Research Article Volume 30, No. 4, Winter 2025

Translation of Conceptual Metaphor in the Language of Images in Poetic Cinema With a Look at Charlie Kaufman's Film *Synecdoche, New York*[*]

Abstract

Poetic cinema aims to present works that, while deeply connected to literature, transcend its traditional boundaries and heavy shadows. One of the most significant challenges for filmmakers in this genre is to find a delicate balance between literary language and visual language, striving to convey meaning primarily through images rather than words. This creative process has its roots in literature, where figures of speech -particularly metaphor- serve as fundamental elements of poetic expression and perception. Charlie Kaufman, American writer and director with a literary background, has achieved remarkable success in creating meaning through imagery in several of his works, where he assumed the dual roles of author and director. Traditionally, metaphor was considered merely a literary figure of speech; however, contemporary studies by scholars such as George Lakoff, Mark Johnson, and philosophers like Paul Ricoeur have revealed that metaphor is far more than a verbal or literary ornament. It constitutes a complex cognitive network of meanings that shapes human understanding of the world. Therefore, metaphor today extends its influence beyond literature, permeating everyday life, human relationships, and our conceptual frameworks. The film *Synecdoche, New York* exemplifies Kaufman's exploration of poetic cinema and the use of metaphor. The film's significance stems from its portrayal of an artist struggling to comprehend the meaning of his life through creative work. This film functions as an existential inquiry into life's meaning, oscillating between present and future, reality and dream. Despite its initial commercial failure, *Synecdoche, New York* has come to be recognized as a landmark of poetic cinema and a profound metaphorical depiction of modern humanity. One of the film's most compelling aspects is its engagement with the question of how humans attempt to interpret their lives through metaphorical frameworks. The film further probes the philosophical dilemma of what happens when individuals themselves become metaphors. Kaufman's narrative suggests that by extending the metaphorical perspective to encompass every facet of human existence, the boundary between the literal self and the metaphorical self dissolves, resulting in an overwhelming intertwining of identity with metaphorical constructs. This blurring of lines implies that individuals may become burdened, or even buried, under the weight of the metaphors that shape their realities. This study begins by exploring the concept of poetic cinema through the theories of prominent filmmakers and theorists associated with the genre. Subsequently, it analyzes Kaufman's cinematic approach and distinctive style before conducting a detailed examination of *Synecdoche, New York*. The analysis focuses on how Kaufman effectively reflects a metaphorical worldview and articulates the pervasive dominance of metaphor in human life, thus highlighting the film's contribution to the discourse on poetic cinema and the philosophical implications of metaphorical meaning in contemporary art and existence.

Keywords: Charlie Kaufman, metonymy, poetic cinema, Synecdoche, New York, visual metaphor

Received: 06 Jan 2024
Received in revised form: 08 Feb 2025
Accepted: 23 Feb 2025

Hassan Bolkhari Ghehi[1] iD (Corresponding Author)
Professor, Department of Advanced Studies in Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

Ghiaseddin Iranmadar[2] iD
PhD Candidate in Art Research, Department of Advanced Studies in Art, Kish international Campus, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: gh.madar@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.387948.615993

Citation: Bolkhari Ghehi, Hassan, & Iranmadar, Ghiasedin. (2025). Translation of conceptual metaphor in the language of images in poetic cinema with a look at Charlie Kaufman's film *Synecdoche, New York*. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *30*(4), 7-19. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

[*]This article is derived from the second author's doctoral dissertation, entitled: "The prosses of translating conceptual literary devices into visual language in poetic cinema", supervised by the first author at the University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

ترجمان استعاره مفهومی به زبان تصویر در سینمای شاعرانه
با نگاهی به فیلم *نیویورک مجاز مرسل* اثر چارلی کافمن

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۱۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۰۵

حسن بلخاری قهی[۱] (نویسنده مسئول): استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

غیاث‌الدین ایرانمدار[۲]: دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: gh.madar@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.387948.615993

چکیده

سینمای شاعرانه رویکردی فیلم‌سازانه است که با الهام از آرایه‌های ادبی و به‌ویژه استعاره، خلق معنا را از طریق تصویر محقق می‌سازد. این پژوهش، با رویکردی توصیفی–تحلیلی، به بررسی چگونگی بازنمایی تصویری استعاره و نقش آن در خلق بیانیه‌های اگزیستانسیالیستی در سینمای چارلی کافمن می‌پردازد. این مطالعه بر فیلم *نیویورک، مجاز مرسل* تمرکز دارد و نشان می‌دهد که این اثر چگونه از طریق تمهیدات بصری، مرز میان واقعیت و نمایش را از بین برده و خود تبدیل به یک بیانیه‌ی فلسفی در باب پوچی و معنای زندگی می‌شود. برخلاف آثار مشابه که در آن‌ها هنرمند به خلق جهانی استعاری می‌پردازد، این پژوهش استدلال می‌کند که کافمن در فیلم خود، قهرمان داستان (کیدن) را به‌تدریج به یک استعاره در دل اثر هنری‌اش تبدیل می‌کند. تحقیق حاضر بر این فرض استوار است که شخصیت اصلی، با بازسازی استعاری زندگی خود بر روی صحنه، تلاش می‌کند به حقیقت دست یابد، اما تنها در لحظه مرگ است که پاسخ قطعی برای او آشکار می‌شود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که فیلم *نیویورک، مجاز مرسل* با تلفیق بی‌سابقه تخیل و واقعیت، به روایتی اگزیستانسیالیستی دست می‌یابد که در آن، مرگ تنها پایان قطعی برای جست‌وجوی بی‌پایان انسان در جهان آکنده از استعاره‌ها است.

واژه‌های کلیدی: آرایه‌های ادبی، استعاره، چارلی کافمن، سینمای شاعرانه، *نیویورک مجاز مرسل*

استناد: بلخاری قهی، حسن و ایرانمدار، غیاث‌الدین (۱۴۰۴)، ترجمان استعاره مفهومی به زبان تصویر در سینمای شاعرانه با نگاهی به فیلم *نیویورک مجاز مرسل* اثر چارلی کافمن. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۴)، ۷–۱۹.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده دوم با عنوان «چگونگی ترجمان آرایه‌های ادبی مفهومی به زبان تصویر در سینمای شاعرانه» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

آثار ادبی اعم از رمان، داستان، نمایشنامه و غیره همواره منبعی غنی برای ساخت آثار سینمایی بوده‌اند و شاید مهم‌ترین چالش فیلم‌سازان در به تصویر کشیدن آثار ادبی این بوده است که علاوه بر قصه‌گویی، چگونه می‌توانند معانی پنهان و درونی اثر ادبی را به تصویر بکشند. آن‌ها همواره به دنبال راه‌حلی بوده‌اند که بتوانند آثار ادبی را به گونه‌ای به زبان تصویر درآورند که هم ارزش‌های ادبی این آثار حفظ شوند و هم درعین‌حال کیفیتی مستقل و ورای ادبیات بیابند. در اینجا ذکر یک مطلب نیز لازم است که از همان ابتدای اقتباس‌های ادبی در سینما همواره این آثار با نسخه‌ی سینمایی خود مقایسه شده و می‌شوند و موفقیت یا عدم موفقیت فیلم‌ساز در به تصویر کشیدن این آثار همواره محل بحث میان مخاطبان، منتقدان و کارشناسان بوده است.

کلمات موجود در فیلم‌نامه که توسط بازیگران ادا می‌شوند و تمهیدات تصویری از سوی دیگر ابزار کار کارگردانان برای نیل به این هدف هستند اما می‌دانیم که برای تجسم کامل یک اثر ادبی در سینما تنها بیان کلمات و حقه‌های تصویری برای باورپذیری صحنه‌ها کفایت نمی‌کند بلکه آنچه که حائز اهمیت است این است که فیلم‌ساز بتواند معانی نهفته در اثر ادبی را به‌صورتی ملموس در مقابل دیدگان تماشاگر به تصویر بکشد به عبارت بهتر باید بتواند سوژه را تبدیل به اُبژه‌ای ملموس برای بیننده بنماید. همچنین باید توجه داشت که فیلم‌ساز در مقایسه با یک نویسنده با محدودیت زمانی روبرو است. نویسنده می‌تواند حرف خود را در صدها و شاید هزاران صفحه بیان کند اما برای یک فیلم‌ساز محدودیت زمانی به اندازه یک فیلم استاندارد سینمایی وجود دارد همین امر است که اهمیت تصویر و بیانگری آن در سینما را صدچندان می‌کند

سینمای شاعرانه و فیلم‌سازان این سینما شاید سهمی بیش از سایر سینماگران گونه‌های دیگر سینمایی در تصویرکردن آرایه‌های ادبی داشته باشند زیرا زبان شاعرانه جولانگاه آرایه‌هاست و به تصویر کشیدن این آرایه‌ها خود عاملی بسیار مهم در خلق تصویر است. در اینجا منظور از سینمای شاعرانه سینمایی است که هدف آن تولید اندیشه است و در مقابل سینمای صنعتی و بدنه قرار دارد. تولد سینمای شاعرانه پاسخی بود به فضای فکری عصر مدرن که تمامی هنرها تلاش می‌کردند به کیفیتی شاعرانه دست یابند و به‌سوی فضایی ورای واقعیت‌های ملموس بروند. در میان آرایه‌های مفهومی، آرایه‌ی استعاره شاید یکی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین آن‌ها در خلق معنا باشد آرایه‌ای که در دوران قدیم (دوران ارسطو) تنها واژه‌ای برای زیبایی سخن و نوشتار بود و البته در دوران مدرن و به لطف مطالعات و دستاوردهای متفکرانی همچون، پل ریکور، زولاتان کوچش، جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹۵/۱۹۸۰) نه‌فقط عنصری تزئینی بلکه اصلی بنیادی در ساخت زبان به‌شمار آمد.

مکتب مونتاژشوروی، سینمای امپرسیونیستی فرانسه، نئورئالیسم ایتالیا، سینمای آوانگارد دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۷۰ اروپا و آمریکا و... هریک به‌نوبه‌ی خود سهمی در ترجمان آرایه‌های ادبی به زبان تصویر داشته‌اند.

در میان کارگردانان سینمای معاصر جهان، چارلی کافمن ازجمله فیلم‌سازانی است که به‌خصوص با فیلم مشهور *نیویورک مجاز مرسل* موفق به خلق فضایی استعاری و تصویرکردن جهانی شد که شاید یکی از جالب توجه‌ترین نمونه‌های آثار سینمایی در خلق تصاویر استعاری در سینمای معاصر باشد. در این مقاله پس از معرفی و پرداختن به مفهوم شعر و سینمای شاعرانه، به استعاره و استعاره‌ی مفهومی و تصویری و جایگاه آن در اندیشه‌ی متفکرانی چون جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹۵/۱۹۸۰) پرداخته خواند شد و در ادامه فیلم *نیویورک مجاز مرسل* اثر چارلی کافمن با تکیه بر مفهوم و جایگاه استعاره مورد بررسی قرار خواهد گرفت. آنچه که در این مقاله مورد توجه است این است: ۱. آثار چارلی کافمن و به‌طور خاص فیلم *نیویورک مجاز مرسل* چه جایگاهی در میان آثار سینمای شاعرانه در به تصویرکشیدن استعاره دارد؟ ۲. تفاوت مضمونی این اثر با آثار مشابهش در چیست؟ و ۳. فیلم‌ساز با چه تمهیداتی موفق به تصویرکشیدن استعاره و خلق معنا در اثر خود شده است؟

روش پژوهش

این پژوهش یک مطالعه کیفی با رویکرد توصیفی‌تحلیلی است که با هدف کاربردی انجام شده است. هدف اصلی این تحقیق، بررسی چگونگی ترجمه آرایه‌های ادبی، به‌طور خاص استعاره مفهومی، به زبان تصویر در آثار چارلی کافمن و مشخصاً فیلم *نیویورک مجاز مرسل* است. داده‌های پژوهش با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و با مرور نظام‌مند متون و منابع نظری در حوزه استعاره سینمایی و سینمای شاعرانه گردآوری شد. این فرآیند با تحلیل دقیق فیلم مورد نظر تکمیل گردید. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها بر اساس چارچوب نظری استعاره مفهومی جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹۵/۱۹۸۰) و همچنین مختصات سینمای شاعرانه انجام شد. این رویکرد امکان بررسی جزئی و دقیق چگونگی بازنمایی مفاهیم انتزاعی در قالب تصاویر استعاری را در فیلم انتخابی فراهم آورد.

پیشینه پژوهش

در زمینه‌ی سینمای شاعرانه تعاریف متعددی وجود دارد ولی شاید در این میان تعریف پازولینی هم با توجه به مبانی محکم نظری آن و هم جایگاه ویژه‌ی او در سینمای شاعرانه بیش از سایر تعاریف کارگشا باشد. پازولینی در یکی از نوشته‌های بسیار مهم خود با نام «سینما-شعر» از دیدی نشانه‌شناسانه به بررسی و تبیین سینمای شاعرانه می‌پردازد. او برای روشن‌شدن موضوع مورد بحث خود سؤال مهمی را مطرح می‌کند که آیا زبان شعر در سینما ممکن است؟ به عبارت دیگر آیا تکنیک زبان آزاد و غیرمستقیم در سینما امکان دارد؟ پازولینی در این متن با مقایسه قابلیت‌ها و محدودیت‌هایی که ادبیات و سینما دارند در نهایت به این نتیجه می‌رسد که در هردو این مدیوم‌ها تکنیک زبان آزاد و غیرمستقیم وجود دارد اما با ابزاری متفاوت بدین‌صورت که این مهم را در ادبیات کلام انجام می‌دهد و در سینما تصویر این مهم را به عهده می‌گیرد (پازولینی،۱۹۶۵/۱۳۶۹، ۸۹-۸۸).

در زمینه‌ی سینمای شاعرانه به‌خصوص در طی یک دهه‌ی گذشته، چند پژوهش دانشگاهی صورت گرفته است ازجمله پایان‌نامه کارشناسی ارشد احسان سلطانی دانالویی در سال ۱۳۹۹ با عنوان «زیبایی‌شناسی سینمای شاعرانه: بررسی موردی فیلم‌های فرشاد فرشته حمکت جایگاه سینمای شاعرانه در ایران» را با بررسی آثار مهم فرشاد فرشته حکمت ازجمله *حافظ و گوته* و *آلما گل* مورد بررسی قرار داده است. محبوبه‌ی درکی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد سال ۱۴۰۳ خود با عنوان «بررسی ساختار و پیرنگ در سینمای شاعرانه با تکیه بر فیلم‌های محمدرضا اصلانی، سهراب

شهید ثالث و عباس کیارستمی» به بررسی عناصر سبکی و داستانی این سه فیلم‌ساز با تمرکز بر تعامل میان فیلم‌برداری، تدوین و میزانسن و تعامل میان آن‌ها در شکل‌گیری بافت و فضای شاعرانه پرداخته است.

در سالیان اخیر آثار چارلی کافمن در ایران مورد توجه علاقه‌مندان و کارشناسان سینما بوده است و موضوع بحث‌های علاقه‌مندان سینما بوده است و همچنین نشریه دنیای تصویر در شماره ۳۱۰ در مهرماه ۱۳۹۹ نیز مروری بر آثار و کارنامه چارلی کافمن را منتشر کرده است اما نگارش کتاب و نیز مقالات پژوهشی و آکادمیک درباره آثار چارلی کافمن به زبان فارسی صورت نگرفته است. در زبان انگلیسی چند کتاب و مقاله جالب توجه درباره آثار چارلی کافمن منتشر شده است از جمله مقاله سال ۲۰۱۴ جوئل ایوانز[۱] «شکل‌دادن به جهان در فیلم *نیویورک مجاز مرسل*»[۲] که در آن جهان آثار کافمن و به‌طور مشخص فیلم *نیویورک مجاز مرسل* را مورد بررسی قرار داده است. نویسنده در این مقاله به‌خصوص به فیلم *نیویورک مجاز مرسل* از منظر گلوبالیزه‌کردن جهان نگاه کرده است. کتاب *فلسفه‌ی چارلی کافمن*[۳] با گردآوری دیوید لاروکا[۴] از دیگر آثار مهم منتشر شده درباره چارلی کفمن است که حاوی مجموعه مقالاتی از نویسندگان و کارشناسان مختلفی است که آثار او را از منظر فلسفی مورد بررسی قرار داده‌اند. در این کتاب به‌خصوص مقاله‌ی ریچارد دمینگ[۵] با عنوان «زندگی در تنهایی: *نیویورک مجاز مرسل*، استعاره و مسئله‌ی شک و تردید»[۶] به‌طور مشخص و مفصل به فیلم *نیویورک مجاز مرسل* پرداخته است. کتاب *چارلی کافمن: اعترافات یک ذهن منحصربه‌فرد*[۷] نوشته دورین الکساندر چایلد[۸] کتاب دیگریست که در آن آثار زندگی و آثار چارلی کافمن مورد بررسی قرار گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

درباره‌ی شعر و سینمای شاعرانه

ارسطو نخستین کسی است که به شکل دقیق به تبیین مفهوم شعر پرداخت. او عقیده داشت که سرچشمه شعر از دو چیز است: ۱. غریزه تقلید که از همان دوران کودکی در وجود انسان نهادینه شده است ۲. غریزه گرایش به ریتم و وزن (ارسطو، ۳۲۲-۱۳۸۳/۳۸۴، ۱۱۸-۱۱۷). این مفاهیم تا قرن‌ها تأثیر خود را در تعریف شعر گذاشتند و اگرچه بعدها بیانگری شخصی به مفهوم بیان درونیات جای تقلید را گرفت ، اما خصیصه‌ی موزون‌بودن و آهنگین‌بودن شعر تا قرن‌ها در سنت شعری جهان باقی ماند. در حقیقت در نزد مردم مفهوم شعر و نظم با یکدیگر یکسان بود (چیزی که حتی امروزه نیز می‌توان مشاهده نمود). با آغاز مدرنیسم تحولی اساسی در دیدگاه نسبت به شعر به وجود آمد این مهم زمانی رخ داد که شاعرانی مانند تی. اس. الیوت[۹] و یا ازرا پاوند[۱۰] با سرودن قالب شعر آزاد ، هارمونی را زیر سؤال بردند. شاعری مانند الیوت با سرودن شعر منثور به‌جای منظوم تعریف تازه‌ای از فرم شاعرانه را ارائه داد.

با این تعریف مختصر از شعر و دگرگونی آن به تبیین مفهوم سینمای شاعرانه‌می‌پردازیم.

تولد سینما با فیلم‌های سرگرم‌کننده بود آثاری که توجه مخاطبان عام را به خود جلب کند و بتواند به‌عنوان سرگرمی تازه‌ی عصر مدرن جایگاه خود را در زندگی روزمره‌ی مردم عامی باز کند. این خصلت همچنان نیز با سینما مانده است و شاید بیراه نباشد که بگوییم سرگرمی‌سازی نخستین رسالت سینما در مفهوم کلان آن است ولی به‌تدریج و با پیشرفت تکنیکی و غنای محتوایی آثار سینمایی، گونه‌ای از سینما در غرب و شرق عالم ظهور کرد که هدف آن تولید سرگرمی و برانگیختم هیجان‌های آنی نبود بلکه هدف آن، برانگیختن تفکر و رشد توانایی دریافت‌های باطنی تماشاگر است. در حقیقت در این سینما، تماشاگر نیز می‌تواند پس از دیدن فیلم در بازآفرینی معناهای اثر با فیلم‌ساز همراه شود (فرشته حکمت، ۱۳۹۵، ۱۰۲). این شکل از سینما را با عنوان سینمای شاعرانه می‌شناسیم سینمایی که آبشخور آن، اسطوره، رؤیا، رمز و راز، آئین و شعر باشد.

یکی از مشکلات کنار هم قراردادن فیلم و شعر در ماهیت این دو نوع از هنر است؛ شعر هنری است با عمری چندهزارساله درحالی‌که سینما هنری بسیار جوان است همچنین شعر متکی بر کلمات است و سینما بیش از هر چیز متکی بر تصویر. سؤال اساسی اینجاست که آیا می‌توان از سیستم بصری صحبت کرد و آیا می‌توان سینما را یک سیستم زبانی دانست؟

ایده شاعرانگی در هنر به‌طور کلی به سنت رمانتیک‌ها بازمی‌گردد که برای شعر مرتبتی والاتر از سایر اشکال هنری قائل بودند و غایت هنر را حرکت به سمت شعر یا به بیان بهتر شاعرانگی می‌دانستند. هگل[۱۱] به‌عنوان فیلسوف برجسته این مکتب که به جهان از پنجره تاریخ می‌نگریست با تقسیم‌بندی تاریخی هنر به سه دوره نمادین، کلاسیک و رمانتیک این اندیشه را تقویت بخشید (کول وانت و پیرو، ۱۳۹۳/۲۰۱۰، ۵۷)؛ این توالی تاریخی از هنر نمادین به کلاسیک و در نهایت رمانتیک حرکتی از ماده به سمت روح بود یا به بیان بهتر حرکت از سمت ابژکتیویته به سمت سوبژکتیویته بود این همان چیزی است که زیربنای هنر مدرن را نیز شکل داد که اساس آن حرکت از فرم به سمت انتزاع بود.

با در نظر گرفتن متفاوت‌بودن زبان شعر و سینما شاید آنچه که بیش از هر چیزی فیلم‌ساز را به سمت سینمای شاعرانه سوق بدهد مسئله فردیت و بیان فردی هنرمند است (چیزی که به‌خصوص از دوره رنسانس به بعد اهمیت یافت و در عصر مدرن به اوج خود رسید) و هنر شاعری یکی از مهم‌ترین جولانگاه‌های فردیت هنرمند است؛ اما در سینما مسئله‌ی فردیت بسیار پیچیده‌تر است که علت اصلی آن در خصیصه‌ی صنعتی و تجاری‌بودن آن است که طبیعتاً بر بیان فردی کارگردان به‌عنوان یک هنرمند تأثیر بسیار می‌گذارد. سینمای آوانگارد و مستقل واکنشی بود به این شرایط. فیلم‌سازان آوانگارد به دنبال بازپس‌گیری جایگاه خود به‌عنوان هنرمند بودند جایگاهی که بیش از هر چیزی نیازمند بیان فردی و کنترل خلاقه بر اثر بود؛ بدین ترتیب سینمای شاعرانه تبدیل به میدان مناسبی برای تحقق این هدف برای آن‌ها شد. جیمز پیترسون در بررسی خود از آوانگارد آمریکایی بیان می‌کند: «در عمل، برچسبی به نام فیلم شاعرانه یا شعر-فیلم در درجه اول عنوانی بود که به هدف جداسازی آثار آوانگارد از آثار روایی تجاری به کار رفت» (Peterson, 1957, p. 47).

پیر پائولو پازولینی شاید یکی از قابل‌اعتناترین تعاریف را برای سینمای شاعرانه ارائه داده باشد. او برای تبیین این نظریه خود از آثار برتولوچی، گدار و آنتونیونی کمک می‌گیرد. البته دیدگاه پازولینی بیشتر جنبه‌ای نشانه‌شناسانه دارد اما نکته مهمی که می‌توان از آن استخراج کرد این است که او توانسته به تعریفی نسبتاً قانع‌کننده از مفهوم سینمای شاعرانه برسد پازولینی در تعریف سینمای شاعرانه به دو تقسیم‌بندی می‌رسد:

۱. سینمای نثر: سینمای نثر همان سینمای تولید انبوه، سینمای بدنه و سینمای صنعتی است، سینمایی که هدفش ایجاد سرگرمی، بروز لذت‌های آنی

در تماشاگران، برانگیختن هیجان و پرکردن اوقات فراغت آن‌هاست، کالایی جذاب که بر اساس نیازهای مخاطب و عملاً سفارش غیرمستقیم مخاطب در یک بسته‌بندی زیبا با هدف حداکثر درآمد و افزایش سرمایه عرضه می‌شود.

۲. سینمای شعر: این سینما سینمای اندیشه است نه سرگرمی؛ ازاین‌رو، الزاماً متکی به معیارهای موردپسند مخاطب عام حرکت نمی‌کند. این سینما برخلاف سینمای نثر که مبتنی بر خواست‌ها و پیش‌بینی‌ها و عادت‌های مخاطب حرکت می‌کند، چیزهایی که عادت نشده را بازنمایی می‌کند.

نظریه‌پرداز دیگری که می‌توان در تعریف سینمای شاعرانه از او کمک گرفت کریستین متز است متز بیان می‌کند: مفاهیم «نثر» و «شعر» بیش از آن وابسته به زبان کلامی هستند که بتوان به‌راحتی آن‌ها را به حوزهٔ سینما انتقال داد. از سوی دیگر، اگر شعر را در گسترده‌ترین معنای آن در نظر بگیریم –چونان حضور بلاواسطهٔ جهان، حسِ چیزها، پویای درونی زیر لایهٔ بیرونی اشیاء– در این صورت متوجه می‌شویم که هر کنش سینماتوگرافیک، اعم از اینکه موفق باشد یا نه، همواره در ابتدا شاعرانه است. (صافاریان، ۲۰۱۵؛ به نقل از متز، ۲۰۱۶). متز از شاعرانه‌بودن ذاتی هر تصویر سینماتوگرافیک سخن می‌گوید. این نکته مهمی است. هر تصویری به آن معنی کلّی حضور بی‌واسطه در جهان و حس چیزها، یک جوری شاعرانه است.

ژرمن دولاک، فیلم‌ساز مشهور امپرسیونیست نیز نقش مهمی در تبیین مفهوم سینمای شاعرانه ایفا کرد. از نظر دولاک سینمای روایی ابزار جدیدی بود برای بیان ادبیات (مقصود دولاک از ادبیات مشخصاً رمان و نمایشنامه بود که منبع اقتباس آثار سینمایی بودند) (Adams, 1987, p. 3). از نظر دولاک تنها هدف سینمای روایی، داستان‌گویی است درحالی‌که سینمای آوانگارد می‌کوشد در قلمرو چیزی که می‌تواند شاعرانه باشد وارد شود. یوجین مک کری استدلال می‌کند: «وقتی دولاک از فیلم به‌عنوان شعر بصری یاد می‌کرد، صرفاً منظورش استعاره‌های ظریفی نبود که گویی توسط الهه‌های یونانی به هنرمند الهام می‌شود بلکه او مشخصاً چیزی کاملاً خاص را مدنظر داشت و آن عبارت بود از عمل خلاقانه جداسازی، تأکید و تلطیف جزئیات» (McCreary, 1976, p. 20). شعر برای امپرسیونیست‌ها عبارت از «کنش انزوا» و «استایل‌دادن به جزئیات» است. در یک شعر، جزئیات به اندازه کلیات مهم است و نحوه ارائه این جزئیات تأثیر مستقیم بر محتوا می‌گذارد. البته باید توجه داشت که منظور امپرسیونیست‌ها از واژه شاعرانه به مفهوم گنجاندن ادبی متن شاعرانه در فیلم که رد قالب میان‌نویس باشد نیست. خود دولاک دراین‌باره می‌گفت: «هر درام سینمایی باید بصری باشد نه ادبی» (Adams,1987, p. 31). نمونه بارز نگاه امپرسیونیست‌ها به سینمای شاعرانه را می‌توان در فیلم مشهور *پنج دقیقه سینمای ناب* مشاهده کرد. آنچه که این اثر مشهور هانری شومت را تبدیل به اثری شاعرانه می‌کند تأکید بر ریتم به‌عنوان جنبه‌ای از فرم است که هم در سرعت‌های متغیر فیلم‌برداری و هم در سرعت کات‌ها بیان می‌شود بنابراین مطابق آنچه که گفته شد، مفهوم شاعرانگی در امپرسیونیست‌ها در درجه اول تأکید بر ریتم به‌عنوان جنبه‌ای از فرم فیلم بود. ریتم مفهومی است که با شعر پیوندی ابدی دارد. چه در شعر کلاسیک و چه در شعر مدرن الگوی ریتمیک برای کلمات وجود دارد به عبارت بهتر چه شعری دارای قافیه و ردیف باشد و چه نباشد دارای ریتم و موسیقی زبانی خاص خود است.

فرمالیست‌های روس نیز نقش بسیار مهمی در تبیین مفهوم سینمای شاعرانه ایفا کردند. در کتاب *سینمای شاعرانه* نویسندگانی مانند بوریس آیخن باوم، ویکتور شکلوفسکی و دیگران، رابطه میان زبان بصری و زبان ادبی را تحلیل کردند و تلاش کردند که نظریه‌های شعر فرمالیستی را بر روی فیلم پیاده کنند. کتاب مذکور نه‌تنها کمک بزرگی در رابطه میان فیلم و شعر بود بلکه بعدها در نشانه‌شناسی سینما نیز کاربرد بسیاری پیدا کرد.

بوریس آیخن‌باوم در مقاله خود با نام «مشکلات سبک‌شناسی سینما» مفهوم «عبارت سینمایی» را مطرح کرد و آن را این‌گونه توضیح می‌دهد:

«گروهی از عناصر که در اطراف یک هسته تأکیدی جمع شده‌اند.» از نظر او یک عبارت سینمایی، نمایی است که مونتاژ آن می‌تواند طولانی‌تر و کوتاه‌تر شود. طولانی‌شدن یک تصویر در نظر آیخن باوم می‌تواند یک عبارت طولانی و درحال‌توسعه را به وجود آورد. اگر یک نما را به‌عنوان یک عبارت بپذیریم، پیوند بین نماها در حقیقت پیوند میان عبارات است. آیخن باوم بیان می‌کند: «حرکت فریم‌ها بعد از شروع، مستلزم پیوند معنادار بر اساس اصل تداوم زمانی و مکانی است» (Eikhenbaum, 1982, p. 22). موضوع مهم دیگری که آیخن باوم مطرح می‌کند در مورد استعاره است. او اعتقاد داشت که در سینما تنها زمانی استعاره تصویری می‌تواند امکان‌پذیر شود که به‌وسیله استعاره کلامی پشتیبانی شود و تماشاگر نیز تنها زمانی می‌تواند آن را درک کند که در ذخایر زبانی او یک بیان استعاری متناظر وجود داشته باشد (Eikhenbaum, 1982, p. 30). البته نظریه او بعدها توسط استن براخاژ که به مفهوم «چشم بی‌آموزش» و «ذهن بصری» اعتقاد داشت زیر سؤال رفت.

ویکتور شکلوفسکی یکی دیگر از فرمالیست‌هایی است که نقش مهمی در تبیین سینمای شاعرانه ایفا کرد. او تفاوت میان نثر و شعر را در تفاوت چیدمان آن‌ها می‌داند.

از نظر او آنچه مکاتب شعری انجام می‌دهند، گردآوری مواد کلامی و روش‌های جدیدی برای بازچینش و کاربست تصاویر است. آنچه رخ می‌دهد، بیش از هر چیز، بازچینش تصاویر است تا آفرینش آن‌ها. تصاویر ثابت و مفروض‌اند و شعر، بیش‌تر از آن‌که، اندیشیدن با تصاویر باشد، یادآوری آن‌هاست. او همچنین توضیح می‌دهد که شعر و نثر در سینما «نه به‌واسطه‌ی ریتم یا نه‌تنها با ریتم، بلکه با رواج ویژگی‌های فنی و صوری بر معنایی در سینمای شاعرانه از یکدیگر متمایز می‌شوند، جایی که ویژگی‌های صوری جانشین معنایی می‌شوند و ترکیب را حل می‌کنن» (Turovskaya,1989, p. 101).

بدین ترتیب از نظر شلکوفسکی نثر شاعرانه وجود دارد. فیلم‌های کارگردانانی چون آندره‌ی تارکوفسکی و اینگمار برگمان نمونه بارز چنین نگاهی هستند. در این آثار هم روایت دیده می‌شود و هم شاعرانگی به عبارتی می‌توان گفت در آثار این فیلم‌سازان مسئله انتخاب و ارجحیت دادن زبان شعر بر نثر نیست بلکه نفوذ این دو در یکدیگر است. شلکوفسکی معتقد به آشنایی‌زدایی در هنر بود و در حقیقت او اثری را اثر هنری می‌دانست که برخلاف عادت‌های ما عمل کند و یک‌بار دیگر ما را به نگریستن در اشیاء وادارد و به‌راستی شعر نیز چنین کاری را انجام می‌دهد یعنی یک اثر شعری ما را وامی‌دارد که به جهان و پدیده‌ها و مفاهیم موجود در آن از زاویه‌ای دیگر نگاه کنیم. این خصیصه در شعر بیش از هر چیز با عنصر استعاره محقق می‌شود.

درنهایت درباره‌ی سینمای شاعرانه می‌توان گفت که وقتی صحبت از فیلم شاعرانه می‌شود به این معنا نیست که این‌گونه از فیلم به شعر (به‌عنوان یک نوع ادبی) وابسته باشد بلکه این سینما به احساس شاعرانه وابسته است احساسی که از تخیل، شهود ، رؤیا و عواطف انسان سرچشمه می‌گیرد. ضمناً باید توجه داشت که فیلم شاعرانه یک ژانر یا سبک مستقل نیست بلکه نوعی از فیلم است که برای شکل‌گیری خود به شکلی آزادانه از تمامی مکاتب هنری استفاده می‌کند. ایماژ، ایجاز و رمز (استعاره و مجاز) فصل‌های مشترک میان شعر و سینمای شاعرانه هستند. (فرشته حکمت، ۱۳۹۵، ۳۱)

استعاره

واژه استعاره (Metaphor)، ریشه‌ای یونانی دارد و از واژه یونانی *Meta-phora* گرفته شده است که مشتق از *meta* به معنی «فرا» و *pherein* به معنی «بردن» است. در *دانشنامهٔ بریتانیکا* (بی‌تا)، مفهوم استعاره چنین بیان شده است: «استعاره یک صنعت ادبی است که به مقایسهٔ میان دو چیز نایکسان، اشاره دارد.» آن‌گونه که از تشبیه متمایز می‌شود؛ یک مقایسهٔ صریح که با واژه‌هایی چون: «مانند» و یا «مثل» مشخص می‌شود. این دیدگاه، رایج‌ترین مفهوم استعاره را شامل می‌شود که به‌طور وسیع مشترک میان همگان است این مفهوم سنتی واجد ویژگی‌های مخصوص به خود است که در آن استعاره را ویژگی زبانی در نظر می‌گیرد که به‌منظور تولید اثر هنری بلاغی به کار برده می‌شود و مبتنی بر شباهت میان دو هستی است که با یکدیگر مقایسه می‌شوند و کاربردی آگاهانه و عمدی در واژگان دارد؛ ارسطو در این زمینه در فن شعر، استعاره را همچون نشانه‌ای از تسلط کامل زبانی و نیز همچون شکل مسلّمی از نبوغ توصیف می‌کند: « بزرگ‌ترین چیز تسلط داشتن بر استعاره است. این به‌تنهایی نمی‌تواند به‌وسیلهٔ کس دیگر گفته شود چون استعاره نشان نبوغ است» (در کتاب *بوطیقای* ارسطو (۱۳۸۶/۱۹۵۸) به‌جای استعاره از واژه مجاز استفاده شده است).

اگرچه استعاره انواع گوناگون دارد و تعداد اشیاء دخیل در آن می‌تواند تغییر کند اما همه استعاره‌ها در یک چیز مشترک هستند و آن «انتقال» است. استعاره یکی از ارکان مهم «زبان مجازی» است یعنی زبانی که در مقابل «زبان حقیقی» قرار دارد. تفاوت این دو زبان در مقصود آن‌ها در به‌کار بردن کلمات است بدین‌صورت که در زبان حقیقی هدف این است که کلمات در معنای زبان معیار به‌کار بروند و مقصودش همان باشد که می‌گوید اما در زبان مجازی مقصود زبان، همان نیست که می‌گوید. زبان مجازی این کار را به قصد و هدف دست‌یافتن به معنایی جدید و همچنین وسیع‌تر است (هاوکس، ۱۳۹۵/۱۹۷۲، ۱۲-۱۳).

استعاره‌ی مفهومی و استعاره تصویری

اصطلاح استعاره مفهومی نخستین‌بار در ابتدای دهه ۱۹۸۰ در اثر مشهور جورج لیکاف[۱۲] و ساموئل جانسون[۱۳] یعنی کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*[۱۴] آمده است. آن‌ها در ابتدای کتاب خود بیان می‌کنند که برخلاف عده‌ای که اعتقاد دارند استعاره متعلق به صنایع بلاغی است، معتقدند که استعاره نه‌فقط متعلق به صنایع بلاغی و زبان غیرعادی بلکه متعلق به زبان روزمره نیز هست. آن‌ها معتقد بودند که استعاره در زندگی روزمره و نه‌تنها در زبان بلکه در اندیشه و عمل ما نیز جاری است (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵/۱۹۸۰، ۱۳). شاهد این مدعا را می‌توان در مکالمات روزمره مردم و ضرب‌المثل‌های متداول میان آن‌ها یافت.

مطابق نظرات و مدعای لیکاف و جانسون (۱۳۹۵/۱۹۸۰) که بر اساس شواهد زبانی دریافته بودند، بخش اعظم نظام مفهومی روزمره ما انسان‌ها، دارای ماهیتی استعاری است.

به عبارتی اندیشه استعاری در همه‌جا حاضر است و در زندگی ما به شکلی خودآگاه یا ناخودآگاه به کار می‌رود. انسان‌ها در زندگی درباره اشیاء به شیوه‌ای که آن‌ها را مجسم می‌کنند سخن می‌گویند و این امر کاملاً در فرهنگ و تجربه انسان‌ها ریشه دارد. بدین ترتیب، استعاره نه‌تنها موجب وضوح و گیرایی بیشتر اندیشه‌های ما می‌شود، بلکه ساختار ادراکات و دریافت‌های ما از جهان را نیز شکل می‌دهد. همچنین زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خود مفاهیم عینی را چگونه بیان و یا درک کنیم. این نوع از استعاره که ریشه در زبان روزمره و متعارف دارد و مبتنی بر درک امور ذهنی بر پایه امور عینی و مفهومی و یا تصویر کردن مفاهیم ذهنی است، استعاره مفهومی یا ادراکی نام دارد (هاشمی، ۱۳۸۹، ۱۲۳-۱۲۴).

آنچه که تا اینجا می‌توان دریافت این است که استعاره چه در حوزه ادبیات و چه در زبان و فرهنگ روزمره امری زبانی است اما مفهوم دیگری در این میان وجود دارد که استعاره را از حوزه زبان و ادبیات خارج می‌کند و آن «استعاره‌ی تصویری» است. مطابق نظریات لیکاف و جانسون (۱۳۹۵/۱۹۸۰) اگر استعاره را ذاتاً مفهومی بدانیم پس لاجرم باید این توانایی را داشته باشند که در حوزه‌های غیرزبانی نیز محقق شوند اینجاست که بحث استعاره‌های تصویری پیش می‌آید. چارلز فورسویل[۱۵] اعتقاد دارد که اگر بپذیریم که شالوده فکر بشری استعاری است و زبان تنها یکی از بازنمایی‌های استعاره مفهومی به‌حساب می‌آید، باید بتوان استعاره‌های مفهومی را در بازنمایی‌های دیگر مانند موسیقی، تصاویر (ثابت و متحرک)، ژست‌ها و همچنین قوای بویایی و لامسه نیز ملاحظه نمود. در حقیقت نظریات فورسویل موجب شد که با مطالعه بازنمایی‌های غیرزبانی، بسیاری از اصول و مبانی نظریه استعاره مفهومی مورد آزمایش قرار بگیرد (مولودی و نبوی‌زاده نمازی، ۱۴۰۰، ۱۸۹-۱۹۰).

می‌دانیم که استعاره‌ها تک‌وجهی و یا چندوجهی هستند در استعاره‌های تک‌وجهی، حوزه مبدأ یا مقصد عمدتاً در یک وجه بازنمایی می‌شوند اما در چندوجهی، حوزه مبدأ و یا مقصد عمدتاً در وجوه مختلف ارائه می‌شوند. فورسویل برای بیان و اثبات نظریات خود ابتدا نه وجه را برای استعاره معرفی می‌کند که عبارت‌اند از: تصویری، نوشتاری، گفتاری، ژست، صوت، موسیقی، بو، مزه و لامسه. به عقیده او مثلاً در آثار سینمایی از میان نه وجه نامبرده می‌توان شش وجه را مشاهده کرد. در حقیقت آنچه که سینما در مفهوم عام و البته سینمای شاعرانه به‌طور خاص با آن سروکار دارد استعاره‌ی تصویری است یعنی بتوان یک استعاره را نه‌فقط با مدد گرفتن از کلام بلکه با استفاده از تصویر و درک نشانه‌های تصویری در یک اثر ایجاد نمود.

مجاز مرسل

مجاز مرسل «گونه‌ای خاص از سخن مجازی است که در آن کل به‌جای جزء بیاید یا جزء به‌جای کل» (احمدی، ۱۳۷۰، ۸۳).

به‌عنوان مثال می‌گوییم:

ماشین در حال مسدود کردن بزرگراه‌هاست (مقصود: مجموع ماشین‌هاست)
به خون تازه‌ای در سازمان نیاز داریم (مقصود: افراد جدید و تازه‌نفس)
استعدادهای خوبی در این دانشگاه هستند (مقصود: افراد با استعداد)

در سالیان اخیر شاهد فرار مغزها از کشور بوده‌ایم (مقصود: خروج نخبگان از کشور)

یاکوبسن در یکی از مشهورترین مقالات خود با نام «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی»، شکل‌گیری واحدهای زبانی گفتار و نوشتار را بر اساس دو فرآیند هم‌نشینی و جانشینی میسر می‌داند. او بیان می‌کند که «گذار از هر موضوع به موضوع دیگر یا بر اساس مشابهت و یا بر اساس مجاورت آن‌ها صورت می‌گیرد که مناسب‌ترین اصطلاح برای مورد اول، شیوه‌ی استعاری است و برای مورد دوم، شیوه‌ی مجازی» (اولیایی‌نیا و صمیمی، ۱۳۹۰، ۱۱۶؛ به نقل از یاکوبسن، ۱۹۵۶). یاکوبسن در حقیقت تفاوتی بنیادین میان زبان شعر و زبان معیار قائل بود که اولی را به استعاره و دومی را به مجاز مرتبط می‌دانست البته لازم به ذکر است که این نظریه او توسط شاعران مدرنیستی همچون ولیام کاراوس ویلیامز به چالش کشیده زیرا او در اشعارش تلاش می‌کرد که توجه خواننده را نه به استعاره و مفاهیم استعاری بلکه به آنچه که در مقابل چشمان او قرار داشت جلب کند و این مهم را به مدد به‌کاربردن مجاز مرسل به انجام رساند.

در دنیای نمایش و هنرهای نمایشی مانند سینما و به‌خصوص تئاتر می‌توانیم تحقق تصویری مجاز مرسل را به‌نوعی مشاهده کنیم به‌عنوان مثال در تئاتر چند پله و یک یا دو ستون نماینده یک قصر بزرگ هستند در اینجا در حقیقت ما تنها جزئی کوچک را بازسازی کرده‌ایم و آن را به‌مثابه یک کل بزرگ‌تر در نظر می‌گیریم. چنین چیزی در عالم سینما نیز رخ می‌دهد با این تفاوت که در سینما چون دوربین و تمهیدات تصویری به یاری ما می‌آید، دیگر نیازی به قرارداد با تماشاگر مانند تئاتر نیست.

فیلم‌سازان بسیاری در طول تاریخ تلاش کرده‌اند که بتوانند حرف خود را با تصویر بیان کنند و زبانی مختص سینما بیابند؛ چارلی چاپلین نمونه‌ی بارز چنین تفکری بود و از همین‌رو بود که در سال‌های ناطق‌شدن سینما در برابر استفاده از کلام در سینما مقاومت می‌کرد. این دیدگاه چاپلین اگرچه درنهایت موفق نشد و خود او نیز لاجرم به سینمای ناطق پاسخ مثبت داد اما اندیشه‌ای را بنیان نهاد که چنددهه بعد مورد استفاده‌ی فیلم‌سازان سینمای شاعرانه قرار گرفت و آنان را بر آن داشت تا با کاستن از دیالوگ و تأکید بیشتر بر تصویر مفاهیم موردنظر خود را در سینما بیافرینند. در این میان تصویرکردن استعاره به زبان تصویر جایگاه بسیار مهمی را به خود اختصاص داد زیرا استعاره از طرفی مهم‌ترین خصیصه‌ی شعر و زبان شاعرانه است و البته مهم‌ترین عنصری که می‌تواند به کلام شاعرانه ابعاد تازه‌ای ببخشد.

چارلی کافمن، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان آمریکایی در آثار خود چه در مقام نویسنده و چه در مقام فیلم‌ساز تلاش‌های درخور توجهی انجام داده است که شاید بتوان اوج آن را در اثر شاخص و البته کمتر دیده‌شده‌ی او یعنی فیلم *نیویورک مجاز مرسل* مشاهده کرد. در ادامه پس از معرفی مختصری از چارلی کافمن به بررسی این فیلم از منظر تصویرکردن استعاره در آن پرداخته خواهد شد.

تحلیل داده‌ها

در دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی، در کنار اوج‌گیری آثار عظیم سینمایی، نویسنده و بعدها کارگردانی به نام چارلی کافمن ظهور کرد که برخلاف سینمای مرسوم، ادامه‌دهنده‌ی سنت سینمای شاعرانه و آوانگارد بود. آثار وی از یک‌سو ریشه در سینمای آوانگارد و شاعرانه اروپایی داشت و از سوی دیگر این آثار را با حال‌وهوای آمریکایی و با تمرکز بر فرهنگ این کشور به تصویر می‌کشید. توفیق هنری و موفقیت نسبی تجاری سبب‌ساز تداوم حضور او در سینمای آمریکا، نخست در مقام نویسنده و چندی بعد در مقام کارگردان شد. نگاه استعاری و نمادین او به جامعه آمریکایی و به‌طور مشخص جامعه روشنفکر و هنرمند آن در بسیاری از آثارش همچون *جان مالکوویچ بودن*، *اقتباس*، *درخشش ابدی یک ذهن پاک* و شاخص‌ترین اثر وی یعنی *نیویورک مجاز مرسل* که هم نویسنده و هم کارگردان آن است هویداست.

زندگی و آثار چارلی کافمن

چارلی کافمن (چارلز استیوارت کافمن)[۱۶] در سال ۱۹۵۸ در شهر نیویورک به دنیا آمد و در منطقه‌ای بانام ماساپکوا[۱۷] از توابع نیویورک پرورش یافت. در سال ۱۹۷۶ از دبیرستان فارغ‌التحصیل شد و خیلی زود کار نویسندگی برای تلویزیون و بازیگری تئاتر را پی گرفت. سپس مدت کوتاهی به دانشگاه بوستون رفت و سپس در دانشگاه نیویورک در رشته فیلم‌سازی مشغول به تحصیل شد که البته هرگز تحصیلات خود را به پایان نرساند. در اواخر دهه ۸۰ میلادی به همراه همسر و دو فرزندش در مینه‌سوتا ساکن شد و در نشریه مینیاپولیس استار تریبیون[۱۸] و همچنین انستیتوی هنر مینه‌سوتا[۱۹] مشغول به کار شد. در همین سال‌ها دو مقاله از او در *نشنال لمپون*[۲۰] به چاپ رسید. در اوایل دهه ۹۰ به لس‌آنجلس کوچ کرد و به‌عنوان نویسنده با شوهای تلویزیونی بسیاری همکاری کرد از جمله کارهای مهم او در مقام نویسنده در این سال‌ها می‌توان به مجموعه‌ی سیت‌کام *یک زندگی به‌دست بیاور*[۲۱]، *دردسر با لری*[۲۲]، *شوی تلویزیونی دانا کاروی*[۲۳] و سریال *ند و استیسی*[۲۴] (که در آن تهیه‌کننده اپیزودهای مختلفی نیز بود) و مجموعه *شوی شبانه‌ی دیوید لترمن*[۲۵] اشاره کرد. در همین سال‌ها دست به نوشتن فیلم‌نامه برای سینما زد که پس از تلاش‌های ناکام اولیه سرانجام سناریوی *جان مالکوویچ‌بودن*[۲۶] (۱۹۹۹) را نوشت که آغازی بر شهرت و موفقیت او شد (LaRocca, 2011, p. 4). *جان مالکوویچ‌بودن* را می‌توان تولد کافمن دانست که دربردارنده‌ی مؤلفه‌های آشنای کارهای آینده‌ی کافمن بود مسئله‌ی هستی، خلاقیت، به‌تصویرکشیدن ذهنیت و قراردادن انسان در برابر معنای هستی و همچنین علاقه‌ی او به تئاتر. کافمن در این دوران موفقیت همچنان به کار در تئاتر نیز ادامه داد از جمله کارهای موفق وی در این دوران نمایشنامه‌ی هوپ *تئاتر را ترک می‌کند*[۲۷] بود که در آن هوپ دیویس[۲۸] و *مریل استریپ*[۲۹] بازی می‌کردند. تأثیرات و ردپای تئاتر را در بسیاری از آثار مهم فیلم‌ساز می‌توان مشاهده کرد از جمله نمایشنامه *باغ آلبالو* اثر چخوف و *ریچارد سوم* اثر شکسپیر در فیلم *جان مالکوویچ بودن* و همچنین نمایشنامه *مرگ فروشنده* اثر آرتور میلر در فیلم *نیویورک مجاز مرسل*.

کافمن فیلم *جان مالکوویچ بودن* را با اسپایک جونز و فیلم تحسین‌شده‌ی *خورشید ابدی یک ذهن پاک*[۳۰] را با میشل گوندری در مقام فیلم‌نامه‌نویس کار کرده است. اسپایک جونز همانند کافمن از دنیای مطبوعات عامه‌پسند و ویدئو کلیپ به سینما آمده است و میشل گوندری نیز اهل فرانسه است که او نیز از دنیای انیمیشن و ویدئو کلیپ به سینما آمده است (فاکس میشارک، ۱۳۹۹/۲۰۰۷، ۲۶۹–۲۷۱). اساس کاری هردو فیلم‌ساز نامبرده استفاده خلاقه از تدوین و ریتم و همچنین بیانگری تصویر است خصیصه‌ای که خود کافمن نیز در فیلم‌سازی دنبال می‌کند. بحران آفرینش و بحران

خلاقیت درون‌مایه اصلی آثار کافمن را می‌سازد. شخصیت‌های او گاه در تلاش برای تصویر کردن ذهنیت خود هستند (مانند *جان مالکوویچ‌بودن*، اقتباس و *نیویورک مجاز مرسل*) گاه در تلاش برای زدودن افکار و خاطرات گذشته خود هستند (مانند *درخشش ابدی یک ذهن پاک*). گاه به بن‌بست خلاقیت برخورده‌اند مانند اثر اخیر او یعنی *دارم به تمام کردن فکر می‌کنم*؛ اما شاید از میان آثار نامبرده کافمن در مقام کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس هیچ اثری همانند *نیویورک مجاز مرسل* آینه تمام‌نمای آثار کافمن نباشد که در ادامه این فیلم را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

نیویورک مجاز مرسل

خلاصه داستان فیلم

کیدن کوتار، کارگردان موفق تئاتر با همسر نقاش و دخترش زندگی می‌کند. همسر کوتار نقاشی‌هایی با ابعاد بسیار کوچک می‌کشد که برای دیدن کامل آن‌ها باید از ذره‌بین‌هایی مخصوص استفاده کرد. کوتار در حال تمرین برای اجرای نمایشنامه مرگ *فروشنده* اثر آرتور میلر است. در شب افتتاحیه نمایش همسر کیدن به بهانه سفارشی که داشته با دوستش مشغول به کار می‌شود و به دیدن اجرا نمی‌آید. نمایش موفقیت بسیاری به‌دست می‌آورد و در همین اثنا همسر کیدن برای برگزاری نمایشگاهی به برلین دعوت می‌شود که به همراه دوست و دخترش راهی برلین می‌شود. کیدن هم می‌خواهد با آن‌ها به برلین برود ولی همسرش اصرار می‌کند که او همراهشان نرود. نبود همسر و به‌خصوص دخترش او را دچار فروپاشی عصبی می‌کند به‌خصوص آنکه آن‌ها دیگر بازنمی‌گردند. به دنبال موفقیت اجرای نمایش، کیدن برنده جایزه مک‌آرتور می‌شود و به لطف جایزه و امکاناتی که در اختیار او گذاشته می‌شود تصمیم می‌گیرد بزرگ‌ترین نمایش زندگی‌اش را اجرا کند به همی منظور مکان بسیار بزرگی را گرفته و دکور نیویورک و محل زندگی‌اش را در اندازه غول‌آسا می‌سازد و تصمیم می‌گیرد که حکایت زندگی خودش را تبدیل به نمایش کند؛ اما هرقدر تمرین به جلو می‌رود کیدن بیشتر دچار بن‌بست فکری و فلسفی می‌شود. تمرین نمایش بیش از ۱۷ سال طول می‌کشد و انبوهی از بازیگران به کار وارد و از آن خارج می‌شوند. هرقدر که کار جلوتر می‌رود و کیدن می‌پندارد که راه تمام کردن نمایش را یافته است اما بازهم به بن‌بست برخورد می‌کند و...

تحلیل فیلم

مفهوم جهان و زمین

در کتاب *کامیک* استیون رایت[۳۱] نویسنده ابزوردیست و بازیگر و استندآپ کمدین آمریکایی قطعه‌ای وجود دارد که می‌تواند کلید ما برای ورود به جهان فیلم *نیویورک مجاز مرسل* باشد رایت در کتاب خود چنین می‌گوید:

«نقشه‌ای از آمریکا در مقیاس واقعی دارم که در آن یک مایل برابر با یک مایل است. تابستان گذشته را صرف تاکردن آن کردم. همچنین نقشه کاملی از جهان دارم که به‌سختی می‌توانم آن را باز کنم» (Deming, 2011, p. 193). مقیاس، بازنمایی و استعاره هم در نوشته رایت و هم در فیلم *نیویورک مجاز مرسل* عناصر کلیدی برای فهم و درک آن به‌شمار می‌آیند. هنگامی که ما درباره جهان صحبت می‌کنیم در حقیقت تجربه خود از جهان را بازگو می‌کنیم و در این بازگویی تجربه مجموعه‌ای از بازنمایی‌ها، تقریب‌ها و طبقه‌بندی‌ها وجود دارد در حقیقت این ساختار ذهنی انسان است که برای درک و تفسیر هر پدیده‌ای با آن چنین برخورد و مواجهه‌ای دارد. فیلم چارلی کافمن بیننده را به تفکر در مفهوم بازنمایی دعوت می‌کند این بازنمایی خود بخشی از جهانی گسترده‌تر است که ما بدون تقلیل‌دادن آن نمی‌توانیم آن را بازنمایی کنیم. بازنمایی که ما از جهان ارائه می‌دهیم بازتاب‌دهنده جهان‌بینی ما است. مارتین هایدگر در اثر مشهور خود با نام *سرچشمه‌ی اثر هنری* بیان می‌کند که مفهوم زمین (به مفهوم کره زمین) با جهان (به مفهوم world) متفاوت است. جهان همواره این توانایی را دارد که زمین را به‌عنوان یک کلیت در خود جای دهد (Deming, 2011, p. 194)؛ از این جمله می‌توان برداشت کرد که آنچه غالباً آنچه که ما به‌عنوان جهان در تصور خود و یا پیش روی خود داریم در حقیقت زمینی است که در آن زندگی می‌کنیم یعنی زمین را که خود بخش کوچکی از جهان است به‌مثابه جهان در نظر می‌گیریم. بازنمایی ما از جهان در آثار هنری نیز چنین چیزی است؛ یعنی در یک اثر هنری ما بخش کوچکی از جهان را انتخاب کرده و در ترکیب با نگاه و جهان‌بینی خود چیزی تازه را می‌آفرینیم. در فیلم *نیویورک مجاز مرسل* شخصیت اصلی فیلم یعنی کیدن کوتارد[۳۲] کارگردان تئاتر است و همسرش نقاشی است که آثار مینیاتوری (بسیار کوچک) به اندازه یک اینچ خلق می‌کند که برای دیدن آن‌ها باید از ذره‌بین استفاده کرد هردو این شخصیت‌ها در حال بازنمایی جهان هستند یکی بر صحنه تئاتر و در ابعاد بزرگ و دیگری بر روی بوم نقاشی بسیار کوچک. کیدن به‌تازگی نمایشنامه مرگ *فروشنده*[۳۳] اثر آرتور میلر[۳۴] را بر روی صحنه آورده است و همسرش به بهانه کار بروی سفارش نقاشی‌اش شب افتتاحیه به نمایشگاه نمی‌آید. نمایش با موفقیت همراه است و سروصدای بسیاری به‌پا می‌کند و با موفقیت بسیاری روبرو می‌شود به‌طوری که چندی بعد کیدن برنده جایزه معتبر مک‌آرتور نیز می‌شود. در همین اثنا همسر به همراه دختر کوچکشان راهی برلین می‌شود که نمایشگاهی مهم برگزار کند و اصرار دارد که کیدن با آن‌ها نرود اما این سفر بی‌بازگشت است زیرا زن از او جدا شده و در برلین می‌ماند و تبدیل به هنرمندی بسیار مطرح می‌شود. کیدن که از طرفی تنها شده و از طرف دیگر برنده جایزه معتبر مک‌آرتور، تصمیم می‌گیرد مهم‌ترین و بزرگ‌ترین نمایش زندگی‌اش را بر صحنه اجرا کند. او بیش از هر چیز تحت تأثیر صحبت همسرش دست به این کار می‌زند که به او می‌گوید؛

یک کار واقعی انجام بده

این جمله به همراه تنهایی کیدن و غم و درد دوری از همسر و دخترش نقطه عزیمت او در به صحنه بردن پروژه بلندپروازانه‌اش است. کیدن می‌خواهد چیزی واقعی بسازد و در این میان چه چیزی واقعی‌تر از خود زندگی که متعلق به اوست؛ اما مشکل اینجاست که در دوره معاصری که ما و کیدن زندگی می‌کنیم حقیقت پشت بسیاری چیزها پنهان شده است. زمانی حقیقت همان هستی بود که بر آدمیان آشکار می‌شد اما اکنون هستی پنهان شده است و از همین‌رو مردمان این دو را جدا از هم فرض می‌کنند و آنچه هست را لزوماً حقیقت نمی‌پندارند (احمدی، ۱۳۷۴، ۸۳). کیدن با به صحنه‌بردن نمایشی که بازنمایی زندگی خودش است از طرفی به دنبال کشف کردن حقیقت وجودی خودش است. از طرف دیگر می‌خواهد خود را به بینندگانی نشان بدهد که بتوانند او را تفسیر کنند. او برای نیل به این هدف به لطف بودجه‌ای که به خاطر جایزه مک‌آرتور دریافت کرده، سوله‌ای بسیار بزرگ را در منهتن می‌گیرد و دکوری عظیم از منهتن

نیویورک را در اندازه واقعی می‌سازد و صدها بازیگر را به تمرین و کار فرا می‌خواند و این گونه تلاش می‌کند که جهان شخصی خود را بسازد. این دکور بزرگ همان استعاره‌ای از زمین است که جهان آن را در دل خود جای داده است (تصویر ۱). نمایش تمرین می‌شود اما به نتیجه نمی‌رسد و تمرین آن بیش از ۱۷ سال طول می‌کشد.

تصویر ۱. *دکور نیویورک در فیلم نیویورک مجاز مرسل (برگرفته از تصویری برای پوستر فیلم)*

سایه مرگ در فیلم

عنصر مهم دیگری که در فیلم *نیویورک مجاز مرسل* نمودی بارز دارد عنصر مرگ است. درواقع فیلم با مرگ آغاز می‌شود. در یکی از نخستین صحنه‌های فیلم از رادیو اعلام می‌شود که پاییز است. پاییز نماد آغازی بر پایان است یعنی آغاز مردن طبیعت که در زمستان به اوج خود می‌رسد. همچنین در روزنامه‌ای که دست کیدن است و نام محله آن‌ها یعنی *Syn-ecdecian* بر آن قرار دارد خبر مرگ نخستین فارغ‌التحصیل دانشگاه نوشته شده. همچنین کیدن مشغول کار بر روی نمایش مرگ فروشنده است که در این نمایشنامه، شخصیت اصلی یعنی ویلی لومان، مدام با روح برادر ازدست‌رفته‌اش در ارتباط است و سرانجام نیز خودش دست به خودکشی می‌زند.

در ادامه و هنگامی که کیدن از بازگشت همسر و دخترش ناامید شده است به خانه زنی به نام هیزل[۳۵] می‌رود که به او ابراز علاقه کرده است اما توانایی برقراری رابطه جنسی با او را ندارد و می گوید؛

واقعاً مریضم و دارم می‌میرم

همچنین آپارتمان زن نیز همواره مشتعل و در حال سوختن است سوختنی که کیدن آن را نمی‌بیند این سوختن نیز خود سایه مرگ را تشدید می‌کند. هیزل در ابتدای فیلم در حال خریدن این خانه است. خانه‌ای که دائماً در حال سوختن است. وقتی هیزل در حال خرید خانه جدید بود، نگرانی‌های خود را در مورد مرگ در آتش به مشاور املاک خود که او را در اطراف خانه شعله‌ور نشان می‌داد، بیان کرد. مأمور پاسخ داد: «این یک تصمیم بزرگ است، اینکه چگونه یک نفر ترجیح می‌دهد بمیرد.» فوراً خانه را به موضوع مرگ و موتیف مردن بازمی گرداند. خانه هیزل مانند وضعیت همیشگی تنزل‌آمیز کیدن، همچنان در حال سوختن است– اگرچه هیچ‌کدام از آن‌ها تا زمان مرگشان حل نمی‌شوند. مرگ هیزل یک لحظه نمادین باورنکردنی در فیلم است و این ایده را تقویت می‌کند که زندگی تنها از طریق پایان قطعی مرگ قابل درک است و به نظر می‌رسد کیدن در طول فیلم به دنبال آن است. در طول صحنه، یک امدادگر به کیدن می‌گوید که هیزل بر اثر استنشاق دود جان خود را از دست داده است – دقیقاً همان چیزی که هیزل هنگام خرید خانه از ترسش گفته بود. این تصمیم و پذیرش پیامدهای زیر به اختصار در آخرین شب کادن و هیزل با هم بیان شده است، جایی که او می‌گوید: «پایان در آغاز ساخته شده است.» از اینجا فضای فیلم نیز تغییر می‌کند و به سمت ذهنی‌ترشدن می‌رود. در این میان نام شخصیت کیدن کوتارد نیز سایه مرگ را تشدید می‌کند. سندروم کوتارد سندرومی در روانشناسی است که در آن فرد معتقد است یا مرده و یا اندام داخلی‌اش در حال فاسدشدن است (Berrios & Loque,1995, p.185-188). این تسلط سایه مرگ در فیلم در حالی است که کیدن در حال تقلا برای به تصویرکشیدن زندگی است اما هر بار به مرگ می‌رسد گویی مفهوم زندگی جز با رسیدن به مرگ امکان‌پذیر نیست. از دیگر عناصری که سایه مرگ را در اثر تشدید می‌کند مراجعه‌های زیاد کیدن به دکتر و هر بار حواله دادن او به دکتری دیگر است که هریک مشکوک به بیماری است که کیدن به آن مبتلا است. همچنین در فیلم ما شاهد چندین مرگ مختلف هستیم که یا روایت می‌شوند و یا در مقابل چشمان ما رخ می‌دهند مانند مرگ پدر، مرگ مادر، خودکشی بازیگر، مرگ دختر کیدن و ... از جمله تمهیدات کارگردان برای گستردن سایه‌ی مرگ در فیلم علاوه بر آنچه که در دیالوگ‌های بازیگران وجود دارد، استفاده فیلم‌ساز از رنگ است. رنگ‌های ابتدای فیلم علیرغم فضای خفه و غمناکی که تقریباً در کل فیلم حاکم است رنگ‌هایی گرم هستند که ردپایی از زندگی در آن‌ها به چشم می‌خورد، فیلم‌ساز به‌تدریج و هرقدر که به پایان فیلم نزدیک می‌شود از شدت رنگ‌ها کاسته و بدون آن‌که تغییری کلی در آن‌ها بدهد با گرفتن گرمی از آن‌ها فضا را به سمت سردترشدن می‌برد. شاید اوج این رنگ و فضای سرد را بتوان در دکور عظیم شخصیت کیدن برای تئاتر بزرگش دید که در آن خبری از هیچ رنگ گرمی نیست و حسی از مرگ بر سرتاسر آن گسترده است. این مهم حتی در گریم شخصیت اصلی فیلم نیز هویدا است و هرقدر که به پایان فیلم نزدیک می‌شویم، او صورتی رنگ‌پریده‌تر پیدا می‌کند که سپیدی موهایش نیز این امر را تشدید می‌کند. همچنین در صحنه‌ی پایانی ما به سمت سفیدی کامل می‌رویم گویی همه‌چیز در حال پاک‌شدن و از بین‌رفتن است.

مواجهه‌ی با خود و دیگری بزرگ

چارلی کافمن در فیلم *نیویورک مجاز مرسل* از صحنه‌های ابتدایی فیلم تا نیمه‌های فیلم و تنها در چند فیلم گذرا حضور مردی لاغر و سپیدمو و مرموز را نشان می‌دهد. نخستین مواجهه ما با این شخصیت در ابتدای فیلم است که کیدن در صندوق پست را باز می‌کند و در پس‌زمینه این فرد را می‌بینیم. یا درجایی که با دخترش در راه مدرسه است و باز در پس‌زمینه چهره او را مشاهده می‌کنیم. تا نیمه‌های فیلم مشخص نیست که این شخصیت چه کسی است تا زمانی که هنگام تست بازیگران برای اجرای نقش‌ها فرامی‌رسد و ما این شخصیت را در میان متقاضیان بازیگری می‌بینیم و هم اوست که برای ایفای نقش کیدن انتخاب می‌شود. او به کیدن می گوید که رزومه بازیگری ندارد اما بیست‌سال در تعقیب او بوده است و همه‌چیز را درباره‌اش می‌داند. مرد مرموز که سَمی بارنتان[۳۶] نام دارد به او می گوید؛

من بیست سال تعقیبت می‌کردم و همه‌چیز رو درباره‌ات می‌دونم. پس من رو استخدام کن تا بفهمی حقیقت وجودت چیه

از گفته‌ها و همراهی چندین و چندساله این شخصیت و همچنین

باخبربودن از رازهای بسیار زندگی و به قول خودش حقیقت زندگی کیدن می‌توان نتیجه گرفت که شخصیت سمی در حقیقت خود کیدن است و این مواجهه گویی مواجهه‌ی کیدن با خودش است (تصویر ۲)؛ اما تلاش برای بازتاب زندگی بی‌نتیجه است به‌طوری که در جایی خود سمی هم نمی‌تواند نقش را ایفا کند و از دستورات کارگردان (کیدن) سرپیچی می‌کند. او درنهایت در صحنه‌ای واقعاً خودکشی می‌کند این خودکشی گویی آرزوی دیرینه کیدن است که خود جرئت انجام آن را نداشته است. بازهم تسلط عنصر مرگ را می‌بینیم و این بار کیدن مرگ تصویر و تجسم وجودی خودش را شاهد است.

تصویر ۲. *کیدن و سمی در نمایی از فیلم (مواجه‌ی خود با دیگری) دقیقه ۶۷ از نسخه‌ی تدوین کارگردان*

مواجهه با «دیگری بزرگ» مسئله دیگری است که برای کیدن پیش می‌آید. دیگری بزرگ مفهومی است ساخته‌وپرداخته ژاک لکان[۳۷] که از نظر او نظامی نمادین است و زبان بیگانه‌ای است که در آن زاده می‌شویم و باید آن را بیاموزیم تا قادر به بیان کردن صریح امیال خود بشویم. دیگری بزرگ همچنین کلام و امیال اطرافیان ما است که از طریق آن میل خود را درونی و متوجه درون می‌کنیم.

شخصیت کیدن در فیلم در تقلا برای اثبات خود است اثبات خود به‌عنوان یک مرد و انسان و البته هنرمند و از همین روست که به‌محض گرفتن جایزه و امکان مالی به دنبال پروژه بلندپروازانه سرگذشت زندگی خود بر صحنه می‌رود تا از این طریق خود را اثبات کند؛ اما مشکل اینجاست که زندگی در حال گذر است و انسان در حال تغییر و شاید تنها چیزی که در این میان ثابت مانده است آرزوهای محال انسان باشد. کیدن برای اثبات خود از تنها سلاحش یعنی هنر استفاده می‌کند در حقیقت در این فیلم ما با مردی روبرو هستیم که هم برای تصویرکردن و هم مقابله و هم فرار از زندگی دست به دامان هنر می‌شود؛ اما مشکل بزرگ این است که بسیاری از مفاهیم در زندگی کیدن کوتارد مفهوم خود را از دست داده‌اند. شاید یکی از نمادین‌ترین این صحنه‌ها جایی باشد که کیدن به برلین می‌رود تا دختر خود را ببیند. دخترش تبدیل به پروژه خال‌کوبی کسی شده و در یک کلوپ در پشت شیشه مشغول رقص برهنه است. او بار دیگر زمانی دخترش را می‌بیند که در بستر مرگ است. دخترش زبان مادری را فراموش کرده و به آلمانی حرف می‌زند و گل‌های تتوشده بر بدنش عفونی شده است. اسم دختر الیو به معنی زیتون است. میوه و گیاهی مقدس و شفابخش که مفهوم خود را از دست داده است زیرا دختر در بستر مرگ و غرق در عفونت زخم‌ها است. پس از این سکانس کیدن را چند سال بعد در حالی می‌بینیم که همچنان مشغول تمرین نمایش است و ۱۷ سال از آن گذشته. بازیگران به او اعتراض می‌کنند که چه موقع نمایش آماده اجرا خواهد شد و کیدن می‌گوید؛

... من از کار کنار نمی‌کشم و کسی را پیدا می‌کنم که نقش من را بازی کند و به درون تنها و لعنتی و بزدل من نفوذ کند و اون آدم (دستیار) هرروز یادداشت برخواهد داشت و نکته‌هایی را که من هرروز از خدای خودم دریافت می‌کنم را یادداشت خواهد کرد.

در پایان این صحبت‌ها ، می‌بینیم که انبوهی از کاغذهای یادداشت در مقابل کیدن قرار دارد در نمایی که همچون یک پرسپکتیو است و به نظر می‌آید این یادداشت‌ها تمامی ندارند (تصویر ۳) تصویری استعاری از پرسش‌های بی‌شمار از خالق و تلاش برای دریافت و یافتن پاسخی برای آن‌ها.

تصویر ۳. *کیدن در میان انبوهی از یادداشت‌هایش – دقیقه ۶۳ از نسخه تدوین کارگردان*

تبدیل‌شدن خود به استعاره

آن که اکنون مأوایی ندارد، دیگر نخواهد داشت
آن که اکنون بی‌کس است، بی‌کس می‌ماند.
بیدار می‌شود، کتابی می‌خواند، نامه‌ای طولانی می‌نویسد
و در کوچه‌باغ‌ها پرسه می‌زند.
بی‌قرار، آنگاه که برگ‌ها به دست باد به هرسو می‌روند. (ریلکه، ۲۰۰۴)

شعر فوق اثر راینر ماریا ریلکه[۳۸] با عنوان روز پاییزی است که در فیلم خوانده می‌شود، استعاره زندگی کیدن، قهرمان داستان فیلم است. او هرقدر در زندگی و تمرین نمایش جلوتر می‌رود تنهاتر می‌شود. حتی بازیگران و به‌خصوص بازیگر مورد علاقه‌اش کلر که نقش زن او را بازی می‌کند نیز گروه را برای اجرای دیگری ترک می‌کند. کیدن با ساخت نمایش عظیم خود در تلاش برای غلبه بر ناکامی‌های زندگی‌اش است اما این ناکامی‌ها در تئاتر زندگی او نیز دوباره و چندباره تکرار می‌شوند. درواقع زمین و زمان بی‌توجه به ما در حال گذر هستند. کیدن تبدیل به شبحی می‌شود که در زندگی خود پرسه می‌زند و برای خود خانه ارواحی به‌صورت صحنه‌ای غول‌آسا ساخته است. او تلاش می‌کند که از واقعیت فرار کند اما درنهایت صحنه‌ای می‌سازد که به شکلی بیمارگونه همه‌چیز به‌دقت بازسازی شده است. او حتی برای بازپس‌گیری زندگی مشترک خود نیز دست به خلق نمونه مشابه می‌زند و با زنی که او نیز صاحب دختری است هم‌خانه می‌شود او نه‌فقط سعی در دوباره‌ساختن زندگی خود بر صحنه دارد بلکه این کار را خارج از صحنه نیز انجام می‌دهد. در سطور بالا به این اشاره شد که انسان با استعاره‌ها و مجازها فقط در عالم هنر و ادبیات طرف نیست بلکه این استعارات زندگی ما را نیز دربر

گرفته‌اند و شاید زندگی کیدن کوتارد نمونه بارز چنین چیزی باشد. او حتی در منهتن زندگی می‌کند جزیره‌ای که گویی مجاز مرسل، نیویورک است (در حقیقت، منهتن نسخه‌ی کوچک‌شده و فشرده‌ای از نیویورک است) از طرف دیگر او در محله‌ای به نام سینکداکی زندگی می‌کند که تلفظ و املایش بسیار شبیه به واژه *Synecdoche* به مفهوم مجاز مرسل است. می‌توان گفت اگر مطابق نظر کسانی مانند لیکاف و جانسون *ما با استعاره‌ها زندگی می‌کنیم* (۱۳۹۵/۱۹۸۰)، شخصیت فیلم چارلی کافمن در حال غرق‌شدن در استعاره است.

کیدن به‌خصوص پس از مردن بازیگری که نقش او را ایفا می‌کرد و ترک دیگران به بن‌بست کامل می‌خورد و اینجاست که زنی به نام الن جای او را می‌گیرد. برای نشان دادن جهان باید به بیرون آن پرتاب شد و ازاین‌رو الن به همین منظور جای کیدن را به‌عنوان کارگردان می‌گیرد و اوست که سرانجام نمایش را تمام می‌کند. الن به شکلی نمادین نظافتچی است گویی او آمده تا همه‌چیز را بروبد و کار را تمام کند. کیدن از مؤلف به اجراکننده تنزل می‌کند گویی مؤلفی دیگر در کار نیست این مرگ مؤلف بی‌اختیار مرگ مؤلف رولان بارت را به یاد ما می‌آورد. او حتی نقش زن نظافتچی را نیز به عهده می‌گیرد.

یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم صحنه‌ای نزدیک به پایان کار است که بازیگری در نقش کشیش در صحنه تشیع جنازه در حال خواندن موعظه است؛

هرزمان انتخاب تازه‌ای می‌کنید ممکن است. ولی ممکن است زندگی خودتان را نابود کنید. هیچ‌کس به تو توجهی نمی‌کند. گور پدر همه!

موعظه غیرمعمول کشیش در صحنه خاک‌سپاری بیانیه اگزیستانسیالیستی کافمن در این فیلم است. در فلسفه و نگاه اگزیستانسیالیستی این جهان و هستی پوچ است و این ما هستیم که به آن معنا می‌بخشیم و البته در برابر این معنابخشی و انتخاب‌هایمان مسئولیت داریم. کیدن کوتارد با بازسازی جهان و زندگی خود بر صحنه همین قصد را دارد اما مشکل اینجاست که جهانی که او در آن زندگی می‌کند فاقد معناست زیرا هر آنچه را که به زندگی‌اش معنا می‌بخشیده از دست داده است بنابراین طبیعی است که جست‌وجوی حقیقت در جهانی معناباخته راه به جایی نمی‌برد.

کیدن در هنگام ایفای نقش نظافتچی و تمیز کردن خانه همسرش جمله مهمی از او را به یاد می‌آورد؛

وقتی کسی رو بشناسی همه‌چیز ناامید کننده میشه.

اینجاست که کیدن به پوچی اعمال و تلاش خود پی می‌برد و شاهد اضمحلال همه‌چیز می‌شود. در پایان ساعت زمان ۷:۴۴ را نشان می‌دهد همان ساعتی که در ابتدای فیلم داستان آغاز شده بود گویی کیدن نه از جایی می‌آید و نه به جایی می‌رود و تلاش برای فهم زندگی و دریافت حقیقت او را بیش از هر چیز درگیر دوری باطل می‌کند. او در پایان فیلم سر بر شانه زن نظافتچی که شخصیتی مادرانه دارد می‌گذارد (تصویر ۴). او اکنون دریافته که چه می‌خواهد بگوید اما دیگر زمانی نیست. گویی وقتی پی به حقیقت‌خواهی برد و چگونه آن را اجرا کنی که بمیری! کارگردان برای مواجهه‌ی شخصیت اصلی و همراه کردن مخاطب در تجربه‌ی شخصی او، از تدوین استفاده‌ای خلاقه می‌کند. هر بار که شخصیت اصلی فیلم با حقیقتی تلخ یا به‌ندرت شیرین مواجه می‌شود سرعت کات‌ها (برش‌ها) بیشتر می‌شود این کار ریتمی بسیار سریع به تصاویر می‌دهد و حسی از مواجهه‌ی ناگهانی را در برابر ما زنده می‌کند. حقایق این فیلم اغلب به‌صورت پتک و یا آواری بر سر شخصیت فیلم فرود می‌آیند و استفاده از کات‌ها و برش‌های سریع این حس را تقویت می‌بخشد.

تصویر ۴. *نمایی از سکانس پایانی فیلم دقیقه ۱۱۹ از نسخه تدوین کارگردان*

درک و فهم استعاره موجب عمق معنا و لذت می‌شود اما شاید سؤال مهمی که فیلم *نیویورک مجاز مرسل* مطرح می‌کند این است که اگر خود ما تبدیل به استعاره بشویم آیا باز هم همان لذت و همان عمق معنا را خواهیم داشت یا اینکه مسیری مانند شخصیت کیدن را خواهیم پیمود؟

به عقیده نگارنده فیلم *نیویورک مجاز مرسل* بیان‌کننده این حقیقت است که ما شاید بتوانیم تفسیر و درکی از دیگران و معنای زندگی آن‌ها داشته باشیم اما وقتی خودمان تبدیل به سوژه تحلیل و شناخت می‌شویم ورق برمی‌گردد همه‌چیز شکلی دیگر به خود می‌گیرد. در این موقعیت ما نه‌تنها از درک حقیقت عاجز می‌شویم بلکه هرقدر در آن عمیق‌تر می‌شویم اگرچه چیزهایی را می‌فهمیم ولی درنهایت به پاسخی درخور نمی‌رسیم و همین نرسیدن به پاسخ درخور ما را تنهاتر از همیشه می‌سازد.

نتیجه‌گیری

فیلم *نیویورک، مجاز مرسل* بیانیه‌ای اگزیستانسیالیستی در باب ماهیت زندگی و پوچی آن ارائه می‌دهد. قهرمان داستان، کیدن، در مواجهه با پوچی، تلاش می‌کند با بازسازی استعاری زندگی خود بر روی صحنه، به درکی تازه دست یابد و کورسویی از امید را بیابد. اما این فرآیند دایره‌وار، او را به نقطه‌ای می‌رساند که تنها دستاوردش مرگ است؛ مرگی که ابتدا در هویت و سپس در کالبد او رخ می‌دهد. این فیلم نشان می‌دهد که کیدن همواره با اندیشه‌ی مرگ زیسته و در نهایت درمی‌یابد که حقیقت، نه در زندگی، بلکه تنها با مرگ بر او آشکار می‌شود.

خصیصه‌ی برجسته‌ای که این فیلم را از آثار مشابه متمایز می‌کند، رویکرد منحصربه‌فرد آن به فرآیند خلق هنری است. در حالی که بسیاری از فیلم‌ها به چگونگی خلق جهانی استعاری توسط هنرمند می‌پردازند، در *نیویورک، مجاز مرسل*، هنرمند خود تبدیل به استعاره‌ای در دل اثر هنری‌اش می‌شود. کافمن با این رویکرد، مخاطب را به تأمل در این پرسش وا می‌دارد که اگر در جهانی آکنده از استعاره‌ها زندگی می‌کنیم و در تلاش برای تفسیر آن‌ها هستیم، چه خواهد شد اگر خود ما نیز به استعاره تبدیل شویم؟ این وضعیت یک دور باطل را آغاز می‌کند که تنها با مرگ به پایان می‌رسد. مرگ قطعی‌ترین رخداد جهان است و تنها در سایه‌ی آن، تفسیرها

پایان یافته و پاسخی نهایی پدیدار می‌شود.

کافمن با بازسازی جهانی غول‌آسا بر روی صحنه، به شیوه‌ای جسورانه مرز میان واقعیت و نمایش را از میان برمی‌دارد. در این اثر، واقعیت عین نمایش و نمایش عین واقعیت است. با از بین رفتن این مرز، جست‌وجو برای حقیقت آغاز می‌شود؛ حقیقتی که شاید تنها و تنها در لحظه‌ی مرگ و با پایان‌یافتن جست‌وجوها هویدا می‌شود. تکنیک‌های فیلم‌سازانه، به‌ویژه طراحی صحنه (دکور غول‌آسای نیویورک در دل یک سوله) و شکست زمان، به کافمن اجازه می‌دهند تا جهانی در دل جهان دیگر خلق کند، به گونه‌ای که با پیشروی داستان، مرز میان این دو جهان به‌تدریج غیرقابل تشخیص می‌شود و مخاطب در مواجهه با یک معمای هستی‌شناسانه قرار می‌گیرد. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که فیلم *نیویورک، مجاز مرسل* شاهدی بر آن است که چگونه تمهیدات تصویری می‌توانند به ابزاری قدرتمند برای بیان عمیق‌ترین مفاهیم فلسفی تبدیل شوند.

پی‌نوشت‌ها

1. Joel Evans.
2. Figuring the Global: on Charlie Kaufman's Synecdoche New York.
3. Philosophy of Charlie Kaufman.
4. David LaRocca.
5. Richard Deming.
6. Living a Part: Synecdoche, New York, Metaphor, and the Problem of Skepticism.
7. Charlie Kaufman: Confessions of an Original Mind.
8. Doreen Alexander Child.
9. T.S.Eliot.
10. Ezra Pound.
11. George Wilhelm Friedrich Hegel.
12. George Lakoff.
13. Samuel Johnson.
14. Metaphores we live by.
15. Charles Forceville.
16. Charles Stewart Kaufman.
17. Massapequa.
18. Minneapolis Star Tribune.
19. Minneapolis Institute of Art.
20. National Lampoon.
21. Get a life.
22. The Trouble With Larry.
23. Diana Carvey Show.
24. Ned and Stacey.
25. Late Night with David Letterman.
26. Being John Malkovich.
27. Hope leaves the Theater.
28. Hope Davis.
29. Meryl Streep.
30. Eternal sunshine of the Spotless Mind.
31. Steven Wright.
32. Caden Cotard.
33. Death of the Salesman.
34. Arthur Miller.
35. Hazel.
36. Samy Barentan.
37. Jacques Lacan.
38. Rainer Maria Rilke.

فهرست منابع

Adams, P. (1987). Dulac, Germaine "The Essence of the Cinema: The Visual Idea". In Sitney, *The Avant-Garde Film*. New York: Anthology Film Archives.

Ahmadi, B. (1996). *Truth & beauty: Lectures on the philosophy of art* [Haghighat va zibaei darshaye falsafeh honar]. Tehran: Markaz Publishing Co. (in Persian)

Aristotle. (1382). *Aristotle and the art of poetry* [Arastu va fon-e she'r] (A. Zarrinkoub, Trans.). Amir Kabir Publishing Institute. (Original work published 322–384 BCE) (in Persian)

Aristotle. (2007). *Poetics*, with a preface by G. M. A. Grube and an analysis by Francis Fergusson [Botighā bā pishgoftar-e J. M. A. Krob va tahlili az Francis Ferguson](H. Oliyaei-Nia, Trans.). Nashr-e Farda. (Original work published 1958)

Berrios, G. E., & Luque, R. (1995). Cotard's delusion or syndrome? *Comprehensive Psychiatry, 36*(3), 218–223. https://doi.org/10.1111/j.1600-0447.1995.tb09764.x

Encyclopaedia Britannica. (n.d.). *Metaphor*. In Britannica.com. Retrieved October 12, 2025, from https://www.britannica.com

Colavant, C., & Pirro. (2014). *Aesthetics* [Zibā'i-shenāsi] (N. Saremi, Trans.). Pardis-e Danesh Publishing. (Original work published 2010) (in Persian)

Deming, R. (2011). Living a part: Synecdoche New York, metaphor and the problem of skepticism. In D. LaRocca (Ed.), *The philosophy of Charlie Kaufman* (pp. 193–208). Kentucky: University Press of Kentucky.

Eikhenbaum, B. (1982). *Problems of cine-stylistics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Fox Mishark, J. (2020). *Post-pop cinema* [Sinemā-ye Pasāpāp] (V. Mousavi, Trans.). New Afkar Publishing. (Original work published 2007) (in Persian)

Hashemi, Z. (2010). Conceptual metaphor theory from Lakoff and Johnson's perspective [Nazariye-ye Estāre-ye Mafhumi az Didgāh-e Lakoff va Johnson]. *Adabpajouhi*, 4(12), 119–139. SID. https://sid.ir/paper/137752/fa (in Persian)

Hawkes, T. (2016). *Metaphor* [Estāre] (F. Taheri, Trans.). Nashr-e Markaz. (Original work published 1972) (in Persian)

Hekmat, F. (2016). *Poetic cinema* [Sinemā-ye Shā'eräneh]. Tamti Publishing. (in Persian)

Kul-Want, C. P. (2010). *Introducing aesthetics* [Zibaeishanasi ghadame aval] (N. Saremi, Trans.). Tehran: Pardis Danesh Co. (Original work published 2010, in Persian)

Lakoff, G., & Johnson, M. (2016). *Metaphors we live by* [Estearehaei ke ba anha zendegi mikonim] (H. Ebrahimi, Trans.). Tehran: Elm Publish. (Original work published 2016) (in Persian)

LaRocca, D. (Ed.). (2011). *The philosophy of Charlie Kaufman*. Kentucky: University Press of Kentucky.

McCreary, E. (1976). Louis Delluc, film theorist, critic, and prophet. *Cinema Journal, 16*(1), 14–35. https://doi.org/10.2307/1225447

Myshark, J. F. (2007). *Post-pop cinema: The search for meaning in new American film* [Cinemaye pasa pop jostojooye mana dar cinemaye jadide America] (V. Mousavi, Trans.). Tehran: Afkar Jadid Co. (Original work published 2020) (in Persian)

Pasolini, P. (1369). *The cinema of poetry* [Sinema-ye she'r] (H. R. Ahmadi Lari, Trans.). *Art and Architecture: Farabi Journal*, (9), 70–99. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/278576 (Original work published 1965) (in Persian)

Peterson, J. (1957). *Dreams of chaos, visions of order*. Detroit: Wayne State University Press.

Rilke, R. M. (2004). *Herbsttag [Autumn Day]* (J. B. Leishman & S. Spender, Trans.). In Selected poems (pp. 45–46). Penguin Classics. (Original work published 1902)

Safarian, R. (2016). *What is poetic cinema?* [Cinemā-ye shā'eräneh chist?]. Retrieved September 3, 2025, from https://robertsafarian.

ir/?p=2336 (in Persian)
Turovskaya, M. (1989). *Tarkovsky: Cinema as poetry*. Faber & Faber.

احمدی، بابک (۱۳۷۴). *مدرنیته و اندیشه انتقادی*. (چاپ دوم). نشر مرکز.
ارسطو (۱۳۸۲) *ارسطو و فن شعر* (عبدالحسین زرین‌کوب، مترجم). مؤسسه انتشارات امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۳۲۲–۳۸۴)
ارسطو (۱۳۸۶). *بوطیقا* با پیشگفتار جی‌ام. آ. کروب و تحلیلی از فرانسیس فرگوسن (هلن اولیایی‌نیا، مترجم). نشر فردا. (چاپ اثر اصلی ۱۹۵۸)
پازولینی، پیرپائولو (۱۳۶۹). سینمای شعر (حمیدرضا احمدی لاری، مترجم). *هنر و معماری: نشریه فارابی*، ۹، ۷۱–۹۹. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۵) https://www.noor-mags.ir/view/fa/articlepage/278576
صادق صمیمی، نوشین و اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۹۰). انکار اصل استعاره یاکوبسن: چیرگی عنصر مجاز مرسل در اشعار ویلیام کارلوس ویلیامز. نقد *زبان و ادبیات خارجی (پژوهشنامه علوم انسانی)*، ۴ (۷ (پیاپی ۶۵/۲))، ۱۱۵–۱۳۱. SID. https://sid.ir/paper/477550/fa

صافاریان، روبرت (۲۰۱۶). *سینمای شاعرانه چیست؟*، بازیابی‌شده در ۳ سپتامبر ۲۰۲۵، از https://robertsafarian.ir/?p=2336
فاکس میشارک، جسی (۱۳۹۹). *سینمای پساپاپ* (وحیدالله موسوی، مترجم). نشر افکار جدید. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۷)
فرشته حکمت، فرشاد (۱۳۹۵)، *سینمای شاعرانه*. نشر تمتی.
کول‌وانت، کریستوفر و پیرو (۱۳۹۳). *زیبایی‌شناسی* (نسترن صارمی، مترجم). پردیس دانش. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۰)
لیکاف، جورج و جانسون، مارک (۱۳۹۵). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (هاجر آقابراهیمی، مترجم). نشر علم. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۰)
هاشمی، زهره (۱۳۸۹). *نظریه‌ی استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون*. *ادب‌پژوهی*. ۴ (۱۲)، ۱۱۹–۱۳۹. SID. https://sid.ir/paper/137752/fa
هاوکس، ترنس (۱۳۹۵). *استعاره* (فرزانه طاهری، مترجم). نشر مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی