فدریکو فلینی

جان راسل تیلر
ترجمهٔ علی عامری

کارنامهٔ فدریکو فلینی نمونه‌ای بسیار جالب و مهم است که نشان می‌دهد چگونه فیلم‌سازی همه فن حریف تکامل پیدا می‌کند: او در مقام فیلم‌نامه‌نویسی تثبیت شده،راهش را از مرحلهٔ نوشتن طنز کلامی تا اقتباس کننده و دیالوگ‌نویس و بالاخره‌نویسندهٔ کل فیلم‌نامه باز کرد، سپس به کارگردانی علاقه‌مند شد. شاید این اشتیاق دراین مرحله از دوران حرفه‌ای فیلم‌نامه‌نویس نمایانگر موارد گوناگونی باشد. ولی دونکته معمول این است که وی در مقام فیلم‌سازی همه فن حریف، نه فقط فیلم را درذهنش می‌نویسد بلکه کل آن را مجسم می‌کند. فیلم‌نامه و کارگردانی به نحوتنگاتنگی درهم می‌آمیزند و ترکیب می‌شوند. یا می‌توان گفت که او به عنوان آفرینندهٔ ادبی که در قالب شکلی از نمایش کار می‌کند، خواهان احترام و اختیار درتأویل اثری است که می‌نویسد. این موضوع در تئاتر امری متعارف است اما فلینی تشخیص داد که برای تحقق آن در چارچوب معمول صنعت سینما، تنها راه این است که کارگردان و یا تهیه کنندهٔ اثر خود باشد و بتواند کارگردانی را که بیش از حد درفیلم‌نامهٔ او دخالت می‌کند کنار بگذارد.

عملاً نمی‌توان به تفسیر گفت که هر نویسنده‌ای بالاخره به چه نوع کارگردانی تبدیل‌خواهد شد و البته در همهٔ موارد ایجاد چنین تمایزی دشوار نیست و اصولاً به‌فوریت میسر نمی‌شود: اگر منکیه ویتس آشکارا از نوع دوم فیلم‌نامه‌نویس -کارگردان و رنه کلر حداقل در دوران اولیهٔ کارش از نوع اول قلمداد شود، پس‌چگونه لندر و گیلیارت یا جان هیوستون را رده‌بندی کنیم: هیوستون فیلم‌سازی است‌که کارش را به عنوان فیلم‌نامه‌نویس

شروع کرد، در ادامه فیلم‌نامه‌نویس -کارگردان شد و عاقبت به مرحله‌ای رسید که صرفاً می‌خواست نقشی کوچک ومشاورتی در نوشتن فیلم‌نامه داشته باشد و در عوض تمام نیرویش را صرف کارگردانی کند.

مسلماً در مورد فلینی غیرممکن است که بتوانیم پیشاپیش به حدس و گمان متوسل شویم. هرچند اگر گذشتهٔ او را بررسی کنیم، می‌توانیم نشانه‌هایی را ببینیم. او درمقام فیلم‌نامه‌نویس آشنایی فراوانی با سایر عناصری داشت که از نظر کارگردان مهم است. فلینی سال ۱۹۲۰ در ریمینی متولد شد. نخست به تئاتر یا حداقل نمایش‌های سرگرم کننده علاقه داشت. سپس هنگامی که تنها دوازده سال داشت از والدین بورژوا و سخت‌گیر خود جدا شد و به یک سیرک پیوست. او قبل از جنگ درعرصهٔ تئاتر فعالیت کرد، به نمایش‌نامه‌نویسی و بازیگری نزد آلدو فابریتسی پرداخت و طی سال‌های جنگ قطعات کوتاهی برای رادیو نوشت. در این روند باجولیتا ماسینا، بازیگر آشنا شد و با او ازدواج کرد. فلینی ذوق و علاقهٔ دیگری نیزداشت که بعداً به تثبیت موقعیت او کمک کرد: او نخست در نشریهٔ **fumetti** به‌عنوان نقاش شغلی به دست آورد. این نشریه مصور از قدیم تا کنون مورد علاقهٔ ایتالیایی‌ها بوده است. متعاقباً فلینی با ترسیم کاریکاتور در رستوران‌های رم امرارمعاش کرد. بدین ترتیب می‌توان دریافت که او علاوه بر توانایی‌های ادبی ناب خود علاقه و استعدادی آشکار در بیان تصویری اندیشه‌های خود داشت حتی امروزه هم‌شخصیت‌هایش را ابتدا نه با شرح و تفصیل نوشتاری بلکه با طرحی سریع تجسم می‌بخشد.

فلینی در ابتدای ورود به عرصهٔ سینما کارهای پیش پا افتاده‌ای انجام داد که ابداً چشم‌گیر نبود؛ وقتی دوست و همکارش آلدوفابریتسی به دنیای سینما کشیده شد،فلینی هم‌چنان برای او داستان و ایده می‌ساخت و از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۵ برای شش فیلم کمدی کم‌اهمیت فیلم‌نامه نوشت. نقطه عطف کار او در ۱۹۴۵ بود، وقتی فابریتسی در انجام پروژه‌ای با روبرتو روسلینی همکار شد. روسلینی در آن زمان کارگردانی جوان بود و مجموعه‌ای از فیلم‌های قراردادی میهن‌پرستانه در کارنامه‌اش داشت.کار مشترک روسلینی و فابریتسی فیلمی کوتاه پیرامون یکی از رویدادهای تازهٔ آن‌زمان، اعدام دون موروسینو به دست آلمانی‌ها بود. فلینی هم به طور معمول درکنار فابریتسی قرار گرفت و فیلم مشترک آنها **رم، شهر بی‌دفاع** ساخته شد. با وجود این، فیلم بیش از همه مهر و امضای روسلینی را بر خود داشت. در مورد فیلم بعدی آنها **پاییزا** نیز وضع به همین منوال بود و فلینی در مقام دستیار کارگردان با روسلینی همکاری کرد (او مسؤولیت یک یا دو صحنهٔ کوچک خصوصاً در سکانس فلورانس را به عهده داشت) همچنین در نوشتن فیلم‌نامه همکاری کرد. خصوصاً بخش‌های مربوط به سه میسیونر مذهبی ارتش امریکا که به ترتیب کاتولیک،پروتستان و یهودی هستند. میسیونرها با گروهی اهل فرقهٔ فرانسیسی دیدارمی‌کنند و آنها را به حیرت وا می‌دارند ولی با علاقه دعا می‌کنند که آنان به آئین پروتستان و یهودی درآیند.

متعاقباً فلینی چند کار متعارف دیگر هم انجام داد، از جمله همکاری با پی‌یترو جرمی (در فیلم‌های (**به نام قانون، راه امید**)، آلبرتو لا تووادا (**جنایت جیووانی اپیسکوپو،بی‌رحم، آسیای پو**) و موارد دیگر. سپس در ۱۹۴۸ نخستین فیلم‌نامه اصیل و مهم خود را نوشت. فیلم‌نامه‌ای که اکنون

می‌توان آن را نمودی آشکار از مضمون خاص فلینی و دیدگاه او نسبت به زندگی قلمداد کرد: **معجزه** که بخش طولانی‌تر فیلم دو قسمتی **عشق** ساختهٔ روسلینی است.

در **معجزه** برای نخستین بار نوعی شخصیت‌پردازی از قهرمان زنی می‌بینیم که «شخصیت جلسومینا» را در ذهنمان تجسم می‌بخشد (شخصیت اصلی در فیلم **جاده**) که بعدها نقش او را جولیتا ماسینا، همسر فلینی ایفا کرد. ولی در **عشق** آنا مانیانی این نقش را بازی می‌کند. او زن ساده‌لوحی است که با مردی آواره (که نقش او را خود فلینی ایفا می‌کند) آشنا می‌شود.

در **معجزه** عمدتاً شاهد ویژگی‌های فلینی پخته می‌شویم تا شخصیت قهرمان زن. سن جوزف، مرد آواره به نحوی اجتناب‌ناپذیر در ردیف ساده‌لوحان فلینی قرار می‌گیرد، شخصیتی خشن و بی‌رحم و حتی حیوانی که البته نهایتاً می‌تواند احساس و ترحم خود را نشان دهد. هم‌چنین رابطهٔ مبهم وعجیبی که در فیلم‌نامه نسبت به باورها وجود دارد، ویژگی خاص آثار فلینی است: می‌توان به بحث‌های شدیدالحنی اشاره کرد که باعث خشم مقامات کلیسای کاتولیک رم همچون کاردینال اسپلمن شد. از سوی دیگر عده‌ای که عمدتاً از یسوعیان بودند، آثار وی را عمیقاً مذهبی یافتند و در موقعیت‌های بعدی آن را مطرح ساختند. آنها مشخصاً از صحنهٔ زیارت در **شب‌های کابیریا** و تجلی مذهبی در **زندگی شیرین** یاد کرده‌اند.

این ابهام در فیلم‌نامهٔ بعدی و مهم فلینی، **فرانچسکو دلقک** هم دیده می‌شود که براساس کتاب **گل‌های کوچک سن فرانسیس آسیسی** و برای روسلینی نوشته شد. عنوان فیلم به خودی خود اهمیت دارد زیرا هیچ چیز از جنبه‌های گروتسک (غریب ومضحک) قرون وسطی و خشونت گاه و بی‌گاهی که در موضوع وجود دارد حذف نشده است: آنها انسان‌هایی واقعی و به همان صورتی هستند که در اسناد معاصر ثبت شده‌اند. زیبا، معصوم، خشن و متواضع و نیز بارزترین قدیس در بین تمام قدیسین آثار فلینی دیده می‌شوند ولی **فرانچسکو دلقک** مانند تمام فیلم‌های دیگری که فلینی صرفاً فیلم‌نامهٔ آنها را نوشته، اساساً فیلمی از فلینی نیست و خوب یا بد فیلمی از روسلینی است، حتی اگر بر مبنای فیلم‌نامه‌ای از فلینی ساخته شده باشد (فلینی شخصاً معتقد است که **فرانچسکو دلقک** بهترین فیلمی است که روسلینی ساخته است). به هرحال در همان سال، ۱۹۵۰ فلینی فرصت یافت تا اولین فیلم خود را (با هدایت فنی همکار قدیمی‌اش لاتوادا) کارگردانی کند. بی‌تردید و قطعاً نتیجهٔ کار نخستین فیلم شخصی فلینی، **روشنایی‌های واریته** است.

در این فیلم نخست جوهر چیزی را می‌یابیم که منتقدان فرانسوی دوست دارند آن را «جهان فلینی» بنامند. این جهان از چه چیزهایی تشکیل شده است؟ اساساً روشی مشخص برای توجه به انسان‌ها و روشی خاص برای توجه به مکان‌ها ونگرشی خاص نسبت به رابطهٔ میان این دو. در قسمت‌هایی از **پاییزا**، **فرانچسکودلقک**، و خصوصاً **معجزه** با آدم‌ها و مکان‌های خاص فلینی مواجه می‌شویم. البته حضور و شخصیت کارگردانی دیگر، روسلینی آنها را از هم جدا کرده است (فیلم دیگری **Fortunella** که بعدها با فیلم‌نامهٔ فلینی و کارگردانی شخصی دیگر ساخته شد نیز از این جنبه بسیار روشنگر است). در فیلم‌های روسلینی کفهٔ ترازو همواره به سمت ذهنیت می‌چرخد: اگر او در جست و جوی جوهر پدیده‌ها است احتمالاً براساس این فرض کارش را شروع کرده که نخستین گام، بررسی دقیق جنبه‌های خارجی و بیرونی است

(گه‌گاه به فکر می‌افتم که شاید احترامی که بسیاری ازروشنفکران جوان فرانسوی برای روسلینی قائل هستند، تا حدی ناشی از تلاقی آثار او با زیبایی‌شناسی «نورمی» است). ولی از نظر فلینی، در درجهٔ اول نه واقعیت خارجی بلکه واقعیت درونی اهمیت دارد. از دیدگاه او چشم‌اندازه‌ها نمایانگر حالات ذهنی و روحی شخصیت‌های آثارش هستند که تجسم می‌یابند (با استفاده ازمکان‌های واقعی و انتخاب دقیق نقطهٔ دید، هوا، اوقات روز و غیره تا دقیقاً تأثیرمورد نظر ایجاد شود). در واقع او گفته است که آن چه بیش از هر چیز او را به طرف سینما می‌کشد عرصه‌ای است که در حاکمیت وی قرار می‌گیرد و در آن می‌تواند نقش آفرینش‌گری را ایفا کند. پس در آن هیچ چیز نه به صورتی که هست بلکه به صورتی نمود می‌یابد که او می‌خواهد. بدین ترتیب دنیای واقعی پیرامون فلینی که از آن دست‌چین می‌کند تابع دنیای شخصی اوست که در آن هیچ چیز واقعاً به صورتی که‌هست وجود ندارد: در واقع همان چیزی است که به نظر می‌رسد. البته او هم‌چنان‌واقع‌گرا و در عین حال چیزی بیش از آن است. در نتیجه فلینی هم چیزی بیش از کارگردان است. چنان که خودش می‌گوید «سوررئالیست» است. به همان معنایی که‌جُتو[1]، بوتیچلی[2]، بُس[3]، بروگل[4] و اوچلو[5] سوررئالیست هستند.

پس چون در فیلم‌های فلینی هر چیز اعتبار خاص خود را دارد، به منزلهٔ واقعیتی که‌مشاهده می‌شود. بسیار دشوار بتوان تفاوت بین رهیافت فلینی و رهیافت روسلینی‌را ترسیم کرد، به همان صورتی که می‌توان تفاوت بین نگرش روسلینی نسبت به‌فیلم در اقتباس او از **ندای انسانی** نوشته کوکتو و **والدین وحشتناک**، فیلمی ازکوکتو را نشان داد. در نگاه اول چیزی وجود ندارد که بتواند آنها، را اساساً متفاوت‌نشان دهد. صرفاً علاقهٔ بیشتر فلینی به غنای فنی و رهیافت رمانتیک و فضاسازانهٔ او نسبت به واقعیت مورد مشاهده آشکار است (البته بسیاری دیگر از فیلم‌سازان هم‌که بی‌تردید می‌توان آنها را در ردهٔ نئورئالیست‌ها قرار داد از این ویژگی‌برخوردارند). خیر، این فضایی است که تدریجاً خود را نشان می‌دهد، چیزی همه‌جانبه، فراسوی شخصیت‌ها و مضامین تکرار شونده که کلاً آثار فلینی را به‌صورت مجموعه‌ای یگانه و منسجم درمی‌آورد.

اغلب این عناصر در **روشنایی‌های واریته** وجود دارد. از جنبهٔ سطحی، فیلم داستانی‌ساده، نیمه طنزآلود، نیمه احساساتی دربارهٔ دختری است که شیفتهٔ صحنهٔ تئاتراست. او به گروهی متشکل از بازیگران خرده‌پا می‌پیوندد و مورد تمسخر کمدینی فرومایه می‌شود که او را وسیلهٔ رسیدن به جاه‌طلبی خود می‌کند و نهایتاً به نوعی موفقیت می‌رسد. کمدین گروه را ترک‌می‌کند، گروهی که قدری پیرتر، شاید غمگین‌تر و نه چندان عاقل‌تر شده است. فیلم به طور کلی از وحدت آرمانی برخوردار نیست. در آن فرازهایی از طنز اجتماعی‌دیده می‌شود که آشکارا از بقیهٔ قسمت‌های فیلم جداست و شاید بتوان آن را به تأثیرلاتوادای ماهر، توانا و آکادمیک نسبت داد (فلینی شخصاً گفته است که آنها ازسکانسی به سکانس دیگر همکاری بسیار نزدیکی داشته‌اند و تقریباً غیرممکن است‌که بتوان نقش فردی آنها را از هم جدا کرد). ولی به هر صورت **روشنایی‌های واریته** نخستین فیلم واقعی فلینی است.

مسلماً این امر در مضمون فیلم هم آشکار است: پشت پردهٔ نمایش‌های سرگرم‌کننده، دنیای

رنگارنگ، پرزرق و برق و فی‌البدیهه‌ای که یک شبه پا می‌گیرد و مشخص نیست که آینده‌اش چیست. در اینجا فلینی بر مبنای تجربیات خود از آدم‌هایی که می‌شناسد، سخن می‌گوید. شاید آنچه فیلم را تبدیل به اثری خاص از فلینی (هم از جنبهٔ اندیشه و هم اجرا) می‌سازد از طریق بررسی دو سکانس خاص و نه کلی گویی قابل شناسایی باشد: جشن در قصر و سرگردانی کچو، کمدین - مدیر پس از آن که شب هنگام ستارهٔ تازه‌اش لیلیان را تنها می‌گذارد. هر یک از این سکانس‌ها براساس فرایند آشکارسازی و پنهان‌سازی شکل می‌گیرد که مشخصهٔ سکانس‌های کلیدی در آثار فلینی است: از آغازی ساده به رویدادی پیچیده می‌رسدکه در آن شخصیت‌های اصلی و مسائلشان مطرح می‌شود سپس تدریجاً به جدایی می‌انجامد و شخصیت‌ها خود را در بحران مسائلشان تنها می‌یابند، پیش از آن که آنها و اطرافیانشان در روزی نو و احتمالاً ملالت‌بار پراکنده شوند. با این فرض که تمام صحنه‌های مذکور در شب اتفاق می‌افتد و در ادامه به غروب‌هایی غم‌انگیز وبی‌روح می‌انجامد که نمایانگر یأس دیرپای فلینی است.

صحنهٔ نخست که همان مهمانی در قلعه است، نخستین مورد از صحنه‌های جشن است که در سکانس آخر **زندگی شیرین** به اوج می‌رسد. شبی لیلیان که بازیگرتوانایی نیست با کل اعضای گروه به قلعهٔ ملاک دعوت می‌شوند. دو عامل اصلی پشت رویدادها وجود دارد، یکی شیفتگی نومیدانهٔ کچو به لیلیان (که ملینا دوست ملایم و حساس کچو اجازهٔ ابراز آن را می‌دهد)و دیگری ساده‌لوحی تعجب‌آور لیلیان، نخست همه چیز بسیار آشفته می‌نماید، جایی که بازیگران گرسنه خانه را در جست و جوی خوراکی و نوشیدنی غارت می‌کنند. سپس رفته رفته بازیگران اصلی نمایش از سایرین جدا می‌شوند: کچو با حسادتش تنها می‌ماند و لیلیان با مرد ثروتمند در شرایطی که نوشیدن و خوردن افراطی بیشتر اعضای گروه را به خواب عمیق فرو می‌برد و آنها را در پس زمینه محو می‌سازد، بازیگران اصلی به آسایش می‌رسند و موقعی که نمایش آنها با موفقیت اجرا می‌شود، تأثیرش بر سایرین آشکار می‌گردد، آنهایی که بی‌تکلف در صبحی سرد گرد آمده‌اند. آنان با هم یا پراکنده از تپه سرازیر می‌شوند و به زندگی عادی خود برمی‌گردند.

متعاقباً این موضوع دربارهٔ سرگردانی کچو نیز مصداق می‌یابد. او لیلیان را ترک می‌کند، به طرف خانهٔ همسرش می‌رود و هیچ پاسخی نمی‌شنود. اما مرد سیاه‌پوستی را می‌بیند که ترومپتی به دست دارد، او را تعقیب می‌کند و همگی دور یک کولی جمع می‌شوند که می‌خواند و گیتار می‌نوازد. جمع شامل یک مرد پلیس،گدایان و ولگردان است: نوای موسیقی شنیده می‌شود و هنگام سپیده دم همه به دنبال کار خود می‌روند و کچو با مشکلاتش تنها می‌ماند. در حالی که سپیده دم بر خیابان‌های متروک و میدان‌های شهر فلینی حاکم می‌شود، شهری که صبح ترسناکی دارد. شاید شب آسایش و فراموشی با خود بیاورد ولی این امر دیری نمی‌پاید: صبح مجدداً به همه چیز شفافیت و وضوح می‌بخشد و واقعیت‌های خشن زندگی روزمره نمود می‌یابد.

همان‌طور که از دنیای خصوصی به سیاق دنیای فلینی برمی‌آید، پس زمینه‌های مشخصی وجود دارد و طبیعتاً شخصیت‌ها و موقعیت‌ها مکمل یکدیگر هستند. این وضع مجدداً رخ

می‌دهد. تمام این موارد فراسوی تأثیرگذاری کلی‌شان، دیدگاه ما را نسبت به آنچه در مقابلشان رخ می‌دهد شفاف می‌سازند که در واقع نمایانگر دلالت شبه مستقل یک نماد همیشگی است. زمانی که سعی داریم تا آنها را بدین شکل تثبیت کنیم، گرچه بسیار وسوسه‌انگیز است که همه چیز را در این الگو بگنجانیم، درمی‌یابیم که مسلماً ذهنیت فلینی چنین نیست. میدان شهر در شب یکی ازلوکیشن‌هایی است که مکرراً دیده می‌شود: این عنصر تصویری در فیلم بعدی فلینی، **شیخ سفید** به چشم می‌خورد و تا **زندگی شیرین**، اپیزود فلینی در **بوکاچو ۷۰** و با قدری تغییر در **۸/۵** تداوم می‌یابد. شاید این مکانی است که در آن شبگردان به موقعیتی مشابه می‌رسند. زمانی که از روابط عادی و مسؤولیت‌های خود جدا می‌شوند: نهایتاً ویژگی میادین شهرها «در زندگی عادی» چیزی نیست که ساختهٔ ذهن فلینی باشد و این عنصر بدون هیچ پرسشی حتی در بنیادی‌ترین و واقع‌گرایانه‌ترین سطح، تأثیرگذار است. ولی فراسوی این ارتباط‌های مبهم دلالتی برای این میادین وجود دارد؟ آیا این‌ها نوعی شکل مختصرتر سینمایی هستند، نمادی که همواره چیز مشخصی را به ما انتقال می‌دهد؟ مسلماً اگر چنین بیندیشیم احساسات فلینی و روش کار او را متأسفانه با سوءتفاهم درک کرده‌ایم.

این موضوع در مورد دریا صدق می‌کند که در بخش عمده‌ای از **شیخ سفید** دیده می‌شود و در سایر فیلم‌های بلند فلینی جز **کلاهبردار** هم دیده می‌شود، تا جایی که فقدانش نیز به همان اندازه اهمیت دارد. در **شیخ سفید** می‌توان پنداشت که دریا ماجراهای رمانتیک را به شکلی نمادین نشان می‌دهد: عروس جوان بورژوا از ماه‌عسل قراردادی و توریستی خود در رم می‌گریزد و با «شیخ سفید» مواجه می‌شود. شیخ سفید در فتورمانسی ابلهانه، در ساحل آفتابی کنار دریای درخشان نقش‌آفرینی می‌کند. در سایر فیلم‌های فلینی دریا مایه‌ای حزن‌انگیزتر دارد و شاید یادآور رؤیاهای دست نیافتنی، موقعیت‌های هدر رفته باشد. (دریای خاکستری در **ولگردها**، دریای آرام **زندگی شیرین** که از آن ماهی غول پیکری بیرون کشیده می‌شود). فلینی هم بیش از این خود را متعهد نمی‌داند که بگوید از نظر او به طور کلی دریا رازی آرامش بخش است و اندیشهٔ ثبات، ابدیت، عنصر اصلی را منتقل می‌سازد ولی اضافه می‌کند که البته رنگ و حالت خود را در هر موقعیت ازشخصیت و نگرش کسانی می‌گیرد که آن را مشاهده می‌کنند؛ باز هم وحدت گریزناپذیر پیش‌زمینه، و پس زمینه مردم و اشیاء در آثار فلینی مطرح می‌شود. موردی که اصطلاحاتی چون «عینی» و «ذهنی» را کاملاً با پدیدهٔ اصلی نامرتبط جلوه می‌دهد وکلاً از اشاره به ماهیت آنها عاجز است. دریا، دریایی واقعی است. به علاوه دریا به‌نوعی گسترهٔ حالات و نگرش شخصیت‌هاست. آینه‌ای که ماهیت آنها را در یک مرحله جلوتر نشان می‌دهد و شخصیت‌ها و لوکیشن‌ها تجلی روحیات آنها یا شاید تجلی واحد حالات و نگرش خالق آنها هستند. ویژگی‌های قدرت کوچکی که در دنیای خود می‌تواند هر چیز را به همان صورتی که می‌توانست باشد نشان دهد.

به هر روی در **شیخ سفید**، شاید به دلیل نگرش قهرمان زن، دریا بیشتر شکلی ازهیجان ساده دارد. تنها در آستانهٔ شب که توأم با یأس و سرخوردگی است تمام ارزش‌های نمادین دریا از شکل مؤکد خارج می‌شود: روزی آفتابی در ساحل را می‌بینیم و دریا صرفاً پس زمینه‌ای درخشان برای فعالیت‌های گروهی است که مشغول فیلم‌برداری فتورمانس هستند. حتی

زمانی که قهرمان زن و عاشق احتمالی اش (که لباس عجیب و غریبی پوشیده است)، به دریا می زنند نشانی از آزار و شر دیده نمی شود. زیرا کل این قسمت براساس مایه ای از کمدی فارس کنایه آمیز شکل می گیرد. به علاوه این قسمت به دلیل کیفیت خیال پردازانه اش - ساحل گسترده و دریای درخشان، نامحدود، بسیار حقیقی و واقعیت تردیدناپذیرش، ساحلی و دریایی واقعی را نشان می دهد. در اینجا لوکیشن برای فلینی دلالت خاص خود را دارد. آدم های این چشم انداز که ظاهری پرزرق و برق دارند، در یکی از درخشان ترین صحنه پردازی های فلینی باله ای پیچیده انجام می دهند که باخیال پردازی همخوانی و با واقعیت پیرامون منافات دارد.

بار دیگر شاهد آشکارسازی و پنهان سازی می شویم، پرداختی از شخصیت اصلی مجرد، واندا که در دنیایی شلوغ و پر سر و صدا، مملو از آشفتگی قرار دارد. او درگیر این دنیا و در آن ناپدید می شود. سپس در کنار افراد دیگری که او را با واقعیت زندگی اش مواجه می سازند - از این دنیا جدا می گردد: خود شیخ که نقش او را آلبرتوسوردی با حالتی آمرانه ایفا می کند و زن شیخ که با زدن یک سیلی به واندای مبهوت، او را به خود می آورد. متعاقباً شوهر واندا هم به حقیقت خاص خود می رسد، این بار به شکلی آشناتر، شب هنگام در خیابان های رم که بی هدف درجست و جوی عروس ناپدید شده اش سرگردان است، شیفتهٔ دو ولگرد مهربان می شود (نقش یکی از آنها را جولیتا ماسینا برعهده دارد و این را می توان پیش درآمدی بر شخصیت کابیریا دانست). هم چنین قبل از آن که به هتل خود برگردد و با واقعیت هایی مواجه شود که روز با خود در پی می آورد، به مردی آتش خوار علاقه مند می شود.

به هر حال در بازنگری، آن چه بیش از هر چیز قدرتمندانه مخاطب را در مواجهه با **شیخ سفید** تحت تأثیر قرار می دهد، ارتباط مستقیمی با مراحل فنی یا روش شکل گیری صحنه ها ندارد. اما به ایجاد فضای خاص فلینی کمک می کند، فضایی که بدون هیچ دخالتی از سوی کارگردانی دیگر ساخته شده و به دلیل قدرتش قابل تحسین است. هر یک از فیلم های فلینی کیفیتی رحِم گونه دارد. فلینی چندان با شخصیت هایش هم ذات پنداری نمی کند و غالباً با آنها موافق نیست.

هر چقدر آنها در دنیایی که فلینی برایشان ساخته آسوده باشند، همواره تماشاگرخیالش راحت است که آنان تحت مراقبت و به گونه ای حمایت قرار دارند - شاید به این علت که تکه هایی از وجود خود فلینی یا گذشته ای هستند که او را شکل داده است. پس فلینی نمی تواند آنها را کاملاً از دست رفته ببیند. اساساً این آگاهی درفلینی و ما وجود دارد که با نجات این تکه ها و تجلی آنان در اثر هنری می توان نجاتشان داد، چنان که «زمان از دست رفته» تبدیل به «زمان بازیافته» می شود. شاید شخصیت های **شیخ سفید** ابله، حقیر، حتی محکوم و اصلاح ناپذیر باشند (آخرین جمله ای که قهرمان زن بعد از تمام درس هایی که گرفته است، به شوهرش می گوید: «تو شیخ سفید من خواهی بود») ولی قدرت احساس فلینی نسبت به این شخصیت ها تا حدی آنان را با نیروی هم ذات پنداری خیالی تغییر شکل می دهد.

البته تمام این موارد حتی اگر بخش اندکی از تأثیر کلی فیلمی از فلینی را نشان دهد، مبهم به نظر می رسد، مگر آن که یک نفر توضیح دهد که او تا چه حد با شخصیت های فیلمش هم دل

است. این که بگوییم شخصیت‌ها و اماکن فیلم‌های فلینی تماماً خود او هستند یک چیز است و این که نشان دهیم چگونه این هم‌ذات‌پنداری به صورت واقعیتی در فیلم دیده می‌شود، چیز دیگری است. شاید بهترین نقطه برای شروع کار ارجاع به فیلم بعدی او **ولگردها** باشد که از نظر خیلی‌ها هم‌چنان شاهکار فلینی است. باید توضیح داد که «ولگردها»، آدم‌های سرگردان، تنبل و به درد نخوری هستند که نه لزوماً بد بلکه بی‌هدف، بی‌قرار و کسل هستند. فلینی و دو همکار فیلم‌نامه‌نویس ثابت او (از این فیلم به بعد)، انیو فلایانو و تولیو پینلی همگی در زمان خود چنین شرایطی را از سر گذرانده‌اند. فیلم از غروبی آغاز می‌شود و به ایام گذشته، فرار از واقعیت و افسردگی توأم با مالیخولیا می‌خندد. پس فیلم به معنای واقعی خود زندگی‌نامه‌وار است: نه آن که لزوماً جزئیات هر اتفاق ساده‌ای برای فلینی یا پینلی یا فلایانو رخ داده باشد، بلکه غرض تصویر کردن شیوه‌ای از زندگی است که معلوم می‌شود شیوه‌ای بسیار نامتقاعد کننده است.

اما نگرش فلینی نسبت به فیلمش **ولگردها** چیست؟ در این مورد بحث‌های فراوانی درگرفته و به شکلی انتزاعی صرفاً بر مبنای فیلم‌نامه می‌توان به راه‌حل‌هایی رسید. مثلاً شاید فیلم طنزی اجتماعی و ملایم دربارهٔ کلاهبردارهایی باشد که نهایتاً به پایانی خوش می‌رسد، جایی که دو شخصیت اصلی تحول می‌یابند، می‌خواهند پدرشوند و در نقطه‌ای دیگر زندگی جدید و سامان یافته‌ای برای خود تشکیل دهند. شاید فیلم تصویری اندوهناک از نسلی از دست رفته باشد که در دنیای مدرن از ریشه‌های خود، ایمان پایدار و نظم اجتماعی تثبیت شده دورافتاده است. شاید فیلم به نوعی خرده‌بورژوازی فاسد را محکوم می‌کند. برای هر یک از این دیدگاه‌ها می‌توان شاهدی از فیلم‌نامه یافت ولی خود فیلم تمام این موارد را رد می‌کند. در آغاز با دقت در شیوهٔ کارگردانی بازیگران که هیچ یک دقیقاً قهرمان درخشان نیستند، روشن می‌شود که قطعاً ضد قهرمان‌های کامل هم نیستند بلکه صرفاً انسان‌هایی متناقض، دوست‌داشتنی و توأم با نقاط ضعیف خاص خود هستند. به علاوه نمی‌توان «پایان خوش» فائوستو، سردستهٔ آنها را در کنار همسر و فرزندش ازجنبهٔ ظاهری نگریست: آخرین صحنهٔ حضور او در فیلم که کودکانه با پسرنوزادش بازی می‌کند، نشان می‌دهد که کودک صرفاً اسباب‌بازی تازه و دیگری است و هیچ چیز واقعاً تغییر نکرده است. اگر فیلم را به منزلهٔ اثری اخلاق‌گرایانه برای همهٔ دوران‌ها قلمداد کنیم، می‌توانیم بفهمیم که چرا صحنه به صحنه دوربین همواره به شخصیت‌ها نزدیک است و ما را خواهی نخواهی در کنارشان قرارمی‌دهد و می‌خواهد تا به جای سرتکان دادن با آنان همدلی کنیم.

نخستین روش برای تحقق این امر، نگرشی انعطاف‌پذیر و ذهنی نسبت به زمان است. زمان فیلم، زمان ولگردها و نه زمان ما است. این زمان می‌تواند ناگهان برای نمایش حرکتی موزون فی‌البدیهه و بازی بی‌مقدمه با سنگ‌ها گسترش یابد و از حد تحمل ما فراتر برود. به همین ترتیب می‌تواند وجد و سرور ناشی از حرکات سریع در سکانس حرکت موزون اوج گیرنده را نشان دهد، جایی که دوربین حرکت می‌کند و می‌چرخد و متعاقباً آنها را به خیابان‌های خالی و ناخوشایند می‌کشاند. ما در تمام این لحظات باآنها هستیم. در شرایطی که فیلم به جلو می‌رود غم‌انگیزتر می‌شود، جایی که شخصیت‌ها زیر بار ناخوشی‌هایی که علاج نمی‌یابد و

فرصت‌هایی که از دست می‌رود، غم‌انگیزتر می‌شود. پس جایی که مورالدو آرام‌ترین و حساس‌ترین این شخصیت‌ها با پسری جوان دمخور می‌شود که کارگر راه‌آهن است (تجلی معصومیت که لبخند می‌زند) مخفیانه از شهر بیرون می‌رود. مفهوم فرار با سرعت گرفتن آرام و هدفمند قطار تقریباً فراگیر و غالب می‌شود.

با وجود این بحران مورالدو - که بعد از مواجهه با پسر معصوم نهایتاً تصمیم می‌گیرد که خود را کاملاً از زندگی فعلی‌اش جدا کند - صرفاً آخرین مورد از چند بحرانی است که شخصیت‌ها درگیر آن هستند. تقریباً همهٔ ولگردها در نقطه‌ای خود را با چنین بحرانی مواجه می‌بینند و همگی به جز مورالدو از زیر بار آن شانه خالی می‌کنند. برای فائوستو بحران در ازدواجی است که وی به طرف آن کشانده می‌شود، قواعد شغلی که او نهایتاً به آن روی می‌آورد و مسؤولیت پدر بودن که او را به ملالت دچار خواهد ساخت. پس از آن که خواهر آلبرتو (که آلبرتو او را بسیاردوست دارد) در سپیده‌دم می‌رود، آلبرتو از هم فرومی‌پاشد ولی با وجود اندوه عمیقش هم‌چنان به ایفای نقش ادامه می‌دهد و ژست می‌گیرد. نکتهٔ دلالت‌گر آن که او با کلاه کلوش (نوعی کلاه زنانه) و لباس مخصوصش کاملاً ظاهر خود را تغییر داده است. دیگر خیال و واقعیت قابل تفکیک نیست. لئوپولدو شاعری نوپا و در حال پیشرفت به ورطهٔ سرخوردگی و نومیدی می‌غلطد زیرا معلوم می‌شود بازیگر سالخورده‌ای در شهر که به اشعار او ابراز علاقه کرده، دچار بیماری روانی است اما با وجودی که آنان هر یک به نوعی با واقعیتی ناخوشایند دربارهٔ خود و دنیای پیرامونشان مواجه می‌شوند تنها مورالدو است که واقعیت زندگی خود را می‌پذیرد و از آن برای پیشرفت و تداوم زندگی استفاده می‌کند: سایرین از واقعیت طفره می‌روند، می‌خواهند بر آن سرپوش بگذارند و طوری رفتار می‌کنند که انگار هیچ اتفاقی نیفتاده است. آنان شبیه پیتر پن هستند، پسرانی که تا ابد پسر باقی می‌مانند و هرگز رشد نمی‌کنند.

یا چنان که ژنویو آژل در «روش فلینی» نظر می‌دهد. **ولگردها** را می‌توان نوعی Grand Meaulnes دانست و این مقایسه دقیقاً لطافت جادویی فلینی را نشان می‌دهد که زندگی این شخصیت‌ها را کاملاً معصومانه نمی‌داند ولی در عین حال تجربه و مسؤولیت‌های بزرگ‌سالی را طرد می‌کند. البته این دیدگاه شدیداً رمانتیک است و ظاهر فیزیکی فیلم هم به نحوی مشابه رمانتیزه است: خیابان‌های واقعی شکلی از صحنه‌های تئاتر باروک را دارند. فضای محو، ظریف و خاکستری راه‌آهن و عزیمت مورالدو در صبح، صحنهٔ خشن و ماندگار در ساحل، نورپردازی عمدتاً اکسپرسیونیستی در سکانس‌های تئاتر، حرکت‌های چرخه‌وار، هیستریک و تقریباً غیرقابل توضیحی که در صحنه حرکت امپرسیونیستی و پر زرق و برق دیده می‌شود. در واقع شخصیتی که پس زمینه واقعی‌اش به نظر ملال‌آور و عادی به نظر می‌رسد، از نگاه فلینی در دنیایی به سر می‌برد که مملو از زیبایی‌های غیرمنتظره و توضیح ناپذیر است.

در این جا نیز مانند هر یک از آثار دیگر فلینی، وسایل تکنیکی او که با آنها تأثیر موردنظر خود را ایجاد می‌کند بسیار ساده است. البته نحوه به کارگیری این اصول ساده، بسیار پیچیده است. فیلم‌های فلینی براساس چند صحنه طولانی و پایدار ساخته می‌شوند که در اوقات خوش شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. ما از یک سو ترغیب می‌شویم تا زمان خود را با زمان شخصیت‌ها تنظیم کنیم و از سویی دیگر مجبوریم چنین کنیم زیرا گریزی از تغییر دائمی اماکن، قطع داخلی

و هنرمندانه صحنه‌های داخلی یا چیزی شبیه این نداریم: وقتی شاهد سکانسی کلیدی می‌شویم، تمایل می‌یابیم تا آخر آن را دنبال کنیم. فلینی دوست دارد تا صحنه‌اش را با نمای دوری شروع کند که در آن واحد مکان، افراد درگیر رویداد و رابطهٔ فضایی آنها (که عموماً احساسی است) با یکدیگر و اطرافشان را معرفی می‌کند. بعد از انجام این کار (هم‌چون صحنه ساحل) او می‌تواند بازیگرانش را با دقت بیشتری بررسی کند. چهره‌ها علاقهٔ فلینی را کاملاً جلب می‌کنند ولی به گمانم که تا حد مشخصی برای تمام کارگردان‌ها جذاب هستند. البته عدهٔ معدودی به اندازهٔ فلینی علاقه نشان می‌دهند، او دیوارهای دفترش را از سر تا ته با عکس‌های چهره‌ها پر کرده و هر روز آنها را جا به جا می‌کند و صرفاً چهره‌هایی برجا می‌مانند که هنوز رمز و رازی دست نخورده دارند. چهره‌هایی که او می‌تواند با آنها زندگی کند. فلینی با توجهی وسواس گونه به نوع فیزیک چهره، دست به انتخاب می‌زند. آدم گمان می‌برد که از نظر او چهره، چشم‌اندازی نمادین و مطلق است، ابژه‌ای که خود ودر عین حال چیزهای دیگری است.

در **ولگردها** چهره‌ای که به یاد همه می‌ماند، چهره پف کرده، افسرده - مالیخولیایی، از خود راضی و در عین حال کمیک آلبرتو سوردی است. صحنه‌ای که در آن وی برای خواهرش گریه می‌کند، ترسناک و در عین حال احساس برانگیز است. این کیفیتی تلفیقی است که بسیاری از هنرمندان به خوبی از آن استفاده کرده‌اند وهمگی آنها به نحوی اجتناب‌ناپذیر عنوان «چاپلین وار» به خود گرفته‌اند. در واقع این متداول‌ترین واژه‌ای است که درباره شخصیت جلسومینا دختر معصوم در فیلم بعدی فلینی، **جاده** به کار رفته است. البته نقش اورا جولیتا ماسینا همسر فلینی بازی می‌کند که به یاد ماندنی‌ترین چهره در مجموعه آثار فلینی است. این چهره وشخصیت، دختری که مهر فقر و محرومیت بر پیشانی‌اش خورده و از شوهرش زامپانو بی‌رحمی می‌بیند. سایرین هم تقریباً به او بی‌توجهی می‌کنند و در عین حال،هم‌چنان سرزندگی و سادگی خاص خود (به گفته فلینی به سیاق فرقه فرانسیسی) را دارد. پس علاقه و احساس مخاطبان را به دلایل مختلف به خود جلب می‌کند که شاید فرعی‌ترین آنها دلایل سینمایی باشد. این چهره بود که برای اولین بار و بیش از همه فلینی را قادر ساخت تا نظر مخاطبان را جلب کند. با وجودی که **جاده** درفرصتی اندک با بودجه‌ای نسبتاً کم ساخته شد، از نظر تجاری به موفقیت فراوانی رسید و شاید متعاقباً به همین دلیل قدری با بی‌مهری منتقدان مواجه شد.

ولی نکته‌های نهفته در جاده فراتر از چهره‌ای فوق‌العاده بیانگر و شخصیتی جذاب از جنبهٔ احساساتی است. شاید اکنون در موقعیتی باشیم که بهتر بتوانیم این موضوع را درک کنیم باز هم قیاس فیلم با داستان اصلی روشنگر است: می‌دانیم که منبع الهام داستان به دوران اولین خاطراتی برمی‌گردد که فلینی برایمان تعریف کرده است: خاطرات تعطیلات دوران کودکی که وی در کنار مادربزرگش درگامبتولا گذرانده است، جایی که کولی‌ها هنوز وجود داشتند و مجریان نمایش‌های سیار برای فقرا و روستاهای دوردست مهمترین منبع سرگرمی بودند. در **ولگردها** که به دوران جوانی فلینی در ریمینی برمی‌گردد، ماده خام فیلم هرگز رابطهٔ خود را باواقعیت از دست نمی‌دهد. گرچه حال و هوایی نوستالژیک هم دارد. هر چه بیشتر به گذشته

فلینی برمی‌گردیم، رابطه‌مان با واقعیت ضعیف‌تر می‌شود. شاید در **ولگردها**، چشم‌اندازها «حالات روحی» را نشان می‌دهند ولی از جنبهٔ واقع‌گرایانه هم قابل قبول هستند. در **جاده** چشم‌اندازها به این معنی که فیلم در مکان‌های واقعی فیلم‌برداری شده، «واقعی» هستند و مثلاً مانند شهر برفی و ایتالیایی **شب‌های بی‌خوابی** اثر ویسکونتی در استودیو ساخته نشده‌اند. با وجود این چشم‌اندازهای واقعی **جاده** بسیار گزینشی هستند و چنان فیلم‌برداری شده‌اند که «حال وهوایشان» غالب است و طبعاً واقعیت آنها به حداقل محدود می‌شود (در واقع **جاده** نمایانگر بزرگ‌ترین نقطهٔ عطف در شیوه کارگردانی فلینی است). به همین صورت در **جاده** شخصیت‌ها بیش از هر یک از آثار دیگر او بازتاب جنبه‌های مختلف شخصیت فلینی هستند. خود او نیز آشکارا این موضوع را تشخیص داده، گرچه هرگز ادعا نکرده که واقع‌گرا است: «عدهٔ زامپانوهای دنیا بیش از دزدان دوچرخه است».

در واقع **جاده** بیش از سایر فیلم‌های فلینی حکایت گونه است و شاید به همین علت بیش از سایرین با طرفداری متعصبانه یا طرد بی‌رحمانه روبه‌رو شده است. من شخصاً فیلم را به رغم ایرادات و تردیدهایی که نسبت به منطق حاکم بر آن دارم، اثری بسیار قابل توجه می‌دانم و از نظر من **جاده** تجلی مهم آثار فلینی به منزلهٔ متفکری در جهان سینما است. آفرینشگری که فیلم‌نامه‌اش صرفاً طرحی از کل فیلمی است که در ذهن دارد، در تضاد با فیلم‌نامه نویسی که نخست می‌نویسد و سپس با زحمت سعی دارد که نوشته‌اش را به زبان فیلم ترجمه کند. معتقدم که هر کارگردان قابلی می‌توانست از فیلم‌نامه **ولگردها** فیلم جالبی دربیاورد. البته صرف نظر از تأثیرهایی که محتمل می‌بود ولی تردید دارم که هر کارگردان دیگری می‌توانست بافیلم‌نامه **جاده** فیلمی بسازد که خسته کننده و متظاهرانه نباشد. فیلم‌نامه خط داستانی و دیالوگ‌ها تنها رشته‌ای مجرد از الگوی پیچیده‌ای هستند که در ذهن فلینی وجود دارد و بر پرده نمود می‌یابد: این داستانی است که به روشی خاص دیده می‌شود - یک سمفونی از رنگ‌های خاکستری خفه که مارتلی به زیبایی آنها را فیلم‌برداری کرده است: الگویی از اصوات و موسیقی و نه صرفاً تم جلسومینا ساخته نینو روتا که میلیون‌ها نسخه از صفحات آن در سراسر جهان فروش رفت؛ سفری به درون که با سلسله‌ای از چشم‌اندازه‌های عبوس و شبح مانند زمستانی شکل می‌گیرد، چشم‌اندازهایی که به نظر نمی‌رسد این جهانی باشند. فیلم تمام این موارد را هم‌زمان و به شکلی منسجم نمایش می‌دهد. **جاده** صرف نظر از تمام ایده‌هایی که فراسوی آن نهفته، فیلم بزرگی است. هر چه نباشد مهم نیست که فیلم از کجا شروع می‌شود، مهم این است که به کجا می‌رسد.

جی.بی. کاوالا در جمله‌ای مشهور داستان فیلم را چنین توصیف می‌کند: «تاریخ فوق‌العاده ماه عسلی غم‌انگیز که عاشق بعد از مرگ زن به او ابراز عشق می‌کند». گفته‌ای که به نوبهٔ خود صحیح است. **جاده** نیز مانند **ولگردها** بر مبنای یک سلسله سکانس کلیدی ساخته شده که شخصیت‌ها را با حقیقت مواجه می‌کند ولی این بارشخصیت‌های فوق تنها دو نفر هستند، جلسومینا و زامپانو. آنان از بحران‌های فیلم‌شانه خالی نمی‌کنند و این موضوع آنها را به آگاهی می‌رساند، نخست در مورد جلسومینا و سپس در مورد زامپانو که مدت‌ها از پذیرش آن طفره می‌رود. پیشرفت اصولی را جلسومینا انجام می‌دهد که به مرحله خوب بودن فعالانه می‌رسد.

خوبی او با برخورد شهودی‌اش با مذهب طی حرکت دسته‌جمعی درابتدای فیلم مورد آزمون قرار می‌گیرد، سپس با رنج مواجه می‌شود (کودک بیماری که در جشن عروسی حضور دارد)، نقش زن به منزله همسر را درمی‌یابد (درصومعه) و برای نخستین بار هنگامی که زامپانو، ایل ماتو را می‌کشد با مرگ خشن مواجه می‌شود. ایل ماتو مردی سمپاتیک، صمیمی و سرزنده است ولی از نظر زامپانو آکروبات باز بدطینتی است که پایش را در کفش او کرده است. زامپانو بسیار آهسته‌تر و با کشمکشی فراوان خود و موقعیتش را می‌شناسد: لحظات مهم‌زندگی او نخست با عمل غیرداوطلبانهٔ بردن جلسومینا شروع می‌شود. متعاقباً قاطعانه تصمیم می‌گیرد تا پس از فراز و نشیب‌های فراوان او را تنها بگذارد، درحالی که عشقی ناگفته نسبت به او دارد. نهایتاً وقتی جلسومینا می‌میرد، زامپانو باحقیقت مواجه می‌شود و تنها می‌ماند: او در ساحل غم‌انگیز و ظلمانی گریه سرمی‌دهد.

می‌توان دید که الگوی نمادین داستان بسیار متعارف و کلی است: از جنبهٔ قصه پریان می‌توان فیلم را به گونه‌ای توصیف کرد که در آن دل «جانور» (در مقابل زیبا) نرم می‌شود و البته خیلی دیر تحول می‌یابد. البته این امر ناشی از احساس او نسبت به «زیبا» است. از جنبه رُمانک (novelette) می‌توان گفت که داستان مرد بد نیرومندی است که نهایتاً عشق زنی خوب او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از جنبهٔ مذهبی می‌توان **جاده** را داستانی پنداشت که در آن دو روح به رستگاری می‌رسند. یکی از طریق درک و ایثار و دیگری از طریق تأثیرهای چنین ایثاری. به هر حال، داستان از جنبهٔ شدیداً واقع‌گرایانه چیست؟ داستانی خیالی و نسبتاً باور نکردنی دربارهٔ رابطهٔ دو انسان که هر یک به نوبهٔ خود تیپیک و به دلیل موقعیت خود از تمام الگوهای قابل تشخیص رفتار اجتماعی دور هستند. در بهترین حالت نئورئالیست‌های دو آتشه می‌توانند از بررسی دقیق ازدواجی دهقانی و اشاراتی طنزآلود با تجسم حالات خوب احساس رضایت کنند. به‌طور خلاصه فلینی خود را واقع‌گرا می‌داند و به شیوه‌ای فیلم می‌سازد که حتی به زعم نخستین و اصول‌گراترین نظریه‌پردازان نئورئالیست قابل قبول است. به هر حال فلینی اثری آفریده که می‌توان آن را واقع‌گرایانه‌ترین نوع مشاهده اشیاء و پدیده‌ها قلمداد کرد. در عین حال با این روش نادرستی اصول نئورئالیسم را به بهترین شکل نشان داده‌است: نهایتاً بیننده نمی‌تواند فیلم را واقع‌گرا تلقی کند. شاید بتوان گفت که فیلم‌های اولیه روسلینی از جنبه عینی قوی‌تری برخوردارند پس «واقع‌گرایانه‌تر» از فیلم‌های فلینی هستند. منظور این است که وقتی دوربین او متوجه صحنه‌ای می‌شود، به نظرمی‌آید که تأکید بر رویدادی است که می‌تواند برای همه ما اتفاق بیافتد و چیزهای عادی و نمونه‌وار بیش از چیزهای فوق‌العاده و غیرنمونه وار مورد توجه قرارمی‌گیرند. با وجود این وقتی فلینی، با همان نیات «واقع‌گرایانه» به چنین صحنه‌ای می‌نگرد، همه چیز فوق‌العاده، غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی به نظر می‌رسد.

مثلاً در **جاده** وقتی جلسومینا در صحنه‌ای تنها کنار جاده نشسته، ناگهان یک اسب بی‌سوار وارد پرده می‌شود. تأثیر کار سوررئالیستی (فرا واقع‌گرایانه) و کاملاً اتفاقی است ولی حس و حال صحنه را بلافاصله از جنبهٔ بصری تقویت می‌کند. شاید اسب گمشده صرفاً بارقه‌ای از تخیل جلسومینا، تصویری از موقعیت خود او باشد. درعین حال اسبی واقعی است و

حضورش در این نقطه از فیلم غیرممکن نیست، تنها قدری عجیب می‌نماید. شاید اسبی سرگردان بوده که ناگهان سر و کله‌اش در این لحظه از فیلم‌برداری پیدا شده و مورد استفاده قرار گرفته است، درست مانند سه موسیقی‌دانی که در منطقهٔ خلوت روستایی می‌نوازند و جلسومینا ازآنها عقب می‌افتد. در واقع آنان موسیقی‌دان‌های سرگردانی بودند که در آن لحظه وارد فیلم شدند ولی چیزی که فلینی را تحت تأثیر اسب و موسیقی‌دان‌ها قرار داد ویژگی، غرابت و خوش‌منظره بودن آنها، است. (کلمه‌ای وحشتناک از نظر نئورالیست‌ها)، قدرت‌شان برای تجلی حالا ت ذهنی قهرمان فیلم و نه ارزشی است که به منزلهٔ اسناد واقعی دارند. فلینی در تمام فیلم‌هایش همه چیز را از صافی می‌گذراند و انتخاب می‌کند. پس واقعیت‌های خارجی را رنگ‌آمیزی و مخدوش می‌سازد.

ولی در جاده روند کار بسیار واضح‌تر و خالی از ابهام است. پس می‌توان آن را درآن واحد به دلیل چیزی که هست درک کرد و پذیرفت.

تا **ولگردها** یاحتی **آژانس زناشویی**، فیلم بعدی فلینی بعد از **عشق در شهر** که اثری دورگه با سازه‌ای مستند گونه است، بسیار محتمل است که بتوانیم فلینی را به منزلهٔ هنرمندی واقع‌گرا تلقی کنیم که استعداد خاصی برای طنز اجتماعی دارد ولی **جاده** نشان می‌دهد (یا بایست نشان می‌داده، گرچه در **زندگی شیرین** به نظر می‌رسد که خیلی‌ها این درس را فراموش کردند) که او هرگز واقع‌گرا نبوده و نیست: ویژگی کار او حتی در آن دسته از آثارش که تمام نشانه‌های واقعیت خارجی را در مکان‌های مورد نظر دارند، خیال‌پردازی نمادین یا عمدتاً پرداخت باروک و تصنع است (البته در این زمینه، تصنع به مفهوم انتقادآمیز یا نازل آن مدنظر نیست). در واقع اگر ازمنظر **جاده** به فیلم‌های قبلی نگاه کنیم درمی‌یابیم که دیدگاه، همه چیز را تغییرمی‌دهد و گرچه نوع بررسی او درخشان است (شاید بتوان گفت که هر نمای آثار فلینی مملو از حس زندگی است) با این حال بیش از هر چیز وجه غیر - واقعی آنها در یاد می‌ماند. پس گرچه شیخ سفید آشکارا ظاهری کمدی و اجتماعی دارد، دربازنگری شبیه به نسخهٔ دیگری از پیرنگ **جاده** به نظر می‌رسد که قصدش خنداندن بیننده است و جای شخصیت‌های مذکر و مؤنث آن عوض شده است.

در این جا یادآوری ارزشمند است ، گرچه این نکته در تفاسیر من راجع به سایر آثارفلینی آشکار است زیرا بعد از **جاده** یکدستی و صراحت سبک فلینی تحت‌الشعاع قرار گرفت و دگرگون شد. در واقع همین ویژگی ما را قادر می‌سازد تا ماهیت آن را دریابیم (نتیجهٔ گریزناپذیر سفر فلینی به گذشته خود؟). فیلم‌های بعدی فلینی گرچه از منبع اصلی الهام او از تجربیاتش دور نیستند، از حیث استفاده از این منابع پیچیده‌تر می‌شوند. رابطه متقابل واقعیت «واقعی» و واقعیت ذهنی به نحو فزاینده‌ای نمود می‌یابد و گمراه کننده می‌شود. در واقع فیلم بعدی او، **کلاهبردار** ما را به روزهای نخست کار او در رم به عنوان روزنامه‌نگار برمی‌گرداند و فوراً نشان می‌دهد که مهارت و پیچیدگی کار فلینی افزایش یافته است. فلینی خود گفته که گرچه **جاده** خیلی سریع و یک نفس ساخته شد، **کلاهبردار** توجه زیادی طلبید و دردسر فراوانی ایجاد کرد. پس به وضوح نشان می‌دهد که دست هنرمند سخت درکار پرداختن اثر خود بوده است.

به هر حال **کلاهبردار** از جهات گوناگون همتای **جاده** است. اگر **جاده** برزخ است،

کلاهبردار در دوزخ به پایان می‌رسد. باز هم می‌توان دو نوع پیشرفت در روند کار را شاهد بود یا همان پیشرفت را می‌توان در دو سطح، مشاهده کرد. نمادین و (به‌نحوی تبیین شده‌تر از قبل) واقعی. «کلاهبردار نوع خاصی از دزدان ایتالیایی است (زبان ایتالیایی به نحو قابل توجهی برای تعریف انواع و اقسام رذالت‌ها گویا است)؛ شیادی ماهر که خصوصاً به ابتکار، شوخی، دسیسه چینی و وراجی علاقه دارد. شاید در فیلم فلینی کلاهبردار در واقع ولگردی باشد که راه غلطی پیش گرفته یا به‌راه غلطی کشانده شده است. کلاهبردارها نیز چون ولگردها بی‌قرار و ناراضی هستند ولی مسن‌تر و شاید مستأصل‌تر هم باشند. آنها زندگی‌شان را با گول‌زدن فقرا و گرفتن پولشان می‌گذرانند. به هر حال آنان این کار را با خیال راحت انجام‌می‌دهند و چندان توجهی ندارند که چه می‌کنند، تا جایی که به نحوی گریزناپذیردچار بحران می‌شوند و برخوردهای غیرقابل تحملی با حقیقت امور دارند. نکته‌ای‌که همواره در کانون فیلم‌های فلینی دیده می‌شود.

در واقع از بین سه شخصیت اصلی، روبرتو خیال‌پردازی است که می‌تواند آلبرتوی ولگردها در ده سال بعد باشد (این نقش اساساً برای آلبرتو سوردی در نظر گرفته‌شده بود) شاید پیکاسو (که نقش او را ریچارد بیسهارت، ایل ما توی **جاده** ایفا می‌کند) فائوستو باشد که ازدواج کرده و سرش پر از نیات خیر است، چنان که وقتی همسرش درمی‌یابد که او برای امرار معاش چه می‌کند، می‌تواند به این فکر بیافتد که‌از همه چیزهای زندگیش بگذرد ولی ضعیف و متزلزل است و سرنوشت برایش‌مقدر کرده که همیشه راه آسان‌تر را انتخاب کند. همسر او (جولیتاماسولیتا) نقشی شبیه زن فائوستو برعهده دارد که در عین حال جلوه‌ای از خوبی وسادگی جلسومینا، توأم با قدرت دارد. فقط آگوستو (برودریک کرافورد) شخصیت‌اصلی فیلم همتای مشخصی ندارد، گرچه یکی دو تا از ویژگی‌هایش با زامپانومشترک است. یکی از آنها غلتیدن به ورطه دوزخ است که طی فیلم شاهد آن‌می‌شویم.

فیلم از جنبه بصری و عاطفی از دنیای مرتفع و بایر **جاده** شروع می‌شود. حتی‌موسیقی نینوروتا هم شامل تمی است که مربوط به صحنه‌های برف در جاده است.کلاهبردارها که خود را به هیئت کشیش‌ها درآورده‌اند در حال اجرای نقشه‌ای برای‌فریب دادن گروهی دهقان هستند. آنان در سرزمین دهقان‌ها دنبال گنج می‌گردند، نزدیک تک درختی که یادآور جشن عروسی در جاده است. آنها بعد از این که‌حقه‌های گوناگونی به این آدم‌های محروم می‌زنند، به شهر برمی‌گردند وناگهان خود را در دنیای **ولگردها** می‌یابند. جشنی در حال برگزاری است. جشنی پرسر و صدا که همگی به آن دعوت شده‌اند. تمام شخصیت‌های اصلی فیلم درگیرجشن و از پس زمینه خود جدا می‌شوند. متعاقباً طی چند ساعت به نحوی گریزناپذیر لحظهٔ تجلی حقیقت فرا می‌رسد. شاید پیکاسو بتواند نجات پیدا کند. اگرقادر به نجات خود باشد ولی احتمالاً چنین نیست. نیروی معنوی او هم مانند فائوستو اندک است ولی آگوستو تحت تأثیر چیزی شبیه شایعه قرار می‌گیرد و با شرم آن را از خود پنهان می‌کند در شبی که سخت رفتارش در تضاد با پیکاسو قرار می‌گیرد، تلاش‌دارد که خود را نجات دهد. ولی ماجرا به دستگیری و زندانی شدن او می‌انجامد. بالاخره کارش به جایی می‌رسد که دوستانش را فریب می‌دهد و نهایتاً با رنج و مرگ هم آغوش می‌شود.

کل سکانس نهایی با حس حقارت، تأکید بر رنج جسمانی و راه‌حل مبهمش یکی ازبهترین‌ها در کل آثار فلینی است و از جهات گوناگون توجه دقیق‌تری می‌طلبد. برای شروع می‌توان اشاره کرد که شباهت‌های نمادین و فوق‌العاده‌ای با تأثیرهای متفاوت دیده می‌شود. عملاً تمام گفت وگوی آگوستو (که خود را به هیئت اسقف درآورده است و دختر افلیج با چیزی ارتباط مستقیم دارد که متعاقباً بر آگوستو رخ می‌دهد). وقتی دختر می‌گوید که رنج او را به راه رسیدن به خداوند هدایت کرده‌است، معانی تلویحی جملات او در برابر کنش درونی سکانس آخر جالب توجه‌است. پس این سکانس نمونه تمام عیاری از نحوه استفاده فلینی از یک لوکیشن واقعی را به شکل واقع‌گرایانه نشان می‌دهد (چه تعداد از فیلم‌های امریکایی دارای پایان‌های خوش منظره نیستند؟ در اماکنی چون زباله‌دان، گوشه ایستگاه راه‌آهن وسرزمین‌های دیگر. باید توجه داشت که هیچ یک از این‌ها دلالتی واقعی برموقعیت فیلم ندارند). ولی از سوی دیگر تأثیر کلی اثرش تماماً نمادین است. آگوستوکه از چنگ همکاران خشمگینش می‌گریزد، از شیبی تند و پر از سنگ در کنار جاده سقوط می‌کند. در می‌یابد که فلج شده و احتمالاً رو به مرگ است. او تنها و دور از هر نوع حمایتی در برهوتی دوزخ‌گونه، کنار صخره‌ای بی‌بار و برگ گیر افتاده است (فقدان آب در **کلاهبردار** جالب توجه است. ابداً صحنه‌ای کنار ساحل نمی‌بینیم وهنگامی که باران می‌بارد، تأثیرش به گونه‌ای است که رحمتی بر سر آدم‌ها نازل می‌شود). او نهایتاً و در این لحظه به نحوی اجتناب‌ناپذیر با خودش رو در رو می‌شود: تمام آدم‌های جهان و حتی خودش به نادرست بودن و بی‌فایده بودن معیارهای او پی می‌برند.

پس در این لحظه ژرف که به خودداوری و محکوم کردن خویش می‌پردازد به چیزی روی می‌آورد که می‌توان صرفاً آن را نوعی فرود دردناک در جاده نامید که ازسوی دیگر می‌توان آن را گرایشی به طرف انسانیت بازیافته، رستگاری و نجات‌قلمداد کرد. جایی که او در شیب سقوط می‌کند و رنج می‌کشد، صدای ناقوس‌های دهکده از دور شنیده می‌شود. وقتی آن قدر خسته شده که نمی‌تواند کمک بخواهد،گروهی دهقان از کنارش می‌گذرند و دختری کوچک در جمع آنها آواز می‌خواند.بالاخره آگوستو در تنهایی کامل می‌میرد و دوربین که تا این لحظه با وسواس به اوچسبیده بود و رنجش را نشان می‌داد، ناگهان با حرکتی کوچک عقب می‌کشد و از اوجدا می‌شود. آیا رنج به آگوستو راه رسیدن به خداوند را نشان داده است؟ نظر اغلب تماشاگران این‌است که او راه رسیدن به خداوند را یافته است. به فکر می‌افتیم که آیا فلینی شخصاً آن قدر توانایی دارد که پاسخی تعیین کننده بدهد یا نه؟ ولی صرف نظراز پاسخ کلامی او به پرسشی روشنفکرانه و فرمولی، جای هیچ تردیدی نیست که پاسخ موجود در این سکانس از جنبه سینمایی نسبت به پرسش‌هایی که پیرامون رویداد از جنبه سینمایی مطرح می‌شود، خوب و درست است. حین تماشای لوکیشن، کارگردانی و مدتی که آگوستو فرود می‌آید. مجدداً زمان ما با زمان شخصیت یکی می‌شود که در این مورد خاص تقریباً به نحو غیرقابل تحملی کشدار است. فلینی ازطریق کیفیت خاکستری رنگ فیلم‌برداری در میان سنگ‌ها راه‌حل مناسبی برای تضاد روشنی و تاریکی، دنیای **جاده** و **ولگردها** ارائه می‌دهد. سکانس نهایی فیلم با قدرتی خدشه‌ناپذیر ساختار اثر را کامل می‌کند. قدرتی که متعلق به

کارگردان است: این سکانس به دشواری قابل تصور است. چه رسد به آن که با موفقیت از سوی نویسنده‌ای قابل درک باشد که تجربه کارگردانی نداشته است، در واقع موضوع مهم توجه به زمان در فیلم است و نه واژه‌هایی که بر صفحه کاغذ می‌آید.

شاید بعد از چنین نقطه اوجی برخی از علاقه‌مندان و تحسین‌کنندگان فلینی از دیدن فیلم بعدی او **شب‌های کابیریا** ناامید شدند. می‌توان این موضوع را به علل گوناگونی نسبت داد. برخی از آنها به نظر قابل قبول می‌آیند و برخی دیگر چندان قابل قبول نیستند. موضوعی که فوراً به ذهن خطور می‌کند، بازگشت فلینی بعد ازپیشرفت‌های نمایشی **جاده** و **کلاهبردار** به سوی شکلی آزاد و اپیزودیک درساماندهی فیلم است که **ولگردها** را یادآور می‌شود. البته شاید همه چیز کمترعامدانه باشد زیرا فیلم اساساً شکلی دایره وار دارد نه خطی. هم‌چنین فلینی جولیتا ماسینا را مجدداً به روشی مورد استفاده قرار داده که گویی عامدانه می‌خواهدموفقیت **جاده** را با شخصیت جلسومیناوار و دوست‌داشتنی دیگری تکرار کند.شاید اتهام دوم غیر منصفانه باشد. مسلماً می‌توان احتمال داد که فلینی حتی بدون موفقیتش در ساختن **جاده** فیلمی مانند **شب‌های کابیریا** بسازد. البته به نظر می‌رسدکه فلینی بعد از ساختن **شب‌های کابیریا** این احتمال را تشخیص داده که وسوسه‌ذهنی او نسبت به حضور شخصیت همسرش در فیلم می‌تواند برای هر دوی آنها ملال‌آور باشد. پس قابل توجه است که او تصمیم گرفت که شخصاً **Fortunella** راکارگردانی نکند، سومین فیلمی که جولیتا ماسینا در آن نقش شخصیتی را بازی می‌کند که به دو اثر قبلی شبیه است. بخش اول اتهام نخست صحیح است اما واقعاً مهم نیست: این حق انحصاری هر هنرمندی است که ما را غافلگیر کند و به‌پیش‌بینی‌های‌مان بی‌اعتنا باشد. شاید چیزی که در مرحله نخست نوعی عقب‌نشینی شکل‌گرایانه به نظر می‌رسید، اکنون نوعی رهیافت به شکل جسورانه، حذفی وناپیوسته **زندگی شیرین** تلقی شود. شکلی که نه تکراری ضعیف، بلکه گام‌های اول در مسیری تازه است. این نکته مربوط به حرکت دایره‌وار داستان است که ما را به‌بحث‌انگیزترین جنبه فیلم می‌رساند. تمام فیلم‌های دیگر فلینی نمایانگر نوعی‌پیشرفت اخلاقی در جهت مثبت یا منفی هستند و شخصیت‌های این آثار در پی رویدادها به موقعیتی می‌رسند که بایست با حقیقت مواجه شوند و تصمیم بگیرند. به عبارت دیگر تمامی این آثار پویا و فقط **شب‌های کابیریا** ایستا است. شاید این گفته مخالفت‌هایی در پی داشته باشد و مسلماً در اولین نگاه به نظر نمی‌آید که فیلم‌ضمن یک سلسله برخوردهای کابیریا با حقیقت پیش برود ولی در واقع آنچه در یک سلسله از چالش‌ها به ما نشان داده می‌شود این است که کابیریا همان شخصیت‌قبلی و خدشه‌ناپذیر باقی می‌ماند. او واقعاً تکامل نمی‌یابد در واقع او از جهات‌فراوان ابداً نمی‌تواند شخصیت باشد، بلکه معیاری است که می‌توان با آن میزان فساد و انحطاط دنیای پیرامون او را اندازه‌گیری کرد. پس بدین ترتیب او لاجرم وسیله‌ای احساساتی است. پس نمی‌تواند تأثیر ضد احساساتی ایجاد کند زیرا او هم برای خود دلی دارد و این‌نکته به خودی خود یکی از قدیمی‌ترین کلیشه‌های داستان احساساتی است. پس درمفهوم فیلم نکته‌ای غلط وجود دارد. شاید چنان که رنزو رنزی می‌گوید، فلینی درحالی که الگویی از انسانیت پدید می‌آورد، شخصاً به‌رغم آن که اصولاً احساس شدیدی نسبت به او دارد، نمی‌تواند وی را به عنوان «وجود

باورپذیر انسانی» بپذیرد.

ولی این اعتراضات آکادمیک به سیاق همیشگی آثار فلینی با نیرو و حس زندگی حاکم بر آثار وی خنثی می‌شوند. هر یک از قسمت‌های فیلم مملو از تخیلی ناب وآشکار است و با تصویرپردازی نمود می‌یابد. پس متوجه نبود پیشرفت درونی نمی‌شویم، موردی که همواره به نیروی ابتکار فلینی قدرت و جهت می‌دهد. درسکانس‌های اول و آخر شاهد حمله به کابیریا می‌شویم. نخست جایی که کابیریا به مردی اعتماد کرده ولی مرد او را به رودخانه می‌اندازد، پول‌هایش را برمی‌دارد و فرار می‌کند. مورد دوم بسیار بی‌رحمانه‌تر جلوه می‌کند و همچون کابوسی عمیق‌است که از اولی ریشه می‌گیرد. جایی که مردی ملایم و آرام چنان وانمود می‌کند که کابیریا می‌پذیرد که مرد واقعاً او را دوست دارد و با وی ازدواج خواهد کرد.اوکابیریا را وامی‌دارد تا تمام مایملک خود را بفروشد، سپس آنها را می‌گیرد و نهایتاً او را تنها و ناامید برجا می‌گذارد. کابیریا با ضجه و زاری می‌گوید که دیگرنمی‌خواهد زندگی کند ولی در نماهای آخر او را در میان جوانان شادی می‌بینیم که برایش ترانه می‌خوانند و معلوم می‌شود که او از این چالش و آزمون نهایی‌هم با موفقیت عبور می‌کند. پس آن قدر امید و قدرت دارد که بار دیگر از نو شروع کند.

در بین او دو سکانس، سه سکانس دیگر نیز وجود دارد که این نکته را به طرق گوناگون نشان می‌دهد: مورد «دیوینوآمور» (عشق الهی) است که گویا برای کابیریا امکان درک معنوی و آرامش‌را فراهم می‌آورد. هم‌چنین صحنه‌ای‌که در آن کابیریا قربانی هیپنوتیزور نمایش سرگرم کننده می‌شود و شیرین‌ترین خیال‌پردازی‌های خود را نسبت به عشق در دنیایی رویایی و شاد بروز می‌دهد، سپس در میان خندهٔ ناظران دوباره به واقعیت برمی‌گردد. صحنهٔ دیگر جنگ ودعوای ولگردان است و سکانس کوتاه و بدون توضیحی که در آن کابیریا با مردی مرموز آشنا می‌شود. مرد کیسه‌ای در دست دارد و برای گروهی ازتهی‌دستان غذا می‌برد. آدم‌هایی که در غارهای ناحیه‌ای مرتفع و مه‌آلود کنار رم زندگی می‌کنند (این سکانس در بسیاری از نسخه‌های فیلم حذف شده است) او یکی‌از معدود آدم‌های خوبی است که کابیریا در دنیایی نامعقول و بی‌رحم می‌بیند.

صرف‌نظر از ضعف‌های دراماتیک **شب‌های کابیریا** به طور کلی نحوهٔ کارگردانی درخشان و قابل تحسین این سکانس‌ها جای انکار ندارد. در واقع شیوهٔ کارگردانی فلینی بیش از پیش تأثیری هنرمندانه و خودنمایانه دارد. شاید بتوان آن را به منزلهٔ نشانه‌ای از تردید ذهنی کارگردان نسبت به کارآیی مادهٔ خام اثرش تعبیر کرد. فلینی قبلاً در صحنه‌های متعددی که ولگردان در خیابان‌های شبانه دعوا می‌کنند، هرگزتا این حد از دکورهای گسترده و پر شاخ و برگ استفاده نکرده بود یا قبل از سکانس «دیوینوامور» هرگز از چنین تدوین فوق‌العاده‌ای استفاده نکرده بود. برخی از این‌زنان مانند بمب اتمی، که همواره نگران شنیدن جوابی دندان‌شکن است و ماتیلدا درکت کوتاه زنانه‌اش که از پوست یوزپلنگ است، بیش از آدم‌های قبلی آثار فلینی گروتسک (غریب و مضحک) به نظر می‌رسند. حتی شیوهٔ فیلم‌برداری هم به نحوقابل توجهی از صحنه‌ای به صحنه دیگر تغییر می‌کند: سایه روشن‌های تند درصحنهٔ باشگاه و صحنه‌های خیابان؛ خاکستری خفه در سکانسی که مرد نیکوکار با کیسه دیده

می‌شود؛ نور روز به شیوهٔ نئورئالیستی در صحنه‌های نزدیک خانهٔ کابیریا؛ روشنایی غیرطبیعی صحنهٔ تئاتر که به نحوی عجیب اکسپرسیونیستی است و به طور غیرمستقیم در انتها احساس نومیدی وسرخوردگی پدید می‌آورد.

به همین ترتیب، حتی در فیلم‌نامه هم می‌توان نقش نویسندگان گوناگون را حتی واضح‌تر از قبل مشاهده کرد. معروف است که فلینی مسؤولیت نهایی داستان وطرح کلی فیلم‌هایش را برعهده دارد. اما انیوفلایانو جنبهٔ طنزآمیز و سنت شکنانهٔ او را بازنمایی می‌کند که رابطه بدبینانه‌ای با واقعیت دارد. در حالی که تولیوپینلی (که‌خود دراماتیستی متمایز است) وجه عرفانی فلینی را نشان می‌دهد.رابطه‌ای توأم با تضاد نسبت به اصول فکری آیین کاتولیک و کلیسا. می‌توان حدس زد که فلایانو نقش مهم‌تری در فیلم‌نامهٔ **شیخ سفید** و **ولگردها** داشته است، پینلی همکار اصلی فلینی در **جاده** بوده است (در واقع فلایانو در تنظیم نسخهٔ نهایی همکاری کرد) و فلایانو در **کلاهبردار** عمدتاً دست‌اندرکار نمایاندن ترفندها و دوزوکلک‌های دوستان بوده و نه پیشرفت دردناک به سمت خیر و نیکی. سکانس دیوینو آمور و کل بخش نهایی فیلم را می‌توان به پینلی نسبت داد. (حتی پی‌یر پائولو پازولینی همه جا حاضر هم برای نوشتن دیالوگ‌های مربوط به صحنه زاغه فراخوانده شد). واقعیت این است که به هر حال نسخهٔ نهایی فیلم‌نمایانگر بینش هر یک از نویسندگان است ولی در عین حال حضور فلینی در مقام بانی اثر، هماهنگ کننده و کارگردان اثر کاملاً نمود دارد. فیلم سراسر این مهر وامضاء را بر خود دارد. گرچه شاید آن شاهکار بی‌بدیلی نباشد که بعد از **ولگردها**، **جاده** و **کلاهبردار** انتظارش می‌رفت. با وجود این هم چنان نمایانگر سبک درخشان فلینی است و این که وی حتی با دست مایه قراردادن مضمونی غیرمتقاعد کننده، اثری می‌آفریند که حتی برای یک لحظه ملال‌آور یا بی‌روح نمی‌شود.

همان‌طور که قبلاً گفتم شاید بتوان فیلم بعدی فلینی Fortunella را در حکم‌نشانه‌ای بر این موضوع در نظر گرفت که فلینی شخصاً مخاطرات موجود در **شب‌های کابیریا** را تشخیص داده و نمی‌خواهد مجدداً درگیر آنها شود. فیلم‌نامه که‌به صورت اریجینال توسط فلینی و دو همکار همیشگی‌اش نوشته شده، در مورد دختر بی‌پناه - ماسیناواری است که عقیده دارد دختر گمشدهٔ یک شاهزاده است. او با بازیگران سرگردان و مردی فاضل و آواره به‌نام پروفسور نهایتاً برای کارگردانی به ادواردود فیلیپو سپرده شد. نتیجه کار درقیاس با سایر آثاری که فلینی شخصاً کارگردانی کرده بسیار روشنگرانه است. دراین جا داستان بسیار صریح می‌نماید و محملی برای کمدی یا حتی فارس فراهم‌می‌آورد. مفهوم زمان کاملاً متفاوت است؛ به جای معیار زمانی نوسان‌پذیر و ذهنی فیلم‌های فلینی که بیننده را وامی‌دارد تا خواهی نخواهی وقایع را به صورتی تجربه‌کند که شخصیت‌ها تجربه می‌کنند، شاهد زمانی کاملاً واحد و عینی هستیم که‌کارگردان از خارج آن را تحمیل کرده است و هم‌زمان از بیننده می‌خواهد که‌مشاهده کند و نه آن که خود را درگیر سازد. هم‌چنین وجه شاعرانه بینش فلینی هم‌ناپدید شده است؛ شاید از نظر فلینی یک میدان متروک بازتاب حالات شخصیت‌های آثار او، تجلی روحیات آنان باشد، ولی از نظر دفیلیپو صرفاً منظره‌ای چشم‌نواز وپس زمینه‌ای تئاتری برای رویداد است. پس منظور از رویداد هم صرفاً رویداد است.اگر حتی هیچ چیز واضح نباشد،

تمهیدی به کار می‌رود تا این خلاء پر شود. Fortunella فیلمی کاملاً جذاب و سرگرم‌کننده است. هر چند شاید آشکارا تکه‌هایی از **جاده** و **شب‌های کابیریا** را نیز کنار هم می‌چیند، البته در حکم قطعه‌ای ازکار فیلم‌سازی خلاق، با وضوح و نیروی نامتعارفی نشان می‌دهد که چه موقع مهارت کنار می‌رود و نبوغ وارد می‌شود.

این نکته در مورد **زندگی شیرین**، عظیم‌ترین و از جهات فراوان بحث‌انگیزترین فیلم فلینی تاکنون هم صحت دارد. نخست چند جمله در این باره بگوییم که فیلم از کجا پاگرفت. فلینی با علاقه مشغول کار بر طرح **مورالدو در شهر** بود که ادامه داستان مورالدو را در پایان **ولگردها** پی می‌گیرد. اساساً **زندگی شیرین** هم از همان احساس نشأت می‌گیرد، گرچه شخصیت مورالدو به نحو قابل توجهی تغییر یافته و تبدیل به شخصیت مارچلو، روزنامه‌نگار ضعیف‌النفس و مبتذل نویس شده است. به هر حال حداقل یکی از سکانس‌ها که بین مارچلو و پدرش می‌گذرد، مستقیماً از **مورالدو درشهر** می‌آید. به علاوه اپیزودی در فیلم وجود دارد که فلینی آن را برای مجموعه بازسازی‌های مستند زاواتینی، تحت عنوان **عشق در شهر** کارگردانی کرد. البته وقتی فلینی این اپیزود را به پایان رساند دیگر وجه مستند قابل توجهی در آن وجود نداشت. در واقع تبدیل به نمونه کوچکی از یک فیلم تمام عیار فلینی‌وار شد. مضمون فیلم تحقیر و رنج انسانی است این نکته زمانی آشکار می‌شود که روزنامه‌نگاری به آژانس زناشویی دعوت می‌شود و با زنی که قصد ازدواج دارد مصاحبه می‌کند واین موضوع به موقعیتی عجیب و احتمالاً خشونت‌آمیز می‌انجامد. در این جا نکتهٔ جالب شخصیت مبهم و نهایتاً بی‌احساس روزنامه‌نگار است. شخصیتی که خواسته‌اش به نظر کاملاً انتزاعی می‌رسد و نگرش او نسبت به رنج‌هایی که شاهدآن است (و حتی با دخالتش آنها را تشدید می‌کند) کاملاً غریب و دسترس‌ناپذیر می‌نماید. در واقع می‌تواند یکی از سکانس‌های **زندگی شیرین** باشد، شخصیت اصلی و روزنامه‌نگار آن می‌تواند کیفیاتی داشته باشد که بعداً در قالب شخصیتی که نقش او را مارچلو ماسترویانی ایفا می‌کند مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مورد سوم **سفر عشق** است، طرحی که فلینی بلافاصله قبل از **زندگی شیرین** آغازکرد. در این فیلم یک روشنفکر شهری ایتالیایی (احتمالاً یک ایتالیایی امریکایی زده،باید دانست که گریگوری پک و سوفیالورن برای ایفای نقش اصلی در نظر گرفته شده بودند) با همراهی زنی که روحیه مادرانه‌ای دارد به خانه شهرستانی‌اش برمی‌گردد. مرد روشنفکر تحت تأثیر ارتباط مجدد با شیوهٔ قدیمی زندگی خود به فکر می‌افتد که در آن جا مقیم شود و زندگی ساده‌تر و «طبیعی‌تری» را دنبال کند و بدین ترتیب از محیط ملال‌آور سال‌های اخیر زندگیش بگریزد ولی شیوهٔ زندگی این دو به نحوی علاج‌ناپذیر متفاوت و رابطهٔ آنها به نحوی متقابل، مخرب است، پس نهایتاً به جایی نمی‌رسد. عاقبت فلینی تصمیم گرفت که از ساختن فیلم صرف‌نظر کند و در عوض جنبه‌های اساسی رابطه را در زندگی شیرین، بین مارچلو و همسرش اما نمود دهد. البته مضمون روشنفکری که در جست و جوی راه گریز است، سراسر فیلم را دربر می‌گیرد.

پس **زندگی شیرین** از مرحله طرح، چکیده‌ای از افکار و احساسات فلینی تا آن زمان را در خود دارد، بیانیه‌ای جامع از دیدگاه‌های قوام‌یافته او نسبت به کل مضامین مکرری که در

آثارش دیده می‌شود. پس شاید به همین علت، از نظر عدهٔ فراوانی ازمنتقدان به منزلهٔ طرد بی‌رحمانه دنیایی در نظر گرفته می‌شود که فلینی مشاهده می‌کند. او خود زندگی‌نامهٔ روحی خود را تا آن زمان با اشارتی به ناامیدی بیان می‌کند زیرا جلوهٔ بصری دوران کودکی او (که به درخشان‌ترین شکل در **جاده** نمود یافت) اکنون برای همیشه ناپدید شده است. به نظر من این تنها دیدگاهی مقطعی وخطرناک نسبت به چیزی است که فیلم از آن سخن می‌گوید و نمایانگر مخدوش‌شدن علائق و نیات فلینی در ساختن آن است. در بدو امر این موضوع بسیارتردیدآمیز است که فلینی بخواهد فیلمی صرفاً متشکل از افکار بسازد و بخواهدتأویلی مشخص از جامعه و شخصیت انسانی ارائه دهد: شاید این موضوع انحصاراً مربوط به موردی خاص و مجرد باشد (فیلم‌های فلینی بیشتر شبیه رمان یا قصه پریان هستند، نه تمثیل) ولی انگیزه نخست و اساسی، تجلی این موارد نیست‌بلکه عمدتاً تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر است. چنان که خود فلینی می‌گوید:

یک فیلم مانند قلعه‌ای ناشناخته است نخست از دور نگاهی به بام عجیب یا برجک آن می‌اندازید، سپس تدریجاً به طور مبهم فکر می‌کنید که کل این منظره چگونه به نظرمی‌رسد. سپس پی می‌برید که به ورودی اصلی نزدیک می‌شوید، در می‌زنید و(شاید) اجازه ورود می‌یابید و صرفاً زمانی که داخل هستید شروع به بررسی‌راهروها و اتاق‌های تکی می‌کنید تا ببینید که چگونه مفروش شده‌اند و به یکدیگرپیوسته‌اند. وقتی اولین نگاه را به برجک می‌اندازید شروع به حکاکی و طراحی می‌کنید. شاید این نوعی ویژگی یا رسم باشد. شاید جایی باشد که همراه با قدری‌جزئیات به من یاری دهد تا فضایی را در ذهنم تجسم کنم. تمام بهانهٔ من برای کارنکردن همین است ولی در عین حال مفید است زیرا فیلم‌ها تدریجاً به همین نحو برایم‌شکل می‌گیرند.

و در مورد **زندگی شیرین**:

در ابتدا آن را یک نقاشی دیواری گسترده تصور کردم - آن را به این شکل دیدم پرده‌ای سینما اسکوپ را در فضا تجسم کردم) سپس تدریجاً شخصیت‌ها ورویدادها برای پر کردن آن ظاهر شدند ولی سکانس‌های متعددی چون «معجزه وجشن و... تقریباً به طور کامل حین فیلم‌برداری بدیهه‌پردازی شد. دوست‌دارم تا جایی که ممکن است ذهنم را پذیرای الهامات معجزه‌آسایی کنم که شاید جهان برایم به ارمغان بیاورد: یک چهره، ساختمان حتی تکه‌ای لباس، به لباسی که‌آن جاست نگاه کنید (به جایی در اتاق اشاره می‌کند)، ببینید چقدر سبز است، سه‌تکه است - شاید این دست‌مایه یک سکانس کامل یا یک فیلم کامل را فراهم آورد...

این گفته‌ها البته جالب‌اند، صرفاً به این خاطر که بازتاب روش مشاهدهٔ فیلم به وسیلهٔ مؤلف آن هستند. ولی عمدتاً به این علت که دقیقاً ما را در مسیری قرار می‌دهند تا بتوانیم این موضوع را به بهترین نحو درک کنیم، در حالی که توضیحات بسیاری ازمؤلفان در مورد اثرشان کمکی به درک آن نمی‌کند. برای شروع باید تأثیر آنی فیلم بر حواس خود را بپذیریم که به هیچ عنوان امری خردگرایانه در برابر شیوه‌ای از زندگی و نمایندگان آن نیست. بلکه عمدتاً مجموعه‌ای از ترکیب‌بندی تزئینی گسترده بر مبنای همان مایهٔ اصلی است، مثلاً مانند تصویرسازی دوره[۲]، از کتاب **دوزخ** اثر دانته.

این ترکیب‌بندی‌ها نوعی سیر رو به جلو روشنفکرانه را در هفت گام بزرگ نشان می‌دهند

که از طریق هفت شب آشفته و رویایی و هفت سپیده‌دم وحشتناک نمود می‌یابد، سپیده دمانی که تمام توهمات ناشی از شب را از بین می‌برند. یکی از این ترکیب‌بندی‌ها که همراه مارچلو، شخصیت اصلی و استاینر دوست فیلسوف وعجیب مارچلو را دربر می‌گیرد، چنان قطعه‌بندی شده که نوعی تداوم به وجودمی‌آورد اما وقتی این قطعات با همان الگوی کلی اثر در کنار هم قرار می‌گیرند (دقیقاً همان ساختار صحنه‌ای که به منزلهٔ شکل پایه در کل اثر فلینی مشاهده کرده‌ایم) شخصیت‌های اصلی تنها می‌مانند و به طرف الگویی پیچیده‌تر از رویداد کشیده‌می‌شوند. وقتی شب فرا می‌رسد و حاکم می‌شود، آنان تنها می‌مانند تا با مسائل شخصی خود دست و پنجه نرم کنند، سپس هنگام روز پراکنده می‌شوند.

بار دیگر هنگام روز مارچلو استاینر را در کلیسایی مدرن می‌بیند. استاینر قطعه‌ای از باخ را با ارگ می‌نوازد و او گوش می‌دهد. آنان دربارهٔ نوشته‌های مارچلو حرف‌می‌زنند و مارچلو ابراز تردید می‌کند که اصلاً بتواند اثری جدی بنویسد. متعاقباً سومین سکانس مهم فرا می‌رسد که در آن مارچلو و اما به محلی می‌روند که در آن جا انبوه دوربین‌های تلویزیونی کنارهم قرار گرفته‌اند تا جار و جنجال و گزارشی پر سر و صدا فراهم کنند. این وضع‌باعث می‌شود تا شورشی کوچک و زودهنگام راه بیفتد. شورشی که به یأس وسرخوردگی می‌انجامد زیرا باران می‌بارد و تمام امیدها نقش بر آب می‌شود. متعاقباً سکانس استاینرتداوم می‌یابد که در آن مارچلو و اما به دعوت استاینر پا به مهمانی روشنفکرانه‌ای می‌گذارند به نظر می‌آید که استاینر با همسر، دو فرزند، موسیقی، کتاب‌ها ودوستان متمدنش به حد آرمانی خوشبخت است ولی زندگی برج عاج نشینی ومتفکرانه نیز پناهگاه نیست. در ادامه درست قبل از سکانس آخر، مارچلو و اما را هنگام شب می‌بینیم که به تلخی در جاده مشاجره می‌کنند. وقتی صبح فرا می‌رسد، مارچلو خبردار می‌شود که استاینر خود و دو فرزندش را کشته است. این خبرباعث می‌شود تا مارچلو و اما آشتی کنند.

به هر حال در اواسط فیلم درست بعد از مهمانی استاینر، میان پردهٔ عجیبی می‌آیدکه جزو هیچ یک از بخش‌های اصلی فیلم نیست و در آن تاریکی برای چند دقیقه‌حاکم می‌شود. تضادی پر هیجان بین شب‌های رؤیاگونه و نور شدید ظهر پدید می‌آید که این دو مورد معمولاً جا به جا می‌شوند و در هم می‌آمیزند. از سوی دیگرصحنه‌ای شاد در نور مروارید گونهٔ صبح می‌بینیم. جایی که مارچلو سعی دارد در رستورانی باز و کوچک کنار دریا کار کند و با دختر نوجوان معصومی دیدارمی‌کند که به نظر می‌رسد ابداً تحت تأثیر دنیایی قرارنگرفته که مارچلو از آن می‌آید. به هر صورت این سرخوشی و فراغ بال موقتی‌است. متعاقباً باز هم شب آغاز می‌شود و پدر مارچلو به نحو غیرمنتظره‌ای از راه می‌رسد. مارچلو او را به شهر می‌برد و پدر همراه با زنی برمی‌گردد ولی چندی بعد پدر دچار سکته‌ای خفیف می‌شود وهنگام صبح عازم خانه خود می‌شود، در حالی که شرمنده و بیمار است و این دیدار باعث نشده تا به پسرش نزدیک‌تر بشود: توسل به ارزش‌های تثبیت شده و پایدار زندگی خانوادگی هم برای او نتیجه‌ای ندارد.

سپس ضرب آهنگ فیلم سرعت می‌گیرد، یک مهمانی شلوغ در قلعه‌ای‌نزدیک رم برپا می‌شود که در آن ثروتمندان و اشراف به تفریح می‌پردازند بدون آن‌که به نظر بیاید از آن لذت

زیادی می برند. مارچلو انگیزه‌ای می یابد تا عشق خود را به مادالنا ابراز و از او تقاضای ازدواج کند و بگوید که شاید آنها در کنار هم بتوانندبر ناامیدی غلبه کنند ولی مادالنا که با او ظاهراً همدل به نظر می رسد، ناگهان سراغ مرد دیگری می رود. ازدواج با مادالنا هم پاسخ مسأله او نیست. ما شاهد سکانس کوتاه بعدی می شویم، که در آن مارچلو شبانه با اما دعوا می کند. بعد از آن بلافاصله سکانس خودکشی استاینر می آید و متعاقباً جشن فرا می رسد که در آن مارچلو دیگر نویسنده نیست بلکه صرفاً تبلیغات‌چی یک ستاره ابله و خودنما است و تدریجاً نقش گردانندهٔ برنامه های سرگرم کننده را برعهده می گیرد. او به تلخی دست به هر کاری می زند تاجماعت را برای یک هفته سرگرم نگه دارد ولی هیچ چیز نمی تواند این مهمانی را سرپا نگه دارد و هنگام صبح مهمانان در شن ها سرگردان و به مقصدی نامعلوم پرسه می زنند. یک ماهی غول‌آسای جدید از دریا گرفته می شود و برای لحظه‌ای علاقهٔ آنها را جلب می کند. سپس دوباره سرگردان می شوند. مارچلو تنها می ماند و با نگاهی خیره و خسته به دختری می نگرد که در رستوران کنار ساحل دیده می شود. مارچلو سرش را تکان می دهد و دورمی شود. او به دوزخ دیگری پای خواهد گذارد که سرنوشت برایش مقدر کرده است.فیلم با تصویر دختر به پایان می رسد که رفتن مارچلو را نظاره می کند - مارچلوحتی اگر بخواهد، دیگر هرگز نمی تواند معصومیت از دست رفته و طراوت دوران کودکی خود را بازیابد.

به همین ترتیب **دوزخ** فلینی ما را وا می دارد تا این دیدگاه ناخوشایند برایمان شکل بگیرد که **زندگی شیرین** تصویر کامل دنیای ذهنی فلینی در آن دوره از فعالیت حرفه‌ای‌اش است. در واقع می توان گفت که فیلم بررسی ملال‌انگیزی نسبت به یک وجه از دنیا است: وجه تیره‌ای که قبلاً به طور اخص در **ولگردها** و **کلاهبردار** با آن مواجه شده‌ایم. باید اعتراف کرد که دنیای **زندگی شیرین** به نحوی گریزناپذیر تیره‌تر از هر دوی این آثار است: فیلم شهری با شبی ترسناک را نشان می دهد و تجربهٔ مشاهدهٔ آن با قدرت به بیننده منتقل می شود یا می توانست منتقل شود، اگر امکان نمی یافتیم که دو نگاه به پشت پرده بیاندازیم، فراسوی جایی که هوای تمیز و کودکانی را می بینیم که در ساحل بازی می کنند.

این معنی که هر کوششی به شکست می انجامد
زیرا سرنوشت هیچ بهایی به پیروزی نمی دهد

نمی توان تصور کرد که گلچین همیشگی فلینی از واقعیت بیشتر از این باشد: در این جا همه چیز ترسناک و هیولاوار، از شکل افتاده و بیش از حد رشد یافته است:صحنه ها، لباس شخصیت ها، چهره ها به نحو خیره‌کننده‌ای زیبا یا به نحو تکان‌دهنده‌ای غریب و مضحک است ولی هیچ‌گاه عادی نیست.

تمام این عناصر در زندگی قابل شناسایی است. شاید هر چیزی که در فیلم ظاهرمی شود، در جایی از خیابان ها یا باشگاه های رم قابل مشاهده باشد ولی این تمرکزقطع نشدنی و چیزهای غریب، استثنایی، نادر به فیلم، علی‌رغم ظاهر واقع‌گرایانه‌اش کیفیتی تب‌آلود و اکسپرسیونیستی می دهد که نسبت به آثار پیشین فلینی، حتی **جاده** بسیار از واقعیت دورتر

است. فلینی می گوید: «این شهری که می بینید رم واقعی نیست، رم من است، شهری که ظاهر بیرونی اش به رم شبیه است. زیرا جایی است که در آن زندگی کرده‌ام و به خوبی آن را می شناسم اما واقعاً آفریدهٔ ذهن و تخیل من است» البته این صرفاً نوعی گریز از واقعیت مشتاقانه نیست، چنان که طرفداران سوسیالیسم رئالیستی آن را مشخص کرده‌اند، بلکه صرفاً نوعی واقعیت است.

رم فلینی کم و بیش به دنیایی که در آن زندگی می کنیم، شباهت دارد: شب های طولانی، پر جنب و جوش، روز که تقریباً وجود ندارد پس می توان گفت که به منزلهٔ تصویر کابوس گونه‌ای از زندگی مدرن اعتبار ذهنی دارد ولی به عنوان تصویری مستند از چیزهایی که به طور معمول وجود دارد، نه.

باید به خاطر تأکید بیش از حد بر این موضوع عذر بخواهم، موضوعی که شاید بدیهی به نظر بیاید ولی فیلم در حکم قطعه‌ای از نقد اجتماعی خشن، تصویر باطنی زندگی طبقات مرفه در رم، به وسیلهٔ مردی نشان داده می شود که آن را به خوبی می شناسد (منتقدان براساس ارزیابی خود از این اثر فلینی او را مورد تحسین یاسرزنش قرار داده‌اند). پس می توانم حدس بزنم که این موضوع چندان هم بدیهی نیست. قطعاً ظاهر فیلم مفسرانی را وادار به جبهه گرفتن می کنند: لوکیشن های غریب و شگفت انگیز؛ تأثیرهای تیره، روشن، باروک وار و پیچیده نور و سایه درصحنه های شب که با معیارهای واقع گرایانه حتی به نحوی مبهم قابل توضیح نیستند؛ ترکیب بندی شدیداً تصنعی در بسیاری از نماها، آنتی تز کامل واقعیت بی پیرایه؛ استفاده جسورانه از تمهیدات نمادین هم چون اتاق پژواک فریبنده که درآن مارچلو به مادالنلا پیشنهاد ازدواج می دهد؛ سیر گاه و بی گاه به ناواقعیت کامل،هم چون سپیده دم بسیار ذهنی بر فراز چشمه تروی و غیره.

پس **زندگی شیرین** هم چون بنایی بسیار تأثیرگذار است که از تردیدها و هراس های فلینی ساخته شده است. در این جا زندگی جهنم است و هیچ کس نمی تواند مانند مورالدو از آن بگریزد یا هم چون زامپانو و آگوستو از آن درس عبرت تلخی بگیرد یاحتی مانند کابیریا بدون صدمه پذیری یا لطمه از آن عبور کند. فیلم بی وقفه نیرومی گیرد، در حالی که مارچلو پی می برد که تمام راه های فرار پشت سر هم به رویش بسته می شود و موقعیتی بعد از موقعیتی دیگر پیش می آید. تأثیر فیلم نه با استدلال منطقی بلکه از طریق پشت هم قرار گرفتن و انباشته شدن موقعیت ها شکل می گیردکه هر یک بیش از پیش قهرمان فیلم را زیر فشار قرار می دهند ولی همواره شخصیتی، دختری که در ساحل دیده می شود، فارغ از تمام این ها است و در دنیای متفاوتی زندگی می کند. در سکانس آخر توجه ما معطوف به این دنیا، با نورخاکستری، مروارید گونه و شفاف آن می شود (که از جنبهٔ بصری شباهت زیادی به دنیای **جاده** دارد).

منظور از این درخشش فراسوی گوشه تاریک ماه چیست؟ اشاراتی به فقدان اخلاق که با یادآوری خاطرات دوران کودکی شکل می گیرد؟ به یاد بیاوریم که جلسومینا،دیگر تجلی بزرگ فلینی از خوبی معصومانه، هم در چشم اندازی از خاطرات دوران کودکی فلینی پرورده شد. به هر حال چه دنیایی قرار است در مقابل این دوزخ قرار گیرد؟ فلینی توجه ما را به فیلم بعدی اش ۸/۵ جلب می کند و به نحوی مرموز می گوید که «احتمالا این فیلم حتی بیش از

زندگی شیرین اتفاقی وسامان نیافته است».

پیش از آن که به **۸/۵** بپردازیم، جا دارد تا به اپیزودی بپردازیم که فلینی در فیلم **بوکاچو ۷۰** ساخته است. اپیزودی موسوم به **وسوسهٔ دکتر آنتونیو**، فیلمی که به‌نیت بازآفرینی حال و هوای آثار بوکاچو در دوران معاصر ساخته شد. در این اپیزود پیینو دفلیپو مرد اخلاق‌گرایی است که تحت تأثیر پوستر تبلیغ شیر و آنیتا اکبرگ (سیلویای **زندگی شیرین**) قرار می‌گیرد و در سکانسی رویایی که ما را به دنیای کابوس گونه **زندگی شیرین** برمی‌گرداند، به‌دلیل وسوسه‌اش مجازات می‌شود. البته این بار این هراس‌ها قاطعانه (گر چه نه به‌آرامی) برای ایجاد کمدی دست‌مایه قرار می‌گیرد. نتیجه کار غریب و نه چندان موفقیت آمیز است. البته باید به این واقعیت اعتراف کرد که این نسخه از اپیزود نهایتاً نیم ساعت کوتاه‌تر از نسخه اصلی است که به وسیله فلینی تدوین شد. پس داوری مشکل است. اپیزود مذکور بیش از هر چیز به دلیل استفاده جسورانه وتخیلی‌اش از رنگ (اولین فیلم رنگی فلینی است) جالب می‌نماید. کاربرد آن ماهرانه،بیان ناهم‌خوانی‌ها و تأثیرهای غیرمنتظره‌ای است که به وقوع می‌پیوندد: خصوصاً صحنه‌ای به یادماندنی در یک کلیسای سفید و فوق‌مدرن دیده می‌شود که در آن مردانی با کت و شلوار سیاه متداول و عجوزه‌های غریب و مضحک دیده می‌شوند،گویی که آنان در سیاره دیگری حضور دارند.

ولی مهم‌ترین وجه فیلم با توجه به دیدگاه **۸/۵** سبک کلی آن است که تأثیر آن ایجاد نمایش بورلسک عظیم‌تر و زمخت‌تری نسبت به آثار پیشین فلینی است. البته این امر به تمامی محقق نمی‌شود و همه چیز نسبتاً سنگین و متراکم است ولی در عین حال می‌توان دید که فلینی در پی چه‌چیز است. اغراق در نمایش و سبک بصری افراطی‌باعث می‌شود تا صحنه‌های نسبتاً صریح «زندگی واقعی» بعضاً پر جنب و جوش وکابوس گونه بنماید. در حالی که خود کابوس به راحتی و در طبیعی‌ترین شکل نمایش داده می‌شود. اگر در **بوکاچو ۷۰** سبک فیلم کاملاً تحت کنترل نیست به نظرمی‌آید که این تجربه در **۸/۵** موفق از کار درآمده است. **۸/۵** هم فیلم دیگری درباره‌رؤیاها و تخیلات است که در آن تصویری عظیم و مادرانه حضوری برجسته دارد. در بسیاری از قسمت‌ها کمدی بورلسک گسترده‌ای دیده می‌شود که‌به راحتی و زیبایی هر چه تمام‌تر در الگوی آشنای سبک فلینی جا می‌افتد و به آن گستره و ظرافتی بیش از پیش می‌دهد.

به نظر می‌آید که **۸/۵** (چرا **۸/۵**؟ زیرا فلینی پیش از آن ۷ فیلم بلند و دو اپیزود ساخته‌بود که یک نیمه فیلم هم به آن اضافه می‌شود) حقیقتاً چکیده مطلق و اعتراف شخصی فلینی است که **زندگی شیرین** در قیاس با آن نسبتاً خام جلوه می‌کند. البته شاید این بیانیه در **۸/۵** هم خام جلوه کند، البته به نظر می‌رسد فلینی در آن زمان به‌آن اعتقاد داشته است. او گفته است که فیلم را نقطه پایان خود زندگی‌نامه سازی درنظام کاری خود می‌داند ولی اظهارات او در این باره که بعداً هم خود زندگی‌نامه‌خواهد ساخت یا نه شدیداً غیرقابل اعتماد است. او در مقام فیلم‌سازی که حقیقتاً شهودی کار می‌کند، به طور دقیق نمی‌داند که کار بعدی‌اش چه خواهد بود مگر آن‌که کار را تمام کرده باشد. (فلینی با خوشحالی اعتراف می‌کند که ترجیح می‌دهد«چشم بسته» کار کند و تا جایی که می‌تواند، حین کارگردانی از دیدن راش‌های

فیلم بپرهیزد). به نظر می‌آید که این موضوع خصوصا در **۸/۵** صدق می‌کند وقتی فلینی اعلام کرد که در فیلم بعدی‌اش، پس از **زندگی شیرین** به بررسی پیام و دنیای دختر کنار ساحل خواهد پرداخت. آشکارا یکی از نیات اصیل خود را بیان کرد ولی وقتی دوباره به موضوع برگشت نتوانست کاملاً آن را انجام دهد .اگر فیلم‌سازی تشخیص دهد که نمی‌تواند حق مطلب را نسبت به موضوعی که در دل دارد ادا کند،حرکت معقول و ضروری بعدی‌اش چه خواهد بود؟ ولی البته اگر بخواهد فیلم خوبی بیافریند، چرا فیلمی نسازد که اصولاً نیت ساختن آن را داشته است. این کار،تحت لوای پنهانی، دقیقاً همان کاری است که فلینی انجام داده است و البته چنان که می‌توان حدس زد او دقیقاً نمی‌داند که به کجا می‌رود و طبعاً حتی نزدیک‌ترین همکاران او نیز خبر ندارند.

قهرمان فیلم (که نقش او را مارچلو ماسترویانی، همتای سینمایی و کامل فلینی بازی می‌کند) کارگردانی است که تمام امکانات برای ساختن یک فیلم در اختیارش است ولی نمی‌داند چه بسازد. در واقع او ایده‌های فراوانی برای ساختن فیلم دارد. ولی آنها در قالب فیلم‌نامه‌ای منسجم تبلور نمی‌یابند، اساساً به‌این علت که وی سعی دارد از طریق فیلم مسائل زندگی خود را حل کند، گرچه در ابتدا به این موضوع پی نمی‌برد. پس او نمی‌تواند به الگوی فیلم مفهوم بدهد مگر آن‌که مفهوم زندگی خود را نیز بفهمد. رویداد فیلم در یک سرچشمه آب معدنی رویاگونه، متعلق به دوران ادوارد هفتم شکل می‌گیرد (گه گاه شک می‌کنیم که نکند فلینی در اعماق ذهن خود قصد ساختن هجویه‌ای بر **سال گذشته در مارین باد** را داشته است). در این مکان گویید و، کارگردان در حال معالجه است، لوکیشن‌ها را بررسی می‌کند و کلاً سعی دارد تا همه چیز را مرتب سازد. در این بین دکوری عظیم در محوطهٔ اطراف برپا می‌شود و کلیهٔ تجهیزات و دستگاه‌های لازم برای ساختن فیلمی عظیم دوروبر گویید و را فرا می‌گیرد. طی فیلم ما و گویید و بین واقعیت و رؤیا سیر می‌کنیم. گه گاه قسمت‌هایی از فیلمی را می‌بینیم که او در ذهنش قصد ساختن آن را دارد، گه گاه موقع خواب رؤیاهایی را می‌بینیم که به ذهن گویید و خطور می‌کند. در بعضی موارد هم شاهد گفت و گوهای او با تهیه کننده، همکار فیلم‌نامه‌نویس که چندان کمکی به او نمی‌کند و سایرین هستیم. ضمن این گفت و گوها، ایده‌های گویید و مورد بررسی قرار می‌گیرد، تعدیل یا رد می‌شود. در واقع نهایتاً معلوم می‌شود که فیلم ساختاری شبیه **سکه‌سازان**[۸] اثر آندره ژید دارد. فیلمی راجع به ساختن یک فیلم و در عین حال فیلمی است که روند ساخته شدنش به نمایش درمی‌آید. به علاوه نوعی انتقاد شخصی و تمام عیار در آن نمود دارد که شامل تندترین و مخالف خوان‌ترین گفته‌هایی است که می‌توان علیه فیلم بیان کرد: این که متظاهرانه و تهی است؛ این که فلینی هیچ حرفی برای گفتن ندارد و با اعتراف به این‌موضوع در فیلم نیز چیزی عوض نمی‌شود. خود فلینی یا روشنفکران منتقد او قبلاً تمام این حرف‌ها را زده‌اند.

فیلم با سکانسی شروع می‌شود که آشکارا رویاگونه است، گوییدو رؤیا می‌بیند که در شلوغی ترافیک، داخل اتومبیل قرار دارد و زیر نگاه اطرافیان دچار خفقان شده‌است، این تصویر وضعیت احساسی او را نشان می‌دهد. این نکته را هنگامی درمی‌یابیم که او به خود می‌آید و به واقعیت برمی‌گردد. ارکان پایدار عاطفی درزندگی او شامل همسر کم‌احساس و

سرد او است همسری که گویید و دوست می‌دارد و به او نیاز دارد ولی نمی‌تواند با جفا کاری‌های دائمی شوهرش کنار بیاید، این‌ها واقعیات زندگی گویيدو هستند. گرچه می‌بینیم که در خیال‌پردازی‌های او به انحاء گوناگون تغییر شکل می‌یابند. ولی شخصیت سومی هم وجود دارد که کاملاً خیالی است، دختری که نقش او را کلودیا کاردیناله بازی می‌کند، در رویاهای گویيدو دیده می‌شود. او تجلی معصومیت و پیام‌آور زیبای بهشتی گمشده و دست‌نیافتنی است. در وجود او، حالت دختری را می‌بینیم که مارچلو در **زندگی شیرین** او را کنار ساحل می‌بیند.

رشته های روایی وجود دارند که در سراسر فیلم دیده می‌شوند. علت بازجویی دائم گویيدو از خود صرفاً مسائل احساسی او نیست که آگاهانه یا ناخودآگاهانه درگیر آنها می‌شود. **۸/۵** هم مانند **زندگی شیرین** مجموعه‌ای از کوشش‌های روشنفکر آشفته‌ای را نشان می‌دهد که می‌خواهد راه‌خود و حقیقتی را در مورد خود و دنیای پیرامونش بیابد. حقیقتی که به او انگیزه‌زندگی بدهد.

توسل به رفاقت مردانه هم بی‌نتیجه نشان داده می‌شود. مزا بوتا، تنها دوست قدیمی گویيد و درگیر با شبه - روشنفکری سطحی، و قدری شیطان‌صفت است. پس ابداً نمی‌تواند به او کمکی بکند. والدین گویيد و مرده‌اند، یا حداقل چنین به نظر می‌رسد: مسلماً پدرش (آنیبال نینچی، پدر مارچلو در **زندگی شیرین**) مرده است و در یکی از سکانس‌های رویا دیده می‌شود که از شکل و ظاهر گور خود شکایت می‌کند. مادر گویيدو هم صرفاً در هیأت شبهی دیده می‌شود که به‌شکلی مبهم او را مورد اتهام قرار می‌دهد و در خیال‌پردازی‌های گویيد و حضور دارد.

سکوی پرتابی که شخصیت‌های او قرار است از آنجا به فضای خارج پرتاب شوند، عملاً بی‌مصرف می‌ماند، همراه با فیلمی که گویيد و نهایتاً درمی‌یابد که هرگز آن را نخواهد ساخت.

در واقع هیچ راه فراری نیست، تنها امکان پذیرش وجود دارد: و او ناچار است با تناقضات‌خود زندگی کند. در عوض بایست بپذیرد که تمام جنبه‌های مختلف شخصیت او ضروری هستند و به نحوی گریزناپذیر تا آخر عمر بخشی از وجود او را شکل می‌دهند. تنها پاسخ او، همان پاسخ کلاسیک هنرمند است: این که در هنرش مجدداً سعی کند به چیزی در زندگی‌اش معنی بدهد که تا انتها نامتقاعد کننده و گمراه کننده است. شاید او در زندگی به نحو نومیدانه‌ای قادر به پذیرش جهان اطراف خود نباشد ولی دنیای سینمایی خود را می‌تواند بپذیرد. جایی که در آن می‌تواند فرمان به چیزهایی بدهد که فکر می‌کند درست است. در آنجا زندگی همچون سیرک است و او رئیسی است که می‌تواند شلاق را به صدا درآورد، چیزی که دقیقاً در انتهای فیلم مشخص می‌شود. جایی که گویيد وی بزرگسال در حکم‌رئیس مراسم عمل می‌کند، شخصیت‌های فیلم واقعی یا خیالی، زنده و مرده، کم‌ارزش و محترم همگی در قالب گروهی شاد به یکدیگر می‌پیوندند و تعظیم می‌کنند. گویيد وی جوان هم بین آنها دیده می‌شود. او آخرین کسی است که صحنه را ترک و نورافکن او را تعقیب می‌کند.

دستمایهٔ **۸/۵** آشکارا و عامدانه یادآور عناصر فراوانی از فیلم‌های قبلی فلینی است. تصاویر محبوب او مدام دیده می‌شود: دریا که آزادی را نشان می‌دهد، میدان خالی در شب که مکانی

برای خودآزمایی است، هم‌چنین دو تیپ‌اصلی زن در فیلم‌های فلینی، همسر باریک و لاغر اندام و مهربان و آرام همراه با شخصیت‌های معصوم، مرموز و دست‌نیافتنی که گه‌گاه از صحنه می‌گذرند. همچون پسر در **ولگردها و** دختر **زندگی شیرین** که کنار ساحل دیده می‌شود. لایهٔ زیرین و نامطبوع دنیای نمایش که از دوران **روشنایی واریته** فلینی را مجذوب کرده است، مجدداً در قالب شخصیت پناهنده فرانسوی نمود می‌یابد. مردی که در صحنهٔ باشگاه شبانه در **۸/۵** می‌تواند افکار را بخواند، یادآور هیپنوتیزور **شب‌های کابیریا** است. از سوی دیگر صحنه‌ای که زن در آن بازی می‌کند به نحوی خطاناپذیر یادآور چشمهٔ آب گرم کاراکالا در **زندگی شیرین** است. سه نفر از بازیگران اصلی در **زندگی شیرین** مجدداً حضور دارند. دو نفر ازآنها، مارچلو ماسترویانی و آنیبال نینچی در هر دو فیلم رابطه‌ای مشابه دارند.موسیقی‌دان‌ها در صحنهٔ آخر **۸/۵** یادآور موسیقی‌دان‌های سرگردان در **جاده** هستند؛ سارا گینا، همان بمب اتمی در **شب‌های کابیریا** است. هم‌چنین باید به باورهای او نسبت به کلیسا اشاره کرد که قبلاً در **شب‌های کابیریا، کلاهبردار، زندگی شیرین** و جاهای دیگر نمود یافته است... این فهرست را می‌توان تاحدی نامشخص گسترش داد. **۸/۵** تقریباً شبیه کتابچه یادداشت شاعر است. تنها در حالتی می‌تواند جذابیت کامل داشته باشد که شخص قبلاً به خوبی با آثار قبلی شاعر و دنیای ذهنی او آشنا باشد.

ولی این تنها جنبه‌ای از فیلم است. تا جایی بخشی از فیلم قلمداد می‌شود که شاید هرگز استقلال کامل خود را به منزلهٔ اثری هنری و خودکفا به دست نیاورد (به فکرمی‌افتیم چگونه کسی که هرگز فیلمی از فلینی را ندیده است می‌تواند این‌موضوع را تشخیص دهد). ولی قیاس **۸/۵** با کتابچه یادداشت شاعر نشان می‌دهدکه فیلم تهذیب نیافته و ناتمام است. توالی بخش‌هایی است که هرگز به صورت‌مجموعه‌ای کامل درنمی‌آید. این استنباط کاملاً نادرست است. **۸/۵** از نظرساختمان، پیچیده‌ترین و از جهاتی استادانه‌ترین فیلم فلینی است. قطعات آن آشکارا بسیار متفاوت و با یکدیگر غیرقابل مقایسه‌اند. این قطعات نهایتاً با دقتی فوق‌العاده‌جا می‌افتد. **۸/۵** ورای هر چیز نمایانگر پیروزی سبک است. سبکی جدید، کامل وگسترده‌ای از فلینی که نهایتاً عرصهٔ واقع‌گرایی را ترک می‌کند. به هر حال بسیار دورتر از آن است که برای یک نئورئالیست قابل درک باشد. فلینی در **۸/۵** برای‌نخستین بار (صرف‌نظر از اپیزود بی‌اهمیت **آژانس زناشویی**) با جیانی دی‌ونانتسو، فیلم‌بردار محبوب آنتونیونی کار کرده است و اثرش در قالب سبکی‌بصری، مزین و با شکوه تکامل پیدا کرده تا با خیال‌پردازی‌های پیرنگ او مطابقت داشته باشد. سکانس‌های رؤیا با اغراق کابوس‌گونهٔ خود به اکسپرسیونیسم می‌انجامند، خود ما نیز هرگز از طریق دوربین عمیق‌تر از این به کانون دنیای فلینی‌راه‌نیافته‌ایم. هرگز جسورانه‌تر از این مجبور نبوده‌ایم تا با زمان شخصیت‌ها و نه‌زمان خود زندگی کنیم. ولی صحنه‌های واقعی نیز به همان اندازه رؤیاگونه‌اند،همچون در **وسوسهٔ دکتر آنتونیو**. پس مرزهای واقعیت و رویا برای ما نیز همچون گویید و دائماً مخدوش می‌شود. وقتی با دورنمایی رنگ‌باخته و شبح‌گونه ازچشمه‌ها مواجه می‌شویم، جایی که ده‌ها هیکل مرموز در سیاهی و آرامشی توهم‌آلود دیده می‌شوند. بسیاری از آنها شدیداً عجیب و گروتسک هستند. آیا در رویا به سر می‌بریم یا زندگی؟ معلوم می‌شود که در زندگی هستیم ولی

می‌توانیم واقعاً مطمئن باشیم که معنای این تمایز هم‌چنان دور از دسترس ما است. در ۸/۵ فلینی آشکارا خود را به صورتی نشان می‌دهد که همواره ولو با تردید فکر کردیم که‌چنین است. یک خیال پرداز باروکی که دنیای شخصی‌اش چیزی بیش از چند حادثه در زمان و مکان واقعی نیست، حوادثی که در چارچوب دنیای «واقعی» رخ می‌دهد. این دنیایی است که شاید قاطعانه مصر به شناختن و درک آن باشیم.

آیا ۸/۵ واقعاً می‌تواند در حکم خداحافظی فلینی با خود زندگی‌نامه و اسطورهٔ شخصی باشد؟ گرچه او اصرار می‌کند که چنین است، به نظر نمی‌آید که هیچ‌کس حرف او را باور کند، مگر آن که خودش نیز به اندازهٔ کلامش خوب نشان دهد. ولی صرف‌نظر از آن چه منتقدان دربارهٔ او گفته‌اند او هرگز راضی به توقف و تکرار خود نیست: هر یک از فیلم‌های او از جنبهٔ فنی و احساسی نسبت به فیلم قبلی پیشرفت کرده‌اند تا عرصهٔ نوینی را تسخیر کنند. به نظر نمی‌آید فیلم بعدی او چه خودزندگی‌نامه باشد یا نه، از این قاعده مستثنی باشد. فلینی در مقام فیلم‌نامه نویس،خالق پیرنگ‌ها و شخصیت‌ها از استعداد قابل تحسینی برخوردار است. ولی استعدادش به هیچ وجه منحصر به فرد نیست: وجه فوق‌العادهٔ کار او در اطمینان کاملی است که با آن فیلم‌هایش را نه به عنوان مجموعه‌ای از ترجمه و دگردیسی‌های دقیق می‌سازد (بر مبنای دستمایه‌ای که کاملاً کلامی است)، بلکه فرآیندی ازهماهنگی دارد و تصاویر و اصوات را در کانون توجه قرار می‌دهد. شخصیتی که او بر کارت فهرست خود طرح می‌ریزد و مکانی که در مقام کودک می‌شناسد، کلبه‌ای در ویانونتو و نمای پله‌های اسپانیایی، ظاهر یک لباس و شیوهٔ گفتار یک کمدین پر زرق و برق و ودویلی یا اشراف‌زاده‌ای شسته رفته، همگی در قالب فیلمی پیچیده،منسجم و تفکیک‌ناپذیر گرد می‌آیند. اگر آفرینشگری وجود داشته باشد که برای اولین بار و تا ابد خود را در فیلم بیان کند، همان فلینی است. شاید فیلم‌های او گهگاه با احساسات گرایی بی‌پروا، خود اقناعی، آزادی بی‌قید و بند خود، حساسیت‌های متعالی‌تر را آزار دهند. ورای تمام اینها در فیلم‌های او، حتی پیچیده‌ترین‌شان، آفرینشی فی‌البدیهه احساس می‌شود. فرآیندی تفکیک نشده و لذت‌بخش که از فکر اولیه تا اثر نهایی ادامه دارد. اگر این نشانه و شاخص فیلم‌سازی بزرگ نیست، نمی‌دانم چیست.

پی نوشت‌ها:

* شیخ سفید، صورتی رؤیایی - آرمانی از افسانه‌های رمانتیک در اطراف شیوخ افسانه‌ای عرب است که رودلف والنتینو در دوران سینمای صامت ایفاگر آن نقش‌ها بوده است.

۱. جُتو (۱۳۳۷-۱۲۶۷)؛ نقاش و معمار ایتالیایی که از کلیشه‌های استیلیزه پرهیزکرد و به نوعی واقع‌گرایی نوین در نقاشی رسید. او برای اولین بار از تکنیک سه‌بعدی استفاده کرد.

۲. الساندرو بوتیچلی (۷۱-۱۴۴۵)؛ نقاش ایتالیایی که عمدتاً در فلورانس کار کرد،در ابتدا آثارش دارای مضامین اساطیری بودند ولی متعاقباً به مسائل مذهبی روی آورد.

۳. هیرونوموس بُس (۱۵۱۶-۱۴۵۰)؛ نقاش فلاندری، شهرت او به دلیل نقاشی‌هایی است که مخلوقات خارق‌العاده، شیاطین و انسان‌ها را در چشم‌اندازهایی خیالی نشان می‌دهد. نقاشی‌های او نمایانگر عواقب هولناک گناه و حماقت انسان هستند.

۴. پیتر بروگل (۶۹-۱۵۲۵)؛ معروف‌ترین آثار او مناظر و چشم‌اندازهای روستایی‌اند و به دلیل دقت و بررسی هوشمندانه‌شان در مورد انسان تحسین فراوانی برانگیختند.

۵. پائولو اوچلو (۱۴۷۵-۱۳۹۷)؛ نقاش و طراح ایتالیایی که آثار او نمایانگر اصول اولیه هنر فلورانس در نیمهٔ اول

قرن پانزدهم هستند.

۶. Grand Meaulnes: نام رمانی از آلن فورنیه (۱۹۱۴-۱۸۸۶)نویسندهٔ فرانسوی که با نام «آواره» به انگلیسی ترجمه شده است. شخصیت اصلی رمان،آگوستین جوان خیال‌پردازی است که با تکیه بر تجربیاتش قصد رسیدن به آرمان‌های خود را دارد.

۷. گوستاو دوره (۸۲-۱۸۳۲): نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی که عمدتاً به دلیل تصویرسازی‌ها، کارهای گرافیکی، استفاده از متون کلاسیک همچون آثار رابله ومتون هم دورهٔ خود مانند آثار بالزاک شهرت دارد.

۸. سکه سازان (Les Faux Monnayeurs): رمانی از آندره ژید که نویسنده آن را تنها رمان اصیل خود می‌دانست و نمایانگر تضاد بین دنیای واقعی و بازنمایی آن‌است. در خلق این اثر فنون بدیعی به کار رفته است. چنان که حتی شخصیت‌های اثر از خود نویسنده پیشی می‌گیرند و کلیت اثر به شکل رمان در رمان درمی‌آید.

منبع:

Cinema eye, Cinema Ear, Jhon Russell Taylor, 1964.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی