دانکرک

کریستوفر نولان

شایان حبیبی

طغیان کن... طغیان کن
آن شب‌خوشِ مرگ را به سادگی نپذیر...
تاریکی را نابود و در انتهای روز طغیان کن...
طغیان کن علیه مرگِ روشنایی
اگرچه خردمندان در نهایت تاریکی را حقیقت می‌دانند
اما این خطای کلام است که به نبود روشنایی می‌انجامد.
آن‌ها لحظه‌ای آن شب‌خوش را به سادگی نپذیرفتند...

اینترستلار - کریستوفر نولان

صحنه‌ای از "دانکرک" - کریستوفر نولان

فهرست

مقدمه 3
نگره‌ی مولف 5
نگره‌ی خاص و عام 6
طرد حاشیه 7
درون‌مایه (نگره‌ی فیلمنامه) 8
پرداخت شخصیت (نگره‌ی فیلمنامه) 10
تروما (نگره‌ی روان‌شناختی) 11
زمان (نگره‌ی روان‌شناختی) 13
آتشِ روی آب (نگره‌ی فلسفی) 15

مقدمه

نگره تحلیل نیست.

نگره تعریف نیست،

و تعریف ندارد

بلکه تأویل دارد...

در ذهنِ همگان، بذری کاشته می‌شود به ناگاه

و چون توموری رشد می‌کند و می‌شود فکر...

نگره فکر نیست.

نگره رهیافتی از افکار به بذر است.

نگره بازسازی و بازخوانی نیست.

نگره بازگشت است محضِ «یادآوری».

فیلم‌نامه‌ی دانکرك بر اساس اصول موسیقی نوشته شد.
یك توهم صوتی وجود دارد که در موسیقی به آن تن یا صدای شپارد می‌گویند.
(نخستین بار روانشناسی به‌نام راجر شپارد به این توهم موسیقی پی برد.)
در پرستیژ به همراه آهنگسازم دیوید جولیان، در مورد این توهم موسیقی تحقیقاتی انجام دادیم
و بیشتر موسیقی پرستیژ را بر اساس این تئوری ساختیم.
تن شپارد، تأثیری مارپیچی دارد. همیشه صدا بالا و بالاتر می‌رود اما از محدوده‌ی خود خارج نمی‌شود.
من فیلم‌نامه را بر مبنای قاعده‌ی تن شپارد نوشتم.
سه خط زمانی را به روشی در هم تنیدم تا حس مداوم هیجان وجود داشته‌باشد.
هیجانی فزاینده بنابراین می‌خواستم موسیقی فیلم بر مبنای قوانین ریاضی ساخته شود.
همان ابتدای کار بود که صدایی ضبط شده از تیك‌تاك ساعتم را برای هانس فرستادم
و ما ساختن موسیقی را بر اساس همان صدا آغاز کردیم و همزمان تدوین هم شروع کردیم.
این‌گونه ترکیبی از جلوه‌های صوتی، موسیقی و تصویر،
چیزی بود که هرگز پیش‌تر به آن دست پیدا نکرده‌بودیم.

کریستوفر نولان

نگره‌ی مولف

نگره‌ی مولف توسط منتقدان فرانسوی با عنوان auteur مطرح شد.
اندرو ساریس منتقد امریکایی فیلم، نگره مولف را تحت عنوان author به امریکا برد.
اصول نگره‌ی مولف بر تداوم سبك و جایگاه کارگردان به‌عنوان هدایتگر ساختار فیلم دلالت دارد.

اندرو ساریس معتقد است، نگره‌ی مولف بر اساس سه اصل شکل می‌گیرد:

اول، مهارت فنی:

نمایانگر توانایی کارگردان برای درك و استفاده از تکنیك‌های فیلم‌سازی به روشی بیانگر است.

دوم، سبكِ فردی منسجم:

مجموعه‌ای از ویژگی‌های بصری و روایی است که در فیلم‌های متوالی قابل تشخیص است.

سوم، مهم‌ترین اصل از منظر اوست:

دیدگاهی پایدار نسبت به جهان، مجموعه‌ای منسجم و نگرش‌ها و افکار.

ساریس از مورد آخر با عنوان "معنای درونی" یاد می‌کند.

بذری که برداشت کنونی من از سینما را حاصل شده براین نکته تاکید دارد که "فرم" زمانی در فیلم وجود دارد که مولف، در سطحی فراتر از این سه اصل به وحدت درونی رسیده باشد و این وحدت، همان فرم به مثابه‌ی روح اثر هنری‌ست.
خط به‌خطِ این اثر در پیِ رسیدن به همین وحدت گام برخواهد داشت. شرط گذر از سه اصلِ مذکور شناخت آن‌ها و کشفِ نمودشان در خودِ آثار هنری‌ست. بعد از بیرون به‌درون راه می‌یابیم. به وحدت و فرم. به همان بذرِ شخصی. گرچه چنین نگاهی در بین آثار معدودی به وحدت می‌رسد اما لذت طیِ این طریق فکری، تکرار نشدنی و به‌یاد ماندنی خواهد بود.
بر این عقیده‌ام که سینمای این دیار امروزه بیش از تلاش‌های نافرجامش برای تولیدِ بی‌ثمر آن‌هم تنها در جهت احیای اصل اول ساریس، محتاجِ جسارت‌هایی در حوزه‌ی نظر و اندیشه است،
تا خشك نماند کشتگاهش مانندِ اکنون.

نگره‌ی خاص و عام

اولین سوالی که اغلب در ذهنِ مخاطبان حوزه‌ی نظر در سینما شکل می‌گیرد این است که:

’این همه تاکید روی "فرم" برای چیست؟‘

و این اصول چه تاثیری در میزان لذت بردن مخاطب عام از تماشای فیلم دارد؟

آیا میان خواص و عوام در درکِ این اصول تفاوتی هست؟

و چرا نظریه‌پردازان هنری در پاسخ به این سوالات تا حدِ زیادی با هم فاصله‌ی ایدئولوژیك دارند؟

قبل از رهیافت پاسخ ذکر این نکته حیاتی‌ست که اولین دلیلی که بی‌نشانیِ نقطه‌ی انتهای هنر را به ما اثبات کرده همین فاصله‌ها بوده. ضمن اینکه "فرم" مفهومی نیست که عده‌ای آن را درك کنند و عده‌ای نه. گرچه تفاوت سطح ادراك، بدیهی‌ست اما اگر در فیلمی "فرم" شکل نگیرد، اثر به معنای هنری ناقص خواهد بود و اولین کسی که این نقص آزارش می‌دهد و او را به ترك سالن سینما فرامی‌خواند، مخاطب عامِ فیلم است.

اما تفاوت در نوع درك این آزار است. برای مثال به سراغ سینمای "هانکه" می‌روم، و فرمی که بذرش آزار است. آزار تماشاگر و واداشتنِ او به واکاوی درون. دلیل این آزار را مخاطب عام نمی‌داند اما بدون شك تحت تاثیر آن قرار می‌گیرد. منتقد و مخاطب خاص نه‌تنها تاثیر را می‌گیرد بلکه از چرایی آزار و چگونگی تاثیرش در قالب فرم اثر هنری آگاه است.

حد اعلای فرم در آثار هنری چون درختی است که ثمره‌اش همه را شگفت‌زده می‌کند نه عده‌ای محدود را. اما روشن است که عده‌ی کمی از بذر اولیه‌ی این درخت و دلیلِ ثمره دادنِ فعلی‌اش آگاهند.

اگر فرم به مثابه روح اثر هنری و اندیشه‌ی مولف در تمامی آثار هنرمند جاری باشد،او صاحب عالمی است که دسترنج یگانگی نظر و عمل اوست. هرکسی در مواجهه با این عالم با نوعی دوگانگی مواجه می‌شود که به‌خاطر اندیشه‌ی خودِ اوست و در پی آن یا ورود به عالم هنرمند و یا گذر از کنار آن حاصل می‌شود.

کلید ورود به این عالم را مولف در اختیار همه‌کس نمی‌گذارد. همان‌گونه که هیچ هنرمندی را نمی‌توان یافت که همه‌ی انسان‌ها به یك میزان او را ستایش یا نفی کنند. هر کس در خور اندیشه و درك خودش عالم هنرمند را می‌شناسد و برخی ممکن است اصلاً نتوانند به عالم یك هنرمند ورود یابند. این امر صرفاً به‌دلیل ضعفِ مخاطب نیست بلکه تنها برقرار نشدن نوعی ارتباط دیالکتیکی به‌دلیل فاصله‌ی‌ذهنی است.

طرد حاشیه

نگره از حاشیه دور است،

خود حاشیه نیست که قصد حاشیه‌سازی کند.

اما برای چگونگی طرد حاشیه، مثالی می‌آورم:

"تاکید ما بر خلق اثر هنری و در پیِ آن نقد به مثابه اثر هنری مستقل، رجعت به درون است. "

طیِ عکسِ این طریق، حاشیه است. جستن به برون، و در پیِ آن به‌حتم باز ماندن از فرم.

مثالِ ملموسِ آن، جوّ پس از اکران "دانکرك" است. به نشریات این دیار نگاهی بیندازید.

"فرم‌ونقد" در شماره‌ی آغازینش مفصل به آن پرداخت،

نگاهشان منفی بود و به قول خودشان هدف، کوبیدن.

"فیلم"ی‌ها با تکیه بر عناصر بصری و واقعیات تاریخی میانه‌رو نوشتند،

و "فیلم‌نگار"ی‌ها که متن‌گراترند، مثبت.

تمام مقالات را بی‌کم و کاست، خواندم و نکته‌ای مهم دستگیرم شد. اینکه "هیچ‌کدام فیلم را ندیده‌اند".

گرچه تك‌تك دست‌به‌قلم‌ها اصرار داشتند که در بهترین سالن‌های خارجی به تماشای اثر نشسته‌اند.

اما منظور من از دیدن کمی عمیق‌تر از این اصرارِ آن‌هاست.

نقص برمی‌گردد به موضعی که آن‌ها پیش از تماشای فیلم داشته‌اند، چه مثبت... و چه منفی.

و همین تاکید بر موضع، مانع از نوعِ مطلوبِ نگاه به فیلم است که ما نگره می‌خوانیمش.

گرچه آن‌ها را با این نوع نگاه سروکاری نیست، چون محصور موضعَند و موضع به‌ذات حاشیه‌ساز است.

آن‌ها هم هدفشان حاشیه است و بنِ هدفشان برمی‌گردد به بذری حقیر که در قالب عددی روی جلد مدام رشد می‌کند. عددی که نگره کنارش گذاشت تا به درون راه یابد و به رویا.

آری رویا... همان‌خاکی که بذر تمامی آثار به‌غایت هنری را در خود دارد.

همان‌جایی که سینما حادث شد و ما با طیِ طریقی در جهانِ متنی‌اش، نقدِ مهجور مانده‌ی سالیان دراز را به مسیرِ هنری‌اش بازمی‌گردانیم و به کشفِ ناگفته‌هایی بی‌سرانجام در قالب زبانی ساده می‌پردازیم،

این همان اعجاز کلمه است که در حوزه‌ی بصری، نگره می‌خوانیمش.

درون‌مایه (نگره‌ی فیلمنامه)

مهم‌ترین تفاوت تماتیک فیلم‌نامه‌ی دانکرک نسبت به آثار پیشین نولان با اشاره به دو نگاه متفاوت پیرامونِ مفهومِ درون‌مایه در فیلم‌نامه از دو نظریه‌پردازِ آشنا، آشکار می‌شود.

اولی سید فیلد و دومی رابرت مک‌کی.

سید فیلد از تم به‌عنوان درون‌مایه استفاده می‌کند، او معتقد است پیش از نوشتن فیلم‌نامه، باید درون‌مایه توسط نویسنده شناخته شده باشد. آشکارا منظور او از درون‌مایه، موضوع فیلم است. یا به عبارتی خلاصه‌ی داستان فیلم. و اکسپوزه -یعنی آنچه فیلم‌نامه در مورد آن است- برحسب یک شخصیت اصلی است که مسیر ماجراهای دراماتیک یا کمیک را طی می‌کند. این همان تعریفی‌ست که آثار قبلی نولان را در بر می‌گیرد.

اما مک‌کی نگاه متفاوتی به درون‌مایه دارد. او گویی مخالف مفهوم درون‌مایه است و جای این کلمه از واژه‌ی "ایده‌ی ناظر" استفاده می‌کند و منظور از این واژه را ایده‌ی بنیادی و مرکزی داستان می‌داند. او معتقد است این ایده می‌تواند در یک جمله خلاصه شود و مضمونِ جمله این است که چرا و چگونه زندگی از یک موقعیتِ وجودی در آغاز داستان به موقعیت دیگری در پایان آن تغییر شکل می‌دهد.

این همان نگاهی‌ست که دانکرک به تبعیت از آن نوشته شده، ایده‌ی مرکزی، حکم بذری است که موقعیت حول آن شکل گرفته و به موقعیتی دیگر -باز هم حول آن- ختم می‌شود. و این بذر، ریشه در نامِ فیلم دارد، که اشاره به مکانی خاص دارد.

آنچه در تبدیل یک موقعیت آغازین به موقعیت دیگر در همه حال محسوس است زمان است. و نولان قصد دارد این زمان محسوس و متمایز در هر وجهِ یک مکان طبیعی را که هوا و خاک و دریاست، از طریق نقطه‌ی اشتراکشان به یکدیگر پیوند دهد که همان مکان مخصوص است، دانکرک.

همان مرکز توجه روی کاغذهای اعلان در ابتدای فیلم، که گویی فلش‌هایش نه فقط برای سربازان، که برای ماست، و نکته اینجاست که توجه ما آنقدر اهمیت دارد، که تا پایان فیلم تعیین کننده‌ی موقعیت می‌شود. یاد آورید همان صحنه‌های آغازین فیلم را در حالی که سربازهای بریتانیایی در حال فرارند و دوربین از پشت سر آن ها را دنبال می‌کند، هر کدام از شخصیت‌ها وقتی در مرکز توجه ما واقع می‌شوند تیر می‌خورند و می‌میرند، جز یک نفر که با کات به‌جای دوربین در لحظه‌ی تیزاندازی در مرکز توجه قرار نمی‌گیرد. اما بر خلاف آنچه انتظار می‌رود، او شخصیت محوری ما نیست، شخصیت محوری ما تنها مکانی‌ست خاص و نامش دانکرک...

مرکز توجه ما جایی‌ست که زمان‌های در گذر آدم‌های مختلف در آنجا پیوند می‌خورد.

درون‌مایه (نگره‌ی فیلمنامه)

در تعریف موقعیت مکانی مذکور، مولف پس از خاك به‌ترتیب می‌رود به سراغ آب و بعد هم هوا.
تا به‌حال پیش آمده در جایی عکس بگیرید و مدتی بعد، دوباره به آنجا سر بزنید... احساستان چیست آن هنگام که حاضرید در آن مکان خاص و عکس حضور قبلی‌تان درآنجا را می‌نگرید!
انگار دوباره به خود رسیده‌اید و نقطه اشتراك، همان مکانِ خاص است، آنچه سبب نگریستن رازآمیز شما به خویشتنتان شده، تکه عکسی است که همواره این آگاهی را می‌دهد کدام لحظه واقعیتِ حال است و کدام وهم و خاطره... عکس به گونه‌ای شبیه "توتم" در فیلم اینسپشن عمل می‌کند. توتم شیئی بود که به شخصیت‌ها این آگاهی را می‌داد که کنون در واقعیت سیر می‌کنند یا ویلانِ عالم رویا هستند. در دانکرك، نولان این توتم را حذف می‌کند. هرآنچه هست، به واقع هست... دیگر مفهوم رویا، توتم، خاطره به دلیل ساختار زمان حذف می‌شوند و تنها واقعیت باقی می‌ماند... گذشته، حال و آینده‌ی کارکترها به وحدتی می‌رسد که فقط با این حذفِ هوشمندانه قدرتِ ادراکش هست.
به مثال، برمی‌گردم. لحظه‌ای از بیرون بنگرید به همان فردی که چندین بار در طول زمان در یك مکان خاص حضور یافته. حالا به مکان بنگرید، حتی غیاب‌های فرد را متصور شوید، اینك شما به‌عنوان دانایی کل با مکان همذات‌پنداری* کرده‌اید، اما این قصد مولف نیست. مولف مکان را در مرکز توجه می‌آورد به گونه‌ای که شما نه در جایگاه یك آگاهیِ خارجی، بلکه در جایگاه همان مکانِ خاص به موقعیت بنگرید سپس به شما قدرتِ بدل به سه وجه مختلف را می‌دهد، خاك، آب و باد... نکته‌ی مهم اینجاست که این‌سه عنصر خوهای متفاوتی را درون آدمی برمی‌انگیزد. ما ابژه‌های مکان را به شکلی کاملاً بیرونی درك می‌کنیم اما با بررسی مفهوم مکان درمی‌یابیم، دانکرك یك مفهوم تجربی و برگرفته از تجربیات بیرونی ما نیست. بلکه مکان خود شرط ضروری برای امکان جلوه‌ها ملحوظ شده، نه تعینی وابسته از آن‌ها. سه وجه روایی مکان تنها امر ذهنیِ متفاوتی را تجسم می‌بخشد، دیر سپری شدن زمان و سکوت آدم‌های خاك... گذری سریع‌تر، بلاتکلیفی،رفتن و بازگشتنِ آدم‌های آب... و شتاب بی‌حد و تصمیم‌های سریع هوانوردان. گاه ابژه‌های مشترك میان سه وجه فوق می‌یابیم، بی‌که از خود بپرسیم، کدام خاطره‌است، کدام حال و کجاست مرز. چون همه‌چیز در همان واقعیتی رخ می‌دهد که مرز را از میان برده تا از منظر روان‌شناختی مفهوم درهم‌آمیختگی گذشته، حال و آینده را بسط دهد، منظری که هدف فرم نیست بلکه خودِ فرم است. به‌روشنی اینك موضوع، بودن ما در مکان‌های مختلف در یك زمانِ معین نیست. بلکه موضوع اصلی بودنِ ما در زمان‌های مختلف در یك مکان معین است.

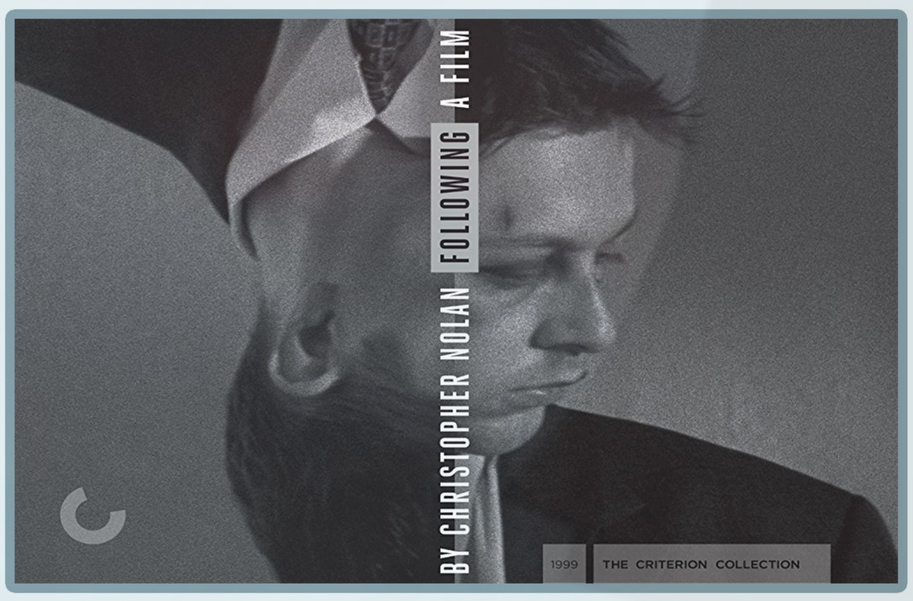
*به‌زعمِ فروید معادلِ تلاش خویشتن برای تطابق محیط و اشیاء با آرزوها و امیدهایش است.

پرداخت شخصیت (نگره‌ی فیلمنامه)

نگاهِ نولان به شخصیت‌ها، در تعقیب بذری‌ست که در دانکرك، چون درختی قد برافراشته. نکته‌ی کلیدیِ تعقیب در پرداخت شخصیت‌ها در وجوهی جزئی، بارآورِ کلیت دانکرك است.

نوع پرداخت شخصیت روشن و تاریك و شکست این تضاد در تعقیب این‌گونه است که شخصیت اصلی -نویسنده- به آرامی در دل موقعیتِ جهان متنیِ داستانِ تعقیب به مخاطب معرفی می‌شود و گذشته‌ی پیش از موقعیت کنونی اهمیتی ندارد

شخصیت تاریكِ همین جهانِ متنی -کاب- به‌عمد در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. اگرچه کاب آشکارا عامل ایجادِ دردسر برای نویسنده است، اما نکته اینجاست که نویسنده خودخواسته پای به دامِ دردسر نهاده. شکست مرز قهرمان-ضدقهرمان همین‌جاست، که آیا کاب واقعاً تاریك است، حال‌انکه او دردسر سازِ ذاتی ماجراست بی‌که خود به سمت قربانیِ داستان برود. و آیا نویسنده تماماً روشن است! حال‌آنکه او خود به مهلکه رفت و افعال شرِّ دیگران را به جان پذیرفت. جدای از این تم ایدئولوژیك، دایره‌ی پرداختِ شخصیتِ کاب در حیطه‌ی دردسر است، و کارکتر در همان حد ایجاد شكِ تاریکی-روشنی، مجهول می‌ماند. اما دردسر به حد کافی برای مخاطب کل‌نگر آشکار است.



دانکرك با معرفیِ سربازهای بریتانیا آغاز می‌شود، شخصیت روشن ما در پرداختِ فیلم‌نامه جمعِ آن‌هاست، احساسات، درونیات و تلاششان برای بقا در این موقعیت تراژیك آن‌ها را به ما می‌شناساند بی‌آن‌که نیاز باشد چیزی راجع به گذشته‌ی پیش از موقعیتشان بدانیم.

در سوی دیگر جمع دشمنان به گونه‌ای شبیه کاب پرداخت می‌شوند. آن‌ها به‌حتم دشمن‌اند و دردسرسازِ موقعیت، اما حتی دیده نمی‌شوند، انفجارها و شلیك‌هایشان در طول فیلم نمایان است، اما ذات دشمن مجهول باقی می‌ماند. این علاوه بر نگاهِ کل‌نگر و واقع‌گرایانه‌ی نولان به جنگ که به‌واقع در جبهه‌های نظامی، چهره‌ی نیروهای دشمن دیده نمی‌شود مگر در اثرات سلاح‌هایشان، ارجاعی‌ست به تعقیب در نحوه‌ی پرداخت بیگانه.

تروما (نگره‌ی روان‌شناختی)

+اون ترسیده آقای داوسون؟

-اون شوکه شده جرج... دیگه اینجا نیست.

ممکنه دیگه هیچوقت مثل قبلش نشه.

برجستگی تروما و روان‌درمانی در تمام فیلم‌های نولان به عنوان یك ویژگی مؤلف به چشم می‌آید و او از تکنیك‌های متنوع فیلم‌برداری و تدوین برای اشاره به تروما استفاده می‌کند.

فلاش‌بك، تدوین مونتاژی، زوایایی با شیب تند و نماهای باز، به علاوه رفتارها و کنش‌های ظاهری کارکترها، میزانسن هماهنگ و روایت‌های پیچیده به مفهوم نشانه‌های وابسته به تروما راه می‌برند و به همان امر ذهنیِ کارکتر گره می‌خورند. استفاده‌ی ویژه‌ی او از نماهای نزدیك، غالباً با تمرکز بر چشمان خسته‌ی بی‌روح و مشخصه‌هایی که بر افسردگی دلالت دارند و گاهاً تکیه بر گسست و از دست رفتن قوه‌ی ادراك، رنجِ آشکار افراد مبتلا به تروما را به تصویر می‌کشد.

اگر هیاهوی اکشن و میل حلِ معمّا (بازی‌محوری) دو رأس فرهنگ عامه‌پسند سینمای نولان باشد، رأس سوم بی‌شك همین برجستگی تروما است. پدیدار شدن شخصیت‌های مذکری که از لحاظ فیزیکی و عاطفی مبتلا به تروما هستند، مشخصه‌ی اصلی سینما هالیوود پس از ۱۱ سپتامبر است که در طیف گسترده‌ای از ژانرها و در قاب کارگردان‌های بسیاری پدیدار شده. نولان در ممنتو به شکلی موفقیت آمیز پیامدهای از دست دادن حافظه را با ایجاد خلل در منطق علّی تقلید می‌کند و شروع از پایانِ اپیزودها نه فقط برای منتهی شدن به غافل‌گیری بلکه مبتنی بر ذهنِ کارکتر اصلی‌ست، که‌با فراموشی آغازین همراه است و ناگزیر با چیدن تکه‌های پازل ذهنی‌اش به‌مسئله آگاه می‌شود... آگاهی‌ای که با شك ذاتی همراه است چون موضوع فراموشی همچنان مطرح است. در نهایت واسطه‌ی ترومای روانشناختی آمیخته با جراحت مغزی در طیفی از فلاش‌بك‌های ناگهانی و روایت‌های معکوس بصری که به‌طور ذهنی از زبان کرکتر بیان می‌شود، نشانگر درون دوسویه‌ی "قربانی" و "جنایتکارِ" اوست.

کرکترِ بی‌خوابی با همین گذشته‌ی آغشته به گناه، ادامه‌دهنده‌ی ترومای قربانی-جنایتکار است. تیتراژِ شروع بی‌خوابی بر نمای نزدیکی از پارچه‌ای سفید تمرکز دارد که خون به آرامی در تار و پودش می‌تند استعاره‌ای گیرا از تباهیِ معصومیت... رشدِ مشهود همین بذر در شخصیت شوالیه‌ی سفید گاتهام هم دیده می‌شود.

تروما (نگره‌ی روان‌شناختی)

نولان در دانکرك به‌جای تکرار مکررات و توضیح اندیشه‌ی کارکترها برای رسیدن به "منِ" آن‌ها، با ارجاعاتی روان‌شناختی کمك می‌کند نمونه‌های مشابه آن‌ها در آثار قبلی‌اش را به‌یاد آوریم و این‌گونه به‌جای تکیه بر دیالوگ‌ها و توضیح اضافات روی روایت بصری و چینش اجزا تمرکز می‌کند.

با این‌همه دانکرك صحنه‌ی مواجهه‌ی ما با تصمیم‌گیری‌هایی است که بعضی با محوریت ایثار و احساس مسئولیت، نماد روی سفید بشر هستند و در مقابل تصمیم‌های خودخواهانه‌ای برای بقا، که صرفاً نه برای دیگری که تنها درباره‌ی خودمان است.

فیلم بی‌آنکه قصد هیچ قضاوتی درباره‌ی آن‌ها داشته باشد، مسیر مکاشفه‌ی خود را طی می‌کند و با نشان دادن بهترین‌ها و بدترین‌های موجود در موقعیت، فرم را هم‌سوی نگره‌ی مؤلف می‌سازد. گویی همانند هر شخصیت که اولویت اصلی‌اش بقا در زمان است، مؤلف هم اندیشه و روحِ سینمایش را به فرمِ بقا در زمان شکل می‌دهد و از همین حیث بیش از آنکه روی مرگ و میر و خونریزی جنگ تأکید کند، بر اثرات روانیِ موقعیت و هیاهوی جنگ بر شخصیت‌ها اشاره می‌کند. اما گویی همه‌ی اینها در فضایی موهوم در جریان است.

موقعیت موکد و پرهیاهوی تمام فیلم‌های نولان شباهتی به آشنایی ذهنی انسان با عالم خواب و اوهام دارد.

نخست آنکه تمامی فیلم‌های او از میانه‌ی واقعه آغاز می‌شوند، همچون چیزی که اغلب از روایت رویا پس از بیداری در ذهنمان باقی می‌ماند و هیچگاه نقطه‌ی شروعِ صفرگونه‌ای در خاطرمان نیست.

در خلال هر فیلمِ نولان، ما مدام در شکاف میان قاب‌ها، نماها و صحنه‌ها پل می‌زنیم. ضمن اینکه تداوم روایتِ فیلم‌ها به تعلیق ناباوریِ داوطلبانه‌ی مخاطب وابسته است... به تمایل آنها به اینکه تغییرات زمان و مکان را از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر به پرسش نکشند.

درست شبیه اتفاقی که در رویا می‌افتد، در فیلم‌های او، کات ناگهانی موجب شك مخاطب در یکپارچگی کلیتِ روایت نمی‌شود زیرا مشغول چینش قطعات پازل است. دانکرك با اینکه برخلاف فیلم‌های دیگر نولان، داستانی واقعی را به تصویر می‌کشد اما از همین تم موکد پیروی می‌کند:

شروع از میانه‌ی‌واقعه و خواب‌گون بودنِ تمامِ هیاهوها و حواشی جنگ به‌دلیل عدم تاکید بر جزییات دراماتیك و استفاده‌ی کلیدی از ایماهای بصری مثلِ بیدار شدنِ دو سرباز در قطار و تبدیل موقعیت‌از شکل آغازین به شکلِ متفاوتی پس از بیداری (اشاره به بحث درون‌مایه و ایده‌ی ناظر) همگی، یادآور همین تم خواب‌گون و برخورد ذهنی مخاطب با این فضای آشناست.

زمان (نگره‌ی روان‌شناختی)

”که بود و کیست دشمنم؟
یگانه دشمن جهان
هم آشکار، هم نهان
همان روان بی‌امان
زمان، زمان، زمان، زمان
سپاه بیکران او
دقیقه‌ها و لحظه‌ها
غروب و بامدادها
گذشته‌ها و یادها“ *

سینمای نولان سینمای زمان است. اما نه زمان به مفهومِ جوهرِ ماهیت.

نگاه نولان به‌زمان از منظر روان‌شناختی و امری ذهنی‌ست. موضوع اصلی تمام فیلم‌های او بقا در زمان است و تمام تلاش او در گسست ژانری تنها در مفهومِ زمان خلاصه می‌شود. بر خلاف تجربه‌ی دیالکتیکی مَنِریست‌های سینما و در بالاترین جایگاه "تارکوفسکی" و نظریه‌ی ابدیِ ”تجسم زمان“ و ادامه‌دهندگان راهش چون بلاتار، زویاگینتسف و... که پیوند ابدی حرکت و زمان را با نمایشی پیوسته به حد اعلی می‌رسانند، روش نولان ایجاد نوعی از هم گسیختگی لایه‌های زمانی و سپس پیوند کلیِ اجزا در پایان اجراست. می‌توان زمان را در سینمای نولان چون پازلی‌دانست که توجه‌و تمرکز بر جزئیاتش بی‌نتیجه است و سزاوارتر توجه به کلیت این پازل است.

”همه‌ی ما درگیر بزرگ‌ترین رازیم، رازی که به روشنی دربرگیرنده‌ی زیستن در زمان است“ (کریستوفر نولان. ژوئن ۲۰۱۴)

کرکتر اصلیِ ممنتو می‌گوید:

«چگونه می‌تونم درمان بشم، وقتی نمی‌تونم زمان رو احساس کنم.» از همین حیث زمان فیلم ممنتو در پیوند با ذهن کارکتر دچار گریز از روایت معمول است و تعیین‌کننده‌ی رهیافت چینشِ بصری فیلم.

روایت پرستیژ درون ماتروشکا یا عروسک‌های تودرتوی روسی جمع شده که هریک آشیانه‌ی عروسک‌های دیگر است. در پرستیژ تمایل به انتقام‌جویی برای رنجی که در درونی‌ترین عروسک جا گرفته انگیزه‌ی کنش‌هایی‌است که دیگر کنش‌ها از آن منتج می‌شوند و مدام کنش‌های بیشتری از دل آن سر درمی‌آورند. یکی از تصاویرِ نهاییِ فیلم، گواهیِ این‌است که بذر فکریِ سرکوب شده باز رشد می‌کند و به کرات باز می‌گردد که از همان تراژدیِ مرکزی زنِ غرق‌شده نشئت گرفته.

* سروده‌ی مهدی‌اخوان‌ثالث

زمان (نگره‌ی روان‌شناختی)

اینسپشن، با همان شگرد از هم گسیختگی زمانی، برای هر سطح روایی، زمانی نسبی و ذهنی در نظر می‌گیرد. طبیعتاً ما گاهی حس‌کنیم در رؤیا مدت‌زمان زیادی برما گذشته، خیلی بیشتر از آنچه در واقعیت خوابیده‌ایم. با توضیحات دیالوگ‌محور فیلم، درمی‌یابیم زمان، با هر لایه پایین‌تر رفتن به صورت نمایی افزایش می‌یابد و سبب تغییرات نسبی زمان می‌شود، توجیهی که در اینترستلار، نگره‌ی نسبیت جایگزینش می‌شود و موضوعِ پیوندِ زمان-مکان را مطرح می‌کند تا دانکرك تداعی‌گر تامِ آن باشد.

نگاه نولان در دانکرك به زمان، همان منظر روان‌شناختی است و زمان به‌عنوان امر ذهنی، برای خلبان‌ها در یك ساعت، برای دریانوردها در یك روز، برای بلاتکلیف‌های خاك در یك هفته می‌گذرد و پیوندگاهِ این لایه‌ها مکان دانکرك است. مهم‌تر از این تنوعِ نسبی گذر زمان و پیوندش با ذهن چینشِ اجزاست، اینکه فیلم بدونِ داشتنِ شیوه‌های کلیشه‌ای فلاش‌بك و فلاش‌فروارد قادر است مفهوم خاطره را در زمان حال جاری کند، و همچنین با تصاویری پیشگویانه، علاوه بر ارج دادن به روایت بصری، زمینه‌ی تعلیق فراهم کند و ما با اینکه از صحنه‌ی آغازین فیلم می‌دانیم "تامی" به عنوان نمادی از کل سربازهای گیرافتاده در ساحل، قرار است نجات پیدا کند اما رفت و برگشت‌های پی‌درپی او چون امواج دریا و اثرات روانی وقایع بر او ضمن بدل شدنِ خودِ محدوده به زندانی که راه فراری از آن نیست، زمینه‌های ایجاد تعلیقِ مضاعف‌اند.

آتشِ روی آب (نگره‌ی فلسفی)

در زمین مرگ نیست
جاودانه‌اند همه چیز*

پیش‌تر هم اشاره شد که موضوع تمامی فیلم‌های نولان بقا در زمان است. دانکرك نیز بیش‌از آنکه به جنگ یا مرگ بپردازد موضوع بقا در زمان را در مرکز توجه قرار می‌دهد. بی‌شك وقتی از بقا در زمان صحبت می‌شود، منظور، دو مفهوم جدا و پیوند بصری آن‌ها در عالم فیلمساز نیست. بلکه به‌زعمِ نولان زمان خود، دلیلِ بقا است و جدایی ناپذیر از آن.

اگر کسی در درکِ زمان دچار خلل شود، زندگی‌اش به فنا نزدیك می‌شود (ممنتو) و در میانِ انسان‌ها، برخی با مرگ زندگی می‌کنند و برخی در برابر مرگ. مسئله بودن و نبودن آن‌ها نیست. هر دو گروه هستند، پس زندگی می‌کنند و بقا در زمان برای هر انسان با خوی به‌خصوصش در جریان است. مسئله خوی ماست که دلیل تفاوت درك ما از زمان است، خویی که پیوندی کهن، با عناصر چهار گانه‌ی طبیعت دارد.

خاك، آب، باد و آتش، عناصر بنیادین طبیعت‌اند و انسان از بدو ورود به این عالم مورد احاطه‌ی طبیعت است و تأثیرپذیرش... بی‌آنکه اثری بنیادی برآن بگذارد، حتی در موسمِ جنگ و عدم تعادل طبیعی.

پویش آدمی در عالم هرلحظه خویی متفاوت در او برمی‌انگیزد و این خوی او سرعتِ گذر زمانِ طبیعی را برایش تغییر می‌دهد. گاه افتاده چون خاك، گاهی چو آتش برافروخته، گاه چو باد رونده و مثل آبِ روی آتش گاهی.

با همین تنوعِ منش، آدمی قدرتِ برپایی هرج‌ومرج (یا آرامش) در طبیعت و گرفتن تأثیر منفی (یا مثبت) از آن را دارد. در فاجعه‌های نظامی چه خیلِ عظیمی که غرق شدند در آب‌ها، چه خلبان‌ها که با لحظه‌ی کوتاهی مکث و نقصِ دیدگانشان، جان باختند در هوا، چه آتش‌ها که خود ما بر سر هم‌نوعان خویش فرو ریختیم...
ماییم که قادریم آتشِ روی آب را سبب شویم...

صد هزاران را میان آب دریا سوختی
صد هزاران را میان آتشی تر داشتی

مولانا

* دیالوگی از فیلم آینه ساخته‌ی تارکوفسکی بر اساس شعری سروده‌ی پدرش

آتشِ روی آب (نگره‌ی فلسفی)

و چه بارها در خلالِ جنگ‌ها، قحطی‌ها و انواع بحران‌های جهان‌شمول، بشر پنداشت دیگر نقطه‌ی پایانی بر این عدم تعادل طبیعی نیست و آتشِ نابودی همه را دربر خواهد گرفت.

و سرانجام چه شد؟

بقا همچنان باقی‌است برای آدمی در عالم ماده. طبیعت خودش را مدام احیا کرده و انگار:

"خداوند خود قدم نهاده برای خاموش کردن آتشِ هر جنگ و احیای دنیایی نو پس از پایان هر بحران" *

و در زمین مرگ نیست برای کسی، قصه‌ی بارها نوشته و هنوز نانوشته‌ی بشر تنها و تنها بقاست. بقا بر روی خاك، بقا در آب‌ها، بقا بر فراز آسمان‌ها. تسلیم و نیستی برای انسان در اعجاز هستی بی‌معنی است. و مرگ دلیل بر نیستیِ آدمی نیست... زیرا آنچه رخ می‌دهد تنها جابه‌جایی‌ست...

جابه‌جاییِ انسان، "آیا عمیق نگاه می‌کنی؟" **

با این همه، تأملات سربازها و نگرانی‌های تمام شخصیت‌ها با محوریت زندگی و مرگ و نگاه‌های پر از ترسشان بیشتر از صحنه‌های انفجار و اکشن فیلم در خاطر می‌ماند. از همین وجه فیلم در نسبتی عجین با تأملاتِ هایدگر در باب هستی و زمان است و این امر سبب می‌شود دانکرك بیش از آنکه از منظر تاریخی و جنگی مهم باشد، از منظر فلسفه‌ی بقا در زمان تامل برانگیز باشد. هایدگر در بند چهل هستی و زمان، بی‌مأوایی یا در «خانه» نبودن را موجب تهدیدی آشکار برای همگان و ایجاد نوعی ترس‌آگاهی در آن‌ها می‌داند. ترس‌آگاهی نه معادل ترس که نوعی حال و هوای بنیادی و اصیل است که آدمی را به حرکت سوی اصالت فرامی‌خواند و زمینه‌ی قهرمانی‌ها را ایجاد می‌کند... از این منظر شخصیت‌های محوری دانکرك، با اشاره به مفهوم خانه در مقامِ نمادِ اصالتشان، با تمامِ ترسشان همچنان تصمیم‌هایی ایثار گرانه و جوانمردانه می‌گیرند. منشأ اصلیِ امر، این است که آن‌ها علاوه بر موضوعِ بقا در زمان، به مسئله‌ی بنیادی دیگری تمرکز دارند که بر "بازگشت" به اصالت خویش دلالت دارد. و این مفهوم نه تنها در سطح سوژه‌ی شخصیت‌های قهرمان‌محور دانکرك، که در تفکر شخصیت‌های عادی در شکلی نمادین با عنوان بازگشت یه خانه مطرح می‌شود و خود این بازگشت نیز از مفاهیم اصلی فیلم‌های قبلی نولان است. میل کوپر در اینترستلار به بازگشت روی زمین و نجات فرزندانش، میل کاب در اینسپشن به بازگشت دوباره به خانه و دیدن چهره‌ی فرزندانش...

بسیارند مثال‌های این‌چنینی در عالمی که نولان خالق آن بوده‌است. (بنگرید به تصویر صفحه‌ی بعد)

* اشاره به دیالوگ پایانی فیلم دانکرك برگرفته از سخنرانی تاریخی چرچیل
** دیالوگ کلیدی پرستیژ و یکی از تاکیدهای مولف نگریستن به ایده‌ی جابجایی انسان است

یادآوریِ تمِ مؤکدِ فیلم‌های نولان
بقا، زمان، بازگشت:

دو نمای فوق یکی از فیلم پرستیژِ نولان است و دیگری نمایی از ساخته‌ی تازه‌اش دانکرك.
نماها شبیه به همند اما مهمتر از شباهت، معنای شباهت است. فلسفه‌ی جابجایی...
تِسلا در پرستیژ نمی‌دانست کلاه‌ها در معرض امواج الکترومغناطیس چه می‌شوند.
دیگران بی‌سود خیال می‌کردند آن‌ها نابود می‌شوند چون کسی از جای جدیدشان باخبر نبود،
در واقع آن‌ها فقط از جایی به جای دیگر منتقل می‌شدند مثلِ کشتگان جنگ.
ما خیال می‌کنیم آن‌ها نیست و نابود شده‌اند، حال‌آنکه آن‌ها فقط منتقل شده‌اند به جایی نو...
این یکی از ارجاعات بصری هنرمندانه نولان در این فیلم به آثار قبلی‌ست.

Nocturne: Blue and Silver- Cremone Lights(1872)by James Abbott

Dunkirk (2017) From Christopher Nolan

حقیقت را بگو اما به ایما...

توفیق در حاشیه رفتن است.

امیلی دیکینسون

Author

DUNKIRK

Christopher Nolan

DECEMBER 2017

Shayan Habibi