

سینمای مدرن اروپا، هشت و نیم و فدریکو فلینی – بخش اول

هشت و نیم و فلینی: از نئورئالیسم تا سینمای مدرن / 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.

✱

یک: دهه شصت، سینمای مدرن

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

فلینی

تزلزل تدریجی تمام بنیان‌های سینمای کلاسیک و روایتگر، نتیجه‌ای بود که بی‌شک در اثر تجربه‌های منحصر فلینی و آثار شاخص سینمای م.م. ۷۰-۷۵ قرن دهه شصت اروپا به دست آمد. تعداد این تجربه‌ها - به جهت محدوده زمانی کوتاه و تازه آغاز شده آنها - به هیچ روی قابل قیاس با تعداد نمونه‌های موفق سینمای کلاسیک نبود؛ ولی علی‌رغم این تفاوت کمی، تأثیر آنها کیفیتی بس عمیق‌تر از روایت‌های مرسوم فیلم‌های کلاسیک یافت. چرا؟ نمی‌توان انکار کرد که تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی اروپا و جهان در آن دهه، و نیز دیدگاه‌های فکری نو و بکر انسان جامعه مدرن، در به‌جا ماندن این تأثیر نقش به‌سزایی ایفا می‌کرد. ولی قطعاً دنیای درونی خود آن آثار اهمیتی بیش از این عوامل متکی به دنیای بیرون داشت. مهم‌ترین 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 می‌ساخت. گویی آثار مدرن سینمای دهه شصت، در کنار یکدیگر، همه عرصه‌ها و وجوه بصری، شنیداری، مضمونی و ساختاری سینمای پیش از خود را به شیوه‌ای نو و غیرمتعارف تجربه کرده بودند؛ به گونه‌ای که هر یک از آنها یک وجه غالب محوری داشت که در همه بررسی‌های تحلیلی و تاریخی سینمای مدرن، به عنوان نشان اختصاصی و شاخص آن به کار

می‌رفت: «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 «ماجر» (میکلانجلو آنتونیونی، ۱۹۶۰)، «شب» (آنتونیونی، ۱۹۶۱) و «کسوف» (آنتونیونی، ۱۹۶۲) به خاطر ارائه تصویر تمام و کمال تنهایی، یأس و احساس بطلان 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 ژرف‌ترین دلالت‌های فلسفی و روان‌شناختی درآمیخت. «آگران‌دیسمان» (آنتونیونی، ۱۹۶۶) در عرصه‌ای کاملاً متفاوت با تریلوژی، به نمایش نفوذ عمیق «توهم» در همه جزئیات زندگی بشری می‌پرداخت: هر کنش، رخداد، مکان و شخصیت دنیای واقعی، همچون وهمی محو و ناپدید می‌شود. در «جولیتای ارواح» (فدریکو فلینی، ۱۹۶۵) مهم‌ترین 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 ترک او توسط شوهر را بازگشت به واقعیت؛ یا درست در نقطه مقابل، به سفر رفتن شوهر در انتهای فیلم را زاییده خیال او دانست و دیگر رخدادها را واقعی خواند و ... سرانجام در افراطی‌ترین و شاید کامل‌ترین 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 پذیرفته‌اند که فیلم، اصلاً درباره «ابهام» است ... در این میان، فیلمی هست که جای خالیش در عناوین ذکر شده احساس می‌شود؛ و به گونه‌ای عجیب و استثنایی و برخلاف فیلم‌های فوق، «دلیل» یگانه‌ای برای تبیین اهمیت و تعیین جایگاهش در این مجموعه نمی‌توان 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 جزئیات‌اش، 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 فیلم‌های رنه، «جهش» برای فیلم‌های گدار یا «ابهام» برای فیلم‌های 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 پایین‌ترین مراحل پلکان منتهی به این کالبدشکافی جزئیات است؛ پلکانی که تا بی‌نهایت آسمان ادامه دارد.

دو: پایان نئورئالیسم

واکنش‌هایی که "زندگی شیرین" ایجاد کرد، بعدالتحریری کنایی بر نئورئالیسم به شمار می‌رفت: همان‌جا که ده سال قبل، شرایط فیلمسازان را وامی‌داشت که حتی بازیگران خود را هم در خیابان‌ها جستجو کنند، حالا تمام طبقه اشراف رم در برابر بخش‌هایی از فیلم فلینی که به دنیای آنها حمله‌ور می‌شد، صف کشیده بودند.

پنه‌لوپه هوستون

در بررسی کارنامه سینمایی فلینی، تفاوت عمده ای بین نقطه‌نظرهای اکثر منتقدان در ایران و جهان به چشم می‌خورد: در بیشتر تحلیل و بررسی های آثار او که پس از پایان دهه شصت نوشته شده، و نیز در تمام رأی‌گیری‌های مجله مشهور «سایت اندساوند» از همان تاریخ به بعد، "هشت و نیم" فیلم کلیدی فلینی و شاهکار اصلی او تلقی می‌شود؛ و در مرحله بعد، "جاده" (فلینی، ۱۹۵۴). در ایران نه تنها همه همچنان تحت تأثیر محتوا و درونمایه عمیقاً انسانی جاده هستند، بلکه بعضاً به سرعت و با صراحت - و بی‌هیچ کوشش مکتوبی برای استدلال - "هشت و نیم" و دیگر فیلم های پس از دهه شصت فلینی را نفی می‌کنند. عجیب نیست. سال‌هاست که در برداشت اینجایی از مدیون سینما، مضامین اخلاقی و اجتماعی مقبول‌تر و قابل درک‌تر از فرم پیچیده یا گرایش به طرح ذهنیات و دغدغه‌های درونی بشر به حساب می‌آید. یکی از عوامل رد آثار مدرن فلینی از سوی این گروه از منتقدان، شیفتگی‌شان نسبت به فیلم‌های اجتماعی دروه

صفحه ۴ از ۱۶

زمانی که رامپانو (آنتونی کوئین) زندانی است، برخلاف تصور آنهایی که تنها رویه ظاهری و «رنال» 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، در بردارنده 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 کنیم، فصل طولانی 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 اولیه 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 عامی 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 تفاهم 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 می‌دهند. اما این تفاهم با توجه به دانسته‌های تماشاگر که بیش از اطلاعات شخصیت‌ها درباره یکدیگر است، به جای آن که نویدبخش و خوشبینانه باشد، تلخ و کنایه‌آمیز 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 می‌کنند و آنقدر در تکرار این بازی پیش می‌روند که از خود تهی می‌شوند و قالب نقش را به خود می‌گیرند. منتقدی، به نام پیتر بوندانلا، فیلم را این‌گونه توصیف می‌کند: «شیخ سفید نه یک کمدی سطحی است و نه تفسیری هجوآمیز از زندگی ولایات ایتالیا. این فیلم، یک بیانیه جدی فلسفی است درباره ماهیت انسان‌ها و نقش‌های که ناگزیر، به ایفایشان در زندگی می‌پردازند.»

وقتی حتی تصور این میزان پیچیدگی برای یک فیلم نئورئالیستی متعارف، غیرممکن به نظر می‌رسد، چگونه می‌توان 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 می‌برد. از بینش عقب‌مانده‌ای که برای هر تصویر، مابه‌ازایی واقعی قائل می‌شود: وای دریا را ببین! واقعاً عین دریاست! ... جداً مشکل می‌شود به منتقد سینما فهماند که دنیای واقعی در مقابل دوربین قرار نگرفته است.

فلینی

یکی از دشواری‌های دوستداران سینمای ساده و روایتگر در روبه‌رو شدن با آثار سینمای مدرن - و فیلم‌های دهه شصت به بعد فلینی - از میان رفتن مرز بین واقعیت و توهم در ساختار روایی آنهاست. طبق سنت سینمای کلاسیک آمریکا، آنان عادت کرده‌اند که عموماً با دیالو، موسیقی وهم انگیز یا لرزشی و تار شدن چند لحظه‌ای تصویر، به گذشته بروند، رویای شخصیت‌های فیلم را ببینند یا از تصور آنها درباره

آینده‌شان مطلع شوند. این عادت، از فرط تکرار، چنان به ناخودآگاه مخاطبان وارد شده که دیگر نمی‌توانند با حذف منطق رایج و معمول – و گاه کلیشه‌ای – آثار داستانگو در تمامی آثار مدرن کنار بیایند و آن را بپذیرند. در حالی که حذف این منطق، خود از جمله نوآوری‌هایی است که به فیلمی چون هشت و نیم جلوه یکی از الگوهای نمونه‌ای سینمای مدرن را می‌بخشد.

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 می‌گرفت، فاقد حتی یک صحنه رویا یا فلاش‌بک بود؛ ولی در دل همان دنیای ظاهراً عادی و واقعی آن، امکان یافتن موقعیت‌ها و کنش‌ها و فضاهای بسیاری بود که از منطق طبیعی و مرسوم پیروی نمی‌کردند: فضای غریب و میزانشن آیینی فصل حضور بازیگر آمریکایی (آنیتا اکبرگ) و مارچلو (مارچلو ماسترویانی) در کنار فواره‌های میدان و در سپیده‌دم؛ صحنه طولانی کافه و شخصیت، حرکات، اعمال و نگاه‌های دل‌قوی که با نواختن شیپور، بادکنک‌ها را به دنبال خود می‌کشاند؛ میزانشن، نورپردازی و فضا سازی فصل ازدحام جمعیت در دشت برای دین معجزه دو کودکی که مدعی هستند مریم مقدس به دیدارشان می‌آید؛ و ... پایان عجیب فیلم با حضور دخترکی که انگار مظهر و تجسم عینی معصومیتی فراموش شده در زندگی مارچلو است. در «هشت و نیم» اما فلینی با جسارت بیشتری به نمایش موقعیت‌های «غیرمنطقی» در قالب رویاها، خاطرات و ذهنیات گویندو (مارچلو ماسترویانی) می‌پردازد و برخلاف «زندگی شیرین»، نیازی نمی‌بیند که آنها را در متن رخدادهای طبیعی و منطقی داستان جای دهد. پس بدون آن‌که 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 به‌طور ناگهانی و با تکیه بر پدیده روانکاوانه «تداعی ذهنی»، آنها را در مجموعه‌ای پیچیده و غیرقابل تفکیک به مخاطب عرضه می‌کند.

تداعی ذهنی به عنوان عامل آغازگر جهش‌های یک باره فیلم از خط سیر اتفاقات واقعی و طبیعی زمان حال، تقریباً در تمام حرکت‌های فیلم از دنیای واقع به ذهن، به کار رفته است. این عنصر، ضمن آن‌که از یک

پدیده روان‌شناختی معتبر و شناخته شده سرچشمه می‌گیرد، به نوعی جایگزین مدرن همان شگردهای سنتی حرکت از واقع به خیال در سینمای کلاسیک نیز محسوب می‌شود. تداعی‌های ذهنی گویندو در طول فیلم، عمدتاً به واسطه یک نشانه بصری در دنیای واقعی آغاز می‌شوند که یادآورِ خاطره یا نشانه‌ای از دنیای ذهنی اوست. در نخستین رویارویی گویندو تماشاگر یا کلودیا، زن آرمانی (کلودیا کاردیناله)، ابتدا گویندو که برای نوشیدن آب معدنی در صف دیگر بیماران ایستاده، به دختر مقابل صف که لیوان‌های آب را به بیماران می‌دهد، می‌نگرد و لحظه‌ای بعد، نمای نقطه‌نظر واقعی او به نمای نقطه نظر خیالی اش قطع می‌شود که در آن کلودیا با لباسی سپید و رویایی، زیر نور آفتاب، از میان باغ آن سوی دریاچه بیرون می‌آید □/□..

آب نجات‌بخش را به گویندو می‌دهد: دختر جلوی صف، بهانه‌ای تصویری است که زن آرمانی را به ذهن گویندو متبادر می‌کند. رویای دوم گویندو – پس از کابوس نخست «راه‌بندان اتومبیل‌ها» که فیلم با آن آغاز می‌شود – باز با گونه‌ای تداعی بصری همراه است که از دید منطقی‌گرایان، توجیه‌نشده و غیرقابل قبول به نظر می‌رسد. گویندو در اتاق هتل و در کنار دوستش کارلا (ساندرا میلو) به خواب رفته؛ کارلا بیدار است و کتاب می‌خواند. تصویر مقابل تماشاگر، تصویری کاملاً «واقعی» است. در همین نما، ناگهان مادر پیر گویندو را می‌بینیم که در کنار تخت و رو به دیوار اتاق ایستاده و آن را با دستمال خود پاک می‌کند. این تصویر تداعی‌کننده، به تصویر مادر گویندو در رویای او قطع می‌شود که شیشه‌ای را با همان دستمال تمیز می‌کند و رو به گویندو می‌گوید: «اشک‌ها را پاک کردم پسر». بخشی از رویای گویندو، در همان قاب تصویر واقعی می‌آید و تصویر ذهنی را تداعی می‌کند و عملاً دو دنیای درون و بیرون او را به هم متصل می‌کند. نخستین فلاش بک کودکی گویندو نیز با تداعی واژه جادویی «آسانی-سی-ماسا» که شعبده‌باز آن را از فکر گویندو در اتاق و پیش از خواب، واژه جادویی را برای گویندو و سه بار تکرار می‌کند و اینجاست که درمی‌یابیم عامل حرکت ذهنی گویندو – و فیلم – از زمان حال به کودکی، یادآوری این واژه بوده است. صرف‌نظر از نمونه‌های فوق، در سه مورد مشخص دیگر، رفت و برگشت فیلم بین واقعیت و توهم، قالب پیچیده‌تر و در عین حال حساب‌شده‌تری دارد. یکی از این موارد، دومین فلاش‌بک فیلم است. پیش از

آغاز این فصل، در صحنه گفت‌وگو با اسقف، گویدو با بی‌حوصلگی ناشی از سکوت کشیش‌ها که با دقت به توصیه اسقف، به صدای پرنده‌ای گوش سپرده‌اند، به آن سوی باغ می‌نگرد و توجهش به پیرزن چاقی جلب می‌شود که هنگام پایین آمدن از تپه‌ای کوچک، لباس خود را به کناری زده. این تصویر به گویدوی کودک که در حال بازی است قطع می‌شود و دیگر بچه‌ها او را به رفتن نزد ساراگینای غول‌پیکر (ادراگاله) فرامی‌خوانند. پس از دیدن رقص ساراگینای چاق در ساحل دریا، گویدو توسط کشیش‌های مسئول مدرسه مذهبی‌ش توبیخ و تنبیه می‌شود و دوباره نزد ساراگینا می‌رود. در ابتدای این فلاش‌بک، دیدن زن چاق (به عنوان عامل تداعی ساراگینا) و قرار گرفتن در برابر پرسش‌های پیاپی اسقف (به عنوان عامل تداعی توبیخ کشیش‌های مدرسه مذهبی)، گویدو را به مرور بخشی از خاطراتش وامی‌دارد. انتهای این رجعت به گذشته و بازگشت مجدد به زمان حال، صورت عجیب‌تری به آن می‌دهد: دوربین از نمایش دور یک رستوران عقب می‌کشد و دومیه (ژان روژه) نویسنده مشاور پرحرف و عینکی گویدو را در کادر می‌گیرد که از او می‌پرسد: «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 فلاش‌بک گویدو دیدیم، می‌توان به توصیف آن خاطرات توسط گویدو و خطاب به دومیه تعبیر کرد و این فلاش‌بک، به لحاظ این که می‌توان آن را بازگویی یک خاطره برای دومیه - و در عین حال، یک رجعت به گذشته منتج از تداعی ذهنی - تلقی کرد، به نمونه‌ای استثنایی در فصول ذهنیت‌پرداز فیلم بدل می‌شود.

مورد استثنایی دوم، صحنه‌ای است که در آن تمام زنان زندگی گویدو در شبه‌اندرونی او گرد آمده‌اند؛ برخی از او هدیه می‌گیرند و برخی مجازات می‌شوند. باز هم پیش از این صحنه، آشنایی و استقبال گرم رویزا (آنوک آمه) همسر گویدو از کارلا، رویای آرمانی گویدو درباره زنان زندگی اش را در ذهن او زنده می‌کند. وانگهی تفاوت این تداعی پیشاپیش با نمونه‌های دیگر، آن است که عامل تداعی (همراهی و صمیمیت لویزا و کارلا با یکدیگر)، خود یک رویاست که در انتهای فصل روبه‌رو شدن کارلا با لویزا، دوستش روزلا (روزلا فالک) و گویدو در رستوران از برابر ذهن گویدو دوربین فلینی و چشم تماشاگر می‌گذرد:

روایاتی که روای دیگر را تداعی می‌کند؛ و روای دوم - فصل حرمسرا - خود گونه‌ای بسط و گسترش روای نخست است. در اولی دو زن اصلی زندگی کنونی گویند، و در دومی تمامی زن‌های زندگی حال و گذشته‌اش با هم در برابر او حضور می‌یابند.

سومین صحنه منحصر به فرد فیلم در نمایش توهمات شخصیت‌ها، تنها موردی است که در طول آن، ذهنیت کسی به غیر از گویندو را می‌بینیم. کلودیا - بازیگر اصلی فیلم گویندو که عیناً همانند زن آرمانی رویاهای اوست - پس از شنیدن توضیحات گویندو درباره فیلمش و نقش او در آن، خود را در صحنه‌ای از فیلم (و با همان لباسی که در رویاهای گویندو به تن دارد) تجسم می‌کند: در نمایش دو نفره‌ای که از رو به روی او و گویندو که در اتومبیل نشسته‌اند، گویندو یکسره در تاریکی محض قرار دارد و تمام نور صحنه بر کلودیا متمرکز است. این تصویر به نمایش نقطه نظر ذهنی کلودیا قطع می‌شود که خود را در قاب پنجره‌ای در بنای تاریخی مقابلشان و در حال افروختن شمعی می‌بیند. در این یگانه تصویر ذهنی فیلم از دیدگاه شخصی به جز گویندو، باز هم با نورپردازی مذکور، یک نشانه تداعی‌گر زود هنگام جایگزین سنت‌های کلاسیک حرکت از واقعیت به ذهنیت شده است.

نظم‌یافتگی ساختاری «هشت و نیم» با وجود رویکرد بی‌واهمه و جسورانه فلینی به نمایش اوهام و خاطرات آدم‌ها، نتیجه همین نشانه‌ها و تداعی‌های دقیق است. بنابر این اگر یکایک این نشانه‌ها در طول فیلم، حتی توسط مخاطب خو کرده به سنت‌های 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 می‌آید؟ و با توجه به تکرار فراوان این ایده در فصول مختلف فیلم - و فیلم‌های دیگر فلینی، به ویژه «جولیتای ارواح» و «آمارکورد» (۱۹۷۴) - آیا می‌توان باور کرد که هنوز ذهنیت گرایی فلینی گاه «غامض و پرتکلف» خوانده می‌شود؟

پنج: فیلم در فیلم

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

پیتر هارکورت

... با خودم فکر کردم: «می‌بینی؟ کارگردانی هستم که دیگر به یاد نمی‌آورم چه می‌خواستم بسازم» ... و بعدتر فکر کردم: «همین را می‌سازم. داستان کارگردانی که دیگر به یاد نمی‌آورد.»

فلینی

در هم تنیدگی خطوط مرزی جهان واقعی و دنیای پندارها، صرفاً ویژگی مختص «هشت و نیم» نبود. در طول سال‌های 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 سال‌ها 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، بی‌تردید قابل قیاس با درک منطق واقع‌گرایانه و یک‌سویه 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 می‌رسد که گویدو عمداً و به دلیلی مشخص، از بازگویی نقش‌های بازیگران به آنها و تهیه‌کننده (گویدو آلبرتی) امتناع می‌ورزد. 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 گویدو می‌آورد، کارگردان آشکارا به یاد دارد که آنان را برای کدام بخش فیلم می‌خواسته. یا بعدتر که مادالین (مادلین له بو) یکی از بازیگران زن فیلم - که گاه واکنش‌های عصبی و بیمارگونه دارد - از گویدو می‌پرسید: «بخش مربوط به نقش من چه شد؟» پاسخ او با تظاهر به شگفت‌زدگی اش از بی اطلاعاتی زن همراه است: «توقع داشتم خودت بهتر بدانی». و بی‌آنکه چیزی به گفته‌اش بیفزاید، از زن دور می‌شود. این سکوت که فعلاً تعمیدی به نظر می‌آید، همچنان ادامه پیدا می‌-

کند. گویندو به تمام حرف های فیلمنامه نویسیش - 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 داستان، این ضعیف ترین آنهاست». گویندو کاغذ یادداشت دومیه را مچاله می کند و کنار می اندازد. و کنایه اصلی در اینجا است که فلینی هم - همچون گویندو - 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 گویندو 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 و گوی او با روزلا - دوست همسرش درمی یابیم که گویندو 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 گویندو 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!»

کد مطلب / ۳۰۰۴۱

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 گویدو 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 گلیمکانی. 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 KA/NC/؟ مین فیلم فلینی است.