آن‌چه ادبیات نیست!

بحثی دربارهٔ وجوه شکلی روایت در سینما

شاهین کوهساری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گویا باید پذیرفت که روایت به‌گونه‌ای خارج از تدبیر یا اختیار ما، خود را به مثابهٔ یکی از مهم‌ترین عناصرساز نو (ساختارها)ی شکل فیلم به این هنر تحمیل کرده است. بررسی تحول رویکردهای روایی در سینما به گونهٔ ایده‌ای محصور در شکل‌شناسیِ هنر فیلم، محتاج روشی ساختارشکنانه به اضافهٔ گونه‌ای تاریخ‌نگریِ متن‌اندیشانه است. این متن ـ تاریخ‌نگری [Textual - Historical Policy] در واقع موضوع مستقلی در حد یک رساله یا کتاب است و اجرای تمام و کمال آن در حیطهٔ این مقاله نمی‌گنجد، اما در حد طرح بحث باید بتواند معیارهای پیشرو بودن یا نبودنِ آثار مختلف را در صد و اندی سال که از عمر سینما می‌گذرد، با تاریخی که مؤلف، به‌وسیلهٔ تصور ارتباطی ویژه بین روایت و فیلم می‌آفریند، در انفصال از تقویم خطی (ترتیب زمانیِ عرضهٔ آثار) یا آن‌چه شرایط و حوادث و به طریق اولی تاریخ بیرون متن‌هاست، بسازد و به هم بریزد. لذا نگارنده به ذکر نام و بررسی نسبتاً گذرای فیلم‌هایی که در این لحظه از میان صدها اثر شاخص تاریخ سینما در ذهن دارد بسنده نموده و تطبیق آثار مطرح‌نشده را با نگرهٔ متن خویش به ذهن مخاطب واگذار می‌کند. به‌هم ریختگیِ این سیاست تاریخی ـ متنی از آن جا ناشی می‌شود که نخست؛ انفصال کامل از تقویم خطی امکان‌پذیر نیست. فیلمی که پیشرو فرض می‌شود، به گونه‌ای ایده‌آل مهم نیست در چه زمانی ساخته شده است، اما اشارهٔ مضاعف به بسیاری آثار متأخر و پرداختن به برخی شگردها در آنها (آن‌چه در آثار قدیمی‌تر وجود نداشته) از یک سو و اساساً خودِ مقولهٔ نگاه به آثار متقدم از منظر یافتارهای امروزی، نوعی ارزش‌گذاری به نفع الگو [Paradigm]های زمان حاضر را به همراه دارد که پیشروترین سویهٔ تقویم هم‌زمانیِ (معلق) طرح‌شده را از نو به آثار متأخر سینما باز می‌گرداند. دوم آن که؛ بازتولید یا به عبارت بهتر مصادره به‌مطلوب شگردهای هنرهای دیگر (نقاشی، موسیقی، تئاتر و ادبیات) توسط سینما ـ خود ـ مجدداً بر سیر تکامل هر یک از این هنرها، مؤثر بوده که بررسی این تأثیراتِ متقابل، خود بحثی مفصل و جدا را طلب می‌کند و روایت به مثابهٔ یک شگرد یا ساختار در ادبیات نیز نمی‌تواند از این قاعده مستثنا باشد.

میزان مشارکت یا دخالت مخاطب در بازآفرینی ذهنیِ یک متن ـ این بار به عنوان شاخصی بر پیشرو بودن آن ـ دیری است که پذیرفته شده است. این مشارکت یا دخالت در گروهی آثار سینمایی به گونه‌ای مسلط به حوزهٔ روایتِ فیلم معطوف گردیده یا ـ شاید ـ تقلیل یافته است. این گروه، آثار بخش بزرگ و در عین حال مهمی از تاریخ سینما را اشغال نموده و نیز به همان نسبت ـ البته به گونه‌ای ادیبانه ـ پیشرو قلمداد شده‌اند. می‌گوییم ادیبانه، چون دغدغهٔ روایت اساساً و پیشاپیش دغدغه‌ای ادبی است؛ هر قدر هم که به متعالی‌ترین شکلِ ممکن توسط هنر هفتم مصادره به‌مطلوب شده باشد. اما این به همهٔ آثار مربوط نمی‌شود. باید اذعان نمود که آثارِ متفاوتی وجود دارند. آثاری که در دهه‌های اخیر بیشتر تولید شده‌اند. فیلم‌هایی که پیشرو بودن در آنها تسلط [Dominancy] ساختاری به نام روایت در مفهوم ادبیِ آن هر قدر هم که آوانگارد یا مدرن باشد، نیست. بر همین اساس نمونه آثار مورد بحث در مقالهٔ حاضر با توجه به کارکرد یا عده کارکردهای ویژه یا غالب روایت در آنها به سه گروه عمدهٔ زیر تقسیم می‌شوند:

۱. آثار روایت‌گر [Narrator]

۲. آثار ضدروایت یا ناروایت‌گر [Non or Contra - narrator]

۳. آثار نوروایت‌گر [Neonarrator]←

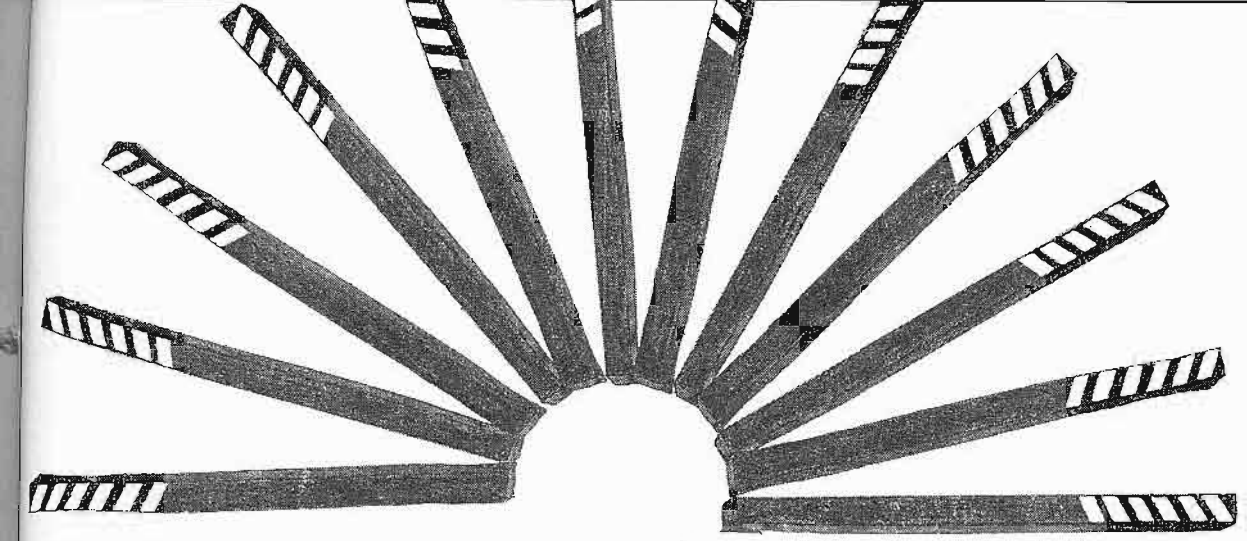
این‌طرح کلان، اگر بتواند روند تکاملی روایت ← ناروایت ← نوروایت را برای تاریخ سینما پیشنهاد می‌کند و چون نمی‌خواهد به دام تقویم خطی (در زمانی) بیفتد، تلاش می‌کند زمان یا دورهٔ زمانیِ خاصی را برای آثاری که راجع به آنها بحث می‌کند ـ حتی‌الامکان ـ در نظر نگیرد و تقویمی نسبتاً «هم‌زمان» را مدنظر داشته باشد.

روایت‌گری [Narrating]، مصادره به‌مطلوب شیوه‌های روایی ادبی پیش‌تر تجربه‌شده در یک فیلم است. کلاسیک‌ترین نوع روایت ادبی، یعنی روایت مبتنی بر زمان خطی و مکان اقلیدسی از یک سو و منطق ارسطویی حاکم بر روابط دراماتیک از سوی دیگر در پرتو سرکزیتی از وحدت ساختارها، همان کلاسیک‌ترین نوع روایت سینمایی است. «تولد یک ملت» (دیوید وارک گریفیث، ۱۹۱۵) ـ فیلمی که رسمیت یافتن هنر هفتم مقدار زیادی مدیون آن است ـ ، نخستین نمونهٔ باشکوه و کلاسیک روایت سینمایی در آغاز قرن بیستم بود. بسیاری از حماسه‌های تاریخی، اپراهای فیلمی، وسترن‌ها و Thriller‌های تاریخ سینما که بدون وجوه بصری بی‌شمار آنها، سینما «مقادیر قابل توجهی از مفهوم هنریِ خود را از دست خواهد داد»[1] از این منظر، آثاری روایت‌گرند. روایت در زمان خطی (زمان ساعتی / زمان تاریخی) یا زمان غیرخطی (زمان سیال / زمان اسطوره‌ای) دو روی سکهٔ روایت‌گری در سینما هستند. شاید بتوان رویکرد روایی غیرخطی را نوعی روایت‌گریِ متأخر به حساب آورد که آن هم سابقه‌ای به اندازهٔ عمر سینما دارد. در آثار روایت‌گرِ متأخر، هر چند اصول مهم روایت کلاسیکِ ادبی ـ سینمایی بکار گرفته نمی‌شود، اما بازتولید تصویری شگردهای روایی رمان‌گونه یا جریان سیال ذهن یا حتی اقتباس مستقیم از رمان‌های نویسندگانی چون «ولف»، «جویس»، «کافکا»، «دوراس» و یا شیوهٔ رمان‌نویسی در خلق فضای به‌اصطلاح «کافکا»یی در آنها، سینما را

به خود مشغول داشته است. فیلم «تعصب» (دیوید وارک گریفیث، ۱۹۱۶) نخستین اثری است که شگردهای روایی غیرخطی را هر چند به شکل ابتدایی آن بکار می‌گیرد.

در «تعصب» چهار فیلم کامل، مستقل و مجزا به نام‌های «داستان جدید»، «داستان یهودی»، «داستان فرانسوی» و «داستان بابل» در چهار دورهٔ تاریخی مختلف به صورت درهم ریخته و با بهره‌گیری از تکنیک مونتاژ موازی روایت می‌شود. هر چهار فیلم، عظیم، پرشکوه، بسیار پرخرج و به غایت زیبا هستند. «داستان جدید» در زمان معاصر اتفاق می‌افتد. «داستان یهودی» و «داستان بابل» به ترتیب زندگی و به‌صلیب کشیده شدن عیسی مسیح و فتح و سقوط بابل توسط کورش شاه ایران را به تصویر می‌کشد و در «داستان فرانسوی» ما با فیلمی دربارهٔ قتل عام «سن بارتلمی» در قرن شانزدهم مواجه می‌شویم. نمونهٔ پیشرفته‌تری از روایت به‌هم ریخته، این بار برگرفته از جریان سیال ذهن پس از فیلم «تعصب» در «خیابان‌های شهر» (رووین مامولیان، ۱۹۳۱) عرضه شده است. شاید این آثار، ایجاد فیلم‌هایی چون «کتلی پاریخته» و «تانه‌ای به سه جسر» (جوزف سکیدویچ)، «مدرانو گانته بیده» (پیتر بروک ـ بر اساس رمانی از مارگریت دوراس)، «توت فرنگی‌های وحشی» (اینگمار برگمان)، «لولیتا» (استنلی کوبریک ـ بر اساس رمانی از ولادیمیر ناباکف)، «هیروشیما عشق من» (بر اساس رمانی از دوراس) و «سال گذشته در مارین باد» (بر اساس رمانی از آلن رب گری‌یه) هر دو ساختهٔ «آلن رنه»، «سلین و ژولی به قایق‌سواری می‌روند» (ژاک ریوت)، «بیگانه» (لوکینو ویسکونتی ـ بر اساس رمان معروف آلبر کامو)، «راشومون» (آکیرا کوروساوا) فیلم‌هایی چون «دیوار»، «Angle Heart» و «Birdy»، هر سه ساختهٔ «آلن پارکر» در کنار روایت رمان‌گونهٔ مدرن با فضای «کافکا»یی در فیلم‌هایی چون «کلانتری ۲۱» (ویلیام وایلر)، «بانی کیک گمشده» (اتو پرمینجر)، «استاکر» (تارکوفسکی)، «بوف» (لوییز برسون)، «قطار سریع‌السیر نیمه‌شب» [Midnight Express] (آلن پارکر)، «دهمین قربانی» و «TODO MODO»، هر دو ساختهٔ «الیو یری»، «دو حشی» (کوبریک)، «فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن» (کریستوف کیزلوفسکی)، «تشریفات ساده» (جوزپه تورناتوره) که درجاتی از هم‌پوشان [Overlaping] را نیز در آثاری چون «مستأجر»، «ماه تلخ» [Biter Moon] و «تنفر» [Repulsion] هر سه ساختهٔ «رومن پولانسکی» نشان می‌دهند باشند. آن چه بعداً ذیل عنوان نارواپت‌گری متأخر از آن بحث خواهیم کرد، می‌توان مستقیماً از تحول و بازنگری در رویکرد روایت‌گر متأخر ناشی شده باشد.

نارواپت‌گری در سینما نیز عمری به اندازهٔ این هنر دارد، با این تفاوت که صورت‌های متکثرتری را به تماشا گذاشته است. ابتدایی‌ترین نوع نارواپت‌گری را سوررئالیست‌هایی چون «لوئیس بونوئل» و «ژان کوکتو» در سینما آغاز کردند. «بونوئل» با همکاری «سالوادور دالی» فیلمنامهٔ «سگ اندلسی» را به عنوان اولین اثر سوررئالیستیِ نارواپت‌گر سینما تحت تأثیر شعر سوررئالیستیِ زمان خود و مکانیسم نوشتن خودکار (اتوماتیک) نوشت و به تصویر کشید. «ژان کوکتو» خالق «اورفئوس» نیز، پیش از آن‌که سینماگر باشد، شاعری سوررئالیست بود. بنابراین سبقهٔ ادبیِ ـ این بار ـ شعریِ این نوع نارواپت، از همان ابتدا مشهود است. آن‌چه ما می‌خواهیم بیشتر به آن بپردازیم، گونه‌ای نارواپت‌گریِ متأخر و پیشرفته است که شگرد نارواپت‌گرانه در آنها صرفاً مؤید درهم‌ریختگی یا حتی از هم گسیختگی سوررئالیستی و تا حدودی ظاهریِ روایت بر مبنای گریز از مرکزیت ساختاری نیست، بلکه به عدم پیوست (گسست) و چه بسا تضاد بنیان‌های روایی در فیلم باز می‌گردد. کنش فعال مخاطب نیز در برخورد با چنین آثاری صرفاً مرتب کردن قطعاتِ به‌هم‌ریختهٔ یک بازل روایی برای دستیابی به داستان محض یا دریافت آن‌چه در ناخودآگاه متن می‌گذرد نیست، بلکه چالشی است با ماهیت شکلیِ بحران روایت در این آثار. چرا که بازل یا معمای روایی در فیلم‌هایی از این دست یا اساساً موجود نیست یا در صورت موجود بودن به‌گونه‌ای اساسی مخدوش گردیده است. «دیوید لینچ» ـ فیلمساز آمریکایی ـ استاد این نوع سینما در سال‌های اخیر قرن بیستم است. او شگرد نارواپت‌گرانه را ـ به گونه‌ای که گفتیم ـ در فیلم‌های «وحشی صفت» [Wild at Heart]، «Twin picks» و «بزرگراه گمشده» [Lost Highway] بکار گرفته است. در فیلم «Twin picks»، قطعات بسیاری از بازل روایی مفقود شده و در میان قطعات موجود نیز تعدادی، برای قرار گرفتن بر آن هیچ جایی ندارند. موقعیت‌ها، پرسوناژها، روابط و حتی زمان و مکان پاره روایت‌های متعدد، به‌طور مدام حتی در هر دما، یکدیگر را نقض می‌کنند تا هیچ جایی برای شکل‌گیری روایتی کلان باقی نگذارند. هر چند بالاخره روایت فیلم با تحمیل متافیزیک ساختگی از بیرون متن و در پرتو تقابل‌های دوتایی پیشامتنی از جنس متعالی و پست، خیر و شر و... یا پروسهٔ تطهیر شخصیت محوری، شکل بحرانی خود را به آرامش نزدیک می‌کند. در فیلم «بزرگراه گمشده» اما ماهیت شکلی بحران روایی، فارغ از هر نوع تحمیل پیشامتنی، تا بدان‌جا پیش می‌رود که به نوعی فقدان یا شاید انهدام روایت می‌انجامد.[۲] این نوع نارواپت‌گری پیشرو شاید همان شیوه یا شگرد به‌اصطلاح پست‌مدرنیستیِ روایت در سینما باشد، چرا که به‌رغم حاکمیت ظاهریِ ابهام مدرنیستی بر آن، عدم قطعیت و گسست بنیان‌های روایی را «همچون رازی»[۳] در دل خود دارد. در



«بزرگراه گمشده» ما شاید با پیچیده‌ترین نوع ممکن «بحران» روایی سروکار داشته باشیم. زمینهٔ این بحران از بیش حتی در نام فیلم فراهم است. High Way بزرگراه، در زبان انگلیسی مجازاً به معنی حافظه نیز هست. شخصیت محوری فیلم نمی‌تواند موقعیت‌ها و کنش‌های مختلفی را که به‌صورت خاطره در ذهنش انبار شده، به لحاظ زمانی کنار هم قرار دهد. در نتیجه، قطع و گسست‌های بنیان‌های روایی با ظهور بیاپی اشکال شاید مسخ‌شدهٔ هر باره‌روایت / خاطرهٔ موجود در حافظه، در انهدام حافظه و به طریق اولی انهدام روایت تجلی می‌یابد. چهار شخصیت محوری فیلم (دو مرد ـ دو زن) در موقعیت‌هایی کابوس‌گون به‌طور مدام در یکدیگر تناسخ می‌یابند و از به یادآوردن خاطرات مغشوش یکدیگر وحشت می‌کنند تا فیلم، ما را با سرعتی سرسام‌آور در مسیر بزرگراه گمشده با حافظه‌ای از دست‌رفته رها کند: حافظه‌ای که داستان فیلمی را که دیده، حتی پس از بارها دیدن به یاد نمی‌آورد و مجبور است به گونه‌هایی که خواهم نوشت فرضیه‌سازی کند:

۱. مردی نوازندهٔ ساکسیفون، بدون شواهدی بر خیانت به همسرش، شک می‌کند و بر مبنای همین سوءظن بدون تمهید، مرتکب قتل او می‌شود. پس از دستگیری توسط پلیس در زندان ناگهان به جوانی با قیافه‌ای متفاوت که مجرد و مکانیک اتومبیل است تبدیل می‌شود. مرد جوان چون گناهی مرتکب نشده و اساساً هویتش فرق نمی‌کند، از زندان آزاد و به پدر و مادرش تحویل داده می‌شود. او در ادامهٔ فیلم توسط زنی زیبا با چهرهٔ همسر مرد نوازندهٔ ساکسیفون ابتدای فیلم ـ که نقش هر دو زن را «پاتریشیا آرکوت» بازی می‌کند ـ فریب می‌خورد و پس از افتادن در دام عیش او ـ و در اثر اغوای او ـ دستش به خون مردی به نام «اندی» از عوامل باندی تبهکار، آلوده می‌شود.

رئیس باند تبهکار ـ طبق ادعای زن ـ او را با تهدید به قتل مجبور به بازی در فیلم‌های پورنوگرافیک کرده است، علاوه بر این‌که شخصاً برای جذب جوان مکانیک نیز تلاش‌هایی نشان می‌دهد. جوان پس از ارتکاب قتل، همراه زن بازیگر به کلبه‌ای واقع در بیابانی دوردست پناه می‌برد. زن پس از ورود به کلبه ناپدید می‌شود. اما پیش از ناپدید شدن به مرد جوان می‌گوید که هرگز از آن او نبوده است. در این لحظه جوان مکانیک مجدداً به مرد نوازندهٔ ساکسیفون تبدیل می‌شود. در همین لحظه از تعویض هویت زن دوم با زن اول نیز مطلع می‌شویم. نوازندهٔ ساکسیفون آن‌گاه به «هتل بزرگراه گمشده» می‌رود، رئیس باند تبهکار را دستگیر کرده به همان بیابان سابق‌الذکر کنار همان کلبه می‌برد، او را از پا می‌اندازد و سپس به خانهٔ خود برمی‌گردد و خبر مرگ رئیس باند را از طریق آیفون به خودش می‌دهد. در اولین صحنهٔ فیلم می‌بینیم که مرد نوازندهٔ ساکسیفون، خودش پیام را درون منزل گرفته است. می‌توان تصور کرد که در انتهای فیلم جوان مکانیک به جای مرد نوازنده درون خانه است.

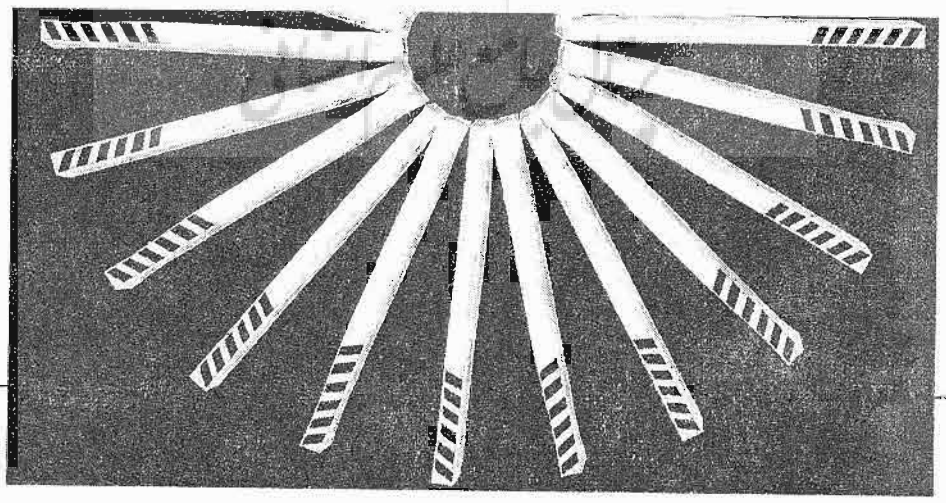
۲. حافظه‌های دو مرد، یک نوازندهٔ ساکسیفون و یک جوان مکانیک در هم می‌آمیزند. مرد نوازنده همسری داشته که به دلیل سوءظن، او را به قتل رسانده. مرد مکانیک نیز عاشق زنی بوده که بعدها فهمیده بدکاره و بازیگر فیلم‌های پورنو است. این دو زن بسیار شبیه هم هستند. مرد جوان در اثر اغوای زن و برای نجات او از چنگ باند تبهکار و سازندهٔ فیلم‌های پورنوگرافیک دستش به خون مردی آلوده می‌شود. او پس از فرار با زن می‌فهمد که همهٔ این‌ها فریبی بیش نبوده. از این لحظه، زن دوم و اول یکی می‌شوند و جوان مکانیک با قیافهٔ مرد نوازندهٔ ساکسیفون و با دریافت حافظهٔ او با کشتن رئیس تبهکاران، انتقام او و خودش را می‌گیرد و پس از رساندن خبر این قتل به مرد نوازندهٔ ساکسیفون (خودش) تحت تعقیب پلیس در بزرگراه گمشده گم می‌شود. در حالی که چهره‌اش به‌طور مدام در حال تغییر و از شکلی به شکل دیگر شدن است.

۳. دو فیلمساز ـ در واقع ـ یکی دوربین و ویژور به‌دست با چهره‌ای عجیب و دیگری رئیس یک باند تبهکار تولیدکنندهٔ فیلم‌های پرنوگرافیک

در فیلم حضور دارند. فیلمسازی که چهره‌ای عجیب دارد و همه جا هست و در تمام شئون فیلم دخالت مستقیم می‌کند (همان که برای زوج زن و مرد ابتدای فیلم، نوار ویدئویی می‌فرستد)، می‌تواند شکل آشنایی‌زدایی‌شدهٔ مؤلف فیلمی که می‌بینیم (یا شکل آشنایی‌زدایی‌شدهٔ تکنیک حاضر نمایی) باشد. تولیدکنندهٔ فیلم‌های پورنوگرافیک، به‌وسیلهٔ باند تبهکار خود، شخصیت‌های فیلم فیلمساز اول را از طریق سوءاستفاده از همسر یا معشوقهٔ آنها به تباهی می‌کشاند. مؤلف یا فیلمساز نخست، برای انتقام از مرد پورنوساز داستان را از مسیر منطقی خارج نموده و موجبات قتل او را فراهم می‌کند. وی با چاقویی که به دست مرد اول دوگانهٔ فیلمش می‌دهد او را از پا می‌اندازد. و خود بااسلحهٔ گرم او را می‌کشد. آن‌گاه اسلحه را به پرسوناژ فیلمش می‌سپرد و ناپدید می‌شود. اما پیش از ناپدید شدن چیزی در گوش او می‌گوید که ما نمی‌شنویم. جهت اثبات فرضیهٔ سوم، دو صحنهٔ کلیدی و در عین حال تماشایی در فیلم وجود دارد؛ یکی صحنه‌ای است که مرد پورنوساز و فیلمساز در کنار هم و با هم با جوان مکانیک اتومبیل (یکی از صورت‌های پرسوناژ محوری دوگانهٔ فیلم) تماس می‌گیرند و صحنهٔ دیگر، زمانی است که مؤلف می‌خواهد مرد پورنوساز را بکشد و برای توجیه این قتل، صحنه‌هایی از پورنوهای ساختهٔ او را به عنوان سند جنایات نمایش می‌دهد. تصاویر پورنوگرافیک روی ویزور از پی هم می‌آیند و آخرین آنها به نمای همان لحظهٔ فیلم (مؤلف و پرسوناژ کنار هم) روی ویزور، قطع می‌شود. مرد پورنوساز می‌فهمد که با تمام اعمالش جزو فیلم اصلی شده است و آن‌گاه عدالت بر او جاری می‌شود تا جهان زیرزمینی «بزرگراد گمشده» خالی از عدالت هم نباشد؛ هر یک از سه فرضیهٔ فوق‌الذکر می‌تواند یک سطح [Level] روایی مستقل در فیلم ارزیابی گردد. این سطوح روایی همدیگر را تکمیل نمی‌کنند. شواهد مبنی بر ارتباط آنها به همان نسبت شواهد مبنی بر عدم ارتباط یا حتی گسست آنهاست. با ذکر این نکته که راه بر فرضیات دیگری که بتواند سطوح روایی متفاوتی را به فیلم بیفزاید، باز است.

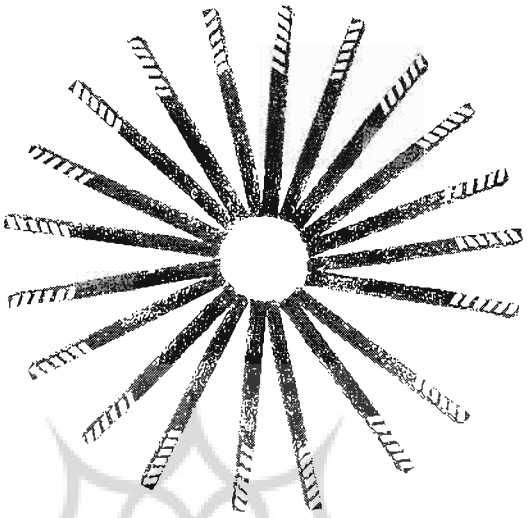
در فیلم «مرد مرده» [Dead Man] ساختهٔ «جم جارموش»، «ویلیام بلیک» ـ جوانی آراسته، مؤدب و تا حدودی بی‌دست و پا ـ از زادگاه خود، کلیولند به شهری دور (نام شهر Machine است) می‌رود تا در کارخانه‌ای استخدام شود. صاحب کارخانه، شخصیتی نیمه‌دیوانه به نام «دیکینسون» (که «رابرت میچام» در ۸۲ سالگی و در نقش او آخرین و یکی از درخشان‌ترین بازی‌های دوران بازیگری خود را ارائه می‌کند) او را با تحقیر و تهدید به مرگ بیرون می‌کند. از آن پس، روایت در این فیلم به ورطه‌ای از بدوی‌ترین سکردهای روایی ممکن ـ البته به گونه‌ای نارودی‌وار ـ سقوط می‌کند. تعدد تصادف‌هایی که طی زمانی اندک در فیلم سلسله‌وار ردیف شده‌اند، مثال‌زدنی است: «بلیک» اتفاقاً با دختر گل‌فروشی که مورد آزار و اذیت جمعی اوباش مست قرار گرفته، آشنا می‌شود. دختر اتفاقاً او را به خانه‌اش دعوت می‌کند. وقتی آن دو در خانه هستند؛ مردی به نام «چارلی» ـ معشوق دختر و اتفاقاً پسر کارخانه‌دار نیمه‌دیوانه (دیکینسون) ـ وارد می‌شود.

«چارلی» دختر را در آغوش «بلیک» با گلوله‌ای به قتل می‌رساند و گلوله پس از گذشتن از بدن دختر به قلب «بلیک» اصابت می‌کند. بلیک با گلوله‌ای در قلب خود زنده می‌ماند و در شرایطی ناخواسته به قتل «چارلی» تن می‌دهد. ایکینسون عده‌ای را اجیر می‌کند تا «ویلیام بلیک» را بکشند. در حالی‌که برای سرش جایزه‌ای کلان نیز تعیین نموده است. «بلیک» متواری شده، در راه فرار خود اتفاقاً با مرد سرخپوستی به نام Nobody (هیچ کس) آشنا می‌گردد. آن دو اتفاقاً به اعلامیهٔ «تحت تعقیب» [Wanted]، «ویلیام بلیک» برمی‌خورند و «بلیک» متوجه می‌شود که قتل دختر گل‌فروش را نیز ـ اتفاقاً ـ به او نسبت داده‌اند. قاعدتاً باید این نوع روایت مبتنی بر تصادف‌های متعدد را در یک فیلم، واجد ضعف‌های اساسی دانست. اما چگونگی اجرا و قرارگیری این بخش بین دو قسمت اصلی فیلم



آن را به گذرگاه [Passag] روایی سریعی تبدیل کرده است. به تعبیر دیگر شکل روایی این بخش با افراط [Excess][4] در تعبیهٔ تصادفات، به یک اتصال کوتاه [Short Circuiting][5] زیبای روایی انجامیده تا ما را از نیمهٔ نخست فیلم در سریع‌ترین زمان ممکن، وارد جهان گسست‌های قسمت دوم کند. اما این جهان چگونه روایت می‌شود؟ مرد سرخپوست [Nobody]، «ویلیام بلیک» قاتل را «ویلیام بلیک» شاعر و نقاش قرن نوزدهم انگلستان می‌شناسد. سفیدپوست‌ها زمانی خانوادهٔ Nobody را قتل عام کرده و خود او را به اسارت برده‌اند. Nobody پس از فروخته‌شدن به خانواده‌ای انگلیسی در آن‌جا تحصیل نموده و عاشق سحر کلام «ویلیام بلیک» (شاعری متعلق به نژادی که خانواده و قبیله‌اش را نابود کرده) شده است. جالب این‌که «ویلیام بلیک» قاتل را چون هنرمند و در عین حال «کشندهٔ سفیدپوست‌ها» ستایش و تقدیس می‌کند. استحالهٔ «ویلیام بلیک» قاتل در وجود «ویلیام بلیک» شاعر، مهم‌ترین تناقض و مهم‌ترین مظاهر ایدهٔ «گسست» در طول فیلم است؛ استحاله‌ای ناممکن که هیچ‌گاه تحقق نمی‌یابد. «ویلیام بلیک» قاتل در مسیر متناقضی که بین سلامت و جراحت می‌پیماید، هرچه پیش می‌رود؛ ابعاد پیچیده‌تری می‌یابد. او کمیلکسی از گسست‌هاست که گلوله‌ای در قلب دارد. گلوله که در صحنه‌ای از فیلم، Nobody سعی می‌کند با چاقو آن را بیرون بیاورد. ویلیام بلیک با این گلوله در قلب خویش هرگز نمی‌میرد. در صحنهٔ پایانی فیلم، Nobody او را به شیوهٔ اجساد، غرق در گل، در قایقی به آب می‌سپرد؛ در حالی‌که ویلیام بلیک هنوز زنده است. نظام گسست‌ها [Discontinuities] شکل (فرم) روایی متناقض فیلم «مرد مرده» را به‌وجود می‌آورد. در فیلمی چون «نجات سرباز رایان» (استیون اسپیلبرگ) مقولهٔ گسست در بنیان‌های روایی ـ هر قدر به گونه‌ای ظاهراً محافظه‌کارانه ـ اما با رندی فراوان طرح می‌شود. (اسپیلبرگ هرگز از لحاظ رویکردهای روایی در فیلم‌هایش به عنوان یک پیشرو مطرح نبوده است.) در ابتدای فیلم پیرمردی را بر فراز گوری در «گورستان به‌اصطلاح شهدای جنگ دوم جهانی» می‌بینیم. دوربین به چهرهٔ پیرمرد نزدیک می‌شود. با قطع خشن صحنه به چهرهٔ کاپیتان جوانی با بازی «تام هنکس» به گذشته می‌رویم و با سرباز آمریکایی در نبرد ساحل «اوهاما» در جنگ دوم جهانی همراه می‌شویم. منطق روایی کلاسیک، چنین ایجاب می‌کند که کل ماجرای نبرد و به دنبال آن جست‌وجو به دنبال «سرباز رایان» فلاش‌بکی از خاطرات پیرمرد ابتدای فیلم باشد. اما در انتها متوجه می‌شویم که کاپیتان مزبور مرده و مردی که بر فراز گور ایستاده، خود «سرباز رایان»ی است که جز در سکانس نبرد آخر فیلم حضور نداشته است و قطعاً نمی‌تواند هیچ اطلاعی از آن‌چه به مثابهٔ ماجرا بر کاپیتان ارتش آمریکا پیش از یافتن او گذشته، داشته باشد. در نتیجهٔ این گسست یا تناقض، راوی اول شخص ناگهان به راوی مرده تغییر می‌یابد. راوی مرده‌ای با حافظه‌ای مرده که عملاً نمی‌تواند آن‌چه بر او گذشته را روایت کند. اما سینما این فرصت را به او داده است؛ حال این‌که چگونه حافظهٔ راوی مرده می‌تواند در حافظهٔ پیرمرد ابتدای فیلم به تصویر درآید، از رازهای وجود شکلی روایت فیلم است. شاید بتوان فیلم «نجات سرباز رایان» را حد واسط بین سینمای ناروایت‌گر و نوروایت‌گر دانست، همان‌گونه که فیلمی چون «زندگی دوگانهٔ ورونیکا» (کریستف کیسلوفسکی) ـ مثلاً ـ می‌تواند در حد واسط بین سینمای روایت‌گر متأخر (سینمای رمان‌گونه) و سینمای ناروایت‌گر قرار گیرد. در این فیلم «ورونیکا» می‌میرد تا به زندگی دیگری با هویتی دیگر و در کشوری دیگر ادامه دهد. این دو «ورونیکا»، یک بار زمانی که ورونیکای اول زنده بود، به گونه‌ای گذرا ولی عجیب با هم دیدار کرده‌اند و ورونیکای دوم، عکسی از ورونیکای اول در آلبوم خود دارد. در انتهای فیلم متوجه می‌شویم که هر دو «ورونیکا» یکی هستند و این همه رُمانی ناتمام در ذهن نویسنده است که ارتباطی بسیار نزدیک با زندگی دوگانهٔ ورونیکا دارد. ورونیکا می‌فهمد که ذهن نویسندهٔ رمان و فیلم ـ هر دو ـ به گونه‌ای غیرقابل تفکیک زندگی دوگانه‌ای را برای او رقم زده‌اند، پس سرخورده می‌شود.

آن‌چه ذیل عنوان نوروایت یا نوروایت‌گری می‌خواهم به آن بپردازم، هرگز مفهومی کاملاً نو یا مربوط به آثار متأخر نبوده است. این مفهوم به گمان من شگردی جدید برای روایت‌گری در سینما نیست، بلکه جایی است که کنتریوان اکسیون ـ تصویر و صدا[7] (موسیقی هم بخشی از صدا محسوب می‌شود) هنری به نام فیلم را به گونه‌ای تاب رقم می‌زند؛ جایی که سینما به گونه‌ای بنیادین، استقلال خود را از سایر هنرها ـ خاصه ادبیات ـ اعلام می‌کند. «اشتیاق متافیزیکی به داستان محض»[8]، به یک سو می‌رود تا کنتریوان سینمایی (جهان متن فیلم) خود را بی‌واسطه به رخ بکشد. ریشه‌های نوروایت‌گری در سینما بیش از داستان، رمان یا شعر، نخست به اشکال بدوی و سادهٔ روایت، حکایات، لطیفه‌ها، متل‌ها و ضرب‌المثل‌ها یعنی به اشکال پیشا ادبی [Pre - litrary] باز می‌گردد. سینمای کمدی از همان دوران معروف به کلاسیک، اساساً در حیطهٔ سینمای نوروایت‌گر قرار می‌گیرد. آثار «چاپلین» کمدی‌های «مک سنت»، «هارولدلوید»، «باستر کیتون» و... همه اساساً به لحاظ ایجاد کنتریوان بر مبنای شوخی [Gay]، لطیفه و امثال و حکم در ارتباط با تصویر و صدا ـ نه شعر و داستان و رمان ـ نخستین آثار نوروایت‌گر محسوب می‌شوند. آثار «ژیک روسر» ـ فیلمساز فرانسوی ـ به لحاظ بهره‌گیری از حکایات فولکلوریک به جای روایت ادبی،



آثاری، نوروایت‌گرند. سبقهٔ دیگر پدیدهٔ نوروایت‌گری به گونه‌ای پیچیده‌تر به شیوهٔ بیان گزارش‌گونه یا ژورنالیستی بر اشکال روایت ادبی (داستان یا رمان) باز می‌گردد. سینما ـ حقیقت (Kino Pravda) ای «ژیگا ورتوف» [Dziga Vertov] با فیلم‌هایی چون «سالگرد هجدهم»، «سه زن قهرمان» و «مردی با دوربین فیلمبرداری» در عصر طلایی دهه‌های ۲۰، ۳۰ و ۴۰ میلادی) سینمای شوروی، نخستین نمود رویکرد مستندوار (یا مستندنما)ی نو روایت‌گر است. این رویکرد پس از بوجود آمدن تلویزیون یا نه ـ ژورنالیسم در برخی آثار فیلمسازانی چون «ژان لوک گدار» در دوران بلوغ موج نوی سینمای فرانسه و «عباس کیارستمی» در سینمای امروز ایران به گونه‌ای جالش نو روایت‌گرانه بین رسانه و هنر و سینما به سایهٔ هر یک از این دو بدل شد. رگه‌های وجه کلی نوروایت‌گری که در تمامی آثار متفکر سینما تاکنون یافت می‌شود ـ چنان‌که گفتیم ـ جایی است که کنترل بیان اکسپرسیون، تصویر و صدا نه به «روایت» که به «ضد هنر» منجر می‌گردد. سینمای کلاسیک به رغم وجه غالب روایت‌گرانهٔ خود از همان آغاز از این رگه‌ها (لحظه‌ها) خالی نیست. چه سینمای صامت که در آن غلبه با تصویر، اکسپرسیون و در درجهٔ بعدی میان‌نویس‌های بین تصاویر بود و چه پس از اختراع و تعبیهٔ حاشیهٔ صوتی بر نوار سلولوئید. جلوه‌های بصری آثار اکسپرسیونیست‌های آلمان در دهه‌های نخست قرن بیستم امریکا، لانگ، پابست و...) جنبه‌های مونتاژمدارانهٔ دورهٔ اول فیلمسازی «سرگئی آیزنشتاین» در شوروی با نقشی که این فیلمساز (چه در تئوری و چه در عمل) در توان بخشیدن به ایدهٔ کنترپوان سینمایی ایفاء کرد. خلق شاهکارهایی چون «زمین» توسط «داوژنکو» در شوروی و «پیروزی اراده» توسط «لنی رفنشتال» در آلمان همان سال‌ها که به ترتیب جنبه‌های توانمندی از قدرت تنزلی و حماسی تصویر را در سینما نشان دادند. خلق آثاری چون «خشونت کین» (اورسن ولز) که جلوه‌های بصری پیچیده و مدرن‌تری از اکسپرسیونیسم در سینما و بیان گزارش‌گونه و نوروایت‌گر را در کنار هم قرار داد و «ایوان مخوف» (آیزنشتاین) که علاوه بر جنبه‌های بصری پیچیدهٔ اکسپرسیونیستی، سنت‌های ایرانی را به گونه‌ای وهم‌آور وارد سینما نمود. سینمای Expressive «آکیرا کوروساوا» در «زندگی» تا شاهکاری چون «دودسگادن»، «ساکی کوبایاشی» از «وضعیت بشری» تا جادوی تصویری «کوبایاشی»، سینماتوگراف پرقدرت «روبر برسون» در «جیب‌بر»، «زانداراک»، «لنون مزون کشیش» وشاهکاری چون «باد هر کجا که بخواهد می‌وزد» (یک محکوم به مرگ می‌گریزد)، فدریکو فلینی (جاده ـ آمارکورد، هشت و نیم) و کمی جلوتر که بیاییم ـ البته با چشم‌پوشی از بسیاری آثار شاخص ـ «یک آخرالزمان»، «پدر خوانده ۱ و ۲» و «دراکولای برام استوکر» [فرانسیس فورد کاپولا]، "Long long Goodbye ۸" [رابرت آلتمن] و «کازینو» [مارتین اسکورسیزی] بشتوانه‌های بزرگ نوروایت‌گری در سینما هستند. سویهٔ متأخر نوروایت‌گری به گونه‌ای بنیادین، نخستین بار در آثار «یاسوجیرو اوزو» سینماگر ژاپنی تحقق یافت. در آثار «اوزو» روابط و موقعیت‌های بسیار عادی و روزمره در اثر شدت دقت در اجرا و نگاه سینماتوگرافیک عملاً به روابط و موقعیت‌هایی صددرصد استثنایی و آشنایی‌زدایی شده در جهان متن تبدیل می‌شوند. این موقعیت‌های استثنایی با اتفاق افتادن در چرخان زمانی خطی (و چه بسا ساعتی)، مقولهٔ روایت را در سینما به‌طور کلی به حاشیه می‌رانند و موجب می‌شوند که هنر هفتم اساساً جایی بیرون روایت اتفاق بیفتد. «داستان توکیو» و «بعد از ظهر پاییزی»، نمونه‌هایی بسیار خلاق از آثار «اوزو» هستند که این رویکرد نوروایت‌گرانه را به‌طور کامل در خود دارند. فیلم «پاریس تگزاس» (ویم وندرس) به عنوان اثری نوروایت‌گر در مفهوم متأخر آن، به‌شدت وام‌دار یافتارهای سینمای «اوزو» است (وندرس تأثیر «اوزو» را بر بسیاری دیگر از فیلم‌های خود نیز انکار نمی‌کند و او را بزرگ‌ترین فیلمساز جهان می‌داند). سینما در «پاریس تگزاس» به‌طور کلی جایی است که نوشتن دربارهٔ خود را به تعویق می‌اندازد (آن‌چه ادبیات نیست. چگونه می‌توان به ادبیات در آمد؟) نمای نقطه نظر [P.O.V] عقاب به مثابهٔ نخستین نمای فیلم، شاید نمادی از فقدان راوی یا روایت‌مداری در آن باشد. روایت به حاشیه رانده شده، اما متناوباً با گذرگاه [Passage]های روایی متعددی قطع می‌شود تا غنای کنترپوان در صحنه‌های بین داستان‌ها ـ در عین نو شدن ـ تداوم یابد. سکانسی که در آن «تراویس» (پرسوناژ محوری فیلم) با بیرون آوردن عکسی از زمینی

خسکیده و پایر در «تگزاس» آن را «پاریس» و جایی که در آن به‌وجود آمده است می‌نامد؛ سکانسی که در آن بخشی از خاطرات خانوادهٔ از دست‌رفتهٔ او توسط آیارات خانگی روی پرده نقش می‌بینند و تراویس را با گذشتهٔ نابود شده‌اش و در عین حال فرزندی که حالا دیگر با او بیگانه است، از نو پیوند می‌دهد. سکانس‌های نسبتاً طولانی فرار تراویس و فرزندش از خانه برای یافتن مادر، تعقیب او در خیابان‌ها، نوشیدن شامگاهی پدر در برابر فرزند تا انتهای رویارویی زن و مرد و ملاقات از پشت دیوار شیشه‌ای، نمونه‌هایی از این گذرگاه‌های روایی هستند. گذرگاه‌هایی که این بار به خارج «روایت» وصل می‌شوند تا موقعیت‌ها به سینمایی‌ترین شکل ممکن تصویر شوند. در رویکرد تمام‌عیار نوروایت‌گر و پیشروی سال‌های اخیر، این گذرگاه‌های روایی جای خود را به حرکت در زمان ساعتی و توقف در موقعیت‌هایی داده است که من آن را «موقعیت‌های ایستگاهی» [Stationary Situations] می‌نامم. این موقعیت‌های ایستگاهی بیش از هر سینماگری در آثار «عباس کیارستمی» تجلی یافته است. آثار شاخصی چون «زندگی ادامه دارد»، «زیر درختان زیتون»، «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد»، ضمن آن‌که روایتی را که در آغاز، ادعای طرح آن را دارند، از همان ابتدا به حاشیه می‌رانند؛ با توقف در ایستگاه‌های جدیدی که هر یک موقعیتی مستقل است، پاره‌روایت‌هایی کاملاً خودبسنده را جهت خلق سینمایی ناب (در موقعیتی کاملاً بیرون از روایت) رقم می‌زنند. ضمن آن‌که در فیلم‌های مورد اشاره، ایستگاه و توقف، در حرکت و توقف رانندهٔ اتومبیلی که پرسوناژ اصلی فیلم است، نمود فیزیکی یافته است. نمونه‌های درخشان دیگری از ایدهٔ ایستگاه و توقف در آثار جدیدی چون «کیکوجیرو» (تاکی شی کیتانو) و "Streight Story" (دیوید لینچ) وجود دارد. در «کیکوجیرو» مردی با یک کودک برای پیداکردن مادرش همراه می‌شود. در مسیر سفر، این دو طی رفت و برگشت در ایستگاه‌ها (توقفگاه‌های) متعددی متوقف می‌گردند. هر توقف، پاره‌روایت جدید و مستقلی را به فیلم وارد می‌کند. ضمن آن‌که روایت اصلی نیز، متوقف می‌گردد. در فیلم "Streight Story" دیوید لینچ استاد بزرگ سینمای ناروایت‌گر، این بار ما را طی داستانی سر راست (Streight نام پرسوناژ محوری فیلم در عین حال به معنی سر راست هم هست)، با سینمایی ناب و در عین حال عجیب روبه‌رو می‌کند. پیرمردی پس از ده سال قهر و دوری از برادر پیرش، بدون آن که خبری از او داشته باشد، ناگهان تصمیم می‌گیرد با ماشین چمن‌زنی (که بعد به یک تراکتور کوچک تغییر می‌یابد) ۶۰۰ مایل را با سرعت سی کیلومتر در ساعت برای دیدن برادرش طی کند. ما در این سفر با او همراه می‌شویم و در ایستگاه‌های مختلف با او توقف می‌کنیم. درطول سفر و با ریتم بسیار کند و هماهنگ با سرعت مسافر، ایدهٔ کنتر پوان (تصویر، آکسیون، صدا) به زیبایی هر چه تمام‌تر شکل می‌گیرد.

هر ایستگاه یک اوجگاه [climax] به یادماندنی است که به روایت اصلی هیچ ربطی ندارد و در عین حال پاره‌روایتی مستقل را به نفع کنتر پوان شکل می‌دهد. فیلم علاوه بر این نگاهی نو و مطایبه‌وار به ژانر سینمای جاده‌ای نیز هست. نماها و سکانس‌های طی حرکت در طول جاده، به گونه‌ای ناب سینما و غیرقابل نوشتن است. ایستگاه‌ها یکی از دیگری درخشان‌ترند. ایستگاه برخورد با دختر فراری، ایستگاه برخورد با اتومبیلی که با یک گوزن تصادف کرده، ایستگاه توقف اضطراری به علت بازندگی شدید و سیگار کشیدن زیر نزدیک‌ترین سرپناه، ایستگاه نسبتاً طولانی خراب شدن تراکتور در شهر کوچکی بین‌راه و زندگی حدروزه با اهالی شهر، ایستگاه نوشیدن دو پیرمرد در میخانهٔ بین راه، بلان - سکانس عظیم گذاشتن تراکتور کوچک از روی پلی بر رودخانهٔ «می‌سی‌پی» و همراه شدن با احساسات مسافر حین گذشتن از روی پل، ایستگاه اتراق در حیاط کثیفا و همصحبتی با کشیش شهر و بالاخره ایستگاه آخر: پیرمرد وارد حیاط خانهٔ برادرش می‌شود و دوبار او را صدا می‌کند. یک لحظه تعلیق تماشاگر و پیرمرد با هم که نکند برادر مرده است و سپس و نه هر شدن پیرمرد فلج بر ایوان. همه اتفاقی به نام سینما را با تأسی به ساده‌ترین نوع روایت سرراست تحقق می‌بخشند. جالب این‌که به جز صحنه‌های در حرکت فیلم که در آنها زمان سیال و سینمایی، سفر چندین هفته‌ای را به چند ساعت تقلیل می‌دهد، در ایستگاه‌ها به خصوص در حین گفت‌وگوهای رودررو و شکل‌گیری موقعیت‌ها و آکسیون‌ها، زمان کاملاً واقعی (کرونولوژیک) می‌شود. و این سینمایی است پیشرو که بدون رویکرد روایی پیشرو شکل می‌گیرد.

در انتها نمی‌توانم از دو فیلمی که طی سال‌های اخیر بر من بی‌نهایت تأثیر گذاشته‌اند، یاد نکنم. ایدهٔ سفر، ایستگاه و توقف در این دو فیلم وجود ندارد، اما به گونه‌ای دیگر جای خود را به برشی از زندگی، تصادف و ابهام در حرکت به سمتی نامعلوم داده‌اند. فیلم «زیبایی آمریکایی» (سم مندس) یکی از این دو فیلم است. ما در ابتدای فیلم صدای راوی اول شخص را می‌شنویم که از ما می‌خواهد از این لحظه با سال آخر زندگی او همراه شویم. پس در زمانی خطی، حوادث از پی هم تا مرگ شخصیت محوری فیلم در ساعت مقرر اتفاق می‌افتد. در این میان، آن‌چه داستان را پیش می‌برد یا نمی‌برد در کنار هم می‌آیند و رویکرد نوروایت‌گر شکل می‌گیرد. عناصر بیگانه‌گردان روایت، در چرخش زاویهٔ دید افراد مختلف هویدا می‌شوند و در این میان عنصر تصادف به گونه‌ای مضحک سیر عادی و

روزمرهٔ زندگی را به سمت مرگی به همان نسبت فجیع معطوف می‌کند. سوء تفاهم‌های عدیده اتفاقاتی ایجاد می‌کنند که این اتفاقات منجر به تصمیم‌گیری‌های بسیار جدی پرسوناژها در جهت رسیدن به اهدافی می‌شوند که هدف بودن خود را به محض رسیدن از دست می‌دهند، اما در پایان مرگی مفت، مضحک و در عین حال فجیع و مسلم، آخرین هدف است.

فیلم «چشمان باز ـ بسته» [Eyes Wide Shut] آخرین ساختهٔ «استنلی کوبریک»، فیلم دیگری است که البته به گونه‌ای درخشان‌تر از آیدهٔ اخیراً یادشده «رویدادی از زندگی، تصادف و ابهام در حرکت به سمتی نامعلوم» پیروی می‌کند. پزشکی جوان و موفق به همراه همسر زیبایش به مناسبت عید کریسمس به یک مهمانی می‌روند و هر یک تصادفاً با افرادی که جنس مخالف (زن با مردی مسن و مرد با دو زن جوان) هم‌صحبت می‌گردند. مرد مسن، همسر پزشک جوان را به رابطهٔ نامشروع در طبقهٔ فوقانی ساختمان دعوت می‌کند، اما با مخالفت او روبه‌رو می‌گردد. در همان حال، پزشک جوان پس از معاشرت مشکوک با دو زن در تیررس نگاه همسرش برای معاینهٔ بیماری به طبقهٔ فوقانی فراخوانده می‌شود و سوءظن او را برمی‌انگیزد. در سکانس بعدی سمی تحت تأثیر مواد مخدر، زن سوءظن خود را مطرح می‌کند. مرد نیز از آن‌چه در مهمانی، مرد غریبه به همسرش پیشنهاد کرده بود می‌پرسد. زن عین حقیقت را به همسرش می‌گوید. مرد اذعان می‌دارد که هیچ سکسی به همسرش ندارد، چرا که از او مطمئن است. زن آن‌گاه در یک حمله [Crisis] عصبی غیرمترقبه و تحت تأثیر مواد مخدر، به خیانتی وحشتناک اعتراف می‌کند که در ارتباط با یک افسر نیروی دریایی نسبت به شوهرش مرتکب شده است. مرد در همان لحظات نخست بهت و ناباوری، به یکی یکی دیگر از بیمارانش فراخوانده می‌شود و ما از این لحظه ـ پس از خارج شدن از خانه ـ در حرکت به سمتی نامعلوم و در توقفگاه‌های روایی مختلف با او همراه می‌شویم. سلسله‌ای از اتفاقات غیرقابل توجیه به لحاظ روایی، روایت را که در زمانی ساعتی به جریان افتاده است، پس از این بیش می‌برد. ضمن هر توقف و پس از هر اتفاق، پاره‌روایتی مستقل به فیلم وارد می‌شود که البته با طرح کلان روایی مبهمی که پیش‌تر عرضه شده، در ارتباطی به همان نسبت مبهم قرار می‌گیرد. پاره‌روایت‌ها می‌خواهند در انتها یکدیگر را به نفع چشمان بسته تکمیل کنند و روایتی کلان را شکل دهند؛ روایتی کلان که چشمان باز هرگز به‌سادگی آن را نمی‌پذیرد و «چشمان باز ـ بسته» ـ به این ترتیب ـ در خلائی از تردید و ابهام رها می‌گردد.

نقد فیلم، تطبیق سینما با ادبیات و بالعکس نیست، بلکه تطبیق ادبیات و تأثری به نام «نقد» با خود است. مؤلف برای تولید متنی خلاقه این بار اثری مربوط به هنری دیگر (سینما) را مبداء نگارش خود قرار داده است.

از آن‌جا که سینما قابل تبدیل به ادبیات نیست، نقد فیلم نیز جز در حوزهٔ ادبیات باقی نمی‌ماند، لذا آن‌چه به مثابهٔ نقد نوشتیم (به مثابهٔ متنی خودبسند) می‌تواند هیچ ارتباطی با سینما (جهان بیرون متن) نداشته باشد.■

یادداشت‌ها:

۱. با واژه گرفتن از «پیری لوتمن»

۲. یا مثلاً اقتباح [catastrophy] روایت از هم گسیخته در فیلمی چون «داستان عامیانه» اکوئینتین تارانتینو، که خود، هجویه‌ای بر روایت در سینمای روایت‌گر متأخر (مدرن) نیز هست.

۳. با وامی از «ایهاب حسن»

۴ و ۵ و ۶. با وام گرفتن از «دیوید لاج»

۷. با وام گرفتن از «سرگئی ایزنشتاین»

۸. با وام گرفتن از «رانک دریدا»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی