زادهٔ آتش: هستی‌شناسیِ هیولا

فرانک مک‌کانل، ترجمهٔ محمد گذرآبادی

او هرگز اسمی نداشته است. عوام او را با خالقش اشتباه می‌گیرند و فرانکنشتین خطابش می‌کنند. آنان که اندکی روشن اندیش‌ترند، او را با عنوانش نزد روستاییان و پلیس محلی اشتباه می‌گیرند و هیولا می‌نامند. ولی هیچ یک از ما به درستی نمی‌داند چه نامی بر او بگذارد. اگر امکان انتخاب داشت نمی‌دانیم چه نامی برای خودش برمی‌گزید.

این عجیب است، زیرا شاید هیچ یک از زاده‌های تخیل در دو قرن گذشته، چنین ارتباط پیچیده‌ای با زبان نداشته، و چنین تماشایی، بر صلیب زبان کشیده نشده است. آشنایی او با کلام ـ با این واقعیت که ما می‌توانیم معانی را به یکدیگر منتقل کنیم ـ شاید مهمترین و به طور قطع، تأثر انگیزترین بخش از رمانی است که

داستان او را برای اولین بار، باز می‌گوید. بیش از صد سال پیش، تقریباً اولین کلمات او در سینما ـ در فیلم *عروس فرانکنشتین* ـ «خوب دوست!» کم و بیش فشرده‌ای است از همهٔ تنهایی‌اش، همهٔ وحشتش و همهٔ ارتباط عمیقش با موقعیت ما. اما همان طور که گفتم او هرگز اسمی نداشته است. شاید به این دلیل که او برای ما بس مهم و بخشی بس بزرگ از تنهایی و عدم اطمینان ماست. او شیء بی‌جانی است که شعور یافته است؛ مادهٔ صرف، که زبان آموخته است و از اینرو، تصور می‌کند که صاحب روح است. بایرون، دوست مری شلی، که در آن تابستان باشکوه ۱۸۱۶ همراه او بود ـ تابستانی که *فرانکنشتین*، *Mont Blanc*، *مانفرد* و خیلیهای دیگر را پدید آورد ـ در *دون ژوان* انسان را «خاک آتشین» توصیف کرده است. تصویری که تجسم بیش از یک قرن تردید دربارهٔ ارزش و شأن حقیقیِ خود آگاهی بشر است. این تصویر، در عین حال توصیف کاملی از هیولای فرانکنشتین نیز هست.

والتُن، راوی قصه در رُمان مری شلی، در اوایل کتاب به خواهرش می‌نویسد: «این درست که باید افکارم را بنویسم؛ اما کلمات، حاملان خوبی برای احساسات نیستند. مصاحبت کسی را آرزو دارم که بتواند با من همدردی کند؛ که چشمانش به چشمانم پاسخ گوید.» این، البته همان جستجوی نمونه‌ایِ رمانتیک برای یافتن همزاد یا جفت است؛ دلتنگیِ رمانتیک برای دنیای انسانی، که در واقع، تالار آینه‌هاست؛ تکرار دقیق و کاملاً پذیرای خود. بسیاری از مفسران به این نکته اشاره کرده‌اند که چگونه مقدر است والتُن دقیقاً با همان دوست، آن همزاد رویایی و مخوف، در هیئت ویکتور فرانکنشتین، ملاقات کند. اما ـ در این قصه که مجموعه‌ای است از همزادها ـ جفت دیگری نیز برای والتُن وجود دارد: خود هیولا، موجود یکسر خیالی، که لاجرم «چشمانش به چشمانم پاسخ می‌گوید»؛ زیرا او چیزی جز فرافکنی، چیزی جز خودآگاهیِ زبان نیست. هرولد بلوم در مقالهٔ کوتاه درخشانی دربارهٔ فرانکنشتین («مؤخره» *فرانکنشتین*، ۱۹۶۵) نشان داده است که چگونه جنگ میان خالق و مخلوق در رمان، بازتاب و صورت معکوسی است از جستجوی همزاد در اشعاری نظیر *آلاستور* از شلی و *هرولد کودک* از بایرون. اگر سخن بلوم را بپذیریم می‌توانیم بگوییم که شخصیت برآشفته و برآشوبندهٔ هیولا، به عنوان تصویر والتُن جستجوگر الهامبخش تصاویر قدرتمندی نظیر به تله افتادن چارلز فاسترکین تنها و باشکوه در میان بی‌نهایت تصاویر آینه‌های قصری است که برای خود ساخته است. به هر حال، هیولا چه می‌تواند باشد جز تصویر خودمان که به دنبالش بوده‌ایم؛ تصویری که اگر یک بار به آن خیره شویم هرگز از خاطر ما محو نمی‌شود.

کدام موجود زنده است که به اندازهٔ هیولای فرانکنشتین، فیلم پشت فیلم و هر بار در هیئتی تازه، قربانی شده باشد؟ نام یکی از فیلمهای مجموعهٔ هامر در ۱۹۶۹، *فرانکنشتین باید از میان برود*، تقریباً عنوانی است برای اسطورهٔ هیولا به طور کلی. فرانکنشتین ـ یا مخلوق وی ـ باید در قصه‌ها و اقتباسهای مختلف نابود شود؛ و ما همچون بینندگان تراژدیهای یونان باستان، در انتظار پایان مقدر داستانیم؛ پایانی که به هیچ وجه غافلگیرمان نمی‌کند، اما ارضاکننده است؛ زیرا به هر حال، برای دیدن آن آمده‌ایم؛ همچون بینندگان تراژدی یونانی یا همچون شرکت‌کنندگان در مراسم عشای ربانی. زیرا به هر حال شخصیت دیگری نیز، در خودآگاهی جمعی ما وجود دارد که به اندازهٔ هیولا قربانی شده و باز حیات یافته است.

اجازه دهید نگاهی به یک جناس بیندازیم. یکی از آن جناسهای عمیق ـ یا به قول توماس پینچون «اشاره‌های معنایی بودار» ـ که در ذات زبان نهفته است؛ و بنابراین نه به ارادهٔ کسی، که در واقع مقدر است. واژهٔ هیولا (monster) از ریشهٔ یونانیِ monere به معنی هشدار دادن است؛ اما خود monere نیز احتمالاً ریشه‌ای هندواروپایی دارد که کلمهٔ لاتین به معنای «نمایش دادن» نیز از آن مشتق شده است. به دیگر سخن، هیولا هم هشدار است و هم چیزی تماشایی.

یک چیز تماشایی (spectacle)، یک آینه (speculum) نیز است؛ و هیولا یک monst rance، یعنی ظرف طلایی و پرنقش و نگار که در برخی مراسم رسمی کلیسای کاتولیک روم از آن برای نگهداری و نمایش نان مقدس (Host) استفاده می‌شود. این دو معادل یکدیگرند زیرا اگر نان مقدس (که خود معادلی است برای آموزهٔ حلول)، مادهٔ صرف است که زندگی ملکوتی از بالا در آن حلول یافته است، هیولا دقیقاً عکس آن است؛ مادهٔ صرف که از پایین به سمت خودآگاهی حرکت کرده یا ترفیع یافته است.

آینه (speculum): تصویری ساخته شده که تصویر سازندهٔ خود را باز می‌تاباند، یا آینه‌ای (mirror) که ـ همچون تمامی آینه‌ها ـ اگر با دقت و اشتیاق بیش از حد در آن خیره شویم، ممکن است واقعیتی ترسناک و تهدیدکننده بیابد. زوسیموس (Zosimus the panopolitan)، یکی از آن شیمیدانانی که تا حدی الهامبخش شخصیت ویکتور فرانکنشتین بوده است، می‌گوید: «آنکه به آینه می‌نگرد به سایه‌ها نگاه نمی‌کند، بلکه به چیزی می‌نگرد که سایه‌ها بدان اشاره دارند؛ درک واقعیت از طریق ظواهر غیرواقعی.» این نیز، برداشتی همدلانه و انسانی از جستجوی عرفانی است، برای فراتر رفتن از دنیای توهم، از طریق افزودن بر حشو و زوائد توهم؛ و علاوه بر این، اسطورهٔ هیولا وارونگی کابوس‌وارِ آن جستجوست. خوب است به این نکته توجه کنیم که در فیلمهای فرانکنشتین، از اولین کار جیمز وال تاکنون، چندبار هیولا را در لحظهٔ تعیین‌کنندهٔ نگاه کردن به تصویر خود ـ در یک آبگیر، پنجره یا آینه ـ و پا پس کشیدن از وحشت آنچه می‌بیند، دیده‌ایم. در این لحظات، درمی‌یابیم که وحشت او از هیولا بودنش نوعی انحراف و نوعی پالایش وحشت ما از دیدن خودمان است.

اولین فیلم فرانکنشتین، در ۱۹۱۰ توسط کمپانی ادیسُن ساخته شد. این فیلم مفقود شده است، اما فیلمنامهٔ آن را در اختیار داریم؛ و به نظر می‌رسد که آخرین صحنهٔ این فیلم کوتاه، ساختی فوق‌العاده نوآورانه و برداشت بسیار هوشمندانه‌ای از مسائلی دارد که تاکنون درباره‌شان بحث کرده‌ایم. هیولا، پس از دست زدن به خشونتهای بسیار، عاقبت در شب عروسی فرانکنشتین به اتاق خوابش حمله می‌کند. در صحنهٔ ۲۵ [فیلمنامه] می‌خوانیم: «هیولا، حین تماشای تصویرش در آینه، ناپدید می‌شود. ذهن فرانکنشتین، آرام می‌گیرد.» به دیگر سخن تجسم شیطانی نفس، با همان عمل بازتابی ویران می‌شود که در واقع، توصیف بازدارندهٔ آن است.

باور کنید قصد ندارم اسطورهٔ فرانکنشتین را به عنوان یک تمثیل مسیحی تفسیر کنم؛ این تفسیر کاری بیش از حد چسترتُنی (chestertonian) خواهد بود. اما فکر می‌کنم لازم است این نکته را بروشنی درک کنیم که مری شلی، در خلق اسطورهٔ مدرن خودآگاهی، آگاهانه یا ناخودآگاه، به داستانی رسیده است که داستان سرنوشت‌ساز فرهنگ ما را هزل می‌کند. مارکس می‌گوید هر حادثه‌ای در تاریخ دوبار روی می‌دهد؛ بار اول در قالب تراژدی و سپس در قالب کمدی. می‌توانیم بگوییم حادثه‌ای که اول‌بار در شبی پرستاره در بیت‌اللحم روی داد، دوهزار سال بعد در حوادث آن شب تاریک و توفانی در Ingolstadt، در قالب طنزی تلخ، تکرار و کامل شد.

به نظر من، درک این نکته، در واقع، درک نکته‌ای است نسبتاً مهم دربارهٔ رابطهٔ بین دو قالب اصلی از داستان فرانکنشتین؛ یعنی رمان و بیست و چند فیلم مهمی که از ۱۹۳۱ تاکنون بر اساس آن ساخته شده‌اند. علاوه بر این، نکتهٔ تازه‌ای نیز دربارهٔ رابطهٔ کلی میان فیلم و ادبیات به منزلهٔ دو شیوهٔ اصلیِ روایت در دوران ما روشن خواهد شد.

یک واقعیت مسلم دربارهٔ مطالعات مربوط به کتاب مقدس، از زمان بولتمان به این سو، این است که بشارت *انجیل* (kerygma) بر اسطوره تقدم دارد؛ یعنی در تاریخ مذهب، آیین همواره بر داستانهایی که نحوهٔ ظهور آیین را شرح می‌دهند، تقدم زمانی دارد. این امر، بویژه در مورد تاریخ مسیحیت، صحت دارد. متون اولیهٔ مسیحی، نظیر نامه‌های پولس به اهالی تسالونیکا و گالاتیا، عمدتاً به تشریح مراسم آیینی و شکل صحیح آیین عشای ربانی اختصاص دارد. چند سال بعد بود که انجیلها نوشته شدند ـ ابتدا مرقس، سپس متی، پس از مدتی لوقا و مدتها بعد یوحنا ـ تا داستانی را که در پس این مراسم نهفته است شرح دهند و آیین را به یک روایت بنیادین تبدیل کنند.

این در حالی است که تاریخ اسطورهٔ فرانکنشتین این فراشد را دقیقاً معکوس می‌کند؛ درست همان طور که تصویر هیولا تصویر مسیح، پسر حلول یافتهٔ خدا را معکوس می‌کند. کافی است عنوان فیلم هامر را که قبلاً بدان اشاره شد، به خاطر بیاورید: *فرانکنشتین باید از میان برود*. این، در واقع، عنوان یک داستان نیست بلکه دستوری است برای یک مراسم آیینی. به دیگر سخن، در تاریخ، قصه‌های فرانکنشتین اسطوره بر بشارت انجیلی؛ روایت بر آیین و داستان بر شکل‌گیری و انجماد داستان در یک مراسم آیینی، پیشی می‌گیرند؛ زیرا در واقع فیلمهای فرانکنشتین، چیزی جز این نیستند: مراسم آیینی، آیین عشای ربانی وارونه شده، که نتیجهٔ آن از پیش

معلوم است و همهٔ عناصر پیرنگ آن، به اندازهٔ [Lavabo آیین دست شستن کشیش در مراسم عشای ربانی ـ م.] یا Offertory [مراسم تقدیس نان و شراب ـ م.] قابل پیش‌بینی و قطعی‌اند.

کارل گوستاویونگ در مقالهٔ درخشان خود دربارهٔ نمادهای تحول در آیین عشای ربانی می‌نویسد که این آیین، در حقیقت دو آیین مختلف است که در یکدیگر ادغام شده‌اند؛ یکی غذای گروهی و دیگری نذری، یا به قول او deipnon و thusia. در آیین عشای ربانی، ابتدا thusia است و بعد deipnon ؛ نذری دادن نان و شراب مقدم بر تحول آنها و شرکت در غذای جمعی است؛ یا به عبارتی نذری دادن مقدم بر خوردن نان و نوشیدن شراب است. این در حالی است که تا کنون در فیلمهای فرانکنشتین، این ترتیب معکوس بوده است. یعنی ابتدا غذای جمعی است؛ هیولا می‌کوشد تا راهی برای ورود به جامعه انسانی بیابد که با شکست مواجه می‌شود و سپس قربانی؛ قربانی شدن ناگزیر او، که ترجیحاً همراه با سوختن است. این ترتیب، در فیلم *عروس فرانکنشتین* به زیرکانه‌ترین شکل نمایش داده شده است. در این فیلم، هیولا، غذای مشهور خود را که عبارت از نان و شراب است، با راهب کور شریک می‌شود و ورود عروس را ـ که رابطه‌اش با فرانکنشتین به شکست می‌انجامد، البته اگر اصلاً رابطه‌ای وجود داشته باشد ـ دکتر پراتوریوس شیطانی اما خنده‌دار (با بازی ارنست تسیگر) به شکلی آیینی، زمینه‌چینی می‌کند.

اما همین ترتیب را تقریباً در تمام نسخه‌های سینمایی این قصه، می‌بینیم. مل بروکس در فیلم *فرانکنشتین جوان*، برای اینکه یک بار و برای همیشه به این افسانه پایان دهد، در اقتباسی که به هوشمندیِ اقتباس اولیه جیمز وال است، برای اولین بار کاری می‌کند که هیولا مورد پذیرش جامعه‌ای قرار گیرد که تا کنون وی را پس می‌زد. فیلم کاملاً جدیِ بروکس می‌گوید که نیازی به از بین بردن فرانکنشتین نیست؛ لااقل تا زمانی که بتوانیم به نقطه‌ای گریزناپذیر در فرای مراسم تجدید حیات یافتنها و سوزانده شدنهای بی‌پایان هیولا بیندیشیم؛ به نقطه‌ای که در آن وی را بازتابِ ـ آینهٔ ـ وحشت خودمان از داشتن جسم تلقی کنیم.

چگونه می‌توانیم از موهبت تکلم، اندیشه و قدرت امید و آرزو برخوردار باشیم در حالی که از نفرت‌انگیز بودن

جسمانیت خود آگاهیم؟ این پرسشی است که اسطورهٔ حلول سعی در انکار آن دارد؛ و پرسشی است که رمانتیسیسم اجازه نمی‌دهد یک دم از طرح آن غافل شویم. احتمالاً زمانی که پیتس دربارهٔ روح خود می‌نوشت، به مخلوق مری شلی نمی‌اندیشید: «بسته به زنجیر حیوانی محتضر / نمی‌داند که آن چیست.»

فیلمی جدیدتر از *فرانکنشتین جوان* را در نظر بگیرید؛ *مرد فیل‌نما*. چرا باید جان مریک که چهره‌ای مادرزاد مخوف دارد و در عین حال فصیح، حساس و رئوف است درست در آن زمان به آدمی سرشناس تبدیل شود؛ یعنی دوران انقلاب صنعتی، عصر رمانتیک و ظهور فرضیهٔ داروین؟ دیوید لینچ، کارگردان *مرد فیل‌نما* می‌گوید که هیولا بودن مریک، ناشی از دوران هیولایی اوست؛ بخشی از تأکید فزایندهٔ این دوران بر مشابهت انسان با یک ماشین دقیقاً طراحی شده؛ بنابراین زشتی متعالیِ مرد فیل نما، نامناسب بودنش برای هر کاری بجز غیرماشینی‌ترین (انسانی‌ترین؟) آنها، کم و بیش روحانی بودن وی را تضمین می‌کند. لینچ قاعدتاً هنگام ساختن فیلم، مجموعهٔ فرانکنشتینِ استودیوی یونیورسال را در نظر داشته است؛ زیرا هیولای او از نظر انسانیت و شأن ذاتی‌اش شباهت زیادی با هیولای ساخته شده در سینما دارد. به عبارت دیگر، زندگی هنر را تقلید می‌کند و هنر نیز به نوبهٔ خود زندگی را؛ زندگی‌ای که هنر از آن الگو گرفته است.

فیلمی نظیر *مرد فیل‌نما* یا آن هیولای دیگر سینما، یعنی *کودک وحشی* ساختهٔ فرانسوا تروفو، دقیقاً به ما نشان می‌دهند که مجموعه فیلمهای فرانکنشتین نمونهٔ کاملی از داستانهای علمی ـ تخیلی‌اند؛ زیرا همهٔ این فیلمها به یادمان می‌آورند که داستانهای علمی تخیلی در واقع داستانهای تکنولوژیک‌اند؛ و اینکه اولین تکنولوژی آدمی، اولین چیز مصنوعی که انسانها به محیطشان تحمیل می‌کنند، خود زبان است.

آیا ما چون حرف می‌زنیم انسانیم؛ یا حرف می‌زنیم چون انسانیم؟ این، شاید مهمترین پرسش در انسان‌شناسی و نظریهٔ سیاسی، از زمان روسو باشد. منشأ کلام چیست؟ وقتی مریک، در فیلم *مرد فیل‌نما* برای نخستین بار اصوات معنادار به زبان می‌آورد درمی‌یابیم که رستگاری‌اش قطعی است؛ و وقتی ویکتور، «کودک وحشیِ» تروفو، نمی‌توانند سخن گفتن بیاموزد می‌دانیم که سرنوشت بدی در انتظار اوست. دکارت بود که در *گفتار در روش* برابر بودن توانایی و انسانیت را برای دوران ما، به شکلی قطعی و مسلم، ایجاد کرد. ما هنوز بر این اندیشه غلبه نکرده‌ایم.

ما، بویژه در مورد هیولای فرانکنشتین، بر این اندیشه غلبه نکرده‌ایم. زیرا تکلم به هر حال بزرگترین آرزوی اوست؛ تکلم با موجودی دیگر؛ و محرومیت او از تکلم نیز، قطعیترین محرومیت اوست.

البته قطعیترین محرومیت در فیلمها و نه در رمان. همواره از این نکته سخت در شگفت شده‌ام که چرا در رمان مری شلی، هیولا تا این حد زبان‌آور و فصیح است حال آنکه در فیلمهای کلاسیک فرانکنشتین، او در بدترین حالت به کلی فاقد قوهٔ تکلم است و در بهترین حالت همچون کودکان کُند ذهن سخن می‌گوید. حتی در فیلم *روح فرانکنشتین* که مغز ایگور (با بازی بلالوگوسی) را به بدن هیولا پیوند می‌زنند، تنها چیزی که می‌تواند بگوید کلماتی جویده جویده و نامفهوم است.

آیا باید نتیجه بگیریم که با دو مخلوق متفاوت روبروییم؟ به نظر من نه. عقیده دارم که ما با دو مخلوق متفاوت و مکمل روبروییم. در حال حاضر، یکی از کلیشه‌های رایج در مطالعات فیلم وادبیات این است که می‌گویند در حالی که ادبیات دنیایی از کلمات می‌آفریند و به بیرون به سمت ادراک چیزها حرکت می‌کند؛ فیلم مجموعه‌ای از چیزها در اختیارمان قرار می‌دهد و به داخل به سمت درک زبان حرکت می‌کند. اسطورهٔ هیولای فرانکنشتین، اسطورهٔ به غایت ناراحت‌کنندهٔ مخلوقی مصنوعی است که به نظر می‌رسد دارای زندگی است؛ زندگی‌ای تمام و کمال همچون تو و من. طبیعتاً در رُمان این تخیل یک مخلوق است، که به رغم هیولا بودنش، قادر به فراگیری زبان است؛ و باز هم طبیعتاً در فیلم تصویر یک مخلوق است که، به رغم انسانیت آشکارش، ناتوان از تکلم است؛ زیرا هیولای فیلم خود به خود همان چیزی است که مری شلی باید برای تجسم دقیق آن سخت تلاش می‌کرد؛ ساخته‌ای مصنوعی، شاهکار گریم، اوج جلوه‌های ویژه، که در عین حال، آن را زنده می‌پنداریم.

این حرف تا حد زیادی بدین معناست که اسطورهٔ فرانکنشتین و هیولایش، تا حد زیادی اسطورهٔ فیلم نیز است؛ زیرا فیلم ـ

رسانه‌ای که هیولا را به نمایش می‌گذارد و نه فقط هیولا را ـ صنعت یا فنی است که چنان با موفقیت زندگی را تقلید می‌کند که گاهی بزرگتر و تواناتر از زندگی به نظر می‌رسد. هیولا، در سینما همیشه خاموش خواهد ماند؛ شاید به این خاطر که فیلم، از ابتدا رسانهٔ مقدر او بوده است. تنها کاری که باید بکند این است که آنجا باشد؛ و شهادت بی‌صدای حضور او کافی است تا به یادمان بیاورد که دعاویمان دربارهٔ منحصر به فرد بودن، هوش و داشتن روح تا چه حد شکننده و نامطمئن است. در تاریخ سینما، هیچ لحظه‌ای را رساتر و تکان‌دهنده‌تر از اولین صحنهٔ ورود بوریس کارلُف، در اولین فیلم *فرانکنشتین*، سراغ ندارم که چهرهٔ هیولاوار و از شکل افتادهٔ خود را به سمت نور می‌گیرد؛ اولین تصویر کامل از هیولا، و اولین باری که درمی‌یابیم هیولا دقیقاً با همان فنون و ابزاری واقعیت یافته است که به ما اجازه می‌دهند تا انسانیت شخصیتهای دیگر داستان را باور کنیم. پس تفاوت در کجاست؟ در هیچ جا. این پاسخی است که از این فیلمهای کاملاً جدی و خشک می‌گیریم. شخصیت شدیداً تأثیرگذار و دوست داشتنی هال در فیلم ۲۰۰۱، *یک ادیسهٔ فضایی* ساختهٔ استنلی کوبریک، صرفاً یکی از وارثان تغییرشکل یافتهٔ هیولاست؛ زیرا اگر هیولا شکل بدون زبان است؛ هال بیچاره، زبان بدون شکل است ـ تنها آن چشم زنندهٔ قرمز و محاوره‌ای به غایت مؤدبانه و فرهیخته در فیلم تلخ کوبریک. و کتابی نظیر *Gödel Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* نوشتهٔ داگلاس هافستاتر که می‌کوشد تکامل یک خودآگاهی بی‌نهایت خلاق انسانی را بر اساس مدلی مکانیکی از عملکرد مغز توضیح دهد، در واقع، یکی از وارثان دور، اما هنوز قابل تشخیص مسائلی است که در ۱۸۱۷ از سوی مری شلی مطرح شد و از آن پس، در مؤثرترین روش داستان‌گویی ـ فیلم ـ که تمدن تاکنون به وجود آورده است، تداوم یافت. برین آلدیس در کتاب *دوران یک میلیارد ساله* (۱۹۷۲) که اثر درخشانی است دربارهٔ تاریخ داستانهای علمی ـ تخیلی، فرانکنشتین یا پرومتهٔ مدرن را اولین رمان حقیقتاً علمی ـ تخیلی می‌نامد. این، شاید یکی از هوشمندانه‌ترین تحلیلها دربارهٔ این فرم روایی باشد. اما این را هم باید گفت که فرانکنشتین، نه فقط اولین رمان علمی ـ تخیلی است بلکه، در واقع نشان می‌دهد که ژانر علمی ـ تخیلی تا چه حد و با چه شدتی ژانر متمایز و برجستهٔ خودآگاهی معاصر ما است؛ و تا چه حد خود سینما، هنر قرن بیستم، ویژگیهای اصلی داستانهای علمی تخیلی را، حتی بیش از آنکه بیان کند، مجسم می‌سازد.

از همان ابتدا، در فیلمهای صامت که تصاویر مردان و زنان و ماشینها را ظاهراً در حال حرکت نشان می‌دادند و ناگهان و به شکلی معجزه‌آسا امکان تقلید زندگی فراهم شد؛ اسطورهٔ هیولای مری شلی شناخته شد؛ و می‌توان گفت که مجموع نظریه‌های بعدی در سینما، در واقع تلاشی بوده است برای کنار آمدن با آن رسوایی اصلی، رسوایی خلق زندگی و روح با مصنوعیترین وبی‌روحترین ابزارها. به عبارت دیگر، می‌توان فرانکنشتین راکتاب مرجعی رمزگذاری شده برای تفحص در خود سینما تلقی کرد؛ نوعی عنوان طولانی و پیچیده برای هنر فیلم؛ و اگر ما هنوز نمی‌توانیم براستی نامی برای هنر فیلم برگزینیم، می‌توانیم بگوییم که از نظر گمنام بودن و ناشناختگی، با هیولا وجه اشتراک دارد؛ گمنامی‌ای که نماد، و شاید بارزترین نشانه و بیان آن است. ❑