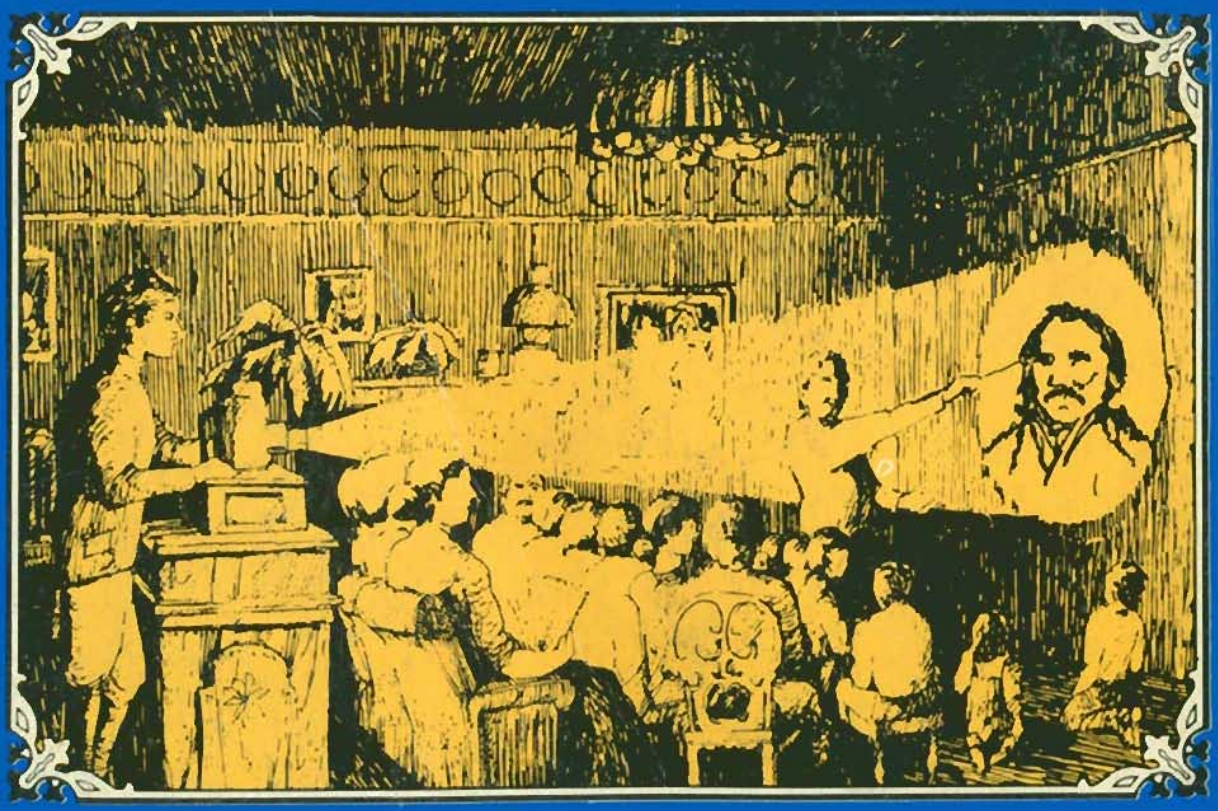
جامعه شناسی سینما

جورج. ا. هواکو

ترجمهٔ بهروز تورانی

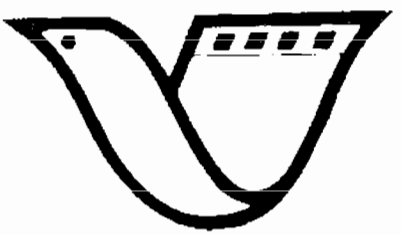


جامعه‌شناسی سینما

جورج. ا. هوا کو

ترجمه: بهروز تورانی

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.



نشرآینه

تهران ـ بزرگراه آفریقا ـ کوچه کمان ـ شماره ۵ تلفن: ۶۸۷۳۲۴

جامعه شناسی سینما

عنوان اصلی: *جامعه شناسی هنر فیلم* Sociology of Film Art

جورج .ا. هواکو

ترجمهٔ بهروز توراني

چاپ اول ۱۳۶۱

حروفچینی سیمرغ

لیتوگرافی خزر

درسه‌هزارنسخه درچاپخانه‌سیستمافرم به چاپ رسید.

همه حقوق محفوظ است.

فهرست مطالب

عنوان صفحه

مقدمه ۷
اکسپرسیونیسم آلمان ۳۳
اکسپرسیو ـ رآلیسم شوروی ۹۳
نئورآلیسم ایتالیا ۱۵۷
نتیجه ۲۱۲

مقدمه

سبک‌های فیلم

این کتاب، پیدایش، ادامه وزوال موج‌هایی از هنر فیلم را که از نظر سبک یکدست هستند، در قالب معیارهای موجود تاریخی ـ اجتماعی بررسی می‌کند. صاحبنظران آگاه عموما" پذیرفته‌اند که بعضی از فیلم‌ها از مقوله‌ی هنرند. این مولود مکانیزه‌ی تمدن صنعتی در طی تاریخ کوتاهش گروه‌های مرتبطی از آثار هنری را به منصه‌ی ظهور رسانده است که با پدیده‌ی سبک در دیگر هنرهای بصری، ـ مانند آنچه که معمولا" با عنوان سبک‌های "رومانسک"، "گوتیک" و "باروک" مشخص می‌شود ـ قابل مقایسه است. من نیز این نظر را فرض کار خود قرار می‌دهم.

بررسی تاریخ فیلم طی هشتاد سال گذشته بروز سه نوع پدیده را آشکار می‌کند: اول، ظهور آثار فیلمسازان منفرد را می‌بینیم. دوم، ظهور فیلمسازانی که آثارشان در گروه‌های ناهمگون از نظر سبک قرار می‌گیرند. سوم، ظهور فیلمسازانی که آثارشان در گروه‌های همگون از نظر سبک، با موج‌های سبک در هنر فیلم دسته بندی می‌شوند. بعنوان نمونه‌هایی از آثار فیلمسازان منفرد، می‌توانیم از آثار *کارل درایر*، *ژان رنوار*، *لوئی بونوئل*، *اینگمار برگمان*، *ساتیا جیت‌رای*، *رنه کلمان* و *خوان باردم* نام ببریم. هنگامی می‌توانیم از گروه‌های ناهمگون از نظر سبک صحبت کنیم که هیچگونه تداوم سبک یا درونمایه در میان فیلم‌های کارگردانان مختلفی که با هم معاصرند و در یک کشور زندگی می‌کنند، پیدا نکنیم. بعنوان نمونه دسته فیلم‌های ناهمگون از نظر سبک، می‌توانیم آثار

د.و. گریفیث، چارلز چاپلین و اریک فون استروهایم در سال‌های آغازین سینما بود و سه فیلم‌های ویکتور شوبستروم و موریتس استیلر در دوران ۱۹۲۳ ـ ۱۹۱۷ سینمای سوئد اشاره کنیم. بدهیکام بررسی آثار سینماگری که از نظر تاریخی یک فیلمساز منفرد است (مثلاً کارل درایر) دیده می‌شود که تداوم سبکی در حد عالی آثار اولیه‌ی او را به کارهای بعدیش پیوند می‌دهد. این فیلمها بصورت کلیتی جلوه‌گر می‌شوند که مستقیماً با شخصیت خلاقه‌ی مؤلف ارتباط دارند. مطالعه‌ی این ارتباط امکان پذیر است، اما این مساله‌یی است که اساساً در حیطه‌ی روان شناسی هنر قرار می‌گیرد. ولی دسته‌های همگون و ناهمگون از نظر سبک، پدیده‌هایی فرهنگی هستند و از اینرو، آشکارا در حیطه‌ی نظر و بررسی جامعه‌شناسی هنر قرار می‌گیرند.

تحلیل جامعه‌شناسانه‌ی دسته آثار همگون از نظر سبک (مثلاً گریفیث، چاپلین، فون استروهایم) اگرچه همیشه امکان پذیر است، اما بی‌نتیجه بنظر می‌رسد. چرا که اینجا ناهمگونی به ماورای سبک، یعنی به مسایلی از قبیل سوژه، درونمایه، انگیزه‌ها و پایگاه‌های اجتماعی نیز کشیده شده است. این ناهمگونی، امکانات تشریحی را به متغیرهای ناخالص‌تر سیاسی و اقتصادی محدود می‌کند. تحلیل جامعه شناسانه‌ی موجی از هنر فیلم که در عین حال دسته‌یی همگون را تشکیل می‌دهد، امر جداگانه‌یی است. در اینجا، این همگونی به فراسوی سبک کشیده می‌شود، اما این امکان را می‌دهد که سوژه‌ها، درونمایه‌ها و انگیزه‌های مشترک، با آنچه که در متن فرهنگی گسترده‌تر وجود دارد مقایسه شود. وخود این دسته‌های همگون بطور مشخص با ساختارها و طبقه‌بندیهایی که در سیستم اجتماعی گسترده‌تری وجود دارند، مرتبط کردند.

تاریخ فیلم نشان می‌دهد که سه موج کامل ـ و فقط سه تا ـ در هنر فیلم وجود داشته‌اند که دسته‌های آثاری همگون پدید آمده‌اند. مراد من از کلمه‌ی "کامل" این است که این پدیده‌ها شروع، ادامه و پایان مشخص تاریخی داشته‌اند و اینکه بعنوان بخشی از گذشته‌ی تغییر ناپذیر، می‌توان بعنوان یک کلیت به آن نزدیک شد. این سه موج را این قرارند: فیلمهای اکسپرسیونیستی*

* EXPRESSIONIST

آلمان از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۱، فیلم‌های اکسپرسیو- رآلیستی* شوروی از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰، و فیلمهای نئورآلیستی** ایتالیا از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰.

همچنین باید بدانیم که سه موج دیگر نیز در هنر فیلم، در حال حاضر ادامه‌ی مسیر خود را طی می‌کنند: فیلم‌های ژاپنی پس از جنگ دوم (*آکیرا کوروساوا*، *کنجی میزوگوچی*، *کیسوکه کینوشیتا*، *تاداشی ایمایی*، و *کن ایچی کاوا*)، فیلم‌های لهستانی پس از جنگ دوم (*آلکساندر فورد*، *واندا یاکوبوسکا*، *آندره‌یی مانک*، *آندره‌یی وایدا* و *یرژی کاوالرویچ*)، و فیلم‌های نئو- رومانتیک فرانسوی که به موج نو معروفند (*آلن رنه*، *فرانسوا تروفو*، *مارسل کامو*، *ژان روش*، *کلود شابرول*، *ژان لوک‌گودار*، و *کریس مارکر*).

از آنجا که این موج‌ها هنوز کامل نیستند، در اینجا مورد بررسی قرار نخواهند گرفت.

متغیر وابسته*** ما مجموعه‌ی سه موج فیلم از نظر سبک "یکدست" و از نظر تاریخی "کامل" است. هریک از این موج‌ها به نوبه‌ی خود از فیلم‌های نمونه مشخصی تشکیل یافته است، بشرح زیر:

فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان: ۱۹۳۱ ــ ۱۹۲۰

روبرت وینه	مطب دکتر کالیگاری ــ ۱۹۲۰
پل وگنر	گولم ــ ۱۹۲۰
وینه	نجیب‌زاده ــ ۱۹۲۰
فریتز لانگ	سرنوشت ــ ۱۹۲۱

* *EXPRESSIVE REALIST*

** *NEOREALIST*

*** اصطلاح آماری ــ تحقیقی: متغیر وابسته = *dependant Variable* = تابع.

لئوپولد یسنر و پل لنی	پلکان عقبی ــ ۱۹۲۱
لوپوپیک	درهم شکسته ــ ۱۹۲۱
لانگ	دکتر مابوز قمارباز ــ ۱۹۲۲
آرتور فون گرلاخ	وانینا ــ ۱۹۲۲
آرتور روبیسون	سایه‌های هشدار دهنده ــ ۱۹۲۲
فریدریش ویلهلم مورنائو	نوسفراتوی خون‌آشام ــ ۱۹۲۲
کارل گرون	خیابان ــ ۱۹۲۳
پیک	شب سال نو ــ ۱۹۲۳
لانگ	نیبلونگن ــ ۱۹۲۴
لنی	مجسمه‌های مومی ــ ۱۹۲۴
مورنائو	آخرین خنده ــ ۱۹۲۴
مورنائو	تارتوف ــ ۱۹۲۵
هنریک گالین	دانشجوی پراگ ــ ۱۹۲۶
مورنائو	فاوست ــ ۱۹۲۶
لانگ	متروپولیس ــ ۱۹۲۷
یوزف فون اشترنبرگ	فرشته آبی ــ ۱۹۳۰
لانگ	ام (قاتل) ــ ۱۹۳۱

در میان فیلمسازان و نویسندگان تاریخ فیلم، عدم توافق آشکاری در مورد بجا بودن اصطلاح نامناسب "اکسپرسیونیسم" برای تشریح بیشتر فیلم‌های آلمانی دوره‌ی ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۱ بچشم می‌خورد. یوزف فون اشترنبرگ در مصاحبه‌یی با من، گفت که "فرشته آبی" یک فیلم اکسپرسیونیستی نیست و تاکید کرد که این اصطلاح تنها برای دو فیلم "مجسمه‌های مومی" و "کالیگاری" مصداق دارد. جالب است ذکر شود که در همین مصاحبه، اشترنبرگ می‌گفت که داستان "پروفسور اونرات" اثر هاینریش مان نیز برخلاف نظر دست اندرکاران تاریخ ادبیات یک رمان اکسپرسیونیستی نیست. فلیکس برتو، بهنگام بحث درباره‌ی

"پروفسور اونرات" هاینریش مان را "پدر اکسپرسیونیسم" می‌خواند، و والتر سوکل می‌گوید که پروفسور اونرات رمانی بود که "تمایلات اکسپرسیونیستی برای نخستین بار در آن آشکار شد".

در فیلمی هم که بر مبنای این رمان ساخته شده، یک منتقد معاصر ما متوجه ترکیبی از سبک‌های مختلف خواهد شد. شیوه‌ی بازیگری مارلن دیتریش ناتورالیستی است و روش بازیگری امیل یانینگز اکسپرسیونیستی. صحنه‌های کلاس درس و اتاق رختکن شبه ناتورالیستی‌اند و صحنه‌های خارجی و خیابان اکسپرسیونیستی. و غیره.

موریس باردش و روبرت برازیلاخ که هر دو مورخ فیلم هستند، لفظ اکسپرسیونیستی را برای فیلم‌های کالیگاری، نجیب‌زاده، گولم (نسخه ۱۹۲۰)، دکتر مابوز قمارباز، نوسفراتو، نیبلونگن و متروپولیس بکار می‌برند. آنها در مورد فیلم‌های پلکان عقبی، درهم شکسته، شب سال نو، و آخرین خنده از اصطلاح رئالیسم اکسپرسیونیستی* استفاده می‌کنند. ژرژ سادول، مورخ فیلم، اصطلاح اکسپرسیونیستی را در مورد فیلم‌های کالیگاری، نجیب‌زاده، گولم (نسخه ۱۹۲۰)، سرنوشت، دکتر مابوز قمارباز، وانینا، سایه‌های هشدار دهنده، مجسمه‌های مومی، نیبلونگن، نارنوف و فاوست بکار می‌برد. سادول فیلم‌های پلکان عقبی، درهم شکسته، شب سال نو، آخرین خنده و فرشته آبی را بعنوان "کامرشپیلفیلم"**ـ نوع نیمه اکسپرسیونیستی، یا اکسپرسیونیسم ترکیبی، رده‌بندی می‌کند. لوته آیزنر هم همان فیلم‌هایی را که سادول اکسپرسیونیستی نامیده، تحت این رده‌بندی می‌پذیرد، اما فیلم‌های خیابان، دانشجوی پراگ (نسخه ۱۹۲۶)، متروپولیس و (با کمی چشم پوشی) فیلم "ام" (M) را نیز به آنها اضافه می‌کند.

اریش پومر، تهیه کننده بیشتر فیلم‌های اکسپرسیونیستی در گفتگوی اخیرش با من، با لحن سیاستمدارانه‌یی که خاص اوست از کنار مساله با ظرافت

---

* *EXPRESSIONIST REALISM*

** *KAMMERSPIELFILM*

گذشت: " ما برای تمام فیلم‌های جدی که در دوره‌ی ۱۹۳۱ ــ ۱۹۲۰ ساخته شده، یعنی کالیگاری، گولم، دکتر مابوز، نیبلونگن، مجسمه‌های مومی، مترو-پولیس و غیره، نام دیگری داشتیم، ماترجیح می‌دادیم که آنها را فیلم‌های دارای سبک بنامیم".

در لیست فیلم‌های اکسپرسیونیستی من هر فیلمی که از سوی مورخین فیلم با این عنوان مشخص شده‌است، بچشم می‌خورد. همچنین، این لیست، "نوع"* فیلم‌هایی را که مورخین آنها را نیمه اکسپرسیونیستی یا "کامرشیلفیلم" نامیده‌اند نیز شامل می‌شود. این "نوع" فرعی** ــ که شامل فیلم‌های پلکان عقبی، درهم شکسته، شب سال نو، آخرین خنده و (دست کم به تعبیر سادول) فرشته آبی است ــ از این جهت از سر منشاء خود، یعنی اکسپرسیونیسم ناب متمایز شده است که برخلاف فیلم‌های اکسپرسیونیستی، در آنها شخصیت ــ پردازی روان شناسانه و ناتورالیسم سطحی نقش عمده‌یی دارد. جالب است بدانیم که سناریوی فیلم‌های پلکان عقبی، درهم شکسته، شب سال نو و آخرین خنده را "کارل مایر" نوشته، یعنی همان نویسنده‌یی که سناریوی همه‌ی آثار عمده اکسپرسیونیستی را نیز نوشته است. به گفته‌ی سادول:

" سناریست بزرگ، به تئوریسین کامرشیلفیلم بدل شد. این مکتب بعنوان بازگشتی آشکار به رآلیسم بروز می‌کند. اگر اشباح و دیکتاتورها را کنار بگذاریم. فیلم‌های این مکتب به مردمان طبقه‌ی پائین نظر داشتند: کارکنان راه‌آهن، مغازه‌داران، پیشخدمت‌ها، ((در این فیلم‌ها)) در زندگی‌عادی و در محیط خودشان تشریح می‌شدند. گذشته از اکسپرسیونیسم بنظر آمد که کارل مایر به ناتورالیسم ادبی رجعت کرده باشد. طرح این فیلم بر مبنای مدل تراژدی کلاسیک و قانون وحدت سه‌گانه تنظیم

---

* GENRE

** SUB GENRE

شده بود .

وحدت زمان ، همیشه به بیست و چهار ساعت محدود نمی‌شد . وحدت حرکت (بازی) آنچنان آشکارا حالت خطی داشت که این فیلم‌ها به‌زیرنویس نیاز نداشتند . وحدت مکان ، به‌وسیله‌ی حضور دائمی ابزار صحنه و جزئیاتی واحد بدست می‌آمد . . . به‌کمک این فشردگی در یک فضای بسته ، خشونت انفجارآمیز حرکات (بازی‌ها) چند برابر می‌شد .

. . . اکسپرسیونیسم از زمان عقب مانده اما فراموش نشده است . . . این هنر ، که بدقت طرح‌ریزی شده و شکل گرفته است ، بیش از آنکه ناشی از واقعگرایی باشد ، (واقعگرایی‌ئی که از صورت ظاهر همیشه چیزی کمتر دارد) ناشی از این است که به اشیاء و اشخاص سبکی معین داده بود . (۱)

این لیست شامل همه‌ی فیلم‌هایی که تاثیرات اکسپرسیونیستی تا حدودی در آنها بچشم می‌خورد ، نیست . بیشتر مورخین فیلم ، از فیلمی بنام "تورگوس" اثر هانس کوبه که در سال ۱۹۲۰ ساخته شده نام می‌برند اما درباره‌ی آن اطلاعاتی بدست نمی‌دهند . نخستین فیلم "ح.و.پابست" بنام "گنج" (۱۹۲۳) بی‌تردید از اکسپرسیونیسم تاثیراتی در خود داشت . در سال ۱۹۲۳ روبرت وینه با کمک بازیگران شوروی تآتر هنر مسکو که در آن زمان از آلمان دیدن می‌کردند ، نسخه‌یی از "جنایت و مکافات" را ساخت . و در همین سال فیلمی مذهبی با تاثیرات اکسپرسیونیستی بنام "ی.ن.ر.ی."* ساخت :

" نمایشی محنت انگیز . . . در قالب نمایش سرگذشت قاتلی محکوم به مرگ . قاتل که برای رهایی ملتش از

---

۱) درمورد منابع ، به‌شماره‌های مشابه در پایان‌این‌فصل مراجعه کنید .

* I.N.R.I.

تعدی، یک وزیر را کشته است. با فکر کردن به رنج‌های مسیح، از شیوه‌های شورشی خود دست می‌کشد.

در سال ۱۹۲۵، وینه فیلم "دست‌های‌اورلاک" را ساخت و آرتور فون گرلاخ فیلم "روزشمار خانه‌ی خاکستری" را کارگردانی کرد، گفته می‌شود که هردوی این فیلم‌ها واجد کیفیات اکسپرسیونیستی بوده‌اند. در سال ۱۹۲۸ هنریک گالین فیلم "عشق نامقدس" را ساخت. به‌قول کراکاور:

" دانشمندی ... که در مورد مساله آبستنی مصنوعی مطالعه می‌کند، موجودی انسانی پدید می‌آورد: آلراون، دختر یک جانی معدوم و یک زن بدکاره. این موجود که نقش او را بریجیت هلم بازی کرده، خوابگرد خون‌آشامی است که همه‌ی عاشقانش را نابود می‌کند و در پایان خود را نیز از پا می‌افکند." (۲)

و بالاخره در سال ۱۹۳۲ فریتز لانگ فیلم "واپسین اراده‌ی دکتر مابوز" را ساخت که نشان اندکی از اکسپرسیونیسم در آن بود.

فیلم‌های اکسپرسیورآلیستی شوروی ــ ۳۰ ــ ۱۹۲۵

سرگئی آیزنشتاین	اعتصاب ــ ۱۹۲۵
آیزنشتاین	رزمناو پوتمکین ــ ۱۹۲۵
وسولود پودووکین	مادر ــ ۱۹۲۶
پودووکین	پایان سنت‌پترزبورگ ــ ۱۹۲۷
آیزنشتاین	اکتبر ــ ۱۹۲۸
آلکساندر داوژنکو	ژونیگورا ــ ۱۹۲۸
پودووکین	توفان بر فراز آسیا ــ ۱۹۲۸
داوژنکو	قورخانه ــ ۱۹۲۹
فریدریش ارملر	بخشی از یک قلمرو ــ ۱۹۲۹

آیزنشتاین	خط‌مشی عمومی (کهنه و نو) ــ ۱۹۲۹
داوژنکو	زمین ــ ۱۹۳۰

این لیست شامل همه‌ی فیلم‌های شوروی که در دهه‌ی ۱۹۲۰ ساخته شده و تحت تاثیر سبک اکسپرسیورآلیسم بودند، نیست. دو فیلم داستانی برجسته که نام آنها در این لیست دیده نمی‌شود، عبارتند از "بنام قانون" که "لوکولشف" آنرا در سال ۱۹۲۶ بر مبنای داستان کوتاه "غیر منتظره" اثر جک لندن ساخته است و فیلمی اثر گرگوری کوزنیتسف و لیونید تراوبرگ بنام "بابل جدید" (۱۹۲۹) که داستان آن درباره‌ی کمون پاریس است. "بنام قانون" در این لیست نیست، زیرا مورخین فیلم طرحی از این اثر بدست نداده‌اند. "بابل جدید" نیز در این لیست حضور ندارد زیرا که برخلاف تمام دیگر فیلم‌های اکسپرسیورآلیستی، داستان آن در کشوری بیگانه و در گذشته‌یی کم و بیش، دور می‌گذرد. آثار مهم‌تری که در این لیست حذف‌شده‌اند، تعداد بی‌شمار فیلم‌های مستند این دوران هستند که از مونتاژ تصویرگرایانه (ایماژیستی) در آنها استفاده شده بود. در سال ۱۹۲۵ پودووکین مستند کوتاهی بنام "تب شطرنج" ساخت که ماجرای آن، مربوط به دیدار استاد شطرنج، "کاپابلانکا" بود.

" از پودووکین خواسته بودند که یک کمدی مناسب درباره‌ی مسابقات شطرنجی که در نوامبر ۱۹۲۵ در هتل متروپل مسکو برگزار می‌شد، بسازد. اشکال کار در این بود که نمی‌شد از قهرمانان، یا دست کم از خوزه کاپابلانکا خواست که در یک فیلم کمدی بازی کند. صحنه‌های مربوط به کاپابلانکا را فیلمبرداری که تظاهر می‌کرد در حال گرفتن فیلم خبری است، تدارک دید و روی میز مونتاژ فرستاد. در آنجا صحنه‌هایی از دستهای بازیگران دیگر و اشیاء، از پیش آماده بود. و به این ترتیب یک نقش جزئی ((برای کاپابلانکا)) آفریده شد." (۳)

یکی از تئوریسین‌های اصلی اکسپرسیونیسم، زیگا ورتوف، چیزی جز فیلم‌های خبری و مستندهای بلند ساخت: یک ششم زمین (۱۹۲۶)، سال یازدهم (۱۹۲۸)، و مردی با دوربین فیلمبرداری (۱۹۲۹).

" ورتوف یک آرمان عینی بود که هدفش در ضبط زندگی، بهنگامی که سوژه‌هایش متوجه دوربین نبودند، خلاصه می‌شد. او و همکارانش هیچ چیز را در برابر دوربین صحنه سازی نمی‌کردند. او حتی در مورد منابع فیلم خام و اتاق مونتاژ، کنترلی بر ابزارکارش نداشت . . . اما کمبود فیلم و اغلب کوتاهی طول فیلم نگاتیوی که در دست بود به او و همکاران معاصرش صرفه‌جویی سرسختانه در مصرف فیلم را آموخت. و این امر باعث شد که آنها از این ضعف برای خود نقطه‌ی قوتی بسازند. وقتی مجبور شدند قطعات کوتاه‌فیلم‌را به یکدیگر بچسبانند، ابتدا در موارد لزوم جاهای خالی را با فیلم‌های خبری موجود (ولو از دوران تزار) پر می‌کردند. بعدها فهمیدند که ترکیب و کنار هم گذاشتن صحنه‌هایی مشخص، تضادی را بین کهنه و نو خلق می‌کند" (۴).

دیگر مستند ساز مهم این دوران، "استر شاب" بود. فیلم‌های این زن بطور کلی از قسمت‌های مختلف فیلم‌های خبری ساخته می‌شد: سقوط سلسله‌ی رومانوف (۱۹۲۷)، جاده‌ی بزرگ (۱۹۲۷) و روسیه نیکولای دوم و لئو تولستوی (۱۹۲۸). با در کنار هم گذاشتن این "اجزای واقعیت" اوتوانست حالاتی از انواع کمیک، پوچی، شفقت، شکوه ایجاد کند که هریک از فیلم‌های اولیه بسدرت واجد آنها بودند. اما شاید مشهورترین فیلم مستند اکسپرسیونیستی فیلم "ترکسیب" (۱۹۲۹) ساخته‌ی نورین بود.

" فیلم با شکوه ویکتور نورین درباره‌ی احداث راه آهن ترکستان ــ سیبری . . . در درجه‌ی اول نمونه‌ی برجسته‌ی از سازماندهی ابزار و مواد بود. فیلم به چندین قسمت

تقسیم می‌شد که هریک ، به مرحله‌یی از این کار بزرگ می‌پرداخت . از اینرو ، صحنه‌های اولیه ، نیاز حیاتی به ایجاد راه آهن و مربوط کردن قلمروهای شمال و جنوب را بانسان دادن مشکلات ناشی از روش‌های کهنه و ابتدایی حمل و نقل و آبیاری ، مطرح می کرد . بعد از آن صحنه‌هایی از نخستین راهجویان ، جمع‌آوری مواد لازم برای انجام کار ، پیشروی تدریجی راه آهن در بیابان برهوت ، نخستین لوکوموتیو عظیمی که در میان شنزار و اسبهاظاهرشد ، پیروزی انسان و صنعت بر طبیعت ، دیده می‌شد و در پایان ، فیلم با این نوید به پایان می‌رسید که این خط آهن در سال ۱۹۳۰ افتتاح خواهد شد . این درونمایه با مونتاژی که بنحوی شگفت ، ماهرانه بود ، بهمراه درخشش تکنیک ، عواطف شدید تماشاگر را برمی‌انگیخت . " (۵)

سه سبک فیلمی که در این بررسی مورد نظرند ، اساسا" از فیلم‌های داستانی تشکیل شده‌اند . در سینمای اکسپرسیورآلیستی شوروی ، چند فیلم مستند ، و در سینمای نئورآلیستی ایتالیا تعداد اندکی فیلم مستند دیده می‌شوند و در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان ، فیلم مستند وجود ندارد . بمنظور امکان‌پذیر ساختن یک مقایسه و تطبیق کامل ، من فیلم‌های مستند را از حیطه‌ی این بررسی خارج کرده‌ام .

فیلم‌های نئورآلیستی ایتالیا ۱۹۵۵ ــ ۱۹۴۵

روبرتو روسلینی	رم ، شهر بی‌دفاع ــ ۱۹۴۵
روسلینی	پائیزا ــ ۱۹۴۶
ویتوریو دسیکا	واکسی ــ ۱۹۴۶

آلدو ورکانو	خورشید دوباره می‌دمد ــ ۱۹۴۶
آلبرتو لاتوادا	راهزن ــ ۱۹۴۶
لوئیجی زامپا	زندگی در صلح ــ ۱۹۴۷
جوزپه دسانتیس	شکار غم‌انگیز ــ ۱۹۴۷
زامپا	سالهای سخت ــ ۱۹۴۸
روسلینی	آلمان ، سال صفر ــ ۱۹۴۸
لاتوآدا	بی‌حسرت ــ ۱۹۴۸
لوکینو ویسکونتی	زمین می‌لرزد ــ ۱۹۴۸
دسیکا	دزد دوچرخه ــ ۱۹۴۸
دسانتیس	برنج تلخ ــ ۱۹۴۹
لاتوادا	آسیاب کنار رود پو ــ ۱۹۴۹
دسانتیس	صلحی درمیان زیتون‌هانیست ــ ۱۹۵۰
پیترو جرمی	جاده امید ــ ۱۹۵۰
دسیکا	اومبرتو ــ د ــ ۱۹۵۱
دسانتیس	رم در ساعت یازده ــ ۱۹۵۲
میکل آنجلو آنتونیونی ، فدریکو فلینی ، کارلو لیزانی ، دینوریزی ، فرانچسکو ماسلی ، آلبرتو	
لاتوادا	عشق در شهر ــ ۱۹۵۴
دسیکا	بام ــ ۱۹۵۵

این لیست شامل همه‌ی فیلم‌هایی که تحت تاثیر سبک فیلم‌های نئورآلیستی یا با الهام از درونمایه‌های آنها ساخته شده‌اند ، نیست .

فیلم‌های " زیر آفتاب رم " (۱۹۴۷) و "دو بشنز ارزش امید" (۱۹۵۱) ساخته رنانو کاستلانی را هم در این لیست وارد نکردم ، زیرا این فیلم‌ها

اساساً" کمدی‌هایی بودند که با مسایل جدی اجتماعی برخوردی سیکسرانه داشتند. فیلم روبرتو روسلینی بنام "استرومبولی" (۱۹۵۰) را به این علت در لیست نیاوردم که بازیکر اول آن ستاره‌ی هالیوودی، اینگرید برگمن بود. دو فیلم معجزه در میلان (۱۹۵۱) و ایستگاه آخر (۱۹۵۲) ویتوریو دسیکا را به این علت که فیلم‌های نئورآلیستی نبودند و در ضمن در فیلم اخیر دونقش اصلی را بازیکران سرشناس هالیوودی باری کرده بودند، وارد لیست نکردم. جدی‌ترین (و ناخواسته‌ترین) حذف‌ها در مورد دو فیلم کارلو لیزانی "اخطار راهزن‌ها!" (۱۹۵۱) و "داستان عشاق سینوا" (۱۹۵۴) صورت گرفته است. طرح این دو فیلم همیشه مکتوم مانده، زیرا مورخین فیلم آنها را نادیده گرفته‌اند و از طرفی بخاطر سانسور حکومت ایتالیا، این دو فیلم هرگز به ایالات متحده نرسیده است.

پدیده‌یی که ما بدنبال تشریح آن هستیم به‌وسیله‌ی معیارهای وابسته به سبک محدود و مشخص شده است. مفهوم "سبک" در این بررسی به‌صورت: تکرار شکل‌های بافت و ساخت" (۶) تعریف شده است. از اینرو به‌منظور مشخص کردن آنچه که ما در شرف بررسی آن هستیم، نیازی به ذکری از فیلم‌های واقعگرایانه‌ی "پاسیت"، با فیلم‌های "دوپون" و "لوبیـــچ" (در دوران ۳۰ ــ ۱۹۲۰ سینمای آلمان) نیست زیرا این آثار به‌وضوح در شما آثار اکسپرسیونیستی سینمای آلمان نیستند. همچنین، دقیقاً" به‌همین علت و به‌همین منظور، نیازی به نام‌بردن از فیلم‌های غیر اکسپرسیونیستی* اواخر کار آیزنشتاین (آلکساندر نوسکی ((۱۹۳۸)) و ایوان مخوف ((قسمت اول ۱۹۴۴، قسمت دوم ۱۹۴۷))) نیست، چرا که این دو فیلم نزدیکی بسیار اندکی با آثار اکسپرسیورآلیستی دوران ۳۰ ــ ۱۹۲۵ سینمای شوروی دارند.

یک فیلم از طریق توجه توام با حساسیت سازندگانش نسبت به امکانات فنی و ویژگی‌های وسیله‌ی بیانی به "هنر" تبدیل می‌شود. هریک ازسه‌سبک‌فیلم مورد نظر ما دقیقاً" از طریق تلاش و گسترش ترکیبات خلاقه‌ی تصویری که فقط در

---

* در متن اصلی نیز کلمات "غیر اکسپرسیونیستی" بکار رفته است.

زمینه‌ی فیلم امکان‌پذیر است به یک سبک هنری تاریخی بدل شده‌اند. به این ترتیب که، فیلم اکسپرسیونیستی آلمان، ابتدا با بکار گیری صحنه‌های نقاشی شده و سپس با بکارگیری بازی نور و سایه و مدد جستن از تکنیک "دوربین ذهنی" *، در برهم زدن تصاویر ناتورالیستی توفیق و تخصص حاصل کرد. اکسپرسیورآلیستهای سوروی تقریبا فقط با موسیار یا تدوین پویا سر و کار داشتند، آنها به کشف این نکته پرداختند که با ترکیب دو نمای متناسب می‌توانند یک استعاره‌ی تصویری مشابه استعاره‌های ایماژیستی کلامی "مالارمه" و "رمبو" خلق کنند. نئورآلیست‌های ایتالیایی نگاه خود را متوجه یکی دیگر از امکانات انحصاری مربوط به فیلم کردند: استفاده از بازیگران غیر حرفه‌یی (کسانی که هیچگونه تجربه‌ی بازیگری نداشتند) در نقش‌های اصلی دراماتیک. اما چرا، فیلمسازان اکسپرسیونیست آلمان، اکسپرسیورآلیست‌های سوروی و نئورآلیست‌های ایتالیایی، دقیقا" به بسط این امکانات مربوط به فیلم پرداختند؟ و باز چرا در این زمان خاص؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها باید به فراسوی سبک‌های تاریخی برویم و زمینه‌ی وسیع‌تر هنری ـ ادبی ـ دراماتیک و فرهنگی پیرامون آنها را مورد بررسی قرار دهیم. نهایتا" باید این زمینه‌ی فرهنگی را در قالب سیستم‌های اقتصادی ـ اجتماعی و سیاسی بررسی کنیم.

برحسب رآلیسم (واقع‌گرایی) ـ اصطلاحی با معانی چندگانه معیاری و تشریحی ـ را هم نئورآلیست‌های ایتالیا بر خود نهاده‌اند، و هم سینماگران شوروی که ما آنها را "اکسپرسیو ـ رآلیست" نامیدیم. اصطلاح گمراه کننده‌ی رآلیسم (واقع‌گرایی) را دست کم می‌توان به چهار معنای مجزا، تجزیه کرد (۶):

(۱) واقعگرایی بعنوان عرضه‌ی غیر مجرد، (آنچه که عرضه می‌شود، با جزئیات زیاد همراه است.)

(۲) واقعگرایی بعنوان عرضه‌ی تحریف نشده، (آنچه که عرضه می‌شود درست همان چیزی است که در دنیای معمولی تجربه‌های انسانی

** SUBJECTIVE CAMERA

وجود دارد).

(۳) واقعگرایی بعنوان نمایش "زندگی سطح پائین" یا فعالیت های "مردم عادی".

(۴) واقعگرایی بعنوان عرضه‌ی آنچه که آرمانگرا نیست.

با کمک این چهار معنی می‌توان اصطلاح واقعگرایانه را به‌مثابه یک قرارداد در مورد سبک فیلم اکسپرسیورآلیستی شوروی و سبک فیلم نئورآلیستی ایتالیا بکار برد. معنای سوم رآلیسم بدراحتی در مورد فیلم‌های شوروی و ایتالیا بکار خواهد رفت زیرا علی‌الظاهر در هردوی آنها نمایش "زندگی سطح پائین" و "مردم عادی" به‌چشم می‌خورند. اما گذشته از این یک نکته، تفاوت‌ها قابل توجه‌اند. فیلم‌های نئورآلیستی آشکارا کمتر از فیلم‌های شوروی جنبه‌ی تجریدی دارند. برخلاف تصویر انسان بدون آرمان که درسینمای نئورآلیستی ایتالیا دیده می‌شود، در سینمای شوروی شخصیت‌ها آرمانهای پرولتاریا را مجسم می‌کنند. فیلم‌های نئورآلیستی حساسیتی کامل نسبت به طبیعی بودن فیلمبرداری و مونتاژ را در خود داشتند. کارکردان‌های نئورآلیست عامدا" شیوه‌ی مونتاژ پویای (دینامیک) شوروی‌ها را رد می‌کردند و به‌مونتاژ برحسب اولویت زمانی نماها و صحنه‌ها اکتفا می‌نمودند. کارکردان‌های شوروی نیز از فیلمبرداری طبیعی استفاده می‌کردند اما از طریق بکارگیری مونتاژ پویا و سمبولیسم، دست به تحریف می‌زدند. در دنیای تجربیات عادی انسانی (برخلاف آنچه در رزمناو پوتمکین دیده می‌شود) شیرهای سنگی هرگز بدنبا نمی‌خیزند و غرش نمی‌کنند. و مجسمه‌های برنزی (برخلاف آنچه در آخرین روزهای سنت پترزبورگ دیده می‌شود) اشک نمی‌ریزند. و انسانها (برخلاف آنچه در تورخاند دیده می‌شود) ضد کلولد نیستند. در اینجاست که می‌بینیم موج فیلم‌های نئورآلیستی ایتالیایی، تنها سبک کاملا" واقع‌گرایانه بوده است.

اما، اگر اکسپرسیونیسم فیلم‌های آلمانی متضمن نوع خاصی از تحریف است و مونتاژ پویای (دینامیک) سینماگران شوروی نوع دیگری از تحریف را بر فیلم تحمیل می‌کند، تفاوت در چیست؟ اینجا مشکل این است که یگانه بودن یک سبک بصری از طریق یک تعریف کلاسی درک نمی‌شود. تنها راه دیگر برای

عرضه‌ی سویه‌های بصری بدست دادن نمودهای ظاهری‌یی است که به کمک آن میتوان سبک یک فیلم خاص را بعنوان بخشی از یک تسلسل و توالی تاریخی شناسایی کرد.

نمودهای ظاهری اکسپرسیونیسم آلمان

(۱) ترکیب بندی (کمپوزیسیون)ها بر خطوط اریب و زاویه‌های شکسته تاکید دارند.
(۲) اشیاء بزرگی همچون خانه‌ها، برج‌ها، و دروازه‌ها که با حرکات عمودی محسوس دوربین نمایش داده می‌شوند، نسبت به هیاکل انسانی یا بیش از اندازه بزرگ و یا بیش از حد کوچک هستند.
(۳) در بازی نور و سایه، تمامی اشکال درمعرض تغییرات پیاپی هستند.
(۴) توده‌های مردم در رابطه با معماری سازمان داده شده‌اند و هیاکل انسانی فردی در ترکیب‌بندی‌ها تحت‌الشعاع اشیاء بزرگ قرار دارند.
(۵) در شیوه‌ی بازیگری، جابجایی آرام حذف شده و بر حالت‌های ناگهانی تاکید می‌شود.
(۶) تکنیک دوربین بر تحرک، زوایای بسیار بسته و استفاده از دوربین ذهنی تاکید دارد.
(۷) شخصیت پردازی روان‌شناسانه مردوداست، شخصیت‌ها یک بعدی، وبخشی‌از یک دهن واحد هستند.
(۸) فیلم به یک تجربه‌ی صرفاً" بصری نزدیک می‌شود. در نتیجه، تمامی زیرنویس‌ها حذف می‌شوند.

بعضی از بودهای ظاهری اکسپرسیو ـ رآلیسم شوروی

(۱) مونتاژ یا تدوین پویا (دینامیک)، دو نما که از نظر گرافیک یا از نظر هویت به یکدیگر شباهت دارند، اما از نظر سوژه‌یی که در آنهاست با هم تفاوت دارند (و اغلب از زمینه‌ی متفاوتی برخوردارند) بطریقی کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که هریک از آنها تعبیری بصری از آن دیگری بشمارمی‌آید. (مثلا" در طوفان بر فراز آسیا، پودووکین صحنه‌یی را که پیشخدمت‌ها به‌بانوی چاقی در پوشیدن لباس کمک می‌کنند، بلافاصله پس از صحنه‌یی قرار می‌دهد که در آن رهبانان ردایی را بر یک مجسمه بودا می‌پوشانند).

(۲) فیلمبرداری طبیعی، اما اغلب فیلمبرداری با نور کم و با عدسی‌هایی که عمق صحنه را کم نشان می‌دهند نیز انجام می‌شود تا به تصاویر حالت نقاشی‌های اکسپرسیونیستی با مرایای تار و مات و ویژگی لرزان و مواج داده شود.

(۳) ترکیب بندی کمپوزیسیون‌های حماسی، هیاکل انسانی از زاویه‌ی پائین ((رو به بالا)) در حالی که آسمان پشت سر آنهاست فیلمبرداری می‌شوند.

(۴) مردود بودن قهرمانان فردی و تاکید بر ویژگی قهرمانی توده‌ها یا مردم.

(۵) شخصیت پردازی فردی صورت نمی‌گیرد. گروه‌ها صاحب شخصیت‌اند و افراد، جزئی از کلیت گروه را تشکیل می‌دهند.

نمودهای ظاهری نئورآلیسم ایتالیا

(۱) استفاده از بازیگران غیر حرفه‌یی در نقش‌های دراماتیک اصلی .
(۲) اجتناب از صحنه‌پردازی در استودیو و استفاده مستقیم از صحنه‌های زندگی واقعی .
(۳) فیلمبرداری طبیعی با استفاده از نور موجود . (استفاده از نور خورشید بجای نور مصنوعی ، فیلمبرداری صحنه‌های شب در شامگاهان بجای ((بکارگیری حیله‌های فنی مانند)) استفاده از فیلتر قرمز ، و غیره) .
(۴) استفاده از قهرمانان منفرد که در هر حال آرمان ویژه‌یی ندارند و اغلب تنها هستند .
(۵) شخصیت‌پردازی مشروح و مفصل روان شناسانه برای نقش‌های اصلی و فرعی .
(۶) تکنیک دوربین با جمع‌آوری جزئیات کوچک و واقعی ، نمای دقیقی از محیط را بدست می‌دهد .

از این‌پس‌هرگاه در این بررسی گفته می‌شود که فیلمی "اکسپرسیونیست" "اکسپرسیو ـ رآلیست" ، یا "نئورآلیست" است ، مراد این‌است که آن فیلم ـ اگر نه الزاما" همه ، بلکه ـ بیشتر نمودهای ظاهری نامبرده در لیست مربوطه را واجد است .

اگرچه‌این‌ازنظر تحلیلی امری جداگانه است ، اما باید گفت که سالدی درونمایه‌های مشخص کننده (نمونه) نیز از سالدی سبک سعیت می‌کنند . اینجا مانع اصلی این است که مورخین فیلم ، تمایل داشته‌اند که درونمایه‌های مشخص کننده را با بدکارگیری برچسب‌های نامناسب مورد بدداوری قرار دهند . همانگونه که مونرو . سی بردزلی اشاره کرده‌است " از نظری همه‌ی هنرمندان به واقعیت علاقمند هستند . اما از چه نظر؟" . این دقیقا" آن نکته‌یی است که باید کشف شود . تحلیل بدین ما در مورد معانی واقع‌گرایی از نظر سبک‌های مختلف ،

آید با تحلیل دیگری در مورد معانی واقع‌گرایی در رابطه با درونمایه کامل شود. کوتاه سخن آنکه برای درک درونمایه‌های نمونه‌ی سه سبک مورد نظر، باید روسی کاملا" عینی وشمه بدیده شناسی ابداع کنیم. باید پرسش‌هایی از این قبیل را مطرح کنیم که در اکسپرسیونیسم آلمانی، اکسپرسیو ـ رآلیسم شوروی و نئورآلیسم ایتالیایی، "مردم" چه کسانی هستند و "واقعیت" چیست؟ هنگامی که به پرسش‌هایی از این دست پاسخ دهیم به یافته‌های زیر می‌رسیم:

(۱) در فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان، "واقعیت" عبارت است از تجربه‌ی ذهنی عاطفی وحشت، ترس، تحقیر، دیگرآزاری، خودآزاری و تعدی. درونمایه‌های اصلی این فیلم‌ها، جنایت، دیکتاتوری، شکنجه و مرگ است. "مردم" در این فیلمها عبارتند از کارمندان اداری، دانشجویان، آموزگاران، صاحبان حرف و کارمندان دون‌پایه. محیط غیر انسانی، خصومت‌آمیز و سرشار از خبث طینت است. اشیاء کوچک مصنوع دست بشر در جریان فیلم بعنوان سمبول شرکت دارند. جنسیت‌و تحریک جنسی در این فیلم‌ها ویرانگر هستند. (همانگونه که حوایکرد فیلم کالیگاری، پروفسور فیلم فرشته آبی و هم قاتل و هم قربانی در فیلم "ام"، ویران شده‌اند).

(۲) در مورد فیلم‌های اکسپرسیورآلیستی شوروی، "واقعیت" عبارتست از تبدیل شرایط نامطلوب انسانی و غیر انسانی به شرایط مطلوب، بوسیله‌ی کاربرد اراده‌ی بشری، عقل و انقلاب. "مردم" در این فیلم‌ها عبارتند از مجموعه‌هایی از کارگران صنایع، برزیگران، سربازان، ملاحان، و صحرانشینان. جنسیت و تحرک جنسی در این فیلم‌ها نادیده گرفته شده است. جنایت‌یک درونمایه‌ی فرعی است که اغلب از روستائیان ثروتمند، طرفداران تزار، افسران خارجی و بورژواها سر می‌زند. محیط غیر انسانی، پویا است. اشیاء بزرگ هویت می‌یابند و بصورت شبه هنرپیشه در فیلم نقش دارند (خود رزمناو در فیلم پوتمکین، پل‌ها در فیلم اکتبر، رودخانه‌ی یخزده در فیلم مادر، لشکر تراکتورها و دستگاه چرخ کردن شیر در خط مشی عمومی یا کهنه و نو).

(۳) برای فیلم‌های نئورآلیستی ایتالیا، "واقعیت" عبارتست از فقر، بیکاری و گرسنگی. "مردم" کارگران صنعتی تنها و بیکار، برزیگران و ماهیگیران

گرسنه، اشخاص بسیار خردسال یا بسیار پیر و فقیر و درمانده، و کارگران مهاجر هستند. فحشاء، سرقت، خودکشی و قتل درونمایه‌های فرعی این فیلم‌ها هستند که اغلب بعنوان حاصل فقر و بیکاری و گرسنگی مطرح می‌شوند. محیط غیر انسانی، بی‌تحرک، سرشار از محرومیت و بی‌ترحم است و روحیه عاطفی حاکم بر این فیلمها ترکیبی از خستگی و ناامیدی است.

در همه‌ی این سبک‌ها، "*واقعیت*" نهفته در درونمایه، دامنه‌یی محدودتر از کل واقعیت‌های موجود در زمان دارد. حالا ما می‌توانیم بپرسیم چرا یک واقعیت مشخص به دامنه‌ی مشخصی محدود می‌شود، یا چرا شامل آن چیزهایی است که در آن مطرح است و چرا شامل آن چیزهایی که در آن مطرح نیست، نمی‌باشد. برای پاسخ به‌این پرسش‌ها باید به کشف ایدئولوژی همراه با هریک از این سه موج بپردازیم. ایدئولوژی یک دسته فیلم، در درونمایه و شخصیت ـ پردازی‌های آنها آشکار می‌شود، چرا که این عواملند که طرح کلی فیلم را می‌سازند. هر طرح بطور ضمنی متضمن نظریه یا فرضیه‌یی درباره‌ی دنیای اجتماعی است. ما این فرضیه‌ها را، ایدئولوژی این فیلم‌ها به‌شمار می‌آوریم.

مدل جامعه شناسی

جامعه شناسی هنر فیلم، از اجزای منمم جامعه شناسی هنر و ادبیات است، که جامعه شناسی ادبیات به‌نوبه‌ی خود از طریق جامعه شناسی دانش و میراث‌های بجامانده از مارکس به‌کنکاش‌های جامعه‌شناختی ارتباط پیدا می‌کند. این وابستگی‌ها می‌تواند راهگشای دستیابی به "مدل"های مشخص و استراتژی‌های معین برای این بررسی باشد. بخصوص ما به یک مدل ماکروسکوپی "بزرگ نما" برای تحلیل تغییرات مهم سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، و به یک مدل "میانه" برای تحلیل زمینه‌های اجتماعی ویژه‌ی هنر، فیلم یا ادبیات مورد نظر از دیدگاه تاریخی نیازمندیم. رابطه‌ی ظاهری میان این دو مدل بر این فرض مبتنی است که: تغییرات عمده‌ی سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه ـ با

کدشن از صافی ساختار اجتماعی‌ئی که زمینه‌ی آثار هنری و ادبی را تشکیل می‌دهند ــ بر هنر، ادبیات یا فیلم تاثیر می‌گذارند.

مدل ماکروسکوپیک (بزرگ نمای) من اساساً شکل تغییر یافته‌یی از مدل اصلی نضادهای مارکس است که در آن از مقولات مطرح شده در کار "نیل.ج. اسملسر" سود جسته‌ام. شکل زیر، این مدل را نشان می‌دهد:

ارزش‌ها، آراء، نمادهای بیانی

روبنا ——————————

معیارها (بویژه معیارهای حقوقی و سیاسی)

کیفیت تشکیلات اجتماعی (اشکال مشخص
تاریخی طبقات و نهادهای اجتماعی)

زیرساخت ——————————

منابع اجتماعی (دردرجه اول، منابع‌اقتصادی،
جمعیت شناختی، آموزشی، فنی)

جنبه‌ی پویای این مدل در این فرضیه نمود پیدا می‌کند که در بیشتر جوامع تاریخی (خواه ویژگی‌شان منابع در حال افزایش باشد یا منابع درحال کاهش) منبع عمده‌ی تغییرات اجتماعی عبارتست از تنش یا عدم مناسبت مابین منابع اجتماعی و کیفیت ویژه‌ی تشکیلات اجتماعی. از آنجا که فیلم بخشی از مقوله‌ی سمبول‌های بیانی است، با توجه به این مدل، شرایط‌لازم برای ظهور و تداوم یک موج سینمایی را باید درمیان: منابع اجتماعی مشخص تاریخی، چگونگی تشکیلات اجتماعی، معیارهای سیاسی و حقوقی و سنت‌های هنری جامعه‌ی مورد نظر پیدا کرد.

مشاهده‌ی اولیه نشان می‌دهد که هریک از سه موج مورد نظر ما به مدت کوتاهی پس از یک جنگ مهم آغاز شده‌اند. به این ترتیب که اکسپرسیونیسم آلمان پس از جنگ جهانی اول شروع شد، رآلیسم پویای سینمای شوروی بعد از

انقلاب ۱۹۱۷ و جنگ داخلی آغاز شد و نئورآلیسم ایتالیا بلافاصله بعد از جنگ جهانی دوم آغاز شده‌است :

جنـــگ	فاصله	شروع موج
۱۸ ــ ۱۹۱۴	۱ سال و ۳ ماه	۱۹۲۰ : "کالیگاری"
۲۱ ــ ۱۹۱۷	۴ سال	۱۹۲۵ : اعتصاب
۴۵ ــ ۱۹۳۹	بلافاصله	۱۹۴۵ : رم شهر بی‌دفاع

بنظر می‌رسد که ارتباط میان جنگ و این سه موج درآن باشد که در هریک از این موارد ، جنگ بعضی از شرایط مورد لزوم ((برای پیدایش این موجها)) را فراهم آورده است . همانطور که بعداً" نشان خواهیم داد ، به‌نظر می‌رسد که لااقل چهارنوع شرط از این دست وجود داشته باشد :

(۱) کادری از کارگردانان ، فیلمبرداران ، مونتورها ، بازیکران و دیگر تکنیسین‌ها ،

(۲) مجموعه‌یی از ابزار صنعتی لازم برای تولید فیلم ،

(۳) وجود موقعیتی در تشکیلات صنایع فیلم که یا با ایدئولوژی مطرح شده در این فیلم‌ها هماهنگی دارد و یا دست کم به‌آن اجازه‌ی بروز می‌دهد ،

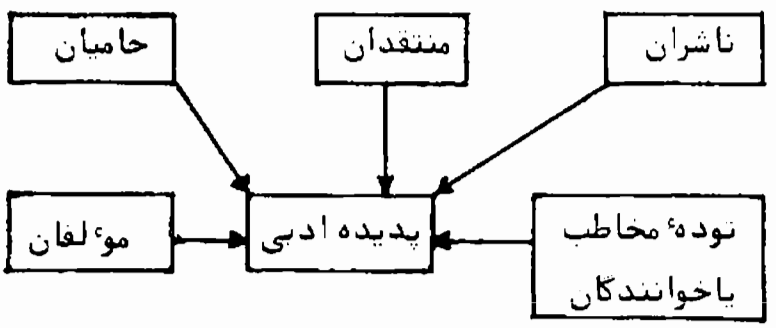
(۴) جو سیاسی که‌با ایدئولوژی مطرح شده در این موجها هماهنگی دارد و یا دست کم به‌آن اجازه بروز می‌دهد .

شرط های سوم و چهارم از نظر کیفی با دو شرط اول تفاوت دارنـد و نقش آنها بیشتر مربوط به "اجازه‌دادن" است . آنچه که من آنرا ایدئولوژی یک موج فیلم می‌نامم ــ آرای ضمنی و پیشنهادات عجین شده با طرح فیلم ــ باید بطور جداگانه از طریق تحلیل محتوای طرح فیلم مشخص شود . تنها پس از انجام این کار می‌توان نشان داد که یک نوع موقعیت تشکیلات صنایع فیلم یا یک

جو سیاسی و معیارهای حقوقی آن با گسترش یک موج فیلم با ایدئولوژی مشخصی موافق است یا مخالف.

فرضیه‌ی اساسی جامعه شناختی این مطالعه اینست که قبل از شروع یک موج فیلم از نظر سبک یکدست، همه‌ی این چهار شرط باید عملی شده‌باشد. یک نتیجه‌ی فرعی این فرضیه این است که حذف یک یا چند شرط از این شرایط برای کاهش قدرت یا ویران کردن یک موج کافی ست. در ضمن، آشکار است که این چهار شرط ساختاری به‌منزله‌ی مقولات فرعی مشخص تاریخی است که از مقولات اصلی مدل ماکروسکوپیک ما مشتق شده‌اند. این مدل به‌نوبه خود، اساسا" با تغییرات اقتصادی ـ اجتماعی و سیاسی در جامعه‌ی بزرگ سر و کار دارد. برای نزدیک‌تر شدن به موج فیلم، باید یک مدل میانه هم ابداع کنیم که از طریق آن، زمینه‌ی اجتماعی بلافصل فیلم که تغییرات جامعه‌ی بزرگ تر از مجرای آن بر هنر فیلم اثر می‌گذارند نیز بررسی شود.

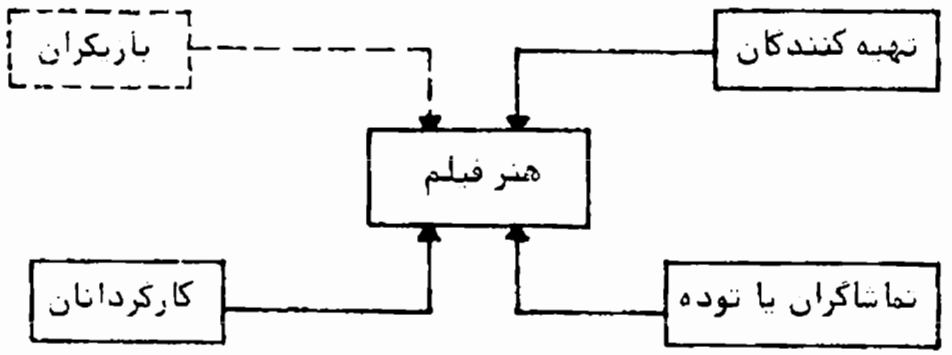
بهترین ترتیب این است که مدل دوم را مشتقی از یک مدل پیچیده‌تر جامعه شناسی ادبیات در نظر بگیریم. بطور کلی، همانطور که در شکل زیر می‌بینید، می‌توان گفت که پدیده‌های ادبی در محاصره‌ی پنج ساختار مشخص اجتماعی هستند:



در مورد هنر فیلم بافت احاطه کننده‌ی ساختار اجتماعی بنظر خلاصه‌تر می‌رسد. چرا که حامیان و تهیه کنندگان معمولا" یکی هستند و همچنین به این دلیل که یک سنت پابدار و قائم به ذات نقد فیلم وجود ندارد. از سوی دیگر یک ساختار اجتماعی تازه ـ که از نظر جامعه شناسی خورند تردید آمیزی دارد ـ

در عرصه‌ی اجتماعی هنر فیلم ظهور می‌کند: بازیگران. این ساختار از این نظر تردید آمیز بنظر می‌آید که تاریخ‌فیلم نشان داده است در دوران‌های شکوه و و عظمت هنری فیلم، بازیگران همیشه تحت الشعاع کارگردانان قرار گرفته‌اند. عکس این امر در دوران‌هایی تحقق می‌یابد که فیلم به بخشی از فرهنگ توده تبدیل می‌شود. ظهور "ستارگان" با قدرت و ثروتمند و گسترش صنایع "فیلم ـ سرگرمی" با قدرت و ثروتمند، ظاهرا" از نظر ساختار با یکدیگر مرتبطند.

با در نظر داشتن این موارد، مدل میانه‌ی ما برای ساختار اجتماعی‌ی که هنر فیلم را احاطه کرده است، در شکل زیر نمایش داده شده است:



ارزش جامعه شناختی این مدل‌ها کاملا" بالا است. ویژگی اجتماعی مشترک اعضای پاره‌یی از این ساختارهای اجتماعی (مثل کارگردانان فیلم و تماشاگران) را می‌توان به کمک داده‌های بیوگرافیک با انجام مصاحبه‌های استاندارد شده مورد بررسی قرار داد. سایر ساختارها (ازقبیل تشکیلات صنعت) را می‌توان ازنظرمقتضیات بوروکراتیک و نهادی مورد مطالعه قرار داد.

متاسفانه در هر مطالعه‌ی مادی و بخصوص در هر مطالعه‌ی تاریخی، در دسترس نبودن "داده‌ها"، تحلیل را مطمئنا" از امکانات دلخواه دور می‌کند. برای تحلیل زمینه‌ی اجتماعی سه موج مورد نظر، ما درباره‌ی اکثریت کارگردان ـ ها، تا حدودی داده‌های بیوگرافیک در دست داریم، همچنین داده‌های تاریخی خوبی در مورد مقتضیات تشکیلاتی صنایع فیلم در اختیار ما است، اما درباره‌ی تماشاگران هیچ چیز نمی‌دانیم.

بطور خلاصه، این بررسی یک تخمین علّی درباره‌ی ظهور و سقوط سه موج

فیلم همگون از نظر سبک، بعمل خواهد آورد. به این مفهوم که حضور یا عدم حضور چهار عامل ساختاری را در آنها بررسی خواهد کرد: کادری از تکنیک‌های فیلم، ابزار صنعتی لازم، یک تشکیلات صنعتی موافق‌حال، و یک جو سیاسی موافق‌حال. خصوصیات این عوامل را جداگانه بکمک داده‌های تاریخی تعیین خواهیم کرد. آنگاه ایدئولوژی تاریخی طرح فیلم‌های مربوطه به این موجها را مورد مطالعه قرار می‌دهیم و نشان خواهیم داد که در هر دوران آیا تشکیلات صنعت فیلم یا جو سیاسی با این ایدئولوژی موافقت داشته‌است یا نه. بعد، زمینه فرهنگی گسترده‌تر هنری ـ ادبی ـ دراماتیک ـ فرهنگی را از نظر خواهیم گذراند تا ریشه‌های تکوین سبک هریک از این سه موج را دریابیم. و بالاخره، خصوصیات اجتماعی هر گروه از کارگردانها را مطالعه می‌کنیم و بعضی از این خصوصیات اجتماعی را با جنبه‌های ویژه‌ی از هر موج فیلم ارتباط خواهیم داد.

منابع

1) Georges Sadoul, *Histoir de l'art du Cinema (Paris, Flamarion), 1949.*

2) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler, Princeton University Press, 1947.*

3) Jay Leyda, *Kino " A History of The Russian & The Soviet Film, NewYork 1960.*

4) Dickinson, T. & De Laroche, *Soviet Cinema, London, 1948.*

5) Paul Rotha, *The Film Till Now, London, 1949.*

6) Monroe, C. Bradsley, *Aesthetics " Problems in the Philosophy of Criticism " NewYork 1958.*

بخش اول

اکسپرسیونیسم آلمان

عوامل تعیین‌کننده ساختاری لازم

بررسی رویدادهای تاریخی آلمان بلافاصله پس از جنگ اول جهانی و بازتاب‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، و اقتصادی آن خواهد بروز چهار عامل تعیین کننده‌ی ساختاری را، پیش از ظهور موج فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمانی روشن می‌کند. محاصره‌ی اقتصادی متفقین، عرضه‌ی فیلم را از ایالات متحده، انگلستان و فرانسه متوقف کرد. از آنجا که محاصره اقتصادی بر زمینه‌ی تقاضای فیلم در اروپای مرکزی و غربی نیز تاثیر گذاشت، جنگ، یک انگیزه‌ی قوی برای گسترش تولید فیلم در آلمان ایجاد کرد. آنکونه که "وولسبرگ" اشاره می‌کند:

> "آلمان، به همراه سرتاسر اروپای مرکزی، خود را از غرب که‌قسمت عمده‌ی فیلم مورد نیاز آن را تامین می‌کرد، جدا افتاده دید. در عین حال، نیازمندی سینماها ((به فیلم)) بیشتر و محسوس‌تر می‌شد. با شدت گرفتن جنگ، و افزایش فشار بر مردم، آنها به رفتن به سینما تشویق شدند و به این ترتیب تعداد تماشاگران رو به فزونی نهاد. شکاف ناشی از عدم عرضه‌ی محصولات انگلیسی، ایتالیایی، آمریکایی و بویژه فرانسوی، می‌بایست پر می‌شد... استودیوهای آلمانی با فشار زیاد مشغول به‌کار شدند. استودیوهای تازه ساخته شدند و تولید انبوه آغاز شد. بطور کاملا" طبیعی، جنگ بر

انتخاب سوژه‌ها تاثیر کداست و نوع تازه‌ی از فیلم، (فیلم‌های میهن پرستانه) پدید آمدند". (۱)

جنگ باعث شد تا استفاده از فیلم‌های مستند و تبلیغاتی در ارتش رواج یابد. حکومت آلمان تشکیلات ویژه‌یی را تحت عنوان "اداره‌ی تصویر و فیلم"* ایجاد کرد که هدف آن تولید فیلم‌های مستند جنگی برای سربازان و تاسیس پانصد سالن سینما در جبهه‌ی غرب و سیصد سینما در جبهه‌ی شرق بود. مهم‌تر از آن، جنگ انگیزه‌یی شد برای تشکیل کادرهای آموزش دیده‌ی کارگردانان، بازیگران، فیلمبرداران و دیگر تکنسین‌ها.

"انزوای آلمان باعث افزایش تولید شد. برلین از تمامی بازیگران و تکنیسین‌های اروپای مرکزی دعوت به‌کار کرد. بعضی‌ها از دانمارک، بعضی از وین، و دیگران از پراگ، ورشو و بوداپست آمدند. بدنبال (آستانیلسن)، (باربارا چالوپتز) لهستانی که بعنوان (بولانگری) معروف بود، پس از او (اولاف فونس) دانمارکی که نقش اصلی سریال تخیلی (همونکولوس) را بازی می‌کرد، سپس (لوبوپیک) رومانیائی بازیگری که بعدها کارگردان هم شد، و دیگران از راه رسیدند. در سال ۱۹۱۶، لوبوپیک و پانینکز نخستین موفقیت خود را در فیلمی بنام (شب وحشت) به کارگردانی آرتور روبیسون بدست آوردند. اندکی پیش از آن، امیل پانینکز کار سینما را در فیلمی به کارگردانی روبرت وینه آغاز کرده بود ... ورنر کراوس و کنراد ویدت تازه در استودیوهای آلمان پیدایش شده بود... پل لنی سرکرم کارگردانی نخستین فیلم خود بود. جومای، کارگردانی که تخصص ساختن فیلمهای پلیسی و

---

۱) برای توضیح پانویس‌ها به شماره‌های مشابه در پایان این بخش مراجعه کنید.

* Bild - und Filmamt

نخیلی بود، سناریوی یک جوان اهل وین بنام فریتز لانگ را پذیرفته بود... با فرا رسیدن سالهای ۱۶ ـ ۱۹۱۵ تقریبا" همه‌ی کسانی که قرار بود بخت خود را در سینمای آلمان بیازمایند، در استودیوهای برلین جمع شده بودند". (۳)

ژرژ سادول می‌گوید: "کمک مهم جنگ و سالهای پیش از جنگ این بود که برای آینده‌ی ما، نسلی از بازیگران، کارگردانان، فیلمبرداران و تکنیسین‌ها را آماده کرد". نخستین شرط ساختاری در واقع از سال ۱۹۱۷ حاضر بود. به گفته‌ی ژرژ سادول: "آلمان سیلی خورده از تندباد شکست، بزرگترین و مجهزترین استودیوهای فیلمسازی را در اروپا ساخته بود". دومین شرط ساختاری ـ یک صنعت فیلم اساسی ـ نیز با پایان جنگ حاضر شده بود. سومین شرط ساختاری بطور رسمی در روز چهارم ژوئیه ۱۹۱۷، هنگامیکه ژنرال لودندورف از وزیر جنگ خواست که صنایع فیلم آلمان را بر مبنای منطقی‌تری سامان بخشد و بطور خلاصه آنرا مونوپولی (انحصاری) کند، پدید آمد.

بدنبال پیروزی بر فرانسه در سال ۱۸۷۱ و با منضم کردن منطقه‌ی لورن که از نظرمنابع آهن غنی بود، سرمایه‌داری آلمان، با بهره‌گیری از حمایت سخاوتمندانه‌ای که حکومت فردی و مطلقه‌ی آن کشور از آن می‌کرد، به‌سوی صنعتی کردن آلمان پیش رفت. روند صنعتی کردن آلمان، بر گسترش بخش صنایع سنگین و تشکیل کارتل‌ها، تراست‌ها و انحصارات تاکید داشت. مشاهدات دو مورخ، کیکلی و کلارک:

" اداره‌ی صنعت آهن و فولاد آلمان در طی تمام تاریخ آن، در چند کارخانه‌ی معدود متمرکز بود، که آنها نیز به‌نوبه‌ی خود، گاه در اختیار فقط یک خانواده، و گاهی در اختیار چندخانواده‌ی انگشت شمار بودند... صنایع اساسی آلمان: استخراج ذغال سنگ، آهن، فولاد، ابزار مهندسی و مواد شیمیایی، در یک رشته مؤسساتی بصورت متمرکز درآمدند و این مؤسسات قدرت سهمیه بندی،

فروش به قیمت ثابت و هماهنگ کردن یا تعدیل تصرفات قبلی را در اختیار خود گرفتند. این کارتل در طی سالهای پس از جنگ، کاملا" شکل گرفت و بعد بصورت یکی از عوامل اساسی توسعه‌ی تولید و ایجاد قدرت رقابت در برابر بازارهای خارجی درآمد. این کارتل با مشورت و همکاری وفاداراندی اعضایش فعالیت می‌کرد و در عین حال برای کسانی که اصول انحای کارخانجات را زیر پا می‌نهادند، مجازات‌هایی وضع کرده بود که ضمانت اجرای قانونی نیز داشت" (۵)

صنایع فیلم نیز از الگوی کلی صنایع آلمان پیروی کرد. پیش از ۱۹۱۴ بازار فیلم آلمان زیر نفوذ کمپانی‌های فرانسوی بود و پس از آن جولانگاه فعالیت کمپانی دانمارکی "نوردیسک" شد. در آغاز سال ۱۹۱۷ نیازهای بازار فیلم در آلمان توسط چند تهیه کننده‌ی پراکنده و چهار کمپانی نسبتا" بزرگ تامین می‌شد. نوردیسک دانمارک و دکلا، بیوسکوپ و دولیتسک آلمان. به کفته‌ی وولنبرگ در اواخر سال ۱۹۱۷ و بکفته‌ی برازیلاخ در اوایل سال ۱۹۱۸ کمپانی معروف "یو.اف.آ" *بوجود آمد. کراکاور می‌نویسد: طی عهدنامه‌یی که بین سر فرماندهی آلمان و سرمایه‌کذاران برجسته و صاحبان کشتی‌ها منعقد شد، مسئر فیلم، اتحادیه‌ی داویدسون و کمپانی‌های تحت کنترل نوردیسک با کمک کروهی از بانکها در یک کمپانی جدید بنام "کمپانی یونیورسوم فیلم" یا "یو.اف.آ" با یکدیکر ادغام شدند. سهای سهام این کمپانی به ۲۵ میلیون مارک بالغ شد که یک سوم آن، یعنی ۸ میلیون مارک را، "رایش" دراختیارکرفت.

در سال ۱۹۱۱، یازده کمپانی فیلم در آلمان وجود داشت. در سال ۱۹۱۸، این رقم به ۱۳۱ و در سال ۱۹۲۰ به ۲۳۰، در سال ۱۹۲۲ به ۳۶۰ و بالاخره در سال ۱۹۲۹ تعداد کمپانی‌ها به ۴۲۴ رسید. این ارقام شواهدی در اختیار "وولنبرگ" می‌کذارند که میتواند ادعا کند، "انحصار"ی در کار نبوده

---

* [illegible]

" تعداد بسیار زیاد واحدهای تولیدی نشان می‌دهد که در آن زمان از آنچنان تمرکز مالی و صنعتی که ویژگی صنعت فیلم آمریکا را تشکیل می‌دهد، در آلمان اثری نبوده است. در کمپانی‌های متعدد کوچک و متوسط امکانی برای بسط فردیت، چند جانبگی، رقابت و تجربه وجود داشته است... گذشته از کمپانی‌های کوچک بی‌شماری که سالیانه یک، دو یا سه فیلم تولید می‌کردند و بعضی از آنها عمر بسیار کوتاهی داشتند، کمپانی‌های بزرگ متعددی هم بودند که هدفشان تولید فیلم و پخش آن در داخل و خارج بود. تعداد کمی از این کمپانی‌ها، صاحب سالن سینما هم بودند اما هیچیک از آنها، حتی یو.اف.آ.، در موضع مسلط و کنترل کننده نبود، مسالهٔ انحصار که جای خود دارد. دو کمپانی معتبر این دوران، بیوسکوپ و دکلا بودند که کمپانی اخیر شعبه‌یی از تشکیلات آلمانی کمپانی (اکلر) فرانسه بشمار می‌آمد. دلکا و بیوسکوپ در سال ۱۹۲۰ با سرمایه‌ی ۳۰ میلیون مارک درهم ادغام شدند و این کمپانی جدید هم در سال ۱۹۲۱ با ادغام در یو.اف.آ.، گروه دیگری از سالن‌های سینما را بدست آورد و در عین حال بعنوان بهترین دستاوردش آریش پومر، برجسته‌ترین تهیه‌کننده‌ی آن زمان‌را از آن خود کرد". (۱)

ادعای وجود نداشتن انحصار از سوی "وولنبرگ" با گفتهٔ "باردش" و "برابلاخ" که: " در پایان جنگ عملا" تنها دو تشکیلات تولید فیلم، یعنی بیوسکوپ و یو.اف.آ.، در آلمان فعالیت داشتند" در تضاد است. رای "سادول" قاطع‌تر است: "یو.اف.آ.، کارتلی بود که تهیه کنندگان عمده را گرد هم آورد". مرسیلون، کارشناس اقتصاد فیلم ادعا می‌کند که: در طی چند سال، یو.اف.آ.، به بزرگترین تهیه‌کننده‌ی فیلم در آلمان بدل شد. ابتدا،

یو.اف.آ، سر صعودیش را با تولید فیلم خام آغاز کرد و سپس در کار پخش و نمایش فیلم وارد شد و آنگاه به گسترش کمی کار خود پرداخت. باید در نظر داشت که در فاصله‌ی ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۲ روند تمرکز اقتصادی بی‌وقفه ادامه داشت ... چند کمپانی بزرگ، فعالیت خود را گسترش دادند و تهیه‌کنندگان و پخش کنندگان متوسط الحال و همچنین چند رشته سالن نمایش را در خود جذب کردند. هدف این تمرکز، از بین بردن رقابت داخلی، ومهم‌تر از همه مقابله با رقابت خارجی بود." (۵)

با پایان جنگ سومین شرط نیز وجود خارجی پیدا کرد: صنعت فیلم آلمان بصورت تشکیلاتی اولیگوپولی* و شبه انحصاری سازمان داده شد. برای حصول به این ساختار، صنعت فیلم آلمان امکانات مخصوصی را از میان برداشت و بویژه امکان ظهور یک هنر فیلم آلمانی با تمایلات چپ و ضد ایدئولوژی سرمایه‌داری را کاملا" از میان برد. فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان اندیشه‌ی محافظه‌کاری را بعنوان یک خصیصه‌ی ذاتی درخود داشتند. از سال ۱۹۱۸ به‌بعد کیفیت تشکیلات صنعت فیلم آلمان با ایدئولوژی موج فیلم آینده‌ی این کشور هماهنگی داشت.

تا یک سال بعد هم، چهارمین شرط ساختاری پدیدار نشد. جو سیاسی اواخر ۱۹۱۸ و نیمه‌ی اول ۱۹۱۷ آشکارا موافق ایدئولوژی محافظه‌کاری نبود. درهم شکستن ماشین نظامی و استعفای لودندورف، شورش نیروی دریایی را در ۲۸ اکتبر ۱۹۱۸ بدنبال داشت. شورش بلشویکی در "کیل" و هامبورگ نیز بدنبال آن روی داد. در هفتم نوامبر ۱۹۱۹ کورت آیزنر موجودیت "جمهوری باواریا" را اعلام کرد و قیام چپگرایانه گسترش یافت. روز نهم نوامبر ۱۹۱۸، قیصر خلع شد و سوسیال دموکراتها (سوسیالیستهای اکثریت) به رهبری "ابرت" یک دیکتاتوری تک حزبی اعلام کردند و از جناح چپ سوسیال دموکراتها (سوسیالیستهای مستقل) که تجزیه طلب بودند، نیز دعوت کردند تا به حکومت بپیوندند. سوسیال دموکراتها پس از متحد شدن با یکدیگر و امضای عهدنامه‌ی

---

* Oligopoly تولید سازمندیهای عامه توسط عده‌یی معدود.

برک مخاصمه، به جناح چپ بلشویکی به رهبری "کارل لیبکنشت" و "روزا لوکزامبورگ" حمله کردند. در ابتدای سال ۱۹۱۹ پس از آنکه سوسیالیستهای اکثریت تمایل خود را برای انجام انتخابات مجلس موسسان اعلام کردند، سوسیالیستهای مستقل، حکومت را که اینک چیزی بیش از یک دیکتاتوری سوسیال دموکرات مآب نبود، ترک کردند. اینک حکومت استعفای رئیس پلیس برلین، "روبرت ایکهورن" را که یک چپ مستقل بود، طلب می‌کرد. ایکهورن جذب حزب حاکم شد و "اسپارتاکیست"ها (چپ‌بلشویکی) مردم را دعوت به اعتصاب عمومی کردند. حکومت برای درهم شکستن اعتصاب دست به عمل زد. وزیر داخله‌ی سوسیال دموکرات، گوستاو نوسک از افسران گارد امپراطوری سابق خواست که نیروی جنگنده‌یی را برای حمله به اسپارتاکیست‌ها آماده کنند. در ۱۵ ژانویه‌ی ۱۹۱۹، این نیرو، که "نیروی آزاد" نام گرفت، کارل لیبکنشت و روزا لوکزامبورگ را دستگیر کرد و به قتل رساند چهار روز بعد، انتخابات "مجمع ملی" با نظم کامل برگزار شد. کیگلی و کلارک می‌گویند: "سوسیالیست‌های اکثریت ۳۷/۹ درصد، سوسیالیست‌های مستقل ۷/۶ درصد آراء را بدست آوردند و در مجموع سوسیالیستها ۳۶ کرسی کمتر از حد لازم برای رسیدن به اکثریت مطلق در مجمع ملی بدست آوردند. جناح افراطی بورژوازی ۱۸/۵ درصد و جناح میانه‌ی آن ۴/۴ درصد و جناح دست راستی آن ۱۰/۳ آراء را بدست آوردند و حزب کاتولیک میانه روی آلمان نیز ۱۹/۷ درصد آراء را از آن خود کرد.

در این انتخابات، سوسیال دموکراتها به احزاب میانه رو چراغ سبز نشان دادند. در طی هفته‌های بعد، شورشها و اعتصابات دست چپی‌ها در معادن وستفالی، راینلند، توربنیا، و ساکسونی، توسط نیروهای دولتی درهم شکسته شد. در ۲۱ فوریه ۱۹۱۹ کورت آیزنر بدست یک ضد انقلابی بقتل رسید. در برلین، در پنجم مارس ۱۹۱۹ بدنبال یک اعتصاب عمومی که اتحادیه‌های صنفی خواستار آن شده بودند، سربازان نیروی دریایی، حومه‌ی شهر "لیختنبورگ" را گرفتند". (۵)

" حکومت از موقعیت استفاده کرد و با دلایلی که بعدها

نادرستی آنها به اثبات رسید، اسپارتاکیست‌ها را به قتل چند پلیس متهم کرد، نیروهای نظامی را برای سرکوب آنها اعزام نمود، سعیت و خونریزی آنها نه‌تنها انتقاد مطبوعات دموکراتیک و حتی میانه‌رو را برانگیخت، بلکه تقریبا" باعث شد که کارگران بر علیه حکومت متحد شوند. اسپارتاکیست‌ها در ماگدلبورگ، لایپزیگ، درسدن، برانزویک و مونیخ حملات خونین‌تری را تحمل کردند. در مونیخ، پس از قتل آیزنر، سوسیالیستهایی از سرتاسر طیف سوسیالیستی خواستار یک جمهوری کارگری شدند. این جمهوری اعلام شد اما توسط کمونیست‌ها سرنگون گردید. و اقتدار کمونیستها نیز با حمام خونی که ارزش آنرا دارد تا بهترین عکس‌العمل سنتی "سفید"ها قلمداد شود، به‌پایان خود رسید. در ماگدلبورگ نیز حمام خون براه افتاد، یک دیکتاتوری سرخ، وزیر خارجه‌ی سوسیالیست را کشت و آنگاه با اعمال زور سرکوب گردید، در لایپزیک‌وبرانزویک، جنبش از نفس افتاد. تا پایان ماه مه شورش‌های پراکنده ادامه داشت، ... و با شکست سهمگین افراطیون توسط ارتش کهنه (قیصر)، بخت انجام یک انقلاب بلشویکی بکلی از میان رفت". (۵)

در ۱۱ ماه اوت ۱۹۱۹ قانون اساسی "وایمار" دیگر کاملا" پذیرفته شده بود. آلمان اینک زیر سایه‌ی یک حکومت ائتلافی متشکل از سوسیال دموکراتها و لیبرالهای‌میانه‌رو به‌حیات خود ادامه می‌داد. اما بخش‌های عظیمی از قلمرو آلمان در اشغال دشمن بود، تشکیلات صنایع از میان رفته بود، بازرگانی خارجی مضمحل شده بود و کمبودی حاد در زمینـــه‌ی مواد غذایی نیز بوجود آمده بود.

کراکاور می‌گوید که کمپانی "دکلا"ی "یومر" فیلم "*مطب دکتر کالیگاری*" را بدنبال یک سری تبلیغاتی واقعی، در ماه فوریه ۱۹۲۰ در سالن "مارموزهاوز"

برلین بروی صحنه آورد. "پومر" اخیرا" این ماجرا را آشکار کرده است:

آلمان دستخوش تورم عظیمی بود. ما پول‌هایمان را بصورت ارز خارجی نگهداری می‌کردیم، چون ارزش مارک روز به روز پائین می‌آمد. ابتدا کالیگاری در کیشه شکست بزرگی خورد. اما من پولی از دست ندادم. ساختن کالیگاری ((فقط)) ۱۸۰۰۰ دلار خرج برداشته بود، بنابراین من نمی‌توانستم ضرر کنم. کالیگاری در سالنی در برلین بروی صحنه رفت. اما تماشاگران بر علیه آن دست به تظاهرات زدند و پول خود را پس می‌خواستند. بنابراین بعد از دو سانس، سینمای نمایش دهنده، فیلم را عوض کرد و من نمی‌توانستم سالن دیگری برای نمایش آن پیدا کنم. بنابراین من از طریق یک مبارزه‌ی تبلیغات و پوستر، کالیگاری را غالب کردم. ما سرتاسر برلین را با پوسترهای اکسپرسیونیستی پر کردیم که عکس کنراد ویدت و جمله‌ی: " شما بایستی کالیگاری را ببینید" روی آن دیده می‌شد. یا جمله‌ی: " آیا کالیگاری را دیده‌اید؟" و غیره. و این مبارزه‌ی تبلیغاتی شش‌ماه طول کشید. آنوقت دوباره به همان سالن اول رفتم و از جیبم سی هزار مارک به آنها دادم تا دوباره کالیگاری را نشان بدهند. حالا تماشاگران آمادگی پیدا کرده بودند. همان سالن فیلم را نمایش داد. و کالیگاری سه ماه روی پرده ماند". (۷)

از آنجا که مبارزه‌ی تبلیغاتی شش ماه بطول انجامیده است، بنابراین زمان نمایش واقعی کالیگاری ظاهرا" باید در سپتامبر ۱۹۱۹ باشد. یعنی سه ماه پس از آخرین شورش اسپارتاکیستی (مه ۱۹۱۹) و یک ماه پس از تصویب قانون اساسی وایمار در "مجمع موسسان" (اوت ۱۹۱۹). در میانه‌ی سال ۱۹۱۹ تغییر جهت سیاسی از چپ به حداقل میانه، چهارمین عامل ساختاری را فراهم آورد: یک جو سیاسی که با ایدئولوژی محافظه‌کاری موافق بود و با دست کم آنرا تحمل

می‌کرد . عامل تعیین کننده‌ی چهارم ، در طی دهه‌ی بیست با هر انتخابات و با هر تغییرات در ترکیب کابینه که حکومت آلمان را هرچه بیشتر بطرف جناح میانه می‌برد و بالاخره آنرا به جناح راست کشید ، مستحکم‌تر شد .

فیلم‌ها

در حالیکه مورخین فیلم اتفاق نظر دارند که "مطب دکتر کالیگاری" (۱۹۲۰) نخستین فیلم کاملا" اکسپرسیونیستی است ، به این نکته هم اشاره می‌کنند که چهار فیلم دیگر هم هستند که یا از نظر سبک و یا از نظر درونمایه در این راه پیشگام بشمار می‌آیند : از نظر درونمایه ، فیلم "دانشجوی پراگ" (۱۹۱۳) اثر استلان رای و فیلم "گولم" (۱۹۱۴) اثر پل وگنر ، و از نظر سبک ، فیلم "خانه‌های بی در یا پنجره" (۱۹۱۴) اثر "رای" و فیلم مهیج شش قسمتی "همونکولوس" (۱۹۱۶) اثر "اتو ریپر" . در هر حال ، "لوته آیزنر" بیان می‌کند که "طرح معماری در فیلم خانه‌های بی در یا پنجره ، فقط بطور سطحی تغییر شکل یافته است" و درباره‌ی ریپر می‌گوید "او کاملا" از تاثیری که می‌توانست از تضاد میان رنگ سیاه و سفید بدست بیاورد ، آگاه بود" . (۸)

اما ، چرا صنعت فیلم آلمان به ساختن فیلم‌های اکسپرسیونیستی روی آورد ؟ اریش پومر ، تهیه کننده‌ی سرشناس اکثر این فیلمها ، در این مورد ، این نظر را ابراز کرده است :

" صنعت فیلم آلمان به این علت فیلم‌های "دارای سبک" را می‌ساخت که می‌خواست پول دربیاورد . بگذارید توضیح بدهم : در پایان جنگ جهانی اول صنعت هالیوود ، می‌رفت تـــا سیادت خود را ((بر صنایع مشابه)) جهان پایه‌ریزی کند . دانمارکی‌ها هم صنعت فیلم داشتند . فرانسوی ها هم صنعت فیلم بسیار فعالی داشتند که در پایان جنگ موقتا" متوقف شده بود . آلمان شکست خورده

بود. چطور می‌توانست فیلمهایی بسازد که با فیلم‌های دیگران رقابت‌کند؟ حتی سعی کردن برای تقلید از هالیوود با فرانسوی‌ها غیر ممکن بود. بنابراین ما دست به‌کار تازه‌یی زدیم: فیلم‌های اکسپرسیونیستی یا دارای سبک. این کار کاملا" امکان پذیر بود، چرا که آلمان مملو از هنرمندان و نویسندگان خوب بود و یک سنت ادبی مستحکم و سنت تآتری بزرگی را نیز پشت سر داشت. که این آخری باعث شده بود که ما هنرپیشگان خوب کارآزموده‌یی داشته باشیم. جنگ جهانی اول، کار صنعت فیلم فرانسه را تمام کرده بود. مساله‌ی آلمان این بود که سعی کند با هالیوود رقابت کند". (۷)

از یک دیدگاه صنعتی، اکسپرسیونیسم در فیلم، حاصل ایجاد یک وجه امتیاز در محصول بود: تلاشی برای رقابت با محصولات هالیوود در بازار اروپا. اولین فیلم از این سری، کالیگاری (۱۹۲۰) توسط کمپانی خود پومر، بنام دکلا ساخته شد. بعدها، دکلا، کمپانی بیوسکوپ را نیز (که "گولم" (۱۹۲۰) را ساخته بود)، در خود تحلیل برد. بعنوان سرپرست دکلا ــ بیوسکوپ، "پومر" با یو.اف.آ، رو در رو شد. " اما ما پول زیادی نداشتیم و نمی‌توانستیم واقعا" با یو.اف.آ، رقابت کنیم، به این ترتیب دکلا ــ بیوسکوپ به یو.اف.آ، پیوست و من رئیس تولید یو.اف.آ، شدم". (۷)

سناریوی اصلی، *کالیگاری* را کارل مایر و هانس یانویچ نوشته بودند. طرح آن به این صورت است: سیرک کوچکی به یک شهر آلمانی وارد می‌شود. در میان نمایش‌های فرعی، نمایشی هم هست که دکتر کالیگاری متخصص هیپنوتیزم آنرا اجرا می‌کند. قهرمان این نمایش، مرد خوابگرد افسون شده‌ی غیبگویی بنام "سزار" است. کالیگاری برای دریافت گواهینامه‌یی به شهرداری می‌رود و از سوی یک کارمند منکبر مورد تحقیر واقع می‌شود، صبح روز بعد، کارمند را در اتاقش مرده می‌یابند. در اینجا ما باگروه دیگری از کاراکترها آشنا می‌شویم، فرانسیس و آلن که دانشجویند و عاشق جین ــ دختر یک دکتر بومی ــ هستند. فرانسیس،

آلن و جین به سیرک می‌روند و سزار را می‌بینند که در حال پاسخ دادن پرسش‌هایی درباره‌ی آینده است. آلن از خوابگرد می‌پرسد: "من چقدر زندگی می‌کنم؟" سزار پاسخ می‌دهد: "تا سپیده‌دم". آن شب آلن به قتل می‌رسد. فرانسیس، جین و پدرش به بررسی این جنایت می‌پردازند. هنگامیکه فرانسیس خوابگاه تابوت مانندی را که ظاهراً متعلق به خوابگرد است می‌یابد، خوابگرد واقعی وارد اتاق خواب جین می‌شود، و می‌خواهد او را به‌قتل برساند، اما پس از آنکه بداو خیره می‌شود، دختر خواب آلود را می‌رباید و از فراز بام‌ها فرار می‌کند. فریاد دختر، پدرش را به تعقیب آدم‌ربا می‌کشاند. سزار قربانی‌اش را رها می‌کند و اندکی بعد، از خستگی می‌میرد. فرانسیس و دو پلیس به‌زور وارد محل نمایش کالیگاری می‌شوند و در جعبه‌ی تابوت مانندی را باز می‌کنند و با کالبد تهی از روح سزار مواجه می‌شوند. کالیگاری به یک تیمارستان می‌گریزد. فرانسیس وارد تیمارستان می‌شود و درمی‌یابد که در واقع رئیس تیمارستان و دکتر کالیگاری هر دو یک نفر هستند. آن شب فرانسیس و دیگراعضای کادر پزشکی تیمارستان، دفتر رئیس را بازرسی می‌کنند و شواهدی دال بر جنایتکاری او پیدا می‌کنند. فرانسیس با رئیس تیمارستان (همان کالیگاری) و جسد سزار خوابگرد روبرو می‌شود. کالیگاری دیوانه می‌شود و حامه‌ی ویژه‌ی خفت کردن دیوانگان را بر او می‌پوشانند.

تعبیر کراکاور از سناریوی اصلی بر مبنای اطلاعاتی که از هانس یانویچ بدست آورده، اینچنین است:

> "آنگونه که یانویچ می‌گوید، او وکارل‌مایر در این‌سناریو قدرت مطلقه‌ی یک مقام دولتی را که افکار خود را بصورت سربازگیری و اعلان جنگ جهانی نشان می‌دهد، تقریباً" آگاهانه رسوا کرده‌اند. از نظر این دو نویسنده حکومت جنگی آلمان، نمونه‌ی تمام عیار چنین قدرتی بود... کاراکتر کالیگاری، چنین تمایلاتی را مجسم می‌کند. او طرفدار قدرت نامحدودی است که از "خود قدرت" یک بت می‌سازد، و برای سیراب کردن عطش سلطه جویی خود،

نابخردانه تمامی حقوق و ارزش‌های بشری را پایمال می‌کند ... برمبنای این گفته‌ی یانوویچ که مردی صلح‌طلب بود، آندو سزار را به‌عنوان طرحی کمرنگ از سیمای مردم عادی تصویر کرده بودند که تحت فشار نظام احباری، برای کشتن و کشته شدن مشق کرده است". (۴)

علی‌الطاهر، تعبیر کراکاور از مقاصد و سمبولیزم نویسندگان بطور احمال درست اما محدود است. رئیس تیمارستان (همان کالیگاری)، یک چهره‌ی قدرتمند است. اما او در ساختار اجتماعی آلمان "وایمار" یک "آقای دکتر" نیز هست. در متن اصلی سناریو، فرانسیس قاتلی دیوانه را تعقیب و دستگیر می‌کند و این قاتل همان رئیس عالی مقام تیمارستان از آب درمی‌آید. طرح سناریو یکی از اعضای بورژوازی متمایل به طبقه‌ی بالا را شناسایی می‌کند که تمایلات جنون ـ آمیز و جنایتکارانه دارد. در ضمن، طرح بطور تلویحی این نکته را مطرح می‌کند که دست کم بعضی از بورژواها جنایتکارانی هستند که در پشت نقاب احترام ـ انگیزشان مخفی شده‌اند.

اریش پومر، روبرت وینه را مسؤول کارگردانی کالیگاری کرد و وینه انجام تغییراتی شدید را در سناریو پیشنهاد کرد که پومر، علیرغم مخالفت یانوویچ و مایر آنها را پذیرفت. (در سال ۱۹۶۲ پومر گفت: " من سناریوی اصلی کالیگاری را تغییر دادم، زیرا قانع شده بودم که بدون این تغییرات، فیلم شکست خواهد خورد"). در واقع تغییری اساسی دراصل متن به‌وجود نیامد، بلکه چیزهایی به ابتدا و انتهای سناریو افزوده شد. در نسخه نهایی، صحنه‌ی اول در یک تیمارستان می‌گذرد که در آن فرانسیس، دانشجوی دیوانه، دیوانه‌ی دیگری را به گوشه‌یی می‌کشد تا داستانی باور نکردنی را برای او بازگو کند. آنگاه طرح اصلی سناریو دنبال می‌شود. فیلم بار دیگر به صحنه‌ی اول باز می‌گردد. فرانسیس دیوانه که داستانش را تمام کرده، در میان دیوانگان که سزار و جین هم در میان آنها هستند، قدم می‌زند. رئیس تیمارستان وارد صحنه می‌شود و فرانسیس به او حمله می‌کند. مسؤولین تیمارستان فرانسیس را می‌زنند به باروانش خفت می‌اندازند و او را در سلولی حبس می‌کنند. کمی بعد، رئیس

تیمارستان برای معاینه‌ی فرانسیس دیوانه به او سر می‌زند و همکامیکه عینک دسته شاخی‌اش را به‌چشم می‌گذارد، ما بار دیگر چهره‌ی کالیگاری را می‌بینیم. روانشناس مهربان به‌دستیارانش می‌گوید که حالا توهمات بیمارش را درک می‌کند. فرانسیس دیوانه باور می‌کند که او همان دکتر کالیگاری افسانه‌یی است. حالا او می‌تواند فرانسیس را معالجه کند.

کراکاور درباره‌ی این تغییر افراطی در سناریوی اصلی می‌گوید:

" یانویچ و مایر می‌دانستند که چرا با این دو قسمت‌ابتدایی و انتهایی فیلم مخالفند، این قسمت اگر مفهوم مقاصد اولیه‌ی آنها را بکلی تغییر نمی‌داد، دست کم از مسیر آن منحرف می‌شد. در حالیکه داستان اصلی، جنون ذاتی قدرت را برملا می‌کرد، کالیگاری وینه به قدرت شکوه می‌بخشید و جنون خصومت آمیز آنرا توجیه می‌کرد. به این ترتیب بود که یک فیلم انقلابی به یک کار سازشکارانه تبدیل‌شد". (۴)

این مساله که نسخه‌ی وینه "به قدرت شکوه می‌بخشید" یانه، قابل بحث است؛ اما تردیدی نیست که نسخه‌ی نهایی فیلم، بنحوی موثر، تلویحات سناریوی اصلی را دیگرگون کرده بود. باردش و برازیلاخ می‌گویند: " در طرز تفکر کارل مایر، کالیگاری سمبول جامعه بود، جامعه‌یی که مسؤول جنگ و بی‌رحمی و پوچی و جنایات زمان خود بود. در طی مرحله‌ی برگردان سناریو به فیلم، طرح اصلی ساخته شد. داستان حالا چیزی بیش از یک توهم نیست. انگیزه‌ی قهرمان، یک تنفر صرفا" واهی است. و در پایان فیلم ما درمی‌یابیم که گوینده‌ی داستان دیوانه است و دکتر مرد بسیار خوبی است". (۲)

در سال ۱۹۲۰ بیوسکوپ دومین اثر عمده‌ی اکسپرسیونیستی را عرضه کرد: فیلم " گولم"* اثر پل وگنر. طرح آن از این قرار است: رابی** لو ستاره شناس و جادوگری است که کشف می‌کند سارگان مصیبتی را برای یهودیان پیش‌بینی می‌کنند. دستیار رابی، عاشق "میریام" دختر اوست. رابی‌لو، با

---

* غلام.

** رابی: خاخام، ربیع، عالم یهودی.

رابی" دیگری مسورت می‌کند و آنها به اتفاق سالخوردگان می‌خواهند با دست به دعا بردارند. صحنه عوض می‌شود و دربار هاپسبورگ‌را نشان می‌دهد که در آن امپراطور طی فرمانی دستور احراج یهودیان را از کنو*ی شهر پراگ صادر می‌کند. امپراطور، درباری سهوت پرستی بنام "فلورین" را برای ابلاغ این فرمان به کنو می‌فرستد. در این احوال رابی‌لو در عین ناامیدی تصمیم می‌گیرد از یهودیان دفاع کند. او از قدرت جادوگری خود برای جان بخشیدن به مجسمه‌ی گلی یک‌هیولای انسان‌وار بنام "گولم" سود می‌جوید. نیروی حیات بخش "گولم" در طلسمی به‌شکل ستاره‌ی داوود به گردن او آویزان است. یک نمای درشت در یادماندنی چهره‌ی رابی را نشان می‌دهد که در حالیکه دستهایش با گلی مدفون مانند، صورت گولم را شکل می‌دهد، حالت اشمئزاز از آن‌نمایان است. فلورین سرشار از تکبر، در حالیکه فرمان را در دست دارد وارد می‌شود و در حضور پدر میریام جسارتمندانه به او اظهار عشق می‌کند. رابی‌لو، با گوشزد کردن خدمات گذشته‌اش بعنوان یک ستاره‌شناس از طریق فلورین از امپراطور تقاضای شرفیابی می‌کند. امپراطور به او بار می‌دهد و پیغام می‌فرستد که: "به خلوت ما بیا و با جادوگریت ما را سرگرم کن". در این میانه فلورین به دروازه‌بان کنو رشوه‌یی می‌پردازد تا پیغام او را به میریام برساند و ترتیب ملاقات او و میریام را بهنگامی‌که پدرش در دربار است فراهم کند. رابی‌لو به دربار هاپسبورگ وارد می‌شود و چون گولم را نیز بهمراه دارد، عده‌یی از درباریان از ترس فرار می‌کنند. رابی لو به امپراطور می‌گوید: من تاریخ و پیامبران سرنوشت را به شما نشان می‌دهم اما هرکس به زندگیش علاقمند است نباید بخندد". بر دیواری سفید در قصر ــ فیلمی در فیلم ــ ما سرگردانی یهودیان را می‌بینیم. آنگاه پیامبری ظاهر می‌شود. در این هنگام یکی از درباریان می‌خندد و امپراطور را هم به خنده می‌اندازد. پیامبر با قامتی عظیم از پرده به بیرون گام می‌نهد. کاخ می‌لرزد، ستونها می‌افتند، بعضی از درباریان زخم‌های مرگبار می‌خورند. وقتی این اتفاق می‌افتد، رابی‌لو ناامیدانه می‌کوشد که جادوگریش را

---

* کنو = محله یهودی نشین.

کنترل کند. امپراطور از رابی‌لو می‌خواهد که نجاتش دهد و قول می‌دهد که فرمان را لغو کند. رابی لو به گولم می‌گوید که سقف را نگهدارد. امپراطور نجات می‌یابد. در این حال، فلورین میریام را اغوا کرده است. رابی و گولم در میان شادی همگانی به کنو باز می‌گردند. "لو" می‌فهمد که حالا باید گولم را از کار بیاندازد، زیرا حالت سارکان دلالت بر آن دارند که او برودی رفتاری وبرانگر خواهد داشت.

رابی‌لو ستاره‌ی داوود را برمی‌دارد، اما پیش از آنکه بتواند هیولای گلی را از کار بیاندازد، او را به کنیسه فرا می‌خوانند. دستیار رابی با دانستن اینکه میریام دیگری را به اتاقش راه داده است، از شدت حسد گولم را دوباره به‌کار می‌اندازد و از او می‌خواهد فلورین رابکشد. گولم خانه را به آتش می‌کشد و فلورین را از برجی سرنگون می‌کند و می‌کشد. آنگاه گولم در حالیکه میریام را سر دست حمل می‌کند از کنو خارج می‌شود. هنگامیکه آتش به اطراف زبانه می‌کشد، یهودیان از رابی‌لو می‌خواهند که آنها را نجات بدهد. او دوباره برای خاموش کردن آتش از قدرت جادوگریش استفاده می‌کند. گولم میریام را کنار دیوار کنو می‌گذارد و بطرف دروازه‌ی گتو که چند کودک در کنار آن به بازی مشغولند می‌رود. بچه‌ها او را می‌بینند و فرار می‌کنند اما دخترکی که کوچک‌تر از آنست که از گولم بترسد، بجا می‌ماند. او روبروی گولم می‌ایستد و گلی را به او تعارف می‌کند. هیولا دختر را به نرمی بالا می‌آورد، این‌عمل آرام حاکی از آنست که گولم از حالت وبرانگری به‌درمی‌آید. دختر کوچک بازیگوشانه ستاره‌ی جادویی داوود را برمی‌دارد و گولم می‌میرد.

طرح این فیلم، صد سامیکری را با اشرافیت یکی می‌داند. در عین حال این طرح متضمن این نظر است که تلاش برای دفاع از خود از سوی آنانکه تحت ستم بوده‌اند، تنها می‌تواند عنان نیروهای بی‌منطق و مخرب را بگسلد.

در سال ۱۹۲۰، دکلا یک فیلم اکسپرسیونیستی دیگرعرضه کرد: "نجیب‌زاده" نوسنده‌ی کارل مایر و به کارگردانی روبرت وینه. طرح آن اینچنین است: "نجیب‌زاده، کاهنه‌یی دموی مزاج که برای فروش به یک بازار برده فروشی شرقی آورده شده، توسط پیرمردی نانوان خریداری می‌شود، پیرمرد از

... [illegible] ... را در قفسی شیشه‌یی از دسترس دیدار کنندگان دور نگاه می ـ دارد . اما حبیب‌زاده موفق می‌شود بربری جوان را تحریص کند تا گلوی پیرمرد را ببرد و اشکاد بعنوان یک ابر "خون آشام" تمامی مردانی را که می‌یابد از میان می‌برد . (۴)

حبیب‌زاده یک تلاش کوچک بود و تنها فیلم اکسپرسیونیستی بود که فروش بدی داشت . این فیلم بر درونمایه‌یی تاکید می‌ورزد که تنها در کالیگاری به آن اشاره شده است : جنسیت و شهوت ، ویرانگرند . این درونمایه که در آثار اولیه‌ی فرانک ودکیند (در کارآکتر لولو ، در کتاب "روح زمین"* (عنصرخاک) (۱۸۹۷)) و در " جعبه پاندورا"** ((۱۹۰۳))) نیز دیده می‌شود انگیزه‌یی است که در اکسپرسیونیسم سینمایی ، ادبی و دراماتیک ـ که اکسپرسیونیزم را بطور کلی به نهضت وسیع‌تری تحت عنوان "رومانتی‌سیزم آلمان و اروپا" مرتبط می‌کند ـ مشترک است .

در سال ۱۹۲۱ فیلم "سرنوشت" اثر فریتز لانگ بروی پرده آمد . فیلمی که نام آلمانی آن "مرگ خسته" بود . سناریوی این فیلم را لانگ و همسرش "تئافون هاربو" نوشته بودند و تهیه کننده‌ی آن ـ بازهم ـ اریش پومر بود . طرح این فیلم ، اینچنین بود : دختری بهمراه معشوق جوانش به مهمانخانه‌یی وارد می‌شود و یک بیگانه نیز به آنها ملحق می‌شود . یک فلاش بک (رجعت به گذشته) ما را مطلع می‌کند که این بیگانه زمین مجاور گورستان آن محل را خریده و دور آنرا با دیواری عظیم و بی‌دروازه محصور کرده است . هنگامیکه دختر به آشپزخانه می‌رود ، معشوق او و مرد بیگانه ناپدید می‌شوند . دختر به کنار دیوار می‌رود و در آنجا بیهوش می‌شود ، داروساز شهر او را می‌یابد ، و به خانه‌ی خود می‌برد . هنگامی که داروساز برای او شربتی آماده می‌کند ، دختر سعی می‌کند تا با نوشیدن زهر ، خود رامسموم کند . در این هنگام ، دختر ، دیوارها را در رویا می‌بیند که حالا یک دروازه و چند پله دارد . در بالای پلکان ، دختر بیگانه ـ

---

* Erdgeist

** Buches der Pandora

فرشته‌ی مرگ ــ را می‌بیند. دختر از "مرگ" می‌خواهد که معشوقش را بازگرداند. "مرگ" او را به سرسرایی هدایت می‌کند که شمع‌های زیادی در آن در حال افروختن است ــ هر شمع زندگی انسانیست ــ و در آنجا موافقت می‌کند معشوق دختر را به او بازگرداند بشرط آنکه دختر از خاموش شدن سه شمع جلوگیری کند. از اینجا به بعد، فیلم سه اپیزود دارد: *اول*، یک شهر مسلمان ــ نشین، دوم، شهر ونیز در عصر رسانس، و اپیزود سوم در چین می‌گذرد. در هر اپیزود، عامل قدرتمند ــ مرگ ــ دختر و معشوقش را تعقیب می‌کند و بالاخره معشوق دختر را می‌کشد. سه شمع خاموش می‌شوند و "مرگ"، یک شانس دیگر به دختر می‌دهد: او حاضر است معشوق دختر را در ازای گرفتن زندگی فردی دیگر به او بازگرداند. هنگامیکه داروساز، زهر را از بدن دختر خارج می‌کند، رؤیا به آخر می‌رسد. دختر خانه‌ی داروساز را ترک می‌کند و علیرغم تلاش‌هایش، نمی‌تواند کسی را پیدا کند که حاضر به از دست دادن زندگیش باشد. بالاخره، بیمارستان شهر آتش می‌گیرد و دختر برای نجات طفلی خود را به آتش می‌زند. مرگ، کودک را می‌طلبد، اما دختر از انجام این خواسته سر باز می‌زند. کودک نجات می‌یابد و "مرگ" دختر را برای پیوستن به معشوق مرده‌اش رهنمون می‌شود (۴) طرح "سرنوشت" این نظر را القاء می‌کند که شورش و اعتراض در برابر مرگ و سرنوشت، بی‌فایده است.

نخستین فیلم نیمه اکسپرسیونیستی (کامرشپیلفیلم) بنام "پلکان عقبی" نیز در سال ۱۹۲۱ به‌روی پرده آمد. این فیلم را لبوپولد جسنر و پل لنی برمبنای سناریویی از کارل مایر ساخته بودند. طرح آن از این قرار است:

" این فیلم سه کاراکتر دارد: دختری که برای انجام امور خانه‌داری اجیر شده، معشوق او که قول داده است از دور دست برایش نامه بنویسد وبستچی نیمه اقلیج و ناقص ــ العقلی که بخاطر عشق بیمار گونه‌اش به‌دختر، در این رابطه ایجاد اخلال می‌کند. دختر که خود را رها شده تصور می‌کند، از روی ترحمی مادرانه، به‌دیدار پستچی که در زیرزمین خانه‌ی مجاور سکونت دارد می‌رود. در خلال

این ملاقات معشوق دختر از راه می‌رسد. در مشاجره‌یی که بدنبال این اتفاق میان دو مرد روی می‌دهد، پستچی نادان رقیبش را با تبر می‌کشد و دختر در حالیکه از خود بیخود شده به بالای بام می‌رود و از آنجا خود را روی سنگفرش سرنگون می‌کند". (۴)

این امکان وجود دارد که پیام فیلم "یلگان عقبی" این باشد که ترحم نسبت به بیماران روانی اشتباه است. اما بی‌تردید "پیام اصلی" آن این است که جنسیت و شهوت، ویرانگرند.

"درهم شکسته" نیز در سال ۱۹۲۱ به روی پرده آمد. این دومین فیلم "کامرشپیلفیلم" را لو پوپیک کارگردانی کرده بود. طرح این فیلم از این قرار است: یک سوزنبان راه آهن باتفاق همسر و دخترش در کلبه‌یی تک افتاده خارج از شهر زندگی می‌کنند. یک بازرس راه آهن که از شهر آمده است، دختر را اغوا می‌کند. مادر که از این امر آگاه شده شبانه برای دعا به بیرون از کلبه می‌رود و بخ می‌زند و می‌میرد. دختر از بازرس می‌خواهد که او را با خود به شهر ببرد، اما بازرس نمی‌پذیرد. دخترماجرای اغفال شدنش را برای پدر تعریف می‌کند و پدر بازرس را خفه می‌کند. پدر، قطار سریع‌السیر را متوقف می‌کند و خود را بعنوان قاتل معرفی می‌نماید، اما شهری‌هایی که در واگن رستوران هستند، به او محل نمی‌گذارند. دختر که دیوانه شده، از فراز صحره‌یی قطار را می‌بیند که پدر او را با خود بدشهر می‌برد. (۴) فیلم "درهم شکسته" یک اثر رومانتیک ضد خصلت‌های شهر نشینی است، اما، "پیام" اصلی این فیلم این است که: جنسیت، ویرانگر است.

در سال ۱۹۲۲ نخستین فیلم مهم اکسپرسیونیستی فریتز لانگ بنام "دکتر مابوز قمارباز" بنمایش درآمد. تهیه کننده‌ی این فیلم اریش پومر بود و سناریوی آنرا "لانگ" باتفاق همسرش "تئافون هاربو" نوشته بود. طرح فیلم باین صورت است:

" دکتر مابوز، سرکرده‌ی دسته‌یی از آدمکشان، متقلبان و جنایتکاران دیگر است و با کمک آنها جامعه را دستخوش

وحشت می‌کند . دکتر مابوز فربانیانش را هیپنوتیزم می‌کند ...و هویت خود را از طریق رفتن به قالب شخصیت‌های مختلفی از قبیل یک روانپزشک ، یک دربانورد مست ، و یک نجیب‌زاده ثروتمند ، پنهان نگاه می‌دارد . بجز دکتر ونک ، کارآگاه پلیس که مصرانه بدنبال این مرد مرموز است ، هیچکس احتمال وجود چنین مردی را نیز به فکر خود راه نمی‌دهد . دکتر ونک ، کنتس تولدفاسد را کمکی مهم برای خود بشمار می‌آورد و مابوز به رقاصه‌یی بنام کاراکاروزا که برده‌وار سرسپرده‌ی اوست اعتمادی کامل دارد . در یک قمارخانه‌ی شلوغ ، نبردی بزرگ و سرشار از خشونت و زیرکی درمی‌گیرد . در طی این درگیری ، مابوز کنتس را می‌رباید و عاشقش می‌شود و شوهرش را طی نقشه‌یی از میان برمی‌دارد و به کارا که زندانی است دستور می‌دهد خود را مسموم کندو او نیز شادمانه این دستور را اجرا می‌کند . بنظر می‌رسد که مابوز پیروز است ، چرا که پس از دوبار سوء قصد ناموفق به‌جان ونک ، این‌بار او را هیپنوتیزم کرده و به او تلقین نموده است که باید خودکشی کند . . . بهرحال پلیس به‌موقع وارد ماجرا می‌شود و به رهبری ونک ، توفانی در خانه‌ی مابوز به‌راه می‌اندازد . اعضای باند مابوز کشته و کنتس آزاد می‌شود . خود مابوز کجاست ؟ چند روز بعد ، او را که دیوانه ولگردی است در زیرزمینی مخفی که کارگاه جعل او بشمار می‌آید پیدا می‌کنند " . (۴)

این طرح کلی ، تنها اندکی از حس و فضای فیلم را بیان می‌کند . دکتر ونک کارآگاه استخواندار ، بذله‌گو و حیله‌گری است . در اوایل فیلم ، مابوز می‌گوید : " ما باید دنیا را در گرداب وحشت سرنگون کنیم " . درمقابل دستورات او دسته‌یی از مردان مسلح به مواد منفجره و مجهز به ماسک ضد گاز یک کارخانه بزرگ مواد شیمیایی را منفجر می‌کنند . این طرح به‌خودی خود متضمن چیزهای

زیادی نیست: کارآگاهی که خود نمونه‌ی فسق و فجور است یک جنایتکار نیهیلیست و تروریست را شکست می‌دهد. از اینرو، از جنایت کاری برنمی‌آید و قس علیهذا. اما مسایل بیشتری در اینجا مطرح است. کراکاور می‌گوید: " هرج و مرجی که در این جهان زبانه می‌کشد در اپیزود حمله‌ی پلیس به خانه‌ی مابوز خود را به روشنی نشان می‌دهد ــ اپیزودی که از طریق خیالپردازی، انسان را عامدا" به یاد ماه‌های پرآشوب پس از جنگ و نبردهای خیابانی بین دسته‌های اسپارتاکوس* و نوسک می‌اندازد". (۴)

حق با کراکاور است. در تابستان ۱۹۶۲، اریش پومر گفت: " دکتر مابوز قمارباز توسط لانگ برای من ساخته شد. این فیلم در آلمان پول زیادی درآورد. دکترمابوز نبردهای میان اسپارتاکیست‌ها و میانه‌روها را تصویر می‌کند. قرار بود که خود مابوز تصویری از اسپارتاکیست‌ها (کمونیست‌ها) باشد. ما سی سال پیش اینگونه مسایل را آشکار نمی‌کردیم" (۷)

اینجا ما نظر یکی از دو مردی را که مستقیما" در ساختن این فیلم مسؤولیت داشتند ذکر کردیم، او معتقد بود که فیلم، اسپارتاکیست‌ها را با یک تشکیلات جنایی نیهیلیستی و تروریستی یکی می‌داند. این بخودی خود زیاد تعجب‌آور نیست، مگر اینکه دریابیم یکی دانستن چپ افراطی ویک تشکیلات جنایی زیرزمینی، کاملا" شرایط سیاسی واقعی را دیگرگونه جلوه می‌دهد. دکتر مابوز در سال ۱۹۲۲ به‌نمایش درآمد. و آخرین شورش کمونیستی در اوایل سال ۱۹۲۱ در شهر "هال" روی داده بود. درهر حال تقریبا" از میانه‌ی سال ۱۹۲۱، این "راست افراطی" بود، که در یک مبارزه‌ی سیستماتیک بصورت سوء ــ قصدهای سیاسی ــ که از باواریا سرچشمه می‌گرفت ــ با عناصر جنایتکار همدستی می‌کرد:

" بطور کلی حمایت مرتجعین آلمانی بود که به دار و دسته‌های جنایتکار اجازه می‌داد، برای مدتی به آن درازی در مصونیت کامل به فعالیت بپردازند. عملا" جمهوری ــ

---

۱) در متن اصلی " اسپارتاکوس" آمده است.

خواهان باواریا را گرفته بودند و حکومت رایش آنرا رها کرده بود. در نتیجه، جنایتکاران که به جنایت و آشوب معتاد بودند، جنگ را به آلمان کشیدند و به این ترتیب به‌همت باواریای مؤمن، سرزمین پدری از کافران پاک شد. در ماه اوت ۱۹۲۱ دو سوءقصد کننده‌ی برگزیده، ارتز برگر را در جنگل سیاه کشتند. انتخاب این قربانی، دارای اهمیت بود: در میان تمام سیاستمداران بورژوا، او بیش از همه جمهوری را اجتناب ناپذیر می‌دانست و او بود که پیمان متارکه جنگ را امضاء کرده بود... کابینه، علیرغم حضور دست راستی‌ها، قادر بود که به کمک یک قانون اضطراری، بعنوان حفاظت از جمهوری، ضمانت اجرایی قانون اساسی را لغو کند... در عین حال، ارتجاع هرگز تا به این حد به‌خود مطمئن نبود... و تبهکارانش چنان سرمستانه جنایات خود را پیش می‌بردند که گویی هرگز آن قانون استثنایی وضع نشده بود. آنها طرفداران حکومت را دشمن خونی خود اعلام کردند... سوء قصدبه‌جان‌شاید- من ((نخست وزیر سوسیال دموکرات در سال ۱۹۱۹)) ناکام ماند و راتنائو ((سیاستمدار مشهور محافظه‌کار که نامش نام جمهوری وایمار را تداعی می‌کند)) در نزدیکی گرونوالد، بدست سه افسر نیروی دریایی سابق بقتل رسید". (۵)

از اینرو، ایدئولوژی محافظه‌کارانه‌ی سازندگان "دکتر مابوز قمارباز" از نادیده انگاشتن عامدانه‌ی موج سوء قصدهای سیاسی تروریست‌های دست راستی، هویدا می‌شود. در عوض، آنها ــ بازهم عامدانه ــ چپ افراطی را با عناصر جنایتکار یکی دانستند. در حالیکه این طرز تلقی، با واقعیات سیاسی مطابقت نمی‌کرد.

فیلم "*وانینا*" اثر آرتور فون گرلاخ در سال ۱۹۲۲ به‌روی پرده آمد.

سناریوی این فیلم را کارل مایر براساس داستانی از استاندال نوشته بود. طرح این فیلم چنین است: اوکناویوی انقلابی، عاشق وانینا، دختر فرماندار سلطنت‌طلب است. فرماندار، مردی مستبد، سادیست و ناقص الخلقه است. اوکناویو شورشی را رهبری می‌کند، شورش درهم شکسته می‌شود و فرماندار اوکناویو را زندانی می‌کند. وانینا پدرش را ترغیب می‌کند که اوکناویو را آزاد کند و موجبات ازدواج آندو را فراهم نماید. در خلال عروسی، فرماندار دستور جلب و بدار آویختن اوکناویو را صادر می‌کند. وانینا، باردیگر پدرش را وادار می‌کند که اوکناویو را عفو کند. هنگامیکه وانینا، اوکناویو را از زندان آزاد می‌کند، پدرش دستور دیگری صادر می‌کند و هردوی آنها در دروازه‌ی قصر دستگیر می‌شوند. اوکناویو به‌دار آویخته می‌شود، وانینا می‌میرد و فرماندار می‌خندد (۴). این طرح این نظر را القاء می‌کند که شورش برعلیه ظلم، بی‌فایده است.

فیلم دیگری که در سال ۱۹۲۲ به‌نمایش درآمد، *"سایه‌های هشدار دهنده"* اثر آرتور روبیسون بود، که طرح آن از این قرار است:

" فیلم با صحنه‌هایی از خشمگین شدن یک کنت حسود از عنایات همسرش نسبت به چهارتن از درباریان آغاز می‌شود. یکی از این درباریان که "عاشق" نامیده می‌شود، در مرحله‌یی است که تقریبا" همه‌ی امیدهایش را از دست داده است. هنگامیکه کنت و همسرش به‌پذیرایی از این چهارتن مشغولند، شعبده‌باز دوره‌گردی اجازه می‌خواهد تا یک مجلس "بازی سایه" اجرا کند. شعبده باز که وجود مصیبتی را در محیط حس می‌کند، نمایش را متوقف می‌نماید ... او یک جادوگر زیرک است عروسک‌های نمایش را کنار میز پنهان می‌کند و در همان حال هر شش تن را هیپنوتیزم می‌کند، بطوریکه خود آنها جای عروسک‌ها را می‌گیرند و سایه‌ی آنها روی دیوار دیده می‌شود... آنها در حالتی از خود بیخود، همان رفتاری را از خود نشان

می‌دهند که‌اگر عنان اختیارشان به‌دست احساسات سپرده می‌شد، از آنها سر می‌زد. نمایش به‌یک "توهم مجسم" بدل می‌شود و هنگامی به‌اوج می‌رسد که کنت دیوانه از حسد درباریان را وادار می‌کند تا همسر او را که در طی نمایش بصورت یک اسیر درآمده، به‌ضرب خنجر از پا درآورند... هنگامیکه درباریان خشمگین، کنت را از پنجره به بیرون می‌اندازند، توهم پایان می‌گیرد. آنگاه به صحنه‌یی که آن شش تن کنار میزی هیپنوتیزم شده بودند، بازمی‌گردیم و می‌بینیم که آنها به آرامی از کابوس دستجمعی خود بیدار می‌شوند، آنها شفا یافته‌اند... و عاشق، به‌آرامی آن محل راترک می‌کند". (۴)

این طرح، همان پیام‌آشنا را منتقل می‌کند که: جنسیت و شهوت، ویرانگرند.

"*نوسفراتوی خون‌آشام*"، چهارمین فیلم اکسپرسیونیستی بود که در سال ۱۹۲۲ بروی پرده آمد. این فیلم را "ف.و.مورناتو" کارگردانی کرده بود و سناریوی آنرا "هنریک گالین" برمبنای رمان گوتیک مشهور "برام استوکر" بنام "دراکولا" نوشته بود. فیلم در شهر "برمن" در آغاز قرن نوزدهم شروع می‌شود. یک دلال معاملات املاک، کارمندش را به‌قصر ترانسیلوانیا و به‌دیدار مردی نجیب‌زاده، اما بد طینت بنام نوسفراتو می‌فرستد. پس از گذران یک شب دهشتناک در یک میهمانخانه و بدنبال اسب تاختن در جنگلی وحشت‌انگیز، کارمند به قصر می‌رسد و نوسفراتو با دیدن او، او را به شام دعوت می‌کند. در طی مراسم کوتاه شام خوردن، کارمند بطور اتفاقی دست خود را با چاقوی نان‌بری می‌برد. چند قطره خون پدیدار می‌شود و ارباب قصر، ناگهان بسوی میهمانش یورش می‌برد. آن شب، "خون‌آشام" تلاش می‌کند تا خون کارمند را بمکد، اما یک پدیده تله پاتیک ناشناخته او را از این کار بازمی‌دارد. درست در همان لحظه‌یی که نوسفراتو می‌خواهد با گزیدن گردن کارمند خوابیده خون او را بمکد، "نینا" همسر کارمند، در شهر "برمن" از خواب بیدار می‌شود و نام

کارمند را بر زبان می‌آورد. صبح روز بعد کارمند از خواب بیدار می‌شود و هنگامیکه در قصر خالی از سکنه قدم می‌زند، نوسفراتو را در تابوتی سنگی خوابیده می‌یابد. شب آن روز، خون‌آشام موفق می‌شود خون کارمند را بمکد. صبح روز بعد، کارمند تب‌زده، با گره‌زدن چند ملحفه و آویزان کردن آنها از دیوار موفق می‌شود از قصر بگریزد. روز بعد، روستائیان محلی او را می‌یابند، به میهمانخانه‌یی در شهر می‌برند و از او پرستاری می‌کنند تا حالش بهبود یابد. در این احوال، خون‌آشام، آماده‌ی سفر به "برمن" می‌شود. عمالش ارابه‌هایی را به کشتی سوار می‌کنند که بارشان خاک گورستان و موش کور است و البته در یک ارابه نیز، خون آشام در تابوتی خفته است. کشتی به دریا می‌رود، موش‌ها از ارابه بیرون می‌آیند و در نتیجه، طاعون در میان کارکنان کشتی شایع می‌شود. ناخدای کشتی، جسد آخرین همکار خود را به‌دریا می‌اندازد و آنگاه، خود را به سکان کشتی می‌بندد. آنگاه نوسفراتو از کمینگاه خارج می‌شود و ناخدای وحشتزده را می‌کشد. در این احوال، کارمند، از راه میان بر، پیش از نوسفراتو به "برمن" می‌رسد. در اینجا او دانشمندی بنام پروفسور فان هلزینگ را ملاقات می‌کند. چند روز بعد، کشتی نوسفراتو در بندر برمن لنگر می‌اندازد. در همان حال که مقامات بندری جسد ناخدا و شواهد بیماری طاعون را می‌بینند، موشها به‌ساحل فرار می‌کنند. نوسفراتو که تابوت خود را به‌دوش می‌کشد نیز به‌دنبال آنها روانه می‌شود. مردم این نکته را می‌دانند که اگر نور آفتاب بر نوسفراتو بتابد، او نابود خواهد شد. نینا سعی می‌کند او را به‌تله بیاندازد. او اجازه می‌دهد که نوسفراتو به‌اتاقش بیاید و خون او را بمکد، آنگاه آنقدر او را در آنجا نگاه می‌دارد تا نخستین اشعه‌ی نور خورشید از پنجره به‌درون بتابد. خون‌آشام، هنگامیکه با نور مواجه می‌شود، می‌میرد. برخلاف رومان "دراکولا"، در فیلم "نوسفراتو" بر نقش پروفسور فان هلزینگ تاکید نمی‌شود. نبرد نهایی میان "نینا" زن بورژوا و خون‌آشام وابسته به اشرافیت درمی‌گیرد. از سوی دیگر، نینا، کارمند، و دلال معاملات املاک، همگی بورژواهایی هستند که از سوی یک نیروی شیطانی خارجی مورد تهدید قرار می‌گیرند. این یک موقعیت تخیلی است که ظاهرا" بازتابی از بحران اقتصادی فزاینده‌ی سال ۱۹۲۲ و تاثیر

ویرانگر تورم بر قشرهای مختلف "طبقه متوسط" بشمار می‌آید.

"*خیابان*" (۱۹۲۳) توسط "کارل گرون" شاگرد سابق "ماکس رینهارت" نوشته و کارگردانی شده است. طرح آن اینچنین است: مردی، برای گریز از زندگی عادی طبقه متوسط و همچنین برای فرار از دست همسرش شاهنگام برای حادثه‌جویی پا به‌خیابان می‌گذارد. در خیابان با زنی بدکار آشنا می‌شود و بهمراه او به یک کلوب تفریحات شبانه می‌رود و در آنجا آنها به‌پاانداز زن و یک مرد دیگر که دوست آنهاست ملحق می‌شوند. آنگاه، این چهار تن با شهرستانی ثروتمندی آشنا می‌شوند که مقدار زیادی پول با خود همراه دارد. چهار مرد باهم ورق بازی می‌کنند. مرد پاانداز و دوستش مردک شهرستانی را می‌کشند و بخاطر وجود شاهدی همچون زن بدکاره، گناه قتل را به‌گردن شوهر خطاکار می‌اندازند. در کلانتری شوهر تهمت‌خورده سعی می‌کند خودکشی کند. اما وقتی قاتل واقعی اعتراف می‌کند، شوهر خطاکار آزاد می‌شود. به‌خانه برمی‌گردد و همسرش به‌آرامی، آش شب مانده را برایش گرم می‌کند. (۴) این فیلم نیز همان پیام آشنای "جنسیت و شهوت، ویرانگرند" را منتقل می‌کند باضافه‌ی اینکه واجد درونمایه‌یی مبنی بر تهدید خارجی علیه طبقه‌ی متوسط نیز هست.

دومین فیلم مهمی که در سال ۱۹۲۳ بروی پرده آمد، درواقع سومین کامرشیلفیلم بشمار می‌آید: فیلم "*شب سال نو*" به کارگردانی "لو پوبیک". طرح این اثر، بدینگونه است: یک کافه‌دار سست عنصر در مناقشه‌ی میان مادر و همسرش درگیر می‌شود. هریک از دو زن می‌خواهد از شر دیگری خلاص شود و از مرد می‌خواهدکه‌جانب‌او را بگیرد. عکس‌العمل کافه‌دار نسبت به این موقعیت، اقدام به خودکشی است. در پایان جنازه‌ی او در میان مردمی خوشحال و بی‌تفاوت که شب سال نو را جشن گرفته‌اند، حمل می‌شود. (۴) این فیلم درهم شکستن یک خرده بورژوا را توسط نیرویی خارجی، آنهم در میانه‌ی دنیایی بزرگ کهاساسا" به مساله‌ی او با بی‌تفاوتی می‌نگرد، نشان می‌دهد. از آنجا که نیروی ویرانگر، در اینجا بعنوان یک تضاد میان مادر و همسر نشان داده می‌شود، ظاهرا" مجددا" در طرح فیلم به خصیصه‌ی ویرانگری جنسیت نیز اشاره شده است.

در ژانویه ۱۹۲۳ فرانسوی‌ها شروع به اشغال "روور" کردند و این حرکت بشدت به‌صنایع آلمان لطمه‌زد و بر بحران اقتصادی افزود.

" در ماه‌های‌پس ازاشغال ،نرخ مارک دربرابرارزهای‌خارجی بشدت‌سقوط کرد وزیان حاصله‌ازاین‌امر برای‌آلمان به‌رقم نجومی۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ر۱ مارک بالغ شد. تورم، وجدان اقتصادی را زایل کرد و در شرایطی که سرمایه‌داران به‌آسانی پول بدست می‌آوردند و نزول‌خوارها تنفر اهالی برلین را ــ که به سادگی از چیزی متنفر نمی‌شوند ــ برمی‌انگیختند، کارگران به محنت ــ زدگانی عرق کرده بدل می‌شدند و در واقع طبقه‌ی کارگر از گرسنگی در حال مرگ بود... در ژانویه‌ی ۱۹۲۱ نرخ برابری مارک به دلار به ۸۱ مارک در مقابل هر دلار رسید، اما در ماه اکتبر هنگامیکه نخستین اقساط جبران غرامت ((جنگ)) پرداخت شد، این برابری به ۱۸۱ مارک در برابر هر دلار رسید. و در ماه ژوئیه پس از به‌تعویق انداختن پرداخت‌های "کان"، این رقم به ۶۷۰ مارک در برابر یک دلار، و در ماه اکتبر بدنبال منتقل کردن ذخایر به بلژیک ((در ماه اوت))، نرخ برابری مارک به ۴۵۰۰ مارک در برابر هر دلار رسید. از آن پس سقوط سرعت یافت: تنها چکی که در ماه مارس ۱۹۲۳ کشیده شد، چکی به مبلغ ۰۰۰ر۰۰۰ر۵۰ دلار بود که از سوی "رایش بانک" به‌منظور حمایت از معاملات ارزی صادر شده بود. در ماه اوت ۱۹۲۳، مارک دیگر هیچ ارزشی نداشت و تمامی معاملات در داخل و خارج آلمان با ارزهای خارجی صورت می‌گرفت. در ماه نوامبر ۱۹۲۳، ارزش مارک رایج به یک بیلیونیم مبلغ اسمی اسکناس برآورد شد و آنگاه بود که ((اوراق)) "رنتن مارک" به‌گردش انداخته شد". (۵)

تورم به‌نفع صاحبان صنایع بود، چون قیمت‌ها را بالا می‌بردند و از کمترین تعداد کارگران وابسته به اتحادیه‌ها سود می‌جستند، چرا که کارگران وابسته به اتحادیه در برابر بالا رفتن سود کارخانه، دستمزد بیشتری طلب می‌کردند. بیشترین فشار تورم بر کسانی وارد می‌شد که درآمد ثابتی داشتند: قشر پائینی طبقه متوسط و قشرهای مختلف طبقه متوسط نوپا از قبیل استادان دانشگاه. تورم به‌نفع صنعت فیلم تمام شد چرا که کاهش مداوم ارزش پول، پس‌اندازو انگیزه‌ی پس‌انداز را از بین برده بود، و همین امر باعث تشویق مردم به‌خرج کردن شده بود و در نتیجه، سالن سینماها هم همیشه پر بود.

اگرچه همه‌ی فیلم‌های اکسپرسیونیستی (بجز فیلم نجیب‌زاده) در بازار آلمان پول خوبی درآوردند، فیلم‌های با کیفیت هنری، اساسا" تنها بخش کوچکی از درآمد صنعت فیلم آلمان را به‌خود اختصاص می‌دادند. آنگونه که پومر می‌گوید: "مایه‌ی استحکام یو.اف.آ، توده‌ی عظیم فیلم‌های بدون سبک بود. من تهیه‌کنندگانم را وادار کردم تا این مساله را درک کنند". اینگونه فیلمها، دسته‌دسته به خارج صادر می‌شدند. درآمد حاصله از بازارهای داخلی آلمان، تنها ده‌درصد از کل هزینه‌ی فیلم‌های آلمانی (خواه هنری و خواه غیر هنری) را تامین می‌کرد. (۴)

اگرچه تولید فیلم‌های اکسپرسیونیستی سرمایه‌گذاری سودبخشی در بازار آلمان به‌حساب می‌آمد، اما در مجموع تنها بخشی از سود صادرات صنعت سینمای آلمان را جذب می‌کرد. وابستگی در حد ۹۰ درصد به‌بازرگانی خارجی، صنعت فیلم آلمان را آسیب پذیر کرده بود، نرخ برابری ارزها و به‌جریان افتادن "رنتن مارک" در نوامبر ۱۹۲۳ نقش ویران کننده‌یی بر این صنعت داشت.

> " از رنتن مارک، نمی‌شد برای اداره‌ی امور مالی بازرگانی خارجی استفاده کرد... صنعت به‌خودی‌خود موقعیت مشکلی داشت. از طریق بازرگانی خارجی، صنعت می‌توانست ارز خارجی را جذب کند، تولید را اداره کند و در پاره‌ای موارد حتی دستمزدها را بپردازد. به‌جریان

انداختن پول طلای قانونی استفاده‌ی مستقیم از منابع مالی را برای صاحبان صنایع مشکل کرد و فقدان پول نقد بزودی بطور جدی احساس شد... در دسامبر ۱۹۲۳ و اوایل سال ۱۹۲۴ بیکاری، ابعاد هشدار دهنده‌یی یافت، در آن زمان حدود ۲٫۸۰۰٫۰۰۰ کارگر آلمانی بیکار بودند". (۵)

ثابت نگاهداشتن وضع پول صادرات فیلم را بطور کلی متوقف کرد و بحران معروف به "بحران تثبیت" که در سرتاسر سالهای ۱۹۲۴ و ۱۹۲۵، ادامه یافت، نتیجه‌ی این سیاست بود. در چارچوب کلی‌تر رقابت‌های صنعتی و مالی، "بحران تثبیت" زمینه را برای قبضه کردن صنعت فیلم آلمان توسط صنعت فیلم هالیوود مساعد می‌کرد. همان‌طور که خواهیم دید، یکی از تاثیرات سلطه‌ی هالیوود، نابودی موج فیلم‌های اکسپرسیونیستی بود.

در اوایل سال ۱۹۲۴، یو.اف.آ، فیلم "نیبلونگن" اثر فریتز لانگ را به بازار فرستاد. این فیلم دو قسمتی، یک حماسه‌ی اکسپرسیونیستی به‌شمار می‌آمد. سناریوی فیلم را "تئافون هاربو" بر مبنای یک افسانه‌ی باستانی آلمانی نوشته بود. طرح فیلم از این قرار است:

" در قسمت اول فیلم که زیگفرید نام دارد، قهرمان داستان پس از طی یک سلسله ماجرا با اژدها و آلبریک، به دربار بورگاندی می‌رود تا از کریمهیلد، خواهر شاه گونتر خواستگاری کند. اما هاگن، یکی از مشاوران سیه‌دل پادشاه می‌گوید که زیگفرید باید بیش از ازدواج، بخاطر پادشاه برونهیلد طماع را رام کند. زیگفرید قبول می‌کند و با نیروی جادویی‌اش، برونهیلد را می‌فریبد تا همسر گونتر شاه شود... برونهیلد هنگامیکه از این حیله آگاه می‌شود، اصرار می‌ورزد که زیگفرید باید کشته شود و هاگن با توطئه‌یی زیگفرید را می‌کشد. کریمهیلد سوگند می‌خورد که انتقام خون همسرش را بگیرد. در قسمت دوم که "انتقام

کریمهیلد" نام دارد، کریمهیلد با آتیلا پادشاه هون‌های بربر ازدواج می‌کند و او را ترغیب می‌نماید که گونتر شاه را به‌دیدار خود فرا بخواند. به‌محض ورود گونتر، کریمهیلد هونها را تحریک می‌کند که به او و دار و دستداش حمله کنند. بورگاندیایی‌ها در دالانی که آتیلا دو سوی آنرا با آتش بسته است کرفتار می‌شوند و قتل عامی وحشتناک روی می‌دهد... کریمهیلد، گونتر و هاگن را از دم تیغ می‌گذراند وخود نیز کشته می‌شود و آتیلا در حالیکه جسد او را در دست دارد، خود را در دالان آتش می‌اندازد و می‌سوزاند". (۴)

این طرح که از افسانه یونانی "نفرین خانه آتوئوس" الهام گرفته شده، بر این نکته تاءکید می‌ورزد که پاسخ توطئه‌ی فرومایگان، قتل است و انتقام با ویرانگری کامل، در این مورد زیاده‌روی به‌حساب نمی‌آید. و از آنجا که زیگفرید، گونتر، کریمهیلد و آتیلا در رابطه با جنسیت خود از میان رفته‌اند، بازهم می‌توان گفت که فیلم این نظر را القاء می‌کند که جنسیت و شهوت، ویرانگرند. ورای این درونمایه‌ی آشنا، این فیلم اندیشه‌های عامیانه‌یی را که بخشی از ایدئولوژی سیاسی، فوق ملی‌گرایان دست راستی افراطی "آلمان وایمار" به‌شمار می‌آید، نشان می‌دهد.

فیلم از پیام‌های نژادپرستانه نیز تهی نیست. احتمالا"، این تصادفی نیست که زیگفرید موطلایی آریایی، بر آلبریک بد منظر "پادشاه بسیار ثروتمند دیوان" که ریش، بینی خمیده و لب‌پائینی زمخت او ظاهرا" خصوصیات یهودیان را به‌یاد می‌آورد" (۳) پیروز می‌شود.

"*مجسمه‌های مومی*" به کارگردانی پل لنی و با سناریویی به‌قلم هنریک کالین در سال ۱۹۲۴ به‌روی پرده آمد. طرح آن از این قرار است: مدیر یک موزه‌ی مجسمه‌های مومی برای استخدام کسی که بتواند درباره‌ی نمایشگاهنهایش مطالبی‌بنویسد، آگهی می‌دهد و یک شاعر جوان داوطلب این شغل می‌شود. مدیر موزه به مرد جوان سه مجسمه‌نشان می‌دهد، مجسمه هایی از: هارون ـ

الرشید، ایوان مخوف و جک اره‌کش. شاعر جوان با الهامی که از دختر مدیر موزه می‌گیرد، شروع به‌نوشتن می‌کند. نتیجه‌ی کار او، سه اپیزود فیلم را تشکیل می‌دهد. اپیزود اول، جنبه‌ی کمدی دارد: هارون‌الرشید چاق، سعی می‌کند همسر یک نانوای زرنگ را اغفال کند، اما موفق نمی‌شود. در اپیزود دوم، ایوان مخوف، یک جشن عروسی را نیمه‌کاره می‌گذارد و عروس را مجبور می‌کند که شب را با او بسر برد. آنگاه در شکنجه‌گاه اختصاصی خود در بخخواب به‌نظاره‌ی ساعت‌های شنی مشغول می‌شود که خالی شدن شن هریک از آنها نشانه‌ی پایان عمر یکی از قربانیان اوست. ایوان روی یکی از ساعت‌های شنی نام خود را می‌بیند و چون تصور می‌کند مسموم شده‌است، دیوانه می‌شود. در آغاز اپیزود دوم، شاعر به‌خواب می‌رود و در رؤیا خودش را به‌همراه دختر مدیر موزه در حال فرار از لابلای ساختمانهایی ــ که بطرزی اکسپرسیونیستی کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند ــ می‌بیند. جک اره‌کش نیز در تعقیب آنهاست. رؤیا تمام می‌شود و شاعر و دختر مدیر موزه عاشق یکدیگر می‌شوند. در این داستان، نقش شاعر به گونه‌یی است که تمام بارهای عاطفی ضد بورژوازی از آن زدوده شده است. در پایان، شاعر ما با خوشحالی سرگرم نوشتن متون تبلیغاتی است. آخرین اپیزود فیلم، باردیگر مساله‌ی مورد تهدید قرار گرفتن انسان نمونه‌ی طبقه‌ی متوسط را از سوی قدرتهای ویرانگر خارجی مطرح می‌کند.

" آخرین خنده " در سال ۱۹۲۴ به‌نمایش درآمد، این فیلم که کارگردان آن "ف.و.مورناتو" و نویسنده‌ی سناریوی آن "کارل مایر" است، از نظر بیشتر مورخین فیلم، نقطه‌ی اوج زیبایی شناسی کامرشیلفیلم به‌شمار می‌آید. طرح آن از این قرار است: یک نگهبان سالخورده‌ی هتل بخاطر یونیفورم پرشکوهش که به یونیفورم نظامی شباهت دارد، خود را در جاه و جلال مشتریان هتل شریک می‌داند و از سوی دیگر در عمارت استیجاری محل زندگیش به‌همین خاطر، همسایگانش برای او احترام و امتیاز قائلند. مدیر هتل، هنگامی که ناتوانی او را در جابجا کردن بسته‌های بزرگ می‌بیند، دستور می‌دهد او لباسش را عوض کند و با پوشیدن روپوشی سفید، در دستشویی هتل مشغول بکار شود. تغییر شغل و لباس برای او فاجعه‌آمیز است. حالا پیرمرد از سوی

همسایگانش مورد تحقیر و تمسخر قرار می‌گیرد. وهنگامیکه غرق در ناامیدی است، مسئول پیشین دستشویی به‌او تسلی خاطر می‌دهد. در این هنگام صحنه تاریک می‌شود و نوشته‌یی‌روی پرده می‌آید که مضمون آن از این قرار است: سازندگان فیلم از وضع این پیرمرد متاسفند و به‌همین علت، پایان خوشی را برای این داستان در نظر گرفته‌اند. فیلم ادامه پیدا می‌کند: یک میلیونر در دستشویی هتل می‌میرد و بنابر وصیتش تمام دارایی او به آخرین کسی که قبل از مرگ در حضور او بوده، تعلق می‌گیرد. نگهبان سابق هتل که حالا یک میلیونر شده‌است، مسئول سابق دستشویی را به شامی شکوهمند در هتلی که هردوی آنها در آن کار پستی داشتند دعوت می‌کند. در پایان هر دو مرد با یک کالسکه دور می‌شوند.

هرکس که امروز این فیلم را می‌بیند، درک می‌کند که این فیلم یک درام درباره‌ی تنزل مقام اجتماعی است که با افزودن یک پایان خوش، تغییری در آن حاصل شده است. با افزوده شدن این صحنه به پایان فیلم، طرح فیلم از توجیه مشهور نظام سرمایه‌داری جانبداری می‌کند: ثروتمندان خوش‌اقبالند و هرکسی می‌تواند میلیونر شود. اریش پومر در سال ۱۹۶۲ گفت که قانع کردن سناریست (کارل مایر) برای نوشتن پایان خوش، باندازه‌ی ده جلسه‌ٔ گفتگو طول کشیده است. "ما پایان خوش را به‌فیلم اضافه کردیم، چراکه بدون آن، فیلم خیلی شبیه زندگی واقعی می‌شد و از نظر اقتصادی شکست می‌خورد. پس از جنگ، بسیاری از تجار و پادشاهان سابق و اشخاصی از این قبیل به مشاغل سطح پایین روی آورده بودند. اگر یونیفورم ژنرالی را بگیرید، دیگر برایش چه می‌ماند؟ هیچ‌چیز. سر نگهبان، مهم‌ترین آدم هتل بود. این داستانی بود که برای هزاران هزار آلمانی اتفاق افتاده بود. اما این تماشاگر را راضی نمی‌کرد. در حالیکه پایان خوش فیلم به‌آنها می‌گفت: فردا ممکن است بطور اتفاقی شما دوباره ترقی کنید". (۷) پس از انتخابات ششم ماه مه ۱۹۲۴ حزب دست راستی "ناسیونالیست" بیشترین تعداد کرسی‌ها را در پارلمان وایمار بدست آورد. در همین سال بود که پرداخت غرامت جنگی از طریق اجرای "برنامه دیوز"*

* Dawes Plan

جنبه‌ی منطقی پیدا کرد و در همین سال بود که هجوم سرمایه‌گذاری انبوه آمریکا در آلمان آغاز شد. در سال ۱۹۲۷، دو مورخ (کیکلی و کلارک) نوشتند:

" ممکن است همانکونه که بعضی از دیگر نویسندگان اشاره کرده‌اند، بدهی‌های ایالت‌ها، شهرداری‌ها و مؤسسات عمومی آلمانی از آغاز برنامه‌ی دیوز، درواقع بیش از اعتباری باشد که از طریق این برنامه دراختیار آلمان قرار گرفته است. سرمایه‌گذار آمریکایی که بیشترین سهم این اعتبارات را پرداخته، احتمالا" همه ساله غرامت‌های آلمان را می‌پردازد... از دید بسیاری از ناظران، آینده‌ی برنامه‌ی دیوز بستگی به تمایل سرمایه‌گذار آمریکایی برای پرداخت بیش از موقع پول دارد ... در هرحال، هرگاه نشنجی در اوضاع جامعه آلمان حس شود، در نتیجه جریان مداوم اعتبارات از آمریکا در سه یا چهار سال آینده قطع گردد، بدون شک، بحرانی جدی به‌وقوع خواهد پیوست". (۵)

این پیش‌بینی درست از آب درآمد. رکود اقتصادی آمریکا که با سقوط بازار سهام نیویورک در پایان سال ۱۹۲۹ آغاز شد، منجر به سقوط ورکوداقتصاد در آلمان گردید.

گفتیم که "بحران نسبیت" سالهای ۲۵ ــ ۱۹۲۴ صنعت فیلم آلمان را تا لبه پرتگاه ویرانی سوق داده بود. در هر حال ارقام تولید فیلم در سالهای ۱۹۲۵ ــ ۱۹۲۱ نشان می‌دهد که "بحران نسبیت" تنها به‌شدت وخامت یک اوضاع اقتصادی رو به سقوط افزوده بود.

سال	تعداد فیلم‌های تولید شده (۱)
۱۹۲۱	۶۴۶
۱۹۲۲	۴۷۴
۱۹۲۳	۳۴۷
۱۹۲۴	۲۷۱
۱۹۲۵	۲۲۸

کل تولید فیلم صنایع آلمان در سال ۱۹۲۵، درحدود یک سوم کل تولید در سال ۱۹۲۱ بود.

در سال ۱۹۲۵، یو.اف.آ. تنها یک فیلم اکسپرسیونیستی عرضه کرد. این فیلم "*نارتوف*" نام‌داشت که سناریوی آنرا کارل مایر براساس یکی از نمایشنامه‌های "مولیر" نوشته بود و کارگردان آن "ف.و. مورناتو" بود. طرح فیلم از این قرار است: "فیلم با مقدمه‌یی شروع می‌شود که طی آن یک پیرمرد ثروتمند را در چنگال کدبانوی خانه اسیر می‌بینیم، کدبانو گستاخانه نسبت به او ابراز عشق می‌کند. نوه‌ی پیرمرد، برای بازکردن چشمان او، پیرمرد و کدبانو را با نقشه‌یی از پیش طرح شده به‌تماشای نمایش نارتوف می‌برد. اینجامقدمه‌تمام و نمایش نارتوف شروع می‌شود. مانند نمایشی که در نمایشنامه‌ی هملت اجرا می‌شود، این فیلم در فیلم نیز وظیفه‌یی آگاه کننده دارد. در قسمت پایانی فیلم، زن کدبانو که در پی به‌چنگ آوردن ارثیه پیرمرد است. از خانه‌ی او اخراج می‌شود". (۴)

در نمایشنامه‌ی مولیر، "اورگون" با دخالت پادشاه از چنگال نارتوف نجات می‌یابد. فیلم از نمایش مولیر بعنوان درسی عبرتی برای نجات یک پیرمرد بورژوا از چنگال کدبانویی وابسته به طبقه پائین استفاده می‌کند. برخلاف نمایشنامه که پیشنهاد می‌کند بورژوازی برای نجات خود به سلطنت متوسل شود،

فیلم مورناتو این نظر را القاء می‌کند که بورژوازی باید خود را از توطئه‌های نامیمون طبقات پائین برحذر دارد.

فیلم "*دانشجوی پراگ*" اثر هنریک گالین در سال ۱۹۲۶ بروی پرده آمد و کمی پس از آن "کنراد ویدت" هنرپیشه‌ی اول آن که یکی از بزرگترین بازیگران فیلم‌های اکسپرسیونیستی بود، بدنبال پیشنهاد دریافت دستمزد بیشتر، آلمان را ترک کرد و روانه‌ی هالیوود شد. طرح "دانشجوی پراگ" از این قرار است: بالدوین، یک دانشجوی فقیر با ساحری بنام اسکاپینلی‌پیمانی شیطانی می‌بندد. بر مبنای این پیمان بالدوین صاحب ثروت وهمسری اشراف‌زاده خواهد شد و اسکاپینلی نیز بصورت همزاد بالدوین درخواهد آمد. پس از اینکه بالدوین پیمان را امضاء می‌کند، اسکاپینلی در قالب همزاد او حیاتی مستقل می‌یابد. بالدوین عاشق کنتسی زیبا می‌شود و در نتیجه باید با نامزدکنتس دوئل کند. از آنجا که بالدوین به مهارت در شمشیربازی شهره است، پدر کنتس از او می‌خواهد که نامزد دخترش را نکشد و بالدوین خواسته‌ی او را می‌پذیرد. اسکاپینلی توطئه‌یی ترتیب می‌دهد که‌بالدوین دیر به‌صحنه‌ٔ دوئل برسد، در عین حال خودش بصورت همزاد بالدوین در دوئل شرکت می‌کند و نامزد کنتس را می‌کشد. بالدوین واقعی نمی‌تواند بی‌گناهی خود را به کنتس اثبات کند. بالاخره دانشجوی جوان، از آنجا که آخرین‌بار همزادش را در آینه دیده بود، به‌تصویر خود در آینه تیری شلیک می‌کند اما این تیر خود بالدوین واقعی را می‌کشد. آنگاه اسکاپینلی پدیدار می‌شود و پیمان شیطانی را بالای سر جسد بالدوین پاره می‌کند. (۴) این فیلم متضمن این نظر است که هرکس با نیروهای شیطانی خارجی پیمان ببندد، ازبین خواهد رفت. این انگیزه‌ی ترس از بیگانه یا عکس العمل ملی‌گرایان در برابر سرمایه‌گذاری خارجی و تسلط خارجیان بر اقتصاد آلمان، ارتباطی نزدیک دارد. از دیدگاه راست‌گرایان سیاسی، نخستین پیمان شیطانی، همانا "پیمان ورسای" بود که عواقب آن بصورت پرداخت غرامت، اشغال "روور" از سوی فرانسویان و بالاخره ورود آلمان به "اتحادیه‌ی ملل"، متجلی شده بود.

فیلم اکسپرسیونیستی دیگری که در سال ۱۹۲۶ بروی پرده آمد، فیلم

"فاوست" اثر "ف.و. مورناثو" بود که سناریوی آنرا " هانس کایزر" بر مبنای نمایشنامه‌های مارلو و گوته نوشته بود. کراکاور می‌گوید که داستان این فیلم بیشتر بر ماجرای عشقی میان فاوست و گرچن تکیه کرده بود و چندان به اندیشه‌های فلسفی نمایشنامه وفادار نمانده بود. از آنجا که مورخین فیلم، طرح کلی این اثر را بدست نداده‌اند (و این فیلم هرگز در ایالات متحده نمایش داده نشده)، من‌نمی‌توانم درونمایه و طرح آنرا بدقت مورد بررسی قرار دهم. پس از پایان دادن به این فیلم، کارگردانش "ف.و. مورناثو" و بازیگر نخست آن "امیل یانینگز" (که احتمالا" بزرگترین بازیگر فیلم‌های اکسپرسیونیستی بوده است) آلمان را ترک کردند و به هالیوود رفتند.

در اوایل سال ۱۹۲۶، یو.اف.آ، با دخالت هالیوود از شکست اقتصادی نجات یافت. برای دریافتن اهمیت این کمک باید بیاد بیاوریم که در سرتاسر دهه‌ی بیست، هالیوود و صنعت فیلم آلمان بر سر بدست گرفتن کنترل بازار فیلم آلمان و اروپا مبارزه سختی با یکدیگر داشتند. از یک دیدگاه اقتصادی، تولید فیلم‌های اکسپرسیونیستی تلاشی برای عرضه‌ی محصولات ممتاز، مرغوب و اختصاصی بود و محصولات هالیوود نمی‌توانستند با آن برابری کنند. تثبیت بازار در نوامبر ۱۹۲۳ و قرار گرفتن طلا بجای پول در آلمان هجوم سرمایه‌گذاری آمریکا و قطع صادرات فیلم آنرا باعث شد. اما از آنجا که یو.اف.آ، شدیدا" به صادرات متکی بود، بحران تثبیت سالهای ۲۵ ـ ۱۹۲۴ به هالیوود امکان داد تا رقیب خود را از طریق "کمک اقتصادی " از میدان به‌در کند. در اوایل سال ۱۹۲۶ یو.اف.آ، پارامونت و متروگلدوین‌مایر قراردادی موسوم به "قرارداد پاروفامت"* امضا کردند. طی این قرارداد یو.اف.آ، ۱۷٫۰۰۰٫۰۰۰ مارک دریافت کرد، اما موافقت نمود که بیست فیلم از محصولات کمپانی پارامونت و مترو را در سینماهای خود نمایش دهد و پنجاه‌درصد درآمد گیشه را به این کمپانی‌ها پرداخت کند و در ضمن بطور تلویحی موافقت کرد اجازه دهد تا بهترین کارگردانان و بازیگران فیلم‌های اکسپرسیونیستی به‌آمریکا مهاجرت

---

* Par - Ufa - met

کنند . (۳) باردش و برازیلاخ ، مورخین فیلم ، سلطه‌ی هالیوود از طریق قرارداد "پاروفامت" را مسبب کاهش تعداد و بالاخره زوال فیلمهای اکسپرسیونیستی می‌دانند . " این شرایط بصورت نیمه وابستگی و نیمه استقلال بود . اما این انضمام مزورانه باعث شد تا تلاش‌های اصیل و خلاقه از سینمای آلمان رخت بربندد" . (۲)

کراکاور با این نظر مخالف است و از بین رفتن موج فیلم‌های اکسپرسیونیستی را با شرایط حیات در داخل آلمان مرتبط می‌داند . اما در واقع نظر باردش و برازیلاخ مبنی بر دخالت قرارداد "پاروفامت" در زوال موج فیلم‌های اکسپرسیونیستی درست است . لکن دلیل مشخص آنها برای این سقوط معلوم نیست . (هرچند که بطور مبهم از سلطه‌ی هالیوود نام می‌برند) . اما آنها در بدست دادن یک رابطه‌ی دقیق میان سلطه‌ی هالیوود و شکست فیلم‌های اکسپرسیونیستی موفق نیستند .

اما حالا ما می‌توانیم توضیحی مشخص و مبتنی بر روابط علت و معلولی برای زوال این موج بیان‌کنیم . بحران تثبیت در صنعت فیلم آلمان بسیاری از تکنیسین‌ها ، کارگردانان ، بازیگران را نسبت به قبول پیشنهادات هالیوود مبنی بر پرداخت دستمزدهای کلان تحریض و تحریک کرد . از میان هنرمندانی که به اکسپرسیونیسم وابسته نبودند و در فاصله سالهای ۲۶ ــ ۱۹۲۴ آلمان را ترک کردند ، می‌توان از ارنست لوبیچ ، اوالد دوپون ، لودویک برگر ، پلانگری ، هانس کرالی و دیمیتری بوچووتسکی نام برد . کارگردانان "کامرشپیلفیلم" ، لوپوپیک و پل لنی در سال ۱۹۲۵ به هالیوود رفتند . در سال ۱۹۲۶ پس از امضای قرارداد پاروفامت ، بزرگترین کارگـــردان اکسپرسیونیست "ف.و.مورنائو" و دوتن از بهترین بازیگران اکسپرسیونیست یعنی کنراد ویدت و امیل یانینگز ، دعوت هالیوود را پذیرفتند . این پنج تن ــ یعنی پیک ، مورنائو ، لنی ، ویدت و یانینگز ــ کارگردان و بازیگر ده فیلم "کامرشپیلفیلم" و اکسپرسیونیستی بودند . کراکاور علت اقتصادی مهاجرت به هالیوود را توضیح می‌دهد : "تردیدی نیست که هالیوود ، نه‌تنها بخاطر بالا بردن کیفیت محصولات خود ، بلکه همچنین بخاطر از میدان بدر کردن خطرناک‌ترین رقیب آن زمانش در این مهاجرت‌ها دخیل بود" . (۴) رونا و سادول نیز با این تعبیر کراکاورموافقند . بهرحال ، نتیجه‌ی

گریز ناپذیر این واقعیات این است: صنعت فیلم هالیوود تا از میان برداشتن اولین شـرط ساختاری لازم برای وجود هر موج فیلمی که مورد نظر باشد، (: تیمی از تکنیسین‌ها، بازیگران، کارگردانان، طراحان و فیلمبرداران) موج فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان را به‌زوال کشاند.

در اوایل سال ۱۹۲۷، یو.اف.آ. آخرین فیلم کاملا" اکسپرسیونیستی را بنام "متروپولیس" به‌بازار فرستاد. سناریست این فیلم "تئافون هاربو"، کارگردان آن "فریتز لانگ" و تهیه کننده‌اش "اریش پومر" بود. بلافاصله پس از پخش این فیلم، پومر از مدیریت تولید یو.اف.آ، استعفا داد و پیشنهاد تصدی شغلی در هالیوود را پذیرفت. "متروپولیس" یک فیلم یوتوپیائی* تخیلی درباره‌ی جامعه صنعتی آینده بود. طرح این فیلم از این قرار است: متروپولیس پایتخت یک جامعه‌ی فرضی بسیار صنعتی است که طبقه‌ی اربابان سرمایه‌دار بر آن فرمان می‌رانند، نظام سیاسی این جامعه، استبدادی دیکتاتوری است و شخص دیکتاتور که ثروتمندترین سرمایه‌داران به‌شمار می‌آید، جامعه را از طریق یک بوروکراسی ماهرانه اداره می‌کند. ما فرزندان ثروتمند و تن‌پرور طبقه‌ی اربابان را می‌بینیم که در پارک‌های تفریحی اوقات خود را می‌گذرانند. کارگران صنعتی متروپولیس، طبقه‌ی شبه برده‌یی‌را تشکیل می‌دهند که‌در زیرزمین‌های کسالت‌بار زندگی می‌کنند و در همانجا نیز ماشین‌ها را به‌کار می‌اندازند. داستان هنگامی آغاز می‌شود که ماریا، دختر یک کارگر که تحت تاثیر الهامات عرفانی است، مذهب جدیدی را در میان کارگران رواج داده‌است. پس از ساعات طاقت فرسای کار با ماشین‌های غول‌آسا، کارگران مخفیانه در دخمه‌یی پشت شهر زیرزمینی جمع می‌شوند تا به سخنان ماریا گوش فرا دهند. ماریا پیام عشق می‌پراکند و نوید آمدن مسیحی را می‌دهد که چونان قلبی که دست و مغز را با هم آشتی می‌دهد، کارگران را از زیر سنم آزاد خواهد کرد. فردر، فرزند آرمانگرای دیکتاتور عاشق ماریا می‌شود و مخفیانه قصر پدرش را ترک می‌کند و به صفوف کارگران در زیر زمین می‌پیوندد. در این هنگام، سرویس جاسوسی دیکتاتور

---

* Utopian از یوتوپیا بمعنای مدینه‌ی فاضله.

پیامی را کشف می‌کند و از جلسات مذهبی در دخمه با خبرمی‌شود. دیکتاتور مخفیانه یکی از این جلسات را از نزدیک می‌بیند. او که از توطئه‌ی براندازی آگاه شده، دستور می‌دهد ماریا را بدزدند. ماریا را به آزمایشگاه یکی از دانشمندان وابسته به رژیم می‌برند. دانشمند، یک آدم‌ماشینی درست مثل ماریا می‌سازد. جاذبه‌ی جنسی ماریای قلابی در یک مهمانی کاملا" مردانه‌ی طبقه‌ی اربابان آزمایش می‌شود. آنگاه آدم ماشینی یا ماریای قلابی را به زیر زمین می‌فرستند. در دخمه مراسم مذهبی برقرار است. ماریای قلابی وارد دخمه می‌شود و کارگران را به شورش تحریک می‌کند. در همین هنگام ماریای‌واقعی موفق به فرار می‌شود. هنگامی که او و فردر به زیرزمین وارد می‌شوند، کارگران سر به شورش برداشته و سرگرم شکستن ماشین‌های غول آسا هستند. دیکتاتور که نمی‌داند پسرش هم در میان کارگران است، دستور می‌دهد زیرزمین را به آب ببندند. ماریا و فردر با فرستادن بچه‌های کارگران به کانال‌های هوا، آنها را نجات می‌دهند. در صحنه‌ی نهایی با دخالت "فردر" شورش کارگران‌پایان می‌یابد. دیکتاتور سرمایه‌دار، به‌نشانه‌ی توافق با کارگری ریشو دست می‌دهد. به‌ما گفته می‌شود که قلب (فردر و ماریا) باید مغز (طبقه‌ی اربابان سرمایه‌دار) را با دست (کارگران) آشتی دهد.

طرح متروپولیس بسیار روشن است. آشتی نهایی متضمن پای بندی به هیچ تعهدی از جانب طبقه‌ی ارباب نیست. فیلم این نظر را القا می‌کند که برای تبدیل مبارزه‌ی طبقاتی به هماهنگی طبقاتی، احتیاج به کنار گذاردن روش استثمار و سرکوب نیست. آنچه که لازم است، این است که بهره‌کشی از طریق مهربانی (قلب) حالتی ملایم‌تر بیابد.

شورش ماشین شکنی طوری عرضه شده که، هم بی‌فایده و هم ناامیدانه بنظر می‌آید. و تمثیل‌های مغز، قلب و دست، در قالب "گرایش به‌اعضا" که در فلسفه محافظه‌کاری شناخته شده است، بسادگی درک می‌شود. در سال ۱۹۲۶، اریش پومر درباره‌ی این فیلم اظهار نظر کرد:

" ایده‌ی متروپولیس به این ترتیب پیدا شد. لانگ و من برای نخستین بار به نیویورک رفته بودیم. تابستان گرمی

بود. ما اعتقاد داشتیم که بیشتر انسانها اگرچه برچسب‌های مختلفی دارند، اما در واقع برده‌اند. من گفتم که هالیوود هرگز فیلمی درباره‌ی این مساٴله نخواهد ساخت. چون خودش نیز با آن دست به گریبان است. بنابراین گفتیم، بیائیم فیلمی درباره‌ی این مساله بسازیم. لانگ گفت بگذار اسمش را متروپولیس بگذاریم. صحنه‌ی شورش کارگران بدنبال تلاش کمونیست‌ها برای فتح باواریا شکل گرفت. آنوقت تئافون هاربو شروع به‌نوشتن سناریو کرد. این فیلم می‌گوید که سرمایه‌داران و کارگران، فقیر و غنی باید با هم متحد شوند و همکاری کنند. معنی آخرین صحنه همین است". (۷)

این بزرگترین فیلم اکسپرسیونیستی که از لحاظ ایدئولوژی با فیلمهای پیش از خود هماهنگی دارد، دید محافظه‌کارانه نسبت به جهان را به دیدی استبداد گرایانه بدل کرده‌است.

در سال ۱۹۳۰، یو.اف.آ، یک فیلم نیمه اکسپرسیونیستی بنام "فرشته آبی" را بروی پرده آورد. این فیلم که اقتباسی از رومان "پروفسور اونراوت" (۱۹۰۵) اثر هاینریش مان بود، توسط جوزف فون اشترنبرگ ساخته شد و تهیه‌کنندگی آنرا اریش پومر که برای مدت کوتاهی به آلمان برگشته بود، برعهده داشت. در این فیلم امیل یانینگز که پس از طی یک دوره‌ی نسبتا" موفقیت‌آمیز در هالیوود به آلمان برگشته بود و مارلن دیتریش یک بازیگر جوان و نسبتا" ناشناخته‌ی تآتر، ایفای نقش می‌کردند. طرح فرشته آبی بصورت زیر است: پروفسور امانوئل رات، معلم دبیرستانی در یک شهر کوچک است، او مرد مجرد میانسالی است که یک کلاس متشکل از پسران نوجوان را بطرزی خشن و مستبدانه اداره می‌کند. بچه‌ها به معلم مورد تنفر خود لقب "اونرات" (آشغال) داده‌اند. پروفسور درمی‌یابد که شاگردانش دزدانه به تماشای اتاق رختکن هنرپیشه و رقاصه‌یی بنام " لولالولا " که در میخانه‌یی بنام "فرشته آبی" برنامه اجرا می‌کند، می‌روند. پروفسور، حسادت جنسی خود رابصورت سختگیری و تغیر

بروز می‌دهد. او به دیدن "لولالولا" می‌رود تا او را تهدید کند. اما شب را با او می‌گذراند و صبح به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. شاگردان پروفسور از ماجرا با خبر می‌شوند و شورشی در کلاس برپا می‌شود. مدیر مدرسه شورش را خاموش می‌کند. پروفسور رات به مدیر می‌گوید که در نظر دارد با لولالولا ازدواج کند. مدیر یکه می‌خورد زیرا موقعیت لولالولا تنها اندکی بهتر از موقعیت یک روسپی است. پروفسور بر تصمیم خود پافشاری می‌کند ومدیر او را اخراج می‌نماید. پروفسور رات با لولالولا ازدواج می‌کند و در جشن عروسی صدای بانگ خروس را تقلید می‌کند. در طی ماه‌های بعد، همچنانکه گروه کوچک هنرمندان از شهری به شهری و از میخانه‌یی به میخانه‌یی دیگر می‌رود، لولالولا، پروفسور سابق را به پیشخدمت شخصی خود تبدیل می‌کند و پروفسور را مجبور می‌کند تا عکس‌های زننده او را به مشتریان کافه بفروشد. تحقیر پروفسور رات هنگامی به اوج می‌رسد که لولالولا پیشنهاد مدیر گروه را برای بازگشتن به میخانه‌ی فرشته آبی می‌پذیرد. بویژه آنکه قرار می‌شود رات هم در آنجا روی صحنه برود و در نقش یک دلقک از خودش صدای خروس دربیاورد. هنگامیکه پروفسور این تحقیر را می‌پذیرد ودرمقابل شاگردان سابقش به دلقکی می‌پردازد، لولالولا را در گوشه‌یی از میخانه در حالتی زننده دست در دست یک وزنه‌بردار جذاب می‌بیند. رات چونان جانوری درنده نعره می‌زند و صحنه را ترک می‌کند و سعی می‌کند که لولالولا را خفه‌کند. پروفسور رات را دستگیر می‌کنند و دستهایش را می‌بندند. مدتی بعد، مدیر میخانه او را آزاد می‌کند. رات به کلاس خالی مدرسه برمی‌گردد و پشت میزش می‌میرد. در آخرین نمای فیلم در حالیکه چراغ نگهبان مدرسه صورت پروفسور را روشن کرده، تصویر چهره‌ی پیروزمند لولالولا در حال آوازخواندن روی آن سوپرایمپوز* می‌شود.

طرح "فرشته‌ی آبی" نیز همچون طرح "آخرین خنده" برتحقیرواز دست دادن مقام و منزلت مبتنی است. در عین حال درونمایه‌ی آشنای ویرانگری جنسیت نیز در این فیلم حضور مشخصی دارد. بویژه آنکه این بار یک بورژوای

---

* Superimpose

نمونه‌ی آلمانی قربانی تحقیر و ویرانگری جنسیت می‌شود، آنهم توسط یک "لمپن پرولتاریا"ی موءنث. در مقایسه با رومان هاینریش مان، اندیشه‌های ضمنی طرح فیلم، بسیار روشن است. البته طرح‌کلی در هر دو مورد در قسمت‌های اولیه یکسانند اما پس از اخراج پروفسور، طرح رومان به این شکل است: اونراوت پس از اخراج از مدرسه در حالیکه افکارش از فرط خشم و حسادت پریشان است باروزا فروهلیش (لولالولای فیلم) و دختر کوچکش برخورد می‌کند. آنها پس از اندکی اشکریزی، تسلی خاطر می‌یابند و کمی بعد، باهم ازدواج می‌کنند. اونراوت که تازه تمام حقوق معوقه‌اش را گرفته، خود را کاملا" دیگرگونه و جوان حس می‌کند. آنها در یک مهمانخانه‌ی زیبای کنار دریا اقامت می‌کنند. روزا دیگران را تحریک می‌کند و بزودی تحسین کنندگان مذکر اطراف این زوج را می‌گیرند. اونراوت از روزا برای خودبتی ساخته و توقع خود را از جهان به او منحصر کرده است. اونراوت و روزا خود را از دیگران‌برتر حس می‌کنند و همین احساس آنها را به‌هم نزدیک‌تر می‌کند. اونراوت تصمیم می‌گیرد برای گرفتن انتقامش از دیگران، از روزا استفاده کند. روزا کمی هراسان است اما نقشه‌ی او را می‌پذیرد. زوج ما با گشاده دستی زندگی می‌کنند و بزودی بازمانده‌ی پول اونراوت نیز تمام می‌شود. اما اونراوت قمار را راه مناسبی‌برای پرداختن بدهی‌هایش می‌داند. او قمارباز خوش شانسی است و به‌سادگی وبه‌مقدار زیاد برنده می‌شود. زوج به‌شهر برمی‌گردد. فضای مشکوک و دور از عفت محلی که آنها در آن به فعالیت می‌پردازند بزودی بورژواهای خوشگذران را به‌خود جلب می‌کند. کسانی که در خیابان به اونراوت توهین می‌کردند، حالا حلقه بر این در می‌زنند. روی میز قمار اونراوت بخت یک شهر بدست می‌آید و از دست می‌رود. اونراوت از تماشای سقوط مالی دشمنانش لذت می‌برد. او از اینکه می‌بیند در شکست آنها نقشی داشته است احساس رضا می‌کند. بهرحال، در این مورد یک استثناء وجود دارد: لومان دانشجوی پیشین اونراوت که مدتی از این شهر رفته بود و همیشه اونراوت او را خطرناک‌ترین‌دشمن خود می‌دانست. لومان از لندن برمی‌گردد و روزا را در خیابان می‌بیند. روزا هنگامیکه با بی‌تفاوتی او نسبت به‌خود مواجه می‌شود، تحت تاثیر قرار می‌گیرد و او را به‌خانه دعوت می‌کند. ورود ناگهانی

اونراوت به اتاق نشیمن خلوت آندو را بر هم می‌زند. اونراوت که از نقش برآب شدن تمامی پیروزی‌هایش خشمگین است، روزا را در اتاقی حبس می‌کند و به لومان حمله می‌کند. اونراوت چمدان پر از پول لومان را پاره می‌کند. لومان با شکایت به پلیس، اونراوت را به سرقت پولهایش متهم می‌کند. خبر بزودی در سرتاسر شهر می‌پیچد و جمعیتی خروشان در برابر خانه‌ی اونراوت جمع می‌شود. پلیس سر می‌رسد و اونراوت و روزا را دستگیر می‌کند.

در رومان، اونراوت و روزا هردو از لومان، یعنی یک بورژوای دیگر شکست می‌خورند. "پیام" اثر هاینریش مان اینست که بورژوازی محترم تنها بعلت ضعف خود سازشکار و تابع قانون است (یعنی بعلت فقدان تخیل و جراءت)، اما اگر به‌عمق مساله بنگریم، هر بورژوایی یک قمارباز و یک فاسق است. زبان و شخصیت پردازی رومان، احساسات ضد بورژوازی نویسنده و تحقیر او را نسبت به اونراوت فاسق آشکار می‌کند." اونراوت فکر می‌کرد که به طبقه‌ی ممتاز جامعه تعلق دارد. مثل هر بانکدار یا هر پادشاهی دچار وسوسه‌ی قدرت و وسوسه‌ی حفظ ارزش و موقعیت اجتماعی خود بود. او همیشه هواخواه قدرت بود و در خلوت اتاق خوابش همیشه نسبت به کارگران احساس دشمنی می‌کرد".* برخلاف رومان، فیلم فون اشترنبرگ، "رات" را بصورت یک قربانی دوست ـ داشتنی نشان می‌دهد و طرح را، برای پرورش درونمایه‌های "تنزل مقام، تحقیرو ویران شدن بواسطه‌ی جنسیت" بدست نماینده‌ی طبقات پائین، تغییر می‌دهد.

فیلم نیمه اکسپرسیونیستی "ام" (M) به‌کارگردانی فریتز لانگ در سال ۱۹۳۱ بروی پرده آمد. از نظر کمی، اکثریت صحنه‌های این فیلم به‌روالی مستقیم و ناتورالیستی و ملال‌انگیز عرضه شده‌اند. قسمت اکسپرسیونیستی فیلم تقریبا" منحصر به‌بازی فوق‌العاده "پیتر لور" است به‌نقش یک جانی و دیوانه‌ی جنسی که در برابردادگاه زیرزمینی از خود دفاع می‌کند. اما دقیقا" همین بخش از فیلم است که‌آنرا به یک اثر هنری پر اهمیت بدل می‌کند. سناریوی این فیلم را "تئافون هاربو" بر مبنای گزارش روزنامه‌ها درباره‌ی یک دیوانه جنسی واقعی

---

* از طرح "مان" برای رمان "پروفسور اونراوت".

بنام "کورتن" که به "خون‌آشام دوسلدورف" معروف بود، نوشت. طرح فیلم "ام" به‌شرح زیر است: تجاوز منجر به‌قتل یک دختر مدرسه بنام "الیز"، جنایت‌های مشابهی را در مورد دختران دیگر بدنبال دارد. ما با جانی دیوانه‌یی آشنا می‌شویم که فاسد اما ظاهرا" محترم است. یک بورژوای نمونه که بی‌تردید تن‌پرور است. تصویر او را یک بارانی تیره با یقه چرمی و منظره هامبورگ، کامل می‌کند. شگرد او این است که با دختر مدرسه‌ای‌ها دوست می‌شود، برایشان شکلات و اسباب‌بازی می‌خرد و بالاخره پس از تجاوز آنها را می‌کشد. افکار عمومی هراسان، بر فرماندار فشار می‌آورد و او نیز به‌نوبه‌ی خود این فشار را به‌پلیس منتقل می‌کند. کارآگاه "لومان" مصمم می‌شود قاتل را پیدا کند. ابتدا پلیس سر نخی ندارد. و به‌همین علت، با دستگیری‌ها و بازجویی‌های دستجمعی عرصه را بر دزدان شهری، گنگسترها و تبهکاران معمولی تنگ می‌کنـد. دنیای زیر زمینی در برابر ناتوانی پلیس قد علم می‌کند و خود به‌جستجوی جانی می‌پردازد. با کمک یک گدای کور، تبهکاران، قاتل منحرف را شناسایی می‌کنند و سپس او را در انبار یک ساختمان اداری گیر می‌اندازند. آنگاه او را به یک کارخانه متروک می‌کشانند تا در آنجا در یک دادگاه زیرزمینی محاکمه‌اش کنند. (نوشتن چنین طرح خلاصه‌شده‌یی، بی‌عدالتی درباره‌ی کیفیت فوق‌العاده‌ی تصـویری دراماتیک صحنه‌ی محاکمه است.) قاتل متجاوز، به‌مرگ محکوم می‌شود. اما پلیس سر می‌رسد و او را از این اعدام کورکورانه نجات می‌دهد.

طرح، این نظر را القاء می‌کند که جنسیت و شهوت، ویرانگرند. این طرح همچنین مقایسه‌یی را میان ناتوانی پلیس با تشکیلات وسیع و موثر جنایتکاران زیرزمینی، و مقایسه‌ی دیگری را میان حکم اعدام سریع دادگاه زیر زمینی جنایتکاران و حوادث واقعی سالهای ۳۱ ـ ۱۹۳۰، مطرح می‌کند. فریدا واندرلیخ" تشکیلات متمرکز بیش از ۱۰۰ دسته‌ی بزهکاران نوجوان را در برلین سال ۱۹۳۰ تشریح کرده است. فرانتز نیومان، آمار جنایات سیاسی دوره‌ی ۱۹۳۱ ـ ۱۹۲۴ را در اختیار ما قرار داده است. در فاصله‌ی سالهای ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ سالیانه سه تا شش قتل سیاسی اتفاق افتاده است. این رقم در سال

۱۹۳۰ به‌دوازده و در شش ماهه‌ی اول سال ۱۹۳۱ به هجده رسیده است. درست است که جنایتکار جنسی دیوانه‌ی ما یک بورژواست. اما از سوی دیگر او یک قربانی به‌شمار می‌آید. در یکی از صحنه‌های پایانی، "پیتر لور" که بزودی از سوی مجمع عمومی تبهکاران به مرگ محکوم خواهد شد، سر آنها فریاد می‌کشد: " شما بخاطر پول آدم می‌کشید. اما من به این علت آدم می‌کشم که نمی‌توانم جلوی خودم را بگیرم! من می‌کشم برای اینکه مجبورم بکشم!".

"تحلیل محتوا"ی ما از ایدئولوژی سیاسی و اجتماعی موجود در طرح بیست و یک فیلم اکسپرسیونیستی آلمانی، الگوی مکرر و هشدار دهنده‌یی را آشکار می‌کند مبنی بر اینکه این فیلمها واجد دورنمایه‌ها و تعبیرات محافظه کارانه و اغلب ارتجاعی هستند. دیدیم که شرایط نیمه انحصاری و سرمایه‌داری صنعت فیلم در آلمان وایمار با کنترلی که بر جریان اقتصادی تولید و پخش داشت، بنحوی مؤثر وجود اندیشه‌ی محافظه‌کارانه وتهی از انتقاد اجتماعی‌را در فیلم‌های اکسپرسیونیستی تضمین کرد. همچنین دیدیم که موج فیلم‌های اکسپرسیونیستی در بحبوحه‌ی یک جو سیاسی که به آرامی از لیبرال میانه بسوی راست محافظه‌کار ملی‌گرا پیش می‌رفت گسترش یافت. و از همینجا بود که شرایط تشکیلات صنعت فیلم و جو و معیارهای سیاسی با ایدئولوژی محافظه کارانه‌ی فیلم‌های اکسپرسیونیستی موافق از آب درآمد.

تا اینجا نشان دادیم که اکسپرسیونیسم در فیلم‌های آلمانی بلافاصله پس از فراهم آمدن چهار عامل ساختاری زیر آغاز شد:

۱) کادر تعلیم یافته‌یی از تکنیسین‌های فیلم، فیلمبرداران، کارگردانان و بازیگران،

۲) یک مجموعه‌ی مادی لازم برای صنعت فیلم متشکل از استودیوها، لابراتوارها و تجهیزات،

۳) یک وضعیت تشکیلاتی صنعت فیلم، موافق باایدئولوژی موج فیلم آینده،

۴) وجود معیارها و جو سیاسی موافق با این ایدئولوژی.

تحلیل محتوای بیست و یک فیلم اکسپرسیونیستی وجود یک ایدئولوژی

ملی‌گرایانه، محافظه‌کارانه، و اغلب ــ تلویحاً ــ ارتجاعی را در این فیلم‌ها آشکار کرد. ما ایدئولوژی فیلم‌ها را با روشی مستقل از خصیصه‌ی تاریخ محافظه‌کارانه‌ی صنعت فیلم و جو سیاسی محافظه‌کارانه، مشخص کردیم. و بالاخره نشان دادیم که این موج فیلم با از میان‌رفتن یکی از شرایط نامبرده (وجود کادر تعلیم یافته‌ی تکنیسین‌ها، فیلمبرداران، کارگردانان و بازیگران) به‌دنبال مانورهای صنعت فیلم هالیوود رو به زوال گذاشت.

منابع سبک فیلم اکسپرسیونیستی*

اکسپرسیونیسم در نقاشی

اکسپرسیونیسم در هنر، اساساً از سال ۱۹۰۶ که گروهی از نقاشان جوان نخستین نمایشگاه آثارشان را در کارخانه‌یی متروک در "درسدن" برپا کردند، شروع شد. و اگرچه اکسپرسیونیسم در طی دوران جنگ جهانی اول و سالهای بلافاصله پس از جنگ نیز روش غالب و رایج نقاشی و مجسمه‌سازی بشمار می‌آمد، اما جنگ، نقاشان اکسپرسیونیست را پراکنده کرد.

> "*ماک* و *مارک* در جنگ کشته شدند ... *کوبین* گوشه‌نشین شد ... و *فاینینگز*، *کلی*، *کاندینسکی* و *یاولنسکی* هریک شیوه‌یی نو در کار نقاشی در پیش گرفتند". (۹)

((اما)) اکسپرسیونیسم در نقاشی، سر منشاء سبک فیلم‌های اکسپرسیونیستی شد. بسیاری از طراحان صحنه و کارگردانان هنری از میان نقاشان اکسپرسیونیست که شهرت کمتری داشتند، انتخاب شدند. سه طراح صحنه‌ی فیلم کالیگاری هرمان وارم، والتر روبریک، والتر رایمان عضو گروه

---

* مبحث منابع سبک ... از آنجا که حاوی مطالبی خارج از حوزه‌ی این بررسی بود، تا حد ممکن و لازم خلاصه‌شده است.

نقاشان اکسپرسیونیست "دراستورم" (توفان) بودند که هرمان وارم و والتر روبریگ طراحی صحنه‌ی فیلم "سرنوشت" را نیز بعهده داشتند. روبریگ طراح صحنه‌ی دو فیلم نارتوف و فاوست نیز بود.

اکسپرسیونیسم دراماتیک و ادبی

گفته می‌شود که اکسپرسیونیسم ادبی آلمان، (رومان، داستان کوتاه و شعر) با رومان "پروفسور اونراوت" هاینریش مان در سال ۱۹۰۵ شروع شد و با مرگ فرانتس کافکا در سال ۱۹۲۴ خاتمه یافت. (۱۰)

درونمایه‌ی عمده‌ی آثار ادبی اکسپرسیونیستی، از خودبیگانگی، ضدیت با استبداد، صلح‌طلبی، نجات از طریق عشق و دشمنی نسبت به جامعه‌ی بورژوازی بود.

اکسپرسیونیسم دراماتیک آلمان در سال ۱۹۱۲ با نمایشنامه‌ی "گدا" اثر "رینهارد سورج" آغاز شد و در سال ۱۹۲۶ بانمایشنامه‌ی "قتل" اثر "والتر هاسنکلور" به‌پایان عمر خود رسید.

تداوم سبک در میان نقاشی‌ها، داستان‌ها، و نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی از سوی دیگر، بشدت بچشم می‌خورد. و از آنجا که این داستانها، نمایشنامه‌ها و نقاشی‌ها سالها پیش از فیلم‌های اکسپرسیونیستی پدید آمده‌اند، درباره‌ی جهت توارد‌های اتفاقی نمی‌توان اشتباه کرد.

نقاشی‌های اکسپرسیونیستی برهم زدن اشکال ناتورالیستی را به‌جا گذاشته‌اند، چیزی که خصیصه‌ی صحنه‌آرایی، نورپردازی و کمپوزیسیون (ترکیب‌بندی) فیلم‌های اکسپرسیونیستی است.

داستان‌ها و نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، نیز با بکار گرفتن عواطف جنون آمیز و ذهنیت گرایی، طرح‌های فارغ از زمان، شخصیت‌های یک بعدی، و خشونت، سرمشقی برای فیلم‌های اکسپرسیونیسی به‌شمار می‌آیند.

((اما)) برخلاف فیلم‌های اکسپرسیونیستی، که آنچنانکه دیدیم،

اندیشه‌ی محافظه‌کارانه‌ی سرمایه‌داری را بیان می‌کردند ، داستانها و نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی سرشار از خصومت با بورژوازی و نقد و رد نظام اقتصادی سرمایه‌داری بودند . توضیحی که دست کم بخشی از این تفاوت را روشن می‌کند اینست که فیلم‌های اکسپرسیونیستی تنها پاره‌یی از جنبش اکسپرسیونیستی بزرگتری بودند که بعدها به صنعت سرمایه‌داری تبدیل‌کردید !

اهمیت این تفاوت از نظر جامعه شناسی در آن است که در مورد فیلم ، همان سبک هنری ((اکسپرسیونیسم)) برای بیان ایدئولوژی اقتصادی ، اجتماعی متضادی بکار گرفته شد . که خود این امر ، این نظر را القاء می‌کند که سبک هنری ، بخودی خود ، از نظر ایدئولوژی خنثی است .

کارگردانان فیلم‌های اکسپرسیونیستی

اینک به بررسی خصوصیات اجتماعی مشترک کارگردانان فیلم‌های اکسپرسیونیستی بعنوان یک گروه انسانی با پسزمینه‌یی خاص می‌پردازیم . این بررسی توضیح دیگری برای ایدئولوژی مشخص محافظه‌کارانه‌ی فیلم‌های اکسپرسیونیستی فراهم می‌آورد . آفرینندگان فیلم‌های اکسپرسیونیستی چه کسانی بودند ؟ از خلال مکالماتی که با اریش پومر و یوزف فون اشترنبرگ صورت گرفته ، آشکار می‌شود که کارگردانان فیلم‌های اکسپرسیونیستی محافظه‌کارانی با گرایشات دموکراتیک بوده‌اند . این امر ، مسلم است که در میان آنها سوسیالیست ، آنارشیست ، کمونیست یا چپگرای افراطی‌یی وجود نداشته است . این امر به‌خودی خود ، آنها را به گروه مشخصی از هنرمندان تبدیل می‌کند . همانطور که دیدیم اکثریت شاعران ، داستان نویسان ، نمایشنامه نویسان و نقاشان اکسپرسیونیست ، ظاهرا" تمایلات آشکار چپ گرایانه داشتند . واقعیت‌هایی که درباره‌ی پایگاه طبقاتی فیلمسازان اکسپرسیونیست در دسترس است ، قطعه قطعه و ناقص است ، اما از آنچه که در دسترس است ، چنین برمی‌آید که آنها پسزمینه‌ی طبقاتی متوسط و بالا داشته‌اند . "وینه" فرزند یک بازیگر مشهور اهل درسدن

بود . "وگنر" از یک خانواده‌ی ثروتمند و اشرافی پروسی برخاسته بود ، پدر "لانگ" یک معمار بود و پدر "کارل مایر" ، تاجر ثروتمندی بود که ورشکسته شد و خودکشی کرد . بطورخلاصه ، واقعیات حاکی از آنند که میان ایدئولوژی فیلم‌های اکسپرسیونیستی و نظرات سیاسی محافظه‌کارانه‌ی سازندگانشان هماهنگی برقرار است .

از نظر پسزمینه‌ی ملیتی ، این گروه ، چندان همگون نبوده است :

کارگردان	محل تولد
روبرت وینه	ساکسونی ، آلمان
پل وگنر	بیچدروف ، پروس شرقی
فریتز لانگ	وین ، اطریش
پل لنی	آلمان
لوپوپیک	یاسی ، رومانی
آرتور فون گرلاخ	معلوم نیست
آرتور روبیسون	شیکاگو ، آمریکا
فریدریش ویلهلم مورنائو	وستفالیا ، آلمان
کارل گرون	وین ، اطریش
هنریک گالین	معلوم نیست
یوزف فون اشترنبرگ	وین ، اطریش

از مجموع یازده کارگردان ، چهار یا پنج تن اصلیت آلمانی داشتند ، سه‌نفر اطریشی بودند ، یک نفر رومانیایی و یک تن آمریکایی .

گفتیم که این کارگردانان ، رویهمرفته از نظر سیاسی محافظه‌کار بودند . محافظه‌کاری آنها ، همانگونه که می‌توان از جدول سوابق تحصیلی‌شان استنباط کرد ، ظاهرا " از نوع "آگاهانه" یا رومانتیک ــ زیبایی شناسانه بوده است :

کارگردان	سطح تحصیلات رسمی
وینه	دانشگاه یا تحصیلات حرفه‌یی
وگنر	دانشگاه: حقوق و نمایش خواند
لانگ	دانشگاه: نقاشی و معماری خواند
لنی	تحصیلات حرفه‌یی: آکادمی هنرهای زیبای برلین
پیک	معلوم نیست. "مردی بسیار با فرهنگ بود".
فون‌گرلاخ	معلوم نیست
روبیسون	دانشگاه مونیخ. پزشک شد.
مورناتو	دانشگاه هایدلبرگ، هنر، تآتر، فلسفه و موسیقی خواند
گرون	تحصیلات حرفه‌یی: مدرسه هنرهای دارماتیک‌وین
گالین	معلوم نیست
فون‌اشترنبرگ	معلوم نیست

دست کم هفت یا هشت تن از یازده کارگردان، تحصیلات دانشگاهی یا حرفه‌یی داشته‌اند. ظاهرا" نقاشی، ادبیات و درام‌های اکسپرسیونیستی در تکوین سبک فیلم اکسپرسیونیستی تاثیر عمده‌ای داشته است. بررسی در حرفه‌های پیشین کارگردانان بشکل دیگری مقیاس این تاثیررا نشان خواهد داد:

کارگردان	حرفه‌ی قبلی (پیش از فیلم)
وینه	نقاش، بازیگر تآتر
وگنر	بازیگر تآتر برای راینهارت

لانگ	نقاش و معمار
لنی	نقاش، بازیگر تآتر برای راینهارت
پیک	نقاش، بازیگر تآتر برای راینهارت
فون‌گرلاخ	تآتر
روبیسون	نمایشنامه نویس
مورنائو	نقاش، مورخ هنر، بازیگر تآتر برای راینهارت
گرون	نقاش، بازیگرتآتر، وکارگردان‌برای راینهارت
گالین	کارگردان تآتر برای راینهارت
فـــون ـــ	
اشترنبرگ	معلوم نیست.

شش تن از یادزه نفر، سابقا" نقاش بوده‌اند، حال آنکه نه تن از یازده نفر قبلا" بنحوی با تآتر در ارتباط بوده‌اند. تجزیه‌ی دقیق‌تر آمار نشان می‌دهد که از جمع یازده کارگردان، هشت‌تن بازیگر یا کارگردان تآتر بوده‌اند و از این هشت نفر، شش تن از شاگردان پیشین ماکس راینهارت بودند. کارل مایر، سناریست بیشتر این فیلم‌ها نیز سابقه‌ی نقاشی وتآترداشته‌است. مایر هنگامی که مرد جوانی بود، زندگیش را از راه طراحی و ایفای نقش‌های کوچک می‌گذراند.

در مجموع، بررسی ما در خصوصیات مشترک اجتماعی این کارگردانها، آشکار می‌کند که آنها گروهی غالبا" وابسته به‌طبقات متوسط وبالا، خوب تحصیلکرده، با سابقه‌یی مشترک در نقاشی و تآتر، و دارای جهت‌گیری سیاسی رومانتیک ـ محافظه‌کار بودند. ظاهرا" این جهت‌گیری به‌نوبه‌ی خود با محافظه‌کاری پراگماتیک* تر امپراطوری تجاری تولید و توزیع فیلم یو.اف.آ، مطابقت داشته است. نظر ما این است که تلاقی این دو عامل ((پسزمینه طبقاتی و جهت‌گیری سیاسی))، شرایط لازم (و احتمالا" کافی) را برای بروز اندیشه‌ی محافظه‌کارانه در فیلم‌های اکسپرسیونیستی سینمای آلمان فراهم آورده است.

---

* *Pragmatic*

منابع

1) H. H. Wollenberg, *Fifty Years of German Film, London, 1948.*

2) Maurice Bradech and Robert Brasillach, *His - toir du Cinema, Paris 1953.*

3) George Sadoul, *Histoir de l'art du Cinema , Paris, 1949.*

4) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler , Princeton, N. J. 1947.*

5) Hugh Quigley *and* R. T. Clark , *Republican , Germany. London. 1928.*

6) Henri Mercillon, *Cinema et monopoles, Paris . 1953.*

7) Erich Pommer, *unpublished interview with G.- Huaco, 1962.*

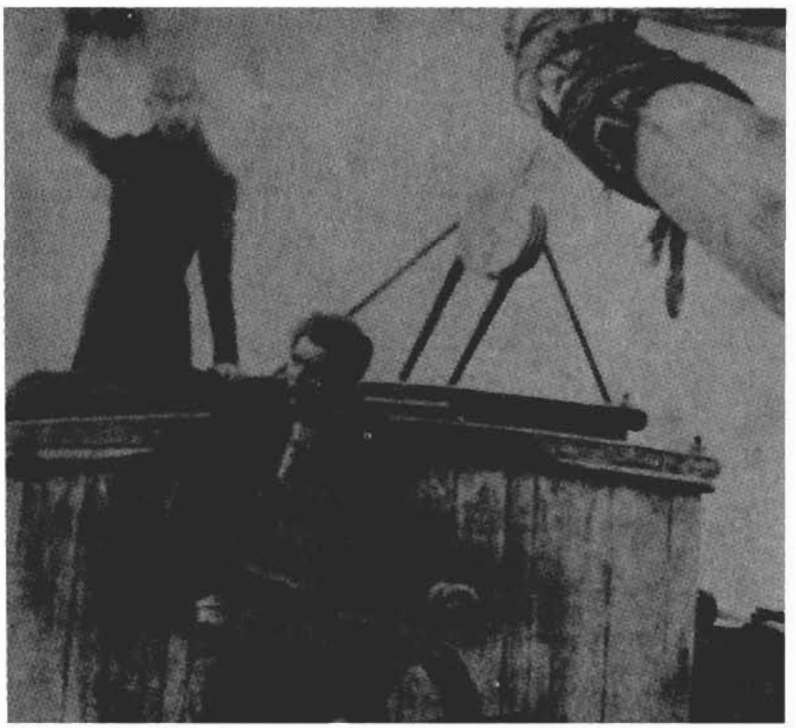
8) Lotte H. Eisner, *LEcran demoniaque, Paris , 1952.*

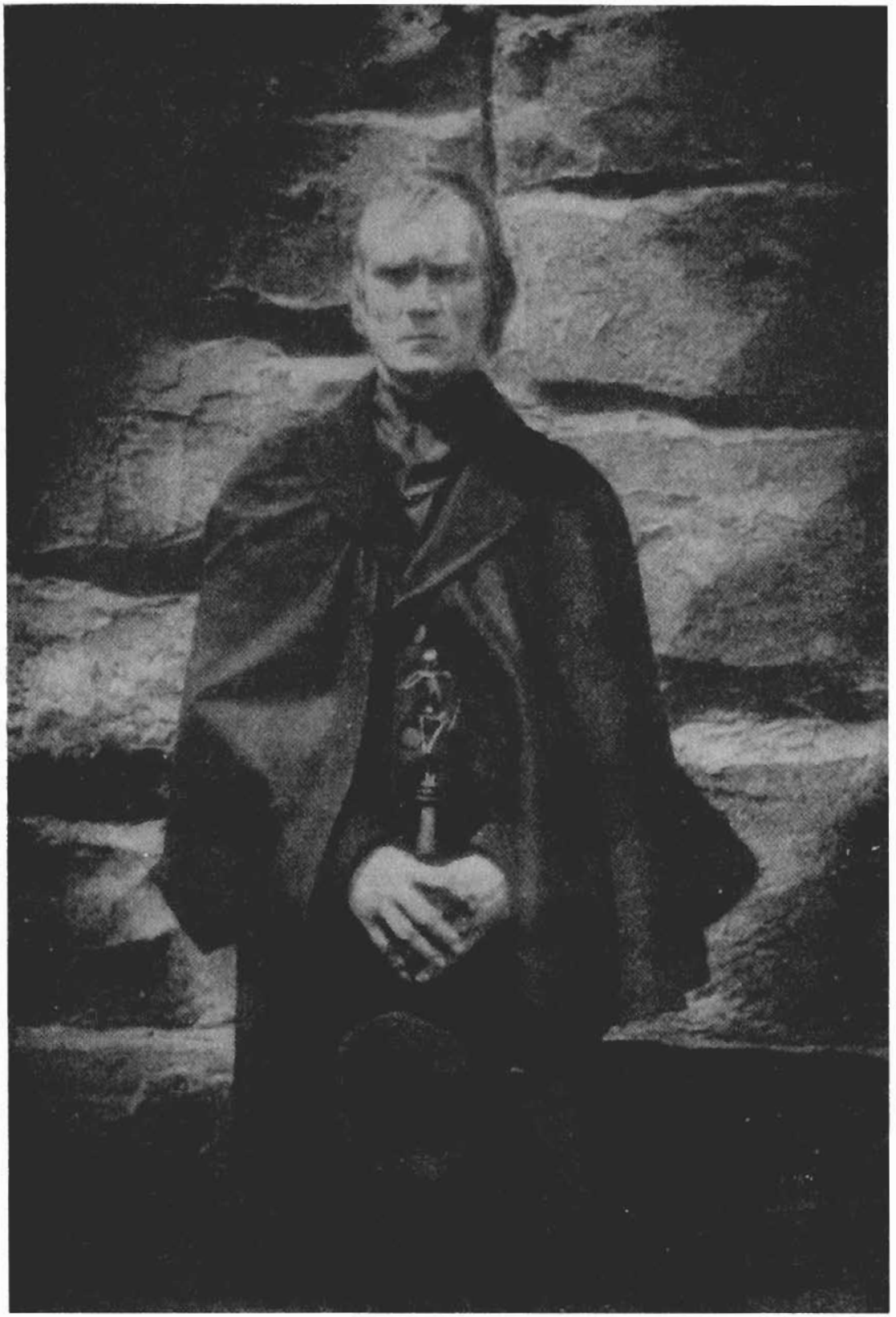
9) Charles L. Kuhn, *German Expressionism and Abstract Art, Cambridge, 1957.*

10) Walter H. Sokel, *the Winter in Extremis Twen- tieth Century German Literature. Stanford. - 1959.*

حکومت جنگی آلمان نمونه‌ی تمام عیار "قدرتی" بود، که کاراکتر کالیگاری آنرا مجسم می‌کند. کالیگاری طرفدار قدرت نامحدودی است که از خود "قدرت" یک بت می‌سازد و برای سیراب کردن عطش سلطه‌جوئی خود نابخردانه تمامی حقوق و ارزشهای بشری را پایمال می‌کند.

موقعیت تخیلی شخصیت‌های فیلم نوسفراتو بازتابی از بحران اقتصادی فزاینده‌ی سال ۱۹۲۲ و تاءثیر ویرانگر تورم بر قشرهای مختلف "طبقه متوسط" آلمان است.

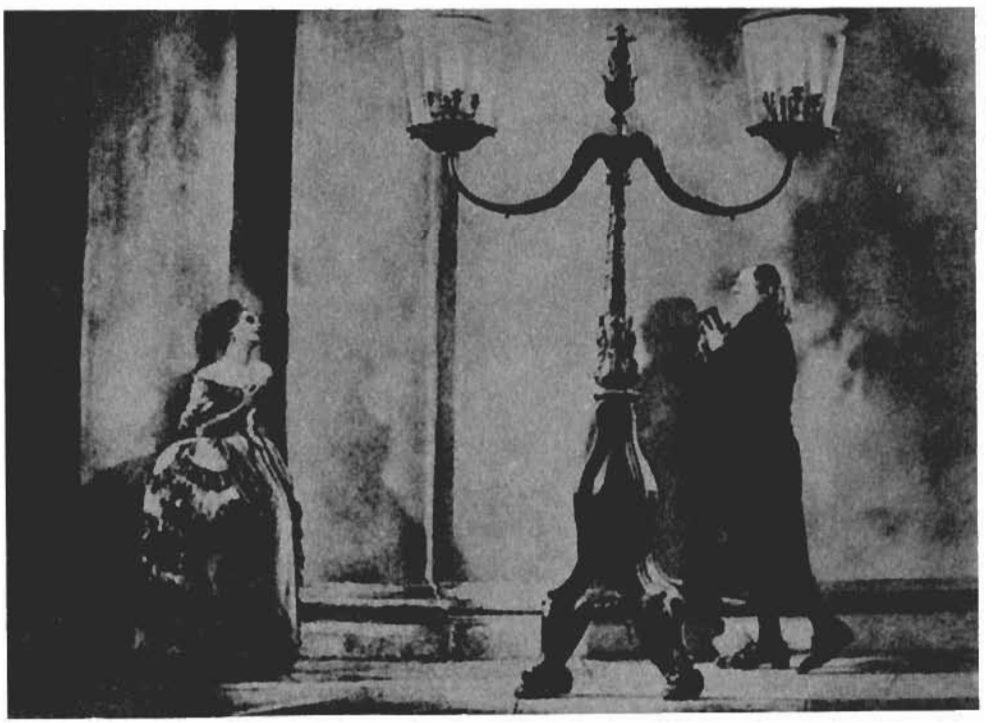


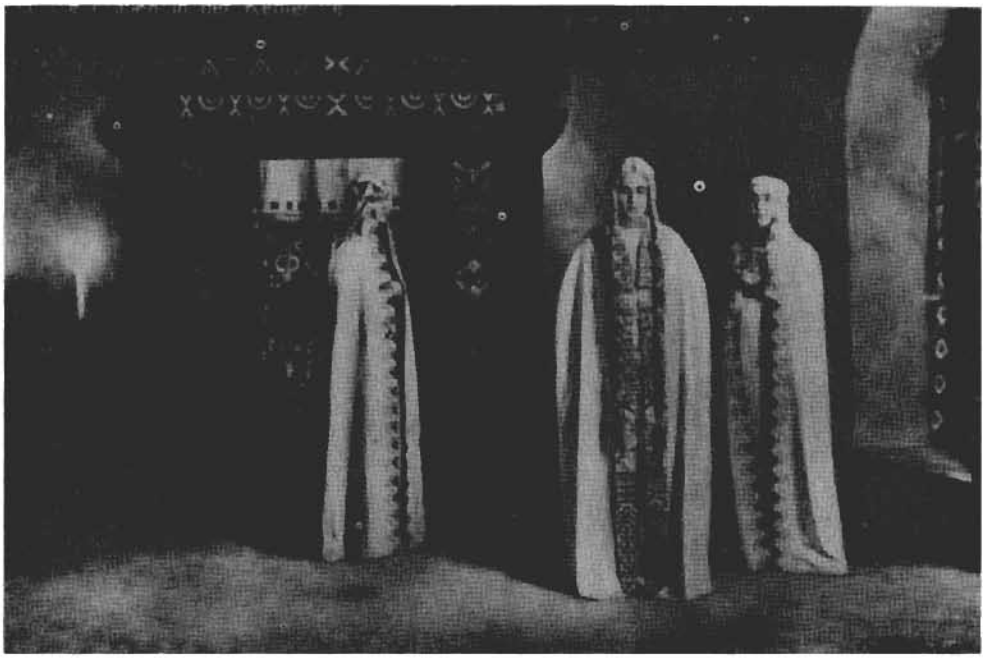


مرگ خسته که در سال ۱۹۲۱ بوسیله فریتز لانگ کارگردانی شد این نظر را القاء می‌کرد که شورش و اعتراض در برابر مرگ و سرنوشت بی‌فایده است.

در "دانشجوی پراگ" انگیزه ترس از بیگانه و اینکه (*هرکس با نیروهای شیطانی خارجی پیمان ببندد ، از بین خواهد رفت ،*) با عکس العمل ملی‌گرایان آلمان در برابر سرمایه‌گذاری خارجی و تسلط خارجیان بر اقتصاد ، ارتباطی نزدیک پیدا می‌کند .

برخلاف "تارتوف" مولیر که پیشنهاد می‌کند بورژوازی برای نجات خود باید به سلطنت متوسل شود ، فیلم "مورنائو" این نظر را القاء می‌کند که بورژوازی باید خود را از توطئه‌های نامیمون طبقات پائین برحذر دارد .



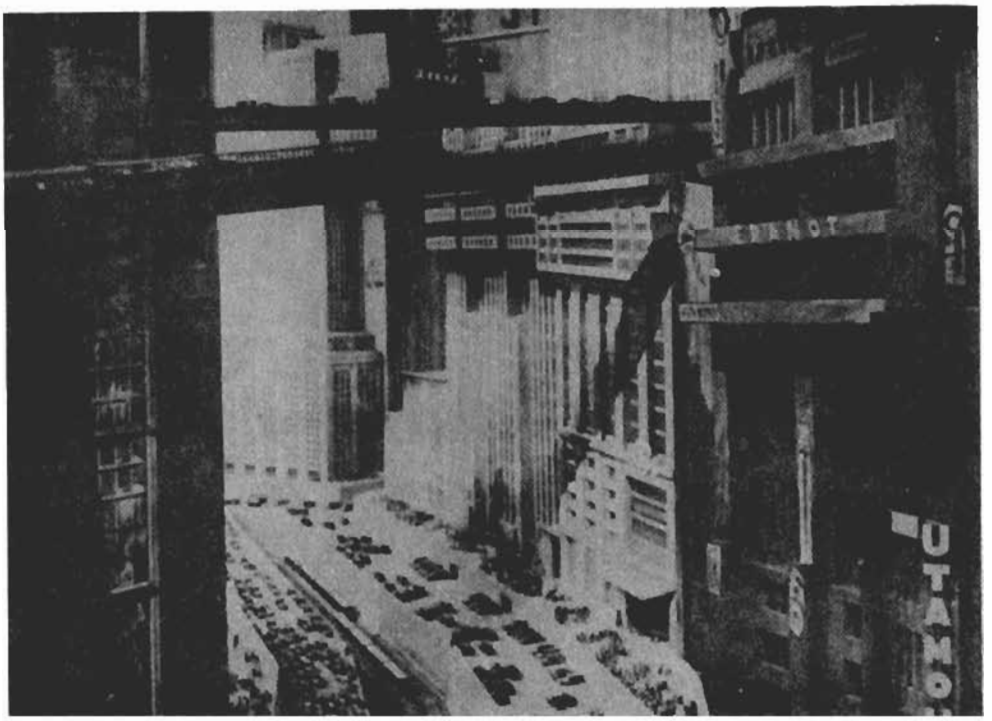


"نیبلونگن" اندیشه‌های عامیانه‌یی را که بخشی از ایدئولوژی سیاسی فوق ملی‌گرایان دست راستی افراطی "آلمان وایمار" بود، نشان می‌دهد.

هرچند این امکان وجود دارد که پیام پلکان عقبی این باشد که ترحم نسبت به بیمار روانی اشتباه است اما بی‌تردید "پیام اصلی" آن اینست که: جنسیت و شهوت ویرانگرند.

"آخرین خنده" یک درام درباره‌ی تنزل مقام اجتماعی است که با افزودن صحنه خوش پایانی از توجیه سرمایه‌داری جانبداری می‌کند: ثروتمندان خوش اقبالند. سمت‌چپ "پیترلور" درنقش‌قاتل‌فیلم "ام ـ قاتل" اثرفریتس لانگ.

متروپلیس دید محافظه‌کارانه نسبت به‌جهان را به‌دیدی استبدادگرایانه بدل کرده است واین نظر را القاء می‌کند که برای تبدیل "مبارزه‌ی طبقاتی" به "هماهنگی طبقاتی" احتیاجی به‌کنار گذاردن روش استثمار و سرکوب نیست.



بخش دوم

اکسپرسیورئالیسم شوروی

دومین موج فیلم با سبک یکدست در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ در شوروی آغاز شد. بررسی رویدادهای مشخص تاریخی که بدنبال انقلاب بلشویکی نوامبر ۱۹۱۷ بوقوع پیوستند، پیدایش چهار عامل ساختاری پیش از شروع این موج را آشکار می‌کند.

سرنگونی حکومت "کرنسکی"، نبرد جنگجویان دست از جان شسته بر علیه ارتش‌های سفید و نهایتا" برعلیه مداخله‌ی خارجی را بدنبال داشت.

" یک سال پس از انقلاب بلشویکی، باپایان گرفتن جنگ جهانی اول در نوامبر ۱۹۱۸، نیروهای دو طرف تجدید سازمان یافتند و متفقا" در تمام جبهه‌ها به قلمروی شوروی تجاوز کردند. گسترش جنگ برعلیه ضد انقلاب و متجاوزین خارجی، شیوع تیفوس و قحطی را بدنبال داشت و محاصره‌ی اقتصادی که مانع از ورود دارو و مواد خوراکی می‌شد، هر دوی این موقعیت‌ها (تیفوس و قحطی) را وخیم‌تر کرد. در سال ۱۹۲۰ با پایان جنگ و عقب‌نشینی نیروهای متجاوز، بحران مالی پدیدار شد. دویست‌هزار عضو حزب کمونیست، به‌رهبری "لنین" همانطور که از سه سال پیش در نظر داشتند با قدرت هرچه بیشتر بر ۱۶۰ میلیون نفوس روس مسلط شدند. این سه سال مبارزه به

قیمت جان هفت میلیون تن و مصائب ناگفتنی برای بازماندگان تمام شد". *(۱)

به‌هنگام شروع انقلاب، صنعت فیلم تزاری از چهار کمپانی عمده‌ی تولید فیلم (ارمولیف، خاریتونوف، روس، و نپتون) و بیست و یک کمپانی کوچکتر تشکیل می‌شد. در آن هنگام در شوروی هفتاد مرکز پخش فیلم و ۱۰۴۵ سالن سینما فعالیت داشتند. تولید، پخش و نمایش فیلم بشدت در مسکو، سنت ـ پترزبورگ و چند شهر دیگر متمرکز بود. تمام تجهیزات فیلم و همچنین فیلم خام از خارج وارد می‌شد. صنعت فیلم با احساس خصومت آشکار با حکومت بلشویکی برخورد کرد و صاحبان صنعت و تکنیسین‌ها، شروع به مهاجرت کردند و وسایل و تجهیزات خود را نیز به‌همراه بردند. محاصره اقتصادی خارجی نیز، بنحوی مؤثر، باعث قطع واردات فیلم خام و تجهیزات شد.

" برای مقابله با این وضعیت، حکومت در ۲۷ ماه اوت ۱۹۱۹ صنعت فیلم‌را ملی اعلام کرد. اما با این تصمیم بجای اینکه مشکلات حل شود، بر شدت آنها افزوده شد. اعلام ملی شدن، مقاومتی عظیم را در صنعت فیلم برانگیخت، مهاجرت‌ها بیشتر شد، استودیوها و سالن‌های سینما بسته شدند و اشخاص و مؤسسات، فیلم ها و تجهیزات خود را پنهان کرد ند. این موقعیت باشروع جنگ داخلی و تجاوز خارجی، حادتر شد. بسیاری از منابع موجود ویران شدند و تولید و نمایش فیلم بعلت کمبود برق و وسایل حرارتی و تعطیل سینماها و استودیوها، متوقف شد. و بالاخره هنگامیکه فیلم خام دیگر وارد نشد، تولید فیلم‌های جدید نیز بکلی قطع شد. در سالهای ۲۱ ـ ۱۹۲۰ تنها کمتر از نیمی از سالن‌های

---

* درمورد منابع به‌شماره‌های مشابه درپایان همین‌بخش‌مراجعه کنید.

سینما باز بودند. از مجموع ۱۴۳ سینمای مسکو تنها ده سالن بطور منظم فعالیت می‌کردند و در بسیاری از هفته‌ها اتفاق افتاد که بعلت فقدان تجهیزات، برق و فیلم، حتی یک سینما هم نتوانست فیلمی بروی پرده بیاورد". (۲)

علیرغم درگیری با جنگ داخلی، حکومت شوروی فرصتی یافت تا درباره‌ی سازماندهی صنایع فیلم آینده تصمیمات اجرایی اتخاذ کند. در ماه نوامبر ۱۹۱۷ " آناتولی لوناچارسکی" نمایشنامه‌نویس و زیبایی‌شناس، به‌سمت کمیسر آموزش و پرورش منصوب شد و سرپرستی بخش فیلم را به "نادژا کروپسکایا" همسر لنین محول کرد.

نخستین شرط ــ وجود کادر تعلیم دیده‌ی تکنیسین‌های فیلم، فیلمبرداران، کارگردانان و بازیگران ــ در سال ۱۹۱۸ با تصمیم حکومت مبنی برگشایش مدرسه‌یی برای تربیت تکنیسین و بازیگر فیلم درپتروگراد و تشکیل موٴسسه‌ی دولتی سینماتوگرافی (گ.ی.ک)* در مسکو فراهم شد. جنگ داخلی انگیزه‌یی قوی برای تربیت فیلمبردار و مونتور بوجود آورد. در تابستان ۱۹۱۸ نخستین "اگیت ــ ترن"** (قطار ی مجهز به‌وسایل تبلیغات و تحریک) در حالیکه "ادوارد تیسه "فیلمبردار آینده‌ی "آیزنشتاین" در آن سوار بود بسوی جبهه‌ی شرق به‌راه افتاد. در طی این سفر، "تیسه" فیلم‌های خبری می‌گرفت و به‌مسکو می‌فرستاد و در آنجا یکی از علاقمندان فیلم بنام "ژیگا ورتوف" که بعدها یکی از تئوریسین‌های جنبش فیلم "نوین" شد، آن فیلم‌ها را مونتاژ می‌کرد. مقدار اندک فیلم خام موجود در کشور به‌مصرف تهیه فیلم‌های خبری و مونتاژویژه‌ی آن‌بمنظور تحریکو تبلیغ می‌رسید. این نوع فیلم‌ها "اگیتکی"*** نام داشتند. در ۱۳ فوریه ۱۹۱۹ تعداد سیزده فیلم "اگیتکی" برای نمایش حاضر شد و در همان ماه "اگیت ترن"، مجموعه‌ی این فیلم‌ها را که "ورتوف"

---

* *Gik*

** *agit - train*

*** *Agitki*

مونتاژ کرده و عنوان "انقلاب اکتبر" (۳) را برای آنها انتخاب کرده بود، به‌جبهه‌ی غرب برد. اولین فیلم‌های "اگیتکی" بسیار خام وناپرس بودند. اما اهمیت آنها برای آینده در این بود که‌فیلمبرداری آنها تمرینی برای فیلمبرداران و مونتاژ ویژه‌ی آنها تمرینی برای مونتورها به‌شمار می‌آمد. وظیفه‌ی مونتورها تنها کنار هم گذاشتن فیلم‌های خبری مستند بطرزی که دارای مفهوم باشند، نبود. بلکه کار اصلی اینها این بود که فیلم‌ها را طوری با هم مونتاژ کنند که فیلم نهایی حاوی پیام سیاسی و اجتماعی مورد نظر باشد.

در سال ۱۹۱۹، آیزنشتاین در ارتش سرخ خدمت می‌کرد. او در یک "اگیت ترن" در واحد تآتری، طراح صحنه بود. در سال ۱۹۲۰ از خدمت در ارتش مرخص شد و به‌مسکو رفت تا به "پرولتکولت"* (تشکیلات پیشروی تآتر تجربی کارگردانان و بازیگران تآتر) بپیوندد. در سال ۱۹۱۸، "پودوکین" از یک اردوگاه اسرای جنگی آلمان گریخت و به‌مسکو بازگشت و در سال ۱۹۲۰ در انستیتوی دولتی سینماتوگرافی مشغول تحصیل شد. در همان سال "لو کولشف" که بعدها یکی از کارگردانان پیشگام موج فیلم جدید شد، بعنوان معلم به انستیتوی دولتی سینماتوگرافی پیوست و بعدها، در همان سال کارگاه مشهورش را سازمان داد. اعضای این کارگاه بلافاصله به‌جبهه‌ی لهستان رفتند تا "اگیتکی"های بیشتری بسازند. جنگ داخلی در چهارم نوامبر ۱۹۲۰ تمام شد. در ماه‌های بعد از آن، قحطی فرا رسیدو "سیاست نوین اقتصادی" پیاده شد. هیچ رویداد تاریخی مشخصی باعث ظهور نهایی اولین شرط لازم ساختاری نشد، اما می‌توانیم حرف "لیدا" را بپذیریم که: "در فاصله‌ی فوریه ۱۹۲۴ تا فوریه ۱۹۲۵ تمام کارگردانان شوروی که در تاریخ تئوریک و خلاقه‌ی سینمای شوروی صاحب اهمیت شدند، مشغول به‌کار گردیدند".

دومین عامل ساختاری ــ مجموعه‌ی مادی صنعت فیلم شامل لابراتوارها، فیلم خام و تجهیزات ــ در طی دوران جنگ داخلی وجود نداشت. دو عامل حیاتی عبارت بودند از: فقدان تقریبا" کامل فیلم خام بعلت محاصره‌ی

---

* Proletkult

اقتصادی خارجی و از بین رفتن سریع تجهیزات سالن‌های سینما و استودیوها بعلت خصومت صنعت فیلم نسبت به حکومت بلشویکی در طی بحران‌عمومی اقتصادی. کولشف در سال ۱۹۲۱ که نخستین سال اجرای "سیاست نوین اقتصادی" بود، استودیوها را به این ترتیب توصیف کرده است:

" آنها ویران یانیمه ویران بودند. تجهیزات توسط صاحبانشان به‌خارج فرستاده، یا درهم شکسته‌شده بودند. من بازدید خود را از یکی از این "کارخانجات فیلم بخاطر می‌آورم: به آنجا رفته بودم تا ببینم می‌توان آن را به‌کار انداخت یانه. زیر آسمان باز، در محیطی مخروبه و پر برف، چشمم به میزی افتاد که یک ماشین تحریر زنگ‌زده و پوشیده از برف روی آن‌بود. در ماشین تحریر کاغذی با سر کلیشه‌ی صاحبان قبلی این محل وجود داشت که پیام ناتمام صاحبان قبلی روی آن خوانده می‌شد". (۳)

" آلکس اینکلز" اشاره می‌کند که در سال ۱۹۱۵ روسیه‌ی تزاری ۱۴۱۲ پروژکتور سینما داشت که ۱۲۷۹ دستگاه آن در شهرها بود. در سال ۱۹۲۲، شوروی ۷۷۱ پروژکتور داشت که ۵۶۰ تای آن در شهرها بودند. تنها در سال ۱۹۲۵ بود که اتحاد جماهیر شوروی به تولید پروژکتور فیلم پرداخت و در همین سال با رسیدن به رقم ۱۴۷۲ دستگاه، از تعداد دستگاههای عهد تزارپیشی گرفت. (۲) موقعیت سالنهای سینما هم شبیه به موقعیت استودیوها بود. "هانتلی کارتر" در شرح دیدار خود در سال ۱۹۲۳ می‌نویسد: "آنچه که در سینماهای مسکو انسان را شگفت‌زده می‌کند، اوضاع غم‌انگیز آنهاست. بنظر می‌رسد که آنها تمام نیروی بدبختی را تجربه کرده باشند. از زمان انقلاب تاکنون، وضع آنها از بد، به بدتر تبدیل شده است، تا یکسال یا یکسال و نیم پیش تقریبا" حتی نمی‌شد به آنها نزدیک شد". (۴)

"دوایت مکدانلد" به‌ما می‌گوید که این تنها در سال ۱۹۲۲ بود بدنبال "پیمان راپالو"، که عهدنامه بازرگانی شوروی ــ آلمان را بدنبال داشت،

شوروی قادر شد یکبار دیگر فیلم خام به‌کشور وارد کند". (۵) "لیدا"، در شرح تجربیات مشهور کولشف در مونتاژ، در سال ۱۹۲۳ می‌نویسد: "حتی برای صرفه‌جوترین مونتورها، مقدار بسیار کمی فیلم برای تجربه وجود داشت". (۳) بعدها، لیدا، در توضیح فیلم "اعتصاب" اثر آیزنشتاین که (در سال ۱۹۲۵ نمایش داده شدو) نخستین فیلم بزرگ اکسپرسیورآلیستی بود، می‌نویسد: " پخش و نمایش فیلم اعتصاب بعلت فقدان فیلم پوزیتیف برای کپی، به‌تاءخیر افتاد". (۳) در سال ۱۹۲۴، چند استودیوی فیلم تازه مشغول به‌کار شده بودند. (۶) بطور خلاصه، شواهد تاریخی نشان می‌دهند که تا اوایل سال ۱۹۲۵، هنوز دومین شرط ساختاری ــ صنعت‌فیلم، لابراتوراها، فیلم خام و تجهیزات ــ فراهم نشده بود.

نخستین تلاش‌های حکومت شوروی برای سازماندهی و کنترل صنعت فیلم، اولین تحولات در جهت فراهم آوردن سومین شرط ساختاری بشمار می‌آیند: (وضعیت تشکیلاتی موافق با عمل کننده‌ی ایدئولوژی موج فیلم). فرمان ملی کردن که از سوی لنین در ۲۷ ماه اوت سال ۱۹۱۹ صادر شده بود، تا ژانویه‌ی سال ۱۹۲۰ به‌اجرا درنیامد. و در سال بعد، "سیاست نوین‌اقتصادی"، صنایع را به بخش خصوصی بازگرداند. بخش (وزارت) عکس و فیلم سراسری شوروی وابسته به کمیساریای آموزش و پرورش نتوانست کنترل موثری بر صنایع خصوصی فیلم اعمال کند و در ۲۷ ژانویه ۱۹۲۲ فرمان دیگری از سوی لنین صادر شد که طی آن لازم بود تمام فیلمها در کمیساریای آموزش و پرورش شماره‌گذاری و ثبت گردد. این تلاشی بود برای جلوگیری از تولید و پخش فیلم‌های تبلغیاتی ضد بلشویکی.

اولین مانور مثبت تشکیلاتی با فرمان مورخ ۱۹ دسامبر ۱۹۲۲ (مبنی بر تاءسیس تراست (اتحادیه) فیلم "گوسکینو"* زیر نظر کمیساریای آموزش و پرورش و محول شدن وظیفه‌ی سانسور به بخش فیلم "کمیته مرکزی کنترل

---

* Goskino

مجموعه‌ها" بنام "گلاور پرتکوم"*) انجام شد.

"گوسکینو هنگامی ایجاد شد که تولید فیلم شوروی هنوز بسیارمحدودبود. تنهاچنداستودیو** R.S.F.S.R جمهوری فدراتیو روسیه شوروی، ((بزرگترین و مهم‌ترین جمهوری شوروی)) سرگرم تولید بودند که‌ازتمام آنها احتمالا" گوسکینو تنها دو یا سه استودیو را اداره می‌کرد. اکثریت عمده‌ی فیلم‌هایی که در سال ۱۹۲۳ در شوروی به‌نمایش درآمد، از خارج وارد می‌شد و تنها سودی که بدست می‌آمد، ناشی از پخش آنها بود. درنتیجه، انحصار اجاره‌ی فیلم‌ها، خواه خارجی و خواه فیلم‌های پیش از انقلاب شوروی، در سرتاسر R.S.F.S.R دراختیار گوسکینو قرار گرفت و گوسکینو کار تولید و نمایش را کنار گذاشت و عمدتا" به پخش فیلم پرداخت، هرچند که در سال ۱۹۲۳ شعبه‌یی را نیز برای تولید فیلم‌های "فرهنگی" در نظر گرفت. اما از آنجا که گوسکینو پخش فیلم‌های خارجی را کم‌هزینه‌تر از تولید فیلم داخلی می‌دید، بنظر می‌رسد که ادامه این روش به تولید بومی فیلم لطمه زده باشد". (۶)

"گوسکینو" ثابت کرد که در امر انحصار کرایه‌ی فیلم نیز از حفظ منافع خود ناتوان است چرا که "در مواردی دیده شد که صاحبان شرکت‌های خصوصی به‌حقوق انحصاری آن تجاوز کردند". (۵) در چهارم سپتامبر ۱۹۲۳ شورای کمیسارهای خلق اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی بمنظور بررسی مسایل صنعت و فیلم و پیشنهاد تغییرات لازم، کمیسیونی موسوم به "کمیسیون مانتسف" را تاءسیس نمود.

---

* *Glavrepertkom*

** *The Russian Soviet Federated Socialist Republic*

حرکت مهم هنگامی انجام شد که کمیسیون مانتسف در گزارش خود به سیزدهمین کنگره‌ی حزب پیشنهاد کرد که صنعت فیلم در یک کمپانی بزرگ دولتی بنام "سووکینو"* متمرکز شود و انحصار تولید، پخش و کرایه فیلم را دراختیار بگیرد.

" شورای کمیسارهای خلق R.S.F.S.R در حکم مورخ ۱۳ ژوئن ۱۹۲۴ خود لیونید کـراسین را بعنوان مدیر یک تشکیلات اداری تعیین کرد که وظیفه‌ی اصلی آن تاسیس شرکت سینمایی "سووکینو" بود... این تشکیلات وظیفه داشت که سووکینو را بصورت یک شرکت سهامی سازمان دهد. سووکینو، سهام سرمایه و دارایی تمام شرکت‌های سینمایی دولتی را که در امر تولید، اجاره و صادرات و واردات فیلم در R.S.F.S.R فعالیت داشتند، دراختیار می‌گرفت. دو شرکت غیر دولتی پرولتکینو** و موسسه‌ی تولیـد " فیلمیاری کارگردان بین‌الملل " نیـز اجازه یافتند که در سووکینو سهامدار شوند. در ضمن بمنظور حفظ حقوق انحصاری کرایه‌ی فیلم که به کمیساریای آموزش و پرورش خلق در R.S.F.S.R تفویض شده بود، کلیه موءسسات دیگر که به امر تولید، کرایه، صادرات و واردات فیلم اشتغال داشتند، برچیده شدند... این امر نیز مشخص شده بود که "جهت‌دهی ایدئولوژیک" صنعت فیلم همچنان در حوزه‌ی مسئوولیت کمیساریای آموزش و پرورش باقی می‌ماند". (۶)

سازمان "سووکینو" در دهم دسامبر ۱۹۲۴ مورد تصویب قرار گرفت. زمانی در فاصله‌ی اعلامیه‌ی مورخ ۱۳ ژوئن ۱۹۲۴ حکومت مبنی بر تاسیس

---

* *Sovkino*

** *Proletkino*

سووکینو و تصویب‌سازمان آن در پایان سال، آیزنشتاین و گروه "پرولتکولت" فیلم "اعتصاب" نخستین اثر اکسپرسیوـ رآلیستی را ساختند. اعتصاب، در استودیوی اول گوسکینو ساخته شد که مانند شرکت سووکینو، زیر نظر مستقیم لوناچارسکی، کمیسر آموزش وپرورش بود. بطور خلاصه، شواهد تاریخی نشان می‌دهد که تنها در ماه‌های آخر سال ۱۹۲۴ و ماه‌های اول سال ۱۹۲۵ بود که تشکیلات صنعت فیلم شوروی به‌درجه‌یی از تسلط انحصاری رسید که برای حفظ و گسترش ایدئولوژی بلشویکی فیلم لازم بود.

شرط چهارم از معیارها و جو سیاسی تحمل کننده یا سازگار با ایدئولوژی و سبک فیلم‌ها تشکیل می‌شود. این جو و معیارهای سیاسی موافق با "ایدئولوژی" بلشویکی فیلم‌ها از نخستین ماه‌های آغاز انقلاب نوامبر ۱۹۱۷ وجود داشته و از نخستین ماه‌های سال ۱۹۲۱ با خاتمه جنگ‌های داخلی شدت بیشتـــری نیز یافته است. آنچه وجود نداشت، فقدان دومین خصیصه‌ی این شرط، یعنی یک جو سیاسی با معیارهای موافق (یا تحمل کننده‌ی) یک "سبک" پیشرو ضد ناتورالیستی و تجربی، بود. شاید این ادعا با در نظر داشتن اینکه آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ در شوروی دوران تجربه‌ی سبک‌های کاملا" نو در ادبیات و نمایش بشمار می‌آمد، عجیب‌بنظر بیاید. اما تحمل تجربه‌های فردی، الزاما" بمعنای امکان سرمایه‌گذاری دولتی برای یک سلسله محصولات هنری با سبک پیشرو نبود. در هر حال، عقاید بلشویک‌ها در مورد تحمل کردن یک سبک غیر ناتورالیستی و تجربی، مختلف بود. دیدگاه مشخص "لینن" ظاهرا" آمیزه‌یی از تحمل توام با احتیاط و عـــدم تمایل به اعمـــال پیشـــداوری شخصـــی خودش بود.

" هر هنرمندی، و هرکس دیگری که میل دارد، حق دارد آزادانه و بدلخواه خود به خلاقیت بپردازد، خواه کارش خوب از آب دربیاید، یا نه. به این ترتیب، می‌توان به ساختن، تجربه یا به اغتشاش رسید. اما البته ما کمونیست هستیم. نباید دست‌هایمان را در جیب‌بگذاریم و اجازه بدهیم هرج و مرج هرطور که می‌خواهد، شکل بگیرد. ما

باید آگاهانه سعی کنیم این تحول را هدایت نمائیم و نتایج آنرا تعیین کنیم و به آن شکل بدهیم ... ما انقلابی‌های خوبی هستیم، و احساس می‌کنیم که باید بگوئیم در نقطه اوج فرهنگ معاصر ایستاده‌ایم. امامن این جراءت را دارم که خود را یک وحشی بنامم. من نمی‌توانم آثار اکسپرسیونیسم ،فوتوریسم، کوبیسم و دیگر ایسم‌ها را بعنوان بالاترین نمود نبوغ هنری بشناسم. من آنها را درک نمی‌کنم. آنها بمن هیچ لذتی نمی‌بخشند". (۷)

کسانی که با تحمل سبک‌های غیرناتورالیستی‌و تجربه‌های هنری مخالفت می‌کردند، اساسا" نویسندگان به‌اصطلاح پرولتری بودند که در سازمانهایی از قبیل "اسمیتی"، اکتبر، و سازمان نویسندگان پرولتری سراسری شوروی یا " V.A.P.P " متشکل شده بودند. در ماه اوت ۱۹۲۳، V.A.P.P اجازه یافت نشریه‌یی تئوریک تحت عنوان "آنگارد" (آماده‌باش) منتشر کند. " در این نشریه نویسندگان با خشونتی کهنه پرستانه به "دشمنان" خود حمله‌ور شده بودند". (۸) این "دشمنان" اصطلاحا" "*همراهان*" خوانده می‌شدند. این برچسب دوستانه‌یی بود که تروتسکی در مورد هنرمندانی که از انقلاب بلشویکی هوادارمی‌کردند، اما عضو حزب نبودند بکار برد. (این دسته شامل اکثریت قریب به‌اتفاق نویسندگان و هنرمندان مهم آن دوران می‌شد). همچنین تمام تئوریسین‌های بلشویک که آزادی خلاقیت و گسترش سبک‌های غیر ناتورالیستی را تشویق می‌کردند، و به هنرمندان تجربه‌گرنظر مساعد داشتند نیز "دشمنان" V.A.P.P به‌شمار می‌آمدند. این گروه شامل لئون تروتسکی، نیکلای بوخارین، آناتولی لوناچارسکی، آلکساندر ورونسکی، دیوید ریازانوف و نیکلای مشچر ـ یاکوف می‌شد. مبارزه میان این دو گروه "تحمل کننده" و "متعصب" از سال ۱۹۲۳ به‌بعد، به‌بحث‌های عمومی منجر شد و سوالاتی از این قبیل را برانگیخت که: آیا وجود هنر و ادبیات پرولتری امکان‌پذیر است؟ و آیا دولت بلشویکی باید با سرکوبی تمامی تمایلات دیگر، گسترش هنر پرولتری را تشویق کند؟ از یک

نظر، تفاوت میان دو گروه، تفاوت میان دو روش تربیت بود. رهبران گروه طرفدار تحمل سبک‌های نو، تحصیلات مفصل اروپایی داشتند و با هنر مدرن آشنا بودند. رهبران گروه‌های مخالف تحمل سبک‌های نو از این نوع تعلیم و تربیت بی‌بهره بودند، برخلاف "لنین" که جرأت داشت خود را وحشی بنامد، آنها "وحشی‌های فرهنگی" بودند اما خودشان این را نمی‌دانستند.

تروتسکی در سال ۱۹۲۳ در کتابش بنام "ادبیات و انقلاب" نوشت:

"مقابله با فرهنگ بورژوازی و هنر بورژوازی توسط فرهنگ پرولتری و هنر پرولتری از اساس اشتباه است. این شکل اخیر، هرگز وجود نخواهد داشت چرا که رژیم پرولتری موقت و انتقالی است ... اما تا آنجا که استفاده‌ی سیاسی از هنر و عدم اجازه‌ی چنین استفاده‌بی بوسیله‌ی دشمنان ما مورد نظر است، حزب، از تجربه، تصمیم، بینش و منابع کافی برخوردار است. اما تحول واقعی هنر و مبارزه‌ی آن برای دستیابی به‌اشکال جدید، نه وظیفه‌ی حزب است و نه به‌آن مربوط‌است ... هنر باید راه خودش را با وسایل و ابزار خودش پیدا کند. روش‌های مارکسیستی با روش‌های هنری یکسان نیستند. حزب پرولتاریا را هدایت می‌کند، اما روند تاریخی تاریخ را هدایت نمی‌کند... محدوده‌ی هنر، محدوده‌یی نیست که در آن، از حزب برای فرماندهی کمک خواسته شود". (۹)

ورونسکی، بنیانگذار آکادمی کمونیستی، ریازانوف، سرپرست مطبعه‌ی دولتی مشچریکوف، و لوناچارسکی کمیسر آموزش و پرورش و مقامات برجسته‌ی بلشویکی مسئول فیلم نیز همان نظر تروتسکی را داشتند. (۸)

"لوناچارسکی که خود نویسنده و منتقدی با استعداد بود و یک مارکسیست آگاه بشمار می‌آمد، سالها تقریبا" در تمام رشته‌های هنری مطالعه کرده بود. بعنوان کمیسر آموزش و پرورش، او انرژی خود را در راه حل بسیاری از مسایل

فرهنگی به‌کار گرفته بود، از تاسیس مدارس و تآترهای جدید گرفته تا تشویق شاعران تازه‌پا. سالها دلمشغولی با هنر پیش از انقلاب در وجود لوناچارسکی احترامی عمیق برای گذشته ایجاد کرده بود، او فرهنگ بورژوازی را گنجینه‌یی عظیم از لذات و حکمت‌های زیبایی شناسانه بشمار می‌آورد و آنرا بعنوان وسیله‌یی برای درک حیات می‌نگریست. و اعتقاد داشت که‌این فرهنگ، ازبی‌نظمی به نوعی نظم رسیده بود. در عین حال او می‌خواست که شکلهای تازه در هنر گسترش یابد و در نتیجه نسبت به همه‌ی انواع تجربه، نظر مساعد داشت". (۷)

تلخی این تضاد و فشار فزاینده‌ی گروهی که تجربیات نو را تحمل نمی‌کرد باعث شد تا در ماه مه ۱۹۲۴ بخش مطبوعاتی کمیته‌ی مرکزی حزب جلسه‌ی ویژه‌یی تشکیل دهد. در این جلسه، گروه موافق تجربیات نو به موضع بهتری دست یافت و گروه مخالف بخاطر تقاضای حمایت سیاسی از نظرات خود، بشدت مورد انتقاد قرار گرفت. ظاهرا" حمایت بوخارین از موافقین نقش مهمی در این امر داشت.

" او تاکید کرد که تنها رقابت آزاد نویسندگان و گروهها، پیدایش فرآورده‌های بـا ارزش را تضمین خواهـد کرد... بوخارین اعتقاد داشت که برای گسترش چنین رقابت آزادی، نباید محدودیتی درباره‌ی تعداد و تنوع مکاتب و گروههای ادبی اعمال شود... هنگامی که جزئیات تصمیم حزب درباره‌ی ادبیات و هنر را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم که سخنان بوخارین در این جلسه در تصمیم فوق‌الذکر منعکس است و حتی جمله بندی و تاکیدهای خاص بوخارین در بسیاری از مواد این بیانیه‌ی رسمی بچشم می‌خورد. باید گفت که خط مشی نسبتا" آزاد منشانه‌یی که ویژگی دوران دهه‌ی ۱۹۲۰ ادبیات و

هنر شوروی است، عمدتا" نتیجه‌ی نفوذ بوخارین بعنوان یک چهره‌ی سرشناس سیاسی است". (۸)

در پایان بحث، بخش مطبوعاتی طی یک بیانیه‌ی مقدماتی اعلام کرد که: "هیچ گرایش، مکتب یا گروه ادبی، نمی‌تواند بنام حزب کمونیست عمل کند". (۷) این بیانیه‌ی مقدماتی توسط کمیسیون ویژه‌یی از کمیته‌ی مرکزی که در فوریه ۱۹۲۵ برای تعیین پیش‌نویس خط مشی رسمی حکومت نسبت به‌هنر تشکیل جلسه داده بود، تاءیید شد. این خط مشی بالاخره در قطعنامه‌ی مورخ اول ژوئیه ۱۹۲۵ "پولیت بورو" (دفتر سیاسی) گنجانده شد.

"هرگز نمی‌توان با یک فرمان یا بیانیه‌ی حزبی، به‌انحصار طلبی یک گروه یا سازمان ادبی انتشاراتی جنبه‌ی قانونی بخشید. اگرچه حزب از نظر مادی و معنوی از ادبیات پرولتری و دهقانی حمایت می‌کند و به "*همراهان*" نیز کمک می‌نماید، اما نمی‌تواند قدرت انحصاری یک گروه، ــ حتی گروهی که از نظر ایدئولوژی و موضوع کار پرولتری‌ترین گروه بشمار می‌آید ــ را به‌رسمیت بشناسد. انجام این چنین کاری به‌منزله‌ی ویران کردن ادبیات پرولتری خواهد بود... حزب خود را هوادار رقابت آزاد گروهها و گرایشهای مختلف در زمینه‌ی ادبیات می‌داند. از آنجا که حزب، رهبر ادبیات ــ بطورکلی ــ است، نمی‌تواند از یک بخش آن حمایت کند (یا این بخش را برمبنای نظراتشان نسبت به شکل و سبک رده‌بندی نماید)." (۷)

به‌نظر ما این امر تصادفی نیست که "اعتصاب"، نخستین فیلم اکسپرسیو ــ رآلیستی در پائیز ۱۹۲۴، بلافاصله پس از بیانیه‌ی مقدماتی بخش مطبوعاتی کمیته مرکزی ساخته شد و در اوایل سال ۱۹۲۵، چند ماه پیش از انتشار قطعنامه مورخ اول ژوئیه ۱۹۲۵ دفتر سیاسی بروی پرده آمد. تضادهای تلخ و دوران طولانی عدم اطمینان بالاخره پایان یافته بود. بزرگترین قدرت

سیاسی، بطور رسمی "تحمل" خود را نسبت به سبک‌های غیر ناتورالیستی و تجربه‌های پیشروانه اعلام کرده بود. اینک چهارمین عامل ساختاری نیز فراهم آمده بود. فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی، آمیزه‌یی از سبک غیر ناتورالیستی پیشرو، و ایدئولوژی بلشویکی، اینک امکان پیدایش یافته بودند.

فیلمها

همانطور که پیش‌ترگفتیم، نخستین فیلم بلند آیزنشتاین بنام *"اعتصاب"* در اوایل سال ۱۹۲۵ توسط گروه تآتر پیشروی "پرولتکولت" در استودیوی اول گوسکینو ساخته شد. هنگامیکه فیلم به خارج فرستاده شد، بلافاصله در "نمایشگاه‌هنرهای دکوراتیو پاریس" برنده‌ی جایزه‌یی گردید. این فیلم، نخستین تلاش موفقیت‌آمیز آیزنشتاین را برای حذف قهرمانان فردی و استفاده از "تیپ"هایی شبیه آنچه در "کمدیادلارته"*ی ایتالیا مرسوم است، نشان می‌دهد. چهره‌های مثبت فیلم را "کارگران" تشکیل می‌دهند، و چهره‌های منفی "مالکان و مدیران" و "پلیس و همدستان جنایتکارش" هستند. در لیست نقش‌های فیلم، این کلمات را می‌خوانیم: "سازمان دهنده، کارگر، جاسوس، مباشر، لومپن پرولتاریا". و بازیگرانی که این نقش‌ها را بازی می‌کنند، همه وابسته به تشکیلات "پرولتکولت" هستند. طرح فیلم *"اعتصاب"* از این قرار است:

"با نماهایی از دودکش‌ها، یک کارخانه‌دار شکم‌گنده، کارمندان تنبل لازمی او، و طرح غول‌آسای یک کارخانه‌ی واقعی، اولین ثانیه‌های فیلم *"اعتصاب"* نماهای واقعی و عجیبی را در کنار هم می‌گذارد و این ترکیب در بیشتر

* "کمدیادلارته" نمایشی بود که در قرون وسطی در ایتالیا اجرا می‌شد، ویژگی عمده این نمایش بدیهه‌سرایی و بکارگیری متنهائی است که جنبه مضحکه‌ومردم‌پسندانه داشته‌است. شباهت روشنی بین این نمایش و نمایش روحوضی وجود دارد.

قسمت‌های فیلم به‌چشم می‌خورد. در کارخانه راجع به یک اعتصاب بحث می‌شود، در داخل کارخانه، مباشران صاحب کارخانه جریان بحث‌ها را زیر نظر دارند و در خارج از کارخانه کارآگاه‌ها به‌جاسوسی درباره‌ی کارگران مشغولند. خودکشی یک کارگر اعتصاب را آغاز می‌کند. پس از بسته شدن کارخانه، کارگران با آواز خواندن، پرسه‌زدن و قماربازی، احساس فراغتی غیر عادی می‌کنند. اما با گذشت زمان و بانادیده گرفتن تقاضاهای کارگران از جانب مدیران، سختی و گرسنگی شدت می‌یابد. آخرین دارایی اعتصاب کنندگان نیز صرف تهیه‌ی غذا می‌شود. پلیس سعی می‌کند با رشوه و همچنین با اعمال خشونت، رهبران اعتصاب را پراکنده و منزوی کند. با استخدام تبهکاران شهر، تحریک آغاز می‌شود. و هنگامیکه تحریک‌ها بی‌اثر می‌ماند، پلیس به محله‌ی کارگرنشین هجوم می‌برد و در پایان کارگران بی‌سلاح را قتل عام می‌کند". (۳)

طرح این فیلم این نظر را القاء می‌کند که کارگران به‌تنهایی، ضعیف‌تر از آنند که پیروز شوند و عدم تمایل آنها به پاسخ دادن خشونت با خشونت، تنها می‌تواند به شکست و نابودی آنان منجر شود. در میان صحنه‌های دریادماندنی این فیلم باید از صحنه‌یی یاد کرد که دو کوتوله روی میز ضیافت باشکوهی می‌رقصند و یا از صحنه‌ی نهایی که معرف مونتاژ دینامیک (پویا) و خیال‌انگیز آیزنشتاین است و نمای کشتار دو گاو که به‌نمایی از کشتار کارگران پیوند می‌خورد. طریقه‌ی کنار هم قرار گرفتن این دو نما القاء کننده‌ی این تصوراست که کارگران، همچون حیوانات کشتار شده‌اند. البته ترکیبات دیگر نیز امکان‌پذیر است ولی هدف این تصویر این بود که بعدها بمنظور استفاده‌های مختلف ایدئولوژیک مورد تقلید قرار گیرد. فیلم‌مستند نیهیلیستی "والتر راتمن" بنام "برلین، سنفونی شهر بزرگ" (۱۹۲۷) صحنه‌هایی از اجتماعات انسانی را با نماهایی از گله‌های حیوانات پیوند می‌زند و فیلم "عصر جدید" (۱۹۳۶) اثر

طنزآمیز و آنارشیستی چارلز چاپلین با صحنه‌یی آغاز می‌شود که در آن نمایی از جمعیتی که از متروی نیویورک بیرون می‌آید با نمایی از یک گله‌ی گوسفند پیوند خورده است.

دومین فیلم اکسپرسیورآلیستی، فیلم مشهور آیزنشتاین "رزمناو پوتمکین" بود که به پیروی از الگوی تراژدی‌های کلاسیک به پنج پرده تقسیم می‌شد. این فیلم در اواخر ۱۹۲۵ به‌روی پرده آمد و طرح آن از این قرار است:

(۱) *مردان و کرم‌ها*: با شکایت ملاحان در این مورد که گوشتی که برای غذای ناهار مصرف خواهد شد، پر از کرم است، رزمناو دستخوش ناآرامی می‌شود. افسران دستور بازرسی صادر می‌کنند و پزشک رزمناو گوشت را معاینه می‌کند. ما از ورای عینک روی بینی او تصویر درشتی از کرم‌ها را می‌بینیم. اما او می‌گوید که گوشت هیچ عیبی ندارد و فقط چند تخم مگس مرده روی آن است که می‌توان با آب نمک آنها را شست. افسران دستور می‌دهند با همان گوشت کرم‌زده برای خدمه آش پخته شود. ملاحان غذا را نمی‌خورند.

(۲) ــ *درام در عرشه‌ی عقب رزمناو*: افسران خشمگین عکس‌العمل نشان می‌دهند و دستور می‌دهند تا همه روی عرشه حاضر شوند. فرمانده رزمناو به مردان می‌گوید همه‌ی کسانی که از خوردن آش کرم‌زده خودداری کنند بعنوان سرپیچی از دستور تیرباران می‌شوند. بعضی از مردان از صف خارج می‌شوند و در جستجوی اسلحه به طرف اسلحه‌خانه می‌روند. گروهی از ملاحان در گوشه‌یی از عرشه گیر می‌افتند و افسران پارچه کرباس قیراندودی را روی آنها می‌اندازند. به‌نگهبانان دستور داده می‌شود به کرباس قیراندود تیراندازی کنند. یکی از ملاحان فریاد می‌زند "برادران!". نگهبانان همبستگی طبقاتی خود را با ملاحان بخاطر می‌آورند و از تیراندازی خودداری می‌کنند. برهبری ملاحی بنام "واکولینچوک" شورشی در رزمناو برپا می‌شود. ملاحان افسران را تعقیب می‌کنند، به آنها شلیک می‌کنند و یا آنها را به‌دریا می‌اندازند. کشیش رزمناو خود را به‌مردن می‌زند و از مهلکه می‌گریزد. پزشک رزمناو را به‌دریا می‌اندازند تا "خوراک کرم‌ها شود". یکی از افسران، واکو لینچوک را می‌کشد.

(۳) ــ *دعوت به حقیقت جوئی از سوی یک مرده*: ملاحان جسد واکو ــ

لینچوک را به‌بندر "اودسا" می‌برند. جسد را زیر چادری در کنار موج‌شکن می‌گذارند. میان بازوان خمیده‌اش شمعی روشن می‌کنند و در کنارش کاغذی می‌گذارند که رویش این نوشته خوانده می‌شود: "بخاطر یک قاشق آش". جمعیتی به‌دور جسد گرد می‌آیند و ادای احترام می‌کنند. مردی قد بلند و سبیل‌پوش شعار می‌دهد: "مرگ بر جهودها!"، مردم او را به‌زمین می‌زنند. چند تنی صحبت می‌کنند و به‌تعداد جمعیت افزوده می‌شود.

(۴) ــ *پلکان‌های اودسا*: اهالی شهر در چند قایق کوچک برای ملاحانی که در رزمناو هستند آذوقه و خوراک می‌برند. در صحنه‌ی بعد، جمعیتی را در حال تماشای این صحنه می‌بینیم. بیشتر این مردم بر پله‌های مختلف پلکان عظیم مرمری اودسا که به‌بندرگاه منتهی می‌شود ایستاده‌اند. آنها بچه‌های کوچکشان را به‌همراه دارند و دست تکان می‌دهند. مرد معلولی که پا ندارد لبخند می‌زند، مادری کالسکه‌ی بچه‌اش را به‌جلو هل می‌دهد. ناگهان سربازان چکمه‌پوش تزار، با چکمه‌های سیاهشان با حرکاتی مکانیکی از پله‌ها سرازیر می‌شوند و بهنگام پائین آمدن بروی مردم آتش می‌گشایند. زنی قوی پیکر و سیه‌چرده در حالیکه بچه‌ی کوچک تیر خورده‌یی را در بغل دارد، فریاد زنان بطرف صف سر نیزه‌ها پیش می‌رود اما گلوله‌یی دیگر او را هم از پا می‌اندازد. مرد معلول بهنگامی که سعی می‌کند از ملهکه بگریزد، کشته می‌شود. تیری به شکم مادر جوان می‌خورد و کالسکه‌ی بچه، در حالیکه طفل هنوز در آن است از پله‌ها سرازیر می‌شود. رزمناو با آتش‌گشودن بسوی مراکز نظامی به این قتل عام عکس‌العمل نشان می‌دهد. یک شیر مرمرین را می‌بینیم که روی پا بلند می‌شود و می‌غرد.

(۵) ــ *دیدار با اسکادران*: ملاحان درمی‌یابند به‌ناوگان تزاری دستور داده شده تا رزمناو پوتمکین را غافلگیر و نابود کند. رزمناو برای جنگیدن با ناوگان تزاری از بندر دور می‌شود. دیدار صورت می‌گیرد. ملاحان‌کشتی‌های تزاری با فریاد "برادران!" از ملاحان پوتمکین استقبال می‌کنند. آنها بسوی پوتمکین شلیک نمی‌کنند. رزمناو پوتمکین، پیروزمندانه از میان ناوگان می‌گذرد.

طرح این فیلم این نظر را القاء می‌کند که اگر آنان که زیر ستم هستند،

یکدیگر را بعنوان برادر بشناسند، سر به شورش بردارند و خشونت را با خشونت پاسخ دهند، باقی می‌مانند و پیروز می‌شوند. در واقعه‌ی کوتاه "ضد سامی" که رخ میدهد، ظاهرا" آیزنشتاین در پی القای این نظر است که چنین طرز تلقی‌یی مختص بورژواهای تزاری است (و کارگران و دهقانان با این طرز تلقی‌ها غریبه‌اند). در کپی‌هایی که اخیرا" در شوروی تهیه و نمایش داده می‌شود، صحنه‌ی فوق‌الذکر حذف شده است.

بیست سال بعد، آیزنشتاین درباره‌ی این فیلم توضیحاتی داد. صحنه‌ی اول فیلم که روزمناو را بر دریا شناور نشان می‌دهد، "در استخر (خزانه) حمام عمومی ساندونف در مسکو فیلمبرداری شده است. در این صحنه، یک مدل بسیارکوچک از رزمناو با غرورتمام بر موج‌های آب ولرم استخر می‌لغزید". (۱۰) صحنه‌یی که در حلقه‌ی آخر فیلم اسکادران تزاری را نشان می‌دهد، از طریق مونتاژ یک فیلم خبری قدیمی که مانور نیروی دریایی یک کشور نامعلوم را نشان می‌داد، بدست آمده است. نقش واکو لینچوک را بازیگری بنام آنتونوف و نقش فرمانده گیلیاروسکی را کارگردانی بنام آلکساندروف بازی کرده بود. نقش کشیش و پزشک رزمناو را دو فرد غیر حرفه‌یی بازی کرده بودند. نقش پزشک، توسط مامور نجاری هتلی در "کریمه" و نقش کشیش توسط باغبانی از "سباستوپول" ایفا شده بود. تهیه کننده‌ی آیزنشتاین می‌خواست که برای نقش‌های فرعی ولی مهم‌تر از وجود افراد عادی و غیر حرفه‌یی و برای نقش‌های اصلی از وجود بازیگران حرفه‌یی استفاده کند. صحنه‌ی مشهور کشتار روی پلکان اودسا تماما" بکمک داوطلبانی غیر حرفه‌یی از میان اهالی بومی فیلمبرداری شده بود. آیزنشتاین در سال ۱۹۴۵، با یادآوری این صحنه نوشت: " بیشتر از هر چیز دلم می‌خواهد، بچه‌یی را که در کالسکه‌اش، گریان از پله‌ها سرازیر بود، ملاقات کنم". (۱۰)

سومین فیلم مهم اکسپرسیو- رآلیستی - فیلمی بنام "مادر" بکارگردانی "پودووکین" بود که سناریوی آن براساس داستان مشهور "گورکی" به‌همین نام نوشته شده بود. فیلم در سال ۱۹۲۶ به‌روی پرده آمد و دو نقش اصلی آنرا بازیگران حرفه‌یی "تآتر هنر مسکو" بازی کرده بودند. "برانوسکایا" نقش مادر و

"پاشالوف" نقش پسرش "پاول" را بازی می‌کرد. طرح این فیلم اینچنین است: مادری از طبقه‌ی کارگر بخاطر عدم تجربه‌ی سیاسی، ترس، و عادت به رعایت قانون تریب می‌خورد و فرزندش را که از سازمان دهندگان اعتصاب است به پلیس مزاری لو می‌دهد. پسر دستگیرمی‌شود و در دادگاهی که قضات آن بدکشیدن تصویر اسب مشغولند محاکمه شده بزندان محکوم می‌شود. پس از محاکمه، مادر از فرزندش تقاضای عفو می‌کند. پسر بزندان می‌رود و مادر به طرح‌ریزی نقشه‌ی فرار او کمک می‌کند. پسر به هنگام فرار تیر می‌خورد و مرگ او به مادر کمک می‌کند تا به آگاهی طبقاتی و تعهد سیاسی دست بیابد. در پایان، او رهبری تظاهرات کارگران را بعهده می‌گیرد اما سواره نظام قزاق او را زیر پای اسب‌های خود لگدکوب می‌کند و می‌کشد. فیلم این نظر مشهور را القاء می‌کند که پرولتاریا آگاهی طبقاتی خود را از طریق رنج بردن و مبارزه‌ی طبقاتی بدست می‌آورد، و دیگر اینکه، عدم تعهد سیاسی در عمل امری غیرقابل دفاع است و عواقب حسابت آمیزی دارد.

کمپوزیسیون (ترکیب بندی)های این فیلم، آگاهانه از کمپوزیسیونهای هنر نقاشی الهام گرفته شده بود:

> در مقایسه بی‌پیرایگی این تصاویر، سرجشمه‌های بی‌شمار و پراکنده‌ی آنها تقریبا" نژنینی بنظر می‌آیند ــ "بولوی" ولاسکز که به راویه‌ی دید مشهور و برجسته‌ی پلیس الهام بخشید. "*حیاط زندان*" ون‌گوگ (بیاد "دوره") که الهام بخش صحنه‌ی ورزش در زندان بود. رآلیسم دقیق دگا، نقاشی‌های خشن دوره‌ی آبی پیکاسو. که همه و همه به عرصه‌ی گرافیک چهره‌ی "مادر" الهام بخشیدند. و تابلوی "*سه قاضی*" اثر "روال" که الهام دهنده پودووکین از خلق شخصیت سه قاضی فیلم مادر بود". (۳)

درونمایه‌ی فیلم‌نخست اکسپرسیورآلیستی، حوادث دوران پیش در انقلاب (دوران ۱۹۰۵) بود ــ حوادثی که اینک بصورت اسطوره و افسانه درآمده است ــ اینکه فیلم‌های اکسپرسیورآلیستی نسبت به تغییرات مهم معاصر جامعه‌ی

خود بی‌اعتنا بودند نیز حایز اهمیت است. نگاه آنها به گذشته‌ی بلافصل جامعه دوخته شده و بطور کلی زمان حال را نمی‌بینند. در فیلم اعتصاب، هیچ اشاره‌یی به شورش‌های دهقانی ماه اوت ۱۹۲۴ در گرجستان دیده نمی‌شود. در فیلم‌های بونتکین و مادر نیز اشاره‌یی به مبارزه برای بدست گرفتن قدرت پس از مرگ لنین از سوی جناح‌های مختلف بلشویک نمی‌شود. در پانزدهمین کنفرانس حزب، که اندکی پس از نمایش "مادر" تشکیل شد، استالین و بوخارین دست به حمله‌یی همه‌جانبه برعلیه باصطلاح "جناح مخالف" برهبری تروتسکی، کامنف و زینوویف زدند.

چهارمین فیلم اکسپرسیو ـ رآلیستی، فیلم "*پایان سنت پترزبورگ*" به کارگردانی پودووکین بود که در سال ۱۹۲۷ به‌روی پرده آمد. بار دیگر، در این فیلم، نقش‌های اصلی به هنرپیشگان حرفه‌یی و نقش‌های فرعی به غیرحرفه‌یی‌ها داده شد. نقش مرد دهقان را "چوولف" هنرپیشه‌ی تآتر و نقش همسر رهبر اعتصاب را "بارانوسکایا" بازی می‌کرد. خود "پودووکین" نیز در یک نقش فرعی، رل یک افسر آلمانی را بازی کرد. برخلاف این امر، در صحنه‌های بازار سهام، بازیگران غیرحرفه‌یی، یعنی همان سهامداران پیشین دوره‌ی تزاری بازی می‌کردند. طرح این فیلم، از این قراراست: فیلم با نمایش یک خانواده‌ی دهقانی فقیر و بینوا که اعضای آن از گرسنگی رو به مرگند آغاز می‌شود. مادر بهنگام زایمان می‌میرد و پسر بزرگ خانواده مجبور می‌شود در جستجوی کار به‌شهربرود. هنگامیکه‌جوان دهقان به حومه‌ی سنت پترزبورگ می‌رسد، ما تصویری غیر واقعی از شهر را که در یک برکه‌ی آب منعکس شده، می‌بینیم. در شهر کارگران صنایع فولاد در حال اعتصابند. جوان دهقان بهمراه چند دهقان شبیه خود ناآگاهانه داوطلب شکستن اعتصاب می‌شوند. اعتصابیون با آنها مخالفت می‌کنند و پلیس وارد معرکه می‌شود. کمی بعد، دهقان جوان که هنوز بیکار است، مخفیگاه رهبر اعتصاب را در ازای دریافت یک سکه‌ی طلا به پلیس لو می‌دهد. اما هنگامیکه پشیمانی بر او غالب می‌شود، می‌خواهد سکه‌ی طلا را به همسر رهبر اعتصابیون بدهد. زن با خشم او را از خود می‌راند. دهقان به اتاق رئیس کارخانه‌ی فولاد می‌رود، به او حمله می‌کند. دفترش را بهم می‌ریزد و

بالاخره پلیس ، مانع او می‌شود . آنگاه با آغاز جنگ ، او را به سربازی می‌برند . ما سربازان را در حال رژه از کنار جمعیتی شاد می‌بینیم و مجسمه‌ی برنز نزار سیکلای دوم را تماشا می‌کنیم که به گردنش حلقه‌های گل افکنده‌اند . در خط جبهه ، سربازان آتشین مزاج در گل و لای می‌میرند . این صحنه به صحنه‌یی در بازار سهام سنت پترزبورگ پیوند می‌خورد که در آن سهامداران آتشین مزاج سرگرم جمع‌آوری سهام کارخانجات اسلحه‌سازی هستند . ارتش تزاری شکست می‌خورد و بدنبال آن ترک خدمت دستجمعی شروع می‌شود . مجسمه‌ی برونزی نزار اشک می‌ریزد . انقلاب فوریه ۱۹۱۷ روی می‌دهد . ومردان و زنانی ملبس به لباس‌های باشکوه که پشت میز ضیافت نشسته‌اند ، برای کرنسکی ابراز احساسات می‌کنند . جوان دهقان که اینک بلشویک شده است در حمله به قصر زمستانی و سرنگون کردن حکومت موقت شرکت دارد . صبح روز بعد ، زنـی مادروار ــ همسر رهبر اعتصابیون ــ در میان زخمی‌ها می‌گردد . او چند سیب‌زمینی برای ناهار همسرش آورده است . (شوهرش اینک یکی از فرماندهان بلشویکهاست) ، زن دهقان خیانتکار سابق را که اینک بلشویک شده در میان زخمی‌ها می‌شناسد ، او را می‌بخشد و به‌کمک او می‌آید . در پایان ما منظره‌یی واقعی و مستحکم از شهر را می‌بینیم که با منظره‌ی لرزان شهر در آب که در ابتدای فیلم دیدیم تفاوت دارد . اینک نام شهر لنینگراد است . فیلم این نظر را القاء می‌کند که جنگ غیر انسانی است ، سرمایه‌داران از آن بهره‌می‌برند و اینکه دهقانان و کارگران از خلال رنج ومبارزه‌ی طبقاتی به آگاهی طبقاتی می‌رسند . دراینجا به آگاهی طبقاتی رسیدن با بلشویک شدن برابر است . هنگامیکه این فیلم به‌نمایش درمی‌آمد ، کنگره‌ی پانزدهم حزب تروتسکی ، کامنف و زینوویف ورهبران دیگر باصطلاح اپوزیسیون چپ را اخراج کرد . حکومت در دست ائتلافی از جناح استالین و جناح بوخارین باقی ماند . در ژانویه‌ی ۱۹۲۸ تروتسکی به "آلماآتا" تبعید شد .

فیلم "اکتبر" اثر آیزنشتاین در سال ۱۹۲۸ ، (پس از آنکه صحنه‌هایی از فیلم که به‌نقش تروتسکی بعنوان ایجاد کننده‌ی ارتش سرخ و قهرمان جنگ داخلی ارج می‌نهاد حذف‌شد ،) به‌نمایش درآمد . در اینجا بالاخره دنیای خشن

تغییرات سیاسی معاصر، به نوع خاص فیلم‌های اکسپرسیورآلیستی نیز راه یافت و نتیجه آن تحریف و اثر کردن فیلم‌ها بود. فیلم اکثر از ده اپیزود تشکیل شده بود:

اپیزود اول: فوریه ۱۹۱۷، کارگران بدرهبری یک زن، محسمه‌ی تزار را به زیر می‌کشند. کشیش‌ها و اشخاص بورژوا روی کار آمدن حکومت موقت را جشن گرفته‌اند. آلمان‌ها و روس‌ها در سنگرها به‌یکدیگر دست برادری می‌دهند. آنگاه بدنبال تصمیم حکومت موقت مبنی بر ادامه‌ی جنگ، نبرد را از سر می‌گیرند. در حالیکه مردم برای جیره‌ی نان صف می‌کشند، کارخانه‌ها به تولید اسلحه می‌پردازند. ورود لنین را به ایستگاه فنلاند می‌بینیم.

اپیزود دوم: ژوئیه ۱۹۱۷، ملاحان و کارگرانی که پرچم بدوش دارند در پتروگراد براه می‌روند. روی پرچمها جمله‌ی "مرگ بر وزیران سرمایه‌دار" خوانده می‌شود. ترونسکی سر راه آنها سبز می‌شود و از آنها می‌خواهد که در تظاهرات خود آرامش را رعایت کنند. نیروهای حکومتی تظاهرکنندگان را به مسلسل می‌بندند. کارگری که پرچم بلشویکی را بدوش دارد، سعی می‌کند در حاشیه‌ی رودخانه پنهان شود، اما صحنه‌ی عشقبازی افسری را با یک زن بهم می‌زند. افسر، زن و دیگر اشخاص وابسته به طبقه‌ی متوسط، به کارگر حمله می‌کنند. حکومت دستور می‌دهد همه‌ی پلها را بلند کنند تا به این طریق ارتباط کارگران قطع شود. یک زن جوان و اسبی که گاری او را بدنبال می‌کشد در وسط یک پل به ضرب گلوله از پا درمی‌آیند. آنها ابتدا از لبه‌ی پل که درحال بلند شدن است آویزان می‌شوند و بالاخره به رودخانه‌می‌افتند. در شهر، یک لشکر ارتش که همدست کارگران بود، خلع سلاح می‌شود. بورژواها مقر بلشویک‌ها را بهم می‌ریزند.

اپیزود سوم: کرنسکی به‌قصر زمستانی وارد می‌شود و با مستخدم‌ها دست می‌دهد. هنگامی که در کنار اقامتگاه سابق تزار می‌ایستد، یک طاووس بزرگ پرهای خود را باطراف می‌گستراند و چتر می‌زند. بلشویک‌ها در زندانند و لنین در یک مرداب مخفی شده است. کرنسکی از مبلمان مجلل کاخ تزار لذت می‌برد. حروف اول نام خانواده‌ی سلطنتی روی ظروف دیده می‌شود. کرنسکی باامضای

دریایی، محارات اعدام را دوباره برقرار می‌کند. او با سر تاج مانند یک تنک، با سربازان عروسکی و با مجسمه‌ی ناپلئون بازی می‌کند. کورنیلوف به پترو گـــراد برده‌ک می‌شود و حکومت موقت از مردم می‌خواهد بنام خدا و میهن از این شهر دفاع کنند. مفهوم خدا با تصویری از مسیح، مجسمه‌های هندو و بت‌های دست‌ساز نشان داده‌می‌شود. مجسمه‌ی تزار به‌جای اولش بازگردانده می‌شود. بر سیاهت تصویر کورنیلوف سوار بر اسب، وتصویری از ناپلئون تاکید می‌شود. کرنسکی با ناامیدی روی چند ناز بالش دراز می‌کشد.

اپیزود چهارم: پیشروی کورنیلوف ادامه دارد. کرنسکی ناامید، نار ـ بالش‌ها را می‌زند. کارگران بلشویک به قورخانه‌ها هجوم می‌برند و اسلحه بدست می‌آورند. آنها زندانیان بلشویک را آزاد و مسلح می‌کنند. پرولترها دفاع از شهر را بعهده می‌گیرند. بلشویک‌ها قزاق‌های کورنیلوف را قانع می‌کنند که به آنها بپیوندند. قزاقها می‌رقصند، کرنسکی نازبالش‌ها را می‌زند. کورنیلوف دستگیر می‌شود.

اپیزود پنجم: کمیته مرکزی بلشویکی، روز ۲۵ اکتبر را روز شورش اعلام می‌کند. حکومت یک بار دیگر پل‌ها را بلند می‌کند. ملاحان از کشتی "آروزا" پیاده می‌شوند، وبر گاردهای طرفدار حکومت چیره می‌گردند و پل‌ها را پائین می‌آورند. کرنسکی ناامید، قزاق‌های بیشتری را بکمک می‌طلبد. بالاخره، او قصر زمستانی را ترک می‌کند و با اتوموبیلی که پرچم آمریکا را دارد، از قصر خارج می‌شود. قصر زمستانی هنوز مقر وزرای حکومت موقت است و دانشجویان دانشکده افسری و دسته‌های زنان از آن حفاظت می‌کنند.

اپیزود ششم: واحدهای بلشویک در اطراف قصر زمستانی موضع می‌گیرند. در موسسه‌ی "اسمولنی" کنگره‌ی بلشویکها تشکیل می‌شود. ورود بلشویک‌ها و لنین را می‌بینیم. هنگامیکه جلسه تشکیل می‌شود، منشویکها از حکومت موقت جانبداری می‌کنند. حال آنکه بلشویک‌ها خواستار یک قیام. بلشویکها در رای گیری پیروز می‌شوند.

اپیزود هفتم: بلشویکها از حکومت موقت می‌خواهند که تسلیم شود و از خونریزی جلوگیری کند. اولتیماتوم از طریق یک زن سرباز به وزیران می‌رسد.

تـدارک برای حمله ادامه دارد. چند بلشویک به مجسمه‌های روبروی قصـر تیراندازی می‌کنند. یک زن سرباز به‌مجسمه‌ی "بوسه" اثر رودن، دست می‌کشد و گریه می‌کند.

اپیزود هشتم: بلشویک‌ها وارد زیر زمین قصر زمستانی می‌شوند و آشپزهایی را که سرگرم آماده کردن غذای وزیرانند. هراسان می‌کنند. چند بلشویک با قـزاق‌ها حرف می‌زنند و آنها را قانع می‌کنند که تسلیم شوند. یک وزیر چاق به دانشجویان دانشکده افسری می‌گوید که نباید تسلیم شوند. دو واحد ارتشی دیگر نیز به بلشویکها ملحق می‌شوند. یک ملاح بلشویک که به تالارهای قصر رسیده است، نارنجکی را به‌میان دانشجویان دانشکده افسری پرتاب می‌کند. نوپخانه‌ی قزاقها، از حکومت موقت روی می‌گرداند و قصر زمستانی را ترک می‌کند.

اپیزود نهم: منشویکها با کنگره‌ی بلشویکی بحث می‌کنند و از تز عدم خشونت دفاع می‌کنند. سه زن، هارپ می‌نوازند. در قصر زمستانی یک عضو حکومت بالالایکا می‌نوازد. اولتیماتوم پذیرفته‌نمی‌شود و حمله آغاز می‌گردد. کشتی "آرورا" بسوی قصر زمستانی آتش می‌گشاید، شهردار پتروگراد و کمیته‌یی متشکل از بورژواهای ثروتمند سعی دارند دراین میانه وساطت کنند. اما ملاحان بلشویک آنها را متوقف می‌کنند. در اتاق کابینه‌ی قصر زمستانی صندلی‌های خالی پر از کلاه و لباس‌است. نیروهای بلشویک به‌انبار شراب سلطنتی هجوم می‌برند.

اپیزود دهم: بلشویکها به محل اقامت خاندان سلطنتی می‌رسند در حالیکه زنان و دانشجویان دانشکده‌ی افسری تسلیم می‌شوند آنها به ویران کردن مبلمان و اثاثه‌ی کاخ سلطنتی می‌پردازند. کودکی روی تخت سلطنتی می ـ نشیند. وزرا دستگیر می‌شوند. لنین موفقیت قیام را به کنگره‌ی بلشویکها اطلاع می‌دهد.

بطور قطع، فیلم اکتبر دارای یک طرح نیست. این فیلم فقط ماجرای عمل افسانه‌یی "خلق" را که منجر به شکست دشمنان اهریمنی آنها و تاءسیس بهشت زمینی‌شان شد، بازگو می‌کند. بار آئینی این "عمل" تصادفی نبود.

صحنه‌ی تسخیر کاخ زمستانی در شب لنینگراد و باکمک هزاران تن جمعیت فیلمبرداری شد. اما این هزاران تن، به‌نوعی، بازیگران غیر حرفه‌یی به‌حساب نمی‌آمدند، آنها سالها در این نقش‌های‌تآتری خاص بازی کرده بودند. در ورای "اکتبر" آیزنشتاین، (باصطلاح) "آئینی" سیاسی دیده می‌شود: گروه‌های عظیم انسانی برای بازسازی رویدادهای مقدس این ایمان نوین، به‌کنار هم گرد آمده بودند.

" از ۱۹۱۸ به‌بعد، گهگاه "بازی"های دسته‌جمعی باابعاد قهرمانی و غول‌آسا در فیلم‌هاارائه می‌شد. دراین "بازی"ها، کارگردانان، دکوراتورها و بازیگران برجسته و نیمی از جمعیت یک منطقه‌ی معین شرکت می‌کردند. تعداد افراد در هریک از این دفعات به چندین هزار می‌رسید. مثلا" در یک "مراسم" که در برابر ساختمان بورس انجام شد، ۸۰٫۰۰۰ نفر شرکت کردند...
"مراسم" حمله به قصر زمستانی" یک نمونه‌ی شاخص است... در آغاز این صحنه ۱۵۰۰ بازیگر شرکت داشتند. که شامل بازیگران حرفه‌یی، دانش آموزان مدرسه تآتر، اعضای باشگاه فرهنگ پرولتری و انجمن‌های تآتر، ارتش سرخ و ناویان ناوگان بالتیک بودند. اما در صحنه نهایی ۱۰۰٫۰۰۰ تن از خانه‌ها و میادین به‌صحنه آمدند. مراسم در ساعت ۱۰ شب آغاز شد". (۴)

پیدایش دوباره‌ی دو نوع پدیده‌ی تآتری قرون وسطایی بدنبال وقوع انقلاب ۱۹۱۷، همچنان یکی از معماهای جامعه‌شناسی هنر است. این دو پدیده، یکی نمایشنامه‌های آئینی مذهبی و دیگری بازیگران سیار یا خنیاگران بودند. می‌دانیم که یکی از این "مراسم" (آیین‌های) سیاسی که در فاصله‌ی ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۳ بارها در لنینگراد تکرار شد، مراسم سقوط حکومت کرنسکی و فتح قصر زمستانی بود. همین مراسم پسزمینه‌ی مشخص فیلم "اکتبر" بود.

گفتیم که "اکتبر" طرحی ندارد، اما باید بگوئیم که خطی از یک طرح در

آن موجود است. و همین خطر در پرداختی نظرات عمیق و البته این نظرات است: مذهب یک تاثر "فارس"* است. نمیش برشتی و ملی‌گرایی اسطوره‌های خام هستند. حکومت موقت از سوی بورژوازی و آمریکا حمایت می‌شد، کورنیلوف از حمایت انگلیسی‌ها برخوردار بود. کرنسکی عاطل و خودشیفته بود و مدعوست ناپلئون شود؛ اما قراول‌ها، دانشجویان دانشکده افسری و زن‌ها از او دفاع می‌کردند، همه کسانی که از بی عدم‌خشونت دفاع می‌کردند واقعا خاص بودند. می‌دانیم که منتقدین شوروی "اکتبر" را بعنوان اثری دوراز فهم پذیرفتند. اینکه تماشاگران این فیلم را دور از فهم قلمداد می‌کنند، مسالمه‌ای قابل درک است. اکتبر یکی از طولانی‌ترین فیلم‌های تجربی سینمائی بود که تاکنون ساخته شده بود. پس خشم منتقدان نیز قابل درک است.

توضیح فیلم اکتبر برای تماشاگران ساده‌ی شوروی غیر ممکن بود. این فیلم رهبری بلشویکی را نیز به‌خشم آورد، نکوهشی که لحن تحقیرآمیز فرمالیسم را برای توضیح نمادگرایی (سمبولیزم) و الگوهای بصری و رسم حساب شده‌ی اثر آیزنشتاین بکار بردند. بندرت در جائی، فیلم اشاره می‌یافت که بطور کامل به‌نمایش درآید و بالاخره پس از چند سال نمایش این فیلم بکلی ممنوع شد"(۱). در انتقاد حکومت از این فیلم بر نادیده گرفته شدن محتوا سیاسی و ماهیت برج عاج‌نشینی این اثر تاکید شده بود. اسالین ملی‌گرا باکمک بوخارین سرکرم از بین بردن جناح هوادار تروتسکی (دارای جهت‌گیری بین‌الملل) شده بود. بنابراین حمله‌ی آیزنشتاین به ملی‌گرایی نمی‌توانست طرفداری داشته باشد. همچنین با کمک اشارات تاریخی می‌توان دریافت که نظر آیزنشتاین در مورد اینکه کرنسکی می‌خواست یک ناپلئون جدید بشود، با مذاق جناح حاکم‌طلب اسالینی‌که رهبرش سودای بدست گرفتن قدرت دیکتاتورمآبانه و ناپلئون وار در سر داشت، خوش نمی‌آمد.

"اونیکوف" نخستین فیلم مهم "داوزنکو" نیز در سال ۱۹۲۸ بدروی پرده آمد. نقش اصلی این فیلم (نقش پدر بزرگ) را یک بازیگر حرفه‌ی جوان بنام

دستگی " ناری می‌کرد .

این فیلم یک افسانه است . با سلسله‌یی از افسانه‌ها که بنیاد یک گنج پنهان آنها را به یکدیگر مربوط می‌کند . از آنجا که از نظر تاریخی دوره‌یی وسیع را در برمیگیرد (از هجوم وایکینگ‌ها تا اوکراین پس از انقلاب) مقیاس‌ها و اندازه‌های فیلم ، بزرگتر از آنچه که هست بنظر می‌رسد . . . پدر بزرگ ، نوه‌اش (پاولو) را چنان با افسانه‌های پر آب و رنگ زونیکورا (تپه‌ی گنج) سرگرم می‌کند که پسرک ناتوان از درک و دیدار انقلاب تنها در آرزوی ثروتی ناگهانی بصورت یک راهزن مهاجر جاده‌جو رشد می‌کند . اوج ماجرای این سرگردانی‌ها هنگامی‌است که در تآتری در پاریس ، پاولو از تماشاگران پول می‌گیرد تا شاهد خودکشی او باشند . اما او پول را برمی‌دارد و به اوکراین می‌گریزد تا در آنجا به خرابکاری‌های ضد انقلابی بپردازد . هنگامیکه پدر بزرگ (سمبول گذشته) به نظار (سمبول پیشرفت) می‌رسد ، خودکشی به تعویق افتاده‌ی پاولو ، اینک جامه‌ی عمل می‌پوشد و پدر بزرگ به نوه‌ی خوب خود (اسموش) ملحق می‌شود که ما او را سرتاسر فیلم در حال جنگ در کنار انقلاب و انقلابیون دیده‌ایم " . (۳)

به‌گونه‌یی بسیار سمبولیک ، فیلم این نظر را القاء می‌کند که "گذشته" دو نوع انسان را پرورش داده است : انسانهای بد دات که می‌خواهند به‌قیمت فریب دیگران پول به‌چنگ بیاورند و زندگی کنند و انسانهای خوب که بخاطر آینده‌ی سوسیالیستی ، سخت کار می‌کنند . در ضمن ، فیلم این نظر را نیز می‌دهد که انسانهای بد ، این فردگرایان سودساز ، خود را نابود می‌کنند و دیر یا زود ، خواهند رفت . با آینده‌ی سوسیالیستی از در آشتی درخواهد آمد .

در ماه مارس ۱۹۲۸ بخش تبلیغات و تحریک ، نخستین کنفرانس سراسری خود درباره‌ی سینما را برگزار کرد . قطعنامه‌ی کنفرانس نیز از اشاره به "پس ...

مانده‌های نفوذ بورژوازی" و تمایلات مهلک ناتورالیستی و فرمالیستی در وجود کارگردانان بود . . . کنفرانس اعلام کرد که "تنها معیار ارزیابی کیفیات هنری یک فیلم این است که فیلم بطریقی ساخته شده باشد که برای توده‌های میلیونی قابل درک باشد". قرار شد که به "تمایلات خرده بورژوازی کوته‌نظر" تمکین نشود. اما درعوض، فیلم پر از مواد و مسایلی باشد که برای تماشاگران کارگر و دهقان صمیمانه آشنا بنظر برسد". (۲)

خوشبختانه (از نظر فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی) این قطعنامه توسط کمیته مرکزی تصویب نشد " و در نتیجه تاثیر یک تصمیم حزبی را نداشت". (۶) جناحی که این موج فیلم را تحمل نمی‌کرد و اینک رهبرش استالین بود، هنوز برای ملغی کردن تصمیم سالهای ۲۵ ــ ۱۹۲۴ جناح تحمل‌کننده (که با الهام از نفوذ تروتسکی و بوخارین گرفته شده بود)، آمادگی نداشت. یک علت این امر، آن بود که استالین هنوز با بوخارین متفق بود و علت دیگرش آن بود که استالین کاملا" سرگرم اعدام هواداران تروتسکی، کامنف و زینوویف بود. اما قطعنامه‌ی کنفرانس سراسری حزب برای سینما، طالع نحسی برای‌آینده بشمار می‌آمد. سخنگویان جناحی که این موج فیلم را تحمل نمی‌کرد خواستار ممنوعیت ناتورالیسم عینی (که بالقوه خاصیت انتقادی داشت) و همچنین ممنوعیت تجربیات مربوط‌به سبک (شامل مونتاژ تصویرگرایانه) شده بودند. این ادعا که: "معیار اساسی ارزیابی کیفیات هنری یک فیلم این است که فیلم بطریقی ساخته شده باشد که برای توده‌های میلیونی قابل درک باشد" این خطر را داشت که هنر فیلم را به‌سطح فرهنگ توده‌ها تنزل دهد.

فیلم بعدی اکسپرسیو ــ رآلیستی که در اواخر ۱۹۲۸ بروی پرده آمد، "*میراث‌خوار چنگیزخان*" اثر پودووکین بود. (عنوان آلمانی این فیلم "*توفان بر فراز آسیا*" مشهورتر است).

> " این فیلم که ماجرای آن در آسیای مرکزی روی می‌دهد، فعالیت نیروهای سفید برعلیه پارتیزان‌ها و نفرات نامنظم اردوی انقلاب را با واقعیات زندگی در یک شهر تجاری، یک مراسم عظیم مذهبی و آنچه که در یک صومعه‌ی بودایی

روی می‌دهد درهم می‌آمیزد . . . در انگلستان ، مساله‌ی پذیرش فیلم هنگامی پیچیده شد که معلوم شد یونیفورم ـ هایی که بر تن ارتش سفید است ،در واقع یونیفورم انگلیسی است . . . داستان اصلی فیلم درباره‌ی یک شکارچی جوان مغول است . (نقش او را و . اینکیشینوف که بعدها در فرانسه به‌بازی در فیلم‌ها پرداخت ، با صمیمتی عظیم بازی کرده است .) او یک پوست روباه نقره‌یی گرانقیمت را به بازار می‌برد ، یک بازرگان اروپایی از او کلاهبرداری می‌کند و شورشی آغاز می‌شود . نفرات ارتش سفید به‌صحنه فراخوانده می‌شوند ، اما "بیر" جوان مغول ، به پارتیزان‌هایی که در تپه‌ها هستند ، ملحق می‌شود . هنگامی که در شهر یک مراسم عظیم مذهبی برقرار است ، در تپه‌ها ، بر سر گاوی که سفیدها آنرا گرفته‌اند ، زد و خورد درمی‌گیرد . "بیر" به‌دام می‌افتد و تیر می‌خورد ، هنگامیکه اثاثه‌ی او را جستجو می‌کنند ، کاغذی در جیب او آشکار می‌کند که نسبت او مستقیما" به چنگیز خان می‌رسد . ژنرال سفید با بازرسی از جسد "بیر" ، او را زنده می‌یابد و بالاخره او را بعنوان پادشاه جدید به شورشیان محلی معرفی می‌کند . "بیر" عکس‌العملی نشان نمی‌دهد تا اینکه در مراسم جشن ، پوست روباه خود را به گردن دختر ژنرال می‌بیند . او پوست را از گردن دختر می‌کشد ، آشوبی به‌پا می‌شود ، یک مغول تیر می‌خورد ، "بیر" دیوانه می‌شود ، تالار جشن را درهم می‌ریزد و چهار نعل به‌سوی پارتیزانها اسب می‌تازد . او در میانه‌ی یک توفان سمبولیک پارتیزانها را بسوی امپریالیست‌های سفید راهنمایی می‌کند و آنها سفیدها را از آن سرزمین بیرون می ـ رانند" . (۱)

فیلم ، این نظر را القاء می‌کند که علیرغم کاربرد آنچه که امروزه به "مردم‌شناسی کار بسته"* معروف است ، ارتش‌های مهاجم بیگانه توسط "خلق" شکست خورده‌اند . این فیلم همچنین نظر می‌دهد که مذهب یک وسیله‌ی سرکوبی است . "*میراث خوار چنگیزخان*" دارای یک صحنه مونتاژ مشهور تصویرگرایانه نیز هست که طی آن نمایی که در آن مستخدمین سرگرم لباس پوشاندن به همسر یک ژنرال انگلیسی هستند بلافاصله به‌نمایی که در آن رهبانان بر مجسمه‌ی عظیم بودا ردا می‌پوشانند ، پیوند خورده است . کیفیت غیر ناتورالیستی این فیلم ، از دستورات پودووکین به والری اینکیشینوف هویدا می‌شود . او یکی از هنرمندان جوان کارگاه کولشف بود که از نظر تولد مغول و از نظر تربیت روس بشمار می‌آمد .

> "*خویشتن‌داری* ــ حرکات بسیار کم برای نشان دادن عاطفه . *انفجار* انرژی انبوه‌گردآوری شده برای نمایش خشم ناگهانی . *لبخندهای شرمگین به‌تعداد زیاد* (یا آنطور که پودووکین می‌گوید : "دلایلی برای خنده") . هیچگونه *جزئیات ناتورالیستی نالازمی نباید ارائه* شود ، اهمیتی ندارد که عادات مغولی تا چه حد این امر را توجیه می‌کنند . ("بیر" ، خود را نمی‌خاراند ، در دستش فین نمی‌کند و در فاصله صحبت‌هایش نفس زدن کلاسیک مغول‌ها را رعایت نمی‌کند) " . (۳)

پودووکین نتوانسته بود بخوبی از بازیگران غیر حرفه‌یی استفاده کند . و بازی‌ها بیشتر بکمک مونتاژ پویا (دینامیک) است که جلوه می‌یابند . " من می‌خواستم که گروهی از مغولها با شعف و تعجب به یک قطعه پوست روباه قیمتی نگاه کنند . بنابراین یک شعبده‌باز چینی را سرگرم شعبده‌بازی کردم و هنگامیکه مغولها به او نگاه می‌کردند ، من از صورتهایشان فیلمبرداری کردم . وقتی این فیلم‌ها را در کنار فیلمی که از یک قطعه پوست روباه در دست فروشنده گرفته

---

* *applied Anthropology*

بودم پیوند زدم ، نتیجه‌ی مطلوب خود را گرفتم" . (۱۱)

نخستین نشانه‌های درگیری میان جناح‌های استالین و بوخارین در پائیز ۱۹۲۸ بروز کرد . کمینه مرکزی از ۱۶ تا ۲۴ نوامبر ۱۹۲۸ با حضور کلیه اعضاء تشکیل جلسه داد و اگرچه از بوخارین نام نبرد ، اما یک "انحراف راست ـ گرایانه" را بعنوان جریانی خطرناک محکوم کرد . (۱۲) قدرت رو به رشد جناح متعصب استالین با ظهور یک خط سرسخت و متعصب ادبی ،پدیدار شد . کنفرانس سراسری تحریک ، تبلیغ و کار فرهنگی در تابستان ۱۹۲۸ ، با لحنی ملی‌گرایانه برعلیه "تقلید کورکورانه از فرهنگ بورژوازی" استدلال می‌کرد . براون می ـ نویسد : " در دسامبر ۱۹۲۸ نتایج این کنفرانس بصورت قطعنامه‌ی رسمی کمیته مرکزی حزب کمونیست منتشر شد . این قطعنامه . . . یک خط مشی انتشاراتی مبتنی بر ملاحظات ساده‌ی سودمندی در هنر را بنیاد می‌گذاشت . این قطعنامه همچنین مبتنی بر این اصل بود که ادبیات و هنر می‌توانند بعنوان ابزار هدایت شده‌ی این خط مشی به‌کار آیند . این قطعنامه تفاوتی میان ادبیات و بروشورهای تبلیغاتی یا کارهای آموزشی قایل نمی‌شود . . . این قطعنامه بدون اینکه آشکارا به خط مشی آزادمنشانه ۱۹۲۵ ، اشاره کند ، بطور قطعی و مصمم از مفاد آن منحرف می‌شود" . (۸) زمانی در فاصله‌ی نوامبر ۱۹۲۸ و فوریه ۱۹۲۹ وورونسکی ، منتقد ادبی ، از سردبیری نشریه‌ی "کراسنایانوو"* کنار گذاشته شد ، متهم به هواخواهی از تروتسکی گردید و بالاخره به سیبری تبعید شد .

فیلم "*قورخانه*" (*آرسنال*) اثر داوژنکو در سال ۱۹۲۹ کمی پس از اخراج تروتسکی از اتحاد شوروی به‌روی پرده آمد . این‌فیلم یک قطعـــه هنری بی‌اندازه تجربی است : با اسبهای سخنگو ، عکس‌های جاندار ، بلشویکهای ضد گلوله و چند نمونه از مونتاژ تصویر گرایانه‌ی بسیار ظریف .

" قورخانه ، تراژدی یک شکست را با سادگی و با عظمت شعر بیان می‌کند . این فیلم ـ شعر اوکراین ما را از عدم واقعیت جنگ در سنگر و دردهای کوچکتری که در وطن از

---

* *Krasnaya Nov*

تغییر تابعیت‌های پیاپی بعلت اخبار انقلاب فوریه و اکتبر شوروی پیش می‌آمد، تا سرکوبی خونین شورش کارگرانی که در ژانویه ۱۹۱۸ در یک کارخانه‌ی مهمات سازی کیف سنگر گرفته بودند، می‌برد... ارتباط میان صحنه‌ها در چند لحظه از فیلم به شناخت مفاهیم بومی بستگی پیدا می‌کند: فی‌المثل در صحنه‌یی که پیکره تاراس شوچنکو در رژه‌ی ملی‌گرایان حمل می‌شود. ملی‌گرایان شاعر میهن‌پرست قرن نوزدهم اوکراین را بعنوان قهرمان جنبش خود تعیین کرده بودند و عکس‌العمل حماسه‌سرای ما این بود که از شدت خشم نسبت به سوء استفاده از تصویرش، لامپ‌ها را شکسته بود. اما اکثر تصویرها نیازی به توضیح ندارند مثل: صحنه‌های نافذ جنگی کابوس مانند در جبهه و اختگی در میهن، یا قطاری که سربازان ناامید و بی‌توجه را به میهن بازمی‌گرداند (سمبولی از جمهوری خلقی بدون رهبر) تیموش، (که از ژونیگورا به این فیلم راه یافته بود و سواشنکو نقش او را با احساس کامل بازی کرده بود)، نمایش کارگر اوکراینی که بخاطر دیگران جنگ می‌کرد و بالاخره آموخت که بخاطر خود بجنگد، اسب سخنگو و پرش وحشیانه به‌گوری منتظر، سوالاتی که مستقیما" از تماشاگر پرسیده می‌شود و خود قورخانه که هم واقعیت تاریخی و هم سمبول گویای جنگاوران محاصره شده به‌شمار می‌آمد". (۳)

قورخانه به ملی‌گرایی اوکراینی حمله می‌کند، اما پیام اصلی آن در صحنه‌ی آخر به تماشاگر القاء می‌شود. تیموش، کارگر بلشویک (که بنحوی روشن به لنین جوان شباهت دارد) با مسلسل بروی ارتش سفید (که در حال تسخیر قورخانه است) آتش می‌گشاید، مسلسل گیر می‌کند، تیموش، درحالیکه سه سرباز دشمن سینه‌ی او را آماج گلوله قرار می‌دهند، بپا می‌خیزد. هیچ اتفاقی

نمی‌افتد . تیموش پیراهنش را پاره می‌کند و سینه‌اش را که گلوله بر آن تاثیری نداشته نشان می‌دهد و فریاد می‌زند : " شما نمی‌توانید ما را بکشید ، ما نابود شدنی نیستیم "!

آغاز فیلم *قورخانه* ، استادی داوژنکو را در مونتاژ تصویرگرایانه نشان می‌دهد . نمایی از مادری که در مزرعه‌یی بذر می‌پاشد و از خستگی از پا در ـ می‌آید ، بلافاصله با نمایی از نیکلای دوم پیوند می‌خورد . او در این صحنه در دفترچه خاطراتش می‌نویسد : " امروز ((در وقت شکار)) یک کلاغ زدیم . هوا مطبوع است " . در قورخانه ، "قهرمان جمعی" آثار پیشین اکسپرسیو ـ رآلیستی ، به یک قهرمان فردی امکان حضور می‌دهد ، و این تحول در فیلم ، بنحوی سمبولیک بازتاب تحولات مشابهی در زمینه‌ی سیاسی است . که در آن یک حکومت جمعی ناپایدار ، آهسته آهسته ، می‌رفت تا به حکومتی تک نفره بدل شود .

در فاصله‌ی ۱۶ تا ۲۳ آوریل ۱۹۲۹ کمیته مرکزی و کمیسیون مرکزی کنترل جلسه‌یی‌با حضورتمام اعضاتشکیل دادند . شکاف میان استالین و بوخارین آشکار شد ، و استـالین ، بوخارین ، رایکف ، و تومسکی را بعنوان رهبران "انحراف راست گرایانه " معرفی کرد . در ۱۸ ماه مه رایکوف از مقام خود (رئیس شورای کمیسرهای خلق R.S.F.S.R) کنار گذاشته شد ، دوم ژوئن تومسکی را از مقامش (رئیس فدراسیون اتحادیه‌های صنفی) بزیر کشیدند و بالاخره در سوم ژوئیه ۱۹۲۹ بوخارین از مقام (صدر بین‌الملل کمونیستی)کنار گذاشته شد و چندی بعد نیز او را از مقام سردبیری "پراودا" برداشتند . عروج جناح استالین از میانه‌ی ۱۹۲۹ به‌بعد ، آغاز تغییر جو سیاسی است . این جو که تاکنون سبک فیلم اکسپرسیو ـ رآلیستی را تحمل می‌کرد ، از این تاریخ به‌بعد ، به‌جوی تبدیل شد که رفته رفته دیگر تحمل آنرا نداشت . در ماه‌های بعد ، این تغییرات بدنبال یک سلسله رویدادها و تصمیمات اجرایی شتاب و شدت بیشتری یافت .

در ۱۷ اکتبر ۱۹۲۹ لوناچارسکی از مقام کمیسر آموزش و پرورش عزل شد . این تغییر ، یکی از رهبران جناح آزادمنش (تحمل کننده) را از یک مقام موثر تصمیم‌گیرنده کنار گذاشت . این مقام در موقعیتی که داشت در طی دهه‌ی

۱۹۲۰ بطور فعال، تجربه در زمینه‌ی سبک فیلم و دیگر هنرها را تشویق می‌کرد. کنترل فیلم از نظر ایدئولوژی و هنر، همچنان دراختیار کمیساریای‌آموزش و پرورش باقی ماند، یعنی همان جایی که کارمندانش را لوناچارسکی در طی ۱۲ سال بدور خود گردآورده بود. "بونبوف" جانشین لوناچارسکی شد اما این تغییر، بلافاصله تفاوت زیادی با سابق ایجاد نکرد.

فیلم "*بخشی از یک قلمرو*" اثر "ارملر" در اواخر سال ۱۹۲۹ بروی پرده آمد و طرح آن از این قرار بود:

" مردی که حافظه خود را در جنگ از دست داده بود، ده سال‌پس از انقلاب، حافظه‌اش را باز می‌یابد. در مقدمه‌ی فیلم او را در طی دوره‌ی جنگ داخلی بعنوان یک کارگر ساده‌ی ایستگاه راه آهن می‌بینیم که در جنگ دچار ضربه و فراموشی شده‌است. ارتش سرخ در برابر پیشروی سفیدها عقب‌نشینی می‌کند و مردگان را پشت سر جا می‌گذارد. هنگامیکه‌او پوتین‌های جنازه‌ها را از پایشان بیرون می‌کشد، در یکی از جسدها نشانی از حیات می‌بیند و پسر جوانی را از محاکمه صحرایی و اعدام نجات می‌بخشد.

قسمت اصلی فیلم، از سکوی همان ایستگاه راه آهن در سال ۱۹۲۸ آغاز می‌شود. کارگر هنوز از تغییرات اجتماعی که در کشور روی داده بی‌خبر است. در موثرترین اپیزود فیلم، خاطرات او از همسرش، جنگ، و نام خودش ــ فیلیمونوف ــ زنده می‌شود و او بلافاصله به سنت پترزبورگ برمی‌گردد. اما ظاهرا" شهر از هر نظر تغییرات بسیاری کرده است. ساختمانهایش، پولش و عادات مردمش آن چیزهایی نیستندکه او بخاطر داشت. کارفرمای سابق او دیگر صاحب کارخانه‌ی پارچه‌بافی که او پیش از جنگ در آن کار می‌کرد، نیست. حالا کارخانه بدست گروه کاملی از مردم افتاده است . . . آنها بنحو اسرارآمیزی به گرفتاری‌ــ

های بیشمار او لبخند می‌زنند. وقتی او از آنها می‌پرسد که چه اتفاقی افتاده است؟، و ارباب کیست؟ آنها به او می‌گویند که حالا همه اربابند. او با ارزش‌ترین دارائیش ــ مدال جنگی‌اش ــ را به اتاق ابزار صحنه‌ی باشگاه تاتر کارخانه می‌دهد. هنگامیکه او به روش‌های نو عادت می‌کند، مدیر کمیته‌ی کارخانه (همان سرباز جوان مقدمه‌ی فیلم) به‌او کمک می‌کند تا همسرش را که اینک با یک کارگزار فرهنگی منافق مسلک ازدواج کرده است پیدا کند. او در اینجا با مشکل‌ترین مساله‌ی زندگی‌اش مواجه می‌شود. او باید همسرش را در حال انجام مبارزه‌یی ناموفق برعلیه مجموعه‌یی از قراردادهای باستانی تماشا کند. هنگامیکه فیلیمونوف او را ترک می‌کند، همسرش به "پایان" فیلم ناسزا می‌گوید. اما فیلیمونوف رو به تماشاگران می‌کند و می‌گوید: " نه، این پایان نیست، هنوز کارهای زیادی هست که باید انجام شود، رفقا" و فیلم تمام مـــی ــ شود". (۳)

فیلم این نظر را القاء می‌کند که بلشویک‌ها جامعه‌ی روس را تغییرشکل داده‌اند، شر اربابان را کم کرده‌اند و نظامی شاد، صلحجو، کاری و مساوات‌ــ طلب بنیاد نهاده‌اند. فیلم همچنین این نظر را داردبایدکسانی را که هنوز بر ارزش‌های پیش از انقلاب تاکید می‌ورزند، پشت سر جا گذاشت. تنها هنگامی می‌توانیم کاملا" به کیفیت آرمانی و از نظر اجتماعی نامربوط‌فیلم دست بیابیم که در نظر داشته باشیم، در زمان پخش این فیلم، برنامه‌ی اشتراکی کردن اجباری زندگی روستائیان، از طریق اعمال خشونتی قابل توجه در حال اجرا بود. اگر تنها نگاهی به‌طرح کلی این فیلم بیافکنیم نسبت به کیفیت هنری والا و برجسته‌ی آن بی‌عدالتی کرده‌ایم. شهر لنینگراد که در نیمه‌ی دوم این فیلم به‌گونـــه‌یـــی رنگ و رو رفته و ناتورالیستی نمایان می‌شود، تماما" مصنوعی است." صحنه‌های خارجی در شهرهای مختلف فیلمبرداری شد اما بکمک استفاده

از امکانات فیلم بصورت صحنه‌هایی از یک شهر واحد و بزرگ درآمدند". (۱۳) صحنه‌های برجسته‌ی این فیلم، صحنه‌هایی است که طی آنها فیلیمونوف حافظه‌اش را باز می‌یابد. او اتفاقا" یک چرخ خیاطی را به‌زمین می‌اندازد. نگاه دوربین‌روی قرقره‌یی متمرکز می‌شود که روی زمین می‌چرخد و از کادر خارج می‌شود، آنگاه بار دیگر بصورت چرخ‌های یک توپ بزرگ وارد کادر می‌شود. ما در تاریکی شب در یک میدان جنگ هستیم. سربازی هراسان از تانکی می‌گریزد و به سرزمینی درهم کوفته از ضربت بمب پا می‌گذارد که سیم‌های خاردار و نورافکن‌ها احاطه‌اش کرده‌اند. صلیبی عظیم پدیدار می‌شود که حضورش در میدان جنگ توجیه ناپذیر است. سرباز قسمت پائین صلیب را در آغوش می‌کشد. دوربین بسوی بالا حرکت می‌کند تا جسد مسیح را که ماسک ضد گاز به‌صورت دارد در کادر هویدا کند.

آخرین فیلم اکسپرسیو ـ رآلیستی آیزنشتاین که ابتدا "خط مشی عمومی" نام داشت و بعدها عنوان "کهنه و نو" به‌آن داده شد، در اواخر سال ۱۹۲۹ بروی پرده آمد. فیلم از شش اپیزود و یک فصل اختتامیه تشکیل شده است:

اپیزود اول: دهقانی پیر می‌میرد. پسرانش زمین او را به قسمت‌های کوچک تقسیم می‌کنند و هریک از آنها زمین خود را با پرچینی از زمین دیگران جدا می‌کند. زن دهقان، مارفا لاپکینا، از یک "گولاک" چاق تقاضای کمک می‌کند اما او تقاضایش را نمی‌پذیرد. در مزارع گولاک، گاوهای قوی، گاوآهن را می‌کشند و در مزارع دهقانان فقیر، خود آنان گاوآهن را بدنبال می‌کشند. گاو بیمار می‌شود و مارفا از شخم‌زدن زمین دست می‌کشد و همسایگان را برای اقدام جمعی فرا می‌خواند.

اپیزود دوم: در روستا. مامور حکومت به روستائیان می‌گوید که در تعاونی‌ها و مزارع اشتراکی سازمان یابند. تنها مارفا لاپکیناست که مشتاق انجام این کار است. اما بزودی او نظر دیگران را نیز جلب می‌کند. خشکسالی فرا می‌رسد. کشیشان و روستائیان در مراسم مذهبی بخاطر باران، شمایل‌ها را حمل می‌کنند. دعاهایشان مستجاب نمی‌شود و آفتاب بر خاک ترک خورده می‌تابد.

تعاونی جدید یک دستگاه چرخ‌کردن شیر می‌خرد.

اپیزود سوم: مارفا، با دزدیدن مبلغی از صندوق، دیگر اعضای تعاونی را متعجب می‌کند. آنها او را می‌زنند و مارفا سعی می‌کند جلوی‌شان را بگیرد. مامور حکومت می‌خواهد که آنها پول را به صندوق برگردانند. روز بعد، مارفا و دیگران با آن پول گاو نری می‌خرند تا از آن جفت‌کشی کنند. هنگامیکه قرار است دو گاو با یکدیگر "عروسی" کنند، روستائیان شاخ‌های آنها را با گل تزئین می‌کنند. گاو نر، گاو ماده را تعقیب می‌کند. و انفجارها، پرده را پر می‌کنند.

اپیزود چهارم: روستائیان که از قطع کاه بوسیله‌ی دست خسته شده‌اند، سعی می‌کنند تراکتور بخرند. تقاضای آنها، در پیچاپیچ دست‌اندازهای اداری گم و گور می‌شود. مارفا سوار قطار می‌شود تا در خارکف با مدیر کارخانه‌ی تراکتور سازی دیدار کند.

اپیزود پنجم: هنگامی که مارفا در خارج از روستاست، گولاک‌ها گاونر جوان تعاونی را مسموم می‌کنند. در کارخانه مارفا به کارمندان توهین می‌کند، با نقل قولی از لنین، آنها را مجبور می‌کند که به نهضت تعاونی احترام بگذارند و بلافاصله تراکتور را تحویل دهند. در روستا، دیگر دهاتیها سعی دارند با استفاده از طب خانگی گاو در حال مرگ را نجات دهند، اما معالجات آنها مؤثر واقع نمی‌شود. گولاکها آنها را تماشا می‌کنند. مارفا، شب به روستا بازمی‌گردد و گاو مرده را می‌بیند.

اپیزود ششم: تراکتور به‌همراه مکانیکی که کلاه چرمی و پیراهن سفید دارد، وارد می‌شود. تعاونی تعطیل است و دسته موزیک، می‌نوازد. روستائیان روشن شدن موتور توسط مکانیک را تماشا می‌کنند. صدای تراکتور حیوانات را رم می‌دهد. تراکتور تکانی می‌خورد و می‌ایستد. دسته موزیک کارش را قطع می‌کند. مکانیک پیراهنش را پاره می‌کند و با آن موتور را تمیز می‌کند. دهقانان گاریها و اسبهایشان را رها می‌کنند و به مهمانخانه می‌روند. مکانیک بالاخره موتور را روشن می‌کند واو و مارفا گاریهای دیگران را با تراکتور تا مزرعه یدک می‌کشند. دهقانان بدنبال گاریهایشان می‌روند. تراکتور پرچین‌های دور زمین‌های کوچک را درهم می‌شکند. لشکری از تراکتورها در دورنما پدیدار می‌شوند و پیش

می‌آیند.

اختتامیه: دختر و پسری که روی گاری سوارند، تراکتور نویی را می‌بینند که کسی با کلاه چرمی و چشم‌های لوچ آنـــرا می‌راند. راننده‌ی جدید، مارفا لاپکینا است. پسرک او را در آغوش می‌کشد.

می‌دانیم که استالین پایان این فیلم را دوست نداشت و با اصرار او پایانی که "درخور یک کارگر و دهقان معمولی" باشد به‌فیلم افزوده شد و پایان قبلی از آن حذف گردید. اما "حتی با این تغییر نیز مقامات نظر خوشی نسبت به فیلم *خط مشی عمومی* نداشتند و برای جلوگیری از اینکه این فیلم مبادا این تصور را برانگیزد که بازگوی یک خط مشی حزبی است، نام آن را به‌عنوان نامشخص‌تر (کهنه و نو) تغییر دادند". (۳) بهرحال با هریک از این دو پایان، فیلم این نظر را القاء می‌کند که: گولاک‌ها بد هستند، مذهب فایده‌یی ندارد، بوروکراسی مانع کارهاست، و حرکت بسوی اشتراکی و صنعتی شدن اگرچه توسط حزب شروع شد اما توسط دهقانان روشنفکر و شریف به‌سر منزل مقصود رسید. بنوعی، فیلم بازتاب کشش بسوی کشاورزی اشتراکی بحساب می‌آید اما بی‌منطقی و خشونت را نشان نمی‌دهد و جنبه‌یی کاملا" آرمانی دارد. بررسی طرح فیلم ــ عملی که مسایل را ساده می‌کند ــ کیفیت‌های سینمایی اثر و زیبایی آن را آشکار نمی ــ نماید. در سکانس دستگاه شیر چرخ‌کن، آیزنشتاین موفق می‌شود این نظر را القاء کند که این دستگاه یک "جام مقدس" است. قسمتی از فیلم که جفت‌گیری گاوهای نر و ماده را نشان می‌دهد، تنها سکانس اروتیک در تمام فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی و البته منحصر به حیوانات است.

"*خط مشی عمومی*" در عین‌حال، آخرین فیلم اکسپرسیو ــ رآلیستی است که در آن نشانی از مونتاژ تصویرگرایانه بچشم می‌خورد، باکنارهم گذاشتن این دو صحنه توسط آیزنشتاین: تصویر زن بی‌اندازه چاق یک گولاک و تصویری از مجسمه‌ی چینی یک ماده خوک که لباس زنی را به‌تن دارد و روی دو پا ایستاده است". (۱۴)

در نوامبر ۱۹۲۹ بوخارین از دفتر سیاسی حزب کنار گذاشته شد و در ۲۱ دسامبر همان سال، استالین پنجاهمین سالگرد تولدش را جشن

گرفت .

"عروج استالین اینک کامل شده بود . مبارزه بخاطر در دست گرفتن قدرت به‌پایان رسیده بود . تمام رقبای او حذف شده بودند . هیچیک از اعضای دفتر سیاسی حتی رویای مبارزه‌جویی در برابر او را نیز در سر نمی پروراندند . در آخرین روزهای سال ، مسکو پنجاهمین سالگرد او را چونان یک رویداد بزرگ تاریخی جشن گرفت . سیل تبریک از هر گوشه‌ی شوروی به‌سوی رهبر سرازیر شده بود . هر منشی شهرستانی حزب تقوای او را با افراط و ناشیگری می‌ستود . دیوارهای مسکو از عکس‌های بسیار بزرگ او پوشیده شده بود" . (۱۵)

در میان رهبران قدیمی بلشویک‌ها ، تنها استالین بود که تربیت اروپایی نداشت . انقلاب را گروهی از روشنفکران اروپایی رهبری کرده بودند که سیاست‌های آزاد منشانه‌شان باعث اوجگیری رنسانس فرهنگی‌میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ شده بود . در اواخر دهه ، نمایندگان دهقانان نیمه‌شهری ، نیمه باسواد انقلاب را از درون تصرف کردند . جهل و تعصب و ملی‌گرایی توام با بیگانه‌ـ ترسی آنان بزودی میوه‌های فرهنگی عصر گذشته را نابود می‌کرد .

اعلامیه مورخ ۷ دسامبر ۱۹۲۹ حکومت به‌تمام سازمانهای فیلم سازی دستور می‌داد که ۳۰ درصد از بودجه‌ی خود را به‌ساختن فیلم‌های مستند تخصیص دهند . منطق این تصمیم آن بود که از تاکید بر فیلم‌های داستانی و افسانه‌یی صرف‌نظر شود و صنعت فیلم بصورت ابزاری برای پیشبرد هدف‌های صنعتی نخستین "برنامه پنج ساله" درآید . در ۱۳ فوریه ۱۹۳۰ براساس فرمانی دیگر "سووکینو " می‌بایست در یک شرکت سراسری صنعت فیلم و عکس بنام "سویوزکینو"* تحلیل برده شود . این فرمان "سویوزکینو" را مستقیما" زیر نظر "شورای اقتصاد ملی‌اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی" و دور از دسترس

---

* Soyuzkino

کمیساریای آموزش و پرورش قرار می‌داد.

آخرین فیلم اکسپرسیو ـ رآلیستی، فیلم "زمین" اثر داوژنکو بود که در نیمه‌ی اول سال ۱۹۳۰ برروی پرده آمد. طرح این فیلم از این قرار است:

" در میان زمین‌های مواج بارور، بهنگامی که سیب‌ها بر درختان می‌رسند و رنگ دانه‌ی ذرت به‌زردی می‌گراید، پیرمردی "همانگونه که سزاوار پیرمردان است"، می‌میرد. گولاک‌ها از محدوده‌ی پرچین زمین‌های خود در برابر دست‌اندازی مزرعه‌ی اشتراکی دفاع می‌کنند. تعاونی، یک تراکتور خریده است. که پس از آنکه یک بار موتورش از کار می‌ایستد به مزرعه وارد می‌شود. ـ فیلم‌های دهقانی شوروی، به این ترتیب، بزرگ صنعتگران را به‌سخره می‌گرفتند ـ.

در نسخه اصلی داوژنکو، رادیاتور جوش می‌آورد و راننده‌ی مشتاق با ادرارش رادیاتور را مجددا" پر می‌کرد، اما سانسور شوروی این صحنه را حذف کرد. نوه‌ی پیرمرد، واسیلی، با تراکتور شروع به دروی ذرت می‌کند. زنان آنها را دسته می‌کنند، ماشین خرمنکوب به‌کار می‌افتد و بزودی روستائیان شروع به نان درآوردن می‌کنند. واسیلی، پس از مدتی با تراکتور به شخم‌زدن زمین می‌پردازد و در کنار محدوده‌ی مزارع گولاک‌ها تراکتور می‌راند. کار آن روز تعطیل می‌شود، عشاق به‌تماشای غروب آفتاب می‌نشینند. جانوران به‌چرا مشغولند و زمین استراحت می‌کند. واسیلی درنور مهتاب به‌خانه می‌رود. او از شادی شروع به‌رقص می‌کند، هیکلی کوچک در دور دست خاک مزرعه را به‌هوا بلند می‌کند. اسب‌ها از چرا دست می‌کشند. مردی در دور دست می‌دود و دور می‌شود. واسیلی که تند و از خود بیخود می‌رقصد، ناگهان به‌زمین

می‌افتد. واسیلی آرام می‌خوابد، خاکی که به‌هوا رفته بر سر و روی او می‌نشیند. او را با تیر زده‌اند. کشیش دهکده سر می‌رسد اما پدر واسیلی شیوه‌ی تدفین مسیحی را نمی‌پذیرد. روستائیان جسد را بلند می‌کنند و از میان مزارع بارور به راه‌پیمایی می‌پردازند و کلیسا را که کشیش به‌تنهایی در آن دعا می‌خواند نادیده می‌گیرند. جسد روی تابوتی روباز حمل می‌شود و شاخه‌هایی پر از میوه‌ی درختان صورت جسد را نوازش می‌کنند. گولاک جوان ک. قاتل واسیلی است، بدگورستان می‌دود و فریاد می‌زند این اوست که واسیلی‌را کشته است. او نیز مانند واسیلی ــ اما ــ درمیانه‌ی قبرهای گورستان می‌رقصد ولی روستائیان او را نادیده می‌گیرند. باران می‌بارد و قطراتش روی میوه‌ها و درت‌ها برق می‌زنند. ابرها کنار می‌روند و دوباره آرامش برقرار می‌شود و آفتاب بر قطره‌های‌باران می‌تابد". (۱)

فیلم، این نظر را القاء می‌کند که: گولاک‌ها بد هستند، مذهب بی‌فایده است، دهقانان موجودات خوشحالی هستند که در وفور نعمت زندگی می‌کنند، ماشین مفید اما غیرقابل اعتماد است، و بالاخره اینکه مرگ و زندگی انسان بخشی از ضرباهنگ فصل‌های طبیعت است. فیلم بطور کلی، نسخه‌یی آرمانی از زندگی روستایی و باروری کشاورزی شوروی را در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰، ارائه می‌کند. فیلم "زمین" خوشایند حکومت نبود. "ایزوستیا" با اتهامات "ضد انقلابی" و " بسیار واقعگرایانه"به‌فیلم حمله کرد. فیلم از پرده‌ها برداشته شد تا سانسور بتواند صحنه‌های "زننده" آن را حذف کند. بعدها معلوم شد که جنبه‌ی ضد انقلابی فیلم در آن بود که در یک صحنه، تراکتورمزرعه اشتراکی در برابر چشمان گولاک‌های خوشحال از کار می‌افتد. و صحنه‌های"بسیارواقعگرایانه"، یکی صحنه‌ی ادرار در رادیانور و دیگری صحنه‌یی‌است که در آن معشوق واسیلی باشنیدن خبر مرگ او از شدت یاس پیراهنش را پاره می‌کند (۵) در.فیلم "زمین" اثری از مونتاژ تصویر گرایانه

نبود. اما فیلمبرداری امپرسیونیستی آن (که یادآور صحنه‌های مه‌گرفته‌ی پوتمکین است)، شاعرانگی‌اش، و استفاده‌ی حساب شده‌اش از سمبول‌ها، آنرا بعنوان آخرین فیلم اکسپرسیو ـ رآلیستی مشخص می‌کند.

تاثیر کامل خط مشی جدید استالین بر هنر، در ماه مه ۱۹۳۰ به صنعت فیلم رسید. یعنی هنگامیکه شرکت جدید سویوزکینو عملا" ایجاد شد. استالین بوریس شومیاتسکی را بعنوان رئیس سویوزکینو برگزید تا خط مشی جدید را در صنعت فیلم اعمال کند. " وظیفه‌ی اصلی شومیاتسکی این بود که سینمای شوروی را بصورت یک "صنعت" درآورد. شاید جهل شومیاتسکی نسبت به ماهیت هنر و روانشناسی هنرمندان باعث شد تا او را به این سمت جدید برگزینند". (۳) تبدیل سینمای‌شوروی به یک "صنعت" به‌معنای آن‌بود که هر استودیوی فیلم باید به یک کارخانه تبدیل شود: یعنی کارخانه‌یی با سهمیه‌ی تولید، جوخه‌های کار و سیستم مشهور کنترل دوگانه که طی آن هم مدیر استودیو و هم دبیر شعبه‌ی محلی‌حزب بطور جداگانه مسوولیت کامل تولید استودیو را بعهده داشتند. (۶)

ما چیزهایی درباره‌ی نقشه‌های شومیاتسکی برای فیلم‌های شوروی می‌دانیم. دوایت مک دانلد می‌نویسد: "در پائیز ۱۹۳۵ شومیاتسکی از آمریکا برگشت. در حالیکه جنون عظمت دوستی‌اش او را به‌سودای ایجاد یک "هالیوود روسی" در کرانه‌های دریای سیاه انداخته بود. جایی که ۸۰۰۰ کارگر فیلم باید سالانه ۸۰۰ فیلم بلند سینمایی تحویل می‌دادند". (۵)

شباهت میان اکثریت فیلم‌های هالیوود و محصولات فیلم شوروی در دهه‌ی ۱۹۳۰ نسبتا" آشکار است: کارآکترهای کلیشه‌ای، فیلمبرداری ناتورالیستی (هم ساده و هم پر از کلیشه‌های بصری) طرح‌های فرموله شده، با پایان خوش، مونتاژ بر مبنای تداوم زمانی، فقدان کامل یک سوژه‌ی واقعا" بحث انگیز، معیارهای ویکتوریایی در مورد اخلاق جنسی، و فرهنگ توده‌گیری که مخاطب‌آن پائین‌ترین قشرهای جمعیت بود. البته، یک اختلاف مهم نیز میان آنها وجود دارد: در دموکراسی‌های سرمایه‌داری، آنچه که به آن فرهنگ توده‌گیر گفته می‌شود (مثلا" فیلم‌های هالیوودی) ظاهرا" نتیجه‌ی ترکیب انگیزه سودآوری، با به‌اصطلاح "استقلال مصرف کننده" و مکانیزم بازار است.

(هالیوود در نهایت صداقت هر آنچه را که تماشاگرش می‌خواهد به او عرضه می‌کند. و فرض بر این است که سلیقه‌ی عمومی از طریق درآمد گیشه معین می‌شود). از سوی دیگر، ساختار صنعتی یک اقتصاد "سوسیالیستی شده" از طریق انگیزه‌ی سودآوری، یا مکانیزم بازار عمل نمی‌کند و با "استقلال مصرف کننده" نیز آشنا نیست. در این نوع ساختار اقتصادی هیچ عاملی نیست که الزاما" بتواند به تولید محصولات فرهنگی توده‌گیر بپردازد. بی‌تردید، از دهه‌ی ۱۹۲۰ تقاضای بالقوه برای محصولات فرهنگی توده‌گیر از سوی میلیونها کارگر و دهقان نیمه باسواد و بی‌سواد وجود داشته است. اما با در نظر داشتن ماهیت این ساختار اقتصادی باید گفت که در برابر این "تقاضا"، هیچ "عکس‌العمل اتوماتیکی" وجود نداشته است. نظر من اینست که فرهنگ توده‌گیر شوروی بطور مصنوعی با یک فرمان بوجود آمد. فرمانی که دستور می‌داد: " معیار اساسی برای ارزیابی کیفیات هنری فیلم‌ها این است که بطریقی عرضه شوند که از سوی توده‌های میلیونی قابل درک باشند". (۲) نتیجه‌ی فوری این خط مشی این بود که صنعت فیلم شوروی بطور مصنوعی و قراردادی بصورت سازمانی برای پاسخ دادن به نیازهای "درک" و "سلیقه"ی میلیونها دهقان روستانشین درآمد.

این تغییر جهت‌گیری صنعت فیلم شوروی از یک جمعیت شهرنشین بسوی یک جمعیت روستانشین، به‌سادگی با ملاحظه‌ی ارقام مربوط به توزیع پروژکتور فیلم در فاصله‌ی ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۹ مشخص می‌شود. (۲)

	۱۹۱۵	۱۹۲۲	۱۹۲۵	۱۹۲۷	۱۹۲۸	۱۹۳۲	۱۹۳۶	۱۹۳۹
شهر	%۹۱	%۷۳	%۷۸	%۶۴	%۵۸	%۳۵	%۳۵	%۳۹
روستا	%۹	%۲۷	%۲۲	%۳۶	%۴۲	%۶۵	%۶۵	%۶۱
جمع	%۱۰۰	%۱۰۰	%۱۰۰	%۱۰۰	%۱۰۰	%۱۰۰	%۱۰۰	%۱۰۰
دستگاه	۱۴۱۲	۷۷۱	۱۴۷۲	۳۱۹۲	۹۶۹۸	۲۷۱۳۸	۲۸۹۳۱	۳۰۹۱۹

این جدول بازتاب ویرانیهای جنگ داخلی را نیز نشان می‌دهد، تنها در سال ۱۹۲۵ تعداد پروژکتورهای موجود در اتحاد شوروی به‌سطح تعداد سال ۱۹۱۵ رسید. این جدول توزیع نشان‌می‌دهد که در طی دهه ۱۹۲۰ نه فقط فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی، بلکه تمام فیلم‌های ساخت‌شوروی اساسا" برای جمعیت شهرنشین تهیه می‌شد. ملاحظه‌ی همین جدول در طی دهه ۱۹۳۰، عکس این گرایش را نشان می‌دهد، اکثریت تماشاگران، روستایی‌اند.

ظاهرا" اتخاذ تصمیم سیاسی مبنی برتغییروضعیت‌فیلم‌بصورت‌یک‌ابزار ساده‌ی تحریک و تبلیغ روستانشینان، ریشه‌های مبارزه سیاسی بر علیه "فرمالیسم" سینمایی را آشکار می‌کند. دوایت مک دانلد در سال ۱۹۳۸ نوشت:

> " تک تک ابداعات افراطی آیزنشتاین و همگامانش که اساس کل تئوری سینمایی آنانرا تشکیل می‌داد، ــ درواقع بطور رسمی ــ موقوف و ممنوع شد. مونتاژ، دیگر اینک خاطره‌یی بیش نیست. دوباره از وجود هنرپیشگان حرفه‌یی استفاده می‌شود، دوربین فیلمبرداری در چاردیواری استودیوها رام شده است. فیلمبرداری از روی نمایشنامه‌ها و داستانها بار دیگر رونق گرفته است و کمترین تلاش برای تجربه، مبارزه‌جویی با دولت تلقی می‌شود. هر تلاش بر علیه این تنزل بعنوان "فرمالیسم" محکوم می‌شود و رسیدگی به اینگونه جرایم بعهده‌ی پلیس است". (۵)

حمله‌ی سیاسی به فرمالیسم سینمایی، منحصرا" سبک فیلم‌های اکسپرسیو- رآلیستی را نشانه گرفته بود. تقریبا" هیچ اعتراضی نسبت به محتوای ایدئولوژیک آن نمی‌شد، چرا که از دیدگاه بلشویکی ایدئولوژی این فیلمها بسیار "راست آئین"* بود. این حمله سیاسی به سبک فیلم مورد نظر ما، ناشی از یک سلسله تغییرات اجرائی بود که با تشکل تمام صنعت فیلم در سازمان "سویوزکینو" برهبری یک بوروکرات استالینی ــ شومیاتسکی ــ به‌اوج

---

* Orthodox

خود رسید. او نیز به‌نوبه‌ی خود، استودیوها را به کارخانجات صنعتی تبدیل کرد. به‌این ترتیب، قدرت یافتن جناحی که این سبک فیلم را تحمل نمی‌کرد، آنهم برهبری استالین، این موج جدید فیلم را با از میان برداشتن یکی از اساسی‌ترین عوامل ساختاری به‌پایان خود رساند. این عامل ساختاری "جو و معیارهای سیاسی موافق یا تحمل‌کننده‌ی سبک یک موج فیلم" بود.

دیدیم که موج فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی بلافاصله پس از فراهم آمدن چهار عامل ساختاری آغاز شد: (کادر تعلیم یافته‌یی از تکنیسین‌ها، فیلمبرداران، بازیگران و کارگردانان و مونتورها، صنایع، تجهیزات، استودیوها و فیلم خام، تشکیلات صنعت فیلم موافق با ایدئولوژی بلشویکی، و جو و معیارهای سیاسی موافق با ایدئولوژی بلشویکی و تحمل کننده‌ی سبک پیشروی اکسپرسیو ــ رآلیستی بشرط‌آنکه در طرح فیلمها ایدئولوژی بلشویکی وجود داشته باشد.)، ما به فقدان درونمایه‌های شهوت‌انگیز، شخصیت‌پردازی آرمانگرایانه و همچنین به نادیده گرفته شدن تغییرات مهم جامعه در این فیلم‌ها اشاره کردیم. (البته با دو استثناء: گرایش از شخصیت پردازی جمعی به پرداخت شخصیت‌های فردی، ظاهرا" بازتابی از نتیجه‌ی نهایی مبارزه‌ی سیاسی در میان میراث‌خواران لنین است، و دیگر اینکه در میان این آثار، اشتراکی شدن اجباری را به‌شیوه‌یی آرمانگرایانه مطرح می‌کنند). و بالاخره نشان دادیم که بمحض از میان رفتن یکی از چهار شرط ساختاری ــ جو سیاسی مطلوب ــ این موج فیلم نیز از میان برداشته شد.

منابع سبک فیلم اکسپرسیورآلیستی*

منابع و سرچشمه‌ی این سبک فیلم، به دو دسته‌ی تاثیرات فرهنگ خارج از شوروی، و تاءثیرات فرهنگی داخلی تقسیم می‌شود. تاثیرات خارجی،

---

* مبحث منابع سبک فیلم اکسپرسیو ــ رآلیستی در حد ممکن و لازم خلاصه شده است.

عمدتا" ناشی از آمیزش با فرهنگ آمریکا و بدنبال آن بازتاب خلاقه‌ی شورویها نسبت به این آمیزش است. تاثیرات داخلی را نیز ــ دست کم تاحدودی ــ باید با تحولات خاصی در ادبیات و تآتر شوروی مرتبط دانست.

کار نخستین هنرمند فیلم جهان، کارگردان آمریکایی د.و. گریفیث ظاهرا" یکی از سرچشمه‌های مهم بعضی از ویژگیهای اکسپرسیو ــ رآلیسم شوروی بوده است. مضافا" به اینکه این اثر، در انگیزش و تحریک استادان شوروی برای ابداعات اصیل نیز موثر بوده است. " با به وقوع پیوستن یکی از خارق العاده‌ترین و تصادفی‌ترین حوادث طول تاریخ فیلم، در آغاز سال ۱۹۱۹ نسخه‌یی از فیلم "تعصب" اثر گریفیث (۱۹۱۶) در بحبوحه‌ی محاصره‌ی اقتصادی، به‌مسکو راه پیدا کرد". (۳)

زمانی در سال ۱۹۲۰، پودووکین فیلم "تعصب" را دید. عکس‌العمل او نسبت به این فیلم، آن بود که شغل خود را بعنوان یک شیمیست رها کرد و در "مدرسه‌ی دولتی فیلم" ثبت نام نمود. آیزنشتاین، تعصب را ــ بدفعات ــ بیش از هر فیلم دیگری در زندگیش تماشا کرد. و بالاخره "جی‌لیدا"، تاثیر کار گریفیث را بر فیلم شوروی بدینگونه بررسی می‌کند: " ما با اطمینان، از موفقیت نمایش عمومی تعصب باخبریم، و با همان اطمینان نیز از اینکه این فیلم و دیگر آثار گریفیث انگیزه آموختن زیبایی شناسی و تکنیک فیلم را در دل همه‌ی فیلمسازان جوان شوروی پرورش داده‌اند، اطلاع داریم. هیچ یک از فیلم‌های مهم شوروی که در ده‌ساله‌ی بعد از آن ساخته شد، از تاثیر فضای فیلم تعصب کاملا" برکنار نبود". (۳)

آیریس باری، زندگینامه نویس گریفیث، ادعایی بس بزرگ می‌کند:

"لنین ترتیبی داد که فیلم تعصب در سرتاسر شوروی بنمایش دربیاید و به این ترتیب، فیلم ده سال تمام در آنجا روی پرده بود. این فیلم فقط دیده نمی‌شد، بلکه از آن بعنوان یک وسیله‌ی آموزشی در مدارس سینمایی بعد از انقلاب استفاده می‌شد، بطریقی که "تعصب"، تاثیری عمیق بر آثار مردانی همچون آیزنشتاین و پودووکین بجای

گذاشت. آنها شیوه‌ی کنار هم قراردادن دو تصویر، بطوریکه معنی تصویر بدست آمده، بیش از مجموع مفاهیم دو تصویر اولیه باشد را از گریفیث آموختند". (۱۶)

این ادعاهای بزرگ، ظاهرا" از پشتیبانی عقاید شورویها نیز برخوردار است. در سال ۱۹۳۶ لیونید تراوبرگ کارگردان شوروی در نامه‌یی به گریفیث نوشت: " به‌خودم اجازه می‌دهم که خود را یکی از شاگردان شما بنامم. هرچند که کمتر کسی در هنر ((سینمای)) ما هست که خود را شاگرد شما نداند... شما مطمئنا" می‌دانید که فیلم‌هایتان چه تاثیر مهمی بر کارگردانان و بازیگران سینمای شوروی بجا گذاشته است ... تحت تاثیر فیلم‌های شما ((از قبیل)) شکوفه‌های چیده شده ((۱۹۱۹))، خیابان رویا ((۱۹۲۱))، انتهای شرق ((۱۹۲۰)) و یتیمان توفان ((۱۹۲۱)) و ... بود که سبک ما آفریده شد".

((البته)) مقایسه‌ی دقیق سبک گریفیث و سبکهای آیزنشتاین، پودووکین و دیگر کارگردانان شوروی، اغراق آمیز بودن ادعاهای تراوبرگ و باری را نشان می‌دهد.

((اما)) در مجموع می‌توانیم بگوئیم که اهمیت جامعه شناختی تاثیر گریفیث بر کارگردانان شوروی، در نشر عوامل مشخصی از سبک آمریکایی در شوروی وبدنبال‌آن تبدیل خلاقانه‌ی این عناصر به یک سبک فیلم اصیل، خلاصه می‌شود. ترکیب این سبک جدید شامل کمک‌های گریفیث نیزهست، اما بطور کلی این سبک، چیزی بیش از القائات گریفیث را در خود دارد.

سرچشمه‌های داخلی اکسپرسیو ـ رآلیسم را باید اساسا" در ادبیات و نمایش دهه‌ی ۱۹۲۰ شوروی جستجو کرد. البته ادبیات شوروی بنوبه‌ی خود دارای جریان‌هایی است که پیش از ۱۹۱۷ نیز وجود داشته‌اند.

در دوره‌ی ۲۱ ـ ۱۹۲۰ دنیای ادبی اتحاد شوروی از گروه‌های‌زیر تشکیل می‌شد:

(۱) یک داستان نویس و دو شاعر سمبولیست (بلوک، وولوشین، گومینلف).

(۲) شاعران فوتوریست (به‌رهبری مایاکوفسکی) که آثارشان شهرنشینی و

گرایش به ماشین را می‌ستود و تکنیک‌شان بر تجربیات پیشرو و همچنین بر "ضرب" تاکید می‌ورزید.

(۳) *شاعران ایماژیست ((تصویرگرا))* (به رهبری اسنین) که با صنعتی شدن و شهرنشینی خصومت می‌ورزیدند و روستاهای رومانتیک را می‌ستودند و هدفشان "خلق تصویرهای تازه، تشبیه‌های غیر منتظره و استعاره‌های جسارتمندانه" بود. (۱۷)

(۴) *داستان نویسان ناتورالیست* (مثل گلادکوف) که درباره‌ی جنگ داخلی داستان می‌نوشتند و هدفشان این بود که تاریخ‌نگار باشند". آنها حتی طرفدار یک تئوری بودند که به ادبیات به‌مثابه‌ی نوعی گزارش پزشکی می‌نگریست". (۱۷)

(۵) *داستان نویسان روانشناس ـ واقعگرا* (ایوانف، فادیف) که به شیوه‌ی "جنگ و صلح" تولستوی می‌نوشتند.

(۶) *داستان‌نویسان "همراه"** (فدین، کاورین، تینیانوف) که تکنیک‌های ضد ناتورالیستی (سمبولیسم، ایماژیسم و غیره) را با شخصیت پردازی و صحنه پردازی ناتورالیستی ترکیب می‌کردند.

در حالیکه همگی این گروه‌ها در طی دهه‌ی ۱۹۲۰ فعال بودند، از سال ۱۹۲۵ ترکیب سبک داستان نویسان "*همراه*" گرایش اصلی ادبیات به‌حساب می‌آمد. و از همین رو است که خصوصیات آن در رنسانس‌ادبی میانه‌ی دهه‌ی (۱۹۲۰) بجا مانده است. برجسته‌ترین نویسندگان "*همراه*"، لئونوف، پاسترناک، اولشاو بابل بودند.

شباهت میان این گرایش اصلی و عمده‌ی داستان نویسی‌شوروی و سبک فیلم اکسپرسیو رآلیستی، کاملا" آشکار است. هردوی این سبک‌ها ترکیبی از تکنیک‌های ضد ناتورالیستی (عمدتا" ناشی از سمبولیسم و ایماژیسم) و شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی ناتورالیستی هستند. تصویر گرایی ادبی، همزاد

---

* نویسندگانی که باایدئولوژی بلشویکی مخالفتی‌نداشتند اما عضو حزب نیز نبودند.

هنـــری مونتاژ تصویر گرایانه در سینماست و بدون تاثیـــر سنت سمبولیستی، فیلم‌های داوژنکو نمی‌توانستند ساخته شوند.

همانند ادبیات این دوره، نمایش شوروی نیز در دهه‌ی ۱۹۲۰ نشان دهنده‌ی تداوم گرایش‌های پیش از انقلاب بود و به دو قطب گرایشات (ضد ناتورالیستی و تجربی) به‌رهبری میرهولد و (ناتورالیستی یا روانشناسانه) برهبری استانیسلاوسکی و "تآتر هنر مسکو" تقسیم شده بود.

اما برخلاف ادبیات، نمایش شوروی در دهه‌ی ۱۹۲۰ بصورت قطبی باقی ماند و سبکی مرکب از عوامل ناتورالیستی و ضد ناتورالیستی در آن پدید نیامد.

بررسی ما در مورد سر منشاء سبک اکسپرسیو ــ رآلیستی نشان داد که بعضی از عناصر سبک، از راه آمیزش فرهنگی و نشر فرهنگ ایالات متحده از طریق آثار "د.و. گریفیث" و بعض دیگر از عوامل سبک، از آبشخور ادبیات و نمایش داخلی سرچشمه گرفته‌بودند. اما در ورای این تاثیرات، سبک سینمای مورد نظر، ترکیبی اصیل و یگانه بشمارمی‌آمد.

مقایسه میان درونمایه‌ی فیلم‌ها و آثار ادبی و نمایشی، ((... ما را به این نتیجه‌گیری می‌رساند که ...)) برخلاف هنرهای کلامی، فیلم یک صنعت بزرگ است و به سرمایه‌گذاری اقتصادی قابل توجه نیاز دارد. در اتحاد شوروی صنعت فیلم در تملک دولت بود و سرمایه آن سرمایه‌ی دولتی به‌حساب می‌آمد. از اینرو در مقایسه با دیگر هنرها، احتمالا" هنر فیلم از نظر محتوای ایدئولوژیک به نقطه نظرهای رسمی نزدیک‌تر بود. علاوه بر این، فیلمسازان شوروی، در مدارس فیلمسازی دولتی آموزش می‌دیدند و به ساختن "اگیتکی" یا فیلم‌های تبلیغاتی می‌پرداختند. این فرق، القاء کننده‌ی این نظر است که فیلمسازان شوروی بیش از دیگر هنرمندان خود را به ایدئولوژی رسمی بلشویکی نزدیک می‌دیدند و به بیان مستقیم‌تر تحریک وتبلیغ در فیلمهایشان می‌پرداختند. این توضیح کاملی نیست، زیرا نمی‌تواند کیفیت جـــدا از ((واقعیات روزمره)) جامعه و برج عاج نشینی فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی را بررسی کند.

کارگردانان شوروی (۱۸)

کارگردانان فیلم‌های اکسپرسیو ـ رآلیستی چه کسانی بودند؟ اینک می‌توانیم به بررسی کارگردانها، بعنوان یک گروه انسانی بپردازیم که ویژگی‌های اجتماعی مشترک‌شان با اکسپرسیو ـ رآلیسم بعنوان یک پدیده‌ی هنری رابطه‌یی علّی دارد. بررسی در طبقه اجتماعی ـ اقتصادی و مشاغل پدران این کارگردانان، موارد زیر را نشان می‌دهد.

کارگردان	طبقه اجتماعی ـ اقتصادی یا شغل پدر
سرگئی آیزنشتاین	مهندس
ژیگا ورتوف	نویسنده
ویکتور تورین	از خانواده مرفه
وزولود پودووکین	دهقان میانه حال
آلکساندر داوژنکو	دهقان فقیر
فریدریک ارملر	دهقان فقیر
استر شاب	معلوم نیست
لو کولشف	معلوم نیست

از هشت کارگردان، سه تن فرزند بورژوازی حرفه‌یی تزاری بودند، سه تن از خانواده‌یی دهقان بودند (که این ترقی اجتماعی در طی یک نسل را نشان می‌دهد) و وضعیت دو تن دیگر مشخص نیست.

بروشنی معلوم است که آیزنشتاین مردی با فرهنگ و دانش وسیع بود. آیا او یک استثناء بود؟ سطح تحصیلات رسمی هشت کارگردان به‌شرح زیر است:

کارکـــــردان	سطح تحصیلات رسمی
آیزنشتاین	دانشگاه
ورتوف	دانشگاه
تورین	دانشگاه M.I.T آمریکا.
پودووکین	دانشگاه
داوژنکو	دانشسرای تربیت معلم
ارملر	انستیتوی هنرهای صحنه‌ای لنینگراد
شاب	انستیتوی دولتی فیلم
کولشف	معلوم نیست

کارگردانان اکسپرسیو ـ رآلیست، گروهی دارای تحصیلات عالیه بودند. در هر حال بنظر می‌رسد که دو شعبه شدن طبقه‌ی اصلی ((طبقه اجتماعی ـ اقتصادی پدران)) تاثیر دقیقی بجای گذاشته باشد. سه تنی که پسزمینه‌ی بورژوازی داشتند، تحصیلات دانشگاهی نیز پیدا کردند. از سه تنی که پسزمینه‌ی دهقانی داشتند، یک نفر صاحب تحصیلات دانشگاهی شد، یکتن از دانشسرای تربیت معلم فارغ التحصیل شد و سومی در یک انستیتوی فنی تحصیل کرد.

هنگامی که مشاغل پیشین یا تعلیمات کارگردانها را بررسی می‌کنیم الگوی فروتنانه، اما گویا در برابر دیدگانمان قرار می‌گیرد:

کارکـــــردان	شغل قبلی (پیش از فیلم)
آیزنشتاین	مهندس، کارگردان تآتر
وزنوف	دانشجوی دوره مقدماتی پزشکی
تورین	مهندس
بودووکین	شیمیست
داوژنکو	معلم مدرسه، نقاش
ارملر	مامور مخفی، بازیگر
شاب	معلوم نیست
کولشف	معلوم نیست

اگر در نظر داشته باشیم که مهندس، دانشجوی دوره‌ی مقدماتی پزشکی و شیمیست همگی مشاغلی حرفه‌یی ــ فنی یا تکنولوژیک هستند، در نتیجه باید گفت که نیمی از این کارگردانان، از این نوع پیشینه‌ی شغلی، با آموزشی برخوردار بوده‌اند. جالب است که سه تن از این چهار نفر، پدرانی بورژوا داشته‌اند. این پیشینه تکنولوژیک یا حرفه‌یی ــ فنی یا آنچه که من قبلا" تحت عنوان (وجود یک خصیصه‌ی آشکار فنی در میان درونمایه‌های نمونه‌ی این فیلمها) از آن یاد کردم، در ارتباط است: تغییر و تبدیل محیط انسانی و غیر انسانی از یک شرایط نامطلوب، به یک شرایط مطلوب از طریق کاربرد اراده‌ی انسانی، منطق و انقلاب. نظر من این است که پیشینه‌ی تکنولوژیک این کارگردانان یکی از علل تعیین کننده‌ی وجود این خصیصه‌ی تکنیکی در فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی بشمار می‌آید.

در مجموع کارگردانان اکسپرسیو ــ رآلیست، گروهی با تحصیلات عالیه بودند که منشاء طبقاتی‌شان به دو گروه بورژوا و دهقان تقسیم می‌شد و پیشینه‌ی شغلی و آموزشی فنی آنها، ظاهرا" علت وجود خصیصه‌ی تکنولوژیک این موج فیلم بوده است.

منابع

1) Dickinson & Dela Roche, *Soviet Cinema, London 1948.*

2) Alex Inkeles, *Public Opinion in Soviet Russia, Harward University Press, 1951.*

3) Jay Leyda, *Kino, New York, 1960.*

4) Huntley Carter, *The New Theater and Cinema of Soviet Russia, London 1924.*

5) Dwight Mcdonald, *The Soviet Cinema 1930 - 38 Part One, Partisan Review July 1938. & Part two Aug. Sept. 1938.*

6) P. Babitsky & J. Rimberg , *The Soviet film Industry, N.Y. 1955.*

7) Freeman, Kunitz & Lozowick, *Voices of October, N.Y. 1930.*

8) Edward. G. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature, N.Y. 1953.*

9) Leon Trotsky, *Literature & Revolution, N.Y. - 1925.*

10) Sergei. M. Eisenstein, *Notes of a Film Director. Moscow 1949.*

11) V.I. Podovkin, *The Film Technique and Film acting, N.Y. 1960.*

12) A. Erlich, *The Soviet Industrialization, Harward University Press, 1960.*

13) Paul Rotha, *The Film Till Now, London, 1949.*

14) Marie Seton, *"Sergei. M. Eisenstein" N.Y. - 1960.*

15) Isaac Deutcher, *"Stalin", N.Y. 1960.*

16) Iris Barry, *" D.W. Griffith " American Film Master, New York, 1940.*

17) G. Reavy & M. Slonim, *" Soviet Literature " , N.Y. 1934.*

18) *" Who is Who in the Soviet Social Sciences , Humanities, Art and Government", " who is Who in the U.S.S.R 1960 - 61", biographic Directory of the U.S.S.R" and other Sources mentioned - Previously.*

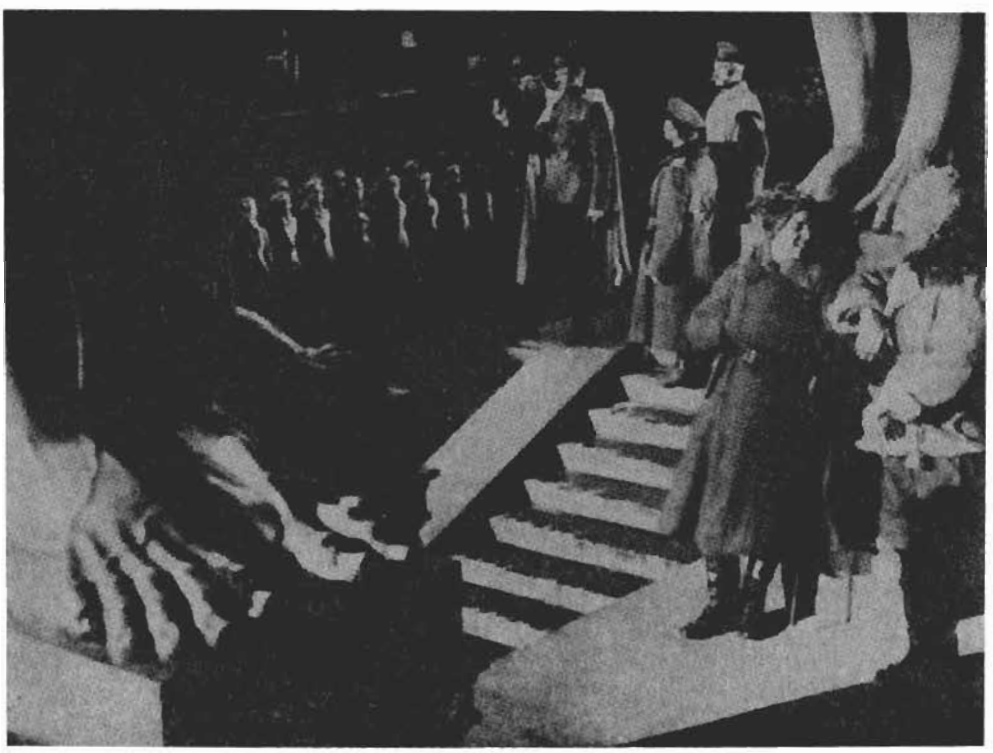
رزمناو پوتمکین دومین فیلم اکسپرسیورآلیستی بود که به پیروی از الگوی تراژدیهای کلاسیک به پنج پرده تقسیم می‌شد.

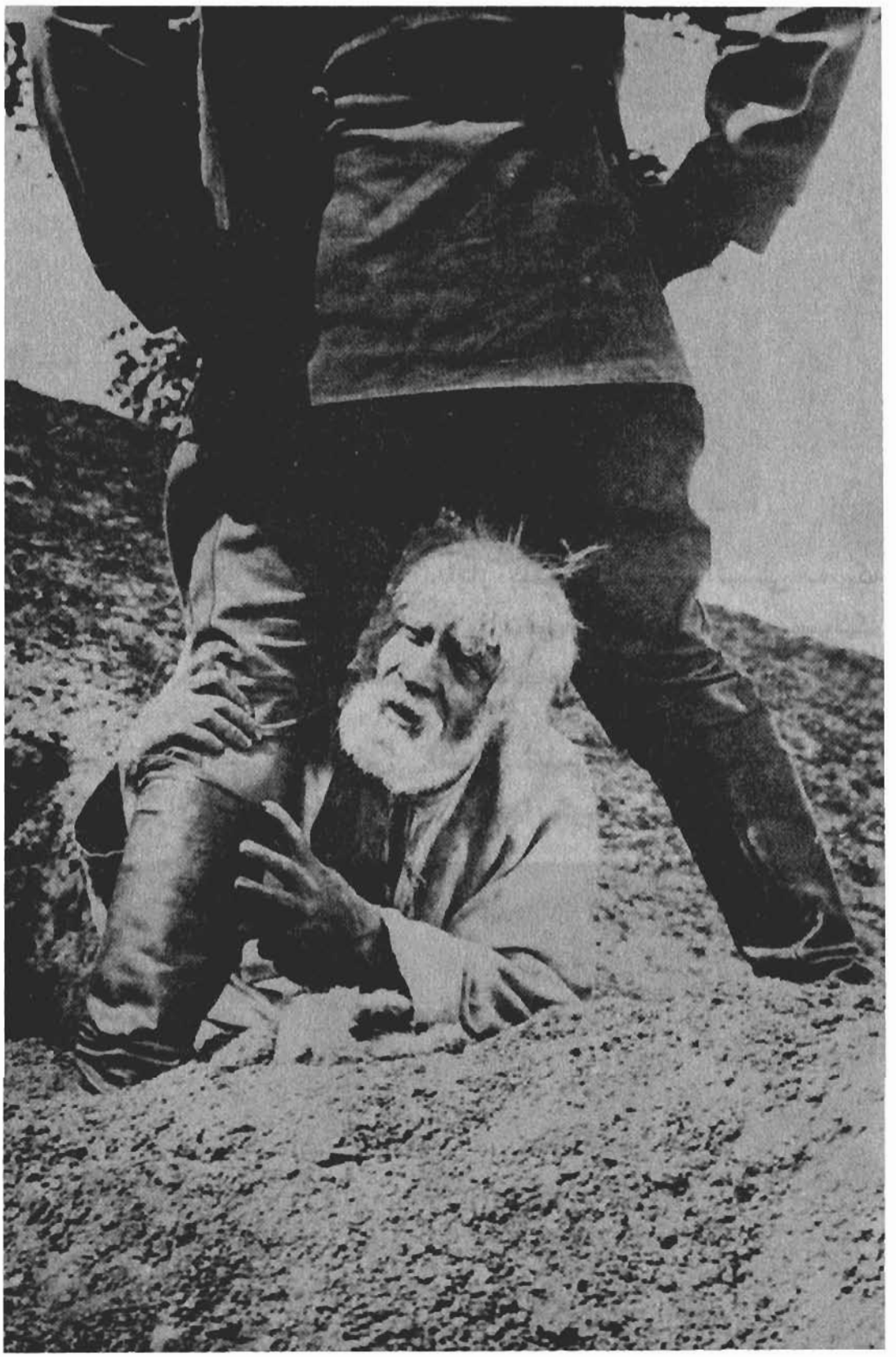
مادر این نظر را طرح می‌کند که عدم تعهد سیاسی در عمل امری غیرقابل دفاع است و عواقب جنایت آمیزی دارد .

در پایان سنت پترزبورگ دهقانانی که از گرسنگی و فقر رو به مرگند ، آخرین پایگاه تزار را به سقوط می‌کشند .

در قورخانه "قهرمان جمعی" آثار پیشین اکسپرسیورآلیستی به یک قهرمان فردی امکان حضور می‌دهد، و این تحول در فیلم به‌نحوی سمبولیک بازتاب تحولات مشابهی در زمینه سیاسی است.

در ورای "اکتبر" ایزنشتاین "آئینی" سیاسی دیده می‌شود، گروههای عظیم انسانی برای بازسازی صحنه‌های این روی‌داد گرد هم می‌آیند.

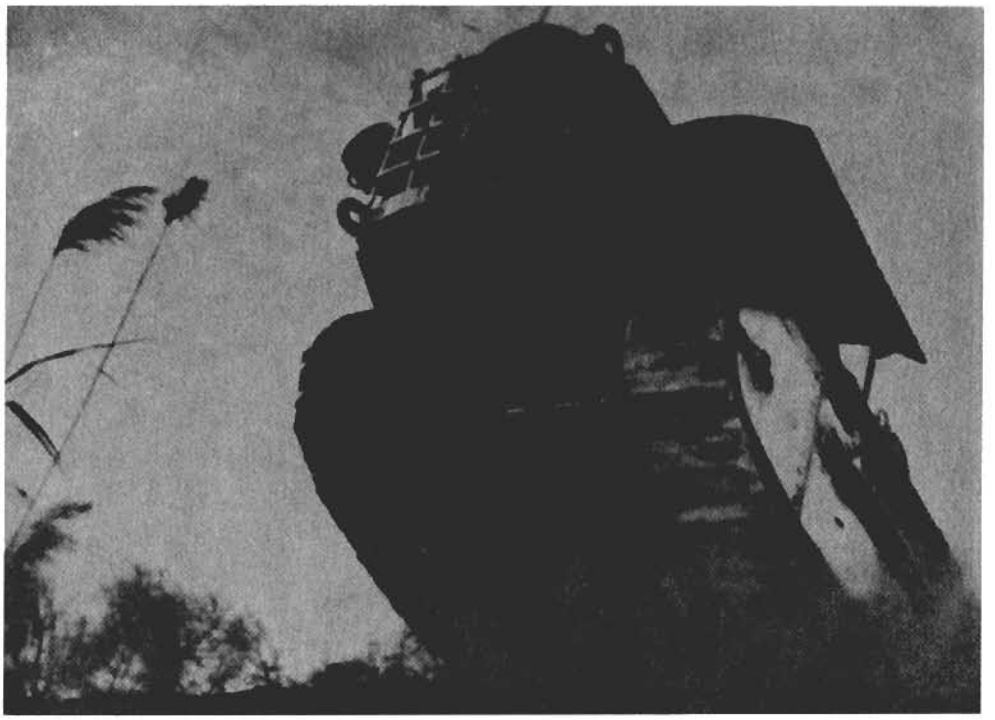




"ژونیگورا" یک افسانه است، یا سلسله‌یی از افسانه‌ها که نماد یک گنج پنهان آنها را به‌یکدیگر مرتبط می‌کند.

توفان برفراز آسیا (میراث‌خوار چنگیزخان) دارای کیفیت غیر ناتورالیستی مشخصی است ... پودووکین نتوانسته بود بخوبی از بازیگران غیر حرفه‌یی استفاده کند و بازیها بیشتر بکمک مونتاژ پویا (دینامیک) است که جلوه می‌یابند .

در زمین اثری از تصویر مونتاژگرایانه نیست اما فیلمبرداری امپرسیونیستی آن یادآور صحنه‌های مه گرفته رزمناو پوتمکین است .



خط مشی عمومی آخرین فیلم اکسپرسیورآلیستی است که در آن نشانی از مونتاژ تصویرگرایانه (مونتاژ دینامیک) بچشم می‌خورد .

بخش سوم

نئورآلیسم ایتالیا

پیدایش چهار عامل ساختاری

ژرژ سادول، منتقد فرانسوی در مقدمه‌ی کتاب کارلو لیتزانی بنام "سینمای ایتالیا" نوشته است: " نئورآلیسم ایتالیا از سال ۱۹۴۵ بعنوان یک پدیده‌ی اساسی سینمای جهان، موجودیت یافت. نئورآلیسم، فرزند کسی نبود، بلکه در حرکت رو به پیش تاریخ، توسط ملت و مردمی در کشاکش مبارزات اجتماعی، آفریده شد" (۱). این خود بخود بودن و ناگهانی بودن، ناشی از این واقعیت است که‌بیشتر شرایط لازم برای ظهور نئورآلیسم در طی دوره‌ی فاشیستی فراهم شده بود و به‌محض اینکه رژیم فاشیستی با شکست ایتالیا در سال ۱۹۴۵ نابود شد، این موج فیلم توانست راه خود را آغاز کند.

بروز شواهد تاریخی برای فراهم آمدن نخستین عامل ساختاری ــ کادر تعلیم دیده‌یی از تکنیسین‌های فیلم، کارگردانان، مونتورها، فیلمبرداران و غیره ــ از سال ۱۹۳۴ آغاز شد. یعنی هنگامی که وزیر معارف عامه‌ی موسولینی یک اداره‌ی دولتی سینماتوگرافی زیر نظر "لوئیجی فردی" تاءسیس کرد. بدبنال آن، تمام دانشگاه‌های عمده‌ی ایتالیا، به‌گشایش بخش‌های سینماتوگرافی اقدام کردند. آنگاه در نوامبر ۱۹۳۵ رژیم، مدرسه سینمایی مشهور "مرکز تجربی"* را در رم تاسیس کرد و در ژانویه ۱۹۴۰ این مدرسه برای خود صاحب ساختمانی جداگانه شد.

---

* *Centro Sperimentale*

" هدف رسمی مرکز تجربی، تربیت تکنیسین فیلم، کارگردان و بازیگر بود... لوئیجی کیارینی مدیر این مدرسه تمام تلاش خود را در راه بثمر رساندن این هدف رسمی بکار بست و در عین حال به آن جهت دیگری نیز داد. درواقع سازندگان آتی فیلم‌های نئورآلیستی ایتالیا، از همان هنگام در چهار دیوار مرکز تجربی گرد آمده بودند. در میان شاگردان رشته‌ی کارگردانی فیلم، کسانی چون روبرتو روسلینی، لوچیانو امر، میکل آنجلو آنتونیونی، لوئیجی زامپا، پیترو جرمی و جوزپه دسانتیس حضور داشتند. و در میان محصلین رشته تهیه کنندگی، پائولو تامبورلا، دینو دلارنتیس، و سالوو دآنجلو بچشم می‌خوردند... اصالت اساسی مرکز در این بود که گروهی از منتقدین، کارگردانان، فیلمبرداران، طراحان صحنه، دانشجویان، تئوریسین‌ها، مورخین فیلم، تکنیسین‌ها و نویسندگان را در خود گرد آورده بود که همگی بطور مداوم دستخوش تب بحث و تبادل نظر بودند". (۲)

در سال ۱۹۳۷ کیارینی مجله "بیانکو انرو"* را با مقالاتی در زمینه‌های زیبایی شناسی، نقد و تکنیک فیلم در آن منتشر کرد و با نشریه‌ی رسمی "سینما" که از سال ۱۹۳۵ به‌مدیریت ویتوریو موسولینی منتشر می‌شد به‌رقابت برخاست. در میان تئوریسین‌ها و مورخینی که در مرکز تجربی کار می‌کردند "اومبرتو باربارو" نیز حضور داشت. او در اواخر دهه‌ی سی آثار تئوریک آیزنشتاین و پودووکین و همچنین آثار تئوریسین مجار، "بلا بالاش" را ترجمه کرد.

" فتح اتیوپی و همچنین جنگ دوم جهانی، امکان تعلیم و تمرین بیشتری را در احتیار کارگردانان و فیلمبرداران قرار داد. روسلینی چند فیلم نیمه مستند جنگی ساخت: کشتی سفید (۱۹۴۱)، خلبانی بازمی‌گردد

---

* *Bianco e Nero* (سپید و سیاه)

(۱۹۴۲) ، و فیلم مذهبی و ضد کمونیستی "مرد چلیپا" (۱۹۴۳) . تاثیر پر از انگیزش فتح و جنگ بر فیلم (و الزاما" بر تعلیم و تمرین بیشتر تکنیسین‌های فیلم) را در ایتالیا می‌توان از طریق بررسی آمار تولید فیلم درک کرد . ایتالیا از سال ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۸ سالانه ۸۴ فیلم ، در سال ۱۹۳۹ ، شصت و نه فیلم ، در سال ۱۹۴۰ ، نود فیلم و در سال ۱۹۴۲ تعداد ۱۱۹ فیلم بلند سینمایی ساخته است (۳) .

شواهد تاریخی برای بروز دومین عامل ساختاری ــ صنعت فیلم ، استودیوها ، لابراتوارها ، تجهیزات و غیره ــ را می‌توان در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ پیدا کرد :

> " چینه چیتا ، که احتمالا" بزرگترین مجموعه‌ی استودیو-های اروپاست‌در سال ۱۹۳۷ گشایش یافت ... این مجموعه ، با شانزده پلاتوی بزرگش ، با ۶۰۰٫۰۰۰ متر مربع مساحتش ، و با تالارهای بزرگ پر از رختکنش ... گل سر سبد سینمای ایتالیا بود ، حکومت استودیوها را تصرف کرد و راسا" به اداره‌ی آنها پرداخت و انبوه تولید سینمای ایتالیا در سالهای بلافاصله پیش از جنگ و همچنین در زمان جنگ ، درهمین محل صورت می‌گرفت ... شلیک توپخانه و همچنین بمبارانهای متفقین به این مجموعه خسارت وارد کرد . آلمانهای شکست خورده بهنگام عقب نشینی تمام تجهیزات متحرک و منقول آنرا با خود بردند . آنگاه چینه چیتا ابتدا اردوگاه زندانیان جنگ و سپس پناهگاه آوارگان جنگ شد ... و تا پایان سال ۱۹۴۷ وضع اسف انگیزی داشت . تا اینکه حکومت تیتو مارکونی را مامور کرد تا این استودیوها را آماده بکار کند" . (۳)

حکومت فاشیستی همچنین "انستیتو لوچه"* را با امکان تولید انبوه و

---

* *Instituto Luce*

امکانات مناسب لابراتوار، اساسا" برای ساختن فیلم‌های خبری و مستند سازمان داد. و از کمپانی‌های تولیدی "چینه"* و "اسکالرا"** نیز استفاده کرد. کمپانی اسکالرا "بزرگترین مجتمع نیروی فیلمسازی سینمای فاشیستی" (۴) بود. این امکانات اگرچه در تملک حکومت بود اما به تهیه کنندگان خصوصی نیز اجاره داده می‌شد. برخلاف چینه چیتا، تجهیزات صنعتی سینمایی انستیتو لوچه، چینه و اسکالرا در خلال نبردهای جنگ دوم جهانی آسیب ندیدند. در سال ۱۹۴۵ حکومت جدید ایتالیا، این امکانات را بهمراه یک سازمان گسترده‌ی اجاره و پخش فیلم مشهور به "*ENIC - ECI*" به ارث برد. در حالیکه در طی دوره‌ی فاشیستی بزرگترین مؤسسات صنعتی سینمایی در اختیار دولت بود، استودیوها و لابراتوارهایی نیز بودند که توسط صنعت فیلم خصوصی، اما زیر نظر حکومت فاشیستی اداره می‌شدند. تولید این استودیوها، عمدتا" از کمدی‌های احساساتی (مشهور به تلفن سفید) و فیلم‌های "باشکوه" شبه هالیوودی مثل "*سیپیون آفریقایی*"*** تشکیل می‌شد.

صنعت فیلم در رژیم فاشیستی در تملک بخش خصوصی بود و بخاطر کسب سود فعالیت می‌کرد اما بدقت توسط دولت کنترل و ارشاد می‌شد. حکومت با نوعی گشاده دستی از طریق یک سیستم تخفیف و اعتبار که توسط بخش فیلم "بانک کار" اعمال می‌شد، به صنعت فیلم کمک می‌کرد. یک سازمان دولتی موسوم به *ENAIPE* انحصار قانونی واردات فیلم‌های خارجی را در اختیار داشت. این سازمان، فیلم‌های خارجی را بدقت دوبله می‌کرد و تبلیغات ضد فاشیستی را از آنها حذف می‌نمود و آنگاه آنها را در برابر دریافت مبلغی به پخش کنندگان خصوصی کرایه می‌داد. *ENAIPE* از طریق فروش کوپن دوبله نیز تجارت خوبی داشت، چرا که یک فیلم تنها در سازمان‌های دارای کوپن دوبلاژ می‌توانست دوبله شود. و نمایش فیلم دوبله نشده نیز غیر قانونی بود.

---

* *Cines*

** *Scalera*

*** *Scipione L'Africano*

"جسارات" می‌نویسد: حذف بالقوه‌ی رقابت خارجی، بازار حراست شده، استیلا بر صنعتی صاحب شأن و پر از آماتورهای خودستا، همان تاثیری را داشت که انتظار می‌رفت: استانداردهای تولید پائین آمد و اکثر فیلم‌ها، کمدیهایی سطحی بودند که تنها دو یا سه صحنه‌ی آنها با یکدیگر تفاوت داشت". (۳)

سانسور فاشیستی نه‌تنها از تبلیغات طرفدار رژیم جانبداری می‌کرد، بلکه با هرگونه نمود ناتورالیستی در سبک فیلمها و هر هنر دیگری مخالفت می‌ورزید. همانطور که رمون بوردی و آندره بواسی گفته‌اند: "قربانی بزرگ فاشیسم، واقعگرایی ــ به هر شکلی ــ بود". (۵) همانطور که خواهیم دید فیلم‌های نئورآلیستی، نوعی ناتورالیسم چپگرایانه بشمار می‌آمدند که بر نمایش فقر و اعتراض اجتماعی تاکید می‌ورزیدند. ریشه‌ی این اعتراض اجتماعی را می‌توان در بطن مخالفت رژیم فاشیستی ــ کاتولیک‌گری چپ روانه از یک سو و گروه‌های کمونیست و سوسیالیست از سوی دیگر ــ جستجو کرد. روشن است که ایدئولوژی فیلم‌های نئورآلیستی (آینده) با صنعت فیلم خصوصی ــ اما تحت کنترل حکومت فاشیستی و جو و معیارهای سیاسی فاشیسم سازگاری نداشت.

شرط سوم ــ تشکیلات صنعتی فیلم موافق یا تحمل کننده‌ی ایدئولوژی موج فیلم آینده ــ در نتیجه‌ی شکست ایتالیا در سال ۱۹۴۶ فراهم آمد. سقوط رژیم فاشیستی، ماهیت "هدایت شده"ی صنعت فیلم را از بین برد. گزارش مرکز فیلم یونسکو، شرایط را تشریح می‌کند:

" در سال ۱۹۴۱، ANICA (سازمان ملی صنایع سینماتو ــ گرافی و صنایع وابسته) از ۷۰ شرکت که عضو آن بودند تشکیل می‌شد. در سال ۱۹۴۹ این رقم به ۱۲۰ رسید که از آن میان حدود ۷۵ شرکت به تولید فیلم‌های بلند اشتغال داشتند. با این حال تنها تعداد کمی از شرکت‌هایی که در سال ۱۹۴۱ فعالیت می‌کردند هنوز هم بجا مانده بودند. تعداد شرکت‌های بزرگ و منظم بسیار کم بود. بیشتر این شرکتها فعالیت متناوب داشتند و بسیاری از آنها دوران

فعالیت‌شان کوتاه بود . . . از کل تعداد فیلم‌های تولید شده در ایتالیا ، نسبت تولید شرکت‌های کوچکتر یا شرکت‌هایی که فیلم بخصوصی را می‌ساختند . . . در سال ۱۹۴۶ شصت و پنج‌درصد ، در سال ۴۸ ــ ۱۹۴۷ پنجاه و پنج درصد و در سال ۱۹۴۹ سی و پنج درصد بوده است" . (۶)

شکست ، اقتصاد صنعت فیلم ایتالیا را به اقتصادی مطلوب دانشمندان مکتب کلاسیک اقتصادی نزدیک کرد : بازاری مرکب از تعداد زیادی تولید ــ کننده‌ی کوچک که با یکدیگر رقابتی آتشین دارند . در میان تولید کنندگان فیلم ایتالیایی ، هیچ شرکتی بر شرکت دیگر غلبه نداشت‌و صنعت فیلم ایتالیا بطور کلی بسیار ضعیف بود . این ضعف را می‌توان با مقایسه‌ی ارقام درآمد گیشه در طی سالهای ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۹ که توسط یونسکو ارائه شده است ، دریافت :

سال	د. آمدگیشه در سینماهای ایتالیا	
۱۹۴۵	۶ر۵۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ لیر	(درآمد فیلم‌های ایتالیایی ۲۳%)
۱۹۴۷	۲۹ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ لیر	" (۱۰%)
۱۹۴۸	۴۲ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ لیر	" (۸ %)
۱۹۴۹	۵۳ر۰۰۰ر۰۰۰ر۰۰۰ لیر	" (۱۵%)

این شرایط ضعف و تجزیه‌یی که در سینمای ایتالیا پدید آمده بود ، سومین عامل ساختاری ــ تشکیلات صنعت فیلم موافق یا تحمل کننده‌ی ایدئولوژی موج فیلم آینده ــ را فراهم آورد . ضعف و تجزیه‌ی صنعت فیلم خصوصی و انتفاعی باعث شد تا این ضعف عملا" ایدئولوژی چپگرایانه‌ی نئورآلیسم را (که بطرز مبهم اشتراکی و ضد سود بود) تحمل کند .

شرط چهارم ــ جو و معیارهای سیاسی موافق یا تحمل کننده‌ی ایدئولوژی

و سبک موج فیلم ــ نیز مخلوق شکست بود. در ژانویه ۱۹۴۴ "کنگره‌ی باری" و کمیته‌های محلی آزادیخواهان مصمم شدند که حکومت "بونومی" را بصورت یک حکومت سه حزبی تجدید سازمان بدهند. این سه حزب عبارت بودند از حزب دموکرات مسیحی، حزب سوسیالیست "ننی" و حزب کمونیست. در سلسله مراتب، بعد از "پاری" دموکرات مسیحی، "ننی" معاون رئیس جمهور شد. دگاسپاری دموکرات مسیحی وزیر امور خارجه و "تولیاتی" کمونیست‌نیز وزیر دادگستری شد. در حکومت دسامبر ۱۹۴۵ دگاسپاری، "ننی" وزیر خارجه و تولیاتی وزیر دادگستری بودند. این تشکیلات سه حزبی تا ماه مه ۱۹۴۷ دوام داشت. در این تاریخ کمونیست‌ها و سوسیالیست‌های "ننی" از حکومت خارج شدند و دگاسپاری حکومت جدیدی را تشکیل داد که اعضای آن تماما" وابسته به حزب دموکرات مسیحی و دیگر احزاب میانه رو بودند. نظر من اینست که حضور سوسیالیست‌های "ننی" و کمونیست‌ها در حکومت ایتالیا در فاصله‌ی ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۷ به تحمل ایدئولوژی دست چپی نئورآلیسم کمک کرد. شاخص دیگر فضای سیاسی در رابطه با هنر فیلم، از طریق بررسی تشکیلات و مقررات سانسور تعیین می‌شود:

" در پگاه آزادی اعلامیه‌ی ۱۵ اکتبر ۱۹۴۵ تمام مقررات فاشیستی مربوط به سینما، بجز دو قانون در مورد سانسور را لغو کرد. اما تا تاریخ ۱۶ ماه مه ۱۹۴۷ هیچکس جراءت اجرای آنرا نداشت. در این تاریخ، قانونی جدید وضع شد که به روحانیون اجازه می‌داد بر اجرای دو قانون سابق الذکر نظارت داشته باشند. ــ قانون جدید با الهام از نظرات روحانیون وضع شده بود ــ در هر حال در خلال سالهای ۱۹۴۸ و ۱۹۴۹ مساله‌ی سانسور اهمیت تازه‌یی نیافت. مبارزه بر روی این مساله متمرکز شده بود که یک سینمای ملی ایجاد شود". (۵)

مورخ دیگری می‌نویسد: "نخستین فیلم‌های نئورآلیستی تقریبا" در آزادی کامل ساخته می‌شد: نه حکومتی، نه سانسوری، نه وزارت

فرهنگی" (۷). همین عدم حضور سانسور در دوره‌ی ۴۹ ــ ۱۹۴۵ شاهد دیگری بر وجود معیارهای سیاسی موافق یا تحمل کننده‌ی ایدئولوژی و سبک این موج فیلم است. پس در سال ۱۹۴۵ هر چهار عامل ساختاری بطور کامل فراهم آمده بودند. موج فیلم‌های نئورآلیستی می‌توانست آغاز شود، و آغاز شد.

فیلمها

در سال ۱۹۴۵ روبرتو روسللینی کار ساختن "رم شهر بی‌دفاع" نخستین فیلم نئورآلیستی را به پایان رساند. بخشی از سناریو بر مبنای یک حادثه واقعی بود ــ تیر باران کشیش وابسته به نهضت مقاومت، دون ماروسینی، توسط آلمانها. این فیلم ستایشی است از دو گروه عمده‌یی که در مقاومت ضد نازی در ایتالیا دست داشتند: کاتولیک‌ها و کمونیست‌ها. طرح فیلم ساده و مستقیم است: داستانی درباره‌ی یک شکست. ما در "رم" تحت اشغال نازیها هستیم. زمان، اوایل ۱۹۴۴ یا اواخر ۱۹۴۳. مانفردی مهندس کمونیست و دون پیترو کشیش کاتولیک از چهره‌های کلیدی مقاومت هستند و بشدت تحت تعقیب گشتاپو قرار دارند. مانفردی در خانه‌ی یک دوست پرولتر پنهان می‌شود. هنگامیکه مانفردی از خانه خارج می‌شود، گشتاپو به محله حمله می‌کند، دوست مانفردی را دستگیر می‌نماید و همسر او را در حالیکه بدنبال کامیون حامل شوهر زندانیش می‌دود، به‌قتل می‌رساند. چند لحظه بعد، پارتیزانها از کمینگاه خود به کامیون نازیها حمله می‌کنند و بیشتر زندانیان موفق به‌فرار می‌شوند. یک زن مامور گشتاپو، دوست دختر مانفردی را که در یک کلوب تفریحات شبانه کار می‌کند، شناسایی می‌نماید. مامور گشتاپو با دخترک دوست می‌شود، او را معتاد می‌کند و بالاخره وادارش می‌کند تا مانفردی را لو دهد. مانفردی پس از دستگیری دوست پرولترش، توسط دون پیترو مخفی می‌شود. دون پیترو شبکه‌یی از پسران جوان را رهبری می‌کند که وظیفه‌شان تبادل اطلاعات بین اعضای نهضت مقاومت است و گهگاه نیز بر علیه نازی‌ها دست به خرابکاری می‌زنند. گشتاپو مانفردی و دون ــ

پیترو را دستگیر می‌کند. مانفردی در یک سلول زندان گشتاپو زیر شکنجه جان می‌سپارد. دون پیترو در برابر دیدگان پسران جوان توسط جوخه‌ی اعدام تیرباران می‌شود.

طرح "رم، شهر بی‌دفاع" با ترکیب پیروزی ذهنی و شکست عینی به ساختمان یک تراژدی نزدیک می‌شود. طرح این فیلم، این نظر را القاء می‌کند که ممکن است کشیش‌های کاتولیک و کمونیست‌ها مردان خوش نیتی باشند. اما نازی‌ها بدند. و مبارزه بر علیه ستم حتی بقیمت کشته شدن کار باارزشی است. نقش‌های اصلی "رم، شهر بی‌دفاع" به بازیگران حرفه‌یی محول شده بود. مارچلو پالیرو نقش مانفردی، آلدو فابریزی نقش دون پیترو، و آنا مانیانی نقش پینا، زن پرولتری را که پشت کامیون نازیها کشته می‌شد، بعهده داشتند. نقش‌های دست دوم به بازیگران غیر حرفه‌یی محول شده بود. نقش مارینا، دوست دختر مانفردی را یکی از مبارزان واقعی نهضت مقاومت بنام ماریا میچی بازی می‌کرد. او پیشینه‌ی بازیگری نداشت. بچه‌ها و بسیاری از سربازان نازی نیز حرفه‌یی نبودند. در واقع بسیاری از صحنه‌های مربوط به سربازان نازی در زمان اشغال با دوربین‌مخفی فیلمبرداری شده بود.

> " تقریبا " همه‌ی صحنه‌ها در محل‌های واقعی این رویدادها فیلمبرداری شدند. تنها استثناء، سر فرماندهی گشتاپو بود... و همچنین اتاق دون پیترو و آپارتمان مارینا... این چند صحنه در استودیوی کوچک "کاپیتانی" و استودیوی تک صحنه‌یی "ویادیلی اونیونسی" که مساحت آن ۶۰ پا در ۲۰ پا بود فیلمبرداری شدند... در صحنه‌ی افتتاحیه، هنگامیکه آلمانها برای جستجو می‌آمدند، نقش دو پیرزن را در واقع صاحبخانه‌های سرجیو آمیده‌ئی بازی کردند و دنباله‌ی آن سکانس نیز در آپارتمان آمیده‌ئی فیلمبرداری شد". (۳)

"رم، شهر بی‌دفاع" پس از تکمیل شدن برای منتقدان و دوستان روسلینی نمایش داده شد. تقریبا " همگی فیلم را مردود دانستند. فیلم به

فستیوال کان ۱۹۴۶ فرستاده شد. در آنجا نیز منتقدان آنرا نادیده گرفتند. دو ماه بعد، فیلم در پاریس موفقیت بزرگی بدست آورد و بزودی، در نیویورک نیز نمایش آن با توفیق بسیار قرین شد.

> " رم، شهر بی‌دفاع"، بزرگترین موفقیت مالی دوران ۴۶ — ۱۹۴۵ را بدست آورد... در فرانسه از آن بعنوان یک شاهکار ستایش کردند ... و فیلم نیویورک را فتح کرد. این توفیق تجاری غیر منتظره پخش کنندگان فیلم را تحت تاثیر قرار داد. نئورآلیسم یک سرمایه‌گذاری خوب قلمداد شد. از اینرو، توفیق این فیلم به ساختن آثاری کمک کرد که بدون پیروزی *"رم، شهر بی‌دفاع"* هرگز شانسی برای ساخته شدن نداشتند." (۵)

رم، شهر بی‌دفاع، ابتدا بصورت یک فیلم صامت ساخته شد. اما بعدها صدا به آن اضافه شد و با تصاویر فیلم سینکرونیزه شد. این روشی بود که بعدها در بسیاری از فیلم‌های نئورآلیستی تکرار شد. موفقیت مالی این فیلم — اساسا" — زیر زمینی و کم بودجه، راه را برای آیندگان باز کرد.

دومین فیلم نئورآلیستی روسللینی در سال ۱۹۴۶ بروی پرده آمد. *"پائیزا"* در شش اپیزود ساخته شده بود و باستثنای ماریا میچی (که تنها تجربه‌اش بازی در رم شهر بی‌دفاع بود) دیگر بازیگران این فیلم همگی غیر حرفه‌یی بودند. طرح *"پائیزا"* از این قرار است:

اپیزود اول: یک واحد کوماندوی ارتش ایالات متحده در یک فرود شبانه در سیسیل شرکت می‌جوید. یک دختر ایتالیایی، سربازان را به دهکده‌یی در آن نزدیکی هدایت می‌کند. کوماندوها، ساختمان ویرانه‌یی را در ساحل تصرف می‌کنند و پس از آنکه سربازان را بعنوان نگهبان در آنجا می‌گمارند، روانه‌ی عملیات شناسایی می‌شوند. نگهبان و دختر ایتالیایی با یکدیگر دوست می‌شوند. هنگامیکه آنها سرگرم صحبت هستند، آلمانها باز می‌گردند، نگهبان را می‌کشند و خود در ساختمان ویرانه مستقر می‌شوند. دختر ایتالیایی برای آگاه کردن کوماندوهای آمریکایی گلوله‌یی شلیک می‌کند. و آلمانها او را نیز می‌کشند.

اپیزود دوم: یک کوماندوی بلند قامت سیاهپوست کاملا" مست در یکی از کوچه‌های ناپل نشسته است و گروهی از بچه‌های ژنده پوش ایتالیایی او را احاطه کرده‌اند. پسرکی به او هشدار می‌دهد که نخوابد. زیـــرا اگر بخوابد او (پسرک) پوتین‌های سرباز را خواهد دزدید. سرباز می‌خوابد و هنگامیکه بیدار می‌شود، پوتین به‌پا ندارد. چند روز بعد، سرباز سیاه پسرک را پیدا می‌کند و پوتینش را از او می‌خواهد. پسر می‌پذیرد و سرباز را به حومه فقیرنشین ناپل، جایی که مردم در غارها زندگی می‌کنند، می‌برد. سرباز که از شدت این فقر وحشت کرده‌است، از آنجا می‌رود و پوتین‌ها را برای پسرک بجا می‌گذارد.

اپیزود سوم: اینجا "رم" است، در روز آزادی. تانک‌های ارتش ایالات متحده با سربازان لبخند بر لبی که روی آنها نشسته‌اند، به‌آرامی از میان جمعیت خندان عبور می‌کنند. یک دختر ایتالیایی به یک گروهبان ارتش ایالات متحده آب تعارف می‌کند. شش ماه بعد، گروهبان به رم بازمی‌گردد، به‌گردش شبانه می‌رود، مست می‌شود و سر و کارش به اتاق یک فاحشه می‌کشد. گروهبان مست داستان دختری را که در روز آزادی به او آب تعارف کرده بود برای فاحشه تعریف می‌کند. گروهبان این را درنمی‌یابد، اما زن فاحشه، همان دختر جوان است. فقر و نیازمندی ششماهه‌ی اول پس از آزادی این دختر و دختران بسیار دیگری را به روسپیگری کشانده است. زن روسپی هویتش را برای گروهبان افشا نمی‌کند. در عوض کاغذی می‌نویسد و آن را در جیب او می‌گذارد. دراین تکه کاغذ، زن از گروهبان می‌خواهد که روزبعد او را در ساعت معینی ملاقات کند. صبح روز بعد، گروهبان تکه کاغذ را دور می‌اندازد و می‌گوید: " اه، این احتمالا" پیغامی از یک روسپی است". زن فاحشه که لباس دختری جوان ــ خودش ــ را به‌تن کرده، بیهوده در انتظار می‌ماند.

اپیزود چهارم: ارتش متفقین و پارتیزانها بخاطر تصرف شهر فلورانس با نازی‌ها و فاشیست‌ها می‌جنگند. یک پرستار آمریکایی بدنبال دوست ایتالیایی خود (معشوق سابقش؟) می‌گردد. او زیبایی شناس جوان و روشنفکری است که در آن سوی "آرنو" پارتیزان‌ها را رهبری می‌کند. پرستار از "آرنو" عبور می‌کند. اما دیر می‌رسد. دوست او، ساعتی پیش کشته شده است.

اپیزود پنجم: سه قاضی عسگر ارتش ایالات متحده ــ یک کاتولیک، یک پروتستان و یک یهودی ــ شبی در سرزمین ایتالیا می‌خواهند در صومعه‌یی وابسته به راهبان فرقه‌ی فرانسیس مقدس اقامت کنند. رهبانان بزرگوار و بخشنده‌اند اما در خلوت ((از اینکه به روحانیون فرقه‌های دیگر مسیحی خدمت کرده‌اند)) احساس رسوایی می‌کنند و دعا می‌کنند تا "دو" کافر میهمانشان به‌دیانت آنان درآیند.

اپیزود ششم: در یک خانه‌ی روستایی در کنار رودخانه‌ی "پو" چند خلبان انگلیسی، چند چترباز آمریکایی و چند پارتیزان ایتالیایی به‌گرد هم آمده‌اند. جسدی خشکیده بر رودخانه‌ی پو غوطه می‌خورد و پیش می‌آید. روی سینه‌اش علامتی خوانده می‌شود. "پارتیزان"، یک درس عینی از نازی‌ها. جسد را از آب بیرون می‌کشند. نازی‌ها حمله می‌کنند و خانواده‌ی ایتالیایی را قتل‌عام می‌نمایند. دست و پای پارتیزانها را می‌بندند و در آب می‌اندازند تا غرق شوند. یک گروهبان آمریکایی اعتراض می‌کند اما فورا" به‌ضرب تیر کشته می‌شود. آنگاه نازی‌ها دست و پای سربازان انگلیسی و آمریکایی را می‌بندند و آنان را یک به یک به رودخانه می‌اندازد.

این شش اپیزود این نظر را القاء می‌کند که محیط اجتماعی، ویرانگر، خصومت‌آمیز و بی‌تفاوت‌است. محیط اجتماعی است که اخلاق، عشق، دوستی و ارتباط را نابود می‌کند. زنان قربانیان ویژه‌ی آنند. بیرحمی و مرگ، ارزش‌های انسانی را بی‌اعتبار می‌کنند.

سومین فیلم نئورآلیستی *"واکسی"* اثر ویتوریو دسیکا بود، که سناریوی آنرا " چزاره زاواتینی" نوشته بود. طرح این فیلم از اینقرار است: پاسکواله و جوزپه دو یتیم ژنده پوشند که زندگی‌شان را از طریق واکس زدن کفش و ارتکاب سرقت‌های کوچک می‌گذرانند. بچه‌ها می‌خواهند اسبی بنام "برسالیه" را که ۵۰٫۰۰۰ لیر ارزش دارد بخرند و بیشتر این مبلغ را نیز فراهم کرده‌اند. آنها بهنگام سرقت لاستیک ماشین توسط پلیس دستگیر و زندانی می‌شوند و بالاخره به دارالنتاء دیب اعزام می‌گردند. در آنجا، مقامات با تظاهر به اینکه پاسکواله را کتک می‌زنند، جوزپه را می‌فریبند تا ماجرای سرقت لاستیک را اعتراف کند.

جوزپه برای نجات پاسکواله اعتراف می‌کند اما پاسکواله این اعتراف را خیانت‌آمیز می‌داند. به این ترتیب، حقه‌ی مقامات آندو را با هم دشمن می‌کند و آنها تنها پیوندهای انسانی را که داشتند از دست می‌دهند. دارالتادیب مانند یک زندان اداره می‌شود، با ردیف‌های درازی از سلولها که بچه‌ها در آن چپیده‌اند و تنها برای تغذیه، بازپرسی و یا کتک زدن بیرونشان می‌آورند. گروهی از پسر-بچه‌ها نقشه‌یی برای فرار از زندان طرح می‌کنند. پاسکواله و جوزپه هم در میان آنها هستند. پاسکواله که احتمالا" سیزده یا چهارده ساله است، با نوجوانی مسلول و بزهکار دوست می‌شود که احتمالا" ده سال بیشتر از عمرش نگذشته است. یک شب دو کشیش با چند حلقه فیلم و یک پروژکتور به دارالتادیب می‌آیند و یک فیلم خبری مربوط به جنگ جهانی دوم را نمایش می‌دهند که در آن توپخانه ارتش ایالات متحده در حین عملیات نشان داده شده است. نوجوان مسلول فریاد می‌زند "اوه، دریا!". بچه‌هایی که در نقشه‌ی فرار شرکت داشتند از تاریکی تالار استفاده می‌کنند و با موفقیت فرار می‌کنند. جوزپه پیشاپیش پاسکواله فرار می‌کند و یکراست به طویله‌یی که برسالیه در آن نگهداری می‌شود، می‌رود. جوزپه سوار برسالیه می‌شود. پاسکواله سر می‌رسد و فکر می‌کند که دوست سابقش می‌خواهد اسب مشترکشان را بدزدد. جوزپه سوار بر اسب به پل کوچکی رسیده است. پاسکواله به جوزپه حمله می‌کند تا او را مجبور به پیاده شدن کند. جوزپه از اسب می‌افتد و سرش به سنگی در برکه‌ی زیر پل می‌خورد و می‌میرد. پاسکواله هراسان پیش می‌رود، اما دیگر خیلی دیر شده‌است. آخرین نمای فیلم، پاسکواله را در حال گریه بر بالین جسد جوزپه نشان می‌دهد.

طرح این فیلم، این نظر را القاء می‌کند که یتیمان ایتالیا، قربانیان جامعه‌ی بزرگسالان ایتالیا هستند و اینکه یک محیط اجتماعی غیر انسانی، مهربانی، دوستی و پاکی کودکی را می‌کشد، بی‌آنکه امیدی برای آینده باقی بگذارد. این فیلم در ورای تصویری که از فقر و بی‌عدالتی بدست می‌دهد، بازتابی از یک مشکل اجتماعی واقعی ایتالیای سال ۱۹۴۶ نیز هست. در یکی از روزهای این سال، دسته‌یی از کودکان بزهکار در منطقه‌ی توره آنونزیاتا در نزدیکی ناپل به یک قطار راه آهن حمله کردند. (۸) نیکولا کیارومونته در

نشریه‌ی "پارتیزان ریویو" ژوئن ۱۹۴۹ می‌نویسد: " بعد از فیلم واکسی، نام دسیکا در وزارت دادگستری و بخصوص در بخش اصلاح و تربیت یک نام نفرین شده بود. دسیکا جراءت کرده بود زندگی در زندان را نشان بدهد. مقامات رسمی نگفتند که آنچه دسیکا بیان کرده دروغ بوده است. آنها گفتند که کار دسیکا "لکه‌ی ننگی بر افتخارات ایتالیا" بجا گذاشته است. هیچ یک از کسانی که بنحوی با این فیلم در ارتباط بودند، اینک اجازه‌ی عبور از دروازه‌ی یک بازداشتگاه ایتالیایی را ندارند". (۹)

همانطور که انتظار می‌رفت، *واکسی* خوشایند مردم و منتقدان ایتالیایی نبود، اما منتقدان خارجی (آمریکایی و فرانسوی) آن را پسندیدند. موفقیت متوسط این فیلم در دیدگاه خارجیان، مانع از شکست اقتصادی آن نشد.

" *آفتاب دوباره می‌دمد* " اثر آلدو ورگانو در سال ۱۹۴۶ به روی پرده آمد. ماجرای این فیلم حدود سال ۱۹۴۳ در شهری کوچک در نزدیکی میلان می‌گذرد. در این شهر، خانواده‌یی ثروتمند بیشتر زمین‌ها و تنها کارخانه‌ی شهر را در تملک خود دارد. داستان هنگامی آغاز می‌شود که سربازان ایتالیایی از حرکت باز می‌مانند و قوای آلمان آن منطقه را اشغال می‌کند. سرمایه‌داران با آلمانها همکاری می‌کنند. دهقانان، کارگران کارخانه و کشیش بومی دون کامیلو به‌نهضت مقاومت می‌پیوندند. چزاره، فرزند مدیر کارخانه (مردی که اصالت پرولتری دارد) میان دو زن سرگردان است: دونا ماتلدا دختر مالک ثروتمند و لورا که یک خیاط است. چزاره لورا را انتخاب می‌کند و به پارتیزان‌های نهضت مقاومت می‌پیوندد. نازی‌ها دون کامیلو را اعدام می‌کنند و چزاره را نیز می‌کشند. در پایان پارتیزانهای سوسیالیست و کمونیست (گروه موسوم به گاریبالدی) شهر را آزاد می‌کنند.

طرح این فیلم القا کننده‌ی این نظر است که مالکان، همکاران نازی‌ها بودند و دهقانان و کارگران در مبارزه‌ی نهضت مقاومت شرکت داشتند. طرح همچنین این نظر را القاء می‌کند که بعضی از کشیش‌های کاتولیک بهمراه پارتیزان‌های کمونیست و سوسیالیست نهضت مقاومت ضد نازی را پیش می‌بردند. ورگانو یک کمونیست و روسلینی یک کاتولیک بود. این نکته حایز

اهمیت است که نخستین فیلم‌های نئورآلیستی ــ چه متعلق به کارگردانان کمونیست و چه متعلق به کارگردانان کاتولیک ــ القاء کننده‌ی این نظر بودند که کاتولیک‌ها و کمونیست‌ها در مبارزه بر علیه نازی‌ها و فاشیست‌ها متفق شده بودند.

دیگر فیلم نئورآلیستی سال ۱۹۴۶ که بعنوان یک اثر هنری کاری نسبتا" نامتعارف بشمار می‌آمد، فیلم "*راهزن*" اثر آلبرتو لاتوادا بود. طرح این فیلم چنین است: ارنستو، زندانی پیشین جنگ به‌فضای آکنده از بحران و فلاکت "تورین" پس از جنگ بازمی‌گردد. خانه‌اش در بمباران خراب شده، مادرش کشته شده و خواهرش ناپدید گردیده است. ارنستو مجذوب پاهای زیبای دختری می‌شود، او را تا محله‌ی بدنامی که محل کار اوست دنبال می‌کند، منتظر نوبت می‌نشیند، وارد اتاق او می‌شود و در می‌یابد که آن دختر، خواهر اوست. ارنستو سعی می‌کند که خواهرش را از محله‌ی بدنام خارج کند اما یکی از پا اندازها مانع می‌شود. پا انداز سعی می‌کند ارنستو را با تیر بزند، اما اشتباها" دختر را می‌کشد. آنگاه ارنستو مردک پا انداز را از طبقه سوم به حیاط سنگفرش پرتاب می‌کندو می‌کشد. حالا او مرتکب جنایتی شده و باید فرار کند. ارنستو به یک دسته‌ی تبهکار ملحق می‌شود و برای مدتی بصورت معشوق رهبر باند که زنی پرخاشجو است درمی‌آید. او در چند حمله راهزنی شرکت می‌کند. بالاخره رهبر باند از ارنستو خسته می‌شود و او را به پلیس لو می‌دهد. یکبار دیگر، او مجبور به فرار شده است. در خلال فرار، ارنستو با نجات روزتا ــ دختر همبند سابقش ــ از ورطه‌ی فساد، پاکی خود را نشان می‌دهد.

این فیلم جامعه‌یی را نشان می‌دهد که زنان جوانش را محکوم به روسپیگری‌می‌کند وسربازان سابقش را بسوی تبهکاری سوق می‌دهد. بار دیگر، در دنیایی هستیم که در آن مهربانی انسانی و عاطفه محکوم به شکست هستند. درونمایه‌ی "*راهزن*" یک مساله‌ی واقعی ایتالیای ۱۹۴۶ را بازگو می‌کند:

> " در سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۴۶ تاریخ ایتالیا با ضعف و ناپایداری حکومت، هرج و مرج پنهانی و جنبش جدایی ــ طلبی در سیسیل رقم زده شده بود... در ۱۲ دسامبر

۱۹۴۵ در ساوینو (واقع در ایالت بولونیا) یک دسته‌ی شصت نفری راهزنان، جاده‌ها و کانال‌ها را بستند و بانکها و خانه‌ها را زدند و دو روز بعد در کاستل سراوال نیز همین کار را کردند. در بیناگو در ایالت کومو دژبانهای ارتش پارتیزان پیری را دستگیر کردند که جعبه‌یی حاوی شصت نارنجک و پنجاه جعبه تفنگ و سلاح‌های دیگر داشت. عکس‌العمل پارتیزانها این بود که در بیناگو راه‌پیمایی کردند. دژبانها را خلع سلاح نمودند و پیرمرد را آزاد کردند. در مارس ۱۹۴۶ در آندریا، آشوب و راهزنی بوقوع پیوست و هشت دژبان کشته شدند. در پالرمو جنگی منظم میان ارتش و جدایی طلبان در جریان بود... فقر و درماندگی اعتقادات را کمرنگ کرده بودند. در سرتاسر ۱۹۴۶ ناپل و رم منظره‌یی دهشتناک داشتند". (۸)

در فیلم "راهزن" برای نقش‌های اصلی از بازیگران حرفه‌یی استفاده شده بود. آمدئو ناتزاری در نقش ارنستو و آنامانیانی در نقش زن رهبر سارقین در این فیلم ایفای نقش کرده بودند.

"*زندگی در آرامش*" (*صلح*) اثر لوئیجی زامپا در سال ۱۹۴۷ بروی پرده آمد. فیلم از دهکده‌یی کوچک در قلمروی اشغالی ارتش آلمان آخرین سال جنگ جهانی دوم آغاز می‌شود. عمو تینا، دهقان مهربان و پیر و نسبتا" ثروتمند با تمامی قدرت‌ها ــ دبیر محلی حزب فاشیست، رهبر محلی نهضت مقاومت ضد فاشیست، و هانس نگهبان تنهای آلمانی ــ رابطه‌یی دوستانه دارد. دو سرباز ارتش ایالات متحده که از یک اردوگاه اسرای جنگی گریخته‌اند در بیشه‌یی در نزدیکی دهکده پنهان می‌شوند. یکی از آنها سیاهپوست و بشدت زخمی است. عمو تینا بر ترسش غلبه می‌کند و او را در انبار شراب خانه‌ی خود مخفی می‌کند. پس از چند روز مراقبت، حال سیاهپوست خوب می‌شود. یک شب نگهبان تنهای آلمانی بدیدن عمو تینا می‌آید و شب را در آنجا می‌گذراند و مست می‌کند. سرباز سیاهپوست هم که در انبار شراب است مست می‌شود. شب با یک رویارویی

هیستریک به اوج می‌رسد که طی آن، در برابر تعجب عمو تینا، سرباز آلمانی، سیاه آمریکایی را در آغوش می‌کشد و آنگاه هر دو دست در دست و آوازه‌خوان در داخل دهکده رژه می‌روند. روستائیان این واقعه را آنطور تعبیر می‌کنند که جنگ تمام شده‌است. چند ساعت بعد، سیاه سوار بر الاغ فرار می‌کندو سرباز آلمانی ساعاتی بعد از آغاز صبح با سردرد بیدار می‌شود و دهکده را خالی می‌بیند. سکنه‌ی روستا فهمیده‌اند که جنگ تمام نشده و از ترس یورش آلمانها به‌تپه‌های اطراف فرار کرده‌اند. فقط کشیش محلی در دهکده می‌ماند و وظیفه‌اش این است که به دیگران خبر بدهد دردسری در راه است یا نه. سرباز آلمانی تلفنی از عقب‌نشینی ارتش آلمان با خبر می‌شود. عمو تینا به دهکده برمی‌گردد. سرباز آلمانی از او لباس شخصی می‌خواهد و او آنرا برایش تهیه می‌کند. هنگامیکه سرباز آلمانی در حال تعویض لباس است، دو گشتی اس.اس. با موتور سیکلت سر می‌رسند، نگهبان آلمانی و سپس عمو تینا را می‌کشند.

فیلم این نظر را القاء می‌کند که مهربانی و دوستی منجر به‌مرگ می‌شود. در ورای این دهکده‌ی خواب‌زده، محیط اجتماعی بیرحم و ضد انسانی است. "زندگی در آرامش" در سی کشور نمایش داده شد و سود هنگفتی کسب کرد.

دیگر فیلم نئورآلیستی سال ۱۹۴۷، فیلم "*شکار غم‌انگیز*" اثر جوزپه دسانتیس بود که سرمایه‌ی آنرا سازمان ملی پارتیزان‌های ایتالیا تامین کرده بود. طرح آن از این قرار است: در جنوب ایتالیا دهقانان فقیر زمینی شخم ـ نخورده را اشغال می‌کنند. حکومت ایتالیا به آنها کمک می‌کند و پولی در اختیارشان می‌گذارد که بصورت تعاونی‌هایی متشکل شوند. مالکین ثروتمند این منطقه با تمام این نقشه مخالفند و تبهکارانی را اجیر می‌کنند تا در کار دهقانان خرابکاری کنند. راهزنان با استفاده از آمبولانسی کامیون حامل پول تعاونی را متوقف و سرقت می‌کنند. آنها جیوانا نوعروس روستایی را نیز به‌گروگان می‌برند. همسر جیوانا، یکی از راهزنان را می‌شناسد. او آلبرتو است که قبلا" یک دهقان بوده است. دهقانان راهزنان را تعقیب می‌کنند و آنها را به‌دام می‌ـ اندازند. آنهاجیوانا را سپربلای خود کرده می‌گریزند. جیوانا فرار می‌کند. آلبرتو که احساس گناه می‌کند، راهزنان را ترک کرده به‌روستا برمی‌گردد. پول

مسروقه کشف می‌شود، و دهقانان طی مراسمی بطور سمبولیک به‌روی آلبرتو خاک می‌پاشند و او را می‌بخشند.

فیلم این نظر را القاء می‌کند که دهقانان خوبند و مالکین بد هستند و مالکین با جنایتکاران ــ که فاشیست‌های سابق قلمداد می‌شوند ــ همدستند. موفقیت نهایی دهقانان بصورت یک همکاری طبقاتی جلوه‌گر شده است. حکومت بصورتی خیراندیش و نیکوکار اما دور ((از دهقانان)) نشان داده شده است. ظاهرا" فیلم بازتاب و حتی پیش‌بینی وقایع مشخصی است:

" در ماه نوامبر ۱۹۴۷ در میلان، نئوفاشیست‌ها به‌مقر حزب کمونیست حمله کردند. بدنبال این حادثه در میلان اعتصاب عمومی براه‌افتاد و سپس اعتصاب به‌تمام شهرهای صنعتی شمال و مرکز کشور سرایت کرد و پارتیزانها نیز به‌نوبه‌ی خود حملات مختلفی به مقر حزب نئوفاشیست در شهرهای مختلف کردند. در جنوب، تقریبا" در همین زمان کارگران بخش کشاورزی زمین‌هایی را که متعلق به مالکین بزرگ بود اما در آن کشت و کار نمی‌شد، اشغال کـــردند ... در همـان حال حملات مختلفی از سوی فاشیست‌ها صورت گرفت که طی آنها عده‌یی ــ و از جمله قائم مقام اسقف فوجیا (واقع در جنوب شرقی ایتالیا) ــ مجروح شدند". (۸)

تقریبا" در همین زمان بود که جو سیاسی ایتالیا از جناح چپ بسوی جناح میانه‌رو در تغییر و تحول بود. در ماه مه ۱۹۴۷ سوسیالیست‌های "ننی" و کمونیست‌ها حکومت را ترک کردند و "دگاسپاری" دموکرات مسیحی حکومت جدیدی را تماما" با شرکت احزاب میانه‌رو تشکیل داد.

در سال ۱۹۴۸ لوئیجی زامپا کار ساختن فیلم نئورآلیستی *"سالهای سخت"* را براساس داستانی از ویتالیانو برانکاتی به‌پایان رساند. طرح فیلم سالهای ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۵ را دربرمی‌گیرد و ماجرای آلدو پیسیتلو شهردار شهر کوچکی در سیسیل را بازگو می‌کند. در آغاز داستان او برای حفظ مقامش به

حزب فاشیست می‌پیوندد و حرف زنش را گوش می‌دهد که موسولینی را با خدا مقایسه می‌کند. پسرش که در ۱۹۳۶ بیست ساله می‌شود در حبشه، اسپانیا و بالکان مـی‌جنگد و آنگاه در جبهه‌ی مخالف اتحاد جماهیر شوروی به‌نبرد می‌پردازد. جیوانی در خلال مبارزات فاشیستی ازدواج کرده، اما همسرش را فقط گاه به‌گاه می‌بیند و پسری دارد که هرگز او را ندیده است. از ۱۹۴۲ به‌بعد، آلدو پیسیتلی با گروه‌های ضد فاشیست دوستی برقرار می‌کند و باین ترتیب خیال خود را راحت می‌کند که وقتی ارتش متفقین در سیسیل پیاده شد او بازهم زیر نظر آمریکایی‌ها شهردار خواهد ماند. جیوانی از جبهه شوروی به سیسیل که آمریکایی‌ها در آن سرگرم جنگ با آلمانها هستند بازمی‌گردد. هنگامیکه جیوانی به‌نزدیک روستای خود می‌رسد نگهبانان آلمانی به او تیراندازی می‌کنند و او را می‌کشند. بالاخره آمریکایی‌ها، آلمانها را از سیسیل بیرون می‌رانند و آلدو پیسیتلی نیز به جشن گروه‌های محلی می‌پیوندد. او بسیار ناراحت و غمزده است و به‌دیگران می‌گوید: " همه‌ی ما مقصریم. ما دیکتاتوری موسولینی را تحمل کردیم". دراین حال سربازان آمریکایی سرگرم خرید یونیفورم‌های فاشیستی بعنوان یادگاری هستند. یکی از آنها از پیسیتلی می‌پرسدکه آیا پول زیادی برای این نشان پیروزی ((که خریده)) پرداخته است؟ و او جواب می‌دهد: " این پیروزی برای‌من بسیار گران‌تر از این‌ها تمام شده است".

فیلم این نظر را القاء می‌کند که همه‌ی ایتالیایی‌ها با موضع انفعالی شان در برابر رژیم فاشیستی، مقصر بوده‌اند، و اینکه بیشتر مردم مهربان و ترسو هستند و دیگر اینکه محیط اجتماعی اساسا" ویرانگر دوستی و عشق است. بنابر گزارشات موجود، پارلمان ایتالیا فیلم "*سالهای سخت*" را بعنوان تلاشی برای بهره‌برداری از معایب سرزمین اجدادی، محکوم کرده‌است. (۹)

در سال ۱۹۴۸، روبرتو روسلینی فیلم "*آلمان، سال صفر*" را با استفاده از بازیگران غیر حرفه‌یی و محیط واقعی برلین ویرانه‌ی پس از جنگ به‌پایان برد. روسلینی این فیلم را با آزادی تقریبا" کاملی ساخت. "هیچ سانسوری در آلمان نبود و مقررات متفقین نیز بسیار مبهم و گنگ بود". (۵) داستان این فیلم، ماجرای پسربچه‌یی درمانده بنام ادموند را بازگو می‌کند که سعی دارد در

شرایطی ناممکن به‌حیات خود ادامه دهد. پدرش موجودی بیمار است که از زنده بودن احساس گناه می‌کند. برادرش یک سرباز جوخه‌ی مرگ سابق است که اینک خود را از دید متفقین پنهان می‌کند. خواهرش خیابانگرد ناموفقی است که بسختی زندگی خود را از قبال سربازان اشغالگر تامین می‌کند. ادموند اوقاتش را با بازی و سرقت می‌گذراند. یک روز ادموند معلم مدرسه‌ی سابق خود را که یک نازی سرسپرده‌است می‌بیند. او به ادموند یاد می‌دهد که ضعفا و بیماران باید کشته شوند. ادموند به صدای ضبط شده‌ی جلسات دادگاه نورنبرگ و همچنین به صفحه‌یی از صدای "پیشوا" گوش فرا می‌دهد. ظاهرا" شکایات پیرمرد ــ پدر ادموند ــ که می‌گوید او واقعا" حق ندارد زندگی کند، با تعالیم نازی سرسپرده یکسان است. ادموند چای پدرش را مسموم می‌کند و او را می‌کشد. ادموند سرخورده با معلم نازی رو در رو می‌شود اما او مسوولیت خود را نفی می‌کند و می‌گوید که تنها از نظر تئوریک حرف می‌زده است. ادموند از خباثت دنیای بزرگسالان به‌وحشت می‌افتد. او از پله‌های یک ساختمان بلند نیمه ویران بالا می‌رود، ابتدا با بادکنکی بازی می‌کند و سپس خود را به‌خیابان می‌اندازد و می‌کشد. طرح این فیلم، این نظر را القاء می‌کند که کودکان قربانیان بزرگسالانند و محیط اجتماعی کاملا" فاسد و ویرانگر است.

فیلم دیگر نئورآلیستی سال ۱۹۴۸ فیلم "بدون حسرت" اثر آلبرتو لاتواداست. طرح آن از این قرار است: صحنه، لگهورن پس از جنگ، بندر عمده‌یی که مواد مورد نیاز ارتش ایالات متحده از آن وارد می‌شود. این بندر بصورت مرکز بازار سیاه، قاچاق و روسپیگری درآمده است. آنجلا دخترک ایتالیایی که فرزندش به‌تازگی مرده، برای یافتن برادرش به لگهورن می‌آید. اما گذران زندگی را غیر ممکن می‌یابد و به روسپیگری کشیده می‌شود. آنجلا با گنگسترهای محلی درگیر می‌شود، و با جری سرباز سیاهپوست آمریکایی آشنا می‌شود. آنها عاشق یکدیگر می‌شوند و جری درصدد است که آنجلا را با خود به آمریکا ببرد. جری برای فراهم کردن خرج سفر، مایحتاج نظامی را می‌دزدد، دستگیر می‌شود و فرار می‌کند. جری به یکی از سردسته‌های تبهکاران حمله می‌کند پول مورد نیازش را به‌دست می‌آورد و به‌سراغ آنجلا می‌رود. هنگامیکه

جری و آنجلا از کلیسایی که به آن پناهنده شده بودند بیرون می‌آیند، مسلسل‌ها بروی آنان رگبار می‌گشایند. آنجلا می‌میرد. جری جسد او را در کامیون می‌گذارد، و از میانه‌ی سراشیبی صخره‌یی به‌دریا می‌اندازد.

این داستان نسبتا" ملودرامانیک، دارای همان درونمایه‌ی آشناست: فساد و محیط اجتماعی ضد انسانی عشق را نابود می‌کنند. این طرح همچنین متضمن این نظر است که روسپیان و سیاهان قربانیان اجتماعند و اینکه پیوندی اساسی، محنت‌زدگان روی زمین را به‌یکدیگر نزدیک می‌کند.

در سال ۱۹۴۸ لوکینو ویسکونتی فیلم سه ساعت و نیمه‌ی "زمین می‌لرزد" را براساس داستان I Malavoglia (۱۸۸۱) اثر جیوانی ورگا، ساخت. محل وقوع داستان جزیرهٔ ماهیگیری کوچکی بنام "اچی‌ترزا" در سواحل سیسیل است. فیلم نیز در همانجا ساخته شد. تمام سکنه‌ی دهکده در فیلم بازی کرده‌اند و بازیگران حرفه‌یی در آن حضور ندارند. ماهیگیران، صیادان واقعی‌اند و نامیکه در فیلم دارند، نام واقعی آنهاست. طرح فیلم شرایط استثمار انسانها را تشریح می‌کند. ماهیگیران نه صاحب قایق و نه صاحب تور هستند. تاجر دلالی ابزار را به آنها کرایه می‌دهد، ماهی‌ها را به‌قیمت بسیار ارزان از آنها می‌خرد و با سودی سرشار می‌فروشد. فقر ماهیگیران انتهایی ندارد. داستان هنگامی آغاز می‌شود که آنتونیو، ماهیگیر جوان پس از سالها جنگیدن در قلمروی اصلی ایتالیا به دهکده برمی‌گردد و خانواده‌اش را قانع می‌کند که با مرد دلال مبارزه کنند. آنتونیو و خانواده‌اش برای خود تور و قایق می‌خرند و می‌خواهند ماهی‌ها را در بازار آزاد بفروشند. مبارزه‌ی آنها مبارزه‌یی به‌انزوا کشیده شده است. بزودی دلال از ماهیگیران دیگر می‌خواهدکه با آن خانواده معامله نکنند. و در ضمن مانع فروش ماهی از سوی خانواده‌ی شورشی می‌شود. بالاخره، شورش درهم شکسته می‌شود. آنتونیو و خانواده‌اش مجبور می‌شوند ماهی‌هایشان را با همان قیمت کم به تاجر دلال بفروشند. و تاجر بار دیگر با موفقیت کنترل اقتصادی خود را بر آن منطقه اعمال می‌کند.

طرح ویسکونتی به داستان وگا وفادار است این نظر را القاء می‌کند که ماهیگیران افرادی استثمار شده‌اند و اینکه شورش فردی (که به شورش گروهی یا

طبقاتی تبدیل نمی‌شود) محکوم به شکست است. "زمین می‌لرزد" از سوی منتقدان ایتالیایی مردود شناخته شد و نمایش آن به انجمن‌های فیلم محدود گردید.

تقریبا" در همین زمان، نئورآلیسم رفته رفته با مقاومت‌هایی غیر منتظره روبرو می‌شد. اصل زیبایی شناختی استفاده از بازیگران غیر حرفه‌یی با منافع شغلی و اقتصادی تشکیلات مختلف بازیگران حرفه‌یی تناقض داشت. زمانی در سال ۱۹۴۷، بازیگران ((نسبت به امنیت شغلی خود)) بیمناک شدند چرا که احساس می‌شد "نئورآلیسم به سیستم بازیگران بزرگ (ستارگان) اهمیتی نمی‌دهد". بهمین طریق اصل زیبایی شناختی فیلمبرداری از فقر در محل‌های واقعی (بجای صحنه‌ی استودیوها) و ساختن فیلم‌های نئورآلیستی بصورت صامت و دوبله کردن آنها با منافع حرفه‌یی و اقتصادی کارکنان استودیوها، تکنیسین‌های صدا و طراحان صحنه تضاد پیدا کرد.

" در سال ۱۹۴۸، ترس از بیکاری شدت گرفت و صدا ـ برداران، کارگران جرثقیل*ها، کارگران صحنه و سیاهی لشکرهادست به راهپیمایی‌های اعتراض آمیز زدند. این مشکل به‌سادگی حل شد. قانونی جدید وضع گردید که طی آن درصدی از هر فیلم می‌بایستی در استودیو و با صدای سر صحنه فیلمبرداری می‌شد. این امر تهیه کنندگان بزرگ را بفکر خرید استودیو انداخت. استودیوی "فرت"در "تورین"، "ایکرت" در میلان و استودیوهای اسکالرا، چینه‌چیتا، تیتانوس، فارنسینا و پالاتینای‌رم، تا مدتها از سوی فیلمسازان رزرو شدند و در عین حال برای نخستین‌بار در طی پانزده سال مدیران استودیوها بفکر توسعه‌ی آنها افتادند". (۱۰)

معلوم است که حکومت بدلایل واضح از کارکنان بیکار استودیوها و صدا ـ

---

* Crane

برداران بیکار جانبداری می‌کرد. اما راه حل مشخص این مساله ــ دست کم تا حدودی ــ در دلسرد کردن تهیه‌کنندگان از ساختن فیلم‌های نئورآلیستی خلاصه می‌شد.

مشهورترین فیلم نئورآلیستی، "دزد دوچرخه" اثر ویتوریو دسیکا در سال ۱۹۴۸ ساخته شد. سناریوی این فیلم را چزاره زاواتینی بر مبنای داستانی از لوئیجی بارتولینی نوشته بود. باستثنای نقش دزد ــ که یک نقش فرعی بود ــ تمامی دیگر نقشهای این فیلم توسط بازیگران غیر حرفه‌یی بازی شده بود. آنها دقیقا" همان نقشی را که در زندگی واقعی داشتند در فیلم بازی می‌کردند. نقش اصلی ــ کارگر بیکار ــ را یک کارگر واقعی بنام "لامبرتو ماجیورانی" بازی می‌کرد و یک پسر هشت ساله‌ی ساکن محلات فقیرنشین بنام "انزواستایولا" نقش پسر هشت ساله‌ی او "برونو" را ایفا می‌نمود.

ماجرای فیلم در "رم" دوره‌ی ۴۸ ــ ۱۹۴۷ در میانه‌ی فقر، ناامیدی و بیکاری مزمن اتفاق می‌افتد. آنتونیو ریچی کارگر صنعتی چهل ساله که زن و دو فرزند کوچک دارد، دو سال است که بیکار است. آنتونیو شغلی بعنوان "پوستر-چسبان" پیدا می‌کند اما لازمه‌ی گرفتن این شغل داشتن یک دوچرخه است. و دوچرخه‌ی آنتونیو در مغازه‌ی سمساری به گرو گذاشته شده است. آنتونیو و همسرش تصمیم می‌گیرند مقداری از لباسها و پتوهایشان را به‌سمسار بدهند و دوچرخه را پس بگیرند. صبح روز بعد، آنتونیو پسر هشت ساله‌اش را که در یک پمپ بنزین کار کوچکی دارد تا سر کارش می‌رساند و خود به محلی که در آن استخدام شده می‌رود تا پوسترها را تحویل بگیرد و در شهر نصب کند. هنگامیکه آنتونیو سرگرم چسباندن پوستر است، شخصی دوچرخه‌ی او را می‌دزدد. آنتونیو به پاسگاه پلیس می‌رود و در آنجا به او می‌گویند که هر روز دهها دوچرخه سرقت می‌شود و در بازار سیاه به‌فروش می‌رسد. آنتونیو و برونو تصمیم می‌گیرند که خودشان دزد را پیدا کنند. باران می‌بارد. پس از ساعتها جستجوی بی‌نتیجه، آنتونیو و برونو به استادیومی می‌رسند که چندین دوچرخه کنار آن پارک شده است. آنتونیو که ناامید شده، دوچرخه‌یی را می‌دزدد. اما مردم او را می‌بینند و عده‌یی او را تعقیب و دستگیر می‌کنند و به او حمله‌ور می‌شوند. برونو، گریان،

این منظره را از پیاده‌رو می‌بیند. صاحب دوچرخه دلش به‌حال آنتونیو و برونو می‌سوزد و از شکایت صرف‌نظر می‌کند. آنتونیو پیاده از آن محل دور می‌شود و برونو نیز پشت سرش حرکت می‌کند. برونو به آنتونیو می‌رسد و دستش را به‌نرمی در دست آنتونیو می‌گذارد. اشک از صورت آنتونیو سرازیر می‌شود.

بررسی خشک طرح این فیلم، ظلمی است نسبت به بازیهای خارق العاده و دراماتیک این بازیگران غیر حرفه‌یی. (امروز لامبرتو به سرکار خود در کارخانه بازگشته است و انزو همچنان با والدین فقیرش زندگی می‌کند). در این فیلم کارآکترها از کنار هم گذاشتن جزئیات مهم و کوچک شکل می‌گیرند. مثل صحنه‌یی که آنتونیو و برونو برای پیدا کردن دزد به یک فالگیر وابسته به طبقه‌ی پائین منوسل می‌شوند، یا صحنه‌یی که برونو به‌دیواری ادرار می‌کند. طرح این فیلم، بطریقی خاص خود نظرات زیر را القاء می‌کند: بیکاری و فقری عظیم بر ایتالیای ۱۹۴۸ حکمفرماست، پلیس بی‌خاصیت است. کارگران بیکار هم قربانی اجتماعند و هم قربانی عناصر جنایتکار، اجتماع، دشمن و بی‌تفاوت است. "دزد و دوچرخه" با بودجه‌ی بسیار کمی ساخته شد (حدود ۱۴۰٫۰۰۰ دلار) و بیشتر این مبلغ را نیز خود "دسیکا" سرمایه‌گذاری کرده بود. فیلم موفقیت قابل توجه بین المللی پیدا کرد و از سوی دیگر خشم ایتالیایی‌ها را برانگیخت. "کیارومونته" می‌نویسد: "دزد دوچـــرخه خشم روزنامه‌ی ارگان واتیکان یعنی "اوسرواتوره رومانو" را برانگیخت زیرا در صحنه‌یی از آن با طرز جمع‌آوری اعانه در پاره‌یی از تشکیلات کاتولیک‌ها شوخی ملیحی شده بود. در اینجا نیز این استدلال بعمل آمد که دسیکا با نشان دادن "فقط روی تیره‌ی چیزها" کشورش را به ننگ آلوده می‌کند". (۹)

دزد دوچـــرخه نخستین فیلم از دو فیلم نئورآلیستی عمده‌یی است که مساله‌ی بیکاری در شهرها را مطرح می‌کند (فیلم دیگر "رم در *ساعت یازده*" نام دارد.) ظاهرا" این فیلم بازتاب دقیقی از یک موقعیت اجتماعی است. بگفته‌ی منابع حکومتی ایتالیا، ارقام رسمی بیکاری برای اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ تنها نیمی از تعداد واقعی بیکاران را نشان می‌دهد. منبع عمده‌ی اطلاعات ما، پژوهشی است در زمینه‌ی فقر و بیکاری که دستور انجام آنرا

پارلمان ایتالیا در ۱۲ اکتبر سال ۱۹۵۱ صادر کرده است. مورخین بسیاری با تکیه بر پژوهش فوق‌الذکر ارقام زیر را عرضه می‌کنند: (۸ و ۵)

درصد نیروی کار بیکار	بیکاران رسمی	نیروی کار	کل جمعیت	سال
—	۲ر۰۲۵ر۰۰۰	—	—	۱۹۴۷
—	۲ر۱۴۲ر۰۰۰	—	—	۱۹۴۸
%۱۱	۱ر۹۴۱ر۰۰۰	*۱۷ر۶۰۰ر۰۰۰	۴۶ر۱۲۱ر۰۰۰	۱۹۴۹
%۹/۶	۱ر۷۱۵ر۰۰۰	۱۷ر۸۸۸ر۰۰۰	۴۷ر۰۳۲ر۲۷۱	۱۹۵۱–۲

این ارقام نشان می‌دهند که بیکاری در شهرها در سال ۱۹۴۸ یعنی سالی که "دزد دوچرخه" به‌نمایش درآمد، به‌اوج خود رسیده بود. از آنجا که رقم رسمی مربوط به سال ۱۹۴۸، یازده درصد کل نیروی کار را بصورت بیکار نشان می‌دهد، باید گفت که درصد واقعی بیکاران در این سال ۲۲% کل نیروی کار را تشکیل می‌داده است. مورخی بنام "کریستین دولاورنه" این رقم را برای آغاز دهه‌ی ۱۹۵۰ بسیار بیش از این تخمین می‌زند. او می‌نویسد: " به این رقم بیکاری کامل، بایستی رقم بیکاری نسبی را نیز اضافه نمود: بهنگام پژوهش دولتی سال ۱۹۵۲ از کل نیروی کار ۱۷ر۸۸۸ر۰۰۰ نفری ۲۵% یا کاملا" بیکار بودند و یا نسبتا" بیکار بشمار می‌آمدند به این معنی که در هفته بسیار کمتر از چهل ساعت کار می‌کردند" (۸) (و روند توسعه‌ی ایتالیا از آن سال به‌بعد، امکان بهبود این شرایط را حتی در حد حدس و گمان فراهم نکرده است). این

* (بطور تخمینی بر مبنای ارقام آمارگیری سال ۱۹۵۱، این رقم ۳۸ درصد کل جمعیت را تشکیل می‌دهد).

رقم ۲۵٪ نرخ بیکاری، تخمینی است که برای دوره‌ی ۵۲ ــ ۱۹۵۱ زده شده، اما از آنجا که ارقام رسمی بیکاری ثبت شده برای سال ۱۹۴۸ بسیار بیش از این است، تخمین تعداد بیکاران کامل و نسبی در سال ۱۹۴۸ نیز احتمالا" رقمی بیش از ۲۵٪ را نشان خواهد داد.

در سال ۱۹۴۹، جوزپه دسانتیس، کار ساختن فیلم برنج تلخ را به‌پایان برد. این فیلمی بود درباره‌ی زنان کارگر مهاجری که در مزارع برنج دره‌ی "پو" کار می‌کردند. کار آنها فصلی (۵ هفته در سال) و کم درآمد بودو زنان در شرایطی کار می‌کردند که پاهایشان بطور مداوم در آب قرار داشت. داستان در محیطی پر تضاد می‌گذرد: تعداد کارگران بیش از تعداد مشاغل است. زنانی که با قرارداد کار می‌کنند، با زنانی که بدون قرارداد کار می‌کنند جنگ و جدل دارند. زیرا کارگران بی‌قرارداد مزد کمتری می‌گیرند و اصولا" حضورشان باعث پائین آمدن سطح دستمزدها می‌شود. در میان زنانی که بدون قرارداد کار می‌کنند، زن جوان زیبایی هست (نقش او را چهره‌ی ناشناخته‌ی آنروز سیلوانا منگانو بازی می‌کرد) و امیدها و رویاهایش توسط فرهنگ طبقه‌ی پائین شهرنشین شکل گرفته است. این دختر نوعی لومپن پرولتاریاست. تکرو و ضد اجتماعی است و مجلات سطح پائین می‌خواند، عکس هنرپیشگان را جمع می‌کند و رویای گنگسترها، اتوموبیل‌ها و پالتوی پوست را در سر می‌پروراند. در میان زنان همکار او، زن دیگری هست که برای پنهان شدن از نگاه پلیس و کمک به مردش به کارگران فصلی پیوسته است. مرد او نیز گنگستر شهرستانی کوچکی است که خود را از چشم قانون پنهان نگاه می‌دارد.

"سیلوانا درگیر درام زنده‌ی مسخره‌یی می‌شود. این دزد شهرستانی از نظر او قهرمان زمانه است. بینش‌اورارنگین نامه‌ها شکل داده‌اند. در شرایطی دیگر، اگر او چیزهای دیگری می‌خواند می‌توانست "باکره‌ی فاطیما" را ببیند. او خود را بجای زنان قاتل فیلم‌های گنگستری می‌گذارد، و این دزد شهرستانی بنظر او ترکیبی است از آل کاپون و علی‌خان. در پایان، وقتی همه‌چیز از دست می‌ورد، او با

یک خودکشی نمایشی به‌زندگیش خاتمه می‌دهد". (۵)

این فیلم این نظر را القاء می‌کند که کارگران موسمی مزارع برنج "پو" حیاتی استثمار شده و توام با بدبختی دارند و مبارزات‌دورن‌طبقه‌یی آنها (زنان با قرارداد و زنان بی‌قرارداد) تنها به‌نفع مالکین تمام می‌شود. فیلم همچنین این نظر را القاء می‌کند که تکروی ضد اجتماعی، (در قالب سیلوانا) بخصوص هنگامیکه از طریق فرهنگ توده‌گیر به‌آن دامن زده می‌شود، پیروان این روش ((تکروی)) را نابود می‌کند و بطور کلی برای تمامی آنانکه تحت ستم‌اند زیانبار است. "برنج *تلخ*" در بازارهای بین‌المللی موفقیت تجاری قابل ملاحظه‌یی بدست آورد، موفقیتی که دست کم بخشی از آن ناشی از این واقعیت است که پیام اجتماعی فیلم زیر لایه‌ی ضخیمی از شهوت و توجه به جنسیت پنهان شده بود.

فیلم "*آسیاب کنار رودخانه‌ی پو*" فیلم مهم نئورآلیستی دیگر سال ۱۹۴۹ بود. اگرچه این فیلم بر مبنای یک رومان تاریخی اثر ریکاردو باچلی ساخته شده بود و به مبارزات طبقاتی در مورد تقسیم اراضی دره‌ی پو در سال ۱۸۶۰ می‌پرداخت، اما بخاطر آنکه داستان آن بنحوی بیان شده که به رویدادهای معاصر اشاره داشت، بعنوان یک فیلم نئورآلیستی طبقه‌بندی شده است. طرح از آنجا آغاز می‌شود که مالک محل با وارد کردن ماشین‌آلات مدرن کشاورزی قصد افزایش تولید گندم و از میدان بدر کردن دهقانان کوچک را دارد. این دهقانان و خانواده‌هاشان نسل‌ها روی این زمین‌ها کارکرده و سهم اندکی از تولید برده‌اند. خطر مشترک همبستگی طبقاتی را درمیان دهقانان افزایش می‌دهد، و اتحادیه‌ی سوسیالیستی محل نیز به این حس همبستگی دامن می‌زند. پسر یک خانواده‌ی دهقان ــ اوربینو ورگنسی ــ عاشق برتاسیارچرنی است. خانواده‌ی سیار چرنی که رئیس آن برادر بزرگ برتا بنام پرینچیوال است، صاحب آسیاب آبی کوچکی هستند که کنار رودخانه‌ی پو قرار گرفته. سیارچرنی‌ها که مالک به‌حساب می‌آیند تکرو هستند و به همبستگی دهقانان و اتحاد سوسیالیستی وقعی نمی‌گذارند. همچنانکه داستان به‌پیش می‌رود، به خانواده‌ی ورگنسی دستور داده می‌شودکه از آن زمین بروند و دهقانان دست به

اعتصاب عمومی می‌زنند. خانواده‌ی سیار چرنی در اعتصاب شرکت نمی‌کند. مالک بزرگ برای مقابله با اعتصاب، از واحد نظامی محلی می‌خواهد که گندم‌ها را درو کند. زنان دهقان برای ممانعت از این عمل به‌داخل مزارع گندم می‌روند. سربازان دستور دارند بروی زنان آتش بگشایند، اما این کار را نمی‌کنند. زنان دستگیر می‌شوند و اعتصاب به‌هم می‌خورد. در این میان پرینچیوال سیارچرنی که بشدت مقروض است خود را از پرداخت قروض و مالیات ناتوان می‌بیند و بجای آنکه آسیاب را به‌مقامات دولتی تسلیم کند، آنرا به‌آتش می‌کشد. از آنجا که ورگنسی‌ها هم در میان رهبران اعتصاب بودند، پرینچیوال سیارچرنی نسبت به اوربینو ورگنسی تنفر می‌ورزد و بالاخره او را که نامزد خواهرش به‌حساب می‌آید، می‌کشد و جسدش را به رودخانه می‌اندازد. جسد، پس از مدتی به‌ساحل گل‌آلود نزدیک می‌شود وبرتا آن را پیدا می‌کند. پرینچیوال که اینک احساس گناه مـی‌کنـد، زیر فشار محکوم کننده‌ی دهقانان از خود انتقام می‌کشد و خود را نیز به رودخانه می‌اندازد.

طرح این فیلم این نظر را القاء می‌کند که تکروی ضد اجتماعی به‌همبستگی طبقاتی لطمه می‌زند و در ضمن منجر به نابود کردن خویشتن نیز می‌شود. ظاهرا" طرح "*آسیاب کنار رودخانه‌ی پو*" بازتابی است از شرایط واقعی کشاورزی ایتالیا در سال ۱۹۴۹:

> در سرتاسر بهار ۱۹۴۹ بخش کشاورزی دستخوش آشوبی جدی بود و کارگران بخش کشاورزی تقریبا" در سر تا سر ایتالیا برای چندین‌هفته دست به اعتصاب زدند. در جنوب، این، اعتصاب با اشغال زمین‌های بزرگ از سوی اعتصابیون همراه بود". (۸)

میان "*آسیاب کنار رودخانه‌ی پو*" و "*برنج تلخ*" شباهت‌های عمیقی وجود دارد. هر دو فیلم نامتوازن هستند: در نیمه‌ی اول هر دو فیلم یک تضاد اجتماعی مطرح می‌شود و در نیمه‌ی دوم هر دو فیلم یک داستان ملودراماتیک درونمایه‌ی‌غالب‌راتشکیل‌می‌دهد. هردوفیلم تکروی‌ضداجتماعی را محکوم‌می‌کنند.

سال ۱۹۴۹ برای موج فیلم‌های نئورآلیستی سالی حیاتی بود. زیرا در

همین سال بود که جو و معیارهای سیاسی بشدت با ایدئولوژی این فیلم‌ها مخالف شد. نقطه‌ی آغاز و کاهش وبالاخره نابودی فیلم‌های نئورآلیستی را می‌توان در همین سال دانست. نیکولا کیارومونته منتقد فیلم ایتالیایی در سال ۱۹۴۹ نوشت: " همه می‌دانند که اگر از سال ۱۹۴۵ فیلم‌های هوشمندانه‌یی در ایتالیا ساخته شد، به این علت بود که حکومت نه می‌خواست و نه می‌توانست درمورد آنها دخالتی بکند... این گرایش که به نئورآلیسم موسوم است آشکارا به‌مذاق مقامات رسمی و همچنین بخش قدرتمندی از افکار عمومی خـــوش نمی‌آید". (۹)

پاتریس ج. هوالد، مورخ نئورآلیسم اشاره می‌کند که دشمنی با فیلم‌های نئورآلیستی با خصومت نسبت به فیلمسازان سوسیالیست، کمونیست و کاتولیک همراه و همزمان بود:

" دلمشغولی سیاسی که در نخستین فیلم‌های نئورآلیستی مطرح بود، در سر تا سر ایتالیا خصومت برانگیخت. این نکته نیز حایز اهمیت است که نقطه نظر مارکسیستی کسانی همچون ویسکونتی، دسانتیس، یا لیتزانی به‌همان اندازه خصومت حکومت، کلیسا، تهیه کنندگان و پخش کنندگان را برانگیخت که هنر آشکارا مسیحی روبرتو روسللینی، (که اسقف‌های برجسته به زحمت تلاش می‌کردند در آثار او تمایل به‌کفر بیابند). این خصومت‌ها تا آنجا پیش رفت که پخش کنندگان، دیگر فیلم‌های فیلمسازان چپ‌گرا را پخش نمی‌کردند". (۷)

پیدا کردن دلیل مستندی مبنی بر دخالت واتیکان در حملات بر ضد فیلم‌های نئورآلیستی مشکل است. اما موقعیت‌ها و رویدادهای خاصی حاکی از آنند که واتیکان در برانگیختن افکار عمومی و جهت دادن به افکار دولتمردان در این زمینه بی‌تاثیر نبوده است.

"زنان بعد از جنگ جهانی دوم آزاد شده بودند. با تلاش زنان عده‌ی رای دهندگان ایتالیایی به دو برابر رسیده

بود. گفته می‌شود که زنان نسبت به شوهرانشان به‌میزان بیشتری از کشیش‌ها حرف‌شنوی دارند ... نتیجه سیاسی این وفاداری، جانبداری از حزب دموکرات مسیحی‌است. همانند فرانسه و آلمان، در ایتالیا نیز حزب کاتولیک در بدست آوردن آرای زنان به احزاب دیگر برتری دارد... هنگامی که حزب دموکرات مسیحی به‌آرای زنان احتیاج نداشت، زنان اجازه می‌دادند که شوهرانشان بیشترین آراء را به صندوق‌ها بریزند. در انتخابات ۱۹۴۶و ۱۹۴۸ تعداد مردان راءی دهنده بیشتر از زنان بود. اما در سال ۱۹۵۳، برعکس، ۱۳٫۵۰۰٫۰۰۰ مرد و ۱۴٫۹۰۰٫۰۰۰ زن در راءی گیری شرکت کردند". (۱۱)

در سال ۱۹۴۹ صنعت فیلم ایتالیا با بحران بزرگی مواجه شد که تا حدود زیادی از سلطه‌ی روزافزون هالیوود در بازار فیلم ایتالیا و تمایل بیشتر ایتالیایی‌ها به‌دیدن فیلم‌های آمریکایی مایه می‌گرفت. ارقام بدست آمده از سالهای ۱۹۴۷ و ۱۹۴۹ ماهیت این مساله را نشان می‌دهد: (۶)

فیلم‌های سینمایی‌نمایش داده شده در ایتالیا		منبع فیلم
۱۹۴۹	۱۹۴۷	
۴۸ (%۱۰)	۵۸ (%۱۱)	ایتالیا
۳۴۰ (%۷۱)	۳۴۹ (%۶۴)	آمریکا
۲۲ (%۵)	۴۸ (%۹)	انگلستان
۲۱ (%۴)	۳۷ (%۷)	فرانسه
۱۴ (%۳)	۴۸ (%۹)	مکزیک
۳۵ (%۷)	—	کشورهای‌دیگر
۴۸۰ (%۱۰۰)	۵۴۰ (%۱۰۰)	

ما ارقام مربوط به سال ۱۹۴۸ را در دسترس نداریم ، اما می‌دانیم که کل فیلم‌های ایتالیایی نمایش داده شده در ایتالیا در همان سال ، جمعا " ۸٪ درآمد کل گیشه را به‌خود اختصاص می‌دادند (۶) . در ۲۰ فوریه ۱۹۴۹ بازیگران و تکنیسین‌های فیلم در خیابان‌های رم دست به راهپیمایی زدندوخواستار وضع قانونی برای حفظ صنعت فیلم ایتالیا در برابر رقابت خارجی شدند . عکس‌العمل حکومت نسبت به این بحران این بود که در ۲۹ دسامبر ۱۹۴۹ "قانون آندرئوتی" را وضع کرد . عالیجناب جولیو آندرئوتی معاون وزیر و مدیر کل نمایشات بود و از هواداران این قانون بشمار می‌آمد . قانون جدید ، کل صنعت فیلم را تحت نظر او قرار داد . وظیفه‌ی او برقراری یک سیستم وام و اعتبار برای تقویت صنعت فیلم ایتالیا و همچنین اعمال اختیارات تامه‌اش در امر سانسور تمامی فیلم‌های ایتالیایی بود . یکی از وظائف آقای آندرئوتی این بود که اگر تشخیص می‌داد "یک فیلم ایتالیایی تصویری نادرست از ماهیت کشور را ارائه می‌کند" صدور چنین فیلمی را به خارج از کشور ممنوع کند (۵) . این اقدام سازندگان فیلم‌های نئورآلیستی را دلسرد کرد ، زیرا همانطور که دیدیم ، فیلم‌های نئورآلیستی تنها در بازارهای خارج پول درمی‌آوردند . به‌گفته‌ی مورخین فیلم رمون ربوده‌و آندره بواسی : "تردیدی نیست که قانون آندرئوتی اجازه‌ی به‌مسلخ بردن فیلم‌های نئورآلیستی را صادر می‌کرد" (۵) . دست کم قسمتی از خصومت حکومت ایتالیا نسبت به فیلم‌های نئورآلیستی بخاطر آن بود که ایتالیا درگیر جنگ سرد شده بود . در ماه مارس ۱۹۴۹ ایتالیا به پیمان آتلانتیک پیوست .

در سال ۱۹۵۰ جوزپه دسانتیس فیلم *"آرامشی در میان زیتون‌ها نیست"* را به پایان برد . این فیلم نئورآلیستی در میان دهقانان فقیر ناحیه‌ی "چیوچیاری" که از راه پرورش گوسفند و کاشتن زیتون امرار معاش می‌کردند ، ساخته شد . زمین به دو قسمت تقسیم شده بود : املاک بزرگ با مالکان غایب و چراگاه‌هایی که معمولا" دهقانان آنها را برای چرا و پرورش گوسفندان‌شان کرایه می‌کردند . داستان در سالهای جنگ آغاز می‌شود : هنگامیکه "بونفیلیو" دهقان ثروتمند که دارای دو پیشخدمت است و نقش مباشر ارباب را دارد گوسفندان

خانواده‌ی فقیر "دومینیچی" را می‌دزدد. و به لوچیا نامزد فرانچسکو دومینیچی (که سرگرم انجام خدمت نظام در جایی دیگر است) اظهار عشق می‌کند. فرانچسکو پس از شش سال جنگ و تحمل زندان بازمی‌گردد و گوسفندان خود را طلب می‌کند. او با کمک خواهرش گله‌ی کوچک خود را بازپس می‌گیرد. بونفیلیو به خواهر فرانچسکو تجاوز می‌کند و خود را نزد پلیس محکوم جلوه می‌دهد. فرانچسکو دستگیر می‌شود و بونفیلیو دهقانان را تهدید می‌کند که باید بر علیه فرانچسکو شهادت دهند. لوچیا هم بر علیه فرانچسکو شهادت می‌دهد. فرانچسکو در محاکمه شکست می‌خورد و باتهام تجاوز به خواهرش گناهکار شناخته می‌شود. فرانچسکو فرار می‌کند و در کوهستان پنهان می‌شود. رفته رفته دهقانان وحشتزده به فرانچسکو می‌پیوندند و بونفیلیو خود را در انزوا حس‌می‌کند. بونفیلیو خواهرفرانچسکو را خفه می‌کند و هنگامیکه از خشم دهقانان می‌گریزد، به‌دره‌یی سقوط می‌کند و می‌میرد. در پایان فرانچسکو بیگناهی خود را ثابت می‌کند. فیلم این نظر را القاء می‌کند که دهقانان ثروتمند بد هستند، موفقیت، به همبستگی طبقاتی بستگی دارد.

فیلم نئورآلیستی دیگر سال ۱۹۵۰، فیلم "*جاده‌ی امید*" اثر پیترو جرمی بود. فیلم با اعتصابی در یک معدن سولفور در سیسیل آغاز می‌شود. معدن در شرف تعطیل است زیرا دیگر منفعتی ندارد. معدنچیان ناامید، معدن را اشغال می‌کنند و زنان در خارج از معدن منتظر آنها می‌مانند. عمل آنها بیفایده است. پس از چهل و هشت ساعت آنها را تقریبا" در حالت خفگی به‌زور از معدن بیرون می‌آورند. این یک شکست کامل‌است. شب، در دهکده، بیگانه‌یی به آنها می‌گوید که در فرانسه کار هست. و تنها کاری که آنها باید بکنند این است که بطور غیر قانونی از مرز بگذرند. در اینجا بیگانه از آنها پول می‌خواهد تا کسانی را که مایلند به آنطرف مرز برساند. معدنچیان با اعضای خانواده‌ی خود با قطار و اتوبوس بطرف شمال می‌روند. هنگامی که گروه به نزدیکی "رم" می‌رسد، بیگانه ناپدید می‌شود و پول را نیز با خود می‌برد. بعضی از معدنچیان منصرف می‌شوند و بعضی دیگر راه شبه جزیره‌ی ایتالیا را در پیش می‌گیرند. روزی در شمال، مالکی برای یک روز آنها را استخدام می‌کند تا

به این ترتیب با کارگران اعتصابی خود مقابله کرده باشد. تابستان پایان می‌پذیرد و گروه بهمراه اولین برف به کوههای آلپ و مرز فرانسه می‌رسند. برف سنگین است و ردپای آنها را می‌پوشاند. آنها بخت‌شان را می‌آزمایند و به‌پیش می‌روند. نگهبانان مرزی فرانسه، دلشان به‌حال معدنچیان پاره‌پوش می‌سوزد و عبور آنها را از مرز ندیده می‌گیرند.

طرح این فیلم‌این نظر را القاء می‌کند که معدنچیان سیسیل قربانیان جامعه‌ی ایتالیا هستند و تنها امید نجاتشان، فرار از این سیستم است. "جاده‌ی امید" جرمی و "آرامشی در میان زیتون‌ها نیست" اثر دسانتیس آخرین فیلم‌های نئورآلیستی هستند که به مساله‌ی استثمار دهقانان جنوب توسط مالکان بزرگ توجه نشان می‌دهند. می‌دانیم که اعتصاب کارگران بخش کشاورزی و اشغال زمین‌های بایر توسط دهقانان مسئله‌یی بود که در سرتاسر دهه‌ی ۱۹۵۰ وجود داشت. (۸) و احتمالا" این تصادفی نبود که در ماه‌های مه و اکتبر ۱۹۵۰ حکومت ایتالیا قانونی در مورد تقسیم اراضی وضع کرد که منجر به مصادره بخش‌هایی از املاک بزرگ جنوب بنفع کشاورزانی که در آنها کار می‌کردند، شد.

" سال ۱۹۵۰ در تاریخ نئورآلیسم سالی حیاتی است. نخستین نشانه‌های بحران در این سال هویدا می‌شود. برای فیلم‌ها، پرداختن به مسایل عظیم اجتماعی رفته‌رفته مشکل می‌شود. سانسور چنگ و دندان نشان می‌دهد، تهیه کنندگان دلسرد می‌شوند و اکثر کارگردانها، پروژه‌هایی را که در کنار قلبشان جای داده‌اند، رها می‌کنند.

کنار گذاشتن نهضت نئورآلیسم آغاز می‌شود. برای مدتی، مردانی از طیف‌های مختلف سیاسی به مساله‌ی مشترکی توجه کرده‌اند. کنگره منتقدین که در سال ۱۹۴۹ تشکیل شده بود هنوز می‌توانست برای کارش محتوایی عام پیدا کند: " آیا سینمای امروز مسایل انسان معاصر را بازگو می‌کند؟". بزودی چنین سوالی تنها مورد علاقه‌ی اقلیتی از کارگردانان خواهد بود.

از سال ۱۹۵۰ به‌بعد، فیلم‌های معترض کمتر و کمتر شدند و سینمای اجتماعی بزودی میان جناح‌های چپ و راست‌تقسیم شد... این عقب نشینی نئورآلیزم تا حدود زیادی با تحول سیاسی ایتالیا ارتباط داشت. حملات روحانیون، تیز شدن قیچی سانسور، قدرت و تسلط رو به افزایش دموکرات ــ مسیحی‌ها بر مردم و کشور، همه‌ی این‌ها نقش مهمی داشتند ... اما علت فوری ((در آن موقع)) این امر، علتی مالی بود. فیلم‌هایی که درونمایه‌ی اجتماعی داشتند، پول در نمی‌آوردند یا دست کم پول کافی در نمی‌آوردند". (۵)

همانطور که‌خواهیم دید، فشار مالی، معلول فشار سیاسی بود نه علت آن. حکومت دموکرات مسیحی و کلیسای کاتولیک، اهمیتی به نئورآلیسم نمی‌دادند.

ویتوریو دسیکا کار ساختن فیلم "اومبرتو ــ د" را در سال ۱۹۵۱ به‌پایان رساند. از بسیاری جهات این فیلم خارق العاده، تجسمی از پاره‌یی از افراطی‌ترین هدف‌های زیبایی شناختی نئورآلیسم بشمار می‌آید. احتمالا" این فیلم (بهمراه دزد دوچـــرخه) بزرگترین دستاورد این موج فیلم به‌حساب می‌آید. فیلم که تقریبا" طرحی ندارد، بر بازی دراماتیک تنها یک نقش متکی است. این نقش کلیدی توسط یکی از استادان دانشگاه فلورانس که بازیگر حرفه‌یی نبود، ایفا شد. (۱۲) داستان با یک تظاهرات اعتراض آمیز در برابر یک ساختمان دولتی آغاز می‌شود. جمعیتی از پیرمردان بطریقی‌بسیار با وقار راهپیمایی می‌کنند و خواستار اضافه شدن مستمری وظیفه بگیران‌دولت هستند. گروهی سرباز در یک جیپ سر می‌رسند و به آرامی اما قاطعانه تظاهر کنندگان را متفرق می‌کنند. در میان تظاهر کنندگان که اینک هر یک به راه خود می‌رود "اومبرتو دومینیکو فراری" پیرمردی بلند قامت و سپید مو با کت و شلوار و بارانی به‌تن و کلاه بر سر دیده می‌شود. اومبرتو با حقوق مستمری‌اش که حدود ۱۸۰۰۰ لیره یا ۳۵ دلار در ماه است روزگار می‌گذراند. او در اطاقی کوچک در یک پانسیون

زندگی می‌کند و زن صاحبخانه‌اش با استفاده از ساعات غیبت اومبرتو، اطاقش را به زوج‌هایی که برای عشق‌ورزی دنبال جایی می‌گردند کرایه می‌دهد. اومبرتو به‌خانه باز می‌گردد و باید تحقیر انتظار را تحمل کند تا اتاق برای او خالی شود. اومبرتو پنجره را باز می‌کند. تختخواب را مرتب می‌کند پیژامایش را می‌پوشد و با سگش بازی می‌کند. سردش است. بارانیش را روی تخت می‌کشد. می‌خوابد. بیدار می‌شود. زن صاحبخانه مهمان دارد و سرگرم آواز خواندن برای مهمانان خویش است. صبح روز بعد اومبرتو با مستخدمه‌ی جوانی که برای صاحبخانه کار می‌کند، حرف می‌زند. مستخدمه باردار است اما نمی‌داند که کدامیک از دو سربازی که با او دوستند پدر طفل به‌حساب می‌آیند. اومبرتو و مستخدمه که هریک اسیر بدبختی‌های خویشند، به‌یکدیگر علاقمند می‌شوند، اما تقریبا" هیچ رابطه‌یی بین آنها ایجاد نمی‌شود. زندگی اومبرتو عبارت است از استراتژی‌ها وحرکاتی که بمنظور نمردن از گرسنگی به‌آنها دست می‌یازد. او غذایش را در آشپزخانه عمومی در کنار گدایان و پرولترهای بیکار می‌خورد. به پیروی از یکی از همان استراتژی‌هایش، اومبرتو وانمود می‌کند که در تصادف زخمی شده تا از این طریق بتواند در بیمارستان چند وعده غذای مجانی بخورد. دکتر به او علاقمند می‌شود و به او اجازه‌ی بستری شدن می‌دهد. راهبه‌های بیمارستان، کمتر مهربانند. آنها تنها به کسانی لطف می‌کنند که تمایلات فعالانه مذهبی از خود نشان بدهند. هنگامیکه اومبرتو از بیمارستان می‌رود، درمی‌یابد که‌سگش ناپدید شده است. چندین روز بی‌نتیجه به‌جستجوی او می‌پردازد، زیرا سگ، تنها دوست اوست. بالاخره اومبرتو سگش را درست در لحظه‌یی که مامورین می‌خواهند آنرا در کنار استخر محل با گاز مسموم کنند، نجات می‌دهد (این اشاره‌یی است به اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها). مبارزه برای بقا ادامه می‌یابد. غذا برای هر دو (اومبرتو و سگ) کافی نیست! بالاخره زن صاحبخانه هردوی آنها را بیرون می‌کند. اومبرتو و سگ در کوچه‌های "رم" سرگردان‌می‌شوند. اومبرتو در حالیکه سگ را در بغل گرفته روی خط آهن می‌ایستد و می‌خواهد با قطاری که در راه است، خودکشی کند. سگ از بغل او می‌پرد و اومبرتو با تعقیب کردن او از مرگ نجات می‌یابد. برای لحظه‌یی، سگ

از اومبرتو سلب اعتماد می‌کند، اما آنها دوباره بزودی با هم دوست می‌شوند. اومبرتو و سگ قدم‌زنان در دوردست گم می‌شوند.

فیلم این نظر را القاء می‌کند که کارمندان بازنشسته و سالخورده قربانی حکومت، کلیسا، و کل نظام اقتصادی ــ اجتماعی بیرحم حاکم بر ایتالیا هستند. "اومبرتو ــ د" یک اثر موفق هنری بود، از نظر تجاری با شکست کامل مواجه شد. عکس‌العمل حکومت ایتالیا را می‌توان با خواندن نامه سرگشاده‌ی عالیجناب جولیو آندره‌ئوتی (معاون وزیر و مقام برجسته حکومتی، مقام مستقیم سانسور و عامل کنترل کننده‌ی اعتبارات و وام در زمینه‌ی سینما) به دسیکا درک کرد:

" ما از یک مرد با فرهنگ می‌خواهیم که‌مسوولیت اجتماعی خود را احساس کند و آنـرا به تشریح نادرستی‌هـا و بدبختی‌های این سیستم و این نسل منحصر نداند... اگر این حقیقت دارد که بدی‌ها را می‌توان با نشان دادن مصیبت‌بار ترین جنبه‌ی آن از بین برد، این نیز حقیقت دارد که دسیکا خدمت بدی به کشورش کرده است. زیرا کاری کرده است که مردم سراسر جهان فکر کنند ایتالیای میانه‌ی قرن بیستم، همان است که در اومبرتو ــ د نشان داده شده است". (۱۳)

زمانی در دوره‌ی ۵۱ ــ ۱۹۵۰ لوئیجی کیارینی از مدیریت "مرکز تجربی" برکنار شد و در نتیجه مجله‌ی " بیانکو انرو" (مجله نقد فیلم که در سال ۱۹۳۶ توسط کیارینی و باربارو تاسیس شده بود) دیگر ارگان نئورآلیست‌ها نبود و بدست زیبایی‌شناسان دست راستی افتاد.

در سال ۱۹۵۲ جوزپه دسانتیس، کار ساختن "*رم در ساعت یازده*" را به‌پایان رساند. این فیلم مساله‌ی بیکاری زنان کارمند را بررسی می‌کرد. داستان این فیلم، تجسم یک فاجعه‌ی واقعی است. در پاسخ به آگهی استخدام یک منشی در روزنامه‌ی "مساجرو" ۱۴ ژانویه ۱۹۵۱ دویست دختر روی پله‌های ساختمان موسسه صف کشیدند تا در مصاحبه برای گرفتن آن یک شغل شرکت

کنند. در ساعت یازده صبح، هنگامیکه مصاحبه تازه داشت شروع می‌شد، پله‌های ساختمان درهم فرو ریخت. یک دختر کشته و هفتاد دختر دیگر مجروح شدند. طرح فیلم با ورود چندین دختر آغاز می‌شود. دختری تمام‌شب را در آستانه‌ی در خوابیده است که صبح در صف اولین نفر باشد. دختر دیگر در خانه‌یی در همان نزدیکی مستخدم است ولی می‌خواهد وضعش را بهتر کند. دختری دیگر، یک روسپی است که امیدوار است تغییر شغل دهد. دیگری می‌خواهد از پدر پیرش نگهداری کند. و بالاخره یکی دیگر، دختری است از یک خانواده‌ی ثروتمند که می‌خواهد شغلی‌پیدا کند و زندگی جداگانه‌یی تشکیل بدهد و با معشوق هنرمندش روزگار بگذراند. پس از فرو ریختن پله‌ها، طرح فیلم، ماجرای چند تن از دخترها را تعقیب می‌کند. دختر ثروتمند که زخمی شده، میان معشوق و خانواده‌ی خود سرگردان است و بالاخره معشوق را انتخاب می‌کند. مستخدمه‌ی جوان به روستا و خانه‌ی خود بازمی‌گردد. همسر جوان یک کارگر بیکار احساس گناه می‌کند زیرا می‌پندارد تلاش او برای جلو زدن از دیگران ــ که در واقع تکانی هم به پله داده ــ باعث خراب شدن پله‌ها شده است. پلیس از صاحب ساختمان بازجویی می‌کند: او مقصر نیست. مهندس را بازجویی می‌کنند: او مقصر نیست. آنها از بازرگانی که برای استخدام منشی آگهی داده است بازجویی می‌کنند: او هم مقصر نیست. هیچکس مقصر نیست. فیلم این نظر را القاء می‌کند که جامعه‌ی ایتالیا مسوولیت رنج و بیکاری را که ناشی از نابسامانی اوضاع اجتماعی است، بگردن نمی‌گیرد.

دیدیم که‌قانون آندرئوتی مصوب دسامبر ۱۹۴۹ صنعت فیلم ایتالیا را تحت کنترل یک اداره دولتی (به‌ریاست آندرئوتی) درآورد. و دیدیم که این اداره مسوول امور سانسور و همچنین مسوول تخصیص وام به تهیه کنندگان مختلف بود. از این قدرت‌ها برای به‌ستوه آوردن، دست کم گرفتن وبالاخره از بین بردن موج فیلم‌های نئورآلیستی استفاده شد. در میان سلاح‌های حکومت در مبارزه با نئورآلیسم یکی هم کنترل اعتباراتی بود که به تهیه کنندگان فیلم تخصیص داده می‌شد. عملا" این اعتبار، در انحصار "بانک ملی کار" که یک سازمان دولتی بود قرار داشت.

"مدیران بانک کار، وظیفه‌شان را می‌دانستند. برای گرفتن اعتبار، تهیه کننده‌ی فیلم می‌بایست یک نسخه از سوژه و سناریوی فیلم، لیست تکنیسین‌ها، بازیگران و نقش‌های فیلم و مدرکی دال بر پذیرش سناریو از سوی حکومت ارائه می‌داد. بسیار عادی بود که بانک خواستار تغییر یک کارگردان یا یک هنرپیشه‌ی خاص و یا خواستار تغییرات کلی‌تری باشد". (۵)

هنگامیکه هزینه متوسط تهیه فیلم پس از سال ۱۹۴۹ به ۷۵٫۰۰۰٫۰۰۰ لیر بالغ شد، تهیه کنندگان رفته‌رفته بیشتر از پیش به امکانات اعتباری متکی شدند. (۱۴)

مقاله‌یی بقلم دکتر آرجو سانتوچی در "موشن پیکچر اند تلویژن آلماناک"* سال ۵۴ ـ ۱۹۵۳ اطلاعاتی درباره‌ی عملکرد سانسور فیلم حکومت ایتالیا در خلال سالهای ۵۳ ـ ۱۹۵۲ بدست می‌دهد.

" تمام فیلم‌های داخلی و خارجی از نظر اخلاقی و سیاسی از طرف حکومت سانسور می‌شود. قرارداد ورود فیلم‌های خارجی حاوی ماده‌یی است که طی آن گفته شده چنانچه فیلم، مورد پذیرش سانسور ایتالیا قرار نگیرد، قرارداد باطل است. سانسور در مورد پوسترها و دیگر وسایل تبلیغات نیز اعمال می‌شود. اگرچه قانون نوشته‌یی در این مورد وجود ندارد، اما از سال ۱۹۵۳ مقررات جاری شدیدتر شده، تا با تمایل صنعت فیلم بومی به تولید فیلم‌هایی با استانداردهای پائین مقابله شود". (۱۵)

بطور سنتی، سانسور اخلاقی آنقدر که به آثار ناتورالیستی حاوی انتقاد نسبت به معیارهای پذیرفته شده جامعه حساسیت دارد، به هرزه نگاری (پورنوـ گرافی) آب و رنگ‌دار، کاری ندارد. سانسور سیاسی، اساساً به ایدئولوژی

---

* *Motion Picture and Television Almanac*

آثاری که به نقد نظام سیاسی و اقتصادی ـ اجتماعی می‌پردازند، حساسیت دارد. در ایتالیای اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰، نئورآلیسم طبیعتا" هدف هر دو شکل سانسور قرار می‌گرفت.

فیلم "عشق در شهر" با سناریویی از زاواتینی در سال ۱۹۵۴ آماده‌ی نمایش شد. این فیلم شش اپیزود دارد که هریک از آنها را یک کارگردان ساخته است. *اپیزود اول* که "*اقدام* به خودکشی" نام دارد، توسط میکل آنجلو آنتونیونی کارگردانی شده است. در این اپیزود، اتفاق خاصی نمی‌افتد، زنان مختلفی که بخاطر شکست در عشق اقدام به خودکشی کرده‌اند، اما نمرده‌اند، از برابر دوربین رژه می‌روند و داستان خود را بازگو می‌کنند. *اپیزود دوم* "*بهشت برای سه ساعت*" نام دارد و توسط دینو ریزی کارگردانی شده است. این قسمت به بررسی چهره‌ها و حرکات مستخدمینی که به یک سالن رقص محقر رفته‌اند می‌پردازد. *اپیزود سوم* که فدریکو فلینی آنرا کارگردانی کرده است، "*آژانس ازدواج*" نام دارد. در اینجا، دوربین از نگاه یک روزنامه نگار از یک آژانس ازدواج مربوط به طبقات پائین جامعه بازدید می‌کند. روزنامه نویس وانمود می‌کند که برای دوست دیوانه‌اش به‌دنبال همسری می‌گردد. او را به چندین دختر روستایی لهیده و دردمند از سوء تغذیه معرفی می‌کنند. *اپیزود چهارم*، "*داستان کاترین*" نام دارد و کارگردان آن فرانچسکو ماسلی است. یک مستخدمه بنام کاترینا ریگولیوسو، داستان زندگیش را برای دوربین تعریف می‌کند. او بیکار و نیازمند است. او طفل نوزادش را بر پله‌های یک یتیم خانه سر راه می‌گذارد. روز بعد پشیمان می‌شود و برای پس گرفتن کودکش به‌آنجا مراجعه می‌کند. راهبه‌ها او را به‌پلیس معرفی می‌کنند. در دادگاه او را بخاطر ترک فرزند گناهکار می‌شناسند. او تقاضای استیناف می‌دهد و به دادگاه عالی‌تری رجوع داده می‌شود و در آنجا تبرئه می‌گردد. *اپیزود پنجم* که کارگردان آن آلبرتولاتوادا است، "*ایتالیایی‌ها* عقبگرد می‌کنند" نام دارد. این نیز ظاهرا" یک سکانس بی‌طرح و بی‌هدف دیگر است. دوربین در خیابان‌های رم گردش می‌کندو دختران زیبایی را نشان می‌دهد که مردان با نگاهی آشکارا شهوت‌زده به تماشای آنها می‌پردازند. اپیزود ششم، "عشق خریداری شده" نام دارد و

کارگردان آن کارلو لیتزانی است. این اپیزود درباره‌ی روسپیگری در رم است و در آن، روسپیان واقعی بار دیگر داستان خود را بیان می‌کنند. بهنگام صدور فیلم به‌خارج، سانسور این اپیزود را مردود دانست و آنرا از فیلم خارج کرد. "عشق در شهر" که از نظر زیبایی شناسی شکستی به‌حساب می‌آمد. از نظر تجاری نیز شکست بزرگی خورد.

در فوریه ۱۹۵۴ حکومت راست ـمیانه‌ی دموکرات مسیحی "سلبا" به‌قدرت رسید. و خصومت سیاسی نسبت به نئورآلیسم در حال مرگ ابعاد عظیم‌تری پیدا کرد. عالیجناب لوچیفردی معاون پیشین نخست وزیر سلبا اعلام کرد: " فیلم، کالاست. اگر حکومت این حق را دارد که بر صادرات میوه و سبزی نظارت کند تا مبادا مسموم باشند، این حق و این وظیفه را نیز دارد که از اشاعه‌ی فیلم‌هایی که با روح نئورآلیسم مسموم شده‌اند، جلوگیری کند". (۵)

حذف چهارمین عامل ساختاری ـ جو و معیارهای سیاسی موافق با ایدئولوژی و سبک موج فیلم ـ سقوط و بالاخره زوال تدریجی نئورآلیسم را بدنبال داشت. در هرحال، بنظر می‌رسد، در این اواخر، سومین عامل ساختاری ـ تشکیلات صنعت فیلم موافق با ایدئولوژی موج فیلم ـ نیز از میان رفته بود. گفته شد که چگونه تضعیف و تجزیه‌ی صنعت فیلم توسط تهیه کنندگان سرمایه‌دار مانع فعالیت موج فیلمی با ایدئولوژی ضد سرمایه‌داری گردید. اکنون در این شرایط نیز تغییراتی حاصل شده بود. ظاهرا" قانون آندرئوتی مصوب ۱۹۴۹ موجبات تقویت صنعت فیلم ایتالیا را فراهم آورده بود. برخلاف سهم بسیار اندک فیلم‌های ایتالیایی در بازار پخش فیلم ایتالیا در سالهای ۴۹ ـ ۱۹۴۷ (۱۱% برای ۱۹۴۷ و ۱۰% برای ۱۹۴۹) این ارقام در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ بصورت زیر تغییر کردند: (۱۶):

منبع فیلم	فیلم‌های سینمایی نمایش داده شده در ایتالیا	
	۱۹۵۰	۱۹۵۳ – ۵۴
ایتالیا	۹۹ (%۲۳)	۱۵۰ (%۲۸)
آمریکا	۲۸۴ (%۶۵)	۲۳۰ (%۴۲)
کشورهای‌دیگر	۵۱ (%۱۲)	۱۶۰ (%۳۰)

این ارقام نشان‌می‌دهند که سهم فیلم‌های ایتالیایی در بازار پخش فیلم در ایتالیا بلافاصله پس از اجرای قانون آندره‌ئوتی دو برابرشد. ((از ۱۱% به ۲۳% و ۲۸% رسید)) و در طی سه سال این سهم تقریبا" به سه برابر رسید. افزایش سهم فیلم‌های ایتالیایی در بازار توزیع فیلم در ایتالیا الزاما" به‌معنای آن نیست که صنعت فیلم این کشور به‌سوی یک مدل نیمه انحصاری در حرکت بوده است. آنچه که ظاهرا" اتفاق افتاده اینست که "سازمان تهیه کنندگان فیلم ایتالیا" بر مبنای نزدیکی به "سازمان تهیه کنندگان فیلم هالیوود" تجدید سازمان یافت و در نتیجه، این اتحاد تشکیلاتی باعث افزایش کنترل بر فیلم‌های ایتالیایی گردید.

" هنگامیکه در نشریه موشن پیکچر هرالد* (۱۰ آوریل ۱۹۵۴) خواندیم که تهیه کنندگان ایتالیایی داوطلبانه دست به تاسیس سازمانی زده و کمیته‌یی را مامور کرده‌اند که سناریوها را پیش از ساختن فیلم بخواند. بـــی‌اختیار این فکر به‌ذهن مان متبادر شد که هدف از این کار مبارزه با "نفوذ کمونیست‌ها" است. چند روز بعد، همین

* Motion Picture Herald

احساسات در نشریه‌ی " رم دیلی امریکن" نیز بروز کرد. آنچه که شاید کمتر ((مردم)) از آن اطلاع دارند، این است که خبرتاسیس این سازمان را اتیل موناکو (رئیس سازمان تهیه کنندگان فیلم ایتالیا) به مارتین کیگلی جونیور سردبیر موشن پیکچر هرالد، به این صورت تلگراف زد: (" اینک که در محدوده‌ی A.N.I.C.A سازمانی برای کنترل بیشتر تهیه کنندگان بر تولیدات سینمایی تاسیس کرده‌ایم، خاطره‌ی دیدارمان را در رم در سال ۱۹۴۵، در این لحظه‌ی فرخنده گرامی می‌دارم. در همان جلسه بود که ما به اتفاق، خطوط کلی معیارهای تولید را مشخص و فرموله کردیم") . اما این معیارها از معیارهای موجود آمریکایی الهام گرفته شده بود و ظاهرا" آنطور که آقای کیگلی در نشریه‌اش می‌نویسد، بانی آنها خود کیگلی بوده است". (۱۳)

به این ترتیب، سانسور از جانب تهیه کنندگان نیز به سانسور دولتی موثری که در مورد ایدئولوژی فیلم اعمال می‌شد، افزوده شد. موقعیت تشکیلات صنعت فیلم (سومین شرط ساختاری) دیگر کاملا" با ایدئولوژی فیلم‌های نئورآلیستی مخالف بود. با بوقوع پیوستن این تحول، که تاثیر جو نامطلوب سیاسی را نیز تقویت می‌کرد (عامل چهارم)، مجموعه‌ی فیلم‌های نئورآلیستی به‌پایان راه خود رسیدند.

آخرین فیلم نئورآلیستی فیلم، "*بام*" اثر ویتوریو دسیکا بود که در سال ۱۹۵۵ ساخته شد. این اقدامی شجاعانه اما از سر ناامیدی بود. برای بازگشت به‌زیبایی شناسی اصیل و اصول اخلاقی نهضت نئورآلیسم. این فیلم به بررسی یک مساله معاصر اجتماعی می‌پرداخت.

"*بام*، داستانی است از زندگی طبقه‌ی کارگر در رم. دختر و پسری باهم ازدواج می‌کنند اما جایی برای زندگی ندارند. آنها به خانواده‌ی پسر می‌پیوندند اما کمبود جا

و نداشتن محل خلوت برای زندگی خصوصی، تحمل‌ناپذیر است. چون پسر یک بنا است، آنها تصمیم‌می‌گیرند که برای خود خانه‌یی بسازند. گره داستان در این است که آنها مجبورند کار ساختن خانه را یکشبه تمام کنند. اگر آنها خانه را کاملا" بسازند، دیگر خیالشان راحت است زیرا پلیس اجازه ندارد خانه‌های ساخته شده را خراب کند. دسیکا این داستان ساده اما پربار را به شیوه‌ی نئورآلیستی بابازیگرانی غیر حرفه‌یی در محل‌های واقعی بصورت فیلم درآورده است. سناریوی زاواتینی که با الهام از حوادث واقعی نوشته شده سرشار از نگاه‌های دقیق لحظه‌یی ((به واقعیت‌ها)) است. اما کل کار خالی از تازگی است. ما همه‌ی این چیزها را قبلا" دیده‌ایم، فیلم چیز تازه‌یی ((به‌تماشاگر)) منتقل‌نمی‌کند... زاواتینی روی طرح‌های سناریو بسیار کارکرده است ... نمی‌توان این تردید را نادیده گرفت که با فیلمی مثل بام، دسیکا و زاواتینی به‌جایی رسیده‌اند که دیگر درحال سوء استفاده از فقر هستند نه در حال نمایش آن ... اما بام یکی از آن فیلم‌هایی بود که ساختن آنها جرات می‌خواست. حکومت ایتالیا هیچ علاقه‌یی به فیلمسازانی که بر نمایش فقر و بی‌عدالتی اجتماعی در فیلم‌هایشان اصرار می‌ورزند ندارد، بویژه آنکه آنها این فیلم‌ها را در معرض دید انتقادی جهانیان قرار می‌دهند. توده‌های مردم هم به چنین فیلم‌هایی علاقه ندارند: ما همه سرنوشت فیلم اومبرتو ـ د را می‌دانیم. شاید خود دسیکا هم با تمام میل قلبی‌اش برای بازگشت به نئورآلیسم خواستار شکستی از آن دست نبود. نورپردازی پر زرق و برق و موسیقی احساساتی فیلم بام، حکایت از فیلمی نئورآلیستی دارد

که برای مصرف تجاری ساخته شده است". (۱۷)

این آخرین فیلم نئورآلیستی با تمام عیب‌هایی که داشت، یک مساله‌ی معاصر اجتماعی را بیان می‌کرد و انتقادات بیشداری از جامعه‌ی ایتالیا بعمل می‌آورد. طرح فیلم این نظر را القاء می‌کرد که یک دهه پس از پایان جنگ، کارگران رم، هنوز در فقر می‌زیستند، در بیغوله‌ها درهم می‌لولیدند و سر پناهی برای خودنداشتند.

در تابستان ۱۹۵۵ نظرات حکومت ایتالیا توسط یک وزیر کابینه بنام "پونتی" چنین بیان شد:

" زمان آن رسیده است که خلق و خوی اغلب رام نشدنی لاتینی خود را مهار کنیم و بدست خود محدودیت‌های دقیقی برای بعضی از عملکردهای فیلم‌های ایتالیایی که بیشتر مخربند تا مفید، فراهم کنیم ... فیلم برای‌فقرا فرار است، استراحت است، فراموشی است". (۵)

ما همچنین می‌دانیم که کارگردانان نئورآلیست و تئوریسین‌های این نهضت درباره‌ی چنین مسایلی چه گفته‌اند. در شماره نوامبر ۱۹۵۵ مجله سینمایی فرانسوی "پوزیتیف" تحت عنوان "بیانیه‌ی سینمای ایتالیا" مطلبی منتشر شد که بخشی از آن چنین است:

" سینمای نوی ایتالیا ده ساله است. این سینمای ملی بر ویرانه‌های فاشیسم، با فقر شدید امکانات و بکمک این آزادی بازیافته بنیاد نهاده شد. پس از نخستین پیروزی‌های بزرگ این سینما، از ناحیه نیروهای اجتماعی که از نظر تئوریک خواستار یک تشکیلات اجتماعی ارتجاعی هستند و از نظر اقتصادی طرفدار انحصارات آمریکایی بشمار می‌آیند، حملات خشونت آمیزی برعلیه آن آغاز شد. ما امضاء کنندگان زیر که در "کانون رمی سینما" گرد آمده‌ایم، حکومت ایتالیا را متهم کرده و متهم می‌کنیم به اینکه از طریق مقامات رسمی، روزنامه‌ها و بانکهایش مانع

عرضه درونمایه‌هایی شده است که واقعیت‌های اجتماعی، عرضه‌ی آنها را در طول دوران رشد نئورآلیسم ایجاب می‌کرده است. ما این حکومت را متهم می‌کنیم به اینکه بر سر راه نهضتی مانع ایجاد کرده است که هنوز می‌بایست آثار ماندنی‌تری از خود بجا می‌گذاشت ... ما خواستار از میان رفتن این شبکه قانونی هستیم که آزادی بیان را محدود می‌کند. ما خواستار آنیم که مقررات دولتی مربوط به سینما از طریق پارلمان تحت کنترلی دموکراتیک درآید. بطوریکه ادارات مختلف دولتی نتوانند کمک‌های اقتصادی را به ابزاری برای توطئه مبدل کنند". (۱۸)

این بیانیه توسط همه‌ی رهبران نهضت نئورآلیسم امضاء شد. تئوریسین‌های عمده (اومبرتو باربارو، لوئیجی کیارینی، و چزاره زاواتینی)، نمایندگان جناح‌های سوسیالیست و کمونیست (کارلو لیتزانی، آلبرتو لاتوادا، جوزپه دسانتیس، لوکینو ویسکونتی)، و نمایندگان گروه کاتولیک‌های آرمانگرا (رناتو کاستلانی، ویتوریو دسیکا، روبرتو روسلینی) این بیانیه را امضاء کردند. در میان امضاء کنندگان، کارگردان‌های دیگری هم بودند که کارهایشان خارج از حیطه‌ی نئورآلیسم بود. در میان این کارگردان‌ها که بعدها در دهه‌ی پنجاه شهرت پیدا کردند، باید از میکل آنجلو آنتونیونی مارکسیست و فدریکو فللینی کاتولیک یاد کرد.

بطور خلاصه ما نشان دادیم که نئورآلیسم بلافاصله پس از فراهم آمدن چهار شرط (کادری تعلیم یافته از تکنیسین‌ها، کارگردانان، فیلمبرداران و، وسایل صنعتی، تجهیزات و لابراتوارها، تشکیلات صنعت فیلم موافق یا تحمل کننده‌ی ایدئولوژی موج فیلم، و جو و معیارهای سیاسی موافق یا تحمل‌کننده‌ی ایدئولوژی و سبک موج فیلم) بوجود آمد. ایدئولوژی موج فیلم‌های نئورآلیستی بطور جداگانه با بررسی طرح فیلم‌ها مشخص شد. این بررسی مجموعه‌یی از درونمایه‌هایی را که عموماً" بعنوان انتقادات چپگرایانه و اعتراض‌های اجتماعی شناخته می‌شوند، در این فیلمها آشکار کرده. نشان داده

شد که چگونه با از میان رفتن شرط چهارم ــ جو و معیارهای سیاسی مطلوب ــ موج فیلم‌های نئورآلیستی نیز رو به زوال گذاشت و دیدیم که چگونه با از میان رفتن سومین شرط ــ تشکیلات صنعت فیلم موافق با ایدئولوژی موج فیلم ــ روند این زوال سرعت بیشتری گرفت. و بالاخره نشان دادیم که چگونه از میان‌رفتن این دو عامل ساختاری موجب نابودی موج فیلم‌های نئورآلیستی شد.

منابع سبک فیلمهای نئورآلیستی*

ظاهرا" دو عامل عمده‌ی خارجی بر نویسندگان، تکنیسین‌های فیلم، کارگردانان، و فیلمبردارانی که در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰ در "مرکز تجربی" گرد آمده بودند تاثیر گذاشته است:

(۱) تاثیر فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی شوروی و آثار تئوریک آیزنشتاین و پودووکین،

(۲) تاثیر داستان نویسان آمریکایی همچون فاکنر، همینگوی، اشتینبک و جیمز کین.

تاثیر فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی شوروی و نوشته‌های تئوریک ظاهرا" بیشتر جنبه‌ی الهام بخشیدن داشته است. لکن نئورآلیسم، ویژگی‌های تعیین ــ کننده‌ی سبک فیلم‌های اکسپرسیورآلیستی شوروی را به عاریت نگرفته است. فیلم‌های نئورآلیستی دارای ساخت حماسی نیستند، قهرمانان جمعی ضد فرد ندارند، از سمبولیسم اشیاء عظیم در آنها اثری نیست و مونتاژ تصویرگرایانه نیز در آنها بکار نرفته است.

از سوی دیگر، به استثنای داستان‌های فاکنر، در آثار نویسندگان آمریکایی ــ که مورد مطالعه کارگردان‌های نئورآلیست قرار گرفته‌اند ــ سطوح مختلفی از ناتورالیسم ادبی دیده می‌شود و می‌توان استنباط کرد که این

---

* مبحث منابع سبک فیلم‌های نئورآلیستی تا حد ممکن ولازم خلاصه شده است.

ناتورالیسم ادبی زیر بنای ناتورالیستی برسبک فیلم‌های نئورآلیستی تاثیر گذاشته است. می‌دانیم که در سال ۱۹۴۲ پیش از پیدایش نئورآلیسم، لوکینو ویسکونتی فیلم "وسوسه" را بر مبنای رمانی از جیمز کین بنام "پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند" ساخت. همچنین می‌دانیم که یکی از بزرگترین داستان ـ نویسان ایتالیایی بعد از جنگ، الیو ویتورینی دهه‌ی ۱۹۳۰ را به ترجمه‌ی آثار پو، دی.اچ.لارنس، فاکنر، همینگوی، اشتینبک، سارویان، کالدول و دیگر نویسندگان کم اهمیت‌تر انگلو ـ آمریکن گذرانده است (۱۹). در هر حال، تاثیر داستان آمریکایی بر فیلم‌های نئورآلیستی، تنها بخشی از تاثیر این داستان‌ها بر ادبیات ایتالیا ـ بطور کلی ـ را تشکیل می‌دهد.

هنگامیکه برای شناخت منابع سبک فیلم‌های نئورآلیستی به فرهنگ ایتالیا رجوع کنیم، حاصل کار، مبهم و بی‌نتیجه است. ((زیرا)) آنگونه که سرجیو پاسیفیچی می‌گوید، "تآتر ایتالیایی" وجود ندارد. ((پس)) جستجوی ما به داستان‌های ایتالیایی محدود می‌شود و تازه در آنجا به ناتورالیسمی حراف و منحرف برمی‌خوریم. "عاملی که داستان و شعر پس از جنگ ایتالیا را بروشنی از ادبیات پیش از جنگ مجزا می‌کند، توجه عمدی، شدید و بی‌انحراف آن نسبت به مسایل واقعی، آدم‌های واقعی و "واقعیت"های واقعی است". (۱۹)

اگرچه دوران اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ شاهد تحول چیزی بود که می‌توانست نهضت نئورآلیستی ادبیات ایتالیا نام بگیرد، اما این پدیده باندازه‌ی فیلم‌های نئورآلیستی، یکدست، گسترده و منسجم نبود. مری مک کارتی گفته است: " داستان ایتالیایی شاخه‌یی از فیلم ایتالیایی است". اما این‌گفته، اگر به کلمات توجه کنیم، تنها یک رابطه‌ی عَلّی را مطرح می‌کند که شواهدی برای آن وجود ندارد. برخلاف سبک‌های اکسپرسیونیسم آلمان و اکسپرسیو ـ رآلیسم شوروی، بنظر نمی‌رسد که سبک فیلم‌های نئورآلیستی ایتالیایی تا حد زیادی از قالب‌های هنرهای دیگر موجود در آن کشور مایه‌گرفته باشد.

کارگردان ها (۲۰)

کارگردانان فیلم‌های نئورآلیستی چه کسانی بودند؟ وقتی آنها را بعنوان یک گروه اجتماعی بررسی می‌کنیم، ممکن است ویژگی‌های اجتماعی مشترک مشخصی در میان‌شان کشف کنیم که با بعضی جنبه‌های فیلم‌های نئورآلیستی از نظر ساختاری در ارتباط باشد. اطلاعات در مورد طبقه‌ی اجتماعی ـ اقتصادی و مشاغل پدران بیشتر این فیلمسازان، در دسترس ما هست:

کارگردان	طبقه اجتماعی ـ اقتصادی یا شغل پدر
روبرتو روسلینی	معمار و نویسنده
ویتوریو دسیکا	کارمند طبقه متوسط رو به پائین
آلبرتو لاتوادا	آهنگساز
لوکینو ویسکونتی	اشراف‌زاده‌ی ثروتمند
پیترو جرمی	هتلدار
کارلو لیتزانی	تبلیغاتچی
جوزپه دسانتیس	معلوم نیست
آلدو ورگانو	معلوم نیست

بعنوان یک گروه این کارگردانان، غالبا" فرزندان طبقه متوسط و قشر بالایی این طبقه بودند.

سطح تحصیلات رسمی کارگردانان نئورآلیست از این قراربود:

کارگردان	سطح تحصیلات رسمی
ویسکونتی	دانشگاه، رشته موسیقی
لاتوادا	دانشگاه، حرفه‌یی
لیتزانی	دانشگاه، دکتر حقوق
دسانتیس	دانشگاه، رشته ادبیات و فلسفه
جرمی	فنی: انستیتوی علوم دریایی‌جنوا
زامپا	مدرسه بازرگانی
روسللینی	معلوم نیست
ورگانو	معلوم نیست

ظاهرا" کارگردانان نئورآلیست بسیار تحصیلکرده بودند.

دیدیم که یکی از خصایص بازر فیلم‌های نئورآلیستی وجود انتقادات اجتماعی بی‌شمار در آنها بود و بهمین علت سخنگویان حکومت ایتالیا این فیلم‌ها را "مخرب" نامیدند. جهت‌گیری سیاسی کارگردانان این فیلم‌ها از این قرار بود:

کارگردان	جهت‌گیری سیاسی
روسللینی	لیبرال کاتولیک
دسیکا	لیبرال کاتولیک
زامپا	لیبرال کاتولیک
لاتوادا	چپ‌گرا
جرمی	چپ‌گرا

ویسکونتی	مارکسیست ـ لنینیست
لیتزانی	مارکسیست ـ لنینیست
دسانتیس	مارکسیست ـ لنینیست
ورگانو	مارکسیست ـ لنینیست

این جدول وجود گرایش به‌چپ را در میان این کارگردانان (به‌نسبت دو به یک) بصورت یک گرایش غالب نشان می‌دهد.

با در نظر داشتن این واقعیت که در این گروه تعداد مارکسیست‌ها دو برابر تعداد کاتولیک‌ها بود، باید دید که هریک از اعضای این دو گروه چند فیلم نئورآلیستی ساخته‌اند؟

تعدادفیلم‌های‌نئورآلیستی ساخته شده	کارگردانان‌کاتولیک
۳	روسللینی
۴	دسیکا
۲	زامپا
جمع ۹ فیلم	

تعداد فیلم‌های نئورآلیستی ساخته شده	کارگردانان مارکسیست یا چپگرا
۳	لاتوادا
۱	وسکونتی
۱	جرمی
هیچیک ازفیلم‌هایش به‌نمایش‌درنیامد	لیتزانی
۴	دسانتیس
۱	ورگانو
جمع ۱۰ فیلم	

برخلاف جدول جهت‌گیری سیاسی، این جدول نشان می‌دهد که تعداد فیلم‌های ساخته شده توسط هریک از دو گروه سیاسی تقریبا" باهم برابر است. بنظر می‌رسد حق با مورخینی باشد که معتقدند اندیشه‌ی نئورآلیسم ناشی از اتحاد روشنفکران آرمانگرای مارکسیست و کاتولیک برعلیه فاشیسم بود.

هنگامی که به بررسی مشاغل پیشین این کارگردانها می‌پردازیم الگوی مهمی در برابرمان پدیدار می‌شود:

کارگردان	شغل سابق (پیش از فیلم)
زامپا	نویسنده
ورگانو	روزنامه‌نگار
دسانتیس	روزنامه‌نگار
لیتزانی	نویسنده، بازیگر

جرمی	نویسنده
دسیکا	بازیگر ، کارگردان تآتر
ویسکونتی	کارگردان تآتر
لاتوادا	معمار
روسللینی	معلوم نیست

در اینجا می‌توان دید که‌پنج کارگردان از میان نه‌تن ، نویسنده یا روزنامه‌نگار بوده‌اند ، حرفه‌هایی که بخصوص از نوع فعالیت‌های "متعهدانه" بشمار می‌آیند . این جـدول ، بهمراه دو جدول پیشین این نظر را بشدت القاء می‌کند که‌توجه به مسایل اجتماعی و انتقاد اجتماعی که خصیصه‌ی بارز فیلم‌های نئورآلیستی بشمار می‌آید ، از نظر ساختار هم در جهت‌گیری سیاسی مارکسیستی بسیاری از کارگردانان و هم در مشاغل پیشین بیش از نیمی از آنها (نویسنده ، روزنامه‌نگار) ریشه داشته است .

بطور خلاصه ، کارگردانان نئورآلیست گروهی بسیار تحصیلکرده بودند که غالبا از نظر اجتماعی سر منشاء بورژوازی داشتند . جهت‌گیری سیاسی آنها در دو قطب مارکسیستی و کاتولیک (با غلبه‌ی آشکار جهت‌گیری نخست) مشخص می‌شد . اما علیرغم این غلبه ، این دو گروه سیاسی تقریبا" به یک میزان (تعداد) فیلم‌های نئورآلیستی ساخته‌اند . حرفه‌ی پیشین اغلب این کارگردانان نویسندگی یا روزنامه‌نگاری بود . گفته می‌شود که این مشاغل ، و جهت‌گیری سیاسی بیشتر این کارگردانان رامی‌توان یکی از سرچشمه‌های بارزترین خصیصه‌ی فیلم‌های نئورآلیستی یعنی توجه به مسایل اجتماعی و انتقاد اجتماعی دانست .

منابع

1) Georges Sadoul *in Preface to Carlo Lizzanis,*

Le Cinema italien, Paris 1955.

2) P.G. Hovald, *Le Neo - realisme italien, Paris 1959.*

3) Vernon Jarratt, *The Italian Cinema, London , 1951.*

4) Malerba & Siniscalco, *Fifty Years of Italian Cinema, Rome, 1954.*

5) R. Borde' & A. Bouissy, *Le Neo Realisme italien, Swiss, 1960.*

6) UNESCO, *The Film Industry in Six European Countries, Paris & London, 1950.*

7) P. G. Hovald, *Le Neo - Realisme, Broxelles, 1958.*

8) C. de Lavarene, *L 'Italie Contemporaine , Paris, 1956.*

9) Nicola Chiaromonte " *Rome Letter " Partisan Review, June 1949.*

10) Lauro Venturi " *Prevaling Trends in Italy's Film Industry" Films in Review, April 1950.*

11) Blair Bolles, *The Big Change in Europe, N.Y. 1958.*

12) Martin Picker " *Desica in Chicago " Films in Review, May, 1962.*

13) G. Lambert, " *Italian Notes, the Signes of Predicament" Sight & Sound, London, Jan-March 1955.*

14) Blassetti & Rondi, " *Cinema Italiano Oggi* "

Rome, 1950.

15) " Italy ", *1953 - 54 International Motion Pictune & Television Almanac. New York, 1954.*

16) " Italy " *1951 - 52, International Motion Pictune & Television Almanac; New York, 1955.*

17) Lindsey Anderson, " *Panorama at Cannes" Sight & Sound, London, Summer 1956.*

18) *Manifest du Cinema Italien, " Positif ", nov. 1955.*

19) *S. Pacifici, " A Guide to Contemporary Italian Literature" N.Y. 1962.*

20) *Who is Who in Italy (1957 - 58), Enciclopedia del Teatro e del Cinema (Rome 1949) and Other Sources Mentioned in the book.*

نتیجه

وجه اشتراک سه موج فیلمی که دارای سبک یکدست بودند، در چیست؟ در دو موج از این سه موج فیلم، بخشی از یکدستی سبک ناشی از آنست که سناریوی بیشتر فیلم‌ها را یک شخص واحد نوشته است: کارل مایر در اکسپرسیونیسم آلمان و چزاره زاواتینی در نئورآلیسم ایتالیا. یکدستی سبک در اکسپرسیو- رآلیسم شوروی ناشی از عوامل یکدست کننده‌ی دیگری است. زیرا در اینجا سناریست واحدی وجود نداشت.

بررسی ویژگی‌های اجتماعی مشترک کارگردانان فیلم نشان داد که الگوهای مشترک شغلی آنان با درونمایه‌های یکدست و ویژگی‌های سبک هریک از موج‌های فیلم در ارتباط بود. ظاهرا" پیشینه‌ی هنری و تآتری کارگردانان آلمانی، علت چیزی بوده است که مورخین آن را بعنوان "کیفیات تآتری و نقاشی‌وار فیلم‌های اکسپرسیونیستی" مشخص کرده‌اند: کیفیت مصنوعی صحنه‌های "داخلی" که تماما" در استودیو فیلمبرداری شده‌اند، کمپوزیسیون (ترکیب بندی) ایستا و تلاش موفقیت‌آمیز برای "نقاشی" با نور و سایه. پیشینه‌ی حرفه‌یی فنی یا تکنولوژیک کارگردانان شوروی نیز ظاهرا" با کیفیات فنی درونمایه‌ی" دیگرگون کردن محیط " در فیلم‌های اکسپرسیورآلیستی رابطه‌ی علّی دارد. و پیشینه‌ی نویسندگی ـ روزنامه‌نگاری کارگردانان ایتالیایی هم علی الظاهر علت توجه به‌مسایل اجتماعی و انتقاداجتماعی در این فیلم‌های نئورآلیستی بشمار می‌آید.

در هریک از این سه موج دیدیم که جهت‌گیری سیاسی غالب در میان کارگردانان، با ایدئولوژی غالبی که در طرح فیلم دیده می‌شود تطابق دارد. ظاهرا" محافظه‌کاری میانه روانه و دست راستی کارگردانان آلمانی، کمونیسم کارگردانان شوروی و آرمانگرایی چپگرایانه‌ی "کاتولیک ــ مارکسیست" کارگردانان ایتالیایی، با امکانات و موقعیت‌های مطلوب ناشی از شرایط تشکیلات صنعت فیلم در آن سه موقعیت تاریخی همزمان شده است.

در هریک از این موقعیت‌های تاریخی ما به بررسی تاثیر متغیرهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بر مقتضیات تولید فیلم و همچنین بر ظهور و سقوط موج‌های فیلم مشخص ــ که دارای سبک یکدست بودند ــ پرداختیم. نشان دادیم که هریک از موج‌های فیلم تنها هنگامی آغاز شده که چهار شرط ساختاری لازم (زیر) برای پیدایش آنها فراهم آمده است:

(۱) ــ وجود کادر تعلیم دیده‌یی از تکنیسین‌های فیلم، کارگردانان، فیلمبرداران، مونتورها، بازیگران و غیره،

(۲) وجود اساس صنعت فیلم شامل استودیوها، لابراتوارها، فیلم‌خام و تجهیزات،

(۳) ــ وجود تشکیلاتی در صنعت فیلم که با ایدئولوژی موج فیلم آینده یا موافق باشد و یا آنرا تحمل کند،

(۴) ــ وجود معیارها و جو سیاسی که یا با ایدئولوژی و سبک موج فیلم آینده موافق باشد و یا آنرا تحمل کند.

دیدیم که چگونه هریک از موج‌های فیلم تا زمانی که این چهار شرط فراهم بودند، دوام آوردند و چگونه حذف تدریجی یک یا چند عامل از این عوامل، به‌زوال تدریجی و بالاخره نابودی کامل این موج‌ها منجر شد.

((البته)) تحلیل ما از ساختارهای اجتماعی که هنر فیلم را در خود احاطه کرده‌اند، همچنان ناقص ماند. ما بجز این جزئیات پراکنده و غیرجدی (که مثلا" تماشاگران فیلم‌های اکسپرسیونیستی احتمالا" از روشنفکران شهرنشین آلمان عصر وایمار تشکیل می‌شدند، یا تماشاگران فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی، روشنفکران روس شهرنشین دهده‌ی ۱۹۲۰ بودند و تماشاگران فیلم‌های

نئورآلیستی ، از گروهی بین‌المللی و ــ آشکارا ــ غیر ایتالیایی تشکیل می‌شدند) درباره‌ی تماشاگران این فیلم‌ها هیچ چیز نمی‌دانیم .

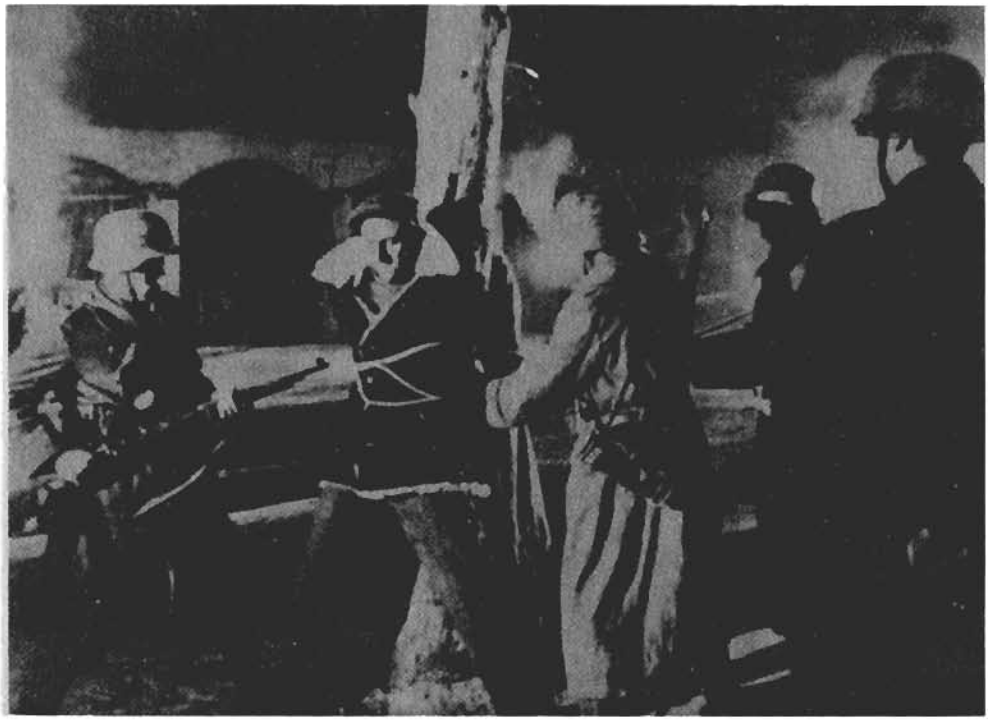
درباره‌ی اینکه هنر فیلم تا چه حد می‌تواند "بازتاب" محیط اجتماعی بشمار بیاید ، ما به نظرات متنوعی دست پیدا کردیم . علیرغم جزم و انتظاری که داشتیم ، تحلیل ما آشکار کرد که اکسپرسیورآلیسم شوروی محیط اجتماعی بلافصل خود را تقریبا" بتمامی به‌فراموشی سپرده بود ، اکسپرسیونیسم آلمان محیط‌اجتماعی خود را بصورتی تغییر شکل یافته و سمبولیک نشان می‌داد ، و این تنها نئورآلیسم ایتالیا بود که بازتابی از محیط اجتماعی خود را بنحوی قابل توجه ارائه می‌نمود . کاملا" آشکار است که در هر مجموعه‌یی از پدیده‌های‌هنری حد یا کم و کیف بازتاب اجتماعی از طریق تجربه و آزمایش معین می‌شود ، نه از طریق حدس و گمان و فرض .

همچون نیلوفر آبی افسانه‌یی بودا ، که گلبرگ‌های سپید آن از آب گل ــ آلودی که ریشه‌های زندگی بخشش را در خود محبوس کرده ، سر بدر می‌آورند ، همه‌ی هنرها و بخصوص هنر فیلم نیز از قلمرو منافع شخصی و مبارزه برای قدرت ، ثروت و مقام فراترند . اما از یک نظر ، این فرا رفتن تنها در وهم امکان‌پذیر است . زیرا پیشینه‌ی اجتماعی سازندگان فیلم و محدودیت‌ها و امکانات زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی ، همه بر هنر فیلم تاثیر می‌گذارند . و هنر فیلم ــ در هر حال ــ وابستگی نهائیش را به ساختارها و نیروهای غیر هنرمندانه آشکار می‌کند .

باشگاه ادبیات
http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
http://bashgaheketab.blogspot.com/

توفیق تجاری "رم شهر بی‌دفاع" به ساختن آثاری کمک کرد که بدون پیروزی آن هرگز شانسی برای ساخته شدن نداشتند.

"پاییزا" این نظر را طرح می‌کند که محیط اجتماعی اخلاق، عشق، دوستی و ارتباط را نابود می‌کند. زنان قربانیان ویژه‌ی آنند و بیرحمی و مرگ، ارزشهای انسانی را بی‌اعتبار می‌کند.

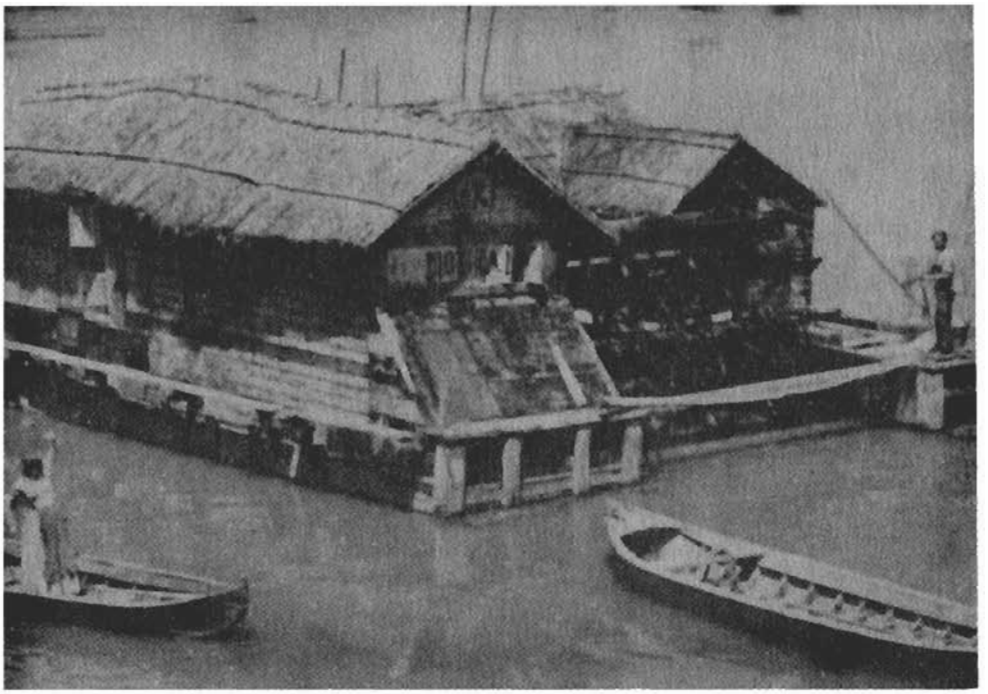


در "خورشید دوباره می‌دمد" این فکر طرح می‌شود که در جریان حکومت فاشیستها بر ایتالیا و جنگ دوم ، مالکان ، همکاران نازی‌ها بودند و دهقانان و کارگران در مبارزه‌ی نهضت مقاومت شرکت داشتند .

"شکار غم‌انگیز" دهقانان خوب را در مقابل زمینداران بد قرار می‌دهد و این نظر را طرح‌می‌کند که مالکین با جنایتکاران که فاشیستهای سابق قلمداد می‌شوند ، همدست هستند .

داستان ملودرام "بدون حسرت" دارای درونمایه‌ی آشنایی است : فساد و محیط اجتماعی ضد انسانی عشق را نابود می‌کند و پیوندی اساسی ، محنت ـ زدگان زمین را بیکدیگر نزدیک می‌کند .

"راهزن" جامعه‌یی را طرح‌می‌کند که در آن مهربانی انسانی و عاطفه محکوم به شکست است ، درونمایه‌ی "راهزن" یک مساله‌ی واقعی ایتالیای ۱۹۴۶ را طرح می‌کند .

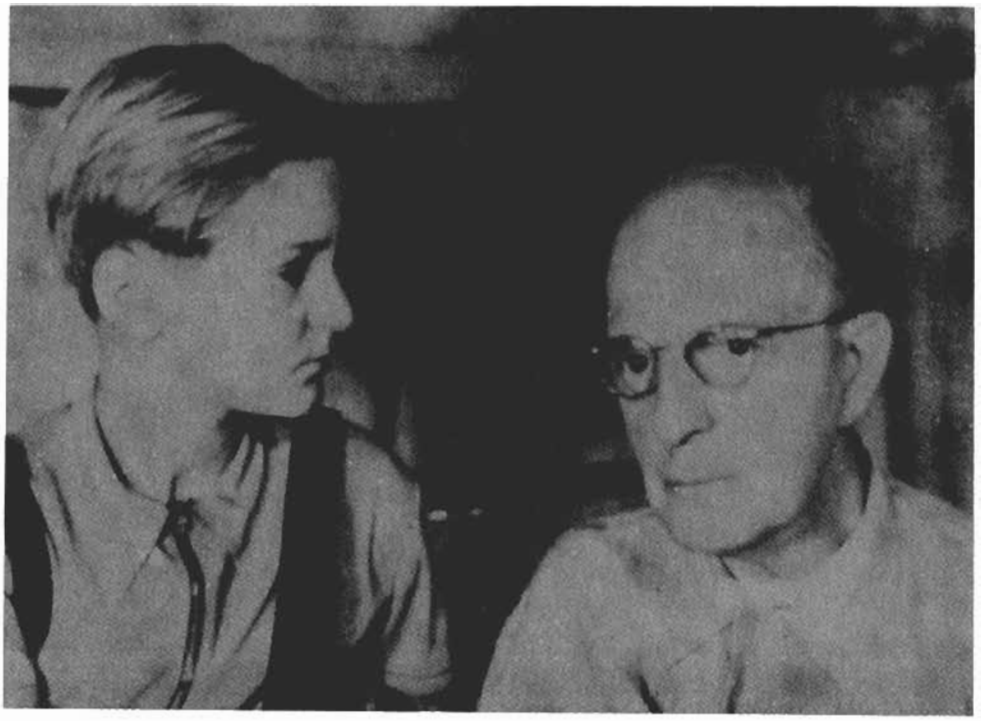


" آسیاب کنار رودخانه پو" بازتابی است از شرایط واقعی کشاورزی ایتالیا در سال ۱۹۴۹ ، سالی که بخش کشاورزی دستخوش آشوبی جدی بود و کارگران کشاورز تقریبا " در سرتاسر ایتالیا برای چندین هفته دست به اعتصاب زدند .

"برنج تلخ" در بازارهای بین‌المللی موفقیت تجاری قابل ملاحظه‌یی بدست آورد، موفقیتی که بخشی از آن ناشی از این واقعیت است که پیام اجتماعی فیلم زیر لایه ضخیمی از توجه به جنسیت پنهان شده بود .

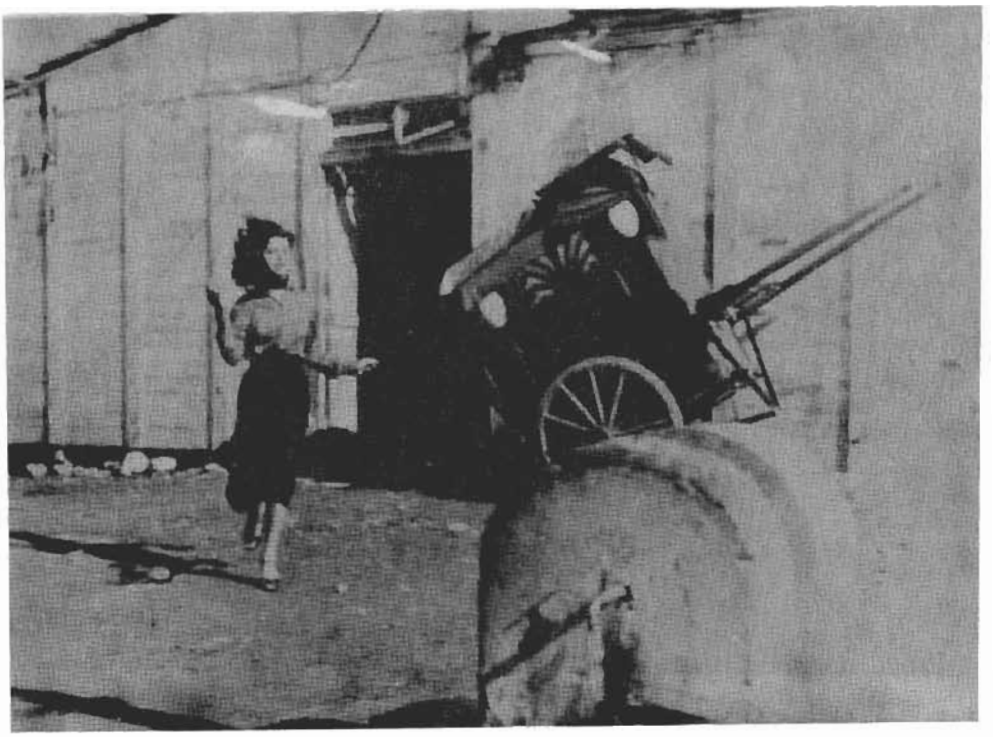
فیلم "آرامشی در میان زیتونها نیست" در میان دهقانان فقیری که از راه پرورش گوسفند و کاشتن زیتون زندگی می‌کنند، ساخته شده و در آن به سرنوشت دهقانان فقیر و "خوبی" که مقهور دهقانان ثروتمند و "بد" هستند، اشاره می‌شود.

"رم‌درساعت ۱۱" تجسم یک فاجعه‌ی واقعی‌ست و مساءله‌ی بیکاری زنان کارمند را بررسی می‌کند و این نظر را می‌دهد که جامعه‌ی ایتالیا مسئولیت رنج و بیکاری ناشی از نابسامانی اوضاع اجتماعی را بگردن نمی‌گیرد.



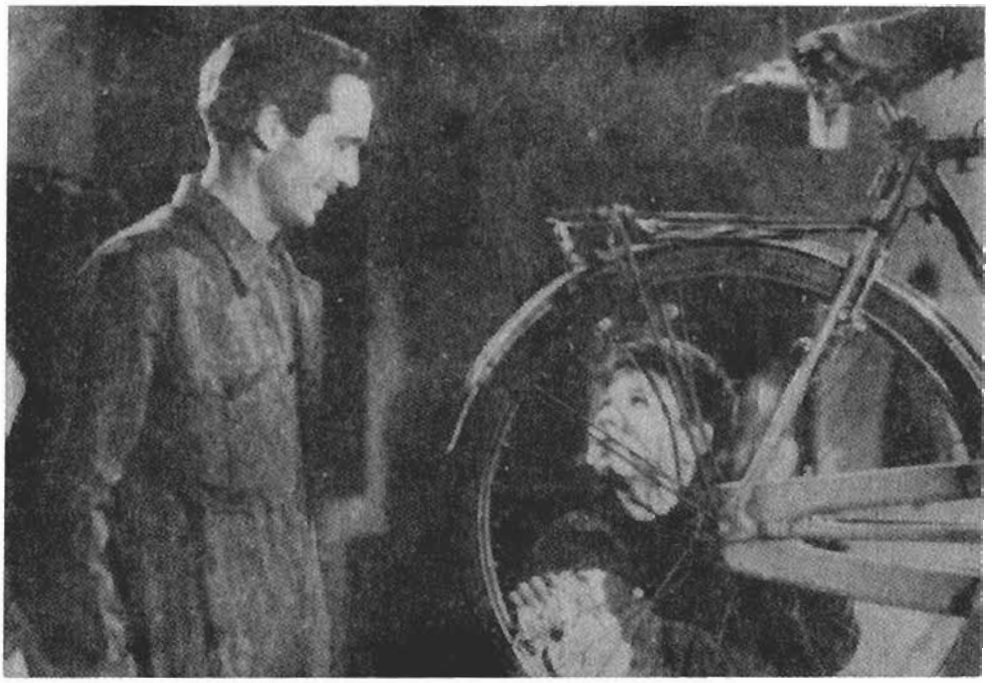
"آلمان سال صفر" با تصویر وضعیت کودکان در دوران جنگ جهانی، بدنبال این فکر است که کودکان قربانیان بزرگسالانندو محیط اجتماعی کاملا" فاسد و ویرانگر است.

"زمین می‌لرزد" شرایط استثمار ماهیگیران سیسیل را که نه صاحب قایق و نه تور هستند و پیوسته مقهور دلالان می‌باشند، طرح می‌کند.



"عشق در شهر" در عین اینکه از نظر زیبایی شناسی نئورآلیسم شکستی به‌حساب می‌آمد، از نظر تجاری نیز با شکست بزرگی مواجه شد و باعث گسترش عکس‌العمل‌های منفی حکومت برعلیه فیلمهای نئورآلیستی گردید.

در ورای دهکده‌ی خواب زده‌ی "زندگی در آرامش" محیط اجتماعی بیرحم و ضد انسانی طرح می‌شود که در آن مهربانی و دوستی افراد باعث نابودی و مرگشان می‌شود.



"دزد دوچرخه"یکی از دو فیلم نئورآلیستی است که مساله‌ی بیکاری در شهرها را مطرح می‌کند و بازتاب دقیقی از وضعیت دردناک مردمان بیکار، پس از پایان جنگ است.

از بسیاری جهات "اومبرتو ـ د" تجسمی از پاره‌یی از افراطی‌ترین هدف‌های زیبایی شناسی نئورآلیسم بشمار می‌آید، این اثر خارق العاده هنری، از نظر تجارتی با شکست بزرگی مواجه شد.

نشر آینه

۳۴۰ ریال