فصلنامه تأملات اجتماعی
سال پانزدهم • شماره دوم • بهار ۱۳۹۹

سینمای کار در جهان، نمونه سینمای ایتالیا و ترکیه

فاطمه عزیزی[۱]، سمیرا نوروز ناصری[۲]

چکیده

در این مقاله به‌منظور بررسی سینمای کار در جهان دو نمونه از این سینما در اروپا و آسیا بررسی می‌شود. مکتب نئورئالیسم با تغییر گرایش فیلم‌سازان اروپایی و گسترش نگرش‌های واقع‌گرایانه و رواج فیلم‌سازی کم‌هزینه در مقابل فیلم‌های پرهزینهٔ آمریکایی، جهانی‌شدن و پیشرفت تکنولوژی سبب شد سینمای جهان سوم جان تازه‌ای بیابد و جایی برای تصویر زندگی واقعی مردم فراهم شود. در سینمای سوم کارگران و فرودستان موضوع اصلی هستند. این مقاله به توصیف این سینما در ترکیه می‌پردازد؛ اما پیش از آن به ریشه‌های مکتب نئورئالیسم در مهد آن، کشور ایتالیا، خواهد پرداخت. سؤال اصلی در این مقاله این است که بازنمایی کارگران و فرودستان تحت تأثیر نئورئالیسم در سینمای ایتالیا و در سینمای جهان سوم ترکیه چگونه بوده است. روش تحقیق این پژوهش اسنادی است و با اثر هنری (فیلم) به‌مثابهٔ متن مواجه شده است.

واژگان کلیدی: نئورئالیسم، سینمای ترکیه، سینمای نئورئالیست ایتالیا، طبقهٔ کارگر، سینمای سوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- کارشناس ارشد مطالعات زنان. (نویسندهٔ مسئول) Fo.azizi@gmail.com
۲- کارشناس ارشد سینما. norouznasseri.samira@gmail.com

مقدمه

نئورئالیسم با رویکرد انسان‌مدارانه‌ای که مردم عادی و چالش‌های هرروزه‌شان را به موضوع توجه و خلق هنری بدل می‌کرد، تأثیرات فرمی و مفهومی مهمی بر سینمای جهان سوم داشت. تا پیش از جنگ جهانی دوم و شکل‌گیری نئورئالیسم، سینمای جهان به دو دستهٔ سینمای اول (سینمای آمریکا) و سینمای دوم (سینمای اروپا) تقسیم می‌شد؛ اما با تغییر گرایش فیلم‌سازان اروپایی و گسترش نگرش‌های واقع‌گرایانه و رواج فیلم‌سازی کم‌هزینه در مقابل فیلم‌های پرهزینهٔ آمریکایی، جهانی‌شدن و پیشرفت تکنولوژی، سینمای جهان سوم جان تازه‌ای گرفت و زمینه برای رشد و گسترش فیلم‌های ساده با نگاهی انسان‌گرایانه فراهم شد. سینمای کشورهای آمریکای لاتین، آفریقا و آسیا که آلترناتیوی در برابر سینمای آمریکا بودند، به‌تدریج آثار قابل‌توجهی تولید کردند و در سینمای بین‌الملل جایگاهی یافتند.

مکتب نئورئالیسم در سینمای ایران هم به خلق آثار مهمی منجر شد که در آنها فرودستان و دغدغه‌هایشان به نمایش گذاشته شده‌اند. به عبارت دیگر، سینمای ایران تحت تأثیر این مکتب و بازتاب‌های جهانی‌اش تغییر شکل یافت و دغدغه‌های تازه پیدا کرد؛ با این حال نتوانست چهره‌هایی را همچون آنچه در سینمای کشورهایی چون ترکیه وجود دارد به خود ببیند. شباهت ساختارهای سیاسی و تاریخی و موقعیت جغرافیایی این دو کشور، به‌تبع شباهت‌های بنیادینی میان سینمای ایران و ترکیه به وجود می‌آورد. سینمای ترکیه تا پیش از کودتای نظامی ۱۹۸۰م./۱۳۵۸ ش. شباهت‌های زیادی به سینمای ایران پیش از انقلاب دارد. شیوه‌های بازنمایی زندگی شهری و چالش‌هایش در این فیلم‌ها را می‌توان به بازنمایی زندگی در تهران پیش از انقلاب و برخی فیلم‌های موج نو شبیه دانست. ییلماز گونی[1] که در این دوره بیش از ۸۰ فیلم بازی کرده است، از مؤلفان سینمای ترکیه در جایگاه بازیگر و فیلم‌ساز محسوب می‌شود. همچنین، سینمای نسل سوم ترکیه که با شکوفایی اقتصادی در دههٔ ۹۰ همراه بود، شکل تازه‌ای به خود گرفت. فیلم‌سازانی همچون جیلان[2]، کاپلاناغلو[3]، اردم[4] و دمیرکوبوز[5] تحت تأثیر سینمای واقع‌گرای جهان، فیلم‌های مینیمالیستی با رویکردی انسان‌گرایانه ساختند که بیشتر در فضای غیرشهری می‌گذرد و چالش‌های روزمرهٔ طبقهٔ کارگر را ترسیم می‌کند.

سینمای ترکیه نمونه‌های موفقی از سینمای جهان سوم را خلق کرده است که در آن تصویر کارگران و فضای کار و انسان‌های حاشیه‌نشین را در ترکیه بازنمایی می‌کند. این سینما با وجود نزدیکی دو

1- Yilmaz Guney
2- Nuri Bigle Ceylan
3- Semith Kaplanolu
4- Reha Erdem
5- Demir Kubuz

کشور، در ایران چندان شناخته شده نیست. این مقاله به توصیف این سینما در ترکیه می‌پردازد؛ اما پیش از آن به ریشه‌های مکتب نئورئالیسم در مهد آن، کشور ایتالیا خواهد پرداخت. پرسش اصلی در مقالهٔ حاضر این است که بازنمایی کارگران و فرودستان تحت تأثیر نئورئالیسم در سینمای ایتالیا و در سینمای جهان سوم ترکیه چگونه بوده است؟

از سینمای ایتالیا دو فیلم «روکو و برادرانش» و «زمین می‌لرزد»[1]، از لوکینو ویسکونتی، فیلم‌ساز شناخته‌شدهٔ مکتب نئورئالیسم بررسی می‌شود. این دو فیلم به‌دلیل تلاششان برای ارائهٔ تصویری واقع‌گرا از زندگی کارگران و حاشیه‌نشینان و همچنین، به‌دلیل نگاه تحلیلی ویژهٔ فیلم‌ساز از زندگی این طبقه برای بسط و تشریح نئورئالیسم و ویژگی‌هایش انتخاب شده‌اند.

توضیح مختصر سینمای سوم که ریشه در نئورئالیسم دارد و از آمریکای لاتین شروع می‌شود، قسمت دوم این مقاله را تشکیل می‌دهد و مقدمه‌ای برای ورود به سینمای ترکیه فراهم می‌کند. در بررسی تصویر کار و کارگر در سینمای ترکیه بر دو مورد ییلماز گونی، از فیلم‌سازان دههٔ ۶۰ این کشور و سمیت کاپلاناغلو، از فیلم‌سازان نسل سوم که در دههٔ ۹۰ شروع به کار کرده است تمرکز می‌شود. فیلم‌های «امید»[2] و «گله»، ساخته‌های گونی و «سه‌گانهٔ یوسف»[3]، ساختهٔ کاپلاناغلو در ادامه بازبینی می‌شوند.

تقابل شهر و روستا یکی از موضوعات موردتوجه فیلم‌سازان نئورئالیسم، چه در ایتالیا و چه در سینمای جهان است. شهرها به‌عنوان مراکز صنعتی که فرصت‌های شغلی فراهم می‌کنند، قشرهای مختلف را گرد هم می‌آورند و زمینهٔ مناسبی را برای نمایش تناقض‌ها و چالش‌های طبقاتی، اقتصادی و فرهنگی مهیا می‌کنند. مهاجرت از روستا به شهر در پی شغل بهتر و رفاه اقتصادی در بسیاری از فیلم‌های نئورئالیستی، چه در سینمای ایتالیا و چه در ترکیه موضوع قرار گرفته است. شخصیت سادهٔ روستایی‌نشینی که با امید رسیدن به خواسته‌هایش به شهر آمده است و آن را متفاوت از تصویر ذهنی‌اش از شهر و شهرنشینی می‌بیند، در فیلم‌هایی همچون «روکو و برادرانش»[4]، ساختهٔ لوکینو ویسکونتی[5]، «گله»[6]، ساختهٔ ییلماز گونی دیده می‌شود. بنابراین، گسترش شهرها به‌عنوان عامل تغییر در زندگی کارگران یکی از موضوعات مورد بحث در این مقاله خواهد بود.

1- The Earth Trembles
2- Hope
3- Yusuf Trilogy
4- Rocco and His Brothers
5- Luchino Visconti
6- The Herd

روش پژوهش

روش پژوهش اصلی در این تحقیق اسنادی است. با توجه به موضوع پژوهش، در سطح گردآوری داده‌ها، اسناد و منابع موجود مبنا قرار می‌گیرد. همچنین، اثر هنری همچون متن بررسی می‌شود.

نئورئالیسم ایتالیا

مکتب سینمایی که تحت عنوان «نئورئالیسم» در جهان شناخته می‌شود، ریشه در سینمای ایتالیای بعد از جنگ جهانی دوم دارد. هرچند ریشهٔ این حرکت را می‌توان در سینمای دههٔ ۳۰ ایتالیا و موج نوی فرانسه جست‌وجو کرد؛ اما در اینجا به بررسی متمرکز مکتب نئورئالیسمی می‌پردازیم که تأثیرش بر سینمای جهان تا به امروز ادامه دارد. این سینما که طی روند جهانی‌شدن پس از جنگ چهرهٔ فیلم‌سازی را در بسیاری از نقاط جهان دگرگون کرد، در سال ۱۹۴۵ و از بطن جنگ زاده شد و واکنشی به محدودیت‌های دورهٔ فاشیسم و سینمای سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۳ در ایتالیا بود. عمدهٔ فیلم‌های سینمای ایتالیا در این دوره شامل کمدی‌های سرگرم‌کننده و داستان‌های تاریخی و حماسی می‌شد؛ سینمای سفارشی که در خدمت رژیم فاشیسم بود و با بازگشت به گذشته و بازنمایی حماسی روایت‌های تاریخی به استحکام حکومت فاشیسم و ریشه‌های عمیقش در جامعه ارجاع می‌داد. یکی از دلایل عمدهٔ استقبال از این فیلم‌ها ممنوعیت نمایش فیلم‌های آمریکایی بود. در شرایطی که فیلم‌های چشم‌نواز آمریکایی امکان اکران در سینماها را نداشتند، استودیوها به الگوبرداری از این فیلم‌ها روی آوردند تا مردم را به سالن‌های سینما بیاورند. کارگردان‌هایی که بعدها با عنوان فیلم‌سازان نئورئالیست شناخته شدند، در همین دوره و با ساخت درام‌های روانشناسانه‌ای که تحلیلی از متون و شخصیت‌های ادبی بودند شروع به کار کردند و تنها پس از جنگ بود که به بازنمایی اجتماعی تبعات جنگ و تأثیرات آن بر محیط اطرافشان پرداختند.

کامران شیردل در کتاب نئورئالیسم دو عامل را در شکل‌گیری این مکتب و تغییر گرایش فیلم‌سازهای آن مؤثر می‌داند: «نابودی استودیوهای فیلم‌سازی در طول جنگ و واکنش منتقدان به سینمای محافظه‌کارانهٔ ایتالیا» (شیردل، ۱۳۹۵: ۱۳). در حالی که نیروهای مخالف برای توقف تولید فیلم‌های پروپاگاندایی رژیم استودیوها را از بین برده بودند، فیلم‌سازها از روی ناچاری به شیوه‌های ساده‌تر و کم‌هزینه‌تر فیلم‌سازی متوسل شدند. در ضمن منتقدانی که از فیلم‌های تلفنی بیانچی[1] که شامل فیلم‌های کمدی ایتالیایی می‌شود به ستوه آمده بودند، در مخالفت با این سینما دست به قلم بردند. جیوواچینی و اسکولا در کتاب *نئورئالیسم جهانی*، مخالفت فیلم‌سازان و منتقدان چپ با گسترش فیلم‌های هالیوودی در جهان آمریکایی‌شدهٔ پس از جنگ را از عوامل مهم قوام‌یافتن نئورئالیسم می‌دانند.

1- Bianchi

«در واقع نئورئالیسم در بدو تولدش، معمولاً به‌عنوان فرم غیرعامیانه‌ای از سینمای ایتالیا تعریف می‌شد که به تأثیر جهانی سینمای‌هالیوود واکنش نشان می‌داد» (Jiovacchini & Skelar, 2012: 5). جنبهٔ ملی این سینما در مقابل فرمول بین‌المللی سینمای آمریکا چیزی بود که توجه منتقدان چپ‌گرا را به خود جلب و به سینمای نئورئالیسم علاقه‌مند کرد. آنها این مکتب را آلترناتیوی برای فرهنگ آمریکایی می‌دیدند که پس از جنگ و با تصویب طرح مارشال در ۱۹۴۷ و لایحهٔ اسمیت موند در ۱۹۴۸ سینماهای ایتالیا را فتح کرده بود. طبق این طرح‌ها کمک مالی آمریکا و فرهنگ آن به‌عنوان هسته‌های اصلی بازسازی اروپای غربی درنظر گرفته می‌شدند (Ibid, 6). به همین دلیل روشنفکران چپ‌گرایی همچون آلبرتو موراوایا[1]، رمان‌نویس ایتالیایی، همکاری ایتالیایی‌ها و آمریکایی‌ها در تولید فیلم را محکوم می‌کردند و آن را در تقابل با نئورئالیسم ایتالیایی می‌دیدند.

نفوذ منتقدان و روشنفکران چپ در مکتب نئورئالیسم از این جهت مهم است که تأکید بر رسالت اجتماعی در فیلم‌های این مکتب را پررنگ‌تر می‌کند. همان‌طور که «آندره بازن[2]» می‌نویسد: «نئورئالیسم در ابتدا نوعی شیوهٔ نگرش انسان‌محور است و سپس، یک نهضت شکوهمند و مردم‌گرای سینمایی» (شیردل، ۱۳۹۵: ۱۶). آنچه در نئورئالیسم اهمیت دارد انتخاب مردم در برابر انتخاب سیستم است. اگر سینمای آمریکا در خدمت سیستمی است که از آن زاده شد، سینمای نئورئالیسم در خدمت مردمی است که در این سیستم نادیده گرفته می‌شوند. فیلم‌های پس از جنگ ویتوریا دسیکا[3]، روبرتو روسلینی[4]، لوکینو ویسکونتی و نویسندهٔ معروف این مکتب، چزاره زاواتینی[5] در همین راستا هستند و با آنکه از هم متفاوتند، دارای ویژگی‌های فرمی و محتوایی مشترکی‌اند. در ادامه به بازنمایی «مردم» در سینمای لوکینو ویسکونتی، یکی از تأثیرگذارترین فیلم‌سازان این مکتب می‌پردازیم.

در حالی که فیلم‌های روسلینی همچون آینه‌ای در برابر اجتماع‌اند و رویکرد وقایع‌نگارانه اتخاذ می‌کنند، فیلم‌های ویسکونتی تحلیلی از وضعیت اجتماعی به‌خصوصی ارائه می‌دهند و به‌دنبال راهکار برای برون‌رفت از شرایط اجتماعی ناعادلانه‌اند. فیلم‌هایی همچون «مرگ در ونیز»[6] (۱۳۴۸/ ۱۹۷۱) «زمین می‌لرزد» (۱۳۲۷/ ۱۹۴۸) و «روکو و برادرانش» (۱۳۳۹/ ۱۹۶۰) نه‌تنها به چالش‌های دشوار زندگی مردمان عادی می‌پردازند؛ بلکه به‌دنبال راه‌حلی برای برون‌رفت از شرایط نابرابر اجتماعی‌اند. کامران شیردل می‌نویسد: «ویسکونتی رئالیسم تجزیه‌وتحلیل‌گرایانه، نقادانه و مجادله‌ای آرمانی خود را در برخوردی سخت متعهدانه در ارتباط با مسائل حاد اجتماعی و با نگاهی اقتصادی سیاسی مطرح

1- Alberto Moravia
2- Andre Bazin
3- Vittorio de sica
4- Roberto Rosselini
5- Cesare Zavattini
6- Death in Venice

می‌ساخت که گستره و دامنهٔ آن به محدوده‌ای وسیع از فرهنگی بس غنی میان مرزهای شعر و حماسه نیز کشیده می‌شد» (شیردل، ۱۳۹۵: ۱۳۷).

فیلم «زمین می‌لرزد»، ساختهٔ ویسکونتی که از رمان معروف ورگا اقتباس شده است، چه در پروسهٔ ساخت و چه در تصویر نهایی، به پرداخت واقع‌گرایانهٔ زندگی ماهیگیران در سیسلی وفادار می‌ماند. فیلم بدون فیلمنامهٔ از پیش نوشته‌شده و با کمک بازیگران بومی ساخته شده و دیالوگ‌ها بر اساس گفت‌وگوهای ماهیگیران جزیرهٔ آچی ترتزا و با گویش سیسیلی شکل گرفته است. سکانس افتتاحیهٔ فیلم با این کپشن همراهی می‌شود: «داستان این فیلم در جزیرهٔ ترتزا، جایی نه‌چندان دور از کاتانیا می‌گذرد. داستان بهره‌برداری انسان از انسان‌های دیگر که مدام در همه جای جهان اتفاق می‌افتد. اینها خانه‌ها و قایق‌ها و دریای آچی ترتزا هستند. این فیلم بازیگری ندارد. ساکنان آچی ترتزا، ماهیگیران، کارگران، دختران جوان، آجرپزان. اینها نمی‌توانند به زبانی غیر از زبان خودشان برای بیان انقلابشان، آرزوهایشان و رنج‌هایی که می‌کشند صحبت کنند. در سیسیلی مردمان فقیر به زبان ایتالیایی صحبت نمی‌کنند.» فیلم با این نوشتهٔ کوتاه مانیفستش را صادر می‌کند و سؤالاتی دربارهٔ هویت مردمانی که در فرهنگ کلانی که هویت در آن تعریف دیگری دارد، مطرح می‌سازد. بعد از این نوشته، پلانی از مردان ماهیگیر می‌بینیم که پیش از طلوع خورشید به‌طرف دریا می‌روند. نریشن روی فیلم شیوهٔ کار این مردان توضیح می‌دهد. فیلم جایی میان مستندنگاری و داستان‌گویی حرکت می‌کند و تمام سعیش را دارد تا به داستان این مردمان وفادار بماند. چنین بازنمایی از ویژگی‌های اصلی نئورئالیسم به‌مثابهٔ مکتبی وفادار به حقیقت است. ترکیب‌بندی‌های تصویری دقیق و میزانسن‌های حساب‌شده، همه در خدمت مصورکردن داستان آدم‌های فیلم‌اند و به‌هیچ‌وجه از آنها جلو نمی‌زنند و یا خودنمایی نمی‌کنند. در ادامه وارد خانهٔ قدیمی والاسترو، خانواده‌ای ماهیگیر می‌شویم و زنان را می‌بینیم که در خانه مشغول کاراند. مدیریت خانه نیاز به برنامه‌ریزی دقیق و کمک همهٔ اعضای آن دارد. در حالی که ما زنان را در حال کار می‌بینیم، نریشن از نگرانی آنها برای مردها می‌گوید؛ چراکه این خانواده همیشه قایقی در دریا داشته است. صدای روی تصویر ما را مطلع می‌کند که مردان نسل پیشین خانواده در روزی مشابه به دریا رفته‌اند و هیچ‌گاه برنگشته‌اند. دختر خانواده در حالی که به عکس قدیمی خانواده‌اش نگاه می‌کند می‌گوید که دریا چه تلخ است؛ اما در ادامهٔ نریشن عمده‌فروشان را تلخ‌تر از دریا می‌داند و شرح می‌دهد که آنها محصول کار پرمشقت ماهیگیران را ارزان می‌خرند. آنتونیو، پسر بزرگ خانواده که خدمت سربازی را در شهری بزرگ‌تر گذرانده و تجربهٔ بیشتری از دیگران دارد، این بی عدالتی را برنمی‌تابد و مدام تکرار می‌کند که این وضع نمی‌تواند ادامه داشته باشد. نریشن توضیح می‌دهد که ماهیگیران روزی ۱۲ ساعت کار می‌کنند؛ اما درآمد کافی برای سیرکردن شکمشان ندارد. آنتونیو قصد دارد این شرایط را تغییر دهد. او در یکی از سکانس‌های فیلم به نامزدش می‌گوید او که امروز ثروتمند است، ممکن است فردا فقیر باشد و او که فقیر است اگر فکرش را به کار بیندازد،

می‌تواند ثروتمند شود. با در نظر گرفتن چنین روحیه‌ای می‌توان آینده‌ای روشن را برای آنتونیو متصور شد؛ اما داستان جهت دیگری به خود می‌گیرد. آنتونیو با خودش فکر می‌کند ماهیگیران باید از عمده‌فروش‌ها جدا شوند و استقلال خود را به دست بیاورند. آنتونیو به این مسئله آگاه شده است که سیستم برای بقایش به او نیاز دارد و تصمیم می‌گیرد در مقابل سیستمی که از او بهره‌کشی می‌کند، سکوت نکند.

نریشن که توسط ویسکونتی گفته می‌شود، با رویکردی تحلیلی موقعیت آنتونیو را شرح می‌دهد. او برای مستقل‌شدن در کارش به سرمایه نیاز دارد و منبعی برای تأمین این سرمایه ندارد. آنتونیو تصمیم دارد خانه‌اش را گرو بگذارد تا سرمایهٔ لازم برای این کار را به دست بیاورد؛ اما از نظر ویسکونتی این کافی نیست؛ بلکه آنتونیو در قدم اول باید دیگران را با خود همراه کند. آنتونیو تصمیمش را با همکارانش به اشتراک می‌گذارد و از آنها نیز می‌خواهد که به مستقل‌شدن فکر کنند، تا نه‌تنها زندگی راحت‌تری تشکیل دهند؛ بلکه الگویی برای دیگران باشند. در نهایت، آنتونیو و خانواده‌اش موفق می‌شوند سرمایه‌ای جمع‌آوری کنند و به‌صورت مستقل کار کنند؛ اما آنتونیو شکنندگی موقعیتش را در نظر نمی‌گیرد. آنتونیو و برادرانش که مجبورند برای حفظ استقلالشان در هر شرایطی کار کنند، قایقشان را در طوفان از دست می‌دهند و در پی آن خانه‌شان هم از چنگشان درمی‌آید. این پیشامدها آنتونیو را وادار می‌کند که به ریشه‌های رنج طبقه‌اش فکر کند و در واقع، این فیلم‌ساز است که با نگاهی تحلیلی به بررسی وضعیت طبقهٔ کارگر می‌پردازد و رهایی این طبقه را جز از طریق همبستگی میان طبقات نمی‌بیند. آنچه آنتونیو را به زانو درمی‌آورد، جداافتادگی‌اش از کارگران و خلأ میان طبقه‌اش با طبقات اجتماعی و اقتصادی دیگر است که درک بینشان را مشکل می‌سازد؛ چالشی که در فیلم‌های دیگر ویسکونتی هم بازنمایی و تحلیل می‌شود. در سکانسی رو به پایان فیلم آنتونیو از قضاوت دیگرانی می‌گوید که او را در راه مبارزه‌اش همراهی نکرده‌اند. کسانی که به قول خودش به خون او تشنه‌اند و باور ندارند که او برای رهایی همه‌شان کوشیده است. او در حالی که به دوربین نگاه می‌کند و انگار ما را خطاب قرار می‌دهد، از انزوای اجتماعی‌اش می‌گوید و اظهار می‌کند که در نهایت همه خواهند دید که گرچه او همه چیزش را از دست داده؛ اما تصمیمی که گرفته است به‌نفع طبقه‌اش تمام می‌شود.

آندره بازن در نقدی بر «زمین می‌لرزد»، آن را با «رزمناو پوتمکین»[1] (سرگئی آیزنشتاین[2]، ۱۹۲۵) و «پایان سن پترزبورگ»[3] (وسه ولدوف پودوفکین[4]، ۱۹۲۷) مقایسه و به رویکرد متفاوت آنها اشاره

1- Battleship Potemkin
2- Sergei Eisenstein
3- The End of St. Petersburg
4- Vsevolod Pudovkin

می‌کند. در حالی که دو فیلم سینمای کمونیستی روسیه کارکرد تبلیغاتی و پروپاگاندایی دارند، «زمین می‌لرزد» به شرح وقایع اکتفا می‌کند(Cardullo, 2011: 52) . آنچه «زمین می‌لرزد» را از فیلم‌های دیگر نئورئالیسم متفاوت می‌کند، ارائهٔ تحلیلی دقیق از وضعیت اجتماعی شخصیت‌ها و ریشه‌های سیاسی و اقتصادی آن است. در واقع، مشارکت زیبایی‌شناسانهٔ ویسکونتی در تاریخ با فیلم «زمین می‌لرزد» شروع تازه‌ای را تجربه می‌کنند.

«روکو و برادرانش» یکی از سه فیلم مهم ایتالیا، کنار «ماجرا»[1]، اثر آنتونیونی[2] (۱۹۶۰/ ۱۳۳۹) و «زندگی شیرین»[3] فلینی[4] در سال ۱۹۶۰ است. فیلم داستان پنج برادر را نقل می‌کند که پس از مرگ پدر خانواده، به‌همراه مادرشان به شهر آمده‌اند و دغدغه‌های سیاسی - اقتصادی مطرح‌شده در فیلم‌های «زمین می‌لرزد» و «وسواس» را بسط می‌دهد. مضمون خانوادهٔ محروم واقع‌شده‌ای که در «زمین می‌لرزد» مطرح می‌شد، در این فیلم نیز دنبال می‌شود؛ اما در حالی که فضای انقلاب سال ۱۹۴۸ اولی را به فیلمی انقلابی تبدیل می‌کند، کلان‌شهر صنعتی‌شدهٔ میلان در ۱۹۶۰، جای خواست شخصیت را می‌گیرد. هرچند که هر دو فیلم به خانواده‌هایی از جنوب ایتالیا می‌پردازند، در اولی شخصیت اصلی ماندن و طغیان و در دومی فرار را انتخاب می‌کند. در «روکو و برادرانش» شخصیت‌ها به‌دنبال ایجاد تغییر اجتماعی نیستند؛ بلکه می‌خواهند زندگی شخصیشان را متحول کنند. در حالی که در سال ۱۹۴۸ حزب کمونیسم شانس زیادی برای برنده‌شدن در اولین انتخابات آزاد ایتالیا داشت، ۱۲ سال بعد دموکرات‌ها برای مدت طولانی هدایت دولت را در دست داشتند. با این حال، «روکو و برادرانش» برای نخستین‌بار در سینمای ایتالیا به داستان مهاجران جنوب می‌پردازد و پیچیدگی‌های زندگی در ایتالیای مدرن‌شدهٔ پس از جنگ را به تصویر می‌کشد.

فیلم ساختاری اپیزودیک دارد و از این جهت به ادبیات و رمان نزدیک می‌شود. هر اپیزود به اسم یکی از برادران نام‌گذاری شده است و داستان او را با رویکردی روانکاوانه نقل می‌کند. چنین برخوردی با شخصیت‌ها به‌معنی حذف جنبه‌های اجتماعی از فیلم نیست. ویسکونتی در جایی می‌گوید: «تنها راه فهم چالش‌های روحی و روانی فهم چالش‌های اجتماعی است. حتی اگر من به نتایجی برسم که فقط مربوط به فردی که توصیفش می‌کنم باشد، باز هم این صادق است. خون در رگ‌های ما همیشه با شور و اشتیاق مدنی و منطق اجتماعی غلیظ شده» (Visconti, 961: 16). از خلال تحلیل روانکاوانهٔ شخصیت‌ها است که ویسکونتی روند شهرنشین‌شدن خانواده را دنبال می‌کند.

در حالی‌که دو تن از برادرها تمام تلاششان را می‌کنند تا در زندگی مدرن شهری حل شوند و

1- The Adventure
2- Michelangelo Antonioni
3- La Dolce Vita
4- Federico Fellini

جایگاهشان را در آن تثبیت کنند، برادران دیگر پرورش روستایی‌شان را حفظ و زندگی سخت‌تری را در شهر تجربه می‌کنند. این ویژگی‌ها خودشان را در شکل لباس‌پوشیدن و رابطه با زنان نشان می‌دهند. در حالی‌که سیمون به‌عنوان یک مشت‌زن که به‌گفتهٔ خودش با حس بازی می‌کند و نه فقط برای پول، خودش را در دل زن‌ها جا می‌کند، روکو در خشک‌شویی محل کارش مورد تمسخر آنها قرار می‌گیرد و توان دفاع از خودش را ندارد. از این منظر فیلم می‌تواند نقدی بر مردسالاری و مردانگی باشد. در طول فیلم می‌بینیم در حالی‌که سیمون بیشتر در زندگی شهری حل می‌شود، ویژگی‌های مردسالارانه‌اش که ریشه در جامعهٔ بورژوازی شهری دارند، بیشتر خودشان را بروز می‌دهند. سیمون در تلاش برای «شهری» به نظر رسیدن تا جایی پیش می‌رود که پیراهنی را از خشکشویی می‌دزدد تا با تغییر لباس جایگاه اجتماعی‌اش را تغییر دهد. در سکانسی دیگر روکو می‌فهمد که سیمون برای حفظ رابطه‌اش با نادیا جواهری را دزدیده و به او هدیه داده است. در سکانس مواجههٔ این دو نادیا سعی می‌کند روکو را اغوا کند؛ اما او که ساده‌دلانه رازهای خانوادگی‌شان را برای این غریبه فاش کرده است، متوجه منظور او نمی‌شود. در یک پلان ثابت او و نادیا را می‌بینیم که کنار هم در ماشین نشسته‌اند. روکو که سر از کارهای زن درنمی‌آورد، متعجب او را نگاه می‌کند. نادیا به او می‌گوید: «چرا این‌جوری منو نگاه می‌کنی؟ عجیب و غریبم؟» روکو جوابی نمی‌دهد؛ اما می‌توان فهمید که در ذهنش به این سؤال جواب مثبت می‌دهد. برای روکو که با پیچیدگی‌های جامعهٔ جدید آشنایی ندارد، رفتارهای زن و آنچه در مورد برادرش می‌گوید عجیب است. رابطه با مادر خانواده به‌شکل دیگری جایگاه اجتماعی متفاوت برادرها را نشان می‌دهد. در حالی‌که برادرها کم‌کم از مادرشان فاصله می‌گیرند، روکو همچنان به او نزدیک است و برای او به‌عنوان مدیر خانواده احترام پایداری قائل است. علاقهٔ افسارگسیختهٔ روکو به خانواده و تلاشش برای دفاع از آن باعث می‌شود قدرت تشخیصش را به‌مرور از دست بدهد و به انسانی کور و بی‌منطق تبدیل شود. فساد اخلاقی سیمون در صحنهٔ تجاوز به نادیا که حالا نامزد روکو است، به اوج می‌رسد؛ اما روکو برای دفاع از خانواده‌اش نادیا را رها می‌کند. این واکنش روکو یکی از خشن‌ترین شخصیت‌های سینمایی را می‌سازد و این خشونت با مفهوم «غیرت» گره خورده است. در واقع، روکو شخصیت به‌اصطلاح «غیوری» است که پیش‌تر فرصت بروز احساس نسبت به خانواده‌اش را نداشته؛ زیرا در روستا نیازی به دفاع از آنها نمی‌دیده است. پیچیدگی روابط شهری زمینهٔ بروز احساسات خشونت‌آمیز روکو را فراهم می‌کند و جنبه‌های پنهان شخصیتش را عیان می‌سازد.

«روکو و برادرانش» یکی از مهم‌ترین فیلم‌های اوایل دههٔ ۶۰ است. بررسی «مردانگی» در یک زیرمتن تاریخی، پرداختن به تقابل شخصیت‌های روستایی و شهری، روایت سیر نزول یک خانواده و استفاده از فرمی پویا و تأثیرگذار روکو را به فیلم مهمی بدل کرده که ایتالیای بعد از جنگ و صنعتی‌شده‌ای را که با فرهنگ آمریکایی گره خورده به بهترین شکل ممکن تصویر کرده است و تحلیل می‌کند. روکو در انتهای فیلم سرخورده از اینکه نتوانسته از حیثیت خانواده‌اش دفاع کند، آرزو می‌کند بتواند آنها را به

مزرعه‌شان برگرداند. از آنجا که همهٔ فیلم در میلان می‌گذرد، هیچ‌وقت جنوب را نمی‌بینیم؛ اما درک روشنی از تقابل آن با شهر پیدا می‌کنیم. در حالی‌که زمین می‌لرزد، جنوبیان را در فضای کارگری خودشان ترسیم می‌کند، این فیلم زندگی حاشیه‌نشینانی را نشان می‌دهد که در پی صنعتی‌شدن شهرها آوارهٔ سرزمین‌های ناشناخته گشته‌اند. در هر دو فیلم قهرمانان شکست می‌خورند؛ چراکه در ساختاری ناعادلانه گرفتار آمده‌اند و قدرت تغییر آن را ندارند. در «زمین می‌لرزد» ویسکونتی به‌دنبال راه‌حل می‌گردد؛ اما در «روکو» فضای سیاه ایتالیای آمریکایی‌شده را تصویر می‌کند.

تصویر کار در نئورئالیسم ایتالیا شکل‌های متنوعی به خود می‌گیرد. از مالباختگان «آلمان سال صفر»[1] تا پدر و پسر «دزد دوچرخه»[2] و تلاش پیرمرد فیلم «امبرتو د»[3] (۱۳۳۱/۱۹۵۲) برای دست درازکردن جلوی مردم، حاشیه‌نشینان آرزومند «معجزه در میلان»[4] (۱۹۵۱/۱۳۳۰) و کارگر طغیان‌گر فیلم «زمین می‌لرزد» نقطهٔ مشترک این فیلم‌ها را می‌توان رویکرد انتقادی به سیستمی اقتصادی و سیاسی و فرهنگی دانست که با جنگ دچار فروپاشی شده است و به‌زعم عده‌ای از فیلم‌سازان این مکتب مسیر اشتباهی را برای بازسازی برمی‌گزیند. در نهایت، آنچه این فیلم‌سازان را به هم مرتبط می‌سازد، تنها رویکردهای تکنیکی و داستانی‌شان نیست؛ بلکه نوعی حساسیت اخلاقی در تماشا و تحلیل جامعهٔ اطرافشان است. حساسیتی که بعدتر به سینمای آلترناتیو کشورهای بسیاری منتقل شد و نتایج درخشانی به بار آورد.

سینمای سوم[5]

سینمای سوم که به آن سینمای جهان سوم هم اطلاق می‌شود، در واکنش به سینمای اول (سینمای آمریکا) و دوم (سینمای اروپا) و به‌ویژه صنعت‌هالیوود شکل گرفت. مانیفست «فرناندو سولاناز» و «اکتایو گتینو» با عنوان به‌سوی سینمای سوم در دههٔ ۶۰، سینمایی را معرفی کرد که به مخالفت با «سیستم» برمی‌خیزد؛ سینمای پسااستعماری که هدفش جلب رضایت صاحبان صنعت سینما نبود و از سرگرمی صرف فراتر می‌رود. مانیفست با توصیفی این چنینی از سینمای صنعتی شروع می‌شود: «تا همین اواخر فیلم با مفهوم سرگرمی و چشم‌نوازی یکی بود؛ به‌عبارتی، فیلم کالای مصرفی دیگری بود. فیلم در بهترین حالت ناظری بود بر زوال ارزش‌های بورژوازی و گواهی بر بی‌عدالتی‌های اجتماعی» (Solanas & Gettino, 1969: 1). مانیفست سینمای سوم در ادامه به شیوه‌های تولید فیلم که تحت تأثیر شیوه‌های‌هالیوودی شکل گرفته‌اند می‌پردازد و سینمای آلترناتیو را محصول انقلاب

1- Germany, Year Zero
2- Bicycle Thief
3- Omberto D
4- Miracle in Milan
5- Third cinema

ضدسرمایه‌داری می‌داند. سینمایی که در کشورهای جهان سوم که شیوه‌های تولید و سرمایه‌گذاری در آنها متفاوت است، امکان بروز و رشد پیدا می‌کند. فیلم‌سازان سینمای سوم با حذف دوگانه‌هایی که هنر را از سیاست جدا می‌کند، به فیلم به‌عنوان امری سیاسی می‌نگرند؛ مدیومی که رسالتش از بازتاب صرف مشکلات و مسائل اجتماعی فراتر می‌رود و تحلیلی تاریخی از وقایع ارائه می‌دهد. آگاهی‌بخشی سیاسی به مخاطب، بازنمایی وقایع و پدیده‌های سیاسی، اقتصادی و تاریخی که شرایط اجتماعی عادلانه را برهم می‌زند، بازنمایی زندگی اجتماعی مردمان یک منطقهٔ خاص و تولید فیلم‌هایی که تن به خواست‌ها و محدودیت‌های سیستم قالب نمی‌دهند، از مؤلفه‌های اصلی این سینما است. سینمای سوم همچون نئورئالیسم بر اقلیت‌ها تمرکز و تصویر مردمی را که صدایی ندارند بازنمایی می‌کند. از این جهت، کارگران و زنان از سوژه‌های اصلی آن‌اند. این سینما به ساختارهای اقتصادی ناعادلانه توجه می‌کند و بازبینی این ساختارها را پیشنهاد می‌دهد. از آنجا که بازخوانی اختلافات طبقاتی و کار بازتولیدی از دغدغه‌های اصلی این سینماست، زنان و جنبش‌های فمینیستی توجه ویژه‌ای به این جنبش دارند. از نگاه کالکتیو فمینیستی «دی رما»[1] که فیلم‌های زیادی در رابطه با کار خانگی تولید کرده است، هیچ انقلابی تا زمانی که کار خانگی را بهره‌کشی نداند و حق تولیدمثل را برای زنان به رسمیت نشناسد، به نتیجه نمی‌رسد.

باید در نظر بگیریم که سینمای سوم در کشورهای گوناگون، شکل‌های متفاوتی به خودش گرفته است. ویژگی‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی مختلف منجر به ساخت فیلم‌های متنوعی شده است که روح زمانهٔ جغرافیای خاص خود را القا می‌کنند. فیلم‌های «شورش کلمبیا»[2] (۱۹۶۸/۱۳۴۷) از کلمبیا، «خون کرکس»[3] (۱۳۴۸/۱۹۶۹) از بولیوی، «ماندابی»[4] (۱۹۶۹) از سنگال، «برج‌های سکوت»[5] (۱۳۵۴/۱۹۷۵) از پاکستان، هرکدام به دغدغهٔ متفاوتی متناسب با جغرافیای خود می‌پردازند و ویژگی‌های فرمی متنوعی دارند؛ اما آنچه در همهٔ این فیلم‌ها مشترک است، مقابله با سینمای دولتی و بازنمایی اقلیت‌های سیاسی، اقتصادی، قومی، مذهبی، فرهنگی، نژادی و جنسیتی است که جایگاهی در گفتمان کلان سینمایی ندارند.

1- Di Roma
2- Columbia Revolt
3- Blood of the Condor
4- Mandabi
5- Towers of Silence

کار در سینمای ترکیه

سینمای ترکیه همراه با رشد و گسترش سینمای سوم در جهان شاهد رویکردهای نویی بوده است. شاید بتوان ییلماز گونی، بازیگر و فیلم‌ساز شناخته‌شدهٔ ترک را از مهم‌ترین چهره‌های این سینما در ترکیه دانست؛ اما از آنجا که سینمای سوم همراه با تحولات سیاسی و اجتماعی تغییر کرده و در هر منطقه ویژگی‌های متمایزی به خود گرفته است، لازم است پیش از پرداختن به سینمای گونی نگاهی اجمالی به سیر تحولات سینمای ترکیه داشته باشیم. سینما به‌مثابهٔ مدیومی که محصول صنعتی‌شدن کشورهای اروپایی و آمریکایی بوده است، همواره واکنش‌های کنترل‌گرانه‌ای از جانب دولت‌های حاکم ترکیه برانگیخته است. با آنکه گفته می‌شود آتاتورک، مؤسس و پایه‌گذار جمهوری ترکیه سینما را مهم‌ترین هنر دوران می‌دانست (Aksey, 2009: 2) سینما تا سال‌های ۱۹۵۰ امکان رشد و گسترش در سیستم تک‌حزبی ترکیه را نداشته است. بین سال‌های ۱۹۲۳ تا دههٔ ۵۰، صنعت سینما همواره توسط حاکمیت کنترل می‌شد و به ژانرهای ملودرام و فیلم‌های حماسی تاریخی محدود بود و کنترل سینمای ترکیه در دوران حکومت تک‌حزبی آتاتورک ریشه در طبقهٔ حاکمیتی دارد که طی روند مدرنیزاسیون که در قرن ۱۹ میلادی شروع شده، ظرفیت پذیرش رسانهٔ آزاد را از خود گرفته است. در چنین موقعیتی مردم روستانشین آناتولی که عموماً کشاورز و از طبقهٔ کارگر بودند، دو راه پیشِ‌روی خود می‌دیدند: یکی بی‌توجهی به این روند، و دیگری شرکت در آن از طریق مهاجرت به شهرهای بزرگ که مطابق معیارهای شهرهای صنعتی‌شدهٔ غربی طراحی و برنامه‌ریزی می‌شدند. سینما در چنین فضای تک‌صدایی که امکان کنش را از مردم گرفته است، به بازنمایی درام‌های سرگرم‌کننده محدود می‌شود.

هرچند سال‌های بین دههٔ ۶۰ تا دههٔ ۸۰ را دوران شکوفایی سینمای ترکیه می‌دانند، این رشد و پویایی بیشتر به کمیت فیلم‌های تولیدشده و موفقیت آنها در جذب مخاطب باز می‌گردد. تعداد فیلم‌های تولیدشده در این دوران به سالی ۲۰۰ تا ۳۰۰ فیلم می‌رسد؛ دورانی که از آن با عنوان «یسیلچیم»[1] یاد می‌کنند. این عنوان از نام خیابانی در استانبول گرفته شده که مرکز استودیوهای سینمایی و کمپانی‌های فیلم‌سازی بوده است. رشد کمی و کیفی سینمای ترکیه در این دوران با رشد اقتصادی و گسترش شهرنشینی همراه است. بعد از کودتای نظامی دههٔ و سیاست‌زدایی از جامعهٔ ترکیه تولیدات سینمایی از لحاظ کمی و کیفی با افتی چشمگیر مواجه می‌شوند، تا آنجا که تا میانهٔ دههٔ ۹۰، تنها ۲۰ فیلم در سال تولید می‌شود.

پیش از آغاز رکود سینمایی در ترکیه و همراه با رشد سینمای سرگرم‌کننده در دههٔ ۷۰، ییلماز گونی، شناخته‌شده‌ترین فیلم‌ساز مستقل سینمای ترکیه، نخستین فیلمش، «امید» را در سال ۱۹۷۰

1- Yasilcam

می‌سازد. فیلم‌های گله (۱۳۵۷/۱۹۷۸) راه (۱۳۶۰/۱۹۸۱) و دیوار[1] (۱۳۶۲/۱۹۸۳) که به‌دنبال «امید» ساخته می‌شوند را می‌توان از مهم‌ترین فیلم‌های سینمای سیاسی ترکیه دانست. گونی که دغدغهٔ مبارزه با سرمایه‌داری و لیبرالیسمِ در حال گسترش در جامعهٔ مدرن‌شدهٔ ترکیه را داشت، در فیلم‌هایش شخصیت‌های حومه‌نشین عاصی را تصویر می‌کند که در ترکیهٔ جدید هویت خود را مخدوش می‌بینند و به مقابله با سیستم برمی‌خیزند. گونی پیش از آنکه فیلم‌سازی را شروع کند، ستارهٔ منفور بسیاری از فیلم‌های ترکی بود و بیش از ۱۰۰ فیلم بین سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۷۱ بازی کرد. بیشتر این فیلم‌ها به‌دلایل اقتصادی و سیاسی مفقود شده‌اند و در دسترس نیستند؛ اما تعدادی از آنها توسط کارگران مهاجر در آلمان نگهداری شده و در دههٔ ۸۰ بازیابی شده‌اند. این فیلم‌ها برای مهاجران دورافتاده از وطن فرصت مناسبی را فراهم می‌کرد تا تصاویری از آدم‌ها و شهرهای ترکیه ببینند و دلتنگی‌شان را التیام بخشند. ما در این مقاله شخصیت گونی در این فیلم‌ها را نه‌تنها به‌عنوان بازیگر، بلکه به‌عنوان مؤلف بررسی می‌کنیم.

تصاویر محدودی که از گونی وجود دارد، او را در نقش لمپن حاشیه‌نشینی نشان می‌دهد که در سیستم اقتصادی نو جایگاهی ندارد. رفتاری که گونی از خودش نشان می‌دهد، خشم سیاسی و اجتماعی دههٔ ۷۰ را در قالب شخصیتی فقیر از مناطق حاشیه‌ای شهرها تصویر می‌کند. همان‌طور که مورات آکسر در مقاله‌اش اشاره می‌کند، گونی در این فیلم‌ها نقش کارگر لمپن شهری را بازی می‌کند (Aksey, 2009: 4). کلمهٔ «لمپن» که نخستین‌بار توسط مارکس و انگلس به‌طور گسترده به‌کار رفت، در آلمانی به‌معنی فردی بیکار است که به طبقهٔ خاصی تعلق ندارد و در ترکی به آدم‌های طبقهٔ کارگر و قشر محروم اقتصادی اطلاق می‌شود. گونی به‌عنوان یک لمپن نمایندهٔ طبقهٔ محرومی است که همه چیز از جمله کارش را از دست داده است و بازندهٔ جامعهٔ نوی ترکیه محسوب می‌شود.

گونی که لقب پادشاه زشت سینما را داشت، نقش آدم‌های سادهٔ طبقهٔ محروم را در سیستم اقتصادی و اجتماعی ترکیه نمایندگی می‌کرد. واژگان و زبان فیزیکی‌ای که او استفاده می‌کند، بازنمایش انسانی شورشی است که در تقابل با سیستم قرار می‌گیرد. گونی بیکاری است که هیچ محدودیت اجتماعی را برنمی‌تابد و واهمه‌ای از رویارویی با سیستم ندارد. او در بسیاری از فیلم‌هایش در نقش لمپنی ظاهر می‌شود که زیر ظاهر خشن اجتماع‌گریزش، قلبی رئوف و دلی مهربان نهفته است. آنچه ظاهری خشن به این شخصیت می‌دهد، تقابل آنها با جامعه‌ای است که نادیده‌اش می‌گیرد و یا حذفش می‌کند. این شخصیت نمایندهٔ مردمی است که سال‌ها از سوی حکومت‌های مختلف سرکوب و هویت اجتماعی‌اش مخدوش شده و یا کاملاً از بین رفته است.

1- The Wall

روحیهٔ طغیان‌گر گونی واکنشی است به مقاومت چندصدسالهٔ عثمانی در برابر ایجاد دولت- ملت یکپارچه و بعد حکومت بوروکراتیک جمهوری ترکیه و ریشه در داستان‌های عامیانه‌ای دارد که در شرایط سانسور سینه‌به‌سینه نقل شده است و ماجراهای شورش مرد عاصی را نقل می‌کنند. دو مفهوم کلیدی در این داستان‌ها تکرار می‌شوند: یکی مفهوم مظلوم به‌عنوان شخصیت بی‌گناهی که زجر می‌کشد و دیگری مقدور به‌معنی شخصیتی که قربانی سیاست‌های اشتباه می‌شود. بسیاری از داستان‌های عامیانهٔ ترکی حکایت مردمی هستند که توسط حاکمان ظالم سرکوب می‌شوند. شخصیت گونی را می‌توان بازنمایی این حکایت‌ها در دنیای مدرن دانست.

با توجه به ریشه‌های عمیق سرکوب در جامعهٔ ترکیه، سینمای این کشور نمی‌توانست یکسره به چالش‌های مردم عادی بی‌توجه باشد. فیلم‌سازان جنبش ملی همچون «ممدوح اون»[1]، «متین ارکسان»[2] و«هالیت رفیق»[3] فیلم‌هایی دربارهٔ مشکلات روزمرهٔ آدم‌هایی ساختند که عموماً کشاورز و یا مهاجران فقیر شهرهای بزرگ بوده‌اند و توسط مالکان محلی و یا نماینده‌های دولتی سرکوب می‌شوند. فیلم‌های «تابستان خشک»[4] (۱۹۶۳/۱۳۴۲) و «پرنده‌های تبعید»[5] (۱۳۴۴/۱۹۶۵) فیلم‌هایی هستند که تصویری تراژیک از قهرمانان مردمی نشان می‌دهند؛ اما تعداد این فیلم‌ها محدود است و اکثر قهرمانان فیلم‌های ترکی پیش از گونی قهرمانانی از طبقهٔ بورژوا و تحصیل‌کرده‌اند که تلاش می‌کنند زندگی بهتری در شرایط اقتصادیِ در حال تغییر دهه‌های ۵۰ و ۶۰ داشته باشند. در چنین موقعیتی گونی قهرمانی را تصویر می‌کند که از معیارهای شخصیت‌پردازی آن دوران متمایز است و رفتار و گفتارش ریشه در پس‌زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی متفاوتی دارد. به همین دلیل نیز لقب «پادشاه زشت» را می‌گیرد؛ چراکه با هیچ‌کدام از بازنمایی‌های شخصیتی روی پرده هم‌خوانی ندارد. او خودش را پادشاه زشت می‌نامد؛ زیرا قهرمانانی که تصویر می‌کند، همه متعلق به حاشیه‌های اجتماع هستند که عموماً قوانین اجتماعی را یکسره نادیده می‌گیرند. رویکرد مستقل سیاسی گونی به نگاه سینمای سوم نزدیک می‌شود. از آنجا که سینمای سوم سینمای مردم و چالش‌هایشان است، سینمای گونی را می‌توان نمایندهٔ آن در ترکیه دانست.

آکسی، گونی را با جان کازواتیس[6] مقایسه می‌کند و می‌نویسد: «رویکرد سینمایی دیگری که در آن بازیگر-کارگردان اصطلاح و نمایشی ارائه می‌دهد که در مقابل سرمایه‌داری می‌ایستد، سینمای مستقل آمریکاست. از جنبهٔ تولیدی کنترل جان کاساواتس به‌عنوان بازیگر و کارگردان بر جنبه‌های

1- Mamduh Un
2- Metin Erksan
3- Halit Rafigh
4- Dry Summer
5- Birds of Exile
6- John Cassavates

خلاقانهٔ فیلم‌هایش دارای اشتراکاتی با دورهٔ دوم کاری گونی به‌عنوان بازیگری که سرمایه‌گذاری فیلم‌هایش را خودش بر عهده دارد است» (Aksey, 2009: 7). کاساواتس و گونی که هم‌دوره بودند، در دو جغرافیای گوناگون مخالف سرمایه‌داری و کنترل دولتی بودند و با ایجاد زیبایی‌شناسی آلترناتیو و بازنمایی قهرمانان و روایت‌های مهجورمانده سینمای سوم را در کشور خودشان نمایندگی کردند.

رکود اقتصادی دههٔ ۸۰ و محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی که پس از کودتا ایجاد شدند، سینمای شهری را با چالش‌های بسیاری روبه‌رو کرد. رکود فرهنگی و هنری این سال‌ها تا دههٔ ۹۰ و رشد سیاست‌های اقتصادی لیبرال ادامه داشت. در این دوره فیلم‌سازان ترک رویهٔ جدیدی را پیش گرفتند و به دو گرایش متفاوت روی آورند: یکی سینمای مستقل با بودجهٔ محدود و دیگری تمرکز سینمای بدنه بر رویدادها و داستان‌ها تاریخی که تصویری سرگرم‌کننده از گذشتهٔ کشور ارائه می‌دادند. رشد سینمای مستقل که تحت تأثیر سینمای مستقل اروپا اتفاق افتاد، فرصت مناسبی برای فیلم‌سازان فراهم کرد تا از شهرها دور شوند و به دور از محدویت‌های سیاسی و فرهنگی، جامعهٔ روستایی ترکیه را بازنمایی کنند. در نیمهٔ دههٔ ۹۰ فیلم‌سازان مستقل ترک شروع به ساخت فیلم‌های شخصی کم‌هزینه کردند. هرچند که فیلم‌های این فیلم‌سازان تبدیل به موج سینمایی مشخصی نشد؛ اما ویژگی‌های مشترکی را معرفی کرد. تقابل شهر و روستا و پرداختن به سطوح مختلف هویت ملی و چالش‌های اجتماعی و مذهبی و سیاسی از مشترکات آثار فیلم‌سازان این نسل است. نوری بیگله جیلان، زکی دمیرکوبوز، یسیم اوستااگلو[1]، رها اردم، سمیت کاپلاناغلو و دریوس زعیم[2] از چهره‌های شناخته‌شدهٔ سینمای نوین ترکیه هستند. این فیلم‌سازان با بازنمایی فضاهای غیرشهری و آدم‌های معمولی و زندگی روزمره‌شان از دیگر فیلم‌سازان ترک متمایز می‌شوند.

تا پیش از دههٔ ۹۰ تصویر روستا در فیلم‌های ترکی کم‌رنگ بود و فضای غیرشهری این جامعهٔ کشاورزی و کارگری نادیده گرفته می‌شد. واژهٔ «تاسرا» در زبان ترکی به‌معنی شهرستان است که به هر جایی خارج از مرکز اطلاق می‌شود و مفهوم «دیگری» را متبادر می‌کند. تاسرا در واقع به‌معنی هر جایی غیر از شهر است. محیطی منزوی و بدوی که در مقابل شهر و به‌ویژه استانبول، بزرگترین شهر ترکیه قرار می‌گیرد. فیلم‌سازان نوین ترکیه با رویکردی نو به سراغ روستا رفتند و به آن به‌مثابهٔ محیطی الهام‌بخش نگریستند. ویژگی‌های فرمی و تصویری سینمای نوین ترکیه، روستا و روستانشینان را در فضایی بکر نشان می‌دهد که منجر به درون‌گرایی شاعرانه می‌شود. در واقع، این سینما بازنمایی ناگفتنی‌ها و ناکردنی‌ها و روایت احساسات عمیقی است که به زبان نمی‌آیند و در لایه‌ای از روزمرگی پیچیده می‌شوند.

1- Yesim Ostaoglu
2- Darius Zaim

سمیت کاپلاناغلو با سه‌گانهٔ «تخم‌مرغ»[1] (۲۰۰۷/۱۳۸۶) «شیر»[2] (۲۰۰۸/۱۳۸۷) و «عسل»[3] (۱۳۸۹/۲۰۱۰) معروف به «سه‌گانهٔ یوسف» داستان روستانشینان ترکیه را روایت می‌کند. یوسف، شخصیت محوری این سه‌گانه پسری درون‌گراست که سودای شعر و شاعرانگی در سر دارد. در «عسل» او پسربچه‌ای است که قدرت تکلمش را از دست می‌دهد و با مرگ پدرش دچار سرگشتگی می‌شود. در «شیر» نوجوانی است که از مادرش گریزان است و سعی می‌کند در خلوت بنویسد و در «تخم‌مرغ» جوان شاعری است که به استانبول مهاجرت کرده است و برای خاک‌سپاری مادرش به روستا برمی‌گردد. تصویر کار به شکل‌های مختلفی در این سه‌گانه تکرار می‌شود.

«عسل» با سکانسی از پدر یوسف شروع می‌شود که طنابی را به کمرش بسته است و از درخت بلندی بالا می‌رود تا به کندوی عسل برسد. در نهایت هم از درخت پایین می‌افتد و جانش را از دست می‌دهد. «شیر» طبقهٔ کارگر را در کارگاه و کارخانه تصویر می‌کند. این تصویر از طریق یکی از دوستان یوسف که در کارخانه‌ای کار می‌کند، نشان داده می‌شود. در یکی از سکانس‌های فیلم، یوسف به کارخانه می‌رود و یکی از شعرهایش را به او می‌دهد که بخواند؛ اما از آنجا که وقت اندک است و کار کارگران به‌زودی شروع می‌شود، یوسف فرصت صحبت‌کردن با او را پیدا نمی‌کند. در «تخم‌مرغ» تصویر کارگری را می‌بینیم که برای تعمیرات به خانهٔ یوسف می‌آید. آنچه در این سه فیلم مشترک است بازنمایی کار خانگی است که توسط شخصیت‌های زن انجام می‌شود. در دو فیلم اول، مادر یوسف و در فیلم سوم، فامیلی دور مسئولیت کار خانه را بر عهده دارند. مادر در فیلم «عسل» هم‌زمان به کار در مزرعه نیز مشغول است.

آنچه در این فیلم‌ها به کار معنی می‌بخشد، دوگانه‌هایی است که از تقابل کار با فعالیت‌های دیگر به وجود می‌آید. پدر در فیلم اول، به‌دنبال کندوهای تازه به سفر می‌رود و فقدان او خلأیی در ذهن پسر ایجاد می‌کند. در واقع، پدر که هدایت‌گر پسر است، توسط کار از او جدا می‌شود و رابطهٔ او با محیط اطراف و با مادرش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. فانتزی پدر در نبودش از او تصویری غیرواقعی می‌سازد و حضور مادر باعث کم‌رنگ‌ترشدن او می‌شود، تا جایی که امکان ایجاد هر نوع رابطه‌ای را منتفی می‌کند. این عدم ارتباط در «شیر» مانع درک متقابل پسر و مادر از یکدیگر می‌شود. در سکانسی از فیلم مادر بابت اشارهٔ یوسف به دختری در یکی از شعرهایش خوشحال است و این در تضاد با خوشحالی یوسف از چاپ‌شدن شعرش در مجله‌ای معتبر قرار می‌گیرد. این عدم درک در فیلم سوم به اوج خود می‌رسد. یوسف که به روستا برگشته است، با وصیت مادرش روبه‌رو می‌شود که از او خواسته بود گوسفندی را قربانی کند؛ اما یوسف به این عمل باور ندارد و در دوراهی انجام‌دادن یا انجام‌ندادنش

1- Egg
2- Milk
3- Honey

قرار می‌گیرد. این تقابل به دو دلیل عمده ایجاد می‌شود: یکی مهاجرت یوسف به شهر و تغییر رفتاری و کاراکتری‌اش و دیگری نظام خانوادگی که با تقسیم کار به دو بخش بیرونی و درونی، یوسف را از حضور والدینش محروم می‌کند. یکی دیگر از این دوگانه‌ها در فیلم «تخم‌مرغ» و از خلال رویارویی دختر جاه‌طلب فیلم و تعمیرکاری که عاشقش است تصویر می‌شود. در حالی‌که دختر قصد دارد برای درس‌خواندن روستا را ترک کند، پسر تعمیرکار که به محیط روستا وابسته است و فرصت‌های شغلی برابر در شهر ندارد، باید آنجا ماندگار شود. در فیلم «شیر» هم کار در کارخانه در تقابل با اشتیاق به ادبیات و تلاش برای نوشتن ترسیم می‌شود.

چنین دوگانه‌هایی موضوع کار را در این فیلم‌ها به موضوعی مهم بدل می‌کنند. آدم‌های معمولی این فیلم‌ها در محیط خانه و کار و با فرمی ساده و فضایی شاعرانه ترسیم می‌شوند؛ رویکردی که می‌توان آن را وام‌دار سینمای مستقل ایران و اروپا دانست.

نتیجه‌گیری

آنچه امروز به‌عنوان رئالیسم اجتماعی در جهان می‌شناسیم، محصول تغییر رویکرد سینما بعد از جنگ جهانی دوم است که ریشه در نئورئالیسم ایتالیا دارد. نئورئالیسم ایتالیا، سینمای سوم در کشورهای مختلف و سینمای نوین ترکیه همه محصول واکنش به سیستم‌های ناعادلانه‌ای هستند که در آنها بهره‌کشی از نیروی کار طبیعی انگاشته می‌شود. واکنش زیبایی‌شناختی به چنین سیستمی نه‌تنها در آگاهی‌بخشی عموم مؤثر می‌افتد؛ بلکه فرصتی برای بازنمایی آنهایی فراهم می‌کند که پیش‌تر، به‌ندرت بر پردهٔ سینما دیده می‌شدند. آنچه در نئورنالیسم به‌عنوان یک مکتب، سینمای سوم و سینمای ترکیه مشترک است، تلاش برای بازنمایی اقلیت‌های حقوقی و اقتصادی و سیاسی است که کمتر در سینمای بدنه به چشم می‌خورند.

با وجود نزدیکی فرهنگی و اجتماعی میان ایران و ترکیه، سینمای سوم در ایران تبدیل به جریان قدرتمندی، آنچنان که در ترکیه توانست جریان‌سازی کند نشد. همچنین، سینمای ترکیه در ایران چندان که باید شناخته‌شده نیست. بررسی عوامل این عدم شناخت و تأثیرپذیری محدود ایران از آن جریان جهانی موضوعی است که باید مورد بررسی قرار بگیرد. همچنین باید توجه داشته باشیم که حتی چنین رویکردی می‌تواند تحلیل شود و مورد نقد قرار بگیرد، زیرا آن چه سینمای «مردم» را زنده نگه می‌دارد، پویایی آن در مقابل ایستایی رخوت بار سینمای دولتی ست که کمتر خودش را مورد بازبینی قرار می‌دهد.

فیلم‌شناسی

ردیف	نام فیلم	نام کارگردان	سال / محل تولید
	مکتب نئورئالیسم		
۱	زمین می‌لرزد	لوکینو ویسکونتی	ایتالیا (۱۹۴۸/۱۳۲۷)
۲	آلمان سال صفر	روبرتو روسلینی	ایتالیا (۱۹۴۸/۱۳۲۷)
۳	دزد دوچرخه	ویتوریو دسیکا	ایتالیا (۱۹۴۸/۱۳۲۷)
۴	معجزه در میلان	ویتوریو دسیکا	ایتالیا (۱۹۵۱/۱۳۳۰)
۵	امبرتو د	ویتوریو دسیکا	ایتالیا (۱۹۵۲/۱۳۳۱)
۶	روکو و برادرانش	لوکینو ویسکونتی	ایتالیا (۱۹۶۰/۱۳۳۹)
۷	مرگ در ونیز	لوکینو ویسکونتی	ایتالیا (۱۹۷۱/۱۳۴۸)
	سینمای سوم		
۸	تابستان خشک	متین ارکسان	ترکیه (۱۹۶۳/۱۳۴۲)
۹	پرنده‌های تبعید	هلیت رفیق	ترکیه (۱۹۶۵/۱۳۴۴)
۱۰	امید	ییلماز گونی	ترکیه (۱۹۷۰/۱۳۴۹)
۱۱	گله	ییلماز گونی	ترکیه (۱۹۷۹/۱۳۵۷)
۱۲	راه	ییلماز گونی	ترکیه (۱۹۸۱/۱۳۶۰)
۱۳	دیوار	ییلماز گونی	ترکیه (۱۹۸۳/۱۳۶۲)
۱۴	تخم‌مرغ	سمیت کاپلاناغلو	ترکیه (۲۰۰۷/۱۳۸۶)
۱۵	شیر	سمیت کاپلاناغلو	ترکیه (۲۰۰۸/۱۳۸۷)
۱۶	عسل	سمیت کاپلاناغلو	ترکیه (۲۰۱۰/۱۳۸۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- شیردل، کامران. (۱۳۹۵) نئورئالیسم چیست؟. تهران: دنیای اقتصاد
- Aksey M. (2009) Yilmaz Guney's Beautiful Losers. Online available at: https://www.researchgate.net/publication/233862339
- Cardullo B. Andre (2011) *Bazin and Italian Neorealism*. New York: Continuum International.
- Jiovacchini S. Skelar R, (2012) *Global Neorealism. Mississippi*: University of Mississippi.
- Savas A. (2011) Cinema in Turkey: A New Critical History. New York: Oxford University Press.
- Solanas F, Gettino O, (1969) Towards a Third Cinema. Online available at: http://documentaryisneverneutral. com/words/camasgun.html
- Visconti, Luchino (1961) "The Miracle that gave Man Crumbs", *Films and Filming.* Reprinted in Rocco and his Brothers, Master of Cinema.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی