یادداشت

گسست مسئولیت؛ معمای تصمیم‌گیری در ایران

فرهاد نوائی

یکی از دشـوارترین پرسـش‌ها درباره ساختار سیاسـی ایران کنونی، برخلاف تصور، این نیست که چه کسی بیشترین قدرت را در اختیار دارد؛ پرسش دشوارتر این است که در هر تصمیم مشخص چه کسی واقعا تصمیم گرفته و چه کسـی باید مسـئول پیامدهای آن شناخته شود؟ آنچه وضعیت ایران را مسـئله‌دار می‌کند، نه صرفا تعدد نهادها -که امری مرسوم در همه نظام‌های سیاسی است- بلکه فاصله‌ای است که گاه میان چهار موقعیت به وجود می‌آید: فردی که در ظاهر مسـئول یک حوزه اسـت، دسـتگاهی که تصمیم را اجـرا می‌کند، مرکزی که توان متوقف‌کردن یـا تغییر آن را دارد و بازیگری که در شکل‌گیری تصمیم نقش تعیین‌کننده داشته است. در ایران این موقعیت‌ها در موارد متعددی بر یکدیگر منطبق نیستند و همین وضعیت را می‌توان «گسست مسئولیت» نامید؛ یعنی جداشدن محل قدرت و تصمیم از محل اجرا و پاسخ‌گویی.

تفاهم‌نامـه اخیـر ایران و آمریـکا نمونه روشـنی از این وضعیت اسـت. رئیس‌جمهور از تفاهم دفاع می‌کند، شورای عالی امنیت ملی آن را تأیید می‌کند و سخنگوی سپاه نیز با صراحت می‌گوید «آتش‌بس و انعقاد تفاهم‌نامه تصمیم نظام اسـت و حتما سپاه از آن تمکین می‌کند». در ظاهر همه چیز روشن است؛ دولت و شعام موافق هستند و سپاه نیز آن را «تصمیم نظام» می‌داند. اما همین اجماع یک پرسـش عجیب ایجاد می‌کند: پس مخالف چه کسـی اسـت؟ آن مقاومتـی که دائم در روایت‌های سیاسـی درباره مذاکره و توافق از آن سـخن گفته می‌شـود، در کجای ساختار قرار دارد؟ چه نهادی می‌تواند مسیر توافق را تغییر دهد؟ و مسئول اصلی شکست آن کیست؟ سهم دقیق هر نهاد در «نظام» چقدر اسـت؟ نمونه‌ای سـاده‌تر در فوتبال، همین آشـفتگی را نشان می‌دهد. مسابقه پرسـپولیس و تراکتور بدون تماشـاگر برگزار می‌شود و تقریبا هم‌زمان فدراسیون فوتبال درباره اهمیت هواداران سخن می‌گوید و تأکید می‌کند فوتبال بدون تماشـاگر بخشی از هویت خود را از دسـت می‌دهد. تناقض فقط در این نیسـت نهادی که در افکار عمومی مسئول اداره فوتبال شناخته می‌شود، خود در موضع منتقد نتیجه‌ای قرار می‌گیرد که در همان سـاختار تولید و اجرا شده؛ مسئله این است که برای مخاطب روشن نیست نهادی که مسئول اداره فوتبال شناخته می‌شود تا چه اندازه صاحب تصمیمی است که در قلمرو خودش اجرا می‌شـود؟ ماجرای حجاب این ابهام را در سطحی بسیار جدی‌تر نشان می‌دهد. قانونی ماه‌ها میان مجلس، شـورای نگهبان، دولت و دیگر مراکز در رفت‌وآمد اسـت، درباره ابلاغ و اجرای آن اختلاف وجـود دارد، اما در همان فضای مبهم فراجا می‌تواند اعلام کند کـه از تاریخی معین برخوردهای خود را آغاز خواهد کرد. مسئله اینجا نه موافقت یا مخالفت با حجاب، بلکه این است که سیاست الزام‌آور کشـور دقیقا در کجا سـاخته می‌شـود. اگر قانون هنوز محل اختلاف است، مبنای تصمیم اجرائی چیست؟ اگر فراجا مجری است، سیاست‌گذار چه کسـی است؟ اگر دولت با شیوه اجرا موافق نیست، آیا قدرت جلوگیری از آن را دارد؟ و اگر چنین قدرتی ندارد، چرا افکار عمومی بخش بزرگی از مسـئولیت را متوجه دولت می‌کند؟ این وضعیت را نمی‌توان با این توضیح خنثی کرد که «در همه کشـورها نهادهای متعددی تصمیم می‌گیرند». تفاوت در این است که در یک سـاختار نهادمند، تعدد مراکز تصمیم درون قواعد نسبتا روشنی قرار دارد: معلوم اسـت چه کسی پیشنهاد می‌دهد، کدام فرد یا نهاد تصویب می‌کند، چه کسـی اجرا می‌کند و کدام نهاد باید پاسخ دهد. مسئله ایران امروز این است که در موارد مهم، این مرزها درهم می‌روند. نهادی ممکن اسـت مسئول شناخته شود ولی اختیار کافی نداشته باشد؛ نهادی دیگر اختیار مؤثر داشته باشد اما در معرض پاسخ‌گویی عمومی نباشـد؛ یک دستگاه تصمیمی را اجرا کند که خود طراح آن نیسـت و مرکزی دیگر بتواند مسـیر سیاست را تغییر دهد بدون آنکه نامش به روشنی در زنجیره رسمی تصمیم دیده شود.

ریگز برای توضیح برخی سـاختارهای اداری از مفهوم «جامعه منشـوری» استفاده می‌کرد و سه ویژگی را برجسته کرده است: صورت‌گرایی، هم‌پوشانی و ناهمگنی. صورت‌گرایی به فاصله میان ساختار رسمی و عملکرد واقعی اشاره دارد؛ هم‌پوشـانی زمانی رخ می‌دهد که مرز صلاحیت نهادها روشـن نباشد و چند سـازمان در یک حوزه دخالت کنند؛ و ناهمگنی به همزیسـتی منطق‌های متفاوت و حتی متعارض در یک سـاختار واحد مربوط است. جمهوری اسلامی را نمی‌توان مسـتقیما مصداق همان جامعه منشوری ریگز دانست، اما بینش او برای فهم ایران امروز مهم اسـت: نمودار رسـمی قدرت الزاما مسیر واقعی تصمیم‌گیری را نشان نمی‌دهد.

کوان هریس قطعه دیگری از این پازل را روشـن می‌کند. تحلیل او از تحولات پس از انقلاب نشان می‌دهد که بسیاری از نهادهای جدید الزاما جایگزین نهادهای قبلی نشـدند، بلکه در کنار آنها قرار گرفتنـد. نتیجه، نوعی لایه‌گذاری نهادی بود؛ ساختاری که در آن سازمان‌های دولتی، انقلابی و عمومی می‌توانند در حوزه‌هایی نزدیـک بـه یکدیگر فعالیت کننـد. این ویژگـی فقط به رفاه محدود نمی‌شـود. جمهوری اسـلامی در مواجهه با مسائل مختلف بارها به ایجاد شورا، ستاد، بنیاد، قرارگاه یا سـازوکار جدیـد روی آورده و در نتیجه به‌جای حذف یک مرکز تصمیم، لایه‌ای تازه به ساختار قبلی افزوده است.

ویلفرید بوچتا این وضعیت را در سطح قدرت سیاسی توضیح می‌دهد. پرسش مشهور او «چه کسی بر ایران حکومت می‌کند؟»، از همین واقعیت ناشی می‌شود که جمهوری اسـلامی ایران یک هرم سـاده با زنجیره فرمان کاملا شفاف نیست؛ مراکز رسـمی و غیررسـمی قدرت، نهادهای انتخابی و انتصابی و سـاختارهای نظامی، امنیتی، مذهبـی و بوروکراتیک در کنار هم حضور دارند و حوزه‌های نفوذ آنها گاه بر یکدیگر منطبق می‌شود.

اگر ریگز فاصله سـاختار رسـمی و سـاختار مؤثر را توضیح می‌دهد، هریس شـکل‌گیری لایه‌های موازی و هم‌پوشـان را نشـان می‌دهد و بوچتا تعدد مراکز قدرت را برجسـته می‌کند، حاصل ترکیب آنها را می‌توان «گسسـت مسئولیت» نامید. گسسـت مسـئولیت زمانی رخ می‌دهد که قدرت تصمیـم، اختیار اجرا و الزام به پاسـخ‌گویی در یک نقطه جمع نشـوند. در چنین وضعیتی ممکن است نهادی قدرت داشته باشد اما پاسخ‌گو نباشد، مرکزی پاسخ‌گو باشد اما اختیار نهایی نداشته باشد و بازیگری فقط مجری سیاستی باشد که در جای دیگری شکل گرفته است. پیامد این معماری فقط ناکارآمدی اداری نیست؛ مهم‌تر از آن، دشوارشدن امکان پاسخ‌خواهی است. وقتی سیاستی موفق باشد، چند نهاد می‌توانند خود را در موفقیت آن شریک بدانند؛ اما هنگام شکست، مسئولیت می‌تواند میان همان نهادها تقسـیم و در نهایت محو شـود. دولت از محدودیت اختیارات می‌گوید، مجلس اجرا را وظیفه دولت می‌داند، دستگاه اجرائی به مصوبه بالادستی استناد می‌کند و نهاد بالادسـتی نیز ممکن است خود را صرفا تعیین‌کننده سیاست کلی بداند؛ در نتیجه، هرچه زنجیره تصمیم را به سمت بالا دنبال می‌کنیم، الزاما به یک نقطه روشن و نهایی مسئولیت نمی‌رسیم، بلکه ممکن است با لایه‌های دیگری از تصمیم‌سازی مواجه شویم که در ساختار رسمی دیده نمی‌شوند.

شاید مسـئله اصلی همین باشـد: در ایران تصمیم‌ها گم نمی‌شوند، مسئول آنها ناپدید می‌شـود. و تا زمانی که میان قدرت واقعی تصمیم‌گیری و مسـئولیت عمومی آن پیوند روشنی برقرار نشود، پرسش «واقعا چه کسی تصمیم می‌گیرد؟» نه یک سـؤال ساده سیاسـی، بلکه یکی از بنیادی‌ترین مسائل حکمرانی در ایران باقی خواهد ماند.

نگاهی انتقادی به «روز افشا»، تازه‌ترین مواجهه اسپیلبرگ با حیات فرازمینی

ارابه اساطیر در خدمت هالیوود

فراز انصاری

تـرس از تنهایـی اگرچه یکی از اصلی‌ترین ترس‌های بشـر به شـمار می‌رود، چنانچـه به‌گونه‌ای دیگر مطرح شـود، ماهیت این پرسـش و ترس بشـر تغییر بنیادین می‌کند: آیا ما در کائنات تنها هستیم؟ آرتور سی کلارک در پاسخ به این پرسـش می‌گوید: «تنها دو احتمال وجود دارد: یا ما در این جهان تنها هسـتیم یا تنها نیستیم؛ در هر دو صورت جواب قطعی بسیار ترسناک است».

اسپیلبرگ به‌عنوان یکی از شاخص‌های سینمای هالیوود در چند دهـه اخیر، پیش‌تر با فیلم‌هـای برخورد نزدیک از نوع سـوم، ئی.تی و جنگ دنیاها به سـراغ این سـوژه رفته اسـت. در اولیـن مواجهه به نظر می‌رسـد اسـپیلبرگ در روز افشـا بـا ادغام هرچـه از برخورد نزدیک از نوع سـوم و ئی.تـی از گذشـته برایش باقـی مانده، بـار دیگر در پی دادن پاسـخی به نسـل جدیدی از تماشـاگران فیلم‌های علمی-تخیلی است.

رجعت به گذشته از گذرگاه نسل «زد»

برخورد نزدیک از نوع سوم فیلمی بیش از حد دست‌بالا گرفته‌شده است؛ فیلمی که در لایه روایی، بر پایه ماجرا و با تکیه بر اتفاقات پی‌درپی، نه سلسله علت و معلولی، پیش می‌رود. از همین جهت ایده کشف و برخورد هرچه به پایان فیلم نزدیک می‌شـویم کم‌رنگ‌تر می‌شـود و فضای بصری متکی بر جلوه‌های ویژه نقش پررنگ‌تری می‌گیرد.

برخورد نزدیک، به تلاش قدرت‌های بشـری -نه انسـان به‌عنوان نوع بشر- برای ارتباط با حیات فرازمینی می‌پردازد. در ظاهر آدم‌های سـاده نقش‌های اصلی فیلم را بر عهده دارند، اما در نهایت و در لحظه برخورد با حیات هوشـمند غیرزمینی، آنها فقط شـاهد و ناظر اتفاق اصلی هسـتند و مانند تماشاگر مجبور به پذیرش خواست کارگردان و روایت هالیوودی فیلم‌اند. رویکردی سطحی و ساده‌سازی‌شده که به‌جای آنکه تجربه مواجهه با ناشـناخته را به مسـئله‌ای برای اندیشـیدن تبدیل کنـد، آن را به تجربـه‌ای دیداری و هیجانـی بـرای مصرف تماشـاگر بدل می‌کنـد؛ رویکردی تکـراری که عمومـا مورد توجـه منتقـدان آمریکایی قرار می‌گیرد و در مورد اسپیلبرگ، از دوئل تا ایندیانا جونز و حتی تجربه‌هایی به‌ظاهر عمیق‌تر مانند فهرست شیندلر، این الگو قابل مشاهده است.

روز افشا تکرار همین رویکرد از سوی فیلم‌سازی کهنه‌کار و پا به سـن گذاشـته در سـینمای هالیوود اسـت. فیلم با نمایی درشـت از کشتی‌گیری در رینگ، در حالی که مشغول لگدمال‌کردن صورت کشتی‌گیر دیگر است، آغاز می‌شود و با برش‌هایی سریع سالن بزرگ مسابقه را به ما نشان می‌دهد. قرار اسـت سـطح هیجان از همان ابتدای فیلم به بالاترین میزان ممکن برسـد؛ همان‌گونه کـه در آواره‌ها با نمایش نماهایـی از زیـر آب قـرار است تماشاگر درگیر تعلیقی مصنوعی شـود، بـرای دیدن چیزی کـه از پیـش می‌داند قرار اسـت رخ بدهد: حمله کوسه.

تطبیـق رویکـرد هالیوودی اسـپیلبرگ و رویکرد مکاشفه‌گونه کوبریک در این زمینه، پرسشی تازه پیش‌روی مـا قـرار می‌دهـد: کدام‌یک به‌واقع قصد داشته‌اند به‌طور جدی بـا چنیـن پرسشـی روبه‌رو شوند؟ سـؤالی که کوبریک به شکلی مکاشـفه‌گونه و پیشـرو با آن مواجه می‌شود، تأثیر بسزایی بر فیلم‌سـازان نسل بعد از خود گذاشـت. رویکـرد کوبریـک و البته کلارک در ادیسه فضایی ۲۰۰۱ به پایان نرسید

اینجـا نیز قرار نیسـت ما درگیر مسابقه کشتی و مبارزه دو مـرد تنومند در میان رینگ باشیم. قرار است آدم‌هایی را ببینیم که از تماشای خشونت تفریـح می‌کنند و روحشـان خبر نـدارد در همـان زمان، در سـالن چه اتفاقی در حال وقوع است.

دنیـل کلنـر که مـدارک فوق‌محرمانـه‌ای را از یـک سـازمان دولتـی -ولی مسـتقل از دولت- قدرتمند خـارج کـرده، در میـان جمعیـت نشسـته و منتظر دوسـت‌دخترش، جین است. اما به‌جـای دختـر، مأموران دوره‌اش می‌کننـد و بـدون جلب توجه و بـدون آنکه کوچک‌ترین خدشـه‌ای به لذت سادیستی جمعیت وارد کنند، او را از سالن بیرون می‌آورند. در میان برش‌های تند و پی‌درپی قرار است فرصت فکرکردن به سـطحی‌بودن این عملیات از چشـم دور بماند؛ درست مانند ضربات پرشـدت و خشونت افسارگسـیخته مسابقه کشتی برای حاضران در سالن.

به نظـر می‌رسـد از نظر اسـپیلبرگ میان تماشـاگران فیلم و تماشاگران مسـابقه رابطه‌ای مستقیم برقرار است. سـطحی‌بودن صحنه دسـتگیری به‌راحتی تا فـرار جین و دنیل بسـط پیدا می‌کند. بدون هیچ کاشـت و برداشـتی و بدون رابطه علـت و معلولی، جینِ از همه‌جا بی‌خبر محل مناسـبی برای پنهان‌شدن سـراغ دارد: صومعه؛ مکانی که به نویسـندگان فیلم‌نامه اجازه می‌دهـد ارجاعات مذهبی را به شـکلی پیش‌پاافتاده در صحنه‌هـای بعدی در دهان شخصیت نوآ اسـکنلن بگذارند یا پرسشی به‌ظاهر مذهبی را از زبان جین مطرح کنند و سـپس به محافظه‌کارانه‌ترین شکل به آن پاسخ دهند.

جین: خدا ما رو دوسـت داره؟ می‌دونم ما رو دوسـت داره، ولی فقط مارو دوسـت داره؟ چون در سـفر پیدایش میگه ما اشرف مخلوقاتیم.

صدای خواهر مائورا: فقط روی زمین.

جدا از یادآوری دیالوگ به‌اصطلاح ماندگار نجات سـرباز رایان، چیده‌شدگی و ساده برگزارشدن این پرسش و پاسخ در بحبوحه اتفاقات فیلم، بیشتر از آنکه دراماتیک باشد، کمدی به نظر می‌رسد. چطور شخصیت فرعی‌ای که هیچ اطلاعی از موقعیـت جین و دنیـل ندارد، با چنین سـرعتی و بدون کوچک‌ترین مکثی به پرسـش کلیدی جین پاسخ می‌دهد؟ گویا خواهـر مائورا از پیش فیلم‌نامـه را خوانده و دقیقا از نیازهای شـخصیت روبه‌رویش و آنچه برای حفظ ایمانش باید بشنود، آگاه است.

شبه‌علم و ساده‌انگاری

ژانر علمی-تخیلـی، مثل تمام ژانرهـای دیگر، کماکان از منطـق روایت پیروی می‌کند. در منطـق درام می‌توان از مثلث طلایی انگیزه، منطق و قرارداد سـخن گفت. با توجه بـه مؤلفه‌های ژانر، باید میان اثر و مسـائل علمی رابطه‌ای دراماتیک وجود داشـته باشـد تا مخاطب آنچه را بر پرده می‌بیند، به‌عنوان قرارداد بپذیرد و باور کند.

اسـتفاده از شـبه‌علم، توجیه هـر موقعیتی بـه بهانه تخیلی‌بودن داستان و کنارگذاشتن سلسله علت و معلولی، تماشاگر را محکوم به پذیرش هر آن چیزی می‌کند که روی پرده اتفاق می‌افتد و پرسش‌های بی‌شماری باقی می‌گذارد. به‌طور مثال، نهادی قدرتمند که به تکنولوژی فوق‌پیشرفته مـاورای زمینـی دسترسـی دارد -فـارغ از نحـوه غلبه بر موجودات دارای این تکنولوژی برای تصاحب و اسـتفاده از آن- چطور موفق به دستگیری افشاکنندگان نمی‌شود؟

چـرا کارگـردان تصمیم می‌گیرد بیشـتر وقـت فیلم را بـا دیالوگ‌هـای پرطمطراق، ارجـاع به انجیـل و تورات و صحنه‌های تعقیب‌وگریـزی پر کند که حتی جذابیت دوئل، جنـگ دنیاها و گزارش اقلیـت را ندارد؟ به نظر می‌رسـد اسپیلبرگ و تهیه‌کنندگان روز افشا با تکیه بر سلیقه مخاطب امروزی، حتی تلاش بصری مؤثری برای سـاخت فیلمی با استانداردهای نمایش بر پرده عریض نکرده‌اند و با دکوپاژی تلویزیونی، شـبیه سریال‌های مرسـوم، کار خود را حتی به لحاظ بصری ساده کرده‌اند.

اگر اسـپیلبرگ پیش‌تر در آواره‌ها بـا عاریه‌گرفتن دالی بـک‌زوم هیچکاک یا با اسـتفاده قدرتمنـد از رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بنـدی در برخورد نزدیک از نوع سـوم جلوه فیلم را برای پرده عریض حفظ می‌کرد، در روز افشـا به استفاده از انعکاس خیابان در شیشـه ماشین، لانگ‌شات از اتاق فرمان و استودیوی پخش شبکه‌های تلویزیونی و ساده‌ترین نماها برای صحنه‌های تعقیب‌وگریز بسـنده می‌کنـد؛ ترفندهای بصری‌ای که بیشـتر این سـال‌ها در سـریال‌های تلویزیونی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

کنارگذاشتن منطق درام در لایه روایی، به همان اندازه بر زبان بصری فیلم تأثیر می‌گـذارد؛ چون کارگردان باید برای ایده‌های موجـود در فیلم‌نامه، ایده‌های متناسـب بصری پیـدا کند و ایـن ایده‌ها را در تمام فیلم بسـط دهد. در غیر این صورت هرگونـه تلاش برای ایجاد جذابیت بصری تلف خواهد شـد و در نهایت می‌توان به آن به‌عنوان یک تلاش فنی نگاه کرد، نه بخشی از یک کل منسجم: فیلم. لایه روایی روز افشـا بیشتر از آنکه دراماتیک باشد، بر اتفاقات تحمیلی استوار اسـت. توالی رویدادها بر اسـاس اتفاق و خواست فیلم‌نامه‌نویسـان رقم می‌خورد، نه پیروی از منطق جهان داسـتان و مؤلفه‌هـای ژانر. موفقیت متعدد شـخصیت‌ها در فرار، همراه‌شـدن مارگارت و دنیل، بیشـتر از آنکه تقدیر دراماتیک شخصیت‌ها باشد، اتفاقی تحمیلی در داخل متن است که باورپذیری را ناممکن می‌کند.

مارگارت ناگهان، مانند دستگاه الکترونیکی‌ای که روشن شده باشـد، با دیدن یک پرنده قابلیت همدلی و تأثیرگذاری شـدید بر دیگران را پیـدا می‌کند. ناگهان به یک شـاه‌کلید تبدیل می‌شـود و در کنار دنیل قرار می‌گیرد تا به‌راحتی هر در بسـته‌ای را پیـش‌روی خود و دنیل باز کنـد و آنها را به اسـتودیوی شـبکه خبری برسـاند تا تمام اطلاعات را افشا کنند.

اگر به پرسـش ابتدایی بازگردیم، «آیا ما در میان تمامی کائنات تنها هسـتیم؟» با توجه به اینکه لایه روایی و سطح بصری فیلم بـه صورت طولی در سـطح حرکت می‌کنند، نمی‌توان تصور کـرد با چنین رویکردی بتـوان به لایه‌های عمیق‌تر و پاسـخی استوارتر دست پیدا کرد. به نظر می‌رسد قصد اسـپیلبرگ القای این پاسخ باشـد که شاید بهتر است پاسخ این پرسـش را به دیگران واگذار کنیم و سرگرم دیدن مسـابقه بوکس باشـیم؛ یا در بهترین حالت، ناظر و شاهد برقراری ارتباط از هر نوعش باشـیم. آیا واقعا اسـپیلبرگ، به‌عنوان یکی از شـاخص‌های سـینمای هالیوود و وابسته به فرهنگ مسـلط آمریکا، می‌خواهد حقیقت به همه گفته شود؟

کاشفان فروتن جام شوکران

نقطه مقابل این رویکرد، رویکرد فیلم‌سـازانی همچون اسـتنلی کوبریک است. ادیسـه فضایی ۲۰۰۱ فیلمی است که از جنبه‌های گوناگون، سـینما را به قبل و بعد از خودش تبدیل می‌کند. کنارگذاشـتن قواعد مرسـوم ژانر و استفاده کاربـردی، خلاقانـه و نبوغ‌آمیز از جلوه‌هـای ویژه بصری، جایگاهی یگانه به فیلم کوبریک بخشـیده است. کوبریک با رجوع به منابع علمی و همکاری نزدیک با آرتور سی کلارک، از علم به‌جای شـبه‌علم و از فلسـفه به‌جای وهم استفاده کرده است. حاصل، فیلمی با کمترین میزان دیالوگ و تأکید بر جنبه بصری اسـت. ادیسه فضایی ۲۰۰۱ حاصل همکاری طولانی کوبریک و کلارک بود؛ آن دو از سال ۱۹۶۴ روی پروژه کار کردنـد و فیلم‌نامه و رمان نیز به موازات یکدیگر شـکل گرفتند. نتیجه، فیلمی عمیق و البته سـنگین اسـت. برش مشـهور از اسـتخوانی که میمون‌ها به هوا پرتاب می‌کنند -به‌عنوان نمادی از تکامل و پیدایش ابزار- تا تبدیل‌شدن آن به سفینه فضایی، شـکل بصری فشرده‌ای از جهش انسان در مسـیر تکامل است. همین یک برش نشان‌دهنده عمق و جدیت فیلمی است که بر پایه پرسشی بنیادین ساخته شده، بدون ساده‌سازی و توسل به راه‌حل‌های رایج.

تطبیـق رویکـرد هالیـوودی اسـپیلبرگ و رویکـرد مکاشـفه‌گونه کوبریک در این زمینه، پرسشی تازه پیش‌روی مـا قرار می‌دهد: کدام‌یک به‌واقع قصد داشـته‌اند تا به‌طور جدی با چنین پرسشی روبه‌رو شوند؟

سـؤالی که کوبریک به شـکلی مکاشـفه‌گونه و پیشرو با آن مواجه می‌شـود، تأثیر بسـزایی بر فیلم‌سـازان نسل بعـد از خـود گذاشـت. رویکـرد کوبریک و البتـه کلارک در ادیسـه فضایـی ۲۰۰۱ بـه پایان نرسـید؛ فیلم‌سـازانی تحـت تأثیر این رویکرد، بارها در این مسـیر قدم گذاشـتند. تماس (Contact)، سـاخته رابرت زمکیس، با مکاشـفه‌ای درونـی به نحوه مواجهه بشـر به‌عنوان یـک کل، نه صرفا قدرت‌های جهانی، با حیات فرازمینی پرداخت.

ورود (Arrival) سـاخته دنی ویلنوو نیز با روایت نحوه تعامل با موجودات ناشـناخته، پرسـش ارتباط و مواجهه بـا دیگری را به مرکز فیلم می‌آورد. شـاید از نظر بسـیاری، پاسخ و رویکرد کوبریک بی‌شباهت به بازکردن جعبه پاندورا نباشد؛ یا بیشتر از آنکه به ادیسیوس شباهت داشته باشد، به ایکاروس نزدیک باشد.

در تمامـی این نمونه‌هـا، مانند روز افشـا این قدرت‌ها هستند که صلاحیت مواجهه با حیات هوشمند غیرزمینی را از آن خـود می‌دانند. اما تفاوت رویکرد اینجا رقم می‌خورد: در نهایت، در پایان سـفر ادیسه‌وار انسـان در فضا، این بشر زمینی اسـت که با مونولیت مواجه می‌شود؛ رویکردی که حتی در فیلم دوم، ادیسه فضایی ۲۰۱۰ نیز حفظ شد.

در تماس، بزرگ‌ترین قدرت جهان، آمریکا برای برگزیدن فردی به‌عنوان سـفیر بشـریت، آزمونی سیاسـی، مذهبی و علمی تـدارک می‌بیند، اما با یک رویـداد مبتنی بر تقدیر دراماتیـک و نه اتفاق تحمیلی شـخصیت الـی در نهایت موفق به دیدار و برقراری ارتباط می‌شـود. مقایسـه چالش مذهبی در تماس با ارجاعات مذهبی در روز افشـا به‌خوبی تفـاوت میان پرداخت عمیق و اسـتفاده تزئینی از مضمون را آشـکار می‌کند. در تماس، مسـئله ایمان در سراسر فیلم با کاشـت و برداشـت دراماتیک و در قالب رابطه‌ای علت و معلولی پیش می‌رود و مسـتقیما با مسیر شخصیت الی و مسـئله اصلی فیلم پیوند می‌خـورد؛ در حالی که در روز افشـا ارجاع به متون مذهبی بیشـتر به ابـزاری برای تولید دیالوگ‌های پرطمطراق یا ارائه پاسخی آماده بدل می‌شود، بی‌آنکه نقشی جدی در پیشبرد درام داشته باشد.

در تمام این نمونه‌ها، مسـئله اصلی داسـتان، پاسخ به پرسـش ابتدایی است؛ پرسشـی که وارد لایه‌های عمیق‌تر سـاختار فیلم می‌شـود. اما در روز افشا پاسـخ به پرسش آغازین در سـطح باقی می‌ماند و حتی به پرسشـی ساده‌تر تبدیل می‌شود: آیا واقعا فرازمینی‌ها وجود دارند؟

به این ترتیب دیگر نیـازی به پرداختن به مفهوم کائنات و تنهایی حس نمی‌شود و به راحتی هرچه تمام‌تر می‌توان فیلم‌هایی با موجودات فضایی و بشقاب‌پرنده‌های سرگردان بر فراز نیویورک و واشـینگتن سـاخت. اگرچه به‌ظاهر روز افشـا درباره افشـای اطلاعاتی مبنی بر حضور فرازمینی‌ها در میـان مـا و آگاه‌بـودن نهـادی قدرتمند از این مسـئله اسـت، اما به نظر می‌رسد اسپیلبرگ آگاهی از این مسئله را چندان به نفع جامعه نمی‌داند. در واقع فصل پایانی فیلم، اگرچه با ساده‌ترین و دم‌دسـتی‌ترین اتفاقات ممکن به نفع افشـاکنندگان همراه است، اما شـکل دکوپاژ و لایه بصری فیلم مسـیر دیگری را دنبال می‌کند. سـؤال دیگری مطرح می‌شود: آیا برهم‌زدن نظم موجود به‌صلاح است؟

موجـود فرازمینی، یادآور ئی.تـی، در صحنه پایانی در حالی که به همراه گروه افشـاکنندگان بر صندلی چرخ‌دار -بخوانیـد تخـت روان- وارد اسـتودیو می‌شـود، مانند شـخصیتی مقدس یا پادشـاهی رنج‌کشـیده با او برخورد می‌شـود. چیزی در گوش مارگارت می‌گویـد. مارگارت با اضطراب به جلـوی دوربین بازمی‌گـردد و دیالوگ پایانی فیلـم، در نمـای بسـته‌ای از او، تنهـا یک جمله اسـت: «گوش کنیـد». ایـن جمله بیش از آنکه نشـانه پیروزی افشـاگران باشـد، از تبعات برهم‌ریختـن نظم پیشـین و آگاهی خبـر می‌دهد. گویی قرار است پیامی از پادشاهان جدیـد بـه زمینیـان دیکته شـود؛ پیامی کـه از تبعات افشاشـدن اطلاعاتی اسـت که تا پیش از این به‌سـادگی پنهـان شـده بـود و در این روز به‌سـادگی منتشـر شده اسـت. با این پایان‌بندی، ایده محرک فیلم درباره افشـای حقیقـت بـه ضـد خودش تبدیـل می‌شـود. بـه نظـر می‌رسـد همان‌طور که ژانر علمی-تخیلـی در بسـیاری از فیلم‌هـا دربـاره حکومت ربات‌هـا و ماشـین‌های هوشـمند هشـدار داده، اسپیلبرگ در روز افشا درباره تبعـات دانسـتن واقعیـت هشدار می‌دهد.

اسـپیلبرگ به‌عنوان یکی از شـاخص‌های سـینمای هالیوود در چند دهه اخیر، پیش‌تر با فیلم‌هـای برخورد نزدیک از نوع سـوم، ئی.تـی و جنگ دنیاها به سـراغ این سـوژه رفته اسـت. در اولین مواجهه به نظر می‌رسد اسـپیلبرگ در روز افشـا با ادغام هرچه از برخـورد نزدیک از نوع سـوم و ئی.تی از گذشـته برایش باقی مانـده، بـار دیگر در پـی دادن پاسـخی به نسـل جدیـدی از تماشاگران فیلم‌های علمی-تخیلی است