نگاهی به بسترهای جامعه‌شناسی سیاسی در تاریخ سینمای تخیلی

ایکاروس؛ تمایل و ضدتمایل

محمد هاشمی

ریشه‌ی پیدایش و دوام یافتن گونه‌ی تخیلی را در ادبیات و به تبع آن سینمای جهان، می‌توان در باورهای انسان‌های اولیه به مقوله‌ی اسطوره ردیابی کرد که در دوره‌های بعدی زندگی بشر، حتی در دوران مدرن و پسامدرن، در پس اندیشه‌ی آدمی باقی مانده است، هرچند به پشتوانه‌ی رنگ عوض کردن و پوست‌اندازی مطابق با مقتضیاتی که اندیشه‌ی انسان در آن رشد و نمو یافته است.

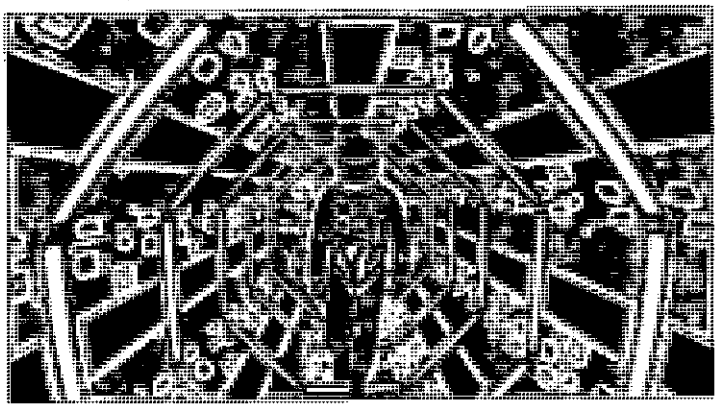
اسطوره (Myth) نماد زندگی دوران پیش از دانش و صنعت و نشان مشخص روزگاران باستان است. تحول اساطیر هر قوم، معرف تحول شکل زندگی، دگرگونی ساختارهای اجتماعی و تحول اندیشه و دانش است. در واقع اسطوره، نشانگر یک دگرگونی بنیادی در پویش بالارونده‌ی ذهن بشری است. اساطیر، روایاتی است که از طبیعت و ذهن انسان بدوی ریشه می‌گیرد و برآمده از رابطه‌ی دوسویه‌ی این دو است.

آن دسته از کسانی که چه در گذشته و چه امروز به پژوهش، واکاوی و شناخت اسطوره‌ها اشتغال دارند تا کنون برای اسطوره تعریف مشخص، دقیق و پذیرفتنی برای همگان نیافته‌اند بلکه هر یک بسته به میل، اشتیاق و وابستگی‌های اجتماعی خویش آن را تعریف کرده‌اند. عده‌یی به اسطوره از سر اعتقاد و ایمان می‌نگرند. آنان به دنبال این اندیشه‌ی «اشتراوس» که «برای درک اندیشه‌ی وحشی باید با او و مثل او زندگی کرد» نه تنها به ساختار، بلکه به عملکرد جادویی اسطوره در جامعه و در واقع به اعجاز آن در ایجاد همبستگی قومی و عقیده‌یی ایمان می‌آورند و به همین دلیل برایشان اسطوره یا نهاد زنده بسیار مهم‌تر از نهادهای کهن است. «میرچا الیاده» دین‌شناس رومانیایی، اسطوره را چنین تعریف می‌کند: «اسطوره نقل‌کننده‌ی سرگذشت قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌یی است که در زمان نخستین، زمان شگرف بدایت، همه چیز رخ داده است؛ به بیان دیگر اسطوره حکایت می‌کند که چگونه به برکت کارهای نمایان و برجسته‌ی موجودات فراطبیعی، واقعیتی - چه کل واقعیت یا تنها جزیی از آن - پا به عرصه‌ی وجود نهاده است. بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده و هستی خود را آغاز کرده است. اسطوره فقط از چیزی که به‌راستی روی داده و به تمامی پدیدار گشته، سخن می‌گوید. شخصیت‌های اسطوره‌یی موجودات فراطبیعی‌اند و تنها به دلیل کارهایی که در زمان سرآغاز همه چیز، انجام داده‌اند شهرت دارند. اساطیر کار خلاق آنان را بازمی‌نمایانند و قداست یا فراطبیعی بودن اعمالشان را عیان می‌سازند».

در مقابل، عده‌ی دیگری که به اسطوره صرفاً از سر انکار می‌نگرند، اسطوره را یکی از الگوهای تاریخی یا سازواره‌یی کهنه و از کار افتاده می‌بینند که پیشرفت بشر آن را از رده خارج کرده است. در نظر «یونگ» و «فروید» اسطوره‌شناسی دانشی است که از فرافکنی نمادین تجربیات روانی نوع بشر به وجود آمده است. به عقیده‌ی آنان اسطوره تلاشی است برای بیان واقعیت‌های پیرامونی یا امور فراطبیعی. انسان در تبیین پدیده‌هایی که به علتشان واقف نبوده به تعبیرات فراطبیعی روی آورده و این زمانی است که دانش بشری هنوز توجیه‌کننده‌ی حوادث پیرامونی‌اش نیست؛ به عبارت دیگر انسان در تلاش ایجاد صلحی روحی میان خودش و طبیعت، اسطوره‌ها را خلق کرده است. اما شاید بهترین اسطوره‌یی که بتواند دلیل دوام یافتن سینمای تخیلی را از ابتدای پیدایش سینما با آثار «ملیس» همچون «سفر به ماه» و «سفر غیرممکن» تا مجموعه‌ی «هری پاتر»ها و «نارنیا»ها و «ارباب حلقه‌ها»ی «پیتر جکسون» در دوران معاصر تشریح کند اسطوره‌ی «ایکاروس» است. ایکاروس با کمک بال‌های ساخت پدرش به آسمان پرواز می‌کند اما توصیه‌ی پدر را نادیده گرفته با اوج گرفتن در آسمان و نزدیک شدن به خورشید، موم بال‌هایش بر اثر حرارت شدید خورشید آب می‌شود و منجر به سقوط مرگبارش در دریا می‌گردد. اسطوره‌ی ایکاروس، در واقع مبین یک تمایل و یک ضدتمایل در انسان است؛ تمایل انسان به کشف ناشناخته‌ها و روبه‌رو شدن با نکته‌های تازه و نو همواره با هراس از نتایج و عواقب سوء ناشی از اقدام برای به منصه‌ی ظهور عملی رساندن این تمایل همراه است. این امر بیش از همه خود را در زیرگونه‌ی سینمای علمی - تخیلی نشان داده است.

اصطلاح علمی - تخیلی (Science - Fiction) اولین بار توسط «هوگو گرنزبگ» ناشر مجله‌ی داستان‌های شگفت‌انگیز به محتوای مجلاتش اطلاق شد. «ویوین سابچک» گونه‌ی علمی - تخیلی را یکی از سه زیرمجموعه‌ی گونه‌ی خیالی یا فانتزی معرفی کرد؛ دو گونه‌ی دیگر، یکی سینمای وحشت و دیگری حادثه‌یی - خیالی است. به اعتقاد وی هر سه‌ی این گونه‌ها از راه خیال‌پردازی به خلق دنیایی از نوع دیگر می‌پردازند و قصه‌هایی از تجربیات ناممکن را تعریف می‌کنند. تجربیاتی که به منطق عقلانی و به آن چه به قوانین تجربی معروف شده است تن نمی‌دهند. هر سه‌ی این گونه‌ها از طریق به‌کارگیری عناصر خیالی روایت‌ها از طریق استفاده از مجموعه‌یی از روش‌های سینمایی موسوم به جلوه‌های ویژه و تأکید بر این جلوه‌ها، دنیا و تجربیات خیالی را به شکل عینی و ملموس آشکار می‌کنند. سابچک فیلم‌های خیالی را بخشی از یک تاریخچه‌ی غنی می‌داند که ریشه‌هایش به قبل از اختراع سینما و به ماورای آن یعنی قصه‌های عامیانه،

فیلم یک اودیسه‌ی فضایی، اثر درخشان «کوبریک»، علاوه بر این‌که شامل جلوه‌های ویژه‌ی درخشان و خیره‌کننده‌یی بود، برای اولین بار سینمای علمی - تخیلی را قالب مناسبی برای ارایه‌ی اندیشه‌های فلسفی معرفی کرد



قصه‌های پریان، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، رومانس‌های پهلوانی، دوران گوتیک، دوران رومانتیک و هم‌چنین نقاشی و تئاتر برمی‌گردد. همین‌طور مضمون‌هایی چون جست‌وجو، تغییر شکل‌ها، طلسم‌های جادویی، اسطوره‌های یونانی و اروپای شمالی، افسانه‌هایی درباره‌ی ارواح و اشباح، پریان دریایی، شعرهای حماسی چون «اودیسه و بیوولف»، رومانس‌های پهلوانی - خیالی از دنیای گمشده، ادبیات کلاسیک محبوبی چون «سرود کریسمس»، «آلیس در سرزمین عجایب» اثر «لوییس کارول» و «جادوگر شهر زمرد» اثر «ال. فرانک باوم» از بن‌مایه‌های پایه در این گونه آثار محسوب می‌شوند. دو عنصر فن‌آوری و تخیل در تمام دوران سیر دگرگونی و تطور این نوع همواره پایه و اساس قواعد این گونه را تشکیل داده‌اند. یک تقسیم‌بندی، سینمای علمی - تخیلی را به چهار گروه مختلف تقسیم می‌کند:

۱- سفرهای فضایی

سفر به کرات و سیاره‌های مختلف و برخورد با موجودات فضایی از این گونه هستند. آثاری که در واقع با فیلم‌های «ژرژ ملیس» و با اقتباس از رمان‌های نویسندگان متخیلی چون «ژول ورن» و «اچ. جی. ولز» ریشه در آغاز پیدایش صنعت سینما دارند و از جمله فیلم‌های مهمی که در آن ساخته شده می‌توان به «چیزهایی که می‌آیند» (ویلیام کامرون منزیس، ۱۹۳۶) - که می‌توان آن را اولین فیلم علمی - تخیلی نامید که در زمینه‌ی تکنیکی و فنی این گونه هم موفقیتی به حساب می‌آید «سفینه‌ی فضایی ایکس ام» (کورت نیومن، ۱۹۵۰)، «مقصد ماه» (آیروینگ پیچل، ۱۹۵۰) و «اودیسه‌ی فضایی ۲۰۰۱» (استنلی کوبریک، ۱۹۶۸) اشاره کرد. فیلم اودیسه‌ی فضایی، اثر درخشان «کوبریک»، علاوه بر این‌که شامل جلوه‌های ویژه‌ی درخشان و خیره‌کننده‌یی بود، برای اولین بار سینمای علمی - تخیلی را قالب مناسبی برای ارایه‌ی اندیشه‌های فلسفی معرفی کرد.

با فیلم «جنگ ستارگان» (جورج لوکاس، ۱۹۷۷) این نوع سینما وارد برهه‌ی تازه‌یی از تاریخ خود شد. این فیلم که بر پایه‌ی ابداعات تکنیکی فیلم کوبریک استوار است، توانست حال و هوای مجلات کمیک‌استریپ و افسانه‌های پریان را خلق کند و محبوبیتی بی‌سابقه برای سینمای علمی - تخیلی به بار آورد. از نمونه‌های اخیر این نوع فیلم‌ها هم می‌توان به «تماس» (رابرت زمه‌کیس، ۱۹۹۷) یا «گاتاکا» (اندرو نیکول، ۱۹۹۷) اشاره کرد که با مطرح کردن سفر فضایی روایاتی فلسفی یا خداشناسانه را در لایه‌های زیرین این سفرها در پی می‌گیرند. از فیلم‌های دیگری که رابطه‌ی نزدیکی با این فیلم‌ها دارند، آن‌هایی هستند که به مسئله‌ی بیگانگان و موجودات فضایی می‌پردازند. در این فیلم‌ها کماکان تأکید بر سفر فضایی و تخیل علمی است اما با نگاهی دقیق‌تر به اَشکال حیات دیگر و تأثیر آن‌ها بر زندگی و جهان ما. موجوداتی از جهان دیگر به‌طور پراکنده در فیلم‌های سینمایی حضور یافته بودند اما از دهه‌ی ۵۰ به این سو بود که این مضمون به نحو کامل‌تری مطرح شد که این شاید به خاطر فراهم آمدن هرچه بیش‌تر امکان سفر فضایی بود، زیرا انسان در همین دوران توانست به ماه سفر کرده و فضا را فتح کند. رفته‌رفته ترس از تهاجم موجوداتی از سیارات دیگر قوت می‌گرفت. ترس مطرح‌شده در این آثار روانی و فردی نبود و بیش‌تر جنبه‌ی عمومی داشت و بر علم و فن‌آوری هراس‌انگیز تأکید داشت، بنابراین آن‌ها بیش‌تر به گونه‌ی علمی - تخیلی شباهت داشتند تا سینمای وحشت. اولین فیلم از این قبیل آثار «شیء» (کریستین نیبی، ۱۹۵۱) است. از آثار دیگر می‌توان به «روزی که زمین از حرکت ایستاد» (رابرت وایز، ۱۹۵۱) نیز اشاره کرد که در آن موجودات فضایی به زمین می‌آیند تا به ما اخطار دهند که بهتر است هرچه زودتر از کارهای مخرب خود دست برداریم و موجودیت خود را بیش از این به خطر نیندازیم. از دهه‌ی ۶۰ این فیلم‌ها کم‌کم محبوبیت خود را از دست می‌دهند ولی در سال ۱۹۸۰، با فیلم «بیگانه» ساخته‌ی «رایدلی اسکات» که تلفیقی است از سینمای علمی - تخیلی و وحشت، دوباره این نوع داستان‌ها که به موجودات بیگانه می‌پردازند ولی با تمرکز بر ماهیت وحشتناکشان رونق می‌یابند. در این شرایط در سال ۱۹۸۲، «استیون اسپیلبرگ» فیلم «ای‌تی» را می‌سازد که کاملاً برخلاف فیلم بیگانه، ماجرای یک موجود فضایی خوب و مهربان را به تصویر می‌کشد و بسیار محبوب از کار درمی‌آید. البته اسپیلبرگ پیش از این هم با همین رویکرد به موجودات فضایی، فیلم موفق «برخورد نزدیک از نوع سوم» (۱۹۷۷) را ساخته بود. از نمونه‌های متأخر این زیرگونه، می‌توان به «روز استقلال» (رولند امریخ) و «مریخ حمله می‌کند» (تیم برتون) اشاره کرد که هر دو گونه‌ی علمی - تخیلی را با گونه‌ی موسوم به «فاجعه» درآمیخته‌اند و در آن‌ها موجودات فضایی تخریب وسیعی را در سطح زمین موجب می‌شوند با این تفاوت که برخلاف لحن جدی فیلم اول، دومی به تهدید موجودات فضایی با نگاهی هجوآلود و شیطنت‌آمیز، مطابق با سبک فیلمسازی «تیم برتون»، می‌نگرد.

۲- سفر در زمان

دسته‌ی دیگر فیلم‌های علمی - تخیلی آثاری هستند که در آن‌ها انسان به دانشی دست پیدا می‌کند که قادر است با کمک آن در زمان سفر کند و به آینده یا گذشته برود. این فیلم‌ها به‌ویژه پس از مطرح شدن نظریه‌ی انیشتین که ماهیتی ویژه را برای زمان تصور می‌کرد، رواج خاصی یافتند. از بهترین نمونه‌های اولین این فیلم‌ها می‌توان به «ماشین زمان» (۱۹۶۰) ساخته‌ی «جورج پال» اشاره کرد که برداشتی است از یک داستان اچ. جی. ولز. از فیلم‌های متأخر این نوع می‌توان «بازگشت به آینده» (رابرت زمه‌کیس، ۱۹۸۵)، سه فیلم «ترمیناتور» و «۱۲ میمون» (تری گیلیام، ۱۹۹۵) را نام برد.

۳- پیشرفت‌های پزشکی

نمونه‌ی نخستین این قبیل آثار که نزدیکی زیادی با آثار گونه‌ی وحشت دارند، «فرانکشتاین» است که بر اساس رمان «مری شلی» و نخستین بار توسط «جیمز وال» در سال ۱۹۳۱ ساخته شد. آخرین اقتباس از این رمان توسط «کنت برانا» و با بازی «رابرت دنیرو» ساخته شده است. در این فیلم‌ها فرانکشتاین موجودی وحشتناک است با ویژگی‌های جسمی انسانی که توسط آزمایشات

یک پروفسور به وجود می‌آید. امروزه با آزمایشاتی که دانشمندان روی شبیه‌سازی انجام می‌دهند و ترس از تولد موجوداتی که بدون اذن خداوند و به اراده‌ی انسان خلق می‌شوند یکی از موضوعات مهم و جذاب برای این گونه شده است. گاهی اوقات هم این آزمایشات جانوران عجیب و غریبی خلق می‌کنند که با حمله بردن، جمعی یا فردی، به سوی انسان‌ها وحشت می‌آفرینند مثل نمونه‌ی متأخر، «مه» ساخته‌ی «فرانک دارابانت» (۲۰۰۷) که در آن آزمایشات سرّی ارتش آمریکا مجموعه‌یی از حشرات خطرناک را در ابعاد و انواع مختلف خلق می‌کنند و این حشرات به مردم یک شهرک هجوم می‌آورند و همه را قتل‌عام می‌کنند که البته این داستان زمینه‌ی بحث‌های سیاسی و مذهبی ویژه‌یی را در لایه‌های درونی‌تر فیلم ایجاد می‌کند.

از جمله آثار دیگر این نوع، فیلم‌هایی هستند که در آن‌ها داروهای خاصی تولید می‌شوند که قابلیت‌های ویژه‌یی دارند. از اولین نمونه‌های این فیلم‌ها، «مرد نامریی» (جیمز وال، ۱۹۳۳) است که در آن مردی دارویی اختراع می‌کند که می‌تواند با آن خود را نامریی کند و این اختراع سرانجام به پایانی تراژیک منجر می‌شود. «کاندیدای منچوری» (جان فرانکن هایمر، ۱۹۶۲) و «پرتقال کوکی» (استنلی کوبریک، ۱۹۷۱) نمونه‌های دیگری هستند که هر دو درباره‌ی آزمایشات علمی بوده و طی آن‌ها می‌شود مغز انسان‌ها را شست‌وشو داد و آنان را بدون اراده‌ی خودشان به اختیار گرفت. نمونه‌ی متأخر این موضوع، فیلم «نردبان جیکوب» (آدریان لین، ۱۹۹۰) است که در آن سربازان آمریکایی در جنگ ویتنام با مصرف دارویی خوی درنده‌یی پیدا می‌کنند اما به جای این‌که در مورد ویتنامی‌ها به کارش گیرند، یکدیگر را با استفاده از این دارو تار و مار می‌کنند و در واقع آزمایش پزشکی - سیاسی نتیجه‌یی برخلاف میل سازندگان دارو به بار می‌آورد.

۴- آینده‌ی بشر

از دیگر فیلم‌های شاخص این گونه، فیلم‌هایی هستند که به ارایه‌ی تصویری از جامعه‌ی فردا می‌پردازند؛ جهانی که تداوم و امتداد جامعه‌ی فعلی ماست. این آثار عموماً آینده‌ی رعب‌آوری را برای بشر تصور می‌کنند، آینده‌یی که دنیای بشر توسط ابداعات ساخته‌ی دست خودش تسخیر شده و راه خلاصی از آن یافت نمی‌شود. بهترین نمونه‌ی این قبیل فیلم‌ها در سینمای صامت، «متروپولیس» (فریتس لانگ، ۱۹۲۷) بوده که فیلمی اکسپرسیونیستی و متعلق به سینمای آلمان است. از نمونه‌های متأخر هم می‌توان به فیلم «بلید رانر» (رایدلی اسکات، ۱۹۸۲)، مجموعه فیلم‌های ترمیناتور و نیز سه‌گانه‌ی «ماتریکس» (برادران واچوفسکی) اشاره کرد.

تقسیم‌بندی تاریخ سینمای علمی - تخیلی از نگاه سوزان سونتاگ

«سوزان سونتاگ» منتقد و نظریه‌پرداز برجسته‌ی سینما، تاریخ سینمای علمی - تخیلی را به سه دوره تقسیم می‌کند: دوره‌ی اول از اوایل قرن بیستم با فیلم «سفر به ماه» شروع شده و تا دوران جنگ جهانی دوم و فیلم «مردی که می‌توانست مرگ را بفریبد» (۱۹۴۹) ادامه می‌یابد. بین این سال‌ها بیش‌ترین مضمون‌های فیلم‌های علمی - تخیلی وقف معجزه‌ها یا تهدیدهای فن‌آورانه شده بودند. پس از جنگ و به‌ویژه از اوایل دهه‌ی ۵۰، دوره‌ی دوم با فیلم «مقصد ماه» (جورج پال، ۱۹۵۰) آغاز شده و تعداد بسیار زیادی فیلم در این گونه تا اواخر دهه‌ی ۶۰ ساخته می‌شود که اوج آن «اودیسه‌ی فضایی ۲۰۰۱» است و دوره‌ی سوم پس از این فیلم آغاز می‌شود که هم‌چنان با برتری کمّی فیلم‌های فضایی نسبت به دیگر مضمون‌های علمی - تخیلی ادامه دارد.

طبق تقسیم‌بندی سونتاگ، دهه‌ی ۵۰ اوج هجوم موجودات فضایی بیگانه از فضای دوردست به زمین است که نشانگر بدبینی پارانوئیدی شدیدی ناشی از سرخوردگی‌های جامعه‌ی معاصر پس از جنگ جهانی دوم و سپس جنگ سرد بود ولی جالب این‌جاست که این بدبینی و نگرانی در تعادل با اعتماد حاکی از خوش‌بینی به علم و اکتشافات فضایی قرار می‌گرفت. اندیشه‌ی حاکی از بدبینی به خلق فیلم‌هایی همچون «شیء»، «جنگ دنیاها»، «متجاوزین مریخ» (ویلیام کامرون منزیس، ۱۹۵۳) و «هجوم رباینده‌گان جسد» (دان سیگل، ۱۹۵۶) انجامید که هجوم بیگانه‌هایی را به تصویر می‌کشیدند که در قالب نیروی نظامی یا بدتر از آن، توسط نفوذ تدریجی و پنهانی به تسخیر جوامع انسانی می‌پرداختند. آن‌ها در این راه حتی از طریق به کار گرفتن شکل و ظاهر انسان‌ها هویت و شخصیت قربانیان خود را نیز از بین می‌بردند.

شاید بتوان گفت ریشه‌ی این تفکر به کهن‌الگوهای اسطوره‌یی هراس از غیر و جنگ میان دیوان و خدایان برسد در اسطوره‌ی «گیگانت‌ها، تیتان‌ها و توفون مخوف» نبرد میان خدایان و این هیولاها روایت می‌شود همه‌ی این موجودات در جایی بسیار دور - دور از چشم خدایان - پدید آمده، رشد کرده و سپس برای براندازی نسل خدایان هجوم می‌آورند.

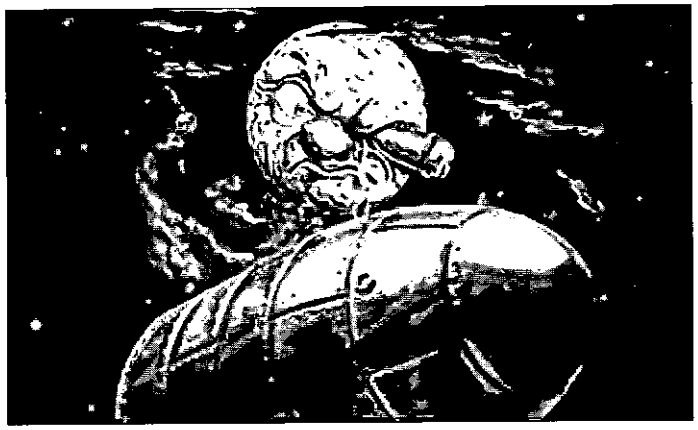
از سوی دیگر ظهور چنین بن‌مایه‌ها و مضامینی در این دوره وابستگی تنگاتنگی با شرایط سیاسی - اجتماعی زمانه‌ی خود برقرار می‌کند. رواج فن‌آوری موشکی، وحشت از سلاح اتمی و جنگ جهانی سوم و گسترش کمونیسم سه دلیل اصلی ظهور چنین پدیده‌یی هستند. رواج فن‌آوری پس از ساخت موشک‌های مهیب V۲ توسط آلمان و استفاده از آن در جنگ جهانی دوم و کمی بعد بمباران اتمی هیروشیما و ناکازاکی، بحران جنگ سرد و گسترش سریع کمونیسم در اروپا، آسیا و حتی آمریکا و به دنبال آن مسابقه‌ی تسلیحاتی آمریکا و شوروی که اوج آن به بحران موشکی کوبا رسید، بر شدت این ترس و هراس عمومی دامن زد.

کمی قبل از آن هراس آمریکاییان از نفوذ کمونیسم به پدیده‌ی مک‌کارتیسم منجر شده بود؛ چنان‌که طبق گزارش مشهور سناتور مک‌کارتی، کمونیسم به سرعت در آمریکا رسوخ کرده، در حال گسترش بود. به همین دلیل است که اگر تا قبل از دهه‌ی ۵۰ بیگانگان در اشکالی متنوع و در غالب موارد با هیئت کریه، حشره‌وار و هیولامانند ظاهر می‌شوند، در این دوران با عاریت گرفتن کالبد انسان‌ها در میان جوامع انسانی ظهور پیدا می‌کنند و به‌تدریج و بدون سر و صدا در جهت اهداف شوم و پلید خود اقدام می‌کنند. فیلم هجوم رباینده‌گان جسد نمادی است بر این هراس جدید چرا که در این وضعیت جدید امکان شناخت و تمایز میان انسان‌ها و بیگانه‌ها و خودی از غیرخودی، دیگر میسر نیست.

آثار دوره‌ی سوم گونه‌ی علمی - تخیلی طبق الگوی سانتاگ، همواره با ظهور و ورود یک شیء یا موجود نه ویژه به منطقه‌یی آغاز شده و روند این نوع داستان‌ها به‌طور معمول به گونه‌یی است که قهرمان در ابتدا از حضور این موجود غیرطبیعی آگاه می‌شود و به‌تدریج و با بالا رفتن خسارات موجود و خرابی‌ها و تلاش بی‌وقفه‌ی قهرمان، دیگران نیز به حضور عنصر غیرطبیعی آگاه شده، دیرباوری را

کنار می‌گذارند و دست به مقابله می‌زنند. این تهاجم همیشه با مصیبت، فاجعه و خسارت‌های فراوان و گاه جبران‌ناپذیر همراه است. بیگانه‌ها در این آثار موجوداتی معرفی می‌شوند با انگیزه‌ی مخرب در قالب ارتشی بسیار قوی و دارای سلاح‌های پیشرفته و اسرارآمیز که هدفشان تسخیر و نابودی زمین و استعمار یا هلاک انسان‌ها به عنوان موجوداتی پست‌تر است. در فیلم‌های این دوره تنها راه مقابله با موجودات ناشناخته و بیگانه‌ها نابودی آن‌هاست و هر گونه سعی و تلاش در ایجاد ارتباط با آن‌ها خوش‌خیالی احمقانه و محکوم به شکست و نابودی است. این بیگانه‌ها بدون استثنا با میلی وافر و کاملاً غیراخلاقی به هجوم، غلبه و تکثیر اقدام می‌کنند. این پدیده هم که در اسطوره‌ها کهن‌الگویی آشناست و در روانشناسی به عنوان پدیده‌ی بیگانه‌ترسی (Xenophobia) شناخته می‌شود از زاویه‌ی دیگر ریشه در مسایل سیاسی – اجتماعی دوران خود دارد: دو جنگ جهانی در فاصله‌ی اندکی از یکدیگر و سپس جنگ ویتنام شالوده‌ی تفکر مدرنیته را به چالش می‌کشد. بدبینی و هراس از علم و هر چه ناشناخته است شیوع پیدا می‌کند و روابط اقتصادی و سیاسی و موازنه‌ی قدرت را بر هم می‌زند. بنابراین امیدواری به آینده‌ی تمدن بشری به‌شدت کاهش می‌یابد. دوباره در این دوران مضمون‌های هراس و ترس از علم و فن‌آوری مورد توجه قرار می‌گیرند که ریشه در ادبیات دوران ویکتوریایی و قرون وسطایی داشتند؛ زمانی که به علم و مقولات مربوط به آن به منزله‌ی شعبده‌بازی و جادوگری نگاه می‌کردند. بر پایه‌ی این نظریه کیمیاگران و جادوگران پل میان افسانه و علم هستند و پیدایش و خلق موجودات مهیب توسط دانشمند دیوانه و دانش مهارنشده‌ی او بیانگر جامعه‌یی از خود بیگانه و غیرطبیعی و مصنوعی است که محکوم به نابودی و فناست. در افسانه‌ی «دکتر فاستوس» پی‌جویی دانش، عقد قرارداد با شیطان است و افسانه‌ی «گولم» هراس از دستکاری طبیعت و بلندپروازی انسان و دخالت در کار پروردگار را بیان می‌کند. «فرانکشتاین» مری شلی تحت تأثیر همین مضمون شکل می‌گیرد و هراس از علم یا امکان استفاده‌ی نامشروع از دانش توسط جادوگران، افراد شریر و دانشمندان دیوانه در این دوره به اوج خود می‌رسد.

اما این روند در دهه‌ی ۷۰ که برهه‌ی افزایش اعتماد به نفس آمریکاییان در دوران ریاست جمهوری ریگان بود، برای مدتی کوتاه با ساخت آثار خوش‌بینانه‌یی چون «برخورد نزدیک از نوع سوم» و «ای‌تی» متوقف می‌شود؛ هرچند وقایع آینده به زودی نشان می‌دهد که چقدر این اعتماد به نفس پوشالی و شکننده است. تهدید امنیت آمریکا توسط گروه‌های بنیادگرا مثل القاعده، رشد اقتصادی و نظامی چین به عنوان یک بازیگر حساس جهانی، جنگ عراق، افزایش سرسام‌آور بهای نفت و پیش‌بینی رکود



اقتصادی از دهه‌ی ۹۰، دوباره نگاه بدبینانه‌ی سابق را به این قبیل آثار تزریق کرد و این بار حتی قوی‌تر از قبل، چنان‌که حتی فیلمساز خوش‌بینی مثل «اسپیلبرگ» هم با ساخت فیلم «گزارش اقلیت» به مضامین تیره‌تری روی آورد.

به هر حال، با تمام این افت و خیزها گونه‌ی علمی – تخیلی تا عصر حاضر در سینمای هالیوود دوام آورده است. علت این امتداد را در سه دلیل عمده می‌توان جست: اول این که اغلب این فیلم‌ها ابزاری ایده‌آل برای به تصویر کشیدن آخرین دستاوردهای جلوه‌های ویژه توسط کمپانی‌های سازنده هستند، دلیل دوم حاکی از اشتیاق به باور حضور بیگانگان و وجود حیات در کرات دیگر است که به‌شدت در افکار عمومی ریشه دوانده است و دلیل سوم مسایل جامعه‌شناختی و سیاسی دوران معاصر است که همچون دوره‌های قبل به گونه‌های متفاوتی رخ می‌نماید؛ تأثیراتی چون کم شدن اعتماد به نفس در این جوامع در اثر ظهور امواج جدید تروریسم و جنگ‌های استقلال‌طلبانه، بحران خاورمیانه، جنگ‌های نژادی در بالکان و عراق، بحران‌های متعدد اقتصادی و بیکاری روزافزون ناشی از فزونی علوم رایانه‌یی و روبوتیک، آزمایشات هسته‌یی و ساخت سلاح‌های بیولوژیک و میکروبی، ظهور ویروس‌های جدید و مقاوم‌تر به داروها، علم ژنتیک و دستکاری ژن‌ها توسط انسان، نابودی منابع طبیعی و محیط زیست، گرم‌تر شدن زمین، به هم ریختن موازنه‌ی قدرت و ثروت در جهان، موج اندیشه‌ی پست‌مدرنیسم و ...

گونه‌ی تخیلی در سینمای ایران

گونه‌ی علمی – تخیلی در سینمای ایران هیچ‌گاه نتوانسته چندان پا بگیرد یا خودنمایی کند. مهم‌ترین دلیل این موضوع شاید ریشه در همان اولین علتی داشته باشد که در هالیوود باعث ادامه یافتن هم‌چنان پررونق این گونه شده است، یعنی تلاش در نمایش جلوه‌های ویژه‌ی اغلب رایانه‌یی که در سینمای ایران با توجه به امکانات محدودش چندان محلی از اعراب ندارد. علاوه بر این، رؤیای سفر به فضا چیزی نبوده که توجه مردم این‌سوی آب‌ها را چندان به خود مشغول دارد. مردم ایران در عمده تاریخ خود تحت حکومت پادشاهانی زندگی می‌کردند که به صورت موروثی و بدون شایستگی واقعی برای تکیه زدن بر مسند حکومت، با ضعف مدیریت و فساد اخلاقی و مالی ناشی از این قدرت نامشروع اموال ملت را بر باد می‌دادند و در این شرایط به‌طور معمول قشر عظیمی از مردم تحت فشار فقر و نابرابری‌های اجتماعی قرار می‌گرفتند و این موقعیت به مردم این‌جا اجازه نمی‌داد فرصتی هم بیابند تا سری به سوی بالا ببرند و با گاهی نگریستن به آسمان چندان بتوانند تخیل خود را به پرواز درآورند و در دنیاهای ناشناخته کنجکاوی کنند. آنان آن‌قدر مجبور بودند ذهن خود را درگیر امروز کنند که جایی برای اندیشه به آینده برایشان باقی نمی‌ماند و آن‌قدر زیر سلطه‌ی نفس‌گیر واقعیت بودند که نفسی برای خیال‌پردازی‌شان بالا نمی‌آمد. به همین دلیل است که معدود آثار مهم سینمای قبل از انقلاب نگرشی به‌طور کامل رئالیستی و تلخ‌اندیشانه نسبت به وقایع پیرامون داشتند و اگر گاهی هم آثاری تخیلی چون «شب‌غشینی در جهنم» (موثق سروری و ساموئل خاچیکیان) خلق می‌شد، تنها می‌شد در آن نشانه‌های عقب‌ماندگی فرهنگی و فکری فضای رایج سینمای آن دوران را یافت که نتوانستند جریان ویژه‌یی به وجود آورند. سینمای پس از انقلاب نیز به گونه‌یی دیگر درگیر واقعیاتی متفاوت چون جنگ هشت‌ساله‌ی تحمیلی و تبعات آن شد که باز هم ضربه‌ی تلخ و سهمگین واقعیت را جدی‌تر از آن نشان می‌داد که فراغتی برای پرداختن به مقولاتی چون سفر به فضا و ... باقی بگذارد. معدود تلاش‌ها در این زمینه هم‌چون «من زمین را دوست دارم» ساخته‌ی «ابوالحسن داوودی» نتوانستند چندان موفق باشند. در فیلم مذکور علاوه بر این که ارجاعات به شرایط سیاسی – اجتماعی زمان ساخته شدن اثر در میان نشانه‌های دیرآشنای سینمای علمی – تخیلی برای مخاطب این‌جایی چندان درک نمی‌شد، امکانات کم برای ساخت این گونه فیلم‌ها نیز باعث شد

صحنه‌هایی که در آن‌ها باید جلوه‌های ویژه برای نمایش سفینه یا حرکات ویژه‌ی موجودات فضایی و ... استفاده می‌شد، باورناپذیر و حتی مضحک از کار درآید. اما اگر از زیرگونه‌ی علمی - تخیلی صرف‌نظر کنیم، در زیرگونه‌های دیگر سینمای تخیلی زمینه‌هایی برای سینمای ایران وجود داشته است که با توجه به داشتن پشتوانه‌ی ادبی محکم بتواند در آن طبع‌آزمایی کند. اگر رؤیای سفر به فضا یا در زمان هیچ‌گاه ریشه‌های این‌جایی نداشته است، در عوض داستان‌های اساطیری خوبی در پیشینه‌ی ادبی ایران وجود دارند که می‌توانند زمینه‌ساز ساخت آثار فاخری در گونه‌ی تخیلی در سینمای ایران شوند؛ مثل داستان‌های پهلوان افسانه‌یی ایران‌زمین «رستم»، که در شاهنامه‌ی فردوسی به گونه‌یی تفصیلی و با بیان فانتزی‌گونه به آن پرداخته شده و غیر از تلاش‌های اولیه‌ی «عبدالحسین سپنتا» کوشش دیگری در برگردان تصویری آن‌ها صورت نگرفته است. البته یک نمونه روایت اساطیری در فیلم «افسانه‌ی دومرول» (یدالله صمدی) در مورد روند اوج و افول یک پهلوان کشتی در اعصار قدیم خطه‌ی آذربایجان وجود دارد که به دلیل ضعف ساختاری و روایی نتوانست تأثیر چندانی به وجود آورد.

بعضی از منتقدان ادبی، ریشه‌ی فضای کابوس‌واری را که «صادق هدایت» در «بوف کور» آفریده است، غیر از تأثیرپذیری وی از سینمای اکسپرسیونیستی آلمان، تأثیر فضای سرشار از اختناق دوره‌ی نوشته شدن داستان یعنی دوران استبداد رضاخانی قلمداد می‌کنند. در واقع استمداد از چنین فضایی می‌توانست در روایت‌های تاریخی از چنین دوران‌هایی مورد توجه فیلمسازان ایرانی قرار گیرد تا کابوس اختناق در این دوره‌ها را با مدد گرفتن از امکانات سینمای تخیلی، تأثیرگذارتر به تماشاگر منتقل کنند اما موارد زیادی از این قبیل آثار قابل یادآوری نیست. در سینمای قبل از انقلاب می‌توان به فیلم «شازده احتجاب» ساخته‌ی «بهمن فرمان‌آرا» اشاره کرد که از رمان «هوشنگ گلشیری» اقتباس شده و با روایتی مبتنی بر جریان سیال ذهن، پوسیدگی و زوال خاندان قاجاریه را حین حکومت ستمگرانه‌شان در طول دوران با ایجاد چنین فضای کابوس‌گونه و مالیخولیایی روایت می‌کند در سینمای بعد از انقلاب هم «خانه‌ی عنکبوت» (علی‌رضا داودنژاد) قابل اشاره است که در آن چند تن از افراد فراری حکومت شاه، در اوان انقلاب اسلامی به اجبار دور هم جمع می‌شوند و به‌تدریج برای یکدیگر کابوس می‌آفرینند اما این فیلم به دلیل ضعف و اغتشاش روایی، اثر چندان تأثیرگذاری نبود.

سینمای کودک فضای مطلوبی برای استفاده از روایات تخیلی در اختیار فیلمسازان قرار می‌دهد، چون ساختار ذهنی کودک که بر واقعیت‌گریزی و پناه به دنیای خیال و فانتزی استوار است این قبیل آثار تخیلی را در سینما می‌پسندد و آن را مورد استقبال قرار می‌دهد. در دهه‌ی ۶۰ با موفقیت فیلم‌هایی چون «گربه‌ی آوازه‌خوان» و «گلنار» (کامبوزیا پرتوی) و «شهر موش‌ها» (محمدعلی طالبی و مرضیه برومند) و اقبال کودکان به فیلم‌های فانتزی از این گونه، جریان ساخت فیلم‌هایی در گونه‌ی فانتزی کودکانه در سینمای ایران قوت گرفت اما از آن‌جا که متأسفانه اکثر فیلمسازان ادامه‌دهنده‌ی این جریان چندان شناختی نسبت به دنیاهای کودکانه نداشتند و تنها به دنبال حرکت در جریان رود به ساخت فیلم در این گونه روی آورده بودند، آثار تخیلی کودکانه در ادامه‌ی راه شکست‌های پیاپی خوردند که پس از مدت کوتاهی منجر به تعطیلی تقریباً کامل سینمای کودک گشت به طوری که در سال‌های بعد جز نمونه‌های اندکی چون مجموعه فیلم‌های «کلاه‌قرمزی و پسرخاله»های «حمید جبلی» و «ایرج طهماسب» هیچ موفقیتی در این گونه حاصل نشد؛ بگذریم که موفقیت کارهای اخیر هم بیش‌تر ناشی از اقبال مخاطبان کودک به پدیده‌ی کلاه‌قرمزی و پسرخاله در تلویزیون بود تا خود این فیلم‌ها. «سفر جادویی» (ابوالحسن داوودی)، «دیگه چه خبر» (تهمینه میلانی)، «دزد عروسک‌ها»، «مرد عوضی» و «مومیایی ۳» (محمدرضا هنرمند) و «روز فرشته» (بهروز افخمی) که بر اساس «روح» (جری زوکر) و شب‌نشینی در جهنم ساخته شده بود، از دیگر نمونه‌های معدودی هستند که با استفاده از گونه‌ی تخیلی بعضی دغدغه‌های واقع‌گرایانه‌ی خود را رنگی از تخیل زدند و تلاش کردند این دلمشغولی‌ها را با تکیه بر عناصر فانتزی به گونه‌یی جذاب‌تر و خلاقانه‌تر ارایه دهند. «جعفر مدرس‌صادقی» دیگر داستان‌نویس معاصر است که در بعضی از داستان‌هایش از عنصر خیال به شیوه‌ی بسیار خلاقانه‌یی برای بیان دغدغه‌های اجتماعی خود استفاده می‌کند و «گاوخونی» بهترین رمان او که تا به حال در این قالب نوشته شده، توسط «بهروز افخمی» به فیلم تبدیل شده است؛ هرچند روایت تا حدودی وفادار افخمی به رمان در حفظ زاویه‌ی دید اول شخص که در تاریخ سینما خیلی کم امتحان شده است - و بیش‌تر این معدود موارد نیز چندان موفق نبوده است - زمینه‌ی بحث‌های بسیاری در این مورد شد که فیلم به هیچ وجه همپای رمان نیست چون رمان اساساً کاری نیست که قابلیت تبدیل شدن به فیلم را داشته باشد، اما در هر حال تلاش افخمی برای درآوردن بعضی از مضامین اصلی رمان مثل جایگاهی که جوان «خواب اندر خواب‌زده»ی معاصر ایرانی وامانده میان سنت و مدرنیسم در آن قرار دارد قابل ستایش بود.

درست است که ریشه‌های پیدایش و ادامه یافتن سینمای علمی - تخیلی در آن‌سوی آب‌ها در ایران اصلاً امکان رشد و بالندگی نداشته است، درست است که در این‌جا سینما قرار نیست آلت دست قدرتمندان شود تا به وسیله‌ی آن پروپاگاندای سیاسی غیراخلاقی خود را به راه اندازند یا قرار نیست به هیچ وجه سیاستمداران ایرانی آزمایشات زیرزمینی علمی را بنیان نهند که باعث ترس و وحشت مردم ایران از عواقب آن‌ها شود و سپس در فیلم‌های علمی - تخیلی نمود یابد چنان‌که در سینما و سیاست آمریکایی هست، اما گاه فیلمسازان ایرانی می‌توانند با پناه بردن به دنیای خیال، واقعیات اجتماعی را با بیانی زیباتر و متفاوت‌تر نشان دهند یا گاه حتی زیبایی دنیای خیال را جانشین تلخی واقعیت پیرامونی نمایند. شاید سینمای ایران نتواند جلوه‌های ویژه‌ی آن‌چنانی برای تولید آثار علمی - تخیلی بیافریند ولی دست کم می‌تواند زیرگونه‌های دیگر سینمای تخیلی را به عنوان شیوه‌ی کم‌تر امتحان‌شده‌ی بیان در این سینما امتحان کند و با نوعی تجربه‌ی روایی جدید مخاطب دلزده از تکرار را به سوی خویش جلب کند، تجربه‌یی که در نمونه‌ی متأخر «همیشه پای یک زن در میان است» (کمال تبریزی) اتفاقاً مقرون به موفقیت از این لحاظ بوده است ■