## «پنج مانع» نگاهی دیگر

# نشانی از شر

■ محمد وحدانی

دو نوشتهٔ شمارهٔ (۱۷)، **پنج مانع** را از دیدگاه رابطهٔ جذاب و پر از کشمکش فون‌تری‌یه ـ لث بررسی کرده‌اند. همچنین اکثر ریویوهایی که راجع به **پنج مانع** منتشر شده، به پنج اپیزود درونی فیلم به‌صورت مستقیم نپرداخته‌اند. البته هر از گاهی اگر به این بخش‌ها اشاره شده، در اکثر موارد به ترفندهای خلاقانهٔ لث برای عبور از موانع فون‌تری‌یه خلاصه شده است. انگار موجودیت پنج بازسازی **انسان کامل** فقط در حد ارضای تمایلات دیوانه‌وار فون‌تری‌یه است و آن فیلم‌ها فقط از زاویهٔ برآورده‌کردن آن شرایط موجودیت پیدا می‌کنند. (فون‌تری‌یه بعد از ساخت اپیزود دوم به لث می‌گوید: «تو نباید سعی کنی فیلم خوب بسازی، باید شرط‌ها را رعایت کنی!») به همین خاطر است که عموم نوشته‌ها به بخش سوم نمی‌پردازند، چراکه درواقع شرطی وجود نداشته است (لث باید آن بخش را آزادانه بسازد) و به هیچ نکته‌ای راجع به بخش کارتون اشاره نمی‌کنند چراکه غلبهٔ لث بر این مانع فقط جنبهٔ اجرایی داشته است.

بدین ترتیب مبنای این مقاله پرداختن به نسخه‌های بازسازی **انسان کامل** به‌عنوان موجوداتی مستقل است. در بخش اول، فیلم مبنا یعنی **انسان کامل** (بورگن لث، ۱۹۶۷) مورد بررسی قرار می‌گیرد. بخش دوم و سوم به‌ترتیب به اپیزودهای یک و دو (**انسان کامل: کوبا، انسان کامل: بمبئی**) و بخش چهارم مقاله شامل اپیزودهای سوم و چهارم (**انسان کامل: بروکسل، انسان کامل: کارتون**) به‌صورت مشترک است. درنهایت در بخش پنجم کلیت فیلم **پنج مانع** از زاویه‌ای دیگر مورد کنکاش قرار می‌گیرد.

در مسیر نگارش به‌طرز عجیبی سایهٔ موانع فیلم بر مقاله نیز افتاد. بنابراین به شیوهٔ فون‌تری‌یه برای نگارش هر بخش مقاله، یک مانع انتخاب شده است و هر قسمت سعی می‌کند آن شرط را در نگارش خود لحاظ کند. با این تفاوت که نگارنده مجبور شد شرط‌ها را خود تعیین کند و نقش زوج فون‌تری‌یه ـ لث (کارفرما ـ مجری) را دو ورِ ذهنی‌اش بر عهده بگیرند.

بدین ترتیب (متأسفانه!) در غیاب تمایلات سادومازوخیستیِ نگارنده و خلاقیت ناب آن زوج، موانع کوچک‌تر و سهل‌الوصول‌تر از آب درآمد و به تبع آن نتیجه به‌مراتب کم‌فروغ‌تر شد. گریزی نیست. افسوس که گاهی نمی‌توان از شرِ تقلید بازی بزرگان خلاص شد.

## مانع ۱

**تحلیل «انسان کامل» براساس تئوری‌های بنیادی نئوفرمالیستی**

### بخش یکم: «انسان کامل»

شکل بصری **انسان کامل** بلافاصله ذهن را به‌سمت یک الگوی فراگیر فیلم سوق می‌دهد و آن استراتژی حذف است. حذف اکسسوار تا حد ممکن، حذف دیالوگ میان دو شخصیت و حذف ذهنیت‌پردازی شخصیت‌ها. با انتخاب پس‌زمینهٔ خنثی، عمق میدان نیز به‌صورت نسبی حذف می‌شود (آشکارا پس‌زمینهٔ سفید در **مصائب ژاندارک** [کارل تئودور درایر، ۱۹۲۸] و یا پس‌زمینه‌های تخت و بدون عمق در **زن چینی** [ژان لوک گدار، ۱۹۶۷] را به یاد می‌آورد.) و انگار تنها با پیش‌زمینه روبه‌روییم. با حذف روان‌شناسی شخصیت‌ها و ایجاد نوعی یکنواختی در جنبه‌های روانی آن‌ها (نوعی حذف فردیت)، دو شخصیت اصلی تبدیل به شکل‌واره‌های انتزاعی می‌شوند.

اگر در پی پاسخ سؤال کلیدی فرمالیست‌ها دربارهٔ تفاوت داستان (Story) و پیرنگ (Plot) **انسان کامل** باشیم، کنکاش در ساختار روایی فیلم، ما را به این نتیجه می‌رساند که پیرنگ براساس یک نظام سببی بسط نمی‌یابد و درواقع با چیزی به‌نام داستان روبه‌رو نیستیم. فصل ابتدایی فیلم مراحل آماده‌شدن مرد و زن را نشان می‌دهد. زن موهایش را شکل می‌دهد. مرد کمربندش را می‌بندد و لباس می‌پوشد. زن آرایش می‌کند. مرد پایپونش را مرتب می‌کند و کفش می‌پوشد. زن آرایشش را تکمیل می‌کند. این سکانس شمای کلی الگوی گسترش طرح فیلم را نشان می‌دهد و آن ساختاری است که از بخش‌های یک‌درمیان مرد و زن تشکیل شده و تناظر میان آن‌ها پیرنگ را گسترش می‌دهد. فصل بعدی به معرفی اجزای بدن آن دو می‌پردازد. ابتدا گوش، یک‌جفت زانو و پای زن را می‌بینیم. سپس نوبت به گوش مرد می‌رسد. دوباره چشم زن سپس دهان مرد و... بدین ترتیب هنجار درونی فیلم تثبیت می‌شود. داستانی در کار نیست. پیرنگ فقط با تکرارها و واریاسیون‌هایی از مرد و زن جلو می‌رود و مخاطب به گونه‌ای با فیلم درگیر می‌شود که انگار به یک قطعه موسیقی با موومان‌های تکراری گوش می‌دهد. این جلوهٔ موسیقایی فیلم، بیش از هر چیز مدل روایی سینمای پارامتریک را به یاد می‌آورد. مدلی که با استفاده از تکرارها و کنتراست‌ها نظم می‌گیرد و دنبال‌کردن داستان در مرتبهٔ بعدی قرار می‌گیرد.

از طرفی دیگر **انسان کامل** رنگ‌های صحنه را به دو رنگ سیاه و سفید خلاصه می‌کند و مجالی به تونالیتهٔ خاکستری نمی‌دهد و همزمان با تجریدی‌کردن فضای نمایشی و حذف درون‌مایهٔ پیچیده و دوری از نوسانات درونی شخصیت‌ها (رفتار هر دو شخصیت بدون بروز هر گونه احساسی است)، پارامترها را برای مقایسه برجسته می‌کند. درواقع در این شیوه همه‌چیز ساده می‌شود تا الگوی اصلی فیلم یعنی توازی موقعیت مرد و زن برجسته شود. بدین ترتیب با استفاده از قرینگی میان دو شخصیت (به مثابه یک پارامتر)، پیرنگ بسط می‌یابد.

تکرارها در فیلم به دو صورت ظاهر می‌شوند. در اوایل فیلم همراه با زوم، دهان مرد و چشم زن به‌صورت نماهای متوالی معرفی می‌شود. این برش‌های موازی درواقع تناظرهای شکلی را میان آن دو به‌وجود می‌آورد و از تماشاگر می‌خواهد که پدیده‌های ناهمانند را به یکدیگر تشبیه کند. اما گاهی سکانس‌های تکراری با یک وقفهٔ طولانی همراه‌اند. مرد کت، کفش و شلوارش را درمی‌آورد و زن چکمه‌هایش را. سپس نوبت به جوراب‌های مرد و زن می‌رسد. این سکانس در موقعیت قرینهٔ سکانس اول (لباس پوشیدن و آماده‌شدن آن دو) قرار می‌گیرد و بلافاصله ما را به سکانس آغازین ارجاع می‌دهد و موتیف‌ها کارکرد انسجام‌بخش پیدا می‌کنند.

در چنین فیلمی با چنین استراتژی روایی عجیبی، نقطه‌عطف جایی است که قاعدتاً این دو مسیر موازی با همدیگر تلاقی پیدا کنند. این نقاط عطف ساختاری در فیلم دوبار اتفاق می‌افتد: بار اول عشق‌ورزی مرد و زن و بار دوم غذاخوردن آن دو در یک قاب. درواقع این سکانس‌ها جایگزین نقاط عطف داستانی در یک فیلم کلاسیک است.

غالباً در توصیف مدل روایی مهجور پارامتریک شک و شبهه ایجاد می‌شود و نسبت‌دادن این شیوه به هر فیلم غالباً با اما و اگر همراه است. نمونه‌اش محک‌زدن فیلم **از کنار هم می‌گذریم** (ایرج کریمی، ۱۳۷۹) توسط نگارنده (ماهنامهٔ هفت، شمارهٔ ۲، صفحات ۳۹ - ۴۱) با این شیوهٔ روایی که **تحلیلی شکننده** است اما ساختار موسیقایی شفاف **انسان کامل** بحث را معکوس می‌کند. به‌عبارت دیگر انگار تئوریزه‌کردن الگوی روایی پارامتریک براساس چنین فیلمی صورت گرفته است. نوئل برورج در کتاب **نظریهٔ کاربرد فیلم** توضیح می‌دهد که فیلم داستانی را «نمی‌توان با دقت و استحکام یک قطعه موسیقی سازمان‌بندی کرد، چراکه فیلم اغلب ملزم به بازنمایی عینی است و برای طراحی مبتنی بر ریاضیات مناسب نمی‌نماید.» اما مدیوم فیلم کوتاه و همین طور مبنای انتزاعی و فضای استیلیزه و توأم با حذف افراطی، به لث این امکان را داده است که ساختمان فیلمش را شبیه یک قطعهٔ موسیقی سیزده دقیقه‌ای سازبندی کند.

و پارامترها همان موومان‌های یک قطعهٔ موسیقی هستند که مرتباً میان دو «انسان کامل» به شکل‌های مختلف تکرار می‌شوند.

## مانع ۲

**تحلیل «انسان کامل: کوبا» فقط براساس ایده‌ای که فون‌تریه به شکل مانع برای ساخت این اپیزود تعیین می‌کند:**

**هیچ نمایی از فیلم نباید بیش از دوازده فریم باشد**

### بخش دوم: «انسان کامل: کوبا»

حداکثر دوازده فریم در هر نما. این مانع در وهلهٔ اول به معنی یک ناپیوستگی بصری است. با این شرط، چشم انسان نمی‌تواند روی پرده پیوستگی تشخیص دهد. لذا با حذف تداوم دیداری، لث باید چیز دیگری را جایگزین آن کند. به‌عبارت دیگر، باید عنصر دیگری این گسیختگی را جبران کند و نظم بخشد. راه‌حل جذاب لث استفاده از مونتاژ ریتمیک است. اگر باند صدا را شامل موسیقی، افکت، گفتار متن و دیالوگ بدانیم (که دیالوگ به‌صورت مونولوگ در این بخش ظاهر می‌شود)، لث برای همجواری این باند صدا با تصاویر گسیخته (جامپ‌کات)، از تدوینی بر مبنای ریتم استفاده می‌کند، به‌طوری که مونتاژ خود را با موسیقی، همهمهٔ شهر و شلوغی خیابان‌ها، سکوت‌ها و گفتار متن همراه می‌کند.

در فصل نخست، مرد سفیدپوش کوبایی در حال سیگارکشیدن است. در تصویر مرد را از زوایای مختلف - نیم‌رخ راست، روبه‌رو، نیم‌رخ چپ - می‌بینیم که به سیگارش پک می‌زند. همراه با صدای پک‌زدن سیگار، قاب‌ها به‌هم برش می‌خورد و رابطه‌ای همزمان میان افکت و برش قاب به‌وجود می‌آید.

گاه الگوی مونتاژی براساس گفتار متن جلو می‌رود. گفتار متن بریده‌بریده خوانده می‌شود:

کوبا. کوبا. هاوانا. سیگار. مرد. زن.

و همراه با سکوت میان ادای کلمات، تقطیع قاب‌ها انجام می‌شود و در تصویر، عکس‌هایی از تظاهرات مردمی، سیگار، تصویر چه‌گوارا، یورگن لث و یک زن را می‌بینیم.

اما الگوی مونتاژی همیشه به این سر راستی نیست. فیلم دارای دو منطق پیچیدهٔ مونتاژی دیگر است. استراتژی اول استفاده از مچ‌کات گرافیکی برای برش‌دادن تصاویر منقطع است. به‌طوری که قاب‌هایی با کمپوزیسیون‌های تقریباً مشابه (با اختلافات جزئی) به‌هم برش می‌خورد:

کلوزآپ چشم زن، کلوزآپ چشم مرد، چشم زن، چشم مرد، و این توالی بارها تکرار می‌شود. در انجام این پیوندها آن‌قدر اصرار به خرج داده می‌شود که برش‌ها بیش از هر چیز توجه ما را به تشابه‌ها و تفاوت‌ها در قاب با یکدیگر و توجه به بافت تصویر به‌عنوان یک المان بصری زیبایی‌شناسانه جلب می‌کند؛ وسواسی در حد اهمیت‌دادن به اجزای صورت انسان کامل در یک پرترهٔ نقاشی.

اما الگوی مسلط‌تر مونتاژ، توالی یک کنش تکراری است. نماهایی از ساختمان‌ها در هاوانا در بخش آغازین که به‌صورت یکسان چند بار تکرار می‌شوند. خوابیدن زن روی تخت‌خواب پنج‌بار به شکل مشابه تکرار می‌شود و در نمونه‌ای‌ترین حالت، رقص مرد (که با مانع دوازده فریم قاعدتاً باید ناپیوسته شود)، با تکرار متوالی قسمت‌هایی از آن به‌صورت یکسان با همراهی موسیقی، دوباره جلوه‌ای هارمونیک به خود می‌گیرد.

بدین ترتیب با کنارگذاشتن علیت روایی، این مدل مونتاژ

به‌عنوان یک بدیل جایگزین مونتاژ تداومی کلاسیک می‌شود و فیلم سبک‌محور می‌شود. از این نظر فیلم از یک الگوی روایی داستانی جدا شده و به نمونه‌ای مثال‌زدنی از فیلمی با الگوی غیرروایی تبدیل می‌شود و طراحی ساختمان پیرنگ چیزی نیست مگر تلاش برای خلق یک ریتم.

این گونه است که فیلم از یک جامپ‌کات با منطق ریتمیک استفاده می‌کند و به یک پیوستگی موسیقایی می‌رسد. لث با یک عنصر غیرتداومی در مقیاس کوچک، در مقیاس بزرگ تداوم ایجاد می‌کند. بدین ترتیب **انسان کامل: کوبا** از منظر دیگری به موسیقی نزدیک می‌شود (متفاوت از منطق فیلم **انسان کامل**)؛ از طریق وابسته‌بودن به ریتم که یک خصلت ذاتی موسیقایی است.

## مانع ۳

**در تحلیل «انسان کامل: بمبئی» نباید به هیچ کدام از موانعی که فون‌تری به برای ساخت این اپیزود تعیین می‌کند، اشاره شود.**

### بخش سوم: «انسان کامل: بمبئی»

در میانهٔ اپیزود دوم، لث را می‌بینیم آراسته، با کت و شلوار مشکی، پیراهن سفید و پاپیون. با طمأنینه و وقار مشغول خوردن غذای شاهانه‌ای است. اما این فقط پیش‌زمینهٔ قاب است. در پس‌زمینه زنان، مردان و بچه‌های هندی با جلوه‌ای متفاوت از این آراستگی ایستاده‌اند و یک پردهٔ شفاف که مرزی مجازی میان آن‌ها ایجاد کرده است. بدین ترتیب پیش‌زمینه در نقطه‌مقابل پس‌زمینه قرار می‌گیرد. منطق این شیوهٔ میزانسنی به‌طرز عجیبی در همزمانی میان باند صدا و کنش صحنه‌ای نیز رعایت شده است. گفتار متن با لحنی غیردراماتیک، بدون اوج و فرود احساسی و بدون تأکید بر کلمات، همراه با حذف آهنگ، انسان کامل را در حال خوردن و نوشیدن توصیف می‌کند. سپس شراب را در گیلاس باشکوه توصیف می‌کند و محتویات غذا را تشریح می‌کند: ماهی، برنج، پیاز، لیمو و سس. نکتهٔ عجیب این که همراه با غذاخوردن لث، یک قطعهٔ موسیقی کلاسیک با همراهی یک تک‌خوان آغاز می‌شود که نه به لحن گفتار متن نزدیک است و نه ربطی به موقعیت صحنه دارد. نکتهٔ عجیب‌تر حضور بی‌وقفهٔ شلوغی و همهمهٔ زنان، مردان و کودکان پشت پرده است. این مجاورت منطق خود را از یک تکنیک موسیقایی می‌گیرد. در این شیوه از همنشینی عناصر ناهمگون برآیندی متفاوت از هر یک از آن‌ها نتیجه می‌شود. درواقع این عناصر، کنترپوان یکدیگرند و حس کلی صحنه از تلفیق این خطوط متنافر به‌دست می‌آید. کارکرد این تکنیک در **انسان کامل: بمبئی** بیش از هر چیز در خدمت خلق لحن ویژهٔ اثر است. اما این واژهٔ پرسوءتفاهم، «لحن» که معمولاً در توصیف صحنه‌ها (یا کلیت یک فیلم) به‌کار می‌رود، چگونه در این جا خلق می‌شود؟

درواقع لحن فراگیر اثر از مجاورت لحن گفتاری نریشن با موقعیت صحنه شکل می‌گیرد، از تقابل میان موقعیت پیش‌زمینه و پس‌زمینهٔ قاب، از همجواری یک قطعهٔ تک‌موومانه با تم موسیقی اپرایی در باند صدا، با همهمهٔ رخوتناک پس‌زمینهٔ قاب، از حضور المان غیرواقع‌گرایانه و انتزاعی یک پردهٔ شفاف میان دو لایهٔ ناهمگون قاب. به‌عبارت دیگر، در نبود موسیقی و گفتار متن، تقابل پیش‌زمینه و پس‌زمینه، حسی دراماتیک به صحنه می‌بخشید، اما لحن موسیقی متن مدام احساسی را که تضاد موجود در صحنه به‌وجود می‌آورد، تصحیح می‌کند و همزمان لحن گفتاری نریشن، حس دلگیر برآمده از موسیقی را ناکام می‌گذارد.

تصویر ۱: کل نسخهٔ دوم براساس قاب‌های متقارن شکل گرفته است.

**از نظر بصری انسان کامل: بمبئی در اساس با قاب‌بندی متقارن ساخته شده است. آرایش صحنه و آکسسوار به‌گونه‌ای است که کمپوزیسیون‌ها کاملاً متقارن‌اند و کاراکتر لث همیشه در مرکز قاب قرار دارد. (تصویر ۱)**

بدین ترتیب پنج عنصر کنترپوان صحنه (کنش در پیش‌زمینه، کنش در پس‌زمینه، موسیقی، افکت و گفتار متن) با لحن‌های متفاوت در کنار هم قرار می‌گیرند، یکدیگر را خنثی، تصحیح و دگرگون می‌کنند و مدام در مقابل فرضیه‌سازی تماشاگر برای تفسیر موقعیت صحنه مقاومت می‌کنند. و این گونه است که لحن ساخته می‌شود. بدین ترتیب پیرنگ به مفهوم کلاسیک دراماتیک نیست و نه آن چه در این ساختار، کشمکش محسوب می‌شود، کنش و واکنش میان عناصر پنج‌گانهٔ فوق است.

اما عنصر ساختاری دیگری نیز وجود دارد که به جمع عناصر فوق اضافه می‌شود و در خدمت لحن غیردراماتیک اثر است: از نظر بصری **انسان کامل: بمبئی** در اساس با قاب‌بندی متقارن ساخته شده است. آرایش صحنه و آکسسوار به‌گونه‌ای است که کمپوزیسیون‌ها کاملاً متقارن‌اند و کاراکتر لث همیشه در مرکز قاب قرار دارد. (تصویر ۱)

دوربین حرکت نمی‌کند و قاب همیشه جلوه‌ای متوازن دارد. بدین ترتیب قاب‌بندی فیلم نوعی تعادل بصری ایجاد می‌کند که کاملاً هماهنگ با استراتژی فیلم، لحن مونوتن اثر را تشدید می‌کند. انگار قاب‌بندی متوازن و زوایای ایستا از روبه‌رو، نوعی سردی به بافت تصاویر تزریق می‌کند که به‌طرز عجیبی در امتداد با لحن غیردراماتیک فیلم قرار می‌گیرد.

**انسان کامل: بمبئی** را با چهرهٔ لث در مرکز قاب به یاد می‌آوریم. بدن، صورت و چشم‌ها همیشه از روبه‌رو دیده می‌شوند. در میانهٔ فیلم باظرافت ماهی را در ظرف می‌گذارد، شروع به خوردن می‌کند، دلتنگی‌اش را - که در تنها غذاخوردن‌اش موج می‌زند - پنهان می‌کند و بی‌احساس می‌گوید: «چرا بخت این قدر ناپایدار است؟ چرا خوشی‌ها این قدر زودگذرند؟... چرا ترکم کردی؟ چرا رفتی؟» آن‌گاه کمی از گیلاسش می‌نوشد و ادامه می‌دهد: «خیلی خیلی خوشمزه بود.»

## مانع ۴

**نگارش مقاله به‌صورت کاملاً آزاد و بدون درنظرگرفتن هیچ مانعی**

### بخش چهارم: «انسان کامل: بروکسل» «انسان کامل: کارتون»

مانع سوم، مانع عجیبی است. فون‌تری به از لث می‌خواهد که فیلم سوم را بدون هیچ شرطی بسازد. کات به راهروهای هتلی در بروکسل و لث که در آن راهروهای پیچ‌درپیچ گم شده است. سرگردان به چپ و راست می‌رود. انگار شرایط محیطی (گم‌شدن لث در آن راهروهای لابیرنت‌مانند) گونه‌ای فرافکنی از ذهن لث است. او نمی‌داند با این مانع چه‌کار کند و این صحنه کلید درک **انسان کامل: بروکسل** (همچنین **انسان کامل: کارتون**) است. روان‌شناسی شخصیت و سوبژکتیویته که در **انسان کامل** و اپیزودهای اول و دوم کاملاً غایب است، در اپیزودهای سوم و چهارم تبدیل به بخشی از استراتژی اصلی فیلم می‌شوند.

در **انسان کامل: بروکسل** تقسیم کادر به دو نیمه (در اکثر صحنه‌ها) و انتخاب یک الگوی مونتاژی متفاوت (برش‌های سریع و مؤکد)، با منطق ذهنی شخصیت‌ها گره خورده است. شخصیت‌های اصلی این بخش یک مرد و زن‌اند، مردی که ظاهراً مدتی است در هتل اقامت دارد و یک زن که خود را از زیباترین زنان و عاشق‌ترین آن‌ها می‌داند.

در یکی از صحنه‌های اوایل فیلم، در کادر سمت چپ، مرد روبه‌روی آینه ایستاده است و به چین و چروک‌های صورتش خیره شده است. در کادر سمت راست، ماشینی در پارکینگ می‌بینیم که ظاهراً دو شخصیت اصلی فیلم در آن مشغول عشق‌ورزی‌اند، اما کادر بسته از دست‌ها و پاها هویت آدم‌ها را لو نمی‌دهد. گفتار متن راجع به مرد و زن حرف می‌زند و قلت اطلاعات روایی، این فرض را معلق نگه می‌دارد. همچنین تصاویر این حس را به‌وجود می‌آورند که هر نیمهٔ کادر می‌تواند بخشی از فعالیت‌های ذهنی مرد و زن در نیمهٔ دیگر باشد. به‌عبارت دیگر عشق‌ورزی در ماشین می‌تواند بخشی از تصور مرد باشد، هر چند مرز میان خاطره یا

خیال‌پردازی، به‌خاطر محدودیت در معرفی کارکترها و انگیزه‌های آن‌ها مخدوش است. (گفتار متن می‌گوید: این زن کیست؟ چه می‌خواهد؟ ما او را نمی‌شناسیم.)

بخش چهارم، **انسان کامل: کارتون** از نظر درجهٔ ابهام در سطحی بالاتر قرار می‌گیرد. لث در بخش چهارم با انتخاب آزادانهٔ قاب‌های چندلایه (از امکانات مدیوم کارتون)، کنش‌هایی مجزا به پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه اختصاص می‌دهد. در پس‌زمینه، مرد و در پیش‌زمینه، زن در حال درآوردن جوراب‌های‌شان هستند. گاه این رابطه شکلی پیچیده‌تر به خود می‌گیرد و یک پیوند دیالکتیکی میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه ایجاد می‌کند. مرد در پیش‌زمینه به هوا می‌پرد و زن در پس‌زمینه در حال مرتب‌کردن موهایش است. انگار مرد در حین این جست و خیزها به زن فکر می‌کند (یا برعکس) و پس‌زمینه (یا پیش‌زمینه) بخشی از رویاها و یا خاطره‌های اوست. گاه ابهام به‌قدری زیاد است که رابطهٔ مشخصی میان فازهای مختلف قاب تبیین نمی‌شود. (برای مثال قابی که در یک لایه سیاه‌پوستی را در حال سیگارکشیدن نشان می‌دهد و بخش‌های دیگر به کشتی‌های در حال عبور و مرد دیگری در حال سیگارکشیدن اختصاص یافته است.)

**انسان کامل: کارتون** دارای شخصیت اصلی نیست و در هر قاب شخصیتی مجزا ظهور می‌کند: مرد کوبایی با کت و شلوار سفید که از درون بازسازی اول بیرون می‌آید، لث به هنگام اصلاح صورت در اپیزود بمبئی، شخصیت‌های زن و مرد نسخهٔ اصلی و... پراکندگی شخصیت‌ها به‌قدری زیاد است که انگار هر کدام از آن‌ها جلوه‌ای واحد از انسان کامل‌اند. این درجه از ابهام، شیوهٔ متداول سینمای هنری دههٔ شصت اروپا را به یاد می‌آورد، عناصری که در قاب به‌صورت مستقیم توجیه داستانی نمی‌یابند -برای مثال سکانس اول **پرسونا** -و به‌نوعی انتظار تفسیر را در بیننده به‌وجود می‌آورند.

از طرفی دیگر انتخاب غیرواقع‌گرایانهٔ رنگ و انحراف از واقع‌گرایی عینی (از مجموعه خصایص انیمیشن)، امکان این را به‌وجود آورده که بازنمایی درون شخصیت‌ها در یک قاب چندلایه به‌صورت همزمان اتفاق بیفتد. قایقی در زمینهٔ سرخ‌فام افق پیش می‌رود. کادری کوچک در سمت چپ بالایی قاب باز شده است و دست‌های کسی با رنگ‌های مختلف سبز و زرد در حال تایپ‌کردن متنی است. کلیت قاب را به جا می‌آوریم، پیش‌تر در اپیزود سوم مرد قرار بود بروکسل را به مقصد کارا کاس ترک کند (آیا آن بلیت مربوط به مرد می‌شد؟) و این نمای پایانی آن اپیزود است که به‌صورت انیمیشن بازسازی شده است. بدین ترتیب اگر در **انسان کامل: بمبئی**، همنشینی عناصر نامتجانس با کشمکشی درونی توجیه می‌شد، در این جا پیوند میان قسمت‌های مجزا با انگیزهٔ روان‌شناختی شخصیت‌ها توجیه می‌شود.

این شیوه تلاش می‌کند تا به بازنمایی کیفیات درونی و مکانیسم ذهنی فرآر شخصیت‌ها نزدیک شود و کادر دو نیمه (نسخهٔ سوم) و مدیوم کارتون (نسخهٔ چهارم) بهترین امکانات را برای نزدیک‌شدن به این مدل مهیا می‌کنند.

بدین شیوه لث اجازه می‌دهد هذیان‌ها، خاطرات و رویاها به باند صدا و جلوه‌های بصری فیلم راه یابند و سعی می‌کند از این دریچه اثرش را به شبحی از تکنیکی که در ادبیات به آن جریان سیال ذهن می‌گویند، نزدیک کند و این تکنیک ادبی را در مدیوم دیگری محک بزند.

از سویی دیگر لث تمرکز بیننده را به سمتی دیگر سوق می‌دهد. قاب‌های چندلایه در نسخهٔ کارتونی بیش از هر چیز در پی آن است که فعالیت‌های ذهنی تماشاگر فقط صرف یافتن روابط معنایی میان لایه‌های مختلف قاب نشود بلکه آن‌چه مهم‌تر است، خلق قاب‌هایی با پرسپکتیو غیرهمگراست که دارای تقارن مرکزی نیستند (برخلاف نسخهٔ مرجع و بازسازی‌های اول و دوم)، و تمرکز قاب به چند نقطهٔ متفاوت تقسیم می‌شود و یک رابطهٔ دینامیک شکلی میان چند بخش مختلف قاب به‌وجود می‌آید. بدین ترتیب لث به‌طرز خارق‌العاده‌ای موفق می‌شود به فیلم شکلی کولاژگونه از جلوه‌های امپرسیونیستی ببخشد.

## مانع ۵

**فیلم «پنج مانع» فقط براساس ایده‌ای تماتیک تحلیل شود.**

می‌توان با یک سؤال آشنا شروع کرد. **پنج مانع** دربارهٔ چیست؟ درون‌مایهٔ فیلم چیست و چگونه بسط می‌یابد؟ لث فیلم قدیمی‌اش را پنج بار مختلف بازسازی می‌کند، (با فاصله‌ای نزدیک به ۳۵ سال) در طول فیلم این ایده مدام به بحث گذاشته می‌شود که چگونه می‌توان با استفاده از امکانات نامحدود مدیوم سینما بازسازی یک شاهکار قدیمی را تبدیل به اثر برجستهٔ دیگری کرد؟ (مستقل از اثر مرجع)، چگونه می‌توان به یک مضمون مشترک پرداخت و هر بار (با همان مصالح اولیه) ایده را از زاویهٔ دیگر همزمان ناآشنا، ملموس و قابل درک کرد.

بررسی نسخه‌های بازسازی‌شده توسط لث در قسمت‌های قبلی مقاله نشان می‌دهد که این بخش‌ها با زمینه‌های متفاوت سبکی و تجربی، گونه‌ای آشنایی‌زدایی از واقعیت، فیلم‌های ایدئولوژیک، اجتماعی و سینمای آلترناتیو معاصرند. پنج اپیزودی که لث موفق به ساخت‌شان می‌شود (به‌علاوه **انسان کامل**) آن‌قدر ناآشنا و پیچیده‌اند که نه‌تنها جهان بیرون و سایر آثار هنری را به چالش می‌کشند که همان‌طور که در بخش‌های قبلی مقاله دیدیم، خود نیز از یکدیگر آشنایی‌زدایی می‌کنند. تأثیرگذاری اپیزودهای پنج‌گانه درواقع به‌خاطر عملکرد زیبایی‌شناسانهٔ آن‌ها در عادت‌زدایی از پس‌زمینه‌ها و یک اثر هنری مرجع است و موانعی که فون‌تری به برای ساخت هر نسخه مشخص می‌کند، چیزی نیست جز تعیین عمق درجهٔ آشنایی‌زدایی هر بخش. مانع دوازده فریم درواقع پیش‌شرطی است برای آشنایی‌زدایی ریشه‌ای از مونتاژ و ریتم یک فیلم و ساخت کارتونی **انسان کامل** اصولاً ویژگی‌های ذاتی رسانه را از درون تغییر ماهیت می‌دهد.

بدین ترتیب مخاطب مرتباً متمرکز بر این نکتهٔ کلیدی است که چگونه فرایند آشنایی‌زدایی در پنج مرحله از نو اتفاق می‌افتد و هر بار شامل چه ویژگی‌هایی است؟ با این تفاسیر می‌توان **پنج مانع** را این‌گونه توصیف کرد: اثری با «پیرنگ قابل پیش‌بینی و ساختار غیرقابل پیش‌بینی». پیرنگ، منطبق بر یک درام کلاسیک است، خطوط کلی داستان، کشمکش‌های لث (بخوانید قهرمان یک درام کلاسیک) در یک مسیر پر پیچ و خم برای فایق آمدن بر موانع و رسیدن به هدف است و فون‌تری به همان ضدقهرمان همیشگی درام‌های آشناست. اما الگوهای سبکی در هر بخش با کاربرد عجیب و غریب پیش‌بینی‌ناپذیرند، طوری که هر نسخه به‌صورت ذاتی متفاوت از سایر بخش‌هاست. می‌توان به شیوهٔ ویکتور اشکلوفسکی گفت که سبک هر بار «با دشوارکردن فرم و افزایش دشواری و مدت‌عمل ادراک» پیرنگ را ناآشنا و به‌صورت متناقضی جذاب می‌سازد.

بدین شکل درون‌مایهٔ فیلم **پنج مانع** مفاهیم بسط‌یافتهٔ **انسان کامل** نیست (که در همهٔ نسخه‌ها راجع به آن بحث می‌شود)، بلکه فیلم از دیدگاه تماتیک، ماهیت آشنایی‌زدایی کنندهٔ آثار هنری را به بحث می‌گذارد و هر بار به‌عنوان نمونه، ورسیونی از آن را رو می‌کند.

از این زاویه می‌توان **پنج مانع** را کنکاشی دربارهٔ تئوری فرمالیست‌ها دانست. (آن‌ها عقیده دارند که آثار هنری از طریق فرایند زیبایی‌شناختی آشنایی‌زدایی بر مخاطب تأثیر می‌گذارند.) و فیلم می‌تواند به‌عنوان یک اثر آموزشی نه‌تنها مفاهیم بنیادی فرمالیست‌ها را محک زده و تثبیت کند، که موفق می‌شود تئوری آن‌ها را نیز بسط داده و ورسیونی آشنایی‌زدایی کننده از آن ارائه کند. ◀