نهم آبان ماه امسال فدریکو فلینی، فیلمساز شهیر ایتالیایی درگذشت. درگذشت این فیلمساز، بهانه‌ای شد برای مرور برنگرشها و عقایدش؛ و چون هیچ مطلبی را به اندازهٔ عقاید ابراز شدهٔ خود فیلمسازان برای معرفی آنها، مفید و گویا و قابل استناد نمی‌دانیم، ترجیحاً از سخنان، نوشته‌ها و گفتگوهای آنان استفاده می‌کنیم.

مطلبی که ملاحظه می‌فرمایید گفتگویی است که در سالهای دور، همزمان با ساخت فیلم «جولیتای ارواح» با وی انجام گرفته است. گرچه این گفتگو قدیمی به نظر می‌رسد؛ کهنه نیست. در این گفتگو، دیدگاه و نگرش فیلمساز را به سینما و جهان، به خوبی می‌توان دریافت. دیدگاهی که به جرئت می‌توان گفت تاآخرین لحظات حیات بر او حاکم بوده است؛ گرچه این گفتگو حاوی تمامی عقاید او نیست.

از طرف دیگر چون نمی‌توان از تأثیر قاطع و گستردهٔ او بر بخش مهمی از تاریخ سینما چشمپوشی کرد، شاید در آینده دربارهٔ او و عقایدش، مطالب یا گفتگوهایی منتشر کنیم. انتشار این گفتگو را چنین ببینید و بخوانید.

فارابی

فدریکو فلینی

مترجم: تقیه بلادی قناد

گفتگو با فیلمساز

با اکران فیلم ۸/۵، اولین فیلمی که در تاریخ سینما در آن به بیان آفرینشگرانهٔ یک فیلمساز پرداخته شده است، فدریکو فلینی به عنوان کارگردان مبرز شناخته شد. عنوان فیلم با اشاره به تعداد آثار کارگردانی شده توسط فلینی، بخشی از اعتبار و عظمتی را برای سینما فراهم می‌آورد که در گذشته تنها از آنِ هنرهای قدیمیتر و بظاهر خردمندانه‌تر به شمار می‌رفت. فلینی کارخود را به عنوان دستیار روبرتو روسلینی آغاز کرد و حتی در فیلم جنجال برانگیز **معجزه**[1] اثر روسلینی-مانیانی[2] در نقش سنت جوزف[3] قلابی بازی کرد. اولین فیلمهای بلند فلینی یعنی **روشناییهای واریته**[4] (با همکاری مشترک فلینی - آلبرتو لاتوآدا[5]) و **شیخ سفید**[6]، نشانگر وفاداری این کارگردان به کمدی هجوآمیز هستند که تحت تأثیر حیرت و سرگشتگی عمومی لوث شده است. فلینی در این مرحله از کار خود، در دنیا و بخصوص در ایتالیا، یکی از امیدبخشترین کارگردانان کمدی نوین محسوب می‌شد. اکران جهانی **جاده** نه تنها او را نسبت به بسیاری از معاصرانش برتری بخشید، بلکه نقطهٔ عزیمت شاعرانه‌ای برای نئورئالیسم ایتالیا بود که بتدریج مملو از ادبیات گرایی غیرتخیلی شده بود. در چهارگانهٔ **اوباش**[7]، **جاده**، **شبکه**[8] و **کابیریا** نوستالژی ملایمی نسبت به بی‌گناهی از دست رفته و ایده‌آلیسم گمشده دیده می‌شود. این چهار فیلم برتغزلی تراژیک و کمیک بناشده‌اند که بشدت شخصی است و نمایانگر احساس فلینی در انکار دنیای نوین است. در نتیجه، او در **زندگی شیرین** تصمیم گرفت نسخهٔ دانته گونه‌ای از دنیای نوین ارائه کند. در این نسخه به جای نگرش از پایین به بالا به دنیای نوین، از بالا به پایین نگریسته می‌شود. فلینی با **زندگی شیرین** موقعیتی سحرآمیز به عنوان یک کارگردان با نفوذ

و معتبر جهانی به دست آورد. عده‌ای عقیده داشتند یک فیلم بزرگ چیزی بیش از یک ایدهٔ بزرگ است، درست به همان ترتیبی که فلینی مواد کار خود را بدون گسترش ایده‌هایش بسط می‌دهد و به همین دلیل **زندگی شیرین** مانند یک ماهی مردهٔ باد کرده است که مجلس میگساری را پایان می‌بخشد. با این حال حتی سر سخت‌ترین منتقدان فلینی نیز قادر نیستند شدت بیان احساس و عقاید کارگردان را در فیلم انکار کنند. حتی می‌توان چنین نتیجه گرفت که **زندگی شیرین** از لحاظ تأثیر اجتماعی مهمترین فیلم ساخته شده تا زمان ماست. این سخن، ضرورتاً، به معنای قابلیت هنری فیلم نیست چون با مفهومی که ما از «تأثیر» در ذهن داریم **کلبهٔ عموتام** از **موبی دیک** برتر است. مقبولیت عامهٔ **زندگی شیرین** را می‌توان در سخنان گدا در فیلم **ویریدیانا** اثر لوییس بونوئل جستجو کرد: «انسان پیش از توبه باید گناهکار باشد.» فلینی بدون ریاکاری آگاهانه، بی‌عدالتی بنیادین در اخلاق اجتماعی را به تصویر کشیده است. این موجودات فقیر و دردمند که توسط آنتونیونی به حال خود رها شده‌اند در **زندگی شیرین** با نفرت فلینی از زندگی مرفه و آسوده شریک می‌شوند. اما مشاهدهٔ فساد و انحطاط، رشک و غبطه را در انتخاب یک قهرمان در وجود آنها برمی‌انگیزد. بسیاری از آنها با اطمینان از حقانیت نهایی خود تمایل دارند قبل از کسب جایگاه اخلاقی خود، چندگاهی برصفحات شنیع لذت و سرخوشی زندگی بغلتند. فلینی با شیوه‌های گوناگون از جهت‌گیری احساسی انسان امروز با هجوی شدید خرده‌گیری می‌کند. **زندگی شیرین، ۸/۵، جولیتای ارواح**[9] و بخصوص اپیزود فلینی -آنیتا اکبرگ[10] در **بوکاچیو ۷۰**[11]، رهایی از این سودا را مهمترین آرزوی انسان می‌نمایانند. افسار گسیختگی از دیدگاه فلینی، آزادی واقعی نیست بلکه نوعی واکنش منفی در برابر خفقان به شمار می‌رود. با اغراق آمیزتر شدن فیلمهای فلینی از لحاظ بصری و جاه‌طلبانه‌تر شدن از نظر عقلانی، بحث و جدال نیز دربارهٔ او کماکان ادامه می‌یابد

اندرو ساریس

* * *

ششم ژوییهٔ ۱۹۶۴ به استودیوی کوچک واقع در تپهٔ پالاتاین[12] می‌روم. فلینی در آنجا ساختن اولین فیلم رنگی خود یعنی **جولیتای ارواح** را آغاز می‌کند. آنچه می‌بینم یک گروه فیلمبرداری عادی نیست بلکه به جهانی دیگر، سالها دور از آنچه انسان دربارهٔ اولین روز فیلمبرداری تصور می‌کند بر می‌خورم - امپرنشینی تازه تأسیس یافته در قلب ایتالیا. قرار است گفتگویی صورت گیرد.

شش ماه بعد در حین عبور از رم، خود را در کانون فیلم می‌یابم. جایگاهی بس بزرگ در چینه چیتا[13]، آغشته به رنگهایی براق و روشن و سالن ساندرا میلو[14] که محل پذیرایی ویژه‌ای است. دهها زن زیباروی، مناظری روح‌انگیز و باورنکردنی، شخصیتهایی غریب و نامعمول، همگی انسان را بشدت متقاعد می‌کنند که بر سیاره‌ای کاملاً متفاوت پاگذارده است.

گروه مثل یک خانواده هستند. انسان در تولید فیلمی با مقیاس بزرگ به پیش می‌رود. در اینجا هر اقدامی بدون برنامه‌ریزی قبلی و بی‌اختیار صورت می‌گیرد.

فلینی در سکراتِ تفننی مهیب، دست و پا می‌زند. او با مهارت یک تردست که کبوتری را از آستینش بیرون می‌کشد متن گفتگوهای بازیگران

را از جیبش خارج می‌کند. همه طلسم شده‌اند.

فلینی درکشاکش این انگیزش افسانه‌ای و پس از چهار روز تلاش، در نهایت ساعتی را برای گفتگو، پاسخگویی و شوخی خواهد یافت. همه چیز در ضبط صوتی که متعلق به فیلم است و توسط صدابردار فیلم ضبط می‌شود. چندی بعد فلینی همانند ژنرال جنگهای امپراتوری که جنگ در دوردست ادامه داشت و او دستوراتش را دیکته می‌کرد، دوباره فرصتی را برای بازخوانی، اصلاح، حذف قسمتهای اضافی و ترتیب مطالب ضبط شده به دست خواهد آورد.

در همین ضمن، در خلال ناهار و میان فیلمبرداریها، او هنوز صحبت می‌کند - هر قدرکه بخواهد. خاطرهٔ من جریان می‌یابد. سعی خواهم کرد و می‌توانم بازتاب هر چندکم سویی را از این گفتگوها بنمایانم. بنابر این، شما در وهلهٔ اول، متن گفتگوی ضبط شدهٔ فلینی و فرع بر آن، تکه‌هایی را که شخصاً جمع‌آوری کرده‌ام یعنی قطعاتی که از لابه‌لای منشور ذهن ناپایدار رخ نموده‌اند، می‌خوانید.

فلینی می‌گوید «*کارگردان فیلم را می‌سازد و درباره‌اش توضیح نمی‌دهد.*» روند فیلم به گونه‌ای است که در هر گونه طرح از پیش تعیین شده‌ای دستکاری می‌شود. صورت و شکل فیلم بتدریج و با ساخته شدن آن آشکار می‌شود. تناقض گفتگو در این است که فلینی، به عنوان سازندهٔ فیلم، تنها کسی است که می‌تواند از آن سخن گوید ولی به خاطر همین عنوان می‌تواند در این مورد سکوت کند. صحبت با او دربارهٔ کارها و فیلمهایش، مستلزم گزینش حد فاصل میان این دو بود.

کاست*: اگر به فیلمهایی که ساخته‌اید نگاهی بیفکنید به عقیدهٔ شما نتیجهٔ منحنی کارتان چیست؟ فکر می‌کنید برای فیلمهایتان، تصویری یکپارچه و مایه‌ای آشکار وجود دارد؟

فلینی: این دقیقاً همان کاری است که از انجام آن خودداری می‌کنم... من نمی‌خواهم به گذشته برگردم... منظورتان ویژگی ایدئولوژیکی است؟ نمی‌دانم. بی‌شک در فیلمهایم نوعی ویژگی خاص به چشم می‌خورد و این تلاشی است برای ایجاد موقعیت رهایی از طرحهای مرسوم، آزادی از قوانین اخلاقی؛ یعنی تلاش برای بازیافتن واقعیت آهنگ زندگی، شیوه‌های آن و جریان حیاتی که با شکل نامعقول زندگی در تضاد است. بر این باورم که این ایده در تمامی فیلمهایم مشهود است؛ از شیخ سفید تا فیلمی که هم اکنون در حال ساخت است، یعنی جولیتای ارواح.

کاست: فکر می‌کنید استفاده از رنگ برای فیلم اخیر، شما را به موقعیتی برتر از «۸/۵» می‌رساند؟

فلینی: در طول فیلمبرداری، رنگ به کلی دردسرآفرین شده است... معتقدم ساختن فیلم رنگی کاری است غیرممکن؛ سینما در حرکت است و رنگ غیرمتحرک؛ تلاش برای آمیزش این دو عنصر هنری اقدامی ناامیدکننده است؛ مثل اینکه بخواهید زیرآب نفس بکشید. انعکاس صحیح سایه روشنهای یک چهره، یک منظره، صحنه یا هر چیزدیگر مستلزم نورپردازی با معیاری مشخص، متناسب باذوق و سلیقهٔ شخصی و امکانات تکنیکی است. مادام که دوربین حرکت نمی‌کند همه چیز به خوبی پیش می‌رود؛ اما به محض حرکت دوربین بر روی چهره‌ها یا اشیای نورپردازی شده، شدت روشنایی نوسان می‌یابد و با توجه به این نوسان، سایه روشنها به تیرگی یا روشنایی می‌گرایند؛ با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حرکت دوربین شدت نور تغییر می‌کند.

وقوع اتفاقات بی‌شمار نیز امکان استفاده از رنگ را محدودتر می‌کنند (صرفنظر از حوادث بسیار خطرناکی که در لابراتوار پیش می‌آید). مثلاً تداخل رنگها و انعکاس صداهای ایجاد شده، توسط یکدیگر محدود می‌شوند. در صورت افزایش شدت نور، رنگ با زمینه‌ای که آن را فراگرفته آغشته می‌شود و هاله‌ای درخشان در اطراف اشیای مجاور ایجاد می‌کند. بنابر این، میان رنگها همواره روند بازی تنیس جریان دارد. گاهی اوقات، نتیجهٔ این تحولات، فراتر از انتظار، مقبول واقع می‌شود. اما دستیابی به چنین روندی هرگز قابل کنترل و قابل پیش‌بینی نیست. بالأخره، چشم انسان انتخاب می‌کند و به همین ترتیب اثر هنری نیز پیشاپیش به چنین گزینشی دست می‌زند چون چشم انسان واقعیت رنگی را از خلال منشورهای نوستالژی، خاطره، حس ششم و تخیل تشخیص می‌دهد. این امر در مورد لنز صادق نیست، زیراگاه شما به این باور می‌رسید که ویژگیهای خاصی را در یک چهره، مکان و لباس ایجاد می‌کنید ولی لنز خلاف آن را نشان می‌دهد. به این ترتیب، نوشتن نیز بسیار مشکل می‌شود؛ گویی که هنگام نوشتن، کلمه‌ای توصیفی قلم را به سوی حروف بزرگ سوق می‌دهد یا حتی بدتر، صفتی یا شکلی از نقطه‌گذاری که معنی جمله را کاملاً تغییر می‌دهند، در موقعیتی غیر از جایگاه واقعی خود جای می‌گیرند. با این حال و علی‌رغم وجود این مسائل نگران کننده، فیلمی که اکنون می‌سازم رنگی است، چون به طریقهٔ رنگی در ذهن من شکل گرفت.

کاست: من احساس می‌کنم «جولیتای ارواح» فیلمی بدون زمان است: گذشته، حال، آینده،

تصور و خیال در هم آمیخته‌اند...

فلینی: بله، کاملاً همین طور است. رنگ جزئی از ایده‌ها و مفاهیم است، درست مانند رؤیا که قرمز یا سبز در آن بر مفهوم خاصی دلالت می‌کند. رنگ نه تنها در زبان که در طرح خود فیلم نیز دخالت می‌کند. به همین دلیل، علی‌رغم وسوسه‌ها یا واهمه‌های موجود در فیلمبرداری رنگی، معتقدم رنگ، با وجود بار افراطی، شوم، مبتذل و ملال‌آوری که با خود دارد، نوعی آراستگی است.

آشکار است برای پیش‌بینی نتیجهٔ فیلمبرداری، تلاش و دقت فراوانی لازم است. در یک فیلم سیاه و سفید - حداقل از لحاظ مکانیکی - پیشاپیش نوعی ارزیابی هنری وجود دارد. به این معنا که هنگام فیلمبرداری از دریا یا چمنزار شما به بیننده این آزادی را می‌دهید که به دریا یا چمنزار، رنگ آبی یا سبزی را بدهد که در خاطره‌اش از آن دو پدیده دارد. اما، وقتی که آبی دریا و سبزی چمنزار قبلاً انتخاب می‌شوند، بیننده قسمت اعظم نیروی بازخوانی و توان توهم خود را از دست می‌دهد؛ او ممکن است آنها را نپذیرد یا در نظرش دیگرگون جلوه کند. به همین دلیل تلاش برای ساختن فیلمی که در آن، رنگ می‌توان دال و مدلول بماند، بسته به پذیرش تماشاگر، کاملاً ساده نیست: کوشش برای محدود و مقید کردن واقعیت هنری، لطافت شاعرانهٔ آن را از میان می‌برد چون درست همان امر نهایی مجهول و نامعینی را از دست می‌دهد که سازندهٔ جذابیت انتقال هنری است.

کاست: نقش واقعیت بزرگتر از ...

فلینی: بزرگتر از نقشی است که در قراردادهای مرسوم برای واقعیت قایل شده‌اند.

کاست: اما آیا مشکل در «جولیتای ارواح» تلاش در محدود کردن دنیای خیالی و دنیای ذهنی یک زن نیست؟

فلینی: چرا... اما باید ابتدا مطلبی را اقرار کنم: صحبت دربارهٔ فیلم قبل از اتمام آن تقریباً برای من غیرممکن است. چون هنوز آن را به صورت کامل عینیت نبخشیده‌ام و واقعاً نمی‌دانم ماهیت آن چیست یا چگونه خواهد بود. در این سخن، شکسته نفسی یا شوخی نمی‌کنم. برای من توضیح دربارهٔ فیلمم کاملاً غیرممکن است. تن دادن به گفتگو قبل از ساختن فیلم یا حتی در طول فیلمبرداری، تنها برای جلب رضایت کسانی است که مرا به این امر وادار می‌کنند. صادقانه بگویم: سکوت شایسته‌تر است. چون دریافته‌ام همواره از گفته‌هایم قبل از آغاز مراحل ساخت فیلم احساس تأسف خواهم کرد - و وقتی چنین احساسی به من دست نمی‌دهد روند فیلم بعد از پایان کار، تناقضات آن را با سخنانم آشکار می‌کند. انگیزه‌ها و طرحها برای من فقط نمایانگر ابزارهای ماهیت روان شناختی تحقق فیلم هستند.

تدارک طولانی فیلمسازی به معنای برنامه‌ریزی دقیق جزئیات، پیش‌نگری در انتخاب بازیگران و شخصیتها و تعیین قطعی نمای دکورها نیست. از دیدگاه من، کار اصلی خلق فضایی است که در آن فیلم می‌تواند با طبیعیترین شیوه، بدون فشار برای باقی ماندن در چهارچوبهای از پیش تعیین شده یا در گذرگاههای تخیل - که در واقع حیات فیلم از آنها سرچشمه می‌گیرد - به مرحلهٔ زایش برسد. من متهم به بدیهه‌سازی هستم؛ اما واقعیت چنین نیست. باید بگویم نسبت به عقاید، تحولات و بالندگیهایی که معلول موقعیت به وجود آمده در فیلم هستند و فیلم در آن موقعیت

زندگی می‌کند و شکل می‌گیرد، در درون خود گشاده دلی ثابتی را احساس می‌کنم. مثلاً، وفاداری به ده صفحه گفتگو که سه ماه پیش از انتخاب بازیگران یا شناخت فضای روانی حاکم بر گروه بازیگران نوشته می‌شود، در مقایسه با این دریافت که فلان چیز مثل رنگ یک بالش یا سایه‌ای بر دیوار، جایگزین کاملاً مناسبی برای آن ده صفحه گفتگوست، چه اهمیتی دارد؟

کاست: به این ترتیب امکان استفاده از پدیده‌ای را که خود را مطرح می‌سازد، حفظ می‌کنید...

فلینی: دقیقاً.

کاست: در مجموع شما فیلم را همانند یک رمان نویس می‌سازید و شاید، تنها کارگردانی هستید که با حفظ امکان تغییر هر چیزی که مورد نظرتان است، قادر به این امر هستید... آنچه در تماشای شما هنگام فیلمبرداری بسیار جالب است لذت بی‌نهایتی است که از این کار می‌برید - مانند لذتی که نویسنده...

فلینی: همین‌طور است. تنها با این اسلوب می‌توانم کار کنم. به همین دلیل فیلم ساخته شده هرگز آن چیزی نیست که در صدد ساخت آن بوده‌ام.

کاست: پدیدهٔ متفاوتی است...

فلینی: فیلم ساخته شده چیز دیگری است، موجودی دیگرگون، زاییدهٔ احساسات و شرایط ابتدایی که بتدریج سیمایی کاملاً متفاوت به خود گرفته است. اگر بخواهید می‌توانم از انگیزه‌های فیلم سخن بگویم؛ در عین حال، آماده‌ام با پایان یافتن ساخت فیلم آنها را انکار کنم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاست: به عقیدهٔ من، صحبت دربارهٔ فیلم در طی ساخت آن در عین داشتن بصیرت و بینشی کافی دربارهٔ روند گذشتهٔ فیلمهای شما امری دشوار است. بر این باورم که در آثار شما بویژه در «۸/۵» چیزی بسیار مهم وجود دارد: انعکاسی از طرح متداول وجدان اخلاقی. مثلاً، گناه چیست؟ این گناه که مرزهایش به سستی گراییده، تغییر می‌کند. اما «من» می‌گویم زمانی که فیلم شما ساخته شد آن را تماشا می‌کنم. برای شما، اکنون، صحبت دربارهٔ آن بسیار دشوار است.

فلینی: من می‌توانم دربارهٔ مبدأ کار و تصوری که از پیام فیلم دارم، صحبت کنم. این امر نیز به آزادی شرایط ویژهٔ آموزشی یا روان‌شناختی، به اسطوره‌ها، به ساختارهای خاص و استثنایی مربوط می‌شود. تلاش برای آزادی در ۸/۵ از سوی یک زن صورت می‌گیرد تا یک مرد، گرچه **جولیتای ارواح** از لحاظ سبک و شکل، ارتباطی با ۸/۵ ندارد. این فیلم کاملاً متفاوت است – حداقل آرزو می‌کنم چنین باشد. فیلم داستان مبارزهٔ یک زن علیه هیولاهای وجود خویش است؛ که مؤلفه‌های روحی او با تابوهای آموزشی، قراردادهای اخلاقی و ایده‌آلیسمهای کاذب، نمای راستین خود را از دست داده‌اند. این مطالب در ساختار روان شناسی ادبی یا رمانتیک یا در چهارچوبهای تحلیل روانی بیان نشده‌اند بلکه به شکل داستان روایت شده‌اند. فیلم مفهوم و توجیه راستین خود را با بهره‌مندی از تصور و خیال می‌یابد و سپس، هر کس متناسب با حساسیت و بینش خود آن را با خویشتن خویش تطبیق می‌دهد.

کاست: آیا مجموع فیلمهای شما را نمی‌توان ترسیم مشکلات اخلاقی دوران نوین دانست؟

فلینی: برای من همگذاری پیام و صدای خود در فیلمها همواره کمی دشوار است. اما بر این باورم که این ویژگی عمده، که در آثارم مکرراً ظاهر می‌شوند، نتیجهٔ یک دیدگاه اخلاقی معین است. در نهایت، من همواره در حال ساخت یک فیلم واحد هستم، به این معنا که آنچه کنجکاوی مرا بر می‌انگیزد، آنچه آشکارا مرا علاقه‌مند می‌کند، آنچه آرزوهایم را جامهٔ عمل می‌پوشاند، در همهٔ اوقات به این شکل جلوه می‌کند که داستان شخصیتها را در پاسخ به خود آنها، در طلب مبدأ معتبرتری برای زندگی، اخلاق و رفتار بیان کنم. این امور با ریشه‌های راستین فردیت آنها پیوندی تنگاتنگ خواهد یافت.

کاست: با چیزی که ورای قراردادهاست نه علیه آنها.

فیلم مفهوم و توجیه راستین خود را با بهره‌مندی از تصور و خیال می‌یابد و سپس هر کس متناسب با حساسیت و بینش خود آن را با خویشتن خویش تطبیق می‌دهد.

فلینی: داستان فیلمهای من همواره مشخص هستند و در طول اپیزودهایی که علیه قراردادهای مرسوم‌اند ابعاد خود را شکل می‌بخشند؛ اما عمیقترین و مهمترین جنبه، همان طور که گفتید، رفتن به ورای جریان داستان در جستجوی یک چیز و با استقلال فردی بیشتر است.

کاست: من فکر می‌کنم باقی ماندن به این شیوه در حوزهٔ فردگرایی، در حقیقت، راهی برای دستیابی به فهم کلی است.

فلینی: بله، یعنی فرد با یافتن خویشتن خویش، می‌تواند با آزادی، شدت و اعتماد بیشتری به درون جمع راه یابد، دقیقاً به این دلیل که فردیت خود را بازیافته است.

کاست: گاه گفته شده در فیلمهای شما ردپای نوعی عرفان دیده می‌شود... اما من، شخصاً معتقدم این جنبه در مقایسه با انگیزهٔ کلی برای بازیافتن چیزی که از محدودیتهای اجتماعی، ذهنی و حتی سیاسی زندگی می‌گریزد در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد... فیلمهای شما را نمی‌توان از هم گسست. وقتی به فیلمهایتان فکر می‌کنم، نمی‌توانم آنها را یکی یکی در ذهن مجسم کنم، گویی، هر بار، در نهاد همهٔ آنها سنگ بنای واحدی می‌بینم و همواره چنین آزادی ناشی از آثار شما را در وجودم در می‌یابم.

فلینی: فکر می‌کنم پاسخ شما را در مورد گشاده‌دلی در دنبال کردن یک فیلم داده‌ام. در همان حال نیز، کوشیده‌ام قابلیت آن را برای من عندی بودن و رشد خود به خودی حفظ کنم و بپرورانم. مسلماً، به رعایت مراحل اصلی داستان پایبندم. اما صادقانه به این امر نیز اعتراف می‌کنم که اغلب وقتی متوجه می‌شوم بعضی نکات از پیش ساخته و طراحی شدهٔ داستان بیش از این با

> صحبت دربارهٔ فیلم قبل از اتمام آن تقریباً برای من غیر ممکن است. چون هنوز آن را به صورت کامل عینیت نبخشیده‌ام و واقعاً نمی‌دانم ماهیت آن چیست یا چگونه خواهد بود.

ضرورتهای نوین شخصیتها - ضرورتهایی که در جریان فیلمبرداری رخ نموده‌اند - همخوانی ندارند داستان را تغییر می‌دهم.

کاست: به نظر من، شیوهٔ کارکرد شما را می‌توان ترکیب دو نوع عملکرد کاملاً متفاوت، شیوهٔ «رنه» و «گدار»، توصیف کرد...

فلینی: شاید، اما من از شیوهٔ کار هیچ کدام اطلاعی ندارم.

کاست: فیلمهایشان را ندیده‌اید؟

فلینی: من بندرت به سینما می‌روم.

کاست: شاید به این دلیل که دنیای شما از دنیای دیگران جداست: دنیایی که در پی قوانین خاص خود است.

فلینی: از اینکه به چنین نکته‌ای اعتراف می‌کنم ناچارم؛ همچنین نمی‌خواهم تعبیر نادرستی از آن بشود؛ اما رفتن به سینما از سرگرمیهایی است که در میان انواع پدیده‌های

مورد علاقه‌ام نقشی ندارند. پیاده‌روی یا گپ دوستانه را ترجیح می‌دهم. من عادت بیرون رفتن، بلیت خریدن، وارد شدن به سالن سینما و نشستن برای تماشای فیلم با دیگر تماشاگران را از دست داده‌ام. حداقل آن را به این صورت توجیه می‌کنم. شاید این توجیه شیوه‌ای ناخودآگاه برای تبرئهٔ خودم باشد.

کاست: جهانی وجود دارد که شما درون آن هستید. این جهان در جستجوی قوانین خاص خودش است و نیازی به دانستن نحوهٔ بروز و تکامل سایر پدیده‌ها ندارد.

فلینی: از صحبتهای شما بوی تملق شنیده می‌شود... و مرا در داوری در مورد تنبلیم به تردید می‌اندازد. در دوران جوانی اغلب به سینما می‌رفتم و وقتی که شخصاً دست به کار شدم، خودم را کاملاً از آن عادت رهانیدم. البته تاکنون چند فیلم دیده‌ام. دو فیلم از برگمان، تقریباً همهٔ آثار روسلینی، چند فیلم ژاپنی به کارگردانی کوروساوا و میزوگوشی....

کاست: فیلمهای فرانچسکو رزی[15] را چطور؟ به عقیدهٔ من آنها در چارچوب سینمای ایتالیا بسیار قابل توجه هستند.

فلینی: سالواتوره جولیانو[16] را دیده‌ام اما **دستها روی شهر**[17] را، نه. چند روز پیش، صحنه‌هایی از فیلم رزی را دیدم که در اسپانیا فیلمبرداری شده بود. بسیارجالب بود. من احترام زیادی برای رزی قایلم. او یک داستان نویس - روزنامه نگار اصیل است، یک سینماگر واقعی...

کاست: من معتقدم، ژورنالیسم - که از ناتورالیسم نیز پیشی می‌گیرد - گاه نیرومندترین کاری است که می‌توان انجام داد. چون در نهاد ناتورالیسم مانعی وجود دارد که مانع هرگونه پیشروی انسان است...

فلینی: مسلماً، این جنبهٔ نسبتاً فناتیک از واقعیت محسوس، در مسیر ژرفنای بزرگتری قرار می‌گیرد؛ ژرفنایی که می‌تواند خطرناک هم باشد. چون به راحتی می‌توان آن را به سوی پریشانگویی و انحراف سوق داد. به هر حال، چشم یک روزنامه‌نگار، چشم یک روزنامه‌نگار است. یعنی او موظف است از آنچه چشم - در معنای فیزیکی آن - ثبت می‌کند بی هیچ گونه ارزیابی ذهنی، با دقت و وسواسی عینی، گزارش بدهد.

کاست: الکساندر آستروک[18] می‌گوید سینما پدیدهٔ به نمایش درآمده نیست بلکه چشم کارگردان است.

فلینی: این تعریف از جنبه‌ای که به سینمای من مربوط می‌شود به نظرم کاملاً صحیح است. از سوی دیگر می‌خواهم چند فیلم کوتاه در سطح عینیترین واقعیات مادی بسازم که بازگو کنندهٔ واقعیت باشند. فکر می‌کنم این کار برایم سودمند خواهد بود.

کاست: اما سبک و بیان چنان زنده‌اند که مکرراً ظاهر می‌شوند.

فلینی: و معرف سینما - حقیقت هستند. این امر مثل همیشه تناقض شدیدی را نشان می‌دهد. در انتخاب یک اپیزود به جای اپیزود دیگر، یک چهره به جای چهرهٔ دیگر و همچنین واقعیت فیلمبرداری،پیشاپیش عینیتی کاملاً نسبی دیده می‌شود. چون درست در اینجا یک گزینش، یک انتخاب و در نتیجه یک نوع ارزیابی دخالت دارد.

کاست: آیا شما به داستانهای علمی - تخیلی و به ادبیات فانتزی که در تلاش برای دستیابی به شیوهٔ تسازه‌ای از استدلال است و علی‌رغم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برخوردها و تناقضات، الهام‌گر نوع دیگری از تفکر است علاقه‌مند هستید؟

فلینی: کلیهٔ دستاوردهای خرد و بخصوص دستاوردهای تخیل و طبیعت انسانی، بشدت مراجلب کرده و در بالاترین مرتبه به خود علاقه‌مند می‌سازند. به ادبیات علمی - تخیلی نیز بسیار علاقه‌مندم چون می‌خواهم برای اعادهٔ بُعد آزادتر و رهاتر انسان تلاش کنم، این بعد می‌تواند شوم و تباه‌کننده نیز باشد. اما درست به همین دلایل، این بعد ورای اصول اخلاقیی است که به دلیل پاره‌ای تحریمها به ضعف و سستی رسیده‌اند. من عمیقاً به آنچه سعی می‌کند انسان را به موقعیتی فراخ و گسترده و حتی اسرارآمیز و نگران‌کننده‌تر بازگرداند، دلبسته‌ام. یعنی بعدی را که محیط آن به علت گستردگی در ابهام فرو رفته باشد به بنایی کاملاً روشن که زندانی دیوارهای سخت و محکم است ترجیح می‌دهم. به نظر من امروز، بیش از این نمی‌توان در مکانی که با برخورداری از یک تفکر، همهٔ پدیده‌ها را نظام یافته و تثبیت شده می‌پندارد باقی ماند.

کاست: به نظر شما سینما باید حامی این بلند پروازی باشد یا آن را رد کند؟

فلینی: باید این بلندپروازی را در درون حصارهای تواضع و فروتنی حفظ کنیم. به همین دلیل نیز کمی‌دربارهٔ عواقب این گفتگو نگرانم، پاسخگویی به شما نیازمند داشتن یک فرهنگ خاص و فلسفهٔ زندگی است...

کاست: برگردیم به «جولیتای ارواح»: شخصیتهایتان را قبل از پرداختن به موضوع فیلم انتخاب کرده بودید؟

فلینی: من هیچ نظام کاری مشخصی برای خود قایل نیستم... برای دقیق بودن درمراحل کار،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وجود فیلمنامه‌ای در آغاز فیلم که با ساختار فیلم نزدیک باشد ضرورت دارد ولی برای من این کار به جای روشن کردن ایده‌ها، آنها را آشفته‌تر می‌کند. بخش عمدهٔ تدارکات مصروف انتخاب چهره‌ها یا چشم‌اندازهای انسانی فیلم می‌شود. این چهره‌ها فیلم را تغذیه کرده و سینمای خاص آن را به وجود می‌آورند و از همین دیدارها، گفتگوها، گفتگوهای طنزآلود، برخورد این نگاهها و لبخندهاست که فیلم نشئت می‌گیرد. اکنون، واقعاً نمی‌دانم این شیوهٔ کارکرد از تنبلیم ناشی شده یا پایبندی واهی من به این شیوه. ولی عمل من کششی روحانی برای باز آوردن فیلم به جایگاه مناسب آن است. در این مدت پنج یا شش هزار چهره را می‌بینم و دقیقاً همین چهره‌ها ویژگی شخصیتها و حتی آهنگ روایی فیلم را به من می‌نمایانند؛ این، جدّیترین مرحلهٔ تدارک کار است. سپس، نوبت تحقیق در امور خارجی فیلم است. در این مورد نیز، مانند چهره‌ها، چیزی را از قلم نمی‌اندازم. من در تصمیم‌گیری تا حدودی تنبلم.

کاست: شما اغلب از تنبلی صحبت می‌کنید. در حالی که این موضوع افسانه‌ای بیش نیست...

فلینی: نه، حقیقت دارد. وقتی برای شخصیتی واحد حق انتخاب پنج یا شش چهره را دارم، تردید تقریباً مرا از پا می‌اندازد: هر کدام از این چهره‌ها می‌توانند اصالت و ابهت ارزشمند و یکسانی را به شخصیت مورد نظرم ببخشند.

کاست: مثلاً وقتی روگل[19] را برای بازی در نقش دانشمند در فیلم «۸/۵» انتخاب کردید...

فلینی: اما قبل از روگل، چهار، پنج چهرهٔ مناسب هم دیده بودم... در این گونه موارد چند تمرین آزمایشی برگزار می‌کنم. اما این تردید

> فیلم ساخته شده هرگز آن چیزی نیست که درصدد ساخت آن بوده‌ام. فیلم ساخته شده چیز دیگری است، موجودی دیگرگون، زاییدهٔ احساسات و شرایط ابتدایی که بتدریج سیمایی کاملاً متفاوت به خود گرفته است. اگر بخواهید می‌توانم از انگیزه‌های فیلم سخن بگویم، در عین حال آماده‌ام با پایان یافتن ساخت فیلم آنها را انکار کنم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ممکن است تا یک ساعت قبل از فیلمبرداری نیز به طول بینجامد. در آخرین دقیقه، خود را به دست تقدیر می‌سپارم؛ بدین معنی این «انتخاب» هرگز کاملاً برانگیخته نیست؛ بلکه کششی نامعقول مرا به انتخاب فردی هدایت می‌کند که به علت عنصری غیرقابل بیان و مبهم، مناسبترین چهره و تنها انتخاب معقول به نظر می‌آید. گاهی این انتخاب غیرعاقلانه دردسر ایجاد می‌کند. در آن صورت، تلاش می‌کنم از این حالت بیشترین استفاده را ببرم. شخصیت مورد نظر را رها کرده و به شخصیت نهفته در وجود شخص منتخب می‌پردازم.

کاست: این امر با لذت احساس آزادی همخوانی دارد... انسان تصور می‌کند آزادی انتخاب یک شخصیت بسیار گسترده است...

فلینی: اغلب خود بازیگران با تعریف داستانهایشان یا مشاهدهٔ رفتار آنها به هنگام استراحت در صحنه، نحوهٔ کار را به من الهام می‌کنند. از نظر من دادن فرصتی مناسب به گروه برای زندگی به شیوه‌ای طبیعی و خلق فضایی کاملاً آسوده و مفرح برای دستیابی به آرامش خاطر بدون این احساس که در حال انجام وظیفهٔ حرفه‌ای هستند، بسیار مهم است.

کاست: آیا این امر با کنجکاوی شدید شما دربارهٔ سایر مردم همخوانی دارد؟

فلینی: بله، اما بر این باورم که کنجکاوی برای کسی که درصدد بیان بصری خویشتن است عنصری کاملاً اساسی به شمار می‌رود. این کنجکاوی باید برای نگریستن و یافتن جنبه‌های متعدد واقعیت، چشم را تحریک کند.

* * *

می‌رویم ناهار بخوریم. سؤال من آماده است. برای تنظیم کیفیت بیان آن و پیوند چیزهایی که اجمالاً دیده‌ام، یک ساعت آن را در ذهنم مرور کرده‌ام.

فلینی می‌گوید *«نظریه‌ها را نمی‌پذیرم. از دنیای برچسبها متنفرم - دنیایی که برچسب را با چیزی که برچسب خورده است، یکسان می‌انگارد.*

واقعگرایی واژهٔ نامناسبی است. به تعبیری هر پدیده‌ای واقعگرایانه است. من هیچ فاصله‌ای میان تصور و واقعیت نمی‌بینم. در تصور، واقعیت بیشتری به چشم می‌خورد. خود را مسئول تنظیم همهٔ آن تصورات در یک سطح ملّی نمی‌دانم. به شیوه‌ای نامعلوم توانایی شگفت زده شدن را در وجودم احساس می‌کنم. پس چرا باید یک پردهٔ بظاهر عقلی در برابر این نیرو بکشم.»

او تمام مدت صحبت می‌کند، غذا می‌خورد و می‌خندد. فلینی ادامه می‌دهد: *«هر نمایی به طور کلی بیانگر کلیت یک جهان است و در مجموع بر مفهوم دنیا دلالت می‌کند. نیازی برای گفتن آن نیست.»*

دوباره به سراغ **جولیتا** می‌رویم. درست همان لحظه متوجه می‌شوم فلینی به خاطر واهمه از برآشفتن رؤیایی روان و نرم ومحدود کردن یک فیلم، که شاید سلاحی علیه تعاریف است، در چهارچوب یک تعریف نمی‌تواند از آن صحبت کند.ما بارها شاهد بوده‌ایم بسیاری از نسبیت‌گراییهای پرمدعا درحمله علیه انواع جزمیت گرایی خود گرفتار آن شده‌اند.

فلینی می‌گوید: *«اندیشه، خود را درگیر محدودیتهایی می‌کند که در واقع همان محدودیتها به انکار و رد اندیشه می‌پردازند. انسان برای دستیابی به چیزی که به خویشتن خویش*

رسیده است، برای خارج شدن از زندان - بدون ایجاد دیوارهای زندانی دیگر - باید اندیشه را به عنوان نقطهٔ انفصال [از آنچه هست] برای صعود به مکانی ورای اندیشه به کار ببرد.

تناقض آشکاری وجود دارد که انسان تنها با فروتنی خاص، با شناسایی متواضعانهٔ خود، محدودیتها یا ضعفهایش می‌تواند خود را از آن برهاند... نوعی خلط در اینجا جریان دارد؛ تلاشی اساطیر، که به تعبیری به نمایشی کمیک می‌ماند... اما این نمایش به آزادی می‌انجامد و انسان از دیدن خط فاصلهای آن محروم است. نمی‌توان آنها را دید. انفکاک این امور از هم دشوار است اما اخلاقیات و قراردادهای اخلاقی و نظم ناشی از آنها، متعلق به زمانی دیگر است. حتی اگر اخلاقگرایی حرفه‌ای در رثایشان سوگواری کند. دوران آنها پایان یافته است.»

فلینی می‌گوید: *«به نظر من، به جای پنهان شدن در پس اصول اخلاقی بهتر است مستقیماً به رویدادها بنگریم.»*

ساعتها صحبت کرده‌ایم. با این حال، احساس می‌کنم در آغاز راهم و سؤالهایم در بوتهٔ نسیان فرو غلتیده‌اند. زمان به انجام رسیده و کار پایان یافته است. بر می‌خیزم و او را ترک می‌گویم. روشناییهای رم در دور دست سوسو می‌زنند. ●

* گفتگوی پیرکاست (Pierre Kast) با فلینی ابتدا در **کایه دو سینما**، شمارهٔ ۱۶۴، مارس ۱۹۶۵ و سپس باترجمهٔ رزکاپلین در **کایه دو سینمای** انگلیسی، شمارهٔ ۵، ۱۹۶۶ به چاپ رسید.

من بندرت به سینما می‌روم... رفتن به سینما از سرگرمیهایی است که در میان انواع پدیده‌های مورد علاقه‌ام نقشی ندارند. پیاده روی یا گپ دوستانه را ترجیح می‌دهم.

پاورقیها

1 - The Miracle
2 - Anna Magnani
3 - Saint Joseph
4 - Variety Lights
5 - Alberto Lattuada
6 - The White Sheik
7 - I Vitteloni
8 - Il Bidone
9 - Giulietta of the Spirits
10 - Anita Ekberg
11 - Boccaccio 70
12 - Palatine Hill
13 - Cinecitta
14 - Sandra Milo
15 - Francesco Rosi
16 - Salvatore Giuliano
17 - Le mani sulla citta
18 - Alexandre Astruc
19 - Rougeul

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی