دنیا و رؤیاهای فدریکو فلینی

در برزخ تردیدها

امیر پوریا

مقدمه: نهم آبان‌ماه ۱۳۷۸ مصادف با ۳۱ اکتبر ۱۹۹۹، ششمین سالمرگ فدریکو فلینی کارگردان نامدار سینمای ایتالیا بود. پیچیدگی‌ها و غنای پایان ناپذیر جهان آثار او و ذهنیات شخصی خودش، به قدری است که تأمل در فیلم‌ها و اندیشه‌هایش، هیچ‌گاه مکرر و بیهوده به چشم نمی‌آید. این بار هم آغاز سدهٔ بیست و یکم را بهانه‌ای برای پرداختن به او که یکی از نوابغ هنر و سینمای سدهٔ بیستم بود، قرار داده‌ایم. این مجموعه شامل دو مطلب است. نوشته‌ای تألیفی که به تحلیل ابعاد و گوشه‌های مختلف دنیای فیلم‌های فلینی و گرایش‌های مختلف او می‌پردازد و گفتگویی مفصل که در واپسین ماه‌های زندگی او به انجام رسیده و تاکنون در ایران ترجمه نشده است. گفتگوی خانم تونی ماراینی با فلینی، با گفتگوی مشهور گیدئون باکمن (که در کتاب «کارناوال فدریکو فلینی» ترجمه و چاپ شده است) و همچنین با گفتگوی بلند جیووانی گراتسینی (در کتاب «فلینی به روایت فلینی») تفاوت عمده و ماهوی دارد. این بار فلینی از شهود و مکاشفات خود به منزلهٔ یک هنرمند، از تأثیرات عرفان شرق و غرب، از شیفتگی‌اش نسبت به سینمای آمریکا و هنر سرگرمی‌ساز سخن می‌گوید و کلیدهای ویژه و تازه‌ای برای گشایش راز و رمز بی‌پایان آثارش ارائه می‌دهد.

۱) از ظواهر شکوهمند تا ژرفای باطن

پره‌های پنکه‌ای غول‌پیکر به گردش در می‌آیند. بادی تند را پدید می‌آورند و در مسیر وزش آن، کلاه‌ها و لبه‌های لباس‌های بلند مردان و زنان پر شماری که آن جا حاضرند، به هوا می‌رود. هر کس به سویی می‌دود؛ آدم‌هایی با سن، ظاهر، حرفه و شرایط متفاوت. یک شعبده‌باز، چند نوازندهٔ شیپور و طبل، زنانی چاق و یکی دو دلقک، حتماً بخشی از افراد حاضر در این تجمع انبوه و آشفته را تشکیل می‌دهند. بعد، دوربین و فیلمبردار و کرین را می‌بینیم که از این اجتماع عظیم، تصویر می‌گیرند. آن سوتر، مردی با کلاه و عینک و ردایی بلند ایستاده و بلندگو به دست، به دوربین و آدم‌ها فرمان حرکت و توقف می‌دهد. او کارگردان است.

این تصویر نمونه‌ای که اغلب در کنار دریا یا در فضایی باز و وسیع شکل می‌گیرد، می‌توانست توصیف صحنه‌هایی از دنیای سینمایی - و جلوی دوربین - دو فیلم **هشت‌ونیم** و **مصاحبه** باشد. اما افزون بر این، در دنیای واقعی - و پشت دوربین - مشابه این تصویر بارها در پشت صحنهٔ فیلم‌های فدریکو فلینی پدیدار گشته است. او در بسیاری از فیلم‌های خود همچون **زندگی شیرین**، **جولیتای ارواح**، **ساتیریکون**، **آمارکورد**، **رم**، **وکشتی به راهش ادامه می‌دهد** و ... البته همان دو فیلم ذکر شده، صحنه‌های شکوهمند و عظیمی را به سبک و سیاقی که وصف کردیم، آفریده است. در حقیقت آثار فلینی به لحاظ برخورداری از «عظمت و شکوه ظاهری»، حضور سیاهی لشگر انبوه، بهره‌گیری از رنگ‌ها و جامه‌های متفاوت و متعدد، همراهیِ موسیقی پر حجم و ارکسترال و عناصری از این دست، همپا و همنای فیلم‌های عظیم سینمای تاریخی هالیوود است و این نکته، به جهت انتساب فلینی به سینمای مدرن اروپای دههٔ شصت که معمولاً بر ابعاد و زوایای پنهان روح، روان، ذهن و درون بشر مبانهٔ سدهٔ بیستم متمرکز بود، اغلب از نظرها دور مانده است. مفهوم و مصداق عبارت «کارگردانی» در سینمای محصولات عظیم، طبعاً و قطعاً متفاوت با جلوهٔ آن در آثار روانکاوانه و هستی شناختی سینمای مدرن است. ما در آثار اینگمار برگمان، میکل آنجلو

فدریکو فلینی - جولیتا ماسینا در «جاده»

آنتونیونی، روبربرسون یا لوئیس بونوئل، همواره با نوع خاصی از هنر کارگردانی مواجهیم که با تکیه بر پیشبرد روابط شخصیت‌های معدود در فضاهای محدود، به جزئیات و ظرافت‌ها در ابعاد کوچک و بسته می‌پردازد. در حالی که در ساخته‌های عظیم و مجلل دیوید لین، آنتونی‌مان، استنلی کوبریک یا هر فیلمساز دیگری که آثار موفقی در این زمینه عرضه کرده است، نوع ملموسی از حرفهٔ کارگردانی را می‌بینیم که بیش از هر چیز، در اقتدار و تسلط و مهارت فیلمساز برای هدایت و کنترل گروه پر شمار فعال در پشت و جلوی دوربین، متجلی می‌شود. به زعم من، تنها کسی که «آمیزه» بی‌بدیل این دو سیاق متفاوت را یکجا در کارش گرد آورده و ارائه داده، فدریکو فلینی است. او در لحظه‌ها و صحنه‌هایی که به پاره‌ای از پیچیدگی‌های باطنی و ذهنی بشر و رابطه‌اش با پدیده‌های اطراف (مثلاً انسان‌های دیگر، طبیعت، مذهب، شهوت و ...) می‌پردازد، همچون هر یک از بزرگان سینمای اروپا که نام بردیم، از فضای خلوت و خاموش بهره می‌گیرد و محض نمونه در بازنمایی ارتباط جلسومینا (جولیتا ماسینا) و ماتو (ریچارد بیسهارت) در **جاده**، مکاشفهٔ گوییدو (مارچلو ماستروپانی) و زن آرمانی (کلودیا کاردیناله) در **هشت‌ونیم**، همصحبتی جولیتا (جولیتا ماسینا) و سوزی (ساندرامیلو) در **جولیتای ارواح**، ظرافت کار خود را با رخنه به مکنونات درونی شخصیت‌هایش به نمایش می‌گذارد. در حالی که در صحنه‌های عظیم و شلوغی چون فصل معجزه دو کودک در **زندگی شیرین**، صحنهٔ عروسی **آمارکورد**، فصل پایانی **هشت‌ونیم** و صحنه‌های بسیاری از **رم**، **ساتیریکون**، **کازانوا** و **شهرزنان**، تا سر حد تلاش صرف برای خلق مناظر و چشم‌اندازهای پر شکوه، پیش می‌رود و در این راه، به طرز شگفت انگیزی به مقصود می‌رسد.

شاید به نظر برسد که این فقط نتیجه‌ای تلویحی است و در تحلیل دلالت‌ها و ساختارهای اساسی آثار فلینی، نقش چندان مهمی ندارد. وانگهی با بررسی نوع تمایلات سبکی سایر فیلمسازان سینمای مدرن آن دوران و تشریح تفاوت‌های میان نگرش آنان با طرز تلقی فلینی، اهمیت این عامل به گونه‌ای روشن‌تر خود را به رخ ما می‌کشد. فیلمسازانی چون برگمان، آنتونیونی، آلن رنه، ژان لوک گدار یا حتی آندری تارکوفسکی با تخلیهٔ ذهن و آثار خود از همهٔ دغدغه‌ها و پیرایه‌هایی که از حیث نشانه‌های ظاهری برای تماشاگر عادی جذاب و جالب توجه است، همهٔ اجزاء بصری را به سوی نوعی تقلیل‌گرایی خود خواسته سوق می‌دادند و می‌کوشیدند از همهٔ عناصر مألوف سینمای سنتی و روایتگر پرهیز کنند. صبغه‌های ادبی، اصل سببیت، روابط علت و معلولی، یکپارچگی و پیوستگی روایت، اوج و فرودهای دراماتیک، تنش و تعلیق و هیجان بیرونی، همه و همه از آثار آنها رخت بر می‌بست. گدار بارها بخش‌های مهمی از وقایع را ناگفته می‌گذاشت یا در **زن‌زن‌است** و **تحقیر**، قسمت‌هایی از

داستانِ چند پاره‌اش را به جای نمایش عینی، با میان نویس یا گفتار متن باز می‌گفت. رنه عنصر «زمان» را به کلی به هم می‌ریخت و نه تنها وحدت آن را در هم می‌شکست، بلکه همچنین سیر، پیوستگی و تداومش را خدشه‌دار می‌کرد. برسون و تارکوفسکی به اشیاء که در فیلم‌های کلاسیک تنها ابزاری برای پیشبرد حوادث و روابط آدم‌ها بود، جان می‌بخشیدند و برگمان و آنتونیونی به ترتیب دشواری‌ها و پرسش‌های فلسفی و روانشناختی انسان را در اعصار گوناگون طرح می‌کردند و بی‌آنکه پاسخی صریح بدهند، اغلب به پایان معلق و فرجام نامعلوم می‌رسیدند.

کم کردن تعداد شخصیت‌ها، استفاده از فضاهای خالی یا بسته و محصور یا کار با میزانسن‌های چند بفره (مثلاً در **شرم**، **زن‌زن‌است**، **هیروشیماعشق‌من**، **ویریدیانا**، **کسوف**، **یاموشت**) به این فیلمسازان فرصت می‌داد تا تفاوت‌های بصری و ظاهری لازم را با سینمای پر زرق و برق، پر خرج و پر شکوه آمریکا در اغلب ژانرهای رایجش (از سینمای حماسی و تاریخی گرفته تا ملودرام و حتی وسترن) در آثار خود پدید آورند و از طریق این تمایز ظاهری، مخاطب را به یافتن رویکردهای دیگر گونه‌ای برای درک اثر وا دارند؛ رویکردهایی که از همین ظواهر، مسیری متمایز از مسیر سرراست و مستقیم آثار داستانگو و روایتگر سینمای کلاسیک را بپیمایند.

از آن چه تاکنون در مقام ویژگی‌های دوگانهٔ فیلم‌های فلینی بر شمردیم و «شکوه ظاهری» و «درون نگری» را یکجا به آنها نسبت دادیم، چنین بر می‌آید که او جایگاه منحصر به فردی در معبد بزرگان سینمای مدرن دارد. فلینی با تلفیق این دلمشغولی‌ها به مظهری از جامع‌الاطراف‌ترین منشور چند وجهی سینما بدل می‌شود. مسئله تشکیل «فرم بصری» و دستیابی به غنای آن که گاه حتی می‌توانند فارغ از دغدغهٔ پرداختن به دلالت‌های معنایی باشد و همه چیز را صرف خلق همین غنای بصری کند، آشکارا یکی از گرایش‌های عمدهٔ فلینی در روند آفرینش هنری و فیلمسازی بود. چیزی که در این دوران، از پیتر گریناوی و دیوید لینچ گرفته تا کرانبرگ و برادران کوئن و بسیاری دیگر، غالباً در پی آنند و گاه به جلوه‌های نابی از این نوع تصویرسازی غنایی دست یافته‌اند. آن رنگ‌های بیشمار لباس‌ها و دیوارها و ملحفه‌ها و حتی پرهای روی کلاه‌ها، آن پرواز و رهایی دوربین سیال و رقصان جیانی دی‌ونانزو، آن نوای رمز آمیز موسیقی نینوروتا و آن چرخش‌ها و گردش‌های پر اوج و فرود و پر پیچ و خم آدم‌ها در گوشه و کنار پله‌های مارپیچ در فصلی از **جولیتای‌ارواح** که سوزی، جولیتا را با خود به آن خانه / حرمسرای غریب می‌برد، حاوی همین نوع تصویرسازی درخشان و بی‌بدیل است که تبلور نگرش «سینما به مثابهٔ ابزار آفرینش بصری صرف» به حساب می‌آید: رها از وسوسهٔ الصاق و الحاق معنا و محتوا، با رسوب کمرنگی از دلالت‌های ضمنی و تلویحی اخلاقی/ جنسی/ روانشناختی و بیش و پیش از آن، با هدف چشم‌نوازی و غرابت و بدعت دیداری و شنیداری.

اما وقتی از زاویه‌های دیگر به همین منشور می‌نگریم، می‌بینیم که فلینی حتی به دوردست‌ترین نقاط عرصهٔ پیچیدگی معنا و مضمون در سینما نیز دسترسی پیدا کرده و از بحران درونی و دلزدگی‌های انسان عصر مدرن تا بی‌ایمانی و تردید و خیانت و خیال و خاطرات، به همهٔ کنج و گوشه‌های این عرصه سرک کشیده و همه را بازتاب داده است. همین فیلم **جولیتای‌ارواح**، در مقام یکی از پیشگامان جنبش متأخر پرداختن به مسائل زنان و فمینیسم و غیره، به عنوان اثری روانشناسانه و درگیر و دارِ چالش با دیدگاه‌های نظری فروید و در جایگاه فیلمی فلسفی / معنوی (با رجوع مداوم به «احساس گناه» جولیتا) و اخلاقی / انسان شناسانه (با تأمل در بازتاب روابط جولیتا و شوهرش در ذهن و ضمیر زن)، عملاً در زمرهٔ آثار متعدد سینمای دههٔ شصت ایتالیا و اروپا قرار می‌گیرد که هنوز همچون الگوهای نمونه‌ایِ آثار برخوردار از «محتوای غنی» در کتاب‌ها و تاریخ نگاری‌ها و بررسی‌های تحلیلی، مثال زده می‌شوند. بدین ترتیب، فلینی عملاً به یگانه فیلمسازی بدل می‌گردد که هم می‌توان ساخته‌هایش را به منزلهٔ نمونه‌هایی از نفی ضرورت زمینه‌های معنایی در مسیر آفرینش هنری و در عوض، اکتفا به شکل پذیری و خلق فرم نگریست و هم می‌توان انبوهی از مفاهیم و تعابیر گوناگون را از آنها استخراج کرد و حتی در جریان تمرکز بر نشانه پردازی، نمادگرایی و ساختار تمثیلی و استعاری، می‌توان به ورطهٔ تفسیر عناصر دیداری و شنیداری فیلم‌هایش هم افتاد.

این اصلاً آسان نیست. فلینی (برخلاف اکثر فیلمسازان سینمای مدرن که از پرداختن به ظواهر چشمگیر، رویگردان بودند) هم به ارزش مستقل «منظره» کاملاً واقف است و همهٔ کوشش خود را برای خلق نمونه‌های بدیع آن به کار می‌گیرد و هم (مثل اکثر فیلمسازان سینمای مدرن که به تأمل در مفاهیم پیچیده و عمیق شهرت داشتند) به ارجاع‌ها و اشارات نمادین و خلق معنا و محتوای سرشار و تأویل پذیر، بهای بسیار می‌دهد و از به کارگیری همهٔ شگردهای ممکن برای رخنه در عالم مفاهیم عمیقه، ابایی ندارد. آن حس و حال عجیبی که بسیاری از اهالی جدی و حرفه‌ای سینما در مواجهه با وسوسهٔ «تعیین جایگاه فدریکو فلینی» دارند، چه خود بدانند و چه ندانند، از همین تمایز سرچشمه می‌گیرد: او در هر دو قطب متضاد «ظاهرگرایی» و «درون نگری»، قامت یکی از کهن الگوهای تاریخ سینما را به خود گرفته است. به این «جمع اضداد» غریب که می‌رسیم، بیراه نیست اگر فلینی را از این حیث، جزو استثنایی‌ترین آفرینشگران پهنهٔ گستردهٔ تاریخ هنر در سدهٔ بیستم میلادی بدانیم.

۲) در کوران گرایش‌های متضاد

خطی که میان ظواهر و درونیات ترسیم کردیم، تنها مسیری نیست که فلینی هر دو سوی آن را در نور دیده است. او از بسیاری جهات دیگر نیز جزو فیلمسازان «غیرقابل تقسیم بندی» تاریخ سینما محسوب می‌شود. خانم تونی مارایني در مقدمهٔ گفتگویی که ترجمهٔ آن در پی می‌آید، از تناقض‌های پایان ناپذیری می‌گوید که در متن آثار فلینی و ابعاد فرا متن آنها به چشم می‌خورد. او از بین این تناقض‌ها به مسئله واقعیت و فرا واقع‌گرایی اشاره می‌کند و شگفتیِ توأم با تحسین خود را از این ویژگی کلی دنیای فیلم‌های فلینی ابراز می‌دارد که در عین برخورداری از سورئالیستی‌ترین جلوهٔ کار در بین فیلمسازان ایتالیایی، ریشه در واقعیاتی محکم و معتبر دارند. می‌توان فهرست این تضادها را امتداد و گسترش داد و به نکات جالب‌تری

در گوشه‌های دنج‌تر و زوایای پنهان‌تر رسید؛ مثلاً" به مسائل قابل بررسی و تأمل برانگیزی که در دیدگاه‌های مکتوب یا شفاهی فلینی طرح می‌شوند، اما در فیلم‌های او نشانه‌های فراوانی از دیدگاه

آثار کورده

معکوس را می‌بینیم. در جریان بر شمردن یکایک اعضای این دو مجموعه - مجموعهٔ عناصر و اجزاء مورد علاقهٔ فلینی در عرصهٔ سینما و خلاقیت هنری و مجموعهٔ عناصری که در دنیای آثار او بروز می‌یابد - شاید بتوان چشم‌انداز عمومی و کم و بیش جامعی از ذهنیت و سینمای خاص او تشکیل داد.

اگر بخواهیم این بخش را با شرحی از نقاط انطباق آثار فلینی با علایق شخصی خودش آغاز کنیم، بی‌شک علاقهٔ او به پدیدهٔ سیرک و بسیاری از اجزاء آن (همچون نمایش‌های طنزآمیز سیرکی، دلقک‌ها، معرکه‌گیری، گریم و آرایش دلقک وار و ...) در فله و رأس قرار می‌گیرد. فلینی در نوشته‌ها و مصاحبه‌های خود، بارها و بارها از علاقه‌اش به سیرک سخن می‌گفت و حتی اظهار می‌کرد که «سینما بسیار شبیه سیرک است». جلوهٔ ظاهری این تعلق خاطر فردی می‌توانست این باشد که بستر وقایع برخی از فیلم‌هایش (مثلاً" **جاده**) محیط داخلی یک سیرک بود. او همچنین شیفتهٔ سیمای بازیگری دلقکان بود و شرایط ایده‌آل هر بازیگر را رسیدن به مقام شامخ دلقکی می‌پنداشت. بسیاری از بازیگران محبوب خویش همچون چاپلین و توتو را با استناد به قابلیت‌های دلقکی درخشان آنها می‌ستود و اندوه و شادیِ همزمانِ دلقکان را الگویی آرمانی و ازلی / ابدی برای بازتاب حس و حالات درونی افراد درگیر حرفهٔ نمایش می‌دانست که همواره غم و شادمانی را یکجا درخود دارند. بروز بیرونی این علاقهٔ فلینی هم می‌توانست چنین باشد که در برخی از فیلم‌هایش (مثلاً" **جاده**و **دلقک‌ها**) به روایت داستان‌هایی از زندگی این غمگینانِ شادی بخشِ عرصهٔ نمایش بپردازد. در امتداد این علایق، جذابیت بی‌حد و حصر شعبده‌بازها برای فلینی هم امری قابل اشاره است. این موضوع در عین آنکه پیامد طبیعی علاقه به اتفاقات و برنامه‌های زیر چادر سیرک به شمار می‌رود، به نوعی نقطهٔ اتصال حرفهٔ نمایش به متافیزیک و پدیده‌های فرا مادی هم هست. فلینی با نمایش حضور فرا بشری، توانایی‌های ذهنی و شهود و الهامات غیبی شعبده‌بازها، جادوگران، هیپنوتیزورها و همتایانشان در دقایقی از **شب‌های کابیریا**، **زندگی شیرین**، **هشت‌ونیم**، **جولیتای ارواح** و **مصاحبه**، جای بکری از عرصهٔ هنر نمایشگری را بزرگنمایی می‌کند که توهم انگیزی پدیدهٔ نمایش و وهم امیزی نشانه‌های ماورایی، در آن به هم پیوند خورده‌اند.

ولی این معادل‌های مو به مو، حتماً" همهٔ نمودهای این تعلق خاطر فلینی را به خود محدود نمی‌کند. دغدغهٔ همانندی سینما و سیرک، به شکلی پیچیده‌تر و گسترده‌تر از ارائهٔ تصویر چند دلقک و ساحر، در آثار فلینی جلوه‌گر شده است. فضا و دنیای حاکم بر زندگی، خاطرات و رؤیاهای شخصیت‌های او، از پایه و ریشه ماهیتی «سیرک‌وار» دارد. ازدحام جمعیت، در هم ریختگی و آشفتگی ظاهری اجزاء و پاره‌های مختلف روایت، طراحی بسیار رنگارنگ و خوش نقش و نگارِ جاها و جامه‌ها، حالات کمیک و لبخندها و قهقهه‌های رو به دوربینِ بسیاری از بازیگران، نورپردازی متمرکز بر شخصیت یا اشخاص حاضر در مرکز صحنه و حرکات سیال و سریع آدم‌ها و دوربین در فضاهای وسیع با همراهی همیشگی تم‌های جاودانهٔ موسیقی نینو روتا که ترکیب نوای شادی بخش و کمیک سازهای بادی و اصوات منظم و آهنگین سازهای ضربی را درست همچون موسیقی متداول در چادر سیرک به مخاطب عرضه می‌دارد، همه و همه در خدمت القای همین حس «سیرک گونه» قرار دارند و در ضمن، ریتم پویا و بدون مکث تقطیع فلینی و تدوین‌گر ثابت بسیاری از آثارش روجرو ماستروپانی، به عدم توقف دوربین و آدم‌ها بر روی یک کنش یا موقعیت خاص در اینگونه فصول شلوغ می‌انجامد و «حرکت» بی‌وقفهٔ همهٔ اجزاء بصری و شنیداری، به معادلی برای وضعیت تماشاگر سیرک بدل می‌شود که در اثر فشردگی و تعدد برنامه‌های متوالی، کسی فرصت مکث و تأمل بر بخشی از یک کنش یا موقعیت را ندارد و همه چیز به سرعت در جریان است. ما به ازای دیگر علایق اینچنینی فلینی، مسئله نمایش‌های واریته‌ای است که از **روشنایی‌های واریته** تا **چینجروفرد**، بارها در فیلم‌های او ظهور می‌یابند. فلینی در همین گفتگویی که تونی ماراینی با او انجام داده، بی‌واهمه اقرار می‌کند که برخی از فیلم‌های سینمایی را به خاطر علاقه‌اش به آثار واریته‌ای که در ادامهٔ همان سنّتس ارائه می‌شده، دیده است. در فیلمی که گیدئون باکمن از پشت صحنهٔ **ساتیریکون** ساخته، فلینی به صراحت به او می‌گوید که یکی از اهداف نهایی‌اش از ساخت **ساتیریکون** و پردازش آن همهٔ گریم‌ها و لباس‌ها و فضاهای عجیب و غریب، رجعت به سنت نمایشیِ دیرینهٔ سیرک، واریته و چشم‌بندی است: انگشت به دهان کردنِ تماشاگر از فرط حیرت و شگفتی.

ولی ظاهراً" پرانتزی که باز کردیم، بیش از حد متعارف به درازا کشید. این جلوه‌های ناب بصری که انعکاس شیفتگی فلینی نسبت به سیرک و واریته به حساب می‌آید، عملاً" یگانه نقطهٔ مشترکی است که در آن، سلیقه‌های هنری و شخصی فلینی در دوست داشتنِ کارهای سایر هنرمندان با ویژگی‌های آثار خودش همخوانی و همانندی دارد. اینکه هنرمند به نوع یا شاخهٔ خاصی از هنر و

آفرینش هنری علاقه داشته باشد اما خود را جزو نمونه‌های شاخص آن نوع به حساب نیاورد، چندان دور از ذهن نیست. مشهور است که اورسن ولز کبیر هنرمندان یا فیلمسازان را به دو گروه کلی تقسیم می‌کرد: کسانی که در پس هنر خود نهان می‌شوند و کسانی که خود را نیز عیان و عریان، در هنرشان فاش می‌کنند. ولز می‌گفت که خودش جزو گروه اول است، اما هنرمندان گروه دوم را دوست دارد؛ و ژان رنوار را مثال می‌زد و می‌گفت بی‌آنکه خودش بخواهد مثل استاد فرانسوی سینما شود، او را الگوی بارز هنرمند محبوب خویش می‌داند.

این در حالی است که بحث دربارهٔ نمونهٔ فلینی، از این تفاوت‌های زمینه‌ای فراتر می‌رود. اگر همین مسئلهٔ علاقه به سیرک را هم در نظر آوریم، همه چیز از تطبیق آن با حاصل نهایی کارها خبر نمی‌دهد. فلینی در بخش‌های بسیاری از هر فیلمش، به طور مشخص در آن جاهایی که پرسش‌ها و تردیدهای دینی، معنوی، اخلاقی و فلسفی آدم‌ها را طرح می‌کند یا به بازتاب‌های روانشناختی این تردیدها در ذهن و ضمیر آنها می‌پردازد، آشکارا روح کلی حاکم بر دنیای سیرک یعنی چیدن همهٔ مهره‌ها برای خلق سرگرمی صرف - و بدون تعمق - مخاطب را ناخواسته از یاد برده یا خود خواسته به باد فراموشی سپرده است. صورت غایی آثار فیلمسازی که سینما را در میان این همه الگو و قالب هنرهای نمایشی، بیش از همه به سیرک تشبیه می‌کند، می‌توانست مثلاً نزدیکی به صحنه‌پردازی‌ها و طراحی‌های خیره کنندهٔ رقص در موزیکال‌های رنگی سینمای کلاسیک آمریکا باشد. اتفاقی که اگر چه در فیلم‌های فلینی هم روی داده است، اما قسمت‌های چندان عمده‌ای را به خود اختصاص نمی‌دهد.

جلوهٔ نامتعارف این گرایش سلیقه‌ای در آن لحظه‌ای رخ می‌نماید که فلینی فقط خاصیت «شعبده» را از دنیای سیرک می‌گیرد و خود را در مقام ساحر، مجاز می‌داند که هر گونه کنش یا پدیدهٔ غیرقابل باور یا حتی نامعقول را در کارش جای دهد و از آن برای مقاصد متعددی استفاده کند که یک سویش همان به حیرت واداشتن تماشاگر است و سوی دیگرش، رؤیاپردازی شاعرانهٔ فلینی که از دو دهه پیش تاکنون، رد پایش را در سینما از آثار استادانی چون آندری تارکوفسکی تا فیلم‌های دنباله‌روهای خبره‌ای چون کریشتف کیشلوفسکی، تئوآنجلوپولوس و جوزپه تورناتاتوره، بارها بر جای گذاشته است. فصل رمزآمیز تماشای آن گاو عظیم‌الجثه در مه توسط پسربچهٔ مدرسه‌ای در **آمارکورد** یا صحنهٔ تکان دهندهٔ حمل کرگدن با قایق پارویی در **وکشتی به‌راهش ادامه می‌دهد**، تنها دو نمونه از ده‌ها لحظهٔ اینچنینی در آثار فلینی است. او دلیلی برای مهار اسب سرکش تخیلاتش نمی‌بیند و برای قبولاندن تصاویر حاصل از آن به تماشاگر، به همان اعتماد به نفسی متکی است که شعبده‌باز را در انجام حرکات و عملیاتش یاری می‌کند؛ حرکاتی که گاه تنها در عالم خیال، ممکن و میسر به نظر می‌رسند.

بدین اعتبار، عناصر خیالی و ابعاد رؤیاگون فیلم‌های فلینی عملاً به شکلی شیطنت آمیز، فقط گوشهٔ چشمی به جهان ماوراء می‌افکنند و پس از بازتاب بارقه‌هایی از متافیزیک یا فقط نوعی راز و رمز غریب، از رخنه به ژرفای مفاهیم مشخص عرفانی، معنوی یا فراطبیعی خودداری می‌کنند. فصل برف ریزان فیلم **آمارکورد**که ناگهان همهٔ آدم‌ها را به شیوه‌ای غیرمعمول و دور از پرداخت واقع‌گرایانه، به رقصی آیینی وا می‌دارد، مثال ملموس این همجواری تلویحی میزانسن فلینی با راز و رمز ماوراء طبیعی و همزمان، پرهیز او از ورود به پهنهٔ مفاهیم عرفانی است. هم از این رو است که اگر بخواهیم در مورد فیلم‌های فلینی پا را از حد تأویل دلالت‌های ضمنی فراتر بگذاریم و به «تفسیر» یکایک نشانه‌های دیداری و شنیداری روی آوریم و برای همه چیز «دفترچهٔ معانی مترادف» بسازیم، خود فلینی و ماهیت بنیادین آثارش مانع ما می‌شوند و راه را بر این نوع نگرش تفسیرگرانه می‌بندند. این نکته را نه به عنوان شاخصی برای سنجش میزان ارزش و اعتبار فیلم‌های فلینی، بلکه در مقام ویژگی بارزی ذکر کردم تا نحوهٔ مواجههٔ کنترل شدهٔ او با متافیزیک را شرح دهم. می‌توان حکم داد که مثلاً فیلمسازی چون تارکوفسکی فرصت و بهانه‌های کافی را برای این نوع نگاه تفسیری، به مخاطبانی که اهل این کار یا شیفتهٔ آن هستند، می‌دهد. اما نمی‌توان این خصوصیت را در بحث ارزشگذاری، در قامت معیاری معتبر نگریست. این تفاوت، در اصل از تفاوت سرعت و میزان حرکت دو فیلمساز به سوی دلمشغولی‌ها و دلالت‌های متافیزیکی بر می‌آید. تارکوفسکی تا جایی که می‌تواند، به هستهٔ مرکزی این مباحث و احساس‌ها نزدیک می‌شود؛ اما فلینی آگاهانه فاصله‌ای نسبی و قابل ملاحظه را حفظ می‌کند.

به بحث تناقض‌ها باز گردیم. یکی از موارد مهم آن، محصول همین امتناع فلینی از رفتن به سراغ معادلات عالم معناست. از آنجا که سینمای مدرن به طرق مختلف به سؤالات ذهنی انسان معاصر می‌پرداخت، جنجال و اختلاف نظر بر سر این که «آیا بزرگانی همچون برگمان، آنتونیونی، بونوئل، لوکینوویسکونتی یا فلینی مذهبی‌اند؟» از آن زمان تاکنون وجود داشته است. طیف پاسخ‌های متناقض این پرسش در مورد برگمان و فلینی، از همه گسترده‌تر است. برخی هر کدام از آنها را به کلی فاقد ایمان به سرچشمه‌های معنوی و الهی می‌دانند و بعضی دیگر، پایان نامه‌های پر طمطراق تحصیلات آکادمیک خود را به استخراج مفاهیم دینی آثار آنان اختصاص می‌دهند و با ده‌ها نقل قول از انجیل مرقس و متی، اشعار راینرماریاریلکه یا هایکوهای ژاپنی، درصدد اثبات این امر بر می‌آیند که دو استاد سینما تا سرحد انتساب به دایرهٔ عرفا و مقربین، مؤمن و مذهبی‌اند. من در اینجا قصد و مجال ورود به این بحث کهنه را ندارم و نمی‌خواهم دلایل رد یکی از این دو دیدگاه و تأیید نگرش دیگر را باز گویم. اما هر چه باشد، این اختلاف نظر حاد در مورد فلینی ما را به یکی دیگر از آن تعارض‌های بیشمار می‌رساند. تقصیر ما نیست. حتی تماشاگر همعصر فلینی که پا به پای او پیش می‌آمد و در زمان نخستین اکران هر کدام از فیلم‌های او در رم و میلان و ونیز، آنها را می‌دید و با تغییرات و نوسان‌های ذهن پر تلاطم فلینی به شیوه‌ای روزآمد و همزمان رو به رو می‌شد، حق داشت که در قضاوت بر سر مذهبی بودن یا نبودن او یکسر به دامان شک و بلاتکلیفی بیفتد. او در **شب‌های کابیریا** می‌دید که فلینی چگونه آیین کلیسا را سحرآمیز و غریب و آرامش بخش به تصویر می‌کشد و چهارسال بعد در **زندگی شیرین** با ادعای دروغین آن دو کودک دربارهٔ

ملاقات مریم مقدس مواجه می‌شد. حتی عجیب‌تر از این، در **هشت ونیم** می‌دید که فلینی حرکات تهدید آمیز کشیش‌ها و تعقیب گوئیدوی کودک توسط آنان را به روش ۱۶ فریم در ثانیه نشان می‌داد و جلوه‌ای مضحک و کمیک به آن می‌بخشید، اما دو سال بعد در **جولیای‌ارواح** بخش عمده‌ای از چالش‌های مضمونی فیلم را به حضور آن فرشتهٔ زیبای خردسال و اشباح و ارواحی که نشانهٔ حضور مؤثر عناصر فرا طبیعی در زندگی و ذهنیات جولیتا بودند، اختصاص می‌داد. بر این اساس، **جولیای‌ارواح** فیلمی عمیقاً مذهبی بود و **هشت‌ونیم**، حتی ضد دین می‌نمود.

می‌توان همین گونه پیش رفت و تناقض‌ها را طرح و تحلیل کرد. اما چرا برخلاف آن دسته از فیلم‌ها یا فیلمسازان تاریخ سینما که اغلب با برشمردن تناقض‌های مشهود در آنها، ارج و اعتبار را از آنان سلب می‌کنیم، در مورد فلینی اینچنین به ستایش ترکیب پیچیده و تناقض آمیز دنیا و ایده‌ها و احساس‌هایش می‌نشینیم؟ مگر طبق اصول و معیارهای نسبی ارزشگذاری که عمدتاً به تکرار و ترویج آن در نوشته‌ها و گفته‌هایمان می‌پردازیم، «تناقض» را یکی از عوامل ضعف و تزلزل اثر یا اندیشهٔ مؤلف آن تلقی نمی‌کنیم؟ پس چرا در مورد فلینی، تبعیض قائل می‌شویم و این همه تناقض را در جایگاه شماری از کلیدهای ورود به جهان آثارش، مطرح و بررسی می‌کنیم؟

فلینی احتمالاً کامل‌ترین تصویر ممکن را از هنرمند نمونه‌ای قرن بیستم به ما عرضه می‌دارد. شخصاً نمونهٔ بهتری نمی‌شناسم. اگر شاخص اصلی و قطعی دوران گذار از بنیان‌های سنتی به عهد مدرنیسم، «تردید» باشد، فلینی که در تمام اجزاء و زوایای زندگی شخصی و هنری‌اش به آن دچار بود، به نمونه‌ای یکتا بدل می‌شود. ریشهٔ تناقض‌های مذکور هم در همین تردید تمام نشدنی است. توجه کنیم که محض نمونه، همهٔ ما فلینی را به عنوان فیلمسازی غیر متعارف می‌شناسیم و حتی آنهایی که به دورهٔ دوم آثار او (از **زندگی شیرین تا آوای ماه**) چندان علاقه‌ای ندارند و جلوه‌های بارز هنر مدرن را در آن نمی‌پسندند. دست کم به اینکه فلینی فیلمسازی داستانسرا و روایتگر قصه‌های پر اوج و فرود (به سبک سینمای کلاسیک) نیست، اذعان دارند. اما به رغم این واقعیت انکار ناپذیر، خود فلینی در مصاحبه‌ای که در همین شماره می‌خوانید، شیفتگی بی‌پایان خود را نسبت به قالب‌های کاملاً روایی و حتی سرگرمی ساز سینمای هالیوود ابراز می‌کند و حتی ریشه و سرچشمهٔ سینما را در آمریکا جستجو و معرفی می‌کند.

اینجا دیگر می‌توان این پیش فرض تازه را مطرح کرد که شاید اصلاً تناقضی در کار نیست و همه چیز به تردیدهای مداوم فلینی در جهان بینی و حتی سلیقه‌های سینمایی‌اش باز می‌گردد؛ و آیا به راستی این درست‌ترین و معتبرترین زاویهٔ نگاه انسان به دنیای مدرن نیست؟ آیا فقدان قطعیت و ثبات، عملاً در هر لحظه و گوشهٔ این جهان سرشار از عناصر و کنش‌ها و پدیده‌های ناپایدار، به اثبات نرسیده است؟ آیا در نگرش‌های مدرنیستی فلاسفه‌ای که می‌شناسیم، اصلی قطعی‌تر و فراگیرتر از «عدم قطعیت» وجود دارد؟ مقصودم مطلقاً سقوط به ورطهٔ نسبی‌گرایی و طرح دیدگاه‌های کارل پوپر و مباحثی از این قبیل نیست. می‌خواهم با این اشاره‌های کلی و گذرا، به ذکر این واقعیت بپردازم که تلاطم ذهن فلینی، بازتاب آرام و ملایمی از دنیای بی‌سکون و طوفانی پیرامون او و ما بود. می‌توانیم مطمئن باشیم که خلاقیت و متانتش، این طوفان را تعدیل کرده و به شکلی که در فیلم‌هایش می‌بینیم؛ بازتابانده است. وگرنه، اصل ماجرا حتماً پر تلاطم‌تر از اینهاست.

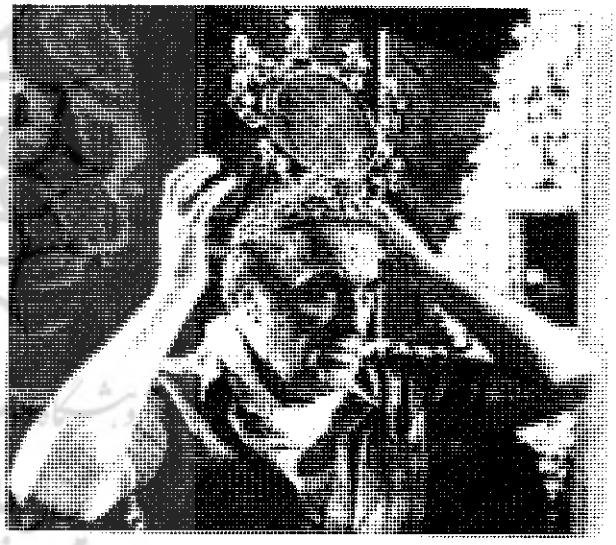
حالا دیگر همه آن فیلم آرمانی آلدوتاسونه را از سر کرده‌ایم که «کمدی الهی» دانته را در هیأت اثری سه اپیزودی مجسم می‌کرد که پارهٔ «دوزخ» آن را کوروساوا، پارهٔ «بهشت» را برگمان و پارهٔ «برزخ» را فلینی بسازد. برزخ، شرایط برزخی و جاماندن در دل آن، بیش از هر چیز مفهوم «تردید» را به ذهن می آورد. جای فلینی همین‌جاست. اگر اندکی با سمت و سوی نگاه او به دنیا و بشر توافق داشته باشید، این منزلگاهِ بدی برای اقامت نیست. کمترین حسنش یعنی همسایگی با فدریکو فلینی، خود معجزه‌ای است.

۳) خروج از نئورئالیسم

فدریکو فلینی هم از یکی از ارکان اساسی سرنوشت بزرگان هنر در سرزمین ما مصون نمانده است: این که جامعه و حتی جامعهٔ خواصِ ما، غالباً خو کرده‌اند که از زاویهٔ نگاه و فرهنگ خود با هر پدیدهٔ تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و ... بیش از همه، هنری مواجه شوند و در جریان این رویارویی، مبناها و معناهای نهفته یا جاری در فرهنگ و جامعهٔ خاستگاه آن پدیده را نادیده بگیرند. دلیل آن که بسیاری از آثار، نگرش‌ها و عادات جوامع دیگر یا هنرمندان آنها در اینجا رد و نفی می‌شود، همین «نگاه از منظر خود» و بدون در نظر گرفتن زوایای اصلی نگاه حاکم بر آن اثر یا بینش است. دانسته اجتماعی پسند منتقدان و مخاطبان حرفه‌ای سینما در ایران، سال‌های سال است که بیشتر ابعاد نگاه ارزشگذارانهٔ آنان به فیلم‌ها و فیلمسازان مختلف را متوجه خود ساخته و موجب شده که همواره طرح پاره‌ای از دغدغه‌های بیرونی و ظاهراً جامعه شناختی (آن هم در سطوح فوقانی همچون فقر و بیکاری و ...) بیش از طرح پیچیدگی‌های درونی روح و ذهن بشر، مقبول و ضروری جلوه کند. انتساب صریح یا غیر صریح فلینی به جنبش نئورئالیسم و بها دهی افزون‌تر به آثار دورهٔ نخست فیلمسازی او (تا پیش از **زندگی شیرین**) نشانه‌ای از همین یکسو نگری است. ضمن این که از نگاهی دقیق‌تر و مبتنی بر مناسبات همان جامعه‌ای که فلینی و آثارش در آن پرورش یافته‌اند، صحت و سقم این انتساب کلی که در ایران صورت گرفته و فلینی را در دورهٔ اول، همسو با سبک و نگرش نئورئالیست‌ها می‌پندارد، کاملاً روشن می‌شود.

شاید دستیاری روبرتو روسلینی و سابقهٔ کار در زمینهٔ نگارش فیلمنامه و مراحل فیلمبرداری برخی از فیلم‌های بزرگ نئورئالیستی بتواند همسویی مورد اشاره را تا حدی به اثبات برساند. اما تقلیل دلالت‌ها و دلمشغولی‌های مطرح در آثار فلینی به چند درونمایهٔ اجتماعی کلی و قالبی، رویکردِ نامناسبی است که در خود ایتالیا، فقط در دوران پایانی جنبش از سوی منتقدین به کار گرفته می‌شد و حتی هواداران سرسخت و متعصب نئورئالیسم تا قبل از رسیدن به این دوران انتهایی، آنچنان به اصالتِ مایه‌ها و مضامین اجتماعی معتقد بودند که تخطی‌های فلینی از مسیر اشارهٔ مستقیم به این گونه مضامین را به منزلهٔ خیانت در قاموس جامعه‌گرایی مطلوبِ نگاه

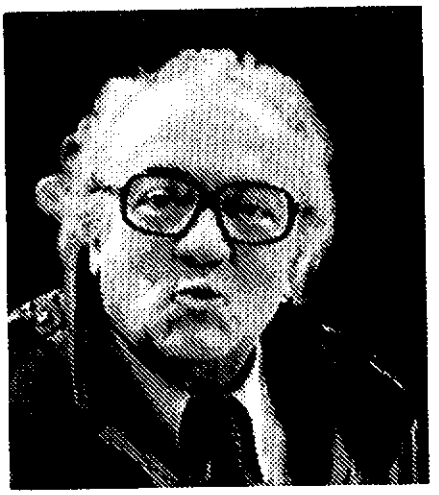
نئورئالیستی قلمداد می‌کردند. در همین زمینه، شوخی مشهوری در فیلم **زندگی شیرین‌فلینی** هست که خبرنگاری طی گفتگوی جمعی رسانه‌ها و مطبوعات با بازیگر آمریکایی (آنیتا اکبرگ) می‌پرسد: «آیا نئورئالیسم هنوز زنده است یا دیگر به آخر خط رسیده؟» و مترجم ایتالیایی آن خانم بازیگر که تعصب‌های کورکورانهٔ منتقدان جامعه‌گرای کشور خود را به خوبی می‌شناسد، بی‌درنگ در گوش بازیگر زمزمه می‌کند: «بگو نئورئالیسم زنده است! بگو زنده است!» این کنایهٔ آشکار فلینی حتی اگر ماهیت تاریخ مصرف‌دار نئورئالیسم را نشانه نگرفته باشد، دست کم اصالت افراطی و بیش از حدی را که منتقدان چپگرا برای مضامین اجتماعی صرف قائل بودند، زیر سئوال می‌برد. خود فلینی در این حیطه، صراحت قابل ملاحظه‌ای به خرج داده است: «در نظر گرفتن نئورئالیسم در حد پدیده‌ای اجتماعی - آنگونه که برخی از منتقدان چنین کاری می‌کنند - محدود کردن آن است. چون انسان تنها یک موجود اجتماعی نیست.» فراتر از این توجه همزمان به مسائل اجتماعی و زوایای پنهان درونی، فلینی نسبت به کلیشه‌های موجود در تلقیات واقعگرایانه از هنر و سینما نیز چندان خوشبین نبود. آندره بازن بسیاری از مباحث نظری خود پیرامون لزوم واقعگراییِ درست در سینما را با ذکر مثال‌های فراوانی



فلینی در صحنه «کازانوای فلینی»

از فیلم‌های فلینی در دههٔ ۵۰ (مثلاً **جاده** و **کلاهبردار**) تشریح می‌کرد، اما خود فلینی از اصرار او و سایرین بر واقع‌نمایی و واقع‌گرایی رنج می‌برد: «سینما هنوز از برداشتی قدیمی عذاب می‌کشد؛ از بینش عقب افتاده‌ای که برای هر تصویر، معادلی واقعی قائل است: «وای دریا را ببین! واقعاً عین دریا است!» جداً مشکل می‌شود به منتقد سینما فهماند که دنیای واقعی در برابر دوربین قرار نگرفته است.»

بر این اساس، پرسش مهمتر می‌تواند این باشد که آیا ممکن است فیلمسازی با این نوع نگرش در قبال مسائلی چون رئالیسم اجتماعی، فیلم نئورئالیستی وفادار به اندیشه‌های چپگرایانهٔ منادیان اصلی این جنبش را طراحی کند و بسازد؟ اشاره به نخستین نمونه‌های سیر فیلمسازی فلینی، روشنگر و سودمند خواهد بود. او پس از همکاری در نگارش و ساخت فیلم‌های نئورئالیستیِ مهمی چون **رُم شهر بی‌دفاع**، **پاییزا** و فیلم‌های دیگری از روسلینی و آلبرتو لاتوادا و پیتروجرمی، در ۱۹۵۲ نخستین فیلم مستقل خود یعنی **شیخ سفید** را ساخت. این فیلم، طرح داستانیِ ساده‌ای دارد: زنی شهرستانی که به تازگی با مرد عامی نیمه مرفه‌ای ازدواج کرده و به رُم آمده است، در پی شخصیت محبوبش در فتو رُمانی در یک مجله، نزد بازیگر نقش او (آلبرتو سوردی) می‌رود و پس از سرخوردگی و دوری گزیدن از هنر پیشهٔ نقش شیخ سفید، نزد شوهرش باز می‌گردد. وقتی این طرح را می‌شنویم، اگر فیلم را ندیده باشیم یا بر اساس طرز تلقی رایج در ایران فلینی را کاملاً نئورئالیست بپنداریم، احتمالاً تصور می‌کنیم که با فیلمی سرشار از بررسی‌هایِ سطحی و بیانیه‌وار اجتماعی دربارهٔ تفاوت نوع نگاه و زندگی شهرستانی‌ها و پایتخت نشین‌ها، جامعهٔ سنتی و جامعهٔ مدرن، طبقهٔ متوسط و طبقهٔ بورژوا و ... مقایسه‌هایی از این دست رو به رو هستیم. وانگهی فیلم فلینی را که می‌بینیم، در می‌یابیم که بیش از هر چیز به پیگیری تجربهٔ تنهایی زن و شوهر در مدت دوری‌شان از یکدیگر می‌پردازد. در پایان فیلم، آن جا که زن در لحظهٔ آخر به شوهر و خویشان او می‌پیوندد و همه به سوی کلیسا می‌روند، با چشم گریان و به آرامی نزد شوهر خود اقرار می‌کند که کاملاً به او وفادار بوده و کوچک‌ترین خیانتی به پیوندشان نکرده است. شوهر که اکنون و بی‌آن که خودش پیشگام شده باشد، در موضع واکنشی قرار گرفته، ناچار به اقرار مشابهی می‌شود. ولی طعنهٔ تلخ فلینی در آن است که هر دو به رغم ظاهر حق به جانب‌شان، احتمالاً دروغ می‌گویند. این دروغگویی البته در مورد مرد قطعی‌تر است (با توجه به صحنهٔ مواجههٔ او و دو زن بدنام که نقش یکی از آنها را جولیتا ماسینا به عهده دارد). اما زن هم در خلوتی که شیخ سفید و او داشته‌اند، بی‌شک عاری از گناه نبوده است. بدین اعتبار، **شیخ سفید** بر خلاف تصوری که از طرح اولیه‌اش ناشی می‌شد، به هیچ وجه دربارهٔ آشنایی و غوطه‌خوردن یک زوج ساده دل شهرستانی با مناسبات جاری در جامعهٔ مدرن پایتخت نیست. بلکه به شیوه‌ای درون نگرانه، دربارهٔ پدیدهٔ «روابط انسانی»، عدم برقراری تفاهم راستین و در عوض، همزیستی مسالمت آمیز حاصل از تفاهم دروغین است. در ضلعی از داستان، بازیگر نقش شیخ سفید و همسرش به دلیل خیانت‌های آشکار مرد، به تفاهم نمی‌رسند و یکسره در حال مشاجرهٔ لفظی هستند. در ضلع دیگر داستان، زوج شهرستانی قهرمان فیلم به تفاهمی ظاهری دست می‌یابند و در آرامشی نسبی زندگی مشترک خود را از سر می‌گیرند. اما این تفاهم با تأمل در دانسته‌های مخاطب که بیش از اطلاعات شخصیت‌ها دربارهٔ یکدیگر است، به جای آن که نوید بخش یا در حکم «پایان خوش» باشد، تلخ و غم‌انگیز است. تفاهمی که نتیجهٔ اطلاعات نادرست و دروغین آن دو باشد، خود نیز دروغین است. در دل چنین روابطی، همه برای هم نقش بازی می‌کنند و آن قدر در تکرار این بازی پیش می‌روند که از خود تهی می‌شوند و قالب نقش را به خود می‌گیرند. پیتر بوندانلا منتقد ایتالیایی، فیلم را چنین توصیف می‌کند: «**شیخ سفید** نه یک کمدی سطحی است و نه تفسیری هجوآمیز از زندگی در ولایات ایتالیا. این فیلم یک بیانیهٔ جدی فلسفی است دربارهٔ



فلینی

ماهیت انسان‌ها و نقش‌هایی که ناگزیر، به ایفایشان، در زندگی می‌پردازد.» وقتی حتی تصور این میزان پیچیدگی برای یک فیلم نئورئالیستی متعارف، غیرممکن به نظر می‌رسد، چگونه می‌توان دورهٔ نخست فیلمسازی فلینی را تا انتهای دههٔ پنجاه، «ساده» یا «نئورئالیستی» خواند و با استناد به آن به رد آثار مدرن او پرداخت؟

این اشتباه تاریخی در قلمروهای دیگری نیز خود را به رخ می‌کشد: در اغلب بررسی‌های تحلیلی آثار فلینی که پس از پایان دههٔ شصت نوشته شده (از جمله نوشتهٔ نشانه شناسانهٔ مشهور کریستین‌متز یا حتی مطلب نامنصفانهٔ جفری ناول اسمیت پس از مرگ فلینی) **هشت‌ونیم** فیلم کلیدی فلینی و شاهکار اصلی او به شمار می‌رود؛ هر چند در تحلیل‌های دهه‌های ۵۰ و ۶۰ این جایگاه والا به **جاده** تعلق می‌گرفت. در ایران نه تنها همه هنوز تحت تأثیر محتوا و درونمایهٔ عمیقاً انسانی **جاده** هستند، بلکه در برخی موارد به صراحت و بی‌هیچ کوشش مکتوبی برای استدلال، **هشت‌ونیم** و سایر فیلم‌های پس از دههٔ شصت فلینی را نفی می‌کنند. ما قبلاً به طور تلویحی اشاره کردیم که یکی از عوامل انکار ارزش‌های آثار مدرن فلینی از سوی این گروه از منتقدان، شیفتگی‌شان نسبت به فیلم‌های اجتماعی دورهٔ نئورئالیسم است. شاید پایان یافتن گرایش‌های نئورئالیستی نزد فیلمسازان ایتالیایی دیگر، تا حدی به تغییر شرایط اجتماعی در فاصلهٔ بین سال‌های اوج این مکتب یعنی نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰ تا سال‌های افولش یعنی اواخر دههٔ ۵۰ و اوایل دههٔ ۶۰ باز گردد؛ اما اصل ماجرا فراتر از این نکته بود: مشکلات، فقر، فساد، بیکاری، اختلافات طبقاتی و ... همچنان هستند، ولی در قیاس با مشکلات ذهنی و درونی انسان‌ها با خودشان، از دید بزرگانی چون آنتونیونی (در **فریاد**)، ویسکونتی (در **روکو و برادرانش**) و حتی خود روسلینی (در **استرومبولی** و **سفر در ایتالیا**) تأثیر و اهمیت فراگیری ندارند. بی‌توجهی به این امر، ضمن آنکه اشتباه اساسی نئورئالیست‌ها در سال‌های پیش از این دوره بود و طبعاً اعتبار مکتب آنها را به حد پدیده‌ای صرفاً «تاریخ سینمایی» تقلیل می‌داد، خواست و ایده‌آل خودشان هم بود. چون تمرکز بر مشکلات اجتماعی و محدود کردن همهٔ معضلات بشر به این مشکلات را به لحاظ باورهای چپ گرایانهٔ خود، کاملاً صحیح و معتبر و لازم می‌شمردند. نقطهٔ افتراق فلینی از نئورئالیسم، درست در همین جا نهفته بود. اگر دنیای مستقل آثارش را مبنای شناخت او قرار دهیم، احتمالاً بیشتر به یک اومانیست، یا حتی با اغماض بیشتر، به یک اگزیستانسیالیست شبیه است تا یک سوسیالیست که اغلب همپالکی‌های نئورئالیستش خود را به عضویت در جرگهٔ آنان مزین می‌کردند. در حقیقت در تمام فیلم‌های قبل از دههٔ شصت فلینی نیز توجه به درونیات انسان، نقشی عمده‌تر از درونمایه‌های اجتماعی داشت. مثال **شیخ سفید**، البته کافی نیست. در **جاده** و **شب‌های کابیریا** نیز تنهایی جلسومینا و کابیریا و به ویژه، وسوسهٔ جدی و حتی «روشنفکرانهٔ» هر دوی آنها برای درک و کشف پدیده‌های اطراف، جلوه‌ای بس پر رنگ‌تر از وضع اجتماعی نابسامان و تنگدستی و آوارگی‌شان دارد. وقتی جلسومینا در شب زندانی شدن زامپانو، با ماتو به صحبت می‌نشیند، آنهایی که تنها لایهٔ ظاهری و «واقع‌گرایانهٔ» رخدادهای **جاده** را می‌بینند، احیاناً این منطق کلی را برای این صحنه می‌یابند که برای توجیه و نمایش وفاداری جلسومینا در فیلم و فیلمنامه گنجانده شده است و می‌خواهد منطق بازگشت جلسومینا به جلوی زندان در صبح روز بعد را محکم‌تر کند تا ما بدانیم که او هنوز به زامپانو وابستگی عاطفی دارد. اما واقعیت این است که فصل گفتگوی شبانه، در بردارندهٔ وجه بسیار مهمی از جستجوی درونگرایانهٔ شخصیت جلسومیناست که با شنیدن این که «در این دنیا حتی یک سنگ هم بی‌مصرف نیست»، به فکر فرو می‌رود و اهمیت وجودی خود را به طور گذرا و موقت در می‌یابد. در شرایطی که یکی از دلالت‌های محتوایی ژرف و عظیم **جاده**، همین مضمون اصالت و اهمیت وجودی انسان‌های ظاهراً عادی، بی‌مصرف یا حتی «خل وضع» است، جداً مضحک به نظر می‌رسد که بخواهیم منطق سببی توصیف شده را بپذیریم یا صحنهٔ گفتگو با ماتو را فقط برای پیشبرد وقایع داستان لازم بدانیم. به همین ترتیب، فعل هیپنوتیزم کابیریا در سالن نمایش نیز تنها به قصد جلب ترحم تماشاگر نسبت به این «زن مظلوم و محروم جامعهٔ آشفتهٔ ایتالیا» - آن گونه که منتقدان اجتماعی‌نگر او را می‌خوانند - در **شب‌های کابیریا** گنجانده نشده؛ بلکه آن چه که او ناخواسته در طول مدت هیپنوتیزم شدن بر زبان می‌آورد، در بردارندهٔ وجه مهمی از سرگشتگی و احساس بیهودگی شخصیت کابیریاست که این گونه و در آن سوی مرز خود آگاهی او به مخاطب ارائه می‌شود. اگر در سطح ظواهر اجتماعی **جاده** و **شب‌های کابیریا** توقف کنیم، فصل طولانی 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 - مذهبی که با سایر زنان در آن حاضر می‌شود؟ اما با تأمل در دنیای درونگرای دو فیلم، تمام این کنش‌ها و صحنه‌ها به عنوان بخشی از تجربه‌های منجر به آگاهی دو زن از موقعیت تلخ‌شان در مقام «انسان در عرصهٔ حیات»، اهمیت ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهند؛ و نه صرفاً در مقام «انسان در پهنهٔ جامعه» که محبوب و مطلوب نئورئالیست‌ها بود. با این اوصاف، فلینی از همان دههٔ پنجاه هم در حصارهای تنگ نئورئالیسم و باورهای جامعه‌گرای آن جای نمی‌گرفت و فردگرایی خویش را با نوعی نگاه انسان مدار، در لحظه لحظهٔ آثار و افکارش جاری می‌ساخت.

۴) خوش بینی یا تلخ‌نگری؟

از دایرهٔ این اشتباه‌های تاریخی به درآییم و به سراغ سوء تفاهم بزرگ دیگری برویم که همپا و همتای مسئلهٔ تعلق یا عدم تعلق به محدودهٔ واقع‌گرایی که تاکنون گفتیم، اهمیت و حساسیت دارد: مسئلهٔ تلخی نهفته در دیدگاه فلینی و قاموس معنایی فیلم‌ها و بخصوص پایان فیلم‌هایش. نکته در این است که حتی بسیاری از دوستداران فیلم‌های فلینی نیز به خاطر نگاه هجوآمیز او به اغلب مقوله‌های کلیدی زندگی بشری - از جمله عشق، حرفه، روابط جنسی، عقاید، احساسات، ازدواج، باورهای فلسفی، اخلاقیات و ... مذهب - آنها را پوشیده در هاله‌ای از طنز و فانتزی و گاه گونه‌ای تصویر کاریکاتوری از جهان واقعی می‌پندارند. این تلقی در پاره‌ای از درخشان‌ترین فصول تمام فیلم‌های فلینی که اساساً بر همین پایه استوار شده‌اند و با جلوه‌گری یا حتی عشوه‌گریِ انبوه رنگ‌ها و جامه‌ها و حرکات سیال دوربین و آدم‌ها و موسیقی، می‌خواهند به نوعی رقص آرایی (کورئوگرافی) توأمان شنیداری و دیداری برسند و در پس این منظره تماشایی به هجو یا سطحی نمایاندنِ برخی از پدیده‌های گفته شده روی آورند، عملاً صدق می‌کند و از میان این موارد، می‌توان به دو فصل طولانی عشرتکده در فیلم **رم**، صحنهٔ خانهٔ غریبِ سوزی و دوستانش در **جولیتای ارواح** و تقریباً همهٔ صحنه‌های **ساتیریکون** و **کازانووا**، تنها به عنوان چند نمونهٔ شاخص پرداخت فانتزی و کاریکاتور گونه اشاره کرد. همچنین در بحث پیرامون طنز، ارتباط تنگاتنگ فیلم‌های فلینی با ویژگی‌های ملی و نمونه‌ایِ خاص مردم کشورش و منش و رفتار توأم با شوخ طبعی ایتالیایی که در شخصیت‌های او فراوان است، یکی از دلایل منسوب شدن صفت «طنز آمیز» به سینمای فلینی در هر دو دورهٔ آن است. اما مشکل از آنجا آغاز می‌شود که برخی، دامنهٔ این هجوآمیزی یا شوخ طبعی را به ویژگی‌هایی همچون مفرح، کمیک یا سر خوشانه گسترش می‌دهند. این دقیقاً مثل واکنش انتقادی کسانی است که شاهکارهای فلسفی - روانشناختی وودی آلن را به جهت پرداخت هجوآمیزشان، «کمدی مفرح» یا «با نمک» می‌نامند و متوجه جنبه‌های توأم با تلخی **رازجنایت منتهن**، **سایه‌ها و مه** یا **هانا و خواهرانش** نیستند (یا نمی‌خواهند باشند!). در مورد خاصی چون فلینی، ظاهربینی برخی از این افراد موجب شده که از طریق قیاس این جنبه‌های آثار فلینی با شاهکارهای جدی، تلخ، فاقد طنز و به شدت «سرد» هموطنش آنتونیونی، به صدور احکامی از این دست برسند که «اساساً فلینی چندان هم تلخ نگر و تلخ اندیش نیست» یا این که «حال و هوای امیدوارانه‌ای در فیلم‌هایش موج می‌زند!». این اشتباه معمولاً در مورد فیلم‌هایی که پرداختِ هجویه‌ایِ عیان‌تری دارند، بیشتر تکرار شده و گاه به جایی رسیده که مثلاً **آمارکورد**، **وکشتی به راهش ادامه می‌دهد** یا **جینجروفرد** را «کمدی» دانسته‌اند. این سوءتفاهم تاریخی را چگونه ارزیابی کنیم؟ در معادله‌ای کاملاً طبیعی و قابل قبول، می‌دانیم که وجه غالب نتیجه‌گیری مضمونی فیلمساز عموماً در پایان فیلمش خود را به درستی می‌نمایاند. بنابراین، برای بررسی این نظرات عجیب و غریب و تعیین و تبیین این که فلینی تا چه حد به فرجام نیک باور دارد و تا چه حد تلخ نگر و بدبین است، می‌توان به بازنگری پایان‌های سه فیلم نمونه‌ایِ فلینی پرداخت که هم از نظر فرم بصری و هم به لحاظ کارکرد معنایی، شباهت و حتی انطباقی تمام عیار با یکدیگر دارند.

در پایان **شب‌های کابیریا**، کابیریای مفلوک و درمانده که تازه دریافته نامزدش تنها به طمع پول به سراغ او می‌آمده، مدتی پس از گریهٔ طولانی‌اش در کنار جاده، صدای جمع سرخوشی را می‌شنود که ترانهٔ دلنشینی را (با موسیقی جاودانهٔ نینوروتا) می‌نوازد و همراه با آن، رقص کنان در امتداد جاده به پیش می‌رانند. کابیریا نیز پس از آن لحظه‌های رنج‌آوری که انگار با تردید در خودکشی یا ادامهٔ زندگی همراه بوده، به این جماعت می‌پیوندد و طی دقایقی، به ظاهر بر احساس عجز و درماندگی و اندوه عمیق خود غلبه می‌کند، گریه‌اش قطع می‌شود و به هم آوازی با دیگران می‌پردازد. تا اینجا شاید با تکیه بر همان ظاهربینی وصف شده، تصور کنیم که پایان فیلم از نگاه امیدوارانهٔ فلینی به آیندهٔ احتمالی کابیریا حکایت می‌کند. اما باید توصیف پایان فیلم را تکمیل کنیم تا حالت معلق آن به خوبی هویدا گردد: کابیریا چشمانِ هنوز اشکبار خویش را در نمایی نزدیک، به دوربین و ما - تماشاگران فیلم - می‌دوزد و لبخندی کودکانه و معصومانه بر چهره‌اش نقش می‌بندد. گویی با این تبادل نگاه، ما را هم در تن دادن به سرخوشیِ عبث و باطل و زودگذر پیرامونش، شریک کرده است و در عین حال، اندوه درونی‌اش را هم به ما انتقال داده است تا پس از آن، همچون او به گذران زندگی ساده و بی‌دغدغه‌اش در دل آیندهٔ تلخ و هولناک احتمالی او بیندیشیم.

در پایان **زندگی شیرین‌نیز** پس از آن که دختر در جایگاه مظهر معصومیت، مارچلو را از آن سوی ساحل به سوی خود فرا می‌خواند، مارچلو که صدایش را نمی‌شنود، به جماعت سرخوش و مست و نیمه دیوانهٔ سایرین می‌پیوندد، به دریا و دختر پشت می‌کند و به عمق تصویر می‌رود؛ و دختر که تا چند لحظه پیش او را صدا می‌زد و اکنون دیگر امیدی به بازگشتش ندارد، برای چند لحظه به دوربین و ما - تماشاگران فیلم - خیره می‌ماند. این تمهید فاصله گذارانه، یکبار دیگر حاوی همان هشدار تکان دهندهٔ نگاه مستقیم کابیریا در مثال پیشین است. تلاقی نگاه دختر با مخاطب فیلم که برداشت مدرن و بدیعی از فاصله‌گذاری کلاسیک را به همراه دارد، به نوعی درصدد تعمیم موقعیت پست و حقیر مارچلو به بیننده و همهٔ آدم‌ها است که در پشت کردن به دریا، رهایی و حیات، با هم مشترک‌اند. این در عمل نوعی قضاوت اخلاقی است؛ اما با این پایان معلق، چنان تلویحی به مخاطب القا می‌شود که در قیاس با روایت‌های اخلاقی موعظه‌گرانهٔ سینمای متعارف، تأثیر بس ماندگارتری دارد و در عین حال، نمایانگر دید تلخ ولی واقع بینانهٔ فلینی به هستی، سرنوشت بشر و «عدم امکان رهایی» اوست. مضمونی که بی‌شباهت به مسئلهٔ «محال بودن رستگاری» در انتهای شاهکارهای دوره فرانسوی لوئیس بونوئل - از جمله تریستانا- نیست.

در پایان **هشت‌ونیم**، میزانسن شلوغ و شادمانهٔ فلینی به شکلی است که احتمالاً تصور تلخی آن نیز به ذهن کسی که در ظواهر بصری صحنه متوقف شود، خطور نمی‌کند. اما در اینجا هم همان نوع فاصله‌گذاری مدرن به گونه‌ای پیچیده‌تر یافت می‌شود و راه به همان نوع نتیجه‌گیری می‌برد: شعبده‌باز همه را در دایره‌ای گرد