

دنیای هیروئی یک کار آگاه خصوصی هیپی

عیب ذاتی (بل توماس آندرسون، ۲۰۱۴)

زمان انتشار: مرداد ۹۶

چاپ شده در: مجله ۲۴

اهمیت پل توماس آندرسون در میان علاقه مندان سینمای آترناتیو و دیگرگونه چه در ایران و چه در نقاط دیگر دنیا، بیش از تعداد فیلم ها و حجم تأثیراتی است که به جا گذاشته. این احتمال وجود دارد که کسانی با دیدن و شنیدن میزان «مرشد»ی او برای بسیاری از متفاوت دوست ها و متفاوت نماها که طبعاً از هم غیرقابل تفکیک به نظر می رسند، دچار تعجب شوند که چگونه فیلمسازی فقط با هفت فیلم بلند طی حدود ۲۰ سال، به چنین جایگاهی رسیده و قابلیت «مرجع» یافته است. بدون آن که به واقع بر سر حقانیت یا بی اصلاتی این رتبه و مقام او موضع سفت و سختی داشته باشم (و این خود از ویژگی های منحصر به فردش است که موضع مشخص موافقت یا مخالفت را بر نمی انگیزد)، می کوشم از مسیر این جایگاه ویژه، به فیلم آخرش و دلایل مهجور ماندن آن در قیاس با فیلم قبلی او مرشد که بسیار محبوب جرگه های مدعی سلیقه متفاوت بود، برسم.

پل توماس آندرسون به عنوان فیلمسازی کند، عجیب و چندگانه

اغلب تقسیم بندی هایی که فیلمسازان معاصر ما را بر پایه گرایش های سبکی و جهان بینی شان از هم جدا می کند، در مورد عجیبی مانند پل توماس آندرسون به بن بست می رسد. در نخستین نگاه، نسبت دادن پسوند «پست مدرن» به کار او، بدیهی می نماید: گرمای بسیاری موقعیت های عاطفی فیلم هایش از یک سو و سردی نحوه پرداخت او از سوی دیگر، لحن های چندگانه ای که در رویارویی با شرایط انسانی دارد و گاه بحران را خنده آور و موقعیت مسخره را هولناک نشان می دهد و همچنین ویژگی های بصری کارش و التقاطی بودن آن، هر کدام به تنهایی او را به فیلمسازی پست مدرن بدل می کند. ولی اگر نمونه های اروپایی

نامعمول و اصیلی مانند روی آندرشون را در نظر نگیریم و در محدوده پست مدرن های سینمای آمریکا بگردیم، پل توماس آندرسون احتمالاً کندترین ریتم را اختیار می کند. اگر این را در نظر داشته باشیم که برخلاف تصورات موجود در سینمای ما، ریتم تنها به تدوین مربوط نیست و از مرحله تعیین کنش ها در فیلمنامه و طراحی میزانشن ها و چیدمان نماها در دکوپاژ و فیلمبرداری برمی آید، خواهیم دید که آندرسون اساساً خانه ها و دیوارها و خیابان ها، جای دوربین نسبت به این پسزمینه ها و نوع حرکت و سکون آدم ها در پیشزمینه را طوری انتخاب می کند که به قدر کافی فرصت مانور و مکث داشته باشند و حتی وقتی مانند نماهای پرتعداد و پرتنش ورود ببری ایگان (آدام سندلر) به محل کارش در عشقِ خُل و چلی / **Punch-Drunk Love** دوربین را به سرعت حرکت می دهد یا زمینه وقایعش در خون به پا می شود، بستر همیشگی حادثه و هیجان یعنی بیابان های کالیفرنیا جنوبی است، همچنان و به شدت طمأنینه و طول و تفصیلی را که می خواهد به رخدادها و مهم تر از آن به «تکرار»ها و «انتظار»ها ببخشد، حفظ می کند. نوع ریتم در کارهای آندرسون نتیجه یک تصمیم یا سلیقه تکنیکی نیست؛ بلکه از پایه و اساس در نگاه او به دنیا و آدم ها و انتخاب محورهای موضوعی جریان دارد.

اما حتی در این عرصه یعنی جهان بینی هم هم نمی توان کارنامه آندرسون را به دسته بندی های رایج درآورد. غرابت دنیایش به اندازه لینیچ نیست و فانتری اش به اندازه تیم برتون، آشکار و دربرگیرنده تمام دنیای فیلم ها نیست. اما به هر دو وجه پهلو می زند. بخش های تعقیب و گریز ببری و چهار برادر موطلایی در عشق خل و چلی به واقع لینیچی است و اجرای ایده باران سیل آسای قورباغه در پایان ماگنولیا فقط از

یک سوررئالیست به آرامش رسیده برمی آید. موضوع هایی که تنها می تواند در زندگی آدم های تک افتاده و نامعمول رخ بدهد، تقریباً از ماگنولیا به بعد همه جا در مرکز هر برش از فیلم های او قرار دارند؛ اما نمی توان گفت که هر فیلم، با رویکردی که بر شکل اصولی فیلمنامه نویسی شخصیت محور استوار است، شرحی بر شناخت آدم محوری اش به شمار می رود. در مرشد به عنوان فیلمی که می تواند رویکرد اخیر آندرسن را نمایندگی کند، یکسره شرح سرگشتگی و بی مأوایی و بی هدفی فردی کوئل (واکین فینیکس) را پی می گیریم؛ ولی توقف بر تعالیم مرشد لنکستر داد (فیلیپ سیمور هافمن) به گونه ای نامطلوب و از جنس عرفان بازی های رایج و جاری چنان بر فیلم غلبه می کند که دیگر نمی شود فیلم را کوششی برای بازشناسی شخصیت غریب فردی قلمداد کرد. حتی اگر بخواهیم به لحاظ خلق فضاهای وهم آمیز در عشق خل و چلی یا همین عیب ذاتی و جهش خیال گون از پاره های مختلف زندگی شخصیت به یکدیگر در مرشد و خون به پا می شود یا از شخصیتی به شخصیتی دیگر در شب های بوگی و ماگنولیا، آندرسون را از جنس سینمای وهم آسای نشنگی / **hallucination movies** بپنداریم، باز مناسبات علت و معلولی و خط و ربط های فیلم ها مانع از این کار خواهد شد و شباهت ناچیزی میان کار او و مثلاً دارن آرنوفسکی یا تام تیکور سال های اولیه فیلمسازی شان باقی خواهد گذاشت.

در نتیجه، بعد از تماشای هر فیلم آندرسون، پیش بینی این که فیلم بعدی اش چه سیر و ساختار و حتی چه حال و هوایی خواهد داشت، ناممکن می نماید. با وجود این که او از جمله فیلمسازان اهل تجربه در ژانرهای مختلف نیست و برخلاف مثلاً برادران کوئن یا استیون سودربرگ یا کوئنتین تارانتینو، چالش و ادای دین

توأمان نسبت به ژانر، دغدغه اش نبوده است، این که هر فیلمش طرح تازه ای در می افکند، نباید به حرکت از ژانری به ژانر دیگر تعبیر شود. ولی این روحیه تجربه گر و این رویکرد چندگانه، وضعیت یگانه ای برای او می سازد که عامل اصلی جایگاه خاص اش است. حتی کندی ریتم و روایت در فیلم های آندرسون هم انگار بازتابی از کندی روند فیلمسازی اوست که گاه به فواصل پنج، شش ساله میان دو فیلم متوالی اش می انجامد.

«عیب ذاتی» و عیب های ذاتی اش که چندان هم عیب نیستند!

بعد از درام معنوی مرشد که می شد آن را فیلمی زندگینامه ای نیز تلقی کرد، دورترین احتمال ممکن این بود که آندرسون برای ساختن اولین اقتباس سینمایی از رمان های نویسنده پست مدرنیست آمریکایی توماس پینچون دست به کار شود. دنیای دیوانه وار آثار پینچون شاید بیش از همه به نویسنده هم وطن دیگرش ویلیام گدیس شبیه باشد که از قضا بیشترین موارد استفاده ترکیب نامأنوس «عیب ذاتی» / **Inherent Vice** در رمان شناسایی ها / **The Recognitions** نوشته همین گدیس بوده و متأسفانه از هردوی آنها آثار اندکی به فارسی منتشر شده است (دلیلش بیشتر ناهمخوانی مناسبات رمان هایشان با مطالب قابل چاپ بر اساس معیارهای داخلی ماست؛ نه کم کاری یا کم توجهی مترجمان انصافاً به روز آثار معاصر ادبی). شاید برای ایجاد شناختی هر چند کلی و نسبی به خواننده ایرانی، بتوان فضا و شخصیت های رمان های او را مثلاً با چارلز بوکفسکی قیاس کرد که به ویژه در رمان مشهور عامه پسند، شخصیت مرکزی اش درست مانند رمان عیب ذاتی پینچون، یک کارآگاه خصوصی بددهن و الاف و متفاوت با آن تصویر منزه و قانون مدار و

مرتب و ظاهرالصلاح کارآگاهان کلاسیک ادبیات و سینما، از آثار آرتور کونان دوویل تا نقش های همفری بوگارت در شاهین مالت و خواب ابدی است. این رمان پینچون که در سال ۲۰۰۹ منتشر شده، مانند رمان دیگر او «میسون و دیکسون»، بارها تعبیر خاص «آدم هایی با عیب ذاتی» را برای توصیف هر دو شخصیت محوری لری اسپورتلو (واکین فینیکس) معروف به «دُکی / doc» و محبوب سابق اش شستا (کاترین واترسون) به کار می گیرد که درک آن نه فقط برای شناخت این دو آدم، بلکه همچنین برای فهم دنیای بسیار به خصوص فیلم که از هر نوع تعیین قالب می گریزد، کلیدی است:

عیب ذاتی / **Inherent Vice** به ویژگی یا نقصانی در هر پدیده فیزیکی اطلاق می شود که با ایجاد بی ثباتی در اجزاء بنیادین آن، موجب فروپاشی تدریجی اش خواهد شد. این عبارت که البته کاربرد حقوقی اش نیز در رمان و فیلم نقش دارد، عملاً واگویه ای از خود فیلم هم هست: آن خصلت سیال و فرّاری که نتیجه نشئه بازی های کارآگاه/دُکی است و از خود او و جست و جوهای بس یلخی و کتره ای اش به دنبال واقعیت پرونده ناپدید شدن میکی (اریک رابرتز) و کشته شدن محافظ او گلن شارلاک (کریس آلن نلسون)، به کل فیلم هم سرایت می کند، همچون نوعی عیب ذاتی، سرچشمه تمام جذابیت های خاص آن نیز به شمار می رود. فیلم در پیگیری گذر دُکی از محل زندگی و کارش در ساحل گوردیتا (منطقه ای خیالی در حوالی لس آنجلس) تا لاس وگاس و محل احداث پروژه های میکی و بندرگاه اختصاصی تشکیلات «دندون طلا» / **Golden Fang** با او به همان شکلی همراهی می کند که حرکت بی قید خودش شروع می شود و ادامه می یابد. طوری که انگار هیچ تعمد، تأکید و هدفی در کار نیست. همین یلگی و رهایی دُکی به لحن

راوی فیلم، به پرداخت سکانس های عجیبی مانند بیهوش شدن دُکی در عشرتکده در دست ساخت یا درگیری کریستین سورنسن معروف به «پاگنده» (جاش برولین) با دکی بعد از یافتن میکی در چنگ مأموران اف.بی.آی، به موسیقی «گذرنده و رونده» ای که جانی گرین وود گیتاریست گروه مشهور **Radiohead** برای فیلم آندرسون ساخته و همین طور به گره گشایی های متعدد فیلم در مورد تشکیلات و ریشه ناپیدی ها و قتل ها، تعمیم می یابد و باعث می شود حتی از اطلاق صفت «درام جنایی» به فیلم، خنده مان بگیرد؛ هر چند به هیچ وجه نمی توان گفت شخصیت اصلی اش به اندازه زن و مرد اصلی و بی نهایت عجیب و ناجور عشق خل و چلی، آماده خلق نوعی کمدی آبسورد است.

با این اوصاف، عیب ذاتی حتی از عیب ذاتی اش که بی اهمیت جلوه دادن پاره های مهم داستان مثلاً پلیسی اش است، برای خلق فضای دیوانه وار و هپروتی حول و حوش کارآگاهی که همه جا بیشتر به عنوان یک هیپی بالا/high شناخته می شود، بهره می گیرد. حتی شباهت های عمدی فیلم به نوآرهای کلاسیک مانند غرامت مضاعف بیلی وایلدر هم با همان کیفیت گذرا و شوخ موردنظر پینچون در رمان اجرا می شود و مثلاً طرح اولیه موقعیت مربوط به زد و بند بین اسلوان همسر میکی (سرنا اسکات تامس) و محبوب او (اندرو سیمپسون) یا عزیمت نهایی دُکی و شستا در ماشین، بیشتر به شوخی با دنیای تیره و تار نوآرها شبیه است و اصلاً همین ویژگی است که دارد دنیای پست مدرن اثر را شکل می دهد. دنیایی که در آن، آشنایی عشاق در موقعیت غریبی مانند اووردوز بر اثر مصرف هرویین و پس زدن همدیگر از سر کاسه توالی برای بالا

آوردن اتفاق می افتد (به روایت گفتار، بی آن که تصویرش را ببینیم)، باید هم سیر حل معمایش بیشتر به پرسه های پراکنده شبیه باشد تا جست و جوی هدفمند.

و شاید کم قدر دیدن عیب ذاتی چه در مجموع جوایز و نقدها و توجهات حرفه ای ها و چه به چشم مخاطبان داخلی و خارجی، به همین دوری عامدانه اش از رازورزی و رمزآمیزیِ مرشد بازگردد: نگرشی که آن عرفان زدگی و رنگ و لعاب فریبنده و مد روز حرف های مرشد آن فیلم در دهه ۱۹۵۰ را خوش می داشت و جملات زیبا ولی شعارزده اش را مناسب استتوس های فیسبوکی می یافت و در تماشای بلا تکلیفی فیلم و قهرمانش فردی کوئل، به تصور درک هنر متعالی و پیچیده می افتاد، حالا در عیب ذاتی خوراک دندانگیرش را پیدا نمی کند؛ چون فیلم رها و شوخ است و از اصرار بر تعمق، گریزان. در حالی که این اطراف، همه از فرط وانمود به عمق و جدیت و سرگشتگی و افسرده حالی، در آستانه انفجار به سر می برند.