گونه وحشت

□علیرضا کاوه

«هیچ فیلمی نیست که منحصراً آن را متعلق به یک گونه بدانیم و هیچ مشخصاتی از یک گونه وجود ندارد که شمولیتی مطلق برای همهٔ آثار منتسب به آن به دست دهد.» و اگر جز این می‌بود هنر سینما به راهی دیگر می‌رفت و در کلیشه‌ها و فقدان خلاقیت معنی می‌یافت. چنانچه به ترکیب بالا همچون بسیاری از نظریه‌پردازان گونه معتقد باشید به دشواریِ کارِ ساختارگراها و نشانه‌شناسان، و همچنین اهمیت بررسی‌هایشان و جاودانگی مطالعاتشان باور خواهید داشت. مدلی که از سوی محققان برجسته‌ای چون پراپ، استروس، وفرای ارائه شد هرگز از بررسیهای پیرامون گونه تا بدان حد دور نشد که تمام شده بدانیمش. همچون فروید که روانشناسان مخالف او هم از روش خودش برای نفی ساختاری که در بررسیهایش پایه گذاشته بهره گرفتند؛ نافیان مدل ساختارگرایی در مطالعات پیرامون گونه معترفند که خواندن آثار ایشان همواره جذاب، حیرت‌انگیز و فراموش نشدنی است.

هر چه کوشیدم نتوانستم از تاثیر قصه‌های پریان (و مطالعات پیرامون آن توسط ولادیمیر پراپ) بر گونه وحشت یا اهمیت رمانس آن گونه که نورتروپ فرای بدان پرداخت و هم ریشه با گونه سینمایی وحشت می‌نماید به سادگی گذر کنم و البته به این دو در گونه فانتزی به شکل جدی‌تری خواهیم پرداخت، ولی در اینجا به ارتباطگیری هر تک اثر گونه وحشت با گونه‌های دیگر اشاره کنم و این ارتباط فارغ از لحن این آثار است. و باید تاکید کرد که چنین شرایطی در هیچ گونهٔ دیگری حتی ملودرام هم سابقه ندارد.

به نظر می‌رسد باید همچون کمدی، ابتدا بحث را از حواشی دور کنیم و مشخص سازیم که مبنای بحث ما در اینجا این نیست که به ترسیدن بینندگان محوریت ببخشیم یا به سراغ علل ترس، یا مطالعات شبه اگزیستانسیالیستی پیرامون هراس بپردازیم. باید دقت کرد که واکنش ترس در بسیاری از آثار و لحظات سینمایی در ما ایجاد می‌شوند و اگر با این نظر که انگیزهٔ هر واکنشی را در انسان، ترسهای وی می‌شناسند هم نظر باشیم، بخش اندکی از فیلمها باقی می‌مانند که بدون نگرانی در پیش روی ما تداوم می‌یابند: شاید تنها آثار تجریدی، چرا که فرایند ایجاد اطمینان که در ارتباطگیری آثار کمدی بحث شد به طور طبیعی باید نافی وجهی از دلهره باشند که به یک ایمان و مطلقیت و سرخوشی حاصل از آن راهنمایمان شوند.

ترس واکنشی است که هیچ انسانی از انتساب آن به خود خوشحال نخواهد شد. معمولاً وقتی طرف مقابل می‌خواهد کسی را به انجام کاری تحریک کند، از او سوال می‌کند: «مگه می‌ترسی؟» و احتمالاً منتظر است که جواب بشنود: «نه، می‌خوای....» فیلسوفان اگزیستانسیالیست در مطالعات انسان شناسانهٔ بی‌بدیلشان نشان دادند که انکارِ ترس امری واهی است و آنچه از آن به اراده یاد می‌کنیم در شجاعانه‌ترین وجه عملی‌اش چیزی جز مقابله با ترسی بزرگ نیست. و هراس از زیستن عنصری انکار نکردنی است. بحث را باید بر محور عنصری هراس‌انگیز، ناپیدا، محسوس، جذاب و نابود نشدنی پیش ببریم؛ و سینمای وحشت از همین نقطه و از حفظ همین شباهت با زندگی هر روزه خلق می‌شود والا دیدن آن هیولای پشمالو و هراس‌آور چه لذتی باید داشته باشد؟

این ترس از زیستن منحصر به جهان بیرونی نیست، و اتفاقاً بیشتر درونی است. مهم‌ترین عنصر در زندگی ما همان چیزی که از خویشتن بدان یاد می‌کنیم، در سینما و در سخت‌ترین آزمونها، هراس‌آورترین موجود برای هر کدام ما به شمار آمد. آنجا که عاشقانه به هیولایی دل بستیم و یا از قهرمان زیبارویمان خواستیم که شیفتهٔ او بماند، به دنبالش برود و حداقل از او نترسد، آیا خود را قضاوت نمی‌کردیم؟! یا آنجا که در پنهان ماندن سیاهکاریها و تباهکاریهای وی آرزومندانه به تصویر دل بستیم. کاش می‌شد که برای همیشه پوشیده می‌ماند؟ واکنشی که در دفاع یا حمایت از عنصر وحشت‌آفرین از خود بروز می‌دهیم.

روانی

فارغ از بحث همذات پنداری که نحوهٔ ارتباط فردی ما با قهرمان هر اثر را روشن می‌سازد و معمولاً در زیبایی‌شناسی به ایده‌آل‌ترین شکل ارتباط اثر سینمایی با بیننده تعبیر می‌شود، گونه وحشت به حدی ما را در خود، و فارغ از حضور دیگران در سالن فرو می‌برد که شنیدن یک صدای جانبی در داخل سالن با شدت ما را به خود می‌آورد آن هم با حالت ترس زود هنگام از صحنهٔ «آشکارگی» که انتظارش را می‌کشیم. اگر موزیکال و کمدی را اوج حس همراهی با گروه بدانیم و نماد آن را سهیم کردن دیگران در شادیمان با هل دادنشان یا زدن بر روی دست و پای بغل دستی در سالن بشناسیم. در وحشت راهی کاملاً خلاف این را خواهیم رفت و حتماً خاطرات کودکی خود را به یاد داریم که در لحظهٔ ورود هیولا بر صفحهٔ تلویزیون سر به زیر پتو فرو می‌بردیم: احتمالاً برای یافتن تنهایی مطلق.

از این حیث گونه وحشت نقطه مقابل گونه موزیکال است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گونه وحشت تنها گونه‌ای است که فیلمی را به اشتراک با گونه‌های دیگر نمی‌گذارد و البته این را متفاوت از تأثیر این گونه بر گونه‌های دیگر بدانید و همچنین تأثیرپذیری‌اش از آنها. منظور این است که اگر فیلمی ملودرام را می‌توان جنگی، وسترن، جنایی و حتی کمدی به شمار آورد در مورد گونه وحشت، این غیرممکن است؛ در اینجا قصد نقد بر اثر باارزش فیل هاردی۲ را نداریم ولی به حساب آوردن فیلمهایی چون پروفسور دیوانه (جری لویس، ۱۹۶۳) فقط به دلیل استفاده از مایه‌های گونه وحشت بی‌مورد است والا با نگاه مسامحه‌نگری باید کلیه آثار جنایی را، وحشت به شمار آورد و همه متفقند که چنین چیزی امکان‌پذیر نیست. هر فیلم از این گونه، ابتدا وحشت است و بعد شبیه به اثری در گونهٔ دیگر و اگر اثری هست که آن را وسترنی وحشت‌آور به شمار آورده‌اند از حس و لحن حاکم بر گونه وحشت در آن نشانی نمی‌بینیم. فیلمهای وحشت را تنها در تار عنکبوتها و شومینه‌های خاموش، سقفهای بلند، حیوانات وحشی، پیرمردان قوزکرده، دندانهای تیز یا چشمهای از حدقه بیرون‌زده جستجو نکنید، حس خاصی در پس یک اثر نظیر آنچه در تصویر دوریان گری (لوین، ۱۹۴۵) هست ما را به هراس وا می‌دارد: احتمالاً ایدهٔ مهم این‌گونه، جاودانگی. عنصر خطرناک پنهان‌شده هم که به دنبالش آمده‌ایم یا در تعقیب ماست، دوستش داریم و ازش می‌ترسیم تنها در دراکولا، نوسفراتو و خون‌آشامها نیست، جلوه‌ای از آن را در ماهیِ فیلمی از شاهکار داستانی همینگوی می‌یابم: پیرمرد و دریا (استورجس، ۱۹۵۸) ماهی‌ای که ریشهٔ فیلم آرواره‌ها (اسپیلبرگ، ۱۹۷۷) را باید در آن جستجو کرد.

گونه وحشت از این زاویه به مهمترین گونهٔ سینمایی تبدیل می‌شود. با الهام از آموزه‌های نشانه‌شناسان و ساختارگرایان بزرگ، استروس، فرای و پراپ، بررسی هرگونه را ملزم به ریشه‌یابی وجوه آن در اسطوره‌ها خواهیم یافت و هرگز بررسی گونه‌ای، از این سایهٔ عظیم و بررسیهای حیرت‌انگیز آن رهایی نیافت. در سینما ریک آلتمن در دو کتاب شاهکارش۳ به ما نشان داد که ساختارگرایان در بی‌اعتنایی به بررسی هدفمند نحوی / معنایی مرتکب اشتباهی بزرگ شده‌اند، اشتباهی نابخشودنی به این دلیل که همواره برای یافتن ریشه‌ها درون ساختاری ثابت را کاویده‌اند و به مسیر تکاملی آن در گذر زمان بی‌توجه بوده‌اند. شاید از دید بسیاری بررسی گونه سینمایی منهای توجه به شیوهٔ آلتمن و پیش از او ناقص باشد و این مقال هم بدین نکته واقف است. اما آنچه در بررسی آلتمن، به جهت محوریت بخشیدن به موزیکال، رخ می‌کند در محوریت دادن به وحشت رنگ می‌بازد. زمانی که اثری از گونه وحشت را مورد بحث قرار می‌دهیم نه به آنچه در گذشته داشته‌ایم، و نه به مسیر تکاملی که در نظرمان محتمل می‌نماید، بلکه مطلقاً به آنچه در پیش رویمان است نظاره می‌کنیم. اگر هر اثر از یک گونه با خطوطی به مرکزیتی یا ریشه‌ای وصل می‌شوند، در وحشت به تشعشعاتی می‌پیوندد که جلوه‌ای از آینده را روشن می‌کنند. اینجاست که پدیدارشناسی پل ریکور و پدیدارشناسی حرکتی۴ مطرح می‌شود. او بود که یونگ و استروس را در بررسیها مورد مداقه قرار داد و به ما آموخت که بررسی گونه‌ای، نگاه به آینده و اسطوره‌های آتی است و این مجزا از ریشه‌یابی کهن‌الگوها است. درواقع الگوهای جدیدی وجود دارند که آن را در بررسی هرمونتیک‌ها و برای یافتن افق معنایی متن گم کرده بودیم. فیلسوفِ معاصر به بررسی آثار مابعد مدرن (پسامدرن و پست‌مدرن را با نهایت احتیاط بر روی کاغذ نوشتم) حتماً باید از زاویه‌ای از منظر گونه‌ها نظاره کند و در این میان و در این شکلِ بررسیِ حیرت‌انگیز، بی‌تردید گونه وحشت سینمایی از تمامی گونه‌های ادبی، سینمایی و تمامی مدیوم رسانه‌ها مهمتر است. اینجاست که حتی نوابغ نقد نیز به خطا می‌روند: اشاره به مقالات ضعیف رابین وود در کتاب هالیوود از ویتنام تا ریگان (۱۹۸۵) پیرامون گونه وحشت که قبل از هر چیز اشکالاتِ بررسی تماتیک پیرامون گونهٔ را به ما می‌آموزند.

در گونه وحشت بیش از تمامی گونه‌ها ما آینده نظاره می‌کنیم و این رجحان این گونه را از آثار افسانه علمی و فانتزی برجسته می‌کند. شاید امروزه آدمهایی که وسایل فنی و الکتریکی و الکترونیکی خاص به خود می‌بندند آن اندازه که در دههٔ ۵۰ وحشت‌آور بودند، ترسناک یا عجیب نباشند، چرا که با تلفنهای همراه، گوشیها و رایانه‌هایی که با خود حمل می‌کنیم چیزی از دشمنان سانتو کم نداریم که وقتی سانتو این وسایل را در مسابقه کشتی کج از ایشان جدا می‌کرد، دود می‌شدند: اشاره به سریالی با قهرمانی نقابدار که با دانشمندی دیوانه مبارزه می‌کرد و مرده‌های زنده‌شده توسط او را شکست می‌داد؛ متأسفانه نام فیلم را از یاد برده‌ام.

به همین دلیل دنباله‌سازی در گونه وحشت مهم است. بیش از هر گونهٔ دیگر ما شاهد قسمتهای ۲، ۳ و... در گونه وحشت بوده‌ایم و تنها آثار فانتزی و اندک موارد ماجراییهای دههٔ ۸۰ و ۹۰ از این حیث با وحشت قابل رقابتند. واقعاً کسی می‌تواند تعداد دنباله‌ها بر خون‌آشامها را شماره کند؟ هر اثر وحشت سینمایی بیش از آن که به ما بیاموزد چه میزان تأثیری از ادبیات گوتیک را در آن می‌یابیم، به ما یادآوری می‌کند که دنیای پیش رویمان که هرگز تصورش را نداریم به چه شکل خواهد بود؛ یا حداقل قسمت بعدی‌ای (احتمالاً) در راه است که ما قطعاً نمی‌توانیم ساز و کار آن را پیش‌بینی کنیم و این هراس‌آورترین لحظات زیستن ما را به تصویر می‌کشد، از آنچه نمی‌دانیم، نمی‌توانیم حدسش بزنیم و قطعاً وجود دارد می‌هراسیم.

در گونه وحشت، آلمانیها به‌خصوص در سالهای اولیه مهمند. بسیاری از آثار وحشت اولیه را در مکتب اکسپرسیونیسم می‌یابیم و شاید بی‌ارتباط نیست که آلمانی، وجدآمیز و هراسناک به زمان و آینده می‌نگرد، و همیشه در فلسفهٔ خود همچون نظاره‌گری می‌ماند: ابرمرد (نیچه)، یا بروز سنتزی از تضاد دیالکتیک بین تز و آنتی‌تز (هگل) و یا «پایان متافیزیک» هایدگر، نشانگر تمایل این فیلسوفان به آینده است: خدایی که پیش روست و به سمت ما می‌آید و نه آن که ما را آفرید و در پشت سر ماست؛ نظاره به امروز تنها با هدف یافتن آینده.

□□□

دانشجوی پراگی (استلان ریه، ۱۹۱۳) را بسیاری نخستین فیلم بلند و به‌طور کلی اولین اثر هنری در حوزهٔ سینما، که قدرت رقابت با دیگر مدیوم‌ها را دارد، به شمار آورده‌اند: به این معنی که پیوستگی، انسجام، کارکرد بصری و روایت سینمایی در آن متولد می‌شود. این فیلم تحت تأثیر فاوست (گوته)، تصویر دوریان گری (اسکار وایلد) و ویلیام ویلسن (ادگار آلن پو) ساخته شد.

جیغ

این اثر که نخستین، از گونه وحشت به شمار آمده است، همراهی و اهمیت این گونه را در هویت بخشیدن به سینما یادآوری می‌کند. هرچند که صدا در آن غایب است اما صحنه‌پردازی، نور، بازی و مهمتر و در سطحی بالاتر از تمامی اینها میزانسن را با خود به سینما آورد. با این حال گونه وحشت عرصهٔ ویژه‌ای است که هم از میان مجموعه فیلمها و هم از بین کارگردانانش ما را به نقطهٔ خاصی می‌برد. از بین فیلمهای خدایان سینما تنها معدود مواردی، ملک الموت بونوئل (۱۹۶۲)، روانی هیچکاک (۱۹۶۰)، ساعت گرگ و میش برگمان، مرگ خسته لانگ (۱۹۲۱)، The concience Avenging گریفیث (۱۹۱۴) و du Docteur Cordelier Le Testament رنوار (۱۹۵۹) در شمار آثار گونه آمده‌اند که به زعم برخی همانقدر مرتبط با گونهٔ وحشتند که از آن فاصله می‌گیرند. از بین کارگردانانی که در برآوردن سلیقه و اقبال عمومی شهره‌اند و معمولاً به کارگردانان استودیویی مشهورند کمتر کسی در ساخت این‌گونه فوق‌آزمایی کرده است [یک فیلم از ویکتور فلمینگ، دکتر جکیل و آقای هاید (۱۹۴۱)، و دو فیلم از مایکل کورتیز، دکتر X (۱۹۳۲) و اسرار موزه وکس (۱۹۳۳)]. این عرصه‌ای است که استادان گونه‌ها نیز در آن غایبند: هاوارد هاکس، آنتونی مان، کینگ ویدور، رائول والش و وینسنت مینه‌لی هرگز اثری در گونه وحشت ارائه نکردند. آن هم که کاری از شمار وحشت در بین آثار گونه‌ای‌اش

فرانکشتاین

دارد، ازجمله فیلمهای مهم گونه را نساخته است: کوبریک و درخشش (۱۹۸۰). تنها‌ش می‌ماند ژاک تورنور که ازجمله کارگردانان برجسته گونه‌هاست و چندین وحشت بالارزش نیز دارد [ازجمله من با یک زامبی ملاقات کردم (۱۹۴۳)] و این امر او را خاص می‌کند که شایستهٔ بررسی جداگانه‌ای برای یافتن ارتباط دنیای شخصی و گونه‌ای است؛ و بالاخره ژرژ ملی‌یس، رویاساز بزرگ، که اولین لحظات سینمای وحشت را به او نسبت داده‌اند و همچنان مهمترین از میان پیش از گریفیث‌ها: اثر دو دقیقه‌ای La Manoir du Diable (۱۸۹۶).

از سوی دیگر کارگردانان مهم گونه وحشت یا در گونه‌های دیگر فیلمی مهم نساخته‌اند یا درجه اهمیتش به اندازه کارهای وحشتشان نیست و آنها را معمولاً به دلیل آثار گونه مذکور بررسی می‌کنیم: تاد برانینگ، جیمز ویل، وس کریون، جان کارپنتر، راجر کورمن، ژرژ فرانژو، ویلیام کسل، ترنس فیشر، داریو آرجنتو، جرج رومرو، ماریو باوا، الکساندر فره‌دا، نیکلاس روگ، رابرت فلوره، دیوید کرانبرگ، لری کوئن و اینها همگی حکایت از اهمیت گونه وحشت و خاص بودنش دارد.

و فیلمسازهایی وجود دارند که فضاهای فیلمهایشان بی هیچ صحنهٔ ترسناکی در شمار گونهٔ وحشت یا با بهره‌مندی از این حس آمده است: رومن پولانسکی [با آثار فوق‌العاده‌ای چون بچه رزمری (۱۹۶۸)، ماه تلخ (۱۹۹۲)...]، هانری ژرژ کلوزو [با بی‌نظیرهایی چون مزد ترس (۱۹۵۲)، شیطان‌صفتان (۱۹۵۵) و...] و دیوید لینچ [با کابوس گونه‌هایی چون مخمل آبی (۱۹۸۶)...].

گونه وحشت در بین هفت گونهٔ مهم سینما، جنایی، کمدی، وسترن، ملودرام، موزیکال و فانتزی، در دیرترین زمان اوج می‌گیرد: کوششهای سینمایی در این گونه تا دههٔ ۷۰ به لحاظ تعداد برابری می‌کند با فیلمهای دههٔ ۷۰ تا میانهٔ دههٔ ۸۰. هرچند گونهٔ مهمی چون جاده‌ای در اواخر دههٔ ۶۰ به منصهٔ ظهور می‌رسد اما بسیاری معتقدند که جز برخی موارد، آثار اولیهٔ وحشت، که بعضاً در شمار آثار برجستهٔ تاریخ سینما هم هستند، تنها مراحل تکوین گونه را طی کرده‌اند و حقیقتاً تفکیک رنگیهای وحشت از سیاه و سفیدها و همچنین ناطقها از صامتها ما را به دو دنیای جداگانه می‌برد و آن وحدتی که مثلاً در گونه کمدی هست اینجا زایل می‌شود. در مورد صدا که مشخص است، در مورد رنگ هم، خون و دود در دو شاخهٔ مورد اشاره از گونه وحشت اساساً عناصری با هویت دیگر می‌شوند که روشن است از مهمترین‌هایند. خون را تنها در وجهی که در صحنه‌های خشونت‌بار دارد نبینید؛ کارکرد آن بسیار متنوع است مثلاً وحشت‌آفرین باید آن را بخورد تا زنده بماند و اگر این نقص در وجود او نبود، انسانی محترم می‌بود!؛ یا اینکه خون آدم زنده را به کسی تزریق می‌کنند و اینکه بطور کلی نمایندهٔ حیات است. بر این مبنا گونه وحشت تنها گونه‌ای است که آثار بعدی‌اش از قبلیها مهمتر می‌شوند یا مهمتر جلوه می‌کنند و متفاوت می‌شوند و بی‌دلیل نیست که جن‌گیر (فرید کین، ۱۹۷۳) به شکل غافلگیرکننده‌ای در شمار پرفروش‌ترینها می‌ایستد؛ و روانی به cult تبدیل می‌شود. هرچند که ایده‌های اصلی، چون هویت و تبدیل شدن، علم شرآفرین (و به‌ویژه «برق»)، تسری یافتن ناملایمات (بیماریها و...)، رقابت با خداوند و عواقب آن، یکی است.

تولیدات کشورها هم عجیب است، مثلاً مکزیکیها در گونه از ژاپنیها مهمترند یا آلمانیها در دوره اول مهمند و بعد به هالیوود پُست می‌کنند: آدگار ج. اولمر، کارل فروند (هم در کارگردانی و هم در فیلمبرداری)... البته کشورهای فراوانی در این‌گونه آثار قابل تأمل دارند: بخصوص کشورهای صاحب سینما هالیوود، آلمان، انگلیس، ایتالیا، ژاپن، فرانسه (بخصوص اگر کارهای لویی فویاد را هم در این شمار بیاوریم)... بررسی نقش سینمای کشورها در گونه‌ها می‌تواند بررسی منحصربفردی باشد که حوصله‌ای دیگر می‌طلبد: مثلاً اهمیت آلمانیها در تکامل پورنو؛ یا اینکه چرا سینمای شوروی در وحشت تا این حد کم‌رنگ است، مگر روسها از رویارویی هراسی ندارند؟ یا آنقدر دارند که جرأت بیانش را نمی‌یابند؟

ایدهٔ مهم در گونه وحشت «ملاقات» است. اهمیت ملاقات، دیدار، رویارویی با ناشناخته، یا پنهان‌شده یا وحشتناک. این ملاقات «منظر»ی است. خانهٔ وحشت‌آفرین، یا آنجا که به سراغ قهرمان ما می‌آید، درواقع نقطهٔ تکاملی است برای روبرو شدن با آنچه همچون منظری پیش روی ما قرار می‌گیرد. به همین دلیل هرچه از حضور آن خانه‌های قصرمانند و متروکه و خالی که بر بالای بلندی، تپه، کوه و دور از شهر در فیلمهای جدید کم می‌شود، و فیلمها خانوادگی‌تر یا تین‌ایجری و جوان‌پسند می‌شوند. اهمیت تلویزیون به عنوان منظری که قهرمان ما بدان نظاره می‌کند بیشتر می‌شود. به یاد بیاوریم صحنه‌های بسیاری را که ناگهان برنامهٔ تلویزیونی که قهرمان ما به تنهایی یا در گروهی آن را می‌بیند به دلیل رعد و برق، یا قطع برق و از این گونه برفکی می‌شود و ما مثلاً می‌فهمیم که خطری وجود دارد و قهرمان ما که آمادهٔ نظاره است، مثلاً به پشت پنجره می‌رود و بیرون را نگاه می‌کند که معمولاً ما به درِ خانه، که حد فاصل آن با ساختمان را باغ یا حیاطی پر کرده است، یا لبهٔ دیوار خانه نگاه می‌کنیم، جایی که احتمالاً کلاغی بر روی آن می‌نشیند یا گربه‌ای از روی آن عبور می‌کند و ما انتظار داریم که کسی از لبهٔ دیوار بالا بیاید، یا حضوری را که از پایین به بالا پدیدار می‌شود، ببینیم.

از بحث «ملاقات» به بسیاری نکته‌ها می‌رسیم. اهمیت مومیایی (که صورتش پوشیده است)، مرد نامریی (که تا لباس نپوشد نمی‌بینیمش) و خانه ارواح [گروه بدون حضورِ افراد اصلی، که در دیگران (۲۰۰۱) توسط آلخاندرو آمنابار به زیبایی معکوس شده است]. گروههای گونه وحشت انباشته از افراد یا موجودات زنده یا زنده‌شونده‌ای است که دیده نمی‌شوند: تابلوهایی، که

حرکت می‌کنند یا چیزی از آنها بیرون می‌آید، مجسمه‌ها، آینه‌ها که از درون آنان می‌توان عبور کرد یا خود را به شکل دفرمه در آن دید؛ و سایه‌ها که وجه دوم شخصیتهای پیش روی دوربینند این گونه مهم می‌شوند: پیش از «ورود» می‌بینیمشان، بعد از مرگ قهرمان سایه‌اش زنده است و... و این به مرور جای خود را به گروههایی داده است که وحشت‌آفرین یا قاتل زنجیره‌ای (Serial-Killer) یکی از آنهاست و ما نمی‌دانیم که کدامشان است، با ایشان در مهمانی است، سر میز می‌نشیند و شام می‌خورد و همه از هم می‌ترسند، برق می‌رود و یکی کم می‌شود، اما منظر همچنان مهم است.

در وحشت و به دلیل برجستگی عنصر نظاره‌گری و ملاقات، چهره‌پردازان مهمترین عوامل فنی می‌شوند، بزرگانی چون فیل لیکی، روی آشتن و جک پیرس... و شمایلها را در عجیب‌ترین و غیرقابل تکرارترین تصاویر می‌بینیم، لان چینی از این حیث در صدر است، گرگ می‌شود، هیولا می‌شود تا آن حد که چهره اصلی شمایل‌ها را به یاد نمی‌آوریم: بزرگانی چون کریستوفر لی، پیتر کوشینگ، بلا لوگوسی، بوریس کارلوف، وینسنت پرایس، باربارا استیل...

در بحث گونه وحشت تولیدات استودیویی به این دلیل مهم می‌شوند که این آثار معمولاً تولید یک گروه ثابت از کادر فنی بوده‌اند و آثار یونیورسال، همر فیلمز و همکاری وال لیوتن با RKO از شمار مهمترین این همکاریهایند. این همکاریها معمولاً براساس داستانهای گوتیک و نوشته‌های نویسندگان بزرگی چون ادگار آلن‌پو (به‌ویژه با گروه راجر کورمن و یا بازی وینسنت پرایس)، مری شلی، رابرت لویی استیونسون (داستانی را به جز دکتر جکیل و مسترهاید در تاریخ سینما سراغ دارید که این همه ساخته‌شده باشد) برام استوکر، هربرت جورج ولز، اسکار وایلد یا اثر فراموش‌نشدنی شبح اپرا (نوشتهٔ گاستون لورو) و...

به‌راستی «ملاقات» وحشت‌آفرین و زن زیبارو از فوق‌العاده‌های تاریخ سینما است، آن مبادیِ آداب شدنش، اینکه زن از او نمی‌ترسد، یا می‌ترسد و چیزی نمی‌گوید، یا می‌ترسد و ما می‌خواهیم خود را راضی کنیم که اگر نترسد خطری او را تهدید نمی‌کند یا جیغ می‌زند و همه می‌رسند و ما می‌بینیم که وحشت‌آفرینِ مظلوم و محجوبِ ما! رفته است. به‌طور کلی در وحشت ما مرتب می‌خواهیم همه چیز را با واقعیت هماهنگ کنیم، در هیچ گونه‌ای ما این‌سان از قراردادهای گونه‌ای پرهیز نمی‌کنیم حتی در فانتزی که قراردادهای گونه را اصلاً به عنوان دنیایی غیرواقعی می‌پذیریم. در گونه وحشت ما دوست داریم به خود بگوییم همه چیز عادی است و این یک ملاقات ساده است و انشاءالله به خیر و خوشی تمام می‌شود: پرندگان (هیچکاک، ۱۹۶۳) با الهام از این سنت، پایانی تکرارنشدنی یافته است که قهرمانان با ماشین به‌آرامی از میان خیل پرندگان بر روی زمین نشسته عبور می‌کنند و ما که نگران پرواز آنها یا به عبارت بهتر حرکت از پایین به بالای آنها هستیم و مرتب خود را دلداری می‌دهیم، هرچند که این ملاقات در نظر ما آخرین دیدار نیست: احتمال بلندشدن پرندگان شاید در قسمتی دیگر. حرکت از پایین به بالای مذکور را که هیچ وقت اتفاق نمی‌افتد، مقایسه کنید با تمام حرکتهای از بالا به پایین، بخصوص نوکهایی که به صورت تیپی هدرن می‌زنند. وحشت‌آفرینان مثل همیشه زیبارو را دوست دارند که می‌گذارند برود.

البته پرندگان در آثار وحشت سابقه دارند، ولی ما عادت داریم که آنها را در شکل مثلاً خفاش ببینیم که تا قهرمان در را باز می‌کند، می‌پرند و به آسمان می‌روند و از آخرین پنجره نزدیک سقف به بیرون می‌روند، و قبل از آن احتمالاً از جلوی قهرمان ما می‌گذرند و او را نظاره می‌کنند. یا جغدهایی که آرام در جایی نشسته‌اند و با چشمهای متحرک درشتشان نگاه می‌کنند: اهمیت حیوانات؛ گرگها، سگها، میمونها، عظیم‌الجثه‌ها، گربه‌ها، حشرات...

چرا پایانهای فیلمهای وحشت را باور نداریم؟ و این متفاوت از امیدواری در پایانهای ملودرامها و اطمینان از پایانهای وسترن و احتمال ماجراجویی دیگر در پایانهای فانتزی است. ما پایانهای فیلمهای وحشت را جدی نمی‌گیریم چون دوست داریم ملاقات را داشته باشیم و جالب است که اغلب همین اتفاق می‌افتد و در سریالها در قسمت بعدی و در فیلمها در نوبت بعدی دوباره ملاقات اتفاق می‌افتد و این در شرایطی است که باید پایان وحشت بیش از هر گونهٔ دیگری ما را آرام می‌کند. در وحشت‌های «قبلی» در پایان فیلم ما امیدوار به از بین رفتن وحشت، شاهد اتمام کنش هستیم، در «بعدی»ها ما اصلاً می‌بینیم که عنصر وحشت‌آفرین آسیب‌ندیده یا مسأله ادامه دارد. در هر دو حالت فرقی نمی‌کند پایان گونهٔ وحشت برای ما بی‌اهمیت است.

دیدار با بیگانه‌ها و عجیب‌الخلقه‌ها در بعضی آثار وحشت آشکارا مورد اشاره قرار می‌گیرند. عنوان یک سریِ فیلم در این گونه که برخی توسط کارگردانان برجسته‌ای هم ساخته شده‌اند اصلاً بیگانه است: ۱ـ ریدلی اسکات ۲ـ جیمز کامرون ۳ـ دیوید فینچر ۴ـ جوئل شوماخر. در بین تمامی دنباله‌سازیها در گونه‌های دیگر مورد مشابهی نیافته‌ام. بیگانه‌ها و اسرارآمیزها در گونه‌های دیگر نظیر ماجرایی و فانتزی هم دیده می‌شوند و این ظرافتی است که بسیاری از فیلمها را از گونه وحشت خارج می‌کند و دوست دارم کارهایی را که قهرمانان وحشت با هم روبرو می‌شوند هم از این شمار بدانم: گودزیلا و کینگ کنگ، فرانکنستین و دراکولا، پارک ژوراسیک (اسپیلبرگ) هم در نظرم از گونه وحشت دور می‌شود.

«هر دیداری غیرقابل تحمل و تصور اما اجتناب‌ناپذیر و دوست‌داشتنی است» حتی رویارویی با خویشتن». این ایدئولوژیِ مرکزیِ گونه وحشت، ایدهٔ اصلی در آیین فیلم دیدن هم هست: هر فیلمِ وحشت را چرا با وجود همهٔ دلهره‌ها، کابوس‌سازیها و بی‌خوابیها دوباره می‌بینیم و با شوق به سراغ قسمتهای بعدی‌اش می‌رویم. آیا چشم فرضیِ سازندهٔ گونه‌ها برای جلوگیری از هر «دیدارِ غیرقابل تحملی» نبوده است که حلقه‌ای وسیع از شباهتها و تکرارها را برای مجموعهٔ فیلمها تجویز کرده؟ و آیا باز همین چشمِ فرضی، نمایندهٔ ما / بینندگان، در طی سالها هر فیلمی را به عرصه‌ای منحصر فرا نخوانده است تا دوست‌داشتنی بودن، منحصربه‌فرد بودن و البته اجتناب‌ناپذیر بودن دیدار را حفظ کند. و رازِ گونه‌ها اینجاست. اینجاست که آشکار می‌شود گونه وحشت فقط محصول ترسهای سازندگانشان نیست. ۶

مردنامرئی

عنصر ملاقات و دیدار، در شخصیتهای بیگانگانِ انسانی فیلمهای وحشت نیز نمود دارد. مثلاً در حملهٔ رباینده‌گان جسم (سیگل، ۱۹۵۶) وحشت‌آفرینان از کره‌ای دیگر آمده‌اند و با افسانه علمی مرتبط است. لحنی از آثار وحشت به‌خصوص آنجا که وحشت‌آفرین از کشور یا ملیت دیگر می‌آید با گونه جاسوسی نسبت دارد. قهرمان اثر جاسوسی و تهدید او را شبیه به بیماری‌ای که شهری را در بر می‌گیرد ببینند. با این حال جالب است که یک نفر سرخپوست یا بومی قبیله‌ای وحشی در اثر وحشت با وجود آنکه اصلاً سر و صدای آنان را ندارد، تنهاست و اتفاقاً خیلی هم آرام راه می‌رود، از خیل سرخپوستان و بومیان فیلمهای وسترن و جنگلی وحشتناکتر است. بخصوص آنجا که آتش روشن می‌کند و در آن گیاهان خشک‌شده‌ای می‌ریزد و ورد می‌خواند یا کتابی که دارد و از آن راهنمایی می‌گیرد: کتاب یا سنگ‌نوشته و بطور کلی عنصر نوشتاری از عناصر مهم اثر وحشت است. در برخی موارد کتابی هست که می‌توان به کمک آن یا با استفاده از چیزی با همین اعتبار

و با کمک رمزی یا پژوهشی پیرامون مسأله‌ای کهن یا سنتی به آیینی برای نابودی وحشت‌آفرین دست یافت، نظیر طالع نحس (ریچارد دانر، ۱۹۷۶)

عنصر ملاقات به‌وضوح هم مرتبط است، مثلاً کینگ کونگ یک گوریل است اما به شهر می‌آید و واضح می‌شود یا پیرمردی از جایگاه خود بیرون می‌آید و احتمال وقوع خطری را آشکار می‌کند یا حشره‌ای به دلیلی بزرگ می‌شود و حالا وحشتناک جلوه می‌کند و همه اینها پیش از وحشتناکی هم وجود داشته‌اند و این ملاقات، در اثر وضوح است که مهم است.

عنصر ملاقات و دیدار در گونه وحشت کلید یافتن دلیل اهمیت این‌گونه در دهه‌های بعد از ۶۰ است که عناصر ارتباطی‌ای چون تلویزیون، کامپیوتر، ماهواره و خود سینما بسیار فراگیر می‌شوند و پیش روی منظری بودن اصلاً از آن حالت غیرعادی به آیینی ثابت، و غیرقابل‌انکار و اجتناب‌ناپذیر تبدیل می‌شوند و از یاد نبریم که اولین واکنش سنتی در هر جامعه‌ای خطا دانستن و قبیح برشمردن رسانه‌های دیداری است. چرا از دیدارها می‌هراسیم؟ البته در دهه‌های بعد از ۶۰ میلادی، وقایع عجیب بسیاری پیش روی بشر قرار می‌گیرند. بشر در آرزوی دیرین خود در رفتن به کره ماه کامیاب است و این منظر تازه‌ای است. یا وقایع سیاسی / اجتماعی بعد از جنگ دوم و مهاجرت ملیتهای مختلف به اروپا و غرب و محاصره شدن غربیها با آدمهایی که زندگی و دنیایشان در سفرنامه‌های مارکوپولووار منظری برای ایشان بود و حالا به دیدارهای هرروزه با این بیگانگان اجبار می‌یافتند.

بعد از مهمترین عنصر، ملاقات، که ابعاد گسترده‌ای دارد، مثلاً آن را در وحشت ساکنان یک شهر از روبرو شدن با چند مورچه هم می‌توان دید، به عناصر دیگرگونه وحشت که بسیار متنوعند می‌رسیم و برخی را بحث می‌کنیم:

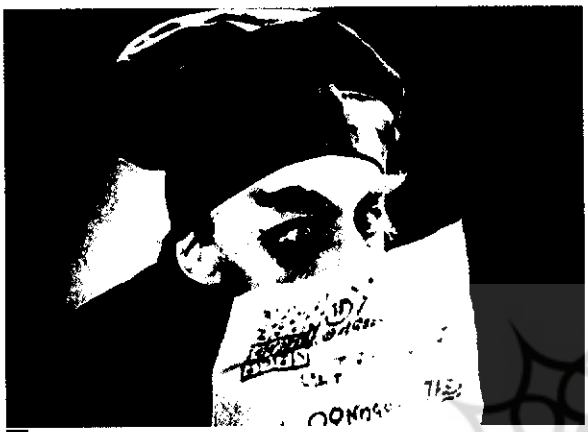
- حفره‌ها: گودال، قبر، غار، چاه، دهانِ باز قهرمانان.
- مایعات از عناصر مهم گونه‌اند: خون، شراب، باران، آب، محلولهایی که دانشمندان دیوانه درهم می‌آمیزند و بخار می‌کنند، مایعات ناشناخته‌ای که از موجودات عجیب ترشح می‌شوند و موجب می‌شوند که چیزی به قهرمانان دیگر تسری کند، تزریقات که مرده را زنده می‌کند (و خود این دوباره زنده شدن از مهمترین ایده‌های وحشت است) و...

جن گیر

- شیشه‌ها و ایدهٔ شکستن: بطری، پنجره و...
- نور و تاریکی: قهرمانانی که از نور می‌ترسند و قهرمانانی که منتظر روشنایی‌اند؛ فانوسها، تلألوها، انعکاسها، آتش و بطور کلی نورهای کم‌سو...
- صداها: ناقوس، جیغ و فریاد، زوزه، غرش، ضربه به در...
- ویژگیهای مکانی: دیوارها، طبقات، اتاقها، درها، حیاط و داخل خانه؛ بطور کلی هراس از اینکه قهرمان می‌تواند از دیوار عبور کند، از پنجره به داخل بیاید، از لوله بخاری، از درون آتش عبور کند و موارد بسیار این‌چنین که حیات و مکان را در ارتباط با هم قرار می‌دهند: بیرون و درون؛ در جاهایی نظیر گورستان، کلیسا، قصرها، قلعه‌ها و خانه‌هایی با اتاقهای متعدد که معمولاً تاریخچه‌ای دارند مثلاً ساکن قبلی هم خودش را کشته است...
- تکرارها و شباهتها: در وحشت همچون کمدی تکرار مهم است اما با تفاوتهایی؛ مثلاً ایدهٔ بازگشتن وحشت‌آفرین و تکرار شرایطی که سابقه دارد؛ یا رفتن و برگشتن متوالی قهرمانان، که جا می‌خورند، می‌ترسند، منصرف می‌شوند و یا مصمم می‌شوند؛ اینکه اصلاً حضور وحشت‌آفرین را با شباهتهایش با موارد قدیمی درمی‌یابیم و اینجاست که کشیش به کتابی یا قهرمان به اسنادی در کتابخانه و یا پیر دانایی رجوع می‌کند.

در گونه وحشت حرکت از پایین به بالا مهم است: خط افقیِ پایین کادر و ورود وحشت‌آفرینی از پایین به بالای کادر. به همین جهت خون‌آشام از تابوت بیرون می‌آید، یا هیولا از دریا، یا مورچه‌ها از زیر خاک، از زخمِ داخلِ دست...

حرکات از پایین کادر به سمت بالا بسیارند مثلاً قهرمانی که از خواب می‌پرد و از حالت افقی روی تخت به صورت نشسته می‌بینیمش و احتمالاً نشان از کابوسی یا وقوع حادثه‌ای وحشتناک دارد. اشاره به حرکت از پایین به بالا به خطوط به هم مرتبط است. مثلاً خانه وحشت‌آفرین یا همان «منظر» از پشت کوهها یا از دل ابرها بیرون زده است و نوک‌تیز است. یا عنصر درخت که در این فیلمها مهم است و نوعی حرکت از پایین به بالای خطوط را به نمایش می‌گذارد و مثلاً قهرمان می‌فهمد که اگر درخت را قطع کند مشکل



نوسفراتو

حل می‌شود، اما صبح درخت دوباره سر جای خودش است.

- به‌طور کلی اشیای نوک‌تیز و شکافی که ایجاد می‌کنند در گونه وحشت مهمند: دندانهای دراکولا؛ صاعقه، که به شکل نیزه‌ای بر زمینه ثابت و یکدست شب فرود می‌آیند؛ جرقه‌های الکتریکی؛ مشعلها که نورشان سیاهی را می‌شکافد؛ خنجری که باید حتماً به قلب کُنت فرو برود تا او را بکشد؛ یا میله‌هایی که زمینهٔ یکدست آسمان را در روز می‌شکافند و در دل آن جای می‌گیرند؛ یا نوک و پر پرندگان؛ شاخکهای حشرات بزرگ‌شده؛ پنجه‌های حیوانات وحشی؛ صحنه‌های یکدست گورستان با صلیبهای از زمین بیرون آمده؛ پاروها که سطح آرام آب رودخانه را می‌شکافند...

عنصر حرکت در گونه وحشت فقط منحصر به حرکات از پایین به بالا نیست، حرکتهای افقی و از بالا به پایین هم هستند، حرکتهای از بالا به پایین معمولاً سرعت بیشتری از موارد دیگر دارند: مثلاً صاعقه، باران یا میله‌ای که همچون مجازاتی به طرفةالعینی فرود می‌آید و قهرمان را می‌کشد یا آنجا که وحشت‌آفرین کسی را از بلندی به پایین می‌اندازد. در میان حرکتها، حرکتهای افقی در کادر در گونه وحشت از همه کندترند، مثلاً قهرمان، دکمه‌ای را فشار می‌دهد و دری به‌آرامی کنار می‌رود (مقایسه کنید با همین وضعیت در گونهٔ فانتزی و افسانه علمی)، یا خزندگان و حشراتی که آرام‌آرام و به تعداد کثیر در کادر پیش می‌آیند و کندی حرکت و نظمشان رعب خاصی ایجاد می‌کند: رژهٔ سربازان در گونهٔ جنگی و صلابتش، نه وحشت‌آفرینی از همین جا ریشه می‌گیرد. همینطور رشد عجیبِ گیاهی بر روی سطح زمین یا اندام قهرمانی به دام افتاده که وقوعِ آرامش، تأثیر ترسناکتری دارد. حرکات دوار نیز کند و آرام است: پله‌های مارپیچ که قهرمانان آرام‌آرام و بااحتیاط از آن بالا می‌روند؛ چرخهای گاریی که به‌زحمت و توسط چند نفر به زور پیش برده می‌شود؛ آسیابها و حرکت کند پره‌ها و گردونه‌هایشان؛ گوی‌ها و...

- به‌طور کلی در ریتم کند و فراگیریِ سریع، حسی از وحشت هست مثلاً صدای پای موجود عظیم‌الجثه که نشان می‌دهد فقط چند قدم برداشت و به‌سرعت بر بالای کادر و تصویر ساختمانهای شهر کله‌اش را می‌بینیم و با دست، ساکنان شهر را که می‌گریزند، می‌گیرد. این حرکت کند را با خاطرهٔ حرکتهای سریع قهرمانان کمدی مقایسه کنید. ریتم کند ابعاد وسیعی دارد مثلاً حرکت آرام انگشتان هم نشانهٔ حیات است هم ترس و دلهره ایجاد

می‌کند.

ریتم کند به نقطه‌گذاری و تمهید فید در سینمای وحشت موجودیتی جدای ملودرام و جنایی می‌دهد: مثلاً وحشت‌آفرین بالاخره ظاهر می‌شود و تصویر، آرام بر روی چهرهٔ او می‌رود. گویی تحمل این ملاقات را نداریم و سریع هم از آن روی برنمی‌گردانیم، که کات باشد. بعد از این، تصویر دوباره در جایی دیگر باز می‌شود و ما مثلاً در روزنامه‌ای می‌خوانیم یا در دفتر کارآگاه پلیس می‌شنویم که مثلاً قتلها یا ناپدیدشدنها و کلاً اتفاقات عجیب و غریب فرضاً از دو مورد شدند سه مورد، و این تفاوت اندک و پیشروی آرام وحشت‌آفرین ترسناک‌تر از بمبی است که در اثری جنگی، جماعتی کثیر را می‌کشد و این پیشروی اعداد، حداکثر مثلاً به هفت (فینچر، ۱۹۹۷) می‌رسند و همیشه قهرمانِ نقش مقابلِ وحشت‌آفرین یه جایی آن را متوقف می‌کنند؛ بیش از اینش قابل تحمل نیست: اهمیت اعداد.

این کندی و اندکی و کوچکی که اغراق شده یا قوی شده یا تکثیر شده، بزرگ شده یا پنهان و مدفون شده فقط محدود به وحشت‌آفرین نیست. به همین دلیل کودکان از مهمترین عناصر وحشتند و در هیچ گونه‌ای ما کثرت و تمرکز و محوریت این‌چنینی برای ایشان نمی‌یابیم، شاید فقط در سری کارهای کودکانه مدرسه‌ای یا محله‌ای نظیر آلفا آلفا بتوان مورد مشابهی یافت. الزاماً هم این کودکان نباید قربانی شوند یا محل حلول روح شیطان باشند، مثلاً به خواب (از عناصر مهم گونه) می‌روند و مادر جوانشان گریه می‌کند. از این حیث میانگینِ سنیِ گروههای فرضی در گونه‌ها را اگر حساب کنیم و با هم قیاس کنیم، باید پایین‌ترین رقم را برای وحشتها در نظر گرفت: کودکان و تین‌ایجرها به کنار، بیشتر قهرمانان فیلمهای وحشت جوانان یا زوجهای جوان هستند و طبیعتاً این طوری است که مثلاً زنی زیبا می‌تواند توسط شوهرش حمایت شود، یا حتی وحشت‌آفرین هم درست است که چند صد سال عمر دارد اما به نظر سی و چند ساله می‌رسد یا در موردی با وجود آن که سنش زیاد است با شیطان پیمان بسته و جوان مانده است، پیرمردها و پیرزنها در وحشت به دلیل امکانی که پیری برای دفرمگی اندامی و صورت ایشان و همچنین تغییر صدا و خنده‌های عجیب به ایشان می‌دهد بیشتر در نقش پیشکارِ وحشت‌آفرین که موذی‌اند و آرام در را باز می‌کنند و قهرمان را به گودالی هل می‌دهند، هستند. و در مواردی زمینه‌های طنزآمیز ایجاد می‌کنند: مقایسه کنید با پیشکاران قهرمانان آثار ماجرایی نظیر بتمن و زورو که بیشتر حالت دلسوز، مادرانه یا پدرانه دارند و اقتدار و رازآمیز بودن قهرمان را برای ما تأمین می‌کنند.

بطور کلی پیشرفت زمان در گونه وحشت آنقدر محسوس یا مؤثر نیست و اصلاً متوقف کردنش یا تأثیر بر روندش و معکوس کردنش ازجمله ایده‌های مهم گونه است. درواقع زمان و تغییراتی که به وجود می‌آورد در گونه وحشت جلوه‌ای از زندگی هرروزه است که با مظاهر تمدن، مترادفش می‌دانیم، و مقاومت در برابر آن که در تنبیه یا سرکوب و وقوع عقوبت گناه متبلور است. گونه وحشت به انسانها آموخت که عنصر طبیعت به حدی برای ما جدی است که مابعدالطبیعه را چه در قالب مذهب و چه در قالب خرافات برای مقابله با آن برگزیده‌ایم.

تمدن و شهرنشینی را هم که بزرگترین مقابلهٔ انسان با طبیعت و سلطهٔ آن بوده است، بر خود گناهی نابخشودنی می‌داند که حال مستحق عقوبتی است و عنصری مابعدالطبیعی که فکر می‌کردیم نابود شده و می‌تواند همان وجه معنویِ درونی باشد، دوباره به دیدار ما می‌آید و این دیدار همانقدر ترسناک است که دوست‌داشتنی، محتمل و اجتناب‌ناپذیر که بالاخره یک روزی می‌آمد. به همین خاطر بسیاری از وحشت‌آفرینان صاحب مقام و منزلتند مثلاً از اشرافند، یا معصوم و بی‌تقصیرند مثل مخلوقان دانشمندان دیوانه؛ یا اصلاً روح یکی از اقوام فامیلی‌اند که همه دوستشان دارند و در توطئه‌ای یا غفلتی یا حادثه‌ای کشته شده که مرگ او برای همه دردناک هم بوده و حالا برای انتقام برگشته و ما هم انگار در طول فیلم دوست داریم به او بگوییم که بابا اینها تقصیری ندارند و او هم گوش نمی‌دهد. این دوست‌داشتنی و محترم و فامیل و... که فکر می‌شده از شرش خلاص شده‌اند جلوه‌ای از همان چیزی است که در دنیای صنعتی کشته شده مثلاً معنویت؛ خداوند؛ طبیعت ذهنیات، توهمات؛ خویشتن و بازگشت به آن: اینجاست که به اهمیت نمای P.O.V در گونه می‌رسیم. گونه وحشت به ما یاد داد که همهٔ ما یک جوری خرافاتی هستیم، حتی در مبارزه با خرافات.

منظور از خرافات تعبیری عام است و نه الزاماً تحقیرگر یا توهین‌آمیز یا وسیلهٔ کوته‌بین شمردن انسانها. منظور عبارتی است که در تمامی آیینهایی که پیش می‌گیریم، بدان رجوع می‌کنیم و فقط در احضار ارواح یا فالگیری یا مراسم مذهبی نمود ندارد، اینکه همهٔ ما فکر می‌کنیم تکنولوژی و ارتباط ما را به سمت سعادت می‌برد، باوری خرافی است (باز هم تأکید می‌کنم به معنایی بجز معنای کنایی، که در مقابل باورهای تحقیق‌پذیر، تجربی، علمی، حسی و... می‌ایستد) یعنی حاصل هیچ نکتهٔ قطعی از میان «راههای شناختی» ما نیست و اتفاقاً بعضی تحقیقات نشان می‌دهند که این تمایل و پیگیری زمینهٔ خسران بشر را پدید آورده، هیچ‌یک از این دو باور، استواریی ندارند چرا که اساساً مفهوم سعادت و نمود بیرونی‌اش نامشخص است و هر توصیهٔ منجر به کنشی برای رسیدن به سعادت باوری خرافی خواهد بود. درست است که ما در طی زمان قدرت را به شکلی ملموس از انحصار دیکتاتورها (با دموکراسی)، جادوگران (با علمی کردن باورهای مذهبی)،

بچه رزماری

پیشگوها (با فلسفه و هنر) و سرمایه‌داران (با سوسیالیسم) خارج کرده‌ایم. اما آن را به چه موجودیتی بخشیده‌ایم؟ به هویتی موهوم در پس آمار (اعداد)، مونیتور (منظر)، اسطوره (ارواحِ مردگان) و پزشکان (نگاه کنید به بحث فوق‌العادهٔ میشل فوکو که نشان می‌دهد در دورهٔ مدرن، پزشکان از هر اقتداری حتی از سوی روحانیان، سیاستمداران، منطق، دانشمندان و حتی تملک جنسیِ زن و شوهر نسبت به یکدیگر، فراترند) که گویی همان دکترهای دیوانهٔ گونهٔ وحشتند با همان تزریقات، وسایل ترسناک، همان عینکها و لبخندهای پذیرایشان پیش روی ما، و جراحی‌های عجیب و غریب بر روی چهره‌هایمان که زیبا بمانیم یا اضافه کردن فلزهایی با کارکرد مکانیکی یا الکترونیکی به اندامان برای آنکه ادامه بدهیم یا به عبارت بهتر زنده بمانیم یا با تحقیقات ژنتیک (اشاره به شبیه‌سازی انسان)؛ گویی در گونهٔ وحشت آیندهٔ بشر پیشگویی شده است.

به‌راستی ما عناصری از گونهٔ وحشت نیستیم که جرأت نصب عکسی از زیبارویی را نداریم اما اسامی کوچه‌ها و تصاویر پوسترهایمان را به کسانی سپرده‌ایم که دیگر در بین ما نیستند و معتقدیم همواره زنده‌اند. گونه وحشت مجموعهٔ تصاویری است که پیش رو داریم و به سراغمان خواهند آمد و درست خلاف آن که ساختارگرایان در جستجوی تصاویر پیشینی در گونه‌ها بودند و درست هم صفتِ سینما که بتهای جدید و سلوکِ نوین زیستن‌مان را پیش رویمان گذاشت.■

۱. نگاه کنید به مقالهٔ زاده آتش: هستی‌شناسی هیولا، فرانک مک کانل، ترجمه محمد گذرآبادی، فصلنامه فارابی، شماره ۲۸.

Encyclopedia: Horror ۲. Hardy Phil, The Aurum Film Musical' ۱۹۸۱. ۳. Altman Rick, 'Genre': The , 'The American Musical' ۱۹۸۷.

ریک آلتمن با این دو اثر همهٔ توجه‌ها را به خود جلب کرد و به معنایی مبدأ بررسی سینمایی پیرامون گونه است.

۴. نگاه کنید به افسون‌زدگی جدید، داریوش شایگان، ترجمه فاطمه ولیانی، نشر فرزان ۱۳۸۰، ص ۲۹۷.

۵. رابرت وایز، رابرت آلدریچ، استوارت هایسلر... هم کار وحشت دارند.

۶. طعم ترس، نوشته سیدحسن حسینی، نشر ساقی ۱۳۸۰.