کارناوال فدریکو فلینی

به کوشش : مسعود فراستی

کارناوال فدریکو فلینی

به کوشش مسعود فراستی

کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران
زمستان ۱۳۷۷

سینماگران بزرگ/۲

کارناوال فدریکو فلینی

به‌کوشش: مسعود فراستی

ناشر: کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران

طراح روی جلد: شیرین جم

چاپ اول: زمستان ۱۳۷۷

تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه

حروفچینی: ایثارگران

لیتوگرافی: ندا

چاپ و صحافی: رسالت

صندوق پستی ۱۷۱۸۵/۶۵۳

شابک x ـ ۰۲ ـ ۶۵۲۹ ـ ۹۶۴

ISBN 964 - 6529 - 02 - x

فهرست کتاب

پیشگفتار ناشر ۹

I. به روایت خودش

فلینیِ فلینی / فدریکو فلینی / سعید خاموش ۱۴

حرفهٔ من / فلینی / لیلا ارجمند ۳۸

زندگی تلخ پول / فلینی / کامیار محسنین ۴۷

خیالپردازی باشکوه / گفت‌وگو با فلینی / پیر کست ۵۳

راهی فراسوی نئورئالیسم / گفت‌وگو با فلینی / گیدئون باکمن / کامیار محسنین ۷۵

سینما، زن است / گفت‌وگو با فلینی / گیدئون باکمن / حمیدرضا منتظری ۸۷

یک طرح کوتاه / فلینی / مسعود فراستی ۱۰۲

II. به روایت دیگران

یک فرماندهٔ بی‌چون و چرا / جولیتا ماسینا ـ تولیو پنیلی ـ جوزپه روتونو ـ مارچلو ماستروپانی ـ آلبرتو سوردی ـ آنتونی کوئین ـ کلودیا کاردیناله ـ آنتونیونی ـ فرانچسکو روزی ـ سرجو لئونه ـ ایتالو کالوینو ـ کارلو لیتزانی ـ آلبرتو لاتوادا ـ دینو دولارنتیس ـ فرانکو کریستالدی ـ ژان کلود بریالی ـ ژرژ سیمینون ـ مارتین اسکورسیزی اینگمار برگمان ـ آکیرا کوروساوا / به کوشش امید روحانی ۱۱۰

III. دیدگاه‌ها

فلینی، خیال، نئورئالیسم / لئو برادی / شهراد تجزیه‌چی ۱۵۴

سفر یک روح / استفان ال. هنسن / کامیار محسنین ۱۵۸

فلینی، نئورئالیسم ایتالیا و نماهای دیدگاه / فرانک بورک / محمدعلی نجفی ۱۶۴

ایهام هجو / ژیلبر سالاشا / شهراد تجزیه‌چی ۱۷۲

رقص ابدی / پیتر هارکورت / مازیار اسلامی ۱۸۱

خودآگاهی و فردیت / فرانک بورک / محمدعلی نجفی ۱۸۹

دلقک‌ها را بفرستید / ریچارد شیکل / اختر اعتمادی ۲۰۴

شهر دوگانه فلینی / اریک رُد / کامیار محسنین ۲۱۵

فلینی: $7\frac{1}{4}$ تا $8\frac{1}{2}$ / کیومرث وجدانی ۲۳۳

هجاگوی اسطوره و انسان / یوسفعلی میرشکاک ۲۴۵

IV. نقدها

تلاش برای خودباوری ـ *روشنایی‌های واریته* / فرانک بورک / محمدعلی نجفی ۲۵۸

واقعیت واقعی، واقعیت خیالی ـ *ولگردها و جاده* / جان‌راسل تیلور / شهراد تجزیه‌چی ۲۶۵

در ستایش لذّت گریز ـ *ولگردها* / امیر عزّتی ۲۷۷

شعری در ستایش بلاهت معصومانه ـ *جاده* / ادوارد دلارو / حمیدرضا منتظری ۲۸۳

تقدیر تنهایی ـ *جاده* / شیرین جم ۲۹۸

نمایش تک نفره ـ *شب‌های کابیریا* / اندرو ساریس / شهراد تجزیه‌چی ۳۰۶

تهی کردن از انسانیت ـ *زندگی شیرین* / نورمن هالند / کامیار محسنین ۳۱۶

بشریتی ناتوان ـ *زندگی شیرین* / هژیر داریوش ۳۳۰

بیگانهٔ فلینی ـ *زندگی شیرین* / کامیار محسنین ۳۳۶

ساختار آینه‌ای ـ *هشت و نیم* / کریستین متز / روبرت صافاریان ۳۵۲

تغزّل خاطره ـ *هشت و نیم* / کامران شیردل ۳۶۲

مکالمه‌ای با درون ـ *هشت و نیم* / جمشید ارجمند ۳۷۶

از نئورئالیسم تا سینمای مدرن ـ *هشت و نیم* / امیر پوریا ۳۸۱

سفر به جهان روزمرگی ـ *جولیتای ارواح* / خسرو دهقان ۴۰۹

ساتیریکون فلینی یا دوزخ فلینی ـ *ساتیریکون* / استنلی کافمن / پرویز جاهد ۴۱۳

نقشی از دیوار ـ *ساتیریکون* / پرویز دوایی ۴۲۲

رُم به روایت فلینی ـ *رُم* / آیدین آغداشلو ۴۲۸

سفر ـ *رُم* / کامبیز کاهه ۴۶۷

فیلم به عنوان خاطره ـ *آمارکورد* / ملسنت مارکوس / حمیدرضا منتظری ۴۹۷
کابوس ذهنی شگفت ـ *آمارکورد* / جراد طوسی ۵۰۹
گلوریا.ان ـ پوچی‌دنیا ـ *وکشتی به راهش ادامه‌می‌دهد* /اولیویه آسایا/ آرزو فکری‌ارشاد ۵۱۴
گام به گام با فلینی ـ *آوای ماه* / ارمانو کاوازونی ۵۲۳
صورتکها / تیری ژومس / آرزو فکری ارشاد ۵۳۳

V. یک نگاه

بر مزبر سینما / مسعود فراستی ۵۴۰

VI. طرح‌های فلینی

دفاع و مصور کردن یک مکتب خودساخته / رولاند توپار / شیرین جم ۵۵۶

VII. وقایع‌نگاری زندگی و آثار ۵۷۵

VIII. فیلمشناسی ۵۷۹

IX. کتابشناسی ۵۹۵

پیشگفتار ناشر

فدریکو فلینی از بزرگان سینماست که در دلبستگی به سینما و تاریخ سینما کمتر می‌توان همتایی برای او یافت.

سینما، برای او از یک سو پدیده / عنصری اتوبیوگرافیک است؛ زندگینامه‌ای از یک افسانه با تمام خصوصیاتش، و به قول خودش: «حس شگفت‌انگیز تماشاگر زندگی درونی خود بودن را دوست می‌دارم.»

این مشخصهٔ زندگینامه‌ای او مرزهای روان را درنوردید. از سویی دیگر سینما، برای او نه پز «آفرینش» روشنفکرانه، که حرف زدن با مردم کوچه و بازار است و خنداندن آنها.

نئورئالیسم ایتالیا برای فلینی، صرفاً به تصویر کشیدن شرایط و اوضاع اجتماعی شخصیتهایش نیست، بلکه به تصویر کشیدن روح انسانهاست.

فیلمساز ما هر پروژه سینمایی خود را در قالب تجربه‌ای از خویش به تصویر می‌کشد. جاده، قدم نهادن او در پراهمیت‌ترین مسأله روزگار ایتالیاست، با طرح اندیشه‌ای تازه و نگاهی نوین که بسیاری از نئورئالیستها را از اندیشهٔ قصور فلینی از راه نئورئالیسم به خشم و اعتراض آورد. در جاده نگاهی طرح شد که فلینی همچنان به آن وفادار ماند.

اینکه جاده و بسیاری فیلمهای او از فقر و بدبختی می‌گوید، با شخصیتهای بظاهر غریب، بسیاری را به این گمان آورد که او از واقعیت فرا می‌رود، در حالی‌که

چنین نیست.

خودِ او می‌گوید: «وقتی در فیلم‌هایم شخصیت‌هایی قدری عجیب و غریب وارد می‌کنم، مردم می‌گویند من اغراق کرده و فلینی وار فیلم ساخته‌ام، حال آنکه بر خلاف تصور آنها واقعیت را تعدیل می‌کنم و تلخی‌اش را از آن می‌گیرم.

فلینی، غلظت و سنگینی فقر را می‌گیرد و به انسان عطا می‌کند - به جلسومینا جاده و... ـ انسان برای او مهمتر از شرایط اجتماعی است؛ بُعد معنوی انسان بخصوص.

فلینی، همچنین از باهویت‌ترین سینماگران تاریخ است. و آدمها و محیط و فضاهایش ـ که بسیار دوستشان می‌دارد ـ بشدت ایتالیایی است، و نه هیچ کجایی ـ او یکی از بزرگترین منتقدان انحطاط اخلاقی انسان در عصر مدرنیسم است؛ اشرافیت پوسیده، خرافات و مذهب ریاکارانه کلیسایی مسلط بر غرب را ریشخند می‌کند. و به ذات معصوم انسان ارج می‌نهد.

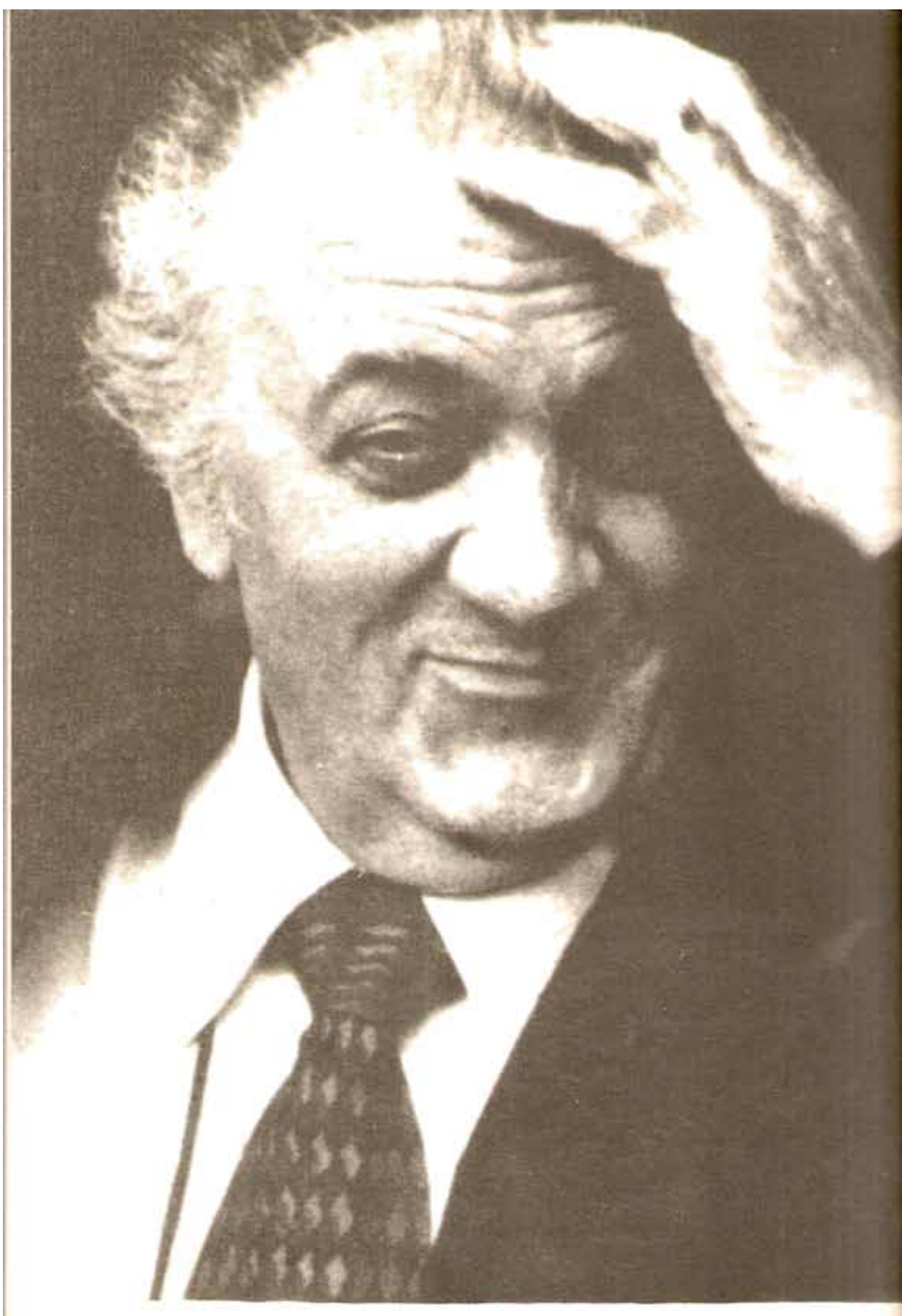
با تردید او یکی از خویشاوندترین هنرمندان تاریخ سینماست. هنرمندی است که هنرش با او در قرینه است.

می‌گوید: من همه چیز را از خودم ساخته‌ام، دوران بچگی، شخصیت، حسرت دوران از دست رفته، رؤیاها و خاطره‌ها را، فقط برای آنکه بتوانم آنها را برای دیگران تعریف کنم.

و اصالت فلینی چنین اصالتی دارد.

کانون فرهنگی ـ هنری
ایثارگران

I. به روایت خودش



فلینیِ فلینی

من در عین دروغگو بودن، آدم صادقی هستم

❑ **فدریکو فلینی**

وقتی ده سالم بود، همهٔ شماره‌های مجلهٔ Corriere dei piccoli (روزنامهٔ بچه‌ها) را جمع می‌کردم؛ این مجله‌ها به من کمک می‌کردند تا در یک دنیای خیالی زندگی کنم. در این مجله مرتب قصه‌های چطور پدرم را تربیت کنم، فلیکسِ گربه و بوب مک نات را دنبال می‌کردم.

در هفده سالگی ترک تحصیل کردم و مشغول به کار شدم. به فلورانس رفتم و سه ماهی آنجا ماندم؛ در آن شهر به مجلهٔ ۴۲۰ ـ تنها مجلهٔ فکاهی ایتالیایی آن زمان ـ کاریکاتور و کمیک استریپ می‌فروختم؛ ولی چون مادرم اهل رُم بود، آرزوی من هم رفتن به آنجا بود. به محض ورود به رُم احساس کردم بالاخره در خانهٔ خودم هستم. حالا رُم مثل آپارتمان خصوصی من است و جذابیتِ پنهان این شهر هم از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد: آدم فکر نمی‌کند که در یک شهر است؛ احساس

می‌کند در آپارتمان خودش دارد زندگی می‌کند.

من رنگ‌پریده و عاشق‌پیشه بودم. موهایم زیاده از حدّ بلند و پیراهنم همیشه کثیف بود. در مجلهٔ Popolo di Roma به‌عنوان منشی کار می‌کردم؛ نامه‌های رسیده را باز می‌کردم، نگاهی به آنها می‌انداختم و یادداشت برمی‌داشتم. قصه هم می‌نوشتم، کمیک استریپ هم کار می‌کردم و آنها را به مجله‌های دیگر می‌فروختم.

در اتاقهای مبلهٔ اجاره‌ای زندگی می‌کردم و مدام هم اتاق عوض می‌کردم؛ حالا یا چون نمی‌توانستم پول اجاره را بپردازم یا به این خاطر که گرفتاریهای عاطفی با زن صاحبخانه پیدا می‌کردم. بعد از دو سال کار برای این مجله شروع به نوشتن قطعات رادیویی کردم. جولیتا [ماسینا] هنرپیشهٔ رادیو بود و من برایش یک اپیزود هفتگی نوشتم که موضوع آن دربارهٔ یک زن و شوهر جوان بود. چهارماه پس از اولین ملاقاتمان با هم ازدواج کردیم. در همان اوقات بود که شروع به نوشتن فیلمنامه کردم.

ابتدا فقط قطعات یامزه و قصه‌های خنده‌دار می‌نوشتم. بعد با آلدو فابریتزی آشنا شدم. آلدو بازیگری بود که می‌خواست در سینما کار کند. بنابراین داستانی برای او نوشتم که یک تهیه کننده از آن خوشش آمد و آن را خرید. این داستان با نام L'Ultima Carroggella به صورت فیلم درآمد. بعد با روبر توروسلینی آشنا شدم و نیمه‌وقت روی موضوع فیلمهای رم شهر بی‌دفاع و پاییزا کار کردم.

گاهی از مصاحبه بدم نمی‌آید

بعضی وقتها با کمال میل حرف می‌زنم و حتی پرحرفی هم می‌کنم. بعد وقتی مصاحبه تمام می‌شود و آنچه را که نوشته‌ام می‌خوانم، کلافه می‌شوم و به‌نظرم آنچه گفته‌ام تا اندازهٔ زیادی احمقانه می‌آید. بعد با خود عهد می‌کنم که این آخرین بار است و دیگر مصاحبه نخواهم کرد، ولی باز همان کار را تکرار می‌کنم؛ چون

نمی‌توانم «نه» بگویم. دلم می‌خواست می‌توانستم دفتری پُر از جوابهای حاضر و آماده بنویسم؛ بعد به روزنامه‌نگارها ـ که در واقع همیشه سؤالهای تکراری مطرح می‌کنند ـ می‌گفتم: «لطفاً رجوع کنید به پاسخ شمارهٔ ۲۰۰۵».

راستش مصاحبه کردن مرا دلزده کرده است. بعضی اوقات که به سؤالها جواب می‌دهم احساس موعظه گری... و حماقت می‌کنم.

هیچ وقت نمی‌توانم راحت بنشینم

همیشه از من ایراد می‌گیرند که چرا یک داستان را یک جور تعریف نمی‌کنم. به خاطر این است که اولاً تمامی قصه را از خودم می‌سازم. ثانیاً به نظر من از ادب به دور است که حرفهای تکراری بزنم، و ثالثاً این اتفاقات اگر تکرار شود، حوصلهٔ خودم را هم سر می‌برد. دوست دارم با خودم تنها باشم و فکر کنم. ولی فقط می‌توانم در بین جمع تنها باشم. من فقط وقتی تحت فشار هستم و با مشکلات دست و پنجه نرم می‌کنم، یا وقتی به‌دنبال پاسخ برای پرسشهایم می‌گردم و در پی حل مسائلی هستم، و یا می‌خواهم حیوانات سرکش را رام کنم فرصت فکر کردن پیدا می‌کنم. همهٔ اینها به وقتی من دلگرمی می‌دهد و سر شوقم می‌آورد.

من همیشه اینطور نبوده‌ام. قبل از اینکه به کارگردانی بپردازم فکر خلق‌کردن چیزی در میانهٔ آن همه سر و صدا به وحشتم می‌انداخت. احساس نویسنده‌ای را داشتم که مجبور باشد وسط خیابان در میان خیل جمعیت بنویسد: آدم کنجکاوی از پشت شانهٔ شما خم می‌شود و می‌خواهد ببیند چه نوشته‌اید. یک نفر دیگر با سوءاستفاده از تمرکز حواس شما قصد دارد مداد یا کاغذ را از دستتان بقاپد. نفر سوم مدام دیوانه‌وار چیزی را در گوش شما داد می‌زند.

اینها وحشتهایی بود که در شروع کار داشتم. حالا به جایی رسیده‌ام که فقط در صورتی می‌توانم کاری انجام دهم که در اطرافم هیاهو و پر از سر و صدا باشد.

من ترجیح می‌دهم کمیک استریپ، شرح محاکمه‌ها، کتابهای تاریخی، مقاله

و گاهی شعر و خیلی بندرت رمان بخوانم.

تقریباً هیچ وقت به سینما نمی‌روم؛ گاهی وارد سالن سینما می‌شوم، قسمتی از یک فیلم را می‌بینم و از سالن بیرون می‌زنم.

هرگز رادیو گوش نمی‌کنم؛ هیچ وقت تلویزیون تماشا نمی‌کنم. هرگز در زندگی حتی یک مسابقهٔ فوتبال ندیده‌ام.

از میهمانیهای رسمی خوشم نمی‌آید. از گفت‌وگو خوشم نمی‌آید.

وقتی مجبور هستم درکنار کسانی باشم که چندان نمی‌شناسمشان و مجبور شوم حرفهای بی‌ربط بزنم کسل می‌شوم.

هیچ وقت نمی‌توانم راحت بنشینم، مدام باید بجنبم و از اینجا به آنجا بروم.

دوست دارم ماشین‌سواری کنم. غالباً در ماشین است که دوستانم را می‌بینم. به اتفاق آنها در شهر گردش می‌کنیم. دوست دارم وقتی صحبت می‌کنیم از پنجرهٔ ماشین نگاه کنم و پدیدارشدن و ناپدیدشدن مناظر را ببینم.

هر روز ساعت ۸ صبح از خانه خارج می‌شوم. وقتی کار نمی‌کنم خیلی دوست دارم تمامی روز در رم گردش کنم.

من اهل جمع‌کردن چیزی نیستم. من کتابهایم را گم می‌کنم، به دیگران می‌دُهم از خیر آنها می‌گذرم. من هرچیزی که به‌نظرم زیاد جالب نمی‌رسد و هرچه را که جالب است و امّا می‌شناسم، دور می‌ریزم. دلم می‌خواهد حداقل وسایل لازم را در خانه داشته باشم.

جاه‌طلب نیستم؛ اگرچه همه با من در این زمینه هم‌عقیده نیستند، ولی اعلام می‌کنم که آدمی خجالتی هستم.

همیشه تعجب می‌کنم چطور توانسته‌ام یک کارگردان شوم؛ پیش از این گمان می‌کردم نتوانم حرف خود را به کرسی بنشانم و نتوانم خود و دیگران را کنترل کنم.

این من نبودم که سینما را انتخاب کردم، سینما بود که مرا انتخاب کرد.

من هرگز قضاوت نمی‌کنم؛ صلاحیت آن را ندارم. من نه ممیّز هستم، نه کشیش و نه سیاستمدار.

دوست ندارم خود را تجزیه و تحلیل کنم؛ من نه واعظم، نه فیلسوف نه تئوریسین. من فقط یک قصه گو هستم و سینما حرفهٔ من است.

من همه چیز را از خودم ساخته‌ام: دوران بچگی، شخصیت، حسرت دوران از دست‌رفته، رؤیاها و خاطره‌ها را؛ فقط برای آنکه بتوانم آنها را برای دیگران تعریف کنم.

جنب و جوش پیرامون خود را دوست دارم. بدون شک به همین خاطر است که فیلم می‌سازم. سینما برای من بهانه‌ای است که با آن بتوانم چیزها را به حرکت درآورم.

چند سال پیش یک دفتر تولید باز کردم. قرار بود این دفتر فیلمهای فیلمسازان جوان را تولید کند. یک سال بعد ورشکست شدم ولی در همان یک سال واقعاً لذت بردم. خیلی از آن محیط و حال و هوای حاکم بر آنجا که نیمی چون باشگاهی انگلیسی، نیمی چون یک صومعه بود خوشم می‌آمد.

من نامه‌های زیادی دریافت می‌کنم. من به همهٔ نامه‌ها نمی‌توانم پاسخ بدهم. ولی جواب خیلیها را می‌دهم. گاه مدت طولانی بی‌آنکه خود بدانم با یک آدم ناشناس مکاتبه دارم. به‌محض آنکه نامه‌ای به دستم می‌رسد آن را می‌خوانم و به‌دور می‌اندازم. دوست ندارم در جیبها و خانه‌ام کاغذ نگه دارم؛ این‌طوری احساس سبکی بیشتری می‌کنم.

زمانی به فکرم رسید فیلمی براساس نوشتهٔ یک مدیر تیمارستان در ایتالیا بسازم. در لباس مبدل سه ماه در درمانگاه او زندگی کردم. وقتی از درمانگاه بیرون آمدم دیگر قادر نبودم آن فیلم را بسازم؛ احساس خطر کرده بودم. خیلی مشکل است که پس از گذراندن چنان تجربه‌ای حد فاصل میان سلامت روان و دیوانگی را تمیز داد و به عالم دیوانگی وارد نشد.

من دیوانه‌ها را به طرز غریبی به سوی خودم می‌کشم، این‌طوری است دیگر... من دیوانه‌ها را همه‌جا می‌بینم. بلافاصله با من احساس نزدیکی بودن زیادی می‌کنند. و باید بگویم من هم همین‌طورم.

ولی وقتی این مسئله کمی ادامه پیدا می‌کند غریزهٔ محافظه‌کارانه بر من غلبه می‌کند و ناخودآگاه حالت دفاعی به خود می‌گیرم...

اینجاست که جریان درام می‌شود و از من بیزار و متنفر می‌شوند...

پزشکان درمانگاههای روانی غالباً به من می‌گویند: «پیش ما بیایید؛ اگر پیش ما بیایید، مطمئن باشید هیچ وقت دلتان نمی‌خواهد از اینجا بروید!»

وقتی در فیلمهایم شخصیتهایی قدری عجیب و غریب وارد می‌کنم، مردم می‌گویند که من اغراق کرده‌ام و فلینی‌وار فیلم ساخته‌ام. حال آنکه برخلاف تصور آنها، واقعیت را تعدیل می‌کنم و تلخی آن را می‌گیرم.

مسئله‌ای که نزد دیوانه‌ها برایم جالب است، عدم نیاز آنها به ارتباط با دیگران و فاصله‌ای است که میان آنها و چیزها وجود دارد.

وقتی مرا «استاد» خطاب می‌کنند، احساس می‌کنم دارند با کسی که پشت سر من ایستاده حرف می‌زنند. به فکرم می‌رسد نکند دارند مرا دست می‌اندازند یا از آن بدتر، و با این کار می‌خواهند برای همیشه مرا از سر راه خود بردارند. وقتی شما را «استاد» صدا می‌زنند، کار شما در درجهٔ دوّم قرار می‌گیرد؛ خب، یعنی اینکه شما «استاد» هستید و دیگر حرفش را نزنیم.

برای یک هنرمند، حتی رابطه عاطفی هم ساختگی و مصنوعی است؛ اگر به خاطر استفاده در فیلم نباشد در خود توانایی بروز احساسات عمیق عاطفی را نمی‌بینم. من طبیعتاً موجودی آرام هستم ولی موقع کار و برای گرفتن یک حس بخصوص می‌توانم خیلی خشن و سنگدل باشم.

من هیچ چیزی را نمی‌خواهم ثابت کنم، فقط می‌خواهم نشان بدهم.

من فکر می‌کنم که اگر فیلم نسازم قادر به ادامهٔ زندگی نیستم.

وقتی روی این مسئله تأکید می‌کنند که داشتن حسرت و پشیمانی خوب است، (حرفی که به‌هرحال به آن اعتقادی ندارم) من حسرت این را می‌خورم که چرا بیشتر از این فیلم نساخته‌ام. دلم می‌خواهد همه کار بکنم: فیلمهای مستند و تبلیغاتی بسازم، برنامه‌هایی برای بچه‌ها تهیه کنم، در پارکهای عمومی نمایشهای

عروسکی راه بیندازم و...

من نمی‌توانم با سردی و بی‌علاقگی ـ مثلاً از طریق لنز دوربین ـ به چیزها نگاه کنم. من هرگز چشمم را پشت چشمیِ دوربین نمی‌گذارم. عدسی دوربین برای من اهمیتی ندارد. من باید در وسط میدان، در میان چیزها باشم. احتیاج دارم که همه‌چیز را دربارهٔ همه کس بدانم و با همه‌چیز و همه کس احساس نزدیکی کنم. دوست ندارم که فقط یک «رهگذر» باشم؛ که تازه، قادر به این کار هم نیستم.

من بیشتر مثل یک آدم آواره هستم که نسبت به همه‌چیز کنجکاو است و به‌همه جا سَرک می‌کشد و هر لحظه هم امکان دارد پلیس گریبانش را بگیرد.

هرچه را به من می‌گویند باور می‌کنم

دوست دارم برایم از چیزهای خارق‌العاده حرف بزنند. قابلیت شگفت‌زدگیِ من حدّ و مرزی ندارد. هیچ‌چیز دلم را نمی‌زند. دنیای من آشفته و بوالهوس است. من قطعاً یکی از آن «استادان اندیشهٔ» امروز نیستم که دنباله‌رو داشته باشد. دلم می‌خواهد حقِ تناقض‌گویی را برای خود محفوظ بدارم. نمی‌خواهم مرا از حق گفتن همین بیهوده گویی‌ها محروم کنند و متواضعانه تقاضا دارم اجازه داده شود که بعضی وقتها اشتباه کنم.

من از اتیکت چسباندن خوشم نمی‌آید. اتیکت به درد چمدان مسافرها می‌خورد. به نظر من ساختنِ یک فیلم با یک موضوع کامل و روشن و قابل پیش‌بینی یک کار تصنعی و خطرناک است.

وقتی کاری را شروع می‌کنم نباید از سرانجام آن با خبر باشم؛ من فقط وقتی به سرچشمه‌های الهام دست پیدا می‌کنم، که در ظلمت و بی‌خبری باشم. یک بچه هم وقتی در زهدان مادرش دارد شکل می‌گیرد در ظلمت و تاریکی به‌سر می‌برد.

من عمارتهای نیمه‌ساز، محله‌های ویران و آدمهای بدقول را دوست دارم. «موقّتی»، وضعیت مورد علاقهٔ من در زندگی است.

این حس شگفت‌انگیزِ تماشاگرِ زندگیِ درونیِ خود بودن را دوست دارم. موقع انجام هر کاری مدام دلشوره دارم؛ گویی فاجعه‌ای در شرف وقوع است؛ انگار همین الان ممکن است زلزله‌ای رخ بدهد. احساس شورانگیزی است. بچه که بودم تا توفان و رگباری در می‌گرفت از شادی در پوست نمی‌گنجیدم.

هر وقت کاری را انجام می‌دهم احساس می‌کنم بر لبهٔ پرتگاه راه می‌روم؛ حس می‌کنم نابودیم حتمی است.

از سفر کردن خوشم نمی‌آید. وقتی در مسافرتم راحت نیستم. اوضاع ایتالیا هنوز خوب است؛ سرزمینی است که حس کنجکاوی انسان‌ها را برمی‌انگیزد؛ می‌دانم در پس این چهره‌ها، زبانها و دکورها چه می‌گذرد. ولی حال و حوصله زندگی در خارج از ایتالیا را ندارم: از هیچ چیز سردرنمی‌آورم، از نشانه‌ها سردرنمی‌آورم، خود را غریب حس می‌کنم.

با وجود این همیشه گردا گردم حال و هوای سفر موج می‌زند: از راه رسیدنها و رفتنها، بدرود گفتنها و بازیافتنها... این جنبش دوروبرم را دوست دارم.

دوستان من، همسفران من هستند.

من ماهیت کمدی را از کمیک استریپ‌ها یادگرفته‌ام. من با کمیک استریپ و سیرک در دوران کودکی آشنا شدم: شخصیت‌های کمیک استریپ‌ها دلقک هستند.جولیتا با چهرهٔ دلقک‌وار خود، حسرتِ معصومیت دوران از دست‌رفتهٔ کودکی را برایم زنده می‌کند.

وقتی به مناسبت نمایش جاده با جولیتا به ایالات متحده رفته بودیم، مردم نمی‌دانستند که آیا باید به او لبخند بزنند، یا اینکه گوشهٔ دامنش را ببوسند: جولیتا به نظر آنها نیمی قدیسه و نیمی میکی ماوس بود.

مسیحی بودن

درست است که به کلیسا نمی‌روم ولی چقدر پاپ ژان بیست و سوم را دوست

داشتم! پاپ را یک‌بار ملاقات کردم. شرح ملاقاتمان از این قرار است: «در اتوموبیلم بودم و به طرف استودیوهای چینه چیتا می‌رفتم. یک‌دفعه پشت سرم صدای آژیر و بوق ماشینهای پلیس را شنیدم. اوّل نفهمیدم قضیه از چه قرار است. سر چهارراه پشت چراغ قرمز توقف کردم. اینجا بود که درست در کنار ماشین من یک اتوموبیل سیاه‌رنگ توقف کرد: عقب ماشین پاپ ژان بیست و سوم با آن کلاه قرمز بزرگش نشسته بود. هرگز آن لبخند و آن معصومیت نقاشی شده روی چهره‌اش را فراموش نمی‌کنم. مثل یک بچهٔ کوچک آنجا نشسته بود... مثل فرشته‌ها در قصه‌های جن و پری... به من نگاه می‌کرد؛ گویی می‌خواست از اینکه مشکلی در رفت و آمد عادی اتوموبیلها به‌وجود آورده عذرخواهی کند. به او سلام کردم و او هم اشاره‌وار برایم دعا کرد.

چهرهٔ پاپ چقدر نورانی بود! بلافاصله بعد از اینکه به سمت پاپ انتخاب شد و روزنامه‌ها خبرش را چاپ کردند، مردم عادی کوچه و بازار فهمیدند که چه‌جور آدمی است: جوهرهٔ محبت و مهربانی... او یک شاعر بود و کاری کرد که هرگز از صفحهٔ روزگار پاک نخواهد شد.

چه مرد خارق‌العاده‌ای!

[در گفت‌وگو با لیلیان راس، نیویورکر]

مسیحی‌بودن یعنی چه؟ اگر منظورتان از مسیحیت عشق به همنوع خود باشد، فکر می‌کنم که بله؛ تمامی فیلمهای من بر این پاشنه می‌چرخند. در این فیلمها دنیایی بی‌عشق، با شخصیتهایی خودمحور و افرادی که دیگران را استثمار می‌کنند، به تصویر کشیده شده است؛ بخصوص در فیلمهایی که جولیتا در آن بازی کرده، یک موجود ریز اندام را می‌بینید که به خاطر عشق زنده است ولی می‌خواهد عشق خود را با دیگران تقسیم کند. از این دیدگاه، حتی از زندگی شیرین هم می‌توان به همان‌گونه صحبت کرد...

یک کشیش تعریف خوبی از این فیلم (زندگی شیرین) داده است: «وقتی سکوت خدا بر آدمیان سایه می‌اندازد.» خب، از ادیبانه و انجیلی‌بودن این جمله گذشته، بله واقعاً می‌توان زندگی شیرین را از این زاویه نگاه کرد. در واقع در زندگی شیرین خدا سکوت کرده است و از عشق خبری نیست: از عشق، فقط حرفش به میان می‌آید، آنهم عشقی که عقیم است و ثمری ندارد. بنابراین حتی فیلمی چون زندگی شیرین هم عمیقاً مسیحی است.

[در مصاحبه با دومینیک دولوش، بروکسل، ۱۹۶۲]

من به مسیح معتقدم؛ و معتقدم او نه تنها بزرگترین شخصیت تاریخ بشریت است بلکه در وجود کسی هم که خود را برای همنوعش قربانی می‌کند به حیات خود ادامه می‌دهد. من از اصول کاتولیسیم بی‌خبرم. شاید کافرم و خود خبر ندارم. مسیحیتِ من حالتی بدوی دارد. من آیین عشاء ربّانی را اجرا نمی‌کنم، ولی فکر می‌کنم می‌توان به دعا کردن به عنوان نوعی ژیمناستیک نگاه کرد که بیش از پیش ما را به ماوراءالطبیعه نزدیک می‌کند.

[همان مصاحبه، ۱۹۶۲]

اگر بگویم که موفقیت برایم اهمیّتی ندارد، دروغ گفته‌ام.

عدم موفقیّت، احساس تنهایی به آدم می‌دهد و این حس ناخوشایندی است. در عین حال وقتی فیلمی ساخته‌ام که تحویل گرفته نشده، اهمیّت چندانی هم برایم نداشته است. ولی مسئله‌ای که دوست ندارم، ستایش بی‌حد و اندازهٔ کسی است که کار شما را به دلایل نادرست می‌ستاید.

اینکه هرشب برایتان کف بزنند و تشویقتان کنند باید احساس خوبی به آدم بدهد؛ به‌همین جهت است که دلقکها خوب پیر می‌شوند و زیاد عمر می‌کنند.

تحسین و تشویقِ هر روزه، آدم را سرحال می‌آورد.

از سوی دیگر موفقیّت و تفرعن همچون جذامی است که آدم را تحلیل می‌برد و پیری زودرس می‌آورد.

احساس «فرهیختگی» خیلی زود به سر وقت سینماگران می‌آید. بگذریم از دراپر که مثل یک راهب زندگی می‌کرد و یا چاپلین که به دلقک‌بازیِ خود همچنان ادامه می‌دهد. معمولاً کارگردانها ۱۰، ۱۵ یا ۲۰ سال بیشتر دوام نمی‌آورند. دیروز یک فیلم فوق‌العاده ساخته‌اند و امروز حسابی باد توی غبغب می‌اندازند و خود را گم می‌کنند.

همیشه باید برای مسافرت بهانه‌ای داشته باشم. برای ساختن یک فیلم هم باید بهانه‌ای داشته باشم. یک هنرمند برای خلق کردن همیشه به بهانه احتیاج دارد.

معمولاً هنرمندان را باید به خلق اثری وادار کرد. یکی از ایده‌های خوب این است که دولت ارگانی به‌وجود بیاورد که هنرمندان را مجبور کند از صبح تا شب بی‌وقفه کار کنند.

هرگز به سینما نمی‌روم؛ اما اگر هم به دیدن فیلمی بروم فقط داستان فیلم برایم جالب است. چیزی که هرگز برایم جالب نبوده حرکتهای دوربین، نماهای درشت و تراولینگ و غیره بوده است.

من فیلمهای کلاسیک سینما را نمی‌شناسم (ولی نباید این را بگویم!)

بچه که بودم فقط به‌خاطر حال و هوای سالن سینما به دیدن فیلمها می‌رفتم: سر و صدا، بوی ادار بچه‌ها، درهای خروج اضطراری و در خروجی مخصوص تماشاگران به داخل کوچه، زنان و مردان مبهوت از تماشای تصاویر فیلم، حال و هوای آخر دنیا، دستگیریهای دسته‌جمعی و غیره...

بعد از ساختن یک فیلم کاری که دوست دارم پرواز با هواپیماست. من عاشق زندگیم...

روشنفکرها و بهتر بگویم آنها که خود را «روشنفکر» می‌دانند، حوصلهٔ مرا سر می‌برند. آنها اصرار دارند روی هرچیزی یک اسم بگذارند: یک زن خوب است یا

یک زن بد است.

اینجور آدمها، روشنفکرهای واقعی نیستند. روشنفکر به معنای واقعی کلمه یعنی کسی که آدم هوشمندی است. امروزه به نظر می‌رسد آدمهایی که خود را «روشنفکر» می‌دانند به سینما علاقه نشان می‌دهند. آنها می‌خواهند روی افکار من اسمهای مشخصی بگذارند. ولی من فکر نمی‌کنم که یک هنرمند افکار مشخصی داشته باشد یا اصولاً احتیاجی به داشتن افکار مشخص داشته باشد. خارج از اثری که یک هنرمند به‌وجود می‌آورد، هر صحبتی که او به میان می‌آورد بی‌معنا است، یک مُشت خزعبلات است. من مایل نیستم یک چارچوب فکری مشخص دربارهٔ زندگی داشته باشم.

همهٔ آنچه که می‌خواهم بدانم این است که: چرا در این دنیا هستم؟ زندگی من چه معنایی دارد؟ من به غیر از کارم به هیچ چیزی اطمینان ندارم، هرچه پیرتر می‌شوم کمتر می‌دانم. من در چارچوب بخصوصی کار و زندگی نمی‌کنم. فقط، زندگی می‌کنم و کارهایی انجام می‌دهم.

چگونه عروسک‌گردان شیفتهٔ عروسک خود می‌شود...

سینما شبیه سیرک است.

شاید اگر با روسلینی آشنا نشده بودم کار سینمایی هم نمی‌کردم؛ چون اگر سیرک از مُد نیفتاده بود خیلی دلم می‌خواست مدیر یک سیرک بزرگ شوم. سیرک هم آمیزه‌ای از تکنیک، باریک‌سنجی و بداهه‌سازی است. البتّه عواملی مثل زرافه‌ها، ببرها و حیوانات مختلف در کارِ سیرک دخیل هستند که ربطی به خلاقیت ذهنی ندارند. در سیرک از قواعد و چارچوبهای معینی که یک نویسنده یا نقاش باید از آنها پیروی کند خبری نیست: خلق کردن و زندگی کردن در سیرک درهم آمیخته‌اند و مرزی بین آنها وجود ندارد و فکر می‌کنم که سینما هم دقیقاً همین‌طور است. در واقع ساختن یک فیلم یعنی چه؟ یعنی کوشش در نظم دادن برخی از

تراوشات ذهنی و آنها را با دقت تعریف کردن. ولی طی زمانی که فیلم می‌سازیم، ملاقاتها، زندگی عوامل فیلم، شهرهایی که باید رفت و در آنجا بیتوته کرد، خلاصه تمامی «زندگی سینمایی» وجودمان را فرا می‌گیرد و ما را متأثر می‌کند. . و اینها همه در حال کار صورت می‌پذیرد. در کار سینما هم کسی که می‌خواهد واقعیتی را برای دیگران تعریف کند باید خود قادر به اجرا و پیاده کردن آن باشد، چون اگر نتوانیم بازیگر قصهٔ خود باشیم، بهتر است اصولاً کاری را شروع نکنیم.

برگمان

به‌همین جهت است که فیلمسازی چون اینگمار برگمان را عمیقاً ستایش می‌کنم. برگمان فردی بسیار بااستعداد، یک خالق و مؤلف نمونه و یک مرد واقعی دنیای نمایش است. برگمان در واقع نمونهٔ زندهٔ تعریفی است که من از کلمهٔ «نمایش» در سر دارم. او ثابت می‌کند که در زمینهٔ هنر به کار گرفتن تمامی امکانات مجاز است. من فقط دو فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی و چهره را از برگمان دیده‌ام. البته دیدن چهره تا حدی غمزده‌ام کرد چون قصه‌اش دقیقاً شبیه به قصه‌ای بود که چهار ـ پنج سال پیش نوشته بودم و قصد داشتم با حال و هوایی متفاوت بسازم. او اهل شمال اروپا است و من لاتین هستم و اهل کناره‌های مدیترانه. ولی موضوع فیلم با قصهٔ من یکی بود. حالا منظورم از گفتن این حرفها چه بود؟ بله، می‌خواستم بگویم طبع بلند او و طریقه و سبکی که قصه‌اش را تعریف می‌کند دقیقاً همان چیزی است که به نظر من خاصِ یک مرد دنیای نمایش است: یعنی آمیزه‌ای از کارهای یک شعبده‌باز و یک جادوگر، یک پیامبر و یک دلقک، یک فروشندهٔ کراوات و کشیشی که موعظه می‌کند. همه آنچه برشمردم مشخصاتی است که یک مرد دنیای نمایش باید داشته باشد.

[۱۹۶۲]

آنتونیونی

امیدوارم احترام و رفاقتی که برای او قائل هستم در عقیده‌ام راجع به او تأثیری نداشته باشد و مانع نشود نظر عینی خود را دربارهٔ او اعلام نکنم. آنچه در کارهای آنتونیونی می‌پسندم تداوم و یکدستی کارهای اوست. او سینماگر مؤلفی است که همیشه سعی کرده است به سبک خود وفادار بماند و در برابر فشارها و محدودیتهای تولید فیلم، حقانیت سینمای خود را به اثبات برساند. و این همه بخصوص ـ تکرار می‌کنم ـ باوفادار ماندن به افکار خود، که واقعاً آدم را تحت تأثیر قرار می‌دهد، فراهم شده است. او با پشتکار و صبروحوصله‌ای که از خود نشان داد سرانجام توانست سینمای خود را به تماشاگرانی بقبولاند که سالها از پیگیری کارهای او سر باز می‌زدند و قبولش نداشتند. خب، همین مسئله برای من یک درس است و فکر می‌کنم که بسیاری از سینماگران جوان باید از این تواضع و قدرت شخصیت و از وفاداری او به یک‌نوع برداشت خاص از سینما، الهام بگیرند.

[پوزیتیو، ۱۹۶۶]

بازار مکاره

خیلی دوست داشتم که در سالهای ۱۹۲۰ زندگی می‌کردم و بیست‌ساله بودم و فیلم می‌ساختم. دلم می‌خواست از تجربیات پیشگامان سینما بهره می‌بردم. وقتی من شروع به فیلمسازی کردم سینما دیگر برای خود تاریخچه‌ای داشت و مدرسه‌هایی باز شده بودند و قضایای «روشنفکرانه نگاه کردنِ» سینما از مدتها قبل آغاز شده بود. حال آنکه سینما در سالهای نخستِ به‌وجود آمدنش یک پدیدهٔ «بازار مکاره‌ای» بود؛ حسی که من هنوز هم نسبت به سینما دارم.

هیچ سینما گری روی من تأثیر نگذاشته است؛ یعنی به‌هرحال کم و بیش همان‌قدر تأثیر گذاشته که چیزهای دیگر.. سینما در کل در زندگیم تأثیر گذاشته ولی به همان اندازه که خانواده، مذهب، تربیت، ازدواج، دوستان و غیره روی من تأثیر گذاشته‌اند: یعنی تمامی آنچه که به این زمانه تعلق دارد و هر آنچه که از من فردی را ساخته است که در حال حاضر هستم.

روسلینی

ولی باید تأکید کنم که آشنایی با روسلینی نقطهٔ عطفی در زندگی من بوده است. او نه تنها به من یاد داد چگونه به چیزها نگاه کنم بلکه به من آموخت طوری فیلم بسازم که گویی با عده‌ای از رفقا به پیک‌نیک رفته‌ام. او به من تفهیم کرد که یک فیلم همچون بنای باشکوهی است که در ستایش زندگی می‌سازیم؛ که هیچ فاصله‌ای میان زندگی و کار وجود ندارد؛ که کار کردن خود نوعی زندگی کردن است. [او به من یاد داد] که نباید پیشاپیش فیلمی از نماهای بی‌شمار در ذهن ساخت و نباید اسیر پیچیدگیهای دوربین شد، که باید زندگی را همان‌گونه که جلو می‌رویم و مزه‌مزه‌اش می‌کنیم به فیلم درآوریم.

سینما، حقیقت، دروغ

روسلینی جدّی است که همهٔ ما نوه و نتیجه‌های او هستیم.

سینما ـ حقیقت؟ من یکی بیشتر طرفدار سینما ـ دروغ هستم. دروغ همیشه بیش از حقیقت جذّابیت داشته است. دروغ، دل و جان نمایش است و من عاشق نمایشم. نمایش تخیلی می‌تواند در راستای حقیقتی ساخته شود که بیش از واقعیت ظاهری و روزمره کارایی داشته باشد. لزومی ندارد آنچه نشان می‌دهیم حتماً صحت داشته باشد؛ اتفاقاً برعکس بهتر است اصالت نداشته باشد. آنچه باید

اصالت داشته باشد هیجانی است که از دیدن و بیان کردن احساس می‌کنیم.

همهٔ آنچه در جریان شکل‌گیری قصه، تدارکات و فیلمبرداری و تدوین به‌وقوع می‌پیوندد، به‌درد فیلم می‌خورد. در این زمینه اتفاقات و عوامل پیش‌پا افتاده وجود ندارند. همه چیز اهمیت خودش را دارد. «موقعیت ایده‌آلی» برای کارگردانی یک فیلم وجود ندارد یا بهتر گفته باشم، موقعیتها همیشه ایده‌آل هستند، چون همانهایی هستند که در نهایت باعث تولید یک فیلم به همان‌گونه که در پایان می‌بینیم، شده‌اند: بیماریِ یک بازیگر که باعث جایگزینی او توسط بازیگری دیگر می‌شود، کنار کشیدن یک تهیه‌کننده و یا حادثه‌ای که باعث توقف فیلمبرداری می‌شود، «موانعِ» کار محسوب نمی‌شوند، بلکه عواملی هستند که به شکرانهٔ آنها فیلمی ساخته می‌شود. همیشه چیزی به‌وجود می‌آید که بر موجودیت چیزی که می‌توانسته وجود داشته باشد، غلبه می‌کند. نه تنها اتفاقات پیش‌بینی‌نشده جزئی از خاطرات سفر را تشکیل می‌دهند بلکه اصولاً آنها خودِ سفر هستند. تنها چیزی که مهم است حاضر و آماده‌بودن درونی خودِ فیلمساز است.

فیلم ساختن تلاش برای تطبیق واقعیت در قالب و چارچوب ایده‌های از پیش‌ساخته نیست؛ فیلمسازی یعنی آمادگی در برابر هرآنچه امکان دارد سر راهمان قرار گیرد.

در هنگام تدارک فیلم، خیلی کم می‌نویسم. ترجیح می‌دهم دکورها و شخصیتها را طراحی کنم. این عادت از زمان کار برای نمایشخانه‌های شهرستانیها به‌سرم افتاده است.

از آن موقع تابه‌حال بلافاصله هر ایده‌ای را در ذهن به تصویر تبدیل می‌کنم و به روی کاغذ می‌آورم. ایده‌هایی هم هستند که از همان وهلهٔ اوّل به صورت تصویر به ذهنم می‌رسند. تفسیر و تعبیر این تصاویر در مراحل بعدی قرار می‌گیرد. چنین چیزی بخصوص با شخصیت جلسومینا پیش آمد. طرح کشیدن برای من، به گونه‌ای تمرکز روی مشکلاتی است که در هنگام تدارک فیلم پیش می‌آید.

نیاز دارم که با همکاران فیلمنامه‌نویسم نقاط مشترک فکری و حسی داشته

باشم. بنابراین رفاقت کاملی باید میان ما وجود داشته باشد. باید با هم شیطنتهای مشترکی کرده باشیم و دوستان و خاطرات مشترکی داشته باشیم.

دربارهٔ آنچه به همکاری من با پینه‌لی و فلایانو مربوط می‌شود، طوری با هم کنار آمده‌ایم که تقریباً هیچ وقت احساس نمی‌کنیم کاری انجام می‌دهیم. پینه‌لی و فلایانو خلق و خوی متفاوتی دارند ولی در نهایت مکمل یکدیگرند، و به‌همین جهت در هنگام کار احساس می‌کنم موفق می‌شوند سنگ تمام بگذارند. پینه‌لی نمایشنامه‌نویس است و احتمالاً پرمایه‌ترین و جدی‌ترین نمایشنامه‌نویسی است که در حال حاضر در ایتالیا داریم. فلایانو هم نویسنده‌ای بسیار باریک‌بین، طنزنویسی عالی و روایتگر پرشرّ و شور سنتهای ایتالیاست که همه با نامش آشنایی دارند. همکاری من با آنها بسیار خوش و پرثمر بوده است.

بله، معمولاً وقتی ایده‌ای به ذهنم می‌رسد ـ ایده‌ای که شکل درستی در ذهنم نگرفته و رهایم نمی‌کند و می‌تواند تبدیل به قصهٔ فیلم آیندهٔ من شود ـ ابتدا بی‌آنکه حالتی نمایشی به آن بدهم آن را به صورت قصه‌ای کوتاه تعریف می‌کنم. برپایهٔ این قصهٔ شکل‌نگرفته، سعی می‌کنیم آن را به چندین بخش مختلف، با حداقل مشخصه‌های دراماتیک تقسیم کنیم. طی آن مدت سعی می‌کنیم یکدیگر را کمتر ببینیم و تازه وقتی هم یکدیگر را ملاقات می‌کنیم سعی می‌کنیم حالت جدّی و عبوس کاری میانمان به‌وجود نیاید. حرف می‌زنیم؛ مدام دربارهٔ مضمون مورد نظر حرف می‌زنیم و آن را می‌پرورانیم. سپس وقتی که داستان چارچوب دقیق خود را پیدا کرد، کار را تقسیم می‌کنیم: پینه‌لی و فلایانو بخشهایی، و من‌هم قسمتهایی از فیلمنامه را انتخاب و روی آنها کار می‌کنیم. ولی حالت آزاد و انعطاف‌پذیر فیلمنامه را که هنوز در مرحلهٔ «پیش‌نوشته» قرار دارد، حفظ می‌کنیم و قدرت «مانور» خود را محدود نمی‌کنیم: چون من نمی‌توانم روی فیلمنامه‌هایی که با جزئیات کامل نوشته شده‌اند، کار کنم. همیشه به فیلمنامه‌ای نیاز داشته‌ام که حالتی انعطاف‌پذیر داشته باشد تا بتوانم به شخصیتها و موقعیتها پر و بال بدهم. منظورم همان رنگ‌آمیزی و غنی‌سازی است که در هنگام فیلمبرداری به داستان فیلم

اضافه می‌شود. فکر نمی‌کنم روش درستی باشد که بیاید سرصحنهٔ فیلمبرداری و به هنرپیشه‌ای که باید به شخصیت داستانتان روح و جان بدهد بگویید: «این فیلمنامه‌ای است که ما در دفتر کارمان تهیه کرده‌ایم و این هم دقیقاً کاری است که شما باید انجام دهید.» و از او بخواهید بدون جا انداختن یک «واو»، تمامی دیالوگها و توصیف صحنه‌ها را عیناً اجرا کند.

[۱۹۶۲]

بداهه گویی سرابی است که جماعت بی‌خبر از تکنیکهای ضروری را برای کارهای خلاقانه فریب می‌دهد. آنها «الهام» را نوعی معجزه یا خواب مصنوعی تصور می‌کنند که تمامی دل‌نگرانی‌های مادّی را از سر راه برمی‌دارد. براستی که باید برای همیشه به افسانهٔ هنرمند الهام‌دیده‌ای که خارج از این دنیا سیر می‌کند، پایان داد. هنرمند، مسئول همهٔ آن‌چیزی است که انجام می‌دهد. او باید هوشمندی خود را در خدمت فیلم و چارچوب حساب‌شدهٔ آن بگذارد و در آن واحد، منطق وجودی شخصیتها، دینامیک فیلم و ضروریات تکنیکی کار خود را در نظر بگیرد. در چنین حالتی بداهه‌پردازی فقط به حساسیتهای خاص و ناگزیر در لحظهٔ فیلمبرداری ـ یعنی مثلاً وقتی در آخرین لحظه چیزی را باید تغییر داد ـ محدود خواهد شد: یعنی به جزئیات. ولی کل فیلم باید با یک دقت منطقی و ریاضی جلو برود. فیلم ساختن، ساختار پیچیده‌ای ایجاب می‌کند که هر لحظهٔ آن با تصمیم‌گیریهای محکمی همراه است. هر روز باید صدها بار در مورد قاب‌بندی، شخصیتها، نور، تاریخ فیلمبرداری، رنگ لباس فلان هنرپیشه، حرفهایی که بهمان هنرپیشه باید به زبان بیاورد و نوع دوربینی که باید مورد استفاده قرار بگیرد تصمیم گرفت. اگر تمامی اینها در یک راستای کاملاً سنجیده و دقیق جلو نرود، راحت می‌شود پیش‌بینی کرد که فیلمی هم وجود نخواهد داشت. و این دقت و باریک‌بینی وقتی بیشتر می‌شود که پای تخیل و قلمروی ناشناخته به میان می‌آید.

ولی صحبت از دقت و باریک‌بینی به معنای یک برنامه‌ریزیِ سرد و بی‌روح نیست. فیلم، یک واقعیت زنده است: باید مطیع خواسته‌های آن بود و به مقررات درونیش تن در داد. من خیال ندارم کاری پررمز و راز انجام بدهم، می‌خواهم بگویم که روش کار من این است که روشی در کار نباشد: من قصه‌ای انتخاب می‌کنم و می‌خواهم بفهمم که خیال دارد چه چیزی را برای من تعریف کند.

وقتی پیش‌نویس و طرحهای اولیه فیلم به پایان می‌رسد متوجه می‌شوم که دیگر بیش از این نمی‌توان جلو رفت و شروع به جمع‌آوری تمامی عناصر پراکندهٔ مربوطه می‌کنم: طرحها، یادداشتهای کاری، دیالوگها، عکسها، بریده‌های روزنامه و غیره. سپس دفتری را که همیشه جایش با جای دفتر قبلی تفاوت دارد و تا حد ممکن از دسترس کنجکاوان به دور است ـ اجاره می‌کنم. بعد آگهی کوچکی تقریباً با این مضمون در روزنامه‌ها چاپ می‌کنم: «فدریکو فلینی آماده است تمامی کسانی را که مایل به دیدن او هستند، ملاقات کند.» در روزهای بعد از آن صدها نفر می‌آیند و می‌بینمشان. هرچه خل و چل در رُم هست به سراغم می‌آید و پلیس هم به دنبالشان. این کار یک جور دیوانگی سورائالیستی است که حال و هوای پر شرّ و شور و زنده‌ای به‌وجود می‌آورد. همهٔ آنها را با دقت نگاه می‌کنم. جزئی از شخصیت هریک از ملاقات‌کننده‌ها را می‌دزدم. یکی «تیک»اش برایم جالب است. آن یکی عینکش توجهم را جلب می‌کند. گاهی با در نظر گرفتن چهرهٔ جدیدی که کشف کرده‌ام، شخصیت جدیدی به فیلمنامه اضافه می‌کنم. برای انتخاب دو نفر، هزار نفر را می‌بینم ولی هرچه را که در میان آن هزار چهره توجهم را به خود جلب کرده، درهم می‌آمیزم. گویی به من می‌گفته‌اند: «به ما خوب نگاه کن، هرکدام از ما قطعه‌ای از موزائیکی است که تو خیال داری سر هم کنی.»

همه چیز طوری جلو می‌رود که گویی از همان ابتدا توافق‌نامه‌ای میان من و فیلمِ در حال ساخت منعقد شده باشد. یا گویی فیلم ساخته شده، هیچ نشده، در خارج از وجود من موجودیت دارد: همان‌طور که ـ در مثل مناقشه نیست ـ قانون نیروی جاذبه قبل از آنکه نیوتن آن را کشف کند، وجود داشته است. حالا باید راه

خود را در میان این چیزهای درهم و برهم پیدا کرد و کندوکاو کرد تا به آنچه که جرقهٔ نهایی را تولید می‌کند دست یافت. نباید شلوغش کرد. باید فرصت داد که چیزها آهسته‌آهسته سر جاهای خود قرار بگیرند. باید به خود فرصت داد و به جزئیات توجه کرد: طوری که یک نفر سیگار می‌کشد، طوری که دیگری راه می‌رود... هر مسئله جزئی دری را به روی دنیا باز می‌گشاید. دُم کوچکی را می‌بینید که از سوراخ کوچکی بیرون زده، آن‌را می‌کشید و از سوراخ، فیلی بیرون می‌زند.

دورانی که به انتخاب هنرپیشه‌ها سپری می‌شود واقعاً دوران سخت، ناخوشایند و خسته کننده‌ای است. برایتان نمونه می‌آورم: مثلاً من در خیال تصور کرده‌ام و نوشته‌ام ایفای فلان نقش به عهدهٔ کسی باشد که گیریم مردی است بلندقد، لاغر، رنگ‌پریده، با ظاهری متین و طرز صحبت کردن متشخّصانه. وقتی که دنبال هنرپیشهٔ مربوطه می‌گردم و آدمهایی که با خواندن آگهی به سراغم آمده‌اند از جلویم رژه می‌روند تحت تأثیر واقعیت وجودی و حضور انسانی و حقیقی آنها قرار می‌گیرم. در نتیجه در حالی‌که داشته‌ام دنبال مردی می‌گشته‌ام که بلند و رنگ‌پریده و طاس باشد، اگر برعکس مردی جلوی من باشد کوتاه قد، چاق و با موهای فراوان، توجهم جلب می‌شود و با خود فکر می‌کنم خب، حالا شاید این آدم هم بتواند از عهدهٔ کار برآید. چون در نهایت کسی که من در ذهنم پرورانده‌ام یک شبح بوده و کسی که من حالا روبه‌رویم می‌بینم موجودی است که وجود دارد، حضورش حس می‌شود، روی دستهایش مو دارد، لهجه‌ای دارد که مرا متأثر می‌کند یا به خنده می‌اندازد و به‌همین جهت دست آخر واقعاً به‌نظرم می‌رسد که شخصیت خیالی من توسط همین آدم می‌تواند جان بگیرد.

بنابراین انتخاب برایم تبدیل به مسئله‌ای نامطلوب و نابودکننده می‌شود، چون در واقع هرگونه حضور زنده‌ای به‌نظرم مناسب‌تر از شخصیتی می‌رسد که من آن را در خیال ساخته‌ام.

[۱۹۶۲]

وقتی تصمیم به ساختن فیلمی می‌گیرم انگیزهٔ اصلی من برای شروع کار قراردادی است که بسته‌ام. چیزی که آدمهای رؤیایی کم نمی‌آورند، «سوژه» است. گشتن به‌دنبال لحظه‌ای که چیزکی به آدم الهام می‌شود، از آن مشکلات کاذب است. قوهٔ تخیل، همیشه و همه وقت و در هر مسیری که بخواهید شما را در «ایده»های مختلف غوطه‌ور می‌کند. آنچه که برای شکل‌دادن به این ذهنیات نیاز دارید، یک جور دستاویز است که شما را با واقعیت ملموس پیوند دهد. من به یک دستاویز قوی و طاقت‌فرسا احتیاج دارم. بدون داشتن چنین دستاویزی هرگز قادر نیستم به ذهنیتم شکلی واقعی بدهم و دست به هیچ کاری نمی‌زنم. از این رو امضاء کردن یک قرارداد به من بهانهٔ لازم را می‌دهد. فشار مسائل روزمره و احتیاجات مادی حالت ستون فقرات پروژه‌هایی را دارند که بدون وجود آنها، سوژه‌ها در ذهن می‌مانند و هرگز صورت واقع به‌خود نمی‌گیرند. من یک هنرمندم، یعنی روحیات و روان من به کودکی شبیه است که باید به انجام کار مجبورش کرد. آنچه می‌ماند بازیافتن آزادی عملم در میانهٔ آن همه تعهد و اجبار است.

هرگز هیچ تهیه کننده‌ای هیچ چیزی را به من تحمیل نکرده و همیشه کاری را که می‌خواستم انجام داده‌ام. همیشه تلاش کرده‌ام وضعیتی را برای خود به‌وجود بیاورم تا بتوانم در آرامش کار کنم. این قضایا احتمالاً به خودمحوری من ارتباط دارد: اگر نتوانم کاری را که می‌خواهم، انجام بدهم ترجیح می‌دهم هیچ کاری نکنم.

از این گذشته، تلاش من در این مورد کمک می‌کند فیلمی را که می‌بینید، بسازم. بدون این تلاش و تقلا، فیلمی متفاوت و در اغلب موارد ناموفق تولید می‌شود. در نهایت، حماقت و کم‌هوشی تهیه کننده‌ها به من کمک کرده است به جوهرهٔ کاری که انجام می‌دهم، پی ببرم و به تعادلی دست یابم که بدون آن دچار گردباد ایده‌آلیسم می‌شوم و بی‌خبر از مشکلات روزانه و ملموس و پیش‌پا افتاده‌ای که واقعیت سینما و هر هنر و هر چیزی در دنیا را تشکیل می‌دهند ـ می‌مانم.

اگر گمان بریم که اصول تهیه کنندگی یک قاعدهٔ جدید است و فقط به سینما مربوط می‌شود، خطا کرده‌ایم. در واقع تهیه کننده‌ها همیشه وجود داشته‌اند. به شرایطی که گنبد درونی سیکستین ساخته شده توجه کنید: «اگر این کار را انجام ندهی، دستهایت را قطع می‌کنم!» «دستاویز»ها در آن دوران خیلی بیرحمانه بوده‌اند! خاندان مدیسی، خاندان بورژیا؛ همه تهیه کننده بودند. و هنرمند هم در نهایت خیلی خوب خودش را با چنین موقعیتهایی وفق می‌دهد. هنرمند خلق و خویی کودکانه دارد و به چنین «آقابالاسر»های مستبدی احتیاج دارد. اگرچه حالا در طی کار با هوشمندی، حرف آخر را خودش بزند...

گفت‌وگوهای فیلم برای من مهم نیستند.

عملکرد دیالوگ فقط دادن اطلاعات است. من فکر می‌کنم که در سینما به جای صفحه پشت صفحه دیالوگ، بهتر است از سایر عوامل مثل نورپردازی، لوازم صحنه و دکور استفاده کرد که بار نمادین نیرومندتری هم دارند. صدا باید به عنوان مکمل تصویر به کار رود. پس از پایان فیلمبرداری خودِ من روی باند صدا کار می‌کنم. صداهایی که می‌شود در استودیو از طریق تروکاژ و به صورت مصنوعی تولید و میکس کرد بسیار بهتر و مؤثرتر از صداهایی هستند که سرصحنه و به صورت مستقیم حاصل می‌شوند. تمامی فیلمهای من ـ حتی نخستین فیلمهایم ـ همگی دوبله شده‌اند.

فقط آمریکاییها هستند که اصرار دارند حتماً صدا را سرصحنه ضبط کنند. به همین جهت برونوکرم در چینه‌چیتا مجبور شد یک صحنه را شصت بار تکرار کند: چون پرنده‌هایی زیر سقف چوبی استودیو لانه گذاشته بودند و سه روز طول کشید تا جایشان را پیدا کردند. من از مزیتهای چنین روشی سردرنمی‌آورم. حال آنکه می‌توان در استودیو در وضعیت کاملاً مناسب کار کرد و صداهای مطلوب را به‌دست آورد.

من دیالوگها را پس از پایان فیلمبرداری به فیلم اضافه می‌کنم. هنرپیشه به این ترتیب، بی‌آنکه نگران متن حفظ شده باشد، بهتر بازی می‌کند. بخصوص که من

اغلب موارد از کسانی استفاده می‌کنم که هنرپیشهٔ حرفه‌ای نیستند و برای آنکه طبیعی بازی کنند جملاتی را در دهان آنها می‌گذارم که معمولاً در زندگی روزمره به کار می‌برند.

حرفهایی را باید در دهان یک پیشخدمت کافه گذاشت که یک پیشخدمت کافه می‌زند. برایم پیش می‌آید که به آنها می‌گویم دعا بخوانند و یا اعداد را بشمارند. دست آخر همه چیز را موقع میکساژ درست می‌کنم... □

ترجمهٔ سعید خاموش

حرفهٔ من

گفت‌وگوی کایه دوسینما با فلینی

(بخش اول پرسشها مربوط به همکاری فلینی با روسلینی است).

فکر می‌کنم اولین درسی که من از روسلینی گرفتم درس فروتنی بود، یعنی سادگی فراوان، نمایش ندادن ایده‌ها، فرهنگ و احساسات شخصیش. وقتی من با روسلینی ملاقات کردم، هنوز به سینما گرایش نداشتم، روزنامه‌نگار بودم. چیزهای دیگری برایم جالب بود، کاریکاتور می‌کشیدم. اصلاً تصور نمی‌کردم که راه اصلی‌ام سینما باشد.

قبلاً چیزهایی نوشته بودم، اما همکاریم با سینما از فاصلهٔ دور بود، هنوز آن عشق و علاقهٔ واقعی را به سینما پیدا نکرده بودم.

وقتی برای همراهی دوست یا بازیگری، یا به دعوت کارگردانی که داشت براساس فیلمنامهٔ من فیلم می‌ساخت، می‌رفتم سرصحنه، اصلاً راحت نبودم. نمی‌فهمیدم این افراد چه کار می‌کنند. در مجموع زندگی یک گروه فیلمبرداری و شیوهٔ کار آنها، آن‌قدر برایم ناآشنا بود که علاقه یا حتی توجهم را برنمی‌انگیخت.

اصلاً فکر نمی‌کردم خودم روزی کارگردان شوم. وقتی روسلینی را ملاقات کردم، دنیای جدیدی را دیدم؛ نگاهی سرشار از عشق که همه چیز را با آن می‌نگریست و الهام‌بخش همهٔ طرحهایش بود. همین ـ چطور بگویم ـ همین حالت بود که سرانجام مرا به این فکر انداخت که سینما چیزی است که می‌شود آن را بی‌تزویر و خودخواهی ساخت و بی‌آن‌که لازم باشد دائم پیامهای مشخصی را به این طرف و آن طرف فرستاد. یعنی می‌شود به کسی یا چیزی نگاه کرد، به موقعیتی یا شخصیتهایی با سادگی زیاد نگریست و فقط دیده‌ها را تعریف کرد.

این مهم‌ترین درسی است که من از روسلینی گرفتم و تکرار می‌کنم که درس فروتنی بود. طبیعتاً با برقرار کردن رابطهٔ واقعی دوستی با او (عمیق‌ترین و غنی‌ترین رابطهٔ ممکن) چیزهای دیگری هم یادگرفتم؛ وقتی در کنار او اولین تجربهٔ دستیار کارگردانی را آزمودم، فهمیدم که خودم هم می‌توانستم از روی فیلمنامه‌هایم فیلم بسازم، چون به نظرم شکل خاصی در کارگردانی وجود نداشت. یعنی همهٔ دستگاههای فیلمبرداری چیزی چندان اسرارآمیز و غنی نبود که نیاز به آموزش خاصی داشته باشد، فقط کافی بود بدانیم چطور دیده‌هایمان را به سادگی بیان کنیم.

من و آمیده‌ای با هم برای پاییزا فیلمنامه نوشتیم. البته من دستیار کارگردان هم بودم. رهاورد شخصی من برای فیلم روسلینی در مرحلهٔ دوم قرار داشت، چون روسلینی ایده‌هایی بسیار دقیق داشت. او دقیقاً می‌دانست چه می‌خواهد، ما هم مثل دو تا دوست بودیم که با هم پرحرفی و تبادل نظر می‌کردیم؛ شاید هنگامی که روسلینی مشغول ساختن اولین اپیزود پاییزا بود، توجهش را به بعضی از موقعیتها جلب کرده یا به بعضی از مسیرها هدایتش کرده باشم. در آن زمان من صومعهٔ کوچکی کشف کردم و چون در کودکی در پانسیونی مذهبی بوده‌ام با علاقهٔ زیادی وارد آنجا شدم که فضایش به لطف و شیرینی یک نقاشی پاستل بود. پنج شش راهب بسیار ساده آنجا بودند. حالا دقیقاً یادم نیست که آیا فکر این اپیزود در فیلمنامه بود یا در اثر این دیدار شکل گرفت. فقط این را یادم هست که روسلینی را

وادار کردم یک شب در این صومعه شام بخورد و به او پیشنهاد کردم که می‌تواند از این محل برای یکی از سکانسهایش الهام بگیرد. اول قرار بود ملاقاتی بین کشیشهای آمریکایی و راهبهای ایتالیایی صورت بگیرد، یعنی برخوردی بین دو شیوهٔ متفاوت مذهبی، ایمانی فعال و قوی مثل آنچه کشیش ـ سربازها داشتند و اعتقادی چنان قرون وسطایی و فقط متشکل از دعا که در برخی از صومعه‌های قرون وسطایی ایتالیا وجود دارد. این فکر وجود داشت، اما سکانس مربوط به آن هنوز ساخته نشده بود که من آن را در طول اقامتم در این صومعه نوشتم.

از من می‌پرسید که آیا خودم را کارگردانی نئورئالیست می‌دانم یا نه. پاسخم مثبت است، اما اول باید بر سر معنای این واژه توافق کنیم. به نظر من تنها کارگردان مؤلف نئورئالیست روسلینی است، تنها کسی که به نظر من ایده‌هایش را با قدرت بیان کرده است (پاییزا را چند روز پیش دوباره دیدم و به نظرم کار باشکوهی است)، تنها کسی که توانست افکارش را با تأثیر زیاد و به صورتی تقلیدناپذیر بیان کند. کیفیت این نگاه که برپایه واقعیت بنا شده است، احتمالاً باعث به‌وجود آمدن یک جریان شد، جریانی که تأثیرهای فراوانی گرفت و به مسیرهای گوناگونی کشیده شد.

خلاصه، اگر از راه نئورئالیسم بتوان «صداقت» را در برابر موضوعهای پیش‌بینی‌شده یا شخصیتهایی که آدم بخواهد داستان زندگیشان را تعریف کند، حس کرد، بله من یک فیلمساز نئورئالیستم.

اقتباس شخصیت داستان براساس بازیگر

یکی از سؤالاتی که از فلینی شد دربارهٔ شیوهٔ کارش بود. او شخصیتهایش را تا چه اندازه بر مبنای بازیگر می‌سازد. مراحل پیشروی خلاقیت او چیست؟ اهمیت جولیتا ماسینا در فیلمهای او چقدر است؟ چرا او همیشه از نینو روتا می‌خواست تا موسیقی فیلمهایش را بسازد؟

اگر بخواهم به فیلمهایی که با جولیتا کار کردم فکر کنم، باید بگویم که ساختار شخصیت مورد نظر من براساس تواناییهای بازیگری او شکل می‌گیرد. معمولاً وقتی به داستانی فکر می‌کنم، دقیقاً می‌دانم بازیگران شخصیتهای اصلیم چه کسانی هستند. مثلاً ولگردها را اصلاً برای سوردی، تریسته، Interlenghi و برادرم نوشتم ... تنها شخصیتی که هنگام نوشتن فیلمنامه نمی‌دانستم نقشش را چه کسی بازی می‌کند به فرانکو فابرتیسی سپرده شد. به این ترتیب وقتی قصه را می‌نویسم می‌دانم چه نقشی را به چه بازیگری بدهم. اما گاهی هم پیش می‌آید که پس از نوشتن فیلمنامه، بازیگری که در نظر دارم دیگر بیکار نیست، همان اتفاقی که دربارهٔ کلاهبردار افتاد. هنگام نوشتن فیلمنامه، همفری بوگارت در نظرم بود، اما در لحظهٔ آخر این بازیگر دیگر آزاد نبود، در نتیجه برودریک کرافورد را انتخاب کردم که تا آن زمان فقط عکسهایش را دیده بودم. به این ترتیب مجبور شدم شخصیتم را براساس توانایی بازیگری او بنویسم که کاملاً با بوگارت متفاوت بود. به نظرم بوگارت می‌توانست با تأثیر بیشتری، سرخوردگی از یک زندگی به‌هدر رفته را نشان دهد. در مجموع مالیخولیای عمیق بوگارت، احتمالاً مؤثرتر از کرافورد می‌شد.

خلاصه می‌خواهم این را بگویم که من هیچ وقت مرتکب این اشتباه نمی‌شوم ـ چون به‌نظر من این اشتباه است ـ که بازیگرم را از روی شخصیت اقتباس کنم. همیشه برعکس عمل می‌کنم، یعنی شخصیتم را براساس تواناییهای بازیگرم می‌سازم. هیچ وقت از بازیگرم کار خاصی نمی‌خواهم، یعنی اصرار ندارم که گفت‌وگوها با لحن و حالت تعیین‌شده و خاصی انجام شود. جولیتا ماسینا در نقش جلسومینا در جاده تنها موردی بود که بازیگری بسیار پرحرارت و مهاجم را واداشتم تا نقش موجودی بی‌نهایت کمرو با بارقه‌هایی از عقل و حرکاتی کاریکاتورگونه را بازی کند. به همین دلیل هم در این مورد ویژه انرژی زیادی مصرف کردم، چون جولیتا در این فیلم برخلاف کابیریا در شبهای کابیریا تلاش زیادی برای «بازی» کرد، زیرا جلسومینا «نقش» بود در حالی که کابیریا با

شخصیت مهاجم اندکی متوهم و پرحرف او بیشتر هماهنگی داشت.

وقتی بازیگرانم را هدایت می‌کنم، معمولاً خودم کاملاً ماجرا را تقلید کرده و آهنگ مناسب کلام را نشان می‌دهم، اما گاهی برای جلوگیری از احتمال تأثیرگذاری و برای مجبور نکردن بازیگر به تقلید از من می‌گذارم ببینم خودش چه کار می‌کند.

در مورد همکاریم با جولیتا باید بگویم که جولیتا فقط بازیگر فیلمهای من نبود بلکه الهام بخش کارهایم بود، الهام‌بخش بسیار عمیق با شیوهٔ یک الههٔ شعر و ادبیات. زندگی با جولیتا الهام‌بخش من برای ساختن جاده و شبهای کابیریا بود.

تمایل من به کار با روتا هم ناشی از این است که به‌نظرم خودِ او به تم و داستان فیلمهای من نزدیک است و همکاری ما با هم بسیار شیرین است (منظورم نتیجهٔ کار نیست، بلکه شیوهٔ انجام کار است). تمهای موسیقی را من به او پیشنهاد نمی‌کنم، چون موسیقیدان نیستم. با این حال ایدهٔ روشن و دقیقی از فیلمی که می‌سازم دارم، کار با روتا هم مثل کار روی فیلمنامه به خوبی انجام می‌شود. می‌آیم کنار پیانوی نینو و دقیقاً به او می‌گویم که چه می‌خواهم. طبیعتاً تمها را به او دیکته نمی‌کنم، فقط می‌توانم راهنماییش کنم و بگویم چه می‌خواهم. به‌نظر من بین آهنگسازان فیلم، او از همه متواضع‌تر است و باز به نظر من موسیقی او فوق‌العاده کارکردی است. او می‌داند که موسیقی فیلم از عناصر حاشیه‌ای و ثانوی است که جز در بعضی لحظات جایگاه اصلی را اشغال نمی‌کند.

بیمار کوچک جاده

بحث و جدل در شیوه‌های کار به خلق اثر می‌انجامد. فیلم محبوب فلینی بین آثار دیگر او کدام است؟

به دلیل خیلی ساده‌ای من نمی‌توانم نسبت به فیلمهایم بی‌طرف باشم و آن این است که خودم را یک کارگردان حرفه‌ای نمی‌دانم. منظورم کارگردانی است که

فیلمهایش فقط نشانگر شخصی است که به حرفه‌ای اشغال دارد. من فکر می‌کنم که قصه گو هستم. فیلم می‌سازم چون دوست دارم دروغهایی را برای مردم تعریف کنم، داستان بسازم و چیزهایی را نشان دهم که دیده‌ام و اشخاصی را که ملاقات کرده‌ام. به‌ویژه دوست دارم خودم را تعریف کنم. به این ترتیب، من با بیان عناصری از زندگیم، با چنان صداقتی فیلم می‌سازم که گاهی به بی‌ملاحظگی و رازگشایی نزدیک می‌شوم. این کیفیت که در ریشهٔ آثارم قراردارد نمی‌گذارد که با بی‌طرفی دربارهٔ آنها قضاوت کنم. مثل این است که از من بپرسید: «کدام را ترجیح می‌دهید؟ عروسیتان یا خدمت سربازی را؟ یا سال سوم دبیرستانتان را بیشتر دوست دارید یا اولین ماجرای عشقی که برایتان پیش آمد؟» من نمی‌توانم به این سؤالها پاسخ دهم، چون همه را دوست دارم، به این دلیل که فیلمهایم همگی بخشهایی از زندگی من هستند و هرکدام برایم احترام خاصی دارند. این چیزها ممکن است به‌نظر شما کمی افراطی به نظر برسد، اما واقعیت همین است که به شما گفتم. گاهی از نظر احساسی فیلمی که به آن بیشتر احساس وابستگی می‌کنم جاده است، زیرا پیش از هرچیز، این فیلم نمونه‌ای‌ترین و اتوبیوگرافیکی‌ترین فیلم من است و همین‌طور به دلایل شخصی و از نظر احساسی زحمت زیادی برای ساختنش برای پیدا کردن تهیه کننده کشیدم. بین شخصیتها هم طبیعتاً جلسومینا را بیشتر دوست دارم.

و حالا می‌خواهم به این پرسش پاسخ دهم که ایدهٔ پسربچهٔ مریضی که جلسومینا تصادفی او را پیدا می‌کند از کجا آمده است؟ این یکی از خاطرات کودکی من است، زمانی که در «گامبوتلا» بودم ـ دهکدهٔ کوچکی نزدیک ریمینی ـ من که در خانهٔ مادربزرگم بودم، یک روز با چند بچه‌دهاتی به مزرعه‌ای در آن سوی تپه‌ها رفتیم که زمانی صومعه بود. این ساختمان پر از محلهای اسرارآمیز، راهرو و زیرزمین بود. ما در اتاق زیر شیروانی که انباشته از سیبهایی بود که برای رسیدن آنجا گذاشته بودند نوعی بستر دیدیم که نمی‌شد اسم تختخواب روی آن گذاشت، پوشش محقری بود که بچهٔ کندذهنی روی آن خوابیده بود. روستاییها با

آن حس غریزی دفاعیشان علیه بیکارها و در نتیجه علیه کسانی که غیرعادی به دنیا می‌آیند، احتمالاً در انتظار بودند که او در اثر فقر غذایی بمیرد. این موضوع مرا آن‌قدر تحت تأثیر قرارداد که از آن در جاده استفاده کردم. اهمیت این بخش در کل داستان هم به این دلیل است که می‌خواستم در ذهنیت جلسومینا حس دقیقی از تنهایی قرار دهم. در مزرعه جشنی برپاست و جلسومینا که شرکت در مراسم جمعی و شادیهای عمومی را دوست دارد، همراه تعدادی بچه به دیدن این کودک بیمار می‌رود. نمایش موجودی چنین منزوی و در حال هذیان‌گویی ـ در نتیجه واقع‌شده در موقعیتی بسیار اسرارآمیز ـ به دنبال نمای درشت جلسومینا که با کنجکاوی به این کودک نگاه می‌کند، به‌نظرم تأکید محکمی بر تنهایی جلسومینا بود.

از من می‌پرسید چرا شیخ سفید و کلاهبردار مورد توجه تماشاگران واقع نشد. شیخ سفید صرف نظر از ورشکستگی شرکت پخش آن درست پیش از پخش این فیلم و همین‌طور نبودن بازیگران معروف و مورد توجه تماشاگران، فیلمی علیه فوتو ـ رمان بود (منظورم فوتو ـ رمان به معنای خاص روزنامه‌نگاری آن نیست، بلکه بیان و نمایش یک وضعیت و یک سنت است) و احتمالاً مردم را که دقیقاً برای دیدن تصاویری از واقعیتی قراردادی و پراحساس به سینما می‌رفتند، آزار داد. در مورد کلاهبردار هنوز نفهمیده‌ام که این فیلم چرا از نظر تجارتی شکست خورد و حدس می‌زنم به این دلیل باشد که تماشاگرانی که جلب اسم فیلم شدند به امید دیدن داستانی پر از طنز و شخصیتهای شوخ سمپاتیک به سینما رفته بودند، نه تبهکاران خشنی که من در این فیلم نشان دادم. فکر می‌کنم تماشاگران از همان سرخورده شدند.

در پایان از فلینی پرسیدیم که روابطش با تهیه کنندگان چگونه است؟

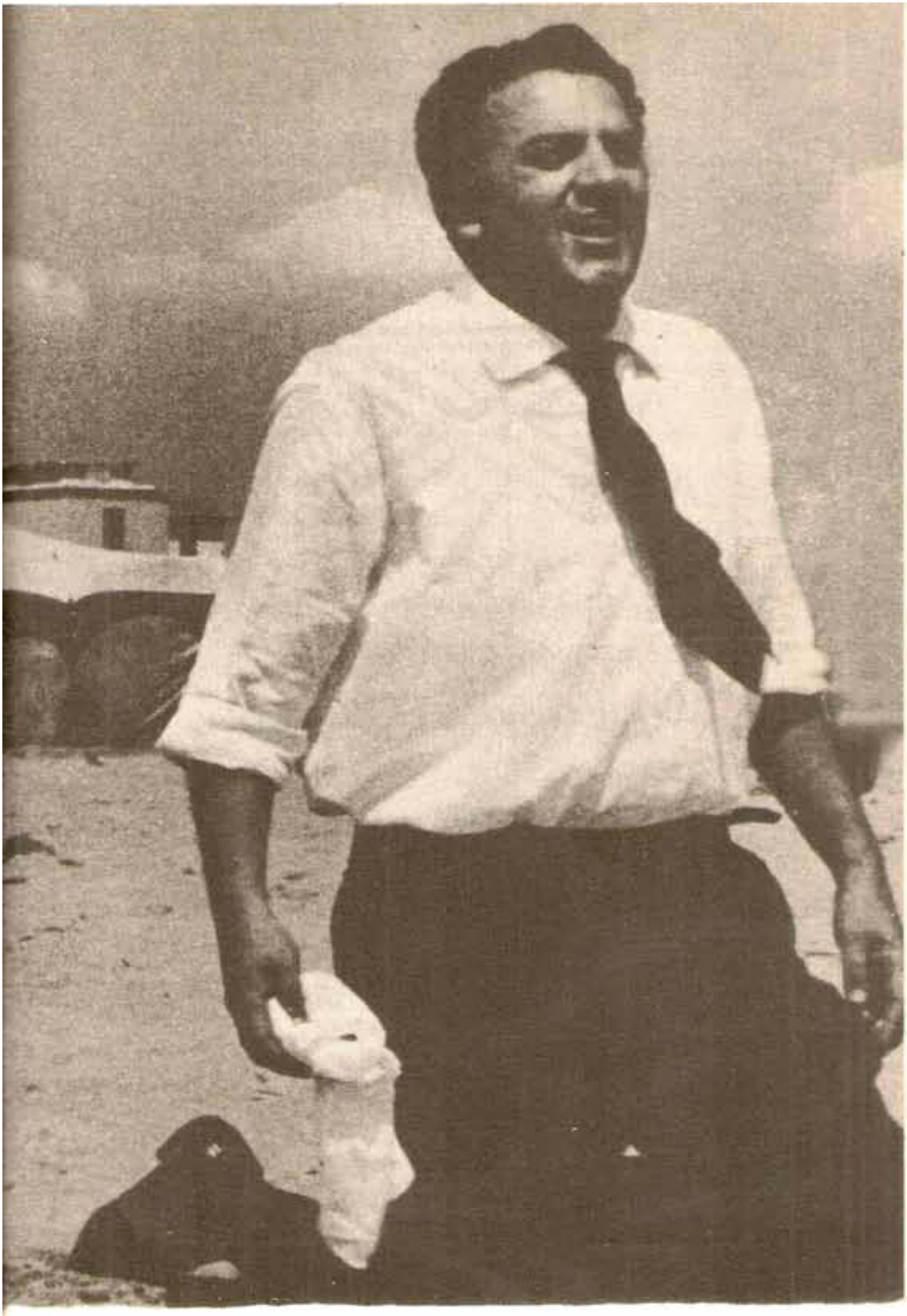
باید بگویم که تاکنون نشده کاری را که دوست داشته‌ام بکنم، انجام نشود.

این درست است که تهیه کننده همیشه می‌خواهد با ارائهٔ پیشنهادهایی حضور خودش را ثابت کند، ولی مسئله این است که خودمان به آنچه می‌خواهیم انجام بدهیم متقاعد شویم، تا حد امکان به خودمان وفادار بمانیم و یک چیز را بدانیم:

همیشه حق با کارگردان است. و اگر دربارهٔ این موضوع متقاعد شدیم و اگر ویژگیهایی و دنیایی برای توصیف کردن داشته باشیم، آن وقت باید دربارهٔ این موضوع هم مطمئن باشیم که کارگردان از همهٔ گروه فیلمبرداری قوی‌تر است و باید به هر ترتیبی، چیزی را که در ذهن دارد به نمایش درآورد و این که به محض آغاز فیلمبرداری دیگر نباید به توصیه‌های هیچ کس گوش داد، چون در این زمان، هر توصیهٔ خیرخواهانه‌ای هم سرانجام بد و مزاحم می‌شود. □

خلاصه‌شده از کایه‌دو سینما، ژوئن ۱۹۵۸

ترجمهٔ لیلا ارجمند



زندگی تلخِ پول

❑ *فلینی*

بله، زندگی شیرین فیلم خیلی موفقی بوده است. اما امیدوارم اگر بگویم حتی در صورت عدم موفقیت فیلم به دلیل آنکه لذتم را از آن برده بودم به همان اندازه شاد بودم که به خاطر موفقیت آن هستم، مردم نگویند فلانی ریا کار است. برای من فیلم ساختن وسوسه است. باقی، بیشتر به موضوعاتی مربوط می‌شود که توجهم را جلب نمی‌کند.

نظر مستقل من که به شما اطمینان می‌دهم کاملاً صادقانه هم هست آن است که اگر بتوانم چنانکه آرزو دارم در برابر جاذبهٔ موفقیت مقاومت کنم، شکرگزار باشم. آدم باید قوی یا بی‌اطلاع باشد. نمی‌خواهم در این باره فکر کنم. در حقیقت نگران می‌شوم که هرکسی تعبیری، خاصِ خود از زندگی شیرین دارد. اگر هرکسی مرا به معیار خودش بخواهد، آزادی من سلب می‌شود. به هر حال اگر در ادامه سخن بگویم مرا بعد از آنکه فیلمهایم را ساخته‌ام می‌خواهند، زیاد بدبینم ندانید. مجبور بودم قبل از پیدا کردن آدمی مشتاق برای ساختن جاده پیش پانزده تهیه

کننده بروم. بعد از کابیریا و دومین اسکار، باز هم مشکلات زیادی داشتم که تهیه کننده‌ای برای زندگی شیرین پیدا کنم.

اینک دیگر مجبور نخواهم بود به دنبال تهیه کننده بگردم، چون عاقبت یک کمپانی فیلمسازی از آن خودم بدست آورده‌ام. حداقل این یکی را از زندگی شیرین بدست آورده‌ام. خیلی‌ها فکر می‌کنند که این فیلم مرا ثروتمند کرده است؛ اما از سودی که در تمام دنیا به بار آورد درصدی هم به من نرسید و حقوق من صرف بازپرداخت وجه تهیه کننده‌ای شد که اول روی فیلم سرمایه گذاری کرده بود اما می‌خواست بازیگری آمریکایی نقش مارچلو را بازی کند!

«فدریتز»، کمپانی جدید مرا می‌توان هدیه یا پاداشی از جانب آنجلو ریتزولی دانست که هزینه‌های زندگی شیرین را تقبل کرد. می‌بینید که همیشه با تهیه کنندگان دردسر داشته‌ام. پس از نخستین موفقیتهایم، همیشه از من می‌خواستند دوباره همان فیلم قبلی را بسازم. بعد از ولگردها، باز همان را خواستند! حاضر بودند هرچه بخواهم به من بدهند. (اما اول جرأتش را نداشتند به من اجازهٔ ساخت ولگردها را بدهند). بعد از جاده پیشنهادهای زیادی به من شد. فکر می‌کنید برای ساخت کلاهبردار که آن زمان می‌خواستم بسازم؟ نه. برای ساخت جلسومینای دوچرخه‌سوار یا هر چیزی که اسم جلسومینا را در عنوانش داشت. درک نمی‌کردند که هرچه می‌خواستم دربارهٔ جلسومینا بگویم را قبلاً در جاده گفته بودم. می‌توانستم با فروش اسم او به کارخانه‌های عروسک‌سازی و شکلات‌سازی مال و منالی بدست آورم؛ حتی والت‌دیزنی می‌خواست کارتونی دربارهٔ او بسازد. به بهای جلسومینا، می‌توانستم بیست سالی زندگی کنم! این اصرار به دنباله‌سازی برای چیست؟ قوهٔ تخیل آنان این‌قدر ناچیز است؟ البته دنباله‌ای برای کابیریا هم می‌خواستند. حالا از شما می‌پرسم که نتیجه‌اش چه می‌توانست باشد؟ و حالا؟ آه، بله، همه به دنبالهٔ زندگی شیرین علاقمند شده‌اند. حتی سعی کرده‌اند با حضور توتو یکی از آن کمدیهای پولساز خاص ایتالیا بسازند. من برای توتو احترام زیادی قائل هستم اما نمی‌فهم چرا باید اجازه بدهم که زندگی شیرین بازیچهٔ هجویه‌ای چرند شود.

مطمئناً ولگردها تنها فیلمی بود که می‌توانست دنباله‌ای بُا درکی آرمانگرا داشته باشد. زمانی طرح ساخت مورالدو در شهر را ریختم. اما عاقبت آن ایده حتی دیگر برای خودم هم جذابیتی نداشت. و هرچند ممکن است برخی زندگی شیرین را در حد داستان مرد جوانی شهرستانی که ده سال در رم زندگی کرده است به نوعی ادامهٔ ولگردها بدانند، واقعاً هیچ ارتباطی میان مورالدو و مارچلو وجود ندارد. تنها ارتباط، رگه‌ای از زندگینامهٔ شخصی است که در تمام کارهای من موجود است.

دفاتر جدید من، درست در حوالی «پیاتزا دی اسپانیا» در رم، قرار نیست که مراکز فرماندهی یک کمپانی سینمایی باشند. وقتی که کار می‌کنیم، چه فیلم از آنِ من باشد، چه از آن کارگردانانی جوان که قصد کمک به آنان را دارم، جایی برای مدیران تولید و دستیاران کازگردان نیز محفوظ است. اما در تمام طول سال، «کارگاهی» خواهد بود که دوستان بتوانند برای تبادل افکار در آن جمع شوند. گفت‌وگوی ما چرند و پرندگوییهای معمول کافه‌ها نخواهد بود که منظوری عملی دربر نداشته باشد. رؤیاهای ما به تحقق خواهد پیوست ـ به هر حال بگذارید چنین امیدی داشته باشیم. می‌خواهم مانند درباری قرون وسطایی، دورم را با بندبازها، قصه‌گوها و دلقک‌ها پر کنم، اما از زور هیچ خبری نخواهد بود.

من می‌دانم جنگ در برابر زورگویی تهیه کنندگان برای کارگردانان جوان چه معنایی دارد. شاید من به این دلیل موفق شدم خودم را نجات بدهم که دیواری درویشی دور خودم کشیده بودم. این کار برای دیگران خیلی هم آسان نیست. هیچ‌یک از آنان غیرت مرا ندارند و به خودشان اجازه می‌دهند که توپ و تشرشان بزنند. اگر مجبور می‌شدم تعریفی از مقررات کمپانی ارائه دهم، می‌گفتم همین یک کمپانی است که هیچ وقت کارگردانهایش را مجبور نمی‌کند پایان فیلمهایشان را عوض کنند. تهیه کننده‌ها همیشه می‌خواهند پایان فیلمها را عوض کنند. من کارگردان را آزاد می‌گذارم که آنچه می‌خواهد انجام دهد. ریتزولی به من ایمان داشت. من به کارگردانهایم ایمان خواهم داشت. دیگر پول مسئله نیست. چند روز قبل دیدم که مردی با کیفی بزرگ از دفتر بیرون آمد. از مدیر تولیدم، کلمنته

فراکاسی، پرسیدم آن مرد که بود؟ گفت: «اوه، از بانک آمده بود.» نگران شدم، چون معمولاً وقتی مأموران بانک به دیدن من می‌آمدند می‌خواستند ماشین یا اسباب و اثاثیه‌ام را ببرند. پرسیدم: «می‌خواست چه غلطی بکند؟» فراکاسی گفت: «اوه، می‌خواست هشتصد میلیون لیره در فدریتز سرمایه گذاری کند، اما به او گفتم که ما تمایلی نداریم.» او می‌دانست مجبور نیست که از من سؤال کند. آن روز عصر در «ویا ونتو»، اعتراف کردم حسابی کیف کردم که به مردم گفتم ما نیم میلیون پوند را رد کرده‌ایم! حتی در ایتالیا، هیچ‌کس درست نمی‌فهمد چطور می‌توانم پیشنهادهایی با این ارقام افسانه‌ای را رد کنم. در مقاله‌ای که برای آخرین شمارهٔ ویژه فیلمز اند فیلمینگ نوشتم، گفتم چطور دویست و پنجاه هزار دلاری را که آن کمپانی آمریکایی برای ساخت فیلمی دربارهٔ اسبها با بازی ستاره‌ای ایتالیایی به من پیشنهاد کرده بود را رد کردم. شنیدم که در انگلستان بعضیها مشکوک شده‌اند. شاید فکر کرده‌اند که از شوخ‌طبعی من است، اما صادقانه بگویم که نمی‌توانم چنین پیشنهادهایی را جدی بگیرم.

وقتی به ایالات متحده رفتم، مرا تحویل مأمور تبلیغاتی دادند تا در یک ماهی که آنجا بودم از من پذیرایی کند. وقتی او را در فرودگاه دیدم اولین چیزی که به من گفت این بود که برای عصر آن روز مصاحبه‌ای تلویزیونی «ترتیب داده است». با غرور به من گفت: «بیست میلیون نفر تو را تماشا خواهند کرد» روزنامه را نگاه کردم و دیدم از پیش اعلام شده است که در فلان ساعت مشخص یک نفر طرز پختن اسپاگتی ناپولیتن را به مردم آمریکا آموزش می‌دهد و کارگردان مشهور ایتالیایی، فدریکو فلینی، نشان می‌دهد که چگونه بر دست یک بانو بوسه بزنند!

مأمور بدبخت تبلیغات ساعاتی وحشتناک را در کنار من گذراند. فقط نمی‌توانست از دیدگاه من چیزی بفهمد. فکر می‌کرد شوخی می‌کنم یا سعی می‌کنم که باهوش به نظر برسم. هرکسی با منطق او نمی‌توانست پیشنهادی دویست و پنجاه هزار دلاری را رد کند؟ مرا در دفتر تهیه کننده با قرارداد و قلمی در کنار چکی با آن وجه تنها گذاشتند تا خوب فکر کنم. بعد از ده دقیقه، وقتی برگشتند و

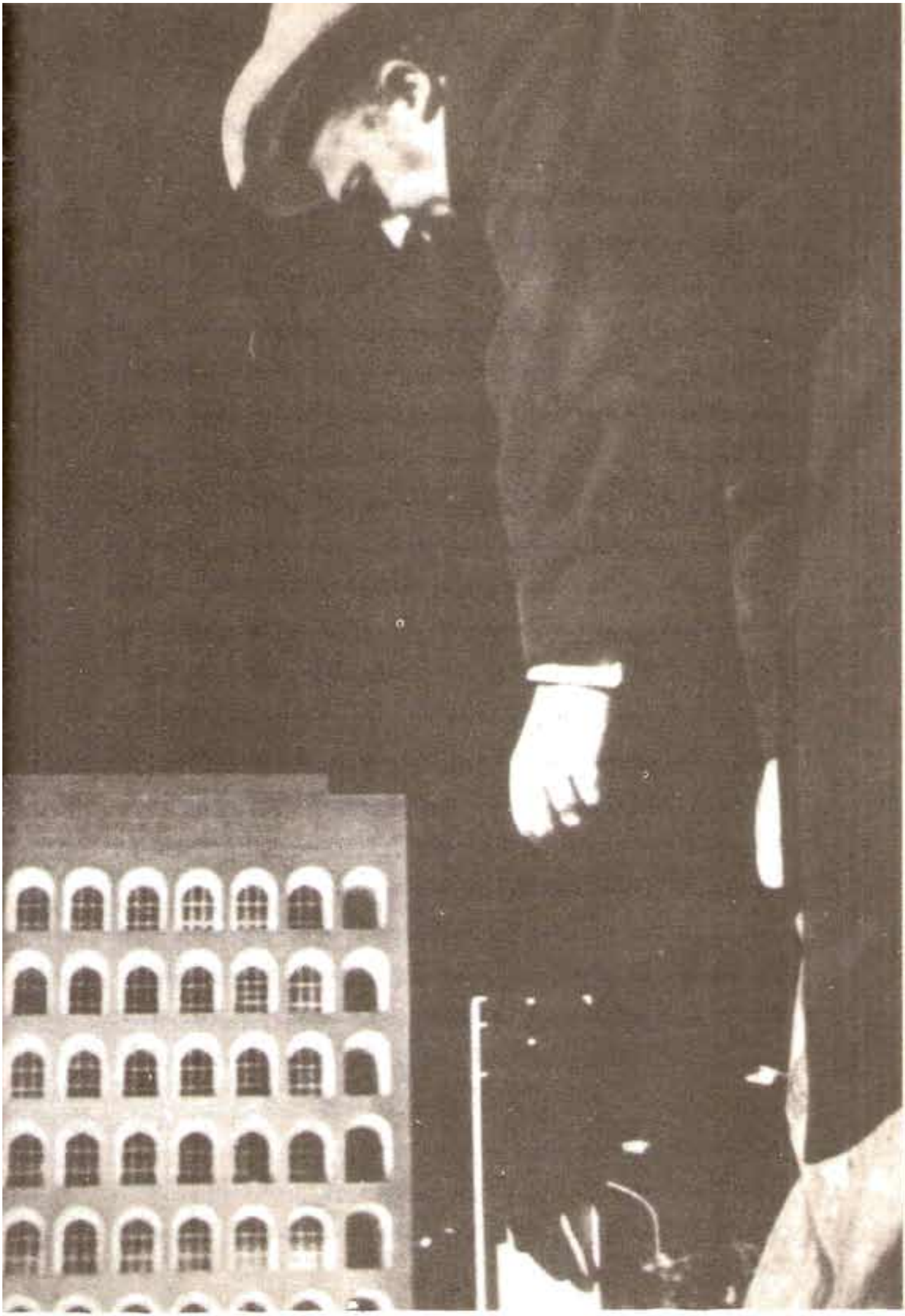
دیدند قرارداد را امضاء نکرده‌ام نمی‌توانستند به چشمانشان اطمینان کنند. عاقبت مأمور تبلیغات نگاهی آزرده به من کرد و گفت: «شاید در ایتالیا با رد کردن چنین مبلغی شاعر بشوی، اما در آمریکا اگر این کار را بکنی می‌گویند طرف ..... است.» نمی‌دانست چطور موضوع را به رئیسش بفهماند که معتقد بود من به خاطر مبلغی بیشتر معطلشان کرده‌ام. مأمور تبلیغات از من خواهش کرد که بگویم مریض هستم، کبدم درد می‌کند و می‌خواهم در اسرع وقت به ایتالیا برگردم. تهیه کننده بلافاصله به من پیشنهاد کرد با هواپیمای شخصی خودش مرا به جایی در تگزاس ببرند که می‌دانست درمانگاهی عالی برای درمان امراض کبدی در آن منطقه قرار گرفته است. وقتی نیویورک را ترک می‌کردم، مأمور تبلیغات دیگر تسلیم شده بود. فکر می‌کنم حتی داشت همدلی هم نشان می‌داد. مطمئناً دیگر هیچ دل‌آزردگی نداشت. فقط نگاهی غمگین به من کرد و گفت: «تو آدم عجیبی هستی.»

ایدهٔ ساختن فیلمی دربارهٔ رابطه‌ای میان یک اروپایی و یک آمریکایی مثل مأمور تبلیغاتی که در سفر آخر شناخته بودم ذهنم را مشغول کرده بود و چندین ایدهٔ دیگر هم داشتم. اما چطور می‌توانستم در آمریکا فیلمی بسازم بدون آنکه چیزی از پیشینهٔ آن کشور بدانم؟ تا زمانی که نمی‌دانستم رنگ کراوات وکیلی در بوستون چیست و فاحشه‌ای در سین‌سیناتی چگونه حرف می‌زند، برای ساختن فیلمی در آمریکا احساس آمادگی نمی‌کردم. از نظر من زبان امری اساسی است. چطور تفاوت میان گویش سیاهپوستی در جنوب و سیاهپوستی آزاد در شمال را بدانم؟

چطور می‌توانستم با جبر بازسازی فضا در استودیو فیلمبرداری صحنه‌ای در رستورانی در نیویورک در ساعت چهار و نیم عصر را آغاز کنم؟ من که نمی‌توانم به دیگران وابسته باشم. □

فیلمزاند فیلمینگ، ژانویه ۱۹۶۱

ترجمهٔ کامیار محسنین



خیالپردازی باشکوه

گفت‌وگوی پیرکَست با فلینی

دوشنبه، ششم ژوئیه ۱۹۶۴. همراه دوستم گوییدو آلبرتی که با او تاکنون مشغول فیلمبرداری بوده‌ایم، به استودیویی کوچک بر فراز پالاتینه هیل می‌روم. جایی که فلینی نخستین فیلم رنگی خویش را با عنوان جولیتای ارواح در آنجا آغاز می‌کند. ما نه یک گروه سینمایی، که دنیایی دیگر را می‌یابیم ـ دنیایی با چندین سال نوری دور از آنچه نخستین روز فیلمبرداری را می‌انگاریم؛ یا به یافتن قلمرویی در رنسانس ایتالیا می‌ماند؛ از مصاحبه‌ای سخن می‌گوییم.

شش ماه می‌گذرد. این دنیا رشد کرده است. در ششم دسامبر، به‌هنگام عبور از رم، خود را در قلب فیلم می‌یابم. دکوری عظیم در چینه‌چیتا با رنگهایی شاد و زنده. سالن ساندار میلو که نوعی محل پذیرایی است. دهها زن با زیبایی شورانگیز، اشباح غریب و گروههایی از شخصیتهای عجیب، تأثیر سیاره‌ای به کلی جدا را افزونی می‌بخشند.

و به همین دلایل در این کار ولخرجانه و غول‌آسا حسی از آزادی وجود دارد و

حسی از گروهی که از قرار معلوم خانواده‌ای هستند. در صحنهٔ تولید فیلمی با مقایس‌هایی عظیم گام برمی‌داری که همه چیز مطابق شیوه‌های خودجوشی، بداهه‌سازی و اگر بدانی همچون فیلم استادانهٔ کوچکی انجام پذیرفته است. می‌دانی که در چشم گردباد، منطقه‌ای با آرامشی معجزه‌آسا وجود دارد. تمام این گردباد آنچنان عبور کرده که انگار همه چشم بوده است.

فلینی درد زایندگی تفریحی با شکوه را می‌کشد. برای آنکه دیالوگها را به بازیگران بدهد کاغذی از جیبش بیرون می‌آورد؛ گویی تردستی با مهارت، کفتری از آستین بیرون می‌آورد. همه مسحور این افسون شده‌اند.

فلینی چهار روز متوالی در میان این سراسیمگی افسانه‌ای، دست کم ساعتی می‌آید و می‌نشیند پای ضبط صوتی که متعلق به فیلم است و به دست متصدی، صدایی به کار می‌افتد که متعلق به فیلم است، تا حرف بزند، جواب دهد و متلک بگوید.

یک ماه بعد، چند روز قبل، باز فرصت می‌کند همچون فرمانده‌ای در جنگهای امپراتوری که در فواصل ادامه جنگ فرامینش را دیکته می‌کند، به بازخوانی و تصحیح و تقطیع و تنظیم هرآنچه ضبط شده است بپردازد.

در عین حال، در طول صرف ناهار در میان نوبت فیلمبرداریها، باز حرف می‌زند؛ به همان افزونیی که شخصی مثل من آروزی آن را دارد. حافظهٔ من انباشته می‌شود.

در نهایت تلاش می‌کوشم بازتابی ضعیف از این گفت‌وگوها را ارائه دهم. بنابراین در قسمت اول با متنی روبه‌رو خواهید بود که ضبط شده و خودِ فلینی آن را تصحیح کرده است و در قسمت دوم چند قطعه، که پس از عبور از صافی منشور حافظه خالی از تردید و وفادار من گردهم آمده است.

فلینی می‌گوید: فیلم ساخته می‌شود، نه اینکه دربارهٔاش حرفی زده شود. روند پرشتابش هر طرح از پیش‌نگاشته‌ای را تغییر می‌دهد. تنها زمانی به‌تدریج رخ می‌نماید که ساخته شود. در حقیقت، پارادوکس چنین است که فلینی فیلمساز

نمی‌تواند از هیچ چیز دیگری حرف بزند و با این همه چون فیلم را می‌سازد نمی‌تواند دربارهٔ آن هیچ حرفی بزند. اگر خواسته بودم با او از فیلمها و کارنامه‌اش سخن بگویم، می‌بایست وقفه‌ای را در دوران کاری برگزینم.

به نظر من، جولیتای ارواح تلاشی برای بازسازی در تمامیت خود، در ماوراء هر فرآیند واقع باور سنتی، در دنیای ذهنی شایستگی زنی است که خود در حرکتی کامل اسیر شده است. خاطرات، وقایع حال، هراسها، دلمشغولیها، تجسمها یا بازنمودهای دلشوره‌ها و تجسد اشباحی که در آن تماماً وحشتی گنگ آمیخته است. خواست فرار از مرزهای انعطاف‌ناپذیر واقعیت (که واقعیت بی‌مسمایی است)، و منجمد و ملی چنانکه هست و در مفاهیم ارسطویی نیز قابل توضیح است، آشکار گشته است. از قرار، داستان از دستیابی تدریجی زنی به آزادی در جریان فرار از سنتها و قاعده‌هایی به منظور وصول به اخلاقیاتی برتر و از نوعی دیگر در پس ویرانه‌های اخلاقیات سنتی سخن می‌گوید. به منظور وصول به منطقه‌ای چندگانه، غنی و تعریف‌نشده که فلینی آن را صداقت می‌خواند. ماشینی پرقدرت با موانع و محدودیتهای بشر و روابط حسی و زناشویی تصادف می‌کند، که تحمیلی از سازمان امروزی جهان است. فلینی می‌گوید: فانتزی. فانتزی خدایان یونان، خالی از تردید، آزاد، شاد و خندان (چنانکه نیچه می‌گوید)، و تراژیک. چیزی دیگر. در ماوراء. نه جادوگری، نه روح و ارواح بازی: از این گذشته، تصاویر دروغین هنوز فریاد خویش را به پایان نبرده‌اند. و آگاهانه: درست‌اندیشی از نوعی دیگر.

پس دوازده روز، در سه مقطع زمانی متفاوت، آمدم که آن ساز و کار وحشتناک را به هنگام عملیات نگاه کنم و ببینم. و روحی با زندگی افسانه‌ای را به هنگام کار تماشا کنم؛ روحی کنجکاو دربارهٔ هرچیزی که با شتاب، هذیان و شهوت راهی به ماوراء افراط کاری جستجو می‌کند. باروک کلامی نارسا و محدود برای توصیف آن است. فراوانی قانون است، آن بخشندگی که بی‌حد و حدود خالی از احتیاط است. یک روز از ژان رنوار می‌شنوم که می‌گوید: «از خوش‌ذوقی چه بیزارم،

سیری چه دلزده‌ام کرده است.» در این جنجال صدا و رنگها، در این هذیانی که از قرار مقیاسی برای سنجش قوانین دیگر ابداع می‌کند، پیوسته به این نقل قول کوچک اندیشیدم.

چند خطی را دوباره خواندم که به‌سرعت مرا تحت تأثیر قرار داد. بزرگترین امید من، همین‌که از این دیدارها این چند خط به خوانندگان انتقال یابد.

■ کَست: اکنون اگر فیلمهایی که ساخته‌اید مرور می‌کردید و به گذشته نگاهی می‌کردید، به نظر خودتان نتیجه منحنی مبین کارتان چگونه می‌شد؟ فکر می‌کنید در فیلمهای شما تصویری چون نقش فرشی یا مضمون فرشینه‌ای وجود دارد؟

□ این دقیقاً همان کاری است که از انجام آن اجتناب می‌کنم... نمی‌خواهم به گذشته بنگرم... منظور شما آیا مضمونی ایدئولوژیک است؟ نمی‌دانم. بدون شک مضمونی هست که پیوسته به فیلمهایم بازمی‌گردد، و آن‌هم تلاشی است برای خلقِ رهایی از ساخت‌بندیهای سنتی و آزادی از قواعد اخلاقی. می‌توان گفت تلاشی برای بازیابی اصالت ضرباهنگهای زندگی، دستگاههای زندگی و آهنگ حیاتی که در تضاد با شکل بی‌اصالت زندگی قرار می‌گیرند. به نظر من، ایده‌آلی وجود دارد که در تمام فیلمهایم یافت شود ـ از شیخ سفید تا فیلمی که در همین لحظه می‌سازم: جولیتای ارواح.

■ فکر می‌کنید سودجویی از رنگ در این فیلم آخر شما را قادر می‌کند ازهشت و نیم پیشتر بروید؟

□ این معضل رنگ در تمام مدت فیلمبرداری مرا دلمشغول کرده است... به نظر من ساختن فیلم رنگی یک کار غیرممکن است؛ سینما در حرکت معنا می‌یابد و رنگ در بی‌حرکتی. سعی در آمیزش این دو بیان هنری بلندپروازی ناامیدانه‌ای است مثل خواست تنفس زیر آب. به منظور بیان واقعی ارزشهای رنگی چهره، منظره، یا هر صحنه دیگر، لازم است نورپردازی مطابق ملاکهایی خاص در عملکرد دو عامل انجام پذیرد: ذوق شخصی و مقتضیات تکنیکی. و همه چیز تا زمانی خوب پیش می‌رود که دوربین حرکتی نمی‌کند، اما به محض اینکه دوربین

روی چهره‌ها یا اشیائی که با چنین مشخصاتی نورپردازی شده‌اند حرکت می‌کند، شدت نور کاهش یا افزایش می‌یابد و بسته به کاهش یا افزایش شدت نور، تمام ارزشهای رنگی تضعیف یا تشدید می‌شوند؛ دوربین حرکت می‌کند و نور تغییر می‌کند.

احتمالاتی بی‌شمار نیز وجود دارد که رنگ را تنظیم می‌کند (حتی سوای آن اتفاقات بسیار ناگواری که در لابراتوار روی می‌دهد: نگاتیو وقتی دست متخصصانی می‌افتد که در جستجوی معنا نیستند و بنا به عادت هرروز با معیارها و اندازه‌هایی مشخص کار می‌کنند و از حدود مشخص امنیت‌کاری تخطی نمی‌کنند، می‌تواند در جریان ظهور و چاپ به کلی تغییر پیدا کند و عوض شود) این همان دامهای بی‌شمار و پیوسته‌ای است که در تمام مدت فیلمبرداری رنگی، هر روز با آن دست به گریبان هستید. مثلاً رنگها تداخل پیدا می‌کنند و انعکاسهایی به‌وجود می‌آورند که تحت تأثیر رنگی دیگر تغییر می‌کنند. با نورپردازی، رنگ از خطوط محیطی که آن را دربر گرفته است بیرون می‌زند و هاله‌ای نورانی، پیرامون اشیای مجاور ساطع می‌کند. به همین دلیل بازی بی‌وقفهٔ تنیس میان رنگها برقرار است. حتی گاهی اتفاق می‌افتد که نتیجه این تغییرات قابل قبول است و بهتر از آنچه که در اصل تصور آن شده بود، می‌شود. اما همیشه نتیجه تا حدی غیرقابل کنترل و بختکی است و عاقبت آنکه این چشم انسان است که برمی‌گزیند و این همان کاری است که اثر هنرمند انجام می‌دهد؛ چون چشم انسان واقعیت رنگی را از خلال منشورهای نوستالژی، خاطرات، دلشوره یا تخیلات می‌بیند. این موضوع ربطی به عدسی ندارد و حتی اتفاق هم می‌افتد که اطمینان دارید ارزشهایی خاص در چهره، دکور یا جامه‌ای را برجسته می‌کنید، ولی عدسی ارزشهایی دیگر را برجسته می‌کند به همین روش، نگارش هم بسیار دشوار می‌شود؛ انگار که به هنگام نگارش کلمه‌ای تغییریافته با حروف بزرگ از قلم شما بیرون بتراود، یا بدتر از آن صفتی جای صفت دیگری را بگیرد، یا شکل نقطه گذاری به کلی مفهوم جمله‌ای را عوض کند. با این‌همه، با وجود این تصورات بدبینانه، فیلمی که در حال حاضر می‌سازم

رنگی است، چون در خیال من با رنگ به‌دنیا آمده است.

■ حس من این است که جولیتای ارواح فیلمی است که در آن زمان وجود ندارد. گذشته، حال، آینده و خیالپردازی همه با هم آمیخته‌اند...

□ بله، کاملاً درست است. رنگ بخشی از ایده‌ها و تصورات است؛ به همان شکلی که در رؤیایی قرمز یا سبز چنین یا چنان اهمیتی دارند. رنگ نه‌تنها در زبان، که در خود پیرنگ داستانی فیلم نیز یک نقش پیدا می‌کند. به همین دلیل است که با وجود فریبکاریها و هراسهای موجود در فیلمبرداری رنگی، اعتقاد دارم که رنگ با نواخت دلهره‌آور، شرارت‌بار، کارناوال‌وار و به مفهوم خاص انـدوهباری کـه به‌بار می‌آورد، نوعی غنی‌سازی است.

واضح است که به منظور توانایی در پیش‌بینی نتیجهٔ فیلمبرداری، تلاش و دقت زیادی بایسته است. در فیلم سیاه و سفید ـ اگر هم که فقط در مقیاس مکانیکی ـ از پیش یک تفسیر هنری از واقعیت وجود دارد که به هنگام فیلمبرداری دریا یـا مرغزاری بیننده مجال پیدا می‌کند به این دریا یا مرغزار رنگ آبی یا سـبز را از خاطرهٔ خویش به دریا یا مرغزار ببخشد. اما وقتی آبی دریا یا سبز مرغزار از پیش انتخاب و تثبیت شوند، بخشی عظیمی از قدرت یادآوری و نیروی تلمیحشان را از دست می‌دهند؛ شاید بیننده در مقابل آنها مقاومت کند یا از نظر خود آنها را غلط بداند. به همین دلیل سعی در ساخت فیلمی که در آن رنگ بتواند در برابر پذیرش فرد، یادآور و خاطره‌انگیز بماند کار ساده‌ای نیست: هر زمان که کسی بکوشد با واقعیت هنری موافقت کند، نتیجه کمتر شاعرانه می‌شود، چون به جایی می‌رسد که تنها از آن مرزِ تعریف‌نشده و بیان نشده‌ای که در حقیقت فریبندگی یادآوری هنری را شکل می‌دهد، بی‌بهره می‌ماند...

■ نقشی که واقعیت بازیگر آن است بزرگتر می‌شود...

□ ... نقش نسبت واقعیت

■ اما در جولیتای ارواح که می‌کوشد دنیای خیالی و یک دنیای ذهـنی زنـی را تثبیت کند، مشکلی به‌وجود نمی‌آورد؟

□ چرا... اما باید در مقدمه اعترافی بکنم: صحبت دربارهٔ فیلمی پیش از اتمام آن، برای من تقریباً غیرممکن است، تا آن حد که چون هنوز به آن تجسد کامل نبخشیده‌ام واقعاً نمی‌دانم چه هست یا چه خواهد بود. به سهم خود، در این موضوع نه کرشمه می‌کنم و نه شوخی: برای من کاملاً غیرممکن است که فیلمم را توضیح دهم. هرچیزی که پیش از شروع کارگردانی یا در زمان فیلمبرداری می‌گویم، فقط محض رضایت کسانی است که به قصد صحبت از آن مرا گیر می‌اندازند. صادقانه بگویم، بهتر بود خاموش می‌ماندم، چون دریافته‌ام که همیشه از آنچه پیش از آغاز فیلم می‌گویم پیشمان می‌شوم... و در هر موردی، وقتی از آنچه گفتم پشیمان نمی‌شوم، فیلم که خاتمه می‌یابد همیشه با من در تضاد است. نیتها و پروژه‌ها تنها ابزاری با طبیعتی روانشناختی را به من معرفی می‌کنند که مرا در وضعیتی برای درک فیلم قرار می‌دهند.

تدارکات طولانی برای فیلم هایم به آرزوی من دربارهٔ دقت تک‌تک جزئیات، پیش‌بینی بسیار دقیق و باریک‌بینانه در گزینش بازیگران و تثبیت معماری دکور یا انتخاب شخصیت ربطی ندارد. نه؛ اینطور نیست. از نظر من تلاش مهم، آفرینش فضایی است که در آن فیلم بتواند با بیشترین خودجوشی و بدون تحمیل فشار در جهت ایستایی در چارچوب حدود یا گذرگاههای خیال که به آن زندگی بخشیده‌اند، زاده شود. مرا به بداهه‌سازی متهم می‌کنند؛ حقیقت ندارد. به بیان دقیق‌تر باید بگویم آمادگی پذیرش همیشگی ایده‌ها، تغییرات و اصلاحاتی را دارم که شاید کمتر از خود من زاده شوند، تا موقعیتی که پیرامون فیلم آفریده می‌شود و فیلم در آن زندگی می‌کند و شکل می‌گیرد. مثلاً وفاداری به ده صفحه دیالوگی که سه ماه قبل پیش از هرگونه آگاهی دربارهٔ بازیگران یا فضای روانشناختی حاکم بر گروه نوشته شده است، زمانی که سر صحنه متوجه می‌شوید شیئی مشخص، رنگ کوسنی یا سایه‌ای بر دیوار می‌تواند به کلی جایگزین این ده صفحه دیالوگ شود، چه معنایی دارد؟

■ به این ترتیب شما احتمال بهره‌گیری از هر چیزی که خود را آشکار می‌سازد،

برای خود محفوظ می‌دارید...

□ کاملاً.

■ در مجموع شما مانند نویسنده‌ای که رمانی می‌نویسد، فیلم می‌سازید و شاید تنها کارگردانی باشید که قادر هستید با احتمال تغییر هرچه می‌خواهید این کار را بکنید... نکتهٔ جالب به هنگام تماشای شما در زمان فیلمبرداری لذت فوق‌العاده‌ای است که از آن می‌برید ـ مثل لذت همان نویسنده‌ای که...

□ همین‌طور است، فقط به همین شکل می‌توانم کار کنم. به همین دلیل، همان‌طور که قبلاً گفتم، وقتی فیلم تمام می‌شود به هیچ وجه چیزی نیست که گفته بودم می‌خواهم آن را بسازم.

■ ابژه‌ای متفاوت است...

□ چیزی دیگر است، موجودی دیگر که از برانگیختگی‌ها و شرایط دروني خاصی زاییده شده است، اما ذره ذره قیافه‌ای کاملاً متفاوت پیدا کرده است. اگر از من بخواهید از نیاتم در این فیلم صحبت کنم می‌توانم حرف بزنم؛ ولی آماده‌ام وقتی فیلم تمام شد انکارشان کنم...

■ به عقیدهٔ من، موضوع دشوار صحبت دربارهٔ فیلمی به هنگام فرآیند ساخت آن و در همان زمان، با برخورداری از دیدی به اندازهٔ کفایت روشن از روند فیلمهای گذشتهٔ شماست. به عقیدهٔ من یک چیز بسیار مهم در فیلمهای شما ـ به‌ویژه هشت و نیم ـ وجود دارد: بازتابی از وضعیت امروز مفاهیم اخلاقی. مثلاً اینکه گناه چیست؛ این گناهی که مرزهای آن فوق‌العاده سست و تغییرپذیر شده‌اند. اما این حرف من است که پس از اتمام کار فیلم را می‌بینم. حالا برای شما صحبت از آن دشوار است.

□ می‌توانم بگویم grasso modo، که از کجا آغاز کردم؛ همچنین می‌توانم بگویم تصور می‌کنم که فیلم چه چیز را نمایش می‌دهد یا بیان می‌کند. باز هم به رهایی از شرایط خاص آموزش و روانشناسی، اساطیر خاص و ساختارهای کژرو می‌پردازد. این تلاش به خاطر آزادی از سوی زنی انجام می‌پذیرد و نه مانند هشت و نیم از سوی مردی، هرچند جولیتای ارواح در سطوح سبک‌پردازی و

شکل‌نگاری هیچ ربطی به هشت و نیم ندارد. تفاوتی کلی دارد ـ حداقل امیدوارم که این‌طور باشد. داستان نبردی است که زنی با هیولاهای مشخص درون خود پیش گرفته است. هیولاهایی که از اجزاء روانی مشخص در او هستند و با تابوهای آموزشی، سنتهای اخلاقی و آرمانگرایی‌های دروغین از شکل افتاده‌اند. تمام این موضوع، نه در واژگان روانشناسی رمانتیک یا ادبی یا واژگان روانکاوی (از لحاظ علمی)، که در واژگان افسانه بیان می‌شود. فیلم تمام معنا و توجیه صحیحش را بر پایهٔ خیال بنا می‌کند. بعد هرکسی در تطابق با فهم و هوشمندی خود، آن را به خود تخصیص می‌دهد.

■ چشم‌انداز کلی فیلمهای شما در کنار این بازگویی، مشکل اخلاقی زمانهٔ ما نیست؟

□ همیشه برایم کمی دشوار بوده است که صدایم را روی فیلمهایم بگذارم. اما به اعتقاد من، این رشته و این مضمونی که در فیلمهایم تکرار می‌شود، تأثیر دیدگاه اخلاقی خاصی است. در اصل همیشه همان فیلم را می‌سازم و هر بار در دامنهٔ آنچه کنجکاویم را برمی‌انگیزد، به طور قطع علاقمندم می‌سازد و الهامم را بال و پر می‌دهد. داستان شخصیتهایی را می‌گویم که در جستجوی خودشان هستند، در جستجوی خاستگاه اصیل‌تر زندگی، اخلاق و رفتار که رابطه‌ای نزدیک با ریشه‌های حقیقی فردیت آنان دارد.

■ چیزی نه در تقابل، که در ماوراء سنتها...

□ داستانهای فیلمهای من همیشه روشن هستند و در روند اپیزودهایی دامنه‌هایشان را پیدا می‌کنند که در تقابل با سنتها نیز قرار می‌گیرند؛ اما به نظر من عمیق‌ترین و بنیانی‌ترین وجه همان‌طور که گفتید حرکت به ماوراء این سنتها، در جستجوی چیزی با فردیتی نابتر است...

■ به عقیدهٔ من، در حقیقت باقی‌ماندن در این راه و در جبههٔ فردیت است که درکی عام را میسر می‌سازد...

□ بله، به این مفهوم که شخصی که واقعاً خود را می‌یابد می‌تواند خود را با

آزادی بیشتر، قدرت و اعتماد بیشتر در جماعت اینسرت کند، درست به این خاطر که فردیت خویش را یافته است.

■ بارها از باوری خاص در فیلمهای شما سخن گفته‌اند... اما به اعتقاد من این موضوع در تناسب با نیت عمومی در بازیابی چیزی که از حدود اجتماعی، روانی، و حتی سیاسی زندگی می‌گریزد در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد... نمی‌توان کل را از فیلمهای شما جدا کرد. وقتی به فیلمهای شما فکر می‌کنم، نمی‌توانم آنها را تک‌تک در نظر بگیرم: انگار که هر بار گوهری مکمل در این کل وجود دارد که ساختاربندی شده است و من به این حس آزادی که کار شما عرضه می‌کند، حتی در عملی‌ترین مفهوم پاسخ می‌گویم...

□ اطمینان دارم قبلاً در این موضوع آمادگی پذیرش برای پیگیری فیلم، به هنگام سعی در حفظ آن در امکان خودانگیختگی و رشد خودجوش پاسخ شما را داده‌ام. روشن است؛ باید مراحل اصلی داستانی را که روی آن کار می‌کنم به حساب بیاورم. با این‌همه اطمینان دارم می‌توانم با صداقتی خاص بگویم که اغلب اوقات وقتی فهمیده‌ام نکات اساسی خاص پیش‌ساخته و شکل‌گرفته، دیگر به ضروریات جدید شخصیتها و به ضروریاتی که در روند فیلمبرداری به وجود آمده‌اند هیچ ربطی ندارند، خود داستان را تغییر داده‌ام...

■ به نظر من شیوهٔ کار شما را می‌توان به‌عنوان یک نوع ترکیب از دو شیوهٔ کار متفاوت تعریف کرد: شیوهٔ کار آلن رنه و شیوهٔ کار ژان لوک گدار...

□ امکانش هست، اما نمی‌دانم رنه و حتی گدار چگونه کار می‌کنند.

■ فیلمهای آنها را دیده‌اید؟

□ نه؛ خیلی کم به سینما می‌روم.

■ به عقیده من به این دلیل است که دنیای شما جدا از دیگران است: در جستجوی قوانین خودش است...

□ من با اکراه به این موضوع اعتراف می‌کنم و نمی‌خواهم تفسیر اشتباهی از آن شود؛ اما رفتن به سینما تفریحی است، در آنچه مرا به خود جلب می‌کند هیچ سهمی ندارد. ترجیح می‌دهم پیاده‌روی کنم یا با دوستی پشت سر دیگران صفحه

بگذارم. عادت بیرون رفتن، بلیط خریدن، وارد سالن‌شدن و با بینندگان دیگر به تماشای فیلم نشستن را از سر انداخته‌ام. حداقل به این شکل آن را برای خودم توجیه کرده‌ام: شاید این راهی ناخودآگاه برای دفاع از خودم باشد.

■ دنیایی هست که شما در آن هستید و قوانین خود را جستجو می‌کند که هیچ نیازی به دانستن چگونگی شکل چیزهای دیگر ندارد...

□ چیزی که به من می‌گویید هندوانه زیر بغل گذاشتن است... و مرا در پذیرش آن برای توجیه تنبلی معذب می‌کند. وقتی جوان بودم اغلب به سینما می‌رفتم و بعد که خودم شروع به فیلمسازی کردم آن را ترک کردم. آری، خیلی کم فیلم دیده‌ام. دو فیلم از برگمان، تقریباً تمام آثار روسلینی و چند فیلم ژاپنی از کوروساوا و میزوگوشی...

■ آیا فیلمهای فرانچسکو رزی را که به نظر من در شمای کلی سینمای ایتالیا بسیار جالب هستند دیده‌اید؟

□ سالواتوره جولیانو را دیدم. دستها روی شهر را ندیده‌ام. اما چند روز قبل چند صحنه از فیلمی را که رزی در اسپانیا ساخته است روی مونیلا دیدم: به نظرم خیلی عالی بود. احترام زیادی برای رزی قائل هستم: او روزنامه‌نگار ـ رمان‌نویس کارکشته‌ای است، یک سینما گر واقعی...

■ در راستایی خاص، در راستای ناتورالیسم ـ که از ناتورالیسم فراتر می‌رود ـ به اعتقاد من، قوی‌ترین کاری است که انجام‌پذیر است. چون یک جور مانع برابر ناتورالیسم وجود دارد که اجازهٔ پیشروی بیشتر را نمی‌دهد...

□ مطمئناً: این دیدگاه نسبتاً متحجری به واقعیت حسی است که در برابر عمقِ بیشتر موانعی ایجاد می‌کند ـ عمقی که حتی می‌تواند خطرناک باشد، چون به آسانی می‌تواند تا نقطهٔ انحراف رو به زوال برود. در هر قضیه‌ای، چشم روزنامه‌نگار چشم روزنامه‌نگاری است. یعنی او را مسئول می‌دانند که با باریک‌بینی عینی خاصی از آنچه چشم ـ در معنایی فیزیکی ـ ثبت می‌کند بدون هیچ تعبیر ذهنی گزارش دهد.

■ الکساندر استروک می‌گوید سینما آن چیزی نیست که نمایش داده می‌شود،

بلکه چشم کارگردان است.

□ این تعریف به نظر من در ارتباطی که با سینمای من پیدا می‌کند ـ بسیار صحیح می‌آید. از طرف دیگر، دوست دارم سعی کنم، اگر هم که شده تنها تا پایان این تجربه‌ها، چند فیلم کوتاه بسازم که به شکلی پیش‌پا افتاده واقعیت را در سطح عینی‌ترین واقعیتهای مادی بازآفرینی کند.

■ در هر مورد، سبک و بیان آنقدر زنده‌اند که حتی وقتی شخصی سینما ـ واریته کار می‌کند، باز نفوذ پیدا می‌کند.

□ این یک تضاد بسیار عمیق است. همیشه به همین گونه است. مثل قبل، در حقیقتِ گزینشِ اپیزودی به جای اپیزودی دیگر و چهره‌ای به جای چهره‌ای دیگر، همچون حقیقتِ فیلمبرداری، عینیتی بسیار نسبی وجود دارد، چون دقیقاً گزینش، انتخاب و در نتیجه تعبیر را پیش می‌آورد.

■ شما به کل حرکت علمی ـ تخیلی در ادبیات فانتزی با بهره گیری از هرچیزی که می‌کوشد به وجه استدلالی نوین دست پیدا کند و با وجود درگیریها و تضادها راهی دیگر برای اندیشیدن را با این فرض که قواعد منطقی برای اندیشه‌ای دیگر هنوز یافت نشده است، در سر پرورد علاقمند هستید؟

□ تمام محصولات هوشمندی، مخصوصاً خیالپردازی طبیعت بشری مرا مسحور می‌کند و تا بیشترین اندازه علاقمندم می‌کند. ادبیات علمی ـ تخیلی عمیقاً مرا علاقمند می‌کند، بی‌تردید به این دلیل که من هم سعی می‌کنم باز بُعدی را باب کنم که آزادتر، شاید فاجعه‌آمیزتر و شاید مرگبارتر و پرمخاطره‌تر باشد. ولی به این بها به ماوراء اخلاق و اخلاقیاتی برود که با تابوهایی خاص منجمد شده‌اند و از کار افتاده‌اند. من عمیقاً جذب هرچیزی می‌شوم که می‌خواهد انسان را در شأنی عظیم‌تر، رازآمیزتر و مضطرب‌تر مطرح کند، اما در هر قضیه‌ای نه آرامش‌بخش و نه تسلی‌بخش باشد. بُعدی را ترجیح می‌دهم که اشکال آن در ابهام گم شوند، اما عظیم‌تر آنکه در ساختی کوچک با نورپردازی خوب، زندانی دیوارهایی بسیار انعطاف‌ناپذیر باشد. به نظر من امروز دیگر ممکن نیست در آن محدوده باقی ماند

و با نوعی اندیشه از خود دفاع کرد که همه چیز را سازمان‌یافته و تثبیت‌شده می‌داند.

■ فکر می‌کنید سینما باید این بلندپروازی را مورد حمایت قرار دهد یا رد کند؟

□ به نظر من حفظ این بلندپروازی و این مفهوم در حدودی مشخص از اعتدال ضروری است. به همین دلیل است که عطف این مصاحبه به این موضوع کمی معذبم کرده است: برای پاسخگویی به شما باید تعریف خاصی از فرهنگ و فلسفهٔ زندگی داشته باشم...

■ بیایید به جولیتای ارواح بازگردیم: وقتی توجه شما به سوژهٔ فیلم جلب شد، از قبل شخصیتها را انتخاب کرده بودید؟

□ در حقیقت هیچ شیوهٔ تثبیت‌شده‌ای برای خودم نمی‌شناسم... به‌هر حال اگر مجبور بودم دربارهٔ مراحل کارم دقیق باشم، می‌گفتم همیشه اول دستنویسی هست که در ساختار بسیار تقریبی است، چون از نظر من پافشاری بر دقت در سناریو با توقف ارتباط پیدا می‌کند؛ دورهٔ پرعذابی که در عوض کمک به وضوح ایده‌های من آنها را به‌هم نمی‌ریزد. پربارترین بخش این آمادگی انتخاب چهره‌ها و کله‌ها است که به معنی چشم‌انداز بشری فیلم است. محیط مغذّی که به فیلم قیافهٔ خودش را می‌بخشد از این دیدارها، این گفت‌وگوها، این گفت‌وگوهای خوشمزه و این فقدان انبوه نگاهها و لبخندها طول و تفصیل می‌یابد. امروز دیگر نمی‌دانم این شیوهٔ کار نتیجهٔ تنبلی من است یا با خرافات مثل مناسکی مناسب برای هدایت فیلم به سوی برانگیختگی مشخصی به آن وفادار مانده‌ام. در طول این دوره، قادرم پنج تا شش هزار چهره ببینم و درست همین چهره‌ها هستند که تناسب شخصیتها، شخصیت آنها و حتی آهنگ روایی فیلم را برای من بیان می‌کنند؛ وسوسه می‌شوم که بگویم این جدی‌ترین مرحلهٔ کار آماده‌سازی من است. سپس نوبت تحقیق برای نماهای خارجی است و مثل قضیهٔ چهره‌ها از هیچ توافقی خبری نیست. در تصمیم‌گیری قدری تنبل هستم.

■ اغلب از تنبلی خودتان حرف می‌زنید، اما چیزی جز خیال نیست...

□ درست است! وقتی برای همان شخصیت پنج یا شش چهره را برگزیده‌ام، این قطعیت تقریباً مرا تکه‌پاره می‌کند: هر یک از این چهره‌ها و این تیپها، می‌توانند به یک اندازه اصالت یا سنگینی ارزشمندی به شخصیت من ببخشند.

■ مثلاً وقتی بروگل را برای بازی در نقش دوشنفکر هشت و نیم انتخاب می‌کنید...

□ اما قبل از روگل، چهار یا پنج چهره داشتم که همه مناسب نقش بودند... به همین منظور چند فیلم آزمایشی می‌گیرم. اما این عدم قطعیت ممکن است تا یک ساعت قبل از فیلمبرداری هم طول بکشد. در آخرین دقیقه، به شکلی تقریباً خرافی خود را در دست سرنوشت قرار می‌دهم، به این معنی که این «انتخاب» هیچ وقت به طور قطع انگیزهٔ خاصی نداشته است؛ از سوی چیزی نامعقول هدایت می‌شود که مرا به انتخاب یک نفر به دلیل خصوصیتی وصف‌ناپذیر و تعریف‌نشدنی سوق می‌دهد و ناگهان برایم روشن می‌شود که او نه تنها مناسب‌ترین انتخاب، که تنها انتخاب است. گاهی اوقات این انتخاب، نامعقول بوده است که از بخت بد ناشی می‌شود. سپس من سعی می‌کنم از این اشتباه سود ببرم. شخصیتی که در ذهنم داشتم رها می‌کنم و به دنبال شخصیتی در بازیگر یا شخص منتخب می‌گردم.

■ این موضوع طبیعتاً به لذتی مربوط می‌شود که از آزادی خود می‌برید... می‌توان چنین احساسی داشت که حاشیهٔ آزادی در طرد شخصیت بسیار گسترده است...

□ بیشتر اوقات، خود بازیگران هستند که وقتی از داستانهایشان برای من سخن می‌گویند یا وقتی چگونگی زندگیشان بیرون از صحنهٔ فیلمبرداری را می‌بینم، این کنش را به من گوشزد می‌کنند. برای من خیلی مهم است که به تمام گروه، از بازگیر و غیربازیگر، اجازه بدهم با خودجوشی زندگی کنند تا فضای راحت‌تری بیافرینند: حال و هوایی خوش که در آن هرکس خود را کاملاً آسوده بیابد و هیچ وقت این حس را نداشته باشد که وظیفه‌ای حرفه‌ای را به انجام می‌رساند ـ که این حس مرا از کار می‌اندازد ـ بلکه به شیوه‌ای که بیشترین قرابت و

بیشترین همخوبی را با او دارد نفس بکشد، زندگی کند و حرکت کند.

■ به کنجکاوی فوق‌العادهٔ شما دربارهٔ افراد دیگر ربطی ندارد؟

□ چرا؛ اما اطمینان دارم کنجکاوی برای هرکسی که بخواهد با شکلی دیداری خود را بیان کند امری اساسی است. چشم باید با این کنجکاوی تحریک شود تا ظواهر چندگانهٔ واقعیت را در پیرامون ببیند و کشف کند.

***

برای چهارمین بار به چینه‌چیتا می‌رسم و هنوز از آنچه در روزهای گذشته دیده‌ام، از خوبی افسانه‌ای فلینی و آمادگی او که وقتی واقعاً دربارهٔ مقیاس تنش و کوشش برای تمرکز در کارگردانی چنین ساز و کاری فکر کنید باورنکردنی است، کمی منگ می‌شوم. در صحنه‌ای دیگر، دکوری دیگر، استودیوی پیکرتراش، یک زن، یکی دیگر از دوستان جولیتا.

بیست متر خلیج لعاب‌داده به ساحل اُخرایی پرنشاط می‌انجامد. صفحهٔ سرخ آهنی گرد خورشید بر فراز افق است. ظرف نیم ساعت، در مدتی که در صحنه پرسه می‌زنیم، فلینی ساز و کارکوکی آن را به من نشان می‌دهد که با زمان‌بندی واقعی کار می‌کند و این صفحه را در کل زمانِ برنامه‌ریزی‌شده برای فیلمبرداری پایین‌تر از خط افق می‌برد.

مجسمه‌های سفید آدمها، غولها منگ‌کننده است. اینان نسخه‌هایی دقیق از مجسمه‌های یک پیکرتراش انگلیسی هستند که چند سال قبل مرد و فلینی با بخت و اقبال آنها را دید. ماورا هر داوری ممکنی هستند. هیبتهایی برآمده از اسطوره‌شناسی رؤیایی. روحی بالدار از آسمان فرود آمده است و مردی سرپنجه ایستاده را می‌بوسد. کل تندیس دست کم ده‌متر ارتفاع دارد. این مجسمه‌ای است که سیلوانا جاکینو، شگفت‌انگیزترین استاد سینمای ایتالیا در دههٔ پنجاه، در لحظهٔ ورود جولیتا به قصد دیداری با او به پایان می‌برد.

کرین کوچک شگفت‌انگیزی از پیش در محل جای گرفته است که پیشتر در صحنه‌ای دیگر دیده بودم: برگذری از تخته سه‌لایی می‌غلتد که به آن مسیر منحنی

پرتابه‌ای بزرگ را می‌بخشد تا نمایی گروهی از گروهی بشری که نقش مدل را به عهده دارند فیلمبرداری شود (نمایی دور؟). فلینی متر به متر نمای خویش را با توجهی فوق‌العاده به جزئیات تثبیت می‌کند.

از خودم می‌پرسم در این کارخانه که نوعی زمان‌سنج دقیق می‌سازد چه کار می‌کنم؟ از خودم می‌پرسم چگونه می‌توانم جرأت کنم مزاحم مردی شوم که آنجا بر صندلی کوچکی با رویه‌ای پلاستیکی نشسته است و با جرثقیلهایش بازی می‌کند؟ به‌یاد می‌آورم اورسن ولز گفته بود که سینما عالی‌ترین مجموعه‌ای است از قطارهای الکتریکی. پیش از این در روزهای قبل متوجه شده‌ام که بخشی از شهوت فلینی نیز به خاطر بازی است: شهوتی گران و جدی که در یک نقطه و یک ثانیه بر تمام دنیای بیرونی متمرکز می‌شود. گرانش بچگی، روح و قلب که هنوز دربرابر روزمرگی و سنت دنیای بزرگسالی تسلیم نشده است.

کار به اتمام رسیده است. نما تثبیت شده است. جیانی‌دی و نانزو نورپردازی را شروع می‌کنند. فلینی مرا می‌بیند و نزدیک می‌شود. این ایده از کار می‌اندازدم که باز قرار است کسی ضبط صوت را بیاورد و یک‌بار دیگر متصدی صدا را بسیج کند که برای این همه بسی فریبنده است و حتی دقیق‌تر از من نسبت به آنچه گفته می‌شود. به فلینی پیشنهاد می‌کنم صحبت را به هنگام ناهار به پایان بریم. خواهم کوشید به‌یادآورم که چه گفته می‌شود. نمی‌توانم خود را به شکست این دقت راضی کنم، و آن هم به خاطر چند سؤالی که بسیار دور از آنچه اتفاق می‌افتد هستند، باشد. زمانی به خنده سپری می‌شود. سپس فلینی برای من عملکرد کرین را به تفصیل توضیح می‌دهد و مزیت آن بر نمونه‌های دیگر را. تمام امکانات اجرایی آن را و تمام آنچه را که به کمک آن انجام می‌دهد. سپس، ناگهان می‌گوید: می‌توانی به کمک این کارهای بد را محشر انجام بدهی و از خنده منفجر می‌شود.

بدون هیچ مشکل یا وقفه‌ای، حرکت در طول دکور منجر به تجزیه‌ای می‌شود: اگر بدانید به شکل دیگری درمی‌آید، نوعی تصویر خیالی از تئاتر کودکان که جولیتا در کودکی به آنجا رفته بود. به شکلی طبیعی یکی می‌گذرد و جای خود را به

دیگری می‌دهد؛ از آنچه شاید واقعیت باشد، از استودیو، به خاطره‌ای که خود عمیقاً تحت تأثیر خیال تغییر پذیرفته است. کم‌کم می‌فهمم که جولیتای ارواح فانتزی اندیشه گری دربارهٔ واقعیت و خیال و مکاشفهٔ گذرهای رئالیسم نیز هست.

می‌رویم که ناهار بخوریم. نخستین سؤال من آماده است. یک ساعتی آن را در ذهنم مرور کرده‌ام و راهی برای ارائه‌اش یافته‌ام تا بکوشم با آنچه به اجمال دیده‌ام موافق باشد.

فلینی می‌گوید: من هیچ تعهدی به نگره‌ها ندارم. از دنیای برچسبها بیزارم، دنیایی که برچسب و جنس برچسب‌خورده را با هم اشتباه می‌گیرد.

رئالیسم یک واژهٔ بد است. در یک مفهوم، هرچیزی رئالیستی است. من هیچ مرزی میان خیال و واقعیت نمی‌بینم. واقعیت بیشتری در خیالپردازی می‌بینم. خود را مسئول نمی‌دانم که در سطحی ملی همه را نظم ببخشم. من به طور مبهمی قادر به سرگردانی هستم و نمی‌دانم چرا باید پردهٔ معقول مجعولی در برابر این سرگردانی بکشم.

تمام مدت او می‌خورد، سخن می‌گوید و می‌خندد. همه می‌خندند. صحنهٔ کلیسایی جامع نیست که بتوانی صدای سقوط سنجاقی را بشنوی. اما سکوتی بسیار خاص و بیشتر طنین‌انگیز حاکم است. صحنهٔ حرکت روی سر پنجهٔ پا پیرامون نابغه‌ای در زمان کار نیست. اما محبتی پرسروصدا، تأثیرپذیر و دقیق و هزار نمونه از آزادیهایی پرشور سکوتی دیگر را می‌سازند. انگار همهٔ کسانی که پشت میز نشسته‌اند بدون گوش دادن گوش می‌دهند. فلینی در ادامه می‌گوید: در کل، هر نمایی کلیت یک دنیا را بیان می‌کند. کلاً مفهوم دنیا را بیان می‌کند. حتی به گفتن آن هیچ نیازی نیست.

باز از جولیتا حرف می‌زنیم. در همان زمان کاملاً می‌فهمم صحبت دربارهٔ آن برای او غیرممکن است؛ شاید از ترس تضییع الهامی که خود سیال‌گونه و انعطاف‌پذیر است، از ترس حصر در تعریف فیلمی که شاید سلامی در برابر تعریفها باشد. بسیار دیده شده است که نسبی‌نگریهایی متهورانه در حمله به هر نوع

جزمی‌نگری، خودجزمی‌نگر شده‌اند. معناشناسیِ عمومی، خود بخشهایی دارد که بی‌تردید پارادوکسی هستند، اما با بدعتهایی خود را چندپاره می‌کنند.

فلینی می‌گوید: اندیشه خود را درون حدودی محصور می‌کند که نفی‌کنندهٔ آن هستند و در ماوراءشان زمان با نامهربانی می‌گذرد. باید از اندیشه چون نقطهٔ عزیمت به ماوراء اندیشه بهره برد، تا به چیزی رسید که بیشتر خودش باشد... رهایی از زندان، بدون ابداع دیوارهای زندانی دیگر.

تضادی هست آشکار، که تنها می‌توان با افتادگی خاص، با بهره‌گیری از بازشناسی حقیرانهٔ خاص خود و حدود یا ضعفها از آن رهایی یافت... آشفتگی خاصی هست، فروپاشی اسطوره‌ها که به مفهومی نمایشی کمدی است... اما نمایش کمدی به آزادی می‌انجامد که مرزهای آن را نمی‌توان دید. به دشواری گمانشان می‌برد. اما اصول اخلاقی، نسبتهای اخلاقی و نظمی که جریان می‌بخشند، همه مربوط به زمانی دیگر است. نابود شده است حتی اگر اخلاق‌گرایان حرفه‌ای بر آن مویه کنند و عزاداری.

چیزی دیگر ظاهر می‌شود که هنوز در مه است، در میان نقابها و هیولاها و در جنجالی جهنمی. می‌توانم به وضوح ببینم جولیتا نیز باز می‌گردد، حتی اگر با سرپنجه و با ایدهٔ گناهی...

فلینی می‌گوید: ... گناهی که مرزهای آن نرم و انعطاف‌پذیر هستند. گذرهای اخلاقی به هم ریخته و تغییرپذیر هستند. حس تقصیر و گناه عذابی است که در گذر از این مرزهای جدید تجربه می‌شود. داستان پیشرفت تدریجی زنی به سوی آزادی و استقلال. نمی‌دانم چرا زنی باید منتظر بماند تا همه چیز از سوی مردی یا از سنت روابط میان زن و مرد برآید. می‌توان تصور کرد که زن در کشف دنیای درونی یگانه و باروری فردی موفق شود. در پس حس درستکاری و بهره‌گیری از دستورالعملهای زندگی زناشویی که زوج یا مرد آن را تعریف کرده‌اند.

اگر بدانید، خوب و با شکوه، می‌توانید با اطمینان خود را از قیود نسوخ بندگی برهانید. مهم‌تر از همه با تغییر کامل اصول اخلاقی و دیگر چیزها. من متهم به استادی اندیشه یا تفکر به جای دیگران نیستم. وادارشان می‌کنم به آنچه اتفاق می‌افتد فکر کنند.

به نظر من آزادی، و به‌ویژه آزادی زن، استیلایی است که باید انجام بپذیرد و نه

هدیه‌ای که پذیرفته شود. اعطاء نمی‌شود؛ باید بدست آورده شود.

پرمخاطره و ناشناخته است. ناخشنودی هزاران چهره است... اما شاید نوعی زیبایی در پس آن باشد و مهم‌تر از همه در پس حدود تحمیلی؛ حدودی که بدون دانستن و مهم‌تر از همه بدون گفتن کلامی تغییر می‌کنند.

سپس، حظ و ذوق ریاضت‌کشان است؛ عذاب به مثابهٔ ابزاری برای رستگاری، یا هر چیزی که بتواند بر جنجال حس درستکاری یا غرور نقابی بزند. هر چیزی که خودی فریبکار و مشتاق بتواند در سطح ارزشهای اخلاقی برازنده‌تری تغییر دهد. شریف‌تر؛ شریف‌تر؛ آنان که خود را شریف‌تر می‌نامند؛ آنان که فریفتهٔ شریف‌تر بودن شده‌اند.

این همه آشکارا به انجمنی خاص اشاره دارد که بگذارید جشن بنامیم. در هذیان حسادت که آشکارا جولیتا در آن همچون شخصی است گرفتار یک دندان عفونی، با همان لذت پنهانی در پس نگرانی برای آن که مسبب آن بوده است.

فلینی می‌گوید: به نظر من ارزشمندتر است که مستقیماً به آنچه اتفاق می‌افتد نگاه کرد، تا در پس اخلاق پنهان شد. البته در یک مفهوم جولیتا فیلمی دربارهٔ ازدواج است. افسانه و مزاح جدی دربارهٔ اخلاق. حدود و براندازی سنتی اخلاقی. پوچی کلماتی چون تقلب، حسادت و مالکیت. کوششی برای کشف آنچه پنهان بوده است. رویکردی آشفته و تدریجی به آزادی دیگر و به اخلاقی دیگر که از روزگار قدیم نمایان می‌شوند. پشیمانی، عذاب، در گهوارهٔ آسودگی خاطر و مثلاً در جستجوی نوعی دیگر از وفاداری به خود. وفاداری جولیتا به خود، به شرایط خود که شاید ناشناخته بماند. وفاداری از نوع برتری.

و سپس این ایده که چنین چیزی از این آشفتگی ناشی می‌شود، در پس وضوح واژگان آزادی بیشتر و بزرگتر به مدد شناخت خود.

من مضامین و واژگان را که در دنیای فلینی از ثابت‌ها هستند باز می‌شناسم. از قرار دنیایی که او به این شیوه توصیف می‌کند آزاد و آزادتر، آشکار و آشکارتر و باز و بازتر است.

نوبت من برای نگرانی دندان عفونی فرا رسیده است. مردم آیا نمی‌گویند که

ساخت فیلمهای ادبی به کارگردانی فلینی مضحک است؟ که از تمام شواهد و قرائن آشکار است که بسیار بلندپرواز می‌نماباند؟ دربارهٔ منتقدان فرانسوی سخن می‌گویم که صاحبان جواز در میان آنان، منظورم کسانی است که در هفته‌نامه‌ها و روزنامه‌ها می‌نویسند چگونه خشمگین فریاد می‌زنند و از خودنمایی و انحراف و مسخرگی دم می‌زنند که در برابر شکلی از فرهنگ تسلیم می‌شوند که در آن سینما هیچ جایی ندارد. خنده بیشتر شدت می‌گیرد. فلینی شوخ‌طبعی خوشایند خدایان یونان باستان را دارد که خود را مضحکهٔ هرچیز و هر انسان می‌دانستند.

فلینی می‌گوید: البته شاید سینما همه چیز را بگوید. اگر مردم از این کار منعش کنند، به این معنی است که زیرکانه خود را منع کرده‌اند و این نتیجهٔ غرور و یا تکبر است. دیگران را متظاهر می‌خوانند، مهم‌تر از همه به این دلیل است که در وهلهٔ نخست خود چنین هستند. وقتی کسی دنیایی باز، باروک، هذیان‌زده، پرزحمت، پرهیاهو، چندگانه، متضاد، نمایشی کمدی و نمایشی تراژدی را نشان آنان می‌دهد، اصلاً هیچ دلیلی نیست که گمان کنند باید از دنیای محصور در سنتهای قدرت یا معنا کمتر دست‌یافتنی‌تر و آنی‌تر باشد...

گذشت بهتر است. بگذارید بگویم از محدودیت یا احتیاط بیشتر دوستش دارم.

بیشتر می‌خندد. ساعتها با هم سخن گفته‌ایم. با این همه حس می‌کنم تازه آغاز کرده‌ایم؛ هرآن‌چه راکه می‌خواستم بپرسم از یاد برده‌ام. چندین هفته گذشته است و امروز قلم من بر صفحهٔ کاغذ می‌دود و می‌کوشد به حافظهٔ نامطمئن من فشار آورد. می‌کوشد ایده‌ای، حتی نارسا، از پرباری این واژگان بدهد. به ذکری از فریبندگی آن نیازی نیست که با فریبندگی زبان ایتالیایی و زبان‌آوری آسمانی ایتالیایی چند برابر شده است. گذشت، گشادگی روح و توجه به دیگران؛ این همه بی‌تردید شرایط کاری منگی‌بخش آن گروه را توضیح می‌دهد که به تعصب وفادارند و با تعصب فریفته‌اند. ناگهان در پایان ناهار درمی‌یابم، تمام این کنجکاوی بیشتر برای شناخت هرچیزی است و درک هرچیزی. انگار خود را در برابر جادهٔ گشودهٔ اومانیسم نو یافته‌ام و هنوز جرأت خطر کردن در آن راه را ندارم.

دیگر نمی‌توانم کلمات را دقیق بیاورم. تنها نواخت عمومی این بحث است؛ مسحور چالاکی، باروری و سرعت این روح شدن است. اطمینان دارم که فلینی در روز نخست گفت: من همیشه همان فیلم رامی‌سازم.

می‌بینم که خطوط اصلی کلیت این فیلم ترسیم شده است. نیت ژرف دستیابی به یک آشکاری را می‌بینم و در همان زمان اعتدال واقعی کار که بر آن پافشاری می‌شود.

وقت آن سررسیده است و کار به اتمام . برمی‌خیزیم. دوشادوش یکدیگر لطیفه می‌گوییم و از پروژه‌ها سخن می‌گوییم. من می‌روم. لبریز از افسردگی. یا تعصب فریفته شده‌ام، گویی سرگیجه گرفته‌ام و بعد دیگر روشناییهای رم است.□

کایه دوسینما، شماره ۱۶۴، مارس ۱۹۶۵

ترجمهٔ کامیار محسنین

راهی فراسوی نئورئالیسم

گفت‌وگو گیدئون باکمن با فلینی

«فیلم خوب باید نقصهایی داشته باشد. باید مثل زندگی، و مثل مردم، اشتباهاتی داشته باشد.»

فدریکو فلینی، در نقطهٔ مقابل کمال‌گرایی درایر، فیلمسازی را «به مثابه عزیمت به سفر» می‌بیند «و جالب‌ترین بخش سفر چیزی است که در مسیر کشف می‌کنید.» او احساس می‌کند سنت نئورئالیسم را که تاحدی پایه‌گذارش روسیلنی بوده ـ که خودش فیلمنامه نویسش هم بوده است ـ ادامه می‌دهد، حتی هر چند دیگران متهمش کنند که «زیادی فردگرا» است.

فلینی ـ کارگردان جاده، زندگی شیرین و هشت و نیم ـ به خصوص با «مشکل وحشتناکی که در صحبت با یکدیگر دارند ـ مشکل قدیم ارتباط» سروکار دارد. این لزوماً مشکلی اجتماعی به آن شیوه‌ای که زاواتینی توصیف می‌کند نیست، اما فلینی به حس بی‌پایانی وفادار می‌ماند و انکار آن که هیچ «راه حلی» در زندگی وجود ندارد: «فیلمهایم هیچ وقت تمام نمی‌شود. هیچ وقت راه حل ساده‌ای

ندارند.» او می‌خواهد دوربینش به «هر نوعی از واقعیت: نه تنها واقعیت اجتماعی، بلکه واقعیت روحانی، واقعیت فرا طبیعی و هر چیز در وجود آدمی» نگاه کرد.

■ باکمن: نمی‌خواهم دربارهٔ یکی از فیلمهای خاصت حرف بزنم، بلکه می‌خواهم عامتر ـ دربارهٔ دیدگاه‌هایت نسبت به فیلمسازی، دلایلت برای ساخت فیلمهایی مشخص، و رویکرد جامعه شناختی و فلسفه‌ات نسبت به آنچه به عنوان دستمایه فیلمت استفاده می‌کنی ـ حرف بزنم. مثلاً بسیاری از منتقدان گفته‌اند نمادپردازی عمیقی در آثارت به چشم می‌خورد و درونمایه‌هایی تکرار شونده در تمام فیلمهایت وجود دارد. مثلاً تصویر میدانی با فواره در شب، ساحل دریا و... نیتی خودآگاه از جانب تو در تکرار این تصاویر وجود داشته است؟

□ فلینی: عمدی در کار نیست. وقت انتخاب محل فیلمبرداری، جایی را به خاطر محتوای نمادینش انتخاب نمی‌کنم. اتفاقاتی می‌افتد. اگر این اتفاقات خوب باشند، معنای مورد نظر من رامنتقل می‌کنند. در رابطه با مثالهای خاصی که خاطرنشان کردید، دوست دارم بگویم تمام فیلمها تا امروز در رابطه با مردها نیست که در جستجوی خودشان هستند. شب و تنهایی خیابانهای خالی، همان طور که در نماهای مورد اشارهٔ شما از میدانهای نمایش داده می‌شود، شاید بهترین فضایی باشد که می‌توانید این مردم را درونش ببینید. همچنین، حقیقتاً احتمالش هست پیوندهایی که باعث می‌شود این محلها را برای فیلمبرداری انتخاب کنم براساس تجربیاتی از زندگینامه شخصی شکل گرفته‌اند، چون نمی‌توانم خودم را از محتوای فیلمهایم دورکنم. شاید چیزی که وقت فیلمبرداری این صحنه‌ها در ذهنم است، خاطره نخستین تصورم از رم است ـ وقتی که زادگام ریمینی را ترک کرده بودم و در رم تنها بودم. شانزده ساله بودم؛ هیچ کاری نداشتم و هیچ تصمیمی هم نداشتم که چکار می‌خواهم بکنم. اغلب بیکار بودم؛ اغلب پول نداشتم در هتل بمانم یا درست و حسابی غذا بخورم. یا شبها کار می‌کردم. در هر موردی: حقیقتاً احتمالش هست که تصویر شهر تنها و خالی در شب از آن روزگار در جانم باقی

■ اول که به رم آمدی، قصد داشتی وارد سینما شوی؟

□ نه، واقعاً نمی‌دانستم که می‌خواهم چکار کنم. اما باز هم، آمدنم به رم با سینما ارتباطی داشت: خیلی فیلمهای آمریکایی را دیده بودم که در آن روزنامه‌نگاران آدمهای مسحور کننده‌ای بودند ـ اسم فیلمها یادم نمی‌آید، قضیه مربوط به بیست‌و پنج سال پیش است ـ اما آن قدر تحت‌تأثیر زندگی روزنامه‌نگاران قرار گرفتم که تصمیم گرفتم من هم یکی از آنها بشوم. از کتهایی که می‌پوشیدند و طوری که کلاهشان را عقب سرشان می‌گذاشتند خوشم می‌آمد. متأسفانه، شغلی که پیدا کردم از رؤیایم خیلی متفاوت بود ـ خبرنگار تازه کاری شدم که سردبیر برای تهیه خبرهایی واضح و مبرهن به بیمارستان و پاسگاه پلیس می‌فرستاد. بعد نوشتن برای رادیو را شروع کردم ـ که اغلب طرحهایی کلی بودند. بعد از آن بود که صحنه نمایش وسوسه‌ام کرد؛ و با گروه تئاتر موزیکال سیار کوچکی ایتالیا را گشتم. آن دوره یکی از پربارترین اوقات زندگیم بود، و هنوز هم خیلی از تجارب آن روزگارم الهام می‌گیرم.

■ مطمئناً گروه موزیکال سیار یکی از آن درونمایه‌های تکرار شونده در کار توست. به هر حال، آخر چطور کار در سینما را شروع کردی؟

□ اول، بازنویس بودم ـ به فیلمنامه‌های کمدی‌های احمقانه، شوخی‌هایی اضافه می‌کردم. اسم اولین فیلمنامهٔ خودم quanti ce posto بود، و داستان یک بلیط جمع کن اتوبوس بود. برگردان آزاد عنوان آن می‌شود: «لطفاً بفرمایید عقب». بونارد آن را کارگردانی کرد که از وقتی شهرتش به عنوان بت سانسهای بعدازظهر افول کرده بود به کارگردانی فیلمهای سینمایی روی آورده بود. این قضیه به سال ۱۹۴۰ برمی‌گردد. بعد، فیلمنامه‌های زیادی نوشتم. خیلی زیاد. تماشا هم به مرحلهٔ تولید رسید. بیشترشان کمدیهایی در مایه‌هایی رقت‌بار بودند. بعد از جنگ، با روسلینی آشنا شدم، و در رم شهر بی‌دفاع و پائیزا برایش کار کردم. در این زمان بود که درک کردم ـ یا حداقل شک کردم ـ می‌شود موضوعاتی عمیق را هم در فیلمهای سینمایی بیان کرد. به همین دلیل، فیلمنامه‌نویسی برای کارگردانان ایتالیایی پس

از جنگ را دو سه سالی دیگر ادامه دادم. هر چند بعد از آن به حالتی رسیدم... نمی‌خواهم بگویم ناامید، اما وقتی کسی واقعاً عاشق سینماست، نمی‌تواند روی صحنه‌های نوشته شده توقف کند. تصمیم گرفتم کارگردانی کنم. اسم اولین فیلمم روشناییهای واریته بود (ترجمهٔ صحیح عنوان این فیلم چراغهای جلوی صحنه است).

■ خودت کارگردانیش کردی؟

□ بله، نوشتم و کارگردانیش کردم. داستان گروه نمایشی کوچکی بود که به همراهشان یک سال را در جاده‌ها گذرانده بودم.

■ کی معجزه را نوشتی و در آن بازی کردی؟

□ وقتی برای روسلینی کار می‌کردم. قبل از آنکه کارگردانی را شروع کنم.

■ پس کار سینمایی جدیت در دوران شکوفایی نئورئالیسم ایتالیایی شروع شد. رابطهٔ بین فیلمهای تو و نئورئالیسم «کلاسیک» بحثهایی زیادی میان منتقدان برانگیخته است. خودت حس می‌کنی که کارت به هر صورت از کارگردانان نئورئالیستی مثل دسیکا، روسلینی، لاتواداو... که برایشان کار کرده بودی، ناشی می‌شود یا تأثیر می‌گیرد؟

□ خب، من یکی از اولین کسانی بودم که برای فیلمهای نئورئالیستی فیلمنامه می‌نوشتم. فکر می‌کنم تمام آثارم مشخصاً سبکی نئورئالیستی دارد، حتی اگر امروز در ایتالیا بعضی‌ها این فکر را نکنند. اما این داستان سری دراز دارد. از نظر من، نئورئالیسم راهی برای دیدن واقعیت است، بدون تعصب و بدون دخالت اصول و قواعد ـ فقط توقف خود است در مقابل واقعیت، بدون هیچ ایدهٔ از پیش طراحی شده.

■ منظورت این نیست که صرفاً دوربین را جلوی «زندگی» بگذاری و چیزی که آنجاست فیلمبرداری کنی؟

□ نه، بحث اصلی برخورداری از حسی نسبت به واقعیت است. طبعاً، همیشه نیاز به تأویل احساس می‌شود. آنچه در ایتالیا روی داد این بود که بعد از جنگ

همه چیز برایمان مطلقاً نو بود. ایتالیا ویران شده بود؛ می‌توانستی هر چیزی را که حس می‌کردی فقط با نگاهی به اطرافت به زبان بیاوری. بعد، نشریات چپی با گفتن آنکه تنها موضوع موجه برای کار سینمایی نمایش چیزی است که در پیرامونتان روی می‌دهد، روی این جانبداری غیر عمدی سرمایه گذاری کردند. اما این موضوع از دیدگاه هنری هیچ ارزشی ندارد، چون موضوع مهم این است که بدانی چه کسی واقعیت را می‌بیند. پس، بحث به قدرت تمرکز و نمایش اصل موضوعات ارتباط پیدا می‌کند. گذشته از همهٔ این حرفها، چرا فیلمهایی که ما می‌سازیم خیلی بهتر از فیلمهای خبری هستند؟

■ البته، با این وجود، حتی فیلمهای خبری هم تا حالا از طریق گزینشی که فیلمبردار انجام می‌دهد، یک گام از واقعیت دور شده‌اند.

□ صحیح... اما اگر فیلمها فقط از طریق چشمی خیلی بی‌احساس و عینی‌گرا واقعیت را نمایش دهند، چرا مردم باید سینما بروند؟ خیلی بهتر است که فقط در خیابانها راه بیفتند. از نظر من، معنای نئورئالیسم نگاه کردن به واقعیت از چشمی صادق است ـ اما نگاه کردن به هر نوع واقعیت: نه فقط واقعیت اجتماعی، بلکه واقعیت روحانی، واقعیتی متافیزیکی، یا هر چیزی که انسان در درون خودش دارد.

■ منظورت هرچیزی است که برای کارگردان واقعیت داشته باشد؟

□ بله.

■ پس فیلمی که تمام می‌شود در واقع دو گام از طبیعت فاصله گرفته است: اولی دیدگاه شخصی کارگردان از آن، و دومی تأویل او از آن دیدگاه شخصی.

□ بله، بله. از نظر من، نئورئالیسم بحث چیزی نیست که نشان می‌دهید ـ روح واقعیش در این است که چگونه نشانش می‌دهید. فقط راه نگاه کردن به اطرافتان است، بدون اصول یا تعصب. افراد خاصی هنوز هم فکر می‌کنند نئورئالیسم فقط برای نمایش گونه‌هایی مشخص از واقعیت مناسب است؛ و اصرار دارند که آن هم واقعیت اجتماعی است. اما به این طریق، تبدیل به تبلیغات صرفش می‌کنند. این

یک برنامه است؛ فقط دیدگاههایی مشخص از زندگی را نمایش دهید. مردم نوشته‌اند که من خائن به آرمان نئورئالیسم هستم، زیادی فردگرا هستم، و زیادی برای فردیتم احترام قائلم. با این وجود، اعتقاد شخصی من این است که فیلمهایی که تاکنون ساخته‌ام در همان سبک فیلمهای اول نئورئالیستی بوده‌اند و به سادگی داستان مردمان را تعریف می‌کنند. و همیشه، وقت تعریف کردن داستان بعضی از مردمان، سعی می‌کنم حقیقتی را نشان دهم.

■ هیچ فلسفه پنهانی در فیلمهایت وجود دارد؟ منظورم در کنار توصیف آن چیزی است که از نظر تو حقیقت است.

[...] خب، می‌شود گفت چیزی که یکی از مهم‌ترین مشکلات من است، همان چیزیست که بخشی از مضمون تمام فیلمهایم را تشکیل می‌دهد؛ مشکل وحشتناکی است که مردم در صحبت با یکدیگر دارند ـ مشکل قدیمی ارتباط، عصبیت ناامیدانه همراه بودن، و هوس داشتن ارتباط اصیل و واقعی با شخصی دیگر. این مضمون را در ولگردها، جاده، کلاهبردارها، و حتی در شبهای کابیریا پیدا می‌کنید. شاید هم عوض بشوم، اما فعلاً کاملاً به طرف این مشکل کشیده شده‌ام ـ شاید به این دلیل که هنوز خودم هم در زندگی شخصیم حلش نکرده‌ام.

■ حس می‌کنی علت این مشکل در ارتباط میان شخصی این است که نوعی جامعه آفریده‌ایم که داشتن ارتباط واقعی را برای مردم دشوار می‌کند؟

□ فقط از این جهت گناه به گردن جامعه است که جامعه از انسانها تشکیل شده است. ایمان دارم هر کسی باید خودش حقیقت را پیدا کند. مطلقاً بی‌فایده است که بیانیه‌ای را برای جماعتی آماده کنیم یا فیلمی بسازیم که پیامی برای همگان داشته باشد. اعتقادی به سخن گفتن با جماعت ندارم. چون اصولاً خود جماعت چیست؟ مجموعه‌ای از افراد بسیار که هر یک از آنها واقعیت خودش را دارد. همچنین علتی است برای اینکه فیلمهایم هیچ وقت پایان ندارد. هیچ وقت راه حل ساده‌ای ندارد. فکر می‌کنم (به معنای واقعی کلمه) ضد اخلاقی باشد که داستانی بگویید که نتیجه گیری داشته باشد. چون در لحظه‌ای که راه حلی را روی پرده ارائه می‌دهید

تماشگرانتان را از عمل باز می‌دارید. چون هیچ «راه حلی» در زندگیهایشان وجود نداشت. فکر می‌کنم اخلاقی‌تر ـ و مهم‌تر ـ باشد که مثلاً داستان یک انسان را تعریف کنیم. پس هر کسی با حساسیت خودش و بر اساس رشد درونی خودش، می‌تواند سعی کند راه حل خودش را پیدا کند.

■ منظورت این است که با «پایان دادن» به مشکل، فیلمساز تماشاگرانش را از این احساس دور می‌کند که آنچه می‌بینید حقیقت است؟

□ بله، و حتی بدتر از آن. چون وقتی مشکلی واقعی را نشان می‌دهید و بعد حلش می‌کنید، بیننده گول این احساس را می‌خورد که در زندگی خودش هم مشکلات خودشان حل خواهند شد، و می‌تواند کار روی آنها را به خاطر خودش متوقف کند. با پایان خوش فیلم، تماشاگرت را به تهییج وا می‌داری که زندگی را به شیوه‌ای بی‌تفاوت و پیش پاافتاده ادامه دهد، چون دیگر مطمئن هستند که در جایی، مکانی، چیزی خوشحال کننده برای آنان هم در شرف وقوع است، بدون آنکه هیچ کاری با آنها داشته باشد. برعکس، بدون ارائه پایان خوش روی پرده، می‌توانید وادارشان کنید که فکر کنند؛ می‌توانید قدری از آن اطمینان رضایت بخش را برطرف کنید. پس مجبور می‌شوند پاسخهای خودشان را پیدا کنند.

■ این طور که به نظر می‌رسد فقط محض خاطر فیلمسازی فیلم نمی‌سازی، بلکه چیزهای مشخصی هست که می‌خواهی بگویی.

□ خب، این جوری راه نمی‌افتم. معمولاً چیزی که مرا در ایده‌ای سینمایی راه می‌اندازد آن است که اتفاقی برایم می‌افتد که فکر می‌کنم ارتباطی با تجارب بقیهٔ مردم داشته باشم. و این احساس معمولاً یکسان است: اولش سعی در بیان چیزی دربارهٔ خودم است؛ و در جریان آن، سعی دریافتن راه رستگاری، سعی دریافتن راهی به سوی معنایی، حقیقتی، یا چیزی است که برای بقیه هم مهم باشد. و همان طور که اغلب اتفاق می‌افتد، وقتی مردمی که فیلمهایم را دیده‌اند ـ نه برای بحث دربارهٔ فیلم‌هایم، بلکه برای حرف زدن با من دربارهٔ مشکلات شخصی خودشان ـ به دیدنم می‌آیند، حس می‌کنم به نتیجه‌ای رسیده‌ام. همیشه فوق‌العاده اقناعم

می‌کند. البته نمی‌توانم کمکشان کنم که مشکلاتشان را روشن کنم، اما به این معنی است که فیلم تأثیر خوبی داشته است.

■ وقتی می‌گویی این جوری راه نمی‌افتی، منظورت بیان این مطلب است که «پیام» واقعی فیلمهایت بیرون از دستمایه‌ها رشد می‌کنند؟

□ خب، فیلم آمیزه‌ای از موضوعات است و تغییر می‌کند. این یکی از دلایلی است که فیلمسازی این قدر شگفت‌انگیز است.

■ می‌شود دربارهٔ روند کار سینمایی‌ات حرف بزنی؟ تشریح قدم به قدم از کارت در هر فیلم مفروض ارائه بدهی؟

□ اول، باید حسی راهم بیندازد. باید به یک شخصیت یا یک مشکل علاقه‌مند شوم. وقتی به این مرحله برسم، واقعاً احتیاجی به داستانی با نگارشی خیلی عالی یا فیلمنامه‌ای با شرح و تفصیل فراوان ندارم. احتیاج دارم بدون آنکه بدانم همه چیز کاملاً نظم و ترتیب پیدا کرده است کارم را شروع کنم؛ در غیر این صورت، تمام لذتش ضایع می‌شود. اگر همه چیز را از اول می‌دانستم، دیگر هیچ علاقه‌ای به انجام آن نداشتم. به همین دلیل، وقتی فیلمی را شروع می‌کنم، هنوز از انتخاب بازیگر و محل فیلمبرداری اطمینان ندارم. چون به نظر من فیلمسازی به مثابه عزیمت به سفر است. و جالب‌ترین بخش سفر چیزی است که در مسیر کشف می‌کند. وقتی فیلمی را شروع می‌کنم با کمال میل نظریات دیگران را قبول می‌کنم. نسبت به کاری که انجام می‌دهم خشک نیستم. دوست دارم افرادی که در زمان کار در کنارم هستند در این ماجرای نو سهیم شوند. مطمئناً بعضی وقتها یادم می‌آید مشغول فیلمبرداری هستم.

وقتی فیلم تمام می‌شود، ترجیح می‌دهم،اگر امکانش باشد، نگاهش نکنم. اغلب به شوخی به تهیه کننده‌ام می‌گویم: «بگذار این یکی را تدوین نکنیم؛ بگذار به جایش جدیدش را درست کنیم.» اما تمام فیلمهایم را خودم تدوین می‌کنم. تدوین یکی از حسی‌ترین وجوه فیلمسازی است. از هر چیزی هیجان‌انگیزتر دیدن فیلمی است که شروع به نفس کشیدن می‌کند؛ مثل دیدن فرزندتان است که

بزرگ می‌شود. هنوز ریتم درست تعریف نشده و سکانس به وجود نیامده است. اما هیچ وقت دوباره فیلمبرداری نمی‌کنم. ایمان دارم که فیلم خوب باید نقصهایی داشته باشد. باید مثل زندگی، و مثل مردم، اشتباهاتی داشته باشد. باور نمی‌کنم که زیبایی، به معنای کمال، وجود داشته باشد ـ مگر شاید در مورد فرشتگان. زن زیبا اگر کامل نباشد، فقط جذاب است. مهمترین موضوع این است که ببینید فیلم زنده است. این پرارج‌ترین لحظهٔ فیلمسازی است: وقتی فیلمی شروع به زندگی می‌کند. و هیچ وقت برنمی‌گردم که ببینم تا حالا چکار کرده‌ام ـ تمام فیلم را یکسره تدوین می‌کنم. وقتی تمام می‌شود و به اتفاق نمایش می‌روم که برای نخستین بار آن را ببینم، دوست دارم تنها باشم. می‌توانم بیان کنم که دقیقاً چه اتفاقاتی می‌افتد. من فیلم را نگاه می‌کنم؛ فیلم مرا نگاه می‌کند. اتفاقات زیادی می‌افتد. ایده‌هایی متولد می‌شود؛ ایده‌هایی می‌میرد. بعد «تمیز کردن» فیلم را شروع می‌کنم. ما در ایتالیا، وقت فیلمبرداری در محل، از صدابرداری سرصحنه استفاده نمی‌کنیم، اما تمام حاشیهٔ صوتی را در استودیو بازسازی می‌کنیم. اما باز اولین نسخهٔ آماده صدای محل فیلمبرداری را روی خودش دارد. وقتی که حذف می‌شود، باز هم اتفاقی می‌افتد. هنوز هم نسخه اول حال و و هوای ماجرای فیلمسازی را دارد ـ قطاری که گذشت، بچه‌ای که گریه کرد، پنجره‌ای که باز شد. افرادی که به یاد می‌آورم که در محل فیلمبرداری همراهم بودند. سفر را به یاد می‌آورم. دوست دارم این خاطرات را به حافظه‌ام بسپارم. وقتی حاشیهٔ صوتی تمیز و جدید را روی آن می‌گذارند، مثل پدری می‌شوی که برای اولین‌بار می‌بینی دخترکوچکت دارد ماتیک می‌زند. باید این مخلوق جدید را که پدیدار می‌شود بشناسی؛ باید سعی کنی که دوستش داشته باشی. بعد وقتی موسیقی را اضافه کردی، باز هم چیزی اضافه می‌شود و چیزی از دست می‌رود. هربار که دوباره ببینی، حس جدیدی بدست می‌آوری. وقتی کار کاملاً تمام شد، دیدگاه عینی گرایت از دست رفته است. بعد، وقتی دیگران آن را می‌بینند، خودم شخصاً واکنش نشان می‌دهم ـ حس می‌کنم آنها هیچ حقی ندارند هیچ چیزی دربارهٔ فیلم من بگویند. اما با وجود این به دقت گوش می‌کنم ـ سعی

می‌کنم بفهمم برای آنها هم فیلم زنده است یا نه.

■ حسی می‌کنی در تمام فیلمهایی که ساخته‌ای، همیشه به آن چیزی که سعی می‌کردی در زمان شروع ساخت فیلم بگویی، وفادار مانده‌ای؟

□ بله، همین طور است.

■ حس می‌کنی رابطه‌ای میان کارت و نویسندگان امروز ایتالیایی ـ مثل کارلو لوی و انیوفلایانو ـ وجود دارد؟

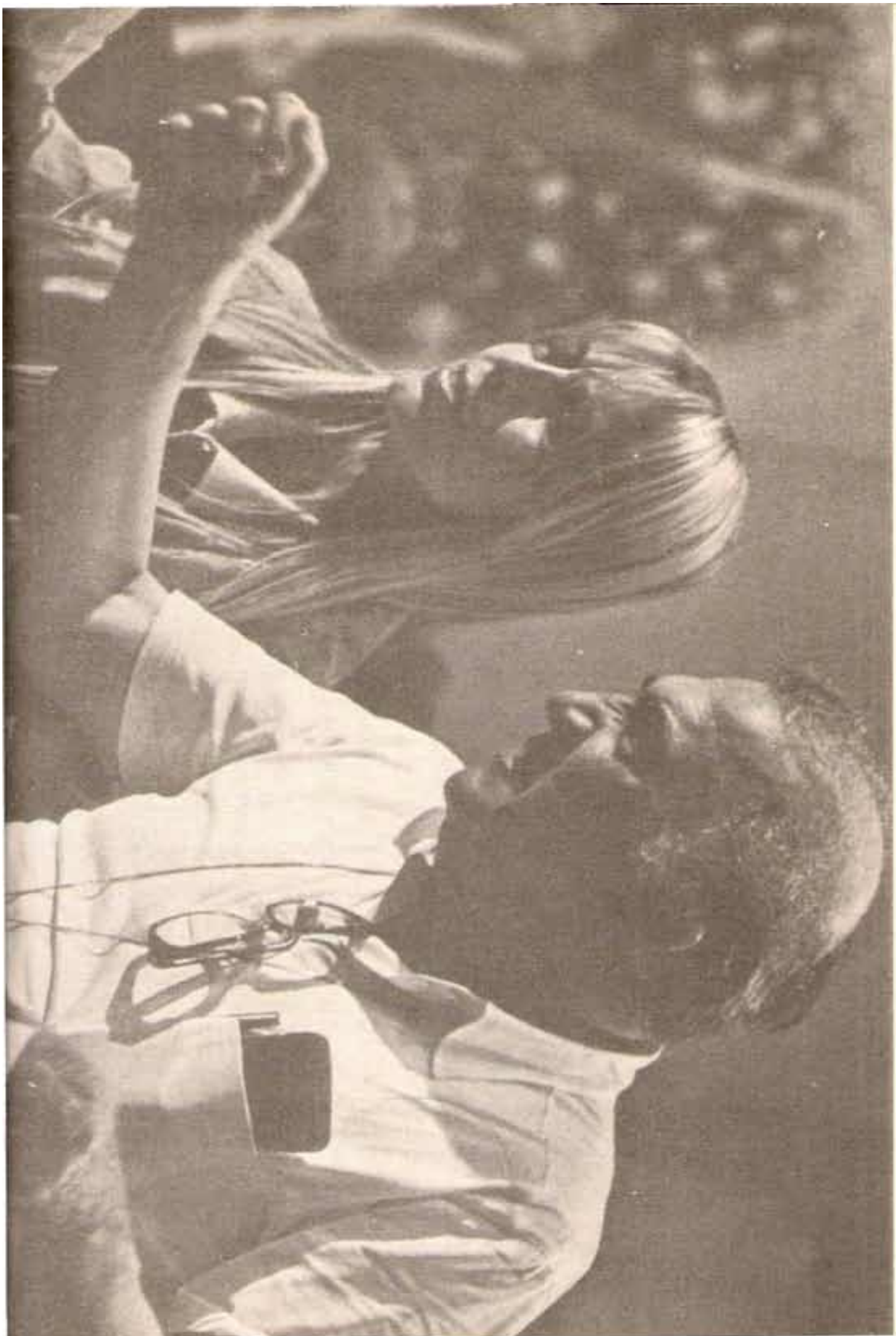
□ بله، من فکر می‌کنم این هستهٔ نئورئالیسم در سینما بر تمامی هنرها تاثیر گذاشته است.

■ خودت به جز فیلمنامه‌نویسی هیچ تجربه‌ای در زمینه نویسندگی داری؟

□ نه. فقط چند داستان کوتاه وقتی در روزنامه کار می‌کردم. اما از آن زمانی که فعالیت سینمایی را شروع کرده‌ام، نه. واسطه بیانی متفاوتی است. نویسنده می‌تواند همهٔ کار را خودش بکند ـ اما باید منضبط باشد. باید ساعت هفت صبح از خواب بیدار شود، و در اتاقی با یک ورق کاغذ سفید تنها بماند. من برای این جور کارها زیادی ولگرد هستم. فکر می‌کنم بهترین واسطه برای بیان خودم همین باشد. من عاشق تلفیق بسیار گرانبهای کار و زندگی دسته جمعی هستم که اقتضای فیلمسازی است. رویکرد من به فیلمسازی به طریقی بسیار شخصی است. به همین دلیل هم خودم را نئورئالیست می‌دانم. هر تحقیقی که انسانی دربارهٔ خودش، دربارهٔ روابطش با دیگران و راز زندگی انجام می‌دهد، جستجویی روحانی و ـ به معنای واقعی کلمه ـ مذهبی است. گمان می‌کنم که وسعت فلسفهٔ رسمی من همین باشد. من به همان طریقی فیلم می‌سازم که با مردم گفت‌وگو می‌کنم ـ چه دوست باشند، چه دختر، یا کشیش یا هر کس دیگر. در جستجوی اندکی روشنگری. این معنای نئورئالیسم برای من است، به مفهوم اصیل و ناب کلمه. جستجویی در اندرون خود و دیگران در هر راستایی که زندگی در آن وجود داشته باشد. تمام فلسفهٔ رسمی که شاید به آثارم مربوط بدانید این است که در آنها هیچ فلسفهٔ رسمی وجود ندارد. در فیلمسازی هم مثل زندگی، باید از تجربیاتی که زندگی عرضه می‌کند بهره ببرید؛ از

آن تجربیاتی که مربوط به خودتان و دیگران است. با این تفاوت که در فیلمسازی؛ فقط حقیقت مطلق کارگر خواهد بود. شاید من در زندگی دزد یا کلاهبردار باشم، اما این در سینما کارگر نخواهد بود. فیلم آدم مثل یک مرد برهنه است ـ هیچ چیز نمی‌تواند پنهان بماند. باید در فیلمهایم حقیقتگو باشم. □

ترجمهٔ کامیار محسنین



سینما، زن است

گفت‌وگو گیدئون باکمن با فلینی

گفت‌وگو گیدئون باکمن با فلینی در اولین روز اکران شهر زنان در رم

■ باکمن: فکر می‌کنم جایی در حرفهایمان، باید از شما تشکر کنم که تقاضای مصاحبه‌ام را قبول کردید. چون این‌طور که از حرفهایتان برمی‌آید، چندان دل خوشی از روزنامه‌نگارها ندارید. ولی می‌خواهم بدانید که این تشکر من تنها از طرف یک روزنامه‌نگار نیست، چون همان‌طور که لابد متوجه شده‌اید، این یک مصاحبه به معنای واقعی کلمه نیست. من فقط دارم سعی می‌کنم از شما کمک بگیرم که بعضی چیزها را برای خودم روشن کنم و در واقع علت تشکرم از شما برای توانایی‌تان در گذشتن از مرزهای سینما و آثار خودتان و همهٔ آن چیزهایی‌ست که مورد علاقهٔ روزنامه‌نگارهاست و اینکه به من این امکان را می‌دهید که واقعی‌ترین مشکل امروز را حلاجی کنم: «مشکل از بین رفتن ارزشها و گرمای روابط انسانی.»

□ فلینی: هیچ وقت نگفته‌ام که روزنامه‌نگارها را دوست ندارم، چون به‌طرز مسخره‌ای به شما حسودی می‌کنم. حرفهٔ شما برایتان امنیت ایجاد می‌کند. این

روزها، روزنامه‌نگار بودن تنها شغلی است که آدم را در مقابل سقوط بیمه می‌کند. شماها خودتان شاهدید. هرچه شاهد چیزهای بدتری باشید، کسب و کار آن بیشتر رونق می‌گیرد. شماها شاهد وحشت هستید. و همه از همین شهادت شما تعریف و تمجید می‌کنند. شماها شاهد مهم و عینی حوادث وحشتناک می‌شوید. به‌خصوص وقتی که آن چیزی که شاهدش هستید، غیرانسانی و مخرب باشد. بعضی وقتها به‌نظرم می‌رسد که روزنامه‌نگار بودن تنها شغل مجاز این روزهاست.

این را هم بگویم که این حرفها را دارم از نقطه نظر روانشناسی می‌گویم. به‌هرحال روزنامه‌نگاربودن هم یک‌جور گذران زندگی است، یک جور انجام مأموریت، یک جور کسب و کار. ولی شماها قویترید، چون غریبه می‌مانید، درگیر نمی‌شوید، فقط شاهد ماجرا هستید. وقت درگیر شدن را ندارید و یک بهانهٔ بزرگ هم دارید: اینکه باید برای دیگران هم تعریف کنید. کمتر از بقیه گیر می‌افتید. تقریباً مثل این می‌ماند که آدم بازیگر باشد و زندگی خیالی و جعلی را تجربه کند. بازیگرها عمر طولانی‌تری دارند. در نودسالگی هم مجبورند گریم کنند که پیر به‌نظر بیایند. این کنار ماندن، خاصیت محافظی دارد که آدم را نجات می‌دهد و به‌نظرم روزنامه‌نگارها هم تقریباً چنین حالتی دارند.

■ آن زمانی که خودتان هم توی مطبوعات کار می‌کردید، همین احساس را داشتید؟ و در ضمن، مگر فیلمسازی هم یک‌جور شاهدبودن نیست؟ به‌نظرم این‌طور می‌آید که فیلمهای اخیرتان از این نظر خیلی قوی هستند، بیشتر از همیشه احساس تعهد در آنها به چشم می‌خورد.

□ نمی‌خواهم بگویم که هنرمندان این جوری نیستند. هنرمند هم یک جور شاهد است، فقط مثل یک روزنامه‌نگار مستقیم و بی‌دردسر نیست. درگیریش بیشتر می‌شود، چون در سطح عمیق‌تری با حوادث سروکار دارد و با آنها زندگی می‌کند. فقط شاهد نیست، تفسیر هم می‌کند. ولی هنرمند هم بعضی وقتها با بیان چیزی که شاهد بوده، تسکین پیدا می‌کند. بیان هنرمند مثل یک صافی می‌ماند که همه چیز از آن رد می‌شود: احساسات، شوکها، خشمها، ترسها، ناکامی، عشق،

حساسیت، جهان‌بینی؛ و این صافی بعضی از چیزهای زجرآور را به خودش می‌گیرد. و تلاش برای یافتن «چگونگی» بیان و «چگونگی» برقراری ارتباط هم بی‌تأثیر نیست و به این ترتیب، یکدفعه تمام مشکلاتت با واقعیت، با احساساتت ـ مشکل این که موجودی ضعیف و ناچیز هستی ـ تبدیل به مشکلات زیبایی شناختی می‌شوند.

■ همهٔ اینهایی که گفتید در مورد رابطه‌تان با اثرتان بود. بعدش چه اتفاقی می‌افتد، موقع ارتباط اثر با مخاطبانش؟ آنها این صافی را حس نمی‌کنند، تا باعث بشود که کمتر درگیر شوند؟

□ من به‌طرز غریبی با این بخش از زندگی هنریم، سر و کاری ندارم. نه به این دلیل که فکر کنم به من ربطی ندارد، یا از سر بی‌اعتنایی، بلکه این مرحله ـ مرحلهٔ ادامهٔ حیات فیلمم در بین مردم، خارج از محدودهٔ آگاهی من قرار دارد. ساختن فیلم تمام انرژیم را می‌گیرد. فیلمسازی، علاوه بر تمام مشکلاتی که همهٔ هنرمندان با آنها روبه‌رو هستند، شما را درگیر یک جور رسالت اجتماعی می‌کند. فقط خلق یک اثر نیست، یک جور فرماندهی هم هست؛ حس می‌کنی که در رأس هرم هستی. فیلمسازی استعارهٔ یک جور مدینهٔ فاضلهٔ اجتماعی‌ست: اینکه همه با هم کاری را انجام دهند که یک نفر کارگردانش است، ولی در خدمت یک هدف مشخص...

■ و همهٔ هنرمندان هم در پناه این رسالت اجتماعی از مشکلات واقعیت می‌گریزند؟

□ در پناه اسطوره‌اش. در پناه تلاش برای کشف یک رؤیا. مثل این می‌ماند که گروهی روی یک مشکل علمی کار کنند و راه‌حلش را پیدا کنند، یا به یک جستجوی جغرافیایی بروند و قارهٔ جدیدی را کشف کنند، یا روی مشکلی فلسفی کار کنند. اسطورهٔ کشف یک ناشناخته، با درگیر کردن آدم در چیزی بزرگتر و مهمتر از خودش، او را در پناه خودش می‌گیرد و آن چیز مهمتر، رسیدن به هدف است.

■ ولی از آنجایی که انگار هدفهای بدست آمده خیلی زود از چشمها می‌افتند، به‌نظر می‌رسد که آدمها بیشتر به روند رسیدن به هدف علاقمندند تا خود هدف.

□ البته؛ ولی فکر نمی‌کنم که این آگاهانه باشد. ما یادگرفته‌ایم که تولید کنیم و از روی میزان دستیابی به هدفها مورد قضاوت قرار می‌گیریم، و دلیل افسردگیمان هم همین است. اگر می‌توانستیم کار کردن برای رسیدن به هدف را کنار بگذاریم و برای نفس کار، کار کنیم، شاید آرامش بیشتری پیدا می‌کردیم. سیستم آموزشی ما ادعا می‌کند که آن بیرون، موفقیتهایی هست که انتظار ما را می‌کشند. ولی البته چنین چیزی وجود ندارد. فقط سفری به این جهان بیرون. و احتمالاً برای همین هم هست که دوست ندارم راجع به فیلمهایی که ساخته‌ام یا راجع به مرحلهٔ برخوردشان با مخاطب، حرف بزنم. نه به‌دلیل سؤالهایی که راجع به گذشته می‌شود، راجع به چیزهایی که پشت سر گذاشته‌ام، بلکه چون احساس می‌کنم دلمشغولی گذشته، باعث می‌شود عقب بمانم. نمی‌گذارد سفرم را به ماورای مرزهای این کویر، ادامه دهم. بالاخره، آمده‌ام به این دنیا که چه کنم؟ یک استراحت کوتاه و پیدا کردن یک کم آب. ولی آدم توی کویر که نمی‌ماند. من دلم می‌خواهد بروم، درجا نزنم. می‌دانید که، یک چیزی مثل کاروان...

این‌طرف و آن‌طرف، زیاد راجع به آن لحظه حرف زده‌ام، که معمولاً موقع میکس نهایی پیش می‌آید؛ لحظه‌ای که یک‌دفعه حس می‌کنم فیلم حیات مستقلی پیدا کرده. متولد شده (ببخشید که حرفهای روماتیک می‌زنم!) و هرچند که هنوز آنجا نشسته‌ام و مثل اختاپوس، دستهایم را روی اهرمهای کنترل صدا دراز کرده‌ام تا به‌سمت زندگی آن را هل بدهم و مثل فرانکشتین انرژی را به کالبدش بدهم و با وجود این واقعیت که هنوز با تک تک ذراتش احساس یکی بودن می‌کنم، ولی می‌بینم که از درونم بیرون می‌زند؛ برای همیشه.

بعد، آن لحظهٔ رسیدن به آگاهی می‌رسد، لحظهٔ روشن شدن ذهنت: هر کاری می‌توانستی کرده‌ای، از آن مراقبت کرده‌ای، دوستش داشته‌ای، راهنماییش کرده‌ای، همهٔ جزئیاتش را در نظر داشته‌ای، همه چیز به آن داده‌ای، کوچکترین

عناصرش را هم برنامه‌ریزی کرده‌ای، هیچ چیز را به تصادف واگذار نکرده‌ای و یکدفعه از تو جدا می‌شود. دیگر روی پای خودش می‌ایستد و از آن لحظه به بعد، من هیچ رابطه‌ای با آن ندارم و احساس پدری هم نمی‌کنم. از آن لحظه به بعد، زندگی این موجود، این دوست، این هیولا این شکل تقریبی حیات برایم جالب نیست.

البته اگر بگویم اصلاً برایم مهم نیست که چه اتفاقی برایش می‌افتد، دروغ گفته‌ام. خوشحال می‌شوم که راه خودش را پیدا کند. به‌هرحال ترجیح می‌دهم که راه برود تا اینکه با سر به زمین بخورد. ولی دیگر هیچ پیوندی را با آن احساس نمی‌کنم. همین باعث می‌شود که حرف زدن راجع به آن و تفسیر کردنش، برایم مشکل باشد. به‌طرز مبهمی به‌نظرم کار بی‌شرمانه‌ای می‌آید و صرفاً به این دلیل که سازندهٔ فیلم من بوده‌ام، حس می‌کنم که حق ندارم درباره‌اش بحث کنم. در آن لحظه، حس می‌کنم که کمتر از دیگران می‌شناسمش.

■ چقدر بد که مادرها معمولاً این‌طور برای فرزندانشان احترام قائل نیستند، وگرنه مردانی بیشتر متکی به نفس داشتیم که تنها هدفشان هم رسیدن به هدف نبود.

□ آن ارتباط عمیقاً مذهبی با زندگی، فقط آن زمانی ممکن بود که آدمها توی قبایل کوچک زندگی می‌کردند، توی شرایط طبیعی، ولی حالا دیگر کار از کار گذشته و آدمها نمی‌توانند به گذشته برگردند. شاید بعضی شکلهای جدید شناخت و سیستمهای زندگی در گروههای کوچک به‌وجود بیاید، ولی به‌نظرم می‌آید که آدمها دیگر حتی به دانستن هم علاقه‌ای ندارند، یا به تغییر دادن شرایط موجود، یا جستجو برای چیزی تازه. روزبه‌روز بیشتر متوجه این موضوع می‌شوم که چیزهایی که به‌شدت آزارمان می‌دهند، جایمان را تنگ می‌کنند و دلتنگی مبهمی برایمان به‌وجود می‌آورند، برای مردم ناشناخته‌اند و همه هم می‌خواهند که اوضاع همین‌طور بماند. نمی‌خواهند تکان بخورند و اگر وادارشان کنی تا گوش بدهند، آزارشان می‌دهی. می‌شوی یک موجود مزاحم، یک چیز کسالت‌آور.

■ زندگی قبیله‌ای، آن‌طور که شما می‌گویید در شرایط طبیعی، مثل زندگی

اعضای گروه فیلمسازی می‌ماند که برای هدف مشترکی دور هم جمع شده‌اند، نه فرار از شناخت و درگیری و مسئولیت. به‌نظرم می‌آید که در فیلم شهر زنان هم هدف مشترک گروه فیلمسازیتان نمایش وضعیتی‌ست که بر اثر شکسته‌شدن همین پیوندهای قبیله‌ای ـ از پیوندهای قبیلهٔ فراموش‌شده‌ای به‌نام «خانواده» گرفته تا اعتقاد به استقلال زنان ـ به‌وجود می‌آید. در فیلمتان نشان داده‌اید که استقلال و جدایی زنان و مردان، راهیست که به بن‌بست می‌رسد. منظورتان از ساختن این فیلم، نشان‌دادن همین خطر بوده؟

□ خیلی خوشحالم که شما فیلم را از این دریچه می‌بینید. مطرح‌کردن یک مشکل و پاسخ ندادن به آن معمولاً مردم را کمی معذب می‌کند (هرچند که دادن چنین پاسخی برای هنرمند ـ به‌خصوص در سینما ـ محال به‌نظر می‌رسد). مردم انتظار یک جور راه‌حل را دارند. همه دنبال یقین و قطعیت هستند و همین انتظار باعث می‌شود که فیلم را آن‌طور که هست، نبینند، آن‌طور که منظور سازنده‌اش بوده است. همیشه منتظریم تا دیگران شعار بسازند و ما مثل قرص، همراه غذایمان بخوریم. دیگر به کار انداختن فکر خودمان برایمان آزاردهنده شده و از تجزیه و تحلیل زندگی خودمان کسل می‌شویم و تازگیها هم که پرداختن به مسائل شخصی تقبیح شده و مجبوریم در قالب طبقات و گروههای اجتماعی فکر کنیم... یک جور از بین بردن فردیت... به فرهنگ جوانان امروز نگاه کنید: یک زمانی سالمندان به‌دلیل تجربه و آگاهی‌شان مورد احترام بودند و نفوذ زیادی هم روی دیگران داشتند ولی امروز آنها را بی‌مصرف می‌دانند، به‌خصوص در کشورهای در حال توسعه. در جوامع سرمایه‌داری تکامل‌یافته، این حالت خفیف‌تر است. مثلاً در انگلستان، کسی که توان تولید را از دست بدهد، باز هم شرایط قابل قبولی دارد، یا لااقل در شصت و پنج سالگی سرش را زیر آب نمی‌کنند.

■ فکر می‌کنید چرا انگلستان را برای زندگی‌کردن انتخاب کرده‌ام؟

□ این سؤال بود یا جواب؟ به‌نظرم همهٔ ما داریم از این سقوط جهان به چیزی پناه می‌بریم؛ یکی به کارش، یکی به مهاجرت... پس دارید از رم می‌روید؟

■ خب، هنوز آپارتمانم را توی پانتئون دارم، ولی آمدنم به اینجا مدام کمتر و کمتر می‌شود. به‌خصوص توی تابستان که سر و صدا و بدخلقیهای مردم هم غیرقابل تحمل می‌شود. چیزی که بیشتر از همه اذیتم می‌کند، این بی‌احترامی آدمها به همدیگر و به سنتها، عقاید، احساسات و ارزشهاست. کار به جایی رسیده که حتی گفتن این حرفها هم باعث می‌شود که مسخره‌ات کنند. یک چیز دیگر هم برایم قابل هضم نیست: این شبیه‌شدن همه به هم و فقدان اصالت. هیچ‌کس بجز حداقل کارهای ضروریش قدمی هم برنمی‌دارد و هیچ‌کس فکر تازه‌ای برای مطرح‌کردن ندارد. ولی فکر نکنم این حالت مخصوص رم باشد... می‌بینم که با سر تأیید می‌کنید؛ پس می‌توانم بگویم که فیلمتان دربارهٔ همین سقوط ارزشها و از بین رفتن ابعاد انسانی در زندگی معاصر است؟ راجع به پایان دوران با هم بودن؟

□ البته، و خوشحالم که چنین نقطه‌نظر تکان‌دهنده و در عین حال، هشداردهنده‌ای دارید. چون واقعاً هم ماجرا به همین شکل است. ولی در عین حال، نمی‌خواهم در کشورهای دیگر فکر کنند که این فیلم را به‌عنوان یک بیانیهٔ سیاسی ساخته‌ام. همان‌طور که می‌دانید، همیشه از چنین کاری طفره رفته‌ام، چون به‌نظرم خیلی دست و پایم را می‌بندد. درست نیست که تلاشم برای داستان‌سرایی و نمایش زندگی، با چنین مرزبندیهایی محدود بشود. ولی اگر «سیاسی» بودن به معنای افشای نادرستیها باشد، به معنای برملاکردن دروغها، حمایت از جمع‌شدن عقاید، انکار افکار متحجر، احترام گذاشتن به آزادی دیگران، درک این نکته که محدودهٔ آزادی هرکس آنجا تمام می‌شود که آزادی دیگری شروع می‌شود؛ باید بگویم که همهٔ فیلمهایم سیاسی بوده‌اند و خواهند بود.

■ در فیلمهای قبلیتان، همیشه در پایان فیلم قهرمان داستان وحشت وجودیش را می‌پذیرفت. در واقع، آن فیلمها پایانی نداشتند، فقط امیدی برای درک مفهوم زندگی را القاء می‌کردند. و یک حس تعادل میان بدنهٔ فیلم و درام انسانیش وجود داشت و به یک جور امید مذهبی برای رستگاری انسان منتهی می‌شد. ولی در این فیلم به‌نظرم کفهٔ وحشتناک ماجرا سنگینی می‌کند.

□ در پایان شهر زنان، قهرمان داستان آگاهانه این حقیقت را می‌پذیرد که دارد

خواب می‌بیند. وقتی در قطار بیدار می‌شود و تصمیم می‌گیرد دوباره بخوابد چون واقعیت آزاردهنده دارد. برمی‌گردد (زنش را می‌بیند که جای فمینیست نشسته، فمینیست یک بدکاره از آب درآمده و معلوم می‌شود که آن دو تروریست زن، دختر مدرسه‌ای بوده‌اند). در واقع می‌پذیرد که به تونل برگردد، با علم به اینکه حالا به عمق درون خودش دست پیدا کرده است. این بار او خواب می‌بیند، چون تصمیم گرفته که خواب ببیند. خوابی آگاهانه، با درک کامل اعماق وجود؛ خواب یک شاهد. او آگاهانه به خوابش برمی‌گردد تا ارتباطی روشن‌تر با خودش برقرار کند. روشن و در عین حال مجذوب کننده؛ پرشور و شوق ولی با احساس فاصله. عمداً بدون هیچ عمدی ـ که فکر می‌کنم این عبارت را در کتابی دیده‌ام، ولی نمی‌خواهم حرفهای فلسفیِ احمقانه بزنم ـ تصمیم می‌گیرد که سفرش را ادامه دهد، ولی با چشمانی که برای خواب‌دیدن باز کرده. در واقع، در آخرین نمای فیلم، یعنی نمای بعد از عنوان‌بندی پایانی که با رفتن دوبارهٔ قطار به تونل، چند فریم هست که در آن پرتوی از نور در تاریکی به چشم می‌خورد. گذر از دل شب در درون تونل. فقط به اندازهٔ بیست فریم؛ صدای فیلم هم تا آن لحظه فروکش کرده، برای همین هم امیدوارم آپاراتچیهای سراسر دنیا این اشارهٔ ظریفم را قطع نکنند (که البته چندان هم امیدوار نیستم) و تماشاگران هم زود از روی صندلیشان بلند نشوند.

■ پس امیدی هست؟

□ نه دقیقاً. «امید» کلمهٔ غمناکی است. من ترجیح می‌دهم راجع به ایمان حرف بزنم. لابد به چیزی ایمان دارم که حالا اینجا هستم. در فیلم، قطار از تونل بیرون نمی‌آید، ولی آن لکهٔ نور هست. چه‌طور می‌شود که کسی به هیچ چیز ایمان نداشته باشد؟ من چیزی نمی‌دانم گیدئون، و ایمان از پذیرفتن این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که آدم هیچ چیز نمی‌داند...

■ ایمان به نوع بشر؟

□ ایمان به خود.

■ ایمان به کارتان؟

□ خودت چنین ایمانی نداری؟ اینجا نشسته‌ای و با من مصاحبه می‌کنی ـ به این کاری که می‌کنی ایمان نداری؟

■ نه زیاد. یک مقدارش برای گذران زندگی است، یک مقدارش هم بهانه است و فقط یک جایی در آن اعماق وجودم، معتقدم یک جایی گوشهٔ این دنیا، یک نفر ممکن است یک جوری این مصاحبه را بخواند و از آن استفاده‌ای بکند. شاید دو سه نفر، شاید هم بیشتر. ولی مسلماً نه خیلی زیاد. فیلمسازی با یک چنین دیدگاهی مثل خودکشی می‌ماند، برای همین هم فکر کنم ایمان شما به کارتان بیشتر باشد.

□ ولی ایمان یعنی همین. یعنی کاری را بکنی که باورش داری، حالا هرجور که باشد. کاری بکنی که از درونت باشد. اینکه بدانی یک نفر این مصاحبه را می‌خواند، روی رابطه‌ات با دوستت قدریکو [فلینی] تأثیر می‌گذارد، و روی چیزی که داری برای معرفیش (و معرفی خودت) خلق می‌کنی ـ این عشق به گفتن، به نوشتن، خود ایمان است و شاید ما هم به‌طرز مسخره‌ای از اینکه شاهد وقایع اطرافمان هستیم، لذت ببریم.

■ آنجایی از فیلم که زنها ماسترویانی را به دادگاه می‌برند، ازش می‌پرسند «چرا خواستی که مرد به‌دنیا بیایی؟» شاید هم بتوانم از شما بپرسم: چرا خواستید که در این دوره به‌دنیا بیایید؟ شاید جواب هر دو سؤال این باشد که «دست من نبود»، ولی صرف مطرح کردن این سؤال به معنای این نیست که «حالا که این‌طور شده، حداکثر استفاده را از آن بکن؟» به هرحال، ایمان به انجام کاری، لزوماً به معنای ایمان به مفید بودنش هم نیست.

□ خب، چه می‌شود کرد؟ چه کاری از دست کسی برمی‌آید؟ روی خودت متمرکز شو. نه برای اینکه ارتباطت را با دیگران قطع کنی، بلکه چون فقط در خودت می‌توانی معنای زندگی را پیدا کنی، با انجام آن کاری که بلدی، با جنگیدن در مقابل تمام تردیدها و سرگشتگیهای فلج‌کننده‌ات. این کار شاید چندان مهم به‌نظر نیاید ولی برای من یک انقلاب واقعیه. و مطرح کردن این نقطه‌نظر هم، می‌تواند انقلابی‌ترین دیدگاه ممکن باشد. در هر حال، تنها چیزی است که به‌نظر

من می‌رسد. من نمی‌توانم اعتقادم را به کارم از دست بدهم. هرچند که حس می‌کنم که روزبه‌روز مشکل‌تر می‌شود، هرچند که بعضی‌وقتها به‌نظرم مسخره می‌آید که صدنفر را دور خودم جمع می‌کنم تا یک پرتو خاص نور را از یک زاویهٔ خاص روی موهای طلایی بازیگر زنم بیندازند... ولی اگر به این دیوانه‌بازی اعتقاد نداشتم، به این اصرار دیوانه‌وار روی جزئیات، روی این سختگیری، و اگر از دیگران هم نمی‌خواستم که در این دیوانه‌بازی شریک شوند، واقعاً امروز از هم می‌پاشیدم. روش من برای ایمان به خودم ـ و بنابراین، به کارم ـ این است. آدم مجبور است که محدودیتهای خودش را هم بشناسد، و یاد بگیرد که درون همین محدوده کار کند و محدودیتهای من هم اینهاست. بیرون این محدوده، من هیچ ادعایی ندارم.

■ بیرون از محدودهٔ سینما چطور؟

□ به‌نظرم می‌آید که بیرون از این محدوده چندان برایم جالب نیست. این محدوده، این چارچوب، که بعضی‌وقتها هم به‌نظر می‌آید می‌خواهد آدم را خفه کند، به آدم نظم می‌دهد و محدوده‌ها را مشخص می‌کند. و منظورم از «محدوده» جنبهٔ دست و پا گیر آن نیست، بلکه نیاز به حفظ خلاقیت در یک چارچوب مشخص است که به آدم انرژی می‌دهد. فقط آن کسی که توی زندان است، می‌تواند راجع به آزادی حرفهای تکان‌دهنده و احساس‌برانگیزی بزند. کار خلاق احتیاج به محدودیت دارد، به یک جور قید و بند، به غل و زنجیر. اینها اجزای جدایی‌ناپذیر رؤیاپردازی هستند. مطمئنم که در طول تاریخ، همیشه هنرمندان این نیاز را حس کرده‌اند.

■ انگار شما بیشتر از آن که آثارتان نشان می‌دهد نسبت به کارتان خوش‌بین هستید. لااقل نسبت به آن چیزی که شهر زنان نشان می‌دهد ـ که شاید قضاوت منصفانه‌ای هم نباشد.

□ باید هم این‌طور باشد. باید این چشم‌انداز بیکران ـ مکانیسم فیلمسازی ـ را کنار هم بگذارید و بتوانید دریایی از شور و اشتیاق را روی پرده خلق کنید.

خوش‌بینی و ایمان لازم است به شما نیرو بدهد تا دیگران را هم درگیر کنید. ولی در هر حال، من خودم را بدبین نمی‌دانم و فکر هم نمی‌کنم که در سینما، بدبینی پیام نهایی باشد. حتی نه از جنبهٔ ایدئولوژیک، چون شهر زنان با تصمیم قهرمان داستان به ادامهٔ سفر تمام می‌شود، آن هم بعد از آن خواب ناراحت‌کننده و وحشتناک. او همراه دیگران می‌رود و تصمیم دارد که ارتباطش را با آنها و با درونش قطع نکند، تا ببیند از این آخرین تلاشش به چه نتیجه‌ای می‌رسد. و این حقیقت که تنهٔ فیلم ـ یعنی همان خواب ـ به‌نظر بدبینانه می‌آید، تا حدی به دلیل انتظارات سطحی و خوش‌بینانه است. اگر انتظار تسکین و آرامش از آن داشته باشید، مسلماً سرخورده‌تان می‌کند. فکر نمی‌کنم برای کسی که تلاش می‌کند چشم‌انداز تازه‌ای به ما ارائه کند، «بدبین» توصیف مناسبی باشد. به‌نظرم مهم است که آدم هرچند وقت یکبار، زاویهٔ دید و فاصلهٔ کانونیش را تغییر بدهد، تا همه چیز را از چشم‌انداز دیگری ببیند. حتی اگر این کار برای کسانی که احتیاج به آرامش، یقین و سرپناهی دارند، یک جور زمین‌لرزهٔ ذهنی به حساب بیاید.

فکر می‌کنم برای آنهایی که زندگی را نوعی سفر می‌دانند و آنهایی که همزمانی و همسویی نقطه‌نظرهای مختلف را درک می‌کنند، این نکته کاملاً واضح است. آن کسی که با زدن مثالی از زندگی خودش یا با بیان افکار و خیالبافیهایش، دیدگاه تازه‌ای به ما ارائه می‌دهد، به ما کمک می‌کند تا مفاهیممان را از قفسه‌های غبارگرفتهٔ ذهنمان بیرون بکشیم، از آن قفس تنگ حسابگریهایمان و به آنها معنای مرموزی می‌بخشد؛ معنایی که کمتر قابل پیش‌بینی است ـ فکر نمی‌کنم چنین کسی استحقاق اتهام «بدبینی» را داشته باشد. برعکس، به‌نظرم کاملاً واقع‌بین است.

■ حالا که فیلم تمام شده و برای تماشاگران خاص هم نمایش داده شده، واکنش شما در مقابل واکنشهای آنها چه می‌تواند باشد؟ در مجموع، به‌نظرتان آمادگی ابهام و معنای چندگانهٔ فیلم را دارند؟

□ راستش این نمایشهای خصوصی را چندان دنبال نکرده‌ام، ولی ظاهراً بین

منتقدها که تنش ایجاد کرده. به من گفتند که بعد از یک نمایش خصوصی برای تماشاگران جوان در رم، خیلیها گیج و سرگردان از سالن بیرون آمده‌اند و بعضی از خانمها هم عصبانی بوده‌اند. به‌نظرم تماشاگرها به‌قدر کافی خودشان را به حکایت فیلم نمی‌سپارند. هرچه باشد، تمام تلاش من برای نقل یک حکایت بوده؛ یک چیزی شبیه ماجرایی که کسی بعد از شام برای دوستانش تعریف کند. و وقتی نمی‌توانند خودشان را به حکایت فیلم بسپارند، به‌نظرم نمی‌توانند متوجه بشوند که شهر زنان فیلمی دربارهٔ سینماست، دربارهٔ سینما به دید یک زن و نگاهی به زنانگی سینما و کشف این زنانگی. این را بخاطر آن صحنهٔ بیست پسربچه که روی تختخوابی فیلم تماشا می‌کنند نمی‌گویم، بلکه برای کل فیلم می‌گویم، به‌دلیل شیوهٔ بیانش و نقل قولهای پنهانیش ـ و منظورم فقط نقل‌قول از تاریخ سینما نیست.

فیلم سعی می‌کند راهش را به‌عنوان یک سرگرمی بعدازظهر باز کند، از آن فیلمهایی که بعدازظهرهای سالهای دههٔ ۱۹۳۰ در ایتالیا می‌دیدیم یا چیزی شبیه یک سیرک که حالا دیگر چندان تشبیه معناداری نیست. این از آن حکایتها نیست که احتیاجی به «فهمیدن» داشته باشد؛ تازه مگر چیزی برای فهمیدن هم دارد؟ فقط چند تا «نمایش» است، مثل نمایشهای سیرک که بعضی‌هایشان شما را غمگین می‌کنند، بعضی‌هایشان شما را می‌خندانند و بعضی‌ها هم تأثیری ندارند. بیشتر یک جور ادای دین به سینماست، نه رقیبی برای شاهکارهایش.

■ منظورتان از سینما به دید یک زن، چیست؟

□ فکر می‌کنم سینما به‌دلیل ماهیت آیینی‌اش، شبیه یک زن است. سالن نمایشی که به رحم می‌ماند، با آن تاریکی جنینی. و ما کاری می‌کنیم تا پردهٔ سینما، تصویری از خودِ ما را منعکس کند، یعنی همان انتظاری که از زنها داریم. زن مجموعه‌ای از تصاویری است که مرد ابداع کرده و در طول تاریخ به تصویر رؤیایی ما بدل شده.

■ پس آنجاکه دختر تروریست در پایان فیلم شهر زنان، به آن بالن بزرگ شلیک می‌کند که نشانهٔ زنانگی است، در واقع دارد به سینما شلیک می‌کند؟

□ با این فرق که آن دختر هم خود مارچلوست. همهٔ فیلم یک خواب است و در خواب همهٔ آدمها در واقع همان کسی هستند که خواب را می‌بیند.

■ یعنی یک جور تصور آدلری؟ اینکه هرچیزی که خواب می‌بینی، خودت است؟

□ به‌نظرم این ایده به چیزی حدود دو هزار سال پیش برمی‌گردد... به‌هرحال، وقتی مارچلو/اسناپوراز تصور تازه‌ای از آزادی خلق می‌کند، تصور تازه‌ای از زنانگی به شکل حضرت مریم، به شکل همسرش، به شکل بالنی که او را از واقعیت نجات می‌دهد و با خود می‌برد، بخش دیگری از وجودش، با ترس از اینکه همهٔ اینها یک خواب باشد، به آن شلیک می‌کند. آن هم بخشی از وجودِ خودش است، تروریستی که رؤیا را می‌کشد. به‌هرحال، به زمین برمی‌گردد، با امید اینکه زن دیگری نجاتش دهد. ولی بیدار می‌شود و می‌بیند که دوباره در قطار است، ولی با این فرق که عینکش که در خواب شکسته بود، واقعاً شکسته...

■ پس همهٔ زنهایی که اسناپوراز در فیلم خواب می‌بیند، در واقع خودِ او هستند و فیلم ـ همان‌طور که در اولین ملاقاتمان گفتید ـ راجع به مردهاست نه زنها، یا راجع به یک مرد.

□ راجع به یک مرد، مردی که زنها را در ذهنش خلق می‌کند. زن استعارهٔ او و ابهامهای اوست، آن بخشی از وجودش که نمی‌شناسدش، ولی حس می‌کند که به خلق فرضیه‌های تازه دربارهٔاش، نیاز دارد. او از طریق زنها، خودش را جستجو می‌کند یا آن بخشی از خودش را که زنانه است. ولی پیداست که چیزی راجع به زنها نمی‌داند و در تمام خوابش نمی‌تواند یک زن شاخص و واقعی بسازد و برای همین هم فیلم قهرمان زن ندارد، فقط هزاران صورت و دهان و لبخند و نگاه و صدا. هنوز هم منتقدهای فمینیست ایراد می‌گیرند که در تمام فیلم یک زن واقعی هم پیدا نمی‌شود. البته که پیدا نمی‌شود، قرار هم نبوده که پیدا شود. چون زن واقعی به‌درد ساختن این فیلم نمی‌خورد.

ولی وقتی مارچلو خود در دلِ این زنانگی قرار دارد، چطور می‌تواند بشناسدش؟ برای او، زن همه چیز شده است: آسمان، زمین، آب، چشم‌انداز...

خودش. پس چطور می‌خواهد ببیندش؟ این داستان فیلم است. داستان جستجو برای چیزی که هرگز یافت نمی‌شود، چون در درون آن هستی. و از این گذشته، خودش هم ـ به دلایل منطقیِ خودش ـ دلش نمی‌خواهد که بیرون بیاید.

■ در تمام مواردی که آدمها از جهان پس از مرگ بازگشته‌اند و به حیات دوباره رسیده‌اند، آن را بیرون آمدن از تونل تاریک و درازی توصیف کرده‌اند که بیرون از آن چقدر دردناک بوده و اینکه اصلاً نمی‌خواسته‌اند که بیرون بیایند و مثل یک جور تنبیه به زور بیرونشان کرده‌اند. رسیدن به شناخت جهان اطرافمان کار آسانی نیست و درست به همین دلیل که گفتید: قهرمان داستان نمی‌تواند چیزی را که زیاد درون آن گرفتار شده، درک کند. حالا اگر فیلم شما را به‌عنوان معادلهٔ سینما|زن|جهان در نظر بگیریم، می‌شود این را استعاره‌ای از این دانست که عدم توانایی ما در شناخت جهان به این دلیل است که زیاد در آن هستیم و درگیرش شده‌ایم. «زیادی خاکی و زمینی شده‌ایم...» شما چنین تفسیری را برای شهر زنان می‌پذیرید؟

□ قطعاً. راستش، خیلی دلم می‌خواهد که این چیزها را بنویسید. اینکه چطور درکی از دنیای اطرافمان نداریم... راستش حالا که این‌طور ساده و صریح بیان می‌شود، خودم هم بدم نمی‌آید که راجع به فیلمم بشنوم. ولی من برای بحث کردن راجع به فیلمهایم ساخته نشده‌ام. دوست ندارم مدام توضیح بدهم؛ چرا پینوکیو پدرش را در دل نهنگ پیدا کرد، چرا گربه و روباه دارش زدند، چرا وقتی دارش زدند، نمرد... این توضیح‌دادنها بی‌معنی و احمقانه است. اینکه آن‌قدر فیلم را در لابه‌لای تفسیرهای مختلف بپیچیم که دست آخر قابل شناختن نباشد. حتی برای خودم.

■ خب پس بهتر است همین‌جا تمامش کنیم. □

ترجمهٔ حمیدرضا منتظری

یک طرح کوتاه

❑ *فلینی*

من به «طرحهای بایگانی‌شده» اعتقاد ندارم، یا دست کم معتقدم که در صورت موجودیت هم تنها به منظور ماندن در بایگانی به وجود آمده‌اند.

مطمئناً من هم از این طرحها دارم و حتی یک روز برای مهم جلوه دادن خود نزد منشی‌ام، تصمیم به خریدن دو یا سه کلاسور گرفتم و آنها را با جزوه‌های کوچک، صفحات یادداشت، طرحها و برنامه‌های طرح‌ریزی‌شده که به‌طور پراکنده اینجا و آنجا سرگردان بودند، انباشتم.

اینها همان کلاسورها هستند، با برچسبهایشان که بر روی آن عناوین طرحهای مختلف خیالی نوشته شده؛ طرحهایی که طی تمامی این سالها، زمانی که مشغول ساختن فیلمهایم بودم، با علاقه به آنها فکر می‌کردم.

بعضی از این عناوین را می‌خوانم: دکامرون (اما بعداً پازولینی آن را ساخت)، ادگار آلن پو (زندگیش: من واقعاً به آن فکر کردم و طی دو یا سه ماه، مجذوب این

چهره فوق‌العاده دلقک غم‌انگیز بودم و بعضی وقتها هنوز به آن فکر می‌کنم، همان‌طور که به آمریکای کافکا، که می‌بایست تصمیم به ساختنش می‌گرفتم.

هنگامی که توبی دمیت را براساس قصه‌ای از پو می‌ساختم، تمایل به ساختن دو فیلم کوتاه پیدا کرده بودم: مرگ زودرس و یکی دیگر که در حال حاضر عنوانش را به یاد نمی‌آورم.

به نظر می‌رسد که مقاله‌ای بود به منظور تقلید هزل‌آمیز از سبک یک مجلهٔ ادبی که پو نمی‌بایست روابط چندان خوبی با آن داشته باشد. تم اصلی و عمیقاً حزن‌انگیز آن چنین بود:

یک خانم پیر، به همراه رئیس مستخدمین و سگ کوچکش که در یک صومعهٔ قدیمی زندگی می‌کند، روزی برای تماشای چشم‌انداز، سرش را از پنجرهٔ کوچک اتاقش بیرون می‌آورد. هنگامی که با رضایت از تماشای مزارع و تپه‌ها، می‌خواهد سرش را به داخل برگرداند، شیء سرد و آزاردهنده‌ای را احساس می‌کند که مانع داخل کردن سرش می‌شود. او متوجه می‌شود که یکی از عقربه‌های عظیم ساعت دیواری صومعه، همچون یک شمشیر غول‌آسا، به سختی در حال بریدن گردنش است. فشار بیش از حد ناشی از آن، یک چشم پیرزن را از حدقه به بیرون پرتاب می‌کند، سپس چشم دیگرش را، و سرانجام سرش را از تن جدا می‌سازد.

من تصور کرده بودم که تمامی این ماجرا می‌تواند در سی‌ین واقع شود، در جریان ساختن پالیو، هنرپیشهٔ زن انگلیسی را ترفورد را در بالای برج همانجا در نظر گرفته بودم که با شیفتگی به مسابقهٔ اسب‌دوانی نگاه می‌کند، در حالی که عقربهٔ ساعت مسیر دشوار خور را می‌پیماید.

چرا این فیلم را نساختم؟ مشکلاتی با شهرداری سی‌ین داشتم که در مورد عملکرد فیلم در جهت ارتقاء مراسم و جشنهای شهر با من هم‌عقیده نبود.

مورالدو در شهر: آه، این یکی، داستانی بود که با پینلی و فلایانو نوشته بودم، بلافاصله پس از ولگردها، مورالدو جوانترین ولگردها بود، کسی که یک روز صبح

زود، شهرستانش را به مقصد رُم ترک می‌کرد. اما استرادا بیشتر عجله داشت، به‌نحوی که مورالدو، شهر کوچکش را تنها برای پیوستن به بایگانی ترک کرد و از آنجا به شکل قطعات کوچک خارج شد تا اینجا و آنجا در زندگی شیرین دوباره جان بگیرد، ضمن آنکه بخشی از معصومیت و رؤیاهای دبیرستانیش را، از مارچلوی روزنامه‌نگار، به عاریت گرفته. بله! واقعاً می‌خواستم این فیلمها را بسازم:

من شش قصه برای تلویزیون نوشته بودم، تحت عنوان: Poliziotto. همیشه تمایل زیادی به ساختن داستانهای جنایی داشتم و به خودم می‌گفتم: «آیا امکان دارد؟»

ما در کشوری هستیم که در حقیقتِ بزهکاری چیزی از بقیه کم ندارد، با وجود این هرگز موفق به خلق یک سنت داستانی، و حتی فیلمهای پلیسی، نشده‌ایم.

طی این ماهها با همه صحبت کردم: ژنرالهای ژاندارمری، وزیر کشور و ... از استانداریها و سربازخانه‌ها دیدن کردم، شبهای بسیاری را در گوشهٔ ماشینهای پلیس چمباتمه زدم، ضمن گوش دادن به تمامی پیغامهایی که از طریق رادیو از مراکز دریافت می‌شد.

من در مورد آنچه می‌خواستم بسازم، ایده‌های نسبتاً روشنی داشتم: تصویری از کشورم از خلال قصه‌های زندگی جنایی اما نه به مفهوم معما و جنایتی که در موردش تحقیق شده و سرانجام قاتل شناخته می‌شود. نه، من می‌خواستم داستانهای جنایی بدون راه‌حل بسازم، که کسی چیزی از آن نمی‌فهمید، واقعاً هیچ چیز؛ همان‌طور که به عقیده من تقریباً همیشه چنین است، یا دست کم چنین چیزی ضمن تحقیقات، مصاحبات و سفرهایم در سرتاسر کشور به من نمایان شده است.

نمی‌دانم چه چیز باعث شد که از این طرح جذاب چشم‌پوشی کنم، شاید یک خودسانسوری ناآگاهانه، زیرا به نظرم می‌رسید که همهٔ سرنخها به یک جا می‌رسد و پای همه به میان کشیده می‌شود؛ احزاب، نهادها، واتیکان ... مسیری با شیب خطرناک، خطرات بیش از حد، پرتگاههای بسیار و در نتیجه اجبار به

ملاحظه کاری بیش از حد. حقیقت را بگویم اندکی هم ترس، در نهایت من فقط یک کارگردانم و نه سوپرمن.

الزاماً سفر ماستورنا را نام می‌برم که دورادور، منبع تغذیه برای تمامی فیلمهایی بود که ساختم، و هنوز هم‌چنین است، حتی در همین آخرین فیلمم مصاحبه، نشانه‌هایی دوردست از ماستورنای قدیمی مشهود است. و سپس فیلمی در مورد ناپل، اما این یکی را قول می‌دهم که بسازم، بلافاصله پس از سه فیلمی که باید سال آینده بسازم ... و دانته؟ شاید فقط «جهنم» ...

من همچنان به ردیف کردن عناوین ادامه می‌دهم، اما دوستم وندرس به من گفت که دو صفحهٔ کوچک کافی است.

با این همه، هنوز یکی دیگر و شاید همانی که نساختنش برایم تأسف انگیزترین است، باقی مانده. اما ساختن آن عملاً غیرممکن است، این داستانی است در مورد حدود سی بچه دو تا سه ساله که در یک مجموعهٔ آپارتمانی در حومهٔ شهر زندگی می‌کنند.

آنچه که برایم جذاب است، ارتباطات مرموز تله‌پاتی بین بچه‌هاست، نگاههایی که آنها در دیدارهایشان در پلکان یا روی پاگردها، یا زمانی که پشت یک دریا در گهواره هستند، رد و بدل می‌کنند و یا زمانی که کسی دستشان را می‌گیرد. زندگی تمامی یک مجموعهٔ آپارتمانی از نگاه و تصور بچه‌ها، با داستانهای کامل عشقی و نفرتهای وحشیانه و ناکامیهای دنیوی، همیشه در پلکان، معابر، باغچهٔ کوچک روبه‌رو. تا زمانی که این بچه‌های سرگردان، نظیر خرگوشهای وحشی، به کودکستان فرستاده می‌شوند، و در آنجا در نخستین روز از تمامی این فعالیتها بازمی‌مانند.

از تمامی طرحهایی که به شکل برنامه باقی مانده‌اند، این طرح اخیر و ماستورنا، متناوباً، و غالباً با حالتی سرزنش‌آمیز، به من خود می‌نمایانند. فیلم در مورد بچه‌ها، می‌توانست فیلم بسیار مهیج و کمیکی باشد. به نظر من این بچه‌ها صاحبان ثروتهای بزرگی هستند. آنها یک گاوصندوق خیلی کوچک و بی‌انتها در سرشان

دارند، در قلبشان، در دلشان، با اسراری که کم کم ناپدید خواهند شد. □

کایه دوسینما، ۱۹۹۱

ترجمهٔ مسعود فراستی

II. به روایت دیگران

یک فرماندهٔ بی‌چون و چرا

❑ *جولیتا ماسینا*

برای من آسان نیست که دربارهٔ فدریکو همسرم و فدریکوی کارگردان حرف بزنم، اما در هر حال فکر می‌کنم درست‌تر این است که ابتدا به‌عنوان یک بازیگر حرفهایم را بزنم، بازیگری که آن‌قدر خوش‌اقبال بود که با کارگردانی چون فلینی آشنا شود، که به او این فرصت را داد تا در سالهای دههٔ پنجاه بازیگری مشهور شود. در حالی که می‌دانم کیفیت جسمی و بدنی ستاره‌شدن را نداشتم، آن هم در سالهای تفوق جسم. به‌خوبی می‌دانم که فدریکو مجبور شده برای بازیِ من در نقش جلسومینا در جاده بجنگد. تهیه کنندگان بسیاری که او فیلم را به آنها پیشنهاد داد موافق بودند که من بازیگری با استعدادم، اما می‌گفتند که برای این نقش مناسب نیستم. هر چند بعدها توسط مخاطبان پذیرفته شدم. برای من جاده حادثه‌ای فوق‌العاده بود، که مرا به‌عنوان یک ستاره تثبیت کرد و خیلی زود برایم جوایز و موفقیت جهانی به ارمغان آورد.

دربارهٔ فدریکوی کارگردان چه می‌توانم بگویم؟ همه چیزم را مدیون او هستم. شاید اگر او را نشناخته بودم ـ وکاش برای هرکس چنین دیداری دست دهد، چرا که بازیگران بسیاری با کیفیات، استعداد و امکانات من ممکن است اقبال مرا نداشته باشند ـ جاده هرگز به‌وجود نمی‌آمد. فیلمبرداریِ آن فیلم برای من و فدریکو آسان نبود. من بازیگر صحنهٔ تئاتر بودم، هر چند در فیلمهایی چون بدون ترحم و روشناییهای واریته نقشهایی بازی کرده بودم. من همهٔ شخصیتهایی را خلق کرده بودم که به کلی با آنچه در فیلم مورد نیاز بود متفاوت بودند، و به‌خصوص بازی در نقش دلقک و شبه‌دلقک جزو برنامه‌های قبلیم در صحنهٔ تئاتر نبود. جدا از همهٔ اینها، مینما به من عقدهٔ حقارت می‌داد، چرا که فاقد فیزیک مناسب بودم. در درون خود کاملاً حس می‌کردم که جلسومینا چگونه موجودی است، اما از تظاهرات بیرونیِ او چیزی نمی‌دانستم و درک نمی‌کردم. پس نسبت به آنچه فدریکو می‌خواست واکنشی منفی داشتم، که برای بسیاری شگفتی‌آور بود. باید اعتراف کنم که در آن نقش با درد و رنج بسیار روبه‌رو شدم، آن هم به این دلیل که به‌عنوان یک زن مجبور بودم خود را قربانی کنم. از سوی دیگر کار با این پرسوناژ با آن کلاه بلند، آن کفشهای بزرگ دلقکی برای فدریکو هم آسان نبود.

سپس نوبت موفقیتهای دیگر رسید، مثل شبهای کابیریا که شخصیتش از دیگر پرسوناژهای زندگیم به من نزدیکتر و راحت‌تر بود و کمتر از دیگران محدودیت داشت. سالها بعد نقشی در فیلمی دیگر به‌عهده گرفتم، و سپس نوبت به فیلمهای دیگر رسید؛ از آن جمله فیلم فورتونلا با ادواردو دوفیلیپو. با جولیتای ارواح دوباره با فدریکو ادامه دادم، نقشی که مایل به بازی در آن نبودم، به‌خصوص به خاطر نیمهٔاول قصه. آن وجه ناخودآگاه شخصیت باعث می‌شد که در مقابل این دو شخصیت کمی حالت پس‌زدگی داشته باشم، اما با همهٔ مقاومتم فدریکو می‌خواست که این نقش را بازی کنم. با این همه، از بازی در نیمهٔدوم جولیتای ارواح راضی‌ترم، چرا که می‌توانستم راحت‌تر و بازتر نقش خود را ایفاء کنم و به عواطفم مجال بروز دهم. باید اضافه کنم که هربار که با فدریکو کار کرده‌ام او

ناگزیر بوده تا خود را به نوعی تحمیل کند و مرا وادارد تا به شیوه‌ای که او می‌خواسته بازی کنم. طبعاً از این امتیاز بزرگ برخوردار بوده‌ام که توسط کسی کارگردانی و هدایت شده‌ام که مرا چنین کامل و بی‌نقص می‌شناسد. سپس، سالهای پس از جولیتای ارواح، ما دوباره در جینجر و فرد با هم کار کردیم، هر چند باید اعتراف کنم که از تماشای خود بر پرده راضی و خوشنود نیستم و هنوز فیلم را ندیده‌ام، چراکه درست پس از فیلمبرداری بسیار جا خوردم. مطلوب من این است که ابتدا نقش را بیافرینم و سپس به تنهایی تماشایش کنم. و اینجا نگران این بودم که در بهترین وضع ظاهر نشده باشم، و نگران این بودم که مردم و منتقدان مرا پس بزنند. اما در هر حال پرسوناژ جینجر را دوست دارم و امیدوارم از او نیز مانند دیگر پرسوناژها به‌خوبی استقبال شود. شخصاً دوست دارم جینجر را پیروزی «شهروند برجسته»ای بدانم، چراکه آگاه یا ناخودآگاه با این فیلم، فدریکو ستایشی از سینما و ادبیات آمریکا کرده است، سینمایی که برای نسل ما چنین رؤیاساز بوده است. من همکار بسیار عزیزی در فیلم دارم: مارچلو ماسترویانی. ما با یکدیگر در زمان دانشجویی بازی کرده بودیم، اما هرگز این بخت را نداشتیم که در فیلمی با یکدیگر همبازی شویم.

رابطهٔ فدریکو با من در سر صحنهٔ فیلمبرداری مثل رابطه‌اش با بازیگران دیگر است. رابطهٔ او نوعی رابطهٔ فرماندهی بی‌چون و چراست. و نه تنها به این علت که می‌خواهد پیروز باشد، بلکه از این جهت که فیلمهایش در درون او هستند و ما بازیگران نمی‌توانیم هیچ تصوری از آنچه او در ذهن دارد داشته باشیم. وقتی فیلم تمام می‌شود، بسیاری تغییرات اتفاقی که می‌توانند مهم نباشند در آن رخ داده است. بگذارید بی‌تعارف بگویم که فدریکو مرا رام کرده است، چراکه من طبیعتی سرکش دارم و کسی باید مرا از نظر روحی و جسمی سامان دهد تا بتوانم صحنه‌ای را بازی کنم. نمی‌توانم خود را با تغییرات آخرین لحظه‌ها تطبیق دهم. اما آدم با فدریکو باید همیشه مثل یک ماده خامِ در دسترس، و همیشه آمادهٔ شکل‌پذیری باشد. مارچلو از این نظر فوق‌العاده است، او کاملاً خود را با خواستهٔ کارگردانش

وقتی می‌دهد، در حالی که من مثلاً ترجیح می‌دهم قبل از شروع همیشه تصور روشنی از نقشم داشته باشم. پس اعتراف می‌کنم که بازیگری دشوار برای فدریکو هستم، بجز در نقشهایی که واقعاً دوست دارم، به‌خصوص وقتی که خودِ نقش از درون می‌جوشد، کار کردن با من برای فدریکو آسان نیست، اما این کاری است که او به‌خوبی می‌داند.

اما به‌عنوان همسر فدریکو چه بگویم؟ تنها یک شوهر نازنین می‌تواند نزدیک پنجاه سال زندگیش را با زنی بگذراند که به همه چیز فضولی می‌کند و از نظر سنی بیش از شخصیتش بزرگسال است. هر بار که در فیلمی بازی می‌کنم ـ و تعداد این فیلمها بسیار هم معدود است ـ انگار بار اول است. قلبم به‌شدت می‌تپد، و نگران نظر دیگران هستم. اما این را هم می‌دانم که وقتی فدریکو می‌گوید «براوو»، واقعاً راضی است، هر چند ممکن است این رضایت را به زبان نیاورد. □

هنوز جوانیم

❑ *تولیو پنیلی (فیلمنامه‌نویس)*

فدریکوی عزیز،

به یاد می‌آوری که در جشنوارهٔ فیلم ونیز کلاهبرداری را هو کردند؟ من خوب به یاد دارم، زیرا نخستین بار و آخرین باری بود که در جشنواره حضور یافتم. امروز گفته می‌شود که جشنوارهٔ ونیز خود را آماده می‌کند تا شیر طلایی را به‌خاطر مجموعهٔ آثارت به تو هدیه بدهد، و از من نیز خواسته‌اند تا دربارهٔ تو و فیلمهایمان بنویسم. هم متأثر هستم و هم مردد، زیرا این جایزه محملی است برای نگاهی به گذشته، نوعی حسابرسی سریع. اگرچه خوشبختانه از موارد نادری است که ترازنامهٔ کسی مثبت نشان می‌دهد.

از کی شروع کردیم؟ و از چی؟ دوران کاریِ متعددی را در کنار هم گذراندیم. از سال ۱۹۴۷، تاریخ نخستین ملاقاتمان، اتفاقهای بسیاری روی داد که گزینش از میانشان مشکل است. با این حال، بجاست از دوستی یاد کنیم که با ما کار کرد، و

تو می‌دانی که همیشه «کار» برای ما به معنی ساعتهای متوالی پرسه‌زنی، مسافرت، کنکاش و صحبت بود و بعد مسلماً به نوشتن منتهی می‌شد. ماهها در پی ماهها. منظورم انیو فلایانو است. مرگش به نظر حقیقت نمی‌آید. چنان سرزنده بود، چنان پرجوش و خروش از هوش و طنز، چنان معترض و مهربان و حساس ... او سهم بزرگی از زندگیمان داشت.

با اندیشیدن به گذشتهٔ دور از فاصلهٔ امروز، به نظر می‌رسد که ما آن موقع مشکلاتی نداشتیم. منظورم مشکلات گزینش است. شروع، ایده‌ای بود که یک نفر از ما مطرح می‌کرد، مورد بحث قرار می‌گرفت اما بعد توسط دیگران پذیرفته می‌شد و بدون تردید و با شوق بسیار پرداخته می‌شد. شاید اشتباه می‌کنم. شاید شک و تردیدهای عجیب بر سر موضوع جاده بروز کرد، که در ابتدا فالایانو به مخالفت پرداخت. اما آن موضوع زاییدهٔ دنیایی تخیلی بود که ریشهٔ عمیقی در خودِ ما داشت. منظورم تو و من است. این تاکنون موضوع تعدادی از نمایشنامه‌هایم شده است و ناآگاهانه، نظرهایمان دربارهٔ صحنه‌پردازی و شخصیتها یکسان بود.

جاده این‌گونه ساخته شد؛ و بعد ولگردها، شبهای کابیریا، کلاهبرداری تا زندگی‌شیرین و هشت و نیم و جولیتای ارواح؛ این روش را با شروع حرفهٔ کارگردانیت حفظ کردی: روشناییهای واریته و شیخ سفید.

سالها و سالها کار با یکدیگر و درک متقابل. و کار کردن با تو و برای تو این فرصت را برای من فراهم آورد تا قسمت اعظم دنیای فانتزیم را با سینما مرتبط کنم همان قسمتی که با قسمت اعظم دنیای فانتزی تو ارتباط داشت. و نمی‌دانم کدام کارگردان دیگری نیز می‌توانست در آنها شریک باشد، و بعد آنها را به تصاویر جاودانهٔ سینمایی ترجمه کند که شاهکارهای تو را ساخته‌اند. به همین دلیل همیشه مدیون تو هستم.

البته با مرور زمان شیوه‌ات که شخصی و ابداعگر است، از تخیل و دیدن جهان و انسان، بر هر دوی ما مسلط شد و نقطهٔ عطفی شد در تاریخ سینما. چه ستایشهای بین‌المللی که سرازیر شدند، اسکارها، بزرگداشتهای آمریکایی و بالاخره شیر

طلایی ونیز. همواره عروجت را با روح برادری پیگیری کرده‌ام، اما اعتراف می‌کنم که مزیت خاصی برای سالهایی قائل هستم که هر دوی ما نویسندگان فیلمنامه بودیم و تو هنوز کارگردان نشده بودی. به جستجو در رؤیاهایمان پرداختیم و واقعیت جدید ایتالیایی زادهٔ جنگ، آن هم با اعتماد کاملی به خودمان و زندگی. یادت هست؟ هر دو چقدر جوان بودیم! و اطرافمان، همه جوان و جویای نام، که در چهارراهی آنها را می‌دیدیم که اتاق انتظار «لوکس فیلم» بود. همهٔ دوستانمان: لاتوادا، آنتونیونی، کومنچینی و دیگران. عده‌ای روی در نقاب خاک کشیده‌اند و زودتر از دیگران، عزیزترین‌شان، روسلینی و پیترو جرمی.

اما اعتراف می‌کنم که همه چیز و همه کس را با احساسی از شادی و لذت به یاد می‌آورم، و نه با افسوس و حسرت. آنچه توسط ما و دیگران به کمال رسیده، نباید دست کم گرفته شود. فکر می‌کنم هر یک از ما با وجود ترس و غم زندگی، حافظ همان گرمای انسانی ـ و در ضمن بالغ‌تر ـ و همان حس کنجکاوی و همان عشق حیاتی برای کار هستیم. آیا این بدان معناست که ما هنوز جوانیم؟ آمین، فدریکو!

رویت را می‌بوسم. □

غریزهٔ خلاقهٔ پرقدرت

❑ *جوزپه روتونو (فیلمبردار)*

در طول بیست سال گذشته مدیر فیلمبرداریِ فیلمهای فلینی بودم و در تنها فیلمی که حضور نداشتم آخرین بود. برایم زجرآور بود، اما تعهد دیگری داشتم. فدریکو برای کارکردن فرد ایده‌آلی است. رابطه‌مان براساس دوستی و صمیمیتی نزدیک شکل گرفته، و فوق‌العاده سازنده است، زیرا اکنون می‌توانم احساس کنم، و به‌خوبی بدانم که اهداف فدریکو چه چیز هستند. کارکردن با فلینی به کار همزمان برای چهار کارگردان شباهت دارد. زمانی که صحنه‌ای را آماده کردید، او یک قدم جلوتر است، و مشغول آماده‌سازیِ صحنهٔ دیگری است یا تلاش می‌کند چیز دیگری را به فیلم برگرداند.

او معتقد است فیلم را باید با سرعت هر چه بیشتر فیلمبرداری کرد؛ صبح زود کار را شروع می‌کند و می‌خواهد از همان ابتدا به هر قیمت دوربین به کار بیفتد، و روز کم کم با همان سرعت جهنمی پیش می‌رود. نماهای بسیاری وجود دارند،

همه با کیفیتی بالا، با جلوه‌های ویژه، شخصیتها و افرادی که در اطراف حرکت می‌کنند ... هرگز هیچ چیز سخت‌تر از این نیست، حتی اگر او مدام تکرار کند که «این یک فیلم بسیار ساده است، چیزی جابه‌جا نشود، حتی دوربین.» حقیقت این است که، چنان غریزهٔ خلاقهٔ پرقدرتی دارد که مجبور می‌شوید خود را با آن هماهنگ کنید یا درونش غرق شوید، و این یعنی محدود شدن و بروز مشکلات برای او. با اینکه هنرمند است، اما صلابت دارد، واقعیتی که خود برای پنهان داشتن آن دست به هر کاری می‌زند، زیرا نه تنها می‌خواهد نقشه‌هایش را بروز ندهد، بلکه از ارائهٔ ایده‌های کوچکِ لازم برای تسریع در روند کار روزانه نیز ابا دارد.

برای من، کار کردن با فلینی دیگر حکم نوعی بازی را دارد. در ابتدا عادت دارد مقابل عدسی بایستد و مانع دیدنم از آنچه در جریان است بشود و مرا که آمادگی ندارم غافلگیر کند. سپس ناگهان از مقابل دوربین کنار می‌رود و می‌گوید: «حرکت!» و من با دستپاچگی پاسخ می‌دهم: «رفت!» بدین ترتیب نوعی بازی همزمان‌شدن بین ما به وجود آمد، که بسیار هم مثمر ثمر بود، زیرا مجبور می‌شدم فیلمبرداریِ بدون نقص و اشتباهی را ارائه دهم. فدریکو گردبادی است که از صبح تا شب می‌وزد. و من هرگز او را رها نمی‌کنم، چرا که با او بودن، گوش دادن به او و دقت کردن به گفته‌ها و کارهایش لذت دارد. آنچه را برای به‌دست آوردنش امید بسته، باید سعی کنید بفهمید، زیرا منطق فیلمبرداری از صحنه‌ای خاص را همیشه نمی‌توان با کلمات توضیح داد. پس باید آنچه را او می‌پسندد، و نه آنچه فقط می‌تواند داشته باشد، با چنگ و دندان بگیرید. یکی از سرگرم‌کننده‌ترین عادتهای فلینی روشی است که برای بازیگران شکلکهای بازی مورد نیازشان را درمی‌آورد. تعدادی از این درسها را در فیلمبرداری تمرین کرده‌ام و آنها را به عنوان هدیه به او داده‌ام، که بعدها آن را به آمریکاییها داد: این فیلم، ژستی بود از دلبستگیم به او و متأسفم که فدریکو نگاتیوها را نیز به آمریکاییها داد، زیرا سندی بود از شیفتگیِ فلینی نسبت به بازیگرانش. □

امروز چه می‌کنیم

❑ *مارچلو ماسترویانی*

هرگاه از من می‌پرسند محبوبترین کارگردان تو کیست، من همیشه جواب می‌دهم: «فدریکو فلینی» و این را جدا از آن استعداد هنری او می‌گویم. برای من، او دوستی یگانه است که بیشترین لذت را به من می‌بخشد، بیشترین شوخی و تفریح و لذت را با او داشته‌ام و با او به قصه‌هایی خارق‌العاده دست می‌یابم. او دوستی ایده‌آل است و با او در کمال راحتی هستم. با او خود را کاملاً رها می‌کنم و او نیز با من چنین است، چرا که فلینی از آن کسانی است که به نظر می‌رسد معایب دوستانش را بیشتر از محاسن آنها دوست می‌دارد. به نظر می‌رسد که در انتها این معایب، او را راحت می‌کنند که بتواند بگوید «او دوست محبوب من است.» جوایزی که برای همهٔ دورهٔ فعالیت هنری به کسی داده می‌شود او را نباید خوشحال کند، چرا که بیشتر شبیه نوعی تشییع جنازه است. فلینی حرف مرا می‌فهمد و می‌داند من چه می‌گویم انگار به فعالیتش خاتمه داده و حالا جایزه‌ای

برای این پایان می‌گیرد. او در زمانه‌اش جوایز بسیار گرفته است.

فدریکو برای من اسطوره‌ای بود، البته تا پیش از آنکه ملاقاتش کنم، و بعد از آن به یک دوست بدل شد، کسی که عمیقاً دوستش دارم و به او احترام می‌گذارم. پس از آنکه فیلم ولگردها را دیدم، برای اولین بار در زندگیم تصمیم گرفتم تلگرافی برای او بفرستم. تلگراف جاوی پیامی هیجان‌زده و به‌شدت عاطفی بود، چرا که من، خودم و دوستانم را در فیلم او یافتم، به‌نظر می‌رسید که این تصویری عریان از زندگی من است. بنابر این سالها قبل از آنکه او را بر صحنهٔ زندگی شیرین ملاقات کنم، او را بر قلهٔ رفیع المپ، در کنار خدایان جا داده بودم. اما فلینی از آن نوع کسانی است که می‌تواند کاری کند که فراموش کنید او هنرمندی بزرگ است، حتی آن لحظه‌ای که در نزدیک او و کنار او برایش کار می‌کنید. اگر موفق به درک و فهم نیازهای او شوید و یا بکوشید به جهان تخیلی او وارد شوید، چنان رفتار می‌کند که گویی همسایهٔ او هستید.

یکی از شوخیها دربارهٔ فلینی این است که می‌گویند هنرپیشه‌های فیلمهای او هیچ وقت دیالوگهای صحنه را از پیش نمی‌دانند. این کاملاً صحیح است. قبل از شروع فیلمبرداری هر صحنه، او کلمات اصلی ـ به اصطلاح ما ـ «کلید»ها را می‌دهد. این بدان معنا نیست که می‌کوشد متفاوت یا تابع رسم روز باشد. و باید اعتراف کنم، که بجز فیلم جینجر و فرد که به بقیهٔ کارهایش شبیه نیست، من همیشه کوشیده‌ام خودم را در هر فیلمی بازی کنم. از آنجا که ما فیلم اول را ساخته بودیم، دیگر نیازی نبود که پیشاپیش بدانیم قصد داریم چه کنیم. به ویژه که شخصیتها همیشه یکی هستند، بنابر این هر شخصیت همیشه همان‌گونه رفتار می‌کند و همان فضا را خلق می‌کند که کارگردان می‌خواهد. اگر کارگردانی را خوب می‌شناسید، باید به او اعتماد کامل داشته باشید؛ اعتمادی که کار را برایش سهل می‌کند، حتی اگر تصویری محو و کلی از طرح قصه داشته باشد. از نظر من، یک بازیگر به این شکل بسیار خوب کار می‌کند. بسیار مفرح است که هر روز سر صحنه بپرسم «خب، امروز چه می‌کنیم؟» همه چیز تازه‌تر به نظر می‌رسد، و برای بازیگر و

تماشاگر ـ هر دو ـ لذت‌بخش‌تر خواهد بود، وقتی جمله‌های من در آخرین دقایق به دستم داده می‌شود، و طبیعی است که این کار را با هر کارگردانی نمی‌شود کرد ... تنها با بعضیها، و به‌خصوص با او. □

نخستین ستایش

❑ *آلبرتو سوردی*

۴۵ سال از دوستیِ من و فلینی می‌گذرد. با شروع جنگ همدیگر را ملاقات کردیم. در یک سال متولد شدیم و معضل مشترکی داشتیم: نظام وظیفه.

من به گروه توازندگان هنگ ۸۱ پیاده اعزام شدم تا چیمبال بنوازم، و به بازیگری روی آوردم. در تسابوم و تمام نمایشهای «کوآتر و فونتانه» رم به ایفای نقش پرداختم. اما فلینی به یمن کلهٔ بزرگ و پاهای لاغرش مردود شد، و رفت تا با مجلهٔ «مارک اورلیو» همکاری کند. دوستیمان بدون خدشه‌ای ادامه یافت، رؤیاهایمان را برای هم بازگو می‌کردیم، همین‌طور نقشه‌ها و امیدهایمان را و همه را به هنگام پیاده‌رویهای شبانه. عملاً با هم زندگی می‌کردیم. تقریباً هر روز با هم ناهار می‌خوردیم. او آپارتمانی تنها یا یک اتاق در ویانیکوته داشت، همیشه با هم بودیم و در رؤیا. آن موقع من بازیگر تئاتر بودم، اما هدف واقعیم بازی در فیلمها بود.

اخیراً نیز سه روز را در نیویورک با هم گذراندیم، چون مرکز فرهنگی لینکلن بزرگداشتی به افتخارش برپا کرده بود. وقتی حاضران برخاستند و برایش دست زدند، به یاد اتفاقی افتادم که سالها پیش روی داده بود، زمانی که در نمایشی در تئاتر «گالریا» بازی می‌کردم. روزی بود که فدریکو و جولیتا ماسینا با هم ازدواج کردند. آنها در استودیوهای رادیو با هم آشنا شده و فدریکو برایش شخصیتی خلق کرد به نام پاسینا، که در «مارک اورلیو» نیز به چاپ رسید، با اجرای جولیتا. این گونه با هم آشنا و نامزد شدند و ازدواج کردند. روز عروسی، نمایشم ساعت دو و نیم شروع می‌شد. پس از مراسم، فدریکو و جولیتا به‌عنوان ماه عسل برای دیدن نمایش به تئاتر آمدند! وقتی متوجه ورودشان شدم، ارکستر را از نواختن بازداشتم، دستور دادم چراغها روشن شوند و خطاب به حاضران گفتم: «بهترین دوستم امروز ازدواج کرد و نتوانستم در مراسم ازدواجش شرکت کنم، نتوانستم برایش هدیه‌ای زیبا بخرم چون پولی ندارم، اما می‌دانم که او از زندگی چه می‌خواهد ... و زیباترین هدیه‌ای که می‌توانم به او اهدا کنم این است که از حاضران بخواهم برایش کف بزنند، با این امید که این نخستین دست‌زدن برای یک دوره فعالیت هنری طولانی باشد. نام دوست من فدریکو فلینی است و همسرش جولیتا ماسینا.» تماشاگران دعوت را پذیرفتند و به گرمی او را ستایش کردند.

آن شب در مرکز لینکلن منقلب شدم و به یاد چهل‌سال پیش افتادم. امروز چیزی بین من و فدریکو تغییر نکرده است، شاید به این دلیل که هر دو کودک باقی مانده‌ایم؛ دو پسربچه‌ای که مشغول بازی با اسباب‌بازی بزرگی به نام سینما هستند. فعالیت سینمایی‌مان را با شیخ سفید آغاز کردیم، و بعد ولگردها. سپس راهمان جدا شد، زیرا فدریکو نقشه‌های خودش را داشت و من نقشه‌های خودم را. حق اوست که «شیر طلایی برای یک دوره کار هنری» را دریافت کند. این ثابت می‌کند که جهان، فدریکو فلینی را هنرمند لایقی می‌شناسد، خالق سینمایی که هیچ کس توان ساختنش را ندارد.

پس از گذشت بیش از چهل سال، هربار که فدریکو را ملاقات می‌کنم گویی

یک ساعت نیز نگذشته است، زیرا او هنوز همان است که بود. به‌رغم شهرتی که دارد، او هنوز به همان سیاق سالهای گذشته صحبت می‌کند؛ به همان شیوه خود را بیان می‌کند واز قدرت تخیل پردازیش کاسته نشده است. □

همسفر

❑ آنتونی کویین

کار کردن با فلینی چه تجربهٔ فوق‌العاده‌ای برایم بود. او یک جادوگر واقعی است که می‌داند چگونه جهانش را خلق کند. من بازیگری خارجی بودم و عجایب و شگفتی این تجربهٔ خارق‌العادهٔ کار کردن با او در جاده را درست درنمی‌یافتم. اکنون با نهایت احترام و محبت عمیق، از فلینی تشکر می‌کنم که به من اجازه داد در دنیای او همسفرش باشم. □

فدریکوی جادوگر

❑ کلودیا کاردیناله

دوران کار هنری من با بازی در هشت و نیم فلینی و پوزیشنگ ویسکونتی به کلی دگرگون شد. درواقع من تنها بازیگری هستم که فدریکو قیافه‌اش را تغییر نداده است، خودم ماندم، چون مرا همان‌طور که بودم می‌پسندید. برای من، فدریکو یک جادوگر بود. تمام هشت و نیم را بدون حتی یک خط فیلمنامه فیلمبرداری کرد؛ کاملاً و صد در صد بداهه، و این تجربه‌ای فوق‌العاده بود. هیچ‌گاه لحظهٔ سخت و تلخی با هم نداشتیم، چون او بازیگرانش را دوست دارد و آنها را در نهایت راحتی و سهولت قرار می‌دهد. و نیز فضایی عجیب در هشت و نیم وجود داشت، چرا که همه می‌دانستیم در حال ساختن فیلم مهمی هستیم، یک شاهکار. □

با چشمانی بکر و حیرت‌زده

❑ *میکلانجلو آنتونیونی*

فدریکو لاغر و باریک اندام بود، خیلی لاغر بود. خیلی مو داشت، که همیشه هم آشفته بود، و تا آنجا که به یاد می‌آورم همیشه جدی بود، به‌خصوص وقتی نوشته‌ها و کاریکاتورهایش را به نشریهٔ سینمایی «بیس» می‌آورد، که من درست در سالهای بعد از جنگ به‌عنوان یکی از اعضای تحریریه‌اش کار می‌کردم. شاید هروقت مرا می‌دید جدی می‌شد. مقصودم این نیست که من جدی بودم و او از من و روحیه‌ام تقلید می‌کرد. همیشه برایش احترام قائل بودم؛ برای کسی که همیشه با همسرش می‌آمد و با او چند کلامی رد و بدل می‌کردم، همان چند کلام حرفه‌ای را. امروز ما دوست هستیم و همیشه به خودم می‌گویم چرا چنین کم؟ بیشترش هم تقصیر من است. اما نه کاملاً. او هم در این زمینه مقصر است. از من نپرسید چرا؟

امروز فدریکو، بدون آن جبهه گیریهای سابق، همان تأثیر متضاد را می‌بخشد. به‌نظر می‌رسد کسی است که می‌تواند آدمی را به سرحد رضایت و آسودگی برساند.

او مهربان: دوست و به‌شدت خونگرم اما زیرک است.

هر آدمی تقریباً هر چیزی می‌تواند راجع به فدریکو فلینی بگوید؛ بد یا خوب. می‌گویم «تقریباً»، چون حتی آنانی که دربارهٔ فیلمهای او با شک و تردید صحبت می‌کنند نمی‌توانند سطح هنری بسیار والای آن را انکار کنند. او یکی از آن معدود «بزرگان» سینمای معاصر جهان است، اما مطمئن نیستم که خود دربارهٔ خودش چنین فکر کند. به عبارت دیگر، اگر او کاملاً دربارهٔ فیلمهایش اطمینان و اعتقاد کامل دارد، و یا عمیقاً در درونش چنین می‌اندیشد، باید که دربارهٔشان جبهه گیری کند (همان‌طور که من دربارهٔ فیلمهای خودم چنین هستم)، شاید هم نه. اما مسئله به همین سادگی نیست.

فکر می‌کنم فدریکو به ارزشهای خود آگاه است، اگر چه به‌عنوان کارگردانی که اغلب فی‌البداهه کار می‌کند، به قدرت و توانایی ابداع خویش آگاه است.

روزی پیکاسو نقاشیِ تازه‌ای کشیده بود و در حالی که آن را کنار می‌گذاشت خطاب به آن می‌گفت: «برو و کمتر مرا به بازی بگیر.» همان‌طور که همه می‌دانیم، اگر قطعه‌ای سرامیک در آتش بیفتد، دیگر هرگز مثل اولش نخواهد شد. همین اتفاق کمابیش دربارهٔ سینما هم می‌افتد. مطمئن هستم که فدریکو اولین تستهای سینماییِ هر اثرش را در سالن خصوصی با چشمی بکر و حیرت‌زده نگاه می‌کند. شک ندارم که این مهمترین قدرت و توانایی اوست. □

فلینی یعنی سینما

❑ *فرانچسکو روزی*

دیگر اکنون به‌راحتی می‌توان گفت که فلینی همان «سینما»ست. تازه، وقتی آدم به پاپ می‌رسد انتظار چه چیزی را باید بکشد؟ طبعاً کلیسا. پس تنها با فلینی و چند تای دیگر است که «سینما» مفهوم پیدا می‌کند. به اعتقاد من، این تنها حرف درست دربارهٔ فلینی است.

فدریکو بارها گفته است که اکنون ساختن یک موشک راحت‌تر از ساختن یک فیلم است، و این حرف درستی است. سینما دیگر آن چیزی نیست که بود. بعضیها می‌گویند که محکوم به فناست، و من اصلاً این را قبول ندارم، اما بی‌هیچ شکی بسیاری چیزها تغییر کرده‌اند و همچنان تغییر خواهند کرد. همه دربارهٔ یک بحران صحبت می‌کنند، اما باید چیزی بیش از اینها باشد. به سینما رفتن و فیلمی را روی پرده دیدن، مرده است و نیز ساختن یک فیلم. اما آنچه هرگز نخواهد مرد، معجزهٔ خلق یک فیلم است. معجزه‌ای که به یک تالار سینما و مخاطبان نیاز دارد.

چراغهایی که خاموش می‌شوند و اشباحی که بر پردهٔ سینما زنده می‌شوند و ما را و رؤیاهایمان را زنده می‌کنند. این حتماً چیز دیگری است و فدریکو هنوز از معدود کسانی است که این معجزه را ترتیب می‌دهد و چنین تصاویری خلق می‌کند.

فدریکوی عزیز، تو همچنان باید با دوربین و برای خودت و برای ما و برای سینما، این معجزه را خلق کنی. □

یک بندباز ماهر

❑ سرجو لئونه

هیچ کس بیش از فدریکو فلینی شایستهٔ دریافت جایزه‌ای برای تمام دوران فعالیت سینماییش نیست. فدریکو، شاعر تغییر شکل دادن چیزها و استاد تناقض، همان‌قدر توانا در ساختن ولگردها است که در جینجر و فرد، کارگردانی با روحی بزرگ. همواره با سینما همان‌گونه رفتار کرده است که می‌باید با سینما رفتار می‌شد. به‌عنوان زباله‌دان زبالهٔ انسانی، و نه به‌عنوان سلطانی بر تخت تسلط.

فدریکو تماشاگران سینما را با همان تلخ‌نگری نگاه می‌کند که انسانیت را؛ و حتی اگر فاقد شایستگیهای دیگری بود، همین کفایت می‌کرد تا او را تبدیل به یکی از بزرگترین کارگردانهای زنده کند. آنچه مردم از او نصیب بردند سیلیهایی بر چهره و درسهای هذیانی از اخلاق بود. هیچ کارگردان دیگری هرگز چنین شجاعتی از خود بروز نداده یا خود را چنین مصمم در دگرگونی قواعد سینمایی نشان نداده است. این کاریکاتوریست سابق، هم مهربان و هم سبع، سلطان

سینمای مدرن است. فیلمها را به نوعی می‌سازد که ماسکهای عظیمی برای کارناوال، یا کاریکاتورهای سوررئالیستی برای روزنامه‌ها می‌کشد که وجود ندارند و تا زمانی که دنیا هست، وجود نخواهند داشت.

می‌توانم بگویم تمام فیلمهایش را دوست دارم، اما نمی‌گویم. زیرا فیلمهای فدریکو برای دوست‌داشتن ساخته نشده‌اند، و اگر بگویم آنها را دوست داشتم، به روحشان خیانت کرده‌ام و موجب خنده در پشت سرم می‌شوم. او را می‌شناسم، پس هرچه نوشته‌ام حقیقت دارد. به‌علاوه، حتی ضرب‌المثلهای «رابله»، خواننده را بیشتر متوحش می‌کنند تا سرگرم و مانند شوخیهای دادا، این ضرب‌المثلها ساخته نشدند تا کسی را سرگرم کنند. به همین دلیل فدریکو یگانه کارگردان هجوپرداز امروز است. پشت دوربین نمی‌ایستد تا برایمان شبی آرام فراهم آورد، کاری که سینمای کمدی به‌هرزرفته انجام می‌دهد. برعکس، هدف او آشفته کردن خواب ماست.

هیچ کس بهتر از او نمی‌داند چگونه به این مهم دست یابد. فدریکو همیشه فقط داستان خودش را بازگو کرده است، بررسی خویشتن در آینهٔ دمدمی مزاجیها و کج‌رویهای ایتالیایی، اما نه به شیوهٔ مستقیم و خودپسندانهٔ چاپلین. فدریکو به‌طور مطلق خودپرست نبود، همچون نارسیسوس که پس از مرگ، آوازش به جای ماند. و با اینکه فیلمهایش شاهکارهای جهانی هستند و ورای محدودیتهای زمانی و مکانی با همه صحبت می‌کنند، این خالق بزرگ تیپها، هنوز یک تیپ جهانی خلق نکرده است. به همان میزانی که استن لورل بی‌نظیر مجبور بود هر نما را با الیور هاردی میانه‌حال شریک شود، زیرا فکر می‌کرد نمی‌توانست به تنهایی صحنه را بکشد، فدریکو نیز هرگز جرأت نکرد در فیلمهایش بازی کند؛ پایین کشیدن کلاه بر سر این یا آن مانکن را کافی می‌یافت. در عوض، در سیرکی بدون بازیگر، او می‌توانست کامل باشد، مدیری که هر کاری را خود به تنهایی انجام می‌داد، از بندبازی گرفته تا راه رفتن روی طناب. □

امتیازهای ساده

ایتالو کالوینو

فلینی یکی از هوشمندترین و حساس‌ترین افرادی است که در این روزگار در عرصهٔ خلاقیت گام می‌زند. او واجد آن طبیعت پیچیده‌ای است که اولین خصیصهٔ خدادادِ هر شاعری است. او ظرفیت و توانایی واقعی یک روایتگر را تا حدی چنگ آوردن جزیی‌ترین و کوچکترین جزئیات یگانگی هر شخصیت، هر فضا و هر موقعیتی را داراست، و نیز همهٔ شیفتگی و مهارت یک صنعتگر را به صنعتش، که بی‌آن هیچ فکر و ایده‌ای به قالب یک اثر هنری درنمی‌آید. مردی با همهٔ کنجکاویهای چندگانهٔ انسانی و فرهنگی که قادر است همهٔ اینها را به یکدیگر پیوند زند تا تصویری از جهان با پیوستگی و وحدت درونی و حس عمیقی از انگیزشها و رمز و رازها را تجسم بخشد. و بالاتر از همهٔ اینها، حضوری قدرتمند از اخلاق. قدرتمند چرا که لازم نیست خود را دائماً توجیه کند. اینها امتیازهای فلینی هستند، ساده تا آن حد که برای تشریح نبوغ هنر او کافی نیستند، بلکه شرایط لازم

آن نبوغ و خلاقیتند. در هرحال، من گمان می‌کنم از همین پایه و اساس است که باید تشریح و توصیف جذابیت و کشش خارق‌العادهٔ این جادوگر سینما را آغاز کنیم. □

نبرد دربارهٔ فلینی

❑ *کارلو لیتزانی*

به‌عنوان محققی از سینمای ایتالیا، می‌باید با «پدیدهٔ فلینی» در بدو پیدایش سر و کار می‌داشتم، آن هم با سرسپردگیِ خاصی. کافی است به پاراگرافی از کتابم، تاریخ سینمای ایتالیا (۱۹۶۱)، اشاره کنم تا نبردی فرهنگی را یادآور شوم که در اطراف سینمای فلینی به پا شد، به‌ویژه پس از پیدایش جاده و مسائلی که این فیلم منتقدان ایتالیایی و بین‌المللی را در اوج دههٔ ۱۹۵۰ با آن مواجه کرد.

در سال ۱۹۶۱ نوشتم که «ظهور دنیای فلینی گویا نیروی جانبخش به مفتریان نئورئالیسم اعطا کرده است، پرچمی که می‌توانند برای به حرکت درآوردن نیروهای خارج از سلطهٔ نئورئالیسم با افتخار به اهتزاز درآید و آنها را به‌سوی راههای جدیدی رهنمون شود. سرانجام، کارگردانی با کیفیات روحانی تولد یافته است که می‌تواند جنونهای حقیر ماتریالیستیِ نئورئالیسم را نابود کند. سرانجام، سینمایی برخوردار از «هنر ناب» پیدا شد تا تخم‌مرغهای درون سبد سینمای

جامعه‌شناسانه را بشکنند.

نبردهایی که در اطراف فلینی جریان داشت فشرده‌تر شد و اساساً قدرت‌یابی‌شان به دلیل موجودیت نبرد بزرگتری بود که در اطراف سینمای ایتالیا جریان داشت ... اگر چه نه چندان مؤدب بودند، اما مخالفان واقعگرایی تمام آنچه در آثار فلینی وضوح توصیفی نداشت را مورد استفاده قرار دادند؛ یعنی حضور عناصر روحانی و نمادین ... خطای نقد واقعگرایانه نیز وضعی مشابه و وارونه داشت. شعرپردازی فلینی سرانجام نفوذی بر یک زیباشناسی ضد واقعگرایانه داشت، و بدین ترتیب نوزاد مشهور را به درون آب آلوده انداخت.»

درون جبههٔ نئورئالیسم، و به‌ویژه در متعصب‌ترین جناح تعلیمات مارکسیستی، من بودم و ژرژ سادول که تقریباً در تمام آن سالها طلسم را شکستیم و لایهٔ عمیق‌تری را که شعرسرایی فلینی از آن بیرون می‌زد، نمایان کردیم. همان ریشه‌های شکننده‌ای که آثارش را به شاهکارهای بزرگ سینمای ایتالیای دوران پس از جنگ مرتبط می‌ساخت.

سادول نوشت: «سرشت و ابزار خلاقیت در ارتباط با هر هنرمندی فرق می‌کند. هر مکتب بزرگ ملی می‌تواند جنبه‌های مختلفی داشته باشد، که گاهی در تضاد با خودشان هستند. آیا می‌توان گوگول را بدون جذابیت نهفته در نام تولستوی محکوم کرد؟» و من کمی بعد، دربارهٔ جاده نوشتم: «در این بین، با هجوم احساسی رها شده و زمانی که این شخصیتها با موانع سد راهشان برخورد می‌کنند ما نیز دچار غلیان می‌شویم. بالاتر از همه، متوجه می‌شویم که این هجوم احساسی ... در فرود آوردن ضربه با تکاپویی معادل همان فیلمهای مشخص نئورئالیسم بر تماشاگر موفق شده، و از نظر من، بیشتر منتهی می‌شود به یک شوق نگران‌کننده برای ارتباط ... تا یک لذت نیهیلیستی در انزوای فردی ... میلیونها نفر در پایان جاده متوجه شدند اگر چه فقط برای یک لحظه ـ که اما کفایت می‌کند ـ که در طول زندگی‌شان کنار «دیگری» زیسته و هرگز به درون چشمهایشان نگاه نکرده‌اند.» با این کلمات، اساساً می‌خواستم بگویم که این اشتیاق برای ارتباطی که فلینی در

جهان کوچک دو موجود انسانی عریان می‌کند (یا اندوه عدم احساس چنین شوقی) ارزش عمیق‌تری بود، که می‌توانست به انسانهای تمام ادوار و کشورها تعلق داشته باشد، جدا از نظریه‌ها و فرمولهای این یا آن ایدئولوژی. از این دیدگاه بود که سعی کردم از آن به بعد فیلمهای فلینی را ببینم.

به نظرم رسید که در تمام آثارش، حتی غیر متعارف‌ترین آنها، فلینی شعر سرایی و تخیل پردازیش ـ حتی جنون آمیزترین‌شان ـ را در خدمت شوقی عمیق برای ارتباط بین افراد گذاشته که ریشه در موجودیتی انسانی دارند. □

نمونه‌ای جهانی

□ *آلبرتو لاتوادا*

این بخت را داشتم تا جولیتا ماسینا را با فیلم بدون ترحم، همراه با کارلا دل‌پوجو معرفی کنم. فیلمنامه را فلینی، پینلی و من نوشته بودیم. سپس بار دیگر جولیتا را برای نقش کارلای روشناییهای واریته برگزیدم که وی را به شهرت رساند. فدریکو فلینی را به‌عنوان کارگردان غسل تعمید دادم و در آن فیلم، او همکارم بود. روشناییهای واریته چالشی بود برای تهیه کنندگان بزرگ ایتالیایی. خانواده‌ام، با حمایت مالی شرکت کاپیتولیوم به‌طور کامل در تولید این فیلم درگیر شدند: بیانکا لاتوادا مسئول تولید و پدرم فلیچه برای موسیقی و فیلمنامه حاصل همکاري من و فلینی و پینلی بودند. فلینی و من، همراه همسران قابل احترامان، در دورانی استثنایی زندگی می‌کردیم.

تصمیم گرفتیم «یونایتد آرتیستز» ایتالیایی را تأسیس کنیم. پشت سر موفقیت بزرگ فیلم آسیاب پو را داشتم که بانک لاوورو را متقاعد ساخت تا از نقشهٔ

انقلابیمان حمایت کند. حاصلش فیلمی بود که توسط یک هجوم تبلیغاتی ناکافی ناشی از شکست کمپانی فینسینه، پخش‌کنندهٔ فیلم، نابود شد. «یونایتد آرتیستز» ما منحل شد، اما فلینی زاده شد و دورهٔ کار هنری برجسته‌اش را با ولگردها شروع کرد که قدم به قدم او را به موفقیت بین‌المللی نزدیکتر ساخت.

فیلمهایش از اعترافهای زندگیش سربرآورده و به درون نمادگرایی و تخیلی اعجاب‌آور رشد می‌کنند. تمرین ارکستر شاهکار کوتاهی است، آمارکورد سنتزی گوگول مانند از دوران کودکیش است، که در آن عطوفت با نگرشهای شاعرانهٔ سرشار از طنز و با احساسات اصیل جابه‌جا می‌شود. اما می‌توان باز هم به توصیف ادامه داد. امروز، فلینی نمونه‌ای جهانی است از حیات خلاقهٔ سینمای ایتالیا. به‌عنوان دوست و ستایشگر قدیمی به او درود می‌فرستم. □

یکی از بزرگترین دروغگوها

دینو دولارنتیس

چندان چیز تازه‌ای دربارهٔ فلینی نمی‌توان گفت، چرا که همهٔ حرفهای اصلی زده شده است. او انسانی فوق‌العاده است. بزرگترین کارگردان جهان و جذابترین آدم است. در عین حال، بی‌هیچ شکی، یکی از بزرگترین دروغگوهای روی زمین است. اما او دوست بسیار بسیار عزیز من است. و من فکر می‌کنم باید حداقل سه تا شیر طلایی به او می‌دادند، و یکی به‌خصوص از طرف خود من.

بارها سعی کردم متقاعدش کنم که فیلمی در آمریکا بسازد، اما فدریکو به یک مفهوم، هنوز آدمی روستایی است. او نگران این بود که نتواند آمریکا را با حساسیت هنری خود جلوه گر کند؛ همان حساسیتی که شخصیتهای ایتالیایی‌اش را چنین موفق از آب درآورده است. او اشتباه می‌کرد، چون همان‌طور که گفتم، او کارگردانی بزرگ و هوشمند است، یک نابغه است. پس از تنها شش ماه در آمریکا او می‌تواند روانشناسی و خلق و خوی آمریکاییها را بفهمد و فیلمی عظیم خلق کند.

او به معنای دقیق کلمه کارگردان است. برای من بزرگترین کارگردانهای روی زمین این سه تن هستند: فلینی، برگمان و کوروساوا، و سپس ده تای دیگر. اما فلینی موجودی یگانه است، چون موفق می‌شود جهانِ شاعرانه‌اش را انتقال دهد، و هر آنچه در تخیل او جا می‌گیرد، و نیز رؤیاهایش را. □

داداش بزرگم فدریکو

❑ *فرانکو کریستالدی*

سالهای متمادی طرحی با مداد روی کاغذی با نشان یک کمپانی بر بالای میز کارم آویزان بود. طرح، مرا نشان می‌داد، با روپوش مدرسه، موهای از ته تراشیده و بادکنکی در دست. در گوشه‌ای از کاغذ نوشته شده است: «تقدیم به داداش کوچکم ... فدریکو» که البته یعنی فلینی. صاحب بسیاری از نقاشیهای فلینی هستم، تعدادی از بهترین و کامل‌ترین، اما هیچ یک چون طرح یادشده برایم عزیز نیستند. شاید چون شاهدی است بر یک رابطهٔ انسانی با سابقه‌ای سی ساله، و مانند خودِ کاریکاتور، ترکیبی است از طنز، محبت، سرزنش،احترام و ... کینهٔ نهفته. نیازی نیست به ارتباطات حرفه‌ای‌مان اشاره کنم، به دو فیلمی که با هم ساختیم (آمارکورد و کشتی به راهش ادامه می‌دهد) و به بسیاری فیلمهای دیگر که می‌توانستیم با هم بسازیم و نساختیم، که بابت آنها می‌باید همیشه افسوس بخورم (آه، آن ماستورنا، به‌عنوان نمونه ...) لذت و حسرتی که به من دادند، بحرانها و

موفقیتها ...

از چنین دیدگاهی، تفاوت چندانی بین صحبت‌کردن از فدریکو و هر کارگردان بزرگ دیگری وجود ندارد. آنچه هنوز مرا به هیجان می‌آورد، همان «داداش کوچک» است. زیرا با ورود به شصت سالگیم، متوجه می‌شوم که فدریکو و من، از یک نظر هرگز رشد نکرده‌ایم. چه صمیمیتی نثار هم کردیم، چه اعتمادی را به یکدیگر قول دادیم، چه ناسزاها نثار هم کردیم و چه دروغها که به یکدیگر تحویل دادیم! اما بر سر موضوعهای جدی سر حرفمان ایستادیم، درست مانند کودکانی که بر سر شرافتشان قسم خورده‌اند.

می‌خواهید قصه‌هایی از دو طرف این رابطه بشنوید؟ پس اجازه دهید به دو نمونهٔ متضاد، اما تیپیک، اشاره کنم: آمارکورد بر پرده‌ها ظاهر شد و موفقیتی نصیبش شد که همه از آن آگاهیم. جایزه‌باران شد. فدریکو، نسبت به این نوع مراسم حساس شد، از حضور در یکی از آنها ـ یادم نیست کدام ـ سر باز زد و یادداشتی برایم فرستاد: «جولیتا بیمار است، معذرت می‌خواهم. به جای ما، تو برو.» که طبیعتاً جولیتا، خوشبختانه سرشار از سلامتی بود. جایزه‌ای دیگر و یادداشتی دیگر: «درد مچ پا دارم. معذرت می‌خواهم ... متأسفم ... قسم می‌خورم حقیقت را می‌گویم!»

طبیعتاً، کسی او را می‌بیند که سالم و سر حال همان شب در یکی از میدانهای بزرگ شهر قدم می‌زند. سرانجام نامزدیِ اسکار فرا می‌رسد. این بار ارزش جایزه بالاتر از آن است که یادداشتی بفرستد و درواقع، تلگرافی به دستم می‌رسد: «فرانکوی عزیز، جولیتا حالش عالیست، مچ پایم درد نمی‌کند، اما به هر حال به لوس‌آنجلس نمی‌روم. خودت بهانه‌ای بتراش ...» این است «داداش بزرگم» فدریکو، حقه‌باز و دروغگو. اما فدریکوی دیگری نیز هست، که سر حرفش می‌ایستد. سه سال پیش زمانی که با زئودی آرایا ازدواج کردم، از او خواستم شاهد عقد باشد. جواب داد می‌آیم، اما باور نکردم، و تعدادی را به‌عنوان جانشین برگزیدم. بعد، پشیمان از درخواستم، هر روز به او تلفن کردم تا عقیده‌اش را تغییر

دهم و تلخی نومیدیِ آخرین لحظه را برای خودم نگه دارم. گفتم: «ببین، مراسم در توسکانی است، در یک کلیسای کوچک در میان جنگل.» و او داد زد می‌آیم. گفتم: «اما ببین، سه ساعت راه است، آن هم پر پیچ و خم.» باز گفت می‌آیم! درست روز پیش از مراسم، تمام دروغهایی را که می‌توانست به ذهنش خطور کنند، برایش شمردم: «جولیتا سرماخورده است، مچ پایم درد می‌کند، سر درد میگرن دارم ...» و پاسخ قاطعانهٔ او این بود: «می‌آیم!» و در میان حیرت حاضران اندک، او آمد. متوجه شده بود که این عملش برای من خیلی با ارزش است. البته در سطح انسانی. خوب، پس این هم «داداش بزرگم» فدریکو است. □

آرزوی بازیگر

❑ *ژان کلود بریالی*

... آپارتمان قشنگی دارم، قصری که سالها قبل با پول خودم خریده‌ام و هر عصر با همان لذت و علاقهٔ روزهای اول به صحنه می‌روم. وضع مالیم روبه‌راه است. اما شاید یک چیز کوچک کم باشد، یک تلفن از فلینی که بگوید: «یک نقش عالی برایت دارم. می‌خواهی آن را بازی کنی؟» □

به فلینی نگاه کنید

ژرژ سیمینون

فلینی عزیزم،

از من خواسته شد صدای ضعیف خود را با همهٔ آن صداهای متعدد و حتی رسمی و بلند همهٔ آنهایی همراه کنم که از نیویورک تا ونیز ... و کم کم از سراسر جهان تو را نابغه می‌خوانند. نبوغ، واژه‌ای که من چندان دوست ندارم، واژه‌ای بی‌معنا و گنگ است، که برای آدمهایی بسیار به کار رفته است. با نگاهی از این زاویه، بدون هیچ‌گونه تردید به همهٔ آنهایی که می‌پرسند یک خالق کیست (با همهٔ عظمت آن) می‌گویم: «به فلینی نگاه کنید.»

شما نمونهٔ واقعی و بی‌چون و چرای یک خالقید. شما هرگز کار یک نویسنده را برای فیلمهایتان به کار نبردید، یا کار یک شاعر یا یک فیلمنامه‌نویس معتبر را. هرگز خود را به رسم روز نسپرده‌اید، یا به تهیه کننده، یا نگران تغییر سلیقهٔ عمومی نبوده‌اید.

فیلمهای شما با هم تفاوت دارند، چرا که هر کدام جوابی به دلنگرانیها، تشویشها و اضطرابها و شاید وسوسه‌های شما هستند. چرا که مثل همهٔ خالقها در همهٔ زمینه‌های هنری، شما هم وسوسه‌های دردناک بشری را به تصویر می‌کشید، وگاهی حتی بدون اطلاع از آن. □

تلاش در تقلید از او

□ *مارتین اسکورسیزی*

زمانی که برای نخستین بار فیلمهای فدریکو فلینی را دیدم، چنان خوشم آمد که بازتاب آنیم تقلید از او بود. اما خیلی زود متوجه شدم ناممکن است، پس به تلاش برای لااقل برابری با او دست زدم. در پایان، درک کردم که تنها کاری که می‌توان انجام داد ستایش از استعداد بزرگ اوست و لذت‌بردن از جهان بسیار خاص او؛ جهانی که تنها او می‌تواند آن را خلق کند. □

فلینی، فقط فلینی است

❑ *اینگمار برگمان*

... فلینی، فلینی است. نه بی‌غل و غش است، نه نیست. او فقط فلینی است. هیچ تعهدی هم ندارد. نمی‌توانید نظرگاه اخلاقیِ خودتان را به او تحمیل کنید. غیرممکن است. او فقط... خیلی دوستش دارم ... من عشقی نومید به او دارم.

... درواقع او آدم مشکلی است. البته این حرف معنی ندارد. چون من کارش را دوست دارم و خودش را، به‌عنوان یک انسان؛ اگر واقعاً انسان باشد که فکر می‌کنم هست. چون او نهایت ندارد. مثل جیوه است، همه جا را می‌گیرد. کسی را مثل او ندیده‌ام. او فوق‌العاده شهودی است. خلاق است. نیروی بسیار زیادی دارد. در درونش آتشی برپاست، آن هم با چه حرارتی، که دارد نابودش می‌کند ... حرارت فکر خلاقش دارد ذوبش می‌کند. ازش رنج می‌برد. جسمش رنج می‌برد. اگر یک وقتی بتواند حرارتش را مهار کند و آن را رها کند، می‌تواند فیلمهایی بسازد که در عمرتان ندیده‌اید. او بسیار غنی است، مثل تمام هنرمندان واقعی. یک روز به سمت منابعش برمی‌گردد. راهش را پیدا خواهد کرد... □

استاد نه، فلینی!

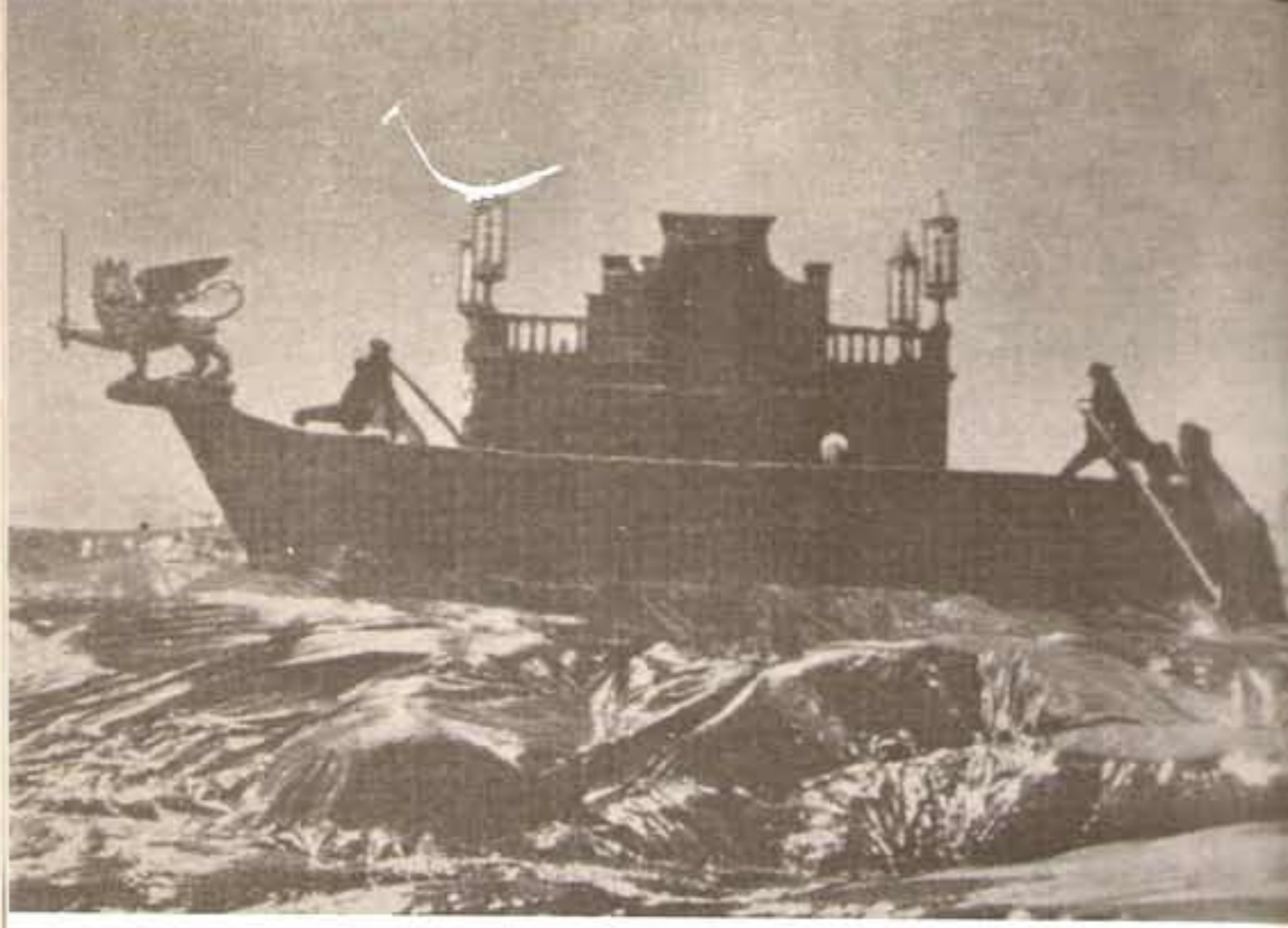
❑ *آکیرا کوروساوا*

باید گرمترین تبریکاتم را نثار فدریکو فلینی کنم، برای جایزهٔ شیر طلایی جشنوارهٔ ونیز که به‌خاطر دوران کارش در سینما نصیبش شد ـ جایزه‌ای که به اعتبار آنچه او به سینما بخشیده، به او اعطا شده است. اما فکر می‌کنم برای نشان دادن همهٔ علاقه‌مان به او، گزاف نباشد اگر همهٔ شیرهای میدان سن مارکوی ونیز را به او هدیه کنیم.

به هر حال، این حقیقت که او در جهان تنها به عنوان «فلینی» شناخته می‌شود تا «استاد»، نشاندهندهٔ همهٔ گرما، احترام و ستایش ما نسبت به اوست. □

به نقل از مجله فیلم، شماره ۱۵۱
به کوشش: امید روحانی

III. دیدگاه‌ها



فلینی، خیال، نئورئالیسم

❑ *لئو برادی*

فدریکو فلینی در سال ۱۹۲۰ در ریمینی ایتالیا به‌دنیا آمد. در جوانی، ابتدا در فلورانس و سپس در رم کاریکاتوریست روزنامه‌ها بود، متنهای رادیویی خنده‌دار می‌نوشت و در نوشتن فیلمنامه‌ها مشارکت می‌کرد. در اواخر جنگ جهانی دوم و پس از ملاقات با روسلینی، در فیلمهای شهر آزاد، پائیزا، معجزه و گلهای کوچک سنت فرانسیس همکاری داشت و در معجزه نقش سن یوزف را بازی کرد.

اما تمایل ذاتی فلینی بیشتر به سمت ساختن فیلمهایی بود که سرشار از نیروی استعاره‌های اتوبیوگرافیک بودند تا بازیگری؛ فیلمهایی که آدمهای آنها، خودِ فلینی را باز می‌تاباندند یا همسر هنرپیشهٔ او، جولیتا ماسینا را، که در سال ۱۹۴۳ با او ازدواج کرده بود. همراه با آلبرتو لاتوادا، روشناییهای واریته (۱۹۵۰) را کارگردانی کرد که نخستین کنکاش او در جهان سرگرمیهای عامه به‌حساب می‌آید، جهانی که درونمایهٔ بسیاری از فیلمهای بعدی او به‌شمار می‌رود. اولین فیلمی که

فلینی به تنهایی کارگردانی آن را به‌عهده داشت، شیخ سفید (۱۹۵۲) بود که تجربهٔ او را به‌عنوان یک کاریکاتوریست به تصویر می‌کشید و دومین فیلم او ولگردها (۱۹۵۳)، به زندگی بی‌هدف جوانان پس از جنگ در شهری همچون زادگاه خودِ فلینی می‌پرداخت.

علاقهٔ فلینی به زندگی جماعتِ متفاوت با زندگی روزمرهٔ ایتالیا به‌خصوص بازیگران دوره‌گرد در جاده (۱۹۵۴)، کلاهبرداری (۱۹۵۵) و شبهای کابیریا (۱۹۵۶) نمودی بارزتر یافت. شخصیت مرکزی دو فیلم اول و سوم جولیتا ماسینا است. در این فیلمها، عنصر اتوبیوگرافیک به واسطهٔ تغییراتی که او در درک «عینی» طبقهٔ فرودست جامعه می‌دهد بارزتر می‌شود، که دورنمایهٔ اصلی نئورئالیسم آغازین است. اما برخلاف فیلمهای نئورئالیست، فیلمهای فلینی بیشتر حول رؤیاها، خیالها و ساختاری اغلب اپیزودیک، شکل می‌گیرند و معمولاً بر یک شخصیت اصلی تأکید دارند که هم شاهد و هم بازیگر است، همچون بدکارهٔ مالیخولیایی شبهای کابیریا.

موفقیت فلینی با این فیلمها، به اولین فیلم نسبتاً پرهزینه و اولین موفقیت بین‌المللی او انجامید: زندگی شیرین (۱۹۶۰)، سفری پیکارسک و طنزآلود به درون فرهنگ ایتالیای مدرن از دیدگاه روزنامه‌نگاری سرخورده که نقش او را مارچلو ماسترویانی بازی می‌کرد. در هشت و نیم (۱۹۶۳)، ماسترویانی نقش شخصیتی اتوبیوگرافیک را بازی می‌کرد؛ یک کارگردان سینما که به طور همزمان در زندگی شخصی و ساخت یک فیلم جدید مشکل دارد. عنوان هشت و نیم به تعداد فیلمهایی اشاره می‌کند که فلینی تا آن زمان ساخته بود. تداخل آزادانهٔ رؤیا، خاطره و واقعیت ـ به‌همراه فیلمهایی با همین شکل ساختاری از برگمان، تروفو و گدار، ـ سبب باب شدن سینمای خطیانهٔ ذهن‌گرا گردید. هر روز، بیش از پیش شخصیتها، به قلب دورنمایهٔ فیلمهای فلینی بدل می‌شدند. تداخل آرام در هشت و نیم بین آنچه که گوییدو، کارگردان ـ قهرمان می‌بیند، سابقاً می‌دیده است، تصور می‌کند که می‌بیند یا آرزو دارد که ببیند. توصیف جامعی از شخصیت او به‌دست

می‌دهد، تداخلی بین زندگی واقعی و جهان خیالی. این در واقع تا اندازه‌ای واکنشی است در قبال روایت عینی و اپیزودیک زندگی شیرین که روزنامه‌نگار ـ قهرمان آن از جمع گسسته و نهایتاً غیرمسئول است.

به‌نظر می‌رسد که جولیتای ارواح (۱۹۶۵) نیز به نوبهٔ خود، پاسخی است به‌هشت و نیم که در اینجا، همسری غرغرو، با بازی ماسینا شاهد خیالگرای جهانِ عدم تناسب و خودآگاهی است و مکمل تصویر شوهر ـ زن همراه با هشت و نیم است.

دو عنصر ثابت دنیای فلینی، ظاهراً نقطهٔ دید و بستر جغرافیایی هستند ـ کارگردان و شهر او. ساتیریکون فلینی (۱۹۶۹) گذشتهٔ رمی کلاسیک را از دید پترونیوس آربایتر نمایش می‌دهد. رم (۱۹۶۲)، امروز را از چشم برداشتهای خودِ فلینی نمایش می‌دهد آمارکورد (۱۹۷۴) فلینی را به ریمینی دوران جوانیش بازمی‌گرداند. در این فیلمهای اخیر، درک فلینی از ساختار روایتی باز هم انعطاف‌پذیر شده است و بین مشاهده‌ای دقیق، اغلب بسیار جزئی و بزک شده، و تعهد به یگانگیِ مکان در تغییر است.

اغلب طرح‌هایی برای فیلمی به کارگردانی مشترک فلینی و برگمان وجود داشته است. در نگاه اول، این دو ـ ایتالیاییِ شوخ و سوئدیِ عبوس ـ دنیایی از هم فاصله دارند. با این‌همه، هم فلینی و هم برگمان، روشهایی منحصر به فرد و در عین حال وابسته به هم برای استفاده از فیلم به‌عنوان بوم نقاشی برای بیان وسواسها و مایه‌های شخصی ابداع کرده‌اند و هردو در امکان بنای ساختار فیلم، بیشتر بر شخصیت تا پیرنگ، تجاربی وسیع داشته‌اند. فلینی نئورئالیسم را از قالب آن به‌عنوان درگیری مستند با زندگی روزانه خارج می‌کند و آن را با دیگر جهان روزمره، یعنی خیال همراه می‌سازد. همان‌طور که در دلقکها (۱۹۷۰) بزرگداشت تلویزیونی از هنروران عامه که او نیزویش را از آنان کسب می‌کند، چنین می‌کند. □

ترجمهٔ شهراد تجزیه‌چی

سفر یک روح

استفان ال. هنسن ـ راب ادلمن

فدریکو فلینی یکی از بحث‌انگیزترین شخصیتهای تاریخ نوین سینمای ایتالیا است. هر چند موفقیتهای او در نمونه‌هایی چون جاده، زندگی شیرین وهشت و نیم چشمگیر بوده، اما شکستهای او نیز به همان اندازه پرزرق و برق بوده است. این موضوع اسباب تهدیدی فراوان در جهاتی چون اعتبار احتساب او به عنوان عامل اصلیِ تعیین‌کننده‌ای در سینمای معاصر را فراهم کرده و دستیابی به پشتوانهٔ مالی کافی برای حمایت از آثار سینمایی بسیار شخصی در سالهای اخیر را برای او قدری دشوار کرده است. مطمئناً کمتر کارگردانی در هر کشوری می‌تواند در دلبستگی به تاریخ سینما با فلینی برابری کند و یا در اطمینان او به جایگاهی مناسب در محدودهٔ توالی فیلمهایش در مجموعهٔ آثارش شریک شود. در نتیجه، او هر یک از پروژه‌های سینمایی خود را به شیوه‌ای ساخته است که هرگونه بحث از شایستگیهای منفرد آن از جزئیات سرگذشت نامه‌وار افسانهٔ خویش جدایی‌ناپذیر

باشد.

نخستین فیلم او، شیخ سفید اشاره‌ای روشن به طبیعت زندگینامه‌وار آثاری بود که با تکیه بر تجربهٔ روزنامه‌نگاری او و تلفیق آن با بسیاری از استعاراتی که در سالهای نخست کار سینمایی در مقام شوخی‌نویس و فیلمنامه‌نویس پرورده بود در پی آمده‌اند. با این همه، او در توسعهٔ سینمای نئورئالیست در دههٔ ۱۹۴۰ نقش مؤثری داشت و بخشی از فیلمنامه‌های رم، شهر بی‌دفاع و پائیزای روبرتو روسلینی را نگاشت و با شکل بخشی نوین به آن سنت در جهت وصول به وجه بیانی زندگینامه‌وار در نخستین فیلمش تعدادی از همکاران قدیمش را آزرده کرد. اما از قرار، فلینی به سهم خود دقیقاً منتقد نئورئالیسم به شیوهٔ روسلینی و به سمت ملودرام گرایش داشت.

فلینی در فیلم بعدی خود ـ جاده ـ وجه تشابه زندگینامه‌وار خویش را گامی پیش‌تر برد و حتی همسرش ـ جولیتا ماسینا ـ را برای نقش اصلی زن برگزید. این اثر بسیار نمادین تفسیرهایی متعدد به‌عنوان بیانیه‌ای در موضوع حقوق بشری یا دست‌کم رساله‌ای در موضوع آزادی زنان به دنبال داشت. اما غیظ نئورئالیستهای جدی را برانگیخت که آن را در برگیرندهٔ حقانیتی بسیار برای سرکوبگری سیاسی دانستند. با وجود این، جاده به‌عنوان تمثیلی بسیار شخصی و استعاری دربارهٔ رابطه زن و مرد موفقیتی انتقادی به همراه داشت و اعتبار غرایز زندگینامه‌ای فلینی را تثبیت کرد. این موضوع به او اطمینان لازم جهت تندروی در انتقاد موشکافانهٔ سبک نئورئالیستی در فیلم بعدیش کلاهبرداری را بخشید. فیلم به شکل تأثیرگذاری به انتقاد جدی از دیدگاههای احساساتی‌گرای شکل نئورئالیستی پرداخت.

فلینی در فیلمهای دورهٔ میانی که از سال ۱۹۵۹ با زندگی شیرین آغاز شد، روز به روز بیشتر دلمشغول نقش خویش به‌عنوان «مؤلفی» بین‌المللی شد. در نتیجه، بیانیه‌های زندگینامه‌ای در فیلمهای او درون نگرتر شد و به حوزه‌هایی از روان او گسترش یافت که کمتر از هر چیزی که پیش از این به روی پرده آورده بود ملموس می‌نمود. زندگی شیرین گسترش روانشناختی نسبتاً صادقانه‌ای بود از آنچه که شاید

بر سر مورالدو ـ نقاب شخصیتی زندگینامه‌ای قبلی کارگردان (ولگردها) ـ پس از ترک روستایش به مقصد رم رو به زوال آمده بود. اما جانشینان آن به شکلی روزافزون هراسها، کابوسها و فانتزیهای او را کشف کردند.

فلینی پس از بهره گیری از مارچلو ماسترویانی بازیگر نقش خود دیگر خویش در زندگی شیرین، بار دیگر در شاهکارش هشت و نیم به‌عنوان وسیله‌ای برای تحلیل طبیعت پیچیدهٔ الهام هنری از او استفاده کرد. سپس در دنبالهٔ همین‌گونه، روی دیگر سکه را بررسی کرد. در جولیتای ارواح همسر خویش را برای نقش مؤنث شخصیت گوییدو در هشت و نیم انتخاب کرد. پس هر دو فیلم همان مشکلات را از دورنماهای متفاوت جنسی کشف کردند، در حالی که در سطح زندگینامه‌ای عمیق و همیشگی این دو شخصیت دوروی متقارن خود اسطوره‌ای فلینی شدند.

فیلمهای بعدی همان تصویرپردازی غنی و پرزرق و برق را ادامه دادند که به مشخصهٔ کار فلینی تبدیل شد، اما به جز فانتزی خیال‌انگیز ساتیریکون فلینی، در اغلب اوقات به دیدگاه همان تجربهٔ مستقیمی بازگشتند که مشخصهٔ آثار قبلی او بود. عاقبت در سال ۱۹۸۰ در شهر زنان که باز ماسترویانی نقش‌آفرین آن بود، فلینی به مطالعهٔ بزرگتری از زندگی روان خویش پرداخت. در حقیقت تعدادی از منتقدان، فیلم را بیانیه‌ای نهایی در سه گانهٔ ایدئولوژیکی دانستند که (با هشت و نیم آغاز شده بود و در جولیتای ارواح ادامه یافته بود) فلینی عاقبت در آن می‌کوشید مصالحه‌ای میان تضادهای درونی جنسی و خلاق خویش به‌وجود آورد. از بخت بد، شهر زنان بیش از حد از آثار قبلی تقلید کرده است. به همین دلیل، مسائل ناشی از دو فیلم قبلی را حل نمی‌کند.

چندین فیلم فلینی با هر معیاری شاهکار هستند. با این وجود در مجموعهٔ فیلمهای هیچ کارگردان دیگری هر اثر به شکلی قابل تشخیص به تصویر مشخص آفریننده‌ای مربوط نمی‌شود که امید عرضهٔ آن به جهانیان و آیندگان را در سر می‌پرورد. و این موضوع که هر یک از فیلمها به مفهوم سنتی واقعاً زندگینامه‌ای

هستند راه هر بحثی را باز می‌گذارد. این آثار قطعاً سرگذشت یک انسان را مهیا نمی‌کنند، و با وجود این هر قطعه‌ای با ساخت استادانهٔ سنجیده‌ای در ساختمان افسانهٔ بسی بزرگتر از زندگی فلینی هستند که شاید عاقبت «سفر یک روح» تلقی شوند.

در حالی که آخرین مایه‌های افتخار در فیلمشناسی فلینی با بهترین آثار او فاصله‌ای بعید دارند، پایانی مناسب برای یکی از افسانه‌ای‌ترین کارنامه‌های تاریخ سینما به شمار می‌روند و کشتی به راهش ادامه می‌دهد حکایت فلینی‌وار فوق‌العاده مضحک اما بی‌نظیر شخصیتهای برجستهٔ جورواجوری است که به منظور گردشی دریایی گرد هم می‌آیند و در جریان آن با خوانندهٔ تازه از دنیا رفتهٔ اپرایی وداع می‌کنند. جینجرو فرد به دلیل همکاری دو ستارهٔ پا به سن گذاشته اما هنوز پرشور روزگار قدیم فلینی ـ جولیتا ماسینا و مارچلو ماسترویانی ـ فیلم نوستالژیک دلنشینی است. آخرین فیلم فلینی با عنوان آوای ماه ـ که در آمریکا پخش کننده‌ای نیافت ـ چون جمع‌بندی سوژه‌هایی سینمایی است که فیلمساز را در ربع قرن اخیر به خود مشغول کرده‌اند.

چشمگیرترین و گویاترین فیلم دورهٔ پایانی کار فلینی مصاحبه است. فیلمی روشنگر (با مشخصهٔ یکپارچگی واقعیت و فانتزی فلینی) دربارهٔ محصولی از گروه تلویزیونی ژاپنی دربارهٔ کارگردان. فلینی در نقش خود بر پرده ظاهر می‌شود و در حال فیلمبرداری اقتباسی از آمریکای کافکا است ـ فیلمی با ولخرجی نمونه‌ای فلینی‌وار در جریان ساخت که با سیاهی لشکرهایی غریب، تصاویری سورئال و نشانی از وجه سرگذشتنامه‌ای کامل می‌شود. فیلمساز را به هنگام انتخاب بازیگران آمریکا تماشا می‌کنیم. با همکاران و زیردستان گوناگونش ـ از تهیه کننده گرفته تا بازیگر و از متصدی انتخاب بازیگر گرفته تا دستیار کارگردان ـ آشنا می‌شویم. می‌بینیم فلینی چگونه بازیگرانش را کارگردانی می‌کند و چه گامهایی برای الهام حس و نگرش به آنان برمی‌دارد. و ما از بحرانهای گوناگون کوچک و بزرگی آگاه می‌شویم که در فرآیند فیلمسازی موضوعی معمول هستند. عاقبت،

مارچلوماسترویانی و آنیتا اکبرگ که بیش از سی‌سال پیش در زندگی شیرین همبازی بودند، نقش خودشان را بازی می‌کنند. صحنهٔ ورود ماسترویانی جادوی خاصی دارد؛ سکانسی که او و اکبرگ (که به گفتهٔ ماسترویانی از زمان فیلمبرداری زندگی شیرین یکدیگر را ندیده‌اند) خودِ جوانتر خویش را در چند قطعه مشهور از فیلم مشاهده می‌کنند، نوستالژی شگفت‌انگیزی است.

با این وجود، مصاحبه در درجهٔ اول ادای احترامی به چینه چیتا است: استودیویی که فلینی فیلمهایش را در آن می‌سازد. فیلمساز به شکل روشنگری استودیو را چون دژی و یا شاهدی توصیف می‌کند. فلینی نخستین بار در سال ۱۹۴۰ به چینه چیتا آمد. در آن زمان او روزنامه‌نگاری جوان بود. مأموریت او مصاحبه با بازیگر زنی برای بخش شرح حال مجله‌ای بود. این واقعه در مصاحبه دراماتیزه می‌شود؛ در چندین مقطع فیلم، روایت از تصاویر فلینی واقعی، هنرمندی در شامگاه کارنامه پرافتخار حرفه‌ای به بازسازی فدریکوی جوان (با بازی سرجو روبینی) و آغاز کار او در دنیای چینه چیتا کشیده می‌شود. برای تمجیدی کامل از این فیلم بسیار شخصی دربارهٔ فرآیند فیلمسازی، باید با فلینی و آثارش آشنا باشید ـ و تحسین‌کنندهٔ او. □

فرهنگ جهانی فیلمها و فیلمسازها (مک میلان)

ترجمهٔ کامیار محسنین

فلینی، نئورئالیسم ایتالیا و نماهای دیدگاه

فرانک بورک

کارنامهٔ سینمایی فلینی قبل از دوران کارگردانیش شامل همکاری او با روبرتو روسلینی است، به‌خصوص در نوشتن فیلمنامهٔ فیلم رُم، شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵)، در نوشتن فیلمنامه و کمک کارگرداني بخشهایی از فیلم پاییزا (۱۹۴۶) و در نوشتن فیلمنامه و بازی در فیلم معجزه (۱۹۴۷) این همکاری باعث شد که فلینی به چهرهٔ شاخصی از جنبشي مبدل شود که «نئورئالیسمِ ایتالیا» خوانده شد و در بطن خویش فیلمهایی به‌وجود آمد که روسلینی، ویسکونتی و دسیکا بین سالهای ۱۹۴۳ تا ۱۹۵۱ کارگردانی کرده بودند. فلینی از این نئورئالیسم تأثیری عمیق پذیرفته بود و بحث دربارهٔ جنبش نئورئالیسم و رابطهٔ فلینی با آن مقدمه‌ای است که دیدگاه فلینی را به خوبی مشخص می‌کند.

تعریف نئورئالیسم کار ساده‌ای نیست. بین تئوریهای چزاره زاواتینی و آنچه که در فیلمها به تماشا می‌نشینیم فاصلهٔ بسیاری است. تفاوت در اشاره به مفهوم

«رئالیسم» ریشه دارد. زاواتینی رئالیسم را روش عینی و گزارشگر معنی می‌کند، روشی که طی آن واقعیتها بدون دخالت کارگردان گزارش می‌شوند. با این حال تقریباً همهٔ فیلمهای نئورئالیستی داستانی هستند، یعنی نتیجهٔ پرداخت تخیل و دور از بازگوییِ عینی. با توجه به این نکته، متخصصانِ جنبه‌های مرحله‌وار و ساختگی فیلم نئورئالیستی را مورد تأکید قرار داده‌اند و آن را با واقع‌گرایی مستند همراه ساخته‌اند. آنها همچنین اشاره کردند که فیلمسازان نئورئالیست اغلب به طبیعت داستانی و فیلمیِ کارشان توجه بسیار دارند. بنابراین مشخص می‌شود که نئورئالیسمِ عملی ـ در مقابل گونهٔ نظریش ـ تلاش در جهت نادیده انگاشتن خلقِ تخیلی و نقشِ هنرمند نیست، بلکه تلاشی است برای تزکیه و پالوده‌سازی تخیل، تعریف مجدد وظیفهٔ هنرمند به وسیلهٔ روشهای عینی و ملموس.

با در نظر گرفتن نکات بالا می‌توانیم اهداف کلی نئورئالیسم را خلاصه کنیم: ۱. تقابلِ انواع تخیل موجود در فیلمهای دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ سینمای ایتالیا: از کمدیهای سرگرم‌کنندهٔ «تلفن سفید» که در استودیوهای ساختگی فیلمبرداری شده بودند گرفته تا فیلمهای تبلیغاتی رژیم موسولینی. ۲. آشکار کردنِ شرایطِ اجتماعی و اقتصادی ایتالیای بعد از جنگ که روحی چپگرا داشت (البته بی‌آنکه ایدئولوژیک یا سیاسی باشد) به وسیلهٔ تغییر اذهان عمومی از بورژوازی به واقعیت پرولتاریا. ۳. احیایِ حسِ وحدت انسانی پس از زوال و گسیختگی دورهٔ فاشیسم. ۴. تبیین هویت ملی سینمایی به گونه‌ای که از وابستگی به هالیوود چه از نظر تکنیک و چه از نظر موضوع آزاد باشد.

این اهداف، گزینشهای تکنیکی و روشی به خصوص را ایجاب می‌کردند که برحسب فیلم و فیلمساز با دقتِ متفاوتی انجام می‌گرفت. نمونه‌های عام فیلمهای نئورئالیستی عبارت بودند از: ۱. صراحتِ مستند نسبت به زندگی، برای ارائهٔ واقعیت به هنرمند و تماشاگر، شکستن پیش‌انگاشته‌های بورژوازی و توفق «امر واقع» یا «واقعیت بازگفته» بر تخیل. ۲. استفاده از مکانهای واقعی به جای دکور و کارگران و روستاییان به جای بازیگر. ۳. توجه و تأکید بر مکان‌های و آدمهای

معمولی تا مکانها و آدمهای استثنایی، نادیده‌انگاری «قهرمان» و «فرد بزرگ» به منزلهٔ نادیده‌انگاری رهبری به نفع تساوی و برابری اجتماعی که نوعی واکنش علیه دیکتاتوری هیتلر و موسولینی محسوب می‌شود. ۴. کاربرد بیشتر میزانسن نسبت به مونتاژ برای حفظ بیشتر وحدتِ واقعیت و اجتناب از فضولی در روند آن.

گرچه اولین فیلمهای فلینی نمایشگرِ مخالفت نئورئالیسم با تخیل بورژوازی، سرگرمی محض، پیش‌انگاری و قدرت‌طلبی (مانند شیخ سفید) هستند ولی تفاوتهای فیلمهای او با فیلمهای نئورئالیستی بیشتر به چشم می‌آید. مفهوم دنیای واقعی منتظر برای مستند شدن برای فلینی بسیار ایستاست. به‌ویژه در فیلمهای مثبتش، جهان از پیش وجودی ندارد و در حال شدن است. دور از روند ایستادن ـ تلاش برای کسب و تحلیلِ واقعیت ـ قدیمی پس ماندن است. این نکته در آن دو فیلمِ فلینی که به ژورنالیستها می‌پردازد بسیار روشن است: بنگاه ازدواج و زندگی شیرین. در هر مورد، شخصیت اصلی رنج می‌برد چون با کنشِ زندگی‌کردن بیگانه است.

مفاهیمی چون عینیت و تفکیک برخلافِ حسِ عشق و درگیری فلینی است: «گور پدرِ هرچیزی که عینی است. من باید در میان حوادث باشم. باید همه چیز را دربارهٔ همه کس بدانم، و با هرچه در اطرافم هست عشقبازی کنم. دوست ندارم تنها یک جهانگرد باشم، حتی نمی‌دانم چطور باید جهانگرد باشم. در عوض، خانه به دوشم، کنجکاو دربارهٔ همه چیز، به همه جا وارد می‌شوم، همیشه هم در این خطر هستم که پلیس بیرونم کند.» مانند جِیک بارنز در خورشید هم برمی‌خیزد اثر همینگوی، فلینی باور دارد که رشد نه از تفکر منطق یا دانش از دوردست بلکه از شرکت در حوادث و وقایع نتیجه می‌شود. همان‌طور که بارنز می‌گوید: «برایم مهم نبود موضوع چه بود. فقط می‌خواستم بدانم چگونه در آن زندگی کنم. شاید اگر بشود فهمید چطور باید در آن زندگی کرد، بشود فهمید که موضوع چه بوده.»

همان‌طور که امکانِ رشدِ شخصیتهای فیلمهای فلینی افزایش می‌یابد، شرایط اجتماعی ـ اقتصادیِ خفقان‌آوری که در فیلمهای نئورئالیستی بدانها توجه می‌شود

در پرتوی تازه مشاهده می‌شوند. این شرایط به جای این که غیرقابل اجتناب باشد، گشتاری می‌شوند. همان‌گونه که کابیریا به ماورای وجود مادیش تکامل می‌یابد، می‌تواند فحشا را به عشق حقیقی بدل کند. وسیله تبادلش دیگر پول نیست بلکه روح است و مأوایش نه کلبهٔ کوچکِ خارج شهر که همهٔ جهان است. حتی در فیلمهای منفی‌تر فلینی، مشکلاتِ مهم انسانی بیشتر روحانی هستند تا مادی. این تغییر در فیلمهای همهٔ کارگردانانی که چون فلینی در بطن دورهٔ نئورئالیسم بالیده‌اند مشهود است. نمونه‌های بسیار مشخص، شاید، لوچینو ویسکونتی و میکل آنجلو آنتونیونی باشند. اما حتی ویتوریو دسیکا و آلبرتو لاتوادا نیز با فیلمهایی چون باغِ فینیتسی ـ کونتینی و قلب سگ دیدشان را اساساً تغییر دادند.

تا زمان فیلمِ هشت و نیم، تغییر زندگی به تخیل کاملاً جای واقعیت «بدوی» را حتی به عنوان نقطهٔ شروع در آثار فلینی گرفته است. این شکلی از اجتناب و پرهیز نیست ـ همان‌طور که دانش آدمیان از پس تجربه به هوش می‌انجامد، «واقعیت» نه به امر مسلم محض که به ارزش بدل می‌شود، یعنی تجربه‌ای که ذهن آن را تغذیه و ارزیابی می‌کند. همان‌طور که شخصیتهای فلینی تخیلی‌تر می‌شود از «انسان معمولیِ» زاواتینی فاصله می‌گیرند. برای مثال کابیریا در تجربهٔ خلقش بسیار استثنایی است. با این وجود او به «قهرمان» مبدل نمی‌شود؛ جدا افتاده، والا و برتر. در واقع، نبوغ واقعی و نوآوری او در توانایی او در مربوط ساختن خویش به هرکس ـ به تعبیری آزادمنشیِ غنی‌اش ـ ریشه دارد. منفرد شدن، که یکی از جنبه‌های مهم همهٔ آثار مثبت فلینی است، هرگز به معنی منفرد شدن «از» نمی‌باشد بلکه منفرد شدن «با» یا «توسط» معنی می‌دهد. به بیان خودِ فلینی: «آنکه به راستی خویش را می‌یابد می‌تواند خود را با استقلال بیشتری در گروه ذوب کند و در راه ذوب شدنش نیرو و اعتماد به نفس بیشتری به کار برد، زیرا توانسته است به کشفِ فردیتش نائل شود.»

گرچه از لحاظ نوع توجه، موضوع و روش، به نظر می‌رسد که فلینی و طرفداران نئورئالیسم تا حد ضدیت پایه‌ای از هم دورند، خویشاوندی ریشهٔ آنها را می‌توان بر

حسب تعهدات اساسی و روح‌انگیزش دریافت. هر دو به دقت، وفاداری و مسئولیت اعتقاد دارند. نئورئالیسم بیشتر به واقعی‌بودنِ مشاهده توجه دارد، در حالی که فلینی همان‌قدر به اعتبار خلق تأکید می‌کند. نئورئالیستها در بیان آنچه که هست صادق هستند و فلینی در بیان آن‌طور که هرچیز تغییر می‌کند. مسئولیت فلینی در قبال حقیقی بودنِ تخیل است: او، همان‌گونه که خود گفته، «دروغگویی صادق است.»

بنابراین هنگامی که فلینی در فیلمهایش به سوی نقطه‌ای که حول هنر می‌گردد حرکت می‌کند، نقبی نیز به میراث نئورئالیستی‌اش می‌زند تا «مستند» بسازد. او اشاره می‌کند که ساتیریکون «مستندی از خیال» است و دلقکها و رُم ـ که هر دو فیلمهایی دربارهٔ فیلمسازی هستند ـ به انگیزهٔ «ثبت» تاریخ دلقک‌بازی و اهمیت شهر رم ساخته شده‌اند. البته در این موارد مستندسازی به دلایلی که گفته شد روندی دلخواسته است. با این وجود به نظر می‌رسد که فلینی با به کار بردن اهداف مستندگونهٔ نئورئالیسم در اکتشافش در هنر و خلاقیت سفرش را به ماورای واقع‌گراییِ متعارف جبران می‌کند.

فلینی و نئورئالیستها هر دو به تغییر آگاهی توجه دارند. نئورئالیستها می‌پنداشتند که می‌توانند با نمایش آثار منفی جنگ، فاشیسم و ایدئولوژی بورژوازی آن را اثر بخشند. اما فلینی تغییر را به کنش وا می‌دارد. این نکته در آثار متأخر او بسیار مصداق دارد (از هشت و نیم تا رُم و شهر زنان)، اما آغاز آن را در شبهای کابیریا و زندگی شیرین می‌توان یافت. فلینی تماشاگران را قادر می‌سازد تا در روند تغییر تخیلی شرکت کنند تا بتوانند آن نوع دانش از طریق شرکت را که بدان اشاره شد دریابند. تعبیر او از هنرمند به عنوان کسی که نمونه‌ای از تغییر را ارائه می‌کند در بیان خودش نیز آمده: «نکتهٔ مهم برای انسان استقامت است نه جا زدن. او باید به حرکتش در تونل ادامه دهد و حتی روشی برای رستگاری خلق کند، روشی که با خیال و قدرت اراده و به ویژه با ایمان ساخته شده. به همین دلیل اعتقاد دارم که امروز واقعاً به کار هنرمند نیازمندیم.»

فلینی نیز چون نئورئالیستها به وحدت انسانی، باوری شدید دارد. همهٔ آثار او «داستانهایی عاشقانه» به مفهومِ ژرفِ جانبداری از چنین وحدتی هستند. دربارهٔ جاده، او توجه‌اش را به جامعه و برادری به گونه‌ای معطوف داشته که این توجه نه فقط داستان جلسومینا و زامپانو، بلکه همه آثارش را دربر می‌گیرد: «مشکل ما به عنوان انسان مدرن تنهایی است و از اعماق هستیمان آغاز می‌شود... فکر می‌کنیم این تنهایی فقط در میان انسان و انسان است که شکسته می‌شود و تنها در میان افراد است که پیامی رد و بدل می‌گردد و باعث می‌شود که بهفمند ـ حتی کشف کنند ـ که بین هر انسان و انسان دیگر رابطه‌ای عمیق وجود دارد.»

فلینی با خواستِ همان صراحتی (پیش‌شرطِ عشق و وحدت) انگیخته می‌شود که در قلبِ نئورئالیسم جای دارد. زاواتینی چنین خواستی را در کلمات هویت می‌دهد: «برای کارگیری مهارتهای شاعرانه‌مان... باید اتاق را ترک کنیم و با روح و جسممان به دنیای مردمان برویم... این ضرورت اخلاقی و حقیقی است.» فلینی نیز با دقت صراحت را به‌عنوان ویژگیِ تعیین‌کنندهٔ جنبش برمی‌گزیند: «به تعبیر من نئورئالیسم روشی از زندگیِ بدون تعصب و خود آزادیِ کامل از تعصب است. به طور خلاصه، نئورئالیسم روشی است برای مواجههٔ با واقعیت بدون نظرات پیش‌انگاشته.»

در آثار متأخر فلینی، تلاش او برای کاهش پیش‌انگاشته‌ها و تعصب در روشِ کارش که بسیار با اصول نئورئالیستی مطابقت دارد دیده می‌شود. به جای استفاده از ستاره‌ها و هنرپیشه‌های حرفه‌ای و وادار کردن آنها به پذیرش نقشی جزمی، او آدمهای معمولی را برمی‌گزیند و داستانهایش را بر اساس توانایی شخصیت این آدمها بازمی‌گوید. در واقع او آثارش را از مواد خامِ انسانی می‌سازد.

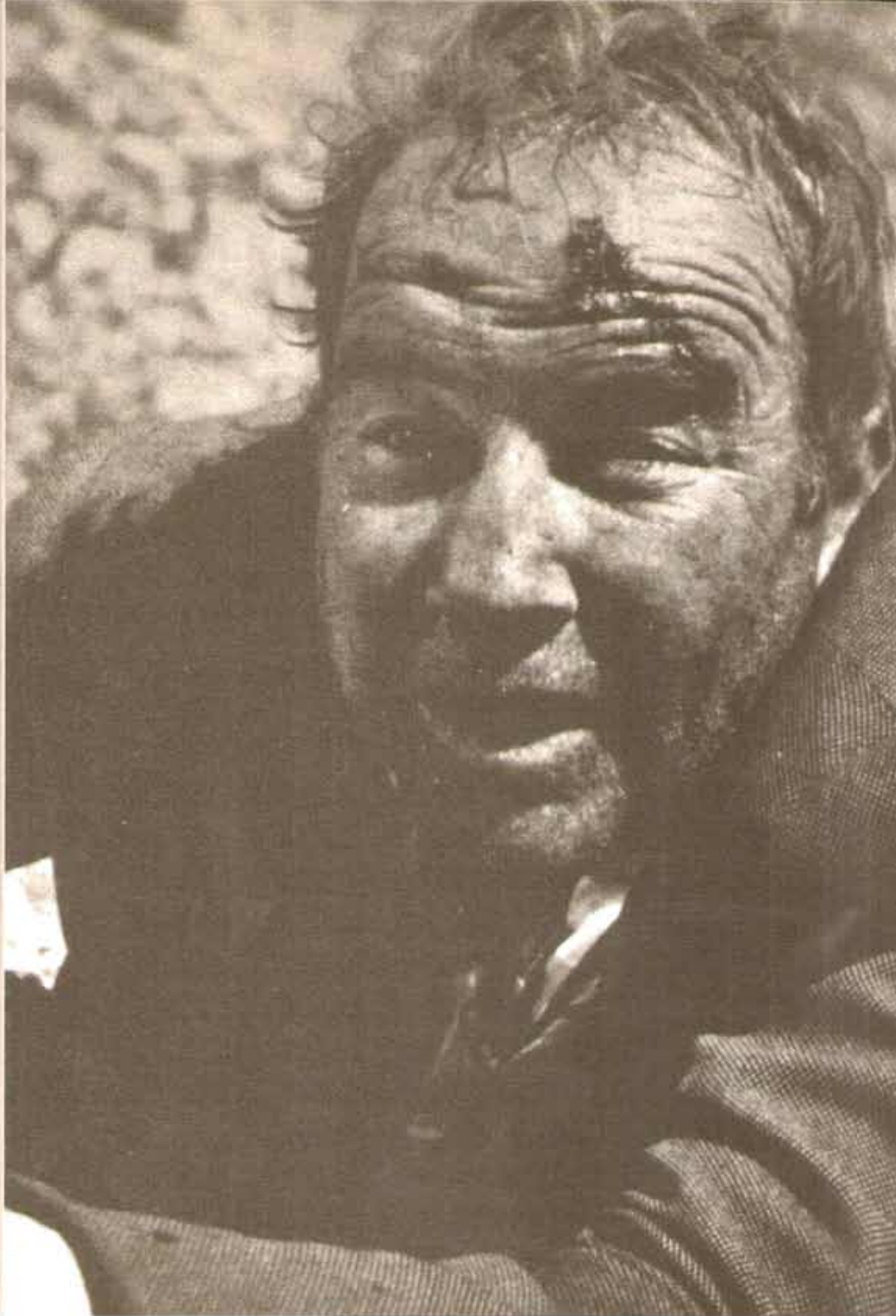
این نیاز برای رهایی از تعصب و عقاید جزمی و مقوله‌های از پیش تعریف شده و عاداتی که انسان را از مشاهدهٔ جهان بازمی‌دارند آرزویی است برای خلق دیدی نو، واقعیتی باز و مکشوف. و شاید همین نکته است که بیش از هر نکتهٔ دیگری فلینی و نئورئالیسم را به هم می‌آورد. هر دو مشغول انقلابی علیه سنتِ

معلول‌کننده، نهادینه‌سازی کورکننده و آگاهی غلط هستند. هنگامی که فلینی دربارهٔ آثارش سخن می‌گوید، می‌توان او را نمایندهٔ فیلمسازان نئورئالیست دههٔ ۱۹۴۰ شمرد: «بی‌شک موتیفی که بارها در آثار من تکرار می‌شود، تلاشی است برای رهایی از طرحهای متعارف... تلاشی برای اخذ واقعیت ضرباهنگ زندگی، گونه‌های حیات و فرودهای حیاتی که همه در مقابل شکل غیرواقعی زندگی قرار می‌گیرند. این نکته به عقیدهٔ من شالودهٔ همهٔ آثار من است.»

می‌توانیم نتیجه بگیریم که آثار فلینی در حس عمیقِ مسئولیت انسانی که تعبیر او را از خودش، از هنرش و از نقش هنرمند تغییر می‌دهد نهفته است. هنگامی که از ترسهایش پرسیده‌اند گفته است: «ترس من از سقوط است و رشد حجیم. خطی عمودی در روحانیت هست که از دیوصفتی به فرشته‌صفتی امتداد دارد و ما به پیمودن آن وادار شده‌ایم. هر روز، هر لحظه این خطر هست که به عمق دیوصفتی سقوط کنیم.»

هنر فلینی بیش از هرچیز تلاش است علیه سقوط، تعهدی است علیه نیروی جاذبه‌ای که به پایین می‌کشد، علیه مادیت و همه وزنه‌هایی که روح را به سقوط وامی‌دارند. هنر او تلاشی است در نمایش سفر انسان به ماورای دیو، که فلینی و ما را تازه می‌کند و با انقلابی مشترک در نازک طبعی‌مان به فرشته نزدیک‌ترمان می‌کند: «اینجا سرزمین هیچ کسان است... مرز بین دنیای حواس و دنیای ماورای حواس، اینجا قلمرو واقعی هنرمند است.» □

ترجمهٔ محمدعلی نجفی



ابهامِ هجو

□ نوشتهٔ ژیلبر سالاشا

چه تناقضی، پیچیدگی شخصیت فلینی را می‌توان تا حد چند سطر تنزل داد. فراموش نکنیم که فلینی پیش از آن که پیکرتراش بدنها، ذهنها و روحها شود، یک روال خطی را به کار می‌گرفت. در یک معنا، فلینی تا به امروز هم‌چنان کاریکاتوریست باقی مانده است، حتی در غنی‌ترین ابداعاتش بر سلولوئید.

منظورم این نیست که او محدود است. لومیر، تصاویری فراموش‌ناشدنی حک می‌دارد که بیش از همه به خاطر سادگیشان، یکّه بودند.

همین مطلب در مورد فلینی هم صادق است. برخی از انسان نماهای او از تخیلی طنزآمیز می‌آیند که ریشه در اعصار دارد با شخصیت حیوان‌نمای برخی از آدمهای فلینی، می‌تواند سرآغاز بررسی شگفتی باشد. گروه حیوانات، بی‌قرار و پرهیجان، منتظرند تا کشف شوند (اما نخواهید که بگوییم این گروه، روح فرانسیسکن خودِ فیلمساز را آشکار می‌کند).

برحسب تمایل خیال هرکس، هر آدم فلینی می‌تواند استعاره‌ای از حیوانی آشنا یا غریب باشد. جهان افسانه‌ای از میان صفحهٔ شفاف واقع‌گرایی سینمایی، می‌درخشد. جلسومینا یک سهره است، ایل ماتو خرگوش است، زامپانو تمساح است و ولگردها پنگوئن هستند. با کنکاش بیشتر در این سلسله، به آگوستوی سوسک، پیکاسوی توله‌سگ، اِمای چتر دریایی و سیلویای کره مادیان می‌رسیم که دورتادورشان را موریانه‌ها، پاپاراتزی‌ها احاطه کرده‌اند.

کسانی که این بازی یادایادی را دوست دارند، می‌توانند برداشت خودشان را داشته باشند. مشخصاً، من فهرست زیر را پیشنهاد می‌کنم: مرغهای دریایی، کرمهای شب‌تاب، چکاوکها، مارها، پلنگها، آفتاب‌پرستها، جغدها، کفش‌دوزکها، گرگها، ملخها و البته تمام خانوادهٔ پروانه‌ها. دیوار نگاره‌های فلینی، علاقهٔ آشکار او به خیال‌ورزی قرون وسطایی را می‌سازند. خوشبختانه او نه از نمادگرایی متناظر و نه از شگفتی سوءاستفاده می‌کند.

منظورم از آوردن این جملهٔ معترضه، تأکید تمایل ناخودآگاه طبیعیِ فلینی به استعاره‌های هجوآمیز است. او ابتدا آدمهایش را به شکل تقریبی شکل می‌دهد (طرحهای اولیه که پیش‌تولید هر فیلمی را تشکیل می‌دهد)، سپس بزک و لباسهای هنرپیشه‌هایش را به صورتی انتخاب می‌کند تا طرح تجسمی پیشین او را تجسد بخشند. آنهایی که قواعد خشک نئورئالیسم را حکم ازلی می‌پندارند، هیچ‌گاه این گناه کبیره را بر فلینی نبخشیده‌اند.

اما همهٔ اینها، تنها شمه‌ای از هجو فلینی و بیرونی‌ترین وجه آن است. فلینی با شکل‌دهی دوبارهٔ اشکال یا اغراق در یک خط، اولین گام را به سوی رمزگشایی عادتهای معین برمی‌دارد. ظاهر گروتسک آدمهای فلینی، که بدبینانه‌ترین یا مضحک‌ترین نمای اخلاقیات ما هستند به طور تلویحی این اخلاقیات را محکوم می‌کنند.

به این ترتیب، همهٔ بزک و دوزک و نمایش، نشاط مصنوعی زندگی، سرخوشی فرمایشی و خوش‌بینی از قبل تعیین‌شدهٔ وودویل، در روشناییهای واریته و ولگردها

به نمایش درمی‌آیند و به مسخره گرفته می‌شوند. شعبده‌بازها با لباسهای پرزرق و برقشان، بالرین‌هایی که پاهایشان را با هماهنگی بالا و پایین می‌برند، غرابت افسون‌شدهٔ این نمادیها که قرار است به عنوان راه گریزی به کار آیند ـ همه و همهٔ اینها را دوربین بی‌رحم فلینی شکار می‌کند. این پراکنده کنانِ سیار خیال، با آن تنهای لَخت و لباسهای ژنده، تنها جیره‌خوارانی پیش‌پا افتاده هستند که سخت می‌کوشند تا سرگرم کننده باشند و از این توهم لذت ببرند که به گروه هنرمندان تعلق دارند.

فلینی، بی‌رحمانه شکوهی را که پشت این نوع زندگی نمایشی وجود دارد، درهم می‌شکند و بیمارگونه می‌خندد. چرا که ورای این ریشخند، خشمی وجود دارد که در واقع چندان هم بامزه نیست.

دائماً با این رویکرد دوگانهٔ فلینی روبه‌رو می‌شویم؛ از یک سو، تنفری ناشی از روشن‌بینی و از دیگرسو، ترحم. می‌شود گفت که فلینی تمامی اخلاقیات ما را معلوم می‌کند، اما خود، به شخصه، کسانی را «نجات می‌بخشد» که قربانی، مجری یا آفرینندهٔ این اخلاقیات هستند.

فلینی بورژوازی روستایی (طبقه‌ای که در آن به‌دنیا آمده است) را با ملاطفتی احساسی به باد انتقاد می‌گیرد اما این ملاطفت به هیچ‌وجه توان مشاهدهٔ او را زائل نمی‌کند. پیونددهندهٔ میان مرزهای دوگانهٔ فلینی، غم است. زن و شوهر جبون شیخ سفید به واسطهٔ حماقت استوارشان ما را برمی‌انگیزند. گرفت و گیر ماجراهای آنها ما را می‌خنداند، چرا که این ماجراها، برملاکنندهٔ بیهوده‌ترین واکنشهای شهرستانیهای معمولی در چنان شرایطی است: این نظر که احترام آدم به ناچار باید به قیمت دروغهای پرمخاطره، ساده‌لوحی، تظاهر و همرنگی با جماعت، حفظ گردد.

در ولگردها، توصیف اخلاقیات بورژوازی بسیار ابهام‌آمیزتر است و مدافع این اخلاقیات آدمی است ثابت‌قدم اما کم و بیش ترحم‌انگیز. فروشندهٔ اشیاء مذهبی، کارمندی راکه متهم به خیانت به همسرش است، ارشاد می‌کند و آن هم با

لحنی که آدم سرودی مذهبی را بخواند که سرشار از فضایل سنتی است. به گمانم، فلیتی کم و بیش ریشخندآمیز، بیانیه‌ای اخلاقی را با خویشتن‌داریِ محض، ضبط کرده است.

به هر تقدیر، بگذارید به خطا نرویم کارگرها به خاطر از دست‌دادن آزادیشان، تحقیر نمی‌شوند ـ آن آزادی که کارگران آزاد یا ماجراجویان به‌عنوان شاهد محبوب کارنکردنشان، ارائه می‌کنند. حتی می‌توان ادعا کرد که برخی از «خوش‌نشینها» را امنیت پرآرامش حقوق ثابت، وسوسه می‌کند. مورالدو، به آسایش آیندهٔ کارگران جوان راه‌آهن، در قیاس با آیندهٔ بی‌شر و شور خودش غبطه می‌خورد.

مارچلو از حرفهٔ سادهٔ پائولا، درسی تازه می‌گیرد ـ وسوسه‌ای گذرا اما همچون تمام راه‌حلهای دیگری که به ذهن رؤیاپرداز تنبل خطور می‌کند، به‌سرعت «تحت فشار شرایط» فراموش می‌شود. تنها پیکاسویِ سرخوش، در کلاهبردار موفق می‌شود که بدون کوششی خاص، لذتهای زندگی خانوادگی را با وسوسه‌های بازیگوشی، ترکیب کند.

در هر ماجرا، آدمی پاک و منظم، بیشتر به نظر تهدیدآمیز می‌آید تا رهایی‌بخش. (سرنوشت پدر مارچلو، مثالی دیگر است). آدمهای فلینی، آشکارا از راه راست و باریک که به نظرشان یک دام است، دوری می‌کنند. با ملاحظهٔ همه جوانب، آدمهای او شیوهٔ زیستی را ترجیح می‌دهند که اگرچه آخر به تصلّب شرایین می‌انجامد، اما از قرار بسیار جذابتر است ـ زندگی برتر. توجه کنید که چطور آدمهای شبگرد هشت و نیم سرشان را گرم می‌کنند، دقت کنید که چه میزانسن وحشیانه‌ای بر حرکات همسایهٔ جولیتا حاکم است!

راه و رسم آنها چیست؟ این راه و رسم را یا بزرگی از خاندانی قدیمی یا یک تازه وارد، یک متخصص، یا یک مبلغ سادهٔ مذهب جدید ارائه می‌کند. معبدها بنا می‌شوند، راهبه‌های کوچک متعهدانه به کار خویش سرگرم هستند، کشیشان اعظم نیز مسئول حفظ محراب و نص صریح سرودهای مذهبی هستند و مراسم عظیم

است، کنیسه‌ها اعجاب‌آور هستند و آداب دعا چشمگیرند.

هنرپیشه‌ای در قلعهٔ شخصی خود، درون بالشها فرو می‌رود (شبهای کابیریا) و ستاره‌ای با حالات پیروزمند یک الهه از پله‌های هواپیما پایین می‌آید (زندگی شیرین). بازی در اوج ادامه می‌یابد؛ این بازی خاص آن نوع روشنفکرانی است که در مصاحبه‌های خبری اکثریت دارند، خاصِ تماشاگران خمیازه کش، خاصِ تازه به‌دوران رسیده‌های سرخوش یا خسته، یا برای آسهایی که روزگاری ثروتمند بوده‌اند و اکنون آرام، گام رقص را پی می‌گیرند اما فکرشان پیش برفهای سال پیش است.

فلینی، در پرداختن به عناصر جهان معاصر که به نوبهٔ خود در حال از هم‌پاشی است، فراموش نمی‌کند که خودِ او نیز بخشی از آن است. فرم او بر آن است که نهایت شناختش از چنین جهانی را با مخاطبش درمیان بگذارد. البته باید این نکته را روشن کنیم که قضیه فقط تصفیه حسابهای کهنه نیست. هرچند فلینی با ساخت زندگی شیرین و آشکار ساختن حسن و قبح جمعی مشخص، دشمنان فراوانی پیدا کرد اما به هیچ وجه در پی تحقیر فرد خاصی نبود. هجو او، به کلی دور از هدف ارضایِ خویِ تهاجمیِ تماشاگران خسته است.

فلینی از طریق توصیف شخصی دهقانی طمّاع، زوجی فاسد، دلقک‌هایی لاف‌زن، اشرافی عیاش و شیادی مغرور است که حرص و طمع، رذالت روحی، بی‌هدفی و فساد را نشانه می‌رود.

با مذهب هم به همین طریق برخورد می‌شود. وضعیت فلینی با روحانیون، تضادی اساسی را آشکار می‌کند. در نظر اول، به سادگی می‌توان وسواسهای ریشه‌دار شاگرد سابق مدرسه‌ای مذهبی را بازشناخت. بسیاری از جزئیات گزنده‌ای که واضح است از خاطرات فلینی نشأت گرفته‌اند، بیانگر احترام مضحکه‌آمیز و ریاکارانه‌ای است که فلینی از هر فرصتی برای تاختن به آن سود می‌جوید. انباری که پر است از گل سرخ، شمع و صلیب ـ این نمادهای مذهبی تهی شده از معنی ـ به کنایه اسباب نخستین شغل رهبر روحانیِ ولگردها است. در

حیاط خلوت همین انبار شبه سورئالیستی که پر است از باسمه‌های قدیسین، جوان بدِ تغییرناپذیر می‌کوشد که همسرِ ولی‌نعمتش را اغواکند، آن هم همسری که خود از پیروان متعصب فرقهٔ پنه‌لوپ است.

حقهٔ مورد علاقهٔ کلاهبرداران در کلاهبردار تغییر لباس است، به شکلی که شبیه به کشیشها شوند تا اعتماد دیگران را جلب کنند. این کلک، بسیار ساده است. همه می‌دانند که در کشورهای مسیحی قدیمی، خرقهٔ کشیشی، حکمِ جواز عبور را دارد. علاوه بر این، فلینی از اجرای این بازیِ قیاسهایِ مضحکه‌آمیز، لذت بصری می‌برد. صرف دیدن این کلاهبردان در لباس مبدل کشیشی، به خودیِ خود بسیار مفرّح است. اما زمانی که سخنان این کشیشهای تقلبی را گوش می‌کنیم، درمی‌یابیم که در آستانهٔ هجوی از پیش‌اندیشیده، قرار گرفته‌ایم. باج‌گیری پنهان ازعواطف، ذاتِ طمّاع قربانیان کلاهبردارها در واژه‌هایی مبدل، منطقِ آزارندهٔ برخی مناسک مشخص را می‌رساند.

هجو بسیار قوی است. متظاهرینی که این هجو را توهین‌آمیز می‌دانند، به احتمال قوی، واکنش مرد جوانی را فراموش کرده‌اند که حتی در ساحت معبد، باز هم از به کار گرفتن شلاقش، پرهیز نمی‌کند.

گونهٔ معصومانه‌تری ازکفرگویی، به فصلی از زندگی شیرین سززندگی می‌بخشد. در این فصل، آنیتا اکبرگ ـ ستارهٔ نامی ـ از پله‌های گنبد پتر قدیس بالا می‌رود. این موجود جذاب، برای همرنگ شدن با محیط، به کج سلیقگی لباسی را بر تن کرده است که نسخهٔ بدل جامهٔ کشیشی است و اندام تحریک‌آمیز او را قالب می‌گیرد و گوییدوی نگون‌بخت که اسیر خاطرهٔ شکنجه‌گران روحی (آموزگاران جوانیش) است، با لحن یک اسقف پی مخاطب می‌گردد که بیش از آن که اثرگذار باشد، خنده‌دار است.

زمانی که روح به چنان درجه‌ای از کفر رسیده باشد، وجوه بیرونی مذهب بدل به زینت می‌شوند، کنجکاویهایی تصویری که در عین حالی که انسان مجاز است به آن بخندد، به او گوشزد می‌شود که به آن اطمینان نکند. اما حتی جدی‌تر از این،

جلوه‌های غم‌انگیز ایمان، با آن خلوص ساده‌لوحانه‌شان، می‌توانند به انحرافاتی خطرناک بیانجامند. گونه‌ای خرافات وحشیانه جمعیت مجنون را تسخیر می‌کند؛ دعاخوانیِ مقدس به اوراد جادوگرانهٔ قبیله‌ای بدل می‌شوند.

پیش از این روندی را مطرح کردم که در جاده سبب به هم پیوستن توده‌های مؤمن پشت نشانهای مقدس با آدمهای سیرک می‌شود. ملاقات این دو گروه، تصادفی نیست. البته فضای این هذیان شبه‌اسطوره‌ای در شبهای کابیریا بسیار مشخص‌تر است. مراسم «عشق الهی» در واقع بروز وحشیانهٔ یک فریاد جمعی طولانی است، رها از هر نوع قید و بند آداب انسانی، از هر نوع تنش. پدیده‌ای آزارنده، فریاد انسانهایی که خود را یکسره تسلیم بدوی‌ترین غرایزشان کرده‌اند. زندگی شیرین توصیف خشن‌تری است از همین پدیده در فصل طولانی معجزهٔ دروغین. به خاطر آن که دو کودکی که آشکارا تظاهر می‌کنند مدعی دیدن مریم مقدس هستند و مطبوعات و تلویزیون قضیه را تا حدی اغراق‌آمیز دامن زده‌اند، و والدین این دو کودک «برگزیدهٔ» خودگُزیده امیدوارند که از این بارش، سودی مادی ببرند، جمعیت عظیمی از ساده‌لوحان و کنجکاوان گرد هم آمده‌اند. تماشاگران ـ سرشار از هیجان ـ آرزومند آنند که شاهد معجزه‌ای دیگر باشند و سراسیمه گرد چیزی که می‌تواند جسدی گرانبها باشد، جمع می‌شوند. انتظار از حد طاقت، بیرون است؛ جمعیت رفته‌رفته وحشی می‌شود. رگباری شدید، مؤمنان هیجان‌زده و نیز نمایشیان را پراکنده می‌کند. همهٔ قضیه، شکستی است عظیم ـ کودکی بیمار، به عوض آنکه معجزه‌آسا معالجه شود، سحرگاه می‌میرد.

فلینی به هنگام بررسی بی‌پردهٔ سنتهایی معین، هر آداب و ترتیبی را کنار می‌گذارد. تظاهر به مذهبی‌بودن، خرافات ساده‌لوحانه‌ای که مورد سوءاستفادهٔ سوداگران بدنهاد قرار می‌گیرد، پیش‌پاافتاده بودن گونه‌ای اجتماعی از مسیحیت، بی‌اهمیت‌بودن تودهٔ گله‌وار و ناتوانی چوپانها همه و همه نشانه‌هایی از فساد مذهبی هستند که فلینی از افشا کردن آنها لذت می‌برد.

به این ترتیب، جزئیات کنایه‌آمیز یا یک صحنهٔ طولانی پرهیجان می‌تواند به

توانی هیولاوار دست یابد. فلینی، مجذوب اشتیاق خویش، همهٔ حرمتها را کنار می‌گذارد و به روند مخاطره‌آمیز افسانه ـ کمدی فارس دست می‌یازد.

به‌عنوان مثال، طرح او در بوکاچو ۷۰، «وسوسه‌های دکتر آنتونیو» قابل ذکر است. پیوریتانیسم شدید قهرمان ترحم‌برانگیز آن، به جنون ـ به معنی دقیق کلمه می‌انجامد ـ و به این ترتیب نخستین صحنه‌های حقیقتاً «غیرواقعی» فلینی پدید می‌آیند. هجو اخلاقیات ظریف و خرده‌بورژوایی یک خشکه مقدس سرکوب‌شده، به شکل مطایبه‌آمیز بروز می‌کند که می‌توان گفت اثر آن، دست‌کم بحث‌انگیز است. دستمایهٔ فلینی، چه واقعیت باشد و چه خیال، هجو او حاوی ابهامات مشخصی است. آشکارا، او از ما توقع دارد که در احساس نفرت او به هنگام توصیف خلافکاریها، شریک شویم. در همین حال، او چنان به چیزی که می‌توانیم آن را قربانیان «فردی» بنامیم، یا به تبعات جرم نزدیک می‌شود که ناخودآگاه جای دادستان و وکیل مدافع عوض می‌شود. به این ترتیب، او در فیلمهای پیاپی، هیچ‌گاه از این تقاضای مکرر دست برنمی‌دارد که حقایق مشخصی را نیز در نظر داشته باشیم. بی‌هدفی، جنایت، فساد انگل‌بودن، خرافات شرمساری یک فرد یا یک گروه همچون غده‌ای پنهان رشد می‌کند درست است که چنین گلهایی سمی هستند، اما رایحه‌ای دلربا از خود می‌تراوند. و هرچه ما شکل‌گیری خلاقانهٔ جهان فلینی را پی می‌گیریم، او ما را بیشتر و بیشتر به فرو دادن این رایحهٔ دلربا، حتی تا سرحد تهوع مجبور می‌کند.

اما آیا انحرافات اخلاقی یا روانی وسیله‌ای در دستان فلینی نیستند تا او بتواند خیالهای مگو را فرا یاد آورد و آزاد سازد؟ حرمسرای هشت و نیم، حواریون گوییدو و وسوسه‌های جولیت به همان اندازه که لذت‌جویی خودمحور را بیان می‌کنند، بیانگر دفاع از خود نیز هستند. با این همه، رؤیای شهوانی، به ناگاه تا حد کابوسی شبانه تنزل می‌یابد. □

ترجمهٔ شهراد تجزیه‌چی

رقص ابدی

❑ پیتر هارکورت

«من "نظریه درک فیلم" را دوست ندارم. من به نگاه منطقی و عقل‌گرایانه به یک اثر هنری نیز باور ندارم. فیلم یا چیزی برای گفتن دارد یا ندارد. اگر فیلمی موفق به برانگیختن شما شد که دیگر نیازی به تفسیر آن نیست، در غیراین صورت هیچ تفسیری از فیلم نمی‌تواند موجب برانگیختن شما شود.»

فدریکو فلینی

اگر هشت و نیم به عنوان بهترین و در عین حال «خاص»ترین فیلمی که تاکنون فلینی خلق کرده است، شناخته می‌شود، به‌واسطهٔ حساسیت شخصیِ فلینی نسبت به صداها و تصاویری است که دیالکتیک موشکافانه‌ای از آنها نیز در فیلم جاری است. در سطح زیرین تکنیک خیره‌کنندهٔ فیلم و همکاری پیچیده جیانی دی

ونانزو و پیرو گراردی ـ تنها به قصد اشاره‌ای به عوامل فنی فیلم ـ دلالت درونی موجود در کانون فیلم از پیچیدگی و دشواری خیره کننده‌ای برخوردار است. فیلم نگرشهای انتقادیش نسبت به سینما را در شخصیت گوییدو آنسلمی که شباهتهای زیادی با فلینی دارد، نشان می‌دهد؛ با این تفاوت که گوییدو از ساختن فیلمش عاجز است، در حالی‌که فلینی هشت و نیم اش را خلق کرده است.

تمامی عناصر پیشین آثار فلینی در این فیلم حضوری دوباره دارند. ترکیبی از توصیف عینی و دقیق کنشهای بیرونی افراد که قبلاً در ولگردها اجرا شده است، به علاوهٔ واکنشهای نیمه‌استعماری و شگفت‌انگیزی که در جاده حضور داشته‌اند. ما هنوز نسبت به زندگی احساس مشترکی ـ به عنوان جستجو و تکاپویی بی‌پایان در خلأیی بی‌انتها ـ داریم. اگرچه در فیلم شاهد قطبهای قرینه‌ای هستیم که عمدتاً در دو قطب کلاودیا و ساراگینا تجسم یافته است و به‌نظر می‌رسد اشاره‌ای نمادین به شکاف میان تصورات اثیری ـ کلاودیا ـ و زمینی ـ ساراگینا ـ هم باشد، اما در کلیت فیلم قضایا به سادگی تقسیم‌بندی فوق نیست. هم ساراگینا و هم کلاودیا در وجوه متفاوتشان دارای جنبه‌های مادرانه‌ای هستند. تنها این کلیسا است که بر گناهکار بودن ساراگینا پافشاری می‌کند. معصومیت و گناه به عنوان سویه‌های مخالف نشان داده نمی‌شود. اما علاوه بر این تأثیرات و درونمایه‌های آشنا، فیلم ساختار جدلی و خودنقادانه‌ای را پیش می‌کشد که موفق به بازآفرینی تمامی این عناصر در واقعیتی کاملاً قطعی می‌شود.

این ساختار را به راحتی می‌توان با نگاهی دقیق به فصول نهایی فیلم مورد ارزیابی قرار داد. در طول فصل «آزمون صدا» گوییدو با نگرانی مشغول تماشای تلاش بازیگرانی است که در حال ارائهٔ تصویری ناقص و متفاوت از زندگی شخصی او هستند؛ تصویری که وی با مشاهدهٔ آن به لحظه‌ای بحرانی می‌رسد. دومیر دوست روشنفکر، فیلمنامه‌نویس و دستیارش به شخصیتی مزاحم تبدیل می‌شود و گوییدو در تصوراتش او را به دار می‌کشد. لوییزا که شاهد نمایش زندگی خصوصیش بر روی صحنه است تحملش را از دست می‌دهد و با ناراحتی از

استودیو خارج می‌شود. سپس کلاودیا وارد می‌شود.

ما پیش از این چند بار او را در تخیلات گوییدو دیده‌ایم ـ گاهی در هیبت پرستار یا مادر که داروی گوییدو را در چشمهٔ آب معدنی برایش می‌آورد و تختخوابش را مرتب می‌کند و گاهی در هیبت معشوقهٔ ایده‌آلش که او را از هرزگیهای جسمانی معشوقهٔ واقعیش کاملا رهانیده است ـ در شکل کنونی کلاودیا هنگامی که در بستر دراز کشیده و خودش را نوازش می‌کند، موهایش را بر روی شانه‌هایش رها کرده است و در حالی که لبخندی ملیح بر لب دارد از علاقه‌اش به مراقبت و سر و سامان دادن به گوییدو صحبت می‌کند. حقیقتاً او بیشتر به معشوقه‌ای رؤیایی می‌ماند تا همسری واقعی. اما این اولین باری است که او در دنیای واقعی گوییدو و در شکل بازیگر مورد نظر این فیلم غریب ظاهر می‌شود. کلاودیا و گوییدو با اتوموبیل از استودیو خارج می‌شوند. کلاودیا پشت فرمان می‌گوید که راه را بلد نیست.

گوییدو به ناتوانیهایش به عنوان یک هنرمند و عجزش در دستیابی به موضوع مورد نظرش، انتخاب یا رد آن می‌اندیشد. با نگاهی دقیق به این فصل بر تعادل ساختاری موجود در آن پی می‌بریم. گوییدو با ناامیدی و درحالی‌که باریکه نوری تنها چشمانش را در تاریکیِ ماشین قابل رؤیت ساخته است می‌پرسد: «تو می‌توانی چیزی را انتخاب کنی و به آن پایبند باشی». در حالی که کلاودیا صرفاً لبخندی طنازانه بر لب دارد و با کنایه‌ای فلینی‌وار می‌گوید: «من راه را بلد نیستم».

آنها به مکانی که به محله‌ای روستایی و متروکه می‌ماند می‌روند. «کیریکو»ی نقاشی وارترین تصویر فیلم که عملاً یکی از واقعی‌ترین فصول فیلم نیز است، لحظهٔ نزدیک‌شدن به چشمه است ـ برخلاف آنکه صدای آب را می‌شنویم، آن را نمی‌بینیم ـ آنجا در سکوتی ناگهانی و در پنجرهٔ طبقه‌بالا، کلاودیای خیالی را در هیبت مادر ـ پرستار می‌بینیم. در لباسی سفید با سیمایی نورانی که چراغی نیز در دست دارد و سپس از پله‌ها پایین آمده و میزی را در آن مکان متروک می‌گذارد و سپس سکوت صحنه با پرسشهای کلاودیای واقعی شکسته می‌شود: «بعداً چه

می‌شود؟»). فلینی ـ آنسلمی در مورد نقش الههٔ زنانه فیلمش که می‌بایست از ماهیتی زن ـ کودک برخوردار باشد صحبت می‌کند ـ همان‌طور که مارچلو سیلویا را در زندگی شیرین تصور می‌کرد ـ آنها از ماشین پیاده می‌شوند. کلاودیا ناخشنودیش را از سرد و متروکه بودن محل ابراز می‌کند. در عوض گوییدو می‌گوید که اینجا را دوست دارد. سپس گوییدو سعی می‌کند توضیح دهد که هیچ نقشی برای او در این فیلم ندارد. چرا که هیچ زنی توان نجات هیچ مردی را ندارد و چرا که «من نمی‌خواهم دروغ دیگری را به تصویر بکشم». در این میان کلاودیا که در حال‌گوش دادن به صحبتهای گوییدو است، در میان صحبتهای او سه‌بار می‌گوید: «چون‌که تو دوست‌داشتن را بلد نیستی». اما هنگامی که گوییدو از ساخته‌شدن فیلم قطع امید کرده است و در حال صحبت کردن در این مورد است، دو ماشینی که با سرعت به آنجا می‌آیند، اعلام می‌کنند که ایدهٔ جدیدی برای ساختن فیلم یافته‌اند. هرج و مرج و آشفتگیِ کنفرانس مطبوعاتی آغاز می‌شود. در اینجا تا اندازه‌ای ـ در فصول پیش بیشتر ـ فلینی تردیدهای عجزگونهٔ گوییدو را چنان به تصویر می‌کشد که گویا این انگیزه‌های متناقض گوییدو است که او را پیش می‌برد. همه از او خواستار توضیحاتی هستند که او از دادن آنها عاجز است و این در حالی است که چهرهٔ عبوس مردی آمریکایی رو به دوربین ظاهر می‌شود و با خرسندی اظهار می‌کند که وی چیزی برای گفتن ندارد.

تصاویر گذرا و سریعی از کلاودیا و لوییزا را در لباس عروسی می‌بینیم که برای لحظاتی ذهن گوییدو را از ناآرامیهای پیرامونش پرت می‌کند. اما زمانی که شخصی اسلحه‌ای را در جیب او می‌گذارد، گوییدو به زیر میز می‌رود؛ به گونه‌ای که گوییدوی خردسال در حال گریز از حمام را به خاطر می‌آوریم. سپس روی زمین دراز می‌کشد و خودکشی می‌کند. او پیش از مرگ فریاد می‌کشد: «چه رمانتیسم علاج ناپذیری». و سپس تصویری گذرا از مادرش در کنار دریا و سپس صدای شلیک و در پایان سکوتی همراه با زوزهٔ باد.

در این لحظه فصل پایانیِ فیلم آغاز می‌شود. چکیده‌ای از دلالتهای معنایی

فیلم، که ضمناً چکیده‌ای از درونمایهٔ تمامیِ آثار فلینی نیز است. اجزای دستگاه عظیم اوراق‌شدهٔ پرتاب موشک که بدون استفاده به نظر می‌رسد، نتیجه همهٔ ساختارهایی است که قبلاً در فیلمهای فلینی دیده‌ایم. ساختاری که ظاهراً بیهوده به نظر می‌رسد. دومیر مدام دربارهٔ دانش تصاویر صحبت می‌کند: «جهان مملو از زواید است، از بین بردن آنچه غیرضروری است، جایزتر از خلق آن است.» در این فیلم دومیر گویا «خودِ» منطقی‌تر فلینی را ارائه می‌دهد. خودی که در این سالها آماج حملات انتقادیِ منتقدانی قرار گرفت که وجد بی‌قید و بند و غیرمنطقیش نکوهش کردند. اما فلینی همچون استانیز در زندگی شیرین، یک ویرانگر است، تا سازنده. در همان لحظه او متوجه می‌شود که این نوای تحلیل‌گر منطقی، تنها ندای زندگی‌اش نیست. در تمام لحظاتی که دومیر در حال بحث در مورد بی‌معنایی خلق زواید است، شخصیت دلقکی دوجنسی که نقش مهمی در تمامی آثار فلینی ایفا می‌کند، ظاهر می‌شود. شخصیتی که به نظر می‌رسد تنها به صرف دلقک بودن و به‌خاطر سرگرمی و بدون هیچ مفهوم و منظور خاصی ارائه می‌شود. او لبخندی می‌زند و می‌گوید: «کمی صبر کن! ما برای شروع آماده‌ایم. برایتان آرزوی موفقیت می‌کنم.» تمامی اینها گویای آن است که فلینی برخلاف تمامی انتقادات منطقی و تحلیل‌گرانه نسبت به آثارش، نمی‌تواند خود را از باورهایش برهاند. انتقاداتی که او را به حق نقطهٔ مقابل زندگی به شمار می‌آورد. پس باید چیزی درونی و عمیق در وی باشد که او را در برابر تمامی این انتقادات بیشتر راسخ نگه دارد؛ چیزی که فراسوی اندیشه و تفکر باشد و آن آفرینش هنری است. آفرینشی که تداومش صرفاً از خودش ناشی می‌شود؛ همان‌گونه که دلقکها و یا بندبازها باید نمایش پیچیده و دشوارشان را بدون هیچ مفهوم خاصی دنبال کنند.

به دنبال آن، تصویر دیگری از کلاودیا، سارا گینا و سپس والدینش را در لباس سفید می‌بینیم که در سکوت کنار دریا، که تنها صدای باد آن را همراهی می‌کند، سرگردانند و بعد لویزا نمایان می‌شود که به نظر می‌رسد به خاطر شرم و ناراحتی است که سرش را پایین انداخته است. در اینجا گوییدو در حال بازگویی تجربه

عشقی خود نسبت به همهٔ موجوداتی است که تا کنون شناخته است و تلاش می‌کند تا زیبایی و صفای این احساس را نزد لوییزا بیان کند؛ حتی زمانی که بر بی‌ارزش بودن خویش پی می‌برد:

«لوییزا، نمی‌دانم. من به جستجویش برآمدم، اما آن را نیافتم. تنها به صرف آنچه که در ذهنم می‌گذرد، چگونه می‌توانم بدون احساس شرم به تو بنگرم... مرا همان‌طور که هستم بپذیر.» و لوییزا درست زمانی که به نظر می‌رسد به خودفریبی و نمایشی‌بودن احتمالیِ تمامی این حرفها پی برده است، سعی می‌کند تا فارغ از تمامی احساسات زنانه و بدون در نظر گرفتن صحبتهای گوییدو وی را بپذیرد: «من نمی‌دانم که حرفهایت واقعیت دارد یا نه اما به هر حال سعی خود را می‌کنم.» بنابراین بار دیگر آثار قلبتی با مایهٔ رستگاریِ حاصل از بخشش برخوردار است. انسانها حتی نالایق‌ترینشان هنوز امید به رهایی دارند. از این اقرار و پذیرش، از این مجادلهٔ عشق‌زمینی کمال‌نیافته، معجزهٔ خاصِ فلینی حاصل می‌شود، معجزهٔ خودسازی دوباره که تداوم زندگی را ممکن می‌سازد.

همچون سه نوازندهٔ سیرک در زندگی شیرین، در این فیلم نیز دستهٔ کوچک مشابهی نمایان می‌شود. با صفوف افقی خاصی که در فیلم دیده می‌شود، به صحنهٔ سیرک قدم می‌گذارند تا از گوییدو فرمان بگیرند. رئیس سیرک، این تجسم میل به زندگی، بلندگویی را به گوییدو تحویل می‌دهد، بی‌آنکه ما از علت آن مطلع باشیم. از اوج ساختمان عظیمی که به شکل فوق‌العاده‌ای در فیلم طراحی شده تا پلکان پهناور و عظیم آن ـ همچون شیخ سفید از آسمان ـ تمامی انسانهایی را که در فیلم دیده‌ایم به دسته ملحق می‌شوند و سپس دور صحنه مشغول رقص می‌شوند.

در فصل پایانی توجه خاصی به والدین گوییدو، به کاردینال و حتی به کارلا که نشانه‌های خاصی را برای تفسیر فصل پایانی به ما داده، مبذول می‌شود: «شما همگی در تلاش هستید تا به من حالی کنید که بدون شما کاری از دستم ساخته نیست.» اما گوییدو او را به همراه بقیهٔ گروه به آن صحنهٔ جادویی رقص می‌برد، همان‌گونه که قصد دارد تا همسرش را نیز به آن جمع ملحق کند. لوییزا که شخصاً به

کسی نگاه نمی‌کند، به عنصر آشفتگی حاکم در فصل پایانی خاتمه می‌دهد. گویا قبلاً از اینکه زندانی تخیلات همسرش شده، بیزار است؛ هرچند که اجازه می‌دهد توسط گوییدو به صحنهٔ رقص هدایت شود. به دنبال آن شاهد تصویر صحنهٔ سیرک یا دستهٔ کوچکی را که در مرکز آن مشغول رقصند، هستیم. سیرکی که در زندگی فلینی از مفهوم خاصی برخوردار بوده و نقش مهمی را در آثار وی ایفاء می‌کند و بنابراین در اینجا سیرک، استعاره‌ای از آخرت می‌شود؛ نمادی کهن از کلیسای مسیحی که پیش‌تر توسط دانته خلق شده بود و همچنین کمال تصویری پایانی را داریم که از حرکتی فاقد جهت و هدف برخوردار است: رقص ابدی. □

ترجمهٔ مازیار اسلامی

خودآگاهی و فردیت

فرانک بورک

من به دو دلیل زندگی شیرین را به مثابهٔ نتیجهٔ مطالعهٔ فیلمهای اولیهٔ فلینی برگزیده‌ام: اول اینکه فیلمِ بعد از زندگی شیرین، یعنی هشت و نیم، نمایانگر یک تغییر بنیادی در سبک و تکنیک است. هشت و نیم ژانر جدیدی از فیلمسازی را رقم می‌زند و به معرفیِ دهه‌ای (۱۹۶۳ تا ۱۹۷۲ ـ از هشت و نیم تا رُم) می‌پردازد که طی آن فلینی بی‌هیچ نفی موجود درفیلمهای اولیه‌به‌روندآزادیِ تخیلی می‌پردازد.

به‌علاوه زندگی شیرین خلاصهٔ مرحله‌ای منسجم از پیشرفت است که از روشناییهای واریته تا شبهای کابیریا، امکان وجود زندگی خلاق را به آهستگی نمایان می‌کند و در پایان به این امکان بال و پری بیشتر می‌بخشد.

از روشناییهای واریته تا شبهای کابیریا

در فیلمهای نخست، حرکت به‌سوی یک تجربهٔ خلاق با رشد خودآگاهی

شخصیتهای اصلی بیان می‌شود. شخصیت‌های دو فیلم اول ـ روشناییهای واریته و شیخ سفید ـ چنان به عرف و سنت و توهماتی که دیگران برای آنها ساخته‌اند وابسته هستند که از زندگی خودآگاه ویژه یا هیچ بهره‌ای ندارند یا چنان بهرهٔ اندکی برده‌اند که می‌توان آنها را به‌هیچ گرفت. شکستِ هوتس در این حقیقت انعکاس می‌یابد که چکو در فیلم روشناییهای واریته و ایوان در شیخ سفید در لحظاتی مهم از داستانشان همین خودآگاهی را از دست می‌دهند. این حقیقت همچنین با «بیماری سر» نشان داده می‌شود که با بستری‌شدن ایوان و واندا در تیمارستان در پایانِ شیخ سفید به اوج خود می‌رسد. اولین جهش واقعی به‌سوی احیاء و آگاهی در ولگردها به‌وقوع می‌پیوندد که طی آن مورالدو به جای جذب شدن در دنیای متعارف خود وضعیتی انتقادگونه به آن دارد. بینش داورانهٔ او حاکی از تمایلی است برای وجودی که خود آن را تبیین و تعیین می‌کند. به‌علاوه فراموش‌کردن گذشته، شهر و دوستانش ممکن است ـ تحت شرایط بهتری ـ انعکاس آن خودآگاهی باشد. درواقع، این دقیقاً همان کنش منفی است که بر پایه‌اش خودآگاهی بنا می‌شود:

> ***خودآگاه شدن، حتی آگاه شدن، با «نه» گفتن آغاز می‌شود ... و هنگامی‌که کنشهایی را که آگاهی و خود بر آنها بنا می‌شوند به‌دقت می‌کاویم، بی‌شک پی می‌بریم که همگی کنشهایی منفی هستند. تمایز یافتن، تمیز دادن، مشخص کردن، جدا شدنِ خود از بافت اطراف ـ این کنشها، کنشهای منفی اساسی به‌شمار می‌آیند.***

اگر چه کنش واپس زدن مورالدو در نهایت به نفع او عمل نمی‌کند، اما به مصرف یک الگوی رفتاری در نظام فکری فلینی می‌پردازد؛ و این الگو هنگامی که کابیریا از فحشای دوباره از نو از خانه‌اش و گذشته‌اش روی برمی‌گرداند تا بمیرد و به‌عنوان وجودی منسجم و آزاد دوباره از نو زاده شود در عمل است.

بنگاه ازدواج نشانهٔ جهش بعدی است. شخصیت اصلی داستان به‌عنوان یک

خبرنگار نسبت به سایر شخصیتهای فلینی باهوش‌تر و از قوهٔ نطق بهتر و دقیق‌تری برخوردار است. او راوی داستان فیلم نیز هست و با بازگویی داستانش در کنشی بسیار آگاه و ذهنی درگیر است. و از همه مهمتر، هدف او آشکارا تعریف داستانِ رشد آگاهی با مواجههٔ او با رزاناست.

اگر چه داستان خبرنگار در نهایت کنایه‌آمیز است و او توهم خودآگاهی را جایگزین واقعیت می‌کند، اما فیلم اولین نشانهٔ ظهور فعالیت هوشمندانه و خودآگاهی به‌عنوان یک موضوع مورد توجه نزد فلینی است. این روند به فیلم جاده می‌انجامد که طی آن جلسومینا اولین شخصیتِ فلینی است که احیای واقعی را تجربه می‌کند. به‌علاوه، جاده نسبت به بنکاه ازدواج داستانِ ژرف‌تر و جامع‌تری از آگاهی است که بر پیامدهای تراژیک دنیایی تأکید دارد که در آن هوش خلاق به‌وجود می‌آید؛ سرکوب می‌شود؛ واپس‌زده و در نهایت نابود می‌شود.

از فیلم کلاهبرداری به بعد، موضوع مورد توجه فلینی دیگر به‌وجود آمدن و رشد مقطعی آگاهی نیست، بلکه او به سرکوبی آگاهی توجه دارد که کاملاً زنده و پویاست. پریشانی و اضطرابِ همیشگیِ آگوستو نشانهٔ اوج آگاهیی است که در سایر شخصیتهای فلینی وجود ندارد. ظاهر عبوس او و عدم تمایلش برای ایجاد ارتباط با مردم نیز معلوم می‌کند که آگوستو سعی دارد با آگاهی عریبی که درونش شعله‌ور است برخورد نکند. درواقع، او با در دست داشتن آگاهی و مخالفت به پذیرشِ وجود آن، تا اینجا پیچیده‌ترین شخصیت فلینی است، و البته مبتکرترین؛ او همیشه روشهایی تازه برای فرار از خودآگاهی می‌سازد. نبوغِ آگوستو در مخفیکاری، اصلی‌ترین دلیل عدم پذیرش فیلم توسط منتقدان و تماشاگران است. او چنان دور از ذهن به‌نظر می‌رسد که تماشاگران نکات آشنای کمی بین خود و او می‌یابند. با ظهور فیلم و شخصیت آگوستو، مسئلهٔ محوری داستانِ فلینی دیگر نبودن یا ابطال آگاهی نیست، بلکه تلاش تبدیل آن به نیرویی آزادکننده است، تا دیگر نیرویی مخرب و بیگانه وجود نداشته باشد.

چنین تلاشی را می‌توان در شبهای کابیریا دید. کابیریا همچنین دارای توانایی

جلسومینا در احیای حقیقی و انسجام عمل آگوستیو است. به‌علاوه، او خلاقیت واقعی و ویژهٔ خود را نیز دارد.

رشد به‌سوی آگاهی کامل به‌روشنی رشد فردیت است. جهش اول زمانی روی می‌دهد که شخصیت‌های زندانی در عرف و روزمرگیِ فیلمهای روشنایی‌های واریته و شیخ سفید راه را برای مورالدو باز می‌کنند. مورالدو به عنوان اولین شخصیت منزویِ فلینی لحظه‌ای در فردگرایی بیگانه‌اش راهنمایی می‌شود؛ لحظه‌ای که طی آن شخصیت‌ها بی‌ریشه و منزوی هستند. پس از مورالدو که هیچگاه از شهرش رها نمی‌شود، خبرنگارِ بنگاه ازدواج وارد صحنه می‌شود که ریشهٔ گذشته‌اش کاملاً بریده می‌شود و تنها در رم است. ولی او نیز در رم نهادینه در چنگال حرفهٔ متعارفش اسیر می‌ماند. پس از او قهرمانان پیشاهنگِ جاده ابتکار عمل را در دست می‌گیرند که نه خانه‌ای دارند و نه خانواده‌ای، و حرفه‌شان آنها را به حاشیهٔ جامعه می‌کشد. آگوستو به‌عنوان فردی گناهکار، منزوی‌ترین شخصیت فیلم است که حتی حاشیه‌ای هم نیست و می‌توان او را کاملاً مطرود شمرد. همان‌گونه که شخصیتها بیگانه‌تر می‌شوند اوقات بیشتری را در زندان صرف می‌کنند: زامپانو چند روزی در زندان است و آگوستو بیشتر. تا اینجا «روند فردی‌شدن منفی» به اوج خود رسیده است. تنها راه حل بجز تکرار همان داستان و همان شخصیتها، داستانِ کابیریاست: باز یکپارچگی فرد بیگانه با دنیایی که آن را پشت سر نهاده است.

جالب است که پیشرفتِ شخصیتهای فلینی ـ هم برحسب آگاهی و هم برحسب فردیت ـ همان‌گونه که یونگ و طرفدارانش ممکن است بگویند، نمونه‌ای کلاسیک از تمایز خود و رشد شخصیت به‌دست می‌دهد. شخصیتهای فلینی (که آینهٔ خود هستند) به‌تدریج خود را از زندان جهانِ «بطنی» وجود ناخودآگاه رها می‌کنند. آنها خودمختاری خویش را می‌جویند؛ تمامیت خویش را برخلافِ جهان تبیین می‌کنند و به وضعیت قطبی‌بودن افراطی می‌رسند. سپس جهش به سوی فردی شدن محقق می‌شود و طی آن قطبی‌بودنِ خود و دیگران محو شده، تمامیت کسب

می‌شود. البته فلینی قصدی در پیروی از طرح نداشته است و این طرح تنها انعکاسِ ناخودآگاهِ رشد تخیل خود اوست. بنابر این جای شگفتی نیست که با توجه به تناسبِ دید فلینی با دید یونگ از فردی‌شدن، فلینی از شاگردان پرشور یونگ باشد.

رشد آگاهی در فیلمهای اول فلینی با تأکید فزاینده بر امکان در مقابل جزم همراه است. بخشی از آنچه اعمال مورالدو را در پایان فیلم معنادار می‌کند، این است که اعمال مورالدو اولین و مهمترین اشارهٔ فلینی به این حقیقت است که شخصیتی فلینی‌وار حس می‌کند که چیزی کم است. حس امکان برای اولین‌بار با شدت هر چه تمام‌تر در «بنگاه ازدواج»، و هنگامی که خبرنگار / راویِ از «امکانات بی‌شماری که زندگی هر روز به‌دست می‌دهد» سخن می‌گوید بیان می‌شود. سپس جاده اولین فیلم فلینی است که به امکان، توجه اساسی و بنیادین مبذول می‌دارد. در ابتدای فیلم جلسومینا توان کسبِ تمامیت را پیش‌روی می‌نهد و تراژدی فیلم در به ثمر ننشستن چنین توانی نهفته است. به‌علاوه، از لحظه‌ای که زامپانو جلسومینا را به جای رزا که مرده، می‌خرد تا پایانِ نابودیش تنها با آنچه کم است رانده می‌شود. در عین حال، جسلومینا اولین شخصیت فلینی است که تلاش می‌کند تغییر کند ـ او حس می‌کند نیاز دارد با آنچه در ابتدا بوده تفاوت داشته باشد.

در فیلم کلاهبرداری داستان پیوندی محکمتر با عدم حضور و نبودن دارد. شیادی ابتدای فیلم حول محور دفینه‌ای است. آگوستو به هر چیز قیمتی ارج می‌نهد اما نیاز به آنچه نیست او را مشغول می‌کند تا به تغییر فکر کند. شخصیتهای بوقی (تا وقتی که در پایان سوزانا نقشش را به‌عنوان «قدیس در رنج» می‌پذیرد) نیز سرگرمِ تفکر دربارهٔ تغییر هستند. روبرتو می‌خواهد خواننده شود، پیکاسو در تخیل است که نقاش ماهری شود و آیریس به رابطه‌ای متفاوت با پیکاسو می‌اندیشد.

همهٔ اینها به شبهای کابیریا می‌انجامد که طی آن رشد تخیلِ قهرمان داستان نتیجهٔ مستقیم توان شهودِ آنچه نیست و امکان دارد، توانِ دیدنِ ماورای دیدنیها و

توان رسیدن به مرحله‌ای از تحقق روحانی است که با حضورِ معجزه‌آسای عدم حضور مشخص می‌شود.

اینجاست که دیگر امکان جایگزین جزم صرف می‌شود و طبیعت و هم تغییر می‌کند. خیالات پیش‌پا افتادهٔ شخصیتهای فیلمهای اولیهٔ فلینی همه تلاشی عبث برای انکار واقعیتی مسلم است، زیرا همه از واقعیت نشأت می‌گیرند. برای مثال شیخ سفید همان قدر برای واندا واقعیتی مسلم است که ایوان هست ـ حتی اگر مسلم بودن در کارتون ریشه داشته باشد. واندا برای جایگزین کردن دنیای روزمرهٔ ایوان با دنیای به ظاهر تخیلی و جالب شیخ سفید، و لذا واقعیتی را جایگزین واقعیت دیگری می‌کند. از آنجایی که چنین توهمی خود انگیخته نیست به نیاز شخصیتها پاسخ نمی‌دهد و به از کف دادن هویت می‌انجامد. برعکس، توهمات کابیریا همیشه با آنچه او برای رشد نیاز دارد همگون هستند. او ممکن است دربارهٔ شادی وخوشبختی پس از ازدواج دچار توهم شده باشد، اما چنین توهمی در نیاز به عشق ریشه دارد. مهمتر اینکه او قادر است توهماتش را به تحقق شخصی بدل کند، به همین دلیل «ازدواج» تنها نهاد دینی و اجتماعی نیست و می‌تواند استفاده‌ای از رودررویی و انسجام باشد.

افزایش توانِ خلاق شخصیتهای فلینی با احیای دوباره، آزادی و جبران همراه است. این بدین معنی است که گذشته کاملاً هم جزمی و مسلم نیست و می‌توان آن را باز خلق کرد و با کنشهای تخیل از آن گذشت.

مفاهیم احیای دوباره، آزادی و جبران در آثار اول فلینی نیز گاه خودنمایی می‌کنند. در فیلم ولگردها امکان آزادی و جبران با تکنیک روایت معرفی می‌شود. راوی از زمان گذشتهٔ جملات بهره می‌برد تا حال و هوایی تاریخی به روایت بدهد، او حتی می‌تواند جمله‌بندی‌ها را تغییر دهد و از آنها روایت تازه‌ای بسازد، اما چنین کاری را نمی‌کند و فقط روایت می‌کند. این نکته دربارهٔ خبرنگار / راوی فیلمِ بنگاه ازدواج نیز مصداق دارد. معلوم می‌شود همان‌طور که او داستانش را بازمی‌گوید درمی‌یابد حوادثی که آنها را تجربه کرده به داستانی از احیای اخلاقی

تبدیل می‌شود. به‌علاوه به‌عنوان شخصیتی گذشته که حال راوی است او مرگ و تولد دوباره را تجربه کرده است.

در جاده احیای دوباره، آزادی و جبران به نیروهایی تبدیل می‌شوند که مصرانه دو شخصیت را به حرکت درمی‌آورند. تلاش ِ زامپانو برای جایگزین کردن رزا که مرده است با جلسومینا خواهر او در آرزوی زامپانو برای احیای دوبارهٔ رزا ریشه دارد و باعث می‌شود که رابطهٔ او و جلسومینا به تلاشی برای آزادی و جبران بدل شود. جلسومینا ـ که همواره در رؤیای مرگ و تولد دوباره است ـ استعداد بیشتری را برای این احیای دوباره نشان می‌دهد. وقتی زامپانو ثابت می‌کند که همدم خوبی نیست، جلسومینا او را (به کمک ماتو) به امری انتزاعی (به‌عنوان شوهری بالقوه و هدفی برای زندگی) ـ بازمی‌آفریند. وقتی جلسومینا و ماتو از هم جدا می‌شوند، جلسومینا او را مجدداً با ترانه‌اش زندگی می‌بخشد. احیای مجدد چنان فضا را در خود گرفته که به آخرین نیروی مرگ‌آور تبدیل می‌شود. زامپانو با به‌خاطرآوردن زن جوان که نمونه‌ای از جلسومینا (در حافظه و با ترانه) است در پایان به سقوط تن می‌دهد.

همان‌طور که فیلمهای فلینی به نگرش آزادی و جبران می‌پردازند، الگوهای تجربه در نظام خطی به نظامِ دایره‌ای، نیمه‌دایره‌ای و خورشیدی بدل می‌شوند. فیلمهای نخستین او تأکید بسیاری بر صحنه‌های قطار دارند. در دوشاییهای واریته چکو و لیلیانا اولین بار در قطار یکدیگر را می‌بینند و در پایان با قطار راهشان جدا می‌شود. شیخ سفید با صحنهٔ ورود ایوان و واندا با قطار به رُم آغاز می‌شود و با تصویر آنها به‌عنوان جزئی از قطار آدمها ختم می‌شود. در ولگردها مورالدو در پایان بر کوپه‌ای است و گوییدو به ریل قطار بسته شده است. خطی‌بودن بی‌چون و چرای قطار در سه فیلم بعدی فلینی به مفهوم قابل انعطاف جاده می‌انجامد. راویِ بسنگاه ازدواج از آزادی یک اتومبیل لذت می‌برد ولی داستانش را همچون قهرمانان قبلی با سفر بر خطی مستقیم در میان پرده و از چشم دوربین پایان می‌دهد. خانهٔ موتوری زامپانو و اتومبیلهای متفاوتی که آگوستو می‌راند وسایل

بهتری برای سفر و کسب تجربه هستند. به‌علاوه، در جاده اثر خطی جاده با حرکت دایره‌ای خنثی و متعادل می‌شود. شیرین‌کاری مهم زامپانو پیچیدن زنجیری به دور خویش است. او همیشه دایره‌ای را دور می‌زند تا دربارهٔ کارش به مردم توضیح دهد. و اکثر اوقاتش (مانند سایر شخصیتها) در سیرک سپری می‌شود. در کلاهبرداری، دایره‌بودن بیشتر در تکرار تراژیک گذشته نهفته است، تا تصاویر. آگوستو کلماتِ نامهٔ مردی مرده را زنده می‌کند. ظاهر پاتریزیا گذشتهٔ شخصی مرده را مجدداً احیاء می‌کند و در پایان آگوستو مجبور می‌شود داستان شیادی فردی را دوباره از اول تعریف کند.

خط و دایره آشکارا نمادهای دنیای محدود هستند. خط حرکت جهشی و رو به جلو را با موقعیت و جهتی مشخص برمی‌تابد. دایره اما می‌تواند به یک نوع تمامیت ختم شود ـ اما تمامیتی که از بند، جدایی، تکرار و در نهایت ایستایی زاده شده. «راه حل» روندی مارپیچ است که هم به جلو و هم به عقب حرکت می‌کند و طی حرکتش باز می‌شود و وسعت می‌گیرد. مارپیچ الگویی است از تمامیت پویا و جهش جهان‌شمول. این الگو اولین بار در کلاهبرداری در صحنه‌ای که بچه‌ها و زنان در هم می‌لولند و در خم جاده حرکت می‌کنند ارائه می‌شود. این الگو همچنین در پایان فیلم شبهای کابیریا با حرکت رو به جلوی کابیریا و چرخش همراهانش به نمایش گذاشته شده است. الگوی مارپیچ (مارپیچی متحدالمرکز) مشخص‌کنندهٔ طبیعتِ تجربهٔ کابیریاست، چه او گذشته‌اش را چنان مرور می‌کند که اکنونش غنی‌تر و منسجم‌تر می‌شود.

براساس الگوی مارپیچ، کابیریا می‌تواند بدون از کف دادن محورش به جلو حرکت کند، او حرکتش را با دوایر ماجراها، مرور، آزادی و جبران و ماجراهای بیشتر طی می‌کند. او به پس می‌رود تا بعد پیش رود و برعکس، که این نشانهٔ حوزهٔ تجربیاتی است که دائماً وسیع‌تر می‌شود و در حرکت است. همان‌گونه که دیدیم، این روش‌تجربی ورا شخصی می‌شود. خلاقیتِ «دیگریدنِ» بسطِ دائم او را به ورای هویت شخصی محدود کننده و مرگ فیزیکی می‌راند و او را در تماس

مستقیم با منابع جهان‌شمول گشتار قرار می‌دهد و هدف تجربهٔ دینی و امکانِ رستگاری پس از مرگ را برآورده می‌کند.

همان‌گونه که داستان و شخصیتهای فلینی در طول فیلمهای اول او تکامل می‌یابند، روش روایی او نیز رو به پیش دارد. اتفاق مهم فشردگی طرح و توطئه یا خط گفت‌وگوی داستان و ظهور ساختار روایی پیچیده‌تر است. روشنایی‌های واریته و شیخ سفید سنتی هستند و بسطی خطی دارند، به گونه‌ای که خلاصه کردن طرح و توطئه این فیلمها هنوز موضوعِ فیلم را شامل می‌شود. اما کلاهبرداری که داستانی چندجنبه‌ای دارد کمتر از عرف پیروی می‌کند. به‌هرحال هر داستان در قالبِ طرح و توطئه‌ای ریخته می‌شود و تلاش برای یافتن آنچه ارائه می‌کند ضروری است. در بنگاه ازدواج و جاده مسیر از داستان واقع‌گرا به روایتِ تخیلی منحرف می‌شود.

به‌ویژه در جاده مشخص است که فیلم داستانی روحی و روانی است که در آن طرح و توطئه از درجهٔ دوم اهمیت برخوردار است.

طبیعتِ دوم طرح و توطئه در فیلمهای کلاهبرداری و شبهای کابیریا حتی مشخص‌تر است. فرارها و مخفی کاریهای کابیریا بسیار گسسته و نامربوط به‌نظر می‌رسند مگر اینکه ارتباطشان با رشد کلی او به سوی روشنگری درک شود. به‌علاوه، صحنهٔ آخر هر طرح و توطئه‌ای را از هم می‌پاشد. حضور نوجوانان و «پایان خوشی» که آنها آن را می‌سازند معنای دقیقی ندارد، اما در بافتِ رشد روانی کابیریا اهمیت خود را کسب می‌کند. توجه کابیریا به دوربین و تماشاگران نیز بسیار غیرواقعی است.

از زمانی که فلینی از واقعگرایی و ساختار متعارف دست شست، بسیاری او را شخصیتی مشوش، افراط کار، غیرمنطقی و غیرقابل درک خوانده‌اند. بسیاری از علاقمندان سینما ـ از جمله منتقدان ـ فیلمهای اول او را دوست‌تر می‌دارند. اما فیلمهای متأخر فلینی نیز از انسجام و وحدت انباشته‌اند اما طرحی متفاوت و پیچیده‌تر دارند.

کنار گذاشتن طرح و توطئه در آثار او ارتباط بسیاری با خودمختاری افزایندهٔ

شخصیتها دارد. همان‌طور که بسیاری از جمله ارسطو و ئی.ام. فراستر نیز گفته‌اند، طرح و توطئه تنها یک مکانیزم اتفاقی است؛ چیزی به چیز دیگر می‌انجامد و آن به سومی و غیره. در این بافت، شخصیتهایی چون چکو، فاستو، آلبرتو و ایوان درگیر روایتِ طرح و توطئه‌داری هستند. اما به محض اینکه شخصیتها تأثیرگذاری را آغاز می‌کنند خط متعارف داستان درهم می‌شکند. بنابر این، این مورالدوست که به‌عنوان اولین شخصیت آثار فلینی دنیای متعارف خود را ترک می‌کند و با خروج از شهر در پایان فیلم طرح و توطئه را درهم می‌شکند. کُنش او پی‌گرفته نمی‌شود و هیچ کس آمادگی مواجهه با آن را ندارد. کابیریا نیز با تجربهٔ پرسشی ناگهانی به سوی آزادی و جبران در پایان از مرز طرح و توطئه خارج می‌شود.

در کنار تغییر ساختاری، شخصیت هر یک از آثار فلینی نیز تغییر می‌کند. شخصیتهای اول او ـ به‌ویژه ایوان، واندا، چکو و شیخ سفید ـ تنها یک کاریکاتور هستند. شخصیتهای بعدی چون فاستو، آلبرتو، مورالدو، زامپانو و آگوستو واقعی‌تر هستند و جنبه‌های غنی‌تری دارند و آن حسِ واقعی بودن را القا می‌کنند. اما جلسومینا و ماتو نمایانگر تصویری متفاوت با شخصیتهای کاریکاتورگونه یا دراماتیک هستند. آنها «قدرتهای مجسمی» هستند که توانایی‌های روحیِ ویژه‌ای را به تصویر می‌کشند، چون جزئی از داستانی روحی تخیلی هستند. برای مثال، جسلومینا انسجامش را از پاسخ به محرک‌های وضعیت کسب نمی‌کند. حتی آن را با همچون مردم واقعی عمل‌کردن نیز بدست نمی‌آورد. انسجام او نتیجهٔ توان او برای کسب آگاهی، وحدت و غیره است. او روحِ رشد است، روحِ امکان و آرزو و اینها هویت روایی ویژهٔ او را تشکیل می‌دهند.

تا اینجا، به جنبهٔ سینمایی فیلمهای فلینی نپرداخته‌ایم چون سبکِ فیلمهای اول او بیشتر دراماتیک است تا سینمایی. فلینی در دورهٔ اول کارش تلاش کرد تا دربارهٔ رسانه‌اش بیشتر و بیشتر بیاموزد. تنها با وسوسه‌های دکتر آنتونیو وهشت و نیم است که فلینی تجربهٔ اساسی خود را با سینما آغاز می‌کند و شکلِ سینمایی، طبیعت فیلم و زیبایی‌شناسی سینما را محور اصلی کارش قرار می‌دهد. در آن دسته از آثار

او که پیش از شبهای کابیریا ساخته شده‌اند، دوربین تنها وسیلهٔ عکسبرداری است که جهان خارج را ضبط و ثبت می‌کند. دوربین نیز چون شخصیتها در خدمت آنچه هست می‌باشد. تا جایی‌که بتوان سبکی یافت، در فیلمهای اول این سبک در آنچه روبه‌روی دوربین قرار دارد نمود می‌یابد، تا در «خلاقیت فیلمبرداری» یا رابطهٔ دوربین و جهان خارج.

البته این آثار سرنخهایی هستند از فشردگی و خلاقیت بصری، که در آثار بعدی نمود می‌یابند. صحنهٔ آغازین شیخ سفید صحنه‌ای به غایت سینمایی است. پیاده شدن ایوان و واندا در رم، حرکت دوربین و فعالیت مردم و کنشِ اشیاء بر پرده تنها از رسانهٔ سینما قابل معرفی شده است. در ولگردها فلینی سیال بودن و شفافیت ویژه‌ای را معرفی می‌کند که بعدها برای بیانِ وضوح روحانیِ تجربه به کار می‌آید. این اثر با همراه کردن حرکت دوربین و دیزالو محقق می‌گردد. اثرگذارترین لحظهٔ سینمایی فلینی پیاده‌روی لئوپولدو و ناتالی از کافه تا ساحل است. صدای قوی و شدید، وزش باد و نور سایه‌دار و چشمک‌زن، موسیقیِ مداوم و حرکتِ دوار آدمها و اشیاء و جابه‌جایی دید دوربین، همه و همه به خلق نوعی رمز و جادوی سینمایی می‌پردازد که بعدتر در صحنهٔ «اسانیسی ماسا»ی هشت و نیم نمودِ کاملتری می‌یابد.

جاده نیز معرف لحظات ناب سینمایی است: بازگشت جلسومینا به شهر پس از ترکِ کوتاه‌مدتِ زامپانو، همراه با تغییر در نورپردازی (روشن به تیره)، موسیقی (شاد به غمگین)، فضا (باز به بسته)، تصویر آدمی (تعداد کم به جمعیت) و تغییر محل دوربین و دیزالوهای متعدد که بر جذب‌شدن و تابعیتِ ناگهانی جلسومینا تأکید می‌کند، همه ابزارهایی سینمایی هستند.

اما کلاهبرداری، شاید به این علت که در زمانِ کوتاهی فیلمبرداری شد، لحظات سینمایی نابی ندارد، اگر چه تصویرگر دنیایی متحرک باشد. نقطهٔ عطف اصلی در شبهای کابیریا به‌وقوع می‌پیوندد. در صحنه‌ای که کابیریا در حال غرق شدن است، فلینی به جای انتخاب دیدی دراماتیک (چون تماشاگر به صحنهٔ

نمایش) زمان و فضایی سینمایی را که پر از برش و تعدد است، انتخاب می‌کند. همین انتخاب در صحنه‌های زیارت و روبه‌رو شدن کابیریا با اسکار نیز دیده می‌شود.

به‌علاوه، فلینی بارها تلاش می‌کند تا به بیانی بصری برسد که به جای ثبات زندگی فیزیکی دارای طرفه‌های سینمایی است. دیگر تلاش برای ثبتِ سه‌بعدی آدمها وجود ندارد. حرکات دوربین (تراکینگ‌ها، پن‌ها و تیلت‌ها) همراه با نماهای نزدیک یا نیمه‌نزدیکِ از فکر به بالا حس تعلیق تصاویر جهانی را تداعی می‌کنند. کاربرد بیشتر دیزالو حس سیال‌بودن را تقویت می‌بخشد و پویایی، سرعت و کوچکیِ اندام کابیریا به این حس دامن می‌زند که دنیای او و ماورای سنگینی و وزن وجود مادی است.

تا اینجا مهم‌ترین رشد سینمای فلینی نقش فعال دوربین است. سبک اثر دیگر آنچه روبه‌روی دوربین واقع می‌شود نیست، بلکه سبک از میان رابطهٔ دوربین و آنچه می‌بیند نمود می‌یابد. حتی در غیر منفعل‌ترین حالت نیز دوربین حس «آنجا بودن» را القاء می‌کند و حضوری چنان همیشگی و هدفمند دارد که در آثار اول ندارد. دوربین با دنیایی که می‌بیند سفر می‌کند؛ وقایع و شخصیتها را دنبال می‌کند و علاقه‌اش را به آنچه واقع می‌شود بیان می‌کند. اغلب فعالیتش را با حرکت پن آغاز می‌کند، گویی می‌جوید تا به تصویر بکشد. به محضِ جستن تعقیب می‌کند تا توجهش به آنچه مورد نظر است پایدار بماند.

این حس درگیری بصری با فعالیت کابیریا تشدید می‌شود. او مخلوقِ دید است. با چشمانش زنده است و مدام نگاه می‌کند، حتی هنگامی که سعی می‌کند تا ماورای دیدنی را ببیند. او نه تنها دنیا را می‌بیند، بلکه می‌بیند که دنیا نیز به او می‌نگرد و این به محو شدن آن دسته‌بندی از جهان که در ابتدای فیلم هست می‌انجامد. به‌طور خلاصه، کابیریا دیدن را موضوع داستانش قرار می‌دهد و به‌ویژه وقتی به دوربین و تماشاگران می‌نگرد کسب وحدت را با دید روشنگرانه برابر می‌نهد. هنگامی که با چنین نوع مشاهده‌گری روبه‌رو می‌شویم و سپس حضور

دوربینی را درک می‌کنیم که همیشه در حال جنبش و جویش است، چاره‌ای نداریم جز اینکه همراه کابیریا به نظاره بنشینیم. چاره‌ای نداریم جز اینکه به کنش دوربین پاسخ بدهیم و آن را ورای ثبت ماشینیِ واقعیت از پیش موجود بدانیم.

زندگی شیرین

زندگی شیرین پس از شبهای کابیریا تکمیل‌کنندهٔ مرحلهٔ اول فعالیت هنری فلینی است. فیلم هم جنبه‌هایی منفی از آثار اولیه را در بردارد و هم نکاتی مثبت از کابیریا. درواقع هر چیز مهم و بامعنی آثار پیش در زندگیِ شیرین تکرار می‌شود. شکست در کسبِ سطحی از آگاهی (چون روشناییهای واریته، شیخ سفید و ولگردها) در تک پردهٔ پدر مارچلو که نمی‌تواند از اشکال توهمی و موجودِ خودستایی رها شود، دیده می‌شود. همانگونه که چکو و ملینا سفرشان را به رم با سوار شدن قطار به پایان می‌برند، پدر چکو با مراجعت به خانه با قطار راهش را ختم می‌کند.

اگر چه جنبه‌های منفیِ زندگی شیرین یادآور آثار ساخته‌شده پیش از شبهای کابیریاست، اما واضح است که فلینی خود را به سطح بعددار آدمی محدود نمی‌کند. شاهدی بر این مدعا نقش آگاهی در میان شخصیت‌های اصلی است. گرچه مارچلو قربانیِ آگاهی بیرونی می‌شود و تقدیری چون جلسومینا و آگوستو می‌یابد، قدرت آگاهی در داستانِ مارچلو قوی‌تر و شدیدتر است. مارچلو نسبت به خبرنگار سادهٔ «دفتر ازدواج» از خلاقیت و ذهنیت غنی‌تری برخوردار است، چرا که او یک نویسندهٔ ادبی است. حتی مادالنا و استینر از نظر قدرت هوش نسبت به شخصیت‌های پیشین فلینی قوی‌تر هستند. آنها با درد و بیان کامل شرایط زندگیشان را تصدیق می‌کنند. هیچ کدام در سرکوب یا فرار از خود موفق نیست.

هنگامی که به روش روایی فلینی می‌پردازیم، درمی‌یابیم که زندگی شیرین هم چکیدهٔ آثار قبل است و هم قدمی به جلو. از طرفی، حس حق انتخاب محدود که

ویژگی آثار اول است در آن وجود دارد. از سوی دیگر، شخصیت‌ها و وقایع حتی بسیار کمتر از آنچه در شبهای کابیریا محدود طرح و توطئه هستند محدودیت دارند. ساختار مدرن فیلم، آن را به هشت و نیم نزدیک می‌کند تا به کابیریا.

عدم تداوم ساختاری با رهایی دوربین همراه است: توانایی دوربین در هرجا بودن و رها بودن از طرح و توطئه. و همین دیدِ دوربین است که زندگی شیرین را از کابیریا و آثار پیشین متمایزتر می‌کند. کابرد فلینی از دوربین جنبه‌ای جدید به این ادعا می‌بخشد که او در حال کشف است. به‌علاوه، این کاربرد طبیعت سینما را محور اصلی آثار بعدی فلینی قرار می‌دهد. در نهایت، او تخیلش را به نقطه‌ای می‌راند که تجربهٔ فیلمسازی با ارائه الگویی از کشتار در فیلمهایی چون هشت و نیم، دلقک‌ها، دفتر یادداشت کارگردان، و رُم آغاز می‌شود. □

ترجمهٔ محمدعلی نجفی

دلقکها را بفرستید

❑ ریچارد شیکل

در سال ۱۹۸۳ حدود سی سال بعد از ساخته‌شدن فیلم ولگردها جووانی گرازینی مصاحبه‌ای مفصل با فدریکو فلینی انجام داد و آن را به‌صورت کتابی جذاب و خواندنی منتشر کرد. جووانی گرازینی از فلینی دربارهٔ ساخته‌شدن فیلم پرسیده است که «کدام تصویر، شما را به یاد این فیلم می‌اندازد؟»

فلینی این سکانس را تقریباً در آخر فیلم آورده است، جایی که اراذل و اوباش جوان شهرستانی رو به ساحل جمع شده‌اند. یکی از آنها، لئوپولدو، بازیگر ـ مدیر پیر را دنبال کرده و سعی می‌کند نظر او را به نمایشی که یکی از جوانان نوشته، جلب کند. در این صحنه بالاخره بازیگر پیر نشان می‌دهد که علاقهٔ چندانی به خود نمایش ندارد، بلکه مسئلهٔ مهم برایش نویسندهٔ آن است. شوک و اغتشاش در نقش نویسنده پدید می‌آید: تمسخری جنون‌آمیز از سوی نظریه‌پرداز پیر.

فلینی: دریای خاکستری زمستانی و آسمانی ابری: برادرم (ریکاردو، یکی از

بازیگران) دستش را به کلاهش گرفته تا باد آن را نبرد. دستمال کوچک لئوپولدو تریسته به صورت مورالدو می‌خورد. سر و صدای امواج دریا، فریاد مرغان دریایی ـ و بعد چهرهٔ عظیم ماجرونی ـ آشیل ماجرونی که نقش پیرمرد دیوانهٔ هموسکسوئل را بازی کرد.

بله، آن چهرهٔ گرفته که به‌طور غیرمتعارفی سفید بود، و خندهٔ تمسخرآمیز و ترسناکش. این تصویر است که هنوز هم بعد از بیش از چهل سال وقتی آن را می‌بینم، مرا کاملاً به یاد آن فیلم می‌اندازد.

وقتی دیدم این فصل در کتاب گرازینی آمده است، احساس شعف کردم. تصورش را بکنید! بهترین خاطرهٔ من از ولگردها دقیقاً همان خاطرهٔ خالق اثر است. باید من خیلی تیزهوش باشم، نه! این اتفاق زمانی پیش آمد که من آثار فلینی را مروری دوباره می‌کردم، برخی از فیلمها را ندیده بودم و برخی دیگر را می‌خواستم از اول ببینم. غرق در فیلمهای فلینی بودم که متوجه شدم که این سکانس و بخصوص تصویر ماجرونی می‌تواند مهمترین جنبهٔ حسی کار فلینی باشد که اتفاقاً نادیده گرفته شده است.

منتقدین و مورخین سینما همواره بر مضامین برجستهٔ کار فلینی دقت کرده‌اند. گاهی نقش و تأثیر پیراندلو را به یاد می‌آورند. به اگزیستانسیالیسم در کارهای فلینی اشاره می‌کنند و البته (به سکوت خداوند). مسلم است که این بدنهٔ تنومند و قوی کارهای فلینی است، اما حرفهٔ نمایش ـ وجه نمایش ـ کار او چیست؟

بله، حرفهٔ نمایش، یعنی همهٔ آن چیزهای کوچک و شاید ما باید آنها را «مسائل کوچک» بنامیم. ـ منظورم قلمرو دلقکها و شعبده‌بازان، دختران همسرا، مدیران شهوت‌ران تماشاخانه‌ها، تالارهای موسیقیِ شهرهای بزرگ، اتفاقات بامزه در سینمای ارزان قیمت که از کودکی، کارگردان را همواره به وسوسه انداخته است، اما به‌تدریج و در بزرگسالی موجب تنفر او شده است. روشنایی‌های واریته اولین ماجراجوییِ فلینی در حرفهٔ نمایش و آدمهای نمایش است و همین عناصر هستند که در آخرین فیلم فلینی که در آمریکا به نمایش درآمد ـ مصاحبه ـ باز هم به

چشم می‌خورند. بایستی گفت که فرقی نمی‌کند که به این عناصر مختصر اشاره کند و یا به‌طور کلی و در سرتاسر فیلم، به هر جهت در هیچ یک از فیلمهایش این عناصر غایب نیستند.

با توجه به تعریف کلاسیک سینمای مؤلف، مسلماً فلینی جزو سینماگران مؤلف است. اما او در عین حال و همیشه مرد نمایش است و به‌خوبی می‌داند که بخشی از حساسیتهای خاصش ریشه در زندگی کودکیش دارد. و نیز می‌داند که قدرت انتقال حتی پر جلوه‌ترین این نمایشها می‌تواند ناشی از تخیلات مشتاقانهٔ دختر یا پسر جوانی باشد و نیز می‌داند که حتی موضوع (حرفه) نمایش می‌تواند هر کسی را به بیراهه بکشاند و حاصل کار، فورانی از حماقت و تصنع در نمایش آدمها و سبک کار درآید. بایستی گفت همان‌قدر که تفکر فلینی دربارهٔ آدمهای نمایش با عاطفه و آسان‌گیر است، به همان اندازه نسبت به حرفهٔ آنها مردد و سختگیر است. بله یک عمل جبرانی در حرفهٔ نمایش وجود دارد. اما از لحاظ فلینی این عمل به‌طرز خطرناکی تبدیل به تفریح شده است.

هر دو جنبهٔ نوید و تهدید در نمایش گروتسک ماجرونی دیده می‌شود. نوید و وعدهٔ گریز لئوپولدو ـ از پوچی زندگی شهرستان و فضای آرزوهای حقیر که همواره سد راه آرزوهای واقعی می‌شوند ـ هر چند که او خود بر آن واقف نیست. چشمان معصومانهٔ او خطر را احساس نمی‌کند و یا خطر را احساس نخواهد کرد. لئوپولدو متوجه نیست که این شکل و شمایل او را به آرزویش نخواهد رساند حتی اگر نویدی جدی در کار باشد. مسئله این است که برای هر نوع گریزی بهایی باید پرداخته شود که به‌طور عمده و نه کاملاً می‌تواند جنسی باشد. در نوع زندگی که به او وعده داده شده است نوعی پوچی را جایگزین نوع دیگری می‌کند که نوع جدید، شلوغ و پرهیاهوتر است، اما لزوماً عاقبت به خیر نیست.

لئوپولدو، خود فلینی در این فیلم نیست، این شخصیت مورالدو است. او تنها قهرمان ولگردهاست که از شهرستان می‌گریزد. در آخر فیلم او را می‌بینیم که در ایستگاه سوار قطار می‌شود و شاید زهنپار شهر رم است. همان‌طور که فلینی به رم

رفت. از آن بخش از دستنوشته‌های فلینی که در فیلم دیده نشد متوجه می‌شویم که مورالدو در شهر رم خبرنگار دست چندمی می‌شود. همان‌طور که از فیلم مصاحبه می‌فهمیم که خودِ فلینی هم از طریق همین حرفهٔ خبرنگاری با دنیای سینما آشنا شد.

ما در همهٔ فیلمهای فلینی که دقیقاً فیلمهای شخصی هستند، کارگردان را می‌بینیم که در فاصله‌ای مشخص از تجربیاتش ایستاده و با قدرت، خود و گذشته‌اش را از منظر یک ژورنالیست مشاهده می‌کند. همین امر امکان دیدن دو وجه موضوع و موقعیت و نیز آمیختن طنز را به موضوع ـ حتی درجه‌ای از کلبی مسلکی ـ که از گذشته به یاد می‌آورد، فراهم می‌کند.

باید بگویم که من خودم این موقعیت فلینی را کاملاً درک می‌کنم، چون من نیز یک شهرستانی هستم که برای گریز از ملال به ارث‌رسیدهٔ شهرستانیم به ژورنالیسم روی آوردم و از طریق ژورنالیسم، «حرفهٔ نمایش» را کشف کردم که البته مطمئن نیستم که خیلی در این کار پیش رفته باشم. به همین دلیل آن نوع دمدمی مزاجیِ آثار فلینی کاملاً برایم آشنا و ملموس است. «حرفهٔ نمایش» برای ما در آمریکا انتقال زرق و برق جادویی، شادیهای کودکانه، بیهودگیها، حتی ملال، تلاش برای تأثیرگذاردن و پایان بزرگ معنی می‌دهد و همهٔ اینها را در دل آثار فلینی می‌توان سراغ گرفت.

علاقهٔ فلینی به نمایش زندگی مردم، غوغا و تلاش آنها در زندگی به‌خوبی در فیلم مفرح روشناییهای واریته منعکس شده است. این فیلم در عین حال ادای احترامی است به تقابل کوتاه‌مدت آدمها با بحرانهای نامتناهی زندگی جاده‌ای. این اولین فیلمی است که اعتباری در خور برای کارگردانهایش ـ فلینی و آلبرتو لاتوادا ـ به ارمغان آورد. داستان فیلم دربارهٔ یک گروه نمایش سیار است که همواره در شهرستانها در رفت و آمد است. در این گروه زن زیبایی هست که با زیبایی و معصومیتش تماشاگران و حتی همکارانش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این زن همزمان، هم یاد می‌گیرد و هم نمایشها را جانی تازه می‌بخشد و هم امیدی

تازه در گروه ایجاد می‌کند. اما او به دنبال نمایشی بزرگتر گروه را ترک می‌کند. فلینی و لاتوادا به این مسئله اهمیتی نمی‌دهند. صحنهٔ آخر را به گروه اختصاص می‌دهند که شجاعانه سوار بر قطار می‌شوند تا به زندگی آشنای شهرستانی برگردند.

بخشی از همین روحیه را می‌توان در فیلم مصاحبه هم دید. به واقع این فیلم نمایشی از خاطرات فلینی در اولین تماسهایش با استودیوی چینه چیتا است، استودیویی که فلینی تمام فیلمهایش را در آنجا ساخت: مصاحبه با بازیگری تندمزاج، تماشای سرخپوستهای آمریکایی که در دشتهای ایتالیایی تاخت و تاز می‌کنند، شادی و شعف کارگردانی که اپراهای ارزان قیمت به نمایش درمی‌آورد، و فیلهای مقوایی‌اش در وسط صحنه واژگون می‌شوند. از یک نظر این مجموعه‌ای بی‌اهمیت است که البته بخش بزرگی از دروغ حرفهٔ نمایش است. فکر کنید که چه کسی حاضر است با افکاری تازه، به جای نشستن در یک اتاق و جلوی یک ماشین‌تحریر و یک صفحه کاغذ سفید، با این مجموعهٔ شعبده‌بازی دربیامیزد؟

اما نباید فراموش کرد که چینه چیتا یک دنیای بسته است، پناهگاهی است که از جهنم دنیای بزرگ به آن پناه می‌برند. فلینی در آغاز جنگ جهانی دوم که فاشیسم ایتالیا در اوج قدرت بود به چینه چیتا رفت. البته گریزی این‌گونه از واقعیت بیرونی و اصرار به داشتن دستورالعملی برای طفره‌رفتن از واقعیت پیرامون و به‌طرز جنون‌آمیزی پیگیری کردن آن، جاذبهٔ دیرین حرفهٔ نمایش است.

دلقکها: مستندی از فلینی است دربارهٔ آدمهای بامزهٔ سیرک با پیشینهٔ غنی هنرشان و کارگردان با تاریخی شخصی، ارجاعی ویژه به سنتهای دلقکها، تکامل آینهایشان، همان دنیای بسته را به ما عرضه می‌کند. چرا که دلقکها بی‌توجه به جهان اطرافشان همان معصومیتها و آینهای سنتیشان را به جا می‌آورند. بهترین لحظهٔ فیلم ـ به‌هر حال بامزه‌ترین لحظه ـ لحظه‌ای است که کارگردان نشسته است و با یک خبرنگار بسیار جدی مشغول بحث جدی است. فلینی شروع به دادن پاسخهایی پرطمطراق به سؤالات پرطمطراق خبرنگار دربارهٔ پیامهای عمدهٔ آثارش می‌کند که سطلی بر سر فلینی می‌افتد و سطل دیگری بر سر پرسشگر.

این به واقع اشارهٔ کارگردان به خودش و به تماشاگرانش است. پیام هم بسیار ساده است: یادتان باشد که بیخ و بن ما این است. هیچ‌کدام از این حرفها را جدی نگیرید. هیچ استعاره و عمقی در این حرفها نیست. که البته توصیهٔ بسیار جالبی است. بجز مورد پیام دوم که می‌گوید همواره وجه دوگانه‌ای دربارهٔ دلقکها وجود دارد. آنها هم کودکانه عمل می‌کنند و هم مضحک، هم نشاط‌انگیزند و هم پیام دارند. درست مثل پیام رؤیاها. این نوع فروتنی در نمایش و محتوا در آشکارترین شکل، تعارض اصلی حرفهٔ نمایش و آدمهای نمایش است. جالب است که تأثیرگذارترین سکانس فیلم دلقکها مراسم عزاداری است و نه صرفاً تناقض اخلاقی مراسم آنها. جالب این است که تماشای این فیلم دقیقاً شخصیت ماجرونی ولگردها را به مدد گریم، نورپردازی و فرشته‌ها با مفهومی کاملاً نئورئالیستی به‌خاطر می‌آورد. جالب است که این دلقکها، مهر و نشان فلینی را دارند. به عبارت دیگر این دنیای نمایشیِ بسته و محدود، کاملاً از دنیای بزرگتر منفک نشده است. آدمهای این دنیا نیز با تاریکی تماس دارند. و این معیار و ارزش هنر فلینی است که حتی زمانی که اثری را صرفاً نمایشی و یا نوستالژیک می‌سازد، ما را به آن توجه می‌دهد.

مثلاً فیلم و کشتی به راه خود می‌رود را در نظر بگیرید. باز هم، ما در دنیای بسته، آیینی و عجیب و غریب یک گروه اُپرا هستیم که با جمعیت عظیمی از هواداران و منتقدان، یک کشتی اقیانوس‌پیما را اجاره کرده‌اند تا به مراسم عزاداری یک خوانندهٔ اسطوره‌ایِ اُپرا بروند. آنها در امتداد دریای آدریاتیک به راه می‌افتند و سفری در تاریخ و تا زمان جنگ جهانی اول برای آنها اتفاق می‌افتد. آنها به این اتفاق و به همهٔ بحرانهایی که برایشان پیش می‌آید پاسخ می‌دهند، آن هم از طریق پیوستن و دفاعی هنری. وقتی کشتی آنها با یک ناو جنگی صربی برخورد می‌کند، از حرکت باز می‌ایستد و شروع به غرق‌شدن می‌کند. ساکنان کشتی همه روی عرشه جمع می‌شوند و گروه کُر اُپرا شروع به خواندن می‌کند. در درون کشتی یکی از هواداران، در حالی که کاملاً آثار جنون در

چهره‌اش هویداست، همان‌طور که در اطرافش آب بالا می‌آید، به درون فیلم صامت خوانندهٔ اُپرا وارد می‌شود. یکی دیگر از افراد گروه به دنبال پسرک یاغی می‌رود تا روی ناو به او جنگی ملحق شود. باز هم کسی انعکاس معصومیت آدمهای نمایش است و وسوسهٔ ایثار به برنامه‌ای خاص آنها را در مقابل حوادث مرگبار جهان حمایت می‌کند و فلینی این مسئله را ستایش می‌کند، هر چند که به کنایه توان حفظ و حراست از خود در مقابل جهان پرآشوب را بیان می‌کند.

در پایان داستان و کشتی به راه خود می‌رود، وقتی راوی داستان قایق نجاتی را با کرگدنی عظیم‌الجثه (و نمادین) شریک شده است و در حال گفتن پایان داستان است، فلینی به پشت صحنه و گروه فیلمبرداری قطع می‌کند. ما دوربین، نور و مکانیسم ایجاد توهم حرکت قایق در دریای مواج را می‌بینیم. و اشارهٔ بعدی فرستاده می‌شود. دروغ و ساختگی، دروغ و ساختگی است و تفریح و نشاط، تفریح و نشاط است. اما گریز، جذابیت انسانی همان‌گونه که حرفهٔ نمایش به ما نشان می‌دهد هنوز هم گریز است. چرا که نمی‌توان در این وضعیت زیست.

و اما شیرینیِ احساساتی که در وجه نمایشیِ آثار فلینی وجود دارد به‌خصوص برای تماشاگری که به کلیشه‌ها عادت کرده است، وجهی اندوه‌گنانه می‌آورد. در فیلمهای اولیهٔ فلینی و حتی در آخرین فیلمهایش همواره تردیدی دیالکتیکی را به نمایش درآورده است. فیلم جاده با همهٔ ابعاد غنیش آشکارا زندگی آدمهای نمایش را در خشن‌ترین وجهش نشان می‌دهد. زامپانو قوی هیکل (آنتونی کوئین) اساساً هنرمندی است که برای بقا زندگی می‌کند ـ او برای خوردن کار می‌کند و هیچ جاه‌طلبی ورای غرایز و شهوترانیش وجود ندارد. او جلسومینا (جولیتا ماسینا) را برای ارضای همین خواسته‌هایش خریده است و از اینکه روح و روان جلسومینا از دسترس او خارج است، خشمگین است. و از اینکه بندبازی (ریچارد بیسهارت) به جلسومینا یاد می‌دهد که دنیا را آن‌گونه که باید باشد، ببیند، و نه آن‌گونه که هست. همان تعارضاتی که در فیلم ولگردها به آن فقط اشاره می‌شود، در اینجا و در این فیلم به طرزی مستقیم و دقیقاً تراژیک بیان می‌شود. همین نکات

سه دههٔ بعد با همان قدرت و در عین حال با شیوه‌ای بدیع در فیلم جنیجروفرد باز هم مطرح می‌شوند. در این فیلم (جولیتا ماسینا) با مارچلو ماسترویانی، یک زوج رقاصی را تشکیل می‌دهند که باز هم زوج نمایش سیار روشنایی‌های واریته را به‌خاطر می‌آورند. حالا همین زوج بازنشسته شده‌اند و در یک برنامهٔ تلویزیونی قدیمی که در تهیه تصویر و نمایشهای درخواستی تخصص دارد، کار می‌کنند. آیا باز هم پیش می‌آید که آنها به روی صحنه بروند؟ جینجر آرزویش را دارد، زیرا روزهای گروه برای او روزهای دلنشینی بوده است اما فرد تمایلی به دوباره روی صحنه رفتن ندارد، چون برای او صحنه، یادآور دوران ولگردی و گذشتهٔ بی‌معنا است. به عبارت دیگر حرفهٔ نمایش برای او مفهومش عوض شده است. در پایان، بالاخره آنها روی صحنه می‌روند، پرهای روی پوسته (بوای) جینجر کنده می‌شوند و همه‌جای صحنه را پر می‌کنند و فرد هم روی صحنه درمی‌غلتد. یعنی در واقع فاجعه اتفاق افتاده است. اما تماشاگران همین بازی را دوست دارند، آن‌هم بدون توجه به خاطراتی که آنها برمی‌انگیزند. پیروزی آنها، آشکارا، وجهی دوگانه دارد.

و اما فلینی؟ بالاخره از این همه بازگشت به یک موضوع یعنی پرداختن به دلمشغولی شخصی چه منظور خاصی را در نظر دارد. چه کسی قادر است پاسخ این سؤال را بدهد؟ اما نمی‌توان حضور جادویی آنیتا اکبرگ را در فیلم زندگی شیرین فراموش کرد. او در میان دنیای زشت Via Veneto و Paparazzi فرود می‌آید (چون ما در اولین نظر او را از هواپیما می‌بینیم). حضور او در عین فاصله دست‌یافتنی می‌نماید (درست مثل همهٔ ستارگان سینما). طبق طرح اولیه فیلم قرار بود او نقش یک الهه، موجودی رمزی را بازی کند که در دنیای پر زخم و بی‌ارزش مارچلو (ماسترویانی) که از همه لحاظ نسخهٔ جدیدی از موراندوی فیلم ولگردها محسوب می‌شود، گرفتار شده است. من شک دارم که او شکل ایده‌آل و غایی ـ بگذارید نگوییم حرفهٔ نمایش ـ تئاتری باشد. باز هم، ما از محتوای بسیاری از مصاحبه‌ها می‌دانیم که فلینی او را در وجهی پیکرشناسانه نگاه کرده است و نه اروتیک رؤیایی که تبدیل به یک بیانیه شده است. و عده‌ای مشخص.

نمی‌توان شاهکار دیگر فلینی یعنی هشت و نیم را نادیده گرفت. در این فیلم نیز یک الههٔ سینمایی (کلودیا کاردیناله) به‌عنوان رؤیای رهایی‌بخش حضور دارد و نیز فیلم غنی‌تر از آن است که فقط از یک بعد مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد. اما از یک نظر بسیار آشکار، فیلمی است که متعلق به یک کارگردان سینمایی دربسته است که قادر نیست فیلمی بسازد که تاریخ شروعی داشته باشد و به خود مشغول باشد. مسئله این است که این رسانه به گونه‌ای که فلینی می‌بیند، نمی‌تواند نظرگاه او را نشان بدهد و دوباره نمی‌تواند با آن به توافق برسد و نمایش دیگری را مجدداً بسازد، هر چند که مخاطب آن را دوست بدارد.

در یک صحنهٔ عظیم که قبلاً برای یک فیلم ساخته شده است او بالاخره فیلمبرداری را قطع می‌کند. و سپس از میان سایه‌ها یک شعبده‌باز بیرون می‌آید. او آمادهٔ کار است. یالا... مائسترو، بزن بریم. بعد دلقکها ظاهر می‌شوند، رژه می‌روند و بالاخره گوییدوی کارگردان خوشگذرانی آنها را کارگردانی می‌کند. اینک از میان تمام صحنه، تصاویری که ما قبلاً در رؤیای گوییدو دیده و تقدیس کرده بودیم، سلانه سلانه از پلکان صحنه پایین می‌آیند و آمادهٔ کارگردانی‌شدن، فرمان‌بردن و تبدیل‌شدن به هنر هستند. ما از روایتگر فیلم می‌شنویم: «زندگی تعطیلات است، بیایید با هم زندگی کنیم.»

در لحظات مشکل پایان فیلم، یک سینما، یک نمایش، یک تفریح بسیار ساده، به‌دور از نمایشی روانشناسانه ـ فلسفی، (بیانیهٔ شخصی) گوییدو همراه دیگران به تماشا نشسته است و بالاخره فیلم شروع می‌شود. شاید این نتیجه‌ای است که بیشتر پرسش می‌طلبد تا پاسخ ـ در حالی‌که پایان بسیاری از فیلمها به دنبال سؤالهایی است که از بقیهٔ فیلم برخاسته است. با این‌همه همان‌طور که در نمایش گفته می‌شود، یک پایان بزرگ ـ پرزرق و برق، احساساتی، پر از حس‌های خوب و کنایه‌های شیرین است. اما باید اعتراف کنم که من زمانی که برای اولین بار فیلم زندگی شیرین و هشت و نیم را دیدم، چندان به دلم ننشست اما حالا که به این فیلمها برمی‌گردم، روح کنایی موجود در زیر پوست این فیلم را بهتر می‌بینم.

به‌نظرم فلینی در فیلم زندگی شیرین خیلی خوب شیوه‌های نادرست و متظاهرانهٔ مارچلو را به‌خصوص در فصلهای اولیه می‌شناسد و البته بیشتر هزل به خود است تا خود مهم بینی که در فیلم هشت و نیم این نوع روحیه بعداً آشکارتر شد و فیلمها عموماً کمتر آدابی و به هر حال کمتر شیک بودند. فیلم مصاحبه به‌خصوص به آرامی تمام جاه‌طلبیهای سابق فلینی را به ریشخند گرفته بود و به آنها چشم‌اندازی شیطنت‌آمیز داده بود. در این فیلم تصویر ماسترویانی به‌عنوان شعبده‌بازی خسته ـ او حالا مشغول کسب و کار است ـ و آنیتا آکبرگ در نقش الهه‌ای فربه‌شده ـ او حالا در انزوا زندگی می‌کند و سگهای درنده از او نگهبانی می‌کنند ـ نشان داده می‌شود که به‌واقع نگاه پیشین کارگردان را به آنها به شیوه‌ای شیطنت‌آمیز، مهربان و قابل قبول به سخره گرفته است. من فکر می‌کنم که این آگاهی و درون‌نگری ناامیدانه از اندیشه‌ای بزرگ می‌آید که با سادگی و بسیار واقع‌گرایانه و در عین حال نمایشی در پایان فیلم هشت و نیم می‌آید. فلینی در پایان این فیلم در کشمکش با پرسشهای بزرگ به آینهای نمایشی باز می‌گردد. او در پایان عمرش هم هنوز همین کار را کرد، البته خیلی کمتر هنرمندانه. شاید این آینها از لحاظ راحتی و تسکین‌بخشی خیلی دور از آینهای کاتولیکی دوران کودکی فلینی نباشند. اما همان‌طور که او خود می‌داند و نیز ما می‌دانیم این آینها بسیار به زندگی نزدیک‌تر هستند. اما نکته‌ای جالب در هنر او هست که در واقع همهٔ اینها را اوست که جالب و دلپذیر کرده است و این نکته را هرگز نباید از نظر دور داشت. در حقیقت این همان چیزی است که ما از پس مسیحیت، پس از مدرنیسم و پس از هر چیز این جهان انتظار داریم. یا اینکه انسان در سنین سالمندی بیشتر و بیشتر به جای خالی دوستانی که یکی یکی از نظر ناپدید شده‌اند، چشم می‌دوزد و حقارت و ناچیزی اضطرابهای جوانی هر چه بیشتر آشکار می‌شوند. فقط یک نکتهٔ اساسی در زندگی وجود دارد که هر کسی به‌طور منطقی می‌تواند مطرح کند: بله، لطفاً دلقکها را بفرستید. □

ترجمهٔ اختر اعتمادی

شهر دوگانه فلینی

❑ اریک رُد

آقای رُد در حوزه‌ای وسیع دربارهٔ کارگردانان سینمای معاصر نوشته است. گزیده‌ای از مقالات او در کتابی به نام برج بابل چاپ شده است. این فصل، نخستین بار در اینکانتر ـ شمارهٔ ژوئن ۱۹۶۴ ـ به زینت طبع آراسته شد.

فدریکو فلینی می‌گوید: «اگر قرار بود فیلمی دربارهٔ یک تخت کفش هم بسازم، باز آخرش یک چیزی می‌شد دربارهٔ خودم...» ممکن است کسی باشد که بگوید از خالی‌بندیهای اوست؛ اما کسانی هم هستند که منظورش را بفهمند. هیچ کارگردان دیگری، منِ خود را چنین یاد نکرده است؛ آثارهیچ کارگردان دیگری چنین بلافصل به زندگینامه خود مرتبط نشده است. کارستان شبیه دفترچه خاطرات شاعری است که بی‌وقفه در جستجوی چیزی بی‌نهایت سازگار درجریان رشد مضامین آن است.

طبیعت این تحقیق در فیلم آخرش هشت و نیم آشکار گشته است. گوییدو

آنزامی ـ کارگردان فیلم ـ افسرده و محبوس در چشمه آب معدنی است؛ او قادر نیست روی آخرین پروژه‌اش کار کند، و درمحاصره گروهی از افراد به ظاهرمتخاصم قرار گرفته است. اما خوشبختانه محاصره کنندگانش خاطرات گذشته را زنده می‌کنند ـ وجود او با یادآوریهایی از زیبارویی تقریباً فراموش شده تسخیر گشته است ـ و همنشینانش نمی‌توانند دردسری بزرگ برایش درست کنند. گوییدو، وقتی فیلمنامه نویسش به سناریوی فیلم بعدی ایراد می‌گیرد، این حضور ذهن را دارد که درک کند نوع فیلمش نمی‌تواند در حیطهٔ اصول تحمیلی نظریات خلق شود. منتقدی می‌پرسد: «شما از کاتولیکها حمایت می‌کنید یا کمونیستها؟» اما صد البته که این سؤال زیادی آسان است. گوییدو مثل آدمی که درون ماشینی در دام افتاده باشد، باید سعی کند خویش را به خصوص از مکاتب صرف، رها کند. او درک می‌کند هنرش باید همه دلمشغولیهای گذشته‌اش راکه همه، خودِ امروزش را می‌سازند، دربرگیرد. باید موضوعات بی‌منطق مطرح شود که شاید تارهای نماد آفرینیهای دروغین و معناهای دروغین نابود گردد و تصاویر واقع بین راستین پدیدار شوند. همسرش فریاد می‌زند: «تمام دروغها و حقیقتها برای تو یکسان هستند؟» و شاید پاسخ گوییدو چنین باشد که دروغها و طفره رفتنها بخشی از جستجویش به دنبال خودِ اصیل هستند.

و بعد، هرچند فلینی ـ آنزامی از منتقدان می‌ترسد ـ و در فانتزی و خیال کسانی تصورشان می‌کند که به سوی خودکشی سوقش می‌دهند ـ آخر موفق می‌شود کنایه و توصیه‌هایش را دور بیندازد. «من همانم که هستم، نه آنچه که می‌خواهم باشم...» درست مثل پروست که قادر نبود توضیح دهد چرا مادلین کوچولو چنین شوری را برایش به ارمغان آورده است (و زمانی ناخودآگاه را صرف آن کرده است)؛ فلینی ـ آنزامی هم قادر نیست کشف کند چرا تصویرش این چنین حس شادی را برایش به ارمغان آورده است. جادوگر وقتی آن تصاویر توجیه‌ناپذیر شخصی و مسحورکننده را از آدمهایی که فقط می‌تواند دوستشان داشته باشد فدا می‌کند که آنان جزئی از خودش شوند، و این آدمها در سیرک استثنایی خاطرات

کودکی به او بپیوندند. تنها در آن زمان که این حلقه کامل شود، فلینی ـ آنزامی می‌تواند ببیند چگونه این تصاویر در برابر ویرانی به ساحل امنش می‌رسانند، از خودِ دورانِ پسریش نجاتش می‌دهند ـ آن کودکی که در برابر تاریکی غاصب، پیکولو می‌نوازد.

فلینی خیلی دوست دارد از آیین کاتولیک رمی استفاده کند که با اهداف خودش همخوانی دارند؛ و شاید عامدانه باشد که هشت و نیم شکل اعتراف را به خود می‌گیرد. از این روست که فلینی ما را به یاد کاتولیک رمی مرتدی دیگر می‌اندازد. دبلیو. اچ. آودن می‌نویسد: «وایلد نمونه‌ای کلاسیک از مردی است که می‌خواهد فقط به خاطر خودش دوستش داشته باشند... هیچ چیزی در تاریخچهٔ سه محاکمه‌اش روشن‌تر از هوس ناخودآگاهش نیست که حقیقت باید آشکار شود. فلینی همچنین فرض می‌کند که شناختن همگان، بخشیدن همگان است؛ برای شستن و سفیدتر کردن از سفیدیِ جامهٔ زیرِ کثیفمان، هیچ چیزی مثل اعترافی خوب نیست. بزرگترین بی‌قیدی در چنین جادویی ـ آنچنان که به هر شکل در آثار هنری به کار رفته است ـ آن است که فلینی ـ آنزامی از ما انتظار دارند هر چیزی را ببخشیم. او می‌کوشد این حس را القاء کند که تنها بشر واقعی و دوست داشتنی است؛ به خاطر آنکه ـ مثل مادام رانفسکی ـ احساس می‌کند آزاد است هر کسی را به زانو درآورد. خلاصه، فلینی ـ آنزامی قادر نیست در میان حقایق ذهنی ـ که دروغها و طفره رفتنهایش بخشی از کلیتش هستند ـ و حقایق روشن قابل فهم رفتاری تمایزی بگذارد.

هر چند که شک کردن در شهامت اعتراف فلینی بی‌انصافی است. حس صورتکش در هشت و نیم که منتقدان شکنجه‌اش می‌دهند کاملاً منصفانه است. بیشتر منتقدان از ستایش فلینی اکراه دارند، و تعداد مشخصی از آنان ـ آنانی که به هر صورت لله‌های مارکسیسم هستند ـ از ضربات ثابتی که به او وارد کرده‌اند، نهایت لذت را برده‌اند. یکی از آنان، که می‌کوشد از او دیوانه‌ای بسازد، می‌گوید: «فلینی از فقدان مشمئز کنندهٔ ثبات روانی، آگاهی اخلاقی بنیادی و ذائقه رنج

می‌برد.» دیگری می‌گوید: «خارج از این هیاهوی پوچ ظلم و تاریکی، و خباثت موشکافانه و احساساتی‌گرایی، و عرفان خام و درون‌نگری تکواژه بی‌وقفه بدبختی پدیدار می‌شود.»

زبان ایتالیایی، خود را به فحاشیهای ناب وام می‌دهد و منتقدان فلینی سوءاستفاده از این جبهه گیری را از خود دریغ نمی‌کنند. اما راستی چرا این قدر نسبت به او خصمانه جبهه می‌گیرند؟ ممکن است دلیلش این باشد که دنیا شیفته خودشیفته‌ای نمی‌شود؟ شاید هم تا حدی همین باشد؛ اما من می‌گویم حقیقت موضوع این است که این منتقدان فلینی را «خائن به نئورئالیسم» می‌دانند.

درک آنکه در چه زمینه‌هایی این چنین توصیفش می‌کنند مشکل است. نئورئالیسم بیشتر وضعیتی فکری بود تا نگره‌های کار آمد؛ فلینی گفت: «حس آرزومندی»، و این به خوبی بهترین تعریفهاست. در سال ۱۹۴۳، اومبرتو باربارو ـ استادی در مرکز سینمای تجربی رم ـ حمله خیلی بلاغی به بلاغت فاشیسم کرد. او نوعی جدید از سینما را ادعا می‌کرد و می‌خواست که خودش را از شر «آن دروغهای گروتسک که از مشکلات بشر و دیدگاه بشری نادیده می‌گذرند» رها کند. قرار بود نئورئالیسم تلاشی باشد برای نمایش همه چیز به همان صورتی که هستند، نه به آن صورتی که مقامات مذهبی یا روحانی می‌خواستند باشند. پیامی آزادیخواهانه بود و پیامی برای مسئولیت‌پذیری فردی. چزاره زاواتینی ـ فیلمنامه‌نویس دسیکا ـ نوشت: «واقعیتی که زیر اساطیر مدفون شده بود باز شکوفا شد. اینجا درختی بود؛ اینجا خانه‌ای؛ اینجا مردی در حال خوردن، مردی در حال خوابیدن، مردی در حال گریستن.»

می‌شود فرض کرد زاواتینی می‌فهمید که این ضرورت گریز از فریبکاری به قدمت هنر بود ـ و در سینما به آن دوردورها، به سکانس کوتاه لومیر از ورود قطار بخار به ایستگاه، باز می‌گشت. شوری که فیلمسازان ایتالیایی را در زمینه‌هایی یاری کرد، هر چند اگر برای نخستین بار دنیای نورانی، سرد و بارانی سالهای پس از جنگ بود، باز هم تازه و نو بود. حسی از نوزایی بود؛ این کارگردانان مثل

زندانیان فیدلیو به شهرت رسیده بودند: پارتیزانها بی صدا در زیر آبهای آرام پو غرق می‌شدند، پدری پسر گرسنه‌اش را که بشقابی ماکارونی می‌بلعد تماشا می‌کند... اورسن ولز با صدایی رسا می‌گوید: آنچه که دسیکا می‌کند، من نمی‌توانم بکنم، به تازگی واکسی او را دیدم و دوربین ناپدید شد، پرده ناپدید شد؛ خود زندگی بود...»

اما صد افسوس که زندگی ـ زندگی ناب ـ وقتی در اثری هنری به شکلی رقیق نشده درآید، به موضوعی کسالت‌بار مبدل می‌شود؛ و نئورئالیسم ـ هر چند به نظر نمی‌رسید بنیانگذارانش درک کنند ـ چیزی بیش از خسته کننده‌ترین شکل هنری، یعنی ناتورالیسم، می‌شود. زولا می‌گوید: «نخستین دغدغهٔ نویسنده ناتورالیست گردآوری دستمایه هاست و دریافت آنچه از جهان می‌داند که می‌خواهد توصیف کند... وقتی تمام دستمایه‌ها گردآوری شده باشند رمان در هماهنگی خود روی خواهد داد.»

«در هماهنگی خود» ـ با این عبارت ساده است که زولا موفق می‌شود به آرامی از کنار مشکل اصلی شکل بگذرد. چنین سفسطه‌ای مورد استفاده نئورئالیستها هم قرار می‌گیرد. هیچ کدام از آنها تا حالا به آرمان زاواتینی از فیلمبرداری نود دقیقه متوالی از زندگی یک انسان نزدیک هم نشده‌اند؛ اگر بخواهیم از دیدگاه هنر حرف بزنیم، پروژه خیلی غیر عملی به نظر می‌رسد. آنها صرفاً شناختهایی نوین را در شکلهای قدیم ریخته‌اند؛ مثلاً دزد دوچرخه شکل نمایشی خوش ساخت را دارد؛ در حالی که زمین می‌لرزد شکل رمانی از سبک رئالیسم سوسیالیستی را دارد. از این گذشته، هر چند که دیسکا و زاواتینی ادعاهایی نوعدوستانه دارند، سیر قهقرایی را به سوی کودک ـ کیشی و ناامیدی آگوستینی به خاطر ناتوانی بشر در حل مشکلات خودش طی می‌کنند. ویسکونتی هم ـ در قضیه دیالکتیک تاریخیش ـ سقوط می‌کند. مشروعیت فاشیسم راه مشروعیت واتیکان و کرملین را هموار می‌کند. اگر کسی خائن و ریاکار باشد، مطمئناً همین کارگردانها هستند. آنها از تکنیک لازم ـ و شاید اراده لازم برای مواجهه فردی با مشکلات پس از جنگ بی‌بهره‌اند.

روسلینی که شاید آزاد اندیش‌ترین این کارگردانها باشد، در شکستشان شریک است. فرانکو والوربا تأکید می‌کند که در رم شهر بی‌دفاع «همه چیز به آرمان مجرد آزادی در برابر ظلم ارتقاء یافته است. اما آزادی از چه و برای چه ظلم از چه و برای چه؟» نه تنها هدف آلمانها نامکشوف باقی می‌ماند، که از آن هم مهم‌تر «هر دو شخصیت کشیش و کمونیست از آزادی، میهن‌پرستی، و عدالت برداشتی یکسان دارند؛ هر کدام از آنها این برداشتها را به شیوه‌ای متفاوت به کار می‌بندند، و با این وجود هر دو از این تفاوت غافلند.»

نئورئالیسم براساس این فرض شکل گرفته که «من ـ دوربین ـ هستم» و دوربین هیچ وقت دروغ نمی‌گوید ـ خب، حداقل تا زمانی که کنترلش دست من است. این ساده لوحی شناخت شناسانه دوست داشتنی است و کمی با هیجان عصری جدید هماهنگی دارد. اما ممکن نیست پایدار بماند. بحران سرمایه از راه رسید؛ وقتی سپیده دمید و راه مشکلات روز را هموار کرد، سعادت به تدریج ناپدید شد. نئورئالیستها کورمال کورمال گشتند، و برخی از اعضای آن گارد احترام قدیم قادر نبودند از پس این مبارزه برآیند. آنهایی که به هر صورت مجبور بودند یاد بگیرند چشم چیزی فرای دوربین است، و استنباطهای ما مستلزم نیاز به فهم و شعور نیست؛ و فقط بعد از آن بود که جنبش توانست برای لحظه‌ای ـ و یا شاید دورانی شکوهمندتر ـ شکوفا شود.

به همین دلیل، جستجوی فلینی، به دنبال خود اصیل، از طریق فانتزی، اهمیتی تاریخی پیدا می‌کند. شاید تصادفی باشد که نخستین کارگردانی سینمایی او در سال ۱۹۵۲ با بحران سرمایه و ایدئولوژی انطباق زمانی پیدا می‌کند؛ اما شک دارم. اگر هیچ فلینی نامی هم نبود. باز مجبور بودیم اختراعش کنیم. هیچ فرق نمی‌کند دلبستگیهای فلینی از نظر ما تنها در دغدغه‌اش نسبت به دنیای درونی فانتزی در زمان جداییش ازدنیا بیرونی ملال‌آور می‌شود، یا در توانناییش در «تحلیل احساسات» نهفته باشد؛ قبل از آن هم آنتونیونی در سال ۱۹۵۱ با وقایع نگاری یک عشق ـ و حتی با دقت قابل ملاحظه‌تری ـ همین کار را انجام داده بود.

آنتونیونی و فلینی: کمی شبیه تولستوی و داستایفسکی یا هنری جیمز و دیکنز بودند، آنها همان دوگانگیهای تجربه را نشان می‌دهند که اغلب وقتی به نظر می‌رسد شکلی هنری به اوجش رسیده ظهور می‌کنند. طرفداران دو آتشه یکی، به ندرت طرفدار دو آتشه هر دو می‌شدند. هنوز هم می‌شود دعواهایی را که سرحادثه و زندگی‌شیرین در گرفته بود به یاد آورد: بعضی می‌گفتند آنتونیونی «بالغ‌تر» است و برخی دیگر می‌گفتند فلینی «تخیلی پربارتر» دارد. مطمئناً فلینی نمی‌تواند در مقوله درک آنتونیونی از نبرد جنسیت رقیبش باشد. او آن قدر عاشق خودش است که عشاقش (خب دیگر، زنانش) نمی‌توانند از کلیشه‌ها فراتر بروند. نکته آزار دهنده‌ای هم در ایدهٔ او از عشق هست که کاملاً فارغ از جنسیت است. موقعیت تکرار شونده در فیلمهای آنتونیونی چنین است: مردی می‌کوشد نیروی عشقی را مرتفع کند که ویندام لوئیس «درمانی عاشقانه با عملکردی جدی» نامش می‌دهد. با وجود این، با حضور فلینی خواجه‌ای داریم که ـ دلقک یا کودن ـ در مرکز صحنه ایستاده است. این ضد اروتیسم هر چیزی را ضد عفونی می‌کند. آشفتگی جنسی یکی از مضامین اصلی زندگی‌شیرین بود ـ و هر چند خواجه جایگاهی مطمئن در تراژدی داشت («به آرامشی دست یافته بود.»)، حداقل می‌شود گفت نتیجه عجیب و غریب بود؛ می‌شد احساس کرد که عمه جان دانا دارد طرح اوزالیدی از عیاشی در «های گیت» را چاپ می‌زند.

فلینی کارگردانی خیلی شهودی است که سرصحنه بداهه کاری می‌کند و در آخرین لحظه تصمیمش را می‌گیرد «برای گرفتار کردن واقعیت گذرا در دام، باید از هر تردیدی نسبت به تکنیک عاری از روح اجتناب کرد». این خود انگیختگی، خود پسندی، و اکراه آشکارا خنثی در مواجهه با مضامین میانسالی، آدم را وسوسه می‌کند که آثار او را با بهره گیری از واژگان روانشناختی توصیف کند ـ و بدن شک، چنین رویکردی نکات بسیاری دربارهٔ ساختار ذهن او را بیان خواهد کرد. اما، به هر حال، در بیان بسیاری از نکات مربوط به ویژگیهای هوشمندی او ـ و اگر اجازه بفرمایید، استعداد او ـ ناکام می‌ماند و همین ویژگی استثنایی است که به فیلمهایش

اهمیت می‌بخشد و دلبستگی ما به آنها را توجیه می‌کند.

ما در محضر ذهنی منسوخ هستیم که شاید از استثنایی بودنش ناخودآگاه باشد. این ذهن مثل حشره‌ای درازپا که بر مناظر و سواحل، و شهر و شهرستان حرکت می‌کند، با بافت و فضای محلی آشنا می‌شود که حساسیت قابل توجهی به تفاوت هر یک دارد. محلات وقوع بیش از هر چیز دیگری تحریک کننده‌اند؛ با این وجود بیش از هر یک از فضاهای فیلم تحریک کننده‌اند؛ بسیاری از این محلات وقوع وحشت و حسی از ارتباط را برمی‌انگیزانند که بهترین واژه برای توصیف آن عرفانی است. در جاده، جلسومینا ـ بازیگر نیمه دیوانه گروه نمایشی سیار ـ با درختها و تیرهای تلگراف ارتباط برقرار می‌کند. دنیا برایش مقدس است و خودش هم چرایش را نمی‌داند. با آکروباتی آشنا می‌شود که به قداست خود اوست: دلقکی ملکوتی که جلسومینا عاشقش می‌شود؛ و در طول یک لحظه رویارویی‌شان به زن می‌گوید همه چیز در دنیا، حتی کوچکترین ریگها، معنایی دارند ـ که یادآور هملت است. جلسومینا را کمی قبل از مرگش در حالی می‌یابند که ریگی را محکم در دست می‌فشارد؛ انگار که ریگ مظهر ایمانش بوده است.

فلینی هم مثل دی. اچ. لاورنس حسی حاکی از نبوغ نسبت به مکان دارد ـ نسبت به آن خدایان و شیاطین که در محلی مشخص سکونت گزیده‌اند. این خدایان قدیمی‌تر و وحشی‌تر از خدای مسیح هستند؛ آنان خدایان عصر بی‌ایمانی هستند: اغلب خدایانی بی‌نام، و اغلب خدایانی ناشناخته که لاورنس ستایششان کرده است. اما فلینی برخلاف لاورنس هیچ وقت از این خدایان به عنوان مضمونی اصلی استفاده می‌کنند؛ انگار که فاقد شهامت شهودش است. در زندگی‌شیرین زنی وحشی که شاید واسطهٔ ارواح باشد می‌گوید: «ایتالیا سرزمینی است پراز کیشهای پهن.» او یک نفر در میان جماعت بینندگانی است که در منطقه‌ای به انتظار دو کودک ایستاده‌اند تا برنامهٔ شفابخشی ایمان را اجراء کنند ـ کودکان ادعا می‌کنند تصویر مریم باکره را در این نقطه دیده‌اند. اما باران می‌بارد؛ بینندگان متفرق می‌شوند، و بیماران و معلولان خیس می‌شوند. از نظر فلینی، نبوغ در انتخاب مکان

می‌تواند خیالی باشد، می‌تواند ناکاممان کند، و می‌تواند چیزی بیش از استعارات دور از ذهن باشد.

با این وجود، همه چیز ـ استادیش در مقولات دیداری و قوه تشخیصش در انتخاب سبک و فضا ـ از محل وقوع سرچشمه می‌گیرند. قصر واقع در باسانوری سوتری، در لفاف شب، با مجسمه‌های نیم تنهٔ رومی و اتاقهای خالی سنگینش صحنه‌ای برای کیش مردگان است. یک میهمانی در جریان است. اشرافزادگانی که بعضی‌هایشان خوابیده‌اند و بعضی‌هایشان مثل مسمومین مخدارات می‌رقصند، مثل توتمهایی در برابرمان به پا می‌خیزند ـ افسون شده و نگران ناامیدی مجردی که دلیلش را تنها پیشینیانشان می‌دانند. در بزرگ قصر باز می‌شود، و دور میزی شازده چسک‌ها و خود شیرینانشان را می‌بینیم که در آینهای خوف‌انگیز احضار روح گردهم آمده‌اند و در گذشته‌ها به دنبال درکی از اکنون می‌گردند. در انتهای تالاری چاهی پژواکی قرار گرفته است؛ صداهایی که از اتاقی به اتاقی منتقل می‌شوند، بیانیهٔ کاذب و بدون تجسد عشق هستند. نمایش منظوم مرگ: سحرگاهان مهمانان از چمنهای می‌گذرند و از پلکانی پالاس آتنه‌ای بالا می‌روند؛ لباسهای زنان به رزق و برق همانهایی است که در دربار هنری ششم می‌پوشیدند. بعد مردگان از خواب بیدار می‌شوند: کشیش خانواده در انتهای باغ طاهر می‌شود، و خانواده نجیب‌زاده، انگار که به رشته‌ای در آمده باشند، او را برای برگزار مراسم عشاء ربانی می‌کنند. بقیه مهمانان با ابراز تاسف از آنان جدا می‌شوند.

برخی محلات وقوع تکرار می‌شوند و مشغلهٔ ذهنی خلق می‌کنند؛ می‌شود حس کرد فلینی اغلب در آنها ـ حتی اگر به صورت فیزیکی نباشد، به صورت ذهنی ـ سفر کرده است. اگر قرار بود نقشه‌ای از این محلات وقوع بکشیم می‌فهمیدیم دنیای منسجم از تخیلات را ساخته‌اند. همچنین می‌فهمیدیم که این دنیا یک تقسیم‌بندی ساده دارد. میان شهر و شهرستان.

فلینی در ریمینی به دنیا آمد و بزرگ شد و شهرستان تخیلاتش سردی کرانه آدریاتیک را دارد. (هر چند باید افزود شاید کاملترین مطالعه‌اش در باب زندگی

شهرستانی ـ ولگردها ـ در وارجو فیلمبرداری شد که شاید قدرت خلاقه‌اش را آشکار کند). این شهرستانها به نواحی مختلفی تقسیم‌بندی می‌شوند که بدوی‌ترینشان کوهپایه‌ای سنگی پر از مزارع ویرانه است. دهقانان که مثل محیط پیرامونشان سنگ شده‌اند، در این مزارع ساکن هستند. آنها غیر اجتماعی و غیر بشری هستند و به زبانی بیگانه صحبت می‌کنند؛ با وجود این از مهربانی بی‌بهره نیستند. زامپانو ـ آدم عهد عتیق جاده ـ دائماً به این کوهپایه باز می‌گردد؛ انگار مکانی هست که بتواند خانه‌اش بنامد.

از قرار معلوم، فلینی این مکان را به نخستین خاطرات کودکی ربط می‌دهد. سنین مختلف انسان عالم صغیر از تاریخ جهان می‌شود، و ما در آغاز خلقت قرار می‌گیریم. سکانس ASA NISI MASA در هشت و نیم کاملترین تصویر از این مکان را به ما می‌دهد: عجوزه‌ای از ما قبل تاریخ سرش را در شالی پشمی پنهان کرده، روی صندلی بچه به خواب می‌رود؛ آکوردهای بی‌وقفه موسیقی در گامی‌سینور جابه‌جایی پیدا می‌کنند یکی از نشانه‌های زندگی هستند، و با این وجود حداکثر نگاهی گذرا به بازیهایشان انداخته می‌شود و خنده‌هایشان هم همان قدر اسرارآمیز باقی می‌ماند. کل این ناحیه معمایی را به مامعرفی میکند؛ در اینجا گانگستری به نام آلوگستو در کلاهبردارها در کنار کوره راهی کوهستانی رها می‌شود تا بمیرد و چون دهقانان را می‌بیند که به زحمت در این کوره راه پیش می‌آیند در حال مرگ رستگار می‌شود در اینجا جلسومینا هم ره رستگاری را می‌یابد. با این وجود، شرایط اقلیمی هیچ ویژگی عجیب و غریب ندارد؛ هوا تازه است و کپه‌های برف در میان صخره‌های ذوب می‌شوند، و از صومعه‌ای نزدیک صدای ناقوس به وضوح به گوش می‌رسد. بسیاری از آن نواحی که فلینی توصیف می‌کند برایمان آشنا هستند؛ اما هیچ یک به اندازه این کوهپایه با هالهٔ معمایی و حس عمیق آرامشش اینقدر نامتعارف نیست؛ هیچ یک این قدر حساسیتها را گسترش نمی‌دهد.

معمایی مشابه که شاید تئاتری‌تر باشد، شهرستان را در شب غسل می‌دهد:

روزنامه‌ها دور میدانها پیچ و تاب می‌خورند و نورها در کوچه‌های به هم ریخته مرتعش می‌شوند. به خصوص در ولگردها که (فرض می‌کنیم) پنج بی‌کار و بیمار ـ هر چند بعضی‌هایشان به مرز سی‌سالگی نزدیک شده باشند ـ وجوه مختلف شخصیت فلینی جوان را معرفی می‌کنند، شهرستان از چشمان نوجوانان خام نگریسته می‌شود. شب، موعد برخوردهای هیجان‌انگیز یا ـ با آرمانگرایی کمتری ـ تورپهن کردن در سینماهاست. اما صبح بعد از کارناوال، ثابت می‌شود که این وعده فریبی بیش نیست: فکر عشق وقتی تلخ می‌شود که خاهر آلبرتو با کلاهبرداری فرار می‌کند؛ بلند پروازیها باز در خمودی غرق می‌شوند. با نخستین اشعه‌های نوروز، شهرستان ظالمانه خود را نشان می‌دهد.

با وجوداین، این شهرخالی از خدایان نیست، و همینها هستند که اغلب تحسین برانگیزند. فلینی به پدر شهرستانی شکلی آرمانی می‌دهد، و او را مردی خوب، رو راست و راستگو نشان می‌دهد که خدایان اخلاق را ستایش می‌کند. اما این شکل زندگی برای بیکاریها و بی‌عاریهای فلینی زیادی بی‌روح است؛ آنها در آرزوی زندگانی آسان و خدایانی به مراتب عجیب و غریب‌تر و نزدیک‌تر به نیازهایشان هستند. آنها که خسته شده‌اند، روی اسکله‌ای می‌ایستند و آرزومندانه دریا را تماشا می‌کنند.

این منظرهٔ دریا برای ما آشناست؛ بیش از تمام محلات وقوع آثار فلینی تکرار می‌شود ـ و محلی است که برای تأویلی نمادین جان می‌دهد. در اینجا آشفتگی درونی ولگردها ـ که ماه عجیبی را بالا می‌آورد ـ و از آن هم مهم‌تر، خود واقعیت ـ که تمامش ادارک را مبهوت و تخیلات را منجمد می‌کند ـ را نشان می‌دهد.

بی‌کار و بیمارها می‌خواهند فرار کنند؛ با وجود این در پایان فیلم فقط یکی از آنها ـ مورالدو، جوان حساس و خلاق ـ این کار را می‌کند. وقتی قطار از ایستگاه خارج می‌شود، رشته‌ای شیک از نماهای تعقیب دوستانش را که در تختهایشان خوابیده‌اند نشانمان می‌دهد. شاید این دوستان به کوشش نکردن در درک رؤیاهایشان حساس باشند؛ هر چند که شاید به همین دلیل مورالدو خمودی

زندگی شهرتسانی را دور بیندازد، بیداریش به سرخوردگی منجر خواهد شد. قرار بود عنوان دنبالهٔ ولگردها، موراللدو در شهر باشد که در آن موراللدو از قرار در حلقه شیادان و کلاهبرداران می‌افتاد. بجا بود که این دنباله کمتر دراماتیک باشد، اما از زندگی شیرین کمتر ناامیدانه نباشد.

البته که شهر رم است؛ و خدایان جنگ این شهر، بیش از هر کسی، فلینی را دلمشغول می‌کنند. کیستند این خدایان؟ در هشت و نیم فلینی ـ آنزامی از کاردینالی می‌پرسد چگونه می‌تواند خوشبختی را پیدا کند و نقل قولی از اریخنس خواجه را در جواب می‌شنود ـ فقط از طریق کلیساست که حقیقت می‌تواند یافته شود. بعد گزینشی میان دو سازش‌ناپذیر پیشنهاد می‌شود: مدینه الهی یا مدینه شیطانی. بلافاصله با تقطیعی خیابانی شیک را می‌بینیم و جاذبه چیان چیانو را گویید و عذاب الهی را برگزیده است؛ اما شاید هم حق با او باشد، چون خوشبختی موقتی را در تصاویر و رؤیاهایش از دختری معصوم پیدا می‌کند ـ دختری که به تقریب نزدیک به یقین، باید اسمش کاردیناله باشد.

ارنست جونز در زندگینامه‌ای می‌نویسد: «از نظر فروید ـ مثل هر کس دیگری در این دنیا ـ رم دو معنا دارد. رم باستان که فرهنگش زایش تمدن اروپایی را سبب می‌شود. و بعد رم مسیحی که آن قدیمی‌تر را نابود می‌کند و جایش را می‌گیرد. این یکی فقط می‌توانست دشمنی برای او به حساب آید... اما بعد دشمن همیشه در میان خود و موضوع عشق قرار می‌گیرد.»

از نظر فلینی هم رم شهری دوگانه است که حامیانش نمی‌توانند سازش کنند. اگر فیلم پیش پاافتادهٔ روشنایی‌های واریته را که به همراه آلبرتو لاتوادا کارگردانی کرده بود را از قلم بیندازیم، می‌بینیم که این تضاد از نخستین فیلم بلندش ـ شیخ سفید ـ نقشی اصلی را در آثارش ایفا کرده است. دو شهرستانی به نامهای اسکار و واندا کاوالی برای ماه عسل به رم می‌آیند و امیدوارند در آخرین روز در محضر پاپ شرفیاب شوند. واندا از طرفداران پروپاقرص فومتی ـ همان داستانهای سریالی ایتالیایی که با عکس روایت می‌شوند ـ است و مخفیانه آن را می‌خواند. او

شیفتهٔ شیخ سفید ـ قهرمان یکی از این سریالها ـ است؛ و آن قدر مشتاق دیدار بت خودش است که در نخستین روز حضورش در رم، پنهانی به دفتر فومتی می‌رود. از بخت اوست که از پلکانی پایین می‌رود که بازیگران، ملبس به جامه‌هایشان؛ از آنجا عبور می‌کنند. او افسون می‌شود ـ بازیگران اعراب بادیه نشین و حوریان افسانه‌ای به نظرش می‌رسند ـ و وقتی بعضی از آنان دعوتش می‌کنند که در سفر به ساحل محل بازی آخرین قسمت همراهشان شود، مشتاقانه قبول می‌کند. و آنجا، درکنار دریای بیرحم، با شیخ سفید ملاقات می‌کند و سرخورده می‌شود ـ از قرار، شیخ زنباره از آب در می‌آید. دختر از گروه فرار می‌کند و عاقبت نزد شوهرش باز می‌گردد. در آخرین صحنه، او و شوهرش دوباره آشتی می‌کنند، و دست در دست هم با طمأنینه به راه خودشان می‌روند: نه به بیرون از باغ عدن، که از میدان سن‌پیتر و در پناه دعای فرشتگان سنگی به سوی پاپ می‌روند.

این آخرین صحنه، هر چند که تکان دهنده باشد، اقناع کننده نیست. شاید این زوج آشتی کرده باشند، اما آشتیشان بچگانه است و پایه‌ای ضعیف برای ازدواجی توأم با خوشبختی به نظر می‌رسد. نمی‌شود باور هم کرد که فلینی می‌خواهد پاپ بر شیخ سفید پیروز شود ـ دشمن در میان او و موضوع عشق سربرآورده است. او معذب است؛ او هم به سوی جاذبه‌های ظاهراً غیر قابل دفاع کشیده شده است. و به این دلیل که قادر نیست از این وسوسه دفاع کند، مجبور می‌شود به فرشته‌های سنگی و اصول اخلاقی پدران شهرستانی پناه ببرد. معدن بودنش در اشمئزاز رخ می‌نماید: او بی‌پروایان را در زمانی که با تمام لباسها و جواهراتشان به سرعت عبور می‌کنند به تمسخر می‌گیرد، و با حالتی تقریباً خود آزار بی‌شرمیهای بازیگران فومتی را نمایان می‌کند. یک منتقد (جان کولفو) به تازگی ادعا کرده است فلینی دلمشغول موضوعات پیش پا افتاده و دست دوم شده است. اگر گاهی به پیش برداشت، می‌شود گفت که فلینی محتاج است پایتخت را نابود کند و آن را به شهرستانی مبدل کند؛ اگر نمی‌تواند به شهر جذاب و شکوهمند متعلق باشد، باید آن را از جاذبه تهی کند.

هر چند ممکن است در فیلمهای بعدی فلینی مدینهٔ شیطانی فاتح اصلی باشد، او همچنان در این مورد معذب می‌ماند. بسیاری زندگی شیرین را چون سرود شکرانه‌ای برای لذات عیاشی می‌بینند، و معنای کنایی عنوان را نادیده می‌گیرند. مطمئناً «لحظاتی هرزه درایانه» به همان قاعده‌ای که در رمانهای انتشارات المپیا هم چاپ می‌شد وجود داشت و اغلب درست همان طور هم دچار لغزشهایی می‌شد، اما لحن آن‌گواه خطا کاری است؛ می‌شد یاد متون ویلیام هیکی با زاهد مآبی مزورانه‌اش افتاد. فکر می‌کنم می‌شود موفقیت حیرت‌انگیز زندگی شیرین را به خاطر این بازیگوشی بی‌رمق در مدینهٔ شیطانی مورد تاکید قرار داد. بیشتر کلیتش باور نکردنی است، و با وجود این خیلی‌ها کلیتش را در بست قبول می‌کنند. آدم می‌ماند که چرا؟ ممکن است انسان شهری قبول ارزشهای نشریات عامه پسند به عنوان معیار را شروع کرده باشد؟ ممکن است اروتیسم و خشونت و زرق و برق فیلم، از نظرش به نوعی طبیعت مبدل شده باشد؟

به هر حال، شهوت فلینی نسبت به چهره‌های نامعمول و تماشگران شب اول ابعادی دیگر دارد. در هشت و نیم شخصی می‌گوید: «همه‌اش از اسکات فیتزجرالد ریشه می‌گیرد.» اما حتی این موضوع هم تا حدی درست است. فیتزجرالد مجذوب رؤیایی طلایی بود ـ «استعداد خارق‌العاده برای امیدواری و تمایل رمانتیک» که در پشت نمای بیرونی غبارگرفتهٔ عصر جاز پنهان شده بود. دلمشغولی فلینی نسبت به جاذبه بسی بدوی‌تر از فیتزجرالد است و نزدیک به گرامر جادویگری است.

آدمهای «باهوش» و ستارگان سینما که جامعهٔ رم را می‌سازند، صاحب قدرت خدایان عصر بی‌ایمانی هستند؛ وقتی کابیریای بدنام به تورستارهٔ محبوبش می‌افتد قادر نیست لمسش کند. در حقیقت، همین آدمها خدایان عصر بی‌ایمانی هستند، وقتی بعضی‌هایشان برای نخستین بار در میان زمین و آسمان دیده می‌شوند، به شمایل مسیح به هنگام معراج شباهت پیدا می‌کنند: شیخ سفید روی تاب نشسته است، بندباز جلسومینا روی طنابی کشیده برنامه‌اش را اجرا می‌کند، و آنیتا اکبرگ

افسانه‌ای از هواپیما مثل ستاره سینمایی که سابق براین ماشین بوده است پیاده می‌شود. البته که آنیتا آفرودیت یا ونوس است و مطلقاً بهترین چیز زندگی شیرین. او وقتی در حوضچه فواره تره‌وی آب بازی می‌کند یا گربه‌ای کوچک را روی سرش نشانده، در کوچه‌ها سرازیر می‌شود، مدینه الهی را به قلمروی حکومت خویش مبدل می‌کند. از طریق اوست که تضاد میان دو وجه شهر، پیچیدگی دیداری پیدا می‌کند. او که رخت کاردینالها را به تن کرده است، به گنبد لرزان سن‌پیتر صعود می‌کند و در هر نظری که می‌کند الهه است تا باد کلاه کاردینالیش را با خود می‌برد ـ و مقابل دوربین می‌آورد تا شهر را مخفی کند. مدینه الهی، هر چند که ممکن است در محراب درونیش نفوذ کنند، باز هم قادر متعالی باقی می‌ماند.

این قدرت متعالی به سرعت در «وسوسه دکتر آنتونیو» ـ اپیزود فلینی در بوکاچو ۷۰ ـ کاهش پیدا می‌کند. در این فیلم، آنیتا بدون شک الهه‌ای است که جاذبه و شکوهش جادوگریست. او در قالب یک آگهی تبلیغاتی ده متری برای شیر ظاهر می‌شود که در مقابل پنجره دکتری خشک و پرهیزگار نصب شده است. مرد از این عورت‌نمایی یکه می‌خورد و روی زن غول پیکر جوهر می‌پاشد. زن که خشمگین شده، زنده می‌شود و با اجبار مرد به تن کردن جامهٔ توری یا تاب دادنش بر فراز سینه‌های درشت خود مسخره‌اش می‌کند. مدینه شیطانی فاتح روز است؛ اما همان طور که ممکن است از این موقعیت گروتسک چنین استنباطی کرد، خیلی کم اتفاق می‌افتد پیروزی چیزی باشد که کسی به خاطرش شادمان شود.

فلینی مدینه الهی را توصیف می‌کند یا حضورش صرفاً به کمک غیابش احساس می‌شود؟ یک مثال، جواب را به ذهن می‌آورد. می‌دانیم فلینی دوست دارد آینهای کلیسایی و به خصوص حرکتهای دسته جمعی را دین زدایی کند. در جاده، جلسومینا چهار دلقک شاد را تماشا می‌کند که در کنار گودالی سازهای موسیقایی شگفت‌انگیزی می‌نوازند (مشابه همین شخصیتها در پایان هشت و نیم هم ظاهر می‌شوند) در تضاد با این جریان، با تقطیعی شاهد حرکت جمعی مذهبی می‌شویم: ترومپتها با نوایی گوشخراش به صدا در می‌آیند، جماعت در مقابل

تصاویر مقدس تعظیم می‌کنند؛ و زمین می‌لرزد. حس ما از وحشت، تنها با نمایی کوتاه از خوکی که پشت پنجرهٔ قصابی به صلابه کشیده می‌شود، کمی کوچک جلوه داده می‌شود.

سبب این ترس و بی‌احترامی به کلیسا در هشت ونیم نمایان می‌شود: در جایی که کشیشها در حال شکنجه آنزامی خردسال تا ناتوانی او نمایش داده می‌شود. این استدلال انصافاً ضعیف است، و بدون شک فلینی در رابطه با کلیسا جانب انصاف را نگه نمی‌دارد. هنوز هم، تا کنون هیچ کسی ادعا نکرده که دید فلینی متعادل بوده است. ذهن او مذهبی است و از هر مذهب به خصوصی بیگانه شده است؛ قادر نیست شهری آزاداندیش و غیر مذهبی را باور کند. (قیاس کنید با تنها روشنفکر لاادری او که با این جمله مشخصه معرفی می‌شود: «به لطف پدر فرانتز، آخر این گرامر سانسکریت باستانی را پیدا کرده‌ام. همه جا را دنبالش گشته بودم.» به همین صورت، در اشتباه خواهیم بود، اگر فکر کنیم تنها یک انتخاب وجود داشته است: میان وحشت کلیسا و جهنم دنیای زیبا هر چند این بدویت ـ که در سبک باروک، تصاویر به وضوح ماندگار، و رعد و برق تحقق یافته است ـ پرتوان است و ما را به یادآندره و ایدا ـ مارکسیست لهستانی ـ می‌اندازد که او هم در دام پیشینهٔ کاتولیک رمی افتاده است. (همچنین ما را به یاد وردی می‌اندازد که فلینی با کلاه از مد افتاده مضحکش، به وضوح او را الگو قرار داده است.)

با این وجود، شاید فلینی با سنت آگوستین موافق باشد که اگر جایی باشد که مدینه الهی یافت شود، مطمئناً در کلیسا نخواهد بود. آنچنان که تا کنون مدینه الهی در کره زمین مانیفست خود راهویدا کرده است، در زندگیهای معصومان مقدس قابل تحقق است ـ به این خاطر مقدس که با خدایان نواحی روستایی ایتالیای باستان در تماس هستند. برخی از آنها مذهبی هستند. راهبان و راهبگانی که در جوامع بسته زندگی می‌کنند؛ حتی کاردینال مخوف که افسانه‌ای را به آواز پرندگان می‌خواند. بعضی از آنها بدون منع خودشان معصوم شده‌اند: «فرشته اومبریایی»؛ پسر رئیس ایستگاه. اما متاسفانه این تلقی از معصومیت قابلیت توجه جدی را

ندارد. ما می‌توانیم دیوانگی جلسوسینا یا پاکی کابیریا را باور کنیم؛ خود آگاه هستیم که صرفاً بازیگری می‌کوشد شخصیت و نما را زنده کند، و در هر دو حوزه شکست می‌خورد.

ویلیام میسون می‌نویسد: «وقتی پاستورال شکست می‌خورد، در کودک ـ کیشی پناه می‌گیرد.» نورئالیستها اغلب به همین شکل شکست می‌خورند. مثلاً زوج دسیکا ـ زاواتینی از کودک ـ کیشی بهره می‌برد تا از سروکله زدن با مشکلات اجتماعی در حدود بلوغ بگریزد. این موضوع در مورد فلینی هم صدق می‌کند. اگر از معصومیت موقعیت آرمانی ذهن را استنباط کنیم که در آن گناه و عصبیت هیچ جایی ندارد، باید رؤیای فلینی از معصوم را واقعیت گریز بدانیم. او اغلب می‌کوشد خود را از فشار تجربه رها کند، و این موضوع هیچ جا آشکارتر از پایان زندگی شیرین نیست که به نمادپردازی احساساتی‌گرای احماقانه‌ای پناه می‌برد. با وجود، این باز هم مشکل است این صحنه را نادیده گرفت ـ همان طور که مشکل است هر صحنه آثار فلینی را نادیده گرفت. هر چند که شخصیتها دروغین به نظر برسند، محلی که زندگی می‌کنند آن قدر واقعیت عمیقی دارد که وضوح دید را به همراه می‌آورد ـ شبیه همان افرادی که مثل پریان جنگی در میان درختان کاج حرکت می‌کنند یا در مقابل چشم‌انداز اسرارآمیز دریا برای هم دست تکان می‌دهند. □

ترجمهٔ کامیار محسنین

فلینی: ۷ ۱/۴ تا ۸ ۱/۲

کیومرث وجدانی

۱

هر کارگردانی که نسبت به زندگی دارای تلقی و طرز فکر مشخصی باشد خواه ناخواه از طریق فیلمهایش به جستجوی جوابی برای سؤال زندگی مبادرت خواهد کرد. ولی فیلمسازانی که جستجوی آنها به یک صورت سیستماتیزه و با یک مسیر معین و قابل تشخیص انجام گیرد، به‌طوری که از طریق فیلمهای آنها بتوان مراحل تکاملی مختلف این مسیر را از یکدیگر تمیز دارد، از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کنند و «فلینی» یکی از آنهاست.

حتی در سری ناقص مرکب از فیلمهای معدود، آن هم با فواصل زمانی طولانی و ترتیب تقدم و تأخر نامنظم و در هم پاشیده‌ای که از «فلینی» دیده‌ایم می‌توان ردپای او را دنبال و از مراحل بی‌تفاوتی (و یا لااقل سعی در بی‌تفاوت بودن) و خود را فریب دادن گذشت و به‌مرحلهٔ طغیان کنجکاوی «فلینی» و تلاش واقعی او

برای یافتن جواب و بالاخره لحظهٔ درخشان زندگی هنری او رسید. لحظه‌ای که در آن وی موفق به یافتن جواب سؤال بزرگ خود می‌شود. جوابی که شاید دائمی نباشد و نیز شاید برای سایرین قانع‌کننده نباشد ولی اگر حتی هیچ‌کس دیگری در این دنیا در مورد این جواب با «فلینی» موافق نباشد باز هم این جواب برای او قانع‌کننده است. زیرا «فلینی» نیز مانند سایر فیلمسازانی که فیلم را قبل از هر چیز برای یافتن جواب سؤال زندگی خود می‌سازند، فیلم را در درجهٔ اول برای خود می‌سازد تا برای تماشاچی و موقتی‌بودن احتمالی این جواب، نیز نمی‌تواند از ارزش آن بکاهد. زیرا صفت برجستهٔ این جواب قاطع بودن آن است. این جواب آن‌قدر قاطع است که «فلینی» می‌تواند تا دستیابی به‌جواب بعدی (اگر اصولاً چنین جوابی وجود داشته باشد) به آن اتکاء داشته باشد و از رنج تردید خود لختی آسوده بماند. تردیدی که انگیزهٔ اصلی او در این جستجوی طولانی بوده است.

۲

ولگردها برخلاف پایان مثبت فیلم و لحن تقریباً شاد آن، از غمی ناشی از سرگردانی انسانها انباشته شده است. غمی که بهتر از هر موقع دیگر می‌توان آن را در صحنه‌های حوالی غروب در ساحل دریا و یا سپیده‌دم بعد از مستی شب «نوئل» مشاهده کرد. رنج فلینی در اینجا رنج بی‌تفاوتی انسانها در برابر زندگی است. و یا بهتر بگوییم رنج بی‌تفاوتی خودِ او در برابر زندگی است. به اضافهٔ یک عنصر وحشتناکتر یعنی همان پایان مثبت فیلم که از آن ذکری به‌میان آمد. در انتهای فیلم آن جوانان بی‌اراده و بی‌هدف تصمیم می‌گیرند «مرد زندگی» بشوند و با این تصمیم، خوشبختی خود را بازمی‌یابند. ولی آیا آنها جواب سؤال خود را در لابه‌لای زندگی مادی روزمره می‌توانند به‌دست آورند؟ و از آن مهمتر، آیا این است آن جوابی که فلینی لازم دارد؟

در اینجا به بی‌تفاوتی فلینی عنصر «خود را فریب دادن» نیز افزوده شده است. در جاده لحن تلخ و بدبینانهٔ فلینی را برخلاف قاعده باید به‌حساب یک امتیاز

گذاشت. زیرا معرف آن است که فلینی دیگر حاضر نیست خود را فریب بدهد. اولین شبح کنجکاوی او در برابر سؤال بزرگ زندگی، در سمبلهای فیلم نظر ما را جلب می‌کند. جادهٔ بی‌انتهای زندگی و دو انسان، دو دلقک که حاضر شده‌اند در این جاده پیش بروند بی‌آنکه بدانند به کجا می‌روند و چرا باید بروند.

ولی کاراکترهای جاده نسبت به ولگردها یک مرحله تکامل‌یافته‌تر می‌باشند. زیرا اینها برخلاف آنها رنج می‌کشند. ولی هنوز آن‌قدر تکامل نیافته‌اند که علت این رنج را بدانند. این را دیگر فقط فلینی می‌داند. این رنج همان رنج بی‌تفاوتی اوست که به اوج و منتهای شدت خود رسیده است. آن‌قدر شدت یافته است که اگر حتی یک ذره بر شدت آن افزوده شود فلینی عکس‌العمل نشان خواهد داد و ریشهٔ این بی‌تفاوتی و رنج حاصله از آن را در وجود خود معدودم خواهد ساخت. جاده معرف خاتمهٔ یک مرحله از مسیر هنری فلینی و نیز مقدمه‌ای برای پیدایش یک نقطه عطف در این مسیر، می‌باشد.

۳

... و این نقطه عطف را زندگی شیرین تشکیل می‌دهد. هنگامی‌که زندگی شیرین به‌روی پرده آمد، همگی گفتند که این فیلم فلینی با فیلمهای قبلی او به کلی تفاوت دارد. و باید هم این‌طور باشد. زیرا فلینی به مرحله‌ای رسیده بود که می‌بایست زنجیرهای بی‌تفاوتی را از دست و پای خود باز کند و در قبال معمای زندگی صورت فعالی به‌خود بگیرد.

زندگی شیرین دیگر آن تلخی جاده را ندارد. زیرا در اینجا دیگر فلینی خود را از قید بی‌تفاوتی رها ساخته است. و در عوض در اینجا اثر فلینی و حاصل کار او نمای مبهم و بغرنجی به خود گرفته است. ابهامی که از تفکر جدی فلینی دربارهٔ معمای بزرگ خود ناشی می‌شود. قهرمان زندگی شیرین برخلاف فلینی هنوز از بی‌تفاوتی خود در قبال زندگی رنج می‌برد ولی نسبت به کاراکترهای قبلی آثار فلینی این وجه امتیاز را دارد که از بی‌تفاوتی خود، رنج می‌برد (به‌طوری که

می‌بینیم فلینی در این تکامل همیشه یک مرحله از قهرمانان خود جلوتر است) قهرمان زندگی شیرین در حقیقت همان قهرمان ولگردهاست که ده سال از «مرد زندگی» شدن او می‌گذرد.

فلینی در جستجوی جواب خود به بعیدترین شرایط روی می‌آورد. به شرایط زمانی و مکانی که در آن بشر قاعدتاً باید به حل معماهای خود نئل آید. یعنی به نوعی از آخر زمان و به همین جهت زندگی شیرین با آن رستاخیز سمبلیک ـ حمل مجسمهٔ مسیح به‌وسیلهٔ هلیکوپتر ـ شروع می‌شود. حیطه جستجوی فلینی دنیای بعد از رستاخیز است. ولی با پایین‌آمدن مسیح از ورای ابرها، به‌جای مردگان زنهای بیکینی پوشیده از جای برمی‌خیزند.

زمینهٔ کاوش فلینی را محیطی تشکیل می‌دهد که در آن آزادی فکری و جسمی به منتهای اوج خود رسیده است. (محیطی که فلینی به مناسبت حرفه‌اش شانس ورود به آن را داشته است) محیطی که هر نوع لذت بردن در آن آزاد است و اصل لذت بر آن کاملاً حکمفرما می‌باشد.

در چنین محیطی فلینی به‌طور سیستماتیزه یکی از پناهگاههای موجود زندگی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و نمای اپیزودیک زندگی شیرین نیز به‌علت همین بررسی سیستماتیزه می‌باشد.

قبل از هر چیز دیگر فلینی لذت جنسی را به‌عنوان آخرین پناهگاه زندگی مردود می‌شمارد. شاید بدین جهت او این قلمرو اصلی لذت را به‌عنوان زمینهٔ بررسی خود انتخاب کرده که در آن به واسطهٔ برخورداری از یک لذت مداوم رنج یکنواختی زندگی بیش از پیش احساس می‌شود. (قیافهٔ گرفتهٔ «مارچلو» را در سحر شبی که با یک زن نسبتاً مسن و دارای یک پسر بزرگسال نزدیکی نموده، در لحظهٔ نگاه کردن به این زن، به‌خاطر بی‌آوریم) و شاید به‌همین جهت فلینی در رستاخیز ابتدای فیلم آن زنان بیکینی پوش را معادل مردگان کتاب انجیل فرض کرده و برای آنها یک مرگ معنوی قائل شده است. فلینی رابطهٔ جنسی بین «مارچلو» و آن زن هوسران را در ابتدای فیلم محکوم می‌کند. محل معاشقهٔ آنها دخمه‌ای است

در یک زیرزمین مرطوب که از یک زن هرجایی کرایه شده و در آنجا آن زن خود را مانند یک خودفروش تسلیم «مارچلو» می‌کند و پرداخت سرد فلینی در این صحنه تأکیدش بیش از همه متوجه عاری از عاطفه و مکانیکی بودن جریان است. فلینی به این جهت این رابطه را محکوم می‌کند که برخلاف نزدیکی جسمها دنیای آن دو از یکدیگر فرسنگها فاصله دارد...

مذهب نیز برای فلینی چیزی نیست به‌جز درختی که مردم تا آن حد سرگرم نیاز خواستن از شاخ و برگهای آن هستند که متوجه نشده‌اند خودِ درخت از ریشه درآمده است. و تازه این شاخ و برگها هم چیزی است نظیر «معجزه» آن دختر و پسر خردسال.

ولی سخت‌ترین حملهٔ فلینی متوجه «انتلکتوالیزم» می‌شود. پدیده‌ای که انسان را تا آن حد در قبال زندگی غیرقابل انعطاف می‌سازد که ادامهٔ زندگی برایش مشکل و بلکه غیرممکن می‌شود.

و ما این محکومیت را در خودکشی «استاینر» و از آن وحشتناکتر کشتن فرزندان خود، می‌بینیم.

فلینی عشق را بر عکس هیچکاک و آنتونیونی که به‌عنوان آخرین پناهگاه زندگی پذیرفته‌اند، فقط به عنوان یک توافق و مصالحهٔ موقت تا یافتن یک جانشین بهتر می‌پذیرد. هنگامی که «مارچلو» و عشقش در سیاهی شب در داخل اتومبیل مشغول مشاجره هستند در تمام مدت یک تابلوی سفید نورانی در داخل کادر و از میان سیاهیها جلب نظر می‌کند. بالاخره «مارچلو» با عصبانیت دخترک را از ماشین خود بیرون می‌کند و سرِ کار خود می‌رود. ولی سپیده‌دم دوباره به همان‌جا باز می‌گردد و آن دختر را که در تمام این مدت در همان‌جا باقی مانده بوده مجدداً سوار اتومبیل می‌کند و با خود می‌برد، در حالی‌که هنوز آن تابلوی نورانی روشن باقی مانده است.

... و دیگر وجود این دختر تا انتهای فیلم نقش حساسی به‌عهده ندارد.

... و «مارچلو» (فلینی) که تمام درها را به‌روی خود بسته یافته، به تحمل این

یکنواختی ادامه می‌دهد. غوطه‌خوردنهای فلینی در این محیط روشنفکرمآبانه حداقل این فایده را برای وی داشته که بتواند از این راز باخبر شود که اطرافیانش نیز برخلاف ظاهر شاد و احیاناً دلقک‌مانندشان نظیر او در برابر این معما عاجز شده‌اند و فقط تظاهر به بی‌تفاوتی می‌کنند (پلان زیبا و سمبولیک عبور از جمع را از لابه‌لای انشعابات بابیرنت شمشادها به‌خاطر بیاوریم) در انتهای فیلم «مارچلو» و سایرین از ویلای خود از محل زندگی و دنیای خود دور می‌شوند و به‌موازات همدیگر به پیش می‌روند (و فلینی بر روی موازی‌بودن این حرکت تأکید می‌کند.) تا به ساحل دریا، حد دنیای خود می‌رسند و در آنجا با آن ماهی عظیم‌الجثه روبه‌رو می‌شوند. آیا این ماهی حد این زندگی است؟ آیا مرگ است؟ ولی یک نفر در این لحظه می‌گوید: «هنوز دارد نفس می‌کشد!» خبر این ماهی مرگ نیست بلکه آخرین چیزی است که انسان قبل از رسیدن به‌مرگ به آن می‌رسد. دربارهٔ این ماهی یکی دیگر از حاضرین می‌گوید: «سر و تهش معلوم نیست». این ماهی همان کلاف سردرگم و معمای بزرگ فلینی است، مفهوم کلی زندگی است در غایت آن و «مارچلو» (فلینی) با درماندگی در کنار آن ایستاده و به آن خیره شده است.

ولی در اینجا یک روزنهٔ امید به‌چشم می‌خورد. یک دختر جوان چیزی دور از خمودگی این نسل و نمایشگر نسل آینده. در این لحظه او را می‌بینیم که با ایما و اشاره به «مارچلو» می‌فهماند که به خواسته‌اش رسیده و جواب سؤال خود را یافته است. ولی صدای امواج خروشان دریا مانع از این می‌شود که پیام دخترک به گوش «مارچلو» و تماشاچی و حتی فلینی برسد. این جواب فقط به نسل آینده تعلق دارد. باریکه آبی که بین «مارچلو» و دخترک جدایی انداخته مانع از نزدیکی و ارتباط آنها می‌شود.

در حالی‌که از طرف دیگر دوستان «مارچلو» نیز از او دور شده‌اند «مارچلو» را می‌بینیم که نه توانایی نزدیک‌شدن به دخترک را دارد و نه میل رفتن به دنبال سایرین. در این ساحل دورافتاده، در این سرحد دنیای مشترک ما او را تنها می‌یابیم و محروم از پیام نجاتبخش دخترک.

۴

... و مضمون هشت و نیم آن چیزی است که دخترک در انتهای زندگی شیرین به «مارچلو» می‌گوید. در اینجا دیگر جواب معما نه برای آینده، بلکه برای نسل فعلی و یا لااقل آنهایی که می‌توانند دنیای فلینی را بپذیرند، بازگو می‌شود.

در ابتدای هشت و نیم ما «گوییدو» را می‌بینیم که پس از اینکه فشار محیط (تراکم ماشینها، نگاههای خیرهٔ مردم، اشباع محفظه داخل ماشین از بخار ...) او را کاملاً به ستوه آورد، ناگهان از شیشه پنجرهٔ ماشین خارج می‌شود و فارغ و سبکبال در فضا به پرواز درمی‌آید. روزنهٔ امید فلینی و کلیهٔ راهنمای ما در نقل این معما همین است. از فساد محیط به دنیای فانتزی درونی و ذهنیات روی‌آوردن مثل اینکه «فلینی» پس از اینکه در کاوش خود به سرحدات محیط می‌رسد و از یافتن گمگشتهٔ خود نومید می‌شود تغییر جهت می‌دهد و متوجه درون می‌گردد.

... و اپیزود «وسوسه دکتر آنتونیو» در فیلم بوکاچو ۷۰ در حقیقت پلی برای این تغییر جهت محسوب می‌شود. در اینجا برای اولین بار عنصر «توهمات» در یک فیلم فلینی به‌چشم می‌خورد. ما در اینجا ناظر تشکیل تدریجی این دنیای پر اوهام هستیم. ابتدا معرفی اجزای تابلوی عظیم آن زن زیبا (که مظهر مجسم این دنیای وسوسه‌ها و توهمات است) و بعد ترکیب این عناصر و موجودیت یافتن تابلوی مزبور و بعد هم نفوذ تدریجی تصویر این زن در ذهن «دکتر آنتونیو» تا جایی که صاحب این تصویر به‌صورت یک موجود مادیِ ساخته‌شده از گوشت و خون درمی‌آید و از جهات مختلف و در شرایط مختلف (ظهور دست او در آینه هنگامی‌که «دکتر آنتونیو» دارد صورت خود را اصلاح می‌کند و یا دیده‌شدن برای یک لحظه بر روی پیانو ...) ذهن «دکتر آنتونیو» را مورد هجوم قرار می‌دهد و بالاخره خارج‌شدن این غول از «چار چوبی» که برای او تعیین شده و پیشروی او به‌طرف «دکتر آنتونیو» تا جایی‌که تمام دنیای ذهنیات او را تصرف می‌کند و وی را مقهور خویش می‌سازد. ولی در حقیقت این فلینی است که مقهور وسوسهٔ توهمات شده. مگر جز این است که توهمات چیزی نیستند بجز پذیرش واقعیت

پدیده‌هایی رخ‌داده در دنیای ذهنیات. فلینی نه فقط این دنیا را پذیرفته بلکه تسلیم آن نیز شده است ... و حال می‌تواند هشت و نیم را بسازد.

۵

اولین نتیجه درونگراییِ فلینی پیدایش تغییراتی در سبک تصویری اوست. استفاده از دوربین سوبژکتیو و پرداخت استیلیزه و گرایش به سوررئالیزم نشانه‌هایی از نمایش دنیای درونی فلینی می‌باشند.

فلینی تا آن حد در ذهنیات غرق می‌شود که دیگر در دنیای او حد فاصل بین واقعیت و رؤیا را به آسانی نمی‌توان تشخیص داد. فلینی تا آنجا که می‌خواهد در این دنیا فرو می‌رود و هر آنچه می‌خواهد از محتویات این دنیا برداشت می‌کند. از ترسهای کودکیش، از خاطرهٔ اولین عشقش (دختری سفیدپوش در زمینه‌ای سفید که با لیوانی آب معدنی آرام آرام به‌سویش پیش می‌آید)، خاطرهٔ مرگ پدر، زندگی در محیط پرورشگاه.

... و فلینی به اینها نمای یک رؤیا را می‌دهد. مانند رؤیاهای ما، ارائهٔ حوادثی که در این دنیای درونی می‌گذرند با بار عاطفی مربوطه هماهنگی ندارند. مردی در وسط سالن سینما حلق‌آویز می‌شود بی‌آنکه کوچکترین عکس‌العمل دراماتیکی از طرف فیلمساز به‌چشم بخورد. حوادث مانند خاطره‌های بسیار دوری که تحت فشار رسوبات حوادث بعدی قرار گرفته باشند، از نظر زمانی متراکم شده‌اند در حالی که «گوییدو» با پدرش در گورستان صحبت می‌کند ناگهان او را می‌بینیم که دارد پدرش را داخل گور می‌گذارد. مادرش برای تسلیت به‌طرف او می‌آید و رویش را می‌بوسد و وقتی صورت او از «گوییدو» دور می‌شود می‌بینیم که این چهره جای خود را به چهره همسر «گوییدو» داده است.

حوادث و مناظر مدام مانند جریان آب از برابر «گوییدو» می‌گذرند، همگی متغیر و دایم در سیلان می‌باشند و فقط وجود و ماهیت «گوییدو» است که چه به‌صورت کودک خردسال باشد و چه به‌صورت فرد بالغ، همیشه ثابت باقی

می‌ماند.

سیر متناوب «گوییدو» در دو دنیای واقعیت و توهم به‌علت بیماری عصبی او می‌باشد. ولی در اینجا هم باز فلینی یک مرحله از قهرمان خود جلوتر است. در حالی که ورود «گوییدو» به‌دنیای توهمات به‌طور غیرارادی صورت می‌گیرد فلینی این‌کار را از روی اراده انجام می‌دهد. شباهت ماجرای «مارچلو» و «گوییدو» با زندگی فلینی علتی عمیق‌تر از ارائهٔ صرفاً یک اتوبیوگرافی دارد. فلینی با این‌کار به کاوش ضمیر خود می‌پردازد و عقده‌های قدیمی و پنهانی این ضمیر را برای خود آشکار می‌سازد. به‌همین جهت است که فلینی فیلمی چون هشت و نیم را به پایان می‌رساند و می‌گوید: «احساس می‌کنم که دیگر راحت شدم!» ولی مسلماً این راحتی موقتی است. زیرا اگر راحتی بود به دنبال هشت و نیم دیگر جولیتای ارواح آفریده نمی‌شد.

٦

هر چقدر به فشار محیط بیشتر افزوده می‌شود فلینی بیشتر از واقعیت فرار می‌کند و به ذهنیات پناه می‌آورد. اوج این فرار در صحنهٔ محاصره‌شدن «گوییدو» به‌وسیلهٔ منتقدین می‌باشد که بالاخره به خودکشی خیالی او منجر می‌گردد. خودکشی در حقیقت چیزی نیست بجز ترک دنیای مادی به ارادهٔ خود. ولی در مورد «گوییدو» این عمل فقط در ذهنیات او صورت گرفته است. حاصل عمل او عبارتست از ترک دنیای واقعیت برای همیشه و ورود به‌دنیای ذهنیات و به‌صورت جزء تفکیک‌ناپذیری از این دنیا درآمدن. معادل این عمل در دنیای واقعیت عبارت است از جنون. حال می‌توان علت جنون «دکتر آنتونیو» را در انتهای اپیزود وسوسهٔ دکتر آنتونیو درک کرد. بعد از تعلق فلینی به این دنیای ذهنیات، آنچه که نصیب او می‌شود فقط و فقط آرامش است.

یک‌بار دیگر قهرمان فلینی را می‌بینیم که به اتفاق همراهانش به‌موازات هم پیش می‌روند. و باز هم نظیر زندگی شیرین بر روی موازی‌بودن این پیشرویها تأکید

می‌شود. منتها این مسیر آنها به‌یک سیرک منتهی می‌شود. این سیرک در حقیقت معادل ماهی بزرگ انتهای زندگی شیرین می‌باشد. هر دوی آنها همان جواب معمای بزرگ فلینی می‌باشد. ولی حال که فلینی واقعیت این دنیای ذهنیات را پذیرفته و به جواب سؤال خود دسترسی یافته قضیه تا این حد ساده شده است.

آن ترکیب بغرنج، آن ماهی که «سر و تهش معلوم نیست» به صورت یک سیرک ساده و محقر درآمده. دنیا و زندگی برای فلینی به این صورت ساده در آمده است.

به‌قول «گوییدو» آن‌قدر ساده است که جرأت ابراز کردنش را ندارد. دنیای ساده به‌صورت سیرکی که در آن همگی، دوست و دشمن، بیگانه و آشنا، دست بدست هم می‌دهند و می‌رقصند تا وقتی‌که چراغهای صحنه خاموش شود و همگی صحنه را ترک کنند.

دنیای فلینی برخلاف ظاهر بغرنج نمای آن و برخلاف بی‌نظمی‌هایش دنیای ساده‌ای است. بدین‌جهت عجیب می‌نماید که با دنیای واقعیت مقایسه می‌شود. واقعیتی که منطق آن همیشه حقایق را تصفیه می‌کند و عناصر «زائد و بی‌معنی» آن را به‌دور می‌ریزد. وجود منطق است که باعث می‌شود قرار گرفتن «سارا گینا» و «کاردینال» در کنار هم عجیب جلوه نماید. اگر منطق وجود نداشته باشد چرا نباید این دو نفر پهلوی یکدیگر قرار گیرند؟

... ولی از طرف دیگر چرا باید این دو نفر پهلوی یکدیگر قرار گیرند؟ یک دلیل قاطع و انکارناپذیر دارد، برای اینکه فلینی این‌طور می‌خواهد. و اینجاست که ارزش دنیای درونی فلینی آشکار می‌شود. دنیای درونی فلینی منطقهٔ آزادی مطلق اراده است. جایی است که دیگر بر سر راه اراده مانعی چون جبر محیط به‌چشم نمی‌خورد. فلینی در این دنیا هر کار که بخواهد، حتی محال‌ترین آنها را انجام می‌دهد. تمام زنهای زندگی خود را در یک جا جمع می‌کند و آنها را با هم آشتی می‌دهد و به اطاعت خود وامی‌دارد. و هرگاه قصد طغیان علیه او را کردند آنها را مانند حیوانات درندهٔ سیرک، با شلاق رام می‌کند و ناظر تحسین و کف زدن

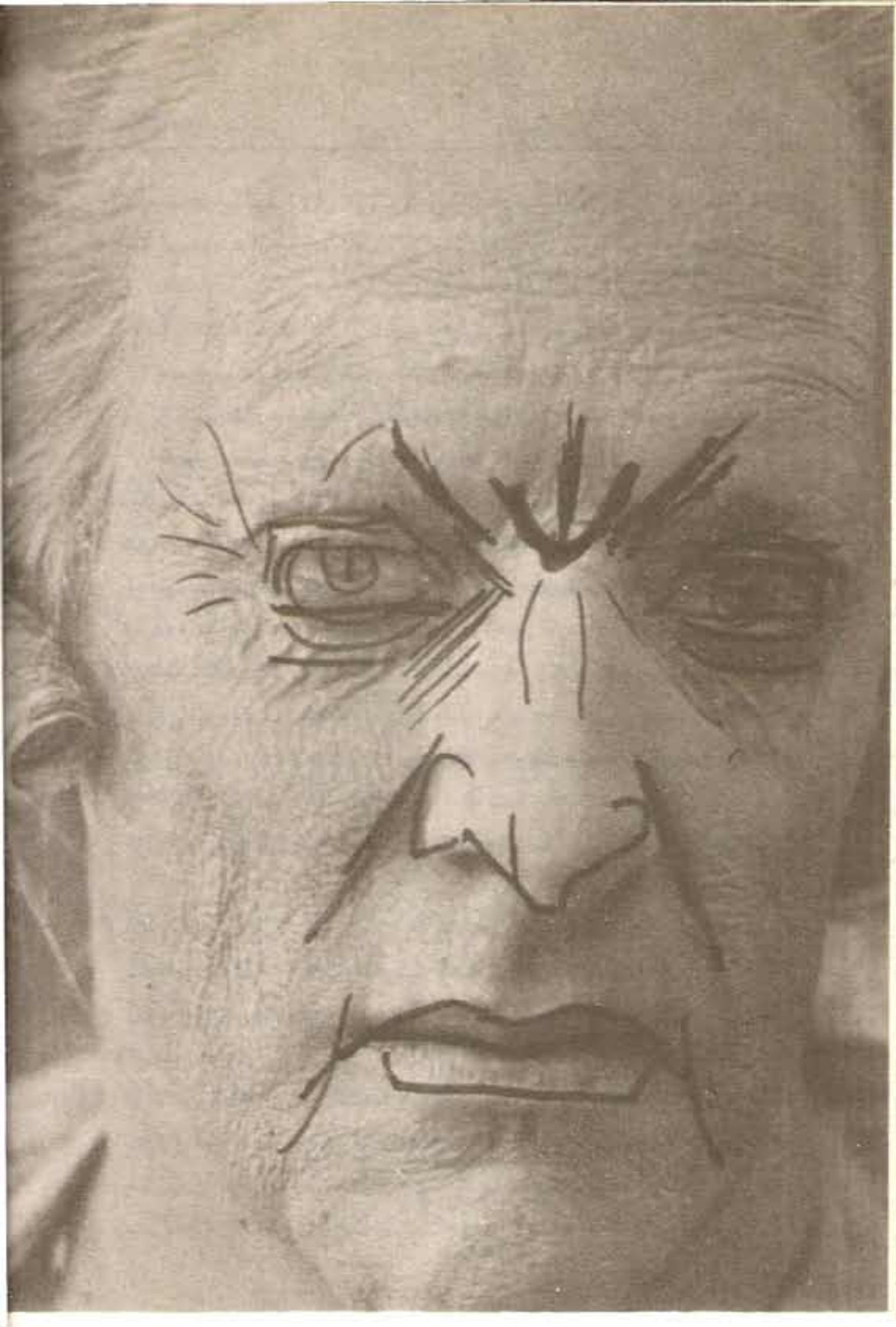
تماشاچیان می‌شود. ارزش سیرک فلینی به این است که گردانندهٔ آن فقط و فقط خود اوست.

۷

تغییر مسیر فکری فلینی و مرحلهٔ بحرانی مسیر هنری او با ترک بی‌تفاوتی او در زندگی شیرین شروع شد و با درونگرایی وی در هشت و نیم خاتمه یافت.

آن‌طور که دربارهٔ جولیتای ارواح شنیده‌ایم ظاهراً آن نیز چیزی است در امتداد دنیای خاص هشت و نیم. اگر پدیدهٔ دیگری باعث تغییر جهت مسیر تکاملی فلینی نشود، باید گفت که جاده فلینی به هستهٔ مرکزی ضمیر او ختم می‌شود، گرچه گفتیم که این عمل در حقیقت مساوی است با جنون. ولی فلینی از این نمی‌ترسد. او همیشه وسیلهٔ بازگشت به دنیای واقعیت را در اختیار دارد. او سینما و فیلمهایش را در اختیار دارد. □

سینمای نو، شماره ۴ بهمن ۱۳۴۵



هجاگوی اسطوره و انسان

❑ یوسفعلی میرشکاک

من هرگاه خود را با سینمای ایتالیا روبه‌رو می‌بینم به‌شدت هوشیار می‌شوم و این هوشیاری در هنگام دیدن فیلمهای فلینی مضاعف است. این هوشیاری غایت سینمای ایتالیا بود، همان سینمایی که گاه از آن با عنوان نئورئالیسم یاد می‌شود و دیر زمانی است که بر باد رفته و علاقه‌مندان آن، خاکسترش را در اجاق کوچکی به نام ویدئو تماشا می‌کنند و درمی‌یابند که این خاکستر، هنوز چندان گرم و گیراست که گاه توفانها و آتشفشانهای شگرفِ هالیوود را سرد و ناچیز جلوه می‌دهد.

به راستی چرا چنین است؟ و آیا به‌راستی چنین است؟ یا من چنین می‌پندارم؟ گیریم که این چشم‌انداز، چشم‌انداز من است، نه غایت سینمای ایتالیا. و من خود را تأویل می‌کنم نه این سینما یا هنر فدریکو فلینی را؛ آیا جز این است که هم‌اکنون قلم در دست من است و شما از منظر من می‌نگرید؟ به‌هرحال آن خاکستر بربادرفته (سینمای ایتالیا) همچون ترانه‌های کهن و بومی ناپل و فلورانس و

میلان، یادآور زندگی است و آینه‌دار زندگی، همان‌گونه که هست و چهره می‌نماید، نه پرورندهٔ رؤیاها و رستاخیز اسطوره‌ها. هم از این رو هنوز نیرومند و غم‌آلود همچون خاطرهٔ عشقی از یادرفته دیدار می‌نماید و همانند زخم خنجری در جگر می‌شکفد و ارکان وجود تماشاگر زنده و دردمند را به لرزه درمی‌آورد. اما توفانها و آتشفشانهایی که سینمای سطوت و سیطره (هالیوود) در جهان می‌پراکند، اغلب همچون رؤیایی عظیم جلوه‌گر می‌شوند که پس از بیداری (خروج از سینما یا خاموش‌کردن ویدئو) حاصلی جز حسرت و دریغ برای بینندهٔ رؤیا ندارند. البته در جهان کنونی، رؤیا تنها دارویی است که می‌تواند فجایع و مصائب را از یاد بشر نگون‌بخت و فلک‌زده ببرد. بشرِ امروز، هر اندازه که درمانده‌تر می‌شود، بیشتر به رؤیا پناه می‌برد و رمزِ مانایی سینمای هالیوود همین است که به جای تکاپو برای برانگیختن مردم آمریکا یا جهان از خواب، سراسیمه در پی تهیهٔ رؤیاهای باشکوه‌تر و گران‌تر می‌رود. اگر سینمای ایتالیا ـ اعم از آنچه نئورئالیسم نامیده می‌شود و آنچه در هیچ قالبی نمی‌گنجد، در فراموشی مانده و جز منتقدان و سینماگران کسی را با آن کاری نیست، بدان علت است که بزرگان این سینما گمان می‌بردند باید به بیداری دیگران کمر ببندند و آنان را از خواب برانگیزند، زیرا برآن بودند که ستم و بیداد و نابرابری و فقدان آزادی، زاییدهٔ این خواب‌آلودگی است و اگر بشر امروز از خواب برخیزد خود را نجات می‌دهد. از همین رو سینما را از ساحت ادبیات، به ساحت تفکر فلسفی بردند و در پرتو اندیشهٔ دو متفکر بزرگ مدرنیته، کارل مارکس و زیگموند فروید، به ساختن فیلم پرداختند و فراموش کردند که این دو «اندیشه» اگر متناقض نباشند، باری متخالف و متنافرند و جمع‌بستن آنها همان و در جانب بازندهٔ بازی قرار گرفتن همان. جمع بستن میان مارکس و فروید آرمانی بود ویژهٔ اروپا که در هیچ کجای جهان نمی‌توانست صورت بندد، اما در اروپا نیز به حرمان بدل شد، به‌ویژه در ایتالیا که سعی بسیاری از مردم و بزرگانی همچون گرامشی مصروف آن شده بود، فرجامی شایسته نیافت و در نیمه‌راهِ فرا رفتن فروماند.

یادگار این آرمان حرمان‌شده برای برخی از کشورهای اروپایی، حکومتهای سوسیال دمکرات و مقادیری آثار هنری است که موزه‌ها را آکنده‌اند و برای ایتالیا دوره‌ای شکوهمند از آفرینش در ساخت سینما و ادبیات است و بینشی منتقدانه و تیزبینانه برای بسیاری از سیاستمداران شریف ـ که در تمام جهان انگشت‌شمارند ـ و اندک متفکران سرسختی که می‌خواهند زیرکانه از چنبرهٔ امپریالیسم فلسفی بگریزند و همچنان مردم را به‌سوی امکان تحقق آن آرمان فرابخوانند. این آرمان حرمان‌شده چه بود؟ تلاش برای فراهم آوردن و همتافت کردن عدالت ـ بر مبنای سوسیالیسم ـ و آزادی جنسی ـ بر مبنای روانشناسی فروید ـ به عبارت دیگر هواخواهان این آرمان می‌خواستند حکومتی همچون حکومت شوروی داشته باشند که از تمام مزایای اخلاقی و اجتماعی و فرهنگی اروپای غربی برخوردار باشد. هواخواهان این آرمان که در میان سینماگران برجستهٔ ایتالیا نیز کم نبودند و از آن جمله یکی فدریکو فلینی بود، نمی‌دانستند یا شاید نمی‌خواستند بپذیرند که جهان با شتاب به‌سوی تمدن میکروالکترونیک می‌رود و در چنین تمدنی، معمارانِ جوامع، مهندسان و فن سالارانند، نه روشنفکران و هنرمندان. به‌هرحال قاعدهٔ این آرمان، به فرجام در ساحت سینمای ایتالیا، چند استثناء پیدا کرد، یکی «دسیکا»ست که «دزد دوچرخه» را برای همیشه از یاد برد و به ساختن فیلمهای مردم پسند روی آورد. دیگری «برتولوچی» است که با مهارت آنچه را در مکتب سینمای ایتالیا آموخته بود با فن‌آوری و رؤیاسازی و اسطوره‌پردازی در سینمای سطوت و سیطره (هالیوود) درآمیخت و چند تن دیگر، که مهمترین و فرانگرترین همهٔ آنان فلینی است.

فلینی روزی که به سینما روی آورد، جوانی لاغر و استخوانی بود که هرجا حاضر می‌شد بوی آمادگی برای شرکت در آرمان پرولتاریا در فضا می‌پیچید. اما مگر می‌شود شاعر باشی، نویسنده باشی، بازیگوش باشی و فراتر از همهٔ اینها ایتالیایی باشی و آرمان خود را چندان به جد بگیری که زندگی را فراموش کنی؟ آنها که خود را در ایتالیا فدای یک آرمان ـ خواه سوسیالیسم، خواه فاشیسم ـ کرده‌اند انگشت‌شمارند. زندگی با تمام تناقضها، زیباییها، آزادیها، شادخواریها،

سختیها، عشقها، سختگیریهای کاتولیک‌مآبانه، و افسارگسیختگی ویژه‌ای که میراث رنسانس است، در ایتالیا جریان دارد و نمی‌گذارد که آرمان مارکس ـ حکومت پرولتاریا ـ غلبه پیداکند. آرمان این فیلسوف اصولی، آنجا غلبه می‌کند که جامعه ذاتاً مستعد بنیادگرایی ـ ارتدکسی ـ باشد و جامعهٔ ایتالیا هر چه باشد ارتدکس نیست. در چنین جامعه‌ای که هم بار کلیسای کاتولیک را با تمام تقدس و فضاحت آن بر دوش می‌برد و هم‌بار رنسانس و اومانیسم ویژهٔ صدر رنسانس را، و هم به زندگی «رومی»وار قدیم خود خو گرفته است، راهها یا به نیست‌انگاریِ منفعل ختم می‌شود یا به نیست انگاریِ ستیهنده (فاشیسم) و سینما با اولی میانهٔ بهتری دارد تا با دومی، زیرا همه‌جا و به‌ویژه در ایتالیا، سینما به دست کسانی تأسیس شده است که فروید را بر مارکس ترجیح داده‌اند و مکاشفات او را به حقیقت حال انسان نزدیکتر دیده‌اند، و مگر نه فروید بزرگترین آموزگار و برترین تأویل‌کنندهٔ کردار و گفتار و معبر خوابهای انسان نیست‌انگار معاصر است؟ و مگر نه انقلاب فروید هم بی‌دردسرتر از انقلاب مارکس است و هم با روحیهٔ مردم اسطوره‌گرای ایتالیا که با آزادمنشی ویژهٔ آیین کاتولیک خو گرفته‌اند سازگارتر است؟ البته مارکسیسم به‌عنوان حجابِ این اسطوره‌گرایی و آزادمنشیِ همتافت شده با فرویدیسم، در تمام ایتالیا فراگیر می‌شود و به قول پازولینی: «در ایتالیا همه مارکسیست هستند همان‌طور که همه کاتولیک هستند.» فلینی در چنین جامعه و در چنین موقف و موقعی، ظهور کرده است، از این رو در شعر و نثر و سینمای وی، با جهانی روبه‌روییم درست همچون جامعهٔ ایتالیا که گویی در رؤیا با واقعیتِ زندگی و مرگ و عشق و سیاست و ... الخ روبه‌رو می‌شود. به همین دلیل سینمای فلینی هم واقعگرایانه است هم فراواقعگرایانه؛ هم نمادگرایانه است و هم جامعه‌گرا. فلینی همچون اغلب هنرمندان ایتالیا نیست‌انگار است، اما در عین نیست انگاری هم کاتولیک است و هم مارکسیست. به همین دلیل سینمای او همانندِ سینمای اقران و امثالش، پارادوکسیکال است. البته این پارادوکس بر ما دشوار جلوه می‌کند وگرنه برای فلینی نه تنها متضمن تناقض نیست، بلکه سرشار از زندگی، سرشار از طنز و سرشار از تفکر و تأمل است.

هضم پارادوکس برای ما دشوار است، زیرا همچنان در ساحت اسطوره قرار داریم و به تازگی با نیست انگاری مواجه شده‌ایم و هنوز نتوانسته‌ایم با آن خو بگیریم. اما پارادوکسیکال زیستن به یک معنا از ایتالیا به دیگر نقاط جهان صادر شده است. نه تنها هنرمندان که حتی کشاورزان ایتالیا نیز میراث‌دار رنسانسند و قرنهاست که به سر بردن در ساخت تناقض از لوازم ذات آنهاست. نه در قرن بیستم که در قرن چهاردهم میلادی نیز، مردم فلورانس و ناپل و ونیز و میلان و دیگر شهرهای ایتالیا، از سویی در لذت‌بردن از حیات و تنعمات دنیوی و غوطه‌وربودن در شهوات نفس، بی‌پرواترین مردم بوده‌اند و از سوی دیگر در ساحت کلیسای کاتولیک به سر برده و هرگز تن به دگرگونی آیین خود نداده و به دنیوی‌شدن آن گردن ننهاده‌اند. فهم ظرافت سینمای فلینی به‌ویژه آنگاه که از نئورئالیسم فاصله می‌گیرد و به هنر باروک رو می‌آورد و آن را در سینمای خود احیاء می‌کند، بدون فهم رنسانس و نتایج و توابع آن در فرهنگ و اخلاق مردم ایتالیا، دشوار است. به‌ویژه برای ما که در ساحت بوزینگی به سر می‌بریم و در مواجهه با سینمای جهان، فقط با صورت آن سر و کار داریم و هیچ‌گاه از خود نمی‌پرسیم فی‌المثل چرا فلینی که جاده را مطلع کارنامهٔ خود قرارداده، به ساختن هشت و نیم رو می‌آورد، و گمان می‌بریم فلینی قصد تفنن داشته یا همچون کنش‌پذیران سینمای وطنی، برای شرکت در جشنواره‌ها از سر فقدان فکر و ذکر، فیلم تدارک می‌دیده است.

□

فلینی همچون اغلب معاصران خود، در تکاپوی آن بود که سینما را از ساحت صنعت و سرمایه، به ساحت هنر منتقل کند، اما هنری در تراز زبان که در نسبتِ با جامعه، تاریخ، ادبیات، آزادی، سیاست و عقلانیت انتقادی باشد. به‌عبارت دیگر در پی‌آن بود تا تمام توانمندیهای ذهنیِ خود را در سینما به‌ظهور برساند. پرواضح است که چنین تمنایی محال است. اما نباید فراموش کرد که بسیاری از هنرمندان و روشنفکران قرن بیستم در طلب این محال بوده‌اند و برخی نیز در این راه جان باخته‌اند. همان‌گونه که فهم آثار فلینی بدون فهم فرهنگِ سراسر تناقضی که این

سینماگر را پرورده، دشوار است. فهم مشکل فلینی یعنی مواجهه با محال، بدون فهم کل جریان روشنفکری در قرن حاضر به‌ویژه روشنفکری در اروپا، دشوار می‌نماید. تنها فلینی نبود که در طلب محال جان می‌فرسود، تمام هنرمندان بزرگ روزگار ما در همین ساحت بوده‌اند، زیرا سرسختانه می‌خواستند هنر خود را، خواه نقاشی باشد، خواه تئاتر، خواه سینما، خواه موسیقی، به زبانی برابر با زبان گفتار و نوشتار بدل کنند که بدون واسطه با مخاطب ارتباط برقرار کند و در غایت ایجاز و اجمال، وسیع‌ترین قلمرو ممکن از معانی و مفاهیم را دربر بگیرد. پیکاسو، براک، گری، موندریان، کاندینسکی و صدها نقاش دیگر، هر یک به شیوهٔ خود می‌کوشیدند که نقاشی را تا مرتبت یک زبان، که هم توانمندی زبانهای خاص (فی‌المثل آلمانی یا انگلیسی یا فرانسوی) را داشته باشد و هم در عین حال عام و فراگیر بماند، استعلا ببخشند. بسیاری از موسیقیدانها در همین وادی به آنجا رسیدند که هیچ علامتی بر صفحهٔ نُت ننگارند و عملاً قطعه‌ای جز سکوت ننوازند. بسیاری از کارگردانهای تئاتر، نمایشنامه را کنار گذاشتند و هیچ دیالوگی را، حتی فی‌البداهه ـ به کار خود راه ندادند و ... اما راه به جایی نبردند و با دیوار محال (ابسورد) روبه‌رو شدند. این وسوسه از کجا به جان هنرمندان افتاده بود و چرا مردی به ظرافت و باریک‌بینی فلینی هم نتوانست در برابر این وسوسه مقاومت کند؟ پرداختن به این مقوله در این مجال تنگ میسر نیست، همین‌قدر می‌گویم که روشنفکران و هنرمندان قرن بیستم در گریز از نیست‌انگاری با «محال» روبه‌رو شدند و به عبارت دقیقتر از نیست‌انگاری به دامان نیست‌انگاری گریختند، زیرا نمی‌توانستند بفهمند یا نمی‌خواستند بپذیرند که گریز از نیست‌انگاری ممکن نیست. فهم این نکته که نیست‌انگاری حوالت مقدر و تقدیر محتوم بشر معاصر است و از خاص تا عام، همهٔ ما به آن گرفتار خواهیم شد، تنها در اواخر قرن بیستم ـ آن‌هم برای گروهی به شمار انگشتان دو دست ـ میسر شد، و تازه این فهم به قیمت نابودیِ برترین جانهای تابناک در عالم هنر و تفکر میسر شده است. روشنفکران و هنرمندان قرن بیستم درگریز از نیست‌انگاری به هر دری زدند، به انواع و اقسام «ایسم»های فلسفی و سیاسی و هنری و ادبی متوسل شدند و برای

نجات خود و دیگران خطرها کردند، اما درنیافتند که این دست و پا زدنها، خود نشانهٔ نیست‌انگاری است. یکی از دیوانه‌وارترین آزمونهای عبث و نیست‌انگارانه، آن بود که هنرمندان سینما، در پرتو آرای فلسفه‌درایان، می‌خواستند سینما را از ساحت تصویر خارج کرده و به ساحت زبان منتقل کنند و هنگامی دریافتند چنین کاری محال است که از سینمای اروپا ـ اکسپرسیونیسم آلمان، نئورئالیسم ایتالیا، موج نوی فرانسه و ... الخ ـ چیزی برجای نمانده بود. آلکساندر آستروک در سال ۱۹۴۸ (احتمالاً در نقدی بر همشهری کین) نوشت:

«سینما به‌تدریج از حاکمیت خودکامانهٔ تصویر، از «تصویر برای تصویر» و از نیازهای بلافصل و مشخص داستان رها خواهد شد. تا به یک وسیلهٔ نگارش به انعطاف و ظرافت زبان نوشتاری تبدیل شود.»

در این توهم «آستروک» تنها نبود و بسیاری از پیروان رولان بارت ـ اغلب مدعیان موج نو ـ منتقدانی همچون پیتر والن که سینمای «گُدار» را رسانه‌ای ارتباطی همچون زبان تلقی می‌کردند، در این توهم عبث با آستروک اشتراک داشتند و نظریهٔ سینمای نگارشی را پی می‌گرفتند و در «کایه دو سینما» آن را حتی در باب فیلمهای سطحی و بازاری اعمال می‌کردند. هر چند نظریهٔ سینمای نگارشی ظاهراً چندان مورد اعتنای نئورئالیستها قرار نگرفت، اما بر آنها تأثیر گذاشت. زیرا «هنر نگارشی» پیش از آنکه دعوی سینماگران فرانسه باشد، مدعای تمام هنرمندان اروپا در عرصه‌های مختلف هنری بود. فراموش نباید کرد که روشنفکران اروپا هر عنوانی که به خود می‌دادند و ذیل هر مکتبی که قرارمی‌گرفتند در آموزه‌های مارکسیستی، تفسیرهای فرویدیستی و گرایشهای زبانشناسانه مشترک بودند.

□

فلینی پس از جاده که یکی از درخشانترین فیلمهای تاریخ سینماست، فیلم از پی فیلم، تکاپو می‌کرد تا موضع نقادانهٔ خود را در نسبت با سیاست و فرهنگ و اخلاق و تفکر در ایتالیا، چنان مطرح کند که یک فیلسوف در یک کتاب مطرح می‌کند. اما سینما زبان نبود و فلینی این نکتهٔ بدیهی را هربار پس از اکران فیلم

درمی‌یافت اما گمان می‌برد نقصی اگر هست متوجه او و فیلم اوست، نه متوجه ذات سینما.

البته پیش از آنکه مرگ او را برباید، ملتفت اشتباه خود شد و از آزمونهای بیهوده دست برداشت و سینمای نگارشی، سبک فاخر، باروک گرایی، هرج و مرج طلبی، انتقاد بدبینانه، ناسزا گویی به کشیشان اعتراف نیوش و بسیاری دیگر از دلمشغولیهای خود را رها کرد، اما به جاده برنگشت. حال آنکه جاده پیش از دیگر فیلمهای وی به سینمای نگارشی نزدیک بود، زیرا به سینما وفادارتر بود و هر فیلم یا بهتر بگویم هر اثری هنری که به‌صورت و حدود و امکانات خود مقیدتر باشد و به ساحتی که در آن قرار دارد وفادارتر بماند، آزادتر است و قدرت دلالت بیشتری دارد. امروز در باب جاده می‌توان چندین و چند کتاب نوشت و آن را از چشم‌اندازهای گوناگون مورد شرح و تفسیر و تعبیر و تأویل قرار داد، بی‌آنکه چیزی بر فیلم تحمیل شده باشد، اما فی‌المثل در باب ساتیریکون نمی‌توان بدون تحمیل، بدون توجیه، بدون دورافتادن از فیلم چنین کاری کرد، زیرا فیلم، خود از قلمرو سینما دور افتاده است و فلینی بسیاری چیزها که در ساحت سینما جایی ندارند یا دقیقتر بگویم ورای حدود سینما هستند بر فیلم تحمیل کرده است. البته ابراز چنین نظری در مورد فلینی و برخی فیلمهای آشوب‌زده و مغشوش و آشفته‌اش پرمدعایی است.

آیا اگر ما به جای فلینی بودیم و در جامعه‌ای همچون جامعهٔ ایتالیا، زیر چکمهٔ موسولینی و فاشیسم مضحکش که حتی از شکوهٔ دروغین فاشیسم هیتلری بی‌بهره بود، له شده و آنگاه تازیانهٔ جنگ دوم جهانی و اشغال ایتالیا توسط نیروهای متفقین را نه تنها با گُرده که با چشم و گوش و دهان و مغز تاب آورده بودیم، می‌توانستیم بر اغتشاش و آشوب درونی خود چیره شویم و از بروز این اغتشاش هذیانی در آثار خود ـ فیلم، شعر، داستان ـ ممانعت کنیم؟

فرصت تأویل فیلمهای فلینی را ندارم ـ آن‌هم در وضعیت فعلی که حتی از یک ویدئوی فکستنی بی‌بهره‌ام ـ اما به‌شدت با تأویل ساتیریکون، خسوف، رُم و حتی هشت و نیم براساس روانشناسیِ شخص فلینی مخالفم. اولاً اثر هنری حتی در

فردی‌ترین وجه خود، آینهٔ نفسانیت و عقلانیت تمام بشریت است. ثانیاً فلینی کوتوله‌ای نبود که همچون فیلمسازان وطنی فقط به خود و اوهام حقیر خود بپردازد. فلینی با از سر گذراندن فاجعهٔ فاشیسم و جنگ دوم جهانی و مواجه‌شدن با بحران اقتصادی ایتالیا، از آینده هراسان شد و به ذهن و ضمیر خود پ برد و هنگامی که به عالم سینما وارد شد هر چه تلاش کرد با نئورئالیسم یگانه شود و به یاری «انسان» بشتابد، نتوانست بر هراسی که از آینده داشت غلبه کند. به خود پناه برد و از چشم‌انداز خود به «خود» و «ایتالیای خود» پرداخت. ایتالیایی که از یک سو در برزخ کابوس فاشیسم و رؤیای رم باستان اساطیری به‌سرمی‌برد و از سوی دیگر در تنگنای فقر و انحطاط دست و پا می‌زد و دستی به دامن مارکسیسم و حزب کمونیست ایتالیا و دستی به دامن پاپ و آیین کاتولیک، سرگردان بود و در عین حال از مسخرگی و نوشخواری و بی‌پروایی جنسی هم غافل نمی‌شد. فلینی این ایتالیا را در خود داشت و من برآنم که فراتر از همقطاران سینماگر خود ـ پازولینی، روسلینی، آنتونیونی و حتی المی ـ بزرگترین مظهر ایتالیا در ساحت سینما بود. دیگران هر یک وجهی از وجوه متناقض ایتالیا بودند، اما فلینی تمام وجوه را در خود و سینمای خود متجلی کرده بود و اغتشاش حاکم بر هنرِ وی از همین جاست.

فلینی بود که تمام گذشته و حال ایتالیا را در سینمای خود به ساحت تأویل برد و حتی به قلمرو آیندهٔ سرزمین خود ـ و بلکه جهان ـ قدم گذاشت، در شهر زنان فلینی در جامهٔ مارچلو ماسترویانی به آینده سفر می‌کند و غلبهٔ احتمالی فمینیسم را ارزیابی می‌کند. یک تمدن فمینیستی چگونه تمدنی است؟ آیا سرشت زنان قابل تغییر است؟ آیا زمین به قلمروهایی گسسته بدل خواهد شد که برخی در اختیار پیروان مذهب اصالت زن و برخی در اختیار پیروان اصالت مرد باشند؟ آیا فمینیسم در پی‌افکندن تمدن مطلوب خود اغراق نمی‌گوید و راه گزاف نمی‌پوید؟ یک مرد، یا یک زن. بیرون از هیاهوی فمینیسم و به دور از تحزّب ویژهٔ فمینیستی در چنان تمدنی چه جایگاهی دارد؟ فلینی با طرح این پرسشها بی‌آنکه بخواهد با فمینیستها بستیزد، با طنزی شفاف و بدون ابهام هم تمدن مردسالار کنونی را به

مسخره می‌گیرد و هم تمدن زن سالار آینده را ریشخند می‌کند، زیرا هیچ یک انسانی نیستند و به سرشت انسان توجهی ندارند. فلینی در پردهٔ طنز و تمسخر می‌گوید نیاز زن و مرد به یکدیگر نیازی فطری و غریزی است و انکار این نیاز به معنی نابودن کردنِ کودکی، رؤیا، جنسیت، مهر مادری، عشق و دیگر وجوه سرشت آدمی است.

و اگر تمدن فمینیستی بر مبنای نفی این سرشت باشد، مضحک‌ترین تمدن تاریخ بشر خواهد بود. فلینی دلیرانه و با صراحت می‌گوید: این زن است که به طبیعت یاری می‌دهد تا او (زن) را در ساحت زنانگی نگه‌دارد. این زن است که خود را زن می‌خواهد و زن می‌پسندد، مردها زنانگی را نیافریده‌اند.

□

تردید ندارم که مقاله‌ام در باب فلینی به اغتشاش زندگی و هنر فلینی است. فلینی بزرگتر از آن است که در یک مقاله و حتی در یک کتاب حجیم مهار شود و تن به بندِ تجلیل و تأویل بسپارد. فرّارترین سینما گر تاریخ را، چگونه می‌شود با کلمات، محدود و مقید کرد؟ حرفها ضد و نقیض، فیلمها ضد و نقیض، زندگی ضد و نقیض، ... نه! امکان پرداختن به فلینی و سینمای فلینی هیچ‌گاه چنانکه باید و شاید برای هیچ‌کس فراهم نخواهد شد. باور کردنی نیست که سازندهٔ جاده، همان سازندهٔ کازانوا باشد، یا سازندهٔ ولگردها همان سازندهٔ هشت و نیم ... اگر فورد حماسه‌سرای سطوت و سیطره و آفرینندهٔ اسطوره‌هاست، اگر بونوئل مرثیه‌سرای امتناع رستگاری انسان معاصر است، فلینی هجاگوی بزرگ اسطوره و انسان است، نه پروای سطوت و سیطره دارد نه حتی محال‌بودن رستگاری انسان را به چیزی می‌گیرد. فلینی با شجاعتی کم‌نظیر هیچ و پوچ بودن تاریخ بشر را از عهد رم باستان تا فردای تمدن فمینیستی برملا می‌کند و به باد ریشخند می‌گیرد و از این حیث حتی از ساموئل بکت بزرگ، گرانسنگ‌تر است. □

IV. نقدها

تلاش برای خودباوری

روشناییهای واریته (۱۹۵۰)

❑ *فرانک بورک*

روشناییهای واریته (۱۹۵۰) اولین فیلمی است که فلینی به کارگردانی آن می‌پردازد. (نام فیلم به روشناییهای «واریته» یا تئاتر واده‌ویلیه اشاره دارد.) گرچه آلبرتو لاتوادا نیز کارگردان دیگر فیلم است، ردپای فلینی در جای‌جای فیلم کاملاً مشخص است. به‌علاوه، هنگام بحث دربارهٔ فیلم، فلینی تألیف خویش را با قدرت و شدت بیان کرده است: «داستان اصلی را من نوشتم و بازیگران را نیز من انتخاب کردم.

به‌علاوه، فیلم یادآور مسائل تکراری بسیاری است که در گروه واده‌ویلیه دیده بودم...

به خاطر ندارم چه قسمتهایی را من کارگردانی کردم و چه قسمتهایی را لاتوادا، اما فیلم را متعلق به خودم می‌دانم.»

الگوی مرکزی

فیلم با نمایی از ساعت شهر آغاز می‌شود. ساعت در حال نواختن است. دوربین به‌سرعت به‌سوی تصویر پیرمردی قوزی حرکت می‌کند و او دوربین را به نمایشی در بیرون تئاتر که بازیِ چکو را تبلیغ می‌کند راهنمایی می‌کند. ناگهان دوربین داخلِ تئاتر است و از فاصله‌ای دور ـ و بعد با نمای نزدیک ـ نمایش را نشانمان می‌دهد. باز هم با حرکتی ناگهانی دوربین روی صحنهٔ تئاتر است و از دید بازیگر تماشاگرانِ نمایش را نشان می‌دهد. حال دوربین جزوی از گروه نمایش چکو است و مانند چکو درگیر بازی.

در این لحظه دو قطب مرکزی فیلم بنا نهاده می‌شوند: دنیایی برپایهٔ عرف (زمانِ ساعت و زنگ آن) و جبرِ فیزیکی (سنِ زیاد و معلولیت پیرمرد)، و دنیایی از سرگرمی و «آزادی» که می‌توان در آن زنجیر واقعیت را به دور افکند. به علاوه، پیروزیِ نمایش و بازی در هر روند روایی فیلم تکرار می‌شود: حرکت جغرافیایی از استانها به رُم، رشد لیلیانا از بچه‌ای روستایی به هنرپیشهٔ لوند و خودخواهِ نمایشهای کمدیِ پارمسانی، و تلاش چکو، با کمک لیلیانا برای ترک ملینا و گروهش برای پیگیریِ انواعِ «روشناییهای» مصنوعی یا آرمانها.

از استانهای دورافتاده به رُم

استانهای دورافتاده به صورت دنیایی از فعالیت فیزیکی (به خصوص پیاده‌روی)، نیازها و روندهای فیزیکی (گرسنگی، تشنگی، خوردن و نوشیدن) و محیط فیزیکی (گرمای طاقت‌فرسا، باران شدید و غیره) ترسیم شده‌اند. به‌علاوه، در این استانها گروه نمایش اسیر جبرهای عملی است: برنامهٔ قطارها، برنامهٔ اجرای نمایش، هزینه‌ها، قراردادها، تعهدات تجاری. (البته این بدان معنی نیست که چکو و همکارانش از وضع موجود ناراحت نیستند و سعی نمی‌کنند که از این

محیط و جبرش خلاص شوند.) برعکس، رُم ایفای «خیال جهانی» است. رُم پاتوق هنرمندان است، پُر است از کاباره‌های منحط، تمرینها و اجراهای صحنه‌ای، و مجمعی است برای هنرمندان بومی سراسر کشور که همه در دیدی خصوصی از هنر و شعار هنر برای هنر غرق شده‌اند. (تجلی همهٔ اینها آن طراح رقص مجاری است که نمی‌تواند «اهمیت عظیم» هنر بالهاش را به رقاصانش منتقل کند و از همهٔ آنها مجسمه گونه‌ای می‌سازد!) اوجِ مرحلهٔ رم نمایش کمدی پارمسانی است که روحِ توهمِ مکانیکی و سرگرمی بر آن غالب است.

دنیای رُم لیلیانا و چکو را در تاریٰ از خیال به تله می‌اندازد. آنها دیگر قادر نیستند که رابطه‌ای واقعی با کسی داشته باشند. گرچه ممکن است در پایان هریک از حضور فیزیکی در رم دست بکشند، هیچ‌کدام از قلمرو خیالِ محض و داستان دست‌بردار نیستند.

لیلیانا

خواستهٔ لیلیانا از ابتدا ترک خانه، خانواده، علایق شخصی و پیوستن به دنیای خیالی چکو است. به بیان صحیح‌تر و دقیق‌تر، هدف او گسستن از خود بودن و «ستاره» شدن است: خلق و فرافکنیِ آرزوهای دیگران. بنابراین حرکت او از واقعیت به خیال در از کف دادن هویتش نمود می‌یابد. او مجبور است کاملاً به مردان اتکا داشته باشد؛ چکو، کونتی و پارمسانی. او برای شکوفایی استعدادهایش تلاش کمی می‌کند، بنابراین رمز موفقیتش در انعکاس آنچه در بالقوه دارد نهفته است. او در ابتدای فیلم انرژی و استقلالش را قربانی می‌کند تا قسمتی از دکورِ نمایش کمدی پارمسانی باشد. عینی‌شدن روزافزون او هنگامی نمود می‌یابد که لباسش را که روی آن حرف «ل» نقش بسته کنار می‌گذارد، یا هنگامی که چکو نام او را از آنتونلی به «لیلی» تغییر می‌دهد، یا زمانی که او مدل موی کوتاه و استواری را در میان فیلم انتخاب می‌کند و لباسهایش را برای دوخت

به خیاط می‌سپارد. در واقع، او تصویر خود و زنانگیش را قربانی می‌کند.

نابودی هویت لیلیانا با بیگانگی او نسبت به آنچه اطرافش می‌گذرد همراه است. اولین باری که او را می‌بینیم او در میان تماشاگران ایستاده است و قدرتی حیرت‌انگیز در ایجاد ارتباط دارد. اما در نمایش کمدی پارمسانی او از تماشاگرانش کاملاً جدا افتاده است و در پایان نمایش پرده او را از تماشاگران دورتر هم می‌سازد. در صحنهٔ پایانی او حتی از چکو نیز گسیخته و با پالتوی پوستش که مناسب هوای روز هم نیست در کوپهٔ قطار سفر جدایی را طی می‌کند.

چکو

همان‌گونه که رؤیای ستاره‌شدن ذهن لیلیانا را می‌رباید، چکو در رؤیایش اسیرِ لیلیاناست. به این ترتیب او شباهت زیادی به شخصیت دکتر آنتونیو در فیلم دیگری از فلینی دارد (که آن نقش را نیز پینیو دفلیپو ایفا کرده است.) که شیفتهٔ آنیتا اِکبرگ است.

طبیعت رابطهٔ چکو ـ لیلیانا در اسم آنها نهفته شده: «چکو» از کلمهٔ cieco به معنی «کور» مشتق شده و واضح است که جذابیت لیلیانا، چکو را کور کرده است. باید اشاره کنیم که گرچه اسم لیلیانا یادآور نام اساطیری لیلیت، نماد اغوای شهوانی است، آمادگیِ خود چکو در اغوا شدن است که لیلیانا را به شخصیتی لیلیت‌وار بدل می‌سازد، در واقع، فلینی باور ندارد که زن ریشهٔ همه شرارتهاست!

طی فیلم، چکو دیگر لیلیانا را آن‌گونه که هست (دختر جوان جذابی که ممکن است عشقش را، زیباییش را و جسمش را به او ارزانی کند.) نمی‌بیند و لیلیانا را به نمادی از پیشرفت خود بدل می‌سازد. تا زمانی که به رُم می‌رسند، لیلیانا (در ذهن چکو) به کلیدی برای شهرت، خلاقیت هنری، ثروت، قدرت و غیره بدل شده است. لیلیانا به نمادی از جوانی از دست‌رفته نیز بدل شده، دورانی که چکو باور دارد که با داشتن لیلیانا می‌تواند بازپس بگیرد.

همان‌گونه که فلینی تصریح می‌کند، میل وافر چکو به تو هم و تحریف و جعل مسئله‌ای روانی ـ ذهنی است. او سرش را از بقیهٔ بدن جدا می‌کند و دکمه‌های بارانیش را تا بالا می‌بندد. او با به سر گذاشتن کلاهِ برهٔ مسخره‌ای توجه بیشتری به سرش معطوف می‌دارد. و ملینا در ابتدای فیلم با لمس کردن پیشانی او مشخص می‌کند او سری مریض و تب‌دار دارد.

در لحظات مهم از کف دادن واقعیت تأکید بر سرِ چکو است. سر، هنگامی که لیلیانا به آن نزدیک می‌شود و در قطار با چتر به چکو ضربه‌ای می‌زند نسبت به او آگاه و بیدار می‌شود، توسط او تسخیر می‌شود ـ هم بدنی و هم روانی ـ به‌خصوص هنگامی که لیلیانا سر چکو را در دست می‌گیرد و می‌بوسد. لیلیانا سر چکو را با تخیلات واهی دربارهٔ شکوه نمایش پُر می‌کند («چه موفقیتی در پیش است!... در هر تماشاخانه‌ای که اجرایی داشته باشیم. اسم من آن بالا، درشت... کنار اسم تو روی تابلوی آگهی.»)

در این صحنه او چنان سرگرم تخیلات است که حتی صدای تشویق تماشاگران را می‌شنود. در انتها سر چکو توسط لیلیانا متلاشی می‌شود؛ لیلیانا اعلام می‌کند که چکو را ترک خواهد کرد و چکو غش می‌کند.

تا پایان فیلم، گرچه چکو به زندگی آگاه برمی‌گردد، هنوز درمان نشده است. در واقع در صحنهٔ پایانی او کاملاً در وهم و خیال غرق شده و به لیلیانا می‌گوید که موفقیت حیرت‌انگیزی کسب کرده است. وانمود می‌کند که گروه نمایشش باله‌ای ونیزی اجرا خواهند کرد. به ملینا می‌گوید که او را دوست دارد، و در همان زمان با دختر جوانی با گرمی صحبت می‌کند و وانمود می‌کند که دختر سر صحبت را باز کرده و لاف می‌زند که مسئول گروه نمایش است، درحالی که در بهترین وضعیت بازیگری بیش نیست.

در نتیجه چکو باز هم به همان خیالات قبلی خود متوسل شده است. حال دختر جوان جای لیلیانا راگرفته و به نمادی از جوانی از دست‌رفته، زیبایی و عشق بدل شده است. بدتر از همه چکو دیگرقادر نیست بین واقعیت و داستان مرزی

قائل شود. او از همه وقت کورتر و توهم زده‌تراست و همهٔ جهان را به صحنهٔ نمایش و خود را به آتراکسیون اصلی بدل کرده است.

روشناییهای واریته مقدمهٔ مفیدی بر آثار فلینی است. حتی خود نام فیلم علاوه بر اشاره به دنیای توهم، چشمی به فراوانی، تنویر و هنر دارد ـ مسائلی که مورد توجه اصلی فلینی هستند، به ویژه در فیلمهای مثبت او مانند شبهای کابیریا، هشت و نیم، و ژولیتِ ارواح. مسئلهٔ خودِ اغوایی و توهم مایهٔ اصلی فیلمهای اول و منفی فلینی است که به عنوان مانعی برای رشد حتی در فیلمهای متأخر فلینی نیز تکرار می‌شود، و مسئلهٔ بیگانگی نسبت به خود یا سر، گریبانگر اغلب شخصیتهای مهم فلینی چون ایوان و واند در شیخ سفید و سناپوراتز در شهر زنان است.

گرچه روشناییهای واریته از نظر تکنیک، سبک سینماییِ محافظه کارانه‌ای اتخاذ می‌کند؛ لحظاتِ آغازین که دوربین به عنوان «شخصیت» اصلی معرفی می‌شود به نقش پیچیدهٔ چشمِ دوربین در فیلمهای دیگر فلینی اشاره دارد.

بالاخره، روشناییهای واریته مسئلهٔ رشد را به عنوان مبحث اصلی آثار فلینی تثبیت می‌کند. لیلیانا و چکو، با وجود همهٔ نقاط ضعفشان، سعی دارند زندگی بهتری بسازند. تلاش برای خودباوری ـ و تواناییهای گونه گونِ شخصیتها در کسب آن ـ بیش از همه چیز «داستان فلینی» است. □

ترجمه محمدعلی نجفی

واقعیت «واقعی»، واقعیت «خیالی»
ولگردها (۱۹۵۳) و جاده (۱۹۵۴)

❑ *جان راسل تیلور*

Vitteloni (عنوان ایتالیایی ولگردها) به آدمهایی اطلاق می‌شود که بی‌هدف و بی‌مبالات هستند، اما الزاماً بد نیستند، تنها دل‌آزرده و بی‌قرارند. خودِ فلینی و دو فیلمنامه‌نویس ثابت او پس از این فیلم، یعنی انیو فلایانو و تولیو پینه‌لی، همه در جوانی چنین حالتی را تجربه کرده‌اند و موضوع فیلم برآمده از شبی است که دور هم به خاطرات جوانی و ماجراجوییهای قدیم می‌خندیدند و اندوه روزگار از دست‌رفته محرک نوشتن فیلمنامه بوده است. بنابر این فیلم به‌شدت اتوبیوگرافیک است؛ اما نه به این معنی که تمام جزئیات واقعاً همانی هستند که بر فلینی، فلایانو یا پینه‌لی گذشته است بلکه توصیف این‌گونه زیستن ـ که آخر معلوم می‌شود روشی بسیار بدرد نخور است ـ از درون وجود آنها سرچشمه گرفته است.

اما نظر خودِ فلینی دربارهٔ فیلم ولگردها چیست؟ در این مورد نظرات گونا گونی

وجود دارد، اما به‌طور خلاصه و تنها با قضاوت از روی فیلمنامه، چند نتیجهٔ اجتماعی به‌دست می‌آید.

به‌عنوان مثال، فیلم شاید هجو اجتماعی ساده‌ای باشد دربارهٔ جوانان سرکش با پایانی خوش، یعنی نهایتاً دو شخصیت اصلی اصلاح می‌شوند و ابتدا شادمانه وظایف پدری و سپس زندگی سازندهٔ نوینی را در جایی دیگر پیش می‌گیرند. فیلم می‌تواند تصویر تلخِ نسلی از دست‌رفته باشد، که در جهان نوین از ریشه‌هایشان گسسته شده‌اند و ایمان پابرجا و ثابت نظام اجتماعی را از کف داده‌اند. فیلم می‌تواند تقبیح خرده‌بورژوازیِ فاسد باشد. برای هر کدام از این دیدگاهها، می‌توان از فیلمنامه دلایلی فراهم آورد اما خودِ فیلم همهٔ این دیدگاهها را پس می‌زند. این دیدگاه، بلافاصله با نحوهٔ کارگردانی بازیگران آشکار می‌شود: هر چند هیچ کدام از بازیگران به گونه‌ای به بازی گرفته نشده‌اند که قهرمانی درخشان را مجسم کنند اما در همین حال هیچ یک نیز به شکل آدمهایی شرور و دو رنگ به تصویر کشیده نشده‌اند، حتی برخلاف آن، به شکل موجودات انسانی دوست داشتنی اما ناقص به تصویر درآمده‌اند. «پایان خوش» زندگی سردستهٔ گروه، فاستو را نیز نمی‌توان از صورت ظاهر آن قضاوت کرد: آخرین نمای او که کودکانه با پسر نوزادش زیر نگاه نگران همسرش بازی می‌کند، این نکته را روشن می‌سازد که کودک برای او تنها یک اسباب بازی جدید است، و هیچ چیز واقعاً عوض نشده است. و اگر فیلم را رساله‌ای اخلاقی دربارهٔ دوران خودمان بدانیم، می‌توان دید که فیلم چگونه صحنه به صحنه از آدمهایش طرفداری می‌کند و خواسته یا ناخواسته نظر ما را نیز نسبت به آنها عوض می‌کند و از ما می‌خواهد که به جای سر تکان دادن با تأسف، با آدمهای فیلم همدلی کنیم.

اولین شگردی که برای برانگیختن این همدلی بکار گرفته می‌شود برخورد انعطاف‌پذیر و ذهنی با زمان است. زمان فیلم زمان «ولگردها» است، نه زمان ما. زمان می‌تواند ناگهان بسط پیدا کند و رقصی فی‌البداهه در خیابان، یا بازی فی‌البداهه با تیله سنگی را در برگیرد. زمان می‌تواند قربانیانش را در خلائی

عذاب‌آلود در برابر خروش بی‌هدف و پر خشم دریای سرد و طوفانی به صلابه کشد. به همین ترتیب زمان می‌تواند کوتاه شود، همچون زمانی که دوربین در حرکتی نرم و خلسه‌آور و سبکبال در فصل رقص ـ پر اهمیت فیلم می‌چرخد، می‌دود و موج می‌زند و همهٔ آدمها را می‌بلعد تا در خیابانهای خالی و غریب رهایشان کند. ما همراه آنان هستیم، و این شگرد در واقع چنان نیست که احساس شود. و هر چه فیلم جلوتر می‌رود، بار این شگرد سنگین‌تر می‌شود چرا که آدمهای داستان از بار مرضهای شفا نایافته و فرصتهای از کف‌رفته سنگین‌تر می‌شوند تا جایی که ملاقاتهای گاه و بیگاه مورالدوی سرخوش و خاموش، آرامترین و حساسترین آدم دسته با پسرک رمزآلود کارگر راه‌آهن (تجسد خندان معصومیت) به آنجا می‌انجامد که مورالدو گروه را پنهانی به قصد شهر ترک می‌کند. حس فرار که با تسریع عمدی و نرم قطار بیان می‌شود کاملاً ملموس است.

ماجرای بحرانی مورالدو ـ رودررویی او با پسرک معصوم که نهایتاً به تصمیم او برای ترک کامل رفتارهایش می‌انجامد ـ آخرین مورد از موارد متعدد است. تقریباً تمام ولگردها در جایی از فیلم خود را رو در رو با چنین موقعیتی می‌یابند و همهٔ آنها بجز مورالدو از این برخورد بحرانی روی می‌گردانند. برای فاستو، این برخورد، ازدواجی است که به سمت آن رانده می‌شود و درست در لحظهٔ آخر از آن می‌گریزد.

قواعد سُنتی که او نهایتاً در آن درغلطیده مستلزم تصمیم‌گیریی است که او از آن سر باز می‌زند و پدر بودن حسی است که به‌زودی او را خسته خواهد کرد. آلبرتو از فرار خواهری که عاشقانه می‌پرستدش ـ با معشوقش ـ در سحرگاه پس از مجلس رقص، درهم می‌شکند اما حتی در اوج اندوه نیز به اعمال سابقش ادامه می‌دهد ـ (جالب اینکه در این مقطع او برای مجلس رقص کلاه زنانه بر سر گذاشته و لباس دههٔ بیست را بر تن کرده است)؛ دیگر نمی‌توان بین آنچه حقیقی است و آن چه متظاهرانه تمایزی قائل شد. لئوپولدو شاعر نوپا زمانی‌که درمی‌یابد هنرپیشهٔ پیر که در شهر برنامه اجرا می‌کند و ظاهراً به اشعار او علاقمند است، تنها از نظر جنسی به

او علاقه دارد، سرخورده می‌شود. اما هر چند همهٔ آنها مجبور هستند با گونه‌ای با واقعیت ناخوشایند دربارهٔ خودشان و جهانی که در آن می‌زیند رو در رو شوند، تنها مورالدو است که حقیقت را درمی‌یابد و از آن سود می‌جوید تا پیش رود: دیگران از پذیرفتن واقعیت سر باز می‌زنند، آن را پنهان می‌کنند و چنان به زندگیشان ادامه می‌دهند که انگار هیچ اتفاقی نیفتاده است. این گروه حکم پیتر پن را دارند، همواره بچه می‌مانند و هیچ‌گاه بزرگ نمی‌شوند.

یا، چنانکه ژنه‌ویو آژل در شگردهای فلینی به فراست بیان می‌کند، ولگردها می‌توانند گونه‌ای le Grand Meaulnes باشد: این مقایسه دقیقاً حساسیت اعجاب‌آوری است که رویگردانی فلینی از این‌گونه زیستن را نمایان می‌سازد؛ زندگی انسانی که هر چند دیگر معصومیت کودکی را ندارد اما نتایج تجربه و مسؤولیتهای ناشی از درک تجربه را نیز نمی‌پذیرد. البته این دیدگاه و نیز ظاهر فیزیکی فیلم بسیار رمانتیک است: خیابانهای واقعی که شکل صحنه‌های باروک متروک را به خود می‌گیرند؛ خاکستریهای ظریف و منتشر راه‌آهن و گریز صبحگاهی مورالدو؛ صحنهٔ بی‌رحمانهٔ کنار ساحل؛ نورپردازی کم و بیش اکسپرسیونیستی فصلهای تئاتر؛ حرکتهای پیچ در پیچ تقریباً غیرقابل تفسیر که طی صحنهٔ رقص امپرسیونیستی بر پردهٔ سینما نمایان می‌شوند. در واقع، ولگردها که پس‌زمینهٔ واقعی زندگی آنها بسیار پیش پا افتاده و یکنواخشخصیتی گذشته که حال راوی است او مرگ و غیرمنتظره و بیان‌ناشدنی زندگی می‌کنند که کم و بیش به اندازهٔ سرزمین دست‌نیافتنی آلن فورنیه، زیباست.

در این فیلم نیز همچون دیگر آثار فلینی، شگردهای تکنیکی او برای دستیابی به تأثیرات مورد نظرش در اساس بسیار ساده هستند اما بکارگیری این اصول ساده اغلب بسیار پیچیده است. فیلمهای فلینی حول تعدادی صحنه‌های طولانی و ساکن شکل می‌گیرند که زمان آنها هم‌زمان با زمان آدمهای فیلم است: فلینی نه تنها ما را به تنظیم احساسمان از زمان با احساس آدمهای فیلم از زمان، تشویق می‌کند، حتی ما را به این کار مجبور می‌کند. به این ترتیب در تغییرات مداوم محل، قطعهای

هنرمندانهٔ فصلهای جداگانه به هم یا چیزهایی شبیه به اینها هیچ راه گریزی نیست: زمانی که با فضای کلیدی از فیلم همراه می‌شویم، به وسواس تا انتهای آن همراهش باقی می‌مانیم. فلینی عاشق این است که صحنه را با یک نمای طولانی آغاز کند و به فوریت فضا، تعداد آدمهای درگیر و موقعیت مکانی آنها را نسبت به یکدیگر (و تلویحاً موقعیت عاطفیشان) و نسبت به محیط روشن کند. پس از انجام این کار (مانند صحنهٔ کنار ساحل، یا پیامد مجلس رقص) تصویر نزدیکتری می‌گیرد تا بازیگرانش را دقیق‌تر بررسی کند. چهره‌ها برای او جذاب هستند ـ خب، چهره‌ها تا اندازه‌ای باید برای همهٔ کارگردانها چنین باشند، اما کمتر کارگردانی به اندازهٔ فلینی به این موضوع اهمیت می‌دهد. او تمام دیوارهای اتاق کارش را از بالا تا پایین با عکس می‌پوشاند، سپس هر روز تعدادی را حذف می‌کند تا تنها چهره‌هایی باقی بمانند که حس و حالی رمزآلود دارند؛ صورتهایی که با آنها زندگی می‌کند. سپس با توجه مفرط به حالت فیزیکی چهره، هنرپیشه‌هایش را برمی‌گزیند ـ گاهی آدم شک می‌برد که چهره، در چشم‌انداز نمادین برای او نهایت است، شیئی که هم به خودی خود هویت دارد و هم می‌تواند نشانی از چیزی فراتر باشد.

در ولگردها چهره‌ای که همه آن را به خاطر می‌سپرند چهرهٔ آلبرتو سوردی است؛ صورتی پف‌کرده، اندوهبار، آسان‌گیر و به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر مضحک، و در صحنه‌ای که او در فراق خواهر گمشده‌اش می‌گرید چهره‌اش دارای همه این حالت‌هاست و علاوه بر آن تأثرآور است. هنرمندان بسیاری از این حالات به‌خوبی سود جسته‌اند ـ و در حال حاضر لاجرم همهٔ آنها را تحت عنوان هنرمندان «چاپلینی» می‌شناسیم. این واژه، بی‌شک به کار توصیف شخصیت جلسومینا می‌آید، آواره‌ای در فیلم بعدی فلینی، جاده که البته نقش او را همسر فلینی، جولیتا ماسیانا بازی می‌کند و میان تمام آثار فلینی، صاحب بیادماندنی‌ترین چهره‌هاست. ستمکشی همیشگی که «همراهش» زامپانو، او را به خشونت آمیخته کرده است و هیچ‌کس دیگر برای او اهمیتی قائل نیست و با وجود همهٔ اینها، سرخوشی و

صفای فرانسیسکن (این واژه از خودِ فلینی است)اش را همواره حفظ می‌کرده، همین چهره و شخصیت بود که عواطف همهٔ جهان را تسخیر کرد، چهره‌ای که به هزار و یک دلیل چندان مناسب فیلم نبود؛ همین چهره بود که برای نخستین بار فلینی را قادر کرد که دلِ تماشاگران انبوه را به چنگ آورد. جاده با وجود بودجهٔ اندکش، فروش سریع و بسیار خوبی داشت و شاید به همین دلیل، منتقدین چندان بدان توجه نکردند.

اما جاده، صاحب خصوصیاتی است بسیار فراتر از تنها یک چهرهٔ به‌شدت گویا و یک شخصیت بسیار رقت انگیز ـ و شاید امروز موقعیت بهتری باشد برای شناخت منزلت آن تا زمان ساخته شدنش.

باز هم، توازی با Le Grand Meaulnes روشنگراست: داستان، تا جایی که می‌دانیم ملهم از نخستین خاطراتی است که فلینی برای ما بیان کرده است: خاطرات تعطیلات دوران کودکی در خانه مادربزرگش در گامبِتولا، جایی که کولیها هنوز هم خانه بدوش زندگی می‌کردند و تماشای بازیِ بازیگران دوره گرد تفریح اصلی ساکنین ناحیه‌ای دورافتاده و فقیر بود. در حالی‌که دستمایهٔ فیلم ولگردهاکه ریشه در خاطرات جوانی فلینی در ریمینی دارد، هیچ‌گاه از واقعیت ملموس، برخلاف حس و حال نوستالژیک آن واقعیت فاصله نمی‌گیرد، هر چه که در زندگی فلینی به عقب باز می‌گردیم پیوند او با واقعیت ضعیف و ضعیف‌تر می‌شود. در ولگردها چشم‌اندازها می‌توانند بیانگر «حالتهای روحی» هم باشند اما در عین حال از دید واقع‌گرایانه نیز پذیرفتنی هستند در جاده هر چند تصاویر «واقعی» هستند، به این معنی که فیلم در مکانهای واقعی ساخته شده است و نه همچون فیلم شبهای سفید ویسکونتی و شهر ایتالیایی برف گرفتهٔ آن که در استودیو بازسازی و فیلمبرداری شده است، اما این تصاویر به گونه‌ای برگزیده و تصویربرداری شده‌اند که وجه «بازتاب درونی» آن بر وجه واقعیش (که به حداقل رسانده شده است) غلبه دارد. (جاده، درواقع نمایانگر حداکثر بکارگیری این حالت از جانب فلینی است.) به همین ترتیب، در جاده، آدمهای فیلم به نحوی بارزتر وجوه گوناگون

شخصیت خودِ فلینی را بیان می‌کنند و خودِ فلینی هم به تفصیل در این باره سخن گفته است، هر چند او هیچ‌گاه از ادعایش مبنی بر واقع‌گرا بودن دست نکشیده است («تعداد زامپانوها در جهان بیشتر است تا دزدان دوچرخه.»)

درواقع، جاده از تمام فیلمهای دیگر فلینی صریح‌تر است، حکایتی سر راست که به همین سبب یا طرفداران دوآتشه دارد یا مخالفان پر و پا قرص. شخصاً تا اندازهٔ زیادی نسبت به این فیلم برخلاف مشکلات ساختاری آن، نظر مساعد دارم چراکه به نظرم این فیلم در میان آثار فلینی، پیش از همه هویت او به‌عنوان یک متفکر را بیان می‌کند. فیلمنامهٔ فیلم تنها طرح مختصری است از فیلمی که او در ذهن دارد، درست برخلاف فیلمنامه‌نویسانی که ابتدا می‌نویسند و سپس به سختی می‌کوشند تا موضوعی پرداخت‌شده را به زبان سینما ترجمه کنند. معتقدم که هر کارگردان قابلی می‌توانست از فیلمنامهٔ ولگردها فیلمی جذاب بسازد که به گونه‌ای متفاوت از فیلم فلینی همان اثر گذاری را داشته باشد، اما شک دارم اگر کس دیگری جز فلینی جاده را می‌ساخت، فیلم کسل‌کننده و پرمدعایی از آب درنمی‌آمد. اما فیلمنامه ـ حظ داستانی و گفت‌وگوها ـ تنها رشته‌ای بوده است از کلافی پیچیده که در ذهن فلینی وجود داشته و اکنون به تصویر کشیده شده است: فیلم داستانی است که با نگاهی خاص تصویر شده است ـ یک سمفونی از خاکستریهای آرام، که دوربین مارتلی به زیبایی شکارشان کرده است؛ کلافی رنگارنگ از صدا و موسیقی ـ و نه البته تنها تم جلسومیتا که در سراسر دنیا میلیونها نسخه از صفحهٔ آن فروش رفت؛ سفری از درون چشم‌اندازهای زمستانی تیره و شبح‌وار که انگار به این جهان تعلق ندارند. از آنجا که فیلم مجموعهٔ این چیزهاست، آن‌هم به گونه‌ای همزمان و پایدار، این فیلم به هر صورتی که دربارهٔ ایده‌های پنهان آن بیندیشیم، یک شاهکار است؛ در سینما، مهم نیست که فیلم از کجا آغاز می‌شود، مهم این است که تا کجا پیش می‌رود.

جی . بی کاوالرو جملهٔ مشهوری دارد که توصیف داستان جاده است: «تاریخچهٔ خیالی یک ماه عسل اندوهناک با اعتراف به عشق پس از مرگ

معشوق.» که به جای خود معتبر است. جاده، همچون ولگردها از تعدادی فصول مهم تشکیل شده است که آدمهای داستان را رودرروی حقیقت قرار می‌دهد اما این بار تنها دو آدم اصلی وجود دارند، جلسومینا و زامپانو، و بحرانهای رودررو که از روایت آنها پرهیز نمی‌شود، ابتدا برای زن و پس از طفره‌رویهای فراوان برای مرد، رمزگشا می‌شوند.

حرکت اصلی فیلم، حرکت جلسومینا از معصومیت به سمت نیک کرداری است که به‌واسطهٔ برخورد شهودی با مذهب در مسیری که پیش‌تر آغاز گشته است؛ برخورد با رنج (کودک بیمار در جشن عروسی)؛ درک نقش زن در مقام همسر (در صومعه) محک زده می‌شود. برخورد دیگر، رو در رو شدن با خشونتِ مرگ است، زمانی‌که زامپانو، ایل ماتوی بندباز چابک ـ به گمان زامپانو خبیث ـ را که دائماً سرراه آنها سبز می‌شود، به قتل می‌رساند. درک زامپانو از خویشتن خویش و نقش وجودیش آرامتر و مشکلتر حادث می‌شود: لحظه‌های اساسی زندگی او چنین است: ابتدا همراه بردن کم و بیش ناخواستهٔ جلسومینا، سپس رها کردن او پس از کش و قوسهای فراوان درست در آستانهٔ عشقی که درک نمی‌کند و نهایتاً رو در رو شدن او با واقعیت. پس از مرگ جلسومیناست که او تنها می‌ماند و بر ساحل دریایی تاریک و حزن‌انگیز می‌گرید.

الگوی نمادین داستان، بسیار دقیق چیده شده است: با استفاده از واژه‌های افسانه‌ها می‌توان داستان را داستان دیو و دلبر دانست: دیو ـ البته بسیار دیر هنگام ـ به‌واسطهٔ احساساتش نسبت به دلبر دگرگون می‌شود؛ با استفاده از واژه‌های حکایات می‌توان آن را داستان مرد بدِ تنومندی دانست که آخر تحت تأثیر عشق زنِ خوب متحول می‌شود. در واژه‌های مذهبی، داستان چگونگی رستگاری دو روح را باز می‌گوید، یکی از طریق درک و فداکاری، دیگری به‌واسطهٔ آن فداکاری. در واژگان به‌شدت واقعگرا داستان از چه قرار است؟ داستانی خیالی دربارهٔ رابطهٔ دو آدم غیرمعمول که به‌واسطهٔ موقعیتشان و حرفه‌شان از هر نوع الگوی اجتماعی آشنا، جدا هستند. در بهترین حالت، برای بنیادگرایان

نئورئالیست تنها جشن عروسی روستایی که به شکل دقیق تصویر شده است و چند اشارهٔ هجوآلود به روحانیون پذیرفته است. به‌طور خلاصه، فلینی که ادعای نئورئالیست‌بودن دارد و درواقع بجز استفاده از هنرپیشه‌های حرفه‌ای که تازه آنها را نیز به گونه‌ای به بازی می‌گیرد که هر نظریهٔ نئورئالیستی بر آن مهر تأیید می‌زند، فیلمی ساخته است که از هر نظر اعتبار بیشتری دارد تا نگاه رئالیستی به مسائل به گونه‌ای که وجود دارند. و به این ترتیب، نادرست‌بودن نظریهٔ نئورئالیسم را به‌وضوح نشان داده است: خطای نئورئالیسم در عدم پذیرش این نکته است که واقعگرایی سینما، یکسره وابسته به دیدِ فیلمساز است. می‌توان ادعا کرد که فیلمهای اولیهٔ روسلینی بسیار عینی‌تر ـ و در نتیجه «رئالیستی»‌تر هستند تا فیلمهای فلینی و از این ادعا منظوری داریم؛ مراد آن است که زمانی که دوربین روسلینی بر صحنه‌ای می‌گردد به احتمال قوی بر نکاتی تأکید می‌کند که همهٔ ما به‌طور طبیعی به آن توجه می‌کنیم و با نمایش عناصر معمول و آشنا توجه بیشتری را جلب می‌کند تا با نمایش عناصر غیرمعمول و ناآشنا. زمانی که فلینی به همان صحنه نظر می‌کند، و درست با همان مقاصد «رئالیستی» آنچه که نظر او را جلب می‌کند، دقیقاً عناصر غیرمعمول، غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی هستند.

مثلاً زمانی که جلسومینا، کنار جاده‌ای خالی، تنها و وامانده نشسته است و اسبی بی‌سوار جاده را قطع می‌کند، تأثیر این صحنه عملاً سوررئالیستی است: یکسره پیش‌پا افتاده اما با این‌حال، به نحوی بصری حس و حال صحنه را تقویت می‌کند. اسب یکه، شاید ساخته و پرداختهٔ خیال جلسومینا باشد، تصویری از وضعیت خود او. اما در عین حال اسب، واقعی است و حضور آن در آن لحظه غیرممکن نیست فقط کمی عجیب است. همان‌طور همهٔ ما می‌دانیم، لابد زمان فیلمبرداری، اسبی سرگردان آن اطراف پرسه می‌زده و تصویر آن به خدمت فیلم درآمده است، درست مثل سه نوازندهٔ دوره گرد که در جایی دیگر از فیلم در دشت خالی سرخوشانه ساز می‌نوازند و جلسومینا از پی آنها روان می‌شود. اما آنچه که سبب جذب فلینی به آن اسب و نوازندگان دوره گرد عجیب و غیرعادی شده است،

قابلیت تصویری آنها و ـ واژه‌ای که بر نئورئالیستها گران می‌آید ـ توانایی آنها برای تجسم بخشیدن به وضعیت درونی قهرمان است، و نه ارزش آنها به‌عنوان عناصری مستند. تمام فیلمهای فلینی، به همین طریق واقعیت بیرونی را گزینش می‌کنند و بکار می‌گیرند ـ و به همین خاطر رنگ‌آمیزی می‌کنند و تغییر می‌دهند ـ اما روند کار به گونه‌ای آشکار است که می‌توان ابهام آن را بلافاصله دریافت و به همان صورت پذیرفت.

تا فیلم ولگردها، یا بنگاه ازدواج و همکاری بعدی فلینی، با فیلم عشق در شهر، فیلمی که مجموعهٔ چند بازسازی مستند است، می‌توانستیم به‌راحتی فلینی را رئالیست بدانیم با استعداد ویژه‌ای در هجو اجتماعی، اما جاده روشن کرد (یا باید روشن می‌کرد، به‌خاطر زندگی شیرین انگار بسیاری این درس را فراموش کرده‌اند) که او هیچ‌گاه از این گروه نبوده است: نقطهٔ قوت هنر او، حتی زمانی که فیلمهایش تقریباً تمامی واقعیت خارجی را در مکانهای واقعی به تصویر می‌کشد، تخیل نمادگرای اوست که شاخ و برگی باروک آن را تزیین کرده و تصنعی‌بودن آن به چشم می‌آید (در این متن، مرادم از تصنعی به هیچ‌وجه، معنای تحقیرآمیز آن نیست).

اگر از منظر جاده به فیلمهای پیشین فلینی نگاه کنیم، درمی‌یابیم که این تغییر دیدگاه، همه چیز را عوض می‌کند. هر چه هم که وجه واقعی تصاویر او درخشان باشند (همه متفق‌القول هستیم که هر قاب تصویر از فیلمهای فلینی سرشار از زندگی هستند)، وجه غیرواقع‌گرایانهٔ آنهاست که امروزه بیشتر در خاطر مانده است، حتی کمیک‌ترین و «اجتماعی»ترین فیلم او، شیخ سفید نیز با نگاهی از منظر امروز، نسخه‌ای از طرح جاده به‌نظر می‌آید که به نحوی مضحک ساخته شده و جای مرد و زن با هم عوض شده است.

و اکنون همهٔ اینها ارزش بازگو کردن را دارد (هر چند پیش‌تر نیز تلویحاً دربارهٔ سایر فیلمهای فلینی گفته‌ام) چرا که از جاده به بعد، خلوص و سرراستی سبک او (نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر رجوع فلینی به گذشتهٔ خود) ما را قادر می‌سازد که بلاواسطه

ماهیت دقیق استحالهٔ سبک او را دریابیم: هر چند فیلمهای بعدی او از بن‌مایه‌های الهام‌بخش فلینی که ناشی از تجارب شخصیش هستند، فاصله نمی‌گیرند اما بازی بین واقعیت «واقعی» و واقعیت «خیالی»، فیلم به فیلم بغرنج‌تر و بیان‌ناشدنی‌تر می‌شود. □

ترجمهٔ شهراد تجزیه‌چی

در ستایش لذت‌گریز

ولگردها

❑ امیر عزتی

شب، شبی که اسرار دزدیدن نور را در خود دارد. نسیم زمستانی و سرد دریا، لذت آواز خواندن در دل شبی تاریک و پرسهٔ پنج مرد جوان در کوچه‌های شهری کوچک...

این نمای آغازین ولگردها است. فیلمی که به نظر من بدون در نظر گرفتن تقدم و تأخر زمان ساخت، یکی از فیلمهای سه‌گانهٔ ولگردها (۱۹۵۳)، زندگی شیرین (۱۹۶۰) و آمارکورد (۱۹۷۳) است. اگر ترتیب نو و جدیدی اتخاذ کنیم و ابتدا آمارکورد ـ به یاد می‌آورم ـ و سپس ولگردها و زندگی شیرین را پشت سر آن قرار دهیم با زندگینامهٔ نسلی گریزپا روبه‌رو خواهیم شد. نسلی که در آمارکورد به هنگام نوجوانی از مدرسه می‌گریزد تا رموز جنسی را بشناسد؛ در ولگردها ـ دوره جوانی ـ به ماجراهای بی‌بند و بار جنسی دل خوش می‌کند و عاقبت در زندگی شیرین ـ در

سن عقل ـ بر اثر افراط در امور جنسی به بیهودگی، یأس و خودباختگی می‌رسد و در طول گذر از این مسیر همواره در حال فرار از تعهد و واقعیت‌گرایی بوده است؛ فراری که برای خودِ فلینی نیز از ولگردها آغاز شد.

او در طول دورهٔ فیلمسازیش هیچ‌گاه درمانگر نبود، راه‌حلی نشان نداد و هیچ ایدئولوژی خاصی را تبلیغ نکرد. فقط بر آنچه که گذشت شهادت داد، آن را به تصویر کشید و به تماشاگر اجازه داد تا با دیدن فیلمهایش به آگاهی و روشن‌بینی برسد و به همراه شخصیتهای فیلمهایش تصمیمهایی نو بگیرد؛ تصمیمهایی که آدمی را دگرگون می‌سازد. فیلمهای فلینی همواره خیال‌برانگیز بوده و تماشاگر را در دستیابی به بینشی جذابتر از جهان و زندگی یاری کرده است. بی‌اعتنایی مزمن او نسبت به سیاست، شیفتگی او نسبت به دنیای دلقکها (سیرک)، ستایش او از تن‌پروری و شیطنت در هر نمای فیلمهایش نهفته است. فلینی شهرزاد قصه‌گوی سینماست. اما قصه‌هایش از جهان ما دور نیست و از خود ما نیز...

کدام جوان شهرستانی است که در ولگردها گوشه‌هایی از زندگی خود و خانواده‌اش، دوستانش، شهرش و جوانیش را نیابد. جوانی که همواره در آرزوی رفتن به مکانهایی دوردست است و عاقبت پس از رسیدن به پایتخت متوقف می‌شود و آن جای دست‌نیافتنی در وجود مرکز کشور متجلی می‌گردد.

شجاع باشیم، فرار کنیم

فلینی در ولگردها داستان مضحک اما دلتنگ‌کنندهٔ پنج جوان را روایت می‌کند. پنج پسر بیکاره از طبقهٔ متوسط جامعه که عزیز دردانه‌های خانوادهٔ خود به‌شمار می‌روند. بدون هیچ بینش سیاسی و اجتماعی، روزگار می‌گذرانند و حتی به هنگام ازدواج نیز از قراردادهای اجتماعی هیچ نمی‌دانند. چون فاوستو که به‌دنبال ماجراهای عشقیِ ممنوع است، تا از ملال زندگی در شهرستان بکاهد. یا لئوپولدو که با دیدن هنرپیشه‌ای پیر احساس می‌کند عاقبت درهای شهرت به‌رویش باز شده

و بالاخره خواهد توانست با اجراکردن یکی از نمایشنامه‌هایش از بحثهای طولانی شبانه در کافهٔ کوچک شهرشان رها شود. اما آلبرتو راهی دیگر اختیار می‌کند و با پوشیدن لباس زنانه در بیهودگی آزار دهندهٔ روزهای جشن، خود را غرق می‌کند و مورالدو که قدم زدنهای غریبانه در خیابانها را برمی‌گزیند و سرانجام شهامت فرار را بدست می‌آورد.

ولگردها مطالعه‌ای غمگنانه و زیبا از زندگی مردانی است که جوانیشان دستخوش بی‌حاصلی شده است. مردانی چون آلبرتوی و بی‌عار، که با دسترنج خانواده‌هایشان زندگی می‌کنند و کاری غیر از تعقیب و ترغیب دختران ندارند. فیلم نقطهٔ آغاز گسستن فلینی از رویکردهای نئورئالیستی است که پس از ملاقات با روسلینی به سراغش آمده بود. نقطهٔ آغاز رهایی از خط داستانی و پایان مشخص خوش یا ناخوش، گریز از آشکارگویی و زدودن مرز میان تخیل و واقعیت.

این گریز با نپرداختن به زندگی ریکاردو شروع و با رفتن مورالدو از شهر کوچک کامل می‌شود. مورالدو می‌رود تا بفهمد زندگی چیزی دیگر و ورای آن چیزی است که در این شهرکِ نسبتاً خالی از معنیِ حیات وجود دارد. میل به متفاوت بودن آزارش می‌دهد و می‌خواهد از بازی بی‌معنایی که دوستانش برای اطمینان بخشیدن به گذران زندگیشان، ادامه می‌دهند، بگریزد. اما غافل است که راه گریزی نیست.

فیلم آینه تمام‌نمای زندگی در دههٔ پنجاه میلادی است، لااقل در ایتالیا. دوران رخوت پس از جنگ، هنرپیشه‌سالاری، هیاهوی انتخاب انواع ملکه‌های زیبایی و وجاهت و غیره و غیره. عصر پاورقیها و قهرمانهایشان ـ دورانی که از شیخ سفید دور نیست ـ و عصر گریز از تعهد... خواهر آلبرتو با مردی غریبه می‌گریزد تا از تعهدش نسبت به خانواده‌اش بگریزد، آلبرتو خود را در مشروب غرق می‌کند. فاوستو چون کودکی به دست پدر تنبیه می‌شود تا همسر زیبایش را دوست داشته باشد. و مورالدو که می‌رود، اما در زندگی شیرین در هیبت خبرنگاری پوچ‌انگار باز می‌گردد، سرخورده و تهی و فارغ از نیاز به فهمیدن. قهرمانان فلینی همچون

خودش هرچه پیرتر می‌شوند، بیشتر باور می‌دارند که به فهمیدن نیاز چندانی ندارند. و بهتر است تا در همان قالب مسخره‌های معصوم به زندگی ادامه دهند و به گردشهای غریبانهٔ خود در کنار ساحل دریای غمگین و سرد زمستان ادامه دهند و اگر فسق خواهرشان را نیز کشف کردند، زود فراموش کنند.

باید جبرگرایی را پیشه کنند، زیرا عروسکهایی بیش نیستند و قدرتی فراسوی درک آنان وجود دارد که آنها را کنترل می‌کند. شاید این قدرت خداست.

فیلم از نقطه نظر اجتماعی بررسی ژرف ساتیریکی است که دشواریِ قبول از خودبیگانگی را در روبه‌رو شدن با آیندهٔ نامطمئن تصویر می‌کند و طبیعت متجاوز جامعهٔ کوچک را آشکار می‌سازد. اگر آلبرتو با فرار خواهرش مجبور به ایفای نقش نان‌آور خانه می‌شود، لئوپولدو نیز با کشف غلامباره بودن بازیگر پیر دنیایش فرو می‌ریزد و به آغوش کلفتی پناه می‌برد. اما موراللدو که کمتر در تفریحات گروه شرکت می‌کند و کاملاً بی‌دفاع به‌نظر می‌رسد، در برخی لحظات با آنچنان خودآگاهیِ مولف‌گونهٔ ذهنی تصویر می‌شود که در فیلمهای بعدیِ فلینی نیز حضور دارد. آیا او همان کسی نیست که در سکانس آغازین رُم از قطار پیاده می‌شود؟ آیا این قطار همانی نیست که در پایان ولگردها به‌راه افتاد و اینک به مقصد رسیده است؟

نمادها و استعاره‌های موجود در جشن کارناوال دیوانه‌وار بعدها رنگ حقیقت به خود می‌گیرد. بیهوده نیست که فلینی مجذوب سیرک و دلقکهاست. دنیای واقعیت نیز از دیدِ او همین‌گونه مضحک است.

فقط کافی است تا نقابهای شاد را از چهره برداریم تا به ناامیدی حسرت‌باری برسیم که ریشه در سرخوردگی جنسیِ ناشی از روان رنجوری در جامعهٔ ایتالیای دههٔ پنجاه دارد. شباهتهای پیراندللوواری نیز در فیلم وجود دارد، مانند لباس زنانهٔ آلبرتو و نقاب بزرگی که با خود یدک می‌کشد. نقابی گروتسک که دلالت بر آنارشیسم مضحک و عصبیت روانشاختی دارد که درهم‌آمیخته است.

فلینی نیز همچون آنتونیو گرامشی فاشیسم ایتالیایی را از خصلت هرج و

مرج‌طلبی نوجوانی دور نمی‌داند و در فیلمهای بعدیش نیز این بررسی را ادامه می‌دهد. بدین‌گونه طفیلی‌های بی‌آزار ولگردها تبدیل به شیادان بی‌رحم کلاهبردار می‌شوند. شیادانی که در دایرهٔ تنگ زندگی در شهرستان شکوفا می‌شوند. کسانی که در پایان فیلم با حرکت افقی دوربین و صدای قطار از آنان دور می‌شویم و آنها را با رؤیاهایشان تنها می‌گذاریم و با صحبتهای بی‌پایان آنها دربارهٔ ترک کردن شهر کوچک. در حالی که یک نفر از آنها، یک روز صبح زود، بدون گفتن کلمه‌ای به هیچ‌کس، آنها و آنجا را ترک می‌کند. □

شعری در ستایش بلاهت معصومانه

جاده

❑ *ادوارد دلارو*

از هر سبکی ـ هر چقدر هم که شخصی باشد ـ می‌توان فرآیندها، تکنیکها و اصول مشخصی را تعریف و استخراج کرد و به گنجینهٔ اطلاعات سینمایی‌مان افزود. مهمترین کارکرد تحلیل فیلم هم، تلفیق ارزیابی زیبایی‌شناسانه با تجزیه و تحلیل تکنیکی است.

تجزیه و تحلیل سبک

طرح داستانی: ساختار کنش اصلی در جاده بسیار ساده، رها و بی‌قاعده است، و خواهیم دید که انتخاب این ساختار کاملاً آگاهانه است. مادر بینوای جلسومینا، دخترک رنگ‌پریده و ساده‌لوح را در مقابل ده‌هزار لیر به یک معرکه گیر دوره گرد

خشن و بی‌رحم به‌نام زامپانو می‌فروشد. این دو به همراه هم، سفر می‌کنند و در هرکدام از شهرهای سر راه، زامپانو تنها شیرین‌کاریش را به نمایش می‌گذارد؛ پاره کردن زنجیر با عضلات سینهٔ ستبرش. زامپانو، سرد و بی‌عاطفه ـ مثل آنکه سگی را تربیت کند ـ چند چشمه دلقک‌بازیِ کوچک به جلسومینا یاد می‌دهد. ولی بزرگترین غم جلسومینا حس بی‌فایده‌بودنش برای دیگران است، نه بدرفتاریهای زامپانو. تمام تلاشهای او برای ارتباط برقرار کردن با زامپانو ـ عجیب‌ترین موجودی که در اکتشاف دنیای اطرافش، شناخته ـ با کوهی از بی‌اعتنایی مواجه می‌شود. جلسومینا عاجزانه سرکشی می‌کند، ولی هر بار زامپانو سرکوبش می‌کند. با فرارسیدن زمستان، آنها به سیرکی که کنار جاده چادر زده پناه می‌برند، و آنجا با ماتو ـ احمق ـ آشنا می‌شوند. یک بندباز عجیب و غریب که با متلکهایش باعث می‌شود تا زامپانوی کم‌ظرفیت، به‌رویش چاقو بکشد. زامپانو برای یک شب به زندان می‌افتد ـ شب آزادی جلسومینا، که طی آن، از ماتو یاد می‌گیرد که او هم می‌تواند برای دیگران «فایده‌ای داشته باشد». حالا جلسومینا منتظر می‌ماند تا زامپانو او را به عنوان یک انسان بپذیرد، ولی باز هم سرخورده می‌شود. کمی بعد، زامپانو در یک شاهراه خلوت سر راه ماتو را می‌گیرد و انتقامجویانه او را کتک می‌زند. ماتو از شدت جراحات می‌میرد و زامپانو صحنه را جوری جلوه می‌دهد که انگار یک تصادف اتومبیل بوده، و می‌گریزد. ولی بر اثر عذاب وجدان وناله‌های سوزناک جلسومینا برای ماتو، او را در کوهستان رها می‌کند. سالها بعد، زامپانو می‌فهمد که جلسومینا در شهرکی ساحلی مرده است. او که تازه به کار زشت و عمق تنهاییش پی برده، در تاریکی شب کنار دریا می‌نشیند و اشک می‌ریزد.

فیلمی شاعرانه: در مفهوم و شکل اجرای جاده، به تلفیقی از تجربه‌های گذشتهٔ فلینی ـ به عنوان یک انسان، یک نویسنده و کارگردان ـ دست می‌یابیم. هرچند که آثار او هنوز هم برای تماشاگران آمریکایی ناشناخته است، سالها از شروع کار فیلمسازی او می‌گذرد. در سالهای جوانی، به همراه یک گروه نمایش سیار سفر

کرد، برای فیلمنامه‌ها نقاشی کرد و بعدها برای ماکاریو و فابریتزی فیلمنامه‌های کمیک نوشت. پس از آزادسازی رم، به‌عنوان فیلمنامه‌نویس در آثاری چون رم شهر بی‌دفاع، پاییزا، و معجزه (که در آن، نقش سنت جوزف را هم بازی کرد) با روبرتو روسلینی، و در آسیاب رودخانهٔ پو با آلبرتو لاتوادا همکاری کرد. جاده چهارمین فیلمی‌ست که نویسنده و کارگردانش بوده و تا زمان خود، شخصی‌ترین و شاید جنجالی‌ترین فیلمش به حساب می‌آید. ولی با وجود این، او در ساختن این فیلم به‌دنبال به تصویر کشیدن چند برگ از خاطرات روزانه‌اش نبوده؛ در جستجوی به تصویر کشیدن تردیدها و از خود بیخود شدنهایی بوده که هیچ دفترچهٔ خاطراتی ـ هرچقدر هم صریح و بی‌پرده ـ قادر به ثبتش نیست؛ تلاش برای گذر از خودِ وقایع و پرداختن به رنگ و بویی که از خود به‌جای می‌گذارند. چنین مضمونی، به‌راحتی پرداختی نوستالژیک را طلب می‌کند؛ ولی فلینی از این مسیر کوتاه صرف‌نظر کرده و فیلمی خلق کرده که در سرتاسر جهان قلب تماشاگران را تسخیر کرده است.

از دید زیبایی‌شناسیِ سینمایی، جاده را می‌توان ـ از فیلمنامهٔ اولیه تا شکل نهاییش ـ یک فیلم نئورئالیستیِ شاعرانه دانست. این طبقه‌بندی به‌ما کمک می‌کند تا عناصر پیچیده و فرآیندهای خاصِ سبک فلینی را مشخص و تعریف کنیم. خصوصیات اصلی این سبک عبارتند از: لحن تراژیک، غیرقابل پیش‌بینی بودن به‌جای تعلیق، شناور بودن میان واقعیت و خیال، حذف مضمونی و بصری، سبکهای بازیگریِ متنوع، نمادگراییِ بصری و نمادگرایی در شخصیت‌پردازی، مضامین فرعیِ تأثیرگذار.

عناصر الحاقی: هرچند جاده از بسیاری جهات با فیلمهای نئورئالیستی متفاوت است، ولی به این دلیل که این فیلم، نسخهٔ سینمایی یک پیرنگ دراماتیک نیست، می‌توان آن را به نهضت نئورئالیسم مربوط دانست. اساسی‌ترین مشخصهٔ درام ـ در مفهوم کلاسیکِ آن ـ وجود علیت است ـ چه درونی و چه بیرونی ـ به این معنا که صحنه‌های یک فیلم یا نمایش و همچنین شخصیتها، بخشی از

یک پیرنگ مشخص و از پیش تعیین‌شده‌اند، و هر صحنه روی صحنهٔ قبلی بنا می‌شود (یا از دل آن بیرون می‌آید). ولی در داستانی مثل جاده، این رابطهٔ علت و معلولی حذف شده و جای خود را به چند اپیزود داده است که طبق فرمولی اختیاری و دلخواه از وقایع مختلف، کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. و یکی از مهمترین مشخصه‌های فیلم جاده هم از همین فقدان ساختار دراماتیک سرچشمه می‌گیرد: حس خودبخودی و غیرقابل پیش‌بینی‌بودن وقایع. ولی ساختار فیلم صرفاً اپیزودیک نیست؛ رها و بی‌قاعده هم هست و راه را برای اضافه شدن اتفاقهای جانبی و عناصر الحاقی بازمی‌گذارد. و اغلب، دقیقاً همین اتفاقهای جانبی هستند که دستاویزی برای پیشبرد داستان می‌شوند. بنابراین ـ برای مثال ـ در آن صحنهٔ جشن عروسی روستایی، آنجا که از جلسومینا می‌خواهند که پسربچهٔ بیمار و افسرده‌ای را ـ که در چارچوب تنگ اتاقی تاریک با اثاثیه‌ای عجیب و غریب حبس شده ـ بر سر نشاط آورد، به کلی با کنش اصلی داستان فاصله دارد و در مسیر مستقیم خط روایی داستان، یک مسیر انحرافی به حساب می‌آید که ما را سر جای اولمان بازمی‌گرداند. چرا که بعد از این صحنه، جلسومینا به همان موقعیت قبلیش ـ وابستگی به زامپانو ـ بازمی‌گردد. ولی این صحنه کارکردی تماتیک دارد؛ این صحنه بخشی از سفر اکتشافی جلسومینا در دنیای اطرافش است و نشانهٔ استعدادی است که بی‌شک برای بر سر شوق آوردن اطرافیانش دارد. نوع دیگر عناصر «الحاقی»، صحنه‌ای است که در آن سه نوازندهٔ همشکل ناگهان پدیدار می‌شوند و کنار یک جادهٔ متروک روستایی ـ به حالت ضد نور در مقابل افق ـ به‌راه می‌افتند. این صحنه در نگاه اول به‌نظر سورئالیستی می‌آید، ولی بعداً می‌فهمیم که آنها طلایه‌داران سیرکی بوده‌اند که جلسومینا و زامپانو به آن پناه می‌برند. بنابراین، در این حالت، این صحنهٔ ظاهراً بی‌ربط، نقش یک مسیر انحرافی را بازی نمی‌کند، بلکه نشاندهندهٔ نقطهٔ عطف داستان برای وارد شدن به یک مرحلهٔ تازه است. بگذارید نگاه دقیقتری به عنصر «سورئالیستی» فیلم بیندازیم؛ آنجا که زامپانو با زن بدکاره‌ای آشنا می‌شود و او را سوار وانتش می‌کند:

جلسومینا منم سوارشم؟

زامپانو همین‌جا بمون. (وانت حرکت می‌کند.)

جلسومینا مگه کجا می‌ری؟

دیزالو ـ خیابان ـ شب

نمای دور از جلسومینا که روی پله‌ها نشسته. اسب تنهایی می‌گذرد.

دیزالو

در این نمای بین دو دیزالو (که برای نشان‌دادن گذشت زمان و انتظار جلسومیناست) چیز عجیبی وجود ندارد؛ جز آن اسب نحیف و تنها. پیدا شدن ناگهانی اسب، نامتجانس، شاعرانه و نیمه‌خیالی است، ولی هیچ‌کدام از قوانین طبیعت را زیر پا نمی‌گذارد، و می‌تواند یک واقعهٔ طبیعی باشد ـ هرچه باشد، اسب پرواز که نمی‌کند! ـ فلینی هم مثل کافکا، دنیای خیالیش را با اجزای کاملاً دقیق واقعیات انکارناپذیر می‌سازد، ولی برخلاف کافکا، نمی‌گذارد که خیال ـ حتی به شکلی کنایی ـ حرم واقعیت را بشکند. «سوررئالیسم» او ضمنی است، مثل یکی دیگر از مضامین فرعی و از موقعیتهایی سرچشمه می‌گیرد که لابه‌لای صحنه‌های واقعی پنهان می‌شوند. همچنین ـ انگار به شکلی تعمدی ـ لحن ناتورالیستی صحنه‌های خشونت‌آمیز ـ دعواو مرافعه‌ها، تعقیب و گریزها، جار و جنجال مستها و غیره ـ و تلفیقی سنجیده و دقیق مضحکه و صحنه‌های جدی، وجود چنین عنصری را انکار می‌کنند.

ابهام، حذف کمپوزیسیون مضمونی: شناور بودن میان واقعیت و واقعیت شاعرانه، عناصر پیش‌پا افتاده و جادویی، با «ابهامی» که فلینی در سرتاسر فیلم می‌پراکند، تشدید می‌شود. برای مثال، انگار قهرمانان داستان را به‌راحتی از ریشه درآورده‌اند و به دنیای فیلم پرتاب کرده‌اند. به پاسخهای تند و طفره‌آمیز زامپانو و جلسومینا در کافه چندان توجهی نمی‌کنیم، یا آنها را شوخی می‌گیریم:

جلسومینا اهل کجایی؟

زامپانو همون‌جا که به‌دنیا اومده‌م.

جلسومینا کجا به‌دنیا اومدی؟

زامپانو خونهٔ بابام. (صدا می‌زند) گارسن!

تنها چیزی که می‌توانیم از گذشتهٔ جلسومینا بفهمیم، همان فقری است که فیلم نشانمان می‌دهد؛ از ماتو هم فقط این را می‌دانیم که «پسر یک کولی»ست. همین ابهام، در شخصیت‌پردازی هم به چشم می‌خورد؛ جلسومینا و ماتو را گاه و بیگاه با گریم استیلیزه‌شان می‌بینیم.

سن جلسومینا به خوبی معلوم نیست (بچه سال است، نوجوان یا جوان؟)، همین‌طور هم همجنس‌باز بودن یا نبودن ماتو ـ چرا که پر اشاره‌ای به این انحراف جنسی، با نشانه‌ای متضاد خنثی می‌شود ـ پشت خنده‌های پر سر و صدا و مسخره‌بازی‌های ماتو، چیزی بیش از نیرنگ و حقه‌های معمول افراد سیرک نهفته است؛ و گهگاه از دل حرکات باله‌گونه و راه رفتن جهش گونه‌اش روی طناب، شخصیت واقعیش بیرون می‌زند. ولی با وجود این ابهام آگاهانه و عمدی، نحوهٔ معرفی شخصیتها مبهم نیست؛ آنها هرکدام، منحصر به فرد بودن هویتشان را حفظ می‌کنند.

بی‌آنکه «انسان» بودنشان را از دست بدهند، به نمادی از خود بدل می‌شوند، به شکل اسطوره‌هایی زنده سربرمی‌افرازند، و به شکلی متناقض، از خود واقعیت هم متقاعدکننده‌تر می‌شوند.

فلینی در طول فیلم بارها از حذف استفاده می‌کند. اولین نوع حذف، چیزی است که می‌توانم اسمش را بگذارم «وانمود کردن». برای مثال:

(جلسومینا تازه به شهری تازه و غریب رسیده است. او را می‌بینیم که همراه یک زن، جلوی یک واگن سیرک ایستاده است.)

جلسومینا اوه! کجاییم؟

همسر صاحب سیرک رم. کـــــلیسای جامع سنت پل هم اونجاس.

(و به جایی بیرون کادر اشاره می‌کند.) و شهر رم هم تا آخر فیلم «بیرون کادر» می‌ماند. نمای بعدی این صحنه، نمای دور قابل پیش‌بینی «نمایی دور از شهر رم که کلیسای جامع سنت‌پل در سمت چپ کادر»، یا چیزی شبیه آن نیست، بلکه «زامپانو مدیر سیرک در چادر سیرک» را نشان می‌دهد. این یک جور وانمود کردن است؛ توجه ما به سمت چیزی یا ایده‌ای جلب می‌شود که با زیرکی نشان داده نمی‌شود، و بنابراین قوهٔ تخیل ما به کار می‌افتد.

ولی در طول فیلم، با مفهوم وسیع‌تری از حذف روبه‌رو هستیم. فلینی با انتخاب لوکیشن و کادر مناسب، در مقابل مزاحمت عناصر واقعی که ممکن است یکی از مضامین اصلیش را مخدوش کنند، از خود محافظت می‌کند؛ مضمون زندگی نیمه‌خیالی در حواشی جامعه. در واقع، برخلاف نام فیلم، داستان نه «در خیابان» یا «توی جاده»، بلکه در کنار جاده می‌گذرد. پس‌زمینهٔ زندگی خانه به‌دوشِ زامپانو و جلسومینا، بیشتر تصاویر فیلم را تشکیل می‌دهد ـ زمینهای خالی، ولگردها و چادرنشینها، حواشی شهرها، و بالاخره آن زمین متروک و ویرانه ـ با تپه‌هایی که تک‌بوته‌هایی رویشان روییده ـ که در امتداد ساحل، بین دریا و جاده فاصله می‌اندازد، و حس مالیخولیا، جداافتادگی و بیگانگی را تشدید می‌کند. آن موارد نادری هم که فلینی به زندگی آدمهای دیگر (بجز دو شخصیت اصلی) می‌پردازد، به شکل نماهای فرعی و تصادفی است. فصل عروسی روستایی هم در کنارجاده می‌گذرد، ولی از آن مهمتر اینکه خودِ عروسی را هم به شکل نماهایی گذرا از گوشه و کنار مراسم می‌بینیم، یا به شکل نمادهایی از آن. تنها چیزی که احتمالاً در ذهن تماشاگر می‌ماند، آن زنی است که بعد از آماده کردن غذا و پذیرایی از میهمانها، گوشه‌ای ایستاده و «مثل اسب» غذا می‌خورد. خیابانهای جلوی پاسگاه پلیس ـ که جلسومینا در آنجا منتظر آزاد شدن زامپانوست

ـ خالی از گدا یا رفت و آمد ماشینهاست. فقط آپارتمانهای مدرن و چندطبقه نشان می‌دهد که در یک شهر بزرگ هستیم.

با این حال، هرچند «کادربندی مضمونی» در تمام طول فیلم آگاهانه و بادقت ادامه دارد، در کار با دوربین تلاش برای خلق کمپوزیسیونهای ثابت و یکنواخت به چشم نمی‌خورد. فیلمبرداری کاملاً کنترل شده است؛ بیشتر فیلم، نورپردازی با نور منتشر و ملایم انجام شده است. بجز چند صحنه، نور خاکستری روز یا نور گرگ و میش هنگام غروب به کار رفته است. فلینی به‌دنبال منکوب کردن تماشاگر با نورپردازی پر کنتراست یا «برجسته» نیست. او که می‌داند پنهانکاری یکی از لازمه‌های هنر است، می‌گذارد تا فیلمبرداریِ فیلمش در خدمت مفهوم مورد نظرش باشد. هرچند که در برخی از صحنه‌ها، بافت تصویر و کیفیت نورپردازی حالت نمادین بیشتری پیدا می‌کند و به بخشی از خودِ مضمون بدل می‌شود. ماتوی بی‌احتیاط و سر به هوا زیر نور تند آفتاب کشته می‌شود. پس از آن، طی چند دیزالو سریع، شاخه‌های بی‌برگ سپیدارهای منطقهٔ لمباردی، چشم‌اندازهای مه‌آلود کوهستان، زیر آسمانی تیره و تار، نشاندهندهٔ عذاب وجدان زامپانو و غم و اندوه جلسومیناست. ولی فلینی فقط به انتخاب پس‌زمینه‌های پرمعنا اکتفا نمی‌کند، بعضی جاها خودش چنین پس‌زمینه‌ای را خلق می‌کند. وانت زامپانو، از نظر شکل و شمایل کاملاً تازگی دارد و تلفیقی از نعش‌کش و کامیون است، وسیله‌ای که به خانه و خانقاه جلسومینا بدل می‌شود و نشانهٔ تقدیر او و زامپانوست.

شخصیت‌پردازی: لحن شاعرانه و غیردراماتیک جاده در شخصیت‌پردازی فلینی و نحوهٔ هدایت بازیگرانش هم بازتاب می‌یابد. جدا از مفهوم علیت، یک درام کلاسیک نیاز دارد که لااقل تاحدی از روالی منطقی پیروی کند. جلسومینا، ماتو و زامپانو تحت سلطهٔ یک پیرنگ مشخص ـ با «شخصیتهای درگیر کنش» ـ نیستند، بیش از هرچیز یک انسانند. در هر لحظه از فیلم حس می‌کنیم که هرکدامشان می‌توانند به ارادهٔ خود و به شکلی غیرقابل پیش‌بینی با موقعیتهای

داستانی مقابله کنند. درحالی‌که در یک درام، شخصیتها در چهارچوب انتخابهای از پیش تعیین‌شده عمل می‌کنند. گشت و گذار جلسومینا در دشت و صحرا و تجربه کردن جهان اطرافش همان‌قدر مهم است که کشته‌شدن ماتو ـ یا حتی شاید هم مهمتر. بعضی‌جاها، که کاملاً تحت تأثیر جادوی فیلم هستیم، حتی نمی‌دانیم که به موقعیت تثبیت‌شده‌اش برمی‌گردد یا داستان به‌دنبال او خواهد رفت. ولی در هدایت بازیگران، فلینی به قهرمانهایش چیزی بیش از آزادیِ عمل ظاهری داده است؛ به آنها این حق را داده که با در نظر گرفتن برداشت شخصیِ خودشان، بخشهایی از ماجرا را خلق کنند. به‌نظر می‌رسد که برداشت شخصی ماسینا با نقش جلسومینا یکی شده است: پنهان‌ترین خصوصیات اخلاقی و نادیدنی‌ترین ژستهایش، اعماق درونش را برملا می‌کنند. این یک تک‌گویی درونی است که به کمک کنش و حرکات فارغ از کنش پیرنگ فیلم، بیرونی شده است. جلسومینا را ـ با دمدمی‌مزاجیهای پیاپیش، با قهر و آشتی کردنهایش، رفتار احترام آمیزش با اشیاء و عصبانیت و ازکوره در رفتنهای ناگهانیش (آنجا که می‌خواهد «همه چیز را بسوزاند») ـ می‌توان در حد یکی از شخصیتهایی که قبل از این روی پرده دیده‌ایم، پایین آورد. ولی جلسومینای جولیتا ماسینا، با آن چشمان از حدقه بیرون‌زده و چهرهٔ مبهوت و شفقت‌برانگیز، با آن ناله‌های غم‌انگیز، با کمدیا دلارتهٔ ذاتی‌اش و با آن شکلهای کودکانه‌اش، منحصر به فرد است. کار او ورای «بازیگری»ست یک جور اعتراف است که بدون آن، معنا و انگیزهٔ کارهایش قابل درک نیست. به لطف همین پیوند خوردن بازیگر و شخصیت است که تمام آن شکلکها و ناله و زاریها ـ همهٔ آن اعترافات علنی ـ دیگر صرفاً عزم نیستند؛ چون مثل کلمات نثر نیستند که به چیزی غیر از خودشان اشاره کنند، مثل کلمات شعرند، خودشان همه «چیز»ند، خودشان مفهومند.

تداوم تأثیرگذار: حالا بگذارید ببینیم در فیلمی که اساساً ساختاری اپیزودیک دارد و اغلب در شکل اجرا هم مبهم است، چطور فلینی تداوم کنش را حفظ

می‌کند.

جاده‌ای روستایی. جلسومینا همراه با ضرباهنگ موسیقی، سه نوازنده را دنبال می‌کند. دیزالو. صحنه‌ای در شهری کوچک. کاروانی در حال گذر است. غروب. صدای خواندن سرودی مذهبی می‌آید. نمای دور از جزئیات کاروان؛ صلیب، شمایلهای مذهبی، مقدسین و کشیشی که جمعیت را تبرک می‌کند. نمای متوسط جلسومینا در میان جمعیت، چشمانش از فرط تحسین زیبایی آیین مذهبی، گرد شده است.

نمای دور تمام میدان.

نمای دور از فضای داخل کلیسا. ناقوسهای کلیسا. دیزالو.

خارجی. شب. مردی روی طناب. میدان شهر در شب.

تشویق شدید تماشاگران.

نمای نزدیک مجری سیرک که با بلندگو می‌گوید: تا چند لحظهٔ دیگر، ماتو خطرناکترین شیرین‌کاریش را اجرا می‌کند. در حالی که در ارتفاع چهل‌متری راه می‌رود، یک بشقاب اسپاگتی هم می‌خورد...

در فیلم، در آخرین نماهای صحنهٔ کاروان، نمای داخلی کلیسا و در صحنهٔ میدان در شب، حلقه‌های گل و چراغانی به چشم می‌خورد، درست به همان شکلی که در ایتالیا برای تزئین شهر در روزهای جشن به کار می‌روند. استفاده از یک چنین عنصر بصری برای ایجاد ارتباط میان صحنه‌ها، روشی مرسوم است. ولی پل ارتباطی دیگری هم هست، که این یکی نه دیدنی است و نه شنیدنی (موسیقی آخر نمای کلیسا به پایان می‌رسد)، بلکه حس‌کردنی است. طی این انتقال از کلیسا به سیرک، با یکی از مضامین پنهانتر در فیلم آشنا می‌شویم: نیاز اساسیِ انسان برای بیان موضوعهای ماوراءالطبیعی، از مذهب به هنر منتقل می‌شود. چون اینجاست که جلسومینا برای اولین‌بار، فرشته / آکروبات بالدار ـ ماتو ـ را معلق در میان ستارگان مصنوعی می‌بیند. بنابراین، انتقال همزمان در دو سطح انجام می‌گیرد:

تداوم بصری سرراست و مشخص و تداوم مضمونی از طریق ادامهٔ مایه‌های فرعی مؤثر. نکتهٔ قابل توجه این است که فلینی در کاربرد موسیقی، از شیوه‌هایی که معمولاً برای ایجاد ارتباط بین صحنه‌ها استفاده می‌شود، اجتناب می‌کند.

تحلیل مضمونی: جاده با تداوم درونیش، چیزی بیش از یک نمونهٔ مثال زدنی از یک سبک شخصی است. بنابراین، می‌توانیم بپرسیم: ذهنیت فلینی نسبت به دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، و دیدش نسبت به انسان و اصول اخلاقی که دنبال می‌کند، چیست؟ انسانها از هم فاصله‌ای نجومی گرفته‌اند و نمی‌توانند یکی‌بودنشان را در این شرایط درک کنند. لجوجانه و کورمال و کورمال به‌دنبال درک متقابل و احساس تعلق می‌گردند: هرکسی به کسی نیاز دارد. معنای آخرین نمای فیلم همین است، آنجا که زامپانو بعد از تکرار "Ho bisogno di nessuno"(به هیچ کس نیازی ندارم)، از شدت وحشتی لایتناهی به زانو درمی‌آید و با ترس و اندوه، تنهایی ابدی انسان را به چشم می‌بیند.

انگیزشهای ایمان آوردن جلسومینا به مفید بودنش، به استادی تمام فرموله شده‌اند. در آن «شب آزادی»اش، ماتو از تمثیل سنگ استفاده می‌کند: «هرچیزی توی این دنیا برای منظوری به‌وجود آمده... حتی این سنگ کوچولو.»

جلسومینا چرا؟

ماتو چون اگه این سنگ بی‌فایده باشد، همه چی بی‌فایده‌س، حتی ستاره‌ها.

جلسومینا حالا چه فایده‌ای داره؟

ماتو نمی‌دونم. اگه می‌دونستم که خدا بودم. اون همه چی رو می‌دونه.

این توضیح فلینی برای سرنوشت بشر است. بدون شک، بزرگترین جستجوی انسان برای یافتن معنای وجودیش در این جهان است. ولی بدون این جستجو، نه وجود اشیاء (مثل آن سنگ) معنا دارد و نه وجود انسان. هرچند که در جهان‌بینیِ فلینی، معنای وجودی اشیاء و انسان، قبل از شروع این جستجوی آگاهانه هم وجود داشته؛ هدیه‌ای است که از عرش اعلی آمده، از جهان ماوراءالطبیعه. معنا مقدم بر وجود است. بنابراین نیازی نیست که انسان با اعمال ارادی خود مفهومی برای خودش خلق کند.

ولی در صحنهٔ صومعه، دیدگاه توحیدی‌تری نسبت به جهان و انسان ارائه می‌شود؛ آنجا که مفهوم زندگی خانه‌به‌دوشی، توجیهی ماوراءالطبیعی پیدا می‌کند:

راهبه هر دو سال یک‌بار صومعه‌مان را عوض می‌کنیم تا مهمترین چیز را فراموش نکنیم: خدا. ما سفر می‌کنیم، هردومون. من دنبال شوهرم می‌رم، تو هم دنبال شوهرت.

جلسومینا هرکدوم، دنبال مال خودش.

تلاش فلینی برای ملموس‌کردن مفهوم خدا به عنوان شوهر جلسومینا، به نوعی عرفان تقدیرگرایانه منجر می‌شود: ما همه باید برای «کسی» مفید باشیم، خدایی شخصی را دنبال کنیم، حتی اگر زامپانو باشد.

جدای از نظریهٔ ماوراءالطبیعی، در فیلم جاده به اسطوره‌شناسیِ کاتولیک هم برمی‌خوریم؛ دنیایی شبیه دنیای پیروان فرانسیس مقدس، پر از مقدسین، گداها و ساده‌لوحان، آدمهای ضعیف و مظلومی که تنها آنها راز خوشبختی و رستگاری را

می‌دانند ـ دنیایی درست متضاد جایی که «ثروت نشانه‌ای از رحمت خداوند است» و رستگاری از طریق بهره‌برداری دنیوی جستجو می‌شود.

در این شعر سینمایی فلینی در ستایش بلاهت معصومان، در این دنیایی که جنون یک‌جور برکت است و فقر، یک‌جور مزیت، فرشتهٔ ساده‌لوحی چون جلسومینا و گناهکاری چون زامپانو، هر دو مورد مهر و محبت قرار می‌گیرند و همه بخشیده می‌شوند. ولی در میان این مفاهیم و اسطوره‌های مسیحی، می‌توان عناصر اسطوره‌ایِ غیرمسیحی هم یافت که از طریق نمادگراییِ پیچیده‌ای بیان می‌شوند. دریا به عنوان نماد ابدیت، زمان، و فضای بیکران است؛ چیزی که جلسومینا از آن جدا می‌شود و جایی که به آن باز می‌گردد تا بمیرد. زامپانو هم صورتش را در این آب تطهیرکننده می‌شوید، تا اولین تماسش با ابدیت را تجربه کند. آتش نماد فروغ راهنمای هرکس است ـ همان آتشی که زامپانو موفق نمی‌شود در دشت روشن کند ـ و ساعت ماتو که در لحظات آخر زندگیش، به آن نگاه می‌کند، نماد زمان مرگ است.

هر هنرمندی با وسوسهٔ خلق اسطوره آشناست. ولی باور کردن اسطوره‌ها به معنای باور کردن ثبات و تغییرناپذیریِ طبیعت بشر است، باور کردن اینکه بشر در چنگال تقدیر گریزناپذیری اسیر است. ورای جاذبهٔ شاعرانهٔ فیلم، راز «تأثیرگذاری وصف‌ناشدنیِ» جاده را می‌توان در این جملهٔ دکارت خلاصه کرد که: «تمام ناکامیهای ما از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که زمانی کودک بوده‌ایم.» فلسفهٔ فیلم جاده هم برای کسانی‌ست که در خفا هنوز کودک مانده‌اند، و همین‌طور برای کسانی که قبل از این اعتقادی به «فرشته» نداشته‌اند و حالا مجذوب جادوی فیلم می‌شوند. درست همان‌طور که انسان تکامل‌یافته و «منطقیِ» امروز، دنیای ابتدایی و اساساً کودکانهٔ اسطوره‌ها را پشت‌سر گذاشته است. عقاید و اصول اخلاقی جاده هم مدتها پیش بر اثر «پیشرفت» جامعهٔ بشری به‌دست فراموشی سپرده شده است. اخلاق‌گراییِ ساده‌انگارانه‌ای که فلینی برای جبران بیگانه‌شدن انسان از دیگران و دنیای اطرافش تجویز می‌کند، در مقابل مشکلات جوامع مدرن

امروزی کم‌رنگ و بی‌اثر می‌نماید. ما امروز با ابعاد تازه‌ای از واقعیت روبروییم؛ امروز می‌دانیم که انسانها در شرایطی تغییرناپذیر زندگی می‌کنند و واقعیتهای اجتماعی و اقتصادی، هر نوع تلاشی را برای ارتباط برقرار کردن با دیگران، سرکوب می‌کند. دیگر نمی‌توان با شعار برادری و صوفی‌گری این واقعیات را نادیده گرفت.

پذیرش یا رد پیام جاده چیزی است که بستگی به سلیقهٔ هرکس دارد. ولی هرچند که نمی‌توان از موضوعی بی‌اهمیت، یک اثر هنری عظیم ساخت، ولی می‌توان از آن یک اثر بدیع و استادانه به‌وجود آورد. فلینی با این فیلم، شعری در وصف زیبایی تلخ و شکننده به سینما هدیه کرده است. در میان سرودهای پیروزمندانهٔ فیلمهای انقلابی و حماسی، و ضجه‌ها و زاریهای شخصیتهای درامهای روانشناختی، صدای جلسومینا ـ که شکواییه‌های یک روح سرگردان و تقاضای محبتش را ناله می‌کند ـ تا ابد در عالم سینما شنیده خواهد شد. □

ترجمهٔ حمیدرضا منتظری

تقدیر تنهایی

جاده

❑ شیرین جم

«تو آواز خواهی خواند و خواهی رقصید.» ... نواختن، این تکلیف بزرگ آدمی؛ اینکه خود در ضیافت بازی سرنوشت خویش بخواند و برقصد، و قصه آغاز می‌شود:

در یک نمای درشت و کوتاه اما به حیرت در یادماندنی، جلسومینا با آن اندوه سترگ و با آن شادمانگی کودکانه، آنی به رؤیاهای فروخوردهٔ یک عمر آری می‌گوید. نمایی که گویی تمام هستی او را در کمتر از چند ثانیه در نوردیده است. جلسومینا که راز پرنده‌ها و زمین و باران را می‌داند، در کنار دریا زانو می‌زند و رؤیای رقصها و آوازهای خویش را با این ابدیتِ یگانه پیچ‌پیچ می‌کند و قابی نقره‌گون در دل و چشم ما می‌بندد.

دختری در ردای بلند تنهایی با یک کوله شاخهٔ درخت بر انبوه خیزاب سفید

قدم می‌گذارد. در سکوت خاکستری هوای گرگ و میش، کسی جلسومینا را از تنهاییِ خویش که به دریا می‌رود صدا می‌زند: مادرت صدا می‌کند ... یه مرد اومده ... رزا مرده.

و عزیمت جلسومینا با دیزالوی بر معرکه گیریِ زامپانو می‌نشیند؛ بر معرکه‌ای که خود به پا کرده است.

و این دیزالوهای نرم، سریع و سمج درگذر زمان شتاب دارند. هر دیزالوی از پی خود زبان اتفاقی است.

تمام حوادث، دال بر ساختار دراماتیک فیلم دارند، یعنی هر حادثه جز از ویژگی موضوعی و قصه‌پردازی، حادثه‌ای دیگر را صورت می‌بندد، و هر اتفاقی زادهٔ تحولی است عظیم از پی خود. رزا می‌میرد، برای اینکه جلسومینا زنده بماند. فرجام قصهٔ رزا، خود آغازگر قصهٔ جلسومیناست. او که با نواختن چند ضربه شاخهٔ درخت می‌آموزد که بخواند و برقصد؛ «درست مثل رزا». مرگ رزا، خبر از مرگ جلسومینا می‌دهد. و ما آن را باور نمی‌کنیم. یک شعبده است. چیزی بیش از یک جملهٔ کوتاه نیست. به جنینی می‌ماند که در نطفه متولد شده باشد. قصهٔ رزا، قصهٔ آدمهایی است که از پی تقدیر می‌آیند و می‌روند و دیگر هیچ وقت برنمی‌گردند.

تقدیر، این زامپانوی بزرگ اینک آمده بود جلسومینا را هم با خود ببرد. و تا پایان آنجا که زامپانو هنوز «تسخیر» نشده بود، او را تقدیر پنداشتم. اما آخر کار، او را همچون جلسومینا، ماتو و تمام آدمهای این سیرک، بازیگر این بازی یافتم. و نه تقدیر، که خود بازیچهٔ تقدیر بود. بازیگری که می‌خواست بازی بگیرد واین نقش را سخت دوست می‌داشت. زیرا که می‌توانست از خودش بگریزد. وقتی که تاب خودت را نیاوری، پوست می‌اندازی و در هیأتی دیگر راه می‌افتی. بی‌مهری، سردی و بودن با آنها که تنها اعجاب برانگیزیِ تو، زندگی با آنها را میسّر می‌سازد، زامپانو را به معرکه گیری بدل کرد که گویی با واگنش به‌دنیا آمده.

اصلاً اینکه زامپانو چرا معرکه گیر است و نه مثلاً یک دستفروش دوره گرد و ... خود جز این در پیگرد این ساختار نقشی بسزا دارد. سیرک باید می‌رفت، ماتو باید

می‌رفت تا جلسومینا بماند، زامپانو بماند، و جلسومینا نیز، تا زامپانو بماند و ... ماتو هم یک قارچ وحشی نبود که وسط جاده سبز شده باشد، بلکه خود از پیش نقشی برای «بازی» در این سیرک داشته است. اما همچنان که از اسمش برمی‌آید، فریب خودش را خورد و با آزار و استهزاء زامپانو، تمهیدی برای مرگ خود فراآورد. همین ماتو روی بندی راه می‌رود که در نیمه تاریکی گم شده و گویی به هیچ جا وصل نیست، و این خود کنایه از فناپذیری او است، و یک هشدار.

برخی جاده را «شعری در ستایش بلاهت معصومانه» می‌پندارند، هر چه از سر تصدیق با خود اندیشیدم، چیزی نیافتم جز «حضور» سنگین جسلومینا بر تمام طول جاده. مثلاً شبی که زامپانو با آن زن ولگردِ مو سرخ می‌رود، جلسومینا شب را کنار خیابان صبح می‌کند. به گمان من کسی که معصوم است از هر گناهکاری راه خطا را نیک‌تر می‌شناسد و از این روست که این طریق را برای خویش برگزیده است. صبح هم که زامپانو ـ این موجود بی‌آرام ـ را کنار جاده در خوابی عمیق می‌بیند وحشت می‌کند، و بیشتر از آن احساس تنهایی.

در همین شب، تنهایی جلسومینا و نجابت او در قالب یک اسب، سم به زمین می‌کوبد. اسب که تنهاست و نجیب، تصدیقی است بر تصور بی‌کسیِ جلسومینا. جلسومینا سری به بالا می‌گیرد و به تنهایی که بر او سایه افکنده نظاره می‌کند.

و آن پسرک که از شدت رخوت، بیماری و انزوا بیشتر به آدمی فرتوت می‌ماند که دستهایش چروکیده‌اند و چشمهایش کم سو، تجسم تنهاییِ و یأس جلسومینا است از آدمها. این صحنه را می‌توان چونان قطعه‌ای از تغزل تنهایی جلسومینا سرود و ستود.

جلسومینا قدر اشیا و راز آنها را می‌داند و به جوهرهٔ شهودیِ آنها سخت آگاه است و از کشف خویش به شعف می‌آید. او غربت کوچ را می‌شناسد، اما به عشقِ جایی برای ماندن و ریشه‌دادن است که بذرهای گوجه‌فرنگی را در زمین می‌کارد؛ زمینی که متعلق به او نیست، اما او بدان تعلق دارد. این کولی کوچک، راز بودن خویش را شاید نهفته در باغچه‌ای قرمز پر از بوتهٔ گوجه فرنگی می‌داند؛ سرّ آن

بهشت کوچک که جلسومینا آن را روی همین زمین برهوت می‌خواهد. او نه ابله است و نه فقط یک معصوم، بلکه روحش بر بلندای عالم فراز گرفته است.

جلسومینا تجسم‌بخش سرکش وجودیِ زامپانو است؛ طغیان به گناه و بی‌عشقی و فرار. عروسی را به‌یاد بیاورید. همان‌جا که زامپانو با آن زن، یعنی مادر عروس برای گرفتن لباس به زیرزمین می‌رود، یک نگاه تیز جلسومینا به زیرزمین آیا خود تعبیری از همان "بلاهت معصومانه" است! حال اگر از این‌همه آگاهی که در پس زیبایی است و از این‌همه حضور، کسی به چنین پنداری افتاد، خود راهی دیگر رفته است.

و باز بیراهه است و شوخی، اگر از این چهره که چون شوق بازی و عشق در آن موج می‌زند، سن و سال آن را تشخیص ندهیم. زامپانو، هم در کافه، جلسومینا را همسر خویش معرفی می‌کند و هم در صومعه.

... و اما این کودکی، این شادمانگی و این وحشت و غربت کودکانه، این زیبایی عظیم!

بازی جولیتا ماسینا خود اعترافی است شگفت؛ جولیتا ـ جلسومینا کودکی خویش را جای نهاده است.

و زامپانو، زامپانو از اعتراف به رجعت به یک هستیِ عظیم ـ که هرگز آن را نداشته ـ می‌گریزد. و در فرار از این باور هولناک خشونت پیشه می‌گیرد. او عشق ورزیدن را دست‌یازی به زیبایی و کودکی می‌داند، و دوست داشتن را تعدی به قلب و روح. او در پاسخ به باهم‌بودن با جلسومینا و «هستی سنگ» اعتراف می‌کند که اینجا چیزی برای فکر کردن وجود ندارد. او حضور جلسومینا را نمی‌خواهد که باور کند، و در این‌صورت معرکه دیگر یعنی «هیچ» و زامپانو ... زنجیر هم گسستنی نخواهد بود و قلاب زنجیر قلبش را خواهد شکافت. او شهامت مواجهه با خودش را ندارد و هرگاه که سایهٔ این دخترک کوچک‌اندام را برخود احساس می‌کند به راهی دیگر طفره می‌رود.

بین آنچه هست و آنچه که او می‌خواهد باشد در پیرامون، فاصله بسیار است:

زن ولگرد، زنی که برای دادن لباسهای شوهرش، او را به زیرزمین می‌برد و آدمهایی که تنها وقتی از او به شگفتی می‌آیند برایش کف می‌زنند اما او جلسومینا را کناری می‌نهد، بی‌آنکه زن را نفی کرده باشد، پاکی را نفی کرده باشد، و دست آخر عشق را. و تا آخر حرمت جلسومینا را به‌عنوان یک زن نمی‌شکند.

بر یک طرف واگن زامپانو تصویر یک فرشته نقش بسته است: نماد زن، پاکی، و عشق.

و جلسومینا تنها حضوری است که می‌تواند بر بلور تنهاییِ او تلنگر بزند. جلسومینا می‌تواند تنها بازدارندهٔ زامپانو باشد، از رفتن به راهی که متعلق بدان نیست. او برای زامبانو مادر است، زن است، و نمازخانه و امنیت. اما فرق است بین جلسومینایی که سعی در بودن آن چیزی دارد که می‌خواهد باشد، و زامپانو که سعی در فرار از آن. و یک امایی سخت‌تر، اینکه جلسومینا نشد که در حضیض آدمها و درهم لولیدنشان آرام بگیرد، انس بگیرد. و تضاد، به فرار از خویشتن می‌انجامد، اما کی؟ وقتی که تنها پنجره‌ات رو به نور بسته شود. وقتی ماتو مُرد «هنگامهٔ» جلسومینا بود. ماتو فقط سعی می‌کرد نقش فیلسوفی را برای جلسومینا بازی کند که حرفهای بزرگ می‌زند، زیرا جلسومینا تنها میدانی بود برای جولان، هم تنها بود، هم عمیق و هم تشنه، و هم تنها گوشی بود برای اینکه ماتو خالیش را پر کند. و این کشف شهودی را ـ«قدر» بودن سنگ را ـ خود مرهون جلسومینا بود.

و اما جلسومینا در شهود عشق داستانی دیگر دارد؛ عشق مخل آن حرّیتی خواهد بود که زن خود را بدان بسنده کند. جلسومینا آزادگی خویش را در گرو عشقی می‌گذارد که روزگار درازی است که در خود از هم فروپاشیده و با هیبت و سینه‌ای ستبر دیگران را به شگفتی وامی‌دارد و از این راه هم نان درمی‌آورد و هم می‌تواند سرپا بایستد. اما وقتی که جلسومینا در وهم معصومیت عشق زامپانو ماند، وقتی که در وهم موجودیت خویش (ماتو) درماند، دانست دلی که آدمی خوش می‌کند به بره‌ای می‌ماند که از ماده گرگی شیر مکیده باشد.

اما گرانیِ مرگ ماتو را همسنگ غمهای دیگرش نیافت. زیرا که حرفهای ماتو

را به جان آمیخته و آموخته بود.

آنقدر این دوش و آن دوش کرد، پاییز رفت و زمستان آمد. اینک «مرگ دلقک» تنها آوازش بود. او انتظار خود را می‌کشید، آخر خودِ هم روزگاری بازیگر این سیرک بزرگ بوده است. بالاخره دوران به‌سر آمد، میان برفهای کنار جاده، جایی که دیوار از پی دیوار خبری از سقف نداشت آرام خفت.

زامپانو با نگاهی ژرف، و دستانی مهربان شیپور را کنار جلسومینا جا می‌گذارد. موتورش را به تنهایی هل می‌دهد و دوربین، نگاه ما را از او می‌کشد و با وحشت و شتاب، با عذاب وجدان و رنج تنهایی به شلوغی شهر می‌گریزد.

اما هیچ دلی نیست که باور کرده باشد جلسومینا زنده است، اگر چه آواز او را تا چند سال بعد، یا حتی تا همین الان کنار هر دریایی می‌توان شنید.

و زامپانو که پنداری آن روز در جستجوی جلسومینا پرسه می‌زند، با وسوسهٔ کودکانهٔ زیبایی یک بستنی‌قیفی می‌خرد و از فروشنده تقاضا می‌کند کمی هم بستنی لیمویی بگذارد. و این نیاز، تبلور تمام زیباییهای جلسومیناست.

ناگاه آواز غریبی به گوش می‌رسد و دل زامپانو از حس هولناکی می‌لرزد. دنبال صدا می‌گردد. از زبان زنی که رختهایش را روی بند پهن می‌کرده، داستانی غم‌انگیز می‌شنود. داستان دخترکی که چهار پنج سال پیش کنار ساحل در تب و هذیان پیدا شد. گریه می‌کرد و تنها بود و هیچ حرفی با هیچ کس نمی‌زد. وقتی هم که حالش بهتر شد زیر آفتاب می‌نشست، آواز می‌خواند و شیپور می‌زد. و یک روز صبح، دیگر همه چیز تمام شد.

و اما ما، ما هیچ وقت ندانستیم که چند سال از تنهاییِ جلسومینا و زامپانو گذشت و بعد از آن چه واقعه‌ای در زامپانو افتاد. فقط ناگهان پیر شد و فرسود.

جلسومینا که گویی دلیل وجودیِ زامپانو بوده، دیگر وجود نداشت. او در رویارویی با این غیبت سپس آن حضور سنگین با شور و جذبه راه خود گرفت.

... و دریا خود را به ساحل یله می‌داد. کاروان سیرک به راه خود می‌رفت. و همه چیز برای انس و خلوت مهیا بود.

به آب می‌زند. مشتی آب به صورتش می‌پاشد. برمی‌گردد و روی شنها می‌افتد، خیره به آسمان، گویی هیچ وقت آن را ندیده بوده است. ستاره‌ها کورمال کورمال به ماه دست می‌سایند و شب را سپری می‌کنند. بدنش می‌لرزد و گریه سرمی‌دهد. به ابدیت دریا اعتراف می‌کند ـ و به خانه و به انس اعتراف می‌کند، و به تنهایی و عجز اعتراف می‌کند.

دوربین بالا و بالاتر می‌کشد و دریا می‌تواند سطوت خویش را در زهدان سرد شب تجربه کند. و دریا می‌تواند ... □

نمایش تک‌نفره

شبهای کابیریا (۱۹۵۶)

❑ *اندرو ساریس*

شبهای کابیریا، یادآور دی آنونزیو و سنت حماسی فیلمهای اولیهٔ ایتالیا، ماجرای بدکارهٔ زنده‌پوشی است که فلینی از طریق او، موقعیت انسان امروز را حکایت می‌کند.

نقش کابیریا را، با آن لباس آستین‌حلقه‌ای و جورابهای مضحک، شال پوستی بیدزده و پیراهن راه‌راه، جولیتا ماسینا بازی می‌کند که ظاهر او، به نحوی شیطنت‌آمیز خاطرهٔ قبلی ما را از او به مسخره می‌گیرد و به نحوی دردناک به سوی کنایه‌ای غم‌انگیز مایل می‌کند. فیلم، بسیار غم‌انگیز به پایان می‌رسد، و این لحظه با بهترین لحظه‌های فیلمهای چاپلین، پهلو می‌زند کلوزآپ پایانی خانم ماسینا، یکی از غنی‌ترین بازیهای تاریخ سینما را به عرصه می‌آورد.

پیرنگ شبهای کابیریا از پنج واقعه در زندگی قهرمان آن تشکیل شده است که

هرکدام به طور منطقی در بسط و تعمیق شخصیت کابیریا نقش دارند. فیلم با تصویر کابیریا آغاز می‌شود که همراه با معشوقش در دشتی خالی می‌دوند. دوربین دور از زوج به ظاهر فارغ‌البال باقی می‌ماند. دو اندام در برابر چشم‌اندازی نیمه‌روشن و خاکستری رنگ قاب گرفته می‌شوند. خلوص روستایی این چشم‌انداز را تیرهای تلفن و تشکیلات خانه‌سازی، مختل می‌کند. فقدان موسیقی و دیالوگ تا حدی تنش شوم فصلهای آغازین آرزوهای بزرگ را القاء می‌کند. زمانی که کابیریا لب رودخانه می‌ایستد و به سرخوشی کیف دستیش را دور سرش می‌چرخاند، معشوق او بی‌صبرانه دور و بر را می‌پاید و تعلیق به اوج خود می‌رسد. ناگهان، مرد همراه کابیریا، کیف دستی او را می‌قاپد و خودش را به داخل آب هل می‌دهد و می‌گریزد، و دیگر هیچ‌گاه او را نمی‌بینیم.

این اپیزود، الگوی زندگی کابیریا از توهم به سرخوردگی را نمایش می‌دهد. در صحنه‌های آغازین بر وجوه بیرونی، هرزه و غیرقابل اکتساب شخصیت کابیریا تأکید می‌شود. او به معنی دقیق کلمه از آب بیرون کشیده می‌شود و همچون یک گونی سیب‌زمینی به ساحل حمل می‌شود. نجات او و تنفس مصنوعی نابجای از پی‌آن، حتی ارزش و اعتبار فاجعه را از او دریغ می‌کنند. تماشاگر حتی در وضعیتی قرار می‌گیرد که به گرفتاری او بخندد، اما عذاب جسمانی کل موقعیت ـ نجات‌دهندگان جوان او لباس شبانه به تن دارند و از سرما می‌لرزند، کابیریا هنگام فریاد زدن نام معشوقش از هوش می‌رود و می‌کوشد از پیش‌گویی کابوس‌گونه‌اش بگریزد ـ خنده‌ای را که ظاهر او ممکن است سبب شود، زایل می‌کند. تا این جای فیلم، مشخص نیست که فلینی جانب کدام سو را اتخاذ خواهد کرد. برخورد او سرد و کاملاً غیرجانبدارانه است.

کابیریا به زودی به زندگی معمول شبانه‌اش همراه با گروه بدکاره‌ها، قاچاقچیان خرده‌فروش و پاندازانِ خیابان بروخس، باز می‌گردد. در واقع، بدکاره‌ها هم در گروه خیابان‌گردان و مطرودین، کلاهبرداران و فرصت‌طلبها، قبیله‌ای هستند که فلینی در طول دوران کاریِ برجسته‌اش، با نحوهٔ غیرمعمول

زندگی آنها درگیر بوده است. فلینی در نخستین فیلمش، شیخ سفید، هنروران هرزه‌گوی کمیک استریپهای ایتالیایی را به مسخره می‌گیرد. (در این فیلم، جولیتا ماسینا، نقش بسیار کوتاهی را به عنوان یک بانوی غریب ایفاء کرده است.) ولگردها، زندگی بی‌هدف ولگردان جوان را در شهرکی تفریحی به تصویر می‌کشد کلاهبردار، به نقشه‌های خرابکارانهٔ کلاّشان می‌پردازد. جاده، اودیسهٔ بازیگران سیرکی سیار است. در هرکدام از این مثالها، فلینی به نحوی به آدمهایش نزدیک شده است که از آن می‌توان معنایی عام‌الشمول برداشت کرد.

فلینی با انتخاب جولیتاماسینای ریزنقش، با لباس‌های دلقک‌وار که اساساً زنی است فاقد جاذبهٔ جنسی، به عنوان بدکارهٔ فیلم، به طور خودکار خود را از رسم باب روز سوءاستفاده از موضوعهای دردناک، برکنار داشته است. فلینی با نشان دادن بهبودی روحی کابیریا پس از خیانت مضحک معشوقش، در واقع به فناناپذیری قهرمانش اشاره می‌کند و تلویحاً، فناناپذیری ذات انسان را به طور کلی می‌رساند. ما احساس می‌کنیم که نخستین بار نیست که کابیریا در آب دست و پا می‌زند و فلینی بلافاصله ما را مطمئن می‌کند که آخرین بار نیز نخواهد بود.

کابیریا، رضایت‌مندانه کالایش را در بخش باب روزتری از رم به عرضه می‌گذارد و در همان جا شاهد جر و بحثی بین یک هنرپیشهٔ مشهور (آمید یونازاری) و معشوقهٔ زیبایش (دوریان گری) می‌شود. پس از دور شدن معشوقه، هنرپیشه، کابیریا را با احترام تمام به سوار شدن به خودرویش دعوت می‌کند. آنها ابتدا به یک کلوپ شبانه و از آن‌جا به خانهٔ قصرمانند هنرپیشه می‌روند. کابیریا درون خودروی روباز هنرپیشه سرپا می‌ایستد و برای دیگران دست تکان می‌دهد تا بخت خویش را یادآور شود.

هنگامی‌که به خانهٔ قصرمانند می‌رسند، کابیریا تحت تأثیر شکوه دور و برش قرار می‌گیرد. هنرپیشه، سمفونی پنجم بتهوون را بر روی گرامافونش پخش می‌کند و برای کابیریا توضیح می‌دهد که این موسیقی را دوست دارد. هنرپیشه و کابیریا در این موقعیت، از نظر احساسی دقیقاً صدوهشتاد درجه با هم تفاوت دارند، اما هر

دو در موقعیت خویش نادان به نظر می‌رسند. در محبت هنرپیشه به کابیریا، چیزی ناخوشایند وجود دارد؛ انگار که او اصلاً قصد عشقبازی با کابیریا را ندارد و همین استنکاف او، به نحوی رمزآلود بر شخصیت استرلیزه و تا حدودی غیرواقعی کابیریا صحه می‌گذارد.

معشوقهٔ ناراضی هنرپیشه، به گونه‌ای غیرمنتظره باز می‌گردد؛ هنرپیشه با دستپاچگی کابیریا را در حمام پرزرق و برقش پنهان می‌کند و کابیریا شب را آن جا می‌ماند، در حالی که هنرپیشه و عشق اوّلش رابطه‌شان را تجدید می‌کنند. صبح روز بعد، کابیریا به گونه‌ای پنهانی آزاد می‌شود. در حالی که هنرپیشه به آرامی او را از میان اتاق خواب به بیرون می‌برد، کابیریا لحظه‌ای از روی شانه به دختر می‌نگرد که به رضایت در خواب است. دلتنگی این وضعیت زمانی به اوج می‌رسد که کابیریا می‌کوشد پولی را که هنرپیشه به او می‌دهد، پس بدهد. واضح است که این عمل او آشکارا به خاطر آن است که هنرپیشه او را موجودی انسانی بداند و البته همچون تمام اعمال دیگر او با همین نیت، شکست می‌خورد.

با آن چه که پیش می‌آید، این قسمت خنده‌دارترین بخش فیلم است. خانم ماسینا به هنگام خروج با درهای شیشه‌ای و پرده‌های بلند برخورد می‌کند و از پله‌های فرش‌پوش، با پشت خمیده‌ای هم‌چون یک اسکی‌باز، بالا می‌رود و در هر موقعیتی، هم‌چون زنی روستایی در محفلی اشرافی چهره درهم می‌کشد. در این جا شکست او بیشتر به خاطر کارهایی است که او را سبک می‌کند. کل این فصل، اگر تقارن تمامی فیلم درک نشود، زاید به نظر می‌رسد.

ناگهان خداوند در قالب مبدل جستجوی معجزه در معبد مریم مقدس وارد زندگی کابیریا می‌شود. در این جا، فلینی توجهش را به یک اندازه به کابیریا که به خاطر دستیابی به معجزهٔ ناممکنِ زندگی جدیدی دعا می‌کند و به پاانداز و خرده‌فروشی که نیتش بهبودی پاهای افلیجش است، معطوف می‌کند. در فرازی که از نظر تدوین و ترکیب درخشان است، کابیریا و پاانداز به تناوب و به سختی تلاش می‌کنند تا از میان جمعیت خروشان و درهم فشردهٔ گناهکاران، خود را به محراب

برسانند. در انتهای یک نمای از بالا، یک بلندگوی پیشرفته نشان داده می‌شود و به این ترتیب خودجوشیِ آن موقعیت، به مسخره گرفته می‌شود. حرکت روبه جلوی صحنه تا زمانی که پاانداز عصاهایش را دور می‌اندازد و می‌افتد، افزایش می‌یابد. پیش از آن‌که فلینی صحنه را به درستی با فیداوت پایان دهد، مرد افلیج اندکی بر زمین متشنج می‌ماند و می‌لرزد.

برخورد فلینی با این قسمت از فیلم، در درک موضع‌گیری کلی او بسیار اهمیت دارد. هرچند او به تظاهرات آشکار اعجاز اعتقاد ندارد (او نویسندهٔ فیلمنامهٔ فیلم بحث‌انگیز روسلینی، معجزه بود) اما در عین حال با ضد کلیسا بودن موذیانهٔ دسیکا همراه نمی‌شود. مسئلهٔ فلینی، ایمان فردی است تا مسئولیت‌پذیری اجتماعی. توان عاطفی چشم‌اندازی مذهبی او که می‌آفریند، بیانگر آن است که خداوند به واسطهٔ نیاز انسان به ایمان، ماوًا و ملجاء او قرار گرفته است. شاید حتی انسان خدا را اختراع کرده است تا امید به زندگی بهتر وجود داشته باشد. فلینی هیچ‌گاه تعهدات شخصی خویش را بیان نمی‌کند، اما ظاهراً او کلیسا را به عنوان بخشی از تشکیلات محیط زیستش می‌پذیرد. هم در کابیریا و هم در جاده، نشانه‌هایی وجود دارند که فلینی با تأثیرات انسانی کلیسا برخورد مهربانانه‌تری دارد تا با جزمی‌نگریِ سلسله مراتب آن. راهب مسائل دوره گردی که کابیریا او را در جاده می‌بیند، بیش از تمام نقشه‌های پیچیدهٔ جشنوارهٔ معجزه بر او تأثیر می‌گذارد. به هر حال، هم‌چون کابیریا و جلسومینا و راهبهٔ جاده که با جلسومینا در احساس بی‌ریشگی شریک است، راهب دوره گرد نیز از نظر کلیسا، مطرود به حساب می‌آید. برای پذیرفتن جامعیت این آدمها که ظاهراً نظر فلینی بر این است، لازم است این نکته را در نظر داشته باشیم که به یک معنی همگی ما در لحظات تنهایی و در راههای شخصی خود به سوی رستگاری، مطرود به حساب می‌آییم. در هر واقعه‌ای، فلینی با تأکید بر روحیهٔ مبارز و فناناپذیر کابیریا، به خلق نمادی زنده از انسانیت نزدیک‌تر می‌شود تا دسیکا با آن قهرمان زارش در دزد و دوچرخه.

هرچند فلینی تا اندازه‌ای به گروه ولگردانش مهر می‌ورزد، اما هیچ‌گاه ناممکن

بودن حیات آنها را انکار نمی‌کند. زمانی که کابیریا می‌کوشد زندگی جدیدی را آغاز کند، فلینی او را با مصیبت‌بارترین تجربه زندگیش رودررو می‌کند. کابیریا، پس از آن که همراهانش را به خاطر ادامهٔ شیوهٔ زندگیشان برخلاف آن همه دعا به درگاه مریم مقدس ترک می‌کند، موقتاً حرفه‌اش را کنار می‌گذارد و به یک سالن رقص تقلبی می‌رسد که در آن یک هینوتیست او را به خاطر عملش پذیرا می‌شود. بلافاصله، کابیریا پیش چشمان تماشاگرانی وقیح درون رؤیایی رومانتیک فرو برده می‌شود. او با وقار تمام با معشوقی خیالی به نام اسکار می‌رقصد و ارکستررورسیونی طنزآلود از «والس مری‌ویدو» را می‌نوازد. کابیریا پس از برداشتن دسته گل خیالی، معصومیت نوجوانیش را بازمی‌یابد، که نماد آن به یادآوردن موهای بلند و سیاهش در نوجوانی است. در صحنه‌ای نفس‌گیر از فرایادآوری دراماتیک، کابیریا بی‌صبرانه از اسکار می‌پرسد که آیا واقعاً به او عشق می‌ورزد و در پی فریب دادن او نیست. سپس او به ناگاه از حالت خواب مصنوعی بیرون آورده می‌شود تا دریابد که دستمایهٔ تمسخر و مضحکه قرار گرفته است.

بیرون از سالن، مردجوانی خجول (فرانسوا پریه) به کابیریا می‌گوید که تحت تأثیر خلوص خاطرات او قرار گرفته است، و حرکت فیلم به سوی پایانِ از پیش ترتیب داده‌شدهٔ آن، به آرامی آغاز می‌شود. پس از چند بار ملاقات، سوءظن کابیریا به خاطر بی‌غرضیِ تحسین‌گر جدیدش، از میان می‌رود. نام این عاشق جدید، اسکار است و او معتقد است که این تصادفی خوش‌یمن است. حتی پس از آن که کابیریا حرفه‌اش را افشاء می‌کند مرد به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. روزی که قرار است برای ازدواج به بیرون شهر بروند، مرد به فریب، او را به لبهٔ پرتگاهی رو به دریا می‌کشاند. مرد که جرأت کشتن کابیریا را ندارد، او را در حالی رها می‌کند که پنجه در خاک فرو کرده و از نتیجهٔ اعتماد خویش، به نحوی اندوهبار جا خورده است. مرد بی‌شرمانه کیف‌دستی او را که به پای مرد انداخته است، برمی‌دارد و دوان دوان از میان جنگل می‌گریزد.

نهایتاً کابیریا برمی‌خیزد و آرام آرام به سوی جاده می‌رود، جاده‌ای که همیشه

برای فلینی نماد زندگی بوده است. در جاده گروهی جوان که شادمانه آواز می‌خوانند او را در میان حلقهٔ خود می‌گیرند. دختر جوانی لبخند بر لب به کابیریا خوش‌آمد می‌گوید و اشکهای کابیریا با لبخندی که بر لبش می‌نشیند، حذف می‌شود و همزمان دوربین به صورت او نزدیک می‌شود، کمی می‌چرخد و به آرامی به سوی پذیرش بی‌قید و شرط زندگی پیش می‌رود. در آن لحظهٔ فرجامین، کابیریا در حالتی از شرافت غیرمذهبی قرار می‌گیرد؛ معصوم و بی‌آزار، برخلاف تمام مصائبی که بر سرش آمده است.

در شب‌های کابیریا، می‌توان نشانه‌های آشنای جهان زیرزمینی پرهرج و مرج خیال فلینی را بازجست. دشتهای خالی، جاده‌ها، خیابانهایی که مسافرانی تنها درون آن قدم برمی‌دارند و ساختمانهای دوردست تصویری از جهانی هستند همچون بیابانی برهوت که ساکنین آن اشکالی غیرعادی هستند که خود شیفته‌وار به سوی چهارراههایی انسانی می‌شتابند که وجود هندسی‌شان امکان‌ناپذیر است. در چنین جهانی، نظریه‌های جامعه‌شناختی بی‌معنی هستند چرا که از قرار خود، جامعه ورای هر نوع افق فردی فرضی وجود دارد. روابط شخصی، هرچند بی‌معنی، اهمیتی اغراق‌شده می‌یابند و توهم رومانتیک و ایمان مذهبی مؤلفه‌های جدایی‌ناپذیری چنین حیاتی هستند. اگر فلینی برخورد طنزآلود را پیشه نمی‌ساخت و چشم روشن‌بینی برای تماشای جزئیات رنگارنگ زندگی نمی‌داشت، ارائهٔ چنین دیدگاهی از زندگی بسیار غم‌انگیز می‌شد. فلینی، تنها وعظ نمی‌کند که زندگی حتی در سخت‌ترین شرایط هم ارزش زیستن دارد، بلکه لذات غریبی را که در میانهٔ تنهایی و رنج سربرمی‌آورند نیز به نمایش می‌گذارد. بدون این نمایش، شبهای کابیریا، قطعاً به تجربهٔ سادیستی غیرقابل تحملی بدل می‌شد.

آثار فلینی از شیخ سفید به بعد، مرحلهٔ تجربه گری مداوم در نمادگرایی، درون چهارچوب پیرنگهای غریب و پیچیده بوده است. با وجود این، روش فلینی به آن‌چه که ما به عنوان تخیل نمادین به آن خو گرفته‌ایم، وابسته نیست. او اشیاء یا سطوح را مطلقاً به گونه‌ای نورپردازی نمی‌کند که بر اهمیت آنها تأکید ورزد. در

فیلمهای فلینی هیچ‌گاه سایهٔ معنی‌دار، یا تقابل غیر معمول بین روشنایی و تاریکی، وجود ندارد. نماهای او، چه روز و چه شب، درون منطقهٔ خاکستری خنثی قرار می‌گیرند.

شاید گفته شود که فلینی نیازی به ساختن تصاویر غریب ندارد چون چنان غرایبی در فرهنگ ایتالیا فراوان هستند. جشنواره‌های مذهبی ایتالیا، مثلاً در تأثیر گروتسکشان حتی از تصاویر اورسون ولز، بهتر عمل می‌کنند. اما به هر حال اهمیتی ندارد که اسباب و آلات کاتولیسم ایتالیایی تا چه حد رنگارنگ هستند چرا که نمادسازی اشیاء، تنها بخش کوچکی از دستاورد فلینی است. تبحر فلینی در واقع در خور کیفیت تجربهٔ رؤیاگون و نمادگراست. در این‌جا، خیابانها و دشتهای خالی، کارکرد اصلیشان را می‌یابند. تصاویر فراموش‌نشدنی فلینی کدامند؟ مردان جوانی که سلانه‌سلانه در ساحلی متروک قدم می‌زنند در ولگردها؛ جلسومینا که پشت سر نوازنده گام برمی‌دارد در جاده، کابیریا که بر صحنه‌ای می‌رقصد ناگهان از تماشاگران جدا می‌شود در شبهای کابیریا ـ اینها لحظات جادویی فلینی هستند.

منطقی نیست که فلینی را دنباله‌روی نئورئالیستها بدانیم، اما در عین حال خطاست اگر آثار او را یکسره جدا از تأثیر نئورئالیسم بدانیم. در واقع، واقع‌گرایی روش فلینی است که نمادهایش را غنی می‌سازد. با این که او تمایل دارد بیش از پیش‌کسوتانش، واقعیت را کنترل کند، اما آن را زیبا نمی‌سازد. او از کثافت یا زشتی زنندهٔ چهره‌آرایی نمایش، روی برنمی‌تابد. در واقع، فلینی هم چون اکثر نئورئالیست‌ها در فضای فقیرانه راحت‌تر کار می‌کند تا در میان برج و باروهای اشرافی.

سالن رقص شلوغ و ارزان قیمت شبهای کابیریا از هر کلوپ شبانهٔ آرام و غیرمعمول و پرشکوه، اصیل‌تر به نظر می‌رسد. روسپی‌خانهٔ کابیریا از خانهٔ قصروار و پرشکوه هنرپیشه، کمتر مضحک به نظر می‌آید. مسئلهٔ واقع‌نمایی بصری نیست بلکه مسئلهٔ کار با دوربین است. فلینی به فضاهای فقیرانه، عینی‌تر می‌نگرد و شاخص‌ترین عناصر آنها رابیرون می‌کشد. اما به فضاهای پرزرق و برق با دیدی

هجوآلود می‌نگرد و تنها بر مضحک‌ترین وجوه آنها تأکید می‌کند.

به همین ترتیب، دست‌کم در شبهای کابیریا طبقهٔ فرادست ـ هنرپیشه و معشوقه‌اش ـ از زاویهٔ دید یک بدکاره با چشمهای خیره نمایش داده می‌شوند. عدم تمایل فلینی به بررسی طیف وسیعتری از طبقات اجتماعی به معنی عدم توانایی او در انجام این کار نیست. با این حال، شبهای کابیریا، شاید بیانگر زمانی باشد که رابطهٔ فلینی با فرودستان جامعه در حال گسست است. از یک نظر، شبهای کابیریا فاقد حس عظمتی است که ولگردها آن را القاء می‌کند. در ولگردها، هر شخصیتی به حساب می‌آید و هر واقعه‌ای به سوی حقیقتی مشترک پیش می‌رود. شبهای کابیریا، بیش از حد یک نمایش تک‌نفره است: جولیتا ماسینا به نحوی برجسته بررسی می‌شود و در همین حال تمام شخصیت‌های دیگر در ظلمت نیرنگ و عدم وجود راه رستگاری، باقی می‌مانند. شبهای کابیریا، اثر نزدیک به شاهکار فلینی، همچون جاده، محدودیتهایی دارد اما گاه راهش را بر جادهٔ زندگی گم می‌کند و درون کوره‌راههای اجرای استادانه می‌افتد. □

ترجمهٔ شهراد تجزیه‌چی

تهی کردن از انسانیت

زندگی شیرین (۱۹۵۹)

❑ *نورمن ان. هالند*

زندگی شیرین با سه ساعت زمان، سه میلیون درآمد، الهگان سه گانه، تحریم از سوی کلیسا، ازدحام اسطوره‌ها و توتال اسکوپ به راستی قابلیت دقیق چشمها و گوشها را مبهوت می‌کند. هر چند که صرفاً چشمها و گوشها هدفهای مورد نظر نباشند، باز نمادهایی تکرارشونده هستند برای آنچه فلینی مؤلف / کارگردان در نظر دارد. قهرمان داستان او مارچلو است: خبرنگارِ امروز، رمان‌نویسِ آینده و مردی که در شکل اصوات و زبان (به‌واقع و قدری بی‌نتیجه) در جستجوی حقیقت است. به راستی مارچلو در یک مقطع، قدری خجالت‌زده چنین موضوعی را مین و مین‌کنان زیر لب می‌گوید. فلینی در تقابل با این موضع‌گیریِ بنیادی نسبت به اصوات و زبان، مردمانش را نشان می‌دهد که دلمشغول دیدن هستند و نمایان‌تر از همه پاپاراتزی‌های همیشه حاضر هستند: عکاسانی که با مارچلو / خبرنگار کلامی

در تضاد هستند ـ آنان عملاً گله گله به پیرامون هر چیز و هر کس هجوم می‌برند؛ انگار که مگسهای سارتر به دوربینهای عکاسی مجهز شده باشند. تصاویر دیدن و دیده‌شدن در تمام طول فیلم ادامه پیدا می‌کند ـ به‌عنوان مثال عینکهای آفتابی که همه به چشم دارند (اگر در یک شب اتفاق افتاد کاپرا موفق شد صنعت دوخت زیرپوش مردانه را براندازد، بی‌تردید زندگی شیرین عینکهای آفتابی طبی را به یکی از اقلام مصرفی اصلی مبدل خواهد کرد). تصاویر در زندگی شیرین غالباً تصاویری زیگفلدی از زنان هستند که پیش از آن نیز به عنوان مثال در تابلوهای نیاکان مؤنث در سکانس «قلعهٔ جن‌زده»، روت آنیتا اکبرگ که به شکلی درخشان با هوا باد شده، یا بی‌رویت خالی از اعجاز حضرت مریم در پوشش تلویزیونی «معجزه قلابی» عرضه شده‌اند.

در تقابل با این تصاویر دیدن و دیده‌شدن، فلینی تصاویری کمتر و با این وجود بسی تکاندهنده‌تر از شنیدن را برای حفظ توازن بکار می‌بندد. در خانهٔ استاینر ـ دوست روشنفکر مارچلو ـ به ترانه‌ها و اشعار محلی و نواری ضبط شده از اصوات طبیعت گوش فرامی‌دهیم؛ مکالمه به نهایت درجه حاکم بر صحنه است. خود استاینر پیش از این هم برای تمرین توکاتا و فوگ در دمینور به کلیسا رفته بود ـ پس از راک ـ ان ـ رول و دیگر قیل و قال‌های گوش‌خراش، به‌واقع می‌توانید حس کنید که قطعهٔ باخ گوشهایتان را تسکین می‌دهد. در یک مقطع، مارچلو کناره می‌گیرد و به منطقه‌ای ساحلی می‌رود تا کارش را روی رمان ایتالیایی بزرگ از سر بگیرد؛ به سبب بلندی صدای آهنگی از صفحه‌نوازی که با سکهٔ پیشخدمت به کار افتاده است که مارچلو «فرشتهٔ اومبریایی» می‌نامد، نمی‌تواند بنویسد. نام ترانه «Patricia» است که فلینی باز با تأکید به‌عنوان موسیقی استریپ‌تیز به کارش می‌گیرد؛ این یکی هم مثل قطعهٔ باخ با ارگ نواخته می‌شود. موسیقی فیلم، خودش را هجو می‌کند و به‌نظر می‌رسد ویژگی تصاویر اصوات فلینی با شکست روبه‌رو می‌شود. در میان تمام آدمیان رابینسون کروزو بود که اشاره کرد اصوات و زبان ابزاری هستند که انسان به وسیلهٔ آنها می‌تواند به چیزی بیش از رابطهٔ حیوانی با

همنوع دست بیابد (هر چند که او نخستین نفر هم نبود). با این وجود به‌نظر می‌رسد اصوات و زبان در زندگی شیرین همواره در خلق چنین رابطه‌ای با شکست روبه‌رو می‌شوند. در سکانس «قلعهٔ جن‌زده»، مادالنا ـ یکی از انوار عشق مارچلو ـ او را در اتاقی می‌نشاند و خود بیرون می‌رود تا به‌واسطهٔ لوله‌ای صوتی (نوعی از گوش دیونوسوس) با او سخن بگوید. در تنها لحظهٔ جدی رابطهٔ آن دو، می‌شنویم که زن به مرد پیشنهاد ازدواج می‌دهد؛ و می‌بینیم که خود را تسلیم مردی دیگر می‌کند.

قطعات افتتاحیه و اختتامیه (دشوار بتوان نام اپیزود به آنان داد) این تباین تکرارشوندهٔ صوت و تصویر را قاب‌بندی می‌کنند. افتتاحیه (که اکنون ظرف کمتر از دو سال از زمان پخش فیلم به نمونه‌ای کلاسیک در میان افتتاحیه‌ها مبدل شده است) تصویری پرزرق و برق از مسیح آویزان به هلیکوپتر را برفراز شهر جاودانی نمایش می‌دهد که فلینی چون جریان عظیم بچه‌هایی دوان و ساختمانهایی خیزان نشانش می‌دهد؛ هلیکوپتر دوم در پی آن می‌آید و مارچلو و وردست عکاس او را حمل می‌کند که به روشنی در کمین داستانی نشسته‌اند. آنان در پشت سرشان تصویری بسی جذاب‌تر از بازگشت آویزان مسیح می‌بینند: چهار دختر بیکینی‌پوش بر بامی حمام آفتاب می‌گیرند. وقتی هلیکوپتر برفراز سر دختران چرخ می‌زند، مارچلو می‌کوشد با آنان سخن بگوید، اما به دلیل صدای هلیکوپتر هیچ یک نمی‌تواند صدای دیگری را بشنود. قالب‌چنین است: تصویر نماد؛ تصویر دختران؛ شکست اصوات.

در نماهای پایانی، مارچلو همراه لواط کاران، رباخواران، کلاهبرداران و زناکاران جور واجور از میهمانی خارج استریپ‌تیز می‌شود و همگی به‌سوی دریا می‌روند و در آنجا جمع می‌شوند (که در نماهایی یادآور آثار بوتیچلی است). در کنار دریا چند ماهیگیر، آبزی پلید بزرگی را از آب بیرون می‌کشند و دوربین از چشمهای جانور که هنوز به نقطه‌ای خیره شده است نمای نزدیک می‌گیرد. وقتی مارچلو پشت می‌کند که برود، «فرشتهٔ اومبریایی» بر ساحل مجاور ظاهر می‌شود، اما میان آنان را آب فرا گرفته است و هر چند مارچلو او را می‌بیند و او مارچلو را،

به‌واسطهٔ صدای امواج نمی‌توانند صدای یکدیگر را بشنوند. مارچلو بی‌تفاوت شانه بالا می‌اندازد و می‌رود؛ دخترک رو برمی‌گرداند که رفتن او را ببیند. فلینی با درک سینمایی درخشانی، وقتی دختر روبرمی‌گرداند دوربین را به حرکت افقی وامی‌دارد تا نمای پایانی نمای بسیار نزدیکی از فرشتهٔ اومبریایی باشد که به بینندگان خیره شده است ـ یا این ما هستیم که به او خیره شده‌ایم: بینندگان به تصویر مبدل شده‌اند و این تصویر بینندگان است.

هیولای زمخت دریا با رونواخت‌های وحشی گنگ و بی‌نشان از اعماق ناخودآگاه، گمانهایی بسیار برانگیخته است. بی‌تردید خلاق‌ترین اظهار نظر در مجلهٔ سایت‌اندساوند است که ویلما مونتزی را به ما معرفی می‌کند. [جسد او در ساحلی در ایتالیا پیدا شد؛ مطبوعات گمان بردند پلیس از ثروتمندانی که از قرار دستی در ماجرا داشتند حمایت می‌کند.] تایم به تبعیت از گرایش اساطیری اثر دربارهٔ آخرالزمان که از دریا سربرمی‌آورد بحث می‌کند و آبزی اهریمنی را ضد مسیح می‌شمارد؛ قطعهٔ افتتاحیه بازگشت مسیح است و فیلم در کلیت خود به تمثیلی از هفت شب نابودی در تجلی مبدل می‌شود (این تعبیر اگر فیلم هشت شب را در برنمی‌گرفت قدرتمندتر می‌شد). دیگران تمثیلی از دوزخ را مورد بحث قرار داده‌اند و مارچلو را دانته شمرده‌اند که از مارپیچ گناهان رم امروز که به نهمین حلقه با ظهور آبزی اهریمنی در جای Lucifer منتهی می‌شود پایین می‌رود و با سه عروس دریایی آویزان از دهان هیولا کامل می‌شود. [زندگی نو] La vita Nouva یا [Cantonieri اشعار عاشقانهٔ دانته] شاید با فیلمی ارتباط داشته باشند که تأکید زیادی بر تصویر زنان می‌کند.

همه چیز ممکن است ـ آنچه غیرممکن است دیدن زندگی شیرین به‌عنوان «اساساً مطالعهٔ رفتارهای جنسی» همچون صرفاً «نمایش جنجالی وجوه مشخص زندگی در رم امروز» است. بعضی منتقدان می‌خواهند نئورئالیسم دیگر ایتالیاییها را بر یک ایتالیایی ـ بر فلینی ـ تحمیل کنند. در پس این نوع کج‌بینی دیدگاه میهن‌پرستانه‌ای نهفته است که فیلم صرفاً بیان زمان و مکانی خاص است. تصوری

از سینما چون نظریه زیگفرید کراکائر که فیلم هنر نیست بلکه «رهایی واقعیت» است، دیدگاهی که در سینما تنها رئالیسم شکل‌گرا را ارزش می‌نهد. فلینی با پایه گذاری بخشهای جمعی زندگی شیرین براساس موضوعاتی که در مطبوعات ایتالیایی منتشر می‌شدند خود اجازهٔ این نوع کج‌بینی را داده بود. البته او در مبحث شکل رئالیست است، اما بعد از دام نشانه‌های مجعول رئالیسم (مثلاً بازیگران غیرحرفه‌ای) در پیرنگهای داستانی احساساتی‌گرای دزد دوچرخه و امبرتو د. که این فیلمها را از سوزناکی اُ. هنری باز می‌دارند، دیگر حقیقتی مهم به شمار نمی‌رود. هنوز دسیکا احساس‌گرا و فلینی اسطوره‌ساز است.

به‌نظر می‌رسد زندگی شیرین از کارهای پیشین فلینی وابستگی بیشتری با واقعیت دارد، اما این موضوع تنها به‌نظر می‌رسد؛ که واقعاً همان عطش غریب فیلمهای دیگر برای اسطوره را دارد. فیلمنامهٔ معجزه او اساساً به جفت‌گیری سنتی در حوزه خدا ـ خورشید و زن فانی رسید. شیخ سفید با شوخیهای خرکی با انواع و اقسام آدمیان، مرد عنین کلیسا و ازدواج را در مقابل مرد پوچ شهوتِ فومتی [داستانهای مصور] در تعادل قرار داد (باز هم تصاویر دیداری). ولگردها هجویه‌ای از کلیت پانتئون مذکر می‌سازد، در حالی که شبهای کابیریا تصویری رقت‌بار و پرزرق و برق از ونوس است که پس از آنکه آدونیس او را برگزیده و فریفته است خود را در آب جان تازه می‌دمد. جاده روشن‌ترین تمام این فیلمهاست، آگون [تضاد] کلاسیک میان اِیرون [خود خوار شمار] و آلازون [شیاد] بر سر زنی (کمابیش) گنگ که می‌توانست مستقیماً از سرچشمه‌های کماری اتیک به قلم کورنفورد سربرآورده باشد. زندگی شیرین همان مضمون و بعد اساطیری فیلمهای دیگر را دارد: مردان با تصویر پتیاره‌صفت زنان از لحاظ جسمانی، اخلاقی یا روان‌شناختی چیره می‌شوند. همان‌طور که استانیر می‌گوید: «من فقط به این بلندی هستم.» و انگشتش را بلند می‌کند. در «معجزه فلابی» (شکلی ابتدایی‌تر از آنچه در کابیریا ظاهر شد)، پیرزنی گزارشهای محرمانه‌ای به ما می‌دهد. وقتی دوربینهای تلویزیون و عکاسان گرد دو کودکی جمع می‌شوند که باگفتن آنکه مریم

باکره را دیده‌اند فریبکاری را آغاز کرده‌اند، عفریتهٔ پیر می‌گوید: «چه اهمیتی دارد که مریم باکره بوده یا نبوده؟ ایتالیا پر از کیشهای عجیب و غریب است.» و به راستی ایتالیای فلینی چنین است.

اولین صحنه‌ای که می‌بینیم، نخستین اپیزود کامل فیلم، نوعی خودفروشی پرستشگاهی است. مسیح طلایی‌رنگ نماهای افتتاحیه به پیچ و خمهای گنگ رقاصهٔ سیامی طلایی‌پوش در باشگاهی شبانه، دیزالو می‌شود که مارچلو در آنجا زن ثروتمندی به نام مادالنا را با خود می‌برد (و من همین اسم را هم بی‌معنی نمی‌دانم). آنان با کادیلاک کروکی سفید زن به راه می‌افتند، از کسالت، زنی خودفروش را با خود همراه کرده و او را به خانه‌اش می‌رسانند. فلینی از مسیر خود دور می‌شود تا آنان را از مسیرشان دور کند که در آپارتمان زیرزمین زن خودفروش به دنیای زیرزمینی بزهکاران گام بگذارند از میان آبها در زیرزمین آب گرفتهٔ زن بگذرند.

دومین، ظهور مجددی از هوا و از سرزمینی دیگر است: ظهور مجدد آفرودیت جنجال برانگیز آنیتا اکبرگ که برای نقش سیلویا، الههٔ عشق هالیوود، برگزیده شده است (باز این نام هم بی‌معنی نیست) بنابه رسوم، میوه‌های باغهای رمی را (در شکل پیتزایی غول‌آسا) به او تقدیم می‌کنند. سپس در کنفرانس مطبوعاتی مضحکی، او را همچون قدیسی غیبگو مورد مشاوره قرار می‌دهند. در طول روز، او از پلکان بی‌پایان تا بالاترین نقطهٔ کلیسای سن پترز بالا می‌رود و ملبس به جامه‌ای است که خود هجو ردای کشیشان است. با این وجود آینهای آفرودیتی واقعی برفراز کوهها یا درون غارها روی می‌دهد. می‌گویند دوشیزه اکبرگ در جریان فیلمبرداری این سکانسها گفته است: «فدریکو، آخر برای چی، تو داری از من یک احمق می‌سازی.» دوشیزه اکبرگ با وجود این آگاهی می‌تواند با این حقیقت آرام بگیرد که فلینی داشت از او الههٔ‌ای هم می‌ساخت. در بعضی آینها، اول الگوی آسمانی او را به راستی بر پشت بزی سواری می‌کند و مارچلو به او می‌گوید که مادر، معشوقه، همسر، خانه، «همه چیز» ـ است. آنان سوار تریومف

مارچلو می‌شوند، راه می‌افتند، از آن پیاده می‌شوند و مارچلو می‌کوشد حقه‌های دوران دبیرستان را سوار کند، اما جایی پیدا نمی‌کند (در تمام طول فیلم، موطلاییها دست‌نیافتنی هستند ـ یا دست‌کم برای مارچلو دست‌نیافتنی هستند ـ و این دقیقاً خلاف وضعیت موقهوه‌ایها مثلاً مادالنا است). با این وجود به نظر می‌رسد الههٔ عشق جنجال برانگیز ما (باز مثل آفرودیت) همان‌قدر که دلمشغول مادری حیوانات است دلمشغول مادری مارچلو نیز هست؛ به هر تقدیر او مثل سگی در قلهٔ کوهستان زوزه می‌کشد و در سکانسی فوق‌العاده بچه گربهٔ سفید ولگردی را از زمین برمی‌دارد و مثل جامی بلورین در پایه‌ای زرین مقابل روی خود نگه می‌دارد و در خیابانهای نیمه شب، در دالانهای تنگ و باریک به آرامی حرکت می‌کند. او به سرعت به درون چشمهٔ نره‌وی می‌رود؛ مارچلو به دنبالش می‌رود: «حق با تو است ـ من به راه غلط رفته‌ام ـ همهٔ ما رفته‌ایم. سیلویا در تمیدی دروغین بر سر مارچلو آب می‌ریزد و برای حفظ هجویه، درست در همان لحظه فوارهٔ نره‌وی از کار می‌افتد. آنان به هتل زن باز می‌گردند و بازیگر نقش مقابل او ـ لکس بارکر در نقش بازیگر آمریکایی الکلی ـ را در انتظار می‌یابند؛ باز هم هیبت اسطوره‌ای دیگری که یک پاپاراتزو آه می‌کشد: «فکرش را بکنید که یک زمانی نقش تارزان را بازی می‌کرد.»

«الهگان» دیگری هم هستند ـ حضرت مریم با کرهٔ گمشده در معجزهٔ قلابی؛ در خانه استانیر که نقاشی پیر ستایشهایش از زنان شرقی و به‌ویژه حوّای مادر را به فریاد به زبان می‌آورد. در سکانس قلعهٔ جن‌زده، مادالنا که در برابر ردیفی از چهره‌نگاریهای سلسلهٔ مادرسالاران ایستاده است، روبند، روی چهره‌اش می‌اندازد؛ مارچلو، «لیدی جین» دیگر دنیایی اسرارآمیز را که شاخک‌هایی مثل آنتن در میان موهایش دارد اغوا می‌کند: اشباح، شبانگاه، گورستان و توانگر سالاری پیرامون به کل اپیزود حال و هوایی می‌بخشد. البته سرانجام نوبت به «فرشته اومبریایی»، با کرهٔ کنار دریا، تصویر حیا و معصومیت، نوعی آفرودیت غیبگو می‌رسد که مارچلو نمی‌تواند او را بپذیرد.

در ایـن دنـیای مـادرسالاری مـردان هـمسر صـرف سـروران، پـادشاهان عاشق‌پیشه، مضحک و ناتوان هستند. روشن‌ترین نمونه پـدر مـارچـلو است کـه درست پیش از سکانس مرگ ـ شیفتهٔ قلعهٔ جن‌زده سر و کله‌اش پیدا می‌شود. او که شهوت‌رانی پا به سن گذاشته است، از پسرش می‌خواهد او را به باشگاه شبانه‌ای از مد افتاده ببرد کـه دیـوارهـایش چـون مـعبدی بـرق مـی‌زند و هـمه جـایش را مجسمه‌های زنان پر کرده است. در طول مکالمه درمی‌یابیم که او «معمولاً دور از خانه بوده، و قدری زنباره و تاجر شراب بود» است و به واقع «در تمام ایتالیا از جنوب تا شمال شراب می‌فروخته است». او که برای یکی از همسرایان مؤنث چند چشمه شعبده‌بازی غیب و نهان کردن اشیاء انجام می‌دهد، در مقام مقایسه قابل قیاس با خر است. در همین حال، نمایشهای بازیگران باشگاه شبانه، بـاز دیگر وجوه دیونوسوس تهی‌مغز را هجو می‌کند. نخستین بخش برنامهٔ گروه سه نفره مضحک / وحشی خوی زنان گربه‌ای را نمایش می‌دهد که رام کنندهٔ مذکر کاملاً ناتوانشان را مسخره مـی‌کنند. بـخش دوم دخـترانـی را در حـال اجـرای بـرنامهٔ چارلستون نشانمان می‌دهد که از زمان جوانی پدر پا برجا مانده است؛ سرانجام در نمـایشی فوق‌العاده پولیدور دلقک در نقش فلوت زن سحرآمیز تحیفی ظاهر می‌شود که از تصاویر زنان در پیرامونش وحشت‌زده است. چند نت غم‌انگیز از ترومپت تقریباً بی‌حالش به گوش می‌رسد و او لخ‌ولخ‌کنان به دنبال سـایه‌ها ـ سـایه‌های بادکنکهای خالی ـ از صحنه خارج می‌شود. پدر مارچلو به آپارتمان دختر همسرا می‌رود (که اسپاگتی بخورد)، اما به هنگام عشق‌ورزی از نوعی حملهٔ ناگهانی عذاب می‌کشد. چهرهٔ پیر و غمگینش را همواره به‌سوی دیگری برمی‌گرداند و تنها می‌خواهد که نزد مادر مارچلو باز گردد. در یکی از زیباترین لحـظات فـیلم، او همان‌قدر از توان‌افتاده و مریض احوال که هست، خم می‌شود و آرام و آهسته از رختخواب بیرون می‌آید تا آخرین رد خویش را محو کند؛ انگار کـه هـیچ وقت وجود نداشته است. چه عالی برای پدری.

در تمام طول فیلم، از مسیح تنزل‌یافته در افتتاحیه تا رقص مردان همجنس‌باز

در لباس جنس مخالف در پایان فیلم، مرد ناتوان و درمانده به نظر می‌رسد. در تمام طول فیلم، زنان مردان را هدایت می‌کنند ـ مادالنا مارچلو را به آپارتمان زن خودفروش هدایت می‌کند؛ سیلویا از پله‌های سن پترز بالا می‌رود و رمی‌های خسته را دسته دسته در پشت سر جا می‌گذارد، و سکانس قلعهٔ جن‌زده با پرینسیپیا ـ مادر سالار پیر ـ به پایان می‌رسد که «مردان شرمسار قبیله» را به دعای عشای ربانی می‌فرستد. در تمام طول فیلم، مردان وحشت‌زده به‌نظر می‌رسند و در سلطهٔ زنان اغلب می‌کوشند خود را به زنان مبدل کنند و در زنان غرق شوند. مردان در دستیابی به جایگاهها ناتوان به نظر می‌رسند؛ آنان باید خود را بالا بکشند، کورکورانه راهی بیابند، بگریزند و به جایگاههایی نفوذ کنند که به نظر می‌رسد زنان بی‌دردسر در آن سقوط کرده‌اند. وقتی مردان به جایگاهی مرتفع دست پیدا می‌کنند، از تمام موانع بالا می‌روند، پرچم می‌زنند و از نفس می‌افتند، ناتوانی خویش را مشخص می‌کنند ـ مارچلو از سن پترز و پدر مارچلو به آپارتمان دختری از همسرایان صعود می‌کنند؛ نور دوربینهای فیلمبرداران بر روی سکوهای بلند بر معجزهٔ قلابی فرومی‌پاشند و به سرعت می‌گذرند؛ بی‌مفهومی مسیح آویزان از هلیکوپتر؛ بی‌مفهومی مارس [خدای جنگ] مدرن ما: مارچلو روبینی.

(به هر حال، تنها) استثناء در میان آنها استانیر ـ دوست روشنفکر مارچلو ـ است که زندگی ناخرسند کوتاهش گیج‌کننده‌ترین اپیزود فیلم را شکل می‌دهد. برخلاف شخصیتهای دیگری که زندگی‌هایشان تحت سلطهٔ تصاویر و نمایش است، استانیر در دنیای اصوات و زبان زندگی می‌کند. وقتی نخستین بار او را می‌بینیم، مشغول رجوع به متنی سانسکریت است. او در کار نشر مشاغلی به مارچلو پیشنهاد می‌کند و به نوشتن ترغیبش می‌کند. از این گذشته، استانیر پدر خانواده با زنی دوست‌داشتنی و بچه‌هایی جذاب است. او ساده و مصمم (در اصل، فلینی هنری فاندا را برای این نقش می‌خواست)، تنها ارباب تقدیر خویش به‌نظر می‌رسد. در حقیقت، کلیت موقعیت آن‌قدر متظاهرانه است که دل‌آشوب‌کننده است. سپس، استانیر به‌نحوی توجیه‌ناپذیر خودکشی می‌کند و نه تنها خود، که

کودکانش را هم نابود می‌کند. در نتیجه، پدری خویش، ادعای محدودش به شرکت در جریان زندگی، و خودکشی کاملی را نابود می‌کند. فیلم هیچ دلیل خاصی برای خودکشی استانیر ارائه نمی‌دهد؛ تنها یک نمونهٔ دیگر از رشته طولانی بداهه گویی‌هایی به نظر می‌رسد که زندگی شیرین را می‌سازد. اما ضربه و بداهه گویی روشهایی هستند که شخصیتهای دیگر با آن کار می‌کنند ـ نه استانیر. او در نخستین صحنهٔ حضور خود، بداهه‌نوازی موسیقی جاز را با ارگ کلیسا آغاز می‌کند، اما سرزنشی توأم با ملاحظه از جانب کشیش مطیعانه او را به سوی توکاتا و فوگ سوق می‌دهد: بداهه‌نوازی «کامل» و منجمدی آنچنان که بود. او در خانه‌اش می‌گوید: «همه چیز در اثری هنری مطابق برنامه‌ریزی و کامل است. نیاز ما این است که چون اثری هنری باشیم: مستقل، کامل، و در جان بخشی پرتعلیق.» و پیش از این گفته بود که زندگی خودِ او بسیار مطابق این معیار است (کیفیت ظاهر فریب هر چیز با استانیر همکاری دارد).

انگار که در زندگی او جایی برای موضوعات نو و غیرمنتظره وجود ندارد. خودکشی استانیر تنها بداهه کاری است که در عین اختتام یا احاطهٔ زندگی کامل او به میراث می‌ماند. همسرش را در مقابل دوربین جمع پاپاراتزی تنها می‌گذارد و اکنون است که زن به تصویر مادر دولوروزا مبدل می‌شود. تنها رابطهٔ بشری مستمر دیگر مارچلو در طول فیلم ـ با معشوقه‌اش اما ـ درست در نقطهٔ مقابل قرار دارد. داد و بیدادها، دلبریها، اقدام به خودکشیها، آشتیها و تمام چیزهایی که رابطهٔ آنها را شکل می‌دهد رشته‌ای دراز از بداهه‌پردازیها در زمانی است که زن می‌خواهد مرد را «به‌دست آورد»، در ازدواج و پدری به سامان رساند ـ یک فیوری (یک زن عصبانی) که بی‌پروا تقلا می‌کند الهه دلی باشد.

پس فیلم از دو تصویر مرکزی ـ دیداری و شنیداری ـ بهره می‌گیرد که مردان را در برابر زنان قرار دهد. زنان الهگانی هستند اسطوره‌ای، و بانوان زیبای بی‌ترحمی غیرواقعی که تصویرشان مردان را در پادشاهی بداهه‌پردازی و وهم‌زدگی مسحور می‌کند. مردان در مقابل زبان و اصواتش که منجمد هستند و به سبب

انعطاف‌ناپذیری زندگی به سنگ مبدل شده‌اند، درمانده و ناتوان هستند ـ چه پدر رو به مرگ مارچلو باشند، چه استانیر (به راستی، قربانی سیبل شهاب ـ سنگی کوچک بود که گمان می‌کردند از بهشت فرو افتاده است). مارچلو، هرکس، مؤنث یا مذکر، در میان این دو انتخاب اسیر می‌شود که معشوقش بیهوده در پی راهی برای بازی در نقش الهه و القای وحشت ازدواج می‌گردد.

این مضامین، همه در اپیزود دلتنگ‌کنندهٔ پایانی گردهم می‌آیند: میهمانی ناامیدانه / لذت‌جویانه‌ای که به دنبال حضور مارچلو در صحنهٔ خودکشی استانیر می‌آید. استیلای مردان در رقص ژیگولوها و همجنس‌بازان به اوج می‌رسد و تصویر زنان به استریپ‌تیز (با همان آهنگی که فرشتهٔ اومبریایی در صفحه‌نواز سکه‌ای برگزیده بود) منتهی می‌شود. مارچلو بر این عیش و نوش یأس‌آمیز حکم می‌راند (و این تنها موردی است که مرد «رهبر» است) و وقتی میهمانی به دم آخر نزدیک می‌شود او که انگار خود مرغهای مادرکری (مادرکارا) را پر می‌کَند با پر، عیاشان در حال عزیمت را تعمید می‌دهد و این هجو تلخ تعمید اکبرگی قبلی است ـ درست همان‌طور که کت و شلوار سفید مارچلو نسخهٔ منفی لباس رسمی شبی است که در اپیزود قبلی بر تن داشته است.

نتیجه تا حدودی شبیه برف است. شاید برف حلقهٔ نهم، شاید هم «برفی که در تمام جهان خفیف می‌بارد و بارش خفیف شبیه به نزول آخرین مرگ بر تمام زندگان و مردگان است».

این آخرین میهمانی برای وصول به تصویر پایانی فیلم از مرد، ابری اهریمنی که در هوا نفس نفس می‌زند، چشمی اسیر تور و تصویر پایانی زن ـ فرشتهٔ اومبریایی / اورانیایی ـ راهی تدارک می‌بیند.

زندگی شیرین به مانند هر اثر مهم دیگری، هنر خود را تعریف می‌کند. دلبستگی فلینی به تبدیل فرد به تصویر در آنچه شاید بتوان سبک روتوگراور سینمایی نامید بیان خود را می‌یابد. در زندگی شیرین، فلینی دکورها و لباسهایی در اختیار دارد که برای فیلمبرداری اغراق‌آمیز سیاه و سفید ـ چیزی شبیه به تأثیر نور

فلاش دوربین عکاسی ـ طراحی شده‌اند. به تقریب چنین به نظر می‌رسد که خودِ فیلم از ترکیب‌بندی عکسها شکل گرفته است و کمتر شباهتی به تصاویر متحرک فیلمی سینمایی دارد.

درک فلینی از موضوعات جدید و غیرمنتظره و مضمون بداهه‌پردازی خویش در ساختار اپیزودیک بیان خود را می‌یابد (در این فیلم هم چون ولگردها، این کیفیت اپیزودیک یکی از نقاط ضعف فیلم به‌نظر می‌رسد؛ به‌نظر من، تنها در جاده، فلینی بر این عادت گریبانگیرش فائق آمده است). بهره‌گیری درخشان فلینی از دیزالو نیز از نوعی وسوسه یا بداهه‌پردازی نشانی دارد (بهترین شاهد دیزالو افتتاحیه است که به شکلی خیره‌کننده و ناگهانی تصویر طلایی مسیح به رقاصهٔ طلایی‌پوش سیامی مبدل می‌شود).

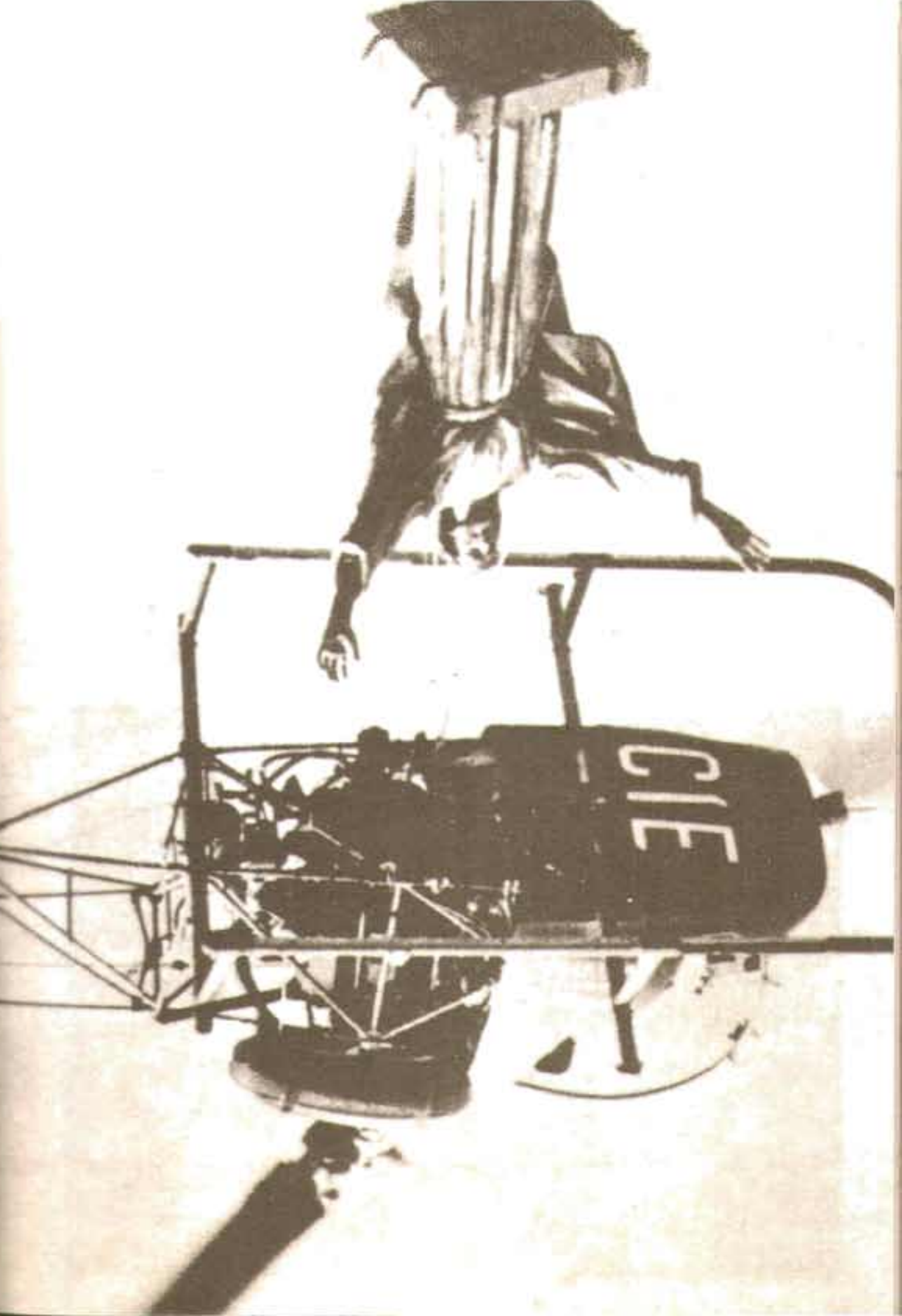
به هر حال، این درک از بداهه‌پردازی برای کسی که شاید تنها کارگردان مهم جهان باشد که کار در صحنه‌هایی آشفته را دوست دارد و پافشاری می‌کند که فیلمنامه تنها می‌تواند طرح کلی را مشخص کند و فیلمهایش را با بداهه‌پردازی در سر صحنه «می‌نویسد»، چندان هم نابجا نباشد.

فلینی، همچون فیلمهای پیشین خود، اساساً به‌تصویری از مردی درمانده و فرومایه در برابر تصویر فوق‌العاده قدرتمند و پتیاره ـ صفت روی می‌آورد (مثلاً در ولگردها، دلاور در مغازه اجناس مذهبی با تصاویر باکرهٔ مقدس احاطه می‌شود، یا ـ در شکوهمندترین نمای فیلم ـ کم‌عقل، مجسمهٔ فرشته‌ای را در کنار دریا حمد و ثنا می‌گوید).

باز، اینجا مضمون کارگردانی را می‌طلبد که هزاران عکس را نگاه کند تا بازیگری با تصویری مناسب بیابد. در حقیقت، او ادعا می‌کند که برای زندگی شیرین با ده هزار بازیگر مصاحبه کرده است، پس واقعاً زیگفلد سینمایی است. مجلهٔ مهربان و بی‌نام و نشان تایمز بر فلینی نامی تأکید می‌کند «که تب دنیایی مریض را می‌سنجد» و بی‌تردید هم واقعیت را می‌گوید، اما همین فلینی است که دلمشغول تهی کردن از انسانیت افراد است، آنها را به اشیاء تبدیل می‌کند (کابیریا)

یا قهرمان (جاده) یا خدا (شیخ سفید)، اما در هر مورد تهی کردن از انسانیت آنها تصویرسازی از آنان است ـ و این برای مردی که کارش در تمام زندگی تبدیل افراد به نوار سلولوئید است، چندان فکر و ذکری غیرطبیعی هم نیست. □

ترجمهٔ کامیار محسنین


CIE

بشریتی ناتوان

زندگی شیرین

❑ *هژیر داریوش*

سال گذشته، زندگی شیرین فلینی در تهران به نمایش درآمد و شکست خورد ـ هفتهٔ آینده، این فیلم باز به روی پرده خواهد آمد.

آسان است که بگوییم تماشاگران ما، که از مسیر پیشرفتهای جدید و نوپردازیهای سینما به کنار بوده‌اند، برای مشاهدهٔ اثری که نسبت به همهٔ قواعد کهنه و بازاری عدم اطاعت می‌ورزد، و شباهتهای چندانی با آنچه جماعت به‌عنوان سینما می‌شناسند ندارد، فاقد آمادگی ذهنی لازم بودند. می‌دانیم که سینمای قدیمی که در چنگال یک میراث تئاتری مدتها اسیر بوده، تماشاگر را به فیلمهایی عادت داده که در آنها حوادث به‌سرعت، در یک مسیر به‌اصطلاح منطقی و مطمئن تصنعی، پیش می‌رفته. به این ترتیب که مثلاً آدم داستان در وضعیت خاصی قرار می‌گرفته، که به‌دنبال خود وضعیت دیگری را می‌کشانده و بدین‌سان هر صحنه

نتیجه و حاصلی از صحنهٔ قبل بوده تا سرانجام اثر به فرجام خود می‌رسیده است، اما فلینی در زندگی شیرین چنین نحوهٔ بیانی را که مسلماً کمترین شباهتی با زندگی، آن‌طور که هست، ندارد به کار نمی‌برد. برعکس، فیلم او یک سلسله حوادث و صحنه‌های مجزا، یکی به‌دنبال دیگری عرضه می‌کند بدون آنکه ارتباط و هماهنگی کاملی بین این صحنه‌ها مشهود باشد ... چرا؟

فلینی می‌گوید: «این فیلم ادعای آن ندارد که یک سند رسوایی یا بیلان یک جامعه یا مدافعه‌ای برای این چیز یا آن چیز باشد. فیلمی است که ـ حداکثر ـ بر دنیایی بیمار حرارت‌سنج می‌نهد؛ دنیایی که به‌وضوح تب دارد. اما اگر در آغاز فیلم جیوه، مثلاً چهل درجه را نشان می‌دهد، در پایان هم، باز حرارت چهل درجه است. هیچ چیز دگرگون نشده. زندگی شیرین ادامه دارد. آدمها هم به همهٔ کارهایشان، درست مثل مواقعی که منتظر چیزی هستند، ادامه می‌دهند. اما منتظر چه چیز؟ کسی چه می‌داند! شاید یک معجزه یا جنگ یا بشقابهای پرنده، یا مریخیها؟!»

پس فیلم داستان هیچ پیشرفت که سهل است، هیچ دگرگونی نیست. هر صحنه آغاز و پایان معین خودش را دارد ـ به‌علاوه، دنیای زندگی شیرین، دنیایی هماهنگ و منظم نیست، بلکه محیط پرآشوب، پر سر و صدا و درهم ریخته‌ای است که در آن همهٔ ارزشها و همهٔ نظمهای روز استحکام و اعتبار خود را از دست داده‌اند.

گفتنی است که بسیاری از عناصر زندگی شیرین حتی جدا از فیلم، اهمیت و مفهوم خود را حفظ می‌کنند ـ با این‌حال در همهٔ آنها وحدت فکر و الهام متجلی است. مثلاً در تقریباً تمام سکانسهای فیلم مشاهده می‌شود که حادثه از سر شب جریان می‌یابد، نیمه‌شب به اوج خود می‌رسد و در اوایل صبح پایان می‌پذیرد. هر سحر، نتیجه‌ای موقتی و محزون برای پایکوبی‌های شبانه به ارمغان می‌آورد.

این شیوهٔ خاص ساختمانی آنچنان بر تمام فیلم مسلط است که برخلاف این همه صحنه‌های پرخروش و گوناگون که یکی پس از دیگری به‌روی پرده می‌آیند،

برخلاف ریتم سریع این صحنه‌ها و بالاخره برخلاف طول مدت نمایشش، زندگی شیرین به‌نظر فیلمی ساکن و بی‌تلاطم می‌آید که ناشی از رجعت متوالی سحر است که هر بار، آدمها را به آنجایی‌که بودند، باز می‌گرداند.

این سیر عجیب صحنه‌ها، تماشاگری را که هر دم به‌گمان خودش با اطناب و آهستگی روبه‌رو است، منحرف می‌کند و می‌آزارد. اما همین اعاده و تکرار بی‌وقفهٔ مضامین اساسی فیلم است که سنگینی دلهره‌انگیز و قدرت افسون مجموع اثر را می‌سازد. آخرین وضعیت، کمترین پیشرفتی را نسبت به اولین وضعیت نشان نمی‌دهد. در آخرین تصاویر، آدمها همچنان دارند انتظار می‌کشند ... «شاید یک معجزه یا جنگ یا بشقابهای پرنده ...» درجه حرارت همچنان چهل را نشان می‌دهد.

به این ترتیب، فلینی می‌کوشد که با توالی یک سلسله حرکات پس و پیش در مسیر فیلم، بی‌ثباتی نومیدکنندهٔ حوادث بی‌فرجامی را که مشخصهٔ این زندگی شیرین هستند بیان کند.

گروهی از نقادان، فلینی را با این فیلم، دانتهٔ سینما خواندند. شاید به این خاطر که اثر او، در ورای یک بی‌نظمی شاعرانه، بینشی پیامبرانه از پایان زمان یا دنیا ارائه می‌دهد. به‌عقیدهٔ فلینی، آینده از مخاطرات مبهم مملو است و پیشرفتهای مادی، امکان لغزشهای معنوی فراوانی به‌بار آورده‌اند. سینماگر کوشیده تا علائم پیشقراول مصیبتی را که می‌خواهد نازل شود به ثبت برساند. ـ منظور از این مصیبت نه فقط بمب اتمی (که استیتر در فیلم به‌روشنی بیان می‌کند ـ اما این صحنه را در تهران درآورده‌اند)، بلکه به‌خصوص فرسودگی تمدن امروزی، سقوط ارزشها و ویرانی جسمی و اخلاقی است. به‌عبارت دیگر، نسخهٔ جدیدی است از «سقوط بابل».

وقتی‌که فلینی اعلام می‌کند که می‌خواهد به ضربان قلب دنیایی بیمار گوش دهد، به تصریح ماهیت این بیماری نمی‌پردازد، فقط علایم را گوشزد می‌کند و تشخیص مرض و بعد احیاناً کشف علاج را به‌عهدهٔ تماشاگر می‌گذارد.

شاید که عیب، به‌سادگی، شکل مشخصهٔ نوعی ضعف پیری باشد. در جامعه‌شناسی این بیماری را باید مترادف با وضعی دانست که در آن ساختمانهای اجتماع آنچنان فرسوده می‌شوند که دیگر جوابگوی احتیاجات جدید نیستند ـ چهارچوبهای انواع بشردوستی کهن که در گذشته یک پیوستگی لااقل ظاهری به اجزای تمدن می‌بخشیدند، دیگر مورد احترام آدمها نیستند ـ نسبت به ارزشهای ثابت تحریک کرده است و بدین‌سان، زندگی شیرین قبل از هر چیز، صورت مجلس یک انحطاط اجتماعی است. اما آدمهای روشن‌بین دل‌چرکین امروز که دیگر حتی به محترم شناختن قوانین نظم موجود تظاهر نمی‌کنند، نه می‌شورند و نه در این‌کار یا عرضهٔ چیزی تازه کوششی دارند. مرض به آنها هم سرایت کرده، ارزشهایشان را از دست می‌دهند و به آرامی درگیر حرکت عمومی می‌پوسند، بی‌نظمی را می‌پذیرند و در آن مستقر می‌شوند. با هوشتری‌نشان اکتفا به این می‌کنند که تماشاگر سقوط خود و دیگران باشند. درام زندگی شیرین در اینجا نهفته، در این نگاه منفی آدمها بر دور و برشان ـ اگر فیلم فلینی به‌نظر ساکن می‌آید، به این خاطر است که حکایت از یک وقفهٔ بشری دارد ـ آدمهای فیلم تماشاگران مطیع و منفعلی هستند که نه حوصله و نه نیروی نشان‌دادن عکس‌العملی دارند. فقط منتظرند و به‌نحوی مبهم، از آنچه در انتظارش هستند می‌ترسند. و فعلاً که منتظرند، فقط نگاه می‌کنند. زرنگتری‌نشان روزنامه‌نویسها و عکاسها هستند که «نگاه کردن» را پیشهٔ خود ساخته‌اند و از این راه نان می‌خورند ـ و وقتی‌که هرکسی به نگاه کردن اکتفا بکند، همه چیز صورت «نمایش» به‌خود می‌گیرد: مسیح ستاره اول یک نمایش تبلیغاتی هوایی می‌شود، رقصهای مذهبی هندی تا سطح نمایش های کاباره تنزل می‌کنند و «معجزه» مهمترین سوژهٔ تمام صنایع نمایشی از قبیل رادیو و تلویزیون می‌گردد.

و این «استریپ تیز» اواخر فیلم، آیا وسیله‌ای نیست برای آنکه حتی شهوت به‌حالتی مفعولی درآید؟ مگر نه این است که باید مشخصات بشریتی ناتوان بیان شود؟ و این ناتوانی مگر ناشی از این نیست که همهٔ امیال ارضاء شده‌اند و دیگر

چیزی در کنار نیست؟ به این ترتیب، آخرین جشن میگساری فیلم، فقط کاریکاتوری از یک مجلس عیاشی است، می‌ماند ملال و انهدام ـ پیری فرجام منطقیش را در مرگ می‌جوید، و فلینی می‌رود که ما را با این فکر ترک گوید، اما ... به ناگهان یک سلول زنده، دختر کوچک، ظهور می‌کند. آیا این ذره خرد امید، فی‌نفسه، به دنیایی محتضر، حیاتی تازه خواهد داد؟ □

هنر و سینما، دورهٔ جدید،
شماره ۴، بهمن ۱۳۴۳

بیگانه فلینی

زندگی شیرین

کامیار محسنین

«در حقیقت در پایان دههٔ پنجاه سه فیلم در ایتالیا ساخته شد که نوزایی قدرتمند سینمای ملی را اعلام کرد.»[1] در سال ۱۹۵۹، در همان زمانی که زندگی شیرین فلینی، حادثه آنتونیونی و دوکو و برادرانش ویسکونتی انقلابی عظیم را در سینما نمایان می‌کنند، منتقد ـ کارگردانان جوان فرانسوی نیز با فیلمهایی چون چهارصد ضربه تروفو و از نفس‌افتاده گدار موج نو را پایه گذاری می‌کنند. گویی غالب و مغلوبی که از جنگ دوم جهانی هیچ نصیبی نبرده‌اند، عاقبت با کمک سینما روح درون کالبد ملی جدیدی می‌دمند که از خاکسترهای ویرانی دو دههٔ پیشین سربرآورده است. انحراف کامل از نئورئالیسم، آغازگر سر فصل جدیدی برای

---

۱. پی آدامز سیتنی، فرهنگ جهانی فیلمها و فیلمسازهای مک میلان: جلد اول چاپ ۱۹۸۸.

سینمای ایتالیاست که جریانی بسی فلسفی‌تر و ذهنی‌تر را مدنظر قرار دهد و ایمان به این گفتهٔ تهدیدکننده و تحدیدگر آلبر کامو که «هر قصه همیشه فلسفه‌ای است که به صورت تصویر بیان گشته است»[۲] را در چارچوب زبانی نو با عناصر بیانی و نشانه‌ها و نمادهایی نو آشکار کند. در آن‌سوی مرز، موج جوان نو با شیفتگی تمام و کمال به واسطهٔ بیانی، زبانی نو را از دل فیلمهای کلاسیک و قدیمی می‌زاید و ایده‌ها را به اندیشه‌های روز نزدیک نمی‌آورد. میشل پواکارِ از نفس افتاده به قهرمان / ناقهرمانی از جنس مورسو[۳] بدل می‌شود که کمی از او بالغ‌تر است: میشل نیز چون مورسو مردی‌ست که نمی‌خواهد اعمال خود را توجیه کند اما برخلاف او نمی‌گذارد اندیشهٔ مردم در باب او به خودِ او ترجیح داده شود. او هم می‌میرد و به این ترتیب تنها کسی است که از حقیقت خود آگاه است. بیهودگی این دلخوشی.[۴]

او نیز بدون آنکه هیچ دلیل موجهی داشته باشد کسی را می‌کشد اما با پاتریسیا فرانچینی ـ که می‌تواند قرینه‌ای برای ماریا کادونا در بیگانه کامو باشد ـ قبل از دستگیری می‌گریزد. او هم می‌میرد اما این‌بار نقش دادگاه و دادگاهیان را پاتریسیا برای او بازی می‌کند.

اگر گدار در چنین مضمونی بیشتر به دنبال محملی برای اجرای ایده‌هایی سینمایی می‌گردد، فلینی و هم‌میهنانش برای نخستین‌بار به دور از کلیشه‌های معمول نئورئالیستی راهی برای نمایش پاسخی صحیح به اساسی‌ترین مسئلهٔ فلسفه از دیدگاه کامو می‌جویند. «تشخیص اینکه زندگی ارزش دارد یا به زحمت زیستنش نمی‌ارزد.»[۵] در دوران طلایی «معجزه اقتصادی ایتالیا» ـ در زمانی که زندگی روالی عادی و روزمره را تکرار می‌کند و روح حی و حاضر وحشت و مرگ

---

۲. پیرلوئی ری، تفسیر بیگانه کامو به ترجمهٔ محمد تقی غیاثی، صفحه ۸۶، امیرکبیر چاپ ۱۳۷۰

۳. Meursault : قهرمان / ناقهرمان بیگانه

۴. نقل به مضمون از منبع بالا، صفحهٔ ۲۵، امیرکبیر، چاپ ۱۳۷۰

۵. آلبرکامو، افسانه سیزیف به ترجمهٔ م ـ ع ـ سپانلو و علی صدوقی، صفحه ۴۴، مؤسسهٔ مطبوعاتی فرخی، چاپ دوم، ۱۳۴۲

از زمان جنگهای جهانی در هیاهوی تبلیغات و جنگ سرد رفته‌رفته به فراموشی سپرده می‌شود ـ ناگزیر بحث ارزش زندگی به حیطه‌ای متفاوت از دهه‌های قبل گسترده می‌شود، اما همچنان بر این دیدگاه پافشاری می‌شود که نه انسان پوچ است و نه جهان، بلکه آنچه پوچ است رابطهٔ میان آنان است. روشنفکران ایتالیایی که همچون دیگر همسنگران شکست‌خورده در کشورهای متحد در این جو تبلیغاتی، گناه سنگین دیگران ـ حتی متخاصمان و مهاجمان ـ را برگردن باریک خود احساس می‌کنند و به قول‌هاینریش بل آلمانی می‌دانند تا زمانی که از یک زخم، جنگ خونی بچکد جنگ پایان نپذیرفته است؛ در نمایش این پوچی روابط انسانی، هرگونه خشونت و تقدیس‌گرایی خشونت را محکوم می‌کنند. فلینی که تا این زمان کمتر به مسائلی از قبیل سه بعد جهان و دوازده مقولهٔ عقل و گردش زمین به دور خورشید توجه نشان داده بود، این‌بار مستقیماً به ارزشهای زندگی می‌پردازد. او با نمایش زندگی پوچ شخصیتهای اصلی و فرعی زندگی شیرین در تکرار و روزمرگی برای سپری کردن روزی دیگر در حوزهٔ حیات دنیوی، سیزیفوسهایی را در شهر جاودانی خلق می‌کند که خود نیز دشوار بتوانند دریابند چه می‌کنند.

فلینی برخلاف کامو، بزرگ شهری را برمی‌گزیند. اما رم ـ این شهر جاودانی ـ را به خوبی می‌شناسد و روابط بشری در محیط را به کمال آن شهر کوچک الجزایر در بیگانه ترسیم می‌کند. بازلی کروتر در کتاب فیلمهای بزرگ پس از ذکر دشواریهای فلینی در تهیهٔ سرمایه برای ساخت چنین فیلمی می‌نویسد:

«... آنچه او می‌خواست بسازد فیلمی دربارهٔ رم بود که در طول سالهای پویایی خویش تا مقام فیلمسازی با شهرتی جهانی به شناخت آن نائل شده بود.

فلینی چندین سال پیش به من خاطرنشان کرد: «رم در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی به مکانی بزرگ بدل گشته بود و پر از فعالیتها و مردمی نوین ـ تودهٔ بین‌المللی نوینی ـ شده بود و من که با زحمت راه خود را در آنجا باز می‌کردم، دقیقاً نمی‌دانستم چه اتفاقی در شرف وقوع است. در جشنواره‌های سینمایی بسیاری شرکت کرده بودم، با تعجیل در فرودگاهها از این سو به آن سو رفته بودم و در هتلهایی عجیب اقامت

کرده بودم. زندگی به شکل کارناوالی درآمده بود ـ غیرواقعی و خالی از نظم. جوی بی‌ثبات حاکم بود. این چیزی بود که می‌خواستم در فیلمی نمایش دهم ـ این جو فعالیت، هیجان، عصبیت و عدم قطعیت. به مقطعی رسیده بودم که می‌خواستم بایستم و بپرسم «چه می‌گذرد؟»

فیلمی که فلینی در ذهن خویش تصویر کرده بود از چندین اپیزود تشکیل می‌شد و هر اپیزود برشی از زندگی در رم را نمایش می‌داد که بازتابی از وقایع شنیده یا دیدهٔ کارگردان بود. یکی از نخستین اپیزودهایی که آرزوی ساختنش را داشت دربارهٔ بازیگر زنی آمریکایی بود که به منظور شرکت در فیلمی هرزه درایانه به رم می‌آمد و به سبب رسوایی کار را نیمه‌تمام رها می‌کرد. این موضوع بی‌نظمی شریرانه و جو کارناوال گونه‌ای که او می‌خواست منتقل کند در خود داشت.[۶]»

آنچه همگان سعی دارند تصویری از انحطاط شهر جاودانی رم بنمایند، در حقیقت یکی از واقع‌بین‌ترین تصاویری به‌شمار می‌آید که در فضای کارناوالی بزرگ، نوزایی و شکوفایی اقتصادیِ کشوری شکست‌خورده و ویرانه در جنگ دوم جهانی را چون سندی معتبر و ماندنی بر نوارهای سلولوئید ثبت می‌کند. شاید همین بازتاب واقع‌بینانه از چنین جامعه‌ای باشد که در قلب بی‌نظمیهای ظاهری و در جریان تکرار و روزمرگی، تصویری عالی از پوچیِ روابط بشری را در عصر بی‌ایمانی و نیمهٔ دوم قرن بیستم به یادگار می‌گذارد. هرچند، همگان ـ از روشنفکران بی‌ایمان گرفته تا بزرگان واتیکان ـ بر ضد فیلم زمینه‌چینی می‌کنند و هر اقدام ممکنی را برای ممنوعیت نمایش زندگی شیرین به کار می‌بندند، باید پذیرفت که در اغلب جوامع غربی هنر و مذهب در اکثر مواقع این نیم قرن به جزئی از بازار نمایش تبدیل شده‌اند که در برابر رقیبان جدی کارآییِ چندانی نیز ندارند. سکانس کلاسیک افتتاحیهٔ فیلم از حمل مجسمهٔ تاریخی مسیح به واتیکان به وسیله هلیکوپتر که کنایه‌ای تلخ به مفهوم دینیِ بازگشت مسیح در عصر بی‌ایمانی محسوب

۶. بازلی کروتر، فیلمهای بزرگ، صفحهٔ ۲۳۲، G.P.Putwelns Sons چاپ ۱۹۶۷.

می‌شود، حرکت سریع کودکان در کوچه‌های رم را به دنبال دارد ـ انگار که آنان به دنبال گروه نمایش دوره گردی به راه افتاده‌اند تا از این سرگرمی ارزان‌قیمت لذت ببرند. در همین راستا می‌توان خیلی آسان سکانسهای «معجزه» دو کودک که حضرت مریم را به خواب دیده‌اند و «قلعه جن‌زده» را در زمرهٔ همین نمایشهای ارزان قیمت گنجاند که بهره‌برداری اصلی از آنها نصیب برنامه‌سازان رسانه‌های گروهی می‌شود. تقطیع نخستین از مسیح به صورتکی در اجرای نمایشی‌سنتی و شرقی، هنر را از قلب جامعه به کنج نوشخانه‌ای اعیانی منتقل می‌کند که تنها به‌عنوان سرگرمیِ کوچکی در زمان فراغت از صحبت طبقهٔ بالایی جریان پیدا می‌کند. نوای موسیقی راک همگان را به وجد می‌آورد، حتی اگر با ارگ کلیسا نواخته شود، اما قطعه رمانتیکِ گوتیکِ باخ ـ توکاتا و فوگ ـ چون نوایی بیدارکننده و برانگیزاننده از همان ساز موسیقایی، مخاطب را تنها در فکر راه فراری تحت فشار می‌گذارد. بازیگر زن آمریکایی که برای شرکت در فیلم عظیمی، تنها به دلیل جاذبهٔ جسمانی، به رم آمده است بدون بهره گیری از هیچ هوش و ذکاوتی شهر جاودانی را به تسخیر درمی‌آورد اما مرد همراه او که نقاش است چون بازمانده‌ای گمنام از هنری فراموش‌شده در کنجی می‌نشیند که عاقبت ملعبهٔ دست خبرسازان نشریات جنجالی شود.

به هر رو موضوع مهم، حفظ انسجام چنین موضوعات گسترده‌ای در قالب فیلمی سینمایی است. بازلی کروتر در این باره می‌نویسد:

> ***فلینی برای حفظ انسجام چنین اپیزودهایی در کنار یکدیگر ناظری [واحد] برای [هر] صحنهٔ گذرا می‌خواست: ناظری به دلایلی منطقی حاضر که در حقیقت خودِ او باشد. به [نامزدهای] احتمالی متعددی فکر کرد ـ فیلمساز، راهنمای تور ـ و عاقبت خبرنگار را برگزید: روزنامه‌نگاری جنجالی. و از آنجا که مضمونی مسحورکننده را در هجوم گله‌وار عکاسان آزاد حس کرد که به مزاحمانی غیرقابل مهار در زندگی***

روزنامه‌نگاری رم تبدیل شده بودند، تصمیم گرفت ناظرش را به خبرنگار مجلهٔ مصور محبوبی بدل کند.[۷]

در همین رهگذر، فلینی اصطلاح پاپاراتزی[۸] را ابداع می‌کند و این گروه مگسها[۹] را که در جهت حفظ منافع گروهی خاص و بهره گیری از امکانات مالی و رفاهی ایشان گله گله هجوم می‌بردند، با این اصطلاح اطلاق می‌کند. فلینی با بهره گیری از الگویی در «دیدن» و «دیده‌شدن» پایه‌ای برای هیجانات زندگی شیرین می‌نهد که به‌نحوی غریب با مبحث «نگاه» سارتر در سلسله مباحث روانشناختی پدیده‌شناسانهٔ او مطابقت دارد. در واقع او هم، شخصیتهای متعددی را در این دو وضعیت بشری قرار می‌دهد و قدرت روانی ایشان را در هراس «دیده‌شدن» و جسارت «دیدن» می‌سنجد؛ اما آنچه تازگی دارد اهمیتی است که برای قدرت تأثیرگذاری تک واژهٔ تصویر قائل می‌شود. فلینی نشان می‌دهد خرد داوری چگونه به سادگی تحت تأثیر چنین تک واژه‌ای قرار می‌گیرد و این همان موضوعی است که حتی زورمندان و ثروتمندان را به هراس می‌اندازد. به مدد چنین قدرتی است که اشرافزاده‌ای در نوشخانهٔ اعیانی پس از اتمام نمایش سنتی شرقی ترس را تجربه می‌کند و توانایی خبرنگار در برهم زدن توازن زندگی شیرین را به چشم می‌بیند. اما خودِ خبرنگار هم از گزند عکاسان آزاد در امان نمی‌ماند و هنگامی که درخواست یکی از آنان را برای همراهی رد می‌کند، خود در بازیِ زشتی که از رسوایی بازیگر زن آمریکایی ترتیب داده‌اند قربانی می‌شود. تنها پاپاراتزی است که خود را در برابر دوربین ـ چشم قرار نمی‌دهد و زندگی را وقف تهیهٔ عکس ـ خوراک برای مخاطبان رنگین‌نامه‌های جنجالی می‌کند. مگسهای فلینی در چنین قالبی ظهور می‌کنند.

---

۷. بازلی کروتر، فیلمهای بزرگ، صفحهٔ ۲۳۲، G.P.Putndm's Sons چاپ ۱۹۶۷.

8. Paparatti

۹. نام نمایشنامه‌ای از ژان پل سارتر که دو ترجمهٔ فارسی از آن موجود است: الف) مگسها، مترجم: سیما کوبان، مازیار، ۱۳۴۳. ب) مردگان بی‌کفن و دفن به همراه مگسها و خلوتگاه، مترجم: صدیق آذر، تهران سخن، ۱۳۳۹

اما شاید بتوان قهرمان ـ ناقهرمان فیلم را بیگانهٔ فلینی نامید. مارچلو روبینی زندگی شیرین فلینی تفاوتهایی شگرف با موسیو مورسو در بیگانه کامو دارد که شاید برجسته‌ترین آن وجوه روشنفکرانهٔ شخصیت باشد. مارچلو برخلاف مورسو ـ بر پایهٔ همین اصل ـ می‌خواهد تمام اعمال خود را توجیه کند و به تظاهر، خود را از هر عملی که انجام می‌دهد متلذذ نشان دهد. این تفاوت را تا مرزهایی گسترده می‌توان در حوزهٔ تاریخیِ وقوع داستان جستجو کرد: مورسو شخصیتی بود که در سال ۱۹۴۲، در زمان اشغال پاریس به دست نازیها و در زمان موج وحشت و مرگ و خشونت، به عاشقان ادبیات معرفی شد. او برخلاف موج وحشت آن روزگار به تنها چیزی که نمی‌اندیشید مرگ بود، اما همچون گرفتاران جنگ بزرگ جهانی کمتر فرصتی برای تفکر در باب فلسفهٔ وجودی داشت، تا زمانی که در سلولی کوچک به انتظار لحظهٔ موعود و معین مرگ می‌نشست. مارچلو فرزند دوران بازسازی و آینده‌نگریِ پس از آن جنگ است؛ نمایندهٔ نسلی که از خاکسترهای ویرانی باز به‌پاخاسته است و هر آنچه در توان دارد انجام می‌دهد تا زندگی از جریان روزمرهٔ تکرار خارج نشود و دیگر هیچ وقت جنگی خانمانسوز سرنگیرد. مورسو زاییدهٔ قلم امیدواری به فتح جنگ است و مارچلو تصویر دوربین آبرومندترینی از مغلوبان جنگ. هرچند رابطهٔ این دو قهرمان ـ ناقهرمان با محیط پیرامون پوچ و بی‌معنی است، مارچلو در چنین شرایطی احتیاجی مبرم به ابزاری جهت توجیه اعمال خود دارد. پس او نویسنده‌ای است در تدارک نگارش بزرگترین رمان ایتالیایی که در طول این دوره برای امرار معاش ـ یا هر دلیل دیگر ـ خبرنگار رنگین‌نامه‌ای جنجالی شده است. مارچلو آیندهٔ خودِ فلینی بود، اگر در تدارک ساخت نخستین فیلم مانده بود و زندگی را به خبرنگاری در نشریات جنجالی سپری کرده بود. ورود فلینی به چنین حیطه‌ای نخستین چالش جدی او در باب فلسفهٔ وجودی در قالب فیلمی سینمایی است. مارچلوی او به پیروی از مد روز می‌خواهد از دون ژوان آرمانی که به هیبت بندهٔ عشق و لذت در مبحث دون ژوانیسم در کتاب اسطوره سیزیفی کامو ظاهر می‌شود الگوبرداری کند. اما پوچی

مارچلو، نه تنها در رابطه با زنان که در جریان نگارش بزرگترین رمان ایتالیایی در انفعال مطلق او مجسم می‌شود. نباید از اهمیت مارچلو ماسترویانی که در این فیلم گویی با مارچلو روبینی زندگی شیرین زندگی می‌کند غافل بود. ماسترویانی که در سال ۱۹۶۷ در اقتباس سینمایی لوکینو ویسکونتی از بیگانه، نقش آرتور مورسو را بازی می‌کند، بی‌تردید صاحب ویژگیهایی است که او را شایسته‌ترین انتخاب برای ایفای چنین نقشهایی می‌کند.

اگر هر آنچه مارچلو روبینی ـ ماسترویانی در توجیه رابطهٔ پوچ کاری به آن متوسل می‌شود بزرگترین رمان ایتالیایی است، رابطهٔ او با زنان از آن نیز پوچ‌تر است و بیشتر از گریزگاهی دیگر به‌نظر نمی‌رسد. کامو در جایی در یادداشتهایش می‌نویسد: «در ترکیب بیگانه سه شخصیت به کار رفته‌اند: دو مرد (یکی خودِ من) و یک زن.»[۱۰] اما در هر یک از روابط پرشمار مارچلو ـ دون ژوان با زنان سه شخصیت به کار رفته‌اند: دو مرد (یکی خودِ فلینی) و یکی از چندین زن. هر یک از این زنان می‌توانند به‌نوعی بخشی از شخصیت مارچلو را آشکار کنند و نوعی نگاه به شخصیت زن را از چشم دوربین تجسد بخشند. مادالنا (با نقش‌آفرینی آنوک امه) نمونه‌ای عالی از زن مدرن هوسباز است. زنی ثروتمند که از مگسها هراس چندانی ندارد و هیچ ابایی ندارد که هرجایی، حتی نزد این خبرنگار رنگین‌نامهٔ جنجالی، اقرار کند تنها در زمان عشق‌ورزی آرامش می‌یابد. این زن مدرن مکمل زنانهٔ دون ژوان فلینی است که بی‌هیچ توقعی، به شرط لذت، هر کاری برای هر کسی انجام می‌دهد، اما در ارضای حس ممنوع دوستی نیز کوتاهی نمی‌کند. اگر زن بدنامی (آدریانا مونتا) را که از دیدن اتومبیل او به هیجان آمده می‌بیند و به همراه مارچلو به گردش می‌برد، در عوض یک شب خانه او را مالک می‌شود. (مادالنا امکان سودجویی را می‌دهد.) هر چند در زمان عیش و نوش خویش، مارچلو را از یاد می‌برد، در یک میهمانی بورژوایی که مارچلو به همراه نامزد صاحبخانه آمده

۱۰. کانر کروز اوبراین، آلبرکامو، به ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، صفحهٔ ۳۵، خوارزمی، چاپ سوم، ۱۳۵۶

است، فساد و بی‌بندوباری همگان را برملا می‌کند و عاقبت اقرار می‌کند که عاشق اوست و امید ازدواج با او را در سر می‌پرورد. همین عطف زن به ظاهر مدرن به آغوش سنت، مارچلو را به عشق‌ورزی با خانم صاحبخانه که سن و سالی نیز از او گذشته ترغیب می‌کند تا یکدم بار مسوؤلیتی اینچنین را بر شانه‌اش احساس نکند.

در نقطه مقابل مادالنا، اِما (ایوون فورنو) قرار می‌گیرد که خود را نامزد مخوار مارچلو معرفی می‌کند. او زنی سنتی است که آرزویی بزرگتر از ازدواج با مارچلو و تشکیل خانواده‌ای پر از مهر و محبت ندارد. وقتی مرد محبوبش در زمان تهیه گزارشی از «معجزه قلابی» او را به همراه می‌برد، همچون زنان غمخوار و وفادار افسانه‌ها به او می‌رسد ـ هر چند که زن افسانه‌ای مارچلو نباشد. وقتی در میهمانی دوست روشنفکر مرد محبوبش، پس از اظهار علاقه میهمانان به زنان شرقی به واسطه نزدیکی با طبیعت، ذات خویش را آشکار می‌کند که در هارمونی با طبیعت است، رانده می‌شود. وقتی شبی در اتومبیل در جریان جر و بحثی مرد محبوبش را خودپرست می‌خواند، چون کرمی در خارج از شهر رها می‌شود و تا صبح به انتظار می‌ایستد که اتومبیل باز از راه برسد ـ هر چند که زن فانتزیهای مارچلو نباشد.

شاید وضعیت سیلویا (آنیتا اکبرگ)، ستارهٔ زن سینمای آمریکا که برای بازی در فیلمی عظیم به رم آمده است، برخلاف اِما جنبه‌ای افسانه‌ای و اساطیری پیدا کند. او که در نگاه اول مارچلو برای اِما به مانند دیگر عروسکهای بزرگ آمریکایی به‌نظر می‌رسد، با جاذبه و سادگی از هر واقعه‌ای لذت می‌برد. صعود از پله‌های کلیسا تا آسمان رم، رقص و باده‌نوشی در میهمانی باشگاه شبانه و شبگردی به همراه مارچلو پس از دعوا با نامزد نقاش و مست در میهمانی ـ همه و همه ـ قهرمان ـ ناقهرمان دون ژوان صفت را به شک می‌اندازد که شاید در مواردی اشتباه می‌کند. سیلویا تبدیل به زنی اثیری می‌شود که مادر طبیعت است و مادر عشق؛ کسی که می‌توانسته است در روزهای نخستین آفرینش هم مادر باشد، هم خواهر و هم همسر؛ کسی که هر چند در اغوایش ناکام بمانی در آغوشش باز تمید

داده می‌شوی. اما مارچلو و او که زیر دوربین پاپاراتزی و چشم مگس گریخته‌اند، نمایشی بیشرمانه که آنان ترتیب داده‌اند را در بازگشت سحرگاهان به هتل در انتظار خویش می‌یابند.

رابرت (لکس بارکر) ـ نامزد نقاش او ـ در انتظار است تا در مقابل دیدگان ثبت‌کنندهٔ عکاسان آزاد از سیلویا با سیلی استقبال کند و مارچلو را با دو مشت براند. همین واقعه است که سبب بازگشت مارچلو نزد اِما می‌شود.

در میان زنان دیگری که مارچلو می‌بیند و از رقاصه باشگاهی شبانه تا بازیگر آمریکایی دیگر، از خانم صاحبخانه تا نقاش روشنفکر که همه از مدلهای ارتباط بشری پیرامون خویش جز برای تمنیات جسمانی بهره‌ای نمی‌برند و نادیا (نادیا گری) که میهمانی پایانی را برای جشن طلاق در خانهٔ شوهر سابقش برگزار کرده، هیچ یک مظهر مجسم زوال و انحطاط اخلاق شهر جاودانی در سالهای میانی قرن بیستم محسوب نمی‌شوند. اما در مقابل آنان دختری هم هست: خدمتکار رستورانی در خارج از شهر که از اومبریا آمده است؛ چون فرشته‌ای پاک و معصوم است و نیمرخش به فرشتگان دیوار نگاره‌های کلیساهای اومبریایی می‌ماند؛ کار می‌کند و از طبقه‌ای نمی‌آید که دیگر زنان فیلم ـ به استثنای اِما ـ از آن هستند؛ با بورژوازی بیگانه است و از هر چه می‌کند لذت می‌برد چون آمالی واقعی دارد؛ می‌خواهد به اومبریا بازگردد. مارچلو او را تنها دوبار می‌بیند ـ یک‌بار در زمانی که برای کار روی بزرگترین رمان ایتالیایی به خارج شهر رفته است و بار دیگر در پایان فیلم که ما را با او تنها می‌گذارد. فرشته اومبریایی کارکردی غیر زنانه در فیلم دارد و هیچگاه سوژه‌ای برای عشقی افلاطونی واقع نمی‌شود. گویی تنها برای روشنگری و راهنمایی می‌آید.

رابطهٔ بیگانهٔ فلینی با مردان بیشتر براساس تفاهم استوار است. از عکاسان آزاد ـ مگسها که بگذریم، پدرش را می‌بینیم که پس از سالها به دیدار پسر آمده و برای همراه او به باشگاه شبانه‌ای رفته، پیرمرد که زمانی از پیراهن سیاهان فاشیست بوده، عاقبت حس علاقه و ترحم و انزجار را در وجود مارچلو نمایان می‌کند ـ به

همان کمالی که تنسی ویلیامز در نمایشنامه‌هایش چنین موضوعاتی را در وجود شخصیتش نمایان می‌کند.

شخصیت دیگر مرد که شاید اهمیتی همین‌قدر بنیانی در طرح چنین مبحثی داشته باشد، اشتاینر (آلن کونی) دوست روشنفکر مارچلو است ـ که شاید تنها سزاوار این صفت در زندگی شیرین باشد. در نخستین دیدار آن دو، در صحنه‌ای که «دو وجه سیاه تاق محراب به‌تدریج برفراز سر آنان در شکل کمانی سهموی به هم می‌پیوندند تا کوشش ایشان در جهت دستیابی به ارتباطی معنوی را نمایش دهند»[۱۱]، اوست که نغمهٔ برانگیزاننده «توکاتا و فوگ به باخ را با ارگ کلیسا می‌نوازد و مارچلو را به جدی نوشتن تشویق می‌کند. در خانهٔ اوست که «وقتی اشتاینر و مارچلو در مهتابی خانه می‌ایستند، دو نورافکن گردان آسمان شب را می‌پویند و این نشانه‌ای آشکار از جستجوی آنان در پی معرفت خویش است.»[۱۲] اشتاینر پس از آشکاری علاقه و دلبستگی به طبیعت و زندگی خانوادگی، به تواضع و زیبایی، با مارچلو سخن می‌گوید تا بیهوده او را منجی و نجات‌دهنده نداند. می‌گوید: «حتی نکبت‌بارترین زندگی از وجودی مرفه در جامعه‌ای متشکل که همه چیزش حساب‌شده است و در حد کمال، بهتر است.» می‌گوید: «به دنیایی فکر می‌کنم که کودکانم خواهند شناخت، اما تماسی تلفنی از سوی مردی دیوانه می‌تواند به معنای پایان همه چیز باشد. ما باید همچون شاهکاری هنری به فراسوی شهوات برسیم. در این هارمونی معجزه‌آساست که باید یکدیگر را خارج از قیود زمان دوست داشته باشیم ... و بی‌تعصب.» هر چند اغلب منتقدان، خودکشی اشتاینر را بدون توجه به ذکر دلیلی برای این کنش از نقاط ضعف فیلم می‌شمارند، فلینی موضوع را به ماجرای واقعیِ قتل و خودکشیِ مهندسی خشنود در میلان مرتبط می‌کند. اشتاینر که مارچلو را به نگارش بزرگترین رمان ایتالیایی، پرهیز از نشریات نیمه‌فاشیستی و اقدام به خلق شاهکار جدی هنری ترغیب

---

۱۱. روی هاس و نورمن سیلورستاین، تجربهٔ فیلم، صفحه ۸۶، Delta Book، چاپ ۱۹۶۸
۱۲. همانجا.

می‌کند، خود و دو فرزندش را می‌کشد. اما این یأس فلسفی خودِ اوست که چنین اقدامی را در مبحثی همگون با اسطوره سیزیف کامو توجیه می‌کند. اگر او زندگی را سزاوار ارزش زیستن نمی‌داند و طغیان نمی‌کند، با مرگ خویش تحولی در وجود مارچلو به وجود می‌آورد.

مارچلو نه طغیان را برمی‌گزیند و نه مرگ را، که هجو زندگی را در محافل بورژوایی آغاز می‌کند. گویی آرتور مورسویی است که در انتظار حکم دیگران به ختم حیات دنیوی و نمایش عدم استقلال خویش می‌خواهد به راه خوشی و خوشگذرانی ادامه دهد، اما انزجار از خود مانعش می‌شود. در پایان فیلم، وقتی بعد از جشن طلاق ـ که بیشتر به کارناوالی از فساد و بی‌بندوباری شبیه است ـ و جریان تحقیرها و بگومگوها، جمله میهمانان برای تماشای آبزی غریبی که به تور ماهیگیران محلی افتاده به کنار دریا می‌روند، دخترک خدمتکار رستوران باز آن‌سوتر ظهور می‌کند. گویی آخر زمان رسیده و روح پلید از دریا سربرآورده، اما مارچلو پس از تلاش برای گفت‌وگو با فرشته اومبریایی که در صدای آب گم می‌شود، همراه دیگر میهمانان به‌سوی زوال و انحطاط می‌رود. اینک فرشتهٔ اومبریایی ما را نگاه می‌کند؛ فیلم را نگاه می‌کند، شاید که می‌خواهد بداند ما چه می‌کنیم.

همین آبی که در پایان فیلم در میان مارچلو و او فاصله می‌اندازد، در طول زندگی شیرین به استعاره‌ای کم‌نظیر بدل می‌شود. روی هاس و تورمن سیلورستاین در کتاب تجربه فیلم از دیدگاهی متفاوت چنین می‌نویسند:

در زندگی شیرین، فلینی ماده‌ای معمولی ـ آب ـ را برمی‌گزیند و با توجه به تمام معانی که به لحاظ سنت همراه آن شده، آب را به استعاره‌ای شاعرانه ارتقاء می‌دهد که به انسجام اپیزودهای مبهم فیلم در یک کلیت کمک می‌کند. باید به یاد آوریم این اثر در اساس، نمایش اخلاقی مدرنی است که در آن مارچلو ـ قهرمان ـ جستجویی بی‌هدف برای راهی را پی می‌گیرد که با توجه به تمام معیارهای مرسوم، خوشبختی را بیابد: از طریق عشق، خانواده، مذهب ـ مسیحیت و بی‌ایمانی

ـ فرهنگ، سکس، الکل، سادیسم و کار. شکست او در تمامی این زمینه‌های تجربه، بیشتر در روشی دراماتیزه و منسجم می‌شود که فلینی بهره گیریهای سنتی از آب ـ رمانتیزم، تطهیرکنندگی، تعمید، سرچشمهٔ زندگی ـ را برمی‌گزیند و به کنایه‌ای تمسخرآمیز در هر اپیزود مبدل می‌کند. این نواخت بیانی با نخستین تصویر سکانس افتتاحیه از ویرانه‌های آباده‌های رومی سن فلیچه اتخاذ می‌شود. فلینی در فیلمنامه توضیح می‌دهد: «دو هزار سال پیش، این آبراههای کمانی آب را به شهر می‌آوردند، اما اکنون شکافهای بسیاری در تمام بخشهای آبراهه‌هایی که محو شده‌اند، موجود است.» به این ترتیب، گسستگی اخلاقی و فرهنگی و انحطاط دنیای مدرن بلافاصله با نشانه‌هایی نمایش داده می‌شوند.

اعطای جلوهٔ عظیم و رمانتیک به افراد و اماکن، در طول فیلم با بهره گیری از تصویرپردازی آب به تمسخر گرفته می‌شود. یکی از اولین معشوقان مارچلو به نام مادالنا ابتدا به‌خاطر پیشینهٔ اشرافی، جلوه‌ای احساساتی پیدا می‌کند. اما بعد او را می‌بینیم که در آپارتمان زنی بدنام که به معنای واقعی کلام چاه فاضلابی آب‌گرفته است با مارچلو را به دام می‌اندازد. در صحنهٔ بعدی، دومین عشق آرمانی مارچلو به نام سیلویا به مثابه دانائه در حمامی طلایی ایستاده است و مرد را اغوا می‌کند که همراه او در حوضچهٔ فوارهٔ تره‌وی[۱۳] به آب بزند. فوارهٔ تره‌وی عبادتگاه رمانتیک تمام توریستها در رم است. اما وقتی مرد به او ملحق می‌شود، فواره خاموش می‌شود و آنها در حوضچه در حالتی مضحک در معرض نگاه خیره و کنجکاو پسرکی پیغام‌رسان قرار می‌گیرند. شاید تنها اپیزودی که در آن، وجود رمانتیک آب مورد تمسخر قرار نمی‌گیرد یا به خودآگاهی نمی‌رسد در گرمابه کاراکالا روی می‌دهد ـ صحنهٔ باشگاه شبانه که در آن، آبشار این اجازه را پیدا می‌کند که نشاط رقصی شبیه به شادمانیهای دورهٔ بی‌ایمانی را تشدید کند.

کاربردهای تعمیدی و تطهیریِ آب هم در فیلم وارونه شده‌اند. در صحنهٔ مورد

13. Trevi Fountain

اشاره فوارهٔ تره‌وی، فلینی با لحن کنایه‌آمیزی در سناریو اشاره می‌کند که مارچلو سیلویا را چون حوا، بکر و به دور از خرابی در دنیایی پیچیده و منحط «می‌بیند» و در جواب صدای حزن‌انگیز مارچلو که «سیلویا، سیلویا ... تو کیستی؟» او دست از آب بیرون می‌آورد و برفراز سر مارچلو می‌گیرد تا قطرات به مثال رحمت الهی فرو ریزند. و این درست در لحظه‌ای روی می‌دهد که فواره خاموش می‌شود. بعد، معجزهٔ حضرت مریم در دشت، با کمک رگبار بارانی قلابی نشان داده می‌شود که بیشتر طغیان سیل نوح را به یاد می‌آورد تا شکرگزاری بهشتی را. و در اواخر فیلم، وقتی باده‌نوشان میهمانی برای تطهیر اجتناب شده در کلیسا، به‌سوی دریا می‌روند، با چشمان انتقادگر هیولایی‌دریایی، خوشامد گفته می‌شوند.

آخرین تصویر فیلم که شبیه به تصاویر آباده‌های رومی در صحنهٔ افتتاحیه فیلم، ما را به همین حیطه رهنمون می‌کند؛ تصویری دیگر از گسستگی و آشفتگی است که باز با تصویر آب پرداخت شده است. وقتی دختر جوان بیگناه در کنار ساحل می‌کوشد دوباره مارچلو را به حرفهٔ نویسندگی فراخواند، موجی به آرامی در میانشان می‌غلتد و کلمات دختر در تسلط دریا مهار می‌شود.»[۱۴]

فلینی از نوعی تصویرپردازی خاص در مباحث «دیدن» و «دیده‌شدن» سودمی‌جوید: زمانی که مادالنا در نخستین مجلس بورژوایی مارچلو را به تالار تصاویر خاندانی زن‌سالار در قلعهٔ اشرافی راهنمایی می‌کند، نخست در زمانی که او از تشابه چشمان زنان نقاشی‌شده سخن می‌گوید، صورت خود را از پایین چشمها با روسری می‌پوشاند تا گویی با اصالت خود مرعوبش کند؛ سپس روسری را بر تمام صورتش پهن می‌کند تا پرسونای قبلی را بپوشاند؛ و دست آخر چون او را به اتاقی با یک صندلی می‌برد، خود پشت دیواری پنهان می‌شود تا دور از نگاهش به عشق خود اقرار کند.

کارکرد موسیقی نینو روتاینز به‌ویژه در صحنهٔ فواره تره‌وی قابل مطالعه است:

---

۱۴. روی هاس و نورمن سیلورستاین، تجربهٔ فیلم، صفحات ۹۶ ـ ۹۴، Delta Book، چاپ ۱۹۶۸

با خاموشیِ فواره تمام اصوات نیز لحظه‌ای خاموش می‌شوند تا پس از سکوتی چندثانیه‌ای، همه با موسیقی به زندگی واقعی بازگردند.

فدریکو فلینی پس از زندگی شیرین دیگر به تصویر واقعی جامعهٔ امروزی برنمی‌گردد و بیشتر دلمشغول فانتزیهایی شخصی می‌شود. شاید گوییدو ـ خودِ فلینی ـ در هشت و نیم با نقش آفرینی مارچلو ماسترویانی با وجود تشابهاتی در زمینهٔ شخصیت‌پردازی پایان قطعی مباحث فلسفهٔ وجودی از دیدگاه فلینی را رقم زند. ولی بی‌تردید، یکی از به یادماندنی‌ترین صحنه‌های آخرینِ سینمای فلینی، ملاقات مارچلو ماسترویانی و آنیتا اکبرگ ـ ایفاگران نقش مارچلو و سیلویا در زندگی شیرین ـ در فیلم مصاحبه باشد که خود او در نهایت فروتنی در سیاههٔ ده فیلم برتر تاریخ سینمایش می‌گنجاند. □

ساختار آینه‌ای در هشت و نیم فلینی

هشت و نیم (۱۹۶۳)

کریستین متز

فیلم هشت و نیم همانند نقاشیهایی که نقاشیِ دیگری را نشان می‌دهند، یا رمانهایی که دربارهٔ رمان دیگری نوشته شده‌اند، با «فیلم در فیلم» خودش، به مقوله‌ای از آثار هنری تعلق دارد که تقسیم و دو تا شده‌اند و بدین‌سان تأملی در خودشان هستند. برای نامیدن ساختار خاص این گونه آثار اصطلاح «ساختار inescutcheon» که از علم علائم نجابت خانوادگی[1] به وام گرفته شده پیشنهاد شده است و این اصطلاح به‌راستی برای ساختاری که واجد همهٔ خصوصیات آینه است، اصطلاح مناسبی است. [مترجم انگلیسی با پذیرفتن خطر از دست‌رفتن بخشی از دقت

---

۱. در علم علائم نجابت خانوادگی، inescutcheon بر سپری دلالت می‌کند که در مرکز سپر دیگری جای داده شده است و همهٔ جزئیات آن را، منتها در مقیاسی کوچکتر، در خود منعکس می‌کند. [مترجم انگلیسی]

اصطلاح اصلی ترجیح داده است از اصطلاح «ساختار آینه‌ای» استفاده کند، که آشناتر است و طنین دلپذیرتری دارد، و لذا شاید رساتر از «ساختار *linescutcheon*» باشد. تصویر، تصویر دو آینهٔ در برابر هم است که یکدیگر را باز می‌تابانند.]

آلن ویرمو در بررسی بسیار جالبی که به هشت و نیم فلینی اختصاص دارد نشان داده است که هرچند ساختار آینه‌ای در عرصهٔ سینما ابداع فلینی نبوده است، چون پیش از این هم در فیلمهای گوناگون وجودداشته است ـ ضیافت هانریت ساختهٔ ژانسن و دو ویویه، سکوت طلاست ساختهٔ رنه کلر، شهوت شیطان[۲] ساختهٔ برگمان ـ اما تنها مؤلف هشت و نیم تمامی فیلمش را بر اساس تکرار تصویر آینه‌ای بنا کرده و همهٔ عناصر آن را بر همین اساس سامان داده است. در واقع اسلاف هشت و نیم تنها تا حدودی شایستگی عنوان «ساختار آینه‌ای» را دارند، چون در آنها «فیلم در فیلم» تنها یک تمهید حاشیه‌ای وتماشایی بوده (سکوت طلاست)، گاهی صرفاً یک «حقهٔ» سادهٔ فیلمنامه‌نویسی (ضیافت هانریت) و در بهترین حالت یک ساختار پاره‌پاره (شهوت شیطان)، که تنها به جزئی از جوهر فیلم پرسپکتیو می‌داده است، در حالی که باقی فیلم به طور مستقیم نقل می‌شد، نه در قالب گونه‌ای بازتابش. علاوه بر این، آلن ویرمو، ریموند بلور، کریستین ژاکوتی و پی‌یر کاست همه بر این واقعیت تأکید کرده‌اند، که محتوای کل فیلم، و ژرفترین ساختار تماتیک آن، از ساختار بازتابنده‌اش جدایی‌ناپذیرند: شخصیت کارگردان ـ گوییدو ـ نمایندهٔ فلینی در فیلم، با خودپسندی و خودشیفتگی خود، صداقت بی‌حد و حصرش، هستی نابسامانش، ناتوانی‌اش در انتخاب کردن، امید لایزالش به نوعی «رستگاری» که ناگهان همهٔ مسائلش را حل خواهد کرد، با دلمشغولیهای اروتیک و مذهبیش، با اشتیاق عیانش به «گنجاندن همه چیز» در فیلم (همان‌طور که فلینی همه چیزش را در فیلمهایش می‌گنجاند، و به‌ویژه در هشت و نیم، که به مکثی در کارنامهٔ او می‌ماند، یک جور نگاه کلی به گذشته و یک جمع‌بندی زیبایی شناختی

۲. باید فیلم قرار ملاقات در نیمه‌شب را هم که در آن «فیلم در فیلم» نقش مرکزی‌تر و پیچیده‌تری به عهده دارد، به این فهرست افزود.

پرجلوه)[۳] مثل دوقلو به خالقش می‌ماند. همان‌طور که پی‌یر کاست اشاره کرده است، انتقاداتی که ممکن است متوجه سبک فیلم یا سبک فلینی به طور کلی بکنیم، (که سبکش آشفته، ناهمخوان و خودپسندانه است، و هیچ نتیجه گیریِ +عینی دربر ندارد) همه در خود فیلم موجود هستند و بر زبان خودِ گوییدو، یا بر زبان همراه جدانشدنی و فیلمنامه‌نویسش دومیه، جاری می‌شوند؛ همراهی که گوییدو نفرینش می‌کند اما همان‌قدر به او احتیاج دارد که به وجدان معذبش. به این ترتیب باز هم ساختار آینه‌ای است که به فلینی اجازه داده است رشته‌ای از تأملات مبهم را دربارهٔ همان چیزهایی که فیلم، خودش ممکن است به آن متهم شود،در فیلم بگنجاند.

اما نکته‌ای هست که معتقدم هرگز به اندازه‌ای که شایسته است مورد تأکید قرار نگرفته: تفاوت هشت و نیم با سایر فیلمهایی که در خودشان دو تا شده‌اند، تنها این نیست که این «دوتا شدن» سیستماتیک‌تر یا مرکزی‌تر است، بلکه علاوه بر این و بیش از این، آن است که کارکرد این «دوتا شدن» متفاوت است. چون باید حواسمان باشد که هشت و نیم فیلمی است که دوبار دولایه است ـ و وقتی می‌گوییم ساختار آینه‌ای دارد، در واقع صحبت بر سر یک ساختار آینه‌ای مضاعف است[۴]. هشت و نیم، تنها، فیلمی دربارهٔ سینما نیست، بلکه فیلمی است دربارهٔ فیلمی که خود دربارهٔ سینماست. تنها، فیلمی دربارهٔ یک کارگردان نیست، بلکه فیلمی است دربارهٔ کارگردانی که قصد دارد خود را در فیلمش منعکس کند. نشان دادن فیلم

---

۳. همان‌طور که آلن ویرمو اشاره می‌کند، عنوان هشت و نیم فیلم را نه بر پایهٔ خصوصیات خود فیلم بلکه بر حسب نوعی نگاه به گذشته و به کارنامهٔ فلینی، توصیف می‌کند. (هشت و نیم دقیقاً هشت و نیمُمین فیلم فلینی است).

۴. این را هم باید بگوییم ـ و این مسئله‌ای است اساساً در حوزهٔ واژگان ـ که عبارت «ساختار آینه‌ای» تنها به آثاری اشاره می‌کند که در اینجا به‌عنوان «دوبار خودبازتابنده» از آنها نام بردیم و نه به اکثریت مواردی که فیلمی درون فیلمی، یا کتابی درون کتابی، یا نمایشی درون نمایشی وجود دارد. یک سپر را اگر تنها نقش سپر دیگری بر آن باشد واجد ساختار inescutcheon نمی‌دانند، آن را تنها وقتی واجد این ساختار می‌دانند که نقش سپر دوم جز به لحاظ اندازه، عین سپر اول باشد. اگر این موضوع را قبول داشته باشیم، باید بگوییم که سکوت طلاست واجد هیچ چیزی که شباهتی به ساختار آینه‌ای داشته باشد، نیست و در فیلمهایی چون شهوت شیطان و قرار ملاقات در نیمه‌شب، ساختار آینه‌ای جزئی و پراکنده است.

دومی در یک فیلم که موضوعش هیچ ارتباطی با موضوع فیلم اول نداشته باشد، یا ارتباط خیلی کمی داشته باشد (سکوت طلاست)، یک چیز است؛ اینکه یک فیلم دربارهٔ همان فیلمی بگوید که در دست ساخت است، چیز دیگر. نشان دادن شخصیتی که کارگردان است و تنها تا حدودی، و آن هم در بخشهایی از فیلم ما را به یاد سازندهٔ فیلم واقعی می‌اندازد (شهوت شیطان) یک موضوع است؛ اینکه کارگردانی قهرمان فیلمش را کارگردانی انتخاب کند که در فکر ساختن فیلم مشابهی است، موضوع دیگری. و اگر این درست است که غنای اتوبیوگرافیک و «فلینی‌وار» هشت و نیم از ساختار آینه‌ایِ آن جدایی‌ناپذیر است، اما با وجود این، این موضوع را در کلیت غنی و «باروک» آن، تنها با کیفیت خودبازتابندهٔ این ساختار می‌توان توضیح داد.

گفته شده است که مسائل گوییدو همان مسائل فلینی هستند که به هنر خود می‌اندیشد: اما آیا در این صورت کافی نبود گوییدو تنها فیلمسازی مثل فلینی باشد؟ اما در این صورت شباهت در حد بسیار کلی باقی می‌ماند. در شکل فعلی خودِگوییدو هم کارگردانی است که به هنر خود می‌اندیشد، و نکتهٔ طنزآمیز اینکه این دو تأمل در خویش پی در پی، در پایان تا حدودی یکدیگر را خنثی می‌کنند، چنان‌که هشت و نیم در نهایت فیلمی است دارای تقارن کامل؛ ساختار آن با وجود اینکه بی‌نهایت پیچیده است، مع‌هذا سادگیِ شفافی کسب می‌کند، یک خوانایی بلاواسطه. دلیل اینکه گوییدو ـ دست‌کم موقتاً[۵] ـ در فلینی ادغام می‌شود، این است که او به فیلمش و به خودش می‌اندیشد؛ فیلمی که گوییدو می‌خواهد بسازد قرار است مطالعه‌ای دربارهٔ خودش باشد، جمع‌بندی یک فیلمساز دربارهٔ خودش؛ و به همین سبب هم با فیلمی که فلینی ساخته است مخلوط می‌شود.[۶] کنش معمولی

۵. روی‌هم‌رفته مناسبات گوییدو و فلینی پیچیده‌تر از این هستند، از جمله اینکه شخصیت گوییدو دقیقاً بر شخصیت فلینی منطبق نیست. اما در اینجا من به روان‌شناسی توجهی ندارم، بلکه تنها با هویت کار دارم (به معنایی که دربارهٔ کارت هویت صحبت می‌کنیم). در طول فیلم، گوییدو کاملاً نمایندهٔ فلینی است.

۶. آیا نیازی هست به این موضوع اشاره کنم که منظور من فیلمی است که گوییدو آرزوی ساختنش

بازتابش متقابل، اگر به نوبهٔ خود توسط تأمل در خودِ همان شخصیت، بازتاب نمی‌یافت هرگز چنین غنایی از طنینها و مناسبات بین فلینی و شخصیتش به بار نمی‌آورد، گوییدو فیلمساز است و فیلمسازی است که به خود می‌اندیشد، او به طور مضاعف به مردی که به او هستی بخشیده نزدیک است؛ دوبار همزاد آفرینندهٔ خود است.

در اینجا شگرد «فیلم در فیلم»، حتی به لحاظ جزئیات ملموس نحوهٔ به کارگیریِ آن نیز با کاربرد معمولی این شگرد فرق دارد. چون فیلمی را که گوییدو قرار است بسازد هرگز نمی‌بینیم، حتی بخشهایی از آن را هم نمی‌بینیم. پس وجود هرگونه تفاوت بین فیلمی که گوییدو آرزوی ساختنش را در سر می‌پروراند و فیلمی که فلینی ساخته است، به کلی منتفی می‌شود: فیلم فلینی مرکب از همهٔ چیزهایی است که گوییدو دوست می‌داشت در فیلمش بگنجاند ـ و دقیقاً به این علت است که فیلم گوییدو هرگز جداگانه نشان داده نمی‌شود. خواننده، خود می‌تواند در مورد تفاوت بین این ساختار و ساختار فیلمی مثل قرار ملاقات در نیمه‌شب داوری کند. در فیلم اخیر تکه‌هایی طولانی از «فیلم در فیلم» در چند جا از فیلم نخست نشان داده می‌شود، و همین برای ایجاد فاصله‌ای بین دو فیلم کفایت می‌کند. در هشت و نیم ما گوییدو را حتی در حال فیلمبرداری یا کار روی فیلمش نمی‌بینیم ـ و از این نظر هشت و نیم با فیلمی مثل شهوت شیطان تفاوت دارد. ما گوییدو را صرفاً در دوره‌ای می‌بینیم که فیلم در مرحلهٔ تدارکات است؛ در حال زیستن یا رؤیاپروری، در حال گردآوریِ همهٔ چیزهایی که دوست می‌داشت در فیلمش بگنجاند اما موفق نمی‌شود و فلینی آن‌ها را در فیلم خودش گنجانده است؛ در جریان هستی پرهرج و مرج خودش. بنابر این دقیقاً به این علت که «فیلم در فیلم» را هرگز جداگانه در فیلم نخست نمی‌بینیم است که دو فیلم می‌توانند به طور کامل بر هم

را دارد، نه فیلمی که اگر بالاخره روزی فیلمبرداری را شروع می‌کرد، شاید فشارهای خارجی (تهیه کننده و غیره) به او تحمیل می‌کردند؟ فیلم فلینی اگرچه دربارهٔ وضعیت دقیق برنامهٔ کاریِ گوییدو و اغراض تهیه کنندگان او چیز زیادی به ما نمی‌گوید، اما در عوض در مورد امیدهای قلبیِ او به این فیلم، فوق‌العاده دقیق است.

انطباق پیدا کنند.

تنها چیزی که از فیلمی که گویدو آرزوی ساختنش را در سر می‌پروراند می‌بینیم، تست بازی بازیگران زن است؛ اما در همین جاست که کیفیت سه لایهٔ فیلم آشکارتر از هر جای دیگر خود را عیان می‌کند. گوییدو بازیگری دارد که باید نقش زن او را در فیلمش بازی کند، نقش زن گوییدو را در هشت و نیم انوک امه بازی می‌کند و او به نوبهٔ خود تنها می‌تواند تجسم مادی ـ و ناگفته پیداست، تجسم بسیار تفسیرشدهٔ ـ مشکلاتی باشد که فلینی در زندگی شخصیش با آنها روبه‌رو بوده است.[۷] در طول سکانس تستهای بازی است که یکی از شخصیتهای هشت و نیم، در حین تماشای نمایش خصوصی فیلم و اندیشیدن گوییدو، زیر لب می‌گوید: «چرا نه، فیلم خودشه.» و به این ترتیب به نکته‌ای می‌اندیشد که تنها با به کار بستن آن در مورد فلینی؛ می‌توان به آن اندیشید.

بنابر این صحبت دربارهٔ «فیلم در فیلم» کافی نیست: هشت و نیم فیلمی دربارهٔ ساخته‌شدن هشت و نیم است؛ در این حالت «فیلم درون فیلم» خودِ همان فیلم است. و در میان همهٔ سوابق سینماتوگرافیک یا ادبی‌ای که برای فیلم فلینی ذکر شده‌اند، تاکنون قانع‌کننده‌ترین آنها ـ همان‌طور که منتقدان هم خاطرنشان کرده‌اند، اما بدون اینکه کاملاً توضیح دهند چرا ـ *Paludes* آندره ژید است، چون این اثر دربارهٔ رمان‌نویسی است که در حال نوشتن *Paludes* است.[۸]

---

۷. حالا اگر فکرش را بکنیم که نقش بازیگرِ تست بازی را در فیلم فلینی بازیگر دیگری بازی می‌کند ـ و اینکه در سر دیگر زنجیر، زن فلینی (جولیتا ماسینا) هم یک بازیگر است ـ یقیناً دچار سرگیجه می‌شویم. از این هم جدی‌تر، می‌توان توجه کرد که فلینی پس از هشت و نیم، جولیتای ارواح را ساخت، که همان‌طور که می‌دانیم گونه‌ای روایت زنانهٔ فیلم قبلی است؛ در آنجا نقش زن را جولیتا ماسینا بازی می‌کند. این موضوع روند سه‌تا شدن را که در سکانس تست بازی هشت و نیم شاهد آن هستیم، تأئید می‌کند.

۸. البته آدم به سردابه‌های واتیکان و سکه‌سازان هم می‌اندیشد. آلن ویرمو، ریموند بلور، پی‌یر کاست و ماکس میلنر (مقالاتی که نقل شده‌اند) همه بر جنبهٔ ژیدی کار فلینی تأکید کرده‌اند. آلن ویرمو این جمله را از یادداشتهای روزانه (۱۹۳۹ ـ ۱۸۹۹) آندره ژید نقل می‌کند: «من این فکر را دوست دارم که در یک اثر هنری دقیقاً خودِ موضوع اثر را بیابیم، که به این ترتیب به مقیاس شخصیتهای اثر تغییر مکان داده است.» تأکید من بر عبارت «دقیقاً خودِ موضوع» است: می‌بینیم که ژید بیش از آنکه به «دو تا شدن» معمولی بیندیشد، به واریاسیون خاصی از «دو تا شدن» می‌اندیشید

این ساختارِ کنشِ سه‌لایه، معنای حقیقی پایان فیلم را که به شیوه‌های گوناگونی تفسیر شده است، مشخص می‌کند. نسخه‌ای که فلینی در نهایت حفظ کرد[۹] حاوی نه یک، بلکه سه گشایش پایانی پیاپی است. در نخستین گشایش، گوییدو فیلمش را نیمه کاره رها می‌کند، چون احساس می‌کند این فیلم مغشوش‌تر، آشفته‌تر و به زندگیِ او نزدیکتر از آن خواهد بود که بتواند به اثری هنری تبدیل شود. برای اینکه احساس می‌کند فیلم به رشتهٔ پراکنده‌ای از بازتابها و طنینها تقلیل خواهد یافت؛ چون هیچ پیام مرکزی که به آن وحدت ببخشد نخواهد داشت؛ و بالاخره و مهمتر از همه اینکه نمی‌تواند زندگیش را عوض کند. این معنای خودکشیِ نمادین گوییدو در پایان فیلم پس از کنفرانس مطبوعاتی پرسر و صدای اوست، و همین‌طور معنای آخرین حرفهای دومیه. در یک مووِمان دوم ـ تمثیلی از یک روندوی فوق‌العاده ـ رها کردن فیلم از جانب گوییدو، وقتی او می‌بیند که همهٔ آدمهایی که در فیلم بوده‌اند از جلوی او رژه می‌روند، او را به زندگی برمی‌گرداند؛ او از زنش تقاضا می‌کند اوضاع را همان‌طور که هست بپذیرد؛ او تسلیم شده، اما در عین حال تنها فیلمش را رها کرده، نه امید پیامبرگونه‌اش را به «رستگاری»ای که باید ناگهان به تمامی عناصر دنیای پرهرج و مرجش سامان دهد و از این راه، معنای عمیق آنها را دگرگون کرده و به آنها دورنما ببخشد. اما درست در همین لحظه است که گوییدو ـ که دیگر کارگردان نیست، بلکه آدمی است مثل آدمهای دیگر ـ یک بار دیگر بلندگوی کارگردانیش را برمی‌دارد تا تماشاگرانِ خاطراتش را کارگردانی کند. بنابر این فیلم ساخته خواهد شد؛ پیامی محوری نخواهد داشت و زندگی را دگرگون نمی‌کند، چون از خودِ آشفتگیِ زندگی ساخته می‌شود؛ اما از همان آشفتگی ساخته خواهد شد. توجه کنید که این دومین مرحلهٔ گشایش فیلم نه تنها منادی وجود خودِ هشت و نیم، بلکه همچنین منادی وجود اصل آفرینش آن است: هشت و نیم فیلمی

که در این صفحات موضوع بحث من است. این را هم باید به خاطر داشته باشیم که ژید یکی از نخستین کسانی بوده که اصطلاح «ساختار آینه‌ای» را به کار برده‌اند.

۹. فلینی در ابتدا گشایش پایانی دیگری در ذهن داشت. نگاه کنید به کتاب هشت و نیم فلینی: داستان یک فیلم ـ نوشتهٔ کامیلا سدرنا (۱۹۶۳).

خواهد بود بافته از زندگی مؤلفش و دربردارندهٔ نابساماني زندگی او. اما مسائل به همین جا ختم نمی‌شود: گوییدو پس از سازمان دادن به رقص شگفت‌انگیزش، دست زنش را می‌گیرد و حالا خود وارد حلقهٔ رقصندگان می‌شود. آیا این نماد محبت خودخواهانه‌ای نیست ـ که حالا از آنِ فلینی هم هست ـ که گوییدو را به خاطراتش می‌پیوندد؟ همان عشق خودپسندانه‌ای که او خود را بدان متهم می‌کند (باز هم با اندکی خودخواهی و اندکی محبت)؟ آیا ما سرانجام شاهد پرتاب نهایی محملِ فیلم بزرگ نیستیم که مانند راکتی که از پایه‌های نگهدارندهٔ گونا گونش جدا شده باشد، قادر خواهد بود پرواز واقعي خود را به سمت بالا آغاز کند؟ گوییدو با ورود به حلقهٔ رقصندگان، خودش هم سامان یافته است؛ این مؤلفی که رؤیای ساختن هشت و نیم را در سر می‌پروراند، حالا خود یکی از شخصیتهای هشت و نیم است؛ او حالا می‌تواند دست به دست پیشخدمت، تهیه کننده، کاردینال و معشوقه‌اش بدهد؛ او دیگر به بلندگوی خود احتیاجی ندارد، چون حالا فیلم فلینی شروع می‌شود. گوییدو دیگر در مرکز حلقهٔ جادویی نیست؛ حالا الهام‌بخش نهایی و نخستینِ تمامي این فانتزی، پسربچهٔ سفیدپوشی است که نی می‌زند ـ کودکیِ گوییدو به نماد کودکیِ فلینی بدل شده است، چون، در هر صورت، جایگاه کارگردان را، که حالا خالی مانده است، تنها شخصیتی که بیرون از آکسیون اصلی فیلم باشد، می‌تواند اشغال کند: یعنی خودِ فلینی.

و به این ترتیب فیلم فلینی شروع می‌شود. و هر چند تأکید بر وجه متناقض نما و حیرت‌انگیز هشت و نیم ـ اینکه این فیلم تفکر خلاقانهٔ نیرومندی است دربارهٔ ناتوانی خلق کردن ـ اما این واقعیت به جای خود باقی است که این تم، فراتر از هر گونه جلوه‌فروشی از جانب فلینی، ما را بر می‌گرداند به موقعیتی که نسبت به آنچه معمولاً می‌گویند بنیادی‌تر و کمتر متناقض است. از میان همهٔ آشفتگی‌ای که در طول فیلم شاهدش بوده‌ایم، فیلمی زاده می‌شود که به نحو تحسین‌آمیزی ساختار یافته و به کمترین مقدار ممکن آشفته است. اما آیا دلیل این امر صرفاً این نیست که آخرین مرحلهٔ خلاقیت ـ آن بیداري داوطلبانه‌ای که سیر نامعین چیزها را متوقف

می‌کند تا اثر را تثبیت کند ـ هرگز نمی‌تواند در اثر خلق‌شده توصیف شود، اثری که خلق‌شدنش را مدیون آن گام نهایی به پس است، مدیون آن لحظهٔ بی‌نهایت کوچک و در عین حال غول‌آسا، که همان چیزی است که گویدو را از فلینی جدا می‌کند؟ □

«نشانه‌شناسی سینما»

ترجمهٔ روبرت صافاریان

تغزل خاطره

در جستجوی زمانهای از دست رفته

هشت و نیم

❑ *کامران شیردل*

«زندگی بجز جشنی بیش نیست، بیایید تا آن را با هم بر پاکنیم»

به دور از ظاهر فریبنده و اطمینان‌بخشش، این نغمه‌ای است ناامیدوار که رنگ تسلیم دارد ولی بر پایان هشت و نیم مهر آزاد و رستگاری می‌گذارد. پایان خوش‌بینانه‌ای است که گوییدو قهرمان آزرده و خسته هشت و نیم در انتهای سفر طولانی خود (در سه بعد زان) بدان دست می‌یابد و بدین‌گونه فلینی نیز نقطه پایان را بر این اثر عظیم خود می‌گذارد:

رژه آغاز می‌شود، هه دست در دست یکدیگر می‌افکنند و همه با هم می‌رقصند تا جشن خستهٔ زندگی را با هم سر کنند ولی مسئله این است که این چنین پایانی پس از نتیجه گیری‌های فلینی در آثار قبلیش همانند جاده و شبهای کابیریا و

به‌خصوص زندگی شیرین بس عجیب می‌نماید.

□

فلینی، پس از آنکه در زندگی شیرین به‌صراحت، بی‌ایمانی و نااطمینانی خود را نسبت به تمام جلوه‌هاو معیارهای اصلی و برجستهٔ زندگی بشری؛ عشق، کار، ایمان، ترحم، حقیقت، معجزه و یا شاید به‌عبارتی ساده‌تر ـ انسان ـ اظهار و بیان کرد و اعتراف نمود که می‌ترسد تا عاقبت نیز نتواند خود (انسان) را از مهلکهٔ ترس و از چنگال اشباح مخوف و وسوسه‌انگیز مرگی که سایه‌های خود را بر پیکرهٔ بشریت امروزی انداخته است، برهاند (اشنایدر، یک انتلکتوئل هنرمند است که وسوسهٔ افکارش و ترس از بمب اتم عاقبت او را به قتل خود وکودکان معصومش وامی‌دارد. اشنایدر معبود و نقطهٔ اوج ایده‌آلهای انسانی و اخلاقی مارچلو قهرمان زندگی شیرین است و مارچلو که مانند قبل چهره‌ای از خودِ فلینی است بعد از مرگ اشنایدر و از دست دادن این دستاویز که او را مظهر معنویات و خوشبختی می‌دانسته به‌قهقرا می‌گراید و در سحرگاه سپید چشمش را به‌روی آن ماهی مرده و خارق‌العاده ـ زائیده و سمبل ناپاکیها ـ می‌گشاید و صدای نجات و رستگاری را از آن سوی امواج خروشان دریا نخواهد شنید) و بعد از آنکه در آثاری مانند شبهای کابیریا و کلاهبرداری و حتی در جاده به تلخی اعتراف کرد که (انسان) ناتوان از گسیختن بندها و زنجیرهای عظیم و دست و پاگیر خودخواهیها، کینه‌ها، دشمنیها و یا عقده‌هایی است که همواره خویشتن را با سلاح آنها منهدم و معدوم می‌سازد و خلاصه پس از این همه بیان صریح ، تلخ و بدبینانه که شاید گه‌گاه نیز نفی مطلق رستگاری بود، بعد از هشت فیلم که هرکدام به‌نحوی نمایشگر و آینهٔ روشن ولی سمبلیک دنیای درون مؤلف آنها و داستان مصور دنیای برونی او بودند، اکنون دل‌افسرده و پشیمان از راهی که تاکنون پیموده است در پایان این راه که به دایرهٔ بسته و نیمه‌تاریک سیرکی ختم می‌شود، شلاق بدست و غمزده خسته از جدال برون و غوغای درون، عاصی از خوابها، خیالها، اوهام، سرگردانیها، دروغها، دوستان، اقوام، همسر و همکارانِ خود بدین‌گونه فریاد خود را که از سویی نشانهٔ

تسلیم او و از جانب دیگر نشاندهندهٔ آشتی او با زندگی در واپسین دم این تسلیم است، آرام سر می‌دهد که:

«به‌راستی زندگی جشنی بیش نیست، بیایید تا آن را با هم به‌سر بریم».. بدین‌گونه فلینی در هشت و نیم بدین نتیجه می‌رسد که زندگی با تمام مشقات و دردها و پستیها و عقده‌ها و سیه‌رنگیهایش باز لایق زیستن و حتی پرستش است، باید به‌دور آن همچون به گرد معبودی حلق بست و پایکوبان رقصید و آن را ستایش نمود... و چه بسا که واقعیت نهان زندگی نیز همین باشد؟

□

فلینی در هشت و نیم برای دستیابی و نیل به‌چنین ایمان و نتیجه‌ای به یک‌نوع استریپ‌تیز روانی و اخلاقی دست می‌زند و با عریان ساختن دنیای درون خویش از هرگونه پوشش به عاریت گرفته‌شده‌ای، با برداشتن ماسکهای دروغ و ریا و فریب و خودخواهی، با بیان عقده‌ها، امیال و خوابهای گوییدو آنسلمی در واقع پیکرهٔ شکسته و خط خوردهٔ درون خود را می‌نمایاند، همه چیز را اعتراف می‌کند و در این اعتراف تلخ نه تنها تصویر واقعی یک مرد امروزی را بلکه به‌موازات آن و در قالبی بسیار سمبلیک ندای درون و شمای بغرنج و به‌هم پیچیدهٔ راه سهمگین و پرالتهاب یک مؤلف. یک هنرمند و یک خالق عاصی را نیز به تماشا و تحلیل می‌کشاند و این همه را آنچنان رسا و بدان‌گونه استادانه!

بعد از فلوبر که در جواب سؤال «مادام بوواری کیست؟» جواب داد «مادام بوواری خودِ من هستم» و با دانش به‌اینکه هر هنرمند و خلاق به‌هرحال کم و بیش در تمام قرون و اعصار و به‌خصوص در زمان تب‌زدهٔ ما همواره نمایشگر موجودیت (ابژکتیو ـ سوبژکتیو) خود یا به گونه‌ای دیگر برداشت درونی خود از دنیای برون بوده است و باز با آشنایی و استناد به‌اینکه فلینی یکی از بزرگترین و اصیلترین خویشتن‌نگاران (اتوبیوگرافیست) واقعی سینماست باید گفت که در هشت و نیم او به اوج تجلیات درونی خود دست می‌یابد و گوییدو، بیش از آنچه که مادام فلوبر باشد، تصویر زلالی از خودِ فلینی است.

□

... و خلاصه‌ای از داستان فیلم که «داستان» نیست:

«گوییدو آنسلمی» کارگردان شهیر و نابغهٔ سینمایی برای استراحت و معالجه به‌یکی از استراحتگاههای معروف آبهای معدنی می‌رود تا در آنجا سلامت جسمانی خود را همراه با توازن روحی و عاطفی خویش بازیابد و ضمناً می‌کوشد تا در اینجا طرح نهایی فیلم جدید خود را که حتی خودِ وی نیز از داستان و ساختمان آن شمای روشن و منطقی در دست ندارد، از مرحلهٔ ابهام ذهنی خارج سازد.

به‌دنبال گوییدو ماشین عظیم کارخانه فیلمسازی که او اجیر خود کرده است به‌راه می‌افتد: تهیه کنندهٔ تاجر صفت ـ مانند قبل ـ به‌ظاهر فرشتهٔ او که ساعت طلا برایش هدیه می‌آورد (گوییدو می‌گوید: به این امید که مرا خر کرده باشد ولی در عین حال در مقابلش به مسخره تعظیم و تکریم می‌کند. این کارآکتر عیناً از روی یک مدل زنده و معروف یعنی آنجلو ریزولی میلیاردر معروف و تهیه کنندهٔ شهیر ایتالیایی ـ از جمله زندگی شیرین ـ تصویر شده است) همکارانش، مدیر تهیهٔ‌نگران و بدخلق او، هنرپیشه‌ها، آدمهایی که امید یافتن نقشی در فیلم آینده‌اش را دارند (زن سمج فرانسوی و منشی او و زنهاو مردهای دیگر) و بعد به ناگهان منقد و ناصح او (سمبل یک طبقه انتلکتوئل خشکیده و پرمدعا و کتابخانهٔ متحرک که حقیقتاً زیبا ترسیم شده است) که مرتب و حرف می‌زند و ایراد می‌گیرد و انتقاد می‌کند (تا بدان‌جا که گوییدو در سالن سینما و در فانتزی خود آرزوی مرگ او را می‌کند و با یک اشارهٔ انگشت، دستور دار زدنش را می‌دهد و سپس جسدش از طناب آویزان می‌شود) و معشوقهٔ بهانه گیر و بچه‌صفت گوییدو و بعد همسرش و خواهر زنش و دوست خواهر زنش و دوست خواهر زن و دخترخاله و دخترعمه زنش و غیره و غیره و غیره... همگی به‌دنبال او روان می‌شوند و در واقع بر سرش خراب می‌شوند ـ چون یکی از دلایل واقعی ناراحتی گوییدو که منتهی به این سفر گردیده است، خستگی عمیق و وازدگی او از همه چیز و همه کس است، او در

آرزوی فرار از آدمهای زندگیش و به‌امید پنهان کردن چند روزهٔ خود در این هتل گردگرفته و قدیمی است که دست به این سفر زده است، چون تنها آرزویش که بعداً نیز به آن اعتراف خواهد کرد، این بوده که دست از سرش بردارند و تنهایش بگذارند تا مانند شهابی در پهنای تیرهٔ زندگی پنهان گردد. چون نگرانیها، عصیانها وترسهای درونیش از یک طرف و درد تحمل دیگران، کنایه‌هایشان، حسادتهایشان، دروغهایشان (و دروغهای عظیم خودِ گوییدو در جوابشان) از طرف دیگر، رشته افکارش را به‌سختی گسیخته‌اند. به‌طوری‌که هرگونه قدرتی را از او سلب کرده و گوییدو دیگر نخواهد توانست بر این بی‌نظمی عظیم و غیرمعقول غلبه کند و دنیای خود را آرامش و توازن بخشد و عاقبت نیز به‌همین دلیل دست از کار خلق اثر جدیدش خواهد کشید و فیلم خود را نخواهد ساخت.

«گوییدو ـ فلینی» درگیر و دار این «سفر معجزه‌آسا» که دست کمی از سیر و سیاحت جد بزرگوارش دانته (لااقل از نقطه نظر معنوی) در بهشت اعلی و دوزخ سفلی ندارد، از یک سو با زیرکی استادانه‌ای اطرافیانش را که همه در انتظار تصمیم نهایی و دستورات وی برای آغاز فیلم جدیدش هستند رام و مطیع و پا در هوا نگه خواهد داشت و سر هرکدام را با زبانی خاص ـ که نه چندان اتفاقاً نحوهٔ شناخته‌شده سخنوری خودِ فلینی است ـ به طاق فردایی که نخواهد آمد می‌کوبد و از سوی دیگر می‌کوشد تا در بی‌نظمی و درهم ریختگی درونی خویش تعادل و آرامشی به‌وجود آورد و بدین‌گونه است که در تنهایی لحظات زندگی این چند روزه که مانند تعطیلی گذرانی در زندگی یک انسان خسته و زندانی هستند، خویشتن را در لابه‌لای پردهٔ اوهام و امواج خوابها، خیالها و بازیهای رنگین و شیطانی روح فراری خود از یکسو و فانتزی بارور خود از سوی دیگر پنهان می‌کند و می‌کوشد تا از خلال این‌همه، دلیل اصلی زندگی و هدف واقعی خود و خلاصه جواب سؤالهای بی‌جواب خود را بیابد و به‌ریشهٔ آنها دست یابد.

گوییدو ـ فلینی در این جستجوی سه‌بعدی خود ـ در زمانهای گذشته و از دست‌رفته یا دنیای خاطرات، در زندگی حال و حاضر خود و در آینده‌اش که بیشتر

نمودار خواب و خیالها و مخصوصاً ایده‌آلهای تحقق‌نیافتهٔ وی هستند ـ تشنه به‌دنبال ستارهٔ اقبال و قدرت خلاقهٔ از دست‌رفتهٔ خود و سرنخ گمشدهٔ افکار و علل واکنشهای روانی و هنری خویش به‌راه می‌افتد و عاقبت نیز آن را با تمام کوشش سمج خود نمی‌یابد. و سپس نیز به‌دنبال گسستن آخرین رابطهٔ انسانی و واقعی خود (رابطهٔ او با همسرش) که باز زاییدهٔ بلبشو و غوغای دنیای درون خودِ او و زندگی پرماجرا و دروغهای او به همسرش می‌باشد، ابتدا لحظه‌ای تعادل خود را از دست می‌دهد. سپس این لرزش خفیف به طوفانی عظیم تبدیل خواهد شد که تنها بازماندهٔ جرقه‌های تظاهرات فکری و هنری او را عقیم می‌کند. گویی‌دو لحظه‌ای در تعقیب یک بحران بزرگ درونی (صحنه مصاحبه دیوانه کنندهٔ او با مخبرین، سؤالات عجیب و غریب آنها به‌زبانهای مختلف و ناتوانی گوییدو از جوابگویی به آنها) خود را با تصمیم به خودکشی سرگرم می‌کند اما این بار نیز ناتوان از انجام آن، بالاخره آخرین تصمیم خود را می‌گیرد و آن را توسط اعمال خود با بوق و کرنا به همه اعلام می‌کند: فیلم خود را نخواهد ساخت، نطفهٔ او دیگر بارور نخواهد شد، دست رد بر سینهٔ هدف، الهامات و حرفهای خود خواهد گذاشت و به‌جرگهٔ دلقکان سپیدپوش زندگی خواهد پیوست.

گوییدو در این تسلیم که یادآور شکست و به خاک افتادگی «زامپانو»ی خشن و ثقیل بر روی ماسه‌های سیه‌رنگ دریای پایان «جاده» است، کلید معما و مانع زندگی خود را خواهد شناخت و با روحیهٔ تازه‌ای رو به آدمهای زندگی خود می‌کند و آنها را نه بدان‌گونه که در ایده‌آل او بوده‌اند و قصد داشته در فیلم آیندهٔ خود عرضه کند، بلکه به‌همان صورت که در زندگی حال و واقعی او وجود دارند، قبول می‌کند و بدون آنکه دیگر در ماهیتشان دست ببرد آنها را می‌پذیرد.

«آه، چقدر در اشتباه بودم. می‌بایست از اول همین‌طور قبولتان می‌کردم، دوستتان می‌داشتم، جداً چقدر کارها ساده می‌شد...» و بدین‌گونه گوییدو که در ورای خیالات خود حتی سرمای مرگ را از نوک لولهٔ هفت‌تیری که بر شقیقهٔ خود گذارده بود، لمس کرد، او که در کابوسهای خود همواره یوغ دیگران را بر پشت

خستهٔ خود احساس می‌کرده و تنها در خوابهایش توانسته بر خواسته‌های خود جامهٔ واقعیت بپوشاند، او که در همه‌جا و همه‌حال (آیا همه ما بدین گونه نیستیم؟) به‌دنبال فرار از عقده‌ها و قید و بندهای زندگیش بود (تمام صحنه‌های آغاز فیلم از حالت خفقان گوییدو در اتاقک در بسته و مه گرفتهٔ اتومبیلش با چشمهایی که او را نظاره می‌کنند، تا فرار از آن مخمصه و سپس پرواز در آسمانها در حالی که طنابی به پایش بسته‌اند و همان طناب او را سرنگون خواهد کرد، صحنه‌های حرم او با زنهایی که همه او را می‌خواهند و هیچ‌کدام حسود نیستند و غیره) اکنون خود را آزاد و رها احساس می‌کند و بدانجا می‌رسد که می‌گوید: «زندگی جشنی بیش نیست، بیایید تا آن را با هم به سر بریم» و از تمام کسانی که در ابتدا از آنها فراری و متنفر بوده، از تمام پرسوناژهای زندگی واقعی خود و یا اشباح خیالات خود که شخصیتهای فرم نگرفته و نیمه کاره اثر نو یا آثار قبلی وی هستند صمیمانه تقاضا می‌کند تا دور از هرگونه خودخواهی و عداوت و دروغ (گوییدو دروغگوی بزرگ آغاز فیلم اکنون می‌گوید: تنها با گفتن حقیقته، تنها با گفتن حقیقته که میتونم خودمو زنده و آزاد حس کنم) دست در دست او گذارند و جشن زندگی را به سر آورند.

این اعتراف که گذشته از جنبه‌های عمیق و بسیار روشن اتوبیوگرافیکی خود در عین حال یک رادیوگرافی بسیار دقیق از نحوهٔ انجام و طی طریق یک اثر هنری بی‌فرجام است (چون در واقع فیلمی که ما می‌بینیم خودِ داستان نحوهٔ تهیه یک فیلم دیگر و سپس تصمیم کارگردان آن در به پایان نرسانیدن آن و نوید شروع اثر دیگری است که بر پایه‌های انسانی‌تر و در نتیجه مستحکم‌تری قرار گرفته باشد: شاید خود هشت و نیم) توسط فلینی در لفافهٔ پرجلال و جبروت تصاویری آنچنان غنی و فاخر پوشیده شده است که بدون شک تا به امروز سینمای واقعی نیز در طول راه خود کمتر توانسته بود بر عظمت آنها دست یابد و این همه آنچنان نمایشی از رنگها و نورها و تضادها و پرسوناژها و دنیاهای گوناگون به‌وجود آورده است که شاید (و بدون شک چنین است) هشت و نیم یک فیلم به معنای

امروز و رایج و بازاری آن نباشد اما بدون شک سینماست و سینمایی که سالها بود پرده‌های سپید به گند کشیده‌شده ـ به‌خصوص در این دیار ـ خود را به آب مقدس آن تعمید نداده بودند و عظمتی است که در پس ظاهر بغرنج و به هم پیچیدهٔ خود شعری اثیری از احساسات، ابهامات، دردهای ناگفتهٔ درون، خاکستر ایام رفته و رنگها و فرمهای زندگی یک انسان را پنهان دارد و نیست مگر نمای پرالتهاب و مغشوش درون انسانهایی که در راه بازیافت حقیقت وجود خویش پیوسته در جستجوی «من» خویشتن هستند.

ساختمان $8\frac{1}{2}$:

داستان هشت و نیم در واقع بر دو زمینه‌ای که به‌موازات هم تکوین می‌یابند بنا می‌گردد؛ یکی زمینهٔ ادبی یا به گونه‌ای دیگر آنچه که از ورای حرفها و گفت‌وگوها (مونولوگ) برمی‌آید و نمایشگر بی‌نظمی و درهم ریختگی دنیای دورن گوییدو (کارگردان سینمایی) است و دومین زمینه که بغایت سمبلیک است و آینه دردها و آلام درونی و روانی و اخلاقی گوییدو (مردی مانند مردهای دیگر و به‌خصوص در میان زنهای دیگر) می‌باشد.

این دو زمینه در طول رشد فیلم و در برابر دیدگان تماشاچی به‌موازات یکدیگر نضج می‌گیرند، تحول می‌یابند و پیش می‌روند و در این تحول هرکدام از آنها به‌نحوی تجلی‌گر یک یا چند جنبه از تظاهرات ذهنی گوییدو هستند که عبارتند از: خاطرات (تأثیرات و یا ردپای گذشته در حال) که در فیلم نقش بسیار مهمی را عهده‌دار هستند و شاید زیباترین و رساترین ـ اما ظاهراً بغرنج‌ترین ـ لحظات هشت و نیم را تشکیل می‌دهند (صحنه‌های دوران کودکی گوییدو با مادر بزرگ و بچه‌ها در حمام و قصه جن و پری دخترک و یا کلاس درس و تنبیه در مدرسه بعد از دیدن رقص ساراگینا در کنار دریا ـ اولین برخورد گوییدو و آشنائی او با «حیوان مؤنث» که در اثر همان تنبیهات و تربیت کاتولیکی و خشن در او به‌صورت عقده‌ای

به‌جای خواهد ماند و حتی بعدها در زندگی شیرین و وسوسه‌های دکتر آنتونیو دگربار در قالب زنی وسوسه‌انگیز با فرمهای آنیتا اکبرگ تجلی خواهد یافت ـ و بعد صحنه‌های پدر و مادر گوییدو در قبرستان متروک و غیره... صحنه‌هایی که به‌خصوص از نقطه نظر ساختمان یادآور پروست و جویس ـ اولیس ـ هستند) و دیگر خوابهای گوییدو (که بیشتر در اثر فشارهای روحی و ناراحتی گوییدو از عذاب تحمل دیگران سرچشمه می‌گیرد: پرواز و فرار در آسمانها در آغاز هشت و نیم و غیره) و دیگر دنیای فانتزی یا تصویر خیالپردازیهای گوییدو (تصورات و تجسمات خواب و خیالها و آرزوهای تحقق نیافته و ناکام گوییدو که عاقبت نیز صورت واقعیت به‌خود نخواهد گرفت: آشتی جالب و دوستی همسر حسود گوییدو با معشوقهٔ وی، و تعارفات جالبشان یا حرم پر از زن او که در آن همهٔ زنان در لوای صلح و دوستی و تنها به‌خاطر عشق و راحتی و لذت گوییدو زندگی و با یکدیگر همکاری می‌کنند و رام کردنشان با شلاق به‌هنگام قیام، کشتن منقد، ملاقات با کلادیا سمبل خوبیها، پاکیزگیهاو فرشتهٔ سپیدبال آرامش و الهام و غیره).

فلینی برای بازگو کردن این‌همه حرف و نمایش تحولات این دو زمینه و دگرگونیهای آنها که گاه در قالب خاطرات، گاه خوابها گاه در شبهای خیالپروریها و فانتزی تجلی می‌یابند نه خود را در دامان بازیهای فضایی و هندسی کم و بیش آبستره آلن رنه ـ سال گذشته درمارین باد ـ رها می‌سازد و نه دست به‌دامان سینمای اکسپرسیونیستی می‌شود بلکه تمام سعی او در نمایش این مجموعه آن است که همه‌چیز بغایت ـ طبیعی و واقعی ـ جلوه گر شود و می‌کوشد تا آنجا که میسر است تماشاچی اثر خود را در راه کسب و درک معانی تصاویر و یا تحولات درونی و واکنشهای پرسوناژهای خود و فهم و علل آنها یاری نماید. برای دستیابی به‌این منظور و ابتدا پرسوناژ خود ـ انسان ـ را در مرکز تمام حوادث و رویدادهای اثرش می‌گذارد و در واقع او را هستهٔ موجودیت فیلم قرار می‌دهد، آنگاه به‌شرح و توضیح یا ساختمان پیکره ونمای درونی و بیرونی این پرسوناژ و توصیف حالات او دست می‌زند. فلینی با روشن ساختن زوایای تیره و تاریک روان انسانی و دادن

تمام کلیدهای معمائی که در واقع معما نیست، دیگر از تماشاچی نمی‌خواهد تا از رازی عظیم پرده بردارد و یا درِ گاوصندوقی کهن را بگشاید (مارین باد) بلکه تنها درخواست و یا شاید توقع او از تماشاچی آن است که خویشتن را تا سرحد امکان در دست امواج احساساتی گاه شاعرانه و گاه دراماتیک (شادیها، غمها و تمام زیر و بمهای آنها) که هر لحظه از دیدن تصاویر و یا شنیدن دیالوگها دستخوش تلاطم آنها می‌گردد، رها سازد و بگذارد تا این موج احساس با تمام کیفیتها و کمیتهای خود راهنما و چراغ راه او باشند، فلینی با رد فلسفهٔ تئاتر پیراندلو (بعد از اثری مانند ـ شش پرسوناژ در جستجوی یک مؤلف اثر پیراندلو شاید هشت و نیم را بتوان یک شوخی بغایت ظریف و زیرکانه و یا اثری «پارودیک» برمبنای یک مؤلف در جستجوی پرسوناژهایش نامید) تمام گوشه‌ها و زوایای اثر خود را برای تماشاچی عریان و نمایان می‌کند و به‌شکافتن و باز کردن درهای بسته و نهان می‌پردازد تا لطافت و نور شعر پراحساس و انسانی اثرش در چشمها نغمهٔ زیبا و ظریف خود را برجای گذارد و بر دلها نشیند.

فلینی در هشت و نیم با استیلی آنچنان لطیف و رقیق که تنها می‌تواند خاطرهٔ عظمت بلورین و شعر شکنندهٔ لحظات عالی ـ جاده را یادآور گردد پا از حد زندگی شیرین و تمام آثار قبلیش فراتر می‌گذارد و این ادعا نه تنها در مورد بلوغ و پختگی بیان سینمایی‌اش بلکه حتی از نقطه نظر غنای تصاویر و اوج ریتم و دانش و آگاهی بر زبان سینمایی و تکنیک آن نیز بر جای خود باقی است.

برای مثال در اینجا می‌توان از لحظات زندگی مردم در آن شهر ییلاقی یاد کرد یا از هتل قدیمی، استراحتگاهی که با استیل ـ لیبرتی ـ خود عجیب یادآور «اکس آن پرووِنس» ـ Aix-EN-PROVENCE است و شاید ندانید که تمام این صحنه‌ها که آنچنان واقعی و پابرجا به‌نظر می‌آیند بجز دکورهایی ساختهٔ دست معجزه گری چون پیرو گراردی (کتاب آفرینش ـ رفیقه بوبه و غایره) نیستند که آنها را از روی طرحهای اولیه و یا توصیفهای پرحالت و رنگ فلینی به‌مرحلهٔ ساختمان درآورده است. فلینی در این مورد می‌گوید: «آنها را از این رو بصورت مصنوعی به وجود

آوردم که نمی‌خواستم یک‌بار دیگر در تلهٔ رئالیسم آسان و پیش‌پا افتاده‌ای اسیر گردم. درست است من احتیاج باطنی و تمنای عمیقی به رئالیسم مکانی و رئالیسم محیط و فضای آثار خود دارم ولی در اینجا محیط فضای اثر را آنچنان رنگی از حقیقت و واقعیت بخشیدم که در خوابهای دور و دراز من دارند» (رئالیسم پسیکولوژیک)... زیبایی و تأثیر آن کافه‌های کوچک را با صندلیهای سپید و چادرهای سپید و زنهای سپیدپوش با ارکستری که در فضای غمزدهٔ گنگ شبهای تابستان موزیکهای آخر قرن نوزدهم را برای قافله‌ای از ارواح سپیدپوش و بیمار می‌نوازد، نمی‌توان به‌آسانی فراموش کرد و یا ریتم خفقان‌آور و وسوسه‌انگیز معالجات و درمانها در لابه‌لای پیکرهای مواجی از بخارها و دودها و مردهای متحرک و پیچیده در ملافه‌های سپید، همه درهم، همه ساکت و همه بفرمان: یادآور «لابیرنت»ها و فضاهای اشباع شده از بخار دنیایی کافکایی. فلینی می‌گوید: «در واقع نیز قصدم این بود که صحرای محشری به‌وجود بیاورم با بشریتی کفن‌پوش که همچون مجسمه‌هایی گچی در حرکت باشند و فضایی که در آن بتوان زمان را از حرکت بازداشت و در عمق خاطرات به‌دنبال لحظات گمشده و رفته، به‌دنبال صورتهای آشنای روزگاران پیشین به‌جستجو پرداخت» و باز بگوییم از ملاقات گوییدو که در جستجوی الهام از دست‌رفته‌اش و دربند یک تربیت خفقان‌آور و کشندهٔ مذهبی، قصد ملاقات با کاردینال را دارد تا راه راست را پیش راهش بگذارد و نصیحتش بکند» و بعد کاردینال عظیم‌الشأن و پرنس کلیسا که به‌هنگام ملاقات با گوییدو در جواب استغاثه و تمنای او که می‌گوید «قربان، من خیلی غمگینم» از پرندگان هوا و افسانهٔ آنها سخن می‌گوید و گوییدو را بدتر از اول در گل به‌جای می‌گذارد.

و خاطرات؟ گرمای محیط خانوادگی گوییدو و زمان کودکی و در میان دیوارهایی سفید از گچ (که بعد در همان مکان گوییدو صحنه حرم و زنان متعدد خود را به‌خواب می‌بیند) و باز دیوارهای سپید مدرسه گوییدو، جائی که سپیدی دیوارها را خطوط شکسته و زاویه‌دار تیمکتهای سیاه از یک سو و اطاقکهای

باروک اعترافگاهها و پیکرهٔ سیاهپوش کشیشها از سوی دیگر در هم می‌شکند، جایی که همه‌کم و بیش در آتش عقده‌های جنسی و ترس از گناههای جسم در زیر خاکستر کاتولیسیسم می‌سوزند، جایی که گوییدو در عنفوان شایدهای کودکانه‌اش باید داغ تربیت مذهبی کهنه‌ای را بر پیکرش قبول کند، جایی که مردان سیاهپوش کلیسا به‌زور تنبیه تفاوت بین ـ زن ـ (موجود فریبگر شیطان‌صفت و جهنمی) را ـ مریم مادر مقدس ـ (مادر مسیح خدا و زاینده با کرهٔ پاکی و نور) به گوییدو خواهند آموخت و از آن به‌بعد ـ زن ـ همه‌جا و همه‌وقت سمبل وسوسه‌های شیطانی و ننگ و خرابی و حتی مرگ خواهد بود (جاده و زندگی شیرین و وسوسه‌های دکتر آنتونیو) و مادر تمام عقده‌ها و دردهای چرکین زندگی (مادر و سارگینا و معشوقه و همسر و به‌خصوص حرم: آرزوی پنهان و نایافتنی و دردناک گوییدو).

□

... و اما یکی از عمیق‌ترین تأثیرات هشت و نیم که شاید به‌سختی فراموش گردد و موفقیت بسیار این اثر را باید تا حد بسیاری مرهون آن دانست عکاسی و فیلمبرداری آن است. این فیلمبرداری که اثر هنرمند بزرگ و فقید ایتالیایی ـ جانی دی ونانزو ـ است بدون شک یکی از اوجهای کم رقیب این هنر در سالهای اخیر سینما بوده است و دی ونانزو شاید با خلق این صحنه و نورها بزرگترین یادگار هنر ارزنده و خاموش خود را به منصهٔ ظهور گذاشته باشد؟ این عکاسی هر سکانس و پلان هشت و نیم را استقلالی جداگانه و مستحکم بخشیده است که هرکدام تناسب و هارمونی دراماتیکی و کمیت و کیفیت خود را از نقطه‌نظر کمپوزیسیون، نور، افه‌های تصویری، بازی و ایده دارا می‌باشند.

تصاویر و عکسهای درخشان یا به گفته‌ای دیگر متبلور و سپید رنگ ـ با تأکید بسیار بر این سپیدی ـ در سکانسهای فانتزی و به‌هنگام تصویر خیالپروریهای گوییدو به‌خصوص در آغاز فیلم و سپس نورها و برشهای نور بسیار شاعرانه و رمانتیک که در سکانسهای خاطرات تیره و دردناک به‌چشم می‌خورند و بعد عکاسی پرابهام و رؤیایی و سمبلیک همراه با کنتراستهایی که از لطافت گامهای

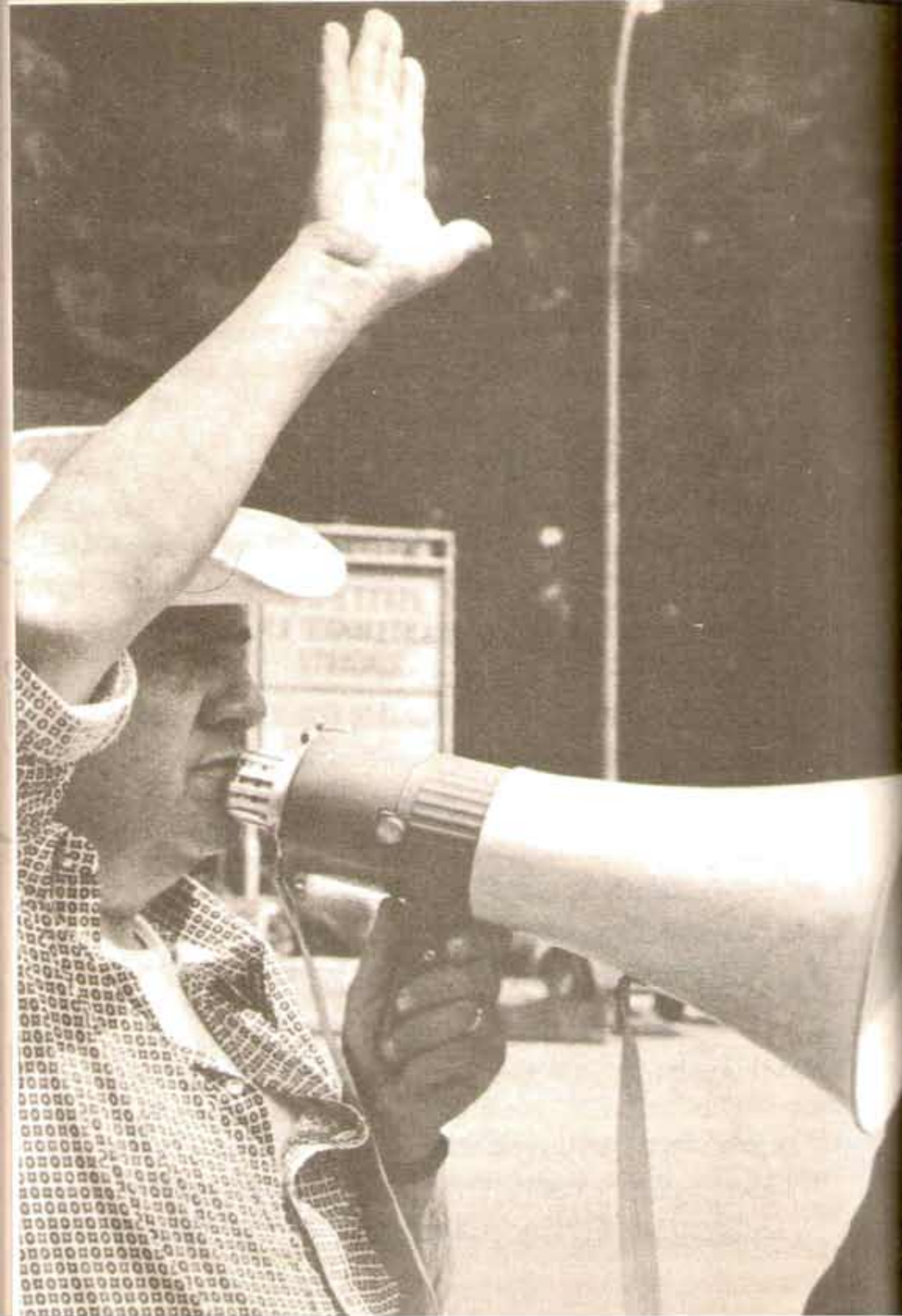
مختلف رنگهای خاکستری به‌وجود آمده‌اند، در صحنه‌های خواب و رؤیا.

... و در پایان باید از موزیکهای فیلم یاد کرد که گاه اینجا و آنجا با موتیوهای مشهور و شناخته‌شده، رنگی از زندگی و شادی می‌گیرد و ناگهان خود بطور مستقل فضایی آتمسفری می‌آفریند مانند «رقص ساعات» برای صحنه‌هایی که در آن منقد و ناصح انتلکتوئل معرفی و عرضه می‌شود و «ژیگولت» برای سکانسهایی که معشوقهٔ گوییدو را در خویش دارند و «الکیویا» در صحنه‌های حمام بخار و در قیام زنان بر علیه ستمگریهای گوییدو و غیره)

... و از بازیها به‌خصوص از عظمت هنر ماسترویانی و همین‌طور دیگران هرچه بگوییم جز آنکه سخن به‌طول انجامد و حق مطلب ادا نگردد نتیجه‌ای نخواهد بود. □

سینمانو، شماره ۵

اسفند ۱۳۴۵



مکالمه‌ای با درون

هشت و نیم

❑ جمشید ارجمند

درک هشت و نیم بسی آسان خواهد بود و نیاز به تفسیرهای گوناگون سینمایی نخواهیم داشت. هشت و نیم یک فیلم شخصی است. قواعد سینمایی را رعایت نکرده. فصول رؤیا و واقعیت آن از یکدیگر مجزا نیست، سرگذشت کارگردانی است که نمی‌تواند فیلم خود را بسازد. از مردم دوروبرش به تنگ آمده... همه اینها درست، اما تصور نمی‌رود هر کسی هر چند روشنفکر، بتواند لحظات هشت و نیم را تقدیر کند. تا به آن درجه از سلوک درون نرسیم که اعتبار و ارزش آن را دریابیم و به آن جهان دسترسی پیدا کنیم؛ هشت و نیم را چزی جز هذیانی لطیف و شاعرانه نخواهیم یافت.

بین دو دنیای بیرون و درون تضاد و تقابلی وجود دارد که در انسان متفکر، واکنشی به جانب درون ایجاد می‌کند، بدون آنکه این درونگرایی ناشی از عقده‌های روحی باشد. احساس عدم توانایی ایجاد پیوند با دنیای بیرون و عدم

امکان هر گونه وابستگی به آن نخستین بار یأسی غم‌انگیز در انسان پدید می‌آید ولی به مرور، دریچه‌های گریزگاه درون باز می‌شوند و او را به خود می‌خوانند. انسان دست و پا می‌زند، تقلا می‌کند، می‌کوشد بلکه راه آشتی پیدا کند اما با هر تلاش به درون خود نزدیکتر می‌شود و چون خواه ناخواه زندگی خارجی او در دنیای مرسوم دیگران و همراه با سوء تفاهمات و اصطکاکات طبیعیِ آن است، نخست به تخیل آفرینش محیط مطلوب خویش در ذهن می‌پردازد و اندک‌اندک در میان برزخ نیز باز خود را تنها و نامفهوم می‌یابد و در پایان تماماً به پیلهٔ خود پناه می‌برد و از بیرون می‌گسلد.

بر این تم، فلینی قهرمان خود را که کارگردانی است به نام «گوییدو» می‌نمایاند. گوییدو خسته و واخورده است. روشنفکری است در بحبوحهٔ گریز از دنیا ناهماهنگ بیرون و پناه به توهمات درون، و در این تنگنا ناگزیر مبتلا به عنن فکری در زبان سینما، تماشاچی ناظر گسیختگیهای ذهنی اوست، فرار از ازدحام اتومبیلها و عروج به آسمان، (که تهیه کننده او را با طنابی به پایین می‌کشد و باز به دنیا بر می‌گرداند) دیدار با پدر و مادر در گورستان، باز گرداندن پدر به قبر، ظهور کلادیا ـ دختر سفیدپوش و زیبایی که مظهر آرامش خاطر اوست ـ تجدید یادبودِ دوران کودکی، خانه پدری، بچه‌های دیگر، دایه مهربان، حمام بازیگوشانه، گریز از مدرسه مذهبی، مجازات شدن در مدرسه و بازگشتن دوباره به جانب تصور گناه که در وجود سارا گینا نشان داده می‌شود، دار زدن نویسنده در سالن سینما، گردآوردن همه زنهای زندگی در خانهٔ دوران کودکی، حکومت بر آنها، شلاق زدن آنها، گریز از دست خبرنگاران، خودکشی، و غیره و غیره.

تماشاچی در همه جا علی‌رغم نبودن مرزی سینمایی بین واقعیت و توهم، بین دو زندگی گوییدو تفکیک قائل می‌شود. اما برای گوییدو یا بهتر فلینی، این دو زندگی از هم جدا نیست. او از لحظات شیرین آن، همچون واقعیت لذت می‌برد و در سخت‌ترین دقایق هستی، با یک خودکشیِ فرضی، لااقل برای لحظه‌ای آزاد می‌شود، وگاه با دختر معصوم و زیبایی توهم خویش خلوت می‌کند، از دستهای

نوازشگر او محبت می‌گیرد و در میدانی خالی، با او شام می‌خورد.

گوییدو، در وجود خود با اختیار و در دنیای خارج به جبر زندگی می‌کند و سرگردانی بین جبر و اختیار و اتخاذ روشی در برابر این دو، مسأله یا درد اصلی اوست، ناچار از تحمل دیگران است اما اعتراض خود را علیه آنها نشان می‌دهد، در برابر تهیه کنندهٔ فیلم، همچون بنده‌ای خاضع سجده می‌کند، نویسندهٔ پرمدعا را به دار می‌کشد، ابروان معشوقهٔ سبکسر خود را به شکل شیطان در می‌آورد، اما به تصویری که عشق می‌ورزد، یکی کودکی خویش است؛ زیرا که کودکی، سن عدم تمیز است و ذهنیت و عینیت در آن یکی است، رؤیا و واقعیت با هم آمیخته‌اند و تازه غلبه با رؤیا و درون است. و دیگری دختری مهربان و رویایی، فرشته سبکبال سپیدپوشی که به رفتار فرشتگان راه می‌رود و به هر حال فقط در توهم پدید می‌آید؛ موجودیتی برتر از یک انسان دارد. بالاتر از آن است که به جمع سایر زنان بپیوندد و به آنان آلوده شود. گوییدو، کلادیا را فقط برای لحظات تنهایی خود می‌خواهد. به او اجازه نمی‌دهد که به سالن سینما وارد شود یا با سایر زنان زندگیش در خانه دوران کودکی خدمت او را به عهده بگیرد، طغیان کند و شلاق بخورد. این تصویر، دست‌نیافتنی‌ترین رؤیای گوییدوست، تصویر محبوب دیگرش که کودکی او باشد زمانی با او زیسته، اما کلادیا برتر از همه چیز و همه کسی است و هرگز جز در رؤیا کنار او نبوده.

به جای گوییدوی کارگردان، هر هنرمند و هر متفکر دیگر را می‌توانیم قرار دهیم؛ از این نظر نباید معانی خاص و استثنایی برای پاره‌ای صحنه‌های فیلم قائل شد، دنیا خارجی کارگدان، دنیا سینما، تهیه کنندهٔ سناریست، هنرپیشه‌ها و غیره است، تماس و اصطکاک و مسائل زندگی او نیز با همینهاست. اگر گوییدو نویسنده یا کارخانه‌داری می‌بود، فضای اطرافش نیز رنگ خودِ او را می‌گرفت.

به گمان ما هشت و نیم زیباترین و رساترین بیان تصویریِ مضمونی است که فلینی در دل داشته و گفته.

از استادانه‌ترین امکانات استتیک سینما از بهترین فیلمبردار (جانی‌دی‌ونانسو

فقید) از بهترین زمینه‌های هماهنگ با مضمون (مثل باغ، چشمه آب معدنی با پیرمردها و پیرزن‌های علیل در صفوف طولانی ملال‌آور حمام بخار، صومعه، دریا، پایگاه فضایی و...) استفاده کرده و عقدهٔ خویش را گشوده است.

این عقده بخصوص در پایان فیلم باز می‌شود. گوییدو الهام خود را برای شروع فیلم می‌گیرد. همه را، همه تصاویر حیاتش را جمع می‌کند و در دایره‌ای بزرگ به رقص وامی‌دارد. پروژکتورها روشن می‌شوند، «کودک» درون او همان مرز آمیخته رؤیا و واقعیت، عینیت و ذهنیت، به آهنگ خود جمع را به رقصی ابدی، به دور تسلسل وامی‌دارد و خود نیز به این دایره ملحق می‌شود. اما «کودک» تنها فرد خارج از دایره است؛ همه در ظلمت محو می‌شوند اما او، تا پایان روشن و آشکار می‌نماید.

نکته بسیار جالب و امیدبخشی که مشاهده کردیم و کمتر انتظارش را داشتیم، سکوت کامل تماشاگران و تحمل منطقی فیلم بود. با سابقه‌ای که از نمایش فیلمهای سنگینی مثل «کسوف» را داشتیم، این انتظار می‌رفت که هشت و نیم که حتی دوبله هم نیست، نمایشش هم طولانی است و تسلسل داستانی هم ندارد، خشم عده‌ای را برانگیزد، اما دیدیم که این طور نشد. چنین پیداست که نسل فهمیده روشنفکری تکوین یافته که از فن تماشای فیلم سنگین بخوبی آگاه است. پس از پایان فیلم در قلب از همهٔ تماشاگران که غالباً از نسل جوان و محصل بودند تشکر کردیم. □

از نئورئالیسم تا سینمای مدرن

❑ *امیر پوریا*

یک:دههٔ شصت، سینمای مدرن

هنرمند کیست؟ حاشیه‌نشینی که خود را جایی میان یک واقعیت فیزیکی و متافیزیکی می‌یابد؟ ... برزخی هست که من آن را «حاشیه» می‌نامم. این، سرزمینی است که میان جهان محسوس و نامحسوس واقع شده. این سرزمین، به هنرمند تعلق دارد.

فلینی

تزلزل تدریجی تمام بنیان‌های سینمای کلاسیک و روایتگر، نتیجه‌ای بود که بی‌شک در اثر تجربه‌های منحصر فلینی آبشار شاخص سینمای مدرن دههٔ شصت اروپا بدست آمد. تعداد این تجربه‌ها ـ به جهت محدودهٔ زمانی کوتاه و تازه آغاز

شدهٔ آنها ـ به‌هیچ روی قابل قیاس با تعداد نمونه‌های موفق سینمای کلاسیک نبود؛ ولی علی‌رغم این تفاوت کمی، تأثیر آنها کیفیتی بس عمیق‌تر از روایت‌های مرسوم فیلمهای کلاسیک یافت. چرا؟ نمی‌توان انکار کرد که تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی اروپا و جهان در آن دهه، و نیز دیدگاه‌های فکری نو و بکر بدینسان جامعهٔ مدرن، در به جا ماندن این تأثیر نقش به‌سزایی را ایفا می‌کرد. ولی قطعاً دنیای درونی خود آن آثار اهمیتی بیش از این عوامل متکی به دنیای بیرون داشت. مهم‌ترین ویژگی دنیای یکایک آثار مورد اشاره، گستردگی و پیچیدگی غریب و در عین حال نظم یافتهٔ آن‌ها بود که مجموعه را با وجود کمی تعداد اعضائش، غنی و متعالی می‌ساخت. گویی آثار مدرن سینمای دههٔ شصت، در کنار یکدیگر، همهٔ عرصه‌ها و وجوه بصری، شنیداری، مضمونی و ساختاری سینمای پیش از خود را به شیوه‌ای نو و غیرمتعارف تجربه کرده بودند؛ به گونه‌ای که هر یک از آنها یک وجه غالب محوری داشت که در همهٔ بررسی‌های تحلیلی و تاریخی سینمای مدرن، بعنوان نشان اختصاصی و شاخص آن به کار می‌رفت: هیروشیما عشق من (آلن رنه، ۱۹۶۰) و سال گذشته در مارین باد (رنه، ۱۹۶۱) با ایجاد تردید در وحدت «زمان» درام کلاسیک و برهم زدن تصوری که از آن موجود بود، مطرح شدند. عنوان از نفس افتاده (ژان لوک گدار، ۱۹۶۰) با پدیدهٔ «جهش» ناگهانی از مسیر پیشروی روایت و رها کردن خط سیر پیوستهٔ آن مترادف شد.

تریلوژی شمرگونهٔ ماجرا (میکلانجلو آنتونیونی، ۱۹۶۰)، شب (آنتونیونی، ۱۹۶۱) و کسوف (آنتونیونی، ۱۹۶۲) به خاطر ارائهٔ تصویر تمام و کمال تنهایی، یأس و احساس بطالت انسان معاصر و دلزده از «عدم امکان برقراری رابطه» به شهرت رسید و صحرای سرخ (آنتونیونی، ۱۹۶۴) هم این مضمون را به اوج رساند و هم آن را با ژرف‌ترین دلالت‌های فلسفی و روان‌شناختی درآمیخت. آگراندیسمان (آنتونیونی، ۱۹۶۶) در عرصه‌ای کاملاً متفاوت با تریلوژی، به نمایش نفوذ عمیق «توهم» در همهٔ جزئیات زندگی بشری می‌پرداخت: هر کنش، رخداد، مکان و شخصیت دنیای واقعی، همچون وهمی محو و ناپدید می‌شود. در

جولیتای ارواح (فدریکو فلینی، ۱۹۶۵) مهم‌ترین جنبه، کشمکش بین «ذهنیت» جولیتا (جولیتا ماسینا)، قهرمان زن آن، با واقعیت پیرامونش بود. تا حدی که در پایان فیلم، نقطهٔ انتهایی روایت به دو صورت کاملاً متمایز، توصیف شدنی است: یا باید تمام فیلم را توهمات جولیتا پنداشت و صحنهٔ پایانی ترکِ او توسط شوهرش ـ را بازگشت به واقعیت؛ یا درست در نقطهٔ مقابل، به سفر رفتنِ شوهر در انتهای فیلم را زاییدهٔ خیال او دانست و دیگر رخدادها را واقعی خواند و ... سرانجام در افراطی‌ترین و شاید کامل‌ترین نمونهٔ سینمای مدرن، پرسونا (اینگمار برگمان، ۱۹۶۶)، ابهامی که تنها بخشی از اهمیت سال گذشته در مارین باد یا آگراندیسمان به رفع نکردن آن وابسته بود، به اساس و بنیاد اثر در تمامی جزئیات آن بدل شد و اکنون دیگر همه پذیرفته‌اند که فیلم، اصلاً دربارهٔ «ابهام» است ... در این میان، فیلمی هست که جای خالیش در عناوین ذکر شده احساس می‌شود؛ و به گونه‌ای عجیب و استثنائی و برخلاف فیلمهای فوق، «دلیل» یگانه‌ای برای تبیین اهمیت و تعیین جایگاهش در این مجموعه نمی‌توان یافت: هشت و نیم (فدریکو فلینی، ۱۹۶۳). پیچیدگی انکار نشدنی فیلم، به یقین به‌طور مستقیم در این امر دخالت کرده و مانع از آن شده که با کالبد شکافی جزئیات‌اش، تأثیر ویژهٔ آن بر سینمای پس از خود به یک ویژگی خاص محدود شود و سپس این ویژگی دست نیافتنی به عنوان دلیل اصلی اهمیت فیلم ـ مثلاً همچون «زمان» برای فیلمهای رنه، «جهش» برای فیلمهای گدار یا «ابهام» برای فیلمهای آنتونیونی و برگمان ـ همواره، توسط همه و در یک گیومهٔ خالی از تأکید و صراحت بکار رود. تلاش نگارنده در این مطلب، تنها گذشتن از پایین‌ترین مراحل پلکان منتهی به این کالبد شکافیِ جزئیات است؛ پلکانی که تا بی‌نهایت آسمان ادامه دارد.

دو: پایان نئورئالیسم

واکنش‌هایی که زندگی شیرین ایجاد کرد، بعدالتحریری کنایی بر

نئورئالیسم به شمار می‌رفت: همان‌جا که ده سال قبل، شرایط فیلمسازان را وامی‌داشت که حتی بازیگران خود را هم در خیابان‌ها جستجو کنند، حالا تمام طبقهٔ اشراف رم در برابر بخش‌هایی از فیلم فلینی که به دنیای آنها حمله‌ور می‌شد، صف کشیده بودند.

پنه‌لوپه هوستون

در بررسی کارنامهٔ سینمایی فلینی، تفاوت عمده‌ای بین نقطه‌نظرهای اکثر منتقدان در ایران و جهان به چشم می‌خورد: در بیشتر تحلیل و بررسی‌های آثار او که پس از پایان دههٔ شصت نوشته شده، و نیز در تمام رأی‌گیری‌های مجلهٔ مشهور «سایت اندساوند» از همان تاریخ به بعد، هشت و نیم فیلم کلیدی فلینی و شاهکار اصلی او تلقی می‌شود؛ و در مرحلهٔ بعد، جاده (فلینی، ۱۹۵۴) در ایران نه تنها همه همچنان تحت تأثیرِ محتوا و درونمایهٔ عمیقاً انسانی جاده هستند، بلکه بعضاً به سرعت و با صراحت ـ و بی‌هیچ کوشش مکتوبی برای استدلال ـ هشت و نیم و دیگر فیلمهای پس از دههٔ‌شصت فلینی را نفی می‌کنند. عجیب نیست. سال‌هاست که در برداشت اینجایی از مدیوم سینما، مضامین اخلاقی و اجتماعی مقبول‌تر و قابل درک‌تر از فرم پیچیده یا گرایش به طرح ذهنیات و دغدغه‌های درونی بشر بحساب می‌آید. یکی از عوامل رد آثار مدرن فلینی از سوی این گروه از منتقدان، شیفتگی‌شان نسبت به فیلمهای اجتماعی دورهٔ نئورئالیسم است. به همین جهت، لازم است که طی مقدمه‌ای به چگونگی پایان یافتن گرایش‌های نئورئالیستی نزد فیلمسازان ایتالیایی بپردازیم؛ و بعد ببینیم که نقش فلینی در این امر چه بوده است.

تغییر شرایط اجتماعی در فاصلهٔ سالهای اوج نئورئالیسم (نیمهٔ‌دوم دههٔ‌چهل) تا اواخر دههٔ‌پنجاه و اوایل دههٔ‌شصت، تنها عاملی نبود که به زوال تدریجی این مکتب در دوران سینمایی جدید ایتالیا منجر شد. کما اینکه در دورهٔ اخیر نیز فیلمهای مهمی ساخته شدند که طرح داستانی آنها بر زمینه‌ای از روابط و مناسبات

سطوح پایین و فقیر جامعه استوار بود. محض نمونه، فریاد (میکلانجلو آنتونیونی، ۱۹۵۷) و روکو و برادرانش (لوکینو ویسکونتی، ۱۹۶۰) هر دو در چنین قالبی جای می‌گرفتند: ولی به رغم آنکه عامل محرک بسیاری از کنشها و حوادث آنها موقعیت اجتماعی شخصیت‌هایشان بود، هیچ کدام را نمی‌توان به نئورئالیسم محدود و منسوب کرد. برای اثبات این دوری گزیدنِ آگاهانهٔ آنتونیونی و ویسکونتی، دلایل روشنی در فیلمها یافتنی است: در فریاد، بی‌هدفی و سرگردانی آلدو (استیوکاچران) در طول سفر بی‌نتیجه‌اش، بیش از اینکه از ویژگی «نئورئالیستی» شخصیت او ـ بیکاری ـ برآمده باشد، به دغدغه‌ای گنگ و مبهم در درونش مربوط است. این بی‌هدفی، بازتاب بی‌هدفی و سرگردانی درونی اوست که منجر به قطع ارتباطش با یکایک زنهای مسیر سفر و زندگیش می‌شود. صرف‌نظر از این مضمون کلی، در فصل پایانی فیلم، طفره رفتن آنتونیونی از پرداختن به زمینهٔ اجتماعی وقایع، قالب آشکارتری به خود می‌گیرد. آلدو برای خودکشی در مقابل چشمان ایرما (آلیدا والی) برج بلند کارخانه‌ای را برمی‌گزیند که کارگران آن به تازگی اعتصابی دسته‌جمعی را آغاز و محوطهٔ کارخانه را ترک کرده‌اند. دوربین آنتونیونی به گونه‌ای طعنه‌آمیز بارها با انتخاب کادر و زوایای خاص، کارگران را از تصویر حذف و خارج می‌سازد و آلدو را در قاب می‌گیرد: کنایهٔ آشکاری به این دغدغهٔ فیلمساز که مسئلهٔ درونی یک فرد برای او بارها مهمتر از عصیان بیرونی یک جمع است[1]. در روکو و برادرانش نیز خانوادهٔ روکو (آلن دلون) و برادرش سیمونه (رناتو سالواتوری) فقیر و محرومند. اما این امر تقریباً هیچ ارتباط مشخصی به اختلاف آنها بر سر نادیا (آنی ژیراردو) که به پیش رفتن دو خط اصلی تحول شخصیت در فیلم می‌انجامد، ندارد: سقوط و اضمحلال شخصیت سیمونه، و وقوف روکو به اینکه پاک نهادیش در چنبرهٔ روابط بیمارگونهٔ محیط پیرامون رنگ

---

۱. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ همین ویژگی فیلم فریاد، رجوع کنید به مطلب «تحمل اندوهبار زیستن.» ـ دربارهٔ پایانهای فیلمهای آنتونیونی ـ نوشته سعید عقیقی: ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۱۳۵.

خواهد باخت، بیش از آنکه متأثر از عوامل اجتماعی باشد، در واقع نتیجهٔ کشمکش درونی طولانی هر یک از آنها با خودش و با دیگران در طول داستان است.

زوال نئورئالیسم ـ چنانکه می‌بینیم ـ پیامد از بین رفتن مشکلات اجتماعی ـ از قبیل فقر و بیکاری و فساد و ... نبود؛ بلکه در اثر کاهش اهمیت این مشکلات از دیدگاه فیلمسازان نوگرای سینمای ایتالیا پدید آمد: مشکلات همچنان هستند، ولی در قیاس با مشکلات ذهنی و درونی انسانها با خودشان، اهمیت و تأثیر چندانی ندارند (و بی‌توجهی به این امر، اشتباه اساسی نئورئالیستها در سالهای پیش از این دوره بود که طبعاً اهمیت مکتب آنها را به حد پدیده‌ای صرفاً «تاریخ سینمایی» تقلیل داد).

در جریان همین افول تدریجی، فدریکو فلینی که کار سینمایی خود را با همکاری در فیلمهای نئورئالیستی روبرتو روسلینی آغاز کرده بود نیز زاویهٔ نگاه خود را به کلی تغییر داد. اگر چه فیلمهای پیش از دههٔ شصت او نیز ـ چنانکه در بخش بعدی مطلب توضیح خواهم داد ـ در محدودهٔ «نئورئالیسم» نمی‌گنجید، ولی حتی زمینهٔ اجتماعی وقایع که در جاده و شبهای کابیریا (فلینی، ۱۹۵۶) حضوری محسوس و بارز داشت، در زندگی شیرین (فلینی، ۱۹۶۰) وهشت و نیم یکسر حذف شد. شوخی مشهوری در زندگی شیرین هست که خبرنگاری، طی یک گفت‌وگوی مطبوعاتی از بازیگر آمریکایی (آنیتا اِکبرگ) می‌پرسد: «آیا نئورئالیسم هنوز زنده است، یا دیگر تمام شده؟» و مترجم همراه بازیگر که عادت و تعصب منتقدان جامعه‌گرای ایتالیایی را می‌شناسد، به‌سرعت در گوش بازیگر زمزمه می‌کند: «بگو زنده است! بگو زنده است!» با این کنایه، فلینی موضوع خود را در قبال نئورئالیسم به طرز هوشمندانه‌ای ابراز می‌کند: درواقع در تمام فیلمهای قبلی او نیز توجه به درونیات انسان، نقشی عمده‌تر از درونمایه‌های اجتماعی داشت. تنهایی جلسومینا (جولیتا ماسینا در جاده و بی‌پناهی کابیریا (جولیتا ماسینا) در شبهای کابیریا، و وسوسهٔ هر دوی آنها برای «درک و کشف» چیزها، جلوه‌ای بس

پررنگ‌تر از وضع اجتماعی نابسامان و تنگدستی و آوارگیشان دارد. فصل گفت‌وگوی شبانهٔ جلسومینا با ماتو (ریچارد بیسهارت) در زمانی که زامپانو (آنتونی کویین) زندانی است، برخلاف تصورِ آنهایی که تنها رویهٔ ظاهری و «رئال» رویدادهای جاده را می‌بینند، صرفاً در خدمت توجیه وفاداری جلسومینا به زامپانو و محکم‌تر کردن منطق بازگشت او به جلوی زندان در صبح روز بعد نیست. بلکه در بردارندهٔ وجه بسیار مهمی از جستجوی درونگرایانهٔ شخصیت جلسومیناست که با شنیدن اینکه «در این دنیا حتی یک سنگ هم بی‌مصرف نیست»، به فکر فرومی‌رود و اهمیت وجودی خود را ـ هر چند موقتاً ـ درمی‌یابد. فصل هیپنوتیزم کابیریا در سالن نمایش نیز تنها به قصد جلب و برانگیختن ترحم تماشاگر نسبت به این «زن مظلوم و محروم جامعهٔ آشفتهٔ ایتالیا» ـ آن‌گونه که منتقدان اجتماعی‌نگر او را می‌خوانند ـ در شبهای کابیریاگنجانده نشده؛ بلکه آنچه که او ناخواسته در طول مدت هیپنوتیزم بر زبان می‌آورد، دربردارندهٔ وجه مهمی از سرگشتگی و احساس بیهودگی شخصیت کابیریاست که این‌گونه و در آن سوی مرز خودآگاهی به مخاطب عرضه می‌شود. اگر در سطح ظواهر اجتماعی این دو فیلم توقف کنیم، فصل طولانیِ مکث جلسومینا بر بندبازی ماتو در میدان شهر، در روند این نوع برخورد با دنیای فیلم، چه جایگاهی خواهد یافت؟ یا فصل مشابه بهت و حیرت کابیریا در آن مراسم آیینی ـ مذهبی که با دیگر زنان در آن حضور می‌یابد؟ در شرایطی که با تأمل در دنیای درونگرای جاده و شبهای کابیریا، هر دوی این فصول به‌عنوان بخشی از تجربه‌های منجر به آگاهی دو زن از موقعیت تلخشان به عنوان «انسان در عرصهٔ حیات» ـ و نه صرفاً «انسان در پهنهٔ جامعه»، که محبوب و مطلوبِ نئورئالیستها بود ـ اهمیت ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهند. آیا اساساً برخورد مبتنی بر نگاه «نئورئالیستی» با سینمای فلینی ـ حتی در دورهٔ نخست فیلمسازیش ـ می‌تواند درست باشد؟ و ستایش فیلمهای اولیهٔ او تنها به خاطر اینکه «از درد مردم می‌گویند»، «ساده و صمیمی و تأثیرگذار» هستند یا «قلب آدمی را می‌لرزانند»؟!

سه: فلینی و دوری از سینمای سیاسی ـ اجتماعی

در نظر گرفتن نئورئالیسم در حد یک پدیدهٔ اجتماعی ـ آن‌طور که بعضی از منتقدین چنین کاری می‌کنند ـ محدود کردن آن است ... چون انسان تنها یک موجود اجتماعی نیست.

فلینی

شیخ سفید (فلینی، ۱۹۵۲) که در واقع نخستین فیلم مستقل فلینی است، طرح داستانی ساده‌ای دارد: زنی شهرستانی که به تازگی با مرد عامی نیمه‌مرفهی ازدواج کرده و به رم آمده، به‌دنبال شخصیت محبوبش در تفورمانی در یک مجله ـ شیخ سفید ـ نزد ایفاگر نقش او می‌رود و پس از سرخوردگی و دوری گزیدن از بازیگر (آلبرتو سوردی) نزد شوهرش بازمی‌گردد. این طرح، احتمالاً توسط دیگر فیلمسازان سینمای نئورئالیستی آن سالها، به فیلمی سرشار از بررسیهای سطحی و بیانیه‌وار اجتماعی دربارهٔ تفاوت نوع نگاه و زندگی شهرستانیها و پایتخت‌نشینها، جامعهٔ سنتی و جامعهٔ مدرن طبقهٔ متوسط و طبقهٔ بورژوا و ... بدل می‌شد. اما شیخ سفیدِ فلینی، تنها به پیگیری تجربهٔ تنهایی زن و شوهر در مدت دوریشان از یکدیگر می‌پردازد. در انتهای فیلم که زن در لحظهٔ آخر به شوهر و بستگان او پیوسته و همه در حال حرکت به‌سوی کلیسا هستند، با چشم گریان و به آرامی نزد شوهر خود اعتراف می‌کند که کاملاً به او وفادار بوده و کوچک‌ترین خیانتی به پیوندشان نکرده است. شوهر که اکنون و بی‌آنکه خودش پیشقدم شده باشد، در موضع انفعالی قرار گرفته، مجبور به اقرار مشابهی می‌شود. اما کنایهٔ تلخ فلینی در اینجاست که احتمالاً هر دو با وجود ظاهر حق به جانبشان، دروغ می‌گویند! (البته با توجه با اطلاعات روایی، دروغگوییِ قهرمان مرد برای تماشاگر آشکارتر است تا قهرمان زن). به این ترتیب، شیخ سفید به رغم آنچه از طرح داستانیش برمی‌آید، به هیچ روی دربارهٔ آشنایی یک زوج ساده‌دل شهرستانی با مناسبات حاکم بر

جامعهٔ مدرن پایتخت نیست. بلکه به گونه‌ای کاملاً درونگرایانه، دربارهٔ پدیدهٔ «روابط انسانی»، عدم برقراری تفاهم واقعی و همزیستیِ مسالمت‌آمیزِ ناشی از تفاهمِ دروغین است. در یک ضلع داستان، شیخ سفید و همسرش به دلیل خیانتهای پیاپی مرد، به تفاهم نمی‌رسند و دائماً در حال مشاجرهٔ لفظی هستند. در ضلع دیگر داستان، زوج شهرستانی قهرمان فیلم، به تفاهمی ظاهری می‌رسند و در آرامشی نسبی به زندگی مشترک خود ادامه می‌دهند. اما این تفاهم با توجه به دانسته‌های تماشاگر که بیش از اطلاعات شخصیتها دربارهٔ یکدیگر است، به جای آنکه نویدبخش و خوشبینانه باشد، تلخ و کنایه‌آمیز است. تفاهمی که ناشی از اطمینان و اعتماد نادرست و دروغین آن دو به یکدیگر باشد، خود نیز دروغین است. در دل چنین روابطی، همه برای هم نقش بازی می‌کنند و آن‌قدر در تکرار این بازی پیش می‌روند که از خود تهی می‌شوند و قالب نقش را به خود می‌گیرند. منتقدی، به نام پیتر بوندانلا، فیلم را این‌گونه توصیف می‌کند: «شیخ سفید نه یک کمدی سطحی است و نه تفسیری هجوآمیز از زندگی ولایات ایتالیا. این فیلم، یک بیانیهٔ جدی فلسفی است دربارهٔ ماهیت انسانها و نقشهایی که ناگزیر، به ایفایشان در زندگی می‌پردازند.»[۲]

وقتی حتی تصور این میزان پیچیدگی برای یک فیلم نئورئالیستی متعارف، غیرممکن به‌نظر می‌رسد، چگونه می‌توان دورهٔ نخست فیلمسازی فلینی را «ساده» یا «نئورئالیستی» خواند و با استناد به آن، به رد آثار مدرن او پرداخت؟

چهار: پیوند واقع و خیال

سینما هنوز از یک برداشت قدیمی رنج می‌برد. از بینش عقب‌مانده‌ای که برای هر تصویر، مابه‌ازایی واقعی قائل می‌شود: وای دریا را ببین! واقعاً عین دریاست!» ... جداً مشکل

۲. فدریکو فلینی: دو فیلمنامه. ترجمهٔ هوشنگ گلمکانی. نشر نجوا.

می‌شود به منتقد سینما فهماند که دنیای واقعی در مقابل دوربین قرار نگرفته است.

فلینی

یکی از دشواریهای دوستداران سینمای ساده و روایتگر در روبه‌رو شدن با آثار سینمای مدرن ـ و فیلمهای دهۀشصت به بعدِ فلینی ـ از میان رفتنِ مرزِ بین واقعیت و توهم در ساختار روایی آنهاست. طبق سنت سینمای کلاسیک آمریکا، آنان عادت کرده‌اند که عموماً با دیزالو، موسیقی وهم‌انگیز یا لرزش و تار شدن چند لحظه‌ای تصویر، به گذشته بروند، رؤیای شخصیتهای فیلم را ببینند یا از تصور آنها دربارۀ آینده‌شان مطلع شوند. این عادت، از قرط تکرار، چنان به ناخودآگاهِ مخاطبان وارد شده که دیگر نمی‌توانند با حذف منطق رایج و معمول ـ و گاه کلیشه‌ایِ ـ آثار داستانگو در تمامی آثار مدرن کنار بیایند و آن را بپذیرند. در حالی‌که حذف این منطق، خود از جمله نوآوریهایی است که به فیلمی چون هشت و نیم جلوۀ یکی از الگوهای نمونه‌ای سینمای مدرن را می‌بخشد.

ویژگی مورد اشارۀ هشت و نیم حتی در آثار فلینی هم سابقه و همتایی نداشت. فیلم قبلی او[۳]، زندگی شیرین، با آن که آشکارا از مجموعۀ آثار نخستینش فاصله می‌گرفت، فاقد حتی یک صحنۀ رؤیا یا فلاش‌بک بود؛ ولی در دلِ همان دنیای ظاهراً عادی و واقعی آن، امکان یافتن موقعیتها و کنشها و فضاهای بسیاری بود که از منطق طبیعی و مرسوم پیروی نمی‌کردند: فضای غریب و میزانسن آیینی فصل حضور بازیگر آمریکایی و مارچلو (مارچلو ماسترویانی) درکنار فواره‌های میدان و در سپیده‌دم؛ صحنۀ طولانی کافه و شخصیت، حرکات، اعمال و نگاههای دلقکی که با نواختن شیپور، بادکنکها را به دنبال خود می‌کشاند؛ میزانسن،

۳. البته در فاصلۀ این دو فیلم، فلینی اپیزودی از فیلم بوکاچو ۷۰ را با نام وسوسۀ دکتر آنتونیو (۱۹۶۱) ساخت که با در نظرگرفتن آن به‌عنوان یک «نیمه فیلم»، هشت و نیم درواقع هشت و نیم اُمین فیلم فلینی است!

نورپردازی و فضاسازی فصل ازدحام جمعیت در دشت برای دیدن معجزهٔ دو کودکی که مدعی هستند مریم مقدس به دیدارشان می‌آید؛ و... پایان عجیب فیلم با حضور دخترکی که انگار مظهر و تجسمِ عینیِ معصومیتی فراموش‌شده در زندگی مارچلو است. در هشت و نیم اما فلینی با جسارت بیشتری به نمایش موقعیتهای «غیرمنطقی» در قالب رؤیاها، خاطرات و ذهنیات گوییدو (مارچلو ماسترویانی) می‌پردازد و برخلاف زندگی شیرین، نیازی نمی‌بیند که آنها را در متن رخدادهای طبیعی و منطقی داستان جای دهد. پس بدون آنکه همچون سینمای کلاسیک پیش از رها ساختن زمان حال و موقعیت واقعی، مخاطب را «شیرفهم» کند و به او آگاهی دهد که مثلاً «این، خواب شخصیت است» یا «این، خیالات شخصیت است»، غالباً به‌طور ناگهانی و با تکیه بر پدیدهٔ روانکاوانهٔ «تداعی ذهنی»، آنها را در مجموعه‌ای پیچیده و غیرقابل تفکیک به مخاطب عرضه می‌کند.

تداعی ذهنی به‌عنوان عامل آغازگر جهشهای یکبارهٔ فیلم از خط سیر اتفاقات واقعی و طبیعی زمان حال، تقریباً در تمام حرکتهای فیلم از دنیای واقع به ذهن، به کار رفته است. این عنصر، ضمن آنکه از یک پدیدهٔ روان‌شناختی معتبر و شناخته‌شده سرچشمه می‌گیرد، به نوعی جایگزینِ مدرنِ همان شگردهای سنتیِ حرکت از واقع به خیال در سینمای کلاسیک نیز محسوب می‌شود. تداعیهای ذهنی گوییدو در طول فیلم، عمدتاً به واسطهٔ یک نشانهٔ بصری در دنیای واقعی آغاز می‌شوند که یادآورِ خاطره یا نشانه‌ای از دنیای ذهنی اوست. در نخستین رویارویی گوییدو تماشاگر با کلودیا، زن آرمانی (کلودیا کاردیناله، ابتدا گوییدو که برای نوشیدن آب معدنی در صف دیگر بیماران ایستاده، به دختر مقابل صف که لیوانهای آب را به بیماران می‌دهد، می‌نگرد و لحظه‌ای بعد، نمای نقطه نظر واقعی او به نمای نقطه نظر خیالیش قطع می‌شود که در آن کلودیا با لباسی سپید و رؤیایی، زیر نور آفتاب، از میان باغ آن سوی دریاچه بیرون می‌آید و آب نجات‌بخش را به گوییدو می‌دهد: دخترِ جلوی صف، بهانه‌ای تصویری است که زن آرمانی را به ذهن گوییدو متبادر می‌کند. رؤیای دوم گوییدو ـ پس از کابوس نخست «راه‌بندان

اتومبیلها» که فیلم با آن آغاز می‌شود ـ باز با گونه‌ای تداعی بصری همراه است که از دید منطقی‌گرایان، توجیه‌نشدنی و غیرقابل قبول به نظر می‌رسد. گوییدو در اتاق هتل و در کنار دوستش کارلا (ساندرا میلو) به خواب رفته؛ کارلا بیدار است و کتاب می‌خواند. تصویر مقابل تماشاگر، تصویری کاملاً «واقعی» است. در همین نما، ناگهان مادر پیر گوییدو را می‌بینیم که در کنار تخت و روبه دیوار اتاق ایستاده و آن را با دستمال خود پاک می‌کند. این تصویر تداعی‌کننده، به تصویر مادر گوییدو در رؤیای او قطع می‌شود که شیشه‌ای را با همان دستمال تمیز می‌کند و رو به گوییدو می‌گوید: «اشکها را پاک کردم پسرم.» بخشی از رؤیای گوییدو، در همان قاب تصویر واقعی می‌آید و تصویر ذهنی را تداعی می‌کند و عملاً دو دنیای درون و بیرون او را به هم متصل می‌کند. نخستین فلاش‌بک کودکیِ گوییدو نیز با تداعی واژهٔ جادویی «آسا ـ نی‌سی ـ ماسا» که شعبده‌باز آن را از فکر گوییدو می‌خواند، آغاز می‌شود. پس از فصل شعرگونهٔ حمام در کودکی، خواهر گوییدو در اتاق و پیش از خواب، واژهٔ جادویی را برای گوییدو سه بار تکرار می‌کند و اینجاست که درمی‌یابیم عامل حرکت ذهنی گوییدو ـ و فیلم ـ از زمان حال به کودکی، یادآوری این واژه بوده است.

صرف‌نظر از نمونه‌های فوق، در سه مورد مشخص دیگر، رفت و برگشت فیلم بین واقعیت و توهم، قالب پیچیده‌تر و در عین حال حساب‌شده‌تری دارد. یکی از این موارد، دومین فلاش بک فیلم است. پیش از آغاز این فصل، در صحنهٔ گفت‌وگو با اسقف، گوییدو با بی‌حوصلگی ناشی از سکوت کشیشها که با دقت و به توصیهٔ اسقف، به صدای پرنده‌ای گوش سپرده‌اند، به آن‌سوی باغ می‌نگرد و توجهش به پیرزن چاقی جلب می‌شود که هنگام پایین آمدن از تپه‌ای کوچک، لباس خود را به کناری زده. این تصویر به گوییدوی کودک که در حالِ بازی است قطع می‌شود و دیگر بچه‌ها او را به رفتن نزد ساراگینای غول پیکر (اِدرا گاله) فرامی‌خوانند. پس از دیدن رقص ساراگینای چاق در ساحل دریا، گوییدو توسط کشیشهای مسئول مدرسهٔ مذهبیش توبیخ و تنبیه می‌شود و دوباره نزد سارا گینا

می‌رود. در ابتدای این فلاش‌بک، دیدن زن چاق (به‌عنوانِ عاملِ تداعیِ سارا گینا) و قرار گرفتن در برابر پرسشهای پیاپی اسقف (به‌عنوانِ عامل تداعیِ توبیخ کشیشهای مدرسهٔ مذهبی)، گوییدو را به مرور بخشی از خاطراتش وامی‌دارد. انتهای این رجعت به گذشته و بازگشت مجدد به زمان حال، صورت عجیب‌تری به آن می‌دهد: دوربین از نمای دور یک رستوران عقب می‌کشد و دومیه (ژان روژه) نویسنده و مشاور پرحرف و عینکیِ گوییدو را در کادر می‌گیرد که از او می‌پرسد: «این چه مفهومی دارد؟ او شخصیتی است که فقط به دوران کودکی تو تعلق دارد.» با این گفتهٔ او، همهٔ آنچه را که در قالب فلاش‌بک گوییدو دیدیم، می‌توان به توصیف آن خاطرات توسط گوییدو و خطاب به دومیه تعبیر کرد و این فلاش بک، به لحاظ اینکه می‌توان آن را بازگویی یک خاطره برای دومیه ـ و در عین حال، یک رجعت به گذشتهٔ منتج از تداعی ذهنی ـ تلقی کرد، به نمونه‌ای استثنائی در فصول ذهنیت‌پرداز فیلم بدل می‌شود.

مورد استثنائی دوم، صحنه‌ای است که در آن تمام زنان زندگی گوییدو در شبه‌اندرونی او گرد آمده‌اند؛ برخی از او هدیه می‌گیرند و برخی مجازات می‌شوند. باز هم پیش از این صحنه، آشنایی و استقبال گرم رویزا (آنوک آمه) همسر گوییدو از کارلا، رؤیای آرمانی گوییدو دربارهٔ زنان زندگیش را در ذهن او زنده می‌کند. وانگهی تفاوت این تداعی پیشاپیش با نمونه‌های دیگر، آن است که عامل تداعی (همراهی و صمیمیت لوییزا و کارلا با یکدیگر)، خود یک رؤیاست که در انتهای فصل روبه‌رو شدن کارلا با لوییزا، دوستش روزلا (روزلا فالک) و گوییدو در رستوران از برابر ذهن گوییدو دوربین فلینی و چشم تماشاگر می‌گذرد: رؤیایی که رؤیای دیگر را تداعی می‌کند؛ و رؤیای دوم ـ فصل حرمسرا ـ خود گونه‌ای بسط و گسترش رؤیای نخست است. در اولی دو زن اصلی زندگی کنونی گوییدو، و در دومی تمام زنهای زندگی حال و گذشته‌اش با هم در برابر او حضور می‌یابند.

سومین صحنهٔ منحصر به‌فرد فیلم در نمایش توهمات شخصیتها، تنها موردی است که در طول آن، ذهنیتِ کسی به غیر از گوییدو را می‌بینیم. کلودیا ـ بازیگر

اصلی فیلم گوییدو که عیناً همانند زن آرمانی رؤیاهای اوست ـ پس از شنیدن توضیحات گوییدو دربارهٔ فیلمش و نقش او در آن، خود را در صحنه‌ای از فیلم (و با همان لباسی که در رؤیاهای گوییدو به تن دارد) تجسم می‌کند: در نمای دو نفره‌ای از روبه‌روی او و گوییدو که در اتومبیل نشسته‌اند، گوییدو یکسره در تاریکی محض قرار دارد و تمام نور صحنه بر کلودیا متمرکز است. این تصویر به نمای نقطه نظر ذهنی کلودیا قطع می‌شود که خود را در قاب پنجره‌ای در بنای تاریخی مقابلشان و در حال افروختن شمعی می‌بیند. در این یگانه تصویر ذهنی فیلم از دیدگاه شخصی به جز گوییدو، باز هم با نورپردازی مذکور، نشانهٔ تداعی‌گر زودهنگامی جایگزین سنتهای کلاسیکِ حرکت از واقعیت به ذهنیت شده است.

نظم‌یافتگی ساختاری هشت و نیم با وجود رویکرد بی‌واهمه و جسورانهٔ فلینی به نمایش اوهام و خاطرات آدمها، نتیجهٔ همین نشانه‌ها و تداعی‌های دقیق است. بنابر این اگر یکایک این نشانه‌ها در طول فیلم، حتی توسط مخاطبِ خوکرده به سنتهای سر راست و متداول سینمای داستانگو درک و دریافت شود، آیا باز هم مشکلی در برقراری ارتباط او با این گونهٔ مدرن و پیچیدهٔ سینما به‌وجود می‌آید؟ و با توجه به تکرار فراوان این ایده در فصول مختلف فیلم ـ و فیلمهای دیگر فلینی، به‌ویژه جولیتای ارواح و آمارکورد (۱۹۷۴) ـ آیا می‌توان باور کرد که هنوز ذهنیت‌گرایی فلینی گاه «غامض و پرتکلف» خوانده می‌شود؟

پنج: فیلم در فیلم

هشت و نیم فیلمی است دربارهٔ ساخته شدن هشت و نیم.
... با خودم فکر کردم: «می‌بینی؟ کارگردانی هستم که دیگر به‌یاد نمی‌آورم چه می‌خواستم بسازم» ... و بعدتر فکر کردم: «همین را می‌سازم. داستان کارگردانی که دیگر به‌یاد نمی‌آورد.»

فلینی

در هم تنیدگی خطوط مرزی جهان واقعی و دنیای پندارها، صرفاً ویژگی مختص هشت و نیم نبود. در طول سالهای دههٔ شصت، خوکردگان به سینمای روایتگر همین مشکل یا مشابه آن را با جولیتای ارواح، سال گذشته در مارین‌باد، صحرای سرخ یا پرسونا هم داشتند؛ همچنان که سالها پس از آن با آینه (آندری تارکوفسکی، ۱۹۷۴) یا استاکر (تارکوفسکی، ۱۹۷۹) نیز داشتند. درک کلیدهای منطق روایی در دنیایی که واقع و ناواقعش این‌چنین به هم پیوسته و آمیخته باشند، بی‌تردید قابل قیاس با درک منطق واقع‌گرایانه و یکسویهٔ آثار کلاسیک نیست. اما بداقبالی مفرط هشت و نیم نزد این گروه از مخاطبانش در آن بود که صرف‌نظر از حذف مرز میان واقعیت و تخیل، ویژگی منحصر به‌فرد دیگری هم داشت که سایر آثار مدرن ذکر شده، فاقد آن ـ و در نتیجه، در قیاس با هشت و نیم، دارای پیچیدگی کمتری ـ بودند: حذف مرز میان صحنه و پشت صحنه، و یگانگی رخدادهای روی پرده و اتفاقات پشت دوربین.

تا اواسط فیلم، به نظر می‌رسد که گوییدو عمداً و به دلیلی مشخص، از بازگویی نقشهای بازیگران به آنها و تهیه کننده (گوییدو آلبرتی) امتناع می‌ورزد. به‌عنوان مثال در نخستین فصل حضور او در سالن اصلی محل اقامت و جمع گروه سازندهٔ فیلم، وقتی دستیارش سزارینو (سزارینو پیکاردی) سه پیرمردی را که برای نقش پدر شخصیت اصلی فیلم یافته نزد گوییدو می‌آورد، کارگردان آشکارا به یاد دارد که آنان را برای کدام بخش فیلم می‌خواسته. یا بعدتر که مادلین (مادلین له بو) یکی از بازیگران زن فیلم ـ که گاه واکنشهای عصبی و بیمارگونه‌ای دارد ـ از گوییدو می‌پرسد: «بخش مربوط به نقش من چه شد؟» پاسخ او با تظاهر به شگفت‌زدگیش از بی‌اطلاعی زن همراه است: «توقع داشتم خودت بهتر بدانی». و بی‌آنکه چیزی به گفته‌اش بیفزاید، از زن دور می‌شود. این سکوت که فعلاً تعمدی به نظر می‌آید، همچنان ادامه پیدا می‌کند. گوییدو به تمام حرفهای فیلمنامه‌نویسش ـ دومیه ـ که در حین بازخوانی یادداشتهای اولیهٔ کارگردان، یکسره از او انتقاد می‌کند، بی‌اعتناست. در اوایل فیلم که در ایستگاه راه‌آهن به انتظار کارلا نشسته،

یادداشتهای دومیه را دربارهٔ ایده‌های خود می‌خواند: «ظهور دختر سفیدپوش در کنار چشمهٔ مقدس، بر چه دلالت می‌کند؟ بر طهارتی که از آبهای گرم به شخصیت اصلی هدیه می‌شود؟ ... در بین تمام سمبلهای داستانت، این ضعیفترین آنهاست». گوییدو کاغذ یادداشت دوسیه را مچاله می‌کند و کنار می‌اندازد. و کنایهٔ اصلی در اینجاست که فلینی هم ـ همچون گوییدو ـ با بی‌اعتنایی به اعتراض مشابه «دومیه»های منطق‌گرای دنیای واقعی، عین همان صحنهٔ مورد انتقاد دومیه را فیلمبرداری کرده و در فیلمش می‌گنجاند.

سکوت و خودداری گوییدو در برابر ایرادهای احمقانهٔ دومیه، تا میانهٔ فیلم نشان از قاطعیت و اعتماد به نفس او دارد. به این معنا که او آنچنان در بازآفرینی ایده‌های خود مصمم است که به انتقاد هیچ‌کس اهمیت نمی‌دهد. ولی در صحنه‌ای که او، همسرش، تهیه کننده و دیگران به لوکیشن اصلی فیلمبرداری ـ محل پرتاب موشک ـ می‌روند تا از آنجا دیدن کنند، طی گفت‌وگوی او با روزلا ـ دوست همسرش درمی‌یابیم که گوییدو به تدریج دچار تردید شده، در ایده‌های خود کنکاش و تجدید نظر کرده و دیگر منبع الهام آنها یا نقش و کارکردشان در فیلم خود را به یاد نمی‌آورد. اعتراف او نزد روزلا ـ که در کنار توضیحاتش برای کلودیا در اواخر فیلم، تنها سخنانش دربارهٔ فیلمی که می‌سازد هستند ـ به‌قدری مهم است که بازخوانی آن برای شناخت انگیزه‌های گوییدو ضروری به‌نظر می‌رسد: «فکر می‌کردم ایده‌هایم خیلی روشن و واضح هستند. می‌خواستم فیلم صادقانه‌ای بسازم، بدون هیچ‌جور دروغ. فکر می‌کردم مسائل خیلی ساده‌ای برای بیان دارم؛ و فیلمی که به ما کمک کند تا هر چیزی را که در درونمان مرده، به کلی مدفون کنیم. ولی قبل از همه، خودم جرأت مدفون کردن و از یادبردن هیچ چیز را ندارم. و حالا دیگر ذهنم کاملاً آشفته است ... چرا همه چیز این‌طور عوض شد؟ از کجا بود که من به طرف این تغییر و تبدیلهای غلط کشیده شدم؟ با اینکه هیچ چیزی برای گفتن ندارم، می‌خواهم هرطور شده آن را بگویم!»

تردیدهای درونی گوییدو که از ابتدا به واسطهٔ رؤیاها و خاطراتش به آن پی

بردیم، اکنون ـ و تنها در برابر روزلا ـ ابراز می‌شود. از این لحظه به بعد، طفره رفتن گوییدو از پاسخ به خواسته‌ها و پرسشهای افراد گروه، به دلیل بی‌اعتنایی ناشی از قاطعیت و اعتماد به نفس او نیست. بلکه آشکارا «گریز» اوست از هزارتوی پیچ در پیچِ مهلکه‌ای که خود با شروع فیلمش آن را پدید آورده و اکنون دیگر راه خروجش را به‌خاطر نمی‌آورد. در صحنهٔ نمایش تستهای بازیگران فیلم برای گوییدو و بقیه، تهیه کننده به صراحت از او می‌خواهد که تکلیف خودش و گروه را در زمینهٔ انتخاب بازیگران نقشهای همسر و معشوقهٔ شخصیت اصلی و نیز اسقف و سارا گینا روشن کند. کارگردان هم بی‌درنگ می‌گوید: «خب، ما همه برای همین اینجا جمع شدیم.» حالا او بدون اتلاف وقت، اظهارات تهیه کننده را تأیید می‌کند تا از تداوم‌یافتنِ غرولندهای شدید او جلوگیری کند؛ در درون خود، گفته‌های او را از یاد ببرد و به مهلکه‌ای که گفتیم، نیندیشد. ناگزیریِ گوییدو در تن دادن به این انفعال، پی‌آمد فریب دادنِ دیگران نیست، بلکه گونه‌ای خودفریبی و «گریز از خویشتن» است. چرا که او می‌کوشد ایده‌های آفریدهٔ ذهن خود را در قالب فیلمی که دیگر نمی‌تواند بسازد، به فراموشی سپارد. بعدتر، همزمان با نمایش راشها، گوییدو بارها روی خود را از پرده برمی‌گرداند، چشمانش را می‌بندد یا سرش را بین دو دست می‌گیرد و مطلقاً به بازی بازیگران فیلم به قصد انتخاب آنها، توجهی نمی‌کند. در ادامهٔ چنین گریز ناخواسته‌ای است که گوییدو بیشتر و بیشتر به «رؤیاها»ی شیرین خود پناه می‌برد و اندک اندک «خاطره‌ها»ی تلخ را رها می‌کند (تعداد فلاش‌بک‌های فیلم، دوتاست و تعداد صحنه‌های تو هم، دست کم دوازده تا؛ یعنی گوییدو بیشتر به رؤیا توسل می‌جوید تا به خاطره). در انتها، گوییدو با آن که یک‌بار به خودکشی می‌اندیشد، ولی ناچار، به پذیرش شرایطِ اجباری تن می‌دهد و شروع به ساختن فیلم می‌کند و در صحنهٔ شلوغی که طی آن، همهٔ گروه از پلکان بلندی پایین می‌آیند، به بازآفرینی یکی از رؤیاهای خود (فصل اجتماع تمام اعضای گروه سازندهٔ فیلم در حمام بخار گرفته) می‌پردازد. گوییدو در مقابل دوربین، دقیقاً همان کاری را می‌کند که فلینی در پشت دوربین: دربارهٔ قرار گرفتن

خودش در برزخ تردیدهای بی‌شمار ـ که تردید پیرامون فیلمسازی، محور آنهاست ـ فیلم می‌سازد. و این تلفیق پیچیده‌ای است که بیشتر «فیلم در فیلم»های مشهور تحت تأثیرهشت و نیم که پس از آن ساخته شدند، فاقد آن بودند.[۴] اینکه نفس «سینما» اصلی‌ترین تردید مشترک گوییدو و فلینی است، جای تردید ندارد. ولی آیا می‌توان مطمئن بود که آنها در همهٔ تردیدهای دیگر هم مشترکند؟

شش: گوییدو آنسِلمی و فدریکو فلینی

شباهت ماجرای گوییدو با فلینی، علتی عمیق‌تر از ارائهٔ یک اتوبیوگرافی صرف دارد. فلینی با این کار، عملاً به کاوش ضمیر خود می‌پردازد و عقده‌های قدیمی و پنهانی این ضمیر را برای خود آشکار می‌سازد.

کیومرث وجدانی

هنگام صحبت از هشت و نیم، فلینی با اشاره به دوره‌ای از زمان ساخت فیلم که بالاخره با همراهی فیلمنامه‌نویسانش ـ تولیو پینلی، انیوفلا یا نوویرونلوروندی ـ به نگارش ایده‌های او پرداختند، از «وراجیهای خستگی‌ناپذیر و تمام نشدنی» خود دربارهٔ آنچه می‌خواسته بسازد، یاد می‌کند. از این لحاظ، گوییدو که بی‌اغراق یکی از درونگراترین شخصیتهای تاریخ سینماست، به‌عنوان روشنفکری که دلیلی برای توضیح و توصیف دیدگاههایش نزد دیگران نمی‌بیند، درست برعکس فلینی است. و گذشته از این، اساساً معقول و پذیرفتنی به‌نظر نمی‌رسد که یکایک موقعیتها و تردیدهای او را بدون استثناء معادل موقعیتها و تردیدهای فلینی در زندگی واقعیش بپنداریم. البته بداهه‌پردازیهای فراوان فلینی هنگام ساختن فیلم،

---

۴. محض نمونه: تحقیر (ژان لوک گدار، ۱۹۶۴)، شب آمریکایی (فرانسوا تروفو، ۱۹۷۳) یا حتی هشت و نیم، سینمایِ موزیکال، All that Jazz (باب فاس، ۱۹۷۷).

خود به خود حرف و حدیثهای بسیاری را برای آن وجهِ فیلم که در بردارندهٔ درونمایهٔ «سینما» است، به دنبال آورد.

در این که بسیاری از اعمال گوییدو و اعتراضهای گروه فیلمبرداریش به او، مابه‌ازایی واقعی در پشت صحنهٔ فیلم فلینی دارد، نمی‌توان شک کرد. ولی محض نمونه، از هم گسیخته بودن رابطهٔ گوییدو با همسرش لوییزا، هیچ شباهتی به درک متقابل و تفاهم عمیق فلینی و همسرش یعنی جولیتا ماسینا ندارد (آن دو عملاً با هم و به‌طور مشترک پدیدآورندهٔ آثار درخشانی چون جاده و شبهای کابیریا و شاهکاری چون جولیتای ارواح بوده‌اند).

سرگشتگیها و حساسیتهای گوییدو به مقولات متعددی در زندگیِ گذشته و حالش مربوط می‌شوند؛ همه به یک اندازه برای او مهم هستند و او را عصبی یا خشنود می‌سازند.

در حالی‌که فلینی می‌گوید:

«فکر نمی‌کنم که دارای احساساتی عمیق باشم؛ مگر برای فیلم ساختن. من طبع آسان‌گیر و بی‌قیدی دارم، ولی برای نتیجه گرفتن در هنر، می‌توانم خیلی سخت و بی‌رحم باشم».[۵] بنابر این می‌توان با اطمینان، به پرسش پایان‌بخش قسمت قبلی مطلب پاسخ منفی داد و وجه مشترک گوییدو و فلینی در تردیدهای ذهنی و درونی‌شان را صرفاً به سینما و فیلمسازی محدود کرد.

همچنان که فلینی تأکید می‌کند که «فیلم ساختن» تنها دغدغهٔ احساسیِ جدیش است، شباهتهای هشت و نیم به زندگی شخصی او نیز فقط و فقط به بخش «فیلم در فیلم» آن محدود می‌شود. آیا به همین جهت نیست که فلینی در جایی مدعی شده که هشت و نیم در میان تمام فیلمهایش «حاوی کمترین اشاره به واقعیتهای زندگی شخصی»[۶] اوست؟

---

۵. «فلینی از خودش می‌گوید: یک دروغگوی بزرگ»، ترجمهٔ مانی پنگر، ماهنامه فیلم، شماره ۱۵۰.

۶. فیلم‌شناسی فلینی، گردآوری محمد عبدی، همانجا.

هفت: درونگرایی

فیلمهای فلینی در درون او هستند؛ ما نمی‌توانیم هیچ تصوری از آنچه در ذهن اوست، داشته باشیم.

جولیتا ماسینا

برای گوییدو اما، سینما با زندگی شخصی یکسان و برابر است. او در فصل بازبینی تستهای اولیهٔ بازیگران، در عوضِ توجه به ضعف و قوت بازی آنان، به شخصیتهای واقعی زندگیش که منبع الهام نقشهای بازیگران هستند، می‌اندیشد. همهٔ تجربهٔ ساختن و دیدن فیلم نزد او، صرفاً عامل محرکی است برای یادآوری مجدد اوضاع زندگیش. پس از دیدن برداشتهای متعدد بازیگرانی که برای نقش همسر شخصیت اصلی ـ که به شدت شبیه لوییزاست ـ آزمایش شده‌اند، گوییدو با شنیدن دیالوگهای آنها («تو همیشه به من دروغ گفتی ... من هیچ وقت حقیقت را نفهمیدم») نزد خود زمزمه می‌کند: «لوییزای عزیزم!». گویی کلام گلایه‌آمیز لوییزای واقعی را می‌شنیده و اکنون به علاقه‌اش به او اقرار می‌کند. اینکه سینما تنها عامل وادارکنندهٔ او به چنین اعترافاتی است، به جنبهٔ مهم دیگری از شخصیت گوییدو بازمی‌گردد که در بخش قبل، اشارهٔ گذرایی به آن کردم: درونگرایی.

گوییدو از درمیان گذاشتنِ کوچکترین افکار و تمایلات احساسیِ خود با هر یک از آدمهای زندگیش امتناع می‌ورزد و تنها در برابر پردهٔ سینما و تحت تأثیر آن است که بی‌آنکه کسی را مخاطب قرار دهد، لحظه‌ای احساسات خود را ابراز می‌کند. شگرد خاصی که فلینی برای نمایش سکوت و درونگرایی گوییدو در برابر هر چیز برمی‌گزیند، درواقع آموختنی است: هر بار که شرایطِ ایجادشده در صحنه‌ای، به تماشاگر اطمینان می‌دهد که این بار دیگر گوییدو بخشی از دیدگاههای شخصی خود را پیرامون مقوله‌ای جدی باز خواهد گفت، تمهیدی که به سادگی در متن روابط و کنشهای داستان جای گرفته، مانعِ سخن گفتنِ او

می‌شود. در اوایل فیلم، پس از حرفهای انتقادآمیز دومیه دربارهٔ یادداشتهای اولیهٔ طرح فیلم گوییدو، کارگردان برمی‌خیزد و در پاسخ به پرسشهای دومیه می‌گوید: «می‌خواهم این فیلم را بسازم که ... می‌دانی، من شروع فیلمبرداری را دو هفته‌ای عقب انداختم که ...» و ناگهان دوست قدیمی و مسن خود ماریو مزابوتا (ماریو پیزو) را می‌بیند که به تازگی با گلوریا (باربارا استیل) دختری بسیار جوانتر از خود آشنا شده و قصد ازدواج با او را دارد. و طبعاً گوییدو جملهٔ خود را ناتمام می‌گذارد و به‌سوی آنها می‌رود. تعجب گوییدو از دیدن ماریو و نامزد جوانش ـ که ابتدا او را دختر ماریو از ازدواج نخستش می‌پندارد ـ تمهیدی ظاهری است که برای برجسته‌تر کردن یکی از جنبه‌های درونی فیلم (سکوت گوییدو) به کار می‌رود. در صحنه‌ای دیگر، پس از آنکه ماریو موقعیت خود، همسر قبلی و نامزد فعلیِ خود را برای گوییدو تشریح می‌کند، با اشاره به ازدواج مجددش از او می‌پرسد: «به‌نظر تو من یک احمقم؟» درست در لحظه‌ای که تماشاگر در انتظار پاسخ گوییدو است، مرد جوانی از بازیگران فیلم نزد او می‌آید و دربارهٔ فیلم سؤالاتی می‌کند. خودداری او از توضیح نقشهای بازیگران برای آنها در نیمهٔ نخست فیلم، ضمن این که نشانگر قاطعیت اولیهٔ اوست که بعدتر رنگ می‌بازد (و در یکی از بخشهای قبلی مطلب به آن پرداختم)، ریشه در همین سکوتِ ناشی از درونگرایی دارد.

چنین امتناعی از سوی گوییدو و در برابر بازیگرانش، بخشی از عادات و روشهای فیلمسازی اوست و بنابر این، طبق استدلال آغازین این بخش، می‌توان آن را جزو وجوه مشترک گوییدو با فلینی محسوب کرد. اگر چه فلینی از «وراجی‌های خستگی‌ناپذیر» خود نزد فیلمنامه‌نویسانش حرف می‌زد، ولی معتقد بود که بازیگران را باید در موقعیت طبیعی قرارداد و با کمترین توضیح، آنان را به ایفای خودجوشِ نقششان واداشت. جولیتا ماسینا که بی‌شک بهترین بازیگر زن فیلمهای اوست (و قطعاً یکی از خلاق‌ترین بازیگران زن تاریخ سینما) در این باره اعتراف می‌کند که «یک بازیگر فیلمهای فلینی باید همیشه مثل یک ماده خام در دسترس، و همیشه آمادهٔ شکل‌پذیری باشد. مارچلو ماسترویانی از این نظر فوق‌العاده

است. او کاملاً خود را با خواستهای لحظه‌ایِ کارگردانش وفق می‌دهد، در حالی که مثلاً من ترجیح می‌دهم همیشه قبل از شروع، تصور روشنی از نقشم داشته باشم».[۷] ستایشی که ماسینا نثار ماسترویانی می‌کند، نمایانگر همخوانی ویژگیهای بازیگری ماسترویانی با شیوهٔ کار فلینی است، که لازم نمی‌دانست بازیگرانش «تصور روشنی از نقش خود» داشته باشند. طی یکی از صحنه‌های خودداری از توضیح، گوییدو نیز دقیقاً چنین است. مادلین، بازیگری که پس از بارها اصرار از بی‌اطلاعی دربارهٔ نقش خود عصبی شده، به گوییدو می‌گوید: «من شدیداً مشتاقم که نقشم را بدانم و بفهمم. باید مدتی با کاراکترش زندگی کنم تا آماده شوم. من باید در قالب آن فرو روم و افکارش را بشناسم؛ وگرنه نمی‌توانم از پس نقشم برآیم.» و گوییدو بار دیگر پیش از آنکه توضیحی بدهد، با ماریو به قدم زدن می‌پردازد و تهیه کننده می‌کوشد که در غیاب او، مادلین عصبی را آرام کند.

جفری نوول اسمیت در مطلب تنگ نظرانه‌ای پیرامون آثار فلینی (درست در نقطهٔ مقابلِ مطلب درخشانش پیرامون آثار آنتونیونی)، اشاره می‌کند به اینکه «تصورش مشکل است که فکر کنیم خانم بازیگری نزد فلینی فیلمنامه را به خانه می‌برد، نقشش را مطالعه می‌کند و سپس با تعبیری از شخصیت مربوطه سر صحنه حاضر می‌شود».[۸] نوول اسمیت هنگام نگارش این سطور، یا صحنهٔ توصیف هشت و نیم شدهٔ را از یاد برده، یا معتقد است که گوییدو حتی در مقام فیلمساز و در روبه‌رو شدن با دنیای سینما ـ و مثلاً در طفره رفتن از توضیح نقش برای بازیگران ـ نیز هیچ وجه مشترکی با فلینی ندارد. اساساً روش کار فلینی با تمام بازیگرانش ـ به شواهد گفته‌شده و نیز با استناد به فصولی از مصاحبه (فلینی، ۱۹۸۷) که طی آنها، فلینی فیلمی دربارهٔ ورود خود به چینه چیتا می‌سازد ـ درست برعکسِ آن گونه‌ای است که نوول اسمیت «تصور آن دربارهٔ فیلمی از فلینی» را دشوار می‌خواند و به همین جهت، این امر اصلاً جای شگفتی و تعجب ندارد. آنچه در روند بررسی

۷. فلینی به روایت دیگران، ماهنامه فیلم، شماره ۱۵۱.
۸. فلینی ۹۳، ترجمهٔ ایرج کریمی، ماهنامه فیلم، شماره ۱۵۱.

چنین روشی مهم است، نه بی‌شباهتیِ آن به روشهای منطقی‌ترِ دیگر فیلمسازان بزرگ تاریخ سینما، که صرفاً توجه به نتیجهٔ عملی این روش در نسخهٔ نهایی فیلمهای فلینی است. نوول اسمیت اما خودِ روش را به سبب غرابت و غیرمنطقی بودنش نفی و رد می‌کند و به نتیجهٔ آن بی‌توجه است. به این ترتیب، او اشتباهی اساسی را مرتکب شده که می‌تواند مشکلات دیگرش با جهان آثار فلینی را نیز در پی آورد: او اطلاعات بیرونی خویش دربارهٔ پشت صحنهٔ فیلمها را بیش از دنیای مستقل و درونی خودِ آنها مدنظر قرار داده. آیا معمولاً همین اشتباه، سرچشمهٔ مشکلات بسیارِ دیگران با سینمای شخصی فلینی نیست؟

هشت: تلخیِ نهفته

ساختن فیلمی با یک پایان قطعی، به مفهوم واقعی کلمه عملی غیراخلاقی است. به محض ارائه یک راه حل به تماشاگران، با آنها قطع رابطه می‌کنید. چون در زندگی آنها «راه حل» وجود ندارد.

فلینی

حتی بسیاری از دوستداران فیلمهای فلینی نیز به‌خاطر نگاه هجوآمیز او به بیشتر مقوله‌های مطرح زندگی بشری ـ مثلاً عشق، شغل، روابط جنسی، عقاید، احساسات و ... مذهب ـ آنها را پوشیده در هاله‌ای از طنز، «فانتزی» و گونه‌ای تصویر کاریکاتوری از جهان واقعی می‌پندارند. ارتباط تنگاتنگ فیلمهای فلینی با ویژگیهای ملی و نمونه‌ایِ خاص مردم کشورش، و منش و رفتارِ توأم با شوخ‌طبعی ایتالیایی که در شخصیتهای او فراوان است، یکی از دلایل منسوب شدن این صفات به سینمای فلینی ـ به‌ویژه در دورهٔ ذهنیت‌پرداز و مدرن آن ـ است. اما مشکل درواقع از آنجا آغاز می‌شود که برخی، دامنهٔ این هجوآمیزی یا شوخ‌طبعی

را به مفرح، کمیک، سرخوشانه و «بانمک» بودن گسترش می‌دهند (دقیقاً عین همانهایی که شاهکارهای فلسفی / روانشناختیِ تلخ اما هجوآمیز وودی آلن ـ مثلاً راز جنایت منهتن، سایه‌ها و مه، آنی‌هال یا هانا و خواهرانش را «کمدی» می‌پندارند!) و در ادامه، مثلاً از طریق قیاس این جنبه از آثار فلینی با شاهکارهای جدی، تلخ، فاقد طنز و هجو و به‌شدت «سرد» آنتونیونی، به این نتیجه می‌رسند که «اساساً فلینی چندان هم تلخ‌نگر و تلخ‌اندیش نیست» و یا اینکه حال و هوای امیدوارانه‌ای در فیلمهای او موج می‌زند»! این اشتباه معمولاً در مورد فیلمهایی که پرداختِ هجویه‌ایِ افراطی‌تری دارند ـ مثلاً و کشتی به راهش ادامه می‌دهد ... (فلینی، ۱۹۸۳) ـ بیشتر تکرار شده. با توجه به اینکه معمولاً می‌توان وجه بارز و غالب نتیجه‌گیری تماتیکِ فیلمساز را در پایان فیلمش دید، برای بررسی این نظرات عجیب و غریب، نخست به بازنگری پایانهای دو فیلم فلینی می‌پردازم که هم از نظر فرم بصری و هم به‌لحاظ کارکرد معنایی، به پایان هشت و نیم شباهت بسیار دارند.

در انتهای شبهای کابیریا، کابیریای مفلوک و درمانده که تازه دریافته نامزدش تنها به طمع پول به سراغ او می‌آمده، مدتی پس از گریستنِ طولانیش در کنار جاده، صدای جمع سرخوشی را می‌شنود که ترانهٔ دلنشینی را (با موسیقی جاودانهٔ نینوروتای کبیر) می‌نوازند و همراه با آن، رقص‌کنان در امتداد جاده پیش می‌روند. کابیریا نیز پس از لحظات رنج‌آور تردید و دودلی، به این جمع می‌پیوندد و طی دقایقی، به ظاهر بر احساس عجز و درماندگی و اندوه عمیق خود غلبه می‌کند، گریه‌اش قطع می‌شود و به هماوازی با دیگران می‌پردازد. اما چنین توصیفی برای پایان فیلم، ناقص و ناکامل است و با تکمیل آن احتمالاً این اشتباه که پایان فیلم حاکی از نگاه «امیدوارانهٔ» فلینی به آیندهٔ احتمالی کابیریاست، رفع می‌شود؛ کابیریا چشمانِ هنوز اشکبارِ خود را در نمایی نزدیک، به دوربین ـ و ما، تماشاگران فیلم ـ می‌دوزد و لبخند کودکانه و معصومانه‌ای بر چهره‌اش نقش می‌بندد. گویی ما را هم در تن دادن به سرخوشیِ عبث و باطل پیرامونش، شریک

کرده؛ و در عین حال غم درونیش را به ما هم انتقال می‌دهد تا پس از آن نگاه، همچون او در دلِ گذرانِ یک زندگی ساده و بی‌دغدغه، به آیندهٔ تلخ و هولناکش بیندیشیم. فلینی، خود می‌گوید: «به‌عهدهٔ تماشاگران خواهد بود تا برای سرنوشت کابیریا تصمیم بگیرند، چون درواقع سرنوشت او در دستهای هر یک از ماست ... فیلم باید ما را متأثر و مشوش کند؛ و اگر شبهای کابیریا هم بتواند تماشاگرش را در پایان با ناراحتی و تأثر رها کند، به هدفش رسیده است»[۹].

در انتهای زندگی شیرین نیز پس از آنکه دختر ـ سمبل معصومیت ـ مارچلو را از آن‌سوی ساحل نزد خود فرامی‌خواند، مارچلو که صدای او را نمی‌شنود، به جمعِ سرخوش و مست و نیمه‌دیوانهٔ دیگران می‌پیوندد، به دریا و دختر پشت نمی‌کند و به عمق تصویر می‌رود. و دختر در حالی که تا چند لحظه پیش او را صدا می‌زده و اکنون دیگر امیدی به بازگشتنش ندارد، برای چند لحظه به دوربین ـ و ما، تماشاگران فیلم ـ خیره می‌ماند. این تمهید، یک بار دیگر حاوی همان هشدارِ تکان‌دهندهٔ نگاه مستقیم کابیریا به دوربین و ما در انتهای شبهای کابیریا است. فاصله‌گذاریِ مدرنی که از تلاقی نگاه دختر با مخاطب فیلم پدیدمی‌آید، به نوعی در صدد تعمیم‌دادنِ موقعیت پست و حقیر مارچلو به بیننده ـ و همهٔ انسانها ـ است که در «پشت کردن به دریا / نشانهٔ رهایی و حیات» با هم مشترک هستند. دلالت تلویحیِ نهفته در این پایان، در قیاس با روایتهای اخلاقیِ موعظه‌گرانهٔ سینمای متعارف، تأثیر وکوبندگیِ بسیار ماندگارتری دارد و نمایانگر دیدِ به شدت تلخ ولی واقع‌بینانهٔ فلینی به هستی است.

در انتهای هشت و نیم هم اگر چه بُعد ظاهری صحنه و میزانسن‌های فلینی، نشانهٔ علاقهٔ همیشگی او به سیرک است و همانندیِ کل فصل به نمایشی در سیرک را موجب می‌شود، اما در بطن همین همانندیِ ظاهری، تلخیِ نهان و ژرفی همچون پایان شبهای کابیریا و زندگی شیرین یافتنی است (و حتی همچون جولیتای

۹. فلینی، سوزان باجن، ترجمهٔ عبدالله پرژاد، انتشارات ۵۱.

ارواح که در انتهای آن، جولیتا پس از آنکه شوهرش او را ترک می‌کند و با انبوه اوهام و رؤیاها، تنهایش می‌گذارد، لحظه‌ای به دوربین می‌نگرد). رقص دایره‌ایِ جمع آدمهای زندگی رؤیایی و واقعی (وگذشته و حال) گوییدو در پایان هشت و نیم ـ که حتی کودکیِ خودش هم در آن حضور دارد ـ به گونه‌ای پرداخت و طراحی شده که با میزانسن‌های شبه آیینی معمول چنین صحنه‌هایی در آثار فلینی همراه نیست و ظاهری عادی‌تر و حرکاتی واقعگراتر از ـ مثلاً ـ صحنهٔ رقص زیرِ برفِ بچه‌ها در آمارکورد یا صحنهٔ عشرتکدهٔ رم (۱۹۷۲) دارد. این عامل ممکن است مخاطب را به این اشتباه بیندازد که جنبهٔ واقعی صحنه و نقش آن در زندگی گوییدو، نشان از نجات و رهایی او از هزارتوی پیچیدهٔ تردیدهایش دارد. در حالی که می‌توان همان نوع فاصله گذاری مدرن فیلمهای مورد اشاره را در اینجا هم ـ به گونهٔ پیچیده‌تری ـ یافت؛ شعبده‌باز همه را در دایره‌ای گرد می‌آورد و رو به دوربین ـ و ما، تماشاگران فیلم ـ فریاد می‌زند: «همه به ما ملحق شوید!» و اندکی بعد، گوییدو هم دست همسرش لوییزا را می‌گیرد و می‌کشد و با خود به میان حلقهٔ دیگران می‌برد. آنها هم مثل کابیریا و مارچلو به جمع سرخوش بقیه می‌پیوندند و با لبخند و پایکوبیِ شادمانهٔ ظاهری، می‌کوشند تمام مشکلات باطنیشان با یکدیگر، با گذشته، خاطرات، خیانتها، بی‌هدفیها، ناامیدیها، دلزدگیها و ... سینما را از یاد ببرند.

با در نظر گرفتن این‌که شعبده‌باز تنها کسی است که انگار همهٔ اسرار شخصی و درونی گوییدو را می‌داند و هیچ‌گونه مشکل ارتباطی با او ندارد، حتی می‌توان او را جلوه‌ای عینی از گرایش ذهنی گوییدو به حل شدن کامل در بیهودگی و بطالت زندگی مادی و متداول بشری پنداشت. و همین کشش درونی است که او را به حرکتی دایره‌ای در چرخهٔ بسته و مکررِ حیات وامی‌دارد. گروه سه نفره‌ای از دلقکها، به همراه گوییدوی کودک، تم اصلی موسیقی اثیری و وهم‌انگیز نینوروتا برای هشت و نیم را می‌نوازند و جمع شخصیتها، در میان حرکتهای خیره کنندهٔ دوربین رقصان و سیال جیانی دی ونانزو، با نوای موسیقی، شادمانه می‌گردند؛

غافل از آنکه این سرخوشیِ ظاهری دقیقاً مترادف با پوچی و به بن‌بست رسیدگیِ ذهنی و درونی است. اگر چه این عامل، گوییدو ـ مهمترین فردِ این جمع ـ را بیش از دیگران تهدید می‌کند، اما با آن نگاه و ندای دعوتگرانهٔ شعبده‌باز، تمام ما مخاطبان فیلم را هم دربرمی‌گیرد. هشت و نیم چراغ روشن در صحنه، به تدریج خاموش می‌شوند و گروه پایکوبان و گروه نوازندگان موسیقی و شعبده‌باز، همه در تاریکی فرو می‌روند. آیا این ناگزیری در تن دادن به بطالتِ هولناکِ زندگی در فیلمهای تلخِ فلینی، جلوهٔ دیگری از همان «تحمل اندوهبار زیستن» در فیلمهای تلخ آنتونیونی نیست؟

هشت و نیم: تحمیل جاودانگی

فارغ از تمامی این بحث و استدلالها، شخصاً معتقدم که هشت و نیم صرف‌نظر از ارزش و اعتبار والایش در کل تاریخ هنر، یکی از آن فیلمهایی است که اساساً تاریخ یک صد سالهٔ سینما بدون آن نمی‌توانست معنا و مفهوم و جایگاه کنونی خود را داشته باشد. بی‌هیچ‌گونه تردیدی می‌توانم به همه اطمینان بدهم که حتی منکران ارزش آثار مدرنِ فلینی نیز هنگام اندیشیدن به یک «کارگردان سینما»، با تمام دغدغه‌های درونی و بیرونیِ زندگیش، نخواهند توانست گوییدوی هشت و نیم را لحظه‌ای از برابر دیدگان خود دور کنند. از این جملات آیا هشت و نیم جاودانگیِ خود را به ما تحمیل نمی‌کند؟ □

سفر به جهان روزمرگی

جولیتای ارواح (۱۹۶۵)

❑ *خسرو دهقان*

۱. دربارهٔ هر اثر فلینی این حرف را با دلی پاک می‌شود همواره تکرار کرد که فلینی فیلمسازی عمیقاً مذهبی است. مذهبی که خود چند و چونش را می‌داند. به جهانی ورای ماده و جسم و مناسبات اجتماعی معتقد است. به فیض الهی دل بسته و امیدوار است. بنابر این سفر به دیگرسو و جهانهای دیگر و اسطوره و خواب و خیال و اوهام وکابوس وجادو و شعبده و خرافه تا آنجاکه به فلینی مربوط می‌شود، معنی دارد.

او در جست و جوی کشف معنا در ورای دنیای قابل لمس و رؤیت است و به معرفت جسم می‌اندیشد و بالاخره می‌توان تا آنجا پیش رفت که قرص و محکم گفت متافیزیک موضوع تمامی آثار فلینی است از شیخ سفید تا ...

۲. جدای از ماجرای موضوع و مایه و تفکر، فلینی رشک‌برانگیز است. او از

معدود فیلمسازان تاریخ سینما است که هر چه دوست داشته کرده. کسی که خوشحال متولد شده، با انرژی و حرارت زندگی کرده و بدون حسرت و آه بدرود زندگی گفته است. جولیتای ارواح نمونهٔ خوب و مثال‌زدنی است. برای توضیح این نکته، تعبیر فرانسوا تروفو که خود را "خوشبخت‌ترین مرد روی زمین" می‌داند، در مورد فلینی هم صادق است.

او با مدیوم سینما هر آنچه را خواسته کرده و این حسادت‌برانگیز است. اینکه ما چه حاصلی از جولیتای ارواح برمی‌داریم شاید در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار داشته باشد و حتی مهم نباشد. مهم این است که جولیتای ارواح امکانی است برای اینکه فلینی‌خود را بیان کند یا انرژی متراکمش را تخلیه کند.

فلینی خوشبخت است که کارناوال عظیمی راه می‌اندازد. یک دنیای رنگارنگ که در هر لحظه هر اتفاقی در آن ممکن می‌شود؛ بدون هیچ منطقی و بدون نیاز به پیش‌زمینه‌ای و بدون توضیح و حاشیه و بدون نتیجه گیری، ردیف کردن همه چیز بدون نظم و ترتیب. منطق و نظم فقط در ذهن فلینی اتفاق می‌افتد و نه روی پرده. یک‌جور جمله‌نویسی بدون نقطهٔ پایانی، بدون کاما و خط و دو نقطه. یک جور یادآوری ضرباهنگ زبان ایتالیایی در گوش ما. رژهٔ پایان‌ناپذیری از جمله وکلام و آوا پشت سرهم. قطاری از آهنگ و صدای بی‌وقفه و بدون تنفس و بدون علامت. یک جور جادهٔ مارپیچ به‌سوی حتی هیچ کجا. بدون آغاز و بدون انجام. در هر لحظهٔ جولیتای ارواح هر اتفاقی ممکن می‌شود. هر جور صحنه‌ای چیده می‌شود. هر نوع دیالوگی رد و بدل می‌شود. یک جور صحنهٔ سیرک، یک نمایش عظیم از لباس و ابزار و یراق و برگ و لوازم و تجهیزات. ازگذشته و حال و آینده که در جهت‌های متناوب می‌آیند و می‌روند؛ بی‌وقفه، عین زبان ایتالیایی. شبیه یک ماکارونی مارپیچ بی‌سر و دم که همهٔ اینها نتیجه کارکرد یک ذهن تصویرنگرِ تصویرپرداز است. جولیتای ارواح یک بازار مکاره، یک اپرا، یک معرکه، یک صحنهٔ تئاتر و یک صحنهٔ اجرای مراسم و آیین است.

۳. این فیلم چیست؟ چگونه یک ذهن متافیزیکی امکانی را فراهم می‌کند تا

یک بالماسکه به وسعت کرهٔ زمین، ضمن دو ساعت راه بیندازد و اسمش را بگذارد جولیتای ارواح.

جولیتای ارواح دربارهٔ یک ازدواج متزلزل است. اما این خود یک جور بهانه یا «مگ گافین» است که اتفاقاً ترجیع‌بند ساختار قصه‌ای فیلم می‌شود و چون می‌دانیم مگ گافین یک بهانه است که به خودیِ خود مهم نیست، لذا توجه‌مان را به یکی از طرفین ازدواج متمرکز می‌کنیم؛ به زن. جولیتا خود را ضربه‌پذیر و ازدواج و زندگیش را متزلزل می‌بیند و چون کوششهایش را برای به انجام رساندن و سامان‌دادن پریشانیش بی‌نتیجه می‌بیند و می‌داند با جهان ملموسات نمی‌تواند کنار بیاید لذا آن نیمهٔ دیگر وجودش شروع به حرکت می‌کند. ذهنش به راه می‌افتد. جولیتای ارواح سفر به ذهن جولیتا و از ذهن جولیتا به جهان روزمرگی است. فلینی برای بیان چیزی تا به این شدت دست‌نیافتنی قالبی را برمی‌گزیند که نتیجه‌اش می‌شود فیلم جولیتای ارواح. ترکیب یک ذهن غیرمادی به دستمایه‌ای که اصلاً ملموس نیست. ترکیب فیلمساز با دستمایهٔ کارش. جولیتای ارواح چه در مایه و چه در ساختار دو روی یک سکه است. دربارهٔ جولیتا، دربارهٔ ذهن جولیتا و دربارهٔ زن و اینکه خدا زن را آفرید. سکانس پایانی فیلم به‌خوبی راه چاره را پیشنهاد می‌کند. جولیتا رستگار می‌شود؟

۴. جولیتا ماسینا همسر فلینی بود. ـ برای پنجاه سال ـ بعد از مرگ فلینی شش ماه بیشتر دوام نیاورد. یگانه زوج تاریخ سینما که تا به این حد وابسته به یکدیگر بودند. تنها نام جولیتای ارواح از اسم جولیتا ماسینا نمی‌آید. همه چیز این فیلم و سایر آثار فلینی و اصلاً خودِ فلینی از جولیتا ماسینا می‌آید. جولیتای ارواح یک فیلم غیراتوبیوگرافی است دربارهٔ جولیتا ماسینا. □

ساتیریکون فلینی یا دوزخ فلینی

ساتیریکون (۱۹۶۹)

❑ *استنلی کافمن*

فدریکو فلینی در مصاحبه‌ای با آلبرتو موراویا که در مجلهٔ ووگ به چاپ رسیده گفته است که سعی کرده ایدهٔ تاریخ را از فیلم ساتیریکون خود حذف کند. «این ایده که دنیای باستان واقعاً وجود داشته است ... من از نوعی پیکرنگاری استفاده کردم که دارای خصوصیت کنایی و لمس‌ناشدنی خوابها بود.»

در پاسخ به پرسش منطقی‌مآبانهٔ دیگر، گفت که این خوابی بود که او خود آن را دیده بود. آنگاه موراویا پرسید: «شگفتی من این است که چرا این‌گونه خواب دیدی؟» فلینی پاسخ داد: «سینما از من خواست.»

دقیقاً. این پاسخ تمام حقیقت و دروغ و حقیقتِ دروغ را که فلینی ـ یکی از جذابترین چهره‌های سینمای مدرن ـ را هنرمند و انسان ساخته است دربرمی‌گیرد.

از همان نخستین فیلمهایش یعنی روشناییهای واریته و شیخ سفید او با راویان ـ

و مدعیان حقیقت، واقعگرایان و رؤیابین‌ها و عشق خود با هر دو درگیر بوده است.

ولگردها دربارهٔ مردان جوانی است که واقعگرا هستند و دیگرانی که خیالپردازند.

هشت و نیم دربارهٔ کارگردانی است که از سینما می‌خواهد از رؤیاهای او پیروی کند.

تمام زندگی فلینی در خدمت به واقعیت و غیرواقعیت گذشت. بیشتر به این خاطر که او به‌عنوان یکی از معدود اساتید سینما که تئاتریکالیسم را فهمیده بود می‌دانست. تئاتر بدون خلاقیت یک ایدهٔ قلابی و درک ساده‌لوحانهٔ حقیقت است.

رؤیای سینمایی او دربارهٔ «پترونیوس» اثر دیگری دربارهٔ حقیقت و خلاقیت است. من می‌بایست فیلم را دوبار می‌دیدم تا برخی جنبه‌های آن را دریابم. بار اول براساس توقعات خود با اثر مواجه شدم و آن را گنگ یافتم. من انتظار یک فیلم کمدی باده گسارانه را داشتم [و تبلیغات پیرامون ـ فیلم چنین انتظاری را در من برانگیخته بود] که ویلیام آرو اسمیت آن را چنین توصیف کرده بود: «همه چیز با هیجان، شور و شعف و افسونگری شوخ‌طبعانه‌ای فیلمبرداری شد.» ابداً این‌طور نبود. ساتیریکون فلینی (این عنوان ـ عمداً به‌خاطر متمایزکردن فیلم با فیلم دیگری به همین نام و براساس همین منبع انتخاب شد) فیلمی مرثیه‌گونه، فاقد لذت و تسلیم‌طلبانه است. اگرچه انباشته از صحنه‌های سکس و عیاشی است، اما آنچنان شور و هیجانی هم در کار نیست.

بار سنگین دیگری که باید فلینی را از شر آن خلاص کرد، انتظار ما از شیوهٔ کار اوست. او به ما آموخت که از مونتاژ او توقع یک درام سبک را داشته باشیم. شوخیهای تند و تیز و کنترپوان، درام و دیالکتیک که با پیوند استادانهٔ مواد حاصل می‌شود روشی است که او حتی در فیلم کوتاه اخیرش توبی دمیت نیز بکار برده است. در ساتیریکون نوعی تدوین تکه‌تکه (تراشه‌وار) ارجاعی دیده می‌شود. اما روش اصلی، غوطه‌ورشدن در بافت و رنگ و پیشرفت مداوم از طریق «احساس»

یک صحنه است. به‌جای اینکه از هرگونه مونتاژ موزاییکی برق‌آسا یا جریان متغیر استفاده شود.

در بار دوم این امکان فراهم شد که فیلم را همان‌طور که بود ببینیم. فلینی و برناردینوزاپونی که در نوشتن فیلمنامهٔ توبی دمیت نیز همکار بودند، آن‌قدر از پترونیوس استفاده کردند که بتواند فیلمنامه‌شان را حداقل از نظر مواد به نمونه اصلی نزدیک سازند و ـ در عین حال برخی بدیهه گوییها را نیز به تم بیفزایند. ما شاهد رقابت بین «انکولپینوس» و «اسکیلتوس» بر سر پسرک زیبایی به‌نام «گیتون» هستیم. به ضیافت «تریمالخیو» می‌رویم و از خانهٔ بدکاره‌ها و حمامها دیدن می‌کنیم. به تعقیب ماجراهای دو دوست برده و راهزن می‌پردازیم.

اپیزود آرامی در فیلم هست که در آن اشراف‌زاده‌ای برای اینکه به‌دست دشمن اسیر نشود، دست به خودکشی می‌زند و هنگامی که با آرامش در خون نشسته است، همسرش مطلع شعر عاشقانهٔ امپراطور هادریان را بر روی پاهایش زمزمه می‌کند.

انکولپینوس و اسکیلتوس از الطاف تنها بازماندهٔ اشراف‌زاده یعنی یک دختر بردهٔ آفریقایی که زبانش همانند آب جاری است، سرمست هستند. پس از آن انکولپینوس توانایی جنسیش را از دست می‌دهد و به همراه اسکیلتوس به سراغ جادوگری می‌روند که بتواند نیروی جنسیش را دوباره به او بازگرداند. در حالی‌که انکولپینوس از بدست آوردن دوبارهٔ مردانگیش خشنود است، دوستش به‌خاطر زندگی همسرش درگیر نزاع می‌شود که ما این ماجرا را در پس‌زمینه می‌بینیم. اما انکولپینوس هیچ کمکی به او نمی‌کند و آسکیلتوس کشته می‌شود. انکولپینوس به همراه دوستان جدیدش دست به یک سفر دریایی می‌زند. پس از آن شروع به تعریف ماجرای سفر دریاییش برای ما می‌کند اما جملاتش را نیمه‌تمام می‌گذارد. دوربین از روی دریا عقب می‌کشد تا به ما تکه‌های فرسک را که در بردارندهٔ تصاویر آدمهایی هستند که طی دو ساعت ناظر آنها بوده‌ایم، دوباره ببینیم و فیلم تمام می‌شود.

فلینی اغلب از بازیگران چندملیتی استفاده کرده است. ولی همواره چشمی برای دیدن دماغ ایتالیایی داشت. البته نه تا این حد نگران که در اینجاست. بازیگران او انگلیسی، آمریکایی، فرانسوی و آلمانی‌اند، همچنان که ایتالیایی‌اند. باند صدای فیلم او آمیزه‌ای از زبانهاست: لاتین، یونانی، ایتالیایی و آلمانی که او با بی‌مبالاتی آگاهانه‌ای از آنها استفاده می‌کرد. گویی که صداها، در مجموع یک شخصیت جداگانه‌اند. می‌گوید این کار را به منظور ایجاد تأثیر از خودبیگانگی انجام می‌دهد و خوب یا بد موفق است. بخشی از نتیجهٔ این کار به‌خاطر این است که هیچ‌کس غیر از تجربهٔ زمانی با ما چیزی به‌دست نمی‌آورد و ما نیز به دانشی عمیق‌تر از آنان دست نمی‌یابیم، بلکه تنها همان تأثیر اولیه است که برجای می‌ماند. برخی از چهره‌ها عالی هستند: مارتین پوتر در نقش انکولپینوس طلایی، هیدام کلر در نقش آسکیلتوس مکار، ماکس بورن در نقش گیتون، ماریو روما گنولی در نقش یک مهمانخانه‌دار رومی یا چهره‌ای کاملاً نورس برای تریمالخیو.

از بیان بازیگران آشنا، آلن کانی در نقش لیکاس یک چشم، کاپوچینی، ماگالی نوئل و لوسیا بوسه، همگی نقشهای کوتاهی دارند. همان نمایشگاه همیشگی چهره‌های فلینی که غالباً گروتسک هستند، اما آنها مثل چهره‌های فیلمهای کارگردانان سبک رئالیسم اجتماعی انگلیس زشت تصویر نمی‌شوند تا ثابت کنند که زندگی زشت است. آنها به اثبات این نظریهٔ فلینی که خدایان نیز شوخیهای کوچک خودشان را دارند و اینکه تمام چهره‌ها از جمله چهره‌های زیبا، در میان عمیق‌ترین شوخیهای آنها جای دارند، یاری می‌رسانند. نورپردازی استادانه جوزپه روتونو فیلمبردار فیلم، نور و ظلمت را خاطره‌انگیز می‌سازد، اما بنیان تصویری فیلم را دکور و لباس آن تشکیل می‌دهد که کار دانیلو دوناتی است [به جای پیدو جواردی طراح صحنهٔ همیشگی فلینی]

کارکرد طراحی لباس در اینجا کاملاً متفاوت با کارکرد آن در هشت و نیم یا جولیتای ارواح است. در آنجا ما شاهد نوعی اغراق در لباس‌ها بودیم که برای ما شناخته شده بود، اما اینجا دقیقاً این‌طور نیست. آنچه که دستگیرمان می‌شود تنها

ریخت و پاشی ولنگارانه است و شکوهی که اصلاً جذاب نیست. این مسئله مستقیماً به موضوع مورد نظر فلینی در ساتیریکون ارتباط پیدا می‌کند، تا آنجا که می‌توان آن را از پیش حدس زد. من شخصاً نمی‌توانم چندان به قواعدی که او خود در مصاحبه‌های بی‌وقفه‌اش به آنها اشاره می‌کند، اعتقاد داشته باشم:

اینکه این یک فیلم «ماقبل ـ مسیحیت» دربارهٔ عصر «مابعد ـ مسیحیت» است، یا اینکه اثری علمی ـ تخیلی از گذشته به جای آینده است. این استدلال محتاطانه شاید اندکی ریشه در گذشته داشته باشد اما بعید است که کاملاً قانع کننده به‌نظر برسد.

فلینی برخلاف دلبستگیش به تصنع، آن‌قدرها هم اهل آن نیست. در حقیقت در صحنهٔ ضیافت تریمالخیو یاد «گتسبی بزرگ» اسکات فیتز جرالد افتادم که خیلی مدرن یا آشکارا تصنعی بودند.

به‌عنوان مثال، همجنس‌گرایی در پترونیوس بخشی از هنجار است، اما بسیاری از افراد بی‌غرض در میان ما امروز می‌دانند که همجنس‌گرایی عموماً یک انحراف اخلاقی تلقی می‌شود. بنابر این عشق انکولپیوس به گیتون نمادی از «فساد» مدرن نمی‌باشد.

فکر می‌کنم دلایل فلینی در جای دیگری نهفته باشد.

آلبرتو موراویا اخیراً فیلم را برای دومین بار دید و پس از نوشتن چند ستون دربارهٔ ابتذال پترونیوس ـ با اریک آوئر باخ مقایسه شود ـ به این نتیجه می‌رسد که «فیلم بیشتر موعظه‌گونه و مذهبی است ... و برای درک قشریت مذهبی خاص فلینی، معتقدیم که بیشترین توجه باید معطوف تمایل آشکار او به زشتی و خوف شود. برای ردیابی این تمایل زحمت زیادی لازم نیست ... یک نوع اخلاق‌گرایی غمگینانه و بهت‌زده.»

وی سپس می‌گوید که اختلاف بین فلینی و پترونیوس در این است که پترونیوس واقع‌گراست اما فلینی نه. آوئر باخ [در تقلید] تنها محدودیتهای تاریخی مشخص را در مورد پترونیوس می‌پذیرد. من نیز با فلینی تنها در مورد ساتیریکون

موافقم.

اما به‌هرحال تحلیل موراویا دلایل ذاتی خود را دارد که برای تماشاگر نیز قابل فهم است؛ اینکه چرا فلینی این فیلم را ساخت. خلاصه چیزی که آنجاست ـ یعنی در تصویر ـ بیانگر این است که این مرد که تنها فیلمهایی معاصر ساخته است که با وجود اغراق‌آمیز بودن سبک از نظر روانکاوانه مناسب هستند، چرا این تناسب را فدای زرق و برق کرد: با انتخاب موضوعی که او را از این تناسب رها ساخت و به وی اجازه داد که بر زرق و برق تمرکز کند؟ برای من پاسخ در تناقضی است که در این جملهٔ موراویا نهفته است: «فلینی کاملاً بر بحران فردی فائق آمد.» که درواقع به دو فیلم بلند قبلی او مربوط می‌شود. اما ساتیریکون به طریقی دیگر با این بحران درگیر است، همین و بس. و این بحران اساساً سازندهٔ ارتباط میان ساتیریکون و قلهٔ زابریسکی، آنتونیونی است. هر دو فیلم متعلق به هنرمندان بالغی است که رابطهٔ میان هنرمند معاصر و جهان پیرامون او را به‌عنوان مصالح هنریش منعکس می‌کند. تجربه را نباید دست کم گرفت، خیلی مهم است: فرهنگ ما با درهم شکستن و تضعیف برخی هنرمندان و در نهایت ایجاد روحیهٔ یأس و بدبینی، آگاهی و شعور را ارتقاء بخشیده و موجب گسترش ارتباط می‌شود. با این همه هنرمندان می‌بایست فعالیت کنند یا اینکه تباه شوند. راه‌حل آنتونیونی ـ همان‌گونه که قبلاً مورد بحث قرار گرفت ـ مهاجرت به مکانی دیگر و نسلی متفاوت است. اما مهاجرت فلینی به زمان گذشته است؛ جایی‌که احساس بیهودگی و تشویش او براساس ضرورت به کنار می‌رود و به‌عنوان یک کارکرد فیلمسازی خود را نشان می‌دهد. موراویا در مورد اخلاق‌گرایی فلینی کاملاً حق دارد، اما یکی از جنبه‌های مهم اخلاق‌گرایی احساس شرمسازی اخلاقی فیلمساز نسبت به کار است. حداقل برای من پذیرفتن این مسئله دشوار است که فلینی این فیلم را ساخته است. مگر اینکه مجبور به ساختن آن شده است.

ساتیریکون یک گام پس از هشت و نیم است که در آن کارگردانی به دنبال ساختن فیلمی است [و برخلاف پایان نومیدانهٔ آن] موفق به ساختن آن نمی‌شود.

ساتیریکون فیلمی است که گوییدو قهرمان فیلم هشت و نیم ممکن بود آن را بسازد.

جمله‌ای که موراویا خود در مصاحبه‌اش آن را ثبت کرده است، به‌نظر من ریشهٔ مسئله است: فیلمها فلینی را واداشتند که این خواب را در خواب ببیند، چرا که او زنده است و زندگیش فیلمسازی است. درواقع این فیلم با زشتی و خوف سر و کار دارد و لحن اخلاقی آن نیز غمگینانه است. بهتر بود به جای ساتیریکون فلینی، آن را دوزخ فلینی بنامیم. اما به اعتقاد من، دوزخ برآیند شرایط زندگی است و زندگی فلینی خصوصاً او را به ساختن فیلم واداشته است. بنابر این فیلم کاملاً وابسته به شیوه‌ای است که ساخته می‌شود. البته نشانه‌های مشخص فلینی در آن وجود دارد: آغاز صامت (همانند هشت و نیم)، ماهی بزرگ (زندگی شیرین)، پایان غیرمنتظره [همانند نمای ثابت انتهای فیلم ولگردها] و مادر فاحشه زمین [در چندین فیلم].

اما این اولین فیلم بلند فلینی است که در مفهوم مابعد رنسانسیِ خود هیچ شخصیتی ندارد. تنها آدمها در آن می‌لوند و برخی بیشتر از بقیه روی پرده حاضرند. فیلم هیچ داستان متمرکزی ندارد، let aloue drama

رویدادها به سبک داستانهای پیکارسک پراکنده‌اند و بسیاری از سکانسها صحنه‌هایی هستند که به سادگی دیده می‌شوند. ساتیریکون کاملاً بر نگاه استوار است و برخلاف هشت و نیم که در نهایت از طریق سبکش ماندگار می‌شود، کمتر چیزی است که ما را به سبک فیلم پیوند دهد و باعث شود که به چیزی بیشتر از هنرهای گرافیکی که به شیوهٔ نمایشگاهی و مستقیماً متضاد با تجربهٔ تئاتریکال ارائه می‌شود، توجه کنیم.

اساساً وقتی به تصاویر فلینی نگاه می‌کنیم، برخی از آنها عالی و درخشان هستند، برخی کلیشه‌ای و قابل انتظار و همهٔ آنها گرایش به سمت ظلمت دارند و از نور گریزانند. [نور خورشید واقعاً باعث مرگ یکی از شخصیتهای فیلم شده و رنج و عذاب دیگران را سبب می‌شود]...

دیوارهای زبر و خشن، چهره‌هایی که مرگ (میرایی) را به مبارزه می‌طلبند،

لذتهای بی‌لذت، طنزهای بی‌دوام، دوستی، عشق و ازدواج، همگی ضرورتاً تصویر هستند و فاقد بار دراماتیک. تصاویری از خوابهای یک مرد که زمانی شورانگیز بودند و اکنون تنها خوابند. این اثر استادی است که به نحو غم‌انگیزی می‌داند هنوز فرصت زیادی برای زندگی دارد. □

نقشی از دیوار

ساتیریکون

❑ *پرویز دوایی*

نزدیک شدن و نزدیکتر شدن به ساتیریکون و احیاناً بدست آوردن شناختی از آن که بتواند اساس تعمقهای بعدی باشد بدون رجوع به کلیدهای راهنمایی از این دست که خواهد آمد، اگرنه محال، بسیار مشکل به‌نظر می‌رسد و حداقل ممکن است به برداشتی خام، سرسری و صرفاً حسی و آنی از فیلم منجر شود.

ما در اینجا ابتدا مقدمه‌ای بر فیلم خواهیم داشت که در آن فلینی پیش از شروع به کارِ ساختن اثر، تصور کلی خود را ازمادهٔ کارش ارائه می‌دهد.

قسمتهای بعدی این مقال را رجوعی به متن اصلی اثر، نویسنده و احوالات و دنیای زیستیِ او تشکیل خواهد داد... و آنگاه به آستانهٔ خود فیلم قدم خواهیم گذاشت.

مقدمه‌ای بر ساتیریکون، نوشتهٔ فدریکو فلینی:

سالها پیش برای اولین‌بار در مدرسه «ساتیریکون» نوشتهٔ «پترونیوس» را با تمام شور و کنجکاوی حریصانه‌ای که یک بچه‌محصل می‌تواند داشته باشد خواندم. آنچه که خواندم به‌صورت خاطره‌ای روشن با من باقی‌مانده و جذبه‌اش به‌صورت یک ستیزه‌طلبی مدام و مرموز درآمده است.

پس از سالها مرور زمان، اخیراً «ساتیریکون» را، شاید با کنجکاوی حریصانهٔ کمتری ولی با همان لذت پیشین، بار دیگر خواندم. این بار چیزی بیش از وسوسهٔ ساختن فیلمی از این اثر در من ایجاد شد یک نیاز، یک قاطعیت شوق‌آلود.

برخورد با آن دنیا و آن جامعه به‌صورت پیوندی شاد، انگیزه‌ای برای تخیل و مقابله‌ای سرشار از مایه‌هایی درآمد که رابطه‌ای قابل توجه با جامعهٔ امروزی داشت.

در واقع مثل این است که می‌توان شباهت‌های پریشان کننده‌ای بین جامعه «رم» پیش از ظهور نهایی «مسیحیت» ـ جامعه‌ای بدگمان و گوشت تلخ، بی‌رگ و احساس، فاسد و جنون‌زده و جامعهٔ امروز پیدا کرد، جامعهٔ امروز که خصوصیات ظاهری و خارجی‌اش از خصوصیات جامعه «رم» قدیم مبهم‌تر است فقط از لحاظ درونی پیچیده‌تر است. در آن میزان نیز مثل امروز ما خود را با جامعه‌ای در اوج شکوه روبرو می‌بینیم که ضمناً نشانه‌های تجزیه و فسادی فزاینده را بروز می‌دهد؛ جامعه‌ای که در آن سیاست فقط مباشرت و فوری عمومی و غایتی در حد خویش است، جامعه‌ای که در آن کسب و کار و بازرگانی وسیع در تمام سطوح با خشونت و بیرحمی ابزار خود و سخافت غایت‌هایش دخالت دارد، جامعه‌ای که در آن تمام معتقدات مذهبی، فلسفی، ایدئولوژیک و اجتماعی، متلاشی شده و جای خود را به مسلکی «همه‌جایی»، بیمار، وحشی و عقیم سپرده است جایی که علم به صورت یک مشت تصورات سبک‌سرانه و بی‌معنی یا «برتری گزینی» متعصبانه و تیره و بی‌روحی درآمده است. اگر کار «پترونیوس» توصیفی

واقع‌گرایانه خون داروگیر از عادات، خصوصیات و حالت کلی آن دوران است، فیلمی که ما می‌خواهیم با اقتباس آزاد از روی آن بسازیم می‌تواند یک تابلوی «فرسک» با رنگ و لحن فانتزی، یک تمثیل قوی و زنده، هجویه‌ای از دنیایی باشد که امروز در آن زندگی می‌کنیم. انسان هرگز عوض نمی‌شود و ما امروز نیز می‌توانیم تمام خصوصیات اصلی درام را تشخیص دهیم: «انکولپیوس» و «آشیلتوس»، دو دانشجوی «هیپی»، مثل تمام هیپی‌هایی که امروز دور و بر «میدان اسپانیای» «رم»، یا در «پاریس»، «آمستردام» یا «لندن» پلاسند، از حادثه‌ای به حادثهٔ دیگر و حتی به هولناک‌ترین حوادث رومی‌آورند، بدون کمترین احساس پشیمانی، با تمام معصومیت طبیعی و سرزندگی پرشکوه دو حیوان جوان. یاغی‌گری آنان، گرچه وجه مشترکی با یاغی‌گریهای مرسوم ندارد ـ نه ایمانی، نه یأسی و نه انگیزه‌ای برای دگرگون ساختن یا نابود کردن ـ باز «یاغی‌گری» است که با ملاک جهل مطلق نسبت به جامعه و جدا افتادن از جامعه اطراف شناخته و مشخص می‌شود. آنها از روزی تا روز دیگر زندگی می‌کنند، با مسائل در لحظهٔ پیشامد روبه‌رو می‌شوند، لطفهای زندگیشان به‌وضع هراستاکی محدود به ابتدائیات است: می‌خورند، عشق می‌ورزند، با هم می‌مانند، هرجا که رسید سر بر بستر می‌گذارند و زندگیشان با این مقتضیات می‌گذرد؛ مقتضیاتی که غالباً یکسره خلاف قانون است. آنها از هر سیستمی مطرود شده‌اند و برای خود قائل به هیچ مسئولیت و وظیفه و محدودیتی نیستند. جهل آنان، سوای اطلاعات علمی جسته و گریخته‌ای که پیدا کرده‌اند، می‌تواند جهلی اضطراب‌انگیز باشد. آنان نسبت به پیوندهای مرسوم مثل خانواده (که بیشتر بر پایهٔ ترس و تهدید قرار دارد تا محبت) مطلقاً احساسی ندارند.

حتی پایبند دوستی هم نیستند، دوستی را احساسی معارض و مخاطره‌انگیز تلقی می‌کنند و لاجرم حاضرند که هرلحظه آن دوستی را منکر می‌شوند و به یکدیگر خیانت می‌کنند. هیچ توهمی ندارند. دقیقاً؛ چون که به‌هیچ چیز اعتقادی ندارند، اما بدبینی و بی‌اعتمادی آنان به وجهی بدیع و اصیل با ارضایی

آرامش‌بخش سرِ پیوند دارد.

□

گفتم که کتاب «پترونیوس» به وجه اضطراب‌انگیزی «امروزی» است، اما من قصد دارم که به فیلم ساختمان و ترکیبی متنوع‌تر بدهم، وقایع را به نحوی کاملاً اختیاری ترسیم کنم و در این کار تنها گزینش تخیل از میان سایر متون زیبای کلاسیک باستانی راهنمایم باشد: مثلا متن، «خر طلایی آپولیوس» با گرایشش به‌سوی افسانه و غرابت که در «مسخ» جلوه می‌کند، قسمتی که «لوسیوس» از سوراخ کلید چشم می‌اندازد ۰ «پامفیل» ساحره را در حین تبدیل‌شدن به یک جغد غافلگیر می‌کند و این جغد ندبه‌ای گوشخراش سر داده، بال و پر می‌گشاید و می‌گریزد... و دیگر «متامورفوز» «اووید» و هجویات «هوراس» است. هوراس خود، اگر قرار می‌شد در فیلم تجسم یابد پیکری بسیار جذاب می‌بود، شاعری پا به سن گذاشته و تبعیدی، با چشمانی نیم کور و قیافه‌ای که وجود غده‌ای در چشم آن را از ترکیب انداخته است.

□

و بعد آن دنیای بی‌رحم و فاسد و دیوانهٔ «رم» چنانکه توسط «سوتونیوس» در شرح زندگی دوازده سزار توصیف شده است. تالاری از ستارگان، پیکرهای افسانه‌ای، گستاخ و رجزخوان، ستمگر و لذت‌جو که تجسم آنان در قالب انسان امروز نیز همچون گذشته وافر و به همان اندازه دیوانه است. گیرم این مظاهر امروزی از اسلاف خویش «پرت»ترند و تظاهراتشان آشکارا واجد هجو و تمسخر خویشتن است. جنبهٔ بسیار وسوسه‌انگیز دیگری در این کار تبدیل سینمایی احیای آن دنیا و دوران است، نه با سندپردازی مدرسی و کتابی و با رعایت امانت مطلق نسبت به متن اصلی بلکه به‌شیوه‌ای که باستان‌شناسان به کمک چند تکه سفال از یک ظرف شکسته چیزی را شبیه به‌فرم یک صراحی یا یک مجسمه از نو می‌سازد. فیلم ما به‌کمک حدوث گسستهٔ وقایع خویش باید تصویر دنیایی از بین‌رفته را بدون آنکه این تصویر را تکمیل سازد، احیاء کند،

طوری که به‌نظر برسد آن شخصیتها، آن عادات و آن محیط برای ما در یک حالت خلسه زنده و در مراسم مرموز احضار روح از سکوت خویش برانگیخته شده‌اند.

□

به‌نظر ما آنچه اهمیت دارد دقت توصیفی، امانت تاریخی، نقل دانشمندانه و خویشتن‌فریبانهٔ یک قصه یا ساختمان روایتی مرتب و منظم نیست، بلکه این است که شخصیتها و ماجراهایشان پیش چشم ما چنان جان بگیرند که گویی غافلگیرشان ساخته‌ایم. آنان باید همچون درندگان جنگلی هنگامی که می‌گردند، می‌ستیزند، یکدیگر را می‌خورند و یا پاره‌پاره می‌کنند؛ می‌زایند و می‌میرند بی‌آنکه بدانند کسی ناظر آنهاست آزاد باشند.

□

گاه رسوم این شخصیتها قطعاً نزد ما به کلی غیر قابل درک و بعضی از حرکات مبالغه‌آمیزشان غیرقابل شناخت جلوه می‌کند: شکلک‌سازیها، چشمک‌زدنها و سایر علائم و اشاراتی که مفهوم آنها برای ما از دست رفته است: ما دیگر کنایاتی را که پشت این اشارات نهفته است نمی‌شناسیم، طوری‌که گویی یک فرد خارجی بوده است.

باشید که به‌تدریج معانی و اشارات ضمنی حرکات مبالغه‌آمیز چهره «ناپلی»ها را کشف می‌کنیم و یا گوئی تماشاگر یک فیلم مستند دربارهٔ یکی از قبائل حوزه رود «آمازون» هستیم.

□

فیلم باید مفهوم و حالت چیزی از دل خاک بیرون‌کشیده و کشف‌شده را برساند؛ تصاویر باید جنس خاکستر، خاک و غبار را زنده کند، بدین‌گونه فیلم باید از قسمتهای نامتساوی ساخته شود، قسمت‌های طولانی و رشون و پیوسته به آنها، فصول غریب و مبهم، شکسته بسته به طوری که دوباره ساخته‌شده جلوه نکنند، همچون قطعات یک ظرف سفالین، بقایا و خورده‌ریزه یک دنیای از دست رفته.

□

قطعاً دشوار است پاک کردن دو هزار سال تاریخ و مسیحیت از صفحهٔ وجود، تطابق یافتن با تصورات، تلقی‌ها و عادات مردمی که زمانی دراز پیش از ما می‌زیسته‌اند؛ بدون قضاوت کردن آنان، بدون آنکه آنها را وجه تحصیل خودپسندی اخلاقی کنیم، بدون ملاحظات انتقادی، بدون قید و بندها و تعصبات روانی. به هرحال فکر می‌کنم که تلاش ما دقیقاً صرف احیای این دنیا خواهد بود تا بدانیم که چگونه آرام و جدا به تماشای مرور وقایع این دنیا بنشینیم.

□

به‌نظر ما این صادقانه‌ترین و جذابترین شیوهٔ تدارک چنین فیلمی است. «انکولپیوس» «آشیلتوس»، «اومولپوس»، «گیتون»، «لیکاس»، «تریفینا»و ... ماجراهای افسانه‌ای آنها را به حقیقت پیوستن، بدون آن که با خشونت و شهویت بخشیدن به این ماجراها ظاهری «برتر» و «متعالی»تر با آنها بدهیم. هرچند ماجراهای آنان گاه چنان بی‌رحمانه باشد که مطابق با معیارهای ما کراهت‌انگیز جلوه کند، حتی اگر آنان چنان کامل و عظیم مستهجن باشند که بار دیگر معصوم شوند، این قهرمانان پشت خشونت و شهوی‌بودن خویش دربرگیرندهٔ تصوری ابدی هستند: انسانی که تنها در برابر راز جذاب زندگی با تمام هراس، شور و زیبائی‌اش ایستاده است.

رم - ۱۹۶۸

* * *

«تیتوس پترونیوس» ملقب به «حکم» (آربیتر) لقب خود را در دستگاه نرون به‌دست آورده که وی مشاور ذوق و سلیقه‌اش (آربیتر ـ الگانتوس) بوده است. «نرون» فقط چیزی را زیبا و متمایز می‌پذیرفت که ابتدا «پترونیوس» تأیید کرده باشد.

این شغل برای پترونیوس کمال مطلوب به‌نظر می‌رسیده که مردی لذت‌جو و اهل عیش تن و به‌قول معاصرانش جزو مردم شب بود («روزها را به خواب

می‌گذرانده و شبها را به کار و عیش و نوش») حفظ چنین مقامی اقتضاء می‌کرده که «پترونیوس، درست در جهت تمایلات جنون‌آمیز و خودخواهانه نرون رفتار کند، غرور او را بنوازد تا مقرب درگاهش باشد و جزو یکی از نزدیکترین یاران نرون دربیاید. این همان چهره‌ای است که «هنریک شی‌ین که‌ویچ»، نویسندهٔ لهستانی در اثر معروفش «کجا می‌روی» از «پترونیوس» به‌دست می‌دهد (در فیلمی که از این اثر ساخته شده و در این مملکت به اسم «هوسهای امپراتور» نشان داده‌اند، نقش «پترونیوس» را هنرپیشهٔ انگلیسی «لیوگن» به‌عهده داشت)...

و باز همین تصویر است که «پترونیوس» در قالب شاعر دنیاپرستی چون «امولپوس» ارائه می‌دهد (در فیلم «امولپوس» به مدل «پترونیوس» نزدیکتر شده است، او را می‌بینیم که با تملق به «تریمالکیو»ی مقتدر و ثروتمند از حاشیهٔ خوان نعمت این مرد تهی‌مغز و خودخواه ـ نمونه‌ای دیگر از یک «نرون» ـ برخوردار می‌شود ولی در پایان کار از این تزویر دست می‌شوید و نظر واقعی خود را دربارهٔ اشعار «تریمالکیو» (که تا آن زمان به آثار «هوراس» مانند می‌کرده) به صراحت بیان می‌کند.. این همان کاری است که از «پترونیوس» در پایان زندگی سرمی‌زند: زمانی که به سعایت بدخواهان مغضوب نرون می‌شود و امپراتور حکم به نابودی وی می‌دهد، پترونیوس به اتفاق کنیزک محبوبش رگ دست خویش را می‌گشاید و برای اولین و آخرین بار حقیقت را دربارهٔ استعداد شاعری «نرون» ـ حساس‌ترین نقطه خودخواهی او ـ طی نامه‌ای خطاب به وی ایراد می‌کند: «بکش، بسوزان، ویران کن، هرچه می‌خواهی بکن ولی شعر نگو»! (خودکشی آن زوج در فیلم ـ که در کتاب وجود ندارد ـ رجوعی به این رویداد زندگی نویسنده است).

... این البته در فیلم فلینی است. در اصل کتاب «امولپوس» شاعر جایی بعد از میهمانی «تریمالکیو» ظاهر می‌شود. اما این دو ـ «امولپوس» و «تریمالکیو» ـ جدا از هم نیز در کتاب می‌توانند به‌عنوان طرحهایی مطابق با نمونهٔ اصلی (پترونیوس ـ نرون) باشند. در کتاب از زبان «امولپوس» می‌خوانیم که «سالها پیش غرور خود را ارضاء کرده و اکنون تنها در پی ارضای تن خویش است».

ضمن اینکه معتقد است انسان به‌جای پرداخت پول با حیله و تزویر آنچه را که می‌خواهد می‌تواند به‌دست آورد، زیرا که مرد دانشمند و هنرمند همواره با فقر قرین است.. در اینکه «تریمالکیو» بر اساس شخصیت «نرون» ساخته شده (با رجوع‌های جابه‌جا به طبیعت این مرد و نیز نحوهٔ عشرت‌طلبی و سبک‌سری او و رابطه‌اش با اطرافیان و هرزگی کثافت آلوده او که در فیلم به‌مقدار زیادی دگرگون و تعدیل شده) تردیدی نیست.. و شاید علت مغضوبیت پترونیوس یکی همین نکته باشد که از نظر «نرون» دور نمانده است.

□

دربارهٔ کتاب «ساتیریکون» و اینکه هدفش از ترسیم این وقایع و صحنه‌های غالباً بسیار بی‌پرده ـ و با معیار امروزی، خلاف اخلاق ـ چه بوده نظرات مختلف است. خصوصیتی که عموم مفسران «ساتیریکون» در موردش اتفاق دارند «هجوی» بودن اثر است. «پترونیوس» شخصاً غایت خویش را از نگارش کتاب «سرگرم کردن خواننده و مهمتر از آن «کمک به وی در شناخت خویشتن و دنیای پیرامونش» ذکر کرده است... دورانی براستی غیرمعمول، دورانی که ستمگران به کودکان دستور قتل پدران خویش را می‌دهند، خطیبان داد سخن می‌دهند ولی سخنانشان در کسی اثر نمی‌کند. تعداد خدایان بعضی شهرها از تعداد نیایشگران فزوتر است!»

□

... و دوران «پترونیوس» چگونه دورانی است؟ از یک میلیون و نیم جمعیت امپراتوری، کمتر از یک دهم آنان مرفه بودند و یک دهم دیگر را می‌شد طبقهٔ متوسط دانست. بقیه بجز نمایش‌های سیرکی و نان دیگر هیچ نداشتند. ساختمان اقتصادی چنان بود که ثروت به‌ندرت دست عوض می‌کرد و از دست کسی که نسل اندر نسل ثروتمند بود خارج می‌شد، با گذشت سالها ثروتمندان ثروتمندتر و فقیران فقیرتر می‌شدند. ثروت یکی و قرض دیگری از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌گشت.

هرجا که جامعه به فرد فرصتی برای بهتر کردن زندگی خویش با وسایل قانونی نبخشد، فساد اخلاق شایع می‌شود. در «رم» نیز چنین بود. فساد از بالاترین مقام، از دربار نرون گرفته تا دستگاه کوچکترین قاضی به‌شدت رواج داشت و یگانه قانون زندگی و کسب و کار این بود: «تو اول کلک بزن!» بدین‌گونه به‌راحتی می‌توان دریافت که چرا افراد بجز نفع آنی و لذت آنیِ خویش در پی چیز دیگری برنمی‌آمدند. چرا بی‌هدفی و سرگشتگی در تمام شئون زندگی افراد حکمفرما بود.

اخلاص خاص نیز همچون اخلاقیات عمومی از فساد بهرهٔ وافی داشت. ازدواج حرف بی‌مسمایی بود و وفاداری چیز بی‌معناتری... به‌قول «اووید»: «زنِ پاک زنی است که هنوز از او تقاضایی نشده است و هر مردی که از خیانت همسرش حیرت کند ابله است!».

دم زدن از کامجوییهای جنسی برای زن و مرد هر دو افتخاری بود. «رم» فقط سی و دو هزار روسپی رسمی داشت که به‌دولت خراج می‌دادند. تعداد روسپیان خراج گریز و غیررسمی از حساب خارج است. همجنس‌گرایی نیز بسیار رواج داشت و بزرگان قوم، امثال «ژول سزار» و «مارک آنتونی» (که چهل غلام بچه در حرمسرا داشت) از این خصیصه برکنار نبودند. گفته شده است که «نرون» شبهای بسیاری به کسوت زنان درمی‌آمد و در محلات می‌گردید تا شاید مشمول لطف مردی قرار گیرد! این همه، رها کردن هر ایمان و اعتقادی را به هر معنا و ارزشی سوای ابتدایی‌ترین غرایز جسمی توجیه می‌ساخت... قبح از میان برداشته و همه چیز روا بود. آدمیان جدا از هر گونه بستگی عاطفی و معنوی، سرگشته رها شده بودند. «پترونیوس» از چنین بساطی است که سخن می‌گوید و چنین تصویری است که آن گونه دقیق و زنده از عصر خود ارائه می‌دهد، او «نمود»ها را ترسیم می‌کند، انگیزه‌ها و علل ایجاد چنین وضعی برای او مطرح نیست با دیگران است که از حکایت وی به این علتها برسند. «پترونیوس» این تصویر را با همه خصوصیاتش در برابر چشم بیننده نگاه می‌دارد، تنها چیزی که از خودش در این تصویر ارائه می‌دهد لحن هجو و تمسخر است. کلام او حاکی از جانبداری و قضاوت نیست،

اعمالی را که برای ما آنچنان غریب و قبیح است، طوری ساده و بی‌قید و طبیعی وصف می‌کند که پیداست خود در قلب وقایع و فضا زیسته است. عیش تن، عیش فاقد هرگونه لذت عمیق روحی ناشی از پیوندی عاطفی، عیشی به دور از کیفیت عشق و لاجرم فاقد ارضای واقعی در سراسر حکایت جاری است و به‌قولی «سیمایی بسیار واقعی از زندگی در آن دوران را به‌دست می‌دهد». و اما اینکه چنین سیمایی در آینهٔ عصر ما نیز منعکس است، مطلب دیگری است.

□

فیلم «فلینی» آشکارا کوشیده تا معیارها را به دو هزار سال قبل برگرداند و به وقایع خاصیت طبیعی رخ‌دادن در زمان و مکان خاص و سزاوار خودشان را بدهد؛ زمان و مکانی نه چندان مستند از نظر عینی که مستند از لحاظ حسی و روحی و اخلاقی، زمان و مکانی که این اتفاقات در آن راحت و روان پذیرفته شده و به‌دور از غرابت است، کما اینکه رفتار آدمیان و مقابلهٔ آنها با حوادث به‌خوبی گویای یک چنین کیفیتی است. طفره رفتن «فلینی» در فیلم خویش از قضاوت اعمال قهرمانان این اثر در این گفتهٔ او متجلی است که «می‌خواسته به فیلم خاصیت بی‌زمانی، خاصیت یک افسانهٔ علمی را بدهد که بتواند متعلق به هر عصری باشد»:

ـ «فکر نمی‌کنم که قضاوت کردن اعمال رومیان قدیم از جانب ما کار درستی باشد چون که ما مسیحی هستیم. ما در دو هزار سالهٔ گذشته تحت شرایط مسیحیت بار آمده‌ایم. ما وجدان را اختراع کرده‌ایم، ما به هر چیز ارزشی اخلاقی بخشیده‌ایم، ما ارزشمند را از بی‌ارزش جدا کرده‌ایم، ما سیستم ارزشها را به‌وجود آورده‌ایم، ما بین جسمانی و روحانی، حد؛ قائل شده‌ایم.

ما زواید و بیهوده‌ها را جدا ساخته‌ایم. ما دنیای برچسب و نشان درست کرده‌ایم. ما سمبل اختراع کرده‌ایم. ما به هرچیز از نقطه‌نظر اخلاقی نگاه می‌کنیم. مثلاً در اینجا از حیوان‌صفتیِ رومیان سخن می‌گوییم ولی این را به‌عنوان افراد مسیحی ابراز می‌داریم. ولی این اعمال برای رومیان به‌هیچ‌وجه حیوان‌صفتانه و بی‌رحمانه نبود. شاید این افسوس و دریغی که ما مسیحیان نسبت به‌ایشان حس

می‌کنیم برای آنان حیوان‌صفتانه و غیرانسانی یعنی ناشایسته و مایهٔ خفت انسانی باشد. بنابراین در تلاش به‌منظور احیای آن دنیای کافر به‌صورتی غیرمادی، غیرتاریخی و غیرفرهنگی من از قضاوت، از محکوم کردن رومیان آن دوره خودداری می‌کنم. امتناع می‌کنم از این‌که بگویم: «یا پیغمبر! اینها در یک نشست شش‌هزار نفر آدم می‌کشتند. چه موجودات پستی». نه، چنین نخواهم کرد زیرا در این صورت فیلم من به کلی راه خطا خواهد پیمود.

اما چون من هم مسیحی و هم کاتولیک هستم گریزی نیست جز اینکه بعضی از جنبه‌های اخلاقی در ساتیریکون برُوز کند. این دو هزار سال مسیحیت ـ مسیحیتی که از ما یک مشت بچه‌ننه ساخته است که به گریهٔ مامان‌جانمان، کلیسایمان، «پاپ»مان، رهبران سیاسیمان را صدا کنیم ـ یقیناً به‌نحوی در تصویری که من از این دنیای کافر باستانی ترسیم کرده‌ام اثر خواهد گذاشت. بنابراین شاید نتوانم یک تصویر کاملاً بی‌طرفانه از این دنیا ارائه دهم؛ تصویری که نه محکوم می‌کند و نه قضاوت بلکه صرفاً تعمق می‌کند. تا آنجا که من می‌توانم، قصدم فقط همین بوده است.

«... تصمیم دارم به فیلم کیفیت رؤیاواری بدهم. همه چیز جسته ـ گریخته و گسسته خواهد بود و در عین حال قطعات به وجه مرموزی تجانس خواهند داشت، هر جزئی باید متکی به‌خود باشد، مسخ‌شده، بی‌معنی، هول‌انگیز، همچون یک رؤیا».

«آلبرتوموراویا»، نویسندهٔ ایتالیایی در مصاحبه‌ای با فلینی پیرامون این فیلم نتیجه می‌گیرد که: قدمت برای تو ـ فلینی ـ طبیعت سالم و خالص و جوانی است که به فساد و تباهی کشیده شده. این تصادفی نیست که محیط مرموز، کثیف، تاریک و زیرزمینیِ فیلم تو دوزخ را القاء می‌کند. دوزخی که به‌هیچ‌وجه روحی نیست بلکه جسمانی است، همچون دوزخ نقاشان بدویِ پیش از «دانته». دوزخی بدون برزخ و بدون بهشت، دوزخی آکنده از شر ولی در عین حال معصوم که خود را به‌طور یکسان در زیبایی «گیتون» و زشتی هیولاها نشان می‌دهد...»

«برناردو زاپونی» کمک سناریست فیلم نیز تأیید می‌کند که:

ساتیریکون فیلمی در مایهٔ یک وهم است، یک «افسانهٔ علمی» تاریخی است، سفری به دورن زمان است، دنیایی سیاره‌ای است جدا از منطق و وزن زندگی روزمرهٔ ما. ضد تصویر، ضد گفت‌وگو...

به قول پروفسور، «اتوره پاراتوره» مفسر و مرجع بزرگ «ساتیریکون»: «انکولپیوس» و «اومولپوس» دو چهرهٔ خودِ نویسنده، «پترونیوس» هستند، که حتی در نام نیز به‌هم شبیه هستند. انکولپیوس یگانه شخصیتی است که هرگز سخیف نیست....»

و بالاخره اینگمار برگمان فیلمساز سوئدی، ساتیریکون، را چنین توصیف می‌کند: این فیلم، بیش از آنچه یک تجربهٔ هنری باشد، تجربه‌ای از خودِ زندگی است... من هرگز چیزی مانند آن ندیده‌ام... یک نقطهٔ تحول قطعی است. مثل این بود که به تماشای کار خودم نشسته باشم»

□

مآخذ این یادداشتها کتاب «ساتیریکون»، نوشتهٔ «پترونیوس» (انتشارات «هال‌وی‌هاس» آمریکا ـ ۱۹۶۵) و مقدمهٔ آن نوشتهٔ «جان جیلت» و نیز مجلهٔ سینمایی انگلیسی «فیلمز اند فیلمینگ» (نوامبر ۱۹۶۹) و کتاب «ساتیریکون» (مشتمل بر سناریوی فیلم و مقدماتی از فلینی، سناریست فیلم و مصاحبه‌ای بین فلینی و آلبرتو موراویا) (انتشارات بالانتاین، نیویورک، ۱۹۷۰) بوده است.

□

زندگی «انکولپیوس»، جوانک مو طلائی و چشم آبی «ساتیریکون»، جوانک بی‌اراده و سرگشتهٔ ساتیریکون، جایی ازحدود سواحل «رمینی» زادگاه خودِ فلینی و در واقع از درون خودِ فلینی شروع می‌شود. در فیلم ولگردهاکه در آن فیلمساز خود را در قالب «مورالدو»ی حساس و بی‌قرار تصویر کرده بود که از زندگی مسدود روستایی به‌جان آمده و گریزگاهی می‌جست... در پردهٔ بعدی، «مورالدو ـ فلینی را در وجود «مارچلو»ی خبرنگار در زندگی شیرین سراغ می‌گیریم. اما بی‌قراری و

عدم ارضای واقعی همچنان برقرار است...

فلینی صریح‌ترین تصویر سرگشتگی خود را در «گوییدو»ی هشت و نیم به‌ما ارائه می‌دهد. «گوییدو» که نامش (به معنی راهنما) با شغلش (کارگردانی) تجانس دارد ولی از راه بردن زندگی عاطفی خویش عاجز است...

... در نگاه دقیق‌تر، تمام آدمهای فلینی را در این خصلت سرگردانی، در این پریشانی عاطفی و در زیست بی‌قرار و «آنی» شریک می‌بینیم. رضایت آنها رضایتهای پوچ و سطحی است، از پناه جستن به درون خود چنان عاجز و هراسانند که برای خود توهمات را مایهٔ بستگی می‌سازند. به‌همین‌جهت، به نسبت بی‌ثباتی دل‌نهادگیهایشان، قرار و آرام و رضایت آنها و تسکین آنها نیز موقتی است... از «کابیریا»ی شبهای کابیریا بگیرید تا «زامپانو»ی جادهٔ دکتر «آنتونیو»ی بوکاچو هفتاد، زن عنوان فیلم جولیتای ارواح و «توبی دامیت» از سه داستان خارق‌العاده... در خیلی از موارد این سرگشتگی با معادل فیزیکی و مادیش یعنی حرکت کردن، سفر رفتن و جابه‌جا شدن بیان می‌شود. بازگشتها معمولا یا به «بن‌بست» است (جاده، سه داستان خارق‌العاده) یا به سیر عادی زندگی همیشگی (زندگی شیرین، کابیریا، هشت و نیم) و یا به‌دعوت دیگری به رفتن به‌عنوان نوید گریز و آزادی ساتیریکون که اغلب می‌بینیم که این رفتن باز گریز واقعی را در بر ندارد، چون آدمهای فلینی از ضعفهای خودشان، بی‌ارادگیها و تلّون خویش رهایی ندارند، پس برایشان به هر کجا که روند آسمان همان رنگ است...

این مرجع و ملجاء در خیلی از موارد در فیلمهای فلینی با سمبل دریا نمایانده می‌شود، جایی که در حسب حال نامهٔ او هشت و نیم به‌عنوان گریزگاه کودکی «گوییدو» ارائه می‌شد، جایی که «گوییدو» از شر زندان مدرسه به آن پناه می‌جست...

در زندگی نوجوانی گوییدو، جایی که در ولگردها وی نام «مورالدو» را به‌خود گرفته است باز دریا از زندگی پرملال و بی‌همزبان او جدا نیست... فرار «مورالدو» از ده به‌شهر بزرگ در پایان ولگردها صورت حقیقی به خود می‌گیرد و ما در زندگی

شیرین، او را در مقام «مارچلو» در شهر کاملاً جا افتاده می‌بینیم در حالی که به‌محافل اعیانی و لذتهای آن راه یافته است... این لذتهای آلوده و حقیر «مارچلو» را جواب می‌کنند. سحرگاهی در کنار دریا دخترکی او را به‌سوی خود می‌خواند، ولی «مارچلو» هنوز ارادهٔ ترک این شکل خاص زندگی را ندارد. درهشت و نیم باز دریا برای قهرمان فلینی مترادف فرار به‌سوی آزادی است ولی می‌بینیم که پرواز از او بر فراز ساحل دریا موقت و کوتاه است، پای «گوییدو» بسته به‌رشته‌ای است که دیگران در زمین سر آن را به‌دست دارند و او را خیلی زود از اوج به زیر می‌کشانند...

«ساتیریکون» در کنار دریا و با نوید رفتن و ترک گفتن این زندگی تباه، رفتن به‌سوی آزادی، به‌سوی سرزمینهای ناشناخته تمام می‌شود... اما قصه به اینجا ختم نمی‌شود، کما اینکه قهرمانان «فلینی» قبلاً نیز از این سفرها بسیار داشته‌اند و هربار در زمینه‌ای تازه، زندگی تهی و بی‌پایه و سرگشتهٔ خود را از سر گرفته‌اند. در اینجا نیز در پایان ماجرا از زبان «انکولپیوس» که از محفل مردارخواران رو برمی‌گرداند و راهی دریا می‌شود می‌شنویم که با بندرها و نامهای ناشناخته روبه‌رو شده و بعد: «در جزیره‌ای پوشیده از علفهای خوشبوی بلند یک یونانیِ جوان خود را به‌من معرفی کرد و گفت که در سال...

حکایت همچنان باقی است.

□

(در اینجا تا فراموش نکرده‌ایم بگوییم که آنچه در دوبلهٔ فارسیِ فیلم به‌دنبال این گفتار افزوده‌اند مبنی بر اینکه «یک یونانیِ جوان به او گفت که در اعصار آینده نیز بشر همچنان اسیر شهوت خواهد بود» زاید و دخالتی نارواست که ظاهرا به‌منظور روشن و شیرفهم کردن فیلم برای تماشاچی صورت گرفته است، بی‌توجه به آنکه فیلم خود آنقدر گسسته است که اگر قرار است کسی آن را نفهمد این تشبثات نمی‌تواند کمکی به «اصلاح»ش بکند.

نتیجه آنکه کسانی که یک چنین فیلم استثنایی و نخبه‌ای را با قبول خطرات

موجودات از جمله عدم استقبال تماشاچی نشان می‌دهند کاش لطف را تمام می‌کردند و فیلم را سالم و دست‌نخورده و بدون چنین دستکاریهای مزاحم و غیرضروری دوبله‌ای عرضه می‌داشتند... گفتار مقدمهٔ فیلم نیز از همین قماش است).

□

انکولپیوس پشت بر زمینهٔ دیواری پوشیده از نوشته‌های مختلف، به‌سبک نمایشنامه‌های یونان باستان در یک «پیش‌خوانی» اوضاع و احوال خود را بازگو می‌کند. این دیوار یادآور دیوار معروفی است در محلهٔ بدنام شهر پمپئی که به‌خاطر یادگاریهای مستهجنی که بر آن نوشته‌اند (و هنوز باقی است) شهرت دارد.

«انکولپیوس» در شروع ماجرا از بدبختی و مصیبت خوش می‌نالد.

دوست او معشوقش را از چنگش به‌در آورده و گریخته است، دوستی و عشق هیچ‌کدام ثباتی ندارند، و در یک شکل کلی‌تر هیچ چیز ثباتی ندارد. ماجرای «آنکولپیوس» بینابین واقعیت و وهم و یا در واقعیتی وهم‌آلود پیش می‌رود. واقعیتی که هرلحظه می‌توان با تصور، با کابوس اشتباه گرفت، واقعیتی که آدمی از آن چشم به کابوس باز می‌کند. «نمایش» «ورنا کیو» با دکورها و گریم بازیگرانش به‌هیچ‌وجه از «واقعیت» میهمانی «تریمالکیو» یا صحنهٔ دو روسپی‌خانه (در آغاز و نزدیک به اواخر فیلم) قابل تفکیک نیست. دکورهای غریب و خارق‌العاده، سر بزرگ مجسمه‌ای که جمعی سیاهپوش در کوچه حرکت می‌دهند، ماسکهایی که چهره‌ها را می‌پوشاند، آرایشهای هولناک، دیوارهای سبز و آبی و لاجوردی، پیکرهای سایه‌وار که در حرکتی آرام، مثل حرکت در زیر آب از این سو به آن سو می‌روند، لفاف بخار که اغلب همه چیز را در خود پوشانده، هیکلها و چهره‌های مسخ‌شده، ناقص‌الخلقه‌ها، یک چشمها، دست و پا بریده‌ها، گوژپشتها.. همه چیز در یک حالت بین خواب و بیداری سرگردان است.

این سرگردانی روی انکولپیوس انطباق بارزی دارد که آشنایی ما با او از آغاز یک جستجو سرمی‌گیرد و در شروع جستجویی دیگر در پایان ماجرا ختم می‌شود.

در چند مورد، چند صحنه او را همچون موشی گرفتار، در راهروهای پیچ در پیچ و ناشناخته، سرگشته می‌بینیم، راهروهای روسپی‌خانهٔ آغاز فیلم، راهروهای خانهٔ آن زوج که خودکشی کرده‌اند و راهروهایی که در آنها «انکولپیوس» با سنتور Centaur (گاو ـ آدم) روبه‌رو می‌شود. همچنین در روسپی‌خانهٔ دوم، جایی که مشکل بزرگ انکولپیوس (عقیمی) علنی می‌شود روی خطوط مارپیچی که با یک «خیش» کوچک بر خاک ایجاد می‌گردد تأکید می‌شود.

□

زشتی و زیبایی نیز به‌وجهی جدایی‌ناپذیر در این «خواب ـ بیداری» درهم آمیخته‌اند: زیبایی «گیتون ـ آشیتلو ـ انکولپیوس» در عین حال متضمن زشتی روابط آنهاست، روابط غیرطبیعی که از هرگونه حس بستگی و علاقهٔ واقعی خالی است. در موارد دیگر غالباً بروز جلوه‌های ظاهری زیبایی بلافاصله با بروز نمودهای زشتی همراه است. در کنار زنان جوان و زیبا پیرزنان زشت‌روی هراسناک نشسته‌اند ـ بعد از میهمانی تریمالکیو و آن کوره دهان گشاده خوفناک رجوعی به طبیعت زیبا و آرام هست.

□

ملال از سراپای بساط نمایش «ورناکیو» می‌بارد. رنگهای خاکستری، چهره‌های سرد و بی‌اعتنا که به‌حالت انتظار به‌جا مانده‌اند (و تنها مشاهدهٔ دست قطع‌شده آنها را لحظه‌ای به‌هیجان می‌آورد)... از اینجاست که «مسخ» مفاهیم و ارزشها علنی‌تر می‌شود. در اینجا آشکار می‌گردد معشوقی که «انکولپیوس» از جدایی او می‌نالد، معشوقی غیرطبیعی، یعنی یک پسربچه است. در اینجا ما «ورناکیو» را در نقش یک جوان می‌بینیم و از همین‌جا مسخره گرفتن جدیات (حکومت و امپراطور) آغاز می‌شود تا به مضحکهٔ عشق، دوستی، هنر (شاعری تریمالکیو)، ازدواج (پیوند تریمالکیو و همسرش ـ پیوند لیکاس در کشتی با انکولپیوس) و حتی جدی‌ترین مسئلهٔ زندگی انسان، مرگ (عزاداری ساختگی تریمالکوی) کشیده شود.

بر زمینهٔ افسرده و مرگبار نمایش «ورناکیو» است که زیبایی «گیتون» می‌شکفد... و باز بر زمینهٔ مرگبار و کثیف و تیرهٔ خانهٔ مسکونی «انکپیوس» است که آن دو به عشق می‌نشینند.

□

دنبالهٔ حرکت «انکولپیوس» و «گیتون» از تماشاخانهٔ «ورناکیو» به‌وجهی غیراختیاری، به روسپی‌خانه کشیده می‌شود که در آن زشتی و زیبایی، بهشت و جهنم، دوش‌به‌دوش هم قرار گرفته‌اند. در اینجا اشاره‌ای به ورود اعیان و اشراف از راه «فاضلاب» به روسپی‌خانه هست و نیز در همین جا یک رویداد کتاب که وجود همسر ترون در میان روسپیان باشد باز به اشاره نمایانده شده است؛ زنی که سربازان، گرداگرد او را گرفته‌اند. «انکولپیوس» و «گیتون» از میان چهره‌های مرده، از میان چهره‌های منتظر می‌گذرند. دنبالهٔ راهشان باز بدون تفکیک از روسپی‌خانه به خانه‌شان کشیده می‌شود و باز گذری از میان چهره‌های خالی از احساس و منتظر. محل سکونت آنها شباهتی بسیار به تصویری دارد که «دانته» از «دوزخ» طبقه‌بندی‌شدهٔ خود ارائه می‌دهد، و این نه به‌خاطر شکل ظاهری چنین محلی است که دوزخ در لِر خانه‌ای، حتی مجلل‌ترین و زیباترین آنها نیز مقامی دارد. دوربین به‌طرف بالا، به‌سوی آسمان حرکت می‌کند. این حرکت در یک خانهٔ دیگر، صحنه‌ای دیگر تکرار می‌شود؛ خانهٔ زوجی که خودکشی کرده‌اند و دو دوست در راه فرار به آن پناه جسته‌اند... حرکت دوربین از مقابل حجره‌هایی که در هرکدام یک گوشه از زندگی اجرا می‌شود، بین این خانه و آن روسپی‌خانه تطابق تصویریِ واضحی به‌وجود می‌آورد.

□

در طی ماجرا چندین نوبت، تقریباً همه جا به‌طور پیاپی، «جهنم» و «بهشت» متبادل می‌شوند. «انکولپیوس» بعد از رفتن دوست و معشوق خویش تنها می‌ماند، قصد خودکشی دارد که بروز خطر مرگ (مرگی که انتخابش به اختیار او نیست) و ویران شدن بنایی که وی در آن مسکن دارد باعث انصرافش می‌شود. این تجلی

جهنم مثل موارد دیگری در فیلم که مصیبت بر قهرمانان نازل می‌شود به‌طور ناتمام و توضیح داده‌نشده باقی می‌ماند. در صحنهٔ بعد «انکولپیوس» را در قلب زیبایی‌ها، در یک گالری میان تابلوها و مجسمه‌ها مشاهده می‌کنیم، و در کنار امولیوس شاعر.. شاید به‌نظر برسد که این ویرانی نقطهٔ تحولی در زندگی «انکولپیوس» بوده باشد؛ تحولی که از ماده به معنا کشیده می‌شود و زندگی درونی او را نیز دگرگون می‌سازد (کما اینکه از قصد خودکشی و از اندوه فراق «گیتون» منصرف می‌شود) اما تکرار مصیبت و باز هر بار رجوع به یک گریز، یک نوید و امید موقت، خود بی‌پر و پا بودن حیات انکولپیوس و زندگی او را که در جهت پیروی از انگیزه‌های آنی می‌گذرد تأیید می‌کند.

«امولیوس» شاعر معتقد است که حرص طلا و شهوترانی باعث بروز فساد و زوال هنر شده است. «امولیوس» در سیاره «ساتیریکون» واعظ غیرمتعظ، مبلغ بی‌ایمان خوبی و منتقد بی‌ایمان بدی نیست. او به حسب پیشهٔ شاعری، «روشنگر» است: وضع واقعاً این چنین است که او می‌گوید، بی‌هیچ پرده‌پوشی و آن‌طور که ظاهرش، و رفتارش نشان می‌دهد، بی‌هیچ حتی دریغی:

ـ تعجب نکن که هنر نقاشی مرده است، زمانی که برای همهٔ ما زیبایی بیشتری در یک مشت طلا وجود دارد تا در تمامی آثار «آپلیس» یا «فندیاس»، آن یونانیان نیز دیوانه...» (امولیوس در بیان رابطه‌اش با «تریمالکیو»ی ثروتمند و تحمیق وی به وسیلهٔ تملق همین صراحت را به‌خرج می‌دهد).

هنر، آن‌طور که در این گالری و جاهای دیگر تجلی می‌کند به خدایان قدرت، ثروت و عظمتهای ظاهری خدمت می‌کند. به احیای فلان سیاستمدار، فلان ثروتمند، فلان امپراتور... زیبایی بی‌مصرف، توخالی و مردهٔ این آثار هنری با وضع مجسمه‌واری به حاضران در گالری داده شده به کفایت القاء می‌شود. این حالت، تجسم عینی بارزی در یکی دو سه صحنهٔ بعد به‌دست می‌آورد؛ جایی که میهمانان «تریمالکیو»ی ثروتمند به سر مقبرهٔ او می‌روند؛ مقبره‌ای شاهکار معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی، و همه در خدمت ثروت و قدرت... و مرگ.

□

عـزیمت «امـولیوس» شـاعر و «انکـولپیوس» بـه‌سوی خـانه و مـیهمانی «تریمالکیو» از مسیر سرزمینی ویران، مرگ‌آلوده و در زیر چشم سرخ آسـمانی می‌گذرد که با فضای کابوس‌وار این سیر و سفر بی‌سرانجام تجانس کامل دارد.

مناظر «ساتیریکون»، حتی مـناظر طـبیعی بـه‌ندرت بـا طـبیعت واقـع‌دارای شباهت مطلق و کامل هستند. این مناظر و آن آسمان، چنان چهرهٔ از گور گریختهٔ مسخ شدهٔ هراس‌آور و غرقه در حرص و ملال و کراهت‌آوری را نیز می‌طلبد... درست همین فضای خواب‌مانند از آغاز، از آن حمام جمعی غریب تا به آخر بر میهمانی «تریمالکیو» حکمفرماست. شاید به‌قول یک مهمان اینها همه حبابهایی بیش نباشند، خیلی از آدمها در سایه قرار داده شده‌اند و پیکره‌های بسیاری در دود و بخار، سایه‌وار در حرکتند.

«امولیوس» نظیر نمونهٔ اصلی خودش «پترونیوس» از مرد مقتدر که آشکارا از «نرون» نشان دارد تملق می‌گوید. در اینجا با آنکه ارضاء به فراوان‌ترین کمیت و به انواع کیفیات فراهم است باز ملال رواج عمومی دارد. میهمانی «تریمالکیو» نمونهٔ کوچکتری از سراسر «ساتیریکون» است: تحقیر و به‌مسخره گرفتن و آلودن تک‌تک و همهٔ محرمات و هر نوع عاطفه و رابطهٔ انسانی، هنگامی که نظام این آلودگی و تباهی به‌هم می‌خورد ـ («امولیوس» برای اولین بار حقیقت را در مورد اشعار «تریمالکیو» بازمی‌گوید ـ جهنم رخ می‌نماید؛ پردهٔ تزویر هـمچنان بـاید افتاده بماند. همه باید در حفظ این نظام بکوشند، باز معلوم نمی‌شود که مصیبت ـ خطر افکنده‌شدن شاعر به‌میان شعله‌ها ـ به کجا کشیده مـی‌شود، بـاز مـا بـدون توضیحی خود را در صفا و زیبایی طبیعت مشاهده می‌کنیم و با جلوهٔ دیگری از بهشت (وضعی که امولیوس از میراث خود به عمل می‌آورد) روبه‌رو مـی‌شویم، طوری که از کابوس لحظه‌ای بیدار شده باشیم و یا بـه‌عکس، نکـبت و وحشت بیداری، لحظه‌ای به‌خوابی شیرین کشیده شده باشد.

«برای تو زندگی را می‌گذارم، برای تو فصلها را می‌گذارم، مخصوصاً بـهار و

تابستان را، برای تو باد را می‌گذارم و آفتاب را. برای تو دریا را می‌گذارم. دریا خوب است و زمین نیز خوب است. برای تو رنگ گندم رسیده را می‌گذارم و سیلابها و رودها را. ابرهای بزرگی که متین و سبک در پروازند. تو آنها را نگاه می‌کنی و شاید دوستی کوتاه ما را به‌یاد می‌آوری. برای تو درختان و ساکنان پرجنب و جوش آنها را می‌گذارم، عشق را، اشک را، شادمانی را، ستارگان را، انکولپیوس؛ برای تو اینها را نیز می‌گذارم. برای تو اصوات را، آهنگها را، سروصداها را می‌گذارم. صدای انسان را که موزون‌ترین موسیقیهاست برای تو می‌گذارم.»

□

اما این وقفهٔ دلپذیر، این درنگ کوتاه در بهشت نیز خیلی زود و به‌وضعی غافلگیرکننده و غیرمنتظره به پایان می‌رسد. بعد از این تولد و اعتلای مجدد باز رجوع به مرگ هراس‌آور است...

«انکولپیوس» که مدام گیتون را در تصور دارد بعد از چشم باز کردن او را بالای سر خودش می‌بیند. فکر می‌کند که خواب می‌بیند، اما خواب او با واقعیت درهم آمیخته شده، چون این واقعاً گیتون است، هرچند دیگر در رؤیا حضور ندارد...

«انکولپیوس» و محبوبش باز خود را در جهنم می‌یابند. نمای قسمت زیرین کشتیی که زندان آنهاست بی‌شباهت به اقامتگاه قبلی آن دو نیست. آنچه که «انکولپیوس» و دوستش آشتیلو از لای شبکهٔ چوبی درکابین مجاور می‌بینند باز به رؤیا شباهت تام دارد. ظهور لیکاس، فرمانده یک‌چشمِ کشتی نیز کیفیت را به‌خود می‌گیرد. وقتی که توجه کنیم وی در جریان آن زورآزمایی مرتب از سایه به روشنایی و بر عکس در حرکت است وگاه پیدا وگاهی ناپیدا دیدار ما از لیکاس به‌طور جسته گریخته و فاقد قاطعیت عینیِ کامل صورت می‌گیرد. لیکاس نیز یکی دیگر از بازیگران این رؤیای گسسته است.

این جهنم را آواز جادویی گیتون طی لحظه‌هایی کوتاه آباد می‌کند اما باز در دنبالهٔ این گریز به زیبایی و خوبی برای انکولپیوس وحشت مبارزه با لیکاس پیش

می‌آید. عقد ازدواجی که در صحنهٔ بعد بین لیکاس ـ که برخلاف ظاهر قادر و نیرومند و مردگونه‌اش، نقش عروس را بازی می‌کند ـ و انکولپیوس بسته می‌شود در عین حال مبین میزان ثبات علاقه‌ای است که انکولپیوس به گیتون دارد.

کشتی مدتی که از زمان ما و از تصور ما از گذشت زمان جداست، در راه است و این دوری که در آن آمدن و رفتن ماست و آن را نه بدایت و نه نهایت پیداست، یک مظهر مجسم پیدا می‌کند و آن ماهی عظیم‌الجثه‌ای است که ملوانان از دریا به روی عرشهٔ کشتی می‌کشانند؛ همان سمبلی که در زندگی شیرین و در صحنهٔ نهایی نیز به آن اشاره شده بود.

□

«سزار» جوان که به دست یاغیان کشته می‌شود نه فقط برخوردار از انحرافات طبع و سلیقه است (لیکاس پسران جوان را به‌خاطر سزار صید می‌کند) بلکه خود از عنصری که بر تمام فضای ساتیریکون حکومت می‌کند ـ از عنصر مسخ و قلب ماهیت ـ در ظاهر نشان آشکار دارد. چهره و اندام او با آن ظرافت خاص شباهتی بیشتر از یک مرد به زن دارد (در فیلم نقش سزار را یک زن بازی کرده است). کشته شدن سزار و بعد کارگزار «جنسی» او «لیکاس»، هر دو از کیفیتی که باز در سراسر اثر جاری است بهره دارد: «ناهنجار» (Gratesgue) است و غرابتی تمسخرآمیز دارد، به‌طوری‌که این دو مرگ را برخلاف جدی و فجیع و خون‌آلود بودنشان، مثل تمام مسائل جدی دیگر ماجرا نمی‌توان کاملاً جدی انگاشت و حتی (به‌خصوص در مورد قتل لیکاس) شکل خنده‌آوری دارد.

□

در تمامی این فضای پرملال وحشتناک تنها یک‌جا با نمونه‌ای از ارضاء و شادی واقعی، با یک جلوه از خوشبختی و سلامت روبه‌رو هستیم و آن در «ویلا»ی زوج جوان و زیبایی است که آشنایی ما با آنها مقارن با پایان زندگی و خوشبختی آنهاست، گرچه حتی قبل از معارفهٔ این زوج، جابه‌جا اشاره‌هایی مبنی بر ختم این بساط صفا و خوبی به‌ما داده شده است. فضای گرفته و غم‌آلود،

طاووس سیاه، چرخ بازیچهٔ یک کودک که از حرکت بازمی‌ماند، وداع زن و شوهر با بچه‌هایشان و فرستادن بچه‌ها به سفر، آزاد کردن غلامان و بالاخره بروز سمبل خاصی که «فلینی» قبلاً هم (در قسمت «وسوسهٔ دکتر آنتونیو» از فیلم بوکاچو هفتاد و در قسمت «توبی دامیت» از فیلم داستانهای خارق‌العاده) به‌عنوان پیشاهنگ تباهی به کار گرفته بود؛ دختربچه‌های با موی طلائی و چشم شوخ و شیطان که در اینجا، در «ساتیریکون» در انتهای صف بچه‌ها ایستاده و رویش چند لحظه‌ای ـ بیش از سایر بچه‌ها ـ تأکید می‌شود.

فصل خودکشی این زوج که ظاهراً از ترس آینده دست به‌دامان مرگ می‌زنند برابری آشکاری در زندگی شیرین دارد. در آنجا نیز زوجی که در میان بساط فلاکت خوشگذرانیهای مرفه از یک خوشبختی معنوی برخوردار به‌نظر می‌رسیدند ـ مردی روشنفکر که خبرنگار قهرمان ماجرا، به‌قول خودش سکون و لذت واقعی را تنها در محفل روشنفکرانهٔ منزل او احساس می‌کرد، با همسر و بچه‌های مهربان و دوست‌داشتنیش ـ زندگیشان به‌طرز وحشتناکی از هم پاشیده می‌شود: مرد از بیم آینده، بعد از قتل کودکانش خودکشی می‌کند.

□

نحوهٔ رفتار «انکولپیوس» و «آشیلتو» ـ که بعد از خودکشی این زوج باز به شکلی غیرمنتظره و بدون توضیح ـ به ویلای آنها وارد می‌شوند، خورد و خوراک و خوشگذرانی آنها همچنان مبین آن است که هیچ چیز ـ و به‌خصوص مرگ ـ برای این دو نفر محترم و مقدس نیست، که پایبند هیچ چیز جز عیش لحظه‌ای نیستند و دراین خصوص با کودکان شباهتی وافر دارند که برایشان ابداً فکر فردا و آینده در بین نیست و با ارضاء «لحظه» شاد می‌شوند و حتی شیطنتهایشان از سر خباثت و تعقل نیست...

... و اما عمر این آسایش هم کوتاه است و باز این بهشت به فاصلهٔ کوتاهی، جهنم (فرارسیدن سربازان) را در پی دارد و باز سمبل مادی جهنم (شعله‌های آتش) رخ می‌نماید.

□

بعد از وحشت بار دیگر توبت وقفه‌ای لذت‌انگیز است:

برخورد باآن زن بیمار در صحرا (که منظره و محیط آن صحرای خشک، آن گاری مفلوک این بساط عیش را واقعاً آن‌طور که باید زشت و بی‌رنگ نشان می‌دهد)... در اینجا تأکیدی دیگر است بر ارزش صرفاً جسمی «مرد» و یا این دو مرد که قبلاً چند بار فقط به‌خاطر جنسیت خود مورد بهره‌برداری قرار گرفته بودند (وجود اسب درشت‌هیکل سیاه ـ از جنس اسبهای خاص تخم‌کشی ـ در کنار گاری این جنبه را باز بیشتر مؤکد می‌سازد...) این فصل در واقع شکل مبالغه‌شدهٔ رابطهٔ زن و شوهر در فضای کلی ساتیریکون است؛ ارتباطهای آشکار خارج از پیوند زناشویی که صورت می‌گیرد.

□

فصل مربوط به «هرمافرودیت» ـ موجودی که هم زن است و هم مرد ـ غیر از آن که متضمن تمسخر «ایمان» است با توجه به بی‌ارادگی و حالت انفعالی مطلق این «نیمه‌خدا» از بی‌اثر بودن و «عقیمی» خدایان حکایت می‌کند «هرمافرودیت» در واقع آن‌طور که نمایانده می‌شود جز یک وسیلهٔ انتفاع و یک دکان برای متولیان خویش بیش نیست (باز معادل بسیار مشابهی از این وضعیت را در زندگی شیرین داشتیم، در وجود دو بچه‌ای که ادعا می‌شد حضرت مریم را دیده‌اند و خلایق چه دکان و بساطی در اطراف این قضیه برپا کرده بودند)...

... و اما برای قهرمانان این عرصه، حتی یک «نیمه‌خدا» نیز مقدس نیست. «هرمافرودیت» را به‌خاطر نفع مادی که از وجودش متصور است می‌دزدند. اما این موجود ـ در اصل یک بچهٔ ناقص‌الخلقه ـ که نمودار کامل معصومیتی استثمار شده است درحالی‌که به اصل و حقیقت خودش ـ یک بچهٔ عاجز ـ بازگشته است به‌طرز دلخراشی جان می‌سپارد و نشان می‌دهد که مقدسان و نیمه‌خدایان حتی از کمک به خویش عاجزند، چه رسد کمک به کسانی که به آنها چشم امید دوخته‌اند.

□

در آن سرزمین آفریقایی، بار دیگر زندگی «انکولپیوس» دستخوش سقوط می‌شود، سقوطی که تجسمی مادی و عینی دارد (او را در یک سراشیب تند به پایین می‌غلطانند)... رنج و لذتی که در این فصل از زندگی از برایش پیش می‌آید، مثل تمام رویدادهای دیگر این دنیای سرگشته بی‌دلیل، بی‌توضیح و غیرمنتظره است: مبارزه با گاو ـ آدم و مقابله با زنی که در ملاء عام به او عرضه می‌شود. «آشیلتو» از عرصهٔ این هر دو مقابله شکست خورده، خارج می‌شود... این دو برخورد، تأکیدی دیگر بر محدودیت کردار «انکولپیوس» است که تقریباً هرگز آزاد و مختار نیست و خیلی به‌ندرت راهی را به ارادهٔ خویش برمی‌گزیند و خود مسئول عواقبی است که بر او نازل می‌شود. ناتوانی «انکولپیوس» در لذت‌جویی از «آدرین» معیار دقیقی از میزان قدرت «فعالهٔ» او ارائه می‌دهد.

□

«انه‌تیا» که آتش می‌زاید در وجود خودش یکی از چند قطب «فکری» فیلم را نهفته دارد؟ لذت و الم در هیچ کجا این چنین تفکیک‌ناپذیر درهم نیاویخته است. زنی که آتش می‌زاید و مفهوم مجاورت تن(لذت) را با زجری جانگداز قرین ساخته است.

«انه‌تیا» هدف لحظهٔ بعدی «انکولپیوس» میشود، «انه‌تیا»ی ساحره که اکنون چیزی هراسناک و مسخ‌شده است، کما اینکه تصویر زیبای او جلوی چشم «انکولپیوس» به چیزی زشت و وحشت‌انگیز تبدیل می‌گردد.

بیرون «آشیلتو» دوست انکولپیوس دارد در حال جان دادن است ـ و هم او یک بار جان «انکولپیوس» را نجات داده است ـ ولی «انکولپیوس» اعتنایی به‌سرنوشت او ندارد... بار دیگر در لحظهٔ لذتْ ـ مجاورت مرد جوان با ساحرهٔ پیر ـ شعله‌های آتش یاد دوزخ را زنده می‌کند.

□

قدرت انکولپیوس به او باز می‌گردد در حالی که قدرت «آشیلتو» تمام شده است. اولی به‌سوی آینده می‌رود، درحالی‌که برای دومی آینده دیگر تمام شده

است.

اما آینده‌ای که «انکولپیوس» را به پیش می‌دواند ـ نوید «امولیوس» شاعری که اکنون ثروتمند شده است ـ مثل همهٔ امیدهای دیگر زندگی او پوچ از کار درمی‌آید. «امولیوس» مرده است... آسمانی ابرآلود و منظری خالی که «انکولپیوس» (در فصل مرداب) در آن حرکت می‌کند پیشاپیش از این پوچی خبر می‌دهد.

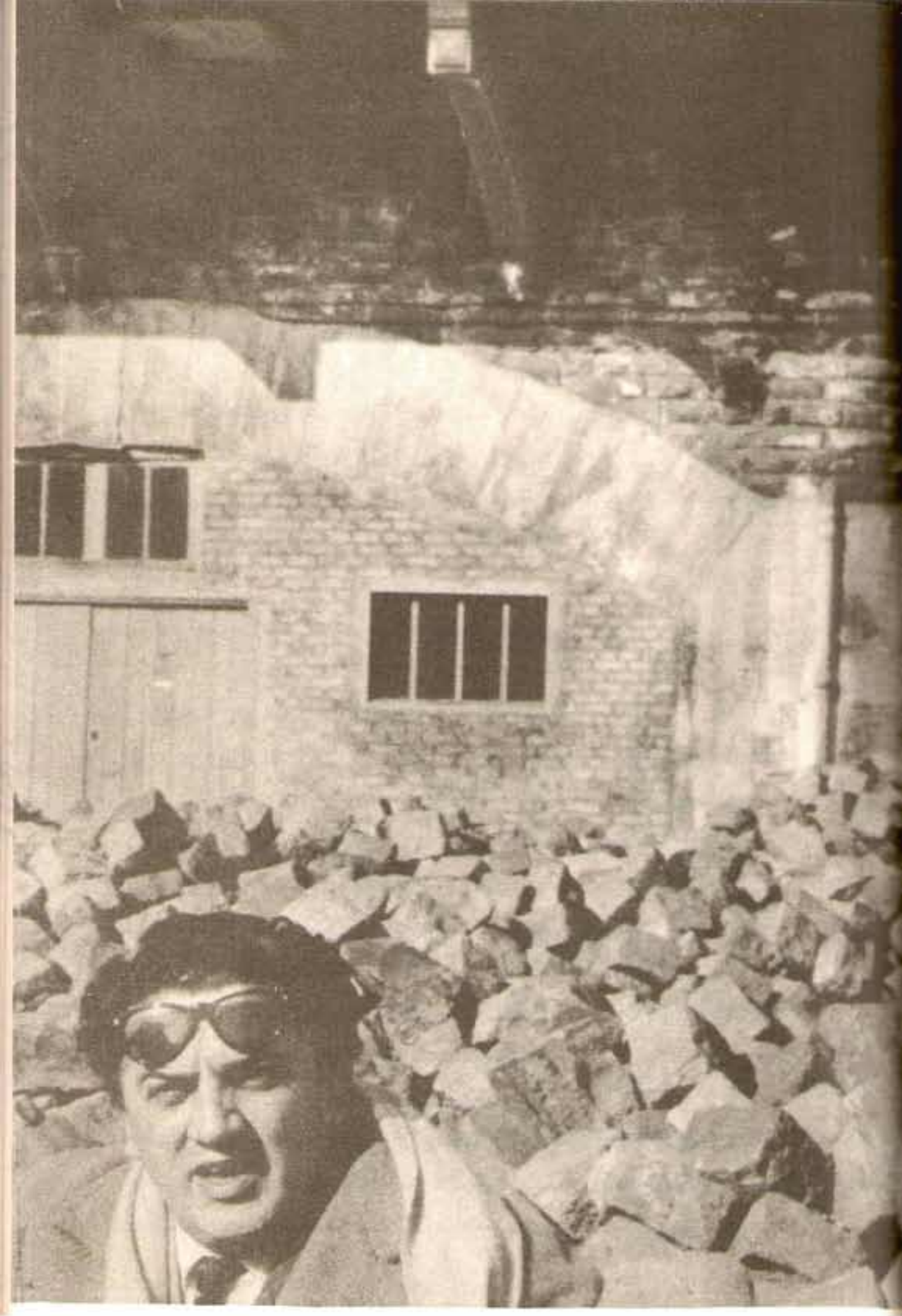
□

در پایان برای اولین بار یک حرکت ارادی و درست از انکولپیوس سرمی‌زند، از مرده‌خواری امتناع می‌کند و راه سفر در پیش می‌گیرد... از عاقبت سفر او خبری نداریم، سفر او مثل زندگی در لحظه‌ای بی‌فرجام رها می‌شود (قبلاً گفتیم که گفتار آخر فیلم در اصل ـ و نه در دوبله ـ شرح سفر این مرد را ناتمام می‌گذارد).

... اما شاهدی که از «عاقبت کار» در دست داریم تصاویری است که بر دیوارهای شکسته و فروریختهٔ کنار دریا نقش شده است، هر تکه از دیوار جزیی از این روایت گسسته را نشان می‌دهد...

به‌نظر می‌رسد که بین این نقش دیوار و اولین تصویر «انکولپیوس» (بر زمینه دیوار) تقارنی باشد، طوری که گویی او جز یک نقش دیوار نبوده که در ذهن تماشاگر جان گرفته است و در پایان این سفر ذهنی باز به شکل نخستین خود رجوع می‌کند...

... و یا همهٔ ما، با تمام عظمتی که هریک از ما به‌هستیِ کوچک یا بزرگ خود شبیه هستیم جز نقشی از دیوار در این نقش سراب بزرگ بیش نیستیم و غوغاهایمان در وسعت تاریخ هستی جز لحظه‌ای نمی‌پاید و جز یک چشم برهم زدن نیست و تو گویی از اصل نبوده‌ایم و نزیسته‌ایم و آنچه این غوغاها را آناً فرو می‌بلعد زمزمهٔ مداوم هستی، همهمهٔ امواج دریاست. □



رُم، به روایت فلینی

رُم (۱۹۷۲)

❑ *آیدین آغداشلو*

بر زمینهٔ کبود و خاکستریِ افق ابری، چند دوچرخه‌سوار خمیده می‌گذرند و داس سرکج بلندی بر دوش یکی، چون پرچم. می‌شنویم که خنده‌کنان از نامه‌ای صحبت می‌کنند که در آن به طعنه و تحسین از «غذا خوردن از توی قوطی» سخن رفته است. تکه‌سنگی شکسته کنار جادهٔ سراسر گل و لای افتاده است، با نوشته‌ای رویش: "Roma 430" علامت جاده‌ای به‌جا مانده از روزگاران محتشم باستان. پست‌شده، خردشده. خوار.

این چنین است اولین «نمای» فیلم رم فلینی.

نمایی جامع به نشانهٔ تمامی فیلم که همهٔ حرفهای پراکنده و تکه‌تکه او را در خود خلاصه می‌کند. اولین خاطره‌ها را، امیدها را، و فضای نامحدود ذهنی را که در آن قصه‌ها و خاطره‌ها و تخیلات و اوهامِ مغشوش پیوسته زیرو رو می‌شوند و

در تداومی ممتد می‌چرخند.

این نما تصویری است کامل و هشداردهنده از آنچه «بود» و «هست» و «خواهد آمد». از شکوهی به ذلت افتاده (سنگ کنار راه)، از فاجعه‌ای در راه (داس مرگ بر دوش مرد)، و از رفتاری بی‌خیال و حاکی از «هرچه باداباد» ـ از فساد.

رمِ فلینی یک بازسازی است از ساتیریکن، که خود بازسازیِ زندگی شیرین است. حدیث مکرری است از نگاهی دانته‌وار به دوزخِ گرداگرد. به نگاه نومیدوار و پرعطوفت طبیبی می‌ماند که نبض بیمار محتضری را بدست گرفته باشد، که در ثبت آخرین ناله‌ها و نفسهاست. به عقب برمی‌گردیم و یک بار دیگر به شباهتها نگاه می‌کنیم:

زندگی شیرین از سفر مسیح به رم سال ۱۹۶۰ شروع می‌شود (مجسمهٔ عظیم مسیح را هلیکوپتری از روی شهر می‌گذراند، در حالی که خلبانانش با دخترکان روی بامها خوش و بش می‌کنند) و ساتیریکن از سفر انکولپیوس به پس کوچه‌های رم، و رم، از سفر فلینی نوجوان به رم.

زندگی شیرین قصهٔ جستجوی خبرنگار جوانی است در فساد جامعهٔ اشرافی رم، ساتیریکن هم همین است. در رم هم فساد تاریخی جامعهٔ رم بررسی می‌شود.

مارچلو خبرنگار زندگی شیرین در سفرش به این «دوزخ» لحظه به لحظه فروتر می‌رود و به‌شدت و به ناتوانی، معتاد و وابستهٔ همان تباهی می‌شود که قصد گزارشش را دارد. انکولپیوس ـ که شاید گزارشگر بقیهٔ داستان مارچلو است ـ آدمی است تا گلو فرورفته در فساد. فسادی چنان عمیق که اصلاً فساد نمی‌نماید. او قضایا را همان‌طور که هست می‌پذیرد و قبول می‌کند و در این «سفر» چنان بابی‌حالی به پستیها خو می‌کند تا به عنّنی کامل می‌رسد.

و رم در سفر فلینی جوان، به دوزخی کامل‌العیار می‌ماند، دوزخی بازگوکنندهٔ قضایای روز جامعهٔ رم (مثل دوزخ دانته که تصویرکنندهٔ ایتالیای زمانش است). دوزخی که ورطه نابودی همهٔ حرمتهاست: عشق که فحشاست، نمایش که

مسخرگی عظیمی است، سیاست که فضاحت فاشیزم است ـ و مذهب کاتولیک که در حکم پوشاندن لباسی تازه است بر مومیایی جسدی بازمانده از قرون دراز.

شتابنرِ زندگی شیرین، روشنفکر به جان آمده از فساد هراس‌انگیز اطرافش، رهایی را در خودکشی می‌یابد و هول آینده‌ای سیاه‌تر وادارش می‌کند تا خود و بچه‌هایش را خلاص کند.

نجیب‌زادهٔ آراستهٔ ساتیریکن هم همین راه را می‌رود: رگش را باز می‌کند و در آرامشی عمیق، از رنج هیاهوی اطرافش می‌رهد. اما روشنفکر رم، یعنی آقای گورویدالِ نویسنده، در کرختی و تنبلی مداومش روی صندلی رستورانهای محلهٔ تراسته‌وره می‌لمد و آرام و تسلیم، منتظر انهدام دنیا می‌ماند.

در هر سه فیلم، مسیحیت (و یا به عبارت فلینی: «کلیسای کاتولیک») ناتوان و درمانده از نجات دادن و نجات یافتن، در کوششی سخت مذبوحانه، برای بقا دست و پا می‌زند. (معجزهٔ زندگی شیرین به حقه‌بازی غم‌انگیزی تبدیل می‌شود. «هرمافرودیت» ساتیریکن چون ماهیِ افتاده بر خاک می‌میرد و «کلیسای» فیلم رم مومیایی فرتوت منهدمی است. باز در سه فیلم، بازمانده یا جسد جانورانی عظیم را می‌بینیم که از دنیایی گمشده می‌آیند (ماهی صیدشدهٔ آخر زندگی شیرین و نهنگ غول‌آسای ساتیریکن و دندان ماموتِ رم) نشانه‌ای مرموز و وهم‌انگیز از شقاوتی که در راه است.

مارچلوی زندگی شیرین که خیال دارد کتابی دربارهٔ جامعهٔ اشرافی رم بنویسد، در صحنهٔ آخر و در پاسخ سؤال دخترک، شانه‌هایش را با ناامیدی بالا می‌اندازد.

انکولپیوس ساتیریکن، در جستجوی جیتونهٔ محبوبش دم‌به‌دم به مذلتهای تازه گردن می‌گذارد و آخرِ کار هم، نومیدانه از دستش می‌دهد. در رم، رم امروز در قیاس با رم زمان فاشیستها نکبت‌زده‌تر و از حیات کمتری برخوردار است. در صحنهٔ شب اول اقامت فلینی جوان در رم فاشیست، می‌بینیم که گلهٔ گوسفندان همراهِ شبانی، آرام و ملایم و امن چون خوابگردها در شهر می‌گردد. اما در رم امروز، خون و نعش گوسفندان کشته‌شده در تصادف ماشین، سراسر اتوبان را

پوشانده است، و رم معاصر، رم فاشیستهای تجدید حیات‌یافته، جولانگاه هجوم رالتی منتشر است که آیه‌های سیاه زوال را برمی‌خواند. در هر سه فیلم، عنصر «تماشاخانه» دیده می‌شود:

زندگی شیرین با رقص بودایی در یک باشگاه شبانهٔ زیرزمینی شروع می‌شود. در ساتیریکون اجرای یک کمدی سیاه را تماشا می‌کنیم و در رم یک فصلِ تمام به برنامهٔ «موزیک هال» اختصاص داده می‌شود.

فلینی، شاید نمایش را به شیوهٔ «مُثُل» افلاطونی بکار می‌گیرد و به نشانهٔ «عالم صغیر».

خانه‌های عمومی در هر سه فیلم نمایی اساسی دارند: مثلاً «محله لذات» ساتیریکن شباهت غریبی به منازل عمومی فیلم رم دارد و همچنین، فصل روسپی‌خانهٔ زندگی شیرین را به‌خاطر می‌آورد.

صحنهٔ ضیافت تریمالکیو در ساتیریکن، تقریباً نمونهٔ کامل صحنهٔ شام خوردن است در اولین شب ورود فلینی جوان به رم، در فیلم رم.

و دوزخ راهروی زیرزمینی رم نمونهٔ تکمیل‌شده‌ای است از اطاق کشتی ناخدای یک چشم ساتیریکن.

در هر سه فیلم، راه نجات و رهایی «انسان» عرضه می‌شود:

در زندگی شیرین، این «اِما»ی محبوب است که راه درست را نشان می‌دهد و نه شتاینرِ به آخر خط رسیده، ولی مارچلو ابلهانه اِما را می‌راند و با مرگ شتاینر آخرین پناهگاه ذهنیش را هم از دست می‌دهد.

در ساتیریکن کنیزک سیاهپوستی، در لحظه‌ای گذرا، عطوفت و مهربانی پاک و حقیقی را به انکولپیوس و آشیلتوس بذل می‌کند (همراه با زمزمه‌ای به زبانی نامفهوم) که، دریافت نمی‌شود، تا صحنهٔ قتل آشیلتوس به دست قایقران که مقارن ـ یا وسیلهٔ ـ بازیافتن نیروی انکولپیوس می‌گردد و با هجوم سیاحان جوان به ساحل، به سفر و رهایی نهایی می‌انجامد. و در رم، به سانَ ساتیریکن رستگاری در گرو هیپیهای آزاده‌ای است که درک نمی‌شوند تا صحنهٔ آخر و باز همانند

ساتیریکن، هجوم موتورسوارهای جوان، خوشبینانه ورود فاتحین حقیقی را خبر می‌دهد.

زندگی شیرین و ساتیریکن و رم، از تکه‌هایی مجزا و جداگانه ساخته شده‌اند که هر تکه، به موضوعی خاص می‌پردازد بی‌آنکه ظاهراً ارتباطی چندان به تکهٔ قبل و بعد پیدا کند. این فصلها در یک میانگین، از قسمتهای «تماشاخانه»، «مذهب»، «شهوت»، «شکمبارگی» و «زندگی دوزخی زیرزمینی» تشکیل می‌شوند که رم، تلخیص‌شدهٔ همهٔ فصول دیگرِ فیلمهای فلینی و شکل گرفته‌ترین همهٔ آنهاست و صحنه‌های یادشده در بالا، به تمامی در آن آمده است. ساختمان اصلی رمِ فلینی از چند دورهٔ مشخص تشکیل شده است که بی‌رعایت هر ترتیبی، درهم و جابه‌جا می‌آیند: مثلاً فیلم از دورهٔ کودکی فلینی و زادگاهش آغاز می‌شود که تا جوانی و ورودش به رم ادامه می‌یابد. اما ناگهان این ترتیب با ورود فلینیِ کارگردان به یکی از اتوبانهای رم، درهم ریخته می‌شود. کمی بعد دوباره برمی‌گردیم به رم فاشیستها و باز به رم امروز. فیلم رم، از یک توالی زمانی و تاریخی پیروی نمی‌کند. اما در یک شکل کلی دوره‌های کودکی و نوجوانی و میانسالی فلینی را می‌توانیم به‌راحتی متمایز کنیم و در متن، شهر رم امروز را، که گاه به توازی و به همراه، و گاه در پس و پیش این دوره‌ها، حرکت می‌کند.

در یک تقسیم‌بندی اجمالی، دورهٔ کودکی فلینی را داریم که با تجسم تصورات و تخیلاتش از شهر رم می‌گذرد (و جالب است که این قسمت تنها جایی است که صحنهٔ غیرحقیقی و کاملاً خیالی رقص زن دندانپزشک در آن دیده می‌شود) و بعد دورهٔ نوجوانیش را که به رم می‌رود ـ به رمِ موسولینی ـ و به کشفهای اولیه‌اش می‌انجامد: کشف زنان و غذاها و تنعمات و پلیدیها. و زمان حال را، که «فلینی فیلمساز» به بررسی نهایی زیر و روی رم می‌پردازد.

شکل قصه‌گویی فیلم به روش «تداعی معانی» صورت می‌گیرد و از نکته‌ای به نکته‌ای دیگر پرداخته می‌شود. مانند قصه‌های قصه‌گویان پراکنده‌گو، براساس داستانسرایی شرقی (هزار و یکشب) و یا غربی (دن کیشوت)، قصه‌هایی از دل

قصهٔ اصلی، از راه تداعی معانی سبز می‌شوند. از خودِ فیلم شاهد بیاورم:

فلینیِ کوچک از قدم زدن توی رودخانه می‌رسد به سزار و از این خاطره به مجسمهٔ شکستهٔ او در میدان شهر، و باز از یاد ژول سزار به نمایشنامه و هنرپیشهٔ اول آن و به کافه.

از مراسم دعای مدرسه به یاد دعای پاپ که از رادیو پخش می‌شود، می‌افتد و از خاطرهٔ جادهٔ آپیا می‌رسد به اتوبانهای جدید رم. همین‌طور از تأتر قدیمی کنار میدان «سی‌ینا» یاد موزیک هال زمان فاشیستها می‌افتد و یک فصل تمام نمایش نشان می‌دهد. یا مثلاً وقتی در متروی ناتمام رم سفر می‌کند، جایی می‌رسند به زیر محلهٔ سن جیووانی که همین اسم، شبی را به‌خاطر می‌آورد که مادرش از ترس زلزله فریادکنان پدرش ـ جیووانی ـ را صدا می‌زند. یا از قصهٔ عشق آزاد هیپیها، موقعیت جوانیش را به خاطر می‌آورد و خانه‌های عمومی رم را و از خانه‌های عمومی اعیانی، قصر پرنس دومیتلا را.

با در نظر گرفتن این ساختمانِ «فصل فصل» فیلم، شاید بهترین راه رسیدن به مفهوم کلی رم، بررسی فصل فصل آن باشد، به همان ترتیبی که هست، از اول و سکانس به سکانس، تا درک دنیای غریب و پیچیدهٔ فلینی آسانتر میسر شود.

فصل اول: کودکی

خیالپردازی فلینی کوچک دربارهٔ رم، از مدرسه آغاز می‌شود. از تعاریف آکادمیک و غرغرهٔ عنعنات ملی. در صحنهٔ اول، فلینی کوچک همراه هم مدرسه‌ای‌هایش ـ به تقلید ژول سزار ـ از رودخانه می‌گذرد. آغازی ظریف، به تکرار جملهٔ معروف سزار، وقتی که از آن رودخانهٔ نزدیک رم گذشت: «از روبیکون گذشتم». به معنای «کار از کار گذشت» و یا «هرچه بادا باد». که اینجا فلینی کارگردان هم از «روبیکون» می‌گذرد تا دربارهٔ رم فیلمی بسازد و حساب این همتای «سدوم» و «عموره» را برسد. نه به سان زندگی شیرین از کنار و دورادور، که صاف و صریح و از روبه‌رو.

یادهای کودکیش تمام‌گرد جلال و جبروت رم باستان دور می‌زند. از نمایش کشته‌شدن سزار گرفته تا فیلمهای قدیمی «گلادیاتوری ـ مسیحی». از ساختمانهای تاریخی و کلیساهای باشکوه تا افسانه‌ها و اسطوره‌ها.

اما تخیلات، همین‌طور منتزع رها نمی‌شوند، مثلاً پس از نمایش ژول سزار صورت هنرپیشهٔ اول آن را در کافه می‌بینیم: فرتوت و لاغر و چروکیده، که انگار از همان زمانِ سزار تا به امروز زنده مانده است. اسطوره به حقیقت تبدیل می‌شود و صورت واقعی آن جلال دروغین آشکار می‌گردد.

یا در نمایش اسلاید بناهای تاریخی رم در مدرسه که با قرار گرفتن اسلاید ممنوعه میان دیگر اسلایدها، حقیقتِ رمِ امروز به رم اسطوره‌ای اضافه می‌شود. در نماهای کلاس درس، عکس موسولینی را به دیوار می‌بینیم، به نشانهٔ آدمی که تصمیم داشت عظمت خیالی رم باستان را بازگرداند. اما شکل فاشیزم (حرکات ورزشی مضحک فیلم خبری، دندانپزشک فاشیست و عیال و فاسق، حرفهای پیرمرد پای مجسمه) را فلینی به صورت کاریکاتوری غم‌انگیز و مضحک درمی‌آورد. (عظمت رم باستان را ـ که روی پردهٔ سینماست ـ از راه فیلم اخبار ورزشی فاشیستها به دندانپزشک و زنش مربوط می‌کند که بعداً همین زن در تخیل فلینی کوچک تبدیل به «مسالینا»ی هرزهٔ مشهور می‌شود).

در همین فصل، روابط خانوادگی فلینیِ کوچک را هم می‌بینیم و پدرش را که ضد کلیساست و از غیظ، مرتب کشیده می‌زند توی صورت خودش و بشقاب گاز می‌گیرد، و رادیویی که دعای پاپ را پخش می‌کند و با حرکت ملایم دگ‌ربین به طرفش، تبدیل به موجودی هراس‌انگیز می‌شود.

شکل‌گیری عمده‌ترین مایه‌های فیلم در همین فصل صورت می‌گیرد.

مثل قضیهٔ فاشیستها و یا مسئلهٔ مقابله با سینمای کاتولیک و تخیلات جنسیات (مردی در کافه، مشتاقانه از زنان رمی صحبت می‌کند) که در همهٔ فصلهای بعدی گسترده و بررسی می‌شوند.

جذبهٔ شدید فلینیِ کوچک به «نمایش» در صحنهٔ نمایش اسلاید و سینما

مشخص می‌شود (لباس زنی که بعداً فلینی جوان عاشقش می‌شود، کاملاً شبیه لباس هنرپیشهٔ فیلمی است که در کودکی دیده است) و وقتی که مشتاقانه برای اسلاید ممنوعه ابراز احساسات می‌کند، ریشه‌های آن اشتیاق فراوانی که در ساختن فصل موزیک هال به کار رفته است، آشکار می‌شود.

فصل دوم: ورود به رم

فلینی جوان از قطار پیاده می‌شود. خوش‌لباس و متعجب و پذیرا. این فصل با دیدی گذرا آغاز می‌شود، دیدی کلی و متعجب از همهٔ ضد و نقیضها و شلوغیهای ایستگاه قطار؛ پاسبانهای جدی، فاشیستها، سربازها، چند کشیش، پااندازه دختری زیبا و به انتظار ایستاده. بعد میدانها را می‌بیند و مجسمه‌ها و فواره‌ها و شور و حیاتی را که در شهر کوچک زادگاهش هرگز ندیده است.

ورود به رم ـ تصادفی نیست که ـ با تماشای کامیونی حامل گوشت آغاز می‌شود. از اینجا به بعد مرد چاقی را می‌بینیم که سینه‌های فروافتاده‌ای دارد و سر و تنش را می‌شوید و باز زن و مردی را با همین اندام و بعدتر، کلفت منزل را و زنی را که دارد موهای سرش را خشک می‌کند، باز به همین درشتی، و پیرمردان دیگر را با هیکلهایی عظیم و آخر سر خانم صاحبخانه را که دیوآسا و متورم، چون کوهی بر تختخوابش فرو ریخته است و نفس‌نفس می‌زند.

از این هیکلها، فلینی جوان، چاقی را و بلافاصله شکمبارگی را کشف می‌کند، و رُمیهای دیوانهٔ پرخوری را (فیلم دم در واقع با یک مجلس شام شروع می‌شود و با مجلس شام دیگری تمام ـ یعنی دو قلاب دربرگیرندهٔ فیلم: شکم‌چرانی) که آنقدر می‌خورند تا بترکند (به شیوهٔ اجداد رومیشان که در ضیافتها، پس از تغذیهٔ فراوان انگشت به حلق می‌کردند تا با استفراغ، جایی برای غذاهای جدید باز شود) که این پستیِ حرص شکم را یک‌بار دیگر در قسمتی کامل از ساتیریکن دیده‌ایم: در ضیافت تریمالکیو که کوهی از غذاهای شبیه به فضولات، ددمنشانه دریده و جویده و بلع می‌شود؛ در جوار شعرخوانی شاعران و رقصهای دلنشین. اما این بار ـ

به هر حال ـ نگاه فلینی بیشتر بخشایشگر و پرعطوفت است تا به‌نفرت آلوده (هرچند کلهٔ خوکی که در رم عرضه می‌شود به همان نفرت‌انگیزیِ غذاهای تریمالکیوست).

خدمتکاری درِ منزل تازهٔ فلینیِ جوان را باز می‌کند و تمام سوراخ سنبه‌های آن را نشانش می‌دهد و طبیعی است که از ناهارخوری شروع کند! منزل تمثیلی است از تمام رم. شلوغ و پر از آدمهای نامربوط که فقط در خوردن اشتراک دارند، و در اینجا به نکته‌ای برمی‌خوریم که سخت هوشمندانه و ظریف می‌نماید: آیا این زن خدمتکار که گوشه کنارهای منزل را نشان فلینی جوان می‌دهد، نمادی از فلینیِ کارگردان نیست که دارد رم را به ما نشان می‌دهد؟

زن چاق صاحبخانه (که پیشتر در ساتیریکن هم او را دیده‌ایم) به تمثیل ما در رم (صاحب «خانه»ای که نماد رم است) دربرگیرنده و مهربان و متورم و از پاافتاده و محتضر، پسرش را به کناری می‌گیرد و او ـ که پشتش از آفتاب سوخته است ـ در حالتی جنینی کنارش می‌خوابد.

فصل با ضیافت مفصل رستورانِ کنار پیاده‌رو ادامه پیدا می‌کند. همه تا سرحد مرگ می‌خورند و با تحسین از غذاهای خوب یاد می‌کنند و بعد سکوت و ظلمت جای همهٔ هیاهو را می‌گیرد و فضایی سخت وهم‌انگیز و غریب جایگزین می‌شود: روشناییهای آبی‌رنگ، جابه‌جا، از جرقه‌های دستگاه جوش تعمیر واگنهای بخواب رفته بر دیوارها می‌افتد و سایهٔ سگان ولگرد (ماده گرگ سگ‌شدهٔ رم باستان) بر این لکه‌های نور، شکلهایی هراس‌انگیز می‌سازد. گلهٔ گوسفندی با آرامی می‌گذرد و بعد می‌رویم به جادهٔ «آپیا» و پای مقبرهٔ چیچیلیا ـ مارتلا. بنای نیمه‌روشنِ پیچیده در شب، با مجسمه‌های بی‌سر و دست نجیب‌زادگان رومی که اینجا و آنجا، گویی به پاسداریِ اسطورهٔ رم باستان ایستاده‌اند. از میان مه، زن ولگردی تنومند و عظیم، با آرایشی غلیظ و اندامی غول‌آسا و ناهنجار پدیدار می‌شود. لبهٔ چکمه‌اش را صاف می‌کند. دستها را به کمر می‌زند و می‌ایستد و مغرور و خشن به اطرافش خیره می‌شود. شبیه همان مجسمه‌های روییده از زمین، گویی به

پاسداری رم جدید ایستاده است!

فصل سوم: ورود دوباره به رم

فلینیِ کارگردان به رم باز می‌گردد. از همان جاده و به فرمان دستش، حرکت آغاز می‌شود. انگار مسیر سپاه شکست‌خورده‌ای را می‌پیماید. سراسر راه مملو از فوج زنان چتر بدستِ زیر باران است و حریقهای جابه‌جا و دود سیاه منتشر در فضا و آسمان پوشیده از ابر (یادآور اولین صحنهٔ فیلم). اتوبوسها و ماشینهای پر از مسافر که راه را به انبوهی بسته‌اند. مردانی که سر را از پنجره‌ها بیرون می‌آورند و به هتاکی می‌غرند. اسب سفیدی که می‌دود (به اسب هراسناک سانتریکون می‌ماند).

نمایی وهم‌انگیز از مردی که آینه‌ای را از افتادن حفظ می‌کند.

چرخهای عظیم و کوه‌پیکر و ساختمانهای نیمه‌تمامِ سربرآورده از کنار جاده‌ها. ارابه‌های جنگی و توپهای پوشیده در لفاف. گاوهای کشته‌شده با خون سرخِ جهنده از رگهایشان، گسترده بر زمین. ماشینهای درهم شکستهٔ له‌شده. آدمهای حبس شده در اتومبیلها (مثل گوییدوی هشت و نیم) و گروه جوانها، با پرچمها و شعارها. سفر فدریکو فلینی به رم چنین آغاز می‌شود. همان‌طور به سان سفری که مارچلوی خبرنگار آغاز کرد، سفری از یأس به تباهی. مسیحِ زندگی شیرین به زیر می‌آید و در کوچه‌ها می‌خزد.

فصل چهارم: رم

دورنمای جولیتای ارواح‌وار، سبز و پردرخت. دختربچه‌ای دنبال توپش می‌دود (شیطان فیلم تابی دامیت؟) توریستهای آمریکایی در میدان سی‌ینا خالی می‌شوند. یک وکیل مدافع پا به سن دربارهٔ رم واقعی پرحرفی می‌کند: «حقیقت رم را باید نشان داد، رم حقیقی را که شهر زیباییها و بناها و آثار فرهنگ است و نه شهر جوانهای بیکارهٔ هیپی».

موضع او موضع همان مردی‌است که در تراسته‌وره شعار می‌دهد. فلینی گوشش بدهکار نیست و پی‌طعمه می‌گردد (به‌قولی دُهُل‌زن فضاحتهاست).و می‌یابد.

فصل پنجم: تماشاخانه

در جستجوی خاطراتش، به تئاتری قدیمی می‌رود، یک «موزیک هال»، و همراهش می‌رویم. (مانند ساتیریکن که جستجو از تماشاخانه‌ای شروع می‌شود).

مردی میانسال و موقر، با دستمال گردن و عینک دودی در راهروی تماشاخانه می‌ایستد. لاتِ عرق‌گیر به تنِ بی‌سروپایی که در ردیف مجاورش نشسته و تخمه می‌شکند با پس‌گردنیِ محکمی استقبالش می‌کند و تمام هیبتش را درهم می‌ریزد. آشنا از آب درآمده‌اند. کنار هم می‌نشینند، به محبت تمام. تمام صحنهٔ تماشاخانه ـ گذشته از حال خاص «غم غربتی»اش و طنز بی‌نظیرش ـ نمایشگر فنای هیبت و حیثیت و حرمت هنر است و تصویری است از بی‌خیالی آدمهایی سخت درگیر و فراموشکار، که جنگ و فاشیزمِ مسلط را به بی‌اعتنایی نادیده می‌انگارند و به هزالی دل خوش می‌کنند.

نمایشهایی مبتذل و سخیف یکی پس از دیگری روی صحنه می‌آید و در هیاهوی بی‌انتهای حضار گم می‌شود. (تماشاخانهٔ ساتیریکن هم همین‌طور بود: آدمی که دستش را می‌بریدند. هنرپیشه‌ای که مگس می‌خورد و به ضرب‌آهنگ اجرا می‌کرد). رابطهٔ حاکم بر تماشاگر و هنرپیشه همان رابطهٔ تماشاچی و گلادیاتور سیرکهای قدیم است: بی‌نهایت خشن و بی‌حرمت و حضرات از هر دسته‌ای که باشند، شلاق سلیقه‌شان را با بی‌رحمی میان صورت هنرپیشه‌ها می‌کوبند (شاید به تمثیل منتقد هشت و نیم) و تالار مالامال می‌شود از تظاهرات گوناگون آدمهایی که ذره‌ای اعتبار برای آنچه پیش رویشان می‌گذرد ـ و یا هرچیز دیگری ـ قائل نیستند. آژیر هوایی جوابگوی نطق جناب فاشیستی می‌شود که روی صحنه، مردم را از شجاعت و پایداری «متحدین» دلاور آگاه می‌کند و، بلافاصله صحنه و صندلیها در حالی مرگباری فرو می‌رود.

فصل ششم: پناهگاه

این فصل ربطی است که ما را به دوزخ صحنهٔ بعد می‌رساند. اینجا سکوت و

اندوه و ترس جایگزین دُرفشانیهای درون تئاتر می‌شود و زنی شیون‌کنان در خیابانهای خالی، از بمباران که می‌کوبد و منهدم می‌کند، می‌گریزد.

فصل هفتم: دوزخ

دندان عظیم ماموتی در ابتدای راهروی زیرزمینی ناتمام رم. به تمثیل کلید جهان زیرزمین و مدفن رم حقیقی، یا یکی از رم‌های حقیقی.

مرد راهنما، با نیمرخی استخوانی (و بسیار شبیه حکاکیهای گوستاو دوره از صورت ویرژیل در کمدی الهی) راهنمای ما می‌شود و ما را به عمق دوزخ می‌برد.

از اینجا ـ جز در صحنهٔ هیپیهای پله‌های اسپانیایی ـ دیگر اثری از تابش خورشید و نور روز نمی‌بینیم، هرچه هست سیاهی است و مه و دود و حریق و ظلمات فائق، و سفر فلینی آغاز می‌شود. دومین یا سومین آغاز، نمی‌دانم، اما قطعی‌ترینِ همه. دالانها راهروی زیرزمینی را طی می‌کنیم و جابه‌جا ـ همانند طبقات دوزخ دانته ـ از طبقاتی می‌گذریم. یک‌جا راهنما از مرحله‌ای به نام «کاسادی سپریتی» یاد می‌کند، به معنای منزل ارواح، و جای دیگری را «گورستان اسکلتها» می‌نامند و کارگران، بی‌گناهترینِ دوزخیان، همه جا دیده می‌شوند؛ در حول و حوش ماشینهای عجیب و عظیم و در خزیدنی بی‌پایان در قعر ظلمات. (یکی از آدمهای دسته می‌پرسد: اینها اینجا می‌خوابند؟) یک ردیف کارگرِ ایستاده بر وسیله‌ای متحرک می‌گذرد، مانند آدمهای ماشینی، ساکت و قائم و با سرهای خم‌شده.

در یکی از طبقات، گوشه‌ای از پاکیِ نهفته و در حواب‌رفته انتظارمان را می‌کشد. سردابی یا منزلی مانده از رم باستان با نقاشیهای دیواری و موزائیکها و مجسمه‌ها، که متهٔ عظیم حفاری با صدایی غریب به گشودن دیوار حائلش برمی‌خیزد. صدایی زوزه‌آسا که حرکت و چرخش مهیب مته را همراهی می‌کند. سرکارگری خسته سر را به روی دست تکیه می‌دهد و ناگهان داخل سرداب را می‌بینیم. چشمانمان به نقاشیهای دیواریِ سرداب خیره می‌ماند؛ ردیف چهره‌های

نجیب‌زادگان رم باستان که اولین چهره از آن میان، صورت همان سرکارگر پشت دیوار است؛ انگار از پسِ قرنهای دور و دراز، اکنون، تبارش به انتظار ورودش ایستاده است و او به تباهی این تبار برخاسته است. به محض باز شدن دریچه‌ای در سرداب، نقاشیهای باشکوه و خاموش، آن تصویرکننده‌های لحظه‌های خوش، آهسته رنگ می‌بازند. هوای دوزخیِ بیرون (هوای رمِ سالهای ۷۰) هرچه را که خوب و پاک است می‌پژمرد و می‌پلاساند و در این هجوم ماشینهای غول‌اندام هزارچشم، آخرین گوشهٔ مخفی‌مانده از قرنهای گذشته، آخرین مأمن نجابت و بکارت درهم می‌شکند و این پاکیِ منتظر و ناتوان و درمانده (که صحنهٔ خودکشی ساتیریکن را به یاد می‌آورد) ناظر زوال خویش می‌ماند.

فضای این صحنه به سرحدی باورنکردنی غریب و عاطفی است و فضای تمام فصل به شدت «افسانهٔ علمی»وار. تمامی ماشینها و آدمهای کلاه‌خود به‌سر و صداها انگار از دنیای دیگری می‌آیند.

فصل هشتم: «پله‌های اسپانیایی»

تنفسی است سریع که به نظارهٔ هیپیهای پای «پله‌های اسپانیایی» می‌گذرد. به نشانهٔ حسرتی یا امیدی، به امید اینکه هنوز خورشید هست و عشق و آزادگی... تا فروشدنی دوباره در قعر دوزخ.

فصل نهم: خانه‌های عمومی

درهای دالان دیگری از دوزخ گشوده می‌شود. خانه‌های عمومی. به شیوهٔ ساتیریکن. فلینیِ جوان در کوچه‌ها می‌گردد. به دنبال فضای دوزخی فصل پیش، کوچه‌ها را حریق و دود و سیاهی پوشانده است و زنان بزک‌کردهٔ چالشگر، مردان را به اثبات مردانگی فرا می‌خوانند و از انتهای روشن پلکانی به زیر می‌آیند و طعمه‌ها را به چنگ می‌گیرند و به بالا می‌برند.

برق می‌زند و باران فرو می‌ریزد و در خانه‌ای دیگر ـ که اعیانی‌تر است و به

جای پله، در آن آسانسوری با صدای یکنواخت بالا و پایین می‌رود ـ زنی نظر فلینیِ جوان را می‌گیرد و او را که با شاپوی سیاه‌رنگ معروفش در هاله‌ای از سایه خزیده است، از جا برمی‌خیزاند، اما افسوس که چون اورفه، لطفش قادر به نجات کسی نیست.

این فصل آکنده از شباهتهای بی‌شمار با فصل «محلهٔ عشق» ساتیریکن است (حتی زن سالخورده‌ای، دقیقاً چونان همتای خود در ساتیریکن زبانش را در دهانش می‌چرخاند) و گردش دوزخی فلینیِ جوان و انکولپیوس در هر دو فیلم به یک قصد و معنا صورت می‌گیرد: به معنای سیری در تباهی عشق، و در جستجوی آن.

فصل دهم: در کلیسای پرنسس دومیتلا

اینجا فلینی از پرنسس دومیتلا حرف می‌زند که در فقر و عزلت قصر آباء و اجدادیش به خواست خود محبوس مانده است و فصل، با تجدید خاطرات او از گذشته‌هایش آغاز می‌شود.

در اینجاست که نقاشیهای غریب پیرمردان و کشیشان و اسقفان از خاکستر قرون سترده می‌شوند و هیکلهای کج و معوج و منحطشان، و صورتهای هزار چروک و انگشتان خون‌آلودشان، در حرکتی برخیزنده، دوباره علم می‌شود.

در ضیافتی مجلل، گروه عظیم مومیاییانِ فناشدهٔ اسقاط را می‌بینیم که دوباره لباسهای باشکوهشان را بر تن کرده و در ردیفهایی، موقر و محترم ایستاده‌اند و جناب کاردینالِ گشاده‌دست و با محبت، روزهای شیرین گذشته را به‌خاطر می‌آورد و پرنسس از سر حسرت می‌گوید: «رم من اینطور نبود». در رم او، آن روزها همهٔ کشیشان و اشراف و بزرگان هم‌کاسه بوده‌اند، اما حالا با فنای این بنای بلندِ پوسیده (به نماد کلیسای رم) جز دریغ و درد چیزی به‌جا نمانده است. رم «پرنسس»رم کلیساهای دایر و معتبر و کشیشهای آراستهٔ سرخ‌پوش است و رم طفولیتش، با خاطرهٔ صلیبهای حصیری که به جایزه می‌گرفته همراه است.

باید این فناشده را دوباره جان بخشید و به شمایلی امروزین آراست، باید نمایش «دفیله»ی مد لباسهای کلیسایی برپا کرد!

زمینهٔ اصلی این فصل، دوباره‌سازی یکی از مایه‌های فیلم تابی دامیت فلینی است.

در تابی دامیت قصه با ورود هنرپیشه‌ای شروع می‌شود که از جانب کلیسای کاتولیک اجیر شده است تا در یک فیلم وسترن، در نقش «مسیح بازگشته» ظاهر شود. مسیحی که با گلولهٔ گرم، سزای بدکاران را کنارشان می‌گذارد! در راه «مد روز» کردن کلیسا. در رم هم همان شیوه بکار گرفته می‌شود. (در مراسم دفیله یکی از زنهای تماشاچی به دیگری می‌گوید «دنیا باید از کلیسا پیروی کند، نه برعکس»).

اما همراه با نظارهٔ کاردینالِ عینک دودی به چشم‌زده (که لابد به نور عادت ندارد) و در حضور نقاشیهای هراسناک دیوارها، رژهٔ صف طویل راهبه‌ها و کشیشان ادامه می‌یابد. آهنگ «دفیله» ابتدا شوخ و شاد است و لباسها هم؛ مثل آن کلاههای بالدار و کشیشهای کفش چرخ‌دار به‌پا و دوچرخه‌سوار. اما کم‌کم مخالفتی غریب جانشین می‌شود؛ لباسهای مجلل و عجیب در حرکتی مداوم و خشک، هیبتی دهشتناک می‌یابند و صورتهای مومیایی‌وار، در میان جمع ساکت کشیشانِ تماشاگرِ سرخپوش و راهبه‌های سیاه‌پوش، فنایی حتمی را تصویر می‌کنند. نمایش لباسها با ورود مجسمه‌ها و استخوان‌بندیها و جمجمه‌ها تغییر می‌کند و کارناوالی از اجساد مردگانِ به پا خاسته، در میان مهی غلیظ به‌راه می‌افتد و در انتها ـ به نماد رستاخیز و بازگشت مسیح ـ پاپ فرضی در میان نور و رنگ و جلال و جواهر پدیدار می‌شود. همه برمی‌خیزند و زنان فریادهای شوق می‌کشند.

اما «هیکل» هیکلی مرده است. منجمد و بی‌حرکت، به نشانهٔ شکست مسجل برنامهٔ احیای دوبارهٔ این دستگاه منهدم. چنین می‌گوید آقای فدریکو فلینی، این مسیحیِ مؤمن ضدکلیسا و این ادامه‌دهندهٔ راه پدرش، آقای «جیووانی»، که به دعای پاپ اعتنایی نداشت.

فصل یازدهم: شام آخر

شبِ «تراسته‌وره» مجلس خورد و خوراک و گشت و گذار و ولگردی، ضیافت بی‌خیالان و بی‌عاران.

فلینی و همراهانش به محلهٔ «تراسته‌وره» می‌رسند، به این آخرین منزل ولگردان و عیاشان رم. به «اسفل السافلین» دوزخ. به عمیق‌ترینِ طبقات در شبی بی‌آغاز و انجام، در شبی دائم و مستولی. ضیافتی همیشگی برپاست؛ ناهنجار و گستاخ، یادآور سدوم و عموره. زنان رنگارنگ بزک شده و مردانِ به سیم آخر زده به عیش نشسته‌اند، مانند ضیافت اول فیلم (در هر دو ضیافت مردی، کسی را از عمارتی فرا می‌خواند تا به جشن بپیوندد) اما فضیح‌تر و به سورچرانی تریمالیکوی ساتیریکون مانند‌ه‌تر.

در دایره‌ای مسدود، کنار فاضلاب قدیم رم (و در جوار بوی گند تاریخ) جماعیت به تغذیه می‌نشینند و فوج فوج می‌آیند و می‌روند. امولپو، شاعرِ ساتیریکون، در «شتاینر»، روشنفکرِ زندگی شیرین ادغام می‌شود و به صورت گورویدالِ نویسنده درمی‌آید که به نظارهٔ فنای عالم نشسته است. اما او نه طنز امولپو را دارد ونه جسارت شتاینر را. نه چون اولی تنش را به مرده ریگ تغذیهٔ نابکاران می‌گذارد که راه رهایی انکولیپوس شود و نه چون دومی با خودکشی به «ختم غائله» دست می‌یازد. فقط می‌نشیند و می‌ماند و در انتظار نابودی محتوم خود و به تماشای مرگِ در راه، می‌گوید: «برای تماشای پایان دنیا چه جایی بهتر از اینجا؟ که بارها فنا شده و از نو بنا شده است». در میانهٔ این هیاهو، رمی‌های «بی‌طرف» را می‌بینیم که مشت‌زنان را چون گلادیاتورهای قدیم تحسین می‌کنند؛ هرکدام را که دیگری را «بکشد» دوست‌تر می‌دارند (زنی در تشنجِ غریب به سوی رینگ می‌دود و فریاد می‌کشد «بکشش!») و پیرمردان و پیرزنان، نشخوارکنان، در میکرفن مصاحبه گر، دم از «ارزشها» می‌زنند و بروبچه‌هایی را که در مصافی سخت کتک می‌خورند و بر زمین کشیده می‌شوند طبقه‌ای پست می‌نامند که «جز عشقبازی کاری نمی‌دانند». نسل فاشیستهای سربرآوردهٔ جدیدند

که میدان سخنرانی یافته‌اند.

و در پایان، همچنان حریقهای دوزخیِ متفرق است و دود و مستان و به‌خواب‌رفتگان.

در صحنهٔ آخر، گروهی جوان موتورسوار، غژغژکنان و هوهوکنان، شبِ خالی رم را درمی‌نوردند، به نشانهٔ آخرین و تنها امید باقی‌مانده و یگانه نور ممکنِ زدایندهٔ این شب درازگسترده.

از میان بناهای عظیم می‌گذرند (همان بناهایی که رم فلینی کوچک را شکل داده بود) و چون ژول سزار، فتح مجدد شهر را بشارت می‌دهند.

فلینی می‌گویند رم شهر تناقض و تضادهاست.

در رم نگاهی به تاریخ این شهری که «کلیسا» و «نمایش» و «شهوت» و «شکمبارگی» را یک‌جا دارد؛ شهری دوزخی. اما در عین حال، وجود و معنای خود را هم در آن می‌بیند و می‌یابد: از کودکی تا به امروزش را، نوجوانیش را و سالهای از دست‌رفتهٔ درگیر همین مسائل را. خاطرات و تخیلات و اوهام شیرین را. پاسخ سؤال آخر زندگی شیرین شانه تکان‌دادنی نومیدانه است. آخرِ قصهٔ ساتیریکون چون آغاز نامعلوم می‌ماند. اما رم چه می‌شود؟ فلینی چه می‌شود؟ او سعی می‌کند با سؤالی بر این سؤال پاسخ گوید، از آنامانیانی می‌پرسد: «رم کدام است: الهه، ماده گرگ، اشراف‌زاده، ولگرد، دلقک غمگین؟» اما آیا اینها صفات خودِ فلینی نیستند؟

گوستاو فلوبر جایی گفته است: «اِما بواری خودِ من هستم.»

بر این روال، «فلینی» هم خودِ «رم» است. □

بعدالتحریر

این مقاله را بیست و پنج سال پیش نوشته‌ام. بازخوانیش که می‌کنم می‌بینم همچنان قبولش دارم، و این قبولی از سرِ آن نیست که هر چه نوشته‌ام درست است

و یا عقایدم در این مدت طولانی تغییری نکرده است. که کرده است.

اگر قبولش دارم به خاطر ستایشی است که همیشه، در قلبم، نثار نبوغ و مهارت و خلاقیت و تغزل کرده‌ام و چه کسی جز فدریکو فلینی می‌تواند شایسته این ستایش و احترام باشد. در جهانی که نگره‌ها به باد مختصری بنداند، این تغزل است که می‌ماند. همچنان که مانده است: از دانته تا بورخس، از رضای عباسی، تا فدریکو فلینی.

تا فلینی، که جهان مرا سالهاست از پاکی و نور و شعر انباشته است. □

سفر

رُم

کامبیز کاهه

سینما خیلی چیزها به ما آموخته که نمی‌توانسته‌ایم به روش دیگری بیاموزیم. مثلاً چون وقت، جسارت یا امکانش را نداشته‌ایم. تجربه‌هایی را منتقل کرده که هرگز در زندگی واقعی کسب نمی‌کردیم و ما را با آدمهایی آشنا کرده که هرگز در برخوردهای روزانه با آنها روبه‌رو نمی‌شدیم. هر فیلم قطعه‌ای از زمان است که تا ابد به یک شکل باقی می‌ماند. سند پیروزی رؤیایی و به ظاهر دست‌نیافتنی ما بر زمان است. با این حال در دیدارهای مجدد در کمال شگفتی یکسان جلوه نمی‌کند. در آن «قطعهٔ زمان» تغییری حاصل نیامده است. این ماییم که عوض شده‌ایم و عوض شدنمان را در آینهٔ آن فیلم می‌بینیم. دگرگونی حال و روزمان را با آن می‌سنجیم، فیلمها رگ‌زشمار دقیق و حساس عمر ما هستند.

... سینما تمامیتی دارد که آن را حس می‌کنیم ولی راهی به درون آن نداریم. در مقام تماشاگر، در نهایت مسافریم و مثل هر مسافری سرانجام به انتهای سفر

می‌رسیم. مثل شاعر در کمدی الهی دانته که دنیای پس از مرگ را دید و بازگشت، ما نیز محکوم به بازگشت هستیم. آن چه برایمان می‌ماند، خاطره‌ای است از نورها، صداها، چهره‌ها و مناظری که انگار در خواب دیده‌ایم و اگر خیلی حوصله داشته باشیم، تلاشی برای مرور و ابقاء و ثبت آن خاطره برای تداوم بخشیدن به لذتی فرّار و گم از طریق «سفرنامه»ای که می‌شود اسمهای مختلفی روی آن گذاشت. مثل این یکی. دربارهٔ یکی از بی‌شمار سفرهایی که سینما ممکن ساخته است. به جهان زندگان، مردگان و رازهای مشترکشان. رها از زمان و مکان مثل خوابگردان. از دریچهٔ جادویی نگاه فدریکو فلینی در یکی از آثارش.

ادعای استفاده از سینما به‌عنوان ابزار بیان شخصی را، امروزه تقریباً هر فیلمسازی که مورد مصاحبه واقع شود دارد (و این شانسی است که دیگر هیچ‌کس از آن محروم نیست). خوشبختانه به لطف وجود چیزی به نام «تاریخ سینما»، رجوع به سرفصلها و مبادی، آنهایی که معیارها و محکها را عرضه کردند و درواقع خود، معیار و محک شدند، میسر است (مراجعه‌ای که اغلب به نفع نمونه‌های امروزی تمام نمی‌شود). اگر در تاریخ سینما زیر مدخل حرف «ف» بگردیم و عنوان «فدریکو فلینی» را بیابیم، خواهیم دید که جلوهٔ غلط‌انداز بسیاری از این ادعاها با همان سرعت فرسکهای دخمهٔ زیرزمینی فیلم رم ناپدید می‌شود.

این شخص، یعنی فدریکو فلینی، ظاهراً در آغاز کار نسبتهایی با جنبش موسوم به نئورئالیسم داشته است. هیچ یک از روایات مربوط به صحت و سقم این ادعا، دقیق و مطمئن نیست. بنابر کلیهٔ تعاریفِ پذیرفتنی از نئورئالیسم، فیلمهای این دورهٔ فلینی ارزش نئورئالیستی محدودی دارند. آنها نیروی خود را نه از محیط «طبیعی» و «واقعی» رویدادهایشان که از نوعی عنصر آگاه نهان، وجدانی پرسشگر و متافیزیکی مرموز می‌گیرند. آنها آثاری اندوهبارند. ولی این اندوه ربطی به خوشی یا ناخوشی لحظه‌ها ندارد. خالق این آثار از خوشیها، سطحی و شکننده‌بودن و ناپایداریشان را می‌بیند و به ناخوشیها حسی ملایم از رضایت و تمکین می‌بخشد. شخصیتهای او سوداهای دور و درازی دارند ولی آرمانهای سیاسی نه و اندیشهٔ

عمل بدانها را هرگز. برای آنها سرکشی و نافرمانی، چالشهایی دور از ذهن هستند. زندگی برخلاف تمامی اندوهی که برمی‌انگیزد با علو طبع پذیرفته می‌شود.

شبهای کابیریا نشانگر کمال فلینی در این دورهٔ اولیه و تجسم نیرومندی از مفهوم توهم‌زدایی است. او فیلم را بر محور سه لحظهٔ توهم‌زدایی و مراحلی که بدانها می‌انجامند، بنا کرده است. لحظه‌ای که کابیریا پس از غلبه بر احساس سرخوردگیش، خروسی را که در آغوش گرفته، به هوا پرت می‌کند؛ سحرگاه بعد از اقامت در خانهٔ هنرپیشهٔ مشهور و لحظه‌ای که کابیریا از دیدن نگاه خیره و دانه‌های عرق روی صورت اسکار به نیت اصلی او پی‌می‌برد. در این لحظه‌ها او به معادلهایی عینی و گویا برای فرایندی ذهنی و مکتوم دست می‌یابد. به این ترتیب شبهای کابیریا همانند فیلمهای قبلی نه وابستهٔ واقعیت آشنای ایتالیای آشفته و نابسامان پس از جنگ، که یک فانتزی تمثیلی و درونگرایانه است (کلماتی که در قاموس نئورئالیستها جایی نداشتند)، با اشاره‌هایی که هم در بستر روزمرگی متعارف نئورئالیسم معنی سادهٔ خود را دارند و هم فراتر از آن در دنیای فیلمساز نقش پیچیده‌ترشان را.

پایان شبهای کابیریا یکی از آن سازشهای بزرگی است که اغلب پایانهای فلینی ما را بدانها دعوت می‌کند. سازشی از روی آگاهی و روشن‌بینی و نه از روی محافظه کاری و انفعال. دقیقاً به همین خاطر شبهای کابیریا چنین تلخ و جانگداز می‌نماید. کابیریا شکست ـ حتی گیرم ظاهری ـ دلقک را به نمایش درمی‌آورد و از این نظر به کمدیهای متأخر و خودتحلیل‌گرانهٔ چاپلین نزدیک است. فیلم مرتب عواقب بدیهی زودباوری و خوش‌خیالی کابیریا را گوشزد می‌کند و مرتب هم در این ویژگیها خلوصی کمیاب و «انسانی» کشف می‌کند. کسانی که فلینی را به‌خاطر تناقضهای حل‌نشدنیش سرزنش می‌کنند، احتمالاً از روبه‌رو شدن با واقعیت وجود این تناقضها در زندگی خودشان سخت طفره می‌روند. در اینجا سخن از فیلمسازی است که بارها تعقل خودبسنده و خودپسند را به باد استهزاء گرفته است. این کابیریا نیست که قربانی عشاق قلابی و حسابگرش می‌شود. به‌ویژه در پایان، این اسکار

است که به‌خاطر اولویت دادن به ارزشهای مادی کابیریا ـ و نه به عشق بی‌شائبهٔ او ـ شایان ترحم می‌نماید. در کنار کابیریایی که فلینی می‌آفریند، همهٔ آدمها سرد، بی‌روح و کم‌قدر به‌نظر می‌رسند (البته بجز آن جوانان سرخوشی که در واپسین تماها به رویش لبخند می‌زنند و احتمالاً پیش‌درآمدی هستند بر موتورسواران فارغ‌البال پایان رم). فلینی روح و شوق و جذبهٔ حیات را در وجودیک تن، یک مطرود دلشکسته، جمع کرده است. هنوز لبخندی به پهنای صورت بر چهرهٔ جولیتا ماسینای به یادماندنی، که خود را نثار دیگران می‌کند بی‌آن‌که پاسخی بگیرد، دیده می‌شود. این‌بار رو به ما گویی که می‌خواهد برخلاف همه‌چیز دلگرمیمان بدهد. مثل خواهر دوقلویش، جلسومینا، او رنج می‌برد تا ما نبریم.

از این پس سبک فیلمسازی فلینی به یک فرایند خلاقهٔ کم‌نظیر ـ و بدون تعارف بی‌نظیر ـ بدل می‌شود. موضوع اصلاً بهتر یا بدتر بودن فیلمهای بعدی نیست، بلکه دشواری درک نحوهٔ کار او در میان این هیاهو و اغتشاش عظیم است. زمام فیلمها اغلب از کف تماشاگر نوعی به‌درمی‌آید و اگر گاهی خودِ فلینی آن را به او پس ندهد، بعید است خودِ تماشاگر آن را دوباره به چنگ آورد. درواقع اندکی سهل‌انگاری فلینی در حفظ تعادل می‌توانست هشت و نیم را اثری بس درک ناپذیرتر از مثلاً سال گذشته در مادرین باد کند که در همان دورهٔ رونق نوآوری و غرابت ساخته می‌شود. در شکل فعلی هم اجزای هشت و نیم را چیزی جز شخصیت متلون خودِ فلینی به‌هم پیوند نمی‌دهد. این تراوش‌های ذهنی، لحظه‌های گذرا و مبهم، مناظر خوابگون و خاطرات دور و نزدیک صرفاً از آن رو که متعلق به فیلمساز هستند، کنار هم قرار می‌گیرند. فلینی درواقع ثابت کرد که حدیث نفس می‌تواند تنها معیار و محک باشد بی‌نیاز از هرگونه تعبیر یا ارزش بیرونی. شاید او ثابت‌قدم‌تر از تمام همنسلانش به این باور وفادار ماند. پس از او بسیاری کوشیدند به چنین نقطه‌ای دست یابند و بعضاً موفق هم شدند ولی بی‌شک جایگاه او به‌عنوان پیشگام، دست‌نیافتنی باقی مانده است.

دورانی که فلینی به‌نام هنرِ شخصی هرگونه ملاحظه کاری و دودلی

زیبایی‌شناسانه را کنار گذاشت یکی از جسورانه‌ترین مخاطراتی بود که فیلمسازی بدان تن داده است. او آماج حملهٔ منتقدان بسیاری واقع شد که «شارلاتان» و «بی‌مایه»اش می‌خواندند و گاه به این تعبیر ولز متوسل می‌شدند که او «نابغهٔ بزرگی است که چندان حرفی برای گفتن ندارد»، جناحی که رد نظریه‌هایشان را تا مقالهٔ اخیر جفری نوول اسمیت (فلینی ۹۳، ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۱۵۰) می‌توان یافت. فلینی، خوشبختانه، وقع چندانی به این انتقادات ویرانگر ننهاد. با ساتیریکون تصویری جدید و نامرسوم از تاریخ در سینما عرضه کرد که بر دید سینما گران بعدی بسیار مؤثر بود و بعداً در کازانووا ضمن بازگشت به مرکزیت «فرد» در مقام قهرمان (در نقطهٔ مقابل فیلمهای «جمع» گرایی چون ساتیریکون، رم و آمارکورد) آن تصویر را هم به کمال رسانید. در رم او از یک شهر به مثابهٔ قهرمان اصلی اثرش استفاده کرد و توانست قالبی مستند را «بازآفرینی» کند که اینک همه چیزش مملو از حس حیات و روح یک فرهنگ و ملت بود. با آمارکورد به یکی از تغزلی‌ترین شیوه‌های بیان خاطره در سینما رسید که در آن سادگی و روشنی مترادف شاعرانگی بود و کاریکاتورسازی ملازم با غمخواری و عاطفه. بازنگری‌های پیرانه‌سر او به روزهای خوش گذشته در فیلمهایی چون جینجر و فرد و مصاحبه آن‌قدر که زنده‌دلانه بودند، اندوهبار نمی‌نمودند. این فیلمها خود را دست و پا بستهٔ غم غربت و افسوس بیهوده برای مثلاً «چینه‌چیتای باشکوه گذشته‌ها» نمی‌کردند، بلکه به‌نظر می‌رسید بیشتر این شعار همیشگی آمریکاییها را ـ و با شور و حدتی به همان اندازهٔ آنها ـ سرمی‌دادند که «هیچ حرفه‌ای مثل نمایش نیست».

تنها راهی که برای شناخت فلینی وجود دارد، نگاه مکرر اندر مکرر به شیوهٔ استثنایی کار اوست. این شیوه از لحاظ قابلیت تحلیل و بررسی، بسیار فرّار و دور از دسترس است. چیزی که احتمالاً می‌تواند دلیل بی‌اعتمادی برخی منتقدان محافظه کار نسبت به او باشد. در عین حال استفاده از این «شیوه» به‌عنوان سرمشق، با اندکی تأمل، بسیار غیرقابل توصیه و خطرناک به‌نظر می‌رسد. اغلب فیلمهای او پس از زندگی شیرین براساس یک فیلمنامهٔ مدون سنتی، یک خط داستانی قابل

تشخیص و یا حتی یک طرح کلی ضمنی هم بنا نشده‌اند. می‌توان از ظاهرشان تشخیص داد که تا چه حد متکی به نوعی بداهه‌پردازی پر الهام بوده‌اند. «شخصیت» به مفهوم واقعی و رایج آن به ندرت به چشم می‌خورد. اغلب سایه‌هایی را می‌بینیم که از برابر دوربین بی‌آرام او رژه می‌روند و فقط شمای فیزیکی[۱] خود را به رخ تماشاگر می‌کشند و البته هر از گاهی خطی از دیالوگها را ادا می‌کنند که معمولاً فاقد هرگونه اهمیت داستانی است و بیشتر به تولید همهمه‌ای کمک می‌کند که حاشیهٔ صوتی فیلمهایش را غنی ساخته و اساساً شکل می‌دهد. در عوض فیلمها سرشار از «تصویر»اند و کلیدشان هم به‌نظرم همین «سرشاری» است. لبریز بودن از مناظر و نقطه‌نظرها و نداشتن جای خالی یا لحظهٔ مرده. نگاه دوربین او، نگاه چشمی است که در بازار مکاره‌ای سرسام گرفته و پرجمعیت به هرسو می‌دود و هر چیزی را ورانداز می‌کند. تدوین در کار او در عین حال که بی‌اهمیت نیست، کارکردی متفاوت از عرفهای آشنا دارد. از آن‌جا که او در پی اثبات چیزی یا نتیجه‌گیری مشخصی نیست، توالی نماهایش هم نه از اصول آکادمیک قیاس و تضاد که از آزادی عمل ذاتی در سینمای «جریان سیال ذهن» الهام می‌گیرد. او هم آگاه به آشفتگی بشری است و هم شیفتهٔ آن و فیلمهایش درواقع معادل سینمایی این آشفتگی هستند. در جهانی که ساکنان پرشمارش انگار به دلخواه خودشان در آمد و شدند و نه بنابر هیچ ضرورت و التزام نمایشی خارج از خودشان. آنها چه بازیگران حرفه‌ای و «ستاره»شده‌ای چون جولیتا ماسینا، آنتونی کویین، مارچلو ماسترویانی، آنوک امه و دونالد ساترلند باشند و چه چهره‌های گمنام و انبوهی که مثلاً در ساتیریکون، رم و آمارکورد می‌بینیم، چنان آزاد و رها و فارغ‌البال به‌نظر می‌رسند که با جستجو در حافظه، درمی‌یابیم که نظیرشان را ندیده‌ایم. مواقعی که به دنبال تمناهای مادی و جسمانیِ خود می‌روند، اغلب در اثر مکاشفه‌ای آنی و نامنتظره به یاد چیزهایی می‌افتند که هیچ‌گاه بدست نیاورده‌اند یا همیشه در آرزویش بوده‌اند. گاهی احساس خلاء درونیِ کشنده‌ای بر آنها چیره می‌شود و همه چیز را پوچ و بی‌معنا می‌یابند. ولی این افسردگی دوام

زیادی ندارد. دیر یا زود دسته‌ای نوازنده یا گروهی جوان سُرخوش از راه می‌رسند، جشنی برپا می‌شود و نوای سودایی موسیقی به تسلی‌دادن آدمهای فیلم ـ و ما ـ مشغول می‌شود. میل به ازدیاد بردن ناکامیها و غرقه‌شدن دوباره در خلسهٔ زندگی، برانگیخته می‌شود. همه‌چیز رنگی تازه و باطراوت می‌یابد. چه صبح زود باشد (مثل زندگی شیرین) و چه دیرگاه شب (مثل رم) با نفسی عمیق رایحه‌ای از آزادی را استنشاق می‌کنیم که تمامیِ گذشته تا این لحظه را به فراموشی می‌سپارد و لذت «اکنون» را، که مدتی گم کرده بودیم در برابرمان می‌نهد.

رم دربارهٔ شهری است در طول تمام دورانها، قهرمان فیلم این شهر است ولی نه آن‌گونه که در رم، شهر بی‌دفاع روسلینی یا تعطیلات رمی وایلر می‌بینیم. در اینجا پیش‌زمینه و پس‌زمینه یکی است. روایتی در کار نیست. تماشاگر انگار مسافر یک تور تفریحی است، با این ویژگی که در اینجا مناظری را می‌بیند که دیدگان هیچ‌کس دیگر قادر به رؤیت آنها نیست. رم غایت «آزادی سینمایی» را تجربه می‌کند. مرحله‌ای که دیگر هر لحظه به‌خاطر خودش ـ و نه هیچ لحظه‌ای قبل و بعد از آن ـ است که وجود دارد. هر آدمی اگر فقط برای چند ثانیه هم ظاهر می‌شود، همان‌قدر در ذهن می‌ماند که یک ستارهٔ هالیوودی. تمرکز روی هیچ نقطهٔ خاصی وجود ندارد، محوری در کار نیست که بقیهٔ بخشها را بر گرد آن و در پیوند با آن درنظر بیاوریم. در دریایی شناوریم که امواجش فارغ از ارادهٔ ما، مسیرمان را تعیین می‌کنند و هرچه هم که بکوشیم راه خود را در پیش بگیریم و به سواحل تعقل پناه جوییم، باز «کشتی به راه خود ادامه می‌دهد ...»

دیدگاه فیلم نسبت به قهرمانش یگانه نیست. در ابتدا او یک هستی مرموز و متعالی است که در پس پردهٔ تاریخ، وجودش را حس می‌کنیم ولی از روی نشانه‌ها، حکایتها و افسانه‌ها. سپس با نگاه تازه‌واردی همراهیم که محرکش کنجکاوی و عطش «دیدن» و «لمس‌کردن» است. پیش‌تر که می‌رویم، نظاره‌گر آگاهتری می‌شویم. دیگر مجذوب و مرعوب تازگی و غرابت چیزها نیستیم، بلکه تفاوتها و پراکندگیها را می‌بینیم. اینک با نگاه فیلمساز درون فیلم همراهیم که بسیار هم

چندوجهی است. به گذشته‌های نزدیک که می‌رویم، در دل عامهٔ مردمی جای می‌گیریم که هنوز به دنبال مفری می‌گردند، به آینده امیدوارند و از آداب و نهادهای جدی و رسمی، خسته و بیزار. به گذشته‌های دور که می‌رویم همنشین جماعتی هستیم که به راه و رسم زندگی خود و به وقار و ابهت ظاهری آن بسیار دل خوش کرده‌اند و گرامیش می‌دارند، چون همه‌چیز را برای خود ساده و مطبوع کرده‌اند و نیازی به دگرگونی حس نمی‌کنند. و سرانجام به زمان حال که بازمی‌گردیم مسافری دنیادیده شده‌ایم که هم آکنده از عشق و تأثر است و هم هشیار از جبر ناپیدای زمان و مکان. هم‌رأی و همدرد با نسلی جوان که دغدغه‌ها و محدودیتهای اسلافش را نمی‌خواهد که داشته باشد.

شاید به‌طرزی خرافی، رم فلینی ثباتی ابدی و ازلی دارد. از همان عنوان‌بندی که در تمام طول آن کلمهٔ رم بر پرده نقش بسته و سایر عنوانها، بالا و پایین آن پدیدار و ناپدید می‌شوند. چیزی نمی‌تواند نام رم را تحت‌الشعاع قرار دهد یا مخفی کند. رم همواره هست و در کنارش بقیهٔ چیزها حضوری موقتی دارند. این شاید رمز آن تابلوی مسافت‌شمار کنار جاده باشد که کلمهٔ رم روی سطح فرسوده و کدر آن خوانده می‌شود و راوی فیلم آن را اولین نشانه‌ای که از رم تجربه کرده می‌خواند. روستاییان با حیواناتشان از کنار آن می‌گذرند. از کنار تابلویی کهنه که چون قدرتی مطلق ولی مورد چشم‌پوشی قرار گرفته به‌نظر می‌رسد. آنها وصف رم را نشنیده‌اند ولی این بر زندگیشان اثری ندارد. معلم مدرسه وقتی بچه‌ها را از نهر می‌گذراند یاد گذشتهٔ رم را زنده می‌کند. خاطره‌ای عمومی و رایج که لحن فرمایشی او بر آن است تا در ذهن معصوم بچه‌ها تعبیه کند. او از جلال و شکوه سزار فقط «حرف» می‌زند ولی کودک ـ راوی آغاز فیلم باید برای نامهای انتزاعی تجسمی رؤیت‌پذیر داشته باشد. و این تجسم، کسی جز آن بازیگر خبره و مورد احترام نیست که صحنهٔ به‌قتل رسیدن سزار را در تئاتر بازی می‌کند. ولی صحنهٔ تئاتر رم مثل هر صحنهٔ نمایشی نزد فلینی، خود واقعیت است و نه بازنمایی آن با آن گریم اغراق‌آمیز، نور مدور متمرکز و حال و هوای فاخر مجسمه‌وار فلینی به درونی‌ترین انگیزه‌ها و باورهای

ما به‌عنوان تماشاگر نظر دارد. مانند کودک ـ راوی در رؤیای رم فرو می‌رویم و این رؤیا همان تصویر واقعی می‌شود. چون برای ما گیراتر است، و مگر دلیل دیگری هم می‌خواهیم. وقتی هنرپیشه را در کافه و در میان ساکنان جهان عادی می‌بینیم، هنوز نشانی از آن جذبه و ابهت نقشش را دارد و در لبخندش نوعی به خود بالیدن را می‌توان دید. از این بابت که قادر است تخیلات و افسانه‌های دیگران را پیش چشمشان جان ببخشد. دیگرانی که همچنان به خیالبافی دربارهٔ رم مشغولند، خیالهایی که کاریکاتور امیال ساده و نزدیک به ذهن شهرستانیهای حسرت به دل هستند. آنهایی که می‌پندارند آسمان جای دیگر به رنگ دیگری است.

در مدرسه، مقامها و کشیشها نمی‌توانند وسوسهٔ رم مقدس و آرمانی را کنار بگذارند. آنها از رم بناهای تاریخیش را نشان کودکان می‌دهند. نقش آنها نقش یک «صافی» است و صافیها در کار فلینی همیشه به هجو کشیده شده‌اند. ناگهان در میان اسلایدهای «مناسب»، تصویر زنی رمی ظاهر می‌شود. این که سر و کلهٔ این تصویر از کجا پیدا شده، پرسش چندان مهمی نیست (فلینی همواره دلبستهٔ چیزهایی بوده که سرزده و بی‌منطق ظاهر می‌شوند و یکباره «روزمرگی» و «قاعده‌مندی» را برهم می‌ریزند). رم حقیقی نامحدودتر از کلیسای سانتاماریا ماجوره و طاق کنستانتین است. کشیش جوان متصدی دستگاه اسلاید با دستپاچگی مذبوحانه‌ای می‌خواهد تصویر را عوض کند، کشیش پیر که از فرط حیرت مستأصل شده خود را روی «تصویر» می‌اندازد و به بچه‌ها هشدار می‌دهد که اگر به آن نگاه کنند، به جهنم خواهند رفت. مدیر مدرسه تنها چاره را توسل به یک سرود ملی می‌یابد. اخلاقیات میهن‌پرستانه در جای غرائز طبیعی می‌نشینند. خودفریبی یکی از مؤلفه‌های فاشیسم می‌شود.

فلینیِ کاریکاتوریست را همه می‌شناسیم. نکتهٔ مهم حس شفقت و انسانیتی است که از رهگذر این وجه آثار او خلق می‌شود. تماسی که به این ترتیب با انسانها و آرزوهایشان برقرار می‌کنیم. مثل سالن سینما در اوایل رم که کاریکاتوری مطلق است. با آن ازدحام گیج‌کننده و قطع از نمای دو تماشاگر در حال نزاع به چهرهٔ

غضبناک یک «کینگ کونگ»، سانسهای متوالی و بی‌وقفه و خانوادهٔ راوی که در ابتدا جایی برای نشستن ندارند و مجبورند فیلم را ایستاده ببینند. خودِ فیلمی که می‌بینند باز نشانه‌ای از رم، از شکوه، از افسانه و از رؤیاست. نمایش عشقی نیرومند است که بر ناملایمات غالب می‌شود و تماشاگر طبقهٔ متوسطی دستخوش محرومیتها را با چشمانی اشکبار و دهانی باز مسحور می‌کند. فلینی مسلماً قصد انتقاد از نمایش به‌طور عام و سینما به‌طور خاص را ندارد. کاریکاتور او چیزهای پیش‌پا افتاده‌ای را که اغلب وقعی بدانها نمی‌نهیم، دوباره و با تأکید بیشتر جلوی چشممان قرار می‌دهد و ناگهان پی می‌بریم که آنها اصلاً پیش‌پا افتاده نیستند، بلکه به ناسازگاریهای پنهان و گاه فراموش‌شده‌ای اشاره دارند که از بس جذب زندگی شده‌اند، دیگر جلب نظر نمی‌کنند و در نهایت ممکن است مایهٔ خنده باشند. مثلاً میان ابعاد اسطوره‌ای فیلم و زندگی روزمرهٔ تماشاگرانش (به‌نظرم توجه به این ناسازگاریها برای برقراری ارتباط با فلینی بسیار مفید خواهد بود و در مورد همین فیلم رم جلوتر ناگزیر از ارجاع مکرر به آن خواهم بود). هنگام صرف غذا، پخش صدای پاپ و ناقوسهای واتیکان از رادیو کارها را به وقفه می‌اندازد و پدر خانواده به ستوه آمده از این همه فرمانبرداری و مراعات آداب اعضای خانواده‌اش، آن هم وقتی شکمها خالی است، بشقابی را گاز می‌زند. کلیسا برای او دیگر از آن حرمت و اعتباری که در چشم زنها و بچه‌های خانواده دارد، برخوردار نیست (مثل پدر خانواده در آمارکورد که اهل شرکت در رژهٔ فاشیستی نیست و به همین خاطر شکنجه می‌شود. فلینی کلیسا و رژیم را در این دوره اغلب به یک چشم می‌نگرد). دختر جوانی که به‌نظر می‌رسد مستخدمهٔ خانواده باشد زانوزده بر زمین، با شیطنتی خفیف زیر لب می‌خندد. خنده‌ای بی‌اختیار که در واقع همان واکنش مورد اشارهٔ ماست در مقابل ناسازگاریهایی که به آنها خو کرده‌ایم.

از وقتی که پا به رم می‌گذاریم آرمانشهر خیالی فرو می‌ریزد و جایش را به گردشگاهی پر تنوع می‌دهد. به یاد گفتهٔ یکی از شهرستانیها در صحنه‌های قبلی می‌افتیم «بهترین چیز در مورد رم، وسعتشه. تو آزادِ آزادی. هیچ‌کس

نمی‌شناسدت». در ایستگاه راه‌آهن سربازان باوقار بیش از حد «مصنوعی»شان و زنی با صورت سفید کرده، راوی جوان را (که اینک به آرزوی دیرینش رسیده) خیره می‌کنند. افراط و تصنعی که می‌تواند هماهنگ با ذهنیت او دربارهٔ رم باشد. مشخصهٔ برخورد اولیهٔ راوی و ما، با رم، شگفتی و تازگی چیزهاست. البته تصویر قدیمی وسنتی زنده می‌شود؛ فواره‌هایی باشکوه، کشیشهایی که به سرعت از پله‌های کلیسا بالا می‌روند و بناهایی که قبلاً در عکسها دیده شده بود. ولی در عین حال در مقایسه با سادگی، اعتدال و اخلاقی‌گری شهرستانی فصلهای قبل، اینک اوضاع درهم و برهم، تا حدی غیرعادی و مسلماً فارغ از اخلاقیات به‌نظر می‌رسد (در همان ابتدای ورود در ایستگاه پااندازی می‌خواهد راوی را شکار کند). نبوغ فلینی آنجا آشکار می‌شود که فیلمش می‌تواند از این «درهم و برهمی» مایه بگیرد و توسعه یابد. می‌تواند داستان را «حذف» کند و صحنه‌ای را به تمامی برگرد رویارویی راوی جوان با محل اقامت جدیدش شکل دهد. صحنه‌ای مفصل که سمت و سوی مشخصی هم نداشته باشد و نتوان حدس زد که می‌خواهد به کدام نقطه برسد. ساختمان خانهٔ اجاره‌ای پر از راهروها و اتاقها و آدمهاست و شیوهٔ ارائه‌اش یادآور معرقی رم باستان در اوایل ساتیریکون. مستأجرهای رنگ و وارنگ آن انگار گرد آمده‌اند تا یکی از آن سیرک‌های محبوب فیلمساز را راه بیندازند. زن چاق صاحبخانه که گویی هیچ‌گاه از روی تختش تکان نخواهد خورد و پسر تنبل و نازک‌نارنجیش را آرامش می‌دهد یا دختربچه‌ای شیطان که راوی را نزد پیرزنی فرتوت می‌برد، تصاویر بی‌واسطهٔ آشنای فلینی از زندگی هستند. و سرک کشیدنهای راوی درواقع فرصتی است برای لمس بیکرانی اشکال زندگی. زن راهنمای عامیِ او به‌طور محسوسی هم مجذوب میهمان خود است و هم به او احترام می‌گذارد. خوش‌سیمایی و حجب او را فضیلتی می‌داند که وامی‌داردش در مقابل او به اوضاع خانه اندک سامانی بدهد یا اگر بتواند با اشاره به اتاق ناهارخوری به سبک فلورانسی کمی آبرومند جلوه‌اش دهد. هر چند که اتاق به اتاق آدمها می‌لولند و می‌جنبند و حس «زندگی‌شدن» را منتقل می‌کنند. مرد

خوش‌لباسی ظاهر می‌شود که خود را هنرپیشه‌ای قدیمی معرفی می‌کند و انتظار دارد راوی او را به جا بیاورد ـ «ولی تو جوانتر از آنی که به‌یاد آوری» ـ ارتباط صحنه با بازیگری و نمایش وقتی کامل می‌شود که در آشپزخانه مرد کله‌طاسی به‌محض خروج از دستشویی به تقلیدی فی‌البداهه از سخنرانیهای دوچه می‌پردازد (مردم فیلمهای فلینی، نهادهای مستحکم اجتماعی را هم از ترس اطاعت می‌کنند و هم در خفا به تمسخرشان می‌پردازند. کمدی نوعی مبارزهٔ منفی است). بازیگر قدیمی این خودانگیختگی را تحسین می‌کند و کماکان سایر عوامل صحنه ـ یعنی حضار ـ عوامانگیِ محیط را با انسانیتی بی‌آلایش توأم می‌کنند؛ مردی که با بی‌خیالی و تأنی غذایش را می‌خورد، زن درشت‌هیکلی که موهایش را می‌شوید، بچه‌ای که زیر میز رفته است ... در فیلم فلینی هیچ‌گاه در یک صحنهٔ جمعی کانون توجه واحدی درکار نیست. مردم مستمع شخص واحدی نیستند. همه در عین حال به‌کار خود مشغولند و در نتیجه نمی‌توان خیلی روی حرفهای این یا آن دقیق شد. هرچند که می‌توان سیمای آشنای همه را بازشناخت. به زودی به فضای این ساختمانِ در ابتدا غریب خو می‌کنیم، همان‌طور که گوشمان به شنیدن ترانه‌های قدیمی پراکنده در این فضا انس می‌گیرد. زنی خانه‌دار در حال تکانیدن فرشها ترانه‌ای را می‌خواند و ما از برابر پنجرهٔ خانه‌اش می‌گذریم. به همین سادگی! کسی را می‌شناسید که چنین نافذ و حیرت‌انگیز به جهان روزمرهٔ ما نگریسته و نزدیک شده باشد؟ در میان نواها، یکی از آنها آشنایی می‌دهد. این همان جملهٔ موسیقی عنوان‌بندی است که در فصلهای اولیه هم به‌صورت لالایی زنانه‌ای شنیده بودیم؛ تمی که قرار است در تمام فیلم به بازتاب روح مشترکی بدل شود که در پس جلوه‌های مختلف یک فرهنگ نهفته است.

این «جمع‌گرایی» آسوده‌خاطر در فصل بعدی ـ شادخواری کنار خیابان ـ ادامه می‌یابد. مردم فارغ از همهٔ مصائب روزگار، همهٔ آن‌چه گریبانگیرشان است در پیاده‌رو و پشت میزها می‌خورند، می‌آشامند و به هم متلک می‌گویند و شوخی تعریف می‌کنند و آواز می‌خوانند. صحنه حتی علت وجودی نیم‌بند صحنهٔ قبلی ـ که

معرفی راوی به محیط باشد ـ را هم ندارد. تماماً در گذر لحظه‌ها شکل می‌گیرد. فلینی به نظارهٔ یک جزء می‌پردازد، دقایقی چشم از آن برمی‌دارد و بار دیگر به سراغش برمی‌گردد تا شاید تغییر مختصری را ببیند. محسوس‌ترین تغییرات پیوستن فرناندا به جمع است. زن ولگردنمایی که ابتدا با بی‌اعتنایی ملوکانه‌ای از پنجرهٔ مشرف به خیابان منظره را می‌نگرد. در حالی که تنها چیزی که برای تغییر رأیش لازم دارد، دعوت توأم با تهدید شوخی‌آمیز یکی از حضار در جمع است. تکه‌های کمیک دربارهٔ بی‌تکلفی و راحتی اینجا و آنجا جذب کلیت صحنه شده‌اند، مثل زن خواننده‌ای که یکی از حضار برای «خفه» کردنش به او مشروب تعارف می‌کند یا دختربچه‌ای که آزاد و بی‌پروا، روی صندلیش می‌رود و خطاب به جمعیت اشعار نامناسبی را می‌خواند. صحنه حکم آیین یا مراسمی خودانگیخته و طبیعی را می‌یابد که در پاسخ به بدوی‌ترین نیازهای ما ترتیب یافته است. لذت خوردن و آشامیدن که در اینجا همهٔ آدمها، جدا از ناهمگونی‌هایشان، در آن شریکند. فلینی متخصص در کشف دوبارهٔ لذتهای اولیه و به فراموشی سپرده‌شده است (همان‌طور که در ساتیریکون و آمارکورد) و در نمایش این حقیقت که عامی‌ترین افراد می‌توانند در عادی‌ترین چیزها دلیلی برای لذت‌بردن بیابند. برایشان طرز پختن و تأثیرهای فلان خوراکی جذابیت و اهمیت فوری‌تری دارد تا یافتن سر و ته کائنات. وقتی از خوردن حرف می‌زنند و یا می‌خورند، درواقع انگار شادمانه و همراه با بازیگوشی به اصل خود برمی‌گردند. راوی از دیدن سلوک خانواده‌ای که هم‌صحبتش هستند، کیف می‌کند. آنها آمده‌اند تا بیرون غذا بخورند و جدا از این، دیگر چیزی برایشان اهمیت ندارد. زن یک ضرب‌المثل عامیانهٔ رمی را نقل می‌کند «هر چه بخوری، همان را دفع می‌کنی» که در این لحظه و در این نقطه، ارزشی همپای احکام سقراط و ارسطو دارد. دوربین فلینی که لابه‌لای میزها در حرکت است و سعی دارد نکات و ظرایف جالب توجه را از دست ندهد، می‌خواهد ما را هم در لذتی که این جماعت می‌برند سهیم سازد. لذتی بی‌پیرایه از پیش‌پا افتادگی و توفیق او به قدرت مشاهدهٔ نیرومندی برمی‌گردد که جزء

افتخارات فلینی به‌شمار می‌رود.

آرامشی که از این پس می‌آید همان آرامشی است که لحظه‌های «مکاشفه» در آثار فلینی را همراهی می‌کند. آخر شب است. وقتی برق جوشکاری کارگرانِ خیابانی دیوارها را روشن می‌کند، سایهٔ درشت سگهای ولگرد را می‌بینیم. ویترین مغازه‌ها را می‌بینیم که داخلشان گوشتها را آویخته‌اند. سکوت عمیق خیابان خالی راگله‌ای گوسفند که از ناکجا آمده است برهم می‌زند و بیرون شهر در میان یغوله‌ها و خارزارها، زن ولگردِ رهاشده‌ای مانند حکمرانی قلمروش را نظاره می‌کند. فلینی در پی تفسیر و تأویل ما نیست، او «شب» را چنان که خود می‌خواهد نشان می‌دهد و بعد ما را وامی‌دارد میان احساسهای پراکنده‌مان نسبت به این تصاویر گسسته ارتباط برقرار کنیم. ارتباطی که می‌باید به آگاهی و بینش ما نسبت به این شهر به خواب‌رفته پینجامد.

اما رم امروزی، سیمای دیگری دارد. از اینجا فیلمساز درون فیلم وارد میدان می‌شود، گروه فیلمبرداری خود را آماده می‌کنند و ما قرار است همراه آنها از پنجرهٔ اتومبیل و از دریچهٔ دوربینشان هر آنچه می‌گذرد را تماشا کنیم. به این ترتیب باز فیلم مانند اپیزودهای قبلی ما را به موضع تماشاگری مسلط بر رویداد می‌راند که در پی جزئیات تازه می‌گردد. اگر تاکنون با جنبه‌های متفق‌القول و عام جامعه‌ای سر و کار داشتیم، اینک وارد حیطه‌های سیاسی و معاصرتر می‌شویم. دیگر شاهد لذت بردن یا لذت بخشیدن نیستیم. دست کم همه به یک اندازه لذت نمی‌برند. مثلاً سگِ سوار بر پشت کامیون قطعاً به اندازهٔ سگی که در اتومبیل اختصاصی سوار است لذت نمی‌برد! یا اتوبوس حامل طرفداران تیم ناپل که در حال فحاشی به هواداران تیم حریف هستند باید سرنشینان خشنودتری داشته باشد. حاشیهٔ کنار شاهراهها می‌شود یک ویترین تماشایِ دیگر. همان‌طور که خانهٔ مستأجرنشین یا رستوران لب خیابان ویترینهایی زنده بودند. و باز هم کانون متمرکزی برای توجه ما وجود ندارد. هیپیها، گدایان، زنان ولگرد، حاشیه‌نشینان، مسافران کنار جاده، معترضان و در کمال ناباوری اسبی که انگار از دنیایی دیگر

آمده و در این هیاهو سرگردان شده است. رهگذری هستیم که «تصاویر» را می‌بینیم، «صدا» یشان را گاه زیر آوای غالب موسیقی زمینه می‌شنویم و می‌گذریم. به‌زودی این تصاویر، وضوح خود را از دست می‌دهند. شیشه‌ها باران می‌خورند، صداها درهم‌تر می‌شوند، شب فرا می‌رسد و نور چراغها بیشتر از آنکه روشنی‌بخش باشد چشمها را خیره می‌کند. در ترافیک شاهراه گیر می‌کنیم و گم می‌شویم. موقعیت شباهت زیادی به کابوس افتتاحیهٔ هشت و نیم دارد. درواقع این هم کابوس دیگری است. تانک کنار جاده، کارخانه‌هایی که دودشان را به آسمان می‌فرستند، کامیون واژگون‌شده‌ای که نعش گاوهای بار آن روی جاده پخش شده‌اند، تظاهرات و تهدید پلیس، آن سرسام نهایی بوق اتومبیلها و کلاژی از تصاویر و موسیقی که رو به سوی اوجی گیج‌کننده و هذیانی دارد، سازندهٔ این کابوس هستند. کابوسی که مانند هشت و نیم در دنیایی ذهنی نمی‌گذرد، بلکه در همین محیط ملموس پیرامونمان جریان دارد. شهری که فاصلهٔ زیادی با گذشته‌های ساده و «طبیعی» تر گرفته است. گلوله‌های منوری که گروه فیلمبرداری پرتاب می‌کنند، مناظری باستانی را هویدا می‌سازند که در ظلمت شب کنار جاده از نظرها دور مانده‌اند. مانند این که دفینه‌ای از زیر خروارها خاک بیرون آمده باشد. تک افتادگی مرموزشان تضاد خیره کننده‌ای با شلوغی بی‌انتهای «امروز» می‌یابد. گذشته‌ای که برای آدمیان اکنون و در شرایط اکنون کشف ناشدنی می‌ماند. این جدایی و فاصله میان گذشته و حال یک‌بار دیگر در پایان این اپیزود جلوه گر می‌شود، زمانی که دوربین از نماهای بسته‌تر و نامشخص اتومبیلهای پشت راه‌بندان به نمای دوری عقب می‌کشد که نشان می‌دهد مکان راه‌بندان، خیابانهای کنار آمفی‌تئاتر رم است. بنایی که با نور مرموزی که روزنه‌های چهارگوشش را از درون روشن کرده می‌درخشد. در حالی که صداهای درهم آرام آرام پایین‌تر می‌آیند، دوربین به‌تدریج روی نمای آمفی‌تئاتر زوم می‌کند و بعد این نما مثل پایان تمام اپیزودهای فیلم «فید» می‌شود؛ فیدی که در فیلم مانند پرانتز حکایتها و مشاهدات گوناگون فیلم را می‌بندد. تمهیدی فاصله گذارانه که با آگاه کردن ما از

فرا رسیدن زمان جمع‌بندی احساسها و برداشتهایمان از یک اپیزود، نقش خود را ایفاء می‌کند.

باز هم این که فلینی استاد خاطره است که معلومات عمومی به‌شمار می‌آید ولی همانند مشاهدات معاصرش که بی‌اعتنا به اهمیت ظاهری، از چیزهای معمولی نقشی عظیم می‌افکنند، مصالح خاطره‌سازیهای او هم صحنه‌هایی از زندگی روزمرهٔ مردم، مشغولیتهای مبتذل و تفریحات عامیانه است. فیلمساز درون فیلم، در پاسخ جوانان کنجکاو و مصاحبه گران سمجی که می‌خواهند برداشت او از رم را از زبانش بشنوند، علائق اصلی خود را، که جایی دور از هیجانهای سیاسی ـ اجتماعی پنهان شده‌اند برملا می‌کند. تصویر کردن یک شوی واریته در بارافوندا حدود سی سال پیش از این یعنی زمانی که ایتالیای آرام و پرنور کنونی (که در مقدمهٔ قبل از این اپیزود می‌بینیم، با دخترکی رها و شاد که به دنبال توپش می‌دود و توریستهایی که به دیدار شهر غرایب آمده‌اند) درکار نبود و «داغ» جنگ بر پیکر مردم دیده می‌شد. به‌جای این که جنگ را با حضور فیزیکی مستقیمش دریافت کنیم، تمام حال و هوای زمان و مکان در سالن نیمه‌تاریکی خلاصه می‌شود که مردمِ خسته و بی‌حوصله را در خود جای داده است. مردمی که تلافی‌هایی را که باید سر دولتمردان و جنگ افروزان درآورند، متوجهٔ مشتی هنرپیشه و دلقک دنبال لقمه‌ای نان کرده‌اند. آنها هیچ چیز ناخوشایندی را تاب نمی‌آورند. تنها جایی از نمایش که همگی را واقعاً مجذوب کرده و به احترام وامی‌دارد، خوانندهٔ خوش‌صدایی است که می‌خواند «تو مایهٔ شادی دل منی...»، مرد ظاهرالصلاحی که می‌توان حدس زد باید آدم متظاهر و پرتکبری باشد می‌کوشد داعیهٔ حیثیت «هنر» نهفته در این خوانندهٔ مستعد را در مقابل این نمایشهای مبتذل پیش بکشد «چقدر، هنر نزول کرده ... من برای او متأسفم». او معتقد است که واریتهٔ حاضر چیزی میان سیرک و فاحشه‌خانه شده (هر چند که به‌خاطر کاربرد کلمهٔ اخیر مجبور است عذر روشنفکرانهٔ مضحکی بتراشد: اینکه پروست مرتب آن را به کار می‌برد). اما دفاعِ در اساس موجه او در برابر این زمینهٔ به‌خصوص محلی از اعراب ندارد،

چراکه ادعایی است خارج از زمان و مکان و متظاهرانه. اولاً می‌توان پرسید که اصلاً چرا خودِ او به تماشای چنین مضحکه‌ای آمده و دل هم نمی‌کند (مگر اینکه او را هم در دنبالهٔ روشنفکرنماهای هدف طعنهٔ فلینی درنظر آوریم که رسوایی و ابتذال را تحقیر می‌کنند در حالی که خود غرق آن شده‌اند. مانند مارچلوی زندگی شیرین که از محل برملاکردن جنجالهای عاشقانه نان می‌خورد و خودش هم به همان بی‌بندوباری طعمه‌هایش عمل می‌کند) و ثانیاً او متوجه نقشی نیست که این نمایش سبک و عامیانه به‌عنوان پاسخی به نیازهای برآورده نشدهٔ عامهٔ مردم ایفاء می‌کند. مردمِ گرفتار تنگنای زمانه شاید بتوانند به این رؤیا دلخوش کنند که تا ابد می‌توان در این سالن کوچک ماند و به تمام وحشت دنیای بیرون، دنیای جنگ و مرگ و نابودی، بی‌توجه بود. می‌توان برنامه‌های نمایش را دید و یا درواقع خود را با مسخره کردن آنها ارضاء کرد. هنر به مفهوم واقعیِ خود در چنین شرایطی جای چندانی ندارد. فرمولهای ساده کارایی بیشتری دارند. مثلاً تقلید از نمونه‌های آمریکایی در مورد جوانی که ادای فرد آستر را درمی‌آورد (اشاره‌ای به محبوبیت او در این دوره که بعداً در جینجر و فرد اصلاً پشتوانهٔ داستان فیلم می‌شود).

رابطهٔ دوطرفه و متقابل میان صحنه و مخاطب در اینجا یادآور نظریه‌های فاصله‌گذاری در هنرهای نمایشی است و به‌ویژه شاید برخی تمهیدهای تئاتر مدرن را تداعی کند. می‌شود هم حدس زد که نمایش «زنده» فلینی هجو نمونه‌هایی خاص باشد. در هر حال تردیدی در عوامانه و غیر «هنری» بودن رابطه وجود ندارد. تماشاگران حوصلهٔ مرد کوتاه و چاق و بی‌استعدادی که پانتومیم بی‌مزه‌ای را اجرا می‌کند، ندارند. یکی از حضار سیگارش را با شمعهای سه مرد خوانندهٔ بزک‌کرده روشن می‌کند و همه از دیدن گروهی زن رقاص به هیجان می‌آیند. با این حال همین تماشاگران قدرت تشخیص سره از ناسره را هم دارند. ترانهٔ غمگین خوانندهٔ جوان برای لحظه‌ای می‌تواند به افکار و ذهنهای پریشان تکانی بدهد و از ورای دلقک‌بازی و لودگی، رگه‌های مهر و تأثری انسانی را ظاهر کند.

فلینی ناهمگونی تماشاگران را نشان می‌دهد که البته ظاهراً هدفی مشترک یعنی سرگرمی را دنبال می‌کنند، متعلق به طیفهای گوناگون اجتماعی هستند و به ضرورت گردهم آمده‌اند. اوباش و اراذل کنار آدمهای خوددار و متین‌تر جای گرفته‌اند و اغلب به خود آزادیِ هر کاری را می‌دهند. چند پسر مزاحم، مرد بسیار چاقی را که مدام چرت می‌زند با آزار خود به ستوه می‌آورند. زنی با بی‌خیالی می‌گذارد بچه‌اش کف سالن ادرار کند و صدای زن دیگری را درمی‌آورد. به موازات نمایش روی صحنه، نمایش جالبتری در میان حاضران در جریان است. دوربین فلینی مدام بین این دو در حرکت است و ما در تمام مدت بیرون نمی‌رویم، در فضای خفهٔ سالن می‌مانیم و ناظر این مضحکهٔ کوچک می‌شویم که گویی فلینی می‌خواهد آن را آینهٔ مضحکهٔ بزرگتر تمام بشریت کند. او به چنین صحنه‌های بلندی اعتماد تام دارد. صحنه‌هایی که به او امکان مانور می‌دهند. در عین حال که اساس شیوهٔ او یک فراخوان تئاتری است ـ با شباهتی بسیار به سنت موزیکال آمریکایی که در آن در بسیاری از صحنه‌های آوازی درون سالن نمایش و در جایگاه تماشاگران قرار می‌گیریم ـ راه و رسم کارش از تئاتر فاصلهٔ بعیدی دارد. بین جزئیات ظاهراً بی‌هیچ آدابی و ترتیبی پرسه می‌زند ولی در نهایت با این هدف که تصویری کلی را بسازد؛ تصویر کلی گروهی که به رؤیای ارزان و دم‌دستی پناه برده‌اند. اگر رضایتشان جلب شده باشد، حتی عرق ملی‌گرایانه‌شان هم به جوش می‌آید، مثل وقتی که خبر موفقیت نظامی فاشیستها آنها را به هم آوایی با سرود خواننده‌ها برمی‌انگیزد. نورهای تند و خیره کننده صحنهٔ نمایش و رنگ لباسها زننده و جلف جلوه می‌کنند چراکه در آن سو با شرایط زندگی تماشاگران همخوان نیستند و البته با تمایلاتشان چرا فلینی این واقعیت را گوشزد می‌کند که باید پسند عامه را دور از زندگی جاری آنها جستجو کنیم.

صدای آژیر خطر خاتمهٔ «نمایش» را اعلام می‌کند. سکوت را مستولی می‌گرداند و تاریکی را به‌جای نور می‌نشاند. در پناهگاهی که آدم را به یاد دخمه‌های باستانی ساتیریکون می‌اندازد همه درکنار هم باید به عاقبت کار خود

بیندیشند. زنی که شوهرش در جنگ است و خودش با آرایشی غلیظ روی صحنه کار می‌کند چنان راحت و بی‌مقدمه با بغل دستیش گرم می‌گیرد که کاملاً طبیعی می‌نماید (نیاز کابیریا برای با دیگری‌بودن را به یاد آوریم). فاشیست متعصبی انگار می‌خواهد با چراغ‌قوه‌اش مانند یک بازجوی رژیم خائنین را شناسایی کند، ولی همگی در نهایت در دام یکسانی افتاده‌اند. در دام نظامی که مردم را برای مقاصد خود لازم دارد، اگر چه با آنها بیگانه است. فلینی قابلیتهای نمای دور را با قدرت تمام محک می‌زند، چنان که در عروسی گرادیسکا در پایان آمارکورد او در صحنه دخالت نمی‌کند و به احساس ذاتی و درونی آن اعتماد دارد. در پایان آمارکورد نمای دور حسرتی عمیق را به‌خاطر دوری خاطرات و در ضمن اجتناب‌ناپذیری رویداد جاری صحنه ـ که درواقع پایان رؤیاهای کودکی راوی را نشان می‌زند ـ برمی‌انگیزد. حس اندوهی را القا می‌کند که به سادگی توجیه‌پذیر نیست. شاید صرف دیدن آدمها در نمای دور، نداشتن امکان دسترسی به آنها یا دیدن اینکه چقدر از دور کوچک و ضعیف و تابع چرخهٔ بی‌امانِ زیستن به‌نظر می‌رسند دلیلی کافی باشد. در رم تکان‌دهنده‌ترین نمای فیلم از این‌گونه است. زنی از عمق تصویر و از زیر یک پل دوان دوان پیش می‌آید، چنانکه گویی از دهلیزی طویل به درآمده است. از سوی مقابل او هیکلهایی وارد کادر می‌شوند که انگار به پیشباز زن هراسان آمده‌اند. زن خبر ویرانی خانهٔ آلبرتو ـ طی بمباران ـ را آورده است. حالا این آلبرتوست که در جهت مخالف او به‌سوی مکان فاجعه و عمق تصویر، به درون آن دهلیز طویل می‌دود. زن که گویی از رمق افتاده به دیوارهٔ تونل تکیه کرده است. صحنه با صدای آژیر مجدد خطر پس از خروج مردم از پناهگاه آغاز شده بود و اینک صدای ممتد آژیر وضع عادی است که به گوش می‌رسد. ولی وضع برای آلبرتو و بسیاری دیگر چون او عادی نیست. فاجعه به آرامی و پس از ستاندن قربانیانی تازه پایان یافته، صبح دمیده و روزی دیگر در شرف آغاز است. ولی جنگ هنوز تمام نشده...

پیوند میان گذشته و حال همیشه از راه قیاس عینی ممکن نیست. شاید رم

زمان جنگ را بتوان بازشناخت ولی در مورد رم باستان چه می‌توان گفت؛ چه شاهد و مدرکی در کار است. فلینی در ساتیریکون مدارک زنده‌ای رو کرد. به آن نقش پایانی روی دیواری نیمه‌ویران جان بخشید و به گشت و گذار درون آن پرداخت. در رم چشم‌انداز دیگر این‌قدر هم روشن نیست. جهان امروز فاصلهٔ بعیدی از دوران باستان گرفته. دیگر نمی‌توان نقشهای دیواری را زنده کرد، حتی خود نقشهای بیجان نیز به‌نحو اجتناب‌ناپذیری محکوم به محو و فنا هستند. عملیات مترو قرار است چهرهٔ جدیدی به رم بدهد، ما همراه کارگران به قعر زمین می‌رویم؛ پایین‌تر. دوربینی که روی ریل واگنها پیش می‌رود به دوربینی پیوند می‌خورد که لابه‌لای بایگانیهای متروک یک اداره انگار دنبال نشانی از زندگی می‌گردد. خانه‌ای را می‌بینیم که انگار زیر سطح تونل قرار گرفته و سقف و دیواره‌هایش هنگام عبور واگنها می‌لرزند. یعنی زندگی در رم تا این لایه‌های زیرین هم ادامه یافته است؟

در زیرزمین انگار فضای فیلمی علمی ـ خیالی برایمان زنده می‌شود. ردیاب بزرگ مثل یکی از تجهیزات سفینه‌های فضایی که حضور موجودی بیگانه را هشدار می‌دهند، پشت سر هم علامت می‌فرستد. جویندگان مغازه‌ای را کشف کرده‌اند که تنها حائل آن با جهان کنونی دیواره‌ای نازک است. آدم به این فکر می‌افتد که شاید با اشکال جدیدی از حیات روبه‌رو شده است و این فضانوردان زیرزمینی در تردید برای انجام این رویارویی گرفتار آمده‌اند. آنها می‌دانند که اگر باستان‌شناسان را خبر کنند کارشان متوقف می‌شود. بین ادامهٔ کار برای امتداد قلمرو جهان متمدن و احتیاط برای حفظ یادگار جهان پیشین، اولی را انتخاب می‌کنند. متهٔ حفاری بزرگ مانند قاتلی بی‌رحم به جان دیواره می‌افتد. صدای یکنواخت کار مته هماهنگ با تمهید کم و زیاد شدن نورها و قطع میان چهره‌ها تعلیقی عمیق می‌آفریند. پای آدمیزاد کم کم به سیاره‌ای مدتها متروک‌مانده باز می‌شود.

پیش از ورود انسانها به درون دخمه می‌رویم. به ما این فرصت داده می‌شود تا

دقایقی پیش از آنها منظره‌ای شگرف را ببینیم. دیوارها، سقف و حتی کف حوضچه‌ها پر از فرسکهایی است که ما را به‌یاد ساتیریکون می‌اندازد. در خلوت و سکوت مطلق درون دخمه نقشها «زنده»اند، نگاه می‌کنند، در کنار هم هستند و انگار در انتظار چیزی، تغییری، رویدادی بزرگ و حیاتی. این فقط می‌تواند کار یک جادوگر باشد، ولی جادوگری که ظاهر چشمه‌هایش بس ساده و طبیعی است. انگار نقشها آدمهایی زنده‌اند که دو هزار سال پیش طلسم شده‌اند. انگار تمام محتویاتشان که در گذشته زنده و در حال حرکت بودند، یکباره خشک شده‌اند، مثل یک مجسمه و بعد به درون نقش دیوار خزیده و همان‌جا هم مانده‌اند، هنوز هم نوع دیگری از زندگی که برای ما قابل دریافت نیست جریان دارد. حیاتی که در معرض خطر انهدام قرار دارد. صدای منه واضح‌تر و واضح‌تر می‌شود و انتظار ما به‌همراه نقشها تشدید. کاوشگران پا به دخمه می‌گذارند. چند لحظه‌ای شوک این تقابل برای آنها (و ما هم) غیرقابل هضم است. کم کم آنها نیز مثل ما پی می‌برند که فرسکها زنده‌اند. یکی از آنها می‌گوید «به‌نظرم به ما نگاه می‌کنند». نور چراغهایشان به هر سو که می‌گردد، خود را در محاصرهٔ نگاهها می‌یابند. ماشین زمانی ناگهانی و پیش‌بینی‌نشده بکار افتاده است. فرسکها ناپدید می‌شوند. هوایی تازه که صفیرکشان از بیرون می‌آید تقدیر محتومشان را رقم می‌زند. کشف و عیان شدن آنها تنها می‌تواند به معنای مرگشان باشد. آنها به موزه‌ها و نمایشگاهها تعلق ندارند. برایشان جایی در این شهر پر تب و تاب که آثار باستانیِ آن دیگر مصارف توریستی یافته‌اند وجود ندارد. هیچ صحنه‌ای در سینما نمی‌شناسم که چنین خیره کننده محو خاطرهٔ بشری و نشستن غبار زمان را به‌تصویر درآورده باشد.

در رم مدرن و روی پله‌های همان آثار باستانی اینک محصور در میان بناهای شاخص معماری امروزی جوانانی را می‌بینیم که نمی‌خواهند نه به گذشته و نه به آینده بیندیشند. آنها تصویر گروهی کثیر از هم‌نسلان و در نتیجه زندگی زمانهٔ خود هستند. راوی آزادی، خود برفراز این بناهای معظم و زمانی پر شکوه لذت می‌برند، از این که مجبور نیستند به قید و بند هیچ شکل قراردادی زندگی تن دهند.

راوی به یادمان می‌آورد که عشق همیشه چنین آزاد نبوده، چنین بی‌محابا نوع زندگی را تعیین نمی‌کرده و چنین معنای گسترده و نامحدودی نداشته. او به یادمان می‌آورد که نسل خودش در جستجوی آن سر از عشرتکده‌ها درآوردند و البته آن را بنا به جبر زمانه نیافتند.

و باز به زمان جنگ می‌رویم. از کنار کوچه‌هایی می‌گذریم که شعله‌های آتش رو به خاموشی گوشه و کنارشان دیده می‌شود و فضایی مرده و طاعون‌زده را می‌آفریند. دوربین بار دیگر طی حرکتی مداوم فضا را از مجموع نماهای مجزا و غالباً تفسیرناپذیر می‌سازد؛ مثلاً آینه‌های جلوی رستورانی که داخلش دختربچه‌ای لی‌لی‌کنان بین میزها پس و پیش می‌رود و دو مرد که ردیفی از گوشتهای خام را به چوب کشیده‌اند و می‌برند. توی کوچه‌ای کثیف با دیوارهایی چرک و نمای بدکمد و دستشویی مستعملی به امان خود افتاده‌اند. کسی را با دیگری کاری نیست. هر چیز و هر کس برای خودش روزگار می‌گذراند. ولی صدای آوازی آشنا ما را به خود می‌آورد نه، اینجا بیغوله‌ای پرت و ناشناخته نیست. این یک روی دیگر چهرهٔ چندگانهٔ رم آشنای ماست و آواز همان آوازی است که آن زن خانه‌دار در اوایل فیلم می‌خواند.

در میان این دلمردگی و سکوت، سربازان به عشرتکده‌ها پناه می‌برند. در آن‌جا سرانجام جمعیتی کثیر را می‌یابیم که در کوچه‌ها دنبالشان می‌گشتیم و نمی‌دیدیم. ویرانی و جنگ آنها را به راهروها و سالنهای خفه و محصور رانده و زنها را به روی آوردن به آن «قدیمی‌ترین حرفهٔ عالم». همه‌چیز حال و هوای یک مسابقهٔ ورزشی را دارد که در آن شرکت‌کنندگان رژه می‌روند و غریو تحسین برمی‌انگیزند، می‌ترسانند یا شگفت‌زده می‌کنند و صدای مکرر زنگها درآمیخته با فریادهای دعوت‌گرانه، فضا را به سرسام می‌رساند. مانند رنوار برای فلینی وجود مرزهای طبقاتی و در عین حال ماهیت صرفاً قراردادیِ آنها همواره جالب بوده است. نشان دادن وجوه تشابهی که برخلاف سعی طبقهٔ برتر در متمایز کردن خود در نهایت میان آنها و طبقهٔ فرودست قابل تشخیص است. مقایسه‌ای با یک

عشرتکدهٔ لوکس و مثلاً درجهٔ یک را مطرح می‌کند که پرنورتر و تمیزتر است و درودیوار قشنگ‌تری دارد. همین‌طور فضای دلبازتری، به جای پله آسانسور دارد، مشتریانش سر و وضع بهتری دارند و تا حدی هم منظم‌تر است و باز در آنجا موقعیت عشرتکدهٔ پست و دون‌پایه را تکرار می‌کند نمایشی اساساً یکسان که بر دو صحنهٔ ظاهراً متفاوت اجرا می‌شود. راوی مجذوب یکی از زنهاست که سلطهٔ محسوسی بر سایرین دارد. درواقع مجذوب یکی دیگر از وجوه غرابتی که رم نزد این شهرستانی محجوب و ساده‌دل دارد. ولی زن خود به رم تعلق ندارد. او نیز شهرستانی دیگری، گمشده در این شهر بی‌دروپیکر است؛ اهل سانتاماریا لابرونا نزدیک پمپی. عکس پسرش را نشان می‌دهد که گویی چکیدهٔ تمام آرزوهای گمشدهٔ اوست. کنار پنجره می‌رود و با سکوت اندوهباری به بیرون نگاه می‌کند. راوی دلش می‌خواهد از این رابطه آن عشقی را تأمین کند که در طلبش بود، ولی احتمالاً خودش هم می‌داند چنین چیزی ممکن نیست. که آدمها تا چه حد در بند شکل تعیین شده برای زندگیشان اسیر هستند. صدای آواز ترجیع‌بند فیلم دوباره از جایی به گوش می‌رسد و خاطرهٔ معصومیت را زنده می‌کند. خاطرهٔ تصویری ذهنی که زمانی هر کس از رم داشته و در نهایت با واقعیت وفق پیدا نکرده. راوی بیهوده می‌کوشد راهی برای ادامهٔ این رابطه بیابد و زن با لبخندی خوددارانه ـ در عین وقوف به ناممکنی این تصمیم ـ به علامت رضا سر تکان می‌دهد. «فردا؟ پس‌فردا؟».

به‌همراه دوربین به‌سراغ گوشهٔ دیگری از تاریخ می‌رویم نزد رمیهای اصیلی که برای شیوهٔ زندگی خود ارزش قائل بودند و آن را یگانه شیوهٔ ممکن می‌پنداشتند و همان لذتی را از آن می‌بردند که دیگر آدمهای فلینی از انواع دیگر و بی‌تکلف‌تر زندگی می‌برند. دوربین با احترامی درخور وارد عمارت بزرگی می‌شود و صدای راوی می‌پرسد: «هرگز از پرنسس دومیتیلا چیزی شنیده‌اید؟ نسلهای پیش از او اینجا زندگی می‌کردند و حالا او اینجا تنهاست». در تاریکی محض سالن تابلوهای کاردینالها و اصیل‌زادگان یکباره از دیوارها بالا می‌روند. انگار بی‌مدد هیچ نیروی

خارجی خود را مهیای مراسم بعدی می‌کنند. غبارشان پاک می‌شود و رنگ و روغن پیدا می‌کنند. زمان نبش قبر تاریخ فرارسیده است. صدای دومیتیلا شنیده می‌شود «سالواتوره! دومینیکو! نشنیدید! او آمده است»، و بعد چهره‌اش را می‌بینیم با موزی سیاه روی صورت، سیگاری در میان انگشتان و دستخوش این توهم بزرگ که هیچ چیز عوض نشده، زمان سپری نشده و در اطرافش اوضاع مانند سابق جریان دارد. او خاطره‌ای را پیش چشم خود و ما بازمی‌آفریند. خاطرهٔ میهمانیها و مراسم پر تشریفاتی که زمانی در خانه‌اش برپا می‌کرده و در آن از گردهم‌آمدن نجیب‌زادگان و سراوران کلیسا به اوج شعف و رضایت می‌رسید. از دل تاریکی گوشهٔ سالن عالیجنابان کشیش و در رأس آنها پاپ بیرون می‌آیند و روشنی بیشتری به فضا می‌بخشند. دومیتیلا به آرزویش رسیده: «او اینجاست».

میهمانی آبا و اجدادی دوباره احیاء می‌شود و دومیتیلای اینک سالمند، از بودن در میان چهره‌ها و لباسها و آداب و گفت‌وگوهای آشنا احساس راحتی می‌کند. به‌عنوان میزبان می‌کوشد از چیزی فروگذار نکند. پاپ دست محبت بر سر و گوش فرزندان نجبا می‌کشد و با همه خوش و بش می‌کند. چهره‌ها هر از گاهی در سایه فرو می‌روند و نور صحنه هیچ‌گاه آن‌قدر زیاد نیست که این جلوهٔ رؤیاوار را مخدوش کند. خدمتکاران با ادب و نظم به پذیرایی مشغول هستند و میهمانان خشنود از اینکه بار دیگر فرصت شرکت در ضیافتی باشکوه را یافته‌اند؛ یادآور گردهمایی‌های ارواح در «رقص مردگان». فلینی به‌راستی نیز دست به احضار ارواح زده و «مدیوم» دعوت‌شده برای این‌کار، جز دوربین فیلمبرداریش نیست. او بارها اذعان کرده که عاشق جادو و جنبل است و اگر می‌خواست دوباره از نو زندگی کند، به این حرفه روی می‌آورد.

دومیتیلا ترجیح می‌دهد در چنین دنیایی زندگی کند یا بهتر بگوییم زندگی واقعی او در همین دنیا به پایان رسیده است. اوج سعادت را هنگامی لمس می‌کند که موفق می‌شود مکالمه‌ای خودمانی و صمیمانه با پاپ برقرار کند. پاپی که اعتراف می‌کند «مادرم مشروب را پنهان می‌کرد و وقتی نبود، یواشکی می‌رفتم و

آن را سر می‌کشیدم» و دومیتیلا که اینها را حمل بر فروتنی و بی‌ریایی روحانی پاپ می‌کند، می‌گوید: «باور نمی‌کنم شما در بچگی هم مقدس بوده‌اید؛ صدای افکار او حاکی از حسرتی ماندگار برای لذات این دنیای فراموش‌شده است.

«خیلی وقت پیش بود ... رم من فرق داشت ... مردم به هم احترام می‌گذاشتند و همه یکدیگر را می‌شناختند ... دوستی با کلیسا از بین رفته ... چه میهمانی‌هایی می‌دادیم ... حس می‌کردیم در یک نقاشی زندگی می‌کنیم.»

اریک رُد می‌نویسد: «می‌توان گفت که این پناهجویی در دنیای خیال، نشانهٔ افتی در تکامل هنری او، یا پافشاریش بر قالبهای تئاتری نشانهٔ محدودیت استعدادش بود، و این هر دو مورد را کاملاً می‌توان به اثبات رساند»، ولی عملاً او هیچ چیز را اثبات نمی‌کند. اگر «تکامل هنری» به‌نظر او ادامهٔ همان «گنجاندن جلوه‌های باروک در چهارچوبی نئورئالیستی باشد»، که ظاهراً هست موردی برای بحث وجود ندارد، چرا که نشان می‌دهد او هم مانند خیلی‌ها محافظه کارانه به آزادی عمل در خیالپردازی بی‌اعتماد است. بند دوم حکم او که در مورد اغلب فیلمهای فلینی از ساتیریکون به بعد مطرح می‌شود قابل تأمل‌تر به‌نظر می‌رسد. مشکل بتوان درک کرد که «قالب تئاتری» مورد نظرش یا همان شیوهٔ «صحنه برپا کردن» فلینی و مأموریت دادن به دوربین برای کشف زوایا و گوشه‌های نامحدود آن چطور می‌تواند نشانهٔ محدودیت «استعداد» باشد. اینکه او از یک صحنهٔ «تئاتری» دستمایه‌ای «سینمایی» می‌آفریند و از یک نمایش یا سیرک خرواری از مشاهدات و لحظات به‌ظاهر بی‌معنی بیرون می‌کشد که هرکدام احساس جدید و غیرمنتظره‌ای را برمی‌انگیزند بیشتر دال بر نامتعارف بودن یک استعداد است تا به تعبیر رد «محدودیت» آن. فلینی در همین دوران ثابت کرد که حتی دوباره می‌تواند به فضاهای باز و وسیع فیلمهای اولیه‌اش برگردد، نماهای دور نیرومند و پراحساس خلق کند، شخصیتهایی بی‌اندازه سمپاتیک بیافریند، تکنیک پرده به پرده‌اش را تعدیل و جلوهٔ باروک را هم استتار کند ـ در آمارکورد به این ترتیب رُد فراموش می‌کند که گزینش قالب از سوی یک فیلمساز بزرگ همواره به اقتضای

منظور هنرمندانهٔ اوست و نه مانند انتخاب فلان مارک یک کالا در فروشگاه.

این «تئاتر نیاکان»ی که در رم می‌بینیم در دو سطح نمایشی عمل می‌کند: اولاً نمایشی است متعلق به زمانه‌ای دیگر و قرار است چیزهایی را نشانمان دهد که به‌خاطر شکاف زمان نمی‌توانستیم دیده باشیم. به‌عبارت دیگر تئاتری است که بازیگرانش برای انتقال حس و حال یک زمان مشخص اجرا می‌کنند. انتخاب این راه از سوی فلینی تمهیدی مؤثر در جهت «فاصله گذاری» مورد نظر اوست. به این ترتیب که او به درون تاریخ نمی‌رود بلکه تاریخ را مانند اینکه درون یک گوی بلورین باشد به زمان حال می‌کشاند. حاصل کار بیشتر القاگر تنفسی موقتی در زمانه‌ای سپری‌شده است تا مثلاً بارسازی عینی و روایی آن زمانه و دعوت از تماشاگر به اینکه باور کند این لباسها را به تن این آدمها نپوشانیده‌اند و پشت دکورها به یک خیابان پرترافیک امروزی نمی‌رسیم. ثانیاً نمایش برای زمانهٔ خودش حاوی نشانه‌ها و دلالتهای مهمی است. سبک باروک اعمال‌شده در تمام عناصر صحنه که طی مراسم رژه مُد کشیشها هم عرضه می‌شود و هم حالتی کاریکاتوری می‌یابد کلید این نمایش است. به‌قول رُد در مورد فلینی: «... همفکری غریزیش با سبک باروک، او را به جنبهٔ تکاندهنده‌ای از شیوهٔ زندگی ایتالیایی مرتبط می‌سازد. او تلویحاً اذعان می‌کند که برونی‌بودن باروک، جلوهٔ متناقض آفرینش نشانه‌ای مرموز را دارد؛ اینکه در رم بسیاری از ساختمانها یا مردمی که «وی‌یا و نه‌تو» را گز می‌کنند، طوری خود را به نمایش می‌گذارند که بر دسترسی‌ناپذیری‌آنها می‌افزاید. به‌نظر می‌آید که این ساختمانها و مردم، به‌نحوی ناسوتی، شکوه و جلال پررمز و راز آینهای کلیسایی را تقلید می‌کنند.»

ترکیب کلی نور صحنه تغییر می‌کند و در مرکز سالن مسیر بسته‌ای ظاهر می‌شود که قرار است رژه روی آن برگزار شود. ارگی بزرگ با دو نوازندهٔ سیاه‌پوش به ترنم درمی‌آید و نواهای جادویی نینو روتا را در فضا پخش می‌کند. حضار با شوق و شیفتگی به تماشای مجموعه‌ای خیره کننده از کارهای طراحان لباس می‌نشینند. لباسهایی که برای «خادمین متواضع و دیندار و بی‌توقع کلیسا» در نظر گرفته

شده‌اند. این تخیل نبوغ‌آمیز فلینی است که می‌تواند یک فستیوال مد امروزی را الگوی نمایشی کلیسایی قرار دهد تا به این نتیجه برسد که در نهایت کلیسا هم همان‌قدر برای مظاهر دنیوی ویژهٔ خودش ارزش قائل است که بقیهٔ نهادهای اجتماعی. تنوع لباسها و غرابت طرح آنها رفته‌رفته از حد متعارف و قابل قبول خارج می‌شود و توأم با تغییرات تدریجی اما محسوس در تورپردازی و آکوردهای موسیقی به ترکیبات سورئالی منجر می‌شود که دیگر جز جنبهٔ تزئینی باروکشان (برای بیان همان «دسترسی ناپذیری») کارکردی را نمی‌شود برایشان متصور شد (برخلاف نمونه‌های اولیه که مثلاً چنین کارکردی (هر چند به گونه‌ای هجوآمیز ـ دارند: مثلاً لباسهای تابستانی و زمستانی ـ لباس اسپورت برای کشیش دوچرخه‌سوار و یا حتی رولر اسکیت(!)هایی که کشیشها گویی قرار است با آن مانند ارواح مقدس برای انجام فرایض و وظایفشان به پرواز درآیند ...) شکوه مادی مظهر معنویت می‌شود. هنگامی که قرار است عالیترین قسمت نمایش یعنی ورود مدل(!) عرضه کنندهٔ لباس پاپ با تخت روانش برگزار شود همگی چنان به خضوع و خشوع افتاده‌اند که انگار مشغول نظارهٔ نزول اجلال فرشته‌ای آسمانی هستند. گویی که توانایی روبه‌رویی با جلوهٔ پرهیبت ملکوتی را نداشته باشند، صورت را با دستها پوشانده‌اند. این یکی پر از نور و برق و تزئینات و جلا، حتی خودِ پاپ را هم از تصور چنین بارگاهی به شگفت می‌آورد. دیگر شکی وجود ندارد. این‌هم گونه‌ای دیگر از همان لذتی است که آدمهای فلینی بدان دل خوش داشته‌اند. پیوند تاریکی پس از فید این قسمت به فستیوال مردمی در «تراسته وره» همراه با چراغانی خیابانها نکته را تثبیت می‌کند.

در طی این مؤخره دیگر خط و ربطی را نمی‌شود تشخیص داد. دیگر کاری جز سپردن خود به اولین موردی که سر راهمان سبز می‌شود نمانده است. پیدا نیست چه کسی چه چیزی را و خطاب به چه کسی می‌گوید. دوربین بی‌هیچ تأکید خاصی مانند عابری به تماشا اکتفا می‌کند. مردم روی میزها لمیده‌اند و به خواب رفته‌اند. صدای آواز قدیمی و آشنای رم را می‌شنویم. گروهی از جوانان درون میدانگاهی

آواز را سر داده‌اند (و مگر بجز آنها کس دیگری آیندهٔ رم را رقم خواهد زد؟) اشخاص محترم داخل رستورانی نشسته‌اند. در پس‌زمینه افردا پلیس می‌خواهند جوانها را متفرق کنند. در پیش‌زمینه مردی آراسته آنها را تحقیر می‌کند: «ولگردهای کثیفی هستند که فقط به عشق‌ورزی فکر می‌کنند». دوربین به آشنایی برخورده است. گورویدال نویسنده سرمیزی با رفقایش نشسته و می‌گوید «رم شهر توهمهاست. کلیسا، دولت و سینما همه توهم می‌سازند.» آن سوتر سایهٔ مشتزنهایی را می‌بینیم که جماعتی را گرد خود آورده‌اند. سرگرمی عامه‌پسند دیگری که «لذت» مشاهدهٔ تواناییهای جسمانی‌شان را بدانها می‌بخشد و رینگ بوکسی که وسط کوچه برپا شده و از پنجره‌های منازل هم می‌توان تماشا گرش بود.

باز همان ترانهٔ قدیمی را با نوای نی می‌شنویم. شب عمیق‌تر می‌شود. آدمها یکی یکی و دو تا دو تا از هم جدا می‌شوند. ریخت و پاش جشن، خیاباتها را بدمنظرتر از همیشه کرده است. همه می‌روند تا بخوابند. فقط فواره‌ها همچنان بیدارند. سایه‌های روی دیوار مال کیست؟ این یکی که آنامانیانی است. همان که در فیلم رم، شهر بی‌دفاع روسلینی تیر خورد و وسط خیابان نقش زمین شد. فلینی پشت دوربین و دم در خانه مانیانی می‌پرسد: «می‌تونم ازت سؤالی بکنم؟» ولی زن بازیگر الان حال و حوصله ندارد و با لبخندی موذیانه در را به روی دوربین می‌بندد. سکوت حاکم می‌شود. آیا تمام رم به خواب رفته است؟ صداهایی به گوش می‌رسد. دسته‌ای از موتورسوارها می‌آیند. تند و تیز و پر سر و صدا، گویی می‌خواهند شهر خالی از جنبنده را فتح کنند. نور چراغهایشان چشم را خیره می‌کند. تمام آثار باستانی و بناهای معظم را دور می‌زنند. منظره‌ها و مجسمه‌ها و فواره‌ها را پشت سر می‌گذارند. شاید می‌خواهند نشان دهند که از این معماری سنگیِ سایهٔ گسترانیده بر شهر هراسی ندارند. شاید آزادیِ خود از این شهر و تمام متعلقاتش را اعلام می‌کنند. این گمان وقتی تقویت می‌شود که پس از عرض اندام پرخروششان از شهر خارج می‌شوند و در بزرگراهی که به‌سوی مناطق خارج از شهر امتداد دارد پیش‌تر و پیش‌تر می‌روند. شاید در جستجوی عرصه‌هایی هستند که در آن بتوانند

همانی باشند که می‌خواهند. ما نمی‌دانیم. آنها را از نزدیک نمی‌بینیم فقط شور و انرژیشان را احساس می‌کنیم. وقتی نورهای صحنه کم کم به خاموشی می‌گرایند، دیگر در آن رمی که در طی فیلم ساکنش شده بودیم، نیستیم، ولی خوب می‌دانیم که رم تنها یک اسم نیست بلکه بیانگر تجلی زمینی ابدیت است.

و ابدیت کلید معمای وسوسه‌انگیز این سفر است. سفر اصلی تا پایان عمر فلینی ادامه داشت. و پس از آن تا پایان سینما ادامه خواهد یافت. سینما زنده خواهد ماند هر چند که پیشگویان مرتب از مرگش خبر دهند، غافل از آنکه این ما هستیم که دیر یا زود خواهیم مرد. □

فیلم به‌عنوان خاطره

آمارکورد (۱۹۷۳)

❑ **ملسنت مارکوس**

رمانی که آمارکورد فلینی براساس آن ساخته شده، با شعری دوست‌داشتنی به گویش محلی ریمینی شروع می‌شود. در این دو قطعهٔ کوتاه، فلینی «حال» و «گذشتهٔ» سفر خیالیش را در طول زمان جای داده است:

به‌یاد می‌آورم
می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم
وقتی مردی پنجاه ساله شد
دستهایش همیشه پاکند.
من دستهایم را روزی چند بار می‌شویم.
اما گاهی دستهایم را ناپاک می‌بینیم
در آن هنگام است که
روزهای آزاد کودکیم را به‌یاد می‌آورم.

و فیلم با رقص «مانین» در هوای بهاری شهر زادگاه فلینی شروع می‌شود. این تقابل میان دستها ("مانی" به زبان ایتالیایی) در شعر وتصویر "مانین" در ابتدای داستان، نشان‌دهندهٔ منطق بوالهوسانه و اختیاری خودِ خاطره است. و همین پلهای ارتباطیِ شاعرانه است که بافت پیوندی فیلم را تشکیل می‌دهد و صحنه‌های پیاپی فیلم را به‌هم می‌چسباند ـ درست همان‌طور که ذهن تصاویر پراکندهٔ خاطره‌ها را به‌هم پیوند می‌زند. بنابر این، فلینی نشان می‌دهد که در ساختار ضمیر خودآگاه انسان، چیزی مشابه عملکرد سینما وجود دارد، و عنوان فیلمش آمارکورد هم (به معنای «به یاد می‌آورم») تفسیری بر ماهیت این رسانه است.

فیلم راجع به تمام انواع خاطره‌هاست: اتوبیوگرافیک، تاریخی، ادبی، سینمایی. فلینی به کمک تیتای موطلایی و ورزشکار، دوران نوجوانی خودش را در سالهای دههٔ ۱۹۳۰ در شهر ریمینی زنده می‌کند. زندگی بحرانی خانوادهٔ تیتا، مرکز احساسی فیلم است. پدر خوش‌قلب خانواده، سینیور آمدئو، نظارت دقیقی بر مادر مظلوم تیتا (میراندا)، پدربزرگ پر طمطراقش، عمو لالوی تنبل و بودو پسر آتشپاره‌اش دارد. شهر تیتا هم به یکی از شخصیتهای فیلم بدل می‌شود و این احساس را به تماشاگر می‌دهد که یکی از ساکنان دنیای خاطره‌های فلینی است. در همان شروع فیلم در مراسم سالیانهٔ «جادوگر سوزی» ـ که در بهار برگزار می‌شود ـ با تمام مردم شهر آشنا می‌شویم و از همان ابتدا حس می‌کنیم که این شهر و مردمانش را می‌شناسیم. و درواقع، در ترانهٔ خداحافظی با لاگرادیسکا، زیبای سالخوردهٔ شهر، در جشن عروسیش که همه مدتها انتظارش را کشیده‌اند، شهر در مرکز خاطرات قرار دارد:

وقت غروب که خورشید افول می‌کند
و تو را در جایی دور افتاده می‌یابد
که کنار آتش خانهٔ یک غریبه نشسته‌ای
و قلمرو قلبت
دوست داشتنی‌ترین جای جهان است

و ما می‌دانیم که قلمرو قلب لاگرادیسکا به گذشته تعلق دارد، چراکه او به‌دنبال شاهزادهٔ رؤیاهایش به سرزمین دوردست باتی‌پاگلیا می‌رود. گذشته برای او، در دیوارهای شهر زادگاهش خلاصه می‌شود. شهری که پیش از این، دوران طلاییش را پشت سر گذاشته است ـ دوران باشکوهی که مسلماً سپری شده است.

این شخصیت دست‌جمعی (شهر ریمینی) هم برای خودش خاطراتی دارد. گذشتهٔ تاریخیش را مدام از طریق راهنمایی می‌شنویم که به‌طرز مشکوکی شبیه خودِ فلینی است. وقایع‌نگاریش از سرمنشاء تیره و تار ماقبل تاریخ شروع می‌شود. «زمان تولد این شهر، در دل غبار زمان گم شده است.» و بی‌هیچ واهمه‌ای، ندای اعتراض دست‌جمعی بچه‌ها را نسبت به درس تاریخ خودش می‌پذیرد.

این هم یکی از مشخصه‌های طبیعت بی‌نزاکت اهالی اینجاست که هم‌خونی رومی در رگهایشان جاری است و هم‌خونی سلتی ... خیلی از نوابغ تاریخ، در وصف این سرزمین و فرزندان بی‌شمارش ـ که کمکهای شایانی به هنر، علم، سیاست و مذهب کرده‌اند ـ شعر سروده‌اند.

ولی این خودستایی‌ها به نوعی تحقیر نفس بدل می‌شود و واکنش بچه‌ها هم نشاندهندهٔ همین توخالی بودن چنین نطقهایی است که به سخنرانیهای خودِ موسولینی می‌ماند. و این، جنبهٔ تازه‌ای به کنکاش فلینی در جهان خاطره‌ها می‌بخشد؛ مخدوش کردن گذشته. چراکه فاشیسم، خود خاطرهٔ مقلوب امپراتوری رم است، خاطره‌ای که از صافی ذهن سزارِ آن روزهای ایتالیا گذشته است. موسولینی بدون درک درست نیروهای فرهنگی که چنان امپراتوری را ممکن ساختند، به‌خاطرهٔ ناقص خودش هم خیانت می‌کند. دود غلیظی که رژهٔ فاشیستها در طول خیابان اصلی شهر را در برگرفته، نشانهٔ تیره و تار بودن افکار فاشیستهاست که ملتی را در گرداب باورهای غلط و پریشان خود غرق کردند.

لاگرادیسکا هم دچار توهم مشابهی است: معادل اروتیک تو هم موسولینی. چراکه فقط با یک خودفریبی واقعی می‌توان کارابینی‌یر چاق و بدقواره را ـ که قرار است با لاگرادیسکا ازدواج کند ـ گری کوپر ثانی دانست. فلینی این کعبهٔ آمال

لاگرادیسکا را مظهر میهن‌پرستی قرار داده تا به ظرافت تمام، مضامین سیاسی و اروتیک فیلم را به‌هم پیوند بزند. در جشن عروسی آنها، «زنده‌باد ایتالیا» از دهان داماد نمی‌افتد.

فلینی گذشتهٔ سینمایی را هم فراموش نمی‌کند و در لحظات استراتژیک فیلم، به شخصیتهایی مثل گری کوپر، رونالد کولمن و لورل و هاردی اشاره می‌کند و این اشاره‌ها در فیلمی چون آمارکورد به‌هیچ‌وجه تحمیلی به‌نظر نمی‌رسد. ستاره‌های هالیوود جای خود را در ذهن مردم شهر باز کرده‌اند و این نشاندهندهٔ قدرت سینما برای خلق خاطره‌ها و اساطیر خاص خودش است. الگوی ستاره‌های آمریکایی به‌قدری اغواکننده است که صاحب خوش‌تیپ سینمای شهر، برای خوش‌آمد لاگرادیسکا و دوستانش ادای رونالد کولمن را در می‌آورد. اشاره به لورل و هاردی کار برد ظریف‌تری دارد و یک جور پیش‌بینی پایان کمیک فیلم بعد از مرگ مادر تیتا است، همان‌طور که گروه عزاداران میراندا از جلوی سینما می‌گذرند. یک لحظه پوستر لورل و هاردی را از پنجرهٔ نعش‌کش می‌بینیم و تصویر این دو کمدین به ما اطمینان می‌دهد که فیلم پایانی تراژیک نخواهد داشت.

به این ترتیب، ارتباط پیچیده‌ای میان سینما و خاطره به‌وجود می‌آید. فیلم نه تنها خاطره‌ها را ثبت می‌کند، بلکه خود خاطره می‌سازد، همان‌طور که گری کوپر، رونالد کولمن و لورل و هاردی بخشی از زندگی مردم شهری می‌شوند که فلینی به‌خاطر می‌آورد. بنابر این، آمارکورد در زنجیرهٔ ممتد سینما ـ خاطره ـ سینما، حلقه‌ای مهم و تعیین کننده می‌سازد. و وقتی فیلم فلینی بخشی از خاطرهٔ هر کداممان می‌شود، ما خود آخرین حلقهٔ زنجیر را تکمیل می‌کنیم.

دنیای آمارکورد، دنیایی قائم به‌ذات است، مستقل از هر نوع معادلی در واقعیت عینی. کاربرد یک اصطلاح محلی به‌عنوان نام فیلم، نشاندهندهٔ ویژگی شخصی و منحصر به‌فرد داستان فلینی‌ست. همچنین، انتخاب فعل لازم «آمارکورد» (که در زبان استاندارد ایتالیایی باید "io miricordo" باشد) به‌جای فعل متعدی نشاندهندهٔ یک کنش ذهنی است که به هنگام ورود به جهان خاطره‌ها

اتفاق می‌افتد. بنابر این، از همان عنوان فیلم پیداست که فلینی پایبندی چندانی به اصالت تاریخی ندارد، و به ما می‌گوید که فیلمش به‌دنبال ثبت جریانهای ذهنی خودش است، نه وقایع جهان بیرونی. و خودداریش از ثبت دقیق مکان و زمان (یک جایی "بیرون ریمینی" یا "روزی" از دههٔ ۱۹۳۰) هم فیلم را بیش از پیش، از قلمرو هر نوع تجربهٔ عملی خارج می‌کند. جی کاکس، منتقد سینمایی مجلهٔ تایم، در مورد ابهام تاریخی آمارکورد می‌نویسد:

> *ظاهر لباسها، بحثهای سیاسی و فیلمهایی که آدمهای توی فیلم به تماشایشان می‌روند، زمان وقایع را در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ تثبیت می‌کند، ولی کوچکترین اشاره یا رجوعی می‌تواند آن را بیست سال به عقب یا جلو ببرد. در مورد زمان وقایع، هیچ مرز مشخصی وجود ندارد.*

ولی همان‌طور که به‌نظر می‌رسد فلینی داستانش را در چند دهه از تاریخ بسط می‌دهد تا به زمان مشخصی اشاره نکند، همزمان تمام این بستر تاریخی را در یک چرخهٔ کامل فصول مختلف سال به نمایش می‌گذارد. بنابر این، آمارکورد با متمرکز کردن تمام ماجرا در یک سال «خیالی»، جریان خطی تاریخ را به مبارزه می‌طلبد. فیلم با بهار شروع می‌شود و در بهار هم به پایان می‌رسد، و هر کدام از فصلها لحن و مضمون خاص خود را به همراه می‌آورد و فلینی به کمک این چرخهٔ سالانه، گستردهٔ کاملی از ژانرهای ادبی را به رخ می‌کشد. سکانس افتتاحیه در بهار طنزآمیز است، با تصاویری زیبا از شیطنتهای بچه‌های مدرسه. تابستان رومانتیک است و داستانهای تکه‌تکهٔ لاگرادیسکا را دنبال می‌کنیم. پاییز ـ آنجا که خانواده، عمو تئوی دیوانه را به گردش در بیرون شهر می‌برند ـ لحنی کنایی دارد. زمستان، با مرگ میراندا، تراژیک است و بهار با عروسی لاگرادیسکا و کارابینی‌یر، پایانی کمیک به فیلم می‌بخشد.

فلینی به گذشتهٔ سینمایی خودش هم رجعت می‌کند. تصاویر زیادی از فیلم ما را به‌یاد فیلمهای قبلی او می‌اندازند، مثل تصویر عظیم سر موسولینی که از ترکیب

گلها ساخته شده، و یادآور "illestone" در فیلم ولگردها و کنستانتین ساتیریکون است. فلینی برای نمایش تصویر غول‌آسا و دوبعدی چهرهٔ دیکتاتورها، فرمول بصری خاصی خلق کرده بود. مرد موتورسواری که در لحظاتی غیرمنتظره از خیابانهای شهر می‌گذرد، یادآور زامپانوی جاده و خانهٔ سیار پشت موتورسیکلتش است. لاساراجینای هشت و نیم، اونوتئای ساتیریکون و زنان بدکارهٔ شبهای کابیریا در زن توتون‌فروش فیلم دوباره تجلی پیدا می‌کنند. جوانهایی که در خیابانهای شهر و کافه‌ها پرسه می‌زنند، بازماندگان ولگردها را به ذهن می‌آورند و گراند هتل فیلم، قصر باشکوه چشمه‌های آب گرم هشت و نیم را به‌یاد می‌آورد. این مایه‌های تکرارشونده، برخلاف نظر جان سایمون ـ که آنها را نشاندهندهٔ فقر قوهٔ تخیلی می‌داند ـ نشانهٔ توانایی فلینی برای بازسازی تصاویر ذهنی قبلیش در پس‌زمینه‌های تازه و متنوع است. برخلاف سایمون، جی کاکس این بازی فلینی با مضامین خاص را قابل ستایش می‌داند:

> *چیزی که هر بار بسیار متفاوت و قابل توجه است، محکم‌تر شدن لحن و عمق احساس است، که کنکاش دوبارهٔ هنرمند در قلمروهای ذهنی گذشته‌اش را نشان می‌دهد.*

آنجا که سایمون پیشنهاد می‌کند نام فیلم را به این شکل اصلاح کنیم: «به‌یاد می‌آورم، دوباره بکار می‌گیرم، باز دوباره به‌کار می‌گیرم، تا جایی که دیگر یادم نیاید که چه چیزی را دارم دوباره بکار می‌گیرم»، نشان می‌دهد که اصولاً مبحث فلینی را درک نکرده است. چرا که این رجوع به آثار گذشته، تکرار بیهودهٔ همان دستمایهٔ قبلی نیست، بلکه لایهٔ تازه‌ای به این داستان فلینی دربارهٔ خاطره می‌افزاید، چرا که به تماشاگر نشان می‌دهد که چگونه به‌یاد آوردن فیلمهای گذشته، تصاویر فیلم تازه را خلق می‌کند. وفاداری فلینی به کارنامهٔ سینماییش، به آثار او تمامیت و استقلال می‌دهد و انتظار تماشاگر را هم برای انسجام این دنیای غریب برآورده می‌کند.

فلینی با استفاده از چند تصویر انتزاعی برای نقطه گذاری فیلم، ماهیت منقطع

خاطره را هم تشریح می‌کند. طاووس کنستا بدیع‌ترین نمونهٔ این نقطه گذاریهاست. نمونهٔ دیگر، ورود کشتی اقیانوس‌پیمای رکس است که تمام مردم شهر در نیمه‌شب روی اسکله انتظار آن را می‌کشند. یا آنجا که برادر تیتا در راه مدرسه، گاو نر بزرگ و سفیدی را در میان مه می‌بیند. ولی ظریفترین این موارد، بیسکین آب‌نبات فروش است که از بالکن هتل شاهد رقص اغواگرانهٔ زنان یک حرمسراست.

در مقابل این نقطه گذاریها، تصاویر تکرارشونده‌ای هم هستند که الگوی پیشبرد فیلم را می‌سازند. این تکرارهای منظم، به ما حس آشنایی با فضا را می‌دهد و در چارچوب فیلم ضرباهنگی برای مایه‌های به‌یادآورده‌شده می‌سازد. هربار که آن موتورسوار مرموز از خیابانهای شهر عبور می‌کند، به خودمان می‌گوییم «یادم می‌آید». فلینی موسیقی فیلمش را به آکاردئون‌نو از کوری سپرده که قطعات نینو روتا را در جای جای فیلم می‌نوازد. این شخصیت ـ که خود جایی را نمی‌بیند ـ برای ما عنصر تصویری مهم می‌شود ـ روی چهارپایه‌اش می‌نشیند، آکاردئونش را به صدا درمی‌آورد و سرش را عقب می‌برد؛ طوری که انگار هیچ اعتنایی به موسیقیش ندارد. آنجا که او هم به تماشای رکس می‌رود و با فریاد می‌پرسد «حالا چه شکلی هست؟»، قلبمان می‌لرزد.

بارها و بارها به تصویر گراند هتل برمی‌گردیم، مکانی برای ملاقات با شاهزاده‌های دماغ گنده و والس رقصیدن با زنان بدکارهٔ آلمانی. شاید فراگیرترین مایهٔ انسجام‌بخش فیلم، حرکت دسته‌جمعی مردم در خیابان‌های شهر ـ برای مراسمی آیینی یا بزرگداشت واقعه‌ای تاریخی ـ باشد. مسلماً آن گردش شبانه در خیابان اصلی شهر، مثال‌زدنی‌ترین این موارد است. رژهٔ فاشیستها در شهر، با آن دود غلیظ و سرعت زیاد اغراق‌شده‌شان، نمونهٔ گمراهانهٔ این حرکت دسته‌جمعی است.

و حرکت مشایعت‌کنندگان تشییع جنازه و به‌دنبالشان، گروهی از بچه‌های یتیم و کوچکی که لباس سیاه پوشیده‌اند، تصویری تکاندهنده از نومیدی به نمایش

می‌گذارد. نوع مدرنتر این حرکت دسته‌جمعی، مسابقهٔ اتومبیلهای اسپرت است که زوزه‌کشان خیابانهای شهر را طی می‌کنند و اشتیاق پسرهای جوان شهر را بیدار می‌کنند. و البته، این الگوی تکرار با چرخهٔ فصول خودِ فیلم کامل می‌شود فیلمی که از بهار شروع می‌شود و با بهار به پایان می‌رسد.

چیزی که باعث می‌شود دیدِ فلینی نسبت به مقولهٔ خاطره، بی‌نهایت پیچیده و کنایی باشد، این است که او نه تنها خودِ خاطره، بلکه به‌یادآورندهٔ آن را هم به ما نشان می‌دهد و به این ترتیب، از احساسات‌گرایی اجتناب می‌کند و تفاوتهای میان خاطره و منشاء آن در دنیای تصاویر واقعی را نشان می‌دهد. تصویر حرمسرا را از دید بیسکین می‌بینیم، که مردی زنْ دوست است و استعداد اغراق کردن هم دارد. گاو نر سفید را از دید بچه‌ای گیج‌شده در مه می‌بینیم. کشتی رکس را از چشم‌انداز شهری شیفتهٔ فاشیسم به تماشا می‌نشینیم. و تصویر سر موسولینی را از دید عاشق دل خسته‌ای می‌بینیم که خواهان قدرت اغواگرانهٔ دوچه هم هست.

جای تعجب است که منتقدی دقیق و باتجربه مثل جان سایمون کنایه‌های دوربین فلینی را درک نکند. او به‌طرز غریبی اصرار دارد که دیدگاه مردم شهر همان دیدگاه خودِ فلینی است، و همین ناتوانی در تمایز دیدگاهها او را به انتقاد از فیلم فلینی وامی‌دارد.

همین باعث می‌شود که او انتخاب ماگالی نوئل برای نقش زن وسوسه‌انگیز شهر را، به‌دلیل سن زیادش اشتباه بداند. ولی سایمون متوجه نیست که این دقیقاً همان نکتهٔ مورد نظر فلینی است تا نشان دهد که چطور جوانان شهر لاگرادیسکا را از یک انسان میرا، به الههٔ عشق بدل کرده‌اند. آن صحنهٔ سالن سینما بین تیتا و لاگرادیسکا، راز جذابیت لاگرادیسکا را نشان می‌دهد. تیتا صندلی به صندلی به لاگرادیسکا نزدیک می‌شود تا عاقبت کنار او می‌نشیند، ولی او آن‌قدر مجذوب فیلمی از گری کوپر است که متوجه پسرک هم نمی‌شود. حتی با اینکه غیر از آن دو، کسی در سالن نیست. پسرک با همان شیفتگی و خلسه‌وارش محو تماشای این زنِ ساخته از گوشت و خون شده که او محو تماشای پردهٔ سینماست. تیتا با تقلید از

شیفتگی معشوقش نسبت به یک ستارهٔ سینما، لاگرادیسکا را در ذهن خود به یکی از «الهه»های هالیوود بدل می‌کند. و این یکی از نمونه‌های مثال زدنی آن چیزی است که رنه ژیرارد آن را «اشتیاق تقلیدی» می‌نامد: شیفتگیی که از طریق یک الگوی خارجی (در این مورد، یک موجود آرمانی هالیوودی) شکل می‌گیرد. لاگرادیسکا برای تیتا یک زن واقعی ـ که دارد پا به سن هم می‌گذارد ـ نیست، بلکه «الهه»ای ست که او در ذهنش ساخته است. در این سکانس سالن سینما، لاگرادیسکا در ابری از دود سیگار پوشیده شده و به این ترتیب فلینی وادارمان می‌کند که شیفتگی تیتا را نسبت به او به شکل داستانهای هالیوودی ببینیم.

بنابر این، تیتا او را از میان هاله‌ای خیال‌انگیز می‌بیند.

فلینی این امکان را به ما می‌دهد که تیتا را در حین تماشای لاگرادیسکا تماشا کنیم، و به این ترتیب به دیدگاهی دوگانه برسیم. در چشم‌انداز مه‌آلود تیتا سهیم می‌شویم و همزمان، آن را نتیجهٔ ذهن یک جوان بی‌تجربه می‌دانیم که مجذوب تماشای زنی است که او را بی‌همتا می‌داند. و به کمک خاطره است که فلینی به این چشم‌انداز دوگانه می‌رسد، به کمک بصیرتی که حالا به هنگام مرور گذشته‌ها پیدا کرده‌ایم.

با این‌حال، این به معنای آن نیست که فلینی ادعای واقعی‌بودن خاطرات را دارد. برعکس، وقتی درک قهرمانهای داستانش نسبت به واقعیتهای زمان حال اطرافشان این‌قدر غیرواقعی و تحریف شده است، درک فلینی از گذشته ـ وقتی که از صافی ذهنی خاطره‌ها عبور کرده باشد ـ چقدر تحریف شده‌تر خواهد بود؟ هر چند که شاید لحن کنایی فلینی تا حدی عدم تعادل دیدگاههای شخصیتهایش را جبران کند، ولی به هیچ‌وجه فیلم را به حد یک وقایع‌نگاری گذشته نمی‌رساند؛ چرا که دید گذشته‌نگر فلینی بر اساس نیازهای زمان حال شکل می‌گیرد، همان‌طور که نماهایی هم که انتخاب می‌کند به دلمشغولیهای امروزش بستگی دارند. اگر درک انسان نسبت به گذشته مطلق و غیرقابل تغییر بود، فیلمهای فلینی هم همه مثل هم می‌شدند، و جان سایمون در بیان این نکته حق داشت که:

با نگاهی به کارنامهٔ هنری فلینی، می‌توان دید که به‌نوعی او همیشه یک فیلم را ساخته، چون همان‌طور که خودش هم اشاره کرده، فیلمهایش همه از نظر حال و هوا ـ و گاهی حتی از نظر ظاهری ـ شرح حال‌نگاری هستند.

ولی مگر می‌شود تفاوت عظیم میان ولگردها و آمارکورد را انکار کرد، یا تفاوت میان جاده و دلقکها را؟ چرا که فلینی مدام دستمایه‌های گذشته را مطابق با نیازهای متغیر زمان حال، اصلاح می‌کند و آنها را مورد تجدید نظر قرار می‌دهد. و آمارکورد حاصل تازه‌ترین و مطبوع‌ترین این تجدید نظرهاست.

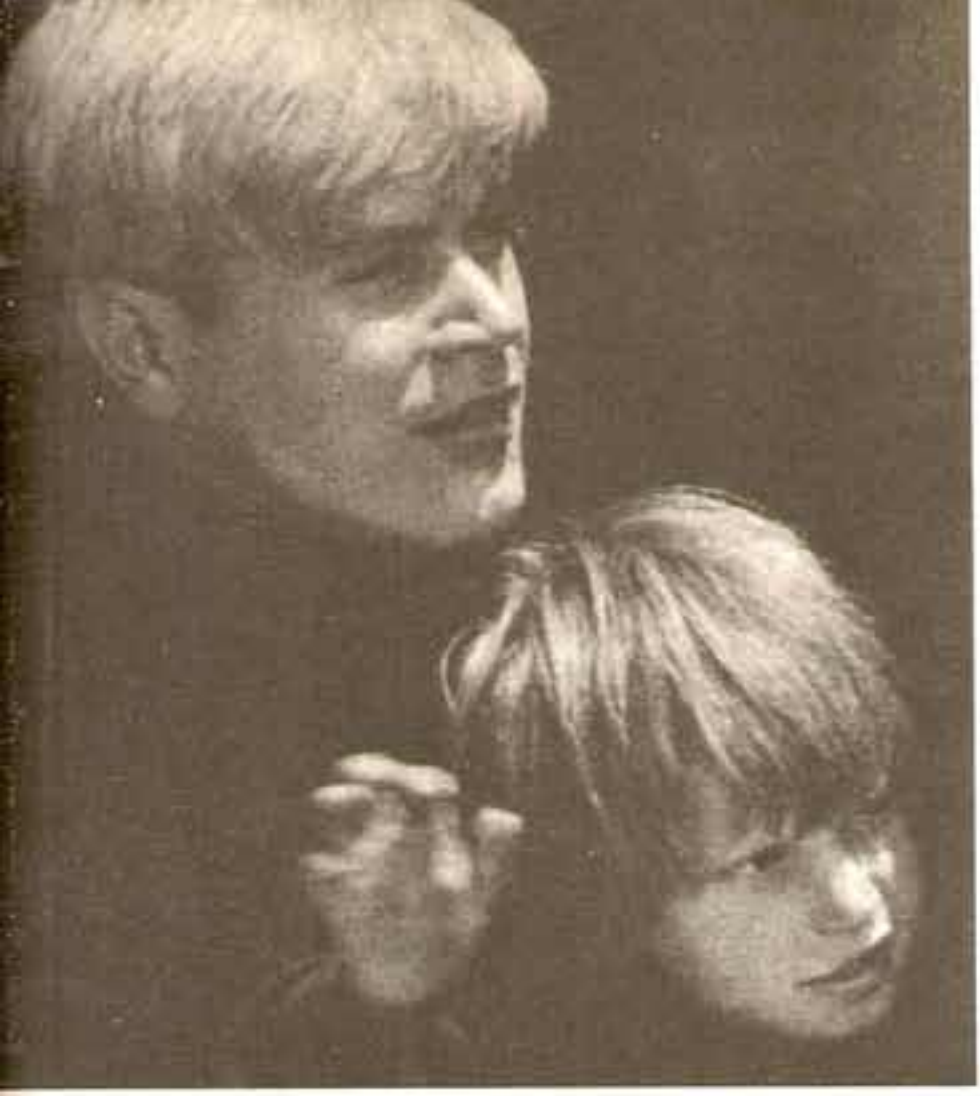
ولی فلینی پا را از این هم فراتر می‌گذارد. فیلم او نه تنها به محتوای خاطرات وفادار می‌ماند، بلکه از روند مشابه آن هم پیروی می‌کند. درست همان‌طور که ذهن، تصاویری را از واقعیت انتخاب می‌کند و آنها را برای به‌یاد آوردن در آینده در بایگانیِ ذهن نگه می‌دارد، فلینی هم تصاویر انتخابی خود را برای مرور تماشاگران فیلمش روی نوار سلولوئید ثبت می‌کند. و به این ترتیب، فیلمسازی به معادل تکنولوژیک مکانیسم خاطره بدل می‌شود. بنابر این، آمارکورد نه تنها فیلمی دربارهٔ یادآوری گذشته است، بلکه نمونه‌ای است برای یک فیلم به مثابهٔ یادآوری گذشته.

آمارکورد را می‌توان چکیدهٔ هنر فلینی دانست، درست همان‌طور که هرکدام از فیلمهای قبلیش، آمیخته‌ای از آثار قبلی از خود هستند. با وجود این، فیلم نه فقط چکیدهٔ تصویری، بلکه چکیدهٔ ژانری است؛ چرا که آمارکورد نه فقط محتوای گذشتهٔ سینماییِ فلینی را مرور می‌کند، بلکه مروری بر فرم این آثار هم هست. اگر دانته برای نوشتن Vita Nuova (زندگی نو) به "il libro de la memoria" رجوع کرد، فلینی برای ساختن آمارکورد به خاطرات سینماییش رجوع می‌کند. او صرفاً صنعت مجاز دانته را مدرنیزه کرده و نوار سلولوئید را به‌جای لوح ذهن به کار گرفته است.

فلینی با نمایش محتوای خاطرات و روند شکل‌گیری آن در کنار هم، دنیای خاص خاطره‌های خودش را به تمام جهان عرضه می‌کند. با وجود آنکه این

خیالپردازی پریشان به‌شدت خاص و شخصی است، ولی جذب آن می‌شویم و همراه فلینی به‌خاطر می‌آوریم. انگار ما هم می‌توانیم همراه فلینی بگوییم «یادم می‌آید.» آنجا که بعد از مرگ مادر تیتا، همسرش در آشپزخانهٔ خالی می‌نشیند و با خرده‌نان‌های روی میز بازی می‌کند، او را با چنان همدردیی تماشا می‌کنیم که انگار یکی از خاطرات تلخ شخصی‌مان را به‌یاد می‌آوریم. و وقتی تیتا از خانهٔ ماتمزده می‌گریزد تا جست و خیزهای بهاری «مانین» را تماشا کند، انگار رهایی خودمان را از درد و اندوه به‌یاد می‌آوریم. به‌زودی جشن عروسی و آغازی دوباره در راه است، ولی ما باید شهر خاطره‌ها را ترک کنیم ـ همان‌طور که لاگرادیسکا باید برود ـ و به گذشت زمان و جهان ناپایدار بپیوندیم. □

ترجمهٔ حمیدرضا منتظری



کابوس ذهنی شگفت

آمارکورد (۱۹۷۳)

❑ جواد طوسی

یادم نمی‌آید که بوده که گفته است همان‌گونه که فرد از خلال خوابهایش نهانترین بخشهای خود را، مرموزترین و دست‌نیافته‌ترین بخشهایی را که به ناخودآگاه مربوط می‌شود، بیان می‌کند، جمع و کل بشر به همین صورت از طریق ترجمان آفرینشهای هنرمندان به این هدف دست می‌یابد. به عبارت دیگر، تولید هنری فقط فعالیت رؤیاآفرینی بشر را تشکیل می‌دهد ... به‌نظرم می‌رسد که اگر این بینش درست باشد، هرگونه مسئلهٔ محدودیت و ممنوعیت در مورد فعالیت هنری محو می‌شود. آیا ناخودآگاه می‌تواند به انتها برسد و حدی داشته باشد؟ آیا رؤیاها به آخر می‌رسند؟

فدریکو فلینی

چه‌کسی به زیبایی فدریکو فلینی توانسته از یک شهر کوچک ساحلی پرده بردارد و گذشته خودش را در یک کابوس ذهنی شگفت و بی‌نظیر، با آمیزه‌ای از طنز و هجو به تصویر کشد؟ ریمینی کجاست؟ وعده‌گاه و خلو تکده هر عاشق سینما. نگاه فلینی به زادگاهش آن‌قدر جادویی است که هر ذهن رؤیایی و خیالپردازی که با سینما پیوند دارد را همسفر خود می‌کند.

آمارکورد جلوه‌ای از نگاه نوستالژیک فلینی و رجعت او به دوران نوجوانیش است. خودش گفته که «با ساختن این فیلم می‌خواستم خودم را از کابوسهایی که از جوانی با آنها درگیر بودم نجات دهم». در اینجا فلینی از آن نگاه نئورآلیستی به گذشته و زادگاهش که در ولگردها (۱۹۵۳) شاهدش بودیم فاصله می‌گیرد و رؤیا و واقعیت را در بازنگری این بارش درهم می‌آمیزد. اما او به همین اکتفا نمی‌کند و در کنار به تصویر کشیدن خاطرات غبارگرفته و رؤیاهای جذابش، به سیطره و حضور دهشتناک فاشیسم می‌پردازد. حالت اپیزودیک فیلم را می‌توان به حلقه‌های پیوستهٔ زنجیری تشبیه کرد که تصاویر ذهنی و مفاهیم مورد نظر فلینی را تشکیل می‌دهند. در این توالی تصویری استادانه، از کابوس و خیال به واقعیت می‌رسیم و شادی و لبخندمان رنگ می‌بازد و با تلخی و اندوه و حسرت دمساز می‌شویم.

فیلم با تصویری زیبا و پرحس و حال شروع می‌شود. گلهای قاصدک در میان زمین و آسمان به پرواز درآمده‌اند و رخت بربستن زمستان و آمدن بهار را نوید می‌دهند. ملحفهٔ سفید و لباسهای روی بند در باد تکان می‌خورند و بچه‌ها گلهای قاصدک را از هوا می‌قاپند و از جایگزینی فصلها شاد و سرمست هستند. فلینی در این فضای رؤیایی، گذشته‌هایش را به یاد می‌آورد و گویی در قالب یکی از همان بچه‌هایی فرو می‌رود که با شور و شعفی کودکانه در خیابان می‌دوند و از آسمان گل قاصد می‌گیرند.

راوی فیلم مردی مُسن است با موهای سفید و کلاهی لبه‌بلند که مردم شهر وکیل صدایش می‌کنند و هر از چندگاه با دوچرخه‌اش ظاهر می‌شود و رو به

دوربین، ما را مخاطب قرار می‌دهد. شکل خاص روایت‌پردازی او با لحن و بیان طنزآمیز فلینی آمیخته شده است. اما فیلم بر حول محور پسر نوجوانی به نام تیتا می‌چرخد که درواقع عامل و زمینه‌ساز اصلی به تصویر کشیدن خاطرات فیلمساز است.

فلینی حضور گستردهٔ فاشیسم را در آن شهر کوچک، به صورت نوعی تفکر رسوخ یافته در زندگی و رفتار آدمها نشان می‌دهد. دایی تیتا با این قدرت مهاجم کنار آمده و گرادیسکای آرایشگر براساس تلقی عوامانه‌اش به همان مقدار که شیفتهٔ گری کوپر و فیلمهایش است، در برابر قدرت پوشالی موسولینی و حضور نمایشی بی‌ریشهٔ فرماندهان و سرسپردگانش، قافیه را می‌بازد و محو تماشای این نمایش دروغین در سطح شهر می‌شود. این گرایش و تبعیت کورکورانه در مورد دیگر ساکنین شهر نیز کم و بیش دیده می‌شود، از کارکنان مدرسه گرفته تا نوجوانان و اولیایشان. گویا فقط سینیور آمده ئو (پدر تیتا) در این جمع بی‌خبر، وصلهٔ ناجور به نظر می‌رسد. دید هجوآمیز و طنز تلخ فلینی در صحنهٔ اجرای مراسم پیشاهنگان نوجوان عضو حزب فاشیست و ورود دبیر محلی این حزب، به‌وضوح حس می‌شود که نشانهٔ بارزش را در پُرترهٔ خوفناک دوچه و چشمان خون‌آلودش و حالت بالا کشیدن این پلاکارد با طنابِ تزیین‌شده می‌بینیم. با پخش سرود انترناسیونال از سوی مخالفین ناشناس، شکوه کاذب و ظاهری این مراسم، بیش از پیش عیان می‌شود.

ویژگی کار فلینی در این است که در کنار اختصاص بخش قابل توجهی از فیلم به ذهنیات شاعرانه و رؤیا پردازانهٔ متکی به گذشته‌اش، به‌دفعات بر حضور عریان و مهاجم واقعیت جاری تأکید می‌کند. ورود ناگهانی و غیرمترقبهٔ آن جوان موتورسوار در بعضی صحنه‌ها و خروج بعدیش از قاب، تمهید تصویری مناسبی در جهت فاصله گذاری زمان و جایگزینی شور و سرمستی و بی‌خبری، به واقعیت تلخ جاری و هشدار به افراد حاضر در آن موقعیت مکانی است. همین موتورسوار ناشناس است که در پایان جشن فرا رسیدن بهار، با عبور بی‌امان خود خاکسترها را

برباد می‌دهد. در صحنه‌ای دیگر با خروج او از داخل کادر، چهرهٔ واقعی شهر را در انتهای شب می‌بینیم: چراغهای نئون سرد در مغازه‌ها یک به یک خاموش می‌شوند، ساعت شهر به صدا درمی‌آید و مردی آواره و ولگرد در گوشه‌ای از خیابان می‌خوابد.

فلینی این بازی موزون میان رؤیا و واقعیت را در بخشهای مختلف فیلمش رعایت کرده است. در یکی از بهترین صحنه‌های فیلم، صدای کلاغی را همراه با بارش دل‌انگیز برف می‌شنویم. این نوحه‌سازی کلاغ، پیش‌درآمدی بر مرگ قریب‌الوقوع مادر تیتا است. در ادامهٔ همین فصل، فلینی از واقعیت جاری به دنیای خیالپرداز تیتا و دوستانش راه می‌یابد و همراه با آنها محو تماشای آن طاووس زیبا می‌شود. هر چقدر آن ماهی بزرگ و زشت و نفرت‌انگیز در پایان فیلم زندگی شیرین از واقعیت حیات سخن می‌گوید، طاووس پرنقش و نگار این فصل از آمارکورد، با جنس رؤیا و خیال فیلم پهلو می‌زند. اما از این رؤیای دلفریب تا مرگ بی‌نقاب، فاصله‌ای نیست.

فلینی با دوره کردن شاعرانهٔ فصلها در طول فیلم، در نهایت باز به بهار می‌رسد. گلهای قاصدک دوباره در هوا به رقص درآمده‌اند. گرادیسکای طناز با مرد افسری ازدواج می‌کند و دیگر جایی برای بازی خیالپردازانه تیتا نمی‌گذارد. مراسم ازدواج گرادیسکا و مرد نظامی در گوشه‌ای از دهکدهٔ ساحلی به پایان رسیده، اما نوای غم‌انگیز آکاردئون‌زن نابینا همچنان به گوش می‌رسد. گویی او تنها کسی است که با تیتای دلتنگ و ماتمزده، همدردی و برایش مرثیه‌سرایی می‌کند. طنین امواج خروشان دریا و زوزهٔ باد، نقطهٔ پایان این شعر ناب فلینی است. □

«گلوریا. ان» پوچی دنیا

وکشتی به راهش ادامه می‌دهد (۱۹۸۳)

اولیویه آسایا

در آثار فلینی یک نوع از هم گسیختگی وجود دارد که همه چیز را بیان می‌کند. فلینی با ساختن فیلم زندگی شیرین، به اوج هنر خود رسیده است و بیش از آنتونیونی و یا حتی بیش از موج نو چهره‌ای بی‌بدیل از زمانهٔ خود به نمایش گذاشته است. این کاریکاتوریست قدیمی، ابتدا به فیلمنامه‌نویسی روی آورد و سپس به کارگردانی درخشان مبدّل شد و در زمینهٔ نئورئالیسم به فعالیت خود ادامه داد و به کارگردانی مؤلف بدل گشت. حتی می‌توان گفت که از یک مؤلف هم بالاتر بود، زیرا نبوغی داشت که نمی‌دانست با آن چه کند.

فلینی، این سینماگر مردمی و صاحب حساسیتی هنری، بیش از هرچیز به انسانی‌بودن شخصیتهای فیلمش اهمیت می‌داد و تا امروز، به‌عنوان بزرگترین شارح سنت ایتالیای پس از جنگ شناخته می‌شود. علاوه بر این، برای درک بهتر

آثار فلینی، باید به توضیح مراحلی بپردازیم که او از ساختن فیلم زندگی شیرین تا طی هشت و نیم کرده است.

در تاریخ سینما و به‌ویژه تاریخ سینمای اروپا، خطی مستقیم وجود دارد که دو نسل مختلف سینماگران آماتور را به سینماگران هنری پیوند می‌دهد، یعنی سینماگران سالهای ۱۹۵۲ و ۱۹۶۰. وی ریسمانی میان ژان رنوار و موج نو کشیده است که در میانهٔ راه خود از برسون، پانیول، روسلینی، آنتونیونی و برخی آثار ویسکونتی می‌گذرد. در واقع شامل آثاری است که تحت تأثیرات ادبی و تصویری به‌وجود آمده‌اند و بیانگر جریانهای زیبایی‌شناختی یا روشنفکرانهٔ معاصر هستند. سینمایی متعلق به سینماگر، یعنی سینمایی متعلق به کارگردان آگاه از قوانین حرفه‌ای و بیان کنندهٔ هنر زمان خودش.

ضرورت پدید آمدن چنین نظریه‌ای، نقطهٔ تلاقی تمامی آوانگاردهای این دوران است و طبیعتاً این مکتب از دل همین نظریه بیرون آمده است. امروز پیالا نمونه‌ای بارز از همین جریان و فرزند خلف همین دودمان است؛ جریانی که فلینی از لحاظ ساختاری کاملاً با آن بیگانه است.

فلینی هم مانند سینماگران کمدی ایتالیا؛ اسکولا، کومان چینی، لاتوادا و ریزی، از تبار صنعتگران است؛ همچون اکثر سینماگران کشورهای شرقی که فلینی از آنها تأثیر پذیرفته است یا سینماگران هالیوودی که خط سیر او را دنبال کرده‌اند، کسانی چون استنلی کوبریک، جان بورمن، رابرت آلتمن یا باب فانوس، فلینی هم فرزند صنعت است. آثار فلینی نمونه‌ای بارز از سینمای تجاری پس از جنگ است؛ برجسته‌ترین مثال نسلی است که به لطف موج نو به نسلی مؤلف بدل گشت، اما خودِ فلینی کوچکترین نقطهٔ اشتراکی با این نسل ندارد.

صنعتگران عموماً در کار خود نوعی فروتنی نشان می‌دهند. اینان اغلب هنر را بالاتر و فراتر از خود می‌پندارند. به عقیدهٔ کسانی که پس از جنگ فیلم ساخته‌اند، هنرمندان فقط شامل نقاشان یا نویسندگان هستند اما فیلمسازان را نمی‌توان به هیچ‌وجه جزو هنرمندان به‌حساب آورد. به عقیدهٔ این افراد سینما فعالیتی است که

کاملاً بر صنعت متکی است و به هیچ‌وجه نمی‌تواند از اعتبار هنرهای والا بهره‌ای بگیرد. سینمای سالهای دههٔ پنجاه، سینمای صنعتگران، از خودِ سینما بیزار است زیرا از آن شرم دارد. به همان ترتیب که برخی سینماگران که همه روزه با خشونت و حماقت هالیوود درگیر هستند، معتقد هستند که کارشان فقط یک کار آزمایشگاهی است. مرا به دلیل صراحت کلامم می‌بخشید، اما معتقدم به عقیدهٔ این نسل هنر فقط سوررئالیسم است.

به همین دلیل از میان تمام اصول موج نو، باور به سینما برای فلینی تحمل‌ناپذیر است، بقیهٔ چیزها از همین‌جا ناشی می‌شود و به همین دلیل فلینی یکی از سرسخت‌ترین مخالفان این جریان است. فلینی اساساً با مسائل اخلاقی که مدام در قالب تصاویر به نمایش درمی‌آیند، مخالف است. رهایی از واقعیت‌نماها و حقانیت آنها، سینمای فلینی است. در این نوع سینما نوعی زیبایی‌شناختی پشت پرده وجود دارد. فلینی کارش را با سرپیچی از قواعد عمومی سینما آغاز کرد تا از شرّ قوانین سینمای مؤلف بگریزد. با خلوص نیت و به‌سادگی از بلند پروازیهایی که دیگر سینماگران به آن دچار بودند پرهیز می‌کرد. به واقعیت و به موجود بشری ایمان نداشت، همانند نقاشان پایان دوران گوتیک که از پذیرفتن قواعد پرسپکتیو اجتناب می‌کردند تا در جهان مطرح شوند. آنها هم به بهانهٔ درکی برتر از هنر، ضدتصویر بودند، درست همانند فلینی که ضدسینماست.

مخالفت فلینی با موج نو ریشه‌ای است، زیرا برخلاف طرفداران این مکتب که سینما را نوعی هنر می‌پنداشتند، فلینی آن را فقط وسیله‌ای می‌دید که به‌واسطهٔ آن هنر به‌وجود می‌آید. به همین دلیل فیلم هشت و نیم، روایت بی‌همتای بحران آفرینش است که در زندگی شیرین نیز به‌چشم می‌خورد؛ موضوعی عجیب که در واقع ادامهٔ تأکیدها، موضع‌گیریهای زیبایی‌شناختی و انتخابهای تئوریک است. این فیلم نمادی بارز از آثار فلینی است.

متأسفم که در اینجا باید موضوعی کهنه را یادآور شوم: هنر فلینی، یک نوع واکنش خرده‌بورژوایی است. من این عبارات را بررسی کرده‌ام و آن را تحت

معنای خاص خودش به کار برده‌ام، نه فقط به این دلیل که فلینی سخنگوی ضدروشنفکری سینمایی زمان خود است. هنر برای خرده بورژوای قرن بیستم چه معنایی دارد؟ بدون در نظر گرفتن تاریخ فقط می‌توان گفت به معنای تجلیلِ انسانِ رهاشده از هر نوع اجبار است.

دنیای فلینی رها از تئوری و رها از ساختار، دنیای گریز از واقعیتهاست، دنیای تصاویر و کاوش درونی است. فلینی این روش را که مستقیماً از سوررئالیسم منشاء گرفته، دقیق و موبه‌مو اجرا می‌کند. «بینش»، «تخیل»، «افراط» و «هذیان»، به محورهای نظری سینمایی بدل شده‌اند که در قرن بیستم معمول بوده است. رؤیاگرایی فلینی را می‌توان جایگزین نمایشهای سنتی دانست. فلینی، رها از هر منطق و دلیلی، افکار خود را بیان می‌کرد و نیز شبحی از امور انتزاعی تصویری را در سینما به نمایش می‌گذاشت که بیانگر زمانهٔ او بودند.

روش کار فلینی، نوعی استبداد شاعرانه است که تمام ارزشهای روان‌شناختی و خیال‌پردازانه را فدای لحظات ظریف کار می‌کند. و به این ترتیب فلینی به انسانی برتر مبدّل می‌شود که می‌تواند فضایی خاص و حیرت‌انگیز خلق کند. سینماگران آمریکایی، خصوصاً سازندگان فیلمهای علمی ـ تخیلی، سعی دارند در همین زمینه از فلینی پیروی کنند. اما در مورد فلینی کار کاملاً برعکس است: فلینی از سینماگرِ زمانی بودن گریزان است، او خاطره‌ای را تعریف می‌کند؛ طریق روایت کردن او به گونه‌ای است که این خاطره، از میان تصاویر، مدتی بسیار طولانی بتواند بدرخشد. سینمای فلینی به قطعاتی بسیار کوچک تقسیم شده است و این سینما حاصل همین لحظات درخشان است.

انحراف فلینی از مسیر راست، ابتدا بسیار شخصی و منفرد بود. طی سالهای دههٔ شصت، سینمای جوان ایتالیا، یعنی سینمای برتولوچی، بلوچیو و برخی دیگر به او اهمیتی نمی‌داد و سینمای ویسکونتی و پازولینی را به‌عنوان الگو برمی‌گزید اما در سالهای دههٔ هفتاد اوضاع کاملاً تغییر کرد. متلاشی‌شدن و انحلال انتحاری سینمای مدرن آن زمان برای فلینی جوّی مساعد فراهم کرد تا بتواند فیلمهایش را

در زمینه‌ای محدود کارگردانی کند و به ناگاه برای هم نسلانش مبدل به پیامبرِ کاوشهای درونی شود. به‌علاوه در اینجا میان میل به لذت کورکورانه‌ای که حاصل پرهیز از واقعیت است و هراسی که در کارهای فلینی بازتاب ایده‌های اوست، بیش از یک مشابهت وجود دارد.

بهترین مثال این امر، شباهت نظام‌یافتهٔ پیروان فلینی و مقلدان نقاشیش به نام جروم بوش است. بوش در حقیقت دو چهره دارد؛ از سویی نقاشِ ابهاماتی است که کلیدشان گم شده است و از سوی دگیر، تصویرگر چیره‌دست پوچیها، تصاویر کارناوالها و هیولاهای غیرعادی است.

فلینی هرگز طرح فیلمهای اخیرش را در ذهن مجسم نکرده است؛ مگر به صورت حلولهایی عظیم که محل قرارگرفتن سلسله‌ای از اعداد و همگی کم و بیش مستقل هستند. در کارهای فلینی، در هر سکانس از فیلم، بخشی وجود دارد که باید از آن بهره‌مند شد و گاه به عکس، بخشی از سکانس را می‌توان نادیده گرفت.

هر اندازه هنر فلینی به سوی موضوعاتی کوچک معطوف می‌شود، الهاماتش به سمت موضوعاتی بسیار عظیم پیش می‌روند. فقط دو موضوع در حدّ خود باقی مانده‌اند. یکی اتوبیوگرافی، که نوعی تحقیق است و دیگری استعاره، موضوعی عظیم که همهٔ انسانها و دورانها را دربر می‌گیرد. نوعی از اتوبیوگرافی که فلینی به‌واسطهٔ آن با دنیای واقعیت در ارتباط است، و بسیار غنی‌تر است. به کمک این اتوبیوگرافی، فلینی فیلمهای رم، دلقکها و به‌ویژه آمارکورد را ساخته است که تنها فیلم موفق وی پس از ساختن زندگی شیرین است. در دو فیلم نخست، از الهامات و تک‌گویی‌هایش دربارهٔ سینما سخن گفته است و در فیلم آمارکورد مجدداً از خودش سخن می‌گوید. از جذابیت موضوعات بزرگ بهره می‌گیرد تا به موضوعات کوچک نزدیک شود یعنی کودکیش و مناظر فصلها در شهری کوچک در آدریاتیک. نه تنها فیلم و کشتی به‌راهش ادامه می‌دهد جزو گروه موضوعات بزرگ است، بلکه این کشتی تجاری عظیم که مصرّ است در بندر «چینه‌چیتا» در میان دریای استودیوها پهلو بگیرد، تصویری از همین موضوع بزرگ است؛ موضوع

بزرگ و برتری که تقلیدپذیر نیست.

فلینی یکی از معدود سینماگرانی است که به نمادهای بیان افکارش پایبند مانده است؛ این نمادها کاملاً دسته‌بندی شده‌اند و به نظر خودِ فلینی مبتذل می‌آیند. بدین‌ترتیب فیلمهایش همانند یک کوه یخ قالبی یکپارچه را تشکیل می‌دهند، حتی اگر قسمتی از آن زیر آب رفته باشد و بخش دیگرش قابل دیدن باشد. سال ۱۹۱۴ یک روز پیش از آغاز جنگ جهانی اول است و گروهی از شخصیتها، یا بهتر بگوییم و گروهی کوچک برای آخرین بار، خاکسترهای بزرگترین آوازه‌خوانِ دوران، ادماته‌توآ را به روی کشتی به میان دریا می‌برند تا نشان دهند که تنها چیزی که از او باقی مانده است در جزیرهٔ بزرگ «اریمو» پراکنده می‌شود. تأکید صحنه بر اتفاقات نیست، بلکه بر نام کشتی است یعنی گلوریا. ان. گلوریا. ان، پوچی دنیا را به نمایش می‌گذارد. ادماته‌توآ شخصیت اصلی فیلم است. در فصل زیبای آغازین فیلم که صحنه‌های سیاه و سفید مستند کم‌کم جای خود را به صحنه‌های رنگی می‌دهند، همزمان موسیقی آغاز می‌شود و خودرویی از راه می‌رسد که حامل خاکسترهای ادماست و از همین‌جا بخش داستانی فیلم شروع می‌شود. و داستان، همان ادما است.

کمی بعد، به هنگام سفر دریایی، رقیب ادما ـ کوفاری ـ که در آرزوی بدست آوردن شهرت اوست، به دیدن برادران روبتی می‌رود که در آن زمان انحصار پخش آهنگهای ادما را به‌عهده دارند. از آنها می‌خواهد به او اعتماد کنند تا راز نبوغش را به آنها نشان دهد. بنابراین، به عقیدهٔ فلینی رندی از نبوغ جدا نیست. رازی در میان نیست و جادوی استعداد ته‌توآ از میان می‌رود، درست مثل دورانی که او را چون قطعه‌ای جواهر دربر گرفته بود. دوران هم مانند مُد، موقتی است، در حالی‌که هنر ماندنی است، همان‌طور که اهل مذهب معتقد هستند روح ماندنی است و جسم از میان می‌رود. بدین‌ترتیب صدای ادما هنگامی که از دستگاه ضبط‌صوت به همراه نسیمی که خاکسترها را پراکنده می‌سازد در فضا می‌پیچد، آخرین خاطرات وجود جسمانی او نیز از میان می‌رود و یادآور این است که هنر بر زمان برتری دارد. زیرا

اگر صدا و همان روح باشد، نشانگر پایداری اثر هنری است و بیانگر آزادی هنری است که از قید زمان و تردیدها رها شده است.

برعکس، مرگ غایب است و وجودش را در صحنه‌ای حس می‌کنیم که دوستان ادما، در جلسهٔ احضار ارواح حضور دارند و این لحظهٔ رویارویی زندگان با جسدی قدیمی است. به‌همین دلیل هنگامی که روح در آنجا حضور می‌یابد، چیزی برای گفتن ندارند. پیش از این، همه‌چیز گفته شده است. و هنگامی که از او می‌پرسند، پرهیجان‌ترین قطعهٔ اپرا به عقیدهٔ او کدام است، روح پاسخش را با پرتاب یکی از کتابهای کتابخانه بر زمین می‌دهد. صفحه‌ای که گشوده شده است، تصویر بازسازی‌شدهٔ ژوکوند را نشان می‌دهد. قطعهٔ اپرای ژیوکوندا، که در سال ۱۸۷۶ در اسکالای میلان ساخته شده است، بزرگترین موفقیت آن قرن محسوب می‌شود که تا امروز دیگر کهنه شده است؛ همانند پیکر ادما که دیگر به خاکستر مبدل شده است.

در پایان این فصل، شخصیتی وارد داستان می‌شود که تا آن زمان به‌نظر شخصیتی فرعی می‌آمده است، اما همین صحنه به صحنهٔ کلیدی فیلم بدل می‌شود. تلاقی زمان در فیلم و کشتی به راهش ادامه می‌دهد نقش بسیاری دارد اما ماجرای این سازندهٔ اپرا، از همه تأثیرگذارتر است. سازندهٔ اپرا!؟ این فرد کارگردان سینماست، کارگردانی که فلینی او را دوست ندارد. این شخص، یک همجنس‌باز است که به دامن مادرش پناه می‌برد. او ته‌توآ را دیوانه‌وار می‌پرستد، در پایان صحنهٔ احضار ارواح به لباس ته‌توآ در می‌آید و لحظه‌ای که دیگران به‌شدت متعجب شده‌اند، به حالتی تحقیرآمیز نقاب از چهره برمی‌دارد. هنر در اینجا از نبوغ جدا می‌شود. کارگردان سینما، از دیگر شخصیتهای فیلم جوانتر است و شناختی از دوران خود ندارد. هنگامی که کشتی به مرز غرق شدن می‌رسد، فلینی تصویری از این مرد ارائه می‌دهد که در حال تماشای فیلمهای صامت از ته‌توآ به‌شدت گریه می‌کند. کشتی به راهش ادامه می‌دهد و سلسله‌ای از حوادث را پشت سر می‌گذارد. کاپیتان کشتی تصمیم می‌گیرد صربهای بدبخت فراری را پناه دهد. مسافران ابتدا

امتناع می‌کنند و هنگامی که شبح یک کشتی جنگی در افق پدیدار می‌شود تا این پناهندگان را تحویل بگیرد، خود را با شرایط وفق می‌دهند. بدین‌ترتیب همگی آماده می‌شوند تا آتش جنگ دشمن را خاموش کنند و هر آنچه را که می‌خواهد در اختیارش قرار دهند. اما پیش از پهلو گرفتن کشتی یک تروریست جوان ضرب بمبی پرتاب می‌کند و جنگ آغاز می‌شود. تمامی این اتفاقات به‌نظر مبهم می‌آیند و قضیه پیچیده توهم می‌شود اگر اضافه کنیم که نام کشتی جنگی با حروف الفبای «اسلاو» بر بدنه‌اش نقش بسته است. فلینی همه چیز را با هم مخلوط کرده است، سارایوو، مونیخ، لبنان و... بدین ترتیب در فیلم و کشتی به راهش ادامه می‌دهد موضوعی واقعی وجود دارد و این موضوع واقعی، همان از هم‌گسیختگی است. این از هم گسیختگی، بیانگر دوران خودِ فلینی است، سینمای خاص خود اوست که در کشتی گلوریا. ان آن را مدفون ساخته است. تمامی شخصیتهای فیلم، پیش از این خلق شده‌اند؛ اینها همان کاریکاتورهایی هستند که به دنیای فلینی تعلق دارند. آیا فلینی هنوز هم به سینمای خود باور دارد؟ دیگر از خرده گیریهایی که فلینی در مقابل آنها از خود دفاع می‌کرد خبری نیست. و کشتی به راهش ادامه می‌دهد از دید راوی قدیمی داستانی است که با اصطلاحاتی نادرست بازگو می‌شود و سرشار است از مواردی که کارگردان از آنها چشم پوشیده است. فکر نمی‌کنم که فلینی از روی اتفاق این چهرهٔ داستان‌گوی خسته و دلقک بازنشسته را برگزیده باشد. گویی داستان زندگی اورلاندو بر پیشانیش نوشته شده است.

در قلب کشتی، در انتهای عرشه، زیر پای مسافران، یک کرگدن به‌چشم می‌خورد که نشانگر زندگی است. بیماری و بوی بد او، تباهی و فساد را نشان می‌دهد. اما مصیبت آنجاست که او سلامتیش را بازخواهد یافت و شیر همین حیوان از آب گرفته شده است که روایتگر داستان را تغذیه می‌کند تا نجات‌دهندگان سربرسند. □

ترجمهٔ آرزو فکری ارشاد

گام به گام با فلینی

آوای ماه (۱۹۸۹)

❑ *ارمانو کاوازونی*

فلینی برای ساختن فیلم آوای ماه، از نخستین رمان ارمانو کاوازونی، با عنوان اشعار مالیخولیایی الهام گرفته است. کاوازونی در نوشتن فیلمنامه نیز با فلینی همکاری کرده است. در اینجا ماجرای تبدیل‌شدن کتاب را به فیلم، از زبان نویسنده می‌خوانید.

تمامی داستان از تماس تلفنی فدریکو فلینی با من آغاز شد. به هیچ‌وجه انتظارش را نداشتم و علاوه بر این به دلایلی نمی‌توانستم شگفتی خویش را از این واقعه بروز دهم. دو روز پیش از این تلفن بارها زنگ زده بود و از پشت خط صداهای عجیبی به گوشم رسیده بود که به اختلالات الکتریکی شباهت داشت. وضعیت عجیبی بود؛ اوایل ماه نوامبر بود و دو سالی می‌شد که اوضاع تغییری نکرده بود. بعد از مدتها، یک پیغام‌گیر روی تلفنم نصب کرده بودم. فکر می‌کنم این

پیغام‌گیر، ایراد داشت زیرا وقتی تلفن زنگ می‌زد و گوشی را برمی‌داشتم، به‌نظر می‌آمد صدای پشت خط از فاصله‌ای بسیار دور به گوش می‌رسد، مثل آنکه از جزیره یا سیاره‌ای دورافتاده تماس می‌گیرند، و تماس گیرنده با فریاد سخنانی بر زبان می‌آورد که من آنها را نمی‌شنیدم و می‌گفتم: «الو، نمی‌شنوم.» در همین زمان بود که پیغام‌گیر وارد معرکه می‌شد و با صدایی مریخی چیزی شبیه به این جمله را تکرار می‌کرد: «خواهش می‌کنم فردا شب، پس از ساعت هشت و نیم دوباره تماس بگیرید.» گاهی اوقات پیش می‌آمد که پاسخ بدهم، البته نمی‌دانستم دقیقاً به چه کس پاسخ می‌دهم: «بسیارخب، متشکرم». و پشت خط می‌ماندم؛ در این حالت بیشتر دودل بودم تا ناراضی.

به همین خاطر وقتی فلینی تلفن زد و من از پشت خط صدایی دلنشین را شنیدم که می‌گفت: «من فدریکو فلینی هستم.»، به‌نظرم آمد که صدا خیلی نزدیک است و شباهتی به مکالمات راه دور ندارد، اما فکر کردم یا دستگاه تلفن بالاخره تصمیم گرفته است با من کنار بیاید، یا یکی از کارمندان ادارهٔ مخابرات لطفی کرده است و یا تماس‌گیرنده بامن فاصلهٔ بسیار کمی دارد.

به‌هرحال، من و صدای پشت خط شروع به صحبت کردیم. صدا به من گفت: «پیدا کردن تو خیلی آسان بود. این را به فال نیک می‌گیرم. خیلی دنبال شمارهٔ تلفنت گشتم.» و من در آن حال فدریکو فلینی کوچکی را در نظر مجسم می‌کردم که به شکل جیرجیرکی کوچولو، درون دستگاه تلفن نشسته است و آرزو می‌کردم کاش می‌توانستم پیچهای دستگاه را باز کنم و آن را بگشایم تا از نزدیک صاحب این صدای کوچک را ببینم. شاید به دلیل همین گیج و گنگیِ من بود که فرصت نکردم دستپاچه شوم. او به عادت همیشگیِ خود با حالتی مؤدبانه و مهربان آرام آرام برایم توضیح داد که خارج از کشور است. درست مثل این بود که ساندوکان یا یانه با من تماس بگیرند و بگویند: «من همین جا توی خیابان هستم، کتابت را خواندم. خیلی دلم می‌خواهد با هم آشنا شویم.»

هرکس دیگر در آن وضعیت به جای من بود، سخت مجذوب و کنجکاو

می‌شد؛ بالاخره همه‌چیز خیلی ساده و به‌خوبی و خوشی ادامه یافت؛ درست مثل دو همکلاسی قدیمی که یکدیگر را تازه پیدا کرده باشند و بخواهند کلی حرفهای بامزه برای هم تعریف کنند.

آن زمان زمستان را پشت‌سر گذاشته بودیم؛ زمستانی که مملو بود از ملاقاتها و گفت‌وگوهای بسیار و دلپذیر. کم‌کم فیلم به صورت پروژه‌ای درآمد و سپس به مجموعه‌ای واقعی بدل شد که ادارات، رؤسا، کارمندان و بودجهٔ خاص خودش را پیدا کرد. در ماه مه، ما همچون جماعتی بیکار و علاّف که زندگی به کامشان است، با شادابی از میان دهکده‌های درهٔ «پو» می‌گذشتیم. [...]

سپس زمان انتخاب بازیگران اصلی و سیاهی‌لشکرها فرا رسید که فوراً گرد آمده بودند و باید به فلینی امتحان پس می‌دادند. هربار که این بازیگرها از سالن امتحان بیرون می‌آمدند، در حالی که می‌لرزیدند، از عصبانیت بیش از اندازهٔ ممتحنها سخن می‌گفتند و از فلینی که نقش نماینده‌ای مظلوم را بازی می‌کرد و مثلاً می‌گفت: «بفرمایید بنشینید، دوشیزه‌خانم زیبا؛ کاملاً آماده هستید؟ خیلی‌خب، بگویید ببینم سال، روز و ساعت سقوط امپراطوری روم چه وقت بوده است؟» برخی در برابر بازی این شخصیت کنجکاو، ساکت و گنگ باقی می‌ماندند و برخی دیگر، برعکس احساس اعتماد می‌کردند و شروع به سر هم کردن داستانهای عجیب و غریب می‌کردند که برای خودشان اتفاق افتاده بود: یکی از آنها تعریف می‌کرد که پنجاه کیلو وزن کم کرده است و پوست زیادی شکمش، به شکل پارچه‌ای چین‌خورده درآمده است. دیگری با سری طاس و شیاردار مثل مزرعه‌ای شخم‌زده، جای شیار موهایی را که روی جمجمه‌اش کاشته بود و نخستین رشته‌های آن تازه روییده بودند، به فلینی نشان می‌داد. این رشته‌ها آدم را به یاد ساقه‌های کاه می‌انداخت. فدریکو همیشه در نهایت کنجکاوی به این سخنان گوش می‌داد، درست مثل کسی که می‌خواست همیشه چیزی یاد بگیرد، و گاهی همانند یک پزشک، به این صحبتها گوش می‌سپرد. با دوربین، در گوشه‌ای منتظر می‌ایستاد و همین حالتش، فضای ادارهٔ آگاهی را القاء می‌کرد: گاهی، پشت میزی

می‌نشست و بازیگرها را وادار می‌کرد پشت به دیوار بایستند، سپس دوربین فیلمبرداری را چنان با دقت بازرسی می‌کرد که گویی چیزی درون آن پنهان شده است و تکرار می‌کرد: «برپا، برجا، لبخند بزن... شکلک دربیاور... ادای فلینی را دربیاور... خب، حالا این چندتا است؟» سپس عرق صورتش را پاک می‌کرد. هنگامی که در کار وقفه‌ای کوتاه می‌افتاد، در برابر وسوسهٔ چرت زدن، مقاومتی نمی‌کرد؛ این را می‌شد از چشمانش حدس زد که هنوز باز بودند، اما پلک‌هایش پایین افتاده بودند و حتی زمانی که او را نیشگون می‌گرفتیم، واکنشی نشان نمی‌داد.

وقتی چهرهٔ بازیگری نظر فدریکو را جلب می‌کرد، بدین‌معنا بود که او را به شکل یک گیاه یا یک جانور تجسم می‌کند. فدریکو با علاقه دربارهٔ بنینی می‌گفت. او سگ کوچکی است که مدام دمش را تکان می‌دهد، هرگز یک جا بند نمی‌شود، همیشه در گشت و گذار است و همواره دربارهٔ مردان و زنان کنجکاو است. ویلاژیو را به یک نوع ماهی تشبیه می‌کرد که همه‌جا را زیر نظر دارد. فدریکو می‌گفت دوویتو، کمدین بلونیایی کم‌حرف و مبهوت، شبیه یک حیوان تنبل پشمالو است و سیوزی یک حلزون کوچک است. خلاصه کسی هم بود که به آرتیشو شباهت داشت و فدریکو برایم توضیح داد که چهره‌اش از چانه آغاز می‌شود و مانند برگهای آرتیشو گسترش پیدا می‌کند. وی گفت چشمانش هم مثل ستاره‌های خاردار است، انگار برگهای یک آرتیشوی‌بسته باشند. افسوس این مردک بیچاره، هنگامی که می‌خواست یک قناری فراری را بگیرد، از پنجره به بیرون پرتاب شد. خم شده بود و پاته‌ای هم در دست داشت و هنگامی که قناری روی دستش نشست، از پنجره به بیرون پرت شد. به این ترتیب، قربانی هیجان و هوسی آنی شد. خوشبختانه سایبان مغازه‌ای باز بود و مانع از سقوط مردک شد. هنگامی که پای مرد در گچ بود، همسرش پشت تلفن به فلینی گفت: «می‌دانید، آقای فلینی، شوهرم در کار سینما، آدم دست و پا چلفتی است.» گمانم قناری، مال همسایهٔ مردک بود.

به عقیدهٔ فلینی، رؤیاها اطمینان‌بخش و آرامش‌دهنده هستند و همانند

دروازه‌ای به سوی تسلّی خاطر گشوده می‌شوند. آن روز شنبه بودو مثل همیشه با تهیه کننده‌ها روز سه‌شنبه قرار ملاقات داشتیم. به این ترتیب بود که فلینی سحرگاه دوشنبه، خوابی دید: مشغول فیلمبرداری نخستین صحنه بودیم، بنینی کنار چاه چمباتمه زده بود؛ آسمان شب که بر پس‌زمینه نقاشی شده بود، هنوز کامل نبود و تقریباً هیچ چیز آماده نشده بود و همین، موجب نگرانی فلینی بود. سپس بنینی را از فاصله‌ای بسیار نزدیک دیده بود که در همان حالت چمباتمه، مشغول قضای حاجت است. با خودش فکر کرده بود، «من را ببین که دنبال کی هستم؟! باورم نمی‌شود! این‌جا، روی صحنه!» وقتی کار بنینی تمام شده بود، برخاسته، شلوارش را پوشیده و به فلینی چشمک زده بود.» فدریکو برایم تعریف کرد که در آن زمان از خواب برخاسته و با حسی آرامش‌بخش، به طرف دستشویی رفته است. مثل آن بود که این رؤیا او را از تفکر دربارهٔ ساختن فیلم خلاص کرده است. آنچه بیش از هرچیز فدریکو را متأثر کرده بود، حس آرامشی بود که برای نخستین‌بار از تجسم یک فیلم به او دست داده بود. به این ترتیب همه‌چیز با شور و حالی تازه از سر گرفته شد و به‌خوبی به اتمام رسید.

از میان تمام خاطرات شیرین زمستان گذشته، صبحها و بعدازظهرهایی را به‌یاد می‌آورم که همراه فلینی در «رم» و در سالن هتل پلازا به گفت‌وگو می‌نشینیم. احساس می‌کردیم در تابوتی طلایی که همیشه خالی است دراز کشیده‌ایم؛ مردکی چاپونی، هر از گاهی سرک می‌کشید تا گچ‌بریهای دکور و سقف شیشه‌ای آنِ را ببیند، سپس چند عکسی می‌گرفت و با سادگی فروتنانه‌ای ناپدید می‌شد.

ما در انتهای سالن بودیم، فدریکو روی کاناپه و من در سمت راست او، روی مبل نشسته بودم و سالن مبدل به جزیره‌ای کوچک؛ مملو از نجواها و رفت و آمدها شده بود. دو دانش‌آموز دبیرستانی و یا به قول فلینی، کالجی، مشغول شوخی و مسخره‌بازی بودند. فدریکو از زمانی می‌گفت که در تشریهٔ توردیتالی خبرنگار ورزشی بوده است؛ در آنجا فقط یک مقاله نوشته بود چون سفارش مقالهٔ دیگری به او نداده بودند. نوشته بود که یک دوچرخه‌سوار، در حالی که طرفدارانش او را

احاطه کرده بودند، ناگهان با لاستیک دوچرخه‌اش شروع به تهدید مردم کرده است؛ و یا یک دوچرخه‌سوار دیگر، در حالی‌که با انرژی تمام در سربالایی رکاب می‌زده است، ناگهان از روی زین بلند می‌شود و پس از آنکه که شلوارک خود را پایین می‌کشد، بدون آنکه از سرعتش کاسته شود، با سرو صدای زیاد شروع به ادرار می‌کند. به یاد دارم یک بعدازظهر شنبه، در حالی‌که فلینی تازه این جریان را برایم تعریف کرده بود و داستانهای بسیار دیگری هم در ذهن داشت، برخاست تا تلفن بزند و اندکی بعد که بازگشت، به‌شدت می‌خندید: در همان حال که مشغول تلفن کردن بوده است، از میان درِ نیمه‌باز کابین مجاور، صدای قرقر شکم فردی به گوش می‌رسد.

«انگار گربه‌ای داشت میومیو می‌کرد.» سپس مردی ناگهان پدیدار می‌شود که به‌نظر نمایندهٔ مجلس یا معاون وزیر می‌آمده است. صورتش سرخ شده بوده و مرتب پاشنهٔ در را تکان می‌داده، انگار در بوده که صدا می‌داده است.

تجربیات کوچک. از همان جا رفتارهای ویلا ژیو در فیلم شکل گرفتند. حتی هتل پلازا هم در تهیهٔ این فیلم سهیم بود. من خبر نداشتم که همهٔ اینها فیلمنامه است. هیچ‌گاه تصور نمی‌کردم که همین صحبتهای خصوصی، باعث پدید آمدن اندیشه‌هایی کوچک و خاطراتی شوند که در ادامه و به‌تدریج، پس از انطباقهای لازم، به ساختن یک فیلم منجر شوند. حتی احساس می‌کردم این امر به نوعی به روح من هم سرایت کرده است، درست مثل آنکه میکروب آن به من منتقل شده باشد. در روزهای آتی، سطوری که با این گفت‌وگوهای غیرطبیعی مربوط بودند شکل گرفتند. فدریکو می‌گفت: همانطور که همیشه می‌نویسی، بنویس... هرچه به ذهنت می‌آید؛ اصلاً به قالب فیلمنامه فکر نکن، اصلاً مهم نیست، در قید فیلمنامه نباش...» و بدین‌ترتیب خودم را از لحاظ جسمی و روحی، وقف نوشتن طرحم کردم. باید بگویم دقیقاً به دلیل خاصی از فشارها و مسئولیتهای سنگین فیلمنامه‌نویسی بود که می‌توانستم به‌راحتی بنویسم و نیات صمیمانه و گفتارهای فلینی راهگشای من بودند. بسیار پیش می‌آمد برخی صفحاتی که نوشته بودم فقط

از لحاظ صفات یا جملاتِ به کار رفته در آنها ارزشمند بودند که اینها هم به نوبهٔ خود چیز دیگری را شکل می‌دادند؛ بدین ترتیب آهنگ صحنه، یک شوخی خاص یا چهرهٔ شخصیتی ویژه را القاء می‌کرد... سپس فلینی به من تلفن می‌کرد تا مرا از این پیشرفتهای جدید آگاه کند و همین امر همیشه تأثیری دیداری بر من می‌گذاشت. معمولاً به همین چیزها عنوان فیلمنامه اطلاق می‌شد، نوعی آکوردئون که مرتب با نوای نتها باز و بسته می‌شود و فکر می‌کنم که به این ترتیب فیلمنامه حیات می‌یافت و به شور و حال می‌رسید.

من خودم را بیش از یک فیلمنامه‌نویس، رابطی می‌دانستم که مأمور هذیان‌گوییهای آزاد بودم و فلینی از میان آنها فیلم خود را می‌ساخت. اغلب از من می‌پرسیدند تا چه حد از کتاب من در فیلم فلینی استفاده شده است. به عقیدهٔ من این دو، دو جانور متمایز بودند، دو ارگانیسم کاملاً متفاوت که رابطشان خوراک بود؛ فیلم به مثابهٔ گیاهخواری می‌مانست در برابر کتاب که یک گیاه بود؛ درست مثل یک مورچه‌خوار در برابر لانهٔ مورچه‌ها.

نوشتن یک کتاب، کاری پرحوصله و انفرادی است، در حالی‌که به عقیدهٔ من فیلم ساختن مثل حمله به یک شهر است، شهری که در واقع از وضعیت آن بی‌خبر هستیم. کارگردان همانند یک فرماندهٔ ماجراجوست که گروهان و وسایل جنگیِ خود را به حرکت درمی‌آورد تا از میان شور و حرارت جنگ، شلیک توپها، طلا و پول و کشتگان و زخمی‌ها عبور کند. من در برابر فلینی احساس ماکاریوی خوشبخت را در برابر گاله‌اوزو و ویسکونتی داشتم. تسلیم در برابر محسبات. اواخر ماه فوریه بود و آغاز فیلمبرداری نزدیک. هر صبح یکشنبه به یکدیگر تلفن می‌زدیم. فدریکو می‌گفت تقریباً به زمان تسلیم در برابر حساب و کتابها نزدیک شده‌ایم؛ در مدتی بسیار کوتاه، تقریباً یک هفته، باید بی‌وقفه فیلمبرداری فیلمی را آغاز می‌کردیم که قسمت اعظمش هنوز مشخص نشده بود و پایانش هم نامعلوم بود. فلینی به من می‌گفت هنگام ساختن این فیلم اندیشه‌هایی به ذهنش خطور کرده‌اند که در آن لحظه به‌نظر زیبا می‌آمدند، سپس بلافاصله از بین رفته‌اند؛ انگار

هیچ‌چیز این فیلم اصولی نبود.

فدریکو از من می‌پرسید: «راستی، وقتی کتاب را می‌نوشتی، چنین چیزی برایت پیش نیامد؟» بدبختی اینجا بود که فلینی می‌بایست هر اندیشه‌ای را برای فرتی به صورت دستور درمی‌آورد و برای تکنسینها توضیح می‌داد و این دستورات می‌بایست بسیار واضح و دقیق می‌بودند. به من می‌گفت، این امر تقریباً شبیه این است که خداوند، روز نخست نور را آفریده باشد و بلافاصله این اندیشه به ذهنش خطور کرده باشد که خشکی و دریا را از هم جدا کند، اما چندی بعد دیگر چیزی به خاطرش نیامده باشد، پس روز دوم اندیشمند و مضطرب، با احساسی از داشتن ایده‌ای هوشمندانه کارش را متوقف کرده باشد؛ اما کدام ایده؟ و حالا با این همه نور چه کار می‌توانسته بکند؟

در واقع با آنکه چیزی از مواد اولیه‌مان را هدر نمی‌دادیم، اما من مطمئن بودم که نحوهٔ فیلمسازیِ فلینی، نوعی خطر کردن است؛ سقوطی به درون دنیای ناشناخته‌هاست؛ او راهش را با اعتماد کردن به ناشناخته‌ها آغاز می‌کرد ـ خودش چنین می‌گفت ـ و به این‌ترتیب تمام کار به این بستگی داشت که بخت با او یار باشد تا در پایان، به نگرانیهایش خاتمه دهد.

آنچه فیلمنامه نامیده می‌شد، مثل ریل راه‌آهنی بی‌انتها بود که روز به روز گسترش می‌یافت و شکل می‌گرفت؛ در واقع از قبل وجود نداشت، با فیلم همراه می‌شد و در همان حال پیشرفت می‌کرد. فلینی مرا قانع کرده بود که احساس می‌کند در یک فیلم کمدی بازی می‌کند؛ روی لکوموتیوی نشسته است که نمی‌توان آن را متوقف کرد و باید مرتب ریلها را جابه‌جا کرد و آنها را به جلو پرتاب نمود، زیرا فقط یک ریل وجود دارد و قطار همواره به انتهای آن نزدیک می‌شود و مدام در شرف از خط خارج شدن و وقوع فاجعه است.

گاهی اوقات وقتی فلینی خسته از یک هفته کار مداوم به روز شنبه می‌رسید و می‌بایست خودش به تنهایی بقیهٔ کارها را انجام دهد، می‌گفت دچار نوعی آشفتگی و تحلیل قوا شده است که منجر به نومید شدنش می‌شود. بنابراین به من تلفن می‌زد

و می‌گفت: «سلام، ارمانوی کوچولوی من، فدریکو هستم.» و تمام این کلمات را با صدایی بسیار آهسته و آرام و تقریباً تأثرآور و تأثیرگذار ادا می‌کرد. من صبر می‌کردم تا او سخن بگوید: «می‌دانی... استودیوها مدام به طرفم شلیک می‌کنند، در مهلکه افتاده‌ام؛ طاعون و وبای باتلاقها به طرف ما هجوم می‌آورند و تنها بازماندهٔ این نبرد، من هستم.»

علاوه بر تمام اینها، چیزهای بدتری هم می‌گفت: «تو حداقل می‌دانی من دارم چه فیلمی می‌سازم؟ دقیقاً چه می‌خواهم بگویم؟ یادت می‌آید؟» و من خودم را نخستین مسئول و در رأس این فاجعهٔ قریب‌الوقوع و وحشتناک می‌دیدم، با خود فکر می‌کردم و مبهوت، با حس نادانی، برجای می‌ماندم.

اما این اندیشه، این احساس که تا این اندازه قوی و واضح بود و به‌نظر می‌آمد هرلحظه به فیلم جان می‌بخشد، از کجا آمده بود؟ دقیقاً ما دو نفر بر سر چه چیز به توافق رسیده بودیم؟ به‌خصوص وقتی دربارهٔ چیزهای دیگری غیر از فیلمنامه صحبت می‌کردیم؟

در پایان ماه مه، فیلمبرداری تقریباً به اتمام رسیده بود. فدریکو می‌گفت: «باید این کار را تمام می‌کردم چون دیگر هفتاد سال دارم و احساس خستگی می‌کنم؛ حالا حس می‌کنم تمام استخوانهایم پوک شده‌اند. درست نمی‌دانم تردستی کرده‌ام یا این فقط یک سراب است.» به عقیدهٔ او، آنچه فیلم را به سرانجام رسانده بود، سماجت و سرسختیی بود که به واسطهٔ آن دهکده‌ای با تمام جزئیاتش بنا کرده بود: سپس کم‌کم این سرزمین جان گرفته بود، مردم پشت پنجره‌ها آمده بودند، با هم دعوا کرده بودند، به گردش رفته بودند و سخن گفته بودند. بدین ترتیب بود که فیلم جان گرفته بود، بدون‌آنکه کسی از آن خبر داشته باشد، حتی خودِ او. □

صورتکها

آوای ماه

❑ *تیری ژوس*

فیلم اخیر فلینی، آوای ماه، نوعی تجربه برای فیلمساز است. چه تماشاگران آن را بپسندند چه نپسندند، ناچارند دو ساعت تمام جریان مداوم اصوات و تصاویر را دنبال کنند، تا آنجا که چشمهایشان از حدقه بیرون بزند و اعصابشان دچار کوفتگی شود. در فیلم آوای ماه، فراز و فرودهای ناهماهنگی وجود دارد که به‌طور ناگهانی بروز می‌کنند و شاید بتوان آن را با فیلم شهر زنان مقایسه کرد که در آن «استاپورزا» ـ مارچلو ماسترویانی ـ رفتاری بچه‌گانه میان ترس و بهت‌زدگی دارد. فراز و فرودهای فیلم به اندازه‌ای در صحنه‌های هذیان‌آمیز آن مستحیل شده‌اند، که به سختی می‌توان آنها را درک کرد.

فلینی اغلب با شور و حرارتی فوق‌العاده به پرداخت شخصیتهای فیلمش می‌پردازد.

در یکی از سکانسهای اولیهٔ آوای ماه، گروهی از مردان را می‌بینیم که برای تماشای استریپ‌تیز زنی بی‌تاب هستند. این زن نیز یکی از شخصیتهای ساختهٔ خود فلینی است. رئیس گروه مردان، پول بلیط همراهانش را می‌پردازد، اما نمایش چندان طبیعی نمی‌نماید و با حرکات عصبی و مصنوعي زن همراه است. تماشاچیها اعتراض می‌کنند و در مقابل پولی که پرداخته‌اند، انتظار نمایش بهتری را دارند.

همگی می‌دانیم که فلینی از تعریف‌کردن داستان پرهیز می‌کند. در حقیقت از زمان ساختن فیلم زندگی شیرین به بعد، که علی‌رغم تکه‌های نامتجانس، داستانی منسجم داشت، دیگر فلینی به قصه‌پردازی نپرداخته است. به‌جای منطق جانشین‌شدن حوادث در روی یک خط مستقیم، حرکت دایره‌وار حوادث را برگزیده است که نشان از دنیایی دارد که در دایره‌ای ناقص می‌چرخد. در این دایره همه کس و همه چیز به هم مربوط هستند، اما دلیل و چگونگی این پیوند مشخص نیست. در میان دیگر فیلمهای فلینی، هشت و نیم بهترین شاهد این مدعاست.

در فیلم آوای ماه، فلینی روابط اجزای فیلم را به حداقل رسانده است. ما تغییر هویت سالوینی و گونلا را دنبال می‌کنیم اما این دو در گذر از مسیر تغییر شکلشان، دیگر نه به آنچه بودند شباهت دارند و نه به آنچه می‌خواهند بشوند. در حقیقت این دو نه دو شخصیت از فیلم بلکه دو عروسک خیمه‌شب‌بازی هستند که نه می‌توانند ارتباطی برقرار کنند و نه احساسی دارند. حتی اسناپورزا در فیلم شهر زنان، در نهایت درماندگی هم برای تماشاگر قابل درک بود. اما سالوینی و گونلا به عقیدهٔ من، تنها صورتکهایی هستند که برای تماشاچیها شکلک درمی‌آورند. بنابر این تعجبی ندارد که بنینی در سراسر فیلم چهره‌ای خندان و مسخره به خود گرفته است و یا ویلاژیو، همواره اخم‌آلود و بدخلق است. اینها دیگر احساس و عقل ندارند بلکه صورتکهایی هستند منجمدشده با بدنهایی انعطاف‌پذیر.

بیاید مسیر مشخصی برای تغییر شکل شخصیتها بیابیم. رشتهٔ نامرئی پیونددهنده، ماه است. در آغاز فیلم، ماه به‌واسطهٔ یک چاه، پیامهایی معماگونه

برای مخاطبان می‌فرستد. همین ماه است که واکنش انسانها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این فیلم خبری از موسیقی و اشعار خاص فلینی نیست اما جنون فلینی در آن مشهود است.

چنین است که ماه در صفحهٔ تلویزیون به دام می‌افتد و بر پردهٔ سینما اسیر می‌شود: حالت رمزآلود و بچه گانه‌ای که در آغاز فیلم وجود داشت، جای خود را به حالتی واقعی و عاری از هر توهمی می‌دهد. در پس زمینهٔ فیلم آوای ماه، پرسشی نامشخص اما عذاب‌آور وجود دارد: نور در این میان چه می‌کند؟ قسمت نخست فیلم، شامل کشمکشی بر سر قدرت، میان شب و روز است. این دو دنیای متفاوت، می‌خواهند با هم درآمیزند و به یک قالب درآیند. در صحنه‌هایی که مردم در آنها حضور دارند مانند صحنهٔ جشن، نوری مصنوعی بر فضا حاکم است؛ نور صحنه، پروژکتورها، لامپهای نئون و ...

نوری که نشانگر عامهٔ مردم است، همان نوری است که از صفحهٔ تلویزیون این آکواریم غول‌آسا، به بیرون می‌تابد. در اینجا، ماه فقط نقطهٔ نوراني عظیمی است که نور خود را با بی‌شرمی به اندام انسانها می‌تاباند.

با این حال، آوای ماه، جهانی خروشان است. یک چهارم نخست فیلم، بلندپروازي روزهای نخست خلقت را به تصویر می‌کشد؛ هم از این روست که سالوینی به روایت تولد رمزآمیز کهکشان راه شیری می‌پردازد. زمزمه‌ای ایجاد می‌شود، بر فضا حاکم می‌گردد، کم کم گسترش می‌یابد تا در دنیای کنونی به صدایی شدید مبدل شود. دنیایی که به‌نظر می‌آید سکوت در آن جایی ندارد. حتی صدای موسیقی هم در این دنیا، خشن و ناهنجار است. در صحنه‌ای که نیسم با کلارینت قطعه‌ای می‌نوازد، چیزی جز صدای مداوم نتهای سل، لا، دو و می، به گوش نمی‌آید. موسیقی قدرتی عجیب دارد: هماهنگی جهان را برهم می‌ریزد و فقط اختلال ایجاد می‌کند.

با این حال می‌توان مفهوم همه‌چیز را عوض کرد و تصور کرد که این ترس از صدا و شلوغی فقط نوعی شیفتگی است. در اینجا هم فلینی به پیرمردی پرگو بدل

می‌شود که مدام حرفهایش را تکرار می‌کند. گونلا، در آوای ماه چنین شخصیتی دارد.

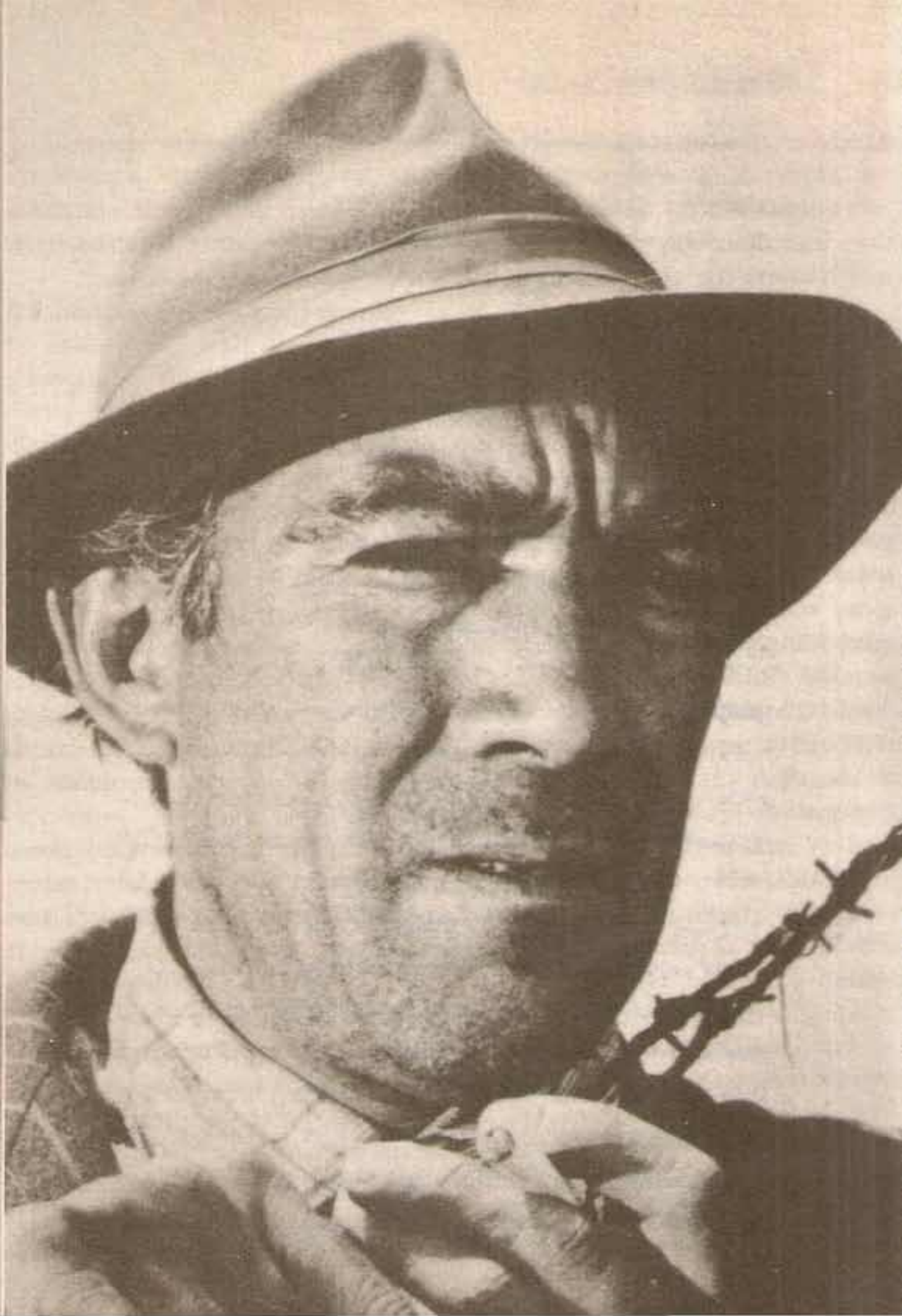
آوای ماه، بی‌تردید فیلمی است دربارهٔ جوانی، تبلیغات، تلویزیون و ... اما پر است از تصاویر، صداها، سخنان، حرکات و نشانه‌های گیج‌کننده در صحنهٔ کاباره؛ جایی که مردم با شور و حرارتی خاص می‌رقصند. فلینی قصد ندارد دنیایی را که به آن تعلق ندارد، تحقیر کند بلکه از آن لذت می‌برد و شیفتهٔ کوچکترین حرکت آن می‌شود.

رقص گونلا، در حقیقت نشانگر حرکات بدن و انرژی خارق‌العاده‌ای است که در صحنه رها می‌شود.

یکی از دوستانم می‌گفت آوای ماه، بازسازی هذیان‌آمیز بالهای اشتیاق است. در هر دو فیلم، انسان از مکانی بالاتر بررسی شده است، اما فرشته‌گرایی ویم وندرس جای خود را به شیطان‌گرایی فلینی داده است. دنیای آوای ماه، نشانگر دهکدهٔ کوچک ایتالیایی با همهٔ آداب و رسوم مردم آن است. اما چنین قضایی در ارتباط مستقیم با جهان اطراف است. در مجموع می‌توان گفت این فیلم نشانگر همزیستیِ گروهی در کنار یکدیگر است که برخی از افراد آن متعلق به دوران روستایی اوایل قرن حاضرند و برخی دیگر از آن سادگی بیرون آمده‌اند و به دوران علمی ـ تخیلی بعد از دههٔ پنجاه تعلق دارند. فلینی بهترین کسی است که می‌تواند میان این دو گروه مختلف، پیوند ایجاد کند. در آخر می‌توان گفت آوای ماه فیلمی است مملو از وضعیتهای شنیداری و دیداری خاص!□

ترجمهٔ آرزو فکری ارشاد

۷. یک نگاه



بر سریر سینما

❑ *مسعود فراستی*

جلسومینای جاده، به باورمن، غریب‌ترین و ماندنی‌ترین آدم فلینی است، و کودک‌ترینشان. جلسومینا، حقیقی‌ترین شخصیت فلینی است، و نه واقعی‌ترین آنها.

و از همین جاست تفاوت عمیق فلینی با دیگر همقطاران نئورئالیستش.

جاده، به زعم بسیاری از آنان، ریشه در واقعیتهای اجتماعی ندارد و عدول از نئورئالیسم است. حال آنکه در جاده، اجتماع و مردم پس از جنگ بخوبی دیده می‌شوند ـ و گاهی در پس‌زمینه ـ فقر از اولین نمای فیلم تا آخرین لحظه حضور دارد، اما نه حضوری مسلط؛ چراکه فلینی به فقر اصالت نمی‌دهد و انسان را اسیر آن نمی‌کند.

در زندگی اجتماعی آدمهای فلینی ـ که اغلب از طبقات متوسط و پایین جامعه‌اند ـ فقر بسیار رخ می‌نماید، اما فردیت و شخصیت آنها را عقیم نمی‌سازد.

مشکلات اجتماعی در فیلم‌ها، از دید آدمی است که همه را چشیده و با آنها زندگی کرده، جنگ را دیده و انسان را در جنگ دیده، و در بعد از جنگ، و انسان را در فقر. تجربیات او به گونه‌ای است که به او می‌گویند آدم زندگی کرده، و آدم زمانهٔ خود، و آدم ملت خود. فلینی از ملتش دفاع می‌کند ـ در آمارکورد ـ عیبهای ملتش را می‌کاود، اما به رخ نمی‌کشد. با مردم همدلی می‌کند، آنها را دوست می‌دارد؛ همه را. آدم بد را کوچک نمی‌کند، در کنارش راه می‌رود و از تجربیات دوران کودکیش بهره می‌برد. خانوادهٔ شلوغ و پراز کشمکش و تضاد را به روی پرده می‌آورد، به پاس خانوادهٔ خود. یک خانوادهٔ گرم و با هویت ایتالیایی. می‌توانیم خود را جای پسر بزرگ خانواده بگذاریم و با او بزرگ شویم. احساس نکنیم که زندگی با وجود همهٔ سختیها، فقر و فاشیسم، مرگ یکسره تلخ بوده. نه، بلکه در مجموع شیرین است و قابل تحمل. هیچکس نه محکوم است، نه قهرمان.

جاده را به یاد بیاورید ـ جلسومینای معصوم در تنهایی و غمی سنگین می‌رود، اما نوای شیپورش می‌ماند؛ و شیطنت‌های کودکانه‌اش نیز: وقتی در نقش یک مرغابی سروصدا می‌کند و مردم را می‌خنداند و یا دلقک‌بازی در می‌آورد تا پسرکی مریض را لحظه‌ای از رنج بیماری رها سازد.

زامپانو، به خاطر معصومیت کودکانهٔ جلسومینا، متحول می‌شود و حتی آمرزیده. او هم به سبک خود، با نوعی سادگیِ طبیعی، منطقی و غریزی زندگی می‌کند. آدم معصومی است؛ خشن و معصوم. شیطان و فرشته‌ای در کار نیست.

کودکی جلسومینا، زامپانو را به کودکی خودش باز می‌گرداند.

جلسومینا با چهرهٔ دلقک‌وارش، حسرت معصومیت دوران از دست‌رفتهٔ کودکی را برای فلینی زنده می‌کند؛ و حتی تر و تازه می‌کند. و همسرش جولیتاماسینا است که با فلینی چنین می‌کند. جلسومینا، از درهم ریختن نام جولیتاماسینا به وجود می‌آید؛ گویی همزاد اوست. و هم اوست که از اولین فیلم فلینی ـ روشناییهای واریته ـ با اوست تا سی سال بعد در جینجروفرد. در واقع ماسینا هم بازیگر اوست و هم بازی‌ده او و محافظ کودکی او.

فلینی، هیچ دری را ـ در دوران کودکی ـ پشت سر نمی‌بندند. به ما اجازه می‌دهد کشف کنیم؛ کودکی خود را. سعی می‌کند کلید باغ را به دستمان بدهد؛ باغ بهشت را. ما را آزار نمی‌دهد. در لحظه‌هایی که می‌تواند اشکمان را بگیرد، با طنز و هجو خلاصمان می‌کند. با وجود تلخی‌ها و دردها، تسلی‌مان می‌دهد. تسلی مدام در زندگی. گویی که زندگی را آنچنان پاس می‌دارد، به اندازهٔ زندگی. و زندگی را برای زندگی می‌خواهد. در این زندگی دشوار و تلخ، که بیماری و فقر و اختناق بیداد می‌کند، بسیاری چیزهای کوچک خوشایند موجود است؛ مثلاً یک گل بنفشه در لحظه مرگ.

نگاه فلینی آنچنان واقعی است که یادآوری‌هایش، به جای فرار، تسلی بخش‌اند ـ بخصوص نوستالژی کودکیش ـ.

هر چه زمان می‌گذرد، ما فیلمها را بیشتر دوست می‌داریم ـ بخصوص جاده، آمارکورد ـ و با آنها و آدمهایشان بیشتر همدلی می‌کنیم. دقیقتر، انگار قهرمان فیلم با ما بیشتر همدلی می‌کند تا ما با او. گویی آنها بیشتر به ما نزدیک شده‌اند تاما. این در سینما کاملاً کم‌نظیر است. این ما نیستیم ـ برخلاف همیشه ـ که می‌بایستی سعی کنیم و نزدیک شویم. «آنها» هستند که می‌آیند و نزدیک ما می‌شوند و همدل ما. این ویژگی فلینی است ـ در آثارش تا حداقل آمارکورد ـ هربار که جاده را می‌بینیم، نه تنها بیشتر با زامپانو همدلی می‌کنیم، بلکه او هم بیشتر با ما همدل می‌شود. این، سینمااست. و اهمیتش در سینماست ـ منطق‌نمایی سینما ـ آدم زنده در سینما می‌بینیم، که فعل دارد. واقعی است. عینیّت است. و این عینیّت، عین سینما است ـ

این پختگی و عمق عواطف و اندیشهٔ هنرمند است که او را به ما نزدیک و نزدیکتر می‌سازد. و این، ویژگی سینما است. او هر بار به ما نزدیکتر می‌شود. هر بار دیدن جاده، چنین تجربه‌ای است. آمارکورد هم؛ هر بار دایی می‌خواهد او را بپذیریم. اوج این خواست، این نیاز، در اتللو شکسپیر است، در لیرشاه اوست، بخصوص در هملت. هملت پس از گذشت این همه سال و این همه اجرا، همچنان سرپا است و سرزنده؛ و بشدت تازه و به روز. هملت به ما نمی‌گوید بیا و من را ببین

و بشناس! برعکس او ما را بهتر می‌شناسد و این در واقع عنصر اساسی نمایش است: «چهره به چهره» رو به رو شدن و شناخته شدن. و این مهم در فلینی بسیار بارز است و بسیار ساده. گویی جلسومینا و زامپانو، هربار مارا بهتر می‌شناسند، در هر معرکه گیریشان، ما را بهتر نگاه می‌کنند. بهتر، غمگین می‌کنندمان و بهتر ما را می‌خندانند. و تسلی‌مان می‌دهند.

دایی و پدر در آمارکورد نیز از همین سنخ‌اند. هر بار نزدیکتر می‌شوند، با شلوغی دور وبرشان و با تنهایی‌شان. اینگونه است که تعامل بین بازیگر، قهرمان و تماشاگر بیشتر می‌شود.

زامپانو، به ما نزدیک می‌شود ـ جلسومنیا که خیلی قبل‌تر شده ـ عنصر خیر و شر را می‌پذیرد و انسانها را دوست می‌دارد. این مشخصات قهرمانان فلینی است.

چیزی که فلینی را در این کار سترگ، یاری می‌کند و پشتیبانی، طنز اوست و هجو؛ که می‌خنداند، سبک می‌کند و تسلی می‌دهد. خود، تسلی است. نزدیک شدن قهرمان با ما، تسلی است؛ که مانع از دفع ما می‌شود. مانع فرار از درد و رنج‌ها ـ پس سهیم شدن ما را به همراه می‌آورد. سهیم شدن ما با آنها؛ و مهمتر، آنها باما. اگر تسلی‌ای در کار هنر نباشد، ناچاریم دانشمندانه نگاه کنیم و لاجرم حس، عقب می‌رود. اما گرما و حرارتِ فلینی اجازه نمی‌دهد. و حس سر جای خود می‌نشیند و پیش می‌رود. فلینی با ما فاصله ندارد؛ فاصله نمی‌گیرد.

و زندگی ادامه دارد. برف می‌بارد ـ که تسلی است و شادی ـ و برف‌بازی. و سیرک و نمایش‌های غیر عادی و دلقکها و...

عشق به همنوع، و نگاه استوار فلینی به زندگی باعث تسلی است.

در تُه فیلم سیاه و سفید اولیهٔ فلینی، که سایه‌روشن‌هایی هستند که سایه در آنها حاکم است ـ همچنان تسلی‌ای هست و امیدی ـ و در آمارکورد نیز. با هر بار دیدن جاده و آمارکورد، حتی ولگردها و زندگی شیرین، به تعقل نزدیک نمی‌شویم. به حس نزدیکتر می‌شویم. هر بار دنبال کاوش و چرایی نیستیم. هر بار قهرمان را بیشتر دوست می‌داریم. او هم ما را. چراها اهمیت چندانی ندارند. انسانها مهمترند

ـ هربار مهربان و گرم. فلینی از ما سئوال نمی‌کند، ما هم نه سئوال می‌کنیم و نه در حین تماشا، تجزیه و تحلیل.

فلینی، از همان ابتدا، به هنرمند لودهٔ متواضع ـ حتی شکست‌خورده ـ ارج می‌نهد، به دلقک بینوای یک گروه محقر در یک سیرک کوچک احترام می‌گذارد، چرا که ما را می‌خنداند.

فلینی، نمایش بازیگران را دوست می‌دارد و ما را نیز به دوست داشتن آنها وا می‌دارد. در زندگی و در دنیای خشن پیرامون ما، بیچارگان و درماندگان، غالباً شوم می‌نمایند و برانگیزانندهٔ خشم، اما فلینی ایشان را جذاب می‌یابد.

آدمهای فلینی، روشنفکران جدا از مردم منزوی و در حال رنج کشیدن نیستند که مدام در جستجوی چرایند و نمی‌یابند و ما را نیز اغلب پرت می‌کنند. فلینی به آدمهای متوسط، به آدمهای حاشیه‌ای، روستاییان به شهر آمدهٔ بیکار توجه می‌کند که راه خود را در پیچ و خم زندگی طاقت‌فرسا می‌جویند. معرکه گیرها، دغل‌ها، انگل‌ها، بدکارها، ولگردها و شکست‌خورده‌ها غرایب الهام‌بخش او هستند ـ ولگردها، کلاهبردار، جاده، کابیریا نوستالژیِ آسیب‌پذیری برای معصومیت از دست رفته و آرمانگرایی گمشده را شکل می‌دهند. این چهار فیلم برپایهٔ سبک تغزلی تراژیک ـ کمیک شکل گرفته‌اند که بسیار شخصی است و دلسوزی فلینی را برای وازدگی‌های دنیای مدرن باز می‌تابانند.

حتی زمانی که ایشان به دنیای ثروتمندان در زندگی شیرین تعلق داشته باشند، یعنی به بخش دیگری از بشریت سرگردان.

در زندگی شیرین، موجودات بینوایی که آنتونیونی در زندگی اجباریشان، آنها را به حال خود رها می‌کند ـ در تنهایی و پوچی ـ برای شرکت در وازدگی و انزجار فلینی از زندگی شیرین مدرنیستی، گردهم می‌آیند، تا تدارک یک تصویر دانته‌ای از دنیای مدرن را بدهند؛ که به جای زاویهٔ پایین، از بالا به آن نگاه می‌شود. زندگی شیرین، مطالعه‌ای در انحطاط انسان مدرن است، و انتقادات تند اجتماعی فلینی و مرزهای فانتزی محض اوست. فلینی فساد، بی‌عدالتی و انحطاط اخلاق اجتماعی

را به شکلی فانتزی‌گونه دراماتیزه می‌کند. او بازیگران و دکور را با مهارت به کار می‌گیرد تا به شکل تصویری، بشریت پریشان، رؤیاها و واقعیت آن را که در اعماق وجود خود حس کرده، هماهنگی بخشد.

فلینی این جماعت را در ظرف جادویی خود به هم آمیخته و به شکل رؤیاهای شاعرانه بازسازی می‌کند. بعد از زندگی شیرین، فلینی در فانتزی غریزی خاص خود شناورتر می‌شود که حاصل آن نوعی اتوبیوگرافی ـ هشت و نیم ـ است که به کوبندگی تأثیرات نمایش حرکت‌های فرار رؤیا دست می‌یابد.

فصل اختتامیهٔ هشت و نیم را مد نظر آورید: «گیدئو» در اتومبیلش قرار دارد که در یک ترافیک ناجور گیرکرده. از همه جای اتومبیلش دود بیرون می‌زند. گیدئو در آستانهٔ خفگی است. وضعیت ساکنان اتومبیل‌های دیگر هم چندان عادی نیست؛ آنها درگیرتر از آنند که بتوانند گیدئو را نجات دهند. انبوه اتومبیل‌ها در قاب، زمین را پوشانده و تا افق صف کشیده‌اند. گیدئو از در سقف ماشینش خارج می‌شود. اولین قدم ورود به رؤیا به وسیلهٔ طنابی از ناکجاآباد. در واقع گیدئو از زندان خفقان‌آور فضایی ناکافی برای جولان تخیلاتش جان به در می‌برد. بعداً در محل چشمهٔ آب معدنی هر کسی که گیدئو را صدا می‌زند، در خلاف جهت او را پی خود می‌کشد و نهایتاً چرخش دوربین به دور کاراکترهایی که با انواع خواسته‌ها، او را در مسیری دایره‌ای‌شکل جذب خود می‌کنند؛ خود آگاهانه حاوی احترامی برای همه و کشاکش جان‌فرسای ـ نفس خلاقیت ـ برای گیدئو است. کلادیا نیازی است برای هدایت قوهٔ خلاقه او که توانایی از دست‌رفته را به دست آورد. تمام مسیرهای نمایشی میزانسن حتی‌الامکان قوسی‌شکل است و دایرهٔ نهایی از آنِ آدمهایی است که می‌رقصند. پیاده شدن عملی «علمی ـ تخیلی» با ذات طبیعی خود؛ مثل کهکشان‌ها و هستی دوار فضا. ذهنیت فانتزی فلینی هم چرخشی از خاطره‌ها و الهام‌هایی است که دقیقاً بر علیه خطوط افقی و عمودی ترافیک اول فیلم عمل می‌کند. الهاماتی که به محبوس بودن ناهماهنگی شناختن ذهنیت انسان مدرن فرویدی صحه می‌گذارد و جاذبهٔ آن را نشان می‌دهد.

در هشت و نیم، گیدئو عادت دارد وقتی تنهاست بطرز عجیبی گام خود را کج و کوله بردارد و همزمان برای فرود آوردن آن سوت بکشد! نوعی «کمدیا دل آرته» وار شیک با حالتی فی‌البداهه.

از نظر شکل‌آفرینی، این اشکال سیاه و سفید و متنوع بازتاب رئالیستی تخیل و غرایب روزمره‌اند. قافیه‌های غنی، تصاویر منسجم و شخصیت‌های خاص و فریبنده: نوعی گرمای حیوانی و زیبایی اشیاء و دکور. از طرفی «سیاه و سفید» بازتابی از روان است.

سرانجام بعد از پانزده سال فیلمسازی، پس از ۱۹۶۵، فلینی نخستین فیلم بلند و رنگی خود را می‌سازد. سیاهیِ شب به آبیِ تیره و عمیق بدل می‌شود. و بقیهٔ تصویر با غنای غیر قابل انکار خود، صحنه را سرشار می‌سازد. رؤیاهای یک رنگ هشت و نیم، به هذیان‌های رنگارنگ جولیتای ارواح بدل می‌شود.

فلینی، ناخود آگاه یک مرد، یک زن، یعنی ناخودآگاه شخصی خودش، به عنوان آفریننده و نیز ناخودآگاه ما تماشاگران حیرت‌زده را در مقابل این خلاقیت شگفت‌آور مورد پرسش و تأمل قرار می‌دهد.

اما زن، استعارهٔ اصلی فلینی است و اسطورهٔ او. زن «همه چیز است» برای او. زنانی غریب، چاق، سنگدل، ویرانگر، جادوکننده، تنزلی، پررمز و راز و درگیر اوهام. وگاه کودک و معصوم، با چهره‌ای دلقک‌وار ـ ماسینا .. و مردانی ناتوان در مقابل زن ـ معشوقه و مادر ـ و درمانده.

آدمهای فلینی بشدت کنایه‌آمیزند. ظاهر گروتسک بسیاری از آنان، که مضحک‌ترین یا بدبینانه‌ترین نمای اخلاقیات دنیای مدرن هستند، محکومیت این اخلاقیات دروغین را اعلام می‌دارند. و این ورای مضحکه یا ریشخندهای فلینی است که حتی مذهب ریاکار کلیسایی مسلط بر دنیای مدرن را نشانه می‌رود ـ لباسها و مراسم ـ.

در فصلی از رُم، کاریکاتور ـ شبیه طرح‌ها و کاریکاتورهای قلمی فلینی ـ مفصل و طویل‌المدتی از مراسم کلیسایی را شاهدیم: طبق‌های قدیسان فرقهٔ

رومن، که رژه‌ای از تصورات آرمانیشان را برپا کرده‌اند. حرکات دوربین نیز در پی ترسیمی بلاواسطه است. رقص نورها و تندیس‌ها که در میان متن واحد رُم حاوی بیهودگی و توهم است. و فسادی از روزگار نو که از سنگواره‌های گذشته ـ و عهد عتیق ـ گذر می‌کند. موتورسوارانی امروزی که با زلزله صوتی کر کنندهٔ موتورهایشان، میادین آرام و تسلی‌بخش گذشته را به لرزه در می‌آورند و بانورهای زنندهٔ چراغ‌هایشان، برگذشتهٔ پنهان و غرورآمیز می‌تاباند و با ایجاد رعب و تهدید به سهولت از آن در می‌گذرند.

پریشان‌گویی‌های جادویی و آمیخته به کابوس، سفرهای دیوانه‌وار در جستجوی تمام آنچه قابل ثبت است و فیلمبرداری: شهر ابدی، کهنسال و تغییر و تحولات آن ـ رُم ـ فساد و انحطاط عهد عتیق ـ ساتیریکون ـ مغز پوک یک اغواگر ـ کازانوا ـ خاطرات یک کارگردان و مشکلات آفرینش هنری ـ هشت و نیم ـ خاطرات شخصی و خانوادگی و نوستالژی جوانی ـ آمارکورد ـ و... و صدها قصر و خانه، دکورهای عجیب و غریب، دلقک‌های گیج، شاد و غمگین، فرشته‌های تسلی‌دهنده، آدم‌های چاق، آدم‌های معصوم و...

فلینی، زندگی را می‌سراید، مرارتها و شانسهای کوچک زندگی را، ناسازگارهای قرن را، بی‌قاعدگی‌ها و اندوه انحطاط مدرنیسم را، ویرانگری رسانه‌های گروهی ـ تلویزیون و... ـ و ریشخند تمدن از رُم باستان تا تمدن امروز فمنیستی غرب و تمدن ماهواره‌ای.

□

از مهمترین خصوصیات فلینی، گرمای هویت ملی اوست. نه تنها ایتالیایی است، بلکه به آن نیز می‌نازد. آنچنان ایتالیایی است که جهانی است. آدمهایش در اوج ایتالیایی‌بودن و ریشه داشتن و وارث رنسانس ایتالیا بودن است که جهانی می‌شوند. این، در فلینی در اوج است.

برای فلینی، تک‌تک ایتالیاییها قهرمانند. با وجود تمام ضعفهایشان، فلینی ما را وامی‌دارد که آنها را دوست داشته باشیم. این دفاع از هویت ملی است. و فلینی،

از طریق گرما، و انتقال آن، تسلی و نزدیکتر شدن قلبها و در نتیجه مغزها و فرهنگها چنین می‌کند. ما، دایی مفت‌خور آمارکورد را دوست می‌داریم. چرا که فلینی آدمها را دوست می‌دارد. لازم نیست متنفر باشیم از یک ضد قهرمان تا بتوانیم قهرمان را دوست بداریم ـ برخلاف خیلی‌ها ـ. هنرمند، بدون تنفر نیز می‌تواند آدمها را دوست بدارد.

ویژگی فیلم‌های کمدی چنین است. فیلم‌های کمدی، که گرمای کودکی دارند؛ و ویژگی طنز ـ. در این نوع فیلمها، آدمها را متهم نمی‌کنیم، محکوم نمی‌کنیم، آنها را می‌پذیریم و دوست می‌داریم. چرا که آنها نیز ما را می‌پذیرند. همه، دوست داشتنی‌اند.

فلینی هیچگاه نمی‌گوید: «این، شیوهٔ من است در روایت»؟! یا «من می‌خواهم از دوران کودکیم بگویم و شما، گوش کنید و ببینید و... کشف کنید»!! فلینی، چنین نیست.

> ***می‌گوید: «فیلمسازی ترکیب بسیار مطبوع و گرانبهایی است از کار و زندگی گروهی. فیلمسازی در نظر من کاری است شخصی. و به همین علت است که من خود را یک نئورئالیست به شمار می‌آورم. هر پژوهش که انسان دربارهٔ شخص خود، دربارهٔ روابطش با دیگران و دربارهٔ راز زندگی می‌کند، پژوهشی معنوی و به معنای واقعیِ کلمه، مذهبی است. برای من فیلم ساختن به منزلهٔ کاری همپای حرف زدن با مردم است. و هدف آن همیشه روشن ساختن پاره‌ای مطالب است. این آن معنایی است که من از نئورئالیسم، به معنای اصیل و واقعی آن در نظر دارم: جستجویی درخود و دیگران.***

فلینی می‌فهمد من چرا به سینما می‌روم. دنیای من را می‌پذیرد و به آن احترام می‌گذارد. پس تسلی می‌دهد، نه آزار. ما به سینما نمی‌رویم که شکنجه بشویم، یا به درد دل کسی گوش کنیم، یا زندگی و سرگذشت کسی را ببینیم، آن را زیر

میکروسکوپ بگذاریم، بررسی کنیم و تحلیل و...

در مورد فلینی این گونه است که به سینمای می‌رویم، که کسی ما را ببیند و بپذیرد. و همدلی کند. از این طریق است که لذت می‌بریم.

قهرمانان فلینی با وجود ظاهر غریب بعضی‌هاشان، به انسان واقعی، و به کنشها و واکنشهای انسان، بسیار شبیه‌اند. و بخشی از وجود ما را با خود حمل می‌کنند. انتزاع بیمارگونه از واقعیت نیستند. آدمها، آدم‌اند و قابل باور. ما با عقده‌های بیمارگونه فیلمساز طرف نیستیم. جنبه‌های خوب و بد آدمهای فلینی، در وجود ما هستند. او با مهربانی این جنبه‌ها را ارائه می‌دهد و به ما نزدیک می‌شود. به شیوه‌ای عمل می‌کند که یک انسان در اثر غریزه و تجربه می‌کند.

هیچ روشنفکر خودآزاری نمی‌تواند از فلینی دفاع کند، چون فلینی اهل رنج دادن کسی نیست. سرکوب نشده و در نتیجه سرکوب نمی‌کند. با ما دوست می‌شود و ما را اهلی می‌کند. از ارائه کودکی ـ و خاطراتش ـ نمی‌ترسد. شرمنده نیست. به آن افتخار می‌کند و آن را غنایی می‌سازد. مشکلی ندارد؛ یعنی مشکل خودآزارانه‌ای ندارد. پس دگرآزار نیست. فلینی اهل رفاقت است؛ رفاقتی روستایی و صمیمانه. انسانها، بد یا خوبشان، این اثر را رویش نگذاشته‌اند که از آنها بترسد و بگریزد.

منش فیلم‌های فلینی ـ عمده‌شان ـ روشنفکرانه نیست، پس روشنفکران را در عمق خوش نمی‌آید.

جاده بهترین و انسانی‌ترین فیلم او را دوباره مدنظر آورید وصحنهٔ قتل ماتو را. زامپانو در یک لحظه دست به خشونتی می‌زند و ماتو را می‌کشد - ناخواسته ـ و آدمی که با رنج و فقر و خشونت زندگی کرده ـ جلسومنیا ـ مثل یک گل، پژمرده می‌شود و از بین می‌رود. چرا که نمی‌پذیرد، و نمی‌تواند بپذیرد این خشونت را، و حتی زامپانو نیز چنین است. با این خشونت غیر انسانی خودش کنار نمی‌آید. آن را پس می‌زند. هیچ کس خودآزار نیست ـ و در نتیجه دگرآزار ـ همه به زندگی عشق می‌ورزند. هر جا که به آزار و خشونتی عمیق نزدیک شوند، از بین می‌روند.

به همین دلیل به روشنفکران خوش نمی‌آید، بخصوص به روشنفکران

کشورهای جنوبی. روشنفکران پرمدعا و متعهدنما به فلینی ایراد گرفته‌اند که در آثارش بی‌زمان و خود محور است، و به جامعه و پیرامونش نمی‌پردازد، و نظیر هنرمندان متعهد، شاهد زمانه خود نیست. به آسانی می‌توان پاسخ داد که هر کس فقط از چیزی سخن می‌گوید که آن را خوب می‌شناسد و نیز مایل به صحبت دربارهٔ آن است. می‌توان اضافه کرد که فلینی با حال و هوای شاعرانه و مردم دوستی‌اش نسبت به جامعه بی‌تفاوت نیست ـ لااقل تا آمارکورد نبوده.

مگر زندگی شیرین،علاوه بر جنبه‌های دیگر، هجونامه‌ای دربارهٔ پستی‌های زندگی اعیان و اشراف، و با نگرشی عام‌تر، هجونامه‌ای در مورد اضطراب قرن بیستم نیست؟

فاشیسم در ایتالیا ـ موسولینی ـ در کدام اثر سینمایی بهتر از آمارکورد توصیف و افشا شده، و طرد؟

همه فیلم‌های او به نوعی متأثر از کافکا است. چرا که کافکا توانسته حقیقت را ببیند و رمز و راز را به زندگی بیفزاید. او در عین شفافیت، جنبه‌ای نگران‌کننده به زندگی بخشیده است. طنز تلخ فلینی نیز از همین نگرش نشأت می‌گیرد. و طنز شیرینش برای تعدیل تلخی‌های زندگی است و تسلی ما.

فیلم‌های آخری فلینی ـ به ویژه مصاحبه ـ که بظاهر مهم از رُمان امریکای کافکاست، بشدت پراکنده و حتی پر اغتشاش‌اند. بدون احساس اُنس با روزگار سپری شده، حس نوستالژیک دارد. برخلاف گذشته با برج عاج‌نشینی و تفاخر فیلمسازی می‌کند و فقط در سایه‌روشن‌های چینه‌چیتا فیلم می‌سازد. فیلمسازی را دیگر همچون یک مراسم و آیین دوست‌داشتنی و مردمی بجا نمی‌آورد، بلکه با آن فخر می‌فروشند. و خود را تکرار می‌کند. و این، خود شیفتگی غیر هنرمندنه و فرتوتی را عیان می‌سازد.

سه فیلم آخری، و کشتی براهش ... جینجروفرد، آوای ماه، فقط نوستالژی است که حمله می‌کند. مثل به حرف آمدن ماه در آوای ماه و شعار تکراری علیه تلویزیون

اما فلینی برخلاف بسیاری، بوق و کرنا به دست نمی‌گیرد تا منظور خود را در همه جا جار بزند. او، فقط می‌سراید. خود را به فیلم ضمیمه نمی‌کند - و تحمیل - جز مصاحبه -. از طنز، مسخرگی و شعر استفاده می‌کند. بله، طنز به خاطر خدا.

و خدا را در آثارش به سروده‌ای مصمم از مسیحیت در جاده، کابیریا، کلاهبردار، ولگردها و حتی ساتیریکون، تبدیل می‌کند.

با این کار، این خطر وجود داشت که تکفیرش کنند، گستاخی و بی‌ایمانی نمایی او را شدیداً محکوم کردند: بی‌پردگی و عریانی‌های جسمانی آدمهایش و نومیدی مشرکانه‌اش را - که به نیست‌انگاری می‌زند -. اما این، جز ساده‌نگری چیزی نیست.

در حقیقت، آثار فلینی سرشار از رمز و راز است. خدا، چشمک می‌زند: حاضر، غایب، حاضر... و امید هم چشمک می‌زند.

در واقع حق با فلینی است زمانی که به روزنامه‌نگارانی که چهل سالی او را محاصره کرده بودند، می‌گوید که چیزی برای فهمیدن مفاهیم عمیق در فیلم‌هایش وجود ندارد. هیچ چیز مشخصی نیست؛ هیچ درس و هیچ پیامی.

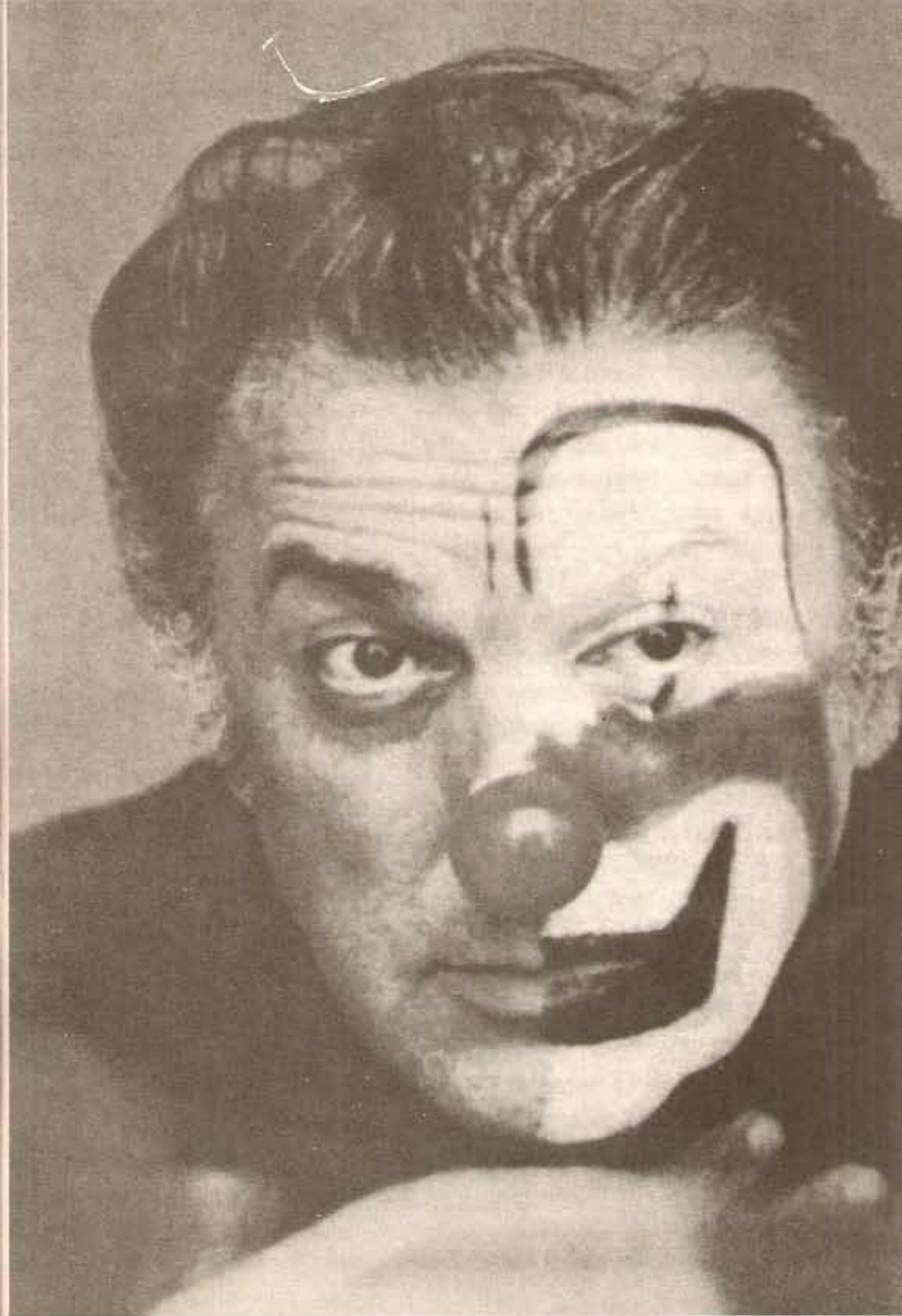
اگر «پیام، همان مدیوم است». فلینی خود مدیومی است که از مدیومی دیگر استفاده می‌کند: سینما. بنابراین برای ما فقط یک کار باقی می‌ماند: نگاه کردن و چشم دوختن به پرده و لذت بردن از نمایش رها کردنِ خود به دست گردباد و کارناوال فلینی: سرشار از فریاد و رنگ، لطافت، درد و درماندگی، تغزل، عجایب و غرایب، حشو و زواید، افرادی مثل من و شما، افرادی متفاوت از شما و من، احمق‌های خوشبخت، آدمهای عجیب و غریب، چاق و زیبا، فلق، زیبایی، زیبایی، اما...

بعد از پایان فیلم‌ها، می‌بینی که مورد پذیرشی و خشنودی. و از قسمتی از زندگی‌ای که در آن سهیمت کرده، لذت می‌بری. و احساسی خوش داری از اینکه فلینی و آدمهایش تو را پذیرفته‌اند. ما به سیاره‌ای نرفته‌ایم که کشف کنیم.

سینما، بهترین واسطه برای به حرکت در آوردن قلب است و مغز.

برای فلینی، این حرکت، همراه هم است. بعد از پایان فیلم، گویی این ما بودیم که نمایش دادیم و آنها ـ آدمهای فلینی ـ بلیط خریده‌اند و تماشایمان کرده‌اند؛ نه برعکس. □

VI. طرح‌های فلینی



طرح‌های فلینی:

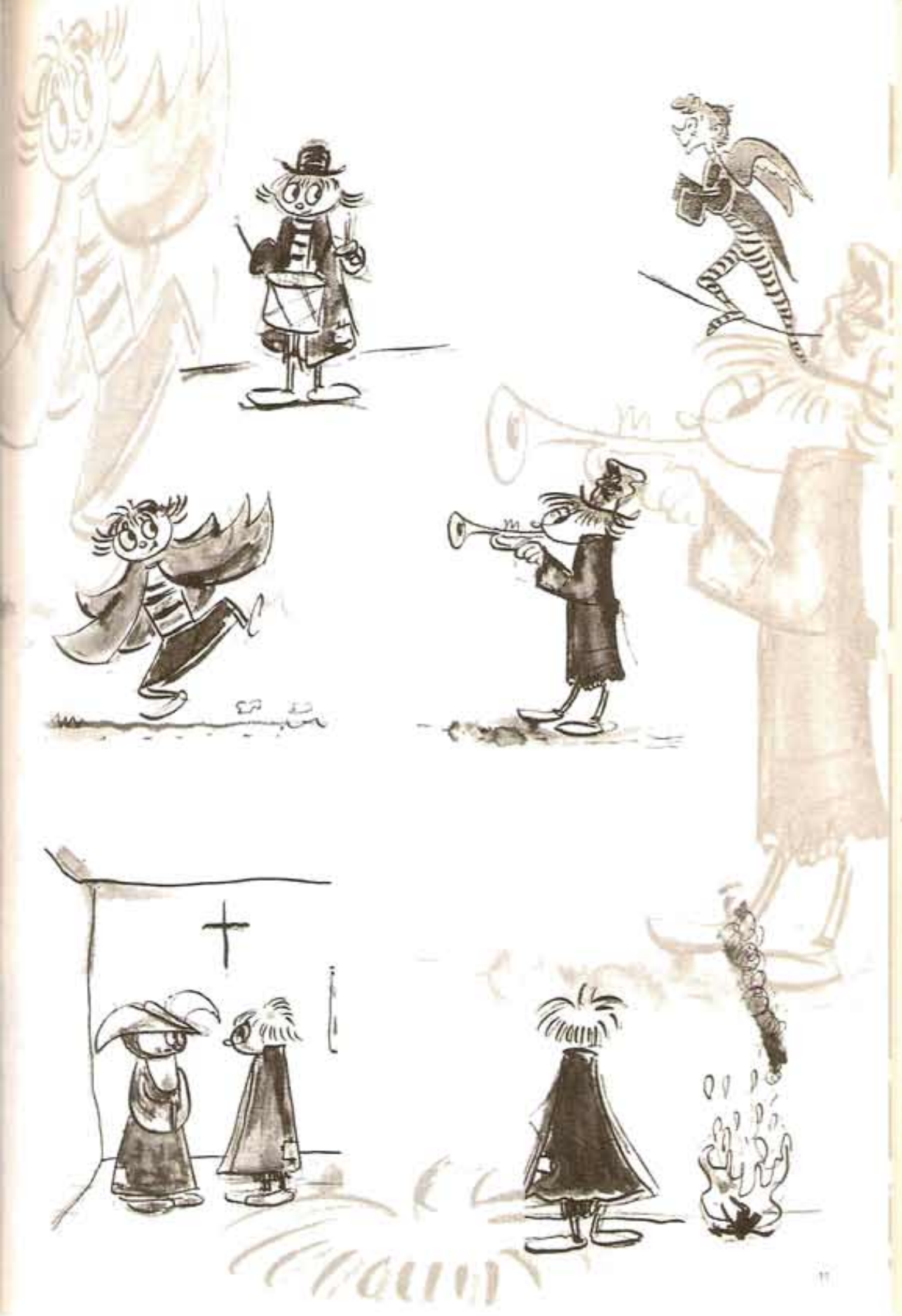
دفاع و مصور کردن یک مکتب خودساخته

❑ رولاند توپار

فلینی همچون همهٔ مردان سینما خود را وقف مخاطبی وسیع کرده است. او در راهبری بودجهٔ فیلمهایش چنان عمل می‌کند که قابل قیاس با سازماندهی یک مدیر است در رأس صنعت. موفقیت یا شکست یک فیلم فلینی بستگی بسیاری به سرنوشت دیگری دارد تا به خودِ او. او علی‌رغم بغض نسبت به الزامات اقتصادیش ستودنی است، او با بیشترین صمیمیت صور خیال خویش را به مخاطب خود عرضه کرده است. اما چه رابطه‌ای می‌تواند در گفت‌وگو با این صور خیال موجود باشد؛ آنگاه که به سوی جمعیت رها می‌شوند؟ بسیار خوب، آنها از همان ابتدا خو را در شکل دیگر با دست‌نگاشته‌هایی بیان می‌کنند، اما، نه نمایشی و تجملی بلکه با: طرح. هنگامی که فلینی طرح می‌کشد، برای ارتباطی با مخاطب نامحدود با شخصیت‌هایی ناشناخته نیست، عرضه‌ای است در خدمت فقط یک

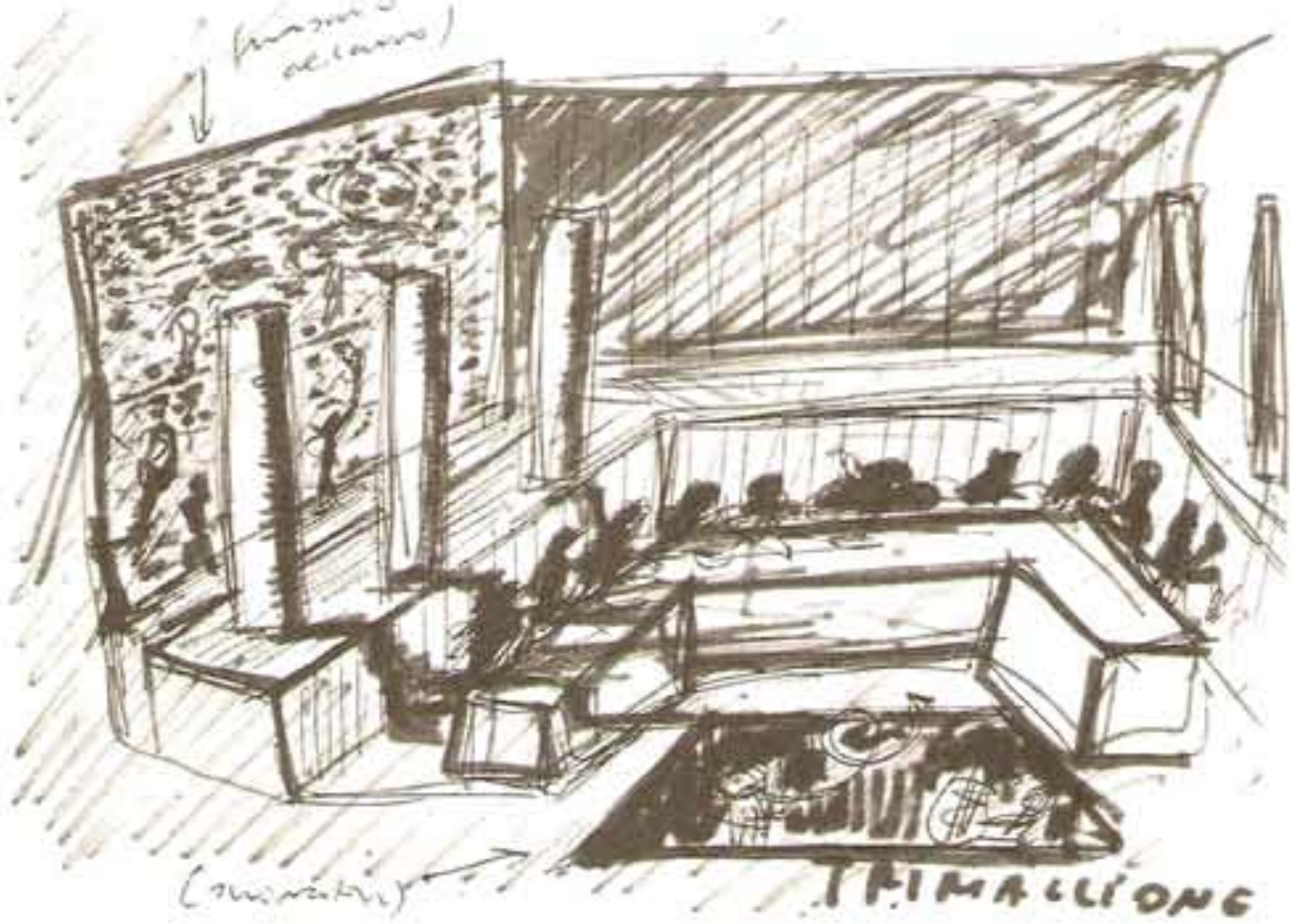
تماشاگر، همان‌که بدرستی موفق دارد. این تماشاگر خاصی و متمایز کسی نیست جز خودِاو. یک مداد و یک ورق کاغذ بهایی معلوم و قابل چشم‌پوشی دارند، بله؛ خط و رسم، همچون زهدانی سترون و بی‌ثمر است؛ کسی در این میان رنجی نبرده است. عالم طرح ریسمانی است آویخته از اندیشه، این قلمرو یک ژرف‌نگری ناب است؛ قلمرو ذوب لرزش و سرما. و یک چیز شگفت و موحش برای خنده؛ قلمرو اروتیسم برای اعطای یک لذت رایگان. عدم و نیستی حقیقتی است به روشنایی این جهان. نیستی بُعد همه چیز را تغییر می‌دهد. حالا، چرا جای خود را به یک باروک سرخوشانه بی‌بدیل نداده است؛ جایی که عقل نقشی بازی نمی‌کند. چرا این همه ممنوعیت تمام‌نشدنی برای امکان یافتن، آن هم مشروط، و این پیرایگی یادگارهای ستاینده اسطوره؟ آیا به نام حقیقت دیگری است؟ که از درخشندگی خیره کنندهٔ آفتاب ممات که چون اپرای بزرگ ادراک است، باقی مانده است؛ تجسم کسی که می‌خرامد. با یک خطای غریب، برخی مردم نیز مثل سایرین طراحی را «دانستن طراحی» معنی می‌کنند، آنها می‌گویند «من می‌دانم» طراحی بدن‌ها را، یا «نمی‌دانم» طراحی یک پرنده را. با وجود این طراحی یک دانش نیست. به تصویر در آوردن است. ابتکار و اختراع است. در عرف و آیین مخصوص و مناسبش. یک رمز شکل و نشانه‌ای، فقط توسط نظم بخشیدن آن چیزی که گفته شده، برای ارتباط برقرار کردن با بسترهای متفاوت ناخودآگاه... بین فلینی و مردم سینما وجود دارد. بین فلینی و خودش طرح وجود دارد. این برای آن است که نظم و ترتیبی نمی‌دهد، او به جای گفتن طراحی می‌کند؛ که اگر می‌توانست می‌گفت. او با خود حرف می‌زند، او در رؤیا بسر می‌برد، او الکن است. او این ژانر پر رمز و راز را اندکی قبل با اریک ساتی می‌آزماید؛ پیشگام یک مکتب خودساخته. این کمترین جذبه و افسون طرحهایی توانمند نیست، اما بایسته‌اند، و این در حالی است که فقط نگاه کردن به آنها، دریافت اندکی است از برای فلینی.

ZAMPANO

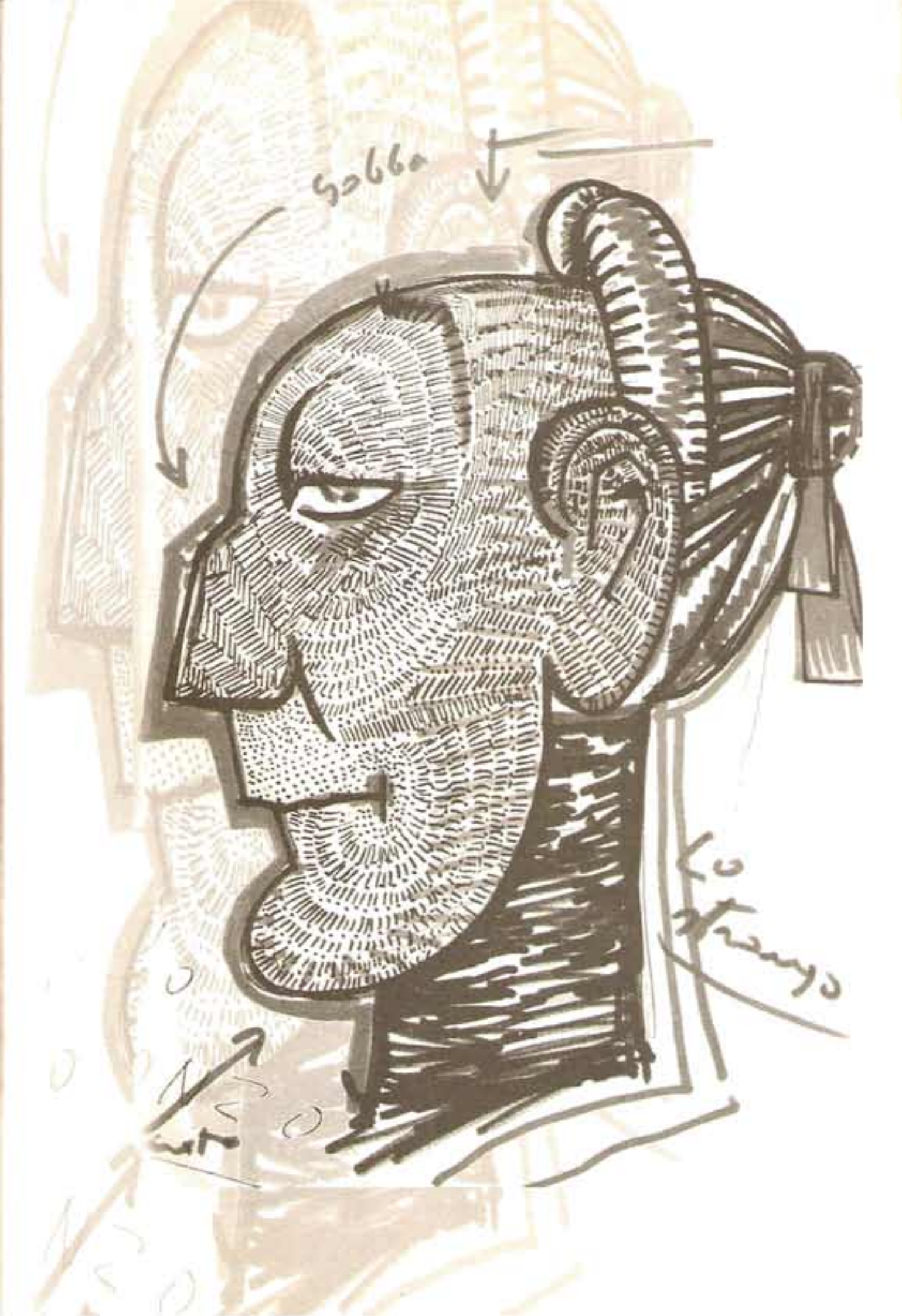


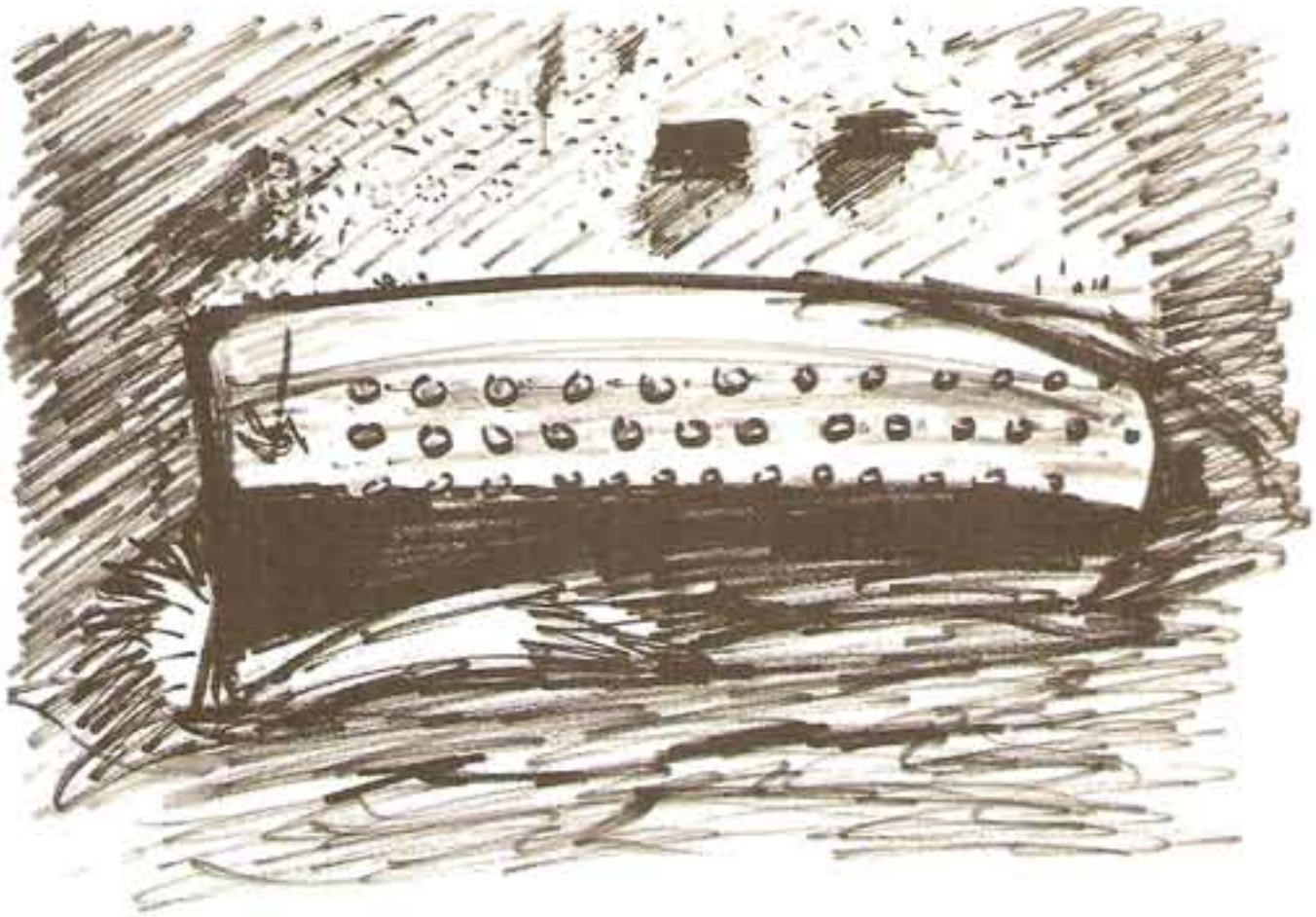
De Felipe Fernando

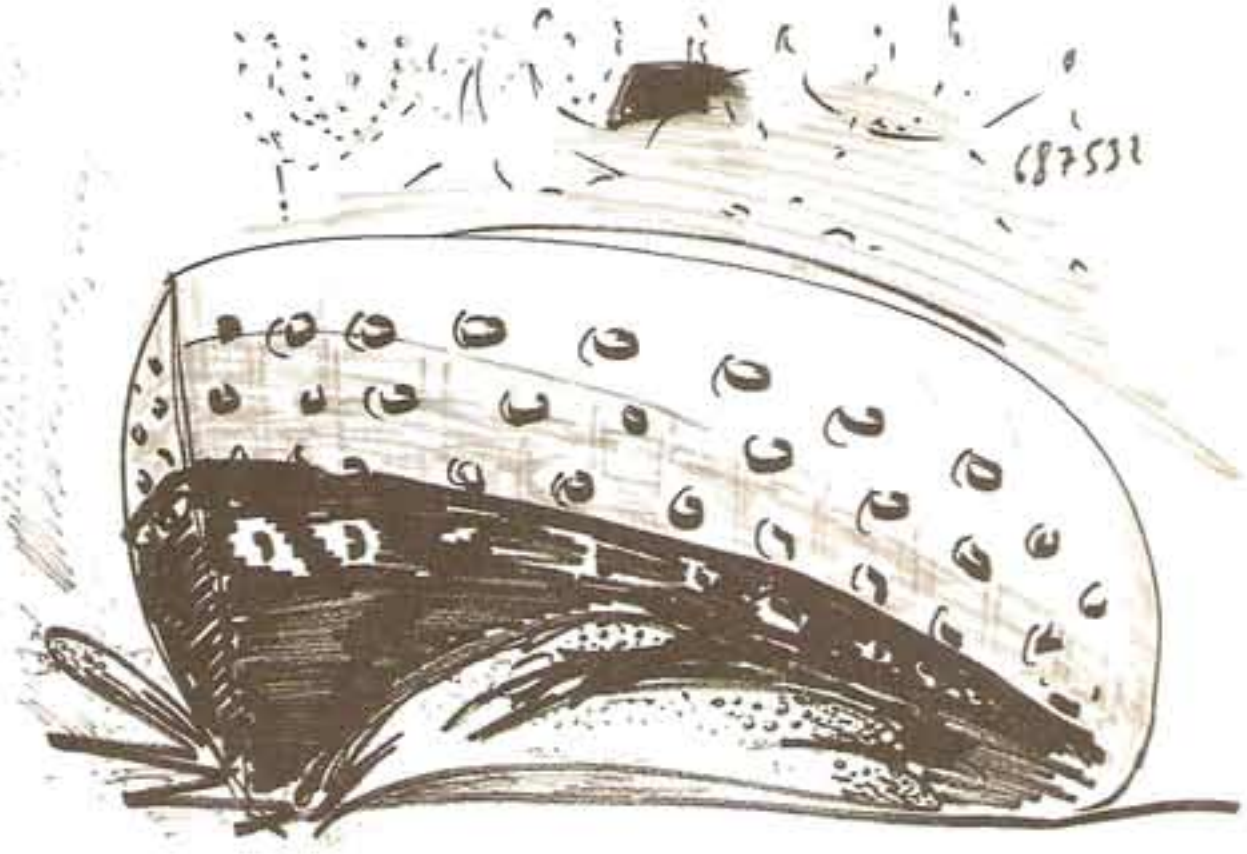
BARTOCCI
CERUELLI
DI FALCO
MARTIGNONI


THIMALLIONG

BICEFIN
GPS-212
GPS-212

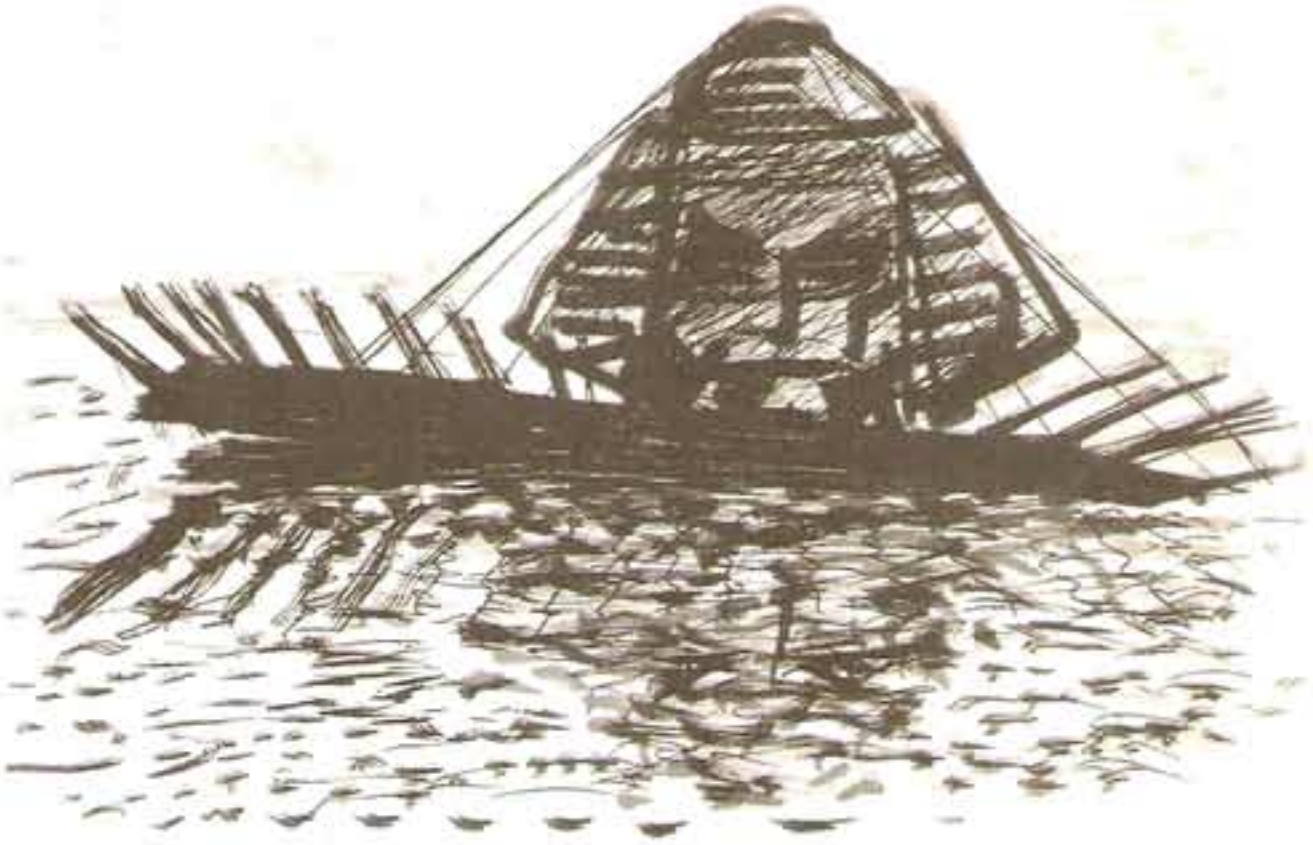






GRAND
HOTEL
3 AGOSTO
1928

Voglio una
donnaaaaa



CINEMA SPLENDOR

VII. وقایع‌نگاری زندگی

وقایع‌نگاری زندگی

۱۹۵۰ کارگردانی روشنایی‌های واریته با مشارکت لاتوادا. همکاری با پیترو جرمی در راه امید.

۱۹۵۱ همکاری با جرمی در شهر دفاع می‌کند و غار راهزنان.

۱۹۵۲ شروع کارگردانی مستقل شیخ سفید. همکاری با جرمی

۱۹۵۳ کارگردانی ولگردها. برنده جایزهٔ شیر نقره در ونیز. اولین پخش جهانی فیلم فلینی. کارگردانی بنگاه ازدواج، یک اپیزود از عشق در شهر به تهیه‌کنندگی چزاره زاواتینی.

۱۹۵۴ برندهٔ جایزهٔ شیر نقره از جشنواره ونیز برای جاده.

۱۹۵۵ کارگردانی کلاهبردار.

۱۹۵۶ کارگردانی شبهای کابیریا، نمایش جاده در نیویورک ـ برندهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی، و جایزهٔ انجمن منتقدان فیلم نیویورک برای جاده. مرگ پدر فلینی.

۱۹۵۷ شبهای کابیریا برندهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی.

۱۹۶۰ زندگی شیرین جایزهٔ نخل طلا از جشنوارهٔ کن.

۱۹۶۱ جایزهٔ انجمن منتقدان فیلم نیویورک برای زندگی شیرین.

۱۹۶۲ وسوسه‌های دکتر آنتونیو (یک اپیزود از بوکاچو ۷۰) به تهیه‌کنندگی کارلو پونتی.

۱۹۶۳ اسکار بهترین فیلم خارجی و جایزهٔ منتقدان فیلم نیویورک برای هشت‌ونیم.

۱۹۶۵ موفقیت بزرگ شبهای کابیریا در سالن موسیقی برادوی با عنوان

۱۹۲۰ تولد فدریکو فلینی ۲۰ ژانویه در ریمینی (شهر کوچکی کنار دریای آدریاتیک)، از یک خانواده متمول روستایی

۱۹۲۸ اولین فرار از مدرسه و رفتن به سیرک

۱۹۳۸ ادامه تحصیل در مدرسه کاتولیکهای ریمینی. رفتن به فلورانس، و کشیدن کمیک استریپ برای «نربینی»

۱۹۴۰و۱۹۳۹ رفتن به رم، گزارشگری برای سه هفته در Il popolo (مردم)، ملحق شدن به تحریریه Marc Aurelio. نوشتن قطعات رادیویی برای ماسینا و شوخیهای سینمایی.

۱۹۴۱ (۱۹۴۳) یاری آلدو فابریتزی کمدین و بازیگر در انتخاب کار فیلمنامه‌نویس. ازدواج با جولیتا ماسینا به سال ۴۳ در رم.

۱۹۴۴ از دست دادن پسری که سه هفته بیشتر زنده نماند. همکاری فلینی و دوستانش برای کشیدن کاریکاتور برای سربازان متفقین در «مغازه چهره مضحک».

۱۹۴۵ ملاقات با روبرتو روسیلنی و شروع همکاری با او در نوشتن فیلمنامهٔ رم، شهر بی‌دفاع.

۱۹۴۶ نوشتن فیلمنامه و دستیاری روسیلنی در پائیزا.

۱۹۴۷ نوشتن فیلمنامه، و بازی در معجزه روسیلنی.

۱۹۴۸ کار با لاتوادا در بی‌رحم و آسیای‌پو، و همکاری با پیترو جرمی در به نام قانون.

۱۹۴۹ نوشتن فیلمنامه و دستیاری فرانچسکو، تردست خدا از روسلینی. Sweet Charity، جولیتای ارواح برندهٔ جایزه انجمن منتقدان فیلم نیویورک برای بهترین فیلم خارجی، و برندهٔ جایزهٔ «گلدن گلاب» برای بهترین فیلم خارجی.

۱۹۶۷ بیماری جدی. قطع همکاری با پینه‌لی، فلایانو و روندی به عنوان فیلمنامه‌نویسان همکار با برناردینو زاپونی.

۱۹۶۸ کارگردانی توبی‌دمیت

۱۹۶۹ کارگردانی دفتر یادداشت یک کارگردان. کارگردانی ساتیریکون.

۱۹۷۱ برندهٔ جایزه National Board of Review برای دلقکها به عنوان بهترین فیلم خارجی.

۱۹۷۲ کارگردانی رم.

۱۹۷۴ برندهٔ جایزهٔ انجمن منقدان فیلم نیویورک برای بهترین فیلم سینمایی برای فیلم آمارکورد و جایزه National Board of Review برای بهترین فیلم خارجی و برندهٔ اسکار برای بهترین فیلم خارجی و نیز برندهٔ جایزه انجمن منتقدان فیلم نیویورک برای بهترین کارگردانی در فیلم آمارکورد.

۱۹۷۶ کارگردانی کازانووا.

۱۹۷۹ کارگردانی تمرین ارکستر مرگ نینو روتا.

۱۹۸۱ کارگردانی شهر زنان.

۱۹۸۳ کارگردانی وکشتی به راهش ادامه می‌دهد.

۱۹۸۵ کارگردانی جینجرو فرد.

۱۹۸۷ کارگردانی مصاحبه.

۱۹۸۸ برندهٔ جایزه ویژهٔ جشنوارهٔ کن.

۱۹۸۹ کارگردانی آوای ماه آخرین فیلم فلینی.

۱۹۹۳ اسکار ویژه برای یک عمر کار پرافتخار.

مرگ: ۳۱ اکتبر ۱۹۹۳ در ایتالیا.

VIII. فیلمشناسی

۱۹۵۰ روشنایی‌های واریته **Luci del Varieta (Variety Lights)**

تهیه‌کننده و کارگردان: آلبرتو لاتوادا و فدریکو فلینی
فیلمنامه: لاتوادا، فلینی، اینوفلایانو، تولیو پینلی ـ براساس داستانی از فلینی
مدیر فیلمبرداری: آتو مارتلی
طراح صحنه: آلدو بوتزی
موسیقی: فلیچه لاتوادا
تدوین: ماریو بونوتی
بازیگران: پیینو دو فیلیپو (ککو دال مونته)، کارلا دل پوجو (لیلیانا)، جولیتا ماسینا (ملینا آمور)، جان کیتز میلر (نوازنده شیپور)، فولکو لولی (عاشق لیلیانا)، فرانکا والری (طراح)، کارلو رومانو (وکیل)، سیلویو باگولینی (روزنامه‌نگار)، دانته ماجو (رئیس گروه)، ناندو، برونو، جینا ماسیتی، ونجا اوریکو، بونوسی کاپریولی
محصول: ایتالیا، Capitolium Film، پخش: Telecinex
مدت نمایش: ۹۰ دقیقه

۱۹۵۲ شیخ سفید **Lo sceicco Bianco (The White Sheik)**

کارگردان: فلینی
تهیه‌کننده: لوییجی روره
فیلمنامه: فلینی، پینلی، فلایانو ـ براساس داستانی از فلینی، میکلانجلو آنتونیونی و پینلی
مدیر فیلمبرداری: آرتورو گالیا
طراح صحنه: رافائلو تولفو
موسیقی: نینو روتا
صدا: آرماندو گریلی و والفردو تراورساری
تدوین: رونالدو بِنِدتی

بازیگران: بورونلا بوؤ (واندا)، آلبرتو سوردی (شیخ)، لئوپولدو تریسته (ایوان کاوالی)، جولیتا ماسینا(کابیریا)، لیلیا لندی (فلگا)، ارنستو آلمیرانته (کارگردان)، فانی مارکیو (ماریلنا ولاردی)، جینا ماسیتی (زن شیخ)، انزو ماجو (نگهبان هتل)، پُلدینو.
محصول: ایتالیا، P.D.C.O.F.I، پخش: Les Filmes du Centaure
مدت نمایش: ۸۵ دقیقه

۱۹۵۳ ولگردها **I Vitelloni**

کارگردان: فلینی
تهیه کننده: لورنزو پگورارو
فیلمنامه: فلینی، فلایانو و پینلی - براساس داستانی از فلینی و پینلی
مدیر فیلمبرداری: اتلو مارتلی
طراح صحنه: ماریو کیاری
موسیقی: نینو روتا
تدوین: رونالدو بندتی
بازیگران: فرانکو اینترلنگی (موراللدو)، آلبرتو سوردی (آلبرتو) فرانکو فابریتزی (فاوستو)، لئوپولدو تریسته (لئوپولدو)، ریکاردو فلینی (ریکاردو)، الئونورا روفو (ساندرا)، ژان بروشار (پدر فاوستو)، کلود فارل (خواهر آلبرتو)، کارلو رومانو (ام. میشل)، انریکو ویاریسیو (پدر ساندرا) پائولا بوربونی (مادر ساندرا)، لیدا باروا (خانم میشل)، آرلت سوواژ (زن گمنام در سینما)، ویرا سیلنتی، مایا نیپورا، آشیل ماجرونی، گیدو مارتوفی.
محصول: ایتالیا، رم، Peg - Films و پاریس Cite - Films، پخش: Rank
مدت نمایش: ۱۰۳ دقیقه

۱۹۵۳ بنگاه ازدواج (Un agenzia Matrimoniale (A Matrimoniale Agency

یک اپیزود از عشق در شهر (Amore in Citta)
کارگردان: فلینی
تهیه کنندگان: چزاره زاوایتنی، رناتو گیونه، مارکو فرری
فیلمنامه: فلینی و پینلی
مدیر فیلمبرداری: جانی دی ونانتزو
طراح صحنه: جانی پولیدوری
موسیقی: ماریو ناسیمبنه
تدوین: ارالدو داروما
بازیگران: آنتونیو چیفاریلو (گزارشگر)، لیویا ونتورینی (رُسانا)، و بازیگران غیر حرفه‌ای (از مرکز چینه چیتا در رم)
محصول: ایتالیا، Faro Film، پخش: Telecinex

۱۹۵۴ جاده **Le Strada**

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: موراللدو روسی
تهیه کننده: کارلو پونتی و دینو دو لارنتیس

فیلمنامه: فلینی، پینلی، فلایانو ـ براساس داستانی از فلینی و پینلی
مدیر فیلمبرداری: اتلو مارتلی
طراح صحنه: ماریو راوسکو
صدا: ا. کالپینی
موسیقی: نینو روتا
تدوین: لئو کاتوتزو
بازیگران: جولیتا ماسینا (جلسومینا)، آنتونی کوئین (زامپانو)، ریچارد بیسهارت (ماتو)، آلدو سیلوانی (آقای جیرافا)، مارچلا روونا (زن مو قرمز)لیدیا ونتورینی (خواهر کوچک)
محصول: ایتالیا، پخش: کلمبیا
مدت نمایش: ۹۴ دقیقه

۱۹۵۵ کلاهبردار — Il Bidone

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: مورالدو روسی
تهیه کننده: جوزپه کولیتزی
فیلمنامه: فلینی، پینلی، فلایانو
مدیر فیلمبرداری: اتلو مارتلی
طراح صحنه و لباس: داریو چکی
موسیقی: نینو روتا
تدوین: ماریو سراندری و جوزپه واری
بازیگران: برادریک کرافورد (اوگوتسو) ریچارد بیسهارت (پیکاسو) فرانکو فابریتزی (روبرتو)، جولیتا ماسینا (ایریس) جاکو موگابریلی(بارون وارگاس)، آلبرتو دو آمیچی (رینالدو) سو الن بلیک (سوزانا)، لورلادو لوکا (پاتریچا)، مارا ورلن (رقاصه)، آکسنیا والدری، ماریو پاسانته، ایرنه چفارو، ریکاردو گارونه، پل گرنتر، امیلیو مانفردی، لوجیتا موراتوری، سارا سیمونی، ماریا زانولی، اتوره بویلاکوا.
محصول: ایتالیا، رم Titanus و پاریس S.G.C پخش: Pathé
مدت نمایش: ۱۰۸ دقیقه

۱۹۵۶ شبهای کابیریا — Le Notti di Cabiria (the Nights of Cabiria)

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: مورالدو روسی و دومینیک دولوش
تهیه کننده: دینو دو لارنتیس
فیلمنامه: فلینی، فلایانو، پینلی ـ گفتگوهای اضافه شده از: پیر پائولو پازولینی
مدیر فیلمبرداری: آلدو تونتی
طراح صحنه و لباس: پیرو گراردی
موسیقی: نینو روتا
تدوین: لئو کاتوتزو
بازیگران: جولیتا ماسینا (کابیریا) فرانسوا پریه (اسکار)، فرانکا مارتزی (واندا)، دوریان گری (جسی)، آمدئو ناتزاری (بازیگر)، آلدو سیلوانا (هیپنوتیزم کننده)،

ماریو پاسانته (عاجز) پیناگالاندری (ماتیلدا)، پولیدور
محصول: ایتالیا، دینو دولارنتیس (رم) Cinematografica و پاریس Les Films Marceau، پخش: Cocinor
مدت نمایش: ۱۱۰ دقیقه

۱۹۵۹ زندگی شیرین La Dolce Vita

کارگردان: فلینی
تهیه کننده: جوزپه آماتو
فیلمنامه: فلینی، پینلی، فلایانو و برونلو روندی ـ براساس داستانی از فلینی و پینلی و فلایانو
مدیر فیلمبرداری: اوتلو مارتلی
طراح صحنه و لباس: پیرو گراردی
موسیقی: نینو روتا
تدوین: لئو کاتوتزو
بازیگران: مارچلو ماسترویانی (مارچلورویینی)، آنیتا اکبرگ (سیلویا)، آنوک امه (مادالنا)، ماگالی نوئل (فانی)، ایوون فورنو (امیا)، لکس بارکر (روبرت)، آلن کونی (استاینر)، نادیا گری (نادیا)، ژاک سرنا (جوان اول سینما)، والتر سانتسو (عکاس)، آنیبال نینکی (پدر مارچلو)، والریا چانگوتینی (پائولا)، آلن دیژون (فرانکی)، رنه لونگارینی (مادام استاینر) پولیدور (دلقک)، جولیو کستی (دون جولیو)، مینو دورو (عاشق نادیا)، لورابتی، دانیلا کالوینو، ریکاردو گارونه (مالک خانه)، انریکو گلوری، نیکو اوتزاک (دختری در «ویا ونتو»)، اودری مک دانلد (سونیا)، جولیو جیرولا (افسر پلیس)، جولیو پارادیزی (عکاس دوم)، انزو چروسیکو (عکاس سوم) انزو دوریا (عکاس چهارم)، کارلو دی ماجو (توتوی تهیه کننده)، آدریانا مورتا (روسپی)، ساندرا لی (رقاصه)، هنری تودی، دوناتلا دلانورا، مته موران، دوناتو کاستلانتا، جان فرانسیس لین (روزنامه‌نگارها در مصاحبهٔ مطبوعاتی)، آیریس تری (میهمان درخانه استاینر، تیتو بوزو (زیبایی اندام)، لئو کولمن (رقاص سیاهپوست).
محصول: ایتالیا، رم Riama Film و پاریس Pathé Cinema و Gray Films
پخش: Pathé
مدت نمایش: ۱۷۸ دقیقه

۱۹۶۲ وسوسهٔ دکتر آنتونیو
Le Tentazioni del Dottore Antonio (the Temptations of Dr.Antonio)

یک اپیزود از بوکاچوی ۷۰ (Boccaccio 70)
کارگردان: فلینی
تهیه کننده: کارلو پونتی و آنتونیو چروی و گوفردو باریزه
فیلمنامه: فلینی، فلایانو، پینلی و برونلو روندی
مدیر فیلمبرداری: اتلو مارتلی (رنگی، پردهٔ عریض)
طراح صحنه: پیرو زوفی
موسیقی: نینو روتا
تدوین: لئو کاتوتزو

بازیگران: آنیتا اکبرگ (آنیتا)، پیینو دو فیلیپو (دکتر آنتونیو)، آنتونیو آکوا، دوناتلا نورا، مونیک برگر
محصول: ایتالیا، رم Concordia Compania Cinematographicaو Cineriz، پاریس
پخش: Cinedis Gray Films
مدت نمایش: ۵۴ دقیقه

Otto e Mezzo ($8\frac{1}{2}$) **۱۹۶۳ $8\frac{1}{2}$**

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: جودارینو گیدی
تهیه کننده: آنجلو ریتزولی
فیلمنامه: فلینی، پینلی، فلایانو، روندی ـ براساس داستانی از فلینی و فلایانو
مدیر فیلمبرداری: جانی دی ونانتزو
دستیار فیلمبردار: پاسکوئاله دو سانتیس
طراح صحنه: پیرو گراردی
موسیقی: نینو روتا
تدوین: لئو کاتوتزو
بازیگران: مارچلو ماستروپانی (گیدو آنسلمی)، آنوک امه (لوئیزا) ساندرا میلو (کارلا)، کلودیا کاردیناله (کلودیا)، روسلا فالک (روسلا)، مادلن لبو (بازیگر)، کاترینا بوراتو (معصوم زیبا)، باربارا استیل (گلوریا)، ماریو پیزو (متزا بوتا)، گیدو آلبرتی (پاچه)، ماریو کونوکیا (مدیر تولید)، ژان روگل (کارینی)، ادرا گاله (سارا گینا)، یان دالاس (موریس)، آنیباله نینکی (پدر گیدو)، گیدتا ریسونه (مادر گیدو)، تیتو ماسینی (کاردینال)، ماریو جمینی (کودکی گیدو)، ایوون کاسادل، الیاس ژاکلین بن‌بن (رقاصه)، پولیدور (دلقک) چزارینو میچلی پیکاردی (بازرسی تهیه)، نیل روبینسون (کارگزار)، مینو دورو (کارگزار کلودیا)، ماریو تارکتی (کارگزار مطبوعاتی کلودیا)، یوجین والتر (روزنامه‌نگار آمریکایی)، گیلدا دالبرگ (همسر او)، ماری اینداوینو (دستیار موریس)، الیزابتا کاتالانو (خواهر لوئیزا)، جان استیسی (حسابدار)، برونو آگوستینی (منشی تهیه کننده)، آلفردو دولافلد (منشی کاردینال)، ماریا تدسکی (مدیر مدرسه)، جورجا سیمونز (راهبه)، ایوون کاسادی (کلفت مسن)، نادین ساندرز (میهماندار هواپیما)، هدی وسل (مسؤول لباس)، روبرتو نیکولوزی (طبیب)، فرانچسکو ریگامونتی، ماتیلده کالنام، روسلا کومو.
محصول: ایتالیا، پخش: کلمبیا
مدت نمایش: ۱۳۰ دقیقه

Giulietta degli Spiriti (Juliet of Spirits) **۱۹۶۵ جولیتای ارواح**

کارگردان: فلینی
تهیه کننده: آنجلو ریتزولی
فیلمنامه: فلینی، پینلی، برونلو روندی، براساس داستانی از فلینی و فلایانو
مدیر فیلمبرداری: جانی دی ونانتزو
دستیار فیلمبردار: پاسکوئاله دوسانتیس
طراح صحنه: پیرو گراردی
صدا: ماریو فاراتونی

موسیقی: نینو روتا
تدوین: روجرو ماستروپانی
بازیگران: جولیتا ماسینا (جولیتا)، ساندرا میلو (سوزی، ایریس، فانی)، ماریو پیزو (جورجو)، والنتینا کورتس (والنتینا)، کاترینا بوراتو (مادر جولیتا)، لو ژیلبر (پدر بزرگ)، سیلو کوشینا (سیلوا)، لوئیزا دلا نوچه (آدل)، خوزه دوویلا لونگا (یک دوست شوهر)، چزارین (دوست دیگر شوهر)، سیلوانا یاشینو (دو لورس)، النا فوندرا (دوست جولیتا)، والسکا جرت (بیشما)، والتر هریسون و سوجاتا روبنر (دستیاران بیشما)، جنیوس (واسطه احضار ارواح)، آلبرتو پلپانی (کاراگاه)، الیزابتا گری، ملینا وکوتیک (ندیمه‌های جولیتا)، گریلو روفینو) مأمورهای لینکز - آیز)، فدریکو والی، رمو ریزالیتی، فلیچه فولیکینونی (دون رافائل)، آن فرانسین (روانپزشک)، ماریو کونوکیا (وکیل خانواده)، فردیک لدبور (مدیر مدرسه)، ماسیمو سارکیلی (عاشق والنتینا)، فرد ویلیامز (شاهزادهٔ عرب)، رافائل گیدا (عاشق شرقی)، دنی پاریس (دوست به جان آمده)، ادواردو تورچلا (معلم رومی)، ایرینا آلکسیوا (مادر بزرگ سوزی)، آلساندرا مانوکین (مادر سوزی)، جیلبرتو گالوان (راننده سوزی)، سینا سین (ماساژور سوزی)، ایوون کاسادی، هیلگارد گولز، دنیا دوسانتیس (ندیمه‌های سوزی) باب ادواردز، جورجو اردیسون، ندیر مورتی (نمایشگرهای درلورس)، آلباکانچلیر (جولیتا در کودکی).
محصول: ایتالیا، رم Federiz و پاریس Francoriz پخش: Celia Films.
مدت نمایش: ۱۱۰ دقیقه.

۱۹۶۷ توبی دمیت — Toby Dammit

یک اپیزود از فیلم داستانهای فوق العاده (Histoires Extraordinaires)
کارگردان: فلینی
فیلمنامه: فلینی، برناردینو زاپونی، برمبنای «هرگز سرتان را به شیطان ندهید» قصه‌ای از ادگار آلن پو.
مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو
طراح صحنه: پیرو گراردی
موسیقی: نینو روتا
تدوین: روجرو ماستروپانی
بازیگران: ترنس استمپ (توبی دمیت)، سائو راندونه (کشیش)، آنتونیا پیتروسی (بازیگر)، پولیدور (بازیگر پیر)، آن تونیتی، فابرتیزیو آنجلی، ارنستو کولی، آلیردو وارد، پل کوپر، مارینا یارو.
محصول: ایتالیا، رم P.E.A. و پاریس Les Films Marceau پخش: Cocinor

۱۹۶۸ دفتر یاداشت یک کارگردان

Block - notes di un regista (A Directors Notebook)

کارگردان: فلینی
تهیه کننده: پیتر گلدفارب
فیلمنامه: فلینی و برناردینو زاپونی، گفتگوها از کریستوفر کروز و یوجین والتر
مدیر فیلمبرداری: پاسکوئاله دوساتیس
موسیقی: نینو روتا

تدوین: روجرو ماسترویانی
بازیگران: جولیتا ماسینا، مارچلو ماسترویانی، کاترینا بوراتو، مارینا بوراتو، دیوید مامسل، پروفسور جینوس، چزارینو.
محصول: ایتالیا، رم تلویزیون Production International Corporation.N.B.C

۱۹۶۹ ساتیریکون **Fellini - Satyricon (Satyricon)**

کارگردان: فلینی
تهیه کننده: آلبرتو گریمالدی
دستیار کارگردان: موریتزیو مین
فیلمنامه: فلینی و برناردینو زاپونی، باهمکاری برونلا روندی، اقتباسی آزاد از کایوس پترونیوس آربیتر.
مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو
دستیار فیلمبرداری: جوزپه ماکاری
طراح صحنه و لباس: دانیلو دوناتی
طرحهای صحنه: فلینی
معمار صحنه: لوییجی اسکاچانوچه
موسیقی: نینو روتا
تدوین: روجرو ماسترویانی
عکاس: میمو کاتارینیک
نقاشهای صحنه: سانته بارلی، ایتالو توماسی، پائولو مونیای، کارلو ریسونه
گریم: رینو کاربنی
آرایش‌مو: لوچانو ویتو
جلوه‌های ویژه: آدریانو پیسکیوتا
بازیگران: مارتین پوتر (انکولپیوس)، هیرام کلر (آشیلتوس)، ماکس بورن (جیتون)، ماریو رومانیولی (تریمالکیون)، ماگالی نوئل (فورتوناتا)، فانفولا (ورناکیو)، گوردون میچل (دزد)، کاپوچین (تریفن)، دونیال لونا (اونوته)، سالوو راندون (ایو مولپه)، آلن کونی (لیشاس)، تانیا لوپرت (امپراتور)، استفان ویلر (پدر خانواده)، لوچا بوسه (مادر خانواده)، هایلت آدلف (برده)، سیلویو بلوچی، ماریا دوسیستی، پاسکاله پالداساره (هرم آفرودیت)، لوییجی مونته فیوری (گاو آدم)، دانیکالا لوجا (شینتیلا)، جوزپه سانویتاله (آلوینا)، کارلو جوردانا (ناخدا)، جینوس (بردهٔ آزاد به دولت رسیده).
محصول: ایتالیا، رم P.E.A. پخش: Artistes Associés
مدت نمایش: ۱۳۸ دقیقه

۱۹۷۰ دلقکها **I Clown (The Clowns)**

کارگردان: فلینی
تهیه کننده‌ها: الیو اسکاردیمالیا، اوگو گرا
فیلمنامه: فلینی، برناردینو زاپونی
مدیر فیلمبرداری: داریو دی پالما (ایستمن کالر)
طراح صحنه: دانیلو دوناتی
صدا: آلبرتو بارتولومی

موسیقی: نینو روتا
تدوین: روجرو ماسترویانی
بازیگران: دلقکهای ایتالیایی: بیلی، اسکاتی، فانفولا، ریتزو، فوریا، ردر، والنتینی، مرلی، مارتانا، ماجو، اسبارا، کارینی، ترتزو، وینجلی، فوماگالی، زریناتی، جانیگرو، مانسل، پورلو، سورنتینو، والدمارو، بویلاکوا، مایامورن، لینا آلبرتی، آلووارو ویتالی، گاسپارنیو؛
دلقکهای فرانسوی: الکس، باریو، پدر لوریو، لودو، مایس، نیتو، فرانکو میلیورنی؛
و با شرکت پیر اته، گوستاو فراتلینی، آنی فراتلینی، باپتیست، تریستان رمی، لیانا، رینالدو، ناندو اورفی، آنیتا اکبرگ و فدریکو فلینی
محصول: ایتالیا، رم R.A.I و پاریس O.R.T.F. و مونیخ Bavaria Films و رم Compagnia leone Cinematografica پخش: C.F.D.C. (ساخته شده برای تلویزیون)
مدت نمایش: ۹۰ دقیقه

۱۹۷۲ رم **Fellini - Roma (Roma)**

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: موریتزیو مین، پائولو پیتراجلی
تهیه کننده: توری واسیل
فیلمنامه: فلینی، برناردینو زاپونی
مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو
طراح صحنه: دانیلو دوناتی
جلوه‌های ویژه: آدریانو پیسکیوتا
طراح رقص: جینو لاندی
موسیقی: نینو روتا
بازیگران: پیتر گونزالس (مرد جوان)، فیونا فلورانس (روسپی جوان) بریتا بارنس، پیا دوزس، مارن، متلند، رناتو جووانولی، الیزا مینارِدی، پائولا روت، گالیانو اسبارا، پائولا ناتاله، مارسل ژینت برون، ماریو دل وگو، آلفردو آدامی، استفانو مایورو آنامانیانی.
محصول: ایتالیا، رم Utra Films و S.P.A، پاریس Productions Artistes Associés
پخش: Artistes Associes
مدت نمایش: ۱۲۸ دقیقه

۱۹۷۳ آمارکورد **Amarcord**

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: موریتزیو مین، ژرار مورن
تهیه کننده: فرانکو کریستالدی
فیلمنامه: فلینی و تونینو گوئرا
مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو
دستیار فیلمبردار: جوزپه ماکاری
طراح صحنه: دانیلو دوناتی
جلوه‌های ویژه: آدریانو پیسکیوتا
معماری: جورجو جووانینی

صدا: اسکار دوآرکانجلیس
موسیقی: نینو روتا
تدوین: روجرو ماسترویانی
بازیگران: برونو زانین (تیتا)، پوپلا ماجو (مادر تیتا)، آرماندو برانچا (پدر تیتا)، استفانو پرویتی (اولیوا، برادر تیتا)، پپینو پاتیگرو (پدر بزرگ)، ناندو اورفی (عموی تیتا)، کارلا مورا (کلفت)، چیچو اینگرسیا (عموی دیوانه)، ماگالی نوئل (لاگرادیسکا)، لوئیجی روسی (وکیل)، ماریا آنتونلا بلوتزی، جوسیان تانزیلی (وولپینا)، جنارائو اومبرا (بیسین)، جانفیلیپو کارکانو (دون بالوسا)، اریستید کاپوراله (جودیتسیو)، فروچو برمبیلا، آنتونیو فادی برونو (لوونیاتو)، جان فرانکو ماروکو (پلتاوو)، آلوارو ویتالی (ناسو)، برونو اسکانیتی (اوو)، برونو لنتزی (جیلیوتزی)، فرناندو دوفلیچه (چیچو)، فرانچسکو وونا (کاندلا)، دونا تلاگامبینی (آلدیناکردینی)، ماریو لیبراتی.
محصول: ایتالیا رم F.C.Produzioni و پاریس P.E.C.F پخش: وارنر کلمبیا
مدت نمایش: ۱۲۷ دقیقه

۱۹۷۶ کازانوا — Il Casanova di Fellini (Fellini's Casanova)

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: موریتزیو مین و لیلیانا بتی و ژرار مورن
تهیه کننده: آلبرتو گریمالدی
فیلمنامه: فلینی، برناردینو زاپونی، برمبنای «خاطرات» از جاکومو کازانوا
مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو (تکنی کالر)
دستیار فیلمبردار: ماسیمودی ونانتزو
طراح صحنه: دانیلو دوناتی
معماری: امیلیا داندریا
گریم: رینو کاربنی
گریم داندلد ساترلند: جانتو دو روسی
صدا: اسکاردو آرکازجلیس
موسیقی: نینوروتا
تدوین: روجرو ماسترویانی
بازیگران: داندلد ساترلند (کازانوا)، مارگرت کلمانتی (خواهر ماریا مادالنا)، چستی مورگان (باربرینا)، کلاریسا ماری رول (آنا ـ ماریا)، سسیلی براون (مادام اورفه)، هارولد اینوسان (سن ژرمن)، نیکلا اسمیت (برادر کازانوا)، کلارتا آلگرانتی (مارکلینا)، تینا امون (اتریکتا)، داندلد هادسن (کاپیتان مجاری)، ساندی الن (غول)، وین هیبلوم (اگارد)، دانیل امیلفورک (دو بوا)، کارمن اسکارپیتا و دایان کریس (خانمهای شارپیون) دانیلا گتی (جیزلدا)، میکابیار (صاحب آتلیه)، سارا پاسکوالی (متخصص الهیات جوان)، ماری مارکت (مادر کازانوا)، جان کارلس (لرد تالو)، دادلی ساتن (دوک ورتمبرگ)، لدا لژودیس (عروسک مکانیکی)، ماریو چنچلی (حشره‌شناس)، الیمپیا کارلیزی (ایزابلا)، سیلوانا فوساکیا (خواهر ایزابلا)، گابریل کارارا (کنت والدنستاین)، آنجلیکا هانسن (bossue)، ماریا برانکاچو (رقاص)، لوییجی زرینناتی (پدر)، وروتیکا ناوا (رومانا)، کارلی بوکانان (آریستوکرات)، ماریو گالیاردو (رگتو)، ماریکا ریورا (استرودی).

محصول: ایتالیا رم P.E.A پخش: گومون (پاریس)
مدت نمایش: ۱۷۰ دقیقه در ایتالیا، ۱۵۰ دقیقه در فرانسه

۱۹۷۸ تمرین ارکستر **Prova d'Orchestra (The Orchestra Rehearsal)**

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: موریتزیو مین
فیلمنامه‌نویس: فلینی با همکاری برونلو روندی
مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو
طراح صحنه: دانته فرتی
جلوه‌های ویژه: آدریانو پیسکیوتا
موسیقی: نینو روتا
تدوین: روجرو ماسترویانی
بازیگران: بالدوین باس (رهبر ارکستر)، کلارا کلوسیمو (نوازندهٔ چنگ)، الیزابت لایی (پیانیست)، رونالدو بوناکی (کنترباسیست)، فرنیناندو ویللا (ویولونسلیست)، جووانی جوارون (طبال)، دیوید مائوسل (ویولون اول) فرانسچکو الویجی (ویولون دوم)، اندی میلر، سیبیل موسترت (فلوت زن)، فرانکو ماتزیری (شیپور زن)، دانیل پاگانی، لوئیجی اوتزو (ویولون)، چزاره مارتینیونی (کلارینت زن)، اومبرتو زوانلی (کپی کار)، فیلیپو تریتچا (مسؤول ارکستر)، کلودیو چوکا (سندیکالیست)، آنجلیکا هانسن (یک ویولون)، هاینزگروگر (ویولون دیگر)، وصدای فدریکو فلینی (مصاحبه گر).
محصول: ایتالیا رم Daimo Cinematografica S.P.A و RAI و Albatros produktion Gmbh (Munich) پخش: گومون پاریس و Sacis رم
مدت نمایش: ۸۰ دقیقه

۱۹۸۰ شهر زنان **Le Citta delle donne (The city of women)**

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: موریتزیو مین
فیلمنامه: فلینی، زاپونی، باهمکاری برونلو روندی
مدیرفیلمبرداری: جوزپه روتونو
طراح صحنه: دانته فرتی
موسیقی: لویی باکالدو
تدوین: روجرو ماسترویانی
بازیگران: مارچلو ماسترویانی (اسناپراز)، اتوره مانی (کاتزونه)، آنا پروکنال (زن اسناپراز)، برنیس استجرس (زن قطار)، دوناتلا دامیانی (موتور سوار)، لوله سیلوانی، کارلا تریتزی، کاترن جبلین، ژیل و ویوین لوکاس.
محصول: ایتالیا Opera Film produzione S.r.L.(Roma) و گومون پاریس، پخش: گومون. مدت نمایش: ۱۴۰ دقیقه

۱۹۸۳ وکشتی به راهش ادامه می‌دهد **E La Nava Va (and the ships goeson)**

کارگردان: فلینی
فیلمنامه: فلینی و تونینو گوئرا
مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو

طراح صحنه: دانته فرتی
موسیقی: جانفرانکو پلنیتزیو
تدوین: روجرو ماسترویانی
بازیگران: فردی جونز (اورلاندو)، باربارا جفورد (ایلدبراندا کوفاری)، ویکتور پولتی (اورلیانو فوچیلتو)، پیتر سلیر (سر ریجنالد لانگبی)، الیزا میناردی (ترسا والنیانی)، نورما وست (لیدی دانگبی)، پائولو پائولونی (آلبرتی، رهبر ارکستر)، سارا جین وارلی (دوروتی)، فلورنتز وسرا (دوک بزرگ هارتزوک)، پینا بوش (پرنسس لهریمیا)، پاسکواله زیتو (کنت باسانو)، لیندا پولن (اینس روفو سلتینی لون)، فیلیپ لاک (نخست‌وزیر)، جوناتان سچیل (ریکوتین)، موریس باریه (ازیلوئف)، فرد ویویاس (ساباتینو لپوری)، الیزابت کازا (تهیه کننده)، کولین هیجینز (رئیس پلیس)، امبرتو زوانلی (استاد روبتی ۱)، ویتوریو زارفاتی (استاد روبتی ۲)، و جنت سوزمن (ادمناتتوا).
محصول: ایتالیا RAI و گومون (فرانسه). پخش: گومون
مدت نمایش: ۱۳۲ دقیقه

۱۹۸۵ جینجر و فرد — Ginger e Fred

کارگردان: فلینی
تهیه کننده: آلبرتو گریمالدی
فیلمنامه: فلینی، تونینو گوئرا و پینلی
مدیر فیلمبرداری: تونینو دلی کولی
طراح صحنه: دانته فرتی
موسیقی: نیکلا پیوانی
تدوین: نینو بارالی، اوگو دو روسی، روجرو ماسترویانی
بازیگران: جولیتا ماسینا (جینجر)، مارچلو ماسترویانی (فرد)، فرانکو فابریتنی (مجری)، فردریک فن لونبورگ، فردریک فن تون، هنری لارتیگ، توتو مینیون، ژان میشل آنتوان، اوگوستو پودروزی، ناندو پوچی‌نگری، لورنتینا گوئیدوتی، النا کانتارون، الیزابتا فلومری، فرانچسکو کاساله، فرانکو آلپستره، لوچانو لومباردو، نارچیسو ویکاریو.
محصول: Pea Produzioni و Europpee Associate (Rome) و Revcom Films (Paris) و Stella Films (Munich). پخش: A.A.A
مدت نمایش: ۱۲۵ دقیقه

۱۹۸۷ مصاحبه — INTERVISTA

کارگردان: فلینی
دستیار کارگردان: موریتزیو مین
فیلمنامه: فلینی با همکاری جان فرانکو آنجلوچی
مدیر فیلمبرداری: تونینو دلی کلی
طراح صحنه: دانیلو دوناتی
موسیقی: نیکولا پیووانی / نینو روتا
تدوین: لینو بارالی
بازیگران: سرجو روبینی (روزنامه‌نگار)، موریتزیو مین (دستیار کارگردان)، لارا

وندل (زن)، آنتونلا پونتزیانی (دختر تراموی)، پائولو لیگوری، آنتونیو کاتافورا، نادیا اوتاویانی، آنیتا اکبرگ، مارچلو ماسترویانی، ماریا تیرزا باتالیا، کریستین بورومئو، روبرتا کارلوچی، اومبرتو کنته، تونیو دلی کلی، لیونلو پیودی ساوویا، جرمانا دومینیچی، دانیلو دوناتی، آدریانا فاکتی، فدریکو فلینی، اتوره جری، اوا گریمالدی، آلسندرو مارینو، آرماندو مارا، ماریو میاکاوا، فیامتا پروفیلی، فرانچسکا رجیانی، پاتریچا ساکی، فاوستونه سینیورتی، آنتونلو زانینی و کیودو.
محصول: RIA1 و چینه چیتا. پخش: AMLF
مدت نمایش: ۱۱۲ دقیقه

۱۹۸۹ آوای ماه **LA VOCE DELLA LUNA**

کارگردان: فلینی
تهیه کننده: ماریو و ویتوری چکی گوری
فیلمنامه: فلینی اقتباسی آزاد از رمان «شعر ماهوش» از ارمانو کاواتزونی
مدیر فیلمبرداری: تونینو دلی کلی با همکاری پینلی و کاواتزونی
طراح صحنه: دانته فرتی
موسیقی: نیکولا پیوواتی
تدوین: نینو بارالی
بازیگران: روبرتو بنینی، آنجلو اورلاندو، پائولو ویلاجو
محصول: Films A2 و Cinemax و rai uno و Cinematographica و C.G.Group Tioer
مدت نمایش: ۱۲۰ دقیقه

Federico Fellini's Carnival

Edited by : Massoud Farasati

سینماگران بزرگ / ۲

ISSARGARAN ASSOCIATION
OF CULTURE & ART
P . O . BOX : 17185/654 TEHRAN / IRAN

قیمت : ۲۴۰۰ تومان

شابک : ۰ - ۲۴ - ۶۵۲۹ - ۹۶۴
ISBN : 964 - 6529 - 24 - 0