در یک نگ

از روزگار یأس و تسلیم (نقد فیلم باز چشمان‌تمام‌بسته)

زنده‌یاد علیرضا وزل‌شمیرانی

مقاله‌ای که می‌خوانید چه‌بسا آخرین اثر قلمی مرحوم شمیرانی است که به چاپ می‌رسد. در یکی از روزهای سال گذشته شمیرانی عزیز که همواره به نشریه لطف داشت این مقاله را برای چاپ به ما سپرد. وی با همان لحن همیشگی و مهربان خود از آخرین اثر کوبریک سخن می‌گفت. او کوبریک را دوست داشت و وصیت‌نامه‌ی هنری او یعنی فیلم ***باز چشمان تمام‌بسته*** را پایانی نیک برای فیلم‌ساز محبوبش نمی‌دانست. حالا و پس از گذشت زمان دیگر نه فیلم‌ساز در میان ماست و نقد منتقدی که فیلم را نقد کرده است، اما به قول بابک احمدی در مقدمه‌ی کتاب ***فلینی از زبان فلینی***، صاحبان نوشته و فیلم دیگر در میان ما نیستند، اما از نوشته‌ی زنده‌یاد شمیرانی بوی زندگی به مشام می‌رسد. یادش گرامی و روحش شاد باد.

آخرین اثر

آخرین اثر هر هنرمند بزرگ و جاافتاده‌ای، نه تنها تبیین‌کننده‌ی فیلم نهایی او از پدیده‌های پیرامونی

اوست، بلکه آخرین نسخه از جهان‌نگری فلسفی و تحلیل غایی او را از جهان و هرچه در آن است به دست می‌دهد و در قالب همین اثر است که جایگاه کنونی او ـ در مقطع عرضه‌ی اثر ـ و باورها و اعتقادات فلسفی و سیاسی او را برای مردمی که خواهان درک و دریافت جهان پیرامون خویش از دیدگاه تحلیلی او هستند، آشکار می‌کند.

استنلی کوبریک یکی از استادان بزرگ و «مهار تمودان» کم مانند سربرآورده از دهه‌ی پرراز و رمز شصت است که در بیان مواضع سیاسی، اندیشه‌های فلسفی، دیدگاه‌های جامعه‌شناختی و روان‌شناسی فردی آدم‌های جامعه‌ی مورد تحلیل او دو نقطه‌ی روشن برگرفته از نظام فکری مسلط بر جهان روشنفکری آن دوران وجود دارد؛ یعنی تلقی مارکسیستی توأم با ناامیدی نهایی از آن‌چه که اتحاد جماهیر شوروی و نظم کمونیستی مورد ادعای آن حکایت دارد.

استادان بزرگ سینما در دو دهه‌ی پنجاه و شصت از یک‌سو مرکزیت سینمایی هالیوود را، به‌ویژه در نظام عرضه‌ی آثار هنری ارزشمند مورد تهاجم قرار دادند، و از سوی دیگر مانع پیدایش افکار و اندیشه‌های خام و سطحی (سیاه و سفید) در ساحت سینمای صاحب تفکر شدند. برگمان، فلینی، روسلینی، آنتونیونی، کوروساوا، میزوگوشی، ازو و پیتروجرمی، حضور جهانی سینما را اعلام کردند و کوبریک با ۲۰۰۱، *ادیسه‌ی فضایی*، *دکتر استرنج‌لاو*، *پرتقال کوکی* و دیگر آثارش نقش مؤثری در ثبت و ضبط جغرافیای جدید سینمای جهان ایفا کرد که در طرح سه مسأله‌ی اصلی انسان عصر خود بی‌گمان صاحب نقشی بی‌همتا در سینما بوده و او را که برای طرح و شرح هنرمندانه‌ی سه نقطه‌ی کور سرنوشت بشر از هوشمندانه‌ترین ابزار بصری بهره گرفته است، بر صدر فرداندیشان سینمای جهان قرار می‌دهد؛ و این مکانی نیست که هر هنرمندی بتواند تنها با نمایش بارقه‌هایی از هوش و خرد والای بشری بر آن تکیه زند.

۲۰۰۱، *یک ادیسه‌ی فضایی*، ثبت روشمند و آشنای تاریخ حیات انسان در کهکشان، با بهره‌گیری از شیوه (ی متداول‌شونده در فردا)، اتکا به رایانه‌های عظیم و هوشمند و خودمنتقد است. فرداشهری که کوبریک در این اثر درخشان سینه‌رامایی خود به انسان فردا عرضه می‌کند، شگفتا که در آستانه‌ی سال ۲۰۰۱، هنوز به شدت جدید و در بسیاری از عرصه‌های تکنولوژیکی و نرم‌افزاری دست نیافته است.

سینمای اندیشه‌پردازی که سراسر دهه‌های پنجاه، شصت و بخشی از دهه‌ی هفتاد را زیر نفوذ عمیق و پایدار خود گرفته بود به پیدایش آثار یگانه‌ای در جهان منجر شد که فرداشهر فضایی کوبریک، و پروازگر مشهور رایانه‌ای آن، «هال»، نقشی بس مهم و پابرجا را در این منظومه‌ی شگفت فکری به خود اختصاص داد و جایگاه استنلی کوبریک را در میان برجسته‌ترین فرزانگان و جدی‌ترین فرداندیشان سینما استحکام بخشید. آن‌چه کوبریک در این فیلم تکان‌دهنده به فردای سینمای جهان عرضه کرده است بی‌گمان از هر یک از برجسته‌ترین آثار تجربی و کارگاهی عمده‌تر بوده و رگه‌های تأثیر آن را در دو ساحت اندیشه و فن در استثنایی‌ترین آثار فضااندیش و فرداپرداز می‌توان به سادگی دنبال و رصد کرد.

دو دهه‌ی پنجاه و شصت میلادی را می‌توان در مسیر زندگی سینمای جهان، عصر اندیشه‌پردازی و خردورزی دانست. در این دوران بیش‌تر از تمام آثار سینمایی پیش از آن و به یقین، بسیار بیش‌تر از تمام سال‌های باقی‌مانده قرن بیستم، رگه‌های غنی و آشنای فلسفه، تحلیل تاریخی، درک سیاسی، اندیشه‌پردازی در ساحت خردتاریخی و سیاسی. شناخت و عرضه‌ی پرسش‌های اصلی و اساسی فلاسفه و مهم‌تر از همه «طرح پرسش» و پیشنهاد پاسخ، را در میان آثار گروه وسیع و شناخته‌شده‌ای از فیلم‌سازان سراسر جهان می‌توان جست‌وجو کرد و سهم استادان بزرگ در این دو دهه از یک سو در مقام پیشتازان خردورزی و اندیشه‌پردازی و از سوی دیگر، ایجاد وجوه برجسته و متمایزی از صورت‌های فلکی تبدیل تأملات بشری به تصورات قابل درک انسانی، بی‌گمان بیش‌تر از همه است و منهای چند استثنا در سال‌های اوجگیری اکسپرسیونیسم آلمان و سینمای جدامانده‌ی ژاپن، و سینمای جست‌وجوگر روسیه‌ی شوروی، آن‌ها بوده‌اند که در جلوه‌ی فلسفی دادن به سینما بیش‌تر از همه دست به ابداع و ابتکار زده‌اند.

استنلی کوبریک، این مرد توانا و بزرگ مهارت‌های تکنیکی و ابداعات تکنولوژیکی پس از چند فیلم نخست خود که با وجود پرداختن به شعارهای کلی و طرح و شرح پدیده‌هایی چون آزادی و عدالت (نه در عمق و با نگرش ژرف تحلیلی)، با نمایش جهانیِ اسپارتاکوس و قرارگرفتن در زمره فیلم‌سازانی که توانمندی‌های شگرف خود را در مدیریت پروژه‌های بزرگ و پرهزینه‌ی سینمایی به اثبات رسانده‌اند، دست به کاری بس بزرگ زد و در دو فیلم استثنایی دهه‌ی شصت خود، ۲۰۰۱، *یک ادیسه‌ی فضایی* و *دکتر استرنج لاو* کلید ورود به ساحت اندیشه و خرد، و بروز جسارتی را که به راستی از او انتظار نمی‌رفت، به دست گرفت.

۲۰۰۱، *یک ادیسه‌ی فضایی* پیشتاز و راهگشای فرداشهری در سینما شد که هم *جنگ‌های ستاره‌ای*، هم *بیگانه* و هم فرداشهرهای پیش‌تاخته و دگرگون شده‌ای چون *بلید رانر* یک‌سره از تبار آن و برخوردار از فرمول‌های همیشه پابرجای این اثر ماندگار و راهنما هستند. اثر ارزنده و تکان‌دهنده‌ای چون *بلید رانر* که رایدلی اسکات را در میان فرداپردازان شهر تاریخ سینما قرار داده و به ساختن *بیگانه*‌اش رهنمون گردید، با نگرش به نقش پایه‌ای و حیاتی تعبیرات انسانی و تأملات بشری ابر رایانه‌های فضایی و چگونگی برخورد آن‌ها با روحیات و عواطف انسانی و قرارگرفتن در عرصه‌ی رفتارسنجی روانی و مواجهه‌ی هال، *رایانه‌ی ادیسه‌ی فضایی* با تغییر رفتارهای انسانی می‌تواند وابسته‌ی مستقیم و مرتبط رایانه‌های انسانی شرح شده در *بلید رانر* باشد. رایانه‌های انسان‌خصلت *بلید رانر* همان احساسات و برخوردهایی را بروز می‌دهند که درک مترقی کوبریک در دهه‌ی شصت، هال را واجد آن‌ها کرده است. رایانه‌ی فیلم کوبریک در حقیقت سرآغاز پیدایش نسل رایانه‌های توانایی است که امروز به ساخته شدن «ابررایانه‌ها» انجامیده است و فردا با پیدایش نمونه‌های انسان رفتار و انسان منش *بلید رانر* به اوج خواهد رسید. در این صورت چه تفاوتی میان رایانه‌های اندیشه‌پرداز و اهل استنتاج فردا و فردای دورتر بروز خواهد کرد؟ کوبریک سرآغاز عصیان خطرناک و ویرانگر دستگاه‌ها و ابراز «خوداندیش» را در فیلم استثنایی خود به شرح کشیده است. بی‌گمان در نگرانی‌های انسان عصر رایانه‌های «خودسخن‌پرداز» که احتمالاً در میان راه هزاره‌ی سوم میلادی پا به فردا شهرهای عظیم و بدیع کره زمین خواهند نهاد، سهیم است و در این نمونه‌ی مثالی پیدایش ارتباط ذهنی و تحلیلی میان انسان قرن بیستم با انسان قرن بیست و سوم یا چهارم به احتمال زیاد، تنها فیلم‌ساز و هنرمند مطرح و مورد اشاره خواهد بود!

برای شناخت خط فکری هنرمندان بزرگ، باورهای فلسفی و ایدئولوژیکی و آرمان‌های سیاسی و اجتماعی آن‌ها راهی جز بررسی دقیق و تحلیل محتوایی آثار اصلی و اولویت نخست آن‌ها وجود ندارد

آن‌چه دنیای کوبریک و فرداشهرهای شگرف و حتی ساخته شده در لایه‌های کهکشانی او را ممکن است از احتمال پیدایش و حضور و خطر عصیان ابررایانه‌های خویش‌اندیش و سخن‌پرداز و جمله‌ساز محروم کند، بروز یک جنگ کامل و جهانی اتمی است که طرف‌های درگیر آن به جای سلاح‌های کلاسیک از بمب‌های پرنده‌ی مسلح به کلاهک‌های اتمی استفاده کنند. تجزیه و تحلیل وضعیت نامتعادل بشری در زمانه‌ی تسلط بر بمب‌هایی با قدرت ده دوازده بار تخریب کامل سطح کره‌ی زمین و کور کردن احتمال هرگونه زایش و باروری در آن، موضوع اصلی فیلم طنزآمیز، اما سخت جدی و ترسناک *دکتر استرنج‌لاو*، یا *چگونه آموختم از نگرانی دست بردارم و بمب را دوست بدارم!* است. در این فیلم ضمن تحلیل احتمالات دستیابی مردان مختلف نظامی و سیاسی، از دغدغه‌ها و دلمشغولی‌هایی می‌گوید که بیان آن‌ها تنها از خردمندان و اندیشه‌پردازان دوران شکوفایی تفکر در سینمای دو دهه‌ی پنجاه و شصت منتظر است.

برای شناخت خط فکری هنرمندان بزرگ، باورهای فلسفی و ایدئولوژیکی و آرمان‌های سیاسی و اجتماعی آن‌ها راهی جز بررسی دقیق و تحلیل محتوایی آثار اصلی و اولویت

نخست آن‌ها وجود ندارد. این نکته در مورد فیلم‌سازان بزرگ و خردمند سینما قاطعیتی فراتر از هنرهای زنده و پویای دیگر می‌یابد و می‌تواند در تحلیل دو پرسپکتیو ذهنیت باورورشان در عمق اندیشه و طول زمان، جدی‌تر و آینه‌وارتر به کار آید.

کوبریک در طول دهه‌ی فروزان شصت توانست خود را به سطح اول اندیشه‌پردازان سینما برساند و با عبور از سال‌های درخشش و طرح گسترده‌ی پسامدرن و بزرگان پست‌مدرن دهه‌ی هفتاد هم‌چنان برای انسان آخرین دهه‌ی قرن بیستم و آستانه‌ی چرخش دوران و تغییرزمانه. (در این جایگاه سخن از قرن بیستم و بیست و یکم در میان نیست، صحبت از هزاره و دوران است) هنرمندی معاصر بماند و در مقطع سال ۱۹۹۹ میلادی یکی از بازماندگان کمیاب دهه‌ی پرشور شصت تلقی شود.

کوبریک بدون تردید یکی از استادان بی‌گفت‌وگوی اوج گرفته در سینمای دو دهه‌ی شصت و هفتاد است که تداوم حضور خود را در دهه‌های بعدی هم تثبیت کرده است. او برخوردار از همان اعتباری است که امروزه مختص مردانی چون فلینی، برگمان، آنتونیونی، کوروساوا، دسیکاو پکین‌پا و ... که مهر استادان بزرگ را بر چهره دارند، تلقی می‌شود.

استنلی کوبریک برای نخستین بار با فیلم *راه‌های افتخار* (۱۹۵۷) به جهان سینما معرفی شد. او که در نیمه‌ی دوم دهه‌ی پنجاه، یک‌سره از هنر خود عکاسی دل بریده و تمام جان و توان خویش را در خدمت سینما قرار داده بود، در فاصله‌ی چهل و دو سال تا ساخته شدن *باز چشمان تمام‌بسته*، (که به این نام و ترجمه‌ی دقیق آن نیز خواهیم پرداخت) تعداد اندکی فیلم ساخت که دلیل فاصله‌های نامتوازن و غریب میان بعضی از آن‌ها تا دوازده‌سال (فاصله‌ی میان *غلاف تمام فلزی* و *باز چشمان تمام‌بسته*) هم می‌رسد. کسانی که این تأخیر طولانی را به وسواس حرفه‌ای و ابزارشناسی عمیق او نسبت می‌دهند، فراموش می‌کنند که فاصله‌ی ساخته شدن، هفت فیلم نخست او *بوسه‌ی قاتل*، *کشتن*، *راه‌های افتخار*، *اسپارتاکوس*، *اودیسه*...، *لولیتا* و *دکتر استرنج‌لاو*) به ده سال هم نمی‌رسد. این فاصله اما با پرداختن به فیلم تاریخی *بری لیندون* اوج می‌گیرد و با هر فیلم بر میزان آن افزوده می‌شود. او که هفت فیلم نخست را در کم‌تر از ده سال ساخته است، پنج فیلم بعدی (*بری لیندون*، *پرتقال کوکی*، *شاینینگ*، *غلاف تمام‌فلزی* و *باز چشمان تمام‌بسته*) را در ۲۷ یا ۲۸ سال می‌سازد. اما اگر دلیل پیدایش فاصله و تعمیق این فواصل به راستی وجود حساسیت و کمال‌گرایی رو به وسواس استاد نیست، پس چه چیز دیگری می‌تواند باشد؟

خولبگرد بیدلری‌ها

تنها فیلمی که از دوران فرهیختگی و خردورزی سینما می‌تواند با آخرین اثر سینمایی کوبریک قیاس شود و بار محتوایی بسیار غنی‌تر و متقاعدکننده‌تر خود را در تیره‌ترین دوران غلبه‌ی یأس فلسفی بر انسان معاصر در مقابل سرگشتگی و آشفتگی آخرین فیلم استاد مطرح کند، بی‌گمان *آگراندیسمان* آنتونیونی است. فیلمی که سلف بی‌گفت‌وگوی *باز چشمان تمام‌بسته*، بسیار صمیمی‌تر، صادق‌تر و بری از هرگونه شایبه‌ی خودنمایی و تظاهر روشنفکرانه است.

شاید برای بسیاری از تماشاگران صاحب اندیشه‌ی سینما هرگونه پیشنهادی درباره‌ی ارتباط ماهوی و یگانگی فلسفی دو اثر، نوعی ارتباط فرافکنانه تلقی شود. از این رو ناچار نگاهی مطابقه‌ای به خط فکری دو اثر، و یأس فلسفی غالب بر دنیای هر دو می‌اندازیم تا ردپای این تشابه (ونه تساوی) شکلی از دیدگاه سخنوری سینما و تصویر، مورد جست‌وجوی جدی قرار گیرد.

اتفاق، و اتفاق در اتفاق (Coinsidence) که خود در ارزشیابی محتوایی آثار سینمایی مبنای سنجش اعتبار منطق روایی است، در *باز چشمان تمام‌بسته* و سلف صادق آن، مبنا و جانمایه‌ی اثری است که در فرجام، به جهانی خاکستری منتهی می‌شود که در افق آن، جز سیاهی قیرگون شبی فراگیر و پایدار دیده نمی‌شود. به مبنای اثر، و اتفاقاتی که دنیای قهرمان آن را شکل می‌بخشد و به روز داوری وجدان شخصی و فردی می‌رساند باز می‌گردیم.

یک پزشک زنان که زندگی آسوده و زنی زیبا و فرزندی دلنشین دارد در میهمانی مجلل یکی از مردان صاحب نفوذ و

ثروتمند نیویورک در ساختمان بزرگ خانه او شرکت می‌جوید. او با یکی از همشاگردی‌های دوران دانشگاه خود برخورد می‌کند. دوست دوران دانشکده‌ی او که در همان دوره علاقه چندانی به پزشکی نداشته تحصیل را رها کرده و نوازنده‌ی حرفه‌ای پیانو شده است. دوست دکتر از او دعوت می‌کند به سالنی که در آن اجرای موسیقی می‌کند بروند و گلویی تازه کنند.

دکتر همان‌شب با تنها گذاشتن همسرش به مداوای زنی می‌پردازد که در مصرف مواد مخدر افراط کرده است. دکتر جان او را نجات می‌دهد و میزبان را که دعوت‌کننده و همراه اصلی زن افراطی است، مدیون خود می‌کند.

زن و شوهر جوان روز بعد در خلوت خانه‌ی خود درگیر بحثی می‌شوند که به انگیزه‌های اصلی مرد و زن در وفاداری به همسر و چگونگی آن مربوط می‌شود و این بحث اصولاً به سبب تنها ماندن زن در میهمانی (که مورد مراجعه‌ی مردی عشرت‌طلب و افراطی قرار گرفته است) و حضور دکتر در جریان مداوای زن بیمار شکل گرفته است. همسر دکتر برای جلب نظر و تحریک حس حسادت او، یا برای مغلوب کردن او در بحث و یا در حقیقت، اقدام به اعتراف غریبی می‌کند که کاخ اعتماد دکتر به همسر و اعتماد به نفس او را یک‌سره در هم می‌ریزد. او می‌گوید سال پیش در جریان یک مسافرت تفریحی با افسری از نیروی دریایی آشنا شده است که اگر افسر فردای آشنایی از آن شهر نمی‌رفت، احتمال داشت همسر دکتر او را رها کند و همراه افسر از زندگی او خارج شود.

دکتر که حس خیانت یا دست‌کم بی‌وفایی بی‌دلیل و غیرمنطقی همسرش او را به سختی آزار می‌دهد، تنها در صورتی خود را قادر به ایجاد نوعی تعادل یا موازنه منفی می‌یابد که دست‌کم یک‌بار به همسر جوان و زیبای خود بی‌وفایی کند. تصمیم قاطع او برای اقدام به انتقام، مسیر

واقعی زندگی او را تغییر می‌دهد و او را به دنیای حوادثی ناشناخته رهنمون می‌شود.

دکتر که با زن جوانی در خیابان مواجه شده است، او را دستخوش بیماری خطرناک اجتماعات پیشرفته و بی‌مبالات امروز می‌یابد. زن جوان با ایدز دست به گریبان است. خیابان، شب و شهر را هیچ نویدی نیست. ملاقات با دوست پیانونواز پزشک جوان و مشتاق را سرانجام به ماجرایی ظاهراً دلخواه می‌کشاند. خانه‌ای بزرگ و قصرمانند در حومه (مانسیون کاخ)، نگهبانان گارد، اسم رمز ورود (فید لیو، نام یک‌نواخت موسیقی است) و جشن، جشنی با مراسم غریب، لباس‌های مخصوص، ماسک و لجام گسیختگی. دکتر در همان نخستین دقایق ورود به کاخ به عنوان یک متجاوز و غیرخودی شناخته می‌شود، و جمع کثیر میهمانان خودی او را محاصره می‌کنند و صاحب خانه در مراسمی شبیه به مراسم فراماسونرها او را به بازجویی می‌کشد. زنی که سعی داشت به او اخطار کند که دکتر با ورود به مراسم خود را به خطر انداخته است و می‌کوشید او را وادار به ترک مجلس کند، در مراسمی نمایشی، حاضر می‌شود دین او را بپردازد و رییس جلسه دکتر را با این افکار که اگر درباره این مجلس کنجکاوی کند به او و خانواده‌اش ترحم نخواهد شد، او را از خانه اخراج می‌کند.

دکتر روز بعد سراغ دوست پیانونواز خود می‌رود و درمی‌یابد که او را صبح پس از میهمانی کاخ، به هتل آورده‌اند و بعد از جمع‌آوری وسایلش و پرداخت صورت‌حساب هتل به مقصدی نامعلوم برده‌اند. او همان شب متوجه می‌شود زنی که وی در میهمانی مجلل دوستش معالجه کرده بود، در اتاقش در هتل مرده یافته شده است. (دکتر باور دارد این همان زنی است که در کاخ خود را سپر بلای او کرده است). کوشش او برای یافتن نوازنده و دلیل مرگ زن جوان، او را به سوی کاخ مرموز می‌کشاند، اما آن‌جا پشت دروازه‌ی ملک اربابی نامه‌ای دریافت می‌کند که بار دیگر به او هشدار داده است برای سلامت خود و خانواده‌اش از تعقیب ماجرا خودداری کند. او جدی بودن تهدید را با تعقیب مردی که او را تا دل تاریکی و خلوت خیابان و شب دنبال می‌کند درمی‌یابد؛ و سرانجام وقتی که می‌فهمد هرچه بیش‌تر جست‌وجو می‌کند کم‌تر می‌فهمد و از هسته‌ی مرکزی ماجرا دورتر می‌شود و بی‌خبرتر و به دل کابوسی ناآشنا رانده می‌شود، از سوی دوستی که او را به میهمانی مجلل خانه خود خوانده بود احضار می‌شود. دوستش او را در سالن بیلیارد خانه‌اش می‌پذیرد، به مشروب دعوتش می‌کند و دلیل خواستن او را می‌گوید. او می‌گوید در میهمانی کاخ حومه‌ی شهر حضور داشته است و هم او بوده که دریافت دکتر در میهمانی با همان پیانونواز مراسم آن‌ها دوست قدیمی از آب درآمده و راز دریافت رمز و رود را از سوی او کشف می‌کند. او می‌گوید تمام کارهای شب میهمانی کاخ نمایشی بوده است. زنی که ظاهراً خود را فدای نجات او کرده، همان زنی بوده که در مصرف مواد مخدر زیاده‌روی کرده و به خطر افتاده بود. او مدعی می‌شود تمام ماجرا یک بازی نمایشی بوده است و در حقیقت، دکتر را دست انداخته‌اند. دکتر گفته‌های دوست ثروتمند و ذی‌نفوذ خود را نمی‌پذیرد، سرگشته و بی‌خبر و ناتوان از کشف واقعیت (آن‌هم برای چه؟) به همسرش رو می‌آورد. درواقع با مشاهده‌ی ماسک شب میهمانی کاخ در رختخواب خود درمی‌یابد زندگی زناشویی او مدت‌هاست که دستخوش رفتار نمایشی و برخوردهای غیرواقعی شده است، می‌شکند و با بیان ماجرا به همسرش که او را در جریان تجربیاتش با رویاهای خود همراهی کرده است، دنبال راه حلی برای رهایی از حالت بن‌بست موجود در زندگی خود به جست‌وجو می‌پردازد. او این بار در روح خود چنگ می‌اندازد و به سفری درونی می‌رود. زندگی نیمی در خواب و نیمی در جست‌وجوی تعبیر خواب می‌گذرد. آدم‌ها و رویاها هم‌سفرانی لازم و ملزوم‌اند.

جست‌وجوی خوابگردانه‌ی دکتر بیل هارتفورد به منظور دست یافتن به کدام حقیقت مکتوم است؟ او نخست در مراسم نوعی بی‌بندوباری نمایشی یا آیینی حضور می‌یابد و پس از افشای هویت خود و رانده شدن از این مجموعه، درگیر و دستخوش یک دور و تسلسل رفتاری و روانی می‌شود که نه تنها خود او، بلکه زندگی زناشویی او (در مقام

یک پایه‌ی اصلی حضور اجتماعی) و زندگی اجتماعی و ارتباط‌های انسانی‌اش را زیر سایه‌ی فزاینده و گسترنده‌ی بی‌فرجامی و بی‌فردایی هرگونه پیش‌اندیشی و برنامه‌ریزی در تنظیم خواسته‌های فردی و دریافت‌های عاطفی و انسان‌گرایانه‌ی جمعی را پیشاروی ذهن خسته و خوابزده‌اش قرار می‌دهد.

حیات اصلی او در میان‌راه استقرار در بطن حادثه به آرامی از واقعیت‌های روزانه و روزمره فاصله می‌گیرد و در سایه‌ی نهان روشنه‌ترین برخوردهای بشری با رویاها و کابوس‌های به یادماندنی قرار می‌گیرد. او با هر گامی که در جهت تعمیق دانسته‌ها و اطلاعات شخصی خود از جامعه‌ی پیرامونش برمی‌دارد، دو گام در دایره‌ی ابهام کابوس‌گونه فرو می‌رود. او در حقیقت با هر گام خود در جهان واقع، بی‌آنکه خود قادر به درک روشن حدود و ثغور جهان پیرامونش باشد در گره و گرو ابهامی تعمیم یابنده و خوابگردانه فرو می‌رود و سرانجام، هنگامی که سر از درون امواج حادثه برمی‌کشد، خود را یکسره مغلوب جهانی فرو رفته در خواب و کابوس‌های پیامد آن می‌یابد.

نقطه‌ی عزیمت...

سینما بی‌گمان مهم‌تر از آن است که در تعیین نقش آن در سنجش اعتبار عنوان‌های قرن بیستم در جایگاه یک پدیده‌ی درجه‌ی سوم قرار گیرد، عنوان‌هایی چون «عصر اتم»، «عصر ارتباطات»، «سده‌ی ماهواره‌ها»، «عصر فضا»، «قرن سرعت»، «قرن کشتارهای بزرگ»، «سده‌ی جنگ‌های بزرگ جهانی» و امثال آن. گرچه به نظر می‌رسد سینما را ظاهراً از قرار گرفتن در پیشاوند عنوان این دوران حیاتی تاریخ بشر برکنار می‌دارد، اما وسوسه‌ی اصالت بخشیدن به «عصر سینما»، یا «سده‌ی خرد مصور» هم‌چنان با روح هر یک از فرهیختگان آشنا با سینما و گستره وسیع سایه‌گستر آن همراه نگه می‌دارد.

قرن بیستم حتی اگر با ده عنوان اعتباری برخوردار از اصیل‌ترین الویت‌ها مشخص و متشخص شود، باز هم فارغ از «قرن سینما» نمی‌شود و این عنوان می‌تواند دست‌کم در میان همان ده جلوه‌ی برتر هویت قرن بیستم پابرجا بماند. دلیل این اصرار، عشق و شوق بی‌مرز به سینما نیست، و از شناخت تأثیر و تأثر متقابل زمانه و سینما بر یکدیگر سرچشمه می‌گیرد، زمانه‌ای که یکی از عمده‌ترین ابزار گسترش و توسعه‌ی پرسش‌های ژرف فلسفی آن در دست‌کم دو سه دهه، یکسره در ساحت خردورزی سینما و سینماگران بزرگ و خردمند آن قرار داشته است.

میکلانجلوی سینمای عهد خرد در ایتالیای پس از نئورئالیسم، پوچی جست‌وجوی قهرمان خود را با یادآوری آخرین سخنان دختر عتیقه‌فروش به نقطه‌ی عزیمت جدیدی وصل می‌کند که در آن حتی «وانمودن» هم نشانه‌ی وا گذاشتن و از دست رفتن نیست

پرداختن سینمای متفکر به جایگاه کنونی انسان در جهان معاصر از طریق رفتارشناسی جنسی، شاید اگر کارمایه‌ی استادی با مرتبت و مهارت والای کوبریک قرار نمی‌گرفت، بی‌گمان از ریشه‌ی پرداختی فردگرایانه، سخیف و فاقد توان ریشه یا بی‌فلسفی و خردمندانه قلمداد می‌شد. اما پرسشی که با پایان یافتن جست‌وجوی دردمندانه و بی‌ثمر دکتر بیل هارتفورد، (تام کروز)، قهرمان ناتوان، سرگردان و فاقد پایگاه ذهنی قادر به ارزشیابی سطوح، قشرها و طبقات ذی‌نفوذ، ثروتمند و گردآورندگان سلول‌های اصلی ثروت و قدرت در کلان‌شهری با مایه‌های قوی و غنی جهان وطنی مطرح می‌شود، انگیزه‌های اصلی هنرمندی است که جز قرار گرفتن در اعمال سیاه‌چاله‌ی دردناک «یأس فلسفی» و از دست نهادن انرژی حیاتی و توان حضور زنده و فعال در سال‌های از دست‌رفتگی، جایگاه دیگری برای خود و پیکر فرسوده و پیرشده خود نمی‌یابد.

یأس فلسفی و پوچی غم‌انگیز قهرمانان *آگراندیسمان* در مقابله با جامعه‌ی بسته‌ای که محل و مکانی برای قبول ذهنیت عکاس معتقد به عدالت اجتماعی و ضرورت

حرکت نیروهای جوان و اندیشه‌پرداز عرضه نمی‌کند و سقوط نهایی او در خلأ خاکستری «وانمودن» به جای عمل و عملکرد، هرگز نشانه‌های روشنی از «تسلیم» کامل قهرمان فیلم به دست نمی‌دهد. میکلانجلوی سینمای عهد خرد در ایتالیای پس از نئورئالیسم، پوچی جست‌وجوی قهرمان خود را با یادآوری آخرین سخنان دختر عتیقه‌فروش به نقطه‌ی عزیمت جدیدی وصل می‌کند که در آن حتی «وانمودن» هم نشانه‌ی واگذاشتن و از دست رفتن نیست. او اگر در سکانس پایانی فیلم به قوانین بازی تنیس بدون توپ در تمرینگاه هاید پارک گرایش نشان می‌دهد، «گرایش» نشان می‌دهد، ولی تسلیم نمی‌شود. او حتی قوانین بازی وانمودی خود را انتخاب می‌کند و در همان نخستین لحظه‌ی دنبال کردن توپ خیالی و بازگرداندن آن به زمین بازی، نقشی فعال به عهده می‌گیرد و در تجسم دنیای جدیدی که احتمالاً قرار است بر اساس تخیلات و ایماژهای ذهنی نسل رانده شده استقرار شود، خلاقیت بروز می‌دهد و اعلام زنده بودن و نقش داشتن می‌کند. او اگرچه دریافتن جسد و اعلام بروز جنایتی (با احتمال جدی سربرآوردن از تمایلات سیاسی) در مقابل دیوار خاکستری سکوت زانوزده و مغلوب بی‌اعتنایی و اهمیت ندادن جامعه و پیرامونیان خویش شده است، ولی در حرکت به سوی فردا از ابزار دیروز و شکست قاطع خود بهره نمی‌گیرد. در وانمودن نه به توطئه‌گران یا بی‌اعتنایان به هر شکلی از توطئه، بلکه به نسل جوانی پیوند می‌خورد که چون خود او بازی جدیدی را با قوانینی یک‌سره مربوط به خود، پیش گرفته‌اند و این نقطه دقیقاً نقطه‌ی عزیمت عکاس سرگشته‌ی *آگراندیسمان* از دکتر بیل هارتفوردِ *باز جشمان تمام‌بسته* است. حتی نام آخرین اثر استادِ مهارت‌های سینمایی و بنیانگذار مکتب جدید آثار تخیلی علمی وفردانگری روشنفکرانه در سینما، در پایان فیلم معنایی اگر نه عمیق‌تر، دست‌کم جدی‌تر به خود می‌گیرد. «واید» در سینما بیش‌تر کاربرد دارد و یا دست‌کم در سینما مصطلح‌تر و آشناتر است تا در ادبیات. این معناکه بر گشادگی کامل عنایت دارد، درمقابل کلمه‌ی «بسته» حامل معنایی می‌شود که نه در فرهنگ لغت، بلکه در ساحت تحلیل و استنتاج قابل شناخت است. *بازچشمان تمام‌بسته*، حکایت از دنیای بی‌رنگ بیدارخوابی خسته‌ترین خوابگردها دارد، خوابگردانی که در جهانی «فلو» و تاروکدر، نقش خرگوش خفته‌ای را ایفا می‌کنند که از جوار حادثه می‌گذرد، بی‌آن‌که بر آن اثر بگذارد و از آن تأثیر گیرد. حادثه از دفتر حیات این آدم‌ها چون نسیمی آرام، ملایم و مغموم می‌گذرد. آن‌ها را در مسیر اتفاقاتی قرار می‌دهد که در جهان رفتارهای واقعی بسیار کم و به‌ندرت رخ می‌دهند، تنها در خواب و در دنیای خوابگردان است که اتفاقات پیاپی، نقش واقعیت می‌زنند و چه باک که کسی آن‌ها را بپذیرد یا نه؟ مهم روح حاکم بر فضای زیستی آدم‌هاست که اگر بر کل جامعه جاری شود و به زیستگاه‌های کلان‌شهری معاصر راه یابد، جز فرافکنی نقشی بر دفتر روزگار نخواهد زد.

دکتر هارتفورد که برای جدا کردن رویاها، کابوس‌ها و خواب‌های خوش و ناخوش حیاتش به همکاری و همراهی همسرش نیاز می‌یابد، با همراهی هموست که درمی‌یابد (یا متقاعد می‌شود) این‌که کدام حادثه در خواب‌ها و کابوس‌های ما رخ نموده است، مهم نیست، مهم این است که به هنگام وارسی و ارزشیابی روزگار خویش، «بیدار» باشیم و هنوز بتوانیم در صف طویل آدم‌هایی قرار گیریم که توان زاد و ولد خویش را از دست نداده‌اند. اصلاً و دقیقاً در زندگی آدم‌هایی که دستخوش تعاطی حوادثی هستند که خود خالق هیچ کدام نبوده‌اند، جز توان باروری «هیچ» ارزش حیاتی دیگری وجود ندارد.

صدور این حکم برای دکتر جوانی که در عرصه‌ی حیات اجتماعی دستخوش پیری زودرس شده است در حقیقت برداشت آخر استاد بزرگی است که در بررسی پرونده‌ی کم‌برگ، اما باشکوه خود (شگفتا که) به هیچ نقطه‌ی خلاقی نرسیده است. هنرمندی که در *پرتقال کوکی* چون شوالیه‌ای دلیر و شمشیر بر کف به صف سنگین دست‌ترین مدافعان نظام تربیتی جهان، (انگلستان) می‌زند و با اثر تأثیرگذار و جسورانه‌ی خود از یک‌سو تمام پیکره‌ی نظام نظارتی دستگاه پلیس و قضا را بر بزه‌کاری جوانان زیر ضربه می‌گیرد و از سوی دیگر، تکلیف هرگونه کار تجربی و آزمایشی را در

عرصه‌ی روانکاوی تربیتی و دیگرگون‌سازی نسل جوان یک‌سره می‌کند. هنرمندی که در دیگر فیلم خود (غلاف *تمام‌فلزی*) نظام آموزش‌های نظامی امریکا را، آن‌هم در سطح بسیار بالایی، چون تفنگداران دریایی مورد ارزشیابی دقیق انتقادی قرار داده و دست آن‌ها را در تبدیل جوانان پرانرژی، جسور، صاحب اندیشه و برخوردار از حس مطایبه‌ی قوی باز می‌کند و مرثیه‌ی زیبای خود را برای مردم ویتنام و سربازان جان‌باخته‌ی امریکایی در جنگی بی‌فرجام و بی‌انگیزه به جهانیان عرضه کرده است، در آخرین اثر خود چون «پیلات» دست می‌شوید و با اعلام از دست رفتن ارزش‌های پایدار انسانی و چاره‌ناپذیری برافراشتن سیاهچا در پوچی بر سراسر حیات مدنی انسان امروز، سرانجام در برابر همان حکمی سرفرود می‌آورد که اثر خود را ظاهراً برای نفی و طرد آن بنا کرده است.

تسلیم نهایی دکتر جوان به احکام همسرش که از برایند کابوس‌ها، رویاها و بیداری‌های خوابگردانه‌ی او در جهانی آغشته به جهالت و بی‌فردایی گردن می‌نهد، در حقیقت مقابل ضعف‌های فردی و ناتوانی و بی‌ثمری خود زانو بر خاک می‌گذارد.او که از درک فساد مهاجران روس (در قالب صاحب نمایشگاه لباس و اجاره‌دهنده‌ی لباس‌های رسمی و بالماسکه) ناتوان مانده و اظهار شگفتی می‌کند، خود در فسادی سخت عمیق‌تر و خود خواسته‌تر سر فرود آورده است. دنیای او بی‌گمان اصیل‌تر، و خودانگیخته‌تر از مهاجران اعتماد از دست داده‌ای است که کشور خود، فرهنگ و ایدئولوژی و باورهای قومی خود را یک‌سره با فساد و سردرگمی حیرت‌انگیزی معامله کرده‌اند که خود از ماهیت درونی و حقیقت آن ناتوان‌اند.

مردِ میان‌سالی که در میهمانی آغاز فیلم با همسر دکتر آشنا می‌شود. از اتباع امریکایی شده‌ی کشورهای اروپای شرقی است و می‌کوشد در طرد و رد بنیادهای اخلاق اجتماعی و

خانوادگی از اجتماعی که پذیرای او شده است پیش‌تر رفته، و پیش از غرق دیگران، خود بارها در اعماق مظاهر تعریف‌ناپذیر اخلاق پوچی و روزمرگی فرهنگ نسبی غوطه خورده و در حقیقت برای شکستن دیوار «پذیرش» خود در بطن فرهنگ جدید، اقدام به خودشکنی کرده است.

کارکردمیزانسن در آثار کوبریک، اقتصادی‌ترین وجه بهره گیری‌از عوامل و ابزار صحنه و نمونه‌ی روشنی از ایجاد هنرمندانه و خلاق یک استاد مسلط بر ابزار حرفه‌ی خویش است

این خودشکنی سرنوشتی است که انگار سرشت محتوم آن پیشاروی تک‌تک قهرمانان این اثر بی‌امید و بی‌فردا قرار گرفته است. دختری که کنار جسد پدر خویش از فردای عاشقانه خود و دلبستگی به دکتر می‌گوید. همسر دکتر که حاضر شده است همسر و فرزندش را با یک ماجرای بی‌آینده مبهم تاخت بزند و خود یک‌سره در جهانی ناشناخته و نادیده سرگردان شود، دخترهای مبتلا به بیماری ایدز، پیانونواز گم‌گشته و چشم بسته که مورد ضرب و شتم آدم‌های وابسته به کاخ خارج از محدوده قرار می‌گیرد، حتی دوست ثروتمند دکتر و مهاجر اروپای شرقی مالک نمایشگاه لباس، همه خودشکنانی هستند که دنیای پیرامون او را از دیدگاه ابزار انسانی فرا گرفته‌اند. برای دکتر هارتفورد گزینش تسلیم و سکون در چنین جهانی ساده‌ترین انتخاب به نظر می‌رسد. اما تعمیم این جهان‌نگری فردمنشانه به جهان زنده و پرتلاطم انسان‌های زنده و امیدوار از سوی کوبریک، موجب برخورد ناسالمی شده است که خصوصاً از سازنده‌ی آثاری چون *راه‌های افتخار*، *اسپارتاکوس*، *ادیسه‌ی فضایی*، *دکتر استرنج‌لاو* و حتی *غلاف تمام‌فلزی* و *پرتقال کوکی*، در بهترین شکل خود غم‌انگیز است. حرف آخر را بگوییم: تماشای *باز چشمان تمام‌بسته* انسان‌های دوستدار استاد کوبریک را متأثر می‌کند. دریغ از کوبریک و این برخورد شبه پرنوگرافیک با آینده‌ی انسانی که قرار است بدون کوبریک به راه خود ادامه دهد...

کارکرد میزانسن در آثار کوبریک، اقتصادی‌ترین وجه بهره‌گیری از عوامل و ابزار صحنه و نمونه‌ی روشنی از ایجاد هنرمندانه و خلاق یک استاد مسلط بر ابزار حرفه‌ی خویش است. این عکاس مشهور عکس‌های روی جلد مشهورترین مجلات رنگی اروپا و امریکا که بر چیدنِ اندیشیده‌ی تک‌تک قاب‌های عکس خود را بر اساس تفکری سازمان‌یافته و در سمت و سوی نمایش نمادهای متکی بر جانمایه‌ی فکری صحنه کارکرده است، اینک بعد از ۴۵ سال کار در عرصه‌ی سینما، دو میزانسن سکانس‌های بسیار طولانی میهمانی را به مثابه‌ی دو مرکز ثقل و تعادل وزین، شلوغ، سنجیده و با هارمونی موسیقایی تصاویری که به گفته‌ی گوگن خود نقشی از صدای رنگ و اشیای موجود در صحنه را به تماشاگر قاب‌های او انتقال می‌دهند، در دو بخش ابتدایی و انتهایی فیلم برقرار می‌سازد و فاصله‌ی این دو را از موجزترین صحنه‌های سینمایی ممکن و موجود سرشار می‌کند.

صحنه‌ی کاخ و میهمانی نقابداران در دو عرصه‌ی بیان متافوریک (استعاری) و نمای نمایشی، هر دو نشان‌دهنده‌ی کمال بصری ذهنیت کوبریک است و در پی خود خطی از دریغ و حسرت از فقدان بار محتوایی شایسته و در خور این اعتبار ارزشمند تصویری برجا می‌گذارد.

حضور نقابداران در لایه‌های مختلف و سطوح عمق نمای دوصحنه‌ی مراسم شبیه به آیین‌های فراماسونری که مصروف محتوایی خالی از اندیشه می‌شود و آخرین نمای حضور همان‌ها در مراسم بازجویی از دکتر هارتفورد از کمیاب‌ترین برداشت‌های سینمایی است و تردید نباید کرد که برپایی چنین میزانسن پیچیده‌ای از عوامل انسانی و ابزار طراحی و اجرای صحنه فقط و فقط از استاد یگانه‌ای چون استنلی کوبریک ساخته است. اما همین صحنه که در آن اکثر نماها ثابت، ساده و مستقیم است و در آن از زوایای «فرونگر» و «فرانگر» بهره‌ی ناچیزی گرفته است تا مهابت صحنه با استقرار آن در دیدگاه واقعی تماشاگر افزایش یابد، جز ظاهر چهره‌های ثابت، و صامت هیچ ندارد. نقاب‌ها به

گونه‌ای برگزیده شده‌اند که بر چهره‌ی اکثر آن‌ها علامت استفهام و حیرتی همراه با خشم و رنجش ناشی از تخطی میهمان ناخوانده غلبه داشته باشد. هیچ یک از این چهره‌ها خشم و خروشی سنگین و فرمانروایانه بروز نمی‌دهد. حیرت آن‌ها از شجاعت نامنظر پزشک بی‌مبالات نیست. انگار این نفس حادثه است که آن‌ها را پیش‌روی خشم توأم با حیرت نشانده است، نه موجد آن. و در فضای حاکم بر حیات دکتر و رفتار اجتماعی او نیز این عامل مختار نبودن، با وضوح تمام نمایان است. نورپردازی میهمانی نقابداران در القای فضای رازآمیز مورد نظر فیلم‌ساز چنان موفق است که راز و رمزی بس فراتر و عمیق‌تر از آن‌چه که بر جان و جهان اثر سایه انداخته است به تماشاگر منتقل می‌شود. افسوس که اگر هم رازی در پشت این نقاب‌های همگن و هم‌خانواده با دهان‌های گشاده و چشم‌های حیرت‌زده وجود داشته باشد، از فقدان هویت و عاطفه‌ای است که انگار جهان بیرون از متن هنرمند را یک‌سره در چاه سیاه و عمیقی از خلأ فرو برده است.

نقابداران حاضر در صحنه‌ی بازجویی و کشف هویت دکتر در ماجرای یافته شدن، احضار غیرمستقیم و سرانجام فریب او از طریق اعلام وجود نام رمز دوگانه برای حضور در مجلس میهمانی نقشی ندارند. آن‌ها نه سخن می‌گویند، نه شرکت فیزیکی در تمام ماجرا دارند و نه در مجازات دکتر نقشی ایفا می‌کنند. آن‌ها حتی از شخص دکتر که دست‌کم به گونه‌ای غیرمستقیم در برهم زدن نظم روزمره‌ی مراسم آن‌ها دست داشته است، اعتبار اثر ناچیزتری دارند.

اگر حضور در آن مراسم شبه‌آیینی گذران زندگی در پوچی و خلأ عاطفی و اخلاقی به نوعی سرنوشت آن‌ها تلقی شود، آن‌ها در پیشگاه این سرنوشت و سرشت اخلاقی آن کم‌ترین تأثیر فزاینده یا کاهش‌دهنده‌ای ندارند. حاضران مجلس جشن نقابداران فاعلان نامختار یک حادثه‌ی بیرونی هستند. دکتر هارتفورد که ظاهراً دستخوش این ماجرا شده است، نقش اندکی در نقاط عطف و چرخش به سوی حادثه دارد؛ مثل برگرفتن رمز ورود به مانسیون (فیدلیو)، کوشش برای تدارک لباس شب و نقاب ویژه‌ی جشن و تهیه‌ی وسیله‌ای برای حضور فیزیکی در محل مانسیون. اما دیگر حاضران که میهمانان خوانده این مراسم هستند، به راستی «به خود نیامده‌اند» و هیچ نقشی در حادثه ندارند. آن‌ها حتی در گذرخواب‌های دکتر و همسرش نقش فاعل مصمم و مختار ندارند، نقش دیوارند، عوامل صحنه‌اند، بخشی نابه‌خود از ابزار میزانسن یک نمایش بصری هستند که با دست‌های صحنه‌گردان اصلی جابه‌جا می‌شوند. آن‌ها مردم حاضر در جامعه و جهانی از دست رفته‌اند که هیچ امیدی به نجاتشان نیست؛ هیچ امیدی!

این حکم در مورد بقیه‌ی قهرمانان و حاضران سرتاسر فیلم صادق است. آن‌ها پیش از حضور در صحنه و ایفای نقش کوتاه خود از دست رفته‌اند. دخترها بامثبت H.I.D، همسرش با گزینش وجه خالی حیات، و خود او با تبدیل شدن به برگی روی سطح آب افتاده است. دکتر *باز چشمان تمام‌بسته*، عکاس *آگراندیسمان* نیست. قهرمانان و آدم‌های پیرامون آن‌ها نیز علی‌رغم مشابهت صحنه و گردش روزگارشان از تباری یک‌سر نامتعارف و نامتجانس‌اند، از هم نیستند و با یکدیگر هم نیستند.

پرسشی که در نهایت روی دست نگرنده و تماشاگر خردپرور فیلم آخر کوبریک می‌ماند، در عین سادگی، سخت پیچیده است. آیا دکتر هارتفورد استنلی کوبریک است در سال ۱۹۹۹؟ اگر چنین باشد. این بدرود غم‌انگیز فیلم‌ساز جسور، پرانرژی، شجاع و فعالی که با فیلم *دکتر استرنج لاو*، آب در خوابگه مورچگان ریخته بود، دل انسان را به درد می‌آورد. او پیش از مردن، مرده بود. برای هنرمندی که خود را صادقانه چنین دستخوش ماجراهای متعاطی حیاتی نامتعارف یافته است، مرگ هم نشانه رهایی نیست.

چه زندگی غم‌انگیزی است! ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی