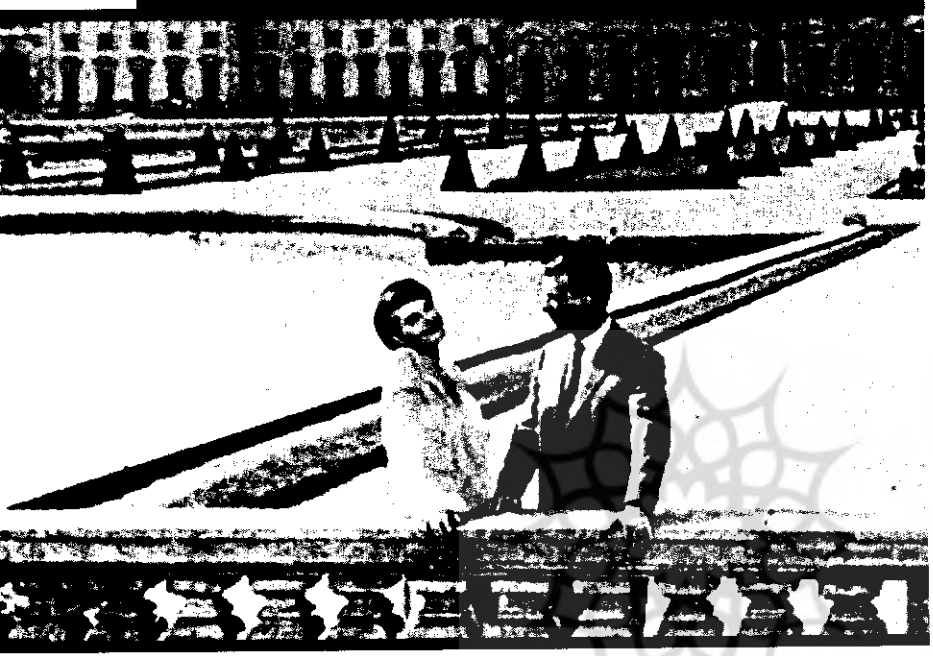
جادوی قصه‌گو



سال گذشته در مارین باد

بررسی روایت در فیلم سال گذشته در مارین باد

نویسنده: حمید پورمحمد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شکل پیچیده روایت **سال گذشته**... موضوع ساده‌ای نیست. زمان‌های درهم رفته، دیدگاه‌های گوناگون و نبود تمایز میان واقعیت و خیال این پیچیدگی را ایجاد کرده است، به‌خصوص آن‌که در فیلم با نشانه‌های فراوانی برخورد می‌کنیم که به نحوی گریزان، راز خود را برملا می‌کنند و می‌پوشانند و سپس به هیئت معنایی دیگری درمی‌آیند. انطباق صدا و تصویر که هر یک شکل‌های گوناگونی دارند نیز ترکیبات فراوانی ایجاد می‌کند، موسیقی، گفتار، گفت‌وگو و سکوت در کنار حرکت دوربین، نماهای خارجی و داخلی، نور و سایه‌روشن‌ها، هم‌چنین بازی‌ها و نیز شکل منحصر به‌فرد آدم‌های فیلم، که مجموع تمام این‌ها باعث می‌شود همه چیز کاملاً متفاوت و با آموخته‌های ذهن در تضاد باشند.

۲۱

در هتلی بزرگ و به سبک باروک، زوج‌های بسیاری برای گذراندن تعطیلات، اوقات خود را سپری می کنند، بازی، موسیقی، تئاتر و ... در این میان، مردی به زنی ابراز علاقه می کند. مرد بر این باور است که سال گذشته و در همین مکان آن دو یکدیگر را دیده‌اند، و زن قول داده که سال دیگر برای گریختن با او همراه شود، زن ابتدا چیزی به خاطر نمی آورد. اما مرد دست بردار نیست، تا این که زن آرام آرام ماجرا و جریان قولش را می پذیرد. آن دو می گریزند، تصور کنید چنین موضوعی در دستان یک فیلم ساز هالیوودی به چه فیلمی می توانست تبدیل شود؟ ملودرامی روان کاوانه، با مایه هایی از خشونت و جنسیت، اثری لبریز از رنگ های تند و مونتاژی پرشتاب. شاید دقیقاً همین جاست که چگونگی روایت یک داستان رخ می دهد. ماجراها چگونه پی ریزی شده‌اند و چه روشی برای روایت اتخاذ شده که فیلم **سال گذشته** ... به اثری یکه و یگانه تبدیل می شود؟ اثری که می تواند گویای اندیشه‌ای ژرف باشد؟ برای این که هر چه بیش تر به این شیوه نزدیک شویم، بهتر است جزء به جزء چگونگی پیشرفت داستان را در طول فیلم و طرح ریزی آن را پی گیری کنیم...

از میانه های عنوان بندی که اسامی را بدون تفکیک و کنتراست و بر زمینه ای خاکستری نشان می دهد، صدای «ایکس» را می شنویم (درواقع اسامی تنها چند پرده از خاکستری زمینه روشن تر است) این صدا رفته رفته در موسیقی محو می شود، پس از پایان یافتن عنوان بندی، باز به همراه صدای «ایکس»، حرکت دوربین را در هتل مشاهده می کنیم. («ایکس»، «آ» و «ام» نام های سه شخصیت اصلی فیلم‌اند، البته کسی در طول فیلم به اسم صدا نمی شود).

همگام با «ایکس» و صدای او که هتل و اشیای آن را توصیف می کند، دوربین از سقف و طاق ها آغاز می کند، آرام آرام به کریدورها و دیوارها و درها می رسد و در این میان گریزی به تصویر چاپی باغی داریم که در ظاهر، باغ هتل است. نوع حرکت دوربین و صدای «ایکس» طوری است که انگار با نقطه دید، «ایکس» روبه روییم، اما این فرض تا چه اندازه می تواند دوام داشته باشد؟ دوربین پس از گذر از راهروها وارد سالن نمایش می شود.

افرادی با چهره هایی مات و سنگی به روبه رویشان که صحنه ی نمایش است، خیره شده‌اند. در سالن کنتراست نسبت به محیط کریدورها و راهروها شدیدتر است و هم چنان صدای «ایکس» به گوش می رسد. اما با یک جابه جایی ظریف، تداوم گفتار که در مورد هتل بود به گفتار نمایش تبدیل می شود، صدای «ایکس»، حالا صدای مردی است که در نمایش بازی می کند. این تبدیل، گونه ای پندار اولیه نقطه دید را در هم می شکند و دستخوش تحول می کند، این تغییر ظریف درواقع در هم ریزنده ی تداومی است که بیننده در ذهن خود به آن شکل داده است. صدای «ایکس» رفته رفته فید می شود و جای خود را به صدای بازیگر مرد نمایش می دهد و گفت وگو ادامه می یابد. موضوع نمایش، همان موضوع فیلم است. البته در شکل کلی و بدون این که جزییاتی در مورد کلیات داستان فیلم ارایه شود، تصویر پرده ی دکوری نمایش، تصویر چاپی باغ را با طارمی شکسته نشان می دهد و لباس مشکی زن و برخی از دیالوگ ها چیزهایی است که بعدها همان طور تکرار می شود. در طول نمایش گذرا چهره ی «ام» نیز به نمایش درمی آید. بدون این که از زمینه ی دیگر چهره ها جدا باشد. البته ذکر این نکته ضروری است که حالت ایستاده ی «ام» به نحوی است که انگار در جایی دیگر است و اصلاً در سالن نمایش حضور ندارد. پس از اتمام نمایش، لحظه ی تشویق فرا می رسد. بسیار رسمی و بی هیجان و درواقع خشک و بی روح و پس از این، چهره های آدم ها که دو یا چند نفره چیزهایی می گویند، از حالت ثابت درمی آیند، حرف هایی رد و بدل می شود و سپس دوباره ثابت می شوند. این حالت در خارج سالن نمایش و در جاهایی مختلف از هتل نیز رخ می دهد و تداوم دارد. آیا این می تواند ذهنیت «ایکس» و قضاوت او از آدم های هتل باشد؟ گفتار آدم ها، گفتارهای پراکنده و تک جمله ای، همه ی آن چیزهایی است که بعدها در فیلم دوباره شنیده می شوند و یا به تصویر کشیده می شوند. البته این حالت با شدتی بیش تر در نماهای

بعد هم تکرار می‌شود. در این میان، گفت‌وگوی زن و مردی جلب نظر می‌کند، در حالی که برای اولین بار چهره‌ی «ایکس» را می‌بینیم، که هنوز هم در نیافته‌ایم که گفتار اول فیلم از آن اوست، در آیینه کنارش، زن و مردی با هم گفت‌وگو می‌کنند، مرد از حضورش در این محل گله‌مند است و زن می‌کوشد او را آرام کند، در یک حرکت دوربین به زن و مرد و برگشت آن، اکنون در مکانی متفاوت، «آ» را می‌بینیم. تماشاگر درواقع انتظار دارد در این تداوم با «ایکس» روبه‌رو شود، و باز در ادامه، دو مرد در حال صحبت کردن می‌گذرند و گفتارشان بیش از پیش به ماجراهای آینده‌ی فیلم نزدیک است. پس از این تصویری از باغ می‌بینیم در حالی که کسی به آن خیره شده و «ایکس» از کنارش می‌گذرد. همان زن و مرد و گفت‌وگوی آن‌ها. انگار این هتل و باغ و رفتارها و ... برای مرد زندانی درست کرده‌اند. زن می‌کوشد او را ساکت کند. صدای «ایکس» بر روی تصاویر شنیده می‌شود، انگار که «ایکس» گفتار مرد را ادامه می‌دهد، اما به نحوی این گفتار را تصحیح و تعدیل کرده است و به آن باری مثبت داده است، از طرفی حرف‌های مرد، شاید جنبه‌ی منفی گفتار «ایکس» در ابتدای فیلم باشد. صدای «ایکس» رفته رفته فید می‌شود. پس از این سالنی پرجمعیت و گفتارهای پراکنده‌ای می‌بینیم که پیش از پیش، اشاراتی به وقایع آینده فیلم دارند. در این جا «ام» و «آ» وارد می‌شوند. «آ» از جمع دور است، اما تصویر تأکید بسیار خاصی بر او ندارد. در این میان، مردی داستانی بیان می‌کند که باز در شکل کلی می‌تواند داستان فیلم باشد. در این جا «ام» در جایی ایستاده و سپس دوربین حرکتی را آغاز می‌کند. این حرکت دوربین بسیار اهمیت دارد، چون درواقع دوربین به جای شخصیت راه می‌رود و بعد «ام» را در میان گروهی دیگر می‌بینیم. اما همین نقش را هم به‌طور کامل نمی‌توان برای دوربین قایل شد و یا دوربین کاملاً در این نقش فرو نمی‌رود. «ام» بازی‌ای را معرفی می‌کند. چیدن ورق‌ها در ردیف، هفت، پنج، سه، و یک، برداشتن ورق، هر بار از هر ردیف به تعداد دلخواه، کسی که مجبور است آخری را بردارد، بازنده است. «ام» خود را برنده‌ی مطلق می‌داند و «ایکس» بازی را می‌بازد. اکنون تمرکز به‌طور عمده بر «آ» است. با گفتار «ایکس» بر چهره‌اش: شما هیچ تغییری نکرده‌اید... تداوم همین گفتار در همین صحنه، میان زن و مرد جوان دیگری انجام می‌شود. تداوم این گفتار مطالبی است در مورد آزاد بودن در هتل، این گفت‌وگو به نحوی در تضاد با گفت‌وگوی زن و مردی است که پیش از این شنیده‌ایم، همان مرد شاکی و زنی که قصد آرام کردنش را داشت. در این میان باز هم صدای «ایکس» شنیده می‌شود: شما مثل همیشه، هم‌چنان زیبایید و سومین اشاره با این جمله: ولی شما به یاد نمی‌آورید... همراه است. تا این جا، روند متفاوتی که برای «آ» در نظر گرفته شده، وی را منفک می‌کند. پیش از این «ایکس» و «ام» را هم دیده‌ایم و صدایی که معلوم نیست از آن کیست، اما در صحنه‌ی گفت‌وگوی میان «ام» و «ایکس» تا حدودی مشخص می‌شود از آن «ایکس» است. روند برجسته ساختن «ایکس» هم این پندار را بیش از این تقویت می‌کند. اما «ام» نقش ناشناخته‌ای دارد، تا به حال او را دیده‌ایم که بازی ناشناخته‌ای را خوب انجام می‌دهد.

پس از این باز صدای «ایکس» شنیده می‌شود که در مورد اثری توضیح می‌دهد، معلوم می‌شود که با «آ» سخن می‌گوید و باز معلوم می‌شود که با «آ» در میان جمعی هستند، «ایکس» در انتهای گفت‌وگو می‌گوید این جا خیلی چیزهای دیگر برای دیدن هستند، اگر مایل باشید، آن‌ها را به شما نشان می‌دهم. آ پاسخ می‌دهد، اما در جایی دیگر، در سالن رقص، این تغییر و تبدیل ظریف در طول فیلم بارها رخ می‌دهد. پیش از این، گفت‌وگوی افراد مختلف و به خصوص تلاقی آن با گفتار «ایکس» پنداری نوعی تداوم را ایجاد می‌کرد و اکنون، تداوم گفتار را در تغییر صحنه می‌بینیم. سالن رقص به سالن تیراندازی قطع می‌شود. افراد برمی‌گردند و به هدف تیراندازی می‌کنند، سیبلی که به نحوی پیکر یک زن را می‌نمایاند! برگشتن «ایکس»، مصادف است با آمدن و ایستادن «آ» در یک سالن تاریک و بدون پنجره در حالی که او هم لباسی مشکی بر تن دارد. رنگ مایه‌ی مشکی این سالن از محل تیراندازی بیش‌تر و تاریک‌تر است. در این جا، دوربین به «آ» نزدیک می‌شود و صدای «ایکس» که قصه‌ی اولین برخورد و آشنایی با «آ» را بیان می‌کند. انگار حرکت دوربین نقطه‌نظر «ایکس» بوده و به‌عبارتی دوربین به جای «ایکس» راه رفته است و اکنون هر دو را در یک نما داریم. اکنون دیگر «ایکس» و «آ» در رویارویی مستقیم قرار دارند و

«ایکس» از گذشته می گوید. حرکت دوربین عبوری را نشان می دهد، شاید به گذشته، و این که آن ها تنها نیستند. «ایکس» از مجسمه ای صحبت می کند و با جمله «یک بار دیگر از هم جدا ماندیم» پایان می یابد، که این جدا ماندن، به انجام بازی شانزده (یک، سه، پنج و هفت) پیوند می خورد، «ام» می برد، در بازی با «ایکس» هم می برد، در حالی که «ایکس» از «ام» می خواهد که او بازی را شروع کند، ولی فرقی نمی کند.

پس از این، انگار فصلی را پشت سر گذاشته ایم، نماهایی از هتل که چندان با گفتار «ایکس» منطبق نیست و «ایکس» که بیانش مضارع استمراری است، چیزی که بسیار شبیه گفتار وی در ابتدای فیلم است؛ اما این بار حرکت دوربین به «آ» می رسد که کتابی می خواند و «ایکس» که وضعیت «آ» را در طارمی بیان می کند. اختلاف میان آن چه که «ایکس» می گوید و آن چه نشان داده می شود، جالب توجه است. این آیا قضاوت دانای کل است؟ یعنی دانای کل می خواهد تصویری سوای آن چه «ایکس» می گوید و در واقع شکل صحیح را نشان بدهد؟ تداوم فیلم گویای این است که چنین نیست... سپس بیان «ایکس» هم زمان بر روی تصویر مجسمه به گوش می رسد، مجسمه مردی باستانی است که جلوی زنی را گرفته، اما در زوایای دیگر، وجوهی متفاوت از همین مجسمه را می بینیم، مثلاً زن بر شانه مرد دست گذاشته، زن و مرد به دوردست خیره شده اند و شاید همین چند نما را بتوان کلیدگشودن معناهای فیلم، نشانه ها و رازهایی که روایت بر جا می گذارد، دانست. داستان «ایکس» با تغییر حالت های هر دو ادامه می یابد و بعد به سالن برمی گردیم، اکنون وضعیت «ایکس» و «آ» نسبت به قبل آن تغییر کرده است، حتی لباس «ایکس» هم تغییر کرده است. «آ» اصرار به نپذیرفتن دارد و «ایکس» به تصویر چاپی باغ اشاره می کند. آن ها جلو تصویر باغ هستند و «ام» می آید تا در مورد مجسمه ای که در پیش زمینه قرار دارد توضیح بدهد، در حالی که تصویر باغ پشت سر آن هاست. پس از این باز نماهایی از هتل و حرکت «آ» و «ایکس» در راهروها و سپس «ایکس» که به «آ» نزدیک می شود و داستان آشنایی را ادامه می دهد، می بینیم. بعد شاهد نماهای باغ و «ایکس» و «آ» در میان جمعی دیگر با حالت های مجسمه وار هستیم. در این جا بخشی از داستان «ایکس»، به زمان حال بیان می شود و بعد باز هم سالن رقص و در این جا «ایکس» فصلی کاملاً تازه از داستان را می گشاید: و یک شب... به اتاق تان آمدم! در این صحنه گریزهایی به اتاق «آ» و سالن رقص انجام می گیرد، این گریزها و صحنه ها بدون یادآوری است، در سکوت کامل، «ایکس» چیزی تعریف می کند. این جریان خاطره ادامه دارد، و نما به «ام» در حال بازی یک، سه، پنج و هفت ختم می شود.

نماهای هتل با گفتار آشنای «ایکس» از وضعیت آن و توصیف هایی که «ایکس» دارد، که کلماتی از آن شبیه کلمات مردشاکی از هتل است که در ابتدای فیلم شنیدیم، «ایکس» در رویارویی با «آ»، باز هم ماجرای آمدن به اتاق را می گوید، «آ» به نحوی می خواهد ادامه ماجرا را بشنود، آن ها به کنسرت می روند، در راه برخوردی میان «آ» و «ام» روی می دهد که شاید برای اولین بار نوع ارتباط این دو نفر را با هم توضیح بدهد. در سالن، «ایکس» ماجرا را پی می گیرد، سالن کنسرت و بعد طارمی، گفتار «ایکس» در این جا از ماضی به مضارع تبدیل می شود. وقتی در سالن هستند، «ام» می خواهد به آن ها نزدیک شود، اما منصرف می شود. اکنون «ایکس» حلقه محاصره را تنگ تر کرده است. «آ» در برابر ابراز علاقه ی «ایکس» مقاومت می کند. «ایکس» نشانه هایی چون عکس و دستبند را پیش می کشد. هم چنین ترس «آ» از «ام» را باز می گوید، این جا دیگر «ایکس» قصه را به زمان حال کشانده و از افعال مضارع استفاده می کند. اما «آ» از «ام» نمی ترسد و حتی به نحوی می خواهد او را نگه دارد، اما در صحنه ای دیگر با کیفیتی مشابه، «ام»، به «آ» تیراندازی می کند. حالت اول، با روایت «ایکس» همراه است، با لحن توصیفی ای که حالت تعلیقی دارد، انگار به او می گوید چگونه بازی کند. در این میان «ام» هم چنان بازی می کند، انواع بازی ها. در صحنه ای «ام» و «ایکس» همان بازی مشهورشان را انجام می دهند، گویی دوئل می کنند، و در همین حال، «آ» عکسی را که «ایکس» به او داده پاره می کند و به ترتیب یک، سه، پنج و هفت می چیند و بعد «ایکس» که به اتاق «آ» می آید، شاید این جاست که دیگر «آ»، داستان «ایکس» را کاملاً می پذیرد. پس از این، «آ» که مهلتی از «ایکس» می خواهد، «آ» می ترسد، کسی می آید. «ایکس» از طارمی می گریزد و طارمی فرو می ریزد، فریاد «آ» که حالا در سالن رقص است؛ و این جا اتفاقی از جنس دیگر به وقوع پیوسته است. گریز «ایکس» جزء

کدام یک است؟ خاطره یا تخیل؟ و از آن کیست؟ «آ» یا «ایکس»؟

پس از این «آ» و «ام» با هم گفت وگو می کنند. گفت وگویی که طی آن، «آ» هم چنان دوست دارد که «ام» در کنارش باشد، اما «ام» می داند که او خواهد رفت و پس از این سالن نمایش، گونه‌ای حرکت مدور به ابتدا، انگار اکنون آن طوری که در ابتدای فیلم «ایکس» به جای شخصیت مرد نمایش حرف می زد، معنا یافته است. آن ها می روند و «ام» تنها مانده است و در انتها نمای هتل از باغ و در این مدت قصه «ایکس» دوباره با فعل ماضی بیان می شود.

۳

فیلم به نحو عمده میان دو فضای داخلی و خارجی هتل و باغ تقسیم می شود. این دو مکان در کنار هم یک مجموعه را تشکیل می دهند. ساختمان به سبک معماری پرطمطراق باروک تزیین یافته است، انواع اشیای تزیینی ممکن در این مکان به چشم می خورد، تابلوها، مجسمه ها، صندلی ها، تزیینات بر روی سقف، دیوار، آیینه ها، سالن ها و پلکان، کریدورها و راهروهای طولانی که گاه انگار دو آیینه را کنار هم گذاشته باشند، انعکاسی بی نهایت دارند. تأکید دوسویه ی گفتار «ایکس» و دوربین بر این فضای خاکستری که گاه رنگ مایه هایش به مشکی می گراید، رفته رفته پنداری تازه از مکان را در ذهن پدیدار می کند. نشان دادن آدم ها در حالت مجسمه‌ای، حرکات آرام، کند و ماشین وار در این مکان و بطالت و میل به وقت گذرانی ای که در این بی عملی آدم های مجسمه وار مستتر است به نحوی است که رفته رفته تمایز میان شئ و شخص را از بین می برد و تا بدان جا پیش می رود که به نظر می رسد که تنها سه نفری که فیلم بر محور آنان می چرخد متحرک اند و بقیه در سکون و یخ زدگی فرو رفته اند. در فیلم چند بار به واژه ی شگفت آور اشاره می شود، از زبان افراد مختلف و از جمله خود «ایکس» توصیفی برای این فضا و این مکان، هم چنین اشاره به قفس بودن هم صفت دیگری است، این دو در کنار هم شاید دو عاملی باشند که یکسره پندار عادت گونه ی دیدن مکان به عنوان مکان واقعی را در یک فیلم درهم می ریزد. بنای هتل، از این دید، به راستی شگفت آور است. جایی است هم چون یک هزارتو که زندانیان فراوانش را در خود نگه داشته است، زندانیانی که چندان هم از این حبس دلخور و ناراحت نیستند. مکانی که بی نهایت به نظر می رسد، انگار که هیچ کجای آن تکرارشدنی نیست، جز چند مکان که به فراخور قصه به آن تأکید می شود، شیوه ی دکوپاژ هم به نحوی بر این حالت تأکید دارد، ادامه ی زوایای درهم شکننده، گریز از تداوم مرسوم در ارایه و تعریف مکان و نشان دادن زوایای متفاوت از یک محل، و بدین ترتیب، انگار این بی نهایت، بسته و گریزناپذیر هم هست به خصوص آن که نوع نگاه به مکان بسته با نوع زاویه دید هم تغییر می کند و این بار دیگر بر تنوع و گوناگونی آن می افزاید. این که مکان را از کدام ذهن می نگریم و این که به کدام زمان تعلق دارد و از سوی دیگر، آن چه که بر همین تنوع و نگاه چندسویه می افزاید، تفاوت نور در مکان های واحد است. دقت کنیم به تغییر نور اتاق «آ» با توجه به حالت ها و تعریف های گوناگونی که ارایه می شود. اما باغ در روز و غروب نشان داده می شود. باغ برعکس ساختمان مکانی است انتزاعی و آرام با خطوطی هندسی و مشخص و اشکالی چون مثلث و دایره و خط راست، در کنار حالت باروک هتل، باغ بسیار آبستره به نظر می آید. باغ خلوت است، آدم ها چندان در آن کاری ندارند و «ایکس» و «آ» در ملاقات های خود، در باغ، همیشه تنها هستند. باغ همیشه آفتابی است، بدین مفهوم که رنگ مایه های خاکستری در این مکان به سمت سفید گرایش دارند، و البته این تا لحظه ای ادامه دارد که هنوز غروب باغ فرا نرسیده است و باز به عکس ساختمان هتل، که همه چیز در آن مصنوعی است و این مصنوعی بودن همواره حضور دارد و حس می شود، در باغ به واسطه ی حضور عناصر طبیعی هم چون باد و آفتاب، محیطی واقعی ترسیم شده است و بیننده در چند صحنه از باغ، احساس می کند که به ناگاه به میان مکانی واقعی پرتاب شده است. اما در میانه ی ساختمان و باغ، مکانی دیگر قرار دارد، نیمه داخلی و یا نیمه خارجی، یک طارمی با یک چشم انداز، چشم اندازی ویژه از باغ، راه هایی از چهار سو که به دایره‌ای در مرکز می رسند با درختانی هرم مانند و در تصویرهای چاپی درون ساختمان، مثلثی شکل، به شدت منظم و حتی خشک، این مکان

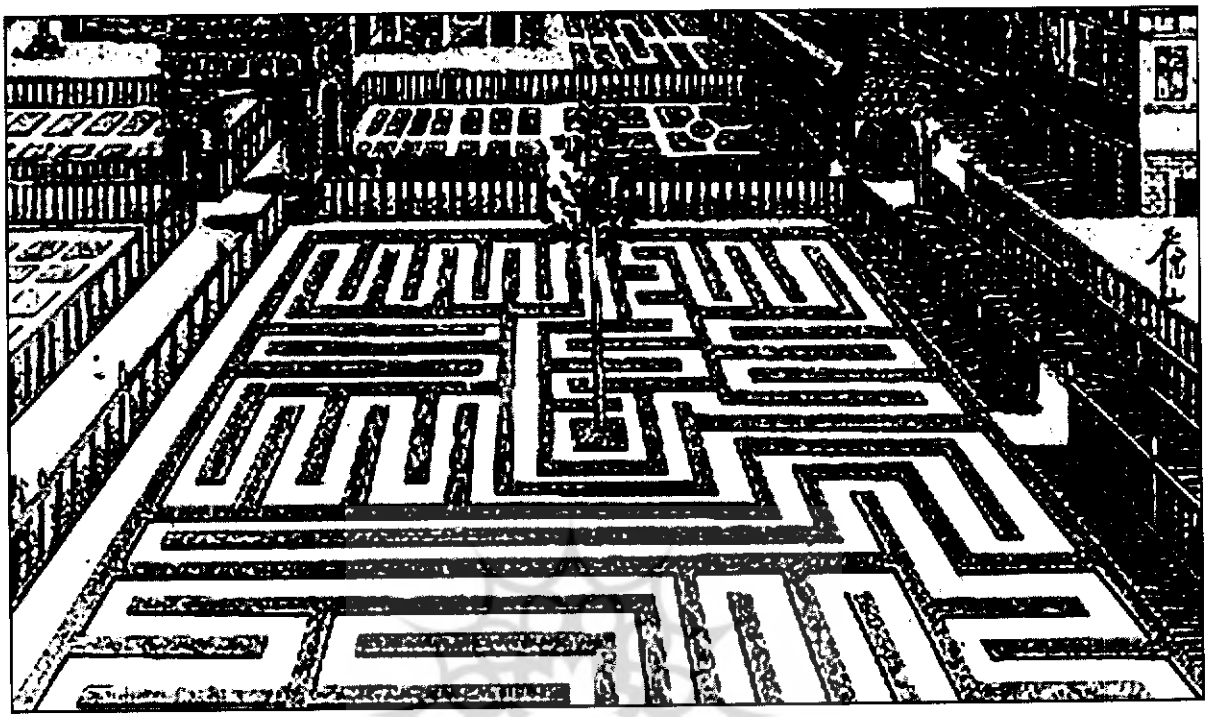
میانه با این چشم‌انداز، در فیلم جایگاهی ویژه می یابد. «ایکس» در توصیفش، اولین بار «آ» را در همین طارمی دیده است، در نمایشی که درون فیلم اجرا می شود، مکان طارمی ای است شبیه به آن چه که دیده ایم، به خصوص این که از طارمی مجسمه ای را می توان دید، مجسمه ی زن و مردی باستانی که از جلو که به آن بنگری، مرد، زن را از جلو رفتن بازداشته است. و در همین طارمی «ایکس»، «آ» را به خود فرا می خواند. این مکان به هر شکل جلوه‌ای قابل اهمیت و شایان توجه به خود می گیرد. جلوه‌ای که برای «ایکس» مهم و کارساز است.

اما نکته ی آخر، چگونگی دیدن ساختمان از باغ و باغ از ساختمان است. درواقع از درون طارمی باغ، باغی که وقتی «ایکس» و «آ» در آن هستند، چون مکانی واقعی به نظر می رسد، هم چون تصویری ذهنی مانند یک نقاشی و محلی به طور خاص سامان یافته جلوه می کند. ساختمان هم وقتی از نمای باغ دیده می شود چنین است، شکلی هندسی و منظم که در خط افق گسترش یافته است و جلوه‌ای هم چون نقاشی دارد. انگار در هر مکان که باشی، آن مکان روبه رو، حالتی اغواگر و دعوتگر دارد، اما خودش چه؟ کافی است پا به درون آن بگذاری تا متوجه ماهیت آن بشوی و این شاید چیزی است که «ایکس» هم بدان اشاره می کند، به هر حال این دو مکان شاید در تضاد با هم قرار گرفته باشند، اما انگار در انتها با یکدیگر چندان تفاوتی ندارند:

«ایکس»: پارک این هتل چیزی شبیه باغی بود به سبک فرانسوی، بدون درخت، بدون گل، بدون هیچ رستنی... سنگ‌ریزه، سنگ مرمر و خط راست، در آن فضاهایی انعطاف ناپذیر و سطوحی بی رمز و راز ایجاد می کرد. در وهله ی اول این طور به نظر می رسید که امکان ندارد آدم در آن گم شود... در وهله ی اول ... در طول خیابان های سرراست میان تندیس های برجا یخ زده، و سنگ فرش های خارا، جایی که اکنون داشتید گم می شدید، برای همیشه، در شب آرام، تنها با من....

۴۱

بر طبق تقسیم‌بندی کلاسیک در سینما زمان سه وجه دارد، زمان فیزیکی که طول یک فیلم را تشکیل می دهد، زمان واقعه که در واقع طول مدت وقایع یک فیلم است، از یک دقیقه تا چندین سال و زمان روانی که متوجه قضاوت مخاطب از طول یک واقعه در فیلم است. اما اگر دقت کنیم درمی یابیم که زمان واقعه اصولاً زمانی مجازی و قراردادی است و در پیوند شدید با زمان روانی قرار دارد، جاری شدن وقایع در زمان حال، آن گونه که ما به هنگام تماشای یک فیلم انتظارش را داریم، نسبتی است که انگار از تئاتر وام گرفته شده است و این نیز در جای خود، به شدت قراردادی و مجازی است، فیلم **سال** ... این واقعیت را نشان می دهد. فیلم چنان دریافت های کلیشه ای از زمان در یک فیلم را به بازی می گیرد که تقریباً ردپایی از تقسیم بندی سه گانه زمان در سینما باقی نمی ماند. جز این که بگوییم **سال** ... فیلمی است در حدود نود دقیقه! اولین قدم برای وقوع چنین رخدادی گریز از قواعد مرسوم برای نشان دادن فلاش بک و تصاویر ذهنی است، هم چون مکان که به هزارتویی گریزناپذیر شبیه است، زمان هم رفته رفته به همین شکل درمی آید. کیفیت نماهایی که گردش در سالن های هتل را نشان می دهد، در ظاهر گویای تداوم است، اما رفته رفته بیننده را در این شک رها می کند که آیا میان این ها زمانی وجود نداشته و زمانی نگذشته است؟ عبور از میان ذهنیت های «ایکس» و «آ» (که در جای خود آن ها را تشریح می کنیم) بیش از پیش توهم معهود در مورد خطی ممتد از زمان را در هم می شکند. در ابتدا، هنگامی که «ایکس» قصه ی خود را آغاز می کند، در سالنی، دوربین با حرکتی ساده، جمعی را نشان می دهد، «ایکس» و «آ» در میان جمع و «ایکس» که در مورد شئ توضیح می دهد، عبوری بدون تمهید به گذشته، همین صحنه به سالن رقص ختم می شود، در حالی که گفتار به نحوی تداوم دارد، اما مکان تغییریافته است، از گذشته ی تعریف شده به زمانی می آییم که به نظر باید زمان حال در فیلم باشد و اگر چنین است، پس تداوم گفتار چه معنی دارد و در همین جاست که چیزی چون یک پژواک پدید می آید، چیزی که زمان ها را درهم می شکند، چراکه آن چه در حال روییدن و ساخته شدن است، اصولاً در واحد زمان پدید نمی آید، پس به تداوم شناخته شده زمانی هم احتیاج ندارد. همین سالن رقص به سالن تیراندازی منتهی می شود و هنگامی که «ایکس» برای شلیک برمی گردد، سالنی دیگر را می بینیم، که نیمه تاریک است و «آ»



هزار توها

در آن پیش می‌آید. در این جا «ایکس» قصه‌ی خود را ادامه می‌دهد و دوربین با یک حرکت پن ساده، انگار درصدد تصویرکردن آن‌چه که «ایکس» می‌گوید است. چهره‌هایی سنگی و تعریف «ایکس» از باغ، بی‌آن‌که هیچ تصویری از آن نشان داده شود، در انتها، نمایی است که «آ» را نشان می‌دهد، در حالی که از طارمی به درون هتل می‌آید و پس از آن باز هم به نحوی فیلم در زمان حال جاری می‌شود و انجام بازی شانزده و این جا نیز باز هم همین پژواک تکرار می‌شود. اما بعد از این، همگام با تعریف‌های «ایکس» از باغ، ما تصاویر را هم با حضور «آ» می‌بینیم. این نکته‌ی ساده‌ای نیست، توصیف «ایکس» از وضعیت «آ» بر روی طارمی با آن‌چه که نشان داده می‌شود، تفاوت دارد. می‌توان گفت بازی از این جا آغاز شده است. آن‌چه که این فرض را قوت می‌بخشد، نماهایی است که بعدها می‌بینیم! کدام فرض؟ «ایکس» ذهنیتی برای «آ» ساخته و «آ» اندک‌اندک تصاویر را می‌سازد و ما تنها آن تصاویری را می‌بینیم که «آ» نیز به نحوی آن را ساخته است. آن‌چه که شکل می‌گیرد، صرفاً تعریف‌های «ایکس» و فلاش‌بک‌هایی با تعریف‌های رایج نیست، نقاطی است که «ایکس» و «آ» به طور مشترک به آن می‌اندیشند، «ایکس» قصه می‌گوید، «آ» هم قصه می‌گوید و تصاویری می‌سازد و هرجا که قصه‌ی «ایکس» را دوست ندارد، او را متوقف می‌کند، با یک ماجرا یا با تفاوت میان تصاویر ذهنی و تعریف‌ها، پس آیا به راستی در این میان چیزی به نام فلاش‌بک وجود دارد؟ جلوتر برویم، به سالن رقص و آن جا که «ایکس» صحنه‌ی اتاق را پیش می‌کشد، این جا، در سکوت، صحنه‌هایی چندگانه از اتاق به نمایش درمی‌آید، انگار «ایکس» و «آ» در چالشی مدام تصاویر را تصحیح می‌کنند، این روند هم چنان ادامه دارد، آن‌جا که «ایکس» مدام به مسأله‌ی اتاق اشاره می‌کند، حضور «ام»، کشته شدن «آ» با تفنگ «ام» و یک صحنه‌ی کاملاً کلیدی که می‌تواند بر ذهنی بودن و مشترک و گاه متغیربودن این صحنه‌ها تأکید کند. صحنه‌ی پریدن «ایکس» از طارمی، فریاد «آ»، در حالی که آن‌ها در سالن رقص هستند، این فضا را بیش از پیش سیال می‌کند، این زمان‌های نامأنوس را اضافه کنیم به مکان‌های نامأنوس، انگار همه چیز چون خیالی به صورت مواج پیش می‌رود، شاید ساده کردن روند فیلم در خط زمان کار

معقولی نباشد، اما به نحوی بارز ما را قادر می سازد تا هرچند کوتاه نگاهی از بالا به کل اثر بیندازیم:

۱. روند طبیعی و زمان حال، شاید بازی کردن ها اغلب به این روند مربوط باشند.

۲. روند انتقالی، حالت های نقطه دید و یا شبیه آن که بیش تر به «ایکس» مربوط است، و سرگرانی های او در هتل.

۳. روند ذهنی، چیزی خارج از زمان که سبب درهم شکستن خط ممتد آن می شود. بنابراین، تغییرات لباس، حالت و مکان بعد از آن ها کاملاً طبیعی است، این روند، میان «ایکس» و «آ» مشترک است و گاهی از آن «ایکس» و گاهی از آن «آ» است.

۴. اشاره‌ای در انتها در مورد «ام» که به سالن نمایش پناه برده و تصویری از اجرای تئاتر اولیه که ابتدای فیلم را به انتهای آن پیوند می زند. اما، این دایره‌ای است که منحنی دیگری به آن اضافه شده، «ام» شاهد رفتن آن هاست. همین اتفاق روند ابتدایی فیلم و برداشت ما از خط ممتد را درهم می ریزد.

۵. ماجرای فرار که انگار به طور مطلق به عمل جاری و زمان حال ربط دارد.

زمان در این فیلم، با این اوصاف، گاهنامه‌ای نیست، ساعتی به مفهوم فیزیکی آن، دقیقه ها را نمی شمارد، جالب است که در میان اشیای فیلم، هیچ ساعتی به چشم نمی خورد. این جا زمان، چون یک منحنی، چون عنصری تکرارشونده، ذهنی، شخصی و بی تداوم به نظر می رسد، زمان الحاقی است، زمان به اشیا، به اشخاص و به ماجراها، مربوط شده است. هرچیز برای خودش زمانی دارد، بنابراین، حالت گاهنامه‌ای آن از بین می رود. زمان اشیا، زمان اشخاص و زمان «آ» و «ایکس» از یک جنس نیستند، در تداوم با یکدیگر قرار نمی گیرند، هرچند که گاه با یکدیگر متقارن و متجانس می شوند. اما باز هم گام دیگری می توان برداشت، این که شاید همه چیز در زمان های ذهنی خلاصه شده است، حتی همان روند کم‌رنگ گاهنامه‌ای که انگار زمان حال است، می تواند نگاه «ایکس» و «آ» باشد. حتی نام فیلم هم، زمان را به بازی گرفته است. **سال گذشته در مارین باد** اشاره به چیزی دارد که به هر حال در زمان حال جاری نیست. اشاره به یک خاطره، و خاطره، خود محتاج زمانی است برای به یاد آوردن، و هم چنین برای تعریف شدن و تعریف خاطره، یعنی از ذهنی چیزی را در ذهنی دیگر ساختن و زمان‌های مربوط به چنین روندی، زمان هایی خاص اند. این کنش نیازی به روند گاهنامه‌ای ندارد.

۵

خاطره، اصولاً مفهومی است چندوجهی، این را اگر در ارتباط با مفهوم روایت مورد توجه قرار دهیم، شاید چندوجهی بودنش بیش تر به نظر برسد. آیا خاطره یکسره امری فردی است؟ چیزی است متعلق به من، برای من و ویژه‌ی من؟ آیا در این حالت اصولاً خاطره‌ای وجود دارد؟ آیا خاطره در بیان شدن، هستی نمی یابد؟ حتی در شخصی ترین وجه ممکن؟ بیایید به تجربه های فردی خودمان رجوع کنیم... زیباترین و بهترین و تلخ ترین و بدترین خاطرات ما چگونه‌اند؟ سوای این که طرحی از خودمان را بر واقعه‌ای افکنده باشیم، چیز دیگری هم وجود دارد؟ و آیا این ها یکسره و در ذهن خودمان به امری تخیلی تبدیل نشده‌اند؟ واقعاً چیزی هست، اما این چیز، صرفاً زمانی به یادآوردنی، به معنا درآمدنی و به تفسیر رسیدنی است که طرحی از ما بر آن سایه افکنده باشد، این ما هستیم که چگونه بودنش را تعیین می کنیم، و دقیقاً همین جاست که بهترین خاطرات ما، ممکن است تلخ ترین خاطرات دیگری باشد! اما آیا خاطره صرفاً چیزی فردی است؟ چیزی به اشتراک درآمدنی نیست؟ یعنی خاطره نمی تواند جمعی باشد؟ حتی یک جمع دو نفره؟ این وجه دیگری از خاطره است، به خصوص هنگامی که در روند ارتباط و از طریق روایت، خود را آشکار می کند. در این جا درواقع هر خاطره‌ای این توان بالقوه را دارد که در مخیله‌ی دیگری و در هیبتی تازه، خاطره‌ای جدید باشد، آیا اسطوره‌ها چیزی غیر از این به حساب می آیند؟ آیا مفهوم خاطره جمعی، خاطره یک قوم یا یک ملت یا یک گروه چیزی سوای این است؟ به نظر می رسد **فیلم سال گذشته**... به همین ترتیب حرکت می کند، چیزی چون ماده خام یک خاطره با خیالی درمی آمیزد و به خاطره‌ای جمعی بدل می شود و در این جا، نقش اصلی را قصه گویی برعهده دارد، که شاید این تنها ابزار انجام چنین کاری باشد، دست کم تاریخ بشریت ناظر بر

این مفهوم است که ابزار دیگری وجود ندارد! ولی این گونه به نظر می رسد که فیلم ناظر بر پدید آمدن خاطره‌ای جمعی است، چیزی که چه بسا به اسطوره یا آیینی بدل شود، که در این حالت انجام به آن نیز ضروری به نظر می رسد. «ایکس» در آیینه زوجی را می بیند. مرد از بودن در این مکان ناراحت است و زن سعی دارد او را ساکت کند. این نمی تواند برای «ایکس» یادآور خاطره‌ای باشد؟ شاید دور و شاید نزدیک، این یکی چندان اهمیتی ندارد، و او اکنون می خواهد ماجرا را تغییر دهد و بر اساس طرحی که از خاطره‌اش دارد، چیز جدیدی بیافریند. داستان وعده‌ی زنی، در سال گذشته و در این مکان، شکل می گیرد. چیزی که در ذهن اوست، اما «ایکس» می داند که می تواند این را با دیگری به اشتراک بگذارد، و «آ» از لحظه‌ای که مشارکت در ساخته شدن قصه‌ی «ایکس» را می پذیرد، به واقع خاطره خلق شده است. اکنون آن ماده خام ـ دست کم مشخص است که «آ» سال گذشته این جا بوده ـ در طرحی جدید، آن گونه که «ایکس» بیان می کند و «آ» آن را اصلاح می کند، قالب ریزی شده است و بدین ترتیب خاطره‌ای مشترک پدید می آید. حتی اگر اهل انطباق های اسطوره‌ای هم باشیم، داستان شباهت هایی به عالم اساطیر دارد، و البته می دانیم که تطابق دادن نعل به نعل باعث خطا در نگاه است. بر این اساس، آیا «ام»، «مینوتور» نیست؟ سلطان هزارتویی که قربانیانش را در آن جا به دام می اندازد و «ایکس» نمی تواند «تزئوس» باشد؟ از سوی دیگر، آیا «ام» هم زمان هم چون اسفنکس عمل نمی کند؟ هیولایی که معما مطرح می کند و حل این معما راه فرار از هزارتوهاست. آیا بازی «ام» به معمای اسفنکس شبیه نیست؟ معمایی که فقط خودش پاسخش را می داند و بازی‌ای که «ام» همیشه در انجام آن برنده است و «ام» شاید هادس باشد، سلطان جهان زیرزمینی، و «ایکس» همان اورفه شاعر که آمده اوریدیس را نجات بدهد، راستی اشارات به شب و نیز تصاویری از باغ در شب و گریز در شب، ذهن را به سمت این اسطوره می برد، پس می توان گفت اثر در کلیت خودش، ردپایی از خاطره جمعی نیز با خود دارد، و می تواند بدین نحو، ذهن مخاطبان را به این سو بکشاند.

۶۱

آموخته ایم که در یک اثر شخصیت ها و تیپ ها، اول ها و دوم ها، قهرمانان و ضدقهرمانان را تشخیص دهیم، با عمل شان و حالت های چهره شان، حتی انگاره بودن شخصیت ها و ویژگی های تمثیلی و سمبلیک آنان در این فرایند قابل دریافت است، اما اگر به یکباره تمام این آموخته ها در چالش با نگاهی متفاوت قرار بگیرد چه رخ می دهد؟ **سال**... تمام ذهنیت های رایج در باب شخصیت و شخصیت پردازی را درهم می شکند. در فضایی قرار داریم که تمام آدم ها چون مجسمه اند، هم چون اشیا، گاه کاملاً بی حرکت، گاهی فقط نظاره گر، بدون هویت، جزیی از خود مکان، چسبیده به آن، حتی نورپردازی ها هم برچنین حالتی تأکید دارد، هیچ تلاشی برای برجسته ساختن آدم ها انجام نشده است، لباس های تیره‌ی رسمی گاه هم رنگ با پس زمینه می شود و آدم ها را چنان نشان می دهد که گویا در پس زمینه حل شده اند. همه چیز مکانیکی است. راه رفتن، حرکات موزون، بازی کردن، حرکات دست، سر، پا و ... درواقع چند نما در کار می توان سراغ گرفت که آدمی را در حال خوردن نشان دهد؟ انگار این یکی از زندگی آدم ها رخت بربسته است. مجموعه‌ای سردرگم در میان سالن های هتل، و انگار از میان این اجسام سه نفر جان گرفته اند و یا ما توافق کرده‌ایم که این سه نفر را ببینیم، «ایکس»، «آ» و «ام»؛ درواقع در شروع فیلم، فهرستی از امکانات قابل اعتنا را پیش روی ما می گذارد، با عباراتی پراکنده از آدم های گوناگون، به خصوص زن و مردی که با هم بر سر ماندن در هتل مجادله دارند، اما مسیر کار، به آرامی و بدون هیچ شتابی، «ایکس»، «آ» و سپس «ام» را برجسته می کند. به راستی چنین نشان دادنی در نوع خود اعجاز است، سه نفر، بدون احساس، بدون عملی خاص، بدون ویژگی برجسته، تبدیل به آدم های اصلی فیلم می شوند، تنها به این دلیل قانع کننده که موضوع حول این سه نفر می چرخد. سه نفری که هیچ احساسی را منعکس نمی کنند، حتی گفتارشان نیز درصدد القای احساس نیست، هرچند که در خود تنشی شگفت آور دارد و شاید بتوان اظهار کرد که پیش از لحن و احساس و حالت چهره،

این شکل و حالت بدن است که حرف می‌زند، دقت کنیم که حالت‌های بدن «آ»، به خصوص زمانی پس از کنسرت، که به حرف‌های «ایکس» گوش سپرده، و یا به «ام» در طول بازی‌هایش و خود «ایکس» که حالت‌های بدنش، گویای فرم تلقینی گفتارش است، هرچند که در بسیاری از فرازهای فیلم، صدای «ایکس» را می‌شنویم، بدون این که او را ببینیم. آن‌چه که در حال به‌وقوع پیوستن است، یا به وقوع پیوسته و یا می‌خواهد به‌وقوع بپیوندد، در جایی دیگر است، در ذهن افراد، در بازی‌ای که «ایکس» و «آ» آن را آغاز می‌کنند و «ام» هرچند که در انواع بازی مهارت دارد، اما نمی‌تواند به آن راه یابد. بازی ساختن خاطره است، پس باید گفت کنش اصلی در این جا اتفاق می‌افتد. کنشی لبریز از تنش که پوسته‌ای سرد و محکم آن را فرا گرفته، آن‌چنان که گاه نفوذناپذیر است. چنان‌چه اگر نفوذپذیر بود، فیلم به سرعت به عرصه‌ی آثار رایج درمی‌غلتید، فیلم بدین گونه فاصله‌ای می‌آفریند، از جنس فاصله‌ای که همواره میان آدم‌ها، حتی میان «ایکس» و «آ» نیز وجود دارد. بیننده ناظر وقوع اتفاقی است، بی آن که درگیر تنش‌هایی مثلاً روان‌کاوانه و چه و چه بشود. آن‌چه که رخ می‌دهد، در ذهن «ایکس» و «آ» است، برای ساختن خاطره‌ای مشترک، اگر «آ» نمی‌پذیرد و یا استنکاف می‌ورزد، شاید به دلیل این باشد که می‌خواهد این روند را کُند کند، شاید نگران به‌وقوع پیوستن چیزی است که آن را ساخته است و «ایکس» از همان ابتدا، شرط بازی را محکم بنا کرده است، هم‌چون دیگر بازی‌ها، به خصوص بازی «شانزده» که باید از هر ردیف در هر بار چیزی برداشت، حالا به هر تعداد، «ایکس» هم از همان ابتدا، خاطره را با یادآوری خاطره می‌سازد و در آن، قول سال آینده را در سال گذشته عنوان می‌کند، پس اگر «آ» در این بازی شرکت کند، احتمالاً نخواهد توانست خلاف قواعد آن عمل کند. باید به‌وعده عمل کند و با «ایکس» همراه شود و از لحظه‌ای که شرکت در خاطره و قصه را می‌پذیرد، درواقع این اتفاق را پذیرفته است، روندی که دیگر به سادگی قابل توقف نیست. تفاوت بازی «ایکس» و «آ» با بازی «شانزده» که «ام» آن را راه می‌اندازد، درواقع در این جاست که در بازی «ام» باید اجزا را برداشت، اما در بازی «ایکس» و «آ»، باید اجزا را ساخت و کار گذاشت تا شکل کامل شود. «ایکس» و «آ»، بازی خود را شروع می‌کنند، و این شاید برای هر دو نفر روند سختی باشد. روند زایش جزء‌به‌جزء یک اتفاق، تبدیل آن به یک قصه‌ی کامل و بعد اجرای آن. این جاست که تواتر میان این دو ذهن، یعنی «ایکس» و «آ» خودنمایی می‌کند. «ایکس» موضوع را گاه به نحوی پیش می‌برد که «آ» آن را نمی‌پسندد. این در نقطه‌عطف داستان در ورود «ایکس» به اتاق «آ» پیش می‌آید و ادامه می‌یابد، «آ» همواره می‌خواهد روند قصه‌گویی «ایکس» را تصحیح کند و یا امکانات دیگر را هم در نظر بگیرد، بنابراین، واکنش «ام» را هم در نظر می‌گیرد و نیز احتمال از میان رفتن «ایکس» را، اما این‌ها خطوط فرعی‌ای هستند که نمی‌توانند مسیر اصلی را تحت تأثیر خود قرار دهند، حتی خود «آ» هم آن‌ها را دوست ندارد، می‌توان به صورت متقارن صحنه‌ی شلیک «ام» به «آ» را از دریچه‌ی ذهن «ایکس» در نظر گرفت، اما آخرین ملاقات «آ» با «ام»، بی‌شک می‌تواند آرزو و یا خواسته‌ی «آ» باشد، برای غلبه بر ترس و یا حتی جاه‌طلبی، این که او «آ» را در حالی ترک می‌کند که وی هنوز عاشق اوست. اما خود «آ» هم می‌داند که این یک خط فرعی خوشایند است، چنان‌که فروافتادن «ایکس» از طارمی، شوم و وحشتناک.

سال... شخصیت و شخصیت‌پردازی به مفهوم رایج را ندارد، بلکه ناظر بر شکل‌گیری یک قصه است، ناظر بر تلاشی ذهنی برای ساختن یک حقیقت قابل باور از پیکره‌ی واقعیت‌های اطراف و با این اصل، شخصیت‌ها را وارد حوزه‌ی عمل می‌کند، عملی ذهنی و البته سخت، بی‌آن‌که مخاطب فرصت بیابد، تا فاصله‌ای را که نسبت به آدم‌های اصلی دارد کم کند و یا از بین ببرد، او فقط اجازه دارد در فضای سیال ایجاد شده، میان تصاویر ذهنی گوناگونی که به او ارایه می‌شود حرکت کند و خاطره را بر اساس آن‌ها خودش بسازد و به فیلم نسبت بدهد، و به هر حال «ایکس» و «آ» می‌گریزند، «ام» بر جا می‌ماند مانند همان تک چوب کبریت، تک کارت و تک مهره‌ی دومینوی جامانده از بازی «شانزده».

۷

گفتار که شاید بیش‌ترین بار آن بر دوش «ایکس» است میان ماضی، ماضی استمراری، مضارع و مضارع استمراری همواره در نوسان است. در جاهایی که «ایکس» حالت خود را تشریح

می کند، لحن وی مضارع و مضارع استمراری است، در میان خاطره نیز بیش تر به ماضی و ماضی استمراری متوسل می شود، اما در همین حال گاهی جملاتی را در حالت مضارع بیان می کند، به خصوص در اواخر که رفته رفته برای گریز آماده می شوند؛ لحن «ایکس» کاملاً مضارع و مضارع استمراری می شود. انگار که «ایکس» رفته رفته نقش و عملکرد «آ» را به او تلقین می کند و انگار که این تلقین حالتی مستقیم یافته و باز انگار که خاطره از آن چه که می توانست متعلق به گذشته باشد، رفته رفته به زمان حال کشیده شده است و اکنون چیزی باید در این زمان جریان یابد.

۸۱

انتظار این است که دوربین وفادارانه، مطیع شخصیت ها باشد، ذهنیت ها را بازتاب دهد، نقطه دید را نشان بدهد و محیط را بازنمایی کند. اما چنین نیست، هر چند که ناظری بی طرف است و در نشان دادن تصاویر ذهنی چنین عمل می کند، اما منفعل نیست. دوربین هم به نوبه ی خود، فاصله ای را با شخصیت ها و حتی اجسام حفظ کرده است. دوربین حضوری مستقل دارد. حتی هیچ گاه نقطه ی دید کامل نمی شود. می توان گفت مثلاً چنین نقشی را بازی می کند. دوربین دانای کلی است که این نقش را هم برنمی تابد و شاید همان اصطلاح ناظر بی طرف گزینه ای صحیح باشد. ضمن این که سعی دارد همواره نگاه و زاویه ای صحیح در مورد آن چه را که به وقوع می پیوندد به مخاطب ارایه دهد. دوربین همواره لغزان و در حرکت است، گاهی نقش درهم شکننده زمان و گاهی با تغییر زاویه نقش درهم شکننده مکان را برعهده می گیرد. گاهی با گفتار «ایکس» همگامی نمی کند، بی آن که درصدد نشان دادن ذهنیت «آ» باشد، گاهی هم بیش تر از گفتار و ماجرا، درصدد ارایه ی چیزی تازه است، مثلاً نشان دادن مجسمه ی باستانی در طارمی از چندین زاویه مختلف. دوربین در این داستان، گاهی سطرهای خالی را پر می کند، اما تنها بدان حد که ابهامی را برطرف کند و سرنخی تازه به بیننده بدهد، اما نه تا بدان جا که ایهام را خدشه دار کند. همین دوربین است که تغییر حالت شخصیت ها را ارایه می کند، دقت کنیم به نمای بالا رفتن «آ» از پلکان در اواخر فیلم که حسنی از رهایی را به مخاطب ارایه می کند و پس از این روند ساختن خاطره در مسیری تازه قرار می گیرد و پرشتاب تر به سمت پایان می رود. می توان گفت که دوربین نفر چهارم این ماجراست. گزارشگری که مخاطب را به چالش فرا می خواند، او را در میان هزارتوها می چرخاند و می کوشد وی را به سمت راز نهفته در اثر هدایت کند. در انتها زمانی که «ایکس» توصیف باغ را می گوید، ما چهره ی «ام» را می بینیم و در کل فیلم این گونه هدایت ها فراوان به چشم می خورد.

۹۱

دقایق آغازین فیلم را در نظر آورید: گفتار «ایکس» بر روی نماها، نمایش و تک گفتارهای پراکنده ای که هر کدام به نحوی بعدها در ادامه و در قصه ی «ایکس» برای «آ» تکرار می شوند. حال این جا دو فرضیه مطرح است، در وهله اول چنین به نظر می رسد که «ایکس» تکه های گوناگون آن چه را که در اطرافش جریان دارد جمع می کند تا بتواند داستان و ماجراهای آن را سرهم کند. «ایکس» سعی دارد از مجموعه ی پراکنده اطرافش چیزهای معناداری بیرون بکشد و آن ها را به کار ببرد، تک گفتار «ایکس» بعد از شنیدن دعوای زن و مردی ناراضی از ماندن در هتل در حالی که گونه ای تصحیح شده از همان گفتار را به کار می برد، خود مؤید همین مسأله است. بعد از این نگاه، هر آن چه که جریان دارد، نگاه «ایکس» است و ما هر آن چه را که می بینیم نقطه دید «ایکس» است. اما آیا این می تواند تنها نگاه ممکن باشد؟ فرض دیگری هم در این جا مطرح است و آن این که فیلم سعی دارد حالتی از نیمه آگاهی را ایجاد کند و برخی اتفاقات مهم را در نیمه آگاه مخاطب بگنجاند، به نحوی که وی پس از برخورد با اصل ماجرا احساس کند با چیزی آشنا مواجه شده است، بنابراین، هر چیزی که در فیلم محور عمده و بحث اساسی است، پیش تر، به نحوی در مورد آن صحبت شده و به طریقی به آن پرداخته شده است، تصویر باغ، جمله ای در مورد پاشنه شکسته، قفس بودن هتل و ... در این میان کدام فرض، فرض واقعی و مهم است؟ این

تنها اشاره ممکن به این حالت نیست، دقت کنیم به تصاویر متضاد گوناگونی که از اتاق خواب نشان داده می شود، کدام یک تصویری واقعی است؟ کدام یک ماجرایی درست است؟ حتی گامی پیش بگذاریم و به این فکر کنیم که کل اثر در چه وضعیتی قرار دارد، داستانی که «ایکس» می گوید، واقعاً اتفاق افتاده؟ یا خودش آن را سرهم می کند؟ مخالفت های «آ» از سر بی باوری است؟ یا دروغ می گوید و می خواهد بدقولی کند و عهد خود را نادیده بگیرد؟ پذیرش نهایی «آ»، به دلیل اثر تلقینی «ایکس» است، به دلیل عشق و علاقه ایجاد شده؟ و یا «آ» اصولاً انتظار چنین واقعه ای را می کشیده و خودش در ساخته شدن این خاطره مشارکت می کند؟ واقعاً هیچ کدام از این ها نمی توانند غلط باشند و درک ما را از اثر به بیراهه ببرند. پی گیری هر کدام از این خطوط به معنایی منجر می شود و ما را به نتیجه ای می رساند که انگار چیزی فراتر از این وجود دارد، رازی که خود فیلم چندین بار بر آن تأکید می کند. به مجسمه زن و مرد باستانی توجه کنید که از چند زاویه نشان داده می شود، تفصیل این مجسمه هم که «ایکس» آن را بیان می کند خود چنین حالتی دارد، این ها هر کسی می توانند باشند و سگ هم می تواند اتفاقی در آن جا قرار گرفته باشد. هرچند که «ایکس» در نهایت تفسیر خود را از مجسمه ارایه می کند. در جایی در اواخر فیلم «آ» را در اتاقش می بینیم، او روبه روی آیینه است و سه تصویر از وی تشکیل شده است. کدام «آ»، واقعاً تشخیص «آ» واقعی از «آ» مجازی در آیینه در این تصویر مشکل است. هم چنین بارها تصویر به آیینه اشاره دارد، کسانی درون آیینه؛ از آیینه بیرون می آیند و به درون آیینه می روند، در یکی از تصاویر اتاق همین اتفاق را برای «آ» شاهدیم، وی را در آیینه می بینیم و سپس او را که روبه روی آیینه نشسته است و این ها همه اشاره به چیزی فراتر از توجه به یک وجه خاص دارند. فیلم سال ... در همه ی جنبه ها و تعریف ها ما را به چالش می طلبد. این از گریز آگاهانه از قواعد سینمایی آغاز می شود و تا نگاه ما به یک مسأله پیش می رود، فیلم آشکارا چگونگی نگریستن ما را به چالش طلبیده است، هرگونه که بنگرید صحیح است، اما در این میان چیزی فراتر وجود دارد؛ چیزی مانند مطلق نگریستن به ، هم چون مطلق وجود یک مجسمه، در آن جا چیزی وجود دارد، آن جا هست، اما چگونگی نگریستن به آن، هویتش را مشخص می کند، «آ»، «ایکس»، «ام»، اشیا و آدم ها همگی به نحوی تابع همین قاعده اند. آن چیز که ما می بینیم و به محض دیده شدن، معنا می یابد، بی آن که نیازی به این فرایند و عملکرد ما داشته باشد. درواقع این ما هستیم که به این روند احتیاج داریم و این شاید دقیقاً در مورد همان اتفاقی که «ایکس» باعث و بانی آن است نیز صادق باشد. او در حال نگریستن به چیزی است که وجود دارد، حتی نام های مختلفی هم می تواند به خودش بگیرد، عشق، امید، آزادی و «آ» را هم با این نگاه همراه می کند و شاید «آ» درگیر مفاهیمی دیگر باشد، اضطراب، ترس و یا یأس، اما چه تفاوتی می کند، هر دوی آن ها «ایکس» و «آ» به آن باور دارند و وادار به انجام اقدامی می شوند و مجموعه ی این ها، اثر را به لحاظ شکل بیش از پیش به همان بنای باروکی تبدیل می کند که مکان غالب فیلم است. هنر متظاهر، برپایه ی نظام مقابله، شباهت و قرینه سازی، جایی که مارپیچ ها و اشکال حلزونی در ترکیب واحد ساختمانی به کار رفته اند. هنری که در شعر هم بر پایه ی استعاره ها و کنایه ها شکل گرفته است، هم چون همان مارپیچ ها و اشکال حلزونی و اثر بی آن که به این هنر تعلق داشته باشد، جان آن را گرفته و به کار بسته است. همان طور که تئاتر سده های طلایی اسپانیا می گوید: «اگر زندگی رویاست، سراب نیز آیینه است» و باز هم نکته ای دیگر و آن این که هنر باروک در رابطه ی بین دکور و ساختمان نسبت خاصی به وجود می آورد که به معکوس شدن روابط عادی و معمولی منجر می شود: تزیینات به جای آن که خود را با شرایط بنا تطبیق دهد، خود را از این قید آزاد می کند و گویی به طور مستقل برای خودش زندگی می کند، چنان که انگار بنا فقط به عنوان تکیه گاه تزیینات عمل می کند و آیا تمام این ها بر فیلم قابل انطباق نیست؟ شکل نهایی اثر، معماری هزارتویی را نشان می دهد، حالتی از تقارنی در همه ی ابعاد شکلی درهم پیچیده و متقارن و هزارتویی که برای شروع و پایانش می توان راه های گوناگونی را برگزید. اما آیا به راستی نقطه پایان، بازگشتی به نقطه شروع نیست؟ انگار راه ها به اراده و تأثیر ذهن شکل می گیرند و گشوده می شوند! اما آیا واقعاً به بیرون هزارتوها می روند؟ شکلی که انگار پندار ما از شکل را نیز به چالش می طلبد. هر نوع نموداری برای آن می توان کشید و به هر نوع حالتی پاسخ می دهد. هم چون لکه ای جوهر که بر کاغذی چکیده باشد و سپس کاغذ را از وسط تا کرده باشند.

به نظر من این می تواند بهترین استعاره برای شکل این فیلم باشد.

۱۰

تأثیر جادووش قصه، هم چنان باقی است، هرچند که در جهان امروز بسیار دگرگون شده است. قصه سرا، یکسره به رازی اشاره دارد، رازی که برای بیان شدن آن چاره‌ای جز چنین گفتنی برایش متصور نیست و قصه بدین ترتیب متولد می شود تا گویای رازهای بشر و جهانش باشد، چه اسطوره باشد، چه حماسه و چه رمان، شگفت این جاست، این که شنونده قصه هم بی آن که بتواند راز را به زبان براند، در درک آن از طریق قصه سهیم می شود و این جا، اشتراکی وجود دارد، همه ی آن ها که قصه را شنیده‌اند، راز را می دانند، اما هر یک به طریقی، و به شکلی که خودش می خواهد آن را بازسازی می کند و بدین ترتیب آن راز، همواره وجود دارد، و حتی گاه چنین است که هیچ گاه شناخته نشده و هیچ گاه کسی به آن دستیابی پیدا نکرده است؛ و باز قصه ای دیگر زاده می شود. «آ»، گریزی از جادوی قصه ندارد. قصه ای که قهرمانش خود اوست، قصه ای که باید خودش آن را بازی کند و این شاید تنها دلیل همگامی «آ» با «ایکس» باشد، چون بهترین دلیل برای سهیم شدن در فضای مشترک قصه گو و شنونده است، و در این جاست که قصه و خاطره درواقع با یکدیگر درآمیخته‌اند و کلیتی واحد را تشکیل داده‌اند و «آ» می آید تا به همان راز ناگفتنی قصه ی «ایکس» نزدیک و نزدیک تر شود، درواقع چیزی فراتر از باور و واقعیت وجود دارد. چیزی فراتر از بحث باورپذیری و حتی چیزی متفاوت با بحث ساختن واقعیتی تازه... «ایکس» و «آ» هرچند چیزی را می سازند و باورش می کنند، اما این تنها سطحی از نگاه است، و اگر فراتر برویم می بینیم آن ها در جست وجوی آن‌اند که امکانی تازه را برای هستی خود محقق کنند. قصه ی «ایکس»، پیشنهادی است برای وجود این امکان و «آ» با ترس و اضطراب آن را می پذیرد و در این جا می توان گفت تاریخ گاهنامه‌ای قصه و خاطره با هم یکی می شوند و انگار تمام این ها چیزی جز روایت ها نیستند. روایت هایی در مورد خودمان که آن ها را می پذیریم و هربار به نامی، و واقعاً با این نگاه تاریخ گاهنامه‌ای، خاطره و قصه چه تفاوتی با هم دارند؟

۱۱

فیلم مملو از شئ است، چه در تصویر و چه در گفتار، حتی آدم ها نیز به شئ تبدیل شده‌اند، بدون احساس، یخ زده و چون تزیینات ساختمان در گوشه و کنار به نحوی که بر زیبایی کمپوزیسیون بیفزایند و آن را تکمیل کنند. کاملاً حل شده در پس زمینه. جهانی ساخته شده از اشیا. در واقع بسیاری از تحلیلگران، رمان نویسی رب گری به را مرحله‌ای جدید در این عرصه می دانند. چیزی که به شئ وارگی تفسیر و تعبیر شده است. جهانی که مناسباتی را نشان می دهد که در آن ها، اشیا دوام و استقلالی دارند که افراد آن را به طور فزاینده از دست می دهند. رمان نویس، همواره ساختارها را از جهان و مناسبات معاصرش می گیرد و مناسبات این دنیای معاصر، خودفرمانی اشیا و محو شخصیت است، به گونه‌ای که عامل واقعیت و خودفرمانی و فعالیت و پویایی، از فرد به شئ بی جان انتقال می یابد و واقعیت انسانی فقط از خلال آن اندک مجالی برای بروز دارد و نکته این جاست که تمام اشیای هتل و باغ، کهن هستند و یا طبیعی. متعلق به گذشته‌اند و عتیقه و یا دم دست و غیرمصنوعی، از اشیای جهان معاصر در کار نشانی نمی بینیم. آیا این اشاره به کهن بودن خود مفهوم شئ وارگی نیست؟ این که انسان خیلی بیش تر از این در این شئ وارگی غرق شده بود؟ از همان جهان باروک، از دوره‌ای پس از رنسانس! آیا این اشاره‌ای بدان نیست که جامعه در اشیایی که پیرامونش را از دیرباز گرفته‌اند غرق شده و با آن یکی شده است؟ و یا شاید حتی بتوان گفت که انسان نسبت خود را با اشیا گم کرده و ارتباط واقعی خود را با آن ها از دست داده است. اما «ایکس» تنها روزنه ی امیدی است که وجود دارد. او درمیان اشیا می گردد و خاطرات خود را از آن ها سراغ می گیرد، درواقع «ایکس» در تلاشی که به رمان کلاسیک منسوب است، در جست وجوی یافتن ارتباط خود با اشیاست، کاری که دیگران آن را انجام می دهند و آن را از یاد برده‌اند و این گریزی است به واقعیت انسانی و مفهومی بشری، چیزی که به نحوی

می‌تواند نقطه پایان و یا محملی برای درک جهان اثر باشد.

۱۲۱

فیلم محصولی است معاصر و تحت تأثیر جهان معاصر، جهانی که برای بیان خود، فرم‌های تازه ای می جوید و اتفاقاً آن‌ها را نیز می یابد و براساس آن عمل می کند. پس بی جهت نیست که فیلم **سال**... در روایت، مسیری ویژه و متفاوت را می پیماید. چیزی متفاوت از تمام پیشداوری‌ها و تعریف‌های موجود. پس آن‌چه که خلق می‌شود، ناظر بر کیفیتی انسانی است. کیفیت پدیدآوردن امکانی تازه برای عبور از بن‌بست، کاری که در همیشه تاریخ به وقوع پیوسته است، یا دست‌کم جهان غرب به‌شدت ناظر بر آن بوده است، از قرون وسطی به رنسانس، از رنسانس به عصر روشنگری، عصر روشنگری به دوران صنعت، سده‌ی بیستم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم و ... انگار همیشه پس از چرخشی در هزارتوها، بشر به یاد آورده است، بار دیگر به نسبت خودش با جهان اندیشیده است و به دنبال راهی تازه گشته است. اما این کیفیت انسانی، هرچند که وجود دارد، اما نمی توان چندان امیدی بدان بست، تنها نقطه‌امید، همین کیفیت است و نه منظور و مقصد آن. انگار این گونه‌ای کیفیت تباه شده است. در نهایت از ساختمان به باغ می‌رود و شاید دوباره به ساختمان برگردد، در حصاری بسته، می گردد، بی‌آن‌که از آن گریزی پیدا کند. می پندارد راهی پیدا کرده، راهی هم شاید باشد، اما نه به بیرون این حصار، و این هزارتو را معنا می بخشد. جهان اثر، جهان استعاره‌ها و نمادها و نشانه‌هاست، بی‌آن‌که بخواهد غرق در شیوه‌ی پرداختن به این همه بشود، استعاره‌ها و نمادهایی که به طور مستقیم به چیزی غایب اشاره دارند، به بیرون کل این مجموعه به جایی در بیرون هتل و باغ، و این به نحوی گویای منظور همان کیفیت بشری است، اما راهی به آن وجود ندارد. رازی که همه آن را می‌دانند، اما بدان دسترسی پیدا نمی کنند. برشی از جهان، با تمام حصارهایی که بشر با نگاه و ذهنیت خود برگرد آن کشیده است. دنیایی که در آن، آدم‌ها و اشیا بی‌آن‌که تمایزی با هم داشته باشند، درکنار هم قرار گرفته‌اند و انگار همه چیز در بازی‌ها خلاصه می شود، ظهور «ایکس» و «آ» در این عرصه چون ظهور اندیشه و راه‌های تازه است و این اتفاق ساده‌ای نیست، هم‌چنان‌که فیلم به اثری در مورد همه چیزهایی تبدیل می شود که بدان پرداخته است. قصه‌ای درباره‌ی قصه، روایتی در مورد روایت، خاطره‌ای در مورد خاطره، اسطوره‌ای در مورد اسطوره، فیلم به گونه‌ای است که می‌توان تمام این مفاهیم را در آن پیدا کرد و به یادآورد و به یادآوردن پدیده‌ای است که می‌تواند سرآغاز تحول باشد. آغاز به یاد آوردن، آغاز بیدار شدن کیفیات انسانی است. اما با این همه، فیلم خود را در رویایی رمانتیک رها می کند و تلخی خاص خود را دارد و همین امر، آن را بیش از پیش واقعی و به جهان ما نزدیک می کند.

سال... اثر بزرگی است، چراکه می‌تواند آیینه جهان انسانی باشد، با تمام تفکراتش، ایده آل هایش، خاطرات، قصه ها، آرزوها و ترس هایش و این بدون اغراق تنها از عهده آثار بزرگ برمی آید و این جاست که تازه می توان مفهوم حرف تارکوفسکی را فهمید، آن گاه که فیلم سازان را به دو دسته تقسیم می کند، آن‌ها که آثاری در امتداد جهان می سازند و آن‌ها که با آثارشان جهانی تازه را خلق می کنند، او آلن رنه را در گروه دوم جای داد، وقتی **سال**... را می بینیم، درمی یابیم که به راستی خلق جهانی تازه، با تمام مناسبات به خود بسنده‌اش کاری است که از عهده‌ی هر کسی برنمی آید و آلن رنه چنین کرده است.