فلّینی

ادوارد مورای

ترجمهٔ سیما ذوالفقاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنرمند به هنگام کار

علی‌رغم قدردانی تام و تمامی که نسبت به همکارانم دارم، باید بگویم که تنها خودم را پدر و مادر فیلمهایم می‌دانم [در به دنیا آوردن فیلم]. قابله‌های آگاه و با تجربه و دوستانی وفادار مرا یاری می‌کنند؛ اما زائو تنها خود من هستم.

فدریکو فلّینی

۱

مؤلف یک رمان را به راحتی می‌توان تعیین کرد. در اظهار اینکه «**اوژنی گرانده**[۱] را بالزاک خلق کرده است» هیچ مشکلی وجود ندارد، چرا که نگارش این کتاب کلاسیک تنها حاصل تلاش یک فرد است. اما بحث دربارهٔ «مؤلف» یک فیلم، مشکلات خاصی به بار می‌آورد. البته سهم همکاران فلّینی در تولید فیلمهای او را نباید نادیده گرفت. بعضی از ایده‌های تولّیو پینلّی[۲] - فیلمنامه نویس - ناگزیر به فیلمنامه راه می‌یابد؛ بخشی از شخصیت فردی مارچلّوماسترویانّی[۳] برروی پردهٔ سینما عیان می‌شود؛ بااینکه به اوتلّو مارتلّی[۴] - فیلمبردار - همیشه رهنمودهای دقیقی عرضه نمی‌شود، به هر حال در برخی از نماهای فیلم تکمیل شده می‌توان تأثیرات نگاه او را حس کرد؛ و آهنگساز، نینو روتا[۵]، را نمی‌توان به کلی در حکم ارگی دانست که کارگردان با آن آهنگ شخصی خود را می‌نوازد. با این همه، فکر و ایدهٔ فیلم همیشه به خود فلّینی تعلق دارد. از این گذشته، او در نوشتن فیلمنامه همکاری می‌کند؛ بازیگران را خود انتخاب می‌کند؛ بازیها را هدایت می‌کند؛ به فیلمبردار، طراح دکور و آهنگساز می‌گوید که از آنها چه انتظاری دارد؛ در هنگام صداگذاری ونیز تدوین نقش فعالی دارد؛ و ... به طور خلاصه فلّینی را می‌توان یک فیلمساز تمام و کمال دانست.

به نظر فلّینی، تولد یک فیلم، با احساسی آنی و مبهم آغاز می‌شود. او تأکید دارد که یک فیلم هرگز به روشی حساب شده و عقلی شروع نمی‌شود. در این راه، «الهام»[۶] همه چیز است.

مقصود فلّینی توانایی هنرمند در برقراری رابطه میان سطوح آگاه و ناخودآگاه ذهن خویش است. هنرمند اصیل کسی است که درونیات خود را با حداقل دخالت قوای عقلی به قالب هنرش بریزد. متأسفانه به دلیل نحوهٔ رشد و پرورش هنرمند، هنر وی اغلب از این بابت لطمه می‌خورد؛ چرا که همیشه حرکت از ضمیر ناخودآگاه هنرمند به تصاویر موجود بر روی نوار سلولوییدِ، تا حدی مستلزم دست اندازیهای قوهٔ تعقل است. به عقیدهٔ فلّینی، شعور، آبستن گرایشهایی عقلی است که خلاقیت را تهدید می‌کند. به همین علت، اثر هنری تمام شده هرگز به خوبی رؤیای فیلمی که در ذهن هنرمند بوده است از آب در نمی‌آید. تا زمانی که تصویر در ضمیر ناخودآگاه باقی است، همهٔ جذابیتهای غیرقابل توصیفش را حفظ می‌کند؛ و ابهام موجود، آن را هیجان‌انگیز می‌سازد. اما وقتی تصویر سرانجام بر پرده ظاهر شد، تمام رمز و راز خود را از دست می‌دهد.

فلّینی همیشه از فیلمنامه استفاده می‌کند. اما این مرحله را در سیر تکاملی یک فیلم تنها در حکم تدارک کار اصلی - یعنی خلق آکسیون از طریق دوربینها - می‌داند. مع‌هذا، چه فلّینی این واقعیت را درک کرده باشد و چه نه، به نظر می‌رسد که این تلاش مقدماتی آگاهانه دربارهٔ هر نوع اثر هنری اصیل بسیار اساسی است؛ چراکه - برخلاف رؤیای محض - هیچ هنری وجود ندارد مگر با «دخالت»[7] شعور. هر چند فلّینی انکار می‌کند که روش کارش بدیهه سازی است؛ از اینکه خود را اسیر فیلمنامه کند سرباز می‌زند. می‌توان انتظار داشت که با عشق فراوانی که او به «رمز و راز»[8] دارد، [در فیلمنامه] همیشه امکان ایجاد تغییراتی را در جریان فیلمبرداری یک فیلم باقی بگذارد. او به گیدون باخمان[9] گفته است: «فیلم ساختن برای من مثل مسافرت است و جالبترین بخش سفر آن چیزهایی است که در مسیر کشف می‌کنی.»

یکی از قدمهای مهم در روند مقدمات فیلمسازی فلّینی، انتخاب بازیگران است - او خود به این مرحله به عنوان «مهمترین تک عامل در فیلمسازی»[10] و در جایی دیگر به عنوان شاید «جدّی‌ترین مرحله در اقدامات تدارکاتی من» اشاره کرده است. او به الین هیوز[11] توضیح می‌دهد که «چهره‌ها برای من از همه چیز مهمتر هستند، مهمتر از طراحی دکور، طراحی لباس، مهمتر از خود فیلمنامه و حتی مهمتر از توانایی بازیگری». فلّینی در دفاتر کارش، بالغ بر سی‌هزار عکس چهره درکمد، روی دیوار، کف اتاق و همه جا جمع‌آوری کرده است. وقتی می‌خواهد یک فیلم تازه را شروع کند، یک آگهی به روزنامه می‌دهد و روز بعد جمعیتی انبوه [پشت در اتاقش] ظاهر می‌شوند. فلّینی هرگاه مجبور باشد از میان چهار یا پنج نفر، یک بازیگر را برای نقشی که در ذهن دارد انتخاب کند، عذاب بسیار می‌کشد، چرا که می‌دانند چهره‌ای که انتخاب می‌کند بر تصور او از شخصیتها تأثیر می‌گذارد و هر چهره‌ای قابلیتی هیجان انگیز [ویژه] عرضه می‌کند. تدبیر همیشگی فلّینی برای تصمیم‌گیری در این مواقع، توسل جستن به دلایل غیرعقلانی برای انتخاب است. انتخابی اینچنینی گاه رضایتبخش از آب در می‌آید و گاه برعکس. به نظر فلّینی، چهره‌های روی پردهٔ سینما در واقع «چشم‌انداز انسانی»[12] فیلم هستند. او در قطعه‌ای دربارهٔ آنوک امه[13] می‌نویسد: «چهره همیشه اولین سرنخی است که انسان برای شناخت شخصیت در دست دارد. حرفهٔ من با تصاویر سروکار دارد. یک کارگردان ناگزیر است هر آنچه را می‌خواهد بگوید، به یک چهره واگذار کند... در فیلم اگر شخص قصد بیان عواطف و احساساتی خاص را دارد، باید چهره‌ها را به کار گیرد. حتی انتخاب چهرهٔ کم اهمیت‌ترین بازیگر جزء نیز باید با

مراقبت و وسواس فوق‌العاده‌ای صورت گیرد. این کار درست مثل تلاش نویسنده برای انتخاب یک صفت در جهت بیان منظورش است.» آشکار است که همین تکیهٔ فلّینی بر چهره‌ها تا حد زیادی در کیفیت گرم و انسانی هنر او سهم داشته است.

۲

فلّینی، در گفتگویی با انزوپری[۱۴]، روابط خود با همکارانش را به رابطهٔ «شاگرد و استاد»[۱۵] تشبیه کرده است و اضافه می‌کند: «این تصور شاید از قرون وسطی باقی مانده باشد؛ اما برای همکاری نزدیکی که لازمهٔ تولید یک اثر هنری است، بسیار هیجان‌انگیز و مفید است.»

تولّیو پینلّی و اتّیو فلایانو[۱۶] نویسندگان همکار فلّینی در هشت فیلم بلند اولیهٔ او یعنی از **شیخ سفید**[۱۷] تا **جولیتای ارواح**[۱۸] هستند. با شروع **ساتیریکون فلّینی**[۱۹]، برناردینو زاپونی[۲۰] و بعدها، تونینو گوئه‌را[۲۱] جای آنها را گرفتند. مفسران متعددی گفته‌اند که سهم پینلّی، جنبهٔ رمزآمیز کارهای فلّینی را نشان می‌دهد؛ و سهم فلایانو جنبهٔ کمدی و گستاخانهٔ کارگردان را. فلّینی در نشستی با تولّیو کزیش[۲۲]، توانایی پینلّی را در خلق دیالوگ ستایش می‌کند؛ اما فیلمساز در عین حال با اشاره به اینکه کلمات بر روی پرده «اهمیت ناچیزی» دارند، در حالی که چهره‌ها و یا حتی یک لرزش عصبی عضله، با اهمیت‌تر و جالبترند، ارزش تمجیدی را که از نویسنده‌اش کرده بود از بین می‌برد. خود پینلّی زمانی اشاره کرد: «ایدهٔ اصلی فیلم از فلّینی است.... من دیده‌ام چیزهایی را که من نوشته‌ام به دیگران نسبت داده‌اند و چیزهایی را که نوشته‌ام به من نسبت داده‌اند... وقتی سناریو را تمام می‌کنم، کار من پایان می‌یابد. با کارگردانی مثل فلّینی که فیلمش را در ضمن فیلمبرداری خلق می‌کند نمی‌دانم در صحنه از من چه کاری برمی‌آید».

از نظر فلّینی دنیای تخیل نسبت به دنیای پدیده‌ها به هیچ عنوان در مرتبهٔ پایینتری قرار ندارد، او حتی در این باره به بحث می‌نشیند که اشکال دگرگونه‌ای که از «جهان خارج» در فیلمهایش وجود دارد، ارزش حقیقی بیشتری نسبت به حیطهٔ تجربی دارند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پنج فیلمبردار با فلّینی کار کرده‌اند: آرتورو فالّا[۲۳] (**شیخ سفید**)، اوتلّو مارتلّی (**روشناییهای واریته**[۲۴]، **ولگردها**[۲۵]، **جاده**[۲۶]، **کلاهبردار**[۲۷]، **شبهای کابیریا**[۲۸]، **زندگی شیرین**[۲۹] و **وسوسه‌های دکتر آنتونیو**[۳۰])، جیانّی دی ونانزو[۳۱] (**بنگاه همسریابی**[۳۲]، **هشت و نیم** و **جولیتای ارواح**)، داریودی پالما[۳۳] (**دلقکها**[۳۴])، و جیوزپّه روتونّو[۳۵] (**توبی دامیت**[۳۶]، **ساتیریکون فلّینی**، **رم فلّینی**[۳۷] و **آمارکورد**[۳۸]). فلّینی معتقد است که اگر صحنه به درستی نورپردازی نشود، اثر حاصله به جمله‌ای شبیه است که در آن صفتها در جای خود قرار نگرفته باشند. فیلمبردار در حکم یک دست کارگردان است؛ و بهترین فیلمبردار کسی است که دقیقاً و با مهارت هر آنچه به او گفته می‌شود انجام دهد. برای انجام این کار، این آدم متخصص نباید عقایدی محکم از خودداشته باشد، او باید هر آنچه را هنرمند از او می‌خواهد بپذیرد. فلّینی به خاطر دسترسی به بهترین فیلمبرداران ایتالیا بسیار خوش شانس بوده است.

هنگامی که فلّینی پسربچه‌ای بیش نبود، فکر می‌کرد که بازیگران فیلم، داستان و دیالوگهای فیلم را فی‌البداهه و در جریان فیلم می‌سازند؛ مدتی طول کشید که او به نقش کارگردان در یک فیلم پی‌برد. فلّینی در فیلمهای خودش هم تلاش دارد نوعی حس فی‌البداهه و نوعی شباهت به زندگی واقعی را خلق کند. برای دستیابی به این مقصود اجازه نمی‌دهد که بازیگرانش پیش از آنکه بر روی صحنه ظاهر شوند، دیالوگ نقشهای خود را بخوانند. فلّینی نمی‌خواهد بازیگرانش از نقش خود آگاه باشند، یا در مورد نقش خود به تعقل بپردازند، یا چیزی از شخصیت خود خلق کنند و یا دیالوگها را به خاطر بسپارند. فلّینی، فیلمساز بی‌اعتقاد به «روش»، این نظریه را رد می‌کند که بازیگر باید همان شخصیتی بشود که بازی می‌کند. او می‌گوید: «برعکس، من همیشه در جهت عکس تلاش می‌کنم، به این معنا که می‌گذارم شخصیت فیلم رنگ و حال و هوای بازیگری را که برای آن نقش در دسترس دارم به خود بگیرد». هر چند فلّینی این روش را «جالب و سرگرم کننده» می‌داند؛ بعضی از بازیگران احتمالاً با او مخالف هستند - مخصوصاً آنهایی که مجبور شده‌اند پنجاه و حتی گاهی صد برداشت را پشت سرِبگذارند. مواقعی پیش می‌آمد که درخواست فلّینی برای بهتر و کاملتر بازی کردن، واکنشهای عصبی شدیدی را در بازیگران خسته و وامانده باعث می‌شد. باوجود این، همهٔ بازیگران درجهٔ اولی که با این کارگردان کار کرده‌اند، او را بسیار ستایش می‌کنند. مثلاً آنتونی کویین، فلّینی را این گونه معرفی می‌کند «با استعدادترین، باهوشترین، حساسترین و آگاهترین کارگردانی که من تاکنون برایش کار کرده‌ام... من در مورد بازی در فیلم، در عرض سه ماهی که با فلّینی [در جاده] کار کردم، بیشتر از تمام پنجاه فیلمی که قبلاً بازی کرده بودم، چیز یاد گرفتم.»

نینوروتا - که فلّینی او را «انسانی ساخته شده از موسیقی و یک دوست آسمانی» توصیف می‌کند - به استثنای **روشناییهای واریته** و **بنگاه همسریابی**، آهنگساز همهٔ فیلمهای این کارگردان بوده است. فلّینی اشاره می‌کند که «علاقه و گرایش من به روتا به عنوان یک موسیقیدان از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که به نظرم می‌رسد او به مضامین و داستانهای من خیلی نزدیک است. من موسیقی خاصی را برای فیلم به او پیشنهاد نمی‌کنم، چون موسیقیدان نیستم. اما از آنجایی که تصویری کاملاً روشن و با تمام جزئیات از فیلمی که در حال ساخت است در ذهن دارم، کار با روتا همزمان با کار بر سناریو پیش می‌رود. نینو پشت پیانو می‌نشیند؛ منهم کنار او می‌ایستم و آنچه را می‌خواهم، برای او توضیح می‌دهم.» همان گونه که فلّینی به درستی اظهار می‌کند، روتا می‌داند که

«موسیقی برای فیلم اهمیتی جانبی دارد، عاملی ثانویه که تنها در لحظات نادری می‌تواند ارزشی نخستین را کسب کند و به طور کلی باید باعث تقویت سایر عوامل فیلم شود.» روتانه تنها بیان سایر همکاران فلّینی، که حتی گفتهٔ خود فیلمساز را منعکس می‌سازد که می‌گوید: «برای کار با فلّینی باید با روح و ذهن رابطه داشته باشید.»

فلّینی در تدوین و انتخاب برشهای فیلم هم کمک می‌کند و پابه‌پای تدوینگر ارشد فیلمهایش روجّرو ماسترویانّی[۳۹] (برادر کوچک مارچلّو) تا مرحله‌ای که فیلم تکمیل و آمادهٔ نمایش شود کار می‌کند. اما شرایط کار در آمریکا چقدر متفاوت است، در آنجا کارگردانان معدودی حق تصمیم‌گیری دربارهٔ برش نهایی فیلم را دارند و اغلب، تهیه‌کنندگان می‌توانند پایان فیلم را مطابق میل خود تغییر دهند و صحنه‌هایی را حذف کنند و به طور کلی انسجام و یکدستی فیلم را از بین ببرند. فلّینی - که خود با تهیه کنندگانش مشکلاتی داشت - به ندرت از این گروه به خوبی یاد می‌کند. او می‌گوید: «هر فیلم بد، اثری از تقصیر تهیه‌کننده و یا ظاهرسازیهای روشنفکرانه دارد و هر فیلم خوبی برخلاف میل تهیه‌کننده ساخته شده است. تنها افسوس من از این است که چرا اجازه دادم تهیه‌کنندگان من، که از بابت فیلمهایم خروارها پول به جیب زدند، این همه به من کم پرداخت کنند.» فلّینی به یاد دارد که یازده تهیه‌کننده از بستن قرارداد برای فیلم **زندگی شیرین** سرباززدند؛ اما وقتی فیلم فروش خوبی کرد، از کارگردان خواستند که یک دنباله هم برای آن بسازد، همان گونه که قبلاً از او عاجزانه خواسته بودند که دنباله‌هایی تحت عنوان «**پسران ویتلّونی**»[۴۰] و «**دختر جلسومینا**»[۴۱] بسازد. فلّینی در یکی از شماره‌های مجلهٔ **ورایتی** نوشته است «تهیه‌کننده، آدم مقتدری است که چیزی از دست نمی‌دهد، ادعا دارد که ذایقهٔ عمومی را به خوبی می‌شناسد و همیشه دلش می‌خواهد پایان یک

فیلم را تغییر دهد»(**ورایتی**،۵ ژانویه ۱۹۷۲).«اگر فیلم موفق می‌شود و زیاد فروش می‌کند، پول کلانی نصیبش می‌شود. در حالی که خود فیلمساز چیز بیشتری گیرش نمی‌آید... کشمکشها و درگیریهای من با تهیه‌کنندگان طی سالها، دست کم مرابرآن داشت تا کارم را در جهتی کاملاً متضاد با قضاوتهای نادرست، سودجوییها و دخالتهای نابجا و احمقانهٔ آنها ادامه بدهم. اما این کشمکشها، به علاوه، برای ارائه کار نیز به من نیرو می‌دادند».

از هرچه بگذریم، تنهابه همین دلیل آخر هم که شده، همهٔ ما باید از تهیه‌کنندگان ممنون باشیم.

هنرمند دربارهٔ هنرش

من هیچ وظیفه‌ای در قبال تئوریها ندارم. از دنیای برچسبها بیزارم، دنیایی که برچسب را با چیزی که برچسب خورده است، قاطی می‌کند.

فدریکو فلّینی

۱

فلّینی تئوری خاصی دربارهٔ فیلم عرضه نمی‌کند. در واقع، همان طور که نقل‌قول بالاروشن می‌سازد، او برای آنچه خود کارکرد اخته‌کنندهٔ نیروی عقلانی می‌نامد، هیچ ارزش و اعتباری قایل نیست. اِلین هیوز از او نقل می‌کند که: «من هنرمند متفکری[۳۲] نیستم.» فلّینی تکنیکی راکه در فیلم به کار می‌رود (یعنی چگونگی) یک فرایند عقلانی؛ اما الهامی راکه در پشت آن فرایند نهفته است (یعنی *چرایی*) غیرعقلانی می‌داند. هنرمند نمی‌تواند به تمامی توضیح دهد که معنای هنر او چیست؛ به علاوه، حتی اگر در این جهت تلاشی کند، در واقع جنبه‌ای حیاتی در اثرش را از بین می‌برد. بر این اساس فلّینی از نقد متنفراست: «چرابایدچیزی که شما را تکان داده است مجدداً ارزیابی کنید، آن را رقیقتر سازید، کنترل کنید و سرانجام آن را نابود سازید؟»

هر چند فلّینی به ندرت چیزی می‌گوید که بتوان آن را به عنوان یک اصل کلی در هنر فیلم تعبیرکرد و هر چندکه معمولاً از دادن توضیحاتی در باب اینکه *چرا* در فلان فیلم خاص چنین و چنان کرده است سرباز می‌زند؛ هنگام بحث دربارهٔ چگونگی ساخت فیلمهایش به حدی افراطی خوش تعریف می‌شود. از آنجایی که سینما اساساً یک رسانهٔ بصری است، فلّینی معتقد است که یک کارگردان باید نسبت به‌آنچه او «وجوه چندگانهٔ واقعیت»[۳۳] می‌نامد بسیار کنجکاو و حساس باشد. همان طورکه قبلاً اشاره شد، کارکردن با روسلّینی به فلّینی آموخت که تصاویر بر روی پردهٔ سینما بسیار تأثیرگذارتر از دیالوگها هستند. او به تولّیو کزیش گفته است: «به گمانم حتی پیش از اینکه فیلمبرداری آغاز شود، من ضرباهنگ داخلی سکانسها را در ذهنم دارم»؛ و اضافه می‌کند: «اگر ببینم که یک صحنه، تنهابه این دلیل‌که دوربین حرکت خود را از یک لیوان شروع کرده و با چرخیدن به دور آن به سوی کشف دیگر اجزای صحنه پیش می‌رود، دارای ارزش و اهمیت می‌شود، نحوهٔ فیلمبرداری را در جهت همین کشف تازه‌ام تنظیم می‌کنم». فلّینی منکر این است که اشخاص یا مکانهای معینی راتعمداًبرای ارائهٔ تصاویری سمبلیک به کار می‌گیرد. همچنان که به گیدون باخمان گفته است: «همه چیز خود به خود اتفاق می‌افتد.» او می‌گوید:«[در فیلمهایم] اگر این اتفاق به درستی روی دهد، معنایی راکه من در ذهن دارم ادا می‌کند.» کارگردان ایتالیایی احتمالاً با منتقد آمریکایی جیمز اگی در این نظر هم عقیده است

که «تنها یک قاعده بر فیلمها حکمفرمایی می‌کند و آن اینکه فیلم، چشمها را به خود جلب می‌کند و تأثیرش را از طریق چشم اعمال می‌کند»؛ و نیز اینکه نمادها باید «از واقعیت نشئت بگیرند و واقعیت را ترفیع دهند، نه اینکه برواقعیت تحمیل بشوند و ماهیت آن را قلب سازند.»

به نظر فلّینی فیلم سیاه و سفید به بیننده امکان کنش و واکنش خلاقتری را با شخصیتها و داستان می‌دهد تا یک فیلم رنگی، چرا که بیننده در فیلم سیاه و سفید تلاش می‌کند تا رنگهایی را که خود می‌پسندد بر پرده القا کند. با این حال، گذشته از اینکه غالب تماشاگران رنگ را ترجیح می‌دهند و امروزه تقریباً همهٔ فیلمها بنا به خواست تماشاگران رنگی هستند، تصویر رنگی می‌تواند از نظر زیبایی شناختی تأثیری مثبت بر هنر سینما داشته باشد. اما برای تأمین چنین هدفی، رنگ باید عنصری لاینفک از تصویر باشد؛ رنگ بایدبه همراه فیلم در تخیل فیلمساز متولد شود؛ رنگ *نباید* در خدمت نسخه‌برداری بی‌ثمری از واقعیت قرار گیرد، بلکه باید محملی برای ارائهٔ ارزشهای هنرمندانه باشد. طبیعتاً ساخت یک فیلم رنگی مشکلتر از فیلم سیاه و سفید است. همان گونه که فلّینی به پی‌یر کاست توضیح داده است: «ویژگی سینما حرکت است و ویژگی رنگ در ثبات آن نهفته است؛ تلاش برای آمیختن و یکنواخت کردن این دوتجلّی هنرمندانه، درست همانند تلاش برای نفس کشیدن در زیر آب، مأیوس کننده است.» نورپردازی، رازبیرون کشیدن و نمایان ساختن کیفیتهای مشخصهٔ یک چهره یا یک منظره است. باوجود این گاه پیش می‌آید که وقتی کارگردان فرمان حرکت به دوربین می‌دهد نور تغییر می‌کند. در این جور مواقع است که با وجود اینکه فیلمبردار از یک اتاق سبز فیلم گرفته است، بعداً بر پرده، یک اتاق صورتی نمایان می‌شود. از سیزده فیلم بلند فلّینی، پنج فیلم - پنج فیلم آخر - رنگی هستند.

فلّینی می‌گوید: «جوهر اصلی فیلم تنها تصویر است، شما بعداً هر صدایی که مایل باشید می‌توانید بر آن بگذارید، آن را تغییر دهید و اصلاح کنید.» اغلب، بازیگرانی که در یک فیلم بر پرده ظاهر می‌شوند، منبع صداهایی که ما بر روی نوار صدا می‌شنویم نیستند. فلّینی مدعی است کمتر بازیگری را می‌توان یافت که صدایش به اندازهٔ چهره‌اش با آنچه در تخیل هنرمند است منطبق باشد؛ در نتیجه، احساس می‌کند که فیلمهایش باید دوبله شوند. فلّینی برخلاف اینکه معتقد است (یا تظاهر می‌کند که معتقد است) تصویر در فیلم همه چیز است، با دقت هر چه تمامتر در دوبلاژ، ضبط موسیقی و سایر صداهای فیلم کار می‌کند و گاه برای اینکه به آن تأثیری که مورد نظرش است برسد، یک صحنه را صد و یا حتی دویست مرتبه مرور می‌کند. بنابه گفتهٔ فلّینی، یک فیلمساز با تجربه می‌داند که چگونه صدا و سکوت را به تناوب به روشی کاملاً تأثیرگذار به کار گیرد. بدون شک فیلم ترکیبی از تصویر، صدا و سکوت است - هر چند از این سه عامل، حقیقتاً این تصویر است که از بالاترین درجهٔ اهمیت برخوردار می‌باشد.

فلّینی به تام برک[۳۳] گفته است: «من تا دقیقاً ندانم که چه کسی این پیراهن یا آن کراوات را می‌پوشد و فلان نوع سبیل را دارد،نمی‌توانم فیلم را بسازم. باید هر آنچه را در یک نما قرار می‌دهم، به خوبی بشناسم.» با این وجود، فلّینی یک رزمندهٔ مستندساز نیست چراکه از دید او، دنیای تخیل نسبت به دنیای پدیده‌ها به هیچ عنوان در مرتبهٔ پایینتری قرار ندارد؛ در واقع، اگر قرار بود میان تخیل و حوادث واقعی انتخابی صورت می‌گرفت، او حتی در این باره به بحث می‌نشست که اشکال دگرگونه‌ای که از «جهان خارج» در فیلمهایش وجود دارد، ارزش حقیقی بیشتری نسبت به حیطهٔ تجربی دارند. فلّینی به خوبی می‌داند که هنر و زندگی یکسان نیستند؛ همچنین می‌داند که به هر حال دو محدودهٔ ذهنی‌گرایی و عینی گرایی کاملاً متمایز از یکدیگر وجود دارد.

انتخاب از سوی یک هنرمند، با این نتیجهٔ روشن که [در هنر] دستیابی به عینیت، حتی اگر موردنظر هم باشد عملاً غیرممکن است - به هر حال نشانهٔ نوعی تفسیر است.

از آنجایی که فلّینی پیش از آنکه خود به فیلمسازی بپردازد، برای تعدادی از کارگردانان نئورآلیست فیلمنامه نوشته بود، نشانه‌هایی از این بینش را می‌توان در فیلمهایش مشاهده کرد. فیلمبرداری در محل واقعی،استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای، توجه و دقت زیاد به «این پیراهن» و «آن کراوات» - همه یادآور **رم شهر بی‌دفاع**[35] روسلّینی و **دزد دوچرخهٔ** دسیکا (۱۹۴۹) هستند. اما آن سبک عینی‌گرایانهٔ محض - و آن وفاداری مطلق به جلوه‌ها و نمودهای خارجی - که سینمای کارگردانهای مذکور را مشخص می‌سازند، از جنبه‌های برجستهٔ آثار فلّینی محسوب نمی‌شود. تلاشهای فلّینی برای عرضهٔ تعریفی تاریخی از نئورآلیسم موفق نبوده‌اند. مثلاً او به انزو پری گفته است: «خدمت واقعاً با ارزش نئورآلیسم این است که روشی نوین را برای دیدن چیزها ارائه می‌کند - نه با عینک خودپسندانهٔ یک هنرمند بلکه با برقراری توازن میان واقعیت و ذهنیت.» عبارت مذکور در واقع توصیفی دقیق از فیلمهای خود فلّینی به دست می‌دهند تا از نئورآلیسم. او به باخمان گفته است «برای من، نئورآلیسم به معنای نگاه کردن به واقعیت با چشمی صادق است - اما منظور از این واقعیت، تنها واقعیت اجتماعی نیست، بلکه همچنین واقعیت معنوی، واقعیت متافیزیکی و خلاصه هر آنچه انسان در درون خود دارد، را نیز در بر می‌گیرد.» مجدداً گفته‌های فلّینی دربارهٔ نئورآلیسم بیشتر دربارهٔ *دنیای فلّینی*[36] توضیح می‌دهد تا دربارهٔ نئورآلیسم.

به دلیل علاقه و ارزشی که فلّینی برای رمزوراز و برای عدم قطعیت و ابهام موجود در هستی و نیز (علی رغم بیانات تلخ و یأس آلودش دربارهٔ تأثیرات مخرب تربیت گذشته) برای قوهٔ درک و هوش تماشاگر قایل است، هیچ وقت در واقع فیلمهایش پایان مشخصی ندارند یا راه‌حلهای معینی ارائه نمی‌دهند. او حس می‌کند که اگر یک پایان شسته رفته و مشخص ارائه دهد، با تماشاگر خود رفتاری صادقانه نداشته است چرا که او خود در زندگی هیچ گاه به راه حلی پایدار نرسیده است. فلّینی ترجیح می‌دهد که پایان داستان واینکه سرانجام چه بر سر شخصیتهامی‌آید را به تخیل تماشاگر واگذارد؛ چون اگر به تماشاگر این امکان داده نشود که با مشارکت فعال در فیلم، خود پایان و نتیجه را بسازد، به او تنها می‌توان یک پایان تکراری همیشگی و یا حداکثر پایانی خوش و امیدوارکننده تقدیم کرد و به این طریق او را از تلاش جهت یافتن راه‌حلهایی برای مشکلات زندگی خود دلسرد کرد. گرچه بعضی از شخصیتهای فلّینی متحول می‌شوند و بعضی نه؛ پایان فیلمهایش هیچ گاه کاملاً مشخص نمی‌شود، هرگز آخرین حالت ممکن نیستند و همیشه در لحظهٔ محو تدریجی آخرین تصویر[37]، علامت سؤالی در ذهن تماشاگر به جا می‌ماند.

ژان پل سارتر نوشته است: «بکارگیری تکنیک داستانی همیشه به جنبه‌های متافیزیکی رمان‌نویس بر می‌گردد.» این گفته در مورد تکنیک سینمایی هم صادق است. فلّینی به لیلیان راس[38] گفته است: «من نمی‌خواهم دربارهٔ زندگی عقاید و نظراتی معین و چهارچوب دار داشته باشم. تنها می‌خواهم بدانم *چرا من اینجا هستم؟ معنای زندگی من چیست؟*» فیلمسازی هم یک هنر است و هم گونه‌ای از صنعت. هر چند فلّینی دوست دارد که پایان فیلمهایش باز و نامعین باشند؛ به خوبی می‌داند که بسیاری از تماشاگران واقعاً برای سؤالات معضل و ناراحت‌کننده پاسخهایی

راحت و روان می‌*طلبند*. آنچه فلّینی به تماشاگر عرضه می‌کند هنر است، در حالی که آنچه کارگردان با یک راه حل به تماشاگر تقدیم می‌کند، یک سرگرمی است. البته، فلّینی عمدتاً ترجیح می‌دهد که این مسئله را به این قاطعیت نبیند. چرا که «هنر» و «سرگرمی» لزوماً دو مقولهٔ متضاد نیستند. در عوض، او فیلمها را به فیلمهایی که یک مؤلف پشت سر آنهاست و فیلمهایی که صرفاً برای مصرف تولید می‌شوند، تقسیم می‌کند: فیلمهایی که در دسته‌بندی اول قرار می‌گیرند، شخصیت ونگرشی فردی ارائه می‌دهند؛ در حالی که فیلمهای گروه دوم چیز خاصی بیان نمی‌کنند و در نتیجه، عامه‌پسند و پربیننده هستند، چراکه تماشاگر را آزار نمی‌دهند.

فلّینی در مقاله‌ای در مجلهٔ ورایتی - که پیشتر ذکر کردیم - می‌گوید که به نظر او فیلمساز باید به مردم اعتقاد داشته باشد وگرنه هرگز به جلو نخواهد رفت بلکه تنها به تکرار خود می‌پردازد و به بیننده به عوض آنچه خود فیلمساز قصد بیانش را دارد، آنچه را بیننده می‌طلبد تقدیم می‌کند. فلّینی معتقد است فیلمهایش، علی‌رغم شخصی بودن، با زندگی سایر مردم نیز ارتباطی تنگاتنگ دارند؛ اما همچنین بر این باور است که «رستگاری»[۴۹] چیزی است که باید همیشه در راه رسیدن به آن تلاش کرد و نه یک مادهٔ مخدر، که به شکل یک پایان خوش قراردادی آن را ارائه کرد. طبیعتاً فلّینی انتظار دارد که فیلمهایش خوب فروش کنند. اما برای او هنر همیشه در درجهٔ نخست اهمیت و مسائل مالی در مقام دوم قرار دارند. تماشاگر می‌تواند «حقیقت»ی را که فلّینی ارائه می‌دهد، رد کند: اما اهمیتی ندارد چون هنرمند کاری را ارائه کرده که خود را مجبور به انجام آن می‌دیده است. فلّینی به چارلز توماس ساموئلز گفته است: «وقتی فیلمی تمام می‌شود، وضع یک روسپی را پیدا می‌کند؛ یک زندگی بازاری و خیابانی را پیش می‌گیرد وکاری که برای مردم می‌کند امری است مربوط به خود آنها. برای مردم کارکردن، کار من نیست. من فکر می‌کنم که فیلمهایم با قلبی سرشار از احساس وظیفه و عشق به کار ساخته شده‌اند و همین برای من کافی است.»

۲

همان طور که قبلاً اشاره شد، از نظر منتقدی با نگرش فرمالیستی محض، تنها جنبه‌های زیبایی شناسانهٔ یک اثر اهمیت دارد و نه شرایطی که فیلمساز درگیر آن بوده است یا اهداف او از بیان خویشتن. البته باید مراقب «خطای عمدی»[۵۰] بود؛ یعنی اشتباه گرفتن فیلم با آنچه کارگردان دربارهٔ آن می‌گوید. همچنین باید از خطای «غیر عمدی»[۵۱] هم اجتناب کرد؛ یعنی از توجه نکردن و اهمیت ندادن به همهٔ آنچه کارگردان دربارهٔ فیلمهایش می‌گوید. ما راجع به کارهای فلّینی چیزهای زیادی می‌دانیم و این مهم تنها از طریق آشنایی با حقایق زندگی وی حاصل نشده است بلکه از گفته‌ها و نظراتی که خود او دربارهٔ درونمایهٔ فیلمهایش گفته - یعنی از چیستی هنرش در مقابل *چگونگی* و *چرایی* آن - نیز تأمین شده است.

فلّینی بعضاً در فیلمهایش به خلق بیرونی کشمکشهای درونی خود می‌پردازد؛ برای نمونه، جلسومیناو زامپانو (*جاده*)، هر دو فلّینی هستند. به این معنا که فلّینی به دو بخش تفکیک شده است، عشق به دیگران و بی‌تفاوتی و کشمکش حاصله موضوع بسیاری از فیلمهای دیگر او را تأمین می‌کند. او به راس گفته که خود را آدمی اجتماعی نمی‌داند؛ با وجود این،به باخمان می‌گوید که اشتیاق برای برقراری رابطه‌ای عمیق با دیگران، معضل روحی و روانی عصر ماست -

و اضافه می‌کند که همین معضل را می‌توان در تمام فیلمهای او دید. هرچند فلّینی از احاطه شدن توسط مردم لذت می‌برد (وقتی که فیلمبرداری می‌کند، گروه فیلمبرداری او به یک پیک‌نیک بزرگ خانوادگی و یا حتی یک کارناوال شبیه است)؛ در درون او هنوز پسربچهٔ خجالتی و کمروی اهل ریمینی[۵۲] نهفته که از مسابقه متنفر است و بالاترین لذتها را در خلوت و گوشه‌گیری می‌یابد، خلوتی که یا با تنها رفتن به سیرک و سینما تأمین می‌شود و یا بعد از آن در خانه با ادای دلقکها و سرخپوستان را درآوردن. بنابر این، جای تعجب نیست که فلّینی در گفتگویش با باخمان اضافه می‌کند که داستانهایی که او بر نوار سلولوید برجا می‌گذارد، همه متوجه درگیریهایی است که در روابط آدمهایی که باید به هم عشق بورزند مشاهده می‌شود. درونمایهٔ همهٔ «حرفهای» فلّینی این است: هشیار باشید، روابط میان انسانها باید بهبود یابند. این همان کشمکشی در زندگی خود فلّینی است که اگر خود او آن را حل کرده بود، دیگر دغدغهٔ خاطر خلاقی در او باقی نمی‌ماند و هیچ انگیزه‌ای برای فیلم ساختن در خود نمی‌یافت.

در کنار درونمایه‌های عشق در مقابل بی‌تفاوتی[۵۳] و تفهیم و تفاهم در مقابل انزوا و تنهایی[۵۴] (درونمایه‌هایی که بر تفکر مدرن غالب است و بنابر این در نوع خود به هیچ عنوان ویژهٔ آثار فلّینی نیستند) ایدهٔ دیگری نیز در فیلمهای فلّینی وجود دارد. کارگردان به پی‌یر کاست توضیح داده است که یک مضمون جاری در فیلمهایش، تلاش بعضی از شخصیتها برای رهایی از قید رفتارهای سنتی است؛ چنین شخصیتهایی، نوعی زندگی سالم و صحیح را در مقابل گونه‌ای ناسالم قرار می‌دهند. در گفتگویی مشابه فلّینی اشاره می‌کند که شخصیتهای همهٔ فیلمهایش برای یافتن خویشتن، نوعی هویت

فلّینی مدعی است کمتر بازیگری را می‌توان یافت که صدایش به اندازهٔ چهره‌اش با آنچه در تخیل هنرمند است منطبق باشد، در نتیجه احساس می‌کند که فیلمهایش باید دوبله شوند.

شخصی و حیاتی با معناتر تلاش می‌کنند.

از نظر فلّینی، کلیسا نمایندهٔ حیاتی ناسالم است، چرا که قابلیتهای وسیع آدمی را عقیم می‌گذارد. او هنر خویش را، دست کم در یک سطح، به عنوان واکنشی در مقابل تحصیلات کاتولیکی دوران کودکی خویش معرفی می‌کند. همچنین می‌داند که گاه ممکن است بیش *از* حد به گذشته‌اش *واکنش نشان داده* و در نتیجه شخصیت هنری خویش را خدشه‌دار کرده باشد. به دلیل همین تنشهای روانی گوناگونی که بالأخره هر هنرمندی درگیر آنهاست، فلّینی معتقد است که منتقد نباید تلاش در تجزیه و تحلیل کردن هنرمند داشته باشد و یا شخصیت او را کاملاً هم ارز با این گونه تنشها بداند و در نتیجه خشم او را برانگیزد. از نظر فلّینی، هنر، نشانگر تلاش و جستجویی است در جهت رسیدن به کمال. با وجود این معتقد است که همهٔ هنرمندان را نمی‌توان به یک روش درک کرد. برای یک کار خلاق، هر هنرمند نیاز خاصی دارد، یکی ایدئولوژی می‌خواهد؛ یکی عشق؛ و دیگری تنفر؛ و... برای یک هنرمند واقعی- یعنی برای کسی که نگرشی شخصی دارد - ایده‌ها تنها ماشهٔ قوهٔ تخیل او را می‌کشند. وقتی فیلم خاصی تکمیل می‌شود، ایدهٔ الهام بخش آن فرسوده و بی‌رمق می‌شود. در آن هنگام است که هنرمند می‌تواند به سوی ایدهٔ دیگری - که حتی کاملاً با اولی متفاوت باشد - برود تنها به شرطی که این ایده بتواند روایت دومی را شلیک کند.

برای فلّینی، ایده به وضوح درجهٔ اهمیت کمتری نسبت به احساسات دارد. گرچه او عموماً سخنان دلنشینی در وصف روشنفکران به کار نمی‌برد؛ آنچنان شیفتهٔ تمامی اشکال رفتاری انسانها و همهٔ گونه‌های مختلف وجود است که او را نمی‌توان تحت عنوان شخصی ضد روشنفکر و یاضدهرچیز دیگری گروه‌بندی کرد. فلّینی در مقام

فلّینی: «تهیه کننده، آدم مقتدری است که چیزی از دست نمی‌دهد، ادعا دارد که ذایقهٔ عمومی را به خوبی می‌شناسد و همیشه دلش می‌خواهد پایان یک فیلم را تغییر دهد... کشمکشها و درگیریهای من با تهیه کنندگان طی سالها دست کم مرا بر آن داشت تا کارم را در جهتی کاملاً متضاد با قضاوتهای نادرست، سودجوییها و دخالتهای نابجا و احمقانهٔ آنها ادامه بدهم.»

هنرمندبا جدیت تمام سعی می‌کند هستی را به مثابه یک کل دوست بدارد. هر جا که در کارش اثری از گونه‌ای خصومت و دشمنی مثلاً نسبت به یک مؤسسه دیده می‌شود، این احساس منفی تنها جزئی از واکنش پیچیدهٔ هنرمند به آن تجربه است. برای نمونه، همان طور که فلّینی بارها ذکر کرده است، دید او به کلیسا، عصیانگرانه؛ یا به بیانی دقیقتر تردیدآمیز و دوگانه است؛ در نتیجه، چشم‌انداز او از کاتولیسیسم رومی، زمینهٔ روانی پیچیده‌ای را برای خلق فیلمهایش فراهم می‌کند. از آنجایی که زندگی نیز پیچیده است، قطبیتی که وجه مشخصهٔ دنیای فلّینی است، برای کارگردان وجود یک مجموعهٔ غنی از موضوعات گوناگون را تضمین می‌کند که با آن بتواند توجهٔ تماشاگران هوشمند را به خود جلب کند، تماشاگرانی که دوست دارند جنبه‌های مختلف هر تجربه‌ای به آنها نشان داده شود.

۳

فلّینی از ترس اینکه تحت تأثیر کارگردانان دیگر قرار نگیرد، به ندرت به سینما می‌رود. بسیاری از منتقدان معتقدند که **هشت ونیم** تحت تأثیر **سال گذشته در مارین‌باد**[55] (۱۹۶۳) ساخته شده است؛ اما فلّینی هرگز این فیلم مشهور رنه را ندیده است. (با وجود اینکه باورنکردنی به نظر می‌رسد) او هیچ فیلمی از ایزنشتاین، مورناتو یا درایر ندیده است. او هیچ گاه کتابی از جویس نیز نخوانده است و بنابر این برخلاف آنچه گاه ادعا می‌شود، **یولیسس** تأثیر مستقیمی بر **هشت و نیم** نگذاشته است. البته، فلّینی تأثیر غیرمستقیم فیلمسازان، رمان نویسان و سایر هنرمندان بزرگ را بر کارش انکار نمی‌کند. نویسنده‌ای همچون جویس، فرهنگ را دیگرگون می‌سازد. جریان سیال ذهن **یولیسس** در واقع در هوایی که هر هنرمند مدرن آن را تنفس می‌کند وجود دارد.

فلّینی عشق خود را به رئالیسم شعرگونهٔ سینمای فرانسهٔ سالهای سی پنهان نمی‌کند و احتمال تأثیر غیرمستقیم آن را بر آثار خود می‌پذیرد. جان فورد نیز شاید به دلیل صمیمیت و احساس سرشار موجود در آثار این کارگردان آمریکایی یکی دیگر از اولین شخصیتهای مطلوب فلّینی بود. هرکس که **جاده** را دیده باشد به خوبی می‌تواند درک کند که فلّینی از ستایشگران پرشور چاپلین است؛ و از میان فیلمهای صامت او **روشناییهای شهر** (۱۹۳۱) را شاهکار می‌داند و **موسیو وردو** (۱۹۴۷) را زیباترین فیلمی می‌داند که تاکنون دیده است. از بازی جولیتاماسینا در **جاده** به درستی به عنوان نمونه‌ای از عالیترین نوع بازی بر پردهٔ سینما ستایش شده است. او با حساسیت فوق‌العاده زیاد، شخصیت جلسومینا را عمدتاً از طریق شیوه‌های غیرکلامی از جمله تغییر حالات صورت، نحوهٔ راه رفتن و حرکات بدن، لبخندها و نگاهها، رقصها و نحوهٔ ترومپت زدن تکامل می‌بخشد. با این حال معدودی از منتقدان، آنچه را یک تقلید فلّینی - ماسینایی از «شخصیت ولگرد»[56] مخلوق چاپلین می‌نامیدند، مذمت کرده‌اند. تی. اس. الیوت در **مقالاتی دربارهٔ نمایشنامه در عصر الیزابت**[57] نوشته است: «شاعر مبتدی تقلید می‌کند، شاعر پخته می‌دزدد؛ [و از این میان] شاعر بد شعر انتخابیش را ضایع می‌کند و شاعر خوب آن را بهتر می‌کند و یا دست کم تغییر می‌دهد. شاعر خوب این شعر دزدی را با مواد و مصالحی از احساس چنان به هم پیوند می‌زند که موجودیتی یگانه و کاملاً متفاوت از پاره شعر پیشین می‌یابد؛ در حالی که شاعر بد آن را در دل تکه پاره‌هایی جای می‌دهد که هیچ وحدت و انسجامی ندارند.» آیا سخنی هوشمندانه‌تر از این می‌توان در باب مقولهٔ تأثیرپذیری گفت؟ اگر مقایسهٔ میان چارلی ولگرد

و جلسومینا ـ و یا میان هر فیلم چاپلین و فلّینی ـ را در پرتو این گفتهٔ الیوت نگاه کنیم به نظر من اتهام تقلید به فیلم جاده نمی‌چسبد. چرا که در جاده، یک کارگردان مستعد و یک بازیگر برجسته خصوصیاتی معین را از هنرمند بزرگ دیگری (چاپلین)، از نوزنده کرده و در عین حال یک اثر هنری منحصر به فرد و یک اجرایی کاملاً فردی خلق کرده‌اند.

هر چند فلّینی انکار می‌کند که روسلّینی بجز این نکته که بر پردهٔ سینما، تصویر نسبت به دیالوگ در اولویت است، چیزهای دیگری هم به او آموخته است؛ در حقیقت کارگردان رم شهر بی‌دفاع و پاییزا به فلّینی کمک کرد تا سرزمین بومی خود ـ مردم، مناظر، فضای فرهنگی خاص آن ـ را کشف کند و نیز سینما را به عنوان یک قالب هنری جدی بشناسد. فلّینی بعدها به لطف روسلّینی متوجه شد که فیلم وسیله‌ای ایده‌آل برای بیان اندیشه‌هایش است.

فلّینی از میان کارگردانان همعصر خود، کوروساوا و برگمان را می‌ستاید. او برای راشومون (۱۹۵۰) و هفت سامورایی (۱۹۵۴) احترام بی‌حدی قایل بود، دو فیلمی که دوباره در او احساس یک پسربچه را زنده کردند. از میان فیلمهای برگمان، توت فرنگیهای وحشی (۱۹۵۷) و شعبده‌باز (۱۹۵۸) مورد علاقهٔ فلّینی هستند. فلّینی آشکارا و کاملاً به دور از حسادت، همعصر سوئدی خود را فیلمساز بزرگی اعلام می‌کند. در گذشته ـ در ۱۹۶۸ ـ فلّینی و برگمان قرار بود بر روی فیلمی دربارهٔ عشق همکاری داشته باشند؛ اما این طرح هیچ وقت عملی نشد... که با در نظر گرفتن خلق و خو و سبکهای متفاوت این دو هنرمند، شاید کار درست‌تر همین بود.

فلّینی‌بافت منسجم و محکم فیلمهای ترسناک هیچکاک را می‌ستاید، هر چند که قالب فیلمهای خودش کاملاً متفاوت هستند. او پرندگان (۱۹۶۳) را به خاطر ساخت دقیق و کاملش تمجید می‌کند؛ و گفته است که شدیداً مشتاق است فیلمی به روش هیچکاک بسازد ـ یعنی فیلمی که ساختار آن بر اساس علت و معلولی پیش برود نه پراکنده و بی‌انسجام. اینکه فلّینی چنین فیلمی را در آینده‌ای نزدیک بسازد بسیار بعید به نظر می‌رسد... به همان بعیدی که هیچکاک فیلمی به «سبک فلّینی بسازد.»[۵۸]

سبک، خود شخص *است*.

جالب توجه است که فلّینی دید دقیق آنتونیونی را در نمایش جزئیات بصری می‌ستاید؛ اما در عین حال فیلمهای کارگردان برجستهٔ معاصر خود را بی‌روح می‌خواند: «فریبندگی فیلمهایش هم بسیار برونی است و هم بسیار برازنده. این فیلمها تأثیری عجیب و ناآشنا بر جا می‌گذارند و مثل *Vogue*: پیچیده و بفرنج؛ اما سردند.» فلّینی در جای دیگر گفته است که متوجه «انسانیت» فیلمهای آنتونیونی نشده است.

نویسندگان مورد علاقهٔ فلّینی، داستایوفسکی و کافکا هستند و بجز اینها، کتابهایی که او اغلب به آنها اشاره دارد **دون کیشوت**، **سفرهای گالیور**، **هزار و یک شب** و **اورلاندو فوریوسو**[۵۹] هستند. همان طور که مشاهده می‌شود، ذایقهٔ فلّینی به سمت «رئالیسم» متمایل نیست. اغلب مواقع، مطالعات وی محدود به روزنامه‌ها، داستانهای علمی تخیلی، تاریخ، کمی فلسفه و مقالاتی دربارهٔ علوم اسرارآمیز ماوراء الطبیعی است (او به الیفاس لوی[۶۰]، فیلسوف علوم ماوراءالطبیعی قرن نوزدهم بسیار علاقه دارد). نقاش مورد علاقه‌اش بوتیچلی و آهنگساز مطلوبش استراوینسکی هستند.

هر چند فلّینی انسان بسیار باهوش و حساسی است: نه خیلی مطالعه کرده و نه خیلی با فرهنگ است و حتی دربارهٔ تاریخچهٔ هنری که انتخاب کرده است چیز زیادی نمی‌داند. این مسائل مسلماً

تأثیراتی مستقیم و غیرمستقیم برکار او داشته‌اند... اما چه اهمیتی دارد. فلّینی به راه خود ادامه می‌دهد و فیلمهایی می‌سازد که از درون خود او جوشیده‌اند، او هنرمندی است اصیل، به همان اصالتی که در دنیایی چون دنیای ما به طور واقع‌بینانه‌ای می‌توان انتظار داشت، دنیایی که در آن هنر (و آنچه به عنوان هنر پذیرفته شده) تقریباً به وفور موجود است. بنابر این فلّینی، برخلاف جویس، انسانی فرهیخته نیست؛ اما همانند او به عنوان شخصیتی برجسته باقی می‌ماند: آدمی استثنایی که هنرش به جای انعکاس صرف فرهنگ، در شکل‌گیری آن مؤثر می‌افتد. اگر خواندن یولیسس انسان را دیگرگون می‌سازد، دیدن جاده نیز تأثیری مشابه دارد. پس از آن، شخص دنیا را - دست کم تا حدی - از طریق دوربین کارگردان ایتالیایی خواهد دید. بهترین فیلمهای فلّینی در آن سطح نادری قرار دارند که در آن سینما تبدیل به یک رویداد بی‌نظیر می‌شود.

* Murray, Edward; *Fellini The Artist;* Frederick Ungar Publishing Co, New York, 1985. 19 - 34

پاورقیها

1 - Eugénie Grandet
2 - Tullio Pinelli
3 - Marcello Mastroianni
4 - Otello Martelli
5 - Nino Rota
6 - inspiration
7 - interference
8 - mystery
9 - Gideon Bachmann
10 - most important single element in film-making
11 - Eileen Hughes
12 - human landscape
13 - Anouk Aimée
14 - Enzo Peri
15 - of the craftsman and his disciples
16 - Ennio Flaiano
17 - The White Sheik
18 - Juliet of the Spirits
19 - Fellini Satyricon
20 - Bernardino Zapponi
21 - Tonino Guerra
22 - Tullio Kezich
23 - Arturo Fallea
24 - Variety Lights
25 - I Vitelloni
26 - La Strada
27 - Il Bidone
28 - Nights of Cabiria
29 - La Dolce Vita
30 - The Temptations of Doctor Antonio
31 - Gianni di Venanzo
32 - A Matrimonial
33 - Dario di Palma
34 - The Clowns
35 - Giuseppe Rotunno
36 - Toby Dammit
37 - Fellini's Roma
38 - Amarcord
39 - Ruggero Mastroianni
40 - Sons of the Vitelloni
41 - The Daughter of Gelsomina
42 - cerebral artist
43 - the multiple aspects of reality
44 - Tom Burke
45 - Open City
46 - l'universe fellinien
47 - fade - out
48 - Lillian Rose
49 - salvation
50 - intentional fallacy
51 - unintentional fallacy
52 - Rimini
53 - love - versus - indifference
54 - communication - versus - alienation
55 - Last Year at Marienbad
56 - Tramp
57 - Essays on Elizabethan Drama
58 - Le style est l'homme même
59 - Orlando Furioso
60 - Eliphas Levi

پرتال جامع علوم انسانی