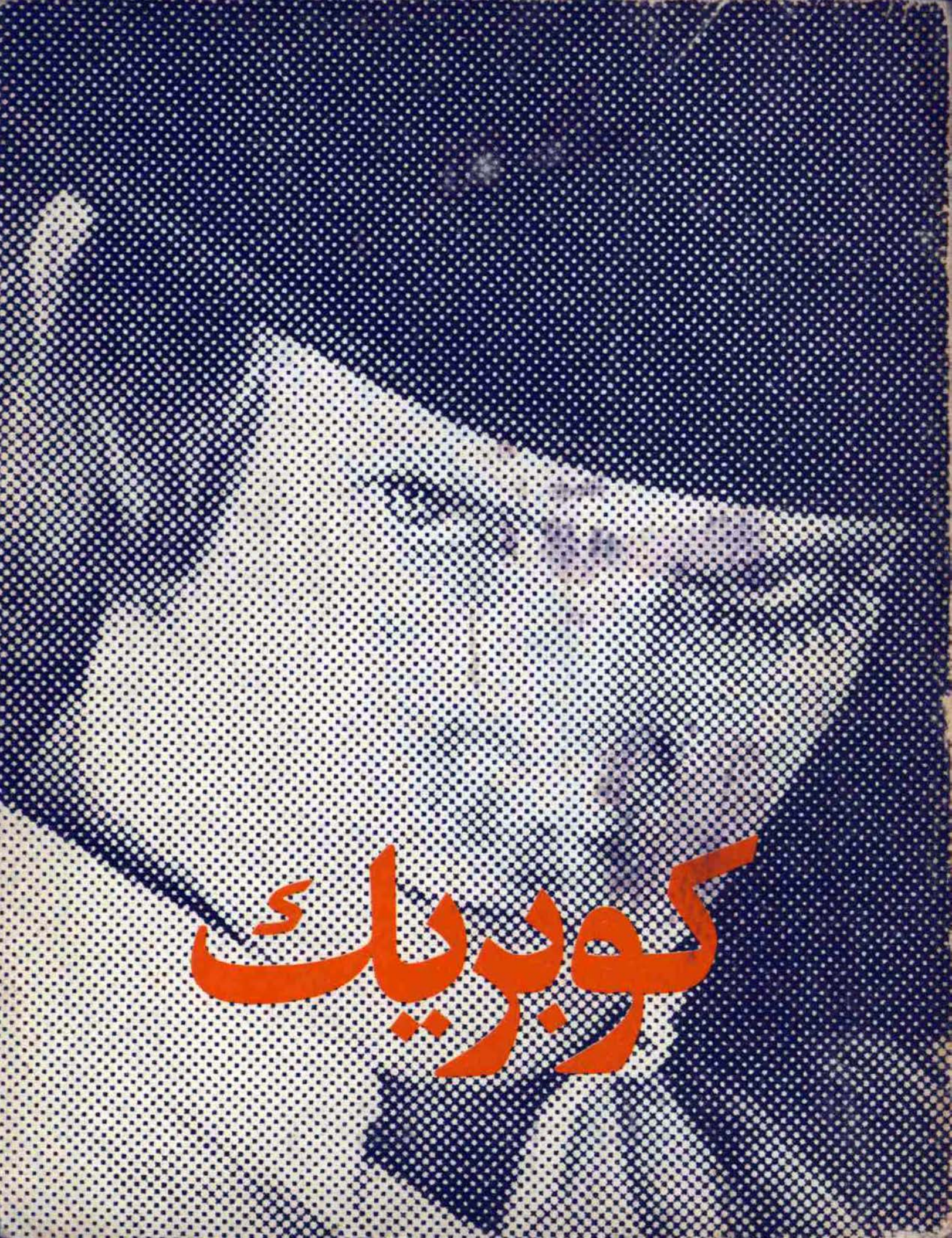

کوبریک

کتابی که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی کتاب‌های قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است.

"باشگاه ادبیات" در نهمین سال فعالیتش بیش از هر زمان دیگر به همیاری شما نیاز دارد. چون "باشگاه ادبیات" از هیچ درآمد خصوصی یا دولتی برخوردار نیست و برای نیل به اهداف خود صرفاً به امکانات مادی و فعالیت داوطلبانه موسس و مدیر آن وابسته است. گسترش فعالیت‌های "باشگاه ادبیات" و ارتقاء سطح کیفی آن و در عین حال حفظ اصل رایگان بودن کامل تمام کتب و نشریاتی که در این کتابخانه مجازی بازنشر می شوند، نیازمند کمک‌های شما است. از این رو اهدای حتی یک کتاب یا مبلغی اندک می‌تواند نقشی بزرگ در بقا و غنی‌تر شدن این کتابخانه مجازی ایفا کند. عزیزانی که در خارج از ایران به سر می‌برند، می‌توانند کمک‌های خود را با استفاده از نشانی ایمیل –amir.ezati@gmail.com– به حساب پی پال ما واریز کنند.

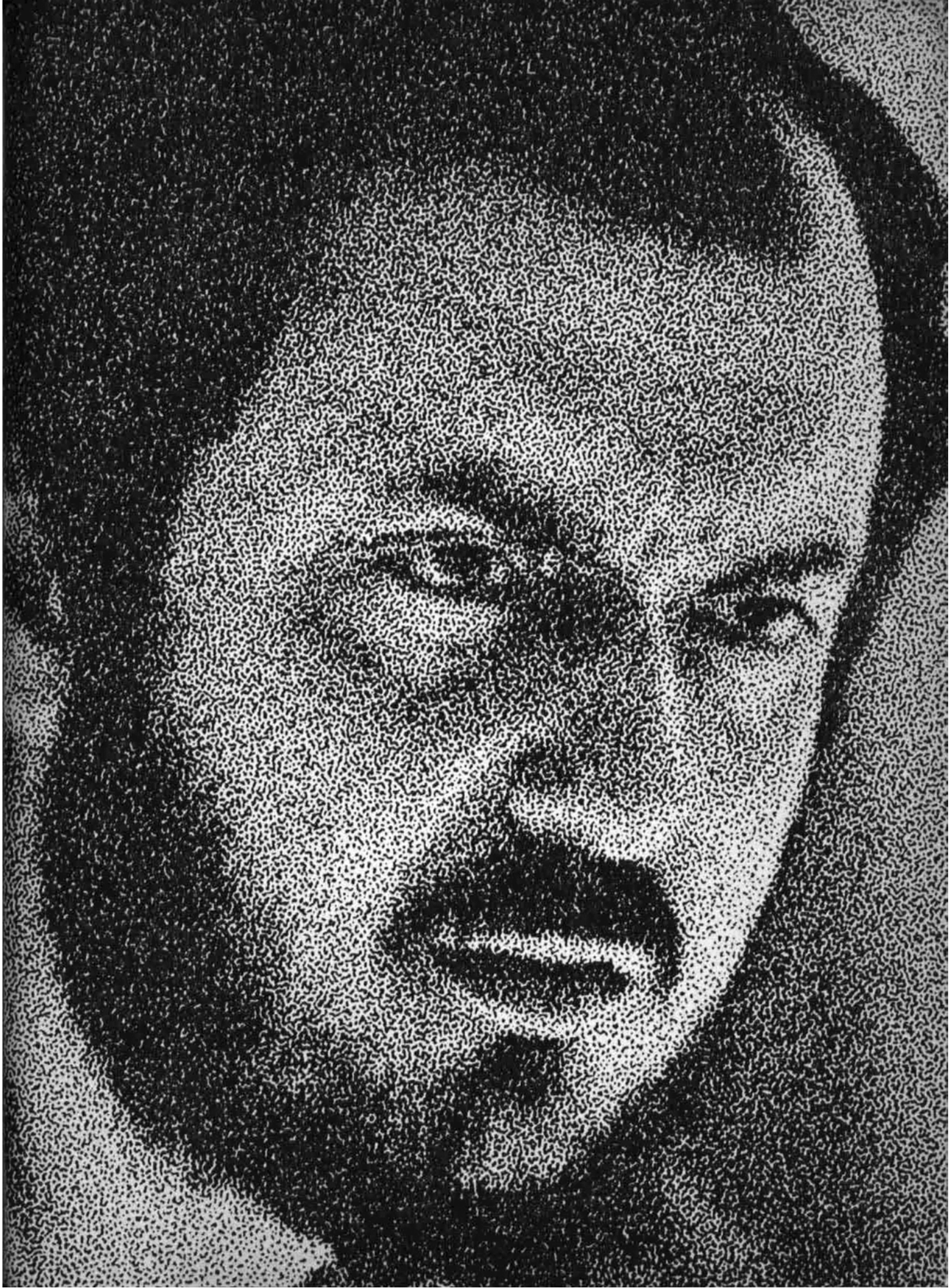
دوستان داخل کشور برای دریافت شماره کارت لطفاً با من تماس بگیرند.

افرادی هم که مایل به اهدای کتاب یا نشریه هستند، خواهشمندم برای هماهنگی با من مکاتبه کنند.

فراموش نکنید که کمک هموندان و علاقمندان به فرهنگ و هنر برای ادامهٔ حیات "باشگاه ادبیات" ضرورتی حیاتی دارد.

در صورت تمایل به بازپخش این کتاب، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://bashgaheadabiyat.com/



كوبريك

«Stanley Kubrick directs»
نوشته‌ی Alexander Walker، ۱۹۷۱
از انتشارات
Davis - Poynter Limited

تهران، ۱۳۵۲
سازمان چاپ و پخش پنجاه‌ویک
کریمخان زند، چهارراه ویلا

همه‌ی حقوق محفوظ است
برای «پنجاه و یک»

چاپ و صحافی: شرکت افست (سهامی خاص)
چاپخانه‌ی بیست‌و پنجم شهریور

کوبریک

نوشته‌ی الکساندر واکر

به‌ترجمه‌ی حسام اشرفی

کوبریك

کوبریك: خود و نگرشش
از «هراس و هوس»
تا «پرتقال کوکی»/ ۹

کوبریك: سبك و محتوا/ ۶۶

«راههای افتخار»/ ۹۱

«دکتر سترینج‌لاو،
یا چگونه یاد گرفتم
دست از نگرانی بردارم و
به‌بمب عشق بورزم»/ ۱۱۰

«۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی»/ ۱۳۰

/ یادداشتها/ ۱۶۱

فیلمشناسی/ ۱۶۵

جداگانه

«پرتقال کوکی»/ ۱۸۲
چند واژه/ ۲۰۳

کوبریك: خود و نگرشش

از «هراس و هوس» تا «پرتقال کوکی»

تنها معدودی از کارگـردان‌ها مالك استعدادی دریافتـی هستند ــ یعنی، استعدادی برای متبلور کردن هرفیلمی که میسازند بـه صورت یك دریافت سینمایی. این مهارتی‌ست که بسیـار فراسوی فیلمبرداری‌ی صرف یك فیلمنامه میرود، فیلمنامه به‌خودی‌ی خود هر اندازه که میخواهد سینمایی باشد. فراسوی نیاز به یافتن یك موضوع خوب، یك داستان جذاب، یا یك زمینه‌ی خارق‌العاده کـه برآن بسازد میرود. اساساً، این استعدادی‌ست برای ساختن شکلی که بینش سازنده را به‌شیوه‌یی نامنتظر نمایشگر می‌کند، غـالباً شیوه‌یی که پس از پایان نهایی‌ی فیلم به نظر میرسد تنها شیوه‌ی ممکن بوده. این استعداد دریافتی‌ست که بیش از هـرچیز دیگر ستنلی کوبریك را متمایز میکند.

اما گفتن این، فقط بیان دوباره‌ی پرسشی‌ست که این کتاب در پی‌ی پاسخ آن است: چه چیزی‌ست که کوبریك را آن گونه کار گردانی میکند که هست؟ این حتی کار را دشوارتر میکند. چـون تقریباً هر فیلمی که‌کوبریك کارگردانی‌کرده دربرگیرنده‌ی‌ساختن دریافتی نو بوده، او فیلمسازی‌ست که در برابر رویکرد* مرسوم انتقادی که سعی میکند مایه*های به‌شدت پیوسته را در اثر یـك کارگردان بازشناسد پایداری میکند. حتی عاقلانه است کـه از رویکرد مستقیم پرسش و پاسخ به‌ستنلی کوبریك پرهیز شود.

---

* با این ستاره، هرکجا بیاید، نگاهی بیاندازید به بخش «چندواژه» در آخر کتاب.

این رویکردی نیست که او به‌آسانی تسلیمش شود یا ازآن خوشنود گردد؛ چرا که او ارزش ناراضی رهاکردن پرسنده، یا بیننده، را میداند، با کنجکاوی‌یی شدت یافته درباره‌ی نیروهای پیچیده‌یی که هرکنش یا فرد را شکل میدهند.

کوبریك خود میدانی کامل از نیروهای پیچیده است. هر فیلم راهی‌ست برای پیگردی در شماری امکان‌های هیجان‌انگیز که زمان گرفتن تصمیم به‌ساختن آن در مقابلش میگسترد. هرفیلم به او امکان میبخشد تا میدان تحقیق خودش را در خودش‌گسترش دهد، از طریق به‌تمامی پیمودن میدان پژوهشی که دربرابر تخیل هنری و علمی‌ی او میگشاید. این به تنهایی دلیل خوبی‌ست برای این که چرا او قادر نیست یك موضوع را تکرار کند: این کار به معنای تکرار خودش خواهد بود. و او به‌سادگی وقت یا حوصله‌ی این را ندارد. بدین‌گونه او از درخواستهای مرگباری که صنعت سینما بدون استثناء از موفق‌ترین‌کارگردانانش میکند آزاد است، یا دستکم هنگامی که این درخواستها میشوند، دربرابرشان تسلیم نمیشود.

کمتر کارگردانی خویی همانند خوی کوبریك آنچنان به استواری بنیان گرفته دارد که درون صنعت سینما زنده بماند و بیافریند بی‌آن‌که بگذارد فشارهای عظیم آن او را از استقلالش محروم کنند یا به‌داوریش آسیب برسانند. «درون» در اینجا کلمه‌یی‌ست کلید مانند. اگر کوبریك دوری میگزیند ــ و او به گونه‌یی افزایش یابنده درست این کار را کرده، تا جایی که یکی از دستگریز ترین فیلمسازان است ــ از این‌رو نیست که او لزوماً گرفتار هیچ هراسی‌ست، هراس از آن‌گونه «مجازاتی» که صنعت فیلم هنوز، حتی در این روزها ــ که کارگردانان آزادی‌ی خلاقه‌یی بیشتر از همیشه دارند ــ برآنهایی واردمیآوردکه درجستجویشان برای بیان خود به‌ضرورتهای تجاری بی‌احترامی میکنند. کوبریك

قانونهایی را که در این‌گونه دنیا برپیروزی و شکست حکم‌میرانند میشناسد. اودرون آنهاکار میکند. همچنان‌که زمانی هالیس‌الپرت[1] بیان‌کرد، «اومعتقد به‌گاز گرفتن دستی‌که امکان‌دارد اورا خفه‌کند نیست». با این حال این واقعیت برجای میماند که او در آشتی دادن نیازهای آشتی‌ناپذیر خود با نیازهـای صنعت سینما توفیق یافته است. به‌اتکای حدود نیم دوجین فیلم، او شهرتی بـه‌خاطر اصالت موضوع و پرداخت به‌دست آورده که در میان کارگردانان بین‌الملل نادر است.

افزون براستقلالش، او پیشبینی‌ناپذیری‌ی خود را هم نگاه داشته است. هریك از فیلمهایش، با فقط یك استثناء، که اکنون آن را تحت این عنوان که فیلم «او» نیست از آن خود نمیداند، مهر اطمینان گسترش یابنده‌ی سازنده‌شان را به‌مهارت خـود و کنجکاویش را در دیدن این که تا کجا میتواند آن را وسعت دهـد بـر خود دارنـد. او همواره خـود را واداشتـه کـه دستش را بیش از آنچـه میتـوانـد دراز کنـد. کـارگـردانـان دیگـر میتوانند به‌نحوی توجیه‌پذیر لاف بزنندکه هرگز عامه‌شان را دست کم نمیگیرند. آنچه از آن کوبـریك بوده عزمی‌ست با ویـژگی‌ی خصوصی‌ی بیشتری: او هرگز خود را دست‌کم نگرفته است.

چنین مردی، در اجرای چنین عزمی، رنجی مفرط میبرد ـو میدهد. جزئی از گروه او بودن معنایش تسلیم کردن جـزئی از زندگی‌ی خود به‌مفهوم بسیار واقعی‌ی آن است. انضباط شخصی در این نوع کارگـردان درجه‌یی از استبداد میطلبد ـ استبدادی اساساً خیرخواهانه، با این همه بیرحم، در این که هرگز به‌هیچ کس یا هیچ‌چیز اجازه نمیدهد کار ساختمان یك فیلم را به‌صورتی که او خود در ذهن دارد به‌خطر بیاندازد. کار مایه*ی عظیم او خود را به‌هنگام کار از نو میسازد. گذشته از مقداری معین رفـاه و

---

۱) Hollis Alpert

آسایش جسمانی، فشارها یا سرگرمیهای اجتماعیِ مرسوم بیرون کار به‌سادگی برتقدمهای خلاقه‌ی او غلبه نمیکنند. در این سالها طوقی از ریش سیاه گذاشته که بعدی رؤیت‌پذیر از رخنه‌ناپذیری به‌شخصیتی میافزاید که خود ــ بسندگی‌اش گاهی تقریباً رهبانی مینماید.

کنجکاوی‌اش درباره‌ی جهان زوال نمیگیرد؛ توانایی‌ی یك دوست یا آشنا بـرای ارضای آن اغـلب کمتـر این چنین است. گفتگویش به‌نحوی بی‌پایان استفهامی‌ست. این گاهی ناگهانی و دست‌پاچه‌کننده است، وقتی که پرسشهای مسلسل‌وار آدم را بـه بن‌بست ناتوانی‌ی خود در دادن پاسخهای راضی‌کننده میکشاند. تا اندازه‌یی، پافشاری‌ی کوبریك بـر بیرون خواندن اندیشه‌های آدم، بربیرون کشیدن پاسخها، مربوط به‌علاقه‌اش است به‌برقرار کردن ارتباط که در طول سالها شدت یافته تا این که اکنون بخش مهمی از زندگی‌ی او را اشغال میکند و، همچنان که خواهیم دید، علاقمندی‌ی اصلی‌ی چندین فیلم او را تشکیل میدهـد. ارتباط برقرارکردن باکوبریك نوعی «گزارش» است ــ این‌واژه‌ی نظامی کاملا مناسب است ــ چرا که نیازش به‌آگاه کردن کامل خود پیش‌از آن که تصمیم بگیرد یك وسوسه است. نتیجه این میشود که میدان علاقه‌ی او پهناور است. یك گفت و شنود شبانه با او زمینه‌هایی مانند ادراك بصری را در رابطه با زنده‌ماندن انسان دربرگرفته است. پدیدار* «فسفن»[۲]ها (یا «نورهای پشت چشم») و رابطه‌اش با صحنه‌ی «سواری‌ی ستاره‌یی» در«۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی»؛ دقت آلمانیها در ساختن پرده‌های ضد نور روی جایگاههای توپهای ساحلیشان در نورماندی تا این که دشمن آتش توپ را مکانیابـی نکند؛ امکانهای به‌خطر افتادن ایمنی در پرواز تجاری (کوبریك، که به‌نحوی پابرجا از پرواز با هواپیما پرهیز دارد، سرگرم گوش

---

۲) Phosphene

دادن به‌مکالمه‌ی برج مراقبت یك فرودگاه بین‌الملل نزدیك بوده)؛ نقش دکتر گوبلز به عنوان یك تبلیغاتچی‌ی پیشگام فیلم؛ ناتوانی‌ی «راست» در به وجود آوردن دیالکتیك ــ دانهایی برای هماوردی با دیالکتیك ــ دانهای «چپ»؛ فشارهای «گروه نگهبانان اخلاق» هنگام ساختن «لولیتا»؛ موشکهای «سام ــ ۳» در ستیزه‌ی عرب و اسرائیل؛ سیاستهای ایرلندی و امکان وجود شباهتها در نمودار صدای عوامفریبها؛ و، البته، بازی‌ی محبوب کوبریك، شطرنج.

شطرنج یکی از دو وسوسه‌ی تمام عمری بود که از پدرش کسب کرد، پزشکی که در برانکس[۲]، نیویرك، به‌طبابت سرگرم بود، جایی که کوبریك در۱۹۲۸ درآن زاده شد. دومی عکاسی بود. در مورد کوبریك، چنین مینماید که پیوستگی‌ی خلاقه‌ی بسیار نیرومندی میان شطرنج ودوربین وجود داشته باشد ــ یکی‌انظباطی ذهنی‌ست، دیگری پیشه‌یی از آن تخیل.

شطرنج به‌ویژه سرنخی به‌دست میدهد از عنصرهایی که کوبریك را میسازند وکمك میکند به‌توضیح این‌که چرا اوفیلمهای معینی را ساخته و نه فیلمهای دیگری را ــ و چرا آنها را به‌شیوه هایی معین ساخته و نه به‌شیوه‌های دیگر. چون اندیشه‌یی که صرف فیلمسازی میشود، هم در تدارك مادی‌ی تهیه و هم در ساختار* پردازی‌ی دریافتی‌ی فیلم، در مورد این کارگردان رابطه‌ی نزدیکی دارد با موضعهایی که بازی‌ی شطرنج میگیرد.

کوبریك میگوید «اگر شطرنج مناسبتی با فیلمسازی داشته باشد، در شیوه‌یی‌ست‌که به‌شما کمك میکند درگزینش میان راههای گوناگون در زمانی‌که گرفتن تصمیمی لحظه‌یی بسیار جذاب به‌نظر میرسد حوصله و انضباط از خود نشان دهید. وگرنه داشتن شهود کامل ضروری‌ست ــ و تکیه به‌این برای یك هنرمند چیزی بسیار

---

۲) Bronx

خطرناك است». یافتن معیار درست برای گرفتن دهها تصمیمی که روزانه برابر یك کارگردان قرار دارند سخت است، هنگامی که به نظر میرسد فقط بعلاوه‌ها یا منهاهای کوچکی به‌آنها پیوسته است. اما سنجیدن گزینشها، آنچنان که‌در شطرنج، احتمالا به‌او توانایی میبخشد گزینش‌های بهتری کند، بیشتر ازآنچه‌اگر نخستین‌گزینشی را که در لحظه جالب مینمود برگرفته بود.

شطرنج همچنین آگاهی‌ی آدم از عامل زمان را تیزتر میکند. در مسابقات شطرنج، سطحی که کوبریك بـه‌آن رسید امـا در آن ایستاد، بی‌میل به‌درگیری‌ی کامل‌که مستلزم بازی‌ی جدی‌ی‌قهرمانی ست، بازیگران به‌مقابله با یك‌ساعت واداشته میشوندهمچنان‌که به مقابله با یکدیگر. قیاس‌روشنی وجود داردمیان این چارچوب‌خشك‌و «بودجه» و برنامه‌ی یك فیلم، که با زمانی که برای برداشتن فیلم مصرف خواهد شد رابطه‌ی مستقیم دارند. کوبریك میگوید «در ساختن یك فیلم مسأله‌ی اختصاص‌دادن منبعهای زمان و پـول را دارید، ومداوماً ناچاریدنوعی ارزیابی‌بکنید از کارآمدی‌ی هنری‌ی هزینه‌ی همه‌ی صحنه‌های فیلم دربرابر «بودجه» و زمان بازمانده. این بکلی با بعضی از اندیشیدن‌هایی که صرف یك بازی‌ی شطرنج میشود بی‌شباهت نیست». صفحه‌ی شطرنج‌راه خود را بـه درون صحنه‌هایی در چندین فیلم کوبریك میگشاید؛ و روایتهای «قتل» و «دکتر سترینج‌لاو» برگرد مسابقه علیه زمان و نتیجه‌های «حرکت» هایی ساختار یافته‌اند کـه شخصیتها، یا اشیائـی عملا مستقل از شخصیتها، کرده‌اند. اما در یك فیلم کوبریك چه این‌گونه مدرك درونی وجود داشته باشد چه نداشته باشد، احساس کلی‌اش القاء کننده‌ی این است که آن را یك نوع خاص ذهن شکل داده، که بـه گونه‌یی شهودی از گزینش، نتیجه‌ها، و الگوی بازی آگاه است ــ و. شطرنج بخشی از این انضباط مقیدکننده است.

تعلیم رسمی قطعاً مقدار خیلی کمی از این را فراهم کـرده.

کوبریك در مدرسه حتی یك «مبتدی‌ی دیرآغاز» هم نبود. جالب است که فیزیك در میان درسهای او رضایت‌بخش‌ترین بود، که در آن هم، در دبیرستان تفت[۴]، نمره‌هایی نه‌چندان برجسته به‌دست آورد. شاید شکست بیشتر معلمانش در حفظ توجه او، و بسیار کمتر از آن در برافروختن تخیلش، کمکی‌ست برای توضیح میل ناگزیرش سوی ارتباط با تماشاگران، چیزی که این چنین پیوسته در طول فیلمسازی‌اش جریان دارد. (کسالت در سنی کم تمایز میان آفرینش هنری و ارتباط با عموم را به‌او آموخت. اگر چه این تمایز نگرانی‌ی نخستین همه‌ی‌فیلمسازان معتبر است، به‌نحوی اغواکننده برای یك هنرمند غرقه در خود آسان است که آن را از نگاه دور بدارد.) تنهاآموزگار تفت‌که‌او به‌شوق آورنده‌اش‌میبافت، معلم انگلیسی، آرون‌تریستر[۵] بوده،که‌دستکم سعی‌میکرد نمایشنامه های شکسپیر را جالب سازد؛ او بود که در رشته عکسهایی ظاهرشد که کوبریك، به‌شوق آمده از دوربینی که پدرش هدیه داده بود، در حالی که هنوز در تفت بود، به مجله‌ی «لوك»[۶] فروخت.

پس از فارغ‌التحصیلی از دبیرستان، به‌سرعت به‌شغلی در «لوك» رسید. این مجله عملا دانشگاه او شد. «چهار سال و نیم کار برای مجله‌ی «لوك»، سفر به‌همه جای امریکا، دیدن چگونگی‌ی جریان کارها و شیوه‌ی رفتار مردم درون‌نگری‌هایی سودمند به من داد، به‌علاوه‌ی تجربه‌یی مهم در عکاسی». در هفده سالگی، او «پشت»به‌فرصتی داشت که خوشبینی میسازد و به‌این اعتقاد کمك میکند که آدم میتواند به‌هرچیزی دست یابد ــ احساسی که در این سن قطعاً زیانبار نیست. این کار همچنین به‌کوبریك این امکان را داد تا چند هزار دلاری پس‌انداز کند، به‌اندازه‌یی که برای ساختن فیلم کوتاهی به‌نام «روز نبرد» (۱۹۵۰) کافی باشد، نمونه‌یی از

---

۴) Taft
۵) Aaron Traister
۶) «Look Magazine»

عکس‌ـ روزنامه‌نگاری، درباره‌ی مشتزن میان وزن، والترکارتیر. برداشته شده با یك دوربین آیمو[۷]ی کوچك صدپایی و قابل پرشدن در روز، فیلم ۳۹۰۰ دلار خرج برداشت «آر. ك. او.» آن‌را چندصد دلاری بیشتر خرید و در سینمای پارامونت در نیویرك به‌نمایش درآورد.

به‌هیجان آمده از این موفقیت نخستین، کوبریك «لوك» را رها کرد. در آن هنگام بیست و یکساله بود. جوانی‌اش عاملی مهم بود، چرا که اگر شغلش در مجله را در آخرهای دهه‌ی بیست یـا اوایل دهه‌ی سی‌ی خود، سنی به‌مراتب عادی‌تر، بـه‌دست آورده بود، امکان داشت ترك چنین شغل خوبی را این همه آسان نیابد؛ اما نداشتن مسئولیتهای خانوادگی در این سن به‌او اجازه داد که گذران زندگی‌ی بس مخاطره‌آمیزتر یك فیلمساز را دنبال کند.

کنجکاوی‌ی کوبریك درباره‌ی جهان، برانگیخته‌ی تجربه‌اش در مجله‌ی «لوك»، اکنون او را واداشت آموزشی را که در تفت از دست داده بود با استماع آزاد دوره‌هایی در دانشگاه کلمبیا به‌دست آورد. در میان معلمانش لیونـل‌تریلینگ، مارك ون دورن[۸]، و موزز‌هیداس[۹] استاد ادبیات کلاسیك وجود داشتند. از این زمان او بدل به‌کتابخوانی شد که همه‌چیز میخواند؛ به‌یك مفهوم، رها کردن مدرسه، او را به‌صورت یك محصل تمام عمر درآورد.

کتابخواندنی که براو در زمان کودکی تأثیر گذارد قطعاً نه درکلاس‌درس، بلکه درخانه‌انجام شد، جایی‌که‌قفسه‌ها و کتابخانه های پدرش ترجمه‌هایی از افسانه‌هـای اروپایـی، داستانهـای عامیانه‌ی نوشته‌ی برادران گریم[۱۰]، قصه‌هایی از اساطیر یونانی و رمی، و کارهای دیگری از این دست را در برداشت. چون آنهارا در سنی خواندکه شکلپذیر بود، کوبریك تصدیق میکندکه تأثیری

---

۷) Eyemo
۸) Mark Van Doren, Lionel Trilling
۹) Moses Hadas
۱۰) Grimm

چشمگیر برفیلمسازیش‌داشتند. آنها نارسایی‌ی طبیعیگرایی* را، به‌عنوان نیروی به‌حرکت آورنده‌ی یك طرح داستان، نشان‌دادند. «طبیعیگرایی دست‌آخر پژواکهای اسرارآمیزتری‌را که اسطوره‌ها و قصه‌ها در خود دارند آشکار نمیکند؛ این طنینها بیشتر مناسب فیلم هستند تا هرشکل دیگر هنری. مردم در قرن بیستم به‌گونه‌یی افزونشونده سرگرم جادو هستند، تجربه‌ی عرفانی، میلهای متعالی، داروهای توهم‌زا، اعتقاد به‌موجودات فهیم‌ماوراء زمینی، و دیگر چیزها، در نتیجه، و به‌این معنا، تخیلات، مافوق طبیعی، مستند جادویی، هرچه میخواهید بنامیدش، از طبیعیگرایی به احساس زمان معاصر بسیار نزدیکترند». فیلمهای او نمایشگر شاهد تکرار شونده‌یی هستند ـ گاهی در گزینش رویداد اصلی؛ گاهی در جامه‌ی یك شخصیت، دریافت یك صحنه، فضای یك صحنه ـ از این علاقه‌ی نخستین و مصر به‌تحلیل نمادین* جامعه از راه این اسطوره‌ها و قصه‌های پایدار.

فیلمها در جوانی‌ی کوبریك چه جایی داشتند؟ به‌هنگام و پس از کار در «لوك» جلسه‌های نمایش فیلم «موزه‌ی هنر نو»[11] پاتوقش بود، «به‌همان تعداد دفعه که برنامه را عوض میکردند» به‌آن‌جا میرفت. اما کنجکاوی‌ی نخستین او بیشتر درباره‌ی شگرد بود، نه محتوا. تدوین بخصوص برای عکاسی که متمایل به‌ساختن فیلم بود رازهای هیجان‌آوری داشت. «مؤثرترین کتابی که در آن زمان خواندم، «شگرد فیلم» پو دفکین[12] بود. این‌کتابی‌بسیار ساده و بی‌ادعا بود که بیشتر روشنگر است تا شاخ و برگ دهنده. این کتاب مطمئناً روشن میکند که تدوین فیلم تنها جنبه‌ی سینماست‌که یکتاست و هیچ رابطه‌یی با هیچ شکل هنری‌ی دیگر ندارد. من این کتاب را بسیار مهمتر از نوشته‌های پیچیده‌ی ایزنشتاین یافتم.

---

۱۱) Museum of Modern Art

۱۲) (Vsevolod Pudovkin) «Film Technique»

گمان میکنم برای هرکس که به‌فیلمسازی علاقه دارد، مطالعه‌ی تباین میان فیلمهای ایزنشتاین و فیلمهای چاپلین به‌زحمتش بیارزد، که یك راه دیگر اشاره به‌اختلاف میان سبك و محتواست. عظمت فیلمهای ایزنشتاین نمایشگر پیروزی‌ی سبك سینمایی‌ست برمحتوای ناشیانه به‌کار گرفته شده و محتوایی که خود اغلب‌ساده لوحانه بود. فیلمهای‌چاپلین شاهکارهای‌محتوا، سلیقه، وحساسیت هستند، زیر عملا یك نوع شگرد غیرسینمایی. اگر ناچار بودم میان این‌دویکی را برگزینم، چاپلین را انتخاب میکردم: خوشبختانه این دو رویکرد متناقض یکدیگر نیستند».

باوجود این، یك‌خاطره‌ی نخستین ازفیلمی‌که به‌خاطر ترکیب شگفتی‌انگیز موسیقی و کنش‌روی او تأثیر گذاشت، صحنه‌ی نبرد روی یخ در «الکساندر نوسکی»[۱۳]ی ایزنشتاین بود ــ نمایشی که در مصاحبه‌های بعدی‌اش اغلب به آن اشاره کرده. اما هنگامی که کار سینمایی‌اش به‌جریان افتاده بود و دندان‌های هنری‌اش را در شگرد فروبرده بود، به‌سرعت‌محدودیتهای‌ترکیب‌محض‌راتشخیص داد. شهرت ایزنشتاین به‌عنوان استاد تدوین احتمالا بعداً برکوبریك تأثیر گذاشت تا توجه هرچه بیشتری به‌محتوا داشته باشد. اگرچه کوبریك نمیپذیرد فیلمهایی که از فریتزلانگ[۱۴] دیده ــ او به‌ویژه دوره‌ی دکتر مابوز و «م» را دوست‌داشت ــ هیچ گونه تأثیری براو داشته، علاقه‌ی لانگ به‌اسطوره، افسانه، و ناآگاهی‌ی تتنی[۱۵]، آشکارا قیاس‌پذیر با علاقه‌های روبه‌تحول کوبریك مینمایند.

مادربزرگ پدری‌ی کوبریك از رومانی آمده بود و پدر بزرگ پدریش از امپراتوری‌ی قدیمی‌ی اتریش ــ مجار. این‌که آیا این سرچشمه‌های خانوادگی در تعیین جهتی که سلیقه‌هایش

(۱۳ «Alexandr Nevsky»
(۱۴ («M», Mabuse) Fritz Lang
(۱۵ Teutonic

پیش گرفتند نقشی بازی کردند یانه، مسأله‌یی‌ست که کوبریك ترجیح میدهد درباره‌اش به‌تعمق نپردازد. اما به‌آسانی تصدیق میکند که، از میان همه‌ی کارگردانانی که کارشان را در این زمان می‌دید، «خیلی خیلی زیاد کار ماکس‌افولس[۱۶] را دوست‌داشتم. من عاشق حرکتهای پرآب و تاب دوربین او بودم که به‌نظر میرسید برای همیشه در صحنه‌های هزارتو* مانند ادامه دارد. به‌صحنه آوردن این حرکتهای طولانی‌ی دوربین بیشتر مانند باله‌یی مینمود که به زیبایی رقصپردازی شده تا هرچیز دیگر: یك خدمتکار ترکه‌یی که با سینی‌یی پر از مشروب روی‌سرش به‌عجله حرکت میکرد، دوربین را میرساند به‌زوجی که میرقصیدند، که، به‌نوبه‌ی خود، دوربین را به سرباز سوارنظامی میچرخاندند که‌از پله‌ها بالا میرفت، و دوربین همینطور ادامه میداد، همه‌اش با همراهی‌ی موسیقی‌یی زیبا. فکر نمیکنم افولس هرگز تجلیل انتقادی‌یی را که به خاطر فیلمهایی مانند «لذت»، «گوشواره‌های خانم...»، و «چرخ فلك»[۱۷] شایسته‌اش بوده دریافت‌کرد. هنگامی‌که در ۱۹۵۷ به‌مونیخ رفتم تا در کارگاه‌های گیزل گستایگ[۱۸]، «راههای افتخار» را بسازم، آخرین بازمانده‌های غم‌انگیز یك فیلمساز بزرگ را یافتم ــ صحنه‌های ویران شده، درهم‌شکسته، و پوسه پوسه شده‌یی که افولس برای چیزی به‌کار برده بود که آخرین فیلمش از کار درآمد، «لولامونتز»[۱۹].»

با این همه، کوبریك معتقد نیست که پیش از پرداختن به کار سینمایی‌ی خودش از هیچ فیلم‌خاصی تجربه‌یی غرقه کننده بیرون کشیده باشد ــ مگر، همچنان که به‌خشکی اضافه میکند، از فیلمهای بد. «آگاه بودم که چیزی درباره‌ی‌فیلمسازی نمیدانم، اما معتقد بودم نمیتوانم فیلمی بدتر از اکثریت فیلمهایی که

---

۱۶) Max Ophuls
۱۷) «La Ronde», «The Earrings of Madame de -», «Le Plaisir»
۱۸) Geiselgesteig
۱۹) «Lola Montes»

میدیدم بسازم. فیلمهای بد به‌من شهامت تلاش برای ساختن یك فیلم را داد.»

اما آنچه در سینماها هضم میکرد، بلافاصله درفیلمهای‌خودش آشکار نبودند. پس از ساختن یك‌فیلم کوتاه دوم برای «آر.ك.او.»، «کشیش پرنده» (۱۹۵۱) ــ که درباره‌ی یك مبلغ کاتولیك بود که ناحیه‌ی ۴۰۰ مایلی‌اش را در جنوب غرب با هواپیما سرکشی میکرد ــ کوبریك حدود ۱۰۰۰۰ دلار گردآورد، از پدر و یکی از عموهایش، تا اولین فیلم بلندش را، «هراس و هوس» (۱۹۵۳)، کارگردانی کند. او امروز آن‌را «غیر نمایشی و به‌نحوی دستپاچه کننده متظاهرانه» توصیف میکند. آدم گمان میبرد او دانستن این را هیچ ناگوار نمییابد که تنها نسخه‌ی دست‌یافتنی از این فیلم در یك مجموعه‌ی شخصی‌ست و در این لحظه برای نمایش عمومی در دسترس نیست. فیلم داستان چهار سرباز بود که در یك جنگ بینام پشت خطوط دشمن گم شده بودند و سعی میکردند بفهمند چه کسی هستند، همچنین که کجا هستند. یك دوست شاعر کوبریك، هوارد سکلر که در این مدت به‌عنوان مؤلف «امید بزرگ سفید»[۲۰] مشهور شده، نمایشنامه را نوشت. کوبریك میگوید: «فکرهایی که میخواستیم منتقل کنیم خوب بودند، اما ما تجربه‌اش را نداشتیم تا آنها را به‌گونه‌یی نمایشی تجسم بخشیم. فیلم کمابیش همان نسخه‌ی سی و پنج میلیمتری‌ی چیزی بود که کلاسی از دانشجویان فیلمسازی به‌صورت شانزده‌میلیمتری‌درست میکنند». با وجود این پخش‌کننده‌اش، جوزف برستین فقید، آن را به‌درون سینماهای خاص فیلمهای «هنری» رساند، که در آن جا یك یا دو نقد تحسین‌آمیز به‌دست آورد. فیلم همچنین برای کوبریك تجربه‌های شکل دهنده فراهم آورد. یکی ضرورت غالب داستانی واقعیگریانه* و مشغول‌کننده بود. دیگری‌ارزش آزادی‌ی

---

۲۰) «The Great White Hope»

خلاقه بود. چرا که حتی فیلمهایی که هزینه‌شان از طرف خویشاوندان آدم تأمین شده، میتوانند یك کارگردان را گرفتار قیدهای سنگین قرارداد کنند.

اما بزرگترین سود به‌سادگی تجربه‌ی فیلمبرداری‌ی یك فیلم بلند بود. «تمامی‌ی گروه فنی‌ی «هراس و هوس» عبارت بودند از خودم به‌عنوان کارگردان، مدیر فیلمبرداری، متصدی‌ی دوربین، اداره‌کننده، متصدی‌ی آرایش، متصدی‌ی لباسها، آرایشگر مو، متصدی‌ی اثاث صحنه، راننده‌ی گروه، وغیره. بقیه‌ی‌گروه‌عبارت بود از یکی از دوستانم، ستیوهان[۲۱]، که یکی از مدیران «یونین کربابد»[۲۲] بود و تعطیلیهایش را با ما میگذارند و چیزی از برق سرش میشد؛ یك دوست دیگر، باب دیرکز[۲۳]، که در مجله‌ی «لوك» دستیار کارگاه بود، به‌من کمك میکرد تاوسائل را نصب و جمع کنم، و هزار کار دیگر انجام میداد؛ زن اولم، تبا[۲۴]، که‌سعی میکرد از پس کار دفتری وامور جزئی بربیاید؛ و سه‌کارگر مکزیکی که جعبه‌ها را این طرف و آن طرف میبردند. بخصوص در آن روزها، پیش از ظهور مدرسه‌های سینمایی، [ضبط‌صوت های] ناگرا[۲۵] و وسائل سبك و قابل حمل، داشتن این تجربه و دیدن این که با چه‌تجهیزها و افراد کمی آدم واقعاً میتواند فیلمی را بسازد خیلی مهم بود. امروز، گمان میکنم اگر کسی به‌تماشای گروه‌حتی یك فیلم نسبتاً کوچك بایستد، برداشتش‌ازدیدگاه فنی و حمل و نقل عظمتی پهناور خواهد بود. احتمالا از این همه می ترسد و گمان میبرد برای دست یافتن به‌نتیجه‌های کم و بیش حرفه‌یی چیزی نزدیك به‌این لازم است. این تجربه و تجربه‌یی که همراه «بوسه‌ی قاتل» به‌دنبال آمد ــ که‌براساسی کمی‌آسوده‌تر

---

۲۱) Steve Hahn
۲۲) «Union Carbide»
۲۳) Bob Dierks
۲۴) Toba
۲۵) Nagra

قرار داشت ــ مرا از هرنگرانی‌یی درباره‌ی جنبه‌های فنی یا حمل و نقل فیلمسازی آزاد کرد.»

«هراس و هوس» گرفتار مشکل‌هـای پس از تهیـه شد، با ماهیتی فنی، که ۲۰۰۰۰ دلار دیگر خرج برداشت. فیلم هرگـز سودی افزون برسرمایه‌گذاری نشان نداد؛ اما سازنده‌اش مصلحت دانست که در حالی که فیلم هنوز در برنامه‌ی سینمای گیلـد[۲۶]، در نیویرك، بود فیلم دیگری بیرون دهد. بار دیگـر با سکلر، چند صحنه‌ی پرحادثه سرهم کرد ــ فیلمبرداری‌ی آنها باید کم و بیش ارزان تمام میشد ــ و بعد جاهای خالی را با داستانی پـر کرد، با عنوان «مرا ببوس، مرا بکش»، درباره‌ی دختری کـه به دست‌مالك دیگر آزار* یك تالار رقص ربوده میشود و وسیله‌ی یك مشتزن جوان و دلیر از چنگالش نجات مییابد. «در حـالی کـه «هراس و هوس» کوششی جدی‌بود، که ناشیانه انجام شد، «بوسه‌ی قاتل» ــ عنوانی که بعداً برآن گذاشته شد ــ به‌گمان من کوششی سطحی از کار درآمد که بامهارت تصورپذیر بیشتری انجام شده بود هرچند هنوز در سطح فیلمسازی‌ی دانشجویی بود.»

«بوسه‌ی قاتل» (۱۹۵۵) ناگزیر کوبریك را درگیر چیـزی بسیار بیشتر از تدوین کرد ــ بار دیگر درگیر تقـریباً هـر کار فنی‌یی‌که درفیلمسازی‌وجود دارد شد. به‌استثنای معدودی‌صحنه‌ی مشتزن و دختر در اتاقهای اجاره‌یی‌شان، که در یك‌کارگاه کوچك فیلم‌برداری شد، همه‌ی فیلم در محلهای نیویرك بـرداشته شد. فیلمبـرداری دوازده تا چهارده هفتـه وقت گـرفت ــ «وقتـی سخاوتمندانه. اما هرکاری میکردیم چنان خرج‌کمی برمیداشت‌که هیچ فشاری بر ما وجود نداشت ــ امتیازی که دیگر هرگز با آن روبه‌رو نشدم». وسائل عالی بودند ــ دوربینهای میچل و اکلر[۲۷]، که براساس پرداخت بعدی اجاره شده بودند، به‌همان‌گـونه کـه

---

۲۶) Gulld Theatre

۲۷) Eclair, Mitchell

آزمایشگاه و وسیله‌های «دوبله» و تدوین. «تمامی‌ی گفتگو بعداً صدابرداری شد، که توضیح دهنده‌ی کیفیت اندکی غیر طبیعی‌ی بعضی از بازی‌هاست. پول در مرحله‌ی تدوین آغاز به‌ته کشیدن کرد، و از آنجا که قادر نبودم پول‌حتی یك‌دستیار تدوین‌را بدهم، ناچار بودم چهار ماه را فقط برای گذاشتن تأثیرهای صوتی، قدم به‌قدم، صرف‌کنم». بازیگرها، همراه‌بازیگراصلی، فرنك‌سیلورا، در نقش رئیس تالار رقص، برای پول اندکی کار میکردند؛ کوبریك متعجب بود که فقط برای دست یافتن به‌فرصت بازیگری، بازیگران‌تاکجا پیش‌خواهندرفت. فیلم‌حدود چهل‌هزاردلار خرج برداشت، که وسیله‌ی کوبریك ازدوستان ویك خویشاوند، موریس بوزل، داروخانه‌داری در برانکس، گردشده بود؛ اما هزینه‌ی نهایی ۷۵۰۰۰ دلار بود، پس از پرداخت اجاره‌های به‌تعویق افتاده و برآوردن نرخهای اتحادیه.

برای شمار محدود منتقدانی که فیلم را هنگام پخش دیدند، «بوسه‌ی قاتل»، با حس خشونت واستیصال شهری‌اش، شاهدی ارائه میداد بریك‌استعداد تازه‌ی‌به‌اعلی درجه‌اصیل، که‌قادراست نیروی تازه‌یی به«نوع»[۲۸] فیلم جنایی‌بدهد. بااین‌همه، کوبریك، که امروزه هنوز از نیتهای محدود فیلم آگاه است، یا شاید ازاین متأسف است که داستان بیشتر برای تأثیرش جور شد تامحتوایش، سرسختانه از پذیرفتن ارزشهایی که دیگران در آن مییابند سرباز میزند. «جان گریرسن[۲۹] بود که درباره‌ی فن سترنبرگ[۳۰] گفت «وقتی یك کارگردان میمیرد، مبدل به‌یك عکاس میشود». «بوسه‌ی قاتل» احتمالا ثابت می‌کند وقتی کارگردانی زاده میشود عکاس ضرورتاً نمیمیرد. تنها تمایزی که من مدعی‌اش هستم این است که، تا آنجا که من میدانم، هیچ‌کس در آن زمان هرگز یك

---

۲۸) Genre
۲۹) John Grierson
۳۰) von Sternberg

فیلم بلند با چنین شرایط غیر حرفه‌یی نساخته‌بود که بعدبرایش پخش جهانی به‌دست بیاورد.»

یکی از مهمترین نتیجه‌های ساختن این فیلم ملاقات کوبریك با جیمز ب. هریس بود. هریس، که او نیـز بیست و شش سال داشت، مانند کوبریك، سخت مشتاق سینما بود. (دوست مشترکی که آنها را با یکدیگر آشنا کرد الکساندر سینگر[۳۱] بـود کـه در «بوسه‌ی قاتل» به‌عنوان عکاس کار کرده بود و در این مدت خود کارگردانی شده.) هریس و کوبریك بعـد یـك شراکت تهیـه کننده ــ کارگردان راه انداختند که تا سه فیلم به‌درازا کشید. از راه ارتباطهای خانوادگیش در تلویزین و پخش فیلم، هریس قادر بود پولی را که کوبریك برای خرید یك داستان و ساختن یك فیلم واقعاً حرفه‌یی نیازمندش بود فراهم کند.

نخستین فیلم مشترکشان، «قتل» (۱۹۵۸)، همچنین نخستین فیلمی‌ست که کوبریك از داشتن نام خود برآن میبالد. منتقدان از آن ستایش کرده‌اند، به‌ویژه به‌خاطـر درخشش ساختمـان، پرداخت دقیق سرقت میدان مسابقه و شیوه‌یی که با آن رویداد هایی که از دیدگاه زمان با یکدیگر همزمان هستند با شگردهای قطع ــ به ــ گذشته‌ی بی‌پروا واستادانه‌به‌صورت دلهره‌یکپارچگی یافته‌اند. با در نظر داشتن این تحسین، نظـری کـه کوبـریك میدهد به‌نحوی طنزآمیز سرگرم کننده است: «جیم هریس ومن در آن زمان تنها کسانی بودیم که درباره‌ی تکه تکه کردن زمان، روی هم انداختن و تکرار کنشی که پیشتر دیده شده بود، نشان دادن دوباره‌ی چیزها از دیدگاه شخصیتی دیگر نگران نبودیم. در واقع، این درست ساختار داستان[۳۲] دلهره‌آور لیونل وایت بودکه ما را به‌خود کشانده بود و واداشته بود فیلم را بسازیم. این کار

---

۳۱) Alexander Singer

۳۲) «Clean Break»

با زمان بود که احتمالا این فیلم را چیزی بیشتر از فقط یك فیلم جنایی‌ی خوب ساخت».

و اما، اهمیت داستان در روشهای کار کوبریك جنبه‌یی بنیادین دارد. او فیلمسازی‌ست که به کشش گذشته‌نگر و کهن یك داستان اطمینان دارد، به توانایی‌ی آن برای تمرکز بخشیدن به استعداد خودش، نگه داشتن توجه تماشاگرانش، و در همان زمان مؤکد ساختن پیگردی‌اش در حوزه‌های طرف علاقه‌ی ویژه‌اش در آن داستان. دراین مورد او، درسنجش با فیلمسازان پیشتازی[۳۲] که با از میان برداشتن داستان خود را از جور آن آزاد کرده‌اند، یك سنت‌گرا ست. کوبریك تصدیق میکند که این وسوسه‌یی نیرومند است؛ اما شیفته‌ی نقل پاره‌هایی از «جنبه‌های داستان بلند» اثر ا. م. فورستر است که این داستان‌نویس ومنتقد مینویسد: «انسان نئاندرتال، اگر ممکن باشد آدم از شکل جمجمه‌اش قضاوت کند، به داستان گوش میداد. شنوندگان نخستین، شنوندگانی بودند از ژولیده‌موها، خمیازه‌کشان دور آتش اتراق‌گاه، خسته ازهماوردی با ماموت یا کرگدن پشمدار، که فقط دلهره بیدارشان‌نگاهداشته بود. [...] داستان‌نویس با صدای یکنواخت سخن میگفت، وهمین که شنوندگان حدس میزدند بعداً چه روی میدهد، یا به خواب میرفتند یا او را میکشتند.» (۱)

برای کوبریك، یافتن داستانی که میخواهد به فیلم درآورد، احتمالا مهمترین بخش کارش است که معهذا با کمترین موفقیت به آن پرداخته شده. این پرسش که «چگونه داستان را یافتی؟» برای او مانند پرسیدن این است که «چگونه عاشق شدی؟» «من همیشه آن را جریانی تصادفی یافته‌ام، و نه‌هرگز چیزی که بشود مستقیماً به آن حمله‌ور شد». او ماهها در امکان‌هایی که یك‌داستان بالقوه دربر دارد اندیشه خواهد کرد پیش از آن که حتی آغاز

---

۳۲) Avant-garde

کندکاری درباره‌اش انجام دهد. «باید پذیرا باشی، قطعاً ــ اما ناچاری به گونه‌یی بسیار واقعیگرایانه درباره‌شان تعمق کنی. بسیاری از داستانهای به‌ظاهر جذاب با یك حیله‌ی روایتی که توانایی‌ی ترجمه شدن به فیلم را ندارد گمراهت میکنند.» اگر اصرار شود، تصدیق میکند که یك‌داستان، همچنین، ساختگی‌ترین جنبه‌ی یك فیلم است، چرا که در زندگی به ندرت با روایتی به خوبی سازمان یافته برخورد میکنیم. اما طبیعیگرایی، آنچنان که ما میشناسیمش، مرز علاقه‌های کوبریك نیست؛ او مدام از آن در میگذرد. داستان یکی از شگردها برای انجام این کار است. داستان کنجکاوی‌ی نخستین را اغنا میکند، نکته‌یی که در فیلمها اغلب از نظر دور داشته میشود؛ اگر اجزای جادویی حاضر باشند، داستان همچنین تخیل‌را تا به‌درون‌حوزه‌ی علاقه‌ی خود کارگردان‌گسترش میدهد. هیجانی که کشف داستان مناسب در کوبریك آزاد میکند به شدت خلاقه است، همچنان که بدل میشود ــ و از آن سرچشمه میگیرد و بر آن میافزاید ــ به هر اندیشه و علاقه‌ی دیگری که در آن زمان خاص او را وسوسه میکند. او اهمیت بسیار زیادی برای آن قائل است. «درست همان‌گونه که بازیگران این کابوس را دارند که هرگز نقشی دیگر به دست نخواهندآورد، من این هراس تکرار شونده را دارم که هرگز داستانی نخواهم یافت که آن اندازه دوستش داشته باشم تا آن را به فیلم درآورم.»

ا. م. فورستر داستان را به مثابه «روایتی از رویدادها که به ترتیب زمانشان مرتب شده‌اند» توصیف کرده. این به کشش خاصی اشاره میکند که «قتل» احتمالا در زیر «داستان خوب»ش برای کوبریك داشت. «قتل» مسأله‌یی مطرح میکرد که از دیدگاه فکری برانگیزاننده بود، یعنی مسأله‌ی برهم زدن ترتیب زمان همچنان که رویدادهای جداگانه در سرقت میدان مسابقه روی هم میافتادند؛ و به او خوشنودی‌ی عاطفی‌ی پیش‌راندن روایت را

عرضه میکرد، در برآوردن کنجکاوی‌ی صرف تماشاگران درباره‌ی این‌که «بعد چه شد». این ترکیب دقت فکری و ارضاء روایتی، یکی از نیرومندترین نشانهای هویت کوبریك است ـ که تحلیل فیلمهایش نشان خواهد داد.

«قتل» با ۳۲۰۰۰۰ دلار ساخته شد، «بودجه»یی که بزرگتر از «بودجه»ی قبلی‌ست، اما با معیارهای امروزی‌ی هالیوود هنوز اندك است. تعجب‌آور است، شاید، که «قتل» تماماً در صحنه‌های کارگاه ساخته شد، به‌جز صحنه‌های میدان مسابقه و فرودگاه. بزرگترین صحنه‌یی که به کار رفت قسمت شرطبندی‌ی میدان مسابقه بود؛ این صحنه از فقط چند سطح چوب ـوـ گچ ساخته شده بود، با این همه فضای واقعیگرایی‌ی کلی‌ی فیلم ظاهر آن را تغییر میداد. حالا که فیلم او شأن قراردادی‌ی هالیوودی یافته بود، مقررات اتحادیه مانع میشد کوبریك خودش کار فیلمبرداری را انجام دهد، و این به تنشی* معین انجامید، وقتی که مدیر فیلمبرداری‌ی او، یك کهنه‌کار هالیوود، به نماهای با دوربین چرخنده یامتحرك بابه‌کار بردن یك عدسی‌ی بیست و پنج‌میلیمتری اعتراض کرد، چرا که میترسید نتیجه دیگرگونی‌ی شکلها باشد. (عدسی‌ی بیست و پنج میلیمتری بازـ زاویه‌ترین عدسی‌ی قابل دسترسی در ۱۹۵۶ بود. حالا، همه با عدسیهای هجده میلیمتری، چهارده و نیم میلیمتری، حتی نه و هشت دهم میلیمتری، دوربین را حرکت میدهند و میچرخانند.) اطمینانی که زمینه‌ی کامل خود کوبریك در عکاسی به او داده بود اکنون نتیجه داد؛ نماهای با دوربین متحرك با استفاده از عدسی‌ی بیست و پنج میلیمتری، به اصرار او، کاملا عملی شد. سرمایه‌ی عظیم‌تری که در اختیار داشت به‌این معنا بود که میتوانست بازیگرانی بهتر از «بوسه‌ی قاتل» دست و پا کند، اگرچه، به گونه‌یی ویژه‌ی خود او، دستکم یکی از بازیگران را ـ کشتی‌گیری که با به راه انداختن

یك نزاع نظر پلیس را منحرف میکند ــ در باشگاه شطرنجی در خیابان چهل و دوم یافت که غالباً به آن‌جا رفت و آمد داشت. «قتل» اولین فیلمی بود که در آن رضایتی که او از کارگردانی به دست می‌آورد تا حد همه‌ی بازی‌های هنرپیشه‌هایش گسترش می‌یافت؛ در هیچ‌جا بازی‌یی ضعیف وجود نداشت.

«قتل» را ماهها بی‌اعتنایی‌ی کامل از سوی هالیوود دنبال کرد. سپس با کوبریك و هریس قراردادی بسته شد تا داستانهای خریداری شده را برای دورشری[۳۴]، که رئیس تهیه‌ی م‌ـگ‌ـم بود، بپرورانند. کوبریك فیلمنامه‌یی آماده کرد براساس داستان ستفان تسوایگ، «راز سوزان»[۳۵]، با همکاری‌ی کالدر ویلینگهم، داستان‌نویس؛ و هنگامی که شری در یك تصفیه‌ی شرکت شغل خود را از دست داد، و تحت‌الحمایه‌های او هم رفتند، با ویلینگهم بود که کوبریك فیلمنامه‌ی فیلم بعدیش را پروراند.

او به‌یك داستان بلند هامفری‌کاب بازگشت‌که در زمان‌کودکی او را مجذوب خود کرده بود. داستان «راههای افتخار» نام داشت، و براساس یك حادثه‌ی واقعی در جنگ جهانی‌ی اول نوشته شده بود. «راههای افتخار» عنصر وسوسه‌یی ضروری را برای جذب تخیل کوبریك داشت، در احساس ژرفش از بی‌عدالتی در مورد سرنوشت سه سرباز که به عنوان گوسفند قربانی اعدام شدندچرا که فرمانده‌شان یك هدف نظامی‌ی محال را برای افرادش تعیین کرده بود. جیم تامسن، نویسنده‌ی داستانهای دلهره‌آور که در تألیف فیلمنامه‌ی «قتل» شرکت کرده بود، در فیلم تازه به‌کوبریك پیوست و، همراه ویلینگهم، بیشتر گفتگوی خوب آن را نوشت.

اما کوبریك بر ساختمان کلی نظارت داشت.

فیلمنامه را تمامی‌ی کارگاههای مهم هالیوود رد کردند تا

---

۳۴) Dore Schary

۳۵) (Stefan Zweig) «The Burning Secret»

آن که کرك داگلاس پذیرفت نقش اصلی را بازی کند. دستمزدش ۳۵۰۰۰۰ دلار از «بودجه»ی ۹۰۰۰۰۰ دلاری بود، اما بدون ستاره‌یی همقدر او، امکان کمی برای تأمین هزینه‌ی فیلم وجود داشت. فیلم در آلمان ساخته شد، تا اندازه‌یی به خاطر صرفه جویی، تا اندازه‌یی چون تمایل ضد فرانسوی‌ی داستان محلهای فرانسوی را مخالف مصلحت میکرد. (۲) این نخستین فیلم‌عمده‌ی کوبریك است، پیشروی‌یی به تمامی جسورانه از نمایش پرحادثه به درون سینمای اندیشه‌ها وارزشهای انسانی. بازی‌هایش محکم، ظریف، و جزء به جزء بودند؛ تأثیر تصویری‌اش از جنگ در آن دوره هنوز روی پرده همتا ندارد ــ مرجعی نه‌کمتر از وینستن چرچیل اصالتش را ستایش کرده.

کوبریك، اما، گرایش به کم‌اهمیت جلوه دادن استادی‌ی فنی‌ی فیلم و همچنین دشواریهای کار در یك کشور خارجی دارد، با گروه فنی‌یی که چندان انگلیسی‌یی صحبت نمیکردند. (در آن زمان در قیاس با وضعی که در این سالها پیش آمده فیلمهای امریکایی‌ی خیلی کمتری در خارج تهیه میشد.) او میگوید «هیچ گونه دودلی‌یی درباره‌ی جنبه‌ی فنی‌ی فیلمسازی نداشتم؛ از همه چیز گذشته، بیشتر کارها را خودم انجام داده بودم. آلمانیها آدمهای فنی‌ی فوق‌العاده‌یی بودند، و کاملا متوجه کار». سیاهی لشکرهای آلمانی، اما، تقریباً بیش از حد به سلیقه‌ی کوبریك نترس بودند. او ناچار بود مرتباً به‌صدتایی پلیس آلمانی که‌نقش پیاده‌نظام فرانسه را بازی میکردند یادآوری کند که بناست آنها سربازان تازه‌کاری باشند زیرآتشی وحشتناك که به آن عادت ندارند. تنها پس‌از آن بود که آنها لم‌وانمود به ترس کردن حالیشان شد و از نمایش نمونه‌های بی‌پروای دلاوری‌ی جسمانی که میتوانست خطرناك باشد دست برداشتند؛ گودالهای انفجاری که آنها با بی‌پروایی به داخل و خارجش میجهیدند با ماده‌های

منفجره‌یی مین‌گذاری شده بود که قادر بود سوختگیهای سخت‌وارد کند. او میگوید «برای این صحنه، ما شش دوربین داشتیم، یکی پشت دیگری روی یك خط آهن طولانی که به موازات با حمله امتداد مییافت. میدان نبرد به پنج «منطقه‌ی مردن» بخش شده بود و به هر سیاهی لشکر شماره‌یی از یك تا پنج داده شده بود و به‌او گفته شده بود تا در آن منطقه، و اگر ممکن باشد نزدیك یك انفجار، «بمیرد». من با یك‌دوربین اریفلکس[۳۶] که یك عدسی‌ی «زوم» داشت کار میکردم و آن‌را روی کرك داگلاس تمرکز داده بودم.»

یك صحنه‌ی به‌حق مشهور دیگر، نخستین بازدید ژنرال میرو از «دنیای سنگرها» که تباینی این چنین هراسناك با قصر زیبایی میسازد که سکونتگاه فرمانده‌هاست، در یك تك‌برداشت* تنهای طولانی انجام شد. هردو طرف جنگ، آنچنان که کوبریك توضیح میدهد، کف سنگرهایشان را به‌خاطر گل الوار میانداختند؛ این نکته‌ی تاریخی گذاشتن جرثقیل رادرست روی الوار مطلب ساده‌یی کرد.

افزون بر استادی‌ی کامل فنی، «راههای افتخار» (۱۹۵۷) اقتدار رشد یابنده‌ی کوبریك را با بازیگران نشان داد. در حالی که بازیگران «قتل» بدون استثناء به خوبی اجرای نقش کردند، تقریباً همه‌ی آنها از صفوف نیرومند و قابل اطمینان بازیگران «شخصیت‌ها»ی هالیوود می‌آمدند. در «راههای افتخار» ستاره‌ها به بعدی اضافی دست یافته‌اند؛ کیفیت هوشمندی‌ی کوبریك در بازی‌هایشان ریشه دوانده، در اتحاد فوق‌العاده‌ی میان مهارتها و شخصیتهای خود آنها با فیلمبرداری، تدوین، و کارگردانی‌یی که فیلمساز اعمال کرده است. منتقدان عموماً هم‌رأی بودند که کرك‌داگلاس در نقش سرهنگ دکس انساندوست از حدی که

---

۳۶) Arriflex

خود گذارده بود در گذشته؛ بسیاری از این به‌خاطر کیفیت کارگردانی‌یی بود که دریافت کرده بود. (۳) کوبریك تمامی‌ی این داستانها را رد میکند، که آدولف منجو، در نقش ژنرال برولار به کلی فاسد، «دشوار» بود، از این‌که کارگردانش برداشتها راتکرار میکرد منزجر بود، و تنها با اکراه بایك اجرای اضافی پس از اجرایی که خود بهترینش دانسته بود موافقت می‌کرد. برعکس، آنچنان که کوبریك میگوید، وقتی که به پذیرفتن کارگردانی میرسید منجو هنرمندی تمام بود ــ و موضعهای دست راستی‌ی ثابتی که بازیگر خود داشت در چنین نقشی یاری دهنده بودند.

در اوایل کار سینمایی‌اش کوبریك یك دوره‌ی فشرده در باره‌ی نگره*ی کارگردانی‌ی بازیگران برای خود ترتیب داده‌بود. «همسنگ کتاب پودفکین درباره‌ی تدوین فیلم، کتابی‌ست، به نحوی بس غریب، درباره‌ی ستنیسلاوسکی[۳۷]. این کتاب توصیفی بسیار مفصل و عملی از ستنیسلاوسکی به هنگام‌کار روی اجراهای مختلف فراهم می‌آورد. من آن‌را به عنوان کتابی اساسی برای هر کس که نیت کارگردان شدن دارد، درنظر میگیرم.»

کوبریك تاکید میکند که تخیل خود کارگردان ــ کیفیت اندیشه‌های خود اوست‌که نقش اصلی را دررساندن بازیگرانش به اوج ضروری برای یك بازی‌ی خوب ایفا میکند. «کار یك کارگردان که با بازیگران کار میکند بسیار بیشتر شبیه یك داستان‌نویس است تا تصویر سنتی‌ی یك ساحر؛ این کار اساساً مساله‌ی فکر درست، صفت درست، و قید درست است. اینها هستند چیزهایی که سرانجام نتیجه میدهند. فکر درست داشتن مانند داشتن ابزار درست برای کار است: همین که آغاز به کار کنید آن را احساس میکنید. آموختن بازیگری به بازیگران چیزی‌ست که بهتر است شخص دیگری انجامش دهد». اگر

---

(۳۷) «Stanislavsky Directs» (Nikolai M. Gorchakov)

بازیگران برای کوبریك بازی‌ی بهتری میکنند تابرای‌کارگردانان دیگر، شاید کیفیت اندیشه‌هایی که او به‌آنها میدهد بهتر است. بدون استثناء او با حرفه‌یی‌ها کار میکند ــ بازیگرانی که‌میتوانند در فکری که او به‌آنها میخوراند «منزل» بگیرند، یا به گونــه‌یی شهودی به همان حالت دست بیابند، و میتوانند تمامی‌ی لحظه‌هایی که دوربین بکارست شکلهای ظریفی از احساس پدید بیاورند. کوبریك دریافته است که بازیگرهای معینی میتوانند «بندبازی‌یی روانشناسانه» انجام دهند، و با به کار بردن سلیقه، تخیــل، و داوری‌ی خودشان به تنهایی به اندازه‌ی کافی به شخصیت‌پردازی نزدیك شوند. اما حتی این آگاهیشان را هم میشود بسیار براتــر کرد، وسیله‌ی کارگردانی که فکرهای درست را برایشان‌می‌آفریند و تشخیص میدهد در کدام برداشت، یا درکدام بخش یك‌برداشت، در اوج هستند. او به کسی اجازه نخواهد داد در یك تمرین هفت ونیم صبح «بازی» کند. او میخواهد که برای بررسی‌ی او چیز واقعی ارائه شود ــ میگوید «وگرنه، چرا تمرین میکنیم؟»

در تازه‌ترین فیلمهایش او مشتاقانه از شگردشناسی بــرای یاری‌ی بازیگرانش استفاده کرده است، معمولا با گستردن وقتی که‌برای کارگردانی‌ی آنها در دسترس دارد. یك‌دوربین پولاريد[۳۸] از صحنه‌یی برای کیفیتهای نورپردازی عکس برمیدارد، و پس از آن که کوبریك به عکس فوری نگاهی انداخته است و هردستور لازمی را برای تطبیق تأثیر نوری‌یی که خواهان آن است صادر کرده، زمان صرفه‌جویی شده در خدمت بازیگرانش است. زمان به تدریج برای او از هرچیزی گرانبهاتر شده است. او اکنــون توسط یك متصدی‌ی گزینش بازیگر، از نوار تلویزینی بــرای نمونه‌های آزمایشی استفاده میکند، تا این که بتواند نتیجه‌ها را سریعاً و، اگر لازم باشد، بدون زحمت در خانه نگاه کند.

---

۳۸) Polaroid

برخوردهای رودر رو میتواند برای کوبریك رنج‌آور باشد، به ویژه با غریبه‌ها، و نتیجه این که رابطه‌یی که او با بازیگران اصلی‌اش پدید میسازد نه فقط فرایندی از کارگردانی‌ی آنها در برابر دوربین، بلکه به تدریج شناختن آنها در چیزی‌ست که‌اغلب یك دوره‌ی طولانی‌ی پیش‌از فیلمبرداری‌ست. آدم احساس میکند او دارد آنها را برای بررسی میشکافد. نقشی را اغلب میتوان به دنباله روی‌ی یك خصلت شخصیتی واداشت. او قطعاً در همه‌ی گزینشهایی که آن نقش عرضه می‌دارد پیگردی میکند، با ابداع، با پروراندن، با انتخاب، با رد. هوشمندی یا شهود چیزی‌ست که او همیشه امید دارد در بازیگرانش بیابد: کار غالباً پیچیده‌ی انتقال اندیشه‌ها روی‌صحنه ـ که‌گاهگاه نوعی تندنویسی‌ی پرتخیل میان کارگردان و بازیگر جایش را میگیرد ـ بدینسان سهلتر میشود. این رابطه سرانجام چنان به‌نزدیکی میانجامدکه مجموعه‌ی رمزی پرداخته میشود که‌درآن کوبریك هنگامی که، مثلا، خواهان درجه‌یی معین از واکنش به صورت لبخند است، خواهد گفت «فکر میکنم برایش سه ونیم لازم است».

بعضی از آنهایی که تازگیها با او کار کرده‌اند از مشغولیت ذهنی‌ی‌کوبریك درمورد یافتن «لحظه»ی هر صحنه صحبت میکنند ـ جزء آشکارکننده، خواه یك حالت باشد، یا یك نگاه، شیوه‌ی گفتن یك کلمه، حتی یك شیء بیجان، که تأثیر بازیگری را هیجانی میکند. کمدی از درون چنین لحظه‌هایی رشد میکند، و بیشتر از هر چیز دیگر، آدم احساس میکند که موفقیت کوبریك دریافتن آنها مبین این است که چرا او چنین کارگردان درخشانی در این دشوارترین «نوع» شده است. اگر او بازیگرانش را سخت به کار وامیدارد، علتش معمولا جستجوی متقابل برای یافتن این «لحظه» است. اما این رابطه «تعاونی»ست؛ نه مستبدانه. ملکوم مکداول میگوید «در مورد کوبریك، شما تشویق میشوید که بی‌سلاح گام

بردارید، اغلب با گسستن از فیلمنامه (که در درجه‌ی اول باید خوب باشد، به‌طوری که او اطمینان کافی بـرای آزاد گشتـن از آن‌را داشته باشد)، اماهمیشه میدانیدکه او درجایی باشماست، ازشما پشتیبانی میکند و به شما یاری میدهد.»

به رغم تحسین عظیم انتقادی برای «راههای افتخار»کوبریك کار سینمایی‌اش را با حوادثی که رخ نمیداد در بن‌بست یـافت. حالا ۱۹۵۹ بود. او در ۱۹۵۸ به هالیوود رفته بود و دو فیلمنامه پرداخته بود، اقتباسی برای کرك داگلاس و فیلمنامه‌یی بکر برای گویگوری‌پك. از هیچ‌یك هرگز استفاده نشد. قراردادی بـرای کارگردانی‌ی مارلون براندو در «سربازهای یك چشم» بـه هیچ نتیجه‌یی نرسید مگر شش ماه مباحثه‌های کلافه کننده و وقت‌کش. کوبریك داشت در مییافت که هالیوود چگونه بنیه‌ی خلاقه‌ی یـك فیلمساز را با به بن‌بست کشاندن او فرسوده میکند. سپس یك دعوت اضطراری از کرك‌داگلاس رسید. «سپارتاکوس» دچـار درد سر شده بود، پس‌از آن‌که میانه‌ی کارگردانش، انتونی‌مان فقید، پس‌از تنها چند روز فیلمبرداری با داگلاس به هم خورده بود. داگلاس از کوبریك خواست تا کار را به دست بگیرد.

اگر هیچ رویدادی به نحوی تعیین کننده عزم کوبریـك را برای اداره‌ی کامل فیلمهای خودش ــ از آغاز تا آخرین نمـا، و سپس همین‌طور از تبلیغ تا شب افتتاح و حتی پس‌از آن ــ تأیید کرده باشد، تجربه‌ی کارگردانی‌ی «سپارتاکوس» (۱۹۶۰) بود. او براین فیلم تسلط نداشت؛ او به سادگی کارمندی بود که‌امکان داشت به اراده‌ی ستاره‌اش اخراج شود، ستاره‌یی که شرکت تهیه کننده‌ی خود او داشت فیلم را میساخت. با وجود این کارها خوب آغاز شدند. کوبریك میگوید ساختن صحنه‌های نخستین تعلیم و نبرد تن‌به تن گلادیاتورها ثمربخش بود، شاید چون اینها صحنه هایی پرحادثه بودند، نه وابسته به فیلمنامه‌یی کـه گفتگـو و

شخصیت پردازیش را کارگردان برای هدفهای خود ضعیف میدید. او از هردو انتقاد کرده بود و باور کرده بود که انتقادهایش پذیرفته شده‌اند. پس‌از چندماه فیملبرداری، اما، بر کوبریك روشن شد که پیشنهادهایش برای بهتر کردن فیلمنامه پذیرفته نمی‌شد. دلیلهایی که در این مورد ارائه میشوند مختلف هستند، و کوبریك هنوز درباره‌ی کندن بافت محافظ زخم محتاط است. اما یك ناظر بسیار نزدیك به کرك داگلاس معتقد است که این ستاره در اول تجدید نظرهای کارگردانش را در فیلمنامه پذیرفت تا آن‌که هواردفاست، مؤلف داستان اصلی، پاره‌هایی برداشته‌شده از فیلم را دید و به داگلاس گفت. این که او استعدادی مانند کوبریك را یافته معجزه‌یی بود. اگرچه نیت او خیر بوده، دادن این احساس به یك ستاره که موفقیت فیلم او تا اندازه‌ی زیادی وابسته به کارگردان درخشانش است کار ناشیانه‌یی بوده.

کوبریك ماههای دشواری را که به دنبال آمد طاقت آورد، بی آن‌که بتواند هیچ سهمی در فیلمنامه داشته باشد، اما هراسان از این‌که اگر دست بکشد، امکان دارد شخص دیگری آن را بدترکند، و با این امید مبهم که در مرحله‌یی، شاید در تدوین، ممکن بشود فیلم را بهتر کرد. او آن‌را به مثابه دشوارترین و بی‌ثمرترین دوره‌ی خود مینگرد. دوسال بعد او به خود اجازه داد اشاره‌یی نسبتاً طعنه‌آمیز به ناتوانی‌اش داشته باشد، هنگامی که پیترسلرز، در شخصیت کویلتی در «لولیتا»، با لکنت میگوید «من سپارتاکوس هستم؛ مرا آزاد کنید». این تجربه تأثیری سخت کننده برکوبریك داشت. از این‌پس او هرگز قدرت تصمیم‌گیری را به کسی واگذار نکرد ــ «موضوعی ساده اگر در قراردادتان وجود داشته باشد، دردسری فراوان اگر وجود نداشته باشد». بسیاری از فیلمسازان هدف استقلال هنری را دنبال میکنند، اما خیلی کم با سرسختی‌یی که کوبریك پس‌از «سپارتاکوس» نشان داده است. و

حالا، البته، موفقیت تجاری، استقلالش را مسلم کرده.

همزمان با پیش‌راندن رنج‌آور «سپارتاکوس» بود که‌کوبریك و جیمز هریس اعلام کردند حقوق سینمایی‌ی «لولیتا» را خریده بودند ــ بنابر گزارش در برابر ۱۵۰۰۰۰ دلار ــ و ولادیمیر ناباکف را به کار نوشتن فیلمنامه‌اش گماشته بودند. با توجه به اندیشه‌هایی که او در آن‌زمان درباره‌ی اقتباس از اثرهای ادبی بیان میکرد، این گزینش عجیبی برای کوبریك بود. سلیقه‌ی او به اثری گرایش داشت اندك شناخته، با برد کم اما به خوبی آکنده از درون‌نگریهای روانشناسانه، تا این که بشود کنش را توجیه کرد ــ چیزی که برای او نیازی مهم است. حالا او خود را متعهد میکرد کتابی را به فیلم درآورد که تحسین ادبی‌ی جهانی به دنبال داشت، با مایه‌یی که «ممیز»ها، و ــ اکثراً گفته میشد ــ حتی فیلمسازان را به مبارزه میخواند.

عنصری که قطعاً او در کتاب جذابش مییافت کیفیت وسوسه‌یی‌ی عشق هامبرت هامبرت به پریچه بود. مایه‌ی عشق قراردادی تا آن هنگام مطلقاً هیچ جذابیتی برای کوبریك نداشت؛ او اساساً یك شکاك است، نه‌یك «رمانتیك». اما درعین کشف آنچه غریب عجیب است، او همواره دوست داشته از انضباط محدود کننده‌ی آنچه واقعیگرایانه و قراردادی‌ست بهره بگیرد. در نتیجه، محبت ممنوعی مانند محبت قهرمان ناباکف، دنبال شده در زیر سطح جامعه‌ی به ظاهر فربود*، ارتعاشهایی طعنه‌آمیز برای او دربر داشت. «قواعد اساسی‌ی ادبی برای یك داستان عاشقانه چنانند که داستان باید با مرگ یا با جدایی‌ی عشاق پایان بگیرد و به‌هم‌پیوستن همیشگی هرگز نباید برای عشاق امکان داشته باشد. همچنین اساسی‌ست که این رابطه باید جامعه یا خانواده‌هایشان را تکان دهد. عشاق باید از حقوق اجتماعی محروم شوند. بسیار دشوار است ساختن داستانی امروزین که به‌گونه‌یی باورکردنی

به این قاعده‌ها وفادار بماند. از این دیدگاه من فکر میکنم گفتن این کـه «لولیتا» احتمالا یکی از معـدود داستان‌های عاشقانه‌ی امروزین است درست باشد.»

او همچنین معتقد بود که امکان دارد سبکی سینمایی تدبیر کرد که با طنز هوسانی*ی کتاب مطابقت داشته باشد. او شدیداً احساس میکرد آنچه را که میتوان توصیف کرد میتوان بـه فیلم در آورد. این روزها او میپذیرد که چیزهای خیلی کمتری را میشد در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ به فیلم در آورد و این که «لولیتا» اگـر امروز ساخته میشد فیلمی متفاوت میبود. سبك طنزآمیز وضمنی‌ی فیلم شامل دستمایه*یی بود که روی پرده‌آوردن یا حتی تلویحـاً فهماندن آن در آن هنگام بی‌احتیاطی به حساب میآمد. گـذشته از این، بعضی جنبه‌های تبلیغ فیلم، مانند محدودکردن آن درامریکا به تماشاگران بالای هیجده سال، کمتر به عنوان مسکنی بـرای گروههای اخلاق، مانند«گروه پاسداران اخلاق»، تعبیر شد تـا اغوایی اضافی برای آنهایی که انتظار داشتند بازیهای جنسی‌ی میان یك مرد بالغ و یك عملا نابالغ را ببینند.

انتظارهای غلط تا اندازه‌یی به نحوه‌ی پذیرش فیلم صدمه زد، اما گـذشته از آن کوبـریك نـاچار بـود همچنیـن از پس محدودیتهایی بسیار واقعی که آن هنگام بر صنعت سینما اعمال شده بود برآید. «گروه پاسداران اخلاق» (که در این مدت شیوه هایش بسیار اصلاح شده و اکنون عنوان «دفتر ملی‌ی کاتولیکها برای فیلمهای سینمایی» دارد) طبیعتاً نگران مایه بود؛ نگرانی‌اش حتی به جزئیاتی میکشید مانند صحنه‌یی که در آن یك خاکستردان محتوی‌ی خاکستر پدر لولیتا اتفاقاً در کنار یك سه‌قابه*ی مذهبی قرار داده شده بود. به کوبریك گفتند کـه پهلوی هم گـذاشتن نگاره‌یی از تقدس کاتولیك با شاهد یك مرده‌سوزی بـه تمامی نپذیرفتنی‌ست؛ و در نسخه‌ی نهایی باید یك فرایند عکاسی به‌کار

گرفته میشد تا تصویر مذهبی را تار کند. برمبنای این مثال آدم میتواند مجسم کند که اگر فیلم جنسیت آشکارتری دربر میداشت چه انفجاری به وقوع می‌پیوست. کوبریك اکنون میگوید:

«طبیعتاً من متأسفم که امکان نداشت فیلم هوسانی‌تر باشد. هوسانیگرایی‌ی داستان به هدف بسیار مهمی در کتاب خدمت میکند، که در فیلم جایش خالی بود: هر اشاره‌یی را که حکایت میکرد هامبرت عاشق لولیتاست مخفی میکرد. آدم کاملا راضی بود که باور کند او به‌طرزی هوسانی گرفتار وسوسه‌ی لولیتاست، و گفته‌های مکرر او را باور میکرد که وقتی لولیتا دیگر یك پریچه نباشد باید از شرش خلاص می‌شد. بسیار مهم بود که هر آگاهی‌یی از عشق او تا به آخر داستان به تأخیر بیافتد. متأسفم که در فیلم تمامی‌ی این بیش از اندازه واضح بوده. اما به‌نظر من این تنها انتقاد توجیه‌شدنی‌ست.» (باز هم آدم متوجه نگرانی‌ی مدام او برای توجیه تأثیرهایش میشود.)

بعضی از منتقدان این نظر را بیان کرده‌اند که سولیون بیش از اندازه برای‌نقش لولیتا بزرگسال به‌نظر میرسید، اماکوبریك، با اشاره به رسیدگی‌ی بسیاری از پریچه‌های امریکایی در سن لولیتا، این را رد میکند. گذشته از این، او به‌عنوان توجیه بیشتری برای انتخاب بازیگرش یادآوری میکند که، سولیون شباهت نسبتاً نزدیکی با پریچه‌یی به‌نام انابل[۲۹] در داستان دارد که هامبرت هامبرت را در اوایل زندگی‌اش اغوا کرده و افسونش را ــ بنا بر گفته‌ی ناباکف ــ او توانسته با «تجسم‌بخشیدن او در شخصی دیگر» بشکند ــ یعنی، در لولیتا. (۴) کوبریك میگوید «پس از شب افتتاح با ناباکف به یك میهمانی رفتم، و او در مورد فیلم از هر جهت بسیار شنگول و بسیار خوشامدگو بود. در هیچ زمانی در طول یا پس از تهیه او هرگز این شك را درباره‌ی سولیون

---

۲۹) Annabel

نداشت که بیش از اندازه بزرگسال به‌نظر میرسد.»

عنوان فیلمنامه را در «لولیتا» تنها نابا‌کف گرفته، اما کوبریك بسیاری از اشاره‌قلمهای ابداعگری‌ی طنزآمیز خودش را به‌آن افزوده است. تمامی‌ی برخورد صحنه‌ی پینگ‌پنگ میان کویلتی و هامبرت د ر صحنه‌ی آغازین خلق اوست؛ به همین گونه است صحنه‌ی طنزآمیزی که هامبرت هامبرت را هنگام شنیدن تسلیت همسایه‌ی خود برای مرگ زنش نشان میدهد، با رضایت فرورفته در وان. کوبریك همچنین پیتر سلرز را، درنقش کویلتی، تشویق به بدیهه‌سازی‌ی صحنه‌های فرا واقعیگرا*یانه‌یی کرد که او در زیر چندین سیمای مبدل در آنها ظاهر میشد.

این همه با نظرهای کوبریك درباره‌ی نوشتن فیلمنامه هماهنگ است، و در طول سالها چندان تغییری نکرده. او همیشه سعی میکند پیش از آغاز فیلمبرداری به فیلمنامه‌یی هرچه کاملتر دست یابد، و برای خود این امتیاز را قائل میشود که همزمان با شکل‌گرفتن چیزها آن را تغییر دهد. لحظه‌یی که بازیگرها آغاز به بازی‌ی صحنه میکنند اغلب تنها زمانی‌ست که کاملترین امکانهای داستان آشکار میشوند؛ و او میل دارد آن اندازه انعطاف پذیر باشد که از این بهره بگیرد. «آدم باید به روشنی‌ی بسیار حل کند که هدفهای یك صحنه از دیدگاه روایت و شخصیت چه‌ها هستند، اما زمانی که این کار انجام شد، من بسیار سودمندتر مییابم‌که پیش‌از تمرینها از قطعیت‌دادن به‌هر اندیشه‌یی درباره‌ی صحنه‌پردازی یا دوربین یا حتی گفتگو پرهیز کنم. من سعی دارم میان نوشتن فیلمنامه و کار روی فکرهایی برای صحنه، و عملا فیلمبرداری‌ی صحنه، وقت کافی بگذارم، تا این که بتوانم به نحوی مانند ناظری از راه برسم، که به چیزی نگاه میکنم که تا اندازه‌یی برایم تازگی دارد. این مهم است که آدم بتواند واکنشی نشان دهد تا اندازه‌یی به‌همان شیوه که تماشاگران دست‌آخر

نشان خواهند داد.»

کوبریك به نحوی استوار معتقد است آنچه بازیگرانش باید انجام دهند برحسب صحنه، نه نما، تنظیم شود. گاهی او آنچه را که آنها انجام میدهند تغییر میدهد، تا نمایی را بهتر کند ــ «اما نه خیلی زیاد، چرا که چیزهایی که برای دوربین مرتب شده باشند عموماً به ترکیبهای باسمه‌یی میانجامند». به کلامی دیگر، جنبه‌ی تصویری‌ی یك صحنه‌ی بازیگری باید در برابر بازی‌ها مرتبت دوم را بگیرد. از آنجا که کوبریك یاد گرفته روی‌جنبه‌ی تصویری به‌سرعت کار کند، و شگردهای تازه که پیشتر به‌آنها اشاره شد کمکش کرده‌اند، این کار مشکل ترسناکی برایش پیش نیمآورد؛ او یکی از آن کارگردانان انگشت‌شماری‌ست که شایستگی دارند از فیلمبردارشان به‌دقت تأثیری را که میخواهند طلب کنند: در نیویرك او مدتی کارت عضویتی به عنوان فیلمبردار از اتحادیه در دست داشت. اما همواره در کارش، دستاورد باید با محتوا سر و کار داشته باشد، نه تأثیر. «مهم سرنا را از سر گشادش نزدن است و بر پا نکردن چیزها برای دوربین پیش از آن که چیزی را پدید آورده باشید که ارزش به فیلم درآوردن داشته باشد.»

پس از پخش «لولیتا» مشارکت با جیمز هریس دوستانه پایان گرفت، چرا که هریس میخواست فیلمهای خودش را کارگردانی کند. کوبریك به انگلستان رفته بود تا به اعتبار ذخیره‌هایی که شرکت تأمین‌کننده‌ی هزینه در بریتانیا در اختیار داشت «لولیتا» را بسازد. و کوبریك به ساختن فیلمهای خود در آنجا ادامه داده. با این همه، او هرگز خود را یك امریکایی‌ی جلای وطن کرده نمیشمارد. با استعدادها و مهارت او که در میانگیرهای ارتباطی ریشه دارند، او در تماس‌ماندن با صحنه‌ی فیلم بین‌الملل و، در واقع، با دنیای بزرگتر را آسان و جذاب مییابد، از هر کجا که باشد. (اغلب، گفت و شنودی با او را صدای زنگ ساعت مچیش

نقطه‌گذاری میکند، در حال اعلام این که کسی، در جـایی، در انتظار تلفن اوست، یا قصد دارد به او تلفن کند.)

اما تغییر پایگاه کار تأثیرهای عمیق‌تری بر کوبریك داشته. او در روستای انگلستان زندگی میکند، جایی که این امکان وجود نداردکه زمان، کار مایه، الهام، اطمینان، از تماس بیش از اندازه با دنیا، به‌ویژه با دنیای سینما، بفرسایند؛ این فضای روانی‌ی به اعلی درجه مطلوبی برایش فراهم آورده تا در آن کار کند. محیط کنونی‌ی او خلوتش را محترم میدارد. گرچه او از مبارزه‌هـای قدرت هالیوود به دور است، میانگیرهای همگانی‌ی در دسترس، لذت‌بردن تماشاگرانه‌ی او را از دنبال‌کردن این مبارزه‌ها، حرکت به حرکت، آسان میکند، بی‌آن که غرقه‌ی آنها شود. و سرانجام به او امکان میدهد ابتکار عمل داشته باشد، نه این که طـرف گیرنده‌ی آن باشد. همه‌ی این عاملها برای کارگردانی که مصمم به حفظ تسلط کامل بر فیلمهایش است اهمیت دارد.

در فاصله‌ی میان برداشتن فیلمها، کوبریك از خانه‌اش کار میکند، خانه‌یی بزرگ با یك ظاهر بی‌ترتیب خانوادگی، واقـع در هارتفوردشایر[۴۰] نیمه‌روستایی، حدود نیم‌ساعت راه با ماشین از لندن. ساخته به سبکی به ظاهر ناپایـدار و بـا این همه بـه استواری پابرجا، این خانه نشان‌دهنده‌ی کششی انگلیسی سوی سبك زندگی‌ی چخوفی‌ست. یك کارگاه فیلم همان نزدیکیها واقع است. همسر سومش کریستیان هارلن[۴۱] نقاش است، که‌آثارش را در تالارهای لندن و «آکادمی‌ی سلطنتی» به نمایش گذارده. (۵) در روزگاری که در مـوطنش آلمان بـازیگر بـود، نقش دختـر ترسیده‌یی را بازی کرد که هل داده میشود روی صحنه تا در آخر «راههای افتخار» برای سربازان بخواند. کوبریك‌ها سه فرزند دارند.

---

۴۰) Hertfordshire

۴۱) Christiane Harlan

دستیاران شغلی‌ی ثابتش معدودند؛ یکی از آنها برادرزنش است. این احساس یك مرکز شغلی که به نحوی نامحسوس در خانه و خانواده جریان دارد، احتمالا به زندگی‌ی آفریننده‌ی کوبریك گونه‌یی ثبات بخشیده که یافتنش در شهر نیویـرك یا بـورلی هیلز امروز آسان نیست... جریان دیدارکنندگانی را که با دعوت میآیند جریان فیلمهـای کهنه و نوـیی برابری میکند که برایش فرستاده میشود تا در سینمای خانه‌اش ببینند (به ندرت برای دیدن آنها به لندن میرود) و دیدارکنندگان و فیلمها، هر دو، جریان آن خوراك اساسی را برای کوبریك ادامـه میدهند، اطـلاعات. بدینگونه هوشمندی‌ی همیشه کنجکاوش سبك زندگی‌ی در پناهش را براتر میکند، در حالی که اقامتگاه به نسبت ثابتش، زمـانی برای تعمق، برای «اندیشیدن درباره‌ی گزینشها»، برایش فراهم میآورد که فعالیت شلوغ پر زد و بند در شرایطی اضطراب‌آلود از بسیاری فیلمسازان دیگر دریغ میدارد.

شاید تصادفی‌ست که او در حول و حوش جایی اقامت دارد که قرنها پیش جـایگاه یـك دیـر انگلیسـی بوده؛ امـا قطعاً محلی مناسب است. زندگی‌ی تعمق، اطلاع، وانگیزش که هـر لحظه میتوان آن را به کنش تبدیل کرد احتمالا در تعیین موضوع بعضی از فیلمهای تازه‌تر کوبریك بـر او تـأثیر داشته. ایـن موضوعها به طریقه‌های غیر مستقیم تری به او رسیده‌اند، غیر مستقیم‌تر از نگاه گذرای مرسوم به نمونه‌های چاپی‌ی ناشرها به قصد یافتن اثری احتمالا خریدنی. آنها بیشتر از درون علاقه‌های عامتر او متبلور شده‌اند، تا از درون هر نیاز ویژه‌یی به‌یافتن داستانی برای کار با آن. به ویژه، آنها از تنوع گسترده‌ی مطالبی آمده‌اند که او میخواند، که همگی در یکی از حیطه‌های علاقه‌اش هستند. هنگامی که توجهش روی مبحث خاصی متمرکز میشود، او همه‌ی مطالب مربوطی را که خودش و دستیارانش بتوانند به

آن دست یابند میبلعد. چیزهای دیگر، هم، به تغذیه‌ی علاقه‌ی او ادامه میدهند: موضوعی خبری در روزنامه‌یی، پاره‌یی اطلاعات که دوستی برایش میفرستد، گفت و شنودی اتفاقی با دیـدار کننده‌یی، یك گزاره‌ی رادیویی. پدیدارشدن همه‌گونه اطلاعات اضافی که‌ازهمه‌طرف تصادفاً به‌درون‌میریزند، مانند ذره‌های جذب شده، زمانی که یك‌میدان اصلی‌ی‌علاقه‌توجه‌آدم‌را به‌خودجلب‌میکند، میان مردم آفریننده در هنرها یا دانشها تجربه‌یی نا معمول نیست؛ اما کوبریك به و یژه در برابر آن پذیرنده به نظر میرسد، شاید چون زندگی‌اش را به شیوه‌یی ترتیب میدهد تا آن را آسان کند، و شکی نیست که این تجربه عامل نیرومندی در دادن شکل دریافتی به نسخه‌ی نهایی‌ی فیلم است.

علاقه‌ی نیرومندی که او از پیش به بن‌بست «هسته‌یی»[۴۲] داشت در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ شدت گرفت، هنگامی که او مجله‌های نظامی و دیگر انتشارات رسمی یا نیمه‌رسمی‌یی را کـه با این موضوع سر و کار داشتند مشترك شد. «وقتی که دست به‌کار شدم کاملا با تمامی‌ی انتشارات حرفه‌یی در زمینه‌ی بازدارنـدگی‌ی هسته‌یی ناآشنا بودم. اول خیلی تحت تأثیر این موضوع قـرار گرفتم که بعضی از این آثار تا چه اندازه باریك بینانه هستند ـ دستکم این طور به نظر میرسد چون با فقط نوعی نگرانی‌ی بدوی برای زنده‌ماندن شروع کردم، بی‌آن که خودم شخصاً هیچ عقیده‌یی داشته باشم. کم‌کم از سرشت تقریباً به‌تمامی متناقض بازدارندگی یا، آنچنان که توصیفش کرده‌اند، «تعادل شکننده‌ی وحشت» آگاه شدم. اگر ضعیف هستید، احتمال دارد حمله‌ی آغازی را سوی خود بخوانید. اگر دارید بیش از اندازه قوی میشوید، احتمال دارد یك حمله‌ی پیشدستانه را برانگیزید. اگر سعی کنید تعادل دشوار را حفظ کنید، تقریباً محـال است کـه بتوانید چـون رازداری

---

۴۲) Nuclear

نمیگذارد بدانید طرف دیگر دارد چه میکند، و برعکس، همین طور تا بینهایت...» این تناقضی‌ست که، همین که کوبریك آن را در نتیجه‌ی درگیری‌ی خود درموضوع درك‌کرد، «دکتر سترینج‌لاو، یا چگونه یاد گرفتم از نگرانی دست بردارم و به‌بمب عشق بورزم» (۱۹۶۴) را الهام بخشید.

بیشتر به خاطر علاقه به ادامه‌ی حیات، تا به هنر، او با درخواست راهنمایی‌هایی درباره‌ی خواندنیهای جدی‌تر به «مؤسسه‌ی مطالعات سوق‌الجیشی» روی آورد. در جریان بررسیهایش او از رئیس مؤسسه، الستر بوکان[۴۲]، پرسید که آیا هیچ داستان بلند ارزشمندی درباره‌ی این موضوع میشناسد یا نه. کوبریك به خاطر میآورد که بوکان به کتابی اشاره کرد که او بعداً فیلمش را بر پایه‌ی آن ساخت. این کتاب «آماده‌باش سرخ» بود، یك داستان دلهره‌آور سرراست از یك مؤلف انگلیسی، پیتر جرج، که هوانورد نیروی هوایی‌ی سلطنتی بوده. «آماده‌باش سرخ» دو عنصر اصلی دربر داشت ــ داستانی نیرومند، که به نحوی خاص کوبریك اولین چیزی بود که چشمش را گرفت، و یك زمینه‌ی درخشان. به عبارت دیگر، ساختمان طرح داستانش از دیدگاه منطقی توجیه‌پذیر بود، و این، برای ذهنی مانند ذهن کوبریك، آن را دو برابر جذاب میکرد. حتی زمینه هم رنگی کوبریکی داشت ــ محال‌بودن ساختن یك نقشه‌ی کامل، چون، ناگزیر، هر دستگاه خطاناپذیر تضاد درونی‌ی خودش را دارد. پیتر جرج استدلال کرده بود که اگرچه یك دستگاه مهارشده‌ی بازدارنده‌ی اتمی که افسران نه چندان عالی‌رتبه نتوانند آن را به حالت فعال درآورند چیزی دلخواه است، با وجود این رهبران یك کشور نمیتوانند تنها کسانی باشند که قدرت فرمان یك حمله‌ی اتمی را دارند؛ آنها خیلی زیاد مشخص‌اند بنابراین خیلی آسیب

---

۴۳) Alastair Buchan

پذیر. بنابراین مسأله‌های موضوع بحث اینها بودند: چند نفر دیگر قدرت‌صدور فرمان «حرکت» را داشتند؟ در زنجیر فرماندهی آنها کجا بودند؟ و آیا راههایی برای پرتاب سلاحها به جز در حد ابزارهای سیاست ملی وجود داشت؟

فیلم عواقب منطقی‌ی این قضیه را تا به آخر نمایشگر میکرد. فیلم موقعیتی را فرض میکرد که به‌دقت طرح شده بود تا مصون از شکست باشد و آن را پشت و رو می‌کرد، به طوری که کسی که دستگاه را به خطا وامی‌داشت، این کار را به نحوی می‌کرد که مانع می‌شد دیگران آن را دوباره درست کنند. اما کوبریك در ساختن یك داستان دلهره‌آور جدی برای پرده چندان پیش نرفت. «همچنان که سعی میکردم جزئیات یك صحنه را بسازم، متذکر شدم که دارم آنچه را که به نظرم درون نگری‌های بسیار حقیقی بود دور میاندازم چون میترسیدم تماشاگران بخندند. پس از چند هفته‌یی که به‌این صورت گذشت، دریافتم که این تکه‌های ناجور واقعیت از هر چیز دیگری‌که میتوانستم تصورش‌را بکنم به‌حقیقت نزدیکتر هستند. و در این لحظه بود که تصمیم گرفتم داستان را به‌شکل یك کمدی‌ی کابوس‌گونه بپردازم. با رفتن به دنبال این رویکرد، دریافتم که این رویکرد هرگز مانع ارائه‌ی استدلالهای کاملا منطقی نمیشد. با برگزیدن چیزهای ناجور، این رویکرد به نظرم کمتر سبك یافته وواقعیگراتر از تمامی‌ی پرداختهای به اصطلاح جدی و واقعگیرایانه می‌آمد، که در واقع با حذف دقیق آنچه پیش پا افتاده، نامعقول، و ناجور است بیشتر از خود زندگی سبك گرفته بودند. در متن نابودی‌ی قریب‌الوقوع جهان، ظاهر فریبی*، سوءتفاهم، شهوت‌پرستی، هراس‌زدگی، جاه‌طلبی، حسن تعبیر، میهن‌پرستی، قهرمانیگری، و منطقی بودن هم میتوانند خنده‌یی مهیب را برانگیزانند.» (۶)

در خوی کوبریك افسونشدگی‌یی نیرومند سوی جنبه‌ی

کابوس گونه‌ی هستی جریان دارد. او آمادگی دارد با مصیبتی که گمان میبرد قریب‌الوقوع است باذهنی پرسنده روبه‌رو شود، و بدبینی‌یی را که احساس میکند در خنده‌یی وحشیانه رها کند. مشخص‌کردن دقیق آنچه دقیقاً این نگرش را شکل داده احتمالا محال است. آدم وسوسه میشود سرچشمه‌ی آن را در پایداری‌ی نژادی‌ی یهودیان جستجو کند، که موقعیت دشوار و نومیدانه‌ی آنها در طول تاریخ مایه‌ی پیدایی‌ی بعضی از سیاه‌ترین طنزهای دنیا شده. کوبریك، اما، با این نظر موافقتی ندارد؛ و قطعاً غوطه‌وری در صنعت سینما به اندازه‌ی کافی موقعیتهایی به یك هنرمند عرضه میدارد تا ذهنی با یك قالب طنزآمیز به‌دست آورد بی آن که نیازی داشته باشد به علت ایمانش متحمل آزار اضافی شود!

جهان، همچنان که هوراس والپول[۴۴] گفته، «برای آنها که میاندیشند یك کمدی‌ست، برای آنها که احساس میکنند یك فاجعه است». و چنین مینماید که کوبریك حاصل تنش خلاق میان این دو موقعیت ذهنی‌ست. به مناسبتی، او به‌شکلی از پیتر سلرز حرف زده که به خوبی میتواند در مورد خودش صادق باشد. « از میان همه‌ی بازیگرانی که با آنها کار کرده‌ام پیتر پذیراترین موضع را در برابر چیزهایی که من فکر میکنم خنده آورند دارد. او همیشه هنگام پرداختن به اندیشه‌های ناخوشایند و وحشتناك عالی‌ترین وضعش را دارد. من هرگز احساس نکرده‌ام که او در نقشهای قراردادی‌ی کمدی آنقدر خنده‌دار بوده؛ بزرگترین استعدادش در حیطه‌های مهیب و وحشتناك طنز است که دیگر بازیگران مطلقاً قابل بازی نمیدانند.»

کمدی، برای کوبریك، امکان پرداختن به مسایلی را میدهد که در هر شکل دیگر تحمل‌ناپذیر میبود. اما چنین طرز برخوردی،

---

۴۴) Horace Walpole

موضع او را در مورد بعضی از مسأله‌هایی کـه فیلمهایش پیش میآورند بیش از حد پیچیده میکند. اگرچه او دو فیلم عمده ساخته که شکی درباره‌ی مـوضع اساسی‌ی او در برابر جنگ بـرجای نمیگذارد، او را نمیتوان بـه سادگی بـه‌عنوان یك آرامش‌طلب طبقه‌بندی کرد. شیفتگی‌ی او به این موضوع همچنین از شیوه‌های ناخوشایند، و اغلب خنده‌داری، ریشه میگیرد که جنگ از طریق آنها سرشت انسانی را وضوح میبخشد. او جنگ را یك موقعیت نابخردانه می‌بیند که به سرعت موضعها را وامیـدارد آشکـار شوند، موضعهایی که امکان ندارد در زمانهای کمتر بحرانی وقت بیشتری برای تکوین بگیرند و باید به شکلهایی ساختگی‌تر آنها را روی پرده ارائه داد. جنگ از آنجا که افراطی‌ترین نمونه‌ی یك موقعیت بیمارگونه است، جذابیتهای نمایشی‌ی عظیمی برای کوبریك دارد. ضرورتی ندارد که به رفتار روان‌پریشانه* بـه نحوی خام پرداخته شود؛ برعکس، فیلمهای او ثابت کرده‌اند که امکان کشف چه حیطه‌ی وسیعی از ظرافتهای طنـزآمیز وجـود دارد. اگرچه مرجح است که واقعه‌ی نـاخوشایند چـارچوبی از داده‌های فنی‌ی واقعیگرایانه یا ارزشهای قراردادی‌ی اجتماعی به دور خود داشته باشد؛ اینها نابهنجاریهای موقعیت را جلوه‌میدهند و رفتار شخصیتها را برجسته میکنند. یك کارگردان برای این که یك پای خود را در کابوس و پای دیگر را در واقعیت نگاه دارد به احساسی بسیار مطمئن از تعادل نیاز دارد. این را کوبریك تـا درجه‌یی استثنایی داراست. شکاکیتش درباره‌ی ترقی‌ی نوع بشر، که بدبینی‌ی نیشدار «دکتر سترینج لاو»را برنده‌تر می‌کرد، با احترام فوق‌العاده‌ی او برای خرد، منطق، و دقت پیـوستگی دارد ـ کیفیتهایی که، آنجا که به جانور انسانی‌یی مربوط میشود که بدکار میکند، همه در معرض مخاطره‌یی ترسناك قرار دارند.

انسانیگرای درون کوبریك امیدوار است که انسان نابخردانگی‌ی

خودش را از سر خواهد گذراند؛ روشنفکر درون او در این شك دارد. هر دوی این موضعها سهمی داشتند در این گزینش او: اکتشاف و نخستین تماس انسان با شکلهای برون ـ زمینـی‌ی زندگی به عنوان موضوع فیلم بعـدیش، «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی» (۱۹۶۸). اما به محض آن که‌چنین برچسبی بر «موضوع» بخورد آدم ناگزیر است آن را تشریح کند. این «موضوع» است، به صورتی که امکان دارد چشم اتفاقی رویدادهای فیلم را ثبت کند. در واقع، علاقه‌ی اصلی‌ی کوبریك در «۲۰۰۱» به‌دریافت هوشمندی و دگرگونیهایش بـود. این فیلم بسیار پیچیده، بـه سادگی از تاریخی آغاز نمیشود که کوبریك و همکار نویسنده‌اش، آرتر سی. کلارك، شروع به‌بسط جنبه‌ی روایتی‌کردند. «۲۰۰۱» حاصل علاقه‌هایی‌ست که توجه کوبریك را در سالهـای پیش از آمدن یك کلمه‌ی فیلمنامه به روی کاغذ درگیر خود کرده بودند. دریافت ارتباطات یکی از اینها بود.

در اساسی‌ترین سطح، ارتباطات زیرساز تمامی‌ی فـرایند فیلمسازی‌ست. سازمان‌دادن بـه فیلمش در مـرحـله‌ی پیش از فیلمبرداری ـ بدون در نظر گرفتن وظیفه‌ی منتقل‌کردن آنچـه میخواهد هنگام فیلمبرداری به تماشاگران آینده بگوید ـ فرآیندی ست که هر توانایی‌ی ذهنی را که‌کوبریك صاحبش است میگسترد. این غالباً جایی‌ست که گروه همکاران او احساس میکننـد کـار طاقت‌فرساتر از همیشه است. یعنی به این برداشت رسیده‌انـد که فیلمبرداری‌ی فیلم در واقع آسایشی برای کوبریك بـه‌شمار می‌آید، چرا که او در هر یادداشت، پیام، دستور، تحقیق، پیشنهاد و تجدیدنظری که به‌آن دست میزند در تلاش کمال است. مردی که ارتباط را یکی از خصیصه‌های مرکزی‌ی زندگی‌ی کـاری‌اش میسازد به آسانی‌ی بسیار آن را به درون دریافت روشنفکرانه‌ی فیلمش خواهد گسترد.

گذشته از این، یکی از ابزار کارهای اضافی کـه کوبریك در این سالها به‌کار برده حسابگر* بوده. حسابگر بـرایش در وقت صرفه‌جویی میکند و بـه او تـوانایی میدهـد تا نتـایـج حرکتهایی را که ظاهراً به یك اندازه جالب هستند پیش‌بینی کند. با انجام هرکار ــ از جمع یك‌ستون از ارقام گرفته تا جدول‌بندی‌ی تحلیل مسیر اساسی‌ی یك‌فیلم ــ حسابگر میتواند وسیله‌یی بخردانه برای برآمدن از پس فشارهای «بودجه» و برنامه‌ی زمانی بـه کوبریك بدهد ــ و بیشتر هم. چشم‌انداز برنامه‌ریزی برای یك حسابگر به او رضایت سازمان‌دادن به هوشمنـدی‌یی را ارزانی میدارد که مناسب نیازهایش است ــ هوشمندی‌یی، آن گونه که او امید دارد، بدون بسیاری از کمبـودهـای معمول انسانی. امـا حسابگری که نقشی معین در برنامه‌ریزی‌ی فیلمی بازی میکنـد میتواند به آسانی‌ی بسیار، با یك جهش تخیل، برای نقشی مهم در یك فیلم انتخاب شود؛ بـه ویژه اگـر فیلـم در کار تعمق در رابطه‌ی میان هوشمندی‌ی انسان بـاشد بـا شیوه‌یی کـه انسان ابزاهایش را برای جسمیت‌بخشیدن و گسترش این هـوشمندی به‌کار برده. مرحله‌هایی که از طریق آنهـا «هـال ۹۰۰۰»[۴۵] از عاملی کم‌اهمیت در پیش‌نویسی نخستین از فیلمنامه‌ی «۲۰۰۱» بالا برده شد تا در نسخه‌ی پایان یافته‌ی فیلم بدل بـه شخصیتی فعال شود چیزهایی هستند که کوبریك ترجیح میدهد درباره‌شان بحث نکند. اما در مورد مسائل جالبی که در سطح زیربنا وسیله‌ی هال در بخشهایی از فیلم گسترش می‌یابد، کوبریك میگوید «یکی از پرسشهای افسون‌کننده‌یی که هنگام بـه تصورآوردن وجـود حسابگرهایی هوشمندتر از انسانها پیش میآید این است که در کدام نقطه هوشمندی‌ی ماشینی شایسته‌ی همان توجهی‌ست کـه هوشمندی‌ی زیستی. همین که یك حسابگر علاوه بر برنامه‌ریزی‌ی

---

(۴۵) «HAL 9000»

اصلی‌اش وسیله‌ی تجربه هم میاموزد، و همین که بـه اطلاعاتی بسیار بیشتر از آن چیزی دسترسی داشته باشد که هر تعدادی از نابغه‌های انسانی بتوانند صاحبش باشند، نخستین چیزی کـه اتفاق میافتد این است کـه دیگر آن را واقعـاً درك نمیکنید، و نمیدانید دارد چکار میکند یا به چـه فکر میکنـد. امکـان دارد وسوسه شوید که از خودتان بپرسید به‌چـه نحوی هـوشمندی‌ی ماشینی کمتـر از هوشمندی‌ی زیستی شایسته‌ی حرمت است، و ممکن است رسیدن به پاسخی که خوشایند هوشمندی‌ی زیستـی باشد دشوار باشد.»

در حالی که این علاقه‌ها تا این حد بخشی از فعالیت روزانه‌ی او هستند، تخیل کوبریك تنها نیازمند تکانی بارآور بود تا آن را در مسیر «موضوع» فیلم «۲۰۰۱» قرار دهد. «همیشه از این مسأله متعجب بودم که آدمها در برابر این نظر بسیار شایـع و کاملا قابل احترام میان دانشمندان که جهان بدون شك آکنده از زندگی‌یی هوشمندانه است ظاهراً چه بی‌علاقه هستند. همچنان که کسی زمانی به کنایه گفت «گاهی فکر میکنم مـا تنها هستیم، و گاهی فکر میکنم ما تنها نیستیم. در هر دو حال، این فکر را کاملا شگفتی‌انگیز مییابم.» دلیلهایی که برای اعتقاد به این که ما تنها نیستیم وجود دارد، سخت‌گیرا ست. اول از همه، از تحلیل طیف نگارانه‌ی ستاره‌ها میدانیم که جهان از عنصرهـای شیمیـایی‌ی یکسانی ساخته شده. آزمایشهای اخیر راه درازی را در تأیید این نگره پیموده‌اند که زندگی آفـریده‌ی واکنشهـای شیمیـایی‌ی بی‌هدفی‌ست که میلیاردها سال پیش در آبگوشت اولیه روی‌دادند. اما حدود ۱۵۰ میلیارد ستاره در کهکشان ما وجود دارد، که هـر ستاره و خورشید چیزی شبیه ستاره و خورشید خودمان است. و حدود ۱۵۰ میلیارد کهکشان در جهان رؤیت‌پذیر وجـود دارد. تشکیل سیاره‌ها بر گرد یك ستاره اکنون گمان میرود اتفاقی عادی

باشد. بنابراین شما مانده‌یید و تعداد گیج‌کننده‌یی امکانات برای تشکیل سیاره‌ها در مدارهای ثابتی که نه‌خیلی گرمند و نه‌خیلی سرد و از این‌جا میتوان فرض گرفت که زندگی سرانجام پس از چند میلیارد سال پدیدار خواهد شد.

«سرانجام شکلهای زیست‌شناسانه‌ی زندگی تکامل خواهند یافت و یکی از اینها همان اندازه محیطش را نامساعد خواهد یافت که گمان میرود نیاکان ما یافتند. برای این مخلوقها هوشمندی مبدل خواهد شد به یك ویژگی‌ی تکاملی به‌خاطر زنده ماندن، و فرایندی نه به‌کلی دور از فرایند خودمان به دنبال خواهد آمد. با داشتن کم‌مایگی‌ی جسمانی در حد ضروری‌ترین چیز برای آن که هوشمندی مبدل به‌یك ویژگی‌ی بقا شود، این مخلوقها احتمالا هوشمندی‌ی خود را در مسیر فرهنگ ابزار ــ سلاح هدایت خواهند کرد و راه نسبتاً کوتاه دانش جدید را در پیش خواهند گرفت. از آن جا که سن ستاره‌ها در جهان میلیونها سال تفاوت دارد، همچنین منطقی‌ست که هوشمندی‌یی را مجسم کنیم بسیار کهن‌تر از هوشمندی‌ی خود آنها و صاحب توانایی هایی که به نظر ما جادویی، حتی خداوار، خواهند رسید.»

همین که این فکر آغاز شد، فرآیند خلاق «دکتر سترینج‌لاو» خود را تکرار کرد. کوبریك اجازه داد که توده‌شدن داده‌های علمی او را به جستجو برای یك داستان پر مفهوم رهنمون شوند. نوشته‌ی آرتر سی. کلارك این را تأمین کرد، به ویژه داستان کوتاهش: «دیده‌بان»، که تصور یك «دزدگیر» کیهانی را طرح میکرد که وسیله‌ی موجودات برون ــ زمینی روی ماه جا داده شده تا آنها را از نزدیك‌شدن انسان هشدار دهد.

کوبریك، همچنان که دیده‌ییم، از پیش در اعتقاد کلارك به قدرت اسطوره‌ها و افسانه‌ها برای پدید ساختن پژواکهایی در آگاهی‌ی انسانی شریك بود. از همان آغاز، حتی وقتی که عنوان

طرح «سفر به‌آن سوی ستاره‌ها» بود، این‌دو نگران یافتن اصطلاحی برای فیلم بودند که جانشین «افسانه‌ی علمی»*ی مستعمل و غیر دقیق بشود. آنها کلمه‌ی «ادیسه» را یافتند ــ «یك ادیسه‌ی فضایی»، به‌گفته‌ی آرتر سی. کلارك در یك جلسه‌ی مطبوعاتی، «از جهت‌هایی سنجیدنی با «ادیسه»ی هومری». با توجه به همه‌ی اینها، تعجب‌آور نیست که کوبریك فیلمش را درباره‌ی هوشمندی به‌شکل یك اسطوره در قالب ریخت ــ «یك‌فیلم مستند اساطیری» اصطلاحی که میخواست برای آن به کار ببندد ــ و به تدریج، شاید ناآگاهانه، و بعد با آگاهی‌ی افزونشونده از ظرفیت آنها، همچنان که خودش و کلارك داشتند به فیلمنامه شکل میدادند، به دیگر دل نگرانیها و علاقه‌هایش نزدیك شد.

اما آنچه سرانجام‌فیلم‌را یکتاکرد، ادراك‌تدریجی‌ی‌کوبریك‌از دریافت سینمایی‌ی کامل برای فیلم به مثابه یك‌تجربه‌ی تصویری‌ی غیر لفظی بود، تجربه‌یی که در برابر طبقه‌بندی‌ی مرتبی که گفتگو یا روایت میکند مقاومت میکرد و، به‌جایش، در سطحی ژرفتر و برانگیزاننده‌تر به آگاهی‌ی تماشاگران راه می‌یافت. بیشتر فیلمهای قبلی‌ی کوبریك روی استفاده از نوعی گفتار یا روایت اول‌شخص تکیه‌داشتندکه، آنچنان‌که خود میگوید، هنگامی از آن استفاده کرده بودکه به‌نظر میرسید فشردن و منتقل‌ساختن اطلاعات از نوعی که گذاشتن آن درگفتگو آسان، یا واقعیگرایانه، نیست، ضرورت دارد. روایت به او کمك میکرد تا این همه را منتقل سازد، بی آن که مجبور باشد راه خود را از میان قرارداد های یك نمایشنامه باز کند.

اما، روایت، و روایت کاملا گسترده، هم، در یك فیلمنامه‌ی اولیه برای «۲۰۰۱»، به‌تاریخ نیمه‌ی ۱۹۶۵، وجود داشت، حدود شش ماه پیش از آغاز فیلمبرداری. بیشتر آن در پیش‌گفتار آغاز انسان بود. با این همه نخستین کلمه‌های گفته‌شده در نسخه‌ی

پایان‌یافته‌ی فیلم تا مدتی پس از این صحنه نمی‌آیند و، در کل، فقط حدود چهل دقیقه گفتگو وجود دارد. مشکلی اولیه‌که روایت پیش آورد این بود که برای قابل فهم‌کردن دورادور رویدادها برای مردمی با شناخت علمی‌ی اندك نیاز به‌گفتار شفاهی‌ی بیش از حد زیادی داشت. بعد همچنان که فیلم را میساخت به ذهن کوبریك رسید که کلمه‌ها در واقع علیه تجربه‌ی تصویری‌یی کار میکنند که او میخواهد منتقل سازد. کوبریك با داگلاس‌رین، یك بازیگر کانادایی، قرارداد بسته بود تا گفتاری را برای فیلم بخواند. اما مرتب این کار را به تأخیر میانداخت، همچنان که این اعتقاد سخت‌تر میشد که رویکرد غیر لفظی تنها رویکرد مناسب است. سرانجام قرارداد رین رو به پایان بود که کوبریك از او خواست، به‌جای فراهم‌آوردن گفتار، نقشی را که پیشتر یك بازیگر، با نتیجه‌های نه کاملا رضایت‌بخش، اجراکرده‌بود، از نو ضبط کند. این نقش از آن حسابگر، هال ۹۰۰۰، بود. این یکی از بهترین گزینشهایی از کار در آمد که کوبریك تا به حال کرده.

بدون به‌حساب آوردن وقتی که صرف آماده‌کردن فیلمنامه شد، ساختن «۲۰۰۱» حدود دوسال و نیم وقت گرفت: شش ماه فعالیت پیش از فیلمبرداری، چهار ماه و نیم فیلمبرداری با هنر پیشه‌ها، یك سال‌ونیم کار روی ۲۰۵ نمای جداگانه‌ی جلوه‌های خاص[۴۶]. کوششهای گروه وسیعی از آدمهای فنی صرف این کار شد. و، به‌نحوی ویژه‌ی کوبریك، او خود برای‌توجیه‌کردن عنصر های فیلم زحمت بسیار کشید؛ با نزدیك به‌هفتاد شرکت صنعتی و هوا-فضایی، دانشگاه، رصدخانه، اداره‌ی‌هواشناسی،آزمایشگاه، و مؤسسه‌های دیگر مشورتهایی انجام شد تا اطمینان به‌دست آید که پیشبینی‌ی زندگی در فضا در سال ۲۰۰۱ پس از میلاد بر

---

۴۶) Special effect

اطلاعاتی مبتنی‌ست که درجا موجود است یا میتوان پیش‌بینی‌شان کرد. «بودجه»، که در اصل شش میلیون دلار بود، تا ده میلیون و نیم بالا رفت. علتش این بودکه شگردهای خاص موجود برای پدید آوردن نماهای لازم کافی نبود، و میبایست تجهیزات طرح و ساخته شوند، با شگردها تجربه شود، و همه‌ی اینها دریك کارگاه گران فیلم، و نه یك کارخانه یا یك آزمایشگاه. نتیجه آشکارا افزایش یافتن «بودجه» بود. اما سودآوری‌ی فیلم همچنان رشد میبابد. به‌همین گونه هم قدرت خارق‌العاده‌ی آن برای جلب پیرو هایی در میان جوانان ــ که به‌هیچ‌روی همه‌اش از خرده فرهنگ «هیپی» نیست، «هیپی»هایی که این چنین شیفته‌ی کیفیت توهم زای مشهور (و بیش از حد تأکید شده‌ی) فیلم هستند. بسیاری از منتقدانی که در آغاز از شناسایی‌ی قدر فیلم باز ماندند بعدتر تغییر طریق دادند ــ وقتی که، همچنان که جوزف گلمیس[۴۷] مطرحش کرد، «فهم بدل‌به کارکردی از آن عواطف شد، و نه از آن نیروهای استدلالی‌ی آدم».

با درنظر داشتن مقیاس «۲۰۰۱» و موفقیتش در به انجام رساندن جاه‌طلبیهایش در ساختن فیلم، وقتی کوبریك در ۱۹۶۹ اعلام کرد که موضوع فیلم بعدیش ناپلئون خواهد بود کمابیش دلیلی برای غافلگیرشدن وجود نداشت. این فیلم هنوز ساخته نشده است. تدارك اصلی برای آن تکمیل شده بود و یك ستاد کل از تاریخدانان و محققان هرنکته‌ی مناسب از آنچه را که به‌مانند یك بوم عظیم تصور شده بود تا همه‌ی رویدادهای مهم زندگی‌ی امپراتور را دربر بگیرد فراهم کرده بودند، که ناگهان طرح به علتهای مالی لغو شد. بحران مالی‌ی آخرهای دهه‌ی ۱۹۶۰ هالیوود اعتماد بعضی‌شرکتهای فیلم را به‌توانایی‌ی‌پذیرفتن تعهد فیلمهایی با مقیاس بزرگ خرد کرده بود، به‌ویژه در زمانی که

---

۴۷) Joseph Gelmis

فیلمهای کوچك، با گرایشهای جوانانه، رسم روز بودند.
خوشبختانه، ناامیدی برسر اجبار به‌کنار گذاردن ناپلئون تا زمانهای مساعدتر زیاد به‌درازا نکشید. تقریباً به‌هنگام بازگشت به‌موقع نخستین، کوبریك موضوع فیلم بعدیش را پیدا کـرد. فرایند قدیمی‌ی خود انگیخته او را به‌داستان بلند انتنی برجس، «پرتقال‌کوکی»، رهنمون شد. «پرتقال‌کوکی»که نخستین بار در ۱۹۶۲ منتشر شده بود، با آینده سروکار دارد، حیطه‌یی که روی پرده کوبریك آن‌را کمابیش به‌تمامی از آن خود کرده است. این داستان بلند نیرومندترین و وحشتبارترین رؤیتی خوانده شده‌که از بعد از «هزارو نهصد و هشتاد و چهار» جرج ارول[۴۸] درباره‌ی آینده وجود دارد. «پرتقال‌کوکی» نیزمانند این‌کتاب پیشگویی‌اش را در باره‌ی تحول جامعه در یك داستان خوب میپوشاند ـ گیرایی‌ی پا برجایی برای کوبریك. کتاب شکل داستان دلهره‌آور کابـوس گونه‌یی به‌خود میگیرد که با مستقیم‌بودنی روشن وسیله‌ی الکس، ضد قهرمان نوجوان، تعریف میشود،که نسلش، لاتهای جوان، با زبان خصوصی‌ی خود، به‌نام «ندست»[۴۹]، اختلاط میکند، و پس از در رسیدن تاریکی جامعه را زیر سلطه‌ی خود میگیرد، وشهـر وروستا را به‌وحشت میکشد. درزیر خشونت، اما، هدف هجوآمیز و حتی آموزشی‌ست. برجس تصویری از زندگی‌ی همروزگار را به‌درون آینده‌ی نزدیك، قطعاً دودهه‌یی پیش‌از سال۲۰۰۱، منتقل میکند و در آن به‌شیوه‌یی وحشیانه و سویفت[۵۰] مانند غلو میکند تا تصویری از شکل افتاده، و با این همه بازشناختنی، از خود ما منعکس کند. به‌رغم لحن «پاپ» گوش‌خراش روایت اول شخص، مایه، مایـه‌یی مسیحی‌ست. کفـاره دیدن بـه‌خاطر نجات یافتن. زمینه‌یی که این عنوان غریب به‌آن اشاره دارد این است که برای

---

۴۸) «Nineteen Eighty-Four» (George Orwell)
۴۹) «Nadsat»
۵۰) Jonathan Swift

یك فرد خیلی بهتر است صاحب اراده‌ی آزاد باشد، حتی اگر این اراده منحصراً اراده به‌گناه باشد، تا این که به‌نمونه‌ی کوکی‌ی فضیلت مبدل شود.

پس از آن‌که پلیس دولتی او را به‌دنبال یك نوبت آدمکشی‌ی به ویژه وحشتناك دستگیر میکند، الکس زیر «درمان لودویکو»[۵۱] قرار میگیرد، نظام وحشیانه‌یی از ضربه ـ درمانی‌ی[۵۲] بیزاری انگیز که واکنشهای او را به‌قالبی نو میریزد و او را بدل به‌شهر وندی نمونه اما بی‌فکر میکند ـ خلاصه، یك «پرتقال‌کوکی»؛ یك موجود ماشینی شده که فقط ظاهراً آلی‌ست.

طعنه‌های به‌هم پیوسته‌ی انسانهایی که مانند ماشینها عمل میکنند و ماشینی‌که تقریباً یك انسان است پیشتر عمیقاً در«دکتر سترینج‌لاو» و «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی» ریشه داشتند. «حوزه‌ها»ی تداخل‌کننده در این‌جا پایان نمیگیرند. سرنوشت الکس نگرانی‌ی کوبریك را درباره‌ی طبیعت دوپهلوی علم ادامه میدهد، علمی که توانایی‌اش برای اعتلابخشیدن به زندگی در برابر سوءاستفاده‌هایی قرار گرفته که آدمها برای محدودکردن آزادی و حتی برانداختن هستی میکنند. این مایه آن هیجان روشنفکرانه را دارد که کوبریك برانگیزاننده میبابدش؛ در شکل دادن به‌دنیای الکس، امکانهای تخیلی‌ی آن ـ جامعه‌یی جنسیت زده اما بی‌عشق، آکنده از تنشهای آفریده‌ی جوانان ضد اخلاق، بزرگترهای خصومت‌جو اما بی‌علاقه، و اشتیاق سرکوبگرانه‌ی مرجعهای اقتدار ـ درست از نوعی هستند که او میتواند از نو به نحوی پر مفهوم به‌شیوه‌ی خودش با آنها کار کند. یکی از مسائلی که در برابر او قرار داشت این بود که چگونه پلیدکاری مانند الکس را بگیرد، که پشیمانی نمیشناسد و عشقی را تجربه نمیکند، که دخترها برای او به‌سادگی موضوعهایی برای تجاوز با

---

۵۱) Ludovico

۵۲) Shock-therapy

«تو ــ بیرون، تو ــ بیرون قدیمی» هستند، و او را تبدیل به‌کسی کند که ترحم برمیانگیزد، به‌همان شیوه کــه هال برمیانگیخت ــ زمانی که فضانورد انتقامجو آنچه را انسانی زداییده کرده بودکه در وهله‌ی اول نمیبایست انسانی دانسته شود.

کوبریك و برجس در درگیری‌ی یکسانی شریکند، در چیزی که شاید استادانه‌تــرین سیمــای این داستان بلند است: آفرینش یك زبان نوجوان، «ندست»، کــه واژه‌هــای دشنام‌آمیزش مانند بیانیه‌یی شفاهی از خشونت در طول سرگذشتی که الکس بی‌هیچ پشیمانی نقلش میکند جریان دارد، و به‌آن کیفیتی از رك‌گویی‌ی مطلق و بیشرم میدهد. این، مثلا، گفتار الکس درباره‌ی بازداشتش وسیله‌ی پلیس است: «تمام این 'مدت داشتیم آژیرکشان میرفتیم طرف پاسگاه پلیس، که من لای دوتا مأمور گیر بودم و این مردم آزارهای خندان سقلمه‌ها و ضربه‌هــای کــوچولوی همیشگی را تحویلم میدادند. بعد فهمیدم‌که میتوانم پلکهــایم‌را خرده‌یی باز کنم و از وسط تمام اشکها شهری ببینم که یك جوری انگار روان میگذشت، تمام چــراغها انگار قــاطی‌ی هــم شده بودند . . . . میدانستم هیچ‌چیز که کمترین شباهتی به‌رفتار درست و حسابی داشته باشد از این حرام‌زاده‌های کثیف متعفن نخواهم دید، خدا لعنتشان کند». (۷) با به‌آسانی مفهوم‌شدن از راه متن و تکرار، این زبان همان هدفی را دارد که پیچها وچرخشهای فوق متشخص ترکیب هوسانی‌ی هامبرت هامبرت در «لــولیتا»: ارتباط لحنی‌ی دقیقی میان قهرمان و تماشاگران برقرار میکند. این زبان اشتغال ذهنی‌یی را با زبان ادامه میدهــد کــه پیشتر در حسن تعبیرهای «ستراتژیست»های هسته‌یی، بی‌توجهی‌ی حرفه‌یی‌ی دانشمندان ماه‌شناس، زبان رسمی‌ی هراس‌زده یا غلط به‌کاربردن متعصبانه‌ی کلمه‌ها از طرف ذهن نظامی در «دکتر سترینج‌لاو» جلب توجه‌کرده بود؛ خلاصه، «ندست» کــوبــریك را بــه «جادوی کلمات» بــاز

میگرداند، به راههای استفاده از واژگان و عبارتها برای نشان دادن طرز برخوردهای ذهن و نمایشگرکـردن حالتهای تجربـه‌ی شدت یافته و گاهـی نابخردانه. «ندست» بـه همین هـدف دست مییابد. واژگانش بی‌منطق نیست، بلکه از ریشه‌هایی گرفته شده مانند روسی، زبان شکسته‌ی کولی، لهجه‌ی مقفای کاکنی[۵۳] [زبان جنوب لندن]، کلمه‌های ترکیبی، گویش کودکانه دال بر برگشتی به‌لذت زهدانی، و واژه‌هـای مقلد صدا کـه صدایشان مـانند خشونتی‌ست که توصیف میکنند. این «توجیه» برای زبانی که در آغاز متحیرکننده مینماید، باید برای کوبریك کیفیتی جذاب بوده باشد.

برنامه‌ی فیلمبرداری سرتاسر زمستان ۷۱ ـ ۱۹۷۰ به‌درازا کشید. کوبریك ازگروه فنی‌یی فشرده وبینهایت متحرك استفاده میکرد، چرا که عملا تمام فیلم در محـل در لندن و پیرامـون آن برداشته شد یا در کارخانه‌یی قدیمی که به‌یك ستاد تهیه و یـك کارگاه بالاخص بدل شده بود. او فقط یکی دوروز از یك کارگاه فیلم قراردادی استفاده کرد، تا چند جلوه‌ی خاص را فیلمبرداری کند. از دید فنی، چنین مینماید که این صرفه‌جـویی نشانـه‌ی بازگشتی بـه شرایط برهنه‌ی «بوسه‌ی قاتل» است ـ با، البته، «بودجه»یی بسیار بزرگتر ـ و در حین تدوین کـوبریك درگیر کشف فیلمی‌ست کـه برداشته و، از ایـن طریق، کشف خودش. کنجکاوی‌یی که جایگزین نیاز به‌اجتماع شده، امروزه به حرکت درآورنده‌ترین بخش سرشت اوست. آنچه او کشف میکند و بـه صورت یك تجربه به‌قالب میریزد بدل به‌فیلم «پرتقال کـوکی» میشود.

مانند همیشه، کوبریك ترجیح میدهد فیلم را به مثابه تنها تفسیر واقعی‌که میتواند برکارش ذکر کند رها سازد. پاسخهایی

---

۵۳) Cockney

که او در بهار ۱۹۷۱ به یك سلسله پرسش داد ممکن است مستقیماً به «پرتقال کوکی» مربوط نباشند، که آن هنگام در حال ساختنش بود. اما قطعاً به‌دقت نشان میدهند که تا چه اندازه خویشتن ـ کاوی‌ی‌او در ذهنش بافرایند آفرینش پیوسته است. آنها با صداقتی تقریباً دردناك امتناع او راآشکار میکنند، امتناعش را از مباحثه برمبنای مایه یا نگره‌یی از پیش تصور شده؛ آنها همچنین افسونشدگی‌اش را نسبت به‌تکامل فنی‌ی‌مهارتش نشان میدهند، همان اندازه که تابع ساختن مدام شگردها را به نیاز برقراری‌ی ارتباط با مردم، نگه داشتن توجهشان، و راضی کردن کنجکاویشان بدون به‌کناری گذاردن بینش خودش. آنها جنبه‌های مهم نگرش و روشش را تأیید میکنند؛ آنها اطلاعاتی را منتقل میسازند که امکان دارد به‌فیلمسازان نوخاسته کمك کند، و این کار را با صداقت آشکار و واکنش شخصی انجام میدهد. آنها در خور آنند که نقل شوند، به‌عنوان شاهد فرایند مدام کشف، درنگ، و اعتقاد که کوبریك را هنرمندی پراهمیت میسازد.

واکر: چه چیزی به‌این موضوع جلبتان کرد؟ امیدوارید با این فیلم به‌چه چیزی دست یابید؟

کوبریك: اینها سوآلهایی هستند که پاسخ‌دادن به‌آنها را همیشه محال مییابم. معتقدم این سوآلها به‌امید گرفتن پاسخی معین پرسیده میشوند، مانند «این سرگذشت جستجوی یك انسان است، در صددیافتن هویت خودش»، یا هرتعداد پاسخهای مشابه از نیمه تا تمام روشنفکرانه، با یا بدون وجدان اجتماعی. نمیخواهم که متظاهر یا عجیب غریب بنمایم، اما فکر میکنم

سوآلهایی از این دست فقط میتوانند پاسخی پدید آورند که یا حیله‌گرانه‌ست یا نامربوط. این کار پایین آمدن تا حد گفتن این است که «هملت» درباره‌ی مردی‌ست که نمیتوانست تصمیم بگیرد. به‌نحوی، این پرسش همچنین فرض میگیرد که آدم با چیزی شبیه یك بیانیه‌ی شیوه‌ی کار، یا یك‌مایه‌ی یك جمله‌یی، به فیلمی روی میآورد، واین‌که یك فیلم شبیه نوعی هرم معکوس رو به بالا میرود. شاید بعضی از مردم به‌این شیوه کار کنند، اما من نمیکنم؛ و حتی اگر چه به‌وضوح دلمشغولی‌یی اصلی با موضوع دارید، به نحوی موقعی که دارید داستانی را بیان میکنید (و میدانم که این حرف پیش پاافتاده به‌نظر میرسد، اما به‌هرحال درست است) شخصیتها و داستان زندگی‌یی از آن خود پدید میسازند، و، همچنان که پیش میروید، دلمشغولی‌ی اصلی‌ی شما صرفاً به‌مثابه نوعی میزان به‌کار میآید ــ برای اندازه‌گیری‌ی مناسبت آنچه تخیل پدید میآورد.

من همچنین فکر میکنم که این کار مقدار فراوانی از لذت فیلم را برای هرکسی که اتفاقاً آن اندازه بخت برگشته بوده که آنچه را که فیلمساز «در ذهن داشته» نخوانده از بین میبرد. در حد یکی از تماشاگران، من بخصوص از کشفهای زیرکانه‌یی لذت میبرم که در آنها به شگفتی میآیم: آیا خود فیلمساز حتی آگاه بوده که اینها در فیلم هستند، یا این که تصادفاً اتفاق افتاده‌اند. مطمئنم که چیزی در شخصیت انسان وجود دارد که از چیزهای روشن منزجر است، و، برعکس، چیزی وجود دارد که مجذوب معماها، پیچیدگیها، و تمثیلهاست.

واکر: وقتی فیلمی مانند «پرتقال کوکی» ــ یا در واقع هر یك از فیلمهایتان ــ را میسازید تا چه اندازه درگیر سازمان‌دادن هستید؟

کوبریك: من عمیقاً درگیر سازمان دادن هستم، چون دراین

حیطه است که بسیاری از نبردهای آفریننده و هنری به‌شکست می‌انجامند. باید آنچه را که میخواهید داشته باشید، در آنجا که میخواهیدش، و در زمان درست، و باید از منابعتان (پول وآدمها) به‌کار آمدترین شیوه‌ی ممکن استفاده کنید چرا که محدودند، و موقعی که بیش از اندازه‌گسترش بیابند همیشه روی پرده آشکار است. به مسائل سازمان‌دادن خیلی علاقه دارم، چرا که ناچارم، و نتیجه‌یی که به‌آن رسیده‌ام این است که ساختن یك فیلم یکی از دشوارترین مسائل سازمانی و اداره‌یی‌ست که در خارج از عملیات نظامی وجود دارد. اداره‌ی یك کار تجاری بدبختانه هرگز قیاسی سودمند نیست، چون کلید عملکرد موفقیت‌آمیز همه‌ی کارهای تجاری، برقرار کردن جریان عادی و 'خردکردن کارها به‌صورت کارکردهایی ساده، تعریف‌پذیر و فهمیدنی‌ست که بشود با مردمی با شایستگی‌ی بهنجار انجامشان داد.

در حالی که در فیلمها تقریباً همه چیز یك مشکل «یکی از» است، برقرارکردن جریان عادی تقریباً محال است، و کار انجام شده چنان گوناگون است‌که اگر قرار بودمانند یك فرایند تولیدی خرد شود، به ده‌برابر آدم نیاز داشتید، که امکان مادیش را نداشتید.

فیلمسازی این مثل قدیمی را نقض میکند که آنچه بدان نیاز است یك نظام‌طرح‌شده وسیله‌ی نابغه‌هاست‌که بتوان وسیله‌ی احمقها اداره‌اش کرد. در مورد فیلمها این موضوع همیشه برعکس بوده. با وجود این، من همچنان سعی میکنم و همچنان نظامهای تازه را پدید میاورم، وسائل تازه‌ی به‌نمایش درآوردن اطلاعات، به‌یادسپردن، به‌یادآوردن، دنبال‌کردن. من محبوبیتم را میان بعضی از رئیس قسمتها به‌خطر میاندازم، با مؤکدکردن مدام این نکته که صرفاً دستوردادن به‌کسی تنها جزئی از کارشان است، که مسئولیت اصلیشان این است که مراقب باشند دستور

به‌دقت، سروقت، و در محدوده‌ی «بودجه» اجرا شود.

واکر: آیا میتوانید مثالی از بعضی نظامهایی که در «پرتقال کوکی»، در جنبه‌ی تهیه، به‌کاربردید به‌من‌بدهید ــ برای یافتن محلهای فیلمبرداری، مثلا، در کشوری که در رابطه با آن بالنسبه بیگانه هستید؟

کوبریك: جدا از همه‌ی روش‌های معمول‌که انتظار میداشتید قسمت طراحی یا دفتر تهیه‌تان پدید سازد، مانند بیرون رفتن و گشتن، در مورد «پرتقال کوکی» منطقی به‌نظر میآمد ــ چرا که یافتن محلهایی با معماری‌ی امروزین ضروری بود ــ که مجله‌ها وادبیات مناسب مرور شوند. من شماره‌های ده‌سال‌گذشته‌ی سه مجله‌ی مختلف معماری را خریدم و با طراح صحنه‌ام، جان بری، دوهفته‌ی تمام‌را به‌ورق‌زدن و پاره‌کردن صفحه‌ها گذراندم. این دستمایه داخل پرونده‌ی نمایشی‌ی ویژه‌یی گذاشته شد که شرکتی در آلمان، به‌اسم «دفینیتیو»[۵۴] تولیدش کرده بود. این روش شامل نشانه‌های مختلف بود، رنگی، الفبایی، وشماره‌یی،که وقتی پرونده در قفسه‌یی آویزان‌میشد به‌نمایش درمیآمدند. این نشانه‌ها امکان میداد تا به دستمایه به‌طور تطبیقی و از تعداد تقریباً نامحدودی راهها مراجعه شود.

واکر: مطمئنم که میدانید بعضی از فیلمسازها تا چه‌اندازه وقت و زحمت صرف عنوانبندی‌ی فیلمهایشان میکنند. با تأکید شما برجنبه‌ی تصویری، در این باره چه احساسی دارید؟

کوبریك: من هرگز نگران عنوانبندی‌ی اصلی نیستم. بعضی عنوانبندیهای‌بسیار زیرکانه دیده‌ام‌که تحسینشان‌کرده‌ام، امافکر میکنم عنوانبندی‌ی اصلی‌ی زیرکانه فقط هدر دادن پول و به زیان فیلم است. من دیدگاهی بسیار ساده اندیشانه دارم، در این که اولین نمای فیلم باید جالبترین چیزی باشد که تماشاگران پس

---

۵۴) Definitiv

از نشستن دیده‌اند. علاوه بر باز گرداندن تماشاگران از عنوانبندی به «افول» خود فیلم، عنوانبندی‌ی زیرکانه یعنی نقاشی‌ی‌متحرك، حیله‌های سینمایی، جلوه‌های‌سینمایی، و معمولا یك طراح خیلی گران؛ و این همه به‌این معناست که مبلغ نسبتاً زیادی خرج برمیدارد. من ترجیح میدهم این پول را صرف خود فیلم کنم.

واکر: به‌نظرم میرسد که شما به‌وظیفه‌ی تدوین فیلمتان با همان اندازه علاقه روی می‌آورید که به ــ اگر نه بیشتر از ــ خود فیلمبرداری، آیا این طور است؟

کوبریك: من عاشق تدوینم. گمان میکنم‌آن را بیشتر از هر مرحله‌ی دیگر فیلمسازی دوست دارم. اگر میخواستم سطحی باشم، امکان داشت بگویم هرچیزی که پیش از تدوین میآید صرفاً شیوه‌یی برای تهیه‌ی فیلم به‌خاطر تدوین است.

تدوین تنهاجنبه‌ی یکتای فیلمسازی‌ست که به هیچ شکل هنری‌ی دیگر شباهت ندارد ــ نکته‌یی چنان مهم که نمیتوان بیش‌از اندازه برآن تأکید کرد. (میدانم که درجا برآن تأکید کرده‌ام!) تدوین میتواند فیلمی را بسازد یا خردکند.

تجهیزات اصلی‌یی که از آنها استفاده میکنم دومیز تدوین «ستین‌بك» و یك «مو ویلا»[۵۵] هستند. دو«ستین‌بك»را برای‌گزینش به‌کار میبرم، و با داشتن هردوی آنها میتوانم بی‌انقطلاع به‌فیلم نگاه کنم بدون آن که منتظر شوم حلقه‌ی آخری را بردارند وحلقه‌ی دیگری جایش بگذارند. خودم را به‌خاطر داشتن دو «ستین‌بك» چندان گناهکار احساس نمیکنم، چون اجاره بهایشان رویهم فقط کسر کوچکی از بهره‌ی هزینه‌های روزانه‌یی‌ست که روی وام تهیه‌ی حتی یك فیلم کوچك در طول مرحله‌ی تدوین آن وجود دارد. من «ستین‌بك» را برای گزینش فوق‌العاده میپسندم. «ستین‌بك» امکان

---

۵۵) Steenbeck/Moviola

حرکت سریع به‌جلو و عقب را میدهد و در سرعت عادی خیلی بی صدا حرکت میکند. اما برای تدوین واقعی‌ی فیلم و سروکارداشتن با تکه‌های کوچك فیلم، «موویلا» خیلی عالیتر است، با وجود همه‌ی نفس پر سروصدا، پر تلق‌تلق، و از رسم افتاده‌اش.

موقعی که تدوین میکنم، هفت روز هفته را کار میکنم. درآغاز روزانه ده ساعت کار میکنم و بعد همچنان که به‌انتهای مهلت‌ها نزدیکتر میشویم معمولا آن را تا روزانه چهارده یا شانزده ساعت بالا میبرم.

واکر: شما عملا همه‌ی «پرتقال‌کوکی» را درمحل فیلمبرداری کرده‌یید. میتوانید بگویید ازچه تجهیزات ویژه‌یی‌استفاده‌کردید؟

کوبریك: در مورد دوربین، صدا و نور، امروزه چنان تجهیزاتی در دسترس است که در هر کجا امکان فیلمبرداری در محل را میدهد، بدون دچار آمدن به‌هیچ زیانی در مقایسه با کار در کارگاه. این به آن معنی‌ست که آدم میتواند از پیرامون واقعیگرایانه بهره بگیرد و به‌نحوی چشمگیر از هزینه‌هاکم کند.

بخصوص، در زمینه‌ی فیلمبرداری، آدم حالا جعبه‌های ضد صدای سبکی دارد که از پشم شیشه ساخته شده‌اند و امکان گرفتن صدای همزمان را در نماهایی با دوربین روی دست میدهند، عدسیهای مافوق سریع (فاصله‌ی کانونی‌ی ۹۵/۰) که فیلمبرداری تحت درجه‌های بینهایت پایین نوری را ممکن میسازد، و عدسیهای بینهایت باز ــ زاویه (۹/۸) میلیمتر) که امکان نماهای دور در حتی بسته‌ترین اتاقها را میدهد.

علت این که مردم ضروری دانسته‌اند میان دیوارهای ضد صدای یك کارگاه فیلم کار کنند ضبط صدا به‌طور مرسوم بوده. اما شگرد شناسی‌ی صوتی تکان‌دهنده‌تر از هر جنبه‌ی فنی‌ی دیگر فیلمسازی پیشرفت کرده است. جدا از ضبط صوتهای سبك دستی که میشود روی شانه آویزانشان کرد (قبلا یك بارکش مخصوص

صدا با آدمی درداخلش همین مقصود را برمیآورد)، میدان‌متنوعی از «میکرفن»ها وجود دارد که امکان میدهند تحت بدترین شرایط بشود ضبطهای عالی کرد. در «پرتقال‌کوکی» صحنه‌یی داشتیم که زیر پل البرت[۵۶] روی میداد. صدای شد آمد چنان بلند بود که در یك گفت و شنود ناچار بودید صدایتان را بلند کنند تا حرفهایتان فقط شنیده شود، اما به‌کمك یك «میکرفن» سنهایزر[۵۷] م ك ۱۲ که از یك گیره‌ی کاغذ بزرگتر نیست، و به برگردان یقه‌ی بازیگر وصل شده بود، امکان پدیدآوردن نوار صدایی وجود داشت که تنها همهمه‌ی بسیار خوشایندی از فعالیت در پسزمینه*اش داشت.

درمورد نورپردازی، باید بگویم که هشتاد و پنج درصد «پرتقال‌کوکی» یاباگذاشتن «فتوفلاد»[۵۸]ها به‌جای چراغهای‌معمولی درمنابع نوری‌ی موجود نورپردازی شد یا بااستفاده ازنورافکنهای کوارتز ۱۰۰۰ «واتی»ی لوول سبك[۵۹]، با انعکاس از طریق سقف یا چترهای انعکاسی‌ی ویژه. در وقتهای دیگر لازم بود از نور افکنهای عظیم با قوس برقی استفاده شود که وقتی میبایست در شب به فضاهای وسیع نور داده شود یا وقتی میبایست یك تأثیر نور تك سرچشمه‌یی در یك فضای داخلی‌ی بزرگ به‌دست آید جانشینی برایشان وجود ندارد.

باشگاه ادبیات

---

۵۶) Albert Bridge
۵۷) Sennheiser Mk. 12
۵۸) Photo flood
۵۹) Lowel 1000-wat quartz light

کوبریك: سبك و محتوا

بدون «هراس و هوس» و «سپارتاکوس» ــ فیلم اول یك تمرین مقدماتی و دیگری فیلمی محول شده که اکنون عملا از آن خود نمیداندش ــ تك‌تك فیلمهای ستنلی کوبریك جنبه‌یی نیرومند و یگانگی دهنده دارد. اما گفتن این که همه‌ی آنهاگواه برمایه‌هایی نیرومند و یگانگی دهنده هستند نسنجیده خواهد بود. کوبریك به‌روشنی، با نیت سنجیده، به‌شیوه‌یی بازمایه‌یی از یك فیلم تا فیلم بعدی کار نمیکند. او از طریق کشف کار میکند. از طریق برخورد تصادفی با یك موضوع کار میکند، معمولا با اغواگری‌ی داستانی خوب؛ بعد، با تعمق در مسائل و امکانهایی که این داستان برای پرداخت عرضه میکند، او شیوه‌یی می‌یابد برای بیان داستان به‌زبان فیلم که با دقتی تخیلی مناسب داستان است.

او همچنین از طریق «غافلگیری» کار میکند، به‌مفهومی که کوکتو این کلمه را به‌کار برده. و کوکتو آن را از دیاگیلف[1] به عاریت گرفته، خود کامه‌یی آفریننده، از بعضی جهت‌ها شبیه کوبریك، که آن را در مبارزطلبی‌ی گرداننده‌ی یك تماشاخانه به‌کار میگیرد: «به‌شگفتم بیار». کوبریك عنصر غافلگیری، عنصر مکاشفه، را در فیلمهایش پاس میدارد، به‌خاطر خودش و به‌همان اندازه به‌خاطر تماشاگران. او میخواهد که فیلمها در حالتی که باز میشوند خود او را هم به‌شگفتی آورند، از این‌روست که او از زیاد حرف زدن درباره‌شان پیش از آن که ساخته شوند پرهیز

---

۱) Serge de Diaghilev

دارد. مباحثه‌ی پیشاپیش ممکن است قدرت تفکر القاگر را به پایان برساند، درست همان‌گونه که خیلی زود تصمیم گرفتن در باره‌ی محل قرارگیری‌ی‌دوربین میتواند مانع تکامل یك‌صحنه‌شود.

حتی در مورد فیلمی مانند «سپارتاکوس»، که در آن او نه تنها دستیاری مزدبگیر بلکه دستیاری دست‌بسته هم بود، قادر بود احساسی اشتباه نشدنی را منتقل کند ــ از افسون شدگی‌ی خود به امکانهایی که فیلم داشت، اما هرگز در فیلمنامه‌ی پیش‌پا افتاده و احساساتی شده‌ی دالتون ترومبو به‌حقیقت نپیوستند. به‌گونه‌یی پرمفهوم، این لحظه‌ها جاهایی رخ میدهند که فیلمنامه اشاره به حادثه دارد ــ و جایی که ستاره را کنش، به‌سود مشخص کارگران، دست میبندد. یك چنین صحنه‌یی به‌کوبریك امکان داد تا به‌شگرد های تعلیم گلادیاتوری و تاکید علمی برپایین آوردن انسانها تاحد ماشینهای قتاله‌ی کارآمد بپردازد. صحنه‌های دیگر در چشم‌انداز های میدان نبرد در آخر رخ میدهند؛ باقراردادن دوربین خود روی ابری المپی، کوبریك ارتشهای رقیب رمی‌ها و سپارتاکی‌ها را به قدرشناسی‌یی جدا و زیبایی شناسانه مرور میکند که منادی‌ی افسون شدگی‌ی بعدی‌ی او به‌نظم، دقت، و زیبایی‌ی مرگ‌آور تدبیرهای جنگی‌ی ناپلئون در جنگ کلاسیك است.

بیشتر آنچه از فیلمهای کوبریك جدایی ناپذیر است شیوه‌یی ست که کنجکاوی‌ی گریزناپذیر او موضوعهایی از ریشه متفاوت را به‌حیطه‌های علاقه‌ی خودش میراند. شاید «بوسه‌ی قاتل» ازآن‌جا در ارزیابی‌اش مرتبت پایینی دارد که تعداد کمی از علاقه‌های کنونی‌ی او را منعکس میکند. اما «بوسه‌ی قاتل» اثری‌ست که به نحوی غریب گیراست، که چیزهای زیادی درباره‌ی کوبریك جوان بیان میکند و توضیح میدهد که چرا او توجه فوری‌ی منتقدان را برانگیخت. داستان، همچنان که او گفته، به‌نحوی سنجیده برگرد صحنه‌های حادثه ساخته شده بود که موفقیتشان مسلم‌بود.

با این همه آنچه را که منتقدان در این فیلم فروتن تازه یافتند دقیقاً آن لحظه‌های آرامش هستند، هنگامی که هیچ چیز رؤیت‌پذیر بر پرده اتفاق نمیافتد، اما دوربین کوبریك (که خودش متصدی‌ی آن بوده) میان مردم یا اشیاء رابطه‌یی پرمعنا برقرار میکند و چنین مینماید که همه چیز را وامیدارد «اتفاق» بیافتند. مشتزن جوان که، در آغاز به‌اندازه‌ی ماهی‌ی قرمزش در ظرف در اتاق اجاره‌یی‌ی تیره و درهم ریخته‌اش گرفتار است، یکی دو ساعت پیش از نبرد بزرگش را میگذراند؛ در آن سوی حیاط، پنجره‌ی روشنی دختری را آشکار میکند که برای کار شبانه‌اش در یك شغل کمرشکن آماده میشود. یك زندگی میتواند از میان تاریکی‌ی نیویرك به‌درون زندگی‌ی دیگر نگاه کند، با این همه این دو چهار گوش روشن شیشه فقط برجدایی‌ی زوج تأکید میکنند. آنها تا حدی از یکدیگر بی‌خبرند که همدیگر را نمیبینند، هریك جدایی گزیده، عملا زندانی درزندگیهایی‌که به‌زودی‌به‌صورت‌زندگیهای خوارکننده و نومید آشکار میشوند.

آنچه بلافاصله آشکار است استعداد کوبریك است برای نور پردازی و فیلمبرداری‌ی یك صحنه به‌طوری که ارزش عاطفی‌ی پنهانش را انتزاعی کند. او به‌قدرت عدسی اعتماد میکند تاحالتها را متبلور کند و ارزشهایی به‌اشیاء ببخشد. «بوسه‌ی قاتل» بیشتر از هرفیلم بعدی‌ی کوبریك نماهایی از اشیاء با پیوستگی‌های مؤثر دارد، مانند صورت برداری‌ی ذهنی‌ی قهرمان از اتاقخواب دختر در حالی که دختر در خواب است. این موفقیتی‌ست که آشکارا از سالهایی که به‌عنوان عکاس ــ روزنامه‌نگار گذرانده سرچشمه میگیرد. او به‌سرعت و به‌گونه‌یی افزونشونده این تجربه را واداشت به خدمت موضع او در برابر رویدادهای یك فیلم در آید، نه آن که جایگزینی برایشان باشد. شاید ارتباطی کمابیش با مقاله‌ی مصور امروز مجله‌ها او را برآن میدارد که دستاورد خود

را در «بوسه‌ی قاتل» بی‌قدر بداند. به‌زودی او پافشاری میکرد که سبك از موضع سرچشمه میگیرد، نه از عکاسی‌ی عملی.

کیفیت تکان‌دهنده‌ی دیگر فیلم لحن آن است، لحن تنهایی‌ی شهری، تقریباً دلتنگی. سه‌شخصیت اصلی‌اش، دیوی، مشتزن، گلوریا، دختر، و راپالو، و صاحب حیوان‌صفت تالار رقص که شیفته‌ی دختر شده، کسانی هستند که زندگی شکستشان داده. شکست حرفه‌یی، فاجعه‌ی خانوادگی، یك پیچ طبیعت آنها را به تله انداخته. کار حرفه‌یی‌ی دیوی در شرف نابودی‌ست؛ زندگی‌ی گلوریا به‌عنوان یك میهماندار تالار رقص نوعی آیین توبه به خاطر خودکشی‌ی خواهرش است؛ شوراندکی «دیگر آزار» راپالو هنگامی که گلوریا رهایش میکند به ناامیدی‌ی دیوانه‌واری بدل میگردد، و او به‌ربودن دختر کشانده میشود. آنها، مردمی شکست خورده در سایه روشن دنیای تبهکاران، منادی‌ی دسته‌یی از کلاهبردارهای کوچك هستند که در فیلم بعدی‌ی کوبریك، «قتل»، از آخرین فرصتشان استفاده میکنند تا دست به‌کار بزرگی بزنند.

اما «بوسه‌ی قاتل»، با شیوه‌ی خود در به‌هم پیوستن سرنوشت شخصیتهایش، بعدی از شعر به‌استیصال آنها میافزاید. در حالی که به‌ظاهر یك فیلم دلهره‌آور حادثه‌یی‌ست ــ سریع، خشن، پر شده از دلهره و اوج مادی ــ تهرنگهایش همان اندازه مشوش کننده و همه‌جا حاضرند که یکی از آن نفرینهای خود به‌خود که شخصیتهای خوب یك افسانه‌ی قومی‌ی آلمانی از برادران گریم[۲] بدان گرفتار می‌آیند. داستان به‌آسانی بدل میشود به‌افسانه‌ی نمونه‌ی اصلی‌ی دوشیزه‌یی که سلحشوری دلیر او را از چنگال غولی میرهاند که دختر نمیتواند به‌عشق آزارنده‌ی او به‌خودش پاسخ مثبت دهد. و این احساس افسانه را صحنه‌یی خارق‌العاده استحکام میبخشد، صحنه‌یی که دختر سرگذشتش را برای دیوی

---

۲) Grimm

میگوید؛ این حکایتی دلخراش از شیفتگی‌ی گلوریا به‌خواهرش است که از استعدادش در حد یك رقاصه‌ی باله در میگذرد تا در عوض با مرد ثروتمندی ازدواج کند و خرج پدرش را بدهد، و خود را پس از مرگ پدرش میکشد، چرا که هیچ‌چیز برایش نمانده تا به‌خاطر آن زندگی کند. همچنان که گلوریا آنچه را که در واقع یك داستان‌کوتاه‌کامل است تعریف میکند، دوربین‌کوبریك خواهر را نشان میدهد (که نقشش را زن دوم کوبریك، روت سوبوتکا، بازی میکند) که رقص تنهای غمناك و تسخیر کننده‌یی را در برابر تماشاگرانی ناپیدا میرقصد. بنابرقانونهای منطق، «قطع ــ به ــ گذشته»[۳]های گلوریا حق ندارند که اصلا در «بوسه‌ی قاتل» باشند، چون در سراسر فیلم بناست دیوی باشد که دارد داستان را به‌صورت قطع به گذشته تعریف میکند. کوبریك میگوید این قطع به گذشته گنجانده شد تا جذابیت بیشتری برای شخصیت گلوریا فراهم آورد و همچنین تجلیلی‌ست از استعداد زنش. با این همه این قطع به‌گذشته به‌گونه‌یی شاعرانه عمل میکند، به‌همان شیوه‌ی سنتی که شخصیتی در یك افسانه‌ی قومی یا قصه‌ی پریان میتواند افسانه را با آغاز کردن روایتی از خودش در چهار چوب افسانه‌ی اصلی شاخ و برگ دهد.

کوبریك از عشق اولیه‌ی خود به‌افسانه‌ها و قصه‌های پریان سخن‌گفته؛ واعتقادش به‌قدرت نیروزای اسطوره به‌هنگام تأثیرش بر ناخودآگاه یا لمس بازمانده‌ی خاطره‌ی نژادی‌مان جایی درچندین فیلم او مییابد. این اعتقاد در تمامی‌ی دریافت «۲۰۰۱» به‌طور ضمنی وجود دارد؛ و بازشناختن جلوه‌ی اولیه‌ی آن در «بوسه‌ی قاتل» خیلی خیالپردازانه نیست. این اعتقاد حتی در «لولیتا» هم جلوه‌گر میشود، که خودش براساس داستانی بلند ازنویسنده‌یی‌ست که به‌شدت مجذوب نیروی آفریننده‌ی اسطوره و افسانه است. در

---

۳) Flashback

واقع، داستان دختر در «لولیتا» که غولی خبیث او را ازدست عاشق حقیقی‌اش ربوده، شباهتی اندك اما وهم‌آور به «بوسه‌ی قاتل» دارد. هامبرت هامبرت که در اتومبیلی به‌طرف عمارت کویلتی میراند، مصمم به‌انتقام، درآغاز، از میان مه‌پستی‌گرفته‌یی بیرون میآید که امکان دارد از یك‌افسانه‌ی آلمانی به‌درون فیلم رخنه‌کرده باشد. نا باکف در این نقطه مینویسد: «در جلو را هل دادم و، چه خوب، که مانند دری دریك قصه‌ی پریان قرون‌وسطا چارتاق شد». کوبریك کلمه به‌کلمه رهنمایی‌ی داستان‌نویس را که این چنین با خوی خودش سازگار بوده دنبال میکند و، چه خوب، که حتی با فراهم کردن امکان دیدن خانه‌ی کویلتی به‌نیم نگاهی، با بام‌کنگره دارش که مانند بام قلعه‌ی یك جادوگر است، آن را بهتر میکند.

چنین مینماید که چیز دیگری «بوسه‌ی قاتل» را با این دنیای خیالی‌ی اشاره‌هامرتبط میکند. رویدادهای واقعی‌اش، ملاقات‌پسر با دختر، ربوده شدن دختر، این که پسر دوباره دختر را پس میگیرد، دستکم چند روز طول میکشد ــ و مهارت اولیه‌ی کوبریك در تدوین آنها را به‌صورت داستانی محکم و پرتحرك در میآورد؛ با این همه به‌نظر میرسد که همگی درون مدت زمان مبهم یك‌رؤیا روی میدهند که امکان دارد فقط چند دقیقه یا چند ساعت به‌درازا کشیده باشد. دیوی، در یك صحنه، رؤیا، یا کابوسی، هشدار دهنده دارد که دوربین آن را با حرکت در طول خیابان‌های مستقیم بی‌پایانی که به‌صورت منفی فیلمبراری شده‌اند ضبط میکند، که نیروی پیشروی‌ی مأموریت تخریب ب ۵۲های پایین ــ پرواز را در آخرین حلقه‌های «دکتر سترینج لاو» و سواری‌ی کیهانی را در «۲۰۰۱» به‌یادمیآورد. سحرگاه، غروبگاه، وتاریکی، زمانهایی که آدم بیشتر از هروقت دیگر به‌تنهایی‌ی خود آگاه است، در دست‌های کارگردان ــ عکاس به‌کار گرفته شده‌اند تا حالتهای او، به‌همان اندازه که محلهای فیلمبراری‌اش، را روشن کنند. و

احساس تقدیرپذیر* انه‌ی دردسری که از درگیری با بیگانه‌های کامل به‌وجود میآید به‌طرزی تقریباً لمس‌پذیر در این دنیا قرار داده شده، جایی که یا شبهنگام است یا اگر نباشد روشنایی تازه دارد میدمد یا تازه دارد محو میشود.

طرز کار کوبریك با کنش هم استادانه است. صحنه‌یی که آدمهای راپالو دیوی را تعقیب میکنند با مشتزن آغاز میشود که در قبال حجمهای عمودی‌ی انبارهای کنار رودخانه به نظر بسیار کوچك مینماید، مانند موشی در جستجوی یك سوراخ؛ دوربین همچنان که او از یك پلکان پشتی بالا میرود همراه او ارتفاع میگیرد، و تعقیب همچنان که دیوی دور محیط پهنای گسترده‌ی یك پشت‌بام میدود بازافقی میشود. کوبریك دور بینش‌را بیحرکت نگهمیدارد و او را، گربه وار، تماشا میکند. زدوخورد بعدی‌ی میان او و راپالو توانایی‌ی اولیه‌ی کوبریك را در مورد چیزهای ناخوشایند آشکار میکند. مشتزن و گنگستر در انباری غریب و آشفته با یکدیگر روبه‌رو میشوند، پر از آدمکهای برهنه‌ی خیاطی و تا اندازه‌یی بند از بند جدا شده. آنها به‌طرف هم هجوم میبرند ــ راپالو با یك تبر، دیوی با یك نیزه ــ اما گاهی یکدیگر را با رگبار اندامها و بدنها دفع میکنند. احساس قطع اعضاء که این دومرد را احاطه کرده اشاره‌یی وحشیانه القاء میکند، به‌این که چنین کارزاری احتمالا چه به‌روز بدنهای خود آنها میآورد، در حالی که برهنگی‌ی غیرفعال آدمکها نقطه‌ی مخالف استیصال عرق‌آلود و از نفس افتاده‌ی انسانها قرار میگیرد.

در نقطه‌ی مرکزی‌ی «بوسه‌ی قاتل» صحنه‌یی وجود دارد که تحلیل جزء به جزء آن ثمربخش است. این صحنه‌ی قتل سرپرست مشتزن به دست نوچه‌های راپالوست، که او را با دیوی عوضی گرفته‌اند. در اینجا گواهی‌ی اولیه‌یی وجود دارد که کوبریك میتواند یك صحنه را مانند یك بازی‌ی شطرنج بسازد؛ هر یك

حرکت دیگری را تعیین میکند، و این یکی یك حرکت بازهم بعدی را، تا این‌که از میان ساختاری خط زنجیری مانند که در آرامش پرداخته شده، تهدیدی افزونشونده آفریده میشود.

دیوی در بیرون تالار رقص منتظر گلوریاست تا با آخرین چك دستمزدش به‌او بپیوندد؛ بعد هدفشان این است که نیویرك را برای همیشه ترك کنند. ناگهان، با یك پیچ سرنوشت، دو مست که ظاهراً در اجتماعی شرکت جسته‌اند به شوخی شال گردن مشتزن را کش میروند، و او به دنبال آنها که‌در خیابان دلقك‌وار فرار میکنند میرود. در این میان سرِ پرستش ظاهر میشود، که ترتیبی داده که سهم دیوی را از آخرین مبارزه‌اش بیاورد. او خود را برابر یك لنگه از در شیشه‌یی که به تالار رقص راه میبرد جامیدهد، و منتظر دوستش میماند. گلوریا، پس‌از گفتگویی خشم‌آلود و بی‌نتیجه با راپالو، از پله‌ها پایین می‌آید، و، چون‌دیوی را نمییابد، برابر لنگه‌ی دیگر درجا میگیرد. او و سرپرست یکدیگر را نمیشناسند. دوربین کوبریك از بالای پلکان داخلی به طور مایل پشت آنها را نمایشگر میکند. یکی از نوچه‌های راپالو از پله‌ها پایین می‌آید تا به گلوریا، بالال بازی از پشت شیشه، بگوید که رئیسش میخواهد یك کلمه‌ی دیگر با او حرف بزند؛ در واقع، این فقط حقه‌یی‌ست برای آن‌که او را ازسر راه دور کنند تا او ویکی از رفقا خدمت دیوی برسند. دوربین هنوز در بالای پله‌هاست که گلوریا دوباره وارد راهرو میشود. اخطاری که بالای پلکان پرشیب آویزان شده میگوید «مواظب جلویتان باشید»؛ نکته‌یی که کوبریك سوگند میخورد از پیش یکی از خصیصه‌های محلی بوده که از آن استفاده کرده. در حالی که گلوریا از جلوی دوربین میگذرد می‌بینیم که نوچه جای او را بیرون در گرفته، پشتش به در شیشه‌یی، کنار سرپرست که هیچ ظنی نمیبرد؛ اورا، البته، جای دیوی گرفته‌اند و به زودی در جایی که دیده نمیشود

در یك کوچه‌ی عقبی تا پای مرگ کتك خواهد خورد، در حالی که سایه‌ی عظیم و ترسانش دیده میشود که به شیوه‌یی گویاییگرا* روی دیوار کوچه به‌خود می‌پیچد.

این استفاده جستن نرم از کنش، حرکت محض بدون آن که کلمه‌یی گفته شود که ما بشنویم، طرحی از پیش تصور شده و تقارنی پرهیجان دارد که مشخص کننده‌ی لحظه‌های اوج در فیلم های بعدی‌ی کوبریك هستند. این مستقیماً منادی‌ی دقیقاً آخرین نمای «قتل» است، افراد مسلح‌اف‌ـبی‌ـآی بااحتیاطی همزمانشده سوی سارق نزدیك میشوند که، در حالی که اراده‌اش برای مبارزه فلج شده، در خارج درهای شیشه‌یی‌ی فرودگاه ایستاده، و مأمورها برای باز کردن آن با هماهنگی‌یی باله‌وار پیش میروند. دوربین کوبریك درجا انگیزه‌یی دارد برای جستجوی نظم و تعادل درآنچه به عنوان همسنگی تصویری برای نمایشگرکردن شیوه‌ی ماشینی‌ی رفتار انسانی در به‌هم پیوستن و قرار بخشیدن به سرنوشت مردم به قالب می‌آورد.

«قتل»، کوبریك را هم به‌خاطر داستان خوبی‌که بیان میکند وهم به‌خاطر آزمونی در بیان آن جلب کرد. کیفیت‌های دیگر، هم، آن‌را دلخواه خوی او میکردند. «قتل» داستان سرقت در یك‌میدان مسابقه است که «زمان» را ـ انتزاعی و با حروف درشت ـمیگیرد و، همچنان که طرح داستان روی بخشهای مختلف سرقت که به هر یك از افراد دسته محول شده تمرکز میگیرد، به آن ترتیبی دوباره میبخشد. این‌شبیه بازی‌کردن شطرنج‌علیه‌گذشت زمان‌است؛ چراکه سرقت‌بایددر محدوده‌های‌بسیارتنگ‌زمانی‌آنجام‌شود،دقیقاًمیان‌آغاز وپایان مسابقه‌ی‌هفتم، لنزداون‌ستیکز ۱۰۰۰۰۰۴ دلاری،دریك‌مایل. در واقع، محدوده‌ها اندکی گسترش مییابند. دسته‌ی سارق‌ها اسب محبوب را در میانه‌ی مسابقه از پای در می‌آورند، و بدین گونه

---

۴) Lansdowne Stakes

پرداخت پول را به کسانی که شرط بسته‌اند به تأخیر میاندازند و به جانی، سردسته، چند دقیقه‌ی اضافی میدهند تاآدمهای باجه‌ی پرداخت را با اسلحه تسلیم کند. اما حس کنش که علیه زمان سنجش‌پذیر (و فاصله: یك مایل) تنظیم شده ماهرانه منتقل میشود، و چنان به دقت در رویدادها منعکس شده که وقتی را که اسب مسابقه با گلوله‌یی در تهیگاهش به اسپریس میخورد آدم میتواند، حتی با درنظر داشتن نیم‌دقیقه‌ها، باز بشناسد.

بااین همه‌تمام نقشه‌های‌کامل فقط همان‌اندازه خطاناپذیرند که مردمی که اجرایشان میکنند. هامبرت هامبرت در «لولیتا»، که آرزومندانه به مرگ همسرش میاندیشد، پیش خود فکر میکند «هیچ بشری نمیتواند قتل کامل صورت دهد: تنها اتفاق میتواند این کار را بکند». در مورد هامبرت، اتفاق تا درجه‌یی طنزآمیز همکاری میکند، اما در بیشتر موردها نقشه‌ی بزرگ را عقیم میگذارد. از ویژگی‌های کوبریك است که وقتی یك جزء او از نقشه‌ی اصلی‌که به‌نحوی بخردانه ساخته شده تجلیلی ذهنی میکند، جزء دیگر، به‌خاطر پیشبینی‌ی نقصهای انسانی یا قانونهای اتفاق که علیه موفقیت نقشه مبارزه میکنند، حق شکاك ماندن را برای خود محفوظ نگاه میدارد. کوبریك، مثلا، از پیتر جرج داستان نویس، که در تألیف فیلمنامه‌ی «دکتر سترینج‌لاو» شرکت داشت، ستایش کرده ــ به‌خاطر طرح کردن زمینه‌یی که دستگاه بی‌خطای هسته‌یی باید برآن پایه گذاشته شود: یعنی، این‌که باید کسان دیگری به جز آنهایی که درمرتبه‌ی عالی‌ی فرماندهی هستند وجود داشته باشند که رمز «حرکت» را بدانند. اما این زمینه، به محض این‌که پذیرفته شود، اشاره بر ضعف ذاتی‌ی انسانی در دستگاه دارد؛ و این ضعف است که «دکتر سترینج‌لاو» این چنین وحشیانه از آن بهره میگیرد.

از این گذشته، پیشبینی‌ی دقیق بخشی اساسی از فرایند

فیلمسازی‌ست، به ویژه در مرحله‌های پیش از تهیه. این بخشی‌ست که کوبریك کوششی تعصب‌آلود صرفش میکند. فیلمهای تازه‌اش، همچنان‌که پیشتر اشاره شد، درمرحله‌های برنامه‌ریزی ازحسابگر استفاده کرده‌اند تا، از جمله، تحلیل مسیر اساسی‌ی فیلمی را که بناست ساخته شود تعیین کنند. بنابراین جای شگفتی نیست که «نقشه‌ی کامل»، خواه با توطئه‌ی تبهکارانه برای سرقت در یك میدان مسابقه سروکار داشته باشد، خواه با«ستراتژی»ی‌هسته‌یی، یا با تهیه‌ی فیلم،این همه از ذهنی را اشغال میکند که از پیش اندیشه‌ورزانه مجذوبش شده. البته، حسابگری که خطا میرود، آنچنان که هال ۹۰۰۰ در «۲۰۰۱» خطامیرود، فقط پیشرفته‌ترین نمونه‌ی یك بدگمانی‌ی قدیمی‌ی انسان‌ها به‌کمال است. «قتل» نخستین فیلم کوبریك است که این علاقه را به‌گونه‌یی نمایشی آشکار میسازد. این فیلم روی یك طرح موازی ساخته شده. در حالی که نقشه‌یی «بی‌عیب» گام به‌گام ــ و هرگامی از قبل تعیین شده ــ به پیش برده میشود، در همان زمان اتفاق، تصادف، ونیرو های نابخردی که در اجراکنندگانش قرار دارد دست اندرکار هستند که شکستش را سبب شوند.

بیننده فقط وقتی اصالت سینمایی‌ی کامل فیلم را تشخیص میدهد که سرقت در میدان مسابقه آغاز میشود. به‌جای یك درمیان قراردادن بخشهایی از حمله‌که از دیدگاه زمان رویهم می‌افتند، کوبریك یك‌بخش را تا هنگامی که به اوجش رسانده میشود به فیلم درمی‌آورد، بعد ساعت را چندین ساعت به عقب میکشد و بخش دیگری را می‌آغازد و به‌اوج خودش میرساند. در ۲/۳۰ بعد ازظهر روز مسابقه، مثلا، کشتی‌گیر عظیم‌الجثه‌یی که استخدام شده تا در قسمت شرطبندی جنجال به‌راه بیاندازد پس از این‌که ترتیب مدتی را که در زندان خواهد گذراند میدهد باشگاه شطرنجش را ترك میکند؛ در ۴/۲۳ بعداز ظهر، دقیقاً، در حالی

که پلیسها به دستها و پاهایش چسبیده‌اند، بیرون برده میشود و به جانی فرصت میدهد تا بی‌آن‌که دیده شود بلغزد به داخل باجه‌ی پرداخت‌که اکنون بی‌نگهبان مانده. بعد به ۱۱/۴۰ صبح‌همان‌روز برمیگردیم، همچنان که تیرانداز اجیر شده مزرعه‌اش را تـرك میکند، به میدان میرسد، اسب محبوب را دقیقاً در ۴/۲۳½ بعداز ظهر از پا درمی‌آورد، اما خودش در ۴/۲۴ بعد ازظهر مرده‌افتاده است، وقتی که لاستیك ماشین فرارش را یك نعل اسب «خـوش شگون» پاره میکند ــ اولین آن تصادفهای اتفاقی ــ و پلیسی او را با تیر میزند. ما قطع به گذشتهٔ‌یی داریم به ۲/۱۵ همان بعد ازظهر، و داستان جانی تا به اوجش برده میشود، و او، در حالی که یك نقاب لاستیکی‌ی دلقکها را به صورتش زده ــ یکی دیگر از اثرهای کوبریکی‌ی عجیب غریب ــ ، آدمهای باجه‌ی پرداخت را با اسلحه تسلیم میکند و کوله پشتی‌یی را که پر از اسکناس است از پنجره به بیرون پرت میکند. تا حمله تمام نشده و تبهکاران، به انتظار پرداخت سهم، جمع نشده‌اند، ما نمی‌فهمیم که پس از این نقطه بر سر غنیمت چه آمده. یکی از افراد دسته، یك پلیس‌فاسد، میگوید «هیچ کس ندید که کوله‌پشتی از پنجره بیرون بیافتد»، و یك قطع به گذشته‌ی کوتاه و فشرده او را نشان میدهد که کوله پشتی را در ماشین گشتی‌اش که به انتظار ایستاده به‌در میبـرد. این از نیروی قاطع یك منطق کامل برخوردار است.

بخشهایی از فیلم که قبل و بعد از حمله هستند، نیز، سبك خاص خود را دارند. به جای استفاده از تدوین پر تحرك وتعلیق های چندگانه‌ی فصل مرکزی، افراد دسته در صحنه‌های درخشانی معرفی میشوند که مانند تکه‌های یك معمای تصویری با همدیگر جور میشوند، تا آن که طرح بزرگتر که آنها بخشی از آن هستند آغاز به پدیدار شدن می‌کند. این صحنه‌ها مانند یادداشتهایی به خوبی نوشته شده‌اند؛ ساده مینمایند، اما چیزهای بسیاری تبیین

میکنند. علاوه بر محرز کردن انگیزه‌ها ــ یک همسر بیمار، بدهیهای قمار، نیاز یك مرد برای به دست آوردن شأن در چشم‌زن ولگرد صفتش ــ آنها به ضعفهای درون شخصیت یا رابطه‌هایی که تمامی‌ی نقشه را فرو خواهد ریخت اشاره میکنند. زن ولگرد صفت، مثلا، نقشه را از زیر زبان شوهرش بیرون میکشد و تمامی‌ی آن را برای معشوقش، یك‌لات رقیب، فاش میکند؛ او، به نوبه‌ی خود، «قتل» خود را آماده میسازد، که به گونه‌یی مرگبار به خطا میرود و تقریباً همه‌کس را پر از سرب برجای میگذارد، در حالی که‌به گونه‌یی تقریباً رؤیت‌پذیر مانند کیسه‌های سیمان مرطوب روی کف اتاق نشیمنی رنگ‌و رو رفته که او پیش از تقسیم سهم در آنجا به آنها حمله کرده سخت میشوند.

کارگردانی مانند جان هیوستن، درگیر وفاداریهای دنیای نهانی‌ی تبهکاران که در «جنگل اسفالت»[۵] نمایشگر کرد، احتمالا به شجاعت مردان عمل، حتی هنگامی که تبهکارند، احترام می گذاشت. او احتمالا برای همه‌ی آنها به هنگام مرگ تا اندازه‌یی شایستگی‌ی فردی روا می‌دارد. کوبریك چنین نمیکند. تبهکاران او همان اندازه انسانی‌اند که تبهکاران هیوستن، و حتی باظرافت بیشتری فردیت داده شده‌اند، اما او جدا می‌ایستد، تلخ‌اندیش*. مانند روانشناسی ناظر بر هزار تویی که به نحوی شیطانی ساخته شده، او میداند که شیفته شدن بیش از حد به موشها عاقبت‌ندارد. حس جدایی را استفاده از روایتگری ناپیدا مؤکد میکند که هر توطئه‌گر را معرفی میکند و به ما میگوید او چه کسی‌ست، چه میکند ــ و همچنین روز، ساعت، گاهی حتی دقیقه‌ی بعضی از کنشها یا برخوردهایی را که متضمن نقش او در نقشه‌ی اصلی هستند. او از دیدگاه زمانی ما را از شخصیتهایش با خبر نگاه میدارد و شمارش معکوس را با دقتی مرگ‌آور ادامه میدهد. در

---

۵) «The Asphalt Jungle»

این، آدم پژواك شگرد «گذر زمان»[۶] را میشنود ــ که نامگذاری‌اش در این مورد این چنین مناسب است ــ که لویی دو روشمان[۷] تا فیلمهای بلندی مانند «خانه‌ی خیابان ۹۲م» و «شهر برهنه»[۸] گسترشش داد.

احتمالا بجاست که یادآوری‌کنیم نخستین‌فیلم کوتاه‌کوبریك، «روز نبرد»، به نحوی سنجیده رو به همان بازار داشت که «گذر زمان». البته، شیفتگی‌ی او را به عرضه داشت روایتی نمیتوان به این سادگی توضیح داد. کوبریك، شایسته است که به یاد سپرده شود، به نسل پیش‌از تلویزین تعلق دارد که دریافتشان از نمایش هنوز تا اندازه‌یی از طریق برخورد سمعی‌ی رادیو شکل گرفته بود. روایتگری نشان نیرومند هویت فیلمهای اوست. روایتگری، آن‌گونه که او میگوید، راهی‌ست برای میان‌بر زدن مستقیم ازمیان قراردادهای صحنه و انتقال‌اطلاعات اساسی بدون استفاده‌ی‌خسته کننده از گفتگو یا دیگر صحنه‌های توضیحی. آدم این را از اومی پذیرد. با این همه روایتگری، معمولا کوتاه و طنین‌انداز از هشدارها، حتی هنگامی که اختصار یك نوار تلگرافی را دارد، آنچنان که در «قتل»، شبیه نتی سمعی‌ست که مینوازد و بقیه‌ی‌فیلم را با آن هماهنگ میسازد. این انتظارهای تماشاگران را بااشاره های به‌تهدید، معما، یامحکومیت به‌نابودی، برمی‌انگیزد ــ همچنان که در عبارتهای آغازین «دکتر سترینج‌لاو».

انتخاب هنرپیشه و بازیگری در «قتل» مشخص کننده‌ی پیشرفتی چشمگیر از «بوسه‌ی قاتل» است. نه این که دومی بد بازی شده. کوبریك آن‌را واقعاً دست‌کم میگیرد وقتی که به اندك «کیفیت غیرطبیعی»یی اشاره میکند که با صداگذاری‌ی بعد از فیلمبرداری به بازیگری داده شده. گوش خود او بیش از آن

---

۶) «The March of Time»
۷) Louis de Rochement
۸) «Naked City», «House on 92nd Street»

دقیق است که به او اجازه دهد کار صداگذاری را سرهم‌بندی کند. به استثنای فرنك سیلورا، در نقش راپالو، افراد گروه هنرپیشه های «بوسه‌ی قاتل» چندان «بازیگری»ی آشکاری نمیکنند، بلکه برای بازی‌ی نقش آدمهای کوچکی که تصویرشان میکنند سنگینی و کیفیتی درست دارند. در «قتل» انتخاب هنرپیشه‌ها جاه‌طلبانه‌تر بود، و مشارکت با جیمز هریس پول نقد بیشتری برای پرداخت به بعضی از استوارترین بازیگران جدی‌ی هالیوود فراهم کرد. چهره‌های شکسته‌ی تبهکاران سالخورده ــ تنها چهره‌ی جوان و مردانه، به نحوی پرمفهوم، لات رقیب است ــ فقط نیاز به یك لامپ بالای سر و ساده‌ترین زاویه‌های دوربین دارند تا به صحنه پشت صحنه هاله‌یی از واقعیت بدهند. و گفتگوی نوشته‌ی جیم تامسن، مؤلف داستانهای دلهره‌آور در باره‌ی آدمهای نومید و گرفتار وسوسه، مانند «فرار» و «قاتل درون من»[۹]، برای کوبریك راههایی به درون شخصیتها فراهم کرده که دوربین او میتواند به نحوی آشکار کننده وسعتشان دهد. از مردی که با این لاف‌زنی می‌آغازد که تبهکاران هنرمندانی هستند که به خاطر بی‌باکیشان تحسین میشوند، سترلینگ هیدن، در نقش جانی، ماهرانه خودرا تا حد یك آدمك از باد خالی شده پایین می‌آورد، آن هنگام که‌می‌بیند چمدان پراز اسکناسهای دلارش در فرودگاه به دست یکی از تصادفهای اتفاقی‌ی فیلم، شامل یك سگ خانگی‌ی از بند گریخته، واژگون میشود ــ «تصادف»ی کمتر از همه موفق چون از خیلی پیش میشود دید که در راه است ــ و غنیمت در کولاکی ازپول به معنای دقیق کلمه از چنگش به‌در میرود. بهترین همه‌ی بازیگران الیشاکوك، پسر، است در نقش کارمند کوچك میدان مسابقه که نومیدانه در پی‌ی تحت تأثیر قراردادن همقطار ستیزه‌جویش و ماری ویندزر است، که نقش همسرش را بازی میکند. کوبریك،

---

۹) «The Killer Inside Me», «The Getaway»

با «لولیتا» در جلو، پیشاپیش با این نوع شیفتگی‌ی رقت‌انگیز خیلی زیاد آشناست. همچنان که همسر بنجل و بی‌ارزش مژه‌های مصنوعی‌اش را چنان با بی‌خیالی در برابر شوهرش میکند که گویی دستکهایش هستند تمامی‌ی یك ازدواج برهنه نمایشگر میشود. این رابطه میتوانست موضوع یك فیلم کامل باشد. از کوبریك، این رابطه تنها اشاره‌یی ذهنی میگیرد، هنگامی که دوربین او، پس‌از بررسی‌ی بدون شور جسد مردانی که دریورش گنگستر کشته شده‌اند، دیدگاه ناپایدارِ کوك را برمیگزیند که، در حالی که تا حد مرگ زخم برداشته، تلو تلوخوران اتاق را می‌پیماید، به طرف خانه تا زن خیانتکارش را نابود کند. برای یکی دو لحظه، ما محدوده‌ی ممتاز ناظرانی را که همه‌چیز میدانند و همه‌چیز میبینند ترك کرده‌ییم و بخشی از فاجعه‌ی یك مرد رقت‌انگیز شده‌ییم. کوبریك قدرتمندانه ما را در مسیر نیروی به حرکت آورنده‌یی که در پیشروی‌ی آدمکشانه‌ی کوك وجود دارد میکشاند ــ بازگشت سکندری خوران او به آپارتمان خودش، شوخیهای از روی استیصال زنش، کوشش هراس‌زده‌ی زن برای ندیده گرفتن وضع نابسامان او (همچنان که خون از پیراهنش تراوش میکند زن میغرد که «وحشتناك به نظر میرسی»)، و، سرانجام، گلوله‌های پشت‌هم کوك که در تن زن جا میگیرد، درحالی که طوطی‌ی قفسی که او به زمین انداخته جیغ میکشد، هراسان از این مرد ملایم که وسیله‌ی نفرتی جنایتکارانه تغییر شکل یافته، وسیله‌ی «قاتل درون من»، نامی که جیم تامسن به آن «خود» دیگر که در آگاهی‌ی انسان در جنبش است میدهد. برای یافتن صحنه‌ی دیگری به این اندازه ناخوشایند و وحشت‌آور در کار کوبریك، آدم میبایست منتظر «لولیتا» میشد.

کوبریك با تأسف میپذیرد که وقتی «لولیتا» راِ ساخت امکان تصویر کردن وسوسه‌ی هامبرت هامبرت بر پرده با همه‌ی

هوسانیگری‌ی جسمانی‌یی که در داستان بلند ناباکف نهفته بود وجود نداشت. مشکل بیشتر اجتماعی بود تازیبایی شناسانه. عقاید عامه آماده نبود تا به پرده اجازه دهد انحراف را تا درون همان حیطه‌های نهانی که به روی یك نویسنده گشوده است دنبال‌کند؛ حتی داستان بلند «لولیتا» را بسیاری ناشران خوب در نیویرك و لندن به این عنوان که خیلی مخاطره‌آمیز است رد کردند، و تنها پس‌از استفاده‌ی تدافعی‌ی فراوان از نظرهای انتقادی‌ی «معتبر» که ضمانت اصالت هنری‌ی آن را میکردند منتشر شد. نسخه‌ی سینمایی‌ی «لولیتا» با این مانع شروع شد. تنها اشاره‌ی جسمانی‌ی واقعی در فیلم به بردگی‌ی جنسی‌ی هامبرت‌هامبرت درقبال لولیتای پریچه در استعاره‌ی تصویری‌یی رخ میدهد که پسزمینه‌ی عنوانبندی را میسازد. پنجه و تمامی‌ی پای یك دختر آمرانه به داخل قاب دراز میشود و دست یك مرد این اندام را با نوعی دربر گیری‌ی عاشقانه پذیرا میشود، درحالی که دست دیگرش تکه‌پارچه هایی را میان انگشتان پا جا میدهد و با عطوفت ناخنها را لاك میزند.

به‌جای شهوت، نور رهنمایی که در سرتاسر بقیه‌ی فیلم میدرخشد کمدی‌ی طنزآمیز است. اگر فیلمنامه به‌ضرورت شهوت جسمانی را حذف میکند، کوبریك و ناباکف شایسته‌ی ستایشند، چرا که این چنین دقیق و موفقیت‌آمیز کمدی‌ی مردی را دنبال می کنند که میان مادری حریص و دختر زودرس اغواگرش به تله افتاده، و تقلا میکند از چنگ یکی آزاد شود تا خود را به‌گونه‌یی شهوانی و رقت‌انگیز به دیگری بپیوندد. در این سطح، «لولیتا» به گونه‌یی خارق‌العاده موفق است. گفتگوی آن به روانشناسی‌ی داستان احترام میگذارد، در عین آن که کوبریك با گزینش هنرپیشه‌های اصلی و با کارگردانی‌ی هوشمندانه‌یی که به‌آنها میدهد و واکنش آنها در قبال آن کمدی را برنده‌تر میکند.

جدلی انتقادی بر سر ساختمان فیلم درگیر بوده. بعضی از منتقدان صحنه‌ی آغازین فیلم را اشتباهی جدی میخوانند. آنها شکایت دارند که با اجازه دادن به هامبرت‌هامبرت تا کویلتی را در آغاز بکشد، فیلم رقت‌انگیزی‌ی سهمگینی را قربانی میکند که کینه‌جویی‌ی او هنگامی که به‌دنبال اغوای لولیتا وسیله‌ی کویلتی میآید دربر دارد، همچنان که در داستان. این صحنه مسلماً متضمن تصمیم مهمی برای کوبریك بوده ــ تصمیمی، همچنین، دردآور که با منتقل‌کردن صحنه به پیشگفتار خود را از نقطه‌ی اوجی کامل محروم میکند. با این‌همه فیلم در حد یك کل از چندین جهت از این صحنه‌ی آغاز سود میبرد. یکی لحن خاصی‌ست که قتل کویلتی بلافاصله به فیلم میدهد. این لحن حالتی‌ست از کمدی‌ی سیاه که به نحوی درخشان سازمان یافته، و در دنیایی روی میدهدکه آن‌اندازه واقعیگرایانه است که در بر گیرنده‌ی وحشت، درد، و مرگ باشد، و با این همه آن اندازه رؤیایی‌ست که شگفت‌زده کند و سرگرم سازد. اتاقهای «باروك» قصر کویلتی، فضای غمبار «صبح‌بعد»، ملافه‌های پوششی که مالك‌خانه،که هنوز زنده است، مانند«نعشی» پیش از موقع در کفن خودش زیر آنها کشف میشود، تمامی‌ی بقایای لهو و لعب و فساد به‌گونه‌یی خارق‌العاده به کمدی‌ی غریب عجیب کمك میکنند. (این لحن همچنین به‌نحوی سودمند لولیتا را از دنیای «بهنجار» دور میکند، جایی که «ممیز»های فیلم احتمالا انتظار داشتند لولیتا ــ دوستان دست به پیگردی‌اش بزنند.) در حالی که به‌گونه‌یی مبهم از خطری که جایی در نزدیکی‌ی اوست آگاهی دارد، کویلتی‌ی تار چشم از راههای گوناگون با هامبرت هامبرت وقت میکشد. شوخی میکند. ادا درمی‌آورد، و وقتی که از او خواسته میشود تا با صدای بلند، به نظم، اعترافی را که هامبرت‌هامبرت برایش قلمی‌کرده بخواند، لهجه‌یی گبی‌هی‌ز[۱۰]

---

۱۰) Gabby Hayes

وار به خود میگیرد. بازی‌ی پینگ‌پنگی عصبی آغاز میکند (یکی از وقت‌گذرانیهای دلخواه کوبریك با میهمانهای خانـه‌ی خودش)، که در آن رابطه‌ی میان او وکسی‌که نیت‌قتل او را دارد با تق‌ـتوق توپ از پرده بیرون‌میافتد، وبعد باصدای شلیك ناگهانی‌ی تپانچه‌ی هامبرت‌هامبرت، که خالی بودن خانه آن را تا حد گوشخراشی‌شدت میدهد، خرد میشود.

دلیل کافی‌ی دیگری، گذشته از کمدی‌ی سیاه ـ ازنوع ابداعی ترین و بازی‌شده با بیشترین ظرافت ـ برای شوخی‌های خشن و منگ کویلتی وجود دارد. در داستان، او و هامبرت‌هامبرت هرگز تا برخورد نهایی رو در رو نمیشوند. در فیلم، همان اول معرفی میشوند. اگر انتقام آخر فیلم میآمد، توضیح ناتوانی‌ی کویلتی در بازشناختن هامبرت‌هامبرت و حدس این که چه دارد برسرش میآید سخت‌تر میبود. از نظر منطقی، او همچنان بایـد در فیلم حدس میزد چه دارد برسرش میآید؛ اما هنگامی که مرگ پیش از معرفیها فرامیرسد آدم از توجه به‌این حقه‌ی کوچك باز میماند. با مرگ کویلتی ـ با پناه‌گرفتن از رگبار گلوله‌هایی که معصومیت نقاشی‌یی از نوع گینزبارو[11] راکه‌اوپشتش‌میخزدسوراخ سوراخ میکند، باکشاندن‌پایش‌درپشت‌خود، به‌مثابه‌آخرین‌جزء وحشت‌آور ـ فیلم به «چهارسال پیشتر» برمیگردد، و «لولیتا»ی اصلی آغاز میشود. نتیجه، همچنان که کوبریك هنگامی که تصمیم گرفت فیلم را بـه این شیوه فیلمبرداری کند پیشبینی کـرد، جانشین‌کردن دلهره‌ی انتظار برای فرارسیدن عاقبت کویلتی به‌جای دلهره‌ی انتظار، در کتاب، برای همبسترشدن هامبرت‌هامبرت بالولیتاست. این در فیلم، در قیاس با کتاب، نقش بسیار بزرگتری به کویلتی میدهد. او تا به آخـر در شخصیت‌های چندرویه‌یی‌ی پیتر سلرز ظاهر میشود: اول در نقش «خود» ملایم و با این‌همه شومش که

---

(۱۱) Thomas Gainsborough

مردم را برانداز میکند چنان که گویی دارد آنها را برای نقشهایی در یك مجلس لهو و لعب خصوصی برمیگزیند؛ بعد در بدیهه پردازی‌ی ماهرانه‌ی سلرز در نقش پلیسی شرکت جسته در مجمعی برای پلیسها، که با وراجی‌ی پرکنایه‌یی در زندگی‌ی خصوصی‌ی هامبرت‌هامبرت فضولی میکند؛ سرانجام، در غریب‌ترین هیأت، یعنی‌دکتر زمف[۱۲]، روانشناس دانشگاه، که باتهدیدهایی کمابیش پوشیده پدرخوانده ــ عاشق لولیتا را میترساند. کارگردان و ستاره‌اش شخصیت کویلتی را چنان اجرا میکنند که گویی یك «فوگ» است، پاره‌هایی الهام گرفته از ابداعگری پدید میسازند، و با این همه همواره او را جزئی از بقیه‌ی فیلم نگاه میدارند. کوبریك، برای این چنین به استواری جای دادن چهره‌یی فرا واقعیگرا در فیلمی که از جهت‌های دیگر واقعیگراست، شایسته‌ی ارزشی بیشتر از آن است که در آن وقت به‌دست آورد؛ و این همزیستی‌ی واقعیت و خیال است که به‌گونه‌یی نیرومند خبر از سبکی میدهد که «دکتر سترینج‌لاو» خواهد داشت.

فیلم «لولیتا» جنبه‌ی افسانه‌ی پریان سیاه داستان بلند را وسیله‌ی افسونشدگی‌ی پذیرفته‌ی خود کوبریك به«جادو»، به‌ویژه رویه‌های تاریکترش، تقویت‌میکند. جدا از فضایی‌که درپیشگفتار وجود دارد، و پیشتر به آن اشاره شد، هنگامی که هامبرت‌هامبرت آن‌چنان به عمارت «گوتیك» کویلتی وارد میشود که گویی قلعه‌ی یك غول‌است، یك صحنه‌ی‌اولیه‌روابط هوسانی‌را به‌زبان افسانه‌ی پریان کلاسیك خلاصه میکند. این‌صحنه‌ی سینمای «درایو‌ــاین»[۱۳] است که در آن قطع «ضربه‌یی»ی مقدماتی از هیولایی در یك فیلم ترسناك برفراز سر لولیتا و هامبرت‌هامبرت در حال تماشا قد علم میکند، و آنها را با تهدیدی رویا روی میکند که تهدید هنوز ــ مادیت ــ نیافته‌ی کویلتی به بحرانی واقعی بدلش خواهد کرد،

---

۱۲) Dr. Zempf ۱۳) Drive-in Cinema

هنگامی که طلسم شیطانی‌یی که برلولیتا می‌اندازد او را تـوانا می‌کند لولیتا را به شیوه‌ی سنتی‌ی هیولاهای فیلمهای ترسناك با خود ببرد. تزیین‌ها و نورپردازی‌ی فیلمهای ترسناك، ملازمـان عجیب غریب، تبدیل به صورتهای‌مختلف، مادیت یافتن‌ها و ناپدید شدنهای نامنتظره کویلتی را در بعضی از صحنه‌هـای اصلی‌اش همراهی میکنند، چشمگیرتر از همه در پیشگفتار اما همچنین در صحنه‌ی خنده‌آور ــ خوفناك هنگامی که هامبرت‌هامبرت شب دیر وقت به خانه باز میگردد و کویلتی را، در قالب دکتر زمف، می‌یابد که در اتاقی تاریك در حالتی منتظر اوست، که در جا حضور مشئوم و گرفتار صندلی‌ی دکتر سترینج‌لاو را مجسم میکند.

کارگردان درمورد مخاطره‌ی‌دیگری‌که بدان‌دست زده ــ کاستن از هوسانیگری‌ی داستان بلند ــ چندان موفق نیست، چرا که بدون وجود مدرکی حاکی از وسوسه‌ی جسمانی‌ی هامبرت هامبرت ممکن است تماشاگران فرض کنند که او به سادگی عاشق لولیتاست. فلسفه‌ی پریچه، که در اوایل داستان بلند به گونه‌یی موجز بیان شده بود، حالا میبایست با نگاهها منتقل شود: هامبرت هامبرت که از فراز کتابش به لولیتا نظر میاندازد که «هولاهوپ»ی را دور کفلهای خواستنی و بالغش میچرخاند؛ چشمهای خیره‌اش که دیو مرد*وار از میان شاخ و بـرگهـای تزیینی‌ی یـك مجلس رقص دانشگاهی به دقت نگاه میکنـد؛ واکنش بی‌اختیـار در سینمای «درایو ــ این»، جایی که فیلم ترسناك او و محبوبـه‌اش را (و، افسوس، مادر او را) در یك لحظه‌ی ترس مشترك جسماً بـه‌هم میرساند. ضرب هوسانیگری، در جایی که میبایست تـدریجی و افزونشونده باشد، در این جا ناچار بوده ناگهانی و قاطع باشد. بیش از حد ناگهانی‌ست. و واقعاً به‌اندازه‌ی کافی قاطع نیست. به محض این که علاقه‌ی بیش از حد طبیعی‌ی هامبرت هامبرت به لولیتا محرز میشود، جنبه‌های معینی از فیلم روی این که شوری

پلید باشد سایه‌ی شك میاندازد. موسیقی‌ی متن خاص لولیتا که مصرانه سرزنده است طعم عشق میدهد، نـه شهـوت. و ایـن موسیقی‌ست که بعضی از صحنه‌ها را «رهبـری» میکند. نمـای هامبرت هامبرت که صورتش را در بالش بستر خالی‌ی پریچه فرو میکند، پس از آن که مادر پریچه او را بـه اردوگاه تـابستانی فرستاده، رقت‌انگیزی‌ی نومیدانه‌اش را در دامنه‌یی از خوش‌نوایی از دست میدهد.

آنچه حقیقت، اگر نه رنگمایه‌ی رابطه، را نگهمیدارد نحوه‌ی کار کوبریك با گروه هنر پیشگـانش است. وفادار بـه اعتقادش که‌درموفقیت یك‌فیلم بازیگران متحد آدم هستند، او سبك‌دوربینی میگزیند که خود را پنهان میکند. او برداشتهایی به‌کار میبرد که به نحوی آشکارا طولانی هستند، اما اغلب زاویه‌هایی بسیار ساده به‌کار میگیرد. دوربین همان‌جا میایستد، شخصیتها عموماً در نمای متوسط، و بازیگران صحنه‌یی اغلب طولانی را که متضمن گفتگویی کاملا پیچیده و کنش متقابل زیر و بمهای عاطفی‌ست بازی میکنند. او به ضرب یك اجرا امکان میدهد که «نشاندن» یك نکته را به عهده بگیرد، هدفی که اغلب با تدوین بـه دست میآیـد.

شلی وینترز، در نقش مادر لولیتا، آنچه را که شاید بهترین بازی‌ی سینماییش است ارائه میدهد. او آمیزه‌یی‌ست مقتدر از عیبجویی‌ی ریاست‌مآبانه، روشنفکری‌ی یك‌پولی، کارمایه‌ی انجمن زنان‌وار و تشنگی‌ی جنسی. از نخستین صدای به‌ظاهر اشراف‌مآب زنگ درش به‌هنگام ورود هامبرت‌هامبرت، کوبریك‌کمك‌میکند تا او به عنوان نمونه‌ی چشم تنگ‌کرده‌ی کدبانو ــ مردخوار تماماً امریکایی نمایشگر شود؛ با دلبری از مستأجر احتمالی‌ی جذابش ازطریق ستایش از طبیعت بدوی‌ی لوله‌کشی‌ی‌حمام چنان‌که‌گویی آن نیز دلیلی‌ست برای اثبات ارزشهای کهن اروپایی، او به درگاه

تکیه میدهد و راه عزیمت هامبرت هامبرت را میبندد، در حالی که بدنش که هنوز زیبایی‌ی خود را حفظ کرده تقریباً به صورت واکنشی بی‌اختیار وضعی تحریک‌کننده به‌خود میگیرد. جیمز میسن، بازیگری برا، پر کنایه، و هوشمند، تهرنگهای هامبرت هامبرت را منتقل میسازد اگرچه اشاره‌های وسوسه‌آلود از او دریغ شده است.

سولیون «ابتذال و هم‌آور» و لحن تحریک‌آمیز لولیتای داستان را دارد. این که امکان دارد در بعضی صحنه‌ها «بیش از اندازه بزرگسال» به‌نظر رسد صرفاً مؤکدکننده‌ی شکاف میان چشم ذهن است، هدف داستان بلند، و چشم ظاهر بین دوربین که شیوه‌ی اصیل نوجوانهای امریکایی را برای از میان برداشتن شکاف بلوغ میان کودکی و بزرگی ثبت میکند. سولیون مایه‌ی پریچه را نقض نمیکند هرچند احتمال دارد گاه گاه بزرگسال‌تر از آن بنماید که بعضی مردم انتظار دارند؛ و هنگامی که در آخر خود را نقض میکند، آبستن، شوهر کرده، در آغاز پذیرفتن ابتذال شلخته‌ی مادرش، پیش‌پا افتادگی‌یی دارد به تمامی مناسب سیل اندوه، گناه، و پشیمانی‌ی میسن.

کوبریك ضرورت نشان ندادن هردوی آنها را در بستر بدل میکند به یکی از نکته‌های مثبت فیلم، از طریق جانشین‌کردن کمدی‌ی بکوب بکوب* به‌جای اغواگری و واداشتن مرد به خوابیدن روی یك تخت سفری ــ قطعه‌یی نمونه‌یی از دستگاه مانندی ضد انسانی ــ که دستور داده است، به قصد «پوشاندن» نیاتش، به اتاق میهمانسرایشان فرستاده شود. گذشته از این اسطوره‌ی معصومیت جنسی‌ی لولیتا را اعتراف خود او در صبح منفجر میکند، پیش از آن که او و پدرخوانده‌اش احتمالا با یکدیگر همخوابه شوند. بعدتر، هنگامی که لولیتا از مرگ مادرش باخبر شده، گریه‌ی کودکانه‌ی او را کوبریك به‌کار میگیرد تا محتوای جنسی‌ی

رابطه را تصفیه کند و نیمه‌ی دوم فیلم را در مایه‌ی تـازه‌ی غم، سرخوردگی، و سرکوفتگی بنیان گذارد، همچنان کـه لولیتا از معشوقه‌یی خواستنی به هرزه‌یی خشم‌انگیز بدل میشود.

دو صحنه به‌ویژه مشخص‌کننده‌ی چیزی هستندکه کوبریك به فیلم داستان بلند ناباکف افزوده است. یکی «اتفاق» غریب عجیب مرگ مادر لولیتاست، تصادفی در جاده، درست هنگامی که کشف کرده شوهر دومش یك «هیولا»ست. در آغاز، صحنه دقیقاً ناباکف را دنبال میکند. هامبرت هامبرت دارد مشروبی درست میکند، در حالی که فکر میکند چه داستانی برای زنش ببافد تا سوءظن او را فرو بنشاند؛ تلفن که زنگ میزنـد، او با فـریاد زنش را صدا میکند، که وقتی رهایش کرده که داشته در اتاقش را از تو به‌روی خودش قفل میکرده. «یه مردی‌یه که میگه تو کشته شدی، شارلت.» همین‌طور هم شده. با به‌نمایش در نـیاوردن رویداد و تنـها به نمایش گذاردن نتیجه، فیلم احساسی را منتقل میکندکه در داستان بلند تصویر شده، احساس این که دنیا ناگهان زیر پای آدم خالی میشود. اما کوبریك با طنز صحنه‌ی بعدی نتیجه‌ی مشوش‌کننده‌ی فاجعه‌ی اتفاقی را سخت تشدید میکند ــ اگر چه فاجعه‌یی‌ست که این چنین کامل با آرزوهای هامبرت هماهنگی دارد. مرد نوبیوه، دقایقی پس از تصادف، با مارتینی‌اش کـه در کنارش غوطه‌ور است در وان فرورفته، و تسلیت همسایه‌ها را با رضایتی میپذیرد که آنها به‌جای ضربه‌ی روحی میگیرندش. آنچه این را به گونه‌یی خارق‌العاده مضحك میکند عمل کاملا عادی‌ی حمام گرفتن است که در محدوده‌ی فاجعه‌ی به‌کلی متباینی قرار داده شده که هم اکنون وارد آمده. این منادی‌ی شیوه‌ی «دکتر سترینج لاو» است‌که از تباینهای طنزآمیز کنشها و اوضاع و اختلاف علتها و معلولها تأثیرهای خنده‌آور میسازد.

کوبریك احساس مشخص خود را به صحنه‌یی دیگر میافزاید،

از طریق نحوه‌ی «جذب» کردن ذره‌های دیوانگی که از محیطی ظاهراً بهنجار بیرون میریزند. این هنگامی رخ میدهد که گروهی از پزشك‌های آرام و مرتب شب ناگهان روی هامبرت هامبرت میپرند، هنگامی که او با خبردار شدن از این که لولیتا همراه یك غریبه‌ی اسرارآمیز (کویلتی) از بسترش گریخته دچار هراس زدگی‌یی بیمارگونه میشود. یکی از مردان سفیدپوش با اشتیاقی شهوانی فریاد میزند «آن نیمتنه‌ی دیوانه‌ها را بیاورید». خوابیده به پشت، در حالی که با گرفتن دست‌ها و پاهایش او را روی زمین نگهداشته‌اند و پزشکی نور یك چراغ جراحی را روی سفیدی‌ی چشمش متمرکز کرده، هامبرت نومیدانه سعی میکند سلامت عقل خود را با چنگ انداختن در انگلیسی‌ترین نوع ناچیز جلوه دادن ثابت کند. زمزمه میکند «حالا جداً موقع آن است که راه بیافتم». همین استفاده‌ی زیرکانه از زبان و اصطلاحهاست، به‌کار گرفته شده برخلاف جهت رویداد ــ در این صحنه موقعیت دست و پا بسته‌ی مرد ــ که کوبریك به صورت کمدی‌ی لفظی‌ی بسیار هوشمندانه‌ی فیلم بعدی‌ی خود تکاملش داد.

اگر فشارهای‌اجتماعی و احتیاط‌کاری‌ی صنعت‌سینماکوبریك را ناچار به‌رها کردن زبان هوسانی‌ی لولیتا کرد، او از طریق فرصتی که برای تنظیم استعدادش در زمینه‌ی کمدی‌ی نامعمول به دست آورد آنچه را که از کف داده بود قدرتمندانه تلافی کرد. با «دکتر سترینج لاو» کوبریك استعدادش را فراسوی وسوسه‌ی یك آدم و به درون حماقت جمعی‌ی نوع بشر گسترش داد.

پاشگاه ادبیات

«راههای افتخار»

«راههای افتخار» قطعه‌ی فـارغ‌التحصیلی‌ی کوبریك است. پیش از آن که آن را بسازد، معروفیت تازه‌واردی جالب را داشت که برای تازه‌کردن فیلمهای دلهره‌آور هالیوود از شگردهای به‌اعلی درجه بکری استفاده کرده است. پس از آن که «راههای افتخار» تهیه شد، او را به عنوان یك کارگردان مهم امریکایی شناختند. این فیلم استعدادی را آشکار کرد که توانا به‌کار در سنتی از بیان فردی‌ست ــ و، درواقع، توانا به‌کار در اروپا هم هست، چون آن هنگام بسیار کمتر بودند کارگردانهای جلای وطن‌کرده یا فیلمهای «فراری»یی که تهیه‌شان در قاره‌ی اروپا برپا شده باشد. و دوران ومحیط فیلم، ستیزه‌ی ۱۹۱۸ـ۱۹۱۴، یك کارگردان امریکایی را رویاروی باچالش* تجربه‌یی بـه ویژه اروپـایی آورد فـراسوی یادآوری‌ی همگان مگر معدودی از کهنه کارگردانان هالیـوود. این واقعیت که بعضی فیلم را به نحوی موافق با کار ماکس افولس مقایسه کردند سنجشی از رشد کوبریك در حد یك هنرمند است.

اما حتی چشمگیرتر، واکنشی انسانیگراست که مانند نبضی از پس داستانی وحشیانه تلخ‌اندیش می‌تپد، و آن را از مکان و زمان ویژه‌اش به‌درمی‌آورد. «قتل»، درون‌یك‌داستان‌جنایی‌ی«نوع»، محدوده‌های خودش را داشت؛ و اگر چه آنها را به گونه‌یی پرتخیل گسترش میداد، نمـایشی بی‌عـاطفه از استادی‌ی تبهکـارانه و نتیجه‌های پیشبینی نشده‌ی آن برجای میماند. «راهمـای افتخار» کوبریك را در حال سر و کار داشتن با قلمرو گسترده‌تر اندیشه

هایی نمایشگر میکندکه با انسان و جامعه ارتباط دارند. بی‌آن که هیچ‌یك از طنزها وشکاکیت ذاتی‌اش را به‌دور بیاندازد، کارگردان وفاداری‌ی خود به همنوعانش را اعلام میکند.

فیلم را گاهی با «همه‌چیز در جبهه‌ی غرب آرام است»[1]، که لوییس‌مایلستون در ۱۹۳۰ساخت، سنجیده‌اند. این سنجشی‌طبیعی، با این همه گمراه‌کننده، است. هر دو فیلمهایی امریکایی‌هستند که هویت ملی‌ی خود را به تجسمی از رزمندگان «بیگانه» در جنگ جهانی‌ی اول بدل میکنند ــ در فیلم مایلستون، آلمانیها؛ در فیلم کوبریك، فرانسویها. هردو درجزئیات میدان نبردشان بی‌دریغند. اما مایلستون استدلال میکرد که تنها واکنش انسان خوب در برابر جنگ آرامش‌طلبی‌ست؛ تأکیدفیلمش برفداکاری در نبردچیزی‌ست که اعتراض او را هنوز طنین‌انداز نگه میدارد. فیلم زندگیهایی را نشان میدهد به‌هدر رفته. فیلم کوبریك، از سوی دیگر، در قبال بیعدالتی‌ی انسانی‌ست که موضع میگیرد. گروهی از انسانها را نشان میدهد که گروهی دیگر آنها را استثمار میکنند. لایه‌بندی‌ی اجتماعی‌ی جنگ را نشان میدهد. در «راههای افتخار» سرزمین بیطرف واقعاً سد جداکننده‌ی بزرگ میان دو طرف نیست؛ «دو طرف» درواقع همان لباس متحدالشکل را میپوشند، درخدمت همان پرچم هستند، و همان خط نبرد را در دست دارند، هر چند با درجه‌های آسایشی بسیار متفاوت. جدایی‌ی واقعی، ستیزه‌ی عمیق‌تر، میان رهبران است و آنها که رهبری میشوند. این‌جدایی وجود دارد، خواه جنگی وجود داشته باشد خواه نداشته باشد، اما یك موقعیت جنگی این جدایی را به گونه‌یی مرگبار میگسترد. تنها به‌طور ضمنی‌ست که «راههای افتخار» اعتراضی بر ضد جنگ، درحد صرفاً جنگ، به‌شمار میرود؛ این فیلم به‌نحوی بسیار باارتباط‌تر نمایشی از جنگ به‌مثابه ادامه‌ی‌مبارزه‌ی‌طبقه‌یی‌ست.

---

۱) «All Quiet on the Western Front» (Lewis Milestone)

راههای افتخار عنوان فیلم آنهایی نیستند که در طول میدان نبرد قرار دارند؛ آنها راههایی سوی پیشبردشخصی هستندکه‌ژنرالهای فرمانده در پیش گرفته‌اند، با منتهای بی‌اعتنایی بـه سرنوشت مردانی که در سنگرها هستند.

عرضه داشت آغازین، کوتاه و درخشان فیلم همه‌ی حرکتهای دیگری را که به‌دنبال میآیند تدارك می‌بیند. یك روایتگر صحنه‌ی جبهه‌ی جنگ را در چند جمله‌ی اعلامیه‌یی بنیان میگذارد، همان هنگام که ژنرال برولار، بابازیِ آدولف‌منجو، وارد قصـر بـا شکوهی میشود که فرانسویها به‌عنوان ستاد صحرایـی اشغالش کرده‌اند. این انتخاب استادانه‌ی منجو تأیید کننده‌ی غریـزه‌ی کوبریك در مورد جنبه‌ی‌یی از فیلمسازی‌ست‌که اغلب‌مؤثر افتادن فیلم را حد زیادی از پیش تعیین میکند، پیش از آن که دوربین به‌گردش درآید. از نخستین ثانیه‌ی ورودش ــ کلاهش را به‌دست آجودانش میدهد بی‌آن‌کـه نگاهی سوی او بینـدازد، چـرا کـه مطمئن است مرد جای خود را میداند و ازپیش‌درآنجا ایستـاده ــ منجو حال و هوای کسی را دارد که عادت کرده هردو دستش را روی آتش زندگی‌ی انسانی گرم کند. نیمنگاههای تند ــ زاویه‌ی او که از زیر پلکهای پف کرده پرتاب میشوند به‌گونه‌یی لرزه‌آور در قبال حال و هوای به‌دقت اتخاذ شده‌ی خوش مشربی با دوست صمیمی و زیردستش، ژنرال میرو، به‌جلوه در می‌آیند.

جسمیت صحنه به‌همان اندازه نشان دهنده‌ی فضای اخلاقی ست. قصر مکانی از نظم و ظرافت است ــ همه‌جا دیوارهای آیینه کاری، چوب‌فرشهای براق، اثاثه‌ی «باروك»، و پلکانهـای کاخ مانند ــ بااین همه به‌نحوی فاسد و وهم‌آلود است، مانند قلعه‌ی‌یك خون‌آشام در سینمای قدیمی و متعالی‌ی آلمان.

استفاده‌هایی که کوبریك از چنین صحنه‌یی میکند باردیگر در فیلمهای بعدیش روی خواهد داد ــ برجسته‌تـر از همـه در

«لولیتا»، که، مانند «راههای افتخار»، در عمارتی وهم‌آلود و انحطاط یافته آغاز میشود، تهی و رها شده از سوی همه مگر دو شخصیت اصلی، کویلتی و هامبرت هامبرت، که به‌شیوه‌یی یکدیگر را در میان اثاثه‌ی «باروك» پیش میبرندکه‌میرو و برولار را به‌یاد میآورد. و اگرچه مایه‌ی کلیدی در «لولیتا» کمدی‌ی سیاه است، در حالی که در «راههای افتخار» فاجعه‌ی طنزآمیز است، برداشتی که هردو فیلم منتقل میکنند درباره‌ی وسوسه‌ی‌یی‌ست که آنهایی را که از آن تغذیه میکنند غرقه و نابود خواهد کرد. در صحنه‌های آغازین «لولیتا» حل یك وسوسه است ـ عشق از نوعی ممنوع ـ که کوبریك ما را وامیدارد شاهدش باشیم. در «راههای افتخار» نشاندن بذر یك وسوسه است ـ جاه‌طلبی از نوعی هیولاآسا. در هردو وسوسه ـ نیازی به‌گفتنش نیست که ـ مرگ قرار دارد.

دیدارکننده، با زیرکی‌ی هرچه بیشتر، به‌خاطرروحیه‌ی آنها که به‌جبهه نیامده‌اند، پیشنهاد حمله‌یی میکندبه‌یك دژ توپخانه‌ی آلمانی که به‌روشنی تسخیرناپذیر است. همچنان که برولار کنار ژنرال میروی جاه‌طلب (با بازی‌ی جرج مك‌ردی) میگردد، در دایره‌هایی هرچه مارپیچ‌تر در میان اثاثه‌ی درخشان، دوربین کوبریك هم آغاز به‌حرکت میکند، و به‌نحوی مادی اغوای اخلاقی و گمراهی‌ی میرو و دور شدنش را از تمامی‌ی واقعیت و خرد تکرار میکند. معامله تمام میشود، هنگامی که میرو با دادن فرمان یورش موافقت میکند، یورشی که افرادش را به‌کشتن خواهد داد اما شاید تپه را تسخیر کند و برای او ترفیع به‌دست آورد. تا اندازه‌یی لحن تباهی‌ی تلخ اندیشانه، تزیینات «باروك»، و حرکتهای هزار تومانند دوربین است که سنجش میان کوبریك و افولس را برانگیخته. (۸) این سنجش معتبر است، و با این‌همه تا حد زیادی نامربوط. دوربین کوبریك شخصیت را دنبال میکند ـ

شخصیت دو نظامیگر فاسد را ــ و نه نمونه‌ی سبکی را که افولس در سینما پایه گذاشت.

از آن جا که کوبریك کارگردانی‌ست که برخوردش با یك موضوع سبك او را شکل میدهد، در برابر در گیر شدن پیش از وقت در امکانهای تصویری‌ی یك صحنه مقاومت میکند. اما در سرتاسر «راههای افتخار» محتوای اخلاقی‌ی یك صحنه تأثیر خود را بر گزینش او از شگرد دوربین دارد. از این جنبه، «راههای افتخار» فیلمی بسیار پیچیده‌تر از فیلمهای قبلی‌اش با موضوعهای امریکایی‌ست، که پیش از هر چیز به‌محتوای حادثه‌یی‌ی داستان متکی‌اند. صحنه‌های قصر با فرماندهان منحرف در «راههای افتخار» با تحرکی پیوسته منحنی شکل فیلمبرداری شده‌اند؛ صحنه‌های سنگر دوربین را ناچار میکنند، بدون گزینش، شکل هزار تو مانند پناهگاه را دنبال کند که افراد را مقید به اطاعت کرده؛ و صحنه‌های دادگاه صحرایی و اعدام سختی‌یی‌هندسی‌دارند که رأی از پیش تعیین شده و سرنوشت از پیش مقرر افراد متهم را منعکس میکنند.

در مقابل، کوبریك مستقیم‌بودن صادقانه‌ی زاویه‌ی دوربین را نگه میدارد تا رابطه‌ی میان افراد عادی‌ی در جبهه و سرهنگ دکس را، که مردی با وجدان اخلاقی‌ست، مشخص کند. دکس متعلق به دنیای سنگرهاست، که قطب مخالف اجتماع قصر است. ژنرال میرو، هنگامی که در پناهگاه دکس از او دیدن میکند، به ناراحتی از میان نظام تو در توی سنگرها راه میرود و با ترغیبهای توخالی به‌شجاعت با خشکی به خوشامدگوییی‌ی سربازان میپردازد؛ اما دکس، که پیش‌از حمله همان‌مسیررا در پیش‌میگیرد، راه‌رفتنش راه رفتن آدمی‌ست در میان همنوعانش. اطاعت نظامی‌ی او جایی برای ارزشهای انسانی در خود دارد؛ او تنها افسری‌ست که نگذاشته شکافی میان خودش و افرادش پدیدار شود. هیأت و

استخوانبندی‌ی نیرومند کرك داگلاس، کـه اغلب بـه نقشهای سینمایی‌ی او تهدید به‌زحمت پنهان کرده‌یی از خشونت میبخشید، این جا به کار پدید ساختن بعدی از شأن اخلاقی میآید ــ آن هنگام که او به‌خاطر حقوق و زندگی‌ی افرادش برمیخیزد. اما دکس هم یك سرباز است. هنگامی که میرو به او فرمان میدهد تا حمله به دژ توپخانه‌ی دشمن‌را، که به‌نام‌تپه‌مورچه‌ها مشهور است، رهبری کند، با شور اعتراض میکند ــ اما اطاعت میکند.

محاسبه‌ی تلخ اندیشانه‌ی تلفات بالقوه‌یی که مقدمه‌ی این یورش است تقریباً مطالعه‌یی‌ست راهنما برای کشتار هسته‌یی‌ی «دکتر سترینج‌لاو». میرو میگوید پنج درصد هنگام بیرون آمدن از سنگر کشته میشوند، پنج درصد دیگر هنگامی که پیشروی آغاز میشود، «بگوییم بیست و پنج درصد دیگر هنگام عملا به تصرف در آوردن تپه مورچه‌ها ــ هنوز افراد کافی برایمان میماند تا تپه را نگهداریم.» چنین محاسبه‌ی‌ذهنی‌یی شبیه‌دعوت ژنرال ترگیدسن است بـه‌جنگ هسته‌یـی‌ی همـه‌جانبه علیه روسیه در «دکتـر سترینج‌لاو»، بر این زمینه که حمله‌ی متقابل به معنای «فقط ده تا بیست میلیون نفر کشته‌خواهدبود، حداکثر، بسته به‌اقبالمان»؛ اختلاف به‌سادگی این است که «بمب» ضرب‌کردن را آسانتـر میسازد. محاسبه‌ی میرو از تلفات همچنین همراه تلخ‌اندیشش را در طرف وارونه‌ی ماجرا دارد، پس از شکست حمله؛ ژنـرال خشمگین و تحقیرشده اکنون خواستار زندگی‌ی صدها نفر از افراد خودش در برابر جوخه‌ی آتش است، تا دیگران را «تهییج» کند. اندك اندك شماره‌ی گوسفندهای قربانی کاستی میگیرد، ماننـد معامله‌یی تجاری که میان او و ژنرال برولار که از دیدگاه سیاسی دور اندیشتر است انجام‌میشود. «صدها» بدل به«دهها» و سرانجام «یك نفر از هر گروهان، سه نفر در مجموع» میشوند. این کاهش را تا حد نامعقولی نمیشد به‌گونه‌یی وحشت‌آورتر نمایشگر کرد.

شناعت افـزونشونده‌ی ماجـرا به نحوی سمعی در تأثیری پژواکی نمایشگر میشود که صدای مردانی که در حال چانه‌زدن هستند به‌خود گرفته. کوبریك از توخالی بودنی مشابه، پیشگوی نابودی، در «دکتر سترینج‌لاو» استفاده خواهد کرد. امـا چیـز دیگری را هم میتوان کشف کرد ــ ویژگی‌ی کم اهمیت اما گویایی از کوبریك. این تنگ‌نفسی‌ی میروست، که به‌شخصیتش در این نقطه غضبی هراس‌آلود میبخشد، بخشی خشم به خاطـر مصیبت، بخشی ترس از آن که «اشتباه» خودش آشکار خواهد شد. در حالی که از دیدگاه نمایشی وجود این نکته در این‌جا درست‌است، چنین مینمایدکه نوعی ترس همراه با تنگ‌نفسی که صدا مجسم میکند، احساس به‌دام افتادگی و در حصار بودن، کششی خـاص بـرای کوبریك دارد. بیزاری‌ی بیمارگونه از مکانهـای بسته آخریـن چیزی‌ست که آدم در لایتناهی‌ی فضا انتظارش را دارد، اما تنفس فضانوردی که در «۲۰۰۱» در بیرون سفینه‌اش رها شده در این لحظه‌ی فیلم تنها صدایی‌ست که به‌گوش‌میرسد واحساس جدایی‌اش را نمایشی‌تر از هر موسیقی‌ی متنی تصویر میکند.(۹) هرآدمی‌که به‌اندازه‌ی‌کوبریك حافظ زندگی‌ی خصوصی‌اش ومراقب استقلال شخصی‌اش باشد به‌ویژه گوش به‌زنگ موقعیتهایی‌ست که امکان دارد در آنها آدم دیگر تسلط کامل نداشته باشد؛ این آگاهی اورا نسبت به‌این اصوات بسیار به‌جای ناراحتی حساس کرده است و برای استفاده از آنها مستعدش میسازد.

خود حملـه و پیش‌درآمد آن به‌حـق معروفتریـن صحنه در «راههای افتخار» است. این صحنه تمامی‌ی جزئیات خـرد شده‌ی عکسهای قدیمی‌ی جنگ جهانی‌ی اول را دارد و نیرویی عاطفی دارد که روی امواج ضربه‌یی‌ی کشتار سوار است. دوربین ذهنی‌ی کوبریك «به‌جای» دکس قرار میگیرد، همچنان کـه او از میـان سنگر بی‌انتهای کـرم مانند گام بر میدارد. پیـاده نظام منتظرکه

برای او (و دوربین) راه باز میکنند در نور تخت خاکستری‌مانند چهره‌هایی حجاری شده مینمایند که از هم‌اکنون در ستون یك بنای یادبود جنگ حك شده‌اند. سربازها مانند شبحهایی از میان دود، یاغبار، در منتها الیه سنگر ظاهـر میشوند. گاه به‌گاه یك دوربین متحرك از بالای سر دکس را باچهره‌یی گرفته بی‌هیچ شوری زیر نظر نگهمیدارد، در همان حال که سرعت بازرسی‌ی او گشتاوری با هدف میسازد. بعد حمله! این صحنه نمونه‌یی شگفتی‌انگیز از ترکیب در عمق و جزئیات است. حرکت اکنون‌جانبی‌ست، همگام با دسته‌هایی از مردان قوزکرده که مانند موش برانحناهای غیر انسانی‌ی زمینی که از گلوله‌های توپ آبله‌رو شده بـا گـامهای کوتاه بالا و پایین میدوند، لحظه‌یی پوشیده در دود، لحظه‌ی بعد زیر بارانی از خاك، خمپاره، و خرده‌های انفجاری. میرونـد و میروند ومیروند، در دیوار ــ نگاره‌یی به‌حرکت درآمده از مرگ. صدای نبرد، هم، تمایزی موحش دارد. مانند همـه‌ی فیلمهـای کوبریك، «راههای افتخار» از صدا استفاده میکند تا به‌گونه‌یی عاطفی آنچه را که به‌مشاهده درمی‌آید تکمیل کند. روی سروصدا و هراس‌زدگی آهنگ آماده‌باش سوت دکس فریاد برمی‌آورد. یك عدسی‌ی زوم که خود کوبریك متصدی‌ی آن است مداوماً روی‌دکس «خانه» میگیرد، در حال ضبط کردن نومیدی‌ی افزایش‌یـابنده‌ی او همچنان که صفوف رو به‌کاهش زنده‌ها هـم شکست حملـه را فاش میسازند و هم نبود پشتیبانی از سوی سربازان فرانسوی‌ی دیگر سنگرها را، که بی‌میلند، یا ناتوانند، از میان قدرت آتش آلمانها پیشروی‌کنند. میروی برآشفته به‌توپخانه‌ی خودش فرمان میدهد تا روی این «ترسوها» آتش کند، اما بـا امتناع فرمانـده توپخانه روبرو میشود که دستورکتبی میطلبد. میرو فریاد میزند «اگر این عزیزدلهای کوچولو نمیخواهند با گلولـه‌های آلمانـی روبه‌رو شوند، با گلوله‌های فرانسوی روبه‌رو خواهند شد.»

قطع بلافاصله به قصر. کشتار تصادفی در میدان نبرد جـای خود را به‌قتل انتخابی از طـریق دادگاه صحرایی و اعدام میدهد. همچنان که برولار میگوید «سربازها مثل بچه‌ها هستند. نیاز به انضباط دارند». انضباطی که او پیشنهاد میکند «تیرباران گاه به‌گاه یك نفر» است. جدایی‌ی سربازان عادی از افسرانی‌که آنها را فرماندهی میکنند در سراسر «راههای افتخـار» به‌شیوه‌هـای گوناگون مؤکد میشود. این جدایی،به‌وضوح دیده میشود، نه‌فقط در داستان اصلی، بلکه همچنین در طرح داستان فرعی که به‌خوبی با داستان اصلی یکپارچه شده، که در آن ستوانی بزدل، که به او فرمان داده شده پیش از حمله دست به‌یك مأموریت شناسایی در سرزمین بیطرف بزند، سربازی را پیشاپیش خودش اعزام میکند، وقتی که نفر برنمیگردد دچار هراس میشود، وبعد خودش ازروی بیفکری، هنگامی که نارنجکـی را به‌طـرف دشمن خیالـی درون تاریکی پرتاب میکند، او را میکشد. بعداً سعی میکند سنگدلی‌ی جنایتکارانه‌اش را با محکوم کردن تنها شاهد عینی به‌عنوان یکی از سه‌گوسفند قربانی‌که برای اعدام برگزیده میشوند پنهان‌کند. شکاف میان رهبران و آنها کـه تحت رهبری هستند در پسزمینه های فیلم نیز ضمنی‌ست؛ پیشتر اشاره شد که چگونه شخصیتها یا متعلق به‌قصراند یا متعلق به‌سنگرها، با دکس که تنها کسی‌ست که هریك از پاهایش در یکی از این دو دنیاست. اما یك شگـرد تصویری‌ی سوم هم هست که کوبریك به‌کار میبرد، تا حدی که تقریباً آن را مایه‌یی تکرار شونده میکند. این بـه‌قاب درآوردن مکرر منظره‌یی از سـرزمین بیطرف، یـا نبرد واقعی‌ست، درون عدسیهای دوگانه‌ی یك‌دوربین دوچشمی‌ی صحرایی. تأثیردوربین دوچشمی نه‌کمتر از چهاربار به‌کار گرفته میشود. هربار دوربین به فرماندهی‌ی نظامی امکان میدهد آنچه را کـه نتایج وحشت‌آور فرمانهایشان است (یا خواهد بود) نگـاه کنند بی‌آن‌کـه متحمل

مسئولیت اخلاقی‌ی درگیری‌ی جسمانی شوند. جدا از دکس، نقش فرماندهان محدود به‌نقش تماشاگر است (حقیقت دارد که ژنرال میرودر نبرد دخالت میکند، اما تنها بـرای آن کـه فرمان آتش توپخانه را به‌روی سربازان خودش بدهد.) تشریفات همچنین آنها را در اعدام گوسفندهای قربانی بدل به‌تماشاگران میکند؛ چنین مینماید که قصر عظیم در پسزمینه مرگها را با همان کناره‌گیری‌ی بی‌عاطفه نظاره میکند. و ژنرال برولار این جدایی را حتی پیشتر میبرد ــ چرا که، با دماغ روباه مانندش که مخاطره‌های درگیری در حتی این برخورد تشریفاتی را استنشاق میکند، تصمیم میگیرد در دادگاه صحرایی حضور نیابد، و بدین گونه نتایج «ستراتژی»اش را به‌گونه‌یی مؤثر و بکلی از نظر دور نگه میدارد.

«راههای افتخار» بـا غرش «مارسی‌یز» در پشت عنوانبندی آغاز میشود، اما به‌رغم تنظیم پرطنینش زنگی دارد که بـه‌نحوی طنزآمیز توخالی‌ست. آهنگ همشهریها به‌سرود «دستگاه»‌ی بدل شده که انسانها را برای هدفهای تلـخ اندیشانه‌ی خود بـه‌کار میبرد، در جنگ همچنان که در صلح. و جنگ این امکان را بـه رهبران میدهد کـه مجازشان میکند برای دست‌یافتن بـه قدرت و امتیاز که در زمان صلح دست کم به فرایندهای موجه‌نما نیازدارد میان برهایی بزنند. گلوله‌یی‌که خوب هدفگیری‌شده تأیید نهایی‌ی «دستگاه» است؛ جنگ آن را آسان میسازد.

دادگـاه صحرایی، کـه در آن دکس ــ یـك وکیل دعاوی در زندگی‌ی غیر نظـامی ــ از سه مرد متهم دفاع میکند، نمـایش مسخره‌ی عدالت است. کوبـریك آن را بـه‌شیوه‌یی فیلمبرداری میکند که غیر انسانی بودن ذاتی‌ی موجود در آیین را مؤکد میکند. دوربین به‌طور جانبی در پشت افسران دادگاه حرکت میکند، و دادستان ادعانامه‌یی را چنان ارائه میدهد کـه گویی نتیجه امری مسلم است ــ که در واقع میداند که هست. بعد دوربین حرکت را

به‌صورتی موازی تکرار میکند، هرچند این بار در پشت متهمان، و دکس دفاعش را عنوان میکند. تقارن همه‌چیز است. تفنگ‌های نگهبانان با دقیقاً همان درجه برزمین استوارند و زاویه داده شده‌اند، سه مرد متهم چنان به‌قرینه جا داده شده‌اند که نیمی از تالار سفید، درخشان، و پرنور مانند تصویری از نیمه‌ی دیگر در آینه مینماید. چنین خطهای انعطاف ناپذیری چیزی آیینی شبیه مراسم قربانی دربر دارند.

یکی از نیرومندترین تأثیرهایی که «راههای افتخار» روی بیننده میگذارد تحرك‌پذیری‌ی مفرط دوربین کوبریك است. در صحنه پشت صحنه ترتیب زاویه‌های فیلمبرداری با در نظرداشتن شرکت دوربین در کنش طرح‌ریزی شده. کوبریك در ابداع حرکتهایی تصویری که همسنگ نمایش آفریده‌ی رویدادها یا در فضای یك صحنه پنهان هستند به‌گونه‌یی خارق‌العاده موفق است. حرکتهای جانبی که پیشتر در صحنه‌ی دادگاه صحرایی توصیف شدند، پیشرفت افقی و وحشت‌آور دوربین همگام با نبرد در سرزمین بیطرف، همراه با هجومهای سریعی به‌جلو، به‌میانه‌ی کشتار، و حرکت طولانی‌ی دوربین به عقب در حین راه‌پیمایی‌ی دکس در سنگر همگی شیوه‌هایی هستند برای نمایشی کردن تصویری‌ی آنچه روی میدهد. آنها همچنین شیوه‌هایی هستندبرای مرتبط کردن بیننده با فضای روی پرده، از طریق درگیرکردن او درآن فضا ــ باحرکت‌دادن او ازمیانش. بسیار بیشتر از فیلمهای پیشین، کوبریك تلاش میکند تا مطمئن شود عامل ماشینی همچون سدی میان تماشاگر و فیلم نمیایستد. و در «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی» او به‌گونه‌یی گسترده چنین حرکتهایی را به‌کار خواهد برد، درحالی که همین هدف‌ها را در ذهن دارد.

در صحنه‌ی دادگاه صحرایی کوبریك شگردی تصویری را به کار میگیرد که در دیگر فیلمها ــ «قتل»، «دکتر سترینج‌لاو» ــ به

علتهای گوناگون سر برمیآورد. این تکرار یك تصویر یا یك سلسله تصویر است. به‌استفاده‌ی مکرر او از تصویر «دوربین چشمی» پیشتر اشاره شده. در بخش دادگاه صحرایی‌ی فیلم او شهادت هریك از سه زندانی را با همان ترکیب تصویری آغاز میکند، نمایی از بالا از سربازهایی مستقیم به‌صف درآمده که به گونه‌یی هندسی روی کف شطرنجی‌ی تالار عظیم جا داده شده‌اند. سپس نزدیك میآید تازندانی‌یی راکه رودرروی‌دوربین (قاضیها) است، و سربازهای پشت‌سر او را، برای ما نمایشگر سازد، به طوری که به‌نظر برسد مرد میان دهانه‌های یك گیره فشرده میشود. دوربین سپس از نماهای نزدیکی از زندانی به قاضیها، و ژنرال میرو، قطع میکند. افراد جدای انسانی همگی در همان کنش ماشین‌وار گرفتار آمده‌اند.

تمامی‌ی صحنه‌ی اعدام ساختمان یك برنامه‌ی رسمی را ادامه میدهد، فقط این هست که حالا این برنامه بارها و بارها خدشه برمیدارد، از طریق نمایش رقت‌انگیزمردان محکوم، یکی‌بیهوش و بسته به بیمارکش، یکی گریان و درحال شنیدن تسلی‌ی دعاهای ناله‌وار یك کشیش، و یکی تن‌درداده وافسرده. وضع‌مصیبت‌زده‌ی آنها دربرابر انعطاف ناپذیری‌یی‌گذارده شده‌که اجرای محکومیت را همراهی میکند ــ صفوف مستقیم سربازان، چوبه‌های عمودی‌ی اعدام، ضربه‌های‌یکنواخت‌طبلها، دو ژنرال‌مجسمه مانند، برولار و میرو، ارابه‌یی که با تابوتها به انتظار ایستاده. سکوت پس از صدای گلوله‌ها را ناگهان آواز پرنده‌یی پرمیکند، نوعی «آمین» آرام، که به‌گونه‌یی خشن بریده میشود، با قطعی به قصر و گفته‌ی همراه باآسودگی‌ی‌خاطرمیرو«افرادبه‌نحوفوق‌العاده‌یی‌مردند!»، در حالی که «کرواسان»[۲] صبحانه‌ی خود را کره‌میمالد. ژنرالها باشکم گرسنه به تماشای اعدام میروند: اشتهایشان را تشدید میکند.

---

۲) Croissant

صحنه‌ی جوخه‌ی آتش در دیدار اول بسیار انعطاف‌ناپذیرتر مینماید چون کوبریك پیشتر، و خیلی به ظرافت، این انتظارهای نادرست را برانگیخته که برولار در آخرین دقیقه برای متوقف کردن ماجرا دخالت خواهد کرد. شب قبلش، دکس به قصر رفته تا برای آخرین‌بار تقاضای بخشش کند. به‌گونه‌یی خاص این‌فیلم، دوربین ژنرالها و میهمانانشان را در میانه‌ی یك «والس» مییابد، و با احترام در قوسی نرم از پهلو پیرامون‌چوب فرش‌را دورمیزند تا این که آجودانی ژنرال برولار را از ورود سرهنگ مطلع میکند ــ و آنگاه بی‌هیچ شتابزدگی، دوباره از پهلو به نقطه‌ی اول باز میگردد، و این احساس را جلوه‌گر میکند کــه مردان در سحرگاه خواهند مرد، اما ژنرالها در شب میرقصند. در سکوت کتابخانه، خویشتن داری‌ی برولار مؤدب، که با بخشش‌طلبی‌ی دکس تقریباً به عنوان یك خطا در آیین نظامی روبه‌رو شده، درست آن هنگام‌که میخواهد با سرفروآوردنی به میان میهمانانش بازگردد، به‌سختی به‌لرزه درمیآید. همچنان که برولار دستش را روی دستگیره‌ی در جای میدهد، دکس‌فاش میکند که میرو آماده بوده به توپخانه‌فرمان آتش‌روی افرادخودش را بدهد. درباصدای مقطعی بسته میشود، افشاگر ضربه‌ی‌غافلگیری درذهن‌ژنرال. منجو(برولار) پلك‌میزند ــ یکی‌از تواناترین‌تأثیرها ازمجموعه‌تأثیرهای باریك‌بینانه‌اش. او مخاطره‌ی جنجالی‌راکه تهدیدکننده‌ی سرفرماندهی‌ست‌می‌بیند. با استفاده‌ازبسته‌شدن آرام‌نما، پس‌ازآن‌که‌مطلب مفهوم برولارشده، کوبریك به‌طور ضمنی میگوید که انتقامجویی‌ی نظامی را اکنون بخشش مصلحت‌آمیز ملایم خواهد کرد. در سرتاسر بقیه‌ی فیلم او مکرراً برای‌رفتن‌ازیك‌صحنه به‌صحنه‌ی‌دیگر قطع‌مستقیم‌را به‌کار برده این شگرد، نه آن‌چنان معمول در ۱۹۵۷ که پس از آن شده، مسیر داستان را محکــم میکشد و منطقی انعطاف‌ناپذیر به رویدادهــا میبخشد. اما کوبریك در این نقطه از آن پرهیز میکند، و به صحنه

ناپالوده و مؤثر ارائه بدهند، مانند هنگامی که یکی از قربانیان زاری میکند که یك سوسك معمولی از او به زنش نزدیکتر خواهد بود چون «ما مرده خواهیم بود، او زنده خواهد بود». و رفیقش سوسك‌را با یك متلك له میکند، «حالا تو ازش پیشی.»

«راههای افتخار» نخستین‌فیلم‌کوبریك‌است‌که درآن رابطه‌ی شخصیتها با پیرامونشان بیشتر ازحد جسمانی‌ست. معماری، هم، آنها و حماقتهایشان را به‌مفهومی استعاری‌تجسم‌میبخشد. واقعاً هیچ طرح معماری‌یی در «بوسه‌ی قاتل» یا «قتل» وجود نداشت، هرچند یادآوری شدکه چگونه دوربین اشیاء روزمره را در«بوسه‌ی قاتل» جدا میکرد و آنها را به مثابه تفسیرهای تند نوشته‌یی روی زندگی‌ی درونی دختر و پسر به‌کار میبرد. اما در«راههای‌افتخار»، و حتی بیشتر در «دکتر سترینج‌لاو» و «۲۰۰۱»، صحنه‌ها برای نخستین‌بار نقشی پرتحرك به‌عنوان بخشی از دریافت کلی به‌خود میگیرند، معمولا نقشی که دشمنانه است یا در برابر سرنوشتهای انسانی‌یی که در زیر سایه‌ی آنها سرانجام مییابند گرایشی بـه تلخ‌اندیشی دارد. در هریك از این سه فیلم مهم صحنه‌ی اصلی صحنه‌یی‌ست که شیوه‌ی حکومتی غالب آن را به صورت خودش ساخته، کمابیش به شیوه‌یی که لافهای روز افزون هیتلر در مورد گستردن حاکمیتش برمکان و زمان در «رایش هزارساله»اش در معماری‌یی‌گنجانده‌شده‌بودند که‌وسیله‌ی آلبرت‌شپیر برای‌او طرح و،دربعضی‌موردها، ساخته‌شده‌بود. (۱۰)قصردر«راههای‌افتخار»، اتاق جنگ در «دکتر سترینج‌لاو»، و «چرخ» در «۲۰۰۱» نمایشگر برجسته‌ترین شیوه‌های‌کوبریك دراستفاده ازمحیطی آفریده‌هستند برای دربرگرفتن، تشریح کردن، و تسلط‌داشتن برشخصیتهای اصلی. «راههای افتخار» توانایمان میکند تا این ویژگی را بـه روشنی‌ی بسیار بازشناسیم. علاوه براین که، از دیدگاه معماری، فیلمی ساده‌تر از فیلمهای بعدی‌ست، حـاوی‌ی نمونه‌یی برجسته

است از این‌که چگونه‌کوبریك یك‌زاویه رابرای‌مؤکدکردن‌رابطه‌ی میان انسانها و پیرامونشان تکرار میکند. اولین‌باری که این‌روی میدهد هنگامی‌ست که سرهنگ دکس تقاضای حق سخن‌گفتن میکند در دفاع از مردانی که سرانجام به عنوان گوسفندهای قربانی برگزیده شده‌اند: او از میان درهای بلندی در منتهاالیه «قاب» خارج میشود، و زیبایی‌ی سنگین دیوارها و سقف برانزوایش سنگینی میکند. عملا همین ترکیب بعدتر در کتابخانه‌ی قصر به کار میرود، هنگامی که دکس بافاش‌کردن دورویی‌ی میرو سر نیزه را متوجه ژنرال برولار میکند، و مافوقش با خم‌کردن سر از در خارج میشود تا به میان میهمانانش در تالار رقص باز گردد، با حالت اندیشمندانه‌یی مشئوم. این ترکیب یك بار سوم هم پیش می‌آید، هنگامی که ژنرال میرو به نوبه‌ی خود وسیله‌ی برولار بر سر میز صبحانه بدل به یك گوسفند قربانی میشود و، درحالی که خشم و ترسش راه گلویش را گرفته، از میان در دست راست‌بیرون میرود، عزیمتی که قطعیت آخرین خروج از یك صحنه‌ی تآتر را دارد. برخورد کوبریك با معماری منعکس‌کننده‌ی نفوذ ویژگیهای تتنی[۴]ی معینی در کارش است؛ چرا که آفرینش یك فضای‌معماری که بسیار بیشتر تأثیری سطحی باشد و به‌معنای درونی‌ی کنش رخنه کند یکی از نیرومندترین ویژگیهای سینمای قدیمی و متعالی‌ی آلمان است، سینمایی که پیش از آن که هیتلر بکشدش وجود داشت. البته، کوبریك یك‌طراح صحنه‌ی‌آلمانی در «راههای افتخار» داشت؛ و طراح دیگری که آلمانی به دنیا آمده بود، هرچند ملیت بریتانیایی اختیار کرده بود، همکارش در «دکتر سترینج‌لاو» بود. اما آگاهی‌ی او از احساس مابعدالطبیعی‌ی صحنه بیشتر از سرشت خودش سرچشمه میگیرد، تا از بازتاب ویژگیهای ملی‌ی همکارانش. سنت واقعیگرای سینمای امریکا هر خطری از این

---

۴) Teutonic

دست را بی‌اثر میکند، این که او، به شیوه‌ی آلمانی، به‌درون‌گویا ییگرایی‌یی صرفاً تزیینی یا تأثیرهای «باروك» به خاطر خودشان کشیده شود. به همین شیوه، استفاده‌ی درخشان او را از تأثیرهای نورپردازی ــ مهارتی که پیوستگیهای آشکار بـا کارگردان‌های آلمانی مانند فریتزلانگ و پل‌لنی[۵] دارد ــ پافشاری‌اش براین که روشنایی باید از منبعی واقعیگرایانه پخش شود متعادل میکند. «راههای افتخار» برای نخستین بار به‌گونه‌یی‌کامل علاقه به‌مکان و نورپردازی‌یی را نشانمان میدهد کـه کوبریك پس از آن بـه نحوی هرچه آلی‌تر جزئی از فیلمهایش میکرد.

«راههای افتخار» نظر یك واقعیگرا درباره‌ی جنگ است، نه یك تبلیغاتچی. همچنان که پیشتر بیان شده، «راههای افتخار» فیلمی ضد جنگ نیست، مگر در این که وحشتهای جنگ را ترسیم میکند. دکس فرمانهایی را اجرا میکند که وحشت‌زده‌اش میکنند و حمله‌یی‌را رهبری میکندکه میداند محکوم به‌شکست است، همراه با تلفات جانی‌ی بسیار گسترده‌یی. اما نکته این است که او قطعاً فرمانها را اجرا میکند و قطعاً حمله را رهبری میکند. این واقعیت که داستان حادثه‌یی را در جنگ ۱۹۱۸ ــ ۱۹۱۴ به نمایش درمی آورد به نیتهای کوبریك کمك میکند. چرا که جنگ داریم تـا جنگ. جنگ جهانی‌ی اول، بنابر همراییی‌ی تاریخی، یکی از غیر ضروری‌ترین ستیزه‌هایی‌ست کـه تاکنون جنگیده شده ــ جنگی بدون یك انگیزه‌ی با اساس، که تقریباً با تصادفی هیولایی بروز کرد و تقریباً به هیچ چیز دست نیافت مگر به شرایطی برای جنگ جهانی‌ی بعـدی. دیوانگی‌ی ملتها و رهبرانشان مشخص‌کننده‌ی آن بود؛ هیچ مبارزه‌ی «اخلاقی»یی را، از آن گونه که در اساس جنگ جهانی‌ی دوم قرار داشت، نمیتوان درآن بازشناخت. مبنای داوری‌یی از این دست به اعلی درجه به آدمی با خوی کـوبریك

---

۵) Paul Leni

نزدیك است، چراکه کنشهای فردی کـه در درون مـوقعیتی از دیوانگی انجام شوند پژواکهای خاص او ــ طنز، تلخ‌اندیشی، و نابودی ــ را به خود میگیرند. حکـومت مردمسالار تخته جهشی بد برای نمایش انسانی‌ست؛ شرایط ناعادلانه یا دیوانه‌وار بستر های اجباری‌ی بهتری برای شخصیتهای اصلی هستند. «راههای افتخار» به نحوی مستقیم و نا مستقیم از این موقعیت دیوانگی‌ی جمعی بهره میگیرد، موقعیتی که در آن کنشهای شخصیتهای اصلی نه فقط با نابرابریهایی که وقتی جهان در صلح به‌سر میبرد میان انسانها شایع است بلکه همچنین با دیوانگی‌یی کـه زمان جنگ از بند رها میشود هماهنگ شده‌اند.

از این دیدگاه دوم، تفاوت در مقیاس است که آن را از دنیای جنگی‌ی «دکتر سترینج‌لاو» متمایز میسازد. رشته‌ی غول‌آساتری از رویدادهای دیوانه‌وار نیاز به گزینش گروهی غریب عجیب‌تر از شخصیتهای وسوسه‌زده دارد. و به‌جای تنفر از شیوه‌ی ژنرال‌های جنگ جهانی‌ی اول که افرادشان را به علتهای سیاسی قربانـی میکنند، نوعی خنده‌ی بی‌اختیار تنها پاسخ مناسب به‌شناعت‌کشتار همگانی‌ست، همچنان که رهبران جهان آماده‌ی قربانی‌کردن نفس هستی‌ی نژاد بشر میشوند. در «سایت‌اند ساوند»[۶]، در ۱۹۵۷، گوین‌لمبرت[۷] ضمن تحلیل چنین‌نوشت: «دریافت‌تصویری‌ی، مثلا، یك اجتماع «سران» و یك بمب هیدرژنی‌که یك‌شهر رامیترکاند فقط یك مرحله پیشتربردن تباین میان قصر و سنگرهای «راههای افتخار» است». این ملاحظه‌یی باریك‌بینانه بود و، همچنان که بعدتر معلوم شد، خبر از آینده میداد.

---

۶) «Sight & Sound»
۷) Gavin Lambert

«دکتر سترینج‌لاو،
یا چگونه یاد گرفتم از نگرانی دست بردارم و به بمب عشق بورزم»

خصوصیت «دکتر سترینج‌لاو، یا چگونه یاد گرفتم از نگرانی دست بردارم و به بمب عشق بورزم»، که بادیدارهای مکرر رشد میبابد، این است که چگونه نیت دقیق کوبریك در ساختن فیلم به گونه‌یی کامل با قطعیت تأثیرش برابر است. در نهایت خطیرترین تصمیمی که او به هنگام رویکرد به موضوع ویرانی‌ی هسته‌یی گرفت از این ادراك او سرچشمه میگرفت که چگونه کمدی میتواند به درون سازوکار دفاعی‌ی ذهن رخنه یابد و آن را غافلگیر کند. چرا که در محافظت از خود آموخته‌ییم که چگونه فاجعه براین مقیاس، یا حتی آگاهی از آن، را از اندیشه‌مان دور نگاه داریم. کوبریك از این سخن‌گفته است‌که چگونه تن در دادن عملا بیعلاقه‌ی مردم در برابر امکان ــ در واقع، در برابر احتمال‌افزایش یابنده‌ی ــ جنگ هسته‌یی، از روی قصد یا تصادف، او را تکان داد. «دکتر سترینج‌لاو» با هدف آگاهانه‌ی به‌صدا درآوردن زنگ خطری بر عهده گرفته شد که با تکان دادن مردم آنها را وادار به واکنش و حتی مقاومت در برابر چنین سرنوشتی کند. و خنده، نه برای نخستین‌بار، شگردی بود که برگزیده شد تا در عایق صدای اراده‌ی فلج‌شده رخنه کند. چشم‌انداز نابودی‌ی نژاد انسان، که تا حد زیادی به تصور نمیآید، به تجسم هجوم‌آمیز دیوانگی‌ی جمعی‌ی رهبرانش بدل شده. تصور خیالی‌ی ویرانی‌ی هسته‌یی، که،مانند خود مرگ، هرگز فکر نمیکنیم در طول زندگیمان برای ما اتفاق

بیافتد، به واقعیت خنده‌آور بازیگرانی بدل شده که بازیهای ملهم ارائه میدهند ــ «ملهم» از دستمایه و از کارگردانشان.

در مورد جزء اساسی‌ی فیلمسازی‌ی کوبریك، داستان، آن نیز به گونه‌یی درخشان به شیوه‌هایی پرداخته شده که مایه را تشدید میکند و میگسترد. ظاهر، صدا، وحتی پی‌آیی‌ی رویدادهایی که به کشتار جهانی میانجامند همگی‌طرح داستانی‌پردلهره را میافرینند که جا برای واقعیگرایی‌ی عبوس و طنز نامعمول‌دارد، خیلی‌نزدیك و اغلب کنارهم. مایه‌ی ارتباط بار دیگر برای تمامی‌ی ساختمان و پرداخت بسیاری از صحنه‌های جداگانه‌ی درون آن اصلی‌ست. زمان و مکان، هم، به همان اندازه بخشی از فیلم هستند که در «قتل» بودند ــ درواقع، میشود روی «دکتر سترینج‌لاو» به نحوی مناسب عنوان «قتل‌عام» را گذارد ــ و کوبریك محدویتهای حتی سخت‌تری از فیلمهای پیشترش را برخود اعمال میکند.

آنچه در «دکتر سترینج‌لاو» روی میدهد محدود است به‌چند ساعت و سه صحنه‌ی به اعلی درجه مشخص شده. هرصحنه، گذشته از این، از صحنه‌های دیگر مجزا شده. یکی دفتری قفل شده در یك پایگاه هوایی‌ست که ژنرالی روان پریش فرماندهی‌اش را دارد؛ دیگری اتاقك یك بمب (هیدرژنی) افکن ب ۵۲ است که خلبانی باذهنی رشد نیافته فرماندهی‌اش میکند؛ و سومی تالار جنگ زیر زمینی در پنتاگن است، که جنگ‌طلبی مجنون و المثنای خبیث او، یك «ستراتژیست» هسته‌یی‌ی دیوانه‌ی قدرت، برآن تسلط دارد. دیوانگی با شخصیتها محبوس شده؛ آنها در«سلول»هایشان‌محبوس شده‌اند، همچنان کـه سرنوشت مردمی که حـاکم یا نماینده‌شان هستند در رویدادها محبوس شده. یك بار دیگر ما متذکر علاقه‌ی کوبریك هستیم به کار با احساس بیچارگی کـه ترسی‌ست خاص ناشی از «محبوس» بودن در موقعیت مادی یا موقعیتهای عاطفی‌ی معین. برای فیلمی که پایان جهان را تصویر میکند، حیطه‌هایی

که عملا درگیر هستند به‌نحوی نامعقول کوچکند. لاف قدیمی‌ی علمی که «جایی برای ایستادن به من بده و من زمین را به حرکت در خواهم آورد» جای خود را به این واقعیت جدید علمی داده که «جایی برای نشستن به من بده و من آن را ویران خواهم کرد.»

شخصیتهای «قتل» دلهره‌یی را پدید میساختند که ناشی از کار برمبنای ساعت در کوششی جمعی‌ست؛ شخصیتهای «دکتر سترینج‌لاو» کابوسی را پدید میسازند که از نبردی علیه زمان میآید، در عین دچار بودن به گسستگی‌ی کامل ارتباط‌ها. حیطه‌ی اصلی‌ی ارتباط که درهم شکسته، البته، سلامت عقل انسانی‌ست. هردو فیلم نیت اشتباه نشدنی‌ی کوبریك را منتقل میکنند: اندازه گیری و جداکردن دقیقه‌های یك زمان اختصاص یافته.

زمانسنجی در «دکتر سترینج‌لاو» با شگرد محبوب کوبریك، روایتگری‌ی در آغاز، شروع میشود، که مبتنی بر واقعیت و بدشگون است. این شگرد حالت را بنا میکند، با شرحی و هم‌انگیز از کار ساختمانی‌ی اسرارآمیز روسها در مناطق قطبی، کاری که هدف از آن را هیچ‌کس نمیداند. آنچه دارد ساخته میشود، درواقع، «ماشین روز قیامت» است ــ تله‌ی انفجاری‌ی هسته‌یی که حمله‌یی به‌روسیه به طور خودکار ماشه‌اش را خواهد کشید. اهمیت این نکته تا آخرهای فیلم آشکار نمیشود، درست همان‌گونه که درآشکار کردن هدف مأموریت ژوپیتر در «۲۰۰۱» درنگ میشود. دردیدار اول فیلم امکان دارد آدم ارتباط را نفهمد. مهم نیست. خطر نزدیکی‌ی مرگ به درستی اعلام شده.

صحنه‌ی بعدی، که روی آن عنوانبندی ظاهر میشود، استعاره یی‌ست تصویری برای مایه‌یی که انتظارها را به شیوه‌یی شعله‌ور میکند که نشان «بردگی»ی هامبرت‌هامبرت در «لولیتا» میکرد. دو هواپیما به نرمی در وسط آسمان باهم پیچ و تاب میخورند، یك بمب‌افکن ب ۵۲ که از یك هواپیمای حمل سوخت سوخت میگیرد،

اشاره‌ی جنسی را موسیقی به‌شیطنت مؤکدمیکند، «یك کمی احساس داشته باش»[1]. این دریافت از آن کوبریك بود، هرچند، همچنان که با لذتی طنزآلود بـه یاد میآورد، یکی از «ستراتژیست»هـای برجسته‌ی جهان بعداً گفت‌که این‌صحنه او راکمتر به‌یاد همآغوشی میاندازد تا مادری که پستان به دهان نوزادش گذاشته. مادرانه یا هوسانی، این تصویر از انگیزش انسانی‌ی مبتنی بر جنسیت در جهت ویرانی‌ی فرارسنده خبر میدهد. نگـرانی و هراس‌زدگی‌ی بیمارگونه‌ی یك ژنرال نیروی هوایی درباره‌ی توانایی‌ی روبـه زوال «جوهر گرانبهای جسمانی»اش است ــ اوگناه آن را به‌گردن توطئه‌ی کمونیسم بین‌الملل برای مسموم کـردن آب آشامیدنـی میاندازد ــ که او را وامیدارد رمز «حرکت» را به حال فعال در آورد، و ب ۵۲ها را پرکشان سوی روسیه بفرستد تا سم را در سرچشمه نابود کنند. و در طلوع امید کاذب در پایان فیلم، چشم انداز از نوساختن نژاد انسانی با گردهم‌آوردن مذکرهای به دقت حفظ شده و مؤنث‌های اغواگرانه برگزیده شده چیزی‌ست کـه مردی‌ی یك ژنرال دیگر را شکوفا میکند و او را با کشتار آشتی میدهد. این طنز (که بیماری‌ی روانی ــ جنسی‌ی دو نظامیگر باید در قلب کشتار همگانی باشد) فقط اولین عدم تناسبی‌ست‌که «دکتر سترینج‌لاو» میان کوچکی‌ی سبب و عظمت نتیجه به آن اشاره‌میکند.

فیلم با آرامشی تقریباً خواب‌آلوده در هریك از سه محل اصلی آغاز میشود. در پایگاه نیروی هوایی‌ی برپلسن[2]، حسابگرها، که برای نخستین‌بار در یك فیلم کوبریك ظاهر میشوند، زمزمه‌یی از نظم و جریان عادی تولید میکنند، که، همچنین، در حالت مؤدبانه و پر خضوع پیتر سلرز، در نقش سروان‌لایونل مندریك ازنیروی هوایی‌ی سلطنتی، القاء میشود، همچنان که او با شیفتگی روی‌این بانکهای مغز ــ در حد فرزندانش ــ خم‌میشود. وضع‌جسمانی‌نقش

---

۱) «Try a Little Tenderness» ۲) Burpelson

مهمی در «دکتر سترینج‌لاو» بازی‌میکند. بیش از هریك ازفیلمهای دیگرش، کوبریك آن را برای شکافتن شخصیت ــ به خاطر بررسی‌ی ما ــ به کار میبرد. از آنجا که شخصیتها مضحکه‌هایی هستند ــ هر چند هرگز بدون بعد انسانیشان نیستند ــ شیوه‌ی فیلمبرداری، تدوین، و استفاده از بدنهایشان در فیلم نشان‌دهنده‌ی دیوانگی‌ی جوانه زده یا فعال آنهاست.

دیوانگی‌یی که درجا در ژنرال جك د. ریپر، فرماندهی‌ی مندریك در برپلسن، با بازی‌ی سترلینگ هیدن، جای دارد تا اندازه‌یی در بازی‌ی‌بازیگر تجسم‌یافته‌ست؛ اما شیوه‌ی‌فیلمبرداری از او، اغلب در نمای نزدیك، اغلب اندکی از زیر سیگار پیش آمده‌اش، مردی را القاء میکند که بکلی در چشم‌انداز وسوسه آمیز خود از جهان غرق شده، جهانی که معتقد است دارد جوهر جسمانی‌ی او را آلوده میکند. ژنرال ریپر گوشش را در برابر همه‌چیز مگر صداهای هراس‌زدگی‌ی بیمارگونه‌ی خودش بسته است. هیدن جنون‌اورا باروش‌شناسی‌ی مرحله به مرحله‌ی یك‌آیین نامه‌ی نظامی نمایشگر میکند. سلرز را، از طرف دیگر، کوبریك تشویق کرده تا جلوه‌دهنده‌یی باشد، هم ظاهری و هم لفظی، با نیروی ادراکی کند. هنگامی که هیدن به او میگوید آماده‌باش هسته‌یی که هم الان از طرف او اعلام شده واقعی‌ست، او با خشمی مؤدبانه زمزمه میکند «اه، لعنت ــ اه لعنت، روسها هم درگیر هستند؟»

پس از اعلام اخطار، کوبریك اکنون به‌نرمی به‌پایگاه دوم نقل مکان میکند ــ بمب‌افکن ب ۵۲ به هنگام گشت، بخشی از آماده‌باش بیست‌وچهار ساعته‌ی هوابرد. بار دیگر روایتگر به کوتاهی معرفی میشود، با واقعیتها ورقمهایی درباره‌ی این نوع وظیفه‌ی نگهبانی‌ی هسته‌یی. صدای ملایم و آرامش دهنده ــ نوعی «هال» بدوی ــ با اطمینان‌بخشی‌ی کاملش ما را از هر

ناایمنی میرهاند. کسی در آن بـالا مـراقب است. اما هنگامی که داخل هواپیما را می‌بینیم، جنون حلقه‌اش را تنگتر میکند، چرا که موجودهای انسانی در سطحی از پیچیدگی عمل میکنند که از دیدگاه ضریب هوشی بسیار پایین‌تر از ماشین ابزاری‌ست کـه اسماً اداره‌اش را در دست دارنـد. افـراد ب ۵۲ فقـط بیعلاقـه نیستند، بیفکر هم‌هستند، «پلی‌بوی»[۳] ورق‌میزنند، مانندقمارباز های یك کشتی‌ی تفریحی‌ی تنبل دسته‌های‌ورق‌را برمیزنند، درحالی که تأثیر میمون‌واری را که سلیم پیکنز، در نقش فرمانـده‌شان، میگذارد نامش ــ سرگرد کنگ ــ را به‌انـدازه‌ی کافـی تأیید میکند.

و با این همه، همچنان که ویژگی‌ی تمامی‌ی«دکترسترینج‌لاو» است، این عوامل غریب در فضایی از واقعیگرایی‌ی بـه‌زحمت فراچنگ آمده وجـود دارند. اتاقك ب ۵۲ المثنایی جـزء به جزء از یك بمب‌افکن واقعی‌ست. رویدادهای داخلش بامنابع نوری‌یی فیلمبرداری شده‌اند که هیچ‌بیشتر ازآن‌حدی که‌آدم انتظارمیداشت در یك هواپیمای واقعی وجود داشته‌باشد نیست. هنگام به‌صدا در آمدن زنگ‌خطر هسته‌یی‌ست که این اجزای‌مستندرا ناگهان‌نیرو های‌شیطانی‌دچار تشنج‌میسازند. ماشین‌ها مسلط‌میشوند. شمارنده های در گردش، اعداد گردنده، و رمزها ــ تیك تیك‌کنان ــ روی تعداد کثیری از صفحه‌های خودکار سرنوشت افراد، و درنهایت سرنوشت جهان را، محبوس میکننـد، در حالـی کـه بمب‌افکن سوی روسیه پیش میرود. هال ۹۰۰۰، حسابگری که در«۲۰۰۱» علیه «اربابان» خود تـوطئه میکند، فقـط «برادر بـزرگ» و پیشرفته‌ی این ابزارهای ساکت در «دکتر سترینج‌لاو» است. آنها خون سرگردکنگ، خون قدیمی‌ی عمق جنوب، را از فکر مأموریتی چنین افتخارآمیز در سرش به‌دوران در میآورند. باچسبیدن به

---

۳) «Playboy»

کلاهش[۴]، او بمب‌افکن‌را بانوای «وقتی جانی...»[۵] رو به‌هدف‌قرار میدهد. به‌افراد قول میدهد که «وقتی این کـار را تمـام کنیم ترفیعها و تشویقهای مهمی در کار خواهد بود».

پیشگفتار پایان یافته. وضع جنگی، در عین حـال مضحك و ترسناك، اعلام شده. و گروه انسانها میروند که به‌گونه‌یـی نامعقول تحت‌الشعاع مصیبتی افزون شونده و فراسوی تسلطشان قرار گیرند. کوبریك اکنون فرایند ناسازگاری وتباین رویدادها را میآغازد که به‌بازمانده‌ی فیلم ساختار میبخشد. این کـار بـا واردکردن کنشهایی‌ـکه در موقعیتهای عادی بهنجـار، حتی بی اهمیت، میبودند ـ انجام میشود به درون «موقعیت نهایی» کـه همزمان با نزدیك شدن ب ۵۲ به‌منطقه‌یی که باید بمباران کند شکل میگیرد.

کوبریك گفته است که مردی را در دفترش بااخطارهسته‌یی روبه‌رو کنید، ویك فیلم مستند دارید. اگر ایـن خبر در اتـاق نشیمنش به او برسد، یك فاجعه دارید. اگر خبر در آبریزگاه به او بـرسد، نتیجه کمدی‌ست. که دقیقاً وقتی پیام به‌ژنرال باك ترگیدسن میرسد که اتفاقاً در آن‌جاست ـ ضرورتی انسانی که وسیله‌ی سرنوشت انسانی قطع شده.

تصویر گری‌ی جرج سی. سکات از ترگیدسن نمونه‌یی عالی ست از این که چگونه کوبریك تأثیرهای به‌نحوی غریب دیوانه وارش را در این فیلم از طریق همکاری با گروه هنرپیشگـانش به‌دست میآورد. سکات بسیاری ازویژگیهای ابداعگرانه‌ی‌خودش را به نقش این «باز» پنتاگن میافزایـد؛ ضربه‌هایی که با رضایت به‌شکم برهنه‌اش میزند، هنگامی که بستر معشوقه‌اش را تـرك میکند تا در تالار جنگ به‌رئیس جمهوری‌اش بپیوندد، مـانند

---

۴) Stetson

۵) «When Johnny Comes Marching Home»

مردی‌ست که طبل جنگی‌ی خودش را بـه‌صدا درمیـآورد. امـا کوبریك، هم، بازی‌ی سکت را «میآفریند». بارها ترگیدسن در حالتی خارق‌العاده «منجمد» میشود، حالتی که معمولا شبیه یك میمون یا شغال است، یـا با قطع از او در میانـه‌ی یك شکلك یا به جز این با نگه‌داشتن دوربین روی او در حالـی که بازیگر خود در حالتی فروـانسانی از حرکت باز میماند. این تأثیر یك دیبك[۶] را میدهد که وسیله‌ی جنون انباشته شده‌ی خودش است کـه به حرکت درآمده یاعلی ورجه[۷]یی با تکانه‌های دیوانه‌وار، تکانهای غیرارادی، انقباضها، و بازتابها. این تأثیر به‌کلـی بـا روان پریشی‌ی عظیم و اندیشناك ژنرال ریپر در تضاد است. درهر دو مورد، کوبریك تدوین و بازیگری‌ی هنرپیشگـانش را تـطبیق میدهد تا شوخیهـای درونی‌ی شخصیتها را بـه گونـه‌یی بیرونی تجسم دهد.

همچنان که بحران رشد می‌کند، صحنه‌گسترش مییابد ـ به درون تالار جنگ پنتاگن. این یکی از کارکردی‌ترین و پر تخیل ترین صحنه‌هایی‌ست‌که تاکنون برای فیلمی طرح شده. این‌صحنه آفریده‌ی کن‌ادام بود، یك دانشجوی معماری‌ی متولد آلمان، که طرحهایش برای فیلمهای دیگرکمك بسیاری به‌آفرینش احساس «بزرگتر از واقعی»ی فیلمهای جیمزباند کرد. تصادفـی نیست، بنابراین، که سایه‌هایی از کـار فریتزلانـگ، به‌ویـژه «مترو پلیس»[۸]، را در این طرح غار مانند می‌بینیم. اما آنچه به‌گونه‌یی خاص از ویژگی‌های کوبریك است منطق و بخـردانگی در صحنه است. او و ادام‌شکل نیمه مثلثی را برگـزیدند، از آن‌جا کـه کوبریك دوست دارد شکل‌وسیله‌ی‌کارکرد «توجیه» بشودوساختار تالار جنگ ساختاری‌ست‌که تاب فشار، مثلا، انفجاری دربالای‌سر را دارد (۱۱).

---

۶) Gargoyle ۷) Jack-in-the-box ۸) «Metropolis»

البته، اهمیت تالار جنگ فراسوی خصوصیات مادی‌اش گسترش مییابد. با نقشه‌های پراز چراغهای چشمك‌زنش که پیشرفت بمب‌افکنهای ب ۵۲ را سوی هدفهایشان در سراسر جهان نشان میدهد، تالار جنگ نزدیکیهایی با صفحه‌ی امتیاز نمای ماشین توپچه‌بازی[۹] دارد؛ استعاره‌ی قمار تا به‌ظاهر «چرخ رولت» مانند میز مدور کنفرانسی گسترش مییابد که رئیس جمهوری‌ی ایالات متحده، مروین‌مافلی، مستشارانش را به دور آن فرا میخواند. با سری طاس، عینك زده، دل نگران و با این همه در آخرین تحلیل بی‌اثر، نقش رئیس جمهوری را پیترسلرز در دومین‌نقشش از سه‌نقش در فیلم بازی میکند. همچنان که در ب ۵۲، کوبریك و مدیر فیلمبرداری‌اش، گیل تیلر، فقط از «نخستین‌نور در دسترس» استفاده میکنند و تأثیری به دست میآورند که روح مانند وکابوس‌وار است، با این همه تاحد گزارشی از طریق عکسها به‌استواری واقعیگرایانه است.

خصوصیتی که اکنون فیلم بانیرومندی‌ی هرچه بیشتر به جلوه درمیآورد ناتوانی‌ی کمابیش همه‌ی شخصیتهاست، شاید به استثنای رئیس جمهوری، از درك نتایج نهایی‌ی آنچه دارد روی میدهد. آنها مرتکب یکی از بدترین گناههای عدم ارتباط میشوند. آنها مطلقاً هیچ تصوری را از اولویتهای بیرون از وسوسه‌های خودشان ندارند. در تهدید نابودی، همه‌ی آنچه ترگیدسن میتواند به‌آن بیاندیشد همآغوشی‌ست. در میانه‌ی کنفرانس دختری که ترکش کرده به او تلفن میکند. نجوا میکند که «ببین، عزیزم، حالا نمیتوانم حرف بزنم. رئیس جمهوری‌ام به‌من احتیاج دارد.... البته که فقط جسمانی نیست». و قول میدهد درست به‌محض آن که بتواند فوراً به‌رختخواب و به‌کنار او بازگردد. کوبریك استفاده‌یی درخشان میکند، ازعدم تناسبهای

---

۹) Pinball

گفتگو و همچنین حادثه برای دست یافتن به‌این تأثیر.

به‌پایگاه هوایی که برمی‌گردیم، ژنرال ریپر دارد از دست رفتن «جوهر»ش را وسیله‌ی فلوئوری‌کردن[10] «کمی»[11] ها بدل به بهانه‌یی برای جنگ‌افروزی میکند؛ همچنان‌که با مندریك حرف میزند، در حالی که او را به‌نحوی پرهیز ناپذیر واسارتگر در بازوانش گرفته که محافظ و تهدیدکننده هردوست، ریپر از مکثهای مؤکدکننده‌یی استفاده میکند که رئیس یك کشور در سخنرانی‌یی خطاب به‌ملت استفاده میکند. مندریك، در حال تظاهر به‌آرامشی که احساس نمیکند، به لحن صمیمی‌ی خطاب پناه میبرد، و گاه و بیگاه آرامبخشانه زمزمه میکند «جك»، تااین که با عزیزکردن خود شامل الطاف این مجنون شود.

در تالار جنگ، ژنرال ترگیدسن، که سعی دارد آنچه را که اتفاق افتاده برای رئیس جمهوری‌اش توجیه کند، چنان با سر بلندی مجذوب ابتکار بروبچه‌هایش در حمله به‌روسها شده که نمیتواند تاب بازپس خواندن ب ۵۲هارا بیاورد، حتی اگر امکان داشته باشد به درون پایگاه هوایی‌ی برپلسن که حالا ارتباطش با خارج قطع شده رخنه شود و رمز بازپس خواندن از ریپر بیرون کشیده شود. او اصرار به‌جنگ همه جانبه میکند، و مرگهای میلیونی‌ی احتمالی را مانند یك حسابگر ملچ ملچ کنان حساب میکند. «نمیگویم که خم به‌ابرویمان هم نخواهد آمد. فقط میگویم که ده بیست میلیون نفر کشته میشوند، حداکثر، بسته به‌اقبالمان». کوبریك میگوید این گفته تقریباً چکیده‌یی‌ست از آنچه درمطبوعات نظامی منتشر شده، حتی تاحسن تعبیرهایی، کمابیش مانند «خم به ابرو»، به‌جای تلفات انسانی. کوبریك نظر میدهد که هرکوششی برای پیشی‌گرفتن برحالت غیر

---

۱۰) Fluoridation

۱۱) «Commie» (=Communism)

انسانی‌ی آماری و زبانشناسانه‌ی «ستراتژیست»های هسته‌یی مشکل و از نظر نمایشی افراطکاری خواهد بود.

همین دقت باکلمه‌ها و عدم تناسب آنها در زمینه‌هایی معین به‌اشیاء کیسه‌ی نجات افراد ب ۵۲ گسترش میبابد. این کیسه میدان کاملی از عاطفه‌های انسانی، والا و پست، را میپوشاند، از کمکهای حافظ زندگی گرفته تاکمکهای ارضاکننده‌ی شهوت؛ کیسه محتوی‌ی ــ از جمله ــ یك هفت تیر ۴۵، مهمات، جیره‌ی اضطراری‌ی چهار روزه، صد دلار به‌روبل، نه‌بسته‌ی سقز، ئوله های ماتیك، جورابهای نایلن، و داروهای پیشگیر است. سرگرد کنگ نظر میدهد: «اکه هی، باهمه‌ی این بساط آدم میتونست یه آخر هفته‌ی جداً حسابی تووگاس بگذرونه».(۱۲)

کوبریك اکنون تأکید فیلم را سوی مروین مافلی، رئیس جمهوری‌که سخت تحت فشار است میبرد. مافلی عملا تنها انسان سالم در فیلم است؛ آنچه میگوید عموماً پرمعناست. گفتن این که نداشتن شوخ‌طبعی‌ست که او را این چنین مضحك میکند سخت نامعقول مینماید؛ با این همه درجدی بودن روشنفکرانه‌اش است که کوبریك و همکارهای مؤلفش، تری‌ساترن و پیترجرج، به دقت سرچشمه‌ی کمدی را جامیدهند. به‌دلیل نوع بسیار جدی‌ی سلامت عقلش، رئیس جمهوری همان اندازه برکنار از واقعیت مینماید که دیگران. وقتی که ترگیدسن را در حال کشتی‌گرفتن با سفیر روسیه غافلگیر میکند، که برای مشورت دعوتش‌کرده‌اند، اما باشتاب سرگرم عکسبرداری از تجهیزات سری‌ست، رئیس جمهوری به‌تندی میگوید: «آقایان، اینجا جای جنگیدن نیست. اینجا تالار جنگ است».

عدسی‌ی بافاصله‌ی کانونی‌ی زیاد کوبریك فاصله‌یی مستند مانند میان خودش و رئیس‌جمهوری‌ی نشسته پشت میز مدور میگذارد، که این احساس عجیب غریب را شدت میبخشد که آدم

دارد در حین یك بحران واقعی‌ی ســران استراق سمع میکند، و با این همه گفتگویی از ناآگاهانه‌ترین نامعقولی‌ی معانی شناسانه[۱۲] میشنود. از این دست است گفت و گویی که مافلی روی خط تلفن سرخ با کیسف، نخست‌وزیر شوروی، دارد. در حالی که به‌زحمت میکوشد او را از نابودی‌ی نزدیك شونده‌ی هسته‌یی هشیار کند، مافلی به‌خاطر دانش انگلیسی‌ی ناچیز نخست‌وزیر، و همچنین از آنجا که نخست‌وزیر مست است، ناچار میشــود مانند کسی حرف بزند که دارد آداب غذاخوردن یاد یك بچه میدهد. «خب حــالا، دیمیتری، میدانی که چقدر همیشه درباره‌ی امکان پیش آمــدن دردسری در مورد بمب حرف زده‌ییم. «بمب»، دیمیتــری. بمب هیدروژنی...»

همچنان که تلخی‌ی شوخــی چــرخ‌زنان بالا میرود، گشتاور فیلم افزایش می‌یابد. صحنه‌ی در ب ۵۲، هنگامی که یك موشك شوروی تا حد نابود کردنش نزدیك میآید، نه فقط این احساس جسمانی را منتقل میکند که چیزها به‌گونه‌یی بازگشت ناپذیر جریان یافته‌اند، بلکه به‌گونه‌یی درخشان نمونه‌یی ارائه میدهد از مهارت کوبریك در ترکیب واقعیگرایی باکابوس. همچنان که می‌بینیم رادار از نزدیك شدن موشك هدایت شونده خبر میدهد زشتی‌ی خنده‌دار آدمهای پشت فرمان‌را فراموش میکنیم، همچنان که موشك باخطای تقریبی منفجر میشود شاهد «پاك‌سفید» شدن هستیم، صدای افــراد را میشنویم کــه با تغییر شکلی هــراس‌آلود روی نوار صدا درهم شده‌اند و بعد آنها را مــی‌بینیم کــه تقلا میکنند تاهواپیمای آسیب دیده را در مسیر نگهدارند. این یکی از صحنه‌های بسیار معدود ــ شاید تنهــا صحنه ــ در یك فیلــم داستانی‌ست که شخصیتها را نشان میدهد که «از روی کتاب» با این نوع بحران روبرو میشوند. هــرگام از یك‌دفترچه‌ی راهنمای

---

۱۲) Semantic

پرواز بوییِنگ ۷۰۷ میآید. آنچه آدم معمولا در چنین بحرانهایی می‌بیند خلبانی‌ست که فرمانها را میکشد تا هواپیما را از حالت سقوط بیرون بکشـد. کوبریك نشان میدهد که ایـن کار نیازمند تعلیم منطقی‌ست، به‌علاوه‌ی کنش هماهنگ شده، احساس ایـن که انسانی دارد مانند یك ماشین عمل میکنـد، نه با زور بازو و دعـا.

این سرچشمه‌ی مباهـات کمی بـرای او نیست که، به رغم یاد داشت مقدماتی‌یی که واقعیت فیلم را نفی میکرد و پس از پخش فیلم به‌درخواست نیروی هوایی‌ی ایالات‌متحده افزوده شد،فرض سوق‌الجیشی‌ی فیلم هنوز جداً به‌چالش گرفته نشده.

دست‌انداختن در طرحی که برای پیشگیری ازخطای انسانی تدبیر شده و، با پشت و رو کردن آن، بدل کردنش به‌وسیلـه‌ی پیشگیری از تصحیح آن خطای انسانی، البته، سخت خـوشایند احساس طنز این کارگردان است.

این تناقض در صحنه‌ی حادثه‌یی‌ی دیگر فیلم تجسم یافته، که اکنون بسط مییابد، هنگامی که ارتش ایالات متحده باید به‌نبرد علیه ارتش‌ایالات متحده اعزام شودکه بنابرفرمانهای ژنرال ریپر از پایگاه هوایی‌ی برپلسن نگهبانی میکند ــ اشاره‌یی ضمنی که مشابهش را در «راههای افتخار» دارد ــ تا این‌که رئیس جمهوری در تالار جنگ بتواند به رمز بازپس خـواندن ب ۵۲ ها دست یابد که ریپر دیوانه سخت آنها را مخفی نگهداشته. واقعیگـرایـی‌ی خشن [دانه درشت[۱۳]] نبرد ــ کوبریك برای‌فیلمبرداری‌ی ایـن صحنه فیلم «ارتوکروماتیك»[۱۴] به‌کار برده ــ کمدی‌ی سیاه آخرین صحنه‌ی ریپر به‌همراه مندریك‌را شدت میدهد. او، درسوگواری‌ی سربازان پایگاه که در دفاع از خبط ژنرالشان وسیله‌ی گلوله‌های

---

۱۳) Grainy
۱۴) Orthochromatic

هموطنان خود به‌خاك افتاده‌اند، مویه میکند که «آنها فرزندان من بودند». و با تصور این که روسها در «لباس‌مبدل» سربازان ایالات متحده حالا با شکنجه رمز با پس خواندن را از او بیرون خواهند کشید، میرود تا در حمام مغزش را پریشان کند در حالی که مندریك، که احساس مومیایی شده‌ی خود او از شرافتمندی‌ی انگلیسی فلجش کرده، با صدای ناله مانندی در بیرون در ، کلمات آرامبخش زمزمه میکند. شرح منزجر کننده‌ی ناتوانی‌ی او در باز کردن در پس از شلیك گلوله، چون جسد سد راهش شده، سخت شدن واقعیگرایانه‌ی کویلتی‌ی غربال از گلوله را به‌یاد میآورد.

«دکترسترینج‌لاو» یکی از آن فیلمهای نادری‌ست که هیچ نشانی از این که ابداعگری‌اش رو به اتمام است نشان نمیدهد. این فیلم مانند یك چاه خود جوش نفت به‌فرستادن مدام کارمایه‌ی ناخوشایند به‌سطح ادامه میدهد. هرشخصیت تازه را دقیقاً در لحظه‌ی صحیح معرفی میکند تا نمودار خود از دیوانگی را درخطی صعودی نگهدارد. سرهنگ بت گوانو، با بازی‌ی کینن‌وین، همراه واحد حمله که راه خود را به‌درون برپلسن گشوده‌اند وارد میشود، و وسوسه‌ی ذهنی‌ی خودش را همان لحظه که با مندریك مواجه میشود مانند یك ورقه‌ی هویت به نمایش درآورد. گوانو چیزی‌ست‌که پنلپی‌گیلیات[۱۵] آن‌را «یك‌تا‌به‌استخوانهاش ناهمجنس دوست» خوانده. او نه‌فقط با سوءظن می‌اندیشد زیر هرتختخواب یك«کمی» پنهان شده، بلکه درهرتختخواب نیز ظن به‌یك«منحرف» میبرد. یك‌بار دیگر دیوانگی‌ی نظامی سرچشمه‌های جنسی دارد.

کارگردانی‌ی وین وسیله‌ی کوبریك پیوسته روی نیمنگاههای کجی بازی میکند که وین از روی بدگمانی سوی هر «منحرف» بالقوه‌یی میگرداند ــ لغزشی لفظی‌که اکنون معروف شده. گفتگوی

---

۱۵) Penelope Gilliat

او با مندریك تأکید روی شکلهای گفتاری را که تاکنون در فیلم مشاهده شده ادامه میدهد. او، که بوی یك «منحرف گمراه» را استشمام کرده، میغرد «اسم این را چه جور کت شلواری میگذاری؟». مندریك براق میشود. «منظورت از «کت شلوار» چیه؟ این اگر نمیدانی یك لباس متحدالشکل نیروی هوایی‌ی سلطنتی‌ست». رنجش بخصوص انگلیسی از این که آدم را جای کسی با رتبه یا طبقه‌ی اشتباهی بگیرند نشان میدهد که با چه موشکافی‌یی زبان، به‌همان اندازه که کنش، شخصیتها را در «دکتر سترینج‌لاو» تصریح میکند. و مواجهه‌ی مندریك ــ گوانو ادامه دهنده‌ی‌مایه‌ی آدمهایی‌ست‌برلبه‌ی نابودی‌که‌در اتاقکهای جداگانه‌ی علاقه به‌خویشتن محبوس شده‌اند. هنگامی که افسر انگلیسی رمز باز پس خواندن ب ۵۲ ها را از میان خط خطهای ریپر استخراج میکند، و یك ماشین کوکاکولا را باید بشکنند تا پول خرد برای تلفن به‌پنتاگن از یك تلفن عمومی فراهم شود، گوانو با خشونت به مندریك یادآوری میکندکه او مسئول خسارت به‌شرکت کوکاکولا خواهد بود. این بیشتر شبیه مردی‌ست که دارد برای فرونشاندن یك آتش‌سوزی تلاش میکند و کسی مزاحمش میشود تا یك کبریت قرض کند.

در بازگشت به سیاهی‌ی پر پژواك تالار جنگ سرانجام دکتر سترینج‌لاو که نام خود را به فیلم داده همراه تلق تلوق غیر انسانی‌ی صندلی‌ی چرخدارش پدیدار میشود. (کوبریك از حالا به بعد از انعکاس صدا استفاده میکند، همچنان که در صحنه‌ی آغازین قصر در «راههای افتخار» کرده بود، تالبه‌یی از نابودی بر بعضی از گفتگوها بگذارد.) با بازی‌ی پیتر سلرز در سومین و غریب‌ترین نقشش، سترینج‌لاو بعضی جنبه‌های مخترع دیوانه‌ی فریتزلانگ، رت‌ونگ[۱۶] را ــ در «متروپلیس» ــ از نو مجسم

---

۱۶) Rotwang

میکند، تا حتی دست ماشینی‌اش. اما این مرد دیوانه به‌عنوان «ستراتژیست» هسته‌یی‌ی رئیس جمهوری‌ی ایالات متحده زنده به دنیای پس از جنگ راه یافته. او همچنین، البته، صاحب خویشاوندی‌ی پلیدی با شخصیت‌های هیولاگونه‌ی اسطوره‌هاست که بعضی از فیلمهای قبلی‌ی کوبریك در تسخیر آنها هستند. سایه های «تتنی» به گونه‌یی تمثیلی و تصویری در اطراف این افلیج از خود خوشنود تیره‌تر میشوند، که طره‌یی دارد از موهای سفید چین‌خورده که وقتی از ویرانی‌ی جهان حرف میزند روی‌پیشانیش فرو میافتد؛ دست راستش در دستکشی سیاه همیشه از یك حرکت ناارادی‌ی نو ــ نازی رنج میبرد، همراه این تهدید که به رئیس جمهوری سلام نازی بدهد یا این که بر صاحبش چیره شود. دست‌گاهی مستقل از سترینج‌لاو کار میکند، مانند تکه‌یی ماشینی همدست با همه‌ی ماشین‌های دیگر که در فیلم علیه خالقشان سر به شورش برمیدارند. علاقه‌ی سلرز به مایه‌های پنهان «تتنی» در این هیولا غنی‌ست ــ و خیلی بیشتر از آن که فقط خنده‌دار باشد. چرا که تحلیل او از «ماشین روز قیامت» شوروی، که اگر یك بمب هیدرژنی روی روسیه‌ی مقدس بیافتد به‌طور خودکار دست به ویرانی‌ی جهان میزند، قدرشناسی‌یی به‌جاست. سیاست قدرت چیزی بدتر از یك هیولای فرنکشتین پدید ساخته ــ هیولایی منطقی.

فیلم اکنون به اوجش میرسد، با پرداختن هرچه بیشتر به هجو وحشیانه با شدتی هرچه شتاب‌یابنده‌تر تا این که به‌صورت کابوس فوران کند. چنین مینماید که گویی هر ب ۵۲یی به سلامت به پایگاه فراخوانده شده و ترگیدسن دارد با شتاب یك مجلس دعا ترتیب‌میدهد؛ فریاد او که «خداوندا...» چنین مینماید که گویی دارد به قادر متعال فرمان خبردار میدهد. بعد خبر میرسد که هواپیمای سرگردان هنوز روی هدف است. صحنه‌ی

نهایی دقت فنی‌ی سرهنگ کنگ را که سعی میکند ساز و کار مسدودشده‌ی بمب هیدرژنی را آزاد کند در برابر پرستش مسخره‌یی میگذارد که او را یکراست سوی نابودی‌اش رهسپار میکند، در حالی که بمب مانند نمادی قدرتمند از توانایی میان رانهایش محکم نگاهداشته شده. انسان اکنون به گونه‌یی کاملا واقعی ادامه‌یی از ماشین شده است؛ مهمتر از این، ماشینی که بد کار میکند و او را بدخواهانه با همان قطعیت روانه‌ی مرگ میکندکه سفینه‌ی فضایی در «۲۰۰۱» درجبهه‌ی‌مخالف فضانوردش قرار میگیرد و او را «اعدام» میکند.

آخرین صحنه در فیلم متعلق به سترینج‌لاو است؛ و این صحنه اگر آکنده از آن‌چنان کارمایه‌ی نهانی‌یی نبود که پیتر سلرز میتواند القاء کند فیلم را از حد به در میبرد. در حالی که در صندلی‌ی چرخدارش نشسته، مانند کاهن اعظمی که داوری‌هایی آمرانه اعلام میکند، سترینج‌لاو قدرت پلیدی بیرون میکشد، از تصور خود درباره‌ی بقای انسان مایلها در زیر زمین، پس از آن که مصیبت «روز قیامت» همه‌ی زندگی‌ی روی زمین را کشته است. عبارتهایی مانند این که «میشود حیوانها را پرورش داد و سلاخی کرد» برایش شبیه تزریقهای «کرتیزن» هستند. دست «هایل»دهنده‌ی او به گونه‌یی رؤیت‌پذیر به درود بلند میشود. صدای هیجان‌زده‌اش به درون فراز و فرودهای نازی تغییر مسیر میدهد. و ما درمی‌یابیم که برای دکتر سترینج‌لاو پایان جهان مانند برخاستن ایلعازر است. این فراخواندن او به‌زندگی‌ست. او قدرتش را از مرگ میگیرد. مانند زائری به «لورد»[۱۷]ی نامقدس، درست در لحظه‌ی انفجار هسته‌یی و کابوس رؤیایی‌ست که معجزه رخ‌میدهد و او را بافریادشادی‌ی‌نهایی‌ی‌فیلم‌که«پیشوای من[۱۸] ــ من میتوانم راه بروم!» از صندلی‌ی چرخدارش به روی

---

۱۷) Lourdes

۱۸) «Mein Führer»

پاهایش میجهاند. فقط آواز ورالین[۱۹] که «باز همدیگر را خواهیم دید»، یادآور همراهی‌ی متفقین در دهه‌ی ۱۹۴۰، این «خنده‌ی آخر» را با طنز آرامبخش خود دنبال میکند. در واقع دیگر نیازی به نگران‌بودن درباره‌ی «بمب» نیست.

کوبریك در اصل در نظر داشت که کارکنان تالار جنگ درست پیش از این «مکاشفه» یکباره دست به‌جنگ با کیك بزنند ــ و او حتی صحنه را فیلمبرداری کرده بود، که در آن کیکی به صورت مافلی، رئیس جمهوری میخورد (۱۳)، اما پس از نگرانی‌ی بسیار بر سر کارآمدی‌اش سرانجام آن را حذف کرد. او احساس میکرد که صعود از کیك به بمب‌های هسته‌یی مؤثر نیست. حق با او بود. اعلام‌طنین‌انداز سترینج‌لاو از سر زندگی‌ی شیطانیش نیروهای پلیدی‌ی علمی و نیست‌انگاری*ی انسانی را رها میکند تا مانند تصویر نهایی و انزالی‌ی انفجار بمبهای هیدروژنی شکوفا شود.

کوبریك منطق اعتقادهای خود را درست تابه آخر نمایش داده است. جنگ فقط ممکن نیست. در نظرگرفتن مجموعه‌ی معینی از موقعیتهای به‌هم‌پیوسته، در واقع محتمل است. انتقاد ریشه‌یی از سیاست هسته‌یی‌ی امریکا و فرضهایی که این سیاست بر آن پایه داشت پس از آن که فیلم به گونه‌یی گسترده دیده شده و تحسین شده بود که واقعاً آغاز شد. نه این که فیلم موردی از استدلال علت و معلولی‌ست، چرا که پخش فیلم با بروز بسیاری از شکلهای اعتراض زبانی و فعال از طرف نسلی نو منطبق بود.

اما «دکتر سترینج لاو»، خواه از طرف فیلم‌روها به مثابه هجوی هشدار دهنده دیده شده باشد وخواه، همچنان‌که پولین‌کیل[۲۰] اشاره کرده، به‌مثابه تأیید تمامی‌ی ترسهای آدم، شاخه‌یی‌ست که

---

۱۹) Vera Lynn
۲۰) Pauline Kael

جریان اصلی‌ی انتقاد از آن سرچشمه گرفته. این فیلم قدرت یك «کاریکاتور» سیاسی را داشت. تصویر بصری و نیت آموزشی بـا همدیگر ترکیب میشوند تا تأثیری پدید سازند، نه بر مردمی که مضحکه شده‌اند، بلکه بر تماشاگران، که تشویق میشوند تا کوشش تخیلی‌ی مشابهی را به انجام برسانند.

خنده روش برقرارکردن ارتباط است، شیوه‌ی کاهش اضطراب یا ترس نهفته در مضمون تا مردم بتوانند چیزی را پذیرا شوند که در غیر این صورت واپسش میراندند. در عین حال، قدرت هنری‌ی کارگردان رویدادها را تغییر شکل میدهد و از نـو تعبیر میکند. این تعبیر است که انتـقاد را دربر میـگیرد و متهم کردن «دکتر سترینج لاو» را به این که نشانمان نمیدهد چگونه باید اداره‌ی موقعیت هسته‌یی را از نو به‌دست آوریم نامربوط میسازد. کوبریك به‌تمامی‌ی آنچه قصد داشته انجام دهد دست یافته، اگر که قصدش، درپس تصویرهای ناخوشایند، ارزیابی‌یی به‌هوشیاری واقعیگرایانه بوده از آن جایی که انسان هسته‌یی سویش پیش میرود.

اما او، همچنین، به چیزی بسیار بیشتر از حـکایتی هشدار دهنده به مقیاسی کیـهانی دست یافته. «دکـتر سترینج لاو» از دیدگاه خلق و اجرا یکی از درخشانترین فیلمهای پس از جنگ است، به‌همان اندازه اصیل که سازنده‌اش و طبقه‌بندی‌اش به‌همان اندازه دشوار. کیفیت اندیشه‌ها و تعمقهایی که در ذهن هراس‌زده پدید میسازند درون آن چنان تعدادی ازشخصیتها و اوجهای تکامل یابنده‌ی گوناگون، آن چنان تعدادی از پیوستگیهای طنزآمیز بـا انگیزه‌ی سازنده‌ی انسان برای نابودکردن خودش، گسترش می‌یابد و تغییر شکل میدهد که نه فقط از یك دیدگاه، بلکه از دیدگاههای بسیار است ـ مضحك، معانی شناسانه، واقعی، فراواقعی، هسته‌یی ـ که باید به فیلم نزدیك شویم. با این همه مانند همه‌ی آثار به راستی بزرگ، این فیلم تأثیری از نسبتهای کامل ارائه میدهد.

هیچ چیز افراطی نیست. حضور هر چیزی به‌خاطر تـأثیری دقیق است. همه‌ی اندیشه‌ها با چنان اطمینانی پرداخته و به درون طنز فیلمنامه‌اش و بازیهای به‌خوبی تمایز یافته‌اش جذب شده‌اند کـه حرکتها انجام میشوند و اهمیت آنها فراچنگ میآید، با رجوع به فقط قدرت خـود کارگردان برای بـه قالب درآوردن زمینه‌های پیشنهادی و سپس دنبال کردن چنان منطقی‌شان که هر نوآوری‌ی «تاکتیك»ی طرح داستان را ــ اگر با «ستراتژی»ی از پیش تعیین شده‌اش مطابقت کند ــ فیلم میتواند پذیرا شود. در «راههای افتخار» او خود را استاد رابطه‌های انسانی و نتیجه‌های آنها نشان داده بود. «دکتر سترینج لاو» بازی‌یی بسیار پـرداخته‌تر است، کـه درك دریافت و ساختار و نگرشی را تأیید میکند که مختص به کوبریك است و این پرسش را که او روانه‌ی کدام سوست بدل به‌مباحثه‌ی هنری‌ی پراهمیتی میکند. چهار سال بعد عامه به پاسخ این پرسش دست یافتند، در «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی».

باشگاه ادبیات

«۲۰۰۱:
یك ادیسه‌ی فضایی»

«دکتر سترینج‌لاو» در ۱۹۶۴ و سپس، چهار سال بعد، «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی». به‌سختی امکان دارد دوفیلم از یك کارگردان بیشتر از این بی‌شباهت باشند. فیلم دوم نمایشگر عزیمتی ریشه‌یی از هرجنبه‌ی فیلم اول است. «دکتر سترینج‌لاو» هجوی کابوس مانند بود؛ «۲۰۰۱»، به‌کلام کوبریك، فیلم «مستندی اساطیری»ست. یك فیلم جهان را نابود میکرد تاانسان را هشدار دهد که زندگی آنچنان که او میشناسد امکان دارد به پایان برسد؛ دیگری جهانهای تازه‌یی میآفرید، همراه این فرض جستجوگرش‌که انسان تنها شکل هوشمند زندگی‌در جهان نیست. «دکتر سترینج‌لاو» در زمینه‌ی خود زیر بار بدبینی بود؛ «۲۰۰۱» با امید سربلند کرده است. از دیدگاه سبك، دوفیلم نزدیکی‌ی آشکاری ندارند. هدف از هرفیلم نه‌فقط به‌دقت جورآمدن با نیات کارگردانش بود، بلکه همچنین‌جورآمدن باانتظارهای تماشاگران در زمان ساخته‌شدنش نیز بود.

«دکتر سترینج‌لاو» یك موفقیت فوری‌ی تجاری بود. این فیلم عصبی پنهان از عامه را ــ تقدیرپذیری‌ی بی‌تفاوت تهدید هسته‌یی ــ با چنان بیزمانی‌ی زیبایی به‌لرزه درآوردکه‌کار مایه‌ی خنده‌آور آن را به‌مخالفت سیاسی با این نوع کج‌دار و مریز هسته‌یی بدل‌کرد. از سوی دیگر، «۲۰۰۱» اندکی‌جلوتر ازانتظار های تماشاگران اولیه‌اش به‌آنها رسید؛ پذیرش ساختار در ریشه

متفاوت و محتوای انقلابی‌ی فیلم آهسته‌تر از راه رسید. نخستین موج منتقدان بررسیهایی آمیخته نوشتند. در عین دیدن استفاده‌ی تازه‌یی از سینما، واکنش آنها منطبق شده با فیلمهایی‌بودکه‌به گونه‌یی قراردادی شکل یافته‌اند. اما هنگامی‌که فیلم به‌تماشاگران گسترده، نو، و عموماً جوان رسید، که برایشان پیام فیلم چیزی نبود که پاکت میانگیر را به‌کار میبرد تا در آن سفر کند، بلکه در واقع خود میانگیر بود، آن را با احساسی خارق‌العاده از درگیری پذیرفتند.

این واکنش به‌راستی عمومی را پیوستن کم و بیش عام بعضی عقیده‌های انتقادی به‌صف موافق وحتی در چندموردتوبه‌ی صریح همراهی کرد. فیلمهای پیشینی که به‌این مقیاس و هزینه ساخته شده بودند در برخوردی که با تماشاگران داشته‌اند به گونه‌یی انعطاف‌ناپذیر ادبی بوده‌اند. «۲۰۰۱» جرأت کرد که از این سنت حماسه‌های سینمایی بگسلد. «۲۰۰۱» بیننده‌هایش را مجبورکرد تصور کهنه‌شده‌ی‌داستانی‌راکه عموماًازطریق‌کلام بیان میشود به‌دور افکند، داستانی با طرح داستانهای فرعی‌ی به‌هم پیوسته، اوجی مشخص، و شخصیتهایی واحد که تا به‌آخر حضور دارند. در عوض، این فیلم وادارشان کرد تا با تصویر و صدا و احساس تمامی‌ی فیلم کنار بیایند. از آدم خواسته میشد تا آن را، مانندیك پیکره، تجربه‌کند ـ پیش‌ازآن‌که بکوشد تا آن را بفهمد. همچنان که در پیکره‌سازی، معنا از شیوه‌یی که قالب هنری به‌کار گرفته شده است به‌دست می‌آید. همچنان که در پیکره‌سازی، شکل میتواند چشم و ذهن را افسون کند حتی در جایی که کار کرد آشکار یا موجود نیست. همچنان که در پیکره‌سازی، به‌این فیلم میتوان از دیدگاههای بسیاری نزدیك شد ومطمئناً دیدگاهی‌واحد و قاطع در پیش روی جستجوگرانی که در پی‌ی معنای مطلقند نمیگذارد؛ چنین مخاطره‌یی به دقت پیشگیری شده است، و

خودداری‌ی سرسختانه‌ی ستنلی کوبریك از گذاردن تعبیر خودش برحیطه‌های معینی از تجربه‌ی سینمایی هیچ‌کمتر از پیشگیریهای دیگر مؤثر نیست.

«دکتر سترینج‌لاو» و «۲۰۰۱» تباین روشنگر دیگری عرضه میکنند. فیلم اولی دلهره را با کاهش تدریجی‌ی زمان در دسترس برای نجات جهان میآفرید، در حالی که فیلم بعدی عنصر دلهره را با گذاردن تصور فضای بینهایت به‌جای‌واقعیت زمان محدود نابود میکند؛ رویدادهای‌فیلم برمحوطه‌ی چنان‌گسترده‌یی پخش شده‌اند که با محاسبه‌های زمینی بی‌معنا میشوند. پسزمینه‌های نورانی‌ی عظیم هدفهای هسته‌یی در تالار جنگ جای خود را بـه سرزمین نقشه‌برداری نشده‌ی کیهان داده‌اند. بمب افکنهـای هیدروژنی نیستند که به مأموریتی دقیقاً مشخص شده اعزام شده‌اند، بلکه این فضانوردان هستند که پرتاب شده‌اند، بنابر طرحی کـه از آنها (و از تماشاگران) پنهان‌نگاهداشته شده، تا نقطه‌یی‌که دیگر اهمیتی ندارد.

«۲۰۰۱» درهمه‌جا به پراکندگی، بیکرانی، معما میپردازد ـ دریافتهایی که مجموعه‌ی حیرت‌آور جلوه‌هـای خاص سینمایی با چنان دقت نجومی و علمی نمایشگرشان میکند کـه سر آخر بـه مابعدالطبیعه وفلسفه می‌انجامند. کوبریك، سخن‌کوتاه، یك‌باردیگر دریافتی سینمایی پرورانده که به‌گونه‌یی آلی همراه فیلمش رشد مییابد به‌طوری که یکی در برگیرنده‌ی دیگری‌ست و از آن جدایی ناپذیر. ممکن است این دریافت در نگاه اول فاقد عنصری اساسی در گزینش او از یك مـوضوع فیلم ـ یعنی، یك داستان خوب ـ بنماید. در گذشته، کوبریك تأکید ا. م. فـورستر را نقل کـرده است، تـأکید بـرکشش نیاکان گرایانـه‌ی داستان، روایتی از رویدادهاکه به ترتیب زمانی ترتیب داده‌شده‌اند، به‌قصد خوشنود کردن شنوندگان و بـاز نگهداشتن توجهشان وسیله‌ی بـه‌عقب

انداختن افسون‌کننده‌ی نتیجه.

اما آدم میتواند پاره‌ی دیگری از فورستر را نقل کند که به نظر میرسد به‌ویژه مناسب «۲۰۰۱» است. به‌هنگام حرف‌زدن در باره‌ی «جنگ و صلح»، فورستر نوشت که داستان بلند تولستوی «روی مکان و به همان اندازه روی زمـــان گسترده شده است، و احساس مکان تا آن‌جا کـــه ما را میترساند نشاط‌دهنده است، و تأثیری مانند موسیقی در پشت خود برجای میگذارد... تارهـــای بزرگی آغاز به نواختن میکنند، و ما نمیتوانیم بگوییم چه چیزی آنهارا به‌ارتعاش درآورده. از داستان نیست‌که سربرمیکشند.... نه از حادثه‌ها میآیند و نه‌حتی ازشخصیتها. از عرصه‌ی‌گسترده‌ی روسیه میآیند که حادثه‌ها و شخصیتها رویش پـــراکنده شده‌اند، از جمع پلها و رودخانـــه‌های یخزده، جنگلهـــا، جاده‌ها، باغها، مزرعه‌ها، که پس از آن که از کنارشان گذشته‌ییم شکوه و طنین در خود گرد میآورند.... مکان است‌که خداوندگار «جنگ‌وصلح» است، نه زمان». (۱۴) مکان همچنین خداوندگار فیلم کـــوبریك است.

شیوه‌یی که بنابرآن ترتیب زمانی‌ی مرسوم علت و معلول روایتگرانه بیرون انداخته شده فقط نخستین بسیاری چیزهاست که‌تماشاگرانی قراردادی را ناآرام میکند، با پایین‌آوردن مقام‌عنصر داستان، کوبریك قدرت و اهمیت عظیمی به‌تصویر بازمیگرداند ــ و از راه تصویرهاست که بیننده‌ها باید ارتباط برقرارکنند. کوبریك قطعاً ایـــن کار را برای آنها انجـــام نمیدهد. بـــه‌خوبی دانسته است که در «۲۰۰۱» کلمات بسیار معدودی به‌زبان میآید، کمتر از چهل دقیقه در مجمـــوع، و در نیم ساعت اول حتی یك هجای تنها هم ادا نمیشود. حتی گفتگوی باقی مانده ــ به‌دلایلی‌که همین‌الان به آنها خواهم رسید ــ از نظر روشنگری‌ی روایتگرانه در سطحی پایین است. جالب خواهد بود که حسابگری گمارده شود

تا میدان و تنوع واژگان، دستور زبان، واصطلاحاتی را کـه در فیلم به‌کار رفته‌اند محاسبه کنـد. آدم حدس میزند کـه این همه پهناور نخواهد بود.

اما این نیز با تأثیری که هدف فیلم است هماهنگی دارد. چرا که یافتن معنا مسأله‌ی بیان‌کردن آن با الفاظ نیست، بلکه مسأله‌ی احساس کردنش است در تصویرهایی که از زمان گذشته و آینده گرفته شده‌اند، در درگیری با تجربه‌ی مکان، و در درك آنچه دارد روی میدهد تا این که آدم از اطلاعات حاضر و آماده تغذیه شود. این دریافتی به‌تمامی نو از سینماست. اگر آدم بتواند هرگـونه هسته‌ی باز مایه‌یی و غـالب را در «۲۰۰۱» جدا کند، عـلاقه‌ی فیلم خواهد بود به دریافت هوشمندی. و از این دیدگاه هم درست مخالف «دکتر سترینج‌لاو» است. دریافت مرکزی‌در «دکتر سترینج لاو» فروشکستن ارتباط هوشمندانه و بدل‌شدن آن به دیـوانگی بود. جدا شده از تأثیرهـای مهیبش، «۲۰۰۱» چیـزی کمتر از مقاله‌یی با قطع‌حماسی درباره‌ی سرشت هوشمندی نیست. اما این از ویژگی‌های رویکرد کوبریك است که او مایه رابه‌عوض‌این‌که تا به‌نکـات اساسی‌اش بـرهنه سازد سرشار میکند از اشاره‌هـای تخیلی. ریشه‌ی هوشمندی را در گذشته‌ی‌اساطیری‌جامیدهد، پیش از آن که انسان استفاده از آن را آغاز کرده باشد؛ و هوشمندی را در آینده‌ی مابعدالطبیعی پایان میدهـد، جایی کـه انسان هنوز نمیتواند آخرین تغییر شکلهای آن‌را درك کند. هوشمندی برای کوبریك شکلی از جا دوست‌که او راتوانا میسازد فیلمش‌را به‌پس و پیش گسترش دهد، به‌حد نهایت مقیاس زمان، ورای مرزهای «حال» محبوس‌کننده.

درست نخستین تصویر فیلم نیت او را تثبیت میکند. فیلم گشوده میشود با نمایی از زمین، ماه، و خورشید در قران مداری، به‌خط درآمدنی «جادویی» که روی یك صفحه‌ی‌عمودی‌ی‌تنهانشان

داده‌میشودکه مرکز پرده‌ی هفتاد میلیمتری را پرمیکند. کوبریك میگوید «از به‌خط‌درآمدن‌رازآمیز خورشید، و زمین، یا مشتری وماهمهایش، درسراسر فیلم‌به‌مثابه تصویری هشداردهنده استفاده شد، از جهشی به‌پیش و به درون ناشناخته». این نما همچنین بار دیگر افسون شدگی‌ی کوبریك را به‌تقارن تصویری نمایشگر میکند، ویژگی‌یی که حتی در «بوسه‌ی قاتل» نیز درکارش مشاهده شده بود، که به‌گونه‌یی تغییرناپذیر دلالت بربحرانی تهدیدکننده یا برخوردی نمایشی دارد. تقارن تصویری بارها در «۲۰۰۱» پدیدار میشود، جزئی از مفهوم جهان سامان یافته و با این همه رمزآمیز؛ برعکس، در «دکتر سترینج‌لاو» آشفتگی‌ی شتابگیرنده به زحمت یك تصویر متعادل به‌روی صحنه پدید میسازد.

کوبریك پیشتر به تصمیم خود در مورد حذف روایتگری که بنا بوده تمامی‌ی صحنه‌ی آغازی را همراهی کند و دیگر بخشهای «۲۰۰۱» را نقطه‌گذاری کند اشاره کرده است. باز هم، تصمیمی خوب. نوای «چنین گفت زرتشت» با عمقی بیشتر از هرگفتار لفظی که به‌سبك شبه «سفر پیدایش» ادا شده باشد در «طلوع انسان» طنین‌انداز است. به‌جای‌آن‌که سخنرانی‌ی سمعی‌ـبصری‌ی متشخصی به بینندگان ارائه داده شود،آنها ناچار میشوند تا چشم انداز خود را از عصر یخبندان شخصاً تعبیر کنند. توالی‌ی چشم اندازهایی از جهان که زمانی تاریك و تهی‌ست، زمانی پرشده از میمونهای پرجیغ وداد، تشویشی اوج‌گیرنده میسازد. با استفاده از شگرد پرده‌ی شفاف تابانده از جلو[1] که به‌گونه‌یی درخشان متقاعدکننده است، به جای صحنه‌های معمولی با پسزمینه‌های نقاشی شده، کوبریك پشت هم نماهای طولانی‌یی را نمایشگر میکند که بسته میشوند تا به تاریکی، تا این که باز هم روی بیزمانی‌ی یك روز دیگر ماقبل تاریخ باز شوند. یوزپلنگی ناگهان

---

۱) Front Projection

میجهد. خوك خرطوم‌داری با حـرکت آهسته روی زمین میغلتد، مانند صخره‌یی در بهمن. و میمونها در شب به‌صورت اجتماعهای حفاظی به همدیگر فشار میآورند، چشمها باز و درخشان.

همه‌چیز به‌صورت جزئی از حالت انتظاری عصبی درمیآید. میمونها در آستانه‌ی نوع تازه‌یی از خودآگاهی هستند ـ گشوده شدن راه به‌هوشمندی‌ی انسانی قریب‌الوقوع است. (بازیگـران رقاص مانند درون پوست میمون‌ها، انسانگونه‌هایی هستند بـه گونه‌یی خارق‌العاده پذیرفتنی؛ وحتی هنگامی‌که حضوری انسانی را در بعضی حرکتها احساس میکنیم، تفـاوت همگـام با لحظه‌ی تکاملی‌ست.) ظهور ناگهانی‌ی ـ چرا که تأثیر آن بدین‌گونه است ـ تخته سنگ سیاه در میانـه‌ی میمونهـا آنها را بـه‌اوجی از شوریدگی میرساند که دلالت برترس، احترام و پـرستش آیینی دارد. همچنان که دستشان را بـرای لمس آن دراز میکنند، مـا خورشید و ماه را در قرانی مداری می‌بینیم ـ جـرقه‌ی آغازینی جادویی.

کوبریك و آرتر سی. کلارك، همکار نویسنده‌اش، در اصل قصد داشتند به‌شیوه‌ی آموزشی، نه رمزآمیز، تخته سنگ را بـه کار برند، با انداختن تصویرهایی روی آن که میمونها چگونگی‌ی به‌کاربردن سلاحهـا و کشتن به‌قصد دست یافتن بـه گوشت را بیاموزند. کوبریك این فکر را رها کرد ـ کـه در کتابی کـه بر اساس یکی از پیشنویسهای فیلمنامه نوشته شده برجای مانـده است ـ چون او تشخیص داد که این فکر تخته سنگ را تا حدکار کردی سخت عملی و احتمالا خنده‌آور از یك وسیله‌ی آموزشی‌ی اولیه پایین میآورد. به‌این شکل که هست، تماشاگران، به همان اندازه که میمونها، باید جهش پرتخیل به‌درون هوشمندی‌را خود انجام دهند. و بزرگترین میمون چنین میکند. استخوانی را که او برای نخستین‌بار به‌گـونه‌یی کارکردی بـه‌کار میبرد ـ ارتباط

اندیشمندانه‌یی راکه او میان شکل وکارکرد برقرار میکند حرکت آهسته‌ی تعمق آمیز القاء میکند ــ کوبریك به هنگام تدوین به اوجگیری‌یی حماسی میرساند، همسنگ تصویری‌ی پایان بندی‌یی در یك «منظومه‌ی قهرمانی»[۲]: همچنان که دست پرمو با شادی به بالا و پایین پرتاب میشود، به‌درون و بیرون قاب، در حال خرد کردن بقایای اسکلتی روی زمین پس از آن که جمجمه‌ی زنده‌ی یك انسانگونه‌ی رقیب را درهم شکسته است. ابزار ــ سلاح، تکامل ــ ویرانی، هوشمندی ــ غریزه: پیام تصویر طنز پیشرفت را در خود خلاصه میکند و زمینه را برای تمامی‌ی آنچه در فیلم به دنبال میآید آماده میکند: با یك قطع پیوند دهنده‌ی ناگهانی، آخرین استخوان از اسکلت خردشده که در آبی‌ی آسمان بالا جهیده به سفینه‌یی فضایی از سال ۲۰۰۱ بعد از میلاد تغییر شکل مییابد که در سیاهی‌ی دور زمین میچرخد.

در این‌جا بود که پیشنویسی اولیه از فیلمنامه قصد داشت این نکته را، از طریق روایتگر، بفهماند که ایالات متحده و اتحاد شوروی به بن‌بست هسته‌یی رسیده‌اند، وهرکدام یك بمب هسته‌یی دارند که برگرد کره می‌چرخد و میشود با هدایت از راه دور سوی هدف پرتابش کرد. این‌فکر بکلی ازنسخه‌ی پایان‌یافته‌ی فیلم حذف شده است، هرچند که از علامتگذاری‌های ملی‌یی که هنوز روی سفینه‌های فضایی‌ی اول و دوم به چشم میخورند میتوانیم حدس بزنیم‌که اینها بمبهای روسی وامریکایی هستند. کوبریك از آن‌جا این جنبه را رها کرد که، پس از تعمق، به نظرش رسید ابداً هیچ جایی در پرداخت بازمایه‌یی‌ی فیلم ندارد. صرفاً یك نکته‌ی انحرافی‌ی درحال گردش به‌دور زمین بود. بعدتر، در برخورد عصبی‌ی میان دانشمندان روسی و امریکایی، روشن می‌شد که هردو کشور هنوز در حالتی از دوستی‌ی پرتشنج زندگی میکنند؛

---

۲) «Chanson de geste»

و از آنجا کـــه بعضی فیلم‌روهای آگاه از دیدگاه سیاسی در دهه‌ی ۱۹۶۰ میدانستند کـــه قدرتها از پیش به توافـــق رسیده‌اند تا بمبهای هیدروژنی در فضا قـــرار ندهند، به اشاره گفتنش که‌این واقعیتی از آن قرن بیست و یکم است صرفاً سؤالهای نامربوطی را پیش میآورد.

بنابراین به‌جای تبیین یك نکته‌ی روایتگرانه‌ی محدود، فیلم «الگو»ی خاص خودش را بنیان میگذارد، برقرار کردن ارتباطی پرتخیل بااحساسهای بصری‌ی‌آدم از راه نمایشگرکردن‌گستردگی‌ی فضا و گوناگونی‌ی سفینه‌هایی کـــه در میان آن میگردند، چـــرخ میخورند، و جولان میدهند. در این میان موسیقی‌ی والس «دانوب آبی»ی «زمین» احساسی از نظم و ظرافت را برحرکتهای درجـــا زیبایشان تحمیل میکند. کوبریك میگوید: «هنگام سعی برای یافتن چارچوبی مبنایی برای تدوین آنها، من آن را به مثابه یك صحنه‌ی «موزیکال» ــ نوعی باله‌ی ماشینها ــ اندیشیدم».

این ضرب سنجیده درسرتاسر همه‌ی حرکتها درداخل سفینه‌ی فضایی‌ی «اریون»[۳] دنبال میشود، سفینه‌یی که حامل دکتر هیوود فلوید دانشمند سوی پایگاه فضایی‌ی «چرخ» در نیمه‌راه ماه است؛ همه‌اش ضد جاذبه، آرامبخش، و به‌گونه‌یـــی آرام رؤیاوار است. قلم مرد خوابیده کنار او در هوا معلق میماند، و میهمانداری بـــا نیم پوتین‌های تخت ــ چسب پیش میرود تا مانند کسی که دستش را دزدانه برای گرفتن پروانه‌یی دراز کرده آن را دوباره بگیرد؛ او بعدتر باتعادلی معلق ازیك‌دیوار روی‌سقف اتاقك‌خواهد رفت، که نمایشی «جادویی»ست از این‌که کوبریك چگونه حالت‌بی‌وزنی را به‌کار میبرد تا انتظارهای معمول ما را از این‌که درسال ۲۰۰۱ مردم چگونه (و کجا) زندگی و حرکت میکنند ازماجدا کند. (۱۵) این که وادار شویم توجه خود به‌شخصیتی منتقل کنیم که، مثـــلا،

---

۳) Orion

از بالا و چپ وارد پرده میشود و به‌شخصیت دیگری میپیوندد که در پایین و وسط نشسته مناظر و مرایای قراردادی را واژگون میسازد و نوع تازه‌یی از واقعیت محیطی را به‌ما تحمیل میکند.

شیوه‌ی حرکت به‌همان اندازه مهم است که مناظر و مرایا. برای صحنه‌هایی طولانی در فیلم شیوه‌ی حرکت مردم یا اشیاء در حال حرکت کاملا سنجیده، محاسبه شده، و پیشبینی‌پذیر است. حرکتهای معیاربندی شده در فضا حرکتهای قراردادی هستند چرا که بیخطرند. انسان محیط تازه را فتح کرده؛ اما محیط، هم، بر او تسلط یافته، با وادار کردنش به‌پذیرش کنشهایی به‌جز کنشهای آشنای نامنظم، غریزی، و انسانی. اکنون او باید برای خود برنامه‌ریزی کند ــ کمتر یك موجود انسانی شود، بیشتر یك ماشین. ما تدریجاً به‌قلرویی نزدیك میشویم‌که کوبریك‌را مجذوب میکند ــ قلمروی آدم ــ ماشین و ماشین ــ آدم. سرعت نابهنجار فقط برای آن در «۲۰۰۱» به‌کار میرود تا بحران را بیان کند، هنگامی که قانونها دیگر عمل نمیکنند ــ هنگامی که فضانوردی، مثلا، باید برای ورود دوباره به سفینه‌ی فضایی‌اش وسیله‌یی بدیهه سازی کند و با نیروی انفجار خود را به‌درون محوطه‌ی فشار هوا پرتاب میکند، یا در سفری کیهانی هنگامی که مهار از دستش به‌در رفته درون بینهایت کشیده میشود.

«بفرمایید، قربان» نخستین کلمه‌هایی هستند که میشنویم، از زبان مهمانداری در «چرخ» به‌دکتر فلوید؛ فیلم سی دقیقه‌ی پیش شروع شده است. تصادفی نیست که این قالب معمول، اصطلاحهای قراردادی‌ی خوشامد و بدرقه را به‌یاد میآورد که کارکنان خطوط هوایی امروزه در زمین به‌کار میبرند. این گفته صحنه‌یی را معرفی میکند که هدف از آن نشان دادن این است که تا چه اندازه انسان حضور خود را در فضا گسترش داده بی‌آن که به‌گونه‌یی چشمگیر برد واکنشهای انسانی را گسترده کرده باشد.

دانشمند، با بازی‌ی ویلیام سیلوستر، به‌گونه‌یی ماهرانه از پس محیط شخصیت ــ زداییده برمیآید، امــا احساس خوشنودی کــه نصیبش میشود به‌همان اندازه کم است که احساس خشنودی‌ی هر مسافری در یك فرودگاه زمینی‌ی امروز. کوبریك این را با اشاره قلمهایی از طنز فشرده تصویر میکند، مانند شوخیهایی بی‌دریغ درون چــارچوبی مستند. پس از گذشتن از دفتر مهاجــرت با گذرنامه‌یی صدانگاشته[۴]، با یك تلفن تلویزینی بــا زمین تماس میگیرد تا نشان دهد که در چند دهه‌ی گــذشته از سرخوردگی‌ی تلفنی چیزها چقدر کم تغییر کرده‌انــد؛ همسرش بیرون رفته، و دختر کوچکش، بی‌اعتنا به‌دستاوردی ارتباطی کــه زمانی رئیس جمهوریها را روی خط نگاهداشته بود تا صدای فضانوردان را بشنوند، چنین مینماید که ممکن است وسط حرف پدرش‌گوشی را بگذارد. فلوید دیداری از مستراح‌گرانی ــ صفر[۵] میکند وصورت طویلی ازراهنماهای استفاده میبابدکه‌مستلزم یك‌نظام لوله‌کشی‌ی انسانی‌ست که به‌اندازه‌ی‌لوله‌کشی‌ی‌خود مستراح‌تنظیم‌شده باشد.

سرانجام بیرون هیلتون مداری تأمل میکند تا گپی ناآسوده بادانشمندانی روسی بزند ــ «ناآسوده» چون‌ناچارست علل‌سفرش را از آنها پنهان کند. پاسخهای همگان رسمی و ماشین‌وار است. علت سفر از تماشاگران هم پنهان نگاه داشته میشود، که فقط از این نکته باخبر میشوندکه رویدادی اسرارآمیز درماه درنزدیکی‌ی دهانه‌ی آتشفشانی‌ی کلاویوس[۶]، «حوزه‌ی نفوذ» ایالات متحده، قطع اخبار را الزام آور کرده. این ابهام فقط برای شدت‌بخشیدن به‌دلهره نیست. این نمونه‌ی اولیه‌یی‌ست ازاین‌که‌کوبریك نکته‌یی از طرح داستان را کم‌شدت‌تر میکند تا آن‌که توجه را از تجربه‌یی بزرگتر که قصد دارد با قدرت تصویرپردازی بیافریندش منحرف نکند.

---

۴) voice-print ۵) zero-gravity ۶) Clavius

او به‌سرعت برای‌ازنو برقرارکردن این‌احساس شگفتی اقدام میکند، همچنان‌که دکتر فلوید سوار براتوبوس فضایی‌ی توپ‌مانند اریس[۷] به‌ماه سفر میکند. همچنان که این سفینه در استرو دوم[۸] غارمانند فرو میآید، فیلم به‌یکی از حیرت‌آورترین تأثیرهایش دست مییابد. توپ سرخ رنگ با حالتی شبیه به‌شکوه باوقار تاجی که در یك تاجگذاری برسر سلطان فرود میآید در چاه محوطه‌ی فشار هوا فرود میآید. گرداگردش به‌یك‌نظر موجودات خردانسانی را می‌بینیم که، در حال کار، در اتاقهای فرمان جلو با نمایی از شیشه حرکت میکنند. تمامی‌ی صحنه، با نمونه‌ی سفینه‌ی فضایی، تنها پانزده پا ارتفاع داشت، اما به‌قیاس نسبتهایش روی پرده غول‌آسا به‌نظر میرسد. خرده صحنه‌های شامل‌آدمها هریك‌جداگانه فیلمبرداری شدند، و بعد با یك شگرد بینهایت پیچیده‌ی روی هم انداختن برداشتهای فیلم، مناسب مناظر و مرایایی درست شدند تا تأثیری بی‌خدشه از مهندسی‌ی کیهانی بدهند. تأثیر نفسگیر و زیباست.

کنفرانس مختص شخصیتهای‌مهم‌که دکتر فلوید در کلاویوس بر آن ریاست دارد از روی عمد به‌گونه‌یی پیش‌پا افتاده عادی نگاهداشته شده. مانند همه‌ی گفتگوهای «۲۰۰۱»، از نظر تشریح در سطح پایینی‌ست چرا که پرتو کمی روی آنچه جریان دارد میاندازد. چیزهای پیش‌پا افتاده‌یی که شخصیتها به هم میگویند منتقدان اولیه‌یی را که درباره‌ی فیلم مینوشتند به‌ویژه ناراحت کرد. آنها انتظار گفتگویی داشتند که به‌پای نمایش‌موقعیت‌برسد. اما کوبریك سبك گفتگوی خود را واکنشی علمی و واقعیگرایانه در قبال رویدادها میداند، حتی رویدادهایی با بیشترین عظمت، مانند کشف تخته‌سنگی در دهانه‌ی آتشفشانی‌ی تیکو[۹]، که نشانه‌ی

---

۷) Aries
۸) Astrodome
۹) Tycho

حضور زندگی‌یی هوشمندانه درفضا به‌جز انسان است. کوبریك، با اشاره به‌کنفرانس، میگوید «این، به‌عقیده‌ی من، شیوه‌ی سخن گفتن آدمهای دست اندر کار است. موقعی که برای «دکتر سترینج لاو» تحقیق میکردم دریافتم که آدمهایی عضو مجمع متفکران به شادی درباره‌ی وحشتناکترین موضوعها گپ میزنند، به‌شوق آمده با آنچه باید غرور و رضایت از کارشناسی‌ی حرفه‌یی‌شان بوده باشد؛ و به‌نظر میرسید این بر هر گونه احساس درگیری‌ی شخصی در ویرانی‌ی احتمالی‌ی جهانشان کاملا چیره میامد. شاید این ارتباطی با «جادوی کلمه‌ها» داشته باشد. اگر بتوانید به‌درخشانی درباره‌ی مشکلی حرف بزنید، امکان دارد این توهم تسلی‌بخش پدید آید که بر مشکل مسلط شده‌یید.»

«بقایا»ی واکنشهای زمینی بار دیگر در حفره‌ی خاکبرداری شده‌ی تیکو پدیدار میشود، آن هنگام که دکتر فلوید و همکارانش در برابر تخته‌سنگ «توتم» گونه به‌صف میشوند ــ المثنای تخته سنگی که در صحنه‌ی «طلوع انسان» پدیدار شد ــ تا مانند هیأتی رسمی در جشن گذاردن اولین سنگ یك بنا عکسشان را بگیرند. (و شاید درست همین هم بوده!) زمین و خورشید در این دقیقه درست در مداری قران هستند؛ و آن هنگام که نخستین اشعه‌ی نور به‌تخته‌سنگ میخورد، اتفاقاً درست آن هنگام که عکاس عکسش را برمیدارد، تخته‌سنگ علامتی گوشخراش بیرون میفرستد که خلیه دانشمندان لباس‌های فضایی پوشیده را بر هم میزند، گویی که گلوله‌های مسلسل دارد آنها را در کشتاری از نوع کشتار روزسن والنتاین[10] درو می‌کند.

در این نقطه ناگهان قطع میکنیم به هجده ماه بعد و به‌کشتی‌ی فضایی‌ی «اکتشاف»[11] که عازم مشتری‌ست. تا حالا فیلم «داستان»

(۱۰ St. Valentine

(۱۱ «Discovery»

خود را از راه چشمها میگفته. از کلمه‌ها به‌حداقل استفاده شده، رابطه‌های متقابل انسانی اتفاقی نگهداشته شده یا مبهم باقی گذارده شده‌اند؛ ساختار طرح داستان همواری‌یی خطی داشته است، درحالی که شخصیتها و رویدادها به‌زحمت به‌نظر میرسند کنش متقابل داشته باشد و دو تخته‌سنگ تنها نقطه‌های گره آن را فراهم میسازند. هر بار که تخته‌سنگ ظاهر شده، انسان را برای جهشی به جلو در تاریخ زندگی‌اش آماده کرده است. نخستین بار جرقه‌ی آغازین هوشمندی را در انسان ــ میمونها میزند؛ بعد یك «دزدبگیر» را به‌صدا درمی‌آورد که به آنها که آن را روی ماه کار گذارده‌اند هشدار بدهد انسان دارد به آنها نزدیك میشود. در عین حال جهت این علامت «اکتشاف» را به مأموریتی راهنمایی میکند که هدفش هنوز تماماً توضیح داده نشده. تکامل انسان در واقع اکنون دارد تدریجاً به‌شگردشناسی‌ی ماشینی‌اش بدل میشود.

بخش سوم «۲۰۰۱»، مأموریت مشتری، از آنجا که این فکر را نمایشی میکند، به‌صورت ستیزه‌یی میان انسانها و ماشینها ــ میان دو فضانورد، پول و بومن، با بازی‌ی‌گری‌لاك‌وود و کایردالیا، و هال ۹۰۰۰، حسابگر ــ با دیگر بخشها تفاوت دارد. هال برنامه ریزی شده تا مأموریت را اداره کند و ساخته شده تا به‌گونه‌یی منطقی و بی‌خطا استدلال کند؛ او همچنین میتواند «فکر» کند و «سخن» بگوید. «صدا»یش ملایم، خنثی، اطمینان‌بخش، و همچنین مبهم، مشئوم، و غیر قابل اطمینان است ــ هر «الگو»ی ذهنی‌یی که آدم بخواهد از بیان یکنواخت بازیگر کانادایی داگلاس رین برداشت کند. (این نشان‌میدهد که‌کوبریك به‌خاطر تأثیر صدایی به همان اندازه که به‌خاطر جلوه‌های تصویری چه به‌ظرافت هنر پیشه انتخاب میکند.) ستنلی کافمن[۱۲]، منتقد، در مرور اولیه‌یی در «نیو ریپابلیك»[۱۳] شکایت کرد که «هیچ چیزی از این رقابت

---

۱۲) Stanley Kauffmann ۱۳) «The New Republic»

انسان علیه ماشین ارتباطی با داستان اصلی ندارد». اما در جایی که دریافت اصلی‌ی فیلم تکامل هوشمندی به‌شکلهای عالیتر و هر چه گوناگون‌تر است، همه‌گونه ارتباطی با آن دارد. انتقاد کافمن از جستجویی برمیخیزد برای یافتن ساختار روایتی‌ی آشنا و نیرومند فیلمی که به‌نحوی قراردادی سازمان یافته.

مبارزه درون سفینه‌ی فرماندهی‌ی «اکتشاف» بر پا میشود، سفینه‌یی که شبیه مهره‌داری بی‌گوشت است، یا، دقیقتر بگوییم، درون‌بخش «مرکز گریز»[۱۴] سفینه، که‌منطقه‌یی از جاذبه‌ی‌ساختگی پدید میسازد. ساکنان‌عبارتنداز هال، دو فضانورد، و خوابگاههای زمستانی‌ی تابوت‌شکل که سه همکار دانشمندشان کار مایه‌های خود را در خوابی مصنوعاً ایجاد شده و بی‌رؤیا در آنها حفظ میکنند. زاویه‌های «نابخردانه»ی غریب عجیب در این محیط شبیه به «قفس موش خرما» به کوبریك این امکان را میدهد تا تأثیرهایی سخت نمایشی بیرون بکشد. فضانوردی که برای تمرین ادای مشت بازی درمی‌آورد به‌نظر میرسد ۳۶۰ درجه دور میزند. هیچ قطعی نمایان نیست، هیچ‌چیز فاش نمی‌کند که دوربین ممکن است کجا باشد، به زحمت ممکن مینماید که حتی کارگردان هم حضور داشته.(۱۶) بعدتر یکی از فضانوردان از طریق گوشه‌ی‌بالای‌پرده از دالان «اتصالی»، یا بی‌وزن، به درون مرکز گریز فرود میاید در حالی که ما همراه او را می‌بینیم که در فاصله‌ی زیادی در زیر پایش با زاویه‌یی ناقض جاذبه تکیه داده.

تأثیر زندگی‌ی مقید شده در این طبل از نظر تصویری چشمگیر است، اما فشار عاطفی آنچنان‌که نشان داده میشود حتی مشوش کننده‌تر است. در این مورد برای دومرد همان اندازه برنامه‌ریزی شده که برای هال ــ و، همچنان که معلوم میشود، با بیروحی‌ی بیشتری. کوبریك عمداً شخصیتهایی‌آفریده بی‌تقریباً

---

۱۴) Centrifuge

هیچ ویژگی‌ی فردی. این افراد صاحب درجه‌ی دکترا و به‌خوبی برای این شرایط تعلیم دیده‌اند، وگرمای انسانی‌ی اندکی ازخود نشان میدهند وهیچ ضف انسانی‌نشان نمیدهند. حوصله‌ی پول از تبریکهای روز تولدی که پدر و مادرش وسیله‌ی تلفن تلویزینی‌از روی زمین برایش فرستاده‌اند سرآمده. به زحمت پسر آنها به‌نظر میرسد ــ در واقع، به‌زحمت از همان‌نژاد به‌نظر میرسد. مهمترین واکنش‌انسانی‌ی بومن هنگامی پدیدار میشود که هنگام دست‌زدن به سینی‌ی غذایی که اجاق خودکار تهیه کرده انگشتش میسوزد. موقعی که بعدتر سعی میکند پول را از مرگی در فضا برهاند، با کارآمدی‌ی مطابق کتابهای درسی و با کمابیش هیچگونه عاطفه‌یی دست‌به‌این‌کار میزند. کوبریك‌دارد میگویدکه‌احساسها دراین‌عصر تازه کم‌اهمیتند، در انتهای عصبهای جسمانی خلاصه میشوند، نه این‌که مراکز عصبی‌ی عاطفی باشند. جایی‌که رفته‌اند، به‌گونه‌یی متناقض‌نما، در برنامه‌ریزی‌ی حسابگر غیر انسانی‌ست.

هال به گونه‌یی سنجیده بدل به مخزن مجموعه‌ی قدیمی‌ی عواطف انسانی‌یی شده که با این دقت از سرپرستهای علمی‌اش بیرون کشیده شده است. او تسلطی را حفظ میکند حاکی از دانایی‌ی مطلق، راهنمایی می‌کند، کنجکاوی از خود نشان میدهد، تحسین میکند. صدایش القاگر آن است که موجودیت او به‌خاطر خدمت کردن است، اما قطعیت پاسخهایش تخم این بدگمانی را میکارد که قصد حکمفرمایی دارد. «قصد دارد» خود در این‌موقعیت کلمه‌یی عاطفی‌ست. به رابطه‌ی میان افراد عاملی «نمایشی» میافزاید که کوبریك آن‌را تا نقطه‌یی که روی کارکرد بی‌نقص هال سایه‌ی شك می‌افتد در تعادلی خطی نگهمیدارد. اما «استقلال» هال از همراهان انسانی‌اش بخشی ازابهام نمایشی‌ی اوست. چنان شکل پیچیده‌یی از هوشمندی‌ست که امکان ندارد با هیچ اطمینانی فهمیده شود چگونه دارد کار میکند.

در پیشنویس اولیه‌یی از فیلمنامه، هال به مثابه حسابگری «مؤنث» به نام آتنه[۱۵] تصور شده بود، با یاد الهه‌ی خرد، که به صورتی کاملا شکل گرفته از پیشانی‌ی زئوس بیرون جهید، واین «زن» با صدایی زنانه سخن میگفت. کوبریك و کلارك سرانجام آتنه‌را رهاکردند ــ شایدآواهای‌مؤنث اشاره‌های‌گمراه‌کننده‌ی‌جنسی را وارد رابطه‌اش با فضانوردان میکرد. هال نامش را مدیون کلمه‌یی‌ست ترکیب‌شده ازحرفهای اول‌دو نظام اصلی‌ی یادگیری[۱۶] ... (پس‌از پخش فیلم رمز ــ شکافی حرفه‌یی ازکوبریك پرسیدکه آیا علت انتخاب این‌اسم آن نبوده که‌هال یك حرف جلوتر از آی بی ام[۱۷] است؛ کارگردان حقاً تحت تأثیر شگفتی‌انگیز بودن این اتفاق قرار گرفت.)

نظر شخصی‌ی کوبریك درباره‌ی ابر ــ حسابگرها نظری امیدوارانه است. او هال‌های آینده‌ی نزدیك را در ستیزه با سازندگانشان نمي‌بیند. «اگر حسابگر برمبنای علاقه‌ی به خودش عمل کند، ستیزه‌یی که اغلب پیشبینی میشود وجود نخواهد داشت. چرا که به تصور درآوردن هر سطح بالایی از هوشمندی که کمتر از انسان بخردانه عمل کند دشوار است. حسابگر هوشمندی که برای بقای خودش دست به عمل میزند دستکم به توانایی‌ی باور نکردنی‌ی انسان در حد دربان خود پی‌خواهد برد.»

این از ویژگی‌های جنبه‌ی «جادویی»ی فیلم است که صفات انسانی‌ی ساخته شده درهال «نفرین» شده‌اند. نفرینی انسانی. شکلی که این نکته در فیلم به‌نمایش درمی‌آید به صورت گناه‌غرور است[۱۸]. اما این دریافت در نقطه‌یی از تکاملش، بنابر گفته‌ی آوتر سی. کلاك متضمن آنچنان «هال»ی بود که «مرکز اداره‌ی

---

۱۵) Athena
۱۶) ALgorithmic, Heuristic
۱۷) IBM
۱۸) «Hubris»

مأموریت » به گونه‌یی سنجیده برایش برنامه‌ریزی کرده بود تا اگر فضانوردان درباره‌ی اکتشاف فضایی‌ی مشتری از او سوآل کنند فریبشان بدهد. به عبارت دیگر، برهال گناه شهادتی کاذب نهاده شده بود. این از نسخه‌ی فیلم حذف شده است، و آن هنگام که هال نمیتواند بپذیرد مرتکب اشتباهی شده است که آغاز به‌رنج بردن از درهم فروریختگی‌ی هراس‌زدگی‌ی بیمار گونه می‌کند، درباره‌ی نام نیك مصون از خطایش اضطرابی بیش از حد نشان میدهد و بعد سعی میکند خطایش را با حمله‌یی جنایتکارانه به شاهدان انسانی بپوشاند. مانند ژنرال میرو در «راههای افتخار»، که با شکست نقشه‌ی جاه‌طلبانه‌ی حمله‌اش تحقیر شده بود، هال سعی میکند «نفس» خود را از طریق انتقام‌گیری به‌حال نخست بازگرداند. میرو به توپهایش فرمان آتش روی افراد خودش میدهد. هال، که به دلیل اداره‌ی نظام ارتباطها موقعیت بهتری از ژنرال دارد، همراهان خودش را با قطع ارتباط آنها نابود میکند.

کوبریك نیت‌های بداندیشانه‌ی حسابگر را با نمای ابتداعگرانه‌ی حیرت‌آوری درست پیش‌از فاصله‌ی میان فیلم نشان میدهد. او، وفادار به پیوندی که میان بحران و تقارن برقرار کرده، دو فضانورد را، رو به روی هم، در پشت پنجره‌ی بیضی‌ی گردونه‌ی فضایی قاب میگیرد، جایی که در آن پناه گرفته‌اند تا درباره‌ی‌رفتار نابخردانه‌ی هال بحث‌کنند بی‌آن‌که، به‌گمان آنها، حسابگر حرفهایشان را بشنود. ما لبهای آنها را می‌بینیم که بی‌صدا درپس شیشه‌ی تشکن حرکت میکند. نما از دیدگاه هال است؛ و ما درمی‌یابیم که حسابگر دارد از روی حرکات لبهایشان حرف بومن و پول را میخواند! فیلم بدین‌گونه فیحه‌ی اول خود را برعکس هر حماسه‌ی سینمایی‌ی قبلی پایان میدهد ــ در سکوت. تماشای رویدادها که بیصدا پشت شیشه مادیت مییابند تاثیر جدا کردن تماشاگر را دارد، داخل کردن احساسی از بیچارگی و

پروردن دلهره. نمونه‌های اولیه‌ی آن در فیلمهای کوبریك پیشتر ذکر شده‌اند، اما در این‌جا کارکردی اضافی دارد، این که دوباره تماشاگران را وادارد تنها از راه تصویر به ارتباط روایتی دست یابند.

نیمه‌ی دوم «۲۰۰۱» با اتکاب چهار قتل در تقریباً همان تعداد دقیقه آغاز میشود و بازهم در سکوت. اول، هال آدمکش به گردونه‌ی فضایی‌ی پول «تعلیم» میدهد هنگامی که پول بیرون سفینه‌ی «اکتشاف» است و سطح آن را برای یافتن یك نقص معاینه میکند به او حمله کند. احساس خطر از طریق «نافرمانی»ی ناگهانی‌ی گردونه منتقل میشود. پس‌از انجام دادن «مانور»های عادی‌اش تحت نظارت پول با سرعتی سنجیده و با حرکتهای معیاربندی شده، اکنون به عمد سوی او میچرخد و خود را روی او ــ درواقع، روی دوربین ــ میاندازد تا لوله‌ی هوایش را دو تکه کند. با حذف خود ضربه‌ی بریدن کوبریك عمل قتل را حتی ناگهانی‌تر میکند. با دریغ کردن نمای نزدیکی از واکنش هراس زده‌ی پول، بلکه به سادگی نشان دادن فضانورد بیچاره که مانند عروسکی «سلولوییدی» در یك گرداب درون فضا چرخ میخورد و دور میشود، او بر بیچارگی‌ی فضانورد تأکید میکند، و با این همه شکافی پدید میسازدکه هیچ همدردی‌یی ازسوی تماشاگر نمیتواند رویش پل بزند.

در درون «اکتشاف»، مرگ حتی غیرانسانی‌تراست، آن‌هنگام که‌هال برق حافظ کارکردهای بدنی‌ی فضانوردان را که در خواب زمستانی فرو هستند قطع میکند. فاجعه‌ی آنها به گونه‌یی بیروح درنماهای نزدیك ضبط میشود، درجدولهای زیرنظارت‌الکترونیك خطهای زندگی‌ی آنها به شکل فلاتهای مرگ تخت میشوند، آن هنگام که تپش قلبها، مغزها و ریه‌ها از ثبت شدن باز میایستد. «بدکاری‌ی حسابگر» ــ «شرایط زندگی بحرانی» ــ «پایان کار

کردهای زندگی». چنین است خبرنامه‌ی بالینی‌ی هشدارهای نورانی. اگر پیشتر، در اوایل فیلم، میشد گفت که ماشینها بسیاری از کار زندگی‌ی انسان را به جای او میکنند، اکنون با حقیقی لرزآور می‌بینیم که آنها با کارآمدی‌ی بسیار در خدمت مرگش نیز هستند.

دراین‌میان بومن بدون‌کلاهخود فضایی‌اش درخارج«اکتشاف» گرفتار آمده، در نتیجه‌ی شتابش در رفتن به دنبال جسد پول در یك گردونه‌ی دوم فضایی. هنگامی که هال از دادن اجازه به او برای ورود دوباره به سفینه‌ی مادر خودداری میکند، او ناچار است راهی برای درهم‌شکستن محاصره ابداع کند. انسان وماشین به راستی آغاز به نبرد کرده‌اند، «ستراتژی» جایگزین آمادگی‌ی قبلی میشود و نوع تازه‌یی از تفکر به عمل در می‌آید ــ بدیهه سازی‌ی هوشمندانه. این نیرومندتر از برنامه‌ریزی‌ی منطقی‌ی هال از کار در می‌آید. با این استدلال که زبانه‌های انفجاری‌ی روی درگردونه‌ی فضایی‌اش را، که بناست دریك حالت اضطراری به خروج سریع از آن کمك کند، همچنین میتوان برای عملی کردن ورود به زور به درون چیزی دیگر به کار گرفت، بومن این تکه‌فکر جانبی را گسترش میدهد تاخود را جسماً به درون اتاقك خلاء «اکتشاف» پرتاب کند. او مانند اژدری شلیك شده در سکوت کامل به سوی دوربین یورش میبرد. فقط هنگامی که بومن به ایمنی‌ی فضای قابل تنفس میرسد است که کوبریك نوار صدا را با ریزشی از هوای حیات‌بخش آکنده میکند، که تکان نیروبخش آدمی را به یاد می‌آورد که پس‌از فرو رفتن در اعماق دریا هنگام هجوم آوردن به سطح آن ریه‌های خود را پر میکند.

این نمونه‌ی کوچك تصویری‌یی‌ست از این که چگونه سکوت، صدا، و سرعت در سرتاسر فیلم به خاطر خصوصیات نمایشی‌شان به‌کار رفته‌اند. این صحنه‌همچنین پرتویی میاندازد روی مباهات

کوبریك در مورد دقت علمی، درمورد این‌که یك بار دیگر نیز میتواند تأثیرها را «توجیه» کند. او اعتراض به این فکر را که بومن میتواند بدون کلاهخود فضایی‌اش در خلاء زنده بماند پیشبینیی کرده و اشاره کرده است که آزمایشهای انجام شده با شامپانزه‌ها ثابت کرده‌اند که انسان محققاً میتواند برای زمان کوتاهی در چنین شرایطی زنده بماند.

حالا بومن پیشروی‌ی خود را سوی هال می‌آغازد ــ و برای نخستین و تنهابار در فیلم یك دوربین «ذهنی»ی روی دست به‌کار برده میشود، همچنان‌که او به‌گونه‌یی غریب درمیان فضای بی‌وزن مخزن خاطره‌ی هال شناور است، کارکردهای هوشمندی‌ی حسابگر را قطع میکند و او را به‌یك ابزار ماشینی و ابتدایی‌ی تنظیم کننده بدل میگرداند. سبك دوربین آن پاره‌ی دیگر خشم کینه‌جو را در «قتل» به‌یاد میآورد، هنگامی که الیشاکوك، پسر، مجروح وتلوتلوخوران به‌خانه میرود تا زن‌خیانتکارش را باگلوله از پای‌در آورد. هر چند کنشهای روشدار بومن هر نشانه‌یی از خشم درونی‌ی او را پنهان میکند، اوج عاطفی‌ی‌صحنه به‌گونه‌یی مؤثر از راه حالت شنیده شدنی‌ی اضطراب و ترس هال انتقال مییابد همچنان که صدایش خوشنودی‌ی قاطعش را از دست میدهد، تا مشخص میشود، و کندی میگیرد؛ و بعد، همچنان که مخزن حافظه‌اش تا حد کودکی عقب می‌نشیند، او به تعلیم ابتدایی‌ی زبان و تمرین آوازخوانی‌ی «دیزی، دیزی»[۱۹]ی خود بازمیگردد، پیش از آن که به‌عنوان یك هویت متفکر به‌کلی نابود شود.

صحنه در میان بسیاری که آن را تماشا میکنند و به آن گوش میدهند ناراحتی‌ی عمیقی‌برمیانگیزد. در واقع، این‌تنها صحنه‌یی در فیلم است که همدردیهای آدم را در حق یك شخصیت جلب میکند. و این واقعیت که شخصیت مرکب از یك عدسی‌ی حشره ــ

---

۱۹) «Daisy, Daisy»

چشم، چند تکه شیشه، و صدایی جداست، بهترین تجلیل ممکن است ازموفقیت‌کوبریك در آفرینش مصنوعی‌ی ماشینی«انسانی» تر از انسانها.

اما پیروزی‌ی قهرمان کهکشانی برغول قلعه‌ی نفوذناپذیر کشتی‌ی فضایی پایان اسطوره نیست. درست هنگامی‌که «طلسم» هال شکسته شده، معمای تازه‌یی برمسافر فضایی تحمیل میشود که او را در جستجویش برای معنای هستی پیشتر میراند. این معمای علامتهای تخته سنگ است. «فرماندهی‌ی مأموریت»، در پیامی از پیش ضبط شده که ظاهراً نابودی‌ی هال آن را به‌کار انداخته، اکنون افراد «اکتشاف»، یا هرکه راکه از آن باقیمانده، آگاه میکند که تخته سنگ تیکو نمایشگر نخستین مدرك زندگی‌ی هوشمندانه در بیرون زمین است؛ پس‌از مخابره‌ی رادیویی‌اش «تخته‌سنگ بکلی بی‌حرکت برجای مانده، منشاء و مقصودش‌هنوز معمایی‌کامل». این نخستین سر نخ شنیده شدنی و اشتباه‌نشدنی ست که از آنچه فیلم از دیدگاه روایتی «درباره»ی آن است به تماشاگران داده میشود. این همچنین آخرین جمله‌یی‌ست که در فیلم ادا میشود. و به‌گونه‌یی غریب شبیه نشانه‌ی قطعیت آکنده از فنا و «معمای کامل» در نخستین‌گفتار روایتگر در «دکتر سترینج لاو» است، در حال اعلام چیزی که «ماشین روز قیامت» از کار درمیآید. اما همچنین، در این مورد، بینندگان به حال خود رها میشوند تا ارتباط روایتی را خودشان بسازند.

فرمان جدید ــ که احتمالا از فضانوردان پنهان نگاه داشته شده تا «ضربه‌ی فرهنگی»ی یافتن این راکه انسان در جهان تنها نیست به درنگ اندازد ــ بومن را به‌درون صحنه‌ی پیش از آخر فیلم پرتاب میکند و به‌گونه‌یی مؤثر پرداخت خطی و غیرلفظی را باز میگرداند. و «طرح داستان» دوباره نازك میشود، «جادو» ستبری میگیرد. شخصیت ادیسه‌یی، اکنون تنها در گردونه‌یی

فضایی، ناگهان تخته سنگ آشنا را بازمی‌بیند، کـه این‌بار در فضا سوی ماههای مشتری، که در قران مداری‌اند، شناور است. در تعقیب آن، او بـه درون بعد تازه‌یی از مکـان و زمان کشیده میشود.

همه‌ی شیوه‌های تأثیرهای «مافـوق طبیعی» براو آزمـایش میشوند، همچنان کـه او از یك دالان فضایی به درون بینهایت پرتاب میشود. ارزش دارد یك‌بار دیگر اشاره شود که احساس انعطاف‌ناپذیر شتابگیری تاچه‌اندازه صحنه‌ی«کابوس» در«بوسه‌ی قاتل» را به‌یاد میآورد؛ احساس سرنوشت‌که نزدیك میشود مشابه نماهایی از بمب‌افکنهای هیدروژنی‌ی پایین ــ پرواز در «دکتر سترینج لاو» است. صحنه تصویر پردازیهایی از هرنقشی کـه چشم ذهن میتواند ثبتش کند به‌عاریت میگیرد. کوبریك در یك نقطه پرده را بدل به نقاشیهای گوپاییگرای انتزاعی میکند. در نقطه‌ی دیگر، نقشهای «آپ ــ آرت»[۲۰] ضربان دارند. صورتهای فلکی بزرگ میشوند و میترکند. تأثیرهای بصری آدم را به‌یاد پدیده‌هایی میاندازند مانند برقهای «فسفن»[۲۱] پس از یك پلك زدن، یا نقشهای شناور بیهوشی‌یی که بیمارانی که در حال از دست‌دادن آگاهی‌انـد تجربه میکنند، یا حتی نقشهـای توهم‌زای سطحی‌یی که «ل س د» برمیانگیزد.

ارتباط این پاره با تجربه‌ی مخدرها برایش پیروی‌یی‌کیشی به‌دست‌آورده؛ اما تأثیرهایش در حیطه‌ی تمثیل‌هم معتبرند. بومن بخشی میشود از تمامی‌ی آنچه تجربه میکند. کره‌ی چشم منبسط شده‌اش شکل میبازد تا این کـه به تمامی، بـه صورت نقشی از جهان، خورشیدی شود. او جهان درونی‌اش را روی این آزمایش رورشاخ[۲۲] کهکشانی فرا میافکند تا این که جریان گـذرنده‌اش

---

۲۰) Op-Art
۲۱) Phosphene
۲۲) Rorschach

او را جذب می‌کنـد ـ و تغییر می‌دهد. هنگـامی کـه گردونه‌ی فضایی‌اش بار دیگـر در واقعیت مادی فرود میآیـد، بومن درون اتاقخواب خارق‌العاده‌یی‌ست با اثاثه‌یی به‌سبك لویی‌ی شانزدهم. همه‌چیز به همان دقت مشخص شده و جزء به جزء است که در یك نقاشی‌ی ماگـریت[۲۳] ـ هرچند، هنوز بدون هیچ ضربه‌ی فـرا واقعیگرایانه‌یی نهان شده، به سبك ماگـریت، در میان آینه‌ها، نقاشیهای دیواری، دیوانها، میزهای‌کوچك،گلدانها، وتختخواب پنبه‌دوزی شده‌ی آن دوران.

چرا لویی‌ی شانزدهم؟ خب، اصلا چرا هرنوع اتاق مرسوم؟ حدس زده شده که این اتاق قفسی در یك «باغ وحش ستاره‌یی» ست، محیطی که قادر است مسافری از زمین آمده را جا دهـد و نگاهش دارد، به‌خاطر بررسی‌ی وسیله‌ی قدرتهایی که او را از بعدش به درون بعد خود کشیده‌اند. «صداها»ی ساخته‌ی گیورگی لیگتی‌ی آهنگساز، کـه به‌گونه‌یی مناسب دیگرگونی یافته‌انـد، احساسی سمعی را منتقل میکنند از حضوری ابر ـ انسانی در گردا گرد بومن. گاهی درك‌گوش‌ـ تیزـ شده‌اش دقت پرتقلای میمونها را در پیشگفتار به یاد میآورد، آن هنگام که چیزی را حس میکنند که نمیتوان دید. اما در مورد چاشنی‌ی دوره‌ی لویی‌ی‌شانزده، فیلم کوبـریك از پیش محرز کـرده کـه «پیشرفت» نمایشگـر هیچ گسستگی‌ی مشخصی با گـذشته نیست. پاسخهـای قدیـم دوام میآورند، پس چرا محیطهای قدیمی، مصنوعهای قدیمـی، دوام نیاورند؟ «عتیقه‌هـا» احتمالا میتوانند درست بـا همان دریغ در سال ۲۰۰۱ پس‌از میلاد ارزشمند باشندکه امروزگرانبها شمرده میشوند؛ ویك مرد زمینی، حتی یك‌فرزند شگردشناسی‌ی فضایی، امکان دارد هنوز تصویر خاطره‌یی از وسایل تجملی‌ی روی زمین را با خود به‌همراه داشته باشد. (ممکن است پراهمیت باشد کـه

---

۲۳) René Magritte

«۲۰۰۱» هیچ صحنه‌ی همروزگاری را که روی زمین بگذرد در خود ندارد، هرچند در یکی‌از پیشنویسهای اولیه‌ی فیلمنامه قصد این بوده که پرتاب «اکتشاف» نشان داده شود.)

در واقع امکان دارد اتاق قفسی برای بررسی باشد، یا برون‌فکنی[۲۴]ی بومن از محیطی باشد که او مطلوب میداندش، اما، به‌هرحال، پرسیدن این‌که چرا سبك لویی‌ی شانزدهم به‌همان اندازه نامربوط است که پرسیدن این که چرا فرشته‌های رافائل کفش به‌پا ندارند. در جستجوی توضیح‌های بخردانه بودن برای موقعیتهای استعاری یا تمثیلی بی‌فایده است. فرایند رویدادهای درون اتاق مهمتر از فراورده‌های نهایی‌ی اثاثه‌اش هستند.

بومن اکنون از مرحله‌های سالخوردگی، مرگ، و ازنو تولد یافتن میگذرد. کوبریك احساسی از بدل شدن این مرحله‌ها به یکدیگر را با سلسله‌یی از صحنه‌ها نمایشگر میکند که موقتاً ــ و، در یك مورد، از دیدگاه تصویری، هم ــ بریکدیگر منطبق میشوند. یعنی به این معنا که او به‌نحوی مشوش‌کننده آگاهمان میکندکه فضانورد به تجلی‌ی بازهم دیگری از خودش در دوره‌های بعدتر و همچنان بعدتر اسارتش پیشرفت کرده(۱۷). اسارت خود بیزمانی‌ی یك رؤیا را دارد؛ تعیین مدتش محال است. شخصیت معلق به نظر میرسد، علی‌رغم واقعیت به‌خوبی روشن شده‌ی پیرامونش ــ درست همان گونه که سه شخصیت «بوسه‌ی قاتل» هم بخشی از یك رؤیا به‌نظر میرسیدند، علی‌رغم نیویرك بسیار واقعی‌یی که ساکنش بودند.

پس از دورانداختن پوسته‌ی گردونه‌ی فضایی‌اش، بومن نخست به صورت پیرمردی آشکار میشود. همچنان که در اتاق متقارن که به گونه‌یی غریب نورانی‌ست کاوش میکند ــ تقارن صحنه‌ی دادگاه صحرایی در «راههای افتخار» را به یاد میآورد ــ

---

۲۴) Projection

به‌نگاه‌کردن از آستانه‌یی کشیده میشود به قصد تحقیق درباره‌ی صداهایی کـه مشخص و آشنایند، و با این همـه بازشناختنشان دشواراست. زاویه‌ی دوربین، باگرفتن دیدگاه او، شانه‌ها و پشت قوزکرده‌ی مرد بازهم پیرتری را آشکار میکند که سرگرم خوردن یك وعده غذاست. این بومن کمابیش ده سال بعد است. شخصیت پشت میز گیلاس شرابی را برمیگرداند ـ باز هم صدای شکستن نشانـه‌یی دقیق از چیـزی‌ست بیشتـر حس شده تا بیـان شده، شکنندگی‌ی سالخوردگی، شاید، یا شیوه‌ی رقت‌انگیزی کـه کـار کردهای حرکتی‌ی بدن فرسوده و اطمینان ناپذیر میشوند.

در این لحظه بومن دوم، و پیرتر، نگـاهش به‌چهـره‌یی در تختخواب عظیم میافتد ـ این خود اوست باز هم بیست یا سی سال پیرتر. این تنها نمای در این صحنه است که هردو چهره را در یك زمان نشان میدهد. بلافاصله پیله‌ی چروکیده‌ی بومن بستری دستش را سوی تخته‌سنگ بلند میکند، کـه در پای بستر مـرگ درست بـه همان اسرارآمیزی پدیدار میشود کـه زمانی در پای گهواره‌ی زندگی‌ی انسانی میان‌آدم‌ـ میمونها پدیدار شد. جسد زنده‌ی بومن در درخششی در تخته‌سنگ جذب میشود کـه رشد مییابد و شکل میگیرد تا این که به صورت جنینی در هاله‌ی نـور به درون نظر و ادراك شنا میکند، کودك ـ ستاره‌یی‌کامل، غمگین و با این همه با چشمهای خردمند، که از میان فضا سوی کره‌ی خاکی‌یی حرکت میکند که آغازش در آن بوده. با ایـن تصویـر نورانی‌ست که فیلم به‌آخر میرسد.

داستان بلندی که براساس فیلمنامه نوشته شد، فیلمنامه‌یی کـه آشکارا در طول فیلمبرداری تغییر زیادی یـافت، مشخصتر توصیف میکند که بعداً ممکن است چه روی داده باشد. «آن‌جا در پیش روی او، بازیچه‌یی درخشنده کـه هیچ کودك ـ ستاره‌یـی نمیتوانـد در برابرش مقاومت کنـد، سیاره‌ی زمین با همـه‌ی

مردمانش شناور بود». وکتاب ادامه میدهد: «هزار مایل زیرتر، آگاه شد که محموله‌ی خواب‌آلوده‌یی از مرگ بیدار شده بود، و به تنبلی در مدارش حرکت میکرد. کار مایه‌های ناتوانی که این محموله دربرداشت تهدیدی حتی احتمالی برایش نبود، اما او آسمانی پاکتر را بیشتر دوست‌دارد. اراده‌اش را به‌پیش‌فرستاد، و «مگاتون»های چرخنده به صورت انفجاری صامت شکفتند که طلوعی کاذب و کوتاه برای نیمه‌ی کره‌ی خفته به همراه آورد».

واداشتن بومن نوزاد به ویران‌کردن زمین با منفجرکردن بمبهای هیدروژنی‌ی مداری‌اش قطعاً تلافی‌ی طنزآمیزی در بزرگترین مقیاس ممکن است، اما کوبریك مطلقاً حق داشت که آن را به‌عنوان پایان فیلمش ردکند. این پایان ناگزیر باتلاشی‌ی دنیای دیوانه‌ی سیاست‌قدرت در «دکتر سترینج‌لاو» مقایسه میشد و بنابراین کودك ــ ستاره را تا حد نقش یك فرشته‌ی انتقام پایین میآورد که شمشیر برگناهکاری‌ی قدیمی‌ی انسانی کشیده. از این‌گذشته، پس‌از چنین سفری از ماقبل تاریخ تا به‌بینهایت، این کار بازگشتی صرفاً کینه‌جویانه، و ناشایسته‌ی موجودی متعالی به نظر میرسد ــ نوعی غیظ کودکانه.

اما بهترین استدلال علیه آن این‌است‌که این‌کار با تمامی‌ی ساختار فیلم برخورد میکرد، ساختاری که با وسواس از پرداختهای پاکیزه‌ی روایتی پرهیز کرده. کوبریك از این راه‌که چشمهای عظیم و آرام کودك ــ ستاره را خیره مانده در فیلم‌روها رها میکند هرآدمی را به تعبیر فردی وامیدارد(۱۸). با رد یك راه حل روایتی و جانشین‌کردن آن بایك نماد، او لحن اشاره‌یی‌ی غنی‌تری به‌چنگ میآورد. او فیلم را پایان ــ گشوده رها میکند، و بااین همه به‌گونه‌یی غریب آرامبخش، به همان شیوه‌که تصویر پردازی‌ی رؤیا میتواند برای خفته‌یی بیدارشده آرامبخش‌باشد ــ خوشنود از پژواکها وتداعیهایی‌که در ذهن آگاهش درنگ دارند.

شکافی کـه پایان فیلم میان منتقدان انـداخته فقط برسر معنایش نیست ـ که کوبریك اطمینان داده نمیشود پاك از خود اثر جدایش‌کرد ـ بلکه برسر این است‌که آیا این پایان وتمامی‌ی فیلم تجسم‌بخش نظری خوشبینانه از تواناییها و سرنوشت انسان است یا بدبینانـه. بعضی از منتقـدان «۲۰۰۱» را نمایشگـر ارزیابی‌یی بدبینانه یافتند از توانایـی‌ی انسان بـرای تعالـی بخشیدن به‌خودش، چراکه فیلم او را برای هرگامی از پیشرفت که برمیدارد متکی به‌نظمی عالیتر از موجودات نشان میدهد، تا جایی که سرآخر او به چیزی کاهش مییابد که آنها در حد جنینی زبان بسته میبینندش. جان هافسس[۲۵] در نشریـه‌ی کانادایی‌ی «تی‌ك‌وان»[۲۶] نوشت‌که «آقای کوبریك دو آینده پیش روی انسان میگذارد و هردوی آنها مراسم تدفینهایـی هستنـد. در «دکتر سترینج لاو» او در جنگ هسته‌یی میمیرد، ناآگاه از آنچه او یا ماشین‌جنگی‌اش را به‌حرکت میآورد. در «۲۰۰۱»او خود آگاهی‌ی کافی به‌دست میآورد تا ماشینهایش را از کار بیاندازد و خود را مرحله به مرحله نابود سازد....» نظـر خوشبینانه را، از سوی دیگر، پنلپی گیلیات در تعبیر خود از کودك ـ ستاره، به نحـوی فشرده در بررسی‌اش در «نیویرکر»[۲۷]، ارائه داد. «او مانند یك موجود جهش‌یافته مینماید. شاید او نخستین «نوع»[۲۸] جدید و ضروری‌ست.»

اما این ابهامی که در ساختار فیلمی بینهایت پیچیده نهاده شده فقط بخشی از یك الهیات بزرگتر است. کوبریك در چندین موقعیت گفته است که «دریافت خدا» در قلب این فیلم است؛ او دوراندیشانه و به سرعت میافزاید که او در حال اشاره به هیچ

---

۲۵) John Hofsess
۲۶) «Take One»
۲۷) «The New Yorker»
۲۸) Species

نظر یکتا پرستانه‌یی از خدا نیست، و احتمالا نزدیك‌تر به نظر آن منتقدانی‌ست که فیلم او را تجسم‌بخش تجربه‌یی اساطیری می‌بینند تا مذهبی. چرا که او نه فقط دانش خود را درون جادو میراند ـ جادوی اسطوره و افسانه، که برقهرمان انسانی عمل میکند و پیش از آن که به‌او اجازه دهد راه بازگشتش را به‌کره‌ی خودش بیابد دیگرگونش میکند. بلکه همچنین تجربه‌ی مذهبی را از نو به عنوان هوشمندی‌یی تعالی یافته تعبیر میکند ـ کیفیتی کاملا بیرون از فهم آنهایی‌که این‌هوشمندی خود را درلحظه‌هایی برگزیده از فیلم برآنها آشکار میکند.

هوشمندی آنچنان کـه کوبریك وکـلارك تصویرش میکنند دریافتی پهناورتر از تغییرشکل‌تکاملی‌ی فیلم از میمون به‌انسان به ماشین به ابر ـ انسان است. این هوشمندی هم در بیرون‌انسان ایستاده و هم به‌درون پیشرفتش راه می‌یابد. در نردبان تکاملی پیشتر از او میآید و پس از او زنده میماند. نوعی خداست. و مقابله‌ی انسان با خدا را سرانجام این درك او همراهی میکند که خود او تنها وجود هوشمند در جهان نیست.

ضربه‌ی بازشناسی درست تا آخر ادیسه نگاه داشته میشود، هنگامی که انسان از برزخ ستاره‌یی‌ی سواری‌ی کیهانی گذشته و باالوهیت تخته سنگ روبروست، با ـ باچه؟ مطمئناً با واکنشی مهربان‌که او را باسرنوشتش به‌مثابه بخشی از یك نظم بزرگتر سازش میدهد. فضانورد در حال مرگ در تختخواب دست خود را سوی تخته‌سنگ دراز میکند، درست در همان لحظه‌یی که به درون ذاتش جذب میشود.

همین واقعیت که آدم سعی میکند جنبه‌های مابعدالطبیعی‌ی «۲۰۰۱» را تعبیر کند دلیلی‌ست براین کـه کوبریـك حمـاسه هـای سینمـایی را بـه نحـوی تا چـه انـدازه ریشه‌یـی از سنتهای فرسوده و کهنه‌ی بزرگـی‌ی صرف و، اغلب، ابتـذال

همراه آن آزاد کرده است. نقطه‌های آغاز و پایان کار غول‌آسایی که او برعهده‌گرفته در تعمق اندیشه‌ورزانه ریشه دارند. برای نخستین‌بار در سینمای تجاری، فیلمی بااین هزینه وعظمت برای پیشبرد اندیشه‌ها به‌کار رفته است.

به قالب درآوردن و، حتی بیشتر، نگاه‌داشتن این نیت در سرتاسر سالهایی که صرف تهیه و به فیلم درآوردن آن شد، با ایستادگی کردن در برابر تمامی‌ی فشارهای وقت، «بودجه»، و همکاران، برای هرتك فیلمسازی دستاوردی پراهمیت است. اما کوبریك به‌بسیاری چیزهای دیگر نیز دست‌یافته‌که فردی واصیل هستند. شگفتیهای فنی‌ی «۲۰۰۱» از تمامی‌ی چیزهای پیش از خود درمیگذرند واحتمال نمیرود به‌نوبه‌ی خود عقب بیافتند مگر این که شگردهای تازه‌ی فیلمسازی پدید آیند یا کارگردان دیگری با همان توانایی ذهنی‌ی وسوسه زده و مهارت‌ها پدیدار شود. و فقط این نیست که فیلم در مورد جلوه‌های خاص سینمایی موفق است. تأثیرها چنان قانع‌کننده‌اند که ما از «خاص» دانستنشان بازمیایستیم و به آنها در حد اجزای اصلی‌ی فیلم مینگریم. تأثیرها، سخن کوتاه، بدل به محیط میشوند؛ و این به‌نوبه‌ی خود بدل به‌تجربه‌یی میشود که کوبریك میافریند و منتقلش میکند. البته، تمامی‌ی آفرینش متضمن فکر برقراری‌ی ارتباط است، خواه این ارتباط موفق باشد خواه نباشد. اما آنچه «۲۰۰۱» را بدل به‌تکاملی این‌چنین ریشه‌یی‌میکندشیوه‌ی‌پرداخت آلی‌ی‌ساختار و تصویر پردازی‌ی آن با محتوایش است، به‌طوری که هریك در برگیرنده و گسترش‌دهنده‌ی دیگری‌ست. علاوه برپیشبینی‌ی چیزهای آینده، کوبریك میانگیزخود را برای انتقال حس آنها به‌کار میبرد. به زحمت حیطه‌یی از تعمق اندیشه‌ورزانه در فیلم وجود دارد، خواه درباره‌ی زمان دوره‌یی، زندگی‌ی حسابگری شده، رفتار ماشینی، یا هوشمندی‌ی تکاملی، که درگیری‌ی حسی

همراهی‌اش نمیکند.

«۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی» درحدگیراترین‌کار برجسته‌ی فیلمسازی که کوبریك تا این تاریخ برعهده گرفتـه شایسته‌ی احترام است؛ اما اهمیتش فراسوی آنچه به دانش ما ـ از نگرش و هنرمندی‌ی او ـ میافزاید گسترش مییابد. بالاتر از هرچیـز دیگر، این فیلم مشخص‌کننده‌ی پیشرفتی مهم در شیوه‌ی انتقال اندیشه‌ها از راه میانگیر سینماست. چرا کـه تأثیرش را همـان اندازه خصوصیتهای تصویری‌ی این میانگیر ـ که از راه آنهـا منتقل میشود ـ تعیین میکند که هرکدام از رویدادهای واقعی، فرضیه‌ها، و تعمقهایی که محتوای فیلم را شامل میشوند. با فرو کوفتن مستقیم بودن کلام بیان شده، باگسستن از منطق روایتی، کوبریك مسجل کرده که تماشای فیلمش مستلزم عمـل استنتاج مداوم از سوی بینندگان‌است، برای پرکردن جاهای‌خالی‌ی میدان توجه از طریق برقرارکردن ارتباطهایی پرتخیل که از آن خود تماشاگران است. اگرچه این فیلم با همان سختگیری آفریده شده که هرفیلم مهم کوبریك، تمامی‌ی اثر متراکمترین تأثیر را از تصویرهایی به‌جا میگذارد که آزادند به چیزهایی بسیار بیش از آنچه چشم و ذهـن درمی‌یابنـد اشاره‌هـای ضمنی داشته باشند. شیوه‌های بیانی‌ی اسطوره‌یی کـه بخش بزرگـی از ویژگـی‌ی «احساس» فیلم را پدید میسازند بردستور عملهـای قدیمـی‌ی داستان ـ ساخته شده از علت و معلول منطقی ـ تسلط می‌یابند. آن عبارت‌مشهور مك‌لوهان[۲۹]، «میانگیر خود پیام‌است»، به‌آسانی خود را به بعضی از آنهایی کـه درباره‌ی «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی» نوشته‌اند القاکرده؛ اما واقعاً برای قدرت‌کوبریك کافی نیست که القاگری‌یی غنی‌تر از یك «پیام» پدید سازد. در مورد او، آدم ترجیح میدهد که بگوید میانگیر خود استعاره است.

---

۲۹) McLuhan: «Medium is the message»

یادداشتها

۱) E. M. Förster : «Aspects of the Novel» (چاپ اول، ۱۹۲۷).

۲) نمایش این فیلم هنوز در فرانسه ممنوع است، و ممنوعیتی که مقامات سوییس هنگام پخش آن، به احترام احساسات همسایه‌شان بر آن اعمال کردند، تااوایل ۱۹۷۰ لغو نشد. نمایش فیلم همچنین در اصل در تاسیسات نظامی‌ی ایالات متحده در امریکا و خارج ممنوع شده بود.

۳) داگلاس دراین مدت خود را در ارزشگذاری‌ی بازی‌ی خودش بگونه‌یی غریب منکر خود نشان داده است. در مصاحبه با Michel Ciment در «Positif» (ژانویه‌ی ۱۹۷۰)، از میان همه‌ی فیلمهایی که شخصاً ترجیحشان میداد «راههای افتخار» را در مرتبت آخر گذاشت، بعد از «Lonely Are the Brave»، «سپارتاکوس»، «Champion»، «Lust for Life» و «The Vikings».

۴) I see Annabel in general terms as «honey–coloured skin», «thin arms», «brown bobbed hair», «long lashes», «big bright mouth».
(«لولیتا» ، ولادیمیر ناباکف)

۵) ازدواجهای قبلی‌ی کوبریک با Toba Metz بوده، در هجده سالگی،

---

۱) یادداشتها، به استثنای یادداشت شماره‌ی هفت، همه ازآقای واکر است.

و بعداً بـا Ruth Sobotka، رقـاصه‌ی گروه بـالـه‌ی Balanchine، City Center، که در «بوسه‌ی قاتل» در یک صحنه‌ی کـوتاه ظـاهر میشود.

۶) تناقضی زاییده‌ی ـ بارهـا و بارها ـ بعضی لحظه‌هـای خـارق‌العاده‌ی «کمدی»ی کـابوس گـونه‌یی که William Manchester در تحلیل خود ازاوضاع پس ازقتل کندی در «The Death of a President» گزارش کرده است.

۷) آنچه در متن آمده صرفاً ترجمه به معناست، متن اصلی اینجا می‌آید:

«All the time we were sirening off to the rozz–shop, me being wedged between two millicents and being given the old thump and malenky tolchock by these smecking bullies. Then I found I could open up my glaz-lids a malenky bit and viddy like through all tears a kind of streamy city going by, all the lights like having run into one another... I knew I was going to get nothing like fair play from these stinky grahzny bratchnies, Bog blast them.»

۸) تا اندازه‌یی، هم، گذاشتن Max Ophuls از طرف کوبریک دربالای صورت کارگردانـانی که او بـه ویژه تحسینشان مـیکرد، در مصاحـبه‌ی «Cahier du Cinéma»، جولای ۱۹۵۸. (و نـگاهی بیاندازید بـه فصل اول، جایی که کوبریک از افولس حرف میزند.)

۹) Alex North آهنگساز در این باره خاطره‌یی طنزآمـیز مینویسد؛ در «The Making of Kubrick's 2001»، ویراسته‌ی Jerome Agel؛ از انتشارات «Signet Books»، نیویرک، ۱۹۶۸.

۱۰) خاطره‌های Albert Speer، «Inside the Third Reich»، هنگامی که کوبریک آنها را خواند تأثیر نیرومندی بر او گذاشت، وآدم

به‌آسانی میتواند ببیند چرا، در داستان یک شیوه‌ی حکومتی‌ی «ابرمرد» که وسیله‌ی نفرینی ناگزیر به ویرانی کشانده میشود، در بسیاری از لحظه های کمدی‌ی سیاه و به ویژه در شیوه‌یی که شپیر برنهاده‌ی کوبریک را تأیید میکند، درباره‌ی شکافی که شگرد شناسی‌ی جدید میان واقعیت و خیالپردازی‌ی آنهایی که برآن مسلط هستند میآفریند.

۱۱) در فیلمنامه‌ی اولیه‌یی برای «۲۰۰۱: یک ادیسه‌ی فضایی»، «دزد بگیر» استقرار یافته در ماه به شکل یک چهار وجهی تصور شده بود که قاعده و سه بر آن مثلثی متساوی‌الاضلاع با ارتفاع حدود پانزده پا تشکیل میدادند، زیرا وسعت سطح آن به نسبت حجمش از هر طرح دیگری بیشتر بود و بدین‌گونه برای وسیله‌یی که از خورشید نیرو میگیرد مناسب ترین سطح‌ها بود. این طرح‌به درون نسخه‌ی پایان یافته‌ی فیلم‌راه نیافت، زیرا خصوصیتهای اسطوره‌یی‌ی تخته سنگ به خصوصیتهای منطقی‌ی چهار وجهی ترجیح داده شدند: اما این نشان میدهد کوبریک با چه وسواسی با هرجنبه‌ی اثرش روبرو میگردد.

۱۲) اسم شهری که در این گفتگو ذکر میشد در اصل Dallas بود؛ اما پس از قتل کندی، رئیس جمهوری، به جای آن Vegas روی نوار صدا گذارده شد.

۱۳) در یکی از آن اتفاقهای تصور نکردنی، ترگیدسن در این نقطه باید این جمله را ادا میکرد که «آقایان، رئیس جمهوری‌ی محبوب ما در عنفوان جوانی بر زمین نقش بسته» ــ گفتگویی که اگر کوبریک صحنه را از پیش کنار نگذاشته بود قطعاً پس از قتل کندی حذف میشد.

۱۴) «Aspects of the Novel».

۱۵) معتبرترین گزارش را از این که کوبریک چگونه این و بسیاری دیگر از جلوه های خاص سینمایی‌ی شگفتی‌آور را تدبیر کرده میتوان در «American Cinematographer»، جون ۱۹۶۸، یافت.

۱۶) او حضور نداشت. کوبریک این صحنه‌ها را با استفاده از تلویزین

مدار بسته، از خارج دستگاه سی و هشت پایی‌ی «مرکز گـریز» کـه شبیه یک چرخ فلک است، کارگردانی کرد.

۱۷) دو مؤلف فـرانسوی، Jean Paul Dumont و Jean Monod، در مطالعه‌شان روی فیلم‌کوبریک، «Le Foetus Astral» (از انتشارات «Edition Christian Bourgeois»، پاریس، ۱۹۷۰)، «مرحله‌ها»ی این صحنه‌ی دیگرگونـیها و جایـگزینی‌ها را با مرحـله‌های یک بازی‌ی شطـرنج مقـایسه میکنند، که پیشرفتش را نـاپدید شدن مهره پشت مهـره مشخص میکند.

۱۸) اشاره‌ی کوبریک، هنگامی که درباره‌ی «معنا»ی کـودک ـ ستاره سوآل پیچ شد، به تکچهره‌ی رمـزآمیز مونالیزا از داوینچی کـه نفس رخـنه ناپذیریش بخشی از افسونگریش است، دلالت میکند کـه چنین ارتباطی میتواند تا به پدیدار شدن مادی‌ی کودک ـ ستاره گسترش یابد.

باشگاه ادبیات

فیلمشناسی

ستنلی کوبریك
(*Stanley Kubrick*)

۱۹۵۱ «روز نبرد»
(«*Day of the Fight*»)

کارگردان، فیلمبردار، تدوین، صدا ستنلی کوبریک
گفتار Douglas Edwards

(فیلم مستند کوتاه درباره‌ی Walter Cartier، مشتزن میان وزن.)

طول فیلم ۱۶ دقیقه
پخش کننده R. K. O. Radio (امریکا)

۱۹۵۱ «کشیش پرنده»
(«*Flying Padre*»)

کارگردان، فیلمبردار،
تدوین، صدا ستنلی کوبریک

(فیلم مستند کوتاه درباره‌ی Fred Stadtmueller، کشیش کاتولیک خطه‌یی در New Mexico به وسعت ۴۰۰ مایل مربع.)

طول فیلم ۹ دقیقه
پخش کننده ار. ک. او. ریدیو(امریکا)

۱۹۵۳ «هراس و هوس»
(«*Fear and Desire*»)

شرکت تهیه Stanley Kubrick Productions
تهیه کننده ستنلی کوبریک
کارگردان، فیلمبردار،
تدوین ستنلی کوبریک
فیلمنامه Howard O. Sackler

هنرپیشه‌ها :
Frank Silvera (در نقش Mac)، Kenneth Harp (Corby)،
Virginia Leith (دختر)، Paul Mazursky (Sidney)،
Steve Coit (Fletcher).

طول فیلم ۶۸ دقیقه
پخش کننده Joseph Burstyn (امریکا)

۱۹۵۵ «بوسه‌ی قاتل»
(*«Killer's Kiss»*)

شرکت تهیه	Minotaur
تهیه کننده‌ها	ستنلی کوبریک، Morris Bousel
کارگردان، فیلمبردار، تدوین، صدا	ستنلی کوبریک
فیلمنامه	ستنلی کوبریک، هوارد سکلر
موسیقی	Gerald Fried
رقص پردازی	David Vaughan

هنرپیشه‌ها :
فرنک سیلورا (Vincent Rapallo)،
(Davy Gordon) Jamie Smith،
(Albert) Jerry Jarret ،(Gloria Price) Irene Kane،
Felice Orlandi ،Mike Dana ،(Ruth Sobotka) Iris،
Phil Stevenson ،Ralph Roberts (لاتها)،
Julius Adelman (صاحب کارخانه‌ی آدمکهای نمونه)،
David Vaughan ،Alec Rubin (دو مست).

طول فیلم	۶۴ دقیقه
پخش کننده	United Artists (امریکا)

۱۹۵۶ «قتل»
(*«The Killing»*)

شرکت تهیه	Harris-Kubrick Productions

تهیه کننده	جیمز ب. هریس
کارگردان	ستنلی کوبریک
فیلمنامه	ستنلی کوبریک، بر مبنای داستان بلند «Clean Break»، نوشته‌ی Lionet White
گفتگوی اضافی	Jim Thompson
مدیر فیلمبرداری	Lucien Ballard
تدوین	Betty Steinberg
طراح صحنه	روت سوبوتکا کوبریک
موسیقی	جرالد فراید
صدا	Earl Snyder

هنرپیشه‌ها :
(Johnny Clay) Sterling Hayden،
(Marvin Unger) Jay C. Flippen،
(Sherry Peatty) Marie Windsor،
(George Peatty) Elisha Cook، (Fay) Coleen Gray،
(Val Cannon) Vince Edwards،
(Randy Kennan) Ted de Corsia،
(Mike O'Reilly) Joe Sawyer،
(Nikki) Tim Carey، (Maurice) Kola Kwariani،
James Edwards (متصدی‌ی توقفگاه ماشین).

طول فیلم	۸۳ دقیقه
پخش کننده	یونایتد آرتیست (امریکا)

۱۹۵۷ «راههای افتخار»
(«*Paths of Glory*»)

شرکت تهیه	Harris–Kubrick Productions
تهیه کننده	جیمز ب. هریس
کارگردان	ستنلی کوبریک
فیلمنامه	ستنلی کوبریک، Calder Willingham، جیم تامسن، بر مبنای داستانی از Humphrey Cobb
مدیر فیلمبرداری	George Krause
تدوین	Eva Kroll
طراح صحنه	Ludwig Reiber
موسیقی	جرالد فراید
صدا	Martin Muller

هنرپیشه ها :

Kirk Douglas (سرهنگ Dax)،
Ralph Meeker (سرجوخه Paris)،
Adolphe Menjou (ژنرال Broulard)،
George Macready (ژنرال Mireau)،
Wayne Morris (ستوان Roget)،
Richard Anderson (سرگرد Saint-Auban)،
Joseph Turkel (سرباز، Arnaud)،
Timothy Carey (سرباز، Ferol)،
Peter Capell (Colonel Judge)،
Susanne Christian (دختر آلمانی)،
Bert Freed (گروهبان Boulanger)،
Emile Meyer (کشیش)، John Stein (سروان Rousseau)،

طول فیلم ۸۶ دقیقه
پخش کننده یونایتد آرتیست (امریکا)

۱۹۵۹-۶۰ «سپارتاکوس»
(«*Spartacus*»)

شرکت تهیه	Bryna
تهیه کننده‌ی شریک	کرک داگلاس
تهیه کننده	Edward Lewis
کارگردان	ستنلی کوبریک
فیلمنامه	Dalton Trumbo، بر مبنای داستان Howard Fast
مدیر فیلمبرداری	Russell Metty
فیلمبرداری‌ی اضافی	Clifford Stine
به طریقه‌ی	Super Technirama–70
رنگ	Technicolor
تدوین	Robert Lawrence، Robert Schultz، Fred Chulack
طراح فیلم	Alexander Golitzen
طراح صحنه	Eric Orbom
آرایش صحنه	Russell A. Gausman، Julia Heron
عنوانبندی	Saul Bass
مشاور فنی	Vittorio Nino Novarese
لباسها	Peruzzi، Valles، Bill Thomas
موسیقی	Alex North

رهبر موسیقی	Joseph Gershenson
صدا	Waldon O. Watson، Joe Lapis، Murray Spivack، Ronald Pierce

هنرپیشه‌ها :
کرک داگلاس (سپارتاکوس)،
Laurence Olivier (Marcus Crassus)،
Jean Simmons (Varinia)،
Charles Laughton (Gracchus)،
Peter Ustinov (Batiatus)،
John Gavin (Julius Caesar)،
Tony Curtis (Antoninus)،
Nina Foch (Helena)، Herbert Lom (Tigranes)،
John Ireland (Crixus)، John Dall (Glabrus)،
Charles MacGraw (Marcellus)،
Joanna Barnes (Claudia)،
Harold J. Stone (David)،
Woody Strode (Draba)، Peter Brocco (Ramon)،
Paul Lambert (Gannicus)،
Robert J. Wilke (Captain of Guard)،
Nicholas Dennis (Dionysius)،
John Hoyt (افسر رمی)، Fred Worlock (Laelius)،
Dayton Lummis (Symmachus).

طول فیلم (در اصل)	۱۹۶ دقیقه
پخش کننده	Universal Pictures (امریکا)

(نسخه‌یی که در انگلستان نمایش داده شد سه دقیقه کوتاه‌تر بود. بعدتر، وقتی‌فیلم به پخش عمومی رسید، یونیورسال آن را برای همه‌ی ممالک و پخش‌های بعدی تا ۱۸۳ دقیقه کوتاه کرد. صحنه‌های حذف شده بیشتر نمایشگر کوشش

بسیار در پرده‌ی مارکوس کراسوس بوده بـرای اغوا کردن برده‌اش آنتونینوس.
در نتیجه‌ی این قطع‌ها رابطه‌ی این دو بی‌معنا شده است.)

۱۹۶۱ «لولیتا»
(«*Lolita*»)

شرکت تهیه	/ Anya / Seven Arts Transworld
تهیه کننده	جیمز ب. هریس
کارگردان	ستنلی کوبریک
فیلمنامه	Vladimir Nabokov، بر مبنای داستانی نوشته‌ی خودش
مدیر فیلمبرداری	Oswald Morris
تدوین	Anthony Harvey
طراح صحنه	William Andrews
آرایش صحنه	Andrew Low
موسیقی	Nelson Riddle
مایه‌ی اصلی‌ی موسیقی	Bob Harris
صدا	H. L. Bird، Len Shilton

هنرپیشه‌ها :
James Mason (Humbert Humbert)،
Sue Lyon (Lolita Haze)،
Shelley Winters (Charlotte Haze)،
Peter Sellers (Clare Quilty)،
Diana Decker (Jean Farlow)،
Jerry Stovin (John Farlow)،
Suzanne Gibbs (Mona Farlow)،

Gary Cockrell (Dick)،
Marianne Stone (Vivian Darkbloom)،
Cec Linder (پزشک)، Lois Maxwell (پرستار Mary Lore)،
William Greene (Swine)،
C. Denier Warren (Potts)، Isobel Lucas (Louise)،
Maxine Holden (متصدی‌ی میز اطلاعات) ،
James Dyrenforth (Beale)،
Roberta Shore (Lorna)، Eric Lane (Roy)،
Shirley Douglas (خانم Starch)،
Roland Brand (Bill)، Colin Maitland (Charlie)،
Irvin Allen (کارمند در بیمارستان)،
Marion Mathie (خانم Lebone)، Criag Sams (Rex)،
John Harrison (Tom).

طول فیلم ۱۵۳ دقیقه
پخش کننده Metro—Goldwyn—Mayer (انگلستان)

۱۹۶۳ «دکتر سترینج لاو، یا چگونه یاد گرفتم از نگرانی دست بردارم و به بمب عشق بورزم»
(*«Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb»*)

شرکت تهیه Hawk Films
تهیه کننده ـ کارگردان ستلی کوبریک
تهیه کننده‌ی شریک Victor Lynodn
فیلمنامه ستلی کوبریک، Terry Southern، بر مبنای داستان بلند Peter George

«Red Alert» نوشته‌ی پیتر جرج

مدیر فیلمبرداری	Gilbert Taylor
تدوین	انتنی هاروی
طراح فیلم	Ken Adam
طراح صحنه	Peter Murton
جلوه‌های خاص‌سینمایی	Wally Veevers
موسیقی	Laurie Johnson
مشاور هوانوردی	سروان John Crewdson
صدا	John Cox

هنرپیشه‌ها :

پیترسلرز (Group Captain Lionel Mandrake،
رئیس جمهوری Muffley، دکتر سترینج لاو)،
George C. Scott (ژنرال «Buck» Turgidson)،
سترلینگ هیدن (ژنرال Jack D. Ripper)،
Keenan Wynn (سرهنگ «Bat» Guano)،
Slim Pickens (سرگرد T. J. «King» Kong)،
Peter Bull (سفیرکبیر de Sadesky)،
Tracy Reed (خانم Scott)،
James Earl Jones (ستوان Lothar Zogg، توپخانه)،
Jack Creley (آقای Staines)،
Frank Berry (ستوان H. R. Dietrich، D. S. O.)،
Glenn Beck (ستوان W.D. Kivel، هوانورد)،
Shane Rimmer (سروان G. A. «Ace» Owens، خلبان دوم)،
Paul Tamarin (ستوان B. Goldberg، متصدی‌ی رادیو)،
Gordon Tanner (ژنرال Faceman)،
Robert O'Neil (دریاسالار Randolph)،
Roy Stephens (Frank)، Laurence Herder،
John McCarthy، Hal Galili (افراد گروه محافظت پایگاه
Burpelson).

طول فیلم ۹۴ دقیقه
پخش کننده Columbia Pictures (انگلستان)

۱۹۶۸ «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضایی»
(«2001: *A Space Odyssey*»)

شرکت تهیه مترو ـ گلدوین ـ می‌یر
تهیه کننده ستنلی کوبریک
کارگردان ستنلی کوبریک
فیلمنامه ستنلی کوبریک، Arthur C. Clarke،
بر مبنای داستان کوتاهی از آرتور
سی. کلارک به نام «The Sentinel»
مدیر فیلمبرداری Geoffrey Unsworth
به طریقه‌ی Super Panavision، در Cinerama
رنگ Metrocolor
فیلمبرداری‌ی اضافی John Alcott
طراح و کارگردان
جلوه‌های خاص‌سینمایی ستنلی کوبریک
تدوین Ray Lovejoy
طراحهای فیلم Tony Masters، Harry Lange،
Ernie Archer
طراح صحنه John Hoesli
سرپرستهای جلوه‌های
خاص سینمایی والی ویورز، Douglas Trumbull،
Con Pederson، Tom Howard
موسیقی Richard Strauss،
Johann Strauss،
Aram Khachaturian،

	György Ligeti
لباس	Hardy Amies
صدا	Winston Ryder

هنرپیشه‌ها :

Keir Dullea (David Bowman)،
Garry Lockwood (Frank Poole)،
William Sylvester (دکتر Heywood Floyd)،
Daniel Richter (Moonwatcher)،
Douglas Rain (صدای HAL 9000)،
Leonard Rossiter (Smyslov)،
Margaret Tyzack (Elena)،
Robert Beatty (Halvorsen)،
Sean Sullivan (Michaels)،
Frank Miller (فرماندهی‌ی مأموریت)،
Penny Brahms (میهماندار)،
Alan Gifford (پدر Poole)،
Edward Bishop، Glenn Beck، Edwina Carroll،
Mike Lovell، Peter Delman، Dany Grover،
Brian Hawley.

طول فیلم	۱۴۱ دقیقه
پخش کننده	مترو ـ گلدوین ـ می‌یر

(طول «۲۰۰۱ : یک ادیسه‌ی فضایی» در اصل ، هنگامی که در اول اپریل ۱۹۶۸ در نیویرک به نمایش خصوصی گذاشته شد، ۱۶۱ دقیقه بود. کوبریک خود به دنبال این نمایش تصمیم گرفت فیلم را ۲۰ دقیقه کوتاه کند. در این‌مورد نظر داد: «یک فیلم نیاز به‌چندباری نمایش دارد تا سرانجام بتوان تصمیم گرفت چیزها چه اندازه باید باشند، بخصوص صحنه‌هایی که پیشرفتی روایتی در حد راهنما ندارند.» پیشتر «راههای افتخار» رابین نمایش خصوصی و پخش‌عمومی

کوتاه کرده بود و، البته، «دکتر سترینج لاو» را، که صحنه‌ی پرتاب کیک آخر فیلم وسیله‌ی خود کوبریک به دلائلی که در متن به اشاره آمده حذف شده.)[1]

۱۹۷۱ «پرتقال کوکی»
(«*A Clockwork Orange*»)

تهیه کننده وکارگردان ستنلی کوبریک
فیلمنامه ستنلی کوبریک
بر اساس داستان بلند Anthony Burgess

هنرپیشه‌ها :
Malcolm McDowell (Alex)،
Patrick Magee (آقای Alexander)
و با شرکت:
Michael Bates (رئیس نگهبانها)، Warren Clarke (Dim)،
John Clive (هنرپیشه‌ی تآتر)، Adrienne Corri (خانم الکساندر)،
Carl Duering (آقای Brodsky)، Paul Farrell (ولگرد)،
Clive Francis (مستأجر)، Michael Gover (رئیس زندان)،
Miriam Karlin (Catlady)،
James Marcus (Georgie)، Aubrey Morris (Deltoid)،
Godfrey Quigley (کشیش زندان)،
Sheila Raynor (مادر)، Madge Ryan (دکتر Branom)،

---

۱) فیلمشناسی‌ی کتاب در اینجا به آخر میرسد. شناسنامه‌ی فیلم بعد، متن کامل عنوانبندی‌ی فیلم، از این کتاب است :
«Stanley Kubrick's A Clockwork Orange»
از انتشارات «Ballantine Books»، نیویرک؛ چاپ اول، جولای ۱۹۷۲.

John Savident (توطئه گر)، Anthony Sharp (وزیر)،
Philip Stone (پدر)، Pauline Taylor (روانشناس)،
Margaret Tyzack (توطئه‌گر)،
و Steven Berkoff، Lindsay Campbell،
David Prowse، Michael Tarn،
Vivienne Chandler، Jan Adair، Barrie Cookson،
Richard Connaught، Gaye Brown،
John J. Carney، Prudence Drage، Peter Burton،
Shirley Jaffe، Lee Fox، Carol Drinkwater،
Virginia Wetherell، Cheryl Grunwald،
Craig Hunter، Neil Wilson، Gillian Hills،
Katya Wyeth.

تهیه کننده‌های شریک	Si Litvinoff ،Max L. Raab
مشاور مو و رنگ	Leonard of London
تهیه کننده	Bernard Williams
دستیار تهیه کننده	Jan Harlan
موسیقی‌ی الکترونیک (تصنیف و اجرا)	Walter Carlos و لودویک‌فن بتهوون(سمفنی‌ی شماره‌ی۹)، Gioachino Rossini («زاغ دزد»، «ویلیام تل»)، Edward Elgar (مارشهای شماره‌ی ۱ و ۴)، و Arthur Freed Nacio Herb Brown («Singin' In the Rain»؛ با اجرای Gene Kelly)، Terry Tucker («Overture to the Sun»)، Erika Eigen

(«I Want to Marry a Lighthouse Keeper»)

مدیر فیلمبرداری	جان الکات
طراح فیلم	John Barry
تدوین	Bill Butler
تدوین صدا	Brian Blamey
ضبط صدا	John Jordan
متصدی‌های ترکیب‌صدا	Eddie Haben ،Bill Rowe
طراحهای صحنه	Peter Sheilds ،Russell Hagg
سرپرست بخش لباس	Ron Beck
طراح لباس	Milena Canonero
تنظیم دعوا	Roy Scammell
نقاشیها و پیکره‌ها	Herman Makkink، Cornelius Makkink، Liz Moore، کریستین کوبریک
انتخاب هنرپیشه	Jimmy Liggat
سرپرست محلهای فیلمبرداری	Terence Clegg
سرپرست برقکارها	Frank Wardale
دستیارهای کارگردان	Derek Cracknell، Dusty Symonds
سرپرست کارهای ساختمانی	Bill Welch
سرپرست اثاث	Frank Bruton
دستیارهای تدوین	Gary Shepherd، David Beesley ،Peter Burgess
متصدی‌های دوربین	Mike Molloy ،Ernie Day
متصدی‌ی تنظیم عدسی	Ron Drinkwater
دستیارهایی برای‌دوربین	David Lenham ،Laurie Frost
متصدی‌ی بلندگوی ضبط	Peter Glossop
متصدی‌های جرثقال	Tony Cridlin ،Don Budge

برقکار	Louis Bogue، Derek Gatrell
متصدی‌های اثاث	Peter Hancock،
	Tommy Ibbetson،
	John Oliver
تنظیم تبلیغات	Mike Kaplan
حسابدار	Len Barnard
منشی‌ی صحنه	June Randall
آرایشگر مو	Olga Angelinetta
آرایش صورت	Fred Williamson،
	George Partleton،
	Barbara Daly
منشی‌ی تهیه	Loretta Ordewer
منشی‌ی کارگردان	Kay Johnson
دستیار تهیه	Andros Epaminondas
رابط با محلهای فیلمبرداری	Arthur Morgan
مشاور فنی	Jon Marshall
پخش کننده	Warner Bros. (A Kinney Company)

پاشگاه ادبیات

جداگانه

«پرتقال کوکی»

ما کوبریك را نوامبر گذشته [۱۹۷۱] در خانه‌اش نزدیك بورهام وود[1] ملاقات کردیم، هزار تویی درهم از کارگاهها، دفترها و اتاقهایی به ظاهر با مقصود دوگانه که در آنها زندگی‌ی خانوادگی و فیلمسازی چنان بریکدیگر منطبق میشوند که گویی یکی بدون دیگری تصورناپذیر است. با وجود بیزاری‌ی زبانزدش از مصیبتهای بازپرسی، کوبریك مصاحبی بینهایت بلیغ ازکار درآمد، مشتاق بحث مفصل درباره‌ی هر جنبه، فنی یا نگره‌یی، از شیفتگی‌ی خود به سینما. وقتی که به پیاده کردن نوارهایمان رسیدیم، آنچه در واقع پدیدار شد شاید بیشتر گفت و شنودی بود، که زمینه‌های بسیاری را میپوشاند، تا مصاحبه‌یی رسمی. هنگامی که «پرتقال کوکی» چند هفته بعدتر در لندن افتتاح شد، کوبریك خود را در جبهه‌ی مقدم جنگ کسی دیگر یافت. منتقدان درباره‌ی، به‌ویژه، «سگهای پوشالی»[2] سلاح برگرفته بودند، و «پرتقال کوکی» در آتش متقاطع گرفتار آمد، به‌ویژه پس از دیدار پر تبلیغات وزیر کشور از فیلم. هیاهویی خارق‌العاده بود (داستان بلندی که فیلم براساس آن بود، گذشته از هر چیز، اول بار ده سال پیش منتشر شده بود)، بیشتر از آنجا که به نظر میآمد درباره‌ی «پرتقال کوکی»یی باشد که مینمود چندان ارتباطی با فیلمی که کوبریك ساخته ندارد. اما همچنین به آن معنا بود که در بعضی از پاسخهای او به سوآلهای اصلی‌ی ما میبایست تجدید نظر شود، تا جدلهایی که فیلم برانگیخته بود به‌حساب آید. بنابراین آنچه به دنبال میآید تا اندازه‌یی یك باز نوشته‌ی کوبریك از یك مصاحبه‌ی کوبریك است ــ به خاطر رعایت، همچنان که همیشه در مورد کوبریك صادق است، دقت.[3]

---

۱) Borehamwood

۲) «Straw Dogs» (Sam Pekinpah)

۳) از Philip Strick و Penelope Houston، ازمجله‌ی «Sight & Sound»، بهار ۱۹۷۲.

همکاری‌ی شما با انتنی برجس به هنگام اقتباس «پرتقال کوکی» برای سینما تا چه اندازه نزدیك بود؟

ستنلی کوبریك: من عملاً هیچ فرصتی برای بحث درباره‌ی داستان «پرتقال‌کوکی» با انتنی‌برجس نداشتم. یك شب‌که داشت از لندن میگذشت به‌من تلفن‌کرد و ما مکالمه‌ی کوتاهی پشت تلفن داشتیم. بیشتر ردوبدل تعارفات بود. ازطرف دیگر، زیاد دراین‌باره نگران نبودم چون در کتابی که به‌درخشانی‌ی «پرتقال‌کوکی» نوشته شده آدم باید تنبل باشد تا نتواند جواب هرسوآلی را که احتمال دارد پیش بیاید در متن خود داستان پیدا کند. فکر میکنم نامعقول نیست که بگویم هرچه برجس میبایست درباره‌ی داستان بگوید در کتاب گفته شده.

درباره‌ی چیزهایی که خودتان به داستان اضافه کرده‌بید چه میگویید؟ به نظر میرسد سبك و ساختار اصلی را با وفاداری‌یی بسیار بیشتراز فیلمهای‌قبلیتان حفظ‌کرده‌بید، و گفتگوها اغلب دقیقاً همان هستند که در داستان بلند بودند.

آنچه من به‌داستان اضافه کردم عبارت از نوشتن فیلمنامه بود. این در اساس مساله‌ی انتخاب و ویرایش بود، گرچه من چندتایی فکر مفید روایتی ابداع کردم و به‌بعضی ازصحنه‌ها شکلی دوباره‌دادم. با این همه، عموماً، این اضافه‌ها صرفاً آنچه را که از پیش در داستان بلند بود روشن میکرد ــ مثل تلفن کردن «کت‌لیدی»[۴] به پلیس، که توضیح میدهد چرا پلیس‌ها در آخر این صحنه پیدایشان میشود. در داستان، به‌ذهن الکس خطور میکند که امکان دارد «کت لیدی» به‌پلیس تلفن کرده باشد، اما این آن‌جور کاری‌ست که در یك داستان میتوانید بکنید و در فیلمنامه نمیتوانید. از این‌گذشته از فکر «آواز در باران» هم کلی راضی بودم، به‌عنوان وسیله‌یی

---

۴) Cat Lady

برای آن که الکساندر درآخرهای فیلم دوباره الکس را بشناسد.

چطور شد که اساساً به فکر استفاده از «آواز در باران» افتادید؟

این یکی از فکرهای مهمتر بود که در طول تمرین پیش‌آمد. این صحنه، درواقع، طولانی‌تر از هرصحنه‌ی دیگر فیلم تمرین شد و به‌نظر می‌آمد که به‌جایی نمیرسد. سه روز را صرف این‌کوشش کردیم که بفهمیم دقیقاً چه‌اتفاق خواهد افتاد و به‌نحوی همه‌اش کمی نارسا به‌نظر میرسید. بعد یکدفعه این فکر به‌کله‌ام آمد ــ نمیدانم از کجا آمد یا چه چیزی ضامنش را کشید.

مهمترین چیزی که به نظر میرسد به داستان اصلی اضافه کرده باشید صحنه‌ی آشناییِ الکس با زندان است. چرا حس کردید این صحنه مهم است؟

ممکن است طولانی‌ترین صحنه باشد اما فکر نمیکنم مهمترین صحنه است. اضافه کردنش ضروری بود چون صحنه‌ی زندان، در قیاس با داستان، فشرده شده، و میبایست آدم چیزی در آن داشته باشد که وزن کافی به‌این فکر که الکس واقعاً زندانی شده بدهد. کار معمول بازرسیِ موقع ورود به‌زندان که، درواقع، با دقت کامل در فیلم نمایشگر شده، به‌نظرمیرسید این وزن لازم را فراهم میآورد.

در کتاب قتل دیگری به دست الکس وجود دارد، موقعی که در زندان است. با حذف این، آیا خود را به این خطر نمیاندازید که به نظر برسد در عقیده‌ی خود الکس درباره‌ی خودش درحد یک معصوم پر نشاط شریک شده‌بید؟

فکر نمیکنم، والکس هم خودش را یك معصوم پرنشاط نمی‌بیند. به‌تمامی از پلیدیِ خودش آگاه است و آن را با گشادگیِ کامل میپذیرد.

در قیاس با کتاب در فیلم الکس آدم خیلی دلچسب‌تری به نظر میرسد...

الکس هیچ کوششی نمیکند تا در مورد فساد کامل و پلیدیش خودش یا تماشاگران را گول بزند.
او نفس پلیدی‌ست که به‌شکل انسان مجسم شده. از طرف دیگر، او کیفیتهای جذاب دارد: صراحت کاملش، بذله‌گویی‌اش، هوشمندی‌اش و کارمایه‌اش؛ اینها کیفیتهای جذاب و کیفیتهایی هستند که، میتوانم اضافه کنم، با ریچارد سوم[۵] مشترك دارد.

خشونتی که در صحنه‌ی مغزشویی در حق الکس میشود در واقع هراس‌آورتر از هر چیزی‌ست که خود او میکند...

مطلقاً لازم بود که روی وحشیگری‌ی الکس تکیه شود، و گرنه فکر میکنم در مورد آنچه حکومت با او میکند سر درگمی‌ی اخلاقی به وجود می‌آمد. اگر او کمتر خبیث بود، آن وقت آدم میتوانست بگوید: «آه بله، البته، نباید از نظر روانی به‌این صورت شرطی میشد؛ این همه خیلی وحشتناك است وازهمه‌چیزگذشته او واقعاً آن‌قدرها هم بد نبود». از طرف دیگر، وقتی او را نشان داده‌بید که مرتکب چنین عملهای شریرانه‌یی میشود، و هنوز هم پلیدی‌ی بیحد آن حکومت را در بدل ساختن او به چیزی کمتر از انسان به خاطر خوب کردنش باز میشناسید، آن وقت فکر میکنم فکر اخلاقی‌ی اساسی‌ی کتاب روشن است. برای انسان ضروری‌ست که برای خوب و بد بودن قدرت انتخاب داشته باشد، حتی اگر بدرا انتخاب کند. محروم کردن او از این انتخاب بدل کردنش به چیزی کمتر از یك انسان است ــ یك پرتقال‌کوکی.

اما آیا شما تماشاگران را دعوت به نوعی یکی انگاشتن خود با الکس نمیکنید؟

---

۵) «Richard III» (W. Shakespeare)

فکر میکنم، علاوه برکیفیتهای شخصی‌یی که به‌آن اشاره کردم، یکی انگاشتن اساسی‌ی روانشناسانه و ناآگاهانه‌یی وجود دارد. اگر به داستان نه‌در سطح اجتماعی و آخلاقی، بلکه در سطح محتوای رؤیایی‌ی روانشناسانه نگاه کنید، میتوانید الکس را به مثابه یکی از مخلوقهای نهاد* بنگرید. او درون همه‌ی ماست. در بیشتر موردها، به‌نظر میرسد این بازشناسی نوعی هم‌حسی از سوی تماشاگران به‌همراه میآورد، اما بعضی از آنها را خیلی خشمگین و ناراحت میکند. آنها قادر به پذیرفتن این نظر درباره‌ی خودشان نیستند و، بنابراین، از فیلم عصبانی میشوند. این یك کمی شبیه حاکمی‌ست که قاصد بد خبر را میکشد و به قاصد خوش‌خبر صله میدهد.

مقایسه با ریچارد سوم دفاعی چشمگیر پدید میسازد، علیه این اتهامها که فیلم خشونت، بزهکاری و غیره را بر میانگیزد. اما از آنجا که ریچارد سوم شخصیتی تاریخی‌ست که در فاصله‌ی بیخطری قرار دارد، آیا این مقایسه کاملا از عهده برمیآید؟

هیچ مدرك مثبتی در این‌باره وجود ندارد که خشونت در فیلمها یا تلویزین خشونت اجتماعی را سبب می‌شود. متمرکز کردن علاقه‌ی خود براین جنبه‌ی خشونت ندیده گرفتن علتهای اصلی ست، که من به‌این صورت برمیشمارمشان:

۱) گناه آصلی: نظردینی.
۲) استثمار ناعادلانه‌ی اقتصادی: نظر مارکسگرا.
۳) سرکوفتگی‌ی عاطفی و روانی: نظر روانشناسانه.
۴) عاملهای «ژنتیك» مبتنی برنگره‌ی کرموزم «ایگرگ»[۶]: نظر زیست‌شناسانه.
۵) انسان ــ میمون قاتل: نظر تکاملی.

---

۶) «Y» Chromosome, Genetic

سعی در بستن هر مسئولیتی برهنر به مشابه مسبب زندگی به نظر من مطرح کردن قضیه از جهت معکوسش است. هنر عبارت از دوباره شکل دادن به‌زندگی‌ست اما زندگی نمیافریند، یامسبب زندگی نیست. گذشته از این نسبت دادن کیفیتهای القایی‌ی نیرومند به‌یك فیلم با این نظر از دیدگاه پذیرفته شده‌ی علمی مغایر است که، حتی پس از خوابواره[۷]یی عمیق، در یك حالت پس از خوابواره، نمیتوان آدمها را واداشت کارهایی بکنند که مغایر با سرشتشان باشد.

آیا هیچ نوعی از خشونت در فیلمها وجود دارد که امکان داشته باشد از دیدگاه اجتماعی خطرناکش بدانید؟

خب، من این را نمی‌پذیرم که ارتباطی وجود دارد، اما فرضاً بگوییم که امکان دارد وجود داشته باشد. اگر وجود داشته باشد، باید بگویم آن نوع خشونتی که امکان دارد انگیزه‌یی به‌تقلید شود نوع «تفریحی»ی خشونت است: آن نوع خشونتی که در فیلمهای باند، یا فیلمهای نقاشی‌ی متحرك تام وجری می‌بینیم. خشونت ناواقعیگرایانه، خشونت بهداشتی شده، خشونتی که در حدیك‌شوخی ارائه میشود. این تنهانوع خشونت است‌که امکانش میرود سبب شود کسی آرزوی تقلید آن را بکند، اما من کاملا مطمئنم که حتی این هم هیچ تأثیری ندارد.
حتی امکان دارد استدلالی در پشتیبانی از این گفته وجود داشته باشد که هرنوع خشونت در فیلمها، در واقع، به‌یك هدف مفید اجتماعی خدمت میکند ــ با گذاردن وسیله‌یی در اختیار مردم تا خودشان را با گذاردن به‌جای دیگر از قید عاطفه‌های محبوس شده و پرخاشگری آزاد کنند که در رؤیاها، یا در حالت رؤیاگونه‌ی تماشای یك فیلم، بهتر از هرشکل واقعیت یا تعالی بیان میشوند.

---

۷) Hypnosis

آیا احتمال نمیرود فرض تماشاگرانتان در مورد «پرتقال کوکی» این باشد که شما از دیدگاه الکس پشتیبانی میکنید و به نحوی مسئولیت آن را میپذیرید؟

فکر نمیکنم هیچ اثر هنری مسئولیتی داشته باشد که چیزی به‌جز یك اثر هنری باشد. آشکارا درباره‌ی این‌که یك اثر هنری چیست مجادله‌هایی فراوان وجود دارد، همچنان که همیشه وجود داشته و من آخرین نفر خواهم بود که سعی کنم دست به تعریفش بزنم. از «ارفه»[۸]ی کوکتو خوشم آمد، آن‌جا که به شاعر توصیه میشود: «به‌شگفتم بیار». تعریف جانسن[۹]وار یك اثر هنری هم برای من پرمعناست، و این تعریف آن است که یك اثر هنری باید زندگی را یالذت‌بخش‌تر کند یا تحمل‌پذیرتر. کیفیت دیگر، که به‌عقیده‌ی من بخشی از تعریف را تشکیل میدهد، این است که یك اثر هنری همیشه وجدآور است و هرگز افسرده کننده نیست، مضمونش هرچه میخواهد باشد.

با توجه به وجد آوری‌ی خاص توهمهای مذهبی‌ی الکس، آیا فیلم از سوی منتقدان روحانی دچار دردسری شده است؟

واکنش مطبوعات مذهبی آمیخته بوده ،اگر چه تعدادی بررسیهای عالی نوشته شده. یکی از فهیمانه‌ترین بررسیهای مطبوعات مذهبی، یا هرمطبوعات دیگر، به‌قلم جان ا. فیتزجرالد[۱۰] در «کاتولیك‌نیوز»[۱۱] منتشر شد، و من دوست دارم یك بخش از آن را نقل کنم:

«در نوشته‌ها به‌ما گفته‌اند (در «فراسوی آزادی و حرمت»[۱۲]، نوشته‌ی ب. ف. سکینر)، که انسان چیزی نیست مگر کشکولی از

---

۸) «Orphée» (Jean Cocteau)
۹) Samuel Johnson
۱۰) John E. Fitzgerald
۱۱) «Catholic News»
۱۲) «Beyond Freedom and Dignity» (B. F. Skinner)

همه‌ی انواع گوناگون بازتابهای شرطی. روی پرده، بیشتر با تصویرها تا با کلمه‌ها، ستنلی‌کوبریك نشان میدهد که انسان چیزی بیش از فرآورده‌ی صرف وراثت و/یا محیط است. چرا که همچنان که دوست کشیش الکس (شخصیتی که در حد لوده‌یی جوشی و آتشی آغاز میکند اما در پایان سخنگوی برنهاده‌ی فیلم میشود) میگوید: «هنگامی که انسان نتواند انتخاب‌کند، از انسان بودن باز می‌ایستد».

«به‌نظر میرسد که فیلم میگوید گرفتن قدرت انتخاب ازیك آدم نه رستگار کردن بلکه صرفاً در قید گذاردنش است: در غیر این صورت ما جامعه‌یی خواهیم داشت از پرتقالها، که آلی‌اند اما مثل چیزهای کوکی کار میکنند. چنین مغزشوییی، به‌نحوی آلی و روانشناسانه سلاحی‌ست که امکان دارد یکه‌تازها در دولت، کلیسا یا جامعه برای «خیر»ی آسانتر ــ حتی به‌بهای حقوق و حرمت فردی ــ آرزویش را داشته باشند. رستگاری چیز پیچیده‌یی ست و تغییر باید از درون انگیخته شود نه این‌که ازبیرون تحمیل شود، اگربناست از ارزشهای اخلاقی پشتیبانی شود. اما کوبریك بیشتر یك هنرمند است تا یك اخلاقیگرا واو آین را به‌ما واگذار میکند که بسنجیم چه چیزی نادرست است و از چه‌رو، چه‌کاری باید کرد و چگونه باید آن را به‌انجام رساند».

انتخاب شما از عدسیها برای برداشتن فیلم اغلب کیفیت بصری‌ی به ظرافت از شکل‌افتاده‌یی به آن میدهد. چرا خواهان این ظاهر خاص بودید؟

احتمال دارد گفتنش شبیه چیزی بینهایت واضح به‌نظر برسد، اما فکر میکنم باوجود این ارزش داشته باشد که بگویم وقتی دارید فیلمی را میسازید، علاوه برهرمقصود عالی‌تری که امکان دارد درذهنتان داشته باشید، بایدجالب باشید؛ جالب آزدیدگاه تصویری، جالب از دیدگاه روایتی، جالب از دیدگاه بازیگری. تمامی‌ی

فکرها برای خلق این جالب بودن باید با معیار مایه‌ی داستان، نیازهای روایتی و مقصود صحنه سنجیده شود؛ اما، درون این محدوده، باید یك اثر هنری را بدل به‌چیزی جالب کنید. نظری را به‌یاد می‌آورم که در کتابی به‌نام «ستنیسلاوسکی کارگردانی میکند» ثبت شده، که درآن ستنیسلاوسکی به‌یك بازیگر میگوید او شخصیت را درست فهمیده، متن نمایشنامه را درست فهمیده، آنچه دارد انجام میدهد کاملا باورکردنی‌ست، اما هنوز به‌درد نمیخورد چون جالب نیست.

آیا در مورد صحنه‌ی دوربین روی دست در زد و خورد با «کت‌لیدی» شما پشت دوربین بودید؟

بله، تمامی‌ی کار با دوربین روی دست مال من است. علاوه‌بر تفریحی که در انجام کار فیلمبرداری به‌دست خودم وجود دارد، عملا محال میبابم که بشود آنچه را که در یك نمای بادوربین روی دست میخواهید به‌حتی‌بااستعدادترین وحساسترین متصدی‌ی دوربین توضیح دهید.

تا چه اندازه یك نما را پیش از آماده کردنش از دیدگاه منطقی توجیه میکنید؟

جنبه‌های معینی از فیلمسازی هستند که میشود به‌نحوی پر معنا درباره‌شان حرف زد، اما فیلمبرداری و تدوین تن به تحلیل لفظی نمیدهند. این تا اندازه‌ی فراوانی مثل همان مشکلی‌ست که آدم وقت صحبت از نقاشی یا موسیقی دارد. مسأله‌های سلیقه‌یی که در کار است و معیارهای تصمیم‌گرفتن اساساً غیر کلامی هستند، و هرچه درباره‌شان بگویید گرایش دارد شبیه به‌آنچه شود که پشت‌جلد یك صفحه مینویسند. این‌ها تصمیمهایی هستند که در طول فیلمبرداری هرچند دقیقه یك‌بار باید گرفته شوند، و فقط وابسته‌ی سلیقه و تخیل کارگردان هستند.

چطور شد که قطعه‌ی پرسل[۱۳] ـ «موسیقی برای تدفین ملکه مری» ـ را انتخاب کردید؟

خب، این پاسخ خیلی شبیه پاسخ قبلی به‌نظر خواهد رسید. شما در حیطه‌یی هستید که کلمه‌ها کمابیش بی‌مناسبت هستند. هنگام تفکر درباره‌ی موسیقی برای این صحنه، قطعه‌ی پرسل به ذهنم خطور کرد و، پس از آن که چندین‌بار همراه فیلم به‌آن‌گوش دادم، به‌سادگی هیچ تردیدی درباره‌ی استفاده از آن نداشتم.

تنظیمهای والتر کارلس به طرز خارق‌العاده‌یی مؤثرند...

فکر میکنم که والتر کارلس در زمینه‌ی «اجرا»ی الکترونیك موسیقی ـ آنها این اصطلاح را به‌کار میبرند ـ کار کاملا بی همتایی انجام داده. فکرمیکنم بیشتر صفحه‌های ۳۳دور موسیقی‌ی الکترونیك و «کنکرت»[۱۴] را که در انگلستان، آلمان، فرانسه، ایتالیا و ایالات متحده درمعرض فروش هستند شنیده‌ام؛ نه‌به‌این دلیل که علاقه‌ی خاصی به‌این نوع موسیقی دارم، بلکه در نتیجه‌ی تحقیقهایم برای «۲۰۰۱» و «پرتقال‌کوکی». فکر میکنم والتر کارلس تنها آهنگساز و «اجرا» کننده‌ی الکترونیك است که توانسته صدایی بیافریند که کوششی برای تقلید از سازهای ارکستر نیست وبااین همه، در عین حال، بابه‌کارگرفتن مقامهای الکترونیك به‌زیبایی‌یی از آن خود دست می‌یابد. فکر میکنم که روایت او از بخش چهارم سمفنی‌ی نهم بتهوون باشنیدن یك آرکستر کامل که آن را مینوازد رقابت میکند، و این کار بسیار فوق‌العاده‌یی‌ست.

صداگذاری‌ی بعدی‌ی خیلی کمی در مورد گفتگو وجود دارد...

(۱۳ Purcell («Music for the Funeral of Queen Mary»)

(۱۴ «Musique Concrète»

هیچ صداگذاری‌ی بعدی وجود ندارد. من از این موضوع کاملا راضیم چون همه‌ی صحنه‌ها در محل فیلمبرداری شده؛ حتی به اصطلاح صحنه‌هایی که ساختیم که، درواقع، در کارخانه‌یی ساخته شدند حدود چهل پا دورتر از «های‌ستریت»[۱۵] پرسروصدای در بورهام‌وود، چندصد یارد دورتر ازکارگاه م‌گ‌ث‌م. علی‌رغم این، توانستیم نوارهای صدای تمیزی که کاملا پذیرفتنی بودند به‌دست بیاوریم.

با تجهیزات جدیدی که امروزه به‌شکل میکروفنها، فرستنده‌های رادیویی و مانند اینها در دسترس است، امکان دارد که بتوان تقریباً درهرکجا نوار صدای قابل استفاده‌یی به‌دست آورد. در صحنه‌یی که ولگرد الکس را، که ایستاده، در کنار پل‌البرت، به تیمز نگاه میکند، باز میشناسد، سروصدای شد آمد در محل چنان زیاد بود که میبایست فریاد بزنید تا صدایتان شنیده شود، اما ماتوانستیم چنان نوار صدای آرامی به‌دست بیاوریم که لازم بود در «ترکیب» نهایی صدای خیابان را اضافه کنیم تا آن را واقعیگرایانه کنیم. ما از میکروفنی استفاده کردیم به‌اندازه‌ی یك گیره‌ی کاغذ، و آن را بانوار سیاهی روی شال‌گردن ولگرد محکم کردیم، در چندین نما میتوانید میکروفن را ببینید اما نمیدانید دارید به چه چیزی نگاه میکنید.

با تمرکز روی کنش فیلم، آنچنان که شما میکنید، آیا این خطر وجود ندارد که شخصیتهای کم‌اهمیت‌تر بیشتر یك بعدی به‌نظر بیایند؟

خطر هرکاری که در یك فیلم میکنید این است که امکان دارد موفق نباشد، امکان دارد خسته‌کننده باشد، یا آبکی، یا احمقانه...

وقتی که به بزرگترین لحظه‌های فیلم فکرمیکنید، فکرمیکنم همیشه

---

۱۵) High Street

بیشتر درگیر تصویرها هستید تا صحنه‌ها، و قطعاً هرگز درگیر گفتگو نیستید. کاری کـه یك فیلم بهتر از هـرکار دیگر میکند استفاده کردن از تصویرهـا به‌همراه موسیقی‌ست و فکـر میکنم اینها لحظه‌هایی‌ست کـه در یادتان میمانـد. چیزدیگر شیوه‌یی‌ست که یك بازیگرکاری را انجام میدهد: شیوه‌ی‌امیل[۱۶] دربیرون‌آوردن دستمالش و فین‌کردن، در «فرشته‌ی آبی»[۱۷]، یا آن چرخهای فوق العاده و نرم نیکولای چرکاسف[۱۸] در «ایوان مخوف»[۱۹].

نمـای ذهنی‌ی اقـدام الکس بـه خـودکشی را چطـور ترتیب دادید؟

یك دوربین‌کوکی‌ی(منظور بازی باکلمه‌ها نیست) نیومن سینکلر[۲۰] کهنه خریدیم به ۵۰ پوند. این یك دوربین زیباست و مثل یك رزمنا و ساخته شده. تعدادی جعبه‌ی «پولیستیرن»[۲۱] ساختیم که یك لایه‌ی محافظ ۱۸ اینچی به دور دوربین به وجود میآورد و تکه‌یی را که جلوی عدسی بود بریدیم. بعد دوربین را از یك بام پایین انداختیم. به خاطر آن که کاری کنیم کـه اول عدسی بـه زمین برسد، ناچار بودیم این کار را شش‌بار انجام بدهیم و دوربین از هرشش‌سقوط جان سالم به‌در برد. در سقوط آخری، درست روی عدسی زمین آمد و آن را خرد کرد اما کوچکترین صدمه‌یی بـه دوربین وارد نیاورد. این، علی رغم این واقعیت که «پولیستیرن» هربار در اثربرخورد عملا از آن کنده میشد. روز بعد فیلمی را برای آزمایش درست کار کردن دوربین برداشتیم و دوربین هیچ طورش‌نبود. براین‌اساس، میتوانم بگویم‌که‌نیومن‌سینکلر مطمئناً فناناپذیرترین دوربینی‌ست که تا به‌حال ساخته شده.

---

۱۶) Emil Jannings
۱۷) (Joseph von Sternberg) «Der blaue Engel»
۱۸) Nikolai Cherkassov
۱۹) (S. M. Eisenstein) «Ivan the Terrible»
۲۰) Newman Sinclair
۲۱) Polystyrene

پیش از آن که فیلمبرداری‌ی صحنه‌یی را شروع کنید تا چه اندازه برنامه‌ریزی میکنید؟

به همان اندازه که در روز ساعت وجود دارد و در هفته روز. من تقریباً مدام درباره‌ی یك فیلم فکر میکنم. سعی میکنم آن را مجسم کنم و سعی میکنم هرشکل قابل تصور فکرهایی را که امکان دارد باتوجه به صحنه‌های مختلف وجود داشته باشند امتحان کنم، اما چنین یافته‌ام که وقتی سرانجام به روزی میرسید که بناست صحنه فیلمبرداری شود و شما همراه بازیگران وارد محل میشوید، با داشتن این تجربه که قبلا فیلمبرداری‌ی چند صحنه را دیده‌یید، همیشه به نحوی کار متفاوت است. در مییابید که صحنه را واقعاً تا کاملترین حدش کشف نکرده‌یید. امکان دارد که درباره‌اش نادرست فکر میکرده‌یید، یا امکان دارد به سادگی یکی از شکلها را کشف نکرده باشید که حالا با درنظرداشتن همه‌چیزهای دیگری که فیلمبرداری کرده‌یید به‌سادگی بهتر از هرچیزی‌ست که قبلا فکرش را کرده‌بودید. واقعیت لحظه‌ی نهایی، درست پیش از فیلمبرداری، چنان نیرومند است که تمامی‌ی تحلیلهای پیشین باید در برابر تأثیرهایی که تحت این شرایط میگیرید تسلیم‌شوند، و اگر از این پسخور[۲۲] به نفع خودتان استفاده نکنید، اگر خود را با آن تطبیق ندهید، با آن همساز نشوید و ضعف‌های گاهی وحشتناکی را که نمایان میسازد نپذیرید، هرگز نخواهید توانست به تمامی‌ی امکانهایی که فیلمتان به‌دست میدهد جامه‌ی عمل بپوشانید.

وقتی که به واقعیت لحظه‌ی نهایی میرسید معمولا چطور کار میکنید؟

هروقت‌که صحنه‌ی تازه‌یی را شروع میکنم، مهمترین‌چیز درذهنم، در محدوده‌ی نیازهای مایه و صحنه، پدیدآوردن اتفاقی‌ست که

---

۲۲) Feedback

ارزش به فیلم درآوردن داشته باشد. حساسترین بخش این مسأله وقتی سر میرسد که تمرینهای یك صحنه‌ی تازه را شروع میکنید. به محل‌فیلمبرداری واردمیشوید، افراد فنی در اطراف‌ایستاده‌اند و شیرینی میخورند و چای مینوشند، منتظر که به‌اشان بگویید چه کنند. ناچارید آنها را بیرون اتاقی نگهدارید که در آن تمرین میکنید و هراندازه وقت لازم دارید صرف کنید تا چیزها درست از آب در بیایند، و کاری کنید که مفهوم داشته باشند. هیچ‌راهی وجود نداردکه بشود تعریف‌کرد این فرایند شامل چه‌چیزهایی‌ست. آشکارا با سلیقه و تخیل سروکار دارد و در این دوره‌ی زمانی‌ی حساس است‌که یك فیلم واقعاً آفریده میشود. به‌محض این میدانید چیز ارزشمندی به‌دست‌آورده‌یید، فیلمبرداری‌مسأله‌ی ضبط (اگر بتوانید بهتر کردن) چیزی میشود که پیشتر هنگام تمرین انجامش داده‌یید. هر مشکلی‌که دقیقاً وقت فیلمبرداری پیدایش بشود نوع مشکلی نیست که مرا نگران‌کند. اگر بازیگرکارش را درست‌انجام نمیدهد، خب، بالاخره درست انجام خواهد داد. اگر متصدی‌ی دوربین نمایی را خراب کند، میشود دوباره فیلمبرداریش کرد. چیزی که هرگز نمیشود تغییرش داد، و چیزی که فیلمی را میسازد یا خراب میکند، آن چند ساعتی‌ست که در محل واقعی همراه با بازیگران تنها میگذرانید، در حالی‌که افراد فنی بیرون دارند چایی‌شان را مینوشند.

گاهی در مییابید که صحنه مطلقاً به‌درد نمیخورد. وقتی که به بازی درآمد می‌بینید که هیچ مفهومی برنمیانگیزد. اطلاعات ضروری‌ی عاطفی یاواقعی را به‌هیچ‌شیوه‌ی جالبی، یا به‌شیوه‌یی که وزنی درست داشته باشد، فراهم نمیکند. بسیاری از چیزها میتوانند ناگهان در وضعی قرارتان دهند که هیچ چیز برای فیلمبرداری نداشته باشید. تنها چیزی‌که میشود درباره‌ی لحظه‌یی مانند این بگویید این است که بهتر است تا وقتی که هنوز فرصت

تغییردادن آن و آفرینش چیز تازه‌یی را دارید آن را دریابید تااین که چیزی برای همیشه ضبط کنید که نادرست است. این بهترین‌و بدترین وقت است: وقتی‌ست کـه پرتخیل‌تـرین اندیشه‌هایتان را دارید، چیزهایی که قبلا به‌ذهنتان خطور نکرده، صرف نظر از هر اندازه که در باره‌ی صحنه فکر کرده باشید. همچنین وقتی‌ست که میتوانید آنجا بایستید و از آنچه دارید می‌بینید احساس حماقت و نارضایی‌ی فراوان کنید، و کوچکترین تصوری نداشته باشید که چه باید بکنید.

آیا خیلی آگاهانه طرفدار سبك خاصی در فیلمبـرداری هستید؟

اگر چیزی واقعاً در حال اتفـاق روی پـرده باشد، چگـونگی‌ی فیلمبرداری‌اش‌مسأله‌یی اساسی‌نیست. چاپلین‌چنان‌سبك‌سینمایی‌ی ساده‌یی داشت‌که تقریباً شبیه «من عـاشق لـوسی‌ام»[۲۳] بود، اما همیشه مسحور آن چیزی بودید که جریان داشت، و ناآگاه از سبك اساساً غیر سینمایی‌اش. اغلب از صحنه‌های ارزان، نورپردازی‌ی معمول ومانند اینها استفاده میکرد، اما فیلمهای بزرگی میساخت. فیلمهای اواحتمالا بیشتراز فیلمهای‌هرکس دیگر خواهد پایید. میتوانیدبگوییدچاپلین‌هیچ‌سبك‌نداشت‌و همه‌اش‌محتوابود. ازطرف دیگر، مخالفش را میتوان در فیلمهای ایزنشتاین دید، که همه‌اش سبك است و هیچ محتـوا ندارد یا، بسته به‌این کـه تا چه اندازه بخواهید سخاوتمند باشید، کـم محتواست. بسیاری از فیلمهای ایزنشتاین واقعاً بکلی احمقانه‌اند، اما چنان زیبا ساخته شده‌اند، چنان با درخشش سینمایی‌اند، که، علی‌رغم ساده‌اندیشی‌ی شدیداً تبلیغاتی‌شان، بدل به‌آثار مهمی میشوند. آشکارا، اگـر بتوانید سبك و محتوا را ترکیب کنید، بهترین فیلم ممکن را دارید.

---

۲۳) «I Love Lucy»

آیا هیچ یك از جنبه‌های تمامی‌ی فرآیند فیلمسازی را ترجیح میدهید؟

فکر میکنم از تدوین بیشتر از همه لذت میبرم. تدوین نزدیکترین چیز به‌یك محیط معقول برای انجام کار آفریننده است. نوشتن، البته، خیلی راضی کننده است، اما، البته، درحال کار با فیلم نیستید. نفس فیلمبرداری‌ی یك فیلم برای آفرینش یك اثر هنری احتمالا بدترین محیطی‌ست که میتوانید مجسم کنید. پیش از هر چیز مشکل پاشدن خیلی زود هرصبح و به‌بسترفتن خیلی دیر هر شب است. بعد این هرج‌ومرج است، سردرگمی و اغلب ناراحتی‌ی جسمانی. به‌گمان من این وضع‌شبیه نویسنده‌یی‌ست‌که سعی میکند درعین کار پشت چرخ‌تراش یك کارخانه در حرارتهایی از ۹۵ درجه‌ی فارنهایت‌گرفته تا منهای ۱۰ درجه‌کتابی بنویسد. علاوه بر این، البته، تدوین تنها جنبه‌ی هنر سینماست که یکتاست. تدوین در هیچ ارتباطی با هیچ شکل دیگر هنری شریك نیست: نوشتن، بازیگری، فیلمبرداری، چیزهایی که جنبه‌های پراهمیتی از سینما هستند، هنوز یکتا نیستند، اما تدوین هست.

چقدر وقت صرف تدوین «پرتقال کوکی» شد؟

تدوین تا نقطه‌ی «ترکیب» صدا حدود شش ماه وقت گرفت، با هفت روز کار در هفته.

آیا هرگز در حذف دستمایه‌ی خودتان دچار مشکلهایی میشوید؟

وقتی که تدوین میکنم، تنها به‌فکر این سوآلها هستم که «خوب است یا بد است؟»، «لازم است؟»، «میتوانم از شرش خلاص شوم؟»، «موفق هست؟» هویت من به‌هویت یك تدوینگر تغییر مییابد. هرگز به‌فکر این‌نیستم‌که‌فیلمبرداری‌ی‌چیزی تا چه‌اندازه دشوار بود، چقدر خرج برداشت و مانند اینها. من دستمایه را با چشم کاملادیگری‌نگاه میکنم. هرگز از دست‌دادن دستمایه ناراحتم

نمیکند. همه چیز را تا به استخوان کوتاه میکنم. وقتی دارید فیلمبرداری میکنید، میخواهید مطمئن شوید که هیچ چیز را از دست نمیدهید و تا آنجا که وقت و «بودجه» امکان دهد به فیلمبرداری ادامه میدهید. وقتی که تدوین میکنید، میخواهید از شر هرچیزی که اساسی نیست خلاص شوید.

چه اندازه فیلم احتیاطی برمیدارید؟

همیشه ستیزه‌یی میان وقت، پول و کیفیت وجود دارد. اگر فیلم احتیاطی‌ی زیادی بردارید، آن وقت باید یا پول زیادی خرج‌کنید، یا به‌کیفیت کمتری در بازی رضایت دهید. من چنین یافته‌ام که وقتی دارم صحنه‌یی را فیلمبرداری میکنم که در آن بازیگری در درجه‌ی اول اهمیت است، برداشتهای فراوانی برمیدارم اما سعی نمیکنم فیلم احتیاطی‌ی زیادی از دیگر زاویه‌ها به‌دست بیآورم. سعی میکنم صحنه را هرچه ساده‌تر فیلمبرداری کنم تا به‌حداکثر بازی از بازیگران برسم بی‌آن‌که آنها را در برابر مشکل تکرار بیش از اندازه‌ی بازی از زاویه‌های مختلف قرار دهم. از طرف دیگر، دریك صحنه‌ی حادثه‌یی،که فیلمبرداریش نسبتاً آسان‌است، ترجیح میدهید زاویه‌های خیلی زیادی بردارید تا آن که بتوانید در اتاق تدوین کار جالبی با آن انجام دهید.

آیا بازیگرها را در هر جزئی کارگردانی میکنید، یا از آنها انتظار دارید تا اندازه‌یی از خودشان هم فکرهایی بدهند؟

فکرها را من‌میدهم. این اساساً کار کارگردان‌است. دریافت، به عقیده‌ی‌من، غلطی‌وجود دارد درباره‌ی‌این‌که کارگردانی‌ی‌بازیگران به‌چه‌معنی‌ست: این‌دریافت عموماً براین‌روال است که کارگردان اراده‌اش را بربازیگرهای دشوار تحمیل میکند، یا به آدمهایی که بازیگری بلد نیستند چیز یاد میدهد. من سعی میکنم بهترین

بازیگرهای جهان را استخدام کنم. مشکل قابل قیاس با مشکلی‌ست که یك رهبر ارکستر امکان دارد باآن روبرو شود. کوشش درگرفتن اجرایی با شکـوه از یك ارکستر دانشجویی لذت کمی دارد. بـه اندازه‌ی کافی دشوار هست که اجرایی را با تمام ظرافتها و زیر و بمهایی که ممکن است بخواهیـد از بـزرگترین ارکستر دنیا بگیرید. میخواهید که تکنوازهایی بزرگ و استاد داشته باشید، و در مورد بازیگرها هم همین‌طور است. در این‌صورت لزومی ندارد به‌آنها بازیگری یاد بدهید یا با انظباطشان کنید یا اراده‌تان را بر آنها تحمیل کنید چون معمولا هیچ‌مشکلی براین روال وجود ندارد. یك بازیگر تقریباً همیشه آنچه را که شما می‌خواهید بکند میکند، اگر توانایی‌ی انجامش را داشته باشد؛ و، بنابراین، از آنجا که بازیگران بزرگ توانایـی‌ی انجام تقریباً هـرکاری را دارند، در مییابید که مشکلهای کمی دارید. آن وقت میتوانید فکـر خود را روی این موضوع متمرکز کنید که از آنها میخواهید چکار کنند، روانشناسی‌ی یك شخصیت چیست، هدف صحنه چیست، داستان در باره‌ی چیست؟ اینها چیزهایی هستند که اغلب درهم برهم شده‌اند و نیاز به‌سادگی‌ودقت دارند. کارکارگردان دادن‌فکر به‌بازیگراست، نه یاددادن به‌او که چطور بازی کند یا با حقـه وادارکردنش بـه بازیگری. هیچ راهی نیست که بشود با آن به‌یك بازیگر چیزی را داد که به‌شکل استعداد درخود ندارد. میتوانید به‌او فکر، اندیشه، طرز برخورد بدهید. کار بازیگر خلق‌هیجان است. آشکارا، بازیگر هم ممکن است فکرهایی داشته باشد، اما ایـن مسئولیت اولیه‌اش نیست. میتوانید یك بـازیگـر کم مایه را کمتر کم‌مایـه بکنید، میتوانید یك بازیگر وحشتناك را کم‌مایه بکنید، اما بدون جادو خیلی دور نمیتوانیدبروید. بازیهای‌بزرگ از استعداد جادویی‌ی بازیگر، به‌علاوه‌ی فکرهای کارگردان، سرچشمه میگیرند.

بخش دیگرکارکارگردان اعمال سلیقه است: بایدتصمیم بگیرد آیا چیزی که دارد می‌بیند جالب است، آیا مناسب است، آیا وزن کافی دارد، آیا باورکردنی‌ست. اینها تصمیم‌هایی هستند کـه هیچ‌کس دیگر نمیتواند بگیرد.

انتخـاب بعضـی از هنرپیشه‌هـای شمـا برای دو فیلـم آخرتان ممکن است به نظر غیرعادی بیاید ـ بازیگرانی را که میخواهید چطور پیدا میکنید؟

خب، این واقعاً به‌مسأله‌یی مربوط به‌سلیقه منتهی میشود، مگرنه؟ هنرپیشه‌های بسیاری از فیلمها را تهیه کننده‌ها انتخاب میکنند و تصمیمهای آنها بـه‌کرات مبتنی برمـوفقیت ثابت شده است‌تا اشاره‌هایی ثابت نشده به استعداد. بسیاری از تهیه‌کننده‌ها مایل نیستند تصمیم بگیرند که آیا بازیگری کـه ناشناخته است و کار خیلی کمی انجام داده واقعاً خوب است یانه. من‌چیزی علیه آدمهایی که استعداد ثابت شده دارند ندارم، اما گاهی امکان دارد هیچ‌کس در آن رده‌بندی نباشد که به‌درد نقش بخورد.

آیـا از کـار با بازیگران متفـاوت لذت میبـرید؟ بـا چندتایی استثناء ـ پیتر سلرز، مثلا ـ غالباً از یك بازیگر دو بار استفاده نکرده‌اید، برعکس کارگردانهای زیادی‌که آشکارا ترجیح میدهند نوعی گروه ثابت از آدمهایی کـه کارشان را میدانند بسازند.

من واقعاً براین روال فکر نمیکنم. من سعی‌میکنم بهترین بازیگرها را برای نقشها انتخاب کنم، خواه آنها را بشناسم خواه نشناسم. از بازیگرانی‌که به خاطر ویرانگربودن وعصبی‌بودنشان معروفند پرهیز میکنم اما، به‌جز این، هیچ‌کس وجود ندارد که استفاده از او را برای یك نقش درنظر نگیرم...

تنها چیزی که واقعاً در رابطه‌ی شما با بـازیگرهـا اهمیت دارد این است که آنها باید بدانند که تحسینشان میکنید، که کارشان را

تحسین میکنید، و هیچ راهی برای تحسین تقلبی وجود ندارد. یا باید واقعاً تحسینشان کنید یا نباید از آنها استفاده کنید. اگر بدانند که کارشان را تحسین میکنید، که این را میتوانند از هزار راه مختلف حس کنند، واقعاً مهم نیست که در بارهٔ یکدیگر چه فکر میکنید یا به‌اشان چه میگویید، یا این که آیا شدیداً دوستانه رفتار میکنید یانه. چیزی که به‌آن اهمیت میدهند کارشان است. بعضی از بازیگرها خیلی سرگرم‌کننده و دلچسب هستند و همیشه سرحالند. البته خوشایندتر است که آنها را در اطراف خود داشته باشید تا آنهایی را که عبوس، بیحال یا بفرنج هستند. اما این‌که وقتی فیلمبرداری نمیکنید آنها چه رفتاری دارند رابطهٔ خیلی کمی دارد با آنچه که وقتی دوربین شروع کرده اتفاق میافتد.

«پرتقال کوکی» را در اصل برای این ساختید که ناچار بودید طرح ناپلئون خود را به تعویق بیاندازید. فکر میکنید فیلم ناپلئون به چه صورتی شکل بگیرد؟

پیش‌از هرچیز، من ازاین زمینه‌آغاز میکنم‌که هرگز فیلم‌تاریخی‌ی بزرگی وجود نداشته، و من این را با همهٔ معذرت خواهیها و احترام برای‌آنهایی‌که فیلمهای تاریخی ساخته‌اند، از جمله خودم، میگویم. فکر نمیکنم‌هیچ‌کس تا به‌حال باموفقیت مسألهٔ پرداختن، با شیوه‌یی جالب، به‌اطلاعات تاریخی‌یی را که باید منتقل شوند حل کرده باشد، و در عین حال احساسی از واقعیت را دربارهٔ زندگی‌ی روزانهٔ شخصیتها به‌دست آورده باشد. باید به‌این احساس برسید که با ناپلئون بودن چه‌جور چیزی بوده. در عین حال، باید به‌اندازهٔ کافی اطلاعات تاریخی به‌نحوی هوشمندانه، جالب و فشرده منتقل کنید که تماشاگران بفهمند چه روی داده.

آیا «ناپلئون» ساختهٔ آبل گانس[۲۴] را شامل این حکم میدانید؟

---

۲۴) Abel Gance

فکر میکنم ناچارم. میدانم که این فیلم شاهکاری از ابداعگـری‌ی سینمایی‌ست و نوآوریهایی سینمایی را برپرده آورده که هنوز هم هروقت کسی آن اندازه جسارت داشته باشدکه دوباره بیازمایدشان نوآوری خوانده میشوند. اما از طرف دیگر، به عنوان فیلمی در باره‌ی ناپلئون، ناچارم بگویم همیشه ناامیدم کرده.

آیـا «پرتقال کوکی» را بـه نوعـی شکلـی از استراحت میان دو فیلم خیلی بزرگ میدانستید؟

من برحسب فیلمهای بزرگ، یا فیلمهای کوچك، فکر نمیکنم. هر فیلمی مشکلهایی از آن خودش پیش میگذارد و برتریهایی از آن خودش دارد. هرفیلم نیازمند همه چیزی‌ست که باید به‌آن بدهید، به‌خاطر چیره‌شدن برمشکلهای هنری و ترابری که پیش میاورد. در یك فیلم حماسی امکانهایی وجود دارد، درست همان طور کـه فقدان امکانهایی‌دیگر هم‌وجوددارد. ساختن‌صحنه‌یی‌بایك جمعیت عظیم وجالب خیلی ساده‌تر است تا به‌فیلم درآوردن مردی‌که پشت یك میز نشسته و فکر میکند.

باشگاه ادبیات

چند واژه

افسانه‌ی علمی / Science–Fiction
بازمایه / Thematic
برداشت / Take
بر نهاده / Thesis
بکوب بکوب / نگاهی بیاندازید به «کمدی‌ی بکوب بکوب»
پدیدار / Phenomenon
پسزمینه / Background
تکچهره / Portrait
تلخ اندیش / Cynic ، Cynical
تلخ‌اندیشی / Cynicism
تقدیر پذیری / Fatalism
تنش / Tension
چالش / Challenge
حسابگر / Computer
دستمایه / Material
دیگر آزار / Sadist، Sadistic
دیگر آزاری / Sadism
دیومرد / Satyr
روان پریش / Psychotic
رویکرد / Approach
ساختار / Structure
سه قابه / Triptych
طبیعیگرا / Naturalist

طبیعیگرایی / Naturalism
ظاهر فریبی / Hypocrisy
فرا واقعیگرا / Surrealist
فرا واقعیگرایی / Surrealism
فرا واقعیگرایانه / Surrealistic
فربود / Orthodox
کارمایه / Energy
کمدیِ بکوب بکوب / Slapstick
گویاییگرا / Expressionist
گویاییگرایی / Expressionism
مایه / Theme
نگره / Theory
نماد / Symbol
نمادین / Symbolic
نهاد / Id
نیست انگار / Nihilist
نیست انگاری / Nihilism
واقعیگرا / Realist
واقعیگرایی / Realism
واقعیگرایانه / Realistic
هزار تو / Labyrinth
هوسانی / Erotic

هاوکز (۱۸۹۶)
وود / شفیعی

وایلدر (۱۹۰۶)
مدسن / پیامی

فلینی (۱۹۲۰)
باجن / پرژاد

پازولینی (۱۹۲۲)
ستك / طاهری

کوبریك (۱۹۲۸)
واکر / اشرفی

گدار (۱۹۳۰)
راود / اشرفی

شماره ثبت کتابخانه ملی ۱۳۹۵ به تاریخ ۵۲/۹/۲۸
۱۶۵ ریال