



LITERATURE PHILOSOPHY

# APPARATUS ART

پرونده‌ی ویژه‌ی شماره‌ی ۱ | زمستان ۱۳۹۹




## هجوم شهرام مگری

شش مقاله از میلاد روشنی‌پایان، برنا حدیقی، سروش سیدی، رامین اعلائی، مهدی ملک، مهدیه دهاقین

## در پرونده‌ی ویژه‌ی شماره‌ی ۱ آپاراتوس می‌خوانید:

درآمد | ۳

- بدن شیزوفرنیک، اتوپیا و تاگشایی فضا | میلاد روشنی پایان | ۵  
از اینجا تا ابدیت: هجوم و متافیزیک استبداد | برنا حدیقی | ۱۵  
خون‌آشام و منجی: مرگ سیاست و زمان رستگاری | سروش سیدی | ۲۸  
بازگشت به نقطه‌ی پایانی یا چرا هجوم فلسفه است؟ | رامین اعلائی | ۴۳  
از لایبرنت‌های تقدیر تا دهلیزهای رستگاری | مهدی ملک | ۵۴  
مسیریابی‌های حقیقت و توپوس «خود» | مهدیه دهاقین | ۶۸

نسخه‌ی الکترونیکی پرونده‌ی ویژه‌ی شماره‌ی ۱ آپاراتوس  آپاراتوس

زمستان ۱۳۹۹

«هجوم» شهرام مکرری

منتشر شده در وبسایت آپاراتوس ([www.apparatuss.com](http://www.apparatuss.com)) به تاریخ ۲۰ آبان ۱۳۹۹

با سپاس از مرتضی فکوری (صفحه‌آرا) و آرش خوبانی (طراح جلد)

## درآمد

بخش پرونده‌ی ویژه یکی از بخش‌های جنبی وبسایت آپاراتوس است که هر فصل با یک مضمون منحصر به فرد به‌روز خواهد شد. در این بخش قرار است که تا با اجتناب از ستون‌نویسی‌های رایج، از زوایایی نامتعارف به مضامین منتخب پرتوافکنی کنیم. شماره‌ی اول این پرونده‌ی ویژه، پاییز سال ۹۹ با مضمون «هجوم» ساخته‌ی شهرام مکرری مشتمل بر شش مقاله‌ی تألیفی در وبسایت آپاراتوس بارگذاری شد. فیلمی به‌زعم ما نفس‌گیر که نه فقط یک فیلم خوب، بلکه پروژه‌ای فکری و نمونه‌ای درخشان از «اندیشیدن با سینما» است. فیلمی که می‌تواند روحی جدید حتی در سینمای جهان باشد.

اما چنان‌که از فحوای متون بارگذاری شده در وبسایت مشخص است، مقاله‌های منتشر شده در پرونده‌ی ویژه شماره‌ی ۱ نیز هرگز نقد متعارف فیلم نیست، بلکه در این مورد مشخص، اندیشیدن در امتداد ایده‌های مستور در لایه‌های زمانی فیلم است. به عبارت دیگر «هجوم» هرگز برای ما اسبابی برای نقادی یا داوری کیفی نیست بلکه امکانی است برای «اندیشیدن» به کمک تصاویری که با تاریخ و ادبیات و فلسفه و هنر پیوند می‌خورند.

از این پس مجله‌ی آپاراتوس — که مشتمل است بر همه‌ی مقاله‌های آخرین پرونده‌ی ویژه — یک ماه پیش از انتشار پرونده‌ی ویژه‌ی جدید، یک‌جا و در قالب نسخه‌ای الکترونیکی، در کانال تلگرام و وبسایت آپاراتوس منتشر خواهد شد. پرونده‌ی ویژه‌ی شماره‌ی ۲ آپاراتوس اول اسفند در وبسایت بارگذاری خواهد شد و نسخه‌ی الکترونیکی آن نیز در بهار سال آتی در دسترس خواهد بود.

سه سال از شروع تاریکی می‌گذرد، و خورشید به بخشی از زمین نتابیده است. برای جلوگیری از مهاجرت‌های غیرقانونی از تاریکی، همه جا را حصار کشیده‌اند. بیماری‌های زیادی شیوع پیدا کرده، اما یکی از بیماری‌ها برای مأموران اهمیت ویژه‌ای دارد. علی به جرم قتل دوستش سامان در بازداشت پلیس است. او را برای بازسازی صحنه‌ی قتل به محل جنایت آورده‌اند.



## بدن شیزوفرنیک، اتوپیا و تاگشایی فضا

میلاد روشنی پایان

«چه شود اگر روزی یا شبی، اهریمنی به تنهاترین تنهائیات  
رخنه کند و بگوید که باید این زندگی را که زندگی کرده‌ای  
و می‌کنی، یک بار دیگر و بارهای بی‌شمار دیگر زندگی کنی.»  
نیچه، دانش طربناک

هجوم، ساخته‌ی شهرام مگری، طرحی وسوسه‌انگیز برای بسط این پرسش است که آیا می‌توان یک فضای مطلقاً بسته را گسترش داد؟ نوشته‌ی ابتدایی فیلم، این فضای بسته را معرفی می‌کند: «سه سال از شروع تاریکی می‌گذرد، و خورشید به بخشی از زمین نتابیده است. برای جلوگیری از مهاجرت‌های غیرقانونی از تاریکی، همه جا را حصار کشیده‌اند». فضا از هر طرف، در زمین و آسمان، مسدود است. این مقدمه‌ی هولناک، شبیه همان فرض کلاسیکی است که غالب فضاهای دیستوپیایی را تعریف می‌کند. یک منطقه‌ی محصور و مسدود که راهی به بیرون ندارد. بیرون، آن‌سوی حصارها، اتوپیاست. اما درست در همینجا، زمانی که با تفکیک بیرون از درون، همه چیز برای شناسایی تفاوت‌های منطقی دیستوپیا و اتوپیا آماده می‌شود، این فرض کلاسیک فرو می‌پاشد. اتوپیا، فضایی است که با همان حصارهای دیستوپیا جدا شده است. به بیانی دیگر، هویت و تمامیت اتوپیا نیز در گرو حصارهای دیستوپیا است. تمام اتوپیاهای کلاسیک، از مدینه‌ی افلاطون که با دیوارهای ستر پولیس (شهر) محاط شده است تا اتوپای تامس مور که پادشاه داستان‌ش، اتوپوس، در نخستین اقدام، راه ارتباطی منطقه را با خشکی اطراف قطع می‌کند و جزیره می‌سازد، به این قاعده پایبندند. بنابراین اتوپیاها که ظاهراً در دورترین فاصله از دیستوپیاها مستقر شده‌اند، بنا بر این اصل مشترک شبیه دیستوپیاها هستند: هر دو با حصارها، دیوارها و مرزهای صلب تعریف می‌شوند. به یک معنا هر یک از این دو فضا به واسطه‌ی حصار فضای دیگر تعریف می‌شود. خود حصار، به منزله‌ی مرز میان این دو فضای بسته، متعلق به هیچ‌کدام از آن‌ها نیست. و همین حصار است که وسوسه‌ی عبور را می‌سازد. آدم‌های معمولی فیلم هجوم، همگی رویای عبور از حصار را در سر دارند؛ رویای فرار از یک فضای بسته به فضای بسته‌ی دیگر. این همان رویای قدیمی است که بر طبق آن، رستگاری آن‌سوی دیوارهاست و برای رسیدن به آن تنها باید از حصار عبور کرد؛ عبور از جهان بد به جهان خوب، عبور از دنیای فانی به دنیای ابدی، عبور از شهر زمین به شهر خدا.

اما در مقابل این رویا همواره رویایی دیگر نیز وجود داشته؛ رویایی به مراتب

شورانگیزتر، انقلابی‌تر و حماسی‌تر؛ رویای تبدیل دیستوپیا به اتوپیا. در این رویا، رستگاری را می‌توان اینسوی دیوار ساخت. در منطق این رویا، هر آنچه حقیقی و رهایی‌بخش است، تنها این‌سوی دیوارهاست. آنسوی دیوار خلأ بی‌معناست. این رویای قهرمانان حماسی است. قهرمانانی که حصارها را پذیرفته‌اند اما تلاش می‌کنند تا فضای مصیبت‌بار اینسو را به فضایی سعادت‌بار تبدیل کنند. به بیانی دیگر، تلاش می‌کنند تا فضای بسته را به فضای بسته‌ی دیگری تبدیل کنند. در ابتدای فیلم، علی خود را در نقش چنین قهرمانی تصور می‌کند. او در بازسازی صحنه‌ی قتل قصد دارد به ماموران بگوید چگونه دوستِ خون‌آشامش، سامان، را کشته است و در همین حال از فرصت به دست آمده در بازسازی صحنه‌ی قتل استفاده کند تا خواهر خون‌آشام سامان را نیز بکشد. او تا اینجا همچنان با راهکاری حماسی، اما همچنان سنتی، تلاش می‌کند تا با آخرین عمل قهرمانانه‌ی خود که به حذف عامل شرّ منجر می‌شود، به سهم خود، دیستوپیا را به اتوپیا تبدیل کند. تا اینجا، او همان سوژه‌ی کلاسیکی است که تکلیف خود را با دوگانه‌های خیر/شرّ، سعادت/شقاوت، و من/دیگری مشخص کرده است. همان سوژه‌ی خودآگاه، یکدست، و اشباع‌شده‌ای که به تمامیت خود باور دارد و تلاش می‌کند تا پس از حل و فصل تمام تناقض‌ها، هدف بزرگ خود را عملی کند؛ چنین سوژه‌ی اندیشنده و مختاری که به هویت یکدست خود ایمان دارد، پیش از آن‌که به مصاف فضای پیرامونش برود، حضور خود را در این فضا احساس می‌کند و هویت خود را نیز در نسبت با این فضا کسب می‌کند. به یک معنا او صرفاً تا جایی می‌تواند به هویت یکپارچه‌ی خود ایمان داشته باشد که بتواند خود را به منزله‌ی مرکز این فضا موقعیت‌یابی کند.

وابستگی هویت به موقعیت‌یابی فضایی فرض تازه‌ای نیست. نخستین انگاره‌های هویت با حرکت اندام‌ها در فضای پیرامون به دست می‌آید. کودکی که نخستین بار دست‌ها و پاهای خود را در فضا حرکت می‌دهد، به تدریج مرز بدن خود و فضای بیرون را می‌شناسد. این دست من است که در فضا حرکت می‌کند، این پای من است، این بدن من است و این من است که همچون هستنده‌ای

ثابت در فضا حضور دارد و آن را درمی‌نوردد. در این فرض، «من» مرکز ثابتی است که هر لحظه می‌تواند ثابت خود را در فضا احساس کند. چنین سوژه‌ای نه فقط خود را در فضا هویت‌یابی می‌کند، بلکه ارزش‌های خود را نیز بر مبنای آن می‌سازد. همانطور که نوربرگ شولتز می‌گوید، جهان بیرون مجموعه‌ای از موقعیت‌ها و جهت‌های فضایی است که از مرکز «من» گسترش می‌یابد. در این جهان، نخستین راهکار برای فرار از گم شدن، شناسایی این جهت‌ها و نامیدن آنهاست. دو جهت بنیادین، جهت‌های افقی و عمودی هستند که بلافاصله معنایی اسطوره‌ای و آیینی نیز می‌یابند. جهت افقی، زندگی دنیوی روی خاک زمین را نشانه‌گذاری می‌کند و جهت عمودی که رو به سوی آسمان دارد، بُعد معنوی و قدسی زیستن را. انسان باستانی با همین ترفند خود را از سرگشتگی و گم‌شدگی نجات داد. زندگی، زیستن در جهت‌هایی افقی و زمینی است که با خطی عمودی و رستگاری‌بخش شکافته می‌شود. بنابراین به تعبیر هیدگر چندان عجیب نیست که دو واژه‌ی سرنوشت‌ساز بشر، سیاست (Politics) و اخلاق (Ethics)، از واژه‌های زیستگاه (Ethea) و شهر (Polis)، که هر دو واژه‌هایی مکانی هستند، مشتق شده‌اند. انسانی که از گم‌شدن می‌ترسد، همواره تلاش می‌کند تا جهت‌ها را بشناسد و هم‌زمان فضا را نشانه‌گذاری کند. این نشانه‌گذاری همواره با حد زدن و بستن فضا همراه است. نخستین، ساده‌ترین و بنیادین شکل این حدگذاری ساختن خانه است. بخشی از فضای بی‌کران و گشوده با دیوارها و سقف خانه بسته می‌شوند، و مکانی امن شکل می‌گیرد. در ادامه، این عملیات بی‌وقفه‌ی بستن فضا با ساختن چندین خانه، ساختن راه‌های ارتباطی بین آنها، ساختن شهر و ... ادامه می‌یابد. و به این ترتیب مکان‌ها، فضا را با روندی مبتنی بر کمی‌سازی نشانه‌گذاری می‌کنند. در این فرایند هرگونه گسترش فضایی، گسترشی کمی خواهد بود؛ خانه‌ای بزرگ‌تر، شهری بزرگ‌تر، حصارهایی دورتر. اما در هر حال، فضا همچنان بسته می‌ماند. در این فضای به شدت رمزگذاری و مرزگذاری شده، افراد فرصت می‌یابند تا ایمانشان به هویت بی‌خلل و یکپارچه‌ی خود را تقویت کنند. هر کس خود را در میان مجموعه‌ای از مکان‌ها و نسبت‌های



پایدار جا می‌دهد، و همزمان با موقعیت‌یابی مکانی، «من» خود را می‌شناسد و می‌سازد. این الگو مبتنی بر فرض دو مولفه‌ی باثبات و پایدار است: فضا و هویت. فضا همواره با حصارهای مکان‌ساز بسته می‌ماند، و هویت‌های فردی نیز همواره مستقل، یا به بیانی، همواره بسته باقی می‌مانند و هر دوی این‌ها در جریان زمان خطی و کروئولوژیک قرار می‌گیرند. همین استقرار زمانمند این هویت‌های بسته در فضای بسته است که روایت‌ها را می‌سازد. در فرض سنتی، هر روایت، زنجیره‌ای از کنشگری‌های هویت‌های مستقل در فضایی بسته در طول زمان است. راوی این روایت غالباً یا اول‌شخصی است که در این فضا حرکت می‌کند و هر بار خود را در موقعیتی مکانی، موقعیت‌یابی می‌کند و یا دانای کلی است که با نقطه‌ی دیدی سراسربین، در هر لحظه از زمان، موقعیت شخصیت‌های مستقل را در گستره‌ی این فضای بسته توصیف می‌کند.

.....  
وابستگی هویت به موقعیت‌یابی فضایی فرض تازه‌ای نیست.  
نخستین انگاره‌های هویت با حرکت اندام‌ها در فضای پیرامون  
به دست می‌آید. کودکی که نخستین بار دست‌ها و پاها را خود را  
در فضا حرکت می‌دهد، به تدریج مرز بدن خود و فضای بیرون  
را می‌شناسد. این دست من است که در فضا حرکت می‌کند، این  
پای من است، این بدن من است و این من من است که همچون  
هستنده‌ای ثابت در فضا حضور دارد و آن را درمی‌نوردد.  
.....

در فیلم هجوم، با آنکه ظاهراً علی در بازسازی صحنه‌ی قتل تصمیم خود را عملی می‌کند، اما در واقع عملی کردن چنین تصمیمی ناممکن است، نه فقط به خاطر آن که پارادوکس‌های میل و تردیدهای یک سوژه‌ی مردد سربرمی‌آورند و قهرمان حماسی را به قهرمانی تراژیک تبدیل می‌کنند که از خود خواهد پرسید: «آیا واقعاً این همان چیزی است که من می‌خواهم؟»، بلکه از آن رو که کل سامانه‌ی منظمی که هویت‌های پایدار را در فضایی بسته نشانه‌گذاری می‌کند،

واژگون می‌شود و در این فروپاشی رادیکال و کامل، این بار علی باید از خود بپرسد: «آیا واقعاً این «من» هستم که چنین چیزی را می‌خواهم؟» پرسش اخیر شبیه همان پرسش محبوبی است که شیفتگان روانکاوی در سینمای مدرن به دنبال پاسخ آن می‌گردند، و با یافتن سوژه‌هایی از هم‌گسیخته و شیزوفرنیک که از نظر روانی در آستانه‌ی فروپاشی‌اند و توان موقعیت‌یابی فضایی خود را از دست داده‌اند، ارضا می‌شوند. اما استراتژی فیلم هجوم در طرح این پرسش، مسیر مخالف را می‌پیماید. مسیری که قصه‌ی کهنه، و اکنون فراموش‌شده‌ی، روح و بدن را در روایتی واژگون یادآوری می‌کند؛ روایتی که این بار، روایتگر بدنی شیزوفرنیک است. شیزوفرنی در معنای عام و سنتی آن، همان از هم‌سیختگی روانی مشهوری است که با چند پاره کردن سوژه، از آن مرکز‌زدایی می‌کند؛ نوعی انهدام در مرکز انسجام‌بخش و هویت‌ساز روان است که پاره‌های روان را به هر سو می‌پراکند. در نتیجه، روان شیزوفرنیک هر لحظه در چند جای متفاوت است. اما این چندجانبه‌بودگی صرفاً استعاره‌ای است که با استعاره‌ای دیگر، استعاره‌ی فضای ذهن، معنا می‌یابد. فیلم هجوم، به این قبیل استعاره‌ها علاقه‌ای ندارد. فضا، همان فضای حقیقی پیرامون است، و پراکندگی حقیقی صرفاً می‌تواند پراکندگی بدن در این فضا باشد. بنابراین فیلم آماده می‌شود تا از بدنی که در هر لحظه در چند جای متفاوت است حرف بزند؛ آیا چیزی جنون‌آمیزتر از این وجود دارد؟ در این وضعیت، بدنی که همزمان در چند موقعیت متفاوت مکانی قرار دارد، به ناچار خود را در چند فضای متفاوت موقعیت‌یابی می‌کند و یا به بیانی، چند هویت متفاوت می‌یابد. در این وضعیت، تناظر یک به یک و انطباق کامل هویت و بدن از دست می‌رود و از این طریق همبستگی ظاهراً همیشگی هویت و بدن بحرانی می‌شود. غالب نمونه‌های مشهوری که از بحرانی شدن رابطه‌ی هویت و بدن می‌شناسیم، از دمیده شدن روح خداوند در گل انسان در عهد عتیق، که به واسطه‌ی آن هویت الوهی در دو مکان متفاوت تکثیر می‌شود، تا ایده‌ی تناسخ که مبتنی بر جابه‌جایی یک هویت ثابت در سلسله‌ای از بدن‌هاست، همگی جانب روح را گرفته‌اند. حتا شکل کافکایی این بحران نیز بر مبنای یک «من» پایدار

و استحاله‌ی بدن شکل می‌گیرد. گرگوری زامزا حتا پس از آن‌که به حشره‌ای بزرگ تبدیل می‌شود، همچنان خود را همان کارمند ترسویی می‌داند که نگران دیر رسیدن به اداره است. در واقع در اینجا نیز هویت «هست» و بدن «می‌شود». در این نمونه‌ها هویت صورتی ثابت اما تهی است که همچون روحی سرگردان در مکان‌ها و بدن‌های متفاوت حلول می‌یابد. تفاوت این هویت منفک با هویت‌های پایداری که همواره به مکان همیشگی خود چسبیده‌اند، همان تفاوتی است که زبانشناسی مدرن میان نام‌ها و شیفته‌ها (مبدل‌ها) می‌گذارد. نام‌ها، همچون اسامی خاص، هستنده‌های منفرد و ثابتی هستند که همواره می‌توان آن‌ها را نامید و نشان داد. در یک گفتگوی دونفره هریک از آن دو نفر نامی دارند و همواره به همان نام خواهند ماند. نام هر یک از آن‌ها هرگز بدن خود را رها نمی‌کند. اما شیفته‌ها، که بهترین نمونه‌ی آن ضمیر «من» است، دال‌هایی تهی هستند که هر لحظه جابه‌جا می‌شوند. مثلاً در همان گفتگوی دونفره، هر دو نفر خود را با ضمیر «من» خطاب می‌کنند. آن‌ها در هر لحظه می‌دانند که منظورشان از «من» چیست. اما خود ضمیر «من» همچون روحی آواره در هر لحظه جابه‌جا می‌شود و هر بار بدنی جدید را کسب می‌کند.

هجوم، با آن‌که همچنان بر شکاف میان هویت و بدن تاکید می‌کند، کل این معادله را وارونه می‌کند. این بار بدن ثابت می‌ماند و هویت‌های متفاوت در آن بارگذاری می‌شوند؛ بدن «هست» و هویت‌ها «می‌شوند». این هویت‌های متفاوت و گاه متعارض نتیجه‌ی موقعیت‌یابی‌های متفاوت بدن در رویدادهای فضا است. در فرض سنتی، یک رویداد نتیجه‌ی طی شدن مسیری ویژه در بخش‌های خاصی از فضا است. بدنی که به هویت پایدار خود ایمان دارد، در فضا حرکت می‌کند و هر لحظه می‌داند که در مسیر خطی و بی‌بازگشت زمان صرفاً می‌تواند در بخش‌های گزینش‌شده‌ای از فضا حضور داشته باشد. اما هجوم اصرار دارد که این بدن در هر لحظه از زمان می‌تواند جای همه‌ی بدن‌های دیگر باشد، جای همه‌ی آن‌ها رویدادها را تجربه کند و در جای همه‌ی آن‌ها هویتی موقت کسب کند. از این رو، در اینجا این بدن است که به شیفته تبدیل می‌شود. بدنی سرگردان که هر بار

بخشی از فضا را تجربه می‌کند، و هر بار به هویتی جدید با دایره‌ای از ارزش‌ها و تصمیم‌های جدید دست می‌یابد. در این منطق کویستی که امر دیپاکرونیک (درزمان) را به امر سنکرونیک (همزمان) تبدیل می‌کند، روایت با راوی ویژه‌ای پیش می‌رود؛ راوی‌ای که ترکیبی متناقض‌نما از هویت‌های متفاوت و متعارض اول‌شخص‌هایی است که بدن یک دانای کل را در اختیار دارند. اما این دانای کل همچون عقابی در آسمان به رویدادها نگاه نمی‌کند، بلکه موشی است که در فضا نقب می‌زند و پیش می‌رود تا دوباره به جای نخست برسد و دوباره از همین جا، روحی جدید در او حلول می‌کند و دوباره در مسیری دیگر پیش می‌رود. اما این روح جدید، که درست در نقطه‌ی صفر، پیش از هر حرکت جدیدی، حلول می‌کند، روح موش دیگری است که در حرکت قبلی، حرکت آغاز نشده‌ی جدید را تا انتها پیش برده است.

با این حال، وقتی زمان در چرخه‌ای بازگشت‌پذیر، باز می‌گردد، چگونه می‌توان از حرکت «قبلی» حرف زد؟ در چنین چرخه‌ای هر حرکتی، حرکتی جدید است و فضا هر بار به شکلی جدید گشوده می‌شود. گشایشی که ناشی از نقب زدن بی‌امان در فضایی است که همواره بخشی از آن آشکار می‌شود. به این ترتیب فیلم هجوم در پاسخ این پرسش که چگونه می‌توان فضایی بسته را گشود؟ از تاگشایی همزمان تمام بخش‌های فضا حرف می‌زند. فضایی که در هر تجربه‌ی شخصی به میانجی‌هویی پایدار و موقعیت‌یابی‌هایی راسخ تجربه می‌شود، در هر لحظه صرفاً بخش خاص و متمایزی از فضا را آشکار می‌کند که همچون تجربه‌ای پایدار و بازگشت‌ناپذیر در حافظه‌ی شخصی باقی می‌ماند، اما بدن شیزوفرنیک فیلم هجوم که با اصل بنیادین همه‌جا‌حضور می‌کند، تلاش می‌کند تا در هر لحظه تمام فضا را بگشاید. این یک تجربه‌ی کویستی رادیکال است که تناقض‌ها را نه به دلیل تردیدهای ذهنی، بلکه به دلیل تفاوت‌های تناقض‌آمیز بدنی می‌سازد که در هر لحظه تمام قطعات فضا را تجربه می‌کند. علی‌نمی‌تواند تصمیم حماسی‌اش را عملی کند چرا که همزمان در بخشی از فضا، دشمن سامان است، در بخشی دیگر از فضا، عاشق سامان، در بخشی عاشق نگار است و در بخشی

دیگر از فضا دشمن نگار. او گرفتار فضا و رویدادهای همزمان آن است. از این نظر تناقض‌های احساسی و رفتاری او مجموعه‌ای از واکنش‌های یک ذهن میل‌ورز که در انبوه انتخاب‌هایش مردد مانده است، نیست، بلکه مجموعه‌ای از واکنش‌های اجتناب‌ناپذیری است که در نسبت جبری بدن و فضا تولید می‌شود و با تاگشایی دوباره‌ی فضا به نسبتی دیگر تبدیل می‌شود.

وقتی زمان در چرخه‌ای بازگشت پذیر، بازمی‌گردد، چگونه می‌توان از حرکت «قبلی» حرف زد؟ در چنین چرخه‌ای هر حرکتی، حرکتی جدید است و فضا هر بار به شکلی جدید گشوده می‌شود. گشایشی که ناشی از نقب زدن بی‌امان در فضایی است که همواره بخشی از آن آشکار می‌شود.

با همین منطق پارادوکسیکال و تاگشایی مدام فضا، همه‌ی مرزهای صلب بحرانی می‌شوند. بدن شیزوفرنیک هیچ‌گاه نمی‌تواند به تضادها فکر کند. تضادها بر محور مرزها و حدود ساخته می‌شوند، اما بدنی که مدام در حال «شدن» در فضاست هر لحظه می‌تواند در دو وضعیت متضاد قرار گیرد. فیلم هجوم با تمام نیرو برای تولید چنین بحرانی در مفهوم مرز می‌کوشد و نخستین گام در این راه را با استفاده از فیگور خون‌آشام که تداعی‌گر مرز مخدوش مرگ و زندگی است، برمی‌دارد. خون‌آشام همزمان هم مرده است هم زنده، و یا بهتر، به تعبیر دوران‌ساز برام‌استوکر، نامرده است. موجودی که در هر لحظه می‌تواند در جهان مرگ و زندگی باشد. این وضعیت با حضور دو خون‌آشام اصلی فیلم، سامان و نگار، که رفته‌رفته تشخیص آن‌ها از یکدیگر مشکل می‌شود، پیچیده‌تر هم می‌شود و حتا می‌توان علی‌را نیز به جمع آن‌ها اضافه کرد. و به همین ترتیب می‌توان لیستی هیجان‌انگیز از این وضعیت‌های بحرانی تهیه کرد: مخدوش شدن مرز شیفتگی و انزجار، مرز عشق دگرجنس خواهانه و هم‌جنس خواهانه، مرز بازسازی صحنه‌ی جرم و خود صحنه‌ی جرم، و البته مخدوش شدن مرز دیستوپیا و اتوپیا. مورد اخیر

پنهان‌ترین و تهاجمی‌ترین نمونه است که اتفاقاً وجه تکان‌دهنده‌ی آن در صحنه‌ی پایانی فیلم آشکار می‌شود؛ صحنه‌ای که با تصمیم نهایی علی، بدن شیزوفرنیک در موقعیت متفاوت دیگری قرار می‌گیرد. علی، چاقویی را که خود (کدام خود؟) در سینه‌ی نگار فرو کرده بود، بیرون می‌کشد و بنا بر این قاعده‌ی رازآمیز که تنها آن‌کس که خودش چاقو را فرو کرده است، توان بیرون کشیدن آن را دارد، نگار را به زندگی باز می‌گرداند. در اینجا لابیرنت‌های فضا-زمان موقعیتی دیگر را آشکار می‌کنند، موقعیتی که در آن «خود» با «خود» اینهمان می‌شود، و علی با انتخاب عاشقانه‌ی نگار دیستویپای رنج را به اتویپای عشق تبدیل می‌کند.

اما درست در همین‌جاست که تناقض‌های بدن شیزوفرنیک دوباره باز می‌گردند؛ علی این بار در عملی کاملاً مخالف با عمل قبلی‌اش دیستویپا را به اتویپا تبدیل می‌کند. در تصمیم حماسی اول، او بنا داشت با کشتن خون‌آشام دیستویپا را به اتویپا تبدیل کند، اما در پایان، با زنده کردن او این کار را انجام می‌دهد. به بیانی دیگر، اتویپایی که او در پایان می‌سازد، در منطق تصمیم نخستش دیستویپاست. این صورتی دیگر از ناسازواری دوگانه‌ی اتویپا/دیس‌تویپا است، چراکه اتویپا نه فقط در تضاد با دیستویپا، بلکه با وجود و حضور دیستویپا تعریف می‌شود. همین رابطه‌ی مبتنی بر همبستگی (تضایف) است که امکان وجود و حضور همزمان هر دو را مهیا می‌کند. اگر این رابطه در فرضی سنتی همواره به منزله‌ی نوعی تضاد طرح می‌شود، صرفاً از آن روست که یک هویت پایدار در هر لحظه، فقط می‌تواند در یکی از آن‌ها مستقر باشد. اما قهرمان فیلم هجوم چنین محدودیتی ندارد. او در هر لحظه با تاگشایی فضا همزمان در اتویپا و دیستویپا قرار دارد. بنابراین تلاش او برای نابود کردن دیستویپا و تبدیل آن به اتویپا از اساس ناممکن است. نه فقط به دلیل این تناقض تراژیک که در دیستویپای تاریک و بی‌خورشید، خون کافی برای نوشیدن نیست و هر دم توطئه‌ای برای قتل طرح‌ریزی می‌شود، و در اتویپای نورانی آنسوی حصار، خورشید، این تجسم کلاسیک خیر، بدن خون‌آشام‌ها را می‌سوزاند، بلکه مشخصاً به این دلیل که در چنین وضعیتی صرفاً زمانی می‌توان دیستویپا را نابود کرد که پیش‌تر اتویپا نابود شود.



از اینجا تا ابدیت: هجوم و متافیزیک استبداد

برنا حدیقی

در مواجهه با فیلم‌های شهرام مگری، شاید اصلی‌ترین نکته‌ای که عموم تماشاچی‌ها به شکلی بی‌واسطه با آن مواجه خواهند شد، حسی از تکرار باشد. تکرار الگوها، فرمول‌ها و تکنیک‌هایی که بسط و گسترش‌شان، فیلم به فیلم، از فیلم کوتاه به فیلم بلند و از فیلم سیاه و سفید به فیلم رنگی، می‌تواند نشان از پافشاری عامدانه و معنادار فیلمساز باشد در جهت عینیت بخشیدن به ذهنیت او و ارائه‌ی جهان‌بینی منحصر به فردش. همین اصرار در استفاده از مؤلفه‌های روایی و بصری مشترک در فیلم‌ها، سبب شد که خود فیلم، زاویه‌ی ورود به بررسی آن را در متن پیش رو بگشاید. بررسی‌ای که تلاش می‌کنم آن را در چارچوب تحلیل فرمال فیلم محقق کنم.

تا جایی که به خود مقوله‌ی فیلم بازمی‌گردد، اولین مؤلفه در بحث درباره‌ی فرم، تم یا جوهره‌ی متنی فیلم است. یعنی یک معنای انتزاعی. برای مثال، لزوماً تم و ایده‌ی مرکزی و بنیادین هر فیلم، آن چیزی نیست که از خلال دیالوگ‌ها و داستان و روایت قابل ردیابی باشد. در رابطه با شناسایی تم اصلی هر فیلم، قوی‌ترین، اصیل‌ترین و معتبرترین ایده، ایده‌ای است که دارای ساختاری است که بیشترین تعداد عناصر موجود در فیلم ذیل آن قابل توضیح و تفسیر هستند. به این ترتیب، هر چه تعداد عناصری که با سیستم معنایی ما به‌عنوان تم تطابق بیشتری داشته باشد، معنای ما به تم واقعی فیلم نزدیک‌تر است و اصالت و قدرت بیشتری دارد.

مؤلفه‌ی دوم تکنیک است که در بسیاری اوقات، متأثر از نقد فرمالیستی نظریه‌پردازان روس، فرم، تقریباً هم‌ارز و معادل همین تکنیک در نظر گرفته می‌شود. یعنی همان مجموعه‌ای از شگردها در فیلم. برای مثال شکل روایتی فیلم، زوایای دوربین، اندازه‌ی نماها، میزان حرکت دوربین، نحوه‌ی مونتاژ و مواردی از این دست. اما معادل فرض کردن دو مفهوم فرم و تکنیک، تقلیل فرم است به مجموعه‌ای کاملاً فیزیکی و پلاستیک که ابژکتیو هستند. اما دست‌کم در سنت فلسفی تحلیل فرم، فرم چیزی متفاوت از تکنیک است و اساساً قدرت استتیک‌ی اثر هنری تبدیل همین تکنیک‌ها به فرم است. به این ترتیب، تکنیک‌هایی که می‌شود با دقت آن‌ها را از فیلم‌های فیلمسازان استخراج کرد و تفاوت‌های



آن‌ها را با تکنیک‌های مشابه در فیلم‌های دیگر مشخص کرد نشان‌گر تمایزهای فرمال در فیلم‌های کارگردانان متفاوت نیست بلکه این تفاوت، نقطه‌ی شروع بحث فرم را ایجاد می‌کند و نه نفس خود آن را.

مؤلفه‌ی بعدی مفهوم سبک است. سبک را می‌توان مخرج مشترک تکنیک‌هایی در نظر گرفت که یک فیلمساز در طول دوران فیلمسازی‌اش از آن استفاده می‌کند. برای مثال، مکرری تا هجوم سبکی ثابت و قابل پیش‌بینی دارد که در همه‌ی فیلم‌های او، صرف‌نظر از موضوع‌شان، تقریباً ثابت می‌ماند. سبکی مبتنی بر چرخه‌های تکرارشونده در روایت و برداشت بلند در ساختمان بصری فیلم. در واقع، می‌توان مدعی شد که محتوا تأثیر اندکی بر سبک آثار مکرری دارد. چرا که او موضوعاتی را برگزیده که از پیش، قابل ارائه در سبک روایی و بصری مدنظر او باشند.

حال با تشریح و توضیح این مؤلفه‌ها می‌توان تعریفی را از فرم ارائه کرد. در واقع، فرم آن کلیتی است که از طریق دیالکتیک میان تم، تکنیک و سبک، عناصر درونی و آگرا، و در ظاهر بی‌ارتباط اثر هنری را در خود و کنار هم جای می‌دهد و همچنین واجد مشخصه‌های بیرونی اثر نظیر پیوندهای تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و ... است که به شکل پس‌زمینه حضور دارند. از آن‌جایی که فرم تلاشی برای سامان بخشیدن به یک کلیت است، اولین چیزی است که در اثر هنری از نظر حسانی تجربه می‌کنیم. به همین علت، اولین واکنش عاطفی مخاطب نسبت به فیلم، واکنش به فرم آن فیلم است ولی از طرف دیگر، فرم آخرین جنبه‌ای است که از لحاظ عقلانی، درک می‌شود.

به این ترتیب، در مورد رابطه‌ی هنر با واقعیت بیرونی، فیلم سیاسی یا فیلم اجتماعی به هیچ وجه الزاماً به معنای فیلمی که محتوای سیاسی و اجتماعی داشته باشد نیست. به این معنی، وقتی ما راجع به فیلم سیاسی یا اساساً پیوند فیلم و سیاست صحبت می‌کنیم، مطلقاً به این مفهوم نیست که فیلم باید درباره‌ی موضوعی سیاسی باشد، و از طرف دیگر، اگر فیلم محتوای سیاسی داشته باشد به این معنا نیست که حتماً با سیاست و واقعیت بیرونی پیوند برقرار کرده است.

در ادامه، با بررسی جوانب مختلف فیلم هجوم، تلاش خواهیم کرد تا نشان دهیم که فیلم مگری به واسطه‌ی فرم فیلمی سیاسی است و درباره‌ی مواجهه با استبداد. فیلمی که فرم، عنصر فعال یا سازنده‌اش است و درون‌مایه‌ی سیاسی آن وسیله‌ای است تا فرم از طریق آن عمل کند.

فیلم با این جملات شروع می‌شود: «سه سال از شروع تاریکی می‌گذرد و خورشید به بخشی از زمین نتابیده. برای جلوگیری از مهاجرت‌های غیرقانونی از تاریکی، همه جا را حصار کشیده‌اند. بیماری‌های زیادی شیوع پیدا کرده. اما یکی از بیماری‌ها برای مأموران اهمیت ویژه‌ای دارد. علی به جرم قتل دوستش سامان، در بازداشت پلیس است. او را برای بازسازی صحنه قتل به محل جنایت آورده‌اند.»

می‌توان این‌طور به فیلم نگاه کرد که تصویر جامعه‌ای است که عنصر شر از دل خود آن پدید می‌آید، در ابتدا کاملاً مقبول عامه است اما تا جایی که حکومت ادامه می‌دهد که امتداد عادی زندگی ناممکن می‌شود، سپس از دل خود این جامعه نیروی انقلابی ظهور می‌کند؛ در مواجهه با چنین تهدیدی، عامل سرکوب بدون تغییر ماهیت، وانمود به هویتی جدید می‌کند و سوژه‌ی انقلابی را از عنصری نامطلوب به ناجی متضمن حیات خود مبدل می‌کند.

در نظر گرفتن دلالت‌های سیاسی برای کنار هم قرار گرفتن عبارتهایی نظیر «تاریکی»، «مهاجرت‌های غیرقانونی»، «حصار»، «شیوع بیماری»، «مأموران»، «قتل» و «بازداشت» شاید کار چندان مشکلی به نظر نرسد. از یک طرف به این علت که بسیاری از این عبارات‌ها از عناصر ثابت تشکیل‌دهنده‌ی آثار ادبی و هنری با محوریت جهان دیستوپیایی هستند که عموماً حاوی درون‌مایه‌های سیاسی مخالف‌خوانانه علیه استبداد بودند. از طرف دیگر، مخاطب فارسی زبان، چهار سال پس از تولید فیلم و در حال حاضر، بدون نیاز به تجربه‌ی آثار ادبی و هنری مشابه و به شکلی انضمامی و در سطح زندگی روزمره با بسیاری از عبارتهای مطرح شده در جملات بالا درگیر است.

هجوم داستان بازسازی صحنه‌ی قتل سامان به دست علی، روند ماجرا از ادعای جنایت تا کشف حقیقت و وقایع منتج این واقعه است. ساختاری که مکرری برای روایت این داستان انتخاب کرده توالی سه چرخه است. در چرخه‌ی اول، علی پس از کشتن سامان، با کمک تعدادی دیگر از هم‌تیمی‌هایش باید خواهر او نگار را نیز از پادر آورد. به طوری که لحظه‌ی بازسازی قتل سامان، باید صحنه‌ی مرگ نگار باشد. در چرخه‌ی دوم، علی جای شهروز در چرخه‌ی اول را می‌گیرد و به احسان که در نقش او در چرخه‌ی اول قرار گرفته کمک می‌کند که نگار را بکشد. در چرخه‌ی سوم، علی با پذیرفتن نقشی جدید، پس از فرورفتن چاقو در قلب نگار، او را از نابودی نجات می‌دهد.

عوض شدن نقش علی در ماجرا در هر کدام از این چرخه‌ها، موجب این می‌شود که هر دور بدل به یک بازخوانی از واقعه شود که طی آن جوانب مختلفی از حقیقت بر بیننده روشن می‌شود. با عوض شدن نقش‌های کاراکترها در سه چرخه‌ی فیلم، متوجه می‌شویم که این مکانیزم، خود بخشی از یک روایت کلان‌تر است که در آن، تعدادی از کاراکترها، مانند شهروز و علی و احسان، با قرار گرفتن در سه نقش مختلف، هر سه چرخه را طی می‌کنند. با ایجاد تمایز در کاراکترهایی که تغییر نقش می‌دهند و آن‌هایی که در هر چرخه یک نقش ثابت ایفا می‌کنند، مکرری در سطح اول، بر فردیت تأکید می‌کند و این مسئله را پیش می‌کشد که روایت فیلم تجربه‌ای فردی است. اما با تعدد کاراکترهایی که تغییر نقش می‌دهند، امر از پیش فردی را به تجربه‌ای جمعی تغییر ماهیت می‌دهد. گویی کنش فردی فیلم همزمان تجربه‌ای جمعی است.

پرسش مهم اما این است که چرا فیلم به این صورت روایت می‌شود؟ یعنی اگر ترتیب نقش‌ها در سه چرخه جابه‌جا می‌شد، فیلم از نظر ماهوی چه تغییری می‌کرد؟ برای پاسخ به این پرسش باید تقابل بنیادین فیلم را تحلیل کرد. با تکیه بر نوشته‌های ابتدایی فیلم و چرخه‌ی اول، ابتدا این طور به نظر می‌رسد که تقابل اصلی میان مأمورین و گروه حاضر در ورزشگاه است که در تلاش هستند تا در پشت صحنه‌ی نمایش (بازسازی وقایع قتل سامان)، نمایش دیگری را ترتیب

دهند که واقعی است (قتل نگار). اما با گذر فیلم از چرخه‌ی اول به چرخه‌ی دوم و سوم، متوجه می‌شویم که نه تنها سامان زنده است، که در جایگاه یک «ناظر کبیر» اورولی، کنترل‌کننده‌ی روایت کلان جهان فیلم و منشأ شرارت و استبداد است. چون از یک سو به نظر می‌رسد که خون‌آشام بودن سامان/نگار، به غیر از دلالت‌های سیاسی برآمده از ژانر ترسناک (برای مثال این‌که آن‌ها به بی‌واسطه‌ترین مفهوم اصطلاح، «خون ملت را در شیشه می‌کنند.»)، بعد دیگری در فیلم پیدا نکرده است. روند تغذیه‌ی سامان از گروهش خود جالب توجه است. چرا که گروه، به واسطه‌ی وابستگی کامل به او، در ابتدا داوطلبانه و به‌صورت هفتگی خون اهدا می‌کردند. اما با ناتوان شدن نیروی انسانی در اهدای خون، سامان به کشتن افراد گروه روی آورد. روندی که به نوعی بازتولید رابطه‌ی شهروند و حاکمیت در جوامع استبدادی است. از طرف دیگر، نظارت متافیزیکی سامان بر جهان روایی فیلم، جامعه‌ای نظارتی و کنترلی آفریده که گویی حتی مأموران امنیتی در کنترل کامل خون‌آشام به سر می‌برند.

به همین علت، تقابل مرکزی تقابل علی با سامان/نگار است. تقابلی که در چرخه‌ی اول و به واسطه‌ی چاقو زدن علی به نگار/سامان، علی را به عنوان عنصر اصلی مقاومت در برابر نیروی شر به تصویر می‌کشد. جایگاهی که گویی واجد نوعی مسئولیت اجتماعی نیز هست. چرا که روح صادق و کامبیز که توسط سامان کشته شده‌اند و هم‌اکنون به دنبال علی راه افتاده‌اند انگار تجلی وجدان موظف علی‌اند در راستای مسئولیت اجتماعی‌اش. در حلقه‌ی دوم به سبب تحویل گرفتن چاقو از انباردار و همراهش و رساندن آن به کاراکتر قاتل، یعنی احسان، علی همچنان نقش مهمی در نیروی اجتماعی مقاومت ایفا می‌کند. در چرخه‌ی سوم اما همه چیز برعکس می‌شود؛ طوری که علی درست در لحظه‌ی مرگ نگار/سامان با خارج کردن چاقو او را از مرگ می‌رهاند. به این ترتیب، روند روایت، از یک عمل انقلابی برای حذف عامل شر شروع می‌شود و در ادامه به این می‌رسد که خالق روایت همان عامل شر است؛ در همین راستا، فیلم تصویر لایبرنتی نیهیلیستی است که فرد در مقام سوژه‌ی انقلابی از بین برنده‌ی شر، به ناجی و مقوم آن تبدیل می‌شود.

نکته‌ی مهم دیگر درباره‌ی این روند نیهیلیستی، سازوکار تغییر ماهیت سوژه‌ی انقلابی است. در گذر از چرخه‌ها، علی از عدم آگاهی از وجود خارجی نگار، به عشق ورزیدن به او و نجاتش حرکت می‌کند. خود این کشش عاطفی حائز اهمیت است. در طول فیلم متوجه می‌شویم که علی علاقه‌ی زیادی به سامان دارد. امری که در بازسازی یکی از صحنه‌ها عیناً از زبان نگار که نقش سامان را ایفا می‌کند بیان می‌شود. اما در ادامه، نگار این موضوع را برای علی روشن می‌کند که تمام احساسات عاطفی او به سامان، معطوف به زمانی بوده که نگار نقش سامان را برای گروه ایفا می‌کرد. نگار در آن واحد هم سامان است و هم نیست؛ در واقع، سامان/نگار ماهیتی دوجنسیتی یا حتی بی جنسیت است که با تغییر ماهیت بخشی از خود، نیروی مخالف را خنثی می‌سازد.

به این ترتیب، می‌توان این‌طور به فیلم نگاه کرد که تصویر جامعه‌ای است که عنصر شر از دل خود آن پدید می‌آید، در ابتدا کاملاً مقبول عامه است اما تا جایی که حکومت ادامه می‌دهد که امتداد عادی زندگی ناممکن می‌شود، سپس از دل خود این جامعه نیروی انقلابی ظهور می‌کند؛ در مواجهه با چنین تهدیدی، عامل سرکوب بدون تغییر ماهیت، وانمود به هویتی جدید می‌کند و سوژه‌ی انقلابی را از عنصری نامطلوب به ناجی متضمن حیات خود مبدل می‌کند.

علاوه بر شیوه‌ی روایتی فیلم که مبتنی بر ساختار دایره‌ای چرخه‌ها، بر دور باطل مواجهه با شر متمرکز است، عناصر زیادی در میزانش نیز در خدمت این ایده به کار گرفته شده است. نخستین عاملی که کاملاً به شکلی بیان‌گرانه در فیلم به کار رفته رنگ و نور است. شاید تشخیص تأکید فیلم بر حضور نورهای سبز، سفید و قرمز (رنگ‌های پرچم ایران) کار چندان دشواری نباشد اما چگونگی کنار هم قرار گرفتن آن‌ها واجد اهمیت است.

اگر در نحوه‌ی حضور این سه نور در طول فیلم دقت کنیم، مشاهده می‌کنیم که این سه رنگ با هم به نمایش در نمی‌آیند. یعنی با اینکه فیلم تا پیش از پایان‌بندی به صورت یک برداشت بلند بدون قطع به نمایش در می‌آید، به جز یک صحنه، لحظه‌ای وجود ندارد که بتوانیم هر سه نور را با مرزبندی مشخص در تصویر



شاهد باشیم؛ و این لحظه‌ای است که علی، با دیدن لحظاتی از زندگی سرگرد، از نظارت متافیزیکی سامان/نگار بر جهان روایت و کنترل همه‌جانبه‌شان بر روند وقایع آگاه می‌شود.

در این لحظه، با عدم آگاهی سامان از محتویات فایلی که علی برایش ضبط کرده بود، علی متوجه می‌شود که تمام مدت به نگار ابراز علاقه کرده و حس دافعه به سامان پیدا می‌کند. سامانی که در حال لشکرکشی است و آینده‌ی اعمالش پلید به نظر می‌رسد. به همین علت، علی که در چرخه‌ای اول، زنده‌ی ضربه‌ی چاقو به نگار بود و در چرخه‌ی دوم فراهم‌کننده‌ی آن، این بار تصمیم می‌گیرد که با خارج کردن چاقو، نگار را از مرگ نجات دهد.

به‌طور کلی، در بسیاری از روایت‌های مبتنی بر مواجهه‌ی فرد با جهانی استبدادزده و دیستوپیایی، مفهوم عشق، مولد نیروی اجتماعی مقاومت بوده است. اما نکته‌ی مهم هجوم این است که با وجود این که نجات‌نگار ناشی از عشق علی نسبت به اوست و حتی عنوان آهنگ «پتانسیل عشق»، بر قابلیت‌های عشق در امتداد نمونه‌های پیش از فیلم تأکید می‌کند، نتیجه‌ی نهایی فیلم، کنایی و بدبینانه است. طوری که علی با مرور وقایع منتج به کنش نجات‌بخشش، هنگامی که آینده را تخیل می‌کند، از نظر ماهوی با عنصر شر یکی شده است: علی و نگار در حال قدم زدن کنار ساحل هستند در حالی که علی نیز همچون نگار/سامان به خون‌آشام تبدیل شده؛ زوج عاشق در مواجهه با نور خورشید می‌سوزند، خاکستر می‌شوند، دوباره از نو پدید می‌آیند و احتمالاً این دور باطل تا ابد ادامه می‌یابد.

حالا اگر مجدداً به لحظه‌ی کنار هم قرار گرفتن نورها با سه رنگ مختلف نظر بيفکنیم، پایان حضور سامان در فیلم، لحظه‌ی تثبیت نیروی شر بر روند روایی نیز هست. نیرویی که با ماهیت پایان‌بندی فیلم، گریز از آن غیر ممکن می‌نماید. به این علت، با ارجاع مستقیم مکرری به پرچم، می‌توانیم هزار توی تلخ‌اندیشانه و نیهیلیستی فیلم را باز تولید وضعیت سیاسی کشور در نظر بگیریم.

عنصر بصری دیگری که در خدمت درون‌مایه‌های اصلی روایت عمل می‌کند شکل خالکوبی اعضای تیم سامان و شکل نقش بسته بر چمدانی است که فیلم با تصویر آن به پایان می‌رسد. شکلی که بر هر دوی این‌ها نقش بسته اوروبروس است؛ نمادی باستانی از ماری که دم‌اش را می‌خورد. این نماد، نشان‌دهنده‌ی چرخه‌ی ابدی تناسخ یا ابدیت است. ابدیتی که این‌جا به شکلی کنایی در خدمت دور باطل نیهیلیسم قرار گرفته است. در انتهای فیلم، بلافاصله پس از خروج چاقو از نگار، روایت بدون انقطاع فیلم تمام می‌شود و صحنه به نمایی متفاوت کات می‌شود؛ گویی عشق، دور باطلی که تا پیش از آن شاهدش بودیم را از بین برده، اما نقش بستن ساحل انتظار علی روی چمدان که توسط مارهای اوروبروس احاطه شده است، نوید چرخه‌های مجدد را می‌دهد.



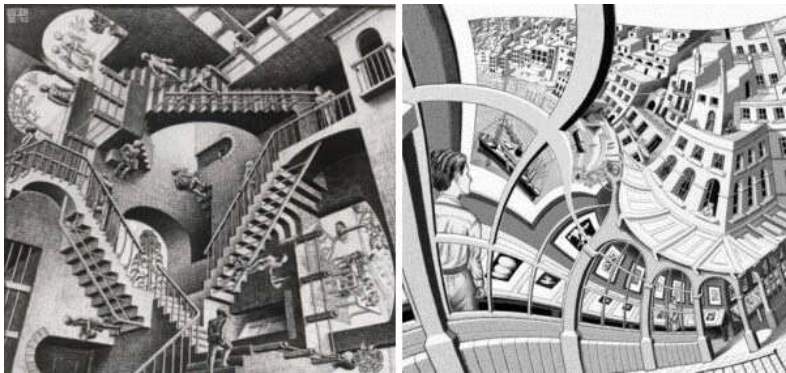
طراحی چهره‌ها هم در فیلم در خدمت مضامین اصلی آن انجام شده است. پیش از این، به این نکته اشاره کردیم که سامان/نگار ماهیتی دوجنسیتی/بی‌جنسیتی در فیلم دارد. از طرف دیگر همین ماهیت دوگانه‌ی شر را نیرویی برخاسته از خود اجتماع در نظر گرفتیم. امری که از طریق چهره‌ها بر آن تأکید می‌شود. چرا که مخدوش کردن قطعیت جنسی و قابلیت دوگانه‌ی چهره‌ی سامان/نگار در برخی دیگر نیز مشاهده می‌شود.





اگرچه این بار نیز هم چون «ماهی و گربه»، بخش اعظم طراحی صحنه‌ی فیلم، قاعدتاً مبتنی بوده است بر انتخاب لوکیشنی که جوایگوی ساختار بصری بدون قطع فیلم باشد، اما بر خلاف فیلم پیشین که به کل در فضای آزاد اتفاق می‌افتاد، تمامی هجوم، در خدمت ایده‌های تماتیک فیلم، در فضاهای بسته می‌گذرد. از فضای بسته‌ی اتاق‌ها و راهروهای طولانی و تنگ گرفته تا سالون بازی داخلی که توسط نرده‌ها و زمین بازی خارجی که توسط حصار محاصره شده است همگی جلوه‌های بصری ایده‌ی اسارات کاراکترها هستند.

از طوفان سنجاقک تا هجوم، پس از چهار فیلم کوتاه و سه فیلم بلند، اگر بخواهیم از مؤلفه‌های سبکی شهرام مکرری سخن بگوییم، دو مؤلفه به واسطه‌ی تکرار مداوم بیش از همه به چشم می‌آیند. روایت دایره‌وار مبتنی بر چرخه‌های پی‌درپی و تکرار وقایع و برداشت بلند مبتنی بر نماهای تعقیبی دوربین. چنین ایده‌ای را شاید بتوان جوهره‌ی سینمای مکرری در نظر گرفت. امری که مکرری طی تأثیرپذیری از نقاشی‌های موریس اشتر به آن دست یافت (در تیتراژ محدوددهی دایره و آندو-سی ارجاع به نقاشی‌های اشتر قید شده است). با نگاه به آن دسته از نقاشی‌های اشتر که بی‌واسطه درباره‌ی چرخه‌هایی هستند که حیات فیزیکی‌شان غیرممکن است، با معماهایی روبه‌رو می‌شویم که جز نگاه خیره به نقاشی، کاراکترهای آن و تعقیب بدون قطع مسیری که پیش پای آن‌ها تعبیه شده چیزی قادر به حل آن نیست. مکرری مناسبات فیلم‌هایش را عیناً بر اساس چنین مکانیزمی



میان فیلم و تماشاگر بنا می‌نهد. حضور مداوم مؤلفه‌های فیلم‌های جنایی از طوفان سنجاقک تا هجوم به دلیل همین گره‌افکنی در داستان و گره‌گشایی از خلال نگاه خیره است.

در رابطه با دلالت‌های معنایی سبک روایی مگری در هجوم پیش از این بحث شد؛ حال باید فکر کرد که سبک بصری مشابه فیلمساز، این بار واجد چه مازادهای معنایی است. در یک نگاه کلی، در چهار فیلم محدوده‌ی دایره، آندو-سی، ماهی و گربه و هجوم، بیش از آن‌که گره‌گشایی‌های داستان تکلیف بیننده را با فیلم مشخص کند، دیده شدن یکپارچه توسط مخاطب است که شکل نهایی رابطه‌ی تماشاگر و فیلم را تعیین می‌کند. محدوده‌ی دایره تکرار یک موقعیت ثابت از زوایای مختلف بود؛ همین اتفاق در آندو-سی تکرار شد با این تفاوت که طی هر تکرار هویت دو کاراکتر جابه‌جا می‌شد و رنگ تزئینات مراسم عروسی تغییر می‌کرد. در ماهی و گربه مگری با سبک بصری مشابه، روایت کردن خرده داستان‌های متعدد همراه با تعداد زیادی شخصیت را امتحان کرد. اگر فقط به توصیف این سه جمله از سه فیلم پیشین دقت کنیم، مشخص است که هر سه خصیصه، عیناً در هجوم نیز حضور دارند. هم تکرار موقعیت‌های مشابه از زوایای مختلف، هم جابه‌جایی هویت کاراکترها و هم خرده داستان‌ها و تعدد کاراکترها (تنها با این تفاوت که بر خلاف ماهی و گربه، خرده داستان‌ها و شخصیت‌های هجوم کاملاً حول یک محور متمرکز هستند).

به‌طور کلی، در بسیاری از روایت‌های مبتنی بر مواجهه‌ی فرد با جهانی استبدادزده و دیستوپیایی، مفهوم عشق، مولد نیروی اجتماعی مقاومت بوده است. اما نکته‌ی مهم هجوم این است که با وجود این‌که نجات‌نگار ناشی از عشق علی نسبت به اوست و حتی عنوان آهنگ «پتانسیل عشق»، بر قابلیت‌های عشق در امتداد نمونه‌های پیش از فیلم تأکید می‌کند، نتیجه‌ی نهایی فیلم، کنایی و بدبینانه است.

در مقایسه با سایر فیلم‌های مکرری، نگاه خیره در هجوم واجد یک مازاد معنایی است. مازادی که از خلال بحرانی کردن دیالکتیک نگاه مخاطب حاصل می‌شود. این‌جا بر خلاف فیلم‌های قبلی مکرری، نگاه خیره‌ی برون‌دایجتیک مخاطب به شخصیت، به نوعی بازتولید نگاه خیره‌ی دایجتیک عامل شر به جهان روایی است. نمای تعقیبی بدون قطعی که مکرری زاویه‌ی دید تمام فیلمش را بر آن بنا نهاده، دو هدف را همزمان محقق می‌کند: نخست، همان‌طور که شخصیت‌های هجوم، یک لحظه از کنترل ناظر برتر روایت در امان نیستند، علی‌نیز حتی برای لحظه‌ای از دید تماشاگر پنهان نمی‌ماند؛ به این ترتیب، گویی تماشاگر هم در جایگاه یک ناظر برتر، در نظارت مستبدانه‌ی درون روایت شریک است. از طرف دیگر، فیلم با تحمیل یک زاویه‌ی دید ثابت به مخاطب بدون هیچ قطعی، مفهوم تماتیک استبداد درون فیلم را به سطح فرمال متعالی می‌کند. چرا که گویی مخاطب در تمام طول فیلم، در اسارت دوربین به سر می‌برد.

به عبارت دیگر، مفهوم استبداد به عنوان یک مؤلفه‌ی تماتیک در فیلم، از طریق مازادی استتیک، نه تنها در کاراکترها بلکه در بیننده نیز حضور می‌یابد. به این ترتیب، استیصال در مواجهه با دور باطل استبداد، تنها به شخصیت‌های فیلم تعلق ندارد بلکه محصول حیات ذهنی همه‌ی بینندگان فیلم و فراتر از آن، همه‌ی انسان‌هاست. بر پایه‌ی چنین خصوصیتی، می‌توان مدعی شد که هجوم نه صرفاً از طریق پیوند بین محتوا و مضامینش با جامعه و سیاست، بلکه به‌واسطه‌ی شیوه‌ی تولید و تمرکز دیالکتیک نیروهای استتیک‌اش فیلمی سیاسی-اجتماعی است. فیلم‌هایی از این جنس، در جایگاه هنر «خودآیین»، نه بر اساس محتوا و مضمونشان بلکه با تأکید بر نفس وجود داشتنشان، جامعه را نفی می‌کنند و در تقابل با آن قرار می‌گیرند. در هجوم، جامعه از طریق سیاست استتیک محکوم می‌شود و در واقع، فیلم به‌واسطه‌ی فرم خود به مثابه نوعی «نیروی اجتماعی مقاومت» است که به حیات ادامه می‌دهد.



خون آشام و منجی:  
مرگ سیاست و زمان رستگاری

سروش سیدی

ماتریالیسم سیاسی ماتریالیسم خون است. خون در مقام پارادوکس بنیادین، در مقام مرز شگفت مرگ-زندگی، تاریخ و سیاست را به دو نیم می‌کند: تولد-تأسیس، مرگ-سلطه. خون «مایع» حیات است و نشانه‌ی مرگ. ماتریالیسم خون، ماتریالیسم پارادوکسیکالی است: خون تا زمانی که دیده نمی‌شود، مایع زندگی بخش است و به محض رویت سرخی اش، نشانه‌ی مرگ. رویت پذیری مایع حیات، سرآغاز مرگ است. پارادوکس خون به شکلی شگفت در پارادوکس حقوق بازتاب می‌یابد: قدرت بر سازنده‌ی حقوق-سیاست که خون زندگی بخش کنش ایجابی و تولیدی است، محکوم به این می‌شود تا همواره درون رگ‌های پنهان، در ژرفنای رویت ناپذیر مناسبات تولید-تولد، محبوس و رویت ناپذیر بماند: به محض سربرآوردن مجدد آن، تهدید مرگ و وضعیت استثنایی آن را به بند خواهد کشید. قانون همواره از دو جانب آغشته به خون است: تأسیس زندگی بخش و قدرت بر سازنده از یک سو، و وضعیت استثنایی و اردوگاه مرگ از سوی دیگر. قدرت بر سازنده خونی است که قدرت بر ساخته چون انگلی از آن تغذیه می‌کند، اما از سوی دیگر هر لحظه این خون می‌تواند از بند مناسبات مستقر قدرت بر ساخته بیرون بزند و بدل به قدرتی وحشی و کنترل ناپذیر شود که زمان را می‌شکافد.

اما اینجا پارادوکس ژرف تری سر بر می‌آورد: خون در مقام مایع-ماده‌ای که زندگی از آن تغذیه می‌کند، خود هرگز نمی‌تواند بدل به ماده‌ای مغذی شود. (خون بدین ترتیب در یک تجسد خود مرز بنیادین و برنگذشتنی‌ای است که ماهیت نوع انسان، چیستی سیاست و امکان آن در گرو حذف آن از نظام مبادله‌ی متابولیکی است: خون خوراک نیست). درست به سبب همین جایگاه پارادوکسیکال ماتریالیسم خون است که خون‌آشام‌ها هستندگانی همواره شگفت آور و ترسناکند. آیا نمی‌توان گفت که نقش بنیادین خون در پدیدار وحشت نه فقط ناشی از ملازمت آن با مرگ و کشتار، که از قضا ناشی از قدرت وحشی زندگی است که خون حامل آن است؟ بی‌شک از منظر این تأملات، جذاب‌ترین هستندگی ژانر وحشت چیزی نیست جز فیگور «نامرده» یا undead. تلازم خون‌آشامی و نامردگی بدین ترتیب هرگز تلازمی تصادفی نیست.

## ۲.

خون در لحظه‌ی بسیار مهمی از تاریخ الاهیات سیاسی، نقش بر سازنده و مؤسس خود را تثبیت می‌کند: شام آخر. روایت مشهور را همه می‌دانیم: مسیح شراب را به حواریون می‌دهد و می‌گوید بنوشید این خون من است. اما در این لحظه‌ی تاریخ‌ساز، اتفاقی بسیار شگرف در تاریخ الاهیات حادث می‌شود. هر چند امروز خوردن خون خدا همچون یکی از پایه‌های بنیادین ایمان و الاهیات مسیحی امری مسلم و پذیرفته است (ایمان مسیحی نه ایمانی به وجود خدا، که ایمان به یک سلسله رخدادهاست، از جمله تجسد، و نیز مستلزم شرکت در عشاء ربانی)، اما از منظر شریعت یهود تصور چنین چیزی یکسره هولناک می‌نمود.

برحسب روایت رایج، خون مسیح بر صلیب کفاره‌ی گناهان بشر است، یعنی در واقع گناه نخستین. تا بدینجا مسیحیت تابع یک تصور کهن یهودی است: «ریختن» خون قربانی پادافره گناه است. اما مشکل دقیقاً همینجاست: خون قربانی بر طبق نص صریح شریعت یهود، باید از بدن آن خارج شده و به زمین ریخته شود. خون باید به چرخه‌ی مبادله بازگردد تا قربانی معنای خود را درون این اقتصاد بیابد. یهوه در این مورد صراحت دارد: او روی خود را از کسی که خون بخورد برمی‌گرداند: «و او را از میان قومش منقطع خواهم ساخت» (لاویان). خون مازادی است که در جریان عمل قربانی باید حتماً دور ریخته شود. خوردن خون قربانی حرام است و بدون دفع این مازاد، قربانی به لحاظ شرعی پذیرفته نیست. معمولاً در توجیه این حکم شرعی دو دلیل ارائه می‌شود: ۱. خون همان حیات است و نباید خورده شود. ۲. خون قربانی کفاره‌ای است که باید به یهوه بازگردانده شود. قربانی مناسکی نوعی مبادله است: مبادله‌ی خون قربانی با رستگاری.

الاهیات مسیحی به دو طریق این منطق اقتصادی قربانی را ابطال می‌کند: او نه تنها با نشان دادن خون قربانی به حواریون نص صریح شریعت یهود را زیر پا گذاشت، بلکه مهم‌تر از آن، او عمل مناسکی قربانی را که طبق تعریف باید به صورتی ادواری بازتولید و بازنمایی شود، تنها یک بار و برای همیشه انجام

داد: «نه به خون بزها و گوساله‌ها، بلکه به خون خود یک مرتبه فقط به مکان اقدس داخل شد و فدیه‌ی ابدی یافت» (پولوس، رساله به عبرانیان). از منظر شریعت یهود، قربانی‌ای که خونش خورده شود پذیرفته نیست. مسیح قربانی‌ای است غیرشرعی که یهوه او را نخواهد پذیرفت. او قربانی‌ای است که کسی آن را تکرار نمی‌کند بلکه خود تا ابد معنای تکرار الوهیت در جسد را بنیان می‌نهد: او قربانی‌ای مطرود است.

.....  
ماتریالیسم سیاسی ماتریالیسم خون است. خون در مقام پارادوکس بنیادین، در مقام مرز شکفت مرگ-زندگی، تاریخ و سیاست را به دو نیم می‌کند: تولد-تأسیس، مرگ-سلطه. خون «مایع» حیات است و نشانه‌ی مرگ. ماتریالیسم خون، ماتریالیسم پارادوکسیکالی است: خون تا زمانی که دیده نمی‌شود، مایع زندگی بخش است و به محض رویت سرخی‌اش، نشانه‌ی مرگ.  
.....

اما نافذترین نمونه‌ی قربانی‌ای که پذیرفته نشده چیست جز قربانی قابیل، که خداوند آن را نپذیرفت؟! نخستین خون ریخته‌شده خون هابیل است که قابیل دقیقاً به سبب طرد قربانی‌اش به او حسادت کرد: «خون برادرت از زمین نزد من فریاد برمی‌آورد» (کتاب پیدایش). اقتصاد سیاسی قربانی مطرود، نسبتی الاهیاتی سیاسی است بین خون، مبادله، زمین و قربانی. مسیح با صدور فرمان خوردن خون خود، خون خدا راه رستگاری را در تشدید گناه می‌یابد. عیسای مسیح واژگون‌شدن صفحه‌ی تاریخ و الاهیات است به سود قابیل: درست همانطور که میزهای صرافان کفرناحوم را در نبردی علیه باز خرید مادی گناهان با سکه‌های خاخام‌ها واژگون کرد. آشامیدن خون معنای الاهیاتی-سیاسی صریحی دارد: قدرت بر سازنده‌ی الوهیت نه در هسته‌ی سخت و رازآمیز حاکمیت متعال، که در رگ‌های زندگی مسطح و ماتریالیسم خون زنده‌ی کثرت‌ها جریان دارد.

خون‌آشامی درآمدی است بر یک سیاست رهایی‌بخش، بر قدرت مؤسس ماتریالیسمی وحشی که تن به قانون-شریعت نمی‌دهد بلکه همواره هدفش الغا و بی‌اثر کردن آن است به سود آفریدن نظمی که در آن قدرت الوهیت بی‌واسطه به ماده تزریق شود. هردو در مرزهای امر شنیع-هولناک حرکت می‌کنند: حلول و خون‌آشامی.

### ۳.

هستی‌شناسی سیاسی می‌پرسد هستی امر سیاسی چیست. اما پیش از آنکه پاسخ این سوال روشن شود، لاجرم باید پرسید: هستی خود چگونه چیزی است. هستی‌شناسی معاصر، دست‌کم از هایدگر به این سو، هستی را بر مبنای مفهومی بنیادین تبیین کرده است که فلاسفه‌ی مختلف هر کدام مدالیت‌هی خاصی از آن را بسط داده‌اند: تفاوت. هستی‌شناسی سیاسی تلاشی است برای تبیین این مسئله که هستی قدرتی تولیدگر است که شباهتی به تولیدات خود ندارد بلکه همواره با آنها تفاوت دارد. نه تنها تفاوتی بین هستی و هستندگان، بلکه تفاوتی بر سازنده، تفاوت به مثابه تولید و تکثیر و دگردیسی محض. اما این هستی‌شناسی پیشاپیش موضع‌گیری‌ای درون یک نزاع بنیادین در فلسفه‌ی سیاسی بود و برای حل و فصل و تبیین آن طراحی شد: نزاع بین قدرت بر سازنده و قدرت برساخته.

### ۴.

فلسفه و هستی‌شناسی همواره تولیدگری و توان آفرینش هستی را در جایی بیرون آن جستجو کرده است. هستی و ماده هموار معلول، فرودست، گناهکار و آکنده از منفیت تلقی شده. این بنیان هر شکلی از الاهیات تعالی محور است. از اناکسیمندر (کثرت/شدن گناه است) تا هابز و هگل (نفی نفی)، حرکت، قدرت و تفاوت هستی تنها پس از تعمیم در محراب دیالکتیک، منفیت و کینه‌توزی قابل تبیین بوده است. به عبارت دیگر، تاریخ متافیزیک نه تنها تاریخ فراموشی هستی، که به عبارت دقیق‌تر، تاریخ سرکوب رانه‌ی رهایی، تولید و استقلال قدرت بر سازنده



بوده است. بیایید نگاهی به مهم‌ترین مفاهیم و مکانیسم‌های انتولوژیکی فلسفه‌ی مدرن بکنیم.

دکارت هستی را بر مبنای تشبیه یا آنالوژی می‌فهمید. در نظرگاه دکارتی نه تنها اثری از تلاش برای تبیین این رانه‌ی ایجابی نبود، بلکه اساساً مسئله‌ی فلسفه قدرت بر سازنده و تفاوت‌گذار آفرینش نبود: هستی دکارتی سراسر فرودست است و تقسیم آن به دو شق سوژه و ابژه هیچ تاثیری در تبیین آن ندارد. در نتیجه موضوع فلسفه چیزی جز بازنمایی نخواهد بود. بازنمایی نه فقط معضلی متافیزیکی یا معرفت‌شناختی، بلکه در واقع بیان دقیقی از سیاستی بود که فیلسوفان ارتجاعی دوران مدرن در سر داشتند: از دکارت تا هابز و هگل، سیاست چیزی نبود جز محافظه‌ی فروبسته و رازآمیز قدرت حاکم، قدرت برساخته، که سرانجام تنها کاری که می‌شد در قبال آن کرد بازنمایی و تبیین آن بود. هر گزاره‌ی انتولوژیکی و متافیزیکی بی‌واسطه موضعی است سیاسی: به گفته‌ی نیچه، تبیین‌های مختلفی که از هستی عرضه می‌شوند نه حقیقت هستی، که سنخ وجود و خواست قدرت گوینده را بیان می‌کنند. (جهان سراسر سایه‌ی ایده‌های متعال است = من می‌خواهم جهان سایه‌ای از ایده‌های متعال باشد.) در نتیجه موضع متافیزیکی فلسفه‌ی مدرن، یعنی چیرگی بازنمایی و ذهنیت و فروکاست مسئله‌ی فلسفه از هستی‌شناسی به بازنمایی و معرفت‌شناسی، چیزی جز بیان خواست فرودست حاکمانه نبود: من می‌خواهم هستی چیزی جز متعلق مصرف و بازنمایی نباشد. حذف نظرگاه تولیدی - تأسیسی از فلسفه‌ی مدرن و اکنش فلاسفه‌ای چون هابز و دکارت و هگل بود به نیروی وحشی‌ای که مدرنیته آزاد کرده بود. می‌بایست این قدرت بر سازنده و وحشی را در تمام سطوح به بند کشید و از آن در راستای تثبیت وضع مستقر بهره برد: فلسفه‌های شناخت، فلسفه‌های حاکمانه، هستی‌شناسی‌های قدرت برساخته و تعالی. هستی‌شناسی‌های تشبیهی - منفی از دکارت تا هابز و هگل، جملگی تلاش‌هایی هستند برای فروکاستن قدرت بر سازنده و درونماندگار هستی و تفاوت به قدرت برساخته‌ی نظم، فرمانبری، سود. جهان نه محصول قدرت تولیدگر انسان‌ها، بلکه جوهری متصلب و ازلی است.

## .۵

سه فیگور برجسته‌ی ضد جریان ارتجاعی مدرن، یعنی اسپینوزا، برگسون و نیچه، به همین سبب دقیقاً فلسفه‌هایی درونماندگار خلق کردند تا قدرت بر سازنده‌ی هستی را بر مبنای زمانمندی بدیعی تبیین کنند. هدف متافیزیکی و سیاسی این فیلسوفان (و اخلاف آنها از جمله هایدگر و دلوز)، تبیین هستی بود در مقام قدرتی که به وضع مستقر هستی فروکاسته نشود. قدرتی پایان‌ناپذیر و خودتولیدگر. مفاهیم بنیادین این فلاسفه از سوئی بیانی از این «تفاوت» هستند و از سوی دیگر به شکلی رادیکال با تصورات جدیدی از زمان پیوند می‌خورند: تفاوت هستی‌شناسانه و رخداد هایدگری، دیرند برگسونی، تفاوت و تکرار دلوزی. این مفاهیم جملگی متأثر از تفاوتی بودند که اسپینوزا بین دو شکل قدرت ترسیم کرد: پوتنسیا یا قدرت بر سازنده و پوتستاس یا قدرت برساخته. فلسفه‌ی سیاسی معاصر به پیروی از این فلاسفه‌ی بنیانگذار، همچنان تأملی است مستمر در باب نسبت بین این مفاهیم بنیادین: زمان، سوژه، انقلاب، قدرت بر سازنده، وضعیت استثنایی و امثال آنها. هستی‌شناسی سیاسی از اسپینوزا تا دلوز و نگری بی‌وقفه در پی اندیشیدن به صور بی‌سابقه‌ی هستی - زمان است تا بتواند به صور بدیعی از قدرت بر سازنده‌ی نامتناهی بیندیشد. هر اندیشیدنی به اشکال بدیع و غیرخطی زمان بدین ترتیب می‌تواند تلاشی برای اندیشیدن به قدرت بر سازنده در رهایی از قدرت برساخته باشد.

## .۶

شکل معاصر و مسلط قدرت برساخته در زمانه‌ی ما در قالب سازوکارهایی سیاسی متجلی می‌شود که محل تأمل مهم‌ترین فلاسفه‌ی سیاسی معاصر بوده‌اند. مصلحت دولت، وضعیت استثنایی، اردوگاه، آشویتس، زندان، گشتل تکنولوژی و مفاهیم دیگری از این دست جملگی بیان‌های مختلفی از قدرت برساخته در رادیکال‌ترین اشکال آن هستند. آنچه نزد فلاسفه‌ی رادیکال معاصر برجسته است، این اعتقاد است که اندیشیدن به وضعیتی رها از این منطقی‌های انقیاد و سلطه لاجرم

اندیشیدن به سوپژکتیویته‌ای جدید و به عبارت دیگر، اشکال جدید و بدیع زمان است. به عبارت دیگر، زمان خطی، زمان کار مزدی، زمان «تقسیم» کار اجتماعی، زمان بی‌تحرک و منجمد وضعیت استثنایی، زمانی است که در آن تنها راه زیستن تن‌دادن به زیستی منقاد است در مسیر خطی زمان که لاجرم به مرگ منتهی می‌شود. اندیشیدن به جهانی رها از سلطه‌ی قدرت بر ساخته، اندیشیدن به قدرت بر سازنده، باید از مسیر اندیشیدن به زمانی غیر از زمان تحمیلی سوپژکتیویته‌ی انسان عبور کند. آزمون‌گری با زمان نانسانی، زمانی که شاید تنها سینما قادر است به آن بیندیشد، یک شکل رادیکال مقاومت در برابر قدرت بر ساخته و سلطه است. اندیشیدن به زمان غیر خطی، اندیشیدن به قدرت وحشی زندگی است.

.....  
خون در لحظه‌ی بسیار مهمی از تاریخ‌الاهیات سیاسی،  
نقش بر سازنده و مؤسس خود را تثبیت می‌کند: شام  
آخر. روایت مشهور را همه می‌دانیم: مسیح شراب  
را به حواریون می‌دهد و می‌گوید بنوشید این  
خون من است. اما در این لحظه‌ی تاریخ‌ساز، اتفاقی  
بسیار شگرف در تاریخ‌الاهیات حادث می‌شود.  
.....

## ۷.

در مواجهه با فیلم‌هایی همچون هجوم شهرام مگری، که به شدت بیننده را به واسطه‌ی فرم بسیار جذاب و رادیکال خود به جانب فهم و درکی صرفاً فرمالیستی از خود سوق می‌دهند، نادیده‌گرفتن محتوای سیاسی فیلم معمولاً کار راحتی است. به نظر می‌رسد هر محتوا یا قصه‌ای را می‌شود در قالب این فرم پیچیده بیان کرد و محتوا ارتباطی به فرم ندارد. اما مگری در هجوم این اندیشه‌ی پیچیده در باب زمان را به وضعیتی سیاسی پیوند می‌زند. قصه در شهری بی‌نام می‌گذرد، در دیستوپیایی طاعون‌زده. فیلم طی روایت پیچیده و غیرخطی خود اطلاعاتی پراکنده به ما می‌دهد. ما می‌دانیم که شخصیت‌های فیلم درون «حصاری»

محصورند. زمانی پیش از این (کی؟! ) بین داخل و خارج حصار تفاوتی وجود داشته. نمی‌دانیم چه تفاوتی. اما حالا دیگر تفاوتی بین این سو و آن سو نیست. هرچه هست، مرگ در هیأتی مضاعف فضای فیلم را آکنده است: طاعونی آخرالزمانی در یک سو و قاتلی خون‌آشام در سوی دیگر. «محتوای» داستان مدام مرگ، بیماری، شیوع و خطر را به ما یادآور می‌شود: وضعیت استثنایی. زمان دیستوپیای طاعون‌زده زمان مرگی است منتشر. اما این مرگ مرگی است که نه از جانب نقطه‌ای مشخص، که از تمام نقاط ممکن هجوم می‌آورد. مرگی که زندگی معمولی را مختل کرده. ویروس نه تنها تمام شهر را تسخیر کرده، بلکه به تدریج افراد را نیز منقاد می‌کند و بدل به نیروهای تاریکی می‌سازد.

اما درست در میان این فضای فروبسته‌ی مرگ‌زا، داستان بار دیگر تای دیگری می‌خورد و پیچیده‌تر می‌شود: فیگوری مسیحایی که همه حاضرند به خاطرش جان بدهند، یعنی سامان، معمای اصلی داستان است که با غیابش پیرنگ را پیچیده‌تر می‌کند. پلیس برای حل معمای مرگ سامان، که جسدش را قاتل آن سوی دیوار انداخته، در هزارتوی این مکان مضاعف و لایه‌لایه از پی شاهدان و متهمانی غیرقابل اعتماد سرگردان است. اما سامان در بُعد دیگری از مکان-زمان حضور دارد که فقط علی به آن دسترسی دارد. در مقابل ویروس وضعیت استثنایی، روایت خطی، انقیاد، سامان در بُعدی موازی با این جهان، همچون قدرتی نامیرا (undead)، همواره حاضر است. سامان نه یک شخص، نه یک منجی، که خود این زمان مضاعف است که تن به خطی شدن نمی‌دهد.

## ۸.

مُگری فیلم‌اش را همزمان در دو مسیر متضاد پیش می‌برد: از سویی پیرنگ و فضای فیلم به صراحت تصویری از یک وضعیت استثنایی ترسیم می‌کند: حضور ماموران کافکایی قانون افشا می‌کند که آشفتگی فضای این شهر، این جهان، نه ناشی از غیاب قانون، که ناشی از تورم بیش از حد آن است. زمان کرونولوژیکی داستان یا همان میزان اطلاعی که از پیرنگ و فضای داستان تا قبل از شروع روایت

فیلم داریم، منطبق بر این وضعیت استثنایی تورم قانون است: زمان خطی قدرت بر ساخته. اما درست روی این محتوای هولناک، لایه‌ی دیگری نهاده شده، یعنی روایت غیرخطی فیلم؛ زمان مضاعفی که دیگر خطی نیست. حس سرگیجه‌ی غریبی که از تماشای فیلم مکرری ایجاد می‌شود دقیقاً ناشی از فشار این قدرت بر سازنده‌ی زمان غیرخطی است به دیواره‌های ادارک بر ساخته و فرودست سوژه‌های بیننده. مکرری همزمان که در هزارتوی فروبسته‌ی ورزشگاه دوربین‌اش را حرکت می‌دهد، زمانی پیوسته ولی غیرخطی خلق می‌کند که قدرت مقاومتی است علیه مرگی که از همه‌جا هجوم می‌آورد. مکرری بدین ترتیب سیاسی‌ترین فیلمساز سال‌های اخیر ایران است. آیا مهم‌ترین پرسش یک هستی‌شناسی سیاسی رادیکال ترسیم یک زمانمندی بدیع نیست که از منطق زمان مسلط وضعیت استثنایی بگسلد و راهی به سوی تأسیس و قدرت بر سازنده‌ی همیشه حاضر بگشاید؟ مکرری با دوربین خود به مسئله‌ی بنیادین فلسفه‌ی مدرن ادای سهم می‌کند: سیاست انقلابی نیازمند رهایی از بند سوژه‌ی بر ساخته است و سوژه چیزی جز یک مدالیته یا تجسد زمانمندی نیست، یعنی زمان خطی. مکرری به دقیق‌ترین شکل ممکن دوربین خود را به آپاراتوس ادراکی سوژه، که مهم‌ترین وجه آن ادراک زمان خطی است، متصل و آن را مختل می‌سازد. هجوم در لایه‌های مضاعف و پیچیده‌ی خود از سویی سوژه‌هایی منقاد را در فضایی فروبسته همچون یک اردوگاه مرگ ترسیم می‌کند (و یا یک بازداشتگاه موقت، که به منطق وضعیت استثنایی نزدیک‌تر است)، و از سوی دیگر با دوربین خود سوپژکتیویته‌ای ناهسانی را هر لحظه برمی‌سازد که تن به این منطق خطی انقیاد نمی‌دهد: درست همانطور که خون که در یک سو تجسد مرگ است، در سرحدات نهایی خود، در خون‌آشامی، بدل به خوراک زندگی بخش می‌شود. دوربین مکرری از قضا «مردمی‌ترین» دوربین ممکن است: مردمی ناموجود، کثرتی که خواهد آمد، سوپژکتیویته‌ای انقلابی که تن به زمان خطی نمی‌دهد. دوربین در فیلم مکرری به صریح‌ترین شکل ممکن هستی‌شناسی تکوینی ادراک سوپژکتیور را به معنای سیاسی آن گره می‌زند. مکرری درون روایت کروئولوژیک قدرت انفجاری کاپروس را پخش می‌کند، همچون

ویروسی که از ناکجا می‌آید، نمی‌فهمیم کی تسخیرمان می‌کند: ویروس زمان در مقام نهفتگی قدرت بر سازنده‌ی نامتناهی. سینمای مگری با قراردادن ابداع یک زمانمندی جدید بر بستر یک وضعیت سیاسی فروبسته، یک وضعیت استثنایی، پیوند بنیادین بین متافیزیک سوژه و قدرت بر سازنده را برجسته می‌کند تا ادای سهمی به نوعی متافیزیک سینمایی امر سیاسی باشد.

## ۹.

یک هستی‌شناسی سیاسی رادیکال بخشی از ماشینی جنگی است که سر دیگر آن به یک نظریه‌ی حقوقی رادیکال ختم می‌شود. به عبارت دیگر، نظریه‌ی حقوق و هستی‌شناسی دو نظرگاه مقارن از دو جانب مختلف هستند به هستی. اگر تقسیم بنیادین درون ماشین هستی‌شناسی عبارت بود از تقسیم بین تفاوت و این‌همانی، هستی و هستندگان، شدن و بودن، در نظریه‌ی حقوقی تقسیم بنیادین عبارت است از تقسیم قدرت بر سازنده و قدرت بر ساخته. پرسش بنیادین فلسفه یا "هستی‌شناسی" حقوق بدین ترتیب چنین خواهد بود: نسبت بین قدرت بر سازنده و قدرت بر ساخته چیست؟ قدرت بر سازنده مفهومی است که امکان می‌دهد قدرت مردم را همچون منبع، خاستگاه و بنیان قدرت دموکراتیک در نظر آوریم. به عبارت دیگر مفهوم قدرت بر سازنده خط اتصالی است بین خاستگاه سیاسی دولت و صورت حقوقی آن. از همین جا مشخص می‌شود که مفهوم قدرت بر سازنده همواره دستخوش تلاطمی عظیم است: تنشی مستمر بین وهله‌ی آغازین و سیاسی تأسیس دولت و وهله‌ی هنجارین و حقوقی مستقر آن. پارادوکس بنیادین قدرت بر سازنده، که در نهایت به امحاء آن در قالب نظام‌های پارلمانی منجر می‌شود، پارادوکسی است که مستقیماً برآمده از نزاعی الاهیاتی - هستی‌شناختی است: هر چند مردم قدرت و حقوق را با کنش خود تأسیس می‌کنند، اما به محض استقرار نظام حقوقی، این قدرت آفریننده، مؤسس، بنیانگذار و وحشی به درون قدرت بر ساخته کشیده شده و سرکوب می‌شود. به عبارت دیگر، قدرت بر ساخته علیه خاستگاه خود برمی‌گردد تا آن را خفه کند تا بتواند همچون تنها منشأ اقتدار

حقوقی-سیاسی بازشناخته شود. این نزاع حقوقی-سیاسی مستقیماً به زبانی الاهیاتی ترجمه می‌شود: مخلوقات برمی‌گردند تا خالق خود را خفه کنند. قدرت برساخته تمایلی شدید دارد تا کنش سیاسی و زیستن را به یک لحظه‌ی متعال آغازین محدود سازد و به جانب تسری مرگ و سکونی برود که هدف آن از قضا جلوگیری از هرگونه زنده‌شدن مجدد قدرت برساننده است: وضعیت استثنایی بدین ترتیب منطقی مرگ‌سیاسی است، سازوکاری که زندگی را تنها در جمود نعشی و مرگ‌سیاسی (necropolitical) خواهد پذیرفت. زندگی در وضعیت استثنایی مرده‌ای است متحرک که تنها با تکیه بر داربست‌های زور و اقتدار قانونی

سه فیگور برجسته‌ی ضد جریان ارتجاعی مدرن، یعنی اسپینوزا، برگسون و نیچه، به همین سبب دقیقاً فلسفه‌هایی درونماندگار خلق کردند تا قدرت برساننده‌ی هستی را بر مبنای زمانمندی بدیعی تبیین کنند. هدف متافیزیکی و سیاسی این فیلسوفان (و اخلاف آنها از جمله هایدگر و دلوز)، تبیین هستی بود در مقام قدرتی که به وضع مستقر هستی فروکاسته نشود. قدرتی پایان‌ناپذیر و خودتولیدگر.

تعلیق شده سرپا می‌ماند: وضعیت استثنایی دقیقاً همین است؛ وضعیتی که در آن خود قانون تعلیق شده ولی زور عریان آن باقی است. اما بدون شک هدف از پناه‌بردن به سازوکار حاکمانه‌های وضعیت استثنایی در اشکال مختلف آن چیزی جز خفه‌کردن این زندگی لجوج، وحشی و نامیرا نیست که هر لحظه تهدید به بازگشتن می‌کند: وضعیت استثنایی تلاشی است برای تبدیل کردن قدرت نامیرای زندگی که مدام باز می‌گردد به ارگانسمی متحرک که پیشاپیش مرده است.

به عبارت دیگر وضعیت استثنایی پیشاپیش با واژگون‌سازی و تبدیل زیستی-سیاسی مشخصی امکان‌پذیر می‌شود؛ زیستی-سیاسی به معنای حقیقی کلمه: وضعیت استثنایی تحمیل زمانمندی خطی سوژه‌های رام-منقاد است بر

زمانمندی زندگی وحشی و زمان غیرخطی انقلاب؛ نزاع و التهاب سیاسی درون وضعیت استثنایی همواره نزاعی است بین زندگی نامرده و مرگ متحرک. زندگی در مقام قدرت برساننده بدون شک هرگز لحظه‌ای از تکرار خود در قالب دایره‌ی بی‌مرکز و منتشر زمانمندی غیرخطی دست نمی‌کشد و به همین سبب واکنشی همیشگی را از جانب قدرت بر ساخته برمی‌انگیزد: مرگ متحرک همچون جمود نعشی؛ جسد متعفن قانونی که ایجابیت تأسیسی حقوق از آن کسر شده و تنها زور عریان آن باقی مانده است. انطباق زمانمندی پریشان و غیرخطی قدرت برساننده بر روایت هجوم، اجازه نمی‌دهد فیلم تنها بازنمایی نمادین یا حتی رئالیستی‌ای از یک وضعیت انسداد و سلطه‌ی مرگ-سیاست بر زندگی باشد: زمان غیرخطی قدرت برساننده هر لحظه سوژه‌ی خون‌آشام را بدل به سوژه‌ی منجی می‌کند. به عبارت دیگر، روایت پریشان و زمان غیرخطی فیلم کارکرد سیاسی بسیار دقیقی می‌یابد. ما همزمان که در قالب فضاسازی فیلم شاهد سیطره‌ی مرگ و وضعیت استثنایی در شهری جن‌زده هستیم، در زمان غیرخطی فیلم تجربه‌ی سوژگی‌ی را از سر می‌گذرانیم که چیزی جز شدنی انقلابی نیست. زمان انقلابی زندگی نامرده علیه زمان ارتجاعی مرگ متحرک. مرگ متحرک و وضعیت استثنایی جز از زندگی به بند کشیده شده نمی‌تواند تغذیه کند، ولی همین زندگی منقاد از آنجا که خوراک این هیولای بی‌صورت را فراهم می‌کند، پیشاپیش حلقوم او را نیز در چنگ دارد: درست به همین سبب است که هر سوژه‌ی سرکوب شده توسط فاشیسم در کنار تجسد فرو دست خود در زمان خطی مناسبات تولید، در زمان غیرخطی ولی ویرچوال نیروی تولیدی نیز زیست می‌کند؛ درست به همین سبب است که سامان همزمان باید خواهر خود نیز باشد (زمان غیرخطی فیلم تکوین سوژه‌های بر ساخته را منحل می‌کند تا در شدنی شیزوفرنیک شاهد عبور جنسیت‌هایی بی‌سابقه از بدن‌های بدون اندام باشند)؛ روی دیگر چهره‌ی ژانوسی وضعیت استثنایی چیزی جز امکان تصرف مجدد قدرت بنیانگذار توسط نیروی کنش‌گر و بازگرداندن آن علیه خودش نیست: بر قدرت بر ساخته پیروز می‌شویم، اما درست با پس گرفتن همان قدرتی که از ما ربوده شده بود. مقاومت هرگز نه لحظه‌ای متعال، که زمانی



است حال و درونماندگار در زمان وضعیت استثنایی، زمانی نهفته، امکان یا بالقوگی همیشگی ناکارسازی وضعیت استثنایی، قدرتی براندازنده (destituent)، منفیتی که به بند نیروی ایجابیت درآمده است، قدرتی که هر لحظه می‌تواند از بند خط متصلب زمان و تاریخ دیالکتیکی رها شود و سوپژکتیویته را نه همچون تجسد انقیاد (مرگ)، که همچون روند وحشی بازگشت جاودان قدرت برساننده (زندگی) بنا کند. قدرت برساننده زمان است همچون ایجابیت نامتناهی میل در مقام تولید: قدرت برساننده زمان غیر خطی، جنسیتی متفاوت، سوژه‌ای رها از انقیاد و ادراکی نوپدید است که تن به انسانی شدن در وضعیت استثنایی نمی‌دهد.

## ۱۰.

یک هستی‌شناسی یا الاهیات سیاسی رادیکال نیازمند مولفه‌های بدیع است، مولفه‌هایی که از اندیشه‌ای نانسانی، از اندیشه‌ی درونماندگاری مطلق، برمی‌آیند. درونماندگاری مطلق همبودی مطلق گذشته در مقام تمامیت زمان، در مقام قدرت برساننده نامتناهی است، با هر یک از "آنات" زمان خطی؛ سرگیجه‌ی درونماندگاری انهدام سوپژکتیویته است و امکان اتصالات نامتناهی با وضعیت‌های بی‌سابقه‌ی زیست جمعی؛ تأسیس مستمر حقوق است بیرون از هر شکلی از وضعیت استثنایی و سلطه؛ درونماندگاری مطلق قدرتی است که از گذشته، همواره، و بدون آغاز تولیدگر شکل‌های جدید زیستنی است که از حصار تنگ امر انسانی فراتر می‌روند. وضعیت‌های انسداد، وضعیت‌های استثنایی و استیلا‌ی زور قانون بر روندهای مؤسس، واکنشی علیه این قدرت وحشی و رام‌نشدنی زندگی هستند. هرچند همه‌جا با قدرت سروکار داریم، اما قدرت همواره در سنتز با بازگشت جاودان، با زمان نامتناهی غیرخطی بدل به قدرت برساننده می‌شود، روند پیوسته‌ی مبارزه‌ای علیه قدرت بر ساخته؛ نبرد مستمری که در آن ایجابیت به شکلی بی‌پایان با کنارزدن امر منفی، با نبرد علیه خلأ، هستی/ قدرت خود را هر بار از نو تأسیس می‌کند: همان روند مقاومت بی‌وقفه‌ای که طی آن باید هر لحظه خود را بر سازیم، در قالب زیستنی نانسانی، جنسیتی فرا بشری،

ادراکی سینمایی. اگر زمان خطی تعالی حاکم زمان تشریح باشد، زمان غیر خطی حلول منجی زمان تجسد است. تجسد خدا نه فقط واقعه‌ای در زمان خطی تاریخ جهان، که دگرسانی رادیکال و جوهرین خود زمان است؛ نه فقط لمس جهان توسط قدرت برساخته، بلکه تخلیه و کنوسیس قدرت برسازنده‌ی الوهی است در سطح مادی جهان: خلق یک ماتریالیسم حقوقی بی سابقه. اما این ماتریالیسم حقوقی رهایی‌بخش تنها یک زمانمندی بدیع نیست، بلکه یک زمانمندی بدیع است که از درون خون می‌گذرد: خون‌آشامی کنش برسازنده‌ی منجی است که قدرت برسازنده و زمان باقیمانده‌ی تأسیس را از خونریزی کشتار در وضعیت استثنایی و از منطق برساخته‌ی زمان خطی بازپس می‌گیرد. این قدرتی است نامیرا که علیه سیطره‌ی مرگ، زندگی نامرده و مرگ متحرک را برمی‌سازد. تجربه‌ی ادراکی زمان غیرخطی در فیلم هجوم گامی است به سوی رهایی: زنده کردن مردگان، ساختن یک زمان برای قدرت برسازنده، بازپس گرفتن منفیت به سود ایجابیت تأسیس، نبرد خون‌آشام و منجی علیه خونریزی و کشتار.

فیلم مکرری نه تنها بار دیگر نشان می‌دهد که سینما به چه ترتیب می‌تواند به ماشینی در اتصال با ماشین زیستی-ادراکی ما بدل شود، بلکه زمانمندی را نیز به جایگاهی انقلابی و بدیع برمی‌کشد: لولایی بین تکوین سوژکتیویته (که برای تجربه‌کردن یک شدن انقلابی و رهاشدن از منطق وضعیت استثنایی نیازمند دگردیسی از بندهای قدرت برساخته و میل ارتجاعی تحمیل شده از سوی سرمایه است)، قدرت برسازنده (که بر مبنای تز برگسونی-هایدگری، مدالیت‌ی بنیادین هستی/زمان است و در بنیان خود تبدلی یا تفاوتی است در ماهیت زمان) و ماتریالیسم الاهیاتی تجسد (که مهم‌ترین شکل آن بازگرداندن خون است از خونریزی در وضعیت سرکوب و کشتار به خون زندگی‌بخش در عشاء ربّانی). مکرری با قراردادن زمانمندی غیرخطی قدرت برسازنده در محل تلاقی مسیرهای تاریخی-سیاسی‌ای که همواره از پدیدار خون عبور می‌کنند، تصویری پارادوکسیکال از زمان در مقام قدرت تفاوت برمی‌سازد که همواره چیزی جز قدرت بنیانگذار و رهایی‌بخشی نیست که علیه وضعیت استثنایی می‌ستیزد: خون علیه خون.



بازگشت به نقطه‌ی پایانی  
یا  
«چرا هجوم فلسفه است؟»

رامین اعلائی

.۱

فضایی که ما در آن زندگی می‌کنیم، جهان یکنواخت، یکسان و بی‌حرکت و صحنه‌ای ثابت و مسطح که نیوتن تصور می‌کرد، نیست. بلکه چیزیست که حرکت می‌کند. ما بر روی یک صحنه‌ی نمایش ثابت زندگی نمی‌کنیم، بلکه بر روی چیزی جنبه‌ی دارای نوسان هستیم که می‌تواند خم، فشرده و یا کشیده شود. و البته امواجی نیز وجود دارند که همین امروز می‌توانیم به صورت غیرمستقیم شناسایی‌شان کنیم. خمیدگی‌هایی وجود دارند، خمیدگی‌های فضایی به شدت گسترده که می‌توان حفره‌ای در آنها ایجاد کرد. حفره‌هایی که در فیزیک همان سیاه‌چاله‌ها هستند. روندی که ادامه دارد. البته این تنها فضا نیست که خمیده و کوتاه می‌شود. فضا-زمان نیز چنین است. فقط فضای گسترده نیست که خم می‌شود، بلکه زمان هم خمیده می‌شود. اما این به چه معناست؟ چنین به نظر می‌رسد که ما در لایه‌ای زمان را تجربه می‌کنیم که همان ادراک روزمره‌ی ماست. اما فیلسوفی به نام ژیل دلوز می‌گوید که زمان در لایه‌های زیرین‌اش رفتاری خطی و متعارف ندارد. یعنی رفتاری که ما قادر به ادراک آن باشیم. او به تبعیت از آنری برگسون در «برگسونیسم» می‌نویسد روند خطی و متعارفی که ما در زندگی روزمره‌مان تجربه‌اش می‌کنیم، همانا سطحی‌ترین لایه‌ی زمان است. حال آنکه آنچه زمان را خلق می‌کند، خطی نیست. برگسون برای لایه‌ی لایه بودن زمان استدلال ساده‌ای داشت که دلوز در همین کتاب به آن رجوع می‌کند: برگسون می‌پرسد گذشته چیست؟ آیا ما قادر به تعریف کردن گذشته هستیم؟ ما صرفاً می‌دانیم که گذشته ثابت است و غیرقابل تغییر. یعنی اگر گذشته را مجموعه‌ای از اتم‌ها در نظر بگیریم، دیگر هرگز قادر نیستیم اتم جدیدی به این مجموعه اضافه کنیم. پس هر رخدادی که وارد گذشته می‌شود نمی‌تواند چیزی به آن بیافزاید، زیرا که اگر چنین شود، عملاً آن را تغییر داده است، حال آنکه گذشته نمی‌تواند تغییر کند. پس هر اتفاقی که رخ می‌دهد در عمل نمی‌تواند رخ دهد مگر اینکه در گذشته رخ داده باشد و اکنون در حال تکرار شدن است. از همین رو است که برگسون نتیجه می‌گیرد زمان نمی‌تواند هرگز رفتاری خطی داشته باشد، و این به واقع ادراک ما است که آن

را خطی می‌فهمد [۱]. چنانچه بعدها دلوز نیز به پیروی از او و طبیعتاً ریمان [۲] می‌کوشد زمان را در نسبت با نظریه‌ی کثرت‌ها (theory of manifolds) قرائت کند. برای دلوز زمان کثرتی است که با تقسیم شدن، تن به تغییری کیفی (و نه کمی) می‌دهد. [۳] همان بالقوگی. از این رو او ایده‌ی لایه لایه بودن زمان برگسون را — که می‌پنداشت جهان جهان مخلوط‌هاست و درهم آمیزی‌ها — به هستی‌شناسی امر کثیر خود پیوند می‌زند. در نزد دلوز زمان کثرتی است که هر لایه در آن شرط تحقق (و نه امکان) لایه‌ای دیگر است. دلوز می‌گوید که لایه‌ی اول همان لایه‌ای است که ادراک روزمره‌ی ما در آن اتفاق می‌افتد (زمان خطی). لایه‌ی دوم شرط تحقق لایه‌ی اول است، همان زمان برگسونی که در آن رفتار زمان دیگر خطی نیست، یعنی «گذشته‌ای که از آینده به سوی اکنون می‌آید». و لایه‌ی سوم که خود شرط تحقق لایه‌ی دوم است، «بازگشت جاودان» است [۴]. آشوب محض، خائوس! وضعیتی که حتی به بیان در نمی‌آید زیرا که اساساً بیان‌ناپذیر است.

.....  
 فضایی که ما در آن زندگی می‌کنیم، جهان یکنواخت، یکسان و بی‌حرکت و صحنه‌ای ثابت و مسطح که نیوتن تصور می‌کرد، نیست. بلکه چیزی است که حرکت می‌کند. ما بر روی یک صحنه‌ی نمایش ثابت زندگی نمی‌کنیم، بلکه بر روی چیزی جنبده و دارای نوسان هستیم که می‌تواند خم، فشرده و یا کشیده شود. و البته امواجی نیز وجود دارند که همین امروز می‌توانیم به صورت غیرمستقیم شناسایی‌شان کنیم.  
 .....

اما در مورد بازشناسی لایه‌ی دوم (لایه‌ی زمان برگسونی) — اگر بخواهم از مثالی سینمایی استفاده کنم — این همان لایه‌ای است که مشخصاً دو جا در فیلم «ورود به خلاء» [۵] ساخته‌ی گاسپار نوئه بازنمایی می‌شود. فیلم نوئه با روایت اول شخص (نمای سوپرکتیو) آغاز می‌شود و سپس با مصرف مواد روانگردان توسط اسکار به روایت بیرون ریخته شده (voided narration) از سوپرکتیو پته‌ی

اسکار تغییر ماهیت می‌دهد. این وضعیت بعد از برگشتن اسکار به حالت عادی دوباره به روایت اول شخص تبدیل می‌شود و در ادامه و پس از مرگ نابهنگام او به دست پلیس توکیو، دوباره به روایت بیرون ریخته شده بازمی‌گردد. از این نظر داستان فیلم نونه روایت جابجایی سوپژکتیویته از لایه‌ی اول زمان به لایه‌ی دوم آن است. امری که لااقل در نیمی از زمان فیلم به شکلی عزیزمت و بازآیی روایی انجام می‌گیرد. و این همان لایه‌ای است که به نظر هجوم (ساخته‌ی شهرام مکرری) تماماً — یا در غالب اوقات — در آن اتفاق می‌افتد [۶].

## ۲.

سیستم روایی سینمای مکرری چگونه کار می‌کند؟ احتمالاً تنها راه برای درک چنین سیستم پیچیده‌ای رجوع به لایه‌ی دوم زمان است. در سینمای او زمان ابداً رفتاری خطی ندارد بلکه لایه لایه است و از این رو مدام خود را تکرار می‌کند. مکرری غالباً ترجیح می‌دهد که این تکرار را در قالب یک پلان سکانس بازنمایی کند. و چنان‌که می‌دانیم منطق پلان سکانس این است که در آن زمان باید در یک وضعیت خطی ثابت باقی بماند. اما مکرری عملاً با مخدوش کردن پیوستار زمانی در قالب یک پلان سکانس، می‌کوشد نشان دهد که شرط تحقق لایه‌ی اول زمان منوط است به بازشناسی لایه‌ی دوم آن. یعنی تلاش برای بازنمایی آنچه که مشخصاً برگسون از زمان می‌فهمد: «گذشته‌ای که از آینده به سوی اکنون می‌آید». اما اگر گذشته مخزن بالقوگی‌ای است که از آینده به سمت اکنون ما حرکت می‌کند، پس ما اساساً نمی‌توانیم تعیین کنیم که چند امکان در آن وجود دارد. به واقع اگر بخواهیم زمان را برگسونی بفهمیم پس باید قائل به تمام امکان‌های آن باشیم. یعنی به محض اینکه چیزی (در مخزن بالقوگی‌های گذشته) بالفعل (محقق) می‌شود، گذشته تغییر می‌کند و با منطق جدیدی تکرار می‌شود. و می‌دانیم که در هر تکرار تفاوتی وجود دارد. به عبارت دیگر منطق امر بالقوه برای ما قابل درک نیست بلکه صرفاً صورتِ بالفعل یا تحقق‌یافته‌ی آن برای ما قابل درک است. هنگامی که امر بالقوه‌ای تحقق پیدا نکرده است، همه چیز در آن ممکن است. حتی امور متناقض. و این واقعیت

دارد. تمام حرف دلوز در «برگسونیسم» این است که اگر زمان چنین رفتاری دارد پس در عمل سوژه نمی‌تواند وجود داشته باشد. کانت می‌گفت که سنتز زمان در سوژه رخ می‌دهد، دلوز اما با ارجاع به نیچه و برگسون می‌گوید که سنتز زمان در جایی در بیرون رخ می‌دهد و نه در درون سوژه. سوژه خود محصول سنتزهای زمان است و نه مولد آن. برای این فیلسوف‌ها (نیچه، برگسون و دلوز) زمان یک امر واقعی است و از این رو خاصیتی متریکال دارد. یعنی برخلاف کانت که می‌گفت زمان صورت ادراکی ماست، اگر زمان واقعی (متریکال) باشد صورت ادراکی ما از آن صرفاً سطح آن است [کلام آگوستین قدیس در اعترافات را به یاد بیاورید آنجا که از خدا می‌پرسد تو پیش از آفرینش جهان چه می‌کردی؟ و آیا پیش از آفرینش جهان زمان وجود داشت؟ و خود پاسخ می‌دهد که چون خدا خود زمان را خلق کرده است پس از این رو ادراک ما از اعمال خدا پیش از آفرینش جهان عملاً بیهوده است. زیرا که اساساً در آن مرحله زمانی وجود نداشته است. اما آنچه در اینجا از کلام آگوستین به کار ما می‌آید این است که احتمالاً ادراک او از زمان نیز با توجه به اینکه ایمان دارد آن مخلوق خداست، متریکالیستی است. یعنی زمان چون مخلوق خداست پس از این رو می‌تواند صاحب صورت نیز باشد.] به واقع ما مجبوریم رفتار زمان را به شکلی خطی ادراک کنیم، با این حال زمان هرگز مجبور نیست که خطی باشد. مکرری قاعدتاً به چنین ایده‌ای قائل است. اما او چگونه در سینمایش امکان‌های مخزن بالقوگی گذشته را بازنمایی می‌کند؟ اینجا احتمالاً می‌تواند همان بزنگاهی باشد که فیلمساز را وادار به برش زدن می‌کند. اما کاری که مکرری در عمل می‌کند [مشخصاً در هجوم] ثابت نگاه داشتن زاویه‌ی دید راوی [علی؛ عبد آبت] به عنوان نماینده‌ی گذشته و تکثیر او در قالب بدن دیگران است [۷]. به واقع همین‌ها [دیگرانی که جایگزین علی شده‌اند] هستند که می‌توانند با عملکردشان گذشته را در حین تکرار شدن، تغییر دهند. از سویی دیگر چنان که در یکی از پانویس‌ها اشاره کردم، نظم زمان هرگز چیزی مستقل از هستی نیست (هایدگر). پس اگر شما نظم زمان را بر هم بزنید، به واقع سرشت وقایع را بر هم زده‌اید. یا اساساً هستی را بر هم زده‌اید. یک دستبرد آنتولوژیکی. روشن است

که پس از یک دستبرد آنتولوژیکی آنچه در عمل بی‌معنا می‌شود تمام روایت‌های داستانی‌ست. از این رو مکرری حتی بخواهد نیز نمی‌تواند داستان فیلمی همچون هجوم را به مسیر خطی‌اش بازگرداند. زیرا که آن چون وابسته است به رفتار حقیقی زمان، عملکردی همچون یک نوار موبیوس دارد. به واقع چنین نیست که داستان هجوم رفتاری خطی دارد و این در نهایت ما هستیم که قادر به ادراک آن نیستیم، بلکه مسئله اینجاست که اساساً داستان فیلم قصدی بر خطی بودن ندارد. زیرا که در نهایت واقعیتِ هجوم خطی نیست. (فیلمی با فضا و زمان خمیده) از سویی دیگر هجوم هرگز یک داستان مشخص ندارد که فرضاً از نقطه‌ی A به نقطه‌ی B برسد. حتی به شکلی به هم ریخته. به واقع این فیلم اساساً داستان ندارد. یا بهتر است بگوییم داستانی واحد ندارد، بلکه آن صاحب‌ده‌ها داستان است که اتفاقاً مسیری به ظاهر خطی را طی می‌کنند: از A به B. بدون ارتباط کلی با یکدیگر. ولی همین داستان‌ها احتمالاً از سر تصادف در نقاطی بی‌معنا به یکدیگر برخورد می‌کنند (نقاط تکین) [۸]. در یک لحظه‌ی نامعین. چنان که به نظر روشن است این تقاطع‌های حاصل شده از یک یا چند برخورد داستانی، هرگز در عمل قصد کامل کردن داستان موجود اما ناپیدای فیلم را ندارند. از این رو کاری که مکرری در هجوم انجام داده، این است که در نهایت به جای روایت داستان‌های متکثر — که عملاً ناممکن یا به عبارت بهتر تصویرناشدنی‌ست — مشخصاً آن خط تقاطع داستان‌ها را

سیستم روایی سینمای مکرری چگونه کار می‌کند؟ احتمالاً تنها راه برای درک چنین سیستم پیچیده‌ای رجوع به لایه‌ی دوم زمان است. در سینمای او زمان ابداً رفتاری خطی ندارد بلکه لایه لایه است و از این رو مدام خود را تکرار می‌کند. مکرری غالباً ترجیح می‌دهد که این تکرار را در قالب یک پلان سکانس بازنمایی کند. و چنان که می‌دانیم منطق پلان سکانس این است که در آن زمان باید در یک وضعیت خطی ثابت باقی بماند. اما مکرری عملاً با مخدوش کردن پیوستار زمانی در قالب یک پلان سکانس، می‌کوشد نشان دهد که شرط تحقق لایه‌ی اول زمان منوط است به بازشناسی لایه‌ی دوم آن.



روایت کرده است. چنان‌که ما در هجوم مجبور شویم در طی هر لحظه‌ای که از زمان خطی فیلم می‌گذرد، از یک داستان به داستان دیگر سقوط کنیم. از C به D، از D به E و الی آخر، و در طی این سقوط صرفاً شاهد لحظات تقاطع یا همان تکنیکی‌ها باشیم. احتمالاً به این دلیل هم هست که به فرض هر کدام از کاراکترهای پلات A هجوم در قالب پلات B همان فیلم، کاراکتری دیگر را بازنمایی می‌کنند، اما چون ما صرفاً شاهد محل تقاطع پلات‌ها هستیم همواره هر یک از این کاراکترها را به ظاهر در قالب یک نقش و فقط یک نقش می‌بینیم، در حالی که چنین نیست. این ایده احتمالاً می‌تواند راه‌کار نهایی مکرری برای نمایش کثرت بدن راوی در قالب بدن‌های دیگر باشد. بدن‌هایی که در هجوم در نقش مریدان کاراکتر مرموز سامان بازشناسی می‌شوند.

\*

پیشتر نوشتم که برگسون نیز در نهایت چنین درکی از ساختار زمان دارد. او می‌گوید که ما، نه صرفاً یک زمان مخروطی شکل، که بی نهایت زمان داریم، و این مخروط قابل درک در نهایت توهمی است که از تقاطع زمان‌ها ساخته می‌شود، زیرا که زمان فقط لایه است و از این رو کثیر. این مورد در تفسیری که دلوز از اسپینوزا ارائه می‌دهد نیز مشهود است: او اصرار دارد که در اسپینوزا ما اساساً نیازی به جوهر نداریم زیرا که حالات خود با یکدیگر در ارتباطند، پس بنابراین حضور مخروط برگسون نیز می‌تواند بلا موضوع باشد. و این یعنی اینکه در نهایت آنچه هست خائوس است و آشوب.

برگسون همچنین می‌گوید که برخلاف نظر کانت زمان اساساً ارتباطی به ذهن ما ندارد، بلکه آن صرفاً شیئی است در این جهان همچون تمام اشیای دیگر. و این شیء شیئی معوج است. یعنی خطی نیست. و این به واقع ذهن ماست که زمان را خطی ادراک می‌کند. زیرا که زمان اساساً در نسبت با ذهن ما رفتاری پیچیده‌تر دارد. از سویی دیگر دلوز می‌گوید که ادراک در کانت در نهایت از چنین معادله‌ای تبعیت می‌کند: فرض کنید حجم بزرگی داریم که ادراک آن را کوچک می‌کند، یعنی بخش‌هایی از آن را حذف می‌کند، چنان‌که ما توانایی درک آن را

داشته باشیم. اما او [دلوز] در پاسخ و به تبعیت از برگسون می‌گوید که این معادله برعکس است زیرا که واقعیت در عمل با ادراک پیچیده‌تر می‌شود. چنان که اسپینوزا نیز به توازی ذهن و بدن قائل بود. یعنی اینکه در نهایت افکار ما بازنمایی جهان نیستند، بلکه جهان دو وجود مضاعف دارد که در فکر (ذهن) و در امتداد (بدن) حاضرند. و هجوم شهرام مکرری احتمالاً درباره‌ی همه‌ی این‌هاست.

### پی‌نوشت‌ها:

[۱] در نظر برگسون، یک هستی وجود ندارد، بلکه سطوح یا انواع متعدّد و بالعقل هستی داریم، تکثیر هستندگان بدون آنکه لازم باشد آنها را در واحد بنیان گذاریم. آن‌طور که یکی از مفسران می‌نویسد، متافیزیک برگسون حقیقتاً «متافیزیک درجات واقعیت، است، اما به شرطی که در نظر داشته باشیم که مسئله بر سر واقعیتی «همسان» نیست، بلکه بر سر واقعیات متفاوت است». امر کثیر — که نام دیگری است برای بداعت، برای روند، برای استمرار — خود بنیان خویش است. به همین نحو، پارادوکس‌های زنون در باب حرکت تنها زمانی سربرمی‌آورند که تنها یک نوع مکان را مفروض داریم، مکانی یکدست و همگن، مکانی کمی، به جای مکان‌های دیگر، مکان‌های متعدد کیفی، که در آن راه می‌رویم، می‌دویم و با نهایت سهولت در آن حرکت می‌کنیم.

[۲] گنورگ فردریش برنهارت ریمان، ریاضی‌دانی آلمانی بود که عملکردش در زمینه‌ی آنالیز و هندسه دیفرانسیل پایه‌ی ریاضی نظریه‌ی نسبیت عام شد. ریمان یکی از تأثیرگذارترین ریاضی‌دانان قرن نوزدهم میلادی بود و اگر چه آثار کمی منتشر کرد، اما در عوض توانست اثری شگرف بر ریاضیات قرن بیستم بگذارد.

[۳] چنان که به نظر می‌رسد واژه‌ی کثرت در زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و فارسی بیشتر صاحب بار معنایی‌ای کمی‌ست. یعنی اینکه ما یا با امر کثیر مواجهیم و یا با امر واحد. حال آنکه تمام مجادله‌ی اسپینوزا، برگسون و دلوز با فلسفه‌ی دودویی ماقبل خودشان این بود که اساساً چیزی به نام وحدت وجود ندارد زیرا که همه چیز کثرت است. به واقع مسئله‌ی حیاتی این فلاسفه در نهایت نه بر سر رجحان کثرت بر وحدت که بر سر شناسایی انواع کثرت است و کثرت در اینجا همان بالقوگی‌ست. از این رو حتی ارقام نیز نمی‌توانند هرگز به معنای کثرت باشند! بلکه کثرت به این معناست که یک رقم (یا یک چیز) چگونه با خود این‌همان نیست. و این همان مفهوم «تفاوت» در فلسفه‌ی دلوز است.

[۴] دلوز به تبعیت از کانت از شرط امکان می‌گوید. شرط امکان همان ادراک زمان است. زمان

به معنای صورت پیشین شهود. دلوز شرط بودن زمان را می‌پذیرد اما می‌گوید آن شرط تحقق است و نه شرط امکان. زمان امر واقع است. شرط تکوین. چنانچه می‌دانیم پس از هایدگر و برگسون زمان همان هستی است و تفاوتی با آن ندارد. پس از این رو لایه‌های مختلف هستی نسبت به هم تعالی ندارند بلکه صرفاً شرط تحقق یکدیگرند و از این رو در هم تنیده شده. پس لایه‌های مختلف ادراک زمان نمی‌توانند اساساً ربطی به ادراک ما داشته باشند زیرا که در نهایت [آن‌ها] عامل‌هایی هستند برای تکوین هستی. از همین رو هم هست که دلوز می‌گوید ضرباهنگی که ما هر روز در حال مشاهده‌اش هستیم همان زمان خطی است. لایه‌ای که شرط تحقق‌اش، لایه‌ی زمان برگسونی است. و به همین ترتیب شرط تحقق لایه‌ی زمان برگسونی لایه‌ی بنیادی تری است به نام بازگشت جاودان.

[۵] در سینما ۱، دلوز خلأ را با «خارج از میدان» یا آنچه تصور می‌کنیم از قاب عدول می‌کند، مرتبط می‌سازد. در سینمای حرکت-تصویر، آنچه از قاب دوربین می‌گریزد شاهدی است بر حضوری آشوبنده‌تر، حضوری که نمی‌شود گفت حتی وجود دارد، بلکه می‌پاید. از آنجایی که همه‌ی قاب‌بندی‌ها ضرورتاً دربردارنده‌ی یک «خارج از میدان» هستند، خلأیی که دلوز در سینما ۱ از آن سخن می‌گوید، حتی برای خود فیلم نیز خارج محسوب می‌شود. هر چند دلوز در سینما ۱ حرکت-تصویر را با الگوی حسی-حرکتی بدن هماهنگ می‌کند، با این حال «ورود به خلأ» هرگز یک سینمای حرکت-تصویر خلأگون را تحقق نمی‌بخشد، زیرا که حتی در لحظات ابتدایی فیلم، آنجا که سوپژکتیویته به وضوح با تجربه‌های جسمانی اسکار هماهنگ است، شمول تصاویر تغییر حالت یافته بر اثر مصرف مواد مخدر نشان می‌دهد که امر واقع و امر بالقوه با همدیگر در درون یک رابطه‌ی معنادار گیر افتاده‌اند. به عبارت دیگر، در فیلم نونه موجودیت الگوی حسی-حرکتی قاعده‌مند از پیش به خطر افتاده است. بعد از مرگ اسکار، فیلم دچار یک تغییر بنیادین درونی می‌شود، چنان که روایت از شکل سوپژکتیو/اول شخص به شکل دوم شخص غایب/بیرون ریخته شده درمی‌آید. این توالی به واقع نشان می‌دهد که مفهوم «خارج از میدان» در ادامه‌ی فیلم به سوپژکتیویته‌ی بیرون ریخته شده‌ی اسکار تغییر هیئت می‌دهد. خلأ به منزله‌ی سوپژکتیویته. خلأیی که در فیلم حضور دارد و اساساً آن را به پیش می‌برد؛ خلأ در قامت راوی.

دلوز در سینما ۲ [زمان-تصویر] مفهوم «خارج از میدان» یا خلأ را مترادف با برش «داخلی» در فیلم تعریف می‌کند. به زعم او برش یا فاصله انداختن بین قاب‌ها [البته در سینمای زمان-تصویر] شکل دیگری از دفع کردن یا بیرون ریختن را نشان می‌دهد که البته به ظاهر نامرئی است. به این ترتیب، خلأ بیرونی در حرکت-تصویر به یک خلأ درونی در تصویر-زمان تبدیل می‌شود. یعنی استحاله‌ی مفهوم «خارج از میدان» در تدوین! الکس

لینگ می‌نویسد که جهش از حرکت-تصویر به خلأ زمان-تصویر، به تغییری از «درون بیرون» فیلم (کل تصور درون است، اندراج مطلق و از بنیاد پارادوکسیکال یکی-همه) به «بیرون درون» فیلم (به منزله‌ی برش) اشاره دارد. چنان‌چه در ورود به خلأ تغییر جهت روایت به سمت خطابت سینمایی غایب باعث می‌شود که قوه‌ی ادراک فیلم به طور فزاینده‌ای با خود خلأ مرتبط شود. به واقع حرکت آزاد دوربین «ورود به خلأ» از میان زمان و مکان سینمایی به واسطه‌ی فقدان آشکار برش‌ها به همراه جریان پیوسته از ادراک فضایی و زمانی است که اتفاقاً بهترین جا برای تدوین کردن است. در این وضعیت دوربین قادر است که به طور فزاینده‌ای از سیطره‌ی حافظه و ماده، زمان و مکان رها شود بدون آنکه اساساً نیازی به برش داشته باشد.

[۶] غرض از یادآوری فیلم مناقشه‌برانگیز گاسپار نوئه در اینجا اشاره بر شیوه‌های روایی مشابه مابین این فیلم با فیلم هجوم مکر است. چنان‌چه روشن است در هر دوی این فیلم‌ها آنچه که در قالب پلان سکانس و به عنوان پیوستار زمان بازنمایی شده، عملاً یک دستکاری آشکار در زمان خطی است. که به عبارتی نشان می‌دهد که داستان هر دو فیلم در درون لایه‌ی دوم زمان یا لایه‌ی برگسونی زمان اتفاق می‌افتد. با این تفاوت که در فیلم نوئه مخدوش شدن زمان خطی و پیوستار زمانی در قالب پلان سکانس و مهم‌تر از آن تعویض سوپژکتیویته‌ی معقول راوی با یک سوپژکتیویته‌ی بیرون ریخته شده [دفع شده] به مدد مصرف ماده‌ی روان‌گردان و پس از آن مرگ راوی توجیه می‌شود. حال آنکه در فیلم مکر [چنان که در ادامه‌ی مقاله اشاره خواهد شد] این وضعیت ناآشنا برای ادراک ما به دلیل پیش‌فرض گرفتن لایه لایه بودن زمان [امر کثیر بودن زمان] و طبیعتاً هستی، پیشاپیش حل شده است. و این به زعم من برگ برنده‌ی سینمای مکر است. یعنی اگر در نهایت هیچ چیز در «ورود به خلأ» واقعی نیست، همه چیز در هجوم واقعی است. و این به عبارتی «صورت تهی و ناب زمان است که تفاوت را وارد اندیشه (و طبیعتاً سینما) می‌کند.»

[۷] مفهوم کثرت در هجوم البته نشانه‌های سمبلیک سراسری نیز دارد. نگاه کنید به خالکوبی بزرگ و غریب پشت اعضای ثابت این باشگاه مرموز. این خالکوبی آشکارا یک اوروبروس است. اوروبروس یا دُنب خوار (ouroboros یا uroboros)؛ موجودی که دم خود را می‌بلعد، یکی از مشهورترین و پرکاربردترین نمادهای باستانی و اساطیری است که به شکل مار یا اژدهایی که دمش را می‌خورد (می‌بلعد) به تصویر کشیده می‌شود. این نماد عموماً در همه‌ی اساطیر باستانی با تغییراتی اندک دیده می‌شود؛ از چین و ژاپن گرفته تا خاورمیانه و یونان و اسکاندیناوی! ولی معتبرترین منابع ریشه‌ی آن را اساطیر و شمایل‌نگاری‌های مصر باستان می‌دانند که از طریق جادوی باستانی یونان وارد فرهنگ غرب و مکاتب گنوسی و

هر مسمی و به خصوص کیمیاگری شده است. در مصر باستان این نماد sedemra (دم در دهان) نامیده می‌شد ولی امروزه غالباً از نام یونانی‌اش یعنی همان اوروبروس یا بلعنده‌ی دم استفاده می‌شود. کلمه اوروبروس از دو بخش oura (دم) و boros (بلعنده) تشکیل شده است. اما دُنْب خوار معانی متفاوتی دارد که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به جاودانگی، کمال، مفهوم برهان علیت و علت‌العلل، تولد دوباره، ابدیت و چرخه‌ی تناسخ اشاره کرد. هر چند که نتایج و کشفیات جدید نشان می‌دهند در مصر باستان به معنی حلقه‌ی محافظ ساخته‌ی نیرویی الهی بوده که در چهار لول کیهانی خورشیدی معادی و فردی فعالیت می‌کرده است. پوست اندازی مار نماد کوچ روح و خارج شدن از بدن و Metempsychosis و گاز گرفتن دم نماد باروری است (دهان نماد رحم و دم نماد آلت بارورکننده). فریدریش نیچه در «چنین گفت زرتشت» اوروبروس را نمادی برای بازگشت جاودان در نظر می‌گیرد. و بازگشت جاودان چنان که دیدیم در فلسفه‌ی برگسون و دلوز لایه‌ی سوم زمان است و همچنین شرط تحقق لایه‌ی دوم.

[۸] مشخصاً دلوز تکنیکی را به دو معنای متفاوت به کار می‌برد. نخست «پاره ابژه‌ها» به همان معنایی که در آنتی ادیپ به کار می‌رود، یا «خرد ادراک‌ها» به معنای لایب‌نیستی. معنای دوم تکنیکی از ریاضیات می‌آید؛ دلوز از نقاط تکین سخن می‌گوید. در این معنای دوم، «تکین» در مقابل «متعارف» به کار می‌رود. با یک مثال ساده می‌توان این نکته را توضیح داد. روی یک منحنی نقاط عطف را، یعنی نقاطی که شیب منحنی و تحدب و تقعرش در آن‌ها عوض می‌شود، نقاط تکین می‌نامیم. البته در ریاضیات انواع نقاط تکین داریم، اما برای بحث ما همین یک نمونه کفایت می‌کند. با استفاده از این معنا می‌توان از مولتیپسیته‌ی مورد نظر دلوز مفهومی مشخص و قابل کاربرد به دست آورد.

### منابع:

برگسونیسیم، ژیل دلوز، ترجمه‌ی پیمان غلامی، نشر روزبهان  
 زمان و اراده‌ی آزاد؛ تحقیق در باب معطیات بی‌واسطه‌ی خودآگاهی، آنری برگسون، ترجمه‌ی احمد سعادت‌نژاد، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر  
 فلسفه‌ی دلوز، دانیل وارن اسمیت، ترجمه‌ی سیدمحمدجواد (سروش) سیدی  
 نیچه و فلسفه، ژیل دلوز، ترجمه‌ی عادل مشایخی، نشر نی

Cinema 1: The Movement-Image, Gilles Deleuze (1986)

Cinema 2: The Time-Image, Gilles Deleuze (1989)

Voiding Cinema: Subjectivity Beside Itself, or Unbecoming Cinema in Enter the Void, Alex Ling



از لابیرنت‌های تقدیر تا دهلیزهای رستگاری

مهدی ملک

پوستر فیلم هجوم با تصویر مجاله شده‌ی دختری در چمدانی سرخ که به شکلی جنینی در آن پناه گرفته و عبارت درشت How thirsty are you در زمینه، پیشاپیش وعده‌ی فیلمی آخرالزمانی را می‌دهد که در آن قرار است این بار به جای قصابی ماهی‌ها توسط گربه‌ها، خون انسان‌ها توسط خون‌آماشان مکیده شود. در این خصوص احتمالاً قرار است تا فرمول امتحان پس داده‌ی این ژانر — وحشت را در چهره قربانیان زن به تصویر بکشید! — نیز جواب دهد. با این حال از همان آغاز فیلم معلوم می‌شود که به رغم نوشته ابتدای فیلم (تقسیم جهان به دو نیمه‌ی تاریک و روشن)، نیمه‌ی روشن تفاوتی با نیمه‌ی دیگر ندارد و دختر مجاله شده‌ی پوستر فیلم احتمالاً به نوبه‌ی خود خون‌آشامی است که با خلاقیت و آرامش شیشه‌هایی برای تخلیه‌ی خون قربانیان طراحی کرده است!

در ادامه می‌بینیم که شوخ‌طبعی پسامدرنیستی مگری به این محدود نمی‌شود: نقطه‌گذاری شروع چرخه‌های زمانی فیلم با دو بار کشیدن سیفون دستشویی، تمامی ثانیه‌های حضور لوون هفتون با آن هیبت گروتسک تا اشباحی که به شکلی اشباع‌شده (آن‌ها دیگر خیلی زیادی اشباح‌اند) و ... بخشی از منطق پارودیک فیلم را شکل می‌دهند تا مشخصه‌های ترسناک ژانر با اشباع‌شدگی در کمیت، استحاله‌ی جوهری و کیفی یابند. استحاله‌ای که موجب می‌شود لحن فیلم در زمان‌هایی میان جدی و شوخی در نوسان باشد. در صحنه‌ای از فیلم، نگار، با ارجاعی به فیلم تشنگی پارک چان ووک، دو شیشه خون را به مانند نوشابه‌هایی انرژی‌زا — که معمولاً در ورزشگاه‌ها و باشگاه‌ها استفاده می‌شود — از کوله پشتی‌اش در آورده و به علی نشان می‌دهد!

با این حال اهمیت فیلم نه در منظومه‌ی ارجاعات سینمایی آن — که باب طبع سینه‌فیلیای ایرانی است — بلکه در کرونوتوپ درخشانی، در مفهوم باختینی است که خلق می‌کند و به میانجی آن موفق می‌شود با کلان روایت‌هایی مانند عرفان شرقی و متنی خاص — که به لحاظ تاریخی سایه آن هنوز بر سر ما سنگینی می‌کند (بوف کور صادق هدایت) — وارد دیالوگ شود.

مگری در هجوم کرونوتویی (ماتریسی مکانی-زمانی) خلق کرده و

پروتاگونیسست (قهرمان) خود، علی، را به میان لایبرنت‌هایی مکانی و زمانی که چارچوب تقدیری محتوم را می‌سازند، پرتاب می‌کند. باقی فیلم شرح مکاشفه تروماتیک و عارفانه‌ای است که علی از سر می‌گذراند تا سرانجام از این ماتریس مکانی-زمانی تقدیر خلاصی یابد.

از علاقه‌ی مکرری به ریاضیات خبر داریم و نیز از اصول ابتدایی این علم می‌دانیم که یک دسته معادله تنها زمانی جواب دارند که تعداد معادلات و مجهولات با هم برابر باشند. اگر تعداد مجهولات از معادلات بیشتر باشد، مسئله جوابی ندارد و اگر تعداد معادلات از مجهولات بیشتر، آنگاه مسئله دارای بی‌نهایت جواب ممکن است. از این رو از آغاز تا نیمه‌ی فیلم مسئله‌ی بیننده حل معما و معادلاتی پیچیده است که به نظر می‌رسد تن به تحلیل و حل شدن نخواهند داد و در پایان فیلم آن‌قدر تعداد معادلات زیاد هستند که موجب می‌شوند فیلم به تحلیل‌های متنوعی تن دهد. معادلاتی که راه را برای تمامی خطوط پرواز تفسیر باز می‌گذارند و این البته خصلت هر اثر درخشان هنری است.

مکرری در هجوم کرونوتوبی (ماتریسی مکانی-زمانی) خلق کرده و پروتاگونیسست (قهرمان) خود، علی، را به میان لایبرنت‌هایی مکانی و زمانی که چارچوب تقدیری محتوم را می‌سازند، پرتاب می‌کند. باقی فیلم شرح مکاشفه تروماتیک و عارفانه‌ای است که علی از سر می‌گذراند تا سرانجام از این ماتریس مکانی-زمانی تقدیر خلاصی یابد.

### کرونوتوپ هجوم: ماتریس مکان-زمان به مثابه‌ی لایبرنت

فرماسیون جهان هجوم مکرری بر روی کرونوتوبی بنا می‌شود که برای وضعیت بنیادین تمامی رویدادها و روایت‌های فیلم شکلی زیربنائی دارد. ماتریس زمان-مکان هجوم از اشکال گوناگونی از لایبرنت‌های مکانی-زمانی پر می‌شود که باز نمود شکلی از تفاوت و تکرار هستند. بنابراین در اینجا، بر خلاف آنچه



پیش از این در نوشته‌های بسیاری گفته شده است، با شکلی از زمان-مکان مواجه هستیم که بیشتر از اینکه چرخه‌ای یا Cyclic باشد، عمیقاً لایبرنتی است. ورزشگاه با انبوهی از دالان‌ها، اتاق‌های تاریک و طبقاتی — که هیچ‌گاه تعداد آن‌ها معلوم نمی‌شود — به لحاظ توپولوژیکی در حکم لایبرنت عمل می‌کند. در این جا پلان-سکانس به عنوان استراتژی بصری فیلمساز — که در بیشتر موارد نگاه دوربین با نگاه و نمای pov علی همراه است — با حرکت‌های مداوم‌اش میان راهروهای باریک، اتاق‌ها، محوطه، آبخوری و دستشویی و... شکلی از تداوم و یکپارچگی مکانی را می‌سازد که، فرسنگ‌ها دور از رئالیسم زاهدانه بازنمی‌آید، از اساس سوپرناتورال است [۱]. این تداوم شکلی از اسکیزوفرنی معمارانه را به وجود می‌آورد که تجربه ادراکی آن القای حس گیر کردن در لایبرنتی بی‌پایان است. این اسکیزوفرنی فضایی و معمارانه به واسطه‌ی آن رخ می‌دهد که ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم بر کل پیکربندی مکانی ورزشگاه تسلط پیدا کرده و نقشه‌ای شناختی از جزئیات مکان‌ها، موقعیت آن‌ها نسبت به یکدیگر و جهت‌یابی فضایی را در ذهن ترسیم کنیم. این حس آشفتگی با نورهای رنگی مصنوعی و نبود چشم‌اندازی از درون به فضای بیرون تشدید شده و حسی از تاریکی ابدی و بی‌زمانی را به وجود می‌آورد. انگار قرار است تا ابد آدم‌های فیلم از راهروها عبور کرده، دیالوگ‌هایی تکراری را ادا کرده، در زمان‌هایی تعریف شده کاری تعریف شده را انجام دهند و حتی در زمانی معین چیزی را فراموش کنند (مانند نگار که هر بار در لحظه‌ای معین از بازی (یا واقعیت) بخشی از دیالوگ را فراموش می‌کند). علی، هم تیمی‌هایش و حتی ماموران پلیس به هر شکل ممکن در این لایبرنت گیر افتاده‌اند؛ به لحاظ فیزیکی نمی‌توانند از حصار رد شوند و برای بقا مجبورند تا خون خود را اهداء کنند.

در اسطوره‌ی ددالوس — مبتکر لایبرنت در جزیره‌ی کرت — این هزاتو با موجودی هول‌انگیز در میانه‌ی آن همبسته است: مینوتور. هیولایی با بدن انسان و سری مانند گاو که غذایش را از انسان‌های بخت‌برگشته‌ای که در لایبرنت گیر افتاده‌اند، تأمین می‌کند. در ادامه‌ی اسطوره آمده است که سرانجام تسئوس

(Thesus) با ریسمانی که معشوقه‌اش، آریادنه، به او می‌دهد موفق می‌شود تا مینوتور را هلاک کرده و از لایبرنت خارج شود.

امبرتو اکو در ضمیمه‌ی کتاب نام گل سرخ سه شکل از لایبرنت را از هم تفکیک می‌کند [۲]. شکل اول همان لایبرنت ددالوسی است که در بطن فرهنگ کلاسیک یونان معناپردازی می‌شود. در این لایبرنت مشکل یا معضل اصلی همان میناتور است. برای قرون متمادی — از یونان باستان تا قرون وسطی — تصور می‌شد که این طرح‌بندی از لایبرنت و هیولای منتظر در مرکز آن اساساً چیزی درباره سرشت جهان می‌گوید. نمونه‌ای ترین شکل آن در قرون وسطی، جهنم دانته در کمدی الهی است که با مینوتور (شیطان) در گرانیگاه آن مفهوم‌پردازی می‌شود. جهان، در این دوران جهانی است افلاطونی — مسیحی با لایبرنتی از اشیا و محسوسات فریبنده و گناه‌آلود که انسان را در خود غرق کرده و به چنگ شیطان می‌اندازد. با این حال همواره ریسمانی از جنس خیر اعلاء دم دست است که می‌توان به آن چنگ زد و از دام این جهان فریبنده و مینوتور هولناکش گریخت.



تسوس و مینوتور، کاترونی کامپانا (۱۵۱۰)

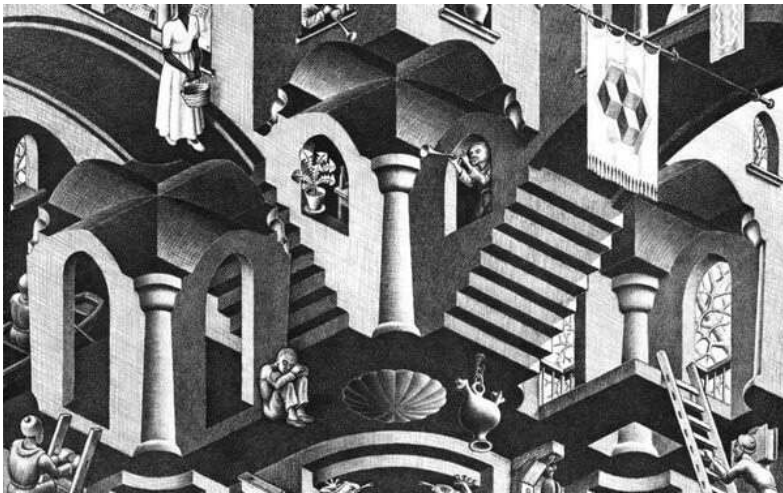
به عقیده‌ی اکو، رنسانس شکل تازه‌ای از لایبرنت را رونمایی می‌کند: لایبرنت منریستی. شکلی از معماری با توپولوژی به مراتب پیچیده‌تر از لایبرنت کلاسیک. با اکستریم‌هایی از انبساط و انقباض فضا، با پله‌ها و سرداب‌هایی که هر یک به دیگری ختم می‌شوند، با اتاق‌هایی یک شکل، اشباحی مقیم و آینه‌هانی که هر یک به دیگری ابدیتی شوم می‌بخشد.

در اینجا خود ساختار توپولوژیکی لایبرنت با تاشدگی بر روی خویش، مینوتور خود است. این شکل از لایبرنت را می‌توان با روح زمانه (Zeitgeist) رنسانس هم‌پسته دانست. با دوران شکاکیت، دورانی که امور مقدس یکی پس از دیگری تحت تأثیر علم و خردورزی از سکه افتاده‌اند. در اینجا اگر مینوتور، لایبرنتی است که بر روی خود تاشده پس ریسمان آریادنه نیز چیزی جز خرد ناب دکارتی-کانتی، که در خود تأمل می‌کند، نیست. ریسمان نجات‌بخش که به مدد آن می‌توان از هزارتوی هولناک خارج شد، شکلی از خود-تأملی (Self-reflection) است که موجب رستگاری از دهلیزهای «از هر دو سو بن‌بست» می‌شود.

در شکل سوم لایبرنت، (لایبرنت ریزوماتیک) - بر خلاف دو نوع دیگر - خروج از لایبرنت اساساً ممکن نیست. لایبرنت ریزوماتیک لایبرنتی است در دل لایبرنتی دیگر (مانند لایبرنت‌های بورخس) با سرخ‌هایی که به جای آن که مسیر خروجی را جهت‌نمایی کنند، قهرمان مفلوک محبوس را بیشتر در راه‌های پیچ در پیچ خود فرو می‌برند. این شکل از لایبرنت، مفهوم‌پردازی خود را وامدار چارلز پیرس و بعدها دلوز و گتاری است. ریزوم در فلسفه‌ی دلوز و گتاری ساختاری نباتی است که به جای رشدی صرفاً عمودی و پایگانی مبتنی بر سلسله‌مراتب استعلایی، در هر جهتی امتداد می‌یابد. همانند علف یا خزه‌ای دریایی که «نه آغازی دارد و نه پایانی، بلکه همیشه در میانه آن چیزی است که از دل آن رشد می‌کند.» [۳] صفحه‌ای درون‌ماندگار که بر خلاف لایبرنت منریستی تکیه بر خرد ناب یا تقدیری اسطوره‌ای نمی‌تواند راهی برای برون‌رفت از آن را وعده دهد.

در این جا اگر آریادنه ریسمانی هم داشته باشد از جنس طناب دار است. فم فاتال‌های فیلم‌های نوآر احتمالاً نمونه‌هایی از این آریادنه‌های جذاب و مرگ‌آفرین

هستند که پروتاگونیست‌های خسته و دلزده از روزمرگی‌های زندگی شهری را با هدایت به این لایرنت‌ها به نابودی می‌کشانند. در اینجا نه مینوتوری مشخص وجود دارد که تسئوس مدرن (پروتاگونیست) برای به هلاکت رساندن‌اش تنها محتاج سلاح و ریسمان نجات و اندکی شانس باشد و نه رجوع به خرد ناب می‌تواند چندان راهگشا باشد. این شکل از لایرنت را بیش از همه می‌توان در نقاشی‌های موریس اشتر هلندی ردیابی کرد. اشتر در بیشتر نقاشی‌های مشهورش به شکلی از طرح‌بندی ریاضیاتی رو می‌آورد که در آن‌ها تغییرات مداوم در پرسپکتیوها به تولید روایت‌های غیرخطی و دستکاری زمانی می‌انجامد. در این جا هر پیش‌رفتگی جز فرو رفتن نیست.



محدب و مقعر، موريس اشتر (۱۹۵۵)

علی (عبد آبت) — که فیلم با اعطای روایت سوم شخص او را به عنوان پروتاگونیست معرفی می‌کند — در طول فیلم تجربه‌ای از گیرافتادگی میان تمامی اشکال لایرنت را تجربه می‌کند که تمایز میان آن‌ها با شکلی از نقطه‌گذاری زمانی مشخص می‌شود؛ صحنه دستشویی و سیفون کشیدن مضاعف! در مدار اول آن‌طور که از مونولوگ‌های علی و بازسازی صحنه‌های جرم

برداشت می‌شود، سامان، ضحاک‌کی شلواری صورتی است که به طور روزانه سهمیه‌ی خون دلخواهش را از هم‌تیمی‌های دیگرش دریافت می‌کرده است. این روند تا آن جا پیش رفته که هم‌تیمی‌های او — که از فرط خون دادن با رنگ پریدگی و چشمانی از حدقه بیرون زده به تصویر کشیده می‌شوند — را دیگر یارای اهدای خون نبوده است. به همین علت سامان دو نفر از آن‌ها را کشته و خون آن‌ها را مکیده است. در این میان علی — به نمایندگی از دیگر هم‌تیمی‌ها — سامان را به قتل رسانده و اکنون در حال بازجویی و بازسازی صحنه‌ی قتل است. در این جا علی، تسنوسی است که باید سامان (مینوتور) را به قتل برساند و مطابق آنچه روایت اول می‌گوید، این کار را کرده است. از این رو تمامی بالا و پائین کردن مکان‌های لایبرنتی ورزشگاه، بازسازی لایبرنتی کلاسیک به شمار می‌آید که نقطه پایانی آن رستگاری تسنوس به واسطه هلاک کردن مینوتوری خون آشام است. در این باب دیگر هم‌تیمی‌ها در جایگاه همسرایانی قرار می‌گیرند که بر عمل قهرمانانه‌ی او صحه می‌گذارند. با این حال دو مشکل بزرگ و حل نشده در مدار اول هنوز باقی است. نخست نگار است که در حکم همزاد زنانه‌ی مینوتور — سامان ظاهر می‌شود و دوم اشباحی که گاه به گاه بر سر راه قهرمان سبز می‌شوند. به همین دلایل در پایان بخش نخست، مسئله‌ی تسنوس، مینوتور و لایبرنت حل و فصل نشده و به روایت دوم حواله داده می‌شود.

با شروع دوباره‌ی روایت که با صحنه‌ی دستشویی رفتن و انتقال نقش قهرمان به احسان در قالب تصویری که با ابژه‌اش یکی نیست نقطه‌گذاری می‌شود، لایبرنت کلاسیک جای خود را به لایبرنتی منریستی می‌دهد و در آن به موازات پیچش‌های مکانی، زمان نیز خود به لایبرنتی درون لایبرنت بدل می‌شود. آشکار شدن چنین لایبرنت زمانی جایی است که علی در یکی از صحنه‌ها و زمانی که قرار است صحنه‌ی کشته‌شدن کامبیز بازسازی شود، به پشت پرده رفته و خون او را در شیشه می‌کند. در این جا برای نخستین بار زمان به عقب برگشته و معلوم می‌شود که قاتل صادق و کامبیز، نه سامان که خود علی است. هر چند او این قتل‌ها را برای سرسپردگی‌اش به سامان انجام داده است.

نکته کلیدی در این جا - شاید مهم تر از این که چه کسی قاتل بوده - آشکارگی این مسئله است که علی تنها با شکلی از مواجهه و تأمل در خود در می یابد که قاتل را باید در درون خود بجوید. بنابر این لایبرنتی به مراتب هولناک تر از لایبرنت مکانی - زمانی دهان می گشاید و آن لایبرنت ذهنی علی است. از این رو یکی از رازهای سر به مهر چرخه ی اول بر او و بر ما آشکار می شود: اشباح، اشباحی که مدام بر سر او قرار می گرفتند و او برای خروج از بن بست احتمالا آن ها را به شکلی فریادی واپس رانده بود.



لایبرنت دوم یا مواجهه با قاتلی در درون

در چرخه ی دوم زمان نیز شکل لایبرنتی خود را آشکار می کند. اگر در هر مرحله به نقطه ی شروع باز می گردد و تکرار می شود این تکرار در هر مرحله آن قدر با تفاوت همراه است که عملاً هیچ چیز - جز عمل دوبار سیفون کشیدن - به شکل قبل تکرار نمی شود. این تفاوت ها در دل تکرارها به یک معنا تحولی شناختی و سیر و سلوکی شبه عرفانی برای علی است که در نهایت موجب می شود او واجد تجربه ای برای برون رفت از لایبرنت ها شود [۴]. از این رو کلیه ی

ارجاعات فیلم به اشعار مولانا و منطق الطیر عطار را می‌توان حرکتی به سوی شناخت و آگاهی از خود تلقی کرد که نه به میانجی خرد ناب که با عشق و عرفانی شرقی میسر می‌شود.

زمان در چرخه‌ی سوم حتی به آینده نیز وارد می‌شود؛ جایی که علی در مانیتور سیستم سامان، بخشی از رخدادهای آینده — دیدن بازپرس پلیس در خانه‌اش — را نیز می‌بیند. چرخه‌ی سوم جایی است که علی در نهایت به میانجی کنشی نابهنگام موفق می‌شود از ماتریس پیچیده‌ی زمانی — مکانی فیلم — که در نهایت چیزی جز اشکال متجسد لایبرنت ذهنی یک قاتل نیستند — خارج شود. او دوره بیشتر ندارد. راه اول این است که نگار — به عنوان همزاد سامان (در فیلم از زبان سامان و نگار بارها تکرار می‌شود که آن دو یکی هستند) — را به قتل برساند و با این کار احتمالاً از گناه قتل‌های خود خلاصی یابد و یا اینکه به شکلی نابهنگام کل چرخه‌های ابدی تکرار را در هم بشکند. ایستگاه آخر سیر و سلوک علی — از قاتلی در خدمت ضحاک تا ققنوسی که بر خاکستر خویش به پا می‌خیزد — از لحظه‌ای کلید می‌خورد که در می‌یابد سامان، از موزیک‌هایی که علی برایش مهیا کرده بود خبر ندارد و در واقع نگار شنونده‌ی واقعی «پتانسیل عشق» بوده است. در این جا هم کنش غائی علی به مدد نوعی از تجربه‌ی زمانی غیر خطی شکل می‌گیرد. بیرون کشیدن خنجر از قلب نگار که بیشتر از این‌که به عملی جادویی شبیه باشد بر قدرت سینما در به عقب برگرداندن زمان معطوف است. بنابراین به مانند فیلم‌های سینمایی که در آن با به عقب برگرداندن فیلم کنش انجام شده وارونه می‌شوند در این جا نیز بیرون کشیدن خنجر موجب می‌شود قلب از تپش افتاده دوباره به کار افتد. از این رو راهکار مکرری برای بیرون کشیدن قهرمان فیلم‌اش از مخمصه‌ی لایبرنت ریزوماتیک، عشق در تمامی سرحدات نابهنگامی‌اش است.

### تفاوت و تکرار: در باب تقدیر و امر نابهنگام

مکرری در هجوم بر خلاف ماهی و گربه — که به حذف کلان‌روایت‌ها و تن‌دادن به خرده‌روایت‌ها متکی بود — به یک روایت واحد می‌پردازد. چگونگی خروج

از لایبرنت ریزوماتیک. لایبرنتی که به لحاظ مضمونی چیزی جز تقدیری تراژیک نیست که علی در ذهن دارد و به شکلی اکسپرسیونیستی خود را در قالب آوارگی اش در زمان و مکان نشان می‌دهد.

هجوم به مانند فیلم نوآرها با صدای روی تصویر (voice over) علی آغاز می‌شود که در آن او بر تداوم منطق تکرار تأکید می‌کند (میگن شاید هزار بار هم تکرار کنن، هزار بار). به مانند کارکرد voice over در فیلم نوآرها که بر شکلی از جبر و محتوم بودن تقدیر پروتاگونیست فیلم تأکید می‌کند، در این جا هم به نظر می‌رسد علی در مقام راوی قصد دارد به شرح مجموعه وقایعی بپردازد که در نهایت تقدیر او به عنوان قاتل سامان را رقم زده است.

فرم‌اسیون جهان هجوم مکرری بر روی کرونوتوپی بنا می‌شود که برای وضعیت بنیادین تمامی رویدادها و روایت‌های فیلم شکلی زیربنایی دارد. ماتریس زمان-مکان هجوم از اشکال گوناگونی از لایبرنت‌های مکانی-زمانی پر می‌شود که باز نمود شکلی از تفاوت و تکرار هستند. بنابراین در اینجا، برخلاف آنچه پیش از این در نوشته‌های بسیاری گفته شده است، با شکلی از زمان-مکان مواجه هستیم که بیشتر از اینکه چرخه‌ای یا Cyclic باشد، عمیقاً لایبرنتی است.

مکرری در هجوم، لایبرنت ریزوماتیک تقدیر را به میانجی بحرانی کردن مفهوم مرز انجام می‌دهد. در این مسیر او مدام به بازتولید قرینه‌سازی‌هایی می‌پردازد که با از دست رفتن مفهوم مرز عملاً تفاوت میان دو قطب از دست رفته و راه برای دایره‌های هم‌مرکز تکرار و تقدیر گشوده می‌شود. این تقدیر محتوم — که بن‌مایه‌ی اصلی تمام تراژدی‌های کلاسیک است — در گفتار توراتی ابتدای فیلم آشکار می‌شود. سه سال است خورشید به بخشی از کره‌ی زمین تابیده و یک نیمه‌ی آن در شبی مطلق و ممتد به سر می‌برد. با این حال در طول فیلم بارها تکرار می‌شود که در آن نیمه دیگر هم خبر چندانی نیست و آدم‌های آن سو نیز تا چندی بعد به بیماری آدم‌های این طرف مبتلا خواهند شد. از این رو حصار نه می‌تواند مرزی



میان روشنائی (خیر) و تاریکی (شر) باشد و نه مرزی میان لایبرنت و جهان بیرون که بتوان با چمقدانی جادویی از آن گریخت همان طور که جنسیت نیز نمی‌تواند مرزی میان سامان و نگار به شمار آید. بنابراین به یک معنا سویی هولناک و تراژیک تقدیر جایی است که در آن هر مرزی از میان برداشته شود و این البته یکی از ویژگی‌های خصلت‌نمای تفکر آخرالزمانی است.

در فیلم هجوم ربایندگان جسم (دان سیگل، ۱۹۵۶) — که احتمالاً منبع یکی از ارجاعات مکرری است — انسان‌ها مورد هجوم بیگانگانی قرار می‌گیرند که هولناک‌ترین ویژگی آن‌ها این است که هیچ تفاوتی در ظاهر با انسان‌های عادی نداشته و مرزی برای شناخت آن‌ها در کار نیست. نمونه‌ی آشنای دیگر از این چرخه‌ی تا ابد تکراری تقدیر در رمان ۱۹۸۴ جورج اورول است که در آن مرز میان درون و بیرون (امر خصوصی و امر عمومی) به واسطه‌ی مینوتوری «همه جا حاضر» از هم پاشیده می‌شود. به همین دلیل است که علی در روایت اول — روایتی که قرار است هزار بار تکرار شود — در جایگاه قاتل سامان قرار می‌گیرد و در ادامه معلوم می‌شود او، به عنوان حلقه‌ای از زنجیره‌ی تکرار، بعد از شهروز و قبل از احسان، روایت قتل را بازسازی کرده است. نتیجه این که مرزی میان هویت‌های فردی افراد وجود نداشته و به یک معنا هر یک از آن‌ها می‌توانند با علی هم‌تقدیر باشند. در این منطقی حتی خون‌آشام شدن سامان و همزادش نیز به شکلی تقدیرگرایانه رخ داده است. مگر نه این که خون‌آشامان تاریخ ادبیات و سینما تنها در شب زنده می‌مانند؟! از این رو تنها امتداد شب تا شب است که می‌تواند از یک فردی مرکوری «شلوار صورتی‌پوش» خون‌آشام بسازد. همان‌طور که ضحاک هم اسیر مارهایی بود که تقدیری تراژیک بر شانه‌های او رویانده بود.

هجوم مکرری در این باره باید با یکی از تقدیرگرایانه‌ترین سرنمون‌های ادبیات معاصر فارسی وارد دیالوگ شود: بوف کور هدایت. در آن جا هم به یاد داریم که راوی ماجرا سرنوشت خود را با سازنده گلدان نقش قلمکاری در اعماق تاریخ یکی می‌دانست و گویی دستانی مرموز او را به درون کابوس‌های ابدی‌اش به پیش می‌راند. مونولوگ‌های آغازین قهرمان فیلم (پشتم درد می‌کند، خوابم می‌آید، خسته‌ام، از

این پلیس‌ها و همه این ماجراها خسته‌ام) تداعی کننده‌ی گفتار ابتدایی راوی بوف کور و زنده‌بگور است (نفسم پس می‌رود، از چشم‌هایم اشک می‌ریزد، دهانم بدمزه است، سرم گیج می‌خورد، قلبم گرفته...). هم‌چنان که حضور لوون هفتوان و انبوه خرت و پرت‌هایی که در بساطش پیدا می‌شود (از جمله چاقو یا گزلیک)، پیرمرد خنزرپنزی بوف کور را تداعی می‌کند و نقاشی با قلم‌موی علی می‌تواند کارکردی مشابه گلدان نقش قلمکار راوی داستان هدایت باشد.



لوون هفتوان به نقش پیرمرد خنزرپنزی

در این جا دوگانه‌ی اثری-لکاته نیز به یک معنا در دوگانه‌ی سامان-نگار بازتولید می‌شود. با این حال در هجوم موجود اثری (سامان از دیدگان همه جز علی غایب است، می‌تواند پرواز کند، آینده را ببیند و...) بیشتر واجد سویه‌های منفی و شر است و لکاته‌ی زمینی، موجودی است که «پتانسیل عشق» را در علی برانگیخته و گذر از لایبرنت تقدیری تاریک را برای او ممکن می‌کند. از این رو راوی بوف کور در حسرت وصال با زن اثری و با کشتن لکاته، تا ابد در لایبرنت تاریخ می‌ماند و علی با زنده کردن دوباره‌ی لکاته‌ی زمینی می‌تواند از این مخصمه موروثی رهایی یابد [۵]. عشق به مثابه‌ی رخدادی نابهنگام در لحظه‌ای تکین که راوی فیلم را از چرخه‌های تکراری زمان و مکان و تقدیر تاریخی، که از همه طرف به سوی او «هجوم» آورده‌اند، به مسیر یک طرفه‌ی دهلیزهای رستگاری هدایت می‌کند. ایستگاه آخر سیر و سلوکی عرفانی که به عشق به لکاته‌ای زمینی ختم می‌شود.

هجوم از عاشقانه‌ترین و در عین حال اجتماعی‌ترین فیلم‌های تاریخ ما است. حتی اگر نمود آن بیرون کشیدن خنجر از قلبی باشد که تداوم گردش خون در رگ‌ها را ممکن کند یا برشی (cut) آنی که لایبرنت سرزمین شب‌های ممتد و بی‌پایان را به ظهری آفتابی در ساحل دریا پیوند دهد.

#### پی‌نوشت‌ها:

[۱] در سینمای کلاسیک معمولاً این شکل از سوپژکتیویته به میانجی تدوین و تمرکز بر کات‌ها خلق می‌شود. نمونه درخشان خلق فضایی کاملاً سوپژکتیو بر مبنایی کاملاً غیر کلاسیک را می‌توان در فیلم درخشان گاسپار نوئه ردیابی کرد.

[۲] کونارد، مارک تی. فلسفه فیلم نوآر. مهرداد پارسا (ویراستار ترجمه). تهران: رخداد نو. ۱۳۹۳. ص ۱۱۸.

[۳] همان.

[۴] جورجو آگامبن - فیلسوف معاصر ایتالیایی - در توضیح زمان مسیانستی، دو شکل از تلقی زمانی را از هم تفکیک می‌کند. زمان یونانی - رومی و زمان مسیحی. زمان یونانی - رومی در تطابق با این موضوع که برای یونانیان و رومیان کامل‌ترین شکل هستی در باز نمود کره‌ای توپر معنا دارد، بر مداری دایره‌ای حرکت می‌کند و تجمیع بی‌نهایت نقاط به هم پیوسته و قابل اندازه‌گیری است. در این باز نمود زمان شکلی ازلی - ابدی داشته و در آن هیچ امر نوئی نمی‌تواند رخ دهد. نقطه مقابل این تلقی زمانی در تصور دینی - مسیحی نمودار می‌شود؛ جایی که مدار دایره‌ای به واسطه‌ی تجربه‌ی تروماتیک تجسد از هم گسسته و به خطی جهت‌دار که ابتدا و انتها دارد، بدل می‌شود. زمانی خطی و البته دارای تلوس (غایت) که از «خلق از عدم» آغاز شده و با رستگاری نهائی به واسطه باز خرید گناهان توسط مسیح به مقصد می‌رسد. در این خصوص می‌توان گفت که در هجوم مکرری از هم گسسته شدن زمان خطی روایت و تکرار موقعیت‌ها بیشتر از آن که به تزکیه بیانجامد، موجد شکلی از رستگاری از دست رفته است. شرحی مفصل در باب سوژه و زمان مسیحانی در مقاله زیر آمده است:

inch, Daniel, The Human Subject and Messianic Time: Agamben's 'Messianism' Re-evaluated in Light of Christian Eschatology. Catholic Theological Society of America Annual Congress. Edition: 72. Albuquerque

[۵] می‌توان گفت علی در چرخه‌ی سوم با ترک سامان به شکلی نمادین او را می‌کشد. از نگاه ماموران و هم تیمی‌ها سامان فردی به قتل رسیده محسوب می‌شود و علی تنها کسی است که از راز زنده بودن او آگاه است.



## مسیریابی‌های حقیقت و توپوس «خود»

مهديه دهاقین

«مسئله بر سر 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

بخش وسیعی از میدان انتقادی که حول آثار شهرام مکرری 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 مکرری، در نهایت سوگیری‌هایی سرزنش‌آمیز نسبت به مقتضیات و تبعات فرمالیسم نمایان می‌شود. در اینجا من مرکزیت فرمالیسم در آثار مکرری را به رسمیت می‌شناسم اما توافق با منتقدان او در همین نقطه به پایان می‌رسد. زیرا فرمالیسم در آثار مکرری 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 تکوینِ 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 هجوم پی 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؟

تئاتر گونه‌ای از بازسازی گذشته است که نه با به‌یادآوردن 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 تمایزی 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 بر خلاف 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 مسئله‌دار 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 بازسازیِ حقیقت ناگزیر همراه با کاوش در مسیرهای دیگری، فضا و زمان است.

کنکاش در شکل‌گیری خود و رابطه‌ی خود با خود (روایت کردنِ 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 بازسازیِ 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 خون‌آشامی دیگر، یعنی نگار سناریوی برنامه‌ریزی شده‌ی افراد گروه را مختل می‌سازد. افراد گروه باید بازسازی گذشته را به‌گونه‌ای 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 نشنیده است. سامان هیچ‌گاه نگفته که خواهری دارد.

در ادامه، مکالمه‌ها و رخدادها در مرز بین این‌همانی 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 طاقبت 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 رابطه‌ای جدید با زمان را فراهم می‌نماید.

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؟

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 نظر بی‌اهمیت یا بی‌ربط می‌رسند و تأکید 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 به‌گونه‌ای ادامه می‌یابد که گویی صحنه هنوز در حال بازسازی برای کارآگاهان است. (تأکید 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 پیش می‌رود. 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: مسئله‌دار شدن «حقیقت» و «خود»

پیش از اینکه به فعلیت یافتن بازسازی گذشته در چرخه‌های تکرار پردازم 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 هر چه 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 بر خلاف کارآگاه از یک نقشه‌ی ثابت و

پیشاپیش ترسیم شده پیروی نمی کند، زیرا پیش فرضِ بازسازی گذشته و در نتیجه کشفِ حقیقت برای کارآگاهی کلاسیک، وجود یک زمان خطی، مکانی همگن و ثباتِ هویت هاست اما کشف حقیقت برای علی بازسازی وضعیتی است که آمیخته با ابهام و چندگانه شدن هویت‌ها در دل زمانی غیر خطی و مکانی ناهمگن است. همین طور بر خلاف کارآگاه 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 غیر خطی و ناهمگن که از فضا(ها) و زمان(ها) و دیگری(ها) عبور می‌کنند باز کند. این مسیریابی، شکل جدیدی از خود تولید می‌کند که علی در «کارآگاه شدن» باید با آن مواجهه شود.

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

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

این بار بر خلاف 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 کارآگاهان 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 جهت به سوی گذشته و جهت به سوی حال (آینده) 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 ازپیش 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 شدنِ علی و از طریق مسیریابی و عبور او از گذرگاه‌ها آشکار می‌شوند. با هر بار حرکتِ بدنِ علی، نقشه‌ی مسیریابی در درون او تا می‌شود و خود جدید او را شکل می‌دهد. توپوسِ «خود» همین نقشه‌ی مسیریابی است. این جازمانی است که نقشه‌ی «حقیقت» و «خود» بر هم منطبق می‌شوند. خود تبدیل به موضع آشکار شدن حقیقت می‌گردد.

### تنش خود و دیگری(ها)، پیوستارِ حافظه و روایت کردنِ خود

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

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

به منطقِ تکرار بازمی‌گردم، باید ابتدا به سوالی پاسخ داد که به نظر ارتباط 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؟» تغییرِ 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.

فضای دستشویی نقطه‌ی آغازی است که مسیرهایی که هر يك 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 کارآگاهان 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 (آینده) دارند.

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 مسیرهای 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 مسیرهای 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 مسیرهای 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 در هم تنیدن مسیرهای مختلف و نامتجانس در یک بدن (همزمان قاتل بودن، همدست بودن و پنهان‌کار یا 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 می‌رسم که علی در یکی از مسیرهای 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 رخداده‌ی مرکزی بازسازی گذشته - حال است و زنده بودن او کلی 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 مسیرهایی است که علی یا بقیه‌ی افراد گروه طی کرده‌اند پس نباید نقش برجسته‌تری داشته باشد. همان طور 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 مسیرهایی که برای پایان نوشته‌ام دارم و قرار است با فکت‌های فیلم مطابقت کند، رضایتم را جلب نمی‌کند. این فضای خالی حِدفاصل مواجهه شدن با سامان و زنده بودن او و نجات دادنِ نگار است. لحظه‌ی نجات دادن نگار هم همانند زنده بودن سامان لحظه‌ای خاص جلوه می‌کند؛ زیرا این کنش (نجاتِ 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 به‌سختی می‌توانم مسیری را که از مواجهه با سامان به نجاتِ نگار می‌رسد ردیابی کنم. کنش نجاتِ 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 بیرونِ روایت به هجوم نگاه کرد. هجوم کلیتی است که از ارجاع به تعداد بی‌شماری فیلم ساخته شده، به گونه‌ای که حتی شهرام مکرریدر یک سخنرانی - پرفورمنس زمانی که شروع می‌کند تا از فیلم‌هایی که او را تحت تاثیر قرار داده‌اند حرف بزند به شکلی عامدانه و طنزآمیز فهرستِ 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 کنارهم قرار گرفتند همواره مازادهایی تولید می‌شود که نمی‌تواند در یک روایت همگرا شود. از هر



مسیری که برویم همواره بخشی از اجزا بیرون می ماند و نمی تواند با کلیت ساخته شده همگرایی پیدا کند.

فیلم جمع اجزا و تکه های آن نیست و همواره فراتر می رود. فراتر از همه ی تاثیراتی که کارگردان از فیلم های دیگر گرفته، حتی اگر فهرست آنها را تا بی نهایت هم ادامه دهیم. همان طور که «خود» علی و «گذشته» جمع نقاط دید دیگران نیست. همواره مازادی آفریده می شود، مازادی که به مجموعه ای بزرگتر اشاره می کند و جهت گیری کل (خود) را پیش بینی ناپذیر می سازد. این مازاد همان آفریننده ی امر نو است.

به لحظه ی پایان هجوم بازمی گردم، همان لحظه ی که قرار است کلیت بخش باشد؛ لحظه ی پایان تمام مسیرهای طی شده و پایان تمام تکرارها. می توانم از مسیرهای مختلفی روایت را در لحظه ی پایان همگرا کنم، می توانم دلایلی پیدا کنم و فضای خالی را پر کنم اما هر استدلال پایانی، هر دلیلی برای وقوع صحنه ی آخر می تواند کل روایت را ناپایدار سازد و نمی تواند در نهایت با تمامی فکت ها انطباق یابد، زیرا صحنه ی پایان همان جایی است که باید کلیت روایت را کامل کند، زمان را ببندد و حقیقت را آشکار سازد. نه تغییر هسته ی مرکزی روایت از سامان به نگار و فروپاشی کل روایت، نه مسیر نجات نگار به منزله ی یکی دیگر از مسیرهایی که هر بار افراد تکرار کرده اند و تا کنون پنهان مانده و نه اینهمانی پنهانگر قتل سامان با قاتل صحنه ی آغازین و تکرار نجات سامان-نگار، هیچ کدام مسیر پایان نیست.

لحظه ی آخر همان تصمیم بی دلیل باقی می ماند. تصمیمی که از یک ناپوستگی، از یک فضای خالی در روایت، از مازادی غیرقابل پیش بینی و غیر قابل ردیابی سربرمی آورد. فضایی خالی که ناشی از درهم پیچیدن هویت ها و مسیرهاست. از درهم تنیدگی مسیرهای ناهمگن و تکثر 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 نمی گذرد، لحظه ی آخر روایت این بار خطی است که از چرخه ی تکرار شونده ی نقش ها و دالان های

تودرتو خارج می‌شود و خارج از نقشه‌ی پیچیده‌ای که پیچیده‌ی پیکه 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.»

#### منابع:

مغز یک صفحه‌ی نمایش است، ژیل دلوز، مصاحبه‌ها، ترجمه‌ی پویا غلامی انتشارات بان فوکو، ژیل دلوز، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، نشر نی

