

# راز کیهان

۲۰۰۱، یک اودیسه فضایی (استلی کوبریک، ۱۹۶۸)

## □ شمیم بهار

چرا که دلیلی ندارد یک تمدن بسیار پیشرفته نخواهد تمدن میکربی تازه آغازیده را به قصد پرورش تحت حمایت خود بگیرد. نتیجتاً نگهبان داستان کلارک در داستان فیلم به نماد «آنها» و حتی به حامی بشر بدل می‌گردد.

از اینجا به فیلم می‌رسم. فیلم با آشنایی بشر با این حامی می‌آغازد و بعدتر (سال ۲۰۰۱) بشر سرانجام به مرحله‌ی رسیدن رسیده است که می‌اندیشد دیگر می‌تواند این حامی را بازشناسد. از آنجا که امواج رادیویی بشر را از لوحه سنگی به کره مشتری راهنمایی می‌کند به مشتری می‌رود و از مشتری به بیتهایت می‌رود تا شاید به این تریب به دانش بیحد «آنها» دست یابد.

در همین سطح (که تنها سطح فیلم نیست) باید در نظر داشت کوبریک بشر را در دو عامل قائل بودن (از سبزیخواری تا گوشت‌خواری تا کشتن و جنایت) و کاشف بودن و اینکه در عین حال این دو یک عامل بیش نیستند خلاصه می‌کند و بعداً هر دو را نتیجه تأثیر لوحه سنگی می‌داند. همچنین باید در نظر داشت صحنه‌های دکتر فلویید (از ورود به ایستگاه فضایی تا سفر برای دیدن لوحه سنگی) دقیقاً صحنه‌های میمون‌ها را تکرار می‌کنند و اینکه در اینجا نیز بشر هنوز قاتل و کاشف است (برخورد دو دسته میمون‌ها و برخورد دو دسته همکار از دو مملکت). تفسیرهایی از این نوع که در این صحنه‌ها کوبریک درباره تاریخ بشر نظر می‌دهد و موافقت یا مخالفت با این نظر مبین ناآشنایی مفسر با الف - ع است. کوبریک در قسمت اولیه فیلم یا مثلاً در قسمت مبارزه با هال که در چشم اغلب منتقدان امثلی از نبرد انسان با ماشین در روزگار آینده است نه در صدد بازگفتن گذشته و آینده بشر بلکه در حال بازگفتن داستانش است. (از خود کوبریک که درباره رو در رو شدن بشر با ماشین سؤال می‌شود توضیح می‌دهد به نظر او فعلاً نگرانی بی‌مورد است.) اینکه کوبریک از طریق مطرح کردن موقعیت بشری واقعاً در حال تبیین تاریخ بشر نیز هست بحثی دیگر است و خواهد آمد. پس از این توضیح طرح اولیه فیلم سرانجام می‌توان یادداشت درباره فیلم را (هرچند فهرست‌وار) آغاز کرد.

فیلم با دو مشکل اصلی رو در رو است که هر دو متعلق به اساس قالب الف - ع می‌باشند. فیلم اولاً در جایی که قصد دارد از حد فضایی انسانی بگذرد و به آنچه در ذهن بشر نمی‌گنجد برسد، با یکی از مشکلات اصلی الف - ع مواجه می‌شود. یعنی غیرممکن بودن خلق چیزی فوق تصور انسان وسیله یک انسان. به همین دلیل مثلاً صحنه‌های

می‌باشد. با توجه به حقارت کره زمین و حتی حقارت منظومه شمسی در قیاس با بیتهایت خورشیدهای دیگر و منظومه‌های دیگر می‌توان فرض کرد در جایی کسانانی زندگی می‌کنند که تمدن پیشرفته «آنها» حتی از قدرت تجسم بشر خارج است و اینکه امکان برخورد «آنها» با بشر موجود است. لحظه‌ی محک می‌کنم.

در اینجا فکر می‌کنم باید به قالب الف - ع داستان فیلم نگاهی دقیق‌تر انداخت. به این قصد و به رغم اینکه تعریف جامع الف - ع تقریباً غیرممکن می‌نماید. شاید به هر حال بتوان به نوعی تعریف رسید. الف - ع را (به نقل از جان کارنل) می‌توان رشته داستانهایی جستجوگر دانست که ریشه در واقعیات دارد اما گرایش سوی امکانات آینده است. با کلمه آینده که در این تعریف مطرح می‌شود (ویا در نظر گرفتن تصویری که از الف - ع در ذهنها است) این مسأله آینده در آثار الف - ع توضیحی بیشتر می‌طلبد. نکته این است که (به نقل از دیمون نایت) الف - ع درباره آینده هست اما پیشگویی نیست - و اینکه پیشگویی‌های مشهور الف - ع اغلب افسانه‌ای است (مثل زیردریایی نانیلوس و پریسکوپ آن - که اولی متعلق به بعد از اختراع زیردریایی می‌باشد و دومی اساساً در نانیلوس وجود ندارد). آنچه بنابراین مثلاً در زمینه سفر به کره ماه در آثار الف - ع وجود دارد (همچنان به نقل از دیمون نایت) پیشگویی این سفر نیست بلکه درهم‌شکستن اعتقاد آدمها به اقوال مسلم است و آماده کردن آنان است برای هر نوع تغییر و ترغیب آنان است به اینکه جرأت خواستن چیزهای تازه را داشته باشند و بالاخره این است که اگر واقعاً بخواهند حتی می‌توانند به ماه برسند. (و البته سخن گفتن از اینکه کوبریک تا چه حد با قالب الف - ع آشنا است و اینکه در این قالب چه خوب کار می‌کند مثل سخن گفتن درباره قدرت فنی او در تجسم مثلاً ایستگاه فضایی مهبختی در حاشیه است.) با توجه به اینکه فیلم با «واقعیت» مفروض الف - ع سرو کار دارد و اینکه برغم آنچه در ظاهر می‌نماید درباره آینده نیست از نو به داستان کوبریک بازمی‌گردم.

داستان کوبریک تنها درباره برخورد بشر با نگهبان «آنها» نیست بلکه درباره رابطه بشر با «آنها» نیز هست. اگر می‌توان فرض کرد بین «آنها» - با خصوصیتی چنان برتر که بر آن حدی متصور نباشد - و بشر برخوردی از نوع برخوردی که در داستان کوتاه کلارک دیدیم رخ دهد، می‌توان پذیرفت که در رابطه با یکدیگر بشر مطلقاً تحت سلطه «آنها» قرار می‌گیرد - سلطه و حتی حمایت،

یادداشت درباره این آخرین فیلم کوبریک را می‌توان با مثلاً یک رشته اطلاعات ابتدائی آغاز کرد. پنج سال کار (شامل دو سال جستجوهای اولیه) و ده میلیون و پانصد هزار دلار خرج (شامل مثلاً هفتصد و پنجاه هزار دلار به گروه مهندسان ویکرز - آرسترانک برای ساختن اتاقی که در یک سفینه فضایی وسیله حرکت سریع به دور محور جاذبه مصنوعی بوجود می‌آورد - Centrifuge - و در صحنه ورزش و راهپیمایی بطور کامل دیده می‌شود)، دقت بی‌حد در بازسازی ماشینها و طرح سفینه‌ها و حتی مثلاً سطح کره ماه و (با همکاری افسانه‌ای NASA) کوشش برای خلق باورپذیری در حدی که تا به این لحظه در هیچ فیلم «افسانه‌ای علمی» (Science Fiction) سابقه نداشته است: و استلی کوبریک - تهیه‌کننده و کارگردان و (با کمک آرتور سی کلارک و بر مبنای داستان کوتاهی از او) نویسنده داستان بلند اصلی و داستان فیلم. گذشته از انتخاب موسیقی از آثار ریچارد و جان شتراوس و آرام خاچاتوریان و گیورگی لیگتی حتی طراح و کارگردان آثار مخصوص عکاسی: صدوچهل‌ویک دقیقه.

از اینجا می‌رسم به اینکه فیلم بزرگ و گیرا و خیره‌کننده است. اینهمه اما دستمایه کارگردان است برای ساختن فیلم - و مسأله اصلی از اینجا می‌آغازد که فیلم اثر بسیار خوبی است و اثری ساده است. که اگر در دیدار اول و حتی در دیدارهای بعدی ساده نمی‌نماید، نه به دلیل پیچیدگی فیلم بلکه احتمالاً به دلیل ناآشنایی بیننده با قالب الف - ع («افسانه‌ای علمی») است.

شاید بنابراین بتوان یادداشت را از این مشکل و از مرکز فیلم آغاز کرد: از مثلاً داستان کوتاهی که طرح اولیه فیلم ریشه در آن دارد، داستان کوتاه کلارک («نگهبان» - ۱۹۵۱) درباره کشف جسمی است (در فیلم آن را به شکل یک لوحه سنگی می‌بینیم) در کره ماه که وقتی پس از سالها کوشش آنرا می‌شکافتند با قطعات ماشینی غیرقابل فهم روبرو می‌شوند. در آخر ناقل داستان به این نتیجه رسیده است که این را در سالهای حتی پیش از آغاز زندگی بشر ساکنین بسیار پیشرفته کرات دیگر در ماه به نگهبانی گذارده‌اند - و از آنجا که کشف این نگهبان خود نماینده به آخر رسیدن یک مرحله از پیشرفت تمدن بشر می‌باشد، حالا باید به انتظار «آنها» نشست.

طرح اولیه داستان کوبریک همین برخورد با یک نگهبان است، و باید در نظر داشت که منطق استخوانبندی قالب داستان کوبریک نیز متکی به بسط همین فکر اصلی داستان کوتاه کلارک

شاید اطلاع هال غلط نیست و شک دیوید و فرنک بیهوده است. و سرانجام وقتی دیوید و فرنک نگران از حتی امکان اشتباه قصد از کار انداختن او می‌کنند، هال به یکباره دشمن خطرناکی است. نکته اصلی در آخر می‌آید: هال آهسته می‌گوید احساس مرگ و ترس می‌کند. در این صحنه‌ها به چند نکته باید توجه داشت. اولاً داستانتگویی کوبریک و اینکه تبیین داستان (از بازشناساندن عوامل اصلی تا پیش بردن عوامل

موقعیت بشر است. و نگاهی کوتاه می‌اندازم به فن فیلمسازی کوبریک. مثال (از جزئیات یک صحنه): صحنه‌ای که دکتر فلوید و همراهانش برای دیدن لوحه سنگی می‌آیند. طرح صحنه (با دیواره‌های خاکبرداری و نورافکنها و دو راه ورودی) و حرکت‌های دوربین و تدوین (دوربین نزدیک و دنبال آدمها تا نمای دور یا نورافکن‌ها تا جدا کردن دکتر فلوید تا نمای درشت دست دکتر فلوید، تا بازگشت به نماهای دور و

گذشتن دیوید از بی‌نهایت به‌رغم غرابت کم و بیش همان مناظری زمینی که وسیله عکاسی غیرموسوم است این چنین نموده می‌شوند باقی می‌مانند. فیلم ثانیاً ناچار است برای نمایش سال ۲۰۰۱ دقیقه‌های بسیاری تلف کند (مثلاً صحنه تلفن کردن دکتر فلوید). هرچند کوشش شده است این دقیقه‌ها تا سرحد امکان معدودتر و جزو داستان باشند. از مشکل دوم (نمایش سال ۲۰۰۱) و به دلیل ساختمان کلی فیلم کوبریک به تطویل می‌رسد



و برخورد تا اوج بحران و لحظه مرگ) فشرده و دقیق و نمایشگر تمامیتی بی‌نقص است (و در قیاس با خطابه‌های آنتونیونی در «آگراندیسمان» و روی مایه‌ای مشابه این هست که در دست‌های یک استاد محدوده یک داستان محدودکننده نیست). ثانیاً به‌عنوان یک داستانتگو قدرت کوبریک در خلق حادثه و هیجان و در عین حال بیان حرف‌ها در قالب الف - ع باورنکردنی است: صحنه مرگ سرنشینان خفته سفینه (و این ظرافت کارگردانی در تفهیم ناپیدا بودن مرز بین مرگ و زندگی) و صحنه‌ای که هال در راه به روی دیوید باز می‌کند و بخصوص خوف مرگ در صحنه کشتن هال که از ترکیب صدای هال و نفس زدن دیوید و تصویر دیوید معلق در فضا و آهسته بیرون آمدن تیغه‌ها بلیغ‌ترین زبان سینمایی پدید می‌آید. ثالثاً نحوه خیره‌کننده کار کوبریک با ماشینها (یادآور استادی لانگ در **متروپلیس** و اینکه یکپارچگی سادگی لانگ در اثر کوبریک به خاطر تضاد بین سادگی محتوا و پیچیدگی قالب از میان می‌رود). تا حدی که گذشته از خلق هیجانی نمایشی به تدریج بیننده‌ها می‌اندیشند دقیقاً با طرز کار دستگاهها آشنا هستند (مثال: توضیحهایی که به هنگام فرود آمدن سفینه‌ها می‌بینیم تا توضیح دستگاهی که هال آن را خراب اعلام کرده است). به این ترتیب گرچه یادداشت درباره اثر کوبریک

ایستادن دسته‌جمعی برای عکس) به رویهم دقیقاً فضا را می‌سازند. و چیزی بیشتر. با توجه به اینکه این صحنه، صحنه میمون‌ها و لوحه سنگی را تکرار می‌کند، می‌بینیم اگر میمون‌ها بلافاصله به احترام و پذیرش رسیدند در اینجا با از کف دادن سادگی اولیه و ناباوری آدمهای معاصر رو در روییم. صحنه بنابراین نمایشگر تضاد بین تقدس مکان و بیگانگی کاشفها است و اینکه حالت احترام‌آمیز در فضا را می‌کشند نادیده بگیرند - تا حد بی‌احترامی عکس‌براری و صدای سوت که از ارتباط ستون سنگی با «آنها» خبر می‌دهد و کاشفهای معاصر را به مرحله احترام میمون‌ها باز می‌گرداند. یک مثال دیگر (تا بازسازی یک مایه): هال و شخصیت انسانی‌ش. این را اول در مصاحبه تلویزیونی می‌بینیم: شخصیت هال با غروری می‌آغازد که احتمالاً جزو عناصر اولیه او نیست و این وسیله نمایش زندگی روزمره با هال (بازی شطرنج و تماشای نقاشی‌ها و اینکه کارگردان برای هال نیز زاویه دید در نظر می‌گیرد) و با ظرافتهای کارگردانی تقویت می‌شود (مثلاً نگاههای گاه‌گاه دیوید و فرنک به هال - احتمالاً به قصد اینکه عکس‌العمل او را ببینند). تا بعد که غرور و احساس برتری (به‌خصوص در گفتگوی هال با دیوید) بدل به دادن اطلاعاتی غلط می‌گردد - که در عین حال

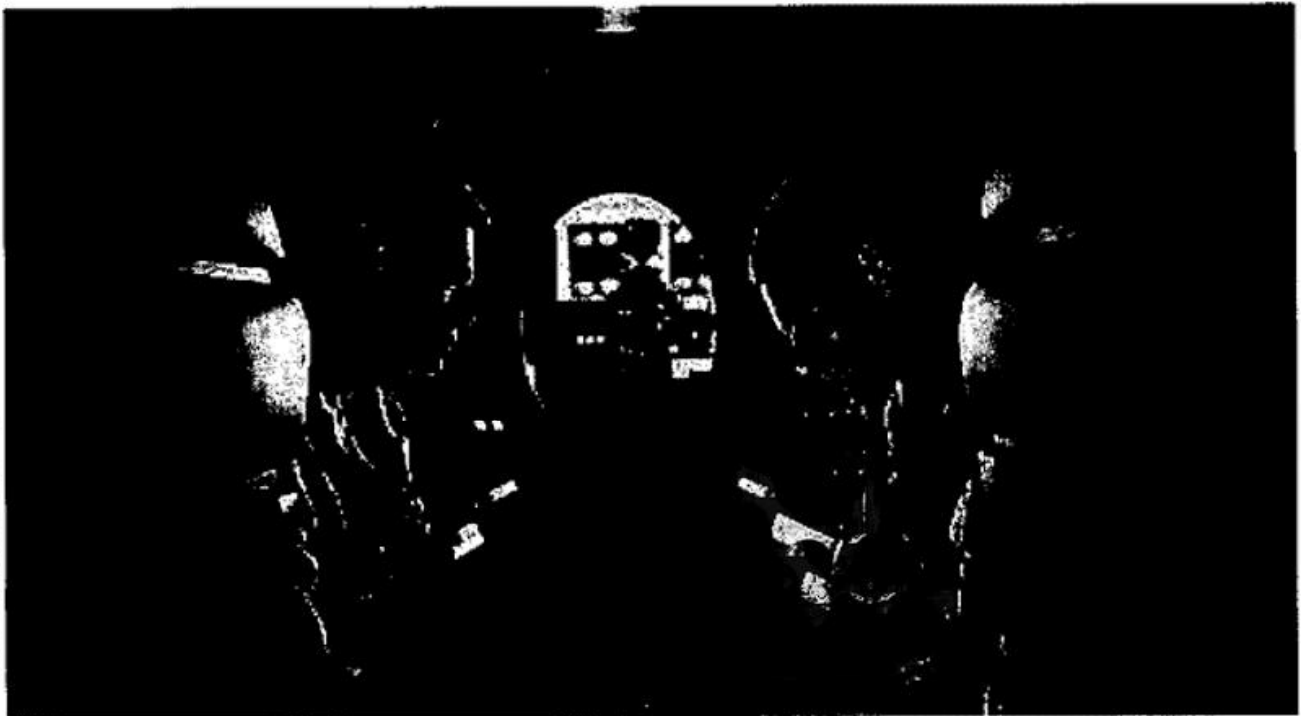
- چه در قالب (صحنه‌های مقدماتی ورود به ایستگاه فضائی یا صحنه سخنرانی دکتر فلوید یا طولانی بودن صحنه گذشتن از بی‌نهایت) و چه در مایه (تکرار حرفی واحد در صحنه‌های میمون‌ها و صحنه‌های دکتر فلوید - هرچند یکی از مایه‌های فیلم همین تغییرناپذیری بشر است). گذشته از این نق‌های منتقدانه از سوی دیگر نحوه رو در رو شدن کوبریک با هر دو مشکل بسیار جالب است. در مورد اول (غیرممکن بودن خلق چیزی ماوراء تصور بشر) مشکل را حداقل برای این فیلم و در صحنه آخر به کلی حل می‌کند (توضیحش خواهد آمد). در مورد دوم (انلاق وقت بسیار برای نمایش سال ۲۰۰۱) باید به فضائی که کوبریک به کمک این دقیقه‌های زائد موفق به خلق آن می‌شود نگاهی دقیق‌تر انداخت (گرچه منتقدهای الف - ع همیشه در تلاش بوده‌اند اساساً یکی از خصوصیات داستان‌های الف - ع را در کنار گذاردن گاهگاه داستان و لذت بردن از غرابت تخیلات نویسنده بدانند). تنهایی و فقدان احساسات تند و بوجی در روابط آدمها (حتی در صحنه تلاش برای بازگرداندن فرنک). بهترین مثال صحنه‌ای است که دیوید و فرنک در کنار یکدیگر بی هیچ حرفی غذا می‌خورند به دو صفحه تلویزیون نگاه می‌کنند بی‌آنکه حتی متذکر فاصله بین خود باشند - که تکرار می‌کنم پیشگویی نیست و بازگفتن

به آخر رسیده توضیح «سادگی» فیلم ناکفته مانده است - بیشتر به دلیل این اعتقاد که مایه اصلی فیلم بخصوص برای بیننده‌های ایرانی نمی‌تواند پیچیده باشد. برغم این اعتقاد (و برغم عبت بودن تفسیر هر اثر هنری) و بهر حال برای توضیح دلائل این اعتقاد ناچار باید به بازگفتن مایه فیلم پرداخت.

دیده‌نیم که فیلم در سطح الف - ع درباره برخورد بشر با «آنها» و بر این مبنا است که تمدن

صحنه آخر را باید در همه سطحهای آن در نظر گرفت. اولاً از نظر نمایشی خیره‌کننده است. ثانیاً در سطح قالب الف - ع کوپریک موفق به حل مشکلی که قبلاً آمد می‌شود (اینکه خلق چیزی غیرانسانی وسیله یک انسان غیرممکن است) - به این نحو: در اینجا کوپریک تجسم محضر او یا بهشت یا ورای بینهایت (و یا هر کلمه دیگر که انتخاب کنیم) را روی پرده ندارد بلکه این تجسم بشر از محضر لو است که روی پرده می‌آید (ظرافت

نو مبهوت بودن و... با توجه به آنچه آمد و از اینجا است که فیلم می‌تواند حتی در خارج از محدوده مذهب برای هر بیننده مفهومی شخصی داشته باشد و بدیهی است بحثی که از اینجا بی‌آغازد تمامی ندارد. اما اگر این مایه را خصوصاً برای بیننده ایرانی ساده انگاشتیم به دلیل غنای سنت ادبی او است که جزو دانش اولیه همه است (یا حداقل باید باشد). بنابراین شاید می‌شد یادداشت درباره این آخرین فیلم کوپریک را مثلاً با این حکایت مولوی



بشر در نتیجه حمایت «آنها» شکل گرفته. و دیده‌ایم که در فیلم «آنها» یا بهر حال این نیروی فوق‌الطبیعه در لوحه سنگی خلاصه می‌شود - و اینکه در قالب یک داستان الف - ع (آگاهی به موجودیت یک نیروی فوق تصور و سفر برای جستجو و یافتن آن) همه چیز صحیح و منطقی است. فیلم اما فقط محدود به سطح الف - ع نیست. در ورای این سطح فیلم مایه‌ئی مذهبی دارد و درباره رابطه بشر با خالق خود - خدا - است (در آخرین مصاحبه‌ای که از کوپریک در دست داریم هر چند مطلقاً از بیان فلسفه فیلم و توضیح فیلم سر باز می‌زند، می‌پذیرد که تجسم خدا مایه مرکزی فیلم می‌باشد اما بلافاصله به قالب الف - ع بازمی‌گردد و می‌پردازد به اینکه «آنها» به دلیل تمدنی چنین درخشان در واقع می‌توانند برای بشر در حکم خدایانی باشند.) نگاهی دوباره به فیلم نشان می‌دهد که فیلم با آگاه شدن بشر به خداوند و پرستش او می‌آغازد. می‌بینیم که آموزش و سرآغاز تمدن بشر از طریق شناسایی خداوند است (همراه با ظرافت کارگردانی در نمایش توأم جبر و اختیار وسیله مثلاً کشف اسلحه در صحنه میمونها). همچنین می‌بینیم که بشر در لحظه تمدن - آنچه بشر تمدنش می‌نامد - تا چه حد با خلق این تمدن بیگانه است و چگونه ناآگاهانه از بینهایت می‌گذرد و در صحنه آخر به دریافت محضر خداوند می‌رسد.

کارگردانی در اینکه برغم پیشرفت تمدن ماشینی همچنان بشر کمال زیبایی را در طراحی و تزئینات اواخر قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم اروپا می‌داند (فوق‌العاده است) - و این مفهوم متکی به سنت نمایش محضر خداوند به صورت متعالی‌ترین زیبایی قابل تصور برای بشر در سرتاسر آثار هنری گذشته است. همچنین اینکه این صحنه تجسم بشر از محضر خالق است وسیله ناظر بودن دیوید بر پیرشدن خود (گذشته از جنبه نمایشی آن) تقویت می‌گردد.

ثالثاً در سطحی مذهبی. در آغاز زیستن و مرگ را در محضر او می‌بینیم - اما این مرگ طبق سنت پیوستن به او است. در لحظه مرگ دیوید آهسته دستش را سوی او (که همچنان تجسم بشر از او است) دراز می‌کند و طلب تقدیس می‌کند و با حرکت دوربین سوی لوحه سنگی و رسیدن به سنگ به او می‌پیوندد. پیوستن به او تولدی دوباره است (هرچند «بچه» وسیله اغلب منتقدها به دلیل پرهیز از مایه اصلی فیلم و به دلیل درنیافتن مایه اصلی فیلم «انسان برتر» و غیره نامیده شده است).

صحنه آخر اما حاوی سطحی عمیق‌تر است. واقعیت این است که بشر در آخر هنوز چیزی درباره او نمی‌داند و اگر چیزی می‌آموزد پذیرفتن او است بی هیچ سوآلی و آگاه شدن بر نادانی خویش و از

(از دفتر چهارم) آغاز کرد:

«رفتن ذوالقرنین به کوه قاف و درخواست کردن که ای قاف از عظمت حق تعالی شمه‌ئی با ما بگو و جواب او که صفت عظمت حق تعالی به تقریر درنیاید و لایه کردن ذوالقرنین که از آنچه توان گفت و به خاطر داری شمه‌ئی بگو. «قاف شرح زلزله را می‌دهد که «از امر حقست» و حکایت موری را می‌گوید که درمی‌یابد نوشتن هنر قلم نیست و شرح کوه‌های پربرف را می‌دهد و «ذوالقرنین» را آگاه می‌کند که اگر ندیده است «عیب بر خود نه نه بر آیات دین / کی رسد بر چرخ دین مرغ گلین» - تا:

پس تو حیران باش بی‌لا و بلی  
تا ز رحمت پیشت آید محملی  
چون ز فهم این عجائب کودنی  
گر بلی گوئی تکلف می‌کنی  
ور بگوئی نی زند نی گردنت  
قهر بریند بدان نی روزنت  
پس همین حیران و واله باش و بس  
تا درآید نصر حق از پیش و پس  
چونکه حیران گشتی و گیج و فنا  
بازبان حال گفتی اهدنا...

- این هم اما هست که یادداشت اگر از این حکایت می‌آغازید، با همین حکایت نیز به آخر می‌رسید. □ آبان ۱۳۴۷