منطق حدود نهایی

نگاهی به داستان مالون می‌میرد نوشته‌ی ساموئل بکت و فیلم رویا به کارگردانی کیم‌کی‌دوک.

محمد مهدی نجفی

برای ترسیم خطوط حدود نهایی باید از تقابل‌های دوتایی آغاز کنیم: خوب/بد، زشت/ زیبا، گرم/سرد، عشق/نفرت و غیره. اما این تقابل‌ها در منطق حدود نهایی دو قطب متقابل و جدا از هم نیستند، بلکه توسط مسیری سرراست به هم مربوط می‌شوند. حدود نهایی دو راسِ مجموعه‌ای است که محدوده‌ی این تقابل‌ها را به صورت سطوح حسی متفاوتی در بر گرفته است. این تفاوت بیش و پیش از آنی که منوط به قراردادی از پیش تعیین‌شده باشد به کیفیت احساس و بافت نیروهای در هم تنیده‌ی آن بر می‌گردد. به این دلیل است که برای بررسی حدود نهایی باید از تقابل‌ها بیاغازیم اما در واقع جایی فراسوی این تقابل‌ها مستقر شده‌ایم. فراسوی خیر و شر.

بر این اساس عملکرد حدود نهایی بر پایه‌ی اصل شباهت استوار شده است، گرچه مبنای هستی‌بخش آن‌ها چیزی نیست جز تفاوت بی‌چون و چرای‌شان. به عبارتی دیگر درهم‌کنش حدود نهایی علی‌رغم نیروی دافعه، از نیروی جاذبه نیز برخوردار است. همبستگی همین نیروهای جاذبه و دافعه است که نیروهای زندگی را به جریان می‌اندازد. تفاوتی حاد که به شباهت می‌انجامد. (کیفیت‌هایی متفاوت با شدت‌هایی یکسان) یا بهتر است بگوییم تفاوتی که یک مسیر سرراست از آن می‌گذرد. تفاوت بین آغاز و پایان یک مسیر، در حالی‌که نه آغاز و نه پایان هیچ‌کدام واجد مکان‌مندی نیستند. بلکه مکان‌هایی هستند واقع در احساس که در راستای مسیرشان در حال رفت و آمدند. این مسیر واحد راهی به سوی وحدت پایانی و عاملی وحدت‌بخش نیست. بلکه شباهتی است در شدت نیروها. بستری که نیروهای متضاد را می‌پذیرد و به جریان می‌اندازد تا در یک انباشتگی مضاعف به ارگاسم برسند نه اینکه آن‌ها را خنثا کند و در یک وضعیت متعادل وحدت بخشد.

بکت در مالون می‌میرد می‌گوید «ظرف غذا و ظرف مدفوع، ظرف غذا و ظرف مدفوع، این‌ها دو نهایتِ مقابل یکدیگرند». او نمی‌گوید این دو حد نهایی که در مقابل هم قرار دارند تا چه اندازه به هم شبیه‌اند. اما کیست که شباهت ظرف غذا و ظرف مدفوع را نشنود؟ شباهت حدود نهایی. ابتدا باید وارد وضعیتی بشویم که حدود نهایی برجسته می‌شوند. این وضعیت آنجا شکل می‌گیرد که فاصله‌ی بین دو نهایتِ مقابل یکدیگر کمرنگ می‌شود. این فرایندی است که طی آن تفاوت دو قطب متضاد به شباهت تبدیل می‌شود. این شبیه شدن به عبارتی طی طریق در مسیری است که بین دو مکان حسی متفاوت وجود دارد. بین ظرف غذا و ظرف مدفوع، یعنی بین خوردن و ریدن مجموعه‌ای از اعمال انسانی وجود دارد. در واقع ظرف غذا و ظرف مدفوع دو حد نهایی این

مجموعه‌اند. اما چه زمانی محدوده‌ی میانی نادیده گرفته می‌شود؟ زمانی که در یک سرحد قرار گرفته باشیم: در نهایت فرسودگی روی تختی لمیده با کمترین فعالیت انسانی، انباشته از انفعالی کوشنده. این یک سرحد است. سرحد یک وضعیت حاد است. وضعیتی شدت یافته. همانند لحظه‌ی احتضار یا زمانی که از احساسی انباشته می‌شویم.

برای مثال در ساده‌ترین وجه، بین گرما و سرما درجات دمایی متفاوتی از گرم تا سرد در یک مجموعه قرار گرفته‌اند. اما گرما در حد نهایی‌اش چیزی جز حد نهاییِ احساس سرما نیست. همینطور عشق در شکل نهایی‌اش کیفیتی است که تنفر در نهایت خود چیزی جز آن نخواهد بود. این مسئله‌ای است که در فیلم «رویا» مورد توجه «کیم‌کی‌دوک» قرار گرفته است و عصاره‌ی رمزی آن که بی‌شک ریشه در شرق دور دارد این است: سفید و سیاه یکی هستند. تنها در وضعیت انباشت گرما می‌توان دریافت این گرما تا چه اندازه سرد است. در لحظه‌ی احتضار یعنی در وضعیت انباشت مرگ (اوج احساس مرگ) درمی‌یابیم که تا چه اندازه زنده‌ایم!

باید به این نکته توجه کنیم که بازه‌ی حدود نهایی هیچگاه شامل خود نهایت نمی‌شوند. حدود نهایی همواره آستانه‌ی نهایت هستند. انباشتی قبل از فوران. این مسئله به این معنا نیست که بعد از منطقه‌ی حدود نهایی چیزی وجود دارد، دقیقن به این معناست که بعد از آستانه‌ی انباشت، یعنی پس از فوران، هیچ چیزی وجود ندارد یا به بیانی دیگر «هیچ» وجود دارد. عرصه‌ای که می‌توانیم هیچ بنامیم. این هیچ، همانقدر تهی است که یک بادکنک هنگام ترکیدن از هوا خالی است. به همین دلیل نقطه‌ی ضعف یا بهتر است بگوییم محدودیت فیلم رویا دقیقن پایان‌بندی آن است. آیا بهتر نبود فیلم با جنایت وارد فاز دیگری می‌شد: وارد عرصه‌ی هیچ؟ بی‌جهت نیست که بکت روایت خود را پس از جنایتی هولناک به عرصه‌ی هیچ می‌کشاند. پس از فوران احساس ممکن نیست آنگونه که کیم‌کی‌دوک به تصویر کشیده است چیزی به عنوان عشق به وجود بیاید یا حتا وجود داشته باشد. شاید اندیشه‌ای که او را به چنین پایانی سوق داده است، تفکر وحدت پایانی است که همچون شبحی بر فراز فلسفه‌ی شرق بال گشوده است.

برگردیم به حدود نهایی. مالونِ محتضر، کسی که در نهایت مرگ ایستاده است درمی‌یابد آستانه‌ی مرگ همان مکانی است که او را از احساس زندگی انباشته است. یا به عبارتی رو به مرگ بودن او احساس زنده بودن اوست: «حقیقت این است که اگر خودم را محتضر و رو به مرگ احساس نمی‌کردم باورم می‌شد که هم اینک مرده‌ام ... اگر پیش از این‌ها کسی برایم پیشگویی کرده بود که در آینده روزی خودم را مثل امروز زنده و صاحب حیات احساس خواهم کرد، به او لبخند می‌زدم». از سوی دیگر برای او سکون مرگ چیزی نیست جز تکرار دایره‌وار و حیات‌بخش ظرف‌هایی که دایم پر و خالی می‌شوند. برای او پر و خالی شدن این ظرف ها، تلاش برای پر و خالی کردن آن‌ها انباشتگی نیروی حیات است. در سطحی دیگر ظرفی که پر می‌شود همان ظرفی است که خالی می‌شود. این یکسانی به همان اندازه پوچ است که هرگونه تمایزی مابین آن‌ها می‌تواند پوچ و بی‌فایده تلقی شود؛ اما ضروری است زیرا ظرف غذا و ظرف مدفوع، دو قطب متضاد چرخه‌ای هستند که زندگی را تداوم می‌بخشند. و این تداوم زندگی چیزی جز دهشت مرگ نیست.

بهار ۱۳۹۱