

ماده و حافظه

نگاهی به گورستان شکوه، ساخته‌ی آپیچاتپونگ ویراستاکول



مسعود منصوري

این مقاله در «سینمای جهان» هفدهمین شماره‌ی فصلنامه فیلمخانه چاپ شده است.

mmansouri.com

آیا گورستان شکوه موسم تازه‌ی خوابگردی در سینمای معاصر است؟

نوشته را با شرحی مختصر از اولین برخوردم با فیلم ابتدا می‌کنم تا راهم را از خلال یک تجربه‌ی درونی آغاز کنم. در آستانه‌ی سال نوی ایرانی فیلم را در اولین نمایشش بر پرده‌ی سینمای کوچک نزدیک‌مان دیدم. زیر آفتابِ آخر عصر، کافه‌های خیابانِ کارتیه بهار را انتظار می‌کشیدند تا پیاده‌روها را به تسخیر میز و صندلی‌های چوبین در آورند. فیلم که تمام شد مدهوش بودم. آن سبک‌روحی و سادگی بی‌تكلف را و آن شکوه هیپنوتیزم‌کننده را من امسال نزد کسی ندیده بودم. بیرون زدم. سنگفرش‌ها، برخلاف انتظارم، زیر نوری نادیده می‌درخشیدند که با گرگ‌ومیش اول شب منافات داشت. گویی جادوی درون فیلم، که عالم رؤیاخیز و بی‌در-و-بند را با دنیای تنگ روزمرگی می‌آغشت و از آن سوا می‌کرد، از سالن سینما بیرون جهیده بود. پیدا بود نوشتمن از فیلمی که رخت به اقلیمی ورای کلام می‌کشد دشوار است. این نوشتمن نه خویشاوند قاعده‌ها و قواره‌های معهود نقد فیلم است و نه سنجش عیار فیلم، کنیش من آرزومند است در برخورد با تمamicی فراگیر تا شاید با تکه‌تکه کردنش و مونتاژِ دوباره‌اش با ایده‌هایی از درون و برون این فیلم به‌طور خاص، و سینمای آپیچاتپونگ ویراستاکول به‌طور عام، قطعه‌ای کوچک از آنرا بجویم. نه تحلیلِ اُبژکتیو معیارمدار، که دریافتی پیشاپیش و محرك جستجو. «و هرچیزی را نخست جویند آنگه یابند، این حدیثی است که نخست یابند آنگه جویند» این سخن هزارساله را شیخ عبدالله انصاری به ما می‌گوید.

خاطره‌ی شخصی، تاریخ جمعی

سینمای آپیچات (اگر این نام اختصاری را بپذیرید) هم تخته‌بند تاریخ و جغرافیای مشخص و معینی از تایلند معاصر است، هم با اقلیم اسطوره‌ها و موقعیت آغازینه‌ی جهان ملازمه دارد. تکیه‌گاه و پشتونه‌ی آن حافظه است. سینمای او به یاد آوردن پایدار است. آنچه از همان اول جلو نظر است خاطراتی شخصی است که در فیلم‌ها تجسد می‌یابد و به پسزمنه‌ی ممتاز آن‌ها بدل می‌شود. پدر و مادر او پزشکانی بودند که بانکوک رو به مدرن شدن را به قصد خدمت در منطقه‌ای محروم و روستایی در حاشیه‌ی شمالی تایلند ترک گفته بودند. بیماری، معاینه، پزشک و بیمارستان از اولین فیلم او تا امروز، حتا گاه در عنوان فیلم‌ها، حاضر بوده است (تصویر 1)، چنانکه جنگل‌ها و اشباح و ارواح سرگردان و قصه‌های فولکلور و فرهنگ پاپ. آپیچات سندروم‌ها و قرن (2006) را بازآفرینی خیالین زندگی پدر و مادرش پیش از ازدواج و ماجراهی آشنایی‌شان با هم می‌خواند. عمومی در عمو بونمی که گذشته‌اش را به یاد می‌آورد (2010) از نارسایی کلیه می‌میرد، مثل پدر سینماگر. اما انبان این سینما کوچک و حقیر می‌بود اگر صرفا همین بود. چراکه خاطره‌ی شخصی غایت خود نیست، بلکه مظروف تجربه‌ای تاریخی و گستردگی‌تر است.



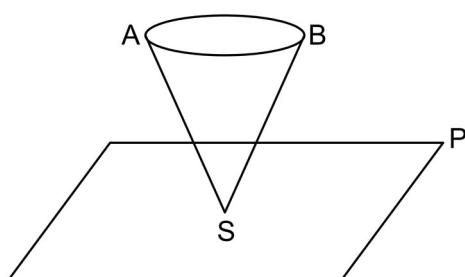
تصویر 1 - و اگر پزشک بخواهی، من هر اینچ تو را معاینه خواهم کرد - لئونارد کوهن، ترانه‌ی من مرد تو هستم

اما سینما چطور می‌تواند خاطرات و تاریخ مجرد را صورت‌نند کند؟ چطور می‌تواند آن‌ها را به مادیّت زمان حال مفصل‌بندی کند؟ آپیچات از دومین فیلم به این سو ڈرّهای از این وسوس دل بر نکنده است. اراده‌نند شما (2002) آغاز راهی است که او تا امروز با دققی بی‌اندازه پی گرفته است. یک مثال از فیلمی دیگر، و از کارگردانی دیگر، شاید دریچه‌ای روشن‌تر به روی بحث ما باز کند. پاتریسیو گوزمان در دکمه‌ی مروارید (2015) قطره‌ای آب را نشان‌مان می‌دهد که در بلوری سه‌هزار ساله از جنس کوارتز محبوس است. از جریان داشتن و حرکت کردن دست شسته است، اما از بودن نه. با به جریان افتادن آب در رودخانه‌ها و دریاها، پیوند اضطراب‌آمیز گذشته با حال بر ملا می‌شود. اهل شیلی بودن، از دوره‌ی بومی‌ها گرفته تا عصر مبارزان طرفدار آنده، زاییده‌ی تاریخی ازلی-ابدی مجسم می‌شود، همچون بودن آن قطره‌ی آب که نوری اسرارآمیز را از درون بلور منعکس می‌کند. آیا تاریخ شیلی در قطره‌ای آب با ابدیّت در آمیخته است؟ آیا گذشته آن بخار ناپیدا اما همیشه حاضر است که در زمان حال می‌عان می‌کند؟ به آپیچات باز گردیم. سه فیلم از فیلم‌های او ساختاری دو لته‌ای دارند. بخش اول اراده‌نند شما و بیماری حاره‌ای (2004) در شهر می‌گذرد و بخش دوم در جنگل. سندروم‌ها و قرن با بیمارستانی ساده در محیطی روستایی آغاز می‌کند و با چرخشی در میانه‌ها، فیلم گویی خود را در بیمارستانی مدرن و شهری به‌یاد می‌آورد. اگر تکیه‌کلام‌های فتیش منتقدان را به وام بگیرم: سینمای آپیچات از دوگانه‌های شهر/روستا، تمدن/طبیعت و اجتماع/فرد مایه می‌گیرد. بی‌راه نیست. خاصه اگر به‌یاد آوریم جنگل‌های رازآلود عمو بونه... و آن کلبه‌ی روستایی چوبی که زیر دامنِ بالاگرفته‌اش از رطوبت زمینِ محفَل دونفره‌ی چای نوشیدن برپا بود، دست آخر همه به سوئیتی تنگ‌حصوله با دیوارهایی تمام‌سپید و کافه‌ای چراغانی‌شده در شهر ختم می‌شود. و آن صدای موهم طبیعت جایش را به موسیقی و ترانه‌ی پاپ تایلندی می‌دهد. یا در همین گورستان شکوه، سینما، پله‌برقی‌ها و اغذیه‌فروشی‌های خیابانی همان‌قدر حضور دارند که خلوت درختانِ باع مجسمه‌ها با آن جمله‌های فخیم منقوش بر تابلوهای مندرس چوبی که گویی بیلبوردهای عریض‌وطویل تبلیغات شهری را به هماوردی می‌طلبند. و همه‌ی اینها هنوز تایلند است. سرزمین شاهدُخت‌های مقدس، مجسمه‌های بودا و ارواح سرگردانی که از کالبدی به کالبد دیگر حلول می‌کنند. سرزمین زخم‌خورده در جنگ‌های بین‌المللی، لگد‌خورده زیر چکمه‌های ارتشیان ژاپن که هنوز ممکن است ارواح‌شان خلوتی عاشقانه در جنگل‌های اراده‌نند شما را بر هم زند. سرزمین اتحاد ارتشیان تایلندی و آمریکایی بر سر سوزاندن جنگل‌ها و روستاهایی که مظنون به پناه دادن به کمونیست‌ها بودند. عمو بونه کنه‌سر بازی است که زندگی گذشته‌اش را، و آن زخم کنه را، به‌خاطر می‌آورد و خود زخمی بر بدن دارد. گویی به‌خاطر آوردن، با ناخوشی درآمیخته است، و با

خواب. ساده‌دلی است اگر آن میمون‌های سرخ‌چشم گریزان در جنگل را صرفاً سمبولی از کمونیست‌های تار و مار شده در دهه‌ی هفتاد بدانیم و حضور آمریکایی‌ها در فیلم تازه را (دستگاه‌های تولید خواب خوش آمریکایی، شوهر آمریکایی، پیشنهاد کاری و سوسه‌آمیز آمریکایی) یک انتقاد سیاسی صرف بنامیم. همه‌ی اینها تایلند است، و سینمای آپیچات بنیانش را نه از رابطه‌ی دال و مدلول، از ارتباط ظریف ادراک و خاطره می‌گیرد.

ادراک و خاطره

خاطرات‌مان بار مرده‌ای هستند که به دوش می‌کشیم بی‌آنکه از آنها خلاصی یابیم. ادراک جهان، و زیستن لحظه‌ی حاضر، هرگز مقاس ساده‌ی نفس با شیء پیش رو نیست. ادراک همواره به خاطره آگشته است. گذشته در حال همان‌طور متجدّد می‌شود که ارواح چندصدساله‌ی آپیچات در بدن‌های امروز (و تاریخ شیلی در قطرات آب) - این را انگار سنگفرش‌های خیابان کارتیه با درخشش‌های آرام زمزمه می‌کردند وقتی به صدای گرم آن دریا گوش سپرده بودند که درون من آواز می‌خواند. اما برای درک بهتر رابطه‌ی ادراک و خاطره ناچاریم به دنیای فلسفه دستبرد بزنیم. در طبیعه‌ی قرن بیستم، برگسون فرانسوی کتابی برای پر کردن شکاف میان ماده و ذهن منتشر کرد که این مقاله از آن عنوان می‌گیرد. در دیاگرام برگسون (تصویر 2) حافظه مخروطی وارونه است که در نقطه‌ی رأس با لحظه‌ی اکنون، و با صفحه‌ی جهان ماده، در تماس است. گذشته، برخلاف تصور خطی از زمان، امری سپری شده و نیست‌شده نیست. بر عکس، این حال است که نیست، که هر لحظه‌اش بی‌آنکه فراچنگ آید بی‌امان به دامان گذشته و به سمت قاعده‌ی مخروط می‌لغزد. این تفاوت ماهوی حال و گذشته است. حال (نقطه‌ی S) محل دریافت و ادراک جهان ماده (صفحه‌ی P) است و کنش ویژگی آن. گذشته از مرکز توجه ما به ماده، از ادراک ما در رأس مخروط، دور افتاده است و از کنش دست شسته است، اما از بودن نه. گذشته بود ابدی و فی‌نفسه است. بخار گذشته با حرکت پایدارش از قاعده به رأس مخروط، در لحظه‌ی حال به بلوری مادی بدل می‌شود و تجسد می‌یابد. و چنین است خاطره، که خود را از گذشته به سمت لحظه‌ی حال می‌کشاند تا با ادراک ما از جهان ماده در لحظه‌ی جاری درآمیزد و آنرا تکمیل کند. اما سینمای آپیچات چطور صفحه‌ی ماده را، و مکان را، بر می‌سازد؟



تصویر 2—مخروط حافظه، آنری برگسون، کتاب ماده و حافظه

روینده و رَونده

سینمای آپیچات سینمای روینده و رَونده است، سینمای درخت و آب. پس قصه‌ای دیگر آغاز کنیم. هر قصه را شروعی است، مثل «سلام» در گورستان شکوه که نه فقط بارها و بارها به لب می‌آید، بلکه در دفتر خاطرات نوشته و خوانده می‌شود. این قصه را با وردی آشنا ابتدا کنیم:

یکی بود،



یکی نبود،

در گورستان شکوه، «یکی نبود» نیم ساعتی بعد از «یکی بود» می‌آید، در همان مکان، در همان قاب. بار دوم، زن و سرباز نیستند. درخت‌ها هنوز اطراف سرپناه چوبی هستند، و نیز رودخانه‌ای گُندرو و بی‌خروش که قرن‌هاست بی‌اعتنای از پشت سِر همه گذر می‌کند. روینده و رَونده. در سندروم‌ها و قرن جای خواستگار امروزِ دختر با دلداده‌ی دیروز او عوض می‌شود، در همان مکان، در همان قاب، و همان بودِ ابدی درختان حاره‌ای. آنجا این قصه را می‌توانستیم طوری دیگر از سر بگیریم:

مردی بود،

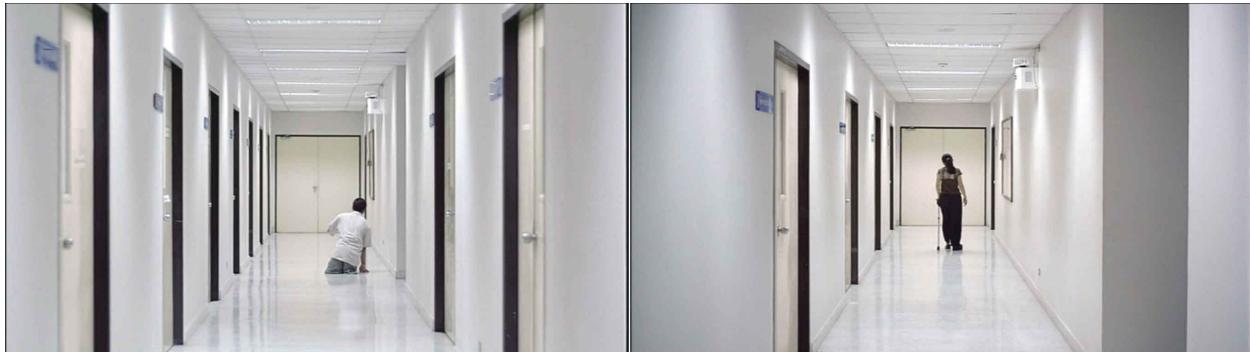


مردی پیش از او بود،

سینمای آپیچات هم درباره‌ی بود و نبود آدم‌هایی است که با تسلیم و رضایت به زندگی که آرام در زمانِ حال گذر می‌کند تن می‌دهند، و نیز به «تاپلندی بودن»، و به تاریخ جاودان، هم درباره‌ی مکان‌هایی، که رها از چرخ بود و نبود، زادبوم این تناصح بی‌پایان است. سربازان، پزشکان، بیماران، عاشقان، راهبان با سرهای تراشیده و رداهای زعفرانی و البته چنجیرا (بازیگر محظوظ سینماگر) هستی فیلمیکشان را چنان از فیلمی به فیلم دیگر می‌کشانند که گویی سینمای آپیچات به‌تمامی معطوف بودن و نبودن است - این قلمروی تحقیق‌ناپذیر - و تناصح. آنکه از نو زاده می‌شود نه همان است که مرده است گرچه از آن بر می‌آید: یکی نبود. درخت‌های پر جلال، جنگل‌های رازدار، رودخانه‌های پیچان و برکه‌های آرام، از فیلمی به فیلم دیگر همچنان پابرجا و مستمر حضور دارند: یکی بود. پس بود ناپایدار آدمی، بودن در یک مکان پایدار است. مکانی مصنوع یا طبیعی؟ از دوگانه‌ی تمدن/طبیعت و حضور مستمر هر دو در سینمای آپیچات سخن گفتیم، از بهم آمیختن‌شان نیز. از یاد نباید برد که صدا همواره روح‌بخش این مکان است. ترکیب جادویی صدای بی‌سیم با صدای بادی که در علفزار می‌پیچد و خشخش علف‌های خشک زیر پای سربازان را در ابتدای بیماری حاره‌ای به‌یاد می‌آورم، و اینکه چطور امتزاج صدای‌های طبیعی و مصنوعی - خشخش بی‌سیم و ترنم موهوم حشرات و وزغ‌های دوردست - در آن جنگل قیرگون انتهای فیلم آفریننده‌ی مکان بود. گورستان شکوه با صدا آغاز می‌شود و به صدا ختم می‌شود، صدای ماشین‌آلات و پرندگان و همه‌مهی بازی کودکان در انتهای، مصنوعی و طبیعی. سینمای آپیچات همان‌قدر حافظه‌ی تصویرهاست که مخزن بی‌ادعای اصوات. همان‌قدر با نمایش پرچمی در اهتزاز و تندیس و تمثالی منجمد از اهل قدرت و خاندان سلطنتی رنگ سیاست به خود می‌گیرد که با سکوت: گماشچیان در سینما پیش از شروع فیلم به‌پا می‌خیزند تا سرود ملی پخش شود. سکوت طین‌انداز می‌شود.

اینجا تأکیدم بر طبیعت، نفی اهمیت خیابان‌ها و ساختمان‌های سینمای آپیچات نیست. معماری او به‌ویژه در بیمارستان مدرن سندروم‌ها و قرن به اوج خود می‌رسد و جنگ خانمان‌سوز را، همچون گذشته‌ای مبهم و تاریک در سپیدی مکانی تجربیدی و هولانگیز، در بدن‌های به‌جا مانده متوجه می‌کند. آپیچات ادراک ما از مکانی امروزی را به خاطره‌ای نامیرا می‌آلاید، و حال گذرا را به تاریخ لایزال (تصویر 5). آن بیمارستان، با دالان‌های دراز و زیرزمین‌های تو در تو، روح معبدی هزارساله را در کالبد دارد. راهبان بیمارش نسخه‌ی جوشانده‌های جادویی را برای آرامش روح پزشکان می‌پیچند و پزشک متخصص آن برای درمان پسرکی بیمار به باز کردن چاکراها متولّ می‌شود. در گورستان شکوه مدیتیشن همان‌قدر جدی گرفته می‌شود که تمھیدات پزشکی. پس بیمارستان‌ها عبادتگاه‌های امروزند و شفای جسم بیمار با هدایت روح او ملازم است: از پندار به حقیقت، از تاریکی به روشنایی - بودا

را پژشک روح نیز نام نهاده‌اند.



تصویر ۵—سگهای جنگ تسلیم نمی‌شوند، آنها خواهند ستاند و تو خواهی داد – پینک‌فلویدز، ترانه‌ی سگهای جنگ

تأکیدم بر طبیعت، بر درختِ روینده و آبِ رونده، نه فقط از آنجا ناشی می‌شود که این دو اجزای لاینفک سینمای آپیچات و نیز برسازنده‌ی جغرافیای تایلند هستند، بلکه از اینجا که در سینمای آپیچات «بودن» تقریباً همیشه، اگر نگویم مطلقاً، به جریان هوا با رطوبتی نیمگرم آغشته است وقتی زیر سرپناهی دلباز نشسته‌ای یا ایستاده‌ای یا ملیده‌ای و در جوارِ یک بود دیگر به گذران زندگی چشم دوخته‌ای (تصویر ۶)، در حضور درخت یا آب، یا هر دو. دوربین آپیچات لحظه را همان‌گونه در می‌یابد که راهبی بودایی حال را، چنان بی‌تعجیل و بی‌تحرّک که بازیِ مداوم سایه‌ی ابر و نور خورشید بر چهره‌ی دخترکی نیمه‌خواب نیمه‌بیدار، درازکشیده زیر درختانِ کنار جویبار، با ابدیّت درمی‌آمیزد (اراده‌مند شما). و همین‌جاست ادراک و جهانِ ماده (در مدل برگسون). با ادراکِ باع مجسمه‌های گورستان شکوه و خرامیدنِ سبک‌بالانه در آن است که خاطره‌ای اساطیری از کاخی شاهانه به زمانِ حال راه می‌برد و تجسد می‌یابد – حرکت از قاعده‌ی مخروط حافظه به رأس آن. وقتی فیلم‌های آپیچات را در کنار هم مجسم می‌کنم، خیال می‌کنم که سندروم‌ها و قرن‌تماماً فیلم درخت است، چنانکه هتل مکونگ (2012) تماماً فیلم آب. اولی با نمایی رو به بالا از درختان افراشته آغاز می‌شود که در خنکای باد می‌رقصد، همنوا با رقصِ جاودانه‌ی کائنات. در سندروم‌ها و قرن، این درخت است، درخت اُرکیده با گل‌های نورافشان در ظلمات، که واصل دختر و مرد گل‌فروش عاشق‌وش می‌شود. صورت دختر وقتی از پشت پنجره محو بیرون است با انعکاس درخت زوال‌ناپذیر در می‌آمیزد. دومین فیلم تماماً در هتلی مشرف به رودخانه‌ی مکونگ می‌گزرد، رودی که گویی از پشت زمان‌ها سرچشمه می‌گیرد و آپیچات ما را، در نماهایی کشدار و پایان‌ناپذیر، به ادراک جریان تقریباً نامحسوس آن و زیبایی مطلقاً محسوس آن در رقصِ جت‌اسکی‌های پرشتاب و گذر قایق‌های صبور فرا می‌خواند. سینمای آپیچات سینمای روینده و رونده است، و مرئی‌کننده‌ی تاریخ تایلند در پایگاه و جان‌پناهِ اقلیم آن – تاریخ همواره در حصار مکان می‌ایستد.



تصویر ۶ - اما من آنجا برای تو هستم، زندگی‌ام را به‌تمامی مرور می‌کنم - لئونارد کوهن، ترانه‌ی آج‌جا برای تو

تندیس‌ها سخن آغاز می‌کنند. بدن‌های به‌خواب‌رفته چشم می‌گشایند و دوباره به عالم خواب فرو می‌غلتنند. بی‌حرکت بودن، تحرک دوباره یافتن و باز ایستادن از حرکت. گورستان شکوه از بدوى‌ترین گوهرها بار می‌بندد: حرکت و سکون. بدن‌هایی که در خواب تکان نمی‌خورند به لالی بی‌پایان تحرک گوش می‌سپرند: به صدای حرکت دوار پنکه‌های سقفی. شرشر پره‌های آبی، حرکت مستمر پله‌برقی‌ها که در نهایی رو به پایین همچون الوار روی هم افتاده‌اند، سکون تماش‌چیان در برابر تصاویر متحرک روی پرده‌ی سینما، جنب‌وجوش آدم‌ها در ورزش گروهی، حرکت ظاهرا مضحك عده‌ای بین نیمکت‌های سنگی مشرف به آب و نشستن مستعجل‌شان بر آن‌ها. پیوند این صحنه‌ها تصور فیلمی را القاء می‌کند که در حال مدافعتی پرطه‌ای انسانیه در ذات حرکت و سکون است. ساکن، چنان درخت. روان، چنان آب. سرانجام آب و درخت در فیلمی که رد سیلاب را بر تن درختان نشان‌مان می‌دهد (در پارک مجسمه‌ها) مدام به یکدیگر پاسخ می‌دهند.

درون قاب، برون قاب

جهانی به‌غايت تجريدي در پس گورستان شکوه، اين سياسي‌ترین فيلم آپيچات، خفته است. سياسي از اين بابت که جماعت خفتگان را چه بسا بتوان مردم تайлند انگاشت و گورستان شاهان اساطيري را، که از جان اين خواب‌زدگان برای نبردهای شان نيرو می‌گيرند، تمثيلي از کشور تайлند با ديكتاتوري نظامي و نظام پادشاهي. من عيب در اين نمی‌بینم، اما گمان می‌کنم آپيچات بيش از آن‌که نبردي

سیاسی را اُبژه‌ی تماشا کند، فیلم را به اُبژه‌ی نبرد بدل کرده است. اینجا سینما با انگاره‌های مکاشفه‌آمیز است که حقیقتی سیاسی را متجلی می‌کند، همچون یک راز، یا یک رؤیا. در برابر هیچ‌کدام از فیلم‌های آپیچات به این میزان احساس نکرده بودم که سینما مبتنی بر این حقیقت است که در جهان رازی مشترک میان همه‌ی آدمیان وجود دارد و سینما این راز را بی‌آنکه بر ملا کند منتقل می‌سازد و مخاطبان را در آن شریک می‌کند، مانند شرکت در خوابی مشترک. و ژان کوکتو حق داشت وقتی می‌گفت: «این کارکرد سینماست که نوعی هیپنوتیزم را روی تماشگران اعمال می‌کند و به انبوه آدم‌ها اجازه می‌دهد خواب مشترکی ببینند» **گورستان شکوه موسم تازه‌ی خوابگردی** است.



تصویر 7 - لطفا بیدارم نکنید، نه، تکامن ندهید. مرا همانجا که هستم رها کنید، من فقط خوابم - بیتلز، ترانه‌ی من فقط خوابم

سینمای آپیچات همیشه معطوف خواب بوده است، از قبل گورستان شکوه. همیشه زنی یا مردی سر بر بالین داشته است (تصویر7). مهمتر از این، وقتی از تجسس خاطره و تاریخ در سینمای او سخن می‌گفتیم باید، در نگاهی به‌دقت‌تر، این را هم اضافه می‌کردیم که این تجسس همواره رؤیا‌آلود و خواب‌زده است نه مستندگونه (آن‌طور که دکمه‌ی مروارید است). عکس‌هایی که حین نقل خاطره‌ی پسر عموبونمی پیش چشمنان رد می‌شود مثالی نمایان و نمونه‌وار از این ویژگی است. پس دیگر وقت آن فرا رسیده بود که آپیچات فیلمی را تمام و کمال به الهه‌ی مقدس خواب هدیه کند، همچون مجسمه‌های کوچکی که چنگیرا به الهه‌ها هبہ می‌کند، تا فیلم چنان از رؤیایی آهنگین انباشته شود که تنها خوابگردها اذن ورود به آن را پیدا کنند. اما این سینمای آکنده از خواب هرگز به خواب شخصیت‌هایش نمی‌رود. هرگز نمایی از خواب آنان را نشان نمی‌هد. آیا این از آنروست که می‌خواهد دست‌نیافتنی را به گونه‌ای دیگر به دست آورد؟ اینجا خواب تنها با توسل به بدن مادی دختر مدیوم است که امکان انتقال به دنیای بیدارها را پیدا می‌کند، همچون توسل پادشاهان اساطیری به انرژی سربازان برای نبرد، و اتکای گذشته به دنیای ماده برای تجسس در زمان حال. کشمکشی میان دیدنی (درون قاب) و نادیدنی (برون قاب) در کار است برای بازنمایی آنچه قابل بازنمایی نیست. در سکانس دیدار سرزده‌ی شاهدُخت‌ها از چنگیرا، ورود اولین خواهر به قاب منطق استتیک این تنش را بر ملا می‌کند (تصویر 8، از راست به چپ و از بالا به پایین). شاهدُخت به دنیای نادیدنی تعلق دارد، به برون قاب. پیش‌نیاز ورود او این است که ابتدا قاب به متابه‌ی عرصه‌ی دیدنی‌ها به‌دقت و با طمأنیه ادراک شود (چنگیرا بی‌دغدغه و آرام میوه می‌خورد). قاب شاهدُخت را همچون جلوه‌ای رازگونه پذیره می‌شود، چنان‌که زینده‌ی امر نادیدنی است: تغییر نگاه چنگیرا از راست به چپ (مدخل قاب)، پدیدار شدن دست چپ شاهدُخت بر نرده، ورود تدریجی و پرشکوه او در حالیکه همچنان رو به بیرون قاب دارد (و گویا با خودش می‌گوید: من از خانه‌ام دورم) و سرانجام چرخش سر به سمت چنگیرا و تلاقی نگاه‌ها. آینی در خور و بی‌کم‌وکاست که برهم‌زننده و تنش‌آفرین نیز هست - گویی ما هم، همچون چنگیرای بهت‌زده، این ورود به‌ظاهر ساده را امری متعالی ادراک می‌کنیم پیش از آن‌که ذات ربانی دختر بر ما آشکار شود.



تصویر 8 - از برون قاب به درون قاب

با این حساب، لامپ‌های افراشته بر سر سربازان خواب‌زده که در ظلمتی مقدس نورافشانی می‌کنند هم بیش از آنکه وسیله‌ای پزشکی باشند، ابزاری جادویی‌اند که بیرون قاب را به درون قاب می‌کشانند. این نورهای دمبهدم متغیر چنان از پایین به بالا جریان دارند که گویی چیزی نامرئی و نادیدنی را از لایه‌های زیرین خاک می‌مکند (برون قاب) و آنرا چون انواری هیپنوتیزم‌کننده به درون قاب می‌افشانند. این لامپ‌ها به نیروی جادو می‌توانند از آنچه در میدان جنگ پادشاهان اساطیری رخ می‌دهد آگاه شوند و آن را به سطح بکشانند. آیا این همان تاریخ لایزال نیست که در زمانِ حال تجسسی نورانی پیدا می‌کند؟ این تنش میان برون و درون قاب گاه همچون ورود امری غیرمتربقه جلوه می‌کند: درست وقتی مشعوف تماشای آسمان آبی و ابرهای روشن هستیم، یک آمیبِ آبزی غول‌پیکر از زیر قاب به داخل آسمان می‌لغزد و در آن شناور می‌شود: شبیخون جهان برون قاب به درون قاب. درست در آخرین نمای فیلم که جنجира با چشممانی دریده به سمت راست قاب خیره شده، گویی به یک امر نادیدنی چشم دوخته است؛ چیزی چنان دور از دسترس بازهمایی که قاب نمی‌تواند پذیرایش باشد و آن را به درون خودش راه دهد اما هیبت این نادیدنی را همچون رازی مشترک می‌توانیم احساس کنیم. این ثمره‌ی خوابگردی است، و گورستان شکوه موسم تازه‌ی آن.

پایان