هنر مدرن و فلسفه‌ی مدرن

هاروی کُر می‌یر
ترجمه‌ی فتاح محمدی

درباره‌ی مدرنیسم فراوان نوشته شده است، اما حرف‌های گفتنی درباره‌ی رابطه‌ی بین فلسفه و هنر در دوران مدرن، به‌خصوص وقتی‌که هنر مورد نظر سینماست، هنوز نگفته مانده است. طی آن‌چه‌که در پی می‌آید، نخست شرحی ارائه خواهم کرد از نحوه‌ی کار هنر مدرن به‌طور کلی، و سپس تلاش خواهم کرد این توضیح را به فیلم علمی‌تخیلی بی‌بدیل استنلی کوبریک یعنی **۲۰۰۱: یک *اودیسه فضایی*** (۱۹٦۸) تعمیم دهم. این کار می‌تواند به ما کمک کند تا به درک درستی دست یابیم هم از این فیلم شگفت و هم از خود مفهوم فیلم مدرنیست یا آوانگارد.

سگ پشمالو

استنلی کوبریک گفته است که می‌خواست فیلمش به لحاظ احساسی همان تأثیری را داشته باشد که موسیقی دارد، و فیلمی که نام او را بر خود دارد باید «گسترش روحیه و احساس» باشد![1] این شور و شوق به موسیقی خصلت‌نمای هنرمندان مدرنیستی است که موسیقی را به مثابه غیرتقلیدی‌ترین یا غیر «ادبی»ترین هنرها می‌دانند، و دستیابی به همان جلوه‌های زیبایی‌شناختی غیربازنمایانه‌ی [موسیقی] در رسانه‌های دیگر را هدف خود برگزیده‌اند.

کوبریک، در توضیح ۲۰۰۱ می‌گوید:

من تلاش کردم تا تجربه‌ای بصری خلق کنم، تجربه‌ای که طبقه‌بندی لفظی‌شده (verbalized) را دور می‌زند و با یک محتوای احساسی و فلسفی مستقیماً به ناخودآگاه نفوذ می‌کند. می‌خواستم این فیلم تجربه‌ای به‌شدّت ذهنی باشد که در یک سطح درونی ناخودآگاه به بیننده دست می‌دهد، درست همان کاری که موسیقی می‌کند.[2] اما کوبریک در عین حال «دل‌مشغولی تقریباً تمام عیار هنر مدرن با ذهن‌گرایی» را تأیید نمی‌کند. دل‌مشغولی‌ای که از دیدگاه او به‌نوعی «هرج و مرج و سترونی در هنرها» منجر شده است.[3] از طرف دیگر، او به‌خاطر استفاده‌ی وسواس‌آمیز و خلاق از آخرین ابتکارهای فنی سینمایی برای خلق صحنه‌های «واقعی» هر چه بیش‌تر عینی در فیلم‌هایش معروف است. این دو رویکرد چگونه با هم کنار می‌آیند؟ ۲۰۰۱ یقیناً هر دوی این جنبه‌ها را به ظهور می‌رساند هم نمایش به لحاظ رئالیستی ناممکن دوران پیش تاریخ زمین و هم آینده‌ی فضای ماورا را که زمینه‌ساز اوجی می‌شود که عبارت است از نمایشی تقریباً غیرقابل‌رمزگشایی از نور و صدا. می‌خواهم به‌عنوان یک راه کم و بیش غیرمستقیم برای نزدیک شدن به پرسش این‌که غیربازنمایی در ۲۰۰۱ به چه معناست، دست به مقایسه‌ای بزنم که به گمانم قیاس خوبی برای این فیلم است و بعد به تفصیل از این عقیده دفاع کنم که این استعاره برملاکننده‌ی چیزهایی درباره‌ی غیربازنمایی هنر مدرن است. و این استعاره قصه‌ی بی‌سر و ته [Shaggy dog story] است.

در این‌جا لطیفه‌ای را نقل می‌کنم از نوعی که

ممکن است آن را در هر دبستانی بشنوید:

دو اسب در طویله‌ای هم‌آخورند. یکی سرش را بالا می‌آورد.

اسب اول: هی تو فلانی نیستی؟ تو نبودی که در آکویی داونز برنده شدی؟

اسب دوم: چرا.

اسب اول: کارت چه‌قدر عالی بود! من هیچ‌وقت به پای تو نخواهم رسید.

اسب دوم (با شکسته نفسی): ممنون آقا.

اسب اول: نه، جدی می‌گم. من دونده‌ی درجه یکی نیستم. واقعیت اینه که اگه امروز در مسابقه سوم برنده نشم. صاحبم منو به کارخانه‌ی چسب‌سازی می‌فرستد!

اسب دوم: هش!

اسب اول: صبرکن ببینم. تو امروز سومین مسابقه‌تو می‌دی. مگه نه؟

اسب دوم: آره.

اسب اول: مسابقه را به من بباز.

اسب دوم (باد دماغش را خالی می‌کند): چی؟ جدی می‌گی؟!

اسب اول: اوه، خواهش می‌کنم. دارم ازت تقاضا می‌کنم! تو تنها چیزی هستی که می‌تونی منو نجات بدی!

اسب دوم: نمی‌تونم بفهمم.

یک تریر* کوچولو که برای گرفتن موش‌ها در طویله نگه‌داری می‌شود و می‌پرد وسط.

تریر(با داد و قال): منظورت چیه، نمی‌تونی بفهمی؟ اون داره برای زندگیش ازت خواهش می‌کنه! ببینم، اصلاً تو چی هستی، اسب یا الاغ؟

اسب دوم (با چشم‌های از حدقه درآمده نگاهی به سگ، بعد رو به اسب اول می‌کند): این‌جارو! سگ سخنگو!

قصه‌ی بی‌سر و تهی از این نوع قرار است به برکت بی‌مزه شدن، بامزه شود. این قصه بدون چون و چرا به آداب قصه‌های خنده‌دار تا پایان وفادار می‌ماند، یعنی تا وقتی‌که قرارداد آشکار بین قصه‌گو و شنونده از پنجره به بیرون می‌پرد، و این بیرون پریدن برای اولین بار مریی می‌شود. لطیفه‌گو و لطیفه‌شنو یک باره درمی‌یابند که دارند از انتظارات لطیفه‌وار قراردادی سوءاستفاده می‌کنند، و زور می‌زنند که این انتظارات را برآورده کنند؛ قراردادی از این دست که اگر لطیفه‌ای با به رسمیت شناختن دنیایی پر از حیوانات سخنگو آغاز می‌شود، این لطیفه با اشاره به پوچی عقیده‌ی ما به این‌که حیوانات می‌توانند دور هم جمع شوند و با هم صحبت کنند پایان نمی‌گیرد. و این شوک کوچک است که باعث می‌شد از شنیدن شلهبیت لطیفه بخندیم ـ یا روده‌بر شویم؛ این شوک ناشی از این است که یک‌باره خود را برهنه و شگفت‌زده و به‌شکلی نامنتظر عاری از تشریفات احمقانه و دور ریختنی برای خندیدن و خنداندن می‌یابیم. قرار بود از مضحکه یک نفر دیگر یا یک چیز دیگر لذت ببریم؛ اما حالا می‌بینیم که خود دلقک روی صحنه شده‌ایم، و شیوه‌ی زندگی ما نیز حتی موضوع مضحکه‌ی ماست. می‌پرسیم «همین؟» می‌گوییم ـ چه با خنده چه با اخم ـ «مسخره است».

البته، تعریف یک لطیفه، اجرایی ساده و بی‌پیرایه است. لطیفه‌ها، چنان‌که می‌دانیم، متن‌هایی هستند برای بازی‌های کوچک. از این رو لطیفه‌هایی از نوع آن‌هایی که در بالا دیدیم را فقط با جزیی مسامحه، می‌توان نمونه‌های کم‌جانی از تئاتر معناباختگی دانست: این لطیفه‌ها دست‌کم از بابت دیالوگ‌های مهمل و معناهای مبهم‌اش به تئاتر معناباخته پهلو می‌زنند. اگر چنین ادعایی نامحتمل به‌نظر می‌رسد به دو مورد زیر توجه کنید. دراماتیکول تنفس اثر ساموئل بلکت به این صورت آغاز شود: چراغ‌ها یک‌باره روشن می‌شوند و پرده بالا می‌رود تا سنگ و کلوخی را که در صحنه پخش شده‌اند، نشان دهد،

* Terrier (از نژادهای سگ)

دو فریاد بلند به گوش می‌رسد. سپس پرده پایین می‌افتد و نورها فرو می‌میرند. و کل قطعه تئاتری جان کیج که تئاتر موزیکال به‌حساب می‌آید، از این قرار است: تک نوازی وارد صحنه می‌شود و یک ماهی مرده را روی پیانو می‌اندازد، بعد وردست‌هایی که ملبس به لباس رسمی‌اند به میان تماشاگران رفته بین آن‌ها پیتزای سرد تقسیم می‌کنند. این دو اثر کوتاه عجیب و غریب، لطیفه‌هایی جاندارتر از آن‌چه که در بالا دیدیم نیستند، و به‌نظر می‌رسد در این‌ها نیز از همان شوخ‌طبعی برای رسیدن به همان هدف استفاده شده است.

هدف مشترک این نمایش‌نامه، این موزیکال، و آن لطیفه صرفاً نمایش یک غرابت یا شفاعت یا ساده‌لوحی حساب‌شده نیست، بلکه استفاده از این کیفیت‌هاست هم برای خنثی کردن انتظارات ما و هم در عین حال برای برآوردن انتظارات. ما آماده می‌شویم که با داستانی که دارای آغاز، میانه و پایان است روبه‌رو شویم و نمی‌شویم؛ و از این رهگذر به ما داستانی گفته می‌شود درباره‌ی خودمان و درباره‌ی شیوه‌ی تعریف داستان‌ها و گوش دادن آن‌ها در سالن‌ها یا زمین‌های بازی. معمولاً وقتی به داستانی گوش می‌دهیم به آن‌سوی واسطه‌ی هنری قصه‌گویی نظر می‌دوزیم تا ببینیم که به‌تازگی چه رویدادهای دردناک بامزه‌ای برای موجوداتی مثل ما اتفاق افتاده، و بدین‌طریق آن واسطه کم و بیش هم‌چنان شفاف باقی می‌ماند؛ اما در نمونه‌های بالا به‌جای دیدن کنش‌ها و بدبیاری‌های دیگران (others)، دیگرانی که ممکن است با آن‌ها همذات‌پنداری کنیم، ما (تقریباً) چیزی نمی‌بینیم. واسطه همان‌قدر کدر است که صفحه‌ی یک تلویزیون خاموش؛ با وجود این، در حالی‌که بی‌صبرانه به این سطح خالی خاکستری چشم دوخته‌ایم و در حسرت دیدن یک تصویر می‌سوزیم، فوکوس را کمی تغییر می‌دهیم و می‌بینیم که این مائیم که روی پرده‌ایم.

می‌خواهم بگویم که این تمهید خود- افشایی [self-disclosure] (در معنایی مضاعف) در دیگر آثار هنری بزرگ رسانه‌های دیگر نیز معمول است. هنر مدرن، مدرنیست یا آوان ـ گارد در مجموع، با روایت، ساختار بیت و قافیه، بازنمایی تصویری، تونالیته‌ی موسیقایی، و همه‌ی دیگر ویژگی‌های نمونه‌وار و قابل‌پیش‌بینی هنر غرب بازی می‌کند یا کنارشان می‌گذارد، و بدین‌ترتیب رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌هایی دارای طرح‌وتوطئه‌ی کم‌رنگ یا فاقد طرح‌وتوطئه؛ نقاشی‌ها، عکس‌ها و تصاویر متحرکی از هیچ‌چیز و هیچ‌کس؛ موسیقی، شعر و درام‌هایی که بیان‌کننده‌ی احساس خاصی نیستند؛ و غیره را پدید می‌آورد. این آثار قرار است چگونه تأثیر بگذارند؟ قرار است ما چه چیزی در آن‌ها ببینیم؟ همه‌ی آن‌ها، به شیوه‌های خاص خودشان، داستان‌هایی بی‌سروته هستند. ما از خلال آن‌ها، شیوه‌های همیشگی‌مان در نگاه به دنیا را کنار می‌گذاریم، به امید این‌که خود را به‌صورتی که واقعاً هستیم ببینیم.

اجازه بدهید، حتی پیش از آغاز بحث درباره‌ی کارایی این استعاره [trope]، اذعان کنم که ممکن است چنین استعاره‌ای، هنرستیز، بی‌ربط و بیش از حد دمدمی برای استفاده در [توضیح] خلاقیت هنری جسورانه و خردورزانه مدرنیسم متعالی به‌نظر برسد. آیا می‌توان ادعا کرد که تمامی آثار تاریخی انسان در خلق و حمایت از آن‌چه که زنان و مردان نابغه کوشیدند و رنج بردند، صرفاً مشتی سرگرمی بچه‌گانه هستند. بسیاری تصور می‌کرده‌اند که مدرنیسم عبارت است از نوعی طعنه‌ی تحقیرآمیز به بورژوازی‌ای که هنر را می‌خرد؛ راهی است برای چزاندن آن‌ها و گفتن این‌که «ببین این همان چیزی است که من می‌توانم ازش فرار کنم.» این کم و بیش چکیده‌ای است از برخورد دادائیست‌های اوایل قرن بیستم که فنجان‌های جرم‌گرفته و ظرف‌های ادرار

واژگون شده‌شان آشکارا کل اندیشه‌ی هنر را به زیر ضرب می‌گرفت،[۴] و برخی که از هنر مدرنیست و آوانگارد بیزار بودند (هم‌چنین کسانی‌که آن را دوست می‌داشتند)، آن را با دادا یکی می‌دانستند، و آن را به مثابه کمدی‌ای سطح‌پایین ضدنخبه‌گرایانه تفسیر می‌کردند.[۵] اما قیاسی که من در این‌جا پیش کشیدم، قیاس از بابت شوخی بچه‌گانه، یا هر نوع دیگر شوخی، یا هر نوع دیگر بچه‌گانگی نیست. بلکه قصد من اشاره به کارکرد نمادین مشترک در لطیفه‌های معناباخته، مجسمه‌های دادائیست، تئاتر نئودادائیست، نقاشی اکسپرسیونیست انتزاعی، موسیقی آتونال، شعر بی‌وزن و چیزی که برای ما در این‌جا بیش‌ترین اهمتی را دارد ـ فیلم‌های فاقد سوژه‌های بازنمایی‌شده، سازمان دراماتیک، یا محتوای احساسی است. این کارکرد نمادین متضمن نمادپردازی از طریق ناتوانی در نمادپردازی است.

شیء مبهم

روزی کسی از جکسن پولاک پرسید که چرا از طبیعت نقاشی نمی‌کند، و او جواب داد: «من طبیعت هستم» آوانگاردیست‌های مدرنی چون پولاک سعی نمی‌کردند از طبیعت یا هر چیز دیگری تقلید کنند یا آن‌ها را نمادپردازی کنند. به‌جای آن، آن‌ها همانند خود طبیعت چیزها را خلق می‌کردند. چیزهایی که آن‌ها پدید می‌آوردند نه رونوشت‌هایی تمام‌عیار از دنیای واقعی، بلکه اشیایی واقعی بودند قائم‌به‌ذات که به‌خاطر خودشان وجود داشتند. قرار نبود این‌ها صرفاً به مثابه اشارت‌هایی از یک واقعیت بازنمایی‌شده کامل‌تر و جالب‌تر بررسی شوند. بلکه بنا بر این بود به‌عنوان چیزهایی بررسی شوند که پدیده‌های طبیعی را بررسی می‌کنند. قرار بود به خود آن‌ها نگاه کنیم، نه از خلال آن‌ها [به چیز دیگری]. نقاشی انتزاعی از تقلید فضای سه بعدی دست کشید و شیفتگی به سطح تخت ذاتی بوم محدود پوشیده از رنگ را آغاز کرد؛ موسیقی آتونال و موسیقی تصادفی، بیان شادی یا اندوه را به کناری نهادند و شروع کردند به موجودیت یافتن به مثابه الگوهای صوتی ساختاریافته، یا به عمد فاقد ساختار؛ تئاتر معناباخته از تقلید طبیعت و فراهم آوردن تزکیه‌ی [روحی برای تماشاگر] دست شست، و به شیوه‌های گوناگون، کندوکاو در ماهیت تئاتر و درام را آغاز کرد؛ و از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد فیلم‌هایی به‌ظهور رسیدند که دربردارنده‌ی چیزی بودند که اسکات مک‌دانلد «هم خود قرارداد و هم نقد بصری قرارداد» می‌نامید؛ فیلم‌هایی که تمهیدات معمول خود را به‌نمایش بازتابانه‌ی خود رسانه‌ی فیلم وامی‌داشت.[۶] درک این خلاقیت ربطی نداشت به درک آن‌چه که یک هنرمند خاص با موقعیت تاریخی مشخص می‌دانست یا احساس می‌کرد و می‌کوشید تا به ما بگوید، و از این رو جزئیات زندگی‌نامه‌ای آن هنرمند خاص مناسبت خود را با درک اثر هنرمند از دست داد، و همراه با آن، همه‌ی انواع دیگر جزئیات تاریخی از نوع آن‌چه که ادبای دانشگاهی بیرون می‌کشیدند و سپس از آن برای رده‌بندی، نهادینه کردن، و تملک بر چیزها استفاده می‌کردند نیز به موزه‌ها پیوستند.[۷] در عوض آن‌چه که اهمیت یافت خود آن چیزی بود که هنرمند خلقش کرده بود، چیزی که همه می‌توانستند درکش کنند: صدا در هوا، رنگ روی بوم، یا حضور انسان در صحنه، و فرمی که آن‌چیز وجود داشت. این فرم، اگر دارای ارزش زیبایی‌شناختی بود، این ارزش را مستقل از تاریخ خود داشت، و از این رو، در آن محدوده، ارزشی بود فوق‌تاریخی.

خب، ماهیت این ارزش زیباشناختی متعالی فرمال چه بود؟ هنر پیش‌مدرن جالب و ارزشمند بود، دست‌کم تا حدودی به این دلیل که ما از طریق آن می‌توانستم به بینش نوینی از دنیای خود، از خود، و از دیگرانی چون خود دست یابیم. جذابیت فرضی

بوم صرف پوشیده از رنگ، صدای ناب، ول گشتن و ور زدن بی‌معنی در روی صحنه، یا فرم‌های نابی که ناگهان در این چیزها تجلی می‌یافت، در چه بود؟ در نهایت، آثار هنری‌ای که به لحاظ فرمالیستی اهمیت داشتند، هنوز بارقه‌هایی از ارزش بازنمایانه و هم‌چنین ارزشی مرتبط با آدم‌هایی که هنر را پدید آورده و واجد ارزش کرده بودند، در خود داشتند. در حالی‌که آرایش‌های فرمال رنگدانه، صدا، و رفتار عاشقان هنر یا دنیای ما را مستقیماً برای ما بازنمایی نمی‌کردند، اما می‌توانستیم از طریق آثار هنری به شیوه‌ای خاص و بی‌معنا به انسان‌ها وقوف پیدا کنیم. نه صرفاً به انسان‌ها به‌عنوان موجوداتی که زندگی روزمره‌ی خود را در این یا آن بافت اجتماعی ـ اقتصادی گذرانده‌اند: بلکه، انسان‌هایی که بخشی از انسانیت را که قابل‌تمایز از چنین استثناهایی است کشف کرده‌اند ـ بخش حساس و اندیشنده‌ی ما که قادر به احساس چیزی هم‌چون اجبارهای اخلاقی برای خلق و درک این آثار هنری ناب است. فرض بر این بود که هنر به ما اجازه می‌دهد آن بخش از انسانیت را که بر فراز همه‌ی امیال جزیی و تصادفی می‌ایستد، به اجمال ببینیم.

آوانگارد و کیچ

می‌توان از طریق مقایسه‌ی هنر پیش‌رو، یعنی هنری که به لحاظ فرمی نوآور است (و از نظر منتقدان مدرنیست، بهترین هنر تاریخ که در زمان خود به لحاظ فرمی نوآور بوده است) با کارکردهای امروزین هنر پس‌رو، پی برد که آوانگارد به چه طریقی از ما در برابر خودمان پرده‌برداری می‌کند.[۸] یکی از پایه‌های جهان‌نگری مدرنیست عبارت است از تمایز بین هنر متعالی، جدی و مشکل آوانگارد و هنر پست، عامه‌پسند و تجارتی که عنوان تحقیرآمیز کیچ را بر خود دارد. چنان‌که کلمنت گرینبرگ در ۱۹۳۹ در مقاله‌ی کلاسیک خود «آوانگارد و کیچ» نوشت، کیچ دقیقاً از طریق خوراک رساندن به آن امیالی نشو و نما می‌یابد که آوانگارد پرداختن به آن‌ها را کسر شأن خود می‌داند.[۹] آدم‌های معمولی که مصرف‌کننده‌ی هنر تجارتی هستند، دوست دارند داستان‌هایی را بشنوند که درباره‌ی آدم‌هایی شبیه خود آن‌ها است، با مسائل و مشکلاتی از نوع مسائل و مشکلات خود آن‌ها و در موقعیت‌هایی که آن‌ها می‌توانند درک کنند؛ می‌خواهند به موسیقی‌ای گوش بدهند که برانگیزنده‌ی عواطفی است که آن‌ها می‌شناسند؛ می‌خواهند تصاویری ببینند همانند چیزهایی که دیده‌اند. هنر جدی اعتنایی به خواست‌های سطحی قابل سوءاستفاده ندارد، در نتیجه دقیقاً چیزی را در اختیار مخاطبانش می‌گذارد که واقعاً ارزش هنری دارد.

این جنبه‌ی واقعاً ارزشمند هنر، در عالی‌ترین شکل خود، وقتی حتی عامه‌ی مردم سرانجام از مصرف مکرر محصولات یک شکل خسته می‌شوند، خود را آفتابی می‌کند، و لزوم ایجاد تنوعات جزیی در مضامین قدیمی پیش می‌آید: رویارویی‌های جدیدی بایست به‌نمایش درآیند و شرح و بسط داده شوند، ترانه‌های عاشقانه‌ی جدید بایست خوانده شوند. این اتفاق به این دلیل می‌افتد که توده‌ی عامه خواهان چیزهای آشناست، اما فقط تا زمانی‌که [چیزهای]«سرزنده نمایان، معجزه‌آسا و همدلی‌برانگیز، نیز حضور داشته باشند: همان تصاویر، قصه‌ها و آوازهای مردم‌پسند قدیمی پس از مدتی سرزندگی، اعجاز و همدلی خود را از دست می‌دهند.»[۱۰] گرینبرگ می‌گوید، مردم به‌طور کلی دارای «غرایز»ی هستند که آن‌ها را به جست‌وجوی این کیفیت‌ها رهنمون می‌شود ـ و در واقع این کیفیت‌ها بازنمای آن ارزش‌های زیباشناختی بنیادینی هستند که ما حتی از هنر آوانگارد «متعالی» هم انتظار داریم. صنعت فرهنگ عامه با فراهم آوردن رنگین‌کمان بی‌پایانی از جلوه‌های نوظهور به‌صورت

تولید انبوه، در خدمت بیان این خواسته‌ها و امیال است؛ و تازه هنرمند مردمی از طریق حفظ گنجینه‌ی تمهیدات هنری‌اش در درون محدوده‌ی آن‌چه که برای مصرف‌کننده آشناست، «هنر را برای مخاطب قابل‌هضم و او را از تلاش زیاد [برای درک هنر] معاف می‌کند.»[۱۱] از این رو، کیچ، به دلیل این‌که جریانی از تجربه‌ی غیرمستقیم راه می‌اندازد که حتی قادر به نفوذ به سخت‌ترین دل‌هاست، بسیار هنرمندانه‌تر از هنرهای زیباست.[۱۲]

اما در این صورت، ارزش خاص هنر زیبا چه می‌شود؟ ساز ویولا در مقایسه با سینتی‌سایزر موگ زمان بیش‌تری لازم دارد تا برای شنونده کسل‌کننده شود: خوب اگر هر دوی این‌ها یک کار انجام دهند چه؟ اصلاً در هر حالتی چیزهای مخلوق مدرنیسم چگونه به این کار دست می‌یازند؟ این‌ها چگونه ارزش‌های زیباشناختی زنده‌ی نمایان معجزه‌آسا و همدل به ما ارزانی می‌کنند؟ وقتی ما به رنگ روی بوم نگاه می‌کنیم، با چه چیزی همدلی می‌کنیم؟ چگونه می‌توانیم با چیزها احساس همدلی کنیم؟ گرینبرگ پاسخ خواهد داد که چون این ارزش‌های زیباشناختی همان چیزهایی هستند که افراد را به خلق این چیزها رهنمون می‌شوند، پس این اشیا روی‌هم‌رفته، نوعی تقلید یا رونوشت‌اند: یک کشش به احساس همدلی نمی‌تواند به معنای واقعی جمله منحصر به کشش به رنگ، صدا و غیره باشد. اما اشیای هنری فرمالیست رونوشت‌هایی از هستی‌های جداگانه‌ی دیگر نیستند: بلکه این‌ها «تقلیدهایی از تقلید» هستند.[۱۳] این‌ها از فرایندهای تولید هنر رونوشت برمی‌دارند. و حیرتناکی، اعجاز، یا همدلی، از طریق یک جلوه‌ی اندیشیده‌شده به‌ظهور می‌رسد: وقتی کسی به یک اثر انتزاعی یا فرمالیست نگاه می‌کند و چیزی که به فوریت قابل‌شناسایی باشد در آن‌ها نمی‌بیند، بر آن تعمق می‌کند و سپس درمی‌یابد که ارزش‌های زیباشناختی عن‌قریب در درون اثر «متجلی خواهد شد.»[۱۴]

اما چگونه متجلی می‌شود؟ آن‌چه که در مثلاً یک تابلوی نقاشی به‌مثابه آرایش فرمال خط‌ها و رنگ‌ها روی بوم، حالت همدلانه پیدا می‌کند چیست؟ و چه سازوکاری، اگر سازوکاری در کار باشد، در ما حالت همدلی با هر چه که هست ایجاد می‌کند؟ گرینبرگ در هیچ‌یک از نوشته‌ها یا بحث‌هایش که من توانستم به آن‌ها دسترسی پیدا کنم، در توضیح گفته‌های خود پیش‌تر از این نمی‌رود ـ یا اگر ترجیح می‌دهید، تلاشی برای کاستن از تعارف و افزودن بر مبلغ نکرده است. با وجود این می‌توان این حس کاملاً سرراست را از مطلب او بیرون کشید: چیزی از نوع تصویری که کانت از درک زیباشناختی در نظر داشت در نظریه‌ی گرینبرگ موج می‌زند.

گرینبرگ در ۱۹۳۹ مارکسیست تروتسکیت بود،[۱۵] و به‌نظر می‌رسد که اندیشه‌ی مارکسیست کانتی در ذات خود حامل تناقض باشد.[۱۶] با وجود این بخش‌هایی از نظریه‌ی زیباشناختی کانت با دیدگاه علم‌محور ـ و سیاست‌محور ـ مارکس همخوانی دارد. کانت معتقد است که ما در جریان خلق و درک اشیای هنری، کشش عاطفی تصادفی و مشروط به تجربه‌ی خود از چیزهایی را که می‌توانیم در این یا آن وضعیت مورد استفاده قرار دهیم، پشت سر می‌گذاریم، و دست به آفرینش ارزش‌های نوینی می‌زنیم.[۱۷] ما با انجام این کار خود را به‌مثابه موجوداتی شگفت‌آفرین و معجزه‌آسا به رخ می‌کشیم، موجوداتی که قادرند از نظم مبتنی بر شناخت علمی فراتر روند. ما برخلاف حیوانات هستیم که همه انگیزه‌ها و رفتارهایشان مصادیق نظم و ترتیب‌هایی است که توسط قانون طبیعت اداره می‌شود. ما قوانین دائر بر نحوه‌ی آفرینش و درک فرم‌های زیباشناختی را خودمان صادر می‌کنیم، و بدین‌ترتیب توانایی خود در خودمختاربودن به‌طریقی دیگر، و وضع قانونی دیگر برای خود ـ قانون اخلاقی که در عین حال شامل دست‌شستن

از کشش‌های تجربی [empirical] و نظم علت و معلولی هم هست ـ را به منصه‌ی ظهور می‌رسانیم. بنابراین از نظر کانت، درک ما از یک اثر زیبا، یا اثری که نه تنها ما را جداگانه به شعف وامی‌دارد، بلکه باید توسط دیگران نیز درک شود، مستلزم شناخت همدلانه‌ی ما از توانایی فراورنده‌ی خود در پشت‌سر گذاشتن امیال طبیعی و حیوانی و تبدیل شدن به انسان کامل است.[۱۸]

واضح است که همه‌ی بخش‌های این تصویر استعلایی با گرایشات علمی ماتریالیستی مارکس و گرینبرگ همخوانی ندارد، اما همانندی‌های مارکسیستی یا گرینبرگی موجهی هست با آن‌چه که در نظریه‌ی کانت اعجازآمیز و همدلانه نام دارد، گرینبرگ مکافات زیادی کشید در رد این‌که تمایل به کیچ در میان طبقات پایین‌تر [اجتماع] در کشورهای استبدادزده «مشروط» به احساس تحمیل اراده‌ی آگاهانه از سوی سردمداران حکومتی است: او عقیده‌ای خلاف این داشت و می‌گفت کیچ یک زبان طبیعی از نمادپردازی، یعنی تقلید را به‌کار می‌گیرد. این درک هنر آوانگارد است که نیازمند پرورش مصنوعی ذوق‌های گوناگون است. دهقان روسی وقتی با [آثار] پیکاسو و راکول (Rockwell) مواجه می‌شود به‌صورت طبیعی از تصاویر آشنا و موقعیت همدلی‌برانگیز نقاشی راکول لذت می‌برد، و به‌صورت طبیعی، کوشش‌های روشنفکرانه‌ی بی‌بو و بی‌خاصیتی که مستلزم درک پیکاسو است او را کسل خواهد کرد. هر چند این دهقان در سایه‌ی تلاش و آموزش می‌تواند «تأمل کردن» را یاد بگیرد، و نه تنها زنی را که به‌صورت سه‌بعدی روی یک سطح دوبعدی ترک‌خورده بازنمایی شده، بلکه علت همدلی‌برانگیز تابلو، فرایند فراروی از نمادهای طبیعی و خلق نمادهای مصنوعی را نیز ببیند. بدین‌ترتیب هم آفرینش و هم درک آثار آوانگارد شامل پشت‌سر گذاشتن [یا فرارفتن] از «طبیعت» ـ شاید طبیعتِ بیرون از طبیعت اختصاصاً انسانی ـ و رسیدن به حالت همدلانه با فرایند خلاق معجزه‌آسا، فوق‌طبیعی و خودمختار است، فرایندی که قواعد و حقانیت آن نه از احساس‌های طبیعی، که از خود فرایند سرچشمه می‌گیرد.

اما این تصویر هم‌چنان کمی مبهم است. «همدلی» با یک فرایند خلاق یعنی چه؟ و یک متخصص هنر زیبا از چه راه‌هایی می‌تواند این فرایند را به‌صورتی آشکار شناسایی کند؟ عقایدی از این دست در واقع بی‌معنا خواهند بود مگر این‌که فرایندی که در این‌جا به آن اشاره می‌شود نوع فرایند آگاهانه باشد، و گرینبرگ غیرمستقیم به هنرمند اشاره می‌کند که مسئول این فرایند است. این هنرمند است که ما واقعاً با او همدلی می‌کنیم، انگاره‌های خلاق او را بازمی‌شناسیم و درک می‌کنیم، و اوست که به‌شکلی جادویی قانونی زیبایی‌شناختی را وضع می‌کند. نه هنرمند به معنای خاص: نه زن یا مردی که تاریخ و زندگی‌نامه‌اش، از آغاز بی‌ربط [با آفرینش هنری] است. این هنرمند به مفهوم انتزاعی آن، هنرمند به‌عنوان هر هنرمند، است که در جریان کسب لذت از اشیا و هنرهای زیبا و فرم‌های آن‌ها، بازش می‌شناسیم و با او همدلی می‌کنیم. وقتی ما شیفتگان هنر آوانگارد، ارزش زیباشناختی را «فرافکنی» می‌کنیم، شیء هنری را با فرم خاص آن به مثابه نشانه‌ای تصور می‌کنیم از این‌که توده‌ای انتزاعی بین ما و هنرمندی که آن شیء را با آن فرم آفریده، وجود دارد. و ما شیفتگان هنر در جریان درک یک شیء دارای فرم که تبدیل به یک اثر هنری شده است، خود را به‌شکلی بی‌سابقه در رابطه‌ای نوین با این شیء غریب رمزآلود جدید، و خالق آن می‌یابیم: ما و هنرمند همیارانی جادویی فوق طبیعی در فرایند فراروی از بازنمایی‌های تقلیدی طبیعی، و استفاده از یک شیء رمزآلود به مثابه یک نشانه ـ نشانه‌ای از توانایی مشترک ما برای انجام همین کار ـ هستیم.

سوژه‌ی مبهم

می‌توان فرایندی مانند این را، فرایند کشف نفس دانست، که طی آن بخش عمده‌ای از فرهنگ عرضی اجتماعی و روان‌شناختی در محاق قرار می‌گیرد. چیزی مثل طبیعت انسانی استعلایی و خودمختار ما بر آفتاب می‌افتد. و تا آن‌جا که بتوان این فرایند نوآوری و درک آوانگارد را در چهارچوب کلی جای داد، و آن را به مثابه خصلت‌نمای هنر و فرهنگ متعالی در طول تاریخ تلقی کرد، می‌توان نقش ویژه‌ای برای هنر زیبا به‌طور کلی در نظر گرفت، که هنر مردمی یا عامه نمی‌توانند از پس اجرای آن بر آیند: هنر زیبا آیینه‌ی تمام‌نمای خود واقعی ماست که ظرفیت نامحدود خود ما در به‌کارگیری اشیا و فرم‌های مختلف در شرایط مختلف برای مصارف زیباشناختی را در برابر ما آشکار می‌کند. رویکردی انسان‌زدایی شده [dehumanized] در نظریه‌ی مدرنیستی از این نوع را می‌توان انتظار داشت. ایده‌ی خودآگاهی [self-knowledge] انسان، در دنیای مدرن، بلافاصله پس از آن‌که دکارت، با جسارت هر چه تمام‌تر می‌اندیشم [cogito] را اعلام کرد، به‌شکل درمان‌ناپذیری علیل به‌نظر می‌رسد: فیلسوفان تجربه‌باور [empirist] بزرگ که از او پیروی کردند و او را پذیرفتند، نسبت به چشم‌اندازهای خودآگاهی واقعی بسیار کم‌تر [از دکارت] خوشبین بودند، و دم‌دست‌ترین نمونه کسی مثل هیوم است که پیشاپیش در قرن هجدهم دست از این رؤیا شسته بود. در واقع برخی معتقدند که دوران مدرن نه با می‌اندیشم دکارت، بلکه با شک معرفت‌شناختی رادیکالی که گمان می‌رفت به فراموشی سپرده شده است، آغاز شد. این گرایش شک‌آورانه [skeptical] مدرن به این ایده منجر شد که انسان نیز همانند خدا مرده است: در سال‌های پایانی قرن نوزده نیچه و دست‌کم برخی مارکسیست‌ها را می‌بینیم که با اصل ایده‌ی مبنی بر وجود یک اومانیته‌ی انتزاعی مستمر آگاه‌به‌طبیعت‌خود به مخالفت برخاستند.[۱۹] در این‌صورت قرائت [آرای] گرینبرگ، که از وارثان این نویسندگان است، به‌شیوه‌ای اومانیستی که من پیشنهاد کردم، پر بی‌راه نخواهد بود؟

گمان می‌کنم ذکر این نکته جالب است که انتقاد گرینبرگ به برخی گرایش‌ها، جلوه‌ها و هنرمندان به‌شدت شخصی است، تا جایی‌که متوسل به ارائه‌ی جزئیات زندگی‌نامه‌ای درباره‌ی هنرمندان خاص مورد اشاره‌ی خود می‌شود ـ هر چند این جزئیات به لحاظ هنری ذیربط‌اند. درست است که این هنرمندان به‌خاطر فرا رفتن از هنر خود ستایش شده‌اند اما در این نظریه، هنرمند، یعنی انسانی‌که آثاری هنری را خلق و هم‌چنین امضا می‌کند، جایگاه محوری دارد زیرا او خواستگاه آن انگاره‌هایی است که از طریق آثار هنری تحقق می‌یابند. در این دیدگاه، انگاره‌ی هنرمند آن چیزی است که یک شی هنر مات [opaque]، مثل یک تجرید نیومن را به سنت نقاشی پیوند می‌زند: این همان است که یک نیومن را تبدیل به نمادی از فرایند نقاشی می‌کند، و از این طریق هنرمند را به ما نقاشان و خبرگان نقاشی افشا می‌کند. این چیزی است که ارزش بنیادین در نقاشی از آن اوست. و عمده‌ترین چیزی که قرار است از آن لذت ببریم: آن‌چه که گاهی «لذت فرمال» نامیده می‌شود، زمانی به ظهور می‌رسد که ما رابطه‌ی نمادین بین این اثر فرمال و سنت نقاشی پیش از آن را بیرون می‌کشیم و درک می‌کنیم.

دیدگاه گرینبرگ حامل آن شک‌آوری عمومی مدرنیستی درباره‌ی انسان به اتکا به ویژگی‌های کانتی آن است. به عقیده‌ی کانت هنر موفق نمادی از نفس [self] استعلایافته است، اما دانشی از آن را در اختیار نمی‌گذارد: هنر تجربه‌ی عینی از نفس را که در نظریه‌ی کانت از ضروریات دانش است، در اختیار نمی‌گذارد.[۲۰] به همین‌صورت «فرافکنی» گرینبرگ نیز آثار هنری فرمال را به مثابه نشانه‌های یک خودمختاری مشترک تلقی می‌کند، اما هرگز به‌عنوان راهی برای

احضار حافظه و یا حتی انگاره‌های هنرمند به‌مثابه ابژه‌های تجربه و دانش پیشنهاد نشده است. وقتی ما جلوه‌ی «بازتاب یافته» را درک می‌کنیم، بازتاب‌هایی از خودمان و از توانایی‌های خودمان را می‌بینیم، اما اصل آن‌ها هم‌چنان پنهان می‌مانند.

حتی ممکن است هیچ امر اصیل [original]ی در کار نباشد: در این نوع نظریه، این احتمال پنهان وجود دارد که وقتی ما نقاشی آوانگارد را درک می‌کنیم، صرفاً داریم امیدها و پیش‌فرض‌های خود را روی بوم پوشیده از رنگ فرافکنی می‌کنیم، چون هیچ امر فوق‌طبیعی یا استعلایافته‌ای در کار نیست که فراچنگ آوریم. این ممکن است به این دلیل باشد که فرایندی که از طریق جلوه‌ی «بازتاب یافته» آشکار می‌شود، فرایندی است که در پایان چیزی برای ما ندارد که آن را بازشناسیم یا با آن همدلی کنیم، یا حداقل چیزی خودمختار و ماندگار که تنها هنر مشکل و متعالی می‌تواند به‌ظهور برساند. در این مورد، انگاره‌ی آوانگارد درباره‌ی خلوص زیباشناختی و خودگردانی [self - governance] بازتابنده‌ی چیزی نیست مگر سمت‌گیری ذائقه، عقلانی‌کردن پسندهای موضعی و عرضی ما. با وجود این متفکرانی چون گرینبرگ و کانت هم می‌توانند اومانیست باشند هم مدرنیست، چون اگر نظریه‌ای مثل نظریه‌ی آن‌ها درست باشد، خود فقدان دانش ما ایجاب می‌کند که در عین حال ممکن است (به هر حال تا آن‌جا که به ما مربوط می‌شود) که انسان نمرده باشد، و ما مصرف‌کنندگان نمادها در یک هویت انسانی فراگیر و در عین حال پیوسته گذرا مشترک باشیم ـ هویتی که می‌توان آثار هنری زیبا را به مثابه‌ی اشارت‌های غریبی برای آن به‌کار گرفت. خود واقعیت بی‌خبری ما واقعیت این‌که نمی‌توانیم آثار هنری یا هر چیز دیگری را به‌عنوان یک پنجره‌ی باز به روی انسان به‌کار بگیریم، در این نوع مدرنیسم، زمینه‌ای برای این امید و ایمان می‌شود که فرهنگ انسان جهان‌وطن، زنده و در حال گسترش است.

فیلم آوانگارد

یک بار دیگر، دست‌کم از دهه‌ی ۱۹۲۰ به این‌سو، فیلم در فیلم‌های مدرنیست و آوانگاردی بوده‌اند که از بازنمایی ادبی قراردادی دست کشیدند، و ما را با خود رسانه‌ی فیلم آشنا کردند؛ رسانه‌ای که تنها فرایند فیلم‌سازی را به‌نمایش می‌گذاشت. کوشش‌هایی برای خلق چنین چیزهایی به‌عمل آمد: مسأله‌ی همه‌ی این کوشش‌ها درست این موضوع بود که رسانه‌ی فیلم چگونه چیزی است. آیا فیلم از سلولوئید ساخته شده؟ یا نوری است که از پشت سلولوئید روی یک پرده تابانده می‌شود؟ شاید فیلم عبارت باشد از تسلسل پشت‌سر هم تصاویری که ساخته‌ی آن نورند. شاید فیلم «شکل، حرکت، ضرباهنگ، سایه روشن و رنگ»ی باشد که خصلت‌نمای آن تصاویرند.[۲۱] یا آیا به قول اروین پانوفسکی[۲۲] عکس‌ها و فیلم‌ها دارای «واقعیت ملموس [Physical] به معنای واقعی کلمه» هستند، چون «قالب» بصری‌ای می‌سازند از واقعیت ملموس؟ استنلی کاول می‌گوید: فیلم‌ها قادرند هم دارای واقعیت ملموس باشند و هم «فردیت» انسانی در مفهومی پررنگ‌تر، به‌طوری که وقتی «دنیا روی پرده‌ی سینما تابانده می‌شود» این هستی‌ها در مقابل چشمان ما قرار می‌گیرند.[۲۳]

آوانگاردیسم یا مدرنیسم در فیلم، یعنی تلاش برای نهادن چیزها در برابر بیننده‌ی فیلم، نه رونوشت‌ها یا بازنمایی‌های آن چیزها، از دیدگاه پانوفسکی و کاول کار عبثی است، چون چیزهای طبیعی و نه شبیه‌های آن‌ها پیشاپیش در فیلم حضور دارند، چنان‌که کاول می‌گوید:

فیلم‌ها از همان آغاز از پیچیدگی‌های خودآگاهی [رایج در] مدرنیسم دوری کرده‌اند... رسانه‌ای که متکی است بر تسلسل‌هایی از

تابش‌های گریزناپذیر [Automatic] دنیا، مجبور نیست حضور دنیا را ثابت کند: دنیا حی و حاضر پیش چشم ماست.[۲۴]

علاوه بر این، کاول با اشاره به دستاوردهای سبک‌شناختی مدرنیست مثل تدوین سریع، دوربین‌های متحرک، رنگ فراواقعی، و زوایای غیرعادی دوربین که در بیش‌تر فیلم‌های دارای روایت نسبتی دیده می‌شوند، و به‌نظر می‌رسد کندوکاوهای نوینی در امکانات این رسانه‌ی سینمایی باشند، می‌گوید: «فزون‌سازی مکانیکی ترفندهای فیلم‌سازی» بازتابی است از آن «استیصال»ی که از فقدان تماس با دنیای عینی، و فقدان اعتماد به آن ـ فقدانی که قابل اجتناب بود، و دنیایی که خاستگاه فیلم است ـ حاصل آمده است.[۲۵]

۱۰۰۲ مثل همه فیلم‌های کوبریک، آکنده است از ارجاع‌پذیری [Reflexivity]، پیچیدگی و تمهیدات سبک‌شناختی از نوعی که خصلت‌نمای کوشش‌هایی است که در قلمرو هنر فیلم مدرنیست به‌عمل می‌آیند. اما در عین حال از تمهیدات روایی سنتی بسیاری سود می‌برد که کم و بیش تا پیش از آخرین بخش فیلم حضور دارند، و تا حد شگفت‌آوری در باورپذیر کردن واقعیت خود موفق است.[۲۶] صحنه‌هایی که در آن‌ها نیروی جاذبه صفر است، و به‌خصوص جلوه‌های ویژه‌ای که القاکننده‌ی فقدان نیروی جاذبه‌اند، آدم‌هایی که وارونه راه می‌روند و از این قبیل، هرگز در هیچ فیلم علمی‌تخیلی‌ای که من خبر دارم به رئالیسم دست نیافته‌اند. (به‌خاطر می‌آورم که در یک برنامه‌ی تلویزیونی در سال ۱۹۶۸، میهمانی از ناسا با حوصله به تلفن یک بیننده پاسخ می‌گفت و توضیح می‌داد که نه، ۲۰۰۱ واقعاً در فضا فیلم‌برداری نشده، بلکه همه‌ی صحنه‌ها را در استودیو ساخته‌اند). و سکانس «طلوع انسان» که میمون‌هایی را نشان می‌داد که از آن تخته‌سنگ، شعور گرفته بودند، چنان رئالیستی بود که برخی فکر می‌کردند که ۲۰۰۱ صرفاً به این دلیل از دستیابی به اسکار بهترین چهره‌آرایی بازماند که داوران فکر کرده بودند بازیگران ملبس به پوست میمون، میمون‌های واقعی هستند. فیلم، مدام واقعیت شکنندگی بدن‌های انسانی ما و نیاز مداوم آن‌ها به مراقبت را یادآوری می‌کند. فضانوردان سوار بر سفینه‌ی دیسکاوری نرمش می‌کنند و حمام آفتاب می‌گیرند، و وقتی دست به فعالیت‌های طاقت‌فرسا می‌زنند صدای هیس کپسول‌های اکسیژن و صدای شوم و در عین حال حزن‌انگیز تنفس، باند صدا را به اشغال خود درمی‌آورند. در سراسر فیلم همه در حال خوردن و نوشیدن‌اند: پلنگ‌ها، میمون‌ها، کارمندانی که در کره‌ی ماه هستند، فضانوردانی که عازم سیاره‌ی مشتری‌اند، و هم‌چنین تنها فضانورد جان‌به‌دربرده، در مبلمان سبک لوئی شانزدهم اتاق‌هایش، جایی بیرون از زمان و مکان. در جایی، حتی، لحظه‌ای دستورالعمل‌هایی برای «Zero – gravity toilet» [توالت مخصوص نیروی جاذبه صفر] می‌بینیم؛ و میزبانان نامریی دیو، در پایان، در سوئیت او حمامی هم در نظر گرفته‌اند که بسیار به‌جا انتخاب شده است.

به‌علاوه اگر برگردیم به پرداختن به کنه واقعیت، هیچ برآوردی از شرایط امروزین ما نمی‌تواند بدون اشاره‌هایی به سودجویی، متقاعدکننده باشد، و از این رو، علامت‌های تبلیغاتی، به شکل‌های گوناگونی در ۲۰۰۱ حضور دارند ـ برخی به‌شکل جالبی قدیمی هستند، و خطر رئالیسم را در ترسیم آینده، به‌نمایش می‌گذارند. یک فضاپیمای پان آمریکن، دکتر هیوود فلوید، کارمند آژانس فضایی را (که قرار است تخته‌سنگ مغناطیسی عجیبی را که اخیراً در ماه پیدا شده بررسی کند)

به ایستگاه فضایی هیلتون واقع در مدار زمین می‌برد. در داخل فضاپیما می‌توانیم «IBM» را تشخیص دهیم که روی پانل کنترل اصلی خود را به رخ می‌کشد. وقتی‌که دکتر فلوید وارد ایستگاه می‌شود، یک تلفن تصویری با مارک بل، میز پان‌امریکن و اتاق مخصوص با مارک هاوارد جانسن، همه منتظر او هستند.

با وجود این، به‌رغم جزئیات رئالیستی دائماً در حال تزاید، مدرنیسم مدام حضور خود را در قالب نشانه‌هایی از این‌که ما داریم یک فیلم ارجاع‌پذیر درباره سینما می‌بینیم، اعلام می‌کند. مکس کوزلوف، ضمن اشاره به کاربرد استادانه‌ی دوربین از سوی کوبریک برای جلب توجه بیننده به انحنای پرده سینه‌راما، فقط یک ویژگی ارجاع‌پذیر را توضیح می‌دهد:

هر لحظه عدسی [در ۲۰۰۱] حال و هوا و آهنگ ناگهانی در عین حال آرامی به آن می‌بخشد. بوم و نماهای پن کوبریک با وقار سبک‌بالانه و پرطمأنینه‌شان، نگاه را از خلال دایره‌هایی که پیشاپیش توسط انحنای خودپرده بازآفرینی شده‌اند، هدایت می‌کنند... گویی همواره سکون خود را در دل پانوراما جای می‌کند.[۲۷]

و پرده‌ها و شکل‌های پرده از خلال فیلم به طنین درمی‌آیند: بخش اعظم فیلم را ما به نگاه کردن از خلال دریچه‌ی پانورامیک یا سینه‌رامیک سفینه می‌گذرانیم؛ یا با کنجکاوی هر چه بیش‌تر، در حال تماشای حروف و اشکال انیمیشنی کامپیوتری هستیم. که از پشت‌سر کسانی تابانده شده که در حال تماشای پرده‌های تصویرند. بی‌شک این جلوه‌ی غیررئالیستی نه تنها برای بازسازی صفحه، و چهره‌های بیننده‌ها، بلکه برای شناسایی صورت و آن صفحه، برای تفسیر آن‌ها به‌مثابه تابانندهٔ تابش‌ها، و برای القای این‌که خود پرده «می‌تابد»، اندیشیده شده‌اند ـ و همه این چیزها روی‌هم‌رفته دلالت دارد بر رابطه‌ای متقابل بین تابش و بازتاب، که به‌نظر می‌رسد تا حدودی همان رابطه‌ای باشد که بین هنرمند آوانگارد و مخاطبش برقرار است. این موتیف «پرده‌ای که تماشا می‌شود» با مشهورترین دغدغه‌ی کوبریک، یعنی چشم، گره خورده است. چشم استعاره‌ی آشکاری برای دوربین است که در بیش‌تر فیلم‌های کوبریک به‌شکل‌های مختلف، خودنمایی می‌کند. به‌عنوان مثال، نگاه خیره‌ی کوبریکی اکنون دیگر به‌صورت یک علامت ویژه درآمده است: دیو بومن که در بیرون سفینه‌ی دیسکاوری مانده، و درهای آن به رویش قفل شده، در حالی‌که به حماقت هال و به مرگ قریب‌الوقوع خود می‌اندیشد، نگاه مضطرب خود را به دوربین می‌دوزد. در **پرتقال کوکی**، آلکس، نشئه از شیر آلوده به ماده مخدر، در حال دید زدن مشتریان Milkbar، نگاه غیرعادی خود را به دوربین می‌دوزد؛ و در ***غلاف تمام فلزی*** یک «آش‌خور» هار که پادگان دیوانه‌اش کرده، در حالی‌که در فکر قتل با تفنگ آموزشی پرقدرت خود است به دوربین خیره می‌شود. چشم، دریافت‌کننده‌ی اطلاعات از دنیا، در عین حال از قدیم نماد منطق و خرد بوده است. «تئوری» همانند «تئاتر» ریشه در واژه یونانی Theaomai به معنی «دیدن» دارند. با این حال فروید معتقد است که ترس از چشم‌ها، در عین حال جانشین همیشگی ترس از اختگی است؛ هم‌چنین پیوندهای نمادین آشنایی بین جنس مذکر و شمشیر، چاقو و تفنگ وجود دارد. از این رو منطق، بی‌پروایی و خشونت ـ دغدغه‌های دراماتیک تمام فیلم‌های کوبریک، و می‌توان گفت عناصر برسازنده‌ی زندگی انسان ـ همه در تصویر چشم که کوبریک بارها و بارها از روی پرده متوجه بیننده می‌کند، به هم گره می‌خورد. پرده‌ی کوبریک و مخاطب او روبه‌روی آینه‌ها و پروژکتورها قرار دارند، که علت‌ها و

معلول‌های زندگی و هنر را در بی‌کرانگی منعکس می‌کنند.

این نوع بازتابندگی قیاسی [Allegorical Reflexivity]، آن نوع خاصی از آن «فزون‌سازی مکانیکی کمیت‌های شناخته‌شده» که کاول با عنوان تقلاهایی برای مدرن کردن فیلم‌ها، مورد انتقاد قرار می‌داد، نیست؛ و این بدان معناست که این بازتابندگی شباهتی به استفاده از ویژگی‌های فرمالی که گرینبرگ در نقاشی و به‌طور کلی در هنر معاصر تحسین می‌کند، ندارد. این بازتابندگی‌ها انگاره‌های به‌جا و تفسیرهای عینی را منتفی نمی‌کنند: آن‌ها باعث ابهام فیلم نمی‌شوند. با این‌حال، اگر به بخش پایانی «مشتری و آن‌سوی بی‌کران» نگاه کنیم، این نوع ابهام را نیز در ۲۰۰۱ خواهیم یافت. وقتی دیو بومن دیسکاوی را ترک می‌گوید و به تخته‌سنگ چرخسان بر مدار مشتری می‌رسد، همه‌ی قراردادهای بازنمایانه‌ی پیشین فیلم از پنجره بیرون می‌پرند، درست مثل قراردادی که می‌گفت حیوانات می‌توانند حرف بزنند، در داستان بی‌معنای فوق‌آلذکر از پنجره بیرون پرید. در آن لطیفه، ناگهان آن‌چیزی که در برابر ما قدعلم می‌کند، نه اسب‌های سخن‌گو، بلکه نکته‌ای است که قوه‌ی ادراک ما را ناگهان متوقف می‌کند، و بدین‌ترتیب خود لطیفه‌ها و نحوه‌ی تأثیرشان را به ما نشان می‌دهد. در این بخش از ۲۰۰۱، ناگهان چیزی که در برابر ما علم می‌شود میمون‌ها با فضانوردها، یا حتی چشم‌ها و امثال آن‌ها، به مثابه نمادهای قابل‌فهم فیلم و اومانیته نیستند. به‌جای آن‌ها، ما چشم‌اندازها و صداهای غیرقابل‌فهم می‌یابیم، و نیز تکه‌های به‌ظاهر بازنمایانه‌ای که کوشش‌های ما را برای نتیجه‌گیری از آن‌چه که بازنمایی می‌شود، پس می‌زنند. به‌این صورت چیزی که برملا می‌شود، اگر چیزی برملا شده باشد، خود هنر فیلم است.

اودیسه در دل زمان

وقتی دیو از طریق دری که تخته‌سنگ بازش کرده، وارد سفینه می‌شود، «اتمسفر»های کیاس‌گونه گئورگی لیگتی در باند صدا اوج می‌گیرند، و پرده به اشغال رنگ‌ها و صداهایی درمی‌آید که القاکننده‌ی سرعت بیرون از حساب هستند. نمی‌توانیم بگوییم که این سفینه‌ی کوچک چه چیزی را پشت‌سر می‌گذارد، اما چنین به‌نظر می‌رسد که با سرعت خطرناکی از چیزی رد می‌شود. ما تصاویر ثابتی از دیو را در محفظه می‌بینیم که ترسیده و درد می‌کشد، سپس در حالی‌که موسیقی بی‌وقفه می‌توفد و می‌غرد ـ که دلالت دارد بر تداوم تصاویر چند لحظه پیش، و از این طریق با تصاویر دو ساعت پیش ـ الگوهایی از رنگ شروع به ظهور می‌کنند که به‌نظر نمی‌رسد اصلاً نشانه‌ای از حرکت رو به جلو باشند. در واقع به‌نظر نمی‌رسد که چیزی را نشان دهند یا تولید کنند. هرازگاهی چیزهایی چون صورت یک دلفین، یا اسپرماتوزوئیدهایی در حال هجوم به‌سوی یک تخمک را به صورتی مبهم نشان می‌دهند، اما این‌ها آشکارا بازسازی صورت دلفین و اسپرماتوزوئید یا هیچ‌چیز دیگری نیستند. چشمی، که ظاهراً چشم دیو است و رنگ آن سولاریزه شده، گاه‌گاهی نشان داده می‌شود: ظاهراً در حال تماشای همان چیزی است که ما تماشایش می‌کنیم، اما حتی این هم کاملاً روشن نیست. اگر لحظه‌ای تأمل کنیم، درمی‌یابیم که این همان کاری است که در فیلم‌ها رایج است: چشم یا صورتی را می‌بینیم که دارد [به‌جایی] نگاه می‌کند، بعد از آن چیزی را که این چشم می‌بیند، می‌بینیم. اما از آن‌جا که چیزی که اکنون می‌بینیم که دارد [به‌جای] نگاه می‌کند، بعد از آن‌چیزی را که این چشم می‌بیند، اما از آن‌جا که اکنون می‌بینیم معنای روایی آشکاری ندارد، و به‌خصوص از آن‌جا که اصلاً روشن نیست که ما داریم چیزی را می‌بینیم،

ممکن است به این نتیجه برسیم که این قرارداد نقض می‌شود تا ما بتوانیم خود آن [قرارداد] را ببینیم، و هنر آن‌چیزی را که شاید برای نخستین‌بار، خود بخشی از هنر است.

محفظه سرانجام در جایی و در زمانی، یا در ناجایی و نازمانی، در آن سوئیت نئوکلاسیک، که خود تزئینات آن از طریق فراخواندن عقلانیت بی‌زمان، بی‌زمانی را القا می‌کند، «از حرکت باز می‌ماند» (دیگر معلوم نیست که واقعاً حرکت می‌کرده است یا نه). کوبریک، حالا، در این صحنه‌آرایی، با قرارداد سینمایی «نشان دادن آن‌چه که چشم تصویرشده می‌بیند» بیش‌تر بازی می‌کند. دیو را پس از پایان سفرش می‌بینیم، شاید بیست‌سالی پیرتر، مبهوت و مضطرب در درون محفظه، دارد به بیرون از پنجره نگاه می‌کند. بعد، از خلال پنجره محفظه‌ی دیو را در بیرون از محفظه در سوئیت می‌بینیم. این تصویر دوپهلو است: آیا ما چیزی را می‌بینیم که دیو می‌بیند؟

چه‌طور چنین چیزی ممکن است، چون آن‌چه که می‌بینیم خود دیو است؟

چیز بعدی که دستگیرمان می‌شود این است که ظاهراً محفظه ناپدید شده، و دیو، اگر کسی که آن‌جاست دیو باشد، شروع به وارسی خود جدید خود می‌کند. می‌بینیم که دارد به آینه‌ی حمام نگاه می‌کند، و بعد نمایی تمام‌قد از او می‌بینیم. باز هم یک تصویر دوپهلو: آیا این تصویر آینه همان است که دیو می‌بیند، یا خود دیو است؟ باری، ما و دیو صدایی می‌شنویم، و او برمی‌گردد تا به چیزی نگاه کند؛ آن‌چه که بعد می‌بینیم خود دیو است، سال‌ها بر او گذشته، و در محل دیگری از سوئیت قرار دارد. دیو پیرتر را تماشا می‌کنیم که به جست‌وجوی صدایی برآمده که ظاهراً از جانب دیو جوان‌تر صادر شده، و ما می‌بینیم که کسی را در نقطه‌ای از دنیای فیلم که گمان می‌کردیم توسط ما اشغال شده، نمی‌یابد: معلوم می‌شود که هر چه باشد، ما در حال تماشای او از نگاه دیو جوان‌تر نبوده‌ایم. یک بار دیگر، ما باید به تماشای سلسله تصاویری بنشینیم که به دلیل دوپهلویی‌شان غیرقابل‌درک هستند، و همین است که توجه را به هنر فیلم‌ساز جلب می‌کند، که نوعاً باید این نوع ابهام‌ها را زایل سازد.

بعد، دیو مسن به پشت‌میز شام خود برمی‌گردد، لیوان نوشیدنی‌اش را می‌اندازد، خم می‌شود تا تکه‌پاره‌ها را جمع کند، و چشمش به خودش می‌افتد: حالا پیر و فرتوت روی تخت‌خوابی در اتاق دراز کشیده است. این بار، وقتی دیو پیر و فرتوت را می‌بینیم، می‌توانیم دیو صرفاً مسن را از پشت‌سر در گوشه‌ی پرده ببینیم، از این رو می‌دانیم که چیزی را داریم می‌بینیم که او می‌بیند ـ به استثنای این‌که چیزی که او می‌بیند به لحاظ زمان نمونه‌وار فیلم فاقد معناست. و سرانجام وقتی دیو کهنسال به تخته‌سنگ و آن کیسه جفت پرنوری که در پای تختش ظاهر شده‌اند، دست می‌یابد، می‌بینیم که در درون کیسه معلق و جدا شده از بدن، دیو قرار دارد که یک بار دیگر تغییر شکل یافته است، و ما یک بار دیگر در تلاش برای نگاه کردن از خلال فیلم به چیزی یا کسی که فیلم بازنمایی یا بازسازی می‌کند، ناکام می‌شویم. ما دقیقاً نمی‌دانیم که به چه چیزی نگاه می‌کنیم، یا از دریچه‌ی چشم چه کسی، اگر اصلاً کسی در کار باشد، نگاه می‌کرده‌ایم. ما وادار می‌شویم که معنایی را به چیزی که دیده‌ایم نسبت دهیم، و این معنا با خود فیلم‌ها و شیوه‌ی قراردادی استفاده و بازنمایی زمان سر و کار دارد.

در لحظه‌های پایانی فیلم، بچه سیاره [Star-child] را می‌بینیم که شاید به معنی واقعی کلمه از ناکجا سر برمی‌آورد، تا از بابت اندازه با زمین برابری کند. ظاهراً، تخت‌سنگ بشریت

را تا پله‌ی بعدی نردبان تکامل، و تانواهای تم [Them] «راز جهان» [World Riddle] از «چنین گفت زرتشت» واگنر برمی‌کشد، ابرانسان به خانه آمده. اما ما و او چگونه به زمین برگشتیم؟ این کار چه‌قدر طول کشید؟ واقعاً ما این‌جاییم؟ در هر حال، آن جنین به چه بزرگی است؟ اگر او سیاره را لمس کند چه اتفاقی خواهد افتاد؟ می‌تواند آن را لمس کند؟ آیا خود او بخشی از همان کائنات است؟ این‌که دو چیز در یک زمان پرده را اشغال می‌کنند نوعاً به این معناست که هستی‌ها در فضا به هم نزدیکند، اما ابداً آشکار نیست که این قرارداد در این‌جا حاکم باشد. اکنون نقض قراردادهای فضایی و نیز قراردادهای زمانی قدرت تفسیر را از ما سلب کرده است.

در این‌جا، زمینه‌ای برای درک رویدادهایی که می‌بینیم نداریم. فیلم به درون ابهام خزیده است، تبدیل شده است به رنگین‌کمانی از رنگ‌ها، شکل‌ها و تصاویر نامرتبط با هم ـ و این شامل آن بخش‌های فوق‌العاده «واقعی» پیش از این بخش پایانی هم می‌شود که آشکارا در ادامه‌ی آن چیزی است که ما می‌بینیم. کوبریک این صحنه‌های نهایی را از رئالیسم موبه‌مو دور می‌کند تا آن‌ها را هر چه بیش‌تر دل‌شوره‌آور و مشوش‌کننده از آب دربیاورد، و ما بینندگان را آن‌جا که تلاش می‌کنیم به این تصاویر غیربازنمایانه معنایی بدهیم، هر چه بیش‌تر بر نیروی بازنمایی قراردادی و از اهمیت آن آگاه سازد. این تصاویر پایان‌بخش تأثیر «بازتاب یافته»ی شدیدی روی ما دارد: وقتی ما مجبور می‌شویم آن‌چه را که روی پرده است به مثابه «نقد بصری قرارداد و در عین حال خود قرارداد» یا به مثابه تفسیری بر خودمان، شیوه‌ی زندگی‌مان، شیوه‌ی ساختن هنر (فیلم) و لذت بردن از آن بپذیریم، به‌شدت تکان می‌خوریم.

یک پایان‌بندی باز دیگر

چند لحظه پیش، از نحوه‌ی درک این فیلم صحبت کردم: منظورم فقط این بود که بگویم در قالب این تفسیر [خاص] چگونه باید آن را دید، منظورم این نبود که این شیوه تنها شیوه‌ی ممکن خواندن ـ یا در این مورد، امتناع از خواندن ـ ۲۰۰۱ است. این هم ممکن است که تصاویر سازنده‌ی پایان‌بندی فیلم را به مثابه مجموعه‌ای از صحنه‌هایی خواند که به‌صورت سرراست بازنمایی شده‌اند، منتها صحنه‌هایی که دنیایی را بازنمایی می‌کنند که از قوانین فیزیکی معمول تبعیت نمی‌کند. اگر از فضا یا حداقل از فضای خود دور شویم، حرکت چه‌طور چیزی خواهد بود؟ در جهانی بی‌زمان، یا در جهانی که زمان جور دیگری می‌گذرد، چرا نباید مردم با یکدیگر تصادم کنند؟

و تازه، ما حتی می‌توانیم این صحنه‌های بازنمایانه را به شیوه‌ای بازتابی [Reflexive] و مدرنیستی، به‌عنوان تمثیلی از آفرینش هنر تلقی کنیم. شاید آفریننده‌ی تخته‌سنگ همان کاری را با دیو می‌کند که هنرمند با ما شیفتگان هنر. آن‌ها دیو را به ماورای فضا و زمان، یا به‌نوعی به ماورای طبیعت، به‌جایی‌که زندگی می‌کنند می‌برند. و این‌جا را به‌صورت خانه‌ی واقعی او درمی‌آورند، به‌طریقی شبیه راهی که هنرمند ما را از طبیعت از بازنمایی قراردادی می‌کند، و قابلیت ما در فرارفتن از طبیعت را به ما نشان می‌دهد. با این‌حال، این نوع تفسیر تمثیلی فیلم را به مثابه جلوه‌گاه مدرنیسم گرینبرگی و آوانگاردیستی به‌حساب نمی‌آورد؛ و حتی شاید بتوان گفت که این تفسیر یک خوانش پست‌مدرن از ۲۰۰۱ را پیش می‌کشد.

پست مدرنیست، اگر چنین کسی، واقعاً چیزی

بیش از همان مدرنیست امروزی‌شده باشد، آرمان هنـر به مثابه یک [مصنوع] نـاب، فرمال، و مبهم [Opaque] را به چالش می‌کشد، چون او به این چیزها با تردید می‌نگرد: نخست، این عقیده که آثار یا انواع هنر دارای فرم‌هایی هسـتند که می‌توانند جدا از محتوای بازنمایانه‌شـان درک شـوند؛ دوم تمایز بین هنر والا و هنر پست، یا هنر اصیل و هنر تقلیدی، که فرمالیسـم اختراع کرده است؛ و سوم تصویر مدرنیسـتی از انسان‌ها به مثابه هستی‌های اسـتعلایافته‌ای که تصادفـاً در انـواع جهان‌های سیاسـی ـ اجتماعی گیر افتاده‌اند. در این خوانش تمثیلـی از تصاویر پایانی ۲۰۰۱، فیلم طرد تمام و کمال بازنمایی قراردادی را به‌کار می‌گیرد، نه برای این‌که فرم‌ها را به‌نمایش گذارد و از طریق جلوه‌ی «بازتاب‌یافته» دسـت به بازنمایی بزند، بلکه برای این‌که به‌صورت قـراردادی بازنمایی کند. در این دیدگاه، فیلم ضمن پذیرش قراردادهای روایی از آن‌ها سرپیچی می‌کند.

و شـاید، ۲۰۰۱، در پذیـرش و طـرد هم‌زمان قرارداد، نمایش تمثیلی خود از امر لایتناهی و جاودان را هم می‌پذیرد، هم انکار می‌کند. شـاید، به‌عبارت دیگر، نوعی نگرش طعنه‌آمیـز [Ironic] در قبال استعلای انسان اتخاذ می‌کند، نگرش شک‌آورانه‌ای که مسـتقیماً تصویر مدرنیستی از بشریت و هنر را رد نمی‌کند، بلکه در عوض بر موقعیت انسانی ما به مثابه بخشی از دنیای طبیعی روزمره قراردادهای آشنا و اشیایی که به شـیوه مألوف دیده می‌شوند، تأکید می‌کند. شـاید می‌خواهد بگوید که به‌رغم اشـتیاق به جاودانگی، کوشـش ما برای پشت‌سـر گذاشتن پیشـداوری‌های حقیرانه‌ی سـلیقه، به بی‌راهه رفته اسـت، و صرفاً هنر مردمی ـ مثل سینما ـ می‌تواند خود حقیقی مـا را هم‌چنین هنر والا و فرمال را به ما مکشوف سازد.

شاید، اما این داستان دیگری است.

یادداشت‌ها:

1. Great Movie Directors, Ted Sennet (New York: Harry N. Abrams, Inc./AFI Press, 1986), 140.

۲. از مصاحبه مجله پلی‌بوی با کوبریک که در ۱۹۷۰، Making of Kubrick's ۲۰۰۱ N.Y.: New American Library, ۱۹۷۰ به ویراسـتاری جروم آگل دوباره چاپ شده است. نورمن کاگان نیز در کتاب زیر این مصاحبه را نقل کرده است:

The Cinema of Stanley Kubrick (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972), 145.

3. cf. Michael Ciment, Kubric, trans. Gilbert Adair (N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1983), 148.

٤. متی کالینـسکو در کتاب زیر به شعار «ضد هنر به‌خاطر ضد هنر» دادائیست‌ها اشاره می‌کند:

Matei Calinescu, Five Faces of Modernity (Durham: Duke University Press, 1987), 143.

۵. کالینـسکو در کتاب فوق، کاملاً این را به دادا نسبت نمی‌دهد، اما می‌گوید (ص.۱۲٤) که هیچ انگاری زیبایی‌شـناختی دادا «بیانگر ویژگی آرمانی، آوان ـ گارد است»

6. Scott Mac Donald, ed., Avant – Garde Film (Cambridge, Cambridge university Press, 1993),2.

۷. بـرای نمونـه به کتاب زیـر از کلایوبل نگاه کنید کـه می‌گوید: «بـرای درک یک اثر هنری باید خود را از هر چه که زندگی اسـت بتکانیم»:

Clive Bell, Art (London: Chatto and Windus, 1916), 25.

۸. می‌تـوان بـر این ایده تأکید بیش از حد کـرد. گرینبرگ در مقاله «Towards a Newer Laocoon» (ص.۳۷) می‌گویـد: «مـن هنـوز می‌توانم از رامبراند بیش‌تـر به‌خاطر بیانگری آن لذت ببرم تا ارزش‌های انتزاعی متجلی در آن ـ هر چقدر هم که این آثار غنی از این ارزش‌ها باشند».

9. Originally Published in Partisan Review VI.5 (Fall 1939); Reprinted in Greenberg, Collected Essays and Criticism, vol.1,5 -22.

10. Greenberg Collected Essays, 16.

11. Greenberg Collected Essays, 16-17.

۱۲. همـان، ص۱۷. ضمنـاً گرینبرگ، از لحن خود در نوشـته‌های اولیه‌اش در «آوان ـ گارد و کیچ، پنجاه سـال بعد» اظهار پشـیمانی می‌کند:

Greenberg, Arts Magazine vol. 64, No.4 (December 1989), 56-57.

13. Greenberg Collected Essays, 8.

14. Greenberg Collected Essays, 15-16.

۱۵. گرینبـرگ، هم‌چنین مارکـسیزم جرمی اولیه خـود را در مقاله

«آوان ـگارد و کیچ پنجاه سال بعد» به‌کار می‌گیرد.

16. In Greenberge's "Modernist Painting" originally publishod in Art and Literature (Spring 1963), Reprinted in Gregory Battcock, ed., The New Art (New York: Dutton and co., 1966), 100-10.

گرینبرگ در این مقاله به کانت به‌عنوان «نخستین مدرنیست واقعی» (ص ۱۰۰) اشاره می‌کند، و اهداف هنر مدرنیست را با اهداف فلسفه انتقادی کانت یکی می‌داند. این یکی از آخرین مقاله‌های گرینبرگ است، و شاید نشانه‌ای است از طلوع کانت‌گرایی هم‌زمان با غروب مارکس‌گرایی او.

۱۷. از دو منبع زیر، اولی در تأیید تأثیر کانت بر گرینبرگ و دومی در رد آن هستند:

-Paul Crowther, "Greenberg Kant and the problem of Modernist Painting," British Journal of Aesthetics, vol. 25, no. 4 (Autumn 1985).

-David Carrier, "Greenberg, Fried, and Philosophy: American – Type Formalism", in George Dickie and Richard Sclafani, eds., Aesthetics: A Critical Anthology (New York: St. Martin's Press, 1978), 461 – 69,

۱۸. جان اچ. زامیتو در کتاب زیر می‌گوید که از نظر کانت در سومین انتقاد «هنر محملی است که از طریق آن امر فوق حساس نشانه حضور خود را به رخ می‌کشد. و درست به همین دلیل است که تجربه زیباشناختی ریشه استعلایی دارد.»

۱۹. کتاب **پنج چهره مدرنیته** نوشته کالینکو شامل بخشی است با عنوان «انسان‌زدایی آوانگارد، و پایان ایدئولوژی» (۳۲ـ۱۲۵) که افول مفاهیم «انسان» و «نوع بشر» را در دوران مدرن توضیح می‌دهد.

۲۰. زامیتو معتقد است که یک دلیل این‌که کانت شیوه خاصی را در انتقاد سوم پیش گرفت عبارت بود از تمایل او به استفاده از داوری‌های زیبایی‌شناختی به‌عنوان نشانه‌ای از «وحدت منطق» و «اولویت عمل»

۲۱. اسکات مک دانالد می‌گوید که نخستین فیلم‌های آوانگارد توجه ما را به این پنج چیز معطوف می‌کردند:

Cf. Avant – Gard Film,3.

۲۲. پانوفسکی این حرف را در مقاله «سبک و رسانه در تصاویر متحرک» می‌زند؛ این مقاله در منابع زیر بافتنی است:

- Daniel Talbot, ed., Film (New York: Simon and Schuster, 1959, 31.

- Stanley Cavell, The World Viewed: Reflections on The ontology of Film, Enlarged Edition (Cambridge, Massachusetts: harvard University Press, 1979), 16.

23. cf. cavell, The world viewed, esp. Chapters.

2-4 (16 – 29).

24. Cavell, The world viewed, 118.

25. Cavell, The world viewed, 62.

۲۶. البته، ۲۰۰۱ در تمامیت‌اش، چنان مالامال از «جلوه‌های ویژه» انیمیشن است که می‌توان با تأکید گفت که «تابش»های آن «به‌طور خودانگیخته» چیزی بیش از مثلاً کارتون از دنیایی که به‌شکل ملموسی واقعی باشد، ریشه نمی‌گیرد، کاول معتقد است که کارتون فاقد چنین هم‌ریشگی با دنیای واقعی است و بنابراین فیلم نیست (The world veiewed, ۱۶۷–۷۳) من نمی‌دانم در این‌باره چه بگویم به‌جز این‌که اگراز دیدگاه کاول چنین نتیجه بگیریم که ۲۰۰۱ فیلم نیست، این یک نتیجه‌گری معنا باخته [Absurd] خواهد بود.

27. Max Kozloff, "2oo1", Film Culture, no. 48 – 49 (Winter & Spring 1970); Cited in Norman Kagan, The Cineam of Stanley Kubrick, 148.

(Footnotes)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی