

# زمانِ ماهی‌ها و گربه‌ها

محمد مهدی اردبیلی



نوشتار زیر نه قصد دارد و نه می‌تواند یک نقد سینمایی به معنای دقیق کلمه باشد و به اجزاء و عناصر سینمایی فیلم بپردازد، بلکه این نوشتار تنها می‌کوشد تا به میانجی فیلم «ماهی و گربه» دست به واسازی برداشت خطی از مفهوم زمان بزند. این نوشتار همچنین بنا به ماهیت فلسفی‌اش، ناچار است برای تبیین مبانی نظری‌اش مقدمه‌ای نسبتاً مفصل<sup>۱</sup> از برداشت‌های مختلف نسبت به مفهوم زمان به دست دهد و در نتیجه، شاید در ابتدا متن دوباره (بخشی مطلقاً فلسفی و بخشی مربوط به فیلم) به نظر برسد، اما در واقع بخش دوم را که به‌رغم کوتاه‌تر بودنش بخش اصلی متن است، تنها می‌توان در پرتو مبانی نظری بخش نخست درک کرد. این نوشتار در نهایت می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که «ماهی و گربه حقیقتاً چه می‌گویند؟»

## برداشت خطی از زمان

برداشت متداول از زمان که قرن‌ها بر فیزیک حاکم بوده است، زمان را به تعبیری «نوکر» مکان معرفی می‌کرده است. به بیان دیگر، واقعیت مکان است، وجود مکان است و هرچه مکان‌مند باشد بهره‌ای از وجود دارد. تفاوت واقعیت و خیال، نه در زمان (چراکه بر هر دو زمان اطلاق می‌شود)، بلکه در مکان است. هر چیزی که بتواند مکان اشغال کند، موجودیت می‌یابد. جوهر جهان «ماده» است و دکارت حقیقت ماده را «امتداد» می‌خواند یعنی امتداد مکانی. زمان اما چیزی نیست جز سرگذشت خطی مکان. زمان روایت‌کننده حرکت عناصر مکانمند است، و در نتیجه، آن چیزی که حقیقت است، آن چیزی که موضوع واقع می‌شود، مکان است.

ارسطو در بحثش از زمان در رساله فیزیک می‌کوشد تا همین رابطه میان حرکت و زمان را به درستی تبیین کند. «زمان خود حرکت نیست، بلکه عبارت است از حرکت از آن جهت که قابل شمارش است»<sup>۲</sup>. زمان صورت کمی حرکت است. اما جالب

<sup>۱</sup> این مقدمه که از برداشت خطی ارسطویی-نیوتنی تا برداشت هگلی از زمان را دربرمی‌گیرد، تلخیصی برگرفته از مقاله‌ای مفصل‌تر است: اردبیلی و آزادی،

۱۳۹۳، صفحه ۴۹-۹۶.

ارسطو، ۱۳۷۸، ص ۱۸۸.

اینجاست که ارسطو، دست کم نسبت به فضای رئالیستی حاکم بر آن دوران (که البته تا قرن‌ها بعد ادامه یافت)، زمان را مطلقاً ابژکتیو تحلیل نمی‌کند، بلکه بخشی از بار را بر دوش سوژه می‌گذارد. حرکت فارغ از انسان، فارغ از هر شناسنده‌ای وجود دارد (تا اینجا ارسطو هیچ چیز خاصی فراتر از دیدگاه‌های رئالیستی عقل عرفی نگفته است) اما وی زمان را به دلیل حیث کمی آن مطلقاً ابژکتیو نمی‌داند. به تعبیر راس، «اگر شمارنده‌ای نباشد، چیزی نیز شمرده نخواهد شد ... پس در این صورت آنچه وجود خواهد داشت زمان نیست، بلکه موضوع آن یعنی حرکت است»<sup>۳</sup>. و اینجا نیز ارسطو حقانیت ابژکتیو مستقل را تنها و تنها به مکان نسبت می‌دهد و زمان را فرع بر آن می‌داند.

این رویکرد برای قرن‌ها، کم و بیش در فیزیک و متافیزیک حاکم بود تا اینکه با رشد و قدرت‌گیری مسیحیت و به تبع آن، طرح بحث خلقت (در معنای خلق از عدم که یونانیان با آن بیگانه بودند)، مفهوم زمان دستخوش تغییر شد. در دوران مدرن، هر چند دکارت نیز نگاه کلاسیک ارسطویی به زمان را زیر سوال برد و مانند موقعیت‌گرایان (به ویژه مالبرانش) زمان را مجموعه‌ی ناپیوسته اما همجواری از آنات می‌داند که تنها به کمک اراده‌ی الهی کنار هم قرار گرفته‌اند، اما این اسپینوزا بود که از بطن عقلگرایی قرن هفدهم به شکل نوینی از دوآلیسم افلاطونی بازگشت. وی به دو نوع زمانندی قائل بود: یکی زمان در ساحت حالات که از جنس دیمومت<sup>۴</sup> است و دیگری زمان در ساحت جوهر که از جنس سرمدیت<sup>۵</sup> است. «سرمدیت، نفس وجود است از این حیث که تصور شده است که بالضرورة از تعریف شیء سرمدی ناشی می‌شود»<sup>۶</sup>.

در این میان مناقشه‌ای در باب زمان (و البته مکان) میان لایبنیتس و نیوتن به راه افتاد. یک طرف از اجزاء متکثر بی‌ربط سخن می‌گفت که هیچ‌گاه نمی‌توانند کل متصل زمانی را تشکیل دهند. همانگونه که لتا ادعا می‌کند، «لایبنیتس به خصوص میل دارد که بگوید مکان و زمان نه جوهر واقعی‌اند و نه صفات جوهرهای واقعی. مکان و زمان چیزی نیستند جز ترتیب یا نظم اشیاء یا پدیدارهای هم‌بود و متوالی»<sup>۷</sup>. در یک کلام لایبنیتس معتقد است وجود مطلق فرض کردن زمان چیزی جز خیالبافی نیست، اما از سوی دیگر، نیوتن ادعا می‌کند که «زمان مطلق و حقیقی و ریاضی، به خودی خود و بالطبع، بدون نسبت با هیچ چیز، جریان دارد»<sup>۸</sup>. در این میان کانت طرف نیوتن را می‌گیرد و به نوعی زمان کلی قایل می‌شود. اوج این نگرش کانتی به زمان در کتاب نقد عقل محض، و در بخش مربوط به حسیات استعلایی قابل مشاهده است. کانت در آنجا زمان را نه مجموعه‌ی آنات گسسته و نه حتی ابژه‌ای پیوسته، بلکه صورت پیشینی شهود و شرط هرگونه تجربه‌ای می‌داند. بنابراین کانت از یک سو لایبنیتس را به دلیل رد وجود زمان مطلق مورد انتقاد قرار می‌دهد و از طرف دیگر این رویکرد رئالیستی به زمان (و البته به ویژه مکان) و تصور ابژکتیو از آن را با ابتدای آنها بر خود شناخت، به چالش می‌کشد. پس به زعم کانت زمان هم جزئی و هم پیشینی، هم ذهنی و هم استعلایی است. در یک کلام می‌توان گفت کانت به مثابه جامع پیشینیانش، مطلق بودن زمان را از نیوتن و ذهنی بودن آن را از لایبنیتس به ارث می‌برد.

<sup>۳</sup> راس، ۱۳۷۷، صص ۱۴۵-۱۴۶.

<sup>۴</sup> duration  
<sup>۵</sup> eternity

<sup>۶</sup> اسپینوزا، ۱۳۷۶، ص ۱۰.

<sup>۷</sup> لتا، ۱۳۸۴، ص ۱۳۱.

<sup>۸</sup> کورنر، ۱۳۸۰، ص ۱۵۸.

اما به‌رغم تمام اختلافات فوق، آنچه در همه آنها، حتی نزد آگوستینوس، مشترک است رویکرد خطی به زمان و اصالت قائل‌شدن برای مکان است. در یک کلام، حقیقت مکان است و زمان چیزی نیست جز روایتی خطی از مکان. این رویکرد برای نخستین بار در سال ۱۸۰۷ در کتاب پدیدارشناسی روح زیر سوال می‌رود و طرح نوینی از مفهوم زمان به دست داده می‌شود که می‌توان آن را پیشگویی برداشتی از زمان دانست که حدود یک قرن بعد در فیزیک کوانتوم آشکار شد.

### زمان در پدیدارشناسی روح هگل

زمان در همان اولین فصل از پدیدارشناسی مورد توجه قرار می‌گیرد. در این فصل هگل به طور کلی قصد دارد فردیت نهفته در پس ادعای «یقین حسی»<sup>۹</sup> را به چالش کشیده و آن را اساساً توهمی پوزیتیویستی نشان دهد. به زعم هگل، آنچه از پیش حتی در پس نقاب فردیت و بی‌واسطگی در تجربه شهود حسی مستقیم، حاضر است نوعی کلیت باواسطه است. بنابراین فردیت مورد ادعای یقین حسی به چالش کشیده می‌شود. هگل در نهایت نتیجه می‌گیرد که اگر یقین حسی بهره‌ای از حقیقت داشته، آن بهره اندک نه به دلیل فردیت توهمی آن، بلکه به دلیل کلیت نهفته در پس آن است. «در این بساطت [اکنون] نسبت به آنچه بر آن می‌گذرد، بی‌تفاوت است؛ ... ما یک چنین شیء بسیطی از این نوع را که وجودش را مرهون سلب است، نه این است و نه آن، [و در واقع] یک «تا-این» است که به یک میزان نسبت به این و آن بی‌تفاوت است، «کلی»<sup>۱۰</sup> می‌نامیم.»<sup>۱۱</sup>

در اینجا هگل زمان را با کلیت پیوند می‌زند و به نظر می‌رسد هنوز در قرائتی ارسطویی از زمان باقی مانده است. وی در انتهای بخش آگاهی نیز قرائت کلاسیک از زمان را بازتصدیق کرده و در حین بحثش از نیرو به ابتدای زمان بر مکان در مقام وجه ابژکتیو تحقق زمان اذعان می‌کند. «در قانون نیرو، به عنوات مثال، ضروری است که حرکت به زمان و مکان، یا دگربار به فاصله و سرعت، تقسیم شود. ... اما این اجزاء، یعنی زمان و مکان یا فاصله و سرعت، این منشاء را در خودشان به منزله امری واحد بیان نمی‌کنند؛ آنها نسبت به یکدیگر بی‌تفاوت هستند، ... گمان می‌شود که مکان قادر است بدون زمان باشد، [یا] زمان بدون مکان، [یا] دست‌کم فاصله بدون سرعت»<sup>۱۲</sup>. روشن است که هرچند هگل در اینجا به انتقاد از رویکرد سنتی به زمان و مکان می‌پردازد، اما هنوز در دل همان فیزیک یونانی و مشاهده زمان به منزله «پیوستار بسیط سرگذشت مکان» به سر می‌برد. اندکی بعد حتی هگل صراحتاً ادعا می‌کند که، «ذات بسیط زمان، در برابری با خویش، واجد قالب ثابتی از زمان است»<sup>۱۳</sup>. نقل قول‌های فوق نشان می‌دهند که هگل در تصور سنتی نسبت به زمان درجا می‌زند. اما این همه ماجرا نیست.

بخش اعظمی از ارجاعات ریز و درشت به پدیدارشناسی روح، ارتباط چندانی با اندیشه یا نظر هگل ندارند. هگل در طول کتاب کوشیده تا سیر پیشرفت آگاهی را روایت کند، اما نه روایتی از موضع دانای کل، بلکه روایتی درونماندگار و از دل خود امر. لذا روشن است که اگر به دنبال فهم رویکرد هگل به یک موضوع خاص هستیم، باید به سراغ بخش‌هایی برویم که هگل از جانب خود سخن می‌گوید و در انتهای راه پدیدارشناسی ایستاده است. به همین منظور، هگل در آخرین بخش کتاب پدیدارشناسی روح یعنی فصل «دانش مطلق» می‌نویسد:

<sup>9</sup>sense certainty

<sup>10</sup> theuniversal

<sup>11</sup>Hegel, 1977, p. 60.

<sup>12</sup>Hegel, 1977, p. 93.

<sup>13</sup>Hegel, 1977, p. 106.

زمان خودِ مفهومی است که در آنجاست و خود را به آگاهی در مقام شهودی تهی، یعنی زمان هنوز الغا نشده، عرضه می‌کند. از این رو، روح ضرورتاً در زمان نمودار می‌شود؛ و تنها تا زمانی در زمان نمودار می‌شود که مفهوم محض‌اش را فراچنگ نیاورده است، یعنی زمان را [به کلی] الغا نکرده است. زمان خودِ محضی است که [در خارج] شهود شده، اما توسط خود فراچنگ نیامده است، [بلکه زمان] مفهومی صرفاً شهودشده است. آنگاه که این مفهوم خود را فراچنگ بیاورد، صورت زمانی‌اش را رفع کرده، این [عمل] شهود را درک کرده و دیگر [از لحاظ مفهومی] شهودی درک‌شده و درک‌کننده است. زمان، بنابراین، به منزلهٔ سرنوشت و ضرورتِ روح‌ای نمودار می‌شود که هنوز در بطن خود به کمال نرسیده است.<sup>۱۴</sup>

قطعهٔ درخشان فوق، که فهم آن مستلزم دقت و تکرار در خواندن آن و شناخت برخی مفاهیم کلیدی هگلی، به ویژه مفهوم است، نشان می‌دهد که هگل از کل سنت فیزیک ارسطویی-نیوتنی فراتر رفته و انقلابی در مفهوم زمان به راه انداخته است. واکاوی و واگشایی تمام وجوه آن در اینجا، در مقام یک مقاله، میسر نیست، تنها می‌توان به این حقیقت اشاره کرد که ابتدا هگل زمان را شهودی تهی می‌داند، صورتی که شرط پیشینی پدیدارشدن روح است. تا اینجا گویی با زمان کانتی در بخش حسیات استعلایی نقد عقل محض سروکار داریم. زمان شهودی تهی و لازمهٔ هرگونه پدیداری است. اما اندکی که پیش می‌رویم درمی‌یابیم که با سطح دیگری از زمان مواجه می‌شویم. در واقع هرآنچه سنت فیزیکی و متافیزیکی تا کانت زمان می‌دانست، تنها همان زمانی بود که هگل آن را «مفهومی صرفاً شهودشده» می‌داند که «هنوز توسط خود فراچنگ نیامده» و درک نشده است. اما زمان می‌تواند خودش را دریابد و در نتیجه زمانمندی خودش را رفع کند و نوع نوینی از زمان را نوید دهد که زمانمند نیست و به ورای زمان و در نتیجه به ورای تاریخ گام می‌گذارد.

کوژو در کتابش با عنوان مقدمه‌ای بر خوانش هگل، ادعا می‌کند که «طرح مسألهٔ حقیقت، حتی حقیقت ناقص و نسبی، ضرورت طرح مسألهٔ زمان، یا به بیان دقیق‌تر، مسألهٔ رابطهٔ میان زمان و امر سرمدی با رابطهٔ میان زمان و امر نازمانمند است»<sup>۱۵</sup>. در حقیقت گویی دوآلیسم افلاطونی در قالب زمانمندی دوکسا و سرمدیت ایده‌ها، یا دوآلیسم به ظاهر وحدت‌انگار اسپینوزا در قالب زمانمندی حالات و سرمدیت جوهر، در اینجا به دل خود زمان کشیده شده است. زمان به تعبیری کانتی شرط است، شرط شناخت، شرط شهود و شرط حرکت. کوژو از همین شرط استعلایی بودن زمان بهره می‌گیرد تا ادعا کند که «از آنجایی که هرآنچه در زمان است (یعنی هرآنچه زمانمند است) همواره تغییر می‌کند، خود زمان تغییر نمی‌کند»<sup>۱۶</sup>.

حال می‌توان به نتایج هستی‌شناسانهٔ بحث رسید. پس همه چیز زمانمند است جز خود زمان. این عبارت ما را به سرعت به یاد عبارت دیگری می‌اندازد: «همه چیز وجود دارد جز خود وجود». کوژو بلافاصله به این بصیرت اشاره می‌کند که «اجازه دهید از «مفهوم» و «وجود» سخن بگوییم. وجود ذاتاً تغییر می‌کند، به بیان دیگر یک موجود زمانمند است. از سوی دیگر، تنها در بطن وجود است که تغییر وجود دارد - این بدان معناست که وجود صرفاً زمانمند نیست، بلکه خود زمان است»<sup>۱۷</sup>.

<sup>14</sup>Hegel, 1977, p. 487.

<sup>15</sup>Kojev, 1980, p. 100.

<sup>16</sup>Kojev, 1980, p. 102.

<sup>17</sup>Kojev, 1980, p. 103.

بنابراین هستی زمان است. در مرز میان خود زمانِ نازمانمند و امر در-زمانِ زمانمند یک میانجی وجود دارد که هم در زمان است و هم خارج از زمان و آن همانا آخرین لحظه از تاریخ، یعنی دانش مطلق است. «حلقهٔ سرمدی دانش مطلق، هرچند در زمان است، اما رابطه‌ای با زمان ندارد»<sup>۱۸</sup>. اما این زمانِ نازمانمند نه خارج از زمان، بلکه در خود زمان، در خود هستی، در لحظه‌لحظهٔ تاریخ حضور دارد. به هر حال، «با وجود احترام هگل به افلاطون، وی هر نوع دیدگاه دوجهرانی را رد می‌کند»<sup>۱۹</sup>. در واقع همانگونه که روح هگلی جامع و وحدت‌بخش دیالکتیکی دوگانگی‌هایی نظیر سوژه/ابژه، من/جهان، متناهی/نامتناهی و غیره است، زمان هگلی نیز باید جامع امر زمانمند و امر نازمانمند باشد. هگل هدف فلسفه را همین آشتی روح و مکان می‌داند. هیپولیت در اشاره‌ای ظریف به پدیدارشناسی روح می‌نویسد، «وظیفهٔ فلسفه آشتی دادن روح و زمان است، همچنان که قرن هفدهم روح و مکان را آشتی داد»<sup>۲۰</sup>.

همانگونه که در ابتدای مقاله نیز اشاره شد، در سنت فیزیکی-متافیزیکی غرب، زمان همیشه بر مکان تکیه داشت و به طور خلاصه چیزی جز سرگذشت مکان نبود. اما هگل به جای مکان تأکیدش را بر زمان می‌گذارد و اتفاقاً راه دست یافتن به زمان را از طریق نفی مکان می‌جوید. همانگونه که فیلسوف و هگل‌شناس معاصر، اسلاوی ژیزک ادعا می‌کند، «به نظر هگل، زمان رفع (نفی نفی) مکان است»<sup>۲۱</sup>. در واقع هگل با نفی تصور رئالیستی از جهان و به تبع آن، زمان، می‌کوشد تا زمان را از صرف پیوستار فرضی خطی پوزیتیویستی خارج کند و جایگاهی محوری در ذات حقیقت برای آن قایل شود.

چنین نگرشی به زمان شاید در وهلهٔ نخست ما را به یاد فیزیک کوانتوم بباندازد. لذا چندان هم غافلگیرکننده نیست اگر ژیزک ادعا کند که «ارجاع به هگل می‌تواند به توضیح نتایج هستی‌شناسانهٔ فیزیک کوانتوم یاری رساند»<sup>۲۲</sup>. بحث نسبت هگل با فیزیک کوانتوم بسیار گسترده است (نسبت میان منطق دیالکتیکی هگل و نفی منطق فیزیک سنتی، نسبت میان تصور دیالکتیکی از زمان در هگل و نسبیّت زمانی کوانتومی و مهمتر از همه نفی ابژکتیویتهٔ صرف توسط ایده‌آلیسم هگل و نفی زمان بی‌طرف ابژکتیو توسط فیزیک کوانتوم)، اما دست‌کم همین مباحث اندک فوق نیز سرخ‌های زیادی برای طرح بحث و مسأله در این خصوص گشوده است.

نکتهٔ دیگری که در اینجا قابل طرح است، رویکرد هگل نسبت به رابطهٔ گذشته، حال و آینده است. برخی از شارحان که زمان هگلی را پیوستار خطی ابژکتیو تلقی کرده‌اند اظهار داشته‌اند که «هگل هیچ اولویتی برای آینده قائل نیست. فلسفه ذاتا بازاندیشی است و به فهم گذشته و حال محدود است»<sup>۲۳</sup>. اما همانگونه که برخی مفسرین پدیدارشناسی را نه خطی، بلکه دورانی تبیین می‌کنند، می‌توان ادعا کرد که گویی آینده از پیش در بطن گذشته حضور دارد. به بیان دیگر شیوهٔ راستین تحلیل هگل در پدیدارشناسی روح، نه آنگونه که ظاهراً به نظر می‌رسد از گذشته به آینده، بلکه اتفاقاً به نحوی معطوف به گذشته<sup>۲۴</sup> از آینده به گذشته بازمی‌گردد. هگل از یقین حسی یا ابتدای تاریخ آغاز نمی‌کند، بلکه هگل دقیقاً از خودش آغاز می‌کند و به گونه‌ای به عقب می‌رود که ردپای خود، یعنی ایده‌آلیسم آلمانی، را از پیش در بطن تمام صور آگاهی و روح تشخیص دهد. کیلی در مقاله‌ای با عنوان «ذات

<sup>18</sup>Kojev, 1980, p. 107.

<sup>۱۹</sup> اینوود، ۱۳۸۸، ص ۲۵۹.

<sup>۲۰</sup> هیپولیت، ۱۳۸۶، ص ۵۲.

<sup>21</sup>Zizek, 2012a, p. ix.

<sup>22</sup>Zizek, 2012a, p. ix.

<sup>۲۳</sup> اینوود، ۱۳۸۸، ص ۶۱۹.

<sup>24</sup>retroactive

و زمان در هگل»، با اشاره به آثار خود هگل نشان می‌دهد که نزد هگل، «غایت زمان، نقطه‌ای است که گذشته‌اش هست؛ و این حقیقت زمان است که غایت نه در آینده بلکه در گذشته است. آینده سرآغاز زمان است»<sup>25</sup>. خود هگل در پیشگفتار پدیدارشناسی آنجا که به ذات حقیقت نظر دارد، صراحتاً می‌نویسد، «[حقیقت] فرآیند شدن خویش است، حلقه‌ای است که از پیش پایانش را به عنوان غایتش مفروض دانسته و پایانش را از آغاز در خود دارد»<sup>26</sup>.

در نتیجه به نظر می‌رسد زمان نزد هگل دیگر نه زمانی صرفاً خطی، مبتنی بر مکان ایژکتیو، بی‌طرف، استاندارد و مستقل از سوژه، بلکه زمانی است خطی-دورانی (یا به تعبیر دقیق‌تر ماریچ<sup>27</sup>)، مبتنی بر مفهوم و سوژکتیو. علاوه بر این، این عبارات همه مربوط به دوران ناقص ماست، این زمان، زمان هنوز به کمال نرسیده و زمان‌زدایی نشده، زمان دوران هبوط، دوران «هنوز نه»، یعنی بستر تاریخ بشری است.



### «ماهی و گربه» و «پدیدارشناسی روح»

فیلم «ماهی و گربه» به نویسندگی و کارگردانی شهرام مکرری، محصول سال ۱۳۹۲ سینمای ایران است که در سال ۱۳۹۳ در بخش «هنر و تجربه» نمایش عمومی یافت. پیرنگ فیلم، داستان یک رستوران بین‌راهی است که برای آماده‌سازی غذا از گوشت انسان استفاده می‌کند و در همان حوالی نیز چند جوان که برای شرکت در مسابقه بادبادک‌بازی در جنگل اردو زده‌اند، طعمه این شکارچیان انسان می‌شوند. صرف نظر از عناصر و مفاهیم سینمایی و روایی به کار گرفته شده در این فیلم، نوشتار حاضر با اتکا به مقدمات فوق، بدون درگیر شدن با جزئیات روایی و تکنیکی، صرفاً به نوع مواجهه این اثر هنری با مفهوم «زمان» می‌پردازد؛ بنابراین این نوشتار مشخصاً بر مبنای ترکیب بدیع دو عنصر شاخص روایی فیلم پی‌ریزی خواهد شد که هر کدام به تنهایی از بدل‌ساختن

<sup>25</sup> Flay, 1993, p. 406.

<sup>26</sup> Hegel, 1977, p. 10.

<sup>27</sup> spiral

«ماهی و گربه» به یک شاهکار سینمایی عاجزند و تنها در کنار یکدیگر می‌توانند رویکرد خاص نگارنده به زمان را توضیح دهند و این فیلم را به نمونه‌ای در تاریخ سینما بدل سازند: اولاً، «تک شات بودن» فیلم، ثانیاً، روایت «زمانی دورانی».

داستان ماهی و گربه را نمی‌توان به راحتی برای کسی تعریف کرد، چرا که این فیلم از روایت خطی-عرفی از زمان تبعیت نمی‌کند. مجموعه‌ای از اتفاقات واحد در طول فیلم بارها و بارها تکرار می‌شوند، اما تفاوت اصلی فیلم با فیلم‌های کم‌وبیش مشابه (قطار اسرارآمیز/جیم جارموش، فیل/گاس ون سانت؛ بابل / آلخاندرو گونزالس ایناریتو و ...)، همان تک شات بودن فیلم، یا ارائه‌ی روایت خطی و بدون کات یا فلاش بک است. به بیان دیگر، از این منظر، تک شات بودن اثر عنصری بسیار ضروری برای تحلیل حاضر است. این شاخصه برخلاف نظر اکثر منتقدین، نوعی ماجراجویی فرمی یا تکنیکی صرف نیست، به همین دلیل اگر مثلاً کارگردان فیلم را به چند شات بلند تقسیم می‌کرد، تفسیر پیش رو مطلقاً بی‌مورد می‌شد. در واقع مخاطب به نحوی متناقض‌نما، یک روایت سراسر خطی را می‌بیند که در عین حال، از قضا بارها، از منظری متفاوت، تکرار می‌شود. همه‌ی ما گمان می‌کنیم که در زندگی‌مان بارها و بارها تجربه‌ی تکرار را داشته‌ایم، اما به معنای دقیق کلمه، این رویدادها نه «تکرار»، بلکه «مشابهت» بوده‌اند. ماهی و گربه اما به ظاهر، داستان «تکرار» هاست، تکرار دقیقاً همان اتفاقات در همان زمان؛ و این مساله برای ذهن مخاطب بسیار غریب جلوه می‌کند که چگونه می‌توان بدون بازگشت به گذشته یا وقفه‌اندازی در روایت، تجربه‌ای را تکرار کرد؟

یک راه مواجهه با این تناقض ذاتی که مخاطبان غالباً به آن پناه می‌برند و در واکنش‌های اعلام‌شده و نقدهای نگاشته‌شده به این فیلم، عمدتاً مطرح می‌شود<sup>۲۸</sup>، فروکاستن آن به «یک روایت عجیب و غریب»، «دلهره‌آور» و «سوررئال» از یک داستان «جنایی!» یا «سینما وحشت» است. این شیوه‌ی مواجهه نهایتاً به چیزی فراتر از نوعی «احساس عجیب» یا اگزوتیک راه نمی‌برد. اما شیوه‌ی دیگر مواجهه با این تناقض ذاتی (یعنی تناقض میان روایت خطی و تکرار)، بازخوانی آن در پرتو شکستن خود مفهوم خطی-عرفی زمان است. در واقع مخاطب از حیث فرم با روایتی خطی از زمان روبروست که از ابتدا تا انتهایش را، بدون هیچ جرح و تعدیل یا توقفی، نظاره می‌کند. در بسیاری از تحلیل‌هایی که درباره‌ی این فیلم مطرح شده، بر این وجه تکنیکی خلاقانه و البته دشوار فیلم تأکید شده است، اما خصلت منحصر به فرد «ماهی و گربه» نسبت به فیلم‌های تک‌شات مشابه (مانند کشتی روسی) فقط این وجه تکنیکی نیست، بلکه این حقیقت است که این شیوه‌ی خطی بدون توقف و رفت و برگشت، سرشار از تکرارهای حقیقی است و در یک کلام دورانی است. می‌توان به طور خلاصه ادعا کرد که از این منظر، وجه درخشان و قدرتمند این فیلم درهم‌آمیختن همین دو مفهوم «روایت خطی» و «زمان دورانی» است.

دست‌کم در تاریخ فلسفه، چنانکه دیدیم، این شیوه‌ی روایت برای نخستین‌بار، در کتاب پدیدارشناسی روح هگل به چشم می‌خورد. این کتاب فرآیند خطی سیر تکوین «روح»، از نخستین و نازل‌ترین منزلگاهش، یعنی «یقین حسی»، تا والاترین دقیقه‌اش، یعنی «دانش مطلق» را روایت می‌کند. به زعم هگل، هر مرحله (هر بخش و هر فصل از کتاب) ضرورتاً و به نحو دیالکتیکی از بطن مرحله‌ی قبلی بیرون می‌آید. تا اینجا با روایتی خطی و ترتیبی از فرآیند تکوین دیالکتیکی روح سروکار داریم. اما نکته‌ی اصلی این است که این کتاب که در واقع روایتگر کل تاریخ تفکر (عمدتاً غربی) است، در واقع روندی خطی ندارد، بلکه به نحوی دورانی خود را تکرار می‌کند، اما هر تکرار، از منظری متفاوت است و نتایجی متفاوت به همراه دارد. برای مثال، کتاب در اواسط بخش خودآگاهی به

<sup>۲۸</sup> تقریباً می‌توانم ادعا کنم که در خصوص این فیلم تا کنون، تمام نقدهایی که خوانده‌ام، ناامیدکننده‌اند. از یادداشت‌های پراکنده‌ی روزنامه‌ها و وبلاگ‌ها گرفته تا تحلیل‌های منتقدان سرشناس له یا علیه فیلم، و البته حتی خود مصاحبه‌های عوامل تولیدکننده‌ی فیلم.

مرحله «رواقیگری یونانی» وارد می‌شود و بعد از رفع دیالکتیکی آن به مرحله «شکاکیت یونانی» و پس از آن به مرحله آگاهی ناشاد مسیحی قرون وسطایی وارد می‌شود. در حقیقت گویی روایت هگل یونان را پشت سر گذاشته و وارد مرحله بعد از تاریخ اروپا شده است. این روند تا رسیدن به دوران عقلگرایی فردگرایانه مدرن ادامه می‌یابد. اما در انتهای بخش عقل و در ابتدای بخش روح به ناگاه تراژدی آنتیگونه پدیدار می‌شود و به یکباره روح را به میانه جدال قانون الهی و قانون انسانی، دولت و خانواده، زن و مرد در یونان باستان می‌افکند. نکته جالب توجه اما اینجاست که هگل در انتهای بخش عقل، سفرش را متوقف نمی‌کند تا فلاش‌بکی به یونان بزند، بلکه در ادامه سیر دیالکتیکی تکوین روح، به یونان بازمی‌گردد و همین توأمان‌ساختن روایت خطی و ضروری از روند تکوین روح و دورانی‌بودن زمان است که شاهکار هگلی را رقم می‌زند. پس از این مرحله، روح مجدداً با رفع مرحله یونانی به «وضعیت حقوقی» در روم باستان گام می‌گذارد و به دوران مدرن وارد می‌شود و پس از گذر از دقایق روشنگری و انقلاب کبیر فرانسه به زمانه خود هگل وارد می‌شود. اما در انتهای مرحله روح شاهد هستیم که روح در عین حفظ روند پیشروی خطی‌اش خود را در میانه ادیان اولیه مشاهده می‌کند و پس از گذر از اشکال اولیه‌ی پرستش، مجدداً به ادیان یونان یا به تعبیر هگل «دین در قالب هنر» و تراژدی، حماسه و کمدی یونانی وارد می‌شود و الی آخر.

این شیوه روایت خطی/دورانی، وجه مشترک فیلم «ماهی و گربه» و پدیدارشناسی روح است. در «ماهی و گربه» تاریخ بارها و بارها تکرار می‌شود اما هر بار از منظری دیگر و در سطحی متفاوت. اما این تکرارها بنا نیست که تکرار صرف باشند، چراکه این مخاطب است که نهایتاً در ذهن خویش این تکرارها را سامان می‌بخشد و به نوعی خودآگاهی فرجامین (از سنخ همان دانش مطلق هگلی) دست می‌یابد. در واقع حقیقت فیلم، نه در خود آن، نه در یک بخش یا دیالوگ خاص، نه در سکانس‌های متداول انتهایی کشف حقیقت در داستان‌های پلیسی، بلکه دقیقاً پس از مواجهه با «کل» فیلم، در «ذهن مخاطب» شکل می‌گیرد. صرف نظر از ضعف پرداخت برخی شخصیت‌ها و روایت‌ها (برای مثال، دوقلوهای یک‌دست) و همچنین صرف نظر از استفاده غیرضروری از روایت‌های اسطوره‌ای و ماوراءالطبیعی (مانند کلیشه‌ی افسانه‌های حمام خانه‌ی مادر بزرگ) که صرفاً به تقویت برداشت سطحی اولیه از فیلم منجر می‌شوند، شیوه پیشبرد فیلم «مخاطب» را در مسند نفی دیالکتیکی تمام این یک‌جانبگی‌های تکرارشونده و رفع آنها در کلیت حقیقت داستان می‌نشانند.

### «ماهی و گربه» چه می‌گوید؟

علاوه بر مباحث فوق که به شیوه خاص روایتگری فیلم پرداخته‌اند، اکنون می‌توان پرسش اصلی را مطرح کرد که: «ماهی و گربه حقیقتاً چه می‌گوید؟»<sup>۲۹</sup> در میان تمام کاراکترهای فیلم یک کاراکتر خاص وجود دارد که به شیوه خطی-عرفی زمان پایبند نیست. او برخلاف همه ما گرفتار محدودیت‌های روایت تک‌بعدی از زمان نیست. او یک «روح» است (مانند سایر ارواحی که صدایشان در فیلم شنیده می‌شود) و البته روح یک «روزنامه‌نگار» که به همه جا سرک می‌کشد. هرچند شاید بتوان به میانجی این نماد، «ماهی و گربه» را در پرتو تاریخ ما بازخوانی کرد، اما در اینجا به نظر می‌رسد با نوعی سرهم‌سازی روایت سروکار داریم. با حضور روح روزنامه‌نگار، روایت به ناگاه جلوه‌ای سیاسی به خود می‌گیرد و نهایتاً قتل و سلاخی انتهایی فیلم نیز با ترانه‌ای از گروه پالت به پایان می‌رسد که صراحتاً بر همین رویکرد سیاسی-تاریخی به کلیت روایت فیلم صحه می‌گذارد:

<sup>۲۹</sup> و البته روشن است که پرسش فوق اساساً از این پرسش متمایز است که «ماهی و گربه چه می‌خواهد بگوید؟»



«گوش کن اینم چیزی نیست/ جز این چاره‌ای نیست/ گوش کن اینم می‌گذره/ خاطرشو باد می‌بره/ می‌رقصه می‌ریزه آخرین برگ از درخت/ می‌بنده می‌ره آخر از شهر تیره بخت/ تُنگ شیشه‌ای شکست/ ما اما دست روی دست/ آخرین ماهی هم مرد/ آخرین شاخه پژمرد/ باد ما را با خود خواهد برد/ یاد ما را در خود خواهد داشت/ آب ما را حل خواهد کرد/ شهر ما را بغل خواهد کرد»<sup>۳۰</sup>.

روشن است که تاریخ ما تاریخ تکرارها و تکرارهاست، تاریخ ظالم‌ها و مظلوم‌ها، تاریخ میل‌ها و ملال‌ها، تاریخ بیم‌ها و امیدها، تاریخ گربه‌ها و ماهی‌ها. هگل به ما آموخته است که علت تکرار تاریخ، علت تکرار تجربه شکست، عدم رفع تمام و کمال تعارضات و مسائل یک وضعیت است. اگر تعارضی از اساس بازشناسی و رفع نشود، خود را به اشکال مختلف تکرار خواهد کرد و در میان تمام این تکرارها، ما هربار در نوسانی میان امید و سرخوردگی، محکوم به تکرار تاریخی پر از شکست و هراس هستیم. در این معنا «ماهی و گربه» روایت همه ماست، روایت تاریخ ما.



اما «ماهی و گربه» این پیوند میان سیاست و تاریخ (زمان) را بدون میانجی‌های مفهومی لازم صورت می‌بخشد و در نتیجه «چیزی در آن می‌لنگد» و همین لنگیدن است که نهایتاً به نوعی انسداد و انفعال سیاسی می‌انجامد. اینجا گویی فیلمساز به یکباره از نوعی روایت هگلی از زمان و تکرار دیالکتیکی در سطوح مختلف، به نوعی روایت دایره‌ای اسطوره‌ای از تکرارهای زمانی درمی‌افتد. این مفهوم وقتی جدی‌تر می‌شود که در تبلیغات فیلم این جمله به چشم می‌خورد که «زمان دایره است، از این دایره گریزی نیست؟». در اینجا بحث فقط بر سر دورانی بودن زمان نیست، بلکه پرسش از نوعی انسداد است، پرسشی که ترانه فوق‌الذکر، پاسخش را پیشاپیش داده است. این ایده که می‌توان آن را تا قرائتی خام‌دستانه از مفهوم «بازگشت جاودان» نیچه ردیابی کرد، نهایتاً به نفی هرگونه امکانی از سوپزکتیویته منجر می‌شود.<sup>۳۱</sup>

<sup>۳۰</sup> متن ترانه اجرا شده در انتهای فیلم توسط گروه پالت.

<sup>۳۱</sup> البته لازم به ذکر است که فهم رایج از تکرار نیچه‌ای-دلوزی عمدتاً فهمی سطحی‌انگارانه است که صرفاً تکرار را به تولید تفاوت‌ها فرومی‌کاهد. بیان تمام و کمال این امر و نشان دادن اینکه خود نیچه و دلوز نیز، برخلاف دعوی ظاهری، تا چه حد متأثر از هگل هستند، البته خود بحثی مجزاست که خارج از حوصله این نوشتار است.

از سوی دیگر، هرچند فیلم پس از طی زمانی نسبتاً طولانی (۱۳۰ دقیقه) تمام می‌شود، اما روشن است که «ماهی و گربه» هیچ پایانی ندارد، کارگردان می‌توانست ساعت‌ها و ساعت‌ها روایتش را از نظرگاه‌های مختلف و در ابعاد مختلف تکرار کند و ادامه دهد. این «بی‌پایان بودن» را همچنین می‌توان به برداشت دورانی از زمان نیز پیوند زد. زمان، آغاز و پایان ندارد. قداما این را بهتر از ما می‌دانستند که زمان ذاتاً نمی‌تواند «آغاز» یا «تمام» شود، بلکه فقط می‌تواند به طوری دورانی بگردد. آغاز و پایان مفاهیمی نسبی و ساخته‌تصور سطحی بشر از مفهوم «تغییر» هستند. مهمتر از همه، اینکه «ماهی و گربه» پایان ندارد، چراکه تاریخ پایان ندارد. البته برخلاف پدیدارشناسی روح هگل، «ماهی و گربه» چندان خوشبینانه تمام نمی‌شود. پس از پایان روایتی خونبار که هرگز پایان نمی‌پذیرد و به تعبیر هگل «پایانش همواره آغاز آن است»، ما با جبر تاریخی محتوم‌مان مواجه می‌شویم. با شکست‌های پشت سر و امیدهای واهی پیش رو. امید به نجاتی که هیچ کورسویی برای تحققش نیست. آیا بدبینی جبرگرایانه «ماهی و گربه»، که شاید بتوان آن را ناشی از تاب نیاوردن نفی دیالکتیکی زمان و درافتادن به صرف تکرارهای بی‌پایان دانست، نهایتاً ما را به نوعی انفعال سیاسی و پذیرش تقدیر محتوم‌مان سوق نمی‌دهد؟ تفاوت در فهم دورانی-خطی (مارپیچی) دیالکتیکی از زمان و فهم ساده‌انگارانه زمان دایره‌ای به مثابه «دور باطل» است.

البته نهایتاً شاید بتوان علیه نوشتار حاضر این ادعا را مطرح کرد که این نوشتار، از قضا، می‌کوشد تا در جایی که فیلم هگلی نیست، تحلیلی هگلی از آن به دست دهد و به همین دلیل هر جا که روایت با تحلیلش همخوان نیست، آن را به تخطی از ایده اصلی متهم می‌کند. صرف نظر از حقیقتی که در این ادعا هست و در واقع می‌توان آن را به تمام تحلیل‌ها و نقدهای آثار هنری تعمیم داد، اما مسأله اصلی این است که منطق پیشبرد زمان فیلم، منطقی مشخصاً هگلی است. به همین دلیل است که هرچند این شیوه روایت برای منتقدین - یا شاید حتی برای خود کارگردان - چیزی بیش از یک خلاقیت تکنیکی نباشد، اما در تحلیل حاضر این امر به مثابه عنصر ضروری تحلیل تلقی می‌شود. در پدیدارشناسی روح نیز، مانند «ماهی و گربه»، روح بی‌آنکه گسست یا وقفه‌ای (همان کات سینمایی) در کار باشد از ابتدا تا انتها گام به گام پیش می‌رود. اختلاف یا تخطی از منطق فیلم از آنجایی رخ می‌دهد که این تکرارها (که هر کدام البته از جنبه و نظرگاهی متفاوت رخ می‌دهند) نه به نوعی هم‌افزایی دیالکتیکی و خودآگاهی جمعی، بلکه به نوعی تکرار بی‌ثمر بدل می‌شوند که راهی برای برون‌رفت از آن متصور نیست. در یک کلام، به نظر می‌رسد که این فیلم به جای ایده بنیامینی-هگلی «همواره-هنوز-نه»، به ایده «هرگز-نه-هرگز» راه برده است. آیا سوژه خودآگاه‌شده، یا به تعبیر ساده‌تر مخاطب احاطه‌یافته به نظرگاه‌های مختلف، نهایتاً نمی‌توانست به چیزی جز آگاهی از محال‌بودن هرگونه تغییر، رهایی یا رستگاری دست یابد؟ آیا سرنوشت محتوم ماهی‌ها، نه دریا، بلکه دریده‌شدن توسط گربه‌هاست؟

## منابع

Flay, Joseph C, 1993, 'Essence and Time in Hegel', in: *Hegel Critical Assessments (Vol. 3)*, edited by: Robert Stern, London: Routledge.

Hegel, 1977, *phenomenology of spirit*, translated by: A. V. Miller, London & Oxford: Oxford University Press.

Kojev, Alexander, 1980, *Introduction to the Reading of Hegel*, translated by: James H. Nichols, Cornell University Press.

Zizek, Slavoj, 2012a, *Less Than Nothing (Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism)*, London & New York: Verso.

اردبیلی، محمد مهدی و آزادی، علیرضا، ۱۳۹۳، «هگل، هایدگر و مسألهٔ زمان»، در: *دوفصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های فلسفی (دانشگاه تبریز)*، دوره ۸، شماره ۱۴، تابستان ۱۳۹۳.

ارسطو، ۱۳۷۸، *سماع طبیعی (فیزیک)*، ترجمه: محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات طرح نو.

اسپینوزا، ۱۳۷۶، *اخلاق*، ترجمه: محسن جهانگیری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

اینوود، مایکل، ۱۳۸۸، *فرهنگ فلسفی هگل*، ترجمه: حسن مرتضوی، مشهد: نشر نیکا.

راس، دیوید، ۱۳۷۷، *ارسطو*، ترجمه: مهدی قوام صفری، تهران: نشر فکروز.

کورنر، اشتفان، ۱۳۸۰، *فلسفه کانت*، ترجمه: عزت‌الله فولادوند، تهران: انتشارات خوارزمی.

لنا، رابرت، ۱۳۸۴، *فلسفه لایب‌نیتس*، ترجمه: فاطمه مینایی، تهران: نشر هرمس.

هیپولیت، ژان، ۱۳۸۶، *مقدمه بر فلسفه تاریخ هگل*، ترجمه: باقر پرهام، تهران: نشر آگاه.