ویتوریو دسیکا پشت صحنه‌ی (ژنرال دلاروورو)

اندیشه‌هایی درباره‌ی سینما

جزاره زاواتینی، ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

کارکرد حقیقی سینما بیان داستان نیست.

جزاره زاواتینی که فیلم‌نامه‌ی فیلم‌های نئورئالیستی مهمی چون ***واکسی*** و ***دزد دوچرخه*** را برای ویتوریو دسیکا، کارگردان ایتالیایی، نوشته است، در این بیانیه‌ی پرطنین، تمام فیلم‌سازان را فرا می‌خواند به «استخراج واقعیت، تا به آن، قدرت ارتباط و مجموعه‌ای از بازتاب‌ها بدهند، یعنی مواردی که تا این اواخر واقعیت را سوای آن‌ها تصور می‌کردیم.» او نیز مانند زیگفرید کراکائر اعلام می‌کند که دوربین «عطشی برای واقعیت» دارد. چنان‌که ابداع پیرنگ برای جذاب یا خارق‌العاده ساختن واقعیت، باعث دوری از غنای زندگی واقعی می‌شود. او می‌گوید این مسأله «در توانایی برای مشاهده واقعیت و نه استخراج قصه از آن نهفته است.» زاواتینی می‌خواهد تا «چیزها را به همان صورتی که هستند، از طریق خود آن‌ها نشان دهد، چنان‌که دلالت خاص خود را پدید آورند.» به علاوه واقعیت چنان عمیق تحلیل شود که همه چیز را به صورتی ببینیم که «قبلاً هرگز مشاهده نکرده‌ایم.» ماجرای زنی که یک جفت کفش می‌خرد، می‌تواند تبدیل به درام شود، اگر به حد کافی در زندگی

واقعی او و اطرافیانش تأمل کنیم.

زاواتینی ملال‌آور بودن واقعیت را منکر می‌شود. هم‌چنین نمی‌پذیرد که باید از شر واقعیت به منزله‌ی مضمون، خلاص شویم یا چیزهایی وجود دارد که از نظر مخاطب فیلم دور می‌ماند. او به شیوه‌ی مارکسیست‌های دوره‌ی بعد از جنگ، از نگرش‌های بورژوایی شدیداً انتقاد می‌کند. او با حضور انسان یا قهرمان «استثنایی» مخالفت می‌کند و مخاطبان را به نوعی وحدت، برابری و همذات‌پنداری با فرد معمولی در میان جمع فرا می‌خواند. وی از بیننده می‌خواهد بینش خود را تقویت کند، طرری که «در هر دقیقه اهمیت تاریخی زندگی انسان را دریابد.» او از کارگردان می‌خواهد هم دیالوگ و هم بازیگران را از زندگی واقعی، از **خیابان** بجوید. به نظر می‌رسد که لحظه‌ای به پیش‌بینی آثار آنتونیونی می‌پردازد، جایی که از نیاز فیلم‌سازان به **تأمل** در یک صحنه با تمام «پژواک‌ها و پیامدهای آن» سخن می‌گوید.

یک. بی‌تردید اولین و سطحی‌ترین واکنش نسبت به واقعیت روزمره حاکی از ملالت‌بار بودن آن است. درواقع تا وقتی که نتوانیم بر تنبلی روشنفکرانه و سستی اخلاقیمان غلبه کنیم، واقعیت فوق هم‌چنان فاقد جذابیت به نظر خواهد رسید. نباید تعجب کنیم که سینما همواره این نیاز طبیعی و اجتناب‌ناپذیر را حس می‌کند تا از واقعیت، داستانی بسازد و آن را هیجان‌انگیز و **خارق‌العاده** بنمایاند. به همین منوال، واضح است که در چنین روشی از رهیافت مستقیم به واقعیت روزمره اجتناب می‌شود و تصور می‌رود که واقعیت را بدون خیال‌پردازی یا تصنع نمی‌توان ترسیم کرد.

از نظر من مهم‌ترین ویژگی و مهم‌ترین ابتکار نئورئالیسم تشخیص این نکته است که ضرورت **داستان** صرفاً روشی ناخودآگاه برای سرپوش گذاردن بر شکست انسان است و تخیلی که در خدمت داستان‌گویی به کار می‌رود، تنها فنی برای برهم‌نمایی فرمول‌های مرده بر واقعیت‌های اجتماعی و زنده است. اکنون دریافته‌اند که واقعیت بسیار غنی است و کافی است مستقیماً به آن بنگریم، هم‌چنین وظیفه هنرمند، تکان دادن یا برآشفتن مردم در موقعیت‌های نمایشی استعاری نیست، بلکه ایجاد واکنش در بیننده (و اگر دوست دارید تکان دادن و برآشفتن) نسبت به اعمالی است که وی و سایرین در زندگی واقعی به همان صورت که هست، انجام می‌دهند.

دست‌یابی به این امر، پیروزی بزرگی برای من بوده است. می‌خواستم سال‌ها قبل به چنین هدفی برسم، ولی فقط در انتهای جنگ شاهد تحقق آن بودم. این کشف نوعی کشف اخلاقی و توسل به نظم بود. عاقبت دیدم که چه چیز در مقابلم قرار دارد و دریافتم که پرهیز از واقعیت به منزله‌ی خیانت به آن است.

مثلاً پیش از این اگر کسی درباره‌ی ساختن فیلمی با موضوع اعتصاب فکر می‌کرد، بلافاصله ناچار بود پیرنگی ابداع کند و اعتصاب صرفاً در پس‌زمینه‌ی فیلم قرار می‌گرفت. امروزه نگرش ما نوعی **افشاست**: ما خود اعتصاب را توصیف می‌کنیم و می‌کوشیم تا حد امکان ارزش‌های انسانی، اخلاقی، اجتماعی، اقتصادی و شاعرانه را از واقعیت مستند و محض بگیریم.

دیگر از بی‌اعتمادی ناخودآگاه نسبت به واقعیت و پرهیز توهم‌آلود و دوپهلو از آن، دست برداشته‌ایم و آموخته‌ایم تا حد نامحدودی به امور، واقعیت‌ها و مردم اعتماد کنیم. لازمه‌ی چنین موضعی، استخراج واقعیت، توان بخشیدن به آن ارتباط و مجموعه‌ای از واکنش‌هاست، یعنی مواردی که تا این اواخر واقعیت را سوای آن‌ها تصور می‌کردیم. هم‌چنین علاقه‌ای حقیقی و واقعی نسبت به رویدادها می‌طلبد، جست‌وجوی ژرف‌ترین ارزش‌های پنهان انسانی، به همین علت است که احساس می‌کنیم سینما نه فقط باید افراد هوشمند، بلکه قبل از همه، روان‌های **زنده** و با اخلاق‌ترین مردم را فراگیرد.

دو. اشتیاق فراوان سینما برای مشاهده، تحلیل و عطش آن برای واقعیت نوعی ادای دین عینی نسبت به سایر مردم و رویدادهایی است که در جهان رخ می‌دهد و موجود است. تصادفاً این همان نکته‌ای است که نئورئالیسم را از سینمای

امریکا متمایز می‌کند.
درواقع دیدگاه امریکایی نقطه‌ی مقابل (آنتی‌تز)، دیدگاه ماست: درحالی که ما به واقعیت پیرامون خود علاقه‌مندیم و می‌خواهیم آن را مستقیماً بشناسیم، واقعیت در فیلم‌های امریکایی به نحو غیرطبیعی از صافی گذشته، تصفیه‌شده و در یک یا دو مرحله نمایش داده می‌شود. در سینمای امریکا، فقدان موضوع برای فیلم، منجر به بحران می‌شود، ولی چنین بحرانی محال است که برای ما پیش بیاید. وقتی هنوز واقعیت‌های فراوانی وجود دارد، مسأله‌ی کمبود مضمون رخ نمی‌دهد. اگر راوی قدرت مشاهده و روشنگری داشته باشد، هر ساعت از روز، هر مکان و هر فردی می‌تواند موضوع روایت باشد. وی می‌تواند تمام این عناصر جمعی را ضمن بررسی ارزش‌های درونی آن‌ها مورد مشاهده و روشنگری قرار دهد.
پس مسأله‌ی بحران موضوع وجود ندارد، مسأله صرفاً به تأویل موضوعات مربوط می‌شود. این تفاوت اساسی هنگامی مورد تأکید قرار گرفت که یکی از تهیه‌کنندگان معروف امریکایی به من گفت: «ما صحنه‌ی پرواز یک هواپیما را چنین تصور می‌کنیم: هواپیما می‌گذرد... تیرباری شلیک می‌کند... هواپیما می‌افتد... شما صحنه‌ی مذکور را چنین مجسم می‌کنید: هواپیما می‌گذرد... هواپیما دوباره می‌گذرد... هواپیما باز هم می‌گذرد....»
او حق داشت، ولی ما هنوز هم به اندازه‌ی کافی این واقعیت را نشان نداده‌ایم. کافی نیست تا هواپیما را سه بار در حال عبور نشان دهیم، باید آن را بیست بار نشان دهیم.
پس سبک نئورئالیسم چه تأثیری بر روایت و تصویر کردن شخصیت انسانی گذارده است؟
برای شروع باید بگوییم که در سینما عادت شده است که یک موقعیت نمایشی، موقعیت نمایشی دیگری را پدید آورد. این روال مجدداً و مجدداً ادامه می‌یابد. هر صحنه‌ای مجسم و بلافاصله به صحنه‌ی بعدی مرتبط می‌شود (که نتیجه‌ی طبیعی عدم اعتقاد به واقعیت است) امروزه وقتی می‌خواهیم صحنه‌ای را مجسم کنیم، احساسمان این است که باید در بطن آن قرار گیریم، زیرا صحنه‌ای مجرد می‌تواند به خودی خود پژواک‌ها و پیامدهای فراوانی داشته باشد. حتی می‌تواند تمام موقعیت‌هایی را که نیاز داریم در برگیرد.

از نظر من مهم‌ترین ویژگی و مهم‌ترین ابتکار نئورئالیسم تشخیص این نکته است که ضرورت داستان صرفاً روشی ناخودآگاه برای سرپوش گذاردن بر شکست انسان است و تخیلی که در خدمت داستان‌گویی به کار می‌رود

درواقع امروزه می‌توانیم به آرامی بگوییم: هرچقدر می‌خواهید به ما واقعیت بدهید، ما دل و روده‌اش را بیرون می‌کشیم و آن را تبدیل به چیزی می‌کنیم که ارزش تماشا دارد.
در شرایطی که سینما عادت به تصویر کردن زندگی در رؤیت‌پذیرترین و بیرونی‌ترین لحظاتش دارد ـ (هم‌چنین فیلم معمولاً تنها یک سلسله از موقعیت‌هایی است که با درجات مختلفی از توفیق انتخاب و به هم مرتبط شده‌اند) نئورئالیسم تصریح می‌کند که هر یک از این موقعیت‌ها، بیش از تمام لحظات بیرونی، به خودی خود دستمایه‌ی کافی برای ساختن فیلم دارد.
مثلاً در اغلب فیلم‌ها، ماجرای دو آدم که در جست‌وجوی مکانی برای زندگی، خانه هستند به شکل بیرونی طی لحظاتی از رویداد نشان داده می‌شود. ولی می‌تواند برای ما فیلم‌نامه‌ی یک فیلم تمام‌عیار را فراهم سازد. پس می‌توانیم تمام پژواک‌ها و معانی تلویحی‌اش را بررسی کنیم.
البته هنوز با تحلیل درست موقعیت‌های انسانی فاصله داریم و صرفاً در صورتی می‌توانیم از تحلیل سخن بگوییم که آن را با ترکیب خسته‌کننده‌ی آثار مرسوم قیاس کنیم. در این حالت هم‌چنان «نگرش خود را» نسبت به تحلیل حفظ

می‌کنیم، ولی در این نگرش هدف نیرومندی وجود دارد: اشتیاقی نسبت به درک، وابستگی، مشارکت و درواقع زندگی کنار یکدیگر.

سه. پس اصولاً مسأله‌ای که امروزه مطرح است، نشان دادن هر چیز به صورت واقعی آن و با خود آن چیز است و نه تبدیل موقعیت‌های تخیلی به **واقعیت** و سعی در حقیقی نمایاندن آن‌ها. بدین طریق دلالت خاص هر چیز شکل می‌گیرد. زندگی آن نیست که در داستان‌ها ابداع می‌شود، زندگی موضوع دیگری است. درک این واقعیت مشتمل بر جست‌وجویی دقیق، خستگی‌ناپذیر و توأم با شکیبایی است.

اصولاً مسأله‌ای که امروزه مطرح است، نشان دادن هر چیز به صورت واقعی آن و با خود آن چیز است و نه تبدیل موقعیت‌های تخیلی به واقعیت و سعی در حقیقی نمایاندن آن‌ها

در این‌جا باید دیدگاه دیگری مطرح کنم. معتقدم که دنیا در حال بدتر شدن از قبل است، زیرا ما حقیقتاً از واقعیت آگاه نیستیم. اصیل‌ترین موضعی که هر کس در این دوره می‌تواند بگیرد جست‌وجوی ریشه‌های این مسأله است. حساس‌ترین ضرورت دوران ما «توجه به موضوعات اجتماعی» است.
با وجود این منظورم، توجه مستقیم به چیزی است که در آن‌جا قرار دارد. انسانی که از گرسنگی رنج می‌برد و فردی که تحقیر شده است، باید با نام کوچک و نام خانوادگی‌اش نشان داده شود. برای آدمی که از گرسنگی رنج می‌برد، دیگر جایی برای قصه وجود ندارد، زیرا قصه چیز دیگری است، کم‌تر تأثیرگذار و اخلاقی است. کارکرد حقیقی سینما قصه‌گویی نیست و ما باید کارکرد حقیقی آن را یادآور شویم. البته واقعیت را می‌توان از طریق داستان تحلیل کرد. اما نئورئالیسم اگر می‌خواهد ارزشمند باشد، باید هم‌چنان حس اخلاق‌گرایی خود (مشخصه‌ی دوران اولیه‌اش) را به روشی مستندگونه و تحلیلی حفظ کند. هیچ رسانه‌ی بیانی دیگری ظرفیت اصلی و ذاتی سینما برای نشان دادن امور را ندارد. چیزهایی که معتقدیم ارزش نشان دادن را دارند. به صورتی که هر روز در حالتی که می‌توانیم آن را روزمرگی بنامیم رخ می‌دهند. سینما همه چیز را در مقابل خود ثبت می‌کند. هیچ رسانه‌ی دیگری همان امکانات را برای نشان دادن فوری پدیده‌ها به وسیع‌ترین طیف مردم ندارد.
درحالی که مسؤولیت سینما از قدرت فراوانش نیز می‌آید، فیلم‌سازان باید سعی کنند که هر نمای اثرشان لحاظ شود. منظورم این است که باید بیش از پیش به مظاهر و جوهر واقعیت نفوذ کنند.
سینما صرفاً زمانی مسؤولیت اخلاقی‌اش را تصریح می‌کند که با این روش به واقعیت نزدیک شود.
مسأله‌ی اخلاقی نیز هم‌چون مسأله‌ی هنرمندانه در توانایی برای مشاهده واقعیت و نه استخراج داستان از آن نهفته است.

چهار. طبیعتاً برخی از فیلم‌سازان با وجودی که مسأله را تشخیص داده‌اند، به دلایلی (برخی معتبر و بعضی غیرمعتبر) ناچار بوده‌اند داستان‌ها را به روشی سنتی **بسازند** و برخی از لحظات شهود واقعی‌شان را در این داستان‌ها نمود دهند. این موضوع برای بعضی از فیلم‌سازان ایتالیا به نحوی مؤثر در حکم نئورئالیسم عمل کرده است.
به همین علت، اولین تلاش اغلب برای تقلیل دادن داستان به اساسی‌ترین، ساده‌ترین و، ترجیح می‌دهم بگویم، ملال‌انگیزترین شکل آن بوده است، مانند شروع یک سخنرانی که بعداً قطع می‌شود. **دزد دوچرخه** نمونه‌ی خوبی است. پسرک پدرش را در عرض خیابان همراهی می‌کند. در یک لحظه چیزی نمانده است پسرک را زیر بگیرند، ولی پدر حتی توجه هم نمی‌کند. این قسمت ابداع شد، ولی نیت آن بود که واقعیت زندگی روزانه‌ی این مردم نمایش داده شود، واقعیتی چنان کوچک که شخصیت‌های اصلی فیلم حتی به آن توجه نمی‌کنند، ولی سرشار از زندگی است.

در واقع *پاییزا*، *رم شهر بی‌دفاع*، *واکسی*، *زمین می‌لرزد* همگی عناصری از دلالت مطلق در خود دارند. آثار یاد شده، این فکر را منعکس می‌کنند که هر چیز را می‌توان دوباره لحاظ کرد، اما مفهوم حاکم بر آنان استعاری است، زیرا هنوز هم داستانی ساختگی و نه روح مستندگونه را دستمایه قرار داده‌اند. در فیلم‌های دیگری هم‌چون *امبرتو د* واقعیت به منزله‌ی امری تحلیل شده، بسیار آشکارتر می‌نماید، ولی نحوه‌ی ارائه‌ی آن هنوز سنتی است.

هنوز به مرکز ثقل نئورئالیسم نرسیده‌ایم. امروزه نئورئالیسم مانند ارتشی است که می‌خواهد به راه بیفتد و پشت سر رسلینی، دسیکا، ویسکونتی سربازانی حرکت می‌کنند. سربازان ناچارند حمله کنند و جنگ را ببرند.

باید دریابیم که همگی تازه شروع کرده‌ایم، بعضی‌ها جلوترند و برخی عقب‌تر. خطر بزرگی که امروزه وجود دارد. ترک این موضع است، موضعی اخلاقی که در دوره‌ی جنگ و بعد از آن در آثار بسیاری از ما آشکار است.

پنج. زنی برای خریدن یک جفت کفش می‌رود. بر اساس این موقعیت نمایشی و بنیادین، می‌توان یک فیلم ساخت. تنها کاری که باید انجام دهیم، کشف و سپس نشان دادن تمام عناصری است که در خلق این ماجرا نقش دارند. عناصری که همگی جزیی از روزمرگیِ ملال‌آور هستند. این موضوع ارزش توجه دارد و حتی خارق‌العاده می‌شود. ولی خارق‌العاده بودنش ناشی از استثنایی بودن آن نیست، بلکه به کیفیات معمولی‌اش برمی‌گردد؛ درواقع با نشان دادن چیزهای فراوانی که هر روز در مقابل چشمانمان رخ می‌دهند، ما را به شگفتی وا می‌دارد، چیزهایی که قبلاً هرگز به آن‌ها توجه نکرده‌ایم.

دست‌یابی به نتیجه آسان نیست، لازمه‌ی تحقق این امر، تقویت بینش انسانی، هم از سوی خالق فیلم و هم از سوی مخاطب است. پرسش این است: چگونه به هر دقیقه از زندگی انسان اهمیت تاریخی ببخشیم.

شش. در زندگی و واقعیت روزمره، دیگر فضای خالی وجود ندارد. بین امور، واقعیت‌ها و مردم نوعی وابستگی درونی است، چنان‌که اتفاقی در عرصه‌ی سینما و مثلاً در رم، می‌تواند بر سراسر جهان تأثیر بگذارد. اگر این موضوع درست باشد، پس ارزش دارد تا هر لحظه از زندگی انسان را در نظر بگیریم و نشان دهیم که تا چه حد تأثیرگذار است.

هنوز به مرکز ثقل نئورئالیسم نرسیده‌ایم. امروزه نئورئالیسم مانند ارتشی است که می‌خواهد به راه بیفتد و پشت سر رسلینی، دسیکا، ویسکونتی سربازانی حرکت می‌کنند. سربازان ناچارند حمله کنند و جنگ را ببرند

ارزش دارد که آن را استخراج و شناسایی کنیم و پژواکش را به سایر نقاط جهان برسانیم. این موضوع در مورد فقر نیز به اندازه‌ی آرامش مصداق دارد. لازم نیست انسان لحظه‌ی شگرفی داشته باشد تا به آرامش برسد، بلکه این امر می‌تواند در زندگی روزمره و عادی محقق شود. آرامش، معمولاً ماحصل رخدادهای کوچکی است که همگی در بطن خود معانی تلویحی و اخلاقی مشابهی دارند.

در هر صورت، مسأله تنها به ساختن فیلمی مربوط نمی‌شود که مخاطبش را وا می‌دارد تا موقعیتی اجتماعی یا جمعی را درک کند؛ مردم یکدیگر را بهتر از بدنه‌ی اجتماعی درک می‌کنند. این‌که خود را بر پرده ببینند، اعمال روزمره‌شان را انجام دهند، و به یاد داشته باشند که تا خود را می‌بینند به این احساس دچار می‌شوند که گویی از خود جدا شده‌اند. (مانند آن‌که فرد صدای خود را از رادیو می‌شنود.) چنین موقعیتی به آن‌ها امکان می‌دهد نوعی خلأ و عدم دانش نسبت به واقعیت را پر کنند.

هفت. اگر این عشق نسبت به واقعیت و سرشت انسانی مستقیماً بررسی شود، هم‌چنان باید خود را با ضرورت‌های سینما، به صورتی که امروزه سازماندهی می‌شود، تطبیق دهد. باید واقعیت را بپذیرد و تحمل و صبر داشته باشد.

منظور آن است که ساختار سرمایه‌داری سینما هنوز تأثیر فوق‌العاده‌ای بر کارکرد حقیقی آن دارد. می‌توان این نکته را در تقابل فزاینده با انگیزه‌های بنیادین نئورئالیسم مشاهده کرد. نتیجه‌ی مهم چنین وضعیتی، بازگشت به موضوعاتی است که «اصیل» نام دارند. هم‌چون گذشته، و تخطی از واقعیت توأم با اتهاماتی است که بورژواها به اصول نئورئالیسم وارد می‌آورند.

اتهام اصلی این است: *نئورئالیسم صرفاً فقر را توصیف می‌کند.*

اگر بگوییم که به حد کافی درباره‌ی فقر فیلم ساخته‌ایم، تلویحاً مثل آن است که بگوییم می‌شود واقعیت را با زمان‌سنج اندازه گرفت

اما نئورئالیسم می‌تواند و باید با فقر مواجه شود. ما کارمان را با نمایش فقر شروع کردیم. به این دلیل ساده که فقر یکی از زنده‌ترین واقعیت‌های دوران ماست. من هر کسی را که می‌خواهد خلاف این را ثابت کند به مبارزه می‌طلبم. اعتقاد (یا تظاهر به اعتقاد) به این موضوع که بعد از ساختن شش فیلم درباره‌ی فقر، دیگر کارمان با مسأله تمام شده است، اشتباه بزرگی است. درست مانند این اعتقاد که اگر می‌خواهید سراسر کشوری را شخم بزنید، دیگر بعد از اولین هکتار می‌توانید بنشینید و کار را تمام شده قلمداد کنید.

مضمون فقر، و ثروتمند و فقیر چیزی است که انسان می‌تواند کل زندگی‌اش را وقف آن کند. ما صرفاً تازه شروع کرده‌ایم. باید شجاعت داشته باشیم تا همه‌ی جزییات را بررسی کنیم. اگر ثروتمندان، خصوصاً حین تماشای معجزه در میلان رویشان را برگردانند، صرفاً می‌توانیم از آن‌ها بخواهیم که قدری بردبار باشند. **معجزه در میلان** تنها یک قصه است، و هنوز چیزهای بیش‌تری برای گفتن وجود دارد. قرار گرفتن در میان ثروتمندان، صرفاً به داشتن پول (که آشکارترین و مشخص‌ترین جنبه‌ی ثروت است) مربوط نمی‌شود، بلکه ثروتمند می‌تواند در موضعی قرار گیرد که دیگران را سرکوب کند و به آن‌ها بی‌عدالتی روا دارد. این موضع اخلاقی (یا غیراخلاقی) کسانی است که ثروتمند نام دارند.

وقتی کسی (چه مخاطب و کارگردان و منتقد و چه از مقامات دولت یا کلیسا) می‌گوید «دست از فقر بردارید» بدین معنا که از ساختن فیلم درباره‌ی فقر دست بردارید، مرتکب گناهی اخلاقی می‌شود. او از درک و آموختن سر باز می‌زند و زمانی که از آموختن سرباز می‌زند، آگاهانه یا ناآگاهانه از واقعیت می‌گریزد. این گریختن، ناشی از نداشتن شجاعت و از ترس است. (باید فیلمی راجع به این موضوع ساخت و نشان داد که حین مواجهه با واقعیت‌های ناخوشایند، در چه جایی از واقعیت می‌گریزیم و در چه جایی به خوشایند و شیرین ساختن آن می‌پردازیم.)

اگر از اتهام گستاخی نمی‌ترسیدم، می‌گفتم که هرگاه مسیح زنده بود و دوربینی در دست داشت به تصویر کردن قصه‌ها (گیرم قصه‌های فوق‌العاده) نمی‌پرداخت، بلکه خوب و بد این جهان را به ما نشان می‌داد و در واقع نماهای درشت افرادی را نشان می‌داد که زندگی را به کام همسایگانشان تلخ می‌کنند و به همین منوال اگر سانسور اجازه می‌داد، قربانیان آن‌ها را به تصویر می‌کشید.

اگر بگوییم که به حد کافی درباره‌ی فقر فیلم ساخته‌ایم، تلویحاً مثل آن است که بگوییم می‌شود واقعیت را با زمان‌سنج اندازه گرفت. درواقع مسأله صرفاً انتخاب مضمون فقر نیست، بلکه کار تا جایی پیش می‌رود که به بررسی و تحلیل فقر می‌پردازد. آن‌چه نیاز داریم دانش هرچه بیش‌تر، دقیق و ساده نسبت به نیازهای انسانی و انگیزه‌هایی است که آن‌ها را ایجاد می‌کنند. نئورئالیسم باید زمان‌سنج را کنار بگذارد و تا جایی که ضرورت دارد پیش برود.

هم‌چنین می‌گویند که *نئورئالیسم راه‌حل ارایه نمی‌دهد، و بخصوص، پایان فیلم‌های نئورئالیستی فاقد نتیجه است.* ابداً نمی‌توانم این حرف‌ها را بپذیرم. در مورد آثار خود می‌توانم بگویم که شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی که در فیلم‌نامه‌هایم خلق می‌کنم از دیدگاه عملی هم‌چنان با مسایلشان دست به گریبان می‌مانند، صرفاً به دلیل آن‌که «واقعیت چنین است»، ولی هر لحظه از فیلم به خودی خود پاسخی مداوم به برخی

از پرسش‌هاست. دغدغه‌ی هنرمند ارایه‌ی راه‌حل نیست. باید بگویم همین‌قدر کافی است که مخاطب نیاز به درک مسایل و ضرورت آن‌ها را حس کند.
به هر حال چه فیلم‌هایی راه‌حل ارایه می‌کنند؟ بدین معنا اگر راه‌حل‌هایی وجود داشته باشد، احساسات‌گرایانه است و از روشی پیش‌پاافتاده ناشی می‌شود که مسایل، از طریق آن مورد توجه قرار می‌گیرد. من در کارم حداقل، راه حل را به مخاطب وامی‌گذارم.
احساس بنیادین و حاکم بر **معجزه در میلان** نه واقع‌گریزی، بلکه رنجش است و اشتیاق برای وحدت با افرادی مشخص و خودداری از پیوستن به سایرین. ساختار فیلم به این نیت شکل می‌گیرد که نشان دهد عده‌ی زیادی از آدم‌های فرودست در مقابل سایرین قرار می‌گیرند. اما فرودستان مجهز به اسلحه و تانک نیستند وگرنه می‌توانستند از سرزمین و خانه‌های محقرشان دفاع کنند.

هشت. البته سینمای نئورئالیست در شکل حقیقی‌اش کم‌هزینه‌تر از سینمای فعلی است. موضوعات آن را می‌توان با هزینه‌ای اندک به تصویر کشید و برای ایجاد آن نیازی به منابع سرمایه‌داری در مقیاس فعلی نیست. سینما هنوز اخلاقیات، ضرورت و کیفیت خود را نیافته است. دقیقاً به این علت که هنر بسیار پرهزینه‌ای است. سینما شدیداً وابسته به شرایط است و کم‌تر از آن‌چه می‌تواند باشد، صبغه‌ی هنری دارد.

نه. سینما هرگز نباید عقب‌گرد کند، باید بی‌چون و چرا به موضوعات معاصر و روز بپردازد. سینما باید واقعیت را مانند داستان تعریف کند. نباید هیچ فاصله‌ای بین زندگی و چیزهایی باشد که بر پرده نمایش داده می‌شود. مثالی می‌زنم: زنی برای خرید یک جفت کفش می‌رود. قیمت کفش هفت‌هزار لیر است. زن سعی در چانه‌زدن می‌کند. صحنه شاید حدود دو دقیقه به طول می‌انجامد در حالی که من باید فیلمی دوساعته بسازم. پس چه باید بکنم؟
من این واقعیت را با تمام عناصر تشکیل‌دهنده‌اش، با قبل، بعد و حال آن تحلیل می‌کنم. واقعیت داستان خاص و حس خاص خود را پدید می‌آورد.
زن در حال خریدن کفش است. در همین لحظه پرسش چه می‌کند؟ مردم هند که شاید رابطه‌ای با واقعیت کفش‌ها داشته باشند، چه می‌کنند؟ قیمت کفش هفت‌هزار لیر است. زن چگونه این مبلغ را به‌دست آورده است؟ چقدر برای خریدن آن‌ها کار کرده است. این کفش‌ها چه چیز را برای او بازنمایی می‌کنند؟

شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی که در فیلم‌نامه‌هایم خلق می‌کنم از دیدگاه عملی هم‌چنان با مسایلشان دست به گریبان می‌مانند، صرفاً به دلیل آن‌که «واقعیت چنین است»، ولی هر لحظه از فیلم به خودی خود پاسخی مداوم به برخی از پرسش‌هاست

فروشنده‌ی کفش که در حال چانه‌زدن است، کیست؟ چه رابطه‌ای بین این دو انسان گسترش یافته است؟ حین چانه‌زدن مقصودشان چیست و از چه علایقی دفاع می‌کنند؟ مغازه‌دار دو پسر هم دارد که می‌خورند و حرف می‌زنند: آیا می‌خواهید بدانید چه می‌گویند؟ بفرمایید در مقابلتان هستند...
مسأله‌ی اصلی توانایی برای درک انطباق واقعیت‌ها و روند شکل‌گیری آن‌ها، کشف جنبه‌های پنهان آن‌هاست.
پس با این روش تحلیل «خریدن یک جفت کفش» دنیایی گسترده و پیچیده را به روی ما می‌گشاید دنیایی که از حیث اهمیت، ارزش‌ها و انگیزه‌های اجتماعی، اقتصادی، روان‌شناسانه و عملی خود اهمیت زیادی دارد. ملالت از بین می‌رود زیرا هر لحظه‌ای واقعاً مملو از مسؤولیت است. هر لحظه بی‌نهایت غنی است و ملال هرگز واقعاً بدان راه نمی‌یابد.
اگر به استخراج واقعیت بپردازید، هر موضوع کوچکی تبدیل به موضوع شعفی می‌شود. اگر این طلاجویندگان،

عاقبت به حفاری در معدن نامحدود واقعیت بپردازند، سینما از جنبه‌ی اجتماعی اهمیت می‌یابد.
البته آشکار است که این کار را می‌توان با شخصیت‌های ابداع‌شده نیز انجام داد، ولی اگر شخصیت‌های زنده و واقعیت را دستمایه قرار دهم، یعنی آدم‌هایی که می‌توانم مستقیماً در زندگیشان سهیم شوم، عواطفم بسیار تأثیرگذار، و از جنبه اخلاقی قوی و ارزشمندتر می‌شوند. هنر باید از طریق نام و نام‌خانوادگی حقیقی و نه ساختگی، بیان شود.

وقتی فقط یک نفر خالق فیلم است، همه چیز انعطاف‌پذیر می‌شود؛ مدام همه چیز ممکن می‌شود، نه فقط حین فیلم‌برداری، بلکه حین تدوین، کارگذاشتن ریل‌ها، مرحله‌ی پس از سینک کردن فیلم، و همزمانی و لحظه خاصی که می‌گوییم «دست نگهدار»

از قهرمانان کم و بیش تخیلی، تا حد مرگ احساس ملال می‌کنم. می‌خواهم قهرمان واقعی در زندگی روزمره را ببینم. می‌خواهم ببینم چگونه شکل گرفته است. آیا سبیل دارد یا نه، و آیا قدبلند است یا کوتاه. می‌خواهم چشمانش را ببینم و با او حرف بزنم.
می‌توانیم با همین دغدغه‌ها و دلشوره‌ها به تماشای او بر پرده بنشینیم. همان‌قدر کنجکاو که زمانی در یک میدان، گروهی از مردم را می‌بینیم که با عجله به طرف جایی می‌روند. می‌پرسیم چه اتفاقی افتاده است؟ چه اتفاقی برای فردی واقعی رخ می‌دهد؟ نئورئالیست‌ها به خوبی این نکته را فهمیده‌اند که منحصر به فردترین تجربیات، ناشی از اموری است که در مقابل چشم‌هایمان و بر اثر ضرورت طبیعی می‌گذرند.
من با حضور شخصیت‌های استثنایی در فیلم‌نامه مخالفم. وقت آن رسیده است که به مخاطبان بگوییم قهرمانان واقعی زندگی، آنان‌اند. نتیجه‌ی کار، رویکرد به مسؤولیت و وقار هر انسانی است، وگرنه این عادت معمول که تماشاگر با شخصیت‌های داستانی همذات‌پنداری کند می‌تواند بسیار خطرناک باشد. باید با چیزهایی همذات‌پنداری کنیم که جزیی از آن‌ها هستیم. دنیا مرکب از میلیون‌ها انسانی است که به افسانه‌ها فکر می‌کنند.

ده. اصطلاح نئورئالیسم (به معنای لاتین آن) به حذف دستگاه تکنیکی و حرفه‌ای مرسوم، از جمله فیلم‌نامه‌نویس هم، اشاره دارد. دیگر کتابچه‌های راهنمای دستی، قواعد و دستورزبان‌ها کاربردی ندارند. دیگر اصطلاحات فنی در کار نخواهد بود. هر کس فیلم‌نامه‌ی شخصی خود را دارد. نئورئالیسم تمام قواعد را می‌شکند و تمام معیارهای مرسوم را طرد می‌کند، معیارهایی که صرفاً نمایانگر محدودیت‌ها هستند. واقعیت تمام قواعد را می‌شکند. زمانی که با دوربین به تماشای واقعیت می‌روید، می‌توانید این موضوع را کشف کنید.
به‌علاوه موقعیت فیلم‌نامه‌نویس در این روزها بسیار نامشخص است. او معمولاً در حکم بخشی از دستگاه فنی قملداد می‌شود. فرضاً من فیلم‌نامه‌نویسی هستم که می‌خواهم چیزهای مشخصی بگویم و آن‌ها را به روش خاص خودم بیان کنم. واضح است که افکار مشخص اخلاقی و اجتماعی در دل فعالیت‌های بیانی من وجود دارد. و صرفاً داشتن نقش تکنیکی برایم رضایت‌بخش نیست. فیلم‌هایی هم که مرا مستقیماً تحت تأثیر قرار نمی‌دهند و از من می‌خواهند تا حد مشخصی به آن‌ها بپردازم، تلاش می‌کنم تا حد ممکن، دنیای شخصی خود و دغدغه‌های اخلاقیم را در آن‌ها بگنجانم.
از سوی دیگر فکر نمی‌کنم که فیلم‌نامه به خودی خود، هیچ نوع مسأله‌ی خاصی دربرداشته باشد. مسأله زمانی به وجود می‌آید که موضوع، فیلم‌نامه و کارگردانی تبدیل به سه مرحله جداگانه بشوند. چنان‌که امروزه مرسوم و طبعاً ناهنجار است. این شیوه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی را باید کنار گذاشت، و ما می‌بایست تنها به کسی که مؤلف فیلم است بپردازیم.
وقتی فقط یک نفر خالق فیلم است، همه چیز انعطاف‌پذیر

می‌شود؛ مدام همه چیز ممکن می‌شود، نه فقط حین فیلم‌برداری، بلکه حین تدوین، کارگذاشتن ریل‌ها، مرحله‌ی پس از سینک کردن فیلم، و همزمانی و لحظه خاصی که می‌گوییم «دست نگهدار». تنها پس از این زمان است که می‌توانیم نقطه‌ی پایانی بر فیلم بگذاریم.
البته می‌توان فیلم را با تشریک مساعی ساخت به همان صورتی که در رمان‌ها و نمایشنامه‌ها مرسوم است. زیرا همواره از جنبه‌ی هویت، پیوندهای بی‌شماری بین مردم وجود دارد. (مثلاً میلیون‌ها نفر به جنگ می‌روند و به دلایل مشابهی کشته می‌شوند.) ولی هیچ اثر هنری وجود ندارد که فرد نتواند مُهر علایق شخصی و دنیایی شاعرانه خود را بر آن بزند. در فعالیت خلاقه همواره کسی هست که تصمیم‌گیرنده است. همواره نوعی هوشمندی غالب و فردی وجود دارد که در لحظه‌ای مشخص، برمی‌گزیند و می‌گوید «این، بله» و «آن، نه!» و سپس نمای عکس‌العملی از ما درمی‌آید که فریاد کمک سر می‌دهد.
به هر روی، تکنیک و روال سرمایه‌داری، وضعیت همکاری را بر سینما تحمیل کرده‌اند. تطبیق دادن خود با ضرورت‌های تحمیل شده بر ساختار فعلی سینما یک چیز است و تصور این‌که آن‌ها جدایی‌ناپذیر و ضروری هستند، چیزی دیگر. مسلماً زمانی که فیلم ساختن تنها شش پنس خرج بردارد و هر کسی بتواند دوربین داشته باشد، سینما تبدیل به رسانه‌ای خلاق، انعطاف‌پذیر و آزاد مانند بقیه رسانه‌ها می‌شود.

یازده. آشکار است که در سبک نئورئالیسم بازیگر (به منزله‌ی فردی که در چارچوب داستان، جسم خود را برای تجسم فرد دیگری به کار می‌برد) وجود ندارد.
در نئورئالیسم به صورتی که مدنظر دارم، هر کس باید بازیگر خود باشد. اگر بخواهیم که بازیگری، نقش فرد دیگری را ایفا کند باید از پیرنگ جمعی، داستان و نه از «چیزهایی که اتفاق می‌افتد» استفاده کنیم. من سعی کردم تا با شرکت کاترینا ریگو گلیوسو چنین فیلمی بسازم. این اثر «فیلم آذرخش» نام داشت. ولی متأسفانه در آخرین لحظه همه چیز فرو پاشید.
به نظر می‌رسید که کاترینا نمی‌توانست در فیلم بازی کند ولی مگر **کاترینا** نبود؟ البته لازم است مضامینی را انتخاب کنیم که در آن‌هابازیگر نقش ندارد. مثلاً می‌خواهم گزارشی درباره‌ی کودکان جهان بسازم. اگر اجازه‌ی ساختنش را به من ندهند خود را محدود به اروپا یا حتی ایتالیا می‌کنم، ولی به هر حال آن را خواهم ساخت. این نمونه‌ی فیلمی است که نیاز به بازیگر ندارد. امیدوارم اتحادیه‌ی بازیگران اعتراض نکند.

دوازده. نئورئالیسم، بررسی روان‌شناسانه‌ی شخصیت‌ها را رد نمی‌کند. روان‌شناسی یکی از فرضیات فراوان واقعیت است. با آن هم‌چون سایر فرضیات مواجه می‌شوم.

اگر همه‌ی آدم‌ها را برابر فرض کنیم، منظور این نیست که مقامشان را پایین آورده‌ایم، بلکه درواقع مقام وحدت آن‌ها را ارتقا داده‌ایم

اگر بخواهم صحنه‌ای را بنویسم که در آن، دو مرد دعوا می‌کنند، آن را پشت میز به انجام نمی‌رسانم. باید لانه‌ام را ترک کنم و آن‌ها را بیابم. این دو مرد را پیدا می‌کنم و از آن‌ها می‌خواهم تا بسته به ضرورت، از یک تا بیست ساعت حرف بزنند. در شیوه‌ی خلاقانه‌ام، نخست آن‌ها را فرا می‌خوانم، سپس به آن‌ها گوش می‌دهم و از میان آن‌چه می‌گویند، **انتخاب می‌کنم.** البته تمام این کارها را با نیت قهرمان‌سازی انجام نمی‌دهم، زیرا فکر می‌کنم قهرمان **فرد مشخصی** نیست، بلکه **تمام افراد** می‌توانند قهرمان باشند.
اگر همه‌ی آدم‌ها را برابر فرض کنیم، منظور این نیست که مقامشان را پایین آورده‌ایم، بلکه درواقع مقام وحدت آن‌ها را ارتقا داده‌ایم. پراکندگی همواره ناشی از آن است که انسان خود را متفاوت فرض کند و ناشی از **اماست**: «پل رنج می‌کشد، این موضوع درست است. من هم رنج می‌کشم، اما رنج من جوری است که... ذات من چنان است که...» این **اما** بایست از میان برود، طوری که بتوانیم بگوییم: «آن آدم دچار

گرفتاری‌هایی است که اگر من هم در شرایط او بودم دچارشان می‌شدم.»

سیزده. عده‌ای بررسی کرده‌اند که بهترین دیالوگ فیلم همواره در لهجه نهفته است. لهجه به واقعیت نزدیک‌تر است. در زبان ادبی و گفتاری، همواره سازه‌های مصنوعی و خودواژه‌ها قدری نادرست‌اند. وقتی دیالوگی را می‌نویسم همواره به گویش فکر می‌کنم، این‌که گوینده با لهجه‌ی رُمی حرف می‌زند یا با لهجه‌ای که در روستای من رایج است. با استفاده از گویش، احساس می‌کنم دیالوگ درست‌تر و اساسی‌تر است. سپس آن را به ایتالیایی ترجمه می‌کنم و نحو (ترکیب) گویش را حفظ می‌کنم. پس بر اساس گویش، دیالوگ نمی‌نویسم، بلکه به جنبه‌های مشترک گویش‌ها یعنی ارتباط فوری، تازگی و واقع‌نمایی آن‌ها علاقه دارم.
اما بیش از هر چیز، از طبیعت کمک می‌گیرم. به خیابان می‌روم، کلمه‌ها، طرز برخورد و گفت‌وگوها را ثبت می‌کنم. حافظه و تندنویسی دو یاور بزرگ من هستند.
عاقبت با واژه‌ها همان کاری را می‌کنم که با تصاویر انجام می‌دهم. دست به انتخاب می‌زنم، دستمایه‌ای را که گردآوری کرده‌ام، جرح و تعدیل می‌کنم تا به آن ریتمی مناسب بدهم و جوهر و حقیقتش را ثبت کنم. هر چقدر در تخیل و تنهایی‌ام به چیزی اعتقاد داشته باشم، در واقعیت و میان مردم، اعتقاد بیش‌تری بدان می‌یابم. من به جنبه‌های نمایشی در چیزهایی علاقه‌مندم که با آن‌ها مواجه می‌شویم نه آن‌چه در ذهن طرح می‌کنیم.
به طور خلاصه برای استفاده از استعدادهای شاعرانه‌مان در مکان‌های واقعی باید اتاق‌هایمان را ترک کنیم و بیرون برویم. باید در جسم و ذهن به دیدار مردم برویم، آن‌ها را ببینیم و درک کنیم. از نظر من این ضرورتی اخلاقی و اصیل است. اگر اعتقادم را به آن از دست بدهم، برایم بسیار بد خواهد شد.
کاملاً می‌دانم که می‌توان فیلم‌های فوق‌العاده‌ای، مثل آثار چارلی چاپلین ساخت که البته نئورئالیستی نیستند. کاملاً می‌دانم که فیلم‌سازانی امریکایی، روسی، فرانسوی و غیره وجود دارند که شاهکارهایی ساخته‌اند، شاهکارهایی که انسانیت را گرامی می‌دارند. مسلماً این هنرمندان فیلم را ضایع نکرده‌اند. در عین حال نمی‌دانم که آن‌ها بر اساس نبوغ خاص، بازیگران، استودیوها و رمان‌ها چه تعداد شاهکارهای سینمایی ارایه خواهند داد. ولی فکر می‌کنم اگر فیلم‌سازان ایتالیایی می‌خواهند انگیزه و شیوه‌ی خود را حفظ کنند و تعمیق بخشند، باید شجاعت به خرج دهند و درهای نیمه‌باز خود را (به معنایی که ذکر کردم) به روی واقعیت کاملاً باز کنند. ❑

منبع:

Film, Montage of Theories, ed. by, Richard Dyer Maccohn, E.P.Dutton & Co., Inc.,1969, pp. 216-228.