٢١ سينما ما بعد الحرب – عروس الحرب الإيطالية

بقلم : إدوارد بيرى

قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ووجهت أمريكا والعالم بمجموعة من الأفلام الإيطالية التى كانت مدهشة للطريقة التى عالجت بها معالجة واقعية المشاكل الإنسانية ، وخاصة مشاكل الطبقات الفقيرة التى قاست من ويلات الحرب الأوربية واستمرت هذه الأفلام الواقعية الجديدة كما وصفت ، تتدفق من إيطاليا .

إن « عروس الحرب الإيطالية » هى طريقة مناسبة جدًّا لوصف أثر الأفلام الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب على بقية العالم ، وخاصة أمريكا . إن عروس الحرب تنظر إليها بلدها وعائلتها بغرابة ، فهى تبدو بالنسبة لها أقل حظًّا فى العناية مما ينبغى ، وشعرها وملابسها ليست كما يجب أن تكون .

وهذا هو نفس حالة السينما الإيطالية بعد الحرب التى عرضت فى أمريكا وأن عروس الحرب السينمائية هذه كانت غريبة بالنسبة لبلد اعتاد على أفلام أنتجت لغرض الترويح فقط . ولقد أكد قانون صناعة الصور المتحركة والمتعة الأمريكية فى الخيال لرواد السينما الأمريكية أن الواحد منهم سيرى العالم دائماً لا كما كان ، وإنما كما يرغب ويتصور . وفى الأفلام الأمريكية لم تزر الخطيئة والجنس والجريمة واليأس أو القذارة

بصفة دائمة ، والشيء الذى أصابنا بصدمة من عروس الحرب الإيطالية هو أن الشاشة استخدمت فجأة لا لتصوير خيالنا ، وإنما للكشف عن مصاعب الحياة وشدائدها وخاصة تلك التى هى وليدة الحرب والاحتلال والغزو .

ولكن مما لا شك فيه أن هذه ليست هى المرة الأولى التى استخدمت فيها الشاشة من أجل الحقيقة أو وجهة النظر الإيطالية فى الحقيقة لأنه كانت هناك فترات أخذت فيها السينما العالمية بالمذهب الطبيعى وخاصة فى أعمال فون سترونهايم الأمريكية كمثل ، والأفلام الألمانية من إخراج ج .و. بابست كمثل آخر . لم تكن هى الفترة الأولى التى استخدمت فيها هذه الكلمة فى السينما ، إن استخدام كلمة « الواقعية الجديدة » لوصف السينما الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب كان اعترافاً صريحاً بفترات الواقعية السابقة فى عالم السينما حتى فى السينما الإيطالية . وكانت هناك أفلام كثيرة ومخرجون كثيرون يتسمون بالواقعية حتى أن المشاهدين والنقاد والمؤرخين كانوا مستعدين أن يقبلوا الصفة التى أطلقت على إنتاجهم وهى الواقعية الجديدة » ويعترفوا بالعمل كحركة . وبعد أن استخدمنا هذه الصفة ، فإننا وجدنا أنفسنا أمام مهمة صعبة لتحديدها وتقرير أى الأفلام التى تنتمى للواقعية الجديدة وأنها لا تنتمى إليها . ما هى مميزات هذه الحركة وما هى غير المميزات ؟ إنها لمهمة مستحيلة .. مهمة تظهر خطر استخدام نعت لوصف أى شيء أكثر من ميل أو عاطفة للتعامل مع الحياة كما تبدو .

إذا كان هناك أحد فى الواقع يتطلع إلى فكر من شأنه أن يساعده على وصف بعض الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب ، وهى الأفلام التى نصنفها كمجموعة من الأفلام الواقعية ، فإنه ربما سيكون هناك ميل لإغفال الأعراف والتقاليد الفيلمية والدرامية حينما تتدخل فى الرغبة لإظهار الحياة كما يراها المخرج ويحس بها .

ولنضرب لذلك مثلاً ، إن الضرورة الدرامية التقليدية تستخدم لربط أجزاء تمثيلية أو فيلم معاً ، وكل مشهد يتطلب المشهد التالى وفى بعض الحالات يتطلب كل سطر من

الحوار السطر الذى يليه . على أن الضرورة الدرامية ، سواء فى فيلم أم فى تمثيلية هى بمثابة عرف وجده الواقعيون الجدد صعبًا لأسباب عديدة . أهمها هو أن المخرجين الإيطاليين لم يعودوا يؤمنون بعالم من النظام والضرورة حيث يكون لحياة الناس معنى وهدف .. وعلى أية حال فإنهم عاشوا فى ظل أسوأ الحروب فى تاريخ العالم . ومن ثم فإنهم كانوا يعتبرون أنه من السفاهة رواية قصة محبوكة بطريقة نظيفة وحافلة بالفضيلة — بخلاف العالم الذى كان بالنسبة إليهم أى شىء اللهم سوى النظافة والنظام .

ومن ثم فإنك تجد فى عدد من الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب ميلاً نحو التركيب الأبيزودى كما هو الحال فى فيلم « الفلاح » من إخراج روسيلينى . وهذا الفيلم بمثابة ثلاث قصص تعرض فى فيلم واحد . ولقد تخلى المخرجون الإيطاليون عن أسلوب « الحبكة » المحكمة الربط لصالح أفلام غير متماسكة وإنما يربطها رباط واهٍ حول نواة أو جوهر معين .

إن نفس الاتجاه نحو الحديث عن الحياة والتكلم عنها وقد دفع الواقعيين الجدد إلى إغفال الأساليب العادية للفيلم ، وبخاصة تلك الأفلام التى يرون أنها غير صادقة ، فإنه يندر أن تنتهى أفلام ذات المذهب الواقعى الجديد نهاية سعيدة ، فالحياة لا تنتهى نهاية سعيدة ، لِمَ ينتهى الفيلم هذه النهاية ؟ ويبدو أحيانًا كثيرة أن يتوقف الفيلم دون أن يكون هناك ربط بين المواقف . وهناك مسألة معنوية تتعلق بهذا الأمر . لماذا يفرض الترتيب والصفاء بل حتى شعور بالنهاية على السينما فى حين أن الحياة ليست كشىء من هذا ؟ وحينما يواجه مخرجون من ذوى المذهب الواقعى الجديد بمسألة تقليد الحياة أو مسايرة التقاليد الفيلمية والدراسية فإنهم يفضلون تصوير الحياة كما يرونها ويحسون بها .

ولقد تردت أفلام فى أسوأ حالتها ما بعد الحرب الإيطالية إلى النزعة العاطفية السهلة وأصبحت أكثر اهتماماً بالنواحى السطحية للمشاكل الاجتماعية منها بالمسائل نفسها .

وهكذا ، فإن مشاكل البطالة والفقر والجوع فى بعض الأفلام كانت بمثابة ذرائع وخلفيات للميلودراما .

على أن أحسن الحالات التى طرأت على الأفلام الإيطالية كانت حينما خلق المبل الواقعى الجديد أفلاماً صارمة مثل فيلم « الأرض تهتز » الذى أخرجه فيسكونتى ، وهذا الفيلم يصور تصويرًا صادقًا محنة بعض الكائنات البشرية التى يعتبر بؤسهم وتعاستهم نموذجًا لتجربة إنسانية . إن المرء حينما يشاهد فيلم فيسكونتى ، سرعان ما يشعر برغبة جامحة عند المخرج فى التخلى عن مصالحه الشخصية بل عن اهتمامه الأيديولوجى بمحنة طبقة البروليتاريا ، لكى يدع الناس أنفسهم يروون قصتهم ، إن الكاميرا هى دائماً أسيرة للموقف والناس . وليست هناك فى الفيلم خدع سينمائية أو درامية التى من شأنها أن تمكننا من الهروب من مصير الناس الذين نشاهد قصتهم . ولقد تحدث أندريه بازان ، الناقد الفرنسى عن اتجاه الواقعيين الجدد إلى تحبيذ الواقع على مطالب السيكولوجيا أو الدراما . وليس ثمة شك فى أن فيلم « لاتيراتربما » يلخص تلك الرغبة فى مراقبة واستكشاف الموقف الإنسانى كما تصوره حياة عائلة فقيرة من العائلات التى تمتهن صيد السمك .

وهكذا ، فإن ثمة عمقاً إنسانيًا ضمنيًا فى السينما الإيطالية ما بعد الحرب بخلاف كثير من الأفلام التى أنتجت . وهذا لا يبدو على السطح شيئًا أكثر من مجرد استعداد فريد لوضع الأفلام فى وقتها وزمانها . إن فيلم روسيلينى « المدينة المفتوحة » يعترف بالعالم لأن أحداثه تجرى فى شوارع روما فى زمن محدد تماماً فى التاريخ ، أى فى الأيام الأخيرة للحرب . وهكذا فإن كثيرًا من الأفلام كانت مهتمة بالحرب والمقاومة والتحرير . ولكن تحت هذه الناحية السطحية هناك أهمية أعمق – وهى استعداد لمواجهة العالم وتصوير الإنسان كما ينبغى أن يكون ، وتصوير العالم كما ينبغى أن يكون . وهذا لا يعنى أن العالم كما ينبغى أن يترك بدون تغيير ، ليس الأمر كذلك على الإطلاق لأن هناك ثورية فى

الأفلام . لم تقتصر الأفلام على القول : « إن هذه هى طبيعة الأشياء ولكنها تعنى ضمنًا أننا يجب أن نفعل شيئًا بصددها » .

على أنه ليس ثمة ظل من الشك فى أن الأفلام قبل الواقعية الجديدة الإيطالية وبعدها كانت دعائية وإنسانية معًا . حينما أطلت السينما على العالم لأول مرة كانت من مهامها الرئيسية إحياء العالم . وحينما ظهر الفيلم الروسى « بوتمكين » فى عام ١٩٢٥ ، أشيد به على أنه عملٌ واقعى رائعٌ جديدٌ ، يستغل مشاهد خارجية وخلفيات حقيقية وقصة حقيقية . وقد صادفت أفلام روبرت فلاهرتى أيضاً تقديرًا كبيرًا نظرًا للطريقة التى تناولت بها هذا العالم .. لقد كان جون جريرسون وغيره من التسجيليين البريطانيين قبل الحرب العالمية الثانية وفى أثنائها ينتجون أفلامًا تبدو وكأنها تعمد إلى إعادة تصوير العالم كما كان . ولكن فى النصف الثانى من الخمسينيات بدأت حركة عرفت بالسينما الواقعية – السينما المباشرة أو السينما الحرة ، التى كانت أهدافها تصوير الأشياء كما حدثت .

وبمعنى آخر ، لقد كان هناك ميل واقعى فى السينما . فقد أتى كل جيل جديد بمجموعة من الأفلام التى تبدو أنها ترينا العالم على حقيقته . ومع كل حركة من هذه الحركات تشارك فى الاحتفال وإنْ كنا نعلم أننا سبق أن شاركنا فى هذه الاحتفالات مرات عديدة . والمسألة هى أن كل انتفاضة جديدة للواقعية ليست واقعية كرد فعل للأكاذيب والخيالات السابقة . إن منتج الفيلم لا ينتج فيلمًا لكى يصف لنا الحياة فحسب ، وإنما يحاول ، ربما من غير علم ، أن يدمر الأوهام السابقة التى عشناها .

إنه لمن الأهمية بمكان أن نرى هذه النواحى الواقعية الجديدة المختلفة فى هذا الضوء – كرد فعل لا كحقيقة ، وإلاَّ فإنه سيستحيل علينا أن نفهم لماذا تبدو لنا غالبية الأفلام الواقعية الجديدة مركبة ومقسمة إلى مراحل – وهى مسألة مختلفة تمام الاختلاف عن تجربة المشاهدين فى ذلك الزمان الذين طالما آمنوا بحقيقة الفيلم . إن المسألة ليست

هى أنهم على خطأ ونحن على صواب ، ولكن الواقعية فى السينما هى مجموعة من التقاليد المتغيرة . إن ما كان يبدو حقيقيًّا لرواد السينما فى عام ١٩٤٦ سيبدو لنا حتما مزيفاً . وإن ما نعتبره نحن اليوم حقيقة مطلقة ستبدو شيئا كالخيال لأحفادنا ، إن السينما بهذا المعنى تبدو كوحش يفترس نفسه ، ذلك لأن كل مرحلة من مراحل الواقعية لابد وأن تفترس وتُلتهم وتحل محلها مرحلة جديدة وتنسخها مرحلة جديدة من الإلهاء السينمائى .

إننى أذكر هذه الحقائق عن الواقعية السينمائية لكى لا أقلل من أهمية الأفلام الإيطالية فيما بعد الحرب ، وإنما لأضعها فى المنظور التاريخى ، إنها لم تؤثر على جيل كامل من رواد السينما والمنتجين ، ما فى ذلك ريب ولا جدل ، ولكن المنظور التاريخى هام وإلا فإننا لا نستطيع أن نفهم ما هو الشىء الذى أثر على هذه الفكرة من الناس .

ومن المهم أيضا أن نضع الواقعية الجديدة فى منظورها التاريخى . وهناك فى الحقيقة نواح عديدة من سينما ما قبل الحرب يمكن اعتبارها على أنها تمهيد للطريق إلى سينما ما بعد الحرب أولاً ، هناك الكتابات النظرية العديدة التى أيدت العودة إلى معالجات وموضوعات أكثر واقعية وخاصة الإيطالية منها . وإلى جانب ذلك ، هناك أفلام عديدة مثل فيلم « القضبان الحديدية » من إخراج كاميرين وفيلم « الحذاء » من إخراج بلاستين ، وفيلم « الصلب » من إخراج روثمان التى تم إنتاجها فى إيطاليا وغيرها من الأفلام الأخرى الكثيرة التى دلت على وجود اتجاه فى أواخر العشرينيات والثلاثينيات نحو وهم كبير من الواقعية وأخيرًا ، حدث فى النصف الثانى من الثلاثينيات أن الحكومة الفاشية هيأت البيئة التى جرى فيها تدريب الكثيرين من العاملين فى الحقل السينمائى وتشجيعهم وإتاحة خبرات كثيرة لهم .

وعلى أية حال ، فإن الحرب حينما أصبحت تبدو أقل بعدًا من النصر الحاسم وأقرب إلى أن تتحول ككابوس مأساوى ، فإن طبيعة الأفلام بدأت تتحول تحولاً يسيرًا من

تلك الأفلام التى أنتجت فى السنوات الست السابقة . وهكذا ، فإنه فى عام ١٩٤١ أنتج ريناتو كاستيلان وفيتوريو دى سيكا وماريو ماتولى وروبرتو روسيلينى وجيانى فرانشيولينى وحتى ماريو كاميرينى أفلاماً تلمح إلى احتمال وجود أمانة جديدة وصدق جديد . وما أن حل عام ١٩٦٢ حتى أصبح واضحًا أنه يمكن إجراء تغييرات . ففى ذلك العام انتهى بلاسيتى من فيلم « أربع خطوات فى السحب » وأتم فرنسيسكو دى روبرتيس فيلم « رجال فى الأعماق » ولوشينو فيسكونتى الذى أخرج فيلمه الأول « ذهول » . لقد أثبت فيلم بلاسيتى من جديد أنه قادر على معالجة الواقع اليومى بقدر من الحساسية فى حين أن فيلم روبرتيس ظهرت فيه الحاسة التسجيلية التى كانت سائدة لمدة طويلة فى الأفلام الإيطالية . وكان لفيلم فيسكونتى الذى حاكى به فيلم جيمس كين « رجل البريد يقرع الجرس مرتين » أكبر الأثر لأنه كان الفيلم الروائى الأول الذى يظهر خلال مدة سبع أو ثمانى سنوات والذى أظهر الحياة بأنها شىء أقل من الفرح والسعادة . وعلى هذا فإن فيلم « الذهول » يعتبر « مكاناً » مناسباً للتمييز بين الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى أواخر الثلاثينيات وظهور حركة أشير إليها أحياناً بأنها « الواقعية الجديدة » . ومن الأشياء التى تميزت بها الواقعية الجديدة الاستعداد للإقرار بأن الحياة لا تتألف كلية من فكاهة الصالونات والأزمات العاطفية التى يفصح عنها فى « التليفونات البيضاء » لقد كانت الأفلام الأولى ذات الواقعية الجديدة تتميز بدخول الغواص فى الناس والحياة وفى جنون مصير الإنسان وعدم الأمن والرعب ، وعلى هذا النحو كان تحول فيلم « الذهول » والأفلام التالية عن الأعمال الإيطالية السابقة .

إن مولد الواقعية الجديدة الإيطالية غالباً ما يرتبط مع فيلم « روسيلينى روما المدينة المفتوحة » الذى أنجز فى عام ١٩٤٤ . وليس ثمة شك فى أن سبب ذلك يعود من ناحية إلى أن مشاكل حقوق العرض والتوزيع قد منعت فيلم « الذهول » من دخول أمريكا . ولقد أعقب فيلم « المدينة المفتوحة » فى السنوات التالية عدد من الأفلام التى

وصفت بالأفلام الواقعية الجديدة منها فيلم « الفلاح » لروسيلليني وفيلم « لمعة الحذاء » لفيتوريودى سيكا و « الشمس تشرق ثانية » لالدو فيرجانو ، و « اللص » من إخراج البرتو لاتوادا وفيلم « العيش فى سلام » من إخراج لويجى زامبا وفيلم « الصيد المأساوى » من إخراج جوسبى دى سانتيس وفيلم « الأرض تهتز » من إخراج فيسكونتى وغيرها .

ولقد صادف كثير من هذه الأفلام ترحيباً دوليًّا كبيراً كدليل جديد على الطاقة الخلاقة الفريدة التى وصفت بالواقعية الجديدة . وقد اقتصر نجاح عدد قليل من الأفلام على إيطاليا وحدها .

إننى لأود أن أسترسل كثيرًا فى تعريف الواقعية الجديدة ، أو رسم طريق الحركة ، لم تكن ثمة حركة قائمة بذاتها ، وإنما كانت هناك ميول واتجاهات ظهرت فى أفلام مختلفة . أما بالنسبة للموضوع فكانت الأفلام تتميز بمعالجتها لواقعية اجتماعية بينها التى تركزت حول مشاكل الفقر والجوع والبطالة والاضطهاد الطبقى ووحشية الإنسان فى معاملة أخيه الإنسان . ولقد رددت أفلام كثيرة مشاكل الحرب وأشادت أفلام كثيرة أخرى بشجاعة المقاومة وبطولتها . وركزت أفلام فى حالات كثيرة مثل فيلم « لص الدراجة » وفيلم « العيش فى سلام » على الإشارة إلى تطرف السلوك الذى قد يصل إليه الناس تحت ضغوط الحرب والمشاكل الاجتماعية . ففى فيلم « لص الدراجة » اضطر بطل الفيلم إلى سرقة دراجة رجل آخر واضطر بطل فيلم « العيش فى سلام » بالرغم من وداعته ، إلى إطلاق الرصاص على رجل آخر .

إننى أعتقد بأن أهمية الأفلام الإيطالية فى أثناء هذه الفترة تكمن بالطريقة التى أظهرت فيها الأفلام معاينتها . وفى حين أن الواقعية الاجتماعية مهمة حقًّا ، فإننى أقول إن هذه الواقعية الاجتماعية كان لها أثرها على المشاهدين نتيجة لاستخدام عوامل مميزة محددة مثل الممثلين غير المحترفين والتركيب الاستطرادى والغموض المتعمد فى التمثيل ومواضع إطلاق الرصاص والإنارة الطبيعية وغيرها من الأجهزة السينمائية الأخرى .

على أن أهم ناحية هى بالتأكيد استخدام بعض العوامل المميزة للاحتفاظ بالارتباط بتجربة مخرج الفيلم نفسه . ولقد ذكر مؤرخ فيلمى فى معرض بحثه لفيلم روسيلينى « المدينة المفتوحة » مثلاً إن غالبية الأحداث جرت فى أماكنها وإن الممثلين كانوا يمثلون شخصيات أناس حقيقيين :

> لقد كان مبدأ اختيار الشخصيات يجرى بنفس الواقعية التى يتم بها اختيار المواضع . إن دور دون بيترو ، الراهب الذى لعبه الدو فابريزى ، يعتبر مثلاً صورة مشتركة لراهبيْن ، هما دون موروسينى ودون باباجاللو ، وكلاهما نفذ الألمان فيهما حكم الإعدام لمساعدتهما قادة المقاومة وأسرى الحلفاء الهاربين ، وقد مثل ماتفريدى ، زعيم المقاومة دور سيليستى فيجارفيل بينا . أما دور خطيبته (التى قامت به آنا مانيانى) فقد اقتبس من حادث امرأة أطلق الألمان النار عليها وأردوها قتيلة فى فياجيوليو سيزار ، بنفس الطريقة التى عرضت فى الفيلم وذلك حينما كانت تحرض نسوة فى حى شعبى لقذف الرجال بالحجارة الذين اقتادوا زوجها . حتى رئيس الجستابو الغليظ القلب الذى لعب دوره هارى فبيست هو صورة مشتركة لكابلر ، رئيس مقر رئاسة الجستابو المشئوم فى فياتاسو ودولمان ، القائد الألمانى لروما فى أثناء الاحتلال .

إننى لست أدرى ما إذا كانت مصادر هذه المعلومات موثوقا بها ، ولكن على ضوء الدليل الآخر عن هذا الفيلم والأفلام الأخرى المنتمية إلى تلك الفترة ، يبدو محتملاً جدًّا أن تكون الشخصيات قد كيفت حسب أناس معينين ، ومن فوائد التكييف حسب

أناس معينين وحوادث ومشاعر معينة ، هو أن الأفلام يندر أن تكون قد ترددت فى عرض غوامض المشاعر والتجربة والشخصية وأن شخصية مثل ماتفريدى ، بطل المقاومة فى فيلم « المدينة المفتوحة » ، كان يرى أحياناً متعبًا إلى حد الإرهاق ومتذمرًا بل وأقل التزاماً .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه حتى حينما كان يتم استخدام ممثلين محترفين ، فإن الشخصيات والمواقف التى تمثل أدوارها كانت محددة حتى إن المشاهد كان يشعر أنه يرى الممثلين وكأنهم يمثلون حياتهم أنفسهم . وليس ثمة شك فى أن هذا الشعور كان قويًا بصفة خاصة حينما كانت الأفلام تستخدم ممثلين غير محترفين ، وكان المشاهدون يساورهم نفس الشعور بالنسبة للواقع والأماكن التى جرت فيها الأحداث .

إن ما أسىء فهمه عن استخدام الممثلين غير المحترفين والمواضع الفعلية هو هذا التأثير الغامض الذى يحدثه استخدام ممثل لكى يلعب دور غير ممثل ، وكذلك استخدام غير ممثل ليلعب دور ممثل . وكانت التجربة واضحة فى مشاهدة فيلم مثل « الأرض تهتز » أو فيلم أحدث « وجهة نظر زابريسكى » الذى أخرجه أنتونيونى . إن المرء فى الواقع لا يمكن أن يفهم التمثيل فى هذا الفيلم بدون الرجوع إلى فيلم « الأرض تهتز » أو ما يشابهه . ولما كان فيلم « الأرض تهتز » قد عرض قصة حياة عائلة صقلية تمتهن صيد السمك ، فإنه استغل أفراد العائلة كممثلين فى قصتهم وقد عرضت هذه القصة فى قريتهم . ومن ثم لم يكن هناك ادعاء أو تظاهر بالتمثيل المحترف . والواقع أن كثيرا من اللمسات والتمثيل وخطوط الحوار قد عرضت بطريقة أوضحت أن هؤلاء ليسوا ممثلين محترفين يجرى توجيههم من جانب شخص وراء الكاميرا . وإذا عمد المشاهد إلى المقاومة فإن النتيجة يمكن أن تكون مجرد إحساس بأسوأ تمثيل يمكن تصوره ولكن إذا لم يعمد المشاهد إلى المقاومة ، فإنه سيصبح لديه إحساس قوى بالواقعية وهو شعور قوى بأنه يرى هؤلاء يمثلون ويضفون شكلاً واضحاً ملموساً إلى قصتهم أنفسهم ومكانهم . وفى هذا الإطار

تصبح الصفة المرحلية للتمثيل وسيلة لإذكاء إحساس المشاهد بالواقعية .

وهكذا فإنه فى الوقت الذى يكون لا جدوى فيه خلق تعريف معيارى لحركة وصفت وصفاً جائراً بأنها واقعية جديدة ، فإنه يمكن القول أنه فى المدة بين عامى ١٩٤٢ و ١٩٥٢ ظهر عدد من الأفلام التى وإن كانت تختلف عن بعضها البعض فى كثير من النواحى ، إلا أنها تشترك فى الاهتمام بالمظالم والمشاكل الاجتماعية واستخدام بعض العوامل المميزة مثل ممثلين غير محترفين والتصوير فى المواقع المحددة . وإلى جانب ذلك يجب أن يكونوا مستعدين لإقرار بأن الحياة أقل من أن تكون مريحة وسارة بل كثيرًا ما تكون غير محتملة وبلا معنى .

وكما أن من المستحيل تحديد أصول وتطوير حركة كالواقعية الجديدة بالضبط ، فإنه من المستحيل أيضًا إيراد أسباب انهيارها بالتفصيل ، فقد ساهمت عوامل كثيرة فى اختفاء الواقعية الجديدة ، فمن جهة وجدت الكنيسة أن بعض الأفلام عدوانية النزعة كما فعلت الحكومة الإيطالية التى اتجهت سياساتها الاقتصادية إلى عدم تشجيع تلك الأفلام الإيطالية التى عرضت بطريقة غير مناسبة وجهات النظر الإيطالية والشعب الإيطالى على أن ثمة عوامل أخرى أيضاً ، فالحركات تفقد حماسها تمامًا مثلما يحدث حينما تتقدم السن بالمنتجين السينمائيين ، ثم يلجئون إلى مصادر أخرى تكون لهم ينابيع للإلهام .

ومهما كانت الأسباب ، فإن من الواضح أن الأفلام بدأت تتغير تغيرًا طفيفاً فى أوائل الخمسينيات . فالفيلم الذى أخرجه فيلليني وهو فيلم « الشيخ الأبيض » وما يتضمنه من فكاهة ودعابة وفيلم « قصة حب » الذى أخرجه أنتونيونى ، بمعالجته مشاكل الطبقة المتوسطة يعتبران مؤشرين إلى هذا التحول فى السينما الإيطالية ما بعد الحرب .

ويبدو عندئذ أن عروس الحرب الإيطالية قد استوعبتها البيئات الجديدة المحيطة بها

فقد اختفت علامات الاختلافات ، وأصبحت ترتدى نفس الملابس التى يلبسها عالمها الجديد وتتحدث لغته ، وصفوة القول أن عروس الحرب الإيطالية أصبحت مواطنة أخرى فى السينما العالمية .

على أن الواقعية الجديدة كموقف معين واتجاه لاستخدام بعض العوامل المميزة ، استمرت فى الوجود . ويستطيع المرء مثلا أن يلمس فى غالبية الأفلام الموصوفة بالسينما الواقعية نفس الميول والمواقف ، وإن كانت تتسم بشىء من التقدم نظرا للتغييرات التى جرت فى التكنولوجيا ، إن إدماج الصحافة والفيلم فى الأفلام التسجيلية التليفزيونية قد أثر بدوره على الفيلم الروائى .

ولو أننا أردنا النظر إلى أوجه التوافق والتماثل والمقارنة لوجدنا أن حركة الواقعية الجديدة الإيطالية مدينة إلى الأفلام الإخبارية فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وما زالت هناك علاقات وأوجه تشابه . ففيلم مثل « العصبة المتوحشة » من إخراج بكنباه ، ماكان يمكن إنتاجه لو لم يكن الجمهور الأمريكى مطلعا أولا بأول ، بواسطة التليفزيون ، على أخبار الحرب الدامية فى فيتنام . ومن ثم فإنه من الصعب الحديث عن أسباب المؤثرات ، ولكن المؤرخ يمكن أن يرى التوافق بين الفيلم الإخبارى الإيطالى والواقعية الجديدة ، كما نرى اليوم أوجه التوافق والتماثل بين الواقعية الجديدة الإيطالية وصناعة الأفلام فى هذه البلاد واضحة وخاصة فى العلاقة بين الفيلم الروائى الأمريكى والتليفزيون المعاصر.

إن الطفل فى الواقع هو الأب للرجل ، ومن ثم فإن الفيلم التسجيلى التليفزيونى هو ابن الواقعية الإيطالية وذو أثر كبير على الفيلم الروائى المعاصر.

إن للواقعية الجديدة الإيطالية أطفالا كثيرين لأن هناك أنواعا كثيرة من الواقعية الجديدة الإيطالية ، إن الأنواع المختلفة للواقعية الجديدة – الاجتماعية والنفسانية والشكلية – بينها شىء واحد مشترك ، وقد قال فيديريكو فيلليني فى هذا الصدد :

إن الواقعية الجديدة تعنى النظر إلى الواقع بعين أمينة ، ولكن أى نوع من الواقع – وليس فقط الواقع الاجتماعى وإنما الواقع الروحى والواقع الغيبى ، وكل شىء فى داخل الإنسان . . إن الواقعية الجديدة ليست هى مسألة ما تعرضه أنت ، لأن روحها الحقيقية تكمن فى كيفية عرضها . إنها تماما طريقة النظر بدون أى تحيز .

obeikandl.com