نگاهی به یک اثر برگزیده‌ی سینمای هنری جهان (۱)

در جست‌وجوی آهنگِ جلسومینا

فیلمنامه‌ی «جاده» / نوشته‌ی فدریکو فلینی - تولیو پینلّی / ترجمه‌ی هوشنگ گلمکانی / نشر روزنه‌کار / چاپ اول: بهار ۱۳۷۴

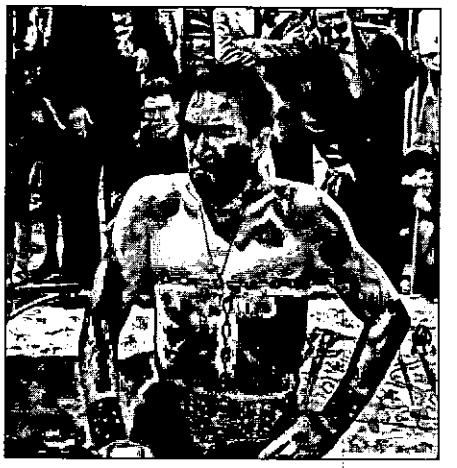
مجید روانجو

شاید پنجاه و چند سال پیش که فدریکو فلینی و تولیو پینلّی طی دیدارها و تبادل نظرهای چهار - پنج‌ماهه‌شان، پیرنگ مقدماتی و ساختار روایی فیلمنامه‌ی «جاده» را بر اساس درونمایه‌یی تقدیری پی‌ریزی می‌کردند، آیا می‌دانستند که سال‌ها بعد، این اثر مشترک، به عنوان یکی از برگزیده‌های انگشت‌شمار تاریخ سینمای هنری ایتالیا و جهان شناخته خواهد شد؟ ما در تمام طول روایت، خط داستانی و جنبه‌های مختلف کنش و رویدادهای پیدا و پنهان آدم‌های جاده، با نوعی گستاخی و سرپیچی آشکار از اصول بنیادی و نظریه‌های کاربردیِ نمایندگان تئوریک سینمای نئورئالیسم ایتالیا روبه‌روییم. این اصول و قواعد که به طرز خدشه‌ناپذیری مدون شده بود، موجودیت و تداوم هستیِ سینمای هنری را تنها وابسته و مشروط به «زیستن در قلمروی حقیقت» می‌دانست و پرداختن به آیین‌ها و مناسک اسطوره‌یی و توجه به رویکردهای قوم‌شناسانه، تخیل‌های فراواقعی، آفرینش‌های ذهنیِ متأثر از واقعیت‌های اجتماعی و استفاده‌ی خلاقانه از کارکرد جنبه‌های متافیزیک روح انسان را در عرصه‌های ادبی و سینمایی مردود می‌شمرد. اگرچه این انگاره‌ها و گسترش چنین گفتمانی با تفسیر و تشریح‌های مبتنی بر خلاقیت‌ها و توسعه‌ی هنری، خود ناشی از سیطره‌ی سختگیرانه و مرگبار فاشیسم برای هم‌راستا کردن مهارت‌های صنعت سینما با موازین ایدئولوژیکی - سیاسی آن بود و اگرچه پیدایی و تداوم نئورئالیسم در برهه‌یی از زمان، خود مدیون و محصول مبارزه با فاشیسم تلقی می‌شد؛ کارگردان‌هایی مانند روبرتو روسلینی (با فیلم‌های رم شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵)، پاییزا (۱۹۴۶) و ...)، ویتوریو دسیکا (با فیلم‌های واکسی (۱۹۴۶)، دزدان دوچرخه (۱۹۴۸) و ...)، آلدو ورگانو (با فیلم خورشید هم‌چنان می‌درخشد (۱۹۴۶)) و لوکینو ویسکونتی (با فیلم زمین می‌لرزد (۱۹۴۸)) توانستند با کشف‌های نشاشناسیک و هرچه عمیق‌تر کردن مفاهیم و توسعه‌ی معنای اجتماعی نئورئالیسم، آن را از رونقی یک‌باره و مضاعف برخوردار سازند. این هنرمندان ابعاد انسانیِ تازه و تا حدی جهانی این نگره را با فقر ملموس و نابرابری‌های اجتماعی و ریشه‌های تاریخیِ تظلم مردم ایتالیا درآمیختند و آثار و کارکردهای آن را از جنبه‌های مختلف زیبایی‌شناختی در واقعیت‌ها و رویدادهای صریح و روشن زندگی معاصر جست‌وجو کردند. فدریکو فلینی اما در سینمای ایتالیا پدیده‌یی نوظهور بود. او بیش‌تر می‌کوشید با دخالت‌ها و بازتاب‌های غیرقابل پیش‌بینیِ «دیدگاه‌ها و انگاره‌های فردی»اش در آثار متعدد نوشتاری و سینمایی خود، پایه‌های تثبیت‌شده‌ی نئورئالیسم را دستخوش دگرگونی‌ها و تلاطم‌های غیرقابل بازگشتی نماید. اعتبار ساختاری - تفکریِ فیلم جاده از این نظر مهم و قابل تأمل است که در جزییات بصری و کلیت مضمون آن، می‌توان موقعیت‌ها و ضرورت بن‌مایه‌های شکل‌گیری و روند چنین تحولی را تبیین کرد. تفاوت اساسی میان استنباط «فلینی» از مقوله‌ی اندیشگی نئورئالیسم و کارکردهای بصری آن، با برداشت‌ها و طرز تلقی کارگردان‌هایی چون «روسلینی، لاتوادوا و دسیکا» در این حقیقت نهفته بود که هنرمندان اخیر، نئورئالیسم را صرفاً فرم مشخصی از عریان دیدن واقعیت‌ها و تعبیر بی‌واسطه‌ی آن می‌انگاشتند و بر این باور بودند که نمی‌توان یا نمی‌شود در بازآفرینیِ خلاقانه‌ی واقعیت‌ها، آن دسته از جانبداری‌های فردی و اجزای تبیین‌ناشده‌ی منطقی را تسری و دخالت داد که از اصول مشخص و خرد واقع‌گرایانه سرچشمه نگرفته‌اند به عبارت دیگر در بینش نئورئالیسم فلینی، اگرچه ساز و کار روایت‌ها و توصیف‌ها و مکانیسم کنشِ در هم ادغام‌شده‌ی وقایع و آدم‌ها، ریشه در واقعیت‌های تلخ و دهشتناک اجتماعی دارد اما در آفرینش هنری او، همه جا، تبدیل و تأویل این واقعیت‌ها با تصورات فردی و احساس‌هایی به‌شدت درونی‌شده آمیخته می‌گردد. درونمایه‌ی سفر و ایده‌ی عزیمت از جایی به جای دیگر (خانه به دوشی) در جاده قبل از هر چیز تأکیدی است بر یک نظام نشانه‌یی قدیمی با کارآمدیِ بصریِ قابل تسری به امروز که از طرفی دلالت بر «نرسیدن»ها، «بی‌مقصدی»ها و «سرگشتگی»های اسطوره‌یی دارد و از سوی دیگر عرصه‌ی دلالت نشانه‌هایی می‌گردد که مفاهیم تجریدیِ روان انسانی را به چالش‌های واقع‌گرایانه می‌کشاند و اسطوره‌ی «تحولات درونی» فرد را طی گذارِ جسمی و باطنی از شهری به شهر دیگر، رونق و کارکردی معاصر می‌بخشد که این همه خود، پافشاریِ زایدالوصفی است بر این اصل اندیشگیِ فلینی که هیچ‌گاه برای مبارزه و رویارویی با پلیدی و پلشتی‌های عجین با خون و روح واقعیت‌های اجتماعی، نمی‌توان هیچ راه یکّه، مشخص و به تمامی اثرگذاری پیشنهاد داد زیرا تصورات و طرز تلقیِ ما انسان‌ها از ساختارها و رویکردهای عینی واقعیت، هیچ‌گاه نمی‌تواند یکسان و برگرفته از آن دست مضمون‌های ساختاری باشد که مبتنی بر عقاید و اندیشه‌های خاص‌اند و نیز هیچ‌گاه نمی‌توان مرزبندی مشخصی برای ارزش‌گذاری و تعیین حد و گرانی واقعیت‌های اجتماعی در مقایسه با وقایع روحانی یا رویدادهای طبیعی و اتفاق‌های متافیزیکی جهان قایل شد. نوشتارِ تراژیک جاده، چه آن هنگام که روایت سرگشتگی‌ها، عصبیت‌ها، تنهایی‌ها و هوس‌های آدم‌های حاشیه‌ی جاده را بازمی‌گوید و چه آن زمان که به لحاظ مضمون بصری، می‌کوشد نوع نگاه ما به اطراف را دگرگون کند، در پی نشان دادن گسیختگی‌ها و نمایاندن

اسطوره‌های فلینی خلق شده‌اند تا با تسخیر و هرچه بیش‌تر از آن خود کردن واقعیت‌های عینی، پلشتی و زنندگیِ اجتماع در حال زوال جهان معاصر را به ما بنمایانند

ویرانیِ مناسبات انسانی است: «جلسومینا» و «زامپانو» با آن‌که آمیخته و آویخته‌ی هوس‌ها، سردرگمی‌های رفتاری و غربت آلودگی‌های ارتباط یکدیگرند اما جریان زندگی در هیئت تقدیری تحکم‌آمیز از سویی و ساز و کار پرغوغای درون و امیال قلبی و به زبان نیامده‌ی آن‌ها از سوی دیگر، فرصت پدیداریِ چنین ارتباط و پیوندی را از آنان مضایقه می‌کند، بنابراین هر یک به تنهایی و با اتکا به جا و شکل غیبت دیگری در ناخودآگاه خود و با دستاویز قرار دادن اسباب تفنن و واقع شدن در موقعیت‌های مشغول‌کننده و تسکین‌دهنده، سعی می‌کند راهی به درک معنی حضور خود در زندگی بیابد؛ این‌جاست که روایت قدیمیِ تقابل اسطوره‌های تنها شکل می‌گیرد و در طول جاده تداوم می‌یابد. زامپانو و جلسومینا در طول سفر بی‌مقصد خود، بار نوعی دوگانگیِ هستی‌شناسانه و تاریخی را متحمل می‌شوند. آنان ناگزیرند هم عناصر زنده و فعال روایتی آکنده از کنش‌های بیرونی و عکس‌العمل‌های درونی باشند و هم منصه‌ی ظهور پاره‌های گمشده و برش‌های کشف‌نشده‌یی از حقیقت زندگی. آن دو، اگرچه هم در مناسبات عادی و هم در طرز تلقی‌های خود از دیگری و تحلیل دنیای دهشتناک پیرامون، سخت در تقابل و جدالی پنهان و گاه آشکار با خود و با دیگری به سر می‌برند، لحظه‌یی نیز از جست‌وجوی بی‌تاب راهی به رستگاری باز نمی‌مانند که این همه کشمکش و تناقض برگرفته از جوهره‌ی تفکری است که فلینی هم در جاده و هم در آثار بعدی خود، سعی دارد از طریق آن، احضار خلاقانه‌ی تجارب فردی‌اش را به کمک دستگاه معناداری از یک بینش مذهبی عرضه کند. دوران کودکی همراه با تعطیلات طولانی‌مدت؛ اقامت در خانه‌ی مادربزرگ، فقر عریان و کراهت‌آور ناحیه‌ی گامبتولا، آشنایی با حال و هوای زندگیِ خانه به دوشِ کولیان حاشیه‌ی دهکده و تماشای شیرین‌کاری دلقک‌ها و شگفت‌کاری بازیگران سیرک‌های فصلی، از جمله مواد خام و اولیه‌ی روایت‌های پراکنده‌یی است که از مدت‌ها پیش ساختار واقعی داستان جاده را در ذهن فلینی شکل داده‌اند. این تصاویرِ حسی - روایی و پاره روایت‌های نظیر آن‌ها، با آن‌که هم در جاده و هم در دیگر آثار فلینی به منزله‌ی دست‌افزارهای یک بیان فکری و حسیِ مشخص، فرصت بازنمایی وقوعی عینی می‌یابند، هیچ‌گاه در انحصار تام و تمام واقعیت‌ها و تغییرناپذیری آن‌ها بنا به حدوث تاریخی‌شان قرار نمی‌گیرند؛ بلکه آن تصاویر، آن رویدادها و آن آدم‌ها و میزانسن‌های وقوعشان به گونه‌یی مطرح و شناسانده می‌شوند که همواره جنبه‌ی درونی و ثقل فراواقعی آن‌ها بر وجه عینی، ملموس و گذشته حالی‌شان چیرگیِ انکارناپذیری داشته باشند. این ویژگی در طرز شخصیت‌سازی زامپانو، جلسومینا و دلقک و نوع وابستگی آن‌ها به دغدغه‌های فردی و دلمشغولی‌های شغلی‌شان و نیز در دامنه‌ی اثراتِ روانی هر یک بر دیگری به خوبی قابل مشاهده است و این به هیچ روی بازدارنده‌ی آن نیست که در آخر با همه‌ی کشش و امتداد روایت‌های داستانی و گفت‌وگوها و درگیری‌های دراماتیک، ما با تعداد کثیری پرسش‌های به هم پیوسته و سردرگمی‌آور روبه‌رو نشویم. ساخت نمایشی و ساختار مضمونی جاده به گونه‌یی سامان یافته است که نه چگونگی و محل شروع ماوقع اهمیت پیدا می‌کند و نه پایان پرجذبه و سخت‌پرورانده از احساسِ آن؛ تنها مهم این است که این جاده‌ی بی‌مقصد و این سفرهای نامعلوم و بی‌پایان، ما را تا کجا پیش خواهد بُرد؟ به‌راستی تا کجا؟ شاید تا آن‌جا که هم‌قطار زامپانو باشیم یا هم‌احساس دردناک جلسومینا برای پی در پی رو در رو شدن با حقیقت‌های شکوهمند یا دهشتباری مانند آن چه در یک دانه ریگ کوچک پنهان است یا ژرفای اندوهی که چهره‌ی «اوسوالدو» را در خود فرو برده، یا چشمکی که زامپانو به جلسومینا می‌زند و بعد به دنبال مادر عروس از پله‌های زیرزمین پایین می‌رود و سپس نگاه کنجکاوانه‌ی جلسومینا به در زیرزمین و یا مرگ تمثیلی دلقک به دست زامپانو و فرو ریختن تدریجیِ جلسومینا در خود و یا هق‌هق تلخ و انسانیِ زامپانو در صدای امواج اقیانوس و بالا گرفتن آرام آهنگِ جلسومینا و ...

این حقیقت‌ها و حقیقت‌های بی‌شمار دیگر در کنه ضمیر ما منجر به ایجاد بحران و آشفتگیِ عمیقی می‌گردد که نمی‌توان آن‌ها را وصف کرد و نمی‌شود پوشیده‌شان نگاه داشت. این حقیقت‌ها یا ما را به سمت کشف‌ها و ناگریز یافتن‌هایی به سبک جلسومینا رهنمون می‌سازد و یا وادارمان می‌کند همچون زامپانو آموخته و آمیخته‌ی آن‌چنان رنج عظمایی باشیم که طفره از مرگ و بی‌توجهی به هستی و احساس دیگران، در زمره‌ی عادت‌های روزانه و عکس‌العمل‌های



طبیعی روح و جسم‌مان به شمار آید. تراژدی مناسبات ویران‌شده‌ی انسانی و تنهاییِ ترحم‌انگیز آدم‌ها، مکان‌ها، اشیا و حتی رویدادهای غمگنانه‌ی جاده، فلینی را ناچار می‌سازد تا با بینشی تقدیرگرایانه، موضوع سرنوشت و راه رستگاری انسان‌ها را مشروط به کناره‌گیری خودخواسته از دیگران و تبعیدی تدریجی در خویشتن بینگارد به همین سبب، شگردها و کارکردِ خرده روایت‌های جاده به همان نسبت که امکان حرکت گام به گام به درون خویشتن برای شخصیت‌ها و برخوردهای تراژیک آنان را فراهم می‌کند موجب آن می‌گردد که به مرور، مراتب علیت‌ها و دلیل‌های ایجابیِ حضور و اعمال آنان نادیده گرفته شود. حرکت‌ها و برخوردهایی چون گذار تدریجیِ جلسومینا از دنیای عاری از گناه و دور از آلودگیِ کودکانه و مواجهه با جهانی آکنده از رمز و رازهای شهودی، پاس داشتن آن کودک بیمار در مراسم جشن عروسی، رویارویی با خشونت غیرقابل درک و نهفته در مرگ دلقک و آگاهیِ مصیبت‌آلود ناشی از تصور مرگ «رُزا»، رو در رویی با واقعیت‌های مصیبت‌بار به قیمت محروم شدن از درک عشق، فی نفسه می‌توانند پیوندهای زمانیِ مناسبی را در ساختار روایی جاده ایجاد کنند، بی‌آن‌که توانسته باشند ما را به منطق مستدلی به لحاظ مناسبات دیالکتیکی فرد و اجتماع و توجیه‌پذیریِ رویدادهای تاریخی برسانند زیرا جست‌وجوی ارتباطات منطقی در اجزای گسسته‌ی پدیده‌های واقعی پیش از هر چیزی موجودیتِ علیت‌ها را می‌طلبد و این، در روند کنش‌های غیرقابل پیش‌بینی آدم‌های جاده یا حذف گردیده یا جای خود را به «فقدان علیت»هایی داده است که خود زاییده‌ی نوعی حس بیخودی و سرگشتگیِ بی‌زمان و مکانی است که بی‌قاعده و رها به هرچه دامنه‌تر کردن اتفاق‌های فرعی می‌کوشد و با تمام توان از حدس‌ها و دوراندیشی‌های مبتنی بر روابط علّی سر باز می‌زند.

آفرینش اسطوره‌های غیردراماتیک و پیچیده‌یی مانند جلسومینا، زامپانو و دلقک از دل واقعیت‌های مبهم جاده برای فلینی، آزمون به‌کارگیری یک امکان بصری برای توصیف مناسبات آدم‌ها با خود، دیگران و جهان اطراف به حساب می‌آید، نه موقعیت یا زمینه‌یی برای تثبیت قصد و غرضی حاکی از اعتبار بخشیدن به یک معنای والا یا هر چیز دیگر. پرداخت نوستالژیک این آدم‌ها، به وجود آورنده‌ی این امکان است که نخست آنان بتوانند تا حد زیادی متکی به قابلیت‌های جسمانی و تخیل‌های فردی خود شکل بگیرند و ابزار شوند و دوم کارگردان قدرت و اختیار آن را بیابد تا حین خیال‌انگیز نمودن بخش‌هایی از واقعیت و واقع‌نماییِ پاره‌یی از تصورات ذهنی، به آسانی از ساختارهای قدیمی روایت و شگردهای سنتیِ تعلیق رویگردانی نماید. به همین دلیل، در جاده ما اغلب با نمادسازی‌های استادانه‌یی روبه‌روییم که کارکرد مجسم‌شان از هر لحاظ ریشه در هستی و کیفیت تجربه‌های فردی سپری‌شده و اکنون احضارشده‌یی دارند که همه وقت آکنده از جانشینی مدام رؤیا و واقعیت‌اند و به همین دلیل، در جاده ما هیچ‌گاه خود را رویارو یا قرار گرفته زیر سیطره‌ی مضمونی بزرگ و یکّه نمی‌بینیم، زیرا محتوی پندارها و کلیت اعتقادات فلینی پیش از آن‌که «حرف بزرگی» برای گفتن و برانگیختن قوه‌ی تحلیل مخاطب داشته باشد، چیزهایی ساده، دم دست و البته رؤیاگون برای نشان دادن در خود به همراه دارند. دنیایی که فلینی، نه بر اساس تفکر و بینش فلسفی که با دغدغه‌های دامنه‌دار فردی و بی‌قراری‌های ذهن اسطوره‌آفرین خود به ما عرضه می‌کند به هیچ روی نه دنیایی بدوی و کودکانه با ساز و کارهای ابلهانه است و نه معرف و تبیین‌کننده‌ی نوع خاصی از اعتقادات و اصول اخلاقی! اسطوره‌های فلینی خلق شده‌اند تا با تسخیر و هرچه بیش‌تر از آن خود کردن واقعیت‌های عینی، پلشتی و زندگیِ اجتماع در حالِ زوال جهان معاصر را به ما بنمایانند. آنان از سر غریزه یا به کمک خصلت جست‌وجوگرشان، ناگزیر به روشن‌ترین طرز و بی‌واسطه‌ترین شکل ممکن به دنیا می‌نگرند و وسوسه‌ی بی‌امان و دردناکِ «کشف و درک شهودی» تا آن‌جا در گفتار و کنش‌های انسانی‌شان جلوه‌یی نمادین می‌یابد که از موقعیت‌های اجتماعی یا تاریخیِ خود به خاستگاه طبیعی‌شان رجعت کنند. به هر تقدیر، آنان انسان‌هایی از هر مکان و زمان و به‌شدت معمولی‌اند که از پیِ واقع شدن در دل وقوع برخی رویدادهای عادی و اغلب به چشم نیامدنی، آرام‌آرام یا به‌ناگهان، بدل به ارواح سرگشته و اشباح جداافتاده‌یی می‌شوند که همیشه شب و روز سرگردانِ جست‌وجوی آهنگ نخستین خویش‌اند. آنان مسافران ناشناس و خستگی‌ناپذیر سفرهای نامعلومِ جاده‌های چهار سوی جهان‌اند ■