

فیلم ۲۰۰ به دلیل پارهای از اجاعات تاریخی معقول، به حق، باعث اعتراض و ناخرسندی مخاطبان ایرانی و حتی آشنایان یا گذشته فرهنگ ایرانی از سایر ملیت‌ها شد. در این مورد نقدها و تفاسیر متعددی در تشریحات و نظریات منتشر شد که از زوایای مختلف به فیلم مذکور پرداختند. در این میان «نقد محتوایی» پر دیگر نقدها غلبه داشته. زیرا که در این مقاله، با عبور از سوئیه محتوایی بحث و بدون توجه به حقیقی بودن یا نبودن مرجع آن، به مقایسه آنچه در فیلم نشان داده می‌شود با پدیده‌های نظامی-سیاسی عصر حاضر می‌پردازد. وی همچنین به لحاظ صوری و زیبایی‌شناختی به تحلیل این فیلم دست می‌زند. بنابراین نباید انتظار داشت که نتایج حاصل از این مقاله چندان با نظرات خوانندگان ایرانی تطبیق داشته باشد.

اسلوی ویژک

فیلم ۲۰۰ ساخته ترک استانبول (ماجراجوی مسدود سرباز اسپارتی که برای مقابله با ارتش خشایارشا خود را قربانی می‌کند) به عنوان فیلمی که نشانگر نوع بدی از نظامی‌گری بوده و حاوی اشارات صریحی به تنش‌های میان غرب و ایران و نیز انتقاداتی حاد حاضر عراق است، به شدت مورد نقد و حمله واقع شده است. اما آیا

این شباهت‌ها واقعا این چنین آشکار و واضح‌اند؟ شاید بتوان از این فیلم در برابر این اتهامات دفاع کرد.

درباره این فیلم، دو نکته قابل طرح است: اولی به خود داستان برمی‌گردد. داستان مربوط به «کشوری کوچک و فقیر (یونان) است که مورد تاخت و تاز ارتش کشوری بسیار بزرگ (ایران) قرار می‌گیرد. کشوری که در آن موقع بسیار پیشرفته و به لحاظ نظامی نیز از تکنولوژی بالایی بهره‌مند بوده است. آیا در فیلم، قیل‌ها، غول‌ها و تیرهای عظیم آتشین، نشان‌دهنده ارتشی پیشرفته در حد و اندازه دوران باستان نیست؟ اگر به آخرین گروه باقیمانده از اسپارت‌ها و پادشاهان لئونیداس در که بر اثر تیر تاپ هزاران تیر بر سرشان کشته شدند وقت کنیم، درمی‌یابیم که این طریق جنگیدن، شبیه است به شیوه سربازان آمریکایی در یرتاب و راکت از کشتی‌های جنگی که در تظاهرات دور و ایمن در خلیج فارس مستقر دارند.

علاوه بر این... خشایارشا تلاش می‌کند با این وعده که اگر لئونیداس به امپراتوری جهانی ایران دوباره ملحق شود، از صلح و لایزال دنیوی برخوردار خواهد شد، وی را به این مسئله ترغیب کند. همه آنچه خشایارشا از او می‌خواهد، حرکت صوری زانو زدن و به رسمیت شناختن برتری ایران است (اگر اسپارت‌ها چنین می‌کردند، برتری و سلطه ایران را به سراسر یونان تسری

می‌دادند). آیا این امر شبیه آنچه روسکان از حکومت ساسانیست‌های نیکارگونه در خواست می‌کرده نیست؟ آنها (ساسانی‌ها) صرفاً باید می‌گفتند: سلام عمو سلام!

آیا باز گله خشایارشا همچون بهشتی که در آن فرهنگ‌ها و سبک‌های مختلف زندگی کردن وجود دارد، به نمایش گذاشته نمی‌شود؟ آیا افراد شرکت‌کننده در مجامع عشرت و میگساری، از نژادهای گوناگون، حتی از همجنس‌خواهان و افلیج‌ها و نبودند؟

آیا اسپارت‌ها با آن نظم و روحیه فنا شدن، بسیار نزدیک به طالبان در دفاع از افغانستان در برابر اشغالگری آمریکا نیستند (همان‌گونه که ایران حاضر است در برابر حمله آمریکا بایستد)؟ نیروی اصلی یونانیان در برابر ترقی نظامی کوبنده ایرانیان، همانا نظم و روحیه قربانی شدن بود. به گفته آلن بدیو، «ما به یک نظم عمومی نیازمندیم، من حتی می‌گویم: کسلی که هیچ ندارند، تنها نظامیان را می‌توانند داشته باشند. بیچارگان، کسلی که هیچ هزار مای یا نظامی ندارند و کسلی که قدرتی ندارند، همه آنچه می‌توانند داشته باشند، نظم است. ظرفیت و توانی برای کنش میان خود، این نظم، پیشاپیش، صورتی از یک سازمان است.»

عصر کنونی که در آن رواداری لذت‌گرایانه همچون اپولوژی حاکم است، زلف‌های است که «چپ» را از آن می‌کند تا نظم و روحیه فنا شدن را (دوباره) تصدیق کند. به این ارزش‌ها نمی‌توان هیچ صفت ذاتی «فلسفی» نسبت داد. اما این هويت بنیاد گرایانه اسپارت‌ها اتهام‌آلودتر است،

اظهارات مطوف به انتهای فیلم، برنامه یونانیان را به مثابه عملی «علیه حکومت راز و استبداد» به سوی آینده‌ای روشن، «تصرف می‌کند. علاوه بر این نشان دهنده برنامه‌های برای تحقق حکومت آزادی و عقل است. امری که شبیه برنامه اصلی روشنگری است، حتی با پیچ و تاب کمونیستی. همچنین به یاد بیارید که در آغاز فیلم لئونیداس صراحتاً پیغام غیب‌گویان را که خدایان لشکر کشتی نظامی برای مقابله با ایرانیان را نهی کرده‌اند، رد می‌کند. این در حالی است که ما بعد از آن درمی‌یابیم این غیب‌گوها که علی‌الظاهر دریافت‌کننده پیام‌های الهی در حالتی خدا، عوار و بیرون‌خویش هستند، مزیدگیران ایرانیان‌اند. درست مانند آن غیب‌گوی تیشی که در سال ۱۹۵۹ برای دالایی لاما پیام آورد که تبت را ترک کند و امروزه مشخص شده است که از حقوق‌بگیران سازمان سیا بوده است.

اما دوباره بی‌معنایی و پوچی آشکار ایده‌های «بزرگی»، «آزادگی» و «عقل» که به واسطه نظم بیش از حد نظامی، از جمله اخراج کودکان ضعیف، حاصل شده است، چه می‌توان گفت؟ این بی‌معنایی «صرفاً باطنی است که برای آزادی پرداخت می‌شود. آزادی آن طوری که در فیلم مطرح می‌شود، به معنای آزادی صرف نیست. آزادی امری نیست که داده شده باشد بلکه از راه تلاش و کوششی چنانکه که در آن، شخص، حاضر به انجام هر خطری باشد، به دست می‌آید. نظم نظامی و جبار اسپارتی، متضاد بیرونی «جبار» دموکراسی «آتی» نیست بلکه شرط درونی آن است. شرطی که بنیاد آن را برمی‌بند، موزه آزاد عقل، تنها از طریق نظم، جبار و خودبنیاد می‌تواند تجلی یابد. آزادی حقیقی، همان آزادی انتخاب از فاصله‌های دور و ایمن نیست که مثلا میان کپک، توت‌فرنگی یا کپک شکلاتی یکی را برگزینیم. آزادی حقیقی با ضرورت تعادل دارد. شخص، آنگاه حقیقتاً انتخابی آزاد دارد که انتخابش وجودش را در خطر اندازد. به عبارت دیگر شخص از آن دور امری را انتخاب می‌کند که غیر از آن نمی‌توانست عمل کند.

هنگامی که کشوری تحت اشغال بیگناگان قرار می‌گیرد و افراد آن کشور از سوی رهبری

مقاوم برای جنگیدن علیه اشغالگران فراخوانده می‌شوند، متعلق متضمن در این فراتوقی، این نیست که «تسا» آزادید تا انتخاب کنید»، بلکه این است که «آیا شما نمی‌توانید در برابر که این کار (یعنی جنگیدن) تنها طریقی است که می‌توانید به واسطه آن، بزرگی خود را احاطه کنید؟»

بی‌هیچ تردیدی، تمام رادیکال‌های اولیه و معین برابری طلب، از روسو تا ژاکوبین-اسپارت را از حسن می‌کردند و جمهوری فرانسه را همچون اسپارتی توین می‌دانستند. هستی‌های بخشی در روح نظم نظامی‌گری اسپارتی وجود دارد که حتی هنگامی که ما تمام متناقضات تاریخی حکومت اسپارت، مستحضر ظالمانه و ترور بردگانشان و... را از آن بگیریم، باز هم باقی می‌ماند.

در بررسی این فیلم، شاید جنبه صوری آن، مهم‌تر از سایر جنبه‌ها باشد. کل فیلم در یک اتمسفر کالا در منزل فیلم برداری شده است. پس زمینه و پس‌زمینه از شخصیت‌ها و اشیای موجود در فیلم، به صورت دیجیتال ساخته شده است. این خصیصه مصنوعی پس‌زمینه فیلم به نظر می‌رسد به خود بازنگران «واقعی» نیز سرایت کرده است. علاوه بر این، ماهیت مصنوعی (دیجیتالی) پس‌زمینه فضایی تنگ و هراسناک ایجاد می‌کند. تو گویی داستان در واقعیت «واقعی» با افق‌های گشوده و بی‌پایان، رخ نمی‌دهد بلکه در یک «جهان بسته» حادث می‌شود. به لحاظ زیبایی‌شناسی ما در اینجا جلوتر از مجموعه‌های «جنگ ستارگان» و «تروپ» حلقه‌ها قرار می‌گیریم.

اگر چه در این مجموعه‌ها نیز بسیاری از اشیای پس‌زمینه و شخصیت‌ها به صورتی دیجیتال ساخته شده‌اند، با این وجود این حس به بیننده القا می‌شود که برخی از بازیگران دیجیتال (واقعی) و اشیای موجود در فیلم، در یک عالم گشوده «واقعی» جای گرفته‌اند. در مقابل، در فیلم ۲۰۰، همه شخصیت‌های اصلی، بازیگرانی «واقعی» هستند که در پس‌زمینه‌های غیرواقعی نهاده شده‌اند. ترکیبی که عالم «بسته» و همی‌تری را ایجاد می‌کند. عالمی که برآمده از انتفاع نیمه انسانی-نیمه منشی افراد واقعی در عالم مصنوعی و غیر طبیعی است. تنها در فیلم ۲۰۰ است که ترکیب بازیگران «واقعی» و اشیای محیط دیجیتال به ساخت خلق فضای استیسی حقیقتاً جدیدی نزدیک می‌شود.

عمل ترکیب هنرهای مختلف که در آن هنری به هنری دیگر ترجیح داده می‌شود، منتهی طولانی دارد که این امر در سینما، به خصوص خود را نشان می‌دهد. اما آنچه فیلم ۲۰۰ را قابل توجه می‌کند این است که در آن-البته نه برای اولین بار بلکه به صورت بسیار هیجان‌انگیز تری-یک هنر بسیار پیشرفته‌تر به لحاظ تکنولوژی (سینمای دیجیتال) به هنری نه چندان پیشرفته (کمپک) ترجیح داده می‌شود.

نتیجه‌ای که حاصل می‌شود این است که «واقعیست حقیقی»، صاف و سادگی خود را از دست می‌دهد و به مثابه بخشی از جهان مصنوعی فروپوشد. تنهای ظاهر می‌شود. چیزی که صورت کلی آن وضعیت بدافیتولوژیک-جامعه‌شناختی فلسفه آن دسته از منتقدانی که مدعی‌اند که «تألیف» این دو هنر در فیلم ۲۰۰ موفق نبوده است، درست به همین دلیل محق بودن (در رأی خود) در اشتباه هستند. اگر چه این «تألیف» به شکست می‌انجامد، اگر چه جهانی که ما می‌بینیم بر اساس «انتاگونی» و تضاد کاری‌ای ژرف استوار شده است. اما درست همین «انتاگونی» است که اشاراتی به حقیقت دارد.

منبع: <http://www.lacan.com/zizhollywood.htm>

اشتباه در سینما

نقدی دیگر بر فیلم ۲۰۰

