برای فلینی

نگاهی کوتاه به فیلم جاده، با یاد فدریکو فلینی، که از دست رفت

فیلم جاده می‌تواند تاریخ تخیل ماه عسلی غم انگیز با اعلام عشقی پس ازمرگ باشد

هوشنگ حسامی

مرثیه‌نویسی برای آدم زنده را خوش ندارم. اگر دلتان بخواهد از اولین برخوردم با سینمای فلینی می‌نویسم. کار دشواری است. باید انبوهی نوشته و یادداشت قدیمی را زیرو رو کنم و از حافظه‌ام کمک بگیرم اما تجربه بدی نیست. پس در اوراق از یاد رفته به جست و جوی خاطرات گذشته می‌روم، تندو گذرا.

درباره‌ی فدریکو فلینی بسیار خوانده و شنیده‌ام. می‌دانم برای چندتایی از فیلمسازان خوش قریحه‌ی ایتالیایی از جمله روبرتو روسلینی فیلمنامه نوشته - دم شهر بی‌دفاع، پائیزا، معجزه - و فیلم روشنایی‌های واریته (۱۹۵۰) را با آلبرتو لاتووارا کارگردانی کرده وبعد دو فیلم شیخ سفید (۱۹۵۲) و ولگردها (۱۹۵۳) را ساخته. و او را کم و بیش از چهره‌های شاخص نهضت نئورئالیسم می‌شناسند. اما هنوز فیلمی از او ندیده‌ام.

جاده زمینه اولین برخوردم را با سینمای فلینی فراهم می‌کند. فیلم داستان زندگی یک معرکه‌گیر خشن و دربدر (آنتونی کوئین) و دستیار ساده‌لوح و مهربان او (جولیتا ماسینا) است. بار اول، فیلم را یک بیانیه فمینیستی درباره‌ی آزادی زنان دریافتی سمبولیک می‌بینم اما فضای شبه کافکایی آن ذهنم را به خود مشغول می‌کند. نمی‌دانم. شاید متاثر از خواندن کتاب‌های تحلیلی پل آیسنر و کلاوس یوناس درباره‌ی زندگی و آثار کافکا هستم که فضای فیلم جاده را شبه کافکایی می‌بینم.

بار دوم، فیلمی که به ظاهر ساده می‌نماید، برایم ابعاد پیچیده‌یی پیدا می‌کند. در رابطه‌ی تقدیری میان زامپانوی جانور خوی و جلزومینای فارغ از خود، به درون مایه‌هایی از یک شعر می‌رسم. درست یا نادرست فیلم را یک شعر سوررئالیستی، در قالبی تازه، می‌بینم. جدا از ابهام میان واقعیت و خیال، دایره‌یی بودن شکل بصری و تماتیک فیلم بهانه‌های من برای این برداشت و تلقی است.

جاده بافیلم‌های نئورئالیستی فرق دارد اما چون از مفهوم کلاسیک «ایجاب» درونی و بیرونی در درام می‌گریزد، می‌توان آن را به نوعی در ارتباط با سینمای نئورئالیسم قرارداد. فلینی، حتی، برای این گریز هم تمهید تازه‌یی دارد یعنی در شکلی اپیزودیک وقایع را دنبال می‌کند. به عبارت‌ساده‌تر مهم‌ترین وجه‌تمایز فیلم از غیبت یک ساختار دراماتیک ناشی می‌شود که غیرقابل پیش‌بینی بودن حوادث است. اپیزودها با وقفه‌هایی که خود در تحول روایت سهم دارند به هم گره می‌خورند. در صحنه‌ای که از جلزومینا خواسته می‌شود تا در اتاقی تاریک پسر بچه بیماری را سرگرم کند یک وقفه داریم که عملکردی تماتیک دارد چون به جلزومینا فرصت داده می‌شود تا دنیا را کشف کند و دریابد که می‌تواند برای دیگری مفید باشد. جلزومینا از حس سرکوب شده مفید بودن برای دیگران بیشتر دررنج است تا رفتار ظالمانه زامپانو. وابستگی او به زامپانوهم از این حس انسانی ناشی می‌شود. پس این وقفه یک «حلقه» نیست بلکه نقطه عزیمتی است برای یک تحول تازه در داستان.

می‌گویم فیلم را یک شعرسوررئالیستی می‌بینم. وجود صحنه‌های بسیاری در فیلم این نظر را، به‌گمان من، تائید می‌کنند. صحنه ظهور ناگهانی سه ترومپت نواز یونیفورم پوشیده یا عبور اسبی تنها از خیابان در شب به هنگامی که جلزومینا به انتظار زامپانو نشسته است. در این صحنه انتقالی، برای نمایش گذشت زمان، به ظاهر هیچ چیز غیرعادی نیست مگر عبور اسب تنها. ظهور ناگهانی اسب شاعرانه وشبه تخیلی است امادرعین حال قواعد طبیعی هم نقض نمی‌شود چون عملاً می‌تواند اتفاق بیافتد.ما اسب بالداری را نمی‌بینیم که به پرواز برفراز سر جلزومینا در آمده باشد! فلینی، مثل کافکا، توهم و خیال را با انکارناپذیرترین تکه‌های واقعیت می‌سازد اما برخلاف او اجازه نمی‌دهد که توهم و خیال، حتی به شکلی کنایی، در واقعیت دخالت کند و در این معنا سوررئالیسم فلینی اصلاً نمایشی نیست بلکه نفوذی است و از دل شرایط سربرمی‌کشد تا دست آخر جذب واقعیت شود.

بارسوم، فلینی را، برخلاف دیگر فیلمسازان ایتالیائی، فارغ از دغدغه‌های سیاسی و بیشتر دلمشغول کشف وسوسه‌های خصوصی وغالباً با تاکیدی برزندگی خود، می‌بینم. در جست وجوی معنایی برای زندگی به تحلیل و بررسی نمی‌پردازد بلکه به گونه‌یی تغزلی به بیان حالات و احساسات تکیه می‌کند. فرارش از خانه در کودکی و پیوستن به یک سیرک سیار، اثری انکار ناپذیر برذهنش گذاشته و به صورت یک موتیف نهادی و اصلی در جاده در آمده است.

حرفه نمایش برای او سمبول زندگی و شکلی کنایی برای هنر است و درعین حال تنها راه نجات از تنهایی و ملال زندگی هرروزی. شخصیت‌هایش در جاده دلقک‌های مقدسی هستند که سادگی و ایمانی کودکانه دارند اما با اینهمه مثل همه آدم‌های دیگر می‌خواهند به هستی خود در دنیا معنایی ببخشند. سرنوشت آدمی، به‌گمان فلینی - بی‌آنکه گرایش‌های مذهبی آشکاری داشته باشد - این است که به تقدیر گردن بگذارد چون نمی‌تواند به اختیار و آزادی از طریق عمل خود به معنایی دست یابد. شاید به این خاطر است که جلزومینا در فرایافتی تقدیری - خرافی فکر می‌کند همه ما باید برای کسی مفید باشیم، به دنبال خدای شخصی خود باشیم حتی اگر این خدا یک زامپانو باشد.

فلینی در جاده از گذشته و سن و سال آدم‌هایش چیزی به ما نمی‌گوید. مثلاً می‌دانیم جلزومینا فقیر است اما نمی‌دانیم نوجوان، بالغ یازن جوانی است. از زامپانو و از موتو هم چیزی نمی‌دانیم جز اینکه دومی پسر یک کولی است. آنها سمبول‌های خود هستند و به افسانه‌های زنده یا اسطوره بدل شده‌اند و به همین دلیل هم داستان زندگی آنها نه خطی که دایره‌یی شکل - آئینی؟ - بیان می‌شود.

جاده به گفته کاوالارو می‌تواند تاریخ تخیلی ماه عسلی غم انگیز با اعلام عشقی پس از مرگ باشد و یا ستایشی از دلقک‌های مقدس در قالب فیلم - شعری که خشونت، خنده، حس و عاطفه را باهم دارد. حرف نهایی، شاید این باشد که دیوانگی برکت و فقر فضیلت است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی