فانتزی و ایدئولوژی در دوره ریگان

رابین وود

مترجم: فؤاد نجف‌زاده خویی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عارضهٔ[1] لوکاس - اسپیلبرگ

بحران در اطمینان ایدئولوژیک که در سالهای هفتاد در تمامی سطوح فرهنگ آمریکایی مشهود بود و به صور گوناگون در «متون نامتجانس» به نمایش درمی‌آمد هنوز پایان نیافته است. زیرا برطرف شدن تضادهای اساسی نظام سرمایه آیینی پدر سالار[2] به هیچ وجه ممکن نیست، بر عکس، این تضادها به جای برطرف شدن، *فراموش* می‌شود. هر چند شبح آنها به شکل حسرت آرمانی[3] برای رادیکالیسم از دست رفته همچنان بر پردهٔ سینما نقش می‌بندد (**بن‌بست بزرگ**[4]، **دلسردی بزرگ**[5]، **بازگشت سکاکوس هفتم**[6]). شاید یادآوری گذشته‌ها، همراه با این مفهوم که در واقع دیگر هیچ کاری نمی‌توان کرد، مفرح باشد («زمانه عوض شده است»). ماجرای ویتنام پایان یافته و به ظاهر واترگیت نیز انحرافی تأسف آور به نظر می‌آید. (با فیلمی مثل **همهٔ مردان رئیس‌جمهور** که واقعاً - هرچند به صورت مبهم - احساس می‌شود می‌توان نظامی دمکراتیک را معرفی کرد؛ نظامی دمکراتیک که می‌تواند چنین رویدادهای نامتعارفی در آن به نمایش درآید و اصلاح شود). در حکومت کارتر که نوعی آزادیخواهی شایسته و اطمینان بخش وعده داده می‌شد، آرزوی ایدئولوژیکی عظیمی برای برقراری آرامش و کسب آمادگی برای دوره‌ای از بهبود و واکنش ممکن بود. **راکی** و **جنگ ستارگان** که چند سالی پیش از انتخاب شدن ریگان به نمایش در آمد، نمونه‌هایی از موفقیت فوق‌العادهٔ تجاری است که اخلافشان هنوز هم حضوری کامل دارند. این دو نمونهٔ اصلی آثاری است که اندرو بریتون[7] آنها را «سرگرمی ریگانی» می‌نامد.

موضوع اصلی این دوره، اعتماد به نفس است و بلافاصله متوجه می‌شویم این دوره، دورهٔ پیامدها و تکرار است. موفقیت فیلمهای

مهاجمین صندوق گمشده، ای. تی. و جنگ ستارگان نه تنها به این واقعیت وابسته است که آدمهای زیادی به دیدن این فیلمها می‌روند، بلکه با این نکته نیز ارتباط دارد که تماشاگران بارها به دیدن این فیلمها می‌روند. این پدیده، طنز خاصی را در ارتباط با نظریات بارت دربارهٔ «بازخوانی» آشکار می‌کند: «بازخوانی، عملکردی متضاد با عادتهای تجاری و ایدئولوژیک جامعهٔ ماست. عادتهایی که باعث می‌شود داستان را پس از یک بار مصرف «به کنار بیندازیم» تا بتوانیم به دنبال داستان دیگری برویم و کتاب دیگری بخریم. عمل بازخوانی فقط در بعضی از گروههای حاشیه‌ای خوانندگان (کودکان، اشخاص مسن و استادان) صورت می‌گیرد.»

بدیهی است بازخوانی انواع متفاوتی دارد (کودکان و استادان هر بار به طریقی کاملاً مشابه و به خاطر هدفی یکسان بازخوانی نمی‌کنند): امکان دارد فیلمی مثل نامهٔ یک زن ناشناس یا **اواخر بهار** [یاسوجیرو ازو] را بیست بار ببینیم و کماکان در آن معانی تازه، پیچیدگیهای تازه، ابهامات و امکانات تازه‌ای برای تفسیر پیدا کنیم. با وجود این، به نظر می‌آید این همان دلیلی نیست که مردم را بارها به دیدن **جنگ ستارگان** واداشته است.

نوجوانان به تکراری نیازمندند که کاملاً پایان‌ناپذیر نباشد، آنها می‌خواهند بازی یکسانی مجدداً تکرار شود و هنگامی که از تکرار کامل خسته می‌شوند به اندکی تنوع نیاز دارند: می‌خواهند بازی همچنان به آسانی قابل تشخیص باشد اما کاملاً قابل پیش‌بینی نباشد. می‌توان استدلال کرد این الگو، اساس بخش عمده‌ای از لذت بزرگسالان در هنر سنتی است. استفن نیل در یکی از معدود آثار مفید در این زمینه (**گونه**، انستیتوی فیلم بریتانیا، ۱۹۸۰)[۸] گونه‌های هالیوودی را بر چنین مبنایی مورد بحث قرار می‌دهد. به عقیدهٔ او، تمایز میان فیلمهای بزرگ گونه‌ای و اثر پیش پا افتاده‌ای که به کلی فاقد خلاقیت است (مثل تفاوتی که میان **ریویراوو** یا **مردی که لیبرتی والانس را کشت** و فیلمهای روی راجرز یا آثار هوپالانگ کسیدی وجود دارد) تا حد زیادی به رابطهٔ میان مقولات آشنا و ناآشنا وابسته است- یعنی به طول پرشی که انتظار می‌رود تماشاگر از توقعات گونه‌ای تا تغییرات خاص انجام دهد؛ تغییراتی که به همان میزان که ایدئولوژیک است، قراردادی است. **الگوی تکرار و توالی** سالهای هشتاد نظمی بسیار متفاوت و مشخص دارد: فیلمهای سالهای هشتاد علی‌رغم پرخرج بودن و منزلتشان، به عنوان «رویداد فرهنگی» بیش از فورد و هاوکز به روی راجرز نزدیک است. عوامل لذت آفرین فیلم **جنگ ستارگان** آن قدر تکرار می‌شود تا ضرورت فیلم بعدی احساس شود؛ فیلمی با همان فرمول؛ اما با تغییراتی اندک. لکن دراین موارد به جای یک پرش، فقط یک گام کودکانه ضروری است، گامی که اصلاح را در سطح ایدئولوژیک ایجاب نمی‌کند.

به این دلیل بارت با نگرشی کنایه آمیز بازخوانی را دربارهٔ کودکان جایز می‌شمرد. البته مقولهٔ فیلمهای کودکان همیشه وجود داشته است. نسخهٔ سالهای هشتاد از این پدیدهٔ غریب و مضطرب کننده تشکیل شده که فیلمهای کودکان، فیلمهای بزرگسالان قلمداد می‌شود و به صورت گسترده برای آنان به نمایش در می‌آید. با این فیلمها، تماشاگر بزرگسال به شکل کودک

درمی‌آمده یا اگر دقیقتر بگویم به شکل بزرگسالی که شبیه به کودک است، بزرگسالی که می‌خواهد کودک باشد. کودک با پذیرفتن توهم، خود را در تخیل گم می‌کند؛ بزرگسال کودک‌وار نیز در آنِ واحد، هم چنین می‌کند و هم نمی‌کند. پاسخ معینی که در قبال فیلم ای. تی. (بارها با تغییراتی) شنیده شد این بود: «شگفت انگیز بود.» این جمله بلافاصله با جملهٔ پوزش آمیز و عصبی «اما، البته تخیل محض است» دنبال می‌شد. بدین طریق، لذتهای ویژه‌ای که با این فیلمها عرضه می‌شود -آغوش گرم گم شده‌ای که مکرراً باز یافته می‌شود- در آنِ واحد می‌توانند ارضا کننده و خنده آور باشد. اینکه این توجیه آشکار (یا بارزترین اقرار) اصولاً باید انجام شود، بر تسلیم کامل تماشاگر در مقابل این قبیل فیلمها دلالت دارد.

تنها نکتهٔ باقیمانده، تصریح آن لذایذ و انواع اعتماد به نفس مورد نیازی است که به چنین شکل نافعی فراهم می‌شود. مایهٔ شگفتی نیست با این فیلمها تمامی نهضتهای وسیع (مانند نهضت رادیکال آزادی زنان، مبارزهٔ سیاهان، آزادی همجنس بازان و حمله به نظام پدرسالاری) را که در سالهای هفتاد تا آن حد شدید و تهدید کننده بود، به طور غیرمستقیم و ضمنی، کوچک و کم‌خطر کرده و به صورت ایمن منعکس می‌کنند. پیش از فهرست کردن این فیلمها بهتر است مشکلات خاصی را که هنگام بحث (و حمله به) آنها بروز می‌کند مطرح کنیم. در حقیقت بحث جدی دربارهٔ این فیلمها دشوار است. زیرا مانع جدی خود این فیلمهاست: آنها را به طرزی مصرانه، غیرجدی ساخته‌اند. با آگاهی از سرشت آن که از فانتزی عاری از مسئولیت و سرگرمی محض تشکیل شده و مصرانه تماشاگر را به مشارکت در این خصوصیات فرا می‌خوانند. اعتراض جدی به این فیلمها، این خطر را دارد که آدم را به چشم یک ابله نگاه کنند (به هر حال این فیلمها «صرفاً سرگرمی» است) یا بدتر از آن، او را موی دماغ بپندارند (این فیلمها «مفرح و شاد» است). لذت، واقعاً مسئلهٔ مهمی است. بهتر است بی‌درنگ اعتراف کنم از دیدن فیلمهای جنگ ستارگان لذت بردم: تقریباً به هیجان آمدم، اندکی خندیدم، حتی در پایان خوش فیلمها چند قطره اشک ریختم و در ادامهٔ سخن باید بگویم: این فیلمها مؤثر است و فوق‌العاده کارآمد. اما هنگامی که می‌گوییم «این فیلمها مؤثر است» مقصودمان چیست؟ مؤثر است، زیرا تأثیراتشان با تأثیرات ساختار اجتماعی خودمان مطابقت دارد. من نیز خود را از این قاعده مستثنا نمی‌دانم. زیرا من هم از بازگشت به دوران کودکی و تسلیم شدن در برابر فعالیت مجدد ارزشها و ساختارهایی که در نفس بزرگسال من دیر زمانی است انکار می‌شود لذت می‌برم، من نیز در برابر اغواگریهای اتکا به نفس مصون نیستم. خود لذت، آشکارا امری ایدئولوژیک است. ما ممکن است با اشتیاق به لذت متولد شده باشیم؛ اما لذتهای واقعی این اشتیاق، لزوماً از طریق فرهنگ تعیین می‌شود و فرآوردهٔ اوضاع اجتماعی ماست. بنابراین، در صورتی که بخواهیم بزرگسال باقی بمانیم، هرگز نمی‌توانیم لذت را امری بدیهی تلقی کنیم؛ لذت، مقدس و مطلقاً طبیعی و خود به خودی و فراتر از تحلیلی که می‌تواندآن را ضایع کند نیست (در بسیاری از موارد این الزام وجود دارد که لذت ما ضایع شود). لذتی که در مجموعه فیلمهای جنگ ستارگان عرضه شده، به

نحو بسیار دقیقی با پرورش اولیهٔ ما مطابقت دارد؛ این لذت مثل تمامی لذتهای بی‌اراده و خود به خودی، بسیار ارتجاعی است. لذتهای خالصتر، لذاتی است که ناچاریم به خاطرشان تلاش کنیم.

نمی‌خواهم استدلال کنم این فیلمها ذاتاً و منحصراً زیان آور است. زیرا زیان آنها بیش از اکثریت عمدهٔ تولیداتی نیست که به طور متداول در یک فرهنگ پدرسالار، با اقدامات مهم نظام سرمایه‌داری برای مصرف عامه تولید می‌شود. این فیلمها از بسیاری جهات به مجموعه‌های قدیمی (باک راجرز[9]، سوپرمن[10]، بتمن[11] و غیره) شباهت دارد، که مرسوم بود در برنامه‌های نمایش هفتگی به عنوان بخشهای برنامه پرکن همراه با فیلمهای بلند یا در مراسم نمایشی کودکان به نمایش در آید. آنچه من در مورد عارضهٔ اسپیلبرگ - لوکاس نگران کننده یافته‌ام، اهمیت بیش از حدی است که جامعهٔ ما برای فیلمهای آنان قایل شده، اهمیتی که به هیچ وجه با جدی تلقی نکردن این فیلمها ناسازگار نیست («اما البته، این فیلمها تخیل محض است»): در واقع، تناقض آشکار این پدیده، بسیار حیاتی است. هیچ تماشاگری مجموعه‌های قدیمی را جدی نمی‌گرفت (شاید به استثنای کودکان خردسال و سپس نوجوانان)؛ نقش آن مجموعه‌ها در فرهنگ عامه، نقشی فرعی و حاشیه‌ای بود. موقعیت آن مجموعه‌ها که اغلب به همراه فیلمهای مبارزطلب، پرآشوب یا اصولاً متمایز هالیوودی به نمایش در می‌آمد، فروتر از فیلمهای مورد بحث بود و در نتیجه هیچ تهدیدی متوجه همزیستی با این فیلمها نمی‌شد. امروزه تولید فیلمهایی که شبیه به جنگ ستارگان نیست دشوار است (البته این شرایط، فقط برای فیلمهایی نیست که دست کم از نظر مفهوم کلی ایجاد اتکا به نفش شبیه به جنگ ستارگان نمی‌باشد؛ بلکه برای فیلمهایی که از جهتهای خاصتر و دقیقتر مشمول این عدم شباهت می‌شود نیز به شکل فزاینده‌ای این دشواری وجود دارد) و هنگامی که چنین فیلمهایی هم ساخته می‌شود، عامهٔ مردم و منتقدان اغلب آنها را نمی‌پذیرند؛ شکست تجاری دروازه بهشت[12]، تیزرو[13] و سلطان کمدی[14] گواه این مدعاست.

بنابراین، به نظر من در حیطه‌های عمده‌ای که برخواهم شمرد، آن اتکا به نفس مذکور را می‌توان متجلی کرد. من بحث را روی فیلمهای جنگ ستارگان متمرکز کرده‌ام (ای.تی. به طور جداگانه بررسی خواهد شد). اما مشاهده خواهید کرد اغلب اشارات من، کمابیش، به گسترهٔ وسیعتری از سینمای معاصر هالیوود قابل اطلاق است.

۱. کودکی. نمی‌توان این مضمون را بدون توضیحاتی کاملتر رها کرد. تأکید بر این نکته حایز اهمیت است که من نه قصد دارم نوعی توطئه شریرانهٔ «هالیوودی، سرمایه‌داری، ریگانی» برای تحمیل بی‌فکری و سردرگمی به تودهٔ بالقوه انقلابی را مسلم بشمارم، نه در سرزنش عملکرد فیلمسازان چنین قصدی دارم (مسئلهٔ منتقدان مسئله‌ای دیگر است). موفقیت این فیلمها تنها هنگامی قابل درک است که اشتیاق گسترده برای بازگشت به دوران کودکی را، یعنی توده‌ای را که می‌خواهد به شکل کودکی دروغین نگاه شود، در نظر بگیریم. بدون تردید در اینجا، اصرار بر طفره‌روی از مسئولیت، اهمیتی فوق‌العاده دارد -مسئولیت در مورد اعمال، تصمیمات، اندیشه‌ها، مسئولیت برای تغییر امور: یعنی بچه‌ها ناچار نیستند مسئول باشند، آدمهای مسن‌تر مواظبت از آنها را برعهده دارند. یکی از

● هنری توماس در ای.تی.

در سالهای پنجاه، با جنگ سرد و واهمه از نفوذ کمونیسم، همه بشقاب پرنده‌های دشمن را می‌دیدند و در هالیوود به موقع فیلمهایی دربارهٔ آنها ساخته می‌شد؛وچون در دورهٔ پس از جنگ ویتنام و همچنین با توجه به ویتنام تازه‌ای که در آمریکای مرکزی برای آمریکاییها ایجاد شده، به اعتماد به نفس نیاز است، بنابراین در هالیوود موجودات فرا زمینی مهربان ساخته می‌شود.

دلایلی که این فیلمها باید از نظر فکری آسان فهم باشد، همین است. البته دقیقاً چنین نیست که برای لذت بردن از **جنگ ستارگان** ناچار به تفکر نیستیم، بلکه بیشتر این است که این تفکر، اکیداً به جنبه‌های بسیار سطحی روایت محدود شده است: «چه خواهد شد؟ چگونه از این گرفتاری نجات خواهند یافت؟» بدیهی است این فیلمها از نظر استفاده از داستان، ساخت استادانه، در هم پیچیدن پیوستهٔ اعمال و معماها و پرداخت زیرکانهٔ آشناترین الگوهای روایی بسیار موفق است: نگران نباشید، عمو جرج (یا عمو استیون) دست شما را خواهد گرفت و در سرزمین عجایب هدایتتان خواهد کرد. در طول راه خطرهایی بروز خواهد کرد؛ اما هرگز وحشت نکنید، او شما را سالم به خانه می‌رساند؛ و خانه اساساً مظهر «ارزشهای خوب گذشته» است که به گفتهٔ سیلوستر استالونه، فیلم راکی برای برقراری مجدد آنها طراحی شده بود: ارزشهایی مثل نژادپرستی[15]؛ تبعیض جنسی[16]؛ سرمایه آیینی «دمکراتیک»؛ اسطوره‌های سرمایه‌دارانه آزادی انتخاب و برابری فرصت؛ قهرمان منفردی که با پیروزیش، «همه چیز را درست می‌کند»؛ حتی برای میلیونها نفری که هرگز این فیلمها را دستمایهٔ قهرمانیگری انفرادی نکرده‌اند (اما هر مردی - و با توجه به گشاده‌دستی اکراه آمیز لیبرالیسم معاصر، حتی هر زنی - می‌تواند قهرمان باشد).

۲. *جلوه‌های ویژه*. با این جلوه‌ها، اساس «سرزمین‌عجایب‌امروز»عرضه‌می‌شود(آلیس هرگز به اتکا به نفس در قبال تکنولوژی نیاز نداشت). جلوه‌های ویژه، نکتهٔ مهمی است که این فیلمها را از مجموعه‌های قدیمی متمایز می‌کند. در اینجا نیز باید نوعی تفکر مضاعف غیرارادی را در واکنش تماشاگر در نظر گرفت: ما هم می‌دانیم و هم نمی‌دانیم که در حال تماشای جلوه‌های ویژه - ترفند تکنولوژیک فن شناختی[17] - هستیم. صرفاً به همین دلیل می‌توانیم به طور همزمان به دو سطح از این «جادو» واکنش نشان دهیم: شگفتیهای داستانی و شگفتیهای فوق‌العاده جادویی هالیوود (بهترین جادویی که با پول می‌توان خرید)، یعنی تکنولوژی روی پرده و تکنولوژی ورای آن. در این فیلمها، چشم‌اندازهای دیدنی - یعنی نشان بارز اسراف تجملی و لاقید که هیچ در بند هزینه‌ها نیست - ضروری است: صفهای بیکاران در دنیای بیرون [از سینما] ممکن است بلندتر و بلندتر بشود، حتی ممکن است ما هم ناچار شویم به آنان بپیوندیم؛ اما اگر در نگرش سرمایه آیینی می‌توان کماکان فیلمهای سرگرم کننده‌ای مثل **جنگ ستارگان** ساخت (بی‌فایدگی فوق‌العادهٔ این فیلم، خود نشان ولخرجی است) پس این نظام اساساً خوب است، بله؟ بنابراین، همین طور که سرمایه آیینی از طریق مجموعه‌ای از بحرانهای اقتصادی فزاینده - که بیش از یک قرن پیش، مارکس آنها را پیش‌بینی کرد - به فروپاشی نهایی خود نزدیک می‌شود، سرگرمیهای آن نیز باید خیره کننده‌تر، اسراف‌آمیزتر و غیرضروریتر شود.

۳. *تخیل / اصالت*. تناقض نمایانتر (و در واقع صرفاً توسعهٔ عارضهٔ «اما، البته این تخیل محض است») آن است که تماشاگری که می‌خواهد به شکل کودک درآید ضمناً می‌خواهد خود را فوق‌العاده پیچیده و «امروزی» قلمداد کند. سطح واقعی این پیچیدگی را از پدیده‌ای می‌توان سنجید که برای استادان سال اول درس بررسی فیلم در دانشگاهها ناآشنا نیست، پدیده‌ای که طبق

هـــدف از بـــرنامهٔ «جـــنگ ستارگان» و آثار مرتبط با آن باز گرداندن همه به جایگاههایشان است، باز گرداندن مـا بـه دوران کودکی و اطمینان دادن به اینکه ســـرانـــجام هـمه چـیز درست خواهد شد: به پدر اعتماد کنید!

* مارک همیل به نقش لوک اسکای واکر در بازگشت جدای

آن، جوانانی که هنگام دیدن فیلم **جنگ ستارگان** غرق در شیفتگی می‌شوند، هنگام دیدن یکی از فیلمهای فن اشترنبرگ / دیتریش یا یکی از وسترنهای فورد برای اثبات برتری خود بر ساده‌لوحی گذشتگان، این ضرورت را احساس می‌کنند که فروتنانه به این فیلمها بخندند. «البته همه‌اش تخیلی است - اما عجب تخیلی!» مفهوم تملق‌آمیز پیچیدگی یک تماشاگر، همانا توانایی او در ارائه این رفتارهای فریبکارانه است، توانایی که با دیدن این فیلمها ایجاد می‌شود. اگر همچنان از اصطلاح «تخیل» دربارهٔ آدمی مثل ویلیام بلیک[18] استفاده می‌کنیم ربطی به ما ندارد که آن را دربارهٔ آدمی مثل جرج لوکاس نیز به کار بریم. تخیل و آنچه از طرف تودهٔ مردم، فانتزی محض قلمداد می‌شود (که عملاً چنین چیزی وجود ندارد) اساساً با هم ناسازگار است. تخیل، نیرویی است که برای غلبه بر دنیا و دگرگون سازی آن به کار می‌رود نه برای حفظ «ارزشهای خوب گذشته». ارزشی که ما می‌توانیم برای لوکاس (اسم او را به عنوان نمایندهٔ تمامی گروه تولیدش به کار می‌برم) قایل شویم، سرعت در نوآوری است، بویژه در سطح جلوه‌های ویژه و چهره‌پردازی و آفرینش جانورانِ (انسان و غیرانسان) عجیب و غریب یا دلفریب یا خبیث.

«اصالت» این فیلمها نیز دقیقاً همچون تخیل آنهاست: استفاده از مهارت نمایش کالا در پشت ویترین به خاطر پنهان کردن آشنایی طرح کلی، شخصیت پردازی، موقعیت و روابط شخصیتهاست، که البته این پنهان کاری به طور کامل انجام نمی‌شود. در اینجا نیز همان تفکر دوگانه صورت می‌گیرد: حتی هنگامی که از اصالت لذت می‌بریم، باید احساس آشنا و حسرت آرامش بخش برای کودکی و لذت تکرارشوندهٔ داستانهای مصور[19] و مجموعه‌ها را حفظ کنیم (اگر نمی‌توانیم پستان از دست رفته را پیداکنیم، حداقل می‌توانیم انگشتهایمان را بمکیم). در اینجا تفکر دو گانه تقریباً به مترادفی برای پیچیدگی تبدیل می‌شود. با وسایل و تزیینات عجیب و غریب افسانهٔ **جنگ ستارگان** می‌توان خود را تسلیم لذایذی کرد که اگر این صحنه‌ها فاقد آن تزیینات می‌بود، از پریشانی و ناراحتی به خود می‌پیچیدیم. این فیلمها چنان جانشین آن گونه‌های هالیوودی شده است که دیگر بدون تغییر هیئت محتاطانه به «همه‌اش تخیل محض است» نمی‌تواند دوام پیداکند. اما انگیزهٔ اساسی آنها، نیازی است که با ایدئولوژی مسلط سرمایه آیینی امپریالیستی ایجاد و حفظ شده است. رابطهٔ این فیلمها را با فیلمهای جنگی سالهای چهل در نظر بگیرید که در میان آنها **نیروی هوایی** هاوکز، هم می‌توانند به عنوان نمایندهٔ این فیلمها قلمداد شود و هم به عنوان نمونهٔ عالی آنها: گروه (گروه بمب‌انداز، جوخهٔ پیاده نظام و غیره) به شکل یک دنیای کوچک دمکراسی چند نژادی ساخته شده است. در این فیلم جنگی، چند نژاد مختلف (یهودی، لهستانی و غیره) را تحت فرماندهی یک آمریکایی سفید پروتستان آنگلوساکسون تبار[20] به ما عرضه کردند؛ اما در فیلمهای لوکاس، پیکرهای خیالی (روبوتها، موجودات آسمانی) جایگزین شده است تا دقیقاً در همان نقشها، به طور نهانی همان تسلیم به برتری آمریکایی سفید پروتستان محقق شود. اوج فیلم **نیروی هوایی**، در حمله‌ای با نهایت قدرت بر روی کشتی ژاپنی - که توسط «بچه‌های ما» به بیرون پرتاب شده- است: یک

دشمن بی‌هویت و بیرحم به سزای اعمالش می‌رسد. امروز دیگر نمی‌توان ژاپنیها را ژاپ[۲۱] نامید («یه ژاپ کباب شده داره میاد پایین» مشهورترین جملهٔ فیلم **نیروی هوایی** است)؛ و آنها دیگر برای انجام آن نقش ویژه در دسترس نیستند (ما خیلی «پیچیده» شده‌ایم). هر چند، می‌توان دشمن را به لباسهای عجیب و غریب ملبس کرد (آنها همچنان بی‌هویت و بیرحم نشان داده می‌شوند و حتی می‌توان گفت به موجوداتی فلزی می‌مانند) و هنگامی که بچه‌هایمان در لحظاتی مثل لحظات اوج **جنگ ستارگان** آنان را در آسمان متلاشی می‌کنند، همچنان بچه‌ها را تشویق کرد و قس علی هذا: همان ارزشهای تلقینی میهن دوستی، نژاد پرستی و نظامی‌گری به افراط، استفاده و تجلیل می‌شود.

نوع فیلمهای «حادثه در سرزمینهای بیگانه» را نیز در نظر بگیرید: قهرمانان سفید ما، به اضافهٔ یک نفر چاشنی خنده، با قبیله‌ای بالقوه دشمن، رو به رو می‌شوند؛ اما مشخص می‌شود آن بومیان، بی‌آزار و کودکوار و معصوم‌اند - قبلاً سفیدپوستی را ندیده‌اند و بی‌درنگ قهرمان ما را همچون خدایان ستایش می‌کنند. دیگر نمی‌توان چنین فیلمهایی ساخت: این گونه فیلمها (که اغلب و به هر حال فیلمهای ردهٔ «ب» شمرده می‌شد) اینک امکان نمایش پیدا نمی‌کند و اگر یکی از آنها را در برنامهٔ آخر شب تلویزیون دیده باشید به ناچار به آن خندیده‌اید. اما بومیها را به شکل خرسهای کوآلا در آورید، روبوت را هویتی خدایی بدهید به گونه‌ای که بومیها ابله‌تر به نظر آیند، در این حال می‌توانید گورتان را گم کنید: بومیها می‌توانند شبیه به کودکان، دوست داشتنی و آماده برای کمک به قهرمانان و نجات آنان از تنگنا باشند؛ سرشت خنده از انکار به پیچیدگی تغییر می‌کند.

۴. *ترس از بمب اتمی*. این نکته محور تز[۲۲] اندرو بریتون است. ترس از جنگ هسته‌ای -حداقل، ترس از رنج وصف ناشدنی و حداکثر، ترس از پایان دنیا و تا حدودی ترس از پایان تمدن- یقیناً یکی از منابع اصلی اشتیاق ما برای بازگشت به کودکی، اطمینان یافتن مجدد و طفره رفتن از مسئولیت و اندیشه است. احساس خاص و همه‌گیر بی‌پناهی - یعنی این احساس که همه چیز دور از دسترس، فراتر از آرزوی مداخلهٔ مؤثر و احتمالاً از پیش مقدر شده است- که متأسفانه همیشه درجه‌ای خاص از توجیه منطقی در رسانه‌ها و کلبی مسلکی سیاستمداران برای آن وجود دارد: آیا واقعاً می‌توان کاری کرد (و برای فرار از ناامیدی و حماقت باید به طور محکم و استوار به هر باور عقلانی که می‌توانیم چنگ بزنیم)، آشکارا به نفع نظام سیاسی / اقتصادی ماست که باور کنیم نمی‌توانیم کاری بکنیم. در سینمای امروز، یک سوی این واهمه، سینمای وحشت است که مبنای آن هیولایی است غیر قابل کشتن و در نهایت لاینحل، نیروی مرموز و بسیار ویران کننده‌ای که نه می‌توان نابودش کرد، نه با آن ارتباط برقرار کرد و نه آن را درک کرد. مایکل در فیلم **شب اولیا**[۲۳] و جیسون در **جمعهٔ سیزدهم ماه**[۲۴] نخستین الگوهای آشکار هستند؛ اما بیمار روانی فناپذیر در فیلم **خشم خاموش**[۲۵] اثر مایکل میلر واقعاً جالب توجه است زیرا عملاً فرآوردهٔ آزمایشهای علمی در زمینهٔ انرژی هسته‌ای اعلام شده است. سوی دیگر، مجموعه فیلمهایی تخیلی است که بر تلاش برای مالکیت یک اسلحه یا قدرت نهایی متمرکز است: صندوق

پیمان در فیلم **مهاجمین صندوق گمشده**، طرح جنسیس[۲۶] در **پیشتازان فضا- ۲**،[۲۷]«قدرت»[۲۸] در فیلم **جنگ ستارگان**. رابطهٔ این دو روند (که به طور همزمان توسعه یافته و هر دو به حد زیادی مورد توجه تماشاگران جوان است و این تماشاگران را هدف قرار داده است) در اولین نگاه یک تقابل کامل به نظر می‌آید (بی‌پناهی در برابر اتکا به نفس) و در عین حال پیامهای کلی خاص آنها - «به هر حال هیچ کاری نمی‌توانی بکنی» و «نگران نباش» - را می‌توان مکمل هم دانست نه نقیض هم. هر دو، مانع عمل است. دلالت ضمنی، هر چند نهانی فیلمهای تخیلی این است که قدرت هسته‌ای تا زمانی که در دستهای جناح راست، یعنی آمریکا، باشد مثبت و توجیه پذیر است. **مهاجمین صندوق گمشده** که دعوتی صریح به نادانی تعمدی است، از این نظر بسیار بی‌شرمانه است: تا زمانی که «نگاه نکنی»، کاملاً تندرست هستی و تمامی دشمنانت نابود خواهند شد؛ انرژی هسته‌ای مترادف با قدرت «خدا»ست که طبق تعریف، طرف ماست. فیلم از نظر نژادپرستیش نیز زننده است: غیر آمریکاییها به طور کلی یا شرورند یا ابله. تغییر قیافهٔ داستانهای مصور، تا اندازه‌ای آشکارتر از تغییر قیافهٔ تخیل محض است. با وجود این، کاملاً از توجه به دور نمی‌ماند که خان تبهکار موذی **پیشتازان فضا-۲** مؤکداً به شکل یک بیگانه ارائه شده (و نقشش را یک بازیگر بیگانه، ریکاردو مونتالبان[۲۹]، ایفا کرده) که در برابر گروه سفینهٔ فضایی با فرماندهٔ آمریکایی (با مجموعهٔ زیر دستان قومی - تخیلی مناسب آن) قرار گرفته است. نسل جوانتر قهرمانان **جنگ ستارگان** هم آشکارا آمریکایی هستند.

این پرسش در این زمینه مطرح است که آیا فیلمهای **جنگ ستارگان** واقعاً در این الگو قرار می‌گیرد یا نه: اگر در آنها تجسم تخیلی قدرت هسته‌ای وجود داشته باشد، این قدرت یقیناً «قدرت» نیست بلکه ستارهٔ مرگ[۳۰] است، زیرا قدرت، که اساساً نه دلالت بر قدرت فیزیکی و فن‌شناختی که دلالت بر درستکاری اخلاقی و انضباط دارد، برای نابودی به کار می‌رود. پس آیا نمی‌توان این فیلمها را ضد سلاح هسته‌ای دانست؟ شاید بتوان یک ابهام را مسلم شمرد (من بدون اعتقاد زیاد این ابهام را مسلم شمرده‌ام)؛ اما درستکاری اخلاقی در فیلمهای جنگی هالیوودی همیشه یکی از صفات آمریکاییان بوده؛ ستارهٔ مرگ از راه «قدرت» («جنبهٔ شریرانه» آن که با شریرهای غیرآمریکایی ارتباط داشت) آفریده می‌شد؛ و استفادهٔ لوک فضانورد از قدرت در **جنگ ستارگان** به نحوی غیرقابل انکار نظامی‌گرانه، خشونت آمیز و مخرب است (هر چند در **بازگشت جدای** در این مورد تردیدی به نمایش در می‌آید که دیرتر از موقع است). به نظر من براساس متن -هم گونه‌ای و هم متن اجتماعی- سیاسی - از تریلوژی (سه گانه) **جنگ ستارگان** همان پیام اساسی را می‌توان دریافت که از **مهاجمین صندوق گمشده** و **پیشتازان فضا- ۲**، البته شاید این پیام در **جنگ ستارگان** پوشیده‌تر و مبهمتر باشد.

۵. *ترس از فاشیسم*. در اینجا به احتمال یک تهدید فاشیستی از درون اشاره می‌کنم و نه از بیرون: با این واهمه که بی‌اساس هم نیست، به طور مداوم ضمیر (نا -) آگاه جامعهٔ آمریکا را بدین شکل مضطرب می‌سازند که سرمایه آیینی دمکراتیک را نمی‌توان کاملاً از فاشیسم متمایز

کرد و ممکن است در این نظام، امکان بالقوهٔ مبدل شدن به یک حکومت فاشیستی یکه تاز پلیسی باشد. این مضمون با هوشمندی و پیچیدگی گوناگون در شماری از فیلمهای سیاسی به کار رفته - که عالیترین نمونهٔ آن فیلم **فلانی را ملاقات کن**[۳۱] است؛ اما این مضمون، بویژه به شکل آدم مردم فریبی که با فریب دادن آدمهای یک عصر ممکن است به یک دیکتاتور تبدیل شود، در فیلمهایی از **همهٔ مردان شاه**[۳۲] گرفته تا **نصیحت و تصویب**[۳۳] و **نظر دوگانه به منطقهٔ مرده**[۳۴] استفاده شده است. این نوع ترس در آثار هیچکاک نیز زیاد به چشم می‌خورد: در فیلم **قایق نجات**، فرماندهٔ قایق نجات زیر دریایی آلمانی، صریحاً فاشیست است؛ اما از لحاظ بیرحمی و افسوس موذیانه و خود برتربینی، نمی‌توان او را به وضوح از قاتلان آمریکایی سایهٔ **یک شک** و **طناب** متمایز کرد. به طور کلی، چگونه می‌توان قهرمان منفرد آمریکایی را از قهرمان فاشیست متمایز کرد؟ آیا کهن الگوی گنگسترها و قهرمانان وسترن، مکمل است یا نقیض؟ بر این مشکل در دورهٔ ریگان با تجدید حیات یک جناح راست قدرتمند که به طور فزاینده‌ای جنگجوتر و نعره‌کش می‌شود، تأکید می‌شود و امکان بالقوهٔ فاشیسم در معرض شناسایی قرار می‌گیرد. اگر **راکی** و **مهاجمین صندوق گمشده** را فیلمهای فاشیستی توصیف کنیم این توصیف نه منصفانه خواهد بود نه صحیح؛ در عین حال این فیلمها دقیقاً از نوع سرگرمیهایی است که انتظار می‌رود با یک فرهنگ بالقوه فاشیست تولید شود و از آنها لذت ببرد (آنچه به هنگام مشاهدهٔ فیلمهای **ایندیانا جونز** با فریاد شادی به تحسینش می‌پردازیم،

آنچه در مورد عارضهٔ لوکاس - اسپیلبرگ نگران کننده است اهمیت بیش از حدی است که جامعه برای فیلمهای آنان قایل شده، اهمیتی که به هیچ وجه با جدی تلقی نکردن این فیلمها ناسازگار نیست.

جنگ ستارگان

دقیقاً چیست؟).

از نظر من جذابترین جنبهٔ مثبت فیلمهای **جنگ ستارگان**، نمایشی کردن این معماست (دیگر جذابیتهای آنها اغلب از نوعی است که آن را نشانه بیماری می‌نامیم.) خود «قدرت» مبهم است، با وجههٔ شریرانه و قدرتمند آن که بسیار فریبنده است و قهرمان کاملاً آمریکایی ممکن است به آن تسلیم شود. اوبی‌وان به لوک می‌گوید قدرت «بر نادانان تأثیری شگرف دارد»، همان‌طور که «نازیسم» داشت. پای اصل و نسب «لوک» هم در میان است (این مسئله ابتدا در **جنگ ستارگان** مطرح شد، معمای غالب در **بازگشت امپراتور** بود و فقط در بخش آخر **بازگشت جدای** حل شد): آیا پدر قهرمان ما، واقعاً همان دارت وادر، فاشیست جانورخوی است؟ این معما در انتهای فیلم سوم، ابعادی به ظاهر فلسفی یافته است: هنگامی که دارت وادر «حکومت باقدرت» را مجسم می‌کند، اگر لوک برای شکست او به قدرت (قدرت غایی) متوسل شود آیا او هم به دارت وادر تبدیل نشده است؟ فیلم را فقط با استفاده از تمهید افراطی وادارکردن دارت وادر به نجات ناگهانی خود و نابودی امپراتوری غیرقابل نجات، می‌توان از این گره رها کرد.

با قالب ساده؛ اما کاملاً منظم تأکیدهای این سه فیلم، این مضمون تا حد گستردهٔ میراث آمریکایی پیش برده می‌شود. تمامی دلاوران جدای، دلاوران خوب و بد و زیر دستان بلافصل آنها، مثل پیتر کاشینگ، لهجهٔ بریتانیایی دارند که با لهجهٔ آمریکایی قهرمانان جوان تضادی آشکار دارد. تضادهای مربوط به خاستگاههای آمریکا، در اینجا درست از کار در آمده است. پایه گذاری ملتی به نام آزادی، توسط آدمهایی که از ظلم و ستم می‌گریزند، عملی تهاجمی است (بیرون راندن سرخپوستان) و نتیجه، ایجاد تمدنی فوق‌العاده ستمگر بر اساس زجر و آزار اقلیتها (مثلاً عملیات شکار ساحره‌ها به دست گروه سیلم[۳۵]). بدیهی است در نظام حکومتی بریتانیا - یعنی دمکراسیی که ضمناً یک قدرت امپریالیستی (کشور شاهنشاهی) است و آمریکا جانشین آن شده - معانی ضمنی تناقض‌آمیزی وجود دارد. بنابراین مناسب است اوبی‌وان و دارت وادر هر دو، صریحاً بریتانیایی باشند و این شک نسبت به آنها وجود داشته باشد که کدام یک پدر لوک فضانورد است؛ پدر واقعی یا پدر اخلاقی / سیاسی. پرداختن به مسئلهٔ دودمان در فیلم، کاملاً روان صورت نگرفته و فیلم دچار ناتوانی است: یاغیان در برابر این امپراتوری، جز تأسیس یک امپراتوری دیگر چه خواهند کرد؟ ارجاع تصویریِ سکانس نهایی **جنگ ستارگان** به فیلم **پیروزی اراده** (که اغلب، منتقدان به آن اشاره می‌کنند) مظهر همین ناتوانی فیلم است. آیا منظور شوخی با علاقه مندان سینماست؟ شاید. اما فروید سالها قبل نشان داد که اغلب هنگام شوخی کردن، جدیترین حالت را داریم. از پیروزی «قدرت» تا پیروزی «اراده» تنها یک گام فاصله است.

در اینجا شایسته است به صورت معترضه، مختصری به فیلم **کونان وحشی**[۳۶] جان میلیوس توجه کنیم که شاید تنها نمونهٔ فیلمهای تخیلی سالهای هشتاد باشد که با لفافه‌ای آزادیخواهانه، فاشیسم آن بدون شرمساری و با اشارات مشخص و مرسوم به نمایش درمی‌آید: فیلم با نقل قولی از نیچه آغاز می‌شود، روح قهرمان زن

بازگشت جدای

این فیلم، که مرده است، در نقطهٔ اوج همچون یک الههٔ جنگ واگنری[۳۷] رهایی می‌یابد و در این میان، هیکل آریایی مرد با چنان صداقت و بدون شرمندگی ارائه می‌شود که باعث خشنودی لنی ریفنشتال می‌بود. همجنس باز مشخص فیلم با لگدی که به تهیگاهش می‌خورد رانده می‌شود و تبهکار موذی آن، یک سیاهپوست است. درست است که برای اعمال فاشیسم در مورد او کوششی به عمل آمده (به این شکل که از میان انبوه مرگهای هولناک فیلم، می‌توان ترسناکترین مرگ را برایش در نظر گرفت)؛ اما تصور یک عمل جایگزین آشکارتر، دشوار است.

۶. *اعادهٔ مقام پدر*. می‌توان به طور مستدل بحث کرد که این نکته - که منطقی هم هست - طرح مسلط، مستمر و پس از بیماریِ سینمای هالیوود معاصر را تشکیل می‌دهد و یک «فرانظام» مضمونی واقعی است که تمامی گونه‌های موجود و تمامی مجموعه‌های جاری از درام واقعگرا تا فانتزی محض را شامل می‌شود و در این مسیر، کمدی و «فیلم سیاه» را نیز در برمی‌گیرد و از راههای غیرمستقیم به سینمای وحشت راه می‌یابد. در اینجا مفهوم پدر باید از تمام جهاتِ نمادین، واقعی و بالقوه درک شود: اقتدار پدرسالاری (قانون) که تمام عناصر دیگر را در نقشهایی مناسب، تبعی و تعیین شده می‌گمارد؛ سران واقعی خانواده‌ها، پدران فرزندان متمرد، شوهران زنان متمرد که یا باید تقوا و عدالت فرمانبرداری را یاد بگیرند یا چمدانهایشان را ببندند؛ مرد جوان متمایل به جنس مخالف، پدر آینده، که پیوند نهاییش با «زن خوب» همواره نمونهٔ اصلی پایان خوش فیلم آمریکایی را شکل داده و ضامن جاودانگی خانوادهٔ هسته‌ای و استواری اجتماعی است.

اعادهٔ مقام پدر، شاخه‌های بسیار دارد که البته یکی از مهمترین آنها اعادهٔ متقابل مقام زنان پس از یک دهه طرفداری از زنان[۳۸] و «آزادسازی» آنان است. در سالهای هشتاد، شماری از راهبردها برای مواجهه با این طرح پی‌ریزی (یا در بسیاری موارد، احیا) شده است. طرح کلی دربارهٔ زن آزاد شده‌ای وجود دارد که ثابت می‌کند به همان خوبی مرد است؛ اما بعداً کشف می‌کند که این باعث سعادت او نمی‌شود و آنچه او واقعاً در تمام این مدت می‌خواسته در خدمت مرد بودن است. بنابراین دبرا وینگر[۳۹] در **کابوی شهری**[۴۰] ثابت می‌کند که می‌تواند به خوبی جان تراولتا[۴۱] برگاو نر مکانیکی سوار شود اما از مسابقه کناره‌گیری می‌کند تا بتواند آینده را صرف شستن جورابهای او [تراولتا] کند. یا ساندرا لاک[۴۲] در **برانکو بیلی**[۴۳] می‌تواند به خوبی کلینت ایستوود شلیک کند اما سرانجام، بر روی چرخ درشکه می‌خوابد و خود رادر معرض نگاه خیرهٔ مرد قرار می‌دهد. (در اینجا سلطهٔ اصل طرفداری از زنان که حضوری تلویحی دارد آشکارا تا اندازه‌ای محدود شده است - آنچه زنان می‌خواهند این است که بتوانند همان کارهای مردان را انجام دهند زیرا زنان خیلی به مردان رشک می‌برند.)نتیجهٔ فرعی این مجموعه، طرحی کلی است که اشاره می‌کند مردان، در صورتی که ضرورت ایجاب کند، می‌توانند اگر نه بهتر، دست کم به خوبی زنان نقش آنان را ایفا کنند (**کریمر علیه کریمر**[۴۴]، **مؤلف! مؤلف!**[۴۵]. **آقای مادر**[۴۶]).به هر حال، همهٔ مسئولیتهای واقعی با پدر است و زنان به طور طبیعی فاقد مسئولیت‌اند، همان طور که در فیلم نفرت انگیز **دیوانهٔ میانسال**[۴۷] می‌بینیم. در این

فیلم از ما خواسته می‌شود بربار مسئولیت «پدر بودن»، یعنی صلیبی که رؤسای خانواده‌های ما باید به دوش بکشند، اشک بریزیم.

اگر زن نمی‌تواند اطاعت و وابستگی را بپذیرد، باید از داستان حذف شود، همان طور که مری تایلرمور[۴۸] در **مردم عادی**[۴۹] یا تیوزدی ولد[۵۰] و دایان کانن[۵۱] در **مؤلف!مؤلف!** پدر را ترک می‌کنند تا او فارغ از گرفتاریهای زنانه، رابطهٔ دلپذیرش را با فرزندش توسعه دهد. **مردم عادی**، مسیر اودیپی جانور خویی به زنان را که در فرهنگ ما توسعهٔ آن ادامه یافته است، کاملاً روشن می‌کند: از آن لحظهٔ داستان که قهرمان جوان ما مصمم می‌شود وظایف پدری را بپذیرد، یعنی همسر اختیار کند، مادر برای امور اودیپی / پدر سالارانه به موجودی صرفاً زاید، غیرقابل تحمل و غیرضروری بدل می‌شود. از طرف دیگر، پدر را باید دوست داشت، پذیرفت و احترام کرد، حتی اگر اساساً نالایق (**کریمر علیه کریمر**) یا به طور کلی ناقص و ناخوشایند یا هیولاوار باشد (**ستایش**[۵۲]، **سانتینی بزرگ**[۵۳]). حتی فیلمی غیر خانوادگی مثل **گرمای بدن**[۵۴] را می‌توان شکل دیگری از همین الگو دانست. به نظر می‌آید هدف از احیای زن «فیلم سیاه» سالهای چهل در این فیلم، آن هم مدتها پس از آنکه اهمیت فرهنگی او منسوخ شده (این، تصور معصومانهٔ یک تماشاگر است) القای این نکته است که: اگر زنان تا آن حد خودسری می‌کنند که خواهان قدرت و استقلال هستند، بهتر است مردان بدون آنان زندگی کنند: در انتهای فیلم، ویلیام هرت[۵۵]، اگر چه تباه شده و زندانی است؛ از نظر عاطفی با رفقایش است، در حالی که کتلین ترنر[۵۶] با وجود اینکه ثروتمند و آزاد در یکی از سواحل مکزیک بسر می‌برد، به طور کلی منزوی و بینواست. بدیهی است آنچه او واقعاً نیاز داشته عشق یک مرد خوب بوده است و هنگامی که تعمداً این عشق را نپذیرفته باید عواقبش را تحمل کند. **گرمای بدن** صرفاً **مردم عادیِ سینمای سیاه** است.

اگر به دنیای فانتزی محض باز گردیم (البته این دنیا را چندان ترک نکرده‌ایم)، دقیقاً همان طرحها و همان طرح ایدئولوژیک را خواهیم یافت که باز تکرار شده است. زنان برای انجام شاهکارهای کوچک قهرمانیگری و تهاجم مجازند (به تمکین از این نظریه که زنان می‌خواهند بتوانند همچون مردان عمل کنند): بنابراین در آغاز فیلم **مهاجمین صندوق گمشده**، کارن آلن می‌تواند به صورت هریسون فورد مشت بزند و پرنسس لیا[۵۷]، معمولاً در قسمتهای اولیهٔ این فیلمها، طغیانهای فعالیتی نوبتی دارد. در نتیجه، نقش عمدهٔ زن، که مستلزم تقلیل او تا بی‌پناهی و نیازمندی است، نجات یافتن او به دست مرد است. اگر چه سرانجام آشکار می‌شود پرنسس لیا خواهر لوک فضانورد است؛ هرگز هیچ گونه اشاره‌ای به این نمی‌شود که او می‌تواند وارث «قدرت» باشد یا این امتیاز را داشته باشد که زیر نظر اوبی‌وان و یودا تعلیم ببیند. در حقیقت به نظر می‌آید راهبرد مطرح کردن او به عنوان خواهر لوک تا حد زیادی برای سهولت داستان بوده است: با این راهبرد، خود به خود تماشاگر از فکر کردن به ماجرای عاشقانهٔ میان لوک و پرنسس باز داشته شده و پرنسس بدون هیچ مانعی برای وصلت با «هان سولو» آزاد گذاشته می‌شود. با این فیلمها در هیچ کجا، ما به هیچ گونه توجهی به اصل و نسب پرنسس جلب نمی‌شویم و به طور

■ بچه‌های اسپیلبرگ
کاری گوفی با ملیندا دیلون در
برخورد نزدیک از نوع سوم

ترس از جنگ هسته‌ای یقیناً یکی از منابع اصلی اشتیاق ما برای بازگشت به کودکی، اطمینان یافتن مجدد و طفره رفتن از مسئولیت و اندیشه است.

امروزه تولید فیلمهایی که شبیه به «جنگ ستارگان» نیست دشوار است و هنگامی که چنین فیلمهایی هم ساخته می‌شود، عامهٔ مردم و منتقدان اغلب آنها را نمی‌پذیرند.

مداوم از ضرورت تثبیت وفاداری لوک به «پدر خوب» (اوبی‌وان) و طرد پدر بد (دارت وادر) سوء استفاده می‌شود، اگر چه دومی پدر واقعی او از کار در می‌آید. با طرح و توسعهٔ این نکته در دو فیلم اول، در **بازگشت جدای** با آزاد کردن «دارت وادر» این کار به نحوی پیروزمندانه و به شکلی بهتر انجام می‌شود. لذا نقطهٔ اوج این سه‌گانه را می‌توان مراسم «تجلیل از پدر در چهارم ژوئن» دانست: یک نمایش آتش بازی پرزرق و برق برای تجلیل از موفقیت لوک درحالی که او ایستاده است و پشت سرش پیکره‌های شبح وار اوبی وان، دارت وادر و یودا قرار دارد و همهٔ آنها لبخندی خیرخواهانه بر لب دارند. مادر، آن قدر غیرضروری است که به هیچ وجه در داستان نقش مهمی ندارد - شاید به استثنای نقش غریب، در اینجا، بسیار خبیث و ناآگاهانهٔ امپراتوری شیطان صفت و غیرقابل نجات که بنا به قول بسیاری از تماشاگران براساس شخصیت ساحره در فیلم **سفید برفی** (نامادری سفید برفی) پرداخت شده است. هیئت مردانهٔ او، اخراج بیرحمانهٔ او را از روایت فیلم موجه می‌سازد. می‌توان **بازگشت جدای** را **مردم عادی** کهکشان و فضا دانست و دارت وادر را معادل دانالد ساترلند و ترکیب دونفرهٔ اوبی وان و یودا را معادل روانپزشک به حساب آورد.

اگر در فیلمهای **جنگ ستارگان** - مثل اکثریت فیلمهای هالیوودی سالهای هشتاد - زنان را در جایگاه خود قرار می‌دهند (یعنی تابع مرد یا بدون جایگاه) به شیوه‌ای عارضی و فرعی با سیاهپوستها و همجنس بازان نیز همین کار را می‌کنند. به سیاهپوستی (بیلی دی ویلیامز[۵۸]) استقلال و اعتماد به نفسی خاص داده می‌شود؛ اما او ایفاکنندهٔ یک نقش دوم صرف است، با تمامی مفاهیم این اصطلاح که به جناح راست وابسته است و ازنظر تهدید و انقلاب هیچ مسئله‌ای به وجود نمی‌آورد. برخورد با همجنس بازان به صورت پنهانیتری است. درست مثل فیلم جنگی سالهای چهل که در آن با بلند نظری، نژادهای گوناگون را در گروه نظامی / بمب افکن می‌گنجاندند، در معادل سالهای هشتاد آن نوع فیلمها نیز شخصیت همجنس باز وجود دارد که زیردست و فرمانبردار (و مضحک و بزدل) و به شکل یک روبوت فاقد میل جنسی و منفعل - مثلاً روبوت cp-30- است، با لهجهٔ بریتانیایی تغییر یافته، ادا و اطوار زنانه و رابطهٔ بی‌خطر مفعولی با R2D2 (از اینها گذشته، روبوت اصلاً چه کاری می‌تواند بکند؟). از طرف دیگر، رستوران مخصوص همجنس بازان که مشتریهایش صرفاً مردها هستند و با تمامی طرفداران عجیب و غریب آن در فیلمهای **جنگ ستارگان** ارائه می‌شود.

بنابراین هدف از برنامهٔ **جنگ ستارگان** و آثار مرتبط با آن بازگرداندن همه به جایگاههایشان است، بازگرداندن ما به دوران کودکی و اطمینان دادن به اینکه سرانجام همه چیز درست خواهد شد: به پدر اعتماد کنید.*

اسپیلبرگ و «ای.تی»

ضمن اینکه صحبت از عارضهٔ لوکاس - اسپیلبرگ - یا فیلمهایی که آذوقهٔ اشتیاق برای سیر قهقرایی به خلق و خوی کودکی و پدیدهٔ تفکر دوگانهٔ تخیل محض با آنها تأمین می‌شود - از بسیاری جهات جایز است، تأمل جداگانه در مورد اسپیلبرگ و به ویژه **ای.تی.** ضروری است.

فیلمهای **جنگ ستارگان** معجونی زیرکانه است، [همراه با] سطحی از درگیری کم عمق شخصی (آن مهارت در نوآوری که آن را تصدیق کردم). **مهاجمین صندوق گمشده** به همان فیلمها تعلق دارد؛ اما در **برخورد نزدیک از نوع سوم و ای.تی.** حسی خاص از اجبار و نیاز شخصی وجود دارد. نشانه شناسان این حس را نقش مؤلف در فیلم می‌نامند؛ و واکنش عامهٔ مردم ستایش «صداقت» اسپیلبرگ است. هر چند ممکن است بعضیها این خاصیت را ملاک یک سائق خلاقهٔ اصیل در نظر بگیرند، یا به سادگی آن را سطح بالاتری از معنا به حساب آورند؛ من نمی‌خواهم استدلال کنم با این خصیصه لزوماً فیلمها بهتر از فیلمهای **جنگ ستارگان** می‌شود. «صداقت» مفهوم سرراستی نیست (کارایی فوق‌العادهٔ اسپیلبرگ به علاوهٔ کارایی فیلم، مقدار زیادی پول نصیب او می‌کند) و فی نفسه هیچ دلالت ضمنی باارزشی را به همراه ندارد؛ نزد تودهٔ مردم، شاید این گرایش با این نکته که فیلم «احساس خوبی به ما می‌دهد» اشتباه گرفته شود؛ اما در برخوردی منطقی دلیلی وجود ندارد که اسپیلبرگ به خاطر فیلم اعتباری بیش از مثلاً «میکی اسپیلین»، یعنی کسی که رمانهایش نوعی سرمایه گذاری شخصی محسوب می‌شود، داشته باشد. فیلمهای اسپیلبرگ از جهاتی جذابتر از سه گانهٔ **جنگ‌ستارگان** است. چون سرمایه گذاری شخصی به عنوان نتیجه یا شاید منشأ آنها دستخوش آشفتگی خاصی است؛ به نظر می‌آید صداقت مذکور تا حدی زیاد در اثر نیاز به پوشاندن آن آشفتگی و نیازی شخصی به اتکای به نفس (که در فیلمهای **جنگ ستارگان** آن را به عنوان کالایی مناسب به فروش می‌رسانند) و در اثر اشتیاق به «باور» به وجود آمده است. راه دیگر بیان این نکته، مطرح کردن این بحث است که خط سیر پدر سالارانه / اودیپی، هیچ وقت این قدر ساده، مستقیم و بدون دشواری نیست و در فیلمهای اسپیلبرگ مسیرهای غریبتر و انحرافیتری دارد. اینکه در این فیلمها جذابیت بیشتر امکان ندارد، گواهی بر موفقیت فانتزی است: آشفتگی مذکور به نحوی بسیار مؤثر پوشانده و تقریباً محو می‌شود. برای روشن شدن بحث می‌توان **ای.تی.** را با دو نمونهٔ هم مضمون مقدم بر آن یعنی فیلمهای **نفرین آدمهای گربه‌ای** ساختهٔ وال لیوتن و **موجود زنده** ساختهٔ کوهن مقایسه کرد.

فرق گذاشتن دقیق میان کودکی و کودک‌واری ضروری است (درست به همان صورت که فرق گذاشتن میان معصومیت واقعی کودکی و نسخهٔ احساساتی، تر و تمیز و فاقد قوهٔ جنسی ایدئولوژی بورژوا ضروری است). در **تصویر کودکی**[59] اثر قابل ستایش پیتر کاونی[60] دقیقاً چنین تمایزی اعمال می‌شود و این کار با بررسی تفاوتهای مفهوم رمانتیک کودک («بلیک و «وردز ورث[61]») به عنوان رشد نوین و نوزایش (خود ما و تمدن) و احساساتی سازی قهقرایی ویکتوریایی کودکان به شکل علایم شناسایی «بزرگسالان کودک‌وار»، کاربرد کودکی برای گریز از دنیای بزرگسالانه‌ای که به طرز غیرقابل استخلاصی فاسد یا دست کم به نحو گیج کننده‌ای سرشار از دشواری تلقی شده[*]، به انجام می‌رسد. هر دو الگوی ذکر شده به طور نوبتی در فرهنگ ما استمرار می‌یابد. در سینمای مدرن، می‌توان به مدلین[62] در فیلم **سلین و جولی به قایقرانی می‌روند**[63] و حرکات متعددی که او در زمینهٔ رشد و تجدید حیات در پیوند با چهار زن

فیلم انجام می‌دهد، اشاره کرد. به ظاهر، اسپیلبرگ در **ای.تی.** پیش ازآنکه سرانجام خود را به کودک‌واری بسپرد، میان دو مفهوم مردد است (به نظر می‌آید انرژی و نشاط الیوت در برابر یک تمدن عموماً ستم پیشه قرار گرفته، هر چند او به هیچ‌وجه «دیو پنهان شده در ابر» بلیک نیست). اسپیلبرگ به این دلیل کارگردان آرمانی سالهای هشتاد است که صداقت او (یعنی تنها کیفیتی که فقدانش در فیلمهای **جنگ ستارگان** به شکلی مبهم احساس می‌شود) به شکل یک سرمایه‌گذاری عاطفی، دقیقاً در آن شکل از سیر قهقرایی، به نمایش در می‌آید که به ظاهر اشتیاقی عمومی برایش وجود دارد.

نگرش ضمنی اسپیلبرگ در فیلمهایش به خانوادهٔ پدر سالار تا اندازه‌ای غریب است. خانواده در **آرواره‌ها** عصبی و متزلزل است؛ در **برخورد نزدیک** متلاشی می‌شود و در **ای.تی.** قبل از شروع فیلم از هم پاشیده است. در بخش اول **ای.تی.** کاملاً ظالمانه بودن زندگی در خانوادهٔ هسته‌ای نشان داده می‌شود: پرخاشجویی بی‌وقفه، تنگ نظری، دست پیش گرفتن. شاید این حالت نتیجهٔ آن است که پدر خانه را ترک کرده: پسرها هیچ کس را برای تقلید ندارند - به آن شکلی که پسر «روی شایدر» در **آرواره‌ها**داشت. اما پدر به تازگی خانه را ترک کرده و خانوادهٔ **برخورد نزدیک** وضع بهتری ندارد. به نظر می‌آید اسپیلبرگ از فکر کردن به شرایطی فراتر، کاملاً ناتوان است: تمام عملکرد او تأکید مجدد بر لطف «اساسی» زندگی خانوادگی از طریق هر شاهدی است که خود او فراهم می‌آورد. به این دلیل در انتهای **ای.تی.** تصویر خانوادهٔ هسته‌ای به نحوی پنهانی بازسازی می‌شود. اسپیلبرگ به حد کافی کارکشته هست که پی ببرد نمی‌تواند پدر را برای یک توبه در آخرین دقیقه و اتحاد مجدد، از مکزیکو به خانه بیاورد. (در فیلمی که کاملاً تخیلی شناخته شده، این وابستگی شدید به دلالتهای مشخص «زندگی واقعی» نه تنها واقعگرایانه نیست بلکه تکراری و بی‌لطف است). اما اسپیلبرگ یک دانشمند پدروار را به جای پدر کودک قرار می‌دهد (پدری به مراتب بهتر که می‌تواند صریحاً خود را با الیوت یکی بپندارد - «وقتی من دهساله بودم، درست مثل تو بودم» یا عباراتی با تأثیر مشابه). در یکی از نماهای اوج فیلم، دانشمند را همراه با مادر و خواهر الیوت در هیئت کهن یک خانوادهٔ مرسوم می‌بینیم. انگار برای عکس گرفتن در کنار هم ایستاده‌اند. برای اسپیلبرگ واقعاً مهم نیست که دانشمند هیچ رابطهٔ صمیمانه‌ای با مادر ندارد، زیرا تخیل او اساساً مقدم بر رابطهٔ جنسی است: همین قدر کافی است که او به جای پدر گمشدهٔ الیوت قرار گیرد.

چنانکه برمی‌آید، جایگاه زنان در آثار اسپیلبرگ کمابیش خوار و پست است. زنان که حضور جنسی آنها تا حد زیادی انکار شده، صرفاً به عنوان همسر و مادر (به ویژه مادر) عمل می‌کنند، بدون هیچ اشاره‌ای به اینکه ممکن است منطقاً چیزی فراتر از اینها را بخواهند. دو زن فیلم **برخورد نزدیک** نمونهٔ امکاناتی هستند که محدود شده‌اند: از یک طرف همسر ریچارد دریفوس[۶۴] (تری گار[۶۵]) حضور دارد که فیلم او را به سختی مورد انتقاد قرار می‌دهد: به خاطر اینکه حتی در شرایطی که رفتار شوهرش نشان می‌دهد او به وضوح قابل تأیید است با وفاداری در کنار شوهرش نمی‌ایستد: او باید از داستان اخراج شود

تا همسرش برای حرکت در سفینهٔ فضایی آزاد باشد. از طرف دیگر مادر (ملیندا دیلون) که تنها هدفش بازیافتن فرزند است (فرزندی که به صورتی گریز ناپذیر، پسر است). هیچ اشاره‌ای به این نکته نمی‌شود که ممکن است او با سفینهٔ فضایی خارج شود، یا حتی ممکن است چنین چیزی را بخواهد. در پایان **ای.تی.** مکمل دقیق نمونهٔ فوق عرضه می‌شود: موجود فرا زمینی با گذاشتن انگشت برروی پیشانی پسر، یعنی الیوت، خرد و قدرتهایش را به او انتقال می‌دهد، سپس به دختر کوچک گوشزد می‌کند که «دختر خوبی» باشد: او نیز مثل «پرنسس لیا» هرگز «قدرت» را به ارث نخواهد برد.

اسپیلبرگ در مورد مردان، با ارائهٔ طریقی که در آن اندیشهٔ جدی (بخوانید شورشی) توسط رسانه‌ها سرکوب شده، اشتیاقی متناوب را برای ادای احترام به آقای «میدل آمریکا» [منظور طبقهٔ متوسط جامعهٔ آمریکاست - م] نمایش می‌دهد، اشتیاقی که به هیچ وجه با برنامه اساسی او مغایر نیست: در انتهای **آرواره‌ها**، پس از آنکه کارگر و دانشجو هر دو شکست خوردند، روی شایدر کوسه را نابود می‌کند. به طور ضمنی می‌فهمیم او به پسربچه‌های نابالغ تمایل دارد، پرداختی که به ظاهر الیوت آن را تکمیل می‌کند. (البته و در واقع هیچ‌کس از نظر جنسی نابالغ نیست؛ با این حال اسطورهٔ عدم بلوغ جنسی کودکان همچنان پابرجاست، منطقی است اگر بگوییم اشتیاق برای بازگشت به دوران کودکی، در این اسطوره وجود دارد). «روی نی‌یری» در برخورد نزدیک یک نمونهٔ واسط جالب است. همین که او تحت تأثیر نیروهای فرازمینی قرار می‌گیرد رفتارش به نحو فزاینده‌ای کودکانه می‌شود. (با کثافاتی که او در سراسر خانه باقی می‌گذارد به نظر می‌آید در حال برگشت به دورهٔ ماقبل توالت است). او که خود را از شر مزاحمتهای همسر و خانواده خلاص کرده به برافراشتن قضیب بزرگی در اتاق نشیمن مبادرت می‌کند، اما پیش از آنکه بتواند به معنای واقعی آن دست یابد، باید بریدن سر آن را یاد بگیرد. همان طور که در مورد مادر و دانشمند فیلم **ای.تی.** بود. فیلم مشخصاً به خاطر عدم توسعهٔ یک رابطهٔ جنسی با انتظارات عمومی در تناقض است، هر چند در رابطهٔ نی‌یری با ملیندا دیلون این وضعیت به چیزی بیش از امری قابل قبول - و به طور کلی به چیزی تقریباً اجباری - تبدیل می‌شود. در عوض، با این اختگی نمادین، آن پالایش فاقد ویژگیهای جنسی در انتهای فیلم ممکن می‌شود: نی‌یری را پیکره‌هایی کودکانه، فاقد جنسیت، کوچک و نحیف به سفینهٔ فضایی هدایت می‌کنند تا با نمایشی از نورهای درخشان - که اسمیت در فیلم **مرا در سنت لوییس ملاقات کن** هرگز تصورش را نمی‌کرد - به پرواز در آید. (اگر خلأهای داستان مصور **مهاجمین صندوق گمشده** را که همین قدر قهقرایی است کنار بگذاریم) گام منطقی بعدی، وجود یک کودک واقعی به عنوان قهرمان است؛ اما کودکی که لزوماً پسر است.

در همذات پنداری اسپیلبرگ با الیوت (اینکه عملاً هیچ گونه فاصله‌ای میان این شخصیت و کارگردان وجود ندارد به طور قطع منشأ جذابیت اغواکننده و مشکوک فیلم است) ارائهٔ سرشت دقیق فانتزی **ای.تی.** ممکن می‌شود: این فیلم بیشتر یک فانتزی بزرگسالان در باب دوران کودکی است تا یک فانتزی کودکان. در عین حال یک فانتزی مردانه است: غیر از پالین کیل (نگرش

فمینیستی‌اش آن قدر تکامل نیافته است که به سختی می‌توان آن را به مرحلهٔ جنینی مرتبط ندانست) که واکنشش در برابر فیلم با جملهٔ «رضایت خاطر مفرط» بیان شده، هیچ زنی را نمی‌شناسم که به شیوهٔ انبوه مردان (گیریم بدون پریشانی) در برابر فیلم واکنش نشان داده باشد. این فیلم، آرزویی را برآورده می‌سازد - که در فرهنگ ما تقریباً همگانی است - یعنی آنچه و.ب. یتیس به نحوی به یادماندنی «خواری دوران کودکی پسران» نامیده، ممکن است آن قدر هم خوار نباشد. تحقق این آرزو همان چیزی است که اغلب بزرگسالان مرد نمی‌توانند در قبال آن مقاومت کنند. بررسی این نکته ارزشمند است که آنچه از مقاومت در برابرش ناتوان مانده‌ایم، دقیقاً چیست. در این فیلم با مسائل کودکی دقیقاً همان برخوردی صورت می‌گیرد که با سهم اسپیلبرگ در فیلم **منطقهٔ گرگ و میش**[۶۶] برای مسئلهٔ سالخوردگی انجام شد: در فیلم **منطقهٔ گرگ و میش** از آنرو به سالخوردگان پرداخته شد که آنان در فانتزی مضمحل شوند؛ به این ترتیب احساسی رخوت انگیز به تماشاگران دست می‌دهد که انگار اصلاً سالخوردگان در جامعه وجود نداشته‌اند و ندارند. در این میان پسربچگی (دربارهٔ دختربچگی توضیح نمی‌دهیم) در خانوادهٔ هسته‌ای پدر سالار به همان خواری همیشگی باقی می‌ماند.

چنین دیدگاهی دربارهٔ زندگی خانوادگی و روابط زن / مرد و فانتزی جبران کننده، کاملاً نادر و مبتنی بر خصایص فردی است و همیشه به نمایش تناقضاتی گرایش می‌یابد که فقط با شدت تعهد به فانتزی، پنهان می‌شود. سستی و آسیب‌پذیری اساسی این فانتزی با ناپایداری خود ای.تی به عنوان یک حضور نمایشی در فیلم نشان داده می‌شود. اگر پای صداقت اسپیلبرگ - یعنی سرمایه‌گذاری آشکار او در این فانتزی - را به میان نکشند (صداقتی که با چیزی که بتوان آن را به شکل منطقی ذکاوت نامید همراه نیست و در واقع با ذکاوت ناسازگار است) می‌توان استفاده از ای.تی. را فرصت طلبی بی‌شرمانه نامید. در ای.تی. صحنه به صحنه و تقریباً لحظه به لحظه آنچه در خور اسپیلبرگ و الیوت است ارائه می‌شود: ناتوان / قدرتمند، عقب ماندهٔ ذهنی / غول متفکر، هیئت بچگانه / هیئت پدرانه.

مضمون اصلی فیلم، به وضوح، پذیرش «بیگانگان» است (همان توهمی که به جامعهٔ سرمایه داری پدر سالار هجوم آورده است و این هجوم باید ادامه یابد) - این نکته را در آغاز باید الیوت، سپس خواهران و برادرش و عاقبت مادرش، دانشمند نیکوکار و دانش آموزان بپذیرند. این نکته در ظاهر - یعنی در مورد «ای.تی.» به عنوان یک موجود فرا زمینی - کاملاً قابل گذشت است و مسئلهٔ مهمی نیست. این بدان معنا نیست که تأکید کنیم چیزی به عنوان موجود فرا زمینی وجود ندارد بلکه با این موجودات، هیچ مسئلهٔ اجتماعی جدی پدید نیامده است. آنها را بر حسب عادت در لحظات مناسب تاریخ معاصر ظاهر کرده‌اند: در سالهای پنجاه، با جنگ سرد و واهمه از نفوذ کمونیسم، همه بشقاب پرنده‌های دشمن را می‌دیدند و در هالیوود به موقع فیلمهایی دربارهٔ آنها ساخته می‌شد؛ چون (در دورهٔ پس از جنگ ویتنام و «واترگیت» و همچنین با توجه به ویتنام تازه‌ای که در آمریکای مرکزی برای آمریکاییهاایجاد شده) به اعتماد به نفس نیاز است، [بنابراین] در هالیوود

موجودات فرا زمینی مهربان ساخته می‌شود. (با فیلمهای سالهای پنجاه هم تعدادی موجود فرازمینی خیرخواه به وجود آوردند - مثلاً فیلم **آن که از فضا آمد**- که چندان سودمند نبود؛ البته امروز موجودات متخاصم و کاملاً رام نشدنی هنوز حضور دارند - فیلم **شیء**[67] اثر کرپنتر[68] که تقریباً همزمان با **ای.تی.** پخش شد شاهدی بر این ادعاست - اما این نمونه موجود فرازمینی کاملاً با نمونه‌های مرسوم مغایرت دارد.)

متأسفانه «ای.تی.» در سطحی که عینیت کمتری دارد و به عنوان ارائهٔ عمومیتر «بیگانگان»، تقریباً به کلی خالی از جنبهٔ احساس برانگیزی است (یا «جاذبه‌اش» در حد صفر است). همهٔ «بیگانه»های فرهنگ بورژوایی پدر سالار سفیدپوست - یعنی کارگران، زنان، همجنس بازان و سیاهان - از جهات مختلف تهدید کننده‌اند و صرف وجود آنها این ضرورت را مطرح می‌کند که جامعه تغییر یابد. «ای.تی.» به هیچ وجه تهدید کننده نیست: در واقع؛ ای.تی. تقریباً همان قدر دلفریب است که یک مجسمهٔ کوچک پلاستیکی از موجودی مریخی: به نظر این همان چیزی است که در نهایت فیلم را (به خاطر تمامی جذابیتش و به خاطر تمامی صداقتش) به نحو چاره ناپذیری، خوش طینت جلوه می‌دهد: ملتی که اساساً بر مبنای انکار «دیگران» بنیاد نهاده شده، اینک - پس از نهضت تندرو آزادی زنان، آزادی همجنس بازان و ستیزه جویی سیاهان - با خرسندی تمام فیلمی می‌سازد که در آن همهٔ ما می‌توانیم «بیگانگان» را دوست بداریم، در آغوش بگیریم و به خاطرشان فریاد بکشیم، بدون آنکه خانوادهٔ هسته‌ای و «شیوهٔ آمریکایی» زندگی را بی‌دلیل آشفته کنیم.

با فیلمهای کودکان، تماشاگر بزرگسال به شکل کودک در می‌آید یا به بیان دقیقتر به شکل بزرگسالی که شبیه به کودک است.

«ای.تی.» یکی از خودماست، فقط اندکی خنده‌دار است.

***

دربارهٔ فیلم **روح پرآشوب**[۶۹] توضیحاتی مختصر نیاز است. آدم وسوسه می‌شود آن را به سادگی به عنوان بدترین فیلم «توب هوپر»[۷۰] کنار بگذارد؛ اما روشن است **روح پرآشوب** بیش از آنکه متعلق به هوپر باشد به کارنامهٔ هنری اسپیلبرگ تعلق دارد. کشش و نوع خاص اعتماد به نفسی که در این فیلم عرضه شده به ارتباط آن با سینمای ترسناک خانوادگی سالهای هفتاد مربوط است، [البته] به شیوه‌ای که طی آن، اسپیلبرگ تندروی بالقوهٔ این گونهٔ سینمایی را در نظر می‌گیرد و آن را به محافظه کاری سالهای هشتاد می‌کشاند. می‌توان دو طرح موازی و دقیقاً مرتبط را در آن تشخیص داد: اول کوشش برای تمایز خانوادهٔ آمریکایی از سرمایه‌داری «بد» (که از **آرواره‌ها** با آن آشنا شده‌ایم)، به این دلیل که وانمود شود این دو با هم ارتباطی ندارند: تعداد اندکی آدم حریص، منفعت خود را بر روابط انسانی مقدم می‌شمرند و با بی‌حفاظ نگهداشتن سواحل خطرناک یا بدون نقل مکان اجساد پیش از تبدیل گورستانها به مجتمعهای مسکونی، فاجعه به وجود می‌آورند. این طرح در سینمای آمریکا، سابقه‌ای طولانی دارد (برای مثال فرانک کاپرا تنشها و تناقضات ذاتی این طرح را به طرز شگفت انگیزی در فیلم **زندگی شگفت‌انگیز** تنیده است). اسپیلبرگ این طرح را به نمونه خشن رویدادی تبدیل می‌کند که بارتز آن را «مایه کوبی» نامیده است. یعنی در این ایدئولوژی، پلیدی کوچکتر و موضعی و قابل اصلاح نشان داده می‌شود تا توجه از پلیدیهای عمده منحرف شود. دوم، کوشش برای تبرئه کردن خانوادهٔ آمریکایی از تمام مسئولیتها در مورد وحشت است. به طور خلاصه، یک کار تطهیر کننده است: در سالهای هفتاد، هیولا در خانواده قرار داده شده بود و حاصل منطقی خانواده تلقی می‌شد. به نظر می‌آید در **روح پرآشوب** قبل از هر چیز و پیش از اعلام بیگناهی خانواده و استقرار هیولا در جایی دیگر، مفهوم وجود هیولا در خانواده سرسری گرفته شده است: آن مفهوم به صورت خرافات بی‌معنی (بر روی گورستان، استخرهایی برای شنای ارواح ساخته شده است) یا نوعی مفهوم مبهم متافیزیکی از هیولای درون («آدم هیولایی» - خرافاتی پرزرق و برقتر) توضیح داده می‌شود و این دو مورد با این دلالت ضمنی با هم ارتباط پیدا می‌کند که دومی با اولی برانگیخته شود یا از طریق آن به کار افتد. به هر حال، همانند فیلم **ای.تی.**، خانوادهٔ هسته‌ای بورژوای شهری در میان تمامی قلمروهای ممکن، به عنوان بهترین قلمرو باقی می‌ماند. شاید صرفاً به این دلیل که قلمروهای دیگر فراتر از قدرت تخیل اسپیلبرگ است. می‌توان تکامل کلی سینمای هالیوود را از اواخر سالهای شصت تا سالهای هشتاد در نهضتی خلاصه شده دانست که آغاز آن، استفادهٔ رومرو[۷۱] از پرچم گروه **Star Spangled Banner** در آغاز فیلم **شب مردگان زنده**[۷۲] و پایان آن، استفادهٔ اسپیلبرگ از آن (موسیقی) در آغاز فیلم **روح پرآشوب** است.

تیزرو

تیزرو همزمان با **ای.تی.** در ایالات متحده پخش شد و یک هفته از نظر فروش رقیب جدی آن بود؛ سپس در حالی که فروش **ای.تی.** اوج می‌گرفت فروش تیزرو به طرز وحشتناکی کاهش

فیلمهای سالهای هشتاد علی‌رغم پرخرج بودن و منزلتشان، بیش از فورد و هاوکز به روی راجرز نزدیک است.

درستکاری اخلاقی در فیلمهای جنگی هالیوودی همیشه یکی از صفات آمریکاییان بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

● جوینت ویلیامز در روح پرآشوب

پیدا کرد. نخبگان نقد آمریکای شمالی عموماً در مورد **ای.تی.** هیجان زده و در مورد **تیزرو** بی‌اعتنا یا مردد بودند. **ای.تی.** نامزد دریافت چندین جایزهٔ آکادمی (اسکار) شد و در چند تایی از آن برگزیدهٔ نهایی اعلام شد، **تیزرو** نامزد دریافت تعداد کمی از جوایز شد اما چیزی به او تعلق نگرفت. من این واقعیات را نشان دهندهٔ گزینشی به حساب می‌آورم که از پیوند منتقدان و تودهٔ مردم به وجود آمد و اعضای آکادمی تصویر متحرک آن را تأیید کردند - گزارشی که معنی آن به مراتب فراتر از برتری صرف یک فیلم به فیلم دیگر است و در واقع، برتری اعتماد به نفس بر اضطراب، مرتجع بر مترقی، بی‌خطر بر مبارز، کودک واری بر بزرگسالی و انفعال تماشاگر بر فعالیت او را نشان می‌دهد.

تحسین کنندگان رمان اصلی (**آیا آندروییدها رؤیای گوسفند الکتریکی را در سر می‌پرورانند**[۷۳]؟ نوشتهٔ فیلیپ دیک[۷۴]) فیلم را به دیدهٔ خصومت می‌نگریستند. اما **تیزرو** واقعاً یک اقتباس نیست: بلکه بر مبنای افکار و مضامین خاصی که از رمان برگزیده شده ساخته شده است. هدف، استدلال و لحن در فیلم آنچنان متفاوت است که بهتر است به آن به عنوان یک اثر مستقل نگریسته شود. اکثر قضایای منطقی ساختار رمان ناپدید یا کمرنگ شده است: بروز جنگ اتمی که زمین را برای حمایت از زندگی و سلامت ناامن کرده است؛ استفاده از حیوانات به عنوان نمادهای کمیاب، گران قیمت و دارای مقامی غبطه برانگیز؛ و دین دروغین «تجارت گرایی»[۷۵]. بنابراین می‌توان تفاوت بنیادی را چنین مشخص کرد: مسائل مورد توجه در رمان عمدتاً ماورای طبیعی و مسائل مورد توجه در فیلم عمدتاً اجتماعی است. بعضی از ویژگیهای مورد بحث در فیلم (در اکثر موارد با مسامحهٔ بسیار) از کتاب سرچشمه گرفته است؛ اما در ویژگیهای دیگر چنین نیست. این دو نوع ویژگی چنان خوب در هم ادغام شده‌اند که توضیح وجه تمایز هر یک از آنها به نظر غیرضروری می‌آید.

به طور کلی، فانتزی را به دو طریق می‌توان به کار برد - به عنوان وسیله‌ای برای گریز از واقعیت معاصر یا به عنوان وسیله‌ای برای توضیح آن. در برابر آسودگی خاطر اسپیلبرگی در فیلم **ای.تی.** می‌توان تصویری را قرار داد که در **تیزرو** از سرمایه آیینی ارائه شده است؛ تصویری که برای آینده پیش‌بینی شده اما چنان است که به روشنی قابل تشخیص باشد. این مهم است که در فیلم، توضیح رمان دربارهٔ وضعیت جهانی (جنگ اتمی) حذف شده: در نتیجه، گناه مستقیماً به گردن سرمایه آیینی انداخته می‌شود. افراطهای کنونی جامعه‌ای که می‌بینیم تماماً تحت فرمان ماست، تا آخرین حد، به صورت منطقی بیان شده است: قدرت و پول تحت سلطهٔ چند نفر است، حتی در حکومتهای انحصاری گسترده؛ فقر، نکبت و تباهی به حالتی وخیم در آمده است، تعدی نژادی رواج دارد؛ سیارهٔ زمین آلوده است و آنها که توانایی دارند از آن به دنیاهای دیگر مهاجرت می‌کنند. در فیلم در مقابل دیدگاه مارکس دربارهٔ فروپاشی اجتناب ناپذیر سرمایه‌داری، تصویر ناامید کننده‌ای از سرمایه آیینی ارائه می‌شود که با حفظ قدرت و تعدی، در کانون تمدنی اساساً از هم پاشیده، آویخته شده است.

شرح نقشی که با رسانه‌ها برای حفظ این قدرت و تعدی ایفا می‌شود، نمونهٔ استادانه‌ای از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به طور کلی فانتزی را به دو
طریق می‌توان به کار برد؛ به
عنوان وسیله‌ای برای گریز از
واقعیت معاصر یا به عنوان
وسیله‌ای برای توضیح آن.

آن نوع شرح و توضیح است (اندیشهٔ پیچیدهٔ خلاصه شده در یک تصویر واحد) که برشت مطرح کرده است: فقرای سردرگم اغلب آسیایی‌اند؛ بنابراین تصویر آرمانی که به آنان ارائه می‌شود و بر شهر مملو از چراغهای نئون تسلط دارد، تصویر زنی شرقی است در لباسهای گرانبها و با آرایش مطبوع که در فیلم به طور مستقیم و غیرمستقیم با مهاجرت، کوکاکولا، مصرف داروهای مخدر، اشکال گوناگون مصرف، تسکین و گریز ارتباط دارد.

جذابیت اصلی فیلم در گرو ارتباط قهرمان، دکارد[۷۶] و «پاسخگویان[۷۷]» است؛ ممکن است این نکته اضافه شود که قهرمان فقط در پیوند با پاسخگویان جذاب است. این رابطه، غریب و فرّار و چند سطحی است و به نحو ناقصی پرداخت شده (ناتوانی فیلم، به اندازهٔ موفقیتهایش قابل توجه است): در این فیلم برخورد ریموند چندلر[۷۸] و ویلیام بلیک کاملاً عاری از مسئله نیست. با گفتار خارج از تصویر «دکارد»، قویاً بر جنبهٔ، سینمای سیاه / پلیس مخفی فیلم تأکید شده؛ پس از تکمیل فیلم، این روایت رادر استودیو روی فیلم گذاشته‌اند زیرا حس می‌کردند ممکن است تماشاگران در پیگیری روایت فیلم مشکلی پیدا کنند (اگر منصفانه نگاه کنیم متأسفانه این امر واقعیت دارد، شرطی شدن خود ما با رسانه‌های معاصر، بر این فرض متمرکز شده و به نحو مستمر آن را تقویت می‌کند که نسبت به انجام هر کاری ناتوان یا بی‌میل هستیم). اما آن جنبه به روشنی و پیشاپیش در فیلم وجود دارد و نه تنها به صفات چندلر که به بازاندیشی سینمای سالهای هفتاد نیز نزدیک می‌شود (**خداحافظی غم‌انگیز**[۷۹] آلتمن و فیلم مؤثر **تلاطم شبانه** ساختهٔ آرتورپن): بیش از این نمی‌توان موقعیت اخلاقی قهرمان چندلر را که در «خیابانهای پایین شهر» قدم می‌زند، قطعی و پابرجا تصور کرد. موقعیت دکارد را به عنوان قهرمان، پیش از هر چیز به شیوه‌ای تهدید می‌کنند که فیلم طی آن به هیئت دیگری از فیلم سیاه (و بسیار پیش از آن)، به هیئت بدل نزدیک شود - تا ما به طرف پاسخگویان برده شویم.

نوع برخورد تیزرو با سرمایه آیینی آمریکایی در قطب مخالف اسپیلبرگ است و نتیجهٔ منطقیش نیز، نمایش «غیر» در این فیلم در قطب مخالف فیلم **ای.تی.** است، هر چند این نحوهٔ نمایش به سقوط دامی که با «شیء» کارپنتر مجسم شده، منتهی نمی‌شود. پاسخگویان (من به ویژه به «روی» و «پریس» فکر می‌کنم) خطرناک اما جذاب، ترس آور اما زیبا هستند؛ آنها «غیر» هستند اما نه آنکه کاملاً و به شکل لجاجت‌آمیزی بیگانه باشند؛ آنها به تدریج محور عاطفی اصلی فیلم می‌شوند و بدون تردید بهترین دستاورد آن را عرضه می‌کنند. گیراییشان تا اندازه‌ای به حضور بصری چشمگیر آنها وابسته است؛ اما بیش از آن به دلالتهای متعددی بستگی دارد که همراه با پیشرفت فیلم، از طریق فرایندهای تلقین و تداعی و ارجاع حاصل می‌آید.

دلالت اصلی و مبین فیلم آن است که تقریباً از زبان بلیک نقل می‌شود و «روی بتی» خود را با آن معرفی می‌کند (این جمله معادلی در رمان ندارد).

اینک هبوط فرشتگان آتشین؛
پیچیده در غوغای تندری سهمگین؛
شعله‌ور به شعله‌های سرکش ارک[۸۰]

(**آمریکا: یک پیشگویی**، سطرهای ۱۱۵ - ۱۱۶)

شعر بلیک تجلیلی از انقلاب آمریکایی است، روایتی دربارهٔ تأسیس آمریکای مدرن که در سطحی معنوی / نمادین تفسیر شده است. «ارک» شورش علیه ظلم را رهبری می‌کند؛ او یکی از فرشتگان شریر بلیک و فرزند خلف «ابلیس[۸۱]» میلتون[۸۲] است که بلیک تفسیری دیگر از او ارائه می‌دهد («میلتون از گروه شیطان بود بی‌آنکه از این امر آگاه باشد»)؛ «ارک» روح آزادی و «دوستدار شورش مهار نشدنی و تخطی از قانون خدا» و همواره با آتش همراه بود («شادی آتشین»). اما «روی» جمله را غلط نقل می‌کند: جملهٔ نسخهٔ اصلی بلیک اینچنین است «اینک صعود فرشتگان آتشین»؛ صعود فرشتگان به معنی آغاز شورشی است که قرار است به تأسیس یک کشور آزاد دمکراتیک بینجامد؛ کشوری که دو قرن پیش به صورتی آرمان‌گرایانه، مقصد حرکت بشر به سوی «اورشلیم جدید» پنداشته می‌شد. بنابراین تغییر «صعود» به «هبوط» را باید پایان اصل آزادی دمکراتیک آمریکایی و شکست نهایی آن تعبیر کرد: در نمایی که «روی»، یعنی فرشتهٔ یاغی را معرفی می‌کند، با یک حرکت دوربین طولانی او را با تصویر آلودگی و زوال شهری که او از میانش می‌گذرد، ربط داده است. بدیهی است در هالیوود سالهای هشتاد، چنین دلالت ضمنی صرفاً به صورت نهانی و پوشیده در مرجعی محرمانه قابل طرح است. لذا، همذات پنداری «روی» با قهرمان انقلابی بلیک به شکل بصری ارائه می‌شود: او که برای آخرین نبرد با دکارد تاکمر لخت شده است، مثل آن است که مستقیماً از یکی از نقاشیهای رؤیایی بلیک به بیرون گام گذاشته است.

ثبات دلالتهای ضمنی دیگر کمتر است و این دلالتها بیشتر حالت پیشنهاد دارند، که (با تجمع در گرد تلمیح بلیک) به تعریف بسیار پیچیده و جامع «غیر» منتهی می‌شوند. اولاً، هویت پاسخگویان به شکل زحمتکشان استثمار شده و ستمدیده، ترسیم شده است: این زحمتکشان، که برای خدمت به اربابان کاپیتالیست به وجود آمده‌اند، هنگامی که کاراییشان به پایان می‌رسد بیکار می‌شوند؛ هنگامی که علیه چنین کاربردی شورش می‌کنند، «بازنشسته» می‌شوند (یعنی نابود می‌شوند). «روی» به «دکارد» می‌گوید:«[این تجربه] کاملاً تجربهٔ زندگی با هراس است، انگار بَرده‌ای». آنان [پاسخگویان] با اقلیتهای نژادی نیز در یک صف قرار می‌گیرند: هنگامی که رییس دکارد اصطلاح عامیانهٔ «حقه بازان» را به آنان نسبت می‌دهد، دکارد بلافاصله این اصطلاح را به اصطلاح «سیاهان» ربط می‌دهد. آنان با حفظ نوعی راز آلودگی جنسی خاص، اشاراتی را به ابهام جنسی در خود دارند: پاسخ ری چل در برابر یکی از پرسشهای «دکارد» در صحنهٔ بازجویی این است «تو می‌خواهی بفهمی من یک پاسخگو هستم یا یک همجنس باز؟»؛ نبرد روی / دکارد در صحنهٔ اوج فیلم، اشارات همجنس خواهی واضحی دارد (که در امتناع روی به صورت جملهٔ «تو بهتر است ترتیب این کار را بدهی» صراحت می‌یابد) این نکته در تصمیم او در مورد نجات زندگی دکارد نیز مشخص است. پاسخگویان هیچ خانواده‌ای ندارند: آنان در بطن فرایند سرمایه‌داری پدر سالار، که از روی حسن تعبیر آن را اجتماعی شدن می‌نامند، نبوده‌اند. به نظر می‌آید که آنان از دو نوع‌اند؛ آنهایی که فرض بر این است که نمی‌دانند پاسخگو هستند (ری چل) و متناسب با این وضع، «بانکهای حافظه» و عکسهای بی‌اساس خانوادگی و غیره برای آنها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تـدارک دیـده شـده و بـه هـمین دلیـل راحت‌تر اجتماعی می‌شوند. دستهٔ دوم، آنهایی که می‌دانند «غیر» هستند (روی / پریس) و با علم به آن زندگی می‌کنند. روی و پریس تداعی کننده کودکی‌اند و این امر نه تنها با این واقعیت که آنها در واقع فقط چهار سال سن دارند بلکه بـا مـجاورت آنـها بـا اسباب بـازیها در آپـارتمان جـی.اف. سباستین تحقق می‌یابد. به نظر می‌آید این آپارتمان آنقدر به خانهٔ خود آنها شباهت دارد کـه پـریس در آن غرق شود و هنگام مخفی شـدن پـریس از دیـد دکـارد، بـا ادغـام در اسباب بـازیها بـه یکـی از مخلوقات سباستین تبدیل شود. پـریس، کـه بـه شکل یک عروسک زنده آرایش شده، به صورت مقاومت ناپذیری یادآور نهضت پانک و طـغیان جوانی همراه آن است. اما برای بلیک، انقلاب در نهایت علیه پدر یعنی هیئت نمادین قدرت و ستم محرومیت است: بنابرایـن نکـته، فـیلم بـاید بـه سمت قتل تایرل[۸۳] (یعنی آفریننده، مالک و نابود کنندهٔ بالقوهٔ روی) به دست روی حرکت کند.

شباهتهایی که روی را بدل دکارد می‌نمایاند، نسبتاً قاعده‌مند است؛ امـا کـاملاً مـتقاعد کـننده نیست. این مسئله تا حدودی به ناهمخوانی منابع ادبی فیلم مربوط می‌شود (فیلیپ مارلو به ندرت می‌تواند با نگریستن به آیینه، «ارک» را به عنوان تصویرش ببیند.) پرسش (بدون پاسخ) ری چل «آیا خود تو هرگز آن را آزمایش کرده‌ای؟» این نکته را القا می‌کند که دکـارد مـی‌توانـد یک پـاسخگو باشد؛ در سخن خود دکارد کـه «پـاسخگویان نـه دارای عواطف بوده‌اند نه تیزرو» این تشابه نمایان می‌شود. در صحنهٔ نـبرد، بـارها بـه تـصویری از «روی» برش متقاطع می‌شود. ایـن عـمل تأکـید مکرری است بر اینکه «روی» تـصویری است از دکارد؛ با دستانی مجروح و نـاله‌هایی دلخـراش. این رابطه بیش از هرچیز با جملهٔ تحقیر کننده و کنایه آمیز «روی»: «تو همان آدم خوب نیستی؟» القا می‌شود: به این ترتیب، قهرمان و تبهکار جا عوض می‌کنند و تمام اصول اخلاقی مسلم، کـه مبتنی بر موقعیت کنونی است، فرو می‌پاشد.

* * *

هر چه بیشتر فیلم **تیزرو** را مـی‌بینم، بـیشتر تحت تأثـیر مـوفقیت مـالی آن قـرار مـی‌گیرم و شکست آن برایم بیشتر تـوجیه مـی‌شود. شـاید مسئله این است که نیروی اصلی و مـنبع انـرژی فیلم بیش از حد مجاز، انقلابی است: ایـن نـیرو باید ملایم شود. ناخشنودی تـماشاگـر از پـایان مضحک و بی‌معنایی است که بـه ظـاهر از سـر ناچاری در آخرین دقایق به فیلم وصله شده است. اما فیلم باید چگونه پـایان مـی‌یافت؟ حـال کـه اطلاعات روشنی در دست نـیست، مـی‌توان دو احتمال را مدنظر آورد. گـزینش یکـی از ایـن دو احتمال، بستگی به ایـن دارد کـه حـرف آخـر را فیلیپ مارلو بزند یا ارک. احتمال نخست، پایانی از نوع فیلم سیاه را در بردارد و طی آن ری چل به دست کارفرمای دکارد، بیکار می‌شود. کارفرمایش در نبردی نهایی با تفنگ توسط دکارد (که شاید خودش نیز به نحو مرگ آوری زخمی شده) کشته مـی‌شود. در احـتمال دوم، دکـارد بـه انـقلاب پـاسخگویان مـی‌پیوندد. احـتمال اول بـرای هالیوود سالهای هشتاد خیلی پیش پا افتاده است و احتمال دوم به وضوح برای تمامی دوره‌هـای هالیوود خیلی شورشی است. هر چه باشد، این نتایج مفهومی دارد که حاصل پرداخت مـنطقی فیلم است، در حالی که پایان فعلی هیچ مفهومی ندارد: دکارد و روی پرواز می‌کنند تا از این پس با

خوشحالی زندگی کنند (در کجا؟ فیلم اثبات کرده است که همه جا آسمان به همین رنگ است). این مشکل تا اندازه‌ای از گفتار خارج از تصویری که به فیلم افزوده شده ناشی می‌شود، این گفتار تنها مدرکی است که به ما ارائه می‌شود و نشان می‌دهد که برای ری چل هیچ «موعد عزیمت»ی در نظر گرفته نشده است: اگر او مشرف به مرگ می‌بود، تصور پرواز نومیدانه به اعماق برهوت، مفهوم بیشتری می‌داشت و ما با این پرسش دشوار که آنها چگونه زنده خواهند ماند، رها نمی‌شدیم.

اما مسائل فیلم به آخرین دقایق آن محدود نمی‌شود: ضعفهای فیلم نیز درست به همان اندازهٔ قوتهای آن در پاسخگویان متمرکز شده است. اگر «روی» مظهر قهرمان انقلابی بلیکی است، به ویژه در کنار پریس، معانی ضمنی دیگر را هم که تردید برانگیزتر است، [مثلاً] معانی ضمنی مربوط به نژاد برتر آریایی را، به ذهن می‌آورد. این معانی نژادی به نحوی بسیار مؤکد به وسیلهٔ ویژگیهای جسمانی شخصیتها (موهای بور، چهرهٔ زیبا، قدرت زیاد) به نمایش درمی‌آید؛ اما ضمناً به نحوی نگران کننده‌تر در سنگدلی آنان بیان می‌شود: قتل جی. اف. سباستین (که در رمان وجود ندارد و در فیلم هم نشان داده نمی‌شود و فقط از آن مطلع می‌شویم) کاملاً غیرمنطقی و بدون انگیزه است و صرفاً به این دلیل در فیلم گنجانده شده که پاسخگویان را بی‌اعتبار کند تا آنان را قهرمانان واقعی فیلم نپنداریم. این مسئله در سنت «گوتیک» و ادبیات و سینمای وحشت ریشه دارد: یعنی مسئلهٔ هیولای خوب که تا زمانی که خوب است دیگر مخوف و در نتیجه وحشت‌آور نیست. این همان مسئله‌ای است که کوهن[۸۴] در فیلمهای **موجود زنده**[۸۵] با آن مواجه شد (و در فیلم دوم از عهدهٔ حل آن برنیامد). [جان] بدهم[۸۶] در **دراکولا** با آن رو به رو شد (در فیلم **دراکولا** مانند **تیزرو**، تبرئهٔ هیولا، واجد اشارات نگران کنندهٔ فاشیستی است).

اما مشکل اصلی فیلم، ری چل و جنبهٔ انسانی مترقی اوست. بدیهی است امروزه مفهوم واقعی انسان از نظر ایدئولوژیکی به نحو بسیار مؤکدی اهمیت یافته است؛ اما در اینجا به چیزی بیش از تبدیل شدن به «مفعول مطلوب» سنتی یعنی زن منفعلی که مشتاقانه تسلیم مرد مسلط می‌شود، منتهی نمی‌شود. از صحنه‌ای که ری چل برای حفظ زندگی دکارد به یک پاسخگوی دیگر شلیک می‌کند، چه بر می‌آید؟ بدیهی است مفهوم این صحنه همان چیزی که در دیگر جنبه‌های این فیلم مغشوش، شاید به نحوی مؤثر، به نمایش در آید، نیست. یعنی خیانت غم انگیز ری چل به طبقه و نژادش.

شکست فیلم در واقع ناشی از پایبندی بیش از حد به روایت کلاسیک است. یعنی یکی از قواعد بسیار سنتی و از نظر ایدئولوژیک، ارتجاعی روایت کلاسیک: حذف زوج نامطلوب (روی، پریس) برای ایجاد زوج مطلوب (دکارد، ری چل). تنها تفاوت مهم این است که در روایت کلاسیک، زوج مطلوب سر و سامان می‌یابند («حالا من تورو می‌برم خونه») در حالی که در اینجا آنها صرفاً به ناکجا رهسپار می‌شوند. سالها پیش در فیلم **دلیجان** یک زوج «رها از موهبت تمدن» به راه می‌افتند تا در آن سوی مرز کشت و کار کنند؛ فیلم **تعقیب** شاید اولین فیلم هالیوودی باشد که از زمان خود جلوتر بود و در آن، خانه‌ای به عنوان مقصد سفر وجود نداشت. هفده سال

بعد، **تیزرو** فقط تکرار صرف آن است - به علاوهٔ دیدگاهی کلبی که این پایان را پایانی خوش می‌داند.

تیزرو به متون نامتجانس سالهای هفتاد تعلق دارد: این فیلم ده سال از زمان خود عقبتر - یا اگر امیدوارانه بنگریم - چند سالی از زمان خود جلوتر است. اگر نژاد انسان باقی بماند، می‌توان یقین قطعی داشت که بلافاصله به دورهٔ دیگری از ستیزه جویی، اعتراض، خشم، آشفتگی و پاسخ‌خواهی رادیکال وارد شویم؛ دوره‌ای که فیلم **تیزرو** کاملاً مناسب آن خواهد بود.

ملتی که اساساً بر مبنای انکار «دیگران» بنیاد نهاده شده، اینک با خرسندی تمام فیلمی می‌سازد که در آن همه می‌توانیم «بیگانگان» را دوست بداریم، در آغوش بگیریم و به خاطرشان فریاد بکشیم، بدون آنکه شیوهٔ آمریکایی زندگی را بی‌دلیل آشفته کنیم. «ای.تی.» یکی از خود ماست، فقط اندکی خنده‌دار است.

پاورقیها

* این نکته شگفت انگیز است که هنگامی که این فصل نوشته می‌شد، زشتی ذاتی طرح داستانهای علمی / داستانهای مصور سالهای هشتاد - که تا آن زمان زیر شیرینی و درخشش اخلاقیات پدر سالارانه پنهان بود - عیان شد: خشونت وسواس برانگیز **ایندیانا جونز و معبد مرگ** و تصویرگری کاملاً بیمار گونهٔ گریم لینز (که توسط اسپیلبرگ «تقدیم» شده بود) شاهد این ادعاست. **تپهٔ شنی** نقطهٔ اوج نمایش زشتی است. در این فیلم که منحط‌ترین فیلم در زمینهٔ ترس از همجنس بازی است که من تاکنون دیده‌ام، می‌خواهند زمختی بدنی، انحطاط اخلاقی، خشونت و بیماری را در یک صحنهٔ واحد با همجنس بازی پیوند دهند. در این فیلم در عشاق جوان و لطیف با راز گشایی ملکوتی آخرین لحظه‌اش هیچ جذبه‌ای به نمایش در نمی‌آید. تمامی توان در فیلم وقف نمایش انزجار بدنی و جنسی شده است. بخش عمدهٔ تصاویر، کار قبلی دیوید لینچ یعنی فیلم **سر مداد پاک‌کن** را به یاد می‌آورد؛ اما از نظر مؤلف گرایی فقط تا حدودی قابل توجیه است؛ ضروری است انتخاب لینچ به عنوان نویسنده و کارگردان نیز توضیح داده شود و فیلم به صورت گسترده‌تر به عنوان فراوردهٔ ماشین هالیوود سالهای هشتاد بررسی شود - مؤلف.

* * این نکته واقعاً جالب است که نسخه‌ای جدید از **پیترپن** در میان طرحهای جاری اسپیلبرگ است - مؤلف.

1. syndrome
2. Patriarchal Capitalism
3. idealized nostalgia
4. The Big Fix
5. The Big Chill
6. Return of the Secaucus Seven
7. Andrew Britton
8. *Genre*, British Film Institute, 1980
9. Buck Rogers
10. Superman
11. Batman
12. Heaven's Gate
13. Blade Runner
14. King of Comedy
15. racism
16. sexism
17. technological fakery
18. William Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷) هنرمند و شاعر انگلیسی - م.
19. comic strip
20. WASP
21. Jap
22. thesis
23. Halloween
24. Friday the 13th
25. Silent Rage
26. Genesis
27. Star Trek II
28. the Force
29. Ricardo Montalban
30. Death Star
31. Meet John Doe
32. All the King's Men
33. Advise and Consent
34. The Parallax View to The Dead Zone
35. the Salem Witch - hunts: چون واژهٔ Witch معانی متعددی دارد، امکان دارد معنای کل جمله با آنچه در ترجمه آمده تفاوت داشته باشد - م.
36. Conan the Barbarian
37. Wagnerian Valkyrie
38. feminism
39. Debra Winger
40. Urban Cowboy
41. John Travolta
42. Sondra Locke
43. Bronco Billy
44. Kramer vs. Kramer
45. Author! Author!
46. Mr. Mom
47. Middle Age Crazy
48. Mary Tyler Moore
49. Ordinary People
50. Tuesday Weld
51. Dyan Cannon
52. Tribute

مهاجمان صندوقچهٔ گمشده

53. The Great Santini
54. Body Heat
55. William Hurt
56. Kathleen Turner
57. Princess Leia
58. Billy Dee Williams
59. The Image of Childhood
60. Peter Coveney
۶۱. William Wordsworth (۱۷۷۰ - ۱۸۵۰) شاعر انگلیسی - م.
62. Madlyn
63. Celine and Julie Go Boating
64. Richard Dreyfuss
65. Teri Garr
66. Twilight Zone
67. The Thing
68. John Carpenter
69. Poltergeist
70. Tobe Hooper
71. George Romero
72. Night of the Living Dead
۷۳. Do Androids Dream of Electric Sheep?
آندروییدها موجودات حاصل از ترکیب مواد بیولوژیک است - م.
74. Philip Dick
75. Mercerism
76. Deckard
77. replicants
78. Raymond Chandler
79. The Long Goodbye
80. Orc
81. Lucifer
82. Milton
83. Tyrell
84. Larry Cohen
85. It's Alive
86. John Badham

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی