سینما و دین

فیلم‌های نابودگر (ترمیناتور):

تقدس فن‌آوری پیشرفته و شرط انسانیت

گی اُریتز و مگی روکس، ترجمه فرهاد ساسانی

بر زمین نگریستم، بدان که خشک و لم یزرع بود؛
و به آسمان‌ها که هیچ نوری نداشتند.
به کوه‌ها نگریستم، بدان که می‌لرزیدند،
و تمام تپه‌ها پیش و پس می‌رفتند.
نگریستم، بدان که هیچ بشری نبود،
و تمام پرندگان آسمان می‌گریختند،
نگریستم، بدان که زمینِ ثمربخش صحرا شده بود،
و تمام شهرهایش به ویرانی گراییده بود.

(ارمیا ۶ ـ ۴:۲۳)

نابودگر با صحنه‌ای از ویرانی آغاز می‌شود که بازتاب برداشتی است از یکی از کتاب‌های عهد عتیق؛ به

همین ترتیب صحنه‌ای است که شاید مستقیماً از مَلاکی، آخرین سفر از شریعت عهد عتیق، گرفته شده باشد: «به تحقیق آن روز خواهد آمد و هم‌چون یک کوره خواهد سوخت. خداوندِ قادر می‌گوید تمام متکبران و تمام گنهکاران کاه‌بُنی خواهند بود و روزی که خواهد آمد آن‌ها را به آتش خواهید کشید. نه هیچ ریشه و نه هیچ شاخه‌ای برایشان باقی نخواهد ماند» (ملاکی ۲ـ۱:۴).

فیلم‌های نابودگر دارای کیفیت‌ها و درونمایه‌های پایداری هستند که در جهت سینمای کلاسیک است. سینمای کلاسیک نیز به نوبه‌ی خود کشش‌های تمثیلی، مذهبی و اسطوره‌ای عمیقی را برای ایجاد جذابیت جهانی برای مخاطبان به وجود می‌آورد

فصل سوم از ملاکی از «روز داوری» بیم می‌دهد (که در دنباله‌ی عنوان فیلم آمده است، *نابودگر۲: روز داوری*). دلیل وعده دادن این روزِ داوری این است که، اگر چه اسراییلیان از دربه‌دری رهیده، اورشلیم را به دست آورده و بازسازی عبادتگاه را به پایان رسانده بودند، توکلشان را به خدا از دست داده بودند. عبادتشان صرفاً صوری بود و دیگر به شریعتشان احترام نمی‌گذاشتند و آن را جدی نمی‌گرفتند.
این ملت نفرین شده بودند چون پیشکش‌های مردم در برابر خدا بی‌مقدار بود؛ نادرستکار بودند و خود را «در خشونت» غرق کرده بودند (ملاکی ۲:۱۶). ملاکی به ویژه رهبران قوم، معلمان شریعت، را سرزنش می‌کند: «زیرا لبان کاهن باید دانش را نگه دارد و مردم باید از دهان او درس بجویند ـ زیرا او پیغمبر پروردگار قادر است. ولی شما منحرف شده‌اید و با تعالیمتان بسیاری را به گمراهی کشانده‌اید» (ملاکی ۸ ـ ۲:۷).
به خاطر چنین اهانتی، کوه‌های عیسو به برهوت تبدیل شد و این یادآور پیشگویی‌های قبلی اشعیا، ارمیا و حزقیل است که همگی ویرانی این قوم را پیش‌بینی کرده بودند، چراکه از زندگی کردن در صلح و صفا و احترام گذاشتن به خدا سرباززده بودند (اشعیا ۱۵ ـ ۵: ۳۴ / ارمیا ۲۲ ـ ۷: ۴۹ / حزقیل ۱۴ ـ ۱۲: ۲۵، ۱۵ ـ ۱: ۳۵).
موضع‌گیری ملاکی در کتاب مقدس آن را به گذشته و نیز به عهد جدید پیوند می‌زند. پیامبران هم بیم می‌دهند (بلای ناشی از گنهکاری مردم)، هم نوید (نوید دادن کسی که در آینده برای نجات مردم زاده خواهد شد): «از این رو پروردگار خود به تو نشانه‌ای می‌دهد. باکره بچه‌دار خواهد شد و پسری به دنیا خواهد آورد و او را عمانوئیل خواهد نامید» (اشعیا ۱۵ ـ ۱۳: ۷).
تصویرپردازی کارگردان، جیمز کامرون، در ابتدای *نابودگر* نیز همان تصویرپردازی نگارندگان باستانی کتاب مقدس است. مسایلی که فیلم‌های *نابودگر* مطرح می‌کند مسایلی است که اشعیا، ارمیا و حزقیل کشف کرده‌اند. بشر چگونه از انقراض می‌گریزد، چه ویرانی به دست خود باشد، چه ویرانی‌ای که خداوند مقرر کرده باشد؟ مگر با خطای خود روبه‌رو شود، مسؤولیت آن خطار را بپذیرد و رستگاری بجوید.
ماجرای قرن بیستم نیز هست، زمانی که سرعتِ تغییر بی‌سابقه است. اریک هوبسبام در کتابش، *عصر نهایت‌ها: سده‌ی کوتاه بیستم ۱۹۱۴ ـ ۱۹۹۱*[1]، آن را خونبارترین قرن تاریخ توصیف می‌کند. طی این سالیان، مجموعه‌ی هول و هراس‌ها از این قرار بوده است: دو جنگ جهانی و دیگر درگیری‌های سبعانه از ویتنام گرفته تا رواندا و بوسنی؛ آدم‌سوزی نازی‌ها و کشتارهای روسیه‌ی زمان استالین، چینِ زمان مائو و کامبوجِ زمان پُل پُت؛ بمب‌های هسته‌ای ریخته شده بر روی ژاپن و میراث «اضمحلال حتمی دوجانبه» و برنامه‌های «جنگ‌های ستاره‌ای» ریگان؛ رشد بنیادگرایی‌های خطر آفرین و دورنمای هولناک خود طبیعت در طغیان علیه تخریب بی‌فکرانه‌ی منابع طبیعی. والتر بروگمان در *تخیل امیدوارانه، نداهای پیامبرگونه در تبعید*[2]، چالش‌های اواخر سده‌ی بیستم را به چالش‌هایی ارتباط می‌دهد که اقوام پیامبران کتاب مقدس با آن‌ها روبه‌رو بودند. از سنت‌های ارمیا، حزقیل و سفر تثنیه ـ اشعیا استفاده می‌کند تا این چالش‌ها و وعده‌ی رستگاری کتاب مقدس به نوح را کشف کند (اشعیا ۱۱ ـ ۹: ۵۴). آیا نداهای پیشگویانه

و بیم‌دهنده‌ی کهن با امروز ارتباطی دارد؟

شاید پیام فیلم‌های *نابودگر* این باشد که تنها از طریق شناخت ارزش زندگی بشری، از دست خودمان نجات خواهیم یافت. با این حال باید این شناخت ضروری را کاملاً به دست آورد؛ به ما هشدار داده‌اند که نمی‌توانیم از مسؤولیت‌های‌مان به عنوان سازندگان فعالِ آینده‌مان شانه خالی کنیم. به نظر می‌رسد این فیلم‌ها، که در فرهنگ پیشرفته‌ی غربی‌ای اتفاق می‌افتند که روز به روز بیش‌تر به فن‌آوری وابسته می‌شود، نمایانگر کتاب اشعیا باشند: به شهر قدرتمند و پررفاه بابِل هشدار داده می‌شود که به خاطر طلسم‌های جادویی‌اش و باورش به حیاتی ابدی و مطمئن، «مصیبت بر شما نازل خواهد شد و نخواهید دانست چطور غیبش خواهیم کرد. بلایی که نمی‌توانید پیش‌بینی کنید به ناگاه بر شما نازل خواهد شد» (اشعیا ۱۲ ـ ۱۱: ۴۷).

در فیلم‌های *نابودگر*، بابِل دیگری ـ ایالات متحد امریکا، قدرتمندترین و پررفاه‌ترین ملت روی زمین ـ می‌کوشد تا امنیتش را تحکیم کند. رهبران و دانشمندان (به پیروی از کاهنان ملاکی) مسؤولیت انسان را در طراحی صورت‌های زندگی مصنوعی‌ای که خطای انسانی را در تصمیم‌گیری نظامی از بین می‌برد نفی می‌کنند. این مسأله مصیبتی پیش‌بینی نشده به بار می‌آورد: دستگاه‌هایی، که برای حفاظت از بشر در برابر خود دستگاه‌ها طراحی شده‌اند، ابرهوشمند می‌شوند و جنگی علیه آفرینندگان‌شان به راه می‌اندازند.

هدف اصلی فیلم‌های *نابودگر* و *نابودگر ۲* پرداخت دقیق به واکنش و مسؤولیت بشر در قبال این دانش خطرناک و پیامدهای محتمل آن نیست. این فیلم‌ها به خوبی در قالب سنت ادبی رمان‌های *جنگ جهان‌ها*[۳]، *جهان جدید شجاع*[۴]، و ۱۹۸۴ قرار می‌گیرند؛ هم‌چنین به راحتی در چارچوب گونه‌ی فیلم‌های تهاجم بیگانگان از نوع *پیشتازان فضا* / *روز استقلال* می‌نشینند. جای تردید نیست که فیلم‌های *نابودگر* دارای خشونت افراطی هستند و جلوه‌های ویژه‌ی رعب‌آوری را به نمایش می‌گذارند که مخاطبانی را جذب می‌کند که مصرف‌کنندگان مشتاق فیلم‌های جنجالی پرزدوخورد هالیوود هستند.

اما با گذشت زمان روشن می‌شود که فیلم‌های *نابودگر* دارای کیفیت‌ها و درونمایه‌های پایداری هستند که در جهت سینمای کلاسیک است. سینمای کلاسیک نیز به نوبه‌ی خود کشش‌های تمثیلی، مذهبی و اسطوره‌ای عمیقی را برای ایجاد جذابیت جهانی برای مخاطبان به وجود می‌آورد. برقراری گفت‌وگویی دینی با فیلم‌های *نابودگر* یعنی کاوش در مفاهیم متنوع و در عین حال پیچیده‌ای چون ماهیت بشریت، تهدید یا نویدبخشی فن‌آوری، سرنوشت در برابر اراده‌ی آزاد، آینده به مثابه‌ی آخرالزمان، و منجی / شخصیت قهرمان. بسیاری از این مفاهیم پیامدهایی دارند که بر دیگران تأثیر می‌گذارد و از این رو مؤلفان از روی ضرورت به آن‌ها اشاره می‌کنند.

اما بنا به اهداف این مقاله، کابوس سینمایی *نابودگر* از زندگی مصنوعی هدف اصلی از بررسی مسأله‌ی زندگی واقعی است: «چیزی را که باید انسان باشد چگونه ارزشیابی می‌کنیم؟» این مسأله هم‌چنین مسأله‌ای بوده است که طی قرون متمادی نظر فیلسوفان و متکلمان دینی را به خود جلب کرده است. به خاطر مشکل تعریف کردن تجربه‌ی هنجار، معمول یا همگانی بشری، باید به شیوه‌ای کارامد به آن پرداخت. نویسندگان معتقدند فیلم‌های *نابودگر* می‌توانند، هنگامی که درکنار دیدگاه‌های الهیات و کتاب مقدس مسیحیت (و نیز تصویرپردازی اسطوره‌ای) قرار بگیرند، در مورد این‌که انسان بودن یعنی چه تأمل‌برانگیز باشند.

صندوق هول و هراس

کلمات ذیل صحنه‌ی آغازین ویرانی را در فیلم *نابودگر* ۱۹۸۴ همراهی می‌کنند:

> دستگاه‌ها از خاکستر آتش هسته‌ای برخاستند.
> جنگشان برای پایان دادن به بشر چند دهه شدت گرفت، ولی نبرد نهایی در آینده نخواهد بود.
> در این‌جا، در زمان ما خواهد بود:
> امشب...

فیلم، که در لس‌آنجلس اتفاق می‌افتد، به مأموریت نابودگر

انسان‌نمایی می‌پردازد که از سوی نژادی از حاکمان ماشینی از آینده گسیل شده است تا پیشخدمت زن جوانی به نام سارا کانر را بیابد و نابود سازد. سارا روزی بشری یاغی به دنیا خواهد آورد که مقرر شده است رهبری شورش علیه این دستگاه‌ها را برعهده گیرد. دستگاه‌ها، با فرستادن قاتلی به گذشته برای قتل مادر این منجی بالقوه، می‌توانند تلاش خود را برای سلطه بر جهان تضمین کنند.

در فیلم‌های نابودگر، جامعه‌ی بشری هنوز خود را کاملاً به دست و دستگاه‌های رُباتی جامعه نسپرده است؛ اما مسأله‌ای که سارا کانر، کایل ریز و دیگر شخصیت‌های فیلم با آن روبه‌رویند، این است که چطور یک آینده‌ی محتمل را دگرگون سازند

همین تصویر از تهدید فن‌آوری به طور کل و زندگی مصنوعی به طور خاص است که موجب بررسی ارزش بشریت در *نابودگر* و دنباله‌اش در ۱۹۹۱، *نابودگر دو: روز داوری* می‌شود.

جامعه‌ی امروزی از زمانی که اسحاق آسیموف قوانین سه‌گانه مشهور خود درباره‌ی رُبات‌شناسی را در دهه‌ی ۱۹۵۰ تدوین کرد، جلوتر رفته است. قانون نخست می‌گوید «به انسان آسیب نمی‌رساند یا به واسطه عدم فعالیت، به انسان اجازه نمی‌دهد آسیب برساند» (به نقل از آلِن و آسیموف ۱۹۹۳). دانشمند برجسته‌ی پیشرویی در زمینه‌ی هوش مصنوعی به نام دُوین فارمِر (که زمانی داستان ماری شِلی را «لولوی فرانکستاین» نامیده بود) دریافت که پیشرفت زندگی مصنوعی «درِ صندوقی از هول و هراس بالقوه را باز می‌کند که بدتر از صندوق پاندوراست.»[5] از او چنین نقل شده است:

> تهدیدی است برای گونه‌های بشری‌مان. به راحتی می‌توان فیلم‌نامه‌ی کابوس‌هایی را تصور کرد که در آن‌ها دستگاه‌های شرور و بی‌روح یا موجودات پلیدِ ساخته‌ی مهندسی ژنتیک بر بشر غلبه می‌کنند. زمانی که دستگاه‌های جنگیِ تولیدمثل‌کننده در کار باشند، حتی اگر فکرمان را تغییر دهیم و به اتفاق‌نظر هم برسیم، ممکن است برچیدن آن‌ها غیرممکن باشد؛ ممکن است به‌واقع از کنترل ما خارج شوند. جنگ تکنولوژیک گسترش‌یافته‌ای که ایجاد ارتش‌هایی مصنوعی را دربرداشته باشد یقیناً با ویرانی خود شرکت‌کنندگانِ در جنگ پایان می‌پذیرد و موجب ظهور نسلی از صورت‌های زندگی می‌شود که شاید حتی خصمانه‌تر و ویرانگرتر از اجداد بشری‌شان باشند.
>
> (لِوی ۳۳۴: ۱۹۹۲)

لِوی سپس به نقل از چارلز تیلر، زیست‌شناس دانشگاه کالیفرنیا در لس آنجلس (لوی ۳۳۴: ۱۹۹۲) اظهار می‌کند که در نتیجه «زندگی مصنوعی قانون نخست آسیموف در مورد رُبات‌شناسی را با ماهیت خود نقض می‌کند» (همان: ۳۳۵). این تردید در *نابودگر* با ماجرایی ترسناک، که طی آن بشر دستگاه جنگی خودش را به «دستگاه‌ها» واگذار می‌کند، یادآور می‌شود. نتیجه‌ی چنین تسلیمی استیلای کامل غیربشر بر روند تصمیم‌گیری و سرانجام تلاش برای محو کامل بشر است.

اسحاق آسیموف، در *شرور*، کار مشترکی با راجر مک براید که در ۱۹۹۳ منتشر شد، شکست تدوین قانون رُبات‌شناختی قبلی‌اش را بررسی کرد. داستانی است که در سیاره‌ی دوزخ (اینفِرنو (Inferno)) اتفاق می‌افتد که ساکنانش می‌ترسند وقتی رُبات‌ها بشریت را از مسؤولیت‌هایش جدا کنند، آن وقت بشریت را از روح، اراده و آرزویش جداکرده باشند. شخصیت دکتر فِرِدا لِوینگ در ارتباط با همین فیلم‌نامه است:

> انسان‌ها به چه دردی می‌خورند؟ به اطرافت نگاه کن. جامعه‌ات را در نظر بگیر. به جای انسان‌ها در آن‌ها نگاه کن. ما انگلیم، یا کم‌تر از آن. کم‌تر جنبه‌ای از زندگی را می‌بینیم که به رُبات‌ها محول نشده باشد. با محول کردن وظایف‌مان به آن‌ها، سرنوشت‌مان را تسلیم‌شان می‌کنیم. پس انسان‌ها به چه دردی می‌خورند؟ پرسش همین است، پرسشی که در نهایت همه به آن می‌رسند، و من می‌پذیرم که استفاده‌ی کنرنی‌مان از رُبات‌ها پاسخی وحشتناک به ما داده است... و پاسخ واقعی به این پرسش این است: چندان به درد نمی‌خورد. (آلن و آسیموف ۴ ـ ۱۲۳: ۱۹۹۳)

پاسخ بشر

در فیلم‌های *نابودگر*، جامعه‌ی بشری هنوز خود را کاملاً به دست دستگاه‌های رُباتی جامعه نسپرده است؛ اما مسأله‌ای که سارا کانر، کایل ریز و دیگر شخصیت‌های فیلم با آن روبه‌رویند، این است که چطور یک آینده‌ی محتمل را دگرگون سازند: آینده‌ای که انسان نماها و ریز شاهد بوده‌اند. پیام قوی هر دو فیلم این است که «آینده مقرر نشده است»؛ بشر می‌تواند انتخاب‌های لازم را برای نجات بشریت بکند. از طریق شخصیت سارا کانر است که پاسخ پیشگویانه‌ی لازم بشریت در رویارویی با پیامدهای اقداماتش به کامل‌ترین وجه شکافته می‌شود. وقتی نخستین بار او را در *نابودگر* می‌بینیم، از نظر جیمز کامرون «دور از ذهن‌ترین کسی است که به فکرتان می‌رسد بتواند واقعه‌ی همگانی دنیای نابود شده بر اثر جنگ هسته‌ای را پیش‌گویی کند» (فیلد ۸۷: ۱۹۹۴). سارا خدمتکار نوزده ساله‌ی رستوران غذاهای حاضری است که بزرگ‌ترین مشکلش عدم توجه دوست پسر خود است. اما از همان آغاز فیلم از قدرت و استقلالش باخبر می‌شویم. سارا کانر با وجود هولناک‌ترین شرایط مبارزه می‌کند تا در خودش توانایی پاسخ دادن به چنین شیوه‌ای را بیابد. ابتدا اعتبار داستان عجیب و غریب کایل ریز را می‌سنجد. جیمز کامرون او را قهرمان معرفی نمی‌کند، «فقط فردی عادی که برحسب اتفاق در شرایطی غیرعادی قرار می‌گیرد» (همان، ۹۲). سارا در مورد خودش می‌گوید: «مطمئنی شخص درستی را پیدا کرده‌ای؟ من مثل مادر آینده به نظر می‌رسم؟ یعنی محکم و کارکشته‌ام؟ حتی نمی‌توانم دسته چک خودم را درست کنم.»

پاسخ سارا به واقعه‌ای مهیج و خشونت‌بار در پرتو تأویل زن‌باورانه (فمینیستی) کتاب مقدس از سالار زنان، زنان عهد عتیق و نقش آنان در شکل‌گیری و حفظ بندگان خدا در خور بررسی است. برای مثال شخصیت سارا، همسر ابراهیم، شخصیت زنی است والامقام. آینده در تنها فرزند سارا، اسحاق، تجسم یافته است. سارای اسطوره‌ها و افسانه‌های یهودیان زنی است نمایانگر تندرستی و رفاه جامعه‌اش (مق فرانکایل، ۱۹۹۰).

سارا کانر نیز در جامعه‌ی خود نقش مشابهی دارد و گواه آن پیامی است که از پسرش در آینده دریافت می‌کند:

«ممنون، سارا، به خاطر شهامتت در آن سال‌های تیره و تار». دلیل این‌که چرا کایل ریز «رمان را درمی‌نوردد تا با او ملاقات کند»، افسانه‌ی خود سارا کانر است: «به پسرش از زمانی که بچه بود یاد داد چطور بجنگد، سازمان‌دهی کند و آماده شود» (فیلد ۹۲: ۱۹۹۴).

در قسمت دوم *نابودگر*، صرفاً به دنیا آوردن و نگه‌داری از منجی رضایت نمی‌دهد، بلکه به این چالش که «سرنوشت ثابت نیست» پاسخ می‌دهد

به عبارت دیگر، سارا کانر زنی است که اکنون را حفظ می‌کند و به نسخه‌ی آینده‌ی انسانی اطلاعات می‌دهد که با نابودی نژاد بشر مبارزه کند. او درمی‌یابد که تصمیمات کنونی بر نسل‌های آینده اثر خواهد گذاشت. می‌توان این را پاسخ پیشگویانه‌ی زنانه‌ای دانست که زن را به آینده پیوند می‌دهد. باید حدس بزند پیامد عمل کنونی در آینده چه خواهد بود. مادر بودن در این شرایط نمایانگر پرورش قدرت زنانه است: پذیرش نقش مادر شخصیت منجی به‌وسیله‌ی سارا (یادآور داستان مادر دیگری در دو هزار سال پیش) بار دیگر ما را به یاد این می‌اندازد که پاسخ یک انسان می‌تواند موجب تفاوت شود. مریم ناصری، به بیان مانیفیکا [سرود تمجید] (لوقا ۵۵ ـ ۴۶: ۱)، پیامدهای پذیرش دعوت خداوند از سوی خود را تا آینده و تا تمام نسل‌ها می‌دید.

جوزف کمپبل، که اثرش در مورد شخصیت قهرمان داستان، کامرون را به فکر این فیلم‌ها انداخت، قهرمان افسانه را کسی می‌شناسد که به «دعوت به ماجراجویی» اجابت می‌گوید و «(از طریق ماجراجویی‌اش) ابزار زایش مجدد جامعه‌اش را به‌طور کلی احیا می‌کند» (کمپبل ۱۹۸۸: مؤخره). این مطمئناً وظیفه‌ای است که سارا با آن روبه‌روست، و مثل بسیاری از قهرمانان کتاب مقدس قبل از او، تکلیف جای سؤال دارد. او از این دعوت ترسیده است ـ «این افتخار را

نمی‌خواستم، نمی‌خواهمش؛ هیچ چیزش را» ـ ولی تجلی قهرمانی او در پاسخ متهورانه‌ی او به وقایع غیرعادی نهفته است. نه در رابطه‌اش با کایل ریز (که طی آن جان را حامله می‌شود) منفعل عمل می‌کند، نه در پیکار با نابودگر؛ درواقع پیش از کشته شدن کایل حامی او می‌شود.

جان بخشی به موجودات، که در بحث زندگی مصنوعی مسأله‌ی اصلی است، در بحث تجسد در الهیات مسیحیت نیز مسأله‌ی اصلی است

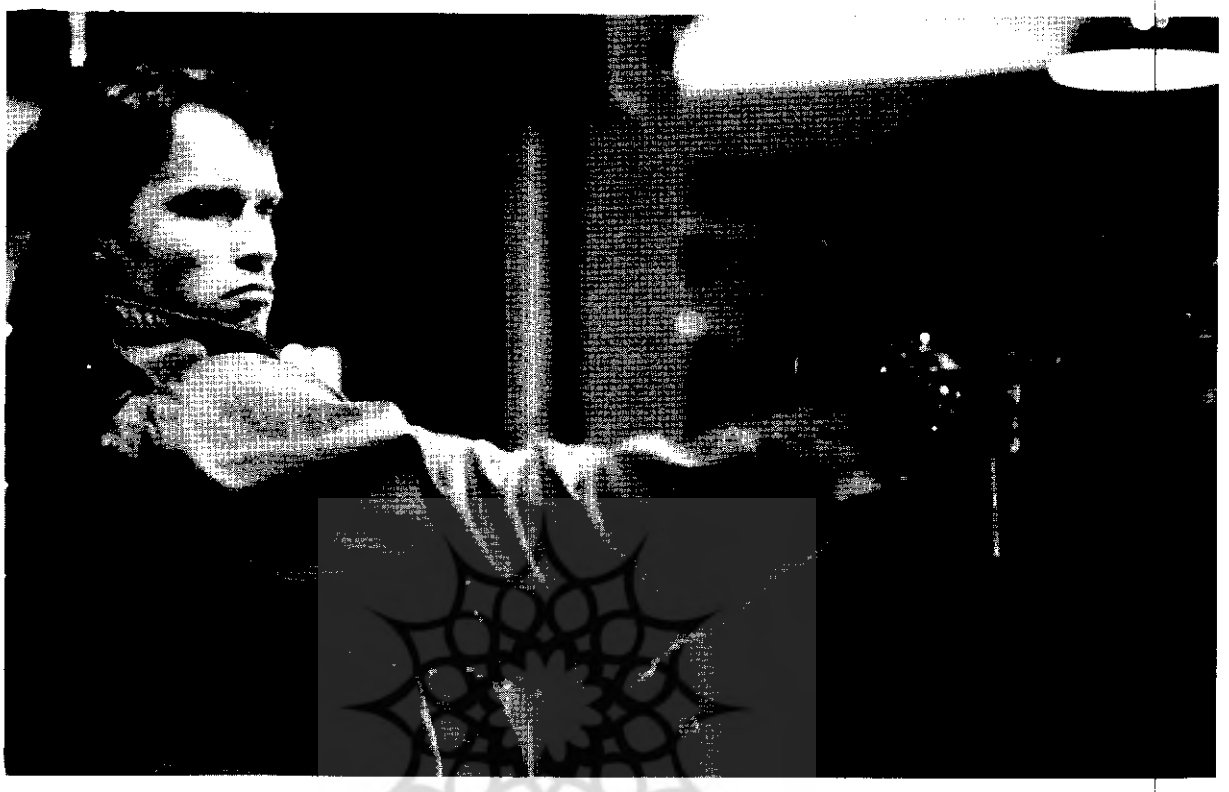
در قسمت دوم *نابودگر*، صرفاً به دنیا آوردن و نگه‌داری از منجی رضایت نمی‌دهد، بلکه به این چالش که «سرنوشت ثابت نیست» پاسخ می‌دهد. تکلیفش را دوگانه می‌یابد: باردار شدن و به دنیا آوردن جان کانر، و جلوگیری از همان شرایطی که باعث خواهد شد جان در آینده نقش منجی را به خود بگیرد.

فیلم اول شاهد تبدیل شدن خدمتکار جوان به زنی است که با رحمتش نویدبخش آینده است. در *نابودگر دو* پیش‌تر به یک جنگجو تبدیل می‌شود. همین قسمت دوم است که به شکلی کامل‌تر به این مسأله که انسان بودن یعنی چه می‌پردازد. باید نخست از *نابودگر* یاد بگیریم که انسان نبودن یعنی چه، و چنان‌که کایل ریز توضیح می‌دهد: «نابودگر آن‌جاست، نمی‌توان با آن چانه زد، برایش استدلال آورد، احساس ترحم نمی‌کند، پشیمان نمی‌شود و نمی‌ترسد، و مطلقاً متوقف نمی‌شود ـ هیچ‌وقت. تا این‌که بمیری.»

هم‌چنین می‌فهمیم نابودگر احساس درد نمی‌کند و درواقع دلیل محکم آسیب‌ناپذیری نابودگر صحنه‌ی آغازین است. وقتی نابودگر عریان از آینده فرا می‌رسد، کمال صورت انسانی را آن‌طور که یونانیان باستان تصور می‌کردند می‌بینیم و وقتی نابودگر، که هنوز عریان است، به شهر لس‌آنجلس چنان نگاه می‌کند که گویی مالک تمام چیزهایی است که از نظر می‌گذراند، این مسأله بیش‌تر تقویت می‌شود. زمانی که ریز همان سفر را از آینده انجام می‌دهد با درد وارد می‌شود: سرما را حس می‌کند، راه رفتن را دردناک می‌یابد و پوست پشتش زخم بدی خورده است.

اما کسانی که دستگاه‌ها را به وجود می‌آورند نخست باید بدانند انسان بودن یعنی چه. نابودگر موجودی است پوشیده از گوشت اما نه مرکب از گوشت. از گفت‌وگوهایش با جان کانر مشخص می‌شود که هیچ شناختی از انسان بودن ندارد: مثلاً چرا مردم گریه می‌کنند یا اهمیت شوخی چیست. مهم‌تر از همه آن‌چه ویرانگر یاد می‌گیرد این است که فن‌آوری هیچ تجربه‌ای از روابط انسانی را ندارد. با وجودی که پایگاه اطلاعاتی عظیمی در مورد رفتار انسانی دارد، رابطه ـ فعالیت معرف زندگی انسانی ـ نباید در آن وجود داشته باشد. این دستگاه ممکن است انسانی به نظر رسد و ممکن است کارکردی تخیلی مانند تعقل انسانی داشته باشد، ولی فاقد جوهر بشریت ـ آن‌چه برخی آن را روح می‌نامند ـ است.

جان بخشی به موجودات، که در بحث زندگی مصنوعی مسأله‌ی اصلی است، در بحث تجسد در الهیات مسیحیت نیز مسأله‌ی اصلی است: زندگی بشری در گوشت رخ می‌دهد، ماده‌ای آکنده از کیفیاتی هم‌چون تفکر منطقی و عاطفه‌ی محبت‌آمیز. داستان اول از دو داستان آفرینش در سفر *پیدایش* عهد عتیق عرصه را برای سنتی یهودی ـ مسیحی آماده می‌سازد تا به وحدت جسم و روح ارزش دهد، که در نتیجه‌ی آن «خاک و نَفَس از همان لحظه‌ی آفرینش در انسان جمع می‌شوند» (مکوآری ۵۰: ۱۹۸۲). درواقع کی‌یر کِگاردِ فیلسوف معتقد است وظیفه‌ی انسان ایجاد ترکیبی از جسم و روح است. برای مسیحیان ارزش وجود جسمانی برگرفته از این است که بخشی است از آفرینش خداوند؛ چون در تصویر خداوند ساخته شده است، پس خوب است. اهمیت این خوبی در مسیح‌شناسی (یعنی مطالعه‌ی مسیح و ویژگی‌هایش) مشهود است؛ مسیح‌شناسی چنین اهمیتی را نه تنها به ماهیت کاملاً انسانی و کاملاً الهی مسیح، بلکه به تعالیم مسیحیت در مورد رستاخیز جسم نیز نسبت می‌دهد. یگانگی ذاتی ماهیت بشری را متکلمانی چون یورگن مولتمان (۱۹۷۴) و



وولفهارت پاتِنبِرگ (۱۹۸۵)* بررسی کرده‌اند.

در *نابودگر دو*، ابهام شرط انسانیت به شکلی تخیلی بررسی شده است. دستگاه کشنده‌ای که برای نابود کردن جان گسیل می‌شود تی ـ ۱۰۰۰ است. دهشناک‌ترین جنبه از توانایی آن «تغییر شکل» است. این دستگاه می‌تواند تمام ویژگی‌های ظاهری بشر را به خود بگیرد. تحت چنین شرایطی چطور می‌توانیم بفهمیم چه کسی انسان است و چه کسی نیست؟ این درونمایه با تأثیر زیادی در فیلم‌هایی چون *حمله ربایندگان جسد* [*حمله‌ی مردگان*] (دان سیگل، ۱۹۵۶) *خطر از دو سو* (ریدلی اِسکات، ۱۹۸۲) *مرد ستاره‌ای* (جان کارپنتر، ۱۹۸۴) و *بیگانه* (ریدلی اسکات، ۱۹۷۹) بررسی شده است، ولی می‌توان آن را طوری تعبیر کرد که شک ما را درباره‌ی نیمه‌ی تاریک ماهیت بشری برانگیزد. پرسش درباره‌ی توانایی خودمان در عمل کردن به شیوه‌ای «غیرانسانی» ما را با توان بالقوه‌مان در تعدی به حریم رفتار مقبول بشری رودررو می‌کند. ایا وقتی جنایتکاران را «حیوان» می‌نامیم، این شیوه‌ی ما در نفی انسانیت‌مان با تمام جنبه‌هایش، چه خوب، چه بد، نیست؟ حقیقت این است که گاه می‌توانیم بیگانه، غیر یا تغییر شکل‌دهنده باشیم.

سارا یقیناً شکلش را تغییر می‌دهد: در فیلم اول یک شخصیت مؤنث دخترانه بود. وقتی بعدها او را در *نابودگر دو* می‌بینیم، یک دستگاه عضلانی، ظریف و محکم و جنگجوست و هنگامی که در سلولی از بیمارستان روانی ایالتی پسکادِرو محبوس است، فکرش را متوجه بالا بردن قدرت جسمانی‌اش کرده است. یک خوانش از این تغییر ظاهر، به‌ویژه زمانی که لباس رزم می‌پوشد و سلاحی خودکار در دست می‌گیرد، این است که سارا از مؤنث به

---

* در مورد رابطه‌ی جسم و ذهن بر مبنای انسان و زندگی مصنوعی، رک: گِلر تنر ۱۹۹۴.

مذکر و از بشر به دستگاه کشنده «تغییر» پیدا کرده است. به جای این‌که او را در راستای سنت رب‌النوع پروتئوس ببینیم، که به غیرِ بی‌شکلِ نامیرا تبدیل می‌شود، می‌توانیم سارا را انسانی ببینیم که مقید به شکل خود است ولی آن را تا بالاترین حد توان جسمانی‌اش پرورانده است. «بازویش را تقویت می‌کند» و روز و شب خستگی‌ناپذیر کار می‌کند و با قدرت «کمر می‌بندد» تا مأموریتش را به انجام رساند.

سرنوشت مستلزم پاسخی است مبتنی بر اراده‌ی آزاد و این اعمال ساراست که شعار پیشگویانه‌ای را که کایل ریز از آینده باز می‌آورد به عمل درمی‌آورد

درمی‌یابیم که سارا در تمام دوران جوانی جان کوشیده است تا مطمئن شود که او مجبور نخواهد شد به ندای دعوت لبیک گوید یا دست‌کم در جنگ آینده تنها نخواهد بود. جنجگو می‌شود و ترفندهایی را به کار می‌بندد که پسرش درک نمی‌کند. جان بدون این‌که سردرآورد به انسان‌نما می‌گوید سارا «می‌خواهد یک کارخانه‌ی کامپیوترسازی را منفجر کند؛ ولی تیر می‌خورد و دستگیر می‌شود. یک بازنده‌ی کامل است.» البته جان نمی‌فهمد که عزم سارا برای پرورش جسمانی و ذهنی‌اش نشانی است از آسیب‌پذیری و ضعف انسانی. (برخلاف تصور، نابودگر در همان زمان درس‌هایی حساس در مورد معنای انسان بودن می‌آموزد.) آن‌چه سارا را برمی‌انگیزاند تصور کابوس‌مانند نابودی و هراس مطلق است و از هرچه سارا انجام می‌دهد و حس می‌کند خبر می‌دهد. ولی فیلم‌نامه یادآور می‌شود که تصور او ریشه در دل‌سوزی برای «کوچک‌ترها» دارد: این ویرانی شهرهای بزرگ یا یادمان‌های ابتکار و قدرت بشری نیست که او را به خود مشغول کرده است، بلکه نابودی کودکان به هنگام بازی است. حواس سارا متوجه حفاظت از بی‌گناهان است و این ما را به یاد این حکم کتاب مقدس می‌اندازد که کودکان باید وعده‌ی رسیدن به کمال زندگی را دریافت کنند. «بگذار کودکان کوچک نزد من بیایند، و جلوی‌شان را نگیر، زیرا مُلک خداوند متعلق به این‌هاست» (لوقا ۱۷ ـ ۱۶ : ۱۸).

در بیمارستان روانی او را دیوانه‌ای خطرناک می‌انگارند، ولی او شعورش را مانند دوشیزه‌ی عاقل قصه‌ای که مسیح بازمی‌گوید به خوبی حفظ می‌کند ـ ریختن روغن در چراغ و آماده شدن برای آمدن داماد (متی ۲۵). سارا می‌داند زمان در اختیار اوست و او باید آماده‌ی دادن پاسخی مناسب باشد. او هیچ‌گاه از ضعفی که اغلب به زنان نسبت می‌دهند، یعنی انفعال، رنج نمی‌برد. تنهایی‌اش تنهایی کسی است که در برهوت فریاد می‌زند. سارا وجودی متروک، یک زندگی پنهان دارد. سارا از قبول نداشتن شهادت زنان رنج می‌برد. زنان کتاب مقدس نیز با این مسأله روبه‌رویند، مثل مورد مریم ناصری که باید فرشته‌ای در نزد یوسف از شرافت او دفاع کند، و مثل زنان آرامگاه مسیح که شهادتشان در مورد رستاخیز تابع شهادت بعدی مردان بود. تنهایی جایگاه سارا، با رد کامل شعور او از طرف پسرش و درمانگران بیمارستان روانی تقویت می‌شود. ترس سارا از این‌که چگونه شهادت او را نه تنها نادیده می‌گیرند بلکه علیه خودش استفاده می‌کنند یکی از قوی‌ترین صحنه‌های فیلم است. در این‌جا نشانه‌هایی از خصوصیات قهرمانانه‌ی سارا که کم‌تر آشکار است کشف می‌شود. از شهوت، فریبکاری و نیرنگ استفاده می‌کند تا بتواند سرانجام بگریزد. این‌ها دقیقاً همان ابزارهایی است که زنان قهرمان کتاب مقدس، تامار، دَبورَه، یهودیه و یاعیل از آن‌ها استفاده می‌کردند تا بقای قومشان را تضمین کنند.

پاسخ خشونت‌بار خود سارا یادآور خشونت یهودیه و یاعیل است که آن‌ها نیز گرفتار شرایطی شدند که اجازه‌ی واکنش دیگری را نمی‌داد ـ وضعیتی که زنان امروز نیز در مبارزه برای بقای خود با آن روبه‌رویند. خولیا اسکوئیول، که در مورد زنان مسیحی و مبارزه‌شان برای عدالت در امریکای مرکزی می‌نویسد، متذکر می‌شود که «... خشونت یا عدم خشونت مسأله‌ی ما در امریکای مرکزی نیست. بلکه این است که آیا می‌توانیم زندگی کنیم یا نه؟ یا قرار است زندگی کنیم یا از بین برویم. مثل زنی هستیم که مجبور است

از هر وسیله‌ی ممکنی استفاده کند تا خودش و فرزندانش را نجات دهد، یا این‌که از بین برود. مردم ما سازمان یافتند تا روش‌های غیرخشونت‌بار را به کار گیرند و پاسخ تمام این روش‌ها مرگ بود» (اِک و جین ۱۹ ـ ۱۸: ۱۹۸۶).

در صحنه‌ی بیمارستان، سارا یک زن، یک مادر، یک بیمار روانی است. در جدال با قدرت‌ها و رؤسا قرار می‌گیرد. نمایانگر یکی از پایدارترین نقشمایه‌های عدم قدرت در تجربه‌ی انسانی است. زنان بسیاری از داستان‌های کتاب مقدس مجبورند با چنین قدرت‌های کوبنده‌ای جدال کنند تا زندگی کودکانشان را حفظ کنند. کاملاً روشن است که کشتار بی‌گناهان هراسی دایمی بوده و هم‌چنان در زمان ما نیز هست. سارا نمونه‌ای است از این‌که چطور بی‌قدرت‌ها در برابر قدرتمندان از خودشان دفاع می‌کنند. سارا درد از دست دادن، نبرد، توان نظامی غیرانسانی، بهای غرور بشر و بار مسؤولیت حفاظت کردن را می‌فهمد. جایگاهش را در ارتباط با تکلیف شکل دادن به آینده‌ای آبرومند که کودکان در آن مصون باشند تشخیص می‌دهد.

سرنوشت مستلزم پاسخی است مبتنی بر اراده‌ی آزاد و این اعمال سارا است که شعار پیشگویانه‌ای را که کایل ریز از آینده باز می‌آورد به عمل درمی‌آورد: «آینده مقرر نیست. هیچ سرنوشتی جز آن‌چه می‌سازیم وجود ندارد.» همان‌طور که ژاک ماریتَن اشاره می‌کند، تصمیم بشر برای عمل کردن باید مبتنی بر آزادی باشد، نه فیلم‌نامه‌ای الهی: «برنامه‌ی الهی سناریویی از پیش آماده شده نیست که افراد آزاد در آن نقش بازی کنند و هم‌چون بازیگران عمل کنند. باید فکرمان را از ایده‌ی نمایش‌نامه‌ای از پیش نوشته شده به کلی پاک کنیم.» او نتیجه می‌گیرد که «خداوند در آفرینش خطر می‌کند و موجودات آزاد خداوند را شگفت‌زده می‌کنند» (به نقل از کُوبرن، ۳۶: ۱۹۷۹).

پیامدهای بینش تازه

رابطه‌ی رو به رشد بین پسر سارا، جان، و آدم‌نمای حامی‌اش به فیلم اجازه می‌دهد تا جوهر چیزی را که باید در انسان ارزش داشته باشد بکاود. وقتی آدم‌نما با پسرک همنشین می‌شود، کم‌کم پیچیدگی بشریت را فرا می‌گیرد ـ ما هم کم‌کم در مورد پیچیدگی بشریت تأمل می‌کنیم. دلیل گریه، نیاز به شوخی و لزوم نکشتن را کشف می‌کنیم. جان را به واسطه‌ی رابطه‌اش با آدم‌نما بیش‌تر می‌شناسیم: ابتکار و شهامت پسرک و نیز موهبت دوستی را نظاره می‌کنیم. سارا را هم بیش‌تر می‌شناسیم. جان می‌فهمد که به سبب عشق به دنیا آمده است و مادرش را عشقی که به ریز دارد هم‌چنان حفظ می‌کند: «طی چند ساعت کوتاه به اندازه‌ی یک عمر عشق کردیم.»

پافشاری جان، باوجود خطر برای خودش، بر این‌که مادرش را از بیمارستان نجات یابد به ماهیت در حال تغییر رابطه‌ی بین مادر و فرزند اشاره دارد. جان از نقش پسری که باید از او محافظت کند فراتر می‌رود و سارا نمایانگر کسی است که آماده است به خاطر هدف قربانی شود. در محل استحکامات صحرایی که هر سه به آن‌جا می‌روند، هم جان و هم نابودگر احساس می‌کنند به سمت شناخت موثقی از انسان پیش می‌روند، حال آن‌که سارا به بینش تازه (و خلاف انتظاری) از خصوصیات پدری می‌رسد. در یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌های فیلم دوم، با خود فکر می‌کند که «از میان تمام پدرهای احتمالی‌ای که سالیان سال آمده‌اند و رفته‌اند، این چیز، این دستگاه تنها کسی است که شایستگی خود را نشان داده است. در دنیایی بی‌عقل، عاقلانه‌ترین انتخاب بود.»

عزم سارا برای نجات پسرش و جلوگیری از انهدام آتشین باعث شد مایلز دایسون را پیدا کند؛ دایسون مردی است که مسؤولیت تولید فن‌آوری نابودگر را در آینده برعهده دارد. او مردی است که کاملاً غرق کار خود در زمینه‌ی رُبات‌شناسی شده است. بازو و دست نابودگر (میراث آدم‌نمای فیلم اول) پیش نمونه‌ای است برای اختراعات بیش‌تر او. هم‌چنین خدای اوست. این دست‌ها در قدس‌الاقداس سرّیِ کارخانه‌ی فرمانش (سیبرنتیک) نگه‌داری می‌شوند. فقط کشیشان عالی‌مرتبه‌ی علم می‌توانند به این زیارتگاه دسترسی داشته باشند.

نویسنده‌ی فرانسوی، ژاک اِلول، توسعه‌ی فنی انسان را با

جادو مقایسه می‌کند، چنان‌که هر دو تلاش‌هایی هوشیارانه‌اند برای دراختیار گرفتن محیطی که بشریت در آن زندگی می‌کند (الول ۱۹۶۳). الول مرد مقدس، جادوگر یا جادودرمانگر را در حال اجرای نقش محافظت از جامعه می‌بیند، ولی زمانی که دایسون را در خانه‌اش می‌بینیم چندان به فکر جامعه‌اش نیست و همسر و فرزندش نسبت به کارش در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارند. مایلز دایسون هیچ علاقه‌ای به پیامدهای اخلاقی طرحش ندارد. مردی پلید نیست، ولی مردی بی‌فکر است. هیچ چیز نمی‌تواند این مرد را از تعقیب علم باز دارد.

در بسیاری از اسطوره‌ها و افسانه‌های سراسر جهان، کودکی که به دنیا می‌آید تا بشریت را نجات دهد تقریباً همیشه مذکر معرفی می‌شود و کودکی که به دنیا می‌آید تا منجی را حامله شود همیشه مؤنث معرفی می‌شود

همین دل‌مشغولی به احتمالات علمی، که توجه چندانی به واقعیت ندارد، دنیای امروز ما را فرا گرفته است. زمانی از رادنی بروکز، یکی از دانشمندان پیشرویی که روی نظام‌های زندگی مصنوعی کار می‌کند، نقل شده بود که می‌گفت آرزویش این است که:

> عاملان متحرک کاملاً خودمختاری بسازد که با انسان‌ها در دنیا همزیستی داشته باشند و همان انسان‌ها آن‌ها را به خودی خود موجوداتی هوشمند بدانند. من چنین عاملانی را مخلوق می‌نامم. این است انگیزه‌ی فکر من. هیچ علاقه‌ی خاصی ندارم که توضیح دهم بشر چگونه کار می‌کند، اگرچه انسان‌ها، مثل دیگر جانوران، در این راستا موضوعات جالبی برای مطالعه هستند به این علت است که عاملان خودمختار موفقی هستند. هیچ علاقه‌ی خاصی به کاربردها ندارم؛ به نظرم روشن است که اگر بتوانم به اهدافم برسم، آن وقت ادامه‌ی کاربرد چنین مخلوقاتی را تنها تخیلات ما (آن‌ها) محدود خواهد کرد. هیچ علاقه‌ی خاصی به پیامدهای فلسفی مخلوقات ندارم، اگرچه واضح است که پیامدهای مهمی وجود خواهد داشت.
>
> (رادنی بروکز، به نقل از لِوی ۲۷۰: ۱۹۹۲)

علمی که مایلز دایسون سرگرم آن است مدت‌های مدید تداعی‌کننده‌ی کابوس جنگ با رُبات‌ها بوده است؛ در سال ۱۹۰۰ فیزیکدانی به نام نیکلا تِسلا، وقتی به نوعی دستگاه لازم برای بی‌نیاز شدن از انسان‌ها در آوردگاه فکر می‌کرد، دریافت که چنین مخلوقی باید «یک ابداع مکانیکی صرف نباشد، بلکه دستگاهی باشد که اصل متعالی‌تری را دربر گیرد که آن را قادر سازد وظایفش را چنان انجام دهد که گویی هوش، تجربه، تعقل، قضاوت و یک ذهن داشته است!» (فرانکلین ۲۰۶: ۱۹۸۸).

خطرات این اختراع متکبرانه را می‌توان در نبوغ اتمی قرن دید؛ وقتی روبرت اُپنهایمر به پیامدهای کارش بر روی بمب اتمی پی برد، از *باگاواد گیتا* چنین نقل کرد که «من مرگ شده‌ام، ویرانگر جهان‌ها» (برای اطلاعات بیش‌تر، رک: پوربِل، ۱۹۹۴). این نقل قول برداشتی قدیمی را دربر می‌گیرد مبنی بر این‌که ماری شلی در رمانش، *فرانکستاین*، کشف می‌کند که «خطرناک به دست آوردن دانش است، و خوشحال‌تر مردی است که معتقد است زادگاهش جهان است نه کسی که آرزو دارد بزرگ‌تر از آن چیزی شود که طبیعتش اجازه می‌دهد» (شِلی ۴۶: ۱۹۸۷).*

درست همان‌طور که در داستان ماری شلی، شیطان این چنین نه در مخلوق، بلکه در عزم فرانکستاین برای دنبال کردن قدرت آفرینش به هر بهایی و بدون توجه به نتیجه‌اش قرار می‌گیرد، در *نابودگر دو* نیز دایسونِ دانشمند درمی‌یابد که ساخته‌های ما ممکن است در نهایت موجب ویرانی ما باشند. اما کسی که جرأت می‌کند قدرت خلاق دانش را منحرف سازد ممکن است خود را در جایگاهی بیابد که یک ضرب‌المثل کهن چینی به او هشدار می‌دهد که «هرکس که بر پشت ببری سوار شود دیگر نمی‌تواند از آن پیاده شود»: خطرات رها کردن مسؤولیت می‌تواند عظیم‌تر از پی‌گیری

---

* در مورد تحلیلی از گونه‌ی فیلم‌های ترسناک از منظری یسوعی، و به ویژه تحلیلی از *فرانکستاین* ۱۹۳۱ ویل، رک بلیک (Blake) ۱۹۹۱.

کورکورانه‌ی آن باشد. می‌توان گفت که بشریت وقتی خودآگاهی‌اش را از دست دهد ـ و حتی درکش را از این‌که چنین خودبازبینی‌ای اصلاً ضروری است ـ قدرت را از دست می‌دهد. هنگامی که دایسون با پیامدهای تحقیقاتش در آینده روبه‌رو می‌شود متوسل به این دفاع قدیمی بشر می‌شود: «نمی‌دانستم این اتفاق می‌افتد»؛ بهانه‌ای که اغلب در برابر جان‌های از دست رفته عرضه می‌شود.

دِیل اوکرمان این دفاع از «ندانستن» را در *دره‌ی رو به تاریکی: منظر کتاب مقدس در مورد جنگ هسته‌ای* بررسی می‌کند. او از تاریخ‌نویس انگلیسی، هربرت باترفیلد چنین یاد می‌کند: «یکی از بزرگ‌ترین نقایص زمان ما ناکامی تخیل یا تعقل در به خودآوردن ماهیت شوم گناه انسانی است» (اوکرمان ۲ ـ ۳۱: ۱۹۸۱). اوکرمان جایی از *انجیل لوقا* را به یاد می‌آورد که در «هنگامه‌ی درد و رنج» مصلوب شدن، مسیح می‌گوید: «پدر آن‌ها را ببخش، نمی‌دانند چه می‌کنند»، و می‌پرسد: به چه ترتیبی نمی‌دانند؟ اوکرمان این ناکامی را درک می‌کند که نمی‌تواند ببیند مسیح به معنای پیامبرانه چه بوده است، ولی دچار کوری اساسی‌تری است: کوری‌ای که در نتیجه‌ی نداشتن احساس در قبال یک همنوع نمایان می‌شود؛ ماهیت سنگدلانه‌ی عوام در برابر هراس از قتل و شکنجه.*

این دقیقاً نمونه‌ی بشری است که برای نخستین بار نابودگر با آن روبه‌رو می‌شود. کم‌کم نابودگر در لباس تبهکاران و قاتلان و کسانی که غریبه‌ها، ضعیفان و آسیب‌پذیران را آزار و اذیت می‌کنند، آن‌چه را انسانی است تقلید می‌کند. در مقابل، *نابودگر دو: روز داوری*، مدل تی ـ ۱۰۰۰ را با لباس مقامات مختار نشان می‌دهد: نیروی پلیسی که شعارش، که خودروهای پلیس را زینت داده است، این است که «مراقبت کن، محافظت کن».

سارا در تلاش برای کشتن دایسون از بی‌احساسی رنج می‌برد؛ بینش اخلاقی‌اش دچار نقص شده است. راه‌حل آخرالزمان آینده را مرگ دایسون می‌بیند ولی محدودیت در کشتن را که پسرش، جان کانر، بر نابودگر اعمال کرده است نادیده می‌انگارد. (نابودگری که از آن پس، با شناخت نوعی رفتار اخلاقی که شرط بشریت را تشکیل می‌دهد و تعریف می‌کند، خود را محدود به شلیک کردن به پای افراد می‌کند.) زمینه‌ی اقدام سارا برای قتل دایسون را باید در این باور یهودی ـ مسیحی دید که قتل غلط است. فرمان نهی از قتل (*سِفر تثنیه* ۵) محدودیتی اخلاقی بر اعمال انسان وضع می‌کند، حتی در شرایطی که مصلحت‌آمیزترین راه رهایی از آینده‌ای مخوف مرگ فردی خاص باشد.

اما سارا شخصیتی به ما معرفی می‌شود که دارای پیشینه‌ای اخلاقی است که وقتی با انسانیت زندگی‌ای روبه‌رو می‌شود که قصد دارد نابودش کند نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. هنگامی که رودرروی دایسون قرار می‌گیرد، قادر نیست قصدش را عملی کند. این نخستین باری است که سارا از مأموریتش منصرف می‌شود. دایسون هیولا نیست، بلکه مردی است که برای خانواده‌اش می‌ترسد.

مخلوقی دگرگون

تازه با ورود نابودگر و جان به خانه‌ی دایسون ارتباط بین قدرت مردانه و زنانه را پیدا می‌کنیم. این‌که نقش جنگجو را باید زنان ایفا کنند و نقش پرورنده را مردان، پیام صحنه‌ی خانه‌ی دایسون است. سارا نمی‌تواند دایسون را بکشد و از این رو فکر می‌کند در انجام تکلیفش شکست خورده است، ولی همدردی جان با سارا او را از احساساتی که مدت‌هاست یخ‌زده است می‌رهاند. تمامیتِ جان ریشه در پرورندگی سارا دارد و تمامیت سارا بار دیگر در عشق جان متبلور می‌شود.

در بسیاری از اسطوره‌ها و افسانه‌های سراسر جهان، کودکی که به دنیا می‌آید تا بشریت را نجات دهد تقریباً همیشه مذکر معرفی می‌شود و کودکی که به دنیا می‌آید تا منجی را حامله شود همیشه مؤنث معرفی می‌شود. کلیتی در این تصویر وجود دارد که اغلب با تأکید بر نقش ناجیانه‌ی صرفاً مردانه برهم می‌ریزد. ولی شاید این‌طور باشد که این دو نقش کل

---

* در مورد ناکامی تخیل، عاطفه و «کمرنگ شدن احساس اخلاقی»، رک: *ایلیاد، شعر توان*، در پانیچاس ۱۹۷۷.

داستان نوع بشر را می‌سازد. کودک، وقتی به حدی از رشدی می‌رسد که برای آن به دنیا آمده بود، باید غیر از آن کودک شود و مادر باید غیر از آن مادر شود. باید هر دو در انسانیت یگانه‌شان رودرروی یکدیگر قرار گیرند. عیسی می‌پرسد «مادرم کیست؟ برادرانم کیستند؟» (متی ۴۸: ۱۲). سارا هم مادر جان است و هم زنی که فراخوانده شده است تا در نجات بشریت مشارکت داشته باشد. جان هم پسر اوست و هم مردی که نوید آینده در او نهفته است.

از این نقطه به بعددر *نابودگر دو*، تعبیر این دو بشر ـ کودک و مادر / مرد و زن ـ به عنوان نماد تمام آدم‌هایی که درگیر ماجرای «انسان شدن» هستند ممکن می‌شود. اگر هنوز انسان نباشیم، «روزبه‌روز چنین می‌شویم»: زندگی برای سارا و جان «کشف و ... درک پتانسیل‌های وجودی انسانی است» (هِردِر به نقل از پانِنبِرگ ۴۵: ۱۹۸۵)؛ مسأله‌ای که خیلی عجیب است رویارویی آن‌ها با دستگاهی است ـ موجودی کاملاً بیگانه، غیر ـ که به آن‌ها کمک می‌کند تا انسانیت‌شان را بیابند. قربانی شدن در پایان فیلم، خودویران‌سازی نابودگر، با تأمل او در مورد یگانگی بشر تأیید می‌شود، چنان‌که سارا امیدوارانه می‌گوید: «اگر یک دستگاه بتواند ارزش زندگی انسانی را بفهمد، شاید ما هم بتوانیم». در حالی که سارا نمونه‌ی زنده‌ی عمل دگرگونی است، نابودگر می‌تواند دست به یک عمل واقعاً انسانی، و عملی آگاهانه، بزند: قربانی کردن خود. یورگن مولتمان خودشناسی را ناشی از زمانی می‌داند «که به آدمی در زندگی‌اش، با دعوت خداوند، کاری غیرممکن محول می‌شود» (مولتمان ۱۶: ۱۹۷۴).

پیامد رفتار ناشی از اراده‌ی آزاد نابودگر حیرت‌آور است، یعنی این‌که پیروزی سارا و نجات بشریت به انسان‌سازی این آدم‌نما بستگی دارد. این‌که این دستگاه می‌تواند شستش را به نشانه‌ی همگانی[۶] بشر به عنوان پیروزی بالا ببرد، در حالی که سارا او را به سمت حوض مواد مذابی پایین می‌برد که او را نابود می‌سازد، پیوند پیچیده‌ی انسان با غیر را نشان می‌دهد.

پس در جریان فیلم‌های *نابودگر*، شرایطی که پاسخی پیامبرانه را در سارا برمی‌انگیزد در عمل رهایی‌بخش دستگاه محقق می‌شود. مسیحیان می‌توانند عمل کاملاً فداکارانه‌ی نابودگر را صحنه‌ای قهرمانانه تعبیر کنند که یادآور این باور مسیحیان است که بشریت می‌تواند، به واسطه‌ی قربانی شدن عیسی بر روی صلیب، به آفرینشی تازه برسد. عیسی یاد داد که انسان حقیقی بودن یعنی رهیدن: ما مُجازیم اشتباه کنیم و سُست باشیم. خطر این‌جا نیست، بلکه خطر در این فرض است که می‌توانیم هر کاری بکنیم. خطر در عمل بخشیدن نَفس خود، در خود عمل تسلیم شدن، نوید انسان کامل شدن وجود دارد:

تو فرزند انسان و خدایی، نامیرا
گرچه محکوم به فنایی، نومید لیک روزی‌خورِ رستگاری
قادر به تفکر، قتل و صفایی.
یادآر انجامت را، بنگر رنج کمالت را.
شمشیر در آفتاب؛ در باران بی‌انقطاع.
لیک در صلح و صفا برو، حال در صلح و صفا پیش برو.
(برگرفته از *قابیل* اثر آن ریدلر (به نقل از نیکلسن ۳۸: ۱۹۴۲)

❑

منبع:

Clive Marsh & Gaye Oritz (eds.), ***Explorations in Theolgey and Film: Movies and meaning***, Blackwell Publishers, 1997, pp. 140 - 154.

پی‌نوشت‌ها:

1. ***The Short Twentieth Century 1914-1991.***
2. ***Hopeful Imagination, Prophetic Voices in Exile.***
3. ***War Of Worlds***
4. ***Brave New World***

۵. اسطوره‌ای یونانی: نخستین زن فانی که از روی کنجکاوی در صندوقی را باز می‌کند و باعث می‌شود تمام بیماری‌های انسانی در جهان منتشر شود.

۶. به نظر می‌رسد این نشانه خیلی هم همگانی و جهانی نباشد؛ از جمله در فرهنگ ایرانی خودمان.