جهانِ فلسفیِ
استنلی کوبریک

عنوان و نام پدیدآور: جهان فلسفی استنلی کوبریک/ویراستار جرالدجی. آبرامز؛ ترجمهٔ محمدرضا اسمخانی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: ۴۱۶ ص.: مصور.
شابک: ۷ـ۱۹۸ـ۲۷۸ـ۶۰۰ـ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .The philosophy of Stanley Kubrick, 2007
یادداشت: نمایه.
موضوع: کوبریک، استنلی، ۱۹۲۸ـ۱۹۹۹ م. ــ نقد و تفسیر
شناسه افزوده: آبرامز، جرالد ج.، ۱۹۷۱ ـ م.
شناسه افزوده: Abrams, Jerold J.
شناسه افزوده: اسم‌خانی، محمدرضا، ۱۳۵۶ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ ۹ج ۸۵ک/۳/۱۹۹۸PN
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۹۸۴۷۸۸

جهان فلسفیِ
استنلی کوبریک

ویراستار:
جرالد جِی. آبرامز

ترجمهٔ محمدرضا اسمخانی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Philosophy of Stanley Kubrick
Edited by Jerald J. Abrams
University Press of Kentucky, 2007

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس
* * *
جهان فلسفیِ استنلی کوبریک
ویراستار: جرالد جِی. آبرامز
ترجمهٔ محمدرضا اسمخانی
چاپ دوم
۱۱۰۰ نسخه
زمستان ۱۳۹۵
چاپ شمشاد
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۷ ـ ۱۹۸ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 600 - 278 - 198 - 7
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
۲۸۰۰۰ تومان

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 وجودی: 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

آدمی با امرِ غیرعقلانی رویارو می‌شود. وی درونِ خویشتن
شوق به خوشبختی و سودای عقلانیت را احساس می‌کند.
وضعیتِ ابسورد از این مواجههٔ نیازِ انسان و سکوتِ
غیرمعقولِ جهان زاییده می‌شود.

آلبر کامو
اسطورهٔ سیزیفوس و جُستارهای دیگر

پیشگفتار مترجم

من هیچ ایدهٔ قطعی و ثابتی در این باره که بخواهم فیلم‌هایی در مقولهٔ خاصی بسازم ــ وسترن، جنگی، و مانند آن ــ ندارم. [ولی] می‌دانم که به ساختِ فیلمی تمایل دارم که احساسی از روحِ زمانه به دست دهد ــ یک داستان به‌روز که واقعاً از حیث روان‌شناختی، جنسی، سیاسی، و شخصی احساسی از زمانه به دست دهد. و این شاید دشوارترین فیلمی است که می‌شود ساخت.

استنلی کوبریک

هدف از این پیشگفتار حلاجی کردن دو مبحث کلیدی است که امید است بتواند تجربهٔ خوانشِ این کتاب را برای خوانندهٔ علاقه‌مند تسهیل یا تکمیل کند. ابتدا به انواع نسبت‌هایی که بین دو حوزهٔ فلسفه و سینما برقرار است نگاهی افکنده می‌شود، و سپس دلایلی به نفع یکی از این نسبت‌ها پیش کشیده می‌شود که به نظر می‌آید با «خوانشِ فلسفیِ» سینمای کارگردان‌هایی نظیر کوبریک تلائم بیشتری دارد: فیلم به منزلهٔ «ابزار»ی برای فلسفه‌ورزی. سپس «جهان فلسفیِ کوبریک» به طور مشروح‌تر ترسیم می‌گردد. این بخش از این جهت لازم می‌آید که بستهٔ مفاهیمی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد که سینمای کوبریک را «فلسفی می‌سازند»، و می‌تواند خواننده را در مسیرِ خوانشِ کتاب مشایعت کند. در این قسمت، ابتدا با استناد به آثار فلاسفهٔ اگزیستانس، که بیشترین مجاورت و قرابت را با کارهای کوبریک دارند، چند آموزهٔ پایهٔ پذیرفته‌شدهٔ جمعِ حداکثریِ ایشان ذکر خواهد شد، و سپس، با اتکا بر این مبانی، چند مفهومِ مبناییِ «جهان فلسفیِ» این کارگردان، هم به نحو انتزاعی و هم به نحو انضمامی، توضیح داده خواهند شد.

نسبت فلسفه و سینما

فیلم برای فلسفه ساخته می‌شود؛ فیلم بر هر آنچه فلسفه دربارهٔ واقعیت و بازنمایی،

دربارهٔ هنر و مُحاکات، دربارهٔ زبان و بیان، دربارهٔ بازیگران و کاراکترها، دربارهٔ شکاکیت و جزم‌گرایی، دربارهٔ حضور و غیاب گفته است پرتو تازه‌ای می‌افکند.

استنلی کَوِل[1]

جِری گودیناف، نظریه‌پرداز فیلم، در یکی از مقالات خواندنی‌اش این پرسش جالب‌توجه را مطرح می‌کند که «فیلسوف چه دلیلی برای رفتن به سینما می‌تواند داشته باشد؟» (Goodenough 2005, 1–28). وی در مقام پاسخ، افزون بر این نکتهٔ پیش‌پاافتاده که فیلسوف مثل هر فردِ دیگری برای صرف تفریح و «سرگرمی» سراغ این فُرم هنری می‌رود، به چهار دلیل عمده اشاره می‌کند که طبق آن‌ها فیلسوف از آن حیث که فیلسوف است ممکن است پایش به سالن سینما و تماشای فیلم باز شود. این چند دلیل می‌تواند نقطهٔ آغاز مناسبی برای بحث ما باشد. اول این‌که فیلسوف ممکن است به خودِ ماهیتِ نظامِ پیچیدهٔ سینما ــ یعنی تکنولوژی آن، ابعاد روان‌شناختی و اجتماعیِ فیلم‌بینی، تجربهٔ پدیدارشناختیِ فیلم دیدن، و مانند آن ــ علاقه‌مند باشد، و در یک کلام «فلسفهٔ فیلم»[2] را به منزلهٔ رهیافتش انتخاب کند؛ یعنی همان‌طور که شاخه‌هایی مثل فلسفهٔ علم و فلسفهٔ زبان به مبنایی‌ترین مفروضات و پیش‌فرض‌های مفهومی و غیرمفهومیِ «علم» و «زبان» می‌پردازند، و سعی در کشف «شرایط امکانِ» این دو حوزه دارند، فلسفهٔ فیلم نیز با الگوگیری از این به‌اصطلاح «فلسفه‌های مرتبه‌دوم» می‌کوشد به پرسش‌های کلیدی دربارهٔ تکنیک‌ها، منابع، و پیش‌فرض‌های پایهٔ سینما پاسخ دهد. دومین دلیل و انگیزه شاید این باشد که فیلم می‌تواند برای پاره‌ای مضامین و مسائل بغرنج فلسفی «تمثیل»[3] یا «آزمایش فکری»[4] فراهم آورد، یعنی سناریویی تخیلی دربارهٔ یک مبحث پیچیدهٔ فلسفی. مثالِ الگووارِ عامه‌پسند در این قرائت سه‌گانهٔ ماتریکسِ واچوفسکی‌ها است که با عناصر علمی-تخیلی‌اش تمثیلِ انضمامیِ قدرتمندی از برخی مضامینِ فلسفی پیش می‌کشد: مثلاً «شکاکیت نظام‌مند» دکارت و «مغز در خمرهٔ» پاتنَم، که هر دو متوجه تشکیک در باورهای ما دربارهٔ وجود و ماهیت جهانِ خارج، و از بین بردن تفاوت بین «بود»[5] و «نمود»[6] هستند. سومین دلیل این است که فیلم می‌تواند مستقیماً وارد دنیای فلاسفه و کار و بارهایشان شود، و بدین طریق اندک‌اشاراتی به برخی اندیشه‌های ایشان داشته باشد، یعنی در یک کلام فیلمی «دربارهٔ» فلسفه[7] باشد. کاملاً واضح است که این‌گونه فیلم‌ها بسیار نادرند، و معمولاً از فیلمی که دربارهٔ ویتگنشتاین ساخته شده، و فیلم

---

1. Stanley Cavell 2. philosophy of film 3. illustration
4. thought experiment 5. reality 6. appearance
7. film "about" philosophy

مستندی که زندگی شخصی و دانشگاهی دریدا را به تصویر می‌کشد، نام برده می‌شود. اما آخرین و مهم‌ترین دلیل برای رفتن به سینما این است که فیلسوف فیلم را اساساً «به منزلهٔ فلسفه»[1] تماشا کند، یعنی به واسطهٔ این رسانه «فلسفه‌ورزی»[2] کند. یکی از مدافعان شاخص این حوزه استنلی کَوِل است که در فیلم «منبعی برای کسب معرفت»، در امتداد همان آرمان‌های سنتیِ فلسفی، می‌بیند. برای وی ذات فلسفه با مسئلهٔ «شکاکیت»، و شیوه‌های مختلف پاسخگویی به آن، گره خورده است، و دقیقاً در همین مسیر است که فیلم می‌تواند فلسفه را همراهی کند، و این ظرفیت را دارد که حتی بصیرت‌های فلسفیِ مختصّ خودش را پیش نهد. به تأسی از کارهای کَوِل، با کارهای استیون مالهال[3] روبه‌روییم که در کتابِ دربارهٔ فیلم می‌کوشد از این ایده دفاع کند که مثلاً ما می‌توانیم فیلمِ بیگانه‌ی اسکات را همچون گزاره‌ها و استدلال‌هایی دربارهٔ برخی مضامین پایای فلسفیَ مثل جنسیت بفهمیم؛ یعنی وفق این خوانش از نسبت سینما و فلسفه، تجربهٔ فیلم چیزی بیش از تمثیل‌های فلسفی در اختیار ما می‌گذارد، و خودش می‌تواند به آوردگاهِ تأمل‌ورزی بر مسائل فلسفی مبدل شود.

ولی در کنار این دیدگاه‌های رایج، راهِ دیگری برای نظارهٔ نسبت فیلم و فلسفه، و شیوهٔ دیگری برای نگریستن به «ظرفیت فلسفی سینما» هست، که به نظر می‌رسد دلیل معقول‌تری برای تماشای فیلم‌های تأمل‌برانگیزی همچون مجموعه آثار کوبریک به دستِ فیلسوف می‌دهد: فیلم به منزلهٔ «ابزار»ی برای پژوهش فلسفی، و «رسانه»ای منحصربه‌فرد برای توصیف عناصر قوام‌بخش «وضعیت انسانی»[4]. پامِرلو (Pamerleau 2009, 35–51) از جملهٔ کسانی است که به‌صراحت از این دیدگاه دفاع می‌کند. وی در دفاع از این موضع، دو خط استدلالی پی می‌گیرد که ذکرشان اهمیت دارد: اول این‌که دو سطح وجود دارد که «بصیرت‌های برآمده از فیلم»[5] می‌توانند اثرگذار باشند: سطح نظری، یعنی همان شیوهٔ انتزاعی توصیف خصیصه‌های وضعیت انسانی، و سطح شخصی، یعنی نفسِ تجربه‌های زیست‌شدهٔ ما؛ به عبارت دیگر، ما وقتی با مفهومی مثل «ترس» با ارجاع به تجربهٔ خودمان صحبت می‌کنیم، فیلم در سطحِ شخصی بر ما اثر گذاشته است، و وقتی از توصیفات کلی و انتزاعی برای توضیح این تجربه بهره می‌گیریم، از نظرگاهِ نظری به آن ورود یافته‌ایم. اما نکتهٔ مهم این است که این دو لایه درهم تنیده‌اند: فیلم نه یک مقالهٔ خشکِ دانشگاهی، بلکه نوعی فُرم هنریِ زنده است، و از این رو، قدرت فیلم در تسهیل فهممان از مسائلِ نظری دقیقاً از آن‌جا نشئت می‌گیرد که این ظرفیت را دارد که در سطحِ شخصی بر ما تأثیرگذار باشد. دوم این‌که در رد موضعِ کسانی چون مالهال که کارکردِ فیلمَ را اصولاً «فلسفه‌ورزی» لحاظ می‌کنند، دلایلی وجود دارد. به گفتهٔ پامرلو، ایشان علاوه بر

1. film as philosophy 2. philosophizing 3. Stephen Mulhall
4. human condition 5. filmic insights

این مقدمهٔ نادرست که «فیلم فلسفه‌پردازی می‌کند»، از مقدمهٔ دیگرِ درستی با این مضمون که «فیلم، با استفاده از امکانات تکنیکی و هنری یگانه‌اش، درونمایهٔ سینمایی منحصربه‌فردی، که فراتر از محدودهٔ رسانهٔ «متن‌محورِ» سنتیِ فلسفه است، بـه مسـائل فـلسفی تـزریق می‌کند» برای رسیدن به نتیجهٔ دلخواهشان ــ یعنی فیلم به مثابهٔ فلسفه ــ بهره می‌گیرند که، به نظر وی، هیچ دلیلی برای یک‌کاسه کردن آن‌ها وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، این‌که نشان دهیم فیلم «مساهمت بی‌بدیلی» در بحث‌های فلسفی دارد، لزوماً نتیجه نمی‌دهد که فیلم «واقعاً» فلسفه‌ورزی می‌کند.

مسئلهٔ اصلی برای وی از این واقعیت نشئت می‌گیرد کـه فـیلم‌ها «بـه‌صراحت»[1] از استدلال‌ها، براهین، و دیگر تدابـیر کـلامیِ فـلسفهٔ سـنتی بـهره نـمی‌گیرند. اسـتفاده از تمثیل‌های فلسفی، آزمایش‌های فکری، و یک یا چند «استدلال منطقی» در یک فیلم دال بر این نیست که این فیلم «فلسفه‌ورزی» می‌کند. فلسفه به‌صراحت و به‌تفصیل، در قالب «زنجیره‌ای از گزاره‌ها»، استدلال‌هایی له یا علیه یک تمثیل یا یک دعوی پیش می‌کشد؛ در حالی که فیلم یک فُرمِ هنریِ چندبعدی و چندلایه است که نمی‌توانیم به‌هیچ‌وجه آن را به مجموعه‌ای از «گزاره‌ها» تقلیل دهیم. به نظر وی، پس پشتِ این ایده که فیلم می‌تواند «فلسفه‌ورزی» کند خلطی بـین «رسـانه»[2] و «درونـمایه»[3] نـهفته است، و فـیلمسازی و فلسفه‌ورزی بیشتر به واسطهٔ رسانه‌شان از هم متمایزند تـا درونـمایه‌شان. فـیلم اسـاساً نمی‌تواند فلسفه‌ورزی کند دقیقاً بدین دلیل که رسانه‌اش کـه چـیزی جـز «تـصویرگری» نیست با رسانهٔ فلسفه که «مفهوم‌پردازی» است تفاوت دارد. بنا بر این دیدگاه، این امکان هست که یک درونمایهٔ مشخص، مثل «مرگ»، هم موضوع فلسفه باشد، هم موضوع فیلم، و هم موضوع سایر رسانه‌های هنری مثل شعر؛ اما نکتهٔ مهم دقیقاً تـفاوت شـیوهٔ روی‌آوریِ آن‌ها به این مبحث واحد است. از این رو، بنا بر این دیدگاه، وقتی فیلمی از حیث فلسفی مورد توجه قرار می‌گیرد بدین معنا نیست که «متن فلسفی» بدیلی در مقابلِ مـتون فـلسفی کلاسیک پیش می‌نهد، بلکه بدین معناست که این فیلم با بهره‌گیری بی‌بدیل از دو راهبرد کلیدی ــ لف و نشرِ «روایت»،[4] که بافت و موقعیت ویژه‌ای را برای تـجسم یک انگـارهٔ انتزاعی در دلِ «نحوهٔ تجربهٔ اشخاص» پیش می‌کشد، و «بازنمایی انضمامیِ» کاراکترها، رویدادها، و نظرگاه‌ها از خلال تنوعی از منابع بصری و سمعی ــ بصیرت‌هایی به شناخت «موقعیت انسانی» فراهم می‌آورد، و داده‌هایی به دست مـا مـی‌دهد کـه مـی‌توانـیم بـه وسیله‌شان صحت و سقم مدعیات فلسفی را محک بزنیم:

> فیلم به‌واقع می‌تواند ابزاری برای تحقیق و پژوهش فلسفی باشد، چـراکـه مـاهیت هنری غیرفلسفی‌اش چشم‌انداز منحصربه‌فردی به روی همان مضامین و موضوعاتی فراهم می‌آورد که بسیاری از فلاسفه به آن‌ها علاقه دارند (Pamerleau 2009, 43).

---

1. explicitly 2. medium 3. content 4. narrative

از جهان فلسفهٔ اگزیستانس تا جهان فلسفی کوبریک

این جهان پیکرهٔ عظیم‌الجثه‌ای است از انرژی، بدون آغاز، بدون فرجام؛ انبوههٔ ثابتِ پولادینی از نیرو که نه زیادت می‌پذیرد و نه نقصان، و خود را به مصرف نمی‌رساند، بلکه صرفاً خویشتن را دگرگون می‌سازد... جهانی محصور در حصارِ «نیستی»... جهانِ دیونوسوسیِ خودآفریننده و خودویرانکنندهٔ جاودانهٔ من، جهانِ پر رمز و رازِ شادمانیِ سرمستانهٔ دوگانهٔ من، جهانِ «فراسوی خیر و شر» من؛ جهانی بدون هدف، مگر این‌که لذتِ خودِ «دور» یک هدف باشد؛ بدون اراده، مگر این‌که یک «حلقه» این ارادهٔ خیر را داشته باشد که تا ابد، در مدار خویش، گردِ خود بچرخد... آیا نامی برای این جهان می‌خواهید؟ راه‌حلی برای همهٔ معماهایش؟ آیا شما هم، که‌از همه پنهان‌تر، قوی‌پنجه‌تر، دلیرتر، و نیمه‌شب‌ترید. شما هم چراغی می‌خواهید؟ ــ این جهان همانا ارادهٔ معطوف به قدرت است، و بس! و شما نیز همان ارادهٔ معطوف به قدرتید، و بس!

فریدریش نیچه

برای معرفی سنت فلسفیِ اگزیستانسیالیسم، می‌توان از بُرش‌های مختلفی استفاده کرد. مثلاً می‌شود برداشتِ این فلاسفه را از یک «معنای متعال» یا «خدا» ملاک قرار داد، و فلاسفهٔ متنوعِ این سنت را به ناـخدا (نیچه، هایدگر)، باـخدا (کی‌یرکگور، مارسل، اونامونو، بوبر، یاسپرس، تیلیش)، و بی‌ـخدا (کامو، سارتر، دوبووار) تقسیم کرد. اما در این‌جا مناسبتِ بیشتری دارد که از معیار و بُرشِ دیگری ــ بُرش مضمونی ــ برای ترسیم بُن‌مایه‌های فلسفهٔ وجودی بهره بگیریم، و از مجموعه‌آموزه‌هایی یاد کنیم که به‌تقریب هر یک از فلاسفهٔ اگزیستانسیالیسم آن را به نحوی در متنِ فلسفه‌شان جذب کرده‌اند (Flynn, 2006, 1–24):

۱. تقدمِ وجود[1] بر ماهیت:[2] سرشت و هویتِ آدمی به واسطهٔ انتخاب‌های وی، و در نتیجهٔ کرده‌ها و نکرده‌هایش، ساخته می‌شود. این «هویتِ» سرکشِ برساخته‌شده در برابر «سرنوشت» محتوم ازپیش‌نوشته‌شده می‌ایستد: شما همانی هستید که از خودتان می‌سازید، نه آنچه برایتان نگاشته شده است. یکی از نتایج این تقدم این است که «فرد» انسانی هیچ «تعریفِ» واضح و روشنی ــ از جمله سوژهٔ عقلانی، مخلوق خداوند، سوژهٔ اراده‌مدار، ارگانیسمی تکامل‌یافته و مانند آن ــ ندارد، چرا که خودِ شخص است که مرزهای خویشتن را با «تصمیم‌های وجودی»اش تعریف و تحدید می‌کند؛[3]

۲. زمان معنا و ماهیت دارد: ما موجوداتی از اساس «زمان‌مند» و «زمان‌بند» هستیم؛ و پیمانهٔ آگاهی یا وجودی‌مان از «تاریخیت» اثر می‌پذیرد. برخلاف زمانِ تقویمی و ساعتیِ اندازه‌پذیرِ کمّی، «زمان زیسته» کاملاً جنبهٔ کیفی دارد؛ یعنی واژگانی مثل «امروز»،

1. existence 2. essence 3. define

«گذشته» و «آینده» خودشان در «تجربهٔ زیسته» وزن، اعتبار، و دلالت معینی دارند؛

۳. انسان‌گرایی:[1] اگزیستانسیالیسم فلسفه‌ای شخص‌محور[2] و فردگرا[3]ست، و تمرکز اصلی‌اش بر شکل‌گیریِ «هویت فردی» در بافت فشردهٔ فشارهای تاریخی-اجتماعیِ «جامعهٔ توده‌ای» است. در نظر سارتر، انسان‌گرایی چیزی است معادل با «خودمحوریتِ» انسان در جهانی بی‌خدا برای خلق دوبارهٔ معانی؛ در نظر هایدگر، اما، این معنای سارتری روایتی از «متافیزیک سوژه» است، به طوری که قدرتِ انسان را در شناختن /عمل کردن بر یک واقعیتِ فراگیرنده بر صدر می‌نشاند. در نظر وی، اما، انسان‌گراییِ اصیل نه از این مبدأ عزیمت بلکه از «گشودگی به هستی»[4] آغاز می‌شود: انسان نوعی «از خود برون ایستادگی»[5] است، و پنجره‌ای مفتوح به نورِ هستی؛

۴. آزادی /مسئولیت:[6] اگزیستانسیالیسم اساساً فلسفهٔ آزادی است، و با این جملهٔ سارتر که «انسان اصولاً محکوم به آزادی است» همنوایی دارد. یکی از مبنایی‌ترین مفروضات این سنت این است که ما قادریم از زندگی‌هایمان فاصله بگیریم و بر کَرده‌ها و داشته‌هایمان تأمل بورزیم؛ ولی همین امر مسئولیت عملیِ ما را پیش می‌کشد، و ما باید بابت ریاکاری و عدم اصالت پاسخگو باشیم، چون همین که آزادی انسان پذیرفته شود، آن‌گاه فرد دیگر نه می‌تواند دیگران را مسئول ویژگی‌های زندگی‌اش بداند و نه بخت و اقبال را، چراکه باز به قول سارتر ما برای هر چیزی مسئولیم جز این واقعیت که برای هر چیزی مسئولیم؛

۵. تفوّقِ تجربه‌های پدیدارشناختی:[7] پس از گذر از سنت ایدئالیسم هگلی، که «فرد»، تجربه‌های شخصی، و انتخاب‌هایش در آن‌ها نقشی و رنگی نداشت، این سنت بستری برای تشریح دم‌دستی‌ترین خصیصه‌های وجودیِ انسان فراهم آورد: کینه‌توزی، تهوّع، بیماری، اضطراب و دلهره، ایمان، ترس، مرگ، رنج، و مانند آن. بی‌سبب نیست که در این سنت شاهد بیشترین نزدیکی با رسانهٔ دیگری هستیم که از مدت‌ها پیش با ابزاری دیگر به تحلیل همین «تجربه‌ها» می‌پردازد: رمان و نمایشنامه؛ و از این رو، بی‌سبب نیست که برخی از بزرگ‌ترین رمان‌ها و رمان‌نویس‌های بزرگ در صف فلاسفهٔ وجودی قرار می‌گیرند: پدران و پسران تورگنیف، مرگ ایوان ایلیچ تالستوی، یادداشت‌های زیرزمینی و برادران کارامازوف داستایفسکی، بیگانه و سقوط کامو، تهوّع و در بسته‌ی سارتر، تا آثاری مثل مرگ دستفروشِ آرتور میلر.

۶. بیدارسازی /هوشیارسازی:[8] در نظر بسیاری از فلاسفهٔ اگزیستانس، فلسفه‌ورزی

---

1. humanism 2. person-centred 3. individualistic 4. openness to Being
5. ek-sistence 6. freedom/responsibility 7. phenomenological experiences
8. awakening

نه‌تنها به توصیف آنچه هست معطوف است، بلکه در مقام یک «شیوهٔ زیستن» متوجهِ بیدارسازی /هوشیارسازیِ افراد به «حقیقتِ وجودی»شان نیز هست، یعنی به خصلت ذاتی انسان به مثابهٔ یک هویت محدود، آزاد، خودتعیّن‌بخش. در نظر یاسپرس، فلسفه‌ورزی مستمسکی است که به وسیله‌اش در دیگران معنایی از امکان و آزادی را برمی‌انگیزد.

با این پس‌زمینهٔ کلی فلسفهٔ وجودی، تار و پودهای «فلسفیِ» سینمای کوبریک را می‌توان به طور چکیده‌وار در قالب چند مفهوم پایه تشریح کرد که، طبق نظر مفسران، حکم ستون فقراتِ سینمای کوبریک را دارند، و ما مصادیق آن‌ها را در جای‌جای مجموعه آثار وی، و در وضعیت وجودیِ کاراکترهای محوری‌اش، می‌نگریم:

۱. ابسوردیته:[1] در معرفت‌شناسی، تقریباً معادل با امرِ «غیرعقلانی» به کار می‌رود، یعنی یک باور یا یک گزارهٔ آشکارا ناسازگار یا متناقض، مثل «دایره مربع است». فلاسفهٔ اگزیستانس دو تفسیرِ فربه‌ترِ دیگر را منظور نظر دارند: تفسیری که بیشتر در ادبیات شاهدش هستیم، که به معنای «بی‌معناییِ» ریشه‌ایِ همهٔ چیزهایی است که هستند، چراکه هیچ برنامهٔ نهایی و طرحِ غایی‌ای وجود ندارد که اشیا و امور را بتوان طبق آن توجیه کرد؛ تفسیر دوم، که بیشتر در متون فلسفی شاهدش هستیم، به کنش‌ها و انتخاب‌های ما انسان‌ها مربوط است، و بدین معنا ابسورد خوانده می‌شوند که، چون صرفاً از «آزادی» انسان نشئت می‌گیرند، فاقد بنیادی خارج از خودشان هستند.

اما کوبریک، مثلاً، می‌کوشد نتایج و پیامدهای مواجههٔ انسان‌ها با جهانی بی‌معنا و ابسورد به تصویر کشیده شود، و یکی از پیام‌های کوبریکیِ مواجههٔ غیرصریح، غیرمنفردانه، و غیراصیل با تجربهٔ وضعیت ابسورد ــ مثلاً تجربهٔ «ترس» و «مرگ» در میدان جنگ، چه جنگ جبهه‌محور چه جنگ سرد ــ «جنون» است، چه در قالب جنون یک فرد که سراپای وجودش را در بر می‌گیرد، چه جنون در کسوت نشست‌ها و یادداشت تفاهم‌های سیاسی؛ یا وقتی وی در بَرِی لیندون با تکنیک‌های سینمایی، مثل زوم معکوس و روایت‌های راوی، تعارض دو نظرگاه بیرونی (چشم‌اندازِ ناظر) و درونی (چشم‌اندازِ بازیگر) به موقعیت‌های داستان را هنرمندانه به تصویر می‌کشد، و خواننده را به این‌که ژرف‌ترین اصول زندگیِ حتی خودِ وی نیز حقیقتاً کیفیت مِن‌عندی و گزافی دارد ملتفت می‌سازد. در همین راستاست که کوبریک بَرِی لیندون را با این جمله خاتمه می‌دهد: «تحت حکمفرماییِ جُرج سوم بود که کاراکترهای پیش‌گفته زیستند و جنگیدند؛ خوب یا بد، دلپذیر یا ناپسند، ثروتمند یا فقیر، اکنون جملگیِ آن‌ها برابرند»، و این یعنی ابسوردیتهٔ مطلق زندگی، و این‌که همهٔ آن شورها، هیجان‌ها، تقلاها، و دست و پا زدن‌ها، به تعبیر شکسپیر، «هیاهوی بسیار بر سَرِ هیچ» بود.

---

1. absurdity

۲. شکاکیت:[1] شکاک به طور کلی رویکردِ فارغ‌بالانهٔ نقادانه‌ای به معرفت، حقیقت، اخلاق، پیشرفت، و مانند آن دارد، بدین توضیح که به اعتمادپذیریِ دستاوردهای معرفتیِ آدمی باور ندارد، به حقیقتی صُلب و قطعی که «آن‌جا، آن بیرون» منتظر کشف شدن است اعتقادی ندارد، به پیشروی انسان و تاریخ به سمت یک جامعهٔ آرمانی، صلح‌آمیز، عقلانی، آزاد، و شادکام نگاه خوشبینانه‌ای ندارد، معتقد هم نیست که می‌توانیم در حوزهٔ اخلاق مرز شفافی بین «عقل» و «هوس» ترسیم کنیم، به دوگانه‌های جاافتادهٔ فرهنگی ــ خوب و بد، خیر و شر، امر قدسی و امر دنیوی، و مانند آن ــ وقعی نمی‌نهد، «اهمیت زندگی» را هم نُمود سطحی‌ای بیش نمی‌داند، و با این قولِ هیوم همدل است که «زندگی آدمی سرگرمیِ بیهوده و ملال‌آوری بیش نیست».

اما مؤلفه‌های شکاکیت کوبریکی، به گفتهٔ یکی از نویسندگان کتاب، این موارد‌ند: نزدیکی ما به وضع طبیعی جنگ و نزاع، فساد و تباهی نهادهای انسانی، سرخوردگی از آرمان‌هایی مثل پیشرفت، پیش‌پاافتادگی و رنگ‌پریدگی خیر و نیکی، یعنی عظیم و باشکوه نبودن امور اخلاقی، جاذبه و کشش لذات دم‌دستی، فاصله گرفتنِ نمودها از واقعیت، نشت کردن جهان رؤیاها و کابوس‌ها به درون زندگی روزمره، رهایی‌جویی از منابعی فراسوی وضعیتِ انسانی یا از راهِ «تکنولوژی» یا «بیگانگان»، و امکانِ جمع شدن ویژگی‌های شریرانه در کاراکترهای همدل.

۳. امکانیت /امکانی‌بودن:[2] این واژه یک معنای فنی فلسفی دارد و بر هویت /گزاره‌ای اطلاق می‌شود که نه «وجودش» /«صدقش» ضروری است، و نه ممتنع؛ یعنی می‌شد جور دیگری باشد، یا می‌شد اصلاً نباشد. تعبیر وجودیِ این واژه این است که هر رویدادی در هر موقعیتی تماماً محصول «بخت» و «تصادف» است، و هیچ باوری نیست که از تندباد «گذر زمان» مصون بماند. همین انگارهٔ فلسفی است که ذهن و ضمیر سارتر را، به گفتهٔ خودش، در دهه‌های سی و چهل به خود مشغول داشت: یعنی، این دریافت که هیچ‌چیزی در این جهان از «ضرورت وجودی» برخوردار نیست. به یاد داشته باشیم که یکی از لایه‌های اصلی کتاب تهوّع وی روایت «امکانیت» است، و در آن تلاش می‌شود تنوعی از تجربه‌های امکانی، از جمله تجربهٔ امکانیِ پروتاگونیستِ داستان از «بدنش» به مثابهٔ یک شیء فیزیکیِ بی‌احساسِ وارفته، به تصویر کشیده شود.

کوبریک، مثلاً این مفهوم را در بستر تقابل ریشه‌دار عشق رمانتیک و عشق زناشویی به تصویر می‌کشد: وی به ما نشان می‌دهد که مفاهیمی مثل «وفاداری»[3] به‌شدت به «بخت اخلاقی»[4] آدمیان وابسته است، و از این رو «گزینش‌های اخلاقیِ» آن‌ها در این بافت امری است کاملاً امکانی و تصادفی؛ مثل برخوردهای غیرمستقیم و مستقیمْ تصادفیِ آلیس با دو مرد اصلی ماجراجویی‌های ذهنی‌اش، و مواجهه‌های اتفاقی بیل با

1. skepticism 2. contingency 3. fidelity 4. moral chance

چندین زن محوریِ اُدیسهٔ ماجراجویی‌های عینی‌اش. مثال‌های شاخص دیگرِ «امکانیت» در سینمای کوبریک: وقتی گلوریا در بوسهٔ قاتل برای نجات جانش به‌راحتی در حضور پیکر بی‌هوشِ دیوی به او خیانت می‌کند؛ وقتی هَلِ اُدیسه به آن راحتی فضانوردان را می‌کُشد؛ وقتی تبرِ کُشندهٔ جک تورنس در درخشش هالورانِ دلسوز را از پای درمی‌آورد، و وِندی زیرک را نمی‌تواند به چنگ آورد، و وقتی هوای سرد زمستان چهره و هویت جنون‌زدهٔ جک تورنس را منجمد می‌سازد؛ وقتی کِلی در قتل به سبب ترافیک سنگین پانزده دقیقه دیر به مکان تقسیم پول می‌رسد و از این رو از کشته شدن می‌گریزد؛ و وقتی کِلِر کوئیلتی تصادفاً هامبرت هامبرت را در یک هتل می‌بیند، و با ترفندهای بعدی‌اش ویرانی زندگی جنسی و روانی هامبرت، و، در آخر، مرگِ خودش را رقم می‌زند.

۴. نیهیلیسم:[1] این باور که هیچ «ارزشِ» ابژکتیوی وجود ندارد، این‌که «حقیقت» امری کاملاً تفسیری و ذهنی است، و این‌که «وجودِ» انسان و جهان بی‌معنا، پوچ، بی‌هدف، و تهیِ محض است، یعنی فی‌الجمله نیهیلیست کسی است که به «نیست‌بودگیِ» مفاهیم اصلی یک حوزه ــ متافیزیک، اخلاق، سیاست، و غیره ــ حکم می‌دهد. این اصطلاح را اول‌بار تورگنیفِ روسی در رمان‌هایش طنین‌انداز کرد، ولی کاربرد مستقیم فلسفی‌اش به دست نیچه پرداخته شد: نیهیلیسم معلول «مرگ خدا»، و فقدان سرچشمه‌های متعالی ارزش در امور انسانی، است، و برای فائق آمدن بر این دوران، به یک نظام ارزشی جدید نیاز داریم.

خودِ کوبریک زمانی گفت: «شاید انسان از خودش بپرسد که چرا باید برای نوشتنِ یک سمفونی باشکوه، یا تلاش برای زیستن، یا حتی عشق ورزیدن به کسی، خودش را به دردسر بیندازد، وقتی چیزی بیش از میکروبی زودگذر به روی تل خاکی نیست که در میان بی‌کرانگیِ تصورناپذیرِ فضا می‌گردد؟» از این رو، رگه‌های نیهیلیستی در کارهای وی پُررنگ است: مثلاً کشفِ آن تخته‌سنگ در اُدیسه ضربهٔ محکمی بر ضد دین تلقی می‌شود، چراکه اکنون خبرگانِ قوم می‌دانند که خدایی ما را خلق نکرده، و «بیگانگان» هستند که بذر وجودی‌مان را پاشیده‌اند.

۵. اصالت:[2] این‌که فرد به «فردیتِ» فَرید و متمایزش اقرار و اذعان داشته باشد، و «آزادی»، «مسئولیت»، و «محدودیتِ» خویشتن را بپذیرد، و راست‌قامت، مصمم، و بی‌روی و ریا این بصیرت را در حوزهٔ اَعمالش اِعمال کند. در نظر هایدگر، اصالت متضمن معنایی فردیت‌زا از «ازخودبودگی»[3] است، و پذیرشِ مصممانهٔ هستی-به-سوی-مرگ از جانب فرد؛ و در نظر سارتر، متضمن تملک و تصاحب آزادی و مسئولیت، چراکه «انتخاب اصالتْ خود یک تصمیم اخلاقی می‌نماید». کی‌یرکگور اولین فیلسوف وجودی

1. nihilism 2. authenticity 3. mineness

است که بر این واژه تأکید داشت: «خودیت اصیل»[1] که نوعی «شدن» است و نه «بودن» باید از بی‌نام و نشانیِ میانمایهٔ زندگیِ جمعی و گله‌وار جوانه بزند. در منظر وی، «منفرد» و «خاص» شدن، در برابر «عام» و «کلی» ماندن، از طریق انتخاب‌ها و تعهداتِ سنجیدهٔ اخلاقی و دینی صورت می‌پذیرد.

اما کوبریک معتقد است که: «خودِ بی‌معناییِ زندگی انسان را ملزم می‌سازد که معنای خودش را خلق کند. هولناک‌ترین واقعیت در خصوص جهان نه خصمانه بودنش بلکه بی‌تفاوتیِ آن است؛ اما اگر ما بتوانیم با این بی‌تفاوتی کنار بیاییم، و چالش‌های زندگی را درون مرزهای مرگ بپذیریم، آنگاه وجود ما می‌تواند به‌نوعی معنا و رضایتمندی داشته باشد. ما باید، هر قدر هم که تاریکی ژرف باشد، چراغ‌های خودمان را برافروزیم.» در نظر کوبریک، موضوعات «ارادهٔ آزاد» و «اصالتِ» برآمده از آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بی‌شک وی تلاش می‌کند وضعیت نیهیلیستی جهان را به تصویر بکشد، ولی این موجب نمی‌شود که کاراکترهای وی موجوداتی دست‌بسته و یخزده باشند: وی نیهیلیسم فعالانه‌ای را به تصویر می‌کشد تا ظرفیت و استعداد ما را برای «خودآفرینی» نمایان سازد.

از این رو، کوبریک، ضمن نمایش روان‌پریش‌هایی جامعه‌ستیز و جنون‌زده، قهرمان‌های بادرایت و پُرمایه‌ای را ترسیم می‌کند که آشکارا در لحظات حساس قدرتِ انتخاب دارند؛ پس وی هم پرچم «آزادی» را به اهتزاز درمی‌آورد (مثلاً داکسِ قهرمان در راه‌های افتخار که با سراسرِ نهادِ نابخردانهٔ ارتش مصممانه مبارزه می‌کند؛ همهٔ شرکای سرقت مسلحانهٔ قتل که نقشه‌های منحصربه‌فردی برای زندگی‌های خصوصی‌شان دارند، و آزادانه در این جُرم سنگین مشارکت می‌کنند؛ و آلیس و بیل که در انتهای چشمان باز-بسته آزادند دو الگوی متفاوتِ زندگی جنسی را انتخاب کنند)، و هم «انسان‌زدایی» را هم‌ارز ازهم‌پاشیدگی کنترل بر زندگی می‌داند (مثل تحمیل بیش از حد دیسیپلین نظامی بر سرباز پایل، یا مهندسی اجتماعی بر الکس، یا فشارهای روان‌شناختی بر جک تورنس و سیدنی).

۶. ستیزه و جنگ:[2] شاید، از لحاظ متافیزیکی، جهانِ فلسفی کوبریک بیشترین نزدیکی را با هستی‌شناسی نیچه‌ای داشته باشد، و، از لحاظ انسان‌شناختی، بیشترین قرابت را با فلسفهٔ تامس هابز: ارادهٔ قدرتی در جهان ساری و جاری است، و کارش بلعیدن، در خود فرو بردن، و پرده دریدن است، و، به قول شوپنهاور، «این جهان میدان نبرد موجودات رنج‌آلود و عذاب‌دیده‌ای است که تنها بدین طریق به حیاتشان ادامه می‌دهند که هر یک [به‌نوعی] دیگری را می‌بلعد.» انسان‌ها نیز بنا بر طبعشان خودخواه، خودمدار، ستیزه‌جو، و بدگمان‌اند، و به غارتگری، دست‌اندازی، و تجاوز گرایش دارند، و، به قول هابز، «مالکیتی وجود ندارد ... آنچه هست، مال هر آن کسی است که توانا به

1. authentic selfhood 2. conflict/strife

تحصیلش باشد، و مادام که بتواند نگاهش دارد.» یکی از نتایج سهمگین این مدعیات این است که نیروهای شرورانه و آشوبناک نسبت به نیروهای خیر و اخلاق‌مدار درخشش و قدرت بیشتری دارند، و به نظر واقعی‌تر و اصیل‌تر می‌رسند.

در جهان آشوبناک کوبریک نیز ستیزه، جنگ، نزاع، و جدال مضامینی همه‌جایی هستند، و در اتاق جنگ، اتاق‌خواب، فجر تاریخ، آیندهٔ پیشرفتهٔ تکنولوژیک، در میدان نبرد، در مرحلهٔ آمادگی برای میدان نبرد، در زندگی زناشویی، در زندگی روان‌شناختی، در زندگی اجتماعی، و بین زن و مرد، فرد و جامعه، فرد و دولت، شهروند و نظامی، فرمانده و سرباز، انسان و تکنولوژی، عشق زناشویی و عشق رمانتیک، بین دو رقیب عشقی، بین هوش طبیعی و مصنوعی، و بین شرکای یک سرقت بزرگ حضوری چشمگیر و تمام‌عیار دارند.

۷. آیرونی:[1] این واژه به طور یکجا بر مفاهیمی مثل مطایبه، طنز و طعن، و تعریض دلالت دارد. آیرونیست یا مطایبه‌گر کسی است که همهٔ آموزه‌ها و مضامین فوق‌الذکر را درک و هضم کرده است، یعنی شکاک است و نیهیلیست، و به ابسوردیته و امکانیت عمیقاً باور دارد؛ از این رو، چندان دل در گروِ آرمان‌های بزرگ بشری ندارد، و همواره به ایدئال‌های انسان‌ها، از جمله خودش، با دیدهٔ «تردید» می‌نگرد، و دربارهٔشان با زبان «کنایت» سخن می‌گوید، و، در عین حال، موجودی دست‌بسته، کرخت، و منفعل نیست، بلکه چیزی شبیه همان فرد پنهان، بی‌پروا، و اهل نیمه‌شبِ نیچه‌ای، و انسان روشن‌بین و صریح کامویی است که با رهیافت طنزآلود و با «خونسردی» با موقعیت‌های پیچیده و نامعلوم زندگی، و «چرخش‌های تقدیر»، روبه‌رو می‌شود، و به قدر طاقتِ بشری‌اش می‌کوشد «معنایی» بیافریند، و «چراغی» برافروزد.

اما، علاوه بر این، آیرونیِ سینمای کوبریک آیرونیِ «موقعیت» است، یعنی انتقال کنایت یا اشارتی به شیوه‌ای طنزآمیز و رندانه در لفافهٔ نمایش یک موقعیت بر پردهٔ سینما، که معلولِ عواملی است مثل گفته‌های تعریض‌آمیز و تناقض‌آلود راوی، ناهمخوانی صوت با تصویر، ناسازگاری قول و فعل افراد، چندپهلوییِ تجربه‌های کاراکترها، و وابستگی رویدادی بزرگ به علتی خُرد و ناچیز: مثلاً در غلافِ تمام‌فلزی، جوکر نشان صلحی بر سینه دارد، ولی روی کُلاهش نوشته شده است: «قاتل بالفطره»، و در پایان فیلم، سربازان آمریکایی، پس از آن همه زد و خورد و کشتار، سرمستانه قطعه‌ای از کلوب میکی‌موس را دسته‌جمعی می‌خوانند؛ در پرتقال کوکی، اَلکس با آوازی در حمام سرمستی می‌کند که هنگام تجاوز به زنی آن را می‌خوانده است، در حالی که شوهر همان زن اینک به الکس سرپناه داده، و برافروخته به این آواز گوش می‌دهد؛ در قتل، سگی کوچک و وزش بادی تند کل پول یک سرقت مسلحانهٔ بزرگ را بر باد می‌دهد، و نعل اسبی که می‌توانست هدیهٔ گرانبهایی از طرف یک دوست باشد، لاستیک ماشین نیکی را پاره می‌کند، مانع فرار

1. irony

و در نهایت موجب کشته شدنش می‌شود؛ در بَری لیندون، راوی مکرراً اطلاعاتی پس از وقوع و پیش از وقوع و گاه ناهمخوان دربارهٔ رویدادها و کاراکترها به دست می‌دهد، و تجربهٔ ما را از دیدن فیلم دستخوش تغییر می‌سازد، مثلاً برای توصیف کاراکتری از اوصافی همچون باابهت و عظمت استفاده می‌کند، حال آن‌که تجربهٔ بصری به ما تنها یک انسان مضحک را می‌نمایاند؛ در دکتر استرنجلاو، جک ریپر (فرمانده تیپ شلیک‌کنندهٔ بمب اتمی) فکر می‌کند که ناتوانی جنسی‌اش معلولِ طرح توطئه‌آمیز روس‌ها علیه آمریکایی‌ها در فرایند فلوریداسیون آب است؛ ماندریک برای برقراری مهم‌ترین تماس تلفنی تاریخ بشر برای خاتمه دادن به جنگ هسته‌ای به وجود یک سکهٔ ناچیز نیازمند است؛ و کابوی سخنران به همراه بمب اتمی هواپیمایش سرمستانه سقوط می‌کند؛ و در لولیتا هامبرت با زنی که از وی بیزار است ازدواج می‌کند، صرفاً برای این‌که تماسش را با دختر وی، که مفتونش کرده است، حفظ کند.

باری، در پایان اشاره به دو نکته باقی می‌ماند. نکتهٔ اول به انتخاب معادل‌های واژگان انگلیسی مربوط است. تا آن‌جا که مقدور بوده است نزدیک‌ترین معادل را در بافت این اثر برای واژگان برگزیده‌ام، مثلاً برای واژهٔ chaos معادل آشوبناکی، contingency امکانیت /امکانی بودن، sexuality جنسیت، false philosophy شبه‌فلسفه، که در ادبیات فلسفی بومی‌مان، به‌ترتیب، برای اولی آشوب، و جهان نامنتظم، برای دومی پیشامدی بودن، و تصادفی بودن، برای سومی تمایلات جنسی، و رفتارهای جنسی، و برای آخری فلسفهٔ جعلی، و فلسفهٔ کاذب پیشنهاد شده است. علاوه بر این‌ها، برخی تعابیر مهم را دست‌نخورده به زبان فارسیِ متن وارد کرده‌ام، چرا که معتقدم برخی واژگان به دلیل داشتن معانی چندگانه قابل ترجمهٔ سَرراست به فارسی نیستند، و بهترین راه تزریق آن‌ها به صورت «اتم»هایی به زبان فلسفی‌مان است؛ مثل آیرونی، نیهیلیسم، ابسوردیسم، و سوژه.

نکتهٔ دوم و پایانی را نیز با اَدای احترام به چند تن خاتمه می‌دهم. در ابتدا، از دست‌اندرکاران محترم انتشارات قُقنوس، و به‌ویژه جناب آقای حسین‌زادگان، مدیرمسئول انتشارات، به خاطر تمام زحمت‌هایی که در تدارک تمام و کمال این اثر متحمل شده‌اند، بسیار متشکرم. و بعد، سپاسگزارم از داریوش آشوری، به خاطر ترجمه‌های درخشان پُرتپشش از آثار نیچه، از استاد شاپور اعتماد، به خاطر کمکش در برگردان قطعه‌شعر فصل «فلسفهٔ اخلاق وجودی»، از حسن امیری‌آرا، به خاطر نکات سودمندش در ویرایش متن، از جرالد آبرامز، ویراستار و یکی از نویسندگان کتاب، به خاطر برخورد صمیمانه‌اش با این اثر و نگارش مشتاقانهٔ پیشگفتاری بر ترجمهٔ فارسی، و در انتها از تهمینه مرتضوی، به خاطر کاشت بذرهای سینمایی این اثر در ذهن نگارنده.

م. ا.
بهار ۹۴

پیشگفتار بر ترجمهٔ فارسی

از مترجم محترم برای برگردان فارسیِ جهان فلسفی استنلی کوبریک بسیار سپاسگزارم، و امیدوارم که این کتاب نزد جامعهٔ فلسفی و سینماییِ غنیِ ایران مقبول افتد. دیرزمانی است که فلاسفهٔ فیلمْ استنلی کوبریک را، در کنار بزرگانی مثل اُرسون وِلز و آلفرد هیچکاک، در مقام یکی از بزرگ‌ترین و فلسفی‌ترین کارگردان‌های همهٔ دوران‌ها به رسمیت شناخته‌اند. در قلبِ سینمای کوبریک، فلسفهٔ اگزیستانسی قرار دارد که تصویرگرِ سوژهٔ منفردی است که با زندگی و مرگ به‌تنهایی مواجه شده، و می‌کوشد معنایی در یک جهانِ سرد و بی‌احساس خلق کند. از لحاظ تاریخی، این فلسفهٔ منحصربه‌فرد به طور خاص در عصر مدرن ظاهر شد، در آثار متفکران بزرگی همچون کی‌یرکگور، سارتر، کامو، و نیچه، که همگی‌شان در فضای بین فلسفه و ادبیات قلم می‌زدند. از زمانِ نگارشِ فنّ شعرِ ارسطو، فلاسفه به قدرت سترگ ادبیات در این‌که می‌تواند، همچون فلسفه، به زبانِ کلیات دربارهٔ انسانیت و جهان سخن بگوید پی برده‌اند. شاعران بزرگی همچون هومر و دانته و شکسپیر برای همیشه در اذهان ما زنده‌اند، نه‌فقط برای زیبایی و درخشانی آثارشان، بلکه همچنین به خاطر توانایی‌شان در سخن گفتن فیلسوفانه دربارهٔ جهان، ولو با صدا و لحنی متفاوت با صدای فلاسفهٔ بزرگی مثل ارسطو، ابن‌سینا، و کانت.

فیلمسازان بزرگی مثل ولز، هیچکاک، و کوبریک نیز، با آغاز سدهٔ بیستم، به نحو قدرتمندی به زبانِ کلیاتِ فلسفی از پنجرهٔ رسانهٔ بدیلِ تصاویرِ متحرک سخن می‌گویند. اما شاید فیلمسازان نسبت به شاعران بزرگ، و شاید حتی نسبت به فلاسفهٔ بزرگِ گذشته، در سخن گفتن در قالب کلیات قدرتِ بسیار بیشتری داشته باشند. چون فیلمسازانی مثل کوبریک نه‌تنها از خلال رسانه‌شان فیلسوفانه با ما سخن می‌گویند، بلکه خودِ این رسانه نیز کلیت و جهانشمولیِ خاصی دارد که به موجبش مستقیماً در دسترس آدمیانی از زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف در سراسر جهان قرار می‌گیرد. همان‌طور که تی. اِس. الیوت در رسالهٔ «دانته»اش می‌نویسد، شعر به طور کلی، و تمثیل به طور خاص، در قالب کلیاتِ

بصریِ فوق‌العاده سخن می‌گوید: «کلام تنوع دارد، ولی چشمان ما همگی شبیه هم‌اند. و تمثیل صرفاً یک رسم ایتالیاییِ محلی نیست، بلکه یک روش اروپاییِ کلی است.»

امروزه، سینما از همین قدرتِ سخن گفتن در قالب تصاویر کلی و شفاف و واضح برخوردار است. اما با بهره‌گیری از شیوه‌هایی که از حیث بصری بر زبانِ نوشتار برتری دارند. خودِ کوبریک به این قدرتِ سینما آگاه بود، و کثیری از برانگیزاننده‌ترین تصاویر فلسفی‌ای را که تا به امروز به روی پردهٔ سینما نقش بسته‌اند خلق کرد، تصاویری از عشق، مرگ، جنگ، جرم و جنایت، فضا، و حتی هوش مصنوعی. فلاسفه‌ای که به ساحت فیلم علاقه‌مندند دقیقاً به سبب همین قدرت بی‌نظیرِ سخن‌پردازی با زبانِ کلیاتِ زیبا و والاست که دربارهٔ کوبریک دست‌به‌قلم می‌شوند، قدرتی که زنان و مردانِ همهٔ زبان‌ها را همچنان به تفکر وامی‌دارد. اما نوشته‌های راجع به سینما، مثل متون حوزهٔ فلسفه، غالباً محصور در دیوار زبان‌های طبیعی‌ای می‌مانند که اول‌بار در آن‌ها ظاهر می‌شوند، و جامعهٔ فلاسفه و نظریه‌پردازانِ فیلم باید قدردان سنتِ مترجمانی باشد که این ایده‌ها را از زبانی به زبانی دیگر، از فرهنگی به فرهنگ دیگر، ترجمه و تفسیر می‌کنند، و، همراه با فیلمسازان بزرگ، جامعهٔ یکپارچه‌ای از فلاسفهٔ فیلم را شکل می‌دهند.

جِی. جِی. آبرامز
اُماها، نبراسکا، ۲۰۱۵

منابع پیشگفتار

Flynn, T. (2006). *Existentialism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Goodenough, Jerry & Rupert Reed (ed.) (2005). *Film as philosophy: Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*. Palgrave Macmillan.

Grene, M. (1948). *Dreadful Freedom: A Critique of Existentialism*. Chicago: University of Chicago Press.

Kaufmann, W. (1968). *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. Cleveland: meridian Books.

Marcel, G. (1968). *The Philosophy of Existentialism*. New York: Citadel Press.

Mulhall, Stephen (2001). *On Film*. London: Routledge.

Pamerleau, William C. (2009). *Existentialist Cinema*. Palgrave Macmillan.

Phillips, Gene D. & Rodney Hill (2002). *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*. Facts on File, Inc.

Phillips, James (ed.) (2008). *Cinematic Thinking: Philosophical Approaches to the New Cinema*. Stanford University Press.

Reynolds, J. (2006). *Understanding Existentialism*. London: Acumen.

Rice, Julian (2008). *Kubrick's Hope: Discovering Optimism, From 2001 to Eyes Wide Shut*. Scarecrow Press, Inc.

Sartre, J.-P. & Tr. Carol Macomber (2007). *Existentialism is a Humanism*. New Haven: Yale University Press.

Smith, Murray & Thomas E. Wartenberg (2006). *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden, MA: Blackwell.

Solomon, R. (ed.) (1974). *Existentialism*. New York: Random House.

Stewart, Jon (2010). *Idealism and Existentialism: Hegel and Nineteenth-and Twentieth-Century European Philosophy*. Continuum International Publishing Group.

فیلم‌شناسی

کشیش پرواز (۱۹۵۱؛ فیلم کوتاه، ۸.۵ دقیقه)
روز نبرد (۱۹۵۱؛ فیلم کوتاه، ۱۶ دقیقه)
دریانوردان (۱۹۵۳؛ فیلم کوتاه، ۳۰ دقیقه)
ترس و هوس (۱۹۵۳؛ اولین فیلم بلند، ۶۸ دقیقه) [ترس]
بوسهٔ قاتل (۱۹۵۵) [بوسه]
قتل (۱۹۵۶)
راه‌های افتخار (۱۹۵۷) [افتخار]
اسپارتاکوس (۱۹۶۰)
لولیتا (۱۹۶۲)
[دکتر] دکتر استرنجلاو، یا: چطور یادگرفتم از نگرانی دست‌بردارم و بمب اتمی را دوست داشته باشم (۱۹۶۴)
۲۰۰۱: اُدیسهٔ فضایی (۱۹۶۸) [اُدیسه]
پرتقال کوکی (۱۹۷۱) [کوکی]
بَری لیندون (۱۹۷۵) [لیندون]
درخشش (۱۹۸۰)
غلاف تمام‌فلزی (۱۹۸۷) [غلاف]
چشمان باز-بسته (۱۹۹۹) [چشمان]
هوش مصنوعی (۲۰۰۱؛ کامل‌شده به دست استیون اسپیلبرگ) [هوش]

مقدمه

استنلی کوبریک یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان آمریکایی است: استادِ مسلّم نمای تراولینگ،[1] زومِ 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؛ اَلکس 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 انگارهٔ 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 برج 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 کامویی 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

را در مواجهه با مرگ بپذیریم، و «اصیل»[1] زندگی کنیم (کـه بـه تـعبیر هـولت فـضیلتِ وجودی[2] است) یا می‌توانیم با انکارِ این ارادهٔ آزاد و سـرشتِ حـقیقی‌مان «غـیراصـیل» زندگی کنیم.

بخش دوم، «سوژه و عشق»، به سه داستان عاشقانهٔ کوبریک اختصاص یافته است: بوسهٔ قاتل،[3] لولیتا،[4] و چشمان باز-بسته.[5] کارن دی. هافمن[6] در اولین مـقالهٔ ایـن بـخش، «آن‌جا که رنگین‌کمان تمام می‌شود: چشمانِ باز-بسته»، آخرین فیلم کوبریک را به بـحث می‌گذارد. کوبریک بیشتر با عنوان سازندهٔ فیلم‌های سیاه شناخته می‌شود، و بیشتر مطالب این مجلد هم با این دیدگاه موافق‌اند. اما هافمن به نحو متقاعدکننده‌ای استدلال می‌کند که این فیلم بارقهٔ امیدی از عشق، رابطهٔ جنسی، و ازدواج را روشن نگه می‌دارد. بنا بر دیدگاه وی، ازدواج بیل و آلیس، وقتی هر یک درمی‌یابند که اصول اخلاق کـانتیِ مـتجسدِ در ازدواج هرگز نمی‌تواند برای کنترل عمیق‌ترین نیازهای جنسی کافی باشد، به یک نـقطهٔ عطف می‌رسد. جنسیت[7] از آنچه ما نوعاً پروای پذیرش و فـهمش را داریـم مـبهم‌تر و کنترل‌ناپذیرتر است. اما پیام امیدوارانهٔ کوبریک این است که واکاویِ عمیق و نافذِ ایـن ابهام و تحلیلِ طبیعتِ جنسیِ حیوانی‌مان می‌تواند به فهم جامع‌تر و غنی‌ترِ رابطهٔ جنسی، عشق و ازدواج بینجامد.

کوین اِس. دِکِر[8] در «ضربه‌فنی! بوسهٔ قاتل، بدنمندی، و کوبریک» به مضمون فلسفیِ بدن در اولین فیلم کوبریک دربارهٔ بوکس، جرم و جنایت، و رُمانس می‌پردازد. دِکِر تاریخِ بدن[9] در فلسفه را با آغازیدنِ از فلاسفهٔ بزرگ یونان باستان، یـعنی سـقراط و افـلاطون، فلاسفه‌ای که به بدن شأن و منزلتِ مرتبه‌دوم دادند، بازسازی می‌کند. وی نشان می‌دهد که، از آن زمان به بعد، جنبشی تدریجی شکل گرفت تا این فلسفهٔ بدنِ فرامـوش‌شده را احیا کند. این تحول عمدتاً در انتهای قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم رخ داد، به‌ویژه در متن آثار فلاسفه‌ای نظیر مـوریس مـرلوپونتی،[10] پـراگـماتیست‌های آمـریکایی، مـیشل فوکو،[11] و ریچارد شاسترمن.[12] جملگی این متفکران به اندام جسمانی جـایگاه والا و کانونی بایسته‌اش را اختصاص دادند، و دِکِر به نحو متقاعدکننده‌ای کوبریک را در زمرهٔ این دسته متفکرانِ جدید قـرار مـی‌دهد. فـیلم‌های کوکی، اُدیسه، چشمان، و بـه‌ویژه بوسه پرسش‌های پُرمایه‌ای در باب اهمیت اندام جسمانیِ امکانی[13] و مکانمند[14] برای سوژهٔ اندیشنده[15] مطرح می‌کنند.

---

1. authentically 2. existentialist virtue 3. *Killer's Kiss* 4. *Lolita*
5. *Eyes Wide Shut* 6. Karen D. Hoffman 7. sexuality
8. Kevin S. Decker 9. history of the body 10. Maurice Merleau-Ponty
11. Michel Foucault 12. Richard Shusterman 13. contingent
14. spatial 15. thinking subject