



## زمان و فضا در سینمای پست‌مدرن: از بلید رانر تا آسمان برلین

نوشته دیوید هاروی - ترجمه صالح نجفی

مصنوعات فرهنگی پست‌مدرن، به لطف التقاطی بودن طرح‌هاشان و بی‌نظمی آشوبناک موضوعات‌شان، بی‌اندازه متنوع‌اند. با این حال، گمان می‌کنم بد نباشد با مثال‌هایی نشان دهیم چگونه مضمون‌های مربوط به فشرده‌شدن زمان-فضا که در این مقال بسط می‌دهیم در آثار هنری و فرهنگی پست‌مدرن بازنمایی می‌شوند. بدین منظور تصمیم گرفتم به سراغ سینما بروم، تا اندازه‌ای بدین علت که سینما (به اتفاق عکاسی) هنری است که در بستر نخستین فوران عظیم مدرنیسم فرهنگی بالیدن گرفت اما نیز بدین علت که، در بین همه شاخه‌های هنر، احتمالاً سینما قوی‌ترین قابلیت را برای کارکردن با مضمون‌های درهم‌تنیده فضا و زمان به شیوه‌هایی راهگشا دارد. کاربرد زنجیره‌ای تصویرها و توانایی پس‌و پیش‌رفتن در فضا و زمان سینما را از بسیاری محدودیت‌های معمول هنرها آزاد می‌کند، گیرم که، در تحلیل نهایی، سینما نمایشی است که با پروژکتور یا آپارات در فضایی محصور روی پرده‌ای بی‌عمق پخش می‌شود.

دو فیلمی که بررسی خواهیم کرد عبارت‌اند از بلید رانر [که در فارسی گاهی به «تیغ‌رو» ترجمه می‌شود] و آسمان برلین [که در انگلیسی به «بال‌های اشتیاق» ترجمه شد]. بلید رانر ساخته ریدلی اسکات فیلم محبوب و پرطرفداری در ژانر نوآر افسانه-علمی است که بسیاری از نقدنویسان آن را از نمونه‌های عالی این ژانر خوانده‌اند و فیلمی است که همچنان در اکران‌های دیروقت سینماهای محله‌های بزرگ کلانشهرها به نمایش درمی‌آید. بلید رانر اثری است که به هنر پاپ (سبکی که در نقاشی دهه ۱۹۶۰ پا گرفت) تعلق دارد و با وجود این مضمون‌های مهمی را می‌کاود. من در این بحث مشخصاً مدیون تحلیل پربصیرت جولیان برونو از زیباشناسی پست‌مدرن این فیلمم. در مقابل، آسمان برلین ویم وندرس فیلمی است که به

سینمای روشنفکرانه و باصطلاح سطح بالا تعلق دارد. نقدنویسان استقبال بسیار گرمی از فیلم وندرس کردند (منتقدی نوشته است، «شاهکاری تلخ و شیرین»)، منتها درک معنای آن در اولین برخورد دشوار است. آسمان برلین از آن نوع فیلم‌هاست که فهم معنی و دانستن قدر آن‌ها کار می‌طلبد. با همه این اوصاف، فیلم وندرس مضمون‌هایی را می‌کاود مشابه مضمون‌هایی که در *بلید رانر* پرورانده شده، گرچه از منظری متفاوت و با سبکی بس متفاوت. در هر دو فیلم بسیاری از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم به چشم می‌خورد. بعلاوه، هر دو توجه ویژه‌ای به مفهوم‌پردازی و معانی زمان و فضا نشان می‌دهند.

داستان *بلید رانر* راجع به گروه کوچکی از انسان‌های مصنوعی است که با مهندسی ژنتیک ساخته شده‌اند و ظاهرشان با انسان‌های واقعی مو نمی‌زند و به همین جهت «رپلیکنت» خوانده می‌شوند، لغتی برساخته از «رپلیکا» به معنای «المثلاً» یا «کپی برابر اصل». این گروه از فضا به زمین برمی‌گردند تا با سازندگان خود روبرو شوند. وقایع فیلم در لس‌آنجلس می‌گذرد، در سال ۲۰۱۹. [سال تولید فیلم ۱۹۸۲ است]. محور وقایع داستان، مأموریت ریک دکارد است. او از اعضای سابق یک واحد ویژه پلیس، موسوم به «تیغ‌روها»، است. دکارد موظف می‌شود حضور رپلیکنت‌ها را کشف کند و آن‌ها را معدوم سازد یا (به تعبیری که در فیلم به کار می‌رود) «بازنشسته» کند چون نظم و امنیت جامعه را در معرض تهدیدی جدی قرار داده‌اند. رپلیکنت‌ها با هدفی مشخص خلق شده‌اند: باید وظایفی انجام دهند که مهارت بسیار زیاد می‌طلبد، آن‌هم در محیط‌هایی که کارکردن در آن‌ها بسیار دشوار است، در سرحدات کشف‌شده فضا. آن‌ها توانایی‌ها و هوش و نیروهایی دارند که حدّ نهایی هوش و توانایی انسان‌های عادی و چه بسا فراتر از آن است. و تازه احساس و عاطفه هم دارند؛ ظاهراً فقط از این طریق می‌توانند خود را با صعوبت کارهایی که به‌عهده دارند وفق دهند، یعنی به‌نحوی که بتوانند داوریهایی سازگار با خواسته‌های بشری به‌عمل آورند. با این‌همه، سازندگان آن‌ها از بیم آن‌که روزی رپلیکنت‌ها نظم مستقر جامعه را تهدید کنند طول عمر آن‌ها را فقط چهار سال طراحی کرده‌اند. اگر آن‌ها در طی این چهار سال توسنی کنند باید «بازنشسته» شوند. ولی بازنشسته‌کردن آن‌ها، دقیقاً به‌علت توانایی‌ها و استعدادهای عالی‌شان، هم خطرناک است هم دشوار.

یادمان نرود، رپلیکنت‌ها صرفاً مصنوعاتی نیستند که به تقلید از آدم‌های واقعی خلق شده‌اند بلکه کپی‌هایی برابر اصل‌اند که تقریباً از جمیع جهات عین انسان‌های واقعی‌اند. آن‌ها بیش از آن که روبات باشند «سیمولاکروم» اند. «سیمولاکروم واژه‌ای لاتینی است به معنای «تمثال» و «شبهت کاذب». این مفهوم اول‌بار در رسالهٔ سوفیست افلاطون مطرح می‌شود، آن‌جا که سقراط از دو نوع تصویرسازی سخن می‌گوید: نوع اول کپی دقیق و وفادار به اصل؛ و نوع دوم کپی‌های عمداً تحریف‌شده برای فریب ناظر. در زمانهٔ ما، ژان بودریار ادعا کرد که سیمولاکروم دیگر کپی چیزهای واقعی نیست بلکه خودش بدل به حقیقت شده است، یا به تعبیر او «ایپررئال»، یعنی «واقعی‌تر از واقعی».<sup>1</sup> باری، رپلیکنت‌ها به‌عنوان صورت نهایی نیروی کاری کوتاه‌مدت، بسیار ماهر و منعطف طراحی شده‌اند (نمونهٔ کامل و بی‌نقصی از کارگری برخوردار از همهٔ صفات لازم برای سازگارشدن با اوضاع و احوال انباشت انعطاف‌پذیر در وضعیت پست‌مدرن). ولی رپلیکنت‌ها، همچون همهٔ کارگرانِ مواجه با تهدید کوتاه‌شدن سال‌های کار، حاضر نیستند با محدودیت‌های ناشی از طول عمر چهارساله‌شان کنار آیند. آن‌ها با این هدف به‌نزد سازندگان خود بازمی‌گردند تا راه‌هایی برای طولانی‌کردن عمر خویش بیابند و بدین‌منظور می‌کوشند پنهانی به قلب دم‌دستگاه تولیدکنندگان خویش راه جویند و در آن‌جا سازندگان خود را متقاعد یا مجبور کنند که ساختمان ژنتیکی آن‌ها را از نو برنامه‌ریزی کنند. طراح آن‌ها، تایرل (رئیس امپراتوری شرکت معظمی به همین نام)، به رُی، رهبر رپلیکنت‌های شورشی که سرانجام به حریم خلوت اندرونی‌اش راه می‌یابد، تذکر می‌دهد که رپلیکنت‌ها در ازای طول عمر کوتاه‌شان از نعمتی بهره‌مند شده‌اند که برای جبران مافات‌شان کاملاً تکافو می‌کند — هرچه نباشد، آن‌ها با شدت و شوری فراتر از حد تصور انسان‌ها زندگی می‌کنند. تایرل به رُی می‌گوید، «خوش بگذران پسر، شعله‌ای که با شدتِ دو برابر می‌سوزد عمرش نصف می‌شود». القصه، رپلیکنت‌ها در زمان شتاب‌گرفتهٔ بیماران مبتلا به روان‌گسیختگی زندگی می‌کنند، تجربه‌ای که از نظر متفکران و نظریه‌پردازانی چون فردریک جیمسن، ژیل دلوز و فلیکس گتاری محور اصلی زندگی پست‌مدرن است. آن‌ها

همچنین پهنه فضا را با چنان سیالیتی می‌پیمایند که سرمایه عظیمی از تجربه‌های فراوان برایشان به ارمغان می‌آورد. نقاب شخصیت آن‌ها از بسیاری جهات با زمان و فضای ارتباط‌های فوری جهان گستر هماهنگ است.

چهار تن از رپلیکنت‌ها علیه شرایط «کار برده‌وار» خود (این تعبیری است که رُی، رهبر رپلیکنت‌های شورشی، به کار می‌برد) می‌شورند و می‌کوشند بر طول عمر خود بیفزایند: آن‌ها در راه بازگشت به لس‌آنجلس درگیر جنگ و کشتار شده‌اند. درکارد «تیغ‌رو»، کارشناس خبره در روش‌های شناسایی و بازنشسته‌کردن رپلیکنت‌های فراری، مأموریت می‌یابد کار آن‌ها را یکسره کند. دکارد، اگرچه از هر جور قتل و خشونت بی‌جان آمده است، مجبور می‌شود به‌رغم بازنشستگی به اوامر مقامات ارشد خود گردن نهد و گرنه منزلت اجتماعی‌اش را از کف می‌دهد و تا حد «آدم‌های کاملاً معمولی» جامعه سقوط خواهد کرد. بنابراین می‌توان گفت هم دکارد هم رپلیکنت‌ها نسبت مشابهی با نیروی اجتماعی مسلط بر جامعه دارند. این نسبت معرف نوعی همدردی و تفاهم پنهان بین شکار و شکارچی است، پیوندی ناپیدا میان صید و صیاد. در طول فیلم، دو بار رپلیکنتی زندگی دکارد را نجات می‌دهد و او هم جان رپلیکنت پنجمی به نام ریچل را که دکارد سرآخر عاشقش می‌شود نجات می‌دهد — ریچل رپلیکنتِ بمراتب پیچیده‌تری است که به‌تازگی خلق شده است.

لس‌آنجلسی که رپلیکنت‌ها بدان برمی‌گردند شباهتی به مدینه فاضله (اتوپیا) ندارد. انعطاف‌پذیری توانایی‌های رپلیکنت‌ها برای کارکردن در فضای خارج از جو زمین، همچنان که در سال‌های اخیر توقع می‌رود، در لس‌آنجلس با منظره زوال‌نشان صنعت‌زدایی و انحطاط دنیای مابعدصنعتی جفت‌وجور می‌شود. مخزن‌ها و انبارهای خالی و کارخانه‌های متروک که از در و دیوارشان آب باران چکه می‌کند؛ مه غلیظی که همه‌جا چرخ می‌زند، زباله‌هایی که همه‌جا تلنبار می‌شوند؛ زیرساخت‌های در حال فروپاشی که آپال‌های بزرگ ساخته‌اند؛ و پل‌های خرابی که نیویورک معاصر در قیاس با آن‌ها شهری آرام و باصفا می‌نماید. آدم‌های یک‌لاقب و زباله‌گردهای بی‌چیز در میان پسماندها پرسه می‌زنند و هرچه دست‌شان می‌رسد بلند می‌کنند و می‌زدند. جی. اف. سباستین، یکی از مهندسان ژنتیک که سرانجام راه دسترسی به تایرل برای رپلیکنت‌ها فراهم خواهد

ساخت (و خودش مبتلا به نوعی بیماری پیریِ زودرس موسوم به «فرتوتی شتاب‌یافته» است) در فضایی چنین خالی زندگی می‌کند (در واقع نسخه‌ی خالی از سکنه‌ی عمارت بردبری که در سال ۱۸۹۳ در لس‌آنجلس ساخته شد) و دوروبر خود را با جمع‌گرایی از عروسک‌ها و اسباب‌بازی‌های سخن‌گوی مکانیکی پر کرده تا مونس تنهایی‌اش باشند. البته بر فراز صحنه‌هایی که در تراز خیابان‌های شهر و آشوب و زوال فضاهای اندرونی می‌گذرند، دنیای شکل‌گرفته با تکنولوژی بسیار پیشرفته قد افراشته: دنیای وسایل حمل و نقل سریع‌السیر، دنیای آگهی‌های بازرگانی (یکی از این آگهی‌ها که در آسمان مه‌گرفته و بارانی شهر مدام پخش می‌شود اعلام می‌کند: «فرصت دوباره برای خرید در سرزمینی زرخیز»)، دنیای تصویرها و تمثال‌های آشنای قدرت شرکت‌های بزرگ (شرکت پِن آمریکا که در کمال شگفتی در سال ۲۰۱۹ هنوز مشغول کار است، کوکاکولا، شرکت چندملیتی مشروب‌سازی بادوایزر و نظایر این‌ها)، و ساختمان هرم‌شکل کوه‌پیکر شرکت تایرل که بر بخشی از شهر اِشرف کامل دارد. شرکت تایرل در شاخه‌ی مهندسی ژنتیک فعالیت می‌کند. تایرل می‌گوید، «تجارت، انسانی‌تر از هرچیز انسانی، کار ما این است». اما در تقابل با این تصویرهای قدرت قاهره‌ی شرکت‌های تجاری، صحنه‌ی دیگری در تراز خیابان‌ها می‌بینیم: صحنه‌ی پرچوش‌وخروش تولید در مقیاس کوچک. در خیابان‌های شهر آدم‌هایی از همه‌رنگ وول می‌خورند — به نظر می‌رسد چینی‌ها و آسیایی‌ها جمعیت غالب را تشکیل می‌دهند، و سیمای متبسم زنی ژاپنی است که در صفحه‌ی نمایشی عظیم بر نمای یک آسمان‌خراش تبلیغ کوکاکولا می‌کند. یک‌جور زبان ویژه‌ی «خیابانی» در شهر پدید آمده و شیوع یافته است، زبانی مرکب از ژاپنی و آلمانی و اسپانیایی و انگلیسی و غیره. نه‌تنها «جهان سوم» با مقیاسی بس بیشتر از حال حاضر [انتهای دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی] به لس‌آنجلس آمده است بلکه نشانه‌هایی از نظام‌های جهان‌سومی سازماندهی کار و روال‌های کار غیررسمی در همه‌جا مشهود است. فلس‌هایی برای ماری که با مهندسی ژنتیک ساخته شده است در کارگاهی کوچک تولید می‌شود و در کارگاهی دیگر (هر دو کارگاه را شرقی‌ها می‌گردانند) چشم انسان تولید می‌کنند، و این‌ها حاکی از مناسبات پیچیده‌ی پیمان‌کاری‌های دست‌دوم میان شرکت‌های پراکنده و تجزیه‌شده و نیز با خود شرکت تایرل است. حسی که تماشای خیابان‌های شهر به بیننده

القا می‌کند از هر جهت آشوبناک است. طراحی بناها و معماری ساختمان‌ها آش شله‌قلمکاری پست‌مدرن است — عمارت شرکت تایرل انگار نسخه بدل هرمی مصری است و ترکیب ستون‌های یونانی و رومی در خیابان‌ها به‌همراه رگه‌هایی از بناهای مایاها، چینی‌ها و نیز عناصری از معماری مرکز خریدهای شرقی و ویکتوریایی و معاصر: سیمولاکروم‌ها همه‌جا هستند. جغدهایی که با مهندسی ژنتیک زاده شده‌اند پرواز می‌کنند، و مارهایی می‌بینیم که دور شانه‌های زورا [Zhora]، که در اصل نامی اسلوکیایی است [می‌خزند و بازکیی‌هایی تولیدشده با مهندسی ژنتیکی‌اند. خود زورا در کاباره‌ای می‌رقصد که نسخه بدل بی‌نقص کاباره‌های دهه ۱۹۲۰ است. آشوب نشانه‌ها، آشوب دلالت‌ها و پیام‌های ضدونقیض، حاکی از وضعیتی سرشار از تشنّت و عدم قطعیت در تراز خیابان است که آدمی را به یاد بسیاری از جلوه‌های زیباشناسی پست‌مدرن می‌اندازد. به گفته برونو، زیباشناسی بلید رانر حاصل نوعی «بازیافت، آمیزش ترازهای گوناگون، دال‌های ناپیوسته، انفجار مرزها، و فرسایش» است. و با این‌همه در ضمن این حس به بیننده القا می‌شود که نیروی سازمان‌دهنده پنهانی بر همه‌چیز مستولی است — شرکت تایرل، مقاماتی که دکارد را به مأموریت می‌فرستند بی‌آنکه حق انتخابی به او بدهند، ورود شتابان نیروهای قانون و نظم به سطح خیابان هنگامی که حضورشان برای برگرداندن نظم به خیابان‌ها ضرورت می‌یابد. باری، آشوب روا داشته می‌شود دقیقاً بدین علت که به نظر می‌رسد تهدید چندانی متوجه تسلط آن نیروها بر کل شهر نمی‌کند.

تصویرهای تخریب خلاقانه (ویژگی ساختاری نظام سرمایه‌داری از نظر مارکس) همه‌جا حضور دارند. و البته این تصویرها به قوی‌ترین وجه در سیمای خود رپلیکنت‌ها حضور دارند که با توانایی‌های محیرالعقول خلق شده‌اند، منتها به‌شکلی که پیش از موقع تخریب می‌شوند و از کار می‌افتند، و اگر بخواهند احساس‌های خود را به میدان آورند و بکوشند توانایی‌های خود را به‌شیوه خاص خود بیروارند آن وقت به احتمال قریب به یقین «بازنشسته» خواهند شد. تصویرهای زوال و انحطاط که همه‌جا در منظره شهر به چشم می‌خورند دقیقاً همین ساختار احساسی را تقویت می‌کنند. حس ازهم‌پاشیدن و چندپاره‌شدن حیات اجتماعی در سکانسی فوق‌العاده در فیلم مؤکد می‌شود که دکارد در آن از فضاهای پرازدحام، بی‌انسجام و هزارتوار شهر

می‌گذرد تا یکی از رپلیکنت‌های زن، زورا، را دستگیر کند. دکارد سرانجام ردّ رپلیکنت متواری را در پاساژی پر از مغازه‌هایی که کالاهایشان را در معرض دید عموم گذاشته‌اند می‌یابد و از پشت سر به او شلیک می‌کند و زورای تیرخورده از لایه‌های متوالی درهای شیشه‌ای و پنجره‌ها می‌گذرد و پیش از آن‌که جان بدهد هزاران تکه شیشه‌های خردشده را در هوا پراکنده می‌سازد تا سرآخر پنجره‌ای عظیم را خرد کرده نقش زمین می‌شود.

جست‌وجوی رپلیکنت‌ها با تکیه به تکنیک خاصی برای استنتاج صورت می‌بندد که مبنایش این حقیقت است که آن‌ها تاریخ یا سرگذشتی واقعی ندارند؛ هرچه نباشد، آن‌ها با مهندسی ژنتیک به صورت موجوداتی بالغ و کامل خلق شده‌اند و فاقد تجربه جامع‌پذیری آدم‌های واقعی‌اند (حقیقتی که باعث می‌شود رپلیکنت‌ها اگر مهارشان از دست انسان‌ها خارج شود بالقوه خطرناک گردند). سؤال اصلی که یکی از رپلیکنت‌ها به نام لئون را لو می‌دهد این است: «از احساسات در مورد مادرت برایم بگو». لئون در جواب می‌گوید، «بگذار درباره مادرت برایت بگویم» و آنگاه به بازپرسش شلیک می‌کند و می‌کشدش. ریچل، پیچیده‌ترین رپلیکنت تولیدی شرکت تایلر، می‌کوشد دکارد را متقاعد کند که شخصی اصیل است (پس از آن‌که شک می‌کند دکارد به دروغ بودن حرف‌هایی که او در دفاع از خود زده پی برده است). ریچل برای متقاعد کردن دکارد، عکسی از یک مادر و دختر بچه به او نشان می‌دهد که ادعا می‌کند عکس کودکی خودش است. همان‌طور که برونو با هوشمندی گوشزد می‌کند، نکته در این‌جا این است که عکس‌ها اکنون به‌مثابه شواهد و قرائن یک تاریخ واقعی تعبیر می‌شوند، و اصلاً مهم نیست حقیقت آن تاریخ چه ممکن است بوده باشد. خلاصه اینکه تصویر برهان واقعیت تلقی می‌شود و البته که تصویرها را می‌توان برساخت و دستکاری کرد. دکارد در میان اموال لئون به مجموعه کاملی از عکس‌ها برمی‌خورد که احتمالاً قرار است ثابت کند او هم تاریخی برای خود دارد، و ریچل وقتی عکس‌های خانوادگی دکارد را می‌بیند (و طرفه این‌که تنها چیزی که به ما القا می‌کند دکارد دارای تاریخ و سرگذشتی شخصی است همین عکس‌هاست) می‌کوشد خود را با آن‌ها هماهنگ سازد. گیسوانش را به سبک و سیاقی که در عکس‌ها می‌بیند می‌آراید، جوری پیانو می‌زند که انگار درون یک تصویر جای دارد، و جوری رفتار

می‌کند که انگار معنای خانه را لمس می‌کند. این اشتیاق برای جست‌وجوی هویت، خانه و تاریخ شخصی (در این‌جا شاهد هماهنگی تقریباً کامل با دیدگاه‌های گاستن بشلار دربارهٔ بوطیقای فضایییم) در نهایت باعث می‌شود «بازنشسته‌شدن» او به تعویق بیفتد. دکارد یقیناً تحت تأثیر اراده و اشتیاق او قرار می‌گیرد. ولی ریچل فقط زمانی می‌تواند از نو پای در قلمرو نمادین جامعه‌ای برآستی انسانی بگذارد که قدرت قاهرهٔ پدر را در مقام تمثالی آدیپی تصدیق می‌کند. این یگانه مسیری است که او می‌تواند بییماید تا به این سؤال که «دربارهٔ مادرت برایم بگو» جواب دهد. او با تسلیم کردن خود به دکارد (با اعتماد کردن به او، احترام گذاشتن به او، و در نهایت تسلیم کردن تن خود به او) به معنای واقعی عشق انسانی و ذات حیات اجتماعی معمول پی می‌برد. ریچل با کشتن لئون رپلیکنت هنگامی که لئون در آستانهٔ کشتن دکارد است آخرین گواه توانایی خود را برای ایفای نقش زن دکارد ارایه می‌کند. او از دنیای روان گسیخته یا اسکیزوئیدی زمان و شدت وحدت رپلیکنتی می‌گریزد و پای در دنیای نمادین فروید می‌گذارد.

با این‌همه من فکر نمی‌کنم حق با برونو باشد که سرنوشت رُی را با این استدلال نقطهٔ مقابل سرنوشت ریچل می‌شمارد که ریچل از روی رغبت و با رضای خاطر تسلیم نظم نمادین می‌شود اما رُی حاضر نمی‌شود به فرمان نظم نمادین تن بدهد. رُی را به‌شکلی برنامه‌ریزی کرده‌اند که پس از چهار سال بمیرد و به همین علت هیچ راهی برای به‌تعویق‌انداختن نابودی یا نجات او متصور نیست. تقاضای او مبنی بر غلبه بر وضع مسکنت‌بارش اصلاً برآوردنی نیست. خشم او و خشم دیگر رپلیکنت‌ها عظیم است. رُی وقتی سرانجام موفق به ملاقات با تایرل می‌شود ابتدا او را می‌بوسد سپس چشم‌هایش را از حدقه بیرون می‌کشد و صانع خویش را بدین‌شیوهٔ خشونت‌بار می‌کشد. برونو به‌طرزی کاملاً معقول این کنش را وارونهٔ اسطورهٔ آدیپوس تعبیر می‌کند و آن را نشانهٔ واضحی می‌داند از اینکه رپلیکنت‌ها در چارچوب نظم نمادین فرویدی زندگی نمی‌کنند. اما این بدین‌معنی نیست که رپلیکنت‌ها هیچ احساس انسانی ندارند. پیش‌تر رگه‌هایی از توانایی عاطفی و ظرفیت غم‌خواری رُی را در فیلم دیده‌ایم: رُی در ضمن به مرگ رپلیکنت مؤنث دیگری به نام پریس که دکارد در میانهٔ آدمک‌ها و رپلیکاهای جی. اف. سباستین به‌ضرب



گلوله از پا درش می‌آورد واکنشی سوزناک و سرشار از محبت نشان می‌دهد. در ادامه وقتی دکارد به تعقیب رُی می‌رود، تعقیب و گریزی که بسرعت معکوس می‌شود و پس از مدتی صید به تعقیب صیاد می‌پردازد، در نهایت منجر می‌شود به لحظه‌ای که در آن رُی در واپسین دقیقه دکارد را که چیزی نمانده از سقف ساختمانی مرتفع به خیابان سقوط کند نجات می‌دهد. و تقریباً در همین لحظه است که رُی به پایان برنامه‌ریزی شده زندگی‌اش می‌رسد.

اما رُی پیش از مرگ به نقل پاره‌هایی از رویدادهای حیرت‌انگیزی مشغول می‌شود که در آن‌ها مشارکت داشته و از صحنه‌ها و منظره‌هایی که با چشم خود دیده می‌گوید. از خشم شدیدش درباره وضع بردگی‌اش می‌گوید و از حیات بی‌حاصلی که می‌گذارد تمام شور و حدت فوق‌العاده تجربه‌هایش را «سیلاب زمان، همچو اشک‌هایی در باران، بشوید و با خود ببرد». دکارد نیروی آن آمال رفیع را تصدیق می‌کند. با خود می‌اندیشد، رپلیکنت‌ها فرق چندانی با بیشتر ما آدم‌های معمولی ندارند. فقط می‌خواهند بدانند «از کجا آمده‌اند، به کجا می‌روند و چقدر وقت دارند». و سرآخر با ریچل (یعنی با رپلیکنتی که قرار نیست عمرش چهار سال باشد) است که دکارد می‌گریزد: پس از مرگ چهار رپلیکنت شورشی، دکارد به‌همراه ریچل به پناه منظره جنگل‌ها و کوهستان‌ها می‌گریزد، به آغوش طبیعت، به آن‌جا که خورشیدی که هرگز در لس‌آنجلس دیده نمی‌شود، با تمام قوت می‌درخشد و می‌تابد. این رپلیکنت بدل شده است به سیمولاکرومی چنان کامل و بی‌نقص که می‌تواند آینده خویش را با آینده یک انسان پیوند بزند: ریچل و دکارد می‌توانند عازم سفری دور و دراز بشوند، هرچند برای ما روشن نیست که این دو چقدر وقت دارند و تا کی می‌توانند با هم باشند.

بلید رانر حکایتی تمثیلی است در مایه قصه‌ها و فیلم‌های افسانه‌علمی که در آن مضمون‌های پست‌مدرنیستی، در بستری از انباشت انعطاف‌پذیر و فشرده‌شدن زمان-فضا، با تمام نیروی خیال‌انگیزی که سینما در چنته دارد به‌حد انفجار می‌رسند. نزاع اصلی در این حکایت میان انسان‌هایی است که در مقیاس‌های زمانی متفاوتی به‌سر می‌برند و در نتیجه جهان را به‌شیوه‌هایی بس متفاوت می‌بینند و تجربه می‌کنند. رپلیکنت‌ها هیچ تاریخ واقعی ندارند اما شاید بتوانند تاریخی برای خود بتراشند؛ تاریخ

برای هریک از آن‌ها تا حدّ شواهد و قرائن ثبت‌شده در عکس‌ها نزول کرده است. و گرچه فرایند جامعه‌پذیری کماکان برای تاریخ و سرگذشت شخصی اهمیت دارد، آن‌هم، همان‌طور که ریچل نشان می‌دهد، قابل‌کپی کردن است. وجه دلسردکننده و یأس‌آور فیلم دقیقاً آن‌جاست که، در پایان فیلم، تفاوت میان رپلیکنت و انسان به‌قدری تمیزناپذیر می‌شود که آن‌ها براستی می‌توانند عاشق هم شوند (زمانی که هر دو در مقیاس زمانی واحدی جای می‌گیرند). نیروی سیمولاکروم همه‌جا مشهود است. قوی‌ترین پیوند اجتماعی میان دکارد و رپلیکنت‌های شورشی — این واقعیت که هم دکارد هم آن‌ها غلام حلقه‌بگوش و برده بی‌اختیار قدرت یک شرکت تجاری بلامنازع‌اند — هرگز کوچک‌ترین اشارتی به این معنی ندارد که نوعی ائتلاف میان ستمدیدگان ممکن است بین آن‌ها پدید آید. هنگامی که چشم‌های تایرل در جریان کشته‌شدنش براستی از حدقه درمی‌آید، این فوران خشمی فردی و نه طبقاتی است. فصل پایانی فیلم نمایانگر قسمی گریزگرایی محض است: فرار از واقعیت بدون کوششی برای تغییر آن. و یادمان نرود که مقامات حاکم این گریزگرایی را روا می‌دارند. بدین‌سان نه تغییری در وضع مصیبت‌بار رپلیکنت‌ها روی می‌دهد نه در وضعیت بسیار بد تودهٔ انسان‌های ساکن در خیابان‌های خراب و متروکِ دنیای پست‌مدرنیستی تباه و صنعت‌زدایی‌شده‌ای که در سراشیب فساد و زوال افتاده است.

در فیلم *آسمان برلین*، به‌شیوه‌ای مشابه با دو گروه از بازیگران مواجه می‌شویم که در مقیاس‌ها یا مختصات زمانی متفاوت زندگی می‌کنند. فرشته‌ها در زمانی جاوید و ابدی به‌سر می‌برند و آدمیزاده‌ها در زمان اجتماعی خودشان می‌زیند و البته که این دو گروه جهان را به‌شیوه‌هایی بس متفاوت نظاره می‌کنند. فیلم همان حس چندپارگی و تشتتی را در ساختار خود باز می‌نماید که جهان *بلید رانر* را آکنده بود، درحالی‌که مسألهٔ مناسبات میان زمان و فضا و تاریخ و مکان این‌بار نه غیرمستقیم بلکه به‌صورت مستقیم مطرح می‌شود. مسألهٔ تصویر، خاصه مسأله‌ای که عکس‌ها تلویحاً پیش می‌آورند، در تقابل با نقل داستان در زمانی واقعی، مرکز ساختمان فیلم است.

فیلم با نقلی شبیه قصه‌های پریان آغاز می‌شود، در این باره که بچه‌ها بچه که بودند واقعاً چه شکلی بودند، یعنی دربارهٔ زمانی که بچه‌ها برآستی بچه بودند. صدایی که می‌شنویم به ما می‌گوید آن‌زمان بچه‌ها فکر می‌کردند همه چیز سرشار از زندگی است و زندگی کلی واحد و یکپارچه بود؛ آن‌زمان بچه‌ها هیچ عقیده‌ای دربارهٔ هیچ چیز نداشتند (احتمالاً هیچ عقیده‌ای دربارهٔ عقیده‌داشتن هم نداشتند، وضعی که از نظر فیلسوف پست‌مدرنیستی چون ریچارد رُرتی کاملاً مقبول می‌تواند بود)؛ آن‌زمان عکس‌ها هم خاطر بچه‌ها را آشفته نمی‌کردند. و با این همه بچه‌ها سؤال‌های مهمی می‌پرسند از این قبیل: «چرا من منم و تو نیستی؟»، «چرا من اینجام و آنجا نیستی؟» و «زمان کی شروع شد و فضا کجا تمام می‌شود؟» این سؤال‌ها در چند صحنهٔ کلیدی در فیلم تکرار می‌شود و مواد و مصالح مضمونی فیلم را فراهم می‌آورد. بچه‌ها، در لحظه‌های مختلف فیلم، جوری به بالا یا اطراف خود نگاه می‌کنند که انگار تا اندازه‌ای (و نه کاملاً) از حضور فرشته‌ها آگهی دارند، حال آن‌که آدم‌بزرگ‌ها که فکر و ذکرشان امور و مشکلات خودشان است ظاهراً از درک حضور فرشته‌ها عاجزند. و البته سؤال‌هایی که بچه‌ها می‌پرسند پرسش‌هایی بنیادی راجع به هویت است و فیلم دو مسیر موازی را برای جواب‌دادن به آن‌ها می‌کاود.

مکان برلین است. و جای تأسف است که نام برلین در عنوان انگلیسی فیلم، «بال‌های اشتیاق»، نیامده است زیرا فیلم کوششی است شگفت‌آور و پر از حساسیت برای تداعی حس آن مکان. البته تماشاگر بلافاصله درمی‌یابد که برلین تنها یکی از شهرهای پرشمار فضای تعامل‌بنیادی جهان‌گستر است. پیتر فالک، ستارهٔ بین‌المللی در فضای رسانه‌ها که تماشاگر آن‌ا او را بجا می‌آورد (خیلی‌ها او را با نقش کارآگاه گُلومبو در مجموعه‌ای تلویزیونی به همین نام می‌شناسند و به آن نقش چندین بار اشارهٔ مستقیم می‌شود) مشغول سفر با هواپیماست. افکار او در شهرهای بزرگ جهان سیر می‌کند: «توکیو، کیوتو، پاریس، لندن، تریست... برلین!»، و او بدین‌سان مکانی را که عازم آن است مشخص می‌کند. نماهایی از هواپیماهایی که فرودگاه را ترک می‌کنند یا وارد فرودگاهی می‌شوند نقاط کلیدی فیلم را نشان می‌کنند. آدم‌ها افکارشان را به زبان‌های مختلف مرور می‌کنند، به آلمانی، فرانسوی، انگلیسی، و زبان‌های دیگری که گهگاه به کار می‌رود (زبان هنوز انحطاط نیافته و تا سطح «زبان خیابانی»

لس آنجلس در بلید راتر سقوط نکرده است). ارجاع‌ها به فضای بین‌المللی رسانه‌ها در همه‌جا هست. برلین، بوضوح، فقط یکی از بسیار مکان‌هاست و در نوعی دنیای جهان‌شهری بین‌المللی‌گرایی هستی دارد. و با این‌همه برلین کماکان مکان متمایزی است که باید در آن کندوکاو کرد. یک لحظه پیش از آن که گوش به افکار درون سر فالدک بسپاریم، گوش‌مان اتفاقی به صدای ذهنی دختر جوانی می‌خورد که فکر می‌کند چگونه فضای خانه را طراحی کند. نسبت میان فضا و مکان از همین ابتدای فیلم در دستور کار آن قرار می‌گیرد.

بخش اول فیلم برلین را با چشم‌های دو فرشته‌ای برمی‌رسد که جهان را سیاه‌وسفید می‌بینند. فرشته‌ها، برون از مختصات زمان صیوروت و تطوّر بشری، در قلمرو روح محض به‌سر می‌برند، در زمانی نامتناهی و ابدی. آن‌ها همچنین می‌توانند بی‌زحمت و آن‌ا در فضا حرکت کنند. برای آن‌ها، زمان و فضا همواره یکسان است: حال حاضری نامتناهی در فضایی نامتناهی که کل جهان را به حالتی تکرنگ درمی‌آورد. به نظر می‌رسد همه‌چیز در حال حاضری یکپارچه و تغییرناپذیر شناور است، درست همان‌طور که حیات اجتماعی معاصر در جریان یکپارچه و همگن‌ساز پول شناور شده است. اما فرشته‌ها نمی‌توانند به‌گونه‌ی مسأله‌تصمیم‌گیری‌های بشری راه جویند. آن‌ها نمی‌توانند وجود خود را از «اینجا» و «اکنون» بیاکنند دقیقاً بدین سبب که در دنیای «همیشه» و «تا ابد» زندگی می‌کنند.

تصویر برلینی که از زاویه دید آن‌ها نقش می‌بندد منظره‌ی خارق‌العاده‌ای از فضاهای پاره‌پاره و رویدادهای زودگذری است که هیچ پیوند منطقی با هم ندارند. نماهای آغازین فیلم ما را از بالا به پایین می‌برد، به حیاط‌خلوت‌ها و فضاهای مشاع مسکن‌های کارگری قرن نوزدهم. و از آن‌جا پای در فضاهای اندرونی هزارتووار می‌گذاریم و همراه با فرشتگان افکار درونی آدم‌ها را استراق سمع می‌کنیم. فضاهای تک‌افتاده، فکرهای تک‌افتاده و افراد تک‌افتاده — به‌جز این‌ها هیچ نمی‌توانیم دید. جوانی تنها در اتاقی به خودکشی پس از شکستی عشقی می‌اندیشد و در همان حال پدر و مادرش فکرهایی کاملاً متفاوت درباره‌ی او در سر دارند. در زیرزمین، در یک اتوبوس، در خودروها، در آمبولانسی که زن بارداری را به بیمارستان می‌برد، در خیابان، بر ترک دوچرخه‌ای،

همه چیز به همین اندازه چندپاره و زودگذر می‌نماید، هر رویدادی درست چون رویدادهای دیگر با کیفیتی یکنواخت و تکرنگ ضبط می‌شود. فرشته‌ها چون که از مختصات فضا و زمان بشری بیرون‌اند تنها کاری که می‌توانند بکنند این است که تسلایی روحی به آدم‌ها ببخشند و بکوشند احساس‌های چندپاره و غالباً از هم پاشیده‌ی افرادی را که مشغول پاییدن افکارشان‌اند تسکین دهند. گاهی موفق می‌شوند، خیلی وقت‌ها هم شکست می‌خورند (جوانی که به خودکشی فکر می‌کرد خودش را می‌کشد، و دانش‌آموزی دبیرستانی که کارش به فاحشگی کشیده و دوست‌پسرش مرده به‌هیچ‌وجه تسلای نمی‌یابد). یکی از فرشته‌ها شکوه می‌کند که ما فرشته‌ها هیچ‌وقت نمی‌توانیم به‌طور واقعی مشارکت کنیم، فقط وانمود می‌کنیم.

این شیوه‌ی خارق‌العاده در تداعی منظره‌ی شهری امروزی و افراد با خود بیگانه‌ی ساکن در فضاهای هزارپاره و گرفتار رویدادهای زودگذر و بی‌سامان تأثیر زیباشناختی قدرتمندی دارد. تصویرها سرد و زمخت‌اند اما از تمام زیبایی و چشم‌نوازی عکس‌های قدیمی برخوردارند، هرچند از طریق دوربین فیلمبرداری به‌حرکت درآمده‌اند. منظره‌ای گزین‌شده است که ما می‌بینیم. واقعیات فرایند تولید و مناسبات طبقاتی ناگزیری که به آن منضم می‌شود به‌واسطه‌ی غیاب‌شان توجه ما را به خود جلب می‌کنند. ما دعوت می‌شویم به تماشای تصویری از حیاتی شهری که، به‌سیاق جامعه‌شناسی پست‌مدرن، سراپا از تعیین‌های طبقاتی عاری شده (*déclassé*) و بیشتر به کار زیمبل (در مقاله‌ی «کلانشهر و حیات ذهن») نزدیک است تا به کار مارکس. مرگ، تولد، اضطراب، لذت، و تنهایی جملگی در یک سطح واحد جلوه‌ای زیباشناختی می‌یابند، سطحی عاری از هرگونه معنای مبارزه‌ی طبقاتی یا شرح و تفسیری اخلاقی یا معنوی.

هویت این مکانی که نامش برلین است از طریق این تصویرهای بیگانه ولی براستی زیبا قوام می‌یابد. وانگهی، سازمان متمایز فضا و زمان همچون چارچوبی نگریسته می‌شود که هویت‌های فردی درون آن ساخته می‌شوند و شکل می‌گیرند. تصویر فضاهای متشکلت قدرت فوق‌العاده‌ای دارد، تصویر این فضاها بر روی هم می‌افتد: وندرس این کار را با آمیزش مونتاز و کلاژ می‌کند. دیوار برلین یکی از مرزهای شقاق‌آفرین است و بارها و بارها به‌مثابه‌ی نمادی از شقاق فراگیر احضار می‌شود. آیا فضا در

این جا به پایان می‌رسد؟ یک نفر در فیلم می‌گوید، «محال است در برلین گم بشوی، چون همیه می‌توانی دیوار را پیدا کنی». و البته تقسیم‌های باریک‌تری هم در کار هست. راننده خودرویی هنگام عبور از میان صحنه‌هایی خیابانی که تصویرهای ویرانی دوران جنگ را تداعی می‌کنند با خود می‌اندیشد آلمان بقدری پاره‌پاره شده است که هر فردی برای خود تشکیل یک دولت خیلی کوچک می‌دهد که در آن هر خیابانی موانعی دارد و دورتادورش را زمینی بی‌صاحب و برزخوار احاطه کرده است که آدم فقط در صورت داشتن گذرنامه می‌تواند از آن رد شود. حتی دسترسی هر یک از افراد به فردی دیگر در گرو پرداخت عوارض است. نه تنها این وضعیت فردگرایی حاد که افراد را با هم بیگانه و از هم جدا و منزوی می‌کند (همان نوع فردگرایی که زیملم وصف کرده است) ممکن است (در قیاس با زندگی جمعی دوران سپری‌شده نازی‌ها) وضعیتی مطلوب تلقی شود بلکه ممکن است افراد خواستار آن هم بشوند. فالک به‌هنگام تأمل درباره نقشه‌ای که قرار است بازی کند، می‌گوید «یک لباس خوب گیر بیار، نصف نبرد را برده‌ای». و در صحنه طنزآمیز شگفت‌آوری کلاه‌های متعددی را امتحان می‌کند تا به قول خودش بتواند به‌صورت ناشناس در میان انبوه خلق تردد کند و به استقلال دلخواهش برسد. کلاه‌هایی که او سر می‌کند بدل می‌شوند به نقاب‌های مجازی شخصیت‌های گوناگون، درست به‌همان‌گونه که عکس‌های سیندی شیرمن چون نقاب شخص او را پنهان می‌کنند. این کلاه ظاهر او را مثل هامفری بوگارت می‌کند، آن یکی به‌درد رفتن به مسابقه می‌خورد، و آن یکی برای رفتن به اپرا، و دیگری به‌درد مراسم ازدواج. فعل نقاب‌پوشی و تغییر چهره با هزارپاره‌شدن فضا و فردگرایی بیگانه‌ساز پیوند دارد.

همان‌طور که نظریه‌پردازانی چون فرد فایل (Fred Pfeil) در سال‌های اخیر (اواخر دهه ۸۰) وصف کرده‌اند، این منظره تمام علامات اوج هنر پست‌مدرنیستی را در خود دارد: «آدم این جا با متنی وحدت یافته مواجه نمی‌شود، چه رسد به حضور شخصیت و ادراکی متمایز. آنچه هست ناحیه ناپیوسته گفتارهای ناهمگون و ناهمجنسی است که زبان‌هایی بی‌نام‌ونشان و ناپیدامکان ادا می‌کنند، آشوبی متفاوت با آشوب متن‌های کلاسیک اوج مدرنیسم، دقیقاً بدین اعتبار که این آشوب جدید در دل هیچ چارچوب اسطوره‌وار فراگیری از نو جای نمی‌گیرد و سامان دوباره نمی‌یابد». کیفیت بیان در اینجا «خالی از احساس، بی‌اعتنا،

فاقد جلوه‌های شخصی و مبراً از نشانه‌های مؤلف» است، به‌قسمی که «امکان مشارکت سنتی مخاطب» منتفی می‌شود. فقط فرشتگان‌اند که زاویه دیدی سراسربین دارند و آن‌ها هم وقتی در بلندی‌ها اتراق می‌کنند فقط همه‌مهم‌ای از صداها و نجوهای متقاطع می‌شنوند و هیچ نمی‌بینند جز جهانی تکرنگ.

در چنین جهانی چگونه می‌توان حسی از هویت‌داشتن ساخت و آن را حفظ کرد؟ از این لحاظ، دو فضا معنا و اهمیتی خاص می‌یابند. فضای کتابخانه — مخزن دانش تاریخی و حافظهٔ جمعی — فضایی است که خیلی‌ها بوضوح به‌درون آن کشانده می‌شوند (به نظر می‌رسد فرشته‌ها هم در این فضا دمی از دنیا و شر و شورش می‌آسایند). پیرمردی پای در کتابخانه می‌گذارد. او قرار است نقشی بی‌نهایت مهم، هرچند مبهم، ایفا کند. او به خود به‌چشم قصه‌گوی اعظم، فرشتهٔ الهام و پاسدار بالقوهٔ حافظهٔ جمعی و تاریخ، و نمایندهٔ «همهٔ» انسان‌ها می‌نگرد. اما فکری سمج خاطرش را مکدر می‌کند: حلقهٔ محکم مستمعانی که زمانی دور او جمع می‌شدند شکسته و پراکنده گشته است، و او نمی‌داند ایشان به کجا رفته‌اند. اینک ایشان خوانندگانی‌اند که ارتباطی با همدیگر ندارند. پیرمرد قصه‌گو گلایه می‌کند که حتی زبان، معانی کلمات و جملات، انگار می‌لغزد و به‌درون پاره‌هایی از هم جدا می‌سُرد. او که اینک مجبور است «روزبه‌روز» زندگی کند از فضای کتابخانه کمک می‌گیرد تا تصور درستی از تاریخ این مکان متمایز که برلین نام دارد بیازماید و بازیابد. می‌خواهد این کار را نه از زاویه دید رهبران و پادشاهان بلکه در مقام سرایندهٔ سرودی در مدح صلح و آشتی به‌انجام رساند. اما کتاب‌ها و عکس‌ها تصویرهای یأس‌آوری به ذهنش می‌آورند: تصویرهایی از مرگ و ویرانی حاصل جنگ جهانی دوم، زخم التیام‌ناپذیری که فیلم بارها و بارها بدان ارجاع می‌دهد، انگار که این دوران در زمان جنگ آغاز شده و فضاهای شهر در همان زمان از هم پاشیده. پیرمرد، مُحاط در میان کره‌های جغرافیایی در کتابخانه، چرخشی را می‌چرخاند و با خود می‌اندیشد کل جهان دارد در تاریک و روشن هنگام غروب محو می‌شود. از کتابخانه بیرون می‌آید و پای پیاده به جست‌وجوی میدان پُست‌دامر می‌رود (یکی از آن فضاهای شهری که کامیلو زیته [معمار اتریشی و نظریه‌پرداز شهرسازی که در ۱۹۰۳ درگذشت] اگر می‌دید حتماً آن را می‌ستود)، قلب برلین قدیم و کافه یوستی

(Josti) مشهورش که پیرمرد معمولاً در آن می‌نشیند و قهوه می‌خورد و سیگاری می‌کشد و سرگرم تماشای جمعیت رهگذر می‌شود. وقتی در کنار دیوار برلین راه می‌رود چیزی به‌جز قطعه‌زمینی بایر و پوشیده از علف‌های هرز نمی‌یابد. او گیج و سردرگم در صندلی دسته‌داری دورانداخته یله می‌دهد و اصرار می‌ورزد جست‌وجویش نه یأس‌آور است نه بی‌اهمیت. هرچند احساس شاعری را دارد که در آستانه سرزمینی بی‌صاحب نادیده‌اش گرفته و دستش انداخته‌اند، به گفته خودش نمی‌تواند دست از طلب بدارد زیرا اگر نوع بشر قصه‌گویش را از کف بدهد کودکی‌اش را از کف خواهد داد. گیرم که قصه او در اجزاء زشت باشد — و او به یاد می‌آورد که وقتی پرچم‌ها در میدان پست‌دامر به اهتزاز درآمد جمعیت حاضر حالتی خصمانه گرفت و نیروهای پلیس مثل حیوان‌های وحشی شدند — باز هم باید این قصه را تعریف کرد. علاوه بر این، پیرمرد می‌گوید شخصاً احساس می‌کند حکایتی که نقل می‌کند او را از گزند مصائب حال و آینده مصون می‌دارد و نجات می‌بخشد. جست‌وجوی او به‌قصد بازساختن و بازگفتن این قصه نجات و مصونیت یکی از پیرنگ‌های فرعی و ظریف جاری در سرتاسر فیلم است که اهمیت واقعی‌اش فقط در انتهای فیلم معلوم می‌شود.

اما ساحت دومی هم هست که در آن حس شکننده‌ای از هویت‌داشتن حکمفرماست. سیرک، نمایش نظری که درون فضای محصور خیمه‌ای برپا می‌شود، محلی برای کنش و واکنش‌های خاص ارایه می‌کند که در آن قسمی رابطه برقرار کردن انسانی میسر می‌شود. درون این فضاست که ماریون، استاد بندبازی، حسّی از خویشتن خویش به‌دست می‌آورد، امکانی برای موفقیت و احساس تعلق کردن. ولی خبر می‌رسد که پول سیرک ته کشیده و سیرک قادر به ادامه فعالیت نیست. این نشان می‌دهد هویتی که ماریون در سیرک می‌جوید تا چه حد سست‌پا و بسته به حوادث است. قراردادهای کوتاه‌مدت در این جا هم حکم‌فرماست. با این‌همه، ماریون که پیداست این خبر حسابی دمغش کرده و حالش را گرفته است اصرار می‌کند که در زندگی داستانی دارد و قصد دارد همچنان داستانی برای خود خلق کند، هرچند نه در سیرک. حتی با خودش تصور می‌کند که داخل یک اتاقک عکاسی سکه‌ای برود و با هویتی تازه بیرون آید (و بار دیگر، اشاره به قدرت عکس‌ها) و شغلی تازه پیدا کند، مثلاً



آرایشگری یا چه و چه. وقتی یکی از فرشته‌ها ماریون را در کاراوانش تماشا می‌کن، فیلم به ما متذکر می‌شود که تاریخ زندگی شخصی ماریون (همچون سرگذشت دکارد در *بلید رانر*) براحتی ممکن است خلاصه شود در عکس‌های خانوادگی که به دیوار واگن سوزن شده‌اند، وگر چنین است چرا به یاری عکس‌ها تاریخ یا سرگذشتی جدید برای خودش نسازد؟ اما این خیال‌پردازی‌ها آکنده از هالهٔ نیرومند میلی خاص‌اند: میل تبدیل‌شدن به شخصی کامل و نه شخصی باخودبیگانه و چندپاره. ماریون می‌خواهد کامل باشد اما درمی‌یابد که این هدف فقط از طریق رابطه با شخصی دیگر تحقق می‌پذیرد. بعد از آن که خیمه را جمع می‌کنند و سیرک می‌رود، ماریون تک‌وتنها در آن محل خالی می‌ایستد و احساس می‌کند شخصی است بی‌ریشه و بی‌تاریخ یا بی‌وطن. اما خود آن خالی‌بودن انگار امکان نوعی تحول ریشه‌ای را زنده می‌دارد. ماریون، حرکت هواپیمای جتی را در آسمان تماشاکنان، می‌گوید: «من می‌توانم کل جهان شوم».

یکی از فرشته‌ها به نام دامیل که از ناتوانی‌اش برای هماهنگ‌شدن با مقتضیات اینجا و اکنون به‌ستوه آمده است مجذوب شور و زیبایی ماریون می‌شود، خاصه زمانی که بندبازی پرمهارت او را تماشا می‌کند. دامیل درگیر اشتیاق درونی ماریون می‌شود که می‌خواهد چیزی بشود و تحولی بیابد، نمی‌خواهد صرفاً باشد. او برای اولین بار نگاهی گذرا می‌اندازد به اینکه جهان وقتی رنگ داشته باشد چه شکل و شمایلی خواهد داشت و بیش از پیش به این می‌اندیشد که پای در جریان زمان بشری بگذارد و زمان روح و زمان ابدیت را پشت سر بگذارد. دو لحظه در فیلم هست که کاتالیزور تصمیم دامیل می‌شوند. ماریون در رؤیا دامیل را در هیأت آن «دیگری» تابناکی می‌بیند که می‌جوید، و دامیل نیز انعکاس تصویر خود را در آینهٔ رؤیای ماریون می‌بیند. او که هنوز نامرئی است به‌دنبال ماریون وارد کلوبی شبانه می‌شود و هنگامی که ماریون غرق خواب و خیال تنهایی می‌رقصد، دامیل افکار او را لمس می‌کند. و ماریون به حسی از شادی و شعف پاسخ می‌دهد انگار که، به گفتهٔ خودش، دستی نرم و آرام در اندرون جسمش دارد بندی را سفت می‌کند. دومین لحظهٔ کاتالیزوری صحنه‌ای است که پیتز فالك که بعداً معلوم می‌شود خودش فرشته‌ای است که چندی پیش به زمین انسان‌ها پا نهاده است، حضور دامیل نامرئی را حس می‌کند

هنگامی که در کنار دکه‌ای در خیابان فنجان قهوه‌ای به دست دارد. فالک به دامیل که جا خورده می‌گوید، «نمی‌توانم ببینم ولی می‌دانم آن جایی». و سپس شروع می‌کند با حرارت و طنز گفتن که نمی‌دانی زندگی کردن در جریان زمان بشری چه حالی دارد، احساس کردن رویدادهای مادی و لمس کردن انواع و اقسام حس‌های انسانی.

تصمیم دامیل به ورود به مختصات زمان بشری در منطقه بین دو جبهه متخاصم، زمین بین دو خط دیوار برلین، روی می‌دهد که نیروهای انتظامی در آن گشت می‌زنند. از بخت‌یاری او، دوست فرشته‌اش این قدرت را دارد که او را در جبهه غرب بگذارد. در آنجا دامیل چشم به جهان رنگ‌های تند و درخشان می‌گشاید. باید در مختصات فیزیکی واقعی در فضای شهر جهت‌یابی کند و بدین‌سان شور و نشاطی را تجربه می‌کند که به همراه خلق داستانی راجع به فضا (به سبک و سیاق میشل دو سیرتو، متفکر فرانسوی [۱۹۲۵-۱۹۸۶]) به آدم دست می‌دهد. دامیل این داستان را به راحتی با زیر پا گذاشتن شهر می‌آفریند، شهری که به واسطه این داستان دیگر چندپاره به نظر نمی‌رسد و ساختار منسجم‌تری می‌یابد. این درک بشری از فضا و حرکت نقطه مقابل درک فرشتگان است که پیش‌تر به صورت قسمی بیش‌فضا (hyper-space) تصویر شده است: فضایی مرکب از فلاش‌های پرشتاب که در آن هر تصویر به یک نقاشی کوبیستی می‌ماند و حاکی از وجه سراپا متفاوتی از تجربه فضاست. دامیل وقتی پای در جریان سیال زمان می‌گذارد از یک وجه تجربه فضا (وجه فرشتگی) به وجه دیگر آن (وجه بشری) گذر می‌کند. ولی حالا او نیاز به پول دارد تا زنده بماند. از رهگذری مقداری پول قرض می‌گیرد و زره باستانی‌اش را با بالاپوشی بلند و کلاهی جلف تاخت می‌زند. (که بعد متوجه می‌شویم این اولین هدیه به هر فرشته‌ای است که پا بر زمین انسان‌ها می‌گذارد) و سپس می‌بینیم از فروشگاه‌های بیرون می‌زند با یک دست لباس رنگ‌وارنگ و ساعتی مچی که شیفته‌وار واری‌اش می‌کند. گذرش می‌افتد به پشت صحنه فیلمی که پیتر فالک مشغول بازی در آن است. و در این‌جا مورد بازرسی جدی قرار می‌گیرد زیرا نگهبان اجازه ورود به فضای صحنه نمی‌دهد. همین‌طور که دشنام و ناسزا نثار مرد نگهبان می‌کند از پشت حصارها به فریاد فالک را صدا می‌زند. فالک که بلافاصله حدس می‌زند او کیست می‌پرسد، «چند وقت شد؟». دامیل جواب می‌دهد، «چند

دقیقه، ساعت، روز، هفته، ... زمان!» و فالک بدون معطلی، با طنزی ملایم و مهرآمیز، جواب می‌دهد، «بیا پسر، بگذار چند دلار بهت بدهم!» اکنون ورود دامیل به این دنیای بشری قویاً درون مختصات فضای اجتماعی، زمان اجتماعی، و قدرت اجتماعی پول جای می‌گیرد.

وصال دامیل و ماریون بوضوح نقطهٔ اوج وقایع فیلم محسوب می‌شود. این دو در همان کلوب شبانه‌ای که ماریون قبلاً در آن تنهایی با خود می‌رقصید دور هم می‌چرخند و رفیق سابق دامیل در دنیای فرشته‌ها خسته و بی‌حوصله تماشایشان می‌کند: سپس در بخش بار به هم نزدیک می‌شوند. در آن جا دیداری تقریباً آیینی و مناسک‌گونه بین‌شان روی می‌دهد: ماریون آماده و مصمم است که تاریخ خودش را بسازد و سیروورت [= شدن] را جایگزین وجود [= بودن] کند؛ دامیل هم مصمم است معنای جریان سیال تجربهٔ بشری را در مختصات فضا و زمان فیزیکی بیاموزد. ماریون در مونولوگ طولانی‌اش تأکید می‌کند بر جدی بودن پروژهٔ مشترک‌شان، گیرم که خود زمانه چندان جدی نباشد. قراردادهای موقت تمام شده‌اند. ماریون می‌کوشد راهی بیابد برای تعریف کردن زندگی مشترک که معنایی کلی داشته باشد، معنا و مفهوم عامی ورای مرزهای این مکان و زمان خاص. می‌گوید شاید هیچ تقدیری در کار نباشد ولی حتماً تصمیم هست. و تصمیم او تصمیمی است که همهٔ مردم شهر، حتی همهٔ مردم جهان، می‌توانند در آن مشارکت ورزند. میدانی را تجسم می‌کند مالا مال از آدم‌ها و تصور می‌کند خودش و دامیل چنان غرق در آن مکان شوند که بتوانند به‌جای تمام آدم‌ها تصمیم بگیرند. تصمیم او ناظر است به شکل دادن به پیوندی میان یک مرد و یک زن حول پروژهٔ مشترکی بر مدار سیروورت و تطوّر که در آن زن بتواند چنان بگوید «مرد من» که درهای کل یک جهان به‌روی فهم و تفسیر تازهٔ همه‌چیز وا شود. این یعنی پانهادن در هزارتوی سعادت از راه تبدیل میل به عشق، چندان‌که سرانجام بتواند برآستی با خویشتن خویش تنها شود، زیرا پیشفرض برآستی تنهابودن کامل‌بودنی است که فقط از طریق نسبتی غیرتصادفی و نامشروط با شخصی دیگر ممکن می‌شود. به نظر می‌رسد ماریون حالا جواب‌هایی برای آن سؤال‌های ضروری پیدا کرده است: «چرا من منم و تو نیستی؟»، «چرا من اینجایم و آنجا نیستی؟» و «زمان کی آغاز شد و فضا کجا تمام

می‌شود؟» دامیل هنگامی که به ماریون کمک می‌کند تا پس از اولین شب زندگی مشترک‌شان تمرین بندبازی کند با خود فکر می‌کند آنچه از وصال‌شان زاده خواهد شد نه یک کودک بلکه تصویری نامیراست که همگان می‌توانند در آن سهیم شوند و با الهام از آن زندگی کنند.

جلوگیری از درغلتیدن این پایان‌بندی به ورطهٔ ابتذال کار دشواری است (خطری که نشانه‌هایش را می‌شد در سکانس کم‌وبیش مبتذل رؤیا دید، آن‌جا که فرشته به سراغ ماریون می‌آید، با جامهٔ نقره‌فامی بشکوه). آیا، از هرچه بگذریم، باید نتیجه بگیریم که صرفاً عشق رمانتیک است که چرخ گیتی را می‌گرداند؟ قرائتی مهربان از این سکانس شاید این باشد: نباید اجازه دهیم تجربهٔ نخ‌نمای ما از کیچ و پاستیش [«کیچ» به کارهای هنری بنجل و فاقد اصالت می‌گویند که ممکن است محبوب باشند ولی ارزش زیباشناختی ندارند؛ و «پاستیش» به آثاری اطلاق می‌شود که از آمیختن یا به‌هم‌چسباندن چند اثر مختلف پدید می‌آیند و باصطلاح «شبه‌التقاطی» اند] مانع میل رهایی‌بخش به عشق‌ورزی و تن‌سپردن به پروژه‌های بزرگ شود. اما نماهای پایانی فیلم برآستی بدشگون‌اند و به زنگ خطر می‌مانند. فیلم برمی‌گردد به دنیای تکرنگ و سیاه‌وسفید زمان جاودانه. پیرمردی که در سکانس‌های رنگی فیلم تماس‌مان را با او به کلی از کف داده‌ایم لُخ‌لُخ به طرف دیوار برلین پا می‌کشد و می‌گوید، «چه کسی به دنبال من، قصه‌گوی آدم‌ها، خواهد گشت؟ آخر آن‌ها بیش از همیشه به من نیاز دارند». دوربین ناگهان با زوم کردن از کنار او رد می‌شود و به طرف ابرها برمی‌نگرد، انگار که پروازکنان از زمین دور می‌شود. ماریون می‌گوید، «ما به‌راه افتادیم». بیش از این‌ها پیش باید رفت: تیتراژ پایانی به ما اطمینان می‌دهد.

من این بخش دوم فیلم را کوششی تعبیر می‌کنم برای باززنده‌ساختن چیزی از روح مدرنیستی ارتباط و باهم‌بودن و سیروورت بشری از خاکسترهای منظرهٔ تکرنگ و سرد و بی‌روح احساس‌ها در دنیای پست‌مدرنیستی. وندرس بصراحت تمام قوای هنری و خلاقهٔ خود را در قسمی پروژهٔ نجات و رستگارسازی بسیج می‌کند. عملاً اسطوره‌ای رمانتیک به تماشاگر پیشنهاد می‌کند که می‌تواند ما را «از دنیای بی‌شکل تصادف محض» نجات بخشد. این‌که فرشته‌های زیادی، به‌گفتهٔ فالک (که خودش

۳۰ سال پیش از زمان حال فیلم به زمین آمده)، تصمیم گرفته‌اند پا بر زمین انسان‌ها بگذارند حاکی از آن است که همیشه قرارگرفتن در جریان زمان بشری بهتر از آن است که بیرون آن باشی و صیوروت همیشه این توان بالقوه را دارد که ایستایی وجود را در هم شکند. فضا و زمان در دو بخش فیلم به‌شيوه‌هایی از بیخوبین متفاوت قوام یافته‌اند و حضور رنگ و خلاقیت و صدا البته، یادمان نرود، پول به‌مثابه‌ی شکلی از پیوند اجتماعی آن چارچوب ضروری را فراهم می‌سازد که درون آن می‌توان حس از غایت مشترک پیدا کرد.

با این‌همه دوراهی‌های حادثی در کار است که باید حل‌شان کرد. دامیل هیچ تاریخی ندارد و ماریون از ریشه‌های خود کنده شده است و تاریخ شخصی‌اش خلاصه شده در مجموعه‌ای از عکس‌ها و تعدادی دیگر از «اشیای خاطره‌انگیز»، از آن نوع چیزها که امروزه به حس تاریخمندی شکل می‌دهند، هم در خانه‌ها هم در موزه‌ها. آیا امکان آغازکردن پروژه‌ی صیوروت و تطوری غیرتاریخی وجود دارد؟ صدای پایای پیرمرد از قرار معلوم همین امکان را به پرسش می‌گیرد. و راستش، تصویر خیالی ماریون از «میدان» جامع جمیع آدم‌هایی که در تصمیم او و دامیل مشارکت ورزند شبیح زمانی را زنده می‌کند که میدان پُست‌دامر با انبوه پرچم‌ها بدل به محلی زشت گردید. به بیان صوری‌تر، در فیلم تنش‌های هست میان قدرت تصویرهای مرتبط با فضا (عکس‌ها، خود فیلم، تقلای دامیل و ماریون در انتهای فیلم برای ساختن تصویری که جهان بتواند با الهام از آن زندگی کند) و قدرت داستان. پیرمرد (که در تیتراژ فیلم به‌عنوان هومر قصه‌گو وصف می‌شود) از بسیاری جهات در درون فیلم به حاشیه رانده می‌شود و صریحاً از همین موضوع گلایه می‌کند. صیوروت، به اعتقاد او، باید چیزی بیش از آفریدن محض مجموعه‌ای دیگر از تصویرهای فاقد عمق باشد. صیوروت باید در بستر تاریخ روی دهد و فهم شود. ولی این پیشفرضی دارد: اینکه تاریخ را می‌توان بدون استفاده از تصویرها احضار کرد. پیرمرد یک‌بار کتاب عکسی را ورق می‌زند، در میدان پست‌دامر پرسه می‌زند و می‌کوشد به یاری حافظه حس آن مکان را بازسازد، و زمانی را به یاد می‌آورد که آن میدان محلی زشت گردید و به تشکیل آن حماسه‌ی صلح و آرامشی که او می‌جوید منجر نشد. این دیالوگ میان تصویر و داستان تنش‌ی به‌وجود می‌آورد که زیربنای وقایع فیلم را

شکل می‌دهد. تصویرهای قدرتمند (از آن نوع که وندرس و فیلمبردار کارآشنایش، هنری آلکان، در خلق و ثبت‌شان استادند) می‌توانند در آن واحد داستان‌ها را روشن و تاریک کنند. این تصویرها در فیلم وندرس پیام‌های ملفوظی را که پیرمرد می‌کوشد به آدمیان برساند تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. انگار فیلم در دور باطل تصویرهای خودش افتاده (در دور آن چیزی که در قاموس پست‌مدرنیسم حالت «بین‌المتونی» خوانده می‌شود). در دل این تنش می‌توان تمام ابعاد مسأله اصلی فیلم را مشاهده کرد: چگونه می‌توان با کیفیت‌های زیباشناختی فضا و زمان در دنیای پست‌مدرن چندپارگی‌های تکرنگ و گذرابودن همه‌چیز به‌درستی رفتار کرد؟ ماریون می‌گوید، «شاید بیماری اصلی خود زمان باشد» و باعث می‌شود همچو زمانی که سکانس پایانی *بلید رانر* را می‌بینیم از خود بپرسیم، «راستی چقدر وقت داریم؟». ولی منظره زمان ابدی و فضای نامتناهی اما هزارپاره، هر معنایی که برای مشارکانش داشته باشد، برای ما معنایی ندارد.

این نکته هم جالب توجه و هم هوش‌ریاست که دو فیلمی که این قدر متفاوت‌اند اوضاع و احوالی چنین مشابه را به‌تصویر می‌کشند. من باور نمی‌کنم این شباهت تصادفی یا اتفاقی باشد. این شباهت تأیید می‌کند که تجربه فشرده‌شدن زمان-فضا در سال‌های اخیر، زیر فشار گرایش به شیوه‌های منعطف‌تر انباشت، نوعی بحران بازنمایی در قالب‌ها و فعالیت‌های فرهنگی پدید آورده و این قضیه دغدغه‌های شدیدی در زیباشناسی در پی داشته، هم در کل (آن‌طور که به گمان من در فیلم *آسمان برلین* می‌بینیم) هم در اجزاء (نکته‌ای که در مورد همه‌چیز صادق است، از *بلید رانر* تا عکس‌های سیندی شرمین و رمان‌های ایتالو کالوینو یا تامس پینچن، رمان‌نویس معاصر آمریکایی). اینگونه فعالیت‌های فرهنگی براستی مهم‌اند. اگر براستی بحرانی در بازنمایی فضا و زمان وجود دارد، آنگاه راه‌های جدیدی برای فکرکردن و احساس‌کردن باید آفرید. هر کوششی برای برون‌رفت از وضعیت پست‌مدرنیته باید دقیقاً به‌استقبال چنین فرایندی برود.

جنبه یأس‌آور هر دو فیلم، به‌رغم خوش‌بینی آشکاری که در پایان‌بندی وندرس شاهدیم، ناتوانی از ارایه راه‌حلی فراتر از رمانتیسم (رمانتیسم فردگرایانه و قویاً زیباشناختی) برای وضعیت پیچیده‌ای است که هر دو فیلمساز به‌طرزی درخشان تصویر

کرده‌اند. چنان می‌نماید که انگار این دو فیلمساز قادر نیستند از قدرت تصویرهایی که خود می‌آفرینند برهند. ماریون و دامیل تصویری می‌جویند که جانشین تصویرهای موجود کنند و به نظر می‌رسد این تصویر را تصویری بسنده برای اندیشیدن به تغییر جهان می‌بینند. از این منظر، گرایش هر دو فیلم به رمانتیسم خطرناک است، دقیقاً بدین‌علت که گواهی می‌دهد بر تداوم بدفرجام وضعیتی که در آن زیباشناسی بر اخلاق غلبه دارد. و البته کیفیت‌های رمانتیسم موجود تنوع زیادی دارند. جاهل‌مآبی و مردانگی بوی ناگرفته‌ی دکارد و تسلیم‌شدن ریچل به برتری او زمین تا آسمان فرق دارد با ملاقات ذهن‌ها و جان‌ها در مورد ماریون و دامیل (که هردوشان بنا دارند از همدیگر بیاموزند). با این‌همه حتی در اینجا می‌توان گفت به یک معنی *رائر* با صدایی اصیل‌تر (هرچند نه الزاماً ستودنی) سخن می‌گوید زیرا *بلید رائر* دست‌کم به ماهیت نظم نمادینی که ممکن است در آن به‌سر بریم فکر می‌کند (سؤالی که وندرس از طرح آن طفره می‌رود). وندرس به همین ترتیب از طرح مسأله‌ی مناسبات و آگاهی طبقاتی طفره می‌رود و مسأله‌ی اجتماعی را در قالب رابطه‌ی وساطت‌نیافته بین فرد و جمع (یا دولت) مطرح می‌کند. نشانه‌های مناسبات عینی طبقاتی در *بلید رائر* فراوان به‌چشم می‌خورد اما مشارکان وقایع فیلم بوضوح قصد درگیرشدن با آن‌ها را ندارند، گیرم که مثل دکارد آگاهی مبهمی از آن‌ها داشته باشند. با آن‌که هر دو فیلم تصویرهایی عالی از اوضاع و احوال پست‌مدرنیته و به‌طور اخص از تجربه‌ی پرتنش و گیج‌کننده‌ی فضا و زمان رقم می‌زنند، هیچ‌کدام این قدرت را ندارند که شیوه‌های جافتاده‌ی نگریستن را براندازد یا از مرزهای اوضاع پرتنش مقطع حاضر برگردد. این ناتوانی را تا اندازه‌ای باید ناشی از تناقض‌های ذاتی خود فرم سینما دانست. سینما، هرچه نباشد، برترین رسانه‌ی سازنده و دستکاری‌کننده‌ی تصویرهای با اهداف تجاری است و خود اقدام به استفاده از این رسانه همواره مستلزم ساده‌کردن و خلاصه‌ساختن داستان‌های پیچیده‌ی زندگی هرروزه در دنباله‌ای از تصویرها بر پرده‌ای فاقد عمق است. ایده‌ی سینمای انقلابی همواره چون به صخره‌های صعب‌العبور این مشکل برخورد کرده است به‌گل نشسته است. با همه‌ی این اوصاف، اصل بیماری ریشه‌دارتر از این حرف‌هاست. فرم‌های هنری و مصنوعات فرهنگی پست‌مدرن به‌حکم ماهیت‌شان باید با خودآگاهی به استقبال مسأله‌ی آفریدن تصویر بروند و در نتیجه ناگزیرند ریشه‌های این

مسأله را در فعالیت خود بازجویند. بنابراین دشوار بتوان از دایره آنچه درون خود فرم هنری تصویر می‌شود بیرون رفت. وندرس، به گمان من، برآستی با این مسأله دست‌وپنجه نرم می‌کند و این حقیقت که او در نهایت در این مبارزه ناکام می‌شود شاید بوضوح تمام در آخرین شرح تصویری که در فیلم می‌بینم تأیید می‌شود: «بیش از این‌ها پیش باید رفت». و البته کیفیت‌های محاکاتی این نوع سینما، در چارچوب این حدود، به طرز فوق‌العاده‌ای راه‌گشایند. *آسمان برلین* و *بلید رانر* هر دو برابر ما آینه‌ای می‌گذارند که در آن می‌توانیم بسیاری از ویژگی‌های اساسی وضعیت پست‌مدرنیته را به‌عینه مشاهده کنیم.

آنچه خواندید ترجمه فصل هجدهم کتاب *وضعیت پست‌مدرنیته: کاوشی در ریشه‌های تحول فرهنگ* نوشته دیوید هاروی است که نخستین بار در سال ۱۹۹۰ منتشر شد. ترجمه حاضر بر پایه نسخه‌ای است که انتشارات بلکول در سال ۲۰۰۰ روانه بازار کرد.