مترجم: حمید احمدی لاری

گودزیلا و کابوس ژاپنی

هنگامی که «غیر من» ایالات متحده است.

نویسنده: شون نوریه‌گا

فارغ التحصیل رشتهٔ تفکر و ادبیات مدرن از دانشگاه استانفورد و برندهٔ جایزهٔ سوم مسابقات دانشجویی مقاله‌نویسی در مطالعات سینمایی در سال ۱۹۸۶ به خاطر همین مقاله.

تاریخ بارها و بارها نشان داده است که طبیعت چگونه حماقت آدمی را عیان می کند؛ گام بردار، گام بردار، گودزیلا.

«بلواویستر کولت»

در ۱۹۵۴ کمپانی «توهو» فیلمی را به نام گودزیلا به نمایش گذاشت که بظاهر باید تقلیدی از فیلم هیولای اعماق دریا[۱] محصول ۱۹۵۳ امریکا می بود. این فیلم، اولین موفقیت جهانی سینمای ژاپن و الهام بخش شانزده نمونه و یک دوجین دایناسورهای رادیواکتیو دیگر بود. امروزه گودزیلا در ژاپن و امریکا جایگاه نوعی شمایل را یافته است، تا حدی که «جیمز تویی چل[۲]» می تواند در کتاب *لذاید وحشتناک*[۳] اعلام کند که «گودزیلا یکی از اولین تصاویری است که به محض شنیدن واژهٔ ژاپن به ذهن هر فرد غربی متبادر می شود...». اگر واژهٔ ژاپن، تصویر گودزیلا ـ و نه هیروشیما، ۶۲ بیلیون دلار مازاد تجاری سال ۱۹۸۵، و اتومبیلهای کوچک ـ را به ذهن می آورد، باید دید که چرا این فیلمها را «تویی چل» و دیگران به آسانی فراموش می کنند و کنار می گذارند[۴]. اینکه به این گونهٔ سینمایی[۵] ـ یعنی پر تماشاگرترین و محبوبترین فیلمهای صادراتی ژاپن ـ این همه کم پرداخته شده، خود به‌خود نشان می دهد که نوعی تعمد در کار است. این فیلمها همان خواصی را در خود دارند که به محصولات «ساخت ژاپن» در

دههٔ پنجاه اسناد داده می شد، یعنی جنس بنجل و تقلبی. اما بررسی دقیقتر آنها نوعی کوشش خودآگاهانه را در جهت طرح مسئلهٔ سلاحهای هسته‌ای و تأثیر آن بر جامعهٔ ژاپن نشان می دهد.

دو مانع به هم پیوستهٔ فراراه مطالعهٔ تاریخی اجتماعی فیلمهای گودزیلا عبارت اند از: برخورد انتقادی و مفهوم «غیرمن». «نوئل کارول» هنگامی که می گوید «تجزیه و تحلیل روانی فیلمهای وحشتناک، به عنوان یکی از سنتهای اجتماعی، وسیله‌ای کم و بیش سودمند[۶] و ابزار انتقادی مفیدی برای تشریح این گونهٔ سینمایی است[۷].» چکیدهٔ نگرش مسلط به سینمای وحشت را بیان می کند. او به علاوه می نویسد: «فیلمهای وحشتناک و فیلمهای علمی ـ تخیلی به‌شکلی تلخ و گزنده، مفهوم بیچارگی، دلنگرانی و دلواپسی دوره‌های رکود و بحران اقتصادی، جنگ سرد، تورم افسارگسیخته، و آشفتگی و هرج و مرج را باز می نمایانند[۸].» جالب این است که «کارول» هیچ کوششی در بررسی تاریخی آن صور نوعی از لحاظ روانی تجزیه و تحلیل شده‌ای که خود مسلم می انگارد به خرج نمی دهد.

«رابین وود» برخلاف «کارول» در بررسی سینمای وحشت، زنجیرهٔ اتصال مستقیمی میان روانکاوی و تاریخ برقرار می کند. «وود» در مقدمه‌ای بر سینمای وحشت امریکا برای بررسی آن از دو اصطلاح روان شناسی یعنی مفهوم «عقده‌های سرکوب شده[۹]» و مفهوم «فرافکنی عقده‌های سرکوب شده[۱۰]» استفاده می کند، او می نویسد: «این سرکوب است که شق سالم: یعنی شناخت و پذیرش تام و تمام استقلال و حقوق دیگران را ناممکن ساخته است[۱۱]». درحالی که «وود» معتقد است این سرکوب، مطلقاً جنسی است، در نظریهٔ خود فرایندی را بسیار شبیه نظریهٔ «فردریك جیمسون» در مورد ناخودآگاهی سیاسی[۱۲] مطرح می کند. هر دو نظریه براین مبنا استوارند که عقده‌های سرکوب شدهٔ ناشی از تناقضات اجتماعی که تهدیدی است برای برتری «من»، در متنی انعکاس می یابند که سعی می کند موجودیت آنها را بشناساند، تناقضاتی که سرانجام هم «از سر، باز می شوند[۱۳]». هستهٔ اصلی نظریهٔ سرکوب جنسی «وود» و نظریهٔ «علت غایب[۱۴]» «جیمسون» را همان مفهوم «غیرمن» تشکیل می دهد.

مفهوم «غیرمن» در فرهنگ غربی مفهوم پویایی است که تا روانکاوی، مردم شناسی و تاریخ نیز ادامه می یابد. به موجب این مفهوم، فرد یا اجتماع «آنچه در خود سرکوب شده» (اما از بین نرفته است) را برای تعریف و مشخص ساختن خود، در دیگری باز می تاباند[۱۵]. به این ترتیب، به میان کشیدن پای یك «غیرمن»، به روشی خارج از من تبدیل می شود؛ در پرداختن به خود، موضوعی که بارها و بارها به درستی توسط مورخان سیاست خارجی امریکا تذکر داده شده: «برای اغلب امریکاییها، جهان خارج، حوزهٔ دور دست و مبهمی بوده است که می شود آن را به شکل دلخواه در آورد. این گرایش، بیش از حد انتظار ما به سیاست خارجی منتقل شده است که تلاش ملی در حل مسائل رنج آور داخلی را، هم آرامتر ساخته و هم آن را تشویق کرده است[۱۶]».

این دیدگاه در سیاست خارجی امریکا، که شباهت بسیار نزدیکی به آن مدل من و غیر که

پیشتر تشریح کردیم دارد، برمدلی دلالت می کند که خود آن را توضیح می دهد، و به مکانیزمی تبدیل می شود که به موجب آن اتحاد جماهیر شوروی و تهدید هسته‌ای آن، امری مناسب و جنگ سرد، امری جاودانی به حساب می آید. علی رغم اینکه زمینهٔ سیاسی، لااقل در حرف، چنین شباهت نزدیکی به مدل من و غیرمن نشان می دهد؛ در عین حال، این نکته که واقعیات سیاسی نسبت به «اردوگاه دوگانه» اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه روزبه‌روز وجوه متعددتری یافته است، مطالعهٔ اجتماعی تاریخی را مستلزم بررسی روزنه‌ها و شکافهای مفهوم مدل من و غیرمن و نیز به محك اجرا زدن آن، ساخته است.

ژاپن با توجه به جایگاه ویژه‌ای که در جنگ سرد دارد محل مناسبی است برای شروع کار، جایی که در آن، فیلمهای گودزیلا، موقعیت مناسبی را برای محك زدن ساختار من و غیرمن در اختیارمان می گذارد. طی دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت، فیلمهای گودزیلا در امریکا محبوبیت فوق العاده‌ای داشت. علاوه براین گودزیلا به عنوان یك شمایل فرهنگی در بسیاری از فیلمهای تبلیغاتی هنوز هم وجود دارد و به شکلی هجوآمیز در برنامهٔ تلویزیونی **زندگی در شنبه شب**[17] و نیز فیلم **ماجراهای بزرگ پی وی**[18] محصول ۱۹۸۶ هنوز هم به حیات خود ادامه می دهد. اما فرهنگ، سیاست خارجی، و زبان ژاپنی نمونهٔ اعلای جنگ سرد را از جهات گوناگونی پیچیده‌تر کرده است. هر نوع تعبیر و تفسیر اجتماعی ـ تاریخی باید این تفاوتهای فرهنگی و زبانی امریکا و ژاپن را مدنظر قرار دهد. روانکاوی ـ اگر قرار است ابزار عمدهٔ نقد باشد ـ باید این تفاوتها را به حساب آورد. در فیلمهای گودزیلا، این «غیرمن» ایالات متحده است ـ واقعیتی که هالیوود و فرهنگ امریکا به‌طور کلی آن را در هاله‌ای از ابهام می پوشانند. اینکه بدانیم مردمانی با فرهنگ متفاوت، ما را چگونه می بینند، بیش از اینکه انعکاسی باشد از اضطرابات و تنشهای جامعهٔ خودمان، هستهٔ مرکزی فهم آن فرهنگ است. به این ترتیب می توان به جایی رسید که سؤالات بظاهر ساده‌ای را پاسخ داد. چرا ژاپن به تولید فیلمهای دایناسورهای اتمی می پردازد و امریکا این فیلمها را وارد می کند؟ یا اینکه اگر گودزیلا این همه ویرانگر است، چرا ژاپنیها او را به عنوان یك قهرمان تراژیك دوست دارند، درحالی که امریکاییها او را کم و بیش چیزی درحد یك شمایل مضحك می دانند؟

اولین فیلم **گودزیلا** (۱۹۵۴) سنت سینمایی ملی مستقیمی را پشت سر خود نداشت زیرا گودزیلا، اولین هیولای ژاپن به علاوهٔ یك فیلم علمی تخیلی بود. «بیل وارن» می گوید پخش مجدد **کینگ کنگ** در سال ۱۹۵۲، «ایجی تسوبورایا[19]»، متصدی جلوه‌های ویژهٔ[20] فیلم **گودزیلا** را بشدت تحت تأثیر قرار داده است[21]. نشریات امریکایی آن موقع، **گودزیلا** را یك بازسازی **کینگ کنگ** نامیدند[22]. اما باید توجه داشت که چنین مقایسه‌ای را بیشتر [کمپانی] امباسی پیکچرز[23] در تبلیغات دامن می زد[24]. در هر حال، تأکید بر جلوه‌های ویژه مانع از این می شود که متوجه شویم چطور نسخهٔ بازسازی شدهٔ **کینگ کنگ** (۱۹۳۳) به عرصه‌ای برای بیان جنگ سرد تبدیل شد، و مقوله را تنها به جلوه‌های ویژه محدود می کند تا اشاره به این نکته که این

جلوه‌ها ـ که در تأثیر فیلم در دوران رکود اهمیت عمده‌ای داشت[۲۵] ـ در دههٔ پنجاه چگونه پذیرفته می شد. برای فهم اینکه **گودزیلا** چطور گونهٔ سینمایی خود را از کار در آورد و جا انداخت، لازم است نگاهی به زمینهٔ تاریخی آن بیندازیم و خود را به منادی امریکایی آن، یعنی **کینگ کنگ** محدود نکنیم. «ادوین ری شاور[۲۶]» برای این کار، یك انگیزهٔ فرهنگی را نشان داده است، او می نویسد: ژاپنیها... برخلاف امریکاییان آگاهی عمیقی از تاریخ دارند. آنان همیشه خود را در منظر تاریخیشان نگاه می کنند، و برای تجزیه و تحلیل ویژگیهای امروزشان به تاریخ چند هزار ساله‌شان نقب می زنند[۲۷].

در اینجا فعلاً برای ما کافی است که به تاریخ ده سالهٔ میان بمباران اتمی هیروشیما و تولد **گودزیلا** باز گردیم. پس از اینکه امریکا در ۱۹۴۵، ژاپن را با دو بمب اتمی هدف قرار داد، خانواده و جامعهٔ ژاپن عمدتاً به دلیل اشغال نظامی، از نیروی خود تهی شد و در بازسازی مجدد به شکلی سازمان داده شد که این اطمینان به دست آید که ژاپن هیچ گاه به یك *نیروی نظامی* تهدیدگر برای «دوستان» تبدیل نشود. این اصلاحات به زنان، حقوق *قانونی* برابری کامل بخشید و بر اقتدار طایفه بر خانواده و پدر بر فرزندان بزرگسال پایان داد. آموزش و پرورش اجباری، تا سن ۹ سالگی گسترش یافت و از اقتدار و نفوذ والدین کاسته شد. این به اصطلاح اصلاحات از آنچه جامعهٔ امریکا در آن زمان برای خود قابل قبول می دانست نیز فراتر رفت، و نشان می داد که هدف آن، بیشتر سست کردن بنیانهای پدرسالاری جامعهٔ ژاپن است تا اصلاح آن. (در خود امریکا، زنان را برای خانه‌داری و تدارك وسایل راحتی سربازان و پدرسالاران بازگشته از جنگ، از محل کار اخراج می کردند.) اما طی همان مدت کوتاه اشغال نظامی (بین سالهای ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۲) روابط و همکاریهای ژاپنیها و امریکاییها، تغییرات اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی عمیقی را در بخش عظیمی از ساختار اجتماعی ژاپن موجب شده بود. البته این تغییر را هر دو طرف ژاپنی و امریکایی طالب بودند، چرا که پیشرفت مستلزم سرکوب بود و همان طور که «وود» به درستی خاطرنشان کرده است «آنچه سرکوب شده، باید کوشش کند که باز آید[۲۸].»

اشغال نظامی ژاپن در ۱۹۵۲ پایان یافت؛ اما حضور هسته‌ای امریکا همچنان باقی ماند. در ۶ نوامبر، ایالات متحده امریکا، نخستین بمب هیدروژنی خود، یك بمب ده مگاتنی را با قدرت تخریبی هزار برابر بمبی که بر هیروشیما فرو افکند در یکی از جزایر اقیانوس آرام در نزدیکی ژاپن منفجر کرد. این جزیره کاملاً منهدم شد. در ۱۹۵۳ اتحاد جماهیر شوروی در طرف دیگر ژاپن، اولین بمب هیدروژنی خود را منفجر کرد. کمی بعد در مارس ۱۹۵۴، امریکا یك بمب هیدروژنی پانزده مگاتنی را آزمایش کرد که باران رادیواکتیو آن، ناحیه‌ای به وسعت هفت هزار مایل مربع را در برمی‌گرفت. بیست و هشت نظامی و ۲۳۹ غیرنظامی در فاصله‌ای بظاهر «امن»، در معرض تشعشع قوی رادیواکتیو واقع شدند. ایالات متحده سعی کرد این حادثه را مسکوت بگذارد؛ اما پس از اینکه معلوم شد یك کشتی ماهیگیری ژاپنی بنام «فوکوریوماروِ» به معنای «اژدهای خوش شانس» نیز در معرض مواد رادیواکتیو واقع شده، ماجرا علنی شد.

تمام نفرات این کشتی به بیماریهای ناشی از مواد رادیواکتیو دچار شده و یکی از آنها جان خود را از دست داد. ژاپنی ها علیه آزمایشهای روزافزون اتمی دست به اعتراض زدند، بخصوص پس از اینکه ایالات متحده مسئولیت مرگ این ماهیگیر ژاپنی را پذیرفت و بابت آن چیزی کمتر از ۴۰۰۰ دلار به بیوهٔ او پرداخت: «ژاپنیها تقریباً تمام طول شب را به انجام مراسم تدفین قربانیان اتمی خود پرداختند. برای اولین بار طی تقریباً یک دهه، وضعیت بازماندگان فاجعهٔ هیروشیما به یک مسئلهٔ ملی تبدیل شد. این اعتراضات به زودی ابعادی بین المللی یافت...[۲۹]». کمپانی «توهو» در همین اثنا، فیلمبرداری اولین فیلم هیولایی ژاپن، **گودزیلا**، را آغاز کرد[۳۰]. سرکوب شده، بازگشته بود.

اینکه به این گونهٔ سینمایی این همه کم پرداخته شده، خود به خود نشان می دهد که نوعی تعمد در کار است. بررسی دقیقتر این فیلمها نوعی کوشش خودآگاهانه را در جهت طرح مسئلهٔ سلاحهای هسته‌ای و تأثیر آن بر جامعهٔ ژاپن نشان می دهد.

گام بردار، گام بردار گودزیلا

ملل دیگر، اعمال امریکا را پس از روز پیروزی بر ژاپن چطور ارزیابی می کنند؟ به نظر من با دست زدن به موارد مشخصی مثل اختصاص ۱۳ میلیارد دلار به نهادهای نظامی و نیروی دریایی، آزمایش اتمی در جزایر مارشال و ادامهٔ تولید بمب اتمی... من احساس می کنم این کارها باید ما را در نظر جهانیان طوری قلمداد کند که در کنفرانس صلح تنها در حرف از صلح دم می زنیم.

اگر روسها بمب اتمی داشتند و ما خیر، اگر روسها بمب افکن هایی با قدرت پرواز ده هزار مایل و فرودگاههایی در هزار مایلی خطوط ساحلی ما داشتند و ما خیر، چه تصوری داشتیم.

(از نامهٔ ۲۳ جولای ۱۹۴۶ «هنری والاس»، وزیر بازرگانی امریکا به رییس جمهور «ترومن»[۳۱])

در ۱۸ سپتامبر ۱۹۴۶، نشریهٔ **نیویورک تایمز**، نامهٔ «والاس» را به رییس جمهور «ترومن» منتشر کرد. دو روز بعد، «ترومن»، «والاس» را مورد عتاب قرار داد: چنین سؤالاتی شایستهٔ بحث در انظار عمومی نبود. «والاس» با این کار به دیدگاه «غیرمن» اعتبار بخشیده و عملیات ایالات متحده را زیر سؤال برده بود. پذیرش نقطه‌نظرات انتقادی «والاس»، مانی کراین[۳۲] (احتمالاً بعمد سوء تعبیر شده) رسمی ایالات متحده امریکا را علیه اتحاد جماهیر شوروی مورد تهدید قرار می داد. با گسترش جنگ سرد، فیلمهای هیولایی امریکا این عدم توانایی را در شناخت و تصدیق این غیرمن منعکس می ساختند. اما در همین زمان در فیلمهای هیولایی ژاپنی رابطهٔ میان هیولا و جامعه، درهم تنیده می شد. مقایسه‌ای میان فیلمهای وحشتناک امریکایی و ژاپنی در دههٔ پنجاه، دیدگاههای فرهنگی و سیاسی کاملاً متفاوتی را نسبت به تاریخ سلاحهای هسته‌ای و فرهنگهای غیرمن نشان می دهد. علاوه بر این، سینمای هیولایی ژاپن، جنگ سرد را نیز از دیدگاهی در میانهٔ مواضع دوگانهٔ ایالات متحده و اتحاد جماهیر شوروی می نگرد. رسیدن به سلوک و

هیولاهای ژاپنی برخلاف نوع امریکایی، دارای منش، هویت و اسامی خاص اند.

توافق بر سر سلاحهای هسته‌ای را شاید بتوان از این دیدگاه آغاز کرد.

دههٔ پنجاه. فیلمهای هیولایی دههٔ پنجاه امریکا از لحاظ هواداری از تسلیحات و سیاستهای جنگ سرد، قابل توجه است. **هیولای اعماق دریا** (۱۹۵۳) اولین فیلم هالیوود بود که به مسئلهٔ آزمایشهای هسته‌ای می پرداخت و از لحاظ تجاری نیز موفقیت عظیمی به دست آورد. در این فیلم، یك انفجار هسته‌ای در قطب شمال موجب ذوب شدن کوههای یخ و بیدار شدن هیولایی می شود که لابه لای یخها منجمد شده است. هیولا به نیویورك می رود و در آنجا مناطق کانی آیلند و مانهاتان راتخریب می کند. سرانجام، نیروهای نظامی با شلیك یك راکت هسته‌ای به داخل دهان هیولا اورا نابود می کنند. پیام فیلم آشکار است: سلاحهای هسته‌ای را نیز می توان برای حل مشکلات و مصایبی که ناشی از خود آنهاست به کار گرفت. اما برای دستیابی به چنین راه‌حلی، محل اصلی آزمایشهای هسته‌ای ایالات متحده در محل دور و خالی از سکنهٔ قطب شمال قلمداد می شود ـ محل پیدایش و تقدیری که در همهٔ هیولاهای امریکایی دیگر مثل تینگ[۳۳] و بلاب[۳۴] که «تمدن» یعنی «ما» را تهدید می کنند مشترك است.

درحالی که **هیولای اعماق دریا** تنها فیلم دایناسور اتمی امریکاست، دیگر فیلمهای مربوط به هیولاهای اتمی دههٔ پنجاه مثل دِم محصول ۱۹۵۴، تارانتولا[۳۵]، (۱۹۵۵) و آغازِ پایان[۳۶] (۱۹۵۷) نیز طرحی کم و بیش شبیه آن دارند. اسامی مجهول و نامشخص این هیولاها، مثلاً «دِم» یا «ایت» بر جنبهٔ «غیر خودی» بودن آنها تأکید می کرد. این هیولاها نفرت انگیز و ترسناك بودند و سرانجام نیز با استفاده از زور، و غالباً به وسیلهٔ یکی از ابزارهای تکنولوژیکی که باعث پیدایش آنها شده بود، نابود می شدند. خودبینی آشکار این فیلمها ـ نگاه کن، اتفاقی چه چیزی ساختیم ـ تا جایی ادامه می یافت که وجود مستقل وقایم به ذات هیولا و نیز تهدیدی که از طرف او ایجاد می شد، مسئولیت را از علم و تکنولوژی امریکا به خود هیولا برمی گرداند. ساختار این فیلمها فاقد هر نوع رابطهٔ علت ومعلولی بود و به این ترتیب جانور را موجودی مطلقاً غیرخودی نشان می داد. در این فیلمها امریکاییها از تهدیدی که متضمن ذات جانور بود رها می شدند، و می توانستند نیروی هسته‌ای یا سلاحهای مخرب دیگر را برای نابودی جانور به کار گیرند.

«درك هیل» و «سوزان سونتاگ»، نویسندگان دوره‌ای که در آن، این فیلمها در ایالات متحده رواج کامل داشت، هیولا را با «غیرمن» ی همراه با یك بمب اتمی معادل می دانند. اما شاید سعی در نادیده گرفتن دست اندازهای مك کارتیسم و توافق دیدگاه عمومی جامعه در مورد جنگ سرد مانع از شناخت و تجزیه و تحلیل آن زمینهٔ سیاسی شده باشد که در آن، چنین هیولاهایی به تمثیل از بمب اتمی به وجود

می آیند. بیست سال بعد، «پیتر بیکایند» نوشت: «نظریهٔ تهدید سرخ نیز مثل نظریهٔ تهدید سلاحهای هسته‌ای، حاصل تفکر من و «غیرمن» است... [این نظریه‌ها] چیزی نیستند جز ابزاری برای پنهان کردن جنگ قدرت در داخل مرز[۳۷]». البته در اینجا مشکل مسئلهٔ «غیرمن» این است که این نظریه، تنها مطالعه و بررسی «من» را امکان پذیر می کند. کاملاً درست است که سلاحهای هسته‌ای و تهدید سرخ، ابزار نیرومندی برای پوشاندن جنگ قدرت و مسائل داخلی هستند؛ اما آنچه باز هم در پس پسردهٔ استتار باقی می ماند، جنگ سرد راستینی است که میان ایالات متحده و شوروی وجود دارد. این فیلمها، هم طرز تفکر جنگ سرد را دایمی می سازند، و هم دلنگرانیهای مربوط به وجود سلاحهای مخرب را در جهان متخاصم برطرف می سازند. «آیزنهاور» یك بار در توصیف سیاست خارجی دههٔ پنجاه ـ که می تواند در عین حال، توصیف فیلمهای هیولایی این دهه نیز باشد ـ گفت: «جنگ افزارهای ما بیانگر آن روشی نیستند که ما برای زندگی می خواهیم، بلکه روشی را نشان می دهند که ما باید مطابق آن زندگی کنیم.» هیولای زادهٔ تسلیحات را باید بسا تسلیحات نابود کرد. منطق مسابقهٔ تسلیحاتی، همین چرخهٔ بسته است.

فیلمهای ژاپنی این دوره نیز از امریکاییها و تاریخ جنگ سرد منشأ گرفته‌اند. با این حال در این فیلمها ـ برخلاف نظر «وود» ـ ژاپنیها هیولاهای «مطلقاً غیرانسانی» را دوست دارند[۳۸]. هیولاهای ژاپنی برخلاف نوع امریکایی، دارای منش، هویت، و اسامی خاص اند مثل گودزیلا، رودان، و موترا[۳۹]. طبعاً مفهوم غربی از «غیرمن» یا هیولا به مثابهٔ قوای سرکوب شدهٔ جنسی (در دیدگاه وود)، مبارزهٔ طبقاتی (در نظریهٔ جیمسون)، یا «سائقهٔ غریزی تعارض های کهن» (از دید کارول)، قادر به تبیین هیولاهای ژاپنی نیست. بررسی اجتماعی ـ زبانی تاکائو سوزوکی از نقش مفهوم «غیرمن» در فرهنگ ژاپن ـ که کاملاً برخلاف مفهوم غربی آن است ـ در تشریح نقش مفهوم «غیرمن» در فیلمهای هیولایی ژاپن نیز به کار می آید[۴۰]. «سوزوکی» اشاره می کند که زبان ژاپنی، برخلاف زبانهای هند و اروپایی تاریخ مطول و ثابتی از ضمایر شخصی برای تمایز میان «من» و «تو» یا «ما» و «ایشان» ندارد، چیزی که وجودش در فرهنگ غربی باعث می شود بتوان به راحتی، سرکوب شده‌ای را یافت؛ به قول «وود»، «جهان خارج طراحی شده است تا مورد نفرت واقع شده و طرد شود[۴۱].» «بارها تذکر داده شده که اگرچه فرهنگ غربی برپایهٔ تمایز میان مشاهده‌گر و مشاهده شده، و براساس تعارض میان من و غیرمن بنا شده است، فرهنگ و احساسات ژاپنی، با وادار کردن من به حل شدن در غیرمن، گرایش نیرومندی به غلبه بر این تمایز نشان می دهد[۴۲].»

«سوزوکی» می گوید در ژاپن، «حل شدن فرد در مفهوم غیرمن» به شرحی که در بالا آمد، *تا آنجا که غیرمن متعلق به فرهنگ باشد عمل* می کند[۴۳]. درحالی که نقد فرهنگی غرب عموماً باور دارد که ساختار یك غیرمن بیش از هر چیز تعیین کنندهٔ «من» است، زبان ژاپنی درخود واجد این شرط است که من و غیرمن هر دو در فرهنگ وجود دارند. نام مشخص و هویتی که هیولا دارد، لزوماً او را به عنوان موجود پایداری که پیش از این بوده و بعد از این هم خواهد بود،

در درون فرهنگ جای می دهد، از آنجا که هیولا پیش از این یک وجود ژاپنی بوده و پس از این هم خواهد بود، استمرار این موجود تضمین شده است: این هویت در فرهنگ ژاپن که الگوی اصلی وحشت انگیز و تبیین کنندهٔ زمان حال است، بازگشت خود را استمرار می بخشد. در نتیجه، منشأ تاریخی امریکایی و جنگ سرد هیولا، اینک در اسطوره‌های ژاپنی ریشه می دواند[۲۴]، و امکان می دهد که هیولا به عنوان واسطه‌ای به خدمت گرفته شود که با آن، ژاپنیها هویت خود را در مقابل ایالات متحده و کمی بعد، در مقابل اتحاد جماهیر شوروی بشناسند. به این ترتیب، این تجزیه و تحلیل نشان می دهد که چرا گذشتهٔ دور (که در وجود دایناسور مجسم می شود) با زمان حال تلاقی می کند[۲۵].

درحالی که هیولای ژاپنی بازتاب عقده‌های سرکوب شدهٔ خود را به یک غیرمن نشان نمی دهد، آشکار است که برحسب مکانیزمی دفاعی که هستهٔ مرکزی روان درمانی است، یعنی براساس انتقال تعارضات[۲۶]، عمل می کند. تغییر از روانکاوی نظری به روانکاوی درمانی، قیاسی انتقادی به دست می دهد برای آن فرایندهای تاریخی، فرهنگی که علیه ایدئولوژی جنگ سرد عمل می کنند، یک ایدئولوژی که برپایهٔ سرکوب وفرافکنی عقده‌های سرکوب شده خود به دیگری، استوار است. در نمونهٔ روانکاوی فروید، بیمار، در بازگویی مشکلی که به خاطر آوردن کامل آن باعث «ناراحتی» او می شود، نقشی مرکزی به روانکاو می بخشد. فیلمهای گودزیلا این واکنش اجباری را به این دلیل نمایش می دهند که رویداد دردناکی را در

روایتی نمادین دوباره بازگویند. هریك از این فیلمها ناگزیر باید در پایان به راه‌حلی دست یابند، زیرا برای نجات ژاپن و جهان، هیولا باید سرانجام نابود یا رام شود. در این فیلمها، از آنجا که نیروی کور حیوانی قادر به غلبه بر هیولا نیست، تلاش برای یافتن یك راه‌حل مسالمت آمیز (گودزیلا چه می خواهد؟) نیز به اندازهٔ راه‌حل نابود کردن او جذابیت دارد. در فیلمهای بعدی گودزیلا، جستجو برای یافتن راه‌حل اول به یکی از عناصر اصلی ماجرا تبدیل می شود، جنبه‌ای که نشان می دهد ارائهٔ این فیلمها تلاشی جدی در پرداختن به راه درمان این درد است. اولین گام در روان درمانی دقیقاً آنجا برداشته می شود که در فیلم، جستجو برای یافتن راه‌حل مسالمت آمیز (یعنی فرایند روانکاوی) جذابتر از نابودی جانور نشان داده می شود.

این فیلمها نقش ایالات متحده را به این دلیل به گودزیلا می بخشند که در داستانی نمادین، مناسبات مشکل آفرین امریکا و ژاپن، از جمله جنگ اتمی، اشغال، و آزمایشهای هسته‌ای را به نمایش گذارند. اما این فیلمها در عین حال در تلاش برای یافتن یك راه‌حل، کاری بیش از سرزنش یا انهدام هیولا صورت می دهند و به این ترتیب «مسئله را حل می کنند». «حل شدن من در مفهوم غیرمن» تمایز مشخصی را که در فرایند انتقال تعارضات از شخص به شخص دیگر، میان «من» و «غیرمن» وجود دارد تخفیف می دهد، و به این ترتیب گودزیلا به سمبولی هم برای ژاپن (من) و هم برای ایالات متحده (غیرمن) تبدیل می شود. مثل گودزیلا که دایناسوری به بلندی چهارصد فوت و موجودی

است حد واسط جانوران دریا و جانوران خشکی و پس از «قرون و اعصار» توسط استرانتیوم ۹۰ (یکی از محصولات رادیواکتیو انفجارات هیدروژنی) از خواب بیدار شده قرار دارد، ژاپن نیز در ۱۹۵۴ که در مرحلهٔ انتقالی میان نظام امپراتوری گذشته و آیندهٔ صنعتی پس از جنگ قرار دارد، توسط آزمایشهای هسته‌ای امریکا از خواب قرون بیدار می شود. به این ترتیب، این هیولا، چیزی بیش از خشم کورِ از سر استیصالی را که به تفنن، دارای قدرت فوق العاده‌ای هم شده است نمایش می دهد، زیرا نگرانیهایی که گودزیلا منعکس می سازد، همانقدر که دربارهٔ ایالات متحده است، متوجه ژاپن نیز هست. این فیلمها باید این نگرانیهای دوگانه را به نوعی متوازن سازند؛ اما تا زمانی که ماجرا را از یک موضع نگاه نکنند، قادر به حل این نگرانیها نیستند: زیرا هیولا را همزمان، هم باید برای بازسازی «سرزمین محبوب» (و در واقع برای انتقال از این مرحله به آن) سرکوب کرد و هم در عین حال برای انعکاس یکی از گرایشهای فرهنگیِ نیرومند توده‌های ژاپن، منشأ آن را مستقیماً به آزمایشهای هسته‌ای ایالات متحده نسبت داد.

در این فیلمها، نقش رسانه‌های خبری به مثابهٔ نقش یک روانکاو در سطح فرهنگی توده‌ها، وساطت میان اجتماع و هیولاست. در این مناسبات انتقالی، روانکاو یک نقش سمبولیک برعهده دارد و یک نقش تحقیقی. فیلم هیولایی ژاپنی این دو نقش را میان هیولا (نقش سمبولیک)، و گزارشگر (نقش تحقیقی) تقسیم می کند. گزارشگر، نشانگر کوشش سازمان یافته در جهت کشف و ارائهٔ دلنگرانیهای اجتماعی (هیولا) و علل آن است، در صورتی که فعالیتهای «پشت صحنه» در جهت کشف و اعمال راه‌حل، صورت می گیرد. نقش تحقیقی، چه در درون تجزیه و تحلیل روانی و چه در رسانه‌های خبری، جدا از تناقضات ذاتی نیست. گزارشگر فیلم **گودزیلا علیه موترا**[۲۲] (۱۹۶۴) متوجه می شود که «روزنامه‌ها در تأثیرگذاری برعامهٔ مردم، توان محدودی دارند... هرچه من بیشتر می نویسم، از طریق برنامه‌های سرگرم کننده [که در نقطهٔ مقابل یک امر تحقیقی قرار می گیرند] پول بیشتری به جیب کمپانیهای تبلیغاتی سرازیر می شود». این عبارت، واقعیات بیشتری را دربارهٔ رسانه‌های خبری ـ واتکای آنها به انحصار هرچه قاطعتر بر عرصه‌های اطلاعات و سرگرمی ـ عیان می کند تا در مورد کسانی که روزنامه می خوانند. همین طور مناسبات پنهان انتقالی، مسئلهٔ اصلی اقتدار در تجزیه و تحلیل روانکاوی است، بخصوص وقتی پیچیدگیِ محول به تحلیلگر را در نقش انتقالی درنظر بگیریم. فیلمهای هیولایی ژاپنی، این مسائل را می شناسند و سعی دارند به این موارد بپردازند.

درنسخهٔ پخش شده در امریکا، **گودزیلا** هر دو رویکرد (فرافکنی عقده‌های سرکوب شده و انتقال تعارضات از خود به دیگری) را در مورد هیولای اتمی به شکل برجسته‌ای نمایش می دهد. کمپانی امباسی پیکچرز، با مونتاژ مجدد فیلم، چیزی بیش از نیم ساعت فیلم را در آورده و صحنه‌های جدیدی را با شرکت بازیگر انگلیسی ـ امریکایی، رایموند بار در نقش گزارشگر فیلم، استیومارتین به آن افزوده بود. از جمله صحنه‌های حذف شده، صحنه‌های اشارهٔ

مستقیم به هیروشیما (اولاً بارش رادیواکتیو، و سپس تخلیهٔ شهر. راستی پس از آن چه می تواند باشد؟)، و آوازهای صلح خواهانه فیلم است. اسم فیلم نیز برای شبیه جلوه دادن فیلم به سری فیلمهای **کینگ کنگ** به **گودزیلا**، **سلطان هیولاها** تغییر یافت. دیالوگهایی نیز در مورد قربانی کردن دختر جوانی توسط ساکنان جزیره میکرونزی در پیشگاه گودزیلا، به فیلم اضافه شده بود که جنبه‌های تبلیغاتی فیلم را تقویت می کرد، و عنوان فیلم نیز ذهن تماشاگر را به طرف **کینگ کنگ** می کشاند. به این ترتیب، فیلم داستان به کلی متفاوتی را برای تماشاگران امریکایی تعریف می کرد.

اگرچه صحنه‌های اضافه شدهٔ مربوط به «مارتین»، جای صحنه‌های مشابهی را در فیلم اصلی گرفته بود، این تغییر در دیدگاه روایت، متناسب بودن پیام نهایی فیلم را خدشه‌دار می کرد. فیلم با صدای خارج از تصویر مارتین و همراه با تصاویر اضافه شده‌ای از «بدنهای جزغاله شده» و انهدام توکیو شروع می شد. مارتین توضیح می داد که گزارش خود را از «جهنم زنده‌ای از یک جهان دیگر که همزمان در وحشتِ این است که *فاجعه* امروز یا فردا، دوباره تکرار شود» ارسال می کند. اما نامی بر آن فاجعه نهاده نمی شد، تنها گفته می شد: «رویدادی که بنیانهای جهان متمدن را به لرزه در می آورد.» و سپس تصاویر آغازین فیلم به ترتیب چنین شروع می شد که در آن، یک کشتی ژاپنی مثل یک قارچ سفید درخشان از اعماق دریا بیرون کشیده می شد. به سختی می شد درک کرد که علت اولیه (فاجعه) بمب اتمی است که در ۱۹۴۵ در ژاپن فروریخته شد، و نه گودزیلا که

اگر گودزیلا این همه ویرانگر است، چرا ژاپنیها او را به عنوان یک قهرمان تراژیک دوست دارند، درحالی که امریکاییها او را کم و بیش چیزی درحد یک شمایل مضحک می دانند؟

عنوان فیلم اشاره به آن داشت. صحنهٔ دوم فیلم به «کشتی اژدهای خوش شانس» اشاره داشت (که ماجرای آن برای امریکاییها هنوز هم حساس بود) و همراه با تصویر، جملهٔ «همزمان در وحشت این است که *فاجعه* دوباره تکرار شود» شنیده می شد.

نسخهٔ امریکایی گودزیلا، زیرکانه تقصیر را به گردن ژاپنیهای اوایل دههٔ پنجاه می انداخت و در واقع می گفت «نگاه کنید با ژاپن چه کرده‌ایم، یا چه می کنیم». به این ترتیب، اینجا نیز مثل بقیهٔ فیلمهای هیولایی امریکا، مقصر، خود هیولا قلمداد می شد، و علت اصلی فاجعه، خود او نشان داده می شد. مرگ گودزیلا، احساس گناه امریکاییها در نگرانیشان را در مورد سلاحهای هسته‌ای می زدود: درصورتی که هم تاریخ و هم نسخهٔ ژاپنی فیلم صراحتاً تأکید را از خود بمب برمی داشت و نگرانی اشغال ژاپن توسط امریکا و آزمایشهای بمب هیدروژنی را برجسته می کرد.

تشنج زدایی. در ۱۹۶۱، موترا، اولین هیولای نیک نهاد ژاپنی به وجود آمد، و شک

نیست که در پایان فیلم به همین دلیل باید زنده می ماند. **موترا** (پخش در امریکا، ۱۹۶۲) ماجرای مبارزهٔ یك کرم ـ پروانهٔ غول آسای میکرونزیایی است با یك آدم ماجراجو که دو زن دوقلوی سی سانتی متری ـ دو نفری که اهل جزیره را از خطرات تأثیر آزمایشهای هسته‌ای محافظت می کردند ـ را می رباید. موترا فناناپذیر بود، و حتی آتشبار اتمی جدید ارتش امریکا نیز بر او کارگر نمی شد. به همین دلیل، ژاپنیها ناچار بودند سعی کنند بفهمند که موترا بالأخره چه می خواهد. آنها برای آرام کردن جانور، مرد ماجراجو را دستگیر کرده و دوقلوها را باز می گردانند. برای جلب توجه موترا، زنگهای کلیسا را که آهنگی شبیه به صدای آواز خواندن خواهران دوقلو دارد به صدا در می آورند و نیز از صلیب بزرگی که شبیه صلیب محل سکونت موتراست استفاده می کنند.

ارتباط موترا با کلیسای مسیح، راه‌حل سهل و ساده‌ای برای باقی ماندن هیولا فراهم می سازد. اما این ارتباط به علاوه، در سطحی عمیق تر، پذیرش فرهنگ غرب را توسط ژاپنیها نیز نشان می دهد. موترا نیز مثل گودزیلا، پیامدهای سرکوب شدهٔ کنشهای غربی را نمایش می دهد. پیش از هر چیز، این «غیرمن» (یا غرب) است که باعث ایجاد تعارضات در جامعهٔ ژاپن شده است؛ اما در عین حال، همین «غیرمن» درجوار واقعیتهای اقتصادی ـ اجتماعی خود، آرمانهای معنوی تازه‌ای هم به همراه دارد. برخلاف گودزیلا که هیولایی است از مرحلهٔ دگردیسی گذشته، موترا موجودی است درحال دگردیسی. هر دو هیولا، مثل ژاپن بعد از جنگ، از انفجار بمب هیدروژنی به خود آمده‌اند. اما موترا از یك کرم به پروانه تبدیل می شود. این نکته، در ماهیت تمایل سرکوب شده‌ای که اینك در قالب هیولا بازگشته است، تغییری را نشان می دهد و به نیروهای خیری که ممکن است از درون شر بیرون آید اشاره می کند. این فیلم برای نمایش استدلال غرب در مورد سلاحهای هسته‌ای در رودررویی با دلمشغولیهای ژاپن (مثلاً آلودگیهای صنعتی)، از سنتهای یهودی ـ مسیحی نیز استفاده می کند.

گودزیلا علیه موترا (۱۹۶۴)، این استدلال را به تعارضات آشکار گودزیلا (بمب) علیه موترا (مسیحیت) وارد می کند. گفتگوی زیر در جزیرهٔ محل سکونت موترا، مرکزی بودن مسئلهٔ سلاحهای هسته‌ای را نمایش می دهد:

عکاس: این واقعه، نتیجهٔ آزمایشهای اتمی است.

گزارشگر: زمانی اینجا سرزمین سرسبز دل انگیزی بود.

دانشمند: احساس می کنم که من هم به عنوان یك دانشمند در مسئولیت این امر سهیم هستم.

عکاس: همهٔ انسانها مسئول هستند.

گزارشگر: شاید پایان جهان همین جا باشد.

دانشمند: همین یك دلیل هم برای پایان بخشیدن به آزمایشهای هسته‌ای کافی است.

گزارشگر: کسانی که در سر، رؤیای جنگ دارند باید بیایند و این جا را ببینند.

عکاس: آیا اینجا می شود زندگی کرد؟ . . . من مطمئنم که آنها به خاطر چیزی که اینجا اتفاق افتاده است. . . به خاطر آزمایشهای هسته‌ای. . . ما را نمی بخشند.

اما در اینجا، علت به ژاپن باز می گردد: آزمایشهای هسته‌ای ایالات متحده به چیزی تبدیل می شود که ژاپن برای آن، احساس گناه می کند. گزارشگران و دانشمند، نقشی تحقیقی در یك رابطهٔ انتقالی با جامعهٔ ژاپن ایفا

می کنند، و همزمان، هم به کانون گناه و هم به منبع درمان تبدیل می شوند. بیرون آمدن گودزیلا از یك جامعهٔ صنعتی پیشرفته، این دیدگاه را که ژاپن خود متهم است تقویت می کند. گودزیلا از سرزمین دوری برنخاسته، بلکه از خاکی بیرون آمده که ژاپن بر روی آن به بازسازی خود مشغول است.

موترا با گودزیلا می جنگد و کشته می شود. تخم او[۲۸] ـ که توسط یك به قول خودش، «ماجراجوی کبیر» دزدیده شده ـ پس از طی زمان کامل شدن می شکند و دو کرم از آن بیرون می آیند و گودزیلا را در تارهای ابریشمی که می تنند، می پیچند و باعث سقوط او به دریا می شوند. البته می توان تصور کرد که هیولای دریایی، می تواند این بندها را بگسلد. به هر حال، سرکوب گودزیلا، پس از پیدایش ناگهانی او از اعماق زمین به هیچ وجه پایان کار نیست. فیلم به جای رفع دلنگرانیها و مشکلات اجتماعیی که گودزیلا دربردارد، این مشکلات را برای شناخت و در عین حال جهت دادن به سمت موترا که تجسم اخلاقیات مسیحی در این فیلم، در او بیش از پیش نیز شده است مطرح می سازد. گزارشگر برای متقاعد کردن موترا به جنگ با گودزیلا، موتسرا را «یکی از ما» می خواند. همین مناسبات اخلاقی میان موترا و ژاپنیهاست که در رفتار با گودزیلا (هر چند که آن را نابود نمی کنند) و مسائل سرمایه‌داری و صنعت، موفق از آب در می آید. به این ترتیب یك بار دیگر، شاهد بازگشت سرکوب یك غیرمن هستیم، یك فرایند استاندارد در فیلمهای هیولایی بعدی ژاپن[۲۹].

معاهدهٔ تحدید آزمایشهای هسته‌ای ۱۹۶۳ در مورد ممنوعیت آزمایشهای هسته‌ای در فضا، مسئلهٔ گودزیلا و سایر هیولاهای اتمی را حل کرد. اما در ۱۹۶۵، مدیر کمپانی «توهو» تصمیم گرفت گودزیلا را مطابق تمایل تماشاگران جدیدش، یعنی کودکان، از نو بسازد. بر این اساس، در فیلم **گیدرا، هیولای سه‌سر**[۵۰] (۱۹۶۵)، موترا، گودزیلا و رودان را متقاعد می کند از جنگیدن با یکدیگر دست بردارند و برای نجات کرهٔ زمین از شر هیولای سه سری که از کرات دیگر آمده است، با هم متحد شوند، این فیلم، گودزیلا را بخصوص برای بچه‌های ژاپنی به یك قهرمان تبدیل کرد، به طوری که تصویر او زینت بخش لباسها، ظروف غذا، اسباب بازی، و شکلاتهای مخصوص بچه‌ها شد. اما گودزیلا، بدون علت به یك هیولا تبدیل نشده بود؛ او برای تشریح مسائل جدید اجتماعی برای مخاطبان جوانتر، باز هم منشأ اتمی خود را به نمایش می گذاشت.

این گونهٔ سینمایی، امروزه بر نقش یك بچه در هدایت یك هیولا برای نجات ژاپن از چنگال یك هیولای بیگانه متمرکز شده است، و شرایط اجتماعی ژاپن پس از جنگ را منعکس می سازد. خانوادهٔ ژاپنی که از اصلاحات ناشی از اشغال نظامی آسیب دیده بود، در نیمه‌های دههٔ شصت، یعنی در دوره‌ای که پیشرفتهای اقتصادی ژاپن باعث فرونشینی نگرانیهای اجتماعی می شد، مجدداً تثبیت خود را آغاز کرده است. متولدین دههٔ شصت، نسلی اند که مصایب جنگ جهانی دوم را ندیده‌اند. برای آنها، واقعیاتی که گودزیلا منعکس می سازد، امری است مربوط به «تاریخ»، نه واقعیات روزمره.

وجود کودکان در فیلمهای دههٔ شصت و هفتاد، برای بازسازی اجتماع، امری ضروری است. (جالب است بدانیم که هم در **گودزیلای** اصلی، و هم در **گودزیلای** نسخهٔ ۱۹۸۵، که وقایع آنها در دوران اوج جنگ سرد رخ می دهد، بچه‌ها نقشی در ماجرا ندارند.) گزارشگر مرد، و عکاس زن در هر دو فیلم موترا، در واقع نوعی «ازدواج» درون رسانه‌ای را که ضرورت بازگرداندن تاریخ به عرصهٔ آگاهی است نمایش می دهند. شخصیت مرکزی کودك در این دو فیلم، در ردیف گزارشگر و عکاس قرار می گیرد، و همراه با آنها مجموعاً، خانواده‌ای هسته‌ای را شکل می دهد که عمدتاً درمناسبات با هیولا بنا شده است. هر فیلم، کل جامعه را حول مشکل (یا مشکلاتی) قرار می دهد. وقتی زنان، مردان، و کودکان با هم قرار می گیرند، می بینیم چه نوع ازدواجها و چه نوع خانواده‌ها و تحت چه شرایطی تشکیل شده است. با تغییر شرایط سیاسی در طول زمان، خانوادهٔ اجتماعی که در این گونه فیلمهای ژاپنی به عنوان ناخودآگاه دیده می شود، تغییر می کند. به این ترتیب، تاریخ (در کنار تفاوتهای فرهنگی) باید تعابیر صرفاً روانکاوانه را معتدلتر سازد[۵۱].

دهه هشتاد. **گودزیلای ۱۹۸۵**، اولین فیلم گودزیلا پس از ۱۹۷۶، به شکلی نمایشی، بزرگداشت سی امین سالروز تولد گودزیلاست. این فیلم در سپتامبر ۱۹۸۵ در امریکا پخش شد. چون ماجرای فیلم در اوت ۱۹۸۵ صورت می گرفت، فیلم نگاهی به گذشته داشت و به بمباران هیروشیما و ناگازاکی دراوایل اوت ۱۹۴۵، و چهلمین سال یادبود آن ماجرا در اوایل اوت ۱۹۸۵[۵۲] در اوایل سال ۱۹۸۵، طبق تصمیم ناتو، ژاپن نیز مثل بقیهٔ

اعضای ناتو می بایست برای «پرداخت هزینهٔ صلح» به زرادخانه‌ای از سلاحهای هسته‌ای مجهز می شد. اما اصول سه‌گانهٔ ممنوعیت سلاحهای هسته‌ای ژاپن ـ ممنوعیت ساخت، عرضه و تملك سلاحهای هسته‌ای ـ که رسماً در ۱۹۶۷ وضع شده بود، از زمانی که ژاپن به عنوان تنها کشور، مورد حملهٔ اتمی واقع شد هستهٔ مرکزی سیاست ژاپن را تشکیل داده است.

در **گودزیلای ۱۹۸۵**، گودزیلا ـ که تاکنون علت غایب بوده است ـ ابتدا یك کشتی ماهیگیری و سپس یك زیردریایی شوروی را مورد حمله قرار می دهد. روسها خود را برای دفاع آماده می کنند اما امریکاییها ـ که شکل و شمایل کابوبهای ریگان مانندی دارند ـ نمی توانند تصمیم بگیرند زیرا تلفن قرمز کاخ سفید «دردست تعمیر است». روزنامه‌های ژاپنی می نویسند «با صف آرایی نیروهای امریکا و شوروی برای یك درگیری تمام عیار، تشنج افزایش یافت. تنش، سراسر اروپا، محتملترین محل وقوع یك درگیری هسته‌ای را فرا گرفت.» در این مرحله است که نخست وزیر ژاپن گناه را به گردن گودزیلا می اندازد.

هیئتهای نمایندگی امریکا و شوروی با نخست وزیر ژاپن ملاقات می کنند و از او می خواهند اجازه دهد برای نابود کردن گودزیلا از سلاحهای هسته‌ای استفاده کنند. نخست وزیر مخالفت می کند و می گوید: ژاپن سیاست هسته‌ای ثابتی دارد: «ما با ساخت، تملك، و استفاده از سلاحهای هسته‌ای مخالفیم. و حتی در شرایطی چنین دشوار نیز نمی توانیم بر این اصل، استثنایی قایل شویم.» نیروهای پدافند ژاپن برای «کشتن» گودزیلا وارد عمل می شوند؛ اما در این هرج و مرج، نیروهای نظامی شوروی، از سر تصادف، توکیو را با یك موشك هسته‌ای هدف قرار می دهند. نیروهای امریکایی موفق می شوند، موشك روسی را در هوا منهدم کنند. اما حرارت ناشی از انفجار و باران مواد رادیواکتیو، گودزیلا را به‌هوش می آورد، و او خشمگین به راه می افتد. ژاپنیها با صدای یك پرنده، گودزیلا را فریب می دهند و او را به طرف آتشفشانی مملو از مواد منفجره می کشانند. آتشفشان، فعال شده و گودزیلا در میان مواد مذاب از پا در می آید. وقتی سلاح از کار باز می ماند، طبیعت مددکار می شود. و به این ترتیب، ژاپن نشان می دهد که خارج از چارچوب شرق و غرب، قادر به حل مسئلهٔ گودزیلاست.

در **گودزیلای ۱۹۸۵**، این ژاپن است که می تواند یك بحران هسته‌ای را به سلامت از سر بگذراند. برای این کار، آنان باید به این علت غایب نامی بدهند (و آن را ملفوظ سازند) و این نام، گودزیلاست. بحران بلافصل رفع شده است؛ اما ایالات متحده و اتحاد جماهیر شوروی، حال با هم متحد شده‌اند و تهدید می کنند که برای نابودی گودزیلا، تسلیحات هسته‌ای به‌کار می برند. به این ترتیب، ژاپن به هدفی برای سلاحهای هسته‌ای تبدیل می شود تا چهل سال بعد، شوروی آن را هدف بمب دیگری قرار دهد. ژاپن ـ به عنوان یکی از اعضای ناتو که به خواست خود فاقد تسلیحات هسته‌ای است ـ در مرکز ثقل انتقاد از نظام دو سویهٔ امریکا ـ شوروی قرار دارد. این دو کشور، نه تنها نقش دشمنانی را برعهده دارند که جهان را میان خود تقسیم

بیشتر فیلمهای گودزیلا با صحنه‌ای که در آن، هیولا شناکنان به طرف دریا می رود به پایان می رسد. این نوع پایان، به علاوه متضمن نوعی پیشگویی بازگشت هیولا یا چیزی بدتر از او نیز هست.

کرده‌اند، بلکه به علاوه، نقش اتحاد نیرومندی را نیز بازی می کنند که جهان را با تهدید انهدام کره زمین، به دور هم جمع کرده‌اند. ژاپن و اروپا (اولین جایگاه تسلیحات هسته‌ای) برای آنچه امروزه یك «من» روان گسسته است، به «غیرمن» تبدیل می شوند.

درست همان طور که سیاست تهدید به استفاده از تسلیحات هسته‌ای، امریکا و شوروی را با هم متحد ساخته است، تصور انهدام کرهٔ زمین با تسلیحات هسته‌ای، تمدن را به طبیعت نزدیك ساخته است (در سیاست و فیلمهای امریکایی مربوط به جنگ سرد، ایالات متحده و اتحاد جماهیر شوروی، به ترتیب نمادی از این دو نیروی تمدن و طبیعت اند)، و به این ترتیب گودزیلا، همزمان به نشانه‌ای از طبیعت و نیز محصولی از تمدن آدمی تبدیل می شود. گودزیلا تقریباً هیچ وقت یك هیولا نامیده نمی شود، بلکه بیشتر توسط تشبیه به یك چیز توصیف می شود. تنها بازماندهٔ اولین حملهٔ گودزیلا، او را «چیزی شبیه هیولا» توصیف می کند. و برای پروفسور هایا شیدا، «گودزیلا بیشتر شبیه یك سلاح هسته‌ای است. سلاح هسته‌ای جاندار و فناناپذیری که مقدر شده، کرهٔ خاك را تا ابد درنوردد، یك قربانی ابدی عصر هسته‌ای.» از نظر مارتین، «گودزیلا شبیه یك گردباد است، یك موج سهمگین. ما باید طوری به او نزدیك شویم که انگار بخشی از نیروی طبیعت است: باید او را درك کنیم، با او کنار بیاییم، و حتی سعی کنیم که با او به تفاهم برسیم.» هایا شیدا با نقشه ژاپنیها مبنی بر شلیك یك موشك کادمیوم به داخل دهان گودزیلا مخالفت می کند و توضیح می دهد که این کار بی فایده است زیرا «گودزیلا یك نیروگاه نیست». کمی پیش از حملهٔ گودزیلا به توکیو، هایاشیدا می گوید «گودزیلا یك علامت هشدار است ـ هشداری به همهٔ ما. هیولا از ستیز آدمی با طبیعت زاده می شود.» این تعاریف، و بخصوص تذکر مارتین در کنار آمدن با گودزیلا به عنوان «یکی از نیروهای طبیعت» و «تفهیم و تفاهم با او» تمایز میان طبیعت و تمدن را کم می کند. (تأکید از نویسنده است).

فیلم با این کار، بیشتر نگرشی تاریخی را عرضه می کند، و اشارات تاریخی متعددی دارد: مثلاً کشتی ماهیگیری، یادآور کشتی «اژدهای خوش شانس» است[۵۳]، و «دردست تعمیر بودن» تلفن قرمز کاخ سفید، اشاره‌ای است به موضع ریگان در مورد شوروی و کنترل نیروهای مسلح که برحسب آن، تکنولوژی، قادر به حل مسائل سیاسی است. درحالی که در نهایت این تلاشهای بدون اتکا به نیروی هسته‌ای ژاپن است که گودزیلا را «نابود می کند»؛ فیلم، سناریویی را به نمایش می گذارد شبیه

استراتژی «جنگ ستارگان» یا ابتکار دفاع استراتژیك که شوروی و امریکا در خاك ژاپن به آن دست می زنند. این صحنه‌ها را موسیقی شبیه به موسیقی فیلم **جنگ ستارگان** (۱۹۷۷) همراهی می کند. «استیو مارتین»، پس از توضیح یك سرگرد مغرور که «آقای مارتین، این امر پیامد طبیعی حرارت هسته‌ای در لایه‌های فوقانی جو و مسئله‌ای مطلقاً بی ضرر است» با این جمله که «سرگرد، در ۱۹۶۲، یك آزمایش فضایی شدید به مدت چهل دقیقهٔ تمام، همهٔ نقل و انتقالات را در محیطی به وسعت هفت هزار مایل، از استرالیا تا کالیفرنیا، تعطیل کرد» واقعه را به تاریخ متصل می کند. «مارتین» به نقطهٔ اوج جنگ سرد اشاره می کند تا نشان دهد که هیچ نوع آزمایش هسته‌ای، از لحاظ سیاسی بی ضرر نیست. «محیطی به وسعت هفت هزار مایل، یادآور آزمایش هسته‌ای سال ۱۹۴۵ است که منجر به آلودگی رادیواکتیو ناحیه‌ای به وسعت هفت هزار مایل مربع شد.

گودزیلای ۱۹۸۵، بیش از هر چیز یك تمثیل هسته‌ای است. گودزیلا اینجا نیز مثل نمونهٔ اصلی گودزیلا، وحشت از سلاحهای هسته‌ای را نشان می دهد، «حتی دیدن آن هم برای انسان وحشتناك است». فیلم به جای اینکه هیولای خارق العاده و باور نکردنی را «از سر راه بردارد»، گودزیلا را در مرکز خود قرار می دهد تا بتواند در حاشیهٔ فیلم، بی ثباتی و وحشت از سلاحهای هسته‌ای را در دوران معاصر بررسی کند، وحشت از برخورد اصول سیاست غیرهسته‌ای ژاپن و جنگ سرد جدیدی که حول استراتژی «جنگ ستارگان» ریگان درحال به وجود آمدن است. فیلم در عین حالی که یك معمای داخلی را مطرح می سازد، به یکی از جنبه‌های سیاست بین المللی نیز اشاره می کند، زیرا اصول سیاست غیرهسته‌ای ژاپن، در میان رأی دهندگان ژاپنی نیز عمومیت ندارد. این مسائل پس از «نابودی» گودزیلا باز هم می مانند. صدای خارج از تصویر «مارتین» در انتهای فیلم، بر پیام اخلاقی و هشدار فیلم تأکید می کند، «بلند پروازیهای گستاخانهٔ آدمی را غالباً پیامدهای خطرناك آنها به زیر می کشد. درحال حاضر، گودزیلا، این هیولای معصوم و تراژیك، به اعماق زمین فرستاده شده است. اینکه آیا دوباره باز گردد یا نه و اینکه دوباره روزی دیده می شود یا خیر، مانع از این نیست که چیزهایی که او به ما آموخته است، همیشه برای ما باقی بماند.»

جالب این است که منتقدان سینمایی امریکا هیچ کاری به تفسیر و تأویل دیدگاههای فیلم در مورد سیاستهای هسته‌ای نداشتند. شاید از یکی از صحنه‌های فیلم بتوان دریافت که چرا فیلم ـ که در ژاپن این همه محبوب بوده، و فیلمی مشابه آن نیز در دست تهیه است ـ در امریکا کمتر از یك هفته براکران باقی ماند. در این صحنه، پس از حملهٔ گودزیلا به یك نیروگاه هسته‌ای ژاپن، یك پسر بچه کوچك امریکایی را می بینیم که با یك عروسك خودکار گودزیلا بازی می کند. کفش سیاه براقی را می بینیم که نزدیك پای او دیده می شود. دوربین، از دیدگاه پسرك، به بالا تیلت می کند و پیکر غول آسای افسر بلند قدی شبیه به ژنرال «مك آرتور» را با عینك آفتابی نشان می دهد. افسر، سراغ مارتین، پدربزرگ این پسر بچه را می گیرد. همین حرکت تیلت به بالا و همین دیدگاه، در صحنهٔ قبل برای نمایش

گودزیلا (اولین بار نمایش گودزیلا در فیلم) از دید یك کارگر ژاپنی که بی خبر از همه جا مشغول کار در نیروگاه هسته‌ای است به کار گرفته شده. این تضاد، توصیف ژنرال «دوگلاس مك آرتور» را وارونه می کند که یك بار گفته بود، ژاپن یك پسربچهٔ دوازده ساله است (که ژنرال بر بالای سر او ایستاده است)، و تماشاگران امریکایی را نیز در مسئولیت بحران هسته‌ای معاصر مسئول می داند: پرك بازی خود را از سر می گیرد، و عروسك گودزیلا را به یك اسلحهٔ پلاستیکی می کوبد، و حرکات نیروهای امریکایی و روسی را در فیلم، و در عالم واقع، تقلید می کند. این صحنه نشان می دهد که جنبهٔ «انزوای سیاسی و فرار از واقعیات» مسلط بر فرهنگ توده‌های امریکایی، بر مجتمع نظامی ـ صنعتی تولید، نسخهٔ بدل پلاستیکی ـ ویدئویی تأکید دارد که در آن جنگ هسته‌ای کاملاً محتمل است.

متأسفانه فیلمهای گودزیلا (و همه فیلمهای سینمای وحشت) با نگاه به تاریخ ارزیابی نمی شوند، بلکه آنها را برحسب معیارهای تکنیکی امریکا از دید زیبایی شناختی می نگرند. این گونه فیلمها در دههٔ پنجاه و اوایل شصت یعنی زمانی که پیشرفته‌ترین جلوه‌های ویژه در آنها به کار گرفته می شد، توجه عامه مردم و منتقدان امریکایی را به خود جلب می کردند[۵۴]. اما در دههٔ هشتاد، این گونهٔ سینمایی در رقابت خلق جلوه‌های ویژه، مانند مسابقهٔ تسلیحات هسته‌ای تاب مقاومت نیاورد.

سالنامه سینمایی مگیل، ۱۹۸۶، عصارهٔ این دیدگاه را در بررسی فیلم **گودزیلای ۱۹۸۵** چنین عرضه داشته است: «علی رغم سی سال پیشرفتهای تکنیکی در عرصهٔ جلوه‌های ویژه، این حماسهٔ پرسر و صدای گودزیلا، چیزی برجسته‌تر از نسخهٔ اولیهٔ آن (۱۹۵۶) ندارد[۵۵].»

این دیدگاه به خودی خود بیانگر سرکوب سازمان یافته‌ای است که تضمین می کند امریکاییان، هنگامی که غیرمن خود ایالات متحده است، متوجه این نکته نشوند. ارزیابی فیلم براساس معیارهای هالیوود، آن را از دیدگاه تاریخی تهی می کند و از آن، زمینه‌ای برای نژادپرستی می سازد. به همین شکل، در نقد فیلم نیز مفهوم تمایل سرکوب شده‌ای که در هیئت یك «غیرمن» باز می گردد، به ما امکان می دهد که فرایند فرافکنی عقده‌های سرکوب شدهٔ خود را به موجودی «غیرمن» بررسی کنیم. برای این کار ما در واقع فرهنگ غیرمن را نادیده می گیریم. در نهایت، از آنجا که نمی توانیم خود را در هیئت «غیرمن» در متنی از یك فرهنگ دیگر تصور کنیم، تنها کاری که از ما برمی آید این است که آن متن را به سود خود به‌کار گیریم.

بیشتر فیلمهای گودزیلا با صحنه‌ای که در آن هیولا (یا هیولاها) شناکنان به طرف دریا می رود، به پایان می رسد. این صحنه‌ها غالباً صحنه‌هایی هستند رؤیایی با موسیقی تأثیرگذار و پر از تصاویر درشت از چهره‌های فکورانه و مغموم مردم. این فیلمها، به جای اینکه ماجرا را با عقب نشینی هیولا، با خوشی به پایان ببرند، «تجزیه و تحلیل» پایان داستان را ناکامل رها می کنند. سازندگان این فیلمها می دانند که تقابل ضروری در پایان روایت، بعمد کنار گذاشته شده، و آن بهت و تفکر خارج از داستان نیز برای فهم اینکه، بازگشت هیولا به چه معناست، ضروری است. این نوع پایان، به علاوه، متضمن نوعی پیشگویی بازگشت هیولا،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا چیزی بدتر از او نیز هست. با این همه، آن تهدید هسته‌ایی که هیولا نشانگر آن است، هیچ گاه ما را رها نمی کند و همیشه باقی است. به این ترتیب، آنچه باز می گردد، فقط یك قصه است و بس، یعنی عمل رفع تناقضات توسط انتقال آنها به یك موجود کثیر المعنی و سپس «نابود کردن» آن. اما، این فیلمها، با تلاش در راه متصل کردن هیولای «قابل باور» به محیط هسته‌ای «غیرقابل باور» خود را به وجود می آورند. این فیلمها از این لحاظ، قصد رفع یك علت غایب را ندارند، بلکه تعبیری تازه از گذشته به دست می دهند که به ژاپنیها امکان می دهد، دلنگرانیهای سرکوب شده‌شان را در درون یك متن تاریخی، بررسی کنند. هیولا نیز ـ مثل صنعتی شدن سریع پس از جنگ و جنگ سرد ـ تنها زمانی از دل خاك بیرون می آید که در ترسیم آینده، درسهای گذشته نادیده گرفته شوند.

1- Beast from 20,000 Fathoms

2- James Twitchell

3- Dreadful Pleasures

۴ـ جیمز ـ بی ـ تویی چل، لذایذ وحشتناك: جُنگ وحشتهای مدرن، (نیویورك، انتشارات دانشگاه آکسفورد) صص ۲۵۹ و ۳۲۰. بیشتر مجموعه‌ها و جُنگهای مربوط به هیولاها، یا گودزیلا را به کلی کنار گذاشته‌اند و یا در کنار فیلمهای «بهتر»، تنها مختصری به فیلمهای او پرداخته‌اند. این نکته در مورد کتابهای مربوط به سینمای ژاپن دونالد ریچی نیز صدق می کند. برای بررسیهای انتقادی فیلمهای گودزیلا، ر. ك به کتاب رؤیاهای سیاه: تاریخ و روان شناختی سینمای وحشتناك مدرن اثر چارلز بری (انتشارات آ. اس بارنیز، نیویورك) صص ۶۸ـ۷۴؛ و نیز «خیال پردازی در مورد فاجعه»، ضد تفسیر اثر سوزان سونتاگ (انتشارات فارار، استراس، وژ برو، نیویورك، ۱۹۷۸) صص ۲۰۹ـ۲۲۵. برای احتمالاً تنها مجموعهٔ کم و بیش جامع در مورد فیلمهای گودزیلا، ر. ك به «گودزیلا، سلطان جدید، سینمای کلاسیك هیولاها» (انتشارات منوچن، نیوجرسی: اسکارکرو، ۱۹۷۸) صص ۳۷۴ـ۴۱۲ اثر دونالد گلوت.

5- Genre

۶ـ به جای lingua franca ـ زبانی مخلوط از ایتالیایی، فرانسوی، اسپانیایی، عربی، یونانی و ترکی که در بخشی از نواحی مدیترانه به کار می رود. در واقع، مراد زبانی است که برای تفهیم و تفاهم بین افرادی از ملیتهای مختلف به کار رود. م.

۷ـ نوئل کارول کابوس و سینمای وحشت: زیست شناسی استعاری موجودات اعجاب آور. نشریهٔ فیلم کوارترلی، شمارهٔ ۳۴ (بهار ۱۹۸۱)، ص ۱۷.

۸ـ مقاله پیشین، ص ۱۶. رابطهٔ میان سینمای وحشت و «شرایط دشوار» را اول بار، پرلمن هیل در ۱۹۵۸ مطرح کرده است: «هر فیلم وحشتناکی با یکی از بحرانهای اقتصادی و جنگ همزمان است». هیل سپس نتیجه می گیرد که: «امروزه، با بزرگترین و وحشتناکترین آنها روبه رو هستیم.» او البته به شرایط جدید انهدام متقابل اشاره می کند و همزمانی آن را با محبوبیت تعدادی از فیلمهای امریکایی، ژاپنی و انگلیسی دربارهٔ حشرات، دایناسورها و انسانهای اتمی مدنظر دارد (درك هیل سینمای وحشت، شمارهٔ ۲۸ نشریهٔ مایت ـ اند ـ ماوند، زمستان ۱۹۵۸ـ۱۹۵۹، صص ۶ـ۱۱).

9- repression

۱۰ـ Projection: فرافکنی یا مکانیسم دفاعی که به وسیلهٔ آن، فرد در جهان خارج و بخصوص در شخص دیگری، ویژگیهایی را که خاص خود او هستند ادراك می کند.

۱۱ـ رابین وود، مقدمه‌ای بر سینمای وحشت امریکا، نشریهٔ مووییز ـ اند ـ متلز، دوره دوم، تدوین بیل نیکولز (برکلی، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۸۵)، ص ۱۹۹.

12- Political un conscious

۱۳ـ وود، مقاله پیشین، ص ۲۰۱؛ و فردریك جیمسون، ناخودآگاه سیاسی: روایت به مثابهٔ یك کنش نمادین اجتماعی (ایتاکا، نیویورك، انتشارات دانشگاه کورنل، ۱۹۸۱) صص ۷۹ـ۸۳. با این حال وود و جیمسون هر دو معتقدند که موضوع می تواند در بردارندهٔ عناصر «مترقی» و «آرمانگرایانه» نیز باشد.

14- absent cause

۱۵ـ وود، منبع پیشین، ص ۱۹۹؛ و نیز جیمز کلیفورد، مقدمه: نیمی از حقیقت در فرهنگ نوشتاری: شعر و سیاست در قوم نگاری، تدوین جیمز کلیفورد و جورج مارکوس (برکلی، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۸۶) صص ۲۳ـ۲۴.

۱۶ـ رابرت دالك، روش امریکایی در سیاست خارجی: سیاستهای فرهنگی و امور خارجه (نیویورك: انتشارات نیرآمریکن لایبرری، ۱۹۸۳)، ص XII-XIII.

17- Saturday Night Live

18- Pee Wee's Big Adventure

19- Eiji Tsuburaya

20- Special effects

۲۱ـ بیل وارن، چشم دوخته به آسمانها! فیلمهای علمی ـ تخیلی امریکا در دههٔ پنجاه: ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۷ (لندن: ملك فارلند، ۱۹۸۲)، ص ۲۷۶.

۲۲ـ ر. ك به بوسلی کراوتر، ستون «مطالعات سینمایی» نشریهٔ نیویورك تایمز، ۲۸ آوریل ۱۹۵۶ و نیز، «فیلمها» در نشریهٔ نیوزویك، ۱۴ مه ۱۹۵۶، ص ۱۱۲؛ و «مطالعات سینمایی» در نشریهٔ واریتی، ۲۵ آوریل ۱۹۵۶، ص ۶.

23- Embassy Pictures

۲۴ـ وارن، منبع پیشین (پاورقی ۱۹)، ص ۲۷۶. پوستر فیلم بیانگر چیزی بود در این مورد که گودزیلا، «کاری کرده است که کینگ کنگ، شبه

یك شمپانزه معمولی به نظر آید».

۲۵ـ کلود اولیه، *سلطانی در نیویورك*، در مورد فیلمهای وحشتناك، تدوین روی ـ جی ـ هاس وتی . ج . راس (انکلوودکلیفز، نیوجرسی، پرنتیس ـ هال، ۱۹۷۲)، صص ۱۱۰ تا ۱۲۰ .

26- E. Reischauer

۲۷ـ ادوین ـ او ـ ری شاور، ژاپنیها (کمبریج : انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۸۰)، ص ۴۱ .

۲۸ـ وود، سینمای وحشت امریکا، ص ۲۰۵ .

۲۹ـ پیتر پرینگل و جیمز اسپگلمن، قهرمانان هسته‌ای (نیویورك، انتشارات هولت، رینهارت وویستون، ۱۹۸۱)، ص ۲۲۵ .

۳۰ـ میان سالهای ۱۹۵۳ و ۱۹۶۲ ـ یعنی میان اولین سال آزمایش بمب هیدروژنی و معاهدهٔ منع محدود آزمایشهای هسته‌ای ـ دانمارك، انگلستان و امریکا نیز فیلمهایی در مورد دایناسورهای اتمی ساختند. اینوشیرا هوندا، کارگردانی گودزیلا، و تقریباً همهٔ فیلمهای بعدی او را به عهده داشت. او اخیراً در یك مصاحبهٔ تلویزیونی با ا ـ پی ـ سی (برنامهٔ جهان ما، ۶ نوامبر ۱۹۸۶) بر اهمیت گودزیلا به عنوان یك بیانیهٔ سیاسی تأکید کرد.

۳۱ـ ادگار ـ ام ـ بوتوم، توازن وحشت (بوستون : انتشارات بیکون، ۱۹۷۱) صص ۵ و ۶ .

۳۲ـ manichacan . پیرو عقاید مانی نقاش، که گویا مذهب خود را که مرکب از ثنویت زردشتی و عقاید مسیحی بوده در ایران رواج داده و عقاید وی، چند قرنی در شرق و غرب پیروانی داشته است.

33- the Thing

34- the Blob

35- Tarantula

36- The Beginning of the End

۳۷ـ پیتر بیسکایند، دیدن، یعنی باور کردن : هالیوود چگونه ترانست به ما بیاموزد که نگران نباشیم و دههٔ پنجاه را دوست داشته باشیم (نیویورك، پانتئون بوکز، ۱۹۸۴)، ص ۱۱۱ .

۳۸ـ وود، سینمای وحشت امریکا، ص ۲۱۶ .

۳۹ـ در نسخه‌های پخش شده در امریکا، موترا را گاه «چیز» می نامند. این عنوان بی هویت، البته صرفاً حاصل دستکاری این فیلم در امریکاست که برای خوشایند تماشاگران امریکایی، به موترا نیز هویت یك «غیرمن» بخشیده است. به این ترتیب، موترا شاید به این علت یك «چیز» نامیده شده تا بتوان آن را به عنوان چیزی (از دنیای غیرمن) (۱۹۵۱)، به سود خود به کار گرفت. موترا در پیش پرده‌های تبلیغاتی فیلم در امریکا دیده نمی شود تا تماشاگر از خود سؤال کند، «موترا چی هست؟ . . . می شود از آن ترسید؟»، (گلوت، غولهای کلاسیك سینما، ص ۳۸۶ .

۴۰ـ تاکائوسوزوکی، نقش واژه در متن: دیدگاه ژاپنی در مورد زبان و فرهنگ (توکیو، انتشارات کودانشا اینترنشنال، ۱۹۸۲) .

۴۱ـ سوزوکی، منبع پیشین، صص ۱۱۶ـ۱۲۲ ؛ وود، سینمای وحشت امریکا، ص ۱۹۹ .

۴۲ـ سوزوکی، منبع پیشین، ص ۱۶۷ .

۴۳ـ منبع پیشین، ص ۱۶۹ .

۴۴ـ چارلز دری می گوید این فیلمها نوعی اسطورهٔ فرهنگی ژاپنی می سازند که بمب اتم را به زبان نوعی غولپیکر طبیعی، نوعی عزیزهٔ حیرانی آشکار تعریف می کنند، نه برحسب یك مفهوم روشنفکرانه از «انسانیت»، (چارلز دری، رؤیاهای سیاه، صص ۶۹ـ۷۰). اما همان طور که کمی جلوتر خواهم گفت، این فیلمها تمدن و طبیعت را برای تأکید بر تاریخ هسته‌ای معاصر به هم می آمیزند. به این ترتیب، اسطوره پیش از هر چیز در خدمت نشاندن مسائل مربوط به بمب در عمق فرهنگ، قرار می گیرد.

۴۵ـ دایناسور، نمادی است از خطر انهدام جهان در اثر تسلیحات هسته‌ای، و نیروی غیر قابل کنترل انفجار هسته‌ای. مغز کوچك، و پیکر غول آسای دایناسور اشاره‌ای است به اینکه برای «حل» مسئلهٔ بازگشت او، نه زور به کار می آید و نه عقل و خرد. از طرف دیگر، دایناسور به عنوان یك کالا [یا به عبارت واضحتر، فیلمهای هیولایی] روزبه‌روز، بخصوص نزد زنان و کودکان، یعنی کسانی که وجود مسئلهٔ قدرت را حاشا می کنند، محبوبتر می شود.

۴۶ـ transference ـ انتقال یك علامت یا اختلال از یك قسمت به قسمت دیگر ـ انتقال اختلال از شخصی به شخص دیگر، بخصوص انتقال کششهای هیجانی از بیمار به پزشك. م ـ نقل از فرهنگ پزشکی، دکتر یعقوب احدوت، امیرکبیر، ۱۳۵۹ .

47- God Zilla Vs. Mothra

۴۸ـ در متن اصلی از ضمیر Her (سوم شخص مفرد، مؤنث) استفاده شده که البته در زبان فارسی میان مذکر و مؤنث در ضمایر تمایزی وجود ندارد. اما اشارهٔ نویسنده در این پانویس به همین نکته است. م .

من نمی خواهم وارد بحث کافی از جنسیت هیولا بشوم ؛ زیرا واقعاً هم معلوم نیست که گودزیلا نر است یا ماده. ر. ك. به گلوت، هیولاهای کلاسیك سینما، ص ۳۹۱. من فقط به این دلیل در مورد گودزیلا از ضمیر سوم شخص مذکر استفاده می کنم چون در اغلب فیلمها از این ضمیر استفاده می شود.

۴۹ـ برای مثال گودزیلا علیه هیولای دود (۱۹۷۱) .

50- Ghidrah, the Three-Headed Monster

۵۱ـ این فیلمها ـ که امروزه بیشتر به کودکان ژاپنی می پردازند ـ در امریکا به «فیلم کودکان» [Kiddie Flicks] معروف هستند. این فیلمها از اوایل دههٔ هفتاد، بیشتر در ساعات مربوط به کودکان، از شبکه‌های تلویزیونی پخش می شوند. چارچوب اصلی این فیلمها ممکن است نشان دهد که چرا این فیلمها برای تماشاگران خردسال این همه جذاب اند. هیولا می تواند نمادی باشد از انگیزه‌های ضد اجتماعی ناخودآگاه و آگاهی تماشاگر خردسال، که همزمان در نمایشی باشکوه اجرا می شوند و توسط قهرمان خردسال فیلم ـ که تماشاگر خردسال، همدلات پنداری عمیقتری با او دارد ـ به سمت صلاح اجتماعی هدایت می شود. این فیلمها تناقضاتی را که ذاتی کودکی و دوران بلوغ است حل کرده یا آنها را تخفیف می دهند. به این ترتیب، گودزیلا با بیان دلشوره‌های مربوط به تغییرات غیرقابل کنترل دوران بلوغ، زنجیره‌های انسان گرگ نمای جوان را به دیگر صور نوعی هیولا متصل می کند. بدین شکل، پیام سیاسی فیلم در امریکا از کف می رود.

۵۲ـ ماه اوت، در تاریخ تسلیحات هسته‌ای، یك نقطهٔ عطف است : در اوت ۱۹۴۹، شوروی نخستین بمب هسته‌ای خود را منفجر کرد، و ایالات متحده و سایر دول اروپای غربی را به تشکیل پیمان دفاعی ناتو واداشت.

۵۳ـ نام کشتی، یاهادامارو، در تلفظ یادآور نام کشتی فوکوریومارو است.

۵۴ـ جیمز مورگان، مقالهٔ «مختصر» در نشریهٔ سایت ـ اند ـ ساوند (زمستان ۱۹۵۶ـ۱۹۵۷) ص ۱۵۴ ؛ و سوزان سونتاگ در «خیال پردازی در مورد فاجعه»، ص ۲۱۳ .

۵۵ـ فرانك ـ ان ـ مگیل، سالنامه سینمایی ۱۹۸۶ مگیل : بررسی فیلمهای سال ۱۹۸۵ (پاسادنا، انتشارات سالم، ۱۹۸۶)، ص ۴۲۴ .