فیلمهای گونه‌ای و

«ایده‌های نظمی که صنعت فرهنگ[۳] تلقین می کند همواره به وضعیت کنونی مربوط می شود. . . این صنعت که وانمود می کند راهنمایی برای تضادهای علاج ناپذیر و پر نیرنگی است که به بینندگان عرضه می شوند تلاش می کند بینندگان به ناچار این مسائل را مسائل خود تلقی کنند. صنعت فرهنگ فقط به ظاهر این تضادها را برطرف می کند و راه‌حلهای این صنعت برای برطرف کردن تضادهای موجود در زندگیهای خودبینندگان غیرممکن خواهد بود.»

ت. دبلیو، آدورنو[۴]، صنعت فرهنگ

فیلمهای گونه‌ای امریکایی ـ وسترن، افسانهٔ علمی[۵]، گونه وحشت و گنگستری ـ مردم پسندانه‌ترین (و در نتیجه موفقترین) محصولات تشکیلات صنعت سینمای امریکا هستند. منتقدان مدتی طولانی در مورد موفقیت فیلمهای گونه‌ای تعمق کرده‌اند و دلایلی را که باعث می شود مردم حتی از نامتمایزترین وسترنهای «گاوچران آوازه‌خوان»[۶] تقدیر کنند، جستجو کرده‌اند. به‌طور کلی، منتقدان به جای آنکه فیلمهای گونه‌ای را در ارتباط با جامعهٔ پدید آورندهٔ آنها درنظر بگیرند، این فیلمها را به شکل پدیده‌های جداگانه (یا به شکل موضوعاتی قالبی) مورد بررسی قرار داده‌اند. فیلمهای گونه‌ای با عناوینی مثل اسطورهٔ ناب، نمایشهای خوش ساخت و روان، نمایشهایی حاکی از روح انسانی[۷] تعریف شده‌اند که شامل راه‌حل دلواپسیهای ناآگاهانه‌ای که به‌طور ذاتی در ترکیب روانی همهٔ ما وجود دارند هستند. یقیناً تمامی این تعبیرها تا حدودی حقیقت دارند، اما هیچ یک از این تعبیر و تفسیرها این نکته را روشن

وضعیت کنونی[1]

نویسنده : جودیت هس رایت[2]
مترجم : فؤاد نجف زادهٔ خویی

نمی کند که چرا فیلمهای گونه‌ای تا این حد رشد کردند که، اگرچه جایگاهی به عنوان مهمترین فیلمهای هنرمندانهٔ ما نیافته‌اند، به بی شمارترین تولیدات سینمایی ما تبدیل شدند.

با بررسی اینکه فیلمهای گونه‌ای چه می کنند می توانیم بفهمیم که این فیلمها چه هستند. این فیلمها به وجود آمدند و از نظر تجاری به موفقیت دست یافتند زیرا هراسهایی را که در اثر شناسایی تضادهای سیاسی و اجتماعی بیدار می شدند موقتاً تسلّی می دادند؛ این فیلمها به یاری سُست کردن هرگونه فعل آگاهانه‌ای آمدند که در صورت عدم وجود چنین فیلمهایی می توانست پیامد فشار حاصل از زندگی با تضادهای مذکور باشد. فیلمهای گونه‌ای به جای عمل، رضامندی و به جای شورش، حسرت و هراس را به وجود آوردند. این فیلمها با یاری به ابقای وضع موجود به خدمت منافع طبقهٔ حاکم درآمدند و به تخدیر گروههای تحت ستمی پرداختند که به دلیل سازمان نیافتگی و در نتیجه ترس از عمل، فیلمهای گونه‌ای را مشتاقانه به عنوان راه‌حل پوچ تضادهای اجتماعی و اقتصادی پذیرفتند. بارجعت به پیچیدگیهای جامعه‌ای که در آن زندگی می کنیم با تحمیل تضادهایی مشابه مواجه می شویم و برای آسودگی سهل الوصول تر و تسلی خاطر به فیلمهای گونه‌ای مراجعه می کنیم و مردم پسندانه بودن این فیلمها از همین جا ناشی می شود. فیلمهای گونه‌ای با روشی واکنشی و سهل انگارانه با تضادهای مذکور برخورد نموده، به ارائهٔ راه‌حل می پردازند. این فیلمها دارای سه ویژگی درخور توجه هستند که باعث

می شود این گونه راه‌حلها، ممکن وحتی منطقی به نظر آید. ویژگی اول اینکه این گونه فیلمها هرگز به طور مستقیم با مسائل سیاسی و اجتماعی زمان حال سر و کار ندارند؛ ویژگی دوم آنکه تمامی آنها در وضعیتی اتفاق می افتند که هم اکنون موجود نیست؛ فیلمهای گونهٔ وحشت و فیلمهای وسترن در زمان گذشته و فیلمهای افسانهٔ علمی، به وضوح، در زمانی در آینده اتفاق می افتند. فیلم گنگستری ظاهراً در اجتماعی با ساخت معاصر به وقوع می پیوندد اما ساخت اجتماعی این نوع فیلم آن چنان از ساخت اجتماعی معاصر جداست که زمان و مکان واقعی آن بی ربط می شود؛ و ویژگی سوم آنکه جامعه‌ای که عمل در آن به وقوع می پیوندد، جامعه‌ای بسیار ساده است و به عنوان نیرویی دراماتیك در فیلمها کار کرد ندارد. این جامعه همانند پساویز صحنه[8] است که چند بازیگر راه‌حل مسئلهٔ مرکزی مطرح شده توسط فیلم را در برابر آن پیدا می کنند. همان طور که رابرت وارشاو[9] در تجربهٔ بی واسطه[10] خاطرنشان می کند انسان فیلم وسترن در انزوا زندگی می کند. مثلاً ما در مورد اینکه او از کجا پول به دست می آورد و در کجا به شستشو می پردازد هیچ تصوری نداریم. او تلاش می کند و رویارویی‌ها در انزوای مطلق (در صحرا یا کوهستانها) یا در دکوریك شهر وسترن کوچك و بدون پیچیدگی اتفاق می افتند. فیلمهای گونهٔ وحشت گروه منزوی آدمهایی را نشان می دهند که در دهکده‌ای کوچك به سر می برند یا در قلعه یا جزیره‌ای کوچك با هم برخورد می کنند و حتی اگر هرگز آنجا را ترك نکنند حداقل تا انتهای فیلم در آن محل باقی می مانند. بسیاری از فیلمهای افسانه علمی، حرفه‌ایهایی را نشان می دهند که از جامعه دور شده و به یك جزیره، نوعی ایستگاه آزمایشی، قطب جنوب یا دورترین قسمتهای فضا می روند تا با مزاحمان بیگانه دست و پنجه نرم کنند. اگرچه برخی از فیلمهای افسانهٔ علمی در شهرهای امروزی اتفاق می افتند اما این شهرها به‌نحو اسرارآمیزی خالی هستند و نقش هزار توهایی را دارند که بازیگران اصلی به دشواری از میانشان عبور می کنند. گنگستر در دنیای بسیار کوچکی زندگی می کند که آدمهایش را چند گنگستر دیگر و زنهای ولگرد همراهشان تشکیل می دهند.

تمامی این فیلمهای گونه‌ای و من جمله فیلمهای افسانهٔ علمی ساختار اجتماعی بسیار ساده شده‌ای را ارائه می کنند. اگرچه وجودچنین ساختار اجتماعی بسیار محدودی در گذشته معمول بوده، اما موجودیت آن تا زمان حال ادامه نیافته است. در نتیجه فیلمهای گونه‌ای دارای غم غربت[11] هستند؛ و ساختار اجتماعی آنها بر مبنای بازگشت به دنیایی ساده شکل داده شده است. در این ساختار ساده، مسائلی که به خاطر ناتوانی ما در برطرف کردنشان مکرراً در برابرمان حضور دارند با روشهایی حل می شوند که امروزه امکان پذیر نیست، فیلمهای گونه‌ای زمان حال را رد نموده، هرگونه آیندهٔ محتملی را نادیده می گیرند.

فیلمهای گونه‌ای بر روی چهار تضاد اساسی متمرکزند. گونهٔ وسترن بر روی عمل خشونت‌آمیز متمرکز است، و اگر همیشه به بیان خشونت نپردازد حداقل وقتی که این عمل اخلاقاً درست باشد برای اثبات آن به تحقیق می پردازد. گونهٔ وحشت برای برطرف کردن تفاوتهای کلی میان دو

راه‌حل متناقض تلاش می کند. یکی از این دو راه‌حل برپایهٔ روی آوردن به عقل و دیگری براساس ایمان است. گونهٔ وحشت تلاش می کند برخوردی غیر منطقی با برخی اعتقادات سنتی داشته باشد. فیلمهای افسانهٔ علمی برای مسائلی که در اثر ورود سرزدهٔ بیگانه به وجود می آیند راه‌حل ارائه می کنند. به این معنی که این گونه فیلمها روش رویارویی با آنچه را که می توان «دیگری»[۱۲] خطابش کرد به ما نشان می دهند. سینمای گنگستری به برطرف کردن دو احساس متناقض هراس و اشتیاق می پردازد، که از کوشش برای حصول موفقیت مالی و اجتماعی ناشی می شوند.

مسائل ناشی از این تناقضات به سادگی حل می شوند. گونهٔ وسترن به تصویب می رساند که عمل خشونت آمیز می تواند اخلاقاً درست باشد در صورتی که در محدودهٔ قانونی روی دهد که اعدام، قتل انتقامی و قتل برای دفاع از جان و مال را مجاز می داند. در دنیای بسیار کوچک جامعهٔ وسترن قانون همگان یکسان است؛ بنابر این گناه و بی گناهی مطلق ممکن است، زیرا خیر اخلاقی و اجتماعی یکسان می باشند. گونهٔ وحشت انسانها را به شکل افراد مرتدی نشان می دهد که مرتکب حرکات شریرانهٔ غیرقابل کنترل می شوند. این فیلمها بر این نکته تأکید می کنند که تنها با اتکا به اعتقادات سنتی و سلطهٔ یك طبقه متمایز و بالاست که می توانیم از هلاکت و تباهی نجات یابیم. پاسخ فیلم افسانهٔ علمی برای مسئلهٔ موجود مزاحم، انزواطلبی محض است. امکان ندارد که هیچ پیشرفت محتملی در علم و دانش، که از ارتباط حاصل شده باشد، بر خطرهای ناشی از موجود مزاحم

فیلمهای افسانهٔ علمی برای مسائلی که در اثر ورود سرزدهٔ بیگانه به وجود می آیند راه‌حل ارائه می کنند. به این معنی که این گونه فیلمها روش رویارویی با آنچه را که می توان «دیگری» خطابش کرد به ما نشان می دهند.

فائق آید و تنها واکنش عاقلانه، ریشه‌کن کردن اوست. موفق بودن در برقراری ارتباط به معنی آسیب پذیر شدن است؛ و افراد موفق، به دشمنان همهٔ افرادی مبدل می شوند که می خواهند منزلت خویش را پیدا کنند. فیلمهای گنگستری نتایج وحشت آور کوشش برای قیام در برابر جامعه‌ای طبقاتی را نمایش می دهند و درنتیجه از تفکر طبقاتی حمایت می کنند. تمامی این راه‌حلهای ساده‌انگارانه - یعنی طرفداری از قانونی متمایز وغیرقابل تغییر، طرفداری از روشهای حل مشکلات براساس سنت و ایمان، دفاع از انزواطلبی، و اخطار با این مفهوم که برای زنده ماندن بیشتر در همان جایی که هستید بمانید - طریق مبارزه با دگرگونی ترقی خواهانهٔ اجتماعی را در پیش می گیرند.

برای اثبات این ادعاها لازم است برخی جزئیات هریك از گونه‌ها را مورد بررسی قرار دهیم. مرد وسترن تحت سلطهٔ قانونی تشریفاتی است که همهٔ اعمال او را تجویز می کند. خشونت که به صورت تیراندازی ولینچ[۱۳] اعمال می شود، و پیشرفت روابط عاشقانه، یا دوستیها، همه براساس نوعی قانون ثابت تعیین می شوند. یکی دزدان گله را لینچ می کند اما با دزدان کوچك کاری ندارد، دیگری دزدان گله را از شهر اخراج می کند. یکی فقط با دخترهای بار همخوابه می شود و این کار را با معلمه‌های شرقی[۱۴] انجام نمی دهد. یکی هرگز کسی را از پشت هدف گلوله قرار نمی دهد. یکی کاملاً به دوستانش وفادار است و در هر فرصت محتملی آنان را از نظر مادی و لفظی مورد حمایت قرار می دهد. در واکنش میان دو نیروی مخالف، در نقطهٔ مرموز معینی، دوئل از نوع وسترنی آن اخلاقاً قابل قبول می شود؛ تبهکار و قهرمان هر دو بلافاصله آگاه می شوند که این لحظه چه وقت فرا می رسد. البته آنها به عنوان موجودات زندهٔ مجزا از قانون مذکور وجود ندارند، بلکه برای تجسم آن قانون به کار می آیند. وسترنهای اولیه از عهدهٔ بیان واضحترین کارکردهای این قانون بر می آمدند. قهرمانان و تبهکاران فیلمهای وسترن مثل مهره‌های شطرنجی هستند که برای

شرح دادن پیچیدگیهای این قانون به حرکت در می آیند. در بسیاری از فیلمهای وسترن متوجه حضور وهم آور دو عبارت می شویم، تا آن حد که می توان تصور نمود در این گونه فیلمها به‌عنوان مبنای انگیزه انتخاب شده‌اند: «من ناچارم...» و «تمام آنچه که من می دانم...» این عبارات چگونگی تأمین انگیزه توسط قانون مذکور (و نه خود اشخاص) را بیان می کنند. انسانهای وسترن در برابر هم به نحوی مطلق و مجزا دست به عمل می زنند و به هماهنگی عملشان در برابر یکدیگر نمی اندیشند. فیلمهای وسترن آن جنبه‌هایی از قانون را مورد بررسی قرار می دهند که واکنش انسان وسترن در قبال وضعیت محتاج خشونت را تعیین می کند. تقسیم بندیهای این قانون به مقوله‌های مختلف، وضعیتهایی را که متضمن واکنشهای متناقض هستند جایز می شمرد ـ یکی دزدان بانك را با یك روش مجازات می کند و دوستانش با روشی دیگر. به عنوان مثال در **ویرجینیایی**[15] (ویکتورفلمینگ[16]، ۱۹۲۹) که رابرت وارشاو آن را نمونهٔ الگویی[17] می نامد و دزد گله در آن واحد یك دوست نیز هست، چه اتفاقی می افتد؟ گاری کوپر، مهرهٔ شطرنجی که نمایندهٔ قانون است، بر سر دوراهی معمایی اخلاقی و اجتماعی گرفتار می شود. او باید در برابر خواستهٔ دیگر اعضای قدرت قانونی (که شرایط برایشان پیچیده نیست، چون دزد گله دوست آنها نیست) تمکین نموده در لینچ دوستش شرکت کند و در عین حال خود را در برابر دوستش تبرئه شده ببیند. کوپر برای آنکه به قول خویش وفادار بماند و برای آنکه با حفظ توازن قانونی خود را از شر گناه نجات دهد باید طبق قانون عمل کند.

در اینجا نیز مسئله با راه‌حلی مجرد وساده پایان می یابد. دوست کوپر به وسیلهٔ تبهکار واقعی فیلم، یعنی ترامپاس، به دزدی گله کشیده شده است. کوپر باید او را تطهیر نموده و در عین حال خویشتن داری لازم برای شخصیت وسترن را به نمایش در آورد، او باید تا فرا رسیدن آن لحظهٔ مبهمی که نبرد نهایی از نظر اخلاقی و اجتماعی درست است، صبر کند. وترامپاس به

دلیل آنکه یك تبهکار است و در نتیجه نمی تواند به هیچ طریق دیگری عمل کند، با توهین و اذیت و آزار کافی آن لحظهٔ مناسب را برای کوپر تأمین می کند و بنابر این در نبردی منصفانه هدف گلولهٔ کوپر قرار می گیرد. خشونتهای متعدد در فیلم مورد اغماض قرار می گیرند؛ خشونت گروهی لینچ که قاعدتاً مجاز شمرده شده است (کوپر هرگز نفس عمل لینچ را مورد سؤال قرار نمی دهد؛ او از این رنج می برد که ناچار شده دوستش را برای این کار تسلیم کند)، خشونتی که نتیجهٔ نزاعهای مکرر با یك نفر است (ترامپاس نشان می دهد که کوپر یك ترسوست) و خشونتی که خشونت اولیه کوپر علیه دوستش را ناچیز جلوه می دهد. این اعمال خشونت آمیز مقررات اجتماعی را کامل کرده اند. فقط دوست دختر کوپر که معلم مدرسه و شرقی است از نادیده گرفتن اعمال کوپر عاجز است؛ زیرا هنوز با جامعهٔ غربی (وسترن) تطابق نیافته است.

در فیلم وسترن، هر کس که صرفاً براساس این قانون محدود عمل کند، آزادانه زندگی کرده و می میرد. قانون این توجیه را تأمین کرده و در نتیجه یك زندگی بدون گناه را مجاز می شمرد. به عبارت دیگر، در شرایطی که خشونت قابل توجیه است، به خویش التفات نداریم. ما در وضع قانونی شخصی با دشواری مواجه هستیم و نمی توانیم مطمئن باشیم که این قانون در تمام موارد با قانون غیرشخصی مشروعی، که برای تنظیم ساختار اقتصادی بدقواره و رو به زوالمان وضع شده است، تطبیق خواهد یافت. قانون انسان فیلم وسترن در آن واحد هم شخصی است و هم اجتماعی و اگر کسی بر مبنای آن زندگی کند هم با هنجارهای اجتماعی تطبیق می یابد و هم تمامیت شخصی خویش را حفظ می کند. سرچشمهٔ رضایتی که از وسترن به دست می آوریم آشکار است. در آن لحظه، صلحی را که پیامد عمل براساس قانون است (قانونی که از نظر اخلاقی و اجتماعی بدون تناقض است) ادراك کرده و خودمان را که قطعه قطعه شده ایم، فراموش می کنیم.[18] بسیاری از منتقدان، وسترن را تجلیلی از فردگرایی سنتی امریکایی تلقی کرده اند. درحالی که واقعیت عکس این است و این «گونه»، ادغام شدن، تطابق یافتن و اطاعت محض از قوانین سرزمین امریکا را تلقین می کند.

سینمای وحشت، تضاد میان روشهای خردگرایانه[19] یا علمی[20] وسنتی[21] حل مشکل را مورد بحث قرار می دهد. هیولاهایی مثل **دراکولا**[22] (تادبرنینگ[23]، ۱۹۳۰)، **فرانکنشتین**[24] (جیمز ویل[25]، ۱۹۳۱)، **مومیایی**[26] (کارل فروند[27]، ۱۹۳۲) و **مردگرگی**[28] (جرج واگنر[29]، ۱۹۴۸) تجسم هیولاهای درون انسان هستند. این هیولاها خواست غیرقابل کنترل ما برای دست زدن به شرارت هستند که به صورت سه بعدی ارائه شده است؛ و اگر قرار است جامعه دوام پیدا کند باید بر آنها غلبه کنیم. لارنس تالبوت[30] که اخطارهای کولی کف بین را نادیده گرفته، در اثر گاز گرفتن یك گرگ، آلوده شده و تمایلات شریرانه بر او حکمفرما می گردد ـ او افراد مورد علاقه اش را می کشد. دراکولا که تجسم نفس پرستی لجام گسیخته است، قربانیانش را جلب نموده، خونشان را می مکد و ناچارشان می کند که همانند خود او شوند. در مومیایی شاهزاده ای مصری قبل از مومیایی شدن، خود را به دام جنگ ناموفق باخواستهٔ

معصوم ربانی گلن بدن

خدایان انداخته است. او نیز امیال نفسانی لجام گسیخته و نهاد بی پرده را به نمایش در می آورد. مخلوق بیچاره و معیوب دکتر فرانکنشتین، نمایش تمایل شدید خود او به داشتن توانایی و دانشی فراتر از عطیهٔ خداوندی است. او به دلیل اتکای کامل به نتایج تواناییهای علمی خود به هیولایی مبدل شده و پس از تحمل رنج، ورد کامل تمایل ارتداد آمیزش به فاش نمودن اسرار مرگ و زندگی، بخشوده می شود.

گروههای مختلفی برای غالب شدن بر هیولا کوشیده‌اند. رعایای نادان (به عنوان مثال کارگران مصری یا رعایای اهل کارپات[۳۰]) که به واقعیت شر و بدی معتقدند اما به طبقه‌ای وابسته‌اند که اساساً ستمدیده است، یا بر هیولا غلبه می کنند یا در بهترین حالت، تحت نفوذ هیولا زندگی رقت انگیزی را به پایان می رسانند. توده‌ها آن گونه نمایش داده می شوند که خودشان به‌تنهایی فاقد توانایی کافی برای غلبه بر هیولا هستند. هیولاها در برخی موارد با مقاومت دانشمندان روشنفکر روبه‌رو می شوند. این دانشمندان به خاطر آنکه برای شکست بیماریهای جسمی و اجتماعی فقط به توانایی علم معتقدند و از دیدگاهی منطقی به نتایج مدلل تواناییهای علمی نظر دارند، به سنت بی اعتنا هستند و به همین دلیل نظم اجتماعی موجود را تهدید می کنند. این دانشمندان به دلیل آنکه از ایمان به نیروی غیر منطقی تمایل به شر و بدی امتناع می ورزند، توسط هیولا نابود می شوند. سرانجام هیولا به وسیلهٔ اعضای طبقهٔ مافوق شکست داده می شود. این طبقه تعلیمات علمی را در برابر ایمان آوردن به آن روشهای سنتی ترك می گوید که پیشینیان از طریق آنها بر نیروهای شر و بدی غلبه کرده‌اند. دکتر وان هلسینگ[۳۱] به محض اینکه پی می برد

که علم پزشکی نمی تواند قربانیان دراکولا را نجات دهد به تحقیق می پردازد و آنچه را که معمولاً علیه دراکولا به کار می رفته پیدا می کند (سر بریدن، گیاه بدبوی سیر و فرو کردن میخی چوبی در قلب)، و این روشها را مورد استفاده قرار می دهد. مردگرگی با عصایی سر نقره‌ای کشته می شود و مومیایی با توسل به خدایان کهن مصری نابود می شود. وان هلسینگ با تعهد به آحاد ایمان (یعنی همان کاری که همهٔ شکست دهندگان شرّ انجام می دهند)، رجعت لازم به سنت را عملی می سازد.

پیام روشن است؛ نباید اجازه داد علم جانشین اعتقادات و ارزشهای سنتی شود. در غیر این صورت، هرج و مرج و بی نظمی حاکم خواهد شد زیرا انسانها نمی توانند بدون کمکهای فرا منطقی، تمایلات شریرانهٔ خود یا آدمهای اطرافشان را کنترل کنند. نظم اجتماعی که بدون آن هیولاها پدیدار خواهند شد به عنوان خیر نمایش داده می شود و باید بدون تغییر باقی بماند. تنها تحت سلطهٔ حکومت موروثی و دیکتاتوری خیرخواه طبقهٔ اشراف می توان این هیولاها را عاجز نمود و ساختار طبقاتی موجود از پیدایش هرج و مرج جلوگیری می کند. فیلمهای امریکایی سینمای وحشت (که اولین و بهترین آنها در سالهای نخستین دههٔ سی ساخته شد) نیز همانند فیلمهای مقدم سینمای وحشت اکسپرسیونیستی آلمان، می توانند واکنشی در برابر دوره‌ای از تغییرات ناگهانی اقتصادی و اجتماعی باشد. این فیلمها در واقع بهانه‌ای برای بازگشت به روشهای قدیمی تر برای غلبه بر حریف هستند واین راه‌حل تنها در دنیای بیش از حد ساده شدهٔ فیلمهای سینمای وحشت مؤثر واقع می شود.

گونهٔ افسانهٔ علمی را که در خلال دهه‌های چهل و پنجاه تکامل یافت می توان به عنوان نمایش ترسها و تمایلات ناشی از جنگ سرد در نظر گرفت. «دیگری» اگرچه عجیب و غریب و بیگانه است حداقل دارای برخی پیوندها با گروههایی است که توسط مبارزه کنندگان کینه‌توز با کمونیسم مثل جوزف مک کارتی، ریچارد نیکسون و بیلی گراهام در برابر مردم امریکا، کمونیست جا زده شدند، براساس دیدگاه این فیلمها، در مواجهه با «دیگری» تنها یک واکنش امکان پذیر است. باید هر ابزار علمی را در اختیار بگیریم تا این «دیگری» متجاوز را نابود کنیم.

در این فیلمها نیز همانند فیلمهای سینمای وحشت، نظم اجتماعی متعلق به قبل از آمدن بیگانگان به عنوان خیر و نیکی نمایش داده می شود. بیگانگان، که از نظر علمی پیشرفت کرده‌اند ولی فاقد عاطفه هستند (و به همین دلیل است که دارای ارزشهایی برابر با ما نیستند) با ماشینهای وحشت آور دست به تجاوز می زنند. غالباً مکالمه‌ای عاری از خشونت میان چند دانشمند و بیگانگان برقرار می شود. اما این دانشمندان به‌طور تغییر ناپذیری آگاه می شدند که این مخلوقات بیگانه قصد دارند چنانکه در **هجوم ربایندگان بدن**[۳۳] (دان سیگل[۳۴]، ۱۹۵۶) می بینیم، بدنهای ما را بربایند یا آن طور که در **زمین در برابر بشقاب پرنده‌ها**[۳۵] (فرد اف. سیرز[۳۶]، ۱۹۵۶) می بینیم، کنترل سیاسی و اجتماعی ما را دردست گیرند یا به شکلی که در **چیز**[۳۷] (کریستین نای بی[۳۸]، ۱۹۵۱) می بینیم، می خواهند خونمان را بمکند. احساس

ناراحتی و تشویش امریکاییها از پیشرفت علمی، و به طور کلی، روشنفکران در بسیاری از این فیلمها آشکار است. غالباً دانشمندی آشفته موی برای آنکه از اسرار عالم بیشتر آگاه شود کشور را به مهاجمان واگذار می کند. این دانشمند یا به وسیلهٔ همان مهاجمانی که سعی در حمایتشان داشته نابود می شود، یا به هنگام مواجهه با این واقعیت که مهاجمان فاقد ساخت اجتماعی و ارزشهای سنتی ما هستند، تغییر گروه می دهد، گرچه، معمولاً دانشمندان (که غالباً با ارتش هم پیمان هستند) اولین کسانی هستند که میزان بیمارگونگی خواستهٔ بیگانگان را تشخیص می دهند و برای شکست دادنشان متحد می شوند. برای پیروزی در نبرد، هوش فراوان و پیشرفت علمی سریع مورد نیاز است، اما دانشمندان سرِ بزنگاه مواد و مصالح لازم را کشف نموده و دنیا را از خطر نابودی نجات می دهند. فیلمهای معدودی مثل ۲۰ میلیون مایل تا زمین[۳۹] (ناتان جوران[۴۰]، ۱۹۵۷) و روزی که زمین بی حرکت ایستاد[۴۱] (رابرت وایز[۴۲]، ۱۹۵۱) شرّ مطلق بودن بیگانگان را مورد سؤال قرار دادند، اما این گونه فیلمها توسط عامهٔ مردم به خوبی استقبال نشدند و فیلمهایی موفقترین فیلمها بودند که برای مسئلهٔ «دیگری» پاسخی مجرد و روشن داشتند. پیام آن فیلمها این بود که «دیگری» فقط بانی شرّ خواهد بود و اینکه نیت واقعیش در پشت پردهٔ چه نوع اغواگریی پنهان شده باشد مهم نیست؛ تنها چاره این است که او را به کلی نابود کنیم. این فیلمها مدعی انجام این کار هستند. این گونه فیلمها هراسهای مقاومت ناپذیر و سرزده را پایه‌قرار می دهند و به همین دلیل انزواطلبی را تشویق می کنند. نکتهٔ دیگری که توسط این فیلمها القا می شود این است که علم تنها تا آنجا خوب است که در خدمت حمایت از ساختار طبقاتی موجود باشد.

بهترین شروع برای بحث دربارهٔ سینمای گنگستری، توصیفی است که رابرت و ارشاو در مورد واکنشهای ما در برابر این نوع سینما ذکر می کند:

«گنگستر محکوم به فناست، نه به دلیل آنکه از طریق راههای نامشروع دست به عمل می زند، بلکه به این دلیل که وامدار کامیابی است. در لایه‌های عمیقتر آگاهی جدید تمامی راهها نامشروع هستند و هر کوششی برای کامیابی عملی تجاوزکارانه است، درحالی که یکی تنها، گناهکار و بی دفاع در میان دشمنان رها می شود و دیگری به خاطر کامیابی مجازات می شود. این معمای غیرقابل تحمل ماست: درماندگی، نوعی مرگ و کامیابی، شریرانه و خطرناك و نهایتاً غیرممکن است. نتیجهٔ سینمای گنگستری این است که معما را در شخص گنگستر مجسم نموده و با مرگ او حلّش می کند. معما حل شده است

زیرا مرگ، مرگ گنگستر است نه مرگ ما. ما سالم هستیم؛ می توانیم به درماندگی تن در دهیم، می توانیم شکست را برگزینیم.»

دنیای گنگستر با سلسله مراتبی هرمی شکل ساخته شده است و تنها یك مرد می تواند موجود خشن در رأس باشد. ما مرد تنهایی را دنبال می کنیم که راه خویش در رتبه‌های متعدد ساختار را باز می کند. این مرد در **دشمن مردم**[۲۳] (ویلیام ولمن[۲۴]، ۱۹۳۱) کارش را به عنوان دزدی کوچك شروع می کند که اجناس دزدیش را به‌مال خری[۲۵]، که در چند ردهٔ بالاتر سیستم قرار دارد، می فروشد. او به سرعت مدارج ترقی را تا سرقت ذخایر مشروب و سرانجام تا رتبهٔ ریاست طی می کند. اما برخلاف «صورت زخمی»[۲۶] و «سزار کوچك» که تمام راه را با موفقیت طی می کنند، «کاگنی»[۲۷] قبل از آنکه در مقایسه با دوران خرده پا بودنش به مقامی خیلی بالاتر برسد به خاطر خلق و خوی شخصی و تکبرش در نیمهٔ راه ناکام می ماند، اگرچه او به حد کافی دلیر هست که برای گرفتن انتقام کشتار افرادش از دسته‌های دیگر تلاش کند. و سرانجام به عنوان اخطار به دیگر افرادی که ممکن است برای دخالت بیجا در قدرت تلاش کنند، کشته می شود. این مردان، یاغی و مرتد هستند، اما تنها تحت حدود نظم موجود. آنان نمی خواهند ساختاری متفاوت برپا کنند، بلکه می خواهند بجنگند تا راه خویش را برای رسیدن به رأس ساختار موجود باز کنند. هرم گنگسترها، دنیایی کوچك از ساختار سرمایه‌داری است. ما در برابر رقابتی که برای بیشتر زنده ماندن در جامعهٔ پر از رقابتمان ضروری است، واکنشی سرشار از دوگانگی داریم. ما می دانیم که برای اینکه

تمامی فیلمهای گونه‌ای و من - جمله فیلمهای افسانهٔ علمی ساختار اجتماعی بسیار ساده شده‌ای را ارائه می کنند. اگرچه وجود چنین ساختار اجتماعی بسیار محدودی در گذشته معمول بوده اما موجودیت آن تا زمان حال ادامه نیافته است. در نتیجه فیلمهای گونه‌ای دارای غم غربت هستند.

خودمان کامیاب شویم باید دیگران را شکست دهیم. و به خاطر آنکه از طریق تخطی به موقعیتی نسبتاً با ارزش دست یافته‌ایم، در برابر هر رقیبی که به موقعیت ما چشم طمع دارد، زخم پذیر باقی می مانیم. ما دو راه برای انتخاب داریم، می توانیم راه جنگیدن با تمامی تازه واردها را برگزینیم (و البته می دانیم که نمی توانیم این راه را برای همیشه با موفقیت ادامه دهیم) و می توانیم راه دیگر، یعنی شکست را انتخاب کنیم. همان طور که وارشاو می گوید، می توانیم با تماشای مرگ گنگستر زندگی را با عجز و درماندگی اقتصادی و اجتماعی طی کنیم. بیش از دیگری زنده ماندن در یك آن قابل قبول به نظر می آید، حتی اگر به قیمت گمنامی اقتصادی باشد. یك فیلم گنگستری هرگز این نکته را مطرح نمی کند که ساختار سیاسی و اجتماعی خاصی می تواند امکانات انسانی بیشتری را به وجود آورد. در حقیقت، فیلم گنگستری با مجسم نمودن گنگستر به شکل شخصی که ذاتاً تراژیك است، تلویحاً سرمایه‌داری را پشتیبانی می کند. لاینحل بودن مشکل گنگستر براساس علت اجتماعی آن تعقیب نمی شود بلکه مشکل به صورتی که از شخصیت وی ناشی شده مطرح می گردد. نقص تراژیك گنگستر جاه‌طلبی اوست و قدر و قیمتش براساس رتبه‌ای از سلسله مراتب که به آن صعود می کند، تعیین می شود. این نوع سینما ما را به آنجا هدایت می کند که باور کنیم این خود گنگستر است که حق انتخاب دارد نه اینکه او قربانی دنیایی می شود که خود را در آن می یابد. فیلم گنگستری جذبهٔ خویش را حفظ می کند زیرا در این نوع فیلم ساختار اقتصادی ما بدون تغییر باقی می ماند. باید مرتکب اعمال پرخاشگرانه شویم، تا تحت محدودهٔ ساختار سرمایه‌داری خود بیشتر زنده بمانیم. و همان طور که وارشاو اشاره می کند، وقتی که یك فیلم گنگستری می بینیم - چه این فیلم سزار کوچك[۴۸] (مروین لروی[۴۹]، ۱۹۳۰) باشد چه پدر خوانده[۵۰] (فرانسیس فورد کاپولا، ۱۹۷۱) - به این منازعه که طبقهٔ ما ساختار اجتماعی طبقاتی ما را زیر سؤال ببرد سوق داده نمی شویم، بلکه به فرو نشستن و بیشتر زنده ماندن هدایت می شویم.

ریشهٔ دوام و کثرت فیلمهای گونه‌ای را می توانیم در نقش ویژهٔ این گونه فیلمها بیابیم. فیلمهای گونه‌ای به یاری ابقای ساختار سیاسی موجود می آیند. راه‌حلهایی که این فیلمها برای تضادهای ناشی از سرمایه‌داری ارائه می کنند متضمن کرنش در برابر طبقهٔ حاکم است و باعث

صورت زخمی

می شود که بینندگان آزادی بیشتر را فقط در ترکیب ابهامهای لاینحلی که آنان را احاطه کرده، آرزو کنند. بینندگان تشویق می شوند که از آزمودن خود و محیط پیرامونشان دست بکشند و در مقابل تنها چارهٔ واقعی آنها ـ یعنی طغیان در برابر بی عدالتیهایی که از طرف نظام موجود بر اعضای جامعه اعمال می شود ـ به تخیل پناه برند.

◇

1- Genre Films and the Status Quo
2- Judith Hess Wright
3- The Culture Industry
4- T. w. Adorno
5- science fiction
6- " singing cowboy "
7- Psychodramas
8- Backdrop
9- Robert Warshow
10- The Immediate Experience
11- Nostalgic
12- " the other "

۱۳ـ lynch: بدون دادرسی قانونی اعدام کردن.

14- Eastern school teachers
15- The Virginian
16- Victor Fleming
17- " Archetypal "

۱۸ـ هس رایت (که البته از دیدگاهی اساساً مخالف به گونه ها می نگرد) در این سطور با تعمیم و مرتبط ساختن دنیای وسترن با جامعهٔ واقعی، تماشاگر امریکایی را با قربانی قانون شکن فیلم وسترن همذات می کند و معتقد است که تماشاگر به خاطر خلسهٔ ناشی از لذت، از وقوف بر این یگانگی عاجز است. البته تحلیل جامعتر ومنطقی تر چنین دیدگاهی در سطور بعدی و در نگاه به گونه گنگستری خواهد آمد. م.

19- Rational
20- scientific
21- Traditional
22- Dracula
23- Tod Browning
24- Frankenstein
25- James Whale
26- The Mummy
27- Karl Freund
28- The Wolf Man
29- George Waggner
30- Lawrence Talbot
31- Carpathian Peasants
32- Dr. Van Helsing
33- Invasion of the Body snatchers
34- Don Siegel
35- Earth vs. the Flying Saucers
36- Fred F. Sears
37- The Thing
38- Christian Nyby
39- 20 Million Miles to Earth
40- Nathan Juran
41- The Day the Earth Stood Still
42- Robert Wise
43- The Public Enemy
44- William Wellman

۴۵ـ Fence در فرهنگ دزدان به کسی که اموال دزدی را خریداری می کند اطلاق می شود. م.

46- Scarface

۴۷ـ James Cagney: البته منظور مؤلف، تام پارزز قهرمان فیلم دشمن مردم است که کاگنی نقشش را بازی کرده است. م.

48- Little Caesar
49- Mervyn Leroy
50- The Godfather