پسند آرد پایانی

آخرالزمان‌های سانسوری در فیلم‌های اخیر هالیوودی

کنت رایت[۱]
یحیی نقدی

دیباچه

۱) متن پیش‌رو در پاسخ به مقالهٔ جان لیدن با عنوان «ستایش یا نکوهش: بررسی رویکردهای دین و مطالعات سینمایی»[۲] نوشته شده است و با توجه به آن، اثر متقابل فرهنگ عامه پسند معاصر و دین مبتنی بر آموزه‌های سنتی را بررسی می‌کند. در این نوشته در پی ثابت کردن این نکته هستم که فیلم و همین‌طور دیگر اشکال فرهنگ عامه پسند، زمانی که با قصد و غرض دینی عمل کنند این توانایی را دارند که بر هنجارهای اجتماعی و دینی تاثیری دوگانه - ستایش و نکوهش - داشته باشند. برای شرح و تفسیر این مدعا به سراغ دو فیلم نمونهٔ آخرالزمانی رفته‌ام که ارتباط مستقیمی با بحث ما دارند: دنیای آب[۳] و دوازده میمون[۴]. در این دو فیلم می‌توان دید که فرهنگ عامه پسند با برداشتی از یک مفهوم دینی مبتنی بر آموزه‌های سنتی (منظور مفهوم آخرالزمان است) و دنیوی کردن آن، راه را برای مخاطب عام معاصر خود هموار کرده است. حال که از منظر این فیلم‌ها مفهوم آخرالزمان تا حدی معنادار می‌باشد، می‌توان نتیجه گرفت که کارکردی دینی یافته‌اند.

۲) نشست سالانهٔ آکادمی دین آمریکا در سال ۱۹۹۷ شامل بخش جدید و با اهمیتی تحت عنوان دین، سینما و فرهنگ بصری بود.. یکی از قسمت‌های این بخش مختص اظهارات پروفسور جان لیدن بود. از وی مقاله‌ای با عنوان ستایش یا نکوهش: بررسی رویکردهای دین و مطالعات سینمایی، در نشریهٔ دین و سینما (سال اول، شمارهٔ ۲) به چاپ رسیده است. لیدن در این بخش با طرح مسأله ستایش و نکوهش اظهار می‌دارد که به یاری این روش در مطالعات دینی و سینمایی شاید بتوان در افراط و تفریط‌های مرسوم در اینگونه مطالعات تعدیلی ایجاد نمود.

وی بر این باور است که انتقاد معمولاً از افراط و تفریط نشأت می‌گیرد، و سپس فراتر رفته و می‌گوید گزارهٔ مذکور نباید مطلق‌گرا و با رویکرد «سیاه - سفید» باشد؛ به عبارت دیگر انتقاد می‌تواند هم ستایشگر باشد و هم به نکوهش بپردازد. در حالی که پرفسور لیدن در نظریهٔ خود متوجه این مساله بود که منتقدین از طریق روش‌های مرسوم در پی تقویت و ابرام ارزش‌ها می‌باشند، به نکته دیگری در تحلیل وی برخوردم که بیان می‌داشت فیلم به طور بالقوه ارزش‌های اجتماعی را یا ستایش می‌نماید و یا نکوهش؛ به عبارتی این نقطه آغاز مبحث من در این تحقیق است که فیلم‌ها چگونه به ستایش یا نکوهش فرهنگ معاصر و آموزه‌های سنتی دین می‌پردازند.

۳) در بدو امر باید توجه داشت که تنها مفسران فیلم‌ها نیستند که ستایش یا نکوهش مذکور را خلق می‌کنند بلکه خود فیلم‌های مورد نظر نیز در این امر نقش دارند. فرهنگ عامه پسند می‌تواند به نقد و بررسی خود بپردازد، و همانطور که پروفسور لیدن در اواخر مقاله‌اش ذکر می‌کند، خود خاصیتی انتقادی دارد و این همان ویژگی‌ای است که من سعی می‌کنم در مطالعات سینمایی خویش از آن استفاده کنم. این مطلب را با تمرکز بر این موضوع، می‌توان توضیح داد که یک فرهنگ عامه پسند معاصر چگونه با مفهومی

۱. Conrad Ostwalt
۲. مقاله فوق در همین شماره ترجمه و چاپ شده است.
۳. WaterWorld
۴. Twelve Monkeys

سنتی و دینی، یعنی مفهوم آخرالزمان، مواجه می‌شود، می‌توان توضیح داد. اما فرض من برای پاسخ به پروفسور لیدن به این نکته بازمی‌گردد که فیلم و فرهنگ عامه می‌توانند رفتاری دین محور داشته باشند و همچنین می‌توانند ارزش‌های فرهنگی را نفی و یا اثبات کنند. در جایگاه پاسخ به مقالهٔ پروفسور لیدن و قبل از شروع بحث باید اذعان کنم که توانایی فیلم‌ها را برای خاصیت انتقادگونهٔ آنها در مورد ارزش‌های فرهنگی و مفاهیم دین سنتی تحسین می‌کنم.

عرفی سازی

۴) به نظر من بررسی نقش دینی اقسام گوناگون فرهنگ عامه، از قبیل فیلم در کنار مفهوم عرفی سازی (دنیا محوری) معنا می‌یابد و عدم توجه به آن ما را به بیراهه می‌کشاند. از این رو بسیاری از محققان امروزی با این فرض شروع به فعالیت می‌کنند که پروسهٔ عرفی سازی، بشریت را از جذبهٔ دین جدا می‌کند و روشن‌فکری، علم و حتی پیشرفت را جایگزین دین می‌کند(۱). این فرض همچنین به این مطلب اشاره می‌کند که در جامعهٔ دنیا محور که جامعهٔ معاصر ما مصداق خوبی برای آن است، عقلا و منطق‌گرایان نباید دین را جدی تلقی کنند (۲). بر اساس این فرض هر چه میزان عرفی‌گرایی جامعه بیشتر شود از اهمیت دین در آن جامعه کاسته می‌شود؛ اما باید توجه داشت که حتی اگر کسی بتواند ثابت کند که مفاهیم سنتی دین در حال از دست دادن ارتباط و پیوستگی خود هستند باز هم نمی‌تواند از بار معنایی این مفاهیم بکاهد. به همین دلیل با این که عرفی سازی شاید بتواند، مرز بین مفاهیم مقدس و دنیامحور را تیره کند، ولی لزوماً باعث نابودی دین نمی‌شود. در حقیقت در حالت مذکور اشکال فرهنگی به صورتی دنیوی تغییر شکل می‌دهند و در نتیجهٔ آن می‌توانند به خوبی به سئوالات دینی سر و شکل داده و از احساسات دینی خارج از نهادهای مرتبط بهره برداری کنند. ما حتی می‌توانیم قبول کنیم که این کنش‌ها نسبت به جامعه‌ای که کنش‌های دینی آن منحصر در نهادهای دینی سنت‌گرا است، تطابق بیشتری با کنش‌های جامعهٔ دنیا محور دارد.همچنین می‌توان به استفادهٔ برخی از این نهادها از فرهنگ دنیا زده برای انتقال پیام‌های دینی خود هم اشاره کرد(۳).

تصور یک آخرالزمان سینمایی دنیا محور

۵) زمانی که فیلم‌ها از مضامین دینی استفاده کنند، هم دین را می‌ستایند و هم آن را مورد انتقاد و حتی نفی قرار می‌دهند. نحوهٔ ستایش آنها به اثبات مبانی ابتدایی دینی در فرهنگ باز می‌گردد و به واسطه اینکه، فرایند موجود، فیلم را از ساختار نهادهای دینی سنتی خارج می‌کند، بار معنایی چندان مثبتی را منتقل نمی‌کند. اثر طبیعی این حالت با بررسی نمونه‌های سینمایی آخرالزمانی مربوط به پایان جهان به خوبی قابل مشاهده و تشخیص است. هالیوود از حساسیت آخرالزمانی عامه و در حال رشد فرهنگ آمریکایی استفاده کرده و از همین طریق ارتباط دوسویه‌ای را با مخاطبان معاصر خود ایجاد می‌کند. در راستای این ارتباط به آن دسته از فیلم‌های آخرالزمانی‌ای توجه می‌شود که حاوی صحنه‌هایی هستند که ارتباط مستقیمی با تصور تخریب و انهدام جهان دارند. در یکی از نوشته‌های خود با نام تصویری کردن مفاهیم مقدس (۴) ذکر کردهام که مضامین آخرالزمانی در فیلم‌های رو به تزاید آمریکایی معاصر، به شدت رایج هستند و در بسیاری از موارد پایهٔ این فیلم‌ها بر همین مضامین استوار می‌شود. علاوه بر این اطمینان دارم که شخصیت‌های عمده‌ای از این فیلم‌ها، به نوعی بازآفرینی مفاهیم دینی سنتی دنیای غرب پیرامون آخرالزمان هستند و بر هوش و ابتکار بشریت در دوری کردن از حوادث خانمان سوز کیهانی تمرکز

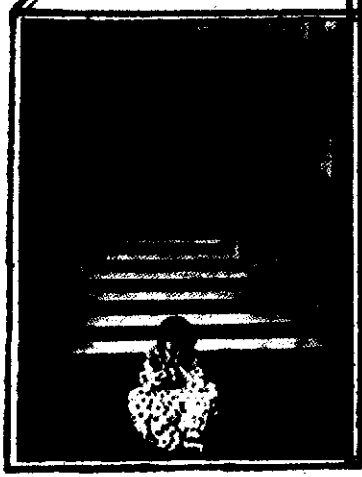
۵ مترجم در اصل به معنای دریانورد و ملوان است که در فیلم به دلیل مناسبت معنایی با شخصیت کاراکترد اسمی یافته است.
۶. Kevin Costner
۷. Helen Mariner
۸. Jeanne Tripplehorn
۹. Enola Tina
۱۰. Marjorino Deacon
۱۱. Dennis Hopper
۱۲.

می‌کنند. در این فیلمنامه‌های آخرالزمانیِ معاصر، افعال انسانی - که اغلب ناشی از حماقت و یا غرور است - مستقیم و یا غیر مستقیم به سمت یک حادثهٔ آخرالزمانی سوق داده می‌شوند و به همین خاطر بشریت در پی ریشه‌کنی نیروهای کیهانی به عنوان علائم آغاز آخرالزمان بر می‌خیزد و برای ایفای نقش خود در حفظ سیاره از تبعات خانمانسوز آخرالزمان می‌کوشد. در عین حال باید توجه داشت که فیلم‌های آخرالزمانی تهدیدات کیهانی را با توجه به ترس‌ها و پیش‌گویی‌های معاصر ما بازتعریف می‌کنند و از این رو آخرالزمان‌های سینمایی عامه پسند، اغلب علاوه بر نمایش نزاع بین خداوند و نیروهای تاریکی، بر فجایع زیست محیطی و تهاجم بیگانگان تمرکز می‌کند.

۶) همانطور که گفته شد تحلیل پیش رو چگونگی بروز برخی از این مضامین در فیلم‌های عامه‌پسند را بررسی می‌کند. با بررسی دو فیلم دنیای آب و دوازده میمون می‌توانم بگویم این فیلم‌ها با استفاده‌ای که از اساطیر آخرالزمانی می‌برند، کارکردی دین مدارانه دارند. در این راستا من این فیلم‌ها را به خاطر توانایی‌شان در کمک به مخاطبان برای فهم و درک چگونگی اتفاقات و احتمالات انسانی ستایش می‌کنم و همینطور به دلیل ناتوانی دین سنتی از معنابخشی به مفاهیم آخرالزمانی متناسب با نیاز مخاطبان معاصر آن را مورد انتقاد قرار می‌دهم. در این رابطه می‌توان گفت در جایی که مفاهیم سنتی، نامناسب و منفعل عمل می‌کنند، شاید یک فرم فرهنگی عامه پسند، بتواند دیدگاهی جایگزین برای آن ارائه نماید.

دنیای آب

۷) دنیای آب به عنوان فیلمی که به شدت برای آن تبلیغ شده بود و نتوانست نظر منتقدان را به خود جلب کند، مثال خوبی برای یک فیلم آخرالزمانی است که با وضعیت دشوار معاصر روبرو بوده است. این فیلم مانند هر داستان‌علمی تخیلی موفقی با استفاده از خطر جهانی گرم شدن زمین و طرح سؤال «چه می‌شد اگر...؟» پیش می‌رود، در ادامه در صدد پاسخ به این سئوال برمی‌آید که بعد از اثرات گلخانه‌ای و ذوب شدن یخ‌های قطب چه بلایی بر سر زمین می‌آید؟ به همین دلیل فیلم داستان خود را در وضعیتی پیش می‌برد که در آن زمین تا اندازهٔ قابل توجهی با آب پوشیده شده و مانند سرگذشت نوح پیامبر، تنها به یک سیل دیگر نیاز است تا زندگی تمامی انسان‌ها مملو از آب شود.



۸) فیلم طرح سر راستی دارد و نقاط عطف آن به راحتی قابل پیش بینی است. فضای فیلم یک زمین سیل زده است که نجات یافتگان از آن در شهرهای شناور، جزیره‌های مرجانی و همینطور بر روی کرجی‌های کوچک زندگی می‌کنند (جوامعی کوچک). مری‌نر[۵]- با بازی کوین کاستنر[۶] - تکسوار تنهایی است که در انتخاب مسیرش تا اندازه‌ای دمدمی مزاج است،در تنهایی خودش زندگی می‌کند و زندگی خودش را با شرایط دریا تطبیق داده است. مرینر توسط دو تن از ساکنان آتول نجات می‌یابد. یکی از آنها زنی با نام هلن[۷] - با بازی جین تریپل‌هورن[۸] - و دیگری دختری کوچک به نام انولا[۹] - با بازی تینا مارجورینو[۱۰]- است. این سه تن هنگامی که جزیره مورد حملهٔ گروهی از دزدان دریایی، به رهبری دیکن[۱۱] -با بازی دنیس هوپر[۱۲]- قرار می‌گیرد، پا به فرار می‌گذارند.

۹) قسمت مهم داستان آنجایی است که ما متوجه می‌شویم دلیل تحت تعقیب بودن انولا توسط دزدان دریایی، همراه داشتن نقشه‌ای است که توسط آن می‌توان به سرزمین‌خشک اسطوره‌ای دست یافت. نقشه‌ای که در پشت انولا خالکوبی شده است. کاملاًروشن است که در این فیلم هر کس بتواند به آن

سرزمین دست پیدا کند می‌تواند از ثروت و لذت غیر قابل وصفی بهره ببرد... سرانجام دیکن، انولا را به چنگ می‌آورد و مرینر باید در جستجوی وی برآید. وی موفق می‌شود آنها را ردیابی کند و به مستعمرهٔ شناور دیکن نفوذ کند که در حقیقت یک تانکر بزرگ است. مرینر در پی یک عمل شجاعانه انولا را نجات می‌دهد، تانکر را از بین برده و دیکن و افراد شیطانی وی را شکست می‌دهد. هلن و مرینر بعد از شکست نیروهای اهریمنی تصمیم می‌گیرند تا به مخترع پیری به نام گرگور[۱۳] - با بازی مایکل مایکل جیتر[۱۴]- کمک کنند تا در نهایت بتوانند خالکوبی پشت انولا را رمزگشایی کنند... سرانجام آنها موفق به یافتن خشکی می‌شوند که مملو از آب تازه و پوشش گیاهی است. آنها آن محل را تبدیل به مکانی مسکونی برای نجات یافتگان جزیره کرده و جامعهٔ آرمانی را در مقابل جامعهٔ اهریمنی دیکن بنا می‌کنند.

۱۰) دنیای آب به عنوان یک فیلم آخرالزمانی دنیوی، نگرانی‌های متداول سکولاریستی را بیشتر از عوامل مقدسی که فجایع آخرالزمانی را به تصویر می‌کشند بازتاب می‌دهد. کاملاً روشن است که در این مرحله آخرالزمان به مثابه فاجعه‌ای بومی و محلی، به تصویر در می‌آید که برآیند مستقیم اعمال انسانی است. طبق نظر کوین ری‌نولدز[۱۵] - کارگردان فیلم - عناصر زیست محیطی می‌تواند نتیجهٔ خود ویرانگری ما انسان‌ها باشد. اما هنگامی که تعداد زیادی فیلم پسا‌آخرالزمانی یافت می‌شود که همگی آنها یک هسته داستانی مشترک دارند، چه فرقی بین دیگر فیلم‌ها و این فیلم می‌توان یافت که در آن تمام جهان به خاطر حماقت و طمع انسانی به زیر آب رفته است؟(۵) توجه داشته باشید که طبق این نظر، آخرالزمان خاصیتی خودانگیخته دارد و آخرالزمان‌های رودرروی ما همگی خود ویرانگر هستند و قدرت و ارادهٔ الهی در آنها اثری نداشته است.

۱۱) مضمون زیست محیطی و بومی در دو بخش فیلم به صورت کاملاً نمادین خودنمایی می‌کند. یکی از آنها تانکر دیکن است که به یک معنا محل تجمع نیروهای شر محسوب می‌شود. این تانکر، تانکر اکسون والدز[۱۶] را به یاد می‌آورد که آب‌های آلاسکا را آلوده کرده بود و به همین علت اکنون به عنوان نمادی معاصر از فاجعه زیست محیطی محسوب می‌شود. زمانی که مریتر بر دیکن غلبه می‌کند پی می‌بریم که محافظ مقدس دیکن و امپراطوری شیطانی وی، یا کاپیتان جو هازل‌وود[۱۷] است که کاپیتان والداز بوده است تفاوتی ندارند(۶). به همین خاطر در این فیلم آخرالزمانی، نماد غالب نیروی شر به سمت نماد معاصری از فاجعهٔ زیستْ محیطی حرکت می‌کند.

۱۲) دومین نماد بومی و آخرالزمانی در این فیلم انولا است که نامش یادآور نام انولا گی[۱۸] است، همان که بمب اتمی را در هیروشیما انداخت و این خود یادآور اهریمن آخرالزمانی نیمهٔ دوم قرن بیستم است. انولا در این فیلم خود مستقیماً در ارتباط آخرالزمان نقشی ندارد، بلکه سعی می‌کند از آن فاصله بگیرد و حتی از آن بگریزد و این نکته قابل توجه است که گریختن وی از آخرالزمان نه به خاطر ترس از نیروهای هسته‌ای بلکه به عنوان کلیدی برای ورود وی به بهشت موعود محسوب می‌شود. در نتیجه می‌توان گفت این گونه نمادسازی بر پندارهٔ آخرالزمانی‌مکانی، زیست محیطی و معاصر ما سایه می‌گسترد تا در نتیجهٔ آن آخرالزمان دنیوی و مدرنی را که متناسب با آیندهٔ نه چندان مستحکم ماست، خلق کند.

۱۳. Gregor
۱۴. Michael
۱۵. Kevin
۱۶. Exxon
۱۷. Joe Hazelwood
۱۸. Terry Gilliam
۱۹. Brazil
۲۰. La Jetee
۲۱. James Cole
۲۲. Bruce Willis
Jeter
Reynolds
Valdez
Enola Gay
The Fisher King
Chris Marker

دوازده میمون

۱۳) بعد از دنیای آب و آن طرح اولیهٔ سرراستش به سراغ دوازده میمون می‌رویم که کمی متفاوت‌تر است. تری گیلیام[۱۹] در این فیلم داستان خود را تا حدی پیچیده کرده است و در آن از آینده به گذشته و حتی گذشتهٔ گذشته بازمی‌گردیم. گیلیام که فیلم پادشاه ماهی‌گیر[۲۰] و همینطور فیلم آیین پسند برزیل[۲۱] را کارگردانی کرده است، به خاطر دیدگاه منحصر به فرد و خلاقیت بصری پیچیده‌اش شهرت زیادی دارد. (۷) روایت پیچیدهٔ موجود در این فیلم عمدتاً برگرفته از فیلم کوتاه کریس مارکر[۲۲] است که در سال ۱۹۶۲ با نام اسکله[۲۳] ساخته شده است. این فیلم کوتاه سر و صدای زیادی به پا نکرد و از لحاظ داستانی به ماجراهای بعد از وقایع هسته‌ای پاریس می‌پردازد و با تعمیم دیدگاه خود، آن را بر وقایع هسته‌ای جهان هم بار می‌کند. گیلیام اثر کلاسیک مارکر را کاملاً آمریکایی کرده است(۸) و در این پروسه یک پنداره آخرالزمانی دنیوی و چالش برانگیز برای قرن بیست و یکم خلق کرده است. با این ویژگی که ترس از نیروهای هسته‌ای را با مفهومی جابه‌جا کرده است که دغدغهٔ ذهنی بسیاری از آمریکاییان معاصر است: یک ابر ویروس خطرناک.

۱۴) داستان فیلم در فیلادلفیای سال ۲۰۳۵ می‌گذرد. نود و نه درصد جمعیت زمین توسط یک ویروس کشنده که در سال ۱۹۹۶ منتشر شده است نابود شده‌اند. نجات یافتگان از ویروس به زیر زمین پناه برده‌اند و در یک دوزخ زیرزمینی زندگی می‌کنند. دانشمندان این جهان زیرزمینی، هر از گاه جنایتکاران جامعهٔ خود را برای پاکسازی سطح رویی زمین و همینطور کسب اطلاعات، راهی جهان خارج می‌کنند. یکی از این جنایتکاران فردی به نام جیمز کُول[۲۴] - با بازی بروس ویلیس[۲۵] - است که مأمور می‌شود به سال ۱۹۹۶ بازگردد تا منبع ویروس را شناسایی کرده و به مردمان آینده برای از بین بردن آن طبق یک نقشهٔ از پیش طراحی شده کمک کند و در نهایت بتواند فرصت دیگری را برای زندگی حقیقی نوع بشر به دست بیاورد. دانشمندان معتقدند گروهی به نام دوازده میمون مسئول شیوع این ویروس در آن سال بوده است و دلیل انتخاب کُول برای

این ماموریت هم، توانایی‌های قابل توجه وی در مشاهده و به یاد سپاری وقایع است. (ذهن وی درگیر رویایی است که در آن مردی در یک فرودگاه مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد).

۱۵) اولین اقدام کول برای سفر به گذشته، وی را اشتباهاً به بالتیمور سال ۱۹۹۰ بازمی‌گرداند که در آنجا به خاطر رفتار غیرعادی‌اش، به عنوان یک بیمار شیزوفرنیک در یک بیمارستان روانی بستری می‌شود. جایی که در آنجا با روانپزشکش دکتر کاترین ریلی[۲۶] - با بازی مادلین استو[۲۷] - و همینطور جفری گوئینز[۲۸] - با بازی براد پیت[۲۹] - که یک بیماری روانی است برخورد می‌کند. کول سعی می‌کند تا با آینده تماس بگیرد و در نهایت می‌تواند به سال ۲۰۳۵ بازگردد اما زمانی که دانشمندان برای بار دوم سعی می‌کنند، کول به سال ۱۹۱۷ و میان جنگ اول جهانی باز می‌گردد. جایی که کول قبل از اینکه به بالتیمور ۱۹۹۶ برسد از ناحیه پا مجروح می‌شود. این رفت و برگشت‌های زمانی تا اندازه‌ای مفهوم گذشته،حال و آینده را مغشوش می‌کند که نه فقط مخاطبان، بلکه خود کول هم در اصل وجود مورد جستجوی خود، شک می‌کند. وقتی کول دکتر ریلی را در سال ۱۹۹۶ پیدا می‌کند،وی در حال ارائه کنفرانسی دربارهٔ روز رستاخیز مبتنی بر نظریهٔ بیماری فراگیر است. سخنرانی ریلی هنگامی کامل می‌شود که از ارجاعاتی به نظریات افشاگرانهٔ یوحنا به عنوان یک پیشگوی آخرالزمان که مفاهیم مرتبط با آن را نمادسازی کرده است استفاده می‌کند. ماجراجویی‌های کول و ریلی آنها را به گروه دوازده میمون می‌رساند. اما آنها در مرحلهٔ بعد متوجه می‌شوند که این گروه و شخص گوئینز هیچ نقشه‌ای برای استفاده از ویروس ندارند و در حقیقت این دکتر پیترز[۳۰] است که به عنوان دستیار آزمایشگاه پدر گوئینز تصمیم گرفته است تا به همراه «مهرهٔ آخرالزمانی» خود - به قول خود دکتر ریلی - ویروس را در جهان منتشر کند.

۱۶) کول با دکتر پیترز در یک فرودگاه ملاقات می‌کند و درمی‌یابد که تنها اوست که قصد انتشار ویروس را دارد. به همین خاطر دست به کار می‌شود تا جلوی این کار را بگیرد. اما توسط ماموربن امنیتی فرودگاه تیر می‌خورد، در حالی که کول جوان که متعلق به سال ۱۹۹۶ است نظاره‌گر ماجراست (از این طریق خاطرهٔ زنده و مستمر کول بزرگسال که در آن مرگ خود را دیده بود تحقق می‌یابد). در نهایت فیلم داخل هواپیمایی تمام می‌شود که در آن یکی از دانشمندان آینده کنار دکتر پیترز جنایتکار نشسته است (۹). شاید بتوان معانی گوناگون این پایان مبهم را به این صورت بیان کرد: مخاطبان ممکن است تصور کنند که شخصیت دانشمند عمل مقتضی و لازم را انجام می‌دهد تا بر اساس آن زمینه را برای زندگی مجدد بشریت بر روی زمین فراهم کند و اینکه دانشمندان با دست کاری سیر وقایع باعث بروز موتیف‌های ناشناخته در جهان می‌شوند.

۱۷) یکی از بااهمیت‌ترین شخصیت‌های این فیلم آخرالزمانی عنصر گردش زمانی است. به وسیلهٔ آن مخاطبان اجازه دارند که مشاهده کنند ابتکار و قدرت بشریت می‌تواند جهان را به سمت آخرالزمان ببرد و دوباره آن را به حالت اولیه بازگرداند. به همین دلیل اغتشاش زمانی موجود به عنوان یک مشخصهٔ پست مدرنیستی مبتنی بر فرضیهٔ نسبیت، عنصر مرکزی پیش برندهٔ این داستان محسوب می‌شود. طراح تولید فیلم، جفری بیکرافت[۳۱] اظهار می‌دارد: «پندارهٔ اصلی فیلم دوازده میمون برای من مانند موشی است که در یک جای پر پیچ و خم گیر افتاده است...در تمام صحنه‌ها شما با تکه‌ای از گذشته،حال و آینده مواجهید...نمی‌خواهید بدانید در این فیلم حقیقت کجا توقف می‌کند و یا شروع می‌شود...این رفت و

۲۶. Kathryn Railly
۲۷. Madeleine Stowe
۲۸. Jeffrey Goines
۲۹. Dr. Brad Pitt
۳۰. Peter's
۳۱. Jeffrey Beecroft

برگشت‌ها ما را به تصورات کابوس‌گونهٔ آغازین بازمی‌گرداند.» و بدین گونه این مسیر پر پیچ و خم از حافظهٔ گذشتهٔ کول تا مرگ او در آینده ادامه می‌یابد. (۱۰)

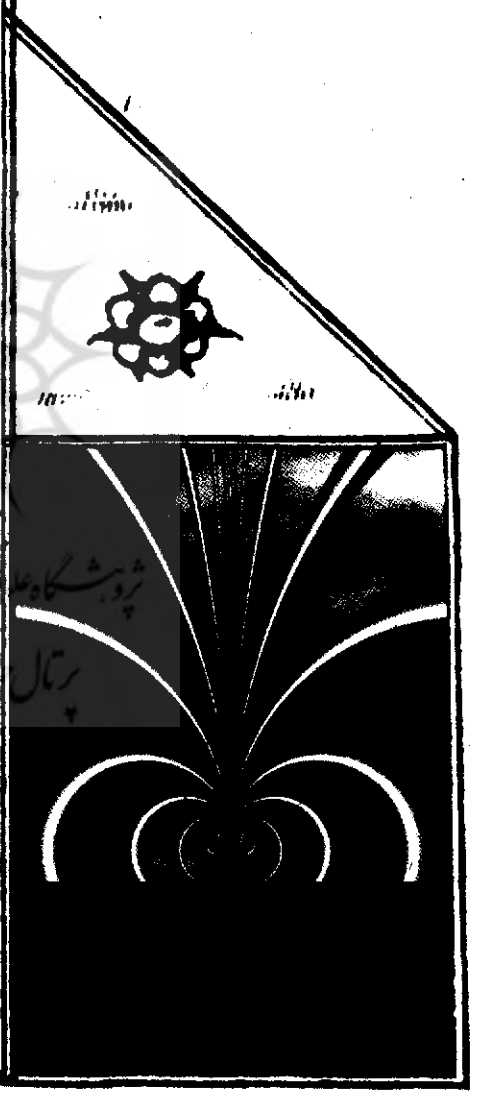
۱۸) اظهارات بیکرافت وجه محتمل جذابی را در ارتباط با تفسیر این فیلم به ذهن متبادر می‌کند. در اثر کلاسیک مارکز گذر زمان گسترهٔ ذهنی بسیار وسیعی دارد(۱۱) که مطمئناً با وجه محتمل فیلم دوازده میمون ارتباط مستقیمی دارد. تا زمانی که داستان از نقطه نظر کول تعریف می‌شود، حقیقت داستان به راحتی قابل تشخیص نیست و امکان وارونه بودن تمام وقایع به علت شیزوفرنیک بودن وی وجود دارد. به عبارت دیگر مخاطبان هیچ راهی برای دانستن اینکه داستان در سال ۲۰۳۵ در کنار دانشمندان دیوانه و بازی گذر زمان و یا در سال ۱۹۹۰ و در بیمارستان روانی می‌گذرد ندارند. با تفصیلات فوق فیلمنامهٔ آخرالزمانی این فیلم می‌تواند نفس‌های منقطع تمدن مورد شناخت ما را به نمایش بگذارد. اما حتی همین تصور هم می‌تواند تحت تأثیر پندارهٔ ذهنی واگرای کول باشد؛ یک بیمار روانی متمایل به خشونت که برای انجام یک سری ارزیابی‌های روانی در بیمارستانی روانی در بالتیمور سال ۱۹۹۰ نگهداری می‌شود (۱۲). فیلم می‌تواند دربارهٔ آخرالزمانی باشد که تحت تأثیر مستقیم عاملی انسانی است (توسط یک ویروس) و دربارهٔ آخرالزمانی که با بشریت بیگانه است و با نبوغ پیشرو و آینده محور وی در ارتباط است. این ویژگی انتخابی که ناشی از وجه محتمل فیلم است کاملاً با نمونه آخرالزمان مدرن و دنیامحور تناسب دارد. به این دلیل که انهدام و از بین رفتن جهان را به عهدهٔ بشریت می‌گذارد و معنای آخرالزمان را در سایهٔ ترسی مدرن (ویروسی تغییریافته) بازتعریف می‌کند.

نتیجه

۱۹) این دو فیلم جزءکوچکی از انبوه فیلم‌های آخرالزمانی معاصر هستند. از اینک آخرالزمان[۳۲] گرفته تا فیلم‌های پساهسته‌ای ژانر سینمای فاجعه، تا روز استقلال[۳۳] و فیلم‌های دیگری که از درام آخرالزمانی در فیلمنامه‌ای با موضوع تهاجم بیگانگان استفاده می‌کنند. هالیوود این قابلیت را کشف کرده است و از آن به صورت تصورات آخرالزمانی دنیا محور و عامه‌پسند که در فرهنگ معاصر ما متداول است استفاده می‌کند. ما با این مفاهیم که همگی خبر از محشری قریب‌الوقوع می‌دهند، اشباع شده‌ایم و همین‌طور که به سال‌های آینده نزدیک می‌شویم، فرهنگ عامهٔ ما - فیلم‌ها، روزنامه‌های کوچک مصور، پیش گویی‌ها، علم و دانش، گروههای دینی آخرالزمانی، ... - همواره راههایی را برای رسیدن و نزدیک شدن به این پایان جذاب ارائه می‌دهد. با این مصادیق می‌توان گفت که فرهنگ عامه هم تا اندازه‌ای دینی عمل می‌کند.

۲۰) مشکل من در این زمینه این است که خود عرفی‌گرایی و دنیامحوری هم تحت تاثیر برخی از انواع و شاخه‌های دین مبتنی بر گزاره‌های سنتی قرار می‌گیرد که یکی از آنها ایدهٔ آخرالزمان است. اما عرفی‌گرایی کارش با هشیاری آخرالزمانی تمام نمی‌شود؛ بلکه در صدد بازتولید یک اسطوره آخرالزمانی جدید برمی‌آید که به مذاق فرهنگ عامهٔ معاصر بیشتر خوش بیاید. با استفاده از یک جهان‌بینی روحانی که قلمرو امر متعالی و همینطور جهان را به دو بخش تقسیم می‌کند. باید گفت دگرگونی‌های کیهانی از حوزهٔ دیگری نشأت می‌گیرند و نابودی جهان توسط علل اجتناب ناپذیر تفسیر می‌شود. ولی به هر حال در جهان معاصر سکولاریستی، تصور نابودی جهان توسط نیروی خداوند مقتدر و قهار مشکل است. بخشی از جریان این عرفی‌گرایی قصد دارد تا نیروی انسانی را هم به همان حد برساند - سرنوشت ما تحت کنترل خودمان است- و حتی در برخی موارد از ایده‌های خود ما هم دربارهٔ آخرالزمان فراتر رود. دلیل آن شاید به این مطلب بازگردد که دین مبتنی بر آموزه‌های سنتی دیدگاهی تقدیس شده و یک جانبه به آخرالزمان دارد و یا شاید بتوان گفت این دین فیلمنامه‌های آخرالزمانی را از نقطه نظر ارزشی بازتعریف می‌کند. طبق این دیدگاه، فرهنگ عامه، خود عهده‌دار خلق پندارهای آخرالزمانی دنیازدهٔ جدید می‌شود، با این تفاوت که تهدید و خطر آنها بسیار کمتر از نمونه‌های قبلی است و توسط نیروی انسانی، قابل کنترل و پیشگیری هستند.

۲۱) به راستی آیا توانایی ما برای دور کردن آن میمون‌ها از خود احساس خوبی را به ما منتقل نمی‌کند؟



پی نوشت‌ها:

۱- توافق بر وجود این ارتباط بین دین و عرفی سازی در آثار تمامی پژوهش گران وجود دارد. برای آشنایی بیشتر با این گرایش غالب، به منابع زیر مراجعه کنید:

Bernard Eugene Meland, The Secularization of Modern Cultures (New York: Oxford University Press, 1966).

Conrad Ostwalt, "Conclusion: Religion, Film, and Cultural Analysis," in Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film, edited by Joel W. Martin and Conrad E. Ostwalt, Jr. Boulder: Westview Press, 1995, p. 157.

۳۲. Pocalypse Now
۳۳. ndependence Day

2. Stephen L. Carter, The Culture of Disbelief: How American Law and Politics Trivialize Religious Devotion (New York: Basic Books, 1993), p. 15-16.

3. Ibid., p. 17. See also Wade Clark Roof and William McKinney, American Mainline Religion: Its Chanting Shape and Future (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987).

4. Conrad Ostwalt, "Hollywood and Armageddon: Apocalyptic Themes in Recent Cinematic Presentation," in Screening the Sacred, pp. 55-63.

5. Kevin Reynolds quoted in Donald E. Williams, "A Oceanic Odyssey," American Cinematographer vol. 76, no. 8 (August 1995), pp. 40-41.

6. See Williams, "A Oceanic Odyssey," p. 41, and Jose Arroyo, "Waterworld," Sight and Sound vol. 5, no. 9 (September 1995).

7. John Calhoun, "12 Monkeys," TCI (March 1996), p. 35.

8. See Thomas Delapa, "Deja vu...again," Boulder Weekly (January 11, 1996), p. 24.

9. For a detailed plot analysis of the movie, see Philip Strick, "12 Monkeys," Sight and Sound vol. 6, issue 4 (April 1996), pp. 56ff.

10. Jeffrey Beecroft quoted in Calhoun, "12 Monkeys," p. 36.

11. See Strick, p. 56.

12. David Morgan, "Extremities," Sight and Sound vol. 6, no. 1 (January 1996), pp. 18-20.