

ژانر وحشت

| بریجید چری |

| مترجم: شاهین رحمانی |

| ویراستار: خشایار قشقاویی |

HORROR

| Brigid Cherry |

| Translator: Shahin Rahmani |

| Editor: Khashayar Ghashghaee |





Detail of **Jigsaw** movie poster
Directors: Michael Spierig, Peter Spierig, 2017.

سرشناسه: چری، بریجید، ۱۹۵۷-م. Cherry, Brigid
عنوان و نام پدیدآور: زائر وحشت / بریجید چری، ترجمه شاهین رحمانی.
مشخصات نشر: تهران: پیدگل، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: ۲۷۸ ص.؛ مصور.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۸۷-۶
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Horror, c2009.
یادداشت: کتابنامه: ص. [۲۷۷] - ۲۸۴.
موضوع: سینمای وحشت -- تاریخ و نقد
موضوع: Horror films -- History and criticism
شناسه افزوده: رحمانی، شاهین، ۱۳۶۲-، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷ ۹/PN۱۹۹۵/۳ و
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۶۱۶۴
شماره کتابشناسی ملی: ۵۳۵۲۳۵۲

استغفر الله

کتابخانه

ژانر وحشت

| بریجید چری |

| مترجم: شامین رحمانی |

| ویراستار: خشایار قشقای |

HORROR

| Brigid Cherry |

| Translator: Shahin Rahmani |

| Editor: Khashayar Ghashghaee |



| ژانر وحشت |

| برپجید چری |

| ترجمه شاهین رحمانی |

| ویراستار: خشایار قشقایی |

| نمونه خوان: کیمیا نیک‌پور |

| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |

| مدیر تولید: مصطفی شریفی |

| چاپ اول | ۱۳۹۸ | تهران | ۱۰۰۰ نسخه |

| شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۸۷-۶ |

| |  | Bidgol Publishing co. | | مستر بیگل |

| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۳۷۴ |
| تلفن انتشارات: ۲۸۳۲۱۷۱۷ | تلفن فروشگاه: ۶۶ ۹۶ ۳۶ ۱۷ |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است |

| bidgolpublishing.com |

سینمای وحشت ژانری با موفقیت گسترده، اما در عین حال، به لحاظ فرهنگی، نامطلوب است که قدمتی به اندازه خود تاریخ سینما دارد و اگر مجموع فیلم‌های اخیر در خرده‌ژانرهای وحشت فراطبیعی و هرزه‌نگاری شکنجه را مدنظر بیاوریم که گستره وسیعی از سبک‌ها و اصول زیبایی‌شناختی را در بر می‌گیرد، همچنان در حال شکوفایی است. این ژانر مخاطبان خاص خود را در همه جا سرگرم می‌سازد، اما به چشم دیگران عنصری بدخیم می‌آید.

برچید چری مروری جامع بر فیلم‌های ترسناک می‌کند و کارکرد ژانر را مورد بررسی قرار می‌دهد. چری در شیوه‌های تولید تصاویر انباشته از خون و خون‌ریزی و امر غریب در فیلم‌های ترسناک - از طریق فناوری فیلم و تمهیدات سینمایی - کندوکاو می‌کند و خلق رعب و وحشت و انزجار در بیننده - توسط ابزارهای سینمایی و سبکی - را تحلیل می‌کند.

این کتاب، در ادامه، با بررسی بازنمایی گروه‌های هویتی مختلف و پرداختن به اضطرابات اجتماعی در سینمای وحشت و تصویری که جامعه و این ژانر از یکدیگر ارائه می‌دهند، به کاوش در نقش سینمای وحشت در جامعه و فرهنگ می‌پردازد. همچنین طیف متنوعی از سینماهای ملی هم متقدم، هم متأخر را مورد بحث قرار می‌دهد، از جمله فیلم‌هایی معیار مانند:

- نفرین فرانکشتاین
- کلبه وحشت^۱
- شب مردگان زنده
- کندی من
- جینجر از کوره درمی‌رود
- اره
- سوسپیریا
- رینگو
- هالووین
- نوسفراتو

برجید چری دانشیار کالج سنت مری است. او دروس مرتبط با فیلم و فرهنگ عامه را تدریس می‌کند. پژوهش او در مورد مخاطبان فیلم ترسناک و fan canons، در کنار مقالاتی دربارهٔ کندی من، دوزخ آفرین^۱ و مصاحبه با خون آشام اخیراً به چاپ رسیده است.

| فهرست |

۱۱	۱ ژانرو وحشت: فرم و کارکرد
۷۳	۲ زیبایی‌شناسی و محرک‌های عاطفی ژانرو وحشت
۱۲۵	۳ سینمای وحشت و لذات آن
۲۱۱	۴ وحشت و بُرهه فرهنگی
۲۶۵	یادداشت‌ها
۲۷۱	فیلم‌شناسی

| فهرست جدول ها و تصاویر |

- جدول ۱-۱:** دسته بندی های وحشت سینمایی.
- عکس ۱-۱:** پوستر شاوون در میان مردگان حکایت از آمیختگی ژانری فیلم دارد.
- عکس ۱-۲:** لوری، دختر جان به دربرده زیرک و همه فن حریف هالووین.
- عکس ۲-۱:** سایه های اکسپرسیونیستی در نوسفراتو.
- عکس ۲-۲:** استفاده سم ریمی از نماهای هلندی برای ایجاد جلوه های اغراق آمیز در کلیه وحشت.
- عکس ۲-۳:** انتظار پیش از شوک آشکارگی در نفرین فرانکنشتاین، محصول استودیوی همپر.
- عکس ۲-۴:** به اشتراک گذاشتن انزجار برخاسته از حس لامسه در سوسپیریا.
- عکس ۲-۵:** سروشکل فرانک بی پوست در دوزخ آفرین حاصل گریم و جلوه های مصنوعی است.
- عکس ۳-۱:** بریجیت مسخ شدن جینجر را در جینجر از کوره درمی رود تماشا می کند.
- عکس ۳-۲:** آنا در مرکز کنش طلوع مردگان.
- عکس ۳-۳:** نگاه خیره هلن در کندی من برجسته شده است.
- عکس ۳-۴:** هیولای اغواگر کندی من.
- عکس ۴-۱:** جنازه بن به آتش انداخته می شود، تیتراژ پایانی شب مردگان زنده.
- عکس ۴-۲:** جنازه سوزان ویلیام براون (۲۸ سپتامبر ۱۹۱۹، اماها، نبراسکا).
- عکس ۴-۳:** خانواده همه دگرباش مذکر در مصاحبه با خون آشام.
- عکس ۴-۴:** بازاریابی و جهان داستانی در جست وجو برای دانشجویان گم شده پروژه جادوگر بلر باهم تلاقی می یابند.
- عکس ۴-۵:** اعتراف رو به دوربین در پروژه جادوگر بلر.
- عکس ۴-۶:** در رینگو مجرای وحشت فناوری است.
- عکس ۴-۷:** ساداکو: تجسد روح زن کینه توز در رینگو.
- عکس ۴-۸:** بازی و شکنجه در آره یکی است.

| ژانر وحشت: فرم و کارکرد |

انبوهی جنازه پوسیده تلوتلو خوران بر درهای شیشه‌ای یک مرکز خرید می‌کوبند. سه دانشجوی فیلمساز، در جست‌وجوی شواهدی از کردوکار جادوگری، در جنگل گم می‌شوند. زوج نوجوانی، پس از خلوت کردن با یکدیگر، با ضربات متعدد چاقو، کشته می‌شوند. مردی سر میز شام به خفگی می‌افتد و از درد به خود می‌پیچد، در حالی‌که، موجودی دارد شکم او را می‌درد و از آن بیرون می‌آید. پلک‌های زنی از وجد می‌لرزند در همان حال که اشراف‌زاده‌ای خون‌آشام گلوی او را با دندان‌های تیزش سوراخ می‌کند و خونش را می‌مکد. دانشمندی پس از آنکه خود را سهل‌انگارانه موضوع آزمایش دورن‌وردی^۱ قرار می‌دهد، به قالب چندان‌آور موجودی نیمه‌انسان نیمه‌حشره درمی‌آید. یک روزنامه‌نگار تصاویر شبح‌آلود نواری ویدئویی را تماشا می‌کند و محکوم می‌شود در عرض هفت روز بمیرد. دکتری پای خود را، در تلاش برای فرار از دست شکنجه‌گری روانی، اره می‌کند. یک خون‌آشام از زندگی تنیده در بیم و اضطراب خود برای یک روزنامه‌نگار می‌گوید. یک موجود بیگانه غول‌پیکر و مارمولک‌شکل در منتهن افسار پاره می‌کند و این سو و آن سو می‌رود. یک قربانی تجاوز یکی از متجاوزان را اخته می‌کند.

تمام اینها صحنه‌هایی بسیار متفاوت از فیلم‌هایی اند که در برهه‌ای، نمونه‌هایی برجسته از «ژانر وحشت» به شمار می‌آمده‌اند. باتوجه به اینکه بناست ژانرهای فیلمسازی طبقه‌بندی‌هایی توصیف‌گرو استوار بر خصایص مشترک میان فیلم‌های هر ژانر باشند، چگونه ممکن است این تعداد صحنه‌های متفاوت حاکی از وحشت، به شکل مفید، به مهار تعاریف چه عام، چه نظری از ژانر درآیند؟ آیا این نیست که تعریف یک ژانر بنا بر مجموعه ویژگی‌هایی منحصر به فرد، پیرنگ‌هایی قالبی و سبک بصری قابل شناسایی بایستی آسان باشد؟ باین حال همان‌طور که مثال‌های یادشده تنوع گسترده شخصیت‌ها، سبک‌ها و رویدادهای روایی را نشان دادند، چنین سؤالی چندان در باب ژانر وحشت صدق نمی‌کند. [۱] برخی در گذشته می‌گذرند، بسیاری در حال، یکی دوتا در آینده. چندان‌ایشان دارای هیولاهای محیرالعقول فراطبیعی هستند، اما بقیه صرفاً قاتلان کاملاً انسانی دارند و تعداد اندکی هم حاوی موجودات نامحتمل فرازمینی – اما به لحاظ فیزیکی محتمل – هستند؛ در این بین می‌توان به مورد استثنایی عجیبی اشاره کرد که شاید در آن حتی یک هیولا هم وجود نداشته باشد – شاید هم داشته باشد (مسئله بر سر همین تردید است). تعداد قابل توجهی از آنها به شدت خشن و/یا پُر از خون و خون‌ریزی است، بقیه در جوی دلهره‌انگیز می‌گذرد. بعضی وحشت را با جزئیات فراوان، صریح و در نمای نزدیک نمایش می‌دهند و بعضی دیگر آن را خیلی گذرا یا به اشاره و درست پیش از رسیدن به لحظه حساس و قطع به نمای بعدی برگزار می‌کنند. بسیاری داستان را از منظر قربانیان نقل می‌کنند و بقیه از منظر هیولا. برخی درباره انتقام، چند تایی نماینده تلاش برای بقا و انگشت‌شماری راجع به مرگ هستند. قضیه فقط این نیست که مجموعه‌ای از قراردادها وجود دارد که اجازه می‌دهد حدی از واریاسیون بر مضمونی کلیشه‌ای و روشن شکل بگیرد (همان‌طور که در ژانرهای دیگر مانند فیلم‌های وسترن یا اکشن می‌بینیم)، بلکه در اینجا سروکار ما با ژانری است که وجه مشخصه آن تنوع و تکرار محض قراردادها، پیرنگ‌ها و سبک‌هاست.

یک توضیح برای این واریاسیون‌ها ممکن است در این واقعیت نهفته باشد که ژانرها هیچ‌گاه ثابت و از پیش مقرر نیستند. در واقع، کل مفهوم ژانر مسئله‌ساز است،

به‌ویژه هنگامی که بحث ژانر وحشت در میان باشد. درست است که فیلم‌هایی غیرمرتبط باهم را به‌ضرب و زور در دسته‌بندی‌هایی قابل‌بازاریابی جامی‌دهند تا فروش آنها را به مخاطب آسان کند، اما ممکن است هیچ‌یک از این فیلم‌ها با فرمول مدنظر دقیقاً «جور» درنیایند. ژانرها در گذر زمان تکامل می‌یابند، تغییر می‌کنند و ترکیب می‌شوند تا واریاسیون‌های مختلفی از یک مضمون را به بینندگان خود ارائه دهند. شاید دلیل تنوع گسترده ژانر وحشت همین باشد: این ژانر زمانی طولانی، از اولین سال‌های سینما تا زمان حال، پایدار مانده است و از منابع بسیار متفاوتی [۲] نشئت می‌گیرد که سبب به‌وجودآمدن مجموعه‌ای به‌شدت متنوع از خرده‌ژانرها است. عمر دراز سینمای وحشت (در حال حاضر بیش از ۱۰۰ سال، و ناگفته نماند که داستان‌های ترسناک قدمتی به درازای عمر بشریت دارند) بدین معناست که این ژانر مدام رو به تکامل بوده و به شاخه‌ها و انشعابات بسیاری شکل داده است؛ در نتیجه، امکان دارد تصمیم‌گیری اینکه چه فیلم (یا گونه‌ای از فیلم) ترسناک است (یا نیست) خیلی سراسر است نباشد: شاید آنچه به چشم یک نسل قراردادهایی لاینفک از ژانر وحشت بوده به چشم نسل بعدی چیزی بسیار متفاوت بیاید و آنچه در نظر شخصی ویژگی‌های بارز سینمای ترسناک است در تضاد کامل با دسته‌بندی‌های شخصی دیگر قرار گیرد (یانکوویچ ۱۵۲: ۲۰۰۲b). پس، چگونه ممکن است در مورد ژانر وحشت، همچون گروهی منسجم از فیلم‌ها، بحث کرد؟ این کتاب با پرداختن به زیبایی‌شناسی، محرک‌ها و مخاطبان ژانر وحشت به همین مسئله می‌پردازد و بحث را حول چهار پرسش دیگر پیش می‌برد. پرسشی که فصل اول مطرح می‌کند این است که وحشت چیست؟ این فصل نگاهی است به خصایص و ویژگی‌های فیلم‌هایی که سینمای وحشت شامل آنها می‌شود. فصل دوم به این پرسش می‌پردازد که سازوکار وحشت از چه قرار است؟ این فصل شامل بررسی شیوه‌ای است که فناوری در طی تاریخ از آن برای خلق محرک‌های خود و واکنش‌های مخاطب استفاده کرده است. در فصل سوم، این پرسش که وحشت برای چه خوشایند است در بستر طیفی از رویکردهای نظری بررسی می‌شود. در نهایت، در فصل آخر، پرسش کی و کجا را مورد بحث قرار می‌دهیم تا نگاهی داشته باشیم به تصاویری که ژانر وحشت و جامعه از یکدیگر ارائه می‌دهند.

گری نیدهم، در بحث خود درباره جالو (۲۰۰۲) [۳]، اشاره می‌کند که این تریلرهای روان‌شناختی، جنایی و معمایی ایتالیایی بیش از آنکه تشکیل ژانر بدهند «مقولاتی مفهومی‌اند» با مرزبندی‌هایی به شدت متغیر و عبورپذیر که هر ساله جابه‌جا می‌شوند؛ این نکته درباره ژانر وحشت نیز صدق می‌کند. بنابراین، به جای آنکه ژانر را مجموعه‌ای مشخص و یکپارچه از فیلم‌هایی با قراردادهای مشترک در نظر بگیریم، بهتر است آن را دقیق‌تر و همچون مجموعه‌ای از «مقولات مفهومی» متداخل و در حال تکامل بنگریم که در سیالیتی مدام قرار دارد. به بیان ساده‌تر، وحشت نه یک ژانر، بلکه چندین ژانر است؛ علاوه بر این، همان‌طور که خرده‌ژانرها – که استیون نیل آنها را سنت‌های معین یا گروه‌بندی‌های درون‌ژانری تعریف می‌کند (۹: ۲۰۰۰) – تغییر می‌کنند، مرزهای ژانرنیز به‌کل جابه‌جا می‌شوند. در نتیجه، بهتر است به ژانر وحشت همچون مجموعه‌ای از مقولات مرتبط اما اغلب بسیار متفاوت فکر کنیم که ممکن است موارد زیر را در بر بگیرد:

- خرده‌ژانرها که مجموع فیلم‌ها را بنا بر انواع پیرنگ، موضوع یا هیولا به دسته‌های مشخص تقسیم می‌کنند؛
- سیکل‌ها^۱ که نیل آنها را گروهی از فیلم‌ها تعریف می‌کند که طی یک دوره محدود زمانی، با بهره‌برداری از ویژگی‌های یک فیلم موفق تجاری، ساخته می‌شوند (۹: ۲۰۰۰)، بدین معنا که اگر فیلمی برای مدتی کوتاه فوق‌العاده محبوب باشد، به ساخت دنباله‌ها یا کپی‌های بسیار دامن می‌زند؛
- دوره‌ها که طبق تعریف ریک آلتمن (۴۳: ۱۹۹۹)، حاصل نوعی گرده‌افشانی متقابل اند که بین ژانرها اتفاق می‌افتد تا با قرض‌گرفتن‌های یک یا چند ژانر مختلف از یکدیگر و درآمیختن این برگرفته‌ها، فرم‌هایی نو ترکیب تولید شود؛
- سبک‌های خاص هر استودیوی فیلمسازی (یونیورسال در آمریکا طی دهه ۱۹۳۰، آرکی‌او، دوباره در آمریکا، طی دهه ۱۹۴۰ و هم‌در بریتانیا طی دهه ۱۹۶۰) یا فیلمسازی بخصوص (مثلاً فیلم‌های دیوید کراننبرگ کانادایی که طی دهه ۱۹۸۰ ساخته شده است و همگی برچسب «وحشت جسمانی»^۲ خورده‌اند [۴]).

1. conceptual category
2. cycles
3. Body horror

علاوه بر این، بعضی از کشورها سینمای وحشت خاصی خود را دارند و می‌توان تنوعی را نیز که از این تعداد کثیر سینماهای ملی نشئت می‌گیرد مدنظر داشت. اینها سبک‌ها و بدیل‌هایشان را برپایه فرهنگ تاریخی خاصی خود شکل داده‌اند (به‌رغم آنکه بسیاری از منتقدان ژانر بر سینمای هالیوود تمرکز دارند، ژانرها واحدهایی بنیادین از سینمای دیگر کشورها نیز هستند). کارکرد وحشت – ترساندن، به‌هول انداختن، ایجاد انزجار یا به‌هر ترتیب وحشت زده کردن بیننده – همچنین بدین معناست که فیلمسازان همواره در حال تلاش برای جابه‌جا کردن سرحدات ژانری هستند تا شیوه‌هایی نو در برانگیختن احساسات مذکور در مخاطبان‌شان ابداع کنند (مخاطبانی که با گذر زمان طبیعتاً می‌آموزند چه انتظاری از یک نوع مشخص فیلم ترسناک داشته باشند؛ و این خود می‌تواند به خوگرفتن بیننده به فرمولی مألوف یا نهایتاً خسته‌شدن از آن بینجامد) تا در نتیجه از ترساندن تماشاچی بازمانند. در تمامی این روش‌ها، اینکه ژانر وحشت چه می‌تواند – یا بهتر است – باشد مدام در حال تغییر است و این امر مقولات مفهومی جدیدی می‌آفریند تا به ترساندن مخاطب ادامه دهد. بنابراین، شاید بد نباشد به وحشت همچون اصطلاحی عام بیندیشیم که چندین زیرشاخه از فیلم‌های ترسناک را، که وجه اشتراک همگی‌شان ترساندن است، دربرمی‌گیرد. همین می‌شود که آن دسته از واکنش‌های اساسی که فیلم ترسناک به‌منظور بهره‌برداری از آنها طراحی شده است خصایص تعریف‌کننده‌تری برای ژانر وحشت‌اند تا مجموعه‌ای از قراردادهای، صناعات یا سبک‌ها. به‌هر حال، اندیشیدن به مقولات مفهومی متفاوتی که ژانر وحشت را می‌سازند پُرباری ارزش نیست. بعضی از زیرشاخه‌ها یا خرده‌ژانرهای اصلی سینمای وحشت در جدول ۱-۱ ارائه شده است.

دسته‌بندی‌های وحشت سینمایی

جدول ۱-۱

فیلم‌های گوتیک

مبتنی بر داستان‌های ترسناک کلاسیک که اغلب هیولاهای ترسناک یا مخلوقات وحشتناکِ رمان‌ها و اساطیرِ از پیش موجود را به کار می‌گیرند. دراکولا، فرانکنشتاین، مومیایی (و تمامی نسخه‌های متعاقبِ این سه)، همپای زامبی^۱ و دیگر فیلم‌های سنتی راجع به وودو زامبی^۲‌های امریکای مرکزی سنتی، بالماسکه مرگ سرخ^۳، دم تاریکی^۴، مصاحبه با خون‌آشام.

فیلم‌های فراطبیعی، رازآمیزه و ارواح

راجع به مداخله اشباح، ارواح، جادو، شیطان و دیگر موجودات در جهان واقع، اغلب شامل عناصر غیرطبیعی و ناشناخته. حضور ارواح^۵، بچه‌رزماری، کوایدان، جن‌گیر، وحشت در آمیتی ویل، سوسپیریا، حس ششم، دیگران، رینگو، کینه، چشم، پروژه جادوگر بلر.

فیلم‌های ترسناک روان‌شناختی

کندوکاوکننده در حالات روان‌شناختی و نیز در روان‌نژندی، درباره ارتکاب جرم و قاتلان زنجیره‌ای. گریه‌آدم‌ها، روانی، چشم چران^۶، چشم‌هایی که به چهره‌ای نمی‌آیند، انزجار^۷، کری^۸، دستی که گهواره را تکان می‌دهد، سکوت بره‌ها.

1. *I Walked with a Zombie*
2. *voodoo zombies*
3. *Masque of the Red Death*
4. *Near Dark*
5. *occult*
6. *The Haunting*
7. *Peeping Tom*
8. *Repulsion*
9. *Carrie*

فیلم‌های هیولایی

دربارهٔ تهاجم مخلوقات طبیعی و این جهانی^۱ به زندگی روزمره که منجر به مرگ و ویرانی جهانی که ساکن آن ایم می‌شود. گودزیلا، پرنندگان، موجودی از یک دنیای دیگر^۲، بیگانه، میزبان^۳، کلورفیلد.

فیلم‌های اسلشر

اینها ارباب گروهی از نوجوان‌ها به دست یک تعقیب‌گر را به تصویر می‌کشند و در فضاهای داخلی و حومهٔ شهری می‌گذرند که پاتوق جوانان است و تنها بازماندهٔ قصه‌شان دختری است که (در آن سیکل‌های نخست) پیش از رسیدن به سن قانونی تجربهٔ رابطه نداشته است. کشتار باره‌برقی در تگزاس، هالووین، جمعه سیزدهم، کاپوس خیابان‌الم، می‌دانم تابستان گذشته چه کار کردید، چری فالز، دانشکده.

فیلم‌های وحشت جسمانی، اسپلتر^۴، و خون‌وخون‌ریزی^۵

کندوکاوکننده دروازه‌اندگی بدن انسان و انزجار از آن، اغلب شامل صحنه‌های موتاسیون [جهش]، بیماری یا رفتار منحرف و یادگارپرستانه (آدم‌خواری یا سادومازوخیسم).

فرزندان^۶، ویدئودروم، مگس (و دیگر فیلم‌های دیوید کراننبرگ)، موجود^۷، تتسوئو، شب مردگان زنده، کلبهٔ وحشت، دوزخ‌آفرین، طلوع مردگان، شاوَن در میان مردگان، شر مقیم^۸، زوزه‌کش‌ها^۹.

۱. اندرو تودور (۸: ۱۹۸۹) از اصطلاح مخلوقات طبیعی و این جهانی به منظور متمایز کردن مخلوقاتی که بنا بر قوانین طبیعت وجودشان محتمل است (وجود حیات فرازمینی امری ممکن است، حتی اگر ما آن را بعید بدانیم) از موجودات فراطبیعی که می‌دانیم وجودشان درون نظم طبیعی ممکن نیست، استفاده می‌کند (مانند خون‌آشام‌ها، زامبی‌ها و ارواح).

2. *The Thing from Another World*

3. *The Host*

4. *splatter*

5. *gore*

6. *The Brood*

7. *The Thing*

8. *Resident Evil*

9. *The Howling*

سینمای بهره‌جو^۱، مستهجنات ویدئویی^۲ یا دیگر فیلم‌های شاملِ خشونت

بی‌پرده

متمرکز بر موضوعات افراط‌گرایانه و تابو، از جمله خشونت، شکنجه و دیگر موضوعات بحث‌برانگیز همچون اردوگاه‌های نازی‌ها، تجاوز و دیگر خشونت‌های جنسی علیه زنان.

تف به گورت می‌کنم، آخرین خانه سمب چپ، هنری: تک‌چهره قاتلی زنجیره‌ای، این ماجرا دم گوش شما اتفاق افتاده است^۳، مسافر خانه، اره، تست بازیگری^۴، ایچی قاتله، مرجوعین شیطان^۵، برگشت ناپذیر^۶.

این دسته‌بندی از خرده‌ژانرها نشان می‌دهد که می‌توان طیفی از فرم‌های متفاوت را درون ژانر شناسایی کرد (این نظام دسته‌بندی صرفاً به قصد ارائه نمونه‌ای از خرده‌ژانرهاست و نه فهرستی قطعی – می‌توان ژانرها را خردتر از این در نظر گرفت یا دسته‌هایی دیگر به همین‌ها افزود). همچنین توضیحات این جدول مختصر برگزار شده و منظور از آن صرفاً نشان دادن قرارداد‌های اصلی یا سمت‌وسوهای پیرنگی بوده است تا از تنظیم فهرستی تجویزی از قراردادها اجتناب شود و در نتیجه، اطمینان حاصل شود که این دسته‌بندی‌ها باز و منعطف باقی می‌مانند. ملاحظه مشابهی در مورد مثال‌ها نیز در میان بوده است، به جای اقلام فهرستی قطعی، فقط در برگیرنده چند پیشنهادند. دسته‌بندی‌ها بدان منظور ارائه شده‌اند تا تغییراتِ تدریجی مفاهیم ژانر وحشت یا جابه‌جایی مرزبندی‌های آن را به نمایش بگذارند. با نگاه به این مثال‌ها، می‌توان دریافت که بعضی از فرم‌های وحشت در برخی از دوران‌ها محبوب‌ترند (مثلاً فیلم‌های ترسناک گوتیک کلاسیک دست‌بالا را در دهه ۱۹۳۰ دارند، در حالی که فیلم‌های اسلشر

1. exploitation cinema
2. video nasties
3. *Man Bites Dog*
4. *Audition*
5. *The Devil's Rejects*
6. *Irréversible*

در دهه ۱۹۸۰ غالب بوده‌اند)، بعضی ممکن است پس از یک دوره نزول، در سیکلی جدید، جان تازه بگیرند (احیای عنصر گوتیک در فیلم‌های استودیوی همبر بریتانیای دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ یا به‌روزشدن فیلم‌های ترسناک نوجوانانه در نتواسلشرهای دهه ۱۹۹۰)، و برخی هم ممکن است نماینده سینماهای کشورهای متفاوت باشند (از دهه ۱۹۵۰، فیلم ترسناک فراطبیعی گونه غالب در سینمای وحشت ژاپن بوده است)، و تعدادی هم ممکن است بیشتر از سرِ تداعی تا سبکی معین به ژانر وحشت مربوط شوند (همچون تریلرهای روان‌شناختی و بعضی از مستهجنات ویدئویی). مهم‌تر اینکه، عناصر وحشت ممکن است حتی در فیلم‌هایی که تحت عنوان فیلم ترسناک به بازار عرضه نمی‌شوند نیز حاضر باشند - استیون اشنايدر (۲۰۰۴a) اصطلاح کارآمد «وحشت سینمایی»^۱ را پیش می‌گذارد. چنین مثال‌هایی از وحشت سینمایی می‌تواند تماشاگرانی را که معمولاً مخاطب سینمای وحشت نیستند (از آنجا که بسیاری از فیلم‌های وحشت جمعیت ۱۸ تا ۲۴ سال را هدف می‌گیرد و طرفدار نوعی ژانر وحشت مذکر فرض می‌شود، می‌توان این بینندگان را مؤنث، مسن‌تر و فاضل‌تر در نظر گرفت) با تجربه دیداری مشابهی (ترسیدن) مواجه کند، بدون آنکه این دسته از تماشاگران مجبور شوند علاقه پنهان‌شان به ژانر وحشت را برملا کنند. به‌علاوه، این دسته‌بندی‌ها ممکن است تداخل پیدا کنند؛ کُری می‌تواند در بین فیلم‌های فراطبیعی / رازآمیز هم قرار بگیرد چنان‌که دیگران و پروژه جادوگر بلردر گوتیک، و فیلم‌ها می‌توانند دوره‌های ژانری هم باشند (بیگانه یک دوره علمی‌تخیلی - ترسناک است که، به‌لحاظ بعضی از جنبه‌ها، به فیلم‌های قدیمی‌ای که معمولاً در خانه‌ای تاریک می‌گذرند می‌ماند، با این تفاوت که اتفاق‌ها، در این مورد خاص، در فضا رخ می‌دهد؛ تعداد زیادی نیز کمدی ترسناک، مانند شاوَن در میان مردگان وجود دارد، در وسترن - ترسناک‌هایی مانند دم تاریکی و شرمقیم، عناصر علمی‌تخیلی وجود دارد، ولی می‌توانند تحت برچسب فیلم اقتباسی از بازی کامپیوتری نیز دسته‌بندی شوند، و قس علی‌هذا).

عمر بلند سینمای وحشت، تنوع گسترده خرده‌ژانرها و سبک‌ها، تعداد زیاد دوره‌های ژانری، و پدید آمدن سیکل‌های گونه‌گون از فیلم ترسناک‌های خاص هر کشور بدین معناست که ژانرو حشت به شدت پیچیده است. هر تلاشی در ارائه چشم‌اندازی جامع و کامل از این ژانر — که تمامی سبک‌هایی را دربرگیرد که در همه سیکل‌های ملی و تاریخی، از آغاز سینما تا به حال، ظهور کرده‌اند — به گزارشی طولانی و درهم‌تنیده ختم می‌شود؛ یعنی فراهم آوردن تعریفی اجمالی و درعین حال جامع و شامل از این ژانر، که دربرگیرنده تمام فرم‌های وحشتی باشد که در طول تاریخ طولانی‌اش سر برآورده‌اند، تقریباً غیرممکن است.

اتکا کردن به مجموعه‌ای زیادۀ تعمیم‌دهنده یا تقلیل‌دهنده از قراردادهای ژانر تعداد کثیری از فیلم‌ها یا سیکل‌هایی را که در واقع ممکن است تا حد زیادی متعلق به دسته «وحشت» قلمداد شوند حذف می‌کند. از سوی دیگر، ممکن است تلاش در گنجاندن هر تک‌ویژگی کلی به سرعت به تناقضات بالقوه و پیچیدگی‌های بیش از حد بینجامد. آنچه مورد نیاز است تعریفی است پذیرا و ترجیحاً انضمامی از سینمای وحشت. با وجود این، قبل از بحث بیشتر درباره سینمای وحشت، بد نیست — حتی اگر بخواهیم چنین تعاریفی را در درازمدت کنار بگذاریم — با تحلیل‌هایی آشنا شویم که عموماً به موضوع چیستی وحشت پرداخته‌اند. هدف از چنین ورودی به نظریه ژانر فقط ارائه مقدمه‌ای مفصل بر سینمای وحشت و ایجاد بستری برای بحث‌های بعدی در باب سبک‌ها و خرده‌ژانرهای خاص است.

در آغاز، لازم است به این سؤال پردازیم که چرا ژانرها برای صنعت فیلم مهم‌اند و چرا بالاخص ژانرو حشت تا این حد محبوب و فراگیر بوده است؟ وحشت هم برای جریان اصلی، هم برای بخش‌های کالت یا کم‌سرمایه و مستقل به شدت سودآور است. ارائه چند نمونه اهمیت اقتصادی فیلم‌های وحشت را روشن می‌سازد. [۵] جن‌گیر (فیلم اصلی سیکل سینمای رازآمیز و جریان اصلی دهه ۱۹۷۰) از موفق‌ترین فیلم‌های ترسناک تمام دوران است. این فیلم با ۱۲ میلیون دلار در ۱۹۷۳ ساخته شد و از گیشه پخش اولیه‌اش در بازار داخلی ۱۹۳ میلیون دلار درآمد حاصل کرد، با فروش کلی بیش از ۴۴۱ میلیون دلار در بازار جهانی. نمونه معاصرتر، جیغ ۲ (با بودجه تولید ۲۴ میلیون دلار)

طی هفته اول نمایشش، در سال ۱۹۹۲، ۳۳ میلیون دلار کسب درآمد کرد که در آن مقطع بالاترین رقم بازار دسامبر بود. تا امروز، جیج ۲، در مجموع، بیش از ۱۰۱ میلیون دلار در داخل آمریکا و بیش از ۱۷۲ میلیون دلار در بازار جهانی توفیق داشته است. کلبه وحشت از فیلم‌های مستقل است که با بودجه کم، یعنی تقریباً ۳۵۰ هزار دلار هزینه ساخت، طی پخش اولیه‌اش در ۱۹۸۳ بیش از ۲ میلیون دلار در آمریکا فروش کرد. این فیلم پس از عرضه مجدد، در سال ۲۰۰۵، ۱۱ میلیون دلار دیگر هم در سراسر جهان فروخت. یک فیلم ترسناک کم سرمایه دیگر، یعنی پروژه جادوگر بلر با ۶۰ هزار دلار ساخته شد (اگرچه ارقام نقل شده، نظر به اینکه آیا هزینه‌های وبسایت بازاریابی حساب شده است یا خیر، متفاوت‌اند؛ رجوع کنید به هایلی و واینستاک ۱۶: ۲۰۰۴) و جمعاً حدود ۱۴۱ میلیون دلار در داخل آمریکا و ۲۴۹ میلیون دلار در بازار جهانی درآمد یافت. البته فیلم‌های ترسناکی هم هستند که در گیشه موفق نبوده یا در واقع شکست خورده‌اند، اما نمونه‌های ذکر شده نشان از آن دارند که فیلم‌های ترسناک واحد اقتصادی سودآوری برای استودیوها و همین‌طور برای فیلمسازان مستقل هستند.

ژانرها همچنین، بنا بر ماهیت ذاتی‌شان، برای صنایع فیلمسازی جریان اصلی (در هالیوود و خارج از آن) اهمیت حیاتی دارند؛ ژانرها واحدهایی‌اند که تولید و نمایش حول‌شان سامان می‌گیرد. بری کیت گرانت (ix: ۱۹۸۶) فیلم‌های ژانرها «فیلم‌های بلند تجاری که، با تکرار و تغییر، داستان‌هایی آشنا با شخصیت‌های آشنا در شرایط آشنا می‌گویند» تعریف می‌کند. او می‌گوید چنین فیلم‌هایی «در تثبیت وجهه محبوب سینما همچون نهادی اقتصادی و فرهنگی فوق‌العاده حائز اهمیت بوده‌اند». بنا بر نظر گرانت، همین است که سینمای ژانر بر اساس «یک مدل صنعتی مبتنی بر تولید انبوه» خلق شده است. شیوه‌های تولید درون جریان اصلی صنعت فیلم (به‌ویژه در دوران کلاسیک هالیوود) به متمرکز کردن تخصص‌ها تمایل دارند و همچنین ربط یافتن هر استودیو، فیلمساز و تکنیسین جلوه‌های ویژه و بازیگر با نوع بخصوصی از فیلم‌ها. از لحاظ مصرف در فرایند صنعتی، بینندگان تمایل به سلیقه بخصوص و دیدن آن نوع فیلم‌هایی دارند که می‌دانند سبب التذاذشان می‌شود و بنابراین ژانرها اصلی مهم در بازاریابی و نمایش فیلم‌ها به حساب می‌آیند. با این حال، این‌گونه تخصصی‌سازی، طبق روال

معمول تولید، در ژانرها رایج است و منطقی نیست که فقط این نکته چرایی دوام ژانر وحشت را توضیح بدهد. مخاطبان ژانر وحشت هر قدر هم باشند، این ژانز یگانه ژانر مورد علاقه عامه مردم نیست. شرایط تولید و مصرف نقش محوری در بسط یافتن ژانرها به معنای عام و نه هر تک ژانر به طور خاص دارد. به هر صورت، می شود گفت که اسم ژانر وحشت بد در رفته است و غالباً متخصصین این ژانز فیلمسازان مستقل و استودیوهای کوچک ترو کم قدرت تر هستند. در حقیقت، این بدین معناست که فیلمسازی در ژانر وحشت، خارج از صنعت فیلمسازی جریان اصلی و بسته به دوره زمانی، کم و بیش همراه با موفقیت بوده است. در نتیجه، می بایست دلایلی خاص ترو وجود داشته باشند تا بتوان به توضیح چرایی دوام وحشت - یکی از چندین ژانر محبوبی که به واحدهای اقتصادی لاینفک صنعت فیلمسازی بسیاری از کشورها تبدیل شده اند - پرداخت.

دیگر ژانرهای سودآور و محبوب همساز با تغییر علایق عمومی و گرایشات فرهنگی کم رنگ و پُر رنگ شده اند؛ ژانرهایی که زمانی جایگاهی مستحکم داشتند (مثلاً، وسترن و موزیکال) افول کرده اند و ژانرهای دیگری (مثل اکشن و کمدی نوجوانانه) که با ذائقه تماشاگر سازگارترند بر جای آنها نشسته اند. در عوض، سینمای وحشت، به رغم دوره هایی که (دست کم به ادعای رسانه ها) در مسیر رکود یا زوال بوده، همواره جانی تازه گرفته و این به لطف فرم های جدید فیلم ترسناک یا ایجاد تغییرات و تبدیلاتی در فرم های موجود آن بوده است، که هراز چندی با عناصر دیگر ژانرها ترکیب می شود، و اغلب به تقلید از فیلم های چند ژانری و پُر فروش بین المللی یا مستقل بوده است. با استناد به نظریه فرمالیست های روسی در باب سیر تکاملی ژانرها، نیل (۲۱۳: ۲۰۰۰) توضیح می دهد این نوع جابه جایی های عناصر ژانری از طریق پذیرش (یا «تقدیس») یک «شاخه جزء» انجام می گیرد که، از طریق برخی از جهت گیری های هنری جدید، به روند درگیر ساختن ژانرها در رقابت و تغییر کمک می کند. در این سطح، دوام ژانر وحشت البته خیلی ساده با گسترش هنری مقولات مفهومی توضیح داده می شود. اگر سینمای وحشت مجموعه ای از خرده ژانرها و چرخه های در حال تحول است، فرم های جدید می توانند به سادگی به این کلیت افزوده شوند بدون آنکه کلیت ژانر را بی ثبات سازند. همچنین بسیاری از فرم های متفاوت ژانر وحشت (خرده ژانرها، سیکل ها و دوره ها)

می‌توانند جوابگوی سلیق و ترجیحات قشرهای گوناگون مخاطب باشند و در نتیجه، گستره فیلم‌های وحشت قابل‌عرضه و کلاً مخاطبان افزایش می‌یابد. اما کماکان این سؤال باقی می‌ماند که چرا سینمای وحشت باید به رغم همه پیش‌بینی‌هایی که غالباً درباره افول آن شده دوام بیاورد و به شکوفایی‌اش (حتی اگر در حاشیه یا خارج از جریان اصلی صنعت فیلمسازی باشد) ادامه دهد؟

تمام فیلم‌ها کم‌وبیش بازتاب‌دهنده اوضاع زمان و مکانی هستند که در آن ساخته شده‌اند. در مورد فیلم‌های ژانر، احتمال اینکه نقش فشارسنج را برای برهه‌های فرهنگی مختلف ایفا کنند بیشتر است. در توضیح این امر باید گفت که این فیلم‌ها همچون «واحدها»ی اقتصادی ساخته می‌شوند و بر همین اساس اتکاشان به روایت‌های قالبی‌ای است که می‌توانند به راحتی و با کمترین مقاومت منعکس‌کننده این یا آن ایدئولوژی غالب باشند. آنها هدفمندانه به مسائل عصرشان می‌پردازند و گرایش‌های فرهنگی، اجتماعی یا سیاسی زمانه را منعکس می‌کنند. این استدلال می‌تواند توضیحی در افول و سترن‌ها باشد؛ ایدئولوژی‌های به‌رمزدرآمده در و سترن‌ها بازتاب‌دهنده اسطوره‌های مرتبط با رام کردن سرزمین‌های وحشی آمریکا و نقش قهرمان یک‌هفته‌ها در آن اساطیر بودند. همگام با ورود آمریکا به دوران پست‌مدرن بعد از جنگ جهانی دوم، نیاز به اسطوره — و همچنین ژانر و سترن — کاهش یافت. و سترن‌های موفقی که بعد از این دوره افول ساخته شدند، بیشتر بازتاب‌دهنده تمایل به بازنویسی آن اساطیر در تلفیق با وقایع تاریخی راجع به مکزیکی‌ها (به خاطر یک مشت دلار)، بومیان آمریکا (رقصنده با گرگ‌ها)، آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار (پاران کلانتر)، و زنان (چکامه جو کوچیکه^۲) بودند یا بازنگری در مفهوم گاوچران سنتی (نابخشوده^۳). با این حال، نمونه‌های متأخرتر بیشتر فیلم‌هایی مستقل از ژانر بودند تا شاخه‌ای جزء که این ژانر را احیا کند.

سینمای وحشت، از سوی دیگر، همواره در پرداختن به برهه‌های فرهنگی به نظر منعطف‌تر و سازگارتر بوده و دست فیلمساز را برای به‌رمز درآوردن دغدغه‌های

1. Posse

2. The Ballad of Little Jo

3. Unforgiven

اجتماعی فرهنگی باز گذاشته است. در واقع، از آنجا که ترس نقطه ثقل سینمای وحشت است، مسائلی مانند خیزش‌های اجتماعی، نگرانی‌های حول فجایع طبیعی و بشری، بحران‌ها و جنگ‌ها، جنایت و خشونت، همگی می‌توانند به خدمت تداوم این ژانر درآیند. از آنجا که فیلم‌های ترسناک با به تصویر کشیدن سینماییِ اضطراباتِ زمانه در آنچه از شرارت به تصویر می‌کشند سعی در فهمِ برهه‌های فرهنگی می‌کنند، برای‌شان جریانی تمام‌ناشدنی از مصالح در دسترس است که «الهام‌بخش» فیلمسازِ وحشت شود. در نتیجه، وحشت ژانری همیشه حاضربه‌ی راق در پرداختن به ترس‌های مخاطب است، ترس‌هایی که از وقایع و نگرانی‌های پیش‌آمده در سطح بین‌المللی یا ملی نشئت می‌گیرد. با این اوصاف، سینمای وحشت فوق‌العاده انعطاف‌پذیر و به‌آسانی قادر به تطبیق با دوره‌های مختلف تحولات و دگرگونی‌های فرهنگی، ورای مرزهای ملی، است. این نکته همچنین می‌تواند فرم‌های تاریخی سینمای وحشت را توضیح بدهد؛ مثلاً، دوره‌های علمی‌تخیلی-ترسناک دهه ۱۹۵۰ (که تعارضات سیاسی جنگ سرد را به رمز درمی‌آوردند)، سیکل فیلم‌های اسلشر (که سیاست‌های اجتماعی، طبقاتی و شکست مسئولیت‌پذیری اجتماعی در دوره اقتصادی ریگان را منعکس می‌کردند) و یا فیلم‌های پست‌مدرن زامبی (که نمایش‌دهنده از خود بیگانگی اجتماعی و سیاسی در جامعه‌ای مصرف‌گرا بودند). چنین فیلم‌هایی، با قابلیت تخلیه روانی، به این اضطرابات و دیگر احساسات منفی به جهان یا جامعه‌ای که فرد در آن ساکن است مجال می‌دهند تا بی‌خطر تخلیه شوند («تجربه محدود وحشت» بنا بر گفته پیندو ۴۱: ۱۹۹۷). و البته که سینمای وحشت قادر است ترس‌ها و فوبیاهای شخصی‌تری را که در همه‌حال گریبانگیر انسان‌اند به تصویر بکشد و به وسیله این حربه آنها را هم در سطحی روان‌شناختی هم اجتماعی خنثی کند یا رویاروی‌شان شود. به این ترتیب، می‌توانیم سینمای وحشت را همچون ابزاری – در دست فرد و اجتماع – ببینیم که یک نیاز پایه انسانی را برآورده می‌سازد.

با این حال، اگر سینمای وحشت این چنین به کار به تصویر کشیدن ایدئال موضوعات اضطراب‌زami آید، نمایش اضطرابات موجود در قامت وجودهایی شریر که دست به اعمالی

خشن می‌زنند یا نظم اجتماعی را مختل می‌سازند، به آن موقعیتی تابوگونه می‌دهد. پس، یکی دیگر از جنبه‌های دوام این ژانر ممکن است به این دلیل باشد که به تصویر کشیدن چنین وحشتی اغلب — در بدترین حالت — خطرناک و — در بهترین حالت — فضاحت‌بار قلمداد شده است. موقعیت «بیگانه» سینمای وحشت عمدتاً از این واقعیت نشئت می‌گیرد که (برخلاف بسیاری از ژانرها که سرگرمی‌هایی خیالبافانه و لذت‌بخش طراحی شده‌اند) چنان طراحی شده است تا عواطف منفی را از مخاطبانش بیرون بکشد و این از آن چیزهاست که بی‌شمار افراد با آن راحت نیستند. در حالی که، مخاطبان سینمای وحشت عاشق تماشای آن هستند و از اینکه در امنیت سالن سینما یا پذیرایی خانه‌شان نیابتاً بترسند لذت می‌برند، افراد زیادی به تماشای فیلم‌های این نوع سینما علاقه‌ای ندارند یا ناخوشایندش می‌دانند. در حالی که، دسته‌ای از هواداران این ژانر عاشق فرم‌های افراطی تر وحشت هستند، آنچه می‌پسندند اغلب با نظرات عمومی منفی فراوانی مواجه می‌شود که عموماً جایگاه فرهنگی سینمای وحشت را هرچه دون‌تر می‌کند. و اگر به لحاظ انعکاس برهه‌های فرهنگی، فیلم‌های ترسناک با به تصویر کشیدن خشونت، ناخودآگاه، با ترس از خشونت سروکار پیدا می‌کنند، آیا ممکن نیست متهم شوند که بینندگان‌شان را به ارتکاب و ترویج خشونت در جامعه ترغیب می‌کنند و این چنین به راحتی مورد قضاوت نادرست قرار بگیرند؟ جواب به این سؤال، آنجا که با بحث تأثیر رسانه‌های جمعی بر جامعه گره خورده است، مسلماً مشکل است: آیا فیلم‌های ترسناک و دیگر فیلم‌های خشن صرفاً خشونت موجود در جامعه را منعکس می‌سازند یا به آن دامن می‌زنند؟ چشم‌اندازها به این بحث هرچه باشد، کلیت این ژانر بالقوه خدشه‌دار است. در نتیجه، همواره یا به آن انگیزه زده‌اند یا نادیده‌اش گرفته‌اند و هیچ‌گاه کاملاً مقبول نیفتاده و به بوتۀ فراموشی و به دامن تولیدات مستقل و کم‌هزینه افتاده است؛ حتی هنگامی که درون جریان اصلی پذیرفته می‌شود (چرا که به وضوح سودآور است و از آنجا که سود نیروی محرکه اصلی صنعت فیلمسازی جریان اصلی است، فیلم‌های ترسناک جریان اصلی هم با هزینه بالا تولید می‌شوند)، هیچ‌گاه نمی‌تواند کاملاً «رام و اهلی» باشد و هنگامی که از مد می‌افتد، به حیاتش در حاشیه ادامه می‌دهد، یعنی جایی که در پرداختن به تابوها یا مسائل بحث‌برانگیز آزادتر است. ژانر وحشت، در هیئت گونه‌ای «دیگری» فرهنگی، به لطف موقعیت «میوه ممنوعه» وارش،

به توسعه خود ادامه می‌دهد. این از آن نکته‌های جزئی نیست اگر توجه داشته باشیم که فیلم‌های وحشت بالاخص نزد مخاطبان جوان‌تر محبوبیت دارند و نوجوانان زیر سن قانونی تماشای یک فیلم ترسناک با محدودیت سنی را نوعی آیین گذار می‌بینند. همین است که تداوم موفقیت سینمای وحشت تا حدی به تابوماندن آن بسته است.

این‌گونه است که سینمای وحشت چه در سینمای جریان اصلی، چه در قالب سینمای کالت، سطح پایین یا مبتذل، در حواشی فرهنگ فیلم دوام می‌یابد. در مقیاس گسترده‌تر فرهنگ عامه، وحشت در زمینه‌های هنر و سرگرمی نیز سنتی قوی و جاافتاده دارد. ژانر وحشت ژانری مولد و پایدار در تلویزیون، ادبیات، کتاب‌های مصور و تئاتر است. مثلاً مدت‌های مدید است که رمان‌ها و داستان کوتاه‌های ترسناک به شدت (حداقل از زمان قرن هجدهم و اخیراً نیز در کار نویسندگانی مثل استیون کینگ، کلایو بارکر، آن رایس و جویس کرول اوتس) محبوب بوده‌اند و هستند. وحشت همچنین فرمی قابل توجه در درام تلویزیونی بوده است: از نخستین قسمت‌های سریال منطقه گرگ‌ومیش^۱ و کوآترمس^۲ گرفته تا پرونده‌های غیرمختومه، بافی خون‌آشام‌کش^۳، و فراطبیعی^۴ در سال‌های اخیر. سینمای وحشت اغلب بدین صورت به زور محبوبیتش و اعتبار رایج فرهنگی‌اش در دیگر فرم‌ها (طرفداران فیلم وحشت، به احتمال زیاد، مصرف‌کننده آن در رسانه‌های دیگر نیز هستند) «پیش‌فروش» شده است. و از آنجا که خود ژانر وحشت ریشه در فرم‌های قصه‌گویی قدیم‌تر، مثل اسطوره و فولکلور دارد، واضح است که داستان ترسناک (در هر مدیوم هنری‌ای) قاعداً برخی از نیازهای ضروری اجتماعی یا روان‌شناختی را برآورده می‌کند، چراکه برای بسیاری از افراد نماینده بُعدی لاینفک از «وضعیت بشری» است. پس، نتیجه منطقی این است که این نیاز انسانی نیز در توضیح خواص پاینده این ژانر از اهمیتی فراوان برخوردار است. به‌رغم آنکه ژانر وحشت، به طرق مختلف، مصداق فرهنگی مبتذل و فقط مناسب نوجوانانی تصویر

1. *The Twilight Zone*
2. *Quatermass*
3. *Buffy the Vampire Slayer*
4. *Supernatural*

شده که تحت تأثیر هورمون هایشان هستند یا همچون یک معضل اجتماعی خطرناک تصویر شده که محرک مخاطبان به ارتکاب اعمال خشونت‌آمیز در زندگی واقعی است، فیلمسازان سراسر جهان کماکان جذب این ژانر می‌شوند و مخاطبان به تماشای فیلم‌های آن هجوم می‌آورند تا - به انتخاب خود - بترسند و منزجر و میخکوب شوند و کیف کنند و حتی تحریک شوند.

در پرتو این موفقیت (محبوبیت، دامنه جذب مخاطب، پیچیدگی و مقبولیت اقتصادی این ژانر، و همچنین توانایی‌اش در بازتاب اضطراب‌های ناشی از برهه‌های فرهنگی)، سینمای وحشت، به نوبه خود، به نظر بستری مهم برای بررسی نظریه ژانر و به همین سان وحشت سینمایی است.

نظریه ژانر و پیچیدگی‌های سینمای وحشت

پس از به‌کرسی‌نشاندن اینکه سینمای وحشت مجموعه‌ای بسیار ناهمگن از فیلم‌هاست، اکنون جای آن است که به معنای اصطلاحات «ژانر» و «ژانر وحشت» بپردازیم، نه فقط به لحاظ یافتن جایگاه فیلم‌ها درون یک ژانر، بلکه اینکه چهارچوب روش‌شناختی و نظری خود روند طبقه‌بندی چه دلالتی می‌تواند بر این اصطلاحات داشته باشد. اهمیت این پرسش البته در این نکته نهفته است که منظور از خود اصطلاح «ژانر» در زمینه‌های تولید فیلم، بازاریابی، مصرف و استقبال، و به همین منوال در تحلیل علمی و نقد فیلم چیست. فهم معنی این اصطلاح چندان سخت نیست (ساده‌اش می‌شود تیپ)، اما نظرات راجع به اینکه چه چیز ژانری را از دیگری متمایز می‌سازد یا کارکردهای ژانر چه می‌تواند باشد (بالاخص از آنجا که در بحث‌های نظری مورد ارجاع گسترده قرار می‌گیرد) پیچیده‌تر است. ماهیت دقیق ژانر سخت دستگیر می‌شود. برخی ژانرها - مثل وسترن - همگن‌تر هستند و محدوده و عرف مشخص‌تری نسبت به وحشت دارند، اما فارغ از اینکه هر ژانری کم‌وبیش همگن باشد یا آشکارا ناهمگن، مفهوم ژانر همچون نوعی نظام دسته‌بندی، آن‌طور که در ابتدا به نظر می‌رسد، سراسر است نیست.

مثلاً نگاهی به مسئله به ظاهر سراسر است طبقه بندی بیندازید. خود اصطلاح «ژانر» مؤید این نکته است که گروه‌هایی هر یک شامل فیلم‌هایی با گونه‌شناسی مشترک وجود دارند. رویکرد نسبتاً سراسر گونه‌شناسی اشاره می‌کند که قراردادهای ژانری، مثل شمایل‌نگاری^۲ (شخصیت‌ها، لباس‌ها، لوازم، مکان‌ها)، روایت (پیرنگ‌ها، موضوع‌ها، مضمون‌ها) یا سبک (ویژگی‌های تصویربرداری، الگوهای موسیقایی) می‌توانند در تشخیص تعلق هر فیلم به ژانری خاص مورد تحلیل قرار بگیرند. بسیاری از بینندگان، منتقدان رسانه و افراد شاغل در صنعت فیلم به نحوی نسبتاً سراسر است به ژانروحشت یا ترسناکی یک فیلم اشاره می‌کنند. به رغم اینکه سینمای وحشت مجموعه‌ای از خرده‌ژانرها درون مرزهایی متغیر است، هنگامی که فردی فیلمی ترسناک می‌بیند، صرف نظر از اینکه اسلشر، زامبی یا فراطبیعی باشد، تشخیص ترسناکی آن به نظر کاری ساده می‌آید. این همه ممکن است غریزی به نظر برسد، اما این سهولت ظاهری برچسب زدن، در آن واحد، ممکن است این واقعیت را پنهان کند که مردم همیشه درباره‌ی اینکه چه نوع فیلم‌هایی را باید تحت عنوان وحشت طبقه‌بندی کنند یا اینکه احتمالاً بر مبنای چه ویژگی‌هایی این طبقه‌بندی را انجام می‌دهند شفاف و مطمئن نیستند. قطعاً اتفاق نظری مشخص بر سر این موضوع هرگز رخ نخواهد داد. استفاده از یک برچسب برای یک فیلم امکان دارد بر پایه‌ی تصمیم‌گیری‌های ذهنی و احتمالاً مبتنی بر نظر یا انتظارات قبلی انجام شود و همین کلیت ایده‌ی ژانر به مثابه‌ی دسته‌های متمایز را پیچیده می‌سازد. اختلاف نظر‌ها ممکن است تا حد اینکه آیا می‌توان فیلمی مشخص را ترسناک محسوب کرد یا نه اوج بگیرد. همان‌طور که مارک یانوکوویچ (۲۰۰۲) به طور خلاصه ذکر کرده است، مطمئناً بر سر ترسناک دانستن سکوت بره‌ها، با توجه به طبقه‌بندی‌های متضاد از سوی گروه‌های مختلف مخاطبان، اختلاف نظر وجود دارد. البته ممکن است نظرات گاهی بسیار افراطی باشند: پُستی در فروم bloodydisgusting.com، در جواب به نظری که سکوت بره‌ها را نوعی فیلم ترسناک دانسته که دارد جوایز سینمای جریان اصلی (پنج اسکار در ۱۹۹۲) را می‌برد، نوشته است: «سکوت بره‌ها ترسناک، کله‌خرها!»

اختلاف نظرها در دسته‌بندی فیلم‌ها می‌تواند بسته به این نکته نیز باشند که آیا فیلم مورد نظر در قالب وحشت «جواب می‌دهد»؟ (آیا ترسناک است و در نتیجه لیاقت مورد نظر را دارد؟) آیا مثلاً دراکولای برام استوکر فیلمی ترسناک است؟ یا احتمال رمانسی گوتیک است با هیولایی بایرونی که بیش از آنکه شرمحض باشد دچار کشمکش درونی است و برای مخاطبان و شخصیت‌های مؤنث فیلم به یک اندازه جذاب است؟ درحالی‌که بنا بر عقیده بسیاری دراکولای برام استوکر فیلمی ترسناک نیست، آیا می‌تواند در رده فیلم‌های ترسناک قرار بگیرد؟ همان‌طور که جویس وولریج، هنگام بحث حول فیلم کاپولا، یادآوری می‌کند [۶]: «عاشق حساسی که دراکولا در بیشتر زمان فیلم، با کت‌های مخملی و عینک آبی اش، از خود به نمایش می‌گذارد هیچ‌کس را نمی‌ترساند.» با این حال، فیلم کماکان با گونه‌شناسی سینمای وحشت همخوان است: هیولایی فراطبیعی، قربانیان زن، شخصیت‌های مذکر خنثی، دختری که جان به در می‌برد و شمایل‌نگاری جنسی و مذهبی خاص فیلم‌های خون‌آشامی شامل صلیب‌ها، آب مقدس، سیر و میخ چوبی. علی‌الخصوص ربط دادن امور جنسی و مرگ می‌تواند واکنش‌های نوعاً ناشی از وحشت را به بعضی از بینندگان القا کند؛ همین احتمالاً مؤید این است که درک‌هایی متفاوت از ژانر وحشت در میان قشرهای مختلف تماشاچیان (یا درواقع، همان‌طور که مورد بحث یانوکوویچ بود، در میان مخاطبان و نظریه‌پردازان) وجود دارد. چنین نمونه‌هایی از دسته‌بندی‌های متفاوت نشان می‌دهد عوامل دیگری نیز، علاوه بر قراردادهای گونه‌شناختی، در سروشکل دادن طبقه‌بندی‌ها دخیل هستند. در ارتباط با ژانر وحشت، عاملی دخیل در تعریف ژانر احتمالاً می‌بایست نحوه‌ای باشد که فیلم‌ها مخاطبان‌شان را، در جهت خلق واکنش‌های احساسی خاص، به کار می‌گیرند. بنابراین، هر فیلمی که سبب یکه‌خوردن، هراسیدن، وحشت‌کردن، مرعوب‌شدن، هول‌کردن، بالا آوردن یا انزجار تماشاگر شود یا او را به رعشه و اشمئزاز بیندازد و موبه‌تن او سیخ کند و از جا بپراند و به نفس نفس زدن یا به جیغ کشیدن از سرترس وادارد می‌تواند ترسناک باشد. با این همه، مسئله‌ای دیگر پیش می‌آید: به فیلمی برمی‌خوریم که اساساً بنا نبوده است ترسناک باشد، اما چنان می‌ترساند که سبب سرب‌آوردن یک یا چندی از واکنش‌های فوق در دست‌کم بخشی از تماشاگران می‌شود؛ تکلیف با این دسته از فیلم‌ها چیست؟