اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر

سینمای میشل گوندری

زمان انتشار : **مرداد ماه ۱۳۸۷**

چاپ شده در : **مجله شهروند امروز**

(۱) گوندری به عنوان فرزند زمانهٔ پست مدرن

اگر چارلی کافمن نبود، اگر فیلمنامه نویس بی مشابهی نبود که دنیای غریب آثارش را با آمیزه ای از خیال و خاطره، گذشته و آینده، تصویرهای درهم فرورفته و پژواک های هویت آدمیان در همدیگر خلق می کند، میشل گوندری می توانست مهم ترین میراث دار رؤیاسازان تاریخ سینما در زمانهٔ ما قلمداد شود. گوندری را حالا در خلق جهان دیوانه وار فیلم هایش، مدیون پایه گذاری این جهان به دست چارلی کافمن می دانیم. او بود که فیلمنامهٔ دو فیلم کلیدی اولیهٔ گوندری یعنی «طبع بشر» و «آفتاب ابدی ذهن بی آلایش» را نوشت و دنیای پر پیچ و خم و خل وضعی دلپذیرشان را آفرید. همان گونه که می شد عناصر اساسی این دنیا را در فیلمنامه های دیگر او که به دست اسپایک جونز ساخته شد- به ترتیب «جان مالکوویچ بودن» و «اقتباس/تطبیق»- هم بازشناسی کرد. گوندری عملاً در فیلم های بعدی اش هم دارد دنیای کافمنی فیلم های پیشین را امتداد می دهد و از جمله، آن همه سکانس های رؤیا و شبکهٔ تلویزیونی خیالی «علم خواب» یا ایدهٔ مرکزی «نواربرگردون» را حتی می توان با کارهای کافمن اشتباه گرفت؛ و برای من این نکته نه نشانهٔ اریژینال نبودن گوندری یا کم اصالتی او، بلکه بیشتر نشانهٔ شناخت دقیق و قدرشناسانه ای است که از نتیجهٔ کار نابغه ای چون کافمن دارد. و اصولاً همین ویژگی گوندری بیش از بسیاری عناصر دیگر آثارش، او را به زمانه و ذائقهٔ پست مدرن نزدیک می کند و در جایگاه یکی از نمونه های مثال زدنی سینمای این دوران، به او تشخص می بخشد. این دورانی نیست که مفهوم مؤلف همچون سال های فعالیت هیچکاک و فورد، تقریباً فارغ از نقش فیلمنامه نویس تعریف شود یا در عمل تحقق یابد. در آن تعبیر کلاسیک از واژهٔ مؤلف، این که هیچ نویسنده ای بیش از دو فیلمنامه برای هیچکاک ننوشت، و این که جهان و مناسبات انسانی و روابط و مضامین فوردی بی آن که تغییر فیلمنامه نویس بتواند کم رنگ شان کند، در هر فیلمی از او جاری می شد، بخشی عمده و مؤثر از توانایی های کم و بیش معجزه آسای مؤلف را باز می نمود. هیچکاک بسیاری از فیلم هایش

را بر اساس نمایشنامه ها، داستان های کوتاه یا رمان هایی از نویسندگان متوسط و زیر متوسطی ساخت که شهرت یا شناخته شدگی امروزشان را از همین دارند که منبع اقتباس هیچکاک بوده اند. ولی این آثار متنوع به قلم دافنه دو موریه، کورنل وولریچ، رابرت بلاک، پی یر بوآلو، توماس نارسه ژاک، جک تره ور و بسیاری دیگر، با وجود آن که به دست فیلمنامه نویسان مختلفی مورد اقتباس قرار گرفته اند، مثلاً تم هایی چون«مرد بی گناهی که به خطا، گناهکار تلقی شده»، «عشقی که در کوران وقایع، به تزلزل و مخاطره می افتد» یا «آدمی که ناهنجاری رفتاری اش در رنج گذشته ریشه دارد»، مدام در آنها تکرار می شود. مؤلفان دوران کلاسیک سینمای آمریکا و حتی مشابهان اروپایی شان چون فلینی و بونوئل، سلطه ای سحرآمیز بر جهان فیلم هایشان داشتند که با همهٔ دخالت های نظام تولید فیلم یا تغییر عوامل و غیره، پابرجا می ماند و بخش بسیار مهمی از اعتبار مؤلف را به این ویژگی وابسته می کرد که «او تحت تأثیر هیچ کس و چیزی نیست».

دوران ما با قدمت بیش از یکصد و ده ساله ای که سینما یافته، با قطر و عمق و گستردگی محسوسی که شاخصه های سبکی مختلف این تاریخ پدید آورده اند، با نقش خواسته یا ناخواسته ای که آگاهی و خودآگاهی و دانایی و گذشته داشتن و گذشته شناختن پیداکرده، عملاً جا یا حتی شأنی برای مؤلف بودن به معنای کلاسیکش باقی نمی گذارد. اگر کسی پیدا شود که در گوشه ای دور از شناخت و حضور هنر و سینمای پیشین، به خلق مطلقاً شهودی و بدون تأثیرپذیری از هیچ کس و چیزی دست بزند، حتماً بی تداوم خواهد ماند، در ابعاد جرقه ای مشعشع ولی زود میرا متوقف خواهد شد و اثر تصادفی و غریزی خلق شده اش،برایش کارنامه و هویت و هالهٔ آفرینشگرانه ای نخواهد آفرید؛ مگر آن که در گنار آن شهود و خلوص، بداند و بیاموزد و بیاندوزد و دست کم اندکی فهم کند که در اثرش، چه کرده و چه نکرده. چه مسیری را از جنس چه هنر و سیاقی که حتماً پیش از او هم زمینه و عقبه ای داشته، طی کرده و از حرکت در چه مسیرها و اتکا به چه شیوه هایی پرهیز کرده است. بدین اعتبار، این که همکاری میشل گوندری با چارلی کافمن به

عنوان نویسنده/خالق اصلی جهان دو فیلم مهم اوایل کارنامه اش، بر همهٔ ذهنیت و نگرش فیلمساز سایه افکنده و عملاً چیزی خارج از جهان کا در فیلم های گوندری محوری نمی شود، نشانهٔ درکی است که گوندری در چنگ انداختن به دنیایی یکسر تجربه نشده و تازه، داشته و دارد. من به این که توقف همکاری گوندری و کافمن آن هم بعد از اوج دست نیافتنی بی بدیلی چون «آفتاب ابدی ذهن بی آلایش»، به اختلافات احتمالی بر می گردد یا حاصل درگیری کافمن بعد از عزیمت برای ساخت اولین فیلم خودش «نیویورک، مجاز مرسل/ Synecdoche, New York» بوده، وقعی نمی نهم. اصالت و ماندگاری هنر رؤیاپرور و دور از کسالت واقع گرایی صرف، جایی ثابت می شود که می بینیم گوندری در اولین فیلمنامهٔ بلند نوشتهٔ خودش یعنی «علم خواب»، نه فقط در کلیت ساختاری، بلکه حتی در محور موضوعی، نوع و دفعات پیوند دنیاهای خیال و واقع و حتی لحن دیالوگ نویسی، انگار دارد از روی سرمشق های کافمن می نویسد و خلق می کند. خصلت خودبازتابی هنر پست مدرن، این جا در فاصلهٔ زمانی بسیار اندکی خود را نمایانده است: گوندری و ذهنیاتش به جلوه های سینمایی ناب و بدیعی واکنش نشان می دهند که همین دو سه سال پیش، به دست خودشان و با زمینهٔ پرباری چون تخیل چارلی کافمن خلق شده بود.

(۲) گوندری به عنوان تصویرساز خلاق

اما ویژگی قابل تشخیصی در کار گوندری هست که او را از اسپایک جونز، دیگر فیلمسازی که «آلوده» و بسته و وابستهٔ جهان جنون آمیز چارلی کافمن شد، ممتاز و متمایز می کند. جونز تصویرگر بسیار خوبی برای ذهنیات بی محدودیت و اوهام عنان گسیختهٔ کافمن است؛ ولی نمی توان چیزی موسوم به «سبک بصری» مشخص در فیلم های او بازیافت. در واقع او بی آن که شیوهٔ بکر و یگانه و ویژه ای ابداع کند، گاه از عناصر بصری و همچنین روند تدوین بهره می گیرد تا دنیای دور از منطق واقعیت آثار کافمن را عینیت

بخشد؛ ولی مثلاً آن صحنهٔ مهم «اقتباس/تطبیق» که توصیف گل های ارکیده به توصیف زنان حاضر در اطراف چارلی (با بازی نیکلاس کیج) پیوند می خورد، با همهٔ زیبایی و ظرافتش، به یک دیزالو سادهٔ هم تصویری و هم صوتی متکی است. در حالی که صحنهٔ باز مهمی از «آفتاب ابدی ذهن بی آلایش» با نمایش ملاقات جول (جیم کری) و کلمنتاین (کِیت وینسلت) در فروشگاه (وقتی کلمنتاین دیگر جول را نمی شناسد، چون او را از حافظه اش پاک کرده!) به صحنهٔ روایت همان ملاقات از زبان جول در خانهٔ زوجی از دوستانش، با تمهید بصری ابداع گرانهٔ گوندری، به یکی از کلیدهای پیوند دنیاها و فضاهای بی ربط به یکدیگر بدل می شود: بی آن که کاتی در کار باشد، جول از بی اعتنایی های کلمنتاین بر می آشوبد و به او پشت می کند و دوربین از جلوی جول همراهی اش می کند تا بعد از خاموش شدن تک تک چراغ های فروشگاه در پشت سر جول، او ناگهان از میانهٔ دری به خانهٔ دوستانش برسد. این جا هم بناست فقط «پیوند»ی بین دو فضا داشته باشیم که عینیت شان بابت اتصالی که در ذهن جول دارند، به هم وصل می شود. اما گوندری به جایر آسان تقطیع، روش دشوارتر تداوم میزانسن را بر می گزیند و سکانس را طوری می سازد که انگار فروشگاه، اتاق پشتی خانهٔ دوستان جول است!

گوندری هم در کلیپ هایش و هم در تصاویر غریبی که در فیلم ها خلق کرده، اصرار دارد که با وجود دشواری، جنبهٔ دور از پیچیدگی های تکنولوژیک تصویر را در نماهای اینچنینی اش آشکار سازد. او همان سکانس را با تغییر و تبدیل های مکانیکی و بدون تمهیدات گرافیک کامپیوتری ساخته و این سادگی یا حتی ساده تر بگویم، این بدویتی که در جلوه های ویژهٔ دم دست او وجود دارد، در ترکیب با دقت بصری اش در اهمیت پیوند های بین دو دنیا، ما را از اصالت و ابداع بصری او مطمئن می کند. او بی قصد پیچیده نمایی یا اشباع از تکنولوژی روز، برای دستیابی به آن شیطنت، فانتزی، لمس کودکانه و حس و حالت سیال خل واری که داستان های کافمن یا خود او می طلبند، این رفتار لق لقی دوربین را با دشواری هایی که بیشتر

در آرایش و پردازش و تغییرات صحنه متجلی می شوند، به بازی ساختاری اصلی روایت و تصویرسازی اش بدل می کند. در «نواربرگردون»، سکانس منحصر به فرد و مفصلی هست که بازسازی انبوهی فیلم مشهور – از «اودیسه» کوبریک تا «کینگ کنگ» و «کری» و «مردان سیاهپوش»- توسط گروه سه نفرهٔ قهرمانان خل دوست داستنی فیلم مایک (ماس دِف)، هری (جک بلک) و آلما (ملونی دیاز) را با توالی کامل تصویری و بدون کات نشان می دهد. دوربین گاه در گردشی ۹۰ درجه ای و گاه به شکلی که کف یک لوکیشن به سقف لوکیشن بعدی بدل می شود، صحنهٔ فیلمبرداری هر یک از آن فیلم های در دست بازسازی را به دیگری پیوند می زند. این روش بصری که گوندری چندین سال پیش نیز در ساخت کلیپی برای Massive Attack به کارش گرفته بود، افزون بر این که انگار همهٔ دوره ها و قالب های تاریخ سینما را به هم می دوزد، نوع شتاب و دوندگی و بزن و در رویی بودن تولیدات سردستی تیم فروشگاه «نواربرگردون» را به گونه ای عینی تر از آن که با کات از این جا به آن جا بپریم، به ما منتقل می کند.

نمی خواهم وجود این مؤلفهٔ بصری تکرارشونده را به سبک دوران کلاسیک نقد مؤلفی، نشان استقلال هنری گوندری بخوانم و احیاناً به این نتیجهٔ کلیشه ای برسم که او در ابعاد بصری از سایهٔ رؤیاپروری چارلی کافمن رها شده و به تألیفات خود پرداخته و غیره. بحثم این است که به کارگیری مکرر این تمهید تصویری توسط گوندری، نشان گر تطبیق ذهنی عجیبی است که میان او و دنیای کافمنی آثارش، حتی آنها که به دست کافمن نوشته نشده، وجود دارد. این نوع پیوند فضاها به دست دوربین، دقیقاً معادلی بصری برای رفت و برگشت های ادبی و سینمایی روایات کافمن است. گویی یک ذهن واحد برای یک ایدهٔ واحد، دو شیوهٔ اجرای متفاوت در دو قالب هنری مختلف (فیلمنامه و فیلم) اندیشیده است. از این بابت است که می گویم تدوام و امتداد عناصر کافمنی در فیلم های اخیر گوندری، جلوه ای از «خودبازتابی» است. گویی یکی از «این همانی»های هویتی دیوانه وار شخصیت های کافمن، مثل برادران کافمن در «اقتباس/تطبیق» یا کریگ (جان

کیوزاک) و جان مالکوویچ (جان مالکوویچ) در «جان مالکوویچ بودن»، در مورد خود گوندری و کافمن هم روی داده است!

۳) گوندری به عنوان شیفتهٔ سینما

«نواربرگردون» بالاخره به صراحت و به کمال، دربارهٔ سینماست. پیش از این در کارنامهٔ گوندری، نه «آفتاب ابدی ذهن بی آلایش» و نه «علم خواب»، هیچ کدام دربارهٔ سینما نبودند. اما همچون جلوه ای دیگر از زمانهٔ پست مدرن و خودآگاهی نسبت به ماهیت تصاویر رؤیاگون که یکی از خصیصه های این زمانه است، آن همه تصویر مجازی و رفتن در خاطرات گذشته و دست بردن در وقایعی که قبلاً اتفاق افتاده و غیره، بدون وجود و توجه به خود سینما، ذات سینما، اصل و مبنای سینما شکل نمی گرفت. در حقیقت، خاطره بازی های جول و کلمنتاین در «آفتاب ابدی ذهن بی آلایش» و عروسک بازی ها و نقاشی بازی های استفان (گائل گارسیا برنال) و استفانی (شارلوت گینزبورگ) در «علم خواب»، چنان به ذاتی شدن مفهوم تصویرسازی سینمایی در خواب و رؤیاهای آدم امروزی وابسته است که در صورت تداوم فعالیت کامبیز کاهه و مجلهٔ مرحوم دنیای تصویر، می توانست موضوع یکی از قسمت های فرضی مجموعه مطالب درخشان «سینما در سینما»ی کامبیز در آن مجله باشد. آنها جز سر کوتاهی که به سالن (های) سینما می زنند، در ساخت تصاویر خیالی شان مثل فیلمسازان قلابی «نواربرگردون»، کاری به سینما ندارند. اما آهنگ و آیین تجسمات و تخیلات شان درست همانند تصویرسازی های سینماست. گویی دارند در روند وقایع فیلمی که پیشتر دیده اند، دست می برند و مثل خاطرات «آفتاب ابدی...» یا برنامه های خل وار آن شبکه تلویزیونی خواب زدهٔ استفان در «علم خواب»، تدوین و موسیقی و حرکات دوربینش را عوض می کنند. سینما در سینما، این بار همچون بخشی از ناخودآگاه آدم ها در زندگی شان تبلور می یافت.

اما حالا و در «نواربرگردون»، همهٔ آن اشاره های نهان و نگفتهٔ فیلم های قبلی گوندری به سینما و ذات تصاویر مجازی، به صراحتی بدل شده که هرچند او را به عنوان یک «عاشق سینما» در دورهٔ معاصر، به برآوردن دغدغهٔ همیشگی فسلم ساختن دربارهٔ خود سینما می رساند، ولی برای بسیاری که مرا هم از آن جمله به حساب آورید، آن دلپذیری نهان گویی های پیشین را ندارد. این درست است که خصلت یا موضع هم هجوآمیز و هم ستایش گرانهٔ فیلم های بازسازی شدهٔ همکاران آقای فلچر (دنی گلاور) در «نواربرگردون»، معادلی از لحن هم شوخ و هم حرمت گذار خود فیلم نسبت به تاریخ سینما و رفتار مردم در قبال آن به شمار می رود. اما در این دوگانگی جذاب و شیرین، متأسفانه نوعی موضع گیری یکسویه و توأم با شیفتگی نسبت به سینمادوستی مردم هم به چشم می خورد. به ویژه در بخش های انتهایی که خانم لاوسن (سیگورنی ویور) به عنوان نمایندهٔ استودیوهای ملالغتی و اهل افراط در تحمیل قانون کپی رایت، بی توجه به حس و حال مردم، بیرحمانه نسخه های فیلم ها را زیر غلتک می گیرد و بعدتر مردم با جمع شدن زیر پنجرهٔ آقای فلچر، علاقه شان به همان فیلم های پیزوری بازسازی شده را همچون تحرکات انقلابی مشتی آزادیخواه جسور ابراز می کنند، فیلم به همان شیفتگی آشکار، احساسات زده و اندکی شعاری دچار می شود که از «سینما پارادیزو» تا «ناصرالدین شاه آکتور سینما»، در اغلب فیلم هایی که از طریق ور رفتن با «تاریخ سینما» به سینما می پردازند، مبتلایش می شوند. «نواربرگردون» نه از طریق چالش با ماهیت سینما، مثل «آفتاب ابدی...» و «علم خواب» خود گوندری یا «پنهان» میشائیل هانه که یا «بازی» دیوید فینچر یا «بارتون فینک» برادران کوئن یا الگوی ازلی/ابدی تمام شان، «هشت و نیم» فلینی، بلکه از راه خود سینما و پروسهٔ تولید و توزیع فیلم با آن مواجه می شود و طبیعی است که با این پرداختن به رویهٔ بیرونی ماجرا به جای ذات سینما، در قیاس با جهان جنون آمیز گوندری که به عنوان مخاطبان همچنان متأثر از تئوری مؤلف بدان خو کرده ایم، در سطح حرکت می کند.