

مسیریابی‌های حقیقت و توپوس ((خود))

مهدیه دهاقین

مقدمه

«مسئله برسر تعریف داستانی نیست که در مکان و زمانی معین می‌گذرد، خودِ ریتم‌ها، نورپردازی و مکان-زمان نیز باید به شخصیت‌های واقعی تبدیل شوند.»

«صحبت کردن حتی درباره‌ی خودت همواره اختیار کردن جای کسی دیگر است.» [\[ژیل دلوز 1\]](#)

بخش وسیعی از میدان انتقادی که حول آثار شهرام مگری شکل گرفته در ارتباط با مرکزیت فرمالیسم در آثار اوست. حتی در نوشتارهای منتقدانه‌ای که ظاهراً به این مسئله (فرمالیسم) نپرداخته‌اند و اسمی از آن نبرده‌اند، در ناخودآگاهِ مواجهه‌ی آن‌ها با آثار مگری، در نهایت سوگیری‌هایی سرزنش‌آمیز نسبت به مقتضیات و تبعات فرمالیسم نمایان می‌شود. در اینجا من مرکزیت **فرمالیسم** در آثار مگری را به رسمیت می‌شناسم اما توافق با منتقدان او در همین نقطه به پایان می‌رسد. زیرا فرمالیسم در آثار مگری را بنیانِ خلقِ امر نو و بازآفرینی واقعیت می‌داند. نوشتن در خصوص فرمالیسم در خوانش‌های فلسفی و سینمایی نوشتاری جدا می‌طلبد اما تاکید من بر فرمالیسم، همراه با کاوش در بنیادهای شکل‌دهنده‌ی آن است، بنیادهایی که همان بنیادهای شکل‌دهنده‌ی واقعیت هستند. فضا، زمان، حرکت، چینش‌ها، علیت و روایت در فرمالیسم اهمیتی مرکزی می‌یابند زیرا فرمالیسم برای آفرینش واقعیتی نو و دیگرگونه ناچار از درگیری با این بنیادهاست. از این رو در فرمالیسم رمزگشایی و جستجوی منطق‌های کلاسیک بیهوده است، زیرا اصولاً کارکرد فرمالیسم تکوین منطقی جدیدی است. فرمالیسم قرار است فرم‌های نو بسازد و واقعیت را در بنیادهای شکل‌دهنده‌ی آن دگرگون سازد. در این نوشتار این منطق جدید و دگرگونی بنیادها را در هجوم‌پی گرفته‌ام.

هجوم، از آغاز تا پایان

«بازسازی گذشته» کارکرد کلیدی حافظه است. در هر لحظه به یادآوری، گزینش گذشته و در نهایت بازسازی آن توسط حافظه، معنای گذشته و در نتیجه جهت احساسات و کنش‌های بعدی ما را مشخص می‌کند. اما این بازسازی گذشته به چه اشکال دیگری امکان پذیر می‌شود؟ و از چه راه‌هایی؟ چطور می‌توان گذشته را در فضای بیرون حافظه تکرار کرد؟ و بازسازی را به خارج از حافظه و بدن هدایت نمود؟ این شکل بازسازی گذشته در چه رابطه‌ای با زمان و فضا قرار می‌گیرد؟ و چه نتایجی بر «خود» خواهد داشت؟

تئاترگونه‌ای از بازسازی گذشته است که نه با به‌یاد آوردن گذشته بلکه با نمایش گذشته در فضا سروکار دارد. با بدن‌های دیگر و فضای بیرون (حافظه)؛ اما در این شکل از بازسازی گرچه «خود» نقش‌های مختلفی می‌پذیرد و فضا تغییر شکل می‌یابد اما همواره فاصله‌گذاری و خط تمیزی بین گذشته و حال وجود دارد که پس از اجرا فراموش می‌شود و در نهایت خود و فضا را دست نخورده باقی می‌گذارد.

اما هجوم شکلی از بازسازی گذشته را تصویر می‌کند که با تبدیل شدن به هسته‌ی مرکزی روایت، فاصله‌گذاری نمایشی را خنثی می‌کند و با کنشگری در موقعیت، رابطه‌ای متفاوت با محورهای زمان، مختصات فضا و شکل‌گیری خود و حقیقت می‌آفریند. گذشته‌ای که برخلاف انفعال در نمایش فعال است و موقعیت را بحرانی می‌سازد.

من در ادامه از بازسازی گذشته آغاز می‌کنم و روایت فیلم هم از همین نقطه آغاز می‌شود. سپس منطق امکان‌پذیری شکل جدیدی از «بازسازی گذشته» را جستجو می‌کنم که با مسئله دار کردن «زمان»، هر کنشی را همزمان در دو محور گذشته و حال فعال می‌سازد.

«کارآگاه شدن» مفهوم دیگری برای توضیح شکلی از بازسازی گذشته است که با مفهوم حقیقت‌گره خورده است؛ اما در هجوم، کشف حقیقت مسیرهای متفاوتی پیدا می‌کند که با مسئله دار شدن زمان و بعدتر فضا پیوند می‌خورد. تغییر نقش علی و کارآگاه، گرچه همانند تغییر نقش‌های افراد گروه در اجرای نمایش برجسته نیست اما در لایه‌ی زیرین روایت جریان دارد و جهت‌گیری‌های آن را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

با وجود آنکه تکرار معمولاً با زمان مرتبط می‌شود، اما در هجوم زمانی که اولین تکرار آشکار می‌گردد («فضا») است که مسئله دار می‌شود و تغییر موقعیت‌ها و مسیرهای فضایی سرآغاز هر تکرار است. جایی که رابطه‌ی تکرار، «دیگری شدن» و فضا شکل می‌گیرد و فرم جدیدی از رابطه با فضا گسترش می‌یابد و در ادامه تکوین «خود» و «حقیقت» از میان مسیرهایی غریب پی‌گرفته می‌شوند زیرا هر کاوشی در خود و هر تلاشی برای بازسازی حقیقت ناگزیر همراه با کاوش در مسیرهای دیگری، فضا و زمان است.

کنکاش در شکل‌گیری خود و رابطه‌ی خود با خود (روایت کردن خود) نقطه‌ای پایانی در بازسازی شبکه‌ای است که از میان واگرایی و همگرایی مسیرها، منطق جدیدی بین خود و حقیقت، فضا، زمان و دیگری می‌آفریند؛ شبکه‌ای که در انتها به لحظه‌ی تصمیم و کنش نهایی، به لحظه‌ی پایان متصل می‌شود.

بازسازی گذشته-حال و آشفته شدن مرزهای زمانی

صحنه‌ی آغازین هجوم با تلاش کارآگاهان برای بازسازی صحنه‌ی قتل سامان شروع می‌شود. کارآگاهان باید گذشته را بازسازی کنند تا حقیقت کشف شود اما همزمان سناریوی دیگری برای بازسازی صحنه‌ی قتل و بازسازی گذشته در بین افراد گروه شکل گرفته که قرار است علت اصلی قتل یعنی خون‌آشام بودن سامان را پنهان سازد.

اما قضیه به تضاد بین کشف کردن و پنهان کردن گذشته از طریق بازسازی آن در زمان حال ختم نمی‌شود و ورود

خون آشامی دیگر، یعنی نگار سناریوی برنامه ریزی شده‌ی افراد گروه را مختل می‌سازد. افراد گروه باید بازسازی گذشته را به گونه‌ای اجرا کنند که در انتها نگار که قرار است نقش سامان را بازی کند واقعاً کشته شود. نگار خواهر دوقلوی سامان است و شباهت نگار و سامان در لحظاتی تمایز آنها را ناممکن می‌کند. نگار شخصیتی مرموز با چمدانی جادویی است که حتی وجود او هم ابهام‌آلود است زیرا هیچ‌کس تا کنون چیزی درباره‌ی او شنیده است. سامان هیچ‌گاه نگفته که خواهی دارد.

در ادامه، مکالمه‌ها و رخدادها در مرز بین این همانی و تمایز نگار و سامان نوسان می‌کنند. این همسانی نگار و سامان به ویژه در صحنه‌هایی نمایان می‌شود که سامان و نگار با توجه به منطق فضا و زمان در روایت باید متمایز باشند اما ناگهان گسستی اتفاق می‌افتد. اولین بار بعد از اولین مواجهه‌ی مستقیم علی و نگار و شروع مکالمه‌ی آنها، علی مطابق تعیین نقش‌های جدید، نگار را سامان می‌نامد اما لحظاتی بعد روی پله‌ها در حالی که مطابق با منطق کلاسیک فضایی و زمانی به نظر می‌رسد همچنان بازسازی صحنه برای کارآگاهان در جریان است اما در یک لحظه علی بطری خون به نگار می‌دهد و از تمام شدن طاقت بچه‌های گروه می‌گوید، موضوعی که مصرانه تاکید شده که باید در بازسازی گذشته از دید کارآگاهان پنهان بماند.

این تناقض و ناپیوستگی منطقی در شروع فیلم نقطه‌ی آغازی است که به شکل عینی مرز سامان یا نگار بودن را مخدوش می‌سازد و امکان رابطه‌ی جدید با زمان را فراهم می‌نماید.

متزلزل شدن هویت نگار در روایت اغتشاش ایجاد می‌کند؛ این اغتشاش در تمام روند بازسازی گذشته جاری می‌شود، بسط می‌یابد و همانند یک پاندمی تکثیر می‌گردد و به مخدوش کردن مرزهای فضایی: بیرون و درون، مرزهای زمانی: گذشته و حال و آینده (قتل سامان در گذشته، بازسازی صحنه قتل سامان برای کارآگاهان و قتل نگار در آینده) و مرزهای هویتی: خود و دیگری منجر می‌شود.

با ادامه‌ی روایت، بازسازی گذشته در دو خط همزمان حرکت می‌کند: اول بازسازی گذشته برای کارآگاهان و دوم توطئه برای قتل نگار که باید از میان بازسازی گذشته برای کارآگاهان اجرایی شود، تکرار قتل سامان. خط اول رو به سوی گذشته دارد و خط دیگر به سمت آینده حرکت می‌کند.

نگاه‌های تردیدآمیز افراد گروه از همان ابتدا با سختگیری کارآگاهان برای بازسازی کوچک‌ترین اتفاقاتی که به نظری اهمیت یا بی‌ربط می‌رسند و تاکید آنها بر جای‌گیری و چینش دقیق افراد درهم آمیخته می‌شود؛ فرآیند فریب و حقیقت‌جویی، بازی پنهان کردن و آشکار شدن از سناریوی فریب کارآگاه شروع می‌شود و به تدریج در طول بازسازی گذشته گسترش می‌یابد؛ هر چقدر داستان پیشتر می‌رود بازسازی دقیق و وسواس‌گونه‌ی کارآگاهان برای همگرا کردن روایت در تضاد با واگراتر شدن آن قرار می‌گیرد. کارآگاهان درست در پایان بازسازی صحنه‌ی قتل، در کامل شدن فرآیند کشف حقیقت یعنی در لحظه‌ی وقوع قتل سامان-نگار در صحنه دیده نمی‌شوند. این در حالی است که روایت به گونه‌ای ادامه می‌یابد که گویی صحنه هنوز در حال بازسازی برای کارآگاهان است. (تاکید بر فراموشی بخشی از متن توسط نگار)

این صحنه یکی دیگر از لحظاتی است که قابلیت متمایز کردن نگار و سامان، گذشته و حال را داراست اما با حذف

نشانگر زمان حال یعنی کارآگاهان صحنه‌ی قتل نگار در لحظه‌ی حال، قتل سامان در گذشته و اجرای سناریو برای کارآگاهان درهم‌فرومی‌روند و ادامه‌ی روایت با درهم‌تنیدگی آنها پیش‌می‌رود. انگار که بازسازی صحنه‌ی جرم برای دیگری مبهم در جریان است.

اما بین بازسازی گذشته برای کارآگاهان و بازسازی گذشته در میان افراد گروه، در عین درهم‌تنیدگی، تفاوت‌هایی مهم وجود دارد. بازسازی گذشته برای کارآگاهان هدفش بازنمایی صرف گذشته‌ای است که به پایان رسیده است، بازسازی گذشته بر مبنای اجرای بی‌کم و کاست سناریویی که توسط افراد گروه نوشته شده (سناریویی که گرچه فریبکارانه است اما برای کارآگاهان به منزله‌ی یک نقشه راه ثابت عمل می‌کند) اما بازسازی گذشته در منطق افراد گروه، تکرار واقعی گذشته در زمان حال را ممکن می‌سازد و کنش آینده‌ی آنها را شکل می‌دهد. برای آنها گذشته در زمان حال فعال، واقعی و کنشگر می‌شود؛ نگار همان نقطه‌ی تحریکی است که حضورش گذشته را در موقعیت حال فعال و واقعی می‌کند، موقعیتی که در آن نگار-سامان در مرز مرگ-زندگی حرکت می‌کند.

گذشته‌ای که در سناریوی قتل نگار-سامان بازفعال شده در ادامه‌ی روایت تبدیل به گذشته‌ای پیچیده و بی‌ثبات می‌گردد. نگار گرچه ظاهراً در منطق سناریوی نوشته شده حرکت می‌کند اما همزمان با مکالماتی که در مورد جابجایی نقش‌هایش با سامان داشته گذشته‌ی فعال شده را راز آلود و مبهم می‌سازد و با آمیختن گذشته و حال و مخدوش شدن مرز بین آنها، تبعات سناریویی که افراد گروه در زمان حال پی می‌گیرند (توطئه قتل نگار) نیز نامعلوم می‌شود. حضور نگار همزمان هم گذشته و هم حال را به چالش می‌کشد.

کارآگاه شدن: مسئله دار شدن «حقیقت» و «خود»

پیش از اینکه به فعلیت یافتن بازسازی گذشته در چرخه‌های تکرار پیردازم و جایگزینی متوالی هویت‌ها از قاتل به همدست یا به ناجی را دنبال کنم، می‌خواهم از یک جایگزینی کلیدی بگویم؛ جایگزینی که در بطن تبدیل نقش‌ها، در لایه‌ای زیرین اتفاق افتاده است: جایگزینی نقش کارآگاه با علی؛ شاید از همین جایگزینی پنهان است که هرچه از صحنه‌های آغازین فیلم فاصله می‌گیریم کارآگاهان کمتر و کمتر دیده می‌شوند.

منطق این جایگزینی، حضور هسته‌ای مرکزی است که محور حرکت کارآگاه و علی را می‌سازد: کشف حقیقت، میل به ساختن پیوستاری معنابخش از رخداد‌های گذشته و تولید کلیتی همگرا؛ این همان چیزی است که علی و کارآگاه را به هم پیوند می‌زند. کشف حقیقت وابسته به بازسازی گذشته است. در واقع حقیقت از طریق بازسازی دقیق رخداد‌های گذشته در حال نمایان می‌شود. در حالی که بازسازی گذشته برای افراد گروه تنها ابزاری برای فریب کارآگاه و عملی کردن قتل نگار است، علی شخصیتی متمایز در گروه است که با تمام تغییر نقش‌ها، همچنان بازسازی گذشته به منزله‌ی کشف حقیقت برایش مسئله‌ساز است. از این رو علی تنها کسی است که خودش را روایت می‌کند و یا بر عکس، روایتگری علی نشانگر دغدغه‌ی او برای کشف حقیقت است.

اما مسیر بازسازی گذشته برای علی برخلاف کارآگاه از یک نقشه‌ی ثابت و پیشاپیش ترسیم شده پیروی نمی‌کند، زیرا پیش فرض بازسازی گذشته و در نتیجه کشف حقیقت برای کارآگاهی کلاسیک، وجود یک زمان خطی، مکانی همگن و ثبات

هویت‌هاست اما کشف حقیقت برای علی بازسازی وضعیتی است که آمیخته با ابهام و چنگدانه شدن هویت‌ها در دل زمانی غیرخطی و مکانی ناهمگن است. همین طور بر خلاف کاراگاه که از موضعی بیرونی قرار است گذشته را بازسازی و حقیقت را کشف کند، علی باید از «درون» گذشته آن را بازسازی کند زیرا او بخشی از سناریو، بخشی از گذشته است و بازسازی او از گذشته، کنش‌هایش در زمان حال را نیز تعیین می‌کند اما به دلیل ابهامی که از ابتدا در فضا گسترش یافته، گذشته و حال برای او غیر قابل تفکیک هستند و باید در نسبت با هم شکل بگیرند. بدین معنا او با شکل پیچیده‌ای از بازیابی حقیقت سروکار دارد. علی برای بازیابی حقیقت باید «خود»ش را روایت کند، اما خودی که در دل چرخش‌ها، تغییر مدام مرزها و مسیرها و در دل موقعیتی بی‌ثبات شکل می‌گیرد. در اینجا رابطه‌ی علی با خود یک رابطه مستقیم و بی‌واسطه نیست، زیرا با آشکار شدن هر بخش از حقیقت برای علی به طور پارادوکسیکال بی‌ثباتی و ابهام نیز به موقعیت تزریق می‌شود و علی باید راه خود را برای بازسازی گذشته از میان مسیرهایی غیرخطی و ناهمگن که از فضا(ها) و زمان(ها) و دیگر(ها) عبور می‌کنند باز کند. این مسیریابی، شکل جدیدی از خود تولید می‌کند که علی در «کاراگاه شدن» باید با آن مواجهه شود.

مسیریابی‌های «خود»، تکثیر فضا-دیگر(ها)، نقشه‌ی حقیقت

در اینجا مسیرهای غریبی که قرار است شکل دهنده‌ی «خود» علی باشند را پی‌می‌گیریم، مسیرهایی که نقشه‌ی حقیقت را ترسیم می‌نمایند و رابطه‌ی خود و حقیقت را ردیابی می‌کنند.

این بار برخلاف سناریوی برنامه‌ریزی شده در ابتدای روایت هیچ نقشه‌ی از پیش تعیین شده‌ای برای مسیریابی و بازسازی گذشته وجود ندارد؛ مسیریابی کردن از طریق نقشه‌ای پنهان و ناتمام انجام می‌گیرد؛ نقشه‌ای که با کاوش علی در فضا، دیگری و خودش نمایان می‌گردد. (نقشه‌ی حقیقت)

فضای دستشویی نقطه‌ی آغازی است که مسیرهایی که هر یک از اعضای گروه طی می‌کنند در آنجا شاخه شاخه می‌شود و افراد در موقعیت توزیع می‌شوند و رابطه‌ی هر کدام با فضا، با گذشته-حال، رخدادها و دیگران بنا بر انتخاب مسیر حرکت شکل می‌گیرد. یکی مسیر حرکت قاتل سامان است که قرار است نقش مرکزی در بازسازی صحنه برای کاراگاهان داشته باشد، دیگری مسیر حرکت هم‌دست نگار است و در آخر مسیر حرکت شخصی که زنده بودن سامان را پنهان کرده. هر کدام از این مسیرها هم‌زمان جهت‌ی به سوی گذشته و جهت‌ی به سوی حال(لآینده) دارند.

در تکرار اول علی در جایگاه قاتل سامان قرار می‌گیرد و در پایان این مرحله وقتی نگار-سامان را می‌کشد با خودش درگیر می‌شود، فکر می‌کند که چرا با نگار حرف نزده و اصلاً نگار چه کسی بوده؟ این سوال نشانگر تکرارهای بعدی می‌شود، نشانگر تردید در مورد گذشته، در مورد حال، در مورد ماهیت دیگری و خودش و این چالش‌ها امکان حرکت مطابق نقشه‌ی از پیش تعیین شده را ناممکن می‌سازد و او را به بازسازی دوباره‌ی نسبت‌ها و آشکار کردن حقیقت هدایت می‌کند. قاتل جدیدی که علی در تکرار اول با آن مواجه شده اما او را پنهان کرده، جهت تکرار بعدی را تعیین می‌نماید.

علی برای کاوش فضا و آشکار کردن سویه‌های متفاوت روایت، باید تبدیل به دیگری شود؛ اما در اینجا دیگری شدن یک

جایگزینی فضایی است؛ عبور از مسیری جدید که خود قبلی علی به واسطه جایگاه فضایی اش به آن دسترسی نداشته است. گذر کردن از هر مسیر همراه با رویت پذیر شدن مجموعه‌ای از نسبت‌ها از نظرگاه آن مسیر است.

دیگری شدن علی هر بار از طریق گذر از مسیرهایی جدید اتفاق می‌افتد؛ هر مسیر جدید در حافظه‌ی علی ثبت می‌شود و مسیرهای متفاوت در او درونی می‌گردند. جایگزینی با دیگری و طی کردن مسیرهای مختلف، بدن علی را به نقشه‌ای از مسیرها مبدل می‌سازد. مسیرهایی که هر کدام متعلق به حرکت بدنی دیگر است. حرکت‌های متعدد بدن‌ها در راهروها و دالان‌های تودرتویی روی پیش می‌رود که نسبت‌های فضایی مختلفی با رخدادها و دیگران شکل داده اند، رخدادهایی که تنها با دیگری شدن علی و از طریق مسیریابی و عبور او از گذرگاه‌ها آشکار می‌شوند. با هر بار حرکت بدن علی، نقشه‌ی مسیریابی در درون او تا می‌شود و خود جدید او را شکل می‌دهد. توپوس «خود» همین نقشه‌ی مسیریابی است. این جا زمانی است که نقشه‌ی «حقیقت» و «خود» بر هم منطبق می‌شوند. خود تبدیل به موضع آشکار شدن حقیقت می‌گردد.

تنش خود و دیگری(ها)، پیوستار حافظه و روایت کردن خود

پس از کنکاش در رابطه‌ی دیگری-مسیرها (به عنوان نقطه دیدهایی که هر بار در علی جسمیت می‌یابند) و تکوین خود، شاید بهتر باشد عقب‌تر برگردیم و بیشتر بر منطق پیش‌برنده‌ی «تکرار» صحنه‌ی قتل نگار-سامان تمرکز کنیم.

اما پیش از هر چیز باید در مورد تغییر «نقطه‌ی دید» در هجوم توضیح کوتاهی بدهم. در اینجا ما با یک کلیت از بازسازی صحنه‌ی قتل نگار-سامان مواجه نیستیم که در هر بار تکرار، بخشی از آن، که از یک نقطه دید مشخص پنهان مانده، از سوی نقطه‌ی دید دیگری آشکار شود و در نهایت با سنتز آنها روایت حقیقی و نهایی نمایان شود زیرا در این حالت نقطه‌ی دید یک زمان خطی و تمایز بین گذشته و حال را پیش فرض می‌گیرد و صرفاً روایت از موقعیت‌های فضایی متفاوتی نمایش داده می‌شود؛ در حالی که در هجوم با مخدوش شدن مرزهای زمان (به واسطه‌ی بازسازی صحنه‌ی قتل و حضور نگار-سامان) و نیز فریب، پنهان سازی و همدستی و در نتیجه تمایز و ترکیب مدام افراد مواجه هستیم که کارکرد نقطه‌ی دید را مسئله دار می‌سازد.

به منطق تکرار بازمی‌گردم، باید ابتدا به سوالی پاسخ داد که به نظارتباط چندانی با «تکرار» ندارد اما تلاش برای پاسخ دادن به آن سویه‌هایی را روشن می‌کند که در عمق لایه‌های شکل دهنده‌ی تکرارها جریان دارند. «تفاوت علی با بقیه اعضای گروه چیست؟» تغییر نقش‌ها و مسیرها در مورد آنها هم اتفاق می‌افتد، آیا علی صرفاً یکی از نقاط دید است؟ تفاوتی اینجا وجود دارد که به راحتی قابل تشخیص است: هیچ یک از افراد گروه «خود» را روایت نمی‌کند. روایت کردن خود، یکی از تکنیک‌های صورت‌بندی حقیقت و حافظه نیروی بازسازنده حقیقت است. افراد گروه خودهایی فراموشکار هستند؛ خودهایی جزئی که به تکرار و تغییر نقش‌ها ادامه می‌دهند. حرکت در یک مسیر مشخص آنها را متعین می‌کند اما هر نقشی در نقش بعدی مستحیل می‌شود و هر بار مسیرها را از نو شروع می‌کند؛ تنها علی است که خودش را روایت می‌کند و از خلال این روایت تلاش می‌کند پیوستاری زمانی بسازد، هر چند این پیوستار همواره ناهمگن می‌ماند.

هر دیگری یک افق جدید برای ساختن پیوستار «خود» تولید میکند. اما علی برای ساختن «خود» جدید، برای کشف حقیقت، باید به مسیرهایی که هر کدام از طریق دیگری (ها) فعلیت یافته‌اند وحدت بخشد. باید پیوستاری از آنها بسازد و تمام این دیگری‌ها، تمام مسیره‌های فضایی زمانی را در خود حفظ کند؛ هر چند که با هم متناقض یا متنافر باشند. این راهی است که علی برای بازسازی حقیقت در گذشته-حال ناگزیر است پیش گیرد و سکانس-پلان شیوه‌ای در مواجهه با فضا است که امکان شکل‌گیری این خود یکپارچه اما نامتجانس فضایی-زمانی را از ابتدا تا انتها فراهم می‌نماید. اما دیگری شدن‌ها و تجربه‌ی مسیره‌های متفاوت تنش‌ها و سنتزهایی در علی ایجاد می‌کند که منجر به یک برش، یک نقطه‌ی تصمیم و در نتیجه قرارگیری در مسیر «دیگری» می‌گردد. «خود» علی در هر بار تکرار شکاف می‌خورد و جا برای ورود دیگری (ها) باز می‌شود. نسبت‌های جدید در کنار نسبت‌های قبلی قرار می‌گیرند و علی همزمان خود و دیگری می‌شود. علی نه کاملاً خود قبلی و نه کاملاً دیگری جدید است. تنش بین خود پیشین و خود جدید در این مرحله، تنش بین مسیره‌های منقبض شده در حافظه و تنش بین گذشته و حال را تولید می‌کند. علی هیچ‌گاه کاملاً در خود جدید مستحیل نمی‌شود، هیچ‌گاه انطباق کامل با دیگری (ها) اتفاق نمی‌افتد و با نقش‌های جدید کاملاً اینهمان نمی‌شود بلکه همواره مازادی از پیش‌هویت‌های متکثر تولید می‌شود؛ مازادی از درهم تنیدن مسیره‌های مختلف و نامتجانس در یک بدن (همزمان قاتل بودن، همدست بودن و پنهان‌کاری ناجی بودن) سربرمی‌آورد.

مونولوگ‌های علی با خودش به منزله‌ی رابطه‌ی خود با خود، تنش‌ها و سنتزها، وضعیت عدم انطباق و تولید مازاد را آشکار می‌سازد.

لحظه‌ی پایان، مازادهای فضا و زمان

در پایان این نوشتار به نقطه‌ای از روایت می‌رسیم که علی در یکی از مسیره‌های توزیع فضا و زمان، در آخرین مسیر، با سامان مواجه می‌شود. شخصیتی که هسته‌ی مرکزی بازسازی حول آن شکل گرفته و تمام تکرارها در غیاب او تولید شده است. قتل سامان رخداد مرکزی بازسازی گذشته-حال است و زنده بودن او کل روایت را متزلزل می‌سازد. فکر می‌کنم این مسیر باید نقش متمایزی در پایان فیلم و طبیعتاً نوشتار من داشته باشد اما همزمان به نظر می‌رسد این مسیر هم صرفاً یکی از مسیره‌هایی است که علی یا بقیه‌ی افراد گروه طی کرده‌اند پس نباید نقش برجسته‌تری داشته باشد. همان‌طور که علی این مسیر را آخرین فرصت و آخرین نقش تلقی می‌کند اما بعد از تجربه‌ی آن نوعی بی‌تفاوتی در رفتارش به چشم می‌خورد، انگار که مسیری باشد که بقیه هم طی کرده‌اند، سامان و نگار فرقی دارند یا ندارند و همه چیز بی‌تفاوت یا متفاوت می‌شود.

این چالش که خوانش من از فیلم باید همزمان هم با فکت‌های فیلم هماهنگ باشد و هم در جهت دغدغه‌ها و ایده‌هایی باشد که برای خودم جذابیت دارد، در هر لحظه از فرآیند نوشتن همراهم بود و لحظه‌ای من را رها نکرد. در تمام مسیر تلاش کردم سنتزی از این دو تولید کنم، اما این چالش بیشتر از هر لحظه‌ای در لحظه‌ی پایان و نتیجه‌گیری خود را نشان می‌دهد. فضای خالی‌ای وجود دارد که نمی‌توانم آن را پر کنم. هیچ کدام از مسیره‌هایی که برای پایان نوشته‌ام دارم و قرار است با فکت‌های فیلم مطابقت کند، رضایتم را جلب نمی‌کند. این فضای خالی حدفاصل مواجه شدن با سامان و زنده بودن او و نجات دادن نگار است. لحظه‌ی نجات دادن نگار هم همانند زنده بودن سامان لحظه‌ای خاص جلوه می‌کند؛ زیرا این کنش (نجات نگار) در هیچ‌کدام از تکرارها نبوده است یا شاید همچنان بخشی از مسیری

است که پنهان مانده و در لحظه‌ی آخر آشکار می‌شود و یا بخشی از مسیری است که قرار است ساخته شود. در هر حال به سختی می‌توانم مسیری را که از مواجهه با سامان به نجات نگار می‌رسد ردیابی کنم. کنش نجات نگار برای من کم‌کم به مازادی بی‌دلیل در چرخه‌ی پیچیده‌ی علت و معلول‌ها تبدیل می‌شود و هر توضیح و دلیلی برای آن و برای من نامناسب جلوه می‌کند.

اینجا باید کمی فاصله گرفت و از بیرون روایت به هجوم نگاه کرد. هجوم کلیتی است که از ارجاع به تعداد بی‌شماری فیلم ساخته شده، به گونه‌ای که حتی شهرام مکریدریک سخنانی-پرفورمنس زمانی که شروع می‌کند تا از فیلم‌هایی که او را تحت تاثیر قرار داده‌اند حرف بزند به شکلی عامدانه و طنزآمیز فهرست فیلم‌ها به پایان نمی‌رسد. هر لحظه می‌گوییم دیگر آخرین مورد است، اما باز فیلم دیگری اضافه می‌شود. فیلم‌هایی که هرکدام تکه‌ای از خود را وارد فیلم کرده‌اند، دیگری‌هایی هستند که در شبکه‌ی رخدادهای فیلم تنیده شده‌اند و نقش‌های متفاوتی یافته‌اند. فیلم از مجموع این ارجاعات و تاثیرها بر فیلمساز شکل گرفته اما در نهایت ارائه‌ی روایتی منسجم که به تمام اجزای فیلم معنا ببخشد حتی از جانب سازنده‌ی اثر هم ناممکن شده است. اجزایی که از کنار هم قرار گرفتند همواره مازادهایی تولید می‌شود که نمی‌تواند در یک روایت همگرا شود. از هر مسیری که برویم همواره بخشی از اجزا بیرون می‌ماند و نمی‌تواند با کلیت ساخته شده همگرایی پیدا کند.

فیلم جمع اجزا و تکه‌های آن نیست و همواره فراتر می‌رود. فراتر از همه‌ی تاثیراتی که کارگردان از فیلم‌های دیگر گرفته، حتی اگر فهرست آنها را تا بی‌نهایت هم ادامه دهیم. همان طور که «خود» علی و «گذشته» جمع نقاط دید دیگران نیست. همواره مازادی آفریده می‌شود، مازادی که به مجموعه‌ی بزرگتر اشاره می‌کند و جهت‌گیری کل (خود) را پیش بینی ناپذیر می‌سازد. این مازاد همان آفریننده‌ی امر نو است.

به لحظه‌ی پایان هجوم بازمی‌گردم، همان لحظه‌ی که قرار است کلیت بخش باشد؛ لحظه‌ی پایان تمام مسیرهای طی شده و پایان تمام تکرارها. می‌توانم از مسیرهای مختلفی روایت را در لحظه‌ی پایان همگرا کنم، می‌توانم دلایلی پیدا کنم و فضای خالی را پر کنم اما هر استدلال پایانی، هر دلیلی برای وقوع صحنه‌ی آخر می‌تواند کل روایت را ناپایدار سازد و نمی‌تواند در نهایت با تمامی فکت‌ها انطباق یابد، زیرا صحنه‌ی پایان همان جایی است که باید کلیت روایت را کامل کند، زمان را ببندد و حقیقت را آشکار سازد. نه تغییر هسته‌ی مرکزی روایت از سامان به نگار و فروپاشی کل روایت، نه مسیر نجات نگار به منزله‌ی یکی دیگر از مسیرهایی که هر بار افراد تکرار کرده‌اند و تا کنون پنهان مانده و نه اینهمانی پنهانگر قتل سامان با قاتل صحنه‌ی آغازین و تکرار نجات سامان-نگار، هیچ کدام مسیر پایان نیست.

لحظه‌ی آخر همان تصمیم بی‌دلیل باقی می‌ماند. تصمیمی که از یک ناپیوستگی، از یک فضای خالی در روایت، از مازادی غیرقابل پیش‌بینی و غیرقابل ردیابی سربرمی‌آورد. فضایی خالی که ناشی از درهم پیچیدن هویت‌ها و مسیرهاست. از درهم تنیدگی مسیرهای ناهمگن و تکرار خودهای موضعی در یک خود واحد. اما همگرایی در «خود» که برای علت تصمیم بودن ضروری است، از هیچ یک از مسیرهای فضای داخل روایت نمی‌گذرد، لحظه‌ی آخر روایت این بار خطی است که از چرخه‌ی تکرار شونده‌ی نقش‌ها و دالان‌های تودرتو خارج می‌شود و خارج از نقشه‌ی پیچیده‌ای که پیچیده‌ی پیکه‌ی علی ترسیم کرده همگرا می‌شود. در مسیری ناشناخته که مازاد فضا و زمان است، مازاد اینجا و اکنون: «به چند دقیقه بعد فکر می‌کنم، من و نگار داریم کنار ساحل راه می‌ریم، آفتاب داره پوستمون رو

می‌سوزونه، ما آتیش می‌گیریم و دوباره از خاکستر بلند می‌شیم.»

«انسان ترکیبی است که فقط میان دو ترکیب دیگر ظاهر می‌شود، ترکیب گذشته‌ای کلاسیک که انسان را نادیده می‌گرفت و ترکیب آینده‌ای که دیگر او را نخواهد شناخت.» [2]

[1] مغزیک صفحه‌ی نمایش است، ژیل دلوز، مصاحبه‌ها، ترجمه‌ی پویا غلامی انتشارات بان

[2] فوکو، ژیل دلوز، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، نشر نی