فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی، وحشت

جرج اسلاسر
ترجمه‌ی بابک تبرایی

منظور ما هنگامی‌که می‌گوییم فیلم یک رسانه است، چیست. و این پرسش چه ارتباطی می‌تواند با ماهیت و رابطه‌ی متقابل چهار دسته‌ی عمده‌ی تجربه‌ی فیلم، یعنی [فرم‌های] فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت داشته باشد؟ بسیاری وسوسه می‌شوند تا پاسخی چنین به پرسش فوق بدهند که ماهیت رسانه ارتباط بسیار اندکی با شکل‌دهی این فرم‌ها دارد، چرا که آن‌ها اساساً ژانر هستند، و همچون دیگر ژانرها، متشکل از فضای سازوکار درون نظامی از روابط هستند، که از سیطره‌ی رسانه‌های فردی فراتر می‌رود. درهرحال، تمامی این فرم‌ها ـ فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت ـ در ادبیات نیز به‌مانند سینما وجود دارند. این واکنش، نشانگر گرایش انتقادی نوین خاصی است که موجب رونق مجدد مطالعات ژانر شده و دلیل این امر نیز تنها در کشش ذاتی این حوزه‌ی انتقادی نیست، بلکه از آن‌روست که ژانر می‌تواند در مقابل این جاذبه‌ی فراگیر مشکلِ رسانش در هنر، یعنی همان فرآیند ارسال و دریافت پیام، نقش ضربه‌گیر را ایفا کند. اما چنین واکنشی، نتیجه‌ای جز سؤالی دیگر در پی ندارد: منظور ما از ژانر در فیلم چیست؟ در سنت مطالعات ادبی، رسانه را با پیام یکی ندانسته‌اند، بلکه رسانه را همان ژانر در نظر می‌گیرند. این منظر است که به ما اجازه می‌دهد تا فرجام نهایی ادبیات منثور را در ـ و اصلاً معادل با ـ رمان ببینیم، یا بیش‌ترین توان تئاتر را در تراژدی پیدا کنیم. آن‌چه در این‌جا فرض شده، نوعی تداخل آرمانی شیوه‌های ارائه و اجرا (Presentation) و فرم (form) است که در آن، رسانه هویت مستقلش را از دست می‌دهد و به چیز اندکی بیش از یک تقسیم‌گر پنهانی تبدیل می‌شود: حامل نامرئی ساختاری فُرمال و مضمونی.

مدافعان اخیر مطالعات ژانر در ادبیات، چیزی ارائه داده‌اند که می‌توان نظریه‌ی میدانی نامیدش براساس این نظریه، حالا دیگر هیچ فرم مطلقی وجود ندارد، تنها یک فضای ژانری داریم که توسط فرم‌های متعددی تعریف می‌شود که در تلاش تعریف خود، از تمایزگذاری میان خودشان و دیگر فرم‌ها، بهره می‌گیرند. بایستی به‌خاطر داشته باشیم که چنین «میدان» یا نظام روابطی، واقعی نبوده و تنها یک فضای نمادین است. چرا که مگر ممکن است چنین میدانی، خارج از عناصر سازنده‌ی خود، به‌عنوان یک کلیت، وجود داشته باشد؟ این در حالی است که رسانه‌ها قطعاً وجودی این‌چنینی دارند. و فیلم، با بلاواسطگی بصری‌اش ما را وامی‌دارد تا آن را چون چیزی بپنداریم که اصلیت وجودش برای رِسانش، و اتصال چشم و تصویر است.

امروزه این تفکر دیگر به‌صورت قاعده‌ای کلی درآمده که ادبیات، موجودیتی ناگذرا (intranstitive) دارد، چرا که زبان رسانه‌ای است که می‌کوشد پایان خودش باشد. من با این دیدگاه در مورد فیلم قطعاً مخالفم، چرا که فیلم به‌صورت حیاتی و خودآگاهانه، رسانه‌ای گذرا (transitive) بوده، و همان‌طور که زیر بار انتزاع ژانری نمی‌رود، چنین منظر ایستایی را نیز نمی‌پذیرد. بعدتر ثابت خواهم کرد که آن چهار فرمی که از آن‌ها نام بردم، در چنین فرابافت فیلمی‌ای قرار می‌گیرند؛ که در آن، نظام‌های نمادین در مرتبتی فروتر از ظرفیت مجرد و عینی جهت تغییر رسانش قرار دارند، آن‌چنان عمیق در تعامل با یکدیگر هستند که به‌سادگی نمی‌توان آن‌ها را تحت عناوینی چون ژانر یا ژانر فرعی طبقه‌بندی می‌کرد.

با تغییر و تبدُّل سرحدّات این فرم‌ها، آمیزش آن‌ها موجد وضعیت پویایی می‌شود که بایستی در سطح خود رسانه دریافت شود. با دیدن این پویایی، شاید چگونگی خلق فرم در فیلم را بهتر متوجه شویم. این چنین، امیدواریم تا فرم‌هایی را که در حال حاضر برپرده‌ی سینما پدیدار می‌شوند، آن‌چنان که واقعاً هستند ببینیم و ارزیابی کنیم.

قطعاً سؤال می‌کنید چرا من برای عریان‌ساختن این پویایی، فقط و فقط این فرم‌های خاص را جهت بررسی برگزیده‌ام؟ چرا فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت؟ آیا قصدم این نبوده که به‌طور تلویحی، از طریق گزینش این فرم‌ها، اعلام کنم که این‌ها در حقیقت نقطه‌ی اوج قدرت بالقوه‌ی رسانه‌شان برای [شکل‌دهی] فرم هستند، و در نتیجه به‌شکل پنهانی مفهوم ژانر را مجدداً وارد میدان کنم؟ به بیان دقیق‌تر آن‌چه در سر دارم این است که با پرداختن به این ژانرهای غیرواقعی، فقط نشان دهم که آن‌ها به‌عنوان ژانر فیلم تا چه حد غیرواقعی هستند. تعیین فعل و انفعال آن‌ها بر یکدیگر، ما را به‌جای دیگری می‌رساند، و اگر آن‌جای دیگر فاقد امنیت ناشی از وجود نقشه‌های ژانری باشد، احتمالاً به

قلب تجربه‌ی فیلم نزدیک‌تر خواهد بود. چراکه به‌نظر می‌رسد فیلم تحت‌الشعاع آن فرم‌های واقع‌گرایانه‌ی مرسوم و حاکم بر ادبیات و حوزه‌ی نقد قرار نمی‌گیرد. دلیل آن‌هم نمی‌تواند این باشد که: اگر فیلم پیش از هر چیز قرار است شیوه‌ای از دیدن باشد، پس به‌طور واقع‌گرایانه دیدن کافی نیست. بسیار پیش از پیدایش فیلم، افلاطون گفت که زندان‌خانه‌ی ما جهان رؤیت است. زبان احتمالاً در طلب چنین زندانی است، اما رسانه‌ی فیلم، با ظرفیتش جهت بررسی بصری مستقیم و نیز انسداد بصری، احتمالاً به دنبال چنین چیزی نیست. با نگاهی به سرچشمه‌ی رسانگی فیلم، می‌توان گفت که ارتباط میان وضعیت پویای فراژانری و آرمان‌های بیناتقلیدی*، سرانجام روشن می‌شود. فیلم، به‌عنوان یک رسانه، مسلماً تصویر عرضه می‌کند و در قاب‌بندی این تصاویر، در بخشیدن درجات مختلف تمرکز نوری ـ بصری و پرسپکتیو به آن‌ها، از رسانش چیزی فراتر هم در خود نشانی دارد، این‌بار میان چشم انسان و ابژه‌هایی که تصاویرشان زنده فرض می‌شود. در نتیجه، رسانه‌ی فیلم علی‌رغم تمام امکانات فریبکارانه‌ای که درون قابش وجود دارند، خود را هرگز از تسلط خاص پدیده‌ها نمی‌رهاند. فیلم، از آن‌جایی که هم عرضه (Present) و هم بازنمایی (represent) می‌کند، نمی‌تواند همچون متن مکتوب در این زمانه، به آسانی در پی نیل به وضعیت رسانه‌ی ناب باشد. در واقع، مشکل هستی‌شناختی فیلم، آشکارا، معرفت‌شناسانه نیز هست. چراکه سینما به‌عنوان ابزاری برای دیدن، هم تجسم عینیت‌یافته‌ی اندیشه‌ها و هم محصول معرفت‌شناسی مدرنی است که به‌طور فزاینده‌ای توسط ابزارهایی تعیین می‌شود که ما از طریق آن‌ها ادراک می‌کنیم. حتی این‌چنین، در قلب این رسانه‌آگاهی مدرن، رؤیای دیدن کماکان پابرجا می‌ماند. این رؤیایی است که از میل و ترس شکل‌گرفته است: از میل به عبور کردن از این قاب‌های ادراکی تا تماس احیاشده با پدیده‌ها، و از ترس آن‌که اگر ما چیزها را مستقیم و بی‌واسطه ببینیم، شاید قادر به فهم‌شان نباشیم ـ از ترس آن‌که چیزها به چشم ما عجیب و ترسناک بیایند. به‌نظر می‌رسد که در دل قاب‌های رساننده‌ی فیلم، همین رؤیای دیدن نارسانده‌شده پناه‌گرفته است. همین رؤیاست که دسته‌بندی چهارگانه‌ی فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت، را در شکل فیلمی‌شان، برای ما بارز می‌کند. در پرتو این رؤیا، آن‌ها در مقایسه با دیدگاه‌های کلی نسبت به فرم، فرم‌های کم‌تر یکپارچه، ویژه و آهنگ‌های تکرارشونده‌ای از عمل دیدن در فیلم هستند.

از نظر رولان بارت، زبان مکتوب به سمت شرایط رسانه‌ی مطلق گرایش دارد. کلام نوشتاری هنگامی‌که از ایدئولوژی خودکامه‌ی مصداق رهایی یابد، می‌تواند برآن باشد تا به سرچشمه‌ی [اصالت] نویسنده نیز بدل شود: تمثالی خودبسنده و قابل‌فهم که رشته‌های ادراکی میان ذهن و عین را خنثی، و در نهایت جذب می‌کند. اما شبکه‌ی ادراکی فیلم، نسبت به چنین انگاره‌های انسدادی‌ای بسیار مقاوم‌تر است. حتی در انشعابات اخیر رسانه‌ی فیلم همچون کانال سینمایی تلویزیون کابلی، شاهد این وضعیت هستیم. در این‌جا، علی‌رغم ظهور افزایش محدودیت‌ها و کنترل‌های واقع‌شده بر عمل نظاره‌گری، کماکان با نفوذی ادراکی روبه‌روییم. ما به چیزی نگاه می‌کنیم، و آن چیز ما را به خود جلب می‌کند. چراکه در ملغمه‌ی امکانات نظاره‌گری تلویزیون کابلی، و در توالی بیست‌وچهار ساعته‌ی نمایش‌های همزمان فیلم‌هایی از همه نوع و همه‌ی دوران، دستورالعمل‌های انتقادی قدیمی از بین می‌روند، و تظاهرات «جشنواره‌ای» یا دیگر رویکردهای اصول‌گرا ـ یا ژانرگرا ـ نسبت به تماشای فیلم نهایتاً دچار سردرگمی می‌شود. در این شبکه‌ها به‌جای نظم مفهومی، با هم‌نشینی شگفت‌آور و حتی تصادفی فیلم‌هایی روبه‌روییم که موجب رنگ باختن آن الگوهایی می‌شوند که منتقدین و مورخین خواستار تحمیل آن‌ها بر این حوزه هستند. اما انسدادی وجود ندارد. چراکه از دل این اشباع، حس جدیدی از خود تصویر زاده می‌شود، که خود را از تنگناهای انتقادی رهانیده، و به‌مثابه داده‌های ادراکی بکر، از نو دیده می‌شود.

و ما به‌نوبه‌ی خود، با تماشای این نسخه‌ی اصیل از تصاویر، سینمایی را از نو می‌شناسیم که حالا مکان فیلم دیدنش ثابت شده و «وضعیت» فیلمی جدیدی را به‌وجود آورده است. سینمایی که در حقیقت، سینمایی ابتدایی است. اما این سینما چیزی فراتر از

* trans-mimetic

یک شوخی است، چراکه واکنش ما نسبت به آن، آمیخته‌ای از میل و ترس است. به‌واسطه‌ی پراکندگی کابل‌ها و افزایش حضور فردی در نمایش فیلم‌ها، صفحه‌ی نمایش فیلم، به‌تدریج به‌جای آن‌که تمثالی خیالی یا سیستمی منظم تعریف شود، به زمینه‌ای برای تنش مبدل شد. در حقیقت، با ظهور این صفحه‌ی نمایش‌گر ابتدایی، ما دعوت می‌شویم که همان فرآیند فیلم دیدن را مورد بازاندیشی قرار دهیم، و چیزی را از آن بپرسیم که از تمام چیزهایی که می‌بینیم، می‌پرسیم: اصلاً چرا نگاه می‌کنیم. نتیجه آشکار است. تحت‌تأثیر همان انگیزه‌ها و قیودی که برای ذهن مدرن، کنش کلی ادراک انسانی را تعیین می‌کند، این فضای فیلم، تمایل مخالفی را سبب می‌شود، که براساس آن، نیاز به سازماندهی و کنترل تصاویر با نیاز متقابلی برای عمیق‌تر دیدن و توسعه‌ی حوزه‌ی ادراکی‌مان مواجه می‌شود؛ این نیاز دوم برپایه‌ی امید دیدن پدیده‌های آن‌موی قاب و درک آن «مصداق»هایی که سازمان‌دهی نشده و شاید برای بشر غیرقابل سازماندهی است، شکل‌گرفته است.

کلودیو گیلن عنوان کرده است که ژانر دعوتی است به فرم. اما در مورد ژانر فیلم، دعوت دومی نیز وجود دارد: دعوت به دیدن. این دو دعوت، به دلیل تشدید و انشعاب‌شان، موجب می‌شوند تا اساساً ایده‌ی ژانر در فیلم مسأله‌ساز شود. نگاه دیگری به تجربه‌ی تلویزیون کابلی، به ما نشان خواهد داد که این مشکل امروزه تقریباً به‌وجود آمده است. در این‌جا، همچون در یک حلقه‌ی بازخورد، آداب رسانش تصویر درحال تغییر دادن حس هویت ژانری ما و حتی خود فیلم است. از آن‌جایی که عملاً هر فیلم روی فیلم دیگر بر صفحه‌ی نمایش‌گر به‌نمایش درمی‌آید، ما دیگر نمی‌توانیم ترتیب واضحی از قاب‌ها را که توسط فرمول‌های تحت قاعده درآمده و در ارتباطی دقیق با یکدیگر هستند، تشخیص دهیم. در عوض، ما با یک چندنگاره (Palimpsest) طرفیم. در این‌جا، چون مرزها روی هم قرار می‌گیرند، تجربه‌ی ژانری که ما دیدنش را آموخته بودیم، به رابطه‌ی متقابل اساسی‌تری تبدیل می‌شود؛ به تلاش برای مهارزدن میان قاب و تصویرها. با نگاهی مجدد به این چندنگاره‌ی ژنریک، به چیزی جدی پی می‌بریم. در درجه‌ی اول، سرشت قاب، آشکار می‌شود. در تصویر ذهنی خود ما، فضایی هست که در آن، فرم انسانی‌ای از میل ما به نظم تجسم می‌شود؛ حس درونما و تناسب ابعاد انسانی، بر آن تصاویری که به‌مثابه ادراک او از جهان مادی قرارگرفته‌اند، آینه‌وار فرافکنده می‌شوند. اما در عین حال آن‌چه با این کنش تدوین قاب مقابله می‌کند نیز آشکار می‌شود. جایی‌که ما زمانی تنها شکاف‌ها و فضاهای خالی موجود در فرمول‌های آشنای ژانر را می‌دیدیم، حالا شاهد آن‌ایم که در پس چهره‌ها و فرم‌های تحمیل‌شده‌ی انسانی که قاب را پر می‌کنند، عنصری غیرقابل درک و شاید غیرانسانی در مرکز خود تصویر بروز می‌کند.

اگر تجربه‌ی امروزه از فیلم به‌عنوان رسانه هیچ‌چیز برای آموختن به ما دربرندارد، دلیلش آن است که فیلم‌ساز و تماشاچی هر دو در وضعیت مشابهی قرار دارند و آگاهی هردویشان از شرایط ادراک مشارکتی، افزایش یافته است. علی‌رغم ادعاهای مخالف، امروزه فیلم‌سازی آشکارا چیزی فراتر از یک تجربه‌ی ژانر ساده به معنی پرکردن قاب‌های پیش‌برش‌یافته با مصالح خیال‌انگارانه است. در عوض، اگر منظر چندنگاره‌ای ما درست باشد، به‌نظر می‌رسد که درون قیدوبندهای این قاب‌های تکرارشونده، چنگکی به‌مثابه ابزار اصلی کنترل انسانی، در کنار مشکل خود ادراک قرار می‌گیرد. سینماگر به‌جای گزینه‌های ژانری، دارای انتخاب‌های ادراکی، نگره‌های بصری و ارجاعاتی به همان قاب منفردش است. وقتی‌که به گذشته نگاه می‌کنیم این سؤال برای‌مان پیش می‌آید که آیا سینماگر واقعاً هرگز گزینه‌های ژانری داشته است یا خیر. در حقیقت، آیا با فرض رشته‌های نزدیک بین خلق و خود عمل ادراک انسانی به‌طور فی‌نفسه، تفکر سنتی ژانر برای فهم پویه‌شناسی و تکامل خلق فیلم، ناکافی و ناکارآمد نمی‌نماید؟ رویکرد نوینی به این پرسش را می‌توان در رابطه‌ی میان چهار فرم در نظر گرفته شده جست‌وجو کرد. سعی من بر آن است که نشان دهم این رابطه بیش از آن‌که ژانری باشد، فراژانری است. مقصودم آن است که آن‌ها فرم‌هایی هستند که قابلیت تولید (generating) و بازتولید (regenerating) یکدیگر را دارند و این تبدیل فرم‌ها اساساً به دو شیوه‌ی کندوکاوی و احساساتی صورت می‌گیرد که خود این دو شیوه در سطح نظام ادراکی میان انگیزه‌های دوگانه‌ی دیدن و کنترل، میل و ترس، دیدن رسانشی و نارسانشی، برهم‌کنش مشابهی دارند.

فرم‌های فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت تحت‌تأثیر این اراده‌ها، بیش از آن‌که ضدتقلیدی (antimimetic) باشند، سرشتی بیناتقلیدی (transmimetic) دارد. یعنی آن‌که رابطه‌ی متقابل آن‌ها چندان پایه در تضاد و تقابل با «رئالیسم» ـ باور آن‌که و اقعیت مادی می‌تواند مستقیماً ادراک و در نتیجه، «تقلید» شود ـ ندارد و بیش‌تر منوط به نیاز مشترک به بازآزمودن این باور و امتحان خود دستگاه ادراکی ماست که از طریق آن می‌خواهیم جهان مادی را فهم کنیم. این فرم‌ها در شبکه‌ی کشاکش این سیر کندوکاوی و محدودیت‌های سیستم ادراکات نظم‌دهنده به آن ـ چراکه در عین آن‌که تفوق مدل انسانی جداً مورد کشمکش است، این نظام کماکان بر همان استوار است ـ که تماس ما با خود را به‌طور فزاینده‌ای احساساتی کرده است، شکل گرفته و شکل از دست می‌دهند.

تمام این فرم‌ها پیش از آن‌که به حیطه‌ی فیلم بیایند، فرم‌هایی ادبی بوده‌اند. اما با این وجود بررسی آن‌ها در فیلم، محتملاً بیش‌ترین تأثیر را در آشکارسازی سرشت آن‌ها در ادبیات نیز خواهد داشت. دلیلش هم آن است که که در این‌جا نیز، تغییرشکل‌های فرمال اساسی، به تأملات معرفت‌شناسانه و شیوه‌های متغیر ادراک انسان مدرن وابسته است. ما نگاه مختصری به فانتزی در ادبیات و زاد و رودش خواهیم داشت، اما این تنها به‌مثابه درآمدی برای ورود به دنیای فیلم خواهد بود. چراکه به لحاظ نمایش چگونگی کنش و واکنش این فرم‌ها، فیلم زمینی بسیار حاصلخیز در اختیارمان قرار می‌دهد. در مقایسه با ادبیات، رسانه‌ی فیلم، کلاً نسبت به انگیزه‌های کندوکاوی به‌طور قابل ملاحظه‌ای بازتر است و حتی بیش از آن، مستعد ارائه‌ی چگونگی عملکرد تمایل احساساتی است. از یک‌سو، دوربین سینمایی به‌عنوان ابزار دیداری، پتانسیل مستقیم و سرراست‌تری نسبت به دیگر ابزارهای این‌چنین برای وسعت‌بخشیدن به حوزه‌ی کندوکاو را دارد ـ که در این مورد این پتانسیل هم در جهت تعمیق فضای تصویری هنرهای بصری است و هم برای جان‌بخشیدن به آن فضا؛ به‌قول آندره بازن «برای تعبیه‌ی پنجره‌ای بر رؤیاهایمان». و از سوی دیگر، فیلم مدعی به قاب کشیدن ابعاد سلطه‌ی این «پنجره» نیز هست. باز هم به‌قول بازن، سینما همچون چراغ‌قوه‌ی راهنما در تماشاخانه‌ی تاریک عمل می‌کند؛ در شب حامل این رؤیای هوشیارکننده حرکت می‌کند و قاب خود را بر آن «فضای پراکنده‌ی بی‌شکل و بی‌حدومرزی که صفحه‌ی نمایش‌گر را دربر گرفته، تحمیل می‌کند». همچنان‌که می‌بینیم، رابطه‌ی میان چهار مذکور ما در فیلم، شاید به‌طور فزاینده‌ای، براساس کنش و واکنش میان این انگیزه‌های کندوکاوی و احساساتی، شکل می‌گیرد، که در این‌جا در ملموس‌ترین حالتش، در نقش عمق میدان و در نقش قاب ظاهر می‌شود. خارج از این تنش میان میدان و قاب، فرم‌هایی خلق می‌شوند که تماشاچیان فیلم تجربه‌شان می‌کنند، اما شاید در عین حال ناگزیر از بازشناسی و نام‌گذاری‌شان باشند.

منتقدین ادبی در برخورد با سرشت فراژانری فرم‌هایی چون فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت به مشکل برخورده‌اند. این را می‌توان به‌وضوح در کتاب جدیدی همچون ***فانتزی: ادبیات تخریب*** اثر **رزمری جکسن** مشاهده کرد. او کارکرد فرم ادبی‌اش را چنین ارزیابی می‌کند: «فانتزی با تلاش برای تبدّل‌فرم[۲] روابط میان امورتخیلی و امورنمادین، «امرواقع» را توخالی کرده، غیاب آن را، «بزرگ دیگری» آن را، ناگفته و نادیده‌ی آن را آشکار می‌کند». شاید در سطح تاریخ، و مثلاً در ادبیات خیال‌انگیز (fantastic) قرن نوزدهم، جکسن تلویحاً متوجه فرم‌های دیگری شود که این «مکاشفاتی» را که از آن‌ها سخن می‌گوید، مجسم کرده و بیان می‌کنند. او در کتابش اصطلاحات خیال (fantasy)، خیال‌انگیز (fantastic) و وحشت (horror) را تقریباً به یک معنا به‌کار می‌برد. دریافت او از این فرم‌ها، در عمل بیش از آن‌که تخریب باشد، بازآمیزی است، چراکه عناصر یک نظام موجود ـ در این‌جا رئالیسم ـ آرایش متفاوتی یافته و موجد چیزی غریب و ناآشنا، اما نه لزوماً جدید شده‌اند. و در عین حال جدیدبودن (نوبودگی) دقیقاً همان چیزی است که علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت، که تکاملشان را مدیون این فرآیند بازآمیزشی خلق خیال‌انگیز بوده‌اند، در طلب ابرازش هستند. آن‌ها در تبدّل‌فرم‌هایشان، زنجیره‌ی زاینده‌ای را شکل می‌دهند که در نگرش ما، تغییرجهت‌های مجزا و به لحاظ تاریخی مشخصی را نه نسبت به «رئالیسم» به‌مثابه دریافت جزمی ایدئولوژیک از امرواقع، که نسبت به واقعیت خود ادراک، از چیزهایی که دیده می‌شوند،

طی می‌کنند.

واژه‌ی «فانتزی»، از ریشه‌ی یونانی Phantasein می‌آید، به معنای موجب ایجاد تصاویر در ذهن شدن. در نتیجه، فانتزی به لحاظ تبارشناسی‌اش، دنیاهای تخیلی ما را در برابر یک دنیای بیرونی قابل درک و قابل فهم قرار می‌دهد، و نتیجتاً منظر برون‌گرا را به‌عنوان شیوه‌ی «واقعی» دیدن، تعیین می‌کند. اما در پی متفکرانی چون برکلی و هیوم، هنگامی‌که انسان به‌عنوان ادراک‌کننده مطرح می‌شود، این تفاوت کیفی آشکار میان دنیاهای بیرونی و درونی دیگر مورد اعتنا قرار نمی‌گیرند. از نظر هیوم، حوزه‌ی ادراک انسانی تمایل دارد تا با تماشاگه ذهن هم‌زیستی کند. چون چنین شود، رویه‌ی آن تماشاگه، خاصیت بازتابی می‌یابد، و نظمی که ما می‌پنداریم در جهان مادی ادراک می‌کنیم، در این تعریف جدیدش، صرفاً بازتابی می‌شود از میل ما برای وجود آن نظم. در نتیجه خیال را از خیال‌انگیز این‌چنین می‌توان متمایز کرد که فانتزی ـ در معنای اصیلش در یک حوزه‌ی ادراکی محرمانه و بی‌نهایت ناچیز ـ آن مفهوم «دیگری» در ادبیات قرن نوزدهم است که، شاید پس از تودوروف، بهترین نام را برای خود یافته است. «امر خیال‌انگیز» (fantastic)، منظرهایی را در فضایی ادراکی می‌گشاید که در آن‌ها جهان بیرونی و جهان درونی از هم غیرقابل تشخیص می‌شوند، و ادراک‌کننده در تردیدهای بی‌پایان نسبت به امرواقع می‌ماند، چراکه در این موقعیت تازه، ذهن و جهان هم‌مرز شده‌اند و هر کدام چون تصویر دیگری در آینه هستند.

جالب است که، آن‌چه جکسن وحشت می‌نامد، کارکردش را در همین فضای بسته پی می‌گیرد. جکسن علی‌رغم ژست‌های گاه و بی‌گاهش در این موضع‌گیری، وحشت را چون فرمی از مظاهر میل فزاینده نمی‌بیند، یا دست‌کم بر آن نیست که در ادبیات قرن نوزدهم، وحشت، گریزگاهی از نظام خیال‌انگیز، برای دیدار چیزی جدی و ادراکات محتملاً بالقوه خودویرانگر باشد. مثال‌های او در حقیقت، چیزی کاملاً متفاوت از رخنه‌ای در وحشت را نشان می‌دهند: «با تحول و تکامل ادبیات وحشت در عصر ویکتوریا، تشویش تدریجی از غیاب صرف‌شان شکل گرفت، و نه لزوماً از حضور شیطان‌صفتان». حضور شیطان‌صفتان، به‌عنوان میهمانان ناخوانده و فوق طبیعی به میدان بصری ما، حضوری جدید و مکاشفه‌ای وحشت‌انگیز است. اما غیاب یا نبودن، نقایصی قابل تعریف و پیش‌بینی بر فرم، و محصول بازآمیزشی درون همان نظام هستند. پس آن پنجره‌های تهی‌منظر [ادگار آلن]پو در *خانه‌ی آشر*، که به‌قول جکسن، ما باید از آن‌ها به خلأ ترسناک نگاه کنیم، کماکان بخش‌های از پیش برنامه‌ریزی شده‌ای از نظام ساختاری آن خانه هستند. و نگاه دکتر جکیل به آینه‌ای که تصویر «بت‌زشتی» چون آقای هاید را تحویلش می‌دهد، در پایان صرفاً بازنمایی یک قاب‌بندی مجدد است، که حفره‌ی تهیِ میان خود (self) تا آشوب‌نهایی را با فرم انسانی از شکل‌افتاده و در عین حال کماکان قابل شناسایی پر می‌کند.

اما جکسن برای این محور کندوکاوی که فانتزی، در اواخر قرن نوزدهم، احتمالاً پتانسیلش برای وحشت را حول آن گسترش داده، اهمیت چندانی قائل نمی‌شود. و البته او تقریباً هیچ ذکری از علمی‌تخیلی به میان نمی‌آورد. با این وجود، ادعاهای ژانری این فرم نیز در سایه‌ی تغییر جهتی در سویه‌ی ادراکی فانتزی بهتر فهم می‌شود. علمی‌تخیلی، دست‌کم به‌عنوان یک ایدئولوژی، سویه‌ی کندوکاوی روشنی را در مقابل منظرهای تاریک و ترس‌بار وحشت، بازنمایی می‌کند. بنابر یک معرفت‌شناسی پوزیتیویستی، که از انسان می‌خواهد تا حوزه‌ی ادراکش را گسترش دهد، علمی‌تخیلی، در شیدایی اولیه‌اش نسبت به موجودات فضایی و عوامل اعجاب‌انگیز، از دل و در واکنش به فانتزی شکل می‌گیرد، و این دو فرم آینه‌های برون‌گرای و درون‌گرای یکدیگر می‌شوند. علمی‌تخیلی، با تبدیل آینه‌ها به تله‌سکوپ و میکروسکوپ، نمایش‌های درونی فانتزی را، به سبکی فرضاً اصلاحی، به فضای بیرونی تغییرجهت می‌دهد. یک تعبیر این تغییر جهت پوزیتیویستی احتمالاً در پس همان نکته‌ای است که باعث شد تا کتاب تودوروف درباره‌ی امر خیال‌انگیز، پایانی مربوط به علمی‌تخیلی داشته باشد. در پس بیان صریح تودوروف مبنی بر این‌که در این قرن، روان‌کاوی جایگاه امر خیال‌انگیز را غصب کرده است، این باور نهفته که علم سرانجام پرتوی بر تیرگی‌های گمان‌پریشی‌های درونی انداخته، و آن‌ها را در قامت فرم‌هایی تمامیت یافته، به جهان بیرونی فرستاده است. این شاید به توضیح

بیزاری منتقدی چون دارکوسووین از فانتزی هم کمک کند، نیاز او به تشریح اشتقاق فرم‌ها برای آن است که آن‌ها را «قابل درک» سازد، و برای این کار، او با ساماندهی دوباره‌ی اشکال فرم، علمی‌تخیلی را تا مرحله‌ای که خود novum می‌نامدش، پیش می‌برد. و سرانجام یک تعبیر، شاید در پس تلاش‌های مدافعین علمی‌تخیلی در عَلَم‌کردن اشخاصی چون فرانکشتین و دکتر مورو برای ژانرشان نهفته باشد. آن‌ها مدعی‌اند که این دکترها، برخلاف جکیل، در تعامل با همزادهای آینه‌ای‌شان قرار ندارند، بلکه حقیقتاً با مصالحی در دنیای بیرونی کار می‌کنند. در این تفسیر، تلاش مورو برای آن‌که فرم ما را بر طبیعت حیوانی نقش بزند تنها یک فانتزی وارونه‌ی دیگر نیست. فرآیند تکامل‌یافته‌ای از یک عمل علمی‌تخیلی است. در این باز جهت‌گیری ادراکی، علمی‌تخیلی بدل به ژانری می‌شود که در پوشش‌های خمیری‌شکل و روایاتش، چهره‌ی انسان را برخلاً کیهانی بازمی‌تاباند. این، فرمی است که مهاجمان فضایی را در تصویر خیالی ما، باز شکل می‌دهد و آن‌ها را «تن‌رُبا»معرفی می‌کند؛ فرمی که تنها به این جهت ما را به سفرهای دیداری *میان ـ کهکشانی* می‌برد، تا کشف کنیم، می‌بردمان تا همراه با مثلاً مهندسان «دنیای حلقوی» ساخته‌ی لری نیون، دریابیم که دست و شکل انسان، هنوز می‌تواند خبر از بیگانه‌ترین چشم‌اندازها و مصنوعات کیهانی دهد.

اما آیا این فرم می‌تواند، بیش‌تر از رازگونگی جکسن به هنگام صحبت از فرم موقوف وحشت، پیشرفت ادراکی و امکان دیدن چیزی واقعاً جدید در این دورنماهای بعید را عرضه کند؟ یا شاید این صرفاً بازنمایی همان فانتزی‌های درونی بر صفحه‌ی نمایش‌گر بزرگ‌تری است، و تماشاگهی کیهانی جایگزین تماشاگه ذهن شده است؟ علمی‌تخیلی مدعی «جست‌وجویی برای اعجاب» است. برای نویسنده‌ای چون استانیسلاولم اما، این جست‌وجو از درون تهی است، چرا که علمی‌تخیلی، همچون همان علمی که بدان تعلق دارد، می‌خواهد دنیا را کندوکاو کند بدون آن‌که ابتدا ابزاری را که از طریق آن، ما جهان را درک می‌کنیم، کندوکاو کند. لِم، اعجاب‌های ادراک شده‌ی علمی‌تخیلی را، و همراه با آن، دستگاه ادراکی انسان را، آینه‌های بی‌شماری در برابر هم می‌داند. دانشمند فیلم سولاریس می‌گوید: «ما خودمان را همچون شوالیه‌های تماس مقدس می‌دانیم. این دروغ دیگری‌ست. ما تنها در جست‌وجوی انسانیم. ما هیچ نیازی به جهان‌های دیگر نداریم. ما به آینه محتاجیم». در همین برهه‌ی شک‌اندیشانه است که علمی‌تخیلی، با لاف و گزافش در باب کندوکاو *میان ـ کهکشانی*، با معما [mystery – فرم معمایی] مواجه می‌شود. لِم، در عنوان رمانش، *بازرسی*، از سویژه و ابژه‌ی ادراک روی برمی‌گرداند ـ می‌توانیم آن‌ها را به‌ترتیب ظرفیت‌های فانتزی و علمی‌تخیلی بنامیم ـ و متوجه خود فرآیند ادراک می‌شود. بازرسان لِم در این رمان، گرچه متدهای استدلال *قیاسی* شرلوک هولمز را با شیوه‌های تحلیل آماری مدرن تلفیق می‌کنند، کماکان با آینه‌ها مواجه می‌شوند. اما این دقیقاً به آن‌خاطر است که لِم، با ته‌مایه‌ای از علمی‌تخیلی، آن منظر هولمزی را با وجوهی از فیزیک مدرن، بزرگ‌نمایی می‌کند تا آن چهره‌ای که بازرس از جهان مادی تصویر می‌کند، متعلق به ترتیب و نظم متفاوتی از واقعیت دیده شود: «چهره‌ها و تقدیر ما توسط آمار شکل می‌گیرد ـ ما انسان‌ها نتیجه‌ی جنبشی براونی[3] هستیم، طرح‌هایی ناتمام، نقش‌های تصادفی». معمای واقعی در این‌جا نه درون انسان، و نه بیرون از او و در جهان نهفته است. بلکه در خود رسانه‌ی ادراک است، در همان فعالیت ادراکی که انسان می‌خواهد از طریق آن موجودیتش را تعریف کرده و بر هویتش کنترل یابد. به‌عنوان رابطی میان فاعل ادراک‌کننده و مفعول ادراک‌شونده که کاملاً تصادفی و نامعین است؛ معما، برهم کنش میان عمق میدان و قاب را آشکار می‌کند. این رابطه، از تنشی نشأت می‌گیرد که لِم، میان نیاز ما برای دیدن به مفهوم مطلق، و الزام فاعلیت آن دیدن برای نظام کنترل انسانی به‌نمایش درآورده است. نظامی، که در عمل، حالا در هر پیچش ناکامل بودن خودش به‌عنوان فاکتور کنترل‌کننده را آشکار می‌کند. اما این شبح در ماشین ادراکی، همچنان که خواهیم دید، معنای ثانوی بدشگون‌تری همراه دارد. لم، با جایگزینی معما در خود رسانه‌ی ادراک، تا اندازه‌ای فعالیت قاب‌بندی یا آینه‌بندی شده را در تقابل احساساتی با کنش کندوکاو (بازرسی) قرار داده است. در این فرابافت، احساساتی بودن به معنای تداوم سازماندهی جهان ادراک شده در نظر انسان است، حتی به‌صورت دانشی که این نظام

انسانی، همچون همه‌ی نظام‌ها، مسؤول نابسامانی ذاتی‌اش است. احساسات‌گرایی، حقانیت انسان را به‌عنوان مدل سازمان‌دهنده، بی‌خردانه تأیید می‌کند و در مقابل امکان وجود مدل‌های کارآمدتر اما غیرانسانی همچون مدل «اقیانوس» در سولاریس، قرار گیرد. لِم، در تئوری احساسات‌گرایی را انکار می‌کند. ولی حتی او نیز به هنگام رویارویی با آرمان‌های بشری، نمی‌توانند خود را از احساسات‌گرایی مبرا کند؛ و آن امکان فراتر از امید یک «معجزه‌ی ظالمانه» در پایان **سولاریس** و **شکست ناپذیر** مؤید این قضیه‌اند. اما این تغییر جهت‌های ناگهانی در آخرین دقیقه به‌سوی احساسات‌گرایی، چیزی بسیار مهم را نشان می‌دهند. اگر منظر لِم اساساً کندوکاوی است، آن‌چه این کندوکاو به آن می‌رسد، چیزی است که ما از دیدنش بر خود می‌لرزیم، چیزی که نهایتاً باید بگوییم وحشتناک (horrific) است. اگر متهمی در **بازرسی** وجود داشته باشد، خود بی‌هدفی است. در حقیقت، آن‌چه در این‌جا به‌عنوان محصول نهایی ادراکات ما آشکار می‌شود، غیاب فرم نیست، بلکه فروپاشی فرم است؛ که فرم خود ما، یعنی قالب انسانی فاعل در جنبش براوانی را نیز، دربر می‌گیرد. تمامت نیروی وحشت، فانتزی‌های ابتدایی‌تر «پو» و «استیونسن» را نیز انکار می‌کند، چرا که آن‌ها از اراده‌ی کندوکاوی علمی‌تخیلی و گذر متعاقب‌شان به فرم معمایی محروم بودند. ما در تقاطع انیمیشن و گودلِ دیلینی، در قاب‌بندی‌های انیمیشنی‌مان، شاهد ظهور بی‌خردی قابل دیدن هستیم. و همچون کاراکتر دیلینی در این مقطع، به‌دنبال پاسخ‌هایی گودلی هستیم که نه تنها «تمرکزها... محدودیت‌ها و اصول درخشنده»ای از فرم‌ها باشند، بلکه به «شکل‌ها، بافت‌ها، و این احساس که وقتی در جاده‌ای تاریک با آن‌ها تماس می‌یابید، وقتی آن‌ها را می‌بینید که در مه محو می‌شوند، وقتی سنگینی آن‌ها را که از پشت بر شانه‌تان می‌زنند حس می‌کنید، چه واکنشی خواهید داشت»، نیز بپردازند. این جاست که ماگستره‌ی حقیقی وحشت، و اتصال عمیقش با هر دو شیوه‌ی کندوکاوی و احساساتی را حس می‌کنیم. نگاه‌های قدیمی‌تر به آشوب، همچون **در قلب تاریکی** اثر کنراد یا **بلندی‌های وحشت** اثر کانن‌دویل، دروغی حفاظت‌شده را تحویل می‌دادند؛ چهره‌ای از آینده یا سریک گورگون،[۴] فرمی انسانی که برای جایگزین کردن موجودیت ما با سنگوارگی راحت طراحی شده بود. اما این نگاه‌های جدید به وحشت، آشکارا و غیرمغرضانه، برحسب تصادف، تجزیه‌ی فرم‌ها و تقدیرهای انسانی را اندازه‌گیری می‌کند. اما برای همین وحشت نوین نیز، ادراک، یک آزمون *رورشاخ*[۵] باقی می‌ماند، و اتم‌ها و ذراتش دست‌کم به شبح یک گورگون پناه می‌دهد، که میلی گودلی، علیه همه‌ی نشانه‌های عقلانی و ادراکی است و می‌خواهد این گشتالت انسانی را در حال تغییرشکل ناممکن در قلب نابسامانی ببیند.

حالا ما در این‌جا، در سطح ژانر، با زنجیره‌ای از تبدّل‌فرم مواجهیم، که طی آن فانتزی به علمی‌تخیلی منجر می‌شود، علمی‌تخیلی به معمایی تعدیل می‌یابد، و معمایی سرانجام به وحشت می‌رسد. در حقیقت اگر این الگو را بپذیریم، اغواکننده خواهد بود که حوزه‌ی ژانریک مسلط امروزه را با دو نوع وحشت بررسی کنیم ـ یک فرم کندوکاوی و یک فرم احساساتی. چنین منظری مسائل را ساده می‌کند، چرا که بر این پیش‌فرض استوار است که ما به یک بن‌بست ادراکی رسیده‌ایم. اما مسأله ضرورتاً این نیست، و نگاهی دوباره به مشکل ابتدایی امر خیال‌انگیز می‌تواند تا حدی مسائل را روشن کند. در آن‌جا، ما درون تماشاگه ذهن، نظام بسته‌ای از ادراک حس شده داشتیم که نهایتاً انکار می‌شد، و به منظرگشوده‌ی وحشت از نابسامانی می‌رسید. و نیز اگر پادرمیانی علمی‌تخیلی و معمایی، آن تماشاگه را گشوده و وحشت را به آن رهنمون شدند؛ همان پادرمیانی، وسیله‌ای برای یک واکنش محتمل شد. چرا که پیش‌رانش امر خیال‌انگیز به‌سوی انسداد، حتی پس از بروز فرم وحشت از بین نمی‌رود. برعکس، امر خیال‌انگیز که توسط علمی‌تخیلی از فضای ذهن ـ و نه از چیرگی فرم‌هایش ـ آزادشده، جواز شناخته‌شدن را، در همان رده‌ی تصاویر درونی‌اش و قلمرو پدیده‌ها [ی درونی]، دریافت می‌کند. حالا اگر یک فرم جدید به لحاظ معرفت‌شناسی تقویت‌شده‌ای چون وحشت، ظاهراً چشم‌انداز ادبی امروزه را تسخیر کرده است، بی‌تردید با فشارِ برابرِ فرم آزادشده‌ی فانتزی در کشاکش است. این کشمکش، به لحاظ طبقه‌بندی‌های ژانری، به آمیزه‌ای از فرم‌ها منجر می‌شود. چرا که اگرچه وحشت، از دل فرم معمایی و به قصد گسترش آن پدید آمده، در آثار نویسندگانی

چون لِم، قوی‌ترین نیروی کندوکاوی آن، به‌صورت فانتزی به درون فرم علمی‌تخیلی راه یافته، و به‌عنوان فرمی مطرح شده که قابلیت ارائه‌ی گسترش ادراکی و حقانیت ایدئولوژیک به آیندگی‌هایش را داراست، و به سمت پایانی احساساتی سوق می‌کند. به‌عنوان مثال، حتی در ***تقاطع انیمیشن***، اثر دیلینی، که چنان شفاف، محور وحشت گودلی را بیان می‌کند، تبدّل‌فرم احساساتی در نهایت قابل تشخیص است. دیلینی، گرچه مجذوب چشم‌انداز فرم‌های جهشی بی‌هدفش شده است، قهرمان خود در این رمان را به سیر و سلوکی غریب در پی فرم انسانی می‌فرستد، جست‌وجویی که در این ازدحام نظام‌ها و شکل‌های هم‌آورد، توضیحی نمی‌توان برایش ارائه داد مگر یک ژست احساساتی که بر انسان، فراتر از همه‌ی امکانات ادراکی‌اش، باز تأکید می‌کند. عملکرد فزاینده‌ی چنین فانتزی‌های احساساتی، در کشمکش با فرم وحشت، و در دل ساختارهای علمی‌تخیلی، احتمالاً به مرگ فرم منجر نمی‌شود، بلکه باززایی (regeneration) آن را در پی دارد. قطعاً در مثال‌هایی از فیلم که حالا مجدداً به سراغشان می‌رویم، مسأله‌ی اصلی همین خواهد بود.

فیلم، در سرشت تکنیکال و گسترش تاریخی‌اش، هم قدرت دیدن و هم قدرت قاب‌بندی کردن را نمایش می‌دهد. در واقع، تنش میان این دو نیرو، بیش از هر هنر دیگری، در موجودیت و تکامل فیلم تنیده است. وقتی‌که سرانجام فرم‌های فانتزی، علمی‌تخیلی، معمایی و وحشت را دنبال می‌کنیم، به‌طور واضح‌تری به ترتیب متشابه تبدّل‌فرم‌ها پی می‌بریم. درهم تنیدگی پویای مشابهی از این فرم‌ها، اخیراً به همان تقاطع گودلی ختم شده است، که ابراز وجود آشکار وحشت خود مورد عمل مشابهی قرارگرفته و فرم‌هایش تحت تأثیر دو خط سیر انگیزه‌های کندوکاوی و احساساتی جهش‌یافته و تغییرشکل می‌دهند. من به بررسی دو فیلم ***آگراندیسمان*** و ***مرد کوچک حیرت‌انگیز*** خواهم پرداخت که چون پارادایم‌هایی برای درک بهتر این انشعاب عمل می‌کنند.

اما در ابتدا، توضیح مختصری در باب چگونگی رسیدن فیلم به این برهه ضروری است. فیلم از همان آغاز، قدرت و شکل‌پذیری فرم‌هایش را از پویایی انگیزه‌های متضاد کسب کرد. سینما که به‌طور بالقوه تقلیدی‌ترین هنرهاست، به یکباره تمایلات ضدتقلیدی قدرتمندی را موجب شد و از آن تماشاگه جهان که در تک‌تک نماهایش کارگذاشته شده بود به‌سوی تماشاگه‌های متعدد ذهن، که منظرهای شخصی مؤلف هستند، عقب‌نشینی کرد. تماشاچیان به‌طور همزمان هم به ابهت تقلید فیلم از واقعیت پی بردند، و هم از تخطی‌های آن از آداب و رسومی که ما بر اساس آن‌ها برای تماشای واقعیت آمده بودیم، وحشت کردند. سینما نه تنها به تصاویر زندگی می‌بخشید، بلکه تماشاچیانش را نشانه گرفته، حفره‌هایی در قاب به‌وجود آورده، و نظام بسته‌ی تصاویر پرتره یا منظره را درهم شکست. اما سینما به شیوه‌ای مشابه با فانتزی در ادبیات، از این مکاشفه‌ی بی‌نظمی ابتدایی، عقب‌نشینی کرد. و در عوض به دامان بازآمیزه‌های مونتاژ پناه برد، تکنیکی که موجبات تعدیل در صفحه‌ی نمایشگر را پدید آورد و توانایی نمایش تحرک در عمق و در درون نظام دو بعدی را به سینما بخشید. پس شاید چندان صحیح نباشد که در آن عصر طلایی مونتاژ، یعنی دوره‌ی اکسپرسیونیسم، عصر سینمای وحشت را شاهد باشیم. چراکه فرم وحشت، به‌واسطه‌ی همان دوبعدی بودن صفحه‌ی نمایش‌گر، تعدیل و نهایتاً مهار می‌شود. در واقع، هیچکاک در آن صحنه‌ی معروف چاقوزدن در *روح* ـ شاهد بارزی از وحشت اکسپرسیونیستی و یکی از بغرنج‌ترین موارد استفاده‌ی مونتاژ در تاریخ سینما ـ ثابت می‌کند که چاقو علی‌رغم همه‌ی بریدن‌هایش، هیچ‌گاه بدن را لمس نمی‌کند.

واکنش به اصطلاح «رئالیستی» آندره‌بازن به *مونتاژ*، نیز جالب‌توجه است. بازن می‌گوید: «رنوار خودش را مجبور کرد که به عقب و به ورای سرچشمه‌هایی که توسط *مونتاژ* ایجاد شده بودند، بنگرد و به این ترتیب این راز فرم فیلم را برملا کرد که اجازه می‌داد تا هر چیزی بدون قطعه‌قطعه کردن جهان به بخش‌های کوچک، گفته شود. این باعث می‌شد تا معانی پنهان چیزها و آدم‌ها بدون خدشه‌دار شدن بر وحدت طبیعی آن‌ها، آشکار شود». در اصل، اهمیتی که بازن برای عمق میدان قائل می‌شود تحت فشار انگیزه‌ی کندوکاوی علم، انگیخته شده است، و «رئالیسم» او ـ که یادآور این گفته‌ی *ای.تی.ای.* هوفمان است که زندگی واقعی منفردتر و خیال‌انگیزتر از هر چیز دیگری است ـ

بیش از هر چیز جست‌وجو برای فرم معمایی است، و این تأییدی بر این مدعاست که چشم کندوکاوگر سینما بیش از چشمی که در پی نظم‌دهی یا کنترل باشد، با تصاویرش برخورد می‌کند. منظر بازن از فیلم به‌عنوان هنری اکتشافی، به لحاظی برگرفته و دنباله‌روی پیشرفت فناوری سینمایی است. و همین فناوری است که در پی گسترش امکانات صدا و رنگ، به نوبه‌ی خود، یک بار دیگر توسط فرم انسانی به‌عنوان حضوری که در مقیاس انسانی، فهم‌پذیری ادراکات ما را تضمین می‌کند، به تسلط عمق میدان (از جمله در عمیق‌ترین درون‌مایه‌های سینماسکوپ) منجر می‌شود. اما در این فرآیند، هیچ وقفه‌ای، مگر برای بروز واکنش، وجود ندارد. چراکه این فناوری همچنین از طریق جریان مشابه بالارفتن ارزش فوق ستاره یا بازیگر شخصیت، امکان متقابلی را موجب می‌شود که براساس آن قاب حتی نمی‌تواند سازنده‌اش را هم شامل شود، و به مدد وجود فناوری سه‌بعدی یا فناوری‌های دیگر، چیزی «بزرگ‌تر از زندگی» یا غول‌آساتر، نهایتاً به فضای دیداری خود ما وارد خواهد شد. در نتیجه تعادلی که بازن میان عمق تصویر و قاب مقرر می‌کرد، تعادل ناپایداری است. و فیلم‌های علمی‌تخیلی مقدار این ناپایداری را آشکار می‌کنند.

گوی ولفی، فرم علمی‌تخیلی را عمدتاً با یک «لبه‌ی پیش‌رونده» توصیف می‌کند، و فیلم‌های اینچنینی را تلاشی مداوم برای گسترش میدان دید انسان می‌داند. اما این استعاره برای قابل‌استفاده بودن در سینما، بایستی بی‌پیرایه شود، چرا که قاب نسبتاً ثابت سینما نمی‌تواند، دست‌کم در شکل دو بعدی‌اش، پیش‌روندگی زیادی داشته باشد. با این وجود، فیلم علمی‌تخیلی به ما نوید ارائه‌ی تأثیری تله‌سکوپی را می‌دهد. و حول این محور عمق یافته‌ی ادراک است که بازبینی با دوربینی برابر می‌شود. علی‌رغم این نوید، فیلم علمی‌تخیلی کلاسیک واقعاً یک فرم کندوکاوی نیست، بلکه فقط تا آنجا پیش می‌رود که بتواند دورنماهای جدیدش را به لحاظ پرسپکتیو انسانی، قابل اندازه‌گیری بنمایاند. فرم علمی‌تخیلی از طریق قراردادن یک مرد (یا یک زن) در مرکز گستره‌ای که به‌سرعت دیده می‌شود، نشان می‌دهد که حتی موجودات فضایی یا منظره‌های پیش از این دیده نشده‌ای که علم و فناوری پیش‌رویمان قرار می‌دهند، در نهایت به نظام ادراک انسانی ما قابل تقلیل‌اند. یک مثال خوب در این‌باره، فیلم **مقصد: کره‌ی ماه** است. در زمان ساخت و اکران فیلم (۱۹۵۰)، پای انسان به کره‌ی ماه بازنشده بود، لذا نمی‌توانست بداند که ماه ـ هنگامی‌که رویش باشیم ـ چگونه به نظر می‌رسد. اما هدف رابرت هاین‌لاین و گروه جلوه‌های ویژه‌اش آن بود که یک انسان را، و ما بینندگان را همراه با او، به لحاظ ادراکی بر روی ماه قرار دهد. آن‌ها برای این کار، عکس‌های تله‌سکوپی از منظره‌هایی از کره‌ی ماه که می‌شد از روی زمین تهیه کرد، به کار گرفتند، چزلی بانستل، هنرمندانه یک مدل رومیزی از این عکس‌ها به‌وجود آورد، سپس یک دوربین Pinhole را بالای مرکز این مدل قرار داد، یعنی در جایی که یک انسان فرضی قرار بود بایستد، و از آن‌جا نماهایی پانورامیک از زمین مدل تهیه کرد. این عکس‌ها بزرگ‌نمایی شدند و نقاشی‌هایی صحنه‌ای از آن‌ها کشیده شد. با ترکیب و جمع‌بندی این‌ها مطابق با ترتیبی پانورامیک، صحنه‌های فیلم‌برداری ساخته شد، بازیگران در این صحنه‌ی مصنوع قرارگرفتند، و ما نیز به نسبت پرسپکتیو و ادراکمان به این فضای ماه شکل وارد شدیم. به‌نظر می‌رسد که در فیلم‌های علمی‌تخیلی، صرف‌نظر از عمق نفوذ بصری ما به عرصه‌های عظیم ناشناخته ـ چه در خطوط پس‌رونده در بی‌نهایتِ تصویر شده در سفر فضایی کوبریک در ۲۰۰۱ ـ **یک ادیسه‌فضایی**، و چه در دورنماهای بی‌پایان ماشین‌های کرل در سیاره‌ی ممنوع ـ دوربین همچنان از طریق همین کنش بغرنج باز قاب‌دهی به‌وسیله‌ی مدل‌ها و نسبت‌های مقلوب، می‌خواهد تا انسان را به تصویر بازگرداند و او را به‌عنوان عنصری از نظم و کنترل بصری باز مستقر کند. در نتیجه سرانجام مشخص می‌شود که این ماشین‌های فضایی کرل، تنها افزوده‌هایی برنهاد موربیوس دانشمند، و در حد اندکی بالاتر از برج‌های پوشیده از ابر انسان‌ها هستند. و درمی‌یابیم که گذر در فضای لایتناهی ۲۰۰۱، نهایتاً سوار بر، و شامل بر، فضایی است که ابزار دیداری درون ادراکش را داشته است ـ چشم براونی.

هر چقدر که مرزهای سینمای علمی‌تخیلی را گسترش دهیم، نمی‌توان ***آگراندیسمان***، اثر میکل‌آنجلو آنتونیونی را براساس مختصات ظاهری‌اش، به این فرم متعلق دانست. ***آگراندیسمان*** در رویه‌اش، بیش از هر چیز به یک فیلم معمایی درباره‌ی قتل نزدیک

است. و با این حال فیلمی است که آشکارا درگیر امکانات فرم علمی‌تخیلی برای فراتر دیدن می‌شود، و قهرمانش دچار وسوسه و وسواس بُردِ تکنیکال دوربین به‌عنوان ابزار دیداری است. اما با این وجود، گستره‌ی نمایش و نیز تأکید فیلم بر چیزی به کل متفاوت با فیلم‌های علمی‌تخیلی است. در حقیقت، آن‌چه عنوان فرابافت کندوکاوهای دیداری این پروتاگونیست، مورد بررسی قرار می‌گیرد، سرشتِ خودِ ادراک قاب‌بندی شده، و محدودیت‌های هر دو ابزار دیداری‌ست، هم دوربین عکاسی ثابت پروتاگونیست، و هم دوربین فیلم‌برداری که قاب‌های سینمایی را برای نظام ادراک انسانی عرضه می‌کند. در صحنه‌ی محوری در پارک، پروتاگونیست متوجه زوجی می‌شود که در فاصله‌ی دوری از او ایستاده‌اند و مشغول صحبت هستند. او چندین‌بار از آن‌ها عکس می‌گیرد، اما از محدودیت‌های موجود در جایگاه انسانی قابل دیدن خودش و آن‌ها در گستره‌ی ادراکی دوربین، راضی نیست. اگر موقعیت این زوج در آن باغ را واجد کنایه‌ها و معانی ثانوی مرتبط با بهشت بدانیم، پروتاگونیست بی‌اراده در پی رفتن به فراسوی آن است. اما او به دنبال چیست، و اصلاً چرا نگاه می‌کند؟ او در اصل سویه‌ی بصری فرم علمی‌تخیلی را وارونه می‌کند؛ چراکه نقطه‌ی کور ادراک انسانی را نه در آینده و فضای بیرونی، که درگذشته‌ی پیشانژادی، گذشته‌ای پیش از انسان، قرار می‌دهد. و با این وجود، توانایی او در نگریستن به این تهی‌گی از توانایی ناظر علمی‌تخیلی فراتر نمی‌رود. در واقع، در فیلمی که به‌نظر می‌رسد یک پارودی گروتسک از جاه‌طلبی‌های هاین‌لاین در *مقصد: کره‌ی ماه* باشد، این عکاس با کشف خطوط بیرونی یک جسد در میان اشکالی محو و مبهم، می‌خواهد نظم انسانی را در خلأ احیا کند. اما مرگی که موجب این جست‌وجو می‌شود، با مرگ قطعی داستان‌های معمایی، تفاوت بسیار دارد. پروتاگونیست با بزرگ‌نمایی مداوم مجموعه قاب‌هایی که در پارک گرفته است، به تنها چیزی که می‌رسد آن است که واقعیت بازنمایی شده را به‌طور فزاینده‌ای غیرقابل درک و بیگانه کند. به‌علاوه به‌نظر می‌رسد که تلاش‌های او برای بازقاب‌دهی این حوزه‌ی ادراکی، از مراحل ژانری متوالی گذر می‌کند. در ابتدا، هنگامی که او لحظه‌ای رائیت می‌کند که زن با حالتی به‌سویی می‌نگرد که گویی از ترس میخکوب شده است، ما با پژواکی از فانتزی گوتیک روبه‌رو می‌شویم. بعد، هنگامی‌که تخیل عکاس، آن نگاه را با یک مرد مسلح فرضی و جسدی در میان بوته‌ها مرتبط می‌کند، با یک معمای قتل مواجه می‌شویم. و سرانجام هنگامی‌که او در جست‌وجوی عامل یا علتی، تا زمانی‌که تمام نشانه‌های انسانی در پراکندگی نقطه‌ها و فضاهای خالی بی‌معنی‌ناپدید شوند، تصاویرش را بزرگ‌نمایی می‌کند، ما با وحشت طرف می‌شویم. پروتاگونیست در آگراندیسمان عکس‌هایش، مرتباً بر توانایی‌اش برای قاب‌دهی تأکید می‌کند. هر چند که آن‌چه حالا در قاب‌های او جای می‌گیرد، منظره‌ای تهی از نشانه‌های حضور انسانی است. فضایی که انسجامش، ورای تمام قوای ادراک، تنها می‌تواند به کنشی از ایمان تعبیر شود. قهرمان *آگراندیسمان*، امیدوار است تا از طریق آلبوم عکس‌هایش، نظم انسانی را، دست‌کم به‌شکل روایت، بر جهان مادی تحمیل کند، چراکه در این‌جا، در سرشت مکاشفه‌گرانه‌ی منظرهایش، پایانی است که با آغاز این مکاشفه در پارک، تطابق دارد. اما این قصه در هرج و مرج تصاویری که فیلم را تشکیل می‌دهند، هیچ نظمی نمی‌یابد. و زندگی خود پروتاگونیست، از طریق چشم دوربین فیلم‌برداری، در پرسه زدن‌های بی‌هدفش دیده می‌شود و آن هم به نوبه‌ی خود در مقابل قاب‌های روایت مرد مقاومت می‌کند. پروتاگونیست در تمرکز وسواسی‌اش بر عکس‌های پارک، در حقیقت نبرد محتوم به شکستی را در تله‌ی ادراکی عمق میدان آغاز کرده، و قدرت دورنمایی که او امیدوار است به آن نظم ببخشد و تحت کنترل دربیاورد، به بی‌نظمی و انکار وجود خود او می‌انجامد. او (و ما به همراهش) پس از آن‌که جسدی را در پارک می‌بیند و در بازگشت هیچ نشانی از آن نمی‌یابد، وحشتی را تجربه می‌کند که هم بر شکاف میان فاعل بیننده و مفعول دیده شده، و هم بر شکاف میان ناگزیری‌های ادراک استوار است. در صحنه‌ی پایانی *آگراندیسمان*، پروتاگونیست به تماشای هنرپیشه‌های نمایش بی‌کلام یک بازی می‌رود که به‌نظر ما یک مسابقه‌ی تنیس خیالی می‌آید، او می‌کوشد تا از طریق گرفتن و بازگرداندن توپ نامرئی بازی ـ به آن‌ها، وارد دنیای نابه‌هنجارشان شود و با نوعی انتقال همراه با وحشت، از پس این کار برمی‌آید. حالا ما در ورای

قاب، به‌صورتی غیرمنطقی، صدای توپی را که به آن ضربه می‌زنند می‌شنویم. قاب او، در حضوری مشترک با قاب آن‌ها، دخول او به آن دنیا را تأیید می‌کند. دوربین فیلم‌برداری، در حالی‌که پروتاگونیست را در مرکز قابش قرار داده و بر آن ثابت شده است، عقب می‌کشد و به این ترتیب، در تقابل با بزرگ‌نمایی‌های عکاس، در سویه‌ی ادراکی خود، فرم انسانی تا ابد کوچک‌شونده‌ای را در میانه‌ی یک پس‌زمینه‌ی خالی جا می‌گذارد. عکاس کوچک دوربینش را، همان ابزاری را که می‌خواست با آن جهان مادی را منظم کند، برمی‌دارد و در این لحظه به‌سادگی ناپدید می‌شود، گویی که در کوچک‌روزنه‌های قاب فیلم‌بردار ـ همزادش ـ سقوط کرده باشد، و سقوط او، بی‌قدرتی قاب‌های انسان برای کنترل تصاویری که به‌کارگرفته را، به معمای بزرگ‌تر ادراک نسبت می‌دهد.

اگر *آگراندیسمان* سفر روزانه‌ی دور و دراز انسان به شب ادراکی را تعقیب می‌کند، *مردکوچک حیرت‌انگیز* جک آرنولد این سفر را در روال احساساتی‌اش انجام می‌دهد. در نگاه اول، بیش از تفاوت، شباهت‌های بیش‌تری در موقعیت‌های این دو فیلم به‌چشم می‌رسد. *مردکوچک حیرت‌انگیز* همان‌قدر که *آگراندیسمان* در ظاهر یک فیلم معمایی است، به فرم علمی‌تخیلی تعلق دارد، اما تغییرجهت ناگهانی‌اش به‌سوی فرم وحشت نیز قابل ملاحظه است.

این فیلم، به لحاظ کندوکاو ادراکی واقعیت در نزد انسان، بیش از *آگراندیسمان*، در پی لبه‌ی پیش‌رونده حرکت نمی‌کند. در حقیقت، منظر این فیلم، میکروسکوپی است.

موضوع این فیلم نیز یک قاب منفرد است ـ قابی که برای شخصیت اصلی، همه‌ی دیگر قاب‌ها را نیز شامل می‌شود، چراکه این قاب در واقع فرم خود اوست، فرمی که او می‌کوشد تا با آن به دنیایش نظم ببخشد. جالب آن است که تمام‌کنش‌های فیلم آرنولد درون قاب راحت و آشنایی از یک خانه‌ی طبقه‌ی متوسط امریکایی دهه‌ی پنجاه می‌گذرد، خانه‌ای که پروتاگونیست فیلم، اسکات کی‌ری در نسبت با آن شروع به کوچک‌شدن می‌کند، و خانه بدل به قلمرو بیگانه‌ی فشارهای بی‌زمان می‌شود. همین موقعیت اسکات ـ کوچک‌شدن حیرت‌انگیز و قطعی او ـ است که یک تفاوت بسیار مهم را بین این دو فیلم آشکار می‌کند: او در آن‌سوی دوربین پروتاگونیست *آگراندیسمان* قرار گرفته‌است. وحشت او در واقع از آن است که او هیچ کنترل دیداری‌ای بر منظره‌هایی که احاطه‌ش کرده‌اند، ندارد. برای او، مکاشفه‌ی ادراکی و بقا ـ چشم و موجودیت‌اش ـ یکی شده‌اند.

مکاشفه‌ی نهایی *آگراندیسمان* این است که سوبژه‌ی بیننده در تمام مدت، خود، ابژه‌ی دیده شده بوده است و به لحاظ بصری با هر الگوی انسانی دیگری ناهمخوان است. قهرمان آرنولد راهی یکسر متفاوت را در پیش می‌گیرد، او ابژه‌ای است که به‌شکلی حیرت‌انگیز، به سوبژه و بیننده بدل می‌شود. همچون قهرمان بی‌نام دوربین به دست آنتونیونی، اسکات کی‌ری نیز می‌تواند هر کسی باشد. اما تشابهات همین‌جا تمام می‌شوند. اسکات دوربینی ندارد، و از همان آغاز هم هیچ نشانه یا هویتی از خودبه‌مثابه فاعل بیننده نشان نمی‌دهد. او هنگامی که در یک تعطیلات ملال‌آور به‌سر می‌برده، تحت‌تأثیر یک «مه» گیج‌کننده و به‌شکلی غیرقابل توضیح، شروع به کوچک‌شدن می‌کند. اگر ابر احاطه‌کننده‌ی او اتمی می‌بود، او را می‌شد محصول کندوکاوها و تحقیقات علمی به‌حساب می‌آورد که از سوی دکترها با اشعه‌های ایکس و دیگر ابزارها مورد معاینه قرار می‌گیرد. همچنان‌که او کوچک می‌شود، به‌تدریج از تمام نشانه‌هایی که انسان می‌تواند با وجود آن‌ها مدعی استیلای ادراکی‌اش بر باقی طبیعت باشد، محروم می‌شود ـ حلقه‌ی عروسی‌اش از انگشتش می‌افتد، نمی‌تواند یک مداد را بردارد، یا از پنجره به بیرون نگاه کند، لباس‌هایش از تنش می‌افتند. در طول کوچک‌شدن او، اشیای محیط اطرافش، که زمانی او در قیاس با خود و تنها با یک نگاه اندازه‌شان را می‌گرفت، یکی‌یکی از کنترل ادراکی او خارج می‌شوند. قیافه‌ی یک‌گربه‌ی معمولی در نسبت با کوچک‌شدن اسکات، هیولای ترسناکی می‌شود، و یک لنگه کفش عادی که در پایی، بر کف زیرزمین قدم می‌زند، به نیروی وحشتناک، تهدیدگر و غیرقابل توضیحی بدل می‌شود.

اما به‌شیوه‌ای که دوربین برای نمایش سقوط اسکات برمی‌گزیند، این سقوط، نه شوم، که سعادتمندانه نشان داده می‌شود. ما به‌عنوان ادراک‌کنندگان، پارادوکسی را تجربه می‌کنیم که براساس خطوط و سویه‌هایی که در جهت‌های مخالف هم حرکت

می‌کنند، پدید می‌آید.

اما این خطوط همواره در یک مرکز به هنجار به هم می‌رسند که برای فیلمی درباره‌ی کوچک‌شدن، بسیار شگفت‌انگیز است: فرم قابل دیدن انسان. دوربین فیلم ***مرد کوچک حیرت‌انگیز***، همچون دوربین مورد استفاده‌ی پروتاگونیست آگراندیسمان، واقعاً میکروسکوپی است. دوربین قهرمان ***آگراندیسمان*** تصویر پیکره‌های در دوردست پارک را آن‌قدر بزرگ‌نمایی می‌کرد تا هم آن‌ها و هم فرم‌های اطرافشان نقطه‌نقطه می‌شدند و منطق بصری در این آگراندیسمان‌های آویزان بر دیوار استودیو، به تمامی متلاشی می‌شد. آشکار است که در نظر آنتونیونی، هنگامی‌که ارتباطات ادراکی انسان با جهان مادی از بین می‌رود، انسان باید ناپدید شود، چراکه اصلاً خود فرم او براساس این ارتباطات تعریف می‌شود. منطق قصه‌ی آرنولد نیز بی‌امان به‌سوی همین نقطه‌ی کور میل می‌کند؛ هرچند که به لحاظ بصری هرگز تا بدان پایه نمی‌رسد. دوربین در ***مرد کوچک حیرت‌انگیز***، در همان حینی که مرتباً کوچک‌شدن اسکات کی‌ری را نشان می‌دهد، بی‌وقفه می‌کوشد تا او را در دیدرس قرار دهد، و فرم او را در مرکز قاب ادراکی ما حفظ کند، آن‌هم در شرایطی که هر چیز دیگری در این قاب، همراه با شرایط ادراکی اسکات، فرم و شکل خود را از دست داده، و به لحاظ بصری غیرقابل تعیین می‌شود. منطق‌روایی این فیلم نیز، که آزمون سقوط اسکات را با شدت هر چه تمام‌تر یک آزمایش پی می‌گیرد، احتمالاً علمی‌تخیلی است. هر چند که منطق دوربین تغییرجهتی ناگهانی به احساسات‌گرایی را ارائه می‌دهد.

فیلم آرنولد غالباً به‌خاطر ترفندهای فیلم‌برداری‌اش ستایش شده است. اما «ترفند» واقعی در این‌جا حفظ دو سطح ادراکی مجزا و بالقوه متضاد، در کنار هم و در عملکرد همزمان با هم است، و آن این است که اسکات کی‌ری، که در یک سطح روایی در حال کوچک‌شدن است، در سطح بصری علی‌رغم تمام توقعات در جهت مخالف، می‌تواند رابطه‌ای «نرمال» را به لحاظ نسبت و پرسپکتیو میان فرم خود، قاب، و ما بینندگان به‌وجود آورد. جالب این است که در این‌جا برخلاف ***آگراندیسمان*** ابزار دیداری نیست که موجب اغتشاش بصری می‌شود، بلکه خود ابژه‌ی مورد مشاهده است. در واقع «آگراندیسمان» حقیقی در این فیلم اتفاق می‌افتد، و جلوه‌های آن را می‌توان در اسباب بیش از اندازه بزرگ خانه، زوایای دوربین و انیمیشن مشاهده کرد. این استیلای دکور ساخته یا بازسازی شده در ***مرد کوچک حیرت‌انگیز*** بسیار مهم است. برای درک آن، باید به اشیای حاضر در این فیلم توجه کنیم، که هر چه هم بزرگ باشند، آن‌جابودگی‌شان محتوایی را دربر دارد که دوربین نمی‌تواند تصویرش کند. علی‌رغم نسبیت مطلق دیدگاه‌ها، این اسباب‌ها شکلی را کسب می‌کنند، و آن‌چنان به‌نظر آشنا می‌آیند که خواه‌ناخواه موجب شکل‌گیری یک رابطه‌ی نسبی مناسب با چشمی که شاهدشان است، می‌شوند، و این هم برای ما و هم برای اسکات کی‌ری رخ می‌دهد. این احیای مجدد جهان پیرامونی، از طریق تکنیک ظریف تغییر دیدگاه‌ها کامل می‌شود. این تکنیک ریتمی از نماهای صعودی و نزولی، زوایای آونگی، فواصل، و پرسپکتیوهایی را شامل می‌شود که باعث می‌شوند یک شیء خاص، متناوباً آشنا یا بیگانه جلوه کند. آن‌چه این وارونه‌سازی مداوم پرسپکتیوها در ذهن جایگزین می‌کند، ایجاد یک نقطه‌ی تعادل دائمی و یک فضای به‌هنجار میان چیزهایی است که در ابتدا به لحاظ بصری متضاد فرض می‌شوند. این فضا، همچنان‌که در مثال‌های آتی خواهیم دید، متعلق به خود فرم انسانی است.

دوربین به چشم‌اندازی از اتاق‌نشیمن خانه‌ی کی‌ری باز می‌شود. یک صندلی، پشت به ما، در پیش‌زمینه قرار دارد. همسر کی‌ری، روبه صندلی، در پس‌زمینه ایستاده است. همه چیز در محل و پرسپکتیو صحیح به‌نظر می‌رسد. بعد کات می‌کنیم به نمایی از جلو، از صندلی. این چرخش کامل، اندام کوچک اسکات را آشکار می‌کند، او آن‌قدر کوچک است که پشتی صندلی او را که به آن تکیه داده، از نظر پنهان می‌کرد. اولین واکنش ما آن است که میزان کوچک‌شدن او را اندازه بگیریم. اما واکنش دوم ما، پس از آن‌که از شوک این چرخش کامل به‌در آمدیم، بیش‌تر با داده‌های بصری این صحنه همنوایی دارد و آن هم این است که ما صندلی را بیش از حد بزرگ تشخیص می‌دهیم. از این زاویه، صندلی فرمی غول‌آسا یافته که آن‌قدر بزرگ می‌نماید که حتی از قاب هم بیرون زده‌است. اما حتی با این وجود، در این توالی ادراکات، ما باید

صندلی را به‌عنوان همان صندلی قبلی شناسایی کنیم. و از آن‌جایی که صندلی بزرگ شده است، پیکر کی‌ری، که تنها کنتراست می‌تواند به ما بگوید که کوچک‌شده است، در تمرکز بصری قرار گرفته، به نحوی که این اندام کوچک، به‌طور نسبی، همان فضایی را در قاب اشغال می‌کند که همسر «نرمال» او در کمپوزیسیون قبلی اشغال کرده بود. در صحنه‌ای دیگر، دوربین وارد سرسرا می‌شود، و ما متوجه یک خانه‌ی عروسک در گوشه‌ای می‌شویم. گرچه همه چیز به لحاظ بصری منظم است، خود ابژه در این خانه‌ی بی‌بچه فاقد نظم است. ناگهان، گویی در واکنش به این ناراحتی و کنجکاوی ایجاد شده، دوربین با یک جابه‌جایی ما را به این خانه‌ی درون خانه می‌برد، و ما اسکات را می‌بینیم که بر یک کاناپه‌ی «مینیاتوری» لم داده است. مجدداً، آن‌چه مامی‌بینیم، دروغ قصه‌ای را که به ما گفته می‌شود، آشکار می‌کند. قاب سینمایی همان است. و اسکات، در رابطه‌ی نسبی با آن و با ما، همان فضای یک مرد «نرمال» در اتاق‌نشیمن خانه‌ی «نرمال»اش را اشغال می‌کند.

ما از طریق تمام این تغییر پرسپکتیوها، نسبیت و حتی تصادفی‌بودن ادراکات‌مان را تجربه می‌کنیم. اما همه‌ی این‌ها صرفاً برای یک لحظه است. کافی است تا چشم به‌هم بزنیم و فرم انسانی به رابطه‌ی درستش با قاب و با ما برگردد. در این‌جا چیزی تقریباً پاسکالی اتفاق می‌افتد. در جایی‌که مرد فیلم، در خطر بیش از حد کوچک شدن قرار می‌گیرد، فیلم‌ساز، همچون خدای پاسکال، اشیای فرابافتی مانند صندلی یا خانه‌ی عروسک را آن‌قدر بزرگ‌نمایی می‌کند تا مرد را به کمپوزیسیون بازگرداند، و این چنین به ما نشان می‌دهد که قاب تغییر نمی‌کند، چراکه قاب همان فضای انسانی نامتغیر میان بی‌نهایت کوچک و بی‌نهایت بزرگ است. در واقع، همین فرآیند بر هوبریس مرد نیز عمل می‌کند. هر چقدر کی‌ری کوچک‌تر می‌شود، پرمسؤولیت‌تر و حق‌طلب‌تر می‌شود: او یک کتاب می‌نویسد، همسرش و دنیا را به‌خاطر تقدیرش سرزنش می‌کند، اظهارنظرهای قهرمانانه‌ای می‌کند. دوربین با قرار دادن او در خانه‌ی عروسک، پرسپکتیو مناسبی از تکبر بیهوده‌ی او به دست ما می‌دهد. حتی در چنین شرایطی، انسان باید برای بازپس‌گیری نقش حقیقی‌اش به‌عنوان متر و مقیاس همه‌ی چیزهایی دیدنی، تلاش کند.

انسانیت و توان دیدن یکی هستند و اسکات، که این عقیده را همه جا با خود می‌برد، درمی‌یابد که حتی خانه‌های عروسک باید دوباره، و این‌بار بزرگ‌تر، حول او ساخته شوند.

این نمایش نسبیت، ما را برای مواجهه‌ی بحرانی اسکات با عنکبوت آماده می‌کند. این صحنه، که ظاهراً وارونه‌ی گروتسکی از رابطه‌ی نرمال میان انسان و حشره است، در کف زیرزمینی اتفاق می‌افتد که حالا از نظر اسکات به چشم‌انداز وحشتناکی بدل شده که اشیای آشنا ـ قوطی‌های رنگ، تله‌موش‌ها، راه آب ـ به موانعی بی‌شکل و غول‌آسا تغییر یافته‌اند. ما از طریق چشمان او نسبیت چیزها را تجربه می‌کنیم. و از طریق چشمان خودمان، تداوم را تجربه می‌کنیم؛ حضور او ما را وامی‌دارد که این هیولاها را مخلوقات عظیم صحنه‌پرداز یا هنر انیماتور بدانیم. در نتیجه، هنگامی که اسکات کی‌ری، آماده‌ی نبرد در این چشم‌انداز می‌شود، نه تنها هنوز اعلام وجود مؤکدی به‌عنوان یک انسان می‌کند، بلکه خود را انسانی بزرگ‌تر از همیشه جلوه می‌دهد، و این پارادوکس موقعیت سینمایی‌اش ما را با شدت هر چه تمام‌تر تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. انسانیت او در سطح روایی غیرممکن است، چراکه ممکن نیست یک موجود در ابعاد حشره، مغز یک انسان را داشته باشد. اما اسکات نه تنها به عنوان یک انسان قابل دیدن پیش‌روی ما می‌ایستد، بلکه کماکان سهم برحقش از قاب را هم اشغال می‌کند.

ولی پیروزشدن بر عنکبوت، پایان این آزمایش نیست. اسکات منطقاً باید تا آن‌جاکوچک شود که همچون پروتاگونیست آنتونیونی ناپدید شده و هم فرم و هم خودنمایی به‌هنجارش را در پراکندگی تصادفی ذرات از دست بدهد. اما ترفندهای این فیلم، تا پایان علیه آن فشار و انگیزه‌ی *کندوکاوی* عمل می‌کنند که ما را تا حد از دست دادن بینش و هویت‌مان به‌عنوان بیننده، به عمق میدان بازن و معماهای ادراکی‌اش می‌کشاند و این‌چنین به اسکات اجازه می‌دهد تا از راه شکاف‌ها و فضاهای خالی موجودیتش به‌عنوان یک انسان، در یک مکاشفه‌ی بصری، و این‌بار احساساتی، ما را حتی تا فراسوی دورترین مرزهای سازماندهی انسانی رهنمون شود. ما همراه با اسکات از سوراخ سوزن وحشت عبور می‌کنیم،

و به تماشای فرم‌های‌مان می‌نشینیم که تا بی‌نهایت کوچک می‌شوند تا سرانجام خود، بی‌نهایت شوند. پارادوکس نهایی در این فیلم، یک وارونگی اِمرسونی است. به این معنا که تنها با هیچ شدن، انسان می‌تواند همه چیز را ببیند و به این طریق او، ما را به‌عنوان موجودات ادراک‌کننده، تا فراسوی نابسامانی هدایت می‌کند و در تأکیدی احساساتی، معجزه‌ی ظالمانه‌ای ورای همه‌ی کندوکاوها صورت می‌دهد، و آن این است که سیستم انسانی نظم، ویران نشدنی است.

در تیتراژ آغازین ***مردکوچک حیرت‌انگیز***، در یک طرف صفحه، سیلوئت سفیدبزرگی از یک مرد را می‌بینیم، و در طرف دیگر یک ابر اتمی کوچک را. ابر رفته‌رفته بزرگ می‌شود و مرد کوچک می‌شود، اما این دو در نسبت مستقیم با یکدیگر اتفاق می‌افتند. در نهایت اما مرد ناپدید نمی‌شود، بلکه بدل به «مه» کوچکی می‌شود که این‌بار به‌صورت افقی در عرض قاب حرکت می‌کند و همه‌ی چیزهای دیگر را کدر می‌کند و همچون در ***آگراندیسمان***، میدان بی‌شکل و بی‌معنایی از نقاط و ذرات را پدید می‌آورد. اما در ***آگراندیسمان***، این تهی‌گی پایان فیلم بود و در این‌جا پایان و آغاز یکی شده‌اند. در این ساختار حلقوی، قاب تصویر این‌گونه به ذهن متبادر می‌کند که فرم و بینش انسانی تا ابد پایدار می‌ماند. روایت فیلم آرنولد، به‌شیوه‌ای نامحتمل و از طریق پسرنگری مردی به‌نام اسکات کی‌ری صورت می‌گیرد که بسیار پیش از این، تا حد رسیدن به هیچ کوچک شده است. اما آن کوچک‌شدن تدریجی که در این ساختار حلقوی توصیف می‌شود، تنها یک آغاز است. در صحنه‌ی پایانی، دوربین یک‌بار دیگر، از پروتاگونیستی که بر روی علف و در زیر آسمان پهناور ایستاده، به طرف بالا حرکت می‌کند. دوربین آن‌قدر بالا می‌رود، که سرانجام، فرم پروتاگونیست، در میان نقش‌بندی‌های غیرانسانی اشیاء پیرامونش، به‌شکلی برگشت‌ناپذیر از بین می‌رود. اما در این لحظه دوربین تغییر مسیر می‌دهد و شروع به حرکت به سمت ستارگان بی‌شمار می‌کند، آسمان‌ها را در نگاه ما نزدیک‌تر می‌آورد، و با متانت تمام، قوای کندوکاوی ما را احیا می‌کند، تا قاب خودمان را بر طبیعت تحمیل کنیم. اما باید پذیرفت که این نوسان متعادل‌کننده‌ی نهایی دوربین، مانوری احساساتی و عملی حاکی از وفاداری و ایمان به قوای ادراکی انسان، فارغ از هر دانش یا امیدی است.

به‌نظر می‌رسد که از دل آن تبدّل‌فرم‌های ژنریکی که خلاصه‌وار بیان کردیم، امروزه موجی از وحشت پدید آمده است. بنابر استدلال ما، پدیداری این فرم، محصول نیازها و اضطراب‌های معرفت‌شناسانه‌ای است که در کل، بر خودِ کنشِ رسانش دلالت دارند، و در نگاهی جزئی‌تر، حاکی از عملکردهای رسانه‌ی فیلم و رویش و بالش فرم‌هایی نظیر علمی‌تخیلی و معمایی از درون آن رسانه هستند. بالیدن این فرم‌ها به واقع وحشت را از قیودی که فانتزی بر آن نهاده بود، آزاد کردند و به آن اجازه دادند تا کلیت زمینه‌ی سینمای امروزه را اشغال کند. وحشت، آن‌چنان که امروزه خود را بروز داده، باید به‌عنوان برگشتی به روابط ما با تصویر فهم شود، شرایط پارادوکسیکالی که توأمان از جذب و تردید مایه گرفته، سرانجام فضای میان آینه و خلأ را به خود اختصاص داده است. فیلم‌های اخیر با آن هیولاهای همه‌شناس‌شان همچون آن هیولای تغییرشکل‌دهنده و به قیافه‌ی مردی بزرگ و بدقواره و کندرو در فیلم **چیز** هاواردهاوکز، دیگر نمی‌توانند این فضا را پرکنند. در واقع، حالا وحشت در میان فرم‌های حل شونده، جایگاهی برای خود یافته است، و موجودیت انسان در آن جایگاه، همچون آیینی پاینده از تجزیه و جداافتادگی است. این را به‌وضوح می‌توان در بازسازی ۱۹۸۲ جان‌کارپنتر از **چیز** دریافت. در این فیلم، که ظاهراً به داستان جان دابلیو. کمپبل نزدیک‌تر است، حوزه‌ی کندوکاوی اصلاً خود بدن انسان است. بدنی که مسخرّ موجودات فضایی شده، اما هیچ نشانه‌ای از این تسخیرشدگی را در برابر چشم غیرمسلح قرار نمی‌دهد، و در نتیجه به قلمرو معمای کندوکاوهای عمیق‌تر بدل می‌شود. ما هیچ‌گاه موجودات فضایی را نمی‌بینیم یا کشف نمی‌کنیم. تنها از طریق یورش آن‌ها بر فرم بصری و به‌ویژه بر فرم بدن انسان و در نتیجه از طریق تأثیراتشان، به‌وجودشان پی می‌بریم. آن‌چه این فیلم به‌طور وسواس‌گونه نشان می‌دهد، آن است که فرم انسان، در این دنیای قشنگ نو، ورای فرم‌های علمی‌تخیلی و معمایی، دیگر هنجاری بصری یا سیستمی منظم را عرضه نمی‌کند. این فرم به تسخیر جنون پروتئین درآمده و از

درون متمایل به بی‌نظمی و انحلال است.

در دیگر فیلم‌های علمی‌تخیلی/معمایی اخیر، این موج وحشت با مقاومت احساساتی روبه‌رو می‌شود. بگذارید به‌عنوان مثال به ***آدم‌فضایی*** (**بیگانه**)، (ریدلی اسکات) اشاره کنم. در این‌جا «تولد» موجود بیگانه، یعنی بیرون‌زدنش از سینه‌ی جان هرت، فرم انسانی را متلاشی می‌کند. او در پیش‌روی‌اش، گسترش‌یافته و خدمه‌ی سفینه را یکی پس از دیگری از بین می‌برد، و به این طریق تدریجاً محیط «سخت» آغازین و سرشار از فلز و ماشین فیلم‌های علمی‌تخیلی را به دنیای ارگانیک و پرپیچ و خم وحشت سنتی تغییرشکل می‌دهد. از سوی دیگر، وحشت واقعی در خود فرم انسانی پابرجا می‌ماند، فرمی که حالا، نامنسجم و ناتوان از کنترل تمایلش به فروپاشی نظم است. با این وجود، موجود بیگانه نمی‌تواند به سهولت فرم انسانی را تسخیر کند، چراکه صرف‌نظر از تعداد فرم‌هایی که این موجود، جذبشان می‌شود، شکل انسان‌وار در نهایت از آن تبرّا می‌جوید؛ این موجود در نهایت به‌صورت موجود آشفته‌ای که از بخش‌های مختلف انسانی تلفیق شده ـ آرواره‌ها، دندان‌ها، اندام‌ها ـ گنگ و مبهم باقی می‌ماند. فرم انسانی نیز به‌خودی خود بهای مطمئنی محسوب نمی‌شود. صحنه‌ی کلیدی در این‌جا، ظهور ربات، به‌صورت اجزای تجزیه‌شده‌ی گرافیک، از زیر «پوست» دانشمندی به‌نام «**اَش**»است. این تجزیه‌ی فرم، برای آن‌که بیش از حد نیهیلیستی جلوه نکند، با احساسات‌گرایی تعدیل می‌شود. ***اَش*** به‌عنوان یکی از پیروان خردناب، ناکفایتی فرم انسان را، چه به‌صورت بیرونی و چه درونی برای مقاومت در برابر استیلای بیگانگان اعلام می‌کند. شگفت‌انگیز آن است که او نیز، در دام شکل بصری که به خود گرفته است، در پایان نظم انسانی را ترجیح می‌دهد. حالا «سر» او که به‌صورت توده‌ای فرسوده و در جنب‌وجوش از قطعات الکترونیک درآمده، پس از این‌که فرجام انسان را واگویه می‌کند، مکثی می‌کند، و ناگهان سیمایی از آن هویت انسانی راکه به‌تدریج از دست داده بود، بازپس می‌گیرد، و به ما لبخند می‌زند. سپس، در کنشی که گرچه کوتاه است، ولی می‌توان نگاه فراتر از وحشت انسانیت تعبیرش کرد، سر اَش برای ما آرزوی موفقیت می‌کند. ***آدم فضایی***، محدودیت‌های بیرونی فشار و انگیزه‌ی کندوکاوی انسان را در حدفاصلی از فرم انسانی و بی‌نظمی قرار می‌دهد، و زیر نشان «آدم فضایی» ضمیمه‌ی سفینه‌ی انسان را ـ دنیایی مکانیزه در تصور انسان باکامپیوتر مادر و راهروهای فلزی روده مانندش ـ به جایی می‌رساند که از آن‌جا شروع به گذار به آشوب پیش ـ ارگانیک می‌کند. در یک فیلم جدیدتر (که فیلم بدی هم هست)، یعنی در ***مکاشفه‌ی مغزی*** اثر داگلاس ترامبل، همان محدودیت‌ها در مغز انسان، و در لحظه‌ی مرگ افراد، قرار داده می‌شود.

در این فیلم، دانشمندان آزمایش‌های تماشاگه ذهنی خود را تا لحظه‌ای «ثبت» آخرین دم انحلال در مرگ ادامه می‌دهند. پروتاگونیست هیچ چاره‌ای ندارد مگر آن‌که این مرگ را تکرار کند. این‌چنین، او فروپاشی شخصیت و بدن را تجربه می‌کند. در پایانی که به لحاظ شمایل‌نگاری سفر ۲۰۰۱ تا نقطه‌ی کور لایتناهی و وارونگی احساساتی ***مرد کوچک حیرت‌انگیز*** را تلفیق می‌کند، قهرمان ***مکاشفه‌ی مغزی*** این آزمون سخت را پشت‌سر می‌گذارد. یک بار دیگر، بیننده به‌شکلی معجزه‌آسا، از آشوب ادراکی گذر می‌کند، این‌بار او از آشوب ذهن خود می‌گذرد، تا حقانیت هدف و فرم انسانی را ثابت کند. اما در این‌جا گستره‌ی ***پرستاره‌ی*** آرنولد مورد اصابت چوب‌دست جادویی دیزنی قرار گرفته است. چراکه این پروتاگونیست نه تنها آغوش همسر دوست داشتنی‌اش را بازپس می‌گیرد، بلکه آن دو به فضای لایتناهی منتقل شده و فرم‌هایشان تا ابد در یک حباب مصون می‌ماند.

تغییرجهت احساساتی این فیلم‌ها به حد کافی آشکار است. اما در بسیاری از دیگر فیلم‌های اخیر، حتی فیلم‌هایی که در ظاهر متعلق به ژانرهای رئالیستی هستند، همین تنش میان انگیزه‌های کندوکاوی و احساساتی به‌نظر می‌رسد که نتایج نامعینی را به‌بار می‌آورد. بیایید به‌عنوان جمع‌بندی، فیلمی چون ***مرد فیل‌نما*** اثر دیوید لینچ را بررسی کنیم. اگر متن اشلی مونتاگ مطالعه‌ای در باب شأن انسانی است، لینچ سرگشتگی انسانی را به ما تحویل می‌دهد.

همه‌ی کاراکترها در این فیلم، و ما به همراه آن‌ها، تنگنایی ادراکی را تجربه می‌کنند. ما به صدای پیراسته و حساس انسانی گوش می‌کنیم، اما در همان زمان مجبوریم به هیبتی که به‌شکلی هیولاوار تغییر قیافه داده نگاه کنیم، سر و صورتی که در نقاب

فیل‌مانندش، محدودیت‌های بیرونی انسان را مختل می‌کند، چیزی که در رابطه‌ای تاریک سو با انگلستان عصر ویکتوریا و لاف و گزاف‌های کلی فرهنگ غرب قرار دارد. بار دیگر به‌نظر می‌رسد که نمایش بر محدودیت موجودیت ادراکی انسان تمرکز یافته، در لحظه‌ای که آینه‌های آدمی کدر می‌شوند و فرم او با رشته‌ی باریکی از کلمات روبه‌رویش قرار گرفته، و به لحاظ بصری برای خودش بیگانه می‌شود. اما آیا مطالعه در باب‌شأن انسانی در نهایت به یک فیلم وحشت تبدیل می‌شود؟ با در نظر گرفتن پایان‌بندی‌های بسیار شبیه به هم، آیا این داستان به قصه‌ی هیولای کوچک حیرت‌انگیزی بدل نشده که عمل نهایی‌اش پاگذاشتن در قاب یکی از تصویرهای مربوط به زندگی انسان‌های طبیعی است که او بر دیوارهای خانه‌اش نصب کرده، و در نهایت بسان انسانی در خواب به آغوش مرگ می‌رود؟ همچون در فیلم آرنولد، در این‌جا نیز دوربین برای نابودکردن توقف نمی‌کند، بلکه از سوراخ سوزن رد می‌شود. دوربین، از ورای مناره‌های کلیسای جامع مینیاتوری *مرد فیل‌نما*، نگاه ما را معطوف به سوراخ‌های میان‌پرده‌هایی می‌کند که در گذشته او را در این اتاق تنها حبس کرده بودند، و حواسمان را مجذوب قطعه‌ی موسیقی بی‌شکل و احساساتی آداجیو اثر سامونل باربر می‌کند، و آن را تا ستاره‌ها گسترش می‌دهد. آخرین گفته‌ی اسکات کی‌ری این بود که در فیلم لینچ ما باید بپرسیم چه کسی صحبت می‌کند، و فراتر از آن، چه کسی یا چه چیزی به این اعماق کیهانی می‌نگرد. اگر این گفته‌ها، همراه با آخرین بازدم مرد فیل‌نما از دهان او خارج شده‌اند، و این آزادی او از دفرمه شدنش است، پس آیا چهره‌ی قاب‌شده‌ی مادر هم می‌تواند خود را از حصار قابش خارج کرده و در منظره‌ی ستاره‌ها گسترش یافته، و چون مانعی ادراکی عمل کند و از انحلال نهایی فرم و روح انسانی در جریان نامشخص بی‌ثباتی اشیا جلوگیری کند، به این دلیل که اگر هیچ چیز نمی‌میرد، پس آیا همه‌ی فرم‌ها باز هم باید منحل شوند؟ این نمای احساساتی پایانی، این چهره‌ی در میان ستاره‌ها، اگر نه امیدی نهایی و منعکس در خلأ، و اگر نه پیش‌درآمدی بر وحشتی از نو آغاز شده، پس مبین چیست؟

این‌ها پرسش‌هایی هستند که ما در برابر شمار روزافزون فیلم‌های امروزه ناگزیر از مطرح کردنشان هستیم. و بازگشت به چشم‌انداز ساده‌تر و آرمانی‌تر به آن‌ها پاسخی نخواهد داد. در واقع، پرسش دیگر این نیست که یک فیلم مفروض به چه ژانری تعلق دارد، بلکه این است که طبقه‌بندی‌های ژنریک تا چه حد به کار فهم فیلم و پویه‌شناسی فرمال آن می‌آیند؟ امروزه تماشای فیلم، ما را شبیه به کودک فیلم *روح شریر* اثر اسپیلبرگ می‌کند. پدر، در اتاق‌نشیمن راحتی‌اش و در مقابل صفحه‌ی برفکی تلویزیون به خواب رفته است. او، همچون منتقد ژانر سنتی، کاری به کار این صفحه‌ی نمایش‌گر موقتی و فقدان تصویرش ندارد، چرا که او بر آن گمان است که این صفحه فردا دوباره با از سرگرفته‌شدن پخش سراسری معمول، با قاب‌های دقیقاً قابل‌شناسایی پرخواهد شد. اما دختربچه، گرچه خود محصول عصرجدید اشباع سینمایی است، میخکوب این صفحه شده است. او آموخته که به ورای قاب‌های سیستم بسته‌ی ژنریک نگاه کند. آموخته که به خود تصاویر بنگرد، و به آن‌ها اجازه دهد به مرحله‌ی نور و صوت شکل نگرفته منتقل شوند. میل ساده به دیدن و قابی که بایستی آن عمل دیدن را هدایت و محدود کند، در این صحنه که کودک مجذوب تصویر برفکی شده است، برای لحظه‌ای با هم متعادل می‌شوند و به این طریق، به اصطلاح فضای جدیدی برای کندوکاو ژنریک به‌دست می‌آید. اما آیا ما می‌توانیم به خیره‌شدن به این قلب تپنده‌ی فاقد بیان ادامه دهیم بدون آن‌که فرم انسانی را در لباس مظاهر ژنریک قدیمی‌اش بازگردانیم؟

اسپیلبرگ در فیلم خود نمی‌تواند چنین کند، زیرا که در پایانِ جریان درهم و برهم نور و صدا که از صفحه‌ی تلویزیون به این خانه‌ی جن‌زده هجوم می‌آورد، آن آدمک‌های مومی‌شکل از گورهای راحت متعلق به فیلم‌های قدیمی وحشت، به‌پا می‌خیزند، هر چند که ما برای لحظه‌ای کوتاه، تنها شاهد صفحه‌ی نمایش‌گر برفکی بودیم... آن تنش ادراک‌شده‌ی میان کندوکاو و احساسات‌گرایی شاید باعث شود تا با چشمانی نو، به فیلم، و به ادبیات نگاه کنیم.

این تنش پیش از این، در پایان فرآیند طولانی تغییرشکل‌های فرمال، سیراحساساتی فرم علمی‌تخیلی به فرم وحشت را، به ما نشان داده است.

◄ پی‌نوشت:

1. transformation
2. A Browrian Movement
3. gorgon عفریتی در اساطیر یونان باستان

۴. آزمونی در روان‌شناسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی