سایبرگ‌ها و آدم‌ها

قسمت دوم

فارست پایل
ترجمه علی عامری

ترمیناتور ۲

پیروزی مدرنیسم بر پست‌مدرنیسم!

در بلید رانر ساختهٔ ریدلی اسکات نکته‌ای دربارهٔ سرنوشت نژاد انسان مطرح می‌شود که در قیاس با ترمیناتور ۲و۱ کمتر جنبه آخرالزمانی (apocalyptic) دارد. در لس‌آنجلس سال ۲۰۱۹ به‌کارگیری سایبرگ‌ها یا «نمونه‌های بدلی» با بازنشسته کردن آن‌ها جزئی از فعالیت مراجع قانونی محسوب می‌شود. پس از آن که چهار نمونه بدلی در «خارج از زمین» شورش می‌کنند و باعث کشته‌شدن جمعی از انسان‌ها می‌شوند، دکارد (قهرمان فیلم) دوباره به عنوان «بلیدرانر» (تیغ رو) شروع به کار می‌کند. نمونه‌های بدلی در حکم موجوداتی بی‌رحم و مرگبار تصویر می‌شوند، ولی خطر ناشی از آنها به هیچ‌وجه شبیه ترمیناتور نیست. درواقع عمل آن‌ها به نوعی شورش بردگان محدود می‌شود و ابداً خطری دنیا را تهدید نمی‌کند. ولی فیلم از همان ابتدا از لحظه‌ای که دکارد نخست با بی‌میلی وارد عمل می‌شود این احساس را منتقل می‌کند که شاید بازنشستگی، کم و بیش اتفاقی متعارف باشد، ولی بسیار مشکل و پردردسر است. رئیس دکارد نمونه‌های بدلی را با عبارتی توصیف می‌کند که در اصطلاح پلیسی به مردان سیاهپوست در حکم «کاکاسیاه‌ها» اطلاق می‌شده است. این توصیف باعث می‌شود تا نوعی شباهت تاریخی به ذهن خطور کند. درواقع خود دکارد هم این‌وجه تسمیه را براساس کتب تاریخی تشخیص می‌دهد. به هر صورت دکارد مجبور می‌شود تا ماموریت را بپذیرد و شروع به شناسایی و نابودی نمونه‌های بدلی می‌کند.

در نگاه اول شاید رویدادهای فیلم در زمینهٔ شناسایی و نابودی، آئینهٔ تمام نمای منطقی باشد که در ترمیناتور می‌بینیم: هر چه نباشد بلید رانرها نوعی ترمیناتور هستند که دنبال سایبرگ‌ها می‌گردند و می‌خواهند آن‌ها را نابود کنند. ولی تصویر سایبرگ در بلید رانر ما را به مسیری کاملاً متفاوت می‌رساند. پی‌رنگ فیلم تلویحاً حاکی از آن است که سایبرگ‌ها ابداً انسان را در معرض خطر واقعی انقراض قرار نمی‌دهند. اما خود فیلم خطری بسیار واقعی و مسئله‌ساز را مطرح می‌کند. این خطر متوجه شخصیت‌های فیلم نیست بلکه به تثبیت مفهومی‌از انسان برمی‌گردد که اعمال، اعتقادات و مفاهیم زندگی ما بر آن تکیه دارد.

طی روندی که دکارد به شناسایی نمونه‌های بدلی می‌پردازد، همه‌چیز برای او و مخاطبش منجر به خودشناسی از نوعی متفاوت و آزاردهنده می‌شود: تشخیص این موضوع که تضاد بین انسان و بدل تکنولوژیک او اساساً ماهیتی نامشخص دارد.

بلید رانر، انسان‌ها را در مقابل پرسشی قرار می‌دهد که والتر بنیامین طی مقالهٔ بسیار تأثیرگذارش در سال ۱۹۳۶، پیش روی اثر هنری می‌گذارد. بنیامین می‌پرسد وضعیت اثر هنری تحت تأثیر اختراع قابلیت بازسازی تکنولوژیک چگونه می‌شود؟ او استدلال می‌کند که گرچه اثر هنری اساساً همواره «قابل بازسازی» بوده است، گسترش تکنولوژی‌های نوین (و موثرتر از همه فیلم) حس و اصالت «اثر اولیه» را از بین برده است. درواقع می‌توان ضرورت انقراض نمونه‌های بدلی را در سایهٔ این منطق تأویل کرد: آن‌ها بسیار شبیه انسان هستند و دوگانگی‌شان بسیار تشویش‌انگیز است. پس چون سایبرگ خطری را متوجه حس و اصالت (انسان اصیل) می‌کند باید از بین برود. اریک آلی‌یز و مایکل فهر تحت تأثیر بنیامین، خطر ساختن نمونه‌های بدلی را از جنبهٔ شرایط «پسامدرن» در رابطهٔ میان انسان و سایبرگ شرح می‌دهند:

«پس ضرورت دارد که تمایزهای شکلی بین انسان و ماشین را حفظ کنیم. حتی اگر تفاوت‌های واقعی چندان محسوس نباشد.» در این جا می‌فهمیم که چرا زندگی نمونه‌های بدلی چرخه‌ای چهارساله دارد. سایبرگ‌ها به منزلهٔ ماشین، می‌توانند حتی بیش از چهار سال کارآیی خود را حفظ کنند، پس این محدودیت زمانی ناشی از محدودیت تکنولوژیک نیست بلکه عمدتاً به مقطعی اشاره دارد که ورای آن فصل مشترک انسان/ ماشین غیرقابل کنترل می‌شود... از این مرحله به بعد این امکان که بتوان بین نمونهٔ واقعی و بدلی، تمایز قائل شد، از میان می‌رود.

پس به نظر می‌آید که خود فیلم استنباط بنیامین از تقدیر «نمونهٔ اصیل» را تأیید می‌کند. به علاوه در این فرآیند، اظهارات دمان را هم پیرامون فروپاشی مفهوم بنیادین «انسان» تأیید می‌کند. دمان تصریح می‌کند: «به مفهومی‌بسیاراساسی چیزی به اسم انسان وجود ندارد». بلیدرانر ما را به نقطه‌ای می‌کشاند که به این آگاهی برسیم: «انسان». در نتیجه تضادی به وجود می‌آید که در لحظاتی مشخص و خطیر دیگر نمی‌توان آن را حفظ کرد.

البته فیلم باعث تأویل‌های متضادی شده است. شاخص‌ترین آن‌ها خطری است که یک تکنولوژی مستقل متوجه انسانیت می‌کند. مثلاً «تامس ب.بایز» فیلم را به منزلهٔ داستانی عبرت‌آموز قلمداد می‌کند که «به ما دربرابر آیندهٔ سرمایه‌داری هشدار می‌دهد (که به انحراف کشانده شده است). جایی که این احساسات و وابستگی‌های انسانی شدیداً محوشده و شاید نوعی انسان‌زدایی کاملاً واقعی، بزرگترین خطری است که وجود دارد.» در حالی که هیچ‌کس نمی‌خواهد بلیدرانر را در حکم تمجید از سرمایه‌داری معاصر خوانش کند، مشخص نیست که فیلم خارج از منطق مکانیکی‌اش چنین فضای متمایز انسانی را حفظ می‌کند. فیلم عمدتاً بازسازی تکنولوژیک را شرطی پذیرفته می‌داند. علاوه بر این به نظر نمی‌آید که فیلم «انسان زدائی» را بزرگترین خطر نشان دهد، زیرا در بلیدرانر

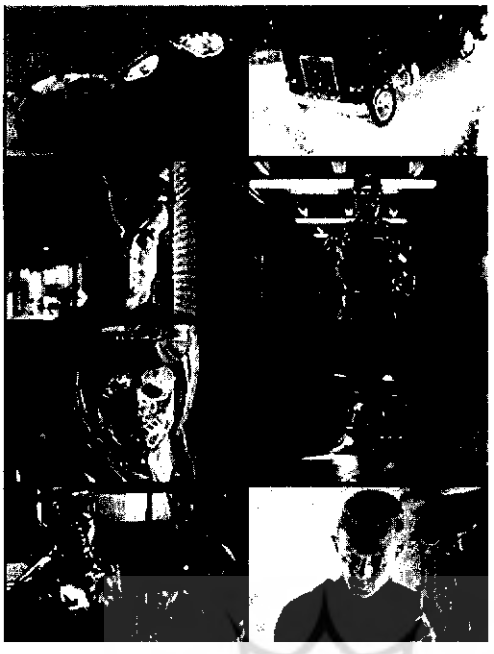
صحنه‌هایی از ترمیناتور ۲

بزرگترین خطر به وسیله خود انسان پدید می‌آید. فیلم بسیار بیش از آن که بخواهد بُعد اساسی و سازمند انسان را حفظ کند (که می‌تواند بر تضاد با نمونه‌های بدلی باشد)، تمایل دارد تا این تضاد را برطرف سازد. این موضوع نه تنها از طریق بسط جنبه انسانی به نمونه‌های بدلی صورت می‌گیرد (کیفیات «ابر انسانی» و «مکانیکی» نمونه‌های بدلی تا انتهای فیلم قابل مشاهده است)، بلکه نشان می‌دهد ایجاد تمایز غیرعملی است.

در این‌جا وسایلی که بلیدرانر برای شناسایی نمونه بدلی مورد استفاده قرار می‌دهد اهمیت دارد: چشم او با نگریستن به چشم سوژه، تفاوتی را بین انسان و نمونه بدلی تشخیص می‌دهد. البته این تشخیص صرفاً از طریق وسیله‌ای مکانیکی امکان‌پذیر می‌شود. این وسیله چیزی را اندازه‌گیری می‌کند که بلیدرانر نمی‌تواند شخصاً آن را ببیند. درون مایهٔ چشم و نگاه در سراسر فیلم نمود دارد. کلاً توجه واقعی و نمادین فیلم به چشم، فراگیر بودن نگاه، صرفاً تأکیدی بر نقایص مشاهده است زیرا معلوم می‌شود که انسان هرگز نمی‌تواند با نگاه، تفاوت را تشخیص دهد. در این بین پرسش‌های ریچل به‌جا است: او از دکارد می‌پرسد: «تا به حال این موضوع رو روی خودت امتحان کردی، آیا تا به حال اشتباهاً آدمی‌رو بازنشسته کردی؟»

اما چون انسان نمی‌تواند تفاوتی را ببیند یا شناسایی کند، بدین‌معنا نیست که چنین تفاوتی وجود ندارد: شاید کاملاً تفاوت‌هایی درونی وجود داشته باشد که نمی‌توان بطور محسوس آن‌ها را تشخیص داد. پس فیلم روند جستجوی اساسی‌ترین تفاوت‌ها و تمایزهای درونی ـ خودآگاهی، احساس و حافظه را نشان می‌دهد. یعنی همان مواردی که تمامیت انسان را حفظ می‌کند. در این راستا مهمترین نکته، بررسی زمان و حافظه است. این بررسی تمام جنبه‌های منطق بصری و روائی فیلم را شامل می‌شود. شاید فیلم در بدو امر به سبک خاص فیلم نوآر حافظهٔ مخاطب را برمی‌انگیزد، زیرا این رویکرد حس نوستالژی (غم غربت) مخاطب را بیدار می‌کند. ولی تأثیر فیلم نوآرگونه پیوند بین دهه ۱۹۴۰ و اوایل قرن بیست و یکم نتیجهٔ جالبی دارد، زیرا نوستالژی سینمایی با سایه‌ها و رنگ‌های ملایم به آینده فرافکنی می‌شود: در بلیدرانر با نوستالژی نسبت به خود خاطره، مواجه می‌شویم با نوعی خاطره از چیزی مهمتر از یک ژانر سینمایی و خاطره از نوعی فرآیند یادآوری که چیزی متفاوت با فرافکنی سینمایی است.

دکارد، شیفتگی نمونه‌های بدلی نسبت به عکس‌های قدیمی(چنان که رُی به لئون می‌گوید «عکس‌های محبوب تو») را اساساً به منزلهٔ خصلتی عجیب و غریب قلمداد می‌کند. او می‌گوید: «نمی‌دونم چرا نمونه‌های بدلی عکس جمع می‌کنند،



شاید اونا هم مثل ریچل به خاطره احتیاج دارند»، ولی موقعی که با گذشته شبیه‌سازی شدهٔ ریچل مواجه می‌شود، قضاوت خود را تعدیل می‌کند: ریچل هم عکس‌های خاص خود را دارد، مدارکی که گذشتهٔ او را اثبات می‌کند. دکارد با اطمینان می‌گوید که عکس‌ها «بدلی» هستند و تایرل آن‌ها را تهیه کرده تا در خاطرهٔ ریچل جاسازی کند و توهم واقعی بودن آن‌ها را در ذهن ریچل پدید آورد. جملات دکارد بازتاب دیدگاه بدبینانه او نسبت به عکس‌های قدیمی خودش است (عکس‌هایی از زنانی غایب)؛ عکس‌هایی که آشکارا به دورانی متفاوت تعلق دارند و شخصیت‌هایی را نشان می‌دهند که دکارد در چارچوب زمانی فیلم هرگز نمی‌توانست آن‌ها را بشناسد. در این جا گفته‌های دکارد در تأیید چیزهایی نیست که ما تشخیص می‌دهیم: عکس‌های او نیز بدلی هستند. پس چرا فرد عکس جمع می‌کند؟ زیرا فیلم به ما می‌گوید که عکس‌ها حکم خاطره را دارند و ما نیز دقیقاً مثل نمونه‌های بدلی به خاطره‌هایی نیاز داریم تا قصه‌های شخصی‌مان را ثابت کنیم. به نظر می‌آید که در جستجو برای یافتن سرشت انسانی، خلأیی وجود دارد. لازم است تا عکس‌هایی داشته باشیم و بتوانیم این خلأ را بپوشانیم. آدم‌ها نیز کم و بیش مانند سایبرگ‌ها از عکس استفاده می‌کنند تا چیزی را جبران کنند که مفقود شده است، هر چند عکس‌ها نیز صرفاً یک جانشین یا نمونهٔ بدلی هستند.

ما در مقام تماشاگر رابطهٔ خاص خود را با فیلم و توجه آن به رابطهٔ بینامتنی و نوارگونه‌اش برقرار می‌سازیم. این حالت نیز به نحوی مشابه در خدمت تضعیف عمل می‌کند. در شرایطی که رمزهای بینامتنی فیلم را شناسایی می‌کنیم، حسی از دانش و سیطره می‌یابیم: دکارد به منزلهٔ پلیسی محتاط که از دنیا خسته شده است، فیلمبرداری سایه‌دار و شخصیت‌های سایه‌وار، پشت درهای کرکره‌ای و پنکه‌های سقفی، زنی تیره‌پوش با گذشته‌ای تیره که البته تمام این‌ها جزو عناصر فیلم نوآر محسوب می‌شود. پس در یک سطر این ارجاع بینامتنی با توجه فراگیر به ژانرهای گوناگون، بیننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که احساس دانش می‌کند و می‌تواند بر رمزهای سینمایی و سنت‌های ژانری مسلط شود، ولی در حالی که ما نیز همراه با دکارد دچار وسوسه گذشته‌ای می‌شویم که هرگز نمی‌توانیم آن را بشناسیم، حریم امنیتی که این دانش پدید می‌آورد رنگ می‌بازد. بر گذشتهٔ ریچل حسی از تیرگی سایه‌افکنده است. عناصر بینامتنی و نوآر گونهٔ فیلم حاکی از آنند که این تیرگی حالت شرورانه یا شرم‌آور ندارد که بخواهد گذشتهٔ ریچل را در هاله‌ای از رمز و راز قرار دهد، بلکه حسی عبوس، ظلمانی و حقیقی است. به عبارت دیگر فیلم صرفاً از سنت فیلم‌نوآر تخطی نمی‌کند، بلیدرانر صرفاً از فیلم‌نوآر تأثیرگرفته تا مرجعیت تماتیک خود را تغییر دهد: حس رمز و راز صرفاً ناشی از اعتقاد ما به تمایز نمونه بدلی و انسان است. بلیدرانر با تأکید بر عدم توانایی حافظه در احیای گذشته، این اعتقاد را از بین می‌برد. در فیلم تمام کسانی که زندگی می‌کنند، بخاطر می‌آورند دچار این عدم توانایی هستند.

تقریباً در انتهای فیلم گف (GUFF) پرسشی تبیین‌گر مطرح می‌کند: «چه بد! اون زنده نیست! ولی کی زنده است؟» این پرسش مستقیماً به فیلمی مربوط می‌شود که ظاهراً نمایانگر ساخت‌شکنی تقابلی است که بر رابطهٔ انسان و ماشین سایه‌افکنده است. به نظر می‌آید که فیلم در سایهٔ این ابهام (حداقل در نسخه‌ای که نمایش داده شده) نمی‌تواند به نتیجه برسد. زیرا در صحنهٔ آخر که دکارد و ریچل فرار می‌کنند، نتیجه‌گیری فیلم معوق می‌ماند. آن‌ها نه صرفاً از محیط سرکوب‌گر و بلیدرانرهای شهر، بلکه از آشفتگی فیلم می‌گریزند و به دنیای سبز و رمانتیک شمال پناه می‌برند که آسمانی آبی دارد. این اشاره به شفاف‌ترین‌شکل نمود می‌یابد، هر چند فیلم به نمایش درآمده، نسخهٔ کارگردان نیست (پایان فیلم و صدای دکارد در حکم راوی به خواست تهیه‌کنندگان و با وجود اعتراض ریدلی اسکات گنجانده شد)، نشان می‌دهد که بلیدرانر ترکیب پیچیده‌ای از عناصر بصری و تماتیک را در هم تنیده است و صرفاً با چنین اشاره‌ای می‌توان عناصر فوق را تثبیت کرد.

«به من اعتماد کن»

در ترمیناتور ۲: روز داوری جیمز کامرون مجدداً به تمایز انسان از سایبرگ می‌پردازد، ولی این بار تقابل مذکور شکلی تازه و ترمیناتور جدیدی دارد. این رویکرد برای آن است که ترمیناتور۲ جنبه‌های اکشن ـ ماجراجویانهٔ پررنگ‌تری داشته باشد و تقابل میان انسان و غیر بیش از پیش تثبیت شود. در فیلم، ترمیناتور دومی ظاهر می‌شود تا جان کانر نوجوان را نابود کند. شوارتزنگر به عنوان ترمیناتور اصلی برمی‌گردد البته وی را کانر فرمانده از سال ۲۰۲۹ به سال ۱۹۹۱ برگردانده تا از خود در مقابل خطر نابودی حفاظت کند. دو ترمیناتور نه شبیه یکدیگر و نه برابر هستند. چنان که شوارتزنگر برای جان کانر نوجوان توضیح می‌دهد، تی ۱۰۰۰ از جنبهٔ تکنولوژیک برتر است و منحصراً از فلز مایع ساخته شده است. پس ترمیناتور۲ هم ماشینی تازه و هم تقابلی جدید ارائه می‌دهد: ساز و کار «اندام ـ متحرک» ترمیناتور قدیمی در مقابل تکنولوژی پیشرفته، بی‌شکلی و ناسازمندی حریف او قرار می‌گیرد. فیلم تقابل تکنولوژی پسامدرن و مدرن را در قالب تمثیل نشان می‌دهد. این وضعیت شکل جالبی می‌یابد زیرا ترمیناتور۲ نوعی پیروزی «مدرن» را بر تکنولوژی خیره‌کننده بی‌شکل و «پسامدرن» را بر تکنولوژی خیره‌کننده بی‌شکل و «پسامدرن»

می‌گیرد. فیلم تقابل تکنولوژی پسامدرن و مدرن را در قالب تمثیل نشان می‌دهد. این وضعیت شکل جالبی می‌یابد زیرا ترمیناتور۲ نوعی پیروزی «مدرن» را بر تکنولوژی خیره‌کننده بی‌شکل و «پسامدرن» تصویر می‌کند که نمایانگر تفاوت فیلم از قسمت قبلی است.

تصویر می‌کند که نمایانگر تفاوت فیلم از قسمت قبلی است.

تی ۱۰۰۰ از جنبهٔ فنی یک سایبرگ محسوب نمی‌شود، ولی می‌تواند به شکل هر موجود جاندار یا بی‌جانی (از جمله انسان) دربیاید و صدای انسان را تقلید کند. این توانایی باعث می‌شود تا فیلم در لحظاتی خشونت ناشی از مضاعف‌سازی را نشان دهد، جایی که نسخهٔ بدلی با واقعی مواجه می‌شود و آن را می‌کُشد. قابلیت تی ۱۰۰۰ برای «تغییر شکل» هم از جنبهٔ بصری و هم از جنبهٔ تماتیک، تقابلی را در سراسر فیلم نشان می‌دهد: تقابلی که بین تقلید مکانیکی و آموزش اصیل وجود دارد. تی ۱۰۰۰ صرفاً و منحصراً در چارچوب منطق ماشین عمل می‌کند، ولی ترمیناتور قدیمی‌مجهز به یک «کامپیوتر آموزنده» است. در ابتدای فیلم جان کانر از شوارتزنگر می‌پرسد که آیا می‌تواند چیزهایی را بیاموزد که برای آن برنامه‌ریزی نشده است. ترمیناتور می‌تواند بیاموزد، پس جنبهٔ انسانی‌تری دارد. او می‌گوید که هر چه بیشتر با انسان‌ها تماس داشته باشد بیشتر می‌آموزد. به نظر می‌رسد که هیچ نوع جنبهٔ انسانی قوی‌تر از «آموختن» (خصوصاً آموزش اخلاقی) نیست. و ترمیناتور۲ این دیدگاه انسانی را بیش از قسمت قبلی می‌پروراند.

فیلم در مقایسه با ترمیناتور ۱ حتی مفهوم مقاومت انسانی را مورد تجدید نظر قرار می‌دهد: مقاومت محض باعث می‌شود تا سارا کانر به خشونت افراطی روی بیاورد. او از جنبهٔ جسمانی هیبتی ترسناک می‌یابد و به ظاهر سربازان مزدور درمی‌آید. اشتیاق فراوان او برای نجات انسان‌ها باعث می‌شود تا سعی در اعدام مایلز دایسون کند، مهندس کامپیوتری که مسئولیت تکامل یک چیپ کامپیوتری را بر عهده داشته است. این وسیله از ترمیناتور اول به سیستم کامپیوتری و پیشرفته اسکای نت منتقل شده و «در آینده‌ای محتمل» می‌تواند «خودآگاه» شود و دست به نژادکشی بزند. سارا مصمم شده تا دایسون را اعدام کند، البته بعداً منصرف می‌شود. او باید همان درسی را یاد بگیرد که پسرش به ترمیناتور می‌آموزد: «نمی‌تونی دورییفتی و مردم رو بکشی» هیچ جنبه‌ای از فیلم بیش از تأکید بر آموختن چنین درس‌هایی «انسانی» قابل ستایش نیست. تأکید فیلم بر عاملیت انسانی متأثر از اصول اخلاقی و عدم پذیرش آینده‌ای محتوم جای تمجید دارد. هیچ تقدیری جز آن که رقم می‌زنیم وجود ندارد. این عدم پذیرش از جان به ریس، به سارا و جان نوجوان و شاید مخاطبان منتقل می‌شود.

به نظر می‌آید که فیلم تمایز بین انسان و ماشین را عمیق‌تر نشان می‌دهد، اصول اخلاقی در آموزش انسان را با خطر تکنولوژی مستقل و تغییرپذیر مواجه می‌کند. باوجود این، تمایز فوق را از طریق نوعی دوگانگی پدید می‌آورد که مانع از ثبات این تقابل می‌شود. سایبرگ می‌تواند بیاموزد و به نظر می‌آید که در نتیجهٔ تماس با انسان به نوعی ذهنیت اصیل انسانی می‌رسد. از یک جنبه سایبرگ بی‌گناه است، زیرا صرفاً اطاعت می‌کند. از سویی دیگر تقابل بین انسان و ماشین در کنترل سایبرگ است. این بی‌ثباتی تلویحاً در جایی بیان می‌شود که ساراکانر بازی ترمیناتور و پسرش را تماشا می‌کند و به سایبرگ علاقه‌مند می‌شود. سارا می‌گوید ترمیناتور همیشه حاضر است تا از جان دفاع کند و حتی در این راه بمیرد. نکته‌ای که در ترمیناتور ۱ نمایانگر جنبهٔ ترسناک ترمیناتور بود (قدرت نابودگر ماشین که کاملاً بدون تفکر نمود می‌یابد)، در این جا به منزلهٔ نقطهٔ اعتماد و اتکای او مطرح می‌شود: پس ترمیناتور در ارزیابی سارا «بهترین پدر» قلمداد می‌گردد.

بدین ترتیب سایبرگ «جنبهٔ انسانی» یافته است. می‌تواند بیاموزد و مهمتر آن که خود را قربانی کند. در فیلم اول سارا ترمیناتور را زیر پرس هیدرولیک صاف می‌کند و می‌گوید، «تو نابود شدی، لعنتی!» ولی در فیلم دوم این اعتقاد را نشان می‌دهد که ترمیناتور نه فقط می‌تواند نابود شود، بلکه قادر است «مرگ» را هم تجربه کند. این موضوع در انتهای فیلم قطعی می‌شود: پس از آن که تی ۱۰۰۰ مضمحل می‌شود و طی فرآیندی دانته‌وار مکرراً به شکل قربانیان خود درمی‌آید. از سوی دیگر شوارتزنگر خود را قربانی می‌کند تا احتمال هر نوع فاجعه را از بین ببرد. به نحوی متناقض این عمل «انسانی‌ترین» عمل فیلم است زیرا فرمانبر برای نخستین‌بار از دستور فرمانده سر باز می‌زند، فرمانده‌ای که به او التماس می‌کند تا خود را نابود نسازد. در حالی که سارا شوارتزنگر را وارد حوضچه مرگ می‌کند (زیرا ترمیناتور شخصاً نمی‌تواند خود را نابود کند) دست مکانیکی ترمیناتور به پیروزی انسان اشاره می‌کند، انگشتان او علامت پیروزی را نشان می‌دهد، البته این عنصر بصری کلیشه‌ای سهل‌الوصول است، ولی به شکل نمادین ادغام شدید انسان و ماشین را تصویر می‌کند. هرچقدر هم که فیلم بخواهد از منطق ماشین اجتناب کند، ادغام انسان و سایبرگ اجتناب‌ناپذیر است؛ در ترمیناتور۲ پیروزی انسان و انسانیت وابسته به این است که سایبرگ جنبهٔ انسانی پیدا کند.

اشارات انسانی، دستهای مکانیکی

در انتها می‌خواهم دوباره به موضوعاتی برگردم که بحث را با آن شروع کردیم، به امکانات انتقادی که ناشی از خوانش ساخت‌شکنانه است و مقاومتی که برانگیخته است. امیدوارم این موضوع روشن شده باشد که ساخت‌شکنی بسیار بیش از آن که بخواهد (به گفتهٔ هرش) «خوانندگان را نسبت به هر جنبهٔ انسانی کور و کر کند»، یک پرسش انتقادی مطرح می‌سازد. این پرسش دربارهٔ روش‌هایی است که عناصر صوتی و بصری سینما از طریق آنها عمل می‌کند، همچنین روش‌هایی که عناصر صوتی و بصری فوق از طریق آن‌ها با تصورات ما دربارهٔ انسانیت پیوند می‌خورد. اگر مفهوم انسان بی‌ثبات‌تر از قبل بنماید، علتش بی‌توجهی پوچ‌گرایانه نسبت به انسان‌ها نیست بلکه پرسش‌هایی است که فیلم‌های ترمیناتور به خودی خود مطرح می‌سازند، پرسش‌هایی که صرفاً می‌توانند تقابل بین انسان و ماشین را متزلزل کند. می‌دانیم که این تقابل به شکلی مسئله‌ساز و عمیق در فرهنگ ما حک شده است.

در هر یک از این دو فیلم تصویری وجود دارد که می‌تواند حکم مؤخره بحث ما را داشته باشد: «مرگ»، «نابودی» یا «بازنشستگی» سایبرگ‌ها توأم با اشارات دست است. درحالی که سارا ترمیناتور اول را زیر پرس هیدرولیک نابود می‌کند، دست ترمیناتور به طرف گردن او دراز می‌شود. در بلیدرانر زمانی که ری بتی به لحظهٔ مرگ نزدیک می‌شود دستهای او به شکلی «مسیح‌وار» مصلوب می‌گردد. همچنین باید به علامت پیروزی اشاره کنیم که انگشتان ترمیناتور دوم نشان می‌دهد. هریک از این‌ها یک اشاره «انسانی» است که توسط یک دست «مکانیکی» انجام می‌شود. هر اشاره‌ای نشان از یک جنبهٔ انسانی دارد که فیلم می‌خواهد آن را تصریح کند، ولی این امر صرفاً با تأکید بر دستهای مکانیکی صورت می‌گیرد که انسان‌ها را حتی در عمل نابودگری به غیر (سایبرگ‌ها) پیوند می‌دهد.

پاورقی

۱. android : در داستان‌های افسانه علمی(علمی ـ تخیلی) به روباتی اطلاق می‌شود که شبیه انسان ساخته شده است.

در حالی که سارا شوارتزنگر را وارد حوضچه مرگ می‌کند (زیرا ترمیناتور شخصاً نمی‌تواند خود را نابود کند) دست مکانیکی ترمیناتور به پیروزی انسان اشاره می‌کند، انگشتان او علامت پیروزی را نشان می‌دهد. البته این عنصر بصری کلیشه‌ای سهل‌الوصول است، ولی به شکل نمادین ادغام شدید انسان و ماشین را تصویر می‌کند. هرچقدر هم که فیلم بخواهد از منطق ماشین اجتناب کند، ادغام انسان و سایبرگ اجتناب‌ناپذیر است؛ در ترمیناتور۲ پیروزی انسان و انسانیت وابسته به این است که سایبرگ جنبهٔ انسانی پیدا کند

هریسون فورد در بلید رانر