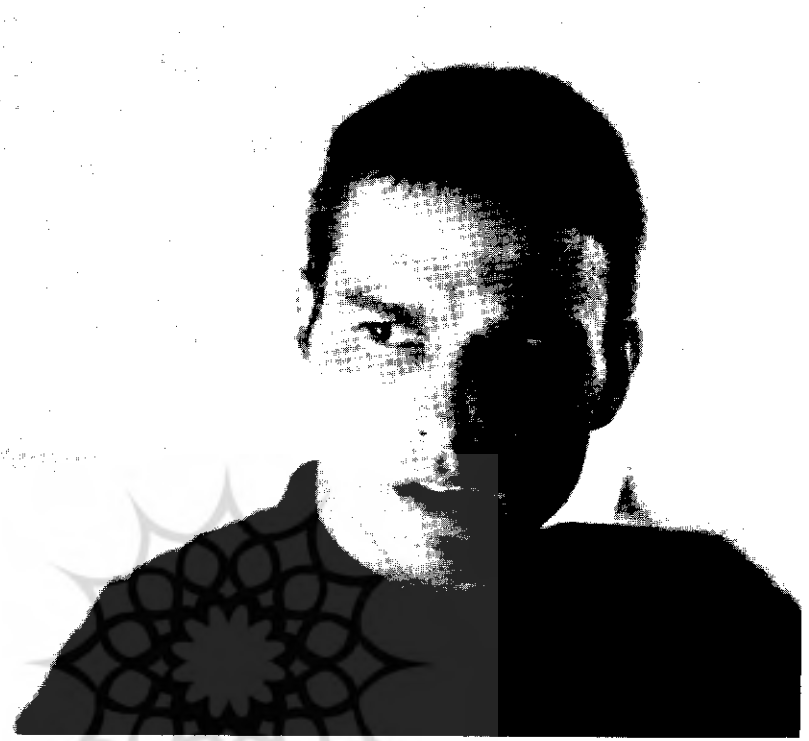


تحلیلی درباره گزارش اقلیت اسپیلبرگ

نیت متن

سیداحمد میراحسان

گزارش اقلیت، از منظرهای گوناگون فیلم مهمی است و ارزش یک بررسی چندسویه و چندجانبه را دارد:
اول این‌که خود فیلم دارای وجوهی نوست؛
دوم این‌که این وجوه نو، دقیقاً بر مبنای اصول هالیوود و شگردهای آن برای حیات نوبه‌نو عمل می‌کند؛
سوم این‌که این فیلم، یک اثر نمونه‌وار هالیوودی است؛
چهارم این‌که ابتکارهای اسپیلبرگ می‌تواند مایه‌ی توهم کسانی شود که یک سینمای متفکرانه و عمیق را دوست دارند؛
پنجم این‌که در ایران حتی قصه فیلم به‌درستی تعریف نشده و دست‌کم تا آن‌جا که به مطبوعات و نقد ژورنالیستی ما مربوط است کم‌وبیش وجوهی از فیلم که اتفاقاً بسیار مهم است اصلاً دیده یا دانسته نشده است؛
ششم این‌که اگرچه همه جذابیت فیلم متعلق به یک فیلم‌نامه جذاب برای عامه و یک کارگردانی طبق

تعریف متعارف کارگردانی، بی‌عیب و نقص، یک رگه معترض و تلخ و سیاه و پیام‌آورانه به‌انضمام فیلم‌برداری زیبای کامینسکی با کنتراست‌ها و نوجویی‌ها و استفاده ویژه از نور و رنگ است. اما بدون تردید در این فیلم یک معناپردازی و پیام مبتنی بر وضعیت حاضر جامعه امریکا و مسایلش وجود دارد که بسیاری از منتقدان ما آن را اصلاً ندیده گرفته یا ندیده‌اند. زیرا منابع فهم آنان مرور نقدهای امریکایی و در کل غربی در اینترنت و پذیرش همان چشم‌اندازی است که این متون ترسیم می‌کنند و البته عموماً این متون فیلم را با ساختارهای ذهنی خود غربیان تفسیر می‌نمایند و به اصول موضوعه نگرش امریکایی، حساس نیستند، درحالی که فیلم بی‌تردید دارای یک زیرلایه ایدئولوژیک است و با انسجام ساختاری و قوه جذابیتش بر اذهان میلیون‌ها میلیون نفر در سراسر جهان اثر می‌نهد و آن‌ها را جهت می‌دهد و گزینش‌های تماتیک آن اصلاً بی‌اهمیت نیست و فیلم در این زمینه به نحو پیچیده‌ای عمل کرده است. تا جایی که حتی می‌تواند بین یک جانمایه ضدنظم موجود سلطه جوی امریکایی و مدافع آزادی فردی یا یک جانمایه زیرکانه دفاع از وضعیت موجود و نظام امریکایی خود اصلاح‌گر و خود بهبودبخش و قابل اعتماد معلق به نظر برسد و یا تفسیرهایی بیابد که یکی از دوسر افراطی مذکور را ثبت می‌کند. من هیچ‌جا این بحث را ندیده‌ام. درحالی که به نظر از اهمیتی یکه در ادراک فیلم، ادراک سیاست فیلم‌سازی هالیوود و ادراک معنای آزادی امریکایی در بیان به‌خصوص پس از حوادث ۱۱ سپتامبر برخوردار است.

از آن‌جا که حتی قصه و روایت اسپیلبرگ از داستان کوتاه فیلیپ. ک. دیک و فیلم‌نامه اسکات فرانک و جوئل کوئن در نقد *گزارش اقلیت* ـ چه نقد خارجی و چه نقد ایرانی، به‌درستی تعریف نشده و سهواً یا عمداً مهم‌ترین گره‌گاه این داستان و محور «داستانگانی» آن که همه ماجراها را به سوی خود می‌کشد و همه نقشمایه‌های روایی به سوی آن نشانه رفته‌اند، ناگفته باقی مانده و خود این قصه در تحلیل فیلم نقش بارزی ایفا می‌کند، در نتیجه مایلم با جزییات داستان غلط تعریف شده فیلم را با همان نکات مهم از قلم افتاده دوباره تعریف کنم. به‌خصوص که در این داستان، به نظرم تقابل با همه پیامدهای مذهبی ـ سیاسی انقلاب ۱۳۵۷ ایران به صورت بسیار هوشمندانه نقش کانونی دارد و این همان نکته ناگفته درون نقدهایی است که من دیده‌ام و می‌کوشم با استنادات متقن آن را نشان دهم.

***

فیلم مثل بسیاری از فیلم‌های هالیوودی با ورود شکوهمند قهرمان یکه، جان اندرتون (تام کروز) شروع می‌شود. زاویه فیلم‌برداری رو به بالا به موقعیت مسلط او تکیه می‌کند. او به ساختمانی در سال ۲۰۵۴ وارد شده است که مرکز تشکیلات «پیشانیره» یا «پیشاجنایت» است. یک شوخی با کارمند زن سیاهپوست می‌کند. زن در حال مالیدن شکم خود در برابر پرسش جان که حال و احوالش چطور است و آیا مشکلی ندارد با لحن طنزآلودی می‌گوید تنها کسی که برایش مشکل ایجاد می‌کند خود اوست!

جان به سراغ همکارانش می‌رود، طراحی صحنه بیانگر وجود عناصر و اشیایی است که نیم قرن دیگر وجود خواهد داشت. الکس مک داول، طراح صحنه باهوشمندی این عناصر را نه آن‌قدر باورناپذیر و نه معمولی و رایج انتخاب کرده، درواقع در امکانات موجود در چنین دستگاهی دست برده، آن را با فانتزی آمیخته و شکل عجیب، نسبتاً عجیبی به آن داده است. مثلاً در همین بدو ورود آندرتون از همکارش می‌پرسد چه خبر، و آن‌ها به او اطلاع می‌دهند ساعت هشت‌ونیم قرار است قتلی اتفاق بیفتد که هنوز محلش نامعلوم است، و بهتر است با مشاهده‌گرها تماس بگیرد. آندرتون از آن‌ها شماره‌گوی قرمز را یعنی پرونده قتل و جنایتی که قرار است در آینده انجام گیرد، می‌خواهد. نشانی پرونده ۱۱۰۸ را به او می‌دهند. حال او یک صفحه شیشه‌ای که یک مونیتور است در قابی می‌گذارد و به‌جای ابزارهای رایج کامپیوتر برای وارد شدن در سایت‌ها با حرکت عجیب و غریب جادومابانه انگشت‌هایش پنجره‌ای را باز می‌کند و تصاویر قتلی را می‌بیند که در آینده نزدیک قرار است تحقق یابد. او زیر لب قاتل را صدا می‌کند: هاوارد تو کجایی؟ و

تصویر قطع می‌شود به خانه هاوارد. او مردی تاجرگونه با کت و شلوار و کراوات است. صبح است و مشغول صرف صبحانه‌اند. مثل فیلم‌های هیچکاک پسرش چشم عکسی - مردی - را که شبیه پدر است با قیچی درمی‌آورد. زن اصلاً مهربان نیست. طراحی صحنه خانه، کاملاً شبیه خانه امروزی است با وسایل رایج و این تفاوت بسیار هوشمندانه است. زیرا کارگردان می‌کوشد عناصر و اشیا و محیط تشکیلات پیشاجنایت را با وضعیت متعارف جامعه جدا کند. ضمناً با یک حس آشنا نسبت به چیزی به نام خانه، امکان لمس فضای تراژیک جنایت آینده و وضع مرد خیانت شده را برای ما ایجاد نماید. این طراحی متفاوت با طراحی آینده‌گرایانه تشکیلات سبب می‌شود احساسات ما امکان غلیان بیابند، زیرا هر محیط بیگانه و فضای ناملموس می‌توانست مانع این پیوند روحی ما با اشخاص و واقعه شود. ما هاوارد را می‌بینیم که از خانه بیرون می‌آید تا روزنامه صبح را که در حیاط می‌اندازند بردارد. از نرده مردی را آن سوی خیابان می‌بیند که خانه‌اش را تحت نظر دارد. معلوم است هاوارد نسبت به همسرش مشکوک است. وارد منزل که می‌شود می‌گوید امروز نمی‌خواهد سرکار برود، اما زن بازیگرانه او را تشویق به ترک خانه می‌کند.

باز به سازمان «پیشانبره» برمی‌گردیم. در پیدا کردن محل جنایتی که دیگر چیزی به وقوعش نمانده دچار مشکل شده‌اند، و تحقیقات هیجان‌انگیز ادامه دارد. تا حال ماجراهای پی‌درپی مایه‌ی سرگرمی و جذب تماشاگر *گزارش اقلیت* شده است و کم‌کم نفسش بند می‌آید و آرزو می‌کند آندرتون هرچه زود جا و خانه هاوارد را پیدا کند. فعلاً تشکیلات، جان آندرتون و ما تماشاگران می‌دانیم هاوارد قتلی مرتکب خواهد شد. اما خود هاوارد (قاتل) همسر و محبوبه‌اش و کودکش نمی‌دانند در این خانه قتلی اتفاق خواهد افتاد.

ناگهان قهرمان فیلم (تام کروز) یعنی جان باهوش همیشگی قهرمانان، از طریق توجه تفاوت موقعیت پسری که در چپ و راست عکس دیده می‌شود، پی می‌برد که یک پارک‌بازی، یک چرخ فلک در نزدیک خانه وجود دارد و به سوی محل رهسپار می‌شود. از آن طرف هاوارد ظاهراً به سرکار می‌رود اما بیرون خانه کمین می‌کند و می‌بیند محبوبه وارد خانه می‌شود.

درحالی که سینمای داستانگوی هیجان‌آور ما نظیر ارتفاع پست پر از خطاهای کودکانه است، جزیی‌نگری اسپیلبرگ و فرانک و کوئن برای یک نظم مینیاتوری در اقناع‌کنندگی بی‌عیب و نقص دروغ شاخدارشان واقعاً ستودنی است

حالا فقط شش دقیقه فرصت باقی است و ما به اولین اوج فیلم از نظر هیجان‌آفرینی نزدیک می‌شویم. هاوارد آرام وارد خانه‌اش می‌شود و صدای خنده‌ی طنازانه زن و محبوبه‌اش را، که در حال بازی‌اند، می‌شنود.

تکنیک ورود قهرمان ما که رییس تشکیلات پت جنایت و معاون برجیس مدیرکل است به محیط دوروبر خانه عالی است. می‌بینیم از آسمان مثل فرشتگان گروه پیشاجنایت نازل می‌شوند و فرود می‌آیند. کمی بعد البته متوجه می‌شویم از یک هلی‌کوپتر بیرون می‌پرند و توهم نمای ورود تنها کارکردش ایجاد یک حس نجات‌بخش فرشته‌آسا بوده، هرچند هلی‌کوپتر به‌گونه‌ای طراحی شده که می‌شود باورکرد یک وسیله حمل و نقل آینده و اندکی عجیب است. حال ما در التهاب قرار داریم. جان خوش‌سیمای ناجی سررسیده ولی نمی‌داند کدام خانه است. با هیجان می‌خواهد این گره را باز کنند تماس می‌گیرد و می‌پرسد در خانه کدام است. جک در اداره، روی همان ورقه مونیتور خانه را در لحظه قتل آتی مشاهده می‌کند. حال دیگر به زمان صفر نزدیک می‌شویم و جک می‌گوید همان دری که باز است، آندرتون نگاه می‌کند و در را می‌یابد و این اوج از نفس افتادن ماست. در حد بیهوشی و اغما، اغوا شده‌ایم! و قهرمان در نماهایی که از لانگ شات یا کلوزآپ چشم‌های بی‌نظیر و پرشورش تداوم سریع می‌یابند به سوی خانه می‌پرند؛ و سه نفره از پنجره به درون اتاق فرود می‌آیند. مرد

با قیچی در حال کشتن محبوبه بود که درست سربزنگاه تام کروز او را می‌اندازد و با دستگاهی در چشم‌هایش نوری می‌تاباند که فلج‌کننده حس جنایت است. آندرتون متنی که شبیه متون قانونی و کلیشه‌های بازداشت است می‌خواند. آقای مارکس هاوارد من شما را به جرم قتل آینده‌ی آقای دومینوس که قرار بود در روز ۲۶ آوریل ساعت هشت انجام بگیرد بازداشت می‌کنم. یک نکته بسیار ظریف در این‌جا وجود دارد. قتل قرار بود سر ساعت هشت انجام شود، ولی حال اندکی از هشت گذشته است. این به معنای خللی پوشیده و پنهان در دقت پیشگویی ساعت قتل است. این را به طور عادی تماشاگر نمی‌فهمد، اما کمی بعد وقتی ماجرا پیش می‌رود و خود دقت یا عدم دقت و مطلق بودن و جبر یا نسبی بودن و احتمال پیش‌بینی بدل به کانون کشمکش می‌شود، اهمیت چنین ظرافتی، خود را می‌نمایاند. درحالی که سینمای داستانگوی هیجان‌آور ما پر از خطاست، جزیی‌نگری اسپیلبرگ و فرانک و کوئن برای یک نظم مینیاتوری در اقناع‌کنندگی بی‌عیب و نقص دروغ شاخدارشان واقعاً ستودنی است. درواقع ما با دو افق کاملاً مجزای قصه‌گویی در سینمای تابع هالیوود روبه‌روییم. یک افق سرهم‌بندی شده‌ی جهان سومی و یک افق دقیق ساختاری و روایی بغرنج که داستان سرگرم‌کننده و ساده‌ای را تعریف می‌کند.

یک نکته ظریف دیگر که در ذهن تماشاگر خارخاری ایجاد می‌کند، مربوط به تلفن سارا، زن خیانت‌کار است. او که تا لحظه‌ای پیش از دهشت و ناامنی زبونانه التماس می‌کرد، حال صدای او روی تصاویر دستگیری شوهر شنیده می‌شود. تلفن کرده و به کسی اطلاع می‌دهد که مأموران پیش‌بینی قتل حالا شوهرم را دستگیر کرده‌اند. او بسیار خونسرد است. تماشاگر یک لحظه احساس می‌کند این مأموران ایجاد امنیت و جلوگیری از جنایت در عین حال مأموران ایمنی و ایجاد خیال راحت برای خیانت زن نیز به شمار می‌آیند!!! گنجاندن این جزییات بسیار هوشمندانه با کلیت چالش آتی بین ایده ضرورت ایجاد امنیت به قیمت محدودیت آزادی و مخالفت با نفی آزادی به بهانه جنایت آینده، گره می‌خورد، در این‌جا ما به‌وسیله تلویزیون متوجه می‌شویم تشکیلات پری کرایم، غوغایی در واشنگتن دی‌سی سال ۲۰۵۴ پدید آورده. شش سال است جنایتی رخ نداده. بازماندگان و افرادی که قرار بود در جنایت کشته شوند و زنده مانده‌اند حرف می‌زنند. قرار است رفراندومی برای ادامه کار یا تعطیلی تشکیلات صورت گیرد. زیرا عده‌ای به دلیل تحدید آزادی فردی و عمل غیرقانونی و غیرلیبرالی دستگیری پیش از وقوع جرم با این تشکیلات مخالف‌اند.

نقشمایه خانه به درد این می‌خورد که ما دریابیم تام کروز معتاد است (او قبلاً مواد مخدر را از یک فروشنده با حدقه‌های بی‌چشم خریده) پسرش را دزدیده‌اید و او با استفاده از یک ابزار نمایش سه‌بعدی و مواد توهم‌زا تصویر بچه‌اش را زنده می‌کند. پسر شیرین او از پدر می‌خواهد به او یاد دهد چگونه تندتر حرف بزند و صحنه چاشنی انگیزش عاطفی تماشاگران را به نحو عالی سازمان می‌دهد.

تا حال خواه‌ناخواه ما در فضای بعد از ۱۱ سپتامبر، و محدود شدن آزادی‌ها و ضمناً نمایش اعتراضی عمومی که در پی این فضای رعب و دهشت و به سبب تنگناها پدید آمده و روان‌شناسی طرح مسأله برای زدودن زهر آن روبه‌رو شده‌ایم. یک نظام بسته و مستبد جهان سومی که حکومت‌ها شیوه‌های فرمانفرمایی و عمل پشت صحنه و فاقد ظرافت درک روان‌شناسانه از نمایش اعتماد و اتکا به مردم را دوست دارند، در مواقعی شبیه وضعیت کنونی امریکا، اساساً منکر اعتراض عمومی حتی منکر وجود محدودیت‌ها می‌شوند، درحالی که گام به گام مردم بازرسی شده‌اند هیچ توضیحی به آنان داده نمی‌شود؛ اما سیستم یک جامعه باز در موقعیت بحران، استفاده از یک هوش مدرن و روان‌شناسی اجتماعی است و با مشارکت عمومی و توضیح و نمایش آشکار می‌کوشد وانمود کند همه چیز را با مردم در میان می‌گذارد، درحالی که شاید حیاتی‌ترین حقیقت که علت ظهور خود بحران بوده؛ تحریف می‌شود و به سود نظم سلطه توجیه می‌گردد. به هر حال در فیلم در واشنگتن دی‌سی سال ۲۰۵۴ رجوع به آرای عمومی و طرح مسأله به صورت علنی نشانی از یک دمکراسی پایدار است.

اما بی‌تردید اسپیلبرگ در نمایش کنش رسانه‌ها، موضعی معترض دارد، درواقع در حال نقد جوسازی و اغوای تصویری تلویزیون است و این را باید به یاد داشت. اما با قاعده گفته شده به خود این نقد، به معنی آزادی نقد در جامعه امریکایی است که *گزارش اقلیت* را می‌سازد، و البته برای ساخته‌شدن *گزارش اقلیت* مطمئناً اسپیلبرگ آزادی لازم را داشته است! به نظرم نقد نشانه‌شناسانه، ساختاری و تماتیک فیلم بدون نقد گزینش‌های تماتیک و دیدگاهی محصول نوعی خودباختگی نقدها و امتناع آن از اندیشیدن مستقل و به خشم آمدن از آرای مستقل و رواج تهمت در برابر یک نگاه متکی به ذهنیت ناوابسته و روشنفکرانه است که بنا به ذات خود ناچار است با دیده‌ی انتقادی به پدیده‌های پیرامون خود و به‌ویژه نظام جهانی موجود بنگرد. آن را پایان جهان نداند و به سبب نقد و یا مخالفت با پدیده‌های درونی، بر بی‌اندامی و عیوب نظم مسلط چشم فرو نبندد و همین موضع را در حوزه‌های فرهنگی از جمله عملکرد سینمای هالیوود حفظ نماید. از این رو در لحظه به لحظه فیلم *گزارش اقلیت* در کنار نقد فیلم‌نامه و کارگردانی و فیلم‌برداری، این نگاه و خردانتقادی زنده ضروری است.

پس از این صحنه‌ها ما با یک صحنه کلیدی روبه‌روییم که درونمایه فلسفی ـ سیاسی فیلم و یکی از کانون‌های چالش تماتیک و کشمکش روایی را شکل می‌دهد.

دکتر برجیس، مدیر تشکیلات اطلاع می‌دهد که یک نفر از دادگستری آمده تا هرچه داریم از دست ما درآورد. این مأمور دادگستری (در اصل اف‌بی‌آی) یک بازرس مخالف تشکیلات پری کرایم است و برجیس به آندرتن می‌گوید مواظبش باشد و به پرسش‌هایش پاسخ دهد.

مأمور (فارل) سر می‌رسد و آندرتن می‌گوید وقتی قاتل و مقتول معلوم می‌شوند، اسم‌هایشان در کجا حک می‌شود، و مأمور دادگستری از همین‌جا مخالفت می‌کند و معتقد است

وقتی کسی هنوز قتلی نکرده حق دستگیری او را نداریم. آندرتن توضیح می‌دهد که کارآگاه‌های آنان آینده را می‌بینند و بازرس می‌گوید این‌ها همه‌اش پوچ و *متافیزیک است*. وقتی تو جلوی چیزی را می‌گیری دیگر نمی‌توانی مدعی شوی آن پدیده، آینده است. آندرتون به‌جای پاسخ استدلال عملی ظریفی می‌کند. او یک گوی را رها می‌کند. بازرس بی‌اختیار گوی را می‌گیرد آندرتن می‌پرسد چرا جلویش را گرفتی. بازرس می‌گوید چون داشت می‌افتاد. آندرتن می‌گوید ولی قبل از افتادن از کجا معلوم که می‌افتاد؟ و بازرس می‌ماند و درواقع کروز قهرمانانه و به‌طور مستدل از تشکیلات پیشاجنایت دفاع می‌کند. ضمناً معلوم شود بنیانگذار تشکیلات پروفسور هینمن است. بازرس می‌خواهد ببیند آن کارآگاه‌ها که هستند و چگونه آینده و قتل‌های اتفاق نیفتاده را می‌بینند. آندرتن می‌گوید نمی‌شود وارد معبد شد. در این‌جا کاربرد کلمه «معبد» و نام‌گذاری مذکور بسیار جالب به نظر می‌رسد، اما ما هدف‌های نهان نگاه داشته شده این نام‌گذاری را روشن می‌کنیم و می‌بینیم در این نام‌گذاری استعاری موذیگری ضدمتافیزیکی و القای ایدئولوژیک کاملاً هدفمندی وجود دارد که علیه مذهب، غیب، پیشگویی و آینده‌بینی است. به هر رو بازرس می‌گوید او حکم دارد و این تشکیلات مجبور است زیر نظر او عمل کند و بازرس موفق می‌شود از سه «غیب‌گو» دیدن کند. آنان سه موجود ظاهراً انسانی اما فعلاً با هویتی نامعلوم هستند که در مایع و بخاری رازآمیز دراز کشیده‌اند و در خلوت معبد موقعیتی شبیه پیشگویان معبد دلف یا عارفان خلوت‌نشین دارند. از توضیحاتی که به بازرس داده می‌شود می‌فهمیم آنان قدرت فوق‌العاده دیدن آینده را دارند. مغز آن‌ها به یک گیرنده قوی وصل است و تمام اجزای آن مدام اسکن می‌شود و همه چیز بر صفحات خاص تصویر می‌گردد. آنان خیلی برتر از انسان هستند، می‌شنویم که با توجه به معجزه‌های اینان مردم ساده حتی آنان را خدا تلقی می‌کنند (در مسیحیت مسیح تجسد خدا تلقی می‌شود) به هر حال لااقل از منظر آندرتن آن‌ها موجوداتی هستند که در شرایط خاصی توان فراتر از انسان معمولی را یافته و قادر به پیشگویی شده‌اند. بازرس تا حدی جاخورده، اما باورهای علمی ـ لیبرالی او قوی‌تر از پذیرش «خرافه»های متافیزیکی است. پس با یقین می‌گوید. در هر حال این‌ها از جنس مذهب است. او مذهب را باور ندارد و توهم می‌داند. می‌گوید مذهب همیشه قدرت را در دست دارد، و کشیش‌ها (روحانیون و عالمان دینی) همواره قدرتمندان اصلی بوده‌اند؛ و او این را هم یک تقلب «مذهبی» می‌داند که باید پرده از راز بیرون افکند، به‌ویژه که او یک فرد آگاهی است که به سادگی فریب نمی‌خورد؛ چون قبل از این‌که پلیس شود در رشته دین درس خوانده است و می‌گوید مایه افتخار پدر بوده. ولی وقتی پانزده سال داشته. پدرش با شلیک گلوله کشته شده و می‌گوید از دست دادن پسر خیلی مشکل‌تر است. معلوم است فارل (بازرس) به کروز (آندرتن) کنایه می‌زند.

بازرس می‌گوید این افراد ممکن است اشتباه کنند و نمی‌توان بر اساس تصاویر ذهنی آن‌ها آزادی مردم را محدود کرد. در برابر تشکیلات پیشاجنایت، برجیس و آندرتن و همه طرفداران این «غیب‌گوها»، موضع فارل خیلی خردآمیز و معقول و منطقی و علمی و آزادیخواهانه است.

و این وضعیت معنای چالش دوسوی مباحثه را شفافیت بیش‌تری می‌بخشد.

بازرس می‌رود و جان تصاویری از آگاهاتا یکی از سه غیب‌گو که زن است (آن دو دیگر مرد هستند) و باهوش‌تر از همه، دریافت می‌کند. ضمناً نوعی واکنش خاص از آگاتا نسبت به جان در این لحظه می‌بینیم که بعدها معنایش را می‌فهمیم، به هر حال ناگهان باب متوجه آندرتن و آگاتا می‌شود و به سرعت خود را به استخر مایه‌ای که آگاتا در آن دراز کشیده می‌رساند و معترض می‌شود و می‌گوید آن‌ها نباید به زیر آب بروند. درواقع موجودیت سحرآمیز آنان با این جزییات کمی مشکوک انسانی و قابل تأمل می‌شود. کم‌کم آنان از قالب یک قدرت ماورایی به صورت یک انسان مقلوک و قابل ترحم که «علم» و «عقل» مدرن از آن‌ها بهره می‌کشد و بر آنان مسلط درخواهند آمد.

«آگاتا» اطلاعاتی درباره‌ی یک قتل درگذشته به جان داده و او

به بایگانی می‌رود تا درباره‌ی آن تحقیق کند و تصاویرش را بگیرد. او اطلاعات آگاتا را می‌خواهد. اطلاعات آگاتا زیاد است. تصاویر بایگانی شده دوتن دیگر با تصاویر ذهن آگاتا فرق دارد. این تصاویر مربوط به یک مقتول و قربانی به اسم آن لایولی است که معتاد بوده است. مأمور بایگانی به طور اسرارآمیز مانع برداشتن پرونده می‌شود و به او می‌گوید وقتی آدم گذشته را نبش قبر می‌کند، فقط کثیف می‌شود.

جان پیش برجیس می‌رود. اما واکنش درستی نمی‌بیند. مدیر کل درباره‌ی کلارا همسر جان می‌گوید و این‌که به او زنگ زده و نگران آندرتن است، و حرف را برمی‌گرداند به این‌که عده‌ای می‌خواهند برنامه پیش‌بینی قتل‌ها را از دست‌شان درآورند. بازرس در جست‌وجوهایش کشف می‌کند جان آندرتون معتاد است و باز، با یک پیش‌بینی قتل روبه‌رو می‌شویم. یک قربانی به اسم لیدکرو با پرونده ۱۱۰۹ تصاویرش به آندرتن ارایه می‌شود، و او با دهشت می‌بیند تصاویر ارایه داده شده از قاتل تصاویر اوست. زن سیاهپوست می‌گوید من به آن‌ها چیزی نمی‌گویم و ظرف دو دقیقه می‌گریزد. تام‌کروز آشفته است. او حالا می‌بیند که این پیش‌بینی‌ها ممکن است اشتباه‌آمیز شود. خود در مرکز این پیش‌بینی خطاست و باور نمی‌کند قتل کند. زیرا اصلاً مقتول را نمی‌شناسد. گریز او از پلیس، عمل کردن چشمش، (از این‌جاست که تصاویر قاتل‌ها را می‌گیرند) به کار بردن فانتزیک ربوت‌های عنکبوتی برای پیدا کردن او نقطه اوج جدید فیلم است. صحنه‌های اکشن هم‌چون صحنه‌های علمی ـ تخیلی خوب پرداخت شده است. در این‌جا آندرتن به سراغ هینمن که بنیانگذار تشکیلات پری کرایم است می‌رود تا از این غیب‌گویی‌ها و غیب‌گوها Precognitires و Precogها اطلاع کسب کند. او احساس می‌کند برایش پاپوش دوخته‌اند. پروفسور هینمن را (یک زن عجیب که گیاهان گوشتخوار تربیت می‌کند) پیدا می‌کند. در این‌جا یک رازگشایی مهم صورت می‌گیرد، هینمن فاش می‌کند آن سه غیب‌گو در اصل کودکان زنان معتاد بوده‌اند، که مواد توهم‌زا بر مغزشان تأثیر هولناک گذاشته بوده و مدام دچار کابوس بوده‌اند. قرار بود آنان به‌وسیله هینمن معالجه شوند. ناگهان درمی‌یابند تصاویر ذهنی آنان و به‌ویژه آگاتا که شب‌ها برمی‌خاسته و سر به دیوار می‌کوبیده، تصاویر قتل‌های آینده بوده است. برجیس می‌خواهد از آن‌ها برای به‌راه انداختن تشکیلات پیشاجنایت و قدرت خود استفاده کند.

همه سوءتفاهم‌های ما درباره گزارش اقلیت می‌تواند از این‌جا سرچشمه بگیرد که دچار تردید شویم، آیا این فیلم یک استعاره از یک جامعه، یک دوران و یک وضعیت تلخ و سیاه است و یا یک مجاز که به نوعی زیرکانه حاوی همنشینی، تحمل، اثبات برتری و تأیید سرشت خود اصلاح‌گرانه همان جامعه است

هینمن مخالف بوده و می‌خواسته آن‌ها را که بی‌گناهانی بوده‌اند که جلوی گناهکارها را می‌گرفتند معالجه کند و از رنج برهاند. برای همین این پروفسور هینمن از برجیس جدا می‌شود.

آندرتن می‌گوید ولی من مرتکب قتل نخواهم شد. من اصلاً مقتول را نمی‌شناسم، هینمن می‌گوید تصاویر به‌وجود آمده می‌گویند که تو مرتکب قتل می‌شوی. آندرتن می‌گوید ولی من از قتل دوری می‌کنم. هینمن می‌گوید چطور از آدمی که تاکنون ندیدی می‌توانی دوری کنی. جان می‌گوید تو کمکم می‌کنی و پروفسور می‌گوید کسی نمی‌تواند به تو کمک کند.

در این‌جا رازی فاش می‌شود. هینمن می‌گوید آن سه غیب‌گو هیچ‌وقت اشتباه نمی‌کنند، ولی پاره‌ای اوقات مخالفت می‌کنند و سرباز می‌زنند. اکثر اوقات تصاویری که سه نفر آن‌ها می‌بینند مثل هم است، ولی گاهی تصاویر یکی از آن‌ها با دوتای دیگر فرق دارد. در این‌جا جان می‌گوید چرا او از این موضوع اطلاعی پیدا نکرده و هینمن می‌گوید این همان گزارش اقلیت است و یا جزیی است که برای این‌که

تشکیلات نقصی نداشته باشد پنهان نگاه داشته شده است. جان با حیرت می‌گوید یعنی ما ممکنه آدم‌های بی‌گناهی را دستگیر کنیم و هینمن می‌گوید منظورش آن است که آن قاتل‌هایی که آن‌ها خوابشان را می‌بینند ممکن است آینده متفاوتی داشته باشند، و برجیس برای قدرت خود این راز را نهان نگاه داشته است.

آندرتون حال درهم ریخته است. او می‌گوید به صحت کار تشکیلات ایمان داشته و اگر مردم بدانند هرگز راضی به ادامه کارش نمی‌شوند. هینمن می‌گوید البته اگر تو مقتول را بکشی این یک نمایش عمومی می‌شود. جان می‌گوید او نمی‌تواند آدم بکشد، و هینمن به او می‌گوید برو گزارش اقلیت را پیدا کن تا به کار تشکیلات پایان دهی. او می‌رود که تصاویر را پیدا کند، فیلم به شیوه آثار پلیسی ـ اکشن و با دروغ‌های عجیب و غریب ادامه می‌یابد و با عمل چشم جان تا شناخته نشود؛ و گشت و تعقیب ربوت‌های عنکبوتی و گریز از ربوت‌ها و دزدیدن آگاتا و به‌دست آوردن تصاویر آگاتا به‌وسیله متخصص لیزری و حال معتادوار آگاتا و دیده شدن تصاویر آن لایولی و تعقیب و گریز در فروشگاه و پیداکردن کرو و پیداکردن عکس‌های پسرش در اتاق کرو و تصور آن‌که کرو پسرش را دزدیده و اعتراف کرده که پسرش را کشته و تقاضای او برای کشته شدن به دست آندرتون و اکراه آندرتون از کشتن کرو و اعتراف کرو که او را برجیس استخدام کرده و محکوم به اعدام بوده و گفته اگر وانمود کند پسر جان را کشته و جان او را بکشد همه اموالش به وراث کرو می‌رسد، اما اگر اعدام شود اموالش مصادره خواهد شد؛ درنتیجه او دروغ گفته و قاتل پسرش نیست و کرو می‌گوید و می‌خواهد او را بکشد تا پولش به خانواده‌اش برسد و کشته شدن لید کرو در کشمکش و گره‌گشایی نهایی...

***

بازرس به‌وسیله برجیس کشته می‌شود. معلوم می‌شود آن لاویولی مادر آگاتا بوده و پس از ترک اعتیاد می‌خواسته دخترش را پس بگیرد. اما تشکیلات برجیس بر دوش آگاتا می‌چرخیده، پس با نقشه‌ای برجیس او را می‌کشد و آن تصاویر ذهنی آگاتا، تصاویر قتل به دست برجیس بوده.

سرانجام وقتی پس از مراسم گرامیداشت، آندرتون برجیس را غافلگیر می‌کند و نشان می‌دهد همه ماجرا را کشف کرده، برجیس خودکشی می‌کند. آگاتا که حال دیگر نه یک معجزه‌گر بلکه دختری بیمار و زبون بوده، معالجه می‌شود. همسر آندرتن که پس از مرگ پسرشان او را ترک کرده بوده به خانه باز می‌گردد، تشکیلات پیشاجنایت تعطیل می‌شود و یک تصویر هالیوودی با شکم آبستن همسر آندرتن و چهره جذاب او که به آینده چشم دوخته‌اند فیلم را به پایان می‌برد.

همنشینی یا جانشینی

همه سوءتفاهم‌های ما درباره *گزارش اقلیت* می‌تواند از این‌جا سرچشمه بگیرد که دچار تردید شویم، آیا این فیلم یک استعاره از یک جامعه، یک دوران و یک وضعیت تلخ و سیاه است و یا یک مجاز که به نوعی زیرکانه حاوی همنشینی، تحمل، اثبات برتری و تأیید سرشت خود اصلاح‌گرانه همان جامعه است. اسپیلبرگ با قدرت فراوان، هوش یکه و مهارت‌های فن‌آورانه چنان *گزارش اقلیت* را در همه جوانبش پرداخته است که ما واقعاً اگر بخواهیم فیلم را شالوده‌شکنی کنیم دچار موقعیتی پریشان می‌شویم و به ناتوانی کامل در تشخیص سرشت استعاری یا مجازی فیلم و درواقع به‌مثابه یک زبان در مورد محور جانشینی یا همنشینی آن دچار می‌گردیم. در آغاز تأویل *گزارش اقلیت* مایلم حتی قبل از نقد استعاره‌ای در باب آزادی‌های فردی (ریک لایمن)، یا سفرهای توهم‌زا و ... (دیوید ادلستاین) و نیز نقد جهان مجازی فیلم و دروغ‌های شاخ‌دار، اما بی‌عیب و نقص (آنتونی لین)، به‌طور مفصل از «بازخوانی سینمایی کلاسیک هالیوود» آن‌چه را که به درد بحث ژرف‌تر ما از *گزارش اقلیت* می‌خورد، نقل کنم چیزی که به ما می‌آموزد و محور استعاری و مجازی می‌توانند بدون تناقض با هم عمل کنند و از لایه ایدئولوژیک نگاهی پرده بردارند: یادآوری این نکته ضروری است که در گفتار عادی و روزمره‌ی ما دو محور همنشینی و جانشینی در اقتران با یکدیگر عمل می‌کنند و از هم جدایی ندارند. فقط در بیماری‌های موسوم به زبان‌پریشی (aphasia ـ عدم قدرت تکلم در نتیجه

ضایعات دماغی و ناتوانی کامل یا جزیی در نطق یا فهم زبان که از ضایعات مغزی ناشی شده باشد) می‌توانیم خصلت متمایز این دو شیوه‌ی آرایش زبان را آشکارا مشاهده کنیم. بیماران مبتلا به زبان‌پریشی معمولاً اشکال کارشان در ارتباط با یکی از همین دو محور است. مثلاً بعضی‌هاشان می‌توانند جملات دستوری صحیح بگویند، اما از نظر انتخاب کلمات دچار اشکال‌اند؛ یا برعکس کلمات را درست انتخاب می‌کنند، اما از نظر دستوری درست نمی‌توانند آن‌ها را با هم ترکیب کنند. یاکوبسن در مطالعه‌ای که بر روی این بیماری‌های زبانی انجام داد موفق شد که این دو نوع زبان‌پریشی را از هم تفکیک کند. یاکوبسن از مطالعه خود نتیجه گرفت که زبان اساساً دو قطب دارد: قطب استعاری و قطب مجازی و این دو قطب هم متناظرند با دو شیوه آرایش نشانه‌ها. لکان همین دو مفهوم استعاره و مجاز را با کمی تغییر از یاکوبسن می‌گیرد و آن‌ها را دو شیوه‌ای می‌خواند که بدان وسیله زنجیره دال‌ها در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و ناخودآگاه را نظام می‌دهند. استعاره یعنی نشان دادن دالی بر حسب دال یا دال‌های دیگر و مجاز یعنی نشستن دال یا دال‌هایی برجای دال دیگر. اگر با اصطلاحات فروید آشنا باشیم درمی‌یابیم که این استعاره و مجاز همان‌هایی است که فروید آن‌ها را به ترتیب «تراکم» و «تبدل» می‌خواند، انباشت و جابه‌جایی. از نظر فروید این‌ها دو مکانیسمی هستند که اندیشه‌های رویایی ما بدان وسیله خود را در رویا آشکار می‌سازند: یا این‌که اندیشه‌های رویایی ما به هم فشرده می‌شوند و همگی در یک تصور واحد جا می‌گیرند (تراکم) و یا این‌که انرژی روانی یک اندیشه‌ی رویایی به تصاویری ظاهراً ناچیز و نامربوط منتقل می‌شود و در نتیجه این تصاویر به جای اصلی نشانده می‌شوند (تبدل)...

با این حساب حالا دو مکانیسم تشکیل زنجیره‌ی دلالتی داریم. اما لکان به این اکتفا نمی‌کند که اصطلاحاتی را از زبان‌شناسی بگیرد و آن‌ها را با کارکردهای ذهنی ناخودآگاه مترادف گرداند. از نظر لکان، اصطلاحات سوسور و یاکوبسن باید که یک آزمون دیگر را هم بگذرانند. اگر قرار باشد استعاره و مجاز یاکوبسن بتوانند به موصوف خود مبدل شوند، به عبارت دیگر اگر قرار باشد خودشان هم دال بشوند، لازم است که از خصلت over determination برخوردار باشند (این اصطلاح از اصطلاحات فروید است و به این امر نظر دارد که صورت‌بندی‌های ناخودآگاه - عارضه‌های روانی، رؤیاها، و غیره - را می‌توان به عوامل تعیین‌کننده بسیاری نسبت داد) برای این منظور، لکان این دو اصطلاح را در دو رابطه متقاطع دیگر برمی‌زند: ۱. مکانیسم روانی‌ای که سبب تولید عارضه‌های روان‌پریشانه می‌شود مستلزم جفت‌جفت شدن دال‌هاست (از یک سو آسیب جنسی ناخودآگاه داریم و از سوی دیگر تغییرات یا کنش‌هایی را داریم که در درون و یا به‌وسیله بدن صورت می‌گیرند و منجر به عارضه بیماری می‌شوند) بدین ترتیب این مکانیسم خود جنبه استعاری دارد؛ ۲. تمنای ناخودآگاه که به طور ماهوی سیری‌ناپذیر و نابودناشدنی است، اقتضا می‌کند که انرژی روانی ناخودآگاه دایماً از چیزی به چیزی دیگر منتقل شود. پس این تمنا جنبه مجازی دارد. منتهی باید اضافه کنیم که در این‌جا برخلاف مورد اول بازدارش کارکرد مجازی منجر به عارضه بیماری نمی‌شود بلکه ایجاد فتیش Fetish می‌کند.

برای این‌که بحث خرد درباره‌ی رابطه دال و مدلول را به سرانجامی برسانیم اجازه دهید که نگاهی دیگر بر رابطه آگاهی فرد با سوژه نظم نمادین بیفکنیم و بازهم نقل قولی کنیم از لکان:

اگر آدمی توان آن را می‌یابد که نظم نمادین را اندیشه کند، بیش از هر چیز بدان سبب است که این نظم باوجود او عجین شده است. هر فردی از تهینای [béance] رابطه‌ی تصویری خود با فردی مشابه خویش، توهمی از شعور در خود می‌یابد و این توهم او را به صورت شخص وارد نظم نمادین می‌کند. ولی این ورود جز از طریق عرصه اساسی گفتار صورت نمی‌پذیرد و این همان امری است که ما قبلاً در مورد بازی کودکان شاهد لحظه‌ی تکوینش بودیم. تشکیل شخص در شکل کامل بدین قرار است: هربار که شخص [سوژه] دیگری را به گونه‌ای مطلق مخاطب می‌سازد

ـ یعنی همان دیگری که شخص می‌تواند او را تبدیل به یک «هیچ‌کس» کند، اما او نیز می‌تواند با وی چنین کند. یعنی می‌تواند برای اغفال شخص [سوژه] خود را به صورت ابژه درآورد ـ ورود به نظم نمادین از نو تکرار می‌شود. این دیالکتیک inter subJective را به راحتی می‌توان با نمودار زیر نشان داد:

شخص ـــــــــــ دیگری

رابطه تصوری

من ـــــــــــ دیگری

در این‌جا اگر مسأله دیگری را عجالتاً کنار بگذاریم، می‌توان چکیده بحث لکان را چنین دانست که هر فرد از طریق یک رشته قیاس‌های تصوری، برخود، آگاه می‌شود. اما تبدیل شدن او به سوژه باعث دورافتادگی او از نظم بنیادین می‌شود (به دلیل همان «فقدان»هایی که قبلاً ذکرش رفت) و فقط از طریق یک روند انعکاسی و آیینه‌گون است که می‌تواند خود را مجدداً به «حیث تصوری» متصل کند، یعنی او باید در نقطه‌ای قرار گیرد تا «دیگری» بر او عرضه شود و این دیگری چونان آیینه‌ای است تا فرد خود را ببیند.

لکان و پیروانش رابطه دال و مدلول را دقیقاً در راستای همین محور تصوری قرار دادند. مسأله مرزی که در تدوین سوسور بلاتکلیف ماند و در تدوین لوی استروس چونان گسستی مطلق فرض شد، برای نخستین بار در این‌جا معنایی کسب می‌کند: رابطه دال و مدلول در امتداد این محور تصوری جریان دارد. به عبارت دیگر تمام جنبه‌های معناشناختی وابسته به ادراک فرد از شخصیت خود است وگرچه تغییر در نظم نمادین می‌تواند این ادراک را تحت تأثیر قرار دهد، اما این ادراکات خود به هیچ‌وجه بر نظم نمادین حاکم نیستند....

***

با نگاهی کوتاه به مفهوم دیگری به نام ایدئولوژی این دیباچه را برای ورود به قلمرو تأویل *گزارش اقلیت* به پایان می‌بریم. از آن‌جا که دوستداران سینمای امریکایی ـ هالیوودی ـ گمان می‌کنند این سینما تنها موضوعی برای لذت بردن و سرگرمی و نمایش مهارت است و نگرش‌های ایدئولوژیک در آن بی‌معناست، خوب است با اشاراتی به نظر آلتوسر درباره‌ی ایدئولوژی، مسیری برای درک اهمیت آن در شالوده فیلمی مثل *گزارش اقلیت* بیابیم. می‌دانیم که ایدئولوژی نگاهی به جهان است که به صورت نظام ویژه‌ای از باورها بر ذهن یک فرد یا یک گروه و جامعه حاکم است. ایدئولوژی‌ها خود را حقایق برتر معرفی می‌کنند، اما درواقع چیزی جز تصوراتی ویژه از واقعیت نیستند و در این میان فرق نمی‌کند که شما دارای ایدئولوژی لیبرال باشید (اسپیلبرگ) یا ایدئولوژی سوسیال‌ناسیونالیستی (لنی ریفنشتال) در هر حال آن‌چه را که به صورت داوری برتر ارایه می‌دهید حاوی چیزی نیست جز شرایط وجودی واقعی‌شان که به شکل تخیلی تصویر شده است.

به منظر آلتوسر در این‌جا نکته‌ای قابل تأمل است و آن این‌که اصولاً چرا انسان‌ها نیازمند این‌گونه برداشت‌های تصوری از شرایط واقعی هستی‌شان هستند. نوعی نگرش پیش‌پا افتاده که اسپیلبرگ هم در *گزارش اقلیت* به نحو عامه‌پسندی آن را مطرح می‌کند این است که علت این امر را باید در دروغ‌بافی‌های مذهب و کشیش‌ها و مستبدان جست‌وجو کرد. *گزارش اقلیت* می‌کوشد وانمود سازد منظر تصویری او از جهان حاوی حقیقت علمی است و همه *گزارش اقلیت* در جهت اثبات آن است و همه این اثبات از طریق موقعیت بازرس و حقانیت او و افشای بیمارگونگی غیب‌گویان و عدم وجود معجزه و در مقابل وجود قتل و توطئه و قدرت‌پرستی کشیشانه برجیس در پس پرده، صورت می‌گیرد، روندی که در شکل ایدئولوژی متافیزیکی محکوم می‌شود و چیزی نبوده است جز یک دروغ برای به اطاعت درآوردن خلایق. آری این نظر بسیار ساده‌لوحانه است و معلوم نیست چرا طی هزاران سال این همه آدم‌ها فریب این «دروغ» را خورده‌اند. منظر دیگر گرایش به این متافیزیک در فیلم اسپیلبرگ با ایده «از خودبیگانگی» توضیح داده می‌شود و به صورت ساده‌نگرانه‌ای از عقیده فویر باخ و مارکس آمده است. جان آندرتن تنها بر اساس توهم و از خودبیگانگی به

سبب جنایت علیه فرزند دلبندش به دام این ایدئولوژی دروغزنانه افتاده است برای آنکه روند شکل‌گیری استعاره اسپیلبرگ و زبان مجازی فیلمش را در کنار هم دنبال کنیم تا ببینیم در نهایت *گزارش اقلیت* در صورت ساختارشکنی چه چیزی را در آگاهی یا ناخودآگاه ما می‌نشاند. از فیلم‌نامه شروع می‌کنیم.

ساخت داستانکان

می‌دانیم که فیلم *گزارش اقلیت* بر اساس قصه فیلیپ ک. دیک ساخته شده است. در حقیقت سهم قصه کوتاه دیک همان است که ادلستاین توضیح می‌دهد: یک شرکت راه‌هایی پیدا کرده تا از قابلیت‌های پیش‌آگاهی مردان و زنان که جنایت را پیش از وقوعش می‌بینند در راه اهداف پلیس در مهار بزه و قتل سود ببرد. منبع اطلاعاتی پلیسی که قاتلان را پیش از قتل آینده‌شان دستگیر می‌کند سه پیشگو هستند که در شرایط خاصی نگاه‌داری می‌شوند و به کمک تکنولوژی پیشرفته آگاهی‌شان دریافت می‌شود. اما فضاسازی ویژه اسپیلبرگی سبب سربرآوردن وجوه تازه‌ای در روایت شده است. ببینیم آمیزه اسپیلبرگ و اسکات و دیک چه محصولی داده است:

یک داستان علمی ـ تخیلی: فانتزی آینده‌نگرانه، آه بله؛ این یک خاطره صرفاً اسپیلبرگی است. ولی حالا یک داستان پیش‌پا افتاده علمی ـ تخیلی تبدیل به بهانه‌ای برای یک فیلم نوار شده است. اما من می‌خواهم بگویم بهانه فیلم نوار تبدیل به ساختن یک ستایش از ایدئولوژی امریکایی شده که گویا این روزها مورد تهدید واقع شده است.

درباره‌ی ساختار علمی ـ تخیلی باید بگویم فیلم در دو جهت پرداختن یک فضای فانتزیک و یک فضای فوتوریستی، قانع‌کننده است. صحنه چینی و طراحی صحنه کاملاً هوشمندانه است. زیرا در حد اعتدال و در عین حال با

جاذبه‌های اشیای عجیب و غریب پرداخت شده‌اند. هم آن‌قدرها دور از ذهن نیستند (ماجرا فقط حدود نیم قرن بعد می‌گذرد!) و هم آن‌قدر رایج نیستند.

درواقع پرسش فلسفی جبر یا آزادی و اختیار، در فیلم به سود آزادی و اختیار خاتمه می‌یابد، در حالی که این اراده خوش‌فرجام خودنظام را هم تصحیح کرده و تشکیلات محدودکننده آزادی که به بهانه امنیت و بر اساس اعمال خلاف و بیماری و غیب و پیشگویی و ... شکل گرفته بوده تعطیل شده است

مونیتورهای شیشه‌ای، فانتزی معبد، و فانتزی وسایل حمل و نقل و فانتزی ربوت‌های عنکبوتی برگرد دو فانتزی اصلی می‌چرخند:

۱. تشکیلات پری‌کرایم با جلوه‌های ویژه و یک کار رایانه‌ای چشم‌گیر و ایده‌ای وهم‌آمیز.

۲. Pre Cognitiveها و موجودات در آن شرایط آزمایشگاهی و نیز چند ایده فرعی مثل ایده‌کار لیزری در چشم برای ممانعت از شناسایی زندان عجیب و غریب مظنونین به قتل آینده.

۳. احضار تصویری زنده نمای سه بعدی پسر گمشده و ... در این قلمرو می‌توان گفت کار اسپیلبرگ و دروغ‌های سرگرم‌کننده‌اش واقعاً عیب و نقصی ندارد.

اما درباره‌ی آینده‌نگری فیلم باید به دیک رجوع کنیم و دغدغه‌ی او درباره آینده‌ای هولناک که در آن فکر جرم، جرم محسوب می‌شود. ظاهراً یک فضای فانتزیک، فوتوریستی و علمی ـ تخیلی برای فیلیپ عزیز که گویا خود مصرف‌کننده مواد توهم‌زا بود، در خدمت دغدغه‌های جدی‌تری قرار داشت: نویسنده سفرهای توهم‌زا و الهام‌بخش فیلیپ ک. دیک معتقد است که او به واسطه این ژانر می‌توانست اضطراب‌ها، حسرت‌ها و تعبیرها و برداشت‌های خود را از دنیای خودش در معرض قضاوت قرار دهد، و بنابراین درستش این است که او را یکی از شجاع‌ترین کاشفان روانی قرن بیستم به شمار آوریم. به نظر می‌رسد این برداشت غلوآمیز از دیک با خواست کمپانی‌هایی که اخیراً به آثارش روکرده‌اند همنوایی دارد. رمان‌های توهم‌زای دیک، اگرچه دارای یک لایه متفکرانه است، اما بیش از هر چیز آثار سرگرم‌کننده و متعارفی است که لایه فکریشان هرگز آن‌قدر جدی نیست. مثلاً این ایده که پیش‌آگاهی از آینده بر آینده چه تأثیری می‌گذارد، و این‌که در چنین فضایی عمل به پیشگویی‌ها چقدر از حقانیت برخوردار است و چقدر ما را از حق یک زندگی آزاد و بی‌دغدغه محروم می‌کند، و بالاخره ارتقای فکر داستانی تا سرحد یک پرسش فلسفی. همه‌ی این‌ها در داستان وجود دارد، اما فقط برای یک تفکر متوسط طرح آن با ظرافت‌های یک تراژدی بزرگ قرن بیستمی همنواست، وگرنه درواقع روایت در خیال‌پردازی گریزان از واقعیت‌هایی که در هر کار موجود با تیزبینی مورد استفاده و اتکا هستند غرق شده است و از اعتبار فروکشیده شده و به داستانی برای سرگرمی تبدیل شده است.

به قول دیوید ادلستاین دیک که خودش بر اثر همان مواد توهم‌زا دچار ترس و واهمه شده بود مبادا مبتلا به دوگانگی رفتاری (اسکیزوفرنی) شده باشد، در نهایت توانست این شرایط روحی را همگانی و عمومی جلوه دهد.

یادها و خاطره‌ها اصولاً در ذات خود پرسش‌انگیز و مشکوک‌اند. هویت‌ها قابل تغییر و تحول‌اند و علایم نابسامانی و آشفتگی در همه جا دیده می‌شود. دیک سوءظن‌هایی نسبت به دولت داشت و با جریان ضدفرهنگ به‌خصوص آن‌هایی که مواد استعمال می‌کردند تا پرده‌ی حقیقت را بشکافند احساس همدلی می‌کرد... و در آخرین دهه‌ی زندگی پرتب و تابش تلاش کرد تا درباره‌ی تأثیر یک قلمرو مافوق طبیعی که فراتر از دنیای ملموس ما می‌رود بنویسد. اما خوراک سینمایی اسپیلبرگ چه از مواد او فراهم آورده؟ یک استهزای ایدئولوژیک از متافیزیک.

غیبِ بیمار

البته فضاسازی اسپیلبرگ، گیرافتادن فرد در موقعیتی محتوم و رهایی به وسیله اراده فردی و پیروزی بر جبر رویه‌ی پرسروصدا و علنی *گزارش اقلیت* است، ولی به نظرم همه فانتزی‌ها، هم فوتوریسم و همه آمیزه «تریلر» و «اکشن» و «نوار» در *گزارش اقلیت* ساختاری پدید آورده‌اند که منشوری است با محور استهزای غیب. کانون فیلم تشکیلات پری‌کرایم و ساختمان پیشاجنایت است. دل این ساختمان «معبد» است معبد استعاره‌ای است که اگرچه ما را به یاد معبد پیشگویان دلفی می‌اندازد، اما به‌زودی پوچ بودن آن از پرده بیرون می‌افتد: غیب‌گوها که نقش عارفان و پیشگوهای تراژدی‌ها را دارند، آرام‌آرام از شکوه فرامادی و ماورایی و قدرت معجزه‌آسایشان دور می‌شوند و به معتادانی بیمار و ترحم‌انگیز که تحت سیطره علم قرار دارند تبدیل می‌شوند. علم از آن‌ها سوءاستفاده می‌کند و علم آن‌ها را معالجه خواهد کرد و در هر حال آنان تحت سلطه حقیقت علمی مدرنیته‌اند. متافیزیک و مذهب و غیب‌باوری از این بهتر در کانون یک فیلم قربانی یک ایدئولوژی امروزی نمی‌شود که تصور خود را واقعیت عینی وانمود می‌سازد. به نظرم امریکا با مذهب و عالم غیب و امام خمینی (ره) و انقلاب دینی مشکلی پیدا کرده که حالا با فیلمی چون *گزارش اقلیت* از آن انتقام می‌گیرد. استعاره آزادی فردی جانشینی برای این انتقام‌کشی تلویحی و فیلم مجازی است که فاصله سال ۱۳۵۷ تا ۱۱ سپتامبر را طی می‌کند تا خود را از کابوس واقعیت نظم مستبد و سلطه‌جو و محدودیت‌های امنیتی برهاند و هم‌چنان ایدئولوژی امریکایی و خصلت خود تصحیح‌کننده نظم موجود و قدرت فایق آمدنش را بر بحران‌ها مورد تأکید قرار دهد، و به جای ریشه‌یابی پدیده‌های بحرانی موجود علل را پرده‌پوشی کند و با استهزای باورمذهبی و تحقیر آن پرچم پیروزی جهان‌بینی علمی ـ لیبرالی را برافرازد.

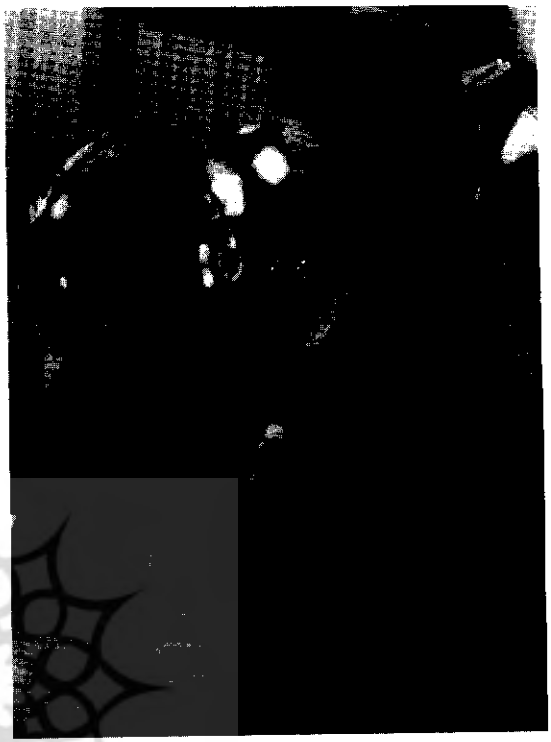
اکثریت یا اقلیت

در کنار این اقتران زبان‌پریشانه یک نظم دستوری دست‌برده

شده برای اهداف تحریف‌گرانه، ما به جنبه دیگری از لایه درونی فیلم می‌رسیم که نتیجه ساختارزدایی آن است، و آن بی‌اعتباری و «اکثریت» در برابر ایفای نقش روشنگرانه اقلیت برای نجات آزادی و بازگشت به آرمان‌های لیبرالی است. البته این ستایش اقلیت ربطی به وضعیت امروزی امریکا به عنوان یک اقلیت خودرأی در سازمان ملل ندارد که خواهان عمل خودسرانه به بهانه حقیقتی است که فقط خود می‌داند و حیثیت تصوری ویژه‌ای که خود از جهان و از خود دارد. اما روی هم رفته پاسداشت قوه اختیار در *گزارش اقلیت* این بار از طریق شالوده‌شکنی اکثریت تحقق می‌پذیرد.

لایه فلسفی جبر و اختیار

اقتباس روان و مهیج اسپیلبرگ از قصه کوتاه دیک به معنی نگاه داشتن چیزهای به‌درد بخور یک حیثیت ایدئولوژیک و تصوری و کنار نهادن آن چیزهایی است که برای محور



جانشینی مزاحم بوده است. اگر دیک روی هم رفته یک منتقد دولت واشنگتن دی‌سی و گواهی‌دهنده جهانی پراضطراب و سیاه است، این سیاهی در فیلم اسپیلبرگ به یک بازی خوش‌عاقبت بدل شده است. درواقع پرسش فلسفی جبر یا آزادی و اختیار، در فیلم به سود آزادی و اختیار خاتمه می‌یابد، در حالی که این اراده خوش‌فرجام خودنظام را هم تصحیح کرده و تشکیلات محدودکننده آزادی که به بهانه امنیت و بر اساس اعمال خلاف و بیماری و غیب و پیشگویی و ... شکل گرفته بوده تعطیل شده است. و قهرمان بزرگ پس از سیر بزرگ و کشف حقیقت و بازگشت به خانواده مقدس با زن آبستن و خوشبخت خود به سوی آینده می‌نگرد. در این فیلم، جبر، آسیب، توهم، قتل، اعتیاد، محدودیت آزادی فردی، متافیزیک، مذهب، غیب‌گویی در یک صف قرار داده شده‌اند؛ و در مقابل، علم، عقلانیت مدرن، مخالفت با متافیزیک، مخالفت با قدرت مذهب و سوءظن به معجزه و اثبات صحت این سوءظن و اثبات پدیده بیمارگونه‌ای که به‌وسیله علم پزشکی باید معالجه شود و اف‌بی‌آی و دادگستری در صف مقابل قرار دارند. آندرتن در این میان دچار خطای آگاهی است، او بالاخره در رویارویی با «آن دیگری» به آگاهی می‌رسد، شفا می‌یابد، و سلامت و حقیقت و دفاع از آزادی فردی را برمی‌گزیند.

کل فیلم مثل یک رویای جایگزینی فرویدی است. او و آگاتا به نوعی دارای همذاتی هستند، اعتیاد و آسیب‌دیدگی می‌خواهد از آنان قربانی بسازد؛ اما هر دو با «تراکم» و «تبدل» نجات پیدا می‌کنند و انرژی روانی سالم‌سازی و رهایی خویش را از قید توهمات غیرلیبرالی و سلطه‌جویانه سایه پدر (برجیس) به‌دست می‌آورند. پیشگو در این‌جا نقش پیشگوی ادیپی را ایفا می‌کند، اما این بار آندرتن از چنگ تقدیر کور، توهمات مذهبی و از دست دادن آزادی می‌رهد، هرچند که در نهان‌ترین لایه با خودکشی برجیس اسپیلبرگ این بار «پدر» را حذف می‌کند؛ همان‌طور که مذهب را حذف می‌کند.

بدون شک فیلم در یک جلوه دفاع از آزادی فردی در برابر مناسبات کنترل‌کننده به بهانه امنیت‌آفرینی پیش چشم ما ظاهر می‌شود؛ اما در نهایت به ما می‌گوید این بحران گذراست و جامعه امریکایی توانا به تصحیح خود و بازگشت به سلامت و احترام به آزادی فردی است و باید به آن اعتماد کرد. اسپیلبرگ همه توانایی هالیوود را در خدمت این ایده می‌گیرد. فیلم‌برداری کامینسکی، شگردهای رایانه‌ای و کارگردانی مسلط و فراز و فرود سرگرم‌کننده و نفس‌گیر فیلم‌نامه فرانک و کوئن که داستان دیک را مستمسک فضاسازی اسپیلبرگی قرار داده‌اند در خدمت یک ایدئولوژی است که می‌توان دوباره کذب و شاخداری دروغش چون آنتونی‌لین مطمئن بود به‌ویژه که ایندپندنت آن تبلیغات درون فیلمی کمپانی‌های پانزده‌گانه را که ۲۵ میلیون دلار هزینه فیلم را به عهده گرفته‌اند فاش می‌سازد، و البته کمپانی‌های سرمایه‌داری کاری نمی‌کنند که ضرر کنند و توان ساختاری فیلم و قدرت کارگردانی را در خدمت پیام فیلم در ارتباط با مسایل در حال حاضر نظمی می‌گیرند که از

رؤیای شیرین لینکلنی به خشونت کابوی‌وار بوش رسیده است.

***

ادغام ژانرها

توان جذاب کارگردانی فیلم، در سویه‌ای مربوط به ادغام موفق ژانرهای پلیسی، معمایی، فانتزی، علمی - تخیلی، اکشن، فیلم نوار است. اسپیلبرگ کوشیده یک لایه سینمای سنگین و متفکرانه به فیلم سرگرم‌کننده تابستانی بدهد و در آن همه‌ی آموزه‌های هالیوودی را به کار گیرد و این خود یک ابتکار و نوآوری است. این جابه‌جایی از یک فیلم فانتزیک به یک فیلم جنایی و از آن به یک فیلم پلیسی و معمایی اکشن و از آن‌جا به یک موقعیت سیاه و تراژیک و از آن به یک پایان خوش هالیوودی سبب شده است فیلم لحظه‌ای سرگرم‌کنندگی‌اش را از دست ندهد، و با بازیگری جذاب و توأم با پیچیدگی نسبی تام‌کروز و شخصیت‌پردازی متفاوت با فیلم‌های سبک و تیپیکال هالیوودی ما را با لحظه‌های میخکوب‌کننده‌ای روبه‌رو سازد که هر بار منبعث از جذابیت قواعد ژانری است که انرژی و ظرفیت و روابط ویژه خود را دارد. آری *گزارش اقلیت* جذابیتش محصول ساختار، فیلم‌نامه، کارگردانی، بازیگری، فیلم‌برداری، طراحی صحنه و جلوه‌های ویژه و کاربرد جذاب رایانه است، اما این زیبایی در خدمت القای یک ایدئولوژی نخ‌نما قرار گرفته که سرشت سلطه‌جویانه یک نظام را نفی و بحران آن را ادواری و قابل اصلاح معرفی می‌نماید و چشم به ماهیت عملکرد ارتجاعی‌اش در بحران دهه‌های اخیر می‌بندد؛ و این گفته البته به مذاق عاشقان امریکا و سینمای امریکایی و هالیوودی تلخ خواهد نشست. اما آیا من در میان آن همه ستایش از سینمای عامه‌پسند که مطبوعات ما را پر کرده از حق بیان و استدلال درباره‌ی نگاه خود برخوردار نیستم؟ ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی