

چارلی کافمنِ شناختنی

«آنومالیزا» (چارلی کافمن، ۲۰۱۵)

و تصویر آشنای از خودبیگانگی انسان این دوران

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : مرداد ۹۵

یک: مؤلف پیش بینی ناپذیر

سینماگر نامتعارف، تنها برای آنها که با دنیا و غرابت هایش نا آشنا هستند، نامتعارف باقی می ماند. آنها که به جهان او نزدیک می شوند، به تدریج بر غرابت آثارش تسلط می یابند و دیگر بیش از این که واکنشی مانند «بهت» در برابر کارهای بعدی او داشته باشند، به «وجد» می آیند. رابین وود منتقد مشهور تئوری مؤلفی آمریکایی معتقد بود دلیل این که فیلم های هیچکاک دیگر در نظرمان زیاد عجیب و غریب نیستند، این است که با آنها بسیار آشنایم. می توان حرف او را این طور توضیح داد که ما آثار هیچکاک را بارها دیده ایم و چه بسا پیش از دیدن هر کدام هم ویژگی های تکنیکی یا روایی گوناگونی از آن را می دانستیم و با تماشایش، آن چه را پیشتر خوانده بودیم، به جا آورده ایم. به این که هیچکاک و شیوه هایش تا چه اندازه نامعمول و یگانه هستند یا زمانی چنین بوده اند، این جا کاری ندارم. شما می توانید در این نقل قول از وود، به جای هیچکاک اسامی هر گروهی از فیلمسازان را جایگزین کنید که در نظرتان به واقع نامتعارف اند. از برگمان و گدار و فلینی تا روی آندرشون و یورگوس لانتیموس و دیوید لینچ. ولی جوهره حرف وود، در مورد همه کم و بیش صدق می کند: این که بعد از بهت اولیه و خو کردن به جهان غریب یا شیوه های ویژه کارگردان بدعت گذار، می توان مراحل بعدی کارش را کم و بیش پیش بینی کرد. چون اتفاقاً وقتی کسی جدا از جهان متعارف و روایت جاری، در آثارش دنیایی دیگر می آفریند، عناصر مشخص و جهان بینی خودش را دارد. یعنی که می شود این عناصر را شناسایی کرد و از آثاری که در آینده در راه دارد هم پیشاپیش تجسمی داشت.

اما چارلی کافمن در این زمینه، هنوز قابل شناسایی نشده. می توان گفت او مهم ترین فیلمنامه نویس نامعمول سینمای آمریکاست که دارد در دل یا دست کم در همکاری با جریان اصلی کار می کند؛ و همچنان اقتدار و هویت خود را در این جایگاه برقرار داشته است. یعنی فیلمنامه هایی که نوشته مانند فیلم هایی که ساخته، مخلوقات ذهن عجیب او به حساب می آیند. ولی با پیگیری رد همین چند اثر، حتی ما که ممکن است مدعی

شناخت جهان او باشیم، باید اقرار کنیم بیشتر اوقات گام بعدی او در مسیر کارنامه اش، از هر جهت پیش‌بینی‌نشده‌ای بوده. "آنومالیزا" یکی از جلوه‌های همین ماجرا و شاید اوج آن است. البته بدیهی است مقصودم از این پیش‌بینی ناپذیری، پراکندگی و خط‌عوض کردن‌های تعجب‌آوری که در کار بسیاری فیلمسازان پیشتر نامتعارف به هنگام کار در سینمای جریان اصلی آمریکا می‌بینیم - از اتوم آگویان تا آنگ لی - نیست. مکتب بر خود این انیمیشن روانشناسانه می‌تواند روشنگر باشد: اگر کافمن در فیلمنامه "اقتباس" (اسپایک جونز، ۲۰۰۲) بحران خلاقیت در زندگی و ذهن یک فیلمنامه‌نویس هم نام خودش را به میزان زیادی به دنیای اطراف و برخوردهای دیگران و حتی آموزه‌های قالبی مدرس فیلمنامه نویسی مشهوری مانند رابرت مک کی ربط می‌داد، اگر در "طبع بشری" (میشل گوندیری، ۲۰۰۱) نشان مان می‌داد که تمام تلاش آدمی برای گریز از زندگی اجتماعی و بازگشت به دل طبیعت وحشی، با تقدیر امروزین او و مدیّت، به کلی متوقف می‌ماند، می‌شد گفت او در نهایت و با تمام تلخ‌نگری‌ها، خالقی است که به شخصیت‌های مخلوق خود امید تزریق می‌کند. چون همین که آنها تقصیرکار محض تلقی نمی‌شدند یا اگر خطایی می‌کردند فیلمنامه و فیلم آنها را بخشش ناپذیر نمی‌دانست، تابشی از نور امید بر روان خسته آنها محسوب می‌شد. حتی با آن همه چالش بر سر جنسیت آدم‌ها که چگونه می‌تواند در مرز بین خیال و واقع، جلودار رهایی‌ها و روابط شان باشد، "جان مالکوویچ بودن" (اسپایک جونز، ۱۹۹۹) در نهایت به نقطه ای می‌رسد که هر کس در فردیت خود، در همان جایگاه فردی و شغلی که بوده، امن و آرامش را بازمی‌یابد. یا در گوهر اصلی پرداخته‌دستان کافمن "آفتاب ابدی ذهن بی‌آلایش" (میشل گوندیری، ۲۰۰۴) هر چه دردسر که ممکن است بر سر یک رابطه عاطفی بیاید، در راه قهرمان‌های فیلم سبز می‌شود؛ از ارجاع‌های حافظه به خاطرات بد تا پاک شدن خاطرات خوب تا شروع رابطه ای جدید توسط یک نفر که بازگشتن او را برای نفر دیگر، غیرممکن جلوه می‌دهد. اما باز تمایلات طبیعی انسانی راه‌گشا هستند و ارتباط، از سر گرفته می‌شود. تلخی یا طعنه/Irony چارلی کافمن‌وار در این است که هیچ کدام از این فرجام‌های نیک، نه تنها خوش‌باورانه نیست؛ بلکه به شدت معلق هم می‌نماید. در همین "آفتاب ابدی ذهن بی‌آلایش" هیچ اطمینانی وجود ندارد که بعد از

اتمام فیلم، زوج اصلی مانند قبل که یکدیگر را آن طور فضاحت بار نزد دکتر توصیف کردند، نشوند. اما با شانه بالا انداختنی که هم از سر بی اعتنایی به مشکلات است و هم از سر ریسک پذیری، باز ادامه می دهند. در این مقیاس و به شکلی منحصر به فرد، به نظر می رسد چارلی کافمن به حقانیت تصمیم هایی که آدمی از سر عواطف می گیرد، با تمام ناملایمات، باور نسبی داشت و همین او را در نسبت با وودی آلن و درک سیانفرانس و دیوید فینچر و پل توماس آندرسون و هر ضددرماتیک دیگر، «رو به خیر» تر نشان می داد.

اما این معادله در دو فیلمی که خود او تاکنون ساخته، به همان نقطه پیش بینی ناپذیری مؤلف رسیده است. دنیایی که او در **"Synecdoche, New York"** (۲۰۰۸) خلق می کند و تعداد «روایت در روایت» های آن از ابعاد قابل شمارش، افزون می شود، به تدریج برای این که بدانیم در کدام یک از زندگی هایمان روزگار می گذرانیم، جایی باقی نمی گذارد. بیننده فیلم مثل آدم های خود آن، میان هویت خود و نقش هایی که در برش های گوناگون ایفا می کند، به کلی در تعلیق است. در نتیجه، حتی دیگر نمی تواند از چیزی به اسم «هویت واقعی خویش» مطمئن باشد. شاید سیری که در زندگی آدم اصلی فیلم یعنی کیدن (فیلیپ سیمور هافمن) و گذر عمر او می بینیم، در ظاهر یادآور فیلم هایی مانند "ماجرای عجیب بنجامین باتن" (دیوید فینچر، ۲۰۰۸) یا "آقای نوبادی/هیچکس" (ژاکو ون دورمل، ۲۰۰۹) باشد و فقط روند بالا رفتن سن در مقطعی ظاهراً کوتاه در آن مشهود باشد؛ اما در ذات، از دومی که احتمالات زندگی آدمی را گیج کننده و انتخاب ها را کور تصویر می کند هم تلخ اندیش تر است. این که کلید آخر برای او جز واژه مرگ نیست، از آن تو در تو شدن روایت های روی سن تئاتر، چندان هم غیرمنتظره به چشم نمی آید. اما از آن سو، این میزان بن بست، برای هر آشنا به جهان بینی چارلی کافمن در فیلمنامه هایی که پیش از آن نوشته بود، غیرمنتظره می نماید.

و حالا "آنومالیزا" دیگر تیر خلاص است! نه فقط به لحاظ تشخیص افسرده حالی در انسان امروزی و بحران عاطفی و وانمود شدیدی که در بطن خانواده جریان دارد، بلکه حتی به لحاظ ساختار و امکاناتی که با کار در قالب انیمیشن، در اختیار قرار می گیرد.

دو: صدای عجیبی دارند

یادمان هست که نام اصلی و اولیه فیلمنامه "آنی هال" (وودی آلن، ۱۹۷۷) کلمه ای عجیب بود: «آنهدونیا/Anhedonia»! یک واژه یونانی عهد باستان که به قول راجر ابرت فقید، تلفظی شبیه به نام یک امپراتوری کهن داشت؛ به معنای «ناتوانی از لذت بردن در مورد اعمالی که به طور طبیعی لذتبخش اند». آلوی سینگر (وودی آلن) می توانست امپراتور اعضای درب و داغان ساکن این امپراتوری فرضی باشد. با این که خود آلن همزمان او را نقد و با او همدلی می کرد. سه سال بعد در "خاطرات هتل استارداست" (آلن، ۱۹۸۰) این که آدمی درگیر افسرده حالی، خود را متعلق به زیست دیگری می داند و می خواهد از آن جهان راکد و فرسوده برهد، با این شوخی تلخ و آبسورد افتتاحیه فیلم را شکل می داد که آلن خود را در قطاری پر از بیماران و کهنسالان می دید و در قطاری که مسیر معکوس را می پیمود، همه سرخوش و باطراوت بودند و گل سرسبدهشان در هیأت دختر سفیدپوشی که نخستین حضور سینمایی شارون استون را تنها در چند ثانیه رقم می زد، به آلن نگاهی می کرد و خنده ای تحویل او می داد. اما اندکی بعد، او و ساکنان آن قطار هم با آلن و ساکنان این یکی، از یک جا سر در می آوردند: یک زباله دانی عظیم! در نتیجه، به نظر می رسد اصالت آنهدونیایی همچنان حفظ شده باشد.

مایکل استون (با صدای دیوید تیولیس) بی شک نمونه امروزی ساکنان همان سرزمین فرضی است. حتی نزدیک ترین همتای او در همین حوالی چارلی کافمن یعنی تتو (واکین فینیکس) در "او/Her" (اسپایک جونز، ۲۰۱۳) هم شاداب تر یا دست کم امیدوارتر به نظر می رسد. حرکتی که در مسیر زندگی و سفر کوتاه مایکل اتفاق می افتد یعنی آشنایی با لیزا (با صدای جنیفر جیسون لی) می توانست معادلی باشد از شخصیت

سامانتا (با صدای اسکارلت جوهانسون) در "او" و شوقی که در زندگی عاطفی بی لطف و لذت قهرمان/بازنده آن فیلم پدید می‌آورد. اما با آن که سامانتا تنها شخصیتی صوتی و مجازی است، لیزا در نظر مایکل سهل‌تر و سریع‌تر افت می‌کند و بازگشت مایکل به زندگی زناشویی آلوده به ادا و تظاهر خودش و خانواده‌اش، به روشنی تلخ‌تر از پناه بردن تئو به تنهایی و البته همصحبتی با ایمی (ایمی آدامز) است که دست آخر برای او باقی می‌ماند. این مقایسه به خصوص از جهت آسیب شناسی ذهن و روان روابط آدم این دوران، تأمل برانگیز است. شاید دل بریدن تئو از رابطه‌ای که در فیلم اسپایک جونز برایش رخ می‌دهد، از وجهی به معنای بازگشت به تنهایی باشد؛ اما بی شک از منظری دیگر و در تحلیل روانشناختی، می‌تواند به منزله‌ی رهایی او از پیوندی وهم‌آمیز قلمداد شود. اما در بازگشت مایکل به زندگی خانوادگی‌اش، کوچک‌ترین روزنه‌ی امیدی دیده نمی‌شود که هیچ؛ همه چیز با تأکید بر همان روزمرگی و تبریک‌ها و مهمانی‌های مصنوعی که در انتها می‌بینیم، همراه است. اما این که چرا تمام این زمینه را از این نقطه شروع کردیم که نویسنده/بازنده محوری "آنومالیزا" را دچار سندروم لذت نبردن از زندگی توصیف کنیم، با مکث بر مهم‌ترین مبنای ساختاری فیلم، قابل تشریح خواهد بود:

می‌توان پرسید که اساساً چرا کافمن این فیلمنامه را به فیلمی انیمیشن بدل کرده؟ و در جریان تلاش برای دستیابی به پاسخ، به همین سرچشمه‌ی مرتبط با جهان‌بینی رسید. همان گونه که "Synecdoche, New York" در این که داستان شکل‌گیری خودش باشد، از "هشت و نیم" (فدریکو فلینی، ۱۹۶۳) هم چندلایه‌تر و افراطی‌تر می‌شد، "آنومالیزا" به غایتی در روایت اول شخص و جلوه‌های ذهنی/سوپرکتیو آن رسیده که از زاویه‌ای، بی‌مشابه به شمار می‌رود: تمام آدم‌های جهان، زن و مرد و کودک و غریبه و آشنا، در گوش مایکل یک صدا دارند. صدای عجیبی که از آن تام نونان است و عمداً اصراری ندارد که شخصیت‌ها را با صداسازی از هم تفکیک کند. بدیهی است که نمی‌خواهم بگویم این ایده در فیلم زنده و خارج از دنیای انیمیشن قابل اجرا نبود. اما در آن توهم بصری که قالب انیمیشن برای بیننده ایجاد می‌کند، این یکسان‌پنداری، طنین غریب‌تری به خود می‌گیرد. وقتی بلا که قدیم تر طرف رابطه‌ی مایکل بوده، در

کافه/رستوران هتل به دیدارش می آید و آن نبش قبرها و محاکمه او بابت مسائل گذشته را پیش می کشد، ما در این که آیا به واقع به همان میزان که پای تلفن می گفت، چاق است یا خیر، در این که حق دارد یا می خواهد از دل احساس گناه، فرشته عذابی بر مایکل نازل کند، شک می کنیم. چون موجود انیمیشنی آن هم با شیوه استاپ موشن کم و بیش تخت، بی انعطاف و با کمترین همانندسازی با انسان واقعی، نه میمیک دارد که بتوانیم حس حق به جانب یا بازجو را در او بازشناسیم؛ نه ابعاد فیزیکی اش با یک یقه اسکی بلند، آن قدر قابل تشخیص است که بتوان درباره وزن او نظر داد. این تنها یک مثال بود از دستاورد بصری وهم آمیزی که کافمن با انیمیشن به دست می آورد و آن یکی بودن صدای همه منهای مایکل و لیزا، با همین وهم و شکها کاربرد پیدا می کند.

در نتیجه، این که بگوییم «ما تمام دنیا را از دریچه گوش مایکل می شنویم»، جمله ای است با ضرب و تأثیری ورای آن که در هر فیلم سوپژکتیو معمول دیگر سراغ داریم. او در اواخر فیلم صدای لیزا را هم به دور از شخصیت آنرمال دلنشینی که در او شناخته و نامش را «آنرمال-لیزا» گذاشته بود، به همان صورت ژنریک و همچون همه می شنود. در حالی که ما در تصویر توی ماشین دوست لیزا و حین نامه نگاری لیزا می شنویم که او همان صدای زنانه قبلی را دارد. همان صدایی که مایکل را به خروج دیوانه وار از اتاقش در هتل و گشتن به دنبال منبع صدا واداشته بود؛ و بعدتر هم متفاوت و واقعی بودن اش را می ستود. از اواسط سکانس غریب صبحانه، این تغییر صدای لیزا در ذهن و گوش مایکل به تدریج آغاز می شود و او گاه با صدای تام نونان حرف می زند. یکی شدن باند صوتی فیلم و آن چه به گوش مایکل می آید، باعث می شود حتی اعتماد به نفسی که لیزا تازه به دست آورده و به واسطه آن در مورد نوع رفتار مایکل با خانواده اش هم تذکراتی می دهد، اندکی چندش آور یا دست کم گستاخانه جلوه کند. این همان لیزایی است که شب گذشته در طول اولین و آخرین خلوتی که با هم داشتند، حتی نمی توانست باور کند که مایکل دارد محظوظ می شود (حتی همین که می توان در همین حد، از آن سکانس نوشت، نتیجه انیمیشن بودن فیلم و مجازی بودن تصویرهایش است!). بنابراین حالا دیگر نه تنها برای مایکل «آنرمال-لیزا» نیست؛ بلکه به صدایی همچون همه آدم های

ژنریک و بی ربط دیگر حرف می زند. کسانی که اصرارشان برای برآورده شدن خواسته‌هایی که از مایکل دارند، می‌تواند تا حد آن ابراز عشق عجیب مدیر هتل هم پیش - در واقع، پس - برود.

حالا می‌توان به آن نکته برگشت و توضیح داد که چگونه جهان‌بینی فیلم برخلاف آثار دیگر کافمن، تا حدی بر تشخیص تقصیر در خودِ قهرمان/بازنده اصلی استوار است. وقتی او تصاویر و صداها را تمام جهان را از دید مایکل تا این حد غیرعادی پردازش می‌کند؛ و وقتی آن سکانس سخنرانی خودویران گرانه او در چیدمان فیلم آگاهانه بیش از حد طول می‌کشد تا مخاطب از کج‌روی ذهن مایکل اطمینان یابد، می‌بینیم که کافمن او را صرفاً قربانی شرایط پیرامونی نمی‌بیند و می‌گوید دید و گوش و احساس خود او بر این میزان بد دیدن، یکسان دیدن و بدخواه دیدن همه اطرافیان اش استوار است؛ آن هم در حالی که شغل او به گونه ای طعنه‌آمیز، توصیه‌هایی برای ارائه بهتر محصولات است. اما در تنظیم خروجی زندگی خودش به طور مطلق، ناتوان مانده.

تنها نکته دلپذیر، حال خوبی است که در لیزا به جا مانده و از تقویت اراده او تا قوه طنزش تا لذت‌جویی طبیعی تا انگیزه داشتن برای زنانگی، از هر سمتی او را با خود و زندگی اش آشتی داده است. دست کم او به آن زباله‌دانی پایانی افتتاحیه "خاطرات هتل استارداست" وودی آلن پا نمی‌گذارد. از این زاویه هم کافمن که همواره شخصیت‌های نامتعارف‌اش را در مراوده با یکدیگر نگه می‌داشت و بعد، فیلمنامه را به پایان می‌برد، دست به کاری پیش‌بینی‌ناپذیر زده و یک بازنده را سرمنشاء اندکی شکوفایی در بازنده دیگر، قرار داده است. اما این را مترادف با خوش‌بینی او نگیریم. حواس مان باشد و از خود پرسیم: برای آدم اصلی او، این به معنای نوعی قربانی شدن مکرر نیست؟