تنهایی بی هیاهو

کوپال / کاظم ملایی / ۱۳۹۵

زمان انتشار : **اسفند ماه ۱۳۹۵**

چاپ شده در : **نشریه «هنر و تجربه»**

از دردسرهای تاریخی مبحث تمام نشدنی فرم و محتوا در خوانش ایرانی آن، یکی هم این است که بسیاری زمینه ها را متعلق به یکی از آن دو می دانیم و از ربط مستقیم به دیگری، جدا تصور می کنیم. یکی از بهترین نمونه های آن چه در سینما بهتر از هر مدیوم هنری و روایی دیگر قابل بازنمایی است یعنی " Isolation/ روندِ به انزوا رفتن "، زمینه ای است که به تنهایی می تواند تئوری یکی بودنِ فرم و محتوا را به اثبات برساند. در حالی که در بهترین حالت، در مباحث نظری و تحلیلی سینما در کشور ما فرم و محتوا را «لازم و ملزوم» یا تناسب آنها را ضروری می انگارند. در همین نمونه، روشن است که «به انزوا رفتن» فرد در دل یک اثر سینمایی، همزمان کلیت و جزییات فرم اثر و تمام درونمایه های متفاوت و احتمالی آن را زیر سایهٔ خود می گیرد؛ و همین نشان می دهد که فرم و معنا هر دو یکدیگر را می زایند و از دل هم زاده می شوند. هیچ کدام مقدم بر دیگری یا تابعی از آن یکی نیست. از آثار مشهوری از رومن پولانسکی که راوی بزرگ «به انزوا رفتن» آدمی بوده و هست تا فیلم **خاطرات آن فرانک** جورج استیونس تا **شب یلدای** کیومرث پوراحمد خودمان، فضا و مناسبات و شیوهٔ روایت و تصویرسازی و نسبت با دنیای بیرون در تمام ابعاد چنین فیلمی با هر فیلم دیگر که آدم ها را به محیط های گوناگون می برد، تفاوت دارد. نه می توان گفت که این نوع فضاسازی به قصد انتقال مفاهیمی برگزیده شده و نه برعکس. بلکه هر دو نتیجهٔ یکدیگر و همزمان، عامل یکدیگرند.

در فیلم **کوپال** که ویژگی تجربی آن از بارزترین جلوه ها در سینمای امسال ماست، درست همین موقعیت «به انزوا رفتن» فرد به محور اصلی روایت بدل می شود. دکتر کوپال (لوون هفتوان) در خانه/ دِژی که برای خود ساخته، محصور شده و چاره ای جز مرور خودش و زندگی اش ندارد. در ابعاد همین طرح یک سطری هم می توان تشخیص داد که این تنهایی مرد با خانهٔ درندشت و البته در کنار سگ همراه اش، همزمان با این که به طور عینی در زندگی او بر اثر اشتباه احمقانهٔ مربوط به گم شدن کلید رخ داده، تمثیلی از وضعیتی که او برای خودش ساخته هم هست. این میان، ساختار روایت با فلاش بک های متعدد بین او و همسرش (نازنین فراهانی)، تماس های گاه و بی گاه او با همسرش که جایی دیگر در انتظار مرد است و – از اینها جالب تر– تصاویر مستندهای تلویزیونی، بناست در تلفیقی از تصاویر انتزاعی و موقعیت های نامعمول، بار این ایده را به دوش بکشند: آن چه کوپال اسیرش شده، گذشته و اعمال خود اوست. بار دیگر، به زمینه ای رسیده ایم که به طور توأمان، از دل فرم

و از دل مضامین فیلم برمی آید. درست مانند هر فیلم بزرگ دیگری که برای بازخوانی «گذر عمر» شخصیت، سیر یا سفر یا موقعیت دراماتیک ویژه ای را بهانه قرار می دهد؛ از **توت فرنگی های وحشی** اینگمار برگمان تا **داستان استریت** دیوید لینچ تا **پنهان** میشائیل هانکه. این که مرور گذشته در هر یک از اینها به شکلی سوای بقیه رقم می خورد و مثلاً در **پنهان** به پنهان ترین قالب ممکن می رسد و حتی در ذهن شخصیت ژرژ (دانیل اوتوی) می گذرد و عینیت نمی یابد، به تفاوت ساختار و مضمون فیلم ها با یکدیگر برمی گردد. اما در هر فیلم، ساختار و مضمون نه فقط متناسب، بلکه یکی اند. دکتر کوپال هم وقتی در آن انزوا می افتد، چاره ای جز یادآوری آن چه گفته و آن چه کرده، ندارد. در همین تداعی خاطرات، خوب می بیند که دنیا را چه بد می دیده. از این جاست که **کوپال** خیلی زود از نیمه راه تبدیل به اثری خودبسنده و تمام و کمال، باز می ماند و باز می گردد و نمی تواند جهان فکری و جهان مخلوق خود را یکی کند. به دلیلی ساده: تغییر مسیری عجیب و محافظه کارانه می دهد که هم با ماهیت تجربی اش در ضدیت است و هم با تحول نهایی کوپال و تغییر فضای خانه (باز و طبعاً در هر دو بعد مضمونی و ساختاری)، خود را به دام اندرز گفتن می اندازد. در رویکردی که مضمون زدگی آن بسیار شدیدتر از تجربه گرایی اولیهٔ فیلم است، تمام بستر وقایع را علت و معلولی نشان می دهد و احتمالات تمثیلی را به سود واقعیت محض، قربانی می کند و به کناری می گذارد. به این ترتیب ما در پایان باید تأثیر اخلاقی عبرت آموز این دورهٔ تنهایی کوپال را ببینیم که هیاهوهایش در درون خود او سپری شده و از بیرون بر سر او هوار نشده بود. یعنی همهٔ قابلیت های لازم برای این که همه چیز رفته رفته آبستره تر شود، فراهم بود و فیلم می توانست سیر باطنی این مرور را دنبال کند و کاری به جلوه های بیرونی آن نداشته باشد. سگ و سردخانه را همچون علت یا راه حل مشکلات نشان ندهد و بعد از حل مشکل هم به در دادن وسایل خانه را برای نمایش تأثیر آن دوران بر کوپال، انتخاب نکند.

نکته این است که فیلم های شاخص قالب «به انزوا رفتن»، به سادگی از این پتانسیل بهره مندند که انحصار پیرامون شخصیت را از عینیت به سمت تجرید ببرند و در پایان، با نمایش بی تفسیر وضعیت نهایی آشفتهٔ او، هم در ساختمان خود و هم در مضمون و مسیری که به انزوای فرد انجامید، ریشه یابی قوی تری به نمایش بگذارند. اواخر فیلم متأسفانه مهجور **کشتی شکسته/ تک افتاده/Cast Away** رابرت زمه کیس، شخصیت چاک نولند

که در وسیع ترین انزوای ممکن یعنی جزیره ای به سبک رابینسون کروزوئهٔ معروف اسیر بوده و خاموش شدن چراغ قوه برایش فاجعه ای به شمار می رفته، حالا چراغ را با دکمه ای به راحتی روشن و خاموش می کند اما این شرایط بعد از نجات، به او آرامش نمی بخشد که هیچ، انگار رنج دوران تک افتادگی را هم بیشتر برایش زنده می کند. در پایان **مکالمه** فرانسیس فورد کاپولا وضعیت هری (جین هاکمن) به اندازه ای مالیخولیایی می شود که نمی توان مرز میان واقعیت و خیال را در مورد احوال او و ساختار روایی فیلم، تمیز داد. آیا دارم با استناد به آن فیلم ها برای **کوپال** نسخه می پیچم؟ اصلاً. بلکه دارم از دل جهان خود فیلم، پایان بندی مناسب آن را استخراج و پیشنهاد می کنم. به عنوان عنصری کلیدی در شکل بخشیدن و لحن دادن به این جهان، موسیقی متن نامتعارف ولی درست بابک میرزاخانی برای **کوپال** را گوش کنید. به باند صدای کابوس می ماند، گوش نواز نیست و در عین حال، طنین هشداردهنده ای در آن جریان دارد که می تواند بازمایهٔ اخلاقی این «مرور گذشته» را تداعی کند. در همین فضای شناور میان وهم و واقع، کوپال می توانست در بزنگاه تردید بر آن چه کرده و آن چه داشته و آن چه از کف داده، باقی بماند و فیلم به وحدت محکم تری میان ساختار و مضامینش برسد. نه آن گونه که اکنون می بینیم، با عینی شدن محض همه چیز و با تغییر و تحولی در ابعاد مجموعه های پندآموز تلویزیونی دهه های قبل تر؛ که فقط چون به کلام در نمی آید، ممکن است جنبهٔ کلیشه زده اش در نگاه اول خود را به رخ نکشد.