

卷之四

شعبہ تاریخی روح

جایگاه و ارزش های گونه و حشت

تقسیم و یکبارہ

41



..... سرشناسه: رحمتی، شهزاد، ۱۳۴۷ -
..... عنوان و نام پدیدآور: شب تاریک روح: جایگاه و ارزش‌های
..... گونهٔ وحشت/ شهزاد رحمتی
..... مشخصات نشر: تهران، چترنگ، ۱۳۹۷
..... مشخصات ظاهری: ۲۲۳ ص.
..... شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۰۶۶-۸۷-۳
..... وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
..... موضوع: سینمای وحشت -- تاریخ و نقد
..... رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۳ر۳ و/ ۵/ ۱۹۹۵ PN
..... رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۶۱۶۴
..... شماره کتابشناسی ملی: ۵۰۳۲۴۲۴



چترنگ

شب تاریک روح: جایگاه و ارزش‌های گونهٔ وحشت • شهزاد رحمتی • نقد و تفسیر • ویرایش فنی و نمونه‌خوانی: گروه ویرایش نشر چترنگ • نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷ • ۱۰۰۰ نسخه • لیتوگرافی: باران • چاپ و صحافی: پیمان • کلیه حقوق برای نشر چترنگ محفوظ است. • نشر چترنگ: تهران، خیابان نصرت غربی، پلاک ۵۸، طبقهٔ دوم، واحد چهار • کد پستی: ۱۴۱۸۸۴۳۳۵۵ • تلفن: ۰۶۶۱۲۶۸۰۵ • شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۰۶۶-۸۷-۳ • www.chatrangpub.com



chatrangpublication



@NashrChatrang

فهرست

مقدمه

۹

۱. ژانر مطرود

۱۵

بی مهری به ژانر وحشت، برخی عوامل و مصداق‌ها / تعبیرهای خصمانه، سوء تعبیرهای دوستانه

۲. تولد، بالیدن و ماندگاری ژانر وحشت

۳۱

تولد: فرزند خلف رماتیسیسم و عصر مدرن / بالیدن: ژانری که برای حیات، نیاز به فضای باز دارد / ماندگاری: ژانر جان‌سخت!

۳. ویژگی‌ها و ارزش‌های سینمایی ژانر

۶۱

پنهان کردن دیده‌ها، نمایش نادیده‌ها: اتکا بر عناصر دیداری / تأثیر بی‌واسطه: تیغ دودم / حرکت از انضمام به انتزاع و برعکس / نمونه‌ای از رویکرد: انسان‌ها و اتومبیل‌ها / رویکرد ژانر به انتزاعی‌ترین مفاهیم / انتزاع بر اساس تمثیل و استعاره

۴. غریبه در سرزمینی غریب: آشنایی زدایی در دنیایی آشنایی‌زدا

۹۱

گروتسک به عنوان عنصر محوری / آشنایی زدایی فراگیر / به چالش کشیدن روزمرگی / آشنایی زدایی در دنیایی آشنایی‌زدا / تهاجم به ماهیت انسانی

۵. سینمای وحشت و وارونگی ماهیت و کارکرد رسانه
 ۱۲۱ رسانه در مقام عامل وحشت / هراس از رسانه پیش از عصر رسانه / هراس از رسانه
 در عصر رسانه / هراس از ارتباط یا فقدان ارتباط؟!
 ۱۴۵ (پیوست فصل ۵ - آن روی سکه: بحران هویت اشیا!)
۶. مراتب چندگانۀ وحشت: از ترس تا فوبیا
 ۱۵۱ عصر وحشت / وحشت، بیزاری، دلهره و جودی و... / بازتاب فوبیاها در گونه
 وحشت
۷. شب تاریک روح: گونه وحشت به مثابۀ «سایه» تمدن بشری
 ۱۷۹ برگزشتن از تاریکی / شب تاریک روح / سینمای وحشت، سایه و کهن‌الگوها
- پیوست
 ۱۹۳ فیلم‌ها و سریال‌ها
 ۱۹۵ کتاب‌ها
 ۲۰۵ درباره چند اصطلاح به کاررفته در متن کتاب
 ۲۰۷
 ۲۱۳ نمایه

- به مهرداد کلاهی و همه فیلم‌های ترسناکی که با هم تماشا کردیم و همه فیلم‌های ترسناکی که با هم زندگی کردیم اما ترسناک‌ترینشان را... او به تنهایی مُرد.
- به یاد گ. و بهشتی که برایم ساخت تا یاد شادی‌های تکرارنشده‌اش عذاب دوزخی را که بر ویرانه‌های آن برایم بنا کرد فرساینده‌تر کند تا همیشه...

ش. ر.

مقدمه

به عنوان منتقدی که از سال‌ها پیش از آغاز کار نقدنویسی، در مقام مخاطب صرف نیز طرفدار پروپاقرص ژانر وحشت بوده است، همواره شاهد نگاه‌های توأم با کم‌لطفی و حتی تحقیر به این ژانر بوده‌ام و بارها شنونده یا خواننده تلاش‌های دیگران برای انکار ارزش‌های این ژانر به عنوان گونه‌ای کم‌قدر که حتی شایستگی رویکردی جدی را ندارد. از همان بیست و دو سه سال پیش که کار حرفه‌ای‌ام را در ماهنامه سینمایی عزیز فیلم آغاز کردم به نوبه خودم با نوشتن مقاله‌هایی درباره وجوه مختلف گونه وحشت و نیز معرفی و نقد برخی از بهترین نمونه‌های این گونه در سینما و نیز تلویزیون، سعی کرده‌ام این نگاه غالب و به اعتقاد خودم عمیقاً بی‌انصافانه را در حد توانم به چالش بکشم. کتاب شب تاریک روح: جایگاه و ارزش‌های گونه وحشت نیز با چنین انگیزه‌ای نوشته شده است. در درجه اول، سعی کرده‌ام به برخی از جلوه‌های غم‌انگیز این نگاه تحقیرآمیز بپردازم که در موارد بسیاری اساساً انگیزه‌هایی متظاهرانه برای نخبه‌گرا جلوه کردن در پس‌آنها بوده، و نیز به بعضی از مهم‌ترین ریشه‌ها، عوامل و پس‌زمینه‌های آشکار و نهان این دیدگاه. اما در بخش عمده کتاب بیش از هر چیز کوشیده‌ام تا جایگاه گونه وحشت را به عنوان گونه‌ای جذاب و مهم، ترسیم و تثبیت کنم؛ از جمله با اشاره به ارزش‌های متعدد این گونه و به ویژه ارزش‌هایی که منحصر به این گونه‌اند یا آنکه دست‌کم در این گونه به جدی‌ترین و مستمرترین شکل، تبلور یافته‌اند.

خوانندگانی که با نوشته‌های من به عنوان منتقد و نویسنده سینمایی آشنا باشند احتمالاً شناختی کلی از نگاه و رویکرد تحلیلی من دارند؛ از جمله اینکه تحلیل و نقد روشنگر عملاً هیچ موضوع و پدیده‌ای را با رویکردی محدود به مرزهای تعیین شده برای ساحتی که خاستگاه اصلی آن موضوع به حساب می‌آید و با اتکا به صرفاً معیارهای معمول در چهارچوب خاص آن ساحت، ممکن نمی‌دانم. بیشتر از هرچیز به دلیل درهم‌تیدگی بی‌سابقه و فزاینده قلمروهای موضوعی مختلف در دنیای ما که باعث شده مقوله‌هایی که شاید حتی تا همین چند دهه پیش، قلمرو کمابیش مشخص و ازپیش تعیین شده‌ای برای آن‌ها قائل می‌شدند با هم تداخل بیابند. گاه این فرایند بیشتر از تداخل، به گونه‌ای هم‌جوشی شبیه بوده که عناصری گوناگون و گاه ظاهراً متعلق به زیرمجموعه‌هایی متفاوت را به گونه‌ای جدانشدنی با هم درآمیخته یا در قالب تعاریف و طبقه‌بندی‌هایی تازه در هم و در کلیت حاصل، مستحیل کرده است. در واقع در مباحث مرتبط با سینما به عنوان هنر/ صنعتی که نقطه تلاقی همه هنرهای پیش از خودش به حساب می‌آید رویکردهای چندوجهی از این دست را حتی بیش از اغلب مباحث دیگر، نه تنها مجاز بلکه ضروری می‌دانم؛ و تازه وجه هنری تنها یکی از وجوه این ضرورت است و چه به مذاقمان خوش بیاید و چه خوش نیاید تعاملی انکارناپذیر میان سینما و تلویزیون با عرصه‌هایی مثل سیاست، جامعه‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی، و... برقرار شده که روزبه‌روز بر شدت و عمق آن افزوده می‌شود. در پرداختن به جایگاه و ارزش‌های گونه وحشت نیز طبعاً سرک کشیدن به قلمروهایی فراسوی دنیای سینما و اساساً دنیای هنر، گریزناپذیر بوده است.

تجربه به من ثابت کرده که تغییر دادن عقیده دیگران در مورد نه تنها عمیق‌ترین و مهم‌ترین موضوع‌ها بلکه حتی در ظاهراً پیش‌پاافتاده‌ترین امور روزمره نیز، اگر به کلی محال نباشد، دست‌کم چیزی است در مرز ناممکن! سال‌ها پیش در این باره به قطعیت رسیدم؛ قطعیتی که البته نه تنها خوشایند و اطمینان‌بخش نبود، بلکه با نوعی حس سرخوردگی و دلسردی در ابتدا عمیق نیز همراه بود. قاعداً تجسم پیامدهای حرفه‌ای و شخصی دریافتی چنین برای نویسنده و منتقدی سینمایی نباید کار دشواری باشد. تا مدت‌ها خودم را در برزخ حرفه‌ای عذاب‌آوری معلق می‌دیدم چون تصور می‌کردم که

قطعیت این برداشت می‌تواند اساساً کار نقد را از بخش قابل توجهی از مفهوم و غایتی که برای آن قائل بودم خالی کند. با شرمندگی باید اقرار کنم که تا مدت‌ها حتی به ذهنم هم خطور نکرد که شاید مشکل از نادرستی یا لااقل نابسندگی معنا و غایتی ناشی شود که در واقع به کار نقد الصاق کرده بودم و اینکه عامل اصلی این بحران، تلقی پیشاپیش نادرستم در مورد ماهیت نقد و طبعاً حوزه عملکرد و جایگاه حرفه‌ای منتقد بوده است. خوشبختانه در نهایت دریافتیم که اساساً تغییر دادن عقیده مخاطب، گذشته از مواردی بسیار نادر، نه تکلیف منتقد است و نه اصولاً در حوزه توانایی‌های او جا دارد. اینکه مرزهای این حوزه و نیز به اصطلاح رسالت (بله، می‌دانم که تعبیر خیلی گنده‌ای است!) منتقد چیست البته نکته‌ای است بسیار حساس که می‌تواند موضوع یک یا حتی چند کتاب باشد. فعلاً بیشتر بر نادرست یا بی‌تعارف پرت‌وپلا بودن برداشت قدیمی خودم در این زمینه تکیه می‌کنم تا بعد.

یکی از دستاوردهای خاص فرایند کشف حقیقت و به خصوص کشف حقایق تازه، که با جاذبه جادویی‌اش اغواگرانه برخی را چنان افسون می‌کند که شاید اساساً عمرشان به فرایندی مستمر از جست‌وجوی بی‌وقفه حقایق تبدیل شود، احساس‌رهایی خاصی است که این کشف به بار می‌آورد و به نوعی انگار هدیه خود جناب حقیقت است به کاشف صادق بابت زحماتش. البته بدیهی است که بزرگ‌ترین پاداش کشف حقیقت همچنان خود حقیقت است. پس شاید بهتر باشد این احساس‌رهایی ضمنی را در حکم نوعی پاداش و مزایا یا تشویقی و از این قبیل به حساب بیاوریم! عجیب است که حتی کشف حقایق ظاهراً دست‌وپاگیر و محدودکننده هم در نهایت به طرز معجزه‌آسایی همان حس آشنا و بسیار دلچسب‌رهایی را در پی می‌آورد؛ شاید فقط کمی دیرتر یا از مسیری کمی تا قسمتی پریچ‌وخم‌تر از حد معمول. این‌رهایی‌بخشی ذاتی و غایی، جادوی خاص حقیقت است. کشف حقیقت مورد اشاره در زمینه نقد و تحلیل هم، گرچه به عنوان منتقد تا مدت‌ها حسی عملاً مشابه در پوست گردو قرار گرفتن دستم را در من برمی‌انگیخت، با تمام دست‌وپاگیری ظاهری‌اش در نهایت همین جادو را از خودش بروز داد. به محض اینکه آن‌قدر سر عقل آمدم تا بتوانم نگاه معقول‌تری به قضیه داشته باشم، بلافاصله آن احساس‌رهایی وجدانگیز به سراغم آمد و هنوز سرگیجه خلسه‌وار آن

تجربه فروکش نکرده، احساس کشف تازه نامنتظر و فوق العاده وجدانگیز دیگری هم در درونم به تدریج حضور خودش را اعلام کرد: کشف موجی عظیم از انرژی حرفه‌ای تازه در درون خودم. آن آگاهی تازه، باعث برگشت حجم عظیمی از انرژی شده بود که ظاهراً کنار گذاشته بودم تا مثل حجم سنجش ناپذیری از انرژی‌های هدررفته دیگر، صرف همان هدف ناممکن بکنم و حالا می‌توانستم در راه اهدافی عملی‌تر از آن استفاده کنم. مصداق بارز نور علی نور بود! به تجربه رؤیایی کشف نامنتظر یک تابلو نقاشی فوق العاده زیبا در انباری خانه می‌ماند که وقتی همچنان مسحور زیبایی خیره‌کننده‌اش هستی با این کشف خارق العاده دنبال شود که نسخه اصل اثری است از نقاشی برجسته! یا مثال واقع‌بینانه‌تر و عملی‌ترش اینکه وقتی همچنان از لرزش جسمانی و روحانی حاصل از وقوع زلزله‌ای مهیب در نیامده‌ای ناگهان سهمگین‌ترین طوفان زندگی‌ات هم در بگیری! (با این فرض محال که زلزله مهیب و طوفان سهمگین در این مورد، پدیده‌های خوشایند و دل‌نشینی باشند!)

به گمانم این را گفتم تا اطمینان بدهم که قطعاً انگیزه‌های خوش خیالانه‌ای از این دست در پس فرایند نوشته شدن این کتاب نبوده است. نه انگیزه محال تغییر عقیده مخالفان و دشمنان گونه وحشت و نه انتظاری از این دست. با این حال اندکی امیدوارم (و اقرار می‌کنم که حتی این امیدواری کمابیش ناچیز را هم نمی‌توانم نوعی ساده‌لوحی به حساب بیاورم) که خواندن این کتاب، نگاه خصمانه مخالفان سرسخت گونه وحشت را، اگر اساساً به صرافت مطالعه این کتاب بیفتند، لااقل تا حدی، مختصری، اندکی، تعدیل کند.

و البته بدیهی است که در نهایت، بخش عمده مخاطبان این کتاب خواه‌ناخواه دوست‌داران گونه وحشت خواهند بود. پس امیدوارم این گروه از خوانندگان با مطالعه این کتاب هرچه بیشتر از ارزش‌های گونه محبوبشان اطمینان بیابند و بیش از پیش دلبسته آن شوند و بیشتر از همیشه به خودشان بابت این خوش سلیقگی تبریک بگویند و بله، به قول معروف سنگر را رها نکنند!

پی‌گفتار: همچنان حتم دارم که این‌ها را گفتم تا اطمینان بدهم که قطعاً انگیزه‌های خوش خیالانه‌ای از آن دست در پس فرایند نوشته شدن این کتاب نبوده است. ولی

راستش کمی به شک افتاده‌ام که هدفم بیشتر اطمینان دادن به شما خوانندگان کتاب از این بابت بوده یا به خودم!

چند توضیح و تشکر:

۱. حدوداً یک‌سوم ابتدایی کتاب پیش از این در ماهنامه سینمایی فیلم چاپ شده، ولی بقیه متن برای اولین بار منتشر می‌شود.

۲. تعبیر «ژانر/ گونه وحشت» در متن کتاب، گذشته از موارد مشخص، فراتر از گونه سینمایی صرف، به قلمرویی گسترده‌تر ارجاع می‌دهد که سریال‌های این گونه را نیز شامل می‌شود (و گاه حتی ادبیات وحشت را نیز). این نکته، به خصوص از آن جهت درخور تأکید است که شکوفایی فزاینده سریال‌ها در سال‌های اخیر، به خصوص در هزاره جدید، دوره‌ای بسیار پربار و هیجان‌انگیز را در این عرصه رقم زده که از آن به درستی با عنوان «عصر طلایی تلویزیون» (و گاه «عصر طلایی جدید تلویزیون»)، به ویژه در عرصه سریال‌سازی، یاد می‌شود.

۳. لازم می‌دانم تا از ناشر دوست‌داشتنی، جناب شهرام جهانگیری عزیز، تشکر کنم بابت تمام الطافش و بیش از همه بابت انعطاف‌پذیری بزرگوارانه و البته بردباری‌اش در قبال من. این واقعیت که تحمل کردن من گاهی حتی برای خودم هم بسیار دشوار می‌شود گواه قاطعی است بر محبت و شکیبایی این بزرگوار. باید از دوست مشترک گرامی‌مان، نیوشا صدر، هم تشکر کنم که واسطه شکل‌گیری این ارتباط و دوستی شد. و البته که همچنان و مثل همیشه قدردان ماهنامه سینمایی فیلم عزیز هستم بابت خیلی چیزها.

ش. ر.

ژانر مطرود

در مباحث تنوریک سینمایی و نقد فیلم بارها این بحث مطرح شده که در سینما نیز، مثل هر هنر دیگری، اهمیت هنری/ تاریخی و جذابیت لزوماً همیشه یک جا جمع نمی شوند و به همین دلیل فیلم ها و سینماگران بسیاری را به رغم اهمیت هنری و تاریخی انکارناپذیرشان نمی توان - یا به سختی می توان - دوست داشت. اما قضیه در حقیقت به آن سادگی نیست که این توضیحات گول زنده - هر چند با هدف خیرخواهانه توجیه این تناقض ظاهری - جلوه می دهند. بیش از همه به این دلیل که این بحث، دو گزاره را به نوعی در دو کفه ترازو می گذارد که اساساً با معیارها و محک های واحدی قابل سنجش نیستند و هریک در قلمرو خود با معیارهای خاص خود سروکار دارند. در واقع این دو شاخصه (اهمیت هنری/ تاریخی و جذابیت) نه تنها در قلمرو تحلیل و قضاوت سینمایی بلکه حتی در قالب توضیحی تفسیری از این دست هم قابل جمع بندی نیستند. چنین قیاسی تا حدی به فرایند متأسفانه بسیار رایج قائل شدن نسبتی منطقی و طبیعی میان مثلاً سال خوردگی و خردمندی می ماند؛ نسبتی از اساس پوچ، چراکه در جهت آفریدن توهم وجود رابطه دینامیک با معنا و حتی قابل اتکایی است بین دو موضوع یکسر متفاوت که نه تنها در قلمرو خود با معیارها و مختصات جداگانه ای سروکار دارند، بلکه اساساً به لحاظ ماهوی با هم تفاوت بنیادی دارند: یکی از آن دو (سال خوردگی) پارامتری است زمانی و به راحتی قابل سنجش و البته قابل بیان، و دیگری (خردمندی) مفهومی/ فضیلتی

است اساساً انتزاعی که اگر هم بتوان ویژگی‌ها و ملزوماتی کلی (آن‌هم تازه نه بر مبنای توافق همگانی) برای آن قائل شد قطعاً قابل‌سنجش نیست و بر خلاف سال‌خوردگی، امکان بیان آن با واحد اندازه‌گیری استاندارد و مشخصی وجود ندارد.

مبحث مورد اشاره ما هم دچار همین مشکل زیربنایی است، به واسطه همان تلاش بیهوده برای قائل شدن (و حتی بدیهی شمردن) ارتباطی دینامیک و بامعنا میان شاخصه‌ای که دست‌کم عمدتاً بر اساس برخی معیارهای آکادمیک مشخص، قابل‌تعریف و بازشناسی است (اهمیت هنری و تاریخی) با شاخصه‌ای ذاتاً انتزاعی، تعریف‌ناپذیر و نسبی (جذابیت). اهمیت و ارزش تاریخی و هنری در مثلاً ساحت سینما، موضوعی است عمدتاً ابرکتیو، آکادمیک و منطقی بر اساس برخی شاخصه‌های مورد توافق صاحب‌نظران برجسته فن در هریک از نگره‌های مختلف موجود. مثلاً اهمیت و جایگاه تاریخی آثار فیلم‌سازی مانند ژرژ ملیس، سرگئی آیزنشتین، دیوید وارک گریفیث، فریتز لانگ، اورسن ولز و... مبتنی بر عواملی مشخص است که می‌توان حتی فهرستشان کرد. بیش از همه نوآوری‌های انقلابی و جسورانه‌ای در گزینش مضمون، پرداخت، فرم و سبک سینمایی، کاربرد پیشگامانه تکنیک‌ها و ابزارهایی گاه ابداعی و...؛ ولی عنصر جذابیت، که در این قیاس غلط‌انداز به طرز سوءتفاهم‌برانگیزی در کفه دیگر ترازو نهاده می‌شود، امری است کاملاً سوژکتیو، نسبی و حتی تا حدی شهودی و غریزی؛ یعنی واجد مختصاتی که نقطه مقابل مختصات نسبت داده‌شده به عنصر اهمیت تاریخی/هنری اند. حتی من منتقد هم وقتی صرفاً از «دوست داشتن» اثر یا سینماگری می‌گویم متعهد به ارائه تحلیل و ذکر دلیل نیستم و صرفاً اشاره‌ای در همین حد مختصر که مثلاً دنیای این فیلم‌ساز را دوست دارم یا اینکه ارتباطی شخصی با آثارش برقرار می‌کنم هم کفایت می‌کند. می‌توان حتی از این هم فراتر رفت و اساساً کلیت این ارتباط را تجربه‌ای یکسر شخصی و بی‌واسطه قلمداد کرد - چنان‌که حتی عبارتی کاملاً «دلی» و عوامانه در مایه‌های «تماشای فیلم‌هایش حال خوبی به من می‌دهد» نیز جوابگو باشد. انسان، موجودی است در معرض مجموعه پیچیده‌ای از احساسات و تداعی‌برانگیزی‌های حافظه و عاطفه و ضمیر ناخودآگاه. پس می‌توانیم فیلم‌های مشخص و حتی نازلی را در عین وقوف به این ویژگی و حتی تصدیق آن دوست داشته باشیم، صرفاً چون تجربه

تماشایشان برای ما با یادها و خاطرات زیبایی عجین شده و تداعی برانگیزی عاطفی تجربه تماشای مجدد فیلم، نوع تعامل ما با اثر را به محدوده‌هایی بسیار فراتر از مرزهای آشنای قلمرو تحلیل و ارزیابی فیلم می‌کشاند؛ به محدوده‌هایی که معیارهای معمول ما در قضاوت، کارایی و مصداق و اساساً مفهوم خود را از دست می‌دهند.

نگاه رایج به سینمای وحشت در ادبیات سینمایی، با آن به عنوان پدیده‌ای نه‌چندان جدی برخورد می‌کند؛ گاه حتی با رویکردی تحقیرآمیز. اما نگاهی ظاهراً ملاطفت‌آمیزتر نیز به این ژانر وجود دارد که در واقع با تفقدی بنده‌نوازانه همراه است و بیشتر به نوعی استدلال تراشی شرمگینانه برای توجیه «لذتی گناهکارانه» می‌ماند با استفاده از همان آموزه گول‌زننده مورد اشاره به عنوان سنگ بنا. به عبارت دیگر، با اتکا بر محتمل و منطقی شمردن دوگانگی میان ارزش هنری و جذابیت که به پوچی‌اش اشاره کردم: جذابیت بهترین فرآورده‌های این ژانر به رغم بی‌بهره بودنشان از ارزش‌های هنری و تاریخ سینمایی! به عبارت دیگر: «ما این فیلم‌ها را صرفاً برای سرگرمی می‌بینیم و البته واقفیم که به لحاظ هنری نمی‌توان آن‌ها را حتی سر سوزنی جدی گرفت.» به عنوان طرفدار دواژنه ژانر وحشت، این توجیه تراشی ریاکارانه حتی بیش از نفی و تحقیر مطلق ژانر وحشت باعث خشم و بی‌زاری‌ام می‌شود!

بخش قابل توجهی از آنچه در این کتاب خواهید خواند از قضا تلاشی است برای اثبات ارزش‌های گوناگون ژانر وحشت؛ از جمله به لحاظ هنری و تاریخ سینمایی و نیز تاریخی و... و حتی از این لحاظ، ضرورت قائل شدن جایگاهی متمایز برای آن بین همه ژانرها. یکی از هدف‌هایی که این کتاب دنبال می‌کند، تلاش برای تأکید بر این واقعیت است که دوست‌داران گونه وحشت، به راستی نیازی به توجیه علاقه‌شان به این ژانر ندارند و اگر هم به هر دلیل، چنین ضرورتی پیش بیاید مجبور نیستند این کار را به طرزی ناعادلانه به قیمت انکار و عملاً قربانی کردن ارزش‌های هنری و تاریخی ژانر وحشت انجام بدهند. هم به دلیل نادرست بودن ذاتی این قیاس و هم از آن رو که ژانر وحشت به لحاظ تاریخی و هنری و تاریخ سینمایی - و نیز بسیاری جنبه‌های دیگر که به آن‌ها هم خواهیم پرداخت - جایگاه ممتازی دارد که آن را دست‌کم به قدر گونه‌های ستایش‌شده و «باکلاس» تر سینما شایسته تعمق و بررسی‌های جدی می‌سازد. پس این

نوشته را از نگاهی می‌توان تلاشی کوچک دانست در جهت اعاده حیثیت از ژانری بزرگ که بیش از هر ژانر دیگری گرفتار نفرت، سوءتعبیر، بدخواهی و نخبه‌گرایی ریاکارانه که در واقع تجلی اسنوبیسم بیمارگونی است، بوده است. و این همه در شرایطی است که از قضا ژانر وحشت به لحاظ نه تنها هنری و سینمایی بلکه در واقع از جنبه‌های تاریخی، اجتماعی، فلسفی، روان‌شناختی، هستی‌شناختی، سیاسی و... جایگاهی حتی یگانه در میان ژانرهای سینمایی دارد. می‌دانم که ادعای بزرگی به نظر می‌رسد، ولی گمان می‌کنم و امیدوارم که در این کتاب برای خواننده منصف به قدر کافی ادله و شواهد در اثبات این حقایق ارائه شده باشد. اما بد نیست پیش از طرح این موضوع، نگاهی بسیار گذرا به برخی شواهد و نیز عوامل اصلی دست‌کم گرفته شدن ژانر وحشت بیندازیم. و البته باید به این نکته نیز اذعان داشت که از قضا، همان‌طور که خواهیم دید، به گونه‌ای کنایی و تناقض‌آمیز همین دست‌کم گرفته شدن به عنوان موضع غالب حداقل قشر «نخبه» در قبال ژانر وحشت، در نهایت به نفع این ژانر تمام شده؛ از جمله و به خصوص در صعود آن به جایگاه یگانه مورد اشاره! سینمای وحشت بارها و بارها مستقیم و بی‌پروا به دل ملتهب‌ترین حوزه‌ها زده است. نهادها و مکانیسم‌های نظارتی و امنیتی (از هر دو نوع پنهان و آشکار) و نیز تحلیل‌گران (از هر دو نوع خوش‌نیت مصلح و بدنیت مزدور) عمدتاً گونه وحشت را خیلی جدی نمی‌گیرند و گونه وحشت در سایه همین تلقی توانسته بی‌ادعا ولی به گونه‌ای مستمر، جسور و افشاگر بماند. کلاً بلاهت و غفلت دشمنان همیشه بسی مایه مسرت است!

بی‌مهری به ژانر وحشت، برخی عوامل و مصداق‌ها

تداوم تولید فیلم‌های وحشت و به خصوص وفادار ماندن بسیاری از کارگردانان ترسناک‌ساز به ژانر محبوبشان با در نظر گرفتن بی‌مهری همیشگی آکادمی اسکار و جشنواره‌های فیلم و اغلب منتقدان به این ژانر به راستی شایسته تحسین است. پرونده آکادمی علوم و هنرهای سینمایی (اسکار) در زمینه بی‌مهری به ژانر وحشت (و پس از آن، ژانر علمی‌خیالی) بیش از حد قطور و بسیار سیاه است. به راستی باورنکردنی است که در تاریخ تقریباً نودساله جایزه‌های اسکار تنها فیلم ژانر وحشت که موفق به

دریافت اسکار برترین فیلم شده در واقع فیلم ترسناک به مفهوم واقعی کلمه نیست: سکوت بره‌های^۱ جانانن دمی که بیشتر باید آن را تریلر تلقی کرد. به عبارت دیگر تا کنون هیچ فیلم واقعاً ترسناکی این اسکار را دریافت نکرده و حتی نامزدی آن هم «موهبت»ی است که فقط یک فیلم ترسناک از آن بهره‌مند شده: جن گیر ویلیام فریدکین. حتی تصور بی‌اعتنایی یا کم‌اعتنایی آکادمی به فیلم‌هایی از این قبیل باورنکردنی است: تلاؤ، روانی، بچه رزمی، هالوین، شب مردگان زنده، طالع نحس، سوسپیریا، کابوس در الم استریت، هنری: سیمای یک قاتل زنجیره‌ای، ویدئودروم، مگس، ۲۸ روز بعد، کری، حالا نگاه نکن، پروژه جادوگر بلر، سقوط، از پی می‌آید، ساحره، کلبه درون جنگل، آدم درست را راه بده، بابادوک، اتاق سبز، نفست درنیاد و... اغلب این فیلم‌ها حتی نامزد یک اسکار هم نشده‌اند و اگر هم شده‌اند در رشته‌ای فرعی بوده. واقعیت غم‌انگیز و توأمان بامزه این است که اغلب فیلم‌هایی که با عنوان فیلم ترسناک در حد نامزدی اسکار هم که شده مورد توجه آکادمی قرار گرفته‌اند، اساساً با نگاهی سختگیرانه‌تر فیلم ترسناک به حساب نمی‌آیند! از جمله همان سکوت بره‌ها و نیز روانی، بیگانه‌ها، آرواره‌ها و قوی سیاه! فیلمی مثل حس ششم شاملان به رغم نامزدی شش اسکار هیچ‌یک را دریافت نکرد، فیلم درخشان و یگانه دراکولای برام استوکر کوپولا در چهار رشته صرفاً فنی و فرعی نامزد شد و سه تا از آن‌ها را گرفت ولی چه جایزه‌هایی: طراحی لباس، آرایش و تدوین افکت‌های صوتی! حتی فیلم فراموش‌نشدنی جن گیر که نامزد ده اسکار شده بود در نهایت فقط در دو رشته فیلم‌نامه اقتباسی و صدا جایزه گرفت! بچه رزمی پولانسکی که به اعتقاد اغلب منتقدان، از بزرگ‌ترین آثار تاریخ سینما و از نگاه برخی حتی شایسته قرار گرفتن در جمع ده فیلم برتر تاریخ سینماست کلاً نامزد دو اسکار شد و در نهایت فقط جایزه برترین بازیگر زن نقش فرعی را (برای روث گوردن) گرفت! فیلم کلاسیک رابرت آلدریچ، هر آنچه بر بینی جین گذشت، پس از نامزدی در پنج رشته صرفاً در رشته طراحی لباس اسکار گرفت! حتی همان روانی هیچکاک هم فقط نامزد چهار جایزه شد و فیلم شگفت‌انگیز و نفس‌گیر بیگانه‌ها که یکی از منتقدان خارجی، آن را به خاطر

۱. عنوان اصلی فیلم‌ها همراه با نام کارگردان و تاریخ نمایششان را می‌توانید در فهرست پایان کتاب بیابید.

هیجان و تنش بیش از حدش تا حدی ملامت کرده بود(!) گرچه نامزد هفت اسکار شد در نهایت دو اسکار فرعی تدوین افکت‌های صوتی و افکت‌های بصری را گرفت! باورنکردنی است، نه؟ و البته جایزه‌های بازیگری را آکادمی فقط به همان «ترسناک‌های غیرترسناک» ممکن است بدهد، آن‌هم اگر خیلی ناپرهیزی کند: مثلاً به ناتالی پورتمن برای قوی سیاه و آنتونی هاپکینز و جودی فاستر در سکوت بره‌ها. برخی از بازیگران و نقش‌هایی را که صرفاً به واسطه ترسناک بودن فیلم با بی‌مهری باورنکردنی آکادمی مواجه شده‌اند مرور کنید: نیکول کیدمن (دیگران)، جف گلدبلام (مگس)، گری آلدمن (دراکولای برام استوکر)، سیگورنی ویور (بیگانه و بیگانه‌ها)، آنتونی پرکینز (روانی)، کاره هدبرانت و لینا لئاندرسون (آدم درست را راه بده)، جک نیکلسن (تاللو) و...

یکی از دلایل اصلی نگاه تحقیرآمیز به سینمای وحشت، که البته پیش از آن‌هم گریبان‌گیر ادبیات وحشت بود، گنجانده شدنش در رده سینمایی و ادبی «داستان واقعیت‌گریز»^۱ است که البته باز حاصل ظاهربینی و سطحی‌نگری محض است - همان‌طور که گنجاندن گونه علمی‌خیالی در این رده. «داستان واقعیت‌گریز» در این رده‌بندی، البته با برداشتی منفی، به داستان‌ها و فیلم‌هایی اطلاق می‌شود که با غرق کردن مخاطب در دنیای خیالی و سرشار از غرابت، به او امکان گریز از واقعیت‌های ناگوار یا ملال‌آور زندگی روزمره‌اش را می‌دهند. شخصاً البته وجود چنین ظرفیتی را در یک اثر ادبی یا سینمایی نه‌تنها منفی تلقی نمی‌کنم بلکه می‌ستایم. اصولاً مگر انگیزه اصلی یا حداقل یکی از انگیزه‌های اصلی اغلب ما در خواندن رمان یا داستان یا تماشای فیلم، جدا شدن از روال تکراری و یکنواخت زندگی روزمره و ملال و پیش‌پافتادگی معمول آن با سپردن خودمان به جریان لذت‌بخش یک کتاب یا فیلم نیست؟ مگر نه اینکه دل‌زده از ناهنجاری و ناموزونی معمول دنیای اطرافمان می‌کوشیم تا روح کمال‌جو و حس زیباپرستی اقناع‌نشده‌مان را با وصل شدن به کمال و زیبایی‌شناسی بسامان اثری هنری اقناع کنیم؟ اصلاً مگر خیلی وقت‌ها با تمام وجود مشتاق آن نیستیم تا نه‌تنها از زندگی و دنیایمان بلکه حتی از خودمان فرار کنیم؟ در نهایت، «واقعیت‌گریز» تلقی کردن این آثار به مفهوم منفی‌اش،

آن‌هم صرفاً به واسطه عناصر فراواقعی و خیالی غربیی که در چهارچوب زندگی روزمره نمی‌گنجد همان قدر ساده‌انگارانه است که واقعیت‌گریز و بیهوده تصور کردن افسانه‌ها و اسطوره‌ها به واسطه دور بودنشان از عالم واقع، و از جمله تحقیر اثری مثل کلیله و دمنه و برخی تمثیل‌های سعدی و مولوی (در مثنوی) و آثار لافوتن و برادران گریم و... به واسطه خیالی بودن و شخصیت‌های حیوانی‌شان. مگر نه اینکه در میان آثار ادبی معاصر به کمتر اثری به قدر رمان کاملاً تمثیلی مزرعه حیوانات و رمان علمی‌خیالی و سیاسی ۱۹۸۴ جرج آرول در توصیف موقعیت‌های سیاسی گوناگون در گوشه‌های مختلف دنیا، ارجاع شده؟ حتی توسط تنورسین‌های بزرگ عالم سیاست. در سالیان اخیر تعداد ارجاع‌ها و اشاره‌هایی که در متن‌هایی متنوع با موضوع‌هایی متنوع مثل فیزیک، فلسفه، ریاضیات، سیاست، تاریخ، اسطوره، متافیزیک و... به آثار «خیالی» همچون سه‌گانه ماتریس، سه‌گانه ارباب حلقه‌ها، آواتار، ترمیناتورها، سریال بافی، قاتل خون‌آشام‌ها و... مشاهده کرده‌ام خیلی بیشتر از درام‌های سیاسی و اجتماعی و از این قبیل آثار «واقعی» بوده است!

تحقیر یا دست‌کم گرفتن آثار خیالی به واسطه «واقعیت‌گریزی» هم در نوع قضاوت و هم در نتیجه‌گیری‌اش به راستی عوامانه‌تر و سطحی‌نگرانه‌تر از آن است که بتوان آن را به عنوان نظریه‌ای کارشناسانه و قابل تأمل، جدی گرفت. نگاه تحقیرآمیز و متفرعانه در قبال فیلم‌های ترسناک، اغلب حاصل برخوردی ظاهرپینانه است که توانایی برگزشتن از سطوح ظاهری و رویارویی با لایه‌های زیرین را ندارد. همان اتفاقی که در مورد مثلاً فیلم‌های ابرقهرمانی، کمیک‌استریپی و اساساً خود کمیک‌استریپ (قصه مصور)‌ها هم رخ می‌دهد و به نوعی همتای همان نگاه سطحی‌نگری است که از قرن‌ها پیش بسیاری از روشنفکران میانه‌حال را به رویکردی تحقیرآمیز در برابر قصه‌های اسطوره‌ای، فانتزی و شاه‌پروانی و از این قبیل به عنوان دل‌مشغولی‌هایی کودکانه و پیش‌پاافتاده سوق داده است. در بحث فیلم ترسناک، یکی از حقایقی که با عبور از این لایه سطحی می‌توان به آن دست یافت این است که ژانر ترسناک از قضا همیشه یکی از سیاسی‌ترین ژانرهای سینما بوده و عمده‌تاً هم گرایش سیاسی چپ لیبرال در این ژانر غالب بوده است. تأثیرگذارترین چهره‌های گونه وحشت اغلب به لحاظ سیاسی گرایش‌های

چپ داشته‌اند و دارند: مثلاً جرج ای. رومرو، دیوید کراننبرگ، جو دانت، کلايو بارکر، تاب هوپر، راجر کورمن، استیون کینگ و... به همین دلیل دستمایه‌های عدالت‌جویانه همراه با پشتیبانی از جنبش‌های مدنی (از جمله در زمینه برابری‌های نژادی و جنسیتی) و حمایت از محیط زیست و ضدیت با جنگ از رایج‌ترین دستمایه‌های ژانر وحشت بوده‌اند. بسیاری از کانتراکچرهای دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پیوند نزدیکی با چپ جدید داشتند و بسیاری از فیلم‌های ترسناک آن دوره، به خصوص آثار رومرو، دربردارنده آموزه‌هایی از چپ جدید و کانتراکچرهای مختلف بودند. همچنان که در چپ جدید و حرکت‌های کانتراکچر، دامنه اعتراض‌ها از محدوده شکاف‌های طبقاتی و پیامدهای آن فراتر می‌رفت و بر موضوع‌های پیچیده‌تری مثل نژاد و جنسیت نیز متمرکز می‌شد، این گسترش حوزه دغدغه‌ها در بسیاری از فیلم‌های ترسناک آن دوران هم آغاز شد.

طرد گونه وحشت - و علمی خیالی - با چوب «واقعیت‌گریزی» همان‌قدر ساده‌انگارانه و شتابزده است که قضاوت‌ها و احکام کلی سطحی‌نگرانه دیگری از این دست و اساساً هر ارزیابی همراه با تعمیم‌ها و جمع‌بندی‌های سردستی و کاهلانه برای ساده‌تر کردن صورت‌مسئله؛ مثلاً تحقیر کلیت ادبیات کارآگاهی به عنوان ادبیاتی بورژواپسند با قهرمانانی در خدمت تحکیم و تداوم نظم عافیت‌اندیشانه حاکم. کاش می‌شد حکم‌ها و قضاوت‌هایی از این دست را صرفاً به عنوان سوءتعبیرهایی عامدانه یا غیرعامدانه و در نهایت کم‌اهمیت نادیده گرفت؛ ولی عواقب نامطلوبی که به واسطه گسترش حکم‌هایی از این دست هنوز هم گریبان‌گیر ژانرهای وحشت و علمی خیالی و ادبیات کارآگاهی و... است، اجازه چنین نگاه خطاپوشی را نمی‌دهد. عواقبی از جمله همان نامهربانی‌آزادهرنده نهادهایی مثل آکادمی اسکار و جشنواره‌های معتبر که از جمله به محروم ماندن دلسردکننده بسیاری از فیلم‌ها، کارگردانان، بازیگران، و عوامل گوناگون دیگر، از ستایشی که به راستی درخور آن بوده‌اند، انجمایده است.

تعبیرهای خصمانه، سوءتعبیرهای دوستانه

از بد حادثه است یا شاید از بداقبالی ژانر وحشت که تعبیرهای خصمانه و دیدگاه‌های نامنصفانه پرشمار به کنار، حتی برخی دیدگاه‌های مثبت به آن نیز با سوءتعبیرها و

سوءتفاهم‌هایی گاه غریب، هرچند گاه دوستانه، همراه بوده است. به عنوان نمونه‌ای شاخص، یکی از شناخته‌شده‌ترین آثار مرجع در این زمینه را که کتاب معروف رابین وود با عنوان کابوس آمریکایی: مقاله‌هایی درباره فیلم ترسناک است در نظر بگیرید. نظریه‌هایی که وود در این اثر ارائه داده از قرار معلوم در ادبیات سینمایی کشور ما به شدت طرفدار دارد و حتی فراتر از آن، به مثابه اصولی بدیهی و بی‌برو برگرد به آن‌ها نگاه می‌شود. از جمله تعبیری همچون «تهدید وضعیت عادی توسط هیولا» که رابین وود به عنوان فرمول کلی سینمای وحشت عرضه کرده، با این ادعا که این فرمول (که قاعداً باید جادویی باشد!) به طرز معجزه‌آسایی با وجود کاستی‌های آشکارش کل دامنه فیلم‌های ترسناک را با تمام ترس‌های جورواجورش پوشش می‌دهد. ولی آیا به راستی چنین است؟ شخصاً چنین اعتقادی ندارم و راستش با هر دو بخش این «فرمول» یعنی هم تعبیر «تهدید وضعیت عادی» و هم «توسط هیولا» مشکل دارم.

به نظر من این فرمول، بر خلاف ادعای وود، صرفاً در مورد طیف محدودی از فیلم‌های ترسناک صدق می‌کند. مسلماً فیلم‌های ترسناک همیشه حول محور «تهدید وضعیت عادی» شکل نمی‌گیرند و قطعاً همیشه هم پای هیولایی در میان نیست. ضمن اینکه اساساً «وضعیت عادی»، مفهوم و در اینجا حالتی است نسبی و متغیر بر اساس جهان‌بینی فردی. بله، این فرمول در مورد مثلاً جن‌گیر، طالع نحس، آرواره‌ها، و... صدق می‌کند ولی سعی کنید به عنوان مثال، فیلم‌هایی مثل تاللو، بیسکویت سبز، حس ششم، آدم درست را راه بده، پروژه جادوگر بلر، داستان دو خواهر، دیگران و... را با الگوی پیشنهادی این فرمول تطبیق دهید. عملی نیست. فرمول وود در مواجهه با به خصوص زیرگونه‌هایی مثل وحشت روان‌شناختی (متمرکز بر روح انسان) و نیز بخش قابل توجهی از زیرگونه «وحشت تن» یا «بادی هارر»^۱ (متمرکز بر جسم انسان) به شدت ناکارآمد است: در زیرگونه اول که برخی فیلم‌های رومن پولانسکی (به خصوص انزجار و بچه رزمی)، تاللو (کوبریک)، سستی (بیل پاکستن)، فرار کن (جردن پیل) و کردوهای نجواگر (پارک کی - هیونگ) از نمونه‌های شاخص آن هستند عنصر وحشت

معمولاً در آشفتگی‌ها، ترس‌ها، عقده‌ها، کمبودها، ناخودآگاه یا حتی باورهای شخصیت ریشه دارد که می‌توانند در قالب عارضه‌هایی مثل بی‌اعتمادی به خود یا دیگران، بدگمانی و پارانویا، و در شکل غایی‌اش هذیان و توهم و... بروز کنند بی‌آنکه لزوماً این عوامل و فشارهای درونی در وجود انگاره یا عامل (یا هیولایی) بیرونی - حتی خیالی - متجلی شوند. در واقع نقطه اصلی تمرکز این زیرگونه، تیره‌واترین بخش باطن انسانی است که در روان‌شناسی تحلیلی یونگ از آن با عنوان «سایه» یاد می‌شود و نماینده کلیت ضمیر ناخودآگاه فردی است و در بردارنده ترس‌ها، آسیب‌پذیری‌ها، ناکامی‌ها و کلاً هر چیزی است که اکثریت آدم‌ها می‌کوشند سرکوب، انکار یا پنهان کنند و به هر نحوی از به رسمیت شناختن آن سر باز می‌زنند. در زیرگونه دوم که دیوید کراننبرگ (به خصوص با فیلم‌هایی مثل تخم‌وترکه، ویدنودروم، مگس، لرزه‌ها/ آن‌ها از درون آمدند و...) بنیان‌گذار یا لااقل مهم‌ترین چهره آن قلمداد می‌شود معمولاً وحشت به واسطه مسخ، دگردیسی، آلودگی یا زوال تدریجی کالبد جسمانی با برخی اندام‌های خاص ایجاد می‌شود و حتی وقتی این فرایند، ناشی از الصاق یا پیوند عواملی خارجی مثل اندام‌های مصنوعی به بدن یا انجام گرفتن آزمایش‌های علمی و از این قبیل روی بدن یا تهاجم ویروس یا انگلی بیرونی و... باشد نیز در نهایت هم تهدیدشونده و هم تهدیدکننده هر دو کاملاً درونی هستند: کالبد جسمانی/ بدن یا به تعبیری وجود فرد و در واقع درونی‌ترین و شخصی‌ترین عامل ممکن. خیلی وقت‌ها اساساً عامل بیرونی‌ای موجب این شرایط نیست که بتواند «هیولا» تلقی شود. به عنوان مثال در فیلم بسیار مهم و قدرتمند مگس، آیا می‌توان مگس معمولی و مزاحمی را که ندانسته با نشستن درون محفظه دستگاه انتقال‌دهنده دانشمند عجیبی به نام ست براندل (جف گلدبلاد) خواه‌ناخواه خودش را در فرایند تله‌پورت کردن دستگاه وارد کرده و باعث مسخ شخصیت اصلی شده «هیولا»ی قصه تصور کرد؟ اساساً یکی از درون‌مایه‌های مکرر زیرگونه وحشت تن، تصویر کردن زیاده‌خواهی‌ها و جاه‌طلبی‌های انسان به عنوان «هیولا»ی راستین ماجراست. شخصیت فاوست آن‌گونه که از جمله در نمایشنامه‌های کلاسیک گوته (فاوست) و کریستوفر مارلو (سرگذشت تراژیک دکتر فاوست) تصویر شده و در واقع تصویری دراماتیزه‌شده و آمیخته با برخی افسانه‌هاست از شخصیت واقعی ساحر، کیمیاگر و ستاره‌بینی به نام یوهان گئورگ فاوست، دانشمندی

است بسیار موفق ولی ناراضی از زندگی که در ازای لذت‌های زمینی و دانش بی‌کران، روحش را به شیطان می‌فروشد. در بسیاری از فیلم‌های وحشت تن، انسان‌ها با رویکردی که از بسیاری جهات به طرز جالبی سرگذشت فاوست را تداعی می‌کند در واقع با «فروختن» روح خود به تکنولوژی‌هایی تصوراتناپذیر و فراتر از زمانه، مثل فاوست می‌کوشند تا به قلمروهایی فراتر از آنچه برای نوع بشر مجاز شمرده شده پا بگذارند و همین زیاده‌خواهی متفرعنانه، پیامدهای هولناکی به بار می‌آورد. همچنان که شخصیت پرمته در اسطوره‌های یونانی به واسطهٔ تخطی از محدوده‌های تعیین‌شده برای نوع بشر و به جرم ربودن آنچه به خدایان تعلق داشته (آتش) و به ارمغان آوردن آن برای انسان‌ها (هدیه‌ای که در واقع پیشرفت نوع بشر و شکل‌گیری تمدن انسانی را رقم زد) از سوی خدایان به تحمل مجازاتی ابدی و هولناک محکوم می‌شود. در فیلم‌های وحشت تن نیز فجایی که آفریده می‌شود خیلی وقت‌ها حاصل اشتیاق مهارناپذیر انسان‌ها برای تبدیل شدن به چیزی است بهتر، زیباتر، قدرتمندتر و کلاً به آنچه به طور معمول در حوزهٔ توانایی‌ها و دسترسی‌های انسانی تعریف نشده است... در استریو نخستین اثر سینمایی کراننبرگ، گروهی از جوانان داوطلب، به شوق دست یافتن به توانایی‌های فراانسانی مثل تله‌پاتی به آزمایش‌های علمی‌ای تن می‌دهند که گرچه ابتدا توانایی‌هایی از این قبیل را در آنان می‌آفریند، به تدریج آن‌ها را از شخصیت انسانی‌شان تهی می‌کند. در فیلم دیدنی کن راسل، حالت‌های دگرگون روان‌شناسی جوان و نامتعارف ولی بسیار باهوش به شوق گسترش دادن دامنهٔ خودآگاهی انسانی به جانب قلمروهایی فراتر از معمول، حالت‌های دگرگون هوشیاری را می‌آزماید، ولی درگیر مجموعه‌ای عذاب‌آور از دگردیسی‌های هولناک می‌شود. یکی از «زمینی»‌ترین جلوه‌های این فرایند فاجعه‌بار را در جنایت‌های آیندهٔ کراننبرگ می‌بینیم که استفاده از مواد آرایشی و زیبایی خاصی باعث مرگ تمام زنان بزرگسال می‌شود.

در واقع در زیرگونهٔ وحشت روان‌شناختی معمولاً وحشت/ تهدید تجسم بیرونی پیدا نمی‌کند و در درون شخصیت باقی می‌ماند و در زیرگونهٔ وحشت تن لزوماً وحشت/ تهدید از یک عامل بداندیش و شوم بیرونی سرچشمه نمی‌گیرد.



مگس (دیوید کراننبرگ)

حتی در همه فیلم‌هایی که موجود یا موجوداتی با مختصات حداقل ظاهری هیولاوار حضور دارند هم لزوماً قضایوتی قطعی در این زمینه ممکن یا لااقل آسان نیست. به عنوان مثال در برخی از فیلم‌ها با موضوع تهاجم حیوانات به انسان‌ها، از جمله تارانتولا (جک آرنولد)، تقلید (گی‌یرمو دل تورو)، لانه (ترنس اچ. وینکلس)، هیولا‌های کیهانی (گیلبرت گان)، آن‌ها! (گوردن داگلاس)، و... حیواناتی معمولی و اغلب بی‌آزار به واسطه آلودگی‌های محیطی با منشأ انسانی، آزمایش‌های اتمی، آزمایش‌های علمی انسان‌ها و... دچار جهش (موتاسیون)‌هایی شده‌اند که آن‌ها را به موجوداتی مهاجم و مرگبار تبدیل کرده. خب، ظاهراً این حیوانات تبدیل به «هیولا» شده‌اند ولی بدون هیچ اختیار و تقصیری. هیولای واقعی، همان عامل این فاجعه، یعنی انسان، نیست؟

گذشته از همه این‌ها از جنبه‌ای می‌توان آن فرمول کلی را بین وود را اساساً دچار تناقضی بنیادی و نابخشودنی تلقی کرد؛ در حدی که خودش را نقض می‌کند و البته کماکان نسبی بودن مفهوم «عادی» و «وضعیت عادی»، قضیه را دشوارتر می‌کند: اساساً وضعیتی را که به هر دلیل (ذاتی یا اکتسابی، درونی یا بیرونی) ظرفیت پروراندن «هیولا» را در خودش دارد، تا چه حد می‌توان «عادی» به حساب آورد؟ آیا اصولاً امکان ظهور هیولا به خودی خود بر ناهنجاری و غیرعادی بودن وضعیت (به واسطه نقضی ذاتی یا عارضه‌ای) دلالت نمی‌کند؟ برای ساده‌تر کردن قضیه، «وضعیت» را در کوچک‌ترین واحد اجتماعی مجسم می‌کنیم: آیا در دامن خانواده‌ای که وضعیت عادی (به مفهوم متعادل و بسامان)

بر آن حاکم است، هیولایی پرورانده می‌شود؛ مثلاً در بین فرزندان خانواده؟! هیولا به عنوان تجسمی هولناک و شریrane از نیرویی ویران‌گر یا لاقل تهدیدگر با مقیاس‌هایی فراتر از هنجارها و حدود طبیعی، عملاً حاصل جمع یا چکیده مجموعه‌ای از ناهنجاری‌ها و کژی‌هاست که قاعدتاً در وضعیتی عادی نباید وجود داشته باشند - لاقل نه در آن حد که بتوانند به عاملی مؤثر و تعیین‌کننده تبدیل شوند. در واقع بر خلاف آنچه فرمول وود تصویر می‌کند، حداقل در آن گروه از فیلم‌های ترسناک که هیولا یا عامل/نیرویی مؤثر و بیرونی، که بتوان به مثابه هیولایی مجازی و استعاری به آن نگریست، در آن‌ها وجود دارد و عامل آشفتگی است به طور معمول پیش از ظهور هیولا، بر وجود عوامل یا پس‌زمینه‌ای ناهنجار یا گرایش و سمت‌وسویی غیرعادی و غالب در موقعیت، ارجاع داده می‌شود که به طور آشکار یا تلویحی به عنوان عامل پیدایش هیولا یا حداقل نوعی کاتالیزور/کاتالیز است که به پیدایش یا تهاجم آن کمک می‌کند، جلوه می‌کنند. گاهی این ارجاع در قالب نوعی مقدمه و پیش‌درآمد شکل می‌گیرد. البته در برخی موارد هم این ناهنجاری نه پیش از ظهور هیولا و فاجعه، بلکه پس از آن، گاه پس از برطرف شدن خطر یا پس از نابود شدن همه‌چیز و در واقع در قالب نوعی مؤخره و پی‌گفتار، معلوم می‌شود. در واقع ظهور هیولا به غیرعادی بودن وضعیت نسبت داده می‌شود - خیلی وقت‌ها در مقام نوعی هشدار و درس عبرت. به خصوص در فیلم‌هایی که پای فجایع زیست‌محیطی یا تکنولوژیک به میان می‌آید؛ و یا حتی در ارجاع به عواملی مثل بدرفتاری والدین یا معلم یا جامعه، نابسامانی‌های اجتماعی، خطاها و/یا تبعیض‌های نهادهای امنیتی و قضایی، جنگ، بیماری، و...

وود در بخشی دیگر از همین مقاله می‌نویسد:

می‌توان گفت که موضوع راستین ژانر وحشت، تقلاي همه آن چیزهایی که تمدن ما سرکوب یا پایمالشان می‌کند است برای به رسمیت شناخته شدن.

از نظر وود، همین تقلاست که در قالب هیولا به شکلی دراماتیزه‌شده متجلی می‌شود و البته بدیهی است که این تعریف بیش از حد نمادگرایانه او هم همیشه مصداق ندارد.

حتی در فیلم‌های هیولایی هم خیلی وقت‌ها هیولای موصوف صرفاً در حال دفاع کردن از قلمرو یا زندگی خودش است. خیلی وقت‌ها نه تنها نمی‌خواهد «به رسمیت شناخته شود» بلکه ترجیح می‌دهد نادیده و پنهان بماند؛ و خیلی وقت‌ها هم خیلی ساده صرفاً می‌خواهد شکمش را سیر کند! حقیقت این است که این نظریه‌ها را وود در دهه ۱۹۷۰ ارائه داد؛ دوره‌ای که به شدت به عقاید مارکسیستی و به خصوص آموزه‌های تروتسکی گرایش پیدا کرده بود و از طرف دیگر به شدت دلبسته یا بهتر است بگوییم سرسپرده آموزه‌های فروید بود. دلیل تأکید خاص او روی پیامدهای پدیده سرکوب/واپس زدن را نیز همین شیفتگی‌اش نسبت به فروید روشن می‌کند و البته بر اساس دلبستگی ایدئولوژیکش، بحث مکانیسم سرکوب‌گرانه کاپیتالیسم را هم پیش می‌کشد که البته حقیقت دارد. نگاه دیالکتیکی وود به تقابل میان وضعیت عادی و ظهور هیولا را نیز می‌توان با توجه به دیدگاه مارکسیستی‌اش دریافت. گذشته از آنکه این حکم وود هم باز به عنوان حکمی کلی و به طرزی تحمیلی تعمیم‌یافته پرسش‌برانگیز است، بخش به نظر من آزاددهنده‌تر برخورد او جایی است که ضمن صحنه گذاشتن بر این روند سرکوب‌گرانه عملاً به توجیه آن، حداقل در شکل پایه‌ای‌اش، می‌پردازد و آن را نه تنها امری گریزناپذیر بلکه ضروری و حتی مفید توصیف می‌کند! با خواندن این سطرها سرانجام درمی‌یابیم که تعبیر «تهدید وضعیت عادی» در استنتاج او در واقع برخاسته از بدیهی و «عادی» قلمداد کردن این فرایند سرکوب و در نتیجه، تصویر کردن وضعیتی توأم با سرکوب به عنوان «وضعیت عادی» است! به راستی به شک می‌افتم که شاید گرایش وود به استالینیسم، حداقل در آن دوره، عملاً پررنگ‌تر از آن بود که خودش اذعان می‌کرد. او می‌نویسد:

سرکوب بنیادی فراگیر، ضروری و گریزناپذیر است. این همان چیزی است که تکامل ما از جانوری ناسازگار، که چیز چندانی ورای جیغ و داد و شلوغ‌بازی ندارد، را به جانب موجودی انسانی امکان‌پذیر می‌سازد... سرکوب بنیادی همان چیزی است که ما را به گونه‌ای متمایز، انسان می‌کند با قابلیت هدایت کردن زندگی خودمان و هم‌زیستی با دیگران.

پیش از این در مقاله‌ای درباره سینمای پست - آپوکالیپتیک (پسا آخرالزمانی)، این

موضوع نگران‌کننده را پیش کشیده‌ام که چگونه بنا کردن عمارت ظاهراً باشکوه ولی از درون بسیار سست «مدنیت» بر پایه سازوکارهایی مانند تهدید، سرکوب و تنبیه در عوض هدایت انسان به مسیری که مدنیت و مقتضیاتش را به عنوان اصولی بدیهی و مفید در وجود او به شکلی خودجوش، درونی کند خواه‌ناخواه به شکل‌گیری شکاف فزاینده‌ای میان سیستم و مردم می‌انجامد؛ شکافی که به راحتی می‌تواند از فاصله صرف به جدایی و بیگانگی مطلق و در نهایت به دشمنی تبدیل شود. به محض از میان برداشته شدن یا حتی سست شدن آن اهرم‌های تنبیهی تهدیدگر (مثلاً در نتیجه فروپاشی اجتماعی به واسطه عاملی بیرونی یا درونی یا حتی بلایی طبیعی)، این شکاف که به پرتگاهی تبدیل شده، در قالب گرایش کور و غالبی به عصیان همه‌جانبه، خود را به هولناک‌ترین و خشنونت‌بارترین شکل ممکن نشان خواهد داد؛ و ملازم رکابش در آن موقعیت، خشنوتی لجام‌گسیخته و به شدت خصمانه در برابر جلوه‌های آن مدنیت تحمیلی است که قرن‌ها همچون شمشیر داموکلس بر سر مردم تاب می‌خورده. ساختن موجودی انسانی با استفاده از سرکوب هرگز ممکن نبوده و نیست. انسان ممکن است به آنچه به هر طریقی به او تحمیل می‌شود به واسطه عواملی مثل زور و اجبار یا مصلحت‌اندیشی موقتاً تن بدهد، ولی ذاتاً با چنین چیزی، حتی اگر به نفعش باشد، نمی‌تواند کنار بیاید و در اولین فرصت مقتضی، خود را از آن خلاص خواهد کرد؛ بی‌سروصدا و پنهانی یا با جنگیدن.