هیولاها

بیگانه ها (۱۹۸۶)

جیم نوریکاس

بیگانه ساختهٔ ریدلی اسکات، همتای آثار هاورد هاکس و آلفرد هیچکاك که از سوی موج نوی منتقدان، به عنوان آثاری مبین مضامین شخصی از طریق ژانرهای پرطرفدار تحسین شده اند، پیام مورد نظر فیلمساز را با قدرت و اقتدار هرچه تمام‌تر، از طریق تصاویر و ساختار درونی خود، با تماشاگر درمیان می گذارد. اسکات همپای تولید یک اثر پر هیجان و تکاندهنده، بیانیه ای سیاسی نیز مطرح می کند. *بیگانه* (۱۹۷۹) او انتقادی تند و مستدل علیه سلطهٔ شرکتها و نهادهای مقتدر و دادن نقشی ضعیف و تسلیم پذیر به زنان است.

بیهوده نیست که برخی از هواداران این فیلم از آینده ساخت قسمت دومی از آن بیمناك بودند، و به ویژه وقتی مطلع شدند که قرار است چنین فیلمی را جیمز کامرون، همه کارهٔ *ترمیناتور* بسازد، نگرانی ایشان فزونی گرفت. اما با توجه به اینکه در *بیگانه ها* پسزمینه فمینیستی فیلم نمود بیشتری نسبت به فیلم اول پیدا می کند، باید سابقهٔ فیلمنامه نویسی کامرون را تا حد زیادی به دست فراموشی سپرد. ابتدا نگاهی به دو فیلم می تواند کار ما را در ارزیابی فیلم دوم آسان تر کند.

هر دو *بیگانه* با یک خواب شروع و با خوابی دیگر پایان می پذیرند، گویی شاهد رویایی در فاصله این دو صحنه هستیم. و البته *بیگانه ها* ملغمه ای است از کابوسهایی که رهایی از دست آنها به سادگی امکانپذیر نیست، این کابوسها چونان مهاجمانی از عرصه ضمیر ناخودآگاه جلوه گر می شوند.

در فیلم اول، تمام اشکال متنوع هیولا ـ که چیزی شبیه هشت پا ـ خرچنگ، با دندانهای تیز و مهلک بود ـ به نحو بارزی از مردانگی آن هیولا حکایت می کرد. در فیلم دوم چنین پسزمینه ای ذهنی وجود دارد و وقتی مسئله بررسی برای یافتن سرچشمهٔ تخمهای به جا مانده از موجود بیگانه مطرح می شود، یکی از شخصیتهای فیلم می گوید. «منشاء آن باید چیزی باشد که تاکنون قادر به مشاهدهٔ آن نبوده ایم.» در *بیگانه* موجود مورد نظر باید مذکر باشد، چون مضمون تلویحی فیلم به مسئله تجاوز جنسی عنایت دارد.

این استفاده به سادگی تعمیم پذیر است و حتی سفینهٔ فضایی مورد تهاجم از سوی موجود بیگانه را نیز دربرمی گیرد. این سفینه که شکلی خاص دارد، با تخمهای به جا مانده از هیولا، آبستن شده است و محل استقرار فضانوردان، که تونلهای متعدد و پیچ در پیچ است به اندامهای درونی زنان شباهت دارد. کل مجموعه را کامپیوتری موسوم به «مادر» کنترل می کند. حال آنکه اولین چیزی که در *بیگانه ها* جلب توجه می کند، شکل خاص سفینهٔ فضایی حامل قهرمانان فیلم است، که با تمام آن تجهیزات تسلیحاتی خود، به اندامی از بدن مردان شباهت دارد.

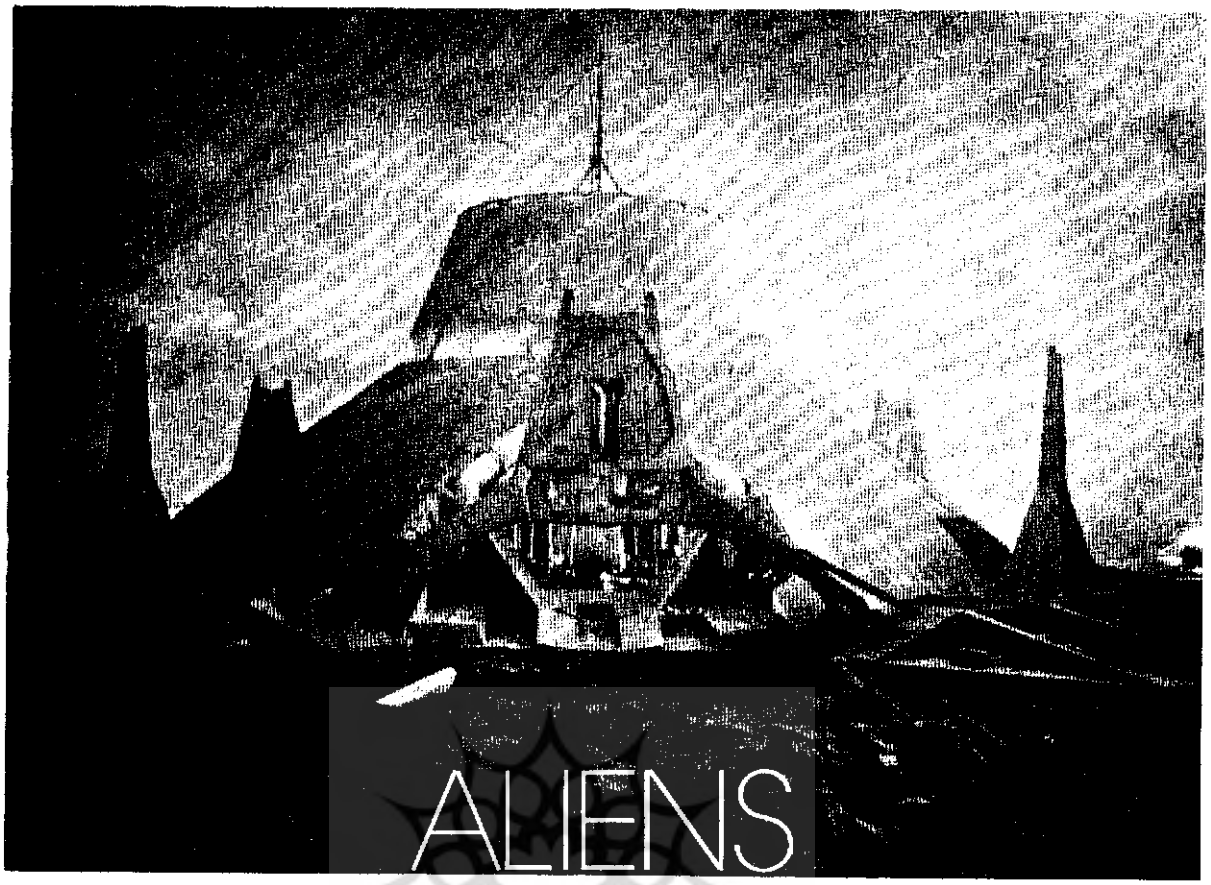
اما تفاوت مهم تر دو فیلم، در جنس دشمن ریشه دارد. البته در فیلم کوشش شده تا از شخصیتهای مرد فیلم، تصویری قهرمانانه عرضه گردد، اما اصلی ترین عامل هراس در فیلم کامرون، «ملکه هیولا» است. او با آن هیکل عظیم، متورم و پهن خود، طنز غریبی از «مادر بودگی» را ارائه می دهد. وانگهی، هدف اصلی موجود (برخلاف فیلم اول) بهره برداری تغذیه ای یا احتمال کسب لذت جنسی نیست، بلکه می خواهد از پیکر انسان به عنوان مأوایی برای رشد بچه های خود استفاده کند. در واقع عامل اصلی ایجاد هراس در این فیلم، مادر بودن است.

اما در عین حال، *بیگانه ها* به مادر بودن حرمت و تقدس خاصی می بخشد. ریپلی، قهرمان هردو فیلم، اساساً زنی بسیار مستقل و حرفه ای است. فیلمساز به جای آنکه چهره مرسوم و رایج فمینیستی به او بدهد، شخصیتی منطقی، پرخاشجو و حتی بیرحم به او می بخشد. برای مثال، او می خواهد فردی را که بدنش آلوده شده است از بین ببرد، تا جان بقیه اعضای گروه در خطر نیفتد، این درست که او جان خود را برای نجات گربه ای به خطر می اندازد، اما این استدلال هم قابل طرح است که او این گربه را موجودی تنها می بیند، و در غریزه صیانت نفس او شریک می شود و در واقع همین عامل است که او را حفظ می کند و عملاً او تنها کسی است که نجات می یابد.

اما برعکس در فیلم دوم، او یک رابطه عمیق مادرانه با دختر بچه یتیمی به نام «نیوت» برقرار می سازد. او جان همه را به خطر می اندازد و تا مانع از آن شود که تخم هیولا در پیکر او لانه کند، هرچند در فیلم می بینیم در برخورد با انسانهای دیگری که این بلا بر سر ایشان آمده است، همه را از بین می برند، ظاهراً «غریزهٔ مادرانه» ریپلی باید بر تمام ملاحظات جانبی فایق آید.

اما خود ریپلی هم نسبت به مادرشدگی احساسات نفی نشان می دهد. او همواره از کابوسهایی در مورد هیولایی که می خواهد از درون قفسهٔ سینه اش بیرون بجهد در عذاب است و ترجیح می دهد بمیرد، اما عامل پرورش دهندهٔ تخم این هیولا نباشد. به لحاظ مضمونی این را می توان مترادف ترس از حاملگی دانست. لحظه ای که او نیوت را از شر «ملکه» نجات می دهد، از نظر احساسی یکی از نقاط اوج فیلم به حساب می آید. تماشاگران نسبت به ندای «از او دور شو، ماده سگ!» احساسات زیادی نشان می دهند.

همین نکته، شالودهٔ معمای *بیگانه ها* است. چگونگی فیلمی می تواند هم حامی مادربودن باشد و هم متضمن ترسها و نگرانیهای آن؛ برای تفسیر فیلمی که تا این اندازه در تخیلات فرویدی ریشه دارد، باید به تئوریهای روانکاوی مراجعه کرد. وقتی زنان بیشترین توجه به کودك را نشان می دهند، در واقع «مادر» به «دیگر» اصلی بچه بدل می شود، به عبارت دیگر مادر اولین فردی است که بچه درمی یابد خود او نیست ـ «بیگانه» است. در این صورت کودك درعین ناتوانی خود، این رابطه را به یک رخداد ناگوار تعبیر می کند، و این امر سبب می شود، تا رابطهٔ بین مادر و کودك دوپهلو و مبهم باشد.


ALIENS

کامرون آگاهانه این جنبهٔ تهدید کننده مادری را جدا می کند، و فقط جنبهٔ گرم و مهربانانهٔ آن را نگه می دارد. اما درست همین جنبهٔ مثبت مادربودن، مراقبت مستمر و همه جانبه و حمایت دائمی از طفل است که سبب می شود تا مادر به چهره‌ای قدرتمند، و گاه رعب‌اور بدل شود. فیلم تصویر مشابهی از ریپلی و ملکه ارائه می دهد. ریپلی با نیاز ملکه برای حفاظت از فرزندان خود همذات پنداری می کند، اما بلافاصله تصمیم می گیرد با سلاح مرگبار خود به ملکه و تخم های به جا مانده، از او حمله ور شود. باید بیگانه را نابود کرد، به ویژه وقتی که درمی یابیم چقدر به ما نزدیک است.

مادر تنها یکی از «بیگانه ها»ی مورد اشاره در عنوان فیلم است. برای یافتن موارد دیگر باید به فضای سیاسی خاصی که دو فیلم منبعث از آنها بوده است، نگاه کنیم، در فیلم اسکات، یک شخصیت بیرونی نادیدنی موسوم به «شرکت» معرف هویتی یکپارچه است که بخشهای خصوصی و دولتی را زیر بال و پر دارد. شکل حکومت، خودکامه گرای اشتراکی است؛ فقط از طریق خریدن سهام می توان عنوان «شهروند» را به دست آورد. کمپانی که از طریق عامل خود ـ کامپیوتری به نام «مادر» ـ و یک انسان ماشینی به نام «اش» اقدام می کند، موجود بیگانه را به داخل سفینه می آورد و هر گونه کوشش برای انهدام آن را عقیم می گذارد. هدف بازگرداندن سالم بیگانه است، چون بخش تسلیحات سازی «شرکت» نیازمند ارگانیسمهای غریب و بیگانه است تا بازی تازه ای پیدا کند. اش حتی می کوشد با فروکردن مجله ای لوله شده در حلق ریپلی، او را بکشد. در بیگانه استثمار افراد توسط شرکت با تجاوز نمادگرایانه متجلی می شود.

در ابتدای فیلم دوم چنین گفته می شود که از ماجرای اول ۵۷ سال گذشته است، و در طی این مدت اتفاقاتی رخ داده و سبب شده است تا اوضاع شبیه به امروز شود. ایالات متحد آمریکا هنوز وجود دارد، و در واقع به رهبر بلامنازع جهان بدل شده است و نیرویی مرسوم به «تفنگداران استعماری ایالات متحد آمریکا» این اقتدار را حفظ می کنند. «شرکت» هم چیزی در حد یک شرکت، البته با امکانات، و اقتداری زیاد است.

در حالی که ریدلی اسکات مسئله فساد «شرکت» را به عنوان انتقادی از سرمایه داری مطرح می کند، در بیگانه ها ی کامرون، فساد در وجود شخصی به نام کارتر برك مجسم می شود که از مدیران «شرکت» است و قوانین را برای بهره گیری به نفع خود، زیرپا می گذارد. برك در به کشتن دادن گروهی از تفنگداران، مستقلانه عمل می کند و حتی در ورود مخفیانه موجودات از طریق یک حکم دولتی این مشی را مد نظر قرار می دهد. او درست همتای فرمانده شریر آمریکایی در فیلم رمبو است، فرد بد و فاسدی که در واقع جای سیستم فاسد در بیگانه را اشغال می کند.

چنین به نظر می آید که خواب طولانی ریپلی هشیاری و آگاهی سیاسی او را زایل کرده است. وقتی از خواب بیدار می شود در فکر انهدام «شرکت» نیست، بلکه در وهلهٔ اول می خواهد آدمهای ماشینی فاسد را از بین ببرد. دیدگاه او نژادگرایانه جلوه می کند. اما «بیشاپ» انسان ماشینی خونگرم و صمیمی به او اطمینان می دهد که سیستم داخلی «اش» خراب شده بود؛ این توضیح ابلهانه هنگامی محقق می شود که بیشاپ چون قهرمانها عمل می کند و اقدامات او در نهایت به نفع بشریت ـ نه فقط «شرکت» تمام می شود. در بیگانه، تکنولوژی در خدمت کسانی است که بر آن مسلط هستند. در بیگانه ها تکنولوژی بی خطر جلوه می کند، خواه انسان ماشینی باشد و خواه مسلسل نارنجک انداز.

در بیگانه ها نیز همتای رمبو یا ترمیناتور آن شور و شوق آیینی نسبت به اسلحه را شاهد هستیم. مشابه ترین صحنه فیلم به یک صحنه عشقبازی، آنجایی است که ریپلی از سرباز جذاب یاد می گیرد که چگونه سلاح مرگبار خود را به کار گیرد. ستایش کامرون تعمیم می یابد و تمام کسانی را که از اسلحه سود می برند دربرمی گیرد. او حتی همدردی عمیقی نسبت به سربازان، و دست کم نسبت به کسانی که به قواعد اخلاقی نظامی وفادار می مانند،

نشان می دهد. درحالی که در *بیگانه* می دیدیم که افرادی که می خواستند سلاحهای خود را علیه هیولا به کار گیرند، یکی پس از دیگری از پا درمی آمدند، در *بیگانه ها* شاهد آن هستیم که تفنگداران پیش از آنکه هلاك شوند، قهرمانانه مبارزه می کنند و به مرگی قهرمانانه می میرند.

«نیوت» در یک صحنه احساسی، خطاب به ریپلی می گوید، «مادرم همیشه می گفت که هیولا وجود خارجی ندارد، آنها واقعی نیستند، اما این طور نیست.» چه جملهٔ احساساتی ترحم انگیزی، فقط باید دید که به زعم کامرون هیولاهای واقعی کیستند، همان هیولاهایی که باید با «بمب اتمی» نابودشان کرد و تمام اعضای باهوش گروه اعزامی نیز معتقدند که چاره نهایی مشکل هیولای بیگانه، بمباران اتمی آنهاست.

در اینجاست از طریق قیاس با *رمبو* می توان به مقایسه ای میان ساختار دو فیلم دست زد. روشن است که بیگانه ها در همان نقشی ظاهر می شوند، که ویتنامی ها در *رمبو* داشتند. آنان در واقع منابع بی پایانی از عناصر شیطانی هستند که به راحتی می توان قتل عامشان کرد. حتی شاهد صحنه ای که در آن فرمانده ای سربازان تحت امر خود را بدون سلاحهایی که مورد نیاز ایشان است به کارزار نبرد می فرستد.

بیگانه اصلی چون نظام سرمایه داری بود، می خواست بر همه مسلط باشد. بیگانه های بعدی نقش جمعیت کمونیست را بازی می کنند، که در پی رفاه جمعی اند و حاضرند برای آنکه جلوه های ویژهٔ دیدنی و خارق العاده ای خلق شوند، جان فدا کنند.

در چارچوب «آمریکا علیه آنان»، آمریکا در مقام سلطه گری نظامی آمریکا و تلویحاً به معنای نظام سرمایه داری است. «آنان»، نیز معرف هر آن چیزی است که غیرآمریکایی، ناآشنا و بیگانه است. یکی از تفنگداران به صراحت به این نکته اشاره می کند و در صحنه ای از «بیگانه های غیرقانونی پا گذاشته به قلمروی تحت سلطه تفنگداران» نام می برد. بیگانه ها در مقام نمادهای تبلیغاتی، نقش خود را به مراتب بهتر از آسیائیهای فیلم *رمبو* بازی می کنند، چون عنوان «بیگانه ها» می تواند در صورت لزوم به هر کشور و خط مشی سیاسی خارجی اطلاق شود.

البته به خاطر شخصیتهای قوی و استوار زنانه ای که فیلم به نمایش می گذارد، می توان این خطاها را بر فیلم بخشید. در فیلم شاهد شخصیتهای قدرتمندی در زنان هستیم، ولی البته آنان در پی آن نیستند تاحاکمیت مردانه را به مبارزه بطلبند. ریپلی رفتار قهرمانانه ای ـ البته در حفظ «فرزند» خود ـ به نمایش می گذارد. واسکز زن قوی هیکلی در جمع تفنگداران است که در همه جا در صف اول قرار می گیرد و قیافه و هیکلی مردانه دارد. به اعتقاد من ارائه تصویری از زنان مجهز و مسلط به سلاحهای مرگبار، کار مثبتی است که کامرون به آن مبادرت کرده است ـ چون به این ترتیب از این اسطورهٔ مرد سالارانه عدول می کند که فقط مردها می توانند به جنگ بروند و جنگیدن امری مردانه است. و این اسطوره در سراسر فیلم بیگانه ها خودنمایی می کند. ■