در برزخ تردیدها (بخش اول)

هشت و نیم/ فدریکو فلینی/ ۱۹۶۳/بخش اول

زمان انتشار : تابستان ۱۳۷۳/ چاپ: ۱۳۷۹

چاپ شده در : کتاب «کارناوال فدریکو فلینی»

گردآوری مسعود فراستی

این مقاله در اصل عنوان «در برزخ تردیدها» را بر خود داشت و شش سال بعد از نگارش و چاپ نشده ماندن در نشریات سینمایی (به دلیل حجم زیاد) در کتاب «کارناوال فدریکو فلینی» منتشر شد.

در این سایت هم این مطلب در دو بخش آمده که این، بخش اول آن است.

*

یک: دهه شصت، سینمای مدرن

هنرمند کیست؟ حاشیه نشینی که خود را جایی میان یک واقعیت فیزیکی و متافیزیکی می یابد؟ ... برزخی هست که من آن را «حاشیه» می نامم. این، سرزمینی است که میان جهان محسوس و نامحسوس واقع شده است. این سرزمین، به هنرمند تعلق دارد.

فلینی

تزلزل تدریجی تمام بنیان های سینمای کلاسیک و روایتگر، نتیجه ای بود که بی شک در اثر تجربه های منحصر فلینی و آثار شاخص سینمای مدرن دهه شصت اروپا به دست آمد. تعداد این تجربه ها – به جهت محدوده زمانی کوتاه و تازه آغاز شده آنها – به هیچ روی قابل قیاس با تعداد نمونه های موفق سینمای کلاسیک نبود؛ ولی علی رغم این تفاوت کمی، تأثیر آنها کیفیتی بس عمیق تر از روایت های مرسوم فیلم های کلاسیک یافت. چرا؟ نمی توان انکار کرد که تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی اروپا و جهان در آن دهه، و نیز دیدگاه های فکری نو و بکر انسان جامعه مدرن، در به جا ماندن این تأثیر نقش به سزایی ایفا می کرد. ولی قطعاً دنیای درونی خود آن آثار اهمیتی بیش ازاین عوامل متکی به دنیای بیرون داشت. مهم ترین ویژگی دنیای یکایک آثار مورد اشاره، گستردگی و پیچیدگی غریب و در عین حال نظم یافته آنها بود که مجموعه را

با وجود کمی تعداد اعضایش، غنی و متعالی می ساخت. گویی آثار مدرن سینمای دهه شصت، در کنار یکدیگر، همه عرصه ها و وجوه بصری، شنیداری، مضمونی و ساختاری سینمای پیش از خود را به شیوه ای نو و غیرمتعارف تجربه کرده بودند؛ به گونه ای که هر یک از آنها یک وجه غالب محوری داشت که در همه بررسی های تحلیلی و تاریخی سینمای مدرن، به عنوان نشان اختصاصی و شاخص آن به کار می رفت: «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 تصویری که از آن موجود بود، مطرح شدند. عنوان« از نفس افتاده» (ژان لوک گدار، ۱۹۶۰) با پدیده «جهش» ناگهانی از مسیر پیشروی روایت و رها کردن خط سیر پیوسته آن مترادف شد. تریلوژی شعرگونه «ماجرا» (میکلانجلو آنتونیونی، ۱۹۶۰)، «شب» (آنتونیونی، ۱۹۶۱) و «کسوف» (آنتونیونی، ۱۹۶۲) به خاطر ارائه 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 ژرف ترین دلالت های فلسفی و روانشناختی درآمیخت. « آگراندیسمان» (آنتونیونی، ۱۹۶۶) در عرصه ای کاملاً متفاوت با تریلوژی، به نمایش نفوذ عمیق «توهم» در همه جزئیات زندگی بشری می پرداخت: هر کنش، رخداد، مکان و شخصت دنیای واقعی، همچون وهمی محو و ناپدید می شود. در «جولیتای ارواح» (فدریکو فلینی، ۱۹۶۵) مهم ترین جنبه، کشمکش بین «ذهنیت» جولیتا (جولیتا ماسینا)، قهرمان زن آن، با واقعیت پیرامونش بود. تا حدی که در پایان فیلم، نقطه انتهایی روایت به دو صورت کاملاً متمایز، توصیف شدنی است: یا باید تمام فیلم را توهمات جولیتا پنداشت و صحنه پایانی ترکِ او توسط شوهر را بازگشت به واقعیت؛ یا درست در نقطه مقابل، به سفر رفتنِ شوهر در انتهای فیلم را زاییده خیال او دانست و دیگر رخدادها را واقعی خواند و ... سرانجام در افراطی ترین و شاید کامل ترین نمونه 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 پذیرفته اند که فیلم، اصلاً درباره «ابهام» است ... در این میان، فیلمی هست که جای خالیش درعناوین ذکر شده احساس می

شود؛ و به گونه ای عجیب و استثنایی و برخلاف فیلم های فوق، «دلیل» یگانه ای برای تبیین اهمیت و تعیین جایگاهش در این مجموعه نمی توان یافت: «هشت و نیم» (فدریکو فلینی، ۱۹۶۳). پیچیدگی انکار نشدنی فیلم، به یقین به طور مستقیم در این امر دخالت کرده و مانع از آن شده که با کالبدشکافی جزئیات اش، تأثیر ویژه آن بر سینمای پس از خود به یک ویژگی خاص محدود شود و سپس این ویژگی دست نیافتنی به عنوان دلیل اصلی اهمیت فیلم – مثلاً همچون «زمان» برای فیلم های رنه، «جهش» برای فیلم های گدار یا «ابهام» برای فیلم های آنتونیونی و برگمان – همواره، توسط همه و یک در گیومه خالی از تأکید و طراحت به کار رود. تلاش نگارنده در این مطلب، تنها گذشتن از پایین ترین مراحل پلکان منتهی به این کالبدشکافی جزئیات است؛ پلکانی که تا بی نهایتِ آسمان ادامه دارد.

دو: پایان نئورئالیسم

واکنش هایی که" زندگی شیرین" ایجاد کرد، بعدالتحریری کنایی بر نئورئالیسم به شمار می رفت: همان جا که ده سال قبل، شرایط فیلمسازان را وامی داشت که حتی بازیگران خود را هم در خیابان ها جستجو کنند، حالا تمام طبقه اشراف رم در برابر بخش هایی از فیلم فلینی که به دنیای آنها حمله ور می شد، صف کشیده بودند.

پنه لوپه هوستون

در بررسی کارنامه سینمایی فلینی، تفاوت عمده ای بین نقطه نظرهای اکثر منتقدان در ایران و جهان به چشم می خورد: در بیشتر تحلیل و بررسی های آثار او که پس از پایان دهه شصت نوشته شده، و نیز در تمام رأی گیری های مجله مشهور «سایت اندساوند» از همان تاریخ به بعد، "هشت و نیم" فیلم کلیدی فلینی و شاهکار اصلی او تلقی می شود؛ و در مرحله بعد، "جاده" (فلینی، ۱۹۵۴). در ایران نه تنها همه همچنان تحت تأثیرِ محتوا و درونمایه عمیقاً انسانی جاده هستند، بلکه بعضاً به سرعت و با صراحت – و بی هیچ کوشش مکتوبی

برای استدلال – "هشت و نیم" و دیگر فیلم های پس از دهه شصت فلینی را نفی می کنند. عجیب نیست. سال هاست که در برداشت اینجایی از مدیوم سینما، مضامین اخلاقی و اجتماعی مقبول تر و قابل درک تر از فرم پیچیده یا گرایش به طرح ذهنیات و دغدغه های درونی بشر به حساب می آید. یکی از عوامل رد آثار مدرن فلینی از سوی این گروه از منتقدان، شیفتگی شان نسبت به فیلم های اجتماعی دروه نئورئالیسم است. به همین جهت، لازم است که طی مقدمه ای به چگونگی پایان یافتن گرایش های نئورئالیستی نزد فیلمسازان ایتالیایی بپردازیم؛ و بعد ببینیم که نقش فلینی در این امر چه بوده است.

تغییر شرایط اجتماعی در فاصله سال های اوج نئورئالیسم (نیمه دوم دهه چهل) تا اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت، تنها عاملی نبود که به زوال تدریجی این مکتب در دوران سینمایی جدید ایتالیا منجر شد. کما این که در دوره اخیر نیز فیلم های مهمی ساخته شدند که طرح داستانی آنها بر زمینه ای 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 می گرفتند؛ ولی به رغم آن که عامل محرک بسیاری از کنش ها و حوادث در آنها موقعیت اجتماعی شخصیت هایشان بود، هیچ کدام را نمی توان به نئورئالیسم محدود و منسوب کرد. برای اثبات این دوره ی گزیدنِ آگاهانه آنتونیونی و ویسکونتی، دلایل روشنی در فیلم ها یافتنی است: در فریاد، بی هدفی و سرگردانی آلدو (استیو کاچران) در طول سفر بی نتیجه اش، بیش از این که از ویژگی «نئورئالیستی» شخصیت او – بیکاری – برآمده باشد، به دغدغه ای گنگ و مبهم در درونش مربوط است. این بی هدفی، بازتاب بی-هدفی و سرگردانی درونی اوست که منجر به قطع ارتباطش با یکایک زن های مسیر سفر و زندگیش میشود. صرف نظر از این مضمون کلی، در فصل پایانی فیلم، طفره رفتن آنتونیونی از پرداختن به زمینه اجتماعی وقایع، قالب آشکارتری به خود می گیرد. آلدو برای خودکشی در مقابل چشمان ایرما (آلیدا والی) برج بلند کارخانه ای را برمی گزیند که کارگران آن به تازگی اعتصابی دسته جمعی را آغاز و محوطه کارخانه را ترک کرده اند. دوربین آنتونیونی به گونه ای طعنه آمیز بارها با انتخاب کادر و زوایای خاص، کارگران را از تصویر حذف و خارج می سازد و آلدو را در قاب می گیرد:

کنانه آشکاری به این دغدغه فیلمساز که مسئله درونی یک فرد برای او بارها مهم تر از عصیان بیرونی یک جمع است . در "روکو و برادرانش" نیز خانواده روکو (آلن دلون) و برادرش سیمونه (رناتو سالواتوری) فقیر و محروم اند. 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 می انجامد ندارد: سقوط و اضمحلال شخصیت سیمونه، و وقوف روکو به این که پاک نهادی اش در چنبره روابط بیمارگونه محیط پیرامون رنگ خواهد باخت، بیش از آن که متأثر از عوامل اجتماعی باشد، در واقع نتیجه کشمکش درونی طولانی هر یک از آنها با خودش و با دیگران در طول داستان است.

زوال نئورئالیسم – چنان که می بینیم – پیامد از بین رفتن مشکلات اجتماعی 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 انسان ها با خودشان، اهمیت و تأثیر چندانی ندارند (و بی توجهی به این امر، اشتباه اساسی نئورئالیست ها در سال های پیش از این دوره بود که طبعاً اهمیت مکتب آنها را به حد پدیده ای صرفاً «تاریخ سینمایی» تقلیل داد).

در جریان همین افول تدریجی، فدریکو فلینی که کار سینمایی خود را با همکاری در فیلم های نئورئالیستی روبرتو روسلینی آغاز کرده بود نیز زاویه نگاه خود را به کلی تغییر داد. اگرچه فیلم های پیش از دهه شصت او نیز - چنانکه در بخش بعدی مطلب توضیح خواهم داد- در محدوده «نئورئالیسم» نمی گنجد، ولی حتی زمینه اجتماعی وقایع که در «جاده» و «شب های کابیریا» (فلینی، ۱۹۵۶) حضوری محسوس و بارز داشت، در «زندگی شیرین» (فلینی، ۱۹۶۰) و «هشت و نیم» یکسر حذف شد. شوخی مشهوری در «زندگی شیرین» هست که خبرنگار، طی یک گفت وگوی مطبوعاتی از بازیگر آمریکایی (آنیتا اِکبرگ) می پرسد: «آیا نئورئالیسم هنوز زنده است، یا دیگر تمام شده؟» و مترجم همراه بازیگر که عادت و تعصب منتقدان جامعه گرای ایتالیایی را می شناسد، به سرعت در گوش بازیگر زمزمه می¬کند: «بگو زنده است! بگو زنده است!» با این کنایه، فلینی موضع خود را در قبال نئورئالیسم به طرز هوشمندانه ای ابراز می کند: در واقع در تمام فیلم های قبلی او نیز

توجه به درونیات انسان، نقشی عمده تر از درونمایه های اجتماعی داشت. تنهاییِ جلسومینا (جولیتا ماسینا) در «جاده» و بی پناهیِ کابیریا (جولیتا ماسینا) در «شب های کابیریا»، و وسوسه هر دوی آنها برای «درک و کشف» چیزها، جلوه ای بس پررنگ تر از وضع اجتماعی نابسامان و تنگدستی و آوارگی شان دارد. فصل گفت وگوی شبانه جلسومینا با ماتو (ریچارد بیسهارت) در زمانی که رامپانو (آنتونی کوئین) زندانی است، برخلاف تصورِ آنهایی که تنها رویه ظاهری و «رئال» رویدادهای جاده را می بینند، صرفاً در خدمت توجیه وفاداری جلسومینا به زامپانو و محکم تر کردن منطق بازگشت او به جلوی زندان در صبح روز بعد نیست. بلکه در بردارنده وجه بسیار مهمی از جستجوی درونگرایانه شخصیت جلومیناست که با شنیدن این که «در این دنیا حتی یک سنگ هم بی مصرف نیست»، به فکر فرو می رود و اهمیت وجودی خود را – هر چند موقتاً – درمی یابد. فصل هیپنوتیزم کابیریا در سالن نمایش نیز تنها به قصد جلب و برانگیختن ترحم تماشاگر نسبت به این «زن مظلوم و محروم جامعه آشفته ایتالیا» - آن گونه که منتقدان اجتماعی نگر او را می خوانند – در «شب¬های کابیریا» گنجانده نشده؛ بلکه آنچه که او ناخواسته در طول مدت هیپنوتیزم بر زبان می آورد، دربردارنده وجه مهمی از سرگشتگی و احساس بیهودگی شخصیت کابیریاست که این گونه و در آن سوی مرز خودآگاهی به مخاطب عرضه می شود. اگر در سطح ظواهر اجتماعی این دو فیلم توقف کینم، فصل طولانیِ مکث جلسومینا بر بندبازی ماتو در میدان شعر، 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 دیگر زنان در آن حضور می یابد؟ در شرایطی که با تأمل در دنیای درونگرای «جاده» و «شب های کابیریا»، هر دوی این فصول به عنوان بخشی از تجربه های منجر به آگاهی دو زن از موقعیت تلخ شان به عنوان «انسان در عرصه حیات» - و نه صرفاً «انسان در پهنه جامعه» که محبوب و مطلوبِ نئورئالیست ها بود – اهمیت ویژه ای را به خود اختصاص می دهند، آیا اساساً برخورد مبتنی بر نگاه «نئورئالیستی» با سینمای فلینی – حتی در دوره نخست فیلمسازی اش- می تواند درست باشد؟ و ستایش فیلم های نخستین او تنها به خاطر این که «از درد مردم می گویند»، «ساده و صمیمی و تأثیرگذار» هستند یا «قلب آدمی را می لرزانند»؟!

سه: فلینی و دوری از سینمای سیاسی - اجتماعی

در نظر گرفتن نئورئالیسم در حد یک پدیده اجتماعی – آن طور که بعضی از منتقدین چنین کاری می کنند – محدود کردن آن است ... چون انسان تنها یک موجود اجتماعی نیست.

فلینی

«شیخ سفید» (فلینی، ۱۹۵۲) که در واقع نخستین فیلم مستقل فلینی در جایگاه کارگردان است، طرح داستانی ساده ای دارد: زنی شهرستانی که به تازگی با مرد عامیِ نیمه مرفهی ازدواج کرده و به رم آمده، به دنبال شخصیت محبوبش در فتورمانی در یک مجله – شیخ سفید – نزد ایفاگر نقش او می رود و پس از سرخوردگی و دوری گزیدن از بازیگر (آلبرتو سوردی) نزد شوهرش بازمی گردد. این طرح، احتمالاً توسط دیگر فیلمسازان سینمای نئورئالیستی آن سال ها، به فیلمی سرشار از بررسی های سطحی و بیانیه وار اجتماعی درباره تفاوت نوع نگاه و زندگی شهرستانی ها و پایتخت نشین ها، جامعه سنتی و جامعه مدرن، طبقه متوسط و طبقه بورژوا و ... بدل می شد. اما شیخ سفید فلینی، تنها به پیگیری تجربه تنهایی زن و شوهر در مدت دوری شان از یکدیگر می پردازد. در انتهای فیلم که زن در لحظه آخر به شوهر و بستگاه او پیوسته و همه در حال حرکت به سوی کلیسا هستند، با چشم گریان و به آرامی نزد شوهر خود اعتراف می کند که کاملاً به او وفادار بوده و کوچک ترین خیانتی به پیوندشان نکرده است. شوهر که اکنون و بی آن که خودش پیشقدم شده باشد، در موضع انفعالی قرار گرفته، مجبور به اقرار مشابهی می شود. اما کنایه تلخ فلینی در اینجاست که احتمالاً هر دو با وجود ظاهر حق به جانب شان، دروغ می گویند! (البته با توجه به اطلاعات روایی، دروغ گویی قهرمان مرد برای تماشاگر آشکارتر است تا قهرمان زن). به این ترتیب، «شیخ سفید» به رغم آنچه از طرح داستانی اش برمی آید، به هیچ روی درباره آشنایی یک زوج ساده دل شهرستانی با مناسبات حاکم بر جامعه مدرن پایتخت نیست. بلکه به گونه ای کاملاً درونگرایانه، درباره پدیده «روابط انسانی»، عدم برقرار تفاهم واقعی

و همزیستی مسالمت آمیز ناشی از تفاهمِ دروغین است. در یک ضلع داستان، شیخ سفید و همسرش به دلیل خیانت های پیاپی مرد، به تفاهم نمی رسند و دائماً در حال مشاجره لفظی هستند. در ضلع دیگر داستان، زوج شهرستانی قهرمان فیلم، به تفاهمی ظاهری می رسند و در آرامشی نسبی به زندگی مشترک خود ادامه می دهند. اما این تفاهم با توجه به دانسته های تماشاگر که بیش از اطلاعات شخصیت ها درباره یکدیگر است، به جای آن که نویدبخش و خوشبینانه باشد، تلخ و کنایه آمیز 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 می کنند و آنقدر در تکرار این بازی پیش می روند که از خود تهی می شوند و قالب نقش را به خود می گیرند. منتقدی، به نام پیتر بوندانلا، فیلم را این گونه توصیف می کند: «شیخ سفید نه یک کمدی سطحی است و نه تفسیری هجوآمیز از زندگی ولایات ایتالیا. این فیلم، یک بیانیه جدی فلسفی است درباره ماهیت انسان ها و نقش های که ناگزیر، به ایفایشان در زندگی می پردازند.»

وقتی حتی تصور این میزان پیچیدگی برای یک فیلم نئورئالیستی متعارف، غیرممکن به نظر می رسد، چگونه می توان دوره 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 می برد. از بینش عقب مانده ای که برای هر تصویر، مابه ازایی واقعی قائل می شود: وای دریا را ببین! واقعاً عین دریاست!» ... جداً مشکل می شود به منتقد سینما فهماند که دنیای واقعی در مقابل دوربین قرار نگرفته است.

فلینی

یکی از دشواری های دوستداران سینمای ساده و روایتگر در روبه رو شدن با آثار سینمای مدرن و فیلم های دهه شصت به بعدِ فلینی از میان رفتنِ مرزِ بین واقعیت و توهم در ساختار روایی آنهاست. طبق سنت سینمای کلاسیک آمریکا، آنان عادت کرده اند که عموماً با دیزالو، موسیقی وهم انگیز یا لرزشی و تار شدن چند لحظه ای تصویر، به گذشته بروند، رویای شخصیت های فیلم را ببینند یا از تصور آنها درباره آینده شان مطلع شوند. این عادت، از فرط تکرار، چنان به ناخودآگاهِ مخاطبان وارد شده که دیگر نمی توانند با حذف منطق رایج و معمول و گاه کلیشه ایِ آثار داستانگو در تمامی آثار مدرن کنار بیایند و آن را بپذیرند. در حالی که حذف این منطق، خود از جمله نوآوری هایی است که به فیلمی چون هشت و نیم جلوه یکی از الگوهای نمونه ای سینمای مدرن را می بخشد.

ویژگی مورد اشاره «هشت و نیم» حتی در آثار فلینی هم سابقه و همتایی نداشت. فیلم قبلی او ، «زندگی شیرین»، با آن که آشکارا از مجموعه آثار نخستینش فاصله می گرفت، فاقد حتی یک صحنه رویا یا فلاش بک بود؛ ولی در دلِ همان دنیای ظاهراً عادی و واقعی آن، امکان یافتن موقعیت ها و کنش ها و فضاهای بسیاری بود که از منطق طبیعی و مرسوم پیروی نمی کردند: فضای غریب و میزانسن آیینی فصل حضور بازیگر آمریکایی (آنیتا اکبرگ) و مارچلو (مارچلو ماسترویانی) در کنار فواره های میدان و در سپیده دم؛ صحنه طولانی کافه و شخصیت، حرکات، اعمال و نگاه های دلقکی که با نواختن شیپور، بادکنک ها را به دنبال خود می کشاند؛ میزانسن، نورپردازی و فضاسازی فصل ازدحام جمعیت در دشت برای دین معجزه دو کودکی که مدعی هستند مریم مقدس به دیدارشان می آید؛ و ... پایان عجیب فیلم با حضور دخترکی که انگار مظهر و تجسمِ عینیِ معصومیتی فراموش شده در زندگی مارچلو است. در «هشت و نیم» اما فلینی با جسارت بیشتری به نمایش موقعیت های «غیرمنطقی» در قالب رویاها، خاطرات و ذهنیات گوییدو (مارچلو ماسترویانی) می پردازد و برخلاف «زندگی شیرین»، نیازی نمی بیند که آنها را در متن رخدادهای طبیعی و منطقی داستان جای دهد. پس بدون آن که 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 به طور ناگهانی و با تکیه بر پدیده روانکاوانه «تداعی ذهنی»، آنها را در مجموعه ای پیچیده و غیرقابل تفکیک به مخاطب عرضه می کند.

تداعی ذهنی به عنوان عامل آغازگر جهش های یک باره فیلم از خط سیر اتفاقات واقعی و طبیعی زمان حال، تقریباً در تمام حرکت های فیلم از دنیای واقع به ذهن، به کار رفته است. این عنصر، ضمن آن که از یک پدیده روانشناختی معتبر و شناخته شده سرچشمه می گیرد، به نوعی جایگزینِ مدرنِ همان شگردهای سنتیِ حرکت از واقع به خیال در سینمای کلاسیک نیز محسوب می شود. تداعی های ذهنی گوییدو در طول فیلم، عمدتاً به واسطه یک نشانه بصری در دنیای واقعی آغاز می شوند که یادآورِ خاطره یا نشانه ای از دنیای ذهنی اوست. در نخستین رویارویی گوییدو تماشاگر یا کلودیا، زن آرمانی (کلودیا کاردیناله)، ابتدا گوییدو که برای نوشیدن آب معدنی در صف دیگر بیماران ایستاده، به دختر مقابل صف که لیوان های آب را به بیماران می دهد، می نگرد و لحظه ای بعد، نمای نقطه نظر واقعی او به نمای نقطه نظر خیالی اش قطع می شود که در آن کلودیا با لباسی سپید و رویایی، زیر نور آفتاب، از میان باغ آن سوی دریاچه بیرون می آید. آب نجات بخش را به گوییدو می دهد: دخترِ جلوی صف، بهانه ای تصویری است که زن آرمانی را به ذهن گوییدو متبادر می کند. رویای دوم گوییدو – پس از کابوس نخست «راه بندان اتومبیل ها» که فیلم با آن آغاز میشود – باز با گونه ای تداعی بصری همراه است که از دید منطقی گرایان، توجیه نشدنی 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 می خواند. تصویر مقابل تماشاگر، تصویری کاملاً «واقعی» است. در همین نما، ناگهان مادر پیر گوییدو را می بینیم که در کنار تخت و رو به دیوار اتاق ایستاده و آن را با دستمال خود پاک می کند. این تصویر تداعی کننده، به تصویر مادر گوییدو در رویای او قطع می شود که شیشه ای را با همان دستمال تمیز می کند و رو به گوییدو می گوید: «اشک ها را پاک کردم پسرم.» بخشی از رویای گوییدو، در همان قاب تصویر واقعی می آید و تصویر ذهنی را تداعی می کند وعملاً دو دنیای درون و بیرون او را به هم متصل می کند. نخستین فلاش بک کودکیِ گوییدو نیز با تداعی واژه جادویی «آسا نی سی-ماسا» که شعبده باز آن را از فکر گوییدو در اتاق و پیش از خواب، واژه

جادویی را برای گوییدو و سه بار تکرار می کند و اینجاست که درمی یابیم عامل حرکت ذهنی گوییدو – و فیلم – از زمان حال به کودکی، یادآوری این واژه بوده است.

صرفنظر از نمونه های فوق، در سه مورد مشخص دیگر، رفت و برگشت فیلم بین واقعیت و توهم، قالب پیچیده تر و در عین حال حساب شده تری دارد. یکی از این موارد، دومین فلاش بک فیلم است. پیش از آغاز این فصل، در صحنه گفت و گو با اسقف، گوییدو با بی حوصلگی ناشی از سکوت کشیش ها که با دقت به توصیه اسقف، به صدای پرنده ای گوش سپرده اند، به آن سوی باغ می نگرد و توجهش به پیرزن چاقی جلب می شود که هنگام پایین آمدن از تپه ای کوچک، لباس خود را به کناری زده. این تصویر به گوییدوی کودک که در حال بازی است قطع می شود و دیگر بچه ها او را به رفتن نزد ساراگینای غول پیکر (اِدراگاله) فرامی خوانند. پس از دیدن رقص ساراگینای چاق در ساحل دریا، گوییدو توسط کشیش های مسئول مدرسه مذهبیش توبیخ و تنبیه می شود و دوباره نزد ساراگینا می رود. در ابتدای این فلاش بک، دیدن زن چاق (به عنوانِ عامل تداعیِ ساراگینا) و قرار گرفتن در برابر پرسش های پیاپی اسقف (به عنوان عامل تداعی توبیخ کشیش های مدرسه مذهبی)، گوییدو را به مرور بخشی از خاطراتش وامی دارد. انتهای این رجعت به گذشته و بازگشت مجدد به زمان حال، صورت عجیب تری به آن می دهد: دوربین از نمایش دور یک رستوران عقب می کشد و دومیه (ژان روژه) نویسنده مشاور پرحرف و عینکیِ گوییدو را در کادر می گیرد که از او می پرسد: «این چه مفهومی دارد؟ او شخصیتی است که فقط به دوران کودکی تو تعلق دارد.» با این گفته او، همه آنچه را که در قالب فلاش بک گوییدو دیدیم، می توان به توصیف آن خاطرات توسط گوییدو و خطاب به دومیه تعبیر کرد و این فلاش بک، به لحاظ این که می توان آن را بازگویی یک خاطره برای دومیه – و در عین حال، یک رجعت به گذشته منتج از تداعی ذهنی – تلقی کرد، به نمونه ای استثنایی در فصول ذهنیت پرداز فیلم بدل می شود.

مورد استثنایی دوم، صحنه ای است که در آن تمام زنان زندگی گوییدو در شبه اندرونی او گرد آمده اند؛ برخی از او هدیه می گیرند و برخی مجازات می شوند. باز هم پیش از این صحنه، آشنایی و استقبال گرم روییزا (آنوک آمه) همسر گوییدو از کارلا، رویای آرمانی گوییدو درباره زنان زندگی اش را در ذهن او زنده می کند.

وانگهی تفاوت این تداعی پیشاپیش با نمونه های دیگر، آن است که عامل تداعی (همراهی و صمیمیت لوییزا و کارلا با یکدیگر)، خود یک رویاست که در انتهای فصل روبه رو شدن کارلا با لوییزا، دوستش روزلا (روزلا فالک) و گوییدو در رستوران از برابر ذهن گوییدو دوربین فلینی و چشم تماشاگر می گذرد: رویایی که رویای دیگر را تداعی می کند؛ و رویای دوم – فصل حرمسرا – خود گونه ای بسط و گسترش رویای نخست است. در اولی دو زن اصلی زندگی کنونی گوییدو، و در دومی تمامی زن های زندگی حال و گذشته اش با هم در برابر او حضور می یابند.

سومین صحنه منحصر به فرد فیلم در نمایش توهمات شخصیت ها، تنها موردی است که در طول آن، ذهنیتِ کسی به غیر از گوییدو را می بینیم. کلودیا – بازیگر اصلی فیلم گوییدو که عیناً همانند زن آرمانی رویاهای اوست – پس از شنیدن توضیحات گوییدو درباره فیلمش و نقش او در آن، خود را در صحنه ای از فیلم (و با همان لباسی که در رویاهای گوییدو به تن دارد) تجسم می کند: در نمایش دو نفره ای که از رو به روی او و گوییدو که در اتومبیل نشسته اند، گوییدو یکسره در تاریکی محض قرار دارد و تمام نور صحنه بر کلودیا متمرکز است. این تصویر به نمایش نقطه نظر ذهنی کلودیا قطع می شود که خود را در قاب پنجره ای در بنای تاریخی مقابلشان و در حال افروختن شمعی می بیند. در این یگانه تصویر ذهنی فیلم از دیدگاه شخصی به جز گوییدو، باز هم با نورپردازی مذکور، یک نشانه تداعی گر زودهنگام جایگزین سنت های کلاسیک حرکت از واقعیت به ذهنیت شده است.

نظم یافتگی ساختاری «هشت و نیم» با وجود رویکرد بی واهمه و جسورانه فلینی به نمایش اوهام و خاطرات آدم ها، نتیجه همین نشانه ها و تداعی های دقیق است. بنابر این اگر یکایک این نشانه ها در طول فیلم، حتی توسط مخاطب خو کرده به سنت های سر راست و متداول سینمای داستانگو درک و دریافت شود، آیا باز هم مشکلی در برقراری ارتباط او با این گونه مدرن و پیچیده سینما به وجود می آید؟ و با توجه به تکرار فراوان این ایده در فصول مختلف فیلم – و فیلم های دیگر فلینی، به ویژه «جولیتای ارواح» و «آمارکورد» (۱۹۷۴) – آیا می توان باور کرد که هنوز ذهنیت گرایی فلینی گاه «غامض و پرتکلف» خوانده می شود؟

پنج: فیلم در فیلم

هشت و نیم فیلمی است درباره ساخته شدن هشت و نیم.

پیتر هارکورت

... با خودم فکر کردم: «می بینی؟ کارگردانی هستم که دیگر به یاد نمی آورم چه می خواستم بسازم» ... و بعدتر فکر کردم: «همین را می سازم. داستان کارگردانی که دیگر به یاد نمی آورد.»

فلینی

در هم تنیدگی خطوط مرزی جهان واقعی و دنیای پندارها، صرفاً ویژگی مختص «هشت و نیم» نبود. در طول سال های دهه شصت، خوکردگان به سینمای روایتگر همین مشکل یا مشابه آن را با «جولیتای ارواح»، «سال گذشته در مارین باد»، «صحرای سرخ» یا «پرسونا» هم داشتند؛ همچنان که سال ها پس از آن با «آینه» (آندری تارکوفسکی، ۱۹۷۴) یا «استاکر» (تارکوفسکی، ۱۹۷۹) نیز داشتند. درک کلیدهای منطق روایی در دنیایی که واقع و نامواقعش این چنین به هم پیوسته و آمیخته باشند، بی تردید قابل قیاس با درک منطق واقع گرایانه و یک سویه 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 به فرد دیگری هم داشت که سایر آثار مدرن ذکر شده، فاقد آن – و در نتیجه، در قیاس با «هشت و نیم»، دارای پیچیدگی کمتری – بودند: حذف مرز میان صحنه و پشت صحنه، و یگانگی رخدادهای روی پرده و اتفاقات پشت دوربین.

تا اواسط فیلم، به نظر می رسد که گوییدو عمداً و به دلیلی مشخص، از بازگویی نقش های بازیگران به آنها و تهیه کننده (گوییدو آلبرتی) امتناع می ورزد. به عنوان مثال در نخستین فصل حضور او در سالن اصلی محل اقامت و جمع گروه سازنده فیلم، وقتی دستیارش سزارینو (سزارینو پیکاردی) سه پیرمردی را که برای نقش

پدر شخصیت اصلی فیلم یافته نزد گوییدو می آورد، کارگردان آشکارا به یاد دارد که آنان را برای کدام بخش فیلم می خواسته. یا بعدتر که مادلین (مادلین له بو) یکی از بازیگران زن فیلم – که گاه واکنش های عصبی و بیمارگونه دارد – از گوییدو می پرسید: «بخش مربوط به نقش من چه شد؟» پاسخ او با تظاهر به شگفت زدگی اش از بی اطلاعاتی زن همراه است: «توقع داشتم خودت بهتر بدانی». و بی آنکه چیزی به گفته اش بیفزاید، از زن دور می شود. این سکوت که فعلاً تعمدی به نظر می آید، همچنان ادامه پیدا می کند. گوییدو به تمام حرف های فیلمنامه نویسش – دومیه – که در حین بازخوانی یادداشت های اولیه کارگردان، یکسره از او انتقاد می کند، بی اعتناست. در اوایل فیلم که در ایستگاه راه آهن به انتظار کارلا نشسته، یادداشت های دومیه را درباره ایده های خود می خواند: «ظهور دختر سفیدپوش در کنار چشمه مقدس، بر چه دلالت می کند؟ بر طهارتی که از آب های گرم به شخصیت اصلی هدیه می شود؟ ... در بین تمام سمبل های داستانت، این ضعیف ترین آنهاست». گوییدو کاغذ یادداشت دومیه را مچاله می کند و کنار می اندازد. و کنایه اصلی در اینجاست که فلینی هم – همچون گوییدو – با بی اعتنایی به اعتراض مشابه «دومیه»های متعلق گرای دنیای واقعی، عین همان صحنه مورد انتقاد دومیه را فیلمبرداری کرده و در فیلمش می گنجاند.

سکوت و خودداری گوییدو در برابر ایرادهای احمقانه دومیه، تا میانه فیلم نشان از قاطعیت و اعتماد به نفس او دارد. به این معنا که او آنچنان در بازآفرینی ایده های خود مصمم است که به انتقاد هیچ کس اهمیت نمی دهد. ولی در صحنه ای که او، همسرش، تهیه کننده و دیگران به لوکیشن اصلی فیلمبرداری – محل پرتاب موشک – می روند تا از آنجا دیدن کنند، طی گفت وگوی او با روزلا – دوست همسرش درمی یابیم که گوییدو به تدریج دچار تردید شده، در ایده های خود کنکاش و تجدیدنظر کرده و دیگر منبع الهام آنها یا نقش و کارکردشان در فیلم خود را به یاد نمی آورد. اعتراف او نزد روزلا – که در کنار توضیحاتش برای کلودیا در اواخر فیلم، تنها سخنانش درباره فیلمی که می سازد هستند – به قدری مهم است که بازخوانی آن برای شناخت انگیزه های گوییدو ضروری به نظر می رسد: «فکر می کردم ایده هایم خیلی روشن و واضح هستند. می خواستم فیلم صادقانه ای بسازم، بدون هیچ جور دروغ. فکر می کردم مسائل خیلی ساده ای 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 یاد بردن هیچ چیز را ندارم. و حالا دیگر ذهنم کاملاً آشفته است ... چرا همه چیز این طور عوض شد؟ از کجا بود که من به طرف این تغییر و تبدیل های غلط کشیده شدم؟ با این که هیچ چیزی برای گفتن ندارم، می خواهم هر طور شده آن را بگویم!»

تردیدهای درونی گوییدو که از ابتدا به واسطه رویاها و خاطراتش به آن پی بردیم، اکنون – و تنها در برابر روزلا – ابراز می شود. از این لحظه به بعد، طفره رفتن گوییدو از پاسخ به خواسته ها و پرسش های افراد گروه، به دلیل بی اعتناییِ ناشی از قاطعیت و اعتماد به نفس او نیست. بلکه آشکارا «گریز» اوست که از هزارتوی پیچ در پیچِ مهلکه ای که خود با شروع فیلمش آن را پدید آورده و اکنون دیگر راه خروجش را به خاطر نمی آورد. در صحنه نمایش تست های بازیگران فیلم برای گوییدو و بقیه، تهیه کننده به صراحت از او می خواهد که تکلیف خودش و گروه را در زمینه انتخاب بازیگران نقش های همسر و معشوقه شخصیت اصلی و نیز اسقف و ساراگینا روشن کند. کارگردان هم بی درنگ می گوید: «خب، ما همه برای همین اینجا جمع شدیم.» حالا او بدون اتلاف وقت، اظهارات تهیه کننده را تأیید می کند تا از تداوم یافتنِ غرولندهای شدید او جلوگیری کند؛ در درون خود، گفته های او را از یاد ببرد و به مهلکه ای که گفتیم، نیندیشد. ناگزیزیِ گوییدو در تن دادن به این انفعال، پی آمد فریب دادنِ دیگران نیست، بلکه گونه ای خودفریبی «گریز از خویشتن» است. چرا که او می کوشد ایده های آفریده ذهن خود را در قالب فیلمی که دیگر نمی تواند بسازد، به فراموشی سپارد. بعدتر، همزمان با نمایش راش ها، گوییدو بارها روی خود را از پرده برمی گرداند، چشمانش را می بندد یا سرش را بین دو دست می گیرد و مطلقاً به بازی بازیگران فیلم به قصد انتخاب آنها، توجهی نمی کند. در ادامه چنین گریز ناخواسته ای است که گوییدو بیشتر و بیشتر به «رویاها»ی شیرین خود پناه می برد و اندک اندک «خاطره ها»ی تلخ را رها می کند (تعداد فلاش بک های فیلم، دوتاست و تعداد صحنه های توهم، دست کم دوازده تا؛ یعنی گوییدو بیشتر به رویا توسل می جوید تا به خاطره). در انتها، گوییدو با آن که یک بار به خودکشی می اندیشد، ولی ناچار، به پذیرش شرایطِ اجباری تن می دهد و شروع به ساختن فیلم می کند و

در صحنه شلوغی که طی آن، همه گروه از پلکان بلندی پایین می آیند، به بازآفرینی یکی از رویاهای خود (فصل اجتماع تمام اعضای گروه سازنده فیلم در حمام بخار گرفته) می پردازد. گوییدو در مقابل دوربین، دقیقاً همان کاری را می کند که فلینی در پشت دوربین: درباره قرار گرفتن خودش در برزخ تردید های بی شمار – که تردید پیرامون فیلمسازی، محور آنهاست – فیلم می سازد. و این تلفیق پیچیده ای است که بیشتر «فیلم در فیلم»های مشهور تحت تأثیر «هشت و نیم» که پس از آن ساخته شدند، فاقد آن بودند. این که نفس «سینما» اصلی ترین تردید مشترک گوییدو و فلینی است، جای تردید ندارد. ولی آیا می توان مطمئن بود که آنها در همه تردیدهای دیگر هم مشترکند؟

پانویس ها:

۱ برای مطالعه بیشتر درباره همین ویژگی فیلم فریاد، رجوع کنید به مطلب «تحمل اندوهبار زیستن» - درباره پایان¬های آنتونیونی – نوشته سعید عقیقی: ماهنامه فیلم، شماره ۱۳۵

۲ فدریکو فلینی: دو فیلمنامه. ترجمه هوشنگ گلمکانی. نشر نجوا.

۳ البته در فاصله این دو فیلم، فلینی اپیزودی از فیلم بوکاچو ۷۰ را با نام وسوسه دکتر آنتونیو (۱۹۶۱) ساخت که با در نظر گرفتن آن به عنوان یک «نیمه فیلم»، هشت و نیم در اقع هشت و نیم اُمین فیلم فلینی است.