سینما

تصور فاجعه

سینمای علمی تخیلی از نگاه سوزان سونتاگ

Susan Sontag

دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰

ترجمهٔ

مینا رضاپور و مجید داودی

Science Fiction

The Imagination of Disaster

فیلم علمی تخیلی، قالبی دارد که به اندازهٔ وسترن قابل پیشگویی است. و از عناصری ساخته شده است که برای یک چشمِ آموخته، به اندازهٔ «بهم ریختن سالن، خانم معلم بلوندی که از شرق آمده است و دوئل در خیابان اصلی خلوت» قابل طبقه‌بندی است.

یک فیلمنامهٔ نوعی در پنج مرحله شکل می‌گیرد:

۱. سررسیدن یک چیزی (پدید آمدن هیولاها، به زمین نشستن سفینه‌های بیگانه و...) این اتفاق، معمولاً فقط به وسیلهٔ یک نفر، یک دانشمند جوان در یک گردش صحرایی، مشاهده می‌شود یا وقوع‌اش مورد ظن و گمان قرار می‌گیرد. هیچ‌کس، نه همسایه‌ها و نه هم‌قطارانش تا مدتی او را باور نمی‌کنند. قهرمان ازدواج نکرده است. اما یک دوست‌دختر همدل و همچنان دیرباور دارد.

۲. تأیید گزارش قهرمان به وسیله گروهی از شاهدان وقوع یک ویرانی عظیم (اگر مهاجمان، موجوداتی از یک سیارهٔ دیگر باشند، یک تلاش بی‌ثمر برای مذاکره با آن‌ها و وادار کردن‌شان به ترک صلح‌جویانهٔ زمین) پلیس محلی فراخوانده می‌شود تا به حادثه و کشتار رسیدگی کند.

۳. در پایتخت کشور، یک جلسه میان دانشمندان و نظامی‌ها، همراه با سخنرانی قهرمان جلوی طرح، نقشه یا تخته‌سیاه برگزار می‌شود. یک وضعیت اضطراری ملی اعلام می‌شود. گزارش‌هایی از ویرانی بیشتر. مقامات دیگر کشورها در لیموزین‌های مشکی سر می‌رسند. تمام تنش‌های بین‌المللی با عطف به اضطرار اوضاع سیاره‌یی، به حال تعلیق درآمده‌اند. این مرحله گاهی حاوی نمایش تدوین‌شدهٔ سریعی از انتشار خبرهایی به زبان‌های گوناگون است. یک نشست در سازمان ملل و جلسات بیشتر با حضور دانشمندان و نظامیان، نقشه‌هایی برای نابود کردن دشمن طرح می‌شود.

۴. خشونت‌های بیشتر. از یک سو دوست دختر قهرمان در معرض خطر مرگ قرار دارد. حملات متقابل گسترده به وسیلهٔ نیروهای بین‌المللی، با نمایش درخشان راکت‌ها، اشعه‌ها و دیگر سلاح‌های پیشرفته، همه ناکام می‌مانند. تلفات سنگین نظامیان، معمولاً به وسیلهٔ سوختگی. شهرها ویران یا تخلیه شده‌اند. وجود یک صحنه در این‌جا الزامی است. صحنه‌یی از جمعیت افسارگسیخته و گریزانی که در طول یک بزرگراه یا پل‌بزرگ، به وسیلهٔ پلیس‌های متعددی که اگر فیلم ژاپنی باشد، دستکش‌های یک‌دست سفید به‌دست کرده‌اند و به صورتی تصنعی آرام‌اند، به‌حرکت درمی‌آیند. پلیس‌ها به زبان دوبلهٔ شدهٔ انگلیسی می‌گویند: «ندوید. لازم نیست بترسید».

۵. جلسات بیشتر، با این مضمون که «آن‌ها باید نسبت به یک چیزی آسیب‌پذیر باشند.» قهرمان، در آزمایشگاه خود برای رسیدن به این هدف، یکسره کار می‌کند. استراتژی نهایی که تمام امیدها به آن بسته شده است، اتخاذ می‌شود. سلاح غایی ـ اغلب یک سلاح فوق‌قدرتمند، آن‌قدر که هنوز آزمایش نشده است، تدبیر هسته‌یی ـ به‌کار بسته می‌شود. شمارش معکوس. شکست نهایی هیولا یا مهاجمان. شادباش‌گفتنِ دو طرفه، هنگامی که قهرمان و دوست‌دخترش یکدیگر را گونه‌به‌گونه در آغوش گرفته‌اند و آسمان را مقتدرانه از نظر می‌گذرانند. «اما آیا ما آخرین آن‌ها را دیده‌ایم؟»

فیلمی که من آلان توصیف کردم می‌بایست رنگی و روی پرده عریض باشد. فیلمنامهٔ نوعیِ دیگری که از این پی می‌آید، ساده‌تر و مناسب فیلم‌های سیاه‌سفید با بودجه‌یی کمتر است و چهار مرحله دارد:

۱. قهرمان (معمولاً اما نه همیشه، یک دانشمند) و دوست دختر یا همسر و دوبچه‌اش در یک محیط معصومانهٔ فوق‌العاده طبیعیِ طبقهٔ متوسط ـ خانه‌شان در یک شهر کوچک و یا در تعطیلات (اردو یا قایق تفریحی) ـ به خوشی روزگار می‌گذرانند. یک‌باره، یک نفر شروع رفتاری عجیب و غریب می‌کند. یا یک گونهٔ گیاهی بی‌ضرر، به‌طرز غول‌آسایی بزرگ می‌شود و می‌خزد. اگر یک شخصیت در حال راندن اتومبیل به تصویر کشیده شود، یک چیز مخوف و هولناک وسط جاده پدیدار می‌شود. اگر شب باشد، نورهای عجیبی در آسمان باهم تلاقی می‌کنند.

۲. سپس پی‌گیری رد چیزی یا تشخیص این‌که رادیو اکتیو است یا فوران گدازه‌های یک آتشفشان بزرگ ـ به اختصار؛ یک جور پی‌گیری اولیه به‌وقوع می‌پیوندد ـ قهرمان بیهوده تلاش می‌کند به مقامات محلی هشدار بدهد. هیچ‌کس چیزی را جدی نمی‌گیرد. قهرمان بهتر می‌داند اگر آن چیز ملموس باشد، خانه، ماهرانه سنگربندی می‌شود.

اگر بیگانهٔ مهاجم یک انگل یا میکروب غیرقابل دیدن باشد یک پزشک یا یک دوست فراخوانده می‌شود، کسی که خودش زودتر از بقیه کشته می‌شود یا «به‌تصرفِ» آن چیز درمی‌آید.

۳. ثابت می‌شود که توصیه آن کسی بیشتر مورد مشورت قرار گرفته است، بی‌فایده است. در این اثنا، آن چیز، در شهری که از بقیهٔ جهان، به‌طور ناموجهی به‌کنار مانده است به گرفتن قربانی‌های بیشتری ادامه می‌دهد. درماندگی همگانی.

۴. یکی از دو امکان، یا قهرمان، در حالی‌که برای تنها جنگیدن آماده می‌شود به‌طور اتفاقی نقطهٔ ضعف آن چیز را کشف و آن را نابود می‌کند. یا این‌که او، به‌نحوی خروج از شهر را ترتیب می‌دهد و موفق می‌شود که ضرورت‌اش را پیش مقامات صاحب صلاحیت ارائه دهد. آن‌ها طی عملیاتی مشابه با عملیات شکل گرفته در خطوط فیلمنامه اول، اما به شکل جمع‌وجور، یک ترکیب تکنولوژیک را به‌کار می‌بندند که (پس از عقب‌نشینی‌های ابتدایی) در نهایت در مقابل مهاجمان، فائق می‌آید.

روایت دیگر فیلمنامهٔ دوم، با یک قهرمان دانشمند در آزمایشگاهش ـ که در پایگاه یا در املاک خانهٔ شاد و با سلیقه ساخته شده او قرار دارد، آغاز می‌شود. درحین آزمایش‌هایش، به‌طور غیرعمدی، باعث یک دگرگونی هولناک در گونه‌یی از گیاهان یا جانوران می‌شود. آن‌ها به موجوداتی گوشتخوار تبدیل می‌شوند و طغیان می‌کنند. یا این‌که، آزمایش‌هایش موجب می‌شوند خودش نیز آسیب ببیند. (و گاهی به شکلی چاره‌ناپذیر) خودش را در معرض تهاجم قرار بدهد. شاید با مواد رادیواکتیوی آزمایش کرده باشد یا ماشینی برای ارتباط با موجودات دیگر سیاره‌ها یا انتقال‌اش به مکان‌ها و زمان‌های دیگر بسازد.

روایت دیگر از فیلمنامهٔ اول حاوی وقوع دگرگونی‌های اساسی در شرایط زیستی سیارهٔ ماست ماجرا با آزمایش‌های هسته‌یی که در چندماه به نابودی کل زندگی بشری می‌انجامد، فراآورده می‌شود. برای مثال؛ دمای زمین برای حفظ حیات خیلی بالا می‌رود یا خیلی پایین می‌آید یا زمین طی دو وهله می‌لرزد، یا به‌تدریج از ذرات رادیواکتیوی پوشانده می‌شود.

فیلمنامه سوم، چیزی که روی‌هم رفته چندان با دو تای اول متفاوت نیست، به‌یک سفر فضایی به ماه، یا دیگر سیارات می‌پردازد. آن‌چه فضانوردان کشف می‌کنند عموماً این است که ناحیهٔ بیگانه، در موقعیتی اضطراری، خودش به‌وسیلهٔ مهاجمانِ فوق‌سیاره‌یی تهدید می‌شود و یا در حین تمرین و آزمایش‌های جنگ هسته‌یی، به مرز نابودی نزدیک می‌شود این‌جا نمایش‌های

نهایی فیلمنامه‌های اول و دوم، به انضمام مسأله دور شدن از سیارهٔ در حال اضمحلال یا متعلق به دشمن و بازگشت به زمین، اجرا می‌شوند.

من البته می‌دانم که هزاران نوول علمی تخیلی وجود دارد (اوجشان اواخر دههٔ ۱۹۴۰ بود) بگذریم از رونوشت موضوع‌های علمی تخیلی، که بیشتروبیشتر درون‌مایهٔ عمدهٔ کتاب‌های کمیک را فراهم می‌کنند. اما در نظر دارم فیلم‌های علمی تخیلی را (دورهٔ فعلی از سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ آغاز شد و با رونقی فرونشسته، تا به امروز ادامه یافته) به‌عنوان یک ژانر فرعی sub-genre، بدون ارجاع به رسانه‌یی دیگر ـ به‌ویژه بدون ارجاع به نوول‌هایی که در بسیاری موارد، مورد اقتباس قرار گرفته‌اند، تشریح کنم. زیرا درحالی‌که ممکن است نوول و فیلم از یک طرح بهره ببرند، تفاوت بنیادین میان سرچشمه‌های نوول و فیلم، آن‌ها را کاملاً نامشابه می‌کند.

یقیناً در مقایسه با نوول‌های علمی تخیلی، فیلم‌هایی که از آن‌ها اقتباس شده‌اند، برتری‌های منحصربه‌فردی دارند. یکی از آن‌ها بازنمایی بی‌واسطه یک پدیدهٔ شگفت‌انگیز است. تغییر و تحول فیزیکی جنگ موشکی و باران گلوله، فروریختن آسمان‌خراش‌ها. فیلم‌ها، طبیعتاً در جایی که نوول‌های علمی تخیلی (بعضی‌هایشان) قوی هستند ـ در علم ـ ضعیف‌اند. اما در مقام یک محصول هوشمندانه، می‌توانند چیزی را تأمین کنند که نوول‌ها هرگز نمی‌توانند ؛ خلق حالات و عواطف انسانی. در فیلم، این امر به وسیلهٔ صداها و تصاویر، نه واژه‌هایی که می‌بایست به زبان تصویری ترجمه شوند، محقق می‌شود؛ این‌که کسی بتواند **در خلال زندگی**، در خلالِ مرگ خودش و بیشتر، مرگ شهرها و نابودی خود **انسانیت مشارکت** جوید.

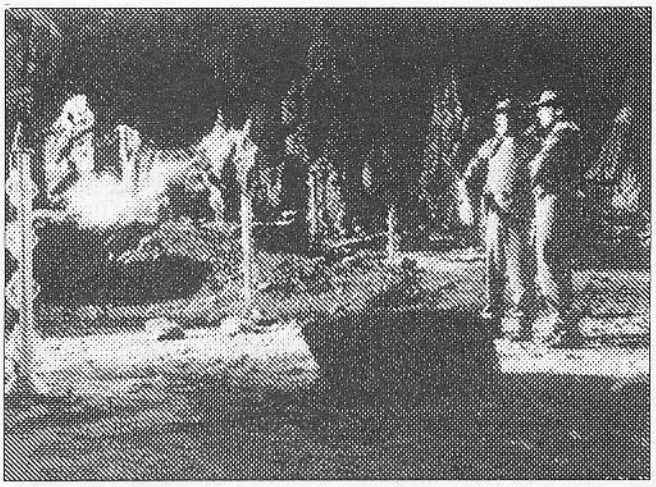
فیلم‌های عملی تخیلی دربارهٔ علم نیستند، آن‌ها دربارهٔ فاجعه‌یی مصیبت‌بارند که یکی از کهن‌ترین موضوعات هنر است. در فیلم‌های علمی تخیلی، این فاجعه، به‌ندرت به‌طور متمرکز روی می‌دهد، همیشه وسیع و پردامنه است این امر موضوع کمیت و مهارت است. اگر میل داشته باشید موضوع بسته به مقیاس است. اما مقیاس به‌ویژه در فیلم‌های عریض پردهٔ رنگی موضوع را به سطوح دیگری می‌کشاند. (از آن دست‌اند فیلم‌های ژاپنی به کارگردانی اینشیرو هوندا Inshiro Honda و فیلم‌های امریکایی به کارگردانی جرج پال George Pal، که از نظر تکنیکی اقناع‌کننده‌ترین و از نظر بصری هیجان‌انگیزترین آثار در این زمره‌اند).

از این رو، فیلم‌های علمی‌تخیلی، (مانند ژانر معاصر بسیار متفاوت، رویدادی Happening) به زیبایی‌شناسی ویرانی ارتباط دارد. با زیبایی‌های ویژه‌یی که در تلاشی، آشوب و وقوع هرج و مرج یافت می‌گردد. و این تصویر ویرانی است که هستهٔ یک فیلم علمی‌تخیلی خوب در آن نهفته است. نامتمایز بودن فیلم‌های ارزان ـ که در آن‌ها ظهور هیولا یا جنگ موشکی در یک شهر کوچکِ عروسکی صورت می‌گیرد ـ از همین روست. (صرفه بودجه هالیوودی معمولاً اقتضا می‌کند که شهرِ فیلم در صحرای آریزونا یاکالیفرنیا باشد. در فیلم چیزی از دنیای دیگر ۱۹۵۱ The Thing of the other world، آسان‌گیری بیشتر و امکانات محدودتر ایجاب کرد که محل وقوع فیلم، یک اردوگاه نزدیک پول شمالی باشد.) هنوز فیلم‌های علمی‌تخیلی خوب سیاه سفید ساخته می‌شوند. اما صرف بودجهٔ هنگفت‌تر، که معمولاً با رنگی بودن فیلم مترادف است، بازی‌های بیشتر و عقب‌وجلو رفتن‌های بیشتری را در میان چندین محیط الگویی اجازه می‌دهد.

ساختن این فیلم‌ها با ولخرجی، اما آمیخته با زیبایی‌شناسی همراه است. یک شهر پرجمعیت هست. یک محیط پرزرق و برق اما زاهدانه در سفینه حاکم است ـ چه سفینهٔ مهاجمان چه سفینهٔ ما ـ که انباشته شده است. از اسباب اثاثیهٔ کارآی کرومی، لوازم اندازه‌گیری و سنجش و ماشین‌هایی که به شکل ترکیبی دربردارندهٔ نورهای رنگی‌یی که تلالو دارند، و سروصداهای عجیب‌غریب هستند که می‌غرند. یک آزمایشگاه هست که از ازدحام جعبه‌های غول‌آسا و ابزار و وسائل علمی آکنده است. یک اتاق کنفرانس با شمایی تقریباً مستعمل و از مدافتاده هست که در آن، برنامه‌های خام دانشمندان، با حالتی نومیدانه برای نظامیان تشریح می‌شود ـ هر یک از این مکان‌ها و پس‌زمینه‌های تعریف شده، به دو صورت، به تصویر کشیده می‌شوند؛ بکر و دست‌نخورده و ویران شده. ممکن است اگر خوش‌شانس باشیم، به یک نمای عریض از مخازن ذوب، پیکرهای در حال پرواز، دیوارهای در حال فروریختن، آتشفشان‌های مهیب و ایجاد گسل‌هایی در زمین، سفینه‌های در حال سقوط، پرتوهای رنگی مرگبار و همچنین به یک سمفونی از جیغ و امواج غریب الکترونیکی، جنبش سخت‌افزارهای نظامی پرسروصدا و لحن سنگین ساکنان کم‌حرف سیاره‌های بیگانه و زمینی‌های تحت انقیاد آنان، مهمان‌مان کنند.

به یقین، لذت‌بخشی ابتدایی فیلم‌های علمی‌تخیلی ـ برای نمونه نمایش فاجعهٔ شهری در مقیاسی اغراق‌آمیز، باغنای موجود در انواع دیگر فیلم‌های سینمایی مشترک است. از لحاظ تجسمی، تفاوت کوچکی هست میان ویران‌سازی انبوه، آن‌چنان که در فیلم‌های هیولایی یا وحشتناک قدیمی نشان داده می‌شود با آن‌چه در فیلم‌های علمی‌تخیلی می‌یابیم. به استثنای (دوباره) مقیاس‌شان که مشابه است. در فیلم‌های هیولایی قدیمی، هیولا همیشه برفراز شهری بزرگ پدیدار می‌شود، جایی که وادار می‌شود غوغایی کوچک به‌پا کند. اتوبوس‌ها را از روی پل‌ها بیاندازد، قطارها را با دست‌های خالی‌اش داغان کند، ساختمان‌ها را ویران کند و کارهایی از این دست. اسطورهٔ کینگ‌کنگ King Kong در فیلم بزرگ شوئدساک و کوپر Schaedsack and Cooper در سال ۱۹۳۳ به ویرانگری‌یی وحشیانه، ابتدا در روستای بومی (کودکان را لگد می‌کند بخشی از فیلم [این بخش] از اغلب نسخه‌ها حذف شده است) و بعد در نیویورک دست می‌زند. این صحنه در باطن تفاوت چندانی با صحنهٔ فیلم رادون ۱۹۵۷ اینشیرو هوندا ندارد که در آن دو خزندهٔ غول‌آسا با بال‌های به‌طول ۵۰۰ فوت و سرعت مافوق صوت، به‌وسیلهٔ برهم زدن بال‌هایشان توفانی به‌پا می‌کنند که قسمت عظیمی از توکیو را نابود می‌کند. با تخریب نیمی از ژاپن به وسیلهٔ یک روبوت غول‌آسا، با اشعهٔ سوزان بزرگی که از چشمانش پرتاب می‌کند، در ابتدای فیلم هوندا، اسرارآمیز ۱۹۵۹ Mysterians و یا ویران‌سازی که به وسیلهٔ یک دسته بشقاب‌پرنده، در نیویورک و پاریس و توکیو، در فیلم نبرد در فضای خارجی ۱۹۶۰ Battle in the outer space روی می‌دهد یا هجوم به نیویورک در فیلم وقتی دنیاها باهم برخورد می‌کنند ۱۹۵۱ When Worlds Collide. یا زوال لندن که در سال ۱۹۶۶ در فیلم جرج پال، ماشین زمان ۱۹۶۰ Time Machine ترسیم می‌شود.

این فیلم‌ها نه در کشش‌های زیبایی‌شناسانهٔ برگرفته از نمایش اضمحلال و ویرانی و نه در استفاده از شمشیرهای بزرگ، چوب‌های صندل و دکورهای تماشایی سرشار از رنگ‌های مستانه، با فیلم‌های تاریخی رومی و برگرفته از کتاب مقدس، زوال سدوم در فیلم سدوم و گوموراSadom and Gomorrah آلدریچ



دستهٔ وسیع‌تری از ارزش‌های اخلاقی، در دکور این فیلم‌ها تجسم می‌یابد تا در اشخاص، اشیا بیش از انسان‌های ناتوان جایگاه بروز ارزش‌ها نمایانده می‌شوند
زیرا ما آن‌ها را به مثابهٔ سرچشمهٔ قدرت، بیش از افراد تجربه می‌کنیم، مطابق آن‌چه در فیلم‌های علمی‌تخیلی نشان داده می‌شود، انسان بدون دستیابی به دست ساخته‌هایش، خلع‌سلاح است

Aldrich و زوال غزه در سامسون و دلیله Samson and Delilah دِمیل De Mill و زوال رادس در فیلم مجسمهٔ رادس Colossus of Rhodes و زوال رم در یک دوجین از فیلم‌های نرو متفاوت نیست. گریفیث Griffith ساخت این فیلم‌ها را با سکانس بابل در فیلم تعصب Intolerance آغاز کرد و تا به امروز، چیزی جز لرزشی که از تماشای فروافتادن همهٔ آن دکورهای گران به انسان دست می‌دهد نبوده است.

از جهات دیگر به‌خوبی پیداست که فیلم‌های علمی تخیلی دههٔ ۱۹۵۰ موضوعات مشابهی را اختیار کردند. فیلم‌های دنباله‌دار و کمدی‌های ماجراجویانهٔ فلش گوردون Flash Gordon و بک راجرز Buck Rogers به‌اندازهٔ اغلب آثار جریان تازهٔ کتاب‌های کمیک فراقهرمانی با منشاهای غیرزمینی (مشهورترین‌شان سوپرمن Super Man است. یک بچهٔ سرراهی از سیارهٔ کریپسون، که ظاهراً به‌وسیلهٔ یک انفجار هسته‌یی نابود شده است.) با اغلب فیلم‌های علمی‌تخیلی تازه، دستمایه‌های مشترک دارند. اما در این‌جا یک تفاوت مهم وجود دارد. فیلم‌های علمی‌تخیلی قدیمی و اغلب کمدی‌ها، ذاتاً یک رابطهٔ معصومانه با فاجعه دارند. به‌طور عمده آن‌ها روایت‌های جدیدی را از کهن‌ترین رمانس‌های تمام تاریخ عرضه می‌کنند و دربردارندهٔ قهرمان آسیب‌ناپذیر قدرتمندی هستند که از یک دودمان رازآلود سرمی‌رسد تا در دفاع از نیکی و علیه پلیدی بجنگد. فیلم‌های جدید علمی‌تخیلی ظاهری تیره و تار دارند که میزان زیادی به اعتبار بصری‌شان متکی‌اند که شدیداً با فیلم‌های قدیمی‌تر تضاد دارد. واقع‌نمایی تاریخی مدرن، بیش از پیش تصویر فاجعه را بسط می‌دهد و قهرمان‌ها ـ شاید به‌طور خیلی طبیعی، با آن‌چه ازشان سر می‌زند و دیده می‌شود ـ چندان هم بی‌گناه به‌نظر نمی‌رسند.

فریبکاری چنین فاجعهٔ عمومیت یافته، به‌عنوان خیال، این است که فاجعه را به‌سان یک پیشامد معمولی نشان می‌دهد. خال پرندهٔ فیلم‌های پایان دنیایی ـ همچو فیلم روزی که زمین آتش گرفت The Day the Earth Caught Fire ۱۹۶۲ ـ صحنهٔ بزرگی است که در آن نیویورک، لندن، یا توکیو خالی یافت می‌شوند، در حالی که ساکنان‌شان دستخوش نابودی شده‌اند. یا همچو آینه در فیلم دنیا، بشر و شیطان The World The Flesh and the Devil ۱۹۵۷ می‌بینیم، تمام فیلم می‌تواند به‌خیال اشغال کلان‌شهر بایر اختصاص یابد و همه چیز را دوباره از نو آغاز کند، یک رابینسون کروزئهٔ جهانی.

نوع دیگر از ارضایی که از تماشای این فیلم‌ها حاصل می‌شود، یک ساده‌سازی اخلاقی وسیع است ـ مقصود این است که یک تخیل قابل قبول اخلاقی، همان‌چیزی است که شخص می‌تواند با توسل به آن، سنگدلی، یا دست‌کم احساسات غیراخلاقی را از خود براند. از این جهت، فیلم‌های علمی‌تخیلی، تا اندازه‌یی با فیلم‌های ترسناک درمی‌آمیزند. این یک لذت انکارناپذیر است که از تماشای چیزهای عجیب‌غریب و موجودات خارج از دسته‌بندی‌های انسانی به‌ما دست می‌دهد. حس فائق آمدن به امور عجیب‌غریب، در نسبت‌های مختلف، ترس و تنفر را تحریک می‌کند و با آن‌ها درمی‌آمیزد، و باعث می‌شود تا تردیدهای اخلاقی کنار بروند و جا را برای بی‌رحمی که به لذت می‌انجامد باز کنند. مشابه همین امر در فیلم‌های علمی‌تخیلی روی می‌دهد، در ریخت هیولایی از فضای خارجی، غرابت، زشتی و غارتگری یک‌جا جمع می‌شوند و برای تخیل هدفی مستتر در جنگی عدالت‌جویانه فراهم می‌سازند، تا خود را رها کنند. همین‌طور برای کسب لذت زیبایی‌شناسانه، از تحمل رنج و مصیبت. فیلم‌های علمی‌تخیلی یکی از ناب‌ترین قالب‌های نمایشی‌اند، چرا که ما به‌ندرت به احساسات درونی شخصیت‌ها داخل می‌شویم (یک استثناء مرد باورنکردنی آب شدنی ۱۹۵۷ The Incredible Shrinking Man جک آرنولد Jack Arnold است) ما فقط تماشاچی هستیم.

اما در فیلم‌های علمی‌تخیلی، برخلاف فیلم‌های وحشتناک، وحشت زیادی وجود ندارد. از تعلیق، شوک و غافلگیری، اساساً به‌نفع یک طرح محکم و استوار صرف‌نظر می‌شود. فیلم‌های علمی‌تخیلی یک دید بی‌غرضانه زیبایی‌شناسانه نسبت به ویرانی خشونت را می‌طلبند. یک دید تکنولوژیکی را، اشیاء، چیزها، ماشین‌ها، در این فیلم‌ها نقشی وسیع را به‌عهده دارند.

دستهٔ وسیع‌تری از ارزش‌های اخلاقی، در دکور این فیلم‌ها تجسم می‌یابد تا در اشخاص، اشیا بیش از انسان‌های ناتوان جایگاه بروز ارزش‌ها نمایانده می‌شوند. زیرا ما آن‌ها را به مثابهٔ سرچشمهٔ قدرت، بیش از افراد تجربه می‌کنیم، مطابق آن‌چه در فیلم‌های علمی‌تخیلی نشان داده می‌شود، انسان بدون دستیابی به دست ساخته‌هایش، خلع‌سلاح است. این دست‌ساخته‌ها از منظرهای گوناگونی ارزشمندند، قدرتمند، بسیار مؤثرند، در ضمن ابزاری ضروری برای غالب آمدن بر مهاجمان بیگانه یا مرمت و بازسازی محیط خسارت دیده‌اند. فیلم‌های علمی‌تخیلی به‌شدت اخلاق‌گرایانه هستند برای نمونه پیام آن‌ها در

مورد شایستگی و حفظ انسانیت، استفاده از علم علیه دیوانگی، یا علیه سوءاستفاده زیان‌بار از علم است فیلم‌های علمی‌تخیلی و فیلم‌های کلاسیک ترسناک دهۀ ۱۹۳۰ در ارائه این پیام‌ها، همانندند.

از آن جمله‌اند فرانکنشتاین Frankenstein، مومیایی Mummy، جزیرۀ ارواح سرگردان Island of the Lost Souls، دکتر جکیل و آقای هاید Dr.Jakyll and Mr.Hyde (یک نمونه جدیدتر اثر درخشان جرجس فرانیوس Georges Franjus , Les Yeux Sans Visage است). در فیلم‌های ترسناک، ما با یک دانشمند دیوانه یا خودآزار یا گمراه سروکار داریم که آزمایش هایی را علیه مصالح عمومی پی می‌گیرد. هیولا یا هیولاهایی می‌آفریند و خودش راهم نابود می‌کند. گاهی او خویشتن احمق‌اش را می‌شناسد و طی تلاشی موفقیت‌آمیز، خود و مخلوق‌اش را از بین می‌برد.

همسنگ علمی‌تخیلی، آن دانشمند معمولاً عضوی از گروه است که به مهاجمان سیاره گرایش دارد، به این دلیل که علم «آن‌ها» پیشرفته‌تر از مال «ماست».

این مورد دربارۀ فیلم «اسرارآمیز» صدق می‌کند. دانشمند مرتد در پایان به اشتباهش پی می‌برد و از داخل سفینۀ فضایی اسرارآمیز، سفینه و خودش، هردو را نابود می‌کند. در فیلم این زمین جدا افتاده ۱۹۵۵ This Island Earth، ساکنان سیارۀ متالونا، قصد تسخیر زمین را دارند اما کارشان به وسیلۀ یک دانشمند متالونیایی، که اگزتر نامیده می‌شود، به شکست می‌انجامد. او برای مدتی در زمین زندگی کرده و آموخته است که موتزارت را دوست بدارد و نمی‌تواند بر سر این‌چنین شرارتی بماند. اگزتر سفینه‌اش را در اقیانوس غرق می‌کند. سپس جفت (زن و مرد) فریبندۀ دو فیزیکدان امریکایی به زمین بازمی‌گردند. متالونا نابود می‌شود. در فیلم پرواز ۱۹۵۸ The Fly قهرمان که در پایگاه آزمایشگاهی‌اش، آزمایش‌هایش را به ساخت یک ماشین انتقال‌دهندۀ ماده اختصاص داده است. از خودش به‌عنوان مادۀ مورد نیاز ماشین استفاده می‌کند، سر و یک بازویش را با سر و بازوی یک پرندۀ خانگی که به‌طور تصادفی به‌درون ماشین کشیده شده است عوض می‌کند. یک هیولا می‌شود و با آخرین ذره‌یی ادراک انسانی‌اش آزمایشگاه خودش را نابود می‌کند و به همسرش دستور می‌دهد که بکشدش. اختراع او به‌خاطر نیل به سرشت خوب انسانی از بین‌می‌رود.

دانشمندان در فیلم‌های علمی‌تخیلی با قرار گرفتن در زمرۀ متفکران همیشه مسئول شکل گرفتن ستایش‌ها دربارۀ فیلم یا رسیدن به پایانی عمیق‌اند. در فتح فضا ۱۹۵۵ Conquest of Space «دانشمندی که فرماندۀ یک هیأت بین‌المللی اعزامی به مریخ است «ناگهان به‌خاطر توهین به مقدسات گرفتار بیم و تردید می‌شود. و به‌جای رسیدگی به وظایفش شروع به خواندن و مکاشفه در کتاب مقدس می‌کند. پسر فرمانده که افسر کهتر اوست و همیشه پدرش را «ژنرال» خطاب می‌کند، مجبور می‌شود پیرمرد را که از نشستن سفینه روی سطح مریخ جلوگیری می‌کند بکشد. در این فیلم وجوه دوگانگی‌های دانشمندان آماده به خدمت، پررنگ شده است. به‌طور کلی، این‌گونه فیلم‌ها گواهی بر سودمندی همدلی در یک اقدام علمی محسوب می‌شوند؛ به این معنا که علم، بدون چشمداشت به زیاده‌خواهی‌ها پاسخ مؤثری است به خطر.

کنجکاوی خردورزانه، به‌ندرت در قالب دیگری به‌جز اغراق در جنون و بدگمانی که شخص را از ارتباطات طبیعی انسانی به‌در می‌برد، نمایان می‌شود. اما این بدگمانی، معمولاً بیشتر به دانشمند وارد می‌شود تا در کارش. دانشمند آفریننده، ممکن است به خاطر اختراع یا کشف خود، ضمن یک حادثه در اثر دست یازیدن به کارهای غریب، کشته شود اما این اشارۀ تلویحی به‌جا می‌ماند که انسان‌های دیگر یا تخیل کمتر، یعنی تکنیسین‌ها، می‌توانند همان کشف را بهتر و با ایمنی بیشتری اداره کنند. یکی از قدیمی‌ترین تصاویری که از دانشمند آفریده شده است پروسپروی شکسپیر Shakespear است. دانشمند توانمند منزوی که از اجتماع کناره گرفته و به یک جزیرۀ متروکه پناه برده و تحت کنترل نیروهایی جادویی است که دانشمند را به خود مشغول کرده‌اند. او معادل کلاسیک هیئت دانشمند به‌عنوان یک شیطان‌پرست است (دکتر فاستوس، و داستان‌های پو Poe و هاوثورن Hawthorne) علم، جادو است و انسان همیشه می‌داند که یک جادوی سیاه وجود دارد، همان‌طور که جادوی سفید. اما این دلیل نمی‌شود که بگوییم ایستارهای معاصر ـ چنان‌که در فیلم‌های علمی تخیلی بازتاب می‌یابند ـ متلون باقی می‌مانند و دانشمند به شکل دوگانۀ شیطان‌پرست و منجی عمل می‌کند. نسبت‌ها متحول شده‌اند چرا که قراین حاکی از این‌اند که ترس و تحسین قدیمی نسبت به دانشمند در محیطی گسترده‌تر پا گرفته است. منطقۀ نفوذ و تأثیرگذاری‌اش دیگر محدود به محیط زندگی خودش و جامعه پیرامونش نیست. این منطقۀ فضایی و کیهانی است.

آن‌چه به ویژه در فیلم‌های ژاپنی، به‌چشم می‌آید این است که آسیب به تودۀ مردم را به نشانۀ هراس از جنگ محتمل هسته‌یی در آینده به‌نمایش می‌گذارد. اغلب فیلم‌های علمی‌تخیلی، گواهی بر این فاجعه را درخود مستتر دارند و به شکلی برای جلوگیری از آن تلاش می‌کنند.

بیدار شدن اتفاقی هیولای فوق‌ویرانگر که از زمان ماقبل تاریخ در زمین به‌خواب رفته بوده، گاهی استعاره‌یی مشهود از بمب است. اما کنایه‌ها و ارجاع‌های روشن دیگری نیز وجود دارند. در «اسرارآمیز»، یک سفینۀ جست‌وجوگر از سیارۀ اسرارآمیز نزدیک توکیو به زمین نشسته است. جنگ اتمی قرن‌ها در سیارۀ اسرارآمیز مورد تمرین و تجربه قرار می‌گرفته (تمدن آن‌ها بیش از تمدن ما پیشرفت کرده است) نود درصد از موجوداتی که در سیاره متولد می‌شوند باید به‌خاطر نقصان‌هایی که از وجود مقادیر فراوان استرونیوم ۹۰ در بدن‌شان به‌وجود آمده است. در لحظۀ تولد هلاک شوند، یکی از ساکنان سیارۀ اسرارآمیز، باید برای آمیزش با زنی زمینی، به زمین بیاید تا شاید بتواند نژادش را در سیارۀ نسبتاً غیرآلوده ما، جانشین کند... در مرد آب شدنی باورنکردنی، قهرمان فیلم جان دو John Doe قربانی یک انفجار تابشی است که روی سطح آب گسترش یافته است؛ در حالی‌که او در دریاچه با همسرش مشغول قایق‌سواری هستند، تشعشع سر می‌رسد و باعث می‌شود او کوچک وکوچک‌تر شود، تا جایی که در پایان فیلم او میان سوراخ‌های ریز تور پردۀ پنجره قدم می‌زند، تا این‌که «بی‌نهایت کوچک» می‌شود...

در رودن، یک دسته از حشرات غول‌پیکر گوشتخوار ماقبل تاریخی و سپس یک جفت خزندۀ پرندۀ غول‌آسا (آرکئو پتریکس ماقبل تاریخی) در اثر آزمایش هسته‌یی، سر از تخم‌های سرد در عمق یک چاه بیرون می‌آورند. و پیش از این‌که توسط گدازه‌های مذاب یک فوران آتش‌نشانی به زمین بیفتند، تلاش می‌کنند بخشی از جهان را ویران کنند. در فیلم انگلیسی روزی که زمین آتش گرفت، به بمباران‌های آزمایشی ایالات متحده و روسیه پرداخته می‌شود. دو بمباران آزمایشی همزمان توسط ایالات متحده و روسیه به مقیاس ۱۱ درجه که شیب

زمین را بر محورش تغییر می‌دهند، باعث می‌شوند زمین از مدار خود خارج گردد و رفته‌رفته به خورشید نزدیک شود.

تشعشع رادیواکتیوی اتفاقی، نابودی نهایی تمام جهان، به‌عنوان تلفات حاصل از یک آزمایش اتمی و جنگ هسته‌یی، شوم‌ترین همهٔ تخیلاتی است که فیلم‌های علمی تخیلی عرضه می‌کنند. جهان غیرقابل سکونت می‌شود، دنیا آلوده می‌شود، سوخت به پایان می‌رسد، زمین تهی مانده و متروک. در پرتاب فضایی X-M(۱۹۵۰)Rocketship X-M، کاوشگران زمینی به مریخ پامی‌گذارند. جایی که در می‌یابند یک جنگ اتمی تمدن مریخ را نابود کرده است. در جنگ دنیاها ۱۹۵۳ The war of the world به کارگردانی گئورک پال George Pal. مخلوقات قرمز رنگ دوک مانندی که از پوست تمساح پوشیده شده‌اند به زمین حمله می‌کنند چرا که سیاره‌شان بسیار سرد و غیرقابل سکونت شده است. در فیلم این زمین جدا افتاده ـ همچو همان فیلم امریکایی ـ سیارهٔ متالونا که جمعیت‌اش از مدت‌ها پیش به‌خاطر جنگ به زیر سطح خاک سیاره پناه برده‌اند. زیر حمله‌های موشکی سیارهٔ دشمن به مرزهای نابودی نزدیک می‌شوند. ذخایر اورانیوم که نیروهای حفاظتی و رزمی متالونا را تقویت می‌کرده ته می‌کشد و یک هیأت به زمین گسیل می‌شود. تا دانشمندان زمینی را به‌خدمت بگیرد. در فیلم دوزخی ۱۹۶۱ Damned به‌کارگردانی جوزف لوسی Joseph Losey، نه بچهٔ دارای خواص رادیو اکتیوی پوشیده از یخ، توسط یک دانشمند خبیث در غاری تاریک در ساحل‌های انگلستان پرورش می‌یابند. آن‌ها تنها بازماندگان نبرد نهایی تقدیرند.

گروه بسیاری خواهان تعمق در فیلم‌های علمی‌تخیلی هستند. برخی از آن‌ها متأثر می‌شوند و برخی افسردهٔ همیشه و همیشه یک نفر هست که برای «جنگ خوبی» انگیزه داشته باشد بدون این‌که هیچ مسألهٔ اخلاقی‌یی را مطرح کند یا قواعد اخلاقی را برشمارد. شبیه‌سازی‌های فیلم‌های علمی‌تخیلی اکثر تماشاچیان پروپاقرص فیلم‌های جنگی را ارضاء می‌کنند. چرا که بخش عمده‌یی از غنای فیلم‌های جنگی، به‌همان شکل در فیلم‌های علمی تخیلی نمود می‌یابد. برای نمونه ؛ نبرد میان راکت‌های زمینی و سفینهٔ بیگانه در فیلم نبرد فضایی ۱۹۶۰ Battle in the outer space بالا بردن نیروی شلیک در یورش موفقیت‌آمیز مهاجمان در سیارهٔ اسرارآمیز (بمباران تماشایی سنگر زیرزمینی متالونایی‌ها، در فیلم این زمین جدا افتاده.

با وجود این در همین حین جنگاوری موجود در فیلم‌های علمی‌تخیلی، عملاً با انگیزهٔ دستیابی به صلح پایدار یا دست‌کم همزیستی مسالمت‌آمیز قوام می‌یابد. بعضی از دانشمندان نسبت به این حقیقت استنتاجی متعالی اتخاذ می‌کنند مبنی براین‌که تهاجمات فضایی عاملی است تا ملت‌ها را آگاه کند و اهالی زمین را متحد کند و تا نبردهای خودشان را کنار بگذارند. یکی از درون‌مایه‌های اصلی بسیاری از فیلم‌های علمی‌تخیلی ـ که معمولاً در فیلم‌های رنگی متداول‌تر است. چرا که آن‌ها بودجه و سرمایهٔ کافی برای ارتقاء دادن تصویر ارتش را در اختیار دارند ـ به‌تصویر کشیدن خیال ملت متحد و جنگ ائتلافی است (همین آرزو در فیلم‌های جدیدی که علمی تخیلی نیستند هم به‌بار نشسته است. یکی از آن پنجاه و پنج روز در پکن ۱۹۶۳ Fifty -five day in Peking است که در آن، چینی‌ها، بوکسورها نقش مهاجمان مریخی‌یی را که انسان‌های زمین را متحد می‌کنند به‌عهده دارند. انسان‌های زمینی در این فیلم عبارتند از: ساکنان ایالات متحده، انگلیس، روسیه، فرانسه، المان، ایتالیا و ژاپن).

یک فاجعه که به اندازهٔ کافی عظیم باشد دشمنی‌ها را از میان برمی‌دارد و حداکثرِ هماهنگی را میان زمینی‌ها به بار می‌آورد.

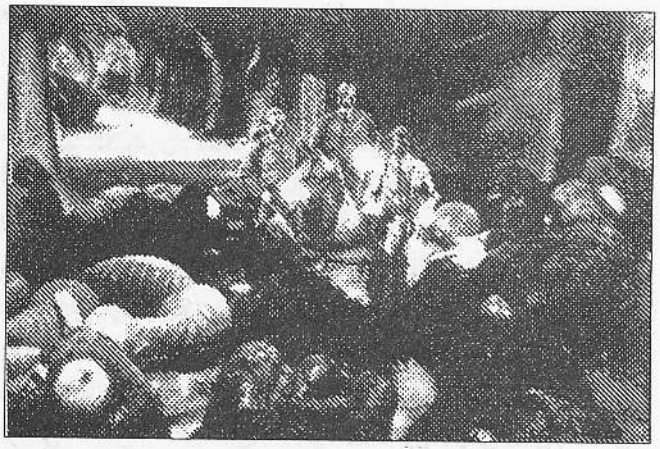
به علم ـ تکنولوژی ـ همچو یک متحدکنندهٔ بزرگ باور می‌ورزند. از این رو فیلم‌های علمی تخیلی، همچنین خیال یک آرمان‌شهر را مطرح می‌سازند. در الگوهای کلاسیک تفکر به آرمان‌شهر ـ جمهور افلاطون شهر خورشید کمپانلد، آرمان‌شهرِ مور. سرزمین پرستوی هویهن هنمس، الدورادوی ولتر ـ جامعه یک تعامل بسیار عالی را به‌کار می‌بندد. در این جوامع خردگرایی یک اِشراف دائمی را نسبت به عواطف به‌وجود می‌آورد. از آن‌جا که هیچ اختلاف یا جدال اجتماعی از دیدگاهی منطقی خوشایند نیست، هیچ‌یک تحقق نمی‌یابند. چنان‌که ملویل اشاره می‌کند: «آن‌ها همه یکسان فکر می‌کنند.» قانون جهانیِ تعقل به‌معنای توافق جهانی است. این هم جالب است که جوامعی که تحت سیطرهٔ تعقل تصور می‌شوند، از نظر اقتصادی هم از یک نظام زندگی ریاضت‌کشانه و صرفه‌جویانه از لحاظ مادی با الگوی ساده‌یی از زندگی، انگاشته می‌شود. اما در جامعهٔ آرمان‌شهر جهانی‌یی که در فیلم‌های علمی‌تخیلی مطرح می‌شود، جامعه یکسره با تعامل علمی قانون‌گذاری می‌شود و قوام می‌یابد و لزوم زندگی ساده مادی نادیده گرفته می‌شود.

هنوز در کنار تصویر امیدبخش ساده‌انگاری اخلاقی و ائتلاف بین‌المللیِ تجسم یافته در فیلم‌های علمی‌تخیلی، عمیق‌ترین دلواپسی معاصر موج می‌زند؛ منظورم تنها آسیب رسانی‌های بسیار ملموس بمب‌ها نیست ـ چرا که در این فیلم‌ها آن‌قدر از آن استفاده می‌شود که برای بارها کشتن همهٔ ساکنان زمین کافی است ـ در کنار این دلواپسی تازه دربارهٔ مصیبت‌های مادی و فیزیکی، که نمایشگر آسیب‌های جهانی یا حتی نابودی مطلق‌اند، فیلم‌های علمی‌تخیلی، یک دلواپسی قدرتمند را دربارهٔ وضعیت روح و روان فردی بازتاب می‌دهند.

بدین شکل، فیلم‌های علمی‌تخیلی حتی ممکن است به‌عنوان اسطوره‌نگاری مردم‌پسند تصور منفی‌بافانهٔ معاصر دربارهٔ فقدان تشخص فردی، توصیف شود. مخلوقات بیگانه‌یی که تلاش می‌کنند بر ما استیلا یابند واحداند نه متکثر. مهاجمان کیهانی معمولاً خدای‌گونه‌اند حرکت‌هایشان هم سرد، ماشین‌وار یا سنگین و با تأنی است. که به امری مشابه دلالت دارد. اگر در قالب غیرانسانی باشند، با یک حرکت کاملاً منظم و خدشه‌ناپذیر (ویرانی به‌شان خدشه وارد می‌کند) اقدام می‌کنند. اگر در قالب انسان‌وار باشند ـ ملبس به لباس‌های فضایی و... ـ در نتیجه از خشک‌ترین اصول نظامی متابعت می‌کنند و هیچ تشخص فردی یا چیزی از این دست نشان نمی‌هند. و این استیلای بی‌عاطفگی، فقدان تشخص فردی و طبقاتی است که می‌خواهند اگر موفق بشوند به زمین تحمیل بکنند.

یکی از موجوداتی که تازه به قالب زمینی درآمده است در فیلم استیلای پیکر دزدها ۱۹۵۶ The Invasion of the Body Snatchers چنین رجز می‌خواند که «بیش از این نه عشق، نه زیبایی و نه درد [وجود نخواهد داشت].» کودکان نیمه‌زمینی، نیمه‌بیگانهٔ فیلم کودکان دوزخی ۱۹۶۰ The Children of the Damned، کاملاً بی‌عاطفه‌اند، حرکت‌هایشان گروهی است و فکر یکدیگر را می‌خوانند، و متفکرانی شگفتی‌برانگیزند. آن‌ها موجی از آینده‌اند، انسان در مرحلهٔ بعدی تکامل‌اش.

از دیدگاه روان‌شناسانه، تصور فاجعه،
در یک دورهٔ تاریخی با دورهٔ دیگر چندان متفاوت نیست
اما از دیدگاه سیاسی و انسانی متفاوت است
انتظار آخرالزمان ممکن است موقعیتی باشد برای یک
گسست افراطی از جامعه، چنان‌که هنگامی که هزاران نفر از یهودیان اروپای
شرقی در قرن هفدهم شنیدند که سباتای زاوی
Sabbatai Zavi ادعا کرده است که مسیح است
و پایان جهان قریب‌الوقوع است، خانه‌ها و کسب و کارشان را
واگذاشتند و مهاجرت به فلسطین را آغاز کردند.



این مهاجمان بیگانه به جنایت‌هایی دست می‌یازند که از مرگ بدتر است. آن‌ها به سادگی انسان را نمی‌کشند، بلکه محوش می‌کنند. در جنگ دنیاها، اشعه‌یی که از سفینهٔ موشکی ساطع می‌شود، همهٔ آدم‌ها و اشیا را در مسیرش تجزیه می‌کند و از آن‌ها اثری جز خاکستری درخشان به‌جای نمی‌گذارد. در فیلم H-Man(1959) هوندا، یک ترکیب چسبناک لغزنده، تمام هیکل هرچیزی را که سر راهش قرار بگیرد فرامی‌گیرد، اگر چسب که شبیه یک تکه بزرگ ژلهٔ قرمز است و می‌تواند روی کف زمین بخزد، به اندازه‌یی باشد که کف پای شما بچسبد، تمام آن چیزی که ازتان باقی می‌ماند، یک توده لباس روی زمین است (یک چسب که قابلیت تکثیر شدن سریع‌تری را دارد، ضدقهرمان فیلم انگلیسی ناشناختهٔ لغزان ۱۹۵۹ Creeping Unknown است.) در یک روایت دیگر از این داستان خیالی، پیکر آدمی حفظ می‌شود اما شخصیت‌اش یکسره به‌خدمتکار یا عامل خودکار نیروهای بیگانه، مستحیل می‌شود. این روایت، البته داستان خیالی خون‌آشام Vampire در لباسی جدید است. آن شخص واقعاً مرده است اما خودش این را نمی‌داند. او «نامیرا» است او «فاقد شخصیت» شده است. این فاجعه در فیلم استیلای پیکر دزدها، برای همهٔ اهالی شهر کالیفرنیا روی داد. در فیلم این زمین جداافتاده برای چند دانشمند زمینی، و در فیلم‌های هجوم آدم‌های عروسکی ۱۹۵۸ Attack of the Puppet People و مغز خورک‌ها ۱۹۵۸ Brain Eaters قربانی همیشه از آغوش هولناک خون‌آشام بیرون می‌آید. در فیلم‌های علمی‌تخیلی شخص همیشه در برابر «تسخیر شدگی» می‌جنگد. او می‌خواهد انسانیت‌اش را نگاه دارد. اما یک‌بار آن کاری را که نباید، انجام می‌دهد، قربانی به شکل کینه‌جویانه‌یی از وضعیت‌اش راضی است. او همچو آن‌چه در داستان‌های خون‌آشامی قدیمی رخ می‌دهد، از خلق‌وخوی انسانی برنگشته و به «حیوانی» جانورآسا و خونخواه (استعارهٔ اغراق‌شده‌یی از امیال جنسی) تبدیل نشده است. نه، او به‌سادگی کارا ـ یک نمونه الگویی از انسانِ تحت سیطرهٔ تکنولوژی، عاری از عاطفه، بی‌اراده و مطیع و فرمانبردار نسبت به همهٔ دستورات. (از تاریک پشت نهاد انسان، به‌کار گرفته می‌شود تا در حیوانات متبلور شود ـ چنان‌که در کینگ‌کنگ. تهدیدی برای انسان، استعدادش برای بری‌بودن از انسانیت، در حیوانیت‌اش نهفته است. حالا خطر در قالب آن‌چه در توانایی انسان مستتر است تا به یک ماشین متحول شود، تشخیص داده می‌شود...)

قاعده، البته این است که قالب دهشتناک وگریزناپذیرِ جنایت می‌تواند در فیلم به همه به جز قهرمان ضربه بزند. قهرمان و خانواده‌اش، هنگامی که‌مورد یک تهدید بزرگ قرار می‌گیرند، همواره از این سرنوشت می‌گریزند و در پایان فیلم مهاجمان دفع یا نابود می‌شوند. من فقط یک استثناء در این زمینه می‌شناسم. روزی که مریخ به زمین حمله کرد ۱۹۶۳ The Day that Mars Invaded Earth، که در آن پس از تمام تلاش‌ها و تقلاهای معمول، قهرمان ـ دانشمند، زنش، و دوفرزندشان، به وسیلهٔ مهاجمان بیگانه تسخیر می‌شوند و قاعده می‌شکند. (آخرین دقیقهٔ فیلم آن‌ها را نشان می‌دهد که به‌وسیلهٔ اشعه‌های مریخی، به خاکستر تبدیل می‌شوند، و خاکسترهایشان، در نمایی ضدنور در استخرشنای منزل‌شان فرو می‌ریزد و شبح‌هایشان، در اتومبیل خانوادگی، دور می‌شوند).

یک نقطهٔ مغایر دیگر که تلنگر غیرمؤکدتری به قاعده وارد می‌کند، در فیلم آفرینش انسان مصنوعی ۱۹۶۴ The Creation of the Humanoids روی می‌دهد. جایی که قهرمان در پایان فیلم می‌فهمد که خودش هم به یک آدم‌ماشینی آهنی تبدیل شده است. ماشینی با کارائی بالا و یک باطن ماشینی واقعاً ضربه‌ناپذیر ـ گرچه او خودش این را نمی‌داند و به تغییرهای وجود خودش پی‌نمی‌برد ـ او به‌هرحال می‌فهمد که به‌طور خلاصه به یک انسان مصنوعی ارتقاء یافته است در حالیکه همه ویژگی‌های انسان واقعی را دارد.

در میان تمام دست‌مایه‌های معمول فیلم‌های علمی‌تخیلی، این درون‌مایهٔ بری شدن از انسانیت شاید از همه مفتون‌کننده‌تر باشد. چنان‌که من استدلال کرده‌ام، این درون‌مایه همچو فیلم‌های خون‌آشامی قدیمی، برای یک فیلم سیاه سفید مناسب است. طرز تلقی فیلم‌های علمی‌تخیلی، در باب عاری شدن از تشخص، مرکب است. در یک وجه، آن‌ها آن را همچو یک وحشت غایی رقت‌بار نشان می‌دهند. در وجه دیگر، صفات ممیزهٔ مهاجمان بری از انسانیت، تعدیل می‌شود و تغییر شکل می‌دهد ـ همچو پیش کشیدن استیلای عقل به احساس، به‌صورت ایده‌آل درآوردن کارگروهی و فعالیت‌های خلاقانه تعملی علمی ـ تخصیص دادن حدی از تساهل اخلاقی، از صفات بارزی هستندکه به دانشمند ـ ناجی نسبت داده می‌شوند. جالب است که هنگامی که دانشمند دراین فیلم، شرورانه رفتار می‌کند، معمولاً در قالب دانشمندی فردگرا به‌تصویر کشیده می‌شود که در آزمایشگاه‌اش لانه کرده است و از نامزد و یا همسر دوست‌داشتنی و کودکانش غافل است و با آزمایش‌های متهورانه و مخاطره‌آمیزش سرگرم است. دانشمند در قالب عضو وفادار یک گروه، و بنابراین به‌طور قابل توجهی کمتر فردگرا و کاملاً احترام‌برانگیز رفتار می‌کند.

هیچ نقد اجتماعی، نسبت به فیلم‌های علمی‌تخیلی صورت نگرفته است. هیچ نقدی ـ برای مثال دربارهٔ شرایط جامعه ما انجام نشده، که فقدان تشخص و

بری بودن از انسانیتی را می‌آفرینند که داستان‌های علمی‌تخیلی تحت‌تأثیر بیگانه‌یی آن را به تصویر می‌کشند. همچنین، تصور علم، به‌عنوان یک فعالیت اجتماعی که با علائق اجتماعی و سیاسی درمی‌آمیزد، نادیده گرفته شده است. علم به سادگی هم مخاطره‌جویی (برای نیکی یا پلیدی) است، هم پاسخی فنی به خطر. و نوعاً، هنگامی که ترس از علم رشد می‌کند ـ هنگامی که علم به‌عنوان یک جادوی سیاه مجسم می‌شود تا سفید، پلیدی هیچ استنادی در پس ابقای میل یک دانشمند فردگرا نداشته باشد.

در فیلم‌های علمی‌تخیلی، مواجههٔ تناقض‌آمیز میان جادوی سیاه و سفید، به‌منزلهٔ شکافی میان تکنولوژی‌یی که خیرخواهانه است و فردیت حادثه‌جوی متفکرِ تنها ترسیم می‌کند. از این رو می‌شود به فیلم‌های علمی‌تخیلی، بادید تمثیلی که از نظر درون‌مایه‌یی متمرکز است نگریست. تمثیلی آکنده از طرز تلقی‌های معمول مدرن. درون‌مایه از دست دادن تشخص (تسخیر شدن) که من درباره‌اش می‌گویم که یک تمثیل نو است که آگاهی کهن انسان را منعکس می‌کند، چرا که او از نظر فکری، همیشه به شکلی مخاطره‌آمیز به دیوانگی و بی‌خردی نزدیک بوده است. اما این‌جا چیزی بیش از تصویر تازه و عمومی که پیوسته و همواره ناخودآگاه، دلواپسی انسان را دربارهٔ سلامت عقلانی‌اش بیان می‌کند وجود دارد. این تصویر بیشترِ قدرت‌اش را از دلواپسی متکامل و تاریخی‌یی گرفته است، که به وسیلهٔ بیشترِ انسان‌ها، در ارتباط با شرایط زندگی مدرن شهری، به‌طور خودآگاهانه، تجربه نمی‌شود. به‌همین نحو کافی نیست که نتیجه بگیریم که تمثیل‌های علمی‌تخیلی یکی از اسطوره‌های نو ـ که یکی از راه‌های پذیرفتن یا انکار ـ دلواپسی همیشگی انسان دربارهٔ مرگ باشند. (اسطورهٔ بهشت و دوزخ، و ارواح، همین کار را دارند.) از این رو، دوباره با یک سرگشتگی قابل تشخیص تاریخی که دلواپسی را افزون می‌سازد روبه‌روایم. منظورم دردی است که در میانه‌های قرن بیستم، وقتی معلوم شد از حالا تا پایان تاریخ بشری هر شخص زندگی فردی‌اش را نه‌تنها زیر تهدید مرگ فردی که وقوعش حتمی است خواهد گذراند، بلکه از تهدید چیزی که از نظر روانی تقریباً غیرقابل حمایت است ـ سوزانده شده، و نابودی جمعی که می‌تواند در هر لحظه، بدون اخطار قبلی رخ دهد.

از دیدگاه روان‌شناسانه، تصور فاجعه، در یک دورهٔ تاریخی با دورهٔ دیگر چندان متفاوت نیست. اما از دیدگاه سیاسی و انسانی متفاوت است. انتظار آخرالزمان ممکن است موقعیتی باشد برای یک گسست افراطی از جامعه، چنان‌که هنگامی که هزاران نفر از یهودیان اروپای شرقی در قرن هفدهم شنیدند که ساباتای زاوی Sabbatai Zavi ادعا کرده است که مسیح است و پایان جهان قریب‌الوقوع است، خانه‌ها و کسب و کارشان را واگذاشتند و مهاجرت به فلسطین را آغاز کردند. اما انسان‌ها خبر نابودی‌شان را به‌طُرق مختلف دریافت می‌کنند. گزارش شده است که در سال ۱۹۴۵ جمعیت برلین این خبر را که هیتلر تصمیم گرفته تا همهٔ آن‌ها را پیش از رسیدن متفقین بکشد، چرا که این‌قدر با لیاقت نبودند که جنگ را ببرند. بدون هیچ آشفتگی بزرگیِ آن را دریافت کردند. افسوس که ما بیشتر در موقعیت برلینی‌های سال ۱۹۴۵ هستیم تا یهودی‌های قرن هفدهمِ اروپای شرقی و عکس‌العمل‌های‌مان هم به عکس‌العمل‌های آن‌ها نزدیک‌تر است. آن‌چه دارم بیان می‌کنم این است که تصور فاجعه در فیلم‌های علمی‌تخیلی، آشکارتر از همهٔ نشانه‌های یک عکس‌العمل نامناسب است. قصد ندارم برای این دلیل این فیلم‌ها را تخطئه کنم. آن‌ها خودشان تنها نمونه‌اند، عاری از پیچیدگی، نشانه‌هایی از عدم تناسب پاسخ بیشتر مردم به اضطراب‌های نامتناسبی که آگاهی‌هایشان را آلوده می‌کنند. جذابیت فیلم‌ها برکنار از محتوای قابل توجه‌شان از ترفندهای سینمایی، از تلاقی میان بی‌پیرایگی و تنزل‌های گستردهٔ تجاری تولید هنری و ژرف‌ترین دشواری‌های موقعیت‌های معاصر تشکیل یافته‌اند.

دوران ما به‌راستی دورانی غایی است. از این‌رو زندگی زیر یوغ تهدید همیشگی دو سرنوشتِ به یک اندازه هولناک، اما به‌ظاهر مخالف؛ ابتذال همیشگی و اضطراب غیرقابل تصور. این داستان خیالی است که در تعامل گسترده با هنر مردم پسند، که به بیشتر مردم اجازه می‌دهد از پس این ارواح همزاد برآیند این اضطراب را تلافی می‌کند. از این رو یکی از کارهایی که تخیل می‌تواند انجام دهد این است که ما را از یکنواختی غیرقابل تحمل بیرون بکشد و ما را از اضطراب‌ها ـ واقعی یا پیش‌بینی شده ـ به‌وسیله یک گریز به موقعیت‌های نامتعارف و خطرناک که در آخرین لحظه به پایانی خوش می‌انجامند، منحرف سازد اما یکی از کارهای دیگری که داستان خیالی می‌تواند انجام دهد این است که آن‌چه را از نظر روان‌شناسی تحمل‌ناپذیر است به حالت طبیعی درآورد. داستان خیالی این کار را با عادت دادن ما به آن موقعیت عملی می‌کند. از یک طرف، تخیل دنیا را زیبا و از سوی دیگر، آن را خنثی می‌کند.

تخیل در فیلم‌های علمی‌تخیلی هر دو وظیفه را به‌عهده دارد؛ فیلم‌ها دلواپسی‌ها را در گسترهٔ جهانی بازتاب می‌دهند و تلاش می‌کنند آن‌ها را تسکین دهند. این فیلم‌ها به زور تکرار یک خونسردی و بی‌تفاوتی عجیب را تثبیت می‌کنند و آن را با پدیده‌های تابش، آلودگی و نابودی که یک‌بار آن‌ها را تجزیه و تحلیل کردم ارتباط می‌دهند. سطح بی‌پیرایهٔ فیلم‌ها به بیانی ساده حس بیگانگی را با غرابتی فاحش، ملایم می‌سازند. به‌ویژه، دیالوگ‌ها در اغلب فیلم‌های علمی‌تخیلی‌یی که از ابتذالی عمیق اما اغلب رقت‌انگیز برخوردارند، باعث شگفت‌انگیزی و سرگرم‌کنندگی بی‌غرضانه می‌شوند. عباراتی نظیر «زود باش بیا، یک هیولا توی وان حمام من است»، «ما باید یک کاری دربارهٔ این بکنیم»، «صبر کن پرفسور یک نفر پشت‌خط تلفن است»، «اما باورنکردنی است» و اصطلاح کهنه و قدیمی امریکایی، «امیدوارم کار کند»، زمینهٔ تماشایی و کرکنندهٔ قتل‌عام، نشاط آورند. به‌علاوه فیلم‌ها حاوی یک چیزی هستند که دردناک و به‌طرز مرگ‌آوری جدی است. حسی وجود دارد که در همهٔ این فیلم‌ها در آن بیزارکنندگی همدستاند. شاید آن‌چه می‌کنند بیش از به‌کار بستن راهی نباشد که همهٔ هنرها با تمسک جستن به آن، مخاطبانشان را به چرخهٔ همگامی با آن‌چه به نمایش درآمده است می‌رانند. اما در این فیلم‌ها، ما این کار را با چیزهایی انجام دهیم که (کاملاً از نظر فرهنگی) غیرقابل تصوراند.

این‌جا «یک چیز غیرقابل تصور را تصویر می‌کنند» ـ نه به شیوهٔ هرمن کان Herman Kann به‌عنوان یک موضوع برای محاسبه، بلکه به‌عنوان موضوعی برای تخیل ـ که هر چند سهواً، خودش از دیدگاه انسانی یک کنش قابل تردید می‌شود. دربارهٔ کلیشه‌های همیشگی فیلم‌ها در مورد هویت، اراده، قدرت، دانش، شادی، تعاملات اجتماعی، گناه، احساس مسئولیت، دست‌کم می‌شود گفت که در دوران پرشروشور ما قابل استفاده نیستند. اما کابوس‌های جمعی را نمی‌شود با این استدلال که از نظر فکری و انسانی موهوم‌اند، از نظر دور داشت. این کابوس ـ که در فیلم‌های علمی‌تخیلی، به شیوه‌های بروز گوناگونی انعکاس یافته است ـ خیلی به واقعیت ما نزدیک است. □