سینمای کریستوفر نولان

سرشناسه: مک‌گاون، تاد، ۱۹۶۷ ـ م. McGowan, Todd, 1967-
عنوان و نام پدیدآور: سینمای کریستوفر نولان: تفسیری بر پایهٔ اندیشه‌های هگل، لکان و فروید/تاد مک‌گوان: ترجمهٔ علی سینا؛ ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی تحریریهٔ انتشارات ققنوس.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۴۰۵.
مشخصات ظاهری: ۴۱۶ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۴-۰۶۱۲-۹
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The fictional Christopher Nolan، 2012.
عنوان دیگر: تفسیری بر پایهٔ اندیشه‌های هگل، لکان و فروید.
موضوع: نولان، کریستوفر، ۱۹۷۰ ـ م. ــ نقد و تفسیر
موضوع: Nolan, Christopher -- Criticism and interpretation
شناسهٔ افزوده: سینا، علی، ۱۳۷۸ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۸/۳
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۱۰۵۹۵۰۹۲

سینمای کریستوفر نولان

تفسیری بر پایهٔ اندیشه‌های هگل، لکان و فروید

تاد مک‌گوان

ترجمهٔ علی سینا

این کتاب ترجمه‌ای است از:
The Fictional Christopher Nolan
Todd McGowan
University of Texas Press, 2012

انتشارات ققنوس
خیابان انقلاب، خیابان فروردین، خیابان نظری،
نبش جاوید ۲، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس

* * *

تاد مک‌گوان
سینمای کریستوفر نولان
تفسیری بر پایهٔ اندیشه‌های هگل، لکان و فروید
ترجمهٔ علی سینا
چاپ اول
۷۷۰ نسخه
۱۴۰۵
چاپ رسام
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۹ـ۰۶۱۲ـ۰۴ـ۶۲۲ـ۹۷۸
ISBN: 978-622-04-0612-9
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

تقدیم به مادرم، سندی مک‌گوان، و به یاد پدرم، باب مک‌گوان،
که هر دو از همان اوایل زندگی‌ام مرا غرق در دنیای داستان‌ها کردند.

نویسنده

تقدیم به دوست دیرینم رضا، که همراهی مغتنم و همیشگی‌اش
لذت سیاحت اودیسه‌گون سینمایی را برایم دوچندان می‌کند.

مترجم

فهرست

پیشگفتار نویسنده بر ترجمهٔ فارسی ۹
سپاسگزاری ۱۵
مقدمه: اخلاقِ دروغ ۱۷

۱. دام حقیقت: تعقیب و فریب‌خوردهٔ تمام‌عیار ۴۷
۲. ممنتو و میل به ندانستن ۷۹
۳. پلیس کثیف: بی‌خوابی و هنر کارآگاهی ۱۲۳
۴. ابرقهرمان معمولی: واقع‌گرایی سیاسی‌شده در بتمن آغاز می‌کند ۱۵۵
۵. خشونت آفرینش در پرستیژ ۱۸۳
۶. فرم ظاهر شدن قهرمان: تاریکی ناگزیر شوالیهٔ تاریکی ۲۱۵
۷. تمنای ترک واقعیت در اینسپشن ۲۵۵
۸. آیا شوالیهٔ تاریکی باید برمی‌خاست؟ ۲۹۵
۹. ضدِ جاذبه: اینتراستلار و خیانت داستانی به مکان ۳۲۹
۱۰. بازگشت از آینده: تِنِت و سیاست کنشِ معوق ۳۶۹
۱۱. نتیجه‌گیری: دروغگویی بدون عواقب ۳۹۳

کتاب‌شناسی ۴۰۴
نمایه ۴۰۹

پیشگفتار نویسنده بر ترجمهٔ فارسی

از مترجم محترم بابت برگردانِ فارسی کتاب حاضر سپاسگزارم و امیدوارم این کتاب نزد علاقه‌مندان نظریهٔ روانکاوانهٔ فیلم و جامعهٔ غنی سینمادوستان ایران مقبول واقع شود. امروزه مخاطرات سیاسی و حتی وجودیِ مقولهٔ فریب بیش از هر زمان دیگری آشکار شده است. در روزگار ما ظهور پدیدهٔ «واقعیت‌های جایگزین» و اعلامِ آغاز عصر «پساحقیقت» به‌خوبی نشان از شدت و فوریت این مخاطره دارد. سر برآوردنِ پدیدهٔ هوش مصنوعیِ مبتنی بر مدل‌های زبانیِ عظیم تمییز دادنِ حقیقت از فریب را به‌مراتب دشوارتر از هر زمان دیگری کرده و بر خطرات ناشی از این چالش نیز افزوده است. چنانچه تشخیص فریب حتی پس از مبادرت به تحلیلی موشکافانه نیز همچنان ناممکن باشد، سودای آزادی به بن‌بست خواهد خورد. ما در چنین شرایطی دچار چنان استبداد گریزناپذیری خواهیم شد که در آن، طبقهٔ مرفه و سرمایه‌دار، با اشاعهٔ روایتی کاذب از واقعیت، هژمونی خود را تداوم خواهد بخشید و توده‌ها نیز آن را به عنوان حقیقت مطلق خواهند پذیرفت. در رویارویی با این فاجعهٔ فزاینده، بیش از هر زمان دیگری به نگهبانانِ حقیقت نیازمندیم؛ کسانی که مرز میان فریب و واقعیت را به‌روشنی ترسیم کنند و نشان دهند که ما در کجا و چگونه رشتهٔ اتصالمان به حقیقت را گم کرده‌ایم. حقیقت در محاصرهٔ مخاطره‌ای خانمان‌سوز قرار دارد و ما به هنرمندان متعهدی نیازمندیم که در کشاکشِ این فریبِ همگانی، چهرهٔ حقیقت را آشکار کنند.

دشواریِ این امر در مواجههٔ چالش‌برانگیز با این پرسش نهفته است: «چگونه

می‌توان به حقیقتی سره دست یافت که برای مردم متقاعدکننده باشد، آن هم بدون آن‌که به برداشتی صرفاً شخصی و سوبژکتیو در میان انبوهِ روایت‌های دیگر تنزل یابد؟» این‌جاست که سینمای کریستوفر نولان وارد عمل می‌شود. آثار نولان در نقطهٔ اوجشان چیزی فراتر از یک افشاگریِ صرف هستند؛ آن‌ها همچون مستندهای افشاگرانه‌ای نظیر **انرون: باهوش‌ترین افراد اتاق** (الکس گیبنی، ۲۰۰۴)[1] یا **شهروند ۴** (لارا پویتراس، ۲۰۱۴)[2] نیستند که هدفشان تنها پرده‌برداری از حقیقتی مستور باشد. نولان را نمی‌توان از این منظر به راوی بی‌واسطهٔ حقیقت تقلیل داد. تمایز او با سازندگانِ این دست آثار در این است که نزد نولان مسیر دستیابی به حقیقت از بطن فریبی نخستین می‌گذرد. فریب دادن مخاطب هستهٔ اصلی و شالودهٔ زیبایی‌شناسی سینمای نولان و کلید اهمیت سیاسی او در عصر معاصر است. او تماشاگر را درگیر و دلمشغول فریبی می‌کند که اگر منطق نهفته در آن را تا انتها پیش بگیرد، در پایان لاجرم به حقیقتی نائل می‌آید که در ابتدا به‌هیچ‌وجه بدیهی نمی‌نمود. در سینمای نولان، حقیقت از دل همان ساختار فریبنده و شعبده‌گونی بیرون می‌جهد که او خود بنایش کرده، و او این‌چنین مخاطب را با همین خرق عادتْ شگفت‌زده می‌کند؛ از این رو، من نام نسخهٔ اصلی این کتاب را **کریستوفر نولان داستانی**[3] گذاشته‌ام. نولان به جای آن‌که ماهیت داستانی و ساختگی فیلم‌هایش را پنهان کند، امر داستانی را به درون‌مایهٔ اصلی آثار خود بدل کرده است.

کریستوفر نولان شمایلی منحصربه‌فرد در سینمای امروز است؛ او بودجه‌های کلانی برای ساخت فیلم‌هایش دریافت می‌کند، بی‌آن‌که با محدودیت‌هایی که معمولاً گریبانگیر دیگر فیلمسازانِ هم‌رده‌اش می‌شود دست و پنجه نرم کند. فیلم‌های او، به‌رغم هزینه‌های هنگفتشان، به دنیای فرانچایزهای سینماییِ پولساز تعلق ندارند و به میانجی و واسطه‌ای برای فروش بازی‌های ویدئویی یا اکشن‌فیگورها تقلیل پیدا نمی‌کنند. چنین جایگاه منحصربه‌فردی به او فرصت می‌دهد فیلم‌هایی بسازد که تا حد زیادی بازتاب‌دهندهٔ همان جنس دغدغه‌هایی باشند که در آثار متقدم و کم‌بودجه‌اش به تصویر کشیده شده بود. از بدو فعالیت

1. *Enron: The Smartest Guys in the Room* (Alex Gibney, 2004)
2. *Citizenfour* (Laura Poitras, 2014)
3. *The Fictional Christopher Nolan*

حرفه‌ای نولان تاکنون، همواره یک ایدهٔ محوری و حیاتی بر سینمای او حاکم بوده: **قدرت فریب برای دستیابی به حقیقت**. فیلم‌های او تماشاگر را گمراه می‌کنند و دقیقاً هم از همین فریبکاری بهره می‌جویند تا نقش خودِ مخاطب را در ظهور و پیدایش حقیقت برملا کنند. در جهان سینمایی نولان، حقیقت در دلِ خدعه نهفته است و تنها زمانی می‌توان به آن دست یافت که ردِ منطقِ یک فریب را تا به انتها دنبال کرد.

اگرچه این سبْک در فیلم‌های متقدم نولان مثل **تعقیب** (۱۹۹۸)، **ممنتو** (۲۰۰۰) و **پرستیژ** (۲۰۰۶) بیشتر به چشم می‌آید، اما این‌گونه نیست که همهٔ آثار او ساختار مشابهی داشته باشند. در حماسه‌های تاریخی **دانکرک**[1] (۲۰۱۷) و **اوپنهایمر**[2] (۲۰۲۳)، دیگر خبری از غوطه‌ور کردن تماشاگر در فریبی بنیادین نیست؛ این فیلم‌ها از آن فرمی که امضای دوران آغازین فعالیت حرفه‌ای نولان بود اندکی فاصله گرفتند. هرچند این آثار با استقبال گستردهٔ منتقدین روبه‌رو شدند و در مورد **اوپنهایمر** حتی جایزهٔ اسکار را هم از آن خود کردند، اما از منظر ساختاری، نشان‌دهندهٔ چرخشی آشکار از دغدغه‌های اصلی سینمای نولان بودند. اما فیلم متأخری همچون **تنت** (۲۰۲۰) همچنان کاملاً به سنت فیلم‌های متقدمی چون **تعقیب** و **ممنتو** وفادار است؛ بنابراین نمی‌توان ادعا کرد صرف افزایش بودجهٔ پروژه‌ها باعث شده نولان آن فرمی را که معرف آغاز مسیر فیلمسازی‌اش بوده کنار بگذارد.

دغدغهٔ نولان در مورد نمایاندن قدرت روشنگرِ فریب همان چیزی است که پیوند ناگسستنی سینمای او با فلسفهٔ هگل را رقم می‌زند. هگل، برخلاف اکثر فیلسوفان (حتی نزدیک‌ترین همفکران هگل همچون فیشته[3] و شلینگ[4])، کار خود را با گزاره‌ای بنیادین که در ادامه بخواهد به اثبات آن بپردازد آغاز نمی‌کند. در بنیاد فلسفهٔ هگل، هیچ حقیقت ازپیش‌تعیین‌شده‌ای وجود ندارد. در عوض، او فریبنده‌ترین موضعی را که می‌توان تصور کرد نقطهٔ عزیمت خود قرار می‌دهد و با پی گرفتن منطقِ همان موضع تا انتها، بنیان فلسفه‌اش را پی‌ریزی می‌کند و آن را

1. *Dunkirk*
2. *Oppenheimer*
3. Johann Gottlieb Fichte
4. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

بسط و توسعه می‌دهد؛ مسیری که در نهایت به حقیقت ختم می‌شود و جدای از فرایند کشف آن نیست. در کتاب **پدیدارشناسی روح**،[1] این موضع فریبندهٔ نخستین همان یقین حسی است؛ در حالی که در **علم منطق**، این جایگاه متعلق به **وجود محض** است. هگل با تحلیل این موضع روشن می‌کند که چگونه چنین دیدگاهی از هم می‌پاشد و ضرورتاً بذرِ موضعی با فریبندگیِ کمتر را در دل خود دارد. در میان مواضع فلسفی گوناگون، هگل فرایند ظهور و بروز این مسیر را دیالکتیک[2] می‌نامد؛ امری که شاکلهٔ اصلی نظام فلسفی او را صورت‌بندی می‌کند. از آن‌جا که فیلم‌های نولان نیز به شیوه‌ای مشابه بسط و توسعه می‌یابند، آشنایی با اندیشه‌ها و آرای هگل برای تفسیر آثار او بسیار راهگشا خواهد بود. صرف شناخت هگل به‌خودی‌خود برای درک سینمای نولان مزیتی اساسی به حساب می‌آید و این فارغ از آن است که نولان شخصاً با آرای هگل آشنایی دارد یا نه. او آنچه را هگل در ساحت فلسفه پیش برده بود در قالب زیباشناختی سینمایی به تصویر می‌کشد. خویشاوندیِ فرمال میان آن‌ها مرز میان هنر و فلسفه را درمی‌نوردد.

هگل در پیشگفتار **پدیدارشناسی روح** برداشتی از حقیقت را که زیربنای چنین روشی است به شفاف‌ترین شکل ممکن بیان می‌دارد و صراحتاً هرگونه جدایی مطلق میان حقیقت و خطا را رد می‌کند. به قول او، «حقیقتْ سکه‌ای ضرب‌شده نیست که مستقیم از ضرابخانه بیرون بیاید و آمادهٔ قرار گرفتن در جیب آدمیزاد باشد.» همان‌طور که چیزی به نام امر کاذب مطلق وجود ندارد، مفهومی تحت عنوان شرارت مطلق هم وجود خارجی ندارد.(۱) این گریز از بیانِ بی‌واسطهٔ حقیقت همسو با پذیرش ارزش امر کاذب به مثابهٔ بخشی جدایی‌ناپذیر از امر حقیقی است. از منظر هگل، نمی‌توان بدون آمیختن با فریب و بدون هماوردی در قلمرو خطا، به وادی حقیقت قدم گذاشت.

---

1. *Phenomenology of Spirit*

۲. هگل با تکیه به مفهومی که هراکلیتوس ساخته بود و در ادامهٔ نظریهٔ وی، منطق و روشِ مخصوص خود را برای کشف حقایق «دیالکتیک» نام گذارد. وی وجود تضاد و تناقض را شرط تکامل فکر و طبیعت می‌دانست و معتقد بود که پیوسته ضدی از ضد دیگر پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. (همهٔ پانوشت‌ها از مترجم است.)

کتاب پیشِ رو کوششی است برای واکاوی دلالت‌های نظری در ساختار فرمال فیلم‌های نولان. در این کتاب قرار نیست به زندگی‌نامهٔ نولان، نیات آگاهانهٔ او یا بافتارهای بیرونیِ مربوط به فیلم‌هایش پرداخته شود. فرض اساسی کتاب این است که پی گرفتن ساختار فرمال این فیلم‌ها از دریچهٔ اندیشهٔ هگل ما را به درک و دریافت ظرفیت رادیکال نهفته در دل این ساختار رهنمون می‌شود؛ ظرفیتی که اگر هشیار نباشیم و اجازه دهیم ملاحظاتِ دیگر تمرکزمان را بر هم زنند، از دیده پنهان می‌ماند. نولان فیلمسازِ هگلیِ عصر ماست و نوشتار پیشِ رو کوششی است برای کشفِ افق‌هایی که از پیوند میان این فیلمساز و آن فیلسوف پدید می‌آیند.

نولان به ما نشان می‌دهد که هرگونه پنهانکاری و فریبی واجد حقیقتی بخصوص است؛ اما همزمان پرده از این برمی‌دارد که این حقیقت تنها زمانی آشکار می‌شود که ما نقشمان در شکل‌گیری آن را بازشناسیم. این دیدگاه درس سیاسی ارزشمندی برای جهان امروز ماست. به جای آن‌که بخواهیم با اصرار بر بیان بی‌واسطه و مستقیمِ حقیقت بر مقابله با فریب حاکم پافشاری کنیم، باید بکوشیم این فریب را به‌دقت واکاوی و منطقِ آن را تا جایی که به‌کل از هم بپاشد دنبال کنیم. نولان نشان می‌دهد شکوفایی حقیقت دقیقاً در همین نقطهٔ فروپاشی نهفته است.

تاد مک‌گوان
دانشگاه ورمانت
۱۷ دسامبر ۲۰۲۵

یادداشت

1. G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. Terry Pinkard (Cambridge: Cambridge University Press, [1807] 2018), 24.

سپاسگزاری

از **مجلهٔ بین‌المللی مطالعات ژیژک** بابت اجازهٔ انتشار نسخهٔ بازبینی‌شدهٔ مقاله‌ای که پیش‌تر با عنوان «خشونت آفرینش در **پرستیژ**» در مجلد اول از سومین شمارهٔ همین مجله در سال ۲۰۰۷ چاپ شده بود متشکرم. همچنین، از نشریهٔ **جامپ کات** سپاسگزارم که اجازه داد نسخهٔ بازنگری‌شدهٔ مقالهٔ دیگرم با عنوان «فرم ظاهر شدن قهرمان: تاریکی ناگزیر **شوالیهٔ تاریکی**» در این کتاب منتشر شود. این مقاله پیش‌تر در شمارهٔ پنجاه و یکم این نشریه و در سال ۲۰۰۹ منتشر شده بود.

من بسیار مدیون دانشجویانم در دانشگاه ورمانت هستم؛ آن‌ها پیوسته سبب شده‌اند دیدگاهم نسبت به سینما و به‌خصوص آثار کریستوفر نولان ارتقا یابد. همچنین، از حمایت و سخاوتمندی همکارانم دیو پِنه‌مَن، سارا نیلسِن، هیون جو یو، دِب اِلیس و هیلاری نِرونی در گروه مطالعات سینمایی دانشگاه ورمانت سپاسگزارم. ایضاً قدردان جوزف آکوئیستو، جان والدرون، امیلی برنارد و اریک لیندستروم و کمک‌های بسیار ارزشمند و راهگشایشان هستم.

از اندرو بارنابی بابت مطالعهٔ فصل مربوط به **ممنتو** و ارائهٔ توضیحات مفصل و گسترده دربارهٔ آن سپاسگزارم. الهام‌بخش آن فصل تدریس، مشترکی بود که دربارهٔ این فیلم داشتیم.

قدردان جاناتان مالرونی و دیدگاه موسّعش هستم؛ او نکاتی را درمی‌یابد که معمولاً از چشم من دور می‌ماند.

از ژان وایت و کوئنتین مارتین نیز بابت مطالعهٔ دقیق فصل مربوط به **اینسپشن**

سپاسگزارم. هر وضوح و شفافیتی که اکنون در این فصل به چشم می‌خورد تا حد زیادی مرهون زحمات آن‌هاست.

با سپاس از اسلاوی ژیژک به سبب تمامی یاری‌ها و بخشندگی‌های فراوانش که همواره بدون ذره‌ای چشمداشت مادی یا معنوی نثارم می‌شوند.

سارا نیلسن و مایکل آشوه یقین‌های مرا به چالش کشیدند و تفکرات جدیدی را به من القا کردند.

دنی چو چندین فصل را مطالعه کرد و پیشنهادهایی داد که منشأ بخش‌های کاملاً تازه‌ای در کتاب شدند.

از جنیفر فریدلندر بابت دعوتم به کالج پومونا برای سخنرانی دربارهٔ فیلم **اینسپشن** و پرسش‌های بسیار عمیقش سپاسگزارم. من بیش از هر چیز خودم را مدیون او و هنری کریپس می‌دانم که همواره همراهان نظری من بوده‌اند.

سپاس از شِیلا کانکِل که سال‌ها تجربه‌اش در مکالمات ادبی و دراماتیک و ساخت بی‌وقفهٔ فرم‌های تازهٔ داستانی را در اختیار من گذاشت؛ بی‌شک بدون او در این مسیر سرگردان می‌ماندم.

از فابیو ویگی هم سپاسگزارم که با مطالعهٔ کامل کتاب کمکم کرد به درک واضحی از براهین فلسفی برسم.

هیو مانِن چنان اطلاعات ارزشمندی به این کتاب افزود که اگر سطح کیفی کتاب بالاتر می‌بود، باید نام او را به عنوان نویسندهٔ مشترک می‌آوردم. بازخوانی او یکی از مفصل‌ترین کارهایی بود که دیده‌ام و نکات و دیدگاه‌هایش همواره صریح و دقیق بودند.

والتر دیویس، پل آیزنشتاین و هیلاری نرونی منطق دروغ‌هایم را تا مرز حقیقت پیگیری کردند و قدردانی من از آنان در کلام نمی‌گنجد. رابطهٔ من با هر یک از آن‌ها به یک این‌همانی نظرورزانهٔ حقیقی بدل شده است.

مقدمه
اخلاقِ دروغ

برجسته‌سازی فریب

«دروغ» در یکایک فیلم‌های کریستوفر نولان[1] نقشی اساسی ایفا می‌کند. در نخستین فیلم بلند او، **تعقیب**[2] (۱۹۹۸)، شخصیت اصلی فیلم، بیل[3] (جرمی تئوبالد)،[4] گرفتار فریبی می‌شود که او را در قتل یک زن مقصر جلوه می‌دهد. مشهورترین فیلم نولان، **شوالیهٔ تاریکی**[5] (۲۰۰۸)، نیز بتمن (کریستین بیل)[6] را در حالی به تصویر می‌کشد که نه‌فقط پشت نقاب، بلکه در پسِ داستانی که او را قاتلی جنایتکار نشان می‌دهد پنهان شده است. شخصیت‌های فیلم‌های نولان همواره در معرض نیرنگ دیگران قرار می‌گیرند و اغلب درگیر کلافی تودرتو از فریب می‌شوند که از هرگونه دروغ جزئی و خاصی فراتر می‌رود. سیطرهٔ فریب در محتوای این فیلم‌ها همپوشانی آشکاری با فرمشان دارد. ساختار فرمال معمول فیلم‌های نولان به دروغی می‌ماند که طراحی شده تا تماشاگر را دربارهٔ وقایعی که رخ می‌دهد و انگیزه‌های شخصیت‌ها بفریبد. نولان از فرم فریب برای ایجاد فلسفه‌ای اخلاقی استفاده می‌کند که بر تقدم هستی‌شناختیِ[7] دروغ استوار است. فیلم‌های نولان به طور کامل مفهوم حقیقت را کنار نمی‌گذارند، اما نشان می‌دهند که حقیقت باید از دل دروغ سر برآورد، چرا که در غیر این صورت ما را کاملاً به بیراهه خواهد کشاند.

---

1. Christopher Nolan
2. *Following*
3. Bill
4. Jeremy Theobald
5. *The Dark Knight*
6. Christian Bale
7. ontological

ساختار دروغ در سینمای نولان، برخلاف انتظار، شامل نمایش رخدادهایی که در واقع اتفاق نمی‌افتند نیست. چنین فریب تصویری‌ای باعث می‌شود تماشاگر به آنچه می‌بیند اعتماد نکند و در نتیجه، به نوعی بن‌بست در روایت فیلم می‌انجامد.(۱) در عوض، فیلم‌های او رخدادهایی را پیش چشم می‌گذارند که در جهانِ برساختهٔ اثر واقعاً به وقوع می‌پیوندند، اما ساختارِ فرمالِ فیلم تماشاگر را به تفسیر نادرستی از این رخدادها سوق می‌دهد. ساختار این فیلم‌ها تماشاگر را در مورد معنای رخدادهایی که مشاهده می‌کند می‌فریبد. این فریب بیشتر در فرم متجلی است تا محتوا، امری که نشان می‌دهد فریب پدیده‌ای است فرمی، نه صرفاً تجربی. نولان با نمایش دادن ماهیت ساختاری فریب و فراگیری آن خواستار بازاندیشی در معانی رایج حقیقت و داستان[1] است.

این پویایی[2] بیش از هر جای دیگری در افتتاحیه‌های فیلم‌های نولان مشهود است. در این افتتاحیه‌ها، ما اغلب رخدادی را به چشم می‌بینیم، اما نتیجه‌گیری‌هایمان دربارهٔ ماهیت آن نادرست است. فیلم‌های نولان، به جای کنترل کردن مستقیم ادراک تماشاگران به شیوه‌ای مشابه فیلمی همچون **مظنونین همیشگی**[3] (برایان سینگر، ۱۹۹۵)، معمولاً طوری آغاز می‌شوند که تماشاگران، صرفاً با پیروی از نشانگان استاندارد سینمایی، خودشان را فریب دهند. به عنوان مثال، افتتاحیهٔ **ممنتو**[4] (۲۰۰۰) لئونارد شلبی (گای پیرس)[5] را نشان می‌دهد که تدی (جو پانتولیانو)[6] را به سبب قتل همسرش به ضرب گلوله می‌کشد. با این‌که فیلم به شکلی معکوس پیش می‌رود، اما واضح است که لئونارد تدی را می‌کشد و روایت لئونارد نیز باعث می‌شود تماشاگر باور کند که او کشف کرده تدی قاتل همسرش است. با این حال، در پایان فیلم آشکار می‌شود که تدی همسر لئونارد را نکشته و لئونارد صرفاً به این دلیل رخدادهایی را که به مرگ تدی منتهی می‌شوند رقم می‌زند که تدی او را با گفتن چیزی که نمی‌خواسته بشنود خشمگین کرده است. در واقع، اگرچه فیلمْ تماشاگر را فریب می‌دهد تا تصور کند این قتل در

---

1. fiction
2. dynamic
3. *The Usual Suspects*
4. *Memento*
5. Leonard Shelby (Guy Pearce)
6. Teddy (Joe Pantoliano)

واقع کنشی انتقامجویانه بوده، اما حقیقتِ پشت قتل همسر لئونارد هیچ ارتباطی به قتلی که فیلم با آن آغاز می‌شود ندارد.

افتتاحیهٔ **بی‌خوابی**[1] (۲۰۰۲) نیز شامل فریبی مشابه است، که البته درجهٔ دراماتیک بودن آن کمتر است. سکانس آغازین فیلم، که شامل مونتاژی از پخش شدن خون در لباسی سفید و متعاقب آن نمایش تحقیقات پلیسی است، تماشاگر را به این باور می‌رساند که این خون متعلق به مقتول است. اما در پایان فیلم آشکار می‌شود که این لکه‌های خون هیچ ارتباطی به این پروندهٔ قتل نداشته و در عوض نتیجهٔ اقدام ویل دورمر (آل پاچینو)،[2] کارآگاه پلیس، برای جعل شواهد و متهم کردن یک مظنون در تحقیقات پیشین بوده است. ساختار فیلم فریبی ایجاد می‌کند که به سبب آن تماشاگر تصاویر ابتدایی را اشتباه «تفسیر» می‌کند و این تفسیر اولیهٔ اشتباه راه را برای مجموعه‌ای دومینووار از برداشت‌های نادرست باز می‌کند؛ برداشت‌هایی که اشتباه بودنشان تنها در پایان‌بندی فیلم بر تماشاگر عیان می‌شود. اما در هر مورد، فریبْ نقطهٔ آغازین است و پیش از هر حقیقتی به وقوع می‌پیوندد. در واقع، تماشاگر با تصوری اشتباه از آنچه به وقوع پیوسته و آنچه در جریان است تماشای فیلم‌های نولان را آغاز می‌کند. سیر داستانی در فیلم‌های نولان، برخلاف اکثر فیلم‌ها، حرکتی از جهل به سوی آگاهی نیست؛ بلکه در آثار او، تماشاگر از یک آگاهی اشتباه به ادراکی می‌رسد که به وسیلهٔ آن می‌تواند خطاهای تفسیری پیشین را اصلاح کند. پس نقطهٔ عزیمت داستان در این فیلم‌ها نه ناآگاهی، بلکه اشتباهی اولیه است.

فیلمسازان معاصر دیگری نیز به مقولهٔ فریب توجه داشته‌اند، هرچند هیچ‌کدام به اندازهٔ نولان یا به شیوه‌ای کاملاً مشابه او چنین نکرده‌اند. به عنوان مثال، ام. نایت شیامالان[3] نیز به پایان‌بندی‌های غافلگیرکننده‌ای شهرت دارد که به تماشاگران نشان می‌دهند که برداشت آن‌ها از وقایع فیلم کاملاً نادرست بوده است. در مشهورترین نمونه از مقولهٔ فریب در آثار او، می‌توان به **حس ششم**[4]

1. *Insomnia*
2. Will Dormer (Al Pacino)
3. M. Night Shyamalan
4. *The Sixth Sense*

(۱۹۹۹) اشاره کرد؛ فیلمی که در انتها آشکار می‌کند که در واقع قهرمان فیلم، دکتر مالکوم کرو (بروس ویلیس)،[1] در بیشتر مدت‌زمان فیلم مرده بوده است. تفاوت میان شیامالان و نولان ــ یا میان **حس ششم** و **ممنتو** ــ در این است که در فیلم شیامالان، فریبْ بخشی از حقیقتی که فیلم آشکار می‌کند نیست. در **حس ششم**، مرز مشخصی میان فریب و حقیقت وجود دارد و به محض این‌که حقیقت را درمی‌یابیم، می‌توانیم دوباره فیلم را با این دیدگاه تازه ببینیم تا بررسی کنیم که این فریب چگونه سر هم شده است. اما در **ممنتو** چنین رویکردی ممکن نیست، زیرا در این‌جا تنها از طریق غرق‌شدگی در فریب است که می‌توان به حقیقت رسید. رها شدن از فریب، که در بازبینی فیلم‌های شیامالان امکان‌پذیر است، باعث می‌شود حقیقت را به طور کامل از دست بدهیم.

ساختار فیلم‌های نولان بر پایهٔ نیروگذاریِ[2] تماشاگر در مفهوم حقیقت بنا شده است، اما این نیروگذاری همواره به فریب خوردن تماشاگر منجر می‌شود. تا زمانی که به آنچه می‌بینیم باور داشته باشیم، آثار نولان ما را به اشتباه خواهند انداخت. دیدگاهی که حقیقت را صرفاً در «آنچه بی‌واسطه دیده می‌شود» خلاصه می‌کند ما را از آن ساختار داستانی‌ای که به واسطهٔ آن واقعیت‌های دنیای اطرافمان را درک می‌کنیم و به آن‌ها معنا می‌بخشیم غافل می‌سازد. تک‌تک فیلم‌های نولان نشان می‌دهند که این ساختارِ داستانی[3] تقدمی هستی‌شناختی دارد، آنچه را می‌بینیم شکل می‌دهد و زمینه‌ای را که حقیقت می‌تواند در آن آشکار شود فراهم می‌کند.

دروغ در فیلم‌های نولان صرفاً به معنای به تصویر کشیدن رخدادهایی بر روی پرده که اتفاق نیفتاده‌اند نیست. معنای دروغ در جهان سینمایی نولان از این عدم تطابق ابتدایی میان بازنماییِ واقعیت و واقعیتِ ملموس بسیار فراتر می‌رود. دروغ، آن‌طور که نولان آن را به تصویر می‌کشد، چیزی است که هم شخصیت‌ها و هم تماشاگران را می‌فریبد. دروغ‌ها ما را به نتیجه‌گیری‌های نادرست و فهم غلط از کنش‌ها و رخدادها سوق می‌دهند. قربانی دروغ‌ها قادر نخواهد بود انگیزه‌های شخصیت‌ها را که در پس اعمالشان نهفته است تشخیص دهد. اما دروغ همزمان

1. Malcolm Crowe (Bruce Willis) 2. investment 3. fictional

به حقیقتی که آن را مستور می‌سازد نیز اشاره دارد. دروغ‌ها در سینمای نولان بلافاصله به مثابهٔ دروغ قابل‌رؤیت نیستند، بلکه بخشی از یک ساختار فرمال‌اند که تنها تا زمانی که حقیقتی را پنهان می‌کنند وجود دارند. ما دروغ به مثابهٔ دروغ را از طریق ارتباط آن با حقیقتی می‌فهمیم که در نهایت آن را از دروغ متمایز می‌کنیم. فیلم‌های نولان دروغ را به مثابهٔ گسستی میان آنچه انسان باور دارد و آنچه واقعاً اتفاق می‌افتد معرفی می‌کنند، اما این گسست تنها زمانی آشکار می‌شود که فرد آن را پشت سر گذاشته باشد.

به دلیل نگرش خاص کریستوفر نولان به مفهوم دروغ، سینمای او سینمایی اخلاقی، در معنای سنتی‌اش، نیست. قصد او از نمایش دادن تقدم فریب نه محکوم کردن دروغ است، نه تأکید بر اهمیت صداقت. با این حال، سینمای نولان هم سینمایی اخلاقی است، چرا که او رابطهٔ میان اخلاق و صداقت را بازتعریف می‌کند. تجربهٔ تماشای فیلم‌های نولان اهمیت درک تقدم هستی‌شناختیِ دروغ در اخلاق را آشکار می‌کند. ناتوانی در تشخیص تقدم دروغ بر حقیقت سبب می‌شود به طور کامل تحت سلطهٔ دروغ باقی بمانیم، و تنها زمانی می‌توانیم از فریب رهایی یابیم که به طور کامل به آن تن بدهیم و تسلیمش شویم. این همان تناقضی است که نولان در سینمایش آن را پیش می‌برد و می‌کاود. با پذیرش و تشخیص تقدم دروغ بر حقیقت، می‌توان به نیروی رهایی‌بخش دروغ دست یافت و ارتباط آن با سوبژکتیویته[1] را کشف کرد.

دروغ در **ممنتو** بیش از هر یک از فیلم‌های دیگرِ نولان برجسته است. قهرمان فیلم، لئونارد شلبی، در طول مدت فیلم در جستجوی قاتل همسرش است، و فیلم تماشاگر را به نیروگذاری در این مناسک جستجو که هدفش کشف حقیقت یک جرم است ترغیب می‌کند. به طور کلی، به نظر می‌رسد فیلم با وجود ساختار ویژه‌اش، که ناشی از درهم‌ریختگیِ غیرمعمولِ ترتیبِ زمانیِ رو به جلو[2] روایت است، دیدگاه رایجی را پیرامون حقیقت منعکس می‌کند. حقیقت چیزی است که ما به دنبال آن هستیم و زمانی آن را کشف خواهیم کرد که تمام واقعیت‌های

1. subjectivity
2. forward-moving chronology

پیرامون یک رخداد را آشکار کنیم. اما فیلم به شیوهٔ تریلرهای کارآگاهیِ معمول به پایان نمی‌رسد. **ممنتو** به جای این‌که با پرده‌برداری از حقیقتِ آنچه برای همسر لئونارد اتفاق افتاده تمام شود، از خودفریبی لئونارد به عنوان نقطهٔ آغازین جستجوی او پرده‌برداری می‌کند. خودفریبی لئونارد نه صرفاً مانعی بر سر راه کشف حقیقت، بلکه موتور محرکهٔ جستجوی آن است. دروغی که لئونارد به خودش می‌گوید معمایی را خلق می‌کند که او تلاش دارد آن را حل کند. تقدم هستی‌شناختی دروغ بر حقیقت نزد نولان به همین معناست. ممکن نیست حقیقت بدون دروغی که زمینه‌ساز آن است وجود داشته باشد. حقیقت را باید از دلِ فریب بیرون کشید.

در طول تاریخ سینما، فیلمسازان بسیاری بر نسبی بودن حقیقت تأکید ورزیده‌اند. این تأکید می‌تواند با استفاده از دوربین سوبژکتیو انجام شود، مانند آنچه در **بانوی دریاچه**[1] (۱۹۴۷) اثر رابرت مونتگومری[2] می‌بینیم، یا با نشان دادن روایت‌های مختلف از یک رخداد مشابه، مشابه شیوه‌ای که آکیرا کوروساوا[3] در ساخت **راشومون**[4] (۱۹۵۰) به کار گرفته است. همچنین می‌توان همانند کاری که میشائیل هانکه[5] در **پنهان**[6] (۲۰۰۵) انجام داده، فیلم‌هایی ویدئویی را در داخل فیلم گنجاند. این فرم‌های منظرگرایی،[7] برخلاف شیوهٔ نولان، تقدم حقیقت را مخدوش نمی‌کنند، بلکه بر کثرت آن و ریشه داشتن آن در یک سوژهٔ شناسندهٔ خاص تأکید دارند. در این‌جا، حقیقت با ظرفیت شناسایی محدودیت‌های نگرش فرد مشخص می‌شود. تا زمانی که به عینیت آنچه می‌بینیم باور داشته باشیم، فریب‌خورده باقی می‌مانیم. اما به محض این‌که درک کنیم که تمام آگاهی ضرورتاً منظرمند است، به فرم جدیدی از حقیقت دست می‌یابیم.[۲] این نوع فیلم‌ها حقیقت را به گونه‌ای بازتعریف می‌کنند که تقدم هستی‌شناختی آن حفظ شود؛ و این دقیقاً همان چیزی است که نولان می‌خواهد به چالش بکشد.

مسئله این نیست که تلقی اشتباهی از حقیقت ما را گمراه کرده، بلکه این

---

1. *Lady in the Lake*
2. Robert Montgomery
3. Akira Kurosawa
4. *Rashomon*
5. Michael Haneke
6. *Caché*
7. perspectivalism

است که دقیقاً خود تصوری که از تقدم حقیقت بر دروغ داریم باعث می‌شود نتوانیم تشخیص دهیم که چگونه فریبْ ساختار واقعیت را برای ما شکل می‌دهد. در جهان سینمایی کریستوفر نولان، حقیقت نه نسبی است، نه ناموجود. حقیقت وجود دارد، اما تنها از رهگذر دروغ می‌توان به آن نائل آمد. دروغ مسیری ایجاد می‌کند که حقیقت با پیمودنِ آن کشف می‌شود، و تنها با پذیرش دروغ و نیروگذاری در آن است که می‌توان به چنین کشفی دست یافت. دروغ نسخه‌ای داستانی از رخدادها را صورت‌بندی می‌کند که با آنچه در واقعیت در حال وقوع است یا پیش‌تر اتفاق افتاده همخوانی ندارد. مشکل برداشت رایج ما از حقیقت این است که حقیقت را از این داستان جدا می‌کند و آن را به عنوان حالتی اصیل در نظر می‌گیرد که داستان یا فریبْ آن را فاسد می‌کند. اما در سینمای نولان، پیوند میان حقیقت و داستان همیشه واضح است؛ به این ترتیب که اگر کسی بخواهد حقیقت را کشف کند، ابتدا باید تسلیم همان داستانی شود که به نظر می‌رسد آن را پنهان می‌کند.

نولان در تک‌تک فیلم‌های خود از گزارهٔ معروف ژاک لکان[1] پیروی می‌کند که می‌گوید: «این فریب‌نخوردگان‌اند که فریب‌خورده‌اند.»[2] فریب‌نخوردگان به این دلیل فریب می‌خورند که قادر به تشخیص منشأ داستانیِ تمام حقیقت نیستند و بنابراین بر این باورند که می‌توانند بدون پیمودن مسیر وساطت[3] به آن دسترسی یابند. همان‌طور که لکان در سمینار خود با عنوان «این فریب‌نخوردگان‌اند که فریب‌خورده‌اند» اشاره می‌کند: «فریب‌نخوردگان در واقع دوبار فریب خورده‌اند.»(۳) اگر به خود اجازهٔ فریب خوردن ندهیم، و بدون واسطه خواستار حقیقت باشیم، از جایگاه خود به عنوان سوژهٔ میل‌ورز[4] و از ساختار داستانی [یا خیالی] نظام اجتماعی غافل می‌مانیم. کسانی که از فریب خوردن امتناع می‌ورزند، آنان که از پذیرش داستان سر باز می‌زنند، به طرز طعنه‌آمیزی کل عرصهٔ حقیقت را وامی‌گذارند. تنها کسانی امکان دستیابی به حقیقت را دارند که تمایز مطلقی میان حقیقت و داستانی که این حقیقت از آن برآمده قائل نشوند. داستان به این دلیل واجد این

1. Jacques Lacan
2. the non-duped err
3. mediation
4. desiring subject

امتیاز ساختاری است که حقیقت جدای از کنش جستجوی آن حقیقت وجود ندارد.

این‌که نولان شیفتهٔ ابرقهرمان‌هاست از نیروگذاری او در تقدم و مولد بودنِ دروغ سرچشمه می‌گیرد. ابرقهرمان، برای مبارزه با بی‌عدالتی، هویتی کاذب[1] برای خود می‌سازد. گاهی اوقات افسانهٔ قدرت‌های ابرقهرمان ارتباطی با این هویت کاذب دارد؛ مثلاً پیتر پارکر[2] در حادثه‌ای دچار گزیدگی می‌شود که به او قدرت‌هایی مشابه قدرت‌های عنکبوت می‌دهد، یا تونی استارک[3] لباسی آهنی می‌سازد که تقریباً او را شکست‌ناپذیر می‌کند. اما در بیشتر موارد، هویت کاذب ابرقهرمان هیچ ارتباط ضروری‌ای با قدرت‌های او ندارد. به عنوان مثال، سوپرمن فقط ظاهری است که کلارک کنت،[4] زمانی که می‌خواهد با جرم و بی‌عدالتی مبارزه کند، به خود می‌گیرد. اگر صرفاً از منظری فیزیکی به ماجرا نگاه کنیم، او احتمالاً قادر است تمام اقداماتی را که در قالب سوپرمن انجام می‌دهد در قالب کلارک کنت نیز انجام دهد. در واقع هویت سوپرمن هیچ قدرت فیزیکی جدیدی به او اعطا نمی‌کند؛ حداکثرش این است که نوعی گمنامی به او می‌بخشد و حداقلش این است که نوعی شکوه زیبایی‌شناختی فراهم می‌آورد. به نظر نمی‌رسد هویت کاذب ابرقهرمان شرطی ضروری برای قدرت او باشد، اما با این حال تصور ابرقهرمان بدون این هویت کاذب دشوار است.

هویت کاذبْ ابرقهرمان را از دنیای عادی جدا می‌کند و بدین ترتیب باعث می‌شود دیگران ابرقهرمان را به شیوه‌ای متفاوت بنگرند. افزون بر این، فریب ناشی از این هویت کاذب نیروگذاری ما در فریب را منعکس می‌کند. اگر ابرقهرمان‌ها واقعاً وجود داشتند، تشخیص هویت واقعی آن‌ها دشوار نبود، به‌ویژه در مورد سوپرمن، اما با این حال، تماشاگران ایدهٔ تأثیرگذاریِ این تغییر چهره را می‌پذیرند. هویت کاذب ابرقهرمان قدرت فریب را نه‌فقط برای خود او، بلکه برای مخاطبانی که این شخصیت را از بیرون تماشا می‌کنند هم هویدا می‌کند.

فیلم نخست از سه‌گانهٔ بتمنِ نولان صراحتاً ظاهر ابرقهرمانی بتمن را از

1. false identity
2. Peter Parker
3. Tony Stark
4. Clark Kent

قدرت او جدا می‌کند. در **بتمن آغاز می‌کند**[1] (۲۰۰۵) چنین روایت می‌شود که بروس وین[2] در کودکی دچار حادثه‌ای می‌شود که خفاش‌ها در آن دخیل‌اند. او به داخل شکافی غارمانند سقوط می‌کند، جایی که دستهٔ پرشماری از خفاش‌ها برآشفته می‌شوند و او را محاصره می‌کنند. این تروما تأثیر زیادی بر زندگی بروس می‌گذارد، اما او را به بتمن تبدیل نمی‌کند. بروس پس از گذراندن یک دورهٔ آموزشی سخت و طاقت‌فرسا در چین است که توانایی‌های رزمی لازم را جهت ایفای نقش ابرقهرمانی‌اش به دست می‌آورد. بتمن قدرت خود را در نتیجهٔ تمرین‌های جسمی و ذهنی به دست می‌آورد، نه به این سبب که خفاشی او را می‌گزد. بروس به این دلیل تصمیم می‌گیرد هویت کاذب بتمن را به خود بگیرد که می‌خواهد دشمنانش ترسی را که او در دوران کودکی تجربه کرده بود حس کنند، نه به این دلیل که این تمرین‌ها به او قدرت‌های یک خفاش را داده است.

هویت بروس وین به عنوان جوانی ثروتمند و عیاش، برخلاف هویت کاذب بتمن، مجرمان را نمی‌ترساند. بروس در قالب بتمن مزیتی اضافی به دست می‌آورد که هیچ ارتباطی با توانایی‌های رزمی او ندارد، و این حقیقتی است که در مورد هویت کاذبی که هر ابرقهرمانی برای خود برمی‌گزیند صادق است. بتمن بسیاری از مبارزات خود را نه به دلیل غلبهٔ قدرت فیزیکی یا زیرکی‌اش، بلکه تنها به دلیل بتمن بودنش می‌برد.(۴) این هویت کاذب به ابرقهرمان توهم متعالی بودن[3] می‌دهد، و این توهمْ قدرت آن را دارد که واقعیت ذهنیِ هر موقعیتی را بازتعریف کند. وقتی یک جنایتکار با ابرقهرمان روبه‌رو می‌شود، معمولاً دست به کنشی می‌زند که به شکست خویش و پیروزی ابرقهرمان منجر شود.

اما فریب ناشی از هویت کاذب ابرقهرمان صرفاً ابزاری برای دستگیری آسان‌تر جنایتکاران نیست. این فریب، علاوه بر این، حقیقتی را در مورد وجود افراد آشکار می‌کند که هویت واقعی‌شان آن را می‌پوشاند. بتمنِ داستانی [یا خیالی] حقیقتِ بروس وین است، همان‌طور که سوپرمن حقیقت کلارک کنت

1. *Batman Begins* 2. Bruce Wayne 3. transcendence

است. در پایانِ **بتمن آغاز می‌کند**، ریچل داوز (کتی هولمز)[1] دقیقاً به همین درک می‌رسد. پس از آن‌که بروس تلاش می‌کند اهمیت نقاب بتمن را تقلیل دهد، ریچل در عوض هویت بروس وین را کنار می‌زند. او صورت بروس را لمس می‌کند و به او می‌گوید: «نه، این ماسک توئه. چهرهٔ واقعی تو همونیه که حالا خلافکارها ازش می‌ترسن.» همان‌طور که ریچل در این صحنه دریافته، این هویت موهومی که بروس وین برای خود خلق کرده به «چهرهٔ واقعی» او تبدیل شده است. بتمنْ تجسمی از بن‌مایهٔ هویتیِ بروس است، یعنی ترومای ناشی از برخورد با خفاش‌ها که به وجود او و توانایی‌اش برای مواجهه با این تروما شکل می‌دهد. هویت کاذب ابرقهرمان هم منبع قدرت است و هم حقیقت، و به همین دلیل است که این موضوع نزد نولان به عنوان یک فیلمساز جذابیت وافری دارد. ظاهر ابرقهرمان به‌وضوح یک فریب است، اما به حقیقتی دربارهٔ سوژه اشاره دارد که در غیر این صورت کاملاً مستور می‌ماند.

نولان به همان دلیلی جذب ابرقهرمان‌ها می‌شود که جذب ساختاری فرمی می‌شود که از ترتیب زمانیِ رو به جلو دور می‌شود و زمان روایی[2] را به هم می‌زند. در هر دو مورد، حقیقت از آنچه ما را فریب می‌دهد جدایی‌ناپذیر است، و این پیوند همواره در سینما جریان دارد. وقتی برای تماشای فیلمی به سینما می‌رویم، به خودمان اجازه می‌دهیم فریب بخوریم و در نتیجه از زندگی روزمره‌مان منحرف شویم. اما داستان‌های سینمایی، از طریق قدرت فریبندگی خود، حقیقتِ واقعیتِ اجتماعیِ بیرون از سینما را آشکار می‌کنند. جامعه در چارچوب سینما امیال سرکوب‌شده، ترس‌های پنهان و فرمان‌های ایدئولوژیک ضمنیِ خود را بروز می‌دهد. کریستوفر نولان با برجسته‌سازی قدرت سینما در فریفتن و با وفاداری به ساختار داستانیِ آن، ظرفیت اخلاقی سینما را آشکار می‌کند.

مخاطرات رفتن به سینما

نیروگذاری سینمایی کریستوفر نولان در مفهوم دروغ فیلم‌های او را در معرض انتقادی آشکار قرار می‌دهد. در واقع، یکی از نقدهای همیشگی به سینما

1. Rachel Dawes (Katie Holmes)
2. narrative time

ارتباط آن با فریب بوده است. حتی بزرگ‌ترین حامیان هنر سینما، مانند هوگو مانستربرگ[1] و رودلف آرنهایم،[2] وقتی فیلم بیش از حد به نمایش حس کاذبی از واقعیت نزدیک می‌شود، این مخاطره را تشخیص می‌دهند.(۵) فیلم‌ها ادراک واقعیت را تحریف می‌کنند، و بدین ترتیب تماشاگران را می‌فریبند، و آنان را به باورهای بی‌پایه و اساسی سوق می‌دهند که اغلب تأثیرات زیانباری بر زندگی واقعی آن‌ها دارد. مثلاً ممکن است وقتی از سینما بیرون می‌آیید، [تحت تأثیر فیلمی که تماشا کرده‌اید] این تصور را داشته باشید که یک مدیر بی‌رحم ممکن است در نهایت قلبی زلال داشته باشد، یا هر برخورد تصادفی‌ای ممکن است در واقع در حکم دیداری با نیمهٔ گمشدهٔ آینده‌تان باشد. این فریب‌های مداوم سینمایی به پرورش سوژه‌های فاقد اندیشه‌ای می‌انجامد که ساختار جامعه و جایگاهشان در آن را بدون آن‌که آن را به چالش بکشند می‌پذیرند. حتی فیلسوف نقادی همچون تئودور آدورنو[3] نیز اعتراف می‌کند که نمی‌تواند در برابر این قدرت فریبنده مقاومت کند. آدورنو در کتاب **اخلاق صغیر**[4] با اندوه می‌گوید: «هر بار که به سینما می‌روم، برخلاف تمام تلاش‌هایم برای هوشیاری، احساس حماقت مضاعف می‌کنم و حالم بدتر می‌شود.»(۶) صِرف رفتن به سینما به معنای پذیرش حداقل بخشی از دروغ‌های آن است.

سینما به دروغ‌پردازی شهره است و جذابیت آن نیز دقیقاً در همین دروغ نهفته است. ما به سینما می‌رویم تا فریب بخوریم، تا امر غیرواقعی را به عنوان امر واقعی بپذیریم، یا دنیاها و موقعیت‌های ناممکن را در قالب تجربه‌ای سینمایی لمس کنیم. در شرایط دشوار اقتصادی، به سینما پناه می‌بریم و غرق در این داستان خیالی می‌شویم که با یک اتفاق ساده و شانسی ــ مثلاً برنده شدن ناگهانی در مسابقه‌ای مثل «چه کسی می‌خواهد میلیونر شود؟» ــ می‌توانیم یک‌شبه پولدار شویم و ورق زندگی‌مان برگردد. تحسینی که غالباً از سوی منتقدان و تماشاگرانِ به‌اصطلاح اندیشمند نثار **میلیونر زاغه‌نشین**[5] (۲۰۰۸) دنی بویل[6] شد واضح‌ترین

1. Hugo Münsterberg
2. Rudolf Arnheim
3. Theodor Adorno
4. *Minima Moralia*
5. *Slumdog Millionaire*
6. Danny Boyle

نشانهٔ میل به فریب سینمایی است. این فیلم نه‌تنها ما را به نجات از فقر فردی امیدوار می‌کند، بلکه غرب‌گرایی را نیز به عنوان راهی برای رستگاری ملی به تصویر می‌کشد. این‌ها داستان‌های ایدئولوژیک قدرتمندی هستند و محبوبیت فیلم نیز از تأیید آن‌ها نشئت می‌گیرد. **میلیونر زاغه‌نشین** به گونه‌ای دروغ‌پردازی می‌کند که وضعیت موجود در جامعهٔ سرمایه‌داری امروز را توجیه و به تداوم آن کمک می‌کند. تفاوت میان فیلم دنی بویل و فیلم‌های کریستوفر نولان این است که بویل در فیلم‌هایش دروغ را به عنوان حقیقت جا می‌زند، اما نولان حقیقت را محصول دروغ می‌داند. لکن صرف‌نظر از این‌که فیلمساز فریب را چگونه به کار می‌گیرد، فریب به واسطهٔ نحوهٔ ساختاربندیِ تجربهٔ ما در سینما به جزء جدایی‌ناپذیر فیلمسازی بدل شده است.

جلوه‌های ویژه نیز با افزودن بر فریب سینمایی بر جذابیت آن می‌افزاید. با پیشرفت فناوری فیلمسازی، قدرت فیلمسازان در خلق تصویری باورپذیر از عالم واقع چند برابر شده است. صدا، رنگ و فناوریِ پردهٔ عریض موانع موجود در مسیر باورپذیریِ فریب سینمایی را از میان برداشته‌اند. درست در زمانی که منتقدان از این ظاهرِ فریبنده گله دارند و از اتکای سینما به جلوه‌های ویژهٔ کامپیوتری[1] اظهار تأسف می‌کنند، ابزارهای افزایش این فریبکاری سینمایی بیش از پیش با فیلمسازی عجین می‌شوند. فریب همزمان هم خطر سینماست، هم شرط ضروری آن.

یکی از رایج‌ترین مظاهر فریب سینمایی بازآفرینیِ خیالی تاریخ به منظور القای حس پیشرفتی است که در واقعیت وجود ندارد. پژوهشگرانی که به بررسی پیوند میان سینما و تاریخ می‌پردازند همواره باید این مسئله را مد نظر داشته باشند. همان‌طور که رابرت روزن‌استون[2] اشاره می‌کند: «فیلم‌های جریان اصلی[3] (درست مثل تاریخ مکتوب) گذشته را به شکل داستانی با آغاز، میانه و پایانی مشخص روایت می‌کنند؛ داستانی که پیامی اخلاقی دارد و (معمولاً) حس امیدواری را به مخاطب القا می‌کند؛ داستانی که در بستر نگرش وسیع‌تری به

1. computer-generated imagery (CGI)
2. Robert Rosenstone
3. the mainstream feature

تاریخ قرار می‌گیرد که همواره رو به پیشرفت است. حتی اگر موضوع داستان اتفاقی به تیرگیِ فجایع هولوکاست باشد، باز هم پیام این است که اوضاع بهتر شده یا در حال بهبود است.»(۷) زشت‌ترین نمونه از این دست دروغ‌ها در **فهرست شیندلر**[1] (۱۹۹۳) استیون اسپیلبرگ[2] به تصویر کشیده شده است. در این فیلم، داستان هولوکاست به داستان رستگاری مبدل شده و تاریک‌ترین لحظه برای یهودیان اروپا، طبق منطق خود فیلم، به تأسیس موطنی اختصاصی برای آن‌ها منجر می‌شود. با وجود این‌که این بارزترین نمونه است، اما تحریف تاریخ و تبدیل آن به روایتِ پیشرفت تقریباً در سینما امر رایجی است و تماشاگران نیز همین تصور از پیشرفت را به عنوان حقیقت تاریخ باور کرده‌اند. فریب چنان جا افتاده که رنگ حقیقت به خود گرفته است.

شاید مشهورترین افسانهٔ تاریخ سینما مربوط به سال ۱۸۹۵ و داستانی باشد دربارهٔ تماشاگرانی که هنگام اولین نمایش **ورود قطار به ایستگاه لسیوته**،[3] ساختهٔ برادران لومیر،[4] در گراند کافهٔ پاریس، از وحشت جیغ کشیدند و پا به فرار گذاشتند. این افسانه، فارغ از صحت و سقمش، از این جهت ماندگار شده که احساس عمومی ناشی از خطری مشخص ــ و همزمان کششی ــ را که به سینما نسبت می‌دهیم نشان می‌دهد. ما بیم آن داریم که افسون سینما چنان مسحورمان کند که تصاویر را واقعی‌تر از واقعیت بینگاریم. این خطری است که منتقدانی با گرایش‌های سیاسی مختلف همواره نسبت به آن انذار داده‌اند. دلیل این‌که اخلاق‌گرایان از نمایش سینماییِ رفتارهایی همچون سیگار کشیدن، نوشیدن مشروبات الکلی و روابط جنسی خارج از ازدواج بیمناک بوده‌اند این بوده که تشخیص داده‌اند که سینما می‌تواند به این رفتارها حس واقعیت و در نتیجه جذابیت ببخشد. این برداشت از سینما مبنای شکل‌گیری «کُد تولید هِیز»[5] بود؛ مقرراتی که هدفش قالب‌ریزی و هدایت واقعیتی بود که سینما قادر به نمایش

1. *Schindler's List*
2. Steven Spielberg
3. *Arrival of a Train at La Ciotat*
4. the Lumière brothers
5. Hays Production Code

آن بود.[۸] سینما همان‌گونه که با صحنه‌هایی همچون قطاری که به نظر می‌رسد هر آن قرار است از پردهٔ سینما بیرون بیاید و به تماشاگران اصابت کند ما را به اشتباه می‌اندازد، در مورد عواقب سیگار کشیدن، نوشیدن الکل و روابط جنسی نیز ما را می‌فریبد. فیلم‌ها معمولاً صحنه‌های عاشقانه و لذت دود کردن سیگار را به نمایش می‌گذارند، اما کمتر پیش می‌آید که پیامدهای مخرب بارداری ناخواسته یا سرطان ریه را به تصویر بکشند. تنها زمانی که این پیامدها گریبان خود تماشاگران را بگیرد، تاوان فریبی را که از سینما خورده‌اند پس خواهند داد.

تشخیص این خطر تنها مختص اخلاق‌گرایان محافظه‌کار نیست، و چپ‌های فعال در عرصهٔ سیاست نیز به آن پی برده‌اند. دروغ‌پردازی‌های هالیوود دربارهٔ فقدان فقر، محسوس نبودن کار، و حضور دائم عشقِ رمانتیک تأثیر زیانباری بر آگاهی سیاسی آمریکایی‌ها گذاشته است. وقتی شَخصیت‌هایی را می‌بینیم که هرگز نگران پول نیستند، هرگز کار نمی‌کنند، و همیشه هم به عشق دلخواهشان می‌رسند، معمولاً دلیلی نمی‌بینیم به نابرابری‌های اجتماعی، نقش کار در خلق ارزش و آثار اجتماعیِ مخربی که تمرکزِ صرفمان روی مسائل عاشقانه ایجاد می‌کند فکر کنیم. آن دسته از منتقدان سینما که گرایش‌های سیاسی چپ دارند، درست به اندازهٔ اخلاق‌گرایان محافظه‌کار، خطر فریبندگی سینما را درک و با آن مبارزه می‌کنند.

محافظه‌کاران درک کردند که فریب سینما به‌خودی‌خود از حیث سیاسی ابزاری بی‌طرف است و می‌توان از آن برای پیشبرد اهداف محافظه‌کارانه بهره جست. این دقیقاً همان کاری بود که با وضع «کد تولید هِیز» انجام گرفت.[۹] اما واکنش چپ‌ها به این موضوع متفاوت بود. در طول تاریخ سینما، فیلمسازان چپ و مترقی از دیرباز راهبردهای گوناگونی را برای مقابله با فریبندگی ذاتی سینما یا خنثی کردن آن به کار گرفته‌اند. چپ‌ها همواره کوشیده‌اند حقیقت را از چنگ گرایش سینما به دروغ‌پردازی بیرون بکشند. مثلاً نئورئالیست‌های ایتالیایی تدوین سنتی را کنار گذاشتند، از نابازیگران استفاده کردند و به فیلمبرداری در لوکیشن‌های واقعی روی آوردند؛ همهٔ این‌ها به این منظور بود که فیلم‌هایی واقع‌نما بسازند. ژان‌ـلوک گدار[1] در فیلم‌هایی مانند **چینی**[2] (۱۹۶۷) و **شادی**

1. Jean-Luc Godard 2. *La chinoise*