# نگاه خیره چشمان باز بسته

مارتی فیربرن

ترجمه‌ی پوپه میثاقی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

***چشمان باز بسته***، آخرین ساخته‌ی استنلی کوبریک که مدت‌ها همه منتظر آن بودند، نتیجه‌ی مطلوبی است از زندگی حرفه‌ای متمایز این کارگردان، مجموعه‌ای است از دیدگاه های او در مورد نقش هنر در فرهنگ، خصوصاً نقش هنرهای روایی از جمله سینما در این حوزه. فیلم ظاهراً به مشکلات زناشویی یک زوج جوان و موفق نیویورکی، بیل و آلیس هارت‌فورد (تام کروز و نیکول کیدمن) می‌پردازد که بعد از گرفتار شدن در اغواگری‌هایی بی‌ضرر در مهمانی اعیانی ویکتور زیگلر (سیدنی پولاک) ثروتمند و مهمان‌باز، تعهدشان نسبت به یکدیگر را زیر سؤال می‌برند. آلیس حسادت خود را نسبت به توجه بیل به دو مانکن جوان نشان می‌دهد. این توجه بیل، آلیس را بر آن می‌دارد تا ماجرای توجه جدی‌تر خود را به یک افسر نیروی دریایی که آن‌ها در تعطیلاتشان با او آشنا شده بودند برای بیل تعریف کند. این ماجرا از آن‌جا آزاردهنده می‌شود که آلیس به وضوح اعلام می‌کند که اگر آن افسر نیروی دریایی او را خواسته بود، او بیل، دخترشان هلنا، و در واقع تمام زندگی‌شان را رها می‌کرد تا یک شب را در کنار آن افسر بگذراند. تعجبی ندارد که این ماجرا باعث بحران اعتماد زناشویی در بیل می‌شود. او هم زمانی‌که ناگهان به بالین یک بیمار در حال مرگ خوانده می‌شود، در یک شب عجیب نیویورکی از محله‌ای از نجیب‌خانه‌های سطح پایین می‌گذرد و بالاخره با گذر از تعدادی دروازه پایین می‌رود و وارد دنیای زیرزمینی‌ای سری، کابوس‌وار، و احتمالا خطرناک از روابط عشرت‌طلبانه‌ی آیینی و نظربازانه شد. اما بیل هم مثل دروتی متوجه می‌شود که «هیچ‌کجا خانه‌ی آدم نمی‌شود».

کروز و کیدمن با بازی‌های قوی خود در نقش‌های اصلی با ظرافت تمام روح و روان یک زوج مدرن موفق را به تصویر می‌کشد که امیال جنسی خود را فرو خورده‌اند و از نظر احساسی سرد شده‌اند. بازی‌های کروز و (خصوصاً) کیدمن شهوانیت سطحی و خود فریب‌خورده‌ای را به ما نشان می‌دهد و در عین حال چنین پیشنهاد می‌دهد که شور و هیجانات عمیق‌تر درست در زیر سطح می‌جوشند. سعادت این زوج «موفق»، همچون شهوت‌رانی آن‌ها، کاملاً سطحی است. دوربین کوبریک با تغییر مداوم از یک جانب به جانب دیگر از دوگانگی شخصیت‌های فیلم او حکایت دارد و یک سری شخصیت‌ها را از دو جهت مخالف به ما نشان می‌دهد. سیدنی پولاک همان ویکتور زیگلر زن‌باز و شیاد است که با هنر احاطه شده اما شدیداً فاسد و خوار است. او نمونه کابوس‌واری از جادوگر است و همانا اوست که اسرار پشت نقاب‌ها را فاش می‌کند، اما آن‌طور که بعدا معلوم می‌شود هیچ سری وجود ن«دارد».

***چشمان باز بسته*** فیلمی است که در بسیاری سطوح عمل می‌کند: فیلم راجع به هوس‌بازی‌های روابط بزرگسالان است، اما در عین حال راجع به نظربازی هم هست؛ فیلم راجع به مرض نگاه کردن یا «تماشابارگی» است و همچنین راجع به مسأله قرار گرفتن در زیر بار نگاه دیگری؛ فیلم راجع به نقش «تصویر» در دنیای پست‌مدرن است. کوبریک از همان آغاز فیلم ما را در نگاه کردن همدست می‌سازد. صحنه‌ی آغازین فیلم، که تعریف‌های بسیاری را از آن خود کرده است، صحنه‌ای است که در آن آلیس/ نیکول کیدمن لباس خود را در می‌آورد. این آغاز حال و هوای فیلم را تعیین می‌کند: کوبریک با قرار دادن مورد توجه‌ترین زوج آمریکا در نقش‌های اول فیلم خود به «ما» نقش تماشاگر را داده

است. ما از دیدن آلیس و بیل که عشق ورزیدن خود را (با نوای «این بچه کار خیلی خیلی بدی کرد!» با صدای کریس آیزاک ) در آینه به تماشا می‌نشینند لذت می‌بریم. ما همچنین از این که تام کروز و نیکول کیدمن «خود» را نمایان می‌کنند لذت می‌بریم. این صحنه احتمالا تصویر اصلی فیلم است و در آن واحد هم به عنوان محرک جنسی و هم به عنوان تفسیری فرهنگی عمل می‌کند. این صحنه در جریان فیلم به عنوان الگوی جذبه و کشش قوی تصویر، صورت ظاهری و سطحی چیزها و «داستان فیلم» عمل می‌کند، «داستانی» که افسون آن موجب مشکلات میان بیل و آلیس هارت‌فورد می‌شود. خارج از جریان فیلم هم، این صحنه نمونه‌ی مهمی است از این که چرا این فیلم، با بازی این زوج، چنین قابل‌توجه ماست: این دو مسلماً افسون‌گرترین زوج دنیای سینما هستند. ما به سوی آن‌ها کشیده می‌شویم؛ ما می‌خواهیم به آن‌ها نگاه کنیم. (در واقع، این سکانس حتی بیان‌گر آن است که تصاویر ستاره‌ها منبع افسونی «برای خود ستاره‌ها هم هست»، اما این موضوع به محدوده‌ی نقد ما مربوط نمی‌شود.) اما تصاویر یک وسوسه‌اند، دامی که هر آن ممکن است در آن بیافتیم، دامی که با تاریخچه ابهامات تصویر به مثابه شمایل در الهیات مسیحی هم‌خوانی دارد.

***چشمان باز بسته*** این مسأله را مطرح می‌کند که هرچه بیشتر به چیزی نگاه کنید، در عمل کمتر آن را می‌بینید. نگاه کردن یک جور عشوه‌گری است، اما باید برای این عشوه‌گری هزینه‌ای پرداخت. در مورد بیل، این هزینه تحقیر شدن است؛ در مورد خود ما هم این هزینه از دست دادن حس شهوت‌رانی خودمان از طریق زیستن آرزوهایمان از ورای زندگی دیگران است. هرچه بیشتر به چیزی که خصوصی و شخصی است نگاه کنیم، کمتر می‌توانیم با زندگی خصوصی خودمان کنار بیاییم. اما در این جا به چیزی بیش از نقش تصویر پرداخته می‌شود. کوبریک این مسأله را مطرح می‌کند که هنر، خصوصاً هنرهای روایی مثل فیلم، در هشیاری خودآگاهانه‌ی یک فرهنگ نقش مهمی دارند. ما داستان‌ها را بیان می‌کنیم تا راجع به خودمان چیزهایی یاد بگیریم. اما هرگز نباید «خود» داستان‌ها را جدی بگیریم. «بحران» بیل از داستانی نشأت می‌گیرد که آلیس برایش می‌گوید، اما واقعیت این است که بیل و آلیس هنوز با هم هستند؛ آلیس زندگیش را به خاطر یک افسر نیروی دریایی ترک نکرده و بیل هم به دنبال آن دو مانکن نرفته است. به این ترتیب، آفرینندگان فیلم‌ها برای ما داستان می‌گویند و هنرپیشه‌ها خود را بر ما آشکار می‌کنند، اما هیچ یک از این‌ها واقعی نیست. کارگردانان فیلم‌ها بازی‌هایی به راه می‌اندازند و مخاطبان فیلم‌ها در آن‌ها شرکت می‌کنند. کوبریک از ورای سیدنی پولاک به ما می‌گوید: «همه‌ی این‌ها جعلی است. هیچ یک واقعی نیست.» («فقط کافی است مرد پشت صحنه را نادیده بگیرید.») این مسأله تصادفی نیست که کوبریک، سیدنی پولاک، کارگردان مشهور آمریکایی، را در نقش آدم شیاد ثروتمندی ظاهر می‌کند که دوست دارد روابط بسیار شخصی غریبه‌ها را به تماشا بنشیند. واکنش بیل به داستان آلیس به ما یادآور می‌شود که داستان‌ها می‌توانند همه نوع احساساتی را برانگیزند؛ ترس، تحریک جنسی، سرگرمی، هیجان، و خشم. (در مورد سینما، این احساسات موجب می‌شود که ما تلوتلوخوران از تئاتر فاصله بگیریم، خصوصاً اگر کارگردان فیلم استنلی کوبریک باشد.) به این ترتیب، هنر فیلم، مثل دیگر انواع هنرهای روایی، عاملی است که باید مورد توجه قرار گیرد. هنر روایی همچون تعبیر گادامر از «اجرا» (play ) بازی‌ای (game ) جدی است. این گونه هنر می‌تواند نوع دیدگاه ما را نسبت به خودمان، حتی گاه نوع زندگی ما را تغییر دهد؛ اما این زندگی واقعی نیست. زندگی واقعی آن است که ما هر روز زندگی می‌کنیم.

***چشمان باز بسته*** اثر کارگردانی استثنایی در اواخر (یا آن طور که بعداً معلوم می‌شود دقیقاً در آخر) زندگی حرفه‌ایش است که نقش هنر فیلم را در فرهنگ عامه و جذابیت تصویر نشان می‌دهد. این فیلم همان‌قدر که راجع به هوس‌بازی‌های روابط بزرگسالانه است، به تماشابارگی و دغدغه‌ی ما با خداوندگار پست‌مدرن، یا همان شمایل

هالیوودی هم می‌پردازد. این موضوع شاید جدای از فرصت نادر کار با یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان دنیا، در علاقه و توجه تام کروز و نیکول کیدمن به این پروژه تأثیرگذار بوده است: ***چشمان باز بسته*** در مورد انسان‌هایی است که توسط تصاویر اغوا می‌شوند، انسان‌هایی که آن‌چنان جذب تصویر می‌شوند که ماهیت آن‌چه را که بدان خیره شده‌اند فراموش می‌کنند. کارگردانان فیلم‌ها/ راویان داستان‌ها ـ که به کوبریک محدود نمی‌شوند، اما بالاخص خود کوبریک ـ احساسات ما را به بازی می‌گیرند و با گاه به گاه مبهم ساختن تفاوت میان رویا و واقعیت، هنر و زندگی واقعی، هویت شخصی را به بازی می‌گیرد. اما همان‌طور که آلیس و بیل متوجه می‌شوند، داستان‌ها اساساً «جعلی» هستند. زندگی ما واقعی است، از آن ماست تا آن را زندگی کنیم، از آن ماست تا در آن به سر بریم. آن‌چه را که مفید است از این «رویا که برای چشمان باز و بیدار است» بگیرید، اما زیادی در آن نمانید، چرا که در نهایت همه چیز راجع به واقعیت است، نه رویاها.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی