

## در برزخ تردیدها (بخش دوم)

هشت و نیم / فدريكو فلينى / ۱۹۶۳ / بخش دوم

زمان انتشار: تابستان ۱۳۷۳ / چاپ: ۱۳۷۹ چاپ شده در: کتاب «کارناوال فدريكو فلينى» گردآوری

مسعود فراستى

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 مطلب در دو قسمت آمده است.

\*

شش: گویدو آنسلمی و فدریکو فلینی

شبهات ماجرای گویدو با فلینی؛ علتی عمیق تر از ارائه یک اتوبیوگرافی صرف دارد. فلینی با اینکار، عملاً به کاوش ضمیر خود می پردازد و عقده های قدیمی و پنهانی این ضمیر را برای خود آشکار می سازد.

#### کیومرث وجدانی

فلینی هنگام صحبت از «هشت و نیم» با اشاره به دوره ای از زمان ساخت فیلم که بالاخره با همراهی فیلمنامه نویسانش \_ تولیو پینلی، انیوفلایانو و برونلوروندی \_ به نگارش ایده های او پرداختند، از «وراجی های خستگی ناپذیر و تمام نشدنی» خود درباره آنچه می خواسته بسازد، یاد می کند. از این لحاظ، گویدو که بی اغراق یکی از درونگراترین شخصیت های تاریخ سینماست، به عنوان روشنفکری که دلیلی برای توضیح و توصیف دیدگاه هایش نزد دیگران نمی بیند، درست برعکس فلینی است. و گذشته از این، اساساً معقول و پذیرفتنی به نظر نمی رسد که یکایک موقعیت ها و تردیدهای او را بدون استثناء معادل موقعیت ها و تردیدهای فلینی در زندگی واقعیش بپنداریم. البته بداهه پردازی های فراوان فلینی هنگام ساختن فیلم، خود به خود حرف و حدیث های بسیاری را برای آن وجه فیلم که در بردارنده درونمایه «سینما» است، به دنبال آورد.

در این که بسیاری از اعمال گویدو و اعتراض های گروه فیلمبرداریش به او، مابه ازایی واقعی در پشت صحنه فیلم فلینی دارد، نمی توان شک کرد. ولی محض نمونه، از هم گسیخته بودن رابطه گویدو با همسرش لوییزا، هیچ شباهتی به درک متقابل و تفاهم عمیق فلینی و همسرش یعنی جولیتا ماسینا ندارد (آن دو عملاً با هم

و به طور مشترک پدیدآورنده آثار درخشانی چون «جاده» و «شب های کابیریا» و شاهکاری چون «جولیتای ارواح» بوده اند.

سرگشتگی ها و حساسیت های گوئییدو به مقولات متعددی در زندگی گذشته و حالش مربوط می شوند؛ همه به یک اندازه برای او مهم هستند و او را عصبی یا خشنود می سازند.

در حالی که فلینی می گوید:

«فکر نمی کنم که دارای احساساتی عمیق باشم؛ مگر برای فیلم ساختن. من طبع آسان گیر و بی قیدی دارم، ولی برای نتیجه گرفتن در هنر، می توانم خیلی سخت و بی رحم باشم». بنابر این می توان با اطمینان، به پرسش پایان بخش قسمت قبلی مطلب، پاسخ منفی داد و وجه مشترک گوئییدو و فلینی در تردیدهای ذهنی و درونی شان را صرفاً به سینما و فیلمسازی محدود کرد.

همچنان که فلینی تأکید می کند که «فیلم ساختن» تنها دغدغه احساسی جدی اش است، شباهت های هشت و نیم به زندگی شخصی او نیز فقط و فقط به بخش «فیلم در فیلم» آن محدود می شود. آیا به همین جهت نیست که فلینی در جایی مدعی شده که «هشت و نیم» در میان تمام فیلم هایش «حاوی کمترین اشاره به واقعیت های زندگی شخصی» اوست؟

هفت: درونگرایی

فیلم های فلینی در درون او هستند؛ ما نمی توانیم هیچ تصویری از آنچه در ذهن اوست، داشته باشیم.

#### جولیتا ماسینا

برای گوئییدو اما، سینما با زندگی شخصی یکسان و برابر است. او در فصل بازبینی تست های اولیه بازیگران، در عوض توجه به ضعف و قوت بازی آنان، به شخصیت های واقعی زندگیش که منبع الهام نقش های بازیگران هستند، می اندیشد. همه تجربه ساختن و دیدن فیلم نزد او، صرفاً عامل محرکی است برای یادآوری مجدد

اوضاع زندگیش. پس از دیدن برداشت های متعدد بازیگرانی که برای نقش همسر شخصیت اصلی – که به شدت شبیه لوییزاست – آزمایش شده اند، گوئیو با شنیدن دیالوگ های آنها («تو همیشه به من دروغ گفتی ... من هیچوقت حقیقت را نفهمیدم») نزد خود زمزمه می کند: «لوییزای عزیزم!». گوئیو کلام گلایه آمیز لوییزای واقعی را می شنیده و اکنون به علاقه اش به او قرار می کند. این که سینما تنها عامل وادارکننده او به چنین اعترافاتی است، به جنبه مهم دیگری از شخصیت گوئیو بازمی گردد که در بخش قبل، اشاره گذرایی به آن کردم: درونگرایی.

گوئیو از در میان گذاشتن کوچک ترین افکار و تمایلات احساسی خود با هر یک از آدم های زندگی اش امتناع می ورزد و تنها در برابر پرده سینما و تحت تأثیر آن است که بی آنکه کسی را مخاطب قرار دهد، لحظه ای احساسات خود را ابراز می کند. شگرد خاصی که فلینی برای نمایش سکوت و درونگرایی گوئیو در برابر هر چیز برمی گزیند، در واقع آموختنی است: هر بار که شرایط ایجاد شده در صحنه ای، به تماشاگر اطمینان می دهد که این بار دیگر گوئیو بخشی از دیدگاه های شخصی خود را پیرامون مقوله ای جدی باز خواهد گفت، تمهیدی که به سادگی در متن روابط و کنش های داستان جای گرفته، مانع سخن گفتن او می شود. در اوایل فیلم، پس از حرف های انتقادآمیز دومیه درباره یادداشت های اولیه طرح فیلم گوئیو، کارگردان برمی خیزد و در پاسخ به پرسش های دومیه می گوید: «می خواهم این فیلم را بسازم که ... می دانی، من شروع فیلمبرداری را دو هفته ای عقب انداختم که ...» و ناگهان دوست قدیمی و مسن خود ماریو مزابوتا (ماریو پیروزو) را می بیند که به تازگی با گلوریا (باربارا استیل) دختری بسیار جوان تر از خود آشنا شده و قصد ازدواج با او را دارد. و طبعاً گوئیو جمله خود را ناتمام می گذارد و به سوی آنها می رود. تعجب گوئیو از دیدن ماریو و نامزد جوانش – که ابتدا او را دختر ماریو از ازدواج نخستش می پندارد – تمهیدی ظاهری است که برای برجسته تر کردن یکی از جنبه های درونی فیلم (سکوت گوئیو) به کار میرود. در صحنه ای دیگر، پس از آنکه ماریو موقعیت خود، همسر قبلی و نامزد فعلی خود را برای گوئیو تشریح می کند، با اشاره به ازدواج مجددش از او می پرسد: «به نظر تو من یک احمقم؟» درست در لحظه ای که تماشاگر در انتظار پاسخ گوئیو

است، مرد جوانی از بازیگران فیلم نزد او می آید و درباره فیلم سوالاتی می کند. خودداری او از توضیح نقش های بازیگران برای آنها در نیمه نخست فیلم، ضمن این که نشانگر قاطعیت اولیه اوست که بعدتر رنگ می بازد (و در نیمی از بخش های قبلی مطلب به آن پرداختم)، ریشه در همین سکوت ناشی از درونگرایی دارد. چنین امتناعی از سوی گویندو و در برابر بازیگرانش، بخشی از عادات و روش های فیلمسازی اوست و بنابراین، طبق استدلال آغازین این بخش، می توان آنرا جزو وجوه مشترک گویندو با فلینی محسوب کرد. اگر چه فلینی از «وراجی های خستگی ناپذیر» خود نزد فیلمنامه نویسانش حرف می زد، ولی معتقد بود که بازیگران را باید در موقعیت طبیعی قرار داد و با کمترین توضیح، آنان را به ایفای خودجوش نقششان واداشت. جولیتا ماسینا که بی شک بهترین بازیگر زن فیلم های اوست (و قطعاً یکی از خلاق ترین بازیگران زن تاریخ سینما) در این باره اعتراف می کند که «یک بازیگر فیلم های فلینی باید همیشه مثل یک ماده خام در دسترس، و همیشه آماده شکل پذیری باشد. مارچلو ماسترویانی از این نظر فوق العاده است. او کاملاً خود را با خواسته های لحظه ای کارگردانش وفق میدهد، در حالی که مثلاً من ترجیح می دهم همیشه قبل از شروع، تصور روشنی از نقشم داشته باشم». ستایشی که ماسینا نثار ماسترویانی می کند، نمایانگر همخوانی ویژگی های بازیگری ماسترویانی با شیوه کار فلینی است، که لازم نمی دانست بازیگرانش «تصور روشنی از نقش خود» داشته باشند. طی یکی از صحنه های خودداری از توضیح، گویندو نیز دقیقاً چنین است. مادالین، بازیگری که پس از بارها اصرار از بی اطلاعی درباره نقش خود عصبی شده، به گویندو می گوید: «من شدیداً مشتاقم که نقشم را بدانم و بفهمم. باید مدتی با کاراکترش زندگی کنم تا آماده شوم. من باید در قالب آن فرو روم و افکارش را بشناسم، وگرنه نمی توانم از پس نقشم برآیم.» و گویندو بار دیگر پیش از آن که توضیحی بدهد، با ماریو به قدم زدن می پردازد و تهیه کننده می کوشد که در غیاب او، مادالین را آرام کند.

جفری نوول اسمیت در مطلب تنگ نظرانه ای پیرامون آثار فلینی (درست در نسخه مقابل مطالب درخشانش پیرامون آثار آنتونیونی)، اشاره می کند به این که «تصورش مشکل است که فکر کنیم خانم بازیگری نزد فلینی فیلمنامه را به خانه می برد، نقشش را مطالعه می کند و سپس با تعبیری از شخصیت مربوطه سرصحنه حاضر

می شود». نوول اسمیت هنگام نگارش این سطور، یا صحنه توصیف هشت و نیم را از یاد برده، یا معتقد است که گویدو حتی در مقام فیلمساز و در رو به رو شدن با دنیای سینما - و مثلاً در طفره رفتن از توضیح نقش برای بازیگران - به شواهد گفته شده و نیز با استناد به فصولی از «مصاحبه» (فلینی، ۱۹۸۷) که طی آنها، فلینی فیلمی درباره ورود خود به چینه چیتا میسازد درست برعکس آن گونه ای است که نوول اسمیت (۱۹۷۸) تصور آن درباره فیلمی از فلینی را دشوار می خواند و به همین جهت، این امر اصلاً جای شگفتی و تعجب ندارد. آنچه در روند بررسی چنین روشی مهم است، نه بی شباهتی آن به روش های منطقی تر دیگر فیلمسازان بزرگ تاریخ سینما، که صرفاً توجه به نتیجه عملی این روش در نسخه نهایی فیلم های فلینی است. نوول اسمیت اما خود روش را به سبب غرابت و غیرمنطقی بودنش نفی و رد می کند و به نتیجه آن بی توجه است. به این ترتیب، او اشتباهی اساسی را مرتکب شده که می تواند مشکلات دیگرش با جهان آثار فلینی را نیز در پی آورد و اطلاعات بیرونی خویش درباره پشت صحنه فیلم ها را بیش از دنیای مستقل و درونی خود آنها مدنظر قرار داده. آیا معمولاً همین اشتباه، سرچشمه مشکلات بسیار دیگران با سینمای شخصی فلینی نیست؟

هشت: تلخی نهفته

ساختن فیلمی با یک پایان قطعی، به مفهوم واقعی کلمه عملی غیراخلاقی است. به محض ارائه یک راه حل به تماشاگران، با آنها قطع رابطه می کنید. چون در زندگی آنها «راه حل» وجود ندارد.

فدریکو فلینی

حتی بسیاری از دوستداران فیلم های فلینی نیز به خاطر نگاه هجوآمیز او به بیشتر مقوله های مطرح زندگی بشری - مثلاً عشق، شغل، روابط جنسی، عقاید، احساسات و ... مذهب - آنها را پوشیده در هاله ای از طنز، «فانتزی» و گونه ای تصویر کاریکاتوری از جهان واقعی می پندارند. ارتباط تنگاتنگ فیلم های فلینی با ویژگی های ملی و نمونه ای خاص مردم کشورش، و منش و رفتار توأم با شوخ طبعی ایتالیایی که در شخصیت های

او فراوان است، یکی از دلایل منسوب شدن این صفات به سینمای فلینی - به ویژه در دوره ذهنیت پرداز و مدرن آن - است. اما مشکل در واقع از آنجا آغاز می شود که برخی، دامنه این هجوآمیزی با شوخ طبعی را به مفرح، کمیک، سرخوشانه و «بانمک» بودن گسترش می دهند (دقیقاً عین همان هایی که شاهکارهای فلسفی / روانشناختی تلخ اما هجوآمیز وودی آلن - مثلاً «راز جنایت منهن»، «سایه ها و مه»، «آنی هال» یا «هانا و خواهرانش» را «کمدی» می پندارند!) و در ادامه، مثلاً از طریق قیاس این جنبه از آثار فلینی با شاهکارهای جدی، تلخ، فاقد طنز و هجو و به شدت «سرد» آنتونیونی، به این نتیجه می رسند که «اساساً فلینی چندان هم تلخ نگر و تلخ اندیش نیست» و این که حال و هوای امیدوارانه ای در فیلم های او موج می زند! این اشتباه معمولاً در مورد فیلم هایی که پرداختِ هجویه ای افراطی تری دارند - مثلاً «و کشتی به راهش ادامه می دهد ...» (فلینی، ۱۹۸۳) - بیشتر تکرار شده، با توجه به این که معمولاً می توان وجه بارز غالب نتیجه گیری تماتیک فیلمساز را در پایان فیلمش دید، برای بررسی این نظرات عجیب و غریب، نخست به بازنگری پایان های دو فیلم فلینی می پردازم که هم از نظر فرم بصری و هم به لحاظ کارکرد معنایی، به پایان «هشت و نیم» شباهت بسیار دارند.

در انتهای «شب‌های کابیریا»، کابیریای مفلوک و درمانده که تازه دریافته نامزدش تنها به طمع پول به سراغ او آمده، مدتی پس از گریستن طولانی در کنار جاده، صدای جمع سرخوشی را می شنود که ترانه دلنشینی را (با موسیقی جاودانه نینوروتای کبیر) می نوازند و همراه با آن، رقص کنان در امتداد جاده پیش می روند. کابیریا نیز پس از لحظات رنج آور تردید و دودلی، به این جمع می پیوندد و طی دقایقی، به ظاهر بر احساس عجز و درماندگی و اندوه عمیق خود غلبه می کند، گریه اش قطع می شود و به هماواری با دیگران می پردازد. اما چنین توصیفی برای پایان فیلم، ناقص و ناکامل است و با تکمیل آن احتمالاً این اشتباه که پایان فیلم حاکی از نگاه «امیدوارانه» فلینی به آینده احتمالی کابیریاست، رفع می شود؛ کابیریا چشمان هنوز اشکبار خود را در نمایی نزدیک، به دوربین - و ما، تماشاگران فیلم - می دوزد و لبخند کودکانه و معصومانه ای بر چهره اش نقش می بندد. گویی ما را هم در تن دادن به سرخوشی عبث و باطل پیرامونش، شریک کرده؛ و در

عین حال غم درونی اش را به ما هم انتقال می دهد تا پس از آن نگاه، همچون او در دل گذران یک زندگی ساده و بی دغدغه، به آینده تلخ و هولناکش بیندیشم. فلینی، خود می گوید: «به عهده تماشاگران خواهد بود تا برای سرنوشت کابیریا تصمیم بگیرند، چون در واقع سرنوشت او در دست های هر یک از ماست ... فیلم باید ما را متأثر و مشوش کند؛ و اگر شب های کابیریا هم بتواند تماشاگرش را در پایان با ناراحتی و تأثر رها کند، به هدفش رسیده است.

در انتهای «زندگی شیرین» نیز پس از آن که دختر - سمبل معصومیت - مارچلو را از آن سوی ساحل نزد خود فرا می خواند، مارچلو که صدای او را نمی شنود، به جمع سرخوش و مست و نیمه دیوانه دیگران می پیوندد، به دریا و دختر پشت نمی کند و به عمق تصویر می رود. و دختر در حالی که تا چند لحظه پیش او را صدا می زده و اکنون دیگر امیدی به بازگشتش ندارد، برای چند لحظه به دوربین - و ما، تماشاگران فیلم - خیره می ماند. این تمهید، یک بار دیگر حاوی همان هشدارِ تکان دهنده نگاه مستقیم کابیریا به دوربین و ما در انتهای شب های کابیریا است. فاصله گذاریِ مدرنی که از تلاقی نگاه دختر با مخاطب فیلم پدید می آید، به نوعی در صدد تعمیم دادن موقعیت پست و حقیر مارچلو به بیننده - و همه انسان ها - است که در «پشت کردن به دریا / نشانه رهایی و حیات» با هم مشترک هستند. دلالت تلویحی نهفته در این پایان، در قیاس با روایت های اخلاقی موعظه گرانه سینمای متعارف، تأثیر و کوبندگی بسیار ماندگارتری دارد و نمایانگر دید به شدت تلخ ولی واقع بینانه فلینی به هستی است.

در انتهای «هشت و نیم» هم اگرچه بُعد ظاهری صحنه و میزانسن های فلینی، نشانه علاقه همیشگی او به سیرک است و همانندیِ کل فصل به نمایشی در سیرک را موجب می شود، اما در بطن همین همانندیِ ظاهری، تلخیِ نهان و ژرفی همچون پایان شب های کابیریا و زندگی شیرین یافتنی است (و حتی همچون «جولیتای ارواح» که در انتهای آن، جولیتا پس از آن که شوهرش او را ترک می کند و با انبوه اوهام و رویاها، تنهایش می گذارد، لحظه ای به دوربین می نگرَد). رقص دایره ای جمع آدم های زندگی رویایی و واقعی (و گذشته و حال) گویندو در پایان «هشت و نیم» - که حتی کودکی خودش هم در آن حضور دارد - به گونه



ای پرداخت و طراحی شده که با میزانشن های شبه آیینی معمول چنین صحنه هایی در آثار فلینی همراه نیست و ظاهری عادی تر و حرکتی واقعگراتر از - مثلاً - صحنه رقص زیر برف بچه ها در «آمارکورد» یا صحنه عشرتکده «رم» (۱۹۷۲) دارد. این عامل ممکن است مخاطب را به این اشتباه بیندازد که جنبه واقعی صحنه و نقش آن در زندگی گویندو، نشان از نجات و رهایی او از هزارتوی پیچیده تردیدهایش دارد. در حالی که میتوان همان فاصله گذاری فیلم های مدرن را اینجا هم به گونه ی پیچیده تری یافت؛ شعبده باز همه را در دایره ای گرد می آورد و رو به دوربین - و ما، تماشاگران فیلم - فریاد می زند: «همه به ما ملحق شوید!» و اندکی بعد، گویندو هم دست همسرش لویزا را می گیرد و می کشد و با خود به میان حلقه دیگران می برد. آنها هم مثل کابیریا و مارچلو به جمع سرخوش بقیه می پیوندند و با لبخند و پایکوبی شادمانه ظاهری، می کوشند تمام مشکلات باطنیشان با یکدیگر، با گذشته، خاطرات، خیانت ها، بی هدفی ها، ناامیدی ها، دلزدگی ها و ... سینما را از یاد ببرند.

با در نظر گرفتن این که شعبده باز تنها کسی است که انگار همه اسرار شخصی و درونی گویندو را می داند و هیچ گونه مشکل ارتباطی با او ندارد، حتی می توان او را جلوه ای عینی از گرایش ذهنی گویندو به حل شدن کامل در بیهودگی و بطالت زندگی مادی و متداول بشری پنداشت. همین کشش درونی است که او را به حرکتی دایره ای در چرخه بسته و مکرر حیات وامی دارد. گروه سه نفره ای از دلکک ها، به همراه گویندوی کودک، تم اصلی موسیقی اثیری و وهم انگیز نینوروتا برای «هشت و نیم» را می نوازند و جمع شخصیت ها، در میان حرکت های خیره کننده دوربین رقصا و سیال جیانی دی و ناززو، با نوای موسیقی، شادمانه می گردند؛ غافل از آن که این سرخوشی ظاهری دقیقاً مترادف با پوچی و به بن بست رسیدگی ذهنی و درونی است. اگرچه این عامل، گویندو - مهم ترین فرد این جمع - را بیش از دیگران تهدید می کند، اما با آن نگاه و ندای دعوتگرانه شعبده باز، تمام ما مخاطبان فیلم را هم دربر می گیرد. هشت و نیم چراغ روشن در صحنه، به تدریج خاموش می شوند و گروه پایکوبان و گروه نوازندگان موسیقی و شعبده باز، همه در تاریکی فرو می روند. جلوه دیگری از همان «تحمل اندوهبار زیستن» در فیلم های تلخ آنتونیونی نیست؟

هشت و نیم: تحمیل جاودانگی

فارغ از تمامی این بحث و استدلال ها، شخصاً معتقدم که «هشت و نیم» صرف نظر از ارزش و اعتبار والایش در کل تاریخ هنر، یکی از آن فیلم هایی است که اساساً تاریخ یک صد ساله سینما بدون آن نمی توانست معنا و مفهوم و جایگاه کنونی خود را داشته باشد. بی هیچ گونه تردیدی می توانم به همه اطمینان بدهم که حتی منکران ارزش آثار مدرن فلینی نیز هنگام اندیشیدن به یک «کارگردان سینما»، با تمام دغدغه های درونی و بیرونی زندگیش، نخواهند توانست گویدوی «هشت و نیم» را لحظه ای از برابر دیدگان خود دور کنند. از این جهت آیا «هشت و نیم» جاودانگی خود را به ما تحمیل نمی کند؟

پانویس ها:

۴ محض نمونه: تحقیر (ژان لوک گذار، ۱۹۶۴)، شب آمریکایی (فرانسوا تروفو، ۱۹۷۳) یا حتی هشت و نیم، سینمای موزیکال، All that Jazz (باب فاس، ۱۹۷۷).

۵ «فلینی از خودش می گوید: یک دروغگوی بزرگ»، ترجمه مانی پتگر، ماهنامه فیلم، شماره ۱۵۰

۶ فیلم شناسی فلینی، گردآوری محمد عبدی، همانجا

۷ فلینی به روایت دیگران، ماهنامه فیلم، شماره ۱۵۱

۸ فلینی ۹۳، ترجمه ایرج کریمی، ماهنامه فیلم، شماره ۱۵۱

۹ فلینی، سوزان باجن، ترجمه عبدالله پرژاد، انتشارات ۵۱