

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

Received: 06 Jan 2024

Received in revised form: 08 Feb 2025

Accepted: 23 Feb 2025

Hassan Bolkhari Ghehi¹  (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 Iranmadar² 

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>

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

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 processes of translating conceptual literary devices into visual language in poetic cinema", supervised by the first author at the University of Tehran.

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

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 به تدریج 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

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، دانشکده گان 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>

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.

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 در عین حال 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 به صورتی ملموس در مقابل دیدگان تماشاگر به تصویر بکشد به عبارت بهتر باید بتواند سوژه را تبدیل به ابژه‌ای 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 تصویر کردن 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 به سوی 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، زولتان کوچش، جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹۵/۱۹۸۰) نه فقط عنصری تزئینی بلکه اصلی بنیادی در ساخت زبان به‌شمار آمد.

مکتب مونثاژ شوروی، سینمای امپرسیونیستی فرانسه، نئورئالیسم ایتالیا، سینمای آوانگارد دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۷۰ اروپا و آمریکا و... هر یک به نوبه‌ی خود سهمی در ترجمان آرایه‌های ادبی به زبان تصویر داشته‌اند.

در میان کارگردانان سینمای معاصر جهان، چارلی کافمن از جمله فیلم‌سازانی است که به خصوص با فیلم مشهور نیویورک مجاز مرسل موفق به خلق فضایی استعاری و تصویر کردن 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 خوانند 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 به طور خاص فیلم نیویورک مجاز مرسل چه جایگاهی در میان آثار سینمای شاعرانه در به تصویر کشیدن استعاره دارد؟ ۲. تفاوت مضمونی این اثر با آثار مشابهش در چیست؟ و ۳. فیلم‌ساز با چه تمهیداتی موفق به تصویر کشیدن استعاره و خلق معنا در اثر خود شده است؟

روش پژوهش

این پژوهش یک مطالعه کیفی با رویکرد توصیفی تحلیلی است که با هدف کاربردی انجام شده است. هدف اصلی این تحقیق، بررسی چگونگی ترجمه آرایه‌های ادبی، به طور 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. تجزیه و تحلیل 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 روشن شدن 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 هر دو این مدیوم‌ها تکنیک زبان آزاد و غیرمستقیم وجود دارد اما با ابزاری متفاوت بدین صورت که این مهم را در ادبیات کلام انجام می‌دهد و در سینما تصویر این مهم را به عهده می‌گیرد (پازولینی، ۱۳۶۹/۱۹۶۵، ۸۹-۸۸).

در زمینه‌ی سینمای شاعرانه به خصوص در طی یک دهه‌ی گذشته، چند پژوهش دانشگاهی صورت گرفته است از جمله پایان‌نامه کارشناسی ارشد احسان سلطانی دانالویی در سال ۱۳۹۹ با عنوان «زیبایی‌شناسی سینمای شاعرانه: بررسی موردی فیلم‌های فرشاد فرشته حکمت جایگاه سینمای شاعرانه در ایران» را با بررسی آثار مهم فرشاد فرشته حکمت از جمله حافظ و گوته و آلهما 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 میزانشن 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 جوتل 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 گلوبالیزه کردن جهان نگاه کرده است. کتاب فلسفه‌ی چارلی کافمن^۳ با گردآوری دیوید لاروکا^۴ از دیگر آثار مهم منتشر شده درباره چارلی کافمن 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 منحصر به فرد^۷ نوشته دورین الکساندر چاپلند^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، ۳۲۲-۳۸۴/۱۳۸۳، 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 موزون بودن و آهنگین بودن 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 ازا پاوند^{۱۰} با سرودن قالب شعر آزاد، هارمونی را زیر سؤال بردند. شاعری مانند الیوت با سرودن شعر منثور به جای منظوم تعریف تازه‌ای از فرم شاعرانه را ارائه داد.

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

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 به تدریج 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 برانگیختن 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 آبخشور 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 چند هزارساله در حالی که 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 والا تر 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 اثر کتیوینه به سمت سوژه کتیوینه 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 متفاوت بودن 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 جلوانگاه‌های فردیت هنرمند است؛ اما در سینما مسئله‌ی فردیت بسیار پیچیده‌تر است که علت اصلی آن در خصیصه‌ی صنعتی و تجاری بودن 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، برجسی 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 قابل‌اعتنا ترین تعاریف را برای سینمای شاعرانه ارائه داده باشد. او برای تبیین این نظریه خود از آثار برتولوچی، گذار 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

فرمالیست‌های روس نیز نقش بسیار مهمی در تبیین مفهوم سینمای شاعرانه ایفا کردند. در کتاب سینمای شاعرانه نویسندگانی مانند بوریس آخن باوم، ویکتور شکوفسکی 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 نه تنها کمک بزرگی در رابطه میان فیلم و شعر بود بلکه بعدها در نشانه‌شناسی سینما نیز کاربرد بسیاری پیدا کرد. بوریس آخن باوم در مقاله خود با نام «مشکلات سبک‌شناسی سینما» مفهوم «عبارت سینمایی» را مطرح کرد و آن را این گونه 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. طولانی شدن یک تصویر در نظر آخن باوم می‌تواند یک عبارت طولانی و در حال توسعه را به وجود آورد. اگر یک نما را به عنوان یک عبارت بپذیریم، پیوند بین نماها در حقیقت پیوند میان عبارات است. آخن 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 آخن باوم مطرح می‌کند در مورد استعاره است. او اعتقاد داشت که در سینما تنها زمانی استعاره تصویری می‌تواند امکان‌پذیر شود که به وسیله 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 شکوفسکی 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 آن‌ها، اندیشیدن با تصاویر باشد. یادآوری آن‌هاست. او همچنین توضیح می‌دهد که شعر و نثر در سینما «نه به واسطه ریتم یا نه تنها 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 می‌کنند» (Turovskaya, 1989, p. 101).

بدین ترتیب از نظر شکوفسکی نثر شاعرانه وجود دارد. فیلم‌های کارگردانی 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 رجحیت دادن زبان شعر بر نثر نیست بلکه نفوذ این دو در یکدیگر است. شکوفسکی 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 نگرستن در اشیاء وادارد و به راستی 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.

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؛ از این رو، 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. نظریه پرداز دیگری که می‌تواند 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 به راحتی آن‌ها را به حوزه سینما انتقال داد. از سوی دیگر، اگر شعر را در گسترده‌ترین معنای آن در نظر بگیریم - چونان حضور بلاواسطه جهان، حس چیزها، پویای درونی زیر لایه 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 شاعرانه بودن ذاتی هر تصویر سینماتوگرافیک سخن می‌گوید. این نکته مهمی است. هر تصویری به آن معنی کلی 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 در حالی که سینمای آوانگارد می‌کوشد در قلمرو چیزی که می‌تواند شاعرانه باشد وارد شود. یوجین مک کری استدلال می‌کند: «وقتی دولاک از فیلم به عنوان 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 «استایل دادن به جزئیات» است. در یک شعر، جزئیات به اندازه کلیات مهم است و نحوه ارائه این جزئیات تأثیر مستقیم بر محتوای گذارد. البته باید توجه داشت که منظور امپرسیونیست‌ها از واژه شاعرانه به مفهوم گنجاندن ادبی متن شاعرانه در فیلم که ردقالب میان‌نویس باشد نیست. خود دولاک در این باره 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 به عنوان جنبه‌ای از فرم است که هم در سرعت‌های متغیر فیلم‌برداری و هم در سرعت کات‌های بیان می‌شود بنابراین مطابق آنچه که گفته شد، مفهوم شاعرانگی در امپرسیونیست‌ها در درجه اول تأکید بر ریتم به عنوان 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.

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 اشیا، به شیوه‌ای که آن‌ها را مجسم می‌کنند سخن می‌گویند و این امر کاملاً در فرهنگ و تجربه انسان‌ها ریشه دارد. بدین ترتیب، استعاره نه تنها 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 به حساب 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 نه فقط 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 به جای جزء، بیاید یا جزء به جای کل» (احمدی، ۱۳۷۰، ۸۳). به عنوان مثال می‌گوییم:

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

در نهایت در بارمی سینمای شاعرانه می‌توان گفت که وقتی صحبت از فیلم شاعرانه می‌شود به این معنا نیست که این گونه از فیلم به شعر (به عنوان 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.» آن گونه 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 به منظور 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 مسلمی از نبوغ توصیف می‌کند: «بزرگ‌ترین چیز تسلط داشتن بر استعاره است. این به‌تنهایی نمی‌تواند به وسیلهٔ کس دیگر گفته شود چون استعاره نشان نبوغ است» (در کتاب بوطیقای ارسطو (۱۳۸۶/۱۹۵۸) به جای استعاره از واژه مجاز استفاده شده است).

اگرچه استعاره انواع گوناگون دارد و تعداد اشیا 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 به کار بردن کلمات است بدین صورت که در زبان حقیقی هدف این است که کلمات در معنای زبان معیار به کار 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 استعاره‌ی تصویری

اصطلاح استعاره مفهومی نخستین بار در ابتدای دهه ۱۹۸۰ در اثر مشهور جورج لیکاف^{۱۶} و ساموئل جانسون^{۱۷} یعنی کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم^{۱۸} آمده است. آن‌ها در ابتدای کتاب خود بیان می‌کنند که برخلاف عده‌ای که اعتقاد دارند استعاره متعلق به صنایع بلاغی است، معتقدند که استعاره نه فقط متعلق به صنایع بلاغی و زبان غیرعادی بلکه متعلق به زبان روزمره نیز هست. آن‌ها معتقد بودند که استعاره در زندگی روزمره و نه تنها در زبان بلکه در اندیشه و عمل مانیز جاری است (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵/۱۹۸۰، ۱۳). شاهد این مدعا را می‌توان در مکالمات روزمره مردم و ضرب‌المثل‌های متداول میان آن‌ها یافت.

دیگر این آثار را با حال و هوای آمریکایی و با تمرکز بر فرهنگ این کشور به تصویر می کشید. توفیق هنری و موفقیت نسبی تجاری سبب ساز 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 به طور مشخص جامعه روشنفکر و هنرمندان در بسیاری از آثارش همچون *جان مالکویچ بودن*، *اقتباس*، *درخشش ابیدی* یک ذهن پاک و شاخص ترین 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 منطقه ای بانام ماساپکوا^{۱۷} از توابع نیویورک پرورش یافت. در سال ۱۹۷۶ از دبیرستان فارغ التحصیل 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 فیلم سازی 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 مینه سوتا ساکن شد و در نشریه مینیاپولیس استار تریبون^{۱۸} و همچنین انستیتوی هنر مینه سوتا^{۱۹} مشغول به کار شد. در همین سالها دو مقاله از او در *نشنال لمپون*^{۲۰} به چاپ رسید. در اوایل دهه ۹۰ به لس آنجلس کوچ کرد و به عنوان نویسنده با شوهای تلویزیونی بسیاری همکاری کرد از جمله کارهای مهم او در مقام نویسنده در این سالها می توان به مجموعه ی *سیت کام* یک زندگی به دست *بیاور*^{۲۱}، *در دسر بالری*^{۲۲}، *شوی تلویزیونی دانا کاروی*^{۲۳} و *سریال ند و استیسی*^{۲۴} (که در آن تهیه کننده اپیزودهای مختلفی نیز بود) و مجموعه *شوی شبانه ی دیوید لترم*^{۲۵} اشاره کرد. در همین سالها دست به نوشتن فیلم نامه برای سینما زد که پس از تلاش های ناکام اولیه سرانجام *سناریوی جان مالکویچ بودن*^{۲۶} (۱۹۹۹) را نوشت که آغازی بر شهرت و موفقیت او شد (LaRocca, 2011, p. 4). *جان مالکویچ بودن* را می توان تولد کافمن دانست که در بردارنده ی مؤلفه های آشنای کارهای آینده ی کافمن بود مسئله ی هستی، خلاقیت، به تصویر کشیدن ذهنیت و قراردادن انسان در برابر معنای هستی و همچنین علاقه ی او به تئاتر. کافمن در این دوران موفقیت همچنان به کار در تئاتر نیز ادامه داد از جمله کارهای موفق وی در این دوران *نمایشنامه ی هوپ تئاتر* را ترک می کند^{۲۷} بود که در آن *هوپ دیویس*^{۲۸} و *مریل استریپ*^{۲۹} بازی می کردند. تأثیرات و رد پای تئاتر را در بسیاری از آثار مهم فیلم ساز می توان مشاهده کرد از جمله *نمایشنامه باغ آلبالو* اثر *چخوف* و *ریچارد سوم* اثر *شکسپیر* در فیلم *جان مالکویچ بودن* و همچنین *نمایشنامه مرگ فروشنده* اثر *آرتور میلر* در فیلم *نیویورک مجاز مرسل*.

کافمن فیلم *جان مالکویچ بودن* را با اسپایک جونز و فیلم تحسین شده ی *خورشید ابیدی* یک ذهن پاک^{۳۰} را با میشل گوندیری در مقام فیلم نامه نویس کار کرده است. اسپایک جونز همانند کافمن از دنیای مطبوعات عامه پسند و ویدئو کلیپ به سینما آمده است و میشل گوندیری نیز اهل فرانسه است که او نیز از دنیای انیمیشن و ویدئو کلیپ به سینما آمده است (فاکس مشارک، ۲۰۰۷/۱۳۹۹، ۲۶۹-۲۷۱). اساس کاری هر دو فیلم ساز نامبرده استفاده خلاقه از تدوین و ریتم و همچنین بیانگری تصویر است خصیصه ای که خود کافمن نیز در فیلم سازی دنبال می کند. بحران آفرینش و بحران

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

یا کوبسن در یکی از مشهورترین مقالات خود با نام «قطب های استعاری و مجازی در زبان پریشی»، شکل گیری واحدهای زبانی گفتار و نوشتار را بر اساس دو فرآیند هم نشینی و جانشینی میسر می داند. او بیان می کند که «گذار از هر موضوع به موضوع دیگر یا بر اساس مشابهت و یا بر اساس مجاورت آن ها صورت می گیرد که مناسب ترین اصطلاح برای مورد اول، شیوه ی استعاری است و برای مورد دوم، شیوه ی مجازی» (اولیایی نیا و صمیمی، ۱۳۹۰، ۱۶؛ 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 می دانست البته لازم به ذکر است که این نظریه او توسط شاعران مدرنیستی همچون ویلیام کاراوس و ویلیامز به چالش کشیده زیرا او در اشعارش تلاش می کرد 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 به کار بردن مجاز مرسل به انجام رساند.

در دنیای نمایش و هنرهای نمایشی مانند سینما و به خصوص تئاتر می توانیم تحقق تصویری مجاز مرسل را به نوعی مشاهده کنیم به عنوان مثال در تئاتر چند پله و یک یا دو ستون نماینده یک قصر بزرگ هستند در اینجا در حقیقت مانتها جزئی کوچک را بازسازی کرده ایم و آن را به مثابه یک کل بزرگ تر در نظر می گیریم. چنین چیزی در عالم سینما نیز رخ می دهد با این تفاوت که در سینما چون دوربین و تمهیدات تصویری به یاری ما می آید، دیگر نیازی به قرار داد با تماشاگر مانند تئاتر نیست.

فیلم سازان بسیاری در طول تاریخ تلاش کرده اند که بتوانند حرف خود را با تصویر بیان کنند و زبانی مختص سینما بیابند؛ چارلی چاپلین نمونه ی بارز چنین تفکری بود و از همین رو بود که در سالهای ناطق شدن سینما در برابر استفاده از کلام در سینما مقاومت می کرد. این دیدگاه چاپلین اگرچه در نهایت موفق نشد و خود او نیز لاجرم به سینمای ناطق پاسخ مثبت داد اما اندیشه ای را بنیان نهاد که چنددهه بعد مورد استفاده ی فیلم سازان سینمای شاعرانه قرار گرفت و آنان را بر آن داشت تا با کاستن از دیالوگ و تأکید بیشتر بر تصویر مفاهیم مورد نظر خود را در سینما بیافرینند. در این میان تصویر کردن استعاره به زبان تصویر جایگاه بسیار مهمی را به خود اختصاص داد زیرا استعاره از طرفی مهم ترین خصیصه ی شعر و زبان شاعرانه است و البته مهم ترین عنصری که می تواند به کلام شاعرانه ابعاد تازه ای ببخشد.

چارلی کافمن، فیلم نامه نویس و کارگردان آمریکایی در آثار خود چه در مقام نویسنده و چه در مقام فیلم ساز تلاش های درخور توجهی انجام داده است که شاید بتوان اوج آن را در اثر شاخص و البته کمتر دیده شده ی او یعنی فیلم *نیویورک مجاز مرسل* مشاهده کرد. در ادامه پس از معرفی مختصری از چارلی کافمن به بررسی این فیلم از منظر تصویر کردن استعاره در آن پرداخته خواهد شد.

تحلیل داده ها

در دهه ی ۱۹۹۰ میلادی، در کنار اوج گیری آثار عظیم سینمایی، نویسنده و بعدها کارگردانی به نام چارلی کافمن ظهور کرد که برخلاف سینمای مرسوم، ادامه دهنده ی سنت سینمای شاعرانه و آوانگارد بود. آثار وی از یک سو ریشه در سینمای آوانگارد و شاعرانه اروپایی داشت و از سوی

خلاصیت درون‌مایه اصلی آثار کافمن را می‌سازد. شخصیت‌های او گاه در تلاش برای تصویر کردن ذهنیت خود هستند (مانند جان مالکویچ پودن، 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 خلاصیت برخوردند 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 به دست 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 به خصوص دخترش او را دچار فروپاشی عصبی می‌کند به خصوص آنکه آن‌ها دیگر باز نمی‌گردند. 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 غول‌آسامی سازد و تصمیم می‌گیرد که حکایت زندگی خودش را تبدیل به نمایش کند؛ اما هر قدر 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. هر قدر که کار جلوتر می‌رود و کیدن می‌پندارد که راه تمام کردن نمایش را یافته است اما باز هم به بن‌بست برخورد می‌کند و...

تحلیل فیلم

مفهوم جهان و زمین

در کتاب کامیک استیون رایت^۳ نویسنده ابروردیست 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 تکرار آن کردم. همچنین نقشه کاملی از جهان دارم که به سختی 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 به شمار 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 تقلیل دادن 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 به عنوان یک کلیت در خود جای دهد (Deming, 2011, p. 194)؛ از این جمله می‌توان برداشت کرد که آنچه غالباً آنچه که ما به عنوان 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 به مثابه 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^۴ 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 هر دو این شخصیت‌ها در حال بازنمایی جهان هستند یکی بر صحنه تئاتر و در ابعاد بزرگ و دیگری بر روی بوم نقاشی بسیار کوچک. کیدن به تازگی نمایشنامه مرگ فروشنده^۵ اثر آرتور میلر^۶ 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 به پا می‌کند و با موفقیت بسیاری روبرو می‌شود به طوری 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 معاصر 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 صحنه بردن نمایشی که بازنمایی زندگی خودش است از طرفی به دنبال کشف کردن حقیقت وجودی خودش است. از طرف دیگر می‌خواهد خود را به بینندگان 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 منهن می‌گیرد و دکوری عظیم از منهن

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 ذهنی‌تر شدن 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 فاسد شدن است (Berrios & Loque, 1995, p.185-188). این تسلط سایه مرگ در فیلم در حالی است که کیدن در حال تقلا برای به تصویر کشیدن 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 دکتر دیگری 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 سایه 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 به تدریج و هر قدر که به پایان فیلم نزدیک می‌شود از شدت رنگ‌ها کاسته و بدون آن که تغییری کلی در آن‌ها بدهد با گرفتن گرمی از آن‌ها فضا را به سمت سردتر شدن 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 هر قدر که به پایان فیلم نزدیک می‌شویم، او صورتی رنگ پریده‌تر پیدا می‌کند که سپیدی موهایش نیز این امر را تشدید می‌کند. همچنین در صحنه پایانی ما به سمت سفیدی کامل می‌رویم گویی همه چیز در حال پاک شدن و از بین رفتن 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 در جایی 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 می‌گوید که رزومه بازیگری ندارد اما بیست سال در تعقیب او بوده است و همه چیز را درباره‌اش می‌داند. مرد مرموز که سَمی بارتان^{۲۶} نام دارد به او می‌گوید:

من بیست سال تعقیبت می‌کردم و همه چیز رو درباره‌ات می‌دونم. پس من
رواستخدام کن تا بفهمی حقیقت وجودت چیه

از گفته‌ها و همراهی چندین و چندساله این شخصیت و همچنین

نیویورک را در اندازه واقعی می‌سازد و صدها بازیگر را به تمرین و کار فرامی‌خواند 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 از دست‌رفته‌اش 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^{۲۵} می‌رود که به او ابراز علاقه کرده است اما توانایی برقراری رابطه جنسی با او را ندارد و می‌گوید:

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 بازمی‌گرداند. خانه هیزل مانند وضعیت همیشگی تنزل‌آمیز کیدن، همچنان در حال سوختن است - اگرچه هیچ کدام 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

با خبر بودن 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 مواجهه کیدن با خودش است (تصویر ۲)؛ اما تلاش برای بازتاب زندگی بی‌نتیجه است به طوری که در جایی خود سمی هم نمی‌تواند نقش را ایفا کند و از دستورات کارگردان (کیدن) سرپیچی می‌کند. او در نهایت در صحنه‌ای واقعا خود کشی می‌کند این خود کشی گویی آرزوی دیرینه کیدن است که خود جرئت انجام آن را نداشته است. باز هم 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 (مواجهه 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 ساخته و پرداخته 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 به عنوان یک مرد و انسان و البته هنرمند و از همین روست که به محض 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 گذراست 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 تصویر کردن 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 خال کوبی کسی شده و در یک کلپ 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 شفا بخش 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) هر روز یادداشت بر خواهد داشت و نکته‌هایی را که من هر روز 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



تبدیل شدن 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 رابنر ماریا ریلکه^{۳۸} با عنوان روز پاییزی است که در فیلم خوانده می‌شود، استعاره زندگی کیدن، قهرمان داستان فیلم است. او هر قدر در زندگی و تمرین نمایش جلوتر می‌رود تنها تر می‌شود. حتی بازیگران و به خصوص 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. در واقع 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 به صورت صحنه‌ای غول‌آسا ساخته است. او تلاش می‌کند که از واقعیت فرار کند اما در نهایت صحنه‌ای می‌سازد که به شکلی بیمارگونه همه چیز به دقت بازسازی شده است. او حتی برای بازپس گیری زندگی مشترک خود نیز دست به خلق نمونه مشابه می‌زند و با زنی که او نیز صاحب دختری است هم خانه می‌شود و نه فقط سعی در دوباره ساختن 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 در بر

تلخ یا به ندرت شیرین مواجه می شود سرعت کات ها (برش ها) بیشتر می شود این کار ریتمی بسیار سریع به تصاویر می دهد و حسی از مواجهه ی ناگهانی را در برابر ما زنده می کند. حقایق این فیلم اغلب به صورت پتک و یا آواری بر سر شخصیت فیلم فرود می آیند و استفاده از کات ها و برش های سریع این حس را تقویت می بخشد.

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



درک و فهم استعاره موجب عمق معنا و لذت می شود اما شاید سؤال مهمی که فیلم نیویورک مجاز مرسل مطرح می کند 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 بیان کننده این حقیقت است که ما شاید بتوانیم تفسیر و درکی از دیگران و معنای زندگی آن ها داشته باشیم اما وقتی خودمان تبدیل به سوژه تحلیل و شناخت می شویم ورق بر می گردد همه چیز شکلی دیگر به خود می گیرد. در این موقعیت ما نه تنها از درک حقیقت عاجز می شویم بلکه هر قدر در آن عمیق تر می شویم اگر چه چیزهایی را می فهمیم ولی در نهایت به پاسخی درخور نمی رسیم و همین نرسیدن به پاسخ درخور ما را تنها تر از همیشه می سازد.

نتیجه گیری

فیلم نیویورک، مجاز مرسل بیانیه ای از گریستانسیالیستی در باب ماهیت زندگی و پوچی آن ارائه می دهد. قهرمان داستان، کیدن، در مواجهه با پوچی، تلاش می کند با بازسازی استعاری زندگی خود بر روی صحنه، به درکی تازه دست یابد و کورسویی از امید را بیابد. اما این فرآیند دایره وار، او را به نقطه ای می رساند که تنها دستاوردش مرگ است؛ مرگی که ابتدا در هویت و سپس در کالبد او رخ می دهد. این فیلم نشان می دهد که کیدن همواره با اندیشه ی مرگ زیسته و در نهایت درمی یابد که حقیقت، نه در زندگی، بلکه تنها با مرگ بر او آشکار می شود.

خصیصه ی برجسته ای که این فیلم را از آثار مشابه متمایز می کند، رویکرد منحصر به فرد آن به فرآیند خلق هنری است. در حالی که بسیاری از فیلم ها به چگونگی خلق جهانی استعاری توسط هنرمند می پردازند، در نیویورک، مجاز مرسل، هنرمند خود تبدیل به استعاره ای در دل اثر هنری اش می شود. کافمن با این رویکرد، مخاطب را به تأمل در این پرسش وامی دارد که اگر در جهانی آکنده از استعاره ها زندگی می کنیم و در تلاش برای تفسیر آن ها هستیم، چه خواهد شد اگر خود ما نیز به استعاره تبدیل شویم؟ این وضعیت یک دور باطل را آغاز می کند که تنها با مرگ به پایان می رسد. مرگ قطعی ترین رخداد جهان است و تنها در سایه ی آن، تفسیرها

گرفته اند و شاید زندگی کیدن کوتارد نمونه بارز چنین چیزی باشد. او حتی در منتهن زندگی می کند جزیره ای که گویی مجاز مرسل، نیویورک است (در حقیقت، منتهن نسخه ی کوچک شده و فشرده ای از نیویورک است) از طرف دیگر او در محله ای به نام سینکداکی زندگی می کند که تلفظ و املایش بسیار شبیه به واژه Synecdoche به مفهوم مجاز مرسل است. می توان گفت اگر مطابق نظر کسانی مانند لیکاف و جانسون ما با استعاره ها زندگی می کنیم (۱۹۸۰/۱۳۹۵)، شخصیت فیلم چارلی کافمن در حال غرق شدن در استعاره است.

کیدن به خصوص پس از مردن بازیگری که نقش او را ایفا می کرد و ترک دیگران به بن بست کامل می خورد و اینجاست که زنی به نام الن جای او را می گیرد. برای نشان دادن جهان باید به بیرون آن پرتاب شد و از این رو الن به همین منظور جای کیدن را به عنوان کارگردان می گیرد و اوست که سرانجام نمایش را تمام می کند. الن به شکلی نمادین نظافتچی است گویی او آمده تا همه چیز را بروید و کار را تمام کند. کیدن از مؤلف به اجرا کننده تنزل می کند گویی مؤلفی دیگر در کار نیست این مرگ مؤلف بی اختیار مرگ مؤلف رولان بارت را به یاد ما می آورد. او حتی نقش زن نظافتچی را نیز به عهده می گیرد.

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

هر زمان انتخاب تازه ای می کنید ممکن است. ولی ممکن است زندگی خودتان را نابود کنید. هیچ کس به تو توجهی نمی کند. گور پدر همه!

موعظه غیر معمول کشیش در صحنه خاک سپاری 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 می بخشیم و البته در برابر این معنا بخشی و انتخاب هایمان 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 می کند فاقد معناست زیرا هر آنچه را که به زندگی اش معنا می بخشیده از دست داده است بنابراین طبیعی است که جست و جوی حقیقت در جهانی معنا باخته راه به جایی نمی برد.

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

وقتی کسی رو بشناسی همه چیز نا امید کننده میشه.

اینجاست که کیدن به پوچی اعمال و تلاش خود پی می برد و شاهد اضمحلال همه چیز می شود. در پایان ساعت زمان ۷:۴۴ را نشان می دهد همان ساعتی که در ابتدای فیلم داستان آغاز شده بود گویی کیدن نه از جایی می آید و نه به جایی می رود و تلاش برای فهم زندگی و دریافت حقیقت او را بیش از هر چیز در گیر دوری باطل می کند. او در پایان فیلم سر بر شانه زن نظافتچی که شخصیتی مادرانه دارد می گذارد (تصویر ۴). او اکنون دریافته که چه می خواهد بگوید اما دیگر زمانی نیست. گویی وقتی پی به حقیقت خواهی برد و چگونه آن را اجرا کنی که بمیری! کارگردان برای مواجهه ی شخصیت اصلی و همراه کردن مخاطب در تجربه ی شخصی او، از تدوین استفاده ای خلاقه می کند. هر بار که شخصیت اصلی فیلم با حقیقتی

پایان یافته و پاسخی نهایی پدیدار می‌شود.

کافمن با بازسازی جهانی غول آسا 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. باز بین رفتن این مرز، جست‌وجو برای حقیقت آغاز می‌شود؛ حقیقتی که شاید تنها و تنها در لحظه‌ی مرگ و با پایان یافتن 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 به تدریج غیرقابل تشخیص می‌شود و مخاطب در مواجهه با یک معمای هستی‌شناسانه قرار می‌گیرد. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که فیلم نیویورک، مجاز مرسل شاهی بر آن است که چگونه تمهیدات تصویری می‌توانند به ابزاری قدرتمند برای بیان عمیق‌ترین مفاهیم فلسفی تبدیل شوند.

بی‌نوشت‌ها

- Joel Evans.
- Figuring the Global: on Charlie Kaufman's *Synecdoche New York*.
- Philosophy of Charlie Kaufman.
- David LaRocca.
- Richard Deming.
- Living a Part: *Synecdoche, New York, Metaphor, and the Problem of Skepticism*.
- Charlie Kaufman: *Confessions of an Original Mind*.
- Doreen Alexander Child.
- T.S.Eliot.
- Ezra Pound.
- George Wilhelm Friedrich Hegel.
- George Lakoff.
- Samuel Johnson.
- Metaphores we live by.
- Charles Forceville.
- Charles Stewart Kaufman.
- Massapequa.
- Minneapolis Star Tribune.
- Minneapolis Institute of Art.
- National Lampoon.
- Get a life.
- The Trouble With Larry.
- Diana Carvey Show.
- Ned and Stacey.
- Late Night with David Letterman.
- Being John Malkovich.
- Hope leaves the Theater.
- Hope Davis.
- Meryl Streep.
- Eternal sunshine of the Spotless Mind.
- Caden Cotard.
- Steven Wright.
- Arthur Miller.
- Death of the Salesman.
- Samy Barentan.
- Hazel.
- Rainer Maria Rilke.
- Jacques Lacan.

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 Fergusson] (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. Re-

- trieved 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'erāneh]. 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* [Estarehaei 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 jostojooe 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'erāneh chist?]. Retrieved September 3, 2025, from <https://robertsafarian>.

صافاریان، روبرت (۲۰۱۶). *سینمای شاعرانه چیست؟*، بازیابی شده در ۳ سپتامبر ۲۰۲۵، از <https://robertsafarian.ir/?p=2336>

فاکس میشارک، جسی (۱۳۹۹). *سینمای پسایاپ (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 آقاابراهیمی، مترجم)*. نشر علم. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۰)

هاشمی، زهره (۱۳۸۹). *نظریه‌ی استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون*. ادب پژوهی. ۴ (۱۲)، ۱۱۹-۱۳۹. [SID. https://sid.ir/paper/137752/fa](https://sid.ir/paper/137752/fa)

هاوکس، ترنس (۱۳۹۵). *استعاره (فرزانه طاهری، مترجم)*. نشر مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۲)

[ir/?p=2336](https://www.noor-mag.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 زرین کوب، مترجم)*. مؤسسه انتشارات امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۳۲۲-۳۸۴)

ارسطو (۱۳۸۶). *بوطیقا با پیشگفتار جی.ام.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-mag.ir/?p=2336>

<https://www.noor-mag.ir/view/fa/articlepage/278576>

صادق صمیمی، نوشین و اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۹۰). *انکار اصل استعاره یا کوبسن: 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](https://sid.ir/paper/477550/fa)