جهان فلسفیِ
استنلی کوبریک

ویراستار:
جرالد جِی. آبرامز

ترجمهٔ محمدرضا اسمخانی

فهرست

پیشگفتار مترجم ۹
پیشگفتار بر ترجمهٔ فارسی ۲۱
منابع پیشگفتار ۲۳
فیلم‌شناسی ۲۵
مقدمه ۲۷

بخش اول: سوژه و جنگ

فهم دشمن: دیالوگ ترس در ترس و هوس **و** دکتر استرنجلاو ۳۷
الیزابت اف. کوک
آشوبناکی، نظم، و اخلاق: تأثیر نیچه بر غلاف تمام‌فلزی ۶۹
مارک تی. کُنراد
فلسفهٔ اخلاق و جودی: آن‌جا که راه‌های افتخار خاتمه می‌یابند ۹۱
جیسون هولت

بخش دوم: سوژه و عشق

آن‌جا که رنگین‌کمان تمام می‌شود: چشمانِ باز-بسته ۱۰۵
کارِن دی. هافمن
ضربه‌فنی! بوسهٔ قاتل، **بدنمندی، و کوبریک** ۱۴۱
کوین اس. دِکِر

منطق لولیتا: کوبریک، ناباکوف، و پو ۱۷۵
جرالد جِی. آبرامز

بخش سوم: سوژه و معنای زندگی

شورشیِ بی‌هدف: استنلی کوبریک و پیش‌پاافتادگیِ خیر و نیکی ۲۰۷
پاتریک مورای و جین شالِر
امتیاز بزرگ: تقدیر، اخلاق، و زندگی معنادار در قتل ۲۲۹
استیون ام. سَندرز

بخش چهارم: سوژه و تاریخ

اسپارتاکوس **و جزءِ دوم نفس** ۲۵۳
گوردُن برادِن
شاکلهٔ انسان: وضعیت ابسورد و بری لیندون ۲۷۵
کریس پی. پلیاتسکا
درخشش **و آنتی‌نوستالژی: انگاره‌های پسامدرن از تاریخ** ۳۰۱
آر. بارتون پامر

بخش پنجم: سوژه و آینده

نیهیلیسم و آزادی در فیلم‌های استنلی کوبریک ۳۲۹
دنیل شاو
«لطفاً منو یه پسرِ واقعی کُنین»: ستایش هوش مصنوعی ۳۴۹
جیسون تی. اِبِرل
اَبَرانسانِ نیچه به مثابهٔ کودک‌ستارهٔ پساانسانی در ۲۰۰۱: اُدیسهٔ فضایی ۳۶۷
جرالد جِی. آبرامز

تصاویر ۳۹۳
نمایه ۴۱۱

مقدمه

استنلی کوبریک یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان آمریکایی است: استادِ مسلّم نمای تراولینگ،[1] زوم معکوس[2] و تکنیک نگارگری.[3] ایماژهای کوبریک به نحو فراموش‌ناشدنی بر ضمیر ناخودآگاه فرهنگ عامه نقش بسته‌اند: انبار مانکن هول‌انگیز بوسهٔ قاتل؛ بر هوا رفتن چمدان پول کذایی در سراسر باند فرودگاه در قتل؛ مصلوب شدن کرک داگلاس در اسپارتاکوس؛ لاک‌زنی انگشتان پای دختری کوچک به دستانِ هامبرت هامبرتِ هوسباز در لولیتا؛ سوار شدن سرمستانهٔ خلبان «کابوی» روی بمب اتمی‌ای که در انتهای دکتر استرنجلاو از آسمان به زمین فرود می‌آید؛ پرتاب تکه‌استخوانی به آسمان به دستِ آن بوزینه در آغازِ اُدیسهٔ فضایی؛ آلکس و رفقایش در پرتقال کوکی که در آن بارِ معروف شیر می‌نوشند، و برای یک شبِ همراه با «فراخشونت» آماده می‌شوند؛ بَری لیندون که شجاعانه در دوئلِ تپانچه بازی را به تساوی می‌کشانَد؛ «جانی این‌جاااااااستِ» معروف جک نیکلسون در درخشش؛ آموزش بی‌رحمانهٔ «کِرم‌ها» به دست گروهبان هارتمَن در غلاف تمام‌فلزی؛ و آن سور بزرگ خاطره‌انگیز در چشمان باز-بسته.

اگر نگاهی به فهرست فیلم‌های شاخص کوبریک بیفکنیم، می‌بینیم که این سیاهه به‌وضوح خصلت معماری‌وار خاص نظام‌های فلسفی کلان را دارد: مجموعه‌فیلم‌های وی دربارهٔ هر چیزی چیزی برای گفتن در چَنته دارند. کلیهٔ ابعاد و شئونِ سرشت انسان در تنوعِ گسترده‌شان آشکار می‌گردند: فرهنگِ پست و والا، عشق و جنسیت، تاریخ، جنگ، جُرم و جنایت، جنون، سفر فضایی، تربیت اجتماعی، و تکنولوژی. با این حال، و با وجود تنوعِ درونیِ فهرست فیلم‌های کوبریک، اگر به عنوان یک کل بنگریم، آن‌ها را کاملاً منسجم می‌یابیم. این فیلم‌ها جملگی ابعاد متمایز واقعیت را در بر می‌گیرند، و آن‌ها را در نگرهٔ فلسفیِ غنی و پیچیده‌ای ترکیب می‌کنند که از قضا بسیار با اگزیستانسیالیسم / فلسفهٔ

1. tracking shot 2. reverse zoom 3. painting technique

وجودی[1] قرابت و شباهت دارد. اگزیستانسیالیسم با آثار سورن کی‌یرکگور[2] بروز و ظهور یافت، فیلسوفی که این نگرش سدهٔ نوزدهمی را رد کرد که جهان را نظام مکانیکی عظیمی می‌دید که در گذر تاریخْ منطقِ خود را محقق می‌کند. وفق موضع کی‌یرکگور، این دیدگاه از ادای حقِ مبنایی‌ترین واقعیت‌های سرشت انسانی ناتوان است: این‌که دست‌آخر هر شخصی تنها و آزاد است، و حقیقتِ فلسفی[3] تنها به شرطی معنادار است که از سوی فرد انتخاب شود. این جنبش فلسفی در طول سده‌های نوزدهم و بیستم اَشکال مختلفی به خود گرفت. می‌توان روایت‌هایی از آن را در آثار فریدریش نیچه،[4] مارتین هایدگر،[5] آلبر کامو،[6] ژان پُل سارتر،[7] و سیمون دوبووار[8] یافت، گرچه همهٔ این‌ها برچسب اگزیستانسیالیسم را نمی‌پذیرند.

این فلسفه‌ها، در پایین آمدن از برجِ عاجشان و رخنه کردن در فرهنگِ عامه، شاید بیش از جهان‌بینی‌های فلسفیِ دیگر توفیق یافته‌اند؛ و مطمئناً تأثیر بسزایی در کوبریک داشته‌اند، فیلمسازی که اگزیستانسیالیسم سینماییِ منحصربه‌فردِ خودش را خلق کرد، و در عین حال (همان‌طور که برخی از مقالات ذیل نشان می‌دهند) آن را با عناصری از رواقی‌گرایی[9] و پراگماتیسم[10] ترکیب کرد. عملاً در همهٔ فیلم‌های کوبریک، به شکلی از اَشکال، سوژه را در تعارض و تقابل با یک جهانِ بیرونیِ خشن و بی‌احساس می‌یابیم، چه جهان طبیعی چه جهانِ برساختهٔ نهادهای بشری. به این دلیل، تعجبی ندارد که بسیاری از مقالات این مجلد مستقیماً به برخی از وجوه این جهان‌بینیِ وجودی در آثار کوبریک می‌پردازند.

کوبریک چهار فیلم جنگی ساخت: ترس و هوس،[11] راه‌های افتخار،[12] دکتر استرنجلاو،[13] و غلاف تمام‌فلزی.[14] بخش اول این مجلد، «سوژه و جنگ»، این دغدغهٔ ذهنی را در سه مقاله می‌کاود. الیزابت اف. کوک[15] در «فهم دشمن: دیالوگ ترس در ترس و هوس و دکتر استرنجلاو» این مضامینِ وجودی را در اولین فیلم بلند کوبریک و تراژدی-کمدیِ مربوط به جنگ سردِ وی مورد بحث قرار می‌دهد. این جُستار نشان‌دهندهٔ مساهمتی مهم در مجموعه نوشته‌های راجع به کوبریک است، چراکه ترس و هوس به‌ندرت دیده شده است. کوبریک از محصول کامل‌شده چندان رضایت نداشت، و هرگز آن را مشمول قانون کُپی‌رایت نساخت، اما اخیراً ElusiveDVD.com از این اثر پرده‌برداری و آن را بازپخش کرده است. کوک این اثر را در ارتباط با دکتر استرنجلاو تحلیل می‌کند، و فلسفهٔ جنگِ منحصربه‌فردِ کوبریک را بررسی می‌کند. به‌خصوص، وی بر این دقیقه تمرکز

1. existentialism 2. Søren Kierkegaard 3. philosophical truth
4. Friedrich Nietzsche 5. Martin Heidegger 6. Albert Camus
7. Jean-Paul Sartre 8. Simone de Beauvoir 9. Stoicism 10. pragmatism
11. *Fear and Desire* 12. *Paths of Glory* 13. *Dr. Strangelove*
14. *Full Metal Jacket* 15. Elizabeth F. Cooke

دارد که انسان‌ها وقتی با ابسوردیتهٔ[1] (در معنای کامویِ کلمه) جنگ مواجه می‌شوند چطور با بدترین ترس‌هایشان دست و پنجه نرم می‌کنند. ترس و هوس از راهِ افراد و مونولوگ‌های گوناگونشان به این مضمون نزدیک می‌شود؛ برعکس، دکتر استرنجلاو از خلال دیالوگ‌های پی‌درپی و مضحکِ بین افرادِ گرفتارِ نهادهای احمقانه بدان می‌پردازد. اما، وفق نظر کوک، جنگِ موجود در ترس و هوس تراژیک نیست، چون هر سرباز با ترس‌های خودش در مقام فرد مواجه می‌شود و تقدیرِ خویشتن را انتخاب می‌کند، در حالی که در دکتر استرنجلاو غیاب فردِ از حیث وجودی آگاه[2] به فاجعه‌ای محتوم منجر می‌شود.

مارک تی. کُنراد[3] در «آشوبناکی، نظم، و اخلاق: تأثیرِ نیچه بر غلاف تمام‌فلزی» استدلال می‌کند که آخرین فیلم جنگی کوبریک بررسیِ نیچه‌واری از جهانِ سَیَلانِ اخلاقی و فیزیکی است. هیچ‌چیزی متوقف نمی‌شود، و همه‌چیز پیوسته تغییر می‌کند، و تلاش برای وضع نظم بر این سَیَلان ممکن است خطرناک باشد. اما این دقیقاً همان کاری است که اردوگاه ارتش دریایی در جزیرهٔ پاریس، تحت هدایت گروهبان هارتمَن، درصدد است انجام دهد. به سربازان جدید مدل موی مشابه، اونیفرم مشابه، و تفنگ مشابه داده می‌شود؛ آن‌ها در صف‌هایی می‌ایستند، در خطوطی راه می‌روند، و به نحو مشابهی با دستور تیراندازی می‌کنند ــ همه‌چیز منظم و مقرر شده است. اما این ضابطهٔ اخلاقیِ جدید با سیلان بنیادین جهان در تقابل قرار دارد، تقابلی که خود را سرانجام در قالب اقدامِ سنگینِ سرباز پایل، و سپس در خودکشی تراژیکش، هویدا می‌سازد.

جیسون هولت[4] در «فلسفهٔ اخلاقِ وجودی: آن‌جا که راه‌های افتخار خاتمه می‌یابند» فیلم جنگیِ نخست کوبریک، یعنی راه‌های افتخار، را در مقام تحلیلی سینمایی از فلسفهٔ اخلاق وجودی[5] مورد بحث قرار می‌دهد. بنا بر موضع هایدگر، هر یک از ما به جهان «پرتاب» شده‌ایم؛ ما خودمان را افکنده‌شده در هستی و به نحو بی‌واسطه در مواجهه با مرگ، به عبارت دیگر همچون «هستنده-به سوی-مرگ»،[6] می‌یابیم. در جنگ این نکته برجستگی خاصی دارد، و در راه‌های افتخار سربازان این تجربه را عمیقاً و قویاً احساس می‌کنند. برای فیلسوفِ وجودی هیچ طرح و نقشهٔ اخلاقی یا مجموعه‌ای از قواعد برای هدایتمان در این «پرتاب‌شدگی»[7] وجود ندارد. همهٔ آنچه داریم ارادهٔ آزادمان در مواجهه با مرگ است، همان چیزی که مُعرف ما نیز هست. و ما می‌توانیم به این ارادهٔ آزاد به دو طریق پاسخ گوییم، که هر دو در این فیلم به تصویر کشیده شده‌اند: می‌توانیم ارادهٔ آزادمان

1. absurdity 2. existentially conscious individual 3. Mark T. Conard
4. Jason Holt 5. existentialist ethics 6. being-toward-death
7. thrownness

فهم دشمن

دیالوگ ترس در ترس و هوس و دکتر استرنجلاو

الیزابت اف. کوک

وضعیت ابسورد رویارویی جهان غیرمعقول با شوقِ سرکش به وضوحی است که ندایش در قلب آدمی پژواک دارد. وضعیت ابسورد همان‌قدر به آدمی بستگی دارد که به جهان.

ــ آلبر کامو، اسطورهٔ سیزیفوس [1]

بنا بر آرای آلبر کامو، فیلسوف فرانسوی، مهم‌ترین رسالت ما نه کشف معنای زندگی بلکه تشخیص بی‌معناییِ آن است. کامو این وضعیتِ انسانی را ابسورد می‌خوانَد: این واقعیت که گرچه ما به معنا و وضوح در زندگی‌مان مشتاقیم، ولی هیچ‌چیزی به چنگمان نمی‌آید. استنلی کوبریک حقیقتاً با [آموزه‌های] اگزیستانسیالیسم در معنای کلی‌اش حشر و نشر داشت، ولی فلسفهٔ کامو است که به نحو بارزتری در دو فیلم جنگی‌اش دیده می‌شود، دو فیلمی که چگونگی مواجههٔ ما با وضعیت ابسورد را واکاوی می‌کنند. این‌ها نخستین فیلم‌های بلند کوبریک هستند: ترس و هوس (۱۹۵۳)، که او از پخش در حوزهٔ عمومی امتناع

1. *The Myth of Sisyphus*

کرد اما اخیراً سایت ElusiveDVD.com آن را در دسترس قرار داده، و فیلم بسیار معروف‌ترش دکتر استرنجلاو، یا: چطور یاد گرفتم از نگرانی دست بردارم و بمبِ اتمی را دوست داشته باشم (۱۹۶۴).

ترس و هوس کند و کاوی است در این‌که افراد چطور با ترس مواجه می‌شوند. چهار سرباز پشت خطوط دشمن گرفتار شده‌اند، و باید بدون سلاح، غذا، یا وسیلهٔ نقلیه طرحی برای فرارشان بریزند. این چهار نفر با هم همکاری می‌کنند، ولی هر کدام باید از عهدهٔ دشمنان شخصی خودش نیز برآید. گرچه صحنه‌پردازیِ فیلم اروپای مرکزی در جریان جنگ جهانی دوم را نشان می‌دهد، راوی (دیوید آلِن) به ما می‌گوید که این نه داستانی دربارهٔ جنگی بخصوص در تاریخ بلکه داستانی است دربارهٔ هر جنگی در هر زمانی، و این سربازان «سرزمین دیگری جز ذهن ندارند». ما از این «جنگ [قلمرو] ذهن» به واسطهٔ ذهن مطلع می‌شویم ــ یعنی به واسطهٔ مونولوگ‌های افزوده‌به‌متن[1] (که همچون افکارِ خصوصی به گوش می‌رسند) و نه دیالوگ‌های عمومی بیناذهنی. این مونولوگ‌ها آشکار می‌کنند که چطور هر کاراکتر، وقتی هدف زندگی و مرگ خویشتن را به پرسش می‌گیرد، با ترس‌هایش به نحو متفاوتی رویارو می‌شود. با این حال، با همهٔ تفاوت‌هایی که در این بین هست، مجموعاً در فیلم تنها یک پیام وجود دارد: هر سرباز باید با دشمن درونی خاص خودش روبه‌رو شود. او باید به‌تنهایی با ترس خودش، با فنای خودش، و بی‌معنایی زندگی خودش رویارو شود.

ما سویهٔ دیگرِ این نگرش وجودی[2] را در فیلم بعدیِ کوبریک می‌بینیم: دکتر استرنجلاو. این فیلم نیز واکاوی ترس است، ولی به جای ترس افراد از مرگِ خود، بررسی می‌کند که چطور نهادها، یا اذهان جمعی، با نابودسازی کل نژاد بشری رویارو می‌شوند. بدین منظور، وی رهیافتی خلافِ ترس و هوس اتخاذ می‌کند: به جای مونولوگ‌های خصوصی، از دیالوگ‌های عمومی و به‌واقع مضحک بین افراد جنون‌زده بهره می‌گیرد. هر دیالوگ، به مثابهٔ تلاشی در راستای برقراری

1. voice-over monologues 2. existential view

ارتباط، فهم، یا تحصیلِ توافق برای همکاری، یک ناکامیِ تمام‌عیار است. هیچ کدام به سطح واقعی فهم نمی‌رسند، و نمی‌توانند اشتباهات دیالوگ‌های قبلی را خنثی سازند، و سرانجام توفیق نمی‌یابند که از جنگ جهانی سوم جلوگیری کنند. اما دلیل این شکست‌ها و ناکامی‌ها به نظر می‌آید این باشد که روال کار نهادها فرد را از دور خارج کرده‌اند (فردی که از جهات دیگر ممکن است تنها منبع شعور و عقل باشد). البته، در پایان، دو فرد سرنوشت جهان را تعیین می‌کنند: ژنرال جَک دی. ریپر (استرلینگ هایدِن)، ژنرالِ دیوانه‌ای که ترس عین هویتش شده است، و دکتر استرنجلاو (پیتر سلرز)، دانشمندِ کنترل‌ناپذیری که ترسش از کنترل نکردن مهارکردنی نیست. اما این دو به‌واقع فرد نیستند، چون با وضعیت ابسورد در مقام فرد رویارو نمی‌شوند. آن‌ها محصول صِرف نهادهایشان هستند، و همین سرانجام علت جنونشان و علت جنگ است. به‌علاوه، این نکته پیام وجودیِ بنیادینِ فیلم است: وقتی فرد از دست برود، همگی ما از دست می‌رویم. انتقاد کوبریک ــ که در صحنهٔ مضحک پس از گفتگوی فرد عاقل با فرد دیوانه (یا مست) بازنموده شده ــ این است که کل روندهای ارتباطی و مذاکرات نهادینه‌شده آزادی فرد را نادیده می‌گیرند. افراد در ماشین بوروکراسی و زنجیرهٔ لایعقلِ سلطه و کنترل منحل می‌شوند. در آخر، یک فرد عاقل نمی‌تواند هیچ کاری در جهت ایجاد ذره‌ای تغییر انجام دهد؛ انسان‌ها به بردگان ماشین‌های عظیم‌تری مبدل شده‌اند که دیگر تحت کنترل ما نیستند. و این درست می‌تواند بدین معنا باشد که هر فردِ درگیر در این ماجرا مجنون است.

بنابراین، به یک معنا، پیام مندرج در این دو فیلم یکی است: دشمن همیشه درون ماست، و با وضعیت ابسورد فقط به‌تنهایی می‌توان رویارو شد. اما در دکتر استرنجلاو کوبریک چیز اندکی برای ما می‌گذارد تا برای تحصیلش تلاش کنیم؛ با نهادهای مشخص موجود، به‌سادگی پاسخی مقتضی به وضعیت ابسورد وجود ندارد، چون فرد از دست رفته است.

چطور با جهان روبه‌رو شویم؟

فلسفه، از آغاز، تلاش کرده است تا به قلب سرشت و ماهیتِ انسان رسوخ کند.