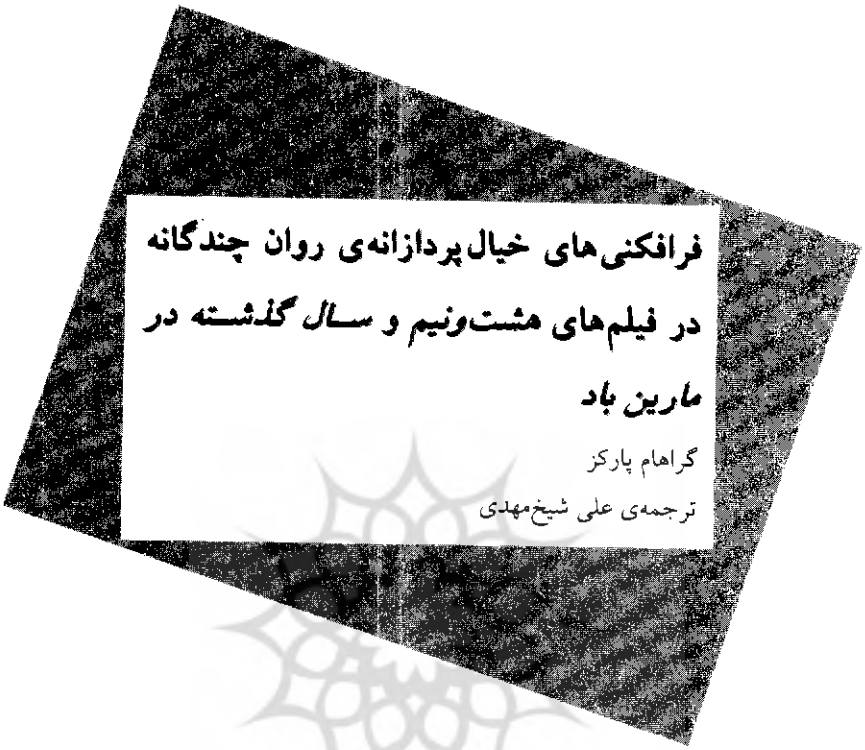

فرافکنی‌های خیال‌پردازانه‌ی روان چندگانه در فیلم‌های هشت‌ونیم و *سال گذشته در مارین باد*

گراهام پارکز

ترجمه‌ی علی شیخ‌مهدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاکنون فیلم به‌عنوان این‌که ماهیتاً رسانه‌ی تصاویر فرافکنی است، پذیرشی قوی داشته است به‌ویژه آن‌که صدا موجب شده است که این تصاویر به ساختارهای تجربه‌ی روزمره شباهت یابد. دست‌کم این رویکرد را می‌توان درمیان فلاسفه‌ای همانند نیچه و روانکاوانی، مانند فروید و یونگ یافت. تجربه‌ی فیلم عبارت است از نگریستن به تصاویری که بر روی پرده فرافکنده می‌شود به همراه شنیدن صدا. ترکیب این دو سینمای متعارف را به‌وجود می‌آورد. به سخن دیگر، فیلم، توهم جهانی است متفاوت از محدودیت‌های جاری؛ و تماشاگر را در خود غرق می‌کند.[1] به‌عبارت دیگر، اساساً تصاویر سینمایی که بر پرده فرافکنده می‌شود به همراه صدایی که از پشت پرده شنیده می‌شود، باعث می‌شود که تماشاگر به‌طور ناخودآگاه جهان یکپارچه‌ای را که بر او فرافکنده می‌شود، بپذیرد.

برای فیلسوفی مانند نیچه اساس تجربه‌ی جهان واقعی، فرایند یکسانی دارد و عبارت است از مبنای دائمی الگوی تغییر، محرک عصبی، لایه‌های عمیق فرافکنی خیال‌پردازانه به‌صورت جهان تصاویر از چندگانگی غرایز که بیشتر آن‌ها، کهن الگو هستند؛ این فرایند به این ترتیب است که کهن الگوها، تحریک را به‌طرزی خیالی، تفسیر می‌کنند، و با این کار در مجموعه‌ای از تصاویر ترکیب می‌شوند و از طریق تخیل، خودشان را در زمینه‌ای بسیار پیچیده به‌عنوان تصویر اشخاص بیان می‌کنند.[2] تصور وابسته‌ی بازی‌های فرافکنی در روان‌کاوی‌های فروید و یونگ نقش مهمی دارد. آن‌ها کشف کردند که روان انسان تمایل دارد تا احساس‌ها و به‌ویژه انگیزه‌ها را به‌صورت اشخاص، حیوانات و دیگر چیزهای محیط، فرافکنی کند. یونگ به پیروی از نیچه، نقشی عالی برای خیال‌پردازی کهن الگو قایل است که در بنیاد هر تجربه‌ای قرار دارد. او در نظریات خویش، بر این ایده‌ی نیچه، استادانه تأکید می‌ورزد، ایده‌ای مبنی بر این‌که همه فرایندهای طبیعی می‌خواهند به‌صورت شخصی در آیند و نیز این‌که روان ما هم مایل است خودش را در چندگانگی «تصویر ـ اشخاص» مستحیل کند و بازتاب‌های شرایط دائمی ما با دیگران و اشیاء پیرامونمان باشد. تأکید یونگ بر نیچه هنگامی بهتر درک می‌شود که بدانیم نیچه و روانشناسان اعماق دیدگاهی مشابه نسبت به خیال‌پردازی فرافکنده شده دارند و خاطره و رویا را به همان وضوح ادراک در هنگام بیداری می‌دانند. رویا، جانشینی‌ای آگاهی‌دهنده است زیرا به هنگام خواب، کمترین تأثرات حسی را داریم بنابراین به روشنی می‌توان روان شخص رویابین را تشخیص داد. پیروان نیچه‌ای روانشناسی اعماق معتقدند که فرافکنی از ورای فرد ناشی می‌شود و فراشخصی است و اغلب از منابع دیرین سرچشمه می‌گیرد.

عموماً به طرزی شگفت‌انگیز شباهات میان فیلم و تجارب ما توسط دو تن از بزرگان سینمای مدرن یعنی آلن‌رنه و فدریکو فلینی توصیف شده است. ***سال گذشته در مارین باد*** (۱۹۶۱) ساخته‌ی آلن رنه و ***هشت‌ونیم*** (۱۹۶۲) ساخته‌ی فلینی، توصیفی گسترده از این قرائن است و هدف اصلی مقاله‌ی حاضر این است که مقایسه‌ای تفهیمی میان این دو فیلم انجام دهد.

بر طبق شواهد مربوط به آن سال‌ها، هیچ‌یک از کارگردانان ***سال گذشته در مارین باد*** و ***هشت و نیم*** اطلاعی از کار یکدیگر نداشتند و این دو فیلم، طرح‌های کاملاً مستقلی بودند و کارگردانان آن‌ها نمی‌دانستند آن دیگری چه چیزی در مخیله‌ی خویش می‌پروراند. فلینی، یک‌سال پس از ساخت ***هشت و نیم*** در برابر ***سال گذشته در مارین باد*** چنین اظهارنظر کرد: «فیلمی است که اساساً در سطوح خالص انتزاع روشنفکری بود»[3]؛ در حالی‌که ***هشت و نیم***، در تقابل با ***سال گذشته در مارین باد*** بود.

اما، حقیقت این است که با ملاحظه‌ی محتوا در شکل ساختار، علی‌رغم آن‌که مشابهت‌های آشکاری میان دو فیلم وجود دارد، فیلم رنه خیلی کمتر شهوی و فرمالیستی است.

هر دو فیلم به طریقه عدسی باز و با تضاد شدید سیاه و سفید فیلم‌برداری شده‌اند و هر دو، از آینه، عکس‌ها و تصاویر استفاده‌ی زیادی برده‌اند. ماجرای هر دو فیلم در هتلی بزرگ با چشمه‌های آب معدنی و ساکنانی با لباس‌هایی فاخر می‌گذرد. در **هشت و نیم**، قهرمان فیلم برای بازسازی چشمه‌ی معدنی، مسرفانه پول خرج می‌کند و هتل دارای چشمه‌های آبگرم، حمام‌های زیرزمینی و بخار است در حالی‌که هتل بزرگ ***مارین باد*** به‌عنوان جایی برای معالجه و بهبودی توصیف نشده است. در واقع، علی‌رغم نحوه‌ی طراحی صحنه و فیلم‌برداری، ***مارین باد***، به‌خاطر چشمه آبش مشهود بوده است[۴] هر دو فیلم فراتر از سبک‌های سینمایی معاصرشان بودند و با بازی کردن با سکانس‌های زمانی، خاطرات، رویاها و خیالاتی را که درک جهان واقعی است، نمایش می‌دادند.[۵] البته، به‌نظر می‌رسد که فیلم فلینی، تنوع بیشتری دارد و سرشار از زندگی است در حالی‌که فیلم رنه فاقد شادابی است.[۶]

سال گذشته در مارین باد با آغاز ناگهانی از آن نمونه موسیقی‌های مخصوص پایان فیلم شروع می‌شود و سپس به آرامی صدای خارج از تصویر راوی شنیده می‌شود که با لحنی خلسه‌آور موسیقی ارگ را همراهی می‌کند. لحن مسلط این صدای خارج از تصویر، کاملاً درونی و واضح است؛ بدون آن‌که ضمیر شخص آن معلوم باشد و این شیوه‌ی آلن رب گریه به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس ***سال گذشته در مارین باد*** است: «اتاق‌های ساکتی که جای پاها در قالیچه‌هایش فرو می‌رود؛ زیرا که خیلی عمیق هستند... گام‌ها، بی‌صداتر از آنند که شنیده شوند.. سالن‌ها و راهروهای زمانه‌ای دیگر... این هتل بزرگ، باروکی، ملال‌آور... با گچ‌کاری‌های ضخیم، راهروهای متقاطع...» به همین ترتیب بازگویی‌های غیرعادی ادامه می‌یابد. نوشته‌های خاکستری عنوان‌بندی ابتدای فیلم بر زمینه‌ای سفید ظاهر می‌گردد و در پایان پرده‌ای نقاشی نشان داده می‌شود و صدای راوی خارج از تصویر نیز قطع می‌گردد و سپس لحظاتی قبل از شروع نمای بعدی با پرده‌ای تاریک روبه‌رو می‌شویم. دو نکته در این فصل آغازین فیلم قابل توجه است؛ مخاطب این فیلم و به‌طور کلی هر کسی که بخواهد فیلم را بدون زیرنویس ببیند دچار زحمت خواهد شد. زیرا که مجبور است هنگامی‌که صدا را می‌شنود عناوین فیلم را نیز بخواند و نشانه‌های تصویریی را همزمان با روایتی کاملاً بی‌ارتباط با آن‌ها، ببیند. و این آمادگی مناسبی است برای توجه به سطوح چندگانه‌ای که در فیلم خواهد آمد. این روند همانند انتقال دقیق سطوح چندگانه در آگاهی روزانه‌ی ماست. در غیاب روایت بصری، بیننده ترغیب می‌شود که از طریق روایت شنیداری از همان ابتدای فیلم با فرایند خیال‌پردازی فرافکنده شده، به داخل تصاویر روی پرده‌ی نمایش کشانده شود.

با حرکات آهسته و خیلی طولانی دوربین به داخل مکان‌ها و فضاهای تودرتو، روایت بصری آغاز می‌شود و آن‌قدر ادامه می‌یابد تا فرافکنی تخیلی در بیننده به‌وجود آید. حرکت روبه بالای دوربین در کشاکش با نقاشی‌های سقف، چلچراغ‌های تزئینی، گچ‌کاری‌های تجملی سردرها و قوس‌های سالن‌های وسیع است، در حالی‌که صدای خلسه‌آور راوی خارج از تصویر به جای سقف، از دیدنی‌های کف و آنچه که زیر پاست، می‌گوید. دوربین در سکوت میان این راهروهای طولانی می‌لغزد و بیننده می‌توان به راحتی حرکتی تخیلی بر روی قالی‌هایی انجام دهد که «آن‌قدر ضخیم هستند که گام‌ها بی‌صدا خواهند بود و گوش آن‌ها را درنمی‌یابد» و این فرایند تخیلی واقعاً برای ما رخ می‌دهد زیرا که آنچه بر پرده مشاهده کرده‌ایم مربوط به سقف و هر آن‌چه بالای سر بوده است و نه زیر پایمان. صدای راوی با چرخش‌های هیجان‌انگیز دوربین ادامه می‌یابد «... شن، سنگریزه یا سنگفرش‌های جایی که من بار دیگر بر روی آن‌ها قدم زدم، در داخل راهروها، اتاق‌ها، سرسراها... در همین ساختمان وسیع، مجلل با اتاق‌های ساکت، در زمانی دیگر...». در این روایت شنیداری، دائماً به راحتی و آرامش محیط تأکید می‌شود و اظهار رضایت

می‌کند از این‌که قالی‌ها آن‌قدر ضخیم هستند که هرگونه صدایی را از بین می‌برند. برای بیننده، دشوار است که چنین چیزی را تخیل کند زیرا که چگونه ممکن است چیزی شبیه «شن، سنگریزه یا سنگفرش» باشد اما قدم زدن بر روی آن‌ها هیچ‌گونه سروصدایی نداشته باشد. ورود غیرمنتظره از فضای خارجی به فضای داخلی هتل نیز نوعی مقایسه است؛ از اراضی آراسته و باغ‌هایی که دورتادور این هتل غم‌انگیز را فراگرفته‌اند به داخل هتل منتقل می‌شویم. حتی اگر هم معنایی مجازی برای این انتقال وجود داشته باشد نوعی تنش میان آنچه که دیده می‌شود و آن چیزهایی که راوی خارج از تصویر درباره‌شان می‌گوید، وجود دارد. در ابتدا، صدا چیزهایی را می‌گوید که هیچ‌گونه مابه‌ازای تصویری ندارد اما سپس، در حالی‌که بیش از چند دقیقه از آغاز فیلم نمی‌گذرد، صدای راوی درباره چیزهایی است که حالا تصاویر مربوط به آن‌ها را می‌توانیم ببینیم و این، انحرافی از حالت اولیه‌ی فیلم است.[۷] نکته‌ی جدید دیگر آن‌که به طرزی نامعلوم، ضمیر اول‌شخص مفرد در روایت راوی وارد می‌شود و متناوباً این جمله را تکرار می‌کند: «... جایی که من بار دیگر بر روی آن‌ها قدم زدم».

برای زمانی طولانی هیچ نشانه‌ای از حیات در این فضاهای تو در تو به چشم نمی‌خورد به‌جز اسراف‌کاری‌های تجملاتی برای نمایش گیاهان به‌صورت شاخ و برگ مطلا، پیچک‌ها، شاخه‌های گچ‌بری شده و برگ‌ها و گل‌ها، حیوانات به‌ویژه پرندگان که پروازکنان از این‌سوی به آن‌سو نقاشی شده‌اند و بالاخره انسان‌ها که نقاشی‌های دیواری روی قوس‌های سقف، فرورفتگی‌های دیوار و نیز تندیس فرشتگان بال‌دار بر فراز سردرها، چیزی که اثری از زندگی باشد، نمی‌بینم.

همچنان‌که بیشتر در داخل این فضاهای داخلی تجملی می‌گردیم با آینه‌های بزرگ دیواری و پنجره‌های کوچک غیرعادی روبه‌رو می‌شویم که در ارتفاع بسیار بالایی از دیوار نصب شده‌اند و چیزی از فضای بیرونی از خلال آن‌ها دیده نمی‌شود بلکه فقط منافذ ورود نور هستند. بالاخره، زاویه‌ی دوربین پایین می‌آید و سپس دوربین به داخل راهرویی می‌چرخد و ما در یک لحظه، آدمی را می‌بینیم. او مردی است که در فاصله‌ای دور مسیر راهرو را به سمت پایین طی می‌کند. دوربین با حرکتی دشوار می‌چرخد و بر روی قاب عکسی بر دیوار متوقف می‌شود که تصویر باغ لافراسز است با راه‌های هندسی، حوض‌ها، چشمه‌ها و نرده‌هایی که فضای خارجی فیلم در آن‌جاهاست. صدای راوی نیز هم‌چنان شنیده می‌شود و لحظه‌ای هم تصویر را تنها نمی‌گذارد. در هنگامی‌که راوی می‌گوید «... سنگ‌فرش‌های جایی‌که من بار دیگر بر روی آن‌ها قدم زدم...» دوربین به سمت انتهای راهرو حرکت می‌کند و درست قبل از آن‌که ما آن مرد را در هیأت یکی از مجسمه‌های برهنه یا شمایل اساطیری دیگر ببینیم، یک جفت پا دیده می‌شود که بدون حرکت ایستاده‌اند و تقریباً هیچ تفاوتی با پاهای مجسمه‌ها ندارند؛ صدای راوی نیز مکرراً درباره فضاهای داخلی تأکید می‌کند که «سنگین با تجملات زمانه‌ای دیگر» است. معنای مجازی این سخنان در گفت‌وگویی که بعداً در فیلم درباره‌ی زندگی منجمد تثبیت شده و اشکال فاقد حرکت، خواهیم شنید، درک خواهد شد.

سپس، دوربین حرکت می‌کند و از برابر یک پوستر دیوار راهرو می‌گذرد که آگهی مربوط به نمایش است که عنوانش کلمه‌ی «رُزمر» (عنوان ناقص یکی از آثار ایبسن) می‌باشد. پس از آن، دوربین می‌چرخد و داخل اتاقی می‌شود و با حرکتی رو به بالا، سقف گچ‌کاری شده‌ای را نشان می‌دهد که ما آن را در آغاز فیلم دیده بودیم و در پایان، بار دیگر تصویر تاریک می‌گردد. ما درمی‌یابیم که دوربین بلاانقطاع حرکت می‌کرده است و این حرکت از همان آغاز فیلم وجود داشته است. فصل آغازین **هشت و نیم** نیز چنین ویژگی‌ای دارد.

پیش از هر کاری اجازه دهید کمابیش موضوعی را روشن سازیم و آن این‌که، یک حالت توازی میان روایت شنیداری و دیداری وجود دارد و این در حالی است که ما چیزها را از چشمان راوی (دوربین ذهنی) می‌بینیم و همگام و همدل با او هستیم اما صدای راوی درباره‌ی چیزهایی است که قبلاً ندیده‌ایم. و بنابراین هیچ خاطره‌ای از آن نداریم. در مجموع، ترکیب حرکت آهسته دوربین با

تک‌گویی خلسه‌آور و لحن یکنواخت و تأثیرگذار موسیقی ارگ، فصل آغازین فیلم را تشکیل می‌دهد. تکرار متناوب صدای راوی در فضای سنگین کهن‌الگو یا رویا به نحوی است که فکر می‌کنیم این حرکت آهسته و طولانی دوربین به درون اتاق‌های تو در تو، همواره وجود داشته است؛ شاید که این حرکت همیشگی در روان ما رخ داده باشد.

هر چند که فصل آغازین ***سال گذشته در مارین باد*** شدیداً مشابه رویاست اما صحنه آغازین **هشت و نیم**، حقیقتاً رویاست و آن خوابی است که قهرمان فیلم، مارچلو ماسترویانی در نقش گوئیدو آنسلمی، کارگردان معروف فیلم، می‌بیند. ما او را از پشت‌سر می‌بینیم که به آرامی رانندگی می‌کند اما در ترافیک وحشتناک یک زیرگذر گرفتار می‌شود. البته این «زیرگذر» معنای ضمنی «رفتن به اعماق» به «زیر دنیاست»، هبوط به اعماق ناآگاهی است که این‌ها همه موضوعی است که بعداً در فیلم مطرح خواهد شد. اطرافیان او در این کابوس عجیب، ساکت‌اند و به نحوی نامنتظره به او بی‌توجه هستند. سروصدایی شبیه کارخانجات، اتومبیل‌های متوقف شده با آدم‌هایی بی‌حرکت در داخلشان روی هم رفته نمایش زندگی مدرن است. ذهن و علائق هنری او که بدان‌ها اتکاء دارد همگی از کار افتاده‌اند. او در ترافیک به دام افتاده است، فضای خصوصی‌اش در محدوده اتومبیل محصور شده است لذا از حضور دیگران در روان خویش منقطع گشته و انرژی‌های خلاق او زمین‌گیر شده است.

از طریق حرکات افقی دوربین، آدم‌های متعددی را می‌بینیم که در میان وسایل نقلیه‌ی محبوس شده‌اند. آن‌ها با سردی به گوئینو که تلاش می‌کند خودش را از داخل اتومبیل رها کند، خیره شده‌اند. به‌نظر می‌رسد که درِ اتومبیل‌ها، همگی قفل شده‌اند و هیچ ارتباطی میان آدم‌ها وجود ندارد و هرگونه تقاضای کمک، کوششی بی‌حاصل است. بالاخره، گوئیدو خودش را از اتومبیل خلاص می‌کند و بر فراز ترافیک درهم گره خورده، شناور می‌شود. او از رخوت زنجیرهای زندگی روزمره می‌برد و پروازکنان به سمت بالا حرکت می‌کند. یونگ با اصطلاحی خاص (Puer aeternis) از این حالت نام می‌برد؛ به‌نظر او جوانی اثیری در وجود ما هنگامی‌که مشکلات به نهایت برسند، طی پروازی روحانی ما را از پرتگاه حیات دنیوی به قلمروی بالاتر منتقل می‌کند. اما گوئیدو در این پرواز استثنایی، چندان هم آزاد نیست؛ زیرا که یک بند مربوط به جهان پایین او را نگه داشته است و ما در نمای سرگیجه‌آور از دید گوئیدو مشاهده می‌کنیم که مچ پای او به طنابی بسته شده است و سر دیگر آن به کنار ساحل زیر پایش می‌رسد که مردی در آنجا آن را نگه داشت است. آن مرد کارگزار مطبوعاتی برای معرفی کلودیا کاردیناله، آنیمای نخستین در روان گوئیدو، است. مرد دیگری، مدیر کارگزاری مطبوعاتی، در حالی‌که سوار بر اسب است به گوئیدو می‌گوید: «قطعاً رو به پایین!» و سپس گوئیدو با شیرجه‌ای سرسام‌آور به‌طرف پایین سقوط می‌کند.

تصویر قطع می‌شود به این‌که گوئیدو ناگهان از خواب می‌پرد. ما درمی‌یابیم که آنچه می‌دیدیم، رویایی بیش نبوده است و جمله‌ی «قطعاً رو به پایین!» را دکتری می‌گوید که لحظاتی پیش وارد اتاق گوئیدو در هتل شده است و حالا جمله‌اش را با بیمار ادامه می‌دهد: «ما را ببخشید که صبح به این زودی مزاحمتان شده‌ایم[۸]». این جملات که رابط میان رویا و بیداری هستند، به‌طور ضمنی ما را به اعماق روان هدایت می‌کنند و همانند پلی بینابین جهان داخل و خارج هستند. بازی دوگانه میان داخل و خارج در **هشت و نیم** در مقایسه با ***سال گذشته در مارین باد*** از تحرک بیشتری برخوردارست هر چند که چنین تأثیر دو جانبه‌ای در هر دو فیلم به روشنی مشهود است. **فضا** در ***سال گذشته در مارین باد*** از طریق گسست میان روایت شنیداری از دیداری و با ارائه‌ی زمان حالی‌که در خیالات پیشین و تجارب گذشته پیچیده شده، عمق و گسترش می‌یابد. چنین تأثیر مشابهی هم در **هشت و نیم** وجود دارد منتها از طریق روش‌هایی با خودارجاعی صریح‌تر. گوئیدو در فیلم **هشت و نیم** کارگردان سرشناس سینماست. ما این موضوع را وقتی‌که دکتر از گوئیدو می‌پرسد: «حالا چه‌کار داری می‌کنی؟ آیا به ساختن فیلم دیگری امید نداری؟» می‌فهمیم. تعداد فراوانی نماهای

دوربین ذهنی در **هشت و نیم** وجود دارد و این نکته از همان آغاز فیلم که وارد جهان رویای گوئیدو می‌شویم، به چشم می‌خورد؛ در صحنه‌های بعدی به‌قدری از این‌گونه نماها زیاد است که تماشاگر فکر می‌کندن آنچه به‌عنوان خاطرات و رویاهای گوئیدو می‌بیند هیچ تفاوتی با جهان واقعی او به هنگام هشیاری ندارد. تماشاگر به‌تدریج این واقعیت را درمی‌یابد که گوئیدو از ساختن فیلم ناامید می‌شود و سرانجام آن را رها می‌کند. این آگاهی، در حقیقت، تحقق رویایی است که با فرو رفتن در اعماق ناپیدای [روان گوئیدو] بدان دست می‌یابیم.[9]

حال بار دیگر به فصل آغازین ***سال گذشته در مارین باد*** برگردیم که شاهد آغاز و پایان حرکت دوربین بودیم که از طریق آن و با صدای راوی پنهان، سایر شخصیت‌ها را شناختیم. وارد اتاقی کاملاً تاریک می‌شویم و سپس حرکت مورب و روبه بالای دوربین باعث می‌شود که در ابتدا سر یک زن و بعد مرد و زن دیگری و سرانجام سر زوج‌های دیگری را در پس‌زمینه ببینیم؛ در پیش‌زمینه، چهره‌هایی از مردان و زنان و غالباً دوتادوتا با لباس‌های رسمی دیده می‌شوند. در میان این شبه مجسمه‌ها، چهره‌ی آقای «ام» دیده می‌شود که سومین شخصیت اصلی فیلم یا دست‌کم مهمترین فرد در میان این جمع است. همه‌ی آن‌ها در جایشان خشکشان زده است و نگاه‌های‌شان را به چیزی دوخته‌اند که ما نمی‌دانیم چیست.

هنگامی‌که از میان فضاهای داخلی می‌گذریم، تک‌گویی راوی خارج از تصویر را می‌شنویم که به ناگهان با حالتی سرد و خنثی، نفر دومی را مورد پرسش قرار می‌دهد: «من بر سنگفرش‌ها پیش می‌رفتم تا تو را ملاقات کنم... می‌آیی؟» دوربین به آهستگی حرکت می‌کند و سر زنی را نشان می‌دهد که در برابر تصویر باغی با راه‌های مستقیم، مجسمه‌ها و نرده‌ها، ایستاده است (این عکس، ابعاد بزرگتری از همان قاب عکس باغی است که قبلاً دیده‌ایم). صدای زنی خارج از تصویر پاسخ می‌دهد: «ما باید بیشتر منتظر بمانیم، تا چند دقیقه دیگر». اینک تک‌گویی مبدل به گفت‌وگوی زن و مردی می‌شود که آن‌ها را نمی‌بینیم. صدای مرد چنین ادامه می‌دهد: «... اگرچه قبل از این‌که از او جدا بشوی اذیتت می‌کرد اما هنوز سایه‌ی او تو را می‌ترساند... این همان‌جایی است که تو آن را با زحمت خیلی زیاد، تخیل کرده بودی... تو می‌ترسی از این‌که به یکباره این زنجیره‌ی مطمئن... این هتل را با آدم‌های ثابتش از دست بدهی» سپس هر دو نفر ساکت می‌شوند تا این‌که آن دو در ادامه‌ی گفت‌وگوهایشان از نفر سومی با ضمیر «او» یاد می‌کنند. این «او» بخشی از روان زن است که در آن با حرکت دوربین به داخل تاریکی، فرو می‌غلتد. سپس، دوربین پایین می‌آید و برای نخستین‌بار از آغاز فیلم، دوربین از حرکت بازمی‌ایستد و سر مردی [«ام»] را نشان می‌دهد. بالاخره به این ترتیب فصل آغازین فیلم که هشت دقیقه ادامه داشت، به پایان می‌رسد.

میان‌برش سریعی انجام می‌گیرد که نمای زنی است که در میان شنوندگان نشسته است. دوربین به سمت او حرکت می‌کند. صدای زن به گوش می‌رسد که می‌گوید: «در عرض چند ثانیه دشوار است... تمام داستان...». ناگهان این سخنان با صدای مردی که قبلاً شنیده‌ایم قطع می‌شود که می‌گوید: «برای همیشه... در گذشته‌ای مرمرین... همانند این مجسمه‌ها، این باغ سنگی... شبیه این هتل با اتاق‌های مجللش، آدم‌هایش، صامت و مرده...» سپس برای اولین بار چهره‌ی مردی را که این سخنان را می‌گوید می‌بینیم و بالاخره نمایی دو نفره از مرد و زن گفت‌وگو کننده که زوج قهرمان فیلم هستند، دیده می‌شود: مرد با نام «ایکس» و زن، «آ».

قطعاً تماشاگر برای تشویق فیلم برپا خواهد ایستاد اما چگونه می‌تواند در مورد این فیلم چنین کند زیرا وقتی‌که بازیگری بی‌حالت مرد و زن حتی از اشیا سنگینی که آن‌ها را احاطه کرده‌اند، بی‌روح‌تر است، برای او دشوار خواهد بود خودش را در موقعیت زوج فیلم قرار دهد. این داوری هنگامی قوت بیشتری می‌گیرد که سایر زوج‌های دیگر مشابه زوج اصلی در فیلم دیده شوند. فعالیت‌های انسانی در اوایل فیلم بیشتر به چشم می‌خورد؛ برای مثال، صحنه‌ای از یک نمایش را می‌بینیم که متذکر این نکته است که ما شاهد

یک نمایش هستیم و نه زندگی واقعی. هر چند که به‌زودی نیز می‌فهمیم که زوج بازیگر نمایش‌نامه‌ی مذکور همان بازیگران اصلی فیلم (آقا و خانم ایکس و آ) هستند. در حقیقت، فصل آغازین فیلم چیزی از پیش‌درآمد یک اپرا کم ندارد زیرا که طی آن همه‌ی تم‌های اصلی به جز نفر سوم (آقای ام) معرفی می‌شوند.

به اتاق گوئیدو در هتل برمی‌گردیم. پس از دکتر و پرستار همراهش، اولین کسی را که می‌بینیم وارد اتاق می‌شود، دومیه، نویسنده و دستیار گوئیدو برای ساختن فیلم است. دومیه، یک «سایه‌ی» کامل، به اصطلاح یونگ، برای گوئیدوست. او، کوتاه‌قد، سبزه، بی‌نمک و با ذهنی ملانقطی و به‌شدت تحلیلی است. عملکرد او، به تاریکی کشاندن گوئیدوست و این کار را با حکم‌های انتقادیش انجام می‌دهد. فلینی درباره‌ی او گفته است که «حق» با اوست و احکامی که اظهار می‌کند، ضروری هستند[10]. پس از آنکه دومیه اتاق را ترک می‌کند، گوئیدو به حمام می‌رود. او در آینه با دقت به اندام نحیف خود می‌نگرد. صدای تلفن بلند می‌شود و گوئیدو با هر زنگ تلفن کمی خم می‌شود تا بهتر بشنود. این حالت، حرکات «سایه» دیگرش، دوست قدیمی او، «ماریو متسابوتا» است که در صحنه‌ی بعدی او را در حوالی چشمه آب‌معدنی ملاقات می‌کند. متسابوتا، از همسر سی‌ساله‌اش طلاق گرفته است تا با زن جوانتری، از آن زنانی که گوئیدو در خیالاتش می‌پروراند، سر کند.

موسیقی پر قدرت ***سواری والکوره*** [اثر ریشارد واگنر] مرتباً از حمام تا انتقال به فضای خارجی شنیده می‌شود. در یکی از حیاط‌های چشمه‌ی آب‌معدنی، دوربین تک چهره‌های متعدد از مردمی را نشان می‌دهد که منتظر گرفتن آب‌معدنی‌اند. در میان آنان، زنانی هستند که برمی‌گردند و مستقیماً رو به دوربین، می‌خندند؛ مشخص نیست که آیا این نمادها، خیالی هستند و در ذهن کارگردان سرشناس فیلم شکل گرفته‌اند یا آنکه صرفاً ارضای خواست آن‌ها برای دیده شدن است. پراکندگی مهمانان ناخوش هتل در آبگیرهای اطراف چشمه، یکی از سینمایی‌ترین نمونه‌های روانشناسی اعماق برای نمایش فرافکنی آنیماست. نوای موسیقی از واگنر به اثری از روسینی تبدیل می‌شود؛ پیش‌درآمد ***آرایشگر سویل***. گوئیدو با حالتی نزار در صف منتظران دریافت جرعه‌ای آب‌معدنی قرار می‌گیرد. او چشمانش را با عینک آفتابی ارزان‌قیمتی در برابر درخشش روشنایی پوشانده است. او برای این‌که بهتر ببیند، عینکش را بر روی بینی پایین می‌آورد و ناگهان موسیقی قطع می‌شود؛ ما گوئیدو را می‌بینیم که در برابر شکاف یک دیوار سرتاسری می‌ایستد این شکاف، دریچه‌ای است به محفظه‌ی آگاهی، به چیزهایی که در نقاط دوردستی از ناخودآگاه ما قرار دارند و ما به کمک تخیل کهن‌الگویی می‌توانیم آن‌ها را حاضر کنیم و ببینیم. سپس بار دیگر حیاط چشمه‌ی معدنی را می‌بینیم که کلودیاکاردیناله، چهره‌ی آنیما، با درخشندگی خاص در حالی‌که لباس سپیدی بر تن دارد، دست‌هایش را بر سینه قرار داده است و با تأنی به سمت دوربین می‌آید. سپس، با لبخند لیوانی آب‌معدنی حیاتی مجدد [اکسیر جوانی] را تعارف می‌کند. اما این اغواگری به ناگهان فرو می‌ریزد زیرا که عرضه‌کننده‌ی واقعی آب‌معدنی، پرستار جوانی است که با خشم بر سر گوئیدوی خواب‌زده فریاد می‌کشد: «سینیور» و سپس لیوان آب‌معدنی درخواستی گوئیدو را به سمت او می‌برد و بار دیگر پیش‌درآمد ***سلمانی سویل*** از سر گرفته می‌شود.

پس از آن که ما گوئیدو را در حال خواندن یادداشت‌های درهم و برهم مربوط به اصلاحات فیلم که دومیه نوشته است، می‌بینیم، متوجه می‌شویم که آن پرستار جوان (که در بخش‌های دیگر فیلم هم او را می‌بینیم) فرافکنی خیالی گوئیدو نیست بلکه قرار است در صحنه‌هایی از فیلمی که گوئیدو می‌خواهد بسازد، باز می‌کند. دومیه در کنار عبارت «ظاهر متلون دختر سفیدپوش» نوشته است:

«منظورت چی هست؟» اینجا قطع می‌شود به صحنه‌ای با زیبایی نفس‌گیرش؛ صحنه‌ایی که گوئیدو در انتظار ظهور چهره‌ی آنیمای دیگرش است: بانو کارلا (ساندرا میلوی) که از شهر به دیدار او می‌آید. گوئیدو پس از آنکه جایی برای کارلا در هتل رزرو می‌کند در رختخواب اتاق خودش غذا می‌خورد و در حالی‌که کتاب خنده‌آوری را مطالعه می‌کند به

خواب عمیقی فرو می‌رود. نمایی با عدسی زاویه باز از اتاق او نشان داده می‌شود و سپس چهره‌ی مادرش که نخستین زن در زندگی اوست دیده می‌شود؛ اما، در ابتدا، کارلا با حرکات دستش، گویی با حرکاتی متوالی می‌خواهد دیواری خیالی را آهسته و با ترسی موهوم، کنار بزند، دیده می‌شود و سپس رویای دیگری از گوئیدو را می‌بینیم که مادرش، دیواره‌ی تابوتی از سنگ مرمر درخشان را با دستمال برق می‌اندازد. پدر گوئیدو به‌تازگی در گذشته است. گوئیدو که لباس مشکی مخصوص عزاداری بر تن کرده است، به پدرش کمک می‌کند تا به درون قبر پایین برود. مادرش در پایان مراسم به هنگام ترک او، با اشتیاق تمام او را در آغوش می‌کشد و گوئیدو را به‌طور غیرطبیعی می‌بوسد. اما وقتی آن زن سرش را بالا می‌آورد درمی‌یابیم که لوئیزا، همسرش، او را بوسیده است. به این ترتیب، در این رویا، چهره‌های آنیمای روان گوئیدو به ما معرفی شده‌اند. موضوع آنیما، یعنی ***تصویر جان*** زنانه در روان مرد، قبل از روان‌شناسی اعماق در سخنان نغز نیچه، در آخرین سال‌های عمر، او یافت می‌شود که می‌گفت: «هر کس تصویر زنی را با خودش دارد که از مادر او سرچشمه گرفته است» البته این سخنان به معنای آن نیست که نیچه احترامی برای زنان قائل بود بلکه برعکس، او با لحنی آمرانه و بی‌تفاوت از زنان حرف می‌زد.[11] در فیلم **هشت و نیم** در پایان صحنه‌ای که شخصی به نام «مایا» قدرت انتقال فکر (تله‌پاتی) خودش را آشکار می‌کند،[12] ارتباط میان چهره‌ی مادر و آنیمای گوئیدو مسلم می‌شود. سپس گوئیدو را می‌بینیم که تحت تأثیر جلسه‌ی تله‌پاتی شب گذشته، شعر بی‌معنی و بی سروته‌ای را زمزمه می‌کند؛ که چنین است: «آسا ـ نیسی ـ ماسا». اگر هجاهای نخست هر کدام از این سه واژه را کنار یکدیگر بگذاریم، کلمه‌ی آنیما به‌دست خواهد آمد. سپس شاهد خاطره‌ی گسترش‌یافته‌ی دوران کودکی او هستیم که مربوط است به چهره‌ی مادر حامی. این خاطره‌ای که به مدد خیال شکل گرفته و پرورده شده است به ناگهان با هجوم برنده‌ی واقعیت درهم می‌ریزد؛ زیرا مسؤول پذیرش هتل به او می‌گوید که همسرش از شهر رم تلفن کرده است. گوئیدو برای پاسخ دادن به تلفن، دالان هتل را طی می‌کند و ما بار دیگر شاهد فرافکنی‌های خیال‌پردازانه‌ی او هستیم که حریصانه به زن‌ناشناس زیبایی می‌نگرد. همسرش از پشت تلفن به او می‌گوید: «نه، عصبانی نیستم... من تو را بابت همه کارهایی که کرده‌ای می‌بخشم». این اظهارات، دقیقاً همان چیزی است که گوئیدو آرزومند است همسرش در برابر خیانت‌های گوئیدو به او بگوید.

دیدگاه فلینی با یونگ مشترک است و در فیلم بعدی‌اش این موضوع به وضوح آشکار می‌شود. بیش از آنکه تماشاگر با گرایش کاتولیکی فلینی همراه باشد، با اظهار نظر کلودیا کاردیناله موافق است که می‌گوید: «گوئیدو و تربیت کاتولیکی داشته است». لذا «عقده‌های کاملاً مخلوق» گوئیدو با مفهوم «عقده‌های شخصی» که یونگ می‌گفت، مطابقت دارد که چهره‌های مختلف آنیما را در روان مردانه برمی‌شمارد[13]. گوئیدو با کشیش کاردینال، مقابل دیوار سرتاسری ملاقات می‌کند (این همان دیواری است که قبلاً برای نخستین بار، با کلودیا دیدار داشته است) حال در این هنگام، زنانی پیر در حالی‌که پیراهن‌هایی سیاه پوشیده‌اند به‌طرف او می‌آیند. این پیرزنان، زنده‌کننده‌ی خاطره‌ی کودکی او از «سارانیا»ی باشکوهی است که سیمای تاریک‌تر آنیما را بر او عرضه می‌کند.

فیلم بعدی فلینی به‌نام ***ژولیتای*** مکملی عالی برای **هشت و نیم** اوست؛ زیرا که داستان آن کوشش‌های زنی است برای سازش پیدا کردن با چهره‌های متعدد [آنیموس] مردانه‌اش (همانند زنانگی) به مدد قوه خیال‌پردازی. در فیلم **هشت و نیم**، شخصیت «روزلا» (دوست لوئیزا، همسر گوئیدو) نقش مهمی در روشنگری روانشناختی گوئیدو برعهده دارد. گوئیدو ناامیدانه از این‌که بتواند فیلمش را بسازد، از «روزلا» می‌پرسد: «نظرت درباره‌ی عرفان چیست؟ در مورد بازیگران فیلم چه فکر می‌کنی؟» روزلا پاسخ می‌دهد که گوئیدو و نسبت به آن‌ها اشتباه می‌کند. گوئیدو از کلودیا می‌خواهد که او را ببیند تا درباره‌ی نقشی که قرار است در فیلم بازی کند با او بیشتر صحبت کند. کلودیا نیز به‌عنوان شخصیتی که می‌خواهد بازی کند، جمله‌ای را

پیاپی تکرار می‌کند: «تو نمی‌دانی چطور، دوست داشته باشی» و کمی بعد، قانون لاتغیر کدبانوگری مربوط به چهره‌های آنیما را آشکار می‌کند: «شما زنان، همه، مخلوق خیال او هستید! زنان شورشی بر طبق قانون حاکم بر خانه، می‌بایستی تا رسیدن به سن مشخص، به طبقه‌ی فوقانی خانه فرستاده شوند». مشکل است بگوییم که گوئیدو در ارتباط با چهره‌های خیالی‌اش آسانگیر است. او از آن‌ها لذت می‌برد و هنگامی‌که برایش ملال‌آور شوند به‌سادگی، با تلون مزاجی که دارد، آن‌ها را به کناری می‌نهد. بالاخره، گوئیدو و تصمیم می‌گیرد از ساختن فیلمی دروغین خودداری کند. بهانه او این است که قبل از آنکه توانایی کار هنری شرافتمندانه‌ای را داشته باشد، می‌بایست زندگی را کاملاً تجربه کند (به مفهوم مورد نظر پیتس). «موریس»، دوست پیر شعبده‌باز (مایا) که او هم آدمی مثل «مایا»ست و نیز تمامی چهره‌های خیالی گوئیدو لباس‌های سفید و سیاهی که پوشیده‌اند در برابر ما ظاهر می‌شوند. گوئیدو به «لوئیزا» و «روزلا» می‌گوید: «مخلوقات شیرینم، مرا ببخشید... من شماها را پذیرفته و دوست دارم» «شعبده‌باز به گوئیدو می‌گوید که هنگامی‌که بچه مدرسه‌ای بوده، دلقک‌های یک سیرک او را تعقیب می‌کرده‌اند (پیروان سرسخت یونگ، لازم است به کلیت نفس در این‌جا توجه کنند). «به گذشته خوش آمدی! پرده را کنار بزن، همگی پایین بیایید!» به این ترتیب، در التیام روان‌شناختی و مرحله‌ی بازشناسی پایان فیلم، همه‌ی چهره‌های خیالی گوئیدو با پیراهن‌های سفید و سیاه در حالی‌که از پله‌ای پایین می‌آیند در برابر ما حاضر می‌شوند.

بار دیگر به ***هتل مارین باد*** بازگردیم؛ ویژگی خاصی در تزیینات داخلی هتل وجود دارد که با اشکال ارائه شده‌ی باغ‌ها و اراضی محصور خارجی هتل در تضاد است. میان خطوط منحنی اشیای تجملی فضاهای تاریک داخلی با خطوط کاملاً صاف و مستقیم فضاهای پرنور بیرونی، تضاد کاملی حاکم است (تا قبل از صحنه پایانی، بیشتر از یک سوم صحنه‌های فیلم در فضاهای تو در توی داخل هتل می‌گذرد). این تضاد به این معناست که روشنایی در صحنه‌های خارجی، نشانگر آگاهی است. اما تیرگی فضاهای داخلی، حاکی از پیچ در پیچ بودن ادراک روانی است.

پس از آنکه نمایش به پایان می‌رسد، زوج‌های مرد و زن متعددی دیده می‌شود که با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند، آن‌ها لحظه‌ای ساکت می‌شوند و سپس بار دیگر گفت‌وگو را پی می‌گیرند. (پس از آنکه ده دقیقه از فیلم گذشته است) آقای «ایکس» را می‌بینیم که نقش او را جورجیو آلبرتاتسی، بازیگر ایتالیایی، بازی می‌کند. آقای ایکس در سمت چپ پرده و در فاصله دور دست ایستاده است. در حالی‌که تصاویر زوج‌های دیگری در آینه‌ی بزرگ طلاکاری شده دیوار پشت‌سر او منعکس شده است؛ یکی از زوج‌ها در فاصله‌ای نه چندان دور و آن دیگری در اتاق مجاور هستند. جهت نگاه آقای ایکس به نحوی نیست که بتواند تصویر زوج‌ها را در آینه پشت‌سرش ببینید. این حالت، یک نوع فرافکنی غیرمستقیم توسط تخیل اوست و آینه استعاره‌ی خیلی خوبی برای کارکرد بازتابی تخیل و خاطره است. آقای ایکس کاملاً ساکت در دوردست ایستاده است و به زوج‌هایی که در پیش‌زمینه قرار دارند و با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند، می‌نگرد. مرد می‌گوید: «نمی‌توانم بیشتر از این، این نقش را بازی کنم...» با این گفت‌وگو ما درگیر ماجرایی می‌شویم که نه تنها این زوج بلکه سایر زوج‌های دیگر فیلم نیز در آن شرکت دارند. با این تمهید، پیش‌تصوری از ارتباط میان آقای «ایکس» و خانم «آ» به‌دست می‌آوریم. هنگامی زوج گفت‌وگو کننده قصد ترک اتاق را می‌کنند و قدم‌زنان به جایی می‌آیند که آقای «ایکس» ایستاده است، تصویر آن‌ها در داخل آینه‌ی بزرگ دیوار منعکس می‌شود. آن‌ها به کنار زوج زیبای دیگر می‌آیند و می‌ایستند که زنی با موهای مشکی خوش‌حالت است و با نگاهی مرموز به جایی خیره شده است. نقش این زن را «دلفینه سی‌ریگ» بازی می‌کند که با دست‌های کشیده‌اش حالتی روحانی دارد و همانند مجسمه‌ای ظریف، فرافکنی خیالی‌شده‌ای است. مرموزی و بی‌زمان بودن او از ویژگی‌های «آنیما»ست. خانم «آ» نیز در کنار او ایستاده است (متأسفانه در نسخه‌ی ویدیویی فیلم، خانم «آ» در قاب دیده نمی‌شود زیرا فیلم در اصل پرده‌ی

عریض بوده است اما در تهیه‌ی نسخه‌ی ویدیویی، در بیرون از قاب قرار گرفته و در نتیجه حذف شده است)؛ بنابراین بیننده متوجه آنیما بودن زن مومشکی نمی‌شود. خانم «آ» با حالتی چشم‌نواز در سمت راست آقای «ایکس» ایستاده است و با وقار به او می‌نگرد. آقای «ایکس» و «ام» (که از فیلم‌نامه این‌طور برمی‌آید که شاید شوهر خانم «آ» باشد) چهره‌های مردانه‌ی [آنیموس] متفاوتی است که در روان زن وجود دارد.[۱۴]

دوربین متحرک، زوج‌های متعدد و سایر اشخاص را یکی پس از دیگری نشان می‌دهد و مکالمات بریده بریده‌ی آن‌ها با صدای فزاینده موسیقی ارگ همراهی می‌شود. هنگامی‌که اوج شکوه موسیقی شنیده می‌شود، یکی از آن‌ها می‌گوید: «تخیل بیش از حد»؛ در این لحظه، دوربین بر روی قاب عکسی متوقف می‌شود؛ ما باغ را می‌شناسیم: باغ «لافرانسز» است.

سپس آقای «ایکس» را می‌بینیم که در سمت چپ دیواری ایستاده است و به قاب عکسی از یک باغ و نرده‌هایش می‌نگرد. در انتهای نرده‌ها مجسمه‌ی مرد و زنی با لباس‌های کلاسیک قرار دارد. کمی بعد مجدداً عکسی از همان محل، ولی با زاویه متفاوت و اندازه بزرگتر، می‌بینیم که مربوط به محوطه‌ی پشت نرده‌هاست. سپس سکوت برقرار می‌شود و برشی همزمان به همان محوطه خارجی با نرده‌های واقعی و مجسمه‌ای در انتهایش انجام می‌گیرد. این نما بیش از چند ثانیه طول نمی‌کشد.

بار دیگر به فضای داخلی برمی‌گردیم. آقای «ایکس» به زن می‌گوید: «اولین بار تو را در باغ‌های فردریشزباد دیدم. تو در کنار یک نرده سنگی ایستاده بودی و بازوهایت را به نرده تکیه داده بودی و استراحت می‌کردی»[۱۵]. تعدادی از مجسمه‌های سنگی مردان و زنان با لباس‌های کلاسیک در اطراف مرد و زن گفت‌وگو کننده قرار دارد. زن از مرد می‌پرسد که دیگر چه افرادی در آن باغ بودند و مرد پاسخ می‌دهد: «من و تو» یا هر کس دیگر، افرادی با چهره‌هایی اساطیری مانند «خدایان یا قهرمانان یونان باستان». ما به‌عنوان تماشاگر دیده‌ایم که چگونه برخی از زوج‌های دیگر فیلم، فرافکنی‌های «ایکس» و «آ» هستند بنابراین پذیرفتنی است که افراد همانند اساطیر، فارغ از زمان باشند و مرتباً تکرار شوند.

درک تضاد میان «ایکس» و «ام» برای شناخت خانم «آ» اهمیت به‌سزایی دارد؛ زیرا این دو، چهره‌های متفاوتی از نیمه‌ی مردانه [آنیموس] در روان این زن هستند که طی آن «ایکس» فردی سرزنده، شهوی و محرکِ تخیلِ کهن‌الگویی است در حالی‌که «ام»، تحلیل‌گر خونسرد و بی‌روحی است که پی در پی در بازی‌های فکری از «ایکس» می‌برد.

«ایکس» از گفت‌وگوی با «آ» درباره مجسمه‌ها درمی‌یابد که زن، تعمداً داستان‌های اسطوره‌ای پیروس و آندروماخ یا هلن و آگا ممنون را پیش کشیده است. بنابراین، پاسخ می‌دهد این‌که مجسمه‌ها مربوط به اسطوره‌هایی باشند که نام بردی، مهم نیست بلکه «ماجراهای آن‌ها می‌توانست برای من و تو رخ داده باشد». ادامه‌ی گفت‌وگوی مرد و زن درباره‌ی مجسمه‌ها با توالی پیاپی حرکات دوربین در نماهای چهره آن‌دوست با زوایای مختلف: روبه‌رو، پشت و پهلو. چنین وضعیتی یادآور پدیدارشناسی هوسرل است که اشاره می‌کند ما فقط یک چهره از شیئی را آن هم در یکی از زمان‌ها حس می‌کنیم اما به‌طور غیرارادی با کمک تخیل خویش قادریم وجوه دیگری از یک موضوع سه بعدی را درک کنیم. بعداً «ام» به هنگام رویارویی با «ایکس» و «آ» در داخل هتل، اطلاعات دقیقی درباره‌ی مجسمه‌ی زن و مرد محوطه‌ی بیرونی هتل در اختیار آن‌ها می‌گذارد و می‌گوید که مجسمه‌ی چارلز سوم و همسرش است که لباس‌های کلاسیک کاملاً رسمی پوشیده‌اند. البته مطابق انتظار ما از شخصیت تخیلی«ام» باید بگوییم که توصیف منطقی و کاملاً دقیق او راه را بر هر گونه اندیشه تخیلی می‌بندد.[۱۶]

بالاخره در پایان، «ایکس» و «آ» هتل را ترک می‌کنند. شاید پافشاری مرد به زن برای پیشنهاد گریختن از هتل، قبلاً صورت گرفته باشد. (پیشنهاد فرارفتن از قلمرو تخیل به اتفاق یکدیگر). در واقع آن‌ها چندان هم از هتل دور نشده‌اند. جایی‌که آمده‌اند، باغ محصوری است که روشنایی بیشتری دارد و در مقایسه با فضاهای تاریک و سربسته‌ی هتل، کمتر

مبهم است. مرد و زن هر چند که هنوز سرگردانند اما دست‌کم هر یک هویت جنسی خودشان را بازیافته‌اند. «ایکس» با کلماتی دقیق، وضعیت «آ» را در هتل برایش تشریح می‌کند: «تو تقریباً راهت را گم کرده بودی؛ برای همیشه، در شبی آرام تنها، با من».

درک فیلم‌های **هشت و نیم** و **سال گذشته در مارین باد** با استفاده از مفهوم فرافکنی و روان چندگانه مربوط به روان‌شناسی اعماق را در مورد فیلم‌های زیادی (البته به ویژه آثار فلینی و رنه) می‌توان به کار برد. چنین نحوه‌ی قرائت و درک فیلم، فقط سرآغازی رو به توسعه است و شایستگی آن را دارد تا با به پرش گرفتن این راهبرد، تداوم یابد و تکثیر و نوسازی می‌شود.

❑

یادداشت‌های نویسنده:

۱. هنگامی‌که فیلم به‌صورت نسخه‌ی ویدیویی دیده شود، فرایند فرافکنی قدری متفاوت خواهد بود. برای درک بهتر به مقاله‌ای از من مراجعه کنید: «بازتاب‌های فرافکنی؛ شرایط متغیر در مشاهده‌ی فیلم»، مندرج در نشریه ترتیب زیبایی‌شناسی، شماره ۲/۳ سال ۱۹۸۷ صص ۸۲-۷۷.

۲. نظرات نیچه درباره غرایز و تخیل کهن الگویی در ادراک، به‌طور مفصل در بخش هشتم کتابی تألیف من ارائه شده است: «دستاوردهای روان‌شناسی نیچه» شیکاگو، چاپ ۱۹۹۴.

۳. فلینی در «مصاحبه با کوستانسو کوستانتین» ویراسته‌ی چارلز امزون درباره هشت و نیم (چاپ نیو برانشویک و لندن، سال ۱۹۸۷) ص ۲۴۳.

۴. هنگامی‌که خانم «آ» در برابر اظهارات آقای «ایکس» می‌گوید که آن‌ها سال گذشته با یکدیگر ملاقات کرده و با یکدیگر روابطی داشته‌اند اما او هیچ‌گاه در فریدریشزباد نبوده است. مرد هم پاسخ می‌دهد: «شاید یک جای دیگر بود، در کارشناد، مارین باد، یادن ـ سالسا یا حتی داخل یکی از اتاق‌های هتل». این گفت‌وگو، تنها اشاره‌ای است که روشن می‌سازد صحنه‌هایی از مجرای فیلم نه در مارین باد بلکه در جاهای دیگر رخ می‌دهد.

۵. مطابق این تولید ارزشمند سینمایی، اصطلاح فلسفی «خنثایی هستی‌شناختی» است. در نحوه‌ی روایت این فیلم، هر تصویر ممکن است بیان زمان حال یا گذشته‌ای باشند که در خاطره‌ی فردی یاد آورده می‌شوند یا آن‌که مربوط به آینده باشند و به‌صورت پیش‌بینی نمودار شوند که در تخیل صورت بندد. طبق اصول روایی فیلم مدرن، ضرورتی ندارد که آغاز و پایان یک رویا یا خاطره را با استفاده از نشانه‌هایی خاص به تماشاگر اطلاع دهیم. در سال گذشته در مارین باد نوای جنگ این‌گونه نماها را همراهی می‌کند. آلن رب ـ گریه در مقاله‌ی «سینما ـ رمان» این موضوع را در مورد سال گذشته در مارین باد مطرح کرده است که ریچارد هاوارد آن را چنین ترجمه کرده است (۱۹۶۲، لندن): «واقعاً این تصاویر چه هستند؟ آن‌ها تخیلات‌اند... خاطراتی که در نظر یک فرد شکل می‌گیرد؛ مربوط به جاهای دور، ملاقات‌های آتی یا حتی گذشته‌ای می‌شود که در ذهن او کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. فضاهای داخلی فیلم جایگزین مناسبی برای چنین فرافکنی‌هایی در ذهن است... سینمای کاملی که در ذهن است، قطعات مختلف مربوط به زمان‌های حال و گذشته و آینده را از طریق صور خیالی، کنار یکدیگر چیده می‌شود». (صص ۱۲-۱۱) روان‌شناسی اعماق نیچه حتی از این هم رادیکال‌تر است زیرا که او مدعی است همه‌ی «قطعات واقعیت» حتی هنگامی‌که در حال حس کردن جهان بیرون هستیم، از طریق تخیل ما در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و لذا جهان بیرون را در ذهن خویش با تخیل، بازسازی می‌کنیم.

۶. فیلم فلینی، ۱۳۵ دقیقه طول می‌کشد در حالی‌که سال گذشته در مارین باد فقط ۹۳ دقیقه است اما به دلیل ضرباهنگ کندی که دارد، خیلی طولانی‌تر به‌نظر می‌رسد.

۷. نخستین تناقض آشکار میان صدای راوی و تصاویر هنگامی رخ می‌دهد که ما این جمله را از راوی می‌شنویم: «هتلی متروک» اما آنچه در تصویر می‌بینیم: هتلی است کاملاً آباد و مجلل.

۸. تختخواب گوئیدو از عکس‌های بازیگران زنی که او برای فیلمش در نظر گرفته، پوشیده شده است و در بالای سرش نیز تصاویر آنیما [خانم «آ»] است. شبیه همین وضعیت در صحنه اواخر فیلم «سال گذشته در مارین باد» دیده می‌شود که در آن، خانم «آ» روی رختخوابش در هتل دراز می‌کشد و به عکس‌های خودش که روی کف اتاق در کنار تختخواب قرار دارد، می‌نگرد.

۹. زن (کلودیا کاردینال) در پایان ملاقات اتفاقی‌اش با گوئیدو، درمی‌یابد که هیچ نقشی برای او در فیلم در نظر نگرفته‌اند. گوئیدو چنین توضیح می‌دهد: «حق با توست. هیچ نقشی در فیلم نداری. در واقع، هیچ فیلمی در کار نیست؛ ابداً، دیگر هیچ فیلمی نیست».

۱۰. فلینی در «مصاحبه با آنجلو سولیمی»، ویراسته‌ی چارلز افرون، ص ۲۴۱.

۱۱. صفحه ۳۸۰ از کتاب انسانی بس انسانی، نیچه، همچنین، یونگ خاطرنشان می‌کند که آنیما دارای دو سطح است؛ یکی در عمیق‌ترین لایه‌ی روان است و روح را فی‌نفسه نشان می‌دهد و بدون توجه به جنسیت زن یا مرد است. اما، آنیمای دوم، در لایه‌ی سطحی قرار دارد و در مردان به شکل آنیمای زنانگی و متقابلاً در زنان به‌صورت آنیموس مردانگی فرافکنی می‌شود. نیچه در کتاب انسانی بس انسانی جمله‌ای دارد که درباره‌ی چگونگی فرافکنی لفزان فارغ از جنسیت است: «زنان عاشق به شیوه طبیعت پروتئوس وارد تخیل مردانی می‌شوند که عاشقشان کرده باشند». (ص ۴۰۰) و «معمولاً مادر، پسرش را برای خاطر خودخواهی خودش است که دوست دارد و نه به‌خاطر خود پسرش» (ص

(۳۸۵).

۱۲. روش‌هایی مانند هیپنوتیسم، مانیتیسم و خواب مصنوعی در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم برای کشف چندگانگی روان به کار می‌رفت و به‌ویژه با روان‌کاوی فروید و روان‌شناسی کهن‌الگویی یونگ، گسترش بیشتری یافت. ژیل دلوز در یکی از بحث‌هایش در کتاب سترگ دو جلدیش درباره‌ی آلن رنه موضوع هیپنوتیسم را در سال گذشته در مارین باد مطرح می‌کند (جلد دوم ـ فصل پنجم).

۱۳. گوئیدو در پایان فیلم ۸/۵ می‌فهمد که عقده‌ها و نگرانی‌ها، بخشی از سلامتی روان اوست. (مصاحبه با فلینی، ویراسته‌ی چارلز افرون، ص ۲۴۵).

۱۴. به‌نظر می‌رسد که یکی از شاخصه‌های مهم هشت و نیم درهم تنیدگی و دو سویه بودن روان‌های مردانه و زنانه پا به پای هم است و متأسفانه فرصت پرداختن به آن را نداشته‌ام اما متعهد هستم که در حد اشاره بدان توجه بدهم. آلن رب ـ گریه درباره‌ی فیلم‌نامه سال گذشته در مارین باد می‌نویسد: «فیلم یعنی ماده‌ی واقعیت و این قهرمان فیلم است که واقعیت را از منظر خویش می‌آفریند» (ترجمه ریچارد هاوارد، ص۹). رب ـ گریه سپس درباره‌ی صحنه‌های اواخر فیلم می‌گوید: «خیالات تراژدی در ذهن قهرمان فیلم است» (همانجا ص ۱۰) و اضافه می‌کند که این فیلم، داستان ارتباط میان دو نفر، یک مرد و یک زن، است که در پایان با یکدیگر یکی می‌شوند.

۱۵. ما بالاخره چیزی را می‌بینیم که قبلاً چندین مرتبه درباره‌ی آن، شنیده‌ایم و آن نمایی است که «آه» کنار نرده سنگی ایستاده و دستش را روی نرده تکیه داده است. هر چند در این نما او را از پشت‌سر می‌بینیم و نه از روبرو اما شباهتی دارد به نمایی از این نرده سنگی که پیشتر از روبه‌رو دیده بودیم.

۱۶. در نتیجه‌ی این جمله شاید چنین به‌نظر برسد که «ام» شوهر «آه» هست که در تضاد با امواج اشتیاق در خاطرات خیالی «ایکس» است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی