سینما

آینده‌های سینمایی[1]

نویسنده: دیوید بوردول[2]

محمدباقر قهرمانی

عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

فریدون علیاری

مسئول رشته سینما دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

شخصیتی در داستان باغ گذرگاه‌های پیچاپیچ[3] (یا باغ گذرگاه‌های چندشاخه منشعب) نوشته خورخه لوئیس بورخس[4]، کشف می‌کند که حکیم تسویی‌پن[5] رمان هزارتویی را ایجاد کرده است. در تمام داستان‌های تخیلی، هرگاه مردی با گزینه‌های گوناگون روبه‌رو می‌شود، یکی را انتخاب و مابقی گزینه‌ها را حذف می‌کند، شخصیت در اثر، تقریباً غیرقابل کشف تسویی‌پن تمام گزینه‌ها را همزمان با هم انتخاب می‌کند. او در نتیجه چندین آینده و زمان را می‌آفریند که خود آنها نیز به نوبت تکثیر و چند شاخه می‌شوند... در رمان تسویی‌پن تمام پیامدها در حقیقت روی می‌دهند و هر کدام سرشاخه‌ای برای انشعاب‌های بعدی می‌شود. هراز گاهی گذرگاه‌هایی از این هزارتو به هم می‌رسند: برای مثال شما به این خانه می‌آیید، اما در یکی از گذشته‌های احتمالی شما دشمن من و در دیگری دوست من بوده‌اید.

تسویی‌پن از نتیجه نهایی این شانه خالی نمی‌کند:

> او به مجموعه زمان‌های نامحدود، شبکه گیج‌کننده و در حال رشدی از زمان‌های موازی و متقارب و متباعد، معتقد بود. این بافت زمان‌هایی که به هم نزدیک می‌شوند، منشعب

می‌شوند، برش می‌خورند یا برای قرن‌ها فقط ناآشنا باقی می‌مانند، تمام احتمالات را در خود دارد. در بسیاری از این زمان‌ها، ما وجود نداریم، در بعضی شما وجود دارید، اما من وجود ندارم، و در بعضی دیگر من وجود دارم و شما وجود ندارید، همچنین در بعضی دیگر هر دو وجود داریم.

همتای اندیشه بورخس در فیزیک کوانتوم[۶] وجود دارد که منشأیی برای ایده عالم‌های موازی- مجموعه بی‌نهایتی از جهان‌های احتمالی که هر کدام به اندازه جهانی که ظاهراً آن را می‌شناسیم، واقعی است.

گاری سائول مورسون[۷] با این تصور از زمان در مطالعات دقیق و تفکربرانگیزش از روایت و آزادی مخالفت می‌کند. اگر تمام احتمالات به طور مساوی وجود داشته باشند، عمل اخلاقی و در حقیقت هویت شخصی غیرممکن می‌شود. «از آنجا که تمام انتخاب‌ها در جایی شکل می‌گیرند، جمع نیکویی و اهریمنی در جهان وجود، یک بازی جمع صفر می‌شود... هر چیزی که اتفاق می‌افتد باید اتفاق می‌افتاده است و چیزی وجود ندارد که می‌توانسته است اتفاق بیفتد و اتفاق نیفتاده باشد.» برای موریسون این ایده نمی‌تواند زمینه‌ای مناسب بر درک مسئولانه عمل انسانی ایجاد کند چه خواسته یک طرح قابل قبول زمان روایتی.

با این وجود فکر می‌کنم موریسون لازم نیست نگران شود. در صورتی که او مثال‌های زیادی را در داستایوفسکی[۸] و تولستوی[۹] از شیوه ترجیحی خود برای فراهم کردن گزینه‌های مختلف آینده به‌دست می‌آورد (که آن را سایه‌های فرعی[۱۰] می‌نامد)، روایت‌هایی که از ایده گذرگاه‌های چندشاخه نشأت می‌گیرند واقعاً به «شبکه گیج‌کننده و در حال رشد» بورخس نزدیک نمی‌شوند. به نظر می‌رسد در داستان، دیگر آینده‌های بدیل تا حدی موضوعاتی محدود باشند. فرهنگ عامه ما را هدایت می‌کند به مسئله وجود دو در خروجی (منتهی به زن یا پلنگ؟) و نقش‌مایه[۱۱] سه راهی‌هایی که به سه سرنوشت منتهی می‌شوند. اگر پیرنگ داستان آهنگ کریسمس[۱۲] را به عنوان گذرگاه چندشاخه تصور کنیم، اسکروج[۱۳] انتخابی دوگانه و ناچیز در مورد آینده‌اش دارد. و در داستان کوتاه او.هنری[۱۴] به سال ۱۹۰۳ به‌نام جاده‌های سرنوشت[۱۵]، شاعر-قهرمان با سه آینده روبه‌رو می‌شود: انتخاب جاده سمت چپ، انتخاب جاده سمت راست، یا بازگشت به شهر.

در مورد فیلم، سال‌های اخیر چند نمونه جذاب از پیرنگ‌هایی با گذرگاه‌های چند شاخه به ارمغان

آورده است. این فیلم‌ها همانند جاده‌های سرنوشت، از یک نقطه ثابت (انشعاب) شروع و ظاهراً راه‌های کنش نامتداخلی را نشان می‌دهند. فیلم شانس کور[۱۶] (۱۹۸۱) اثر کریستوف کیشلوفسکی[۱۷] را در نظر بگیرید که پس از یک مقدمه مرموز نشان می‌دهد که دانشجوی پزشکی ویتک[۱۸] به دنبال قطاری می‌دود که او را به مقصد فرصت مطالعاتی‌اش می‌برد. او در آخرین لحظه به قطار می‌رسد و به زندگی کشیده می‌شود که در آن کارگزاری کمونیست است. اما زمانی که در این زندگی با بحرانی روبه‌رو می‌شود، فیلم به پایانه قبلی قطار برش می‌خورد و او مجدداً جوان است و دوباره تلاش می‌کند تا به قطار برسد. اکنون نمی‌تواند به موقع به قطار برسد و بنابراین در خانه می‌ماند و آینده کاملاً جدیدی به او داده می‌شود. این آینده بار دیگر وقتی که روایت به گذشته رجوع و دویدن او را در ایستگاه قطار نشان می‌دهد، تغییر می‌کند و مجموعه جدیدی از وقایع شروع می‌شوند. الگوی مشابهی در فیلم هنگ کنگی راه‌های بسیاری برای شماره یک بودن[۱۹] (۱۹۹۷) و همچنین فیلم بدو لولا بدو[۲۰] (۱۹۹۸) به کارگردانی تام تایکور[۲۱] به کار گرفته می‌شود. این فیلم‌ها آینده‌های خود را به صورت تک‌به‌تک نشان می‌دهند و هنگامی که هر خط سیر تمام می‌شود، به نقطه اول تقسیم برمی‌گردند. در مقابل فیلم درهای گردان[۲۲] (۱۹۹۸) به کارگردانی پیتر هویت[۲۳] خط سیر گوناگون پیرنگ را به تناوب نشان می‌دهد و مدام یک آینده را با آینده دیگر میان‌برش می‌زند.

هیچ کدام از این فیلم‌ها به احتمالات افراطی که توسط بورخس یا فیزیک‌دان‌ها بیان شده است، اشاره‌ای نمی‌کنند. شانس کور و بدو لولا بدو فقط سه جهان انتخابی را معرفی می‌کنند. در صورتی که درهای گردان و راه‌های بسیار برای شماره یک بودن حداقل دو گزینه را نشان می‌دهند. ثابت نگاه داشتن شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و مکان‌های اصلی در تمام طول داستان در پیرنگ این فیلم‌ها به همین اندازه اهمیت دارد. در هر دو انشعاب درهای گردان، هلن[۲۴] مجبور است از دست دادن کارش را تحمل و تکلیف خود با یارش، جری[۲۵] (که با لیدیا[۲۶] نیز دوست است)، روشن کند. راه‌های بسیار برای شماره یک بودن متمرکز است روی وانگ[۲۷]، تبهکاری جزئی که به او پیشنهاد می‌شود با گروه تبهکاران سرزمین اصلی که در تلاش هستند تا به چین ماشین قاچاق کنند، همکاری کند. خط پیرنگ بر تصمیم او برای دزدیدن ماشین‌ها یا رها کردن کل معامله می‌چرخد. بدو لولا بدو بر روی یک بحران متمرکز است: مانی[۲۸]، دوست لولا، پولی را که متعلق به رئیس تبهکاران، رانی[۲۹]، بوده است را از دست داده و لولا باید تلاش کند قبل از ظهر که مانی می‌خواهد برای جور کردن پول به یک

فروشگاه بزرگ دستبرد بزند، ۱۰۰ هزار مارک فراهم کند. پیرنگ پیامدهای مختلف تلاش لولا برای به‌دست آوردن پول جهت نجات مانی را ترسیم می‌کند.

در شانس کور، موقعیت مقابل قهرمان اصلی احتمالات پراکنده‌ای را فراهم می‌کند، اما نهایتاً کنش فیلم در مورد چگونگی زندگی ویتک بعد از فوت پدرش است. اگر به قطار برسد، کارگزاری در دولت کمونیستی خواهد شد. اگر به قطار نرسد، یا به فعالی در جنبش زیرزمینی جوانان کاتولیک تبدیل خواهد شد و یا اینکه باقی می‌ماند و به دانشکده پزشکی برمی‌گردد و با خانمی که در آنجا ملاقات کرده است، ازدواج می‌کند. در شانس کور، پیامدها خلاصه می‌شوند به گزینه‌هایی با زمینه بن‌اندیشه: در لهستان اواخر دهه ۱۹۷۰ میلادی، هر انتخابی، حتی انتخاب به ظاهر غیرسیاسی پزشک شدن، نهایتاً سیاسی می‌شود.

بنابراین ما به‌جای مجموعه‌ای از گزینه‌های به‌شدت متفاوت منبعث از ادراک دنیاهای موازی، مجموعه‌ای محدودتر هم از نظر شماره و هم از نظر شرایط اصلی داریم. هیچ‌کدام از این پیرنگ‌ها رودرروی شرایط نهایی بورخس قرار نمی‌گیرد: لولا در دنیای همآورد به صورت خواهر منی نشان داده نمی‌شود، مت[۳۰] به دشمن وانگ بدل نمی‌شود، هلن به رقیبش لیدیا تبدیل نمی‌شود، و در هیچ‌کدام از نسخه‌ها قهرمان اصلی حذف نمی‌شود. ما چیزی به مراتب ساده‌تر داریم و آن ادراک شناختی قابل اداره از گذرگاه‌های انشعابی است که می‌تواند در زندگی ما نیز وجود داشته باشد. فکر می‌کنم که این گرایش به عدم جرأت کارگردانان ربطی ندارد، بلکه راهنمایی است در مورد چگونگی کاربرد روایت‌های گذرگاه‌های انتخابی و شیوه تأثیرگذاری آنها بر ما.

روایت‌ها بر پایه فلسفه یا فیزیک بنا نهاده نشده‌اند، بلکه بر روانشناسی عموم بنا نهاده شده‌اند، فرایند معمولی که ما از آن برای فهمیدن جهان استفاده می‌کنیم. از مهارت‌های ادراکی که ما برای به‌دست آوردن اطلاعات قابل اطمینان در مورد جهان به وجود آورده‌ایم، اغلب، به همان حد ویژه در رسانه‌هایی مثل فیلم، برای دنبال کردن داستان‌ها استفاده شده است. این مهارت‌ها همان‌طور که تجارب عقلانی هرروز نشان می‌دهد، گاهی در برابر آزمون‌های استقرایی سخت توان ندارند. اما میان‌برها، استریوتیپ‌ها، استنباط‌های ناقص و استنتاج‌های نادرست که ما به آنها عادت کرده‌ایم، نقش اساسی در درک روایت ایفا می‌کنند. ما در دنبال کردن پیرنگ از یک مورد استنتاج می‌کنیم، در برخورد اول قضاوت می‌کنیم، و علی‌رغم تمامی احتمالات انتظار داریم که نجات‌دهنده به موقع

برسد، چرا که ما این گونه می‌خواهیم. با قبول اینکه این موضوع تا حدی به سنت قراردادی وابسته است که بر اساس دهه‌های متعدد فیلم‌سازی ایجاد شده‌اند، اما این قراردادها تا حدی متکی به گرایشات روانشناسی عمومی هستند. برای مثال به‌ندرت رجوع به گذشته در فیلم‌ها مورد سؤال قرار می‌گیرند، در صورتی که رجوع به آینده همیشه ابهام برانگیز است؛ ظاهراً به این دلیل که ما فرض می‌کنیم گذشته به طریقی قابل شناخت است که آینده نیست.

از آنجا که ما روانشناسی عمومی را بر روایت‌ها مسلط می‌کنیم، چرا باید داستان‌های جهان‌های موازی متفاوت باشند؟ استدلال‌های مخالف امر واقع را که در زندگی معمولی به کار می‌گیریم، در نظر بگیرید. اگر من محوطه پارکینگ را یک یا دو دقیقه دیرتر ترک کرده‌بودم، این تصادفی را که باعث دردسر یک ماهه پس از آن شد را نداشتم. به نظر می‌رسد این گونه تفکرات خودمانی در مورد نتایج کوتاه‌مدت که فقط چیزهای کوچک تغییر می‌کنند، پایه درهای دوران، راه‌های بسیار و بدو لولا بدو باشند. البته گاهی ما در مورد مسیر زندگی‌مان نیز فکر می‌کنیم. برای نمونه در اینجا برایان انو[۳۱] توضیح می‌دهد که چگونه حرفه کاری‌اش را به‌دست آورده است: «به خاطر رفتن به ایستگاه مترو و ملاقات با اندی[۳۲] (مک‌کی[۳۳])، به گروه راکسی میوزیک[۳۴] پیوستم، و به خاطر آن من الان در حرفه موسیقی هستم که بدون آن نبودم. اگر ده قدم در ایستگاه جلوتر رفته بودم یا به قطار نرسیده بودم یا به کوپه دیگری رفته بودم، «الان یک معلم هنر بودم» (پرندرگاست[۳۵]، ۱۱۸). به نظر می‌رسد این گونه اندیشه در شانس کور مورد استفاده قرار گرفته است و حتی اگر شدیداً نقش‌ها بیش از تصورات کوتاه‌مدت هم عوض شوند، ما قهرمان آینده‌ای که تصویر کرده‌ایم، خواهیم بود.

به همین صورت در هر لحظه می‌توانیم به راحتی دو یا سه زنجیره از حوادث ممکن را تصور کنیم، همان‌طور که انو تصور می‌کند، اما نه بیست یا شصت گزینه، چه رسد به تعداد بی‌شمار. شاید شایان ذکر باشد که نمونه‌های برجسته ادبیات داستان‌های گذرگاه‌های چندشاخه نیز همین محدودیت‌ها را قائل شده‌اند. کریسمس کارول و جاده‌های سرنوشت همین محدودیت را نشان می‌دهند -گزینه‌های بسیار بسیار کم و تمایز سطحی در هستی‌شناسی بین آینده‌هایی که نمایش داده می‌شوند. راهبردهای تثبیت شده داستان‌گویان برای کنترل زمان، مکان، علیت، دیدگاه و غیره نشان می‌دهد که چه چیزهایی برای مخاطبان‌شان قابل درک و تشخیص است، و جهان‌های متعدد بورخس و فیزیک کوانتوم با این شرایط جور نیستند. به این مسئله قوانین و قراردادهای تثبیت شده رسانه را هم اضافه

کنید، و این احتمالاً باعث محدود شدن گذرگاه‌های منشعب می‌شود. در فیلم، سنت‌های قوی داستان‌گویی چنین ایده‌های غیرمعمول را تغییر شکل می‌دهد و به صورت چیزی که بیشتر آشنا باشد، در می‌آورد. این گرایش ممکن است نتیجه مثبتی داشته باشد که نگرانی‌های موریسون در مورد کاهش پوچ‌گرایانه ابعاد اخلاقی کنش را از بین ببرد، با گشایش فقط دو یا سه گذرگاه منشعب، این پیرنگ‌ها، انتخاب‌ها و پیامدهای ویژه‌ای را در مورد سیاست، جنایت و عشق، که از بقیه بیشتر اهمیت دارند، ارائه می‌کنند.

هدف اصلی من در ادامه این است که قراردادهای اصلی که این چهار فیلم گذرگاه‌های منشعب اخیر بر آن متکی بوده‌اند را ترسیم کنم. این موضوع به ما اجازه می‌دهد که ببینیم چگونه رشد شاخه‌های آینده‌های بالقوه بورخس، به وسیله راهبردهای شاخص بعضی از سنت‌های داستان‌گویی سینمایی، محدود شده‌اند تا ابعاد قابل درک پیدا کنند. امیدوارم نشان دهم که این فیلم‌های گذرگاه‌های منشعب، که یادآور استنتاج‌های روانشناسی عموم هستند و برای درک سریع طراحی شده‌اند، بعضی از قواعد روایت را بدون اینکه آنها را واژگون یا نابود کنند، گسترش داده و غنی کرده‌اند. در حقیقت، بخشی از لذت این فیلم‌ها از بازمعرفی تمهیدات آشنای مخاطب ناشی می‌شود در زمینه آنچه از منظر هستی‌شناسی یا شناخت‌شناسی احتمالات رادیکالی می‌آید.[۳۶]

من هفت قرارداد را ترسیم می‌کنم.

۱. گذرگاه‌های منشعب خطی هستند

در فیلم‌های ما، هر گذرگاه، پس از انشعاب، سخت به سیر علت و معلولی وفادار است. معمولاً پس از انشعاب اولیه، انشعاب دیگری، آنچه بورخس آن را «انشعاب / دوشاخه شدن اضافی» می‌نامد، وجود ندارد. هلن بعد از رسیدن یا نرسیدن به قطار در درهای گردان دوباره تقسیم نمی‌شود و اگرچه وانگ و ویتک در هر گذری باید انتخاب‌های بیشتری داشته باشند، اما پیرنگ به نتایج تکثیر شده بیشتری تقسیم نمی‌شود. روایت‌ها می‌پندارند که هر لحظه انتخاب یا هر لحظه شانس بقیه موارد را تعیین می‌کند.

به طور اصولی، همچنان که تسویی‌پن بورخس نمایان می‌کند، هر لحظه می‌تواند آینده جدیدی را آغاز کند. همچنان که کیشلوفسکی در مورد شانس کور اشاره می‌کند: «ما همیشه، هر روز، با انتخابی

روبه‌رو هستیم که می‌تواند تمام زندگی ما را پایان دهد، که البته ما در مورد آن کاملاً بی‌خبر هستیم. ما واقعاً هیچ وقت نمی‌دانیم که سرنوشت ما کجا رقم می‌خورد» (نقل از استوک[۳۷]، ۱۱۳). اما الگوی روایت در فیلم‌های نمونه ما الزاما یک واقعه حیاتی را برجسته و تبعات ناگزیر آن را دنبال می‌کند. در عوض اینکه هر لحظه به طور مساوی آبستن آینده‌های متعدد باشد، یکی به مراتب از بقیه مهم‌تر می‌شود و نتایج منحصراً از آن ناشی می‌شوند. این چنین خطی‌بودن باعث می‌شود که پیرنگ‌ها قابل درک باشند و منجر به دو یا سه داستان می‌شود که، دقیقا، گزینه‌هایی را نشان می‌دهد که سیر جدایی‌ناپذیر وقایع هستند، چیزی که نسبتاً تصور آن در زندگی خودمان و دنبال کردن آن بر روی پرده ساده است. «البته شمار جهان‌های موازی واقعاً زیاد است،» فیزیک‌دان برایس دوویت[۳۸] اشاره می‌کند: «علاقه‌مندم بگویم که بعضی از فیزیک‌دان‌ها با شماره‌های کمی بزرگ راحت هستند، اما نه با شماره‌های بسیار بزرگ» (نقل از فولجر[۳۹]، ۲۴). به عنوان بینندگان فیلم ما دوست داریم که شمار جهان‌های موازی واقعاً کوچک باشد.

مع‌ذالک هنوز هم پیرنگ‌های گذرگاه‌های منشعب، فضایی برای حرکت فراهم می‌کنند، اگر چه علیت هنگامی موکد می‌شود که بعضی از فرایندها به برکت زمان‌بندی به جریان در می‌آیند. جزئی از ثانیه‌ها نیز مهم هستند. اگر دست ویتک در لحظه مناسب به دستگیره رسیده بود، اگر وانگ تصمیم گرفته بود که سهم خود از قبض را بدهد و از اتاق ماساژ خارج شده بود، اگر لولا به خاطر این یا آن رهگذر از سرعتش کم نشده بود، اگر راه هلن توسط یک دختر خردسال سد نشده بود... همه چیز می‌توانست متفاوت باشد. بار دیگر فیلم‌ها پیرامون روانشناسی عموم می‌گردند اگر - فقط: ما برگردیم به انو بر روی سکوی تیوب[۴۰] وقتی که میوزیکفور ایرپورتس[۴۱] همه چیز را مدیون یک لحظه رودر - رویی است.

گاهی یکی از این فیلم‌ها انشعاب جدیدی را باز نمی‌کند، اما با نگاهی به گذشته تمایل دارد، با چرخیدن به عقب از نقطه‌ای پسین‌تر، و حتی آن موقع نیز مسیر خطی را پیش‌فرض می‌گیرد که از آن لحظه نشأت گرفته است.[۴۲] درهای گردان با نشان دادن سرانجام یک داستان خاتمه می‌یابد که در آن هلن از سقوط از راه‌پله‌ها سالم بیرون آمده است، با جری به هم می‌زند و در همان لحظه‌ای که جیمز بیرون می‌آید، بیمارستان را ترک می‌کند. فیلم در این مقطع شروع به نمایش لحظه‌ای از مقدمه خود می‌کند، یعنی به نقطه انشعابی زودتر از آنچه که گزینه‌های آینده فیلم را شروع کرده است. این نتیجه،

تمهید مناسبی برای بستن داستان است که بعداً به تفصیل به آن خواهم پرداخت. در مقابل، راه‌های بسیار برای شماره یک بودن یک نقطه انتخاب جدید را خلق می‌کند تا بتواند پایان نسبتاً بازی را ایجاد کند. انشعاب در ابتدا زمانی روی می‌دهد که از وانگ که دعوت شده است با ترایاد[۴۳] سرزمین اصلی ملاقات کند، خواسته می‌شود که صورت‌حساب غذا و سرگرمی در حمام‌خانه‌ای را پرداخت کند. در نسخه اولیه، او پرداخت نمی‌کند و به دسته تبهکاران سرزمین اصلی دستبرد می‌زند و دوستانش را در رقابتی آتشین به خروج از هنگ‌کنگ و آن طرف مرز هدایت می‌کند. در نسخه دوم، او صورت‌حساب را پرداخت، از جدال گریز و به تایوان فرار می‌کند. هنگامی که به موقعیت ابتدایی حضور پیش‌گو باز می‌گردیم، بو، دوست وانگ، در گره‌گشایی آخر فیلم نشان داده می‌شود که او را برای صرف شام و حضور در حمام‌خانه دعوت می‌کند، اما عکس‌العمل وانگ نشان می‌دهد که او ممکن است نپذیرد. در نتیجه گره‌گشایی آخر اشاره دارد که یک نقطه انتخاب جدید باز شده است: به جای پرداخت نکردن/پرداخت کردن، نرفتن و رفتن به ملاقات (که نتیجه آن را دیده‌ایم) وجود دارد. ماندن در هنگ‌کنگ و اجتناب از نقشه بو در کل به گزینه سوم تبدیل می‌شود، گزینه‌ای که در بن‌اندیشه گسترده‌تری جای می‌گیرد که اشاره دارد به اینکه آینده هنگ‌کنگ به سرزمین اصلی بستگی دارد و نه به تایوان.

استثنای اصلی در مقابل ادعای من در مورد خطی بودن علیت و زمان‌بندی در این قصه‌ها در بخش‌های رجوع به آینده میانی در بدو لولا بدو است. اینها مونتاژهای سریعی از عکس را با یک عنوان مقدماتی ("و سپس...") نشان می‌دهد که آینده‌های شخصیت‌های فرعی را ترسیم می‌کنند. اغلب اینها نیز به سیر خطی علت و معلولی وفادار هستند، اما در یک مورد پیچیده‌تر می‌شوند. در هر مسیری، لولا با یک زن در خیابان برخورد (یا تقریباً برخورد) می‌کند و فیلم یک رجوع مونتاژی از آینده همین زن را نشان می‌دهد، زن در هر داستان آینده‌ای متفاوت دارد.

اما چرا باید زمان‌بندی حرکت لولا چنین آینده‌های بسیار متفاوتی برای زن بی‌نام ایجاد کند؟ به سختی به نظر می‌رسد که این کنشی باشد که بتواند نتایج بسیار متفاوتی را ایجاد کند. میان‌نماهایی که تایکور گنجانده است به عنوان تمسخر «تأثیر پروانه‌ای» به خوبی کاربرد دارند، اما احتمال می‌دهم که تماشاگران برای فهم کامل فیلمی که پیرامون آینده‌های انشعابی شکل گرفته است، بدون وجود یک علت برای واقعه محرک اولیه، مشکل داشته باشند.

۲. انشعاب‌ها راهنما هستند

میان نوشته‌های «و سپس» توسط تایکور می‌توانند به مثابه نشانه‌ای از صراحتی باشند که گذرگاه‌های انشعابی باید علامت‌گذاری شوند. در جهان داستانی، شخصیت‌ها می‌توانند در مورد آینده‌های واگرا نظر بدهند. در خلال دومین قصه شانس کور، ویتک به کشیش می‌گوید: «تصور کن! اگر یک ماه پیش من قطار را از دست نداده بودم، الان اینجا پهلوی شما نبودم.» هلن در مورد دستبردی که بازگشتش به خانه را به تأخیر انداخته بود، می‌گوید: «اگر من به قطار لعنتی رسیده بودم، هیچ‌وقت اینها پیش نمی‌آمد» - که در پاسخ جری که به دلیل لو نرفتن رابطه‌اش احساس آرامش پیدا کرده است، برای رد موضوع پاسخ می‌دهد که «اگر این و چه می‌شد آن...». اینها همه پیرنگ‌های «چه می‌شد اگر» هستند. برای تقویت چنین اعلام صریحی، روایت هر فیلم الگویی را بنا می‌نهد که آشکارا به نقاط انشعاب اشاره می‌کند - یک نوع دکمه شروع مجدد از اول[۴۴]، معمولاً با تاکید بر موضوع زمان‌بندی. همانطور که مشاهده کرده‌ایم شانس کور از فریز فریم، بازگشت به یک موسیقی همراه و بازگشت به تقریباً همان مقدار فیلم از ویتک بی‌تاب در ایستگاه استفاده می‌کند. درهای گردان از یک راهکار پیچش به عقب بهره می‌برد، هلن نمی‌تواند به قطار برسد، اما سپس کنش معکوس می‌شود تا او عقب عقب از پله‌ها بالا رود و پس از یک وقفه کوتاه دیگر، پایین می‌آید و موفق می‌شود که سوار شود. بدو لولا بدو افتادن تلفن قرمز رنگ لولا و دویدن او از اتاق مادرش، پایین آمدن از پله‌ها و به خیابان آمدن را مجدداً پخش می‌کند. به علاوه قبل از هر آینده‌ای، تایکور صحنه‌ای قرمزرنگ از لولا و مانی ارائه می‌کند که در مورد عشقشان بحث می‌کنند.

نقش‌مایه زمان‌بندی همچنین در نقطه انشعاب راه‌های بسیار برای شماره یک بودن آشکار می‌شود. نمای نزدیکی از ساعت مچی وانگ فیلم را شروع می‌کند و مستقیماً منتهی می‌شود به بخشی که با پیشگو است (صامت پخش می‌شود). وانگ به خیابان می‌رود، جایی که دوستش بو او را برای رفتن به ملاقات تشویق می‌کند. در پایان اولین داستان، همچنان‌که وانگ و گروه او به صورت مرده افتاده‌اند، برش زده می‌شود به عقب به ساعت مچی - این دفعه نه در محل پیشگوی کف‌خوان بلکه روی خیابان، همانطور که وانگ بار دیگر در حال مشاجره با دوستش دیده می‌شود. سخن آخر

پیرامون بازگشت به ساعت مچی در محل پیشگوی کف‌خوان بنا می‌شود، این دفعه باند صوتی اطلاعات کاملی از پیشگویی‌های مربوط به او (گذرگاه‌های انشعابی) به ما می‌دهد. نمای نزدیک از ساعت مچی تمهید منحصربه‌فردی می‌شود که نشان‌دهنده بازگشت به نقطه‌ای است که داستان از آنجا انشعاب می‌گیرد.

۳. گذرگاه‌های انشعابی دیر یا زود همدیگر را قطع می‌کنند

اگر به گذرگاه‌های انشعابی در زندگی روزمره فکر کنیم، گرایش پیدا می‌کنیم که سناریوهای خود را با شخصیت‌های بسیار متفاوت انباشته نکنیم. تصادف کوچکم در محوطه پارکینگ من را به خانه به سوی همسرم و سپس به سوی ذکر موضوع بی‌مبالات بودن راننده در ترک محل و با ملاحظه بودنم هدایت می‌کند. از این‌رو قصه‌های گذرگاه‌های انشعابی از دیگرانی که تکرار می‌شوند، انباشته هستند. در هر دو انشعاب درهای گردان، چهار شخصیت - هلن، جری شریک او، لیدیا، مردی که در یکی از خط سیرهای داستانی برای جایگزین شدن جری حضور پیدا می‌کند - بار داستان‌گویی را به دوش می‌کشند، و شخصیت‌های فرعی نیز تکرار می‌شوند. بدو لولا بدو با یک گروه اصلی از بازیگران در هر سه خط داستانی کار می‌کند: مانی، لولا، مادرش، پدرش، دوست پدرش، همکاران اداری پدرش و نگهبان بانک.

در شانس کور و راه‌های بسیار برای شماره یک بودن، کمتر هم‌پوشانی در شخصیت‌های آینده‌های انتخابی وجود دارد، اما این فیلم‌ها نیز بعضی از اشخاص تکراری را دارا هستند: رئیس دانشکده پزشکی ویتک در هر سه داستان ظاهر می‌شود، و عمه او نیز در دو داستان تکرار می‌شود، در حالی که در راه‌های بسیار، مت، شریک وانگ، حضور دائم دارد. هر دوی این فیلم‌ها راه‌هایی پیدا می‌کنند تا بتوانند شخصیت‌هایی که از قبل دیده‌ایم را در بافت فیلم پیاده کنند. در راه‌های بسیار، شرکای جنایتکار قهرمان در داستان اول که در سرزمین اصلی چین روی می‌دهد، کشته می‌شوند. در داستان دوم که بر روی وانگ و شریک او مت متمرکز است، همانطور که سعی می‌کنند به عنوان مامور قتل در تایوان پول در بیاورند، شرکا مجدداً به عنوان مردانی که جنایتی را مرتکب شده‌اند، ظاهر می‌شوند که به خاطر آن مت و وانگ مقصر قلمداد می‌شوند.

شانس کور مقدمه‌ای دارد که وقایع ابتدایی زندگی قهرمان داستان را پوشش می‌دهد و در ادامه این

مسئله باعث ایجاد زمینه آشنایی می‌شود. یکی از دوستان زمان کودکی ویتک در داستان دوم مجدداً ظاهر می‌شود، و همچنین در سومین داستان، هنگامی که ویتک بر روی سکوی قطار منتظر است، پیرنگ داستان دانشجوی پزشکی دیگری، زنی که در مقدمه به عنوان دوست او معرفی شده است، را دو باره معرفی می‌کند. او آمده است تا ویتک را بدرقه کند -اگر چه او در هیچ‌کدام از بخش‌های تکراری دویدن ویتک در ایستگاه نشان داده نشده است- و در داستان سوم آنها با هم ازدواج می‌کنند. هر سه داستان شانس کور نهایتاً توسط شرایط اجتماعی حاکم پیوند می‌خورند. در هر آینده‌ای، ویتک مستقیماً یا غیرمستقیم با جنبش غیررسمی دانشجویی و نشریه سامیزدات[۴۵] آنان درگیر است. در دوره کمونیستی‌اش، او به جنبش توجه نمی‌کند، در دوره کاتولیکی‌اش او باید جایگزین مرشد خود شود که به خاطر درگیر بودن پسرش در جنبش، اخراج شده است. بار دیگر، حتی آینده‌های انشعابی، به خاطر شخصیت‌ها و موقعیت‌های پس‌زمینه تکراری و به صورتی که از نظر شناختی قابل درک باشند، ایجاد شده‌اند.

۴. قصه‌های گذرگاه‌های انشعابی با تمهیدات سنتی انسجام پیوند خورده‌اند

منظورم از تمهیدات انسجام راهکارهای رسمی است که قطعه‌ها را در سطح اولیه، از صحنه به صحنه یا از گروهی از صحنه‌ها به صحنه دیگر، وصل می‌کند. سینمای روایتگر کلاسیک هالیوود و فنون روایتگری ویژه سینمای هنری آف-هالیوود برای کمک به درک بیننده چنین راهکارهایی را ایجاد کرده است. آنها را در قصه‌های گذرگاه‌های انشعابی هم می‌بینیم که معمولاً در خدمت تحکیم روابط علت و معلولی خطی هستند.

دو نمونه از تمهیدات اصلی انسجام در سینمای بدنه، قرارها و سررسید مهلت‌هاست و ما به‌وفور در فیلم‌های گذرگاه‌های انشعابی شاهد آنها هستیم. بدو لولا بدو پیرامون مهلتی که به زودی سر می‌آید ساخته شده‌است: اگر لولا نتواند مانی را سر ساعت ۱۲ ظهر ملاقات کند، او تلاش خواهد کرد که به سوپرمارکتی برای به‌دست آوردن ۱۰۰ هزارمارک دستبرد بزند. درهای گردان پیرامون انبوهی از قرارهای ملاقات ساخته شده است - در مسیری از کنش، ملاقات‌هایی که برای پیدا کردن کار جدیدی برای هلن لازم است، و در دیگری قرارهایی است که با جیمز، که پس از ترک جری به طرف او جلب می‌شود، می‌گذرد. راه‌های بسیار برای شماره یک شدن نسبتاً بی‌قاعده سازمان یافته است،

آینده‌های متناوب وانگ بر قرارهای ملاقات مبتنی هستند (با تبهکاران سرزمین اصلی و تایوان) و یک‌سری از مهلت‌ها (به ویژه در خط سیر پیرنگ دوم که در آن مت برای کشتن روسای گروه رقیبش تحت فشار قرار می‌گیرد).

مجدداً، «فیلم هنری» ما شانس کور نسبتاً در این سطح بی‌قاعده‌تر است، صرفا بر وقایع پی‌درپی متکی است و ملاقات‌ها و مهلت‌ها را به خارج از نما موکول می‌کند. در داستان دوم، برای مثال، دانیل[۴۶]، دوست زمان کودکی ویتک، به همراه خواهرش ورا در جلسه سازمان زیرزمینی دانشجویی حضور پیدا می‌کنند. رابطه متعاقب ویتک و ورا[۴۷] در خلال صحنه‌های کوتاهی از ملاقات آنها در خیابان یا سپری کردن وقتشان با هم نشان داده می‌شود: این صحنه‌ها، مثل عزیمت ورا با قطار، با قرارهای مشخص وضع نمی‌شود، اگر چه چنین مقدماتی باید انجام گرفته باشد. در حقیقت، وقتی که این زوج از هم جدا می‌شوند، به این دلیل است که قراری نگذاشته‌اند (به ویتک گفته می‌شود که ورا به لودز[۴۸] رفته است، اما در واقع او بیرون آپارتمان، پیش از آنکه بالاخره آنجا را ترک کند، ساعت‌ها انتظار کشیده است.) این نوع بی‌قاعدگی پیوست علت و معلولی و زمان‌بندی، ویژگی بسیاری از فیلم‌سازی‌های بلند همت در اروپای بعد از جنگ جهانی دوم بوده است.

با این وجود در شانس کور انسجام از زاویه دیگری عمل می‌کند. فیلم با پیش‌درآمدی معمایی و نشان‌دادن ویتک در صندلی قطار یا هواپیما، رودرروی ما و جیغ کشیدن او شروع می‌شود. عنوان‌بندی فیلم روی دهان او حرکت می‌کند. پس از عنوان‌بندی، تصویری معماگونه از یک اتاق اورژانس بیمارستان می‌بینیم با پاهای زنی که در پیش‌زمینه و جسدی خونین که در پس‌زمینه کشیده شده و بیرون برده می‌شود و فقط در پایان فیلم این تصاویر معنی پیدا می‌کنند. در داستان نهایی، ویتک بر هواپیمایی به سوی پاریس سوار شده است که در میان آسمان منفجر می‌شود، این آخرین تصویر فیلم است که بر روی آن عنوان‌بندی پایانی ظاهر می‌شود. اکنون ما می‌توانیم جای نمای آغازین فریاد او را تعیین کنیم ـ احتمالاً آخرین لحظات او، و اکنون می‌توانیم بفهمیم که ظاهراً این جسد او است که از اتاق اورژانس بیمارستان بیرون کشیده می‌شود. فیلم بر روی خود چرخیده و از عقب به جلو آمده است.

خواه این تمهیدات کلاسیک باشند یا مختص روند سینمای هنری، هنوز مهارت‌هایی که ما از قبل به‌دست آورده‌ایم، به ویژه توانایی ما برای به هم پیوستن فصل‌های فیلم به یکدیگر در باورپذیرترین

راه خود با در نظر گرفتن زمان، مکان و دلائل علت و معلولی را لازم دارند.

۵. گذرگاه‌های انشعابی اغلب در موازات هم حرکت می‌کنند

یکی از نتایج پذیرفتن یک موقعیت هسته‌ای، مکان‌های یکسان و گروهی یکسان از شخصیت‌ها این است که بعضی از عناصر به صورت متغیرهای دیگری پدیدار می‌شوند. بنابراین در شانس کور ما متمایل به مقایسه متشابهات سه زنی هستیم که ویتک با آنها سروکار پیدا می‌کند: چیوشکای[۴۹] متعهد سیاسی و ورای[۵۰] آسمانی‌تر و اولگای[۵۱] اهل عمل و تا حدی عصبی.

ویتک پس از فوت پدرش، یک شمایل جایگزین در هر نسخه آینده ورنر[۵۲] پیدا می‌کند: کمونیست کهنه‌کار، کشیش غمخوار و رئیس دانشکده پزشکی. به همین نحو به نظر می‌رسد لولا قدرت بازگرداندن زندگی را داشته باشد: برای خودش در پایان اولین انشعاب، برای مانی در پایان دومین، و برای شوستر نگهبان که او را در نزدیکی‌های پایان داستان سوم در آمبولانس احیا می‌کند. درهای گردان موازی‌ها را با استفاده از میان‌برش آینده‌های بدیل به صورت تند و تیزتری نشان می‌دهد تا آنها را به صورت دفعات جدا از یکدیگر: در یک صحنه آنا[۵۳] دوست هلن، قبل از اینکه دوش بگیرد، از او پرستاری می‌کند، در صحنه‌ای که در پی می‌آید، جری به زخم او قبل از دوش گرفتن رسیدگی می‌کند. هوشیارانه‌ترین لحظات این تنظیم زمانی است که هر دو آینده در یک مکان به هم می‌رسند، بنابراین در یک صحنه، هلن افسرده به صورت گیج و منگی در یک بار در حال نوشیدن است و همزمان پشت یک میز، در همان نزدیکی، هلن شاد و بی‌توجه با دوستش که به او خیانت هم می‌کند، غذا می‌خورد.

راه‌های بسیار برای شماره یک بودن با موازی‌ها به صورت شوخی عمل می‌کند که ویژگی کل فیلم است. داستان دوم و بلندتر، وانگ و مات را به تایوان می‌کشاند، جایی که مات اجازه می‌دهد آدمکش حرفه‌ای و قراردادی بودنش آشکار شود. آنها با بلکی وایت[۵۴]، رئیس غول‌پیکر و پشمالوی ترایاد (گروه گانگستری) روبه‌رو می‌شوند که مات را برای از بین بردن برادر دوقلویش وایتی بلک[۵۵] اجیر می‌کند. مات از قبل پیشنهادی را از یک رئیس ناشناخته، که معلوم می‌شود وایتی است، پذیرفته که بلکی را از بین ببرد. تمام اغتشاش در یک مهمانی فرامی‌رسد که در آن دو برادر در کنار هم و در لباس‌هایی مکمل می‌نشینند و مات وارد می‌شود تا وظیفه‌اش را در قبال پولی که دریافت کرده‌است

انجام دهد... و مطمئن نیست کدام یکی را نابود کند. اجرای متقارن پررنگ و تکرارها، گزینه‌های بدیل را به صورتی کمیک آشکار می‌کند. راه‌های بسیار برای شماره یک بودن را می‌توان به طور کلی به عنوان نقیضه و شوخی با داستان‌های گذرگاه‌های منشعب تصور کرد و این موازات بسیار آشکار را می‌توان به صورت پارودی یک قرارداد و سنت مرکزی قلمداد کرد.

اغلب روایت‌ها دارای موقعیت‌ها، شخصیت‌ها، یا کنش‌های موازی هستند و موازی‌های بسیارقوی مطرح، همان‌طور که از تعصب[۵۶] (۱۹۱۶) و سه دوره[۵۷] (۱۹۲۳) می‌دانیم، سنت سینمایی طولانی مدتی هستند و دنبال کردن آنان نسبتاً راحت شده است. پیرنگ‌های گذرگاه‌های منشعب می‌توانند توجه ما را به این موازی‌ها به روشنی جلب کنند و در نتیجه عادت کاملاً تمرین شده‌ای را از باورپذیری طلب کنند. در حقیقت می‌توان استدلال کرد که تشخیص این موازی‌ها در چنین فیلم‌هایی، با بسیاری از عناصر که در هر متغیر ثابت می‌مانند، راحت‌تر است تا در روایت‌های سنتی‌تر، که اغلب محتمل است که موازی‌ها را در خود دفن کنند. یک بار دیگر، روایت گذرگاه‌های منشعب مهارت‌هایی را می‌طلبد که ما در زندگی عادی و در استفاده از روایت ها یاد گرفته‌ایم.

۶. تمام راه‌ها برابر نیستند، آخرین راه طی شده دیگر راه‌ها را مفروض می‌گیرد

در شکل‌بندی مایر استرنبرگ[۵۸]، روایت، شامل گفتن در زمان می‌شود، و به عنوان یک فرایند زمان-محور، دامنه‌ای از گرایش‌های روانشناسانه انسانی را می‌طلبد. آنچه زودتر آمده است انتظارات را ما در مورد آنچه در پی می‌آید، شکل می‌دهد. آنچه بعداً می‌آید درک ما را از آنچه قبلاً گذشته است، تعدیل می‌کند؛ نگاه به ماسبق اغلب به اندازه نگاه به مابعد مهم است.

فیلم‌های گذرگاه‌های منشعب تمایل دارند که رویدادهای اولیه را به صورت خلاصه‌تر نشان دهند. زمانی که کنشی به یکی از گذرگاه‌ها منتهی می‌شود، برای بار دوم یا سوم ارائه می‌شود، نسخه‌های آخرین به ایجاز گرایش پیدا می‌کنند. سه بار دویدن به سمت قطار توسط ویتک در نسخه‌های کوتاه‌تری ارائه می‌شوند (۸۸ ثانیه، ۶۷ ثانیه و ۵۹ ثانیه.) به همین صورت اولین بخش راه‌های بسیار وانگ را نشان می‌دهد که با بو ملاقات می‌کند، با دوستانش به کافه می‌رود تا معامله‌ای را به افراد سرزمین اصلی پیشنهاد کند و سپس با آنها در استخر ملاقات کند، جایی که نزاع در مورد صورت حساب شروع می‌شود. پس از قتل‌عام در سرزمین اصلی، روایت پرشی دارد به ملاقات با بو و به

بخشی که در ادامه کافه می‌آید و در مقایسه با دو دقیقه‌ای که نسخه اول طول می‌کشد، بسیار خلاصه‌تر- در ۴۲ ثانیه، نشان داده می‌شود. از آنجا که از قبل می‌دانیم در آنجا چه گذشته است، صحنه را می‌توان برای بار دوم با جزئیات کمتر نشان داد، اگر چه برای اولین بار است که در این انشعاب اتفاق می‌افتد.

مهم‌تر اینکه روایت‌های گذرگاه‌های منشعب به این گرایش دارند که آنچه ما با آن در یک جهان آشنا می‌شویم را به صورت شرایط پس‌زمینه‌ای برای آنچه بعداً در انشعاب دیگری نشان داده می‌شود، قلمداد کنند. گاهی این انگاره نسبتاً ضمنی است و این حس را القا می‌کند که بدیل‌ها و گزینه‌ها یکی پس از دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرند و تمام می‌شوند. انواع انتخاب‌هایی که به ویتک در شانس کور پیشنهاد می‌شوند، این ویژگی جمعی را دارند: چه می‌شد اگر من راه کم مقاومت را برمی‌گزیدم و به حزب می‌پیوستم؟ چه می‌شد اگر من نیروی بیشتری جمع می‌کردم و با حزب مخالفت می‌کردم؟ از آنجا که هر کدام از این انتخاب‌ها شکست می‌خورند، به نظر می‌رسد که هر کسی فقط می‌تواند از طریق موضع‌گیری غیرسیاسی، پاکی خویش را حفظ کند و این گزینه در سومین بدیل نشان داده می‌شود.

از طرف دیگر، به طور مشخص روایت اولیه می‌تواند شرایط ویژه‌ای را برای این یکی ایجاد کند. در داستان جاده‌های سرنوشت اثر او. هنری، در اولین داستان، مارکیز[۵۹] عصبانی مزاج معرفی می‌شود، و داستان دوم پیرنگ او را برای سرنگونی شاه تشریح می‌کند. بنابراین سومین گونه می‌تواند در ارائه داستانی که تلاش می‌کند بگوید سلاح چه کسی مورد استفاده خودکشی قهرمان قرار گرفته است، خلاصه‌تر باشد. به همین نحو در قصه دومی که در راه‌های بسیار نشان داده می‌شود، زمانی که وانگ با دوستانش در تایوان به هم می‌پیوندند، مرگ بو و عضو دیگر گروه تبهکاران به صورتی گزارش می‌شود که نشان دهد سرنوشت این مردان همان است که در داستان اول بوده است.

به نظر می‌رسد آفرینندگان پیرنگ‌های گذرگاه‌های منشعب قادر نباشند از آلوده‌شدن یکی [گزینه‌ها] توسط دیگری جلوگیری کنند. در یک لحظه از درهای گردان، قهرمان داستان به آنچه در داستان موازی روی می‌دهد، اشاره‌ای دارد. به نظر می‌رسد هلن به همراه دوستش آنا، در حال راه رفتن در کنار رودخانه، آنچه را در همین لحظه در داستان دیگر روی می‌دهد، پیش بینی می‌کند، جایی که همتایش گروه قایقرانان را تشویق می‌کند: «یک کم عجیب. می‌دانستم که یک مسابقه قایقرانی برگزار

می‌شه با پوشش‌های بنفش و سفید.»

به‌زودی نشان خواهم داد که چگونه گره‌گشایی فیلم به این نوع از صحبت متقاطع (تداخل صحبت) بین دو آینده متکی است.

بسیار شگفت‌آورتر از همه اینکه گاهی یک فیلم القا می‌کند که داستان‌های قبلی به پروتاگونیست درسی داده‌اند که می‌تواند آن را در این هم به کار گیرد- در نتیجه هر گونه حسی که جهان‌های موازی را نسبت به یکدیگر بسته می‌پندارد، به سخره بگیرند. یک منتقد توجه کرده‌است که ویتک در شانس کور به نظر می‌رسد که از آینده‌ای به آینده دیگر بیشتر خودانعکاس است، انگار که او آگاهانه «سه بدیل/گزینه»[۶۰] خود را کشف می‌کند. اولین داستان راه‌های بسیار وانگ را در انجام تقریباً هر کاری که تلاش دارد انجام دهد، به صورتی کمیک، بی‌عرضه ارائه می‌کند، در داستان دوم او بیشتر خوددار است در حالی که به نظر می‌رسد مات بی‌کفایت باشد. این گونه است که انگار مرگ از راه دست‌وپا چلفتگی در خط داستانی اول وانگ را هوشیارتر کرده است. و اگر بخش آخر راه‌های بسیار نشان می‌دهد که وانگ امشب ملاقات نکردن تبهکاران را در نظر می‌گیرد، این درنگ احتمالاً تا حدی متکی به حس شهودی او است که در آینده‌های اول و دوم چه اتفاق افتاده است، هرچند طریق آن را نمی‌توانیم استنباط کنیم.

روشن‌ترین نمونه این راهکار در بدو لولا بدو اتفاق می‌افتد، جایی که نه تنها قهرمان فیلم به نظر می‌آید دکمه شروع مجدد را در آغاز هر انشعاب فشار می‌دهد، بلکه یاد می‌گیرد که چگونه شانس و احتمالاتی را که آینده‌های قبلی‌اش را خراب کرده‌اند، کنترل کند. در سرخط ماجرا، زمانی که مانی به او زنگ می‌زند و ملتمسانه کمک می‌خواهد، لولا با استیصال فریاد می‌کشد و جیغ او بطری‌ها و شیشه نمایشگر تلویزیون او را می‌شکند. در اولین داستان، وقتی که پدرش از او می‌خواهد که توضیح دهد چرا به پول احتیاج دارد، فشار وقت و اضطراب، جیغ دیگری را ایجاد می‌کنند، این دفعه شیشه صفحه ساعت خُرد می‌شود. اما در گزینه آینده سوم، لولا تلاش می‌کند تا پول را در کازینویی به‌دست آورد، جایی که او روی میز رولت شرط بندی می‌کند و حساب‌شده، جیغ دیگری می‌کشد، و این بار نه تنها شیشه‌ها را می‌شکند، بلکه توپ را به سوراخ برنده هدایت می‌کند. به نظر می‌رسد این گونه او یاد گرفته است که چگونه آنچه را در ابتدا فقط شیوه بیان ناامیدی است، رام کند و در راه هدفش به کار اندازد.

با توجه به ضرورت گفتن در زمان، ممکن است بتوانیم بگوییم که وزن برابر پیدا کردن برای آینده‌های موازی مشکل است. آینده‌ای که در ابتدا نشان داده می‌شود، پیش‌شرط‌هایی را برای بعدی‌ها، همواره برای تماشاگران و گاهی برای شخصیت‌ها، ایجاد می‌کند. تقدم تأثیر به صورت روانشناسانه باعث می‌شود آینده اول به عنوان معیار تعیین‌کننده شرایطی باشد که پس از آن در نسخه‌های بعدی تکرار، متنوع، حذف و یا نفی می‌شوند. به علاوه با دانستن این موضوع که در تمام این آینده‌ها قهرمان حضوری ثابت دارد، انتظارات محقق ما در مورد دگرگونی شخصیت-تغییر خصوصیات شخصی، یا افزایش دانشی که پروتاگونیست ممکن است ثبت کند، حتی علی‌رغم قانون طبیعت، و از هر کدام از سرنوشت‌های بدیل یاد گیرد، ما را نسبت به هر نشانه‌ای آماده می‌سازد. ممکن است این مختص نسخه‌های ماوراءالطبیعه و سفر در زمان داستان‌های دنیاهای موازی باشد که در آنها ما پروتاگونیستی داریم -اسکروج[۶۱] یا مارتی مک فلای[۶۲]- که تداوم روانشناسانه را در دیدار از هر کدام از آینده‌های متفاوت حفظ می‌کند و بنابراین نسبت به تمامی گزینه‌ها خودآگاه است.

۷. تمام راه‌ها برابر نیستند، آخرین راه طی شده، یا کامل شده، از همه کمتر فرضی است

اگر چیزی شبیه تقدم تأثیر اولین آینده را به صورت معیار تثبیت می‌کند، «تأثیر جدید و متأخر» برای آینده نهایی که می‌بینیم امتیاز ایجاد می‌کند. از آنجا که پایان‌ها از هر جای دیگری در روایت سنگین‌تر هستند و از آنجا که قصه‌های گذرگاه‌های منشعب به این گرایش دارند که داستان‌های اولیه را برای داستان آخر پیش‌شرط قرار دهند، این پیرنگ‌ها نشان می‌دهند که آینده آخر نسخه نهایی است، آن نسخه‌ای که «واقعاً» روی داده است، یا حداقل دیگر نسخه‌ها را به احتمالات ضعیف‌تری تبدیل می‌کنند. همچنین زمانی که به نظر می‌رسد پروتاگونیست از رویدادهایی که پیشتر نشان داده شده‌اند یاد گرفته است، احتمالاً پایان برجستگی بیشتری به عنوان حقیقی‌ترین و رضایت بخش‌ترین نسخه پیدا می‌کند.

من قبلاً اشاره کرده‌ام که چگونه، در پایان راه‌های بسیار، می‌توان گفت وانگ با آنچه در آینده‌های دیگرش اتفاق افتاده، خود را وفق داده است، اما حس «پیدا کردن آینده درست» بیشتر در پایان بدو لولا بدو مشخص است. مانی پول دزدی شده را به‌دست آورده و به رانی[۶۳] بازگردانده است، در حالی که لولا در کازینو پول زیادی برنده شده است و اکنون ۱۰۰ هزار مارک برای هردوشان دارد.

در یک پایان شاد کلاسیک، با هم راه می‌روند، لولا به سؤال مانی «توی کیسه چیه؟» لبخند می‌زند. این قطعه شاد نهایی در تمایز با نتایج تاریک دو آینده پیشین (تیر خوردن به لولا، زیر ماشین رفتن مانی) بازی می‌کند و باعث می‌شود آن گزینه‌ها کمتر مطرح باشند. این پایان سبکبال همگام است با لحن بازیگوشانه‌ای که از اول تثبیت شده است، زمانی که نگهبان بانک، شوستر، کنش را به عنوان بازی بزرگی معرفی می‌کند. تایکور حتی پیشتر می‌رود و آینده آخرین را نتیجه دو آینده قبلی می‌بیند:

> در پایان، تماشاگران باید این حس را پیدا کنند که لولا هر آنچه را که ما الان دیدیم، انجام داده است (نه فقط یک بخش، یک سوم کل). او تمام اینها را زندگی کرده است، برای این مرد کشته شده است، این مرد نیز مرده است و هر آنچه مقدر بوده که اتفاق بیفتد، روی داده است. او همه چیز را پشت سر گذاشته است و در پایان پاداش خویش را دریافت می‌کند.

فکر می‌کنم این با درک شهودی بسیاری از تماشاگرانی منطبق باشد که لولا به طریقی از تمام آینده‌هایی که دیدیم به سلامت گذر کرده و از آنها یاد گرفته است.

شانس کور آینده سوم خود را با راهکار فروخوردن دنباله که در بالا به آن اشاره کردم، متمایز می‌کند. پیش‌درآمد، با نشان دادن ویتک که شروع می‌کند به فریاد کشیدن که در پس‌نگری مشخص می‌شود در صندلی هواپیماست، به صورت مرتبی به نمای نهایی انفجار هواپیما پیوند می‌خورد، که همچنین دومین نما، زخمی‌های موجود در اورژانس، را هم توضیح می‌دهد. به علاوه به این نما در شروع داستان دوم نیز نگاهی افکنده می‌شود، در پس‌نگری آن را به صورت افزایشی بر وزن و اعتبار نتیجه مرگ -در- هواپیما می‌بینیم. پایان نیز به همین اندازه از اهمیت، با این واقعیت که در دو خط کنش دیگر، ویتک برنامه‌ریزی کرده‌بود که با هواپیما به پاریس برود، اما به دلایلی این کار را انجام نمی‌دهد، برجستگی پیدا می‌کند. او فقط در داستان سوم سوار هواپیما می‌شود و فقط انفجار در آسمان، که در پایان نشان داده می‌شود، تصاویری را که فیلم را شروع می‌کنند، توضیح می‌دهد.

درهای گردان نیز از طریق راهی تازه و خلاق، آخرین خط داستانی را سنگین می‌کند. به یاد بیاورید که در یک خط داستانی، هلن قطارش را از دست می‌دهد، دیر به خانه می‌رسد و برای مدت طولانی از ارتباط جری با لیدیا ناآگاه است. در طول این گذر، هلن یک کار روزانه به عنوان پیشخدمت و پیک غذا برای حمایت از جری پیدا می‌کند تا او ظاهراً بتواند رمانش را تمام کند. این خط کنش مثلث جری

-هلن- لیدیا را پررنگ و تقریباً جیمز را غایب می‌کند و نسبتاً به قراردادها و سنت فریب، دانش والا و چرخش‌های ناگهانی حسی (از جمله کشف نهایی هلن از رابطه جری) که ویژگی‌های فیلم‌های ملودرام هستند، وفادار می‌ماند. در خط‌های داستانی بدیل دیگر، هلن در آنها به قطار می‌رسد، جیمز را ملاقات می‌کند و روابط جیمز را کشف می‌کند. در نتیجه جری را ترک کرده، اعتماد به نفس پیدا می‌کند، عاشق جیمز می‌شود و شرکت روابط عمومی خویش را تاسیس می‌کند. این راه، مثلث جری -هلن- جیمز را برجسته می‌کند، لیدیا نقش ثانویه ایفا می‌کند و به خاطر جریان و عمدتا لحن سبک‌تر جیمز، این خط داستانی یک کمدی رومانتیک معمول را ترسیم می‌کند. و البته این دو خط داستانی به هم به صورت متقاطع برش می‌خورند.

اوج هر دو آینده، در زمان بردن هلن به بیمارستان، نزدیک به مرگ (در اثر سقوط از راه‌پله/در اثر تصادف با یک کامیون) صورت می‌پذیرد. او در یک خط داستانی می‌میرد و در دیگری زنده می‌ماند. اما به طور شگفت‌انگیزی در رومانتیک/کمدی می‌میرد و در پیرنگ ملودرام زنده می‌ماند. بنابراین مسئله این است: چگونگی پایان دادن به فیلم؟ اگر با مرگ هلن تمام کنیم، به طور قطع رومانس از بین رفته است و مجازاً فردی است که به هیچ‌کس ضرری نزده است. همانند فیلم لو لا گرایشی به سمت پایان شاد وجود دارد، ترجیحاً پایانی که در آن او به جیمز بپیوندد. اما در خط داستانی که هلن نجات پیدا می‌کند، او حتی نمی‌داند که جیمز کیست! چگونه می‌توان پایانی تمام کننده تنظیم کرد؟

در اوایل درهای گردان، قبل از اینکه راه‌های انشعابی هلن در سکوی تیوب[۶۴] روی دهد، جیمز در آسانسور، زمانی که گوشواره‌هایش می‌افتند، با او برخورد می‌کند و جیمز آنها را برمی‌دارد. پس از شروع خط داستانی رومانتیک - کمدی، هلن پریشان حواس، به خاطر اینکه تازه اخراج شده است، نمی‌تواند خوش‌وبش روی تیوب را تحمل کند. بعداً در پیرنگ رومانتیک - کمدی، تثبیت می‌شود که مادر جیمز بیمار است و باید به بیمارستان برده شود. بنابراین هلن در پایان پیرنگ ملودرام، پس از متارکه با جیمز از بیمارستان مرخص می‌شود. او وارد آسانسور می‌شود، جیمز، با ترک مادر قدم به همان آسانسور می‌گذارد. مجدداً گوشواره‌هایش می‌افتند، مجدداً جیمز آنها را برمی‌دارد. درهای گردان، همانند شانس کور، اجازه می‌دهد که گره‌گشایی‌اش به طرف پیش‌درآمدش خم شود، اما در عوض فنا کردن پروتاگونیست، اجازه می‌دهد که پیرنگ رومانتیک کمدی شروع دوباره داشته باشد

و این دفعه به طور شایسته: هلن از قبل به عدم وفاداری جیمز آگاه شده است و می‌تواند قدر جیمز را بداند. هلن همچنین نگاه اجمالی مضطربانه دیگری نیز به زندگی موازی‌اش پیدا می‌کند، برای اینکه می‌تواند به سؤال او با برچسبی جواب دهد که جیمز در سراسر خط کنش رومانتیک کمدی از آن استفاده می‌کند («هیچ‌کس انتظار تفتیش عقاید اسپانیایی را ندارد»).

در اینجا نیز مجدداً آخرین آینده‌ای که با آن روبه‌رو می‌شویم، با جذب درس‌های یادگرفته شده در آینده قبلی امتیاز پیدا می‌کند. به جای اینکه اینها را «پیرنگ‌های گذرگاه‌های انشعابی» بنامیم، بهتر است آنها را تحت عنوان روایت‌های چندنسخه‌ای تشریح کنیم، با توجه به اینکه آخرین نسخه به عنوان کامل‌ترین و رضایت‌بخش‌ترین بازنگری خودش را ارائه می‌دهد. بار دیگر، این موضوع با گرایش ما منطبق است که پایان را سنگین‌وزن بگیریم و آن را به عنوان نتیجه نهایی آنچه از پیش اتفاق افتاده است، قلمداد کنیم... حتی اگر همه آنچه قبلاً روی داده است نتواند واقعاً در پیش از این اتفاق بیفتد.

همانند هر گونه مطالعه سنت و قرارداد گونه‌های [سینمایی]، مطالعه این جانب نیز مجبور بوده است که تفاوت‌های اساسی بین این فیلم‌ها را ناچیز شمارد (برای مثال حرکت تکنووار بدو لولا بدو در مقابل گام آرام‌تر و فیلسوفانه شانس کور). علاوه بر این، من هنوز فیلم‌های دیگر گذرگاه‌های انشعابی (مانند آتش‌بازی، آیا باید از کنار نگاهش کنیم یا از ته؟[۶۵] (۱۹۹۳) اثر ایوای شونجی[۶۶]، مردن (یا نه)[۶۷] (۲۰۰۰) اثر ونتورا پانز[۶۸]) را بررسی نکرده‌ام. در چرخش هزاره، سنت‌های قراردادی این چنین فیلم‌ها به نظر آنقدر آشنا هستند که دیگر فیلم‌ها با نگاه به آنان شکل بگیرند، مانند زمانی که پیرنگ، دو آینده موازی را در ابتدا آغاز می‌کند، اما سپس بر یکی متمرکز می‌شود، و دیگری را در فواصل مختلف مطرح می‌کند [مرا خودم من[۶۹] (۱۹۹۳)، و مرد خانواده[۷۰] (۲۰۰۰)] من فقط می‌توانم حدس بزنم که چرا دهه ۱۹۹۰ باید چنین بازخیزی از روایت‌های گذرگاه‌های انشعابی را شاهد باشد- هرچند بازی‌های ویدیویی، که در لولا به وضوح به آنها اشاره می‌شود، به نظر الهام‌بخش بوده است. به علاوه فیلم‌هایی که من انتخاب کرده‌ام تنها متن‌هایی نیستند که می‌توانند ما را روشن کنند. در هشت چرخه نمایشی تبادلات خودمانی (۱۹۸۲) اثر آلن آیکبورن که بر اساس آن [آلن] رنه[۷۱] فیلم‌های دوگانه دود کردن/ دود نکردن (۱۹۹۳) را ساخت، به مراتب انشعابات مضاعف وافری وجود دارد. یک چیز نزدیک‌تر به جهان‌های موازی واقعی در رمان‌های دوگانه استیفن کینگ[۷۲] ناامیدی و

استیصال[۷۳] و قانون‌گذاران[۷۴] (هر دو ۱۹۹۶) وجود دارد، شخصیت‌های یک قصه با کمی از ویژگی‌های تکراری در دیگری ظاهر می‌شوند (نام یکسان، جسم متفاوت، یا نام و جسم یکسان، تاریخ‌ها و سرنوشت‌های متفاوت).

به هر حال هر فیلم یا رمانی را که انتخاب کنیم، فکر می‌کنم متوجه خواهیم شد که ایده آینده‌های بدیل با ضروریات سنت‌های قراردادی ویژه روایت انطباق پیدا می‌کنند - تعدیل کردن تعداد شاخه‌های بدیل به آن تعداد محدودی که می‌تواند در ذهن جا گیرد، پیدا کردن استفاده‌های نو برای تمهیدات انسجام اثر و تکرارها، تکیه کردن بر الگوهای علت و معلولی و زمان و مکان. در واقع ممکن است فرض کنیم که هر چه فیلمی زمان‌های چندگانه را افراطی‌تر ایجاد کند، در مورد موارد دیگر مجبور است تحمیلی و محدودتر برخورد کند. دود کردن / دود نکردن، در ارائه دو آینده بدیل طولانی‌مدت، اجازه ارائه بیشتر از دو شخصیت را به خود نمی‌دهد، همیشه یک مرد و زن، در هر صحنه. روز گراندهاگ[۷۵] (۱۹۹۳) یکی از سنت‌های قراردادی من را با ایجاد آینده‌های فراوان برای پروتاگونیست دافعه‌برانگیزش می‌شکند. فیلم برای جبران این موضوع، این آینده‌ها را به صورت بدیل‌های بسیار کوتاه‌مدت و تکرار مضاعف آن در نقطه انشعاب (صدای آهنگ و آواز بیدارکننده ساعت رادیویی) و رویدادهای موازی در روزهای تکراری نشان می‌دهد.

اگر به نظر می‌رسد که وجود چنین معاوضه‌ای بین نوآوری و شیوه معمول، منظرهای بی‌نهایتی که بورخس بازکرده است را مقید می‌کند، نباید توجه به حدودی را که روایت سنتی می‌طلبد، دست کم بگیریم. روایت‌ها توسط ذهن انسان‌ها برای ذهن انسان‌ها طراحی می‌شوند. داستان‌ها نه تنها نتیجه سنت‌های مکانی و تاریخی باورپذیری/معقول بودن را با خود دارند، بلکه محدودیت‌ها و گرایش‌های درک و تشخیص و یادگیری انسانی را نیز همراه دارند. یک فیلم، هر چند به ناچار به جلو حرکت می‌کند (نمی‌توانیم توقف کنیم و به عقب برگردیم)، باید چند کانال اطلاعات را اداره کند (تصویر، گفت‌وگو، نوفه، موسیقی). باید بنابراین به ویژه سخت کار کند تا در هر لحظه به توجه، خاطره و قوه استنتاج تماشاگران شکل دهد. تعجبی ندارد که فیلم‌سازان نوآوری‌های بالقوه گیج‌کننده‌ای مثل ساختار چند نسخه‌ای/گزینه‌ای را با بسط توسل به شکل‌ها و قواعد آشنای بینندگان متعادل می‌کنند. هنرمندان باید حدود درک داستانی را بیازمایند و محک بزنند، اما خود این حدود و الگوی قابل پیش‌بینی که ارائه می‌دهند، اساس تجربه پویای ما از روایت باقی می‌مانند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Film Futures از فصل‌نامه SubStance جلد ۳۱، شماره ۱، نشریه ۹۷، سال ۲۰۰۲

2. David Bordwell

3. The Garden of Forking Paths

4. Jorge Luis Borges

5. Ts'ui Pen

6. quantum physics

7. Gary Saul Morson

8. Dostoevsky

9. Tolstoy

10. sideshadowing

11. motif

12 . A Christmas Carol

13. Scrooge

14. O.Henry

15. Roads of Destiny

16. Blind Chance (Przypadek)

17. Krzysztof Kieslowski

18. Witek

to Be No. 1 (Yat goh chi tan dik daan sang)

19. Too Many Ways

20. Run Lola Run

21. Tom Tykwer

22. Sliding Doors

23. Peter Howitt

24. Helen

25. Jerry

26. Lydia

27. Wong

28. Manni

29. Ronnie

30. Matt

31. Brian Eno

32. Andy

33. Mackay

34. Roxy Music

35. Prnedregasi

۳۶. به نظر می‌آید که اینترنت که برخلاف فیلم تجربه از پیش مقدر شده دنیوی ارائه نمی‌کند به مراتب نسبت به پذیرفتن آینده‌های روایی انشعابی مساعدتر است.

37. Stok

38. Bryce DeWitt

39. Folger

40. Tube

41. Musicfor Airports

۴۲. نمونه مشخص خارج از مجموعه فیلم‌های من را می‌توان در رشته فیلم‌های بازگشت به آینده (Back to the Future) پیدا کرد. در فیلم اول (۱۹۸۵)، نقطه تغییر در لحظه‌ای که مارتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(Marty) به گذشته به سال ۱۹۵۵ سفر می‌کند و پدرش را از سر راه ماشینی که راننده‌اش پدر لورین (Lorraine) است را کنار می‌زند، تثبیت می‌کند. در نتیجه جورج مک فلای (George McFly) دلسوزی لورین را به‌دست نمی‌آورد و با هم به جشن پایان سال تحصیلی نمی‌روند و ازدواج نمی‌کنند و... و مارتی به دنیا نمی‌آید. مارتی با به هم‌ریختن گذشته، مجبور است دوباره صحنه‌ای را در شرایطی جدید بازآفرینی کند و در این راستا اجازه دهد که پدرش شجاع‌تر شود و اعتماد به نفس بیشتری داشته باشد. اما در بازگشت به آینده۲ (Back to the Future II) (۱۹۸۹) که آینده بدیلی را برای مارتی و خانواده‌اش ارائه می‌دهد، نقطه تغییر را به زمانی عقب‌تر از روز جشن پایان سال تحصیلی منتقل می‌کند، به زمانی که بیف (Biff) شرور سالنامه‌ای از آینده به‌دست آورده است که به او اجازه می‌دهد هر شرط‌بندی ورزشی را امروز بتواند ببرد. این لحظه عقب‌تر به انشعاب حیاتی برای این فیلم در این مجموعه تبدیل می‌شود که داک (Doc) برای کمک، طرح آن را روی تخته سیاه آزمایشگاهش ترسیم می‌کند.

۴۳. گروه تبهکاران

44. Reset button

45. samizdat

46. Daniel

47. Vera

48. Lodz

49. Chyushka

50. Vera

51. Olga

52. Werner

53. Anna

54. Blackie White

55. Whitey Black

56. Intolerance

57. The Three Ages

58. Meir Sternberg's

59. Marquis

60. trilemma

61. Scrooge

62. Marty McFly

63. Ronnie

64. Tube

65. Fireworks,Should We See It from the Side or the Bottom? (Uchiage hanabi, shita kara Miruka?)

66. Iwai Shunji

67. To Die (or Not) (Morir [o no])

68. Ventura Pons

69. Me Myself I

70. The Family Man

71. Resnais

72. Stephen King

73. Desperation

74. The Regulators

75. Groundhog Day

منابع:

- Borges,Jorge Luis. "The Garden of Forking Paths," Collected Fictions,trans. Andrew Hurley. New York: Penguin,199.

- Folger,Tim. "Quantum Shmantum," Discover,Sept. 2001.

- Morson,Gary Saul. Narrative and Freedom: The Shadows of Time. New Haven: Yale UP,1994.

- Prendergast,Mark. The Ambient Century: From Mahler to Trance-The Evolution of Sound in the Electronic Age. London: Bloomsbury,2000.

- Stok,Danusia,ed. Kieslowski on Kieslowski. London: Faber,1993.

- Tykwer,Tom. Cours,Lola,cours. trans Marie Ollivier. Paris: Fleuve noir, 1999.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی