بازگشتِ جاودانِ تفاوت‌ها/رهایی‌ها؛
نگاهی به فیلم اطلس ابر[1]

وحید میره‌بیگی[2]

«زندگی ما برای دیگران است و به آنها محدود هستیم»
«شناخت خویشتن تنها در چشم‌های دیگران ممکن است»
دیالوگ‌هایی از فیلم

«اطلس ابر» اثری اثیری است؛ جادویی همچون اسطوره‌های یونانی، مبهم همانند شکلِ لکه‌های ابر و پیچیده مثل نقشه‌ای که برای نمایاندنِ زمان– مکان‌های گوناگون ترسیم‌شده باشد. شگفتا که نام فیلم به تمام این موارد دلالت دارد: "اسطوره‌ی اطلس " که بار افلاک را بر دوش می‌کشد (چشم‌داشتِ ماجرایی افسانه‌ای–پهلوانی از فیلم را برای مخاطب ایجاد می‌کند)، ابهام اشکالی که ابرها در آسمان به خود می‌گیرند و بینندگان مختلف آن را شبیه به چیزهای مختلف می‌بینند (چشم‌داشتِ سروکار داشتن با رمزگانِ پیچیده و چندمعنا را برای مخاطب ایجاد می‌کند)"نقشه "ای فراگیر که با دقت به صرفاً یک قسمتش نمی‌توان درکی از کلیتِ آنچه بازنمایی می‌کند دریافت (چشم‌داشتِ سروکار داشتن با یک روایت تصویریِ دارایِ مختصات پیچیده از کلیتِ زندگی انسان بر زمین را برای مخاطب ایجاد می‌کند).

«فیلم اطلس ابر» را در سال ۲۰۱۲ واچوسکی‌ها و تام تیکور کارگردانی کردند. در کارنامه‌ی واچوسکی‌ها فیلم‌هایی همچون «ماتریکس» و «وی مثل وندتا» را می‌توان از لحاظ فُرم اولی و محتوایِ دومی، اسلافِ این فیلم تلقی کرد. شاید غرابت و خلاقیتِ حیرت‌آور فیلم اطلس ابر علاوه بر این‌ها میراث دار فیلم «عطر» تام تیکور نیز باشد...

---

[1] **نحوهٔ ارجاع به مقاله:**
میره‌بیگی، وحید (۱۳۹۵)؛ "بازگشت جاودان تفاوت‌ها/رهایی‌ها؛ نگاهی به فیلم اطلس ابر"، منتشر شده در
http://www.academyhonar.com/branches/sociology-of-art/3455-cloud-atlas.html

[2] http://mirebeigi.academyhonar.com/

به نظر می‌رسد یک‌بار دیدن فیلم برای هیچ مخاطبی کافی نباشد؛ شاید برخی علاوه بر بازبینی، سراغ مرور رمانی به همین نام اثر دیوید میچل بروند زیرا این اثر اقتباسی از آن رمان است. حتی اگر مانند فیلمِ قصه‌های وحشی اثر دامیان زیفرون، در این فیلم نیز شاهد روایتِ مجزای چند قصه‌ی متفاوت بودیم کاره ساده‌تری در پیش داشتیم، اما در اینجا قسمت‌هایی از روند پیش رفتنِ هر قصه به‌صورت تقریباً بی‌نظمی به تصویر کشیده شده، البته آن‌قدر سورئال و خواب‌واره نیست که همچون فیلم‌های دیوید لینچ نتوان درباره‌ی معنایِ کلی فیلم به توافق رسید. برخلاف فیلم قصه‌های وحشی این فیلم تعمداً مخاطب را با نسبت و رابطه‌ی شش روایت درگیر می‌کند. هر قصه که در عصری متفاوت رخ‌داده و در حال سرایش و تکمیل است شامل مضامین، نقش‌ها (نقش‌های کلیدیِ مختلفِ هر روایت به چند بازیگر معینِ دارای گریم‌های مختلف سپرده‌شده است)، دیالوگ‌ها و نشانه‌های دیگری است که آن را به قصه‌های دیگر مرتبط می‌کند. در این اثر با دو نوع گذر زمان/تکمیل داستان روبرو هستیم. هنگامی‌که داده‌های منتقل‌شده به مخاطب در موردِ سرنوشتِ یک کاراکتر در قصه‌ی اول –با پریدنِ فیلم به قصه‌ی دوم– موقتاً قطع می‌شود و مخاطب درمی‌یابد که کتابِ خاطراتِ همان کاراکتر در قصه‌ی دوم توسط کاراکتری دیگر در حال خوانده شدن است، نحوه‌ی رمزگشایی از این رمزگان پیچیده را کشف می‌کند و سرنوشت کاراکترها برای او در پرتویِ سرنوشتی کلی‌تر و مهم‌تر قرار می‌گیرد. دو گذر زمان، یکی گذر زمان هر قصه (سرنوشتِ هر کاراکتر نقش اول در هر قصه) و دومی گذر زمانِ کلی اثر (اثراتی که کنشِ هر کاراکتر در قصه‌های پیشین بر سرنوشتِ کاراکترهای بعدی می‌گذارد). به‌بیان‌دیگر، مرگ در اینجا پایانِ تأثیرگذاریِ کاراکترها نیست، کاراکترها در قصه‌های بعدی نیز زنده‌اند و بر نحوه‌ی زندگی و انتخاب‌های کاراکترهای دیگر تأثیر می‌گذارند؛ گذشته، آینده‌ی نامشخص را به بند می‌کشد و به آن جهت می‌بخشد. یکی از دیالوگ‌ها: «قدرت‌هایی که سالیان دور پدید آمده‌اند، اکنون ما را شکل می‌دهند و پیش می‌برند».

بی‌گمان در عرصه‌ی هنر، اطلس ابر یک اتفاق کم‌نظیر است، چه از بُعد تکنیکی که توانسته جلوه‌های ویژه، گریم‌های عالی، تدوینِ چندخطی پاره‌هایِ چند روایت، حرکت‌های مختلف دوربین و برداشت‌هایِ متناسب با هر روایت و موسیقی‌های متفاوت را در خدمتِ بازنمایاندنِ المان‌های دیگر گون اعصارِ دیگر گون قرار دهد و چه از بُعد مفهومی که شاید یکی از موفق‌ترین و تازه‌ترین توصیف‌ها از ایده‌ای کهن را انجام داده است. شش سرگذشت مجزا اما مرتبط به هم تکه–تکه روایت می‌شوند، آن‌قدر پیچیده و درعین‌حال جذاب که گویی هر روایت مایعی رنگی است، شش مایعِ رنگی که به‌تدریج در ظرفی شیشه‌ای ریخته می‌شوند؛ ممکن است اندکی باهم مخلوط شوند اما ماهیت مستقل خود را حفظ می‌کنند. مخاطبِ ناظرِ این ظرف، به دلیل جذابیت و جادو گونگی اشکال پیش‌بینی‌نشده‌ی ناشی از به هم پیچیدنِ رنگ‌ها نمی‌تواند به‌درستی تمرکز کند، ماجرا وقتی دیریاب‌تر می‌شود که مکان و شکلِ رنگ‌هایِ پیش‌تر ریخته شده در ظرف و نیز ارتباطاتِ آن‌ها باهم با

افزوده شدنِ هر بارِ رنگ‌ها–به تصویر کشیدنِ پاره‌ای از یکی از روایت‌ها– تغییر می‌کند. اوج حیرت در لحظه‌ی جا گرفتنِ تمام شش رنگ در ظرف رخ می‌دهد؛ درست در این لحظه است که گویی «یک منشورِ بالعکس» طیف‌ها را به نور بدل کرده و از دل کثرت وحدت می‌روید...

می‌توان ادعای بزرگ‌تری داشت. اینکه ژانرهای مختلف هنری در این فیلم همگی برای توضیح و توجیه ایده‌های فلسفی به خدمت گرفته‌شده‌اند. حین تماشای فیلم ممکن است حس کنید نسخه‌ی دیگری از فیلم آخر زمان، ماتریکس، ۱۹۸۴ یا فیلم‌های رمانتیک هستید. درواقع به‌کارگیری روش‌های مختلف و شاید مهم‌تر از همه روش "بازی کردن یک نفر در چند نقش " چنان است که گویی به‌منظور ایده‌های فلسفیِ فیلم ابداع شده‌اند. حتی ممکن است چنین به نظر آید که خودِ این کار، یعنی ترکیب ژانرها و تکنیک‌ها و آفرینشِ سنتزی که موجودیتی فراتر از اجزای خود دارد، با ایده‌های فلسفی فیلم (تناسخ به دو شکل باز– زادگی و اثرگذاری کنش‌های یک/چند فرد در هم پیوندی با کنش‌های یک/چند فرد در آینده) همسو است، زیرا دلالت بر انباشتِ آفریده‌های بشر و اتکایِ هر آفرینش بر آفرینش‌های نسل‌های گذشته (اتکای سازندگان فیلم بر تکنیک‌ها و روش‌های پیش‌تر آفریده‌شده برای شکل دادن به کلیتی منسجم و دیگرگونه) دارد. برای نمونه "بازی کردن یک نفر با گریم‌های مختلف در چند نقش " می‌توانست فقط نوعی به رُخ کشیدنِ تواناییِ بازیگریِ او یا بازی گرفتنِ کارگردانان باشد اما به‌هیچ‌عنوان صرفاً چنین هدفِ کوچکی در کار نبوده و این روش در پیوندِ معینی با ایده‌های فلسفی فیلم قرار دارد. برای شرح این ایده‌ها از تمثیل مدد می‌جوییم که منصوب به بودا — فرزانه‌ی شرق– است؛ او در پاسخ به این پرسش که "تناسخ چیست " می‌گوید: «همچون باقی ماندن ردّ و نشان یک انگشتر بر موم». در این نظرگاه، جهان بر اثر کنش‌های انسان انعطاف می‌پذیرد (موم تغییر شکل می‌یابد و نشان می‌خورد). در سراسر فیلم مفهوم تناسخ تکرار می‌شود، مخاطبِ این اثر به‌سادگی پی می‌برد که روایت‌ها حاوی نشانه‌هایی هستند که بر حضور و تأثیرگذاریِ افرادی از نسل‌های گذشته دلالت دارند. وقتی نقشی در اپیزودی مربوط به سال ۲۰۱۲ توسط فردی بازی می‌شود که نقشی در اپیزودِ سال ۱۹۷۳ یا ۱۸۴۹ را هم‌بازی می‌کند توهمِ جاودانگی–که در خودآگاه یا ناخودآگاه هر مخاطبی حضور دارد– زنده می‌شود؛ یعنی این پندار که ما در آینده و پس از مرگ دوباره زاده می‌شویم؛ و وقتی‌که یک تصمیمِ فردی به سلسله‌ای از رویدادهای مختلف منتهی می‌شود و با رخ دادنِ کنش‌های افراد دیگر در همان راستا ممکن است به انقلابی عظیم بیانجامد، پنداشتِ تأثیرگذاریِ افراد بر ساختارهای متصلبِ اجتماعی تقویت می‌گردد. این‌چنین است که بازی یک نفر در چند نقش فقط یک ویژگیِ فُرمیک نیست بلکه تبلورِ عینی مفهومِ تناسخ در قالب تکنیک‌های سینمایی است.

شاید برای رفعِ دشوارفهمیِ نقشه‌ی ابر، ترسیمِ نقشه‌ی روابط میان کاراکترها مفید واقع شود، نقشه‌ای که نشان می‌دهد در شش روایتِ سال‌های ۱۸۴۹، ۱۹۳۶، ۱۹۷۳، ۲۰۱۲، ۲۱۴۴ و ۱۰۶ سال پس از نابودیِ تمدنِ مربوط به سال ۲۱۴۴، فقط ۱۲ تن از بازیگران بیش از ۵۰ نقشِ متفاوت را بازی کرده‌اند:

اپیزود / بازیگر	۱۸۴۹	۱۹۳۶	۱۹۷۳	۲۰۱۲	۲۱۴۴	پایان ۲۱۴۴+۱۰۶
جیم استرجس	آدام	–	مسافر هتل شوهر خواهر سیکسمیت (در قاب عکس)	مرد اسکاتلندی فوتبال دوست	چنگ	دوستِ زاخاری
تام هنکس	دکترِ آدام	هتلدار	آیزاک فیزیکدان	نویسنده‌ی قاتل	بازیگر اصلیِ فیلمِ ساخته‌شده بر اساس رمان کاوندیش	زاخاری
جیمز دارسی		سیکسمیت	–	یکی از پرستاران خانه سالمندان	بایگان	–
بائه دونا	زن آدام		مهاجر مکزیکی خواهرزاده سیکسمیت در قاب عکس	–	سونمی	–
هلی بری	برده‌ی شوهرزنِ آدام	زن ویویانت	خبرنگار	زنی در مهمانی	–	زن آینده بین (مرونیم)
سوزان ساراندون	مادرزن آدام	–	–	اورسلا (معشوق کاوندیش)	–	آبس جادوگر
جیم برودبنت	کاپیتان کشتی	ویویانت	–	کاوندیش	نوازنده خیابانی	یکی از آینده بین‌ها
ژو ژان			مهماندار هتل	–	یونا	زن زاخاری
هوگو ویوینت	پدرزن آدام	دوست ویویانت	قاتل سیکسمیت	–	بازجوی سونمی	جورجی پیر
کیث دیوید	برده‌ی پدر زن آدام	–	دوست پدر خبرنگار	–	رئیس شورشی‌ها	رئیس آینده بین‌ها
هیو گرانت	کشیش	نگهبان خوابگاه	رئیس شرکت هسته‌ای	برادر کاوندیش	نگهبانِ عاشقِ یونا	رئیس قبیله‌ی خون‌خوارها
دیوید گیاسی	آتوا (برده‌ی فراری)	–	پدر خبرنگار	–	–	فرمانده آینده بین‌ها

فیلم، مدام سراغِ "ارتباطِ میانِ نقش‌ها " می‌رود، ارتباطی که میانِ نقش‌های هم‌نسل (هر ستون جدول یک نسل خاص را نشان می‌دهد) و نقش‌هایی از نسل‌های مختلف هر سطر جدول نشان‌دهنده‌ی ارتباطِ میان نسلی نقش‌ها در قالبِ رخ دادن تناسخ است، علاوه بر این می‌توان با رسم خطوط زیگزاگی نشان داد که یک نقش در یک نسلِ خاص بر نقشِ دیگری در نسلی دیگر–که حاصلِ تناسخِ خودِ او نیست– تأثیر می‌گذارد. برای روشن کردن این روابط پیچیده رمزگشایی از فیلم ضروری می‌نماید:

آدام که وکیل است، در سال ۱۸۴۹ طی یک سری اتفاقاتِ ناشی از کنش‌ها و انتخاب‌های افراد، در مسیرِ کمک کردن به برده‌ی فراری قرارگرفته، دست به انتخابی مهم می‌زند؛ یاری برده به او که به دلیل توطئه‌ی دکترِ طماع خود در حال مرگ است دوستی‌ای می‌آفریند که برخلاف مرزهای تعریف‌شده‌ی دوستی در جامعه‌ی برده‌داری است. نهایتاً آدام و همسرش به جنبش ضد برده‌داری می‌پیوندند. آدام کتاب خاطرات خود را می‌نویسد. در سال ۱۹۳۶ کتابِ آدام منبع الهامِ یک موزیسین به نام رابرت می‌شود. رابرت که به دلیل رابطه‌ای غیرمعمول با سیکسمیت از جامعه طردشده و از سیکسمیت دورافتاده، همیشه برای سیکسمیت نامه می‌نویسد. نهایتاً رابرت قطعه‌ی موسیقیِ آواز اطلس را می‌نویسد و سپس خودکشی می‌کند. در ۱۹۷۳ سیکسمیت فیزیکدانی برجسته شده که با شرکتی اتمی مشاجره دارد و مخالف اجرای طرحی است که تعمداً برای به بار آوردنِ فاجعه‌ای اتمی طراحی‌شده تا قیمتِ نفت را در بازار افزایش دهد، شرکت او را ترور می‌کند. چند روز پیش از ترور برقِ آسانسوری که سیکسمیت و لویزای خبرنگار در آن هستند قطع می‌شود و توفیق اجباریِ ساعاتی برای گفتگو ایجاد می‌شود، خالی شبیه به ستاره‌ی دنباله‌دار بر بدنِ لویزا–که رابرت هم‌چنین خالی داشت– جرقه‌ی احساسی اعتمادِ سیکسمیت به او را در پی دارد و سیکسمیت خبر از رازی می‌دهد. لویزا پس از قتلِ سیکسمیت دنبالِ کشف راز قتل او می‌گردد و از طریق خواندنِ نامه‌های رابرت به سیکسمیت نهایتاً شرکت یادشده را رسوا می‌کند. همکار لویزا کتابِ خاطراتِ این افشاگری را می‌نویسد. در سال ۲۰۱۲ یک ناشرِ معمولی، پس از کشته شدنِ یک منتقد توسطِ نویسنده‌ای و زندانی شدنِ نویسنده پول زیادی به جیب می‌زند اما طی اتفاقاتی برادر کینه‌توزش او را در یک‌خانه سالمندان–که سهامدارِ آن است– حبس می‌کند، کاوندیش نقشه‌ی فرار می‌کشد، نهایتاً فرار می‌کند و با الهام از کتاب خاطراتِ خبرنگار فیلمنامه‌ای می‌نویسد و فیلم موفقی می‌سازد. در سال ۲۱۴۴ تمدن به اوجِ تکنولوژی رسیده، حکومت با دست‌کاری ژنتیک انسان‌هایی برای خدمت‌گزاری آفریده که پافتزاد نام دارند. حکومت پافتزادهای بلااستفاده را در ماشین سلاخی خود به غذا برای پافتزادهای جدید بدل می‌کند. پافتزادها کاملاً بر اساس نظم تعریف‌شده رفتار می‌کنند و به بردگی گرفته‌شده‌اند. در اعتراض به بردگی‌ها و ظلمِ حاکم، گروهی جنبش متحدین علیه حکومت را ایجاد کرده و پس از اطلاع از اینکه پافتزادها هم مانند انسان‌های به‌اصطلاح اصیل‌زاده دارای عواطف انسانی‌اند، پافتزادی عاصی به نام سونمی را به نماد جنبش بدل می‌کنند. فیلمِ کاوندیش الهام‌بخش قیام سونمی است، مخصوصاً این دیالوگ که: «من مطیع سوءاستفاده‌ی مجرمانه‌ی شما نمیشم». در نهایت جنبش شکست

می‌خورد و سونمی کشته می‌شود. بایگان (آرشیویست) حکومت کتابی شاعرانه درباره سونمی می‌نویسد؛ اما ۱۰۶ سال پس از سقوطِ این حکومت تمدن بشر نابود شده و انسان‌های باقیمانده دو گروه‌اند، گروهی که در سیاره‌ای دیگر زندگی می‌کنند و گروهی که در زمین به بدوی‌ترین شکل ممکن می‌زیند. گروه بدوی می‌پندارند که سونمی خدای پیشینیان و فرزند «داروین و دانش» بوده و کتاب بایگان را کتاب مقدس خود می‌دانند.

در هرکدام از این قصه‌ها، رهایی از چهارچوب‌های رایجِ زندگی به‌مثابه آرمان بشریت معرفی می‌شوند. در این شش قصه به ترتیب جنبش رهایی بردگان سیاه‌پوست، قیامِ رابرت علیه چهارچوب‌های اجتماعیِ رابطه‌ی عاطفی، قیام لویزا علیه مافیای قدرت–ثروت، قیام کاوندیش علیه استبداد برادرش، قیام سونمی و جنبش متحدین علیه حکومت پیشرفته‌ی سئول و قیام زاخاریِ بدوی علیه توهم‌ها و خرافات قبیله‌ای و غلبه‌اش بر ترس‌های خویش مضامینِ اصلی "رهایی "اند. سلسله قیام‌ها می‌توانست با عدم تصمیم‌گیری و عدم انتخاب هریک از کنشگران درگذشته محدود شود یا پدید نیاید؛ اما گویی این دیالوگ که «حدومرزها قراردادی و قراردادها شکستنی‌اند اگر کسی این را درک کند» باورِ انسان‌هایی است که دشواریِ تنهایی و فراتر از جماعت رفتار کردن را به جان می‌خرد تا قطره‌ای از اقیانوسِ تغییر را بیافریند. هنگامی‌که بازجو به سونمی و پدرزنِ آدام به آدام می‌گویند: شما در مقابل این اقیانوس چیزی جز یک قطره نیستید، پاسخ می‌شنوند که «اقیانوس تعداد زیادی از قطره‌هاست...». هنگامی‌که از سونمی پرسیده می‌شود: «از مرگ نمی‌ترسی»، پاسخ می‌دهد: «مرگ فقط یک در است، وقتی بسته شود در دیگری باز می‌شود»، به نظر می‌رسد که ایده‌های اصلی فیلم یعنی تناسخ و آزادی‌خواهی به بهترین بیان در اصطلاحی نیچه‌ای–دولوزی منعکس‌شده است: «بازگشت جاویدانِ تفاوت‌ها». به اعتقاد ژیل دولوز، اولاً هیچ غایت مشخصی وجود ندارد و ثانیاً به‌جای حرکتی خطی به سمت تکامل/وحدت حرکتی دوری وجود دارد که طیِ آن دائماً تفاوت‌ها تکرار می‌شوند و ناهمسانی‌ها به حیات برمی‌گردند (ناهمسانی مقدم است). آزادی و شدن مقصد و معنایِ این تناسخِ بی‌پایان است. ممکن است که بر بدنِ خبرنگار، رابرت، کاوندیش، سونمی و زاخاری خال یکسانی وجود داشته باشد اما هرکدام از این کاراکترها در جسم/نقشِ دیگر خود دارای ویژگی‌های مختلفی هستند، برای نمونه دکترِ آدام، نویسنده‌ی قاتل و هتلدار ویژگی طماع و دیگر ستیزی دارند اما در کالبدِ زاخاری و آیزاک دگر دوست هستند.

در عصرهای مختلف، برای رهایی تلاش می‌شود، همواره جهان توسط قدرت‌های مسلط چهار چوب‌بندی (به زبان دولوز کدگذاری) می‌شود و همواره حرکت‌هایی کوچک پا را از قلمروهای تعیین‌شده فراتر می‌نهند تا چهارچوب‌ها را بشکنند (کدگشایی کنند)؛ اما همواره کنش‌های گریزنده در بسترِ قلمروهای تعریف‌شده قرار دارند و جهانِ بدون چهارچوب (به بیان دولوز: سوسیوس غیر مولار) غیرممکن است؛ بنابراین آنچه همواره تکرار خواهد شد، "شدن " است، شدنِ ناشی از گریزهایِ کوچک اقلیت‌های ناهمسان و رهایی خواه که البته تنها یک قطره‌اند و صدالبته اقیانوس چیزی جز تعداد زیادی قطره نیست (به بیان دولوز اگر جریان‌ها به هم پیوند بخورند خطوطِ گریز از فضای کدگذاری شده فراهم می‌شود).