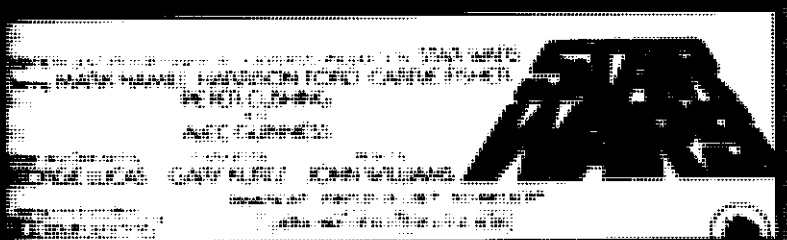
نگاه نکن به کجا می‌روئیم

آینده در فیلم‌های علمی تخیلی ۱۹۸۲ - ۱۹۲۰



در اواخر دهه‌ی شصت، می‌دانستیم که جهان در بحرانی قرار گرفته که شاید بغرنج‌ترین بحرانِ تاریخ بشریت است. گرچه نوع بشر دیگر به حدی صاحب علم و تکنولوژی شده بود که بالقوه به ما اجازه می‌داد تا آینده‌ی سیاره‌مان را بر اساسِ نیازها و امیال بشری شکل دهیم، اما حالا ما با این نیروها ـ که خودمان خلق‌شان کرده بودیم ـ به‌مثابه قدرت‌های بیگانه‌ای مواجه شدیم که اختیارشان از دست‌مان خارج شده و تهدیدی برای بقای ما بر سیاره هستند. پس تصادفی نبود که ژانر علمی‌تخیلی سرانجام در فرهنگ انگلیسامریکایی به عنوانِ اندام‌واره‌ای مرکزی شناخته شد.

خودِ امریکا نیز به‌دلیل جنگ ویتنام و تبعات تخریبیِ آن دچار از هم‌پاشیدگی شده بود. این تبعات تنها محدود به هندوچین نمی‌شد، بلکه وفاق سیاسی، تعاون اجتماعی، و اقتصاد نظامی خود امریکا را هم دربر می‌گرفت، و این تازه بدون در نظر گرفتن [فروریزی] توهّمات ما درباره‌ی تاریخ و سرنوشت‌مان است. شهرهای رو به‌زوال محمل شورش‌های علنی شدند، معترضان دانشگاهی رفتاری مشابه آشوب زندانیان از خود بروز دادند، و حتی واحدهای ارتش و نیروی دریایی نیز عصیان کردند. در میان این سیاره‌ی منقلب، رهبران امریکا انگار از گذشته ناآگاه و بر آینده نابینا بودند.

تصاویری از فاجعه در تمامی حالاتش، تصوری آخرالزمانی را موجب شده بود. این تصاویر از گزینه‌ی بسیار محتمل فاجعه‌ای اتمی تا فرافکنی‌های دیوانه‌واری چون غلبه‌ی بی‌خطرترین اشکال حیات بر نوع بشر را دربر می‌گرفت. در اواخر دهه‌ی شصت، تصویر عقوبت و نابودی بدل به چشم‌اندازِ معمولِ انگلیسامریکایی‌ها درباب آینده‌های محتمل شده بود، که مثال آن را می‌توان در سفیدیِ استریلیزه‌ی *تی اچ ایکس ۱۱۳۸* اثر جرج لوکاس، و یا در مجسمه‌ی درهم شکسته‌ی آزادی در پایان فیلمی با نامی درخور، *سیاره‌ی میمون‌ها* (۱۹۶۸) مشاهده کرد. ظاهراً تنها امید ما برای نجات در بیرون از ما قرار داشت، شاید در بیگانه‌های آسمانی‌ای که کسی را برای نجات ما از چنگ میمون‌های آدم‌کش، که در ۲۰۰۱ (۱۹۶۸) به لباس ژنرال‌های ایالات متحد درآمده‌اند، برنامه‌ریزی کنند.

همان‌طور که همه می‌دانیم، این بحران در دهه‌های هفتاد و هشتاد حادتر و عمیق‌تر شد. همچنین، کمابیش آگاهیم که منظرهای فرافکنی‌شده‌ی آینده در فیلم‌های علمی‌تخیلیِ انگلیسامریکاییِ دهه‌های هفتاد و هشتاد، اگر نه یکسره آخرالزمانی، دست‌کم شدیداً بدبینانه بودند. با بررسی شکل‌های دقیق این منظرها، شاید بتوانیم به‌درک واضح‌تری از موقعیت فرهنگی و تاریخی‌مان دست یابیم.

من به جای انتخاب دلبخواهی، بررسی دقیق‌تری از پیکره‌ی کلی فیلم‌های مربوط به آینده که از ۱۹۷۰ به‌نمایش درآمده‌اند ارائه می‌دهم، و بعد به‌طور خاص به چهار فیلم به‌نمایش درآمده پس از ۱۹۸۰ می‌پردازم که کمابیش چشم‌اندازهای منسجمی از زمانی در آینده را در خود دارند. اما پیش از پرداختن به این مصداق‌ها، اجازه دهید کمی به عقب برگردیم و تصاویر مسلطِ آینده در فیلم‌های علمی‌تخیلی قدیمی‌تر را به‌خاطر آوریم.

نخستین تصویر درخشانِ کهن‌الگووار از آینده که در فیلم‌های علمی‌تخیلی اولیه فرافکنی شد، چیزی است که می‌توان عنوانِ «شهر فرنگِ آینده» را به آن اطلاق کرد. نخستین فیلمی که به ذهن می‌رسد، *متروپلیس* (۱۹۲۶) است که در آن شهر فرنگ چون بخشی از یک دیالکتیک نشان داده می‌شود، و تقریباً معطوف به مشقاتِ زیرزمینی توده‌های کارگر است. در سال ۱۹۳۰، هالیوود ربع میلیون دلار هزینه کرد تا «شهر فرنگ آینده»ی خودش را خلق کند، و آن تصویری فوتوریستی و باشکوه از نیویورک سال ۱۹۸۰، در بلاک باسترِ بداقبالِ علمی‌تخیلی *فکرشو بکن** بود. در ۱۹۳۶، *اشیایی که می‌آیند*، «شهر فرنگ آینده» را چون مخلوقِ فن‌سالاریِ پیشرفته به نمایش گذاشت. *بال‌هایی بر فراز دنیا* با آن فضاپیماها و سفینه‌های عظیم‌اش، دومین کهن‌الگوی فراگیر را شکل بخشید: «ماشین پرنده‌ی اعجاب‌آور». بگذارید این کهن‌الگوهای اولیه ـ «شهر فرنگ آینده» و «ماشین‌پرنده‌ی اعجاب‌آور» ـ را در پس‌زمینه ذهن‌مان داشته باشیم و بعد به‌سراغ منظرهای آینده در فیلم‌های دهه‌ی هفتاد برویم و سپس نگاه دقیق‌تری به آن چهار فیلم سال‌های ۱۹۸۱ و ابتدای ۱۹۸۲ داشته باشیم.

بنا به آمار من ـ که بی‌شک چندتایی را هم جا انداخته‌ام ـ از سال ۱۹۷۰ تا ابتدای ۱۹۸۲، پنجاه‌ویک فیلم علمی‌تخیلی انگلیسامریکایی ساخته و اکران شد که کل یا بخشی از آن‌ها در

* Just Imagine

زمانی مشخص در آینده می‌گذشت. تنها دو تا از این فیلم‌ها مضمونی مغایر با استیلای تکنولوژی پیشرفته‌ای که در *اشیایی که می‌آیند* دیده بودیم، داشتند. (مگر آن‌که *قلب تپنده* (۱۹۸۱) را هم حساب کنیم، که داستانش درباره‌ی ربات‌هایی است که عاشق می‌شوند). هر دوی این فیلم‌ها در سال ۱۹۷۹ به‌نمایش درآمدند، و هر دو به‌طور عمده مخاطب نوجوان را هدف گرفته بودند در حالی که ما بزرگسالان، که واقعاً درک بهتری داریم، ترجیح دادیم که این پشمک را برای کودکان بگذاریم. والت دیزنی *حفره‌ی سیاه* را تهیه کرده بود، که محیط انسانیِ آن را چیزی جز ماشین‌های پرنده‌ی اعجاب‌آور تشکیل نمی‌دهد. فیلم سینمایی *پیشتازان فضا* نیز نگاهی بسیار اجمالی و با پس‌زمینه‌ای مخدوش، به «شهر فرنگ آینده» دارد که البته باز هم بخش اعظم آن با الگوی «ماشین‌پرنده‌ی اعجاب‌آور» همپوشانی دارد. این‌ها در میان آن پنجاه‌ویک فیلم، منظرهای خوش‌بینانه‌ای داشتند.

در فیلم‌های اواخر دهه‌ی پنجاه، همین نسبت محدود را می‌توان در تصاویر بیگانه‌هایی یافت که به قصد تهدید یا نابودی نوع بشر پا به زمین می‌گذارند. تنها دو فیلم به ذهن من می‌رسد، که هر دو در سال ۱۹۷۸ اکران شدند. *تهاجم دزدان جسد* که اصلاً بازسازی فیلم دهه‌ی پنجاهیِ دیگری مربوط به تهاجم فضایی‌ها به زمین بود و همچون فیلم اولیه، بیگانه‌های فضایی اساساً استعاره‌هایی از نیروهای ازپیش‌حاضر و شکل‌دهنده‌ی آینده بودند. حالا دیگر نشانی از کمونیست‌ها بازنمایی نشده بود، بلکه همان‌طور که بسیاری نوشته‌اند، جریان مُدِ روز جای آن‌ها را در فیلم‌ها پر کرده بود. حالا فضایل امریکایی‌های طبقه‌ی متوسط شهرهای کوچک، که مرگ قریب‌الوقوع‌شان کابوس فیلم اصلی را موجب می‌شد، به کل ناپدید شده بودند.

دیگر فیلم سال ۱۹۷۸، *پایان جهان* عملاً هجویه‌ای بر فیلم‌های تهاجم فضایی‌ها در دهه‌ی پنجاه است. درواقع فیلم در شرایطی به پایان می‌رسد که نه تنها فضایی‌های شریر کره‌ی زمین را نابود کرده‌اند، بلکه آخرین بازماندگان انسان ـ قهرمان مرد و قهرمان زن ما، وارونه‌ای از آدم و حوا ـ را وامی‌دارند که تمام این نمایش را از تلویزیون تماشا کنند، جایی که ما عملاً ردپای زمین‌لرزه‌ها، آتش‌فشان‌ها، آتش‌سوزی‌ها، و سیل‌های بسیاری از فیلم‌های فاجعه‌ی پیشین را در آن می‌بینیم.

نمایش مشابهی را در *نابودی کره‌ی زمین باشکوه** شاهدیم، که در آن روایت‌گری کند اورسون ولز تصاویرِ نابودی دنیا را همراهی می‌کند. زمین‌لرزه‌ها، گردبادها، سیل‌ها، و زنبورهای قاتل همچون بخشی از «تهاجمی شدن طبیعت»، با تأثیر سیاره‌ی مشتری در سال ۱۹۸۲ به‌اوج خود می‌رسند. اما نباید از نظر دور داشت که تمام این خرابی درواقع به‌نوعی برآمده از فعالیت‌های بشر و مخلوقات اوست: تروریسم، آلودگی، جنگ هسته‌ای، کمونیسم، فاشیسم، تحقیقات دی. ان. ای، فرقه‌ها و رهبران مذهبی، بازار مشترک اروپا، چین سرخ، روسیه‌ی سرخ، و آفریقای سیاه.

فیلم‌هایی که به زمان حال می‌پرداختند نیز در جبهه‌گیری‌های خود، حملات کمابیش موفقیت‌آمیزی را از جانب هیولاهایی چون کرم‌ها، حشرات، زنبورها، کوسه‌ها، و یک گوریل غول‌پیکر علیه ما ترتیب می‌دادند. نمونه‌اش فیلم‌های *Squirm* [*به خود پیچیدن همچون کرم*]، *گله‌ی زنبور*، *زنبورها*، *امپراطوری مورچگان*، *حشرات*، *آرواره‌ها*، و بازسازیِ *کینگ کونگ*. اما هیچ‌کدام از آن پنجاه‌ویک فیلمی که به آینده می‌پرداختند، اَشکال حیاتی دیگری را که بر روند تاریخ بشریت تأثیرگذار باشد، نشان نمی‌دادند، مگر چهار ادامه‌ای که بر *سیاره‌ی میمون‌ها* ساخته شد: *زیر سیاره‌ی میمون‌ها* (۱۹۷۰)، *فرار از سیاره‌ی میمون‌ها* (۱۹۷۱)، *فتح سیاره‌ی میمون‌ها* (۱۹۷۲)، و *نبرد برای سیاره‌ی میمون‌ها* (۱۹۷۳). همه‌ی فیلم‌های باقی‌مانده عملاً آینده‌ای فاجعه‌آمیز یا بسیار ناخوشایند را نشان می‌دهند که دلیلش به‌طور مستقیم به رفتار انسان و مخلوقات انسان برمی‌گردد.

در *کلوسوس*، *پروژه‌ی فوربین* (۱۹۷۰)، کامپیوترهای جنگی ایالات متحد امریکا و اتحاد جماهیر شوروی به هم می‌پیوندند تا بر زمین حاکم شوند. در *بی‌برگ‌وبار* (۱۹۷۰) آلودگی محیط زیست را نابود کرده است. جنگ زیست‌شناختی تقریباً تمام افراد بشر را در *مرد امگا* (۱۹۷۱) [در ایران: آخرین مرد روی زمین ـ م.] از میان می‌برد. در *گاز ـ ز ـ زا* یا *واجب شد که برای نجات دنیا، نابودش کنیم* (۱۹۷۵) ساخته‌ی راجر کورمن، گاز سمی تمام افراد بالای بیست‌وپنج سال را می‌کشد ـ عنوان فیلم بازتابی از ادعای مأموری امریکایی در جنگ ویتنام است که دستور انهدام دهکده‌ی

* The Late Great Planet Earth

پن‌تره را صادر کرده بود: «واجب بود که برای نجات شهر، نابودش کنیم». آینده‌ی پس از فاجعه، صحنه‌ی فیلم‌هایی چون فیلم ممنوع برای زیر هفده‌سال *گلن و راندا* (۱۹۷۱)، *آخرین مبارز* (۱۹۷۵)، *پسر و سگش* (۱۹۷۵)، *کوچه‌ی جهنم* (۱۹۷۷) و *فرار لوگان* (۱۹۷۶) بود که شرایط پس از فجایعی چون تراکم بیش از حد جمعیت، آلودگی و جنگ اتمی را نشان می‌دادند. در *زد. پی. جی.* (۱۹۷۲) و *بیسکوییت سبز* (۱۹۷۳)، تراکم بیش از حد جمعیت به ایجاد دولت‌های شریر انجامیده است، که در اولی تولد را ممنوع کرده‌اند و در دومی شهروندان را با بیسکوییت‌های سبزی که از اجساد دیگر شهروندان درست شده تغذیه می‌کنند.

در هیچ‌کدام از این پنجاه‌ویک فیلم، دمکراسی کارآمدی در آینده تصویر نشده است. در بسیاری از آن‌ها جوامع آینده به‌گونه‌ای نشان داده شده‌اند که از سوی شکلی از توتالیتاریسم، انحصار، یا نظامی فراگیر اداره می‌شوند. *تی‌اچ ایکس ۱۱۳۸* (۱۹۷۰؛ ۱۹۶۹)، یک حکومت پلیسی را نشان می‌دهد که یکی از ترسناک‌ترین تصاویر آن، گسترش و تکثیر پلیس‌هایی بود که در آن زمان تظاهرکنندگان ضدجنگ ویتنام را کتک می‌زدند. *یخ* (۱۹۷۹)، نمونه‌ی نادری است که انقلابیون زیرزمینی را در حال جنگ علیه یک حکومت پلیسی نشان می‌دهد که از همان شرایط اجتماعی اواخر دهه‌ی شصت برمی‌آمد. نظم فن‌سالارانه‌ای که در سال ۱۹۳۶ در *اشیایی که می‌آیند* از آن تجلیل شده بود، در فیلم‌های این دوره به‌عنوان عامل فلاکت معرفی می‌شد، همچون *پرتقال کوکی* (۱۹۷۱) که در آن، آن‌هایی که تحمیل‌کننده‌ی نظم بودند، حتی از بی‌نظمی ترسناکی که می‌خواستند سرکوبش کنند وحشتناک‌تر تصویر شده بودند. دیگر نمونه‌های آینده‌ی سیاسی هولناک را می‌توان در این فیلم‌ها دید: *خوابگرد* (۱۹۷۳)، *زاردوز* (۱۹۷۴)، *مردی که بر زمین فرود آمد* (۱۹۷۶)، *آخرین تلألو شفق (اولتیماتوم)* (۱۹۷۷)، *کاپریکورن یک* (۱۹۷۸) ـ که این دوتای آخر در واقع تصاویر نسبتاً مبهمی از زمان حال ارائه می‌دهند ـ *بیگانه (آدم فضایی)* (۱۹۷۹)، *ساترن ۳* (۱۹۸۰)، و چهار فیلم اخیری که باید به‌طور خاص به آن‌ها بپردازم: *فرار از نیویورک* (۱۹۸۰)، *سرزمین بیرونی* (۱۹۸۱)، *آخرین تعقیب* (۱۹۸۱) و *انگل* (۱۹۸۲).

ژانر فرعی این نوع را می‌توان در شکلی از دنیاهای آینده دید که جالب‌ترین فعالیت معمول بشر به اشکالی از ورزش و سرگرمیِ معمولاً مرگ‌بار محدود می‌شود، همچون در *دنیای غرب* (۱۹۷۳)، *رولربال* و *مسابقه‌ی مرگ در سال ۲۰۰۰* (هر دو ۱۹۷۵)، *دنیای آینده* (۱۹۷۶)، و *ورزش مرگ* (۱۹۷۸).

در دهه‌های هفتاد و هشتاد تناقضات بنیادین جامعه‌ی امریکایی در منظره‌ی شهرها به‌شکلی چشم‌خراش قابل مشاهده بود؛ خیابان‌های پرچاله، مناطق هرزه و پروقاحت، حمل‌ونقلِ عمومی رو به زوال، تجارت‌های کوچک ورشکسته، آپارتمان‌های سرشار از سوسک، وحشی‌گری، و کثافت و ادبار اوج گرفته در بقایای منظر قدیمی و خیالی «شهر فرنگ آینده»ی فیلم‌های علمی‌تخیلی که در اداره‌ی مرکزی بانک‌ها و شرکت‌هایی به‌چشم می‌خورد که در آسمان‌خراش‌های آینده‌نگرانه‌ی (فوتوریستی) پرزرق‌وبرق واقع بودند. جای تعجب نیست که «شهر فرنگ آینده» دیگر به‌ندرت در منظرهای سینمایی مربوط به آینده ظاهر می‌شد، مگر گه‌گاه و همچون نوعی دنیای انباشته از لذایذ توهّمی، که برای مثال *فرار لوگان* یا *دنیای آینده* ارائه می‌دادند. به‌جای این‌ها، شهرها اکنون به ویرانه‌هایی تقلیل یافته بودند که نوادگانِ بیچاره‌ی ما در آن‌ها به دنبال ماجراهای اسف‌انگیز خودشان بودند. بخش‌بندی دنیای ویرانِ ما شکلی کلیشه‌ای دارد: خرابه‌های نیویورک از *سیاره‌ی میمون‌ها* تا *آخرین مبارز* و تا نخستین اپیزود از *هوی متال* (۱۹۸۱) و *فرار از نیویورک* گسترده شده‌اند. در این فیلم‌ها موش‌ها مترو را تسخیر کرده‌اند، ستون‌های مرکز بورس فرو ریخته است، و کتابخانه‌ی عمومی نیویورک محل یک چاه نفت ابتدایی پرسروصدا شده است. مرکز سیاسی امریکا را در *فرار لوگان*، به‌صورت خرابه‌های کاخ کنگره می‌بینیم که پیچک‌های هرز از آن بالا رفته است. امریکای میانه نیز چیزی جز شهرهای متروکی نیست که در *کوچه‌ی جهنم*، ساکنانش راجهش‌یافته‌های هیولاوار تشکیل می‌دهند و در *پسر و سگش*، کابوس سراسرْ ـ امریکاییِ زیرزمین را در شهر توپیکا [مرکز ایالت کانزاس] می‌بینیم.

حضور «ماشین‌پرنده‌ی اعجاب‌آور» معمولاً طلیعه‌ای نه بر پیشرفت، بلکه وحشت است. این ماشین می‌تواند وسیله‌ای باشد که یا اشکال حیاتی خطرناکی از بیگانگان فضایی را با خود می‌آورد ـ برای مثال در *پاکسازی آندرومدا* (۱۹۷۱) یا *بیگانه (آدم فضایی)* ـ یا آدمکش‌هایی از سوی قوای انسانی را با خود می‌برد ـ برای مثال در *سرزمین بیرونی* ـ یا حامل یک اختراع کریه انسانی

است ـ برای مثال در *ساترن ۳*. در *زاردوز*، «ماشین‌پرنده‌ی اعجاب‌آور» دیگر نه زیبایی آیرودینامیک تروتمیزی دارد و نه شبکه‌ی کارآی ظریفی از ماشین‌آلات است، بلکه نقاب گروتسکی است که بر کشتار برنامه‌ریزی‌شده و مهار بازماندگان فرومایه‌ی زمین، نظارت می‌کند. در *ستاره‌ی تاریک* (۱۹۷۴)، هدفِ «ماشین‌پرنده‌ی اعجاب‌آور»، نابودسازی ستاره‌هایی است که اسباب زحمت پنداشته می‌شوند. در *دویدن خاموش* (۱۹۷۲)، این ماشین مخزن نهایی گیاهان باقی‌مانده‌ی زمین است؛ هنگامی که فرمانروایان سنگدل و فن‌سالار زمین دستور به از میان بردن این محموله می‌دهند، قرار است تا ما تماشاچیان به تشویق کاپیتان درون‌نگر فیلم (بروس درن) بپردازیم که در واکنش به دستور، خدمه را می‌کُشد و ماشین‌پرنده را با گیاهان و روبات‌هایش بارگیری می‌کند و به سفری تنها در فضای لایتناهی دست می‌زند. در *کاپریکورن یک*، سفر فضایی در اصل یک حقه بوده و دولت ایالات متحد می‌خواهد تا مسافران این فضای جعلی را بکُشد تا آن‌ها نتوانند افشا کنند که *ماشین‌پرنده‌ی اعجاب‌آور* درواقع به هیچ کجا سفر نکرده است. در *آخرین تعقیب*، آخرین ماشین پرنده یک تی ـ ۳۸ قدیمی قراضه است که به خلبانی برجس مردیت الکلی، به‌سمت یکی از آخرین بقایای «پیشرفت» تکنولوژی، یک سلاح لیزریِ خودکار، حمله‌ی انتحاری می‌کند. در دنیایی که تحت تهدید مداوم خطر فاجعه‌ی اتمی قرار دارد، سینما دشوار بتواند آن نوع راه نجاتی از جنگ را به نمایش گذارد که در *اشیایی که می‌آیند* پیش‌بینی شده بود؛ رسیدن به درجه‌ای از فن‌سالاری برجسته که منفعتی همچون *بال‌هایی بر فراز دنیا* در پی داشته باشد.

از میان چهار فیلم آخری که به‌نمایش آینده می‌پرداختند، *آخرین تعقیب* احتمالاً بدترین مثال از جنبه‌ی هنر سینمایی است، چه به‌لحاظ فرم و چه به‌لحاظ محتوا. با این‌وجود، این فیلم به‌عنوان نشانگان فرهنگی سال‌های اولیه‌ی دهه‌ی هشتاد، ارزش بذل توجه ما را دارد. زمانی در دهه‌ی هشتاد، طاعون مرموزی اکثریت جمعیت را از میان برده، به‌طور همزمان، نفت نیز تمام شده یا به نوعی قطع شده است. (گرچه *آخرین تعقیب* در سال ۱۹۸۱ به نمایش درآمد، ولی نشانه‌های آشکاری از ساخته‌شدن در زمانی قبل‌تر را در خود دارد، شاید برای مثال در سال ۱۹۷۹، یعنی زمانی که ما از اشباع نفت در بازار جهانی بی‌خبر بودیم و جلوی پمپ‌بنزین‌ها صف می‌کشیدیم).

تبانی فیلم آن است که آن‌ها ـ دیوان‌سالارانِ حاکم در واشینگتن ـ نفت را قطع کرده‌اند و شاید حتی نوعی عامل زیست‌شناختی را برای از میان بردن توده‌های مردم فرستاده‌اند. چرا؟ چون آن‌ها بر این باورند که جامعه باید راکد، ایستا، و از همه مهم‌تر، ثابت بماند. هراس و پرهیز آن‌ها از اتومبیل است، که به افراد اجازه می‌دهد تا آزاد و سیار باشند. ما می‌توانیم این حاکمان را شریر بدانیم چراکه آن‌ها در معدودی از شهرهای تحت سلطه‌ی فراگیرشان، متعهد به اجرای حمل و نقل عمومی، استفاده از انرژی خورشیدی، صلح‌طلبی، و یک زندگی آرام و به‌دقت به‌قاعده شده‌اند.

حالا زمان بیست سال به جلو می‌رود ـ یعنی به قرن بیست‌ویکم می‌رویم. فرنکلین هارت (لی میجرز)، راننده‌ی سابق ماشین‌های مسابقه، پورشه‌ی قرمزش را در گاراژش دفن کرده است. او در جایی کار می‌کند که به‌ظاهر «شهر فرنگ آینده» می‌آید، و در حقیقت یک ضدآرمان‌شهر شریرانه با سیستم حمل‌ونقل کافی، برج‌های بلند فوتوریستی، و خیابان‌هایی است که در آن‌ها تنها دوچرخه‌ها و گروه‌های تک‌وتوکی از عابرین پیاده در حرکت‌اند. تکنولوژی در کامپیوتر و شبکه‌های ارتباط جمعی تمرکزیافته که در جهت نظارت کامل و قدرت مطلق دیوان‌سالاری استفاده می‌شود. میجرز به دلیل کجروی اجتماعی در شرف بازداشت است، او را در مناطق ممنوعی که ماشین‌های متروک در آن‌جا اوراق می‌شوند دیده‌اند و سخن‌رانی‌های او برای نسل جوان حاوی این نکته است که اوضاع در گذشته بهتر بوده است. *آخرین تعقیب*، گرچه در «شهر فرنگ آینده»ای از جنس دنیاهای ولز [اچ.جی. ولز، نویسنده و فیلم‌نامه‌نویس علمی‌تخیلی ـ م.] می‌گذرد، ولی منظری کاملاً مغایر با منظر ولز در *اشیایی که می‌آیند* دارد: حالا فن‌سالاران آدم‌بدها و مرتجعین آدم‌خوب‌ها هستند. (حتی طاعونی که راه را برای حکومت فن‌سالاران باز می‌کند، انگار تصویر وارونه‌ای از *اشیایی که می‌آیند* است).

پسر نابغه وارد می‌شود ـ یک کوتوله‌ی عینکی که با یک فرستنده که با اشیای به‌دردنخور سرهم کرده است، بر روی شبکه‌ی ارتباط جمعی محافظت‌شده‌ی دولت پارازیت می‌فرستد.

هارت، که پسرش را بر اثر طاعون از دست داده، پسر نابغه را چون پسر خودش می‌پندارد. آن‌ها سوار بر ماشین مسابقه‌ی هارت، با همدیگر عرض کشور را در جست‌وجوی آزادی می‌پیمایند. آن‌ها به غرب دور می‌روند، چراکه پیام‌های خرابکارانه‌ی رادیوی کالیفرنیای آزاد را شنیده‌اند.

دولت، کاپیتان ویلیامز (برجس مردیت)، خلبان درجه‌یک هواپیمای جِت در هر دو جنگ کره و ویتنام که قدرش دانسته نشده و حالا یک کایت‌سوار دائم‌الخمر است، رابه‌خدمت می‌گیرد تا سوار بر آخرین «ماشین پرنده‌ی باشکوه»، یک تی-۳۸ قدیمی مسلح به تفنگ‌های خودکار و بمب آتش‌افزای ناپالم، به تعقیب پورشه‌ی قرمز بپردازد. محل وقوع این کشمکش حماسی، قاره‌ی امریکای شمالی است.

از این جابه‌بعد، ***آخرین تعقیب*** یک فیلم جاده‌ای می‌شود که به لحاظ وضعیت اسطوره‌ای‌اش بسیار مشابه ***کوچه‌ی جهنم*** است. در هر دو فیلم، گروه کوچکی از قهرمانان بازمانده، از هر سو در محاصره‌ی خطر قرار می‌گیرند و پهنای امریکای ویران را در جست‌وجوی جایی که آن گذشته‌ی قدیمی خوب هنوز وجود داشته باشد، با ماشین درمی‌نوردند. در هر دو فیلم پس از پیمودن جاده‌ای به وسعت یک قاره، سفر قهرمان در جایی پایان می‌پذیرد که تجسمی از شهرهای کوچک اسطوره‌ای گذشته است. محل شهر کوچک در ***کوچه‌ی جهنم***، آلبانیِ نیویورک است و در ***آخرین تعقیب*** شهر بی‌نامی در کالیفرنیای آزاد است. هر دو محل همسان‌اند؛ و گروهی از شهروندان آن شهر کوچک خوب قدیمیِ امریکایی، در دو سوی جاده به استقبال قهرمانان می‌روند. این سیروسفر در پی گذشته‌ی اسطوره‌ایِ امریکای میانه دقیقاً در نقطه‌ی مقابل منظرِ فیلم **پسر و سگش** قرار می‌گیرد، چراکه در این فیلم، آن‌چه موجب انهدام و تباهی می‌شود ارزش‌های خودِ امریکای میانه است و بازخورد ارزش‌های جامعه‌ی طبقه‌ی متوسط امریکایی است که شهر زیرزمینی توپیکا را بدل به مرکز اهریمنی جهنم کرده است.

در ***آخرین تعقیب***، اتومبیل شخصی در بالاترین حد سرعتش - ماشین مسابقه‌ی پورشه‌ی قرمز درخشان - نمادی از مغایرت با دیوان‌سالاری، دولت، هم‌نوایی، انرژی خورشیدی، حمل‌ونقل عمومی، محیط زیست، جریان‌های ضدجنگ، و دیگراجزای پیشرفت است که به همین اندازه نتیجه‌ای شرارت‌بار دارند. اَبَرمردِ طغیان‌گر و پسرک نابغه که سوار بر ماشین شخصی‌شان به منتهی‌الیه غرب می‌روند، تحریفی کنایی از نخستین اسطوره / بزرگ‌سازنده‌ی فیلم‌های علمی‌تخیلی مردم‌پسند را مجسم می‌کنند.

احتمالاً نخستین رمانِ ده سِنتی* علمی‌تخیلی، ***مرد بخار دشت‌ها*** اثرِ ادوارد سیلوستر الیس است که در سال ۱۸۶۵، مقارن با پیروزی سرمایه‌داریِ صنعتی در امریکا، به چاپ رسید. قهرمانِ آن، که بعدها به نمونه‌ی نوعیِ قهرمان رمان‌های ده‌سنتیِ علمی‌تخیلی بدل شد، نابغه‌ای تنها و در این‌جا پسرکی نوجوان است. او جانی بریزد، پسر کوتوله‌ی گوژپشت پانزده ساله‌ای است که پدرش مُرده. شاهکار جانی از میان تعداد پرشمار اختراعاتش، روباتی به‌بلندای ده‌فوت است که با یک موتور بخار درونی حرکت می‌کند، و قادر است در حالی که یک کالسکه‌ی چهارنفره را، که آن را هم خود جانی طراحی کرده و ساخته است، به دنبال خود می‌کشد، سرعتی معادل شصت مایل در ساعت داشته باشد. جانی بریزد، با کالسکه‌ی بی‌اسب سریع و دست‌سازش، پیشاپیش خبر از هنری فورد و آن سیل کالسکه‌های بی‌اسب دارد که همراه با تولیدکنندگان‌شان، محیط زیست ما را تغییر داده‌اند. ماشینِ او نیای صفِ طویلی است که با پورشه‌ی قرمز فرنکلین هارت پایان می‌پذیرد.[1]

جانی، پس از آن‌که ساخت ماشین حیرت‌آورش را به پایان می‌رساند، برای خود پدر جدیدی به نام بالدی بیکنل می‌یابد که یک شکارچی پیر و غرغرو و کارگر معدنِ طلا در غرب است. آن‌ها با همدیگر مرد بخار را برداشته و به‌غرب می‌روند تا معدنِ غنیِ طلایی را که بالدی در وولف راوین کشف کرده استخراج کنند و انبوه «سرخ‌پوست»های «وحشی» و «نابکار» را قتل‌عام کنند. برای آن‌که پژواک روان‌شناختی این اسطوره را در ***آخرین تعقیب*** بشنوید، این قطعه از ***مرد بخار دشت‌ها*** را که به توصیف ماجراجوی پیر غرغرو و پسرک کوتوله‌ی نابغه می‌پردازد، به‌دقت گوش کنید: «این دو شخصیت، که تقریباً از هر لحاظی با هم

---

* Dime به معنای ده‌سنتی، که روزگاری به کتاب‌های عامه‌پسند ارزان‌قیمت (ده سنت) اطلاق می‌شد اکنون اصطلاحی عام برای این کتاب‌هاست که لزوماً قیمت‌شان دیگر همان نیست ـ م.

متفاوت بودند، کاملاً به همدیگر علاقه‌مند شدند. صیادِ سبزه‌ی قوی و بی‌باک که قدرتش به‌لحاظ جسمانی از او مردی کامل ساخته بود، به پسرک خوش‌سیمای رنگ‌پریده و بدن معیوبش نگاهی کرد که همچون نگاهِ پدری مهربان به فرزند مصیبت‌زده‌اش بود». این پدر و پسر که با همدیگر، و بدونِ حضور زنان، آینده‌ی امریکا را رقم خواهند زد، جای‌شان را به پدر و پسری می‌دهند که به‌سوی گذشته‌ای سفر می‌کنند که گرچه هرگز وجود نداشته ولی کماکان توانایی نابودکردنِ همه‌ی ما را در خود داراست. درحقیقت، اشاره‌ها و کنایه‌های بسیاری حاکی از این وجود دارد که *آخرین تعقیب* به این نیت ساخته شده تا همچون رزم‌آوریِ غیررسمیِ یک جست‌وجوگر دیگر باشد که میراث بر گذشته‌ی اسطوره‌ای است، و لابد قرار است این شخص رئیس‌جمهور امریکا [رونالد ریگان] باشد.

سرزمین بیرونی نیز در طلب بازسازی گذشته است، اما به‌شکلی کاملاً متفاوت. جبهه‌ی جدید فضا است؛ مفهومی که به‌وسیله‌ی رابرت ای. هنلاین همه‌گیر و به‌وسیله‌ی جان اف. کندی سیاسی شد. این فیلم، همچنان که بسیاری درباره‌اش نوشته‌اند، نسخه‌ی فضایی ***صلاة ظهر*** است. ***سرزمین بیرونی*** در زمانی نه‌چندان دور در آیو، یکی از قمرهای مشتری، و میان گروهی معدنچی می‌گذرد که کارگرانِ یک شرکت انحصاریِ غول‌آسا هستند؛ مفهومی که حالا دیگر برای ما بسیار آشناست.

شان کانری، مارشالِ تازه‌واردی است که قهرمان‌منشیِ وجودی‌اش در تقابل با حرص‌وآز و انحراف همیشه حاضری قرار می‌گیرد که مظهر آن مدیرکل سنگدل (پیتر بویل) است. (همچون در فیلم ***نه‌دقیقه به پنج***، قصور بدترین جنایات جهانِ مشترک، متوجه مدیریت سطح میانه می‌شود). مدیر، با نام کنایی شپارد[۲] با خوراندنِ امفتامین به کارگرها سرعت کار را بالا برده است، درحالی‌که آن ماده به‌تدریج ذهن کارگرها را نابود می‌کند.

در این جدال، همه مارشال را تنها می‌گذارند مگر دکترِ سردوگرم‌چشیده و روان‌فرسوده‌ی شرکت که ظاهراً بدبین ولی بسیار رقیق‌القلب است و نقشش را فرانسیس استرن هاگن به زیبایی بازی می‌کند. پیرت هایمز، نویسنده و کارگردانی که ***کاپریکورن یک*** را هم در پرونده‌اش دارد، دلیل خود را برای آن‌که نقش دکتر را به جای یک مرد، یک زن بازی می‌کند چنین اعلام می‌کند: «پس از آن‌که پیش‌نویس اولیه‌ی فیلم‌نامه را به پایان رساندم، به‌نظرم ابلهانه رسید که در فیلمی که در آینده می‌گذرد جایی برای زنان وجود نداشته باشد». (نیویورک تایمز، ۲۶ می ۱۹۸۱). گفته‌ی هایمز در یادداشت یکی از منتقد ـ روزنامه‌نگاران زیاده پُرکار (ریچارد فریدمن) حتی شکل زننده‌تری هم می‌یابد؛ جایی که فریدمن از دکتر به عنوان «پرستار دنباله‌رو» یاد می‌کند.

تمامی جماعت کارگرانِ جان‌سخت، بزدل‌تر از آن‌اند که بتوانند از خودشان دفاع کنند. مارشال به‌زودی درمی‌یابد که به‌وسیله‌ی آدمکشان اجیرشده از سوی مدیر زیرنظر گرفته شده است. ورود او به «ماشین پرنده‌ی اعجاب‌آور» طوری تدوین شده که دوربین مرتباً به ساعتی دیجیتال برش می‌خورد و به ما یادآور می‌شود که در حقیقت در حال تماشای نسخه‌ای فوتوریستی از ***صلاة ظهر*** هستیم، وسترن کلاسیکی که در دهه‌ی پنجاه ـ و درباره‌ی دهه‌ی پنجاه ـ ساخته شد. هرچند که در ***صلاة ظهر***، گری کوپر جبهه را برای شهرنشینان بزدلی که نماینده‌ی تمدنِ سرمایه‌داری هستند امن باقی می‌گذارد. ولی در ***سرزمین بیرونی***، تجسم همراه با تیروتفنگِ قانون و نظم صرفاً باعث می‌شود تا اوضاع در این کولونیِ کاری جهنم‌مانند فقط بدتر از این نشود؛ مارشال تنها چرک اندکی را از یکی از دُمل‌های نظام فاسدِ سرمایه‌داری انحصاری میان‌سیاره‌ای بیرون می‌کشد.

سرزمین بیرونی درواقع دو فیلم متفاوت است. یکی بازسازی غیرمنطقی اما نسبتاً سرگرم‌کننده‌ای از گونه‌ی وسترن اسطوره‌ی قهرمان تنها ـ مرد قانونِ تنها، تکاور تنها ـ است. (البته برخلافِ تونتو، در این فیلم زیردستِ رنگین‌پوستِ مارشال در نهایت بزدل از آب‌درآمده و به آدم بدها ملحق می‌شود). آن‌چه این‌جا داریم، تکه‌پاره‌ای از اسطوره است؛ پاره‌آجری که مانند دیگر تکه‌ها در دنیایی فروپاشیده معلق است. (***نبرد آن سوی ستارگان***، شاهکار کوچک راجر کورمن در سال ۱۹۸۰، این مفهوم را در شکل یک کابوی تصویر می‌کند که از بازماندگانِ ویرانی زمین است و به استخدام سیاره‌ای دوردست و صلح‌طلبی درمی‌آید تا با آدم فضایی‌های شرور و امپریالیست مبارزه کند).

فیلم دیگر در ***سرزمین بیرونی***، به‌طور مطلق و از جمیع جهات مجموعه‌ای از تصاویر است. کولونی معدنچی‌ها ابتکاری است که بسیار خوب ساخته و پرداخته شده و تصویر کوبنده‌ای از

خودبیگانگی است. کارگران در شرایطی کار می‌کنند که به‌نظر تلفیقی از خطرات تنگناهراسانه‌ی معادنِ عمیق طلا در آفریقای جنوبی، انزوای پرمخاطره‌ی دکل‌های نفتی دور از ساحل یا نورث اسلوپ، و تله‌های زندان‌های مدرن است. تعقیب سه‌بعدی آن‌ها در بیغوله‌شان مثل حرکت در توده‌های بی‌پایانی از قفس‌هاست. گویی آن شرکت از طرح کلی «کتابخانه‌ی بابل» بورخس استفاده کرده تا کارگرانش را روی هم انبار کند. در اوایل فیلم، درمی‌یابیم که به‌مخاطره انداختنِ خود در خارج از این محیط فضایی تماماً مصنوعی و در دل محیط فضایی حتی طبیعی‌تر، چه معنایی دارد: کارگری که ذهنش را به‌دلیل مواد مخدری که برای افزایش تولید به او خورانده بودند از دست داده، بدون لباس فضایی‌اش به خارج از دنیای تحت فشار می‌رود و منفجر می‌شود.

این دو فیلم به‌شکل نه‌چندان رضایت‌بخش، هنگامی به‌هم می‌پیوندند که تعقیب و گریز به اوج خود یعنی به تبادل آتش می‌رسد. هم شان کانری وهم دو آدمکش به شکل غیرمحتملی به سلاح‌های قرن نوزدهمی مجهزند ـ تفنگ‌های شکاری ـ که به ما یادآور می‌شود شاهد صحنه‌ی وسترنی فضایی هستیم، صحنه‌ای که در آن گذشته‌ی اسطوره‌ای به آینده‌ی تخیلی فرافکنی شده است. شلیکِ یک تفنگ شکاری سوراخی در دیواری ایجاد می‌کند که دنیای مصنوعیِ درونی را، با کارهای تحمیلیِ خودبیگانه‌ساز و خلأکننده‌اش، از دنیای بیرونی جدا می‌سازد. اما شکاف میان دنیای درونیِ تحت فشار و دنیای بیرونیِ فاقد هوا، صرفاً نقشی تسهیل‌کننده در خدمت طرح ماجرا ایفا می‌کند؛ یعنی باعث خلاص‌شدن از شرّ یکی از تفنگداران بدجنس می‌شود. ***سرزمین بیرونی*** در حالی به پایان می‌رسد که به‌همان میزانی به کارگرها و معضل‌شان توجه نشان می‌دهد که آن‌ها ظاهراً به طرح فیلم توجه دارند.

تصویر ***سرزمین بیرونی*** از شرکت غول‌آسای انحصاری و کارگران برده‌سانش به‌طور قطع هرگز به عبث‌نمایی پایان ***متروپولیس*** فرو کاهیده نمی‌شود. در پایان ***متروپولیس*** دیکتاتور سردمدار شرکت انحصاری با سخن‌گوی کارگرانش دست می‌دهد و با تغییر در سیستم موافقت می‌کند. ***سرزمین بیرونی*** همچنین از تلقی محوریِ ***اشیایی که می‌آیند*** سرباز می‌زند؛ فن‌سالاران، در پایان آن فیلم باقی ما ـ گوسفندان ابله ـ را از دستِ خودمان و دَدمنش‌های بدنهادی که از آن‌ها پیروی می‌کردیم نجات می‌دهند. اما محدودیت‌هایِ تخیلِ ***سرزمین بیرونی*** هنگامی آشکار می‌شود که ما آن را با وضعیت مشابهِ فیلم ***منطق امپراطوری*** ساخته‌ی هنلاین مقایسه کنیم. ***منطق امپراطوری*** در ۱۹۴۱، یعنی دقیقاً چهل سال پیش از ***سرزمین بیرونی*** به‌نمایش درآمد. در این فیلم، برخلاف خَلَف خود، کولونی‌های کار بَرده‌وار در سیاره‌ی ونوس، نتیجه‌ی یک سیستم اقتصادی خاص تعبیر می‌شود که در تاریخ واقع‌شده و طی فرآیند تاریخی تغییر می‌کند. داستان هنلاین نشان می‌دهد که شرایط طبقاتی، تعیین‌کننده‌ی خودآگاهی سرمایه‌دارها و نیز کارگرهاست اما برای کارگرها این به معنای تحمیق و بزدلی موجود در ***سرزمین بیرونی*** نیست، بلکه سرآغازی برای مقاومت و طغیان است. به‌نظر می‌رسد هالیوود، به هر دلیلی، نسبت به پردازشِ این درون‌مایه بی‌میل یا ناتوان است. شاید نزدیک‌ترین رویکرد به این شیوه را بتوان در یک شاهکار حقیقی از این ژانر، یعنی در ***بیگانه (آدم فضایی)*** یافت که در آن، این کارگران و زن‌ها هستند که موقعیت حقیقی را درمی‌یابند و می‌دانند که در قبال آن‌چه انجام می‌دهند و از فرمانده‌ی اَبَرمرد متبحر کلیشه‌ای‌شان که ناخواسته در خدمت خبیثانه‌ترین طرح‌های شرکت انحصاری درآمده بسیار شفاف‌تر هستند.

در تاریخ‌نگارش این مقاله، آخرین منظرهای آینده را باید از پشت شیشه‌هایی تماشا کرد که نه تنها گلگون‌اند، بلکه قطبی‌شده هم هستند. این اتفاق در تریلر ***سه‌بُعدیِ انگل*** (۱۹۸۲) رخ می‌دهد، فیلمی که به‌شکلی جسورانه به یک دهه‌ی بعد، یعنی سال ۱۹۹۲ می‌پردازد. امریکا حالا سرزمین هرزی واقعی است که از سوی استبداد غیررسمی و وحشت علنی از «تجّار» اداره می‌شود. همان‌طور که یکی از شخصیت‌های فیلم ابراز می‌کند: «دیگر نمی‌توان دولت و تجّار را از هم جدا دانست، آن‌ها برای همدیگر کار می‌کنند». اقتصاد کشور ویران شده، پول کاغذی بی‌ارزش گشته، و قیمت نفت به بشکه‌ای ۲۹/۹۸ دلار رسیده که فقط با پرداخت طلا و نقره قابل دریافت است، عملاً هیچ غذایی وجود ندارد مگر کنسروهای قدیمی و تجملات نادری چون بسته‌های شکر یا قهوه‌فوری، منظره‌ی شهرها را خانه‌ها و ماشین‌های رهاشده پوشانده است، گونه‌ای «فضولات اتمی» مرموز بر شهر نیویورک باریدن گرفته و باعث فرار بازماندگان به شهرهای

کوچک دورافتاده شده است.

همچون *سرزمین بیرونی*، کاری به‌جز بردگی و بیگاری جان‌فرسا وجود ندارد اما در این‌جا، «اردوگاه‌های کار» از سوی تجّار اداره می‌شوند و نیز نه بر یکی از قمرهای مشتری بلکه در حومه‌های امریکا واقع شده‌اند. اهمیت این قضیه در فیلم به‌دقت توضیح داده می‌شود. یکی از کارگران، پس از آن‌که شاهد مرگ فجیع دوستش می‌شود، از این اردوگاه‌های کار فرار می‌کند و به ناله می‌گوید: «همه جا مثل حومه‌ها شده ـ به هیچ کی نمی‌تونی دل ببندی».

انگل، نخستین اسطوره‌ی بزرگی را که از دل سرمایه‌داری صنعتی بیرون آمده ـ فرانکنشتاین ـ با اسطوره‌ی حالا دیگر آشنای امریکای شهرهای کوچک تلفیق می‌کند. دانشمندی به نام دکتر پل دین، مؤلف کتاب وزین «آسیب‌شناسی انگل‌ها»، براساس دستورات خاصی از جانب دولت یک اَبَر انگل کاملاً جدید خلق کرده که به دو شکل می‌توانند انسان‌ها را نابود کنند: هم از درون، و هم آن‌که از بیرون به انسان بچسبند و با مکیدن تمام خون او اندازه‌ای هیولاوار بیابند. این انگل که توانایی بازسازی نامحدودی هم دارد، بسیار به مخلوقات *بیگانه (آدم فضایی)* شبیه است؛ این شباهت احتمالاً می‌تواند توجیه‌گر آن باشد که چرا تجّار، همچون آن شرکت در فیلم *بیگانه (آدم فضایی)*، آن‌قدر مشتاقند تا از آن بهره‌برداری کنند.

دکتر دین که متوجه تغییر اهریمنیِ کاربرد اختراع علمی‌اش می‌شود، علیه دولت شورش می‌کند و همه‌ی مخلوقاتش را به‌جز دوتای آن‌ها از بین می‌برد: یکی که درونِ خودِ او به رشد و نمو پرداخته و یکی دیگر که او برای فهم این‌که چگونه انگل درونی‌اش را از بین ببرد به آن احتیاج دارد. او به همراه کتاب‌هایش، ابزارآلات آزمایشگاهش، و آن دو مخلوق به شهر کوچک جاشوآ فرار می‌کند؛ شهری با «جمعیت ۶۴ نفر، و ارتفاع ۱۱۰».

در جاشوآ، او با یک میخانه‌چیِ سیاهپوست که به‌تازگی از نیویورک فرار کرده، و یک زن جوان دوست می‌شود. این زن در باغ کوچکِ بهشتی‌اش، درخت لیموترش پرورش می‌دهد تا بتواند لیموناد تازه را به عنوان یک غذای کمکی قدیمیِ سالم، به رژیم غذایی همیشگی کنسروهای بازمانده‌ی مردم اضافه کند.

دکتر پل دین و دوستان جدیدش مورد اذیت و آزار گروهی از جوانانِ گردن‌کلفت ماشین‌سوار و زنان‌فاسدشان واقع می‌شوند و به‌دام زن بلوندی می‌افتند که نماینده‌ی تجّار است. او لباسِ سیاهِ سه تکه می‌پوشد، سوار بر ماشین فوتوریستی‌اش می‌تازد و در دستانی که دستکش سیاه پوشاندتشان، سلاحی دارد که اشعه‌ی مرگ‌آوری شلیک می‌کند.

این ماجرای کوچک پایانِ شادی دارد: دکتر دین ابزارِ کشتنِ انگلِ درونش را کشف می‌کند؛ انگل دیگر و تجّار به‌وسیله‌ی شعله‌های آتش نابود می‌شوند و حتی مشخص می‌شود که گانگسترهایِ ماشین‌سوار هم جوانان نجیب و برومندی بوده‌اند که تنها تحت تأثیر محیط به آن رفتار و کردار بد گرویده بوده‌اند. هرچند، چنان‌که در تصویرهای اخیر آینده معمول است، گرچه آدم خوب‌ها در ماجرای کوچک‌شان جنگ نابرابر را می‌برند، ولی هم قهرمانی و هم پیروزی‌شان اساساً بی‌ربط و بی‌فایده است. قهرمانِ نوعیِ این فیلم‌ها، برغده‌های بدخیم جامعه چیره می‌شود، اما حتی تلاش هم نمی‌کند تا با منشأ اصلی شر مواجه شوند؛ منشائی که در پایان، به‌مثابه قدرت مطلقِ بی‌گزند باقی می‌ماند.

نگاه نومیدکننده‌ی *سرزمین بیرونی* و *انگل* شبیه به خوش‌بینی واهیِ چشم‌انداز ناخوشایند *فرار از نیویورک* است؛ فیلمی به قلم مشترک و کارگردانیِ جان کارپنتر، که در سال ۱۹۷۴، *ستاره‌ی تاریک* را که یکی از انگشت‌شمار فیلم‌های علمی‌تخیلی حقیقتاً اصیل است کارگردانی کرده بود. سال ۱۹۹۷ است، امریکا تحت سلطه‌ی نسبتاً مخفی جامعه‌ای فاشیست درآمده و درگیر جنگی دیرینه است، آمار جنایت بالا گرفته و جامعه فاسد شده است. رئیس‌جمهور در راهِ ملاقات با سرانِ شوروی است، ملاقاتی که در تلاشی مذبوحانه برای جلوگیری از جنگ هسته‌ای و در عین حال حفظ قدرت ایالات متحد، ترتیب داده شده است. یک سازمان انقلابی زیرزمینی هواپیمای رئیس‌جمهور را می‌رباید. هواپیما در منهتن سقوط می‌کند، منطقه‌ای که در دهه‌ی هشتاد بسته شده و به زندان بزرگی تبدیل شده که ساکنانش زندانی‌هایی هرج‌ومرج‌طلب هستند. منهتن از سوی هلی‌کوپترهای کشنده‌ی نیروی پلیس ایالات متحد محافظت می‌شود و مجسمه‌ی آزادی به مقر نظامی محافظان منهتن تبدیل شده است. «شهر فرنگ آینده» حالا سطل آشغال جامعه است، توده‌ای از ویرانه‌ها و ضایعات

انسانی که پیشاپیش حکایت از چیزهای بدتری می‌کند که در راه است. «ماشین‌پرنده‌ی اعجاب‌آور» به سه شکل بروز می‌کند: تکه‌پاره‌های درآتش‌سوخته‌ی واحد نیروی هوایی که از سوی جنایتکاران ژنده‌پوشِ نیویورک به‌یغما می‌رود، هلیکوپترهای نیروی پلیس، و در نزولِ پایانی خود به شکلِ گلایدری که در آخرین تلاش برای نجات رئیس‌جمهور و دنیا (یا دست‌کم امن نگه داشتنِ دنیا برای دمکراسی امریکایی) بر مرکز تجارت جهانیِ متروک فرود می‌آید.

همچون در *آخرین تعقیب*، *سرزمین بیرونی* و *انگل*، تمرکز پیرنگ این فیلم بر ماجرای قهرمان تنهایی است که همراه با یکی دو همراهش، در تقابلی نابرابر و در تلاشی نسبتاً ناممکن، علیه نیروهای قدرتمند شریر مبارزه می‌کند و طبق معمول پیروزیِ کوچکی را در دنیایی بی‌امید به‌دست می‌آورد.

قهرمان تنهایِ *فرار از نیویورک* اسنیک پلکسن (کرت راسل) است که زمانی قهرمان نیروهای ویژه در لشگرکشی به سیبری بوده و حالا بانک‌زنِ بدنامی است که محکوم به حبس ابد در منهتن شده است.

اسنیک [با معنای تحت‌اللفظی مار ـ م.] در ویرانه‌های جنگل سینمای نیویورک می‌خزد (نیویورکی که درواقع به‌طور عمده در سنت لویز فیلم‌برداری شده) و دستیارش یک راننده تاکسی، کهنه‌سربازی خوش‌فکر، است (او به‌طور چشمگیری به راننده تاکسی نخستین اپیزود از *هوی متال* شبیه است، که او هم در خرابه‌های پرجنایتِ نیویورک آینده ماهرانه مانور می‌داد). پلیس ایالات متحد ماده‌ای انفجاری در گردن اسنیک کار گذاشته است که تنها خودِ پلیس قدرت خنثی‌کردنش را دارد. آن‌ها به او تنها بیست‌وچهار ساعت مهلت می‌دهند تا رئیس‌جمهور را از چنگِ رهبرِ شریرها، دوکِ نیویورک با بازیِ آیزاک هایز، نجات دهد. دوک نیویورک، چون کاریکاتور نژادپرستانه‌ای از آرمان‌های سیاه، در لیموزینی مزین به چلچراغ‌های کریستال در شهر می‌راند.

در پایان، اسنیک رئیس‌جمهور را نجات می‌دهد اما به‌طور موقت از دادنِ آن نوار سرّی که رئیس‌جمهور می‌خواست برای رهبران شوروی پخش کند سرباز می‌زند. سپس، با نفرت به رئیس‌جمهور می‌نگرد که سرمست از قدرت، دوک را با یک مسلسل‌دستی به رگبار می‌بندد. چهره‌ی اسنیک، پیام نیهیلیستیِ نمادینِ این صحنه را، به‌شکلی زیرکانه بر خود ثبت می‌کند و سپس به نواری گوش می‌کنیم که او به رئیس‌جمهور می‌دهد و رئیس‌جمهور پس از بیان این‌که آخرین پیشنهاد او به شوروی است، آن را پخش می‌کند: آن‌چه اسنیک به او داده، نوار موسیقی پاپ است. حالا دیگر هیچ‌چیز مانع از بروز آخرالزمانِ این دنیای گندیده در آینده‌ی بسیار نزدیک نمی‌شود.

آن‌چه ما می‌توانیم از این تصاویر ناامیدکننده‌ی آینده برداشت کنیم کماکان بر پایه‌ی حدس‌وگمان است. هرچه نباشد، با نگاهی به ساکن امروزِ کاخ سفید، می‌توانیم بگوییم که محصولات خوش‌بینانه‌ی بیش‌تری از هالیوود بیرون آمده است. و مطمئناً [این خوش‌بینی] در فرهنگ امریکایی، از صنعت سینما هم بیش‌تر است. اما شاید این تصاویر، فرافکنی‌های تخیلیِ مناسب جامعه‌ای باشد که بیش از یک تریلیون دلار از آینده قرض گرفته تا سلاح‌های اعجاب‌آوری بسازد که شاید تضمین‌گر آن باشند که دیگر آینده‌ای وجود نخواهد داشت تا طلب‌هایش را وصول کند.

با نگاهی به سلطه‌ی نظامی، اقتصادی، و سیاسیِ ایالات متحد بر غالب دنیا، این فرافکنی‌های فرهنگی بسیار ترسناک به‌نظر می‌رسند. وقتی که هیچ تصویر بهتری از آینده برای ارائه وجود ندارد، شاید ایالات متحد موفق شود تا برای باقی دنیا یکی از این آینده‌های تخیلی هالیوود را رقم بزند. یا شاید بهتر آن باشد که این فیلم‌ها را چون هشدارهایی ـ آگاهانه یا ناآگاهانه ـ تلقی کنیم که از ما می‌خواهند تابع رهبریِ ساختار اجتماعی‌ای نباشیم که خود نمی‌داند به کجا می‌رود و [حتی] آینده‌ی خودش را این‌قدر نومیدانه می‌بیند.

❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. بدیهی است که این مقاله در حدود ۲۰ سال قبل نگاشته شده، و آن آخرین فیلم‌هایی که آقای بروس فرنکلین از آن‌ها نام می‌برد برای ما قدیمی شده‌اند و طبیعی است که آن «صف طویل» که مدعی است با پورشه‌ی فیلم *آخرین تعقیب* به پایان می‌رسد، تاکنون بسیار بسیار طویل‌تر شده و خواهد شد ـ م.

۲. Shepphard در نگارش و گویش بسیار شبیه است به Shepherd به معنیِ چوپان ـ م.