گشایش دروازه‌های ابدیّت **دربارهٔ موسیقی «۲۰۰۱، اودیسهٔ فضایی»**

محمّدرضا یکرنگ صفاکار ۸۲/۷/۳

درخشش هلالی از نور خورشید از ورای ماهی پوشاننده و در فضایی خاموش و بیکران، نخستین نما و نمای عنوان‌بندی اول فیلم است. نمایی که مشابه‌اش را در سرفصل‌های تحولات انسان تا پایان فیلم می‌بینیم و مطلع نخست فیلم است که فرازهایی از سپیده‌دمان حیات بشر بر زمین را می‌نمایاند. بر این نما نخستین میزان‌های مقدمهٔ پوئم سمفونیک «چنین گفت زرتشت» (۱۸۹۶) اثر «ریشارد اشتراوس» (۱۸۶۴-۱۹۴۹) را می‌شنویم. اشتراوس به اثر خود و موومان‌های آن نام و عناوینی مطابق با نام کتاب بزرگ «فریدریش نیچه» (۱۸۴۴-۱۹۰۰) و عناوین برخی فصول آن داده است؛ با این حال چنین به نظر می‌رسد که آن را بیش از آنکه به مثابهٔ ترجمان موسیقیایی دقیق اثر نیچه، تحت تأثیر نفوذ روزافزون فلسفهٔ او و کتابش (۱۸۸۳) بر افکار زمانه‌اش (اندکی قبل از مرگ او) تصنیف کرده است. چنانکه می‌نویسد قصد نداشتم موسیقی‌ای فلسفی که برگردان اثر نیچه باشد تصنیف کنم؛ بلکه «می‌خواستم به کمک موسیقی موضوع تکامل و پیشرفت نژاد بشر را از ابتدای خلقت تا زمان معاصر بیان کنم، مراحل مختلف آن را مجسّم سازم و از نقطه نظر مذهبی و علمی تشریح کنم تا آنجا که به اَبَرمرد که از ابداعات نیچه است برسم.»[1] بدینگونه اشتراوس مضمون موومان اول اثر را با این عنوان بیان کرده است: «طلوع خورشید؛ انسان قدرت خداوند را احساس می‌کند.» و «استنلی کوبریک» از این موومان مقدمه که ترومپت‌ها تم آرام، پُرشکوه و گشایش یابندهٔ آن را با همراهی نوای ممتد ارگ و کوبش مؤکد طبل و سنج، با قدرتی سرشار از اطمینان می‌سرایند، در مقدمهٔ فیلم خود که نگاهی تخیّلی-فلسفی به تحولات بشر در مسیر تاریخی حیاتش دارد، بهره گرفته است. موسیقی‌ای که «تجسّمی از گشایش آرام دروازه‌های ابدیّت برای ورود انسان» (به قول یکی از منتقدان موسیقی) را با حسی از حضور نیرومند و مهرآمیز خدواند و گستردگی حمایت‌گرانهٔ بال‌های سترگش بر فراز انسان، درهم می‌آمیزد.

بار دوم که این موسیقی را – اینبار کامل و تا پایان موومان اولِ (مقدمهٔ) اثر – می‌شنویم آنجاست که یکی از میمون‌ها (انسان‌های اولیه) به کاربرد ابزاری قطعه‌ای استخوان پی می‌برد و در نماهایی آهسته آن را با دست بالا می‌برد و بر قطعات استخوانی که بر زمین است می‌کوبد و آن‌ها را خُرد می‌کند. بدینسان بشر نخستین، اولین گام را در راه «خواستِ قدرت» و «اَبَرانسان» شدن برمی‌دارد؛ و کوبریک می‌کوشد با تأکیدی سینمایی بر جزئیات این گام مهم، جنبه‌های روحانی و شکوهمند موسیقی را معطوف به مکاشفه‌ای از خدای‌گونگی وجود انسان در این نخستین گام، نماید و بدینگونه بیشتر از اشتراوس به فلسفهٔ نیچه نزدیک شود. امّا اندکی قبل از این نماها، آنگاه که برای اولین بار تختهٔ‌سنگ سیاه رازآمیزِ عمود و افراشته بر زمین را (چون نمادی از مجهولی ازلی و ابدی و برانگیزانندهٔ انسان به مکاشفهٔ مدام حقیقت) می‌بینیم، در حالی‌که

[1]. ن.ک: موسیقی سنفنیک، ادوارد داونز، علی اصغر بهرام بیگی، تهران، آگاه، چ.چهارم، ۶۳، صص ۲۷۶-۲۷۷.

سینما خیال اندیشه
موسیقی خیال اندیشه

انسان‌های میمون‌نمای کنجکاو و بُهت‌زده متوجهٔ آن شده و به گردش جمع آمده‌اند، بخشی از «رکوئیم برای کُر و ارکستر» اثر «گئورگی لیگتی» (۱۹۲۳-) را می‌شنویم که ترکیبی است غریب و نامتعارف از نواها و آواهای اوج یابنده و در عین حال مضطرب، بهت‌آمیز، خوف‌آلود، رازناک و مکاشفه‌وار کُر و ارکستر که به تخته‌سنگ جنبه‌ای ماورایی و ناشناخته می‌دهد؛ جنبه‌ای مافوق انسانی که به نظر می‌رسد حاکم بر سرنوشت اوست.

در آخرین نماهای فصل نخست فیلم، آنگاه که انسان‌های میمون‌نما همنوع خود را با ضربات ابزار استخوانی‌شان به قتل می‌رسانند، نمایی که از قطعه استخوانی به هوا پرتاب شده با نمایی از سفینه‌ای فضایی با شکلی مشابه که همراه با سفینه‌های دیگر در فضای لایتناهی پیش می‌رود، مچ‌کات می‌شود و والس مشهور «دانوب آبی» (۱۸۶۷) اثر «یوهان اشتراوس» (۱۸۲۵-۱۸۹۹) هماهنگ با حرکات سیّال سفینه‌های فضایی سال ۲۰۰۱، به ترنم درمی‌آید و بر نماهای بعدی که آغازگر فصل دوم فیلم‌اند که سفری اکتشافی به ماه در ابتدای قرن بیست و یکم را می‌نمایاند، ادامه می‌یابد؛ از جمله بر نماهایی داخلی از رفت‌وآمد میهماندار یکی از سفینه‌ها که با آرامش و اطمینانی آمیخته با ظرافتی تصنعی وارد فضای بی‌وزنی اتاقی شده و قلم شناور فضانوردی به خواب‌رفته را – قلمی که انگار شکلی ارتقاءیافته از همان استخوان است – از هوای بالای سر او برمی‌گیرد و به جیب پیراهنش برمی‌گرداند و یا با تسلطی شگفت بر درگاه مدّور و چرخان اتاق تا خروج از دری که به رویش می‌گشاید، گام برمی‌دارد، یا بر نماهایی بیرونی از مراحل سفر اکتشافی سفینه‌های اصلی و تابع. این موسیقیِ بس آرام‌بخش و صلح‌آمیز و در عین‌حال باشکوه که سرآمد والس‌های اشراف‌منشانهٔ وینی (و اروپایی) است، نمودی از احساس آرامش، زیبایی و عظمت رضایت‌آمیز دوران اوج تمدنی نوخاسته و عقل‌گرا و فرهنگ رومانتیک پیوسته با آن است. آرامش و عظمتی خودپسندانه که بعداً – به‌هنگام انحطاط و فروپاشی ارزش‌های انسان‌مدارانهٔ این رومانتی‌سیزم در روند رشد و سلطهٔ فزاینده و لگام گسیختهٔ مناسبات و ارزش‌های نوین بورژوایی (و در واپسین سال‌های قرن نوزدهم و سال‌های آغازین قرن جنگ‌های جهانی) – به صورت والس‌هایی دگرگون‌شده و مملو از حس اضطراب و اضمحلال، در سمفونی‌های «گوستاو مالر» (۱۸۶۰-۱۹۱۱) مورد تردید و پرسش قرار گرفت. کوبریک با استفاده از والس دانوب آبی در این فصل از فیلم، آن را در خدمت بیان رضایت‌مندی تکنولوژیک و عقل‌گرایانهٔ انسان‌هایی متمدن و دانشمند که در فضاهایی سرد، بی‌روح و تحت کنترل تکنولوژی – فضاهایی مملو از ابزار و دستگاه‌های مدرن – حضوری خشک، منضبط و ماشین‌وار دارند، قرار می‌دهد.

امّا در پایان این فصل از فیلم، آنگاه گه تلاش فضانوردان برای عکسبرداری از تخته‌سنگ سیاه (هدف مأموریت تجهیزیافته‌شان) با هجوم امواج صوتی مزاحم و ناشناخته ناکام می‌ماند، این غرور علمی درهم می‌شکند. در آغاز حرکت سفینه به سوی پایگاهی در ماه که تخته‌سنگ مرموز در آن دیده شده و هنگام مواجههٔ فضانوردان با آن، بخشی دیگر از موسیقی اکسپرسیو لیگتی را همراه با آوایی زنانه و بعد آواهایی کُرال

که با حالاتی سیّال و ماورایی اوج می‌یابند و به نحوی مردد، غریب و مضطرب، روحانی‌اند، می‌شنویم.

پس از قطع این موسیقی با صدای امواج مزاحم و با آغاز فصل سوم فیلم که «سفر اکتشافی مشتری» عنوان دارد، قطعه‌ای از «آرام خاچاتوریان» (۱۹۰۳-۱۹۷۸) نماهایی از حرکت سفینه‌ای به شکلی مشابهٔ همان استخوان در فضا را همراهی می‌کند. موسیقی‌ای که با نقش غالب زهی‌های ارکستر و حالت آرام، کشدار و گاه درنگ‌آمیز، لحنی مملو از تردیدی ژرف و دردبار و آمیخته با انتظاری نگران‌کننده از وقوع رخدادی شوم دارد و تا چند نمای بعدی فیلم ادامه می‌یابد؛ از جمله نماهای داخلی از فضانوردی که با حالت نرمش در مسیری دوار گام برمی‌دارد و با مشت‌هایی که به اطراف می‌پراند خود را برای مبارزه با دشمنی مجهول آماده می‌کند [تلطیف خشونت بدوی سکانش نخست] و نماهای قبل از نمای شطرنج فضانورد با «هال» (اَبَرکامپیوتر سفینه). بدینگونه موسیقی خاچاطوریان، با تأملاتی نگران‌کننده و تراژیک، در خدمت تایید و ژرفش تردیدهای شکل‌گرفته در فصل قبلی فیلم (نسبت به غرور تکنولوژیک انسان نوین و توانایی‌های او)، قرار می‌گیرد.

در لحظاتی از دقایق پایانی این فصل از فیلم که دو فضانورد می‌کوشند با انجام عملیاتی سفینه را از سلطهٔ شیطانی هال خارج کنند، بخشی از اثری دیگر از لیگتی به نام «آتمسفرها» که بدون آواست و حالتی غریب، رازناک و مخاطره‌آمیز دارد، به گوش می‌رسد؛ و در آغاز آخرین فصل فیلم، با عنوان «مشتری و فراسوی بیکران»، ابتدا بخشی از رکوئیم کرال لیگتی و بعد بخشی از آتمسفرهای او (موسیقی‌ای اکسپرسیونیستی و نوگرا و قالب‌شکن که حالتی از جست‌وجوی تجربی، مکاشفه‌آمیز و در ضمن مردد، ترسان و وهمناکِ ناشناخته‌هایی ماورایی در دل تاریکی‌ها و روشنایی‌های فضاهایی غریب را القاء می‌کند) به گونه‌ای ناگسستنی و مکمل با نماهایی تقریباً ده دقیقه‌ای که سفر «دیوید» (تنها فضانورد زندهٔ سفینه) و سفینه‌اش را به سویی فراتر از مشتری و به عمق بیکرانهٔ کاینات، با تصاویری انتزاعی و بس شگفت (که نیز تختهٔ‌سنگ سیاه را معلق در فضا و بین سیارات می‌نمایانند) تجسّم می‌بخشند، همراه شده و یک سمفونی ناب سینمایی پدید آمده است.

و سرانجام در پایان فیلم که دیوید (چون نمادی از انسان در مسیر تحولات گذشته و حال و آینده‌اش) در پایان اودیسه‌ی فضایی‌اش، خود را در پیری و احتضار می‌بیند که به لوح سنگی سیاه بر فراز بالینش اشاره می‌کند و نگاه او همراه با نگاه دوربین از فراز لوح می‌گذرد و به امکان تولّد دوبارهٔ خویش در قالب کودک – سیاره‌ای زیبا و پرجلال و شگرف در فضای لایتناهی و بینشی بارور و نوین از جهان هستی و هستیّت خود در این جهان می‌رسد، باری دیگر موسیقی گشایش‌یابنده، روحانی و شکوهمند موومان آغازین پوئم سمفونیک اشتراوس را می‌شنویم که در اوجی از گشوده شدن دروازه‌های ابدیّت در برابر انسان، با حرکت آرام دوربین بر نمود ستایش‌انگیز جنین سیاره‌گون انسان، تا لحظه‌ای کوبش پرقدرت طبل‌ها و سنج‌ها و فرود به نوای ممتد ارگ، هماهنگ می‌شود و بعد جای خود را به ترنم دوبارهٔ والس دانوب آبی بر عنوان‌بندی پایان فیلم می‌سپارد.

بدینگونه هرچند تلقی کوبریک – همچنانکه اشتراوس – از «اَبَرانسان» با آنچه که مُراد نیچه بود کاملاً یکسان نیست و حتی سپیده‌دمی که هریک از این سه در آغاز اثر خود می‌نمایانند تطابق دقیقی با هم ندارند، اما بدون تردید کوبریک باری دیگر نمونه‌ای (چه به لحاظ حسی و چه به لحاظ اندیشه) درخشان از استفاده از موسیقی در سینما و اینبار تلفیق موسیقی و سینما تا حدّ یک سمفونی ناب و شگرف سینمایی ارایه داده است.