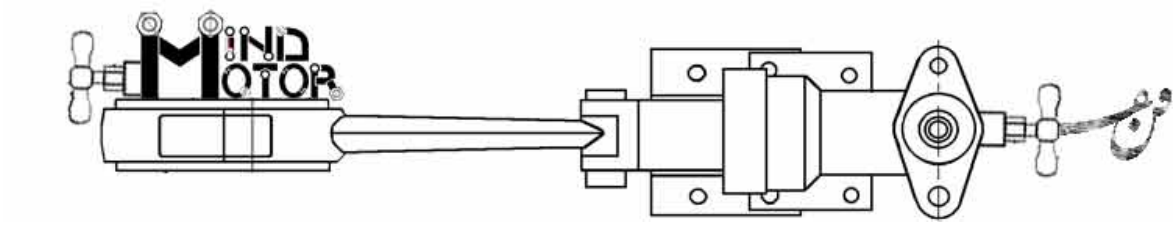

منطقِ مطلق اتفاق در سینما

مهدی سلیمی

چکیده: این مقاله در تلاش است تا منطق روایت در سینمای جدید را با نیم نگاهی به فیلم "*فیل*"(*Elephant*) ساخته‌ی "Gus Van Snt" تعریف کند. اینکه چگونه در سینمای نام‌برده وحدت‌های سه‌گانه‌ی ارسطوئی به نفع یک فرم "خالی از معناهای دلالتگر" از هم می‌پاشند؟ و دست آخر این فرم بی‌معنا حامل چه چیزی‌ست؟

از نظر "برگسون"، زمان بر مبنای استمراری درک می‌شود که عنصری غایی و محل رخ دادن ناهمسانی‌هاست. دلوز بر همین اساس استدلال می‌کند که تمایز هستی شناختی بین استمرار و امتداد برگسون، مطابق با تمایزی است که بین انواع چندگانگی ها برقرار است. واقعیت ممتد یا عینی اشیا به شکل یک چندگانگی عددی است. این چندگانگی نوعی چندگانگی است که بواسطه‌ی ناهمسانی‌های مقیاسی تقسیم می‌شود و این فرایند تقسیم، باعث تغییر در نوع همسانی‌ها نمی‌شود. عدد حسابی نمونه‌ای از این چندگانگی‌هاست: اعداد تا بی‌نهایت قابل تقسیم‌اند اما محصول این تقسیم‌ها، همیشه اعداد بیشتری از همان نوع است ...

سینماتوگراف در اصل دستگاهی بود برای "*درکنارهم‌چیدن*" تصاویر(عکس) و دست‌یافتن به حرکت ممتد زمان. اولین فیلم‌های تاریخ سینما من‌جمله "*ورود قطار به ایستگاه*"، "*خروج کارگران از کارخانه*" ساخته‌ی "برادران لومیر" دقیقاً علم "*درکنارهم‌چیدن*" تصاویر را به نمایش گذاشتند. مثلاً خروج کارگران از کارخانه، نمای واحدی بود که جلوی درب کارخانه‌ی تهیه مواد عکاسی گرفته شد. این فیلم تجسم جذابیت روزهای نخستین اختراع سینما بود: حرکت رئالیستی مردمان واقعی. این حرکت رئالیستی بکلی فاقد محتوای کار گذاشته شده بود. این حرکت را دقیقا می‌توان همسان با یک چندگانگی عددی پنداشت. یک چندگانگی که در آن حاصل تقسیم همیشه اعداد بیشتری از همان نوع است: امتداد زمان. اما چه چیزی می‌تواند هنر سینما را از این "*درکنارهم‌چیدن*" تصاویر به‌سوی "*سرهم‌بندی*" (assemblage)شان سوق دهد؟ *سرهم‌بندی* کردن تصاویر متمایز از درکنارهم‌چیدنشان است. آنچیزی که در وهله‌ی اول به عنوان مهمترین تمایز بین این‌دو قلمداد می‌شود، این است که تصاویر سرهم‌بندی‌شده در طول یک زمان خطی حرکت نکرده و تداعی کننده‌ی یک خط ممتد(منطق روایتگری) نیستند. اولین تلاشها در این راستا در تاریخ سینما با ایجاد داستان و ابتکارات در نوع مونتاژ کردن تصاویر رخ داد. به نظر من هیچکدام از اینها نتوانستند به مفهوم کامل "*سرهم‌بندی*" دست

یابند. برای مثال اگرچه "آیزنشتاین" درکارهایش به‌دنبال فراروی از امتداد خطی زمان بود-جائیکه در فیلم *"اعتصاب"* نماهای متعددی از جمله: سرگاو، نمای سلاخی کردنش، چهره سرباز در حال شلیک، نمای کشتار جمعی و .. را نشان می‌دهد- ولی با اینکار او تنها به نماهای استعاری دست پیدا می‌کند و نه به گریز از زمان ممتد. چنانکه تمامی نماهای استعاری در کنار هم به یک معنای اصلی اشاره می‌کنند. همه‌ی تصاویر(به‌طرز جدانشدنی‌ای) به چیزی دلالت می‌کنند که در زمان رخ داده و با آن پیش می‌رود: مانند کالسکه‌ی رها شده‌ی بچه‌ای که چرخ‌اش بر مدار زمان می‌چرخد و از طرفی دیگر اجساد آدمهایی که یکی پس از دیگری پخش پلکان می‌شوند. نماهای استعاری دلالتگر یک حادثه‌ی اصلی هستند که هر کدام از وحدتهای سه‌گانه‌ی زمان، مکان و کنش را دربرمی‌گیرد. دراینصورت این استعاری ساختن سینما ما را با یک چندگانگی در زمان/تصاویر مواجه نمی‌کند. یا تکنیک فیدبک یک امتداد معکوس زمان است نه شاخه شاخه شدن آن(ریزوم‌وارگی‌اش). به همین ترتیب سینمای معناگرا نیز نه در مقابل منطق زمانی بلکه در تلاش دست پیدا کردن به یک منطق زیبایی‌شناسانه است. سینما در تاریخ‌اش گاهی از طریق به تصویر کشیدن تاریخ پنهان رنج بشری خود را تعریف می‌کند(ماتم) و در برهه‌ای دیگر جایگزین ناپذیری مطلوب گمشده یا منطق ماخولیای تصاویر را. تصاویر نوستالژیک می‌شوند و تنها سینما قدرت آنرا دارد که خاطره را تصویرسازی کند. بازگشت به تصویر ناب به ما نشان می‌دهد که مطلوب گمشده عنصری‌ست نامسما و غیر قابل نامیدن، عنصری صامت که در بیان نمی‌گنجد . تصاویر ناب نه نقب زدن در زمان بلکه به تعلیق انداختن آن است. این تصاویر می‌گویند: چه اهمیتی دارد که چه کسی سخن می‌گوید. اینجا خالی شدن سینما از محتوا نه در جهت رسیدن به "بی‌معنایی" در زمان، بل نشان دادن بیان‌ناپذیری آن است. هرچه پیشتر می‌رویم سینما به نام‌ناپذیری نزدیکتر می‌شود. یک نام‌ناپذیری *بنیامینی* که به ما می‌گوید: "زبانِ هنر فقط می تواند در ژرف‌ترین نسبتش با آئین نشانه‌ها شناخته شود". ما در زمان می‌مانیم و نشانه‌ها را در آن می‌کاریم. زمان یک قدم جلوتر از ما به پیش می‌رود و ما مدام در حال تولید کردن زنجیره‌ی دلالتیم. دلالت ممتدی به موازات زمان.

یک اگزیستانسیالیست در سینما بدنبال شخصیت‌پردازی هستی‌شناسانه است. اما تصاویر سرهم‌بندی‌شده، منکر روانشناسی اصالت فرد، شخص‌گرایی یا اگوئیسم خودخواهانه در سینماست. سرهم‌بندی کردن نه براساس منطق زمانی بلکه حاصل یک منطق مطلق اتفاق است یا چیدن تصاویر و چندپاره‌گی زمان. وحدت آکسیون با عمل کردن براساس شانس از بین می‌رود. این اتفاق است که شخصیت‌ها را وادار به عمل می‌کند نه شخصیت‌پردازی آنها قبل از هر چیزی. اتفاق ما را به راه رفتن در شکافهای زبان هدایت می‌کند. این شکافهای زمانی یا لایه‌های متن همان حفره‌هایی نیست که پدیدارشناسانی چون هایدگر درآنجا سکنی می‌گزینند. هایدگر و گادامر معتقد به بی‌خانمانی انسان مدرن‌اند و انسان را در لایه‌ای از زمان می‌نهند تا از این فاصله با جهان سخن بگوید. صبر کردن در مقابل شتابی که در جهان رخ می‌دهد. اینجا ما با توقف زمان روبروئیم. منطقی که می‌گوید سینما متوقف کردن زمان و باز به حرکت درآوردن آنست. آیا چندگانگی را می‌توان به این چندلایگی زمان فروکاست؟ آنها در لایه‌های متن می‌مانند و زمان از رویشان رد می‌شود. سینمای تارکوفسکی چیدن تصاویر و ثبت کردن‌شان، پنهان شدن در تصاویر و از آن طریق سخن گفتن با جهان است. فیلم تمام می‌شود و ما دوباره دنبال زمان پیش‌رونده می‌دویم تا لایه‌ای دیگر را برای سکنی‌گزیدن انتخاب کنیم. منزلگاه‌های گذشته تبدیل به نوستالژی‌های فراموش نشدنی می‌شوند. اما با شخصیتهای خانه‌بدوش چه باید کرد؟ ایلیاتی‌گری آنها را دائم به

حرکت در می‌آورد، به تغییر مکان، و معترف می‌شوند که جایی برای زیستن نیست. تصاویر سرهم‌بندی شده مجموعه تصاویری هستند که دائم سیلان می‌یابند. آنها اتفاق را در زمان ایجاد کرده و منطق روایتگری آن را فرومی‌ریزند. هراکلیتوس تغییر جهان را بدون رخ‌دادن ناهمسانی‌ها تعریف می‌کند:"زمان به خودی خود جاری ست"، پس نقش سینما چیست وقتیکه نمی‌خواهد خودش را همچون یک ناهمسانی اجرا کند؟ اساسا سینما خواسته است تا تعلیقی را در زمان ایجاد کند. هیچکاک مک‌گافین را برمی‌گزیند. تعلیقی در محتوای فیلم، چیز شناسایی‌ناپذیری که ما را به‌دنبال خود در زمان می‌کشاند. سینمای تعلیق جایی روی می‌دهد که یک امرشناسایی ناپذیر به زمان افزوده شود. سینمای معناگرا به جای آن ابژه‌ی بدون مدلول معنای استعاری ساخته و استعاره را در زمان تکثیر می‌کند. برای شناسایی کردن چنین ژانری در سینما باید "صبر" کنیم. در مقابل، سینمای هیچکاک همیشه ذهن‌مان را به اتفاقی در آینده معطوف می‌کند. ما دائم در حال پیش‌بینی هستیم و جلوتر از تصاویر راه می‌رویم. اما چگونه می‌توان از منطق خطی زمان گریخت؟ چگونه می‌توان در آن نقب زد و چندپاره‌اش کرد؟

حال باید دید در فیلم "*فیل*" ما کجای زمان قرار گرفته‌ایم؟ آنجائیکه تصاویر سرهم‌بندی می‌شوند، آدمها نه شخصیت‌پردازی بلکه بسادگی معرفی شده و در کنار هم قرار می‌گیرند. زمان در این فیلم به‌گونه‌ایست که نمی‌توانیم حدس بزنیم که دستگاه سینماتوگراف در کدام جهت می‌چرخد، انگار این دستگاه واحد به "*چندین دستگاه کوچک*" مجزا تقسیم شده و همه‌ی آنها در کنار هم می‌چرخند. و آن چه چیزی است که همه‌ی این تصاویر را روی‌همدیگر تعریف می‌کند؟ آیا ترکیب این چنین تصاویری با چیزی به جز اتفاق می‌تواند صورت بگیرد؟ روانکاوی چه چیزی از شخصیتهای این فیلم می‌داند؟ برای روانکاوی نام پدر، حیث پدری است از آن جهت که اجابت آن برای آدمی شرط اصلی ورود به ساحت نمادین است و نقض نام پدر، یعنی عدم اجابت آن. اگر در یک فیلم شخصیت‌ها منطقِ ساحت نمادین را برهم بریزند، روانکاو مدعی می‌شود که آنها حیث پدری را نپذیرفته و توان شرکت در چرخه‌ی دلالت را ندارند؛ یک منطق ادیپی که سرنوشت شخصیتها را در زمان پیش‌بینی می‌کند. آیا در فیلم "فیل" می‌توان گفت امر نمادینه‌ای بهم ریخته می‌شود؟ شخصیتهای آنتاگونیستِ(دو پسری که با اسلحه وارد مدرسه می‌شوند) این فیلم-البته اگر بتوان آنتاگونیست‌شان نامید- تنها یک بازگویی از قوانین بازی رایانه‌ای‌شان را اجرا می‌کنند، برای آنها این جنگ بدون هیچ باور، نیاز و علاقه‌ای صورت می‌گیرد، نمی‌توان گفت آنها برعلیه نظام آموزشی شوریده‌اند، بلکه فضای بازی‌شان همچون سایر بازیهای رایانه‌ای طراحی شده است، اما اینبار به جای قلعه‌های سحرآمیز، مدرسه برای فضای بازی انتخاب شده است. جنگ آنها، جنگ با پدر نیست بلکه برآمده از یک قانون بازی‌رایانه‌ایست؛ می‌توانیم حتی بگوئیم که این قانون nomos خود حاصل یک ابهام(نه تعلیق) است که خودش را با به اوج رسیدن سونات مهتاب بتهوون به نمایش می‌گذارد: ابهام موسیقیایی و نه استعاره‌ی کلامی. جنگ مبهمی که به هیچ معنایی اشاره نمی‌کند، آیا نقطه عزیمت روانکاوانه‌ی این شخصیتها را به جای ادیپ، نمی‌توان آنتیگونه دانست؟ همچنانکه "باتلر" شرح می‌دهد: آنتیگونه نیز حاصل یک ابهام است. پدر او برادری در کنار سایر برادران‌اش است، معنای پدر برای او مدام در حال تکثیر است و او نه بدنبال ثبت معنا برای این عبارت، بلکه اتفاقا مدام با اعمالش به این ابهام تشدید می‌بخشد. دو پسر با هر کسی که روبرو می‌شوند، به رگبار می‌کشند، یک جنگ تکثیر شده‌ی مبهم با تمامی قوانین از پیش ثبت شده، جنگی که در این فیلم تنها یک کارکرد دارد و آن "سرهم‌بندی" کردن آن

تصاویر متعددی است که در کل فیلم جاری شده بودند. این جنگ مبهم همان معنای مسلطی است که به کل فیلم بخشیده می‌شود: معنای برآمده از یک ابهام...

اما باید دید این فیلم با فیلم‌های تقریبا مشابه خود در برخوردی متفاوت نسبت به زمان چه رویکرد منحصر به فردی را اتخاذ می‌کند. مثلا درفیلم "*بدو، لولا، بدو*" ما شاهد سه نوع روایت از زمان هستیم. فیلم در نقطه‌ی آغاز حرکت لولا شروع می‌شود و لولا ۲۰ دقیقه وقت دارد تا صد هزار مارک برای نجات نامزدش از مرگ فراهم کند. در این فیلم ما با سه نوع روایت از زمان روبرو می‌شویم. اما این هر سه روایت می‌توانست ماجرای یک فیلم مجزا باشند. هر کدام از روایتها در زمان رخ داده و بدون یک کل که نقش سرهم‌بندی کردن آنها را داشته باشد می‌تواند اتفاق بیافتد. هر کدام از این روایتها به شیوه‌ی همان منطق آشنای سینمای کلاسیک رخ داده و تجسم همان جذابیت نخستین فیلم‌های تاریخ سینما هستند. اینجا ما با تکثیر روایتها روبرو می‌شویم نه با چندگانگی زمان. جالب آنجاست که مفسری چون "ژیژک" می‌نویسد این سه روایت در فیلم لولا به گونه‌ای اتفاق می‌افتند که انگار تنها روایت آخری واقعی بوده و دو روایت دیگر تجسم بهای خیالاتی هستند که سوژه باید برای این پیامد واقعی بپردازد. سوژه‌ی فیلم دست‌آخر به دام همان منطق روایت واقعی‌ای خواهد افتاد که زمان بر او تحمیل کرده و هیچ راه گریزی از آن نیست(ضرورت)، هر چند اگر روایت دیگری در سر بپروراند. تصاویر برآمده از منطق روایتی و تک خطی معنای ضرورت(Ananke) را با خود حمل می‌کنند و تصاویر نا‌روایتی و چندگانه بر اساس تصادف(Tyche) روی‌می‌دهند. جذابیت این فیلم در تعلیقی است که بخاطر زمان محدود لولا به بیننده منتقل می‌شود، در حالی که زمان در "فیل" در بی‌معنایی محض کش می‌یابد و به‌طور فرسایشی سردرگم‌مان می‌کند. همچون نتهای شبه‌موسیقیایی که ناشیانه توسط یکی از آن پسرها نواخته می‌شوند و بخاطر عدم توانایی اجرای نتها در زمان مشخص، صدایی شبیه سونات مهتاب را به گوش ما می‌رساند نه خودش را. کل فیلم "فیل" شاید در مدت زمانی کمتر از ۱۰ دقیقه رخ می‌دهد، یعنی به اندازه‌ی زمانیکه پسری پدر مست‌اش را جلوی مدرسه در داخل ماشین منتظر گذاشته و دوباره به سراغش بازگشته و بازش می‌یابد. این زمان در نقطه‌ی مرکزی کریدور مدرسه مدام درحال چندشاخه شدن است، اینجا شخصیتها به دنبال زمان نیستند بلکه زمان هر شخصیتی که از آن نقطه‌ی محوری می‌گذرد را (با دوربین) تعقیب می‌کند، می‌توان گفت زمان به جای سکون یا شتاب، بیشتر در حال کش‌آمدن بوده، و دائم در حال گریز از خط طولی خود به خطوط شاخه‌ای و عرضی‌اش است. زمان شخصیتها را در بی‌معنایی تمام دنبال می‌کند، و تمامی این خطوط فرعی و بی‌معنای زمان دست آخر توسط یک ابهام به هم بافته می‌شوند. این فیلم در حقیقت در نقطه‌ی تلاقی خطوط فرعی همه‌ی زمانهای تکثیر شده روی می‌دهد. هیچ تعلیقی نه در محتوا و بدنبال آن در زمان رخ نمی‌دهد و از طرفی دیگر هیچ وقفه‌ای برای ایجاد معنا(تدوین استعاری) نیز صورت نمی‌گیرد، و در نتیجه این فیلم مدام در حال موسیقیایی شدن است، موسیقی تمامی این تصاویر متکثر را سرهم‌بندی می‌کند ... پس این است منطق روایت و زمان در فیلم "فیل": شرکت در فرایند چندگانه‌ی موسیقیایی شدن!

www.mindmotor.org