



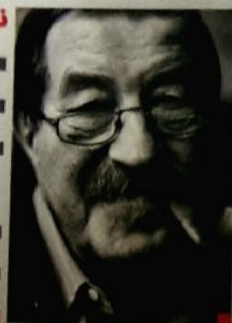
سینما و ادبیات

فصلنامه پاییز ۱۳۹۲ / شماره سی و هشتم / سال دهم / ۷۰۰۰ تومان
38th issue / 10th year / Autumn 2013



نیم‌ویژه‌نامه سینمای ژاپن

■ سینمای تنگنا / نیم‌ویژه‌نامه شوهی ایماورا و برشی به زندگی و آثارش
■ پدیدارشناسخت فیلم‌های هزار و یک‌شبی هالیوود / نوشتاری از حسن حسینی
■ واقع‌گرایی در سینمای ایران / میزگردی با حضور رخشان بنی‌اعتماد، فریدون جیرانی، علیرضا داوودنژاد، جواد طوسی
■ بررسی «زمان» در روایت در نشست مدیا کاشیگر، حسین پاینده، سینا دادخواه
■ ادبیات هزینه‌های عبور از سنت به تجدد را کاهش می‌دهد / گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی
■ گفت‌وگوی اختصاصی سینما و ادبیات با گونتر گراس آخرین برنده نوبل قرن بیستم



یادداشتی پیرامون زمان روایی در فیلم شاتر آیلند



شیوا مقانلو



خلاصه‌ای از فیلم: یک افسر آمریکایی به نام تدی دانیلز، در ابتدای دهه ۱۹۵۰، همراه همکارش و با کشتی به جزیره مرموزی می‌آید که ظاهراً بیمارستانی متفاوت برای اختفا و مداوای بیماران روانی خطرناک است. دلیل ظاهری این سفر جست‌وجوی پلیس دنبال زن بیمار خطرناکی است که از بیمارستان فرار کرده است. اما با جلو رفتن فیلم می‌فهمیم قاتل خطرناکی هم که چندی پیش زن تدی را کشته در یکی از بخش‌های مخفی این بیمارستان نگهداری می‌شود، و تدی به وسوسه یافتن او دچار می‌شود. رفتار مرموز روسای بیمارستان، و ترس و عدم همکاری بیماران و پرسنل با تدی، او را مصمم می‌کند که راز پشت ماجراها را دریابد. تدی ردپای نازی‌های فراری را در این ماجرا می‌بیند که می‌خواهند ادامه آزمایش‌های خطرناک اردوگاه‌های مرگ را روی بیماران جزیره انجام دهند. ملاقات با یکی از پزشکان فراری، و گم شدن ناگهانی همکار تدی، او را مصمم می‌کند با مشقت بسیار به فانوس دریایی یعنی آخرین و مرموزترین نقطه جزیره برود. اما با رسیدن به آنجا و دیدن پزشک‌ها راز اصلی بر او - و بر بیننده - آشکار می‌شود: تدی خودش یکی از همان بیماران است، زنش را خودش کشته چون زنش به خاطر بیماری افسردگی سه فرزندشان را در دریاچه غرق کرده بوده، و سپس ناخودآگاه و از شدت نومیدی و اندوه شخصیت‌هایی خیالی برای خود و دیگران ساخته و ساکن دنیایی خیالی شده تا بتواند با ماجرا، و با بیمارستان، کنار بیاید.

لابیرنت پرماجرایی که فیلم شاتر آیلند در آن دور می‌زند، بخشی از نودرتویی مسیرش را مدیون بازی‌های زمانی‌ای است که ابتدا فیلمنامه، سپس جایگاه دوربین، و در انتها تدوین هوشمندانه فیلم همگی با هم ارائه می‌کنند. در مثالی مکانی، می‌شود زمان این فیلم را مثل کوچه‌ی

مستقیمی دانست که در آن جلو می‌رویم، گاهی توقف می‌کنیم تا به پشت سر نگاه کنیم، گاهی کوچه فرعی ناشناسی جلویمان سبز می‌شود، گاهی می‌ایستیم تا نفس تازه کنیم، اما در تمام این حالات می‌دانیم با حرکتی خطی و رو به جلو در حال عبوریم و انتهای کوچه هم حتماً جای مشخص و معلومی است، اگرچه از این فاصله ناپیدا. اما درست در نیم‌ساعت پایانی فیلم با این واقعیت (راستی واقعیت؟) روبه‌رو می‌شویم که این کوچه همان کوچه‌ی ابتدای حرکتیمان نیست، که اصلاً پیش‌فرض قدم گذاشتن در آن اشتباه بوده، که انگار تمام مدت در حرکتی خطی اما رو به عقب راه رفته‌ایم. و این حکایت حرکت زمانی در این فیلم است. همدستی فیلمنامه و میزانشن - مشخصاً جایگاه دوربین - در ایجاد فضایی به لحاظ زمانی وهمی را شاید بشود با وام گرفتن از ساختارهای نقد ادبی بهتر مشخص کرد، به خصوص با تاکید روی ایده فوکالیزاسیون ژرار ژنت و تقسیم‌بندی‌های او برای همزمان بودن رخدادها در نظر راوی کاراکتر یک داستان. و البته این تقسیم‌بندی‌ها به کار این فیلم هم می‌آیند. فیلم با زمان حال آغاز می‌شود، تدی و دوستش سوار کشتی در حال نزدیک شدن به جزیره شاتر هستند، و دوربین در مقام یک راوی سوم شخص نزدیک به تدی و ذهن او، دورشان می‌چرخد. دوربین همدست تدی است، و ما همدست دوربین. در چنین نماهایی که تا آخر فیلم باز هم تکرار می‌شوند، مخاطب و تدی در یک جایگاه هستند، در یک زمان حرکت می‌کنند، و یک اندازه می‌دانند. به خصوص نماهایی که از نقطه دید تدی و به واسطه او دیده می‌شوند حس آسودگی را بیشتر می‌کنند. ما نه در زمانی جلوتر از کاراکتر به سر می‌بریم که چیزهایی پیش از او بدانیم، و نه از سیر جست‌وجوی او عقب مانده‌ایم که او چیزی را در زمان او ما مخفی کرده باشد. در این حالت، آشفتگی چندانی میان دیدن و فهمیدن وجود ندارد، یعنی هر چه دوربین می‌بیند، همانی است که کاراکتر و ما می‌بینیم و می‌فهمیم. در این نوع از فوکالیزاسیون ژنتی، ما همه در یک زمان حرکت می‌کنیم.

اما در بخش‌های دیگری از فیلم، تدی ناگهان از این حرکت



زمان خطی فاصله می گیرد و با جرقه هایی ذهنی ناگهان به گذشته پرتاب می شود؛ و در روایتی فلش بکی و گذشته نگر تصویری می بیند/ به یاد می آورد که ما از آنها بی خبریم. این بی خبری ما را یک پله از کاراکتر عقب تر نگه می دارد. حتماً در این فلش بک ها راز یا نکته مهمی وجود دارد که چنین ریتم مشخص زمان حال را می شکنند، اما نکته اینجاست که خود تدی هم نمی داند کی و چرا به زمانی دیگر پرتاب می شود. اینجا تاکید بر آشفتگی میان دیدن و فهمیدن است، یعنی در چرخش محوریت شناختی به محوریت ادراکی: کاراکتر به خاطر داشتن زمان گذشته و دیدن اتفاقات زمان قبل، قاعداً یک پله از مخاطب/راوی جلوتر می ایستد اما نمی تواند این خاطرات زمانی گذشته را به امتیازی برای جلو رفتن در زمان حال تبدیل کند. زمان گذشته ای تدی بر او آشکار و غایب است.

اما دوربین جاهایی هم کاملاً از کاراکتر فاصله می گیرد، با حرکتهای کرینی به آسمان صعود می کند و مثل یک راوی دانای کل و قادر حرکات او و همراهانش را زیر نظر می گیرد. گاهی تدی را از پشت درخت یا دیواری دنبال می کند، و گاهی از بالا یا پایین پلکانی بلند به او خیره می شود. در این حالت، در این نقطه صفر، می شود حدس زد شاید چیزهایی هست که او/راوی (فیلمنامه در حالت کلی و تک تک ساکنان جزیره در حالت جزئی) می داند که ما و تدی نمی دانیم. یعنی «او/راوی» در زمان یک پله جلوتر از ماست، اگر چه ظاهراً همه در یک مکان به سر می بریم و در یک خیابان حرکت می کنیم. هر چه در زمان پردای فیلم جلو می رویم و به آخر این ۱۲۰ دقیقه نزدیک می شویم، نقش جلوتر بودن زمان داستانی دکتر و دار و دسته اش پررنگ تر می شود، می فهمیم آنها بیش از همه بر اتفاقات گذشته واقف هستند، و این وقوف را عینی هم می کنند؛ تا جایی که بالاخره در یک نقطه همه کنار می ایستند - و می ایستیم - و همه زمان ها بر هم منطبق می شود: ۱- زمان حالی که از دیدگاه تدی می دیدیم، زمان حالی بوده که او براساس باورها و قصه ای خودش در ذهنش ساخته، زمانی خطی و روشن اما غیر واقعی ناموجود.

۲- فلش بک هایی که به گذشته اش می زده و چیزهایی را مرئی می کرده که ما نمی دانستیم، مال یک زمان غیر خطی و آشفته اما واقعی است که در گذشته رخ داده، اما نه لزوماً بر شخص او و نه لزوماً منطبق با دلایل او. ۳- و بالاخره یکی شدن و درست شدن این زمان ها زیر نظر دکترهایی که در مقام یک دانای کل همه چیزنگر، بر کل گذشته و حال تسلط دارند و اینک می خواهند با برداشتن بخشی از مغز تدی و درمان او، بر زمان آینده او هم مسلط شوند. در واقع فیلم/تدی زمان آینده ای نخواهند داشت چون زمان گذشته ای واقعی و زمان حال دروغین تدی چنان بر همه چیز غلبه دارد که جایی برای آینده باقی نمی گذارد.

با این منطبق شدن نهایی زمان ها، روشن می شود که میان زمان حال جزیره و زمان گذشته تدی، یک زمان گذشته وسطی هم وجود دارد که گم شدن و نامعلوم بودنش باعث به وجود آمدن تمام این اتفاقات شده. در واقع فیلم بر محور و به دلیل همان زمان گذشته وسطی و نزدیک تر به حال رخ می دهد. تدی - و به تبع او ما - از گذشته اش تا آنجا می داند که زنی داشته که کشته شده و دیگر نیست، و خودش امروز هم اینجا توی جزیره است. اما گذشته ای میانی و گمشده همان دقایقی است که او به خانه و نزد زنش برگشته و با جسد فرزندانش رویه رو شده. این برش زمانی، این خلأ این گمشدگی زمان، تدی را ندانسته وادار به جعل پاره هایی دیگر از گذشته می کند تا سیر خطی و روند زمانی زندگی اش را پر کند: پاره هایی از زندگی به عنوان یک سرباز شجاع آمریکایی، نجات دادن اسرای داخائو، و کشتن سربازان آلمانی. به خاطر همین برش از زمان واقعی به زمان خیالی است که تدی تا این لحظه تاب آورده و در هیئت یک هیولا به زندگی بیمار خود ادامه داده است. اما تبدیل کردن او به یک مرد، و آوردنش به زمان حال واقعی، از منظر تدی غیر قابل تحمل است. برای همین است که او در پایانی باز و در نمایی پشت به دوربین، روبه آینده ای می رود که وجود نخواهد داشت: یا «هیولا» در حین فرار از دست ماموران بیمارستان کشته می شود، یا «مرد» پس از جراحی مغزش برای ابد در زمان حال متوقف خواهد شد.