

راز کیهان

استنلی کوبریک: فلسفه یک سطری

چاپ شده در: ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

زمان انتشار: دی ماه ۱۳۸۷

توضیح: در مناسبات اطراف ما که حتی سن و سال بالا را معیار مصونیت از نقد می‌دانند (و طبق این معادله لابد باید ساخته جدید ایرج قادری را که با نام مشعشع «پاتو زمین نذار...» روی پرده سینماهاست، به حرمت موی سفید، مقبول و محترم بداریم) حتماً بازیابی چند نکته دوست‌نداشتنی یا حتی نشانه ضعف در فیلم یا فیلم‌هایی از آنان که بزرگان ماندگار تاریخ هنر سینما شناخته شده‌اند، گستاخی و به منزله «تلاش برای مطرح شدن» - توهمی که میان برخی فیلمسازان ایرانی به عنوان دلیل هر نقد منفی رایج است - قلمداد می‌شود. باکی نیست. وقتی بحث، تحلیل و استدلال مشخص خود را داشته باشد، می‌توان هر واکنش منفی را به دلالت‌های در دل مطلب ارجاع داد و به جای یادآوری حرمت و منزلت فلان فیلمساز بزرگ قدیمی، از طرف خواست بحث و استدلالش را در مقابل آن که در مطلب تشریح شده، مطرح کند. با همین ذهنیت بود که از مدت‌ها پیش، در انتظار بازگشایی مجله «دنیای تصویر» که جایگاه شایسته طرح این نوع نگرش‌های دور از احتیاط و محافظه‌کاری است، ایده صفحه/بخشی تحت عنوان «ادعاها» را داشتم و داشتیم که در هر شماره، دیدگاهی را مطرح و آن را به تفصیل، استدلال می‌کند؛ که در نگاه اول و با عاداتی که کتب تاریخی و ستایش‌های همیشگی به ما داده‌اند، دیدگاه عجیبی می‌نماید. اما با مسیر مباحث مطرح در متن، به تدریج، قابل قبول یا دست کم قابل بررسی به چشم می‌آید. دیدگاه‌هایی همچون این ادعاها که مثلاً «ناخداخورشید تقوایی از داشتن و نداشتن هاکز بهتر است» یا «لولیتای آدریان لین از لولیتای کوبریک بهتر است» یا... همین که امروز در اینجا می‌بینید: «راز کیهان فیلم بدی است». عنوان و عجیب بودن ادعای پشت آن به تنهایی مهم نیست. مهم بحثی است که به واسطه آن، می‌توان این ادعا را مطرح کرد. تا این را به یادمان بیاورد که هر حکمی بسته به آزمون سخت زمان و با معیارهای دور از مرعوب شدن در برابر نام‌ها و اعتبارات، می‌تواند قابل تردید باشد. همه چیز به این بازمی‌گردد که در پس حکم و در مسیر انکار آن، چه دلایل و دلالت‌هایی را مطرح می‌کنیم. همین جا اشاره کنم که خود متن، بازچاپ مقاله‌ای است که سال گذشته در همین روزها در مجله

مرحوم «شهروند امروز» به چاپ رسید و ضمناً کل این ایده بخش «ادعاها» با توصیف و کارکردی که ذکرش رفت، برای مجله «دنیای تصویر» محفوظ باقی می ماند؛ به قول آندری تارکوفسکی فقید، «با امید و اعتماد».

کوبریک بزرگ بود. با هر معیاری، حتی بی ربط ترینش که هیبت ظاهری هنرمند است، بزرگ بود. کمال طلبی، وسواس، جزئیات پردازی، طرح مباحث عمیق انسانی و هستی شناختی، سلطه افسانه ای بر همه اجزای کار در حدی که هنر گروهی سینما را برای او به نوعی فرآیند خلق انفرادی همانند می کرد، هر کدام به تنهایی برای اثبات بزرگی اش کافی اند. در حالی که او همه را یک جا داشت. اگر اندکی متوجه باشیم که سینما به همان میزان که داستان و روایت دارد، ابعاد بصری و قاب و رنگ و میزاسن و کمپوزیسیون هم دارد، کوبریک در بهادهی به ارزش خالص «طراحی» در روند خلق تصاویر و در بخشیدن وجوه سرشار هنرهای تجسمی به عکس هایش، در آمریکای نیمه دوم قرن بیستم عملاً سرآمد همگان بود. آنها که ابهام و رازورزی شعری را دوست می دارند و در هر اثری در هر قالب هنری غیر از شعر هم در پی آن اند، جلوه های ایده آل خود را در کارهای کوبریک یافته اند و جوانان ایرانی علاقه مند به سینما که عموماً برای ستایش آثاری به وجد می آیند که برای بیننده عادی ثقیل و هضم ناشدنی باشد، در کنار لینچ و تارکوفسکی و کیشلوفسکی، استنلی کوبریک را هم برای فخرفروشی های متفاوت نمایانه، مناسب دیده اند؛ و فارغ از اصالت یا جعلیت یکایک این بزرگان، برای دستیابی به هدف شان، حق هم دارند.

اما به کارنامه یادگارهای کم شمار و نشانه وسواس کوبریک که نگاه می کنم، نکته کلیدی و عمده ای یکسره ذهنم را به خود معطوف می دارد که نمی توانم هیچ بحثی درباره کوبریک را بی اشاره به آن پیش

ببرم. آثار استاد کمال گرا که از معدود جاری کنندگان مفاهیم فلسفی در سینمای انگلیسی زبان دنیا بود، قاعدتاً و طبق همه ویژگی های برشمرده در بالا، می بایست بسیار مدرن و چندلایه و نهان گو و غیرصریح بوده باشد. در حالی که نیست. مطلقاً نیست. به قدری نیست که حتی برای همان بیننده عادی هم ره یافتن به مبنای مضمونی محدود و مشخص هر فیلمش، به سادگی امکان پذیر خواهد بود. هر فیلم کوبریک چنان پیام صریح و مستقیم و توی گیومه ای دارد که می توان در قالب عبارت یا جمله ای خلاصه اش کرد و در پاسخ سؤال عامیانه و سطحی و همیشگی «فیلم چی می خواست بگه؟»، به کارش برد: «راه های افتخار» به روشنی «در نکوهش جنگ افروزی» است؛ «دکتر استرنج لائو» اعتراض و انتقاد مشابهی را درباب «تباهی و ویرانی دنیای بعد از جنگ بلوک شرق و غرب و نبرد هسته ای» طرح می کند؛ «پرتقال کوکی» می خواهد نشان مان دهد که «اگر روابط بی مرز جهان آینده را فراگیرد، چه جنون و جهلی در انتظارمان است»؛ و «غلاف تمام فلزی» یادآوری می کند که «خشونت میلیتاریستی آدمی را به جایی می رساند که جای همه ارزش ها و ضد ارزش های انسانی در نظرش عوض می شود».

در تمام تاریخ سینمای متفاوت، این میزان صراحت و آشکارگویی، بی سابقه است. میان چهار فیلم کوبریک که از این قاعده مستثنا هستند، دوتایشان بابت تعلق به محدوده های مشخص ژانری، دچار تناقض های میان صراحت مفاهیم و پیچیدگی ظاهری نمی شوند. برای فیلم تاریخی - حماسی «اسپارتاکوس»، طبیعی است که معانی ضد ظلم و برده داری در محور مضمون های اثر قرار می گیرد و در «تالو» که نگین پرتالو سینمای وحشت دو سه دهه اخیر جهان است، هیچ عجیب نیست که گره های قصه و کنش های هراس آور فیلم، در انتها یک به یک باز شوند و ابهامی به جا نماند. در «بری لیندون» هم تلاش برای تخریب تعمدی داستان ویلیام تکرری از طریق شیوه روایت غریب انتخاب شده (این که گفتار متن فیلم، هر اتفاق دو سه دقیقه بعد داستان را لو بدهد و عمداً روایت داستانی را از تعلیق و انتظار، تهی کند) چنان پیچیده و چندوجهی بود

که نمی شد برای فیلم پیام واحدی قائل شد؛ هر چند اگر در جوهره معنایی اثر بدون توجه به ساختار روایی و بصری اش متمرکز شویم (کاری که عملاً نادرست یا حتی ناممکن است) شاید بتوانیم «زوال ارزش های پوشالی نظام و زندگی اشرافی» را یکی از حرف های اصلی فیلم بدانیم. می ماند یک نمونه دیگر که در انتهای کارنامه استاد، جلوه ای هنرمندانه از نمان گویی و کمرنگ شدن صراحت پیام در آثار او به دست داد، بی آن که این را همچون «پرتقال کوکی» فریاد بزند، بی آن که گله های واقع بینانه اش نسبت به آن چه از روابط عاطفی در آستانه سده بیست و یکم باقی مانده بود را همچون انتقادات ضد سیستم حاکم در «غلاف تمام فلزی»، شدیداً تأسف آور بنمایاند و بی آن که پیچیدگی را از جایی خارج از جهان خود فیلم، بر آن تحمیل کند.

در همه آن مثال های منجر به صراحت دور از هنر مدرن، هر جا که خواستید، نام فیلم جاودانه شده کوریک یعنی «۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی» را اضافه یا جایگزین کنید. با این تفاوت که تجربه گری استاد این جا ابعادی غول آسا یافته و از جمله، برای تلاش در مسیر پیش بردن ۲۵ دقیقه اول فیلم بدون یک کلمه دیالوگ، به پیدایش هستی و روزهای اول تاریخ زمین باز می گردیم. برای رسیدن به دنیایی مصنوع و یک سر دور از فضا و جغرافیای معمول زندگی معاصر، دوربین جفری آنزورث ما را در راهروهای دراز و گردان سفینه دیسکآوری در پی آدم ها می دواند و برای برجسته تر کردن وجه بصری و تجسمی، فضای محوطه سفید لابی با مبل های سرخ مدرن در اوایل ورودمان به دوران آینده یا فضای غریب و فوق مدرن آکنده از گچ بری ها و چراغ های دیواری سنتی در سکانس پایانی، تا حدی به اهمیت صرف طراحی نزدیک می شوند که بارها مبنای طراحی های داخلی، installation ها و حتی طرح مد شده اند و می شوند (اتفاقی که درباره صحنه پردازی غریب «پرتقال کوکی» هم با تأثیر هنوز ادامه دارش بر دنیای مد، رخ داد).

هر چه این خصوصیات «راز کیهان» (نام ایرانی فیلم که در مسیر صراحت های مضمونی کوریک، بهتر جواب

می دهد؛ چون دارد درونمایه اثر را در عنوانش فریاد می زند!) بلندپروازانه تر باشد، که هست، آن محدود شدن به چند گزاره فلسفی در باب تولد و مرگ انسان، حلقه تکامل و سلطه ماشینیسیم ساخته دست بشر بر خود او، آسیب عظیم تری بر این پیکره وارد می آورد. در فیلمی که مدت های بسیار طولانی را صرف نمایش باله سفینه ها و کرات آسمانی در کهکشان ها می کند و در ترکیبی که امروزه کلیپ وارش می نامیم، از آهنگ موزون حرکات این سفینه ها و سیاره ها با قطعه «دانوب آبی» یا همزمانی جهش ها و تغییر جهت هایشان با ضرب های کوبنده قطعه «چنین گفت زرتشت» محظوظ مان می کند، این که در نهایت به همان پیام های صریحی برسد که در هر فیلم مرتبط با هستی بشر و گذر عمر و سیه کاری های ناشی از صنعت زدگی تکنولوژیک، از «بیسکویت سبز» مهمل ریچارد فلیشر تا «شهر تاریک» درخشان ولی مهجور آکس پرویاس تا حتی «نارونی» خودمان مطرح شده، دستاوردی به بلندای قامت اساطیری فیلم در نظرخواهی ها نیست. در مقابل همه آن وجوه فلسفی و عظمت افسانه علمی که فیلم عمدتاً بابت آنها ستایش شده، شخصاً بخش جذاب معادلات را در روانشناسی رابطه خاص و منحصر به فرد دیو (کایر دالیا) و کامپیوتر سخن گوی فیلم «اچ-ای-ال ۹۰۰۰» یا همان «هال» می یابم. این نوع عجیب و تجربه نشده ای از رابطه انسان و ماشین است که با اغلب انواع دیده شده در ژانر علمی - خیالی، تمایز اساسی دارد. در بقیه جاها، این رابطه یا مشابه رابطه حیوانات دست آموز خانگی با صاحب شان است و یا ماکت مکرری از نسبت و جدال میان انسان با منابع شر، که بناست در هیأت روبات یا کامپیوتر مفلوک فیلم متجلی شود. در «راز کیهان»، وسوسه هایی که از جانب هال به دیو انتقال پیدا می کند، گاه ارباب را به دست آموز زیردستش وا می دارد (که البته محمل اصلی همان صراحت فیلم در زمینه تعبیر تک جمله ای «انسان زیرسلطه ماشین های ساخته دست خودش در آمده» به شمار می رود) و گاه هم واکنش های خشمگین دیو در قبال نافرمانی هال، او را در جایگاه کودکی لجباز و کامپیوتر را همچون مردی خردمند و فرزانه تصویر می کند؛ که همه در سینمای علمی - خیالی، ویژه اند.

در نهایت، به نظر می رسد که اریکه پادشاهی «راز کیهان» در تاریخ سینما، در تاریخ ژانر علمی - خیالی و حتی در تاریخچه شخصی فیلم های خود کوبریک می تواند توسط جانشین های قدرتمندتری اشغال شود. تنها در محدوده خود ژانر، حتی با تأکید قناعت گرانه بر اعتبار بلندپروازی و غرابت طراحی و فضا سازی، وجود «بلید رانر» ریدلی اسکات تهدیدی جدی برای پادشاهی ظاهراً جاودانه «راز کیهان» به حساب می آید و در میان یادگارهای خود استاد هم «بری لندون» و «تالو»، طنینی فارغ از این دارند که در چه زمانی ساخته شده اند و چه تکنیک هایی را به سینما عرضه کرده اند که بعدها استفاده شد و غیره (عناصری که برای ستایش «راز کیهان» مدام در استدلال ها به چشم و گوش می خورد).

اما سینما «تاریخ بازی» های خاص خودش را دارد. نه این نوشته و نه هیچ بحث و تحلیل قوی تری نمی تواند «راز کیهان» را از قله ای که بر آن نشسته، به زیر بیاورد که هیچ، حتی اندکی متزلزل کند. اسطوره های هر یک از عرصه های عمومی سینما، از محبوبیت ستاره ها تا تحسین شدگی فیلم هایی که شاهکار تلقی شده اند، راهی ورای زمان و بازنگری و ارزیابی های امروز و دیروز می پیمایند. حتی اگر این سال ها کسی را نتوان یافت که بنشیند و «راز کیهان» را در یک نشست پیوسته دو ساعت و نیمه تماشا کند و به نظرش بیاید که هنوز و همچنان فیلمی یکه است و ساختاری بی مشابه دارد و حرف هایی بدیع می زند، حتی اگر حرکات میمون های نیم ساعت آغازین فیلم از هر رفتار حیوانی دیگری که سینما به خود دیده، حتی از نسخه قدیمی «سیاره میمون ها»ی فرانکلین شافنر نیز مضحک تر است و آدم های میمون پوشش بیشتر لو می روند و اصرار کوبریک به جدی نمایاندن و بی طنزی صحنه، به شکلی تناقض آمیز، خنده زا ترش می کند، حتی اگر فصل پایانی فیلم و نگاه موجود جنینی به دوربین که آن زمان اعجاب علاقه مندان به تفاسیر فیلسوف مآبانه را برانگیخته بود، امروز «رو» و حتی خامدستانه به چشم بیاید، «راز کیهان» جاودانگی اش را به ما دیکته خواهد کرد. می توان این چنین به ماجرا نگاه کرد که تقدیر ناگزیر مورد تأکید فیلم، گریبان مخاطب امروزی

خود فیلم را نیز گرفته؛ به گونه ای او هم از تسلیم در برابر جاودانگی خدشه ناپذیر فیلم، راه گریزی نمی یابد.

این، بار دیگر ثابت می کند که کوبریک بزرگ بود؛ حتی بزرگ تر از ابعاد غول آسای «راز کیهان» و این جاودانگی اجباری که به دست آورده است.