

# آفتاب ابدی ذهن بی آرایش

خیالات خلانۀ چارلی کافمن

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : خرداد ماه ۱۳۸۷

این مقاله که در دل پرونده ای به کوشش نیما حسنی نسب درباره کارنامه کوتاه اما پربار و غریب و بی مشابه چارلی کافمن فیلمنامه نویس نامتعارف سینمای آمریکا در دهه اول قرن بیست و یکم به چاپ رسید، در کنار «آفتاب ابدی ذهن بی آرایش» به فیلم های دیگری که بر اساس فیلمنامه های او ساخته شده نیز می پردازد. عنوان اصلی مطلب این بود: "من، شما هستم؛ آینده، گذشته است؛ و زندگی در ذهن ما می گذرد."

\*\*\*

چگونه می توان باور کرد که آدمی خیالی، کسی که وجود خارجی ندارد و نامش هم اسم مستعار یک آدم واقعی نیست، نامزد دریافت جایزه اسکار شود؟! چگونه می توان از روی کتاب غیرداستانی نویسنده ای، با آگاهی او و بدون پنهانکاری، فیلمی ساخت که خود نویسنده را درگیر اعتیاد و خیانت نشان دهد؟ چگونه می توان بازیگری واقعی را با رضایت و حضور خودش، به شخصیت خیالی فیلمی بدل کرد که در آن همه می خواهند وارد ذهن او شوند و در این مسیر، حتی جنسیت او را هم تغییر دهند؟! چگونه می توان پذیرفت که کسی فیلمنامه ای با موضوع «چگونه نتوانستم این فیلمنامه را بنویسم» بنویسد و در جریان آن، خصوصی ترین خلوت های تنهایی خود و حتی رنج گناه و حس حقارتش را آشکار کند؟ چگونه می توان تلاش دو نفر، یک مرد و یک زن، برای حفظ و ادامه رابطه را چنان با کودکی و خاطرات و عاشقی و لجاجت شان درآمیخت که از فرط طراوت، حس کنیم انگار کسی تا به حال عشق و مراقبت از آن را به پرده سینما نیاورده است؟

چارلز استوارت کافمن، فیلمنامه نویس اهل نیویورک که همین روزها نخستین تجربه کارگردانی اش با نام غریب *Synecdoche, New York* \* (چارلی کافمن، ۲۰۰۸) در بخش مسابقه اصلی کن شصت و یکم به نمایش در می آید، در دنیای واقعی و زندگی خودش و در فیلمنامه های معدودی که نوشته، همه این تجربه های دیوانه وار را از سر گذرانده است. در «خود هجوگری» ظاهراً بی پایانی که در فیلمنامه اقتباس/تطبیق (اسپایک جونز، ۲۰۰۲) جاری کرده و در نگرشی که به سینما به مثابه ابزار «خود درمانی»، خودشناسی و خودروانکاوی دارد، از تبار وودی آلن است و در بهایی که به ذهن آدمی می دهد، در این که گویا هیچ واقعیتی را خارج از ساحت ذهنی بشر، ممکن و موجود نمی داند، میراثی از فدریکو فلینی (در آثار مهم تر ۱۹۶۰ به بعد او) دارد؛ اما با وجود این بهره گیری از قابلیت های روانشناختی و ذهن گرایانه ای که باب شان را آلن و فلینی گشوده اند، به هر تعبیری که می خواهید داشته باشید، کافمن و دنیای داستان هایش بی مشابه اند. در فیلمنامه کافمن برای آفتاب ابدی ذهن بی آرایش (میشل گوندری، ۲۰۰۴)، موقعیتی مرکزی هست که رؤیاهای فلینی، آلن رنه و لوئیس بونوئل در گذر سیال همراه با بی وزنی در میان «واقع و خیال» و «گذشته و آینده» را عینیت بخشیده: جول (جیم کری) به خواست خود، نزد مؤسسه ای با تخصص شریف «عشق زدایی» رفته تا محبوبش کلمنتاین (کیت وینسلت) را از ذهن و حافظه او «پاک» کنند. در میانه های حذف خاطرات این ارتباط، وقتی کارکنان آن مؤسسه وارد ذهن او شده اند و هر خاطره را مرور می کنند تا بعداً از بین ببرند، جول تصمیم می گیرد و دست و پا می زند تا جلوی ادامه روند عشق زدایی را بگیرد.

تا این جای ماجرا، عملاً خلاصه داستان فیلم را بازگفته ایم و اگر غرابتی هست، در خیالپردازی خل وار کافمن است. اما به عنوان دریافتی شخصی، در این نکته با من سهیم شوید که وقتی جول و کلمنتاین درست وسط یکی از خاطرات گذشته هستند، انگار می دانند که دارند تصویر آن خاطره را در ذهن در حال پاک شدن جول بازسازی می کنند؛ و با این که در خاطره زنده اند و قاعدتاً به لحاظ امکانات روایی فیلم، باید

گذشته را برایمان تصویر کنند، گاه مثل فصل درخشان ویلای ساحلی در شب، به هم پیشنهاد می کنند که «این دفعه» بخش های ناخوشایند خاطره را تغییر دهند و زیباترش کنند! گویا فلاش فورواردی است که در دل فلاش بکی پدیدار شده: کافمن و گوندری در این دقایق، زمان مبهم «آینده در گذشته» را به زبان سینما صرف کرده اند و همین را همچون تحقق رؤیاهای رؤیاپرورانه فلینی و بونوئل دانستم.

\*\*\*\*\*

این رؤیازدگی جنون آمیز در آثار کافمن، چه دستاوردی دارد؟ یعنی بناست با او و فیلمنامه هایش، فقط یک عضو عالیرتبه دیگر به باشگاه وهم آفرینان و کابوس سازان متشخص تاریخ سینما، از همان ها که پیش تر نام بردم تا بهرام بیضایی و فریتس لانگ و دیوید لینچ و ژاک ریوت و رومن پولانسکی اضافه شود؟ حاصل اوهام ویژه کافمنی، چه احساس، تأثیر یا ساختار یگانه ای است که او را برای من و بسیاری از ما به مهم ترین آفرینشگر نوپیدای منحصر به فرد سینمای سده بیست و یکم تا این جا بدل کرده است؟

یکی از ذهنمشغولی های کافمن و مخاطبش بعد از رویارویی با آدم هایی که در فیلمنامه های مختلف او انگار «در جلد هم» فرو می روند، این است که طبعاً بازی های تغییر چهره، از اختلاط هویت خبر می دهد. بخش عمده ای از جلوه نامتعارف فیلمنامه های کافمن و تخیل غریب جاری در آنها، به همین بازی تغییر هویت یا آمیختگی هویت شخصیت هایش باز می گردد. پرسش «من کیستم؟» در دنیای فیلمنامه های کافمن به هیچ وجه متمرکز بر نوعی ریشه یابی هویت تاریخی نیست (چنان که در فیلمنامه های بیضایی هست). کافمن از طرح این پرسش در ذهن و زندگی آدم هایش، تعبیری روان کاوانه و خودشناسانه در نظر دارد؛ و امتداد این خط حتی تا سرچشمه های اولیه ای همچون «انسانیت» و «حیوانیت» بشر کش می آید. در طبع بشر (میشل گوندری، ۲۰۰۱) لایلا (پاتریشیا آرکت) و پاف (رایس ایفانس) میان هیبت پشمالوی میمونی و

ظاهر بی موی قلبی شان در قالب یک آدم، پا در هوایند و تلاش های دکتر نیتان (تیم رابینز) برای آموزش رفتارهای انسانی به پاف، نه تنها در نهایت به نتیجه نمی رسد، بلکه حتی به اختلاط هویت انسانی خود دکتر و دستیار فرانسوی اش گابریل (میراندا اوتو) می انجامد؛ طوری که با درگیری عشقی و جسمانی آنها با نیمه میمون های داستان، عملاً خود نیز در این هویت ناخالص بشری سهیم می شوند. در اقتباس / تطبیق، از سویی همین تردید میان انسان بودن یا حیوان بودن آدمی در دغدغه های شخصیت اصلی فیلم (نیکلاس کیچ) که هم نام چارلی کافمن است و همچنین در کتاب شخصیت دیگر فیلم سوزان اورلین (مریل استریپ) جاری است و از سوی دیگر، حتی محور اصلی کتاب اورلین که کافمن دارد از رویش فیلمنامه می نویسد، گل ارکیده/ثعلب است که به تدریج درمی یابیم تنوع گونه های مختلف آن، نماینده ای از زنان مختلف با ظواهر و رفتارهای گوناگون است. یعنی هویت انسانی افراد حتی با گونه های نباتی، شبیه سازی می شود و فراتر از آن، خود ارکیده/ثعلب ها هم انگار دچار همان اختلاط هویت هستند و انگار با هم یکی می شوند. در آن بخش بسیار کلیدی فیلم که کافمن به خودش می گوید «باید داستان فیلمنامه ام را به ریشه هستی، به انسان داروینی گره بزنم»، هوشمندانه همین مضمون انطباق هویت بنیادین همه آدمیان را به محور فیلم بدل می کند: «ارگانیسم همه آدم ها یکیه. زندگی سفریه که همه ما پشت سر می داریم و توی این مسیر، همه با هم انطباق پیدا می کنیم».

\*\*\*\*\*

ولی یگانگی جوهر تمامی ابناء بشر، تنها نتیجه بازی های پیچیده اختلاط هویت در فیلمنامه های کافمن نیست. دستاوردی عجیب تر را می توان در اعترافات یک ذهن خطرناک (جرج کلونی، ۲۰۰۲) سراغ گرفت. چاک بریس (سام راک ول) که دو حیطة شغلی کاملاً متفاوت (یکی طراح و کارگردان شوها و مسابقه

های عامه پسند تلویزیونی و دیگری جاسوس سازمان سیا) دارد، هنگام فعالیت در هر یک از این دو جایگاه، انگار جایگاه دیگر را به کلی از یاد می برد یا دست کم علاقه ای به بازگشت به آن یکی نشان نمی دهد. اگر او تنها موقع ورود به یکی از این دو حیطه، از دیگری فاصله می گرفت، می شد چنین پنداشت که آن شغل و جایگاه اجتماعی را بر دیگری ترجیح می دهد. اما هدف کافمن از طرح این وضعیت دوشغلی، اشاره به هویت دوگانه چاک و نوسان او میان این دو است: مرد فعال و موفقی در شوهای تلویزیونی که بنای برخی از انواع ژنریک شده امروزی مسابقات شبکه MTV و مقلدانش را گذاشت؛ و در آن سوی این چهره، جاسوسی که به طور مستقیم در قتل ۳۳ نفر نقش اصلی را داشت. بازی «من کیستم؟» که با همه شیطنت های ساختاری مورد علاقه کافمن، به شدت جدی می شود، در این جا به شکل پرسشی درباب فطرت انسانی چاک بریس و گرایش او به خشونت تروریستی یا شهرت ستاره وار مطرح است و در جان مالکوویچ بودن (اسپایک جونز، ۱۹۹۹) به تردید در جنسیت مردانه یا زنانه شخصیت جان مالکوویچ (جان مالکوویچ) می رسد. او که از شوهر در راه مرده آسمان سرپناه (برناردو برتولوچی) تا هنرمند هراسان از تشکیل زندگی خانوادگی در سایه ها و مه (وودی آلن، ۱۹۹۲) تا باج گیر دغل روس قماربازان حرفه ای (جان دال، ۱۹۹۸) تا نقاش تنوع جوی فیلم کلیمت (رائول رویز، ۲۰۰۶)، همیشه به عنوان یکی از مظاهر مردانگی همراه با راز، ناشناختگی و آسیب پذیری در سینمای این دوران حضور داشته، در فیلمنامه دیوانه وار کافمن نقش خودش را ایفا می کند و کنش اصلی زمانی شکل می گیرد که زنی (کامرون دیاز) برای ارتباط با زنی دیگر (کاترین کینر)، هیأت و هویت جان مالکوویچ را «مدیوم» خود قرار می دهد! بیننده گیج از این تخیل به پرواز درآمده در آسمان بی پایان ذهن غیرعادی کافمن، در اواخر قرن بیستم تازه متوجه شد که مالکوویچ کم و بیش صدای زنانه ای دارد، برخی حالات و حرکاتش با وجود رعنائی مردانه، اندکی زنانه می زند و حتی یکدستی سر طاس و صورت اصلاح کرده اش، این خصلت ظاهریِ پیشتر کشف نشده را تشدید می کند. لابد خود

کالکوویچ هم از دیدن این ویژگی هایش در فیلمی که از مرحله فیلمنامه، بر او و فیزیک و وجودش متمرکز و متکی بوده، به حیرت افتاده است!

\*\*\*\*\*

این که از میان شخصیت های فیلمنامه های کافمن، هر سه آدم اصلی اقتباس/تطبیق (خود کافمن، سوزان اورلین نویسنده و جان لاروش ارکیده دزد با بازی کریس کوپر) و یکی از فرعی های مهم آن رابرت مک کی مدرس فیلمنامه نویسی (برایان کاکس)، مالکوویچ فیلم جان مالکوویچ بودن و چاک بریس اعترافات یک ذهن خطرناک همه افراد واقعی اند و در فیلمنامه، اتفاقات و سرگذشت خیالی و غریب ساخته ذهن کافمن به آنها نسبت داده شده، طبعاً تصادفی نیست. او حتی خودش را هم در گیر و دار بحران هویت، گرفتار می کند و از این مسیر، همچون وودی آلن که فیلمساز محبوب همه دوره های زندگی کافمن بوده (از علاقه به کمدی هایش در کودکی تا شیفتگی نسبت به سبک و خودافشاگری اش در سال های بعد)، انگار می خواهد پاسخ های نیافته زندگی واقعی اش را در زندگی خیالی خود بر روی پرده سینما یا صفحات فیلمنامه اش بازیابد.

این میان در کنار خلق قصه های خیالی برای آدم های واقعی – که در کمال تعجب، همه موقع ساخته شدن فیلم ها حی و حاضر بوده اند و اعتراضی به این همه اوهام کافمن درباره زندگی شان نداشته اند – اتفاق استثنایی دیگری هم رخ داده که در پرسش اول سطر اول این نوشته، اشاره ای به آن کردم: یکی از شخصیت های فیلمنامه اقتباس/تطبیق، برادر چارلی کافمن قهرمان فیلم به نام دانالد کافمن (نیکلاس کیچ) است که در طول داستان، با همه عامی گری و نابلدی و حتی ساده لوحی اش، برخلاف شخصیت اصلی که دچار بحران خلاقیت شده، موفق می شود فیلمنامه ای بنویسد و خیلی زود آن را به استودیوی آمریکایی

بفروشد. این برادر دوقلو که جایی از فیلم به طرز دردآوری کشته می شود و چارلی را مدیون همراهی و مهربانی نهایی خودش، به حل خویش رها می کند، آشکارا روی دیگری از روان خود چارلی کافمن است (این جا منظورم هم چارلی کافمن توی فیلم است و هم چارلی کافمن واقعی فیلمنامه نویس مورد بحث ما). کافمنی که اگر غریب نبود و غریب نمی نوشت، اگر به تعالیم متعارف فیلمنامه نویسی تن می داد (که تازه رابرت مک کی نمونه معقولش است و در اصرار بر الگوهای آشنای دم دست تا حد سید فیلد و ریموند فرنشام پیش-یا در واقع، پس- نمی رود)، اگر اندکی می گذاشت سادگی ها و ناخودآگاهش به شکلی خود به خود روی کاغذ جاری شود، آدمی مثل دانالد کافمن لبخند به لب همین فیلم می شد.

اما تازه این جا به آن بخش استثنایی ماجرا رسیده ایم: کافمن فیلمنامه این فیلم را با ذکر نام دو نویسنده ارائه می کند: چارلی و دانالد کافمن. سیر بهره گیری های او از افراد واقعی در داستان هایش، ما را به این فکر وا می دارد که دانالد برادر واقعی و احیاناً دوقلوی خود اوست و وقتی می بینیم دانالد هم به عنوان یکی از دو فیلمنامه نویس، کاندیدای دریافت جوایز معتبری شده و ضمناً در بیوگرافی های موجود در سایت ها و وی دی فیلم، نام فیلمنامه دیگری به نام «عدد ۳» نیز به چشم می خورد، مطمئن می شویم که چالش میان دو برادر فیلم، در زندگی واقعی نیز میان چارلی و برادرش دانالد وجود دارد. در حالی که در واقعیت، دانالدی در کار نیست! عنوان بندی فیلم نام دانالد را برای رد گم کردن در جایگاه یکی از دو فیلمنامه نویس آورده و آن فیلمنامه کذایی هم فیلمنامه ای است که در دل داستان همین فیلم، دانالد خیالی می نویسد و می فروشد! شاید در نگاه نخست، به نظر برسد که این ایده کافمن و مشارکت اسپایک جونز کارگردان در اجرای آن، مثلاً به عنوان نوعی شیطنت برای شوخی با آکادمی علوم و هنرهای سینمایی آمریکا (که دانالد را هم نامزد اسکار کردند، غافل از این که او جود خارجی نداشته و ندارد) وارد عناصر فیلم شده. اما در ریشه، چنین نیست: این برادر دوقلوی خیالی در فقط در فیلم اقتباس/تطبیق، بلکه در زندگی عینی خود کافمن هم نسخه



دیگر اوست که نمی تواند خودش را با آن «تطبیق» بدهد. نمی تواند موفقیت سهل الوصول او را در کنار این همه مکث و ترس و وسواس خودش هضم کند. دانالدِ ظاهراً واقعی که در تئیراز و سایت ها آمده، مهم ترین تأیید این نکته است که بحران هویت و خلاقیت نه فقط متعلق به قهرمانان فیلمنامه های کافمن، بلکه ابتلای خود اوست. در انتداد همین بحث است که می توان به اصالت ناب کافمن پی برد: او تنها خالق قصه های غریب خل وار در سینما نیست، بلکه خودش یک پا خُل است؛ آن قدر خل، که حتی خلی اش را پنهان نمی کند و از آن هنر می آفریند.

\*\*\*\*\*

و تا امروز که هنوز فیلم اول خودش *Synecdoche, New York* را ندیده ام، آفتاب ابدی ذهن بی آرایش ناب ترین جلوه این اصالت خُلانه یا خُلّیِ اصیل است. اسکار فیلمنامه اصیل/اریژینال را که گرفت، به خودم و دوستان می گفتم این از آن مواقعی است که صفت «اریژینال» نه فقط بابت اقتباسی نبودن، بلکه به مفهوم واقعی کلمه، نشانه بی مشابه بودن و تجربه نشدگی محض آن به کار می رود و به طور مضاعفی بامعنا می شود (نمونه های دیگر اهدای اسکار به این نوع فیلمنامه های اریژینال، کم شمار اما وجدآور است: همشهری کین، اوباش لاوندرهیل، آپارتمان، یک مرد یک زن، آنی هال، هانا و خواهرانش، پالپ فیکشن). تا کنون کافمن تنها فیلمنامه نویسی است که با سه متن از پنج فیلمنامه ای که در آغاز کارش نوشته، کاندیدای هر دو جایزه اسکار و گلدن گلاب شده و برای هر سه جایزه بفتا (مؤسسه فیلم بریتانیا) را گرفته. در نمونه خاص آفتاب ابدی ذهن بی آرایش، ضمناً همه آن خیالپردازی های مهارنشده به بامعناترین جلوه خود رسیده اند. در دنیای دیوانه وار کافمنی، پرواز اسب خیال گاه همچون فصل بدیع ورود مالکوویچ به راهروی ذهن خودش در جان مالکوویچ بودن (شاید غریب ترین صحنه کل سینمای دهه ۱۹۹۰ دنیا) بیش از هر چیز از

این بابت اهمیت داشت که به تجربه یکسر تازه و منحصر به فردی دست می زد و سینما را در ساحت وهم انگیزی به کار می گرفت که پیشتر به خود ندیده بود. اما با آفتاب ابدی ذهن بی آرایش مفهوم عمیق «مراقبت از عشق» چنان با ساختار درهم شکننده مرز عینیت و ذهنیت از یکسو و گذشته و اکنون از سوی دیگر در می آمیزد که دیگر ارجاع صرف به امکانات وسیع خیالپردازی، برای آن به منزله نوعی تخفیف شأن خواهد بود. ایده مرکزی فیلمنامه آفتاب ابدی ذهن بی آرایش به تنهایی این قابلیت را دارد که همچون محور گیر و گرفت های انسان امروزی در روابط عاطفی پردردسرش در نظر آید. این که مؤسسه ای برای مراجعه و درخواست و پاک کردن یک آدم از ذهن و حافظه فرد مراجعه کننده وجود داشته باشد و سر کارمندان معدودش در دوران نزدیک به روز ولنتاین هر سال، شلوغ باشد، چون آدم های بیشتری هستند که می خواهند تا پیش از رسیدن روز عشاق از شر عشق قبلی شان خلاص شوند (!)، روشن است که تا پیش از این سال های کاهش شدید سن شروع روابط دوستانه میان دو جنس مخالف در دنیای امروز، این معنا و اهمیت را نداشت. نزدیک به نیم قرن پیش، فرن کیوبلیک (شرلی مک لین) در دقایق بعد از خودکشی ناکامش در آپارتمان (بیلی وایلد، ۱۹۶۰) در جواب باکستر (جک لمون) که می گفت باید استراحت کند تا رسوب قرص ها از بدنش خارج شود، آرزو می کرد کاش قرصی بود که با خوردنش می شد عشق و خاطره کسی را از بدن به در کرد. آن آرزو فقط در فیلمنامه کافمن و به صورتی خیالبافانه تحقق نیافته؛ خود ما هم در زندگی واقعی راه هایی برای تحقق مداوم و تکرارشونده اش یافته ایم؛ هر کدام مان راه های شخصی مخصوص به خود را. طنین طعنه آن فصل آفتاب ابدی... از یاد نمی رود که جول در نمای کاملاً عمودی / Sky Shot، کنار خاطره همصحبتی با محبوبش کلمتاین بر روی یخ، زانو می زند و با مشاهده پاک شدن تدریجی آن توسط کارمند مؤسسه ای که خود جول صدایش زده، رو به دوربین / آسمان زانو می زند و فریاد می کشد که کار پاک کردن عشق را متوقف کنند. اما طنین صدایش به خودش بر می گردد: مؤسسه فرضی داستان کافمن

در ذهن و ضمیر تک تک ماست. آن بیرحمی رنج آوری که در عملیات عشق زدایی مؤسسه دکتر میرزواک (تام ویلکینسون) جاری است، جریان درونی خود جول و همه ماست. حتی اگر تصمیم جول در به کار گماردن مؤسسه برای حذف کلمتاین از حافظه اش را واکنشی لجبازانه در مقابل تصمیم مشابه دختر بدانیم، خود کلمتاین هم برای همین کار نزد مؤسسه رفته و در یکی از «آینده در گذشته» فلاش فوروارد در فلاش بک «های فیلم، روی تنه آن درخت افتاده غرق در برگ های پاییزی، خیلی ساده و راحت از جول به این خاطر عذرخواهی می کند و دستانش را با بی قیدی خاصی از جنس دختر مدرسه ای ای که درسش را خوب نخوانده، در هوا تکان می دهد و می گوید «خب ببخشید، من که گفته بودم آدم دمدمی مزاجی هستم»!

\*\*\*\*\*

به لحاظ الگوی ساختاری، هیچ فیلم دیگری با ساختار روایی غیرخطی، استحکام بنیادین روایت به شدت نامتعارف آفتاب ابدی ... را ندارد. این را نه از حیث نگاه ارزشگذارانه، بلکه به این جهت می گویم که «منطق» و منش ورود به جهان ذهنی و آمیختن آن با عینیات و همچنین به هم زدن مفهوم گذشته و حال و آینده، در هیچ فیلمی نمی تواند چنین محمل مشخص و حتی فیزیکی قابل درکی داشته باشد که عده ای نشسته اند و دارند خاطرات مربوط به کسی را از ذهن کسی دیگر پاک می کنند، بنابراین ما و دوربین هم این مجوز روایتی را می یابیم که وراد جهان آن خاطرات شویم، زمان ها را به هم درآمیزیم و باران کودکی جول را در اتاقش و در یکی از خاطرات مشترک با کلمتاین ببینیم که زیر سقف می بارد؛ چون منطق صحنه نه از تغییر زاویه روایت می آید و نه از جهشی در تدوین برای شکستن وحدت زمان و مکان. بلکه به سادگی از دل اتفاقات داستانی سر بر می آورد: کلمتاین به جول می گوید او را جایی ببرد، به دل خاطره هایی ببرد که حرفی از آنها در مؤسسه نزده و کارمندان مؤسسه نمی توانند راهی به آن خاطره بیابند و حذفش کنند. طبیعی

است که جول در این جا به سراغ کودکی اش می رود که هیچ ربطی به دوران حضور کلمنتاین و خاطره های مشترک شان ندارد. خود کافمن در ضمیمه های فیلمنامه چاپ شده فیلم (در دست ترجمه توسط نگارنده، در کتابی که تک نگاری تحلیلی فیلم خواهد بود) می گوید که مدت ها بعد از نوشتن فیلمنامه، تازه فیلم بروس متعال ( ) را دید و عمیقاً تأسف خورد که صحنه مشابهی با اتفاق «باران زیر سقف» در آن است. اما نه آن جا و نه در نمونه برجسته اش در سینمای مدرن اروپا یعنی باران های زیر سقف آثار آندری تارکوفسکی، هرگز این منطق معقول و در دل داستان را به عنوان بهانه ساختاری این کنش، نداشته ایم. سینما تاکنون چنین فیلمی به خود ندیده: آفتاب ابدی... راه می دهد که تعبیر «منطقی ترین فیلم دور از منطق واقعی» در تاریخ سینما را در وصفش به کار بریم.

\*\*\*\*\*

کوشش های جول و کلمنتاین برای مراقبت از عشق، در همان شبی که حافظه جول را از نقش و حضور کلمنتاین پاک می کنند، جواب نمی دهد. آن شب، عشق پاک می شود. اما فقط یک روز بعد، صبح فردا، بار دیگر همان دو آدم با همان شرایط رفتاری قبلی که واقعاً هیچ ربط و سنخیتی با هم ندارند، آشنا می شوند و بنای رابطه ای را می گذارند که پیشتر یک بار کشته شده و حتی خاطره آن هم در ذهن شان به جا نمانده. این که فیلمنامه چارلی کافمن با نوبت دوم آشنایی آنها شروع می شود، چه کارکردی دارد؟ در ابعاد ساختاری، قابل درک است که فیلم اولاً شکل دایره ای الگوی روایتش را با این شروع، بنا می نهد و ثانیاً بازی میان زمان های مختلف چه در فاصله بین یک فصل تا فصل بعد و چه در دل یک فصل که عملاً دو یا گاه سه زمان را به هم آمیخته، با شروع فیلم از نقطه پایان ماجرا، پیوند درست تری می یابد.

ولی در کارکرد احساسی و معنایی، این شروع بی بربرگرد به این سو می رود که تعبیر «نامیرایی عشق» را در ذهن مان زنده کند. به واقع جز این چه عاملی را می توان در جایگاه علت وجودی «آشنایی دوباره» جول و کلمتاین در فیلمنامه برشمرد؟ تنها تقدیر است که اتفاقاً بار دیگر آن دو را سر راه هم قرار می دهد؟ باید این حادثه را از نمونه های کاربرد «تصادف» در خلق کنش های فیلمنامه ای تلقی کنیم؟ بحث به سلیقه آدم ها برمی گردد که باز هم طرف رابطه شان را با همان سر و ظاهر قبلی انتخاب می کنند؟! یا به جای این گونه بررسی های سخیف روابط علت و معلولی که در ارزیابی هر فیلمنامه متعارفی معقول و کارآمد به چشم می آیند، در رویارویی با آفتاب ابدی ذهن بی آایش، باید بعید ترین برداشت حسی را از بدیع ترین بازی ساختاری اش داشته باشیم؟ که عشق نامیراست و فارغ از بازی زمان و خاطره، به هستی خود ادامه خواهد داد؛ حتی وقتی از «رابطه» که کالبد ظاهری اش است، خبری نباشد.

\*نام این فیلم عملاً ترجمه شدنی نیست. واژه **synecdoche** که در صنایع ادبی و علم بدیع به کار می رود، هم به معنای «ذکر جزء و اراده کل» است (مثل وقتی که می گوئیم «صد بادبان» و منظورمان «صد کشتی» است) و هم به معنای «ذکر کل و اراده جزء» (مثل وقتی که می گوئیم «فلانی هیأت علمی است» و منظورمان «عضو هیأت علمی» است). در فیلم، یک کارگردان تئاتر (با بازی فیلیپ سیمور هافمن) بازیگرانش را در یک انباری بزرگ جمع می کند و زندگی عادی یکایک آنها را به عنوان ماکتی از شهر نیویورک، کنار هم می گذارد ریال که عملاً همان تعبیر **synecdoche** را می سازد. اگر فقط به ترجمه تحت اللفظی واژگان بسنده کنیم، نام فیلم اول چارلی کافمن به فارسی می شود نیویورک، مجازِ مُرسَل؛ که بعید به نظر می رسد برای هیچ فارسی زبان امروزی، قابل درک باشد!