



سینما و فرهنگ کیش فیلم

تیموتی کوریگان

ترجمه‌ی محسن غفرانی

انسان در قرن بیستم تنها به عنوان یک خارجی می‌تواند صادقانه زندگی کند.

جولیا کریستوا

این‌که افراد برخی آثار را «کیش فیلم» خوانده‌اند، معمولاً بدین خاطر بوده که این فیلم‌ها را مبهم، حاشیه‌ای یا غریب یافته‌اند. علت رسیدن به چنین مقامی، ماهیت عجیب، افراطی و خودمحوری آن‌هاست؛ فیلم‌هایی که نیمه‌شب تماشا می‌شوند، به طریقی برای خارجی‌ها جذاب‌اند، و فراتر از اصول سینمای کلاسیک یا نمایشی حرکت می‌کنند. همان‌طور که امبرتو اکو در «سفر به فراواقعیت»، یکی از معدود مقالات توانمند درباره‌ی کیش فیلم، عنوان می‌کند، این‌گونه آثار دنیای خصوصی خلق می‌کنند که لوازم آن «انگار ابعادی از دنیای خصوصی فرد طرفدار این فضايند». او معتقد است که این آثار از این نظر پسانوگرا هستند که «گفتارهای قهرمانان، تنها راه دست و پنجه نرم کردن با بینش سینمایی

دایرةالمعارف‌گونه‌ی ماست.»

اصلی فیلم‌های معاصر، زاده شده‌اند. تماشاگران امروزین به‌جای بررسی فیلم، فرزندخواندگی آن را متقبل می‌شوند، حول آن، کیش‌هایی تشکیل می‌دهند و در آن به‌گردش می‌پردازند.

تماشاگر در نقش گردشگر

تماشاگر در کیش فیلم، برخلاف دیگر فیلم‌ها، نه تنها در پی شخصیت‌پردازی و داستان غریب، بلکه به‌دنبال سبک، قالب و بستر تصویری ناآشناست. کیش فیلم را به محض کشف شدن، به همراه تصاویر عجیبش به خانه می‌آورند و به‌واسطه‌ی فعالیت‌های مقتضی تماشاگرش، که در عین یافتن مفهوم مورد نظر خود در این تصاویر، به‌صورت خصوصی و فردی به تصاویر مفهوم می‌بخشد (بلموندو و آن هر یک در رویاهای خود نقش‌های خصوصی برای بوگارت خلق می‌کنند و بوگارت در وجود هر دو حضور دارد) ماهیتی آشنا به‌خود می‌گیرد. این تماشاگران، هم در نظریه‌ی سینمای کلاسیک و هم در نظریه‌ی سینمای نوین، معمولاً افرادی شهری تعریف می‌شوند که در خانه، خود را مقابل بنای عظیمی از تصاویر می‌یابند؛ کارگر ایزنشتاین در فضای اعتصاب (۱۹۲۵) زندگی می‌کند، ولگرد شهری استنلی کاول هم‌چون چاپلین با چشمان خیره اما خیال راحت زیر روشنایی‌های شهر (۱۹۳۱) مشغول گام‌زنی است؛ چشمان بی‌پروای کریستین متز، شهر را از پنجره‌ی عقبی (۱۹۵۴) منزلش تماشا می‌کند؛ و حتی تماشاگر مؤنث ترزا دولورتیز در یکی از شهرهای نامریی کالیفرنیا در منزلش محبوس شده است. با این حال تماشاگر کیشی من در این‌جا بیش‌تر نقش گردشگری را دارد که رابطه‌ی او با دنیای تصاویر روی پرده از خارج آغاز می‌شود، و این دنیا را تنها با تقبیل برخی نقش‌های آن تجربه می‌کند. او هم‌چون گردشگری که در عکسی جلوی برج ایفل ایستاده است، در این دنیا سکونت دارد. برای تماشاگر کیشی، هر فیلمی غریب‌تر از رویاست (و اغلب تنها به‌خاطر همین آشنا بودنش ناخواناست)، و این تماشاگران قادرند از غرابتی که جایگاه آنان را به عنوان گردشگران سینمایی - بسیار متفاوت

به‌عنوان نشانه‌ای افراطی‌تر از همراه کردن چنین آثاری با تکانه‌ی پسانوگرایی مذکور، معتقد که حالت به‌ظاهر غریب کیش فیلم‌ها دقیقاً همان است که تا این حد در سال‌های اخیر به ساختار خاصشان محوریت داده است. امروزه اغلب فیلم‌ها به‌واسطه‌ی مقاومت در برابر قوانین و قواعد رایج، از سوی تماشاگران به عنوان نمایش‌هایی خصوصی و فردی یا پس‌زمینه‌هایی خیره‌کننده برای زندگی عامه در نظر گرفته می‌شوند. علاوه بر این، علی‌رغم گفته‌ی اکو، اعتقاد دارم که این ساختارها و تماشاگری‌های کیشی، عمدتاً محصول بار تاریخی عظیم تماشاگر امروزی و شرایط فیلم دیدن او (از پرورش‌ها گرفته تا ویدیو) است، و کمتر به عناصر صرفاً محتوایی این فیلم‌ها مربوط است تا به این‌که چگونه این آثار به‌صورت تاریخی از خارج محدوده‌ی محتوایشان تحت تأثیر قرار می‌گیرند. برخلاف فیلم‌های درجه‌ی دو، که در نظر عموم شکل اولیه‌ی کیش فیلم‌ها هستند، امروزه هر فیلمی را می‌توان کیش فیلم شمرد. کیش فیلم فیلمی است که تبدیل به بخشی از فضای خصوصی تماشاگر می‌شود، و به‌واسطه‌ی وارد کردن چنین تصاویر عمومی به‌داخل فضای خصوصی، کیش فیلم‌ها تبدیل به لوازمی می‌شوند که هر تماشاگر امروزی موقتاً دلمشغولی‌های خود را در آن‌ها منعکس می‌سازد.

بر اساس همین نکته‌ی محوری است که موضع من با ادعای اکو مبنی بر این‌که این فیلم‌ها «به‌قصد تبدیل به هویت‌های کیشی زاده می‌شوند»، تفاوت قابل ملاحظه‌ای دارد. در نظر من، هیچ فیلمی ذاتاً یک کیش فیلم نیست.^۱ هر کیش فیلم یک فرزندخوانده است که از میان بی‌شمار تصاویری که می‌گویند «مرا انتخاب کن!»، برگزیده می‌شود، و پس از برقراری ارتباط با تماشاگر، به‌عنوان نمایشی خصوصی و دگرگون، تبدیل به پدیده‌ای فراطبیعی، غیروابسته به جمع و «بعد از ما» می‌شود. با توجه به این‌که هر مخاطبی می‌تواند تبدیل به والد موقت این فرزندخواندگان موقت شود، تماشاگران به حاشیه رانده شده‌ی کیش فیلم‌ها در گستره‌ی فرهنگ عموم، انتشار یافته و دوباره به عنوان مخاطب

با افرادی شهری که فیلم‌ها را به واسطه‌ی یافتن همذات خود در فیلم، ارزیابی می‌کنند - مشخص کنند و رویایی شخصی بسازند.

در این گشت و گذار، برای همه‌ی ما شخصیت‌هایی وجود دارند که همذات‌پنداری با آنان به راحتی ممکن است. در وادی فیلم‌های کم‌هزینه، از شب مردگان زنده (۱۹۶۸) گرفته تا آثار مترقی تر جان سلیز، امور اقتصادی تولید و توزیع، تبدیل به ابزاری برای تمایز این آثار از محصولات رایج هالیوودی می‌شوند، و نیز راهی برای ادعای نوعی زمینه‌ی مشترک / محرمانه میان تماشاگرانی می‌شود که به پیتسبورگ و تصاویر دانه‌درشت احساس نزدیکی بیش‌تری می‌کنند تا زرق و برق هالیوود، این‌ها کیش‌فیلم‌هایی به مثابه‌ی فیلم‌های خانگی هستند. به همین منوال غرابت‌هایی فنی وجود دارند که فیلم‌های سه‌بعدی، صامت، یا جادوی ۲۰۰۱ را برای تماشاگران امروزی تعریف می‌کنند؛ و لذا برای رسیدن به مقصدی یکسان، مسیری معکوس می‌پیمایند. در این‌جا تماشاگران با خود فناوری ارتباط برقرار می‌کنند، و حتی زمانی که (مانند فیلم‌های علمی و تخیلی اولیه) این ارتباط صرفاً استعاری باشد، تماشاگران کیشی قادر می‌شوند رویای شرکت در این فناوری‌ها را در ذهن بپرورانند. در واقع کیش‌فیلم‌ها هم‌چون بازی‌های ویدیویی‌اند. کانون توجه تماشاگر، چه اقتصاد و چه فناوری و چه بعد مادی دیگری از موضوع باشد، کیش‌فیلم‌ها همیشه آثاری خارجی محسوب خواهند شد: تصاویر به گونه‌ی ویژه‌ای خیره‌کننده‌اند؛ تماشاگر به شکل منحصر به فردی گردشگر است؛ و در چنین رابطه‌ای، تماشاگر مجاز است جاهایی برود، چیزهایی ببیند، و سنت‌هایی را دستکاری کند که هیچ عضو آن فرهنگ یا هیچ سینماوری جریان اصلی به‌طور معمول قادر بدان نیست. جری لوییس به همان دلیل تا این حد فرانسه را دوست می‌داشت که لینا ورتمولر، علی‌رغم استقبال نسبی که در وطنش از او می‌شد، تا آن حد در آمریکا محبوب شد؛ فواصل فرهنگی امکان دگرگونی تماشاگر و دگرگونی به‌وسیله‌ی تماشاگر را فراهم می‌آورند. با استناد به نظر سوزان استوارت، چنین

فیلم‌هایی «به فرد امکان می‌دهند گردشگر زندگی شخصی خود باشد، یا گردشگر را قادر می‌سازند هویت فرهنگی دیگری را مصرف کند، مطابق حال خود درآورد، و به عبارتی رام کند.» این فیلم‌ها، اغلب با نمایش پویایی محتوای خود از طریق استفاده‌ی تماشاگران از کلمات قصار، تی‌شرت‌ها و پوسته‌های فیلم، «ظرفیت صاحب خود برای دیگری شدن را مورد خطاب قرار می‌دهند: صاحب این اشیا - نه خود فیلم - است که ماباً مایه‌ی کنجکاوی است.» بدیهی است محور کنجکاوی تماشاگر کیش‌فیلم و گردشگر، توانایشان به‌طور همزمان در تطابق دادن تصاویر با حال خود و نیز واگذاری خود به این تصاویر تصاحب شده است.

کیش‌ها، از هر نوعی که باشند، و به‌ویژه از آن نوعی که گردآورنده‌ی گروهی تماشاگر است، فرهنگ را مورد بازبینی قرار می‌دهند. نقش اصلی و شاخصشان، ایجاد ظاهری برای مواضع ذاتی و متمرکز خود، و خلق آن چیزی است که اکو از آن به عنوان «سستی شکوهمند» یاد می‌کند: صلیب‌داران سوار بر موتور سیکلت، بندهای گره‌خورده‌ی چرمی، مائویست‌های ساکن امریکا، و وودی آلن در نقش بوگارت. در این‌جا هر نوع حسی از جایگاهی حقیقی یا قانونی برای ظاهری اصیل، دقیقاً همان چیزی است که مورد تهاجم واقع شده است: برای تماشاگران و دیگر گروه‌های کیشی، فعالیت‌های کیشی نوعی واکنش افراطی و شامل دستکاری و روی هم گذاشتن شاخص‌هایی از فرهنگ‌ها و بسترهای به‌غایت متفاوت است. در چنین آثاری، خود موضوع - مانند عصاره‌ی معنوی در کیش‌های مذهبی - اهمیت کمی می‌یابد. بدیهی است که این فیلم‌ها معمولاً درباره‌ی افراد خارجی‌اند، اما با این حال با تعداد انبوه فیلم‌های جریان اصلی که در آن‌ها شورشی‌ها همیشه هدفی برای شورش خود دارند، دارای تفاوتی عمده‌اند. و بدیهی است این آثار به‌طور رایج به درگیری میان فرهنگ‌ها یا خرده‌فرهنگ‌های مختلف، شکلی داستانی می‌بخشند، اما با این حال هیچ نقطه‌ی مشترک مهمی با فیلم‌هایی مانند مسکو بر فراز رود هادسن (۱۹۸۴) - که درگیری، در واقع تشبیه نسبتاً آشکاری از جامعه‌ی امریکا، و مهم‌تر از آن، مواضع مرسوم تماشاگر

در تفسیر فیلم به واسطه‌ی مکان‌ها، شخصیت‌ها و فعالیت‌های مشخص است - ندارند.^۲ چنانچه کسی بخواهد برای موضوع اهمیتی قایل شود، شاید بتوان مهم‌ترین موضوع این‌گونه فیلم‌ها را بقایا و فزونی‌های غیرقابل مصرف شخصیت‌ها و محیط‌هایی دانست که کمتر به صورت طبیعی یا محتوایی با هم رابطه برقرار می‌کنند. با این حال، اهمیت این فزونی‌ها عمدتاً به خاطر نشانه‌هایی محتوایی است که برای بازخوانی کنش واقعی فیلم - که همان استفاده‌ی تماشاگر از محتوای فیلم به عنوان بقایای غیرقابل مصرف است - فراهم می‌کنند.

آنچه کیش فیلم‌ها را فراتر از موضوعشان تعریف می‌کند، تجسم محتوا از دو لحاظ مربوط به هم است. از طریق دگردیسی فیلم، به نوعی تاروپود فیزیکی - که مثال آشکار آن دستکاری‌های تصویری است که به واسطه‌ی تماشای مکرر یا ویدیو ممکن می‌شوند - تجسم محتوایی تصاویر به طور عمده جایگزین حس حضور بصری و تفوقی محتوایی می‌شود که تماشاگر به سادگی به آن تن می‌دهد. از سوی دیگر از لحاظ نظری، این تغییر تجسمی کیش فیلم را می‌توان انحرافی سرکش از مسیر ادیپی دانست که در بستر الگوی روان‌کاوانه‌ی سینما قرار گرفته است. در چنین الگویی، تماشاگر تحت تأثیر آرایشی از تصاویر قرار می‌گیرد که غیاب واقعی‌شان، حضور توهمی‌شان را وهم‌آلودتر می‌سازد. اما در مورد کیش فیلم، هر نوع رابطه‌ی پیش‌فرض، تعیین‌کننده و سلطه‌آمیز میان تماشاگر و پرده جابه‌جا می‌شود: حصول چنین تصاویری به عنوان ماده‌ی اولیه، برای تماشاگر کیشی، تبدیل به اولویت اصلی می‌شود. حضور متنوع و فیزیکی تماشاگر، همانند حضور متنوع و فیزیکی تماشاگر، همانند حضور اسطوره‌ای بیننده پیش از دوره‌ی کلاسیک، تبدیل به حضوری می‌شود که بر هر نوع غیاب حقیقت‌شناختی، غلبه می‌یابد. کیش فیلم، چه به واسطه‌ی تعریف دوباره‌ی سازوکار سینما به عنوان اسباب‌بازی بزرگسالان (بازی خانگی به جای مراسمی عمومی) چه به واسطه‌ی تجسم منحرف منطق تصویرپردازی ادیپی، محصول تماشاگری است که به طور

همزمان دیدگاه یک کودک و یک بزرگسال را منعکس می‌کند. دیدگاه چنین تماشاگری، به جای تبدیل شدن به کودکی نوعی، در دنیایی خیالی که خود را به واسطه‌ی آن می‌شناسد، تبدیل به هویتی غالب می‌شود که متغیر و موقتی است و هم تصاویر فیلم را می‌گیرد و هم دیدگاه خود را به آن‌ها (به عنوان فرزندخواندگان خود) القا می‌کند.

این‌که افراد برخی آثار را «کیش فیلم» خوانده‌اند، معمولاً بدین خاطر بوده که این فیلم‌ها را مبهم، حاشیه‌ای یا غریب یافته‌اند.

آنچه گواه این رابطه‌ی منحصر به فرد تماشاگر و پرده است، همان علت اعتقاد به اهمیت این رابطه به عنوان توصیفی از طرز فیلم تماشا کردن تماشاگران امروزی است (که مهم‌تر از کیفیت مبهم خود فیلم شده است) و آن بی‌اعتنایی غیرعادی بودن نوع تماشا و کنشی که به طور ارادی از پیروی از قواعد مرسوم بازی امتناع می‌کند، تأکید می‌ورزد. مضاف بر این، چنین گسیختگی‌های تفسیری را نمی‌توان به عنوان «جنون فرد ذهنیت‌گرا» ناشی از هراس‌های پس‌ساختاری انگاشت و مورد توجهی قرار داد، زیرا این کنش نه تنها دسته‌جمعی و بر اساس رهایی غریبی از ذهنیت‌گرایی پایه‌ریزی شده، بلکه اغلب از خصوصیات محتوایی که هدف آن قرار می‌گیرند، برخوردار است. شکی نیست که برنامه‌ی فیلم ترسناک راکی (۱۹۷۶)، یکی از بدیهی‌ترین و نمونه‌ای‌ترین کیش فیلم‌های دهه‌های اخیر، فیلمی کم‌هزینه و ملغمه‌ی پریشانی از ژانرها (از موزیکال گرفته تا علمی و تخیلی) است. فیلم که کانون تمرکز آن خانواده‌ای تصادفی از اذتاب رسانه‌ای است، طیف چندمحتوایی و پراشویی از کلیشه‌های خرده‌فرهنگی را به صورت بقایای دورریختنی اجتماع نشان می‌دهد. اما به اعتقاد من، شاخص واقعی - و نه چندان نغز - کیش فیلم بودن آن، چگونگی بروز اشکال متفاوت انحراف‌های ظاهری (از جمله تفنگ‌های آب‌پاش، کاغذ توالی و ...) از گروه‌های مختلف تماشاگرانی شهری

بود که در نتیجه‌ی الگوپذیری‌های افراطی از فیلم، به تعدادی واکنش مشترک رسیده بودند. این واکنش‌ها در بحبوحه‌ی هیاهویی که فیلم در زمان خود به‌راه انداخت، از فیلم و نقش‌آفرینی‌های متناسب آن، هویت پراکنده‌ای ساخت. (ممکن است در مقابل این اعتقاد گفته شود که قراردادی شدن چنین واکنش‌هایی به عنوان نوعی اسطوره‌شناسی، امروزه فیلم را در دسته‌ی فیلم‌های جریان اصلی قرار داده است، نه کیش فیلم.) در این جا تماشاگر تنها تا زمانی که این ذهنیت‌گرایی‌های دستجمعی به عنوان بقایایی بی‌مصرف دور ریخته نشده، به‌گونه نارسستی، تصویری از خود را به‌صورت تصویری که از لحاظ اجتماعی خارجی است، به‌دست می‌آورد.

کیش فیلم و نقش تاریخ

چنانچه در نظر بگیریم این نوع پاسخ تماشاگر به کیش فیلم، عموماً نه تنها به عنوان انفصال محتوایی، بلکه به‌صورت انفصالی که تبدیل‌کننده‌ی محتوا به نوعی یادگاری برای فرد رهگذر است، عمل می‌کند، تازه می‌توانم دورنما و مشخصات این گشت‌زنی تاریخی را روشن سازم: گفتن این‌که هم مکاشفه‌ی راه‌های مختلف تکوین کیش فیلم و هم عوامل پویایی تماشای کیشی، به‌تازگی برای خلق سیاست‌های پیچیده‌تر و جدی‌تر به‌کار رفته‌اند، در واقع به‌منزله‌ی هدفگیری قلب سینماروی امروزی است. یکی از برجسته‌ترین این انواع، کیش فیلم تاریخی است که دقیقاً در امتداد خطی که عوامل زمانی و تاریخی تصویر، آغازگر واکنش تماشاگر هستند، حرکت می‌کند. کازابلانکا (۱۹۴۲) مثال کاملاً آشنایی است، و همه می‌توانیم مثال‌های مشابه دیگری نام ببریم که همگی در فهرست‌های «ده فیلم برتر» قرار می‌گیرند، و به‌صورت دفترچه‌ی راهنمایی از کیش فیلم‌های احیاگر در نظر گرفته می‌شوند. این آثار نیز اگر به برکت لقب «برتر» نبود، همیشه و به‌گونه‌ای عجیب، محصولات حاشیه‌ای در نظر گرفته می‌شدند؛ و هم‌چنان که این فهرست‌ها - گاه برحسب مذاق گروه‌های سازنده‌شان - تغییر می‌کنند، کل مفهوم این اصول فرضی،

به‌واسطه‌ی ناپایداری موقعیتشان به عنوان کیش فیلم‌های کمتر شناخته شده، شروع به تزلزل می‌کند. در واقع باید گفت در طول تاریخ، اشتیاق برای ارزشگذاری فیلم‌ها به‌هنگام برخورد با مسائلی هم‌چون عمق تصویر یا سینمای مؤلف، کمتر از علاقه‌ی تماشاگر نوجوان به موسیقی راک نبوده است. بدیهی است حتی زمانی که رابطه‌ی ما با فیلم‌های تاریخی شده، به‌ظاهر بر اساس تفکر اندیشمندانه‌تری شکل می‌گیرد، معلوم می‌شود این رابطه از طریق انفصال‌های تاریخی به‌وجود آمده است که به‌واسطه‌ی انعطاف‌پذیری دیدگاه تماشاگر، اثر را وادار به احیا و نوسازی می‌کنند. در این فیلم‌ها به‌طور ویژه، بقایای دورریختنی که همیشه در کانون فعالیت کیشی است، در واقع تجسم خود تاریخ است - چه به‌صورت فیلم‌های انباری، چه به‌صورت فقدان رنگ، و چه به‌صورت حضور یک بازیگر مرده. پائولو چرچی‌اوسایی از ناهمگونی و دگرذیسی‌هایی می‌گوید که مجموعه‌داران اولیه و نیز تلویزیون در سال‌های اخیر، به‌واسطه‌ی اعتراف توأم با اکراه به اهمیت کیشی هرگونه نوسازی، در فیلم‌های اصیل مطرح می‌کنند. وی می‌گوید: «هر نسخه‌ای، تا زمانی که به‌صورت فیلم است، شیئی منحصر به‌فرد و از غیر خود، متمایز است؛ و تنها تاربخچه‌ی زیبایی‌شناختی واقعی و ممکن سینما، برشماری و توضیح شرایطی است که سینما را تا این حد با آن‌چه در ابتدا بود (یا می‌توانست باشد) متفاوت کرده است.» بدین ترتیب تولد دوباره و اخیر متروپلیس فریتس لانگ در ۱۹۸۵، تبدیل به فرزندخوانده‌ی نوعی می‌شود که همان کیش فیلم است: یادگاری تاریخی که به‌گونه‌ای قابل توجه در فیلم‌های انباری تداعی یافته و به‌واسطه‌ی تارپود موسیقی راک امروزی، بازسازی شده است.

شاید *خانواده‌ی اشرفی آمیرسن* (۱۹۴۲)، که به عنوان بخشی از این اصل، نه با وجود این ظاهر بریده و قصابی شده، بلکه به خاطر این ظاهر، نمایش گهگاهش ادامه می‌یابد، مثال مناسب‌تری باشد. این فیلم به‌تاسب درباره‌ی فقدان‌های تاریخی همراه با ارجاعات توأم با دلتنگی به سینمای قدیمی‌تر است؛ مثال آن آیریس این درازمدتی است که

حاکمی از پایان معصومیت جرج است. فیلمی است که حاشیه‌ی محو نماهای ابتدایی آن تماماً شبیه عکس‌های قدیمی است، و به قول مانی فاربر، هم‌چون توالیی از کارت پستال‌هاست. در عین حال که چنین تصاویری ممکن است مسیر راه را به تماشاگر امروزی نشان دهند، قطع‌های خشنی هم که حاصل ربودن فیلم از دست ولز و تدوین آن توسط استودیوست، کلیدهایی حساس برای تضمین موفقیت اثر به عنوان نوعی کیش فیلم هستند؛ در واقع این قطع‌ها، زخم‌هایی مادی هستند که به گونه‌ای صرفاً شبه‌استعاری، به تماشاگر امکان می‌دهند در ذهن خود، فیلم را به شکلی که می‌توانسته زیر نظر مؤلف / پدر اصلی آن درآید، تصور کند. از دیدگاه امروزی، این نوع فیلم‌های تاریخی همیشه فاقد تداوم و چندگانگی لازم برای نمایش معتبر تاریخ به تماشاگرند، و تماشاگر از طریق تجسم همین بی‌تداومی ظاهریشان، تاریخچه‌ی خصوصی خود را در شکاف‌ها و نقص‌های موجود در فیلم، بازسازی می‌کند. در این آثار، تاریخ در حال فرسایش خود است؛ یا به عبارت بهتر، تصویر آن از بستر اصلی و اولیه‌ی خود جدا شده است، و گاه به گونه‌ای نامنظم، به واسطه‌ی حضور تاریخی تماشاگر، بازسازی می‌شود.

خشونت پنهان موجود در رابطه‌ی متقابل میان تماشاگر و کیش فیلم‌های تاریخی، در دومین دسته‌بندی من، یعنی «فیلم‌های نیمه‌شب» بخش بسیار بارزتری به خود اختصاص می‌دهد. این نوع دسته‌بندی فیلم نیز حالتی اختیاری دارد. هر فیلمی، از نمایش سطحی هرولد و ماوود (۱۹۷۱) گرفته تا کابوس غریب کله پاک‌کن می‌تواند در این دسته قرار گیرد؛ هرچند تفاوت‌های مهمی را میان آن‌ها قایلیم. اما هم‌چنان‌که به تازگی فهرست روزنامه‌ی محبوبی اشاره دارد، کیشی‌ترین فیلم‌های این گروه به سمت آن چه «مهمل بی حد و حصر» نامش می‌گذارم، تمایل دارند: *حمله‌ی گوجه‌فرنگی‌های آدمکش* (۱۹۸۰) و *ناقص‌الخلقه‌های خون‌آشام در کنار آثار کلاسیکی چون قتل با اره برقی در نگراس* (۱۹۷۲)، *فلامینگوهای صورتی* (۱۹۷۲) و *آسمان مایع* (۱۹۸۲) قرار می‌گیرند. نقطه‌ی مشترک این آثار این است که از هر لحاظ فیلم‌های

«بعد از ساعات کار» هستند، و معمولاً حتی تدوین نهایشان هم خام است. به نظرم نیازی نیست به عنوان نشانه‌ی این‌که چگونه تاریخ باعث هرز رفتن تاریخ شده یا خواهد شد، به شرح خشونت و مهمل حقیقی جاری در فیلم‌هایی چون *خطر از دو سو* (۱۹۸۲) و *مدمکس* (۱۹۷۹) بپردازم. گویاتر از آن، شکل ویدیو کلیپی برخی از این فیلم‌ها، و حتی به درجه‌ای پیشرفته‌تر از کیش فیلم تاریخی، ویژگی تکرار بالقوه بی‌منتهای استقبال از آن‌ها در میان اجتماع است. این نوع روایات، که برگرفته از موزیکال‌های قدیمی و برنامه‌های تلویزیونی مانند *فساد میامی* یا *راک پلیس* هستند، به گونه‌ای ساختار روایی خود را می‌فرسایند و آن را با وقایع غیرروایی بی‌ارتباط - که با نمایش افراطی موسیقی و تصویر، تبدیل به الگو و دعوتی دیداری یا شنیداری برای حضور خود تماشاگر می‌شوند - تحلیل می‌برند. چه این صحنه‌های غیرروایی و معمولاً موزیکال، بروز یا آمادگی برای بروز عشق یا خشونت را اعلام بکنند، چه نکنند، فضای یک نمایشگر خصوصی را در اختیار تماشاگر می‌گذارند، نه فضای یک چشم‌چران را. در هر حال ستارگان چنین فیلم‌هایی، مانند دیوید بووی در *مردی که به زمین هیوط کرد* (۱۹۷۶)، هم‌چون موسیقی اثر، خارج پرده‌ی سینما و ورای قصه‌ی فیلم، مورد پذیرش هستند، و این خود به شکل عمده‌ای باعث جذابیتشان به صورت خام و ورای قالب و قصه‌ی روایی فیلم، به عنوان پدیده‌های کیشی است. با در نظر گرفتن تکرار پوچ این نقش‌آفرینی‌ها، چه در فیلم‌ها و چه در نمایش‌های شب آخر هفته، می‌بینیم که این ساختار تکراری و جریان حاصل از آن، تبدیل به فرمولی می‌شود که تماشاگر را قادر می‌سازد فیلم را تبدیل به صحنه‌ی نمایشگری خود کند؛ یعنی جایی که هم فرد می‌تواند احساسات نارسیستی خود را بروز دهد و هم از خود بی‌خود شود. در این‌جا مواجهه با تصویر خارجی دنیاها دیگر و هویت‌های دیگر، تبدیل به کارت پستالی می‌گردد که بارها و بارها با امضای شخصی تماشاگر در زیر آن، فرستاده می‌شود. همان‌طور که شخصیت‌های صحنه‌ای مختلف دیوید بووی نشان می‌دهند، او تنها بدین خاطر شخصیتی



به عنوان معیاری برای سینما روی امروزی، چه به صورت ذاتی و چه به انتخاب تماشاگر، به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر دگرگون می‌شود، و برخلاف ثبات و سکونی که اداره‌کننده‌ی سینما روی معمول است، حرکت می‌کند. چنان‌چه آغازگر نوعی همذات‌پنداری باشد، این همذات‌پنداری با همذات‌پنداری نشأت گرفته از خیال‌پردازی، بسیار متفاوت است؛ پیش‌تر همذات‌پنداری با تجسم یا تاریخ تجسم تصویر، و بروز شاخص‌های به اصطلاح خیالی (مانند نگاه‌هایی خاص، جملاتی خاص از دیالوگ و قطعاتی خاص از لباس) است که به تصویر اعتبار می‌بخشند. این تصاویر و شاخص‌ها به خودی خود ثبات یا تعادلی اساسی (یا ثبات حاصل از تفاوت‌های اساسی) ندارند، و بدون این ثبات اساسی، فاقد ساختارهای دوتایی اکثر مفاهیم مطالعه (مانند امروز و فردا، حضور و غیاب، نشانه و معنا) می‌شوند. در عوض، این آثار همیشه در بهترین حالت، بازخوانی موقعیت تماشاگرند، زیرا در این موارد، تماشاگر

کیشی است که بارها به زمین هبوط می‌کند، و به واسطه‌ی تمایلات و تقلیدهای مختلف تماشاگرانش، شکل می‌گیرد. چنان‌چه بازسازی و ترکیب انواع الگوها، تبدیل به شیوه‌ی شاخص و محوری همه کیش‌فیلم‌ها شود، یقیناً این دگرپرسی به شکل سنتی‌اش نخواهد بود. جنگجوی جاده (۱۹۸۱) ممکن است روشن‌فلاش‌بک مرسوم می‌را برای روایت قصه‌ی قهرمانی کلاسی، از زمانی دیگر به کار بندد، اما چیزی که فیلم را از نمونه‌های مشابه متمایز می‌سازد و این قهرمان را تعریف می‌کند، نقش و همذات‌پنداری خاص او با بقایای دورریختنی فرهنگ گمشده‌ی دیگر است؛ فرهنگی برای تماشاگر و برای رها شدن او درون آن؛ چراکه این فرهنگ، بارها و بارها، چه در این فیلم و چه در تکرارهای بعدی آن یعنی مد مکس و مد مکس وری تاندرثم (۱۹۸۵)، هم متعلق به او هست، هم نیست.

صحبت از مطالعه‌ی تفسیرگونه‌ی این دو نوع کیش‌فیلم (در نظر اکو) در واقع به منزله‌ی سوء تعبیر آن‌هاست. کیش‌فیلم،

همیشه مسلح و آماده برای رویارویی با محتوا حاضر می‌شود، به طوری که خود فیلم در درجه‌ی دوم قرار می‌گیرد. برای کیش فیلم، تماشای بار اول بی‌معناست، زیرا این آثار طبق تعریف، خود را برای بی‌شمار نمایش، عرضه می‌کنند: استعارات نخ‌نمایشان، تبدیل به ابزاری نه برای دلالت‌های اصیل، بلکه برای بازسازی بالقوه مداوم دلالت‌ها می‌شود؛ دلالت‌هایی که تماشاگر به واسطه‌ی آن‌ها، خود را به جای فیلم، بارها و بارها باز می‌خواند. این فیلم‌ها، به گونه‌ای پیچیده‌تر از آنچه منتقدان درک کرده‌اند و به معنای واقعی مهم‌اند؛ اما مهم‌ترین بدین خاطر که از اختصاص جایگاهی مشخص برای خود در مطالعات فرهنگ، سر باز می‌زنند. در واقع مهم‌ترین تاریخی هم‌چون اتومبیل‌های بازخورد شده هستند، زیرا تماشاگر، فیلم را یادگاری دیدنی برای وصف حال خود می‌داند؛ هنرهای مصرفی، مانند خوراکی‌هایی همگانی هستند که نه تنها نام هنرمند آفریننده‌ی خود، بلکه نام بی‌شمار تماشاگری که فیلم را - چه به صورت استعاری و چه به صورت واقعی - خریده‌اند، یدک می‌کشند. هم‌چون فیلمی یادگاری از پاریس یا نیواورلئان، بسترهای گردشگری‌اند که از همان اولین تجربه‌ی فیلم‌برداری، سوءتفسیری از شهر یا فرد محسوب می‌شوند.

اما اهمیت این فیلم‌ها، چیزی فراتر از تحریف خاطره است. امروزه مناسبات تاریخی و نمایش‌هایی فرهنگی که این دو دسته‌ی اول تعریف می‌کنند، از لحاظ اجتماعی اهمیت محوری یافته‌اند. در روزگاری که هر نوع فیلمی، بیش از پیش در دستان اداره‌ی‌کننده‌ی سینما روست، نقش محتوایی تماشای کیشی، به آرامی سرتاسر فرهنگ‌های رسانه‌ای را به صورت دسته‌ی سوم کیش فیلم - کیش فیلم تجاری امروزی - فرا گرفته است. به واسطه‌ی این نوع کیش تجاری، فیلم‌ها دستکاری تماشاگر را، از طریق شرایطی که خود تماشاگر در تهاجم به پرده‌ی سینما و تاریخ سینما خلق کرده است، هدف قرار می‌دهند. با این حال، محل انگیزه‌ی این نوع بازی با عناصر تصویر، به طور نسبی از منبع آن دوباره به خود محتوا، جابه‌جا شده است. به طوری که واکنش‌های گسیخته و خودآگاه تماشاگران - که پیش از این آن‌ها را با

کیش فیلم‌های شناخته شده مرتبط دانسته‌ام - فرصت بروز می‌یابند. زمانی که این فیلم‌های معاصر به عنوان کیش فیلم عمل می‌کنند، درزها و شکاف‌ها و ناپایداری‌هایشان نسبت به نمونه‌ی اولیه، ظاهر پرجلاتر و زیباتری به خود می‌گیرد؛ هرچند که از لحاظ تصویری و روایی، هم‌چنان بعد تجسمی‌شان غالب است، ولی متوجه نقش‌آفرینی تماشاگرند.

تماشای انتخابی: مرا انتخاب کن

نمونه‌های خاص این نوع کیش فیلم امروزی، مرا انتخاب کن آلن رودلف و بعد از ساعات کاراسکورسیزی است. به عنوان مثال، مرا انتخاب کن ممکن است ادامه‌ی کازابلانکا به نظر برسد، به طوری که همتای هالیوودی‌اش، دوباره بزین سام (۱۹۷۲) است. یعنی همان‌طور که کازابلانکا، به واسطه‌ی فشارهای تاریخی (که محتوای آن را تبدیل به موزاییکی از نمایش‌های متفاوت سینمایی می‌کنند) به موقعیت کیش فیلمی می‌رسد، و واکنش تماشاگران از بسیاری جهات، آن را از بند تاریخ آزاد می‌سازد، فیلم وودی آلن نیز به سادگی این موقعیت کیشی و آن پاسخ تماشاگر را به دست می‌آورد، تا هر دو را روی استعاره‌ی ذهنی و داستانی شخصیت آلن، متمرکز کند. از طرفی مرا انتخاب کن از همین ثبات استعاری نیز پرهیز می‌کند. مرکز همیشه متحرک فیلم - که در واقع مرکزی هم نیست - نوعی کیش رسانه‌ای است که حول ژنویو بوژولد در نقش دکتر نانسی لائو - گوینده‌ای رادیویی که بر زندگی عشقی و جنسی همه تأثیر می‌گذارد - شکل می‌گیرد. تا زمانی که برخوردارهای او محدود به گفت‌وگوهای تلفنی است، او نماد ثبات و محافظه‌کاری است: اما به محض آن‌که وارد دنیای بصری و پرجلوه‌ی «کاباره‌ی ایو» می‌شود، این ثبات شروع به تزلزل می‌کند، و او، هم‌چون دیگر شخصیت‌های اطرافش، وسوسه‌ی ناهنجاری را تجربه می‌کند که تعریف‌کننده‌ی یک کیش واقعاً امروزی است.

در مرا انتخاب کن، میکی، قهرمان مذکر فیلم، بی‌تردید در ردیف الگوهای بوگارتی قرار می‌گیرد: جاسوس، پروفیسور

دانشگاه و خلبان جت، اما وقتی ایو تبدیل به ایلسه میکی و کاباره‌ی ایو تبدیل به کافه‌ی او می‌شود، تمام آن الگوهای میکی صرفاً به عنوان شواهدی مادی (جلد مجلات، امضاهای محو و ...) که می‌توانند تقلبی باشند یا نباشند، عمل می‌کنند. این دنیا همان قدر از کازابلانکا دور است که از هر لس آنجلس واقعی. در این جا غرابت گردشگر، نه حول حس مرموز مکان‌ها، بلکه حول بی‌ثباتی مادی خود مکان و نمایشگری است که تنها راه ارتباط این شخصیت‌ها با یکدیگر است. ایو تنها بدان دلیل صاحب کاباره است که کاباره‌ی ایو در معرض فروش قرار داشت و اتفاقاً نام او نیز ایو بود؛ او میکی را تنها بدان دلیل ملاقات می‌کند که میکی بازگشته و در پی ایو واقعی است، اما به همان میزان به نسخه‌ی جدیدی که «زیر تابلوی چشم‌کزن» پیدا کرده، راضی است؛ و بالاخره این دو تنها بدان دلیل ازدواج می‌کنند که هر دو تمایل دارند ازدواج را با تمام فراز و نشیب‌هایش به عنوان پدیده‌ای بپذیرند. چنان‌چه تمرکزهای رابطه‌ی ایو و نانسی لاو اثر را بازسازی همه چیز درباره‌ی ایو (۱۹۵۰) بدانیم، این ایو و همراهانش تنها در سایه‌ی عناصر فیلم سال ۱۹۵۰ - هم چون پوستری در آپارتمان شخصیت داستان، یا همان عنصر کیشی - حضور دارند و رابطه برقرار می‌کنند. نهایتاً آخرین صحنه فیلم بسیار فراتر از فاصله‌ی چهل ساله‌ی آن از خداحافظی ریک و ایلسه است. البته این به خاطر کمتر بودن نجابت یا آرمانگرایی آخرین انتخاب در *مرا انتخاب کن* یا ماندن ریک در کنار ایلسه نیست، بلکه بدین خاطر است که شخصیت‌ها متوجه شده‌اند عشق، حقیقت و آرمانگرایی، امروزه اشاراتی کیشی بیش نیستند و چنان‌چه کسی بخواهد خود را متعهد این مفاهیم کند، تنها تا زمانی دوام می‌آورد که نسبت به بی‌ثباتی مادی اشتیاق خود آگاه باشد. در کلوزآپ متوسط نمای آخر، دیگر کنار هم نشستن و «داره تورو نگاه میکنه» ای برای این شخصیت‌ها در کار نیست. با این حال، هم چنان اشتیاق و تعهد، هرچند گذرا، نسبت به شخصیتی فراتر از خود وجود دارد. در *مرا انتخاب کن*، مسیر ادیبی روایت، در پایان نه رد و نه گسیخته می‌شود، بلکه به گونه‌ای محوری بر منطق کیش فیلم، تبدیل به دو

مسیر می‌شود. *مرا انتخاب کن* وضعیتی را توصیف می‌کند که در آن هر دو حالت به دست می‌آیند: شرکت بدون محدودیت، تعهد بدون حضور مرکزی، نارسیم بدون خودمحوری و تخصیص به خود، بدون از خودگذشتگی. به همین منوال، تماشاگر این فیلم، به گونه‌ای غریب تبدیل به والد دیدگاهی می‌شود که از چنگ انداختن به هر نوع احساس امنیت حاصل از حقایق معتبر - چه این حقایق خیالی باشند، چه واقعی - سرباز می‌زند. این موضع غیرعادی، بازتاب سیاست‌های غیرمرسوم تولید و توزیع فیلم در حواشی هالیوود بوده است و به نوبه‌ی خود طلایه‌دار واکنش‌های متفاوت و نامشخصی است که فیلم زاینده‌ی آن بوده است. *مرا انتخاب کن*، با بودجه هشت‌هزار دلاری‌اش، از طریق شبکه‌های نیمه‌مستقل آیلند /آیو تولید و توزیع شد و به شکل خودآگاه تماشاگران خصوصی ترکیب فیلم تجاری را، که به قول رودلف، می‌خواهند «کمی زحمت بکشند» هدف قرار داد. این زحمت باید به طور خاص در صحنه‌های بسیار مصنوعی و روایت کارناوال مانند *مرا انتخاب کن* - که تماشاگر را به‌ویژه از افسانه‌ی عام هالیوود جدا می‌سازد و او را در نوعی فراواقعی‌گرایی، به گشت‌زنی وا می‌دارد - صورت پذیرد. *مرا انتخاب کن*، که به واسطه‌ی اعماق کاذب و سطوح متراکمش، صورتی نمایشی می‌گیرد و توجه هر تماشاگری را در نگاه اول به خود جلب می‌کند، به واسطه‌ی دیدگاهی که فروریزی مرز میان فضای خصوصی و عمومی، واقعیت و خیال، و تصویر و نماد را هدف قرار داده است، مخاطب خود را درگیر می‌کند. در اواخر فیلم، میکی و ایور رفع اختلافات خود را در مقابل گروهی زن و لگردد و جلوی تابلوی آگهی که بر فراز بامی قرار گرفته است، به نمایش می‌گذارند؛ در همان حال، فیلم به گونه‌ای موازی، ما را به عنوان تماشاگران ثانوی خود، میان این آگهی بی‌نقطه‌نظر و آن نمایشگران سرگردان - به عنوان گردشگران فرهنگی و جنسی در حال اجرای تصاویر عمومی، به صورت فضایی خصوصی - قرار می‌دهد. به محض آن‌که این وفاق رمانتیک با تمام قیاحتش شکل می‌گیرد، دیدگاه *مرا انتخاب کن* تماشاگرش را مجبور می‌سازد

جنوب شهر، تصاویر با سرعت بالا دنیا را تبدیل به کارناوال می‌کنند، و به عنوان آغازی طنزآمیز به بداقبال‌های پل، آخرین اسکناس بیست‌دلاری‌اش از پنجره‌ی تاکسی بیرون می‌افتد. هنگامی که او آپارتمان محل اقامت ماری را پیدا می‌کند، دوستش کیکی، دسته‌کلید را از بالکن بیرون می‌اندازد. در این صحنه نمای نقطه‌ی دید از پایین، سقوط دسته‌کلید را اغراق‌آمیز جلوه می‌دهد، و آن را تبدیل به تصویر هولناکی می‌سازد که انگار می‌خواهد پل را خرد کند. از آن لحظه به بعد، محیط به طرز فعالانه‌ای برای پل غریب است: او گردشگر شهری است که در واقع شهر خود اوست، و جایی است که باید تصاویر آن را بازی کند تا زنده بماند.

کیش فیلم فیلمی است که تبدیل به بخشی از فضای خصوصی تماشاگر می‌شود، و به واسطه‌ی وارد کردن چنین تصاویر عمومی به داخل فضای خصوصی، کیش فیلم‌ها تبدیل به لوازمی می‌شوند که هر تماشاگر امروزی موقتاً دلمشغولی‌های خود را در آن‌ها منعکس می‌سازد.

کمدی و وحشت فیلم از تقابل میان تعدادی واقعی تشویش‌آمیز و توطئه‌ای عظیم برای تعقیب پل - یا سوءظنی بیمارگونه نسبت به ماجرابی که وی قادر به تفسیر آن نیست - ناشی می‌شود. انگیزه‌ی عشقی اولیه‌ی او برای ورود به این دنیا صراحتاً به جاذبه‌های مادی عشق مرتبط است. او مصمم به اغفال فردی ناشناخته به نام ماری است، اما به محض آگاهی از وجود نوعی زخم سوختگی روی بدنش - و بروز ترس نسبت به آسیب خوردن خود - از دست او می‌گریزد. او قادر به نگاه کردن نیست؛ به‌ویژه آن‌که این نگاه ممکن است مرکزیت عشقی جایگاهش در دنیا و خودمحوری منسجم و پدرسالارانه‌اش را زایل کند. تا وقتی که او واقعیت و مرکزیت سنتی نقطه‌ی دیدی واحد را در شهری امروزی حفظ می‌کند، و تا وقتی شیوه‌ی سکونت او

تصاویر عمومی را تنها به عنوان بخشی از مصرف خصوصی پذیرا شود؛ درست هم‌چون ویدیو کلیپی که در آن، تصاویر خیالی به واسطه‌ی اجرای بی‌نهایت مکرر و تئاتری از سوی تماشاگر، تجسم می‌یابند. تماشاگر در مرا انتخاب کن، به‌واقع روایتی موقت و منزلگاهی فرهنگی را برمی‌گزیند؛ اما تنها تا زمانی که فیلم، خود را صحنه‌ای دائماً متحرک و خصوصی، معرفی می‌کند.

پس از ما: بعد از ساعات کار

چه این منزلگاه را بقایای تاریخ فیلم - و فعالیت‌گرایی سرخورده‌ی نسل حاضر - قلمداد کنیم، چه تصویری از زاید بودن پدیده‌ی ویدیو، در هر حال «منزلی به دور از منزل» است که به‌واسطه‌ی آن، تصاویر اطرافمان را به عنوان راهی برای رها کردن خود از نارسسیسم امروزی، بازی می‌کنیم. در این جا ما دنیا را به‌شکل سیرکی از انواع برنامه می‌بینیم، و هم‌چون بعد از ساعات کار، افراد همگی گردشگرانی در شهر خود هستند که در جستجوی منزلی موقتی‌اند. در این جا، فرهنگ بیش از پیش شبیه مجموعه‌ای از کیش‌هاست که در محله‌ی سوهوی بعد از ساعات کار سرگردان است. فیلم، روایتگر محور پرده‌ای فرهنگی است که زمانی می‌توانسته خانواده‌ی از هم‌گسیخته‌ی حاصل از آن همه گردشگر، نمایشگر و فرزندخوانده را سامان دهد.

پل، قهرمان فیلم بعد از ساعات کار، مظهر فردی بالاشهری است. پس از آن‌که ملاقاتی تصادفی او را به خیابان‌های محله‌ی سوهو (بخشی از شهر که ملغمه‌ای از دنیا‌های دیگر است) می‌کشاند، درمی‌یابد که تبدیل به گردشگر اجباری جنوب شهر شده است. او در ابتدا واژه‌پردازی است که با موفقیت و با کمال آسایش، زندگی برنامه‌ریزی شده‌ای را برای خود ترتیب داده است. او هم‌چنان که ادامه‌ی ملاقات اتفاقی خود با غریبه‌ای به نام ماری را تا جنوب شهر پی می‌گیرد، دنیا و اشیای آن، ناگهان به‌واسطه‌ی تصاویری که با دیدگاه و تمایلات او مطابقت چندانی ندارند، جان می‌گیرند، و این دیدگاه را به‌صورت تهاجمی مادی و مستقل، مورد حمله قرار می‌دهند. در طول سفر تاکسی به

در شهر، صرفاً بازتاب وجود خود اوست؛ انعکاس وقایع و تصاویر الزاماً هم بدگمانی و هم احساس تعقیب شدن را به دنبال می‌آورد؛ مدتی بعد به نظر می‌رسد مرگ مارسو واقعاً تقصیر اوست، و او به دلایلی منطقی به جای سارقی که همه جا هست گرفته می‌شود، زیرا پل همه جا ردی از خود به جا می‌گذارد. با این حال، با بازتر شدن روایت فیلم، پل بیش از پیش قربانی آنچه وزای دیدگاه محدودش است، قرار می‌گیرد: مجموعه‌ی ناهمگونی از دنیا‌های خودمختار، خارجی و بی‌ربط، از حریم دهه‌ی ۱۹۶۰ جولی گرفته تا دیدگاه و سواس‌گره‌ی یک بستنی‌فروش. نهایتاً درک پل از خود محوری منسجم با اعتبار شخصیتی از هر لحاظ مورد حمله، تعقیب و تسخیر کیش‌های مختلفی قرار می‌گیرد که به‌نوشته‌ی آن قطعه‌ی روزنامه، مصمم‌اند این هویت را پاره‌پاره کنند.

فرار او تنها زمانی ممکن می‌شود که او یاد می‌گیرد نقش شخصیت و هویت متغیر تصاویر، صحنه‌ها و اشیای هنری را - که ظاهراً به‌طور اتفاقی با داشتن هویتی مستقل، زندگی‌اش را مورد تهاجم قرار می‌دهند - بازی کنند. او یاد می‌گیرد که از اعتبارات و سلسله‌مراتب قبلی صرف‌نظر کند و جزو کیش‌گرایی‌ای شود که قادرند با شرایط مادی تطبیق یابند. خواسته‌ی او برای ورود به کلوب برلین پانک‌ها اجابت می‌شود، اما دگردیسی نسبی‌اش به ظواهر پانکی و کیش‌گره‌ی آن بهایی است که باید برای رفتن به آن‌جا بپردازد. (او بسا آرایش موی سرخپوستی‌اش مشخص می‌شود.) همان پلی که در ابتدای فیلم، به کارآموز رایانه‌ای که زندگی هنری مخفیانه‌ی داشت، لبخندی تمسخرآمیز می‌زد، در سو هو یاد می‌گیرد که هرچند سلطه‌ی هنری (به معنای عام آن) غیرممکن است، اما بقا در زندگی روزمره، به معنای برقراری رابطه‌ی اجرایی با پیش‌درآمدهایی است که بر هر نوع سلطه‌ای غالب است. در اولین برخورد پل با کیک، کیک از او می‌خواهد روی کاردستی کاغذی‌اش - که دارای ظاهر انسانی زجرکشیده است - کار کند. تعجب پل از بی‌پروایی کیک در تحویل سلطه‌ی هنری‌اش به او، اولین مرحله از تبدیل او به هنرمندی کیشی که خود را وقف

حیات شرایط مادی کرده است، محسوب می‌شود. در پایان داستان، پل در هر موقعیت، با بازسازی خود به‌صورت هویتی مادی، از مه‌لکه می‌گریزد. در فصل نهایی، با معکوس شدن سازوکار جنسی ابتدای فیلم، او خود را تسلیم زن هنرمند دیگری می‌کند، و زن، او را با تبدیل به کاردستی که خود در ساختن مشابه آن به کیک کمک کرده بود، نجات می‌دهد. او تبدیل به جزئی از اثری پس‌انگیز می‌شود که دزدیده شده است و هم‌چون دیگر اشیای ارزشمند فیلم، بی‌هیچ تمایزی به گردش می‌افتد؛ او صرفاً شیئی مادی است که - به معنای حقیقی اشعار ترانه‌ی این فصل - دریافته است که «همش همینه». پس از این کابوس شبانه‌ی خیابانی، پل، صبح روز بعد به دنبال خوش‌آمدگویی رایانه‌اش، به‌خوبی دریافته است که هیچ ارتباطی میان سلطه‌ی سنتی انسانی و اسطوره‌های منسجم اجتماعی، وجود ندارد.^۳

همان‌طور که تصاویر مختلف شخصیت‌ها و فیلم‌ساز از پذیرفتن هرگونه انسجام و انگیزه‌ی واقع‌گرایانه سرباز می‌زنند، روایت فیلم نیز از لحاظ ساختاری، از پذیرفتن منطق امتناع می‌ورزد. برای تماشاگر، هم‌چون خلاصه‌ی داستانی که پل برای میزبان بی‌حوصله‌اش تعریف می‌کند، داستان فیلم نیز به‌سان مجموعه‌ای دیزالو منفصل است. فیلم به‌تناسب، دنبال‌کننده‌ی منطق روایت یک بازی رایانه‌ای است که منطق خود روایت انسانی را زیر سؤال می‌برد و هر بار شامل مجموعه‌ی متفاوتی از شرایط مستلزم «گریز از موقعیت موجود» است.^۴ تماشاگر بعد از ساعات کار، برخلاف تماشاگر روایات کلاسیک و نوگرا، مجموعه‌ای موقعیت جدا و بی‌ربط را پیش‌بینی و پیدا می‌کند که از دید خود پل، ظاهراً به هجو نیاز تماشاگر برای ربط دادن زمان‌ها و مکان‌های آشنا، می‌پردازد. نتیجه‌ی حاصل، به‌قول خود اسکورسیزی «اثری گرداب‌مانند در ذهن تماشاگر» است. در این قصه، تعلیق همیشه در تعجب حاصل از لحظه‌ی فعلی گردشگر، و بحران چگونگی تطبیق خود با شرایط خارج، نهفته است.

آن‌چه کیش‌فیلم‌هایی چون بعد از ساعات کار و ارتباطات کیشی با هر نوع فیلمی، چه از طریق نسخه‌های احیا شده،

چه از طریق فیلم‌های نیمه‌شب‌ی و چه از طریق کیش فیلم‌های تجاری، به‌نمایش می‌گذارند، هم‌چون رابطه‌ی خطرناک خود پل، واقعه‌ی اتفاقی و نادر ملاقات اول است. ما آدم‌های نیمه‌شب، تبدیل به تماشاگرانی می‌شویم که از فرط ناامیدی و به‌واسطه‌ی وحدتی مشترک، به حرکت درمی‌آییم، و به‌ظاهر از فشار حقیقت یا اعتبار یا هر مای دیگری، رها می‌شویم. بخش عمده‌ای از تماشاگران امروزی، فیلم را بارها و بارها بازی می‌کنند تا نه به تصاویر، بلکه به خود فیلم نوعی ارزش فرهنگی خاص و هرچند موقت بدهند. در ابتدای بعد از ساعات کار، دوربین از یک گفت‌وگو - که در آن واژه‌پرداز جدیدی به پل اطمینان می‌دهد مصمم به تأسیس یک مجله‌ی ادبی است - دور می‌شود و حرکت سرگردانی را روی تعدادی شیء، هم‌چون عکس و عروپیک روی میز (یادگارهایی از زندگی شخصی و خانوادگی که در فضایی عمومی به‌نمایش گذاشته شده‌اند) به‌وجود می‌آورد. برای اندرو ساریس، این حرکت دوربین به‌خاطر غلبه‌ی مادی بر نقطه‌ی دید، به‌گونه‌ای غریب توضیح‌ناپذیر، و نیم‌خنده‌های تماشاگران در این لحظه به همان میزان آزردهنده است. اما این نوع بی‌ربطی منحرف‌کننده، سوای دیدگاه مرکزی فیلم، دقیقاً خود، موضوع فیلم است، و همان دلیلی است که ممکن است فیلم، استعاره‌ای از تماشاگر کیشی امروزی توصیف شود. همان‌طور که پل نهایتاً در می‌یابد، تماشاگران امروزی از ارتباطات مادی و مفاهیم اتفاقی - که یا به‌خودی خود حضور دارند و یا به‌واسطه‌ی تمایل تماشاگر برای برقراری ارتباط با این تصاویر به‌وجود می‌آیند - استقبال می‌کنند. به همین متوال، به نظر می‌رسد تماشاگر دو نوع پاسخ به این اثر اسکورسیزی بدهد: اگر فرد اهل نیویورک نباشد، فیلم افسانه‌ای مالامال از بدبینی است؛ و اگر اهل نیویورک باشد، اثری مستند است. اما در هر دو صورت، نگاه یک گردشگر به شهر است؛ هر شهری که تصاویر آن را از خودمان می‌گیریم، اما جزو خود ما نیست، و جایگاه حاشیه‌ای و موقت ما همیشه تنها مرکز آن است. و بالاخره باید گفت درک نقاط مشترک ما با گردشگران و جایگاهمان در این شهر

تصاویر (از طریق کارگردانان، ژانرها و روایات) ممکن است از هر تلاشی برای طراحی نقشه‌ای دقیق از آن - تا چه رسد به احساس حضور در خانه - اهمیت بیش‌تری داشته باشد. □

پی‌نوشت‌ها:

۱. مطالعه‌ی کمی و جامعه‌شناختی بروس آستین به همین نتیجه می‌رسد: «کیش فیلم (مانند زمانی که تهیه‌کننده موزیکال یا وسترن می‌سازد) ساخته نمی‌شود، بلکه واقع می‌شود. بعید است فیلم‌سازی بتواند آگاهانه طرحی برای ساختن کیش فیلم بریزد؛ این تماشاگر است که فیلم را تبدیل به کیش فیلم می‌کند. و این نشان می‌دهد که کیش فیلم وابسته به ژانر نیست.» (Immediate Seatings, p. 83.)
۲. ن.ک: زیرفرهنگ: مفهوم سبک، نوشته‌ی دیک هبیدیج، برای بهترین بحث عمومی درباره‌ی سبک کیش فیلم: فیلم‌های نیمه‌شب؛ نوشته‌ی جی. هورمن و جانانان رزنباوم، مقدمه‌ای متعارف و عمدتاً موضوعی بر کیش فیلم است.
۳. در پایان زیبای دیگری بر فیلم، مجسمه‌ی کاردستی که پل در آن محبوس شده است، می‌شکند و درون خالی خود را به نمایش می‌گذارد.
۴. به‌نظر می‌رسد هجو اسکورسیزی از خود به عنوان «مردی با چراغ» در کلوب برلین، همراه با نور انداختن تصادفی‌اش بر روی شخصیت‌ها با توراکن، با این توصیف از روایت عاری از سلطه‌ی سنتی، مرتبط باشد.