از چشم کدو تنبل[1]

جی.پی. تولت، ترجمهٔ حمیدرضا منتظری

جی.پی.تولت در این مقاله (که اولین بار در *Literature/Film Quaterly* [۱۹۸۲] چاپ شده است) ماهیت بازتاب دهندهٔ سینمای وحشت را بررسی می‌کند و برای این منظور، ***هالووین*** را به عنوان مثال اصلی‌اش به کار می‌برد. بررسی دقیق تولت از «دیدگاه‌های» شخصیت‌ها، دوربین، و تماشاگر در ***هالووین*** الگویی از تجزیه و تحلیل پدیده شناسانه است که به تمامی بر جزییات درون متنی استوار است. او مدعی است که بهترین راه درک سینمای وحشت این است که آن را به عنوان «تجسسی در ماهیت روش سنتی دیدنمان» بررسی کنیم؛ تجسسی که می‌تواند ما را به دیدن «لایه‌های زیرین» وجودمان و جهان اطرافمان رهنمون کند تا به «سطح تازه‌ای از هوشیاری» برسیم.

تولت ـ پروفسور زبان انگلیسی در انستیتو تکنولوژی جرجیا، آتلانتا و همکار سردبیر در *Post Script* مقاله‌های متعددی دربارهٔ سینمای وحشت و سایر ژانرهای متداول در ***فیلم کوارترلی***، *Film Criticism* و سایر مجلات نوشته است. کتابش دربارهٔ فیلم‌های وال لیوتن، به نام رویاهای ظلمت، در سال ۱۹۸۵ چاپ شده است.

هنری دیوید تورو، یکبار در جایی دریاچهٔ خصوصی خودش را «گویاترین شکل» در میان چشم‌اندازهای

اطرافش توصیف کرده، یک جور «چشم» غول‌آسا، «که هر کسی، با نگاه کردن به آن، عمق سرشت خودش را می‌سنجد.» به نظر می‌رسد که با فرهنگ تکنولوژیک امروزی، دیگر چنین جاهای دنج و پرت افتاده‌ای به ندرت پیدا می‌شوند؛ هر چند که همین فرهنگ معاصر، با ارائهٔ جایگزینی برای این تجربهٔ بازتاب درون ـ جایگزینی که در سالن سینما ازش لذت می‌بریم ـ لزوم چنین خلوت‌هایی را یادآوریمان می‌کند. در آن جهان تاریک، تماشاگر در خلوت خود، با تصاویر آشنایی از واقعیتی رو به رو می‌شود که به همدلی و ارتباط برقرار کردن با آن تشویق هم می‌شود؛ و حتی اغلب به شکلی تکان دهنده‌تر و پرمعناتر از آن چیزی که بیرون محدودهٔ سالن سینما وجود دارد. ولی از این هم مهم‌تر، این که فیلم تماشاگر را رو در روی نوعی بینش قرار می‌دهد و مثل چشم‌انداز جنگل تورو ـ و به همان سرزندگی ـ او را به نوعی درون‌نگری دعوت می‌کند. همان طور که بروس کاوین نشان داده، تمام فیلم‌ها، هر کدام به روشی «حواس جمعی را تقلید می‌کنند» یعنی ما را با تصاویری رو به رو می‌کنند که «نتیجه ـ و نمایانگر ـ توجه هدایت شده»اند، تصاویری که بینش روایت‌گر برای القای احساسش به ما به کار می‌گیرد. البته این بینش در اصل بینش خودمان است؛ بینشی که روایت، با درگیر شدنمان با تصاویر روی پرده، از درونمان بیرون می‌کشد. یکی از نتایج این رویارویی بی‌همتا، خلق شیوهٔ تازهٔ دیدن است؛ شیوه‌ای که در آن دیگر نه «با» چشم، بلکه «از طریق» چشم می‌بینیم، و بنابراین نه تنها به دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، بلکه به جایگاهمان در این پس‌زمینه هم نظری می‌اندازیم. بهترین آثار سینمایی امکان نوعی تماس بصری را برایمان فراهم می‌سازند که مثل تجربهٔ برکهٔ تورو ما را به دیدن لایه‌های زیرین ترغیب می‌کنند؛ حتی به دیدن درون خودمان، انگار که این تصاویر مثل آینه‌ای در مقابلمان قرار گرفته باشند.

به نظر می‌رسد که این نوع نگاه، به خصوص با سینمای وحشت جور درمی‌آید؛ چون این ژانر بیش از همه با ظاهر کردن جادویی تصاویری سر و کار دارد که قبل از تماشای فیلم از وجودشان هم بی‌خبر بودیم؛ یا شاید می‌خواسته‌ایم که از ضمیر خودآگاهمان دور نگه‌شان داریم. ر.ه.و. دیلارد مدعی است که سینمای وحشت از طریق صحنه‌های ترسناکش، آگاهانه به شیوه‌ای «عبرت‌آموز» عمل می‌کند، مثل نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطایی؛ و به ما یاد می‌دهد که «نظم طبیعی وقایع» را بپذیریم «و با شرارت‌های زندگی کنار بیاییم و حتی بر آن‌ها غلبه کنیم.» رابین وود هم با درک مشابهی از این ژانر، می‌نویسد که سینمای وحشت «کابوس‌های دسته جمعی‌مان» را می‌نمایاند؛ و تجسم بصری این کابوس‌ها روی پردهٔ سینما ما را قادر می‌سازد تا با ترس‌های ناخودآگاهمان کنار بیاییم، آن هم «به شیوه‌ای بنیادی‌تر از آنچه ضمیر خودآگاهمان می‌تواند یاری کند.» بنابراین، بیش‌تر منتقدان با این نظر موافق‌اند که وحشتی که در این آثار با آن رو به رو می‌شویم، نه بی‌دلیل است و نه صرفاً برای تزکیهٔ نفس به کار می‌رود؛ بلکه در عین حال، درسی است دربارهٔ تجزیه و تحلیل ما از آن مشکلات شخصی و فرهنگی‌مان، که بیرون از چارچوب سینما، اغلب از رو در رو شدن با آن‌ها سر باز می‌زنیم.

ولی به دلیل سر و کار داشتن بی‌واسطه‌ترمان با آن کابوس‌هایی که سینمای وحشت به رخمان می‌کشد، اغلب روش خاصی که این ژانر برای فرو کردن درس‌هایش به ذهن‌مان به کار می‌گیرد، نادیده مانده است. پیداست که سینمای وحشت ـ شاید بیش از هر ژانر دیگری ـ برای ایجاد واکنشی خاص در تماشاگر طراحی شده است؛ حالا چه ترس و لرز باشد، چه یک جور احساس ناراحتی گنگ، چه حس آسودگی از میان رفتن تهدیدی وحشتناک. بنابراین، روشی که با آن، تماشاگر به درون روایت فیلم کشیده می‌شود، کلیدی است برای درک هر کدام از آثار این ژانر. اگر از این زاویه نگاه شود، هر کدام از فیلم‌های ترسناک، بدل به متنی بازتاب دهنده می‌شود، که نه تنها به آثار هم ژانرش، بلکه به تماشاگر هم رجوع می‌کند؛ تماشاگری که با همراهی بصری‌اش با وقایع فیلم، به قدرت تأثیرگذاری‌اش کمک می‌کند و توانایی‌مان برای تحمل چنین رویارویی درهم

کوبیده‌ای را به اثبات می‌رساند.

این رویارویی تقریباً شخصی بین فرمول‌های ژانر و تماشاگر، در دل بیش‌تر آثار سینمای وحشت وجود دارد؛ ولی در اولین دست‌اندازی جان کارپنتر به این فرم، یعنی فیلم *هالووین* نمود خاصی دارد. کارپنتر با تکیه بر سنت‌هایی که بسیاری از آثار کلاسیک ژانر وحشت بنا کرده‌اند، اثری خلق کرده است که برخلاف ظاهر تاریک و تهدیدکننده‌اش، یکی از زلال‌ترین آثار سینمای وحشت است؛ داستانی که مؤثرترین جلوه‌هایش را نه از رویارویی اجباری‌مان با تصاویر آزار دهندهٔ فیلم یا آگاهی‌مان از آن ترس‌های اسطوره‌ای نیمه فراموش شده‌مان در شب هالووین، بلکه دقیقاً از آن روش‌هایی می‌گیرد که از ما می‌خواهد تا به آن تصاویرِ اغلب انکار شده، نظری بیندازیم. فیلم از ما می‌خواهد که از چشم کدوتنبلی فضول بدان بنگریم؛ چیزی که هم نماد ترس‌هایمان است و هم نماد اصرارمان بر پوشاندن این ترس‌ها زیر قالبی اسطوره‌ای؛ ولی همین به ما این توانایی را می‌دهد که آن اعماق وجود انسان را ببینیم که تورو در آن چشم‌انداز روستایی دور و برش کشف کرده بود. از همان نمای شروع فیلم، حرکت آهستهٔ دوربین به سمت چشم درخشان فانوس شیطان [۲]، *هالووین* به روشنی اعلام می‌کند که دل‌مشغولی اصلی‌اش نوع نگاه ما به خودمان و دیگران ـ و نتایجی که اغلب از نوع ادراک همیشگی‌مان حاصل می‌شود ـ خواهد بود. آن کدوتنبل، که مقابل پس‌زمینه‌ای سیاه قرار دارد، در تاریکی مثل صورتکی روشن پدیدار می‌شود که درونش آتشی ویرانگر می‌سوزد؛ و نمای درشتی از چشم مُثلثی‌اش که درونش را نشان می‌دهد، این تصور را تأیید می‌کند. نظریه گاستن باشلار در مورد ارتباط دید انسان با محیط اطرافش ـ این که «هر چیزی که ما را وادار به دیدن می‌کند، خود نیز می‌بیند» ـ این جا به نظر کاملاً مناسب می‌آید، چون کارپنتر این نمای افتتاحیه را برای نشان دادن دنیایی بی‌جان ولی تهدیدگر به کار می‌گیرد؛ دنیایی که آشکارا به ما زل زده است و به ما نوعی خودآگاهی می‌دهد که به کلی با آگاهی طبیعی‌مان از دنیای اطرافمان متفاوت است. پس از این رویارویی اولیهٔ نگاه‌ها، نوبت به بررسی ماهیت روش سنتی‌مان برای دیدن و کنار زدن آن صورتک‌هایی می‌رسد که اغلب، تصاویر آزاردهنده‌تر دنیای اطرافمان را پشتشان پنهان می‌کنیم.

پس از این «چشم در چشم دوختن» آزار دهندهٔ اولیه، *هالووین* الگوی فیلم *روح* (*روانی*) آلفرد هیچکاک را پی می‌گیرد و تماشاگر را در موقعیت فضولی قرار می‌دهد که با نگاه دزدکی، شروع به بررسی و کشف رابطه‌اش با وقایعی می‌کند که در این فیلم به تصویر کشیده شده‌اند. *روح* با حرکت آهستهٔ دوربین به سمت پنجرهٔ هتلی ارزان قیمت و ورودش به خلوت دو دلداده شروع می‌شود، در حالی که *هالووین* با آن نمای متحرک معرفی‌اش گامی فراتر می‌رود و نقطه نظر تماشاگر را با نقطه نظر سوبژکتیو مایکل مه‌یرز شش ساله منطبق می‌کند؛ پسرکی که از بیرون خانه‌شان، خواهرش و دوست او را زیر نظر دارد. این تغییر نقطه دید نگاه انتزاعی دوربین روایت‌گر به دید یک شخصیت واقعی، وادارمان می‌کند تا هر چه بیش‌تر با کنشِ پیش رو درگیر شویم. مکان صحنه، شهر هادون فیلد ایلینویز است. شب هالووین سال ۱۹۶۳، و ما همراه مایکل اطراف این خانهٔ دوطبقه می‌چرخیم و از چشم پسرک که به پنجره‌های خانه‌شان خیره شده است، وقایع را می‌بینیم. با استفاده از امتیاز نمای نقطهٔ دید مایکل، می‌توانیم ببینیم، بی‌آن که دیده شویم. ولی مثل هر فضول دیگری، ما هم طعم محروم ماندن را می‌چشیم و نمی‌توانیم تمام کنش را تماشا کنیم. ولی بلافاصله مزیت دیگر نقطه دیدمان خودش را نشان می‌دهد؛ چون مایکل می‌تواند وارد خانه شود و بنابراین، بر این مانع فیزیکی غلبه کند. مایکل با زدن صورتکی که قبلاً دوست خواهرش بر چهره داشته است، از پله‌ها بالا می‌رود، ولی دیر می‌رسد. به هر حال، مایکل هنوز دو مانع مشخص و محکم را پیش رو دارد ـ یکی روان‌شناختی و دیگری پدیدار شناختی؛ و به کمک همین موانع است که کارپنتر بعداً نتیجهٔ این فضولی را نشانمان می‌دهد.

از یک طرف، نمی‌توان از این پسربچه ـ که به اجبار با او

همذات‌پنداری می‌کنیم ـ انتظار داشت که پیچیدگی‌های چیزهایی را که می‌بیند، و تردیدها و تجربه‌های خام‌دستانهٔ نوجوانانی مثل خواهرش را درک کند. بنابراین، آنچه که می‌بیند، قاعدتاً به شکل رازی نامطبوع در ذهنش می‌ماند. یک نتیجهٔ فرعی این قضیه، و شاید توجیهی برای خشونتی که در پی می‌آید، این است که از این دیدگاه، همین الان هم جودی مه‌یرز تا حد چیزی غیرانسانی، چیزی برای ارضای کنجکاوی، تنزل پیدا کرده است. این عوامل، با توجه به شب هالووین که «پلیدی» در هر گوشه به کمین نشسته است، به تقلیدی دهشتناک از رابطه‌ای منجر می‌شود که پسرک، نیمه کاره شاهد بوده و چیزی ازش نفهمیده است. همین طور که مایکل نزدیک می‌شود، خواهرش نشسته و به تصویر خودش در آینهٔ میز توالت خیره شده است، و ظاهراً این خودشیفتگی نمی‌گذارد متوجه آمدن برادرش شود، تا این که او کارد بلندی را چندین بار در بدن خواهرش فرو می‌کند. آن کسی که بیرون است ـ فضول ـ و نتوانسته به درک درستی از آنچه می‌بیند برسد، در نهایت با نقطهٔ مقابلش رو به رو می‌شود، با کسی که داخل ماجراست؛ و تراژدی آغاز می‌شود.

این حالت‌های متضادِ دیدن و عواقب هر کدام، دو دل‌مشغولی اصلی *هالووین* را تشکیل می‌دهند، همان طور که دل‌مشغولی اصلی بسیاری از آثار واقعگرایانهٔ سینمای وحشت هم هستند. در تمام طول فیلم، این نگاه خود شیفته را در قالب آدم‌هایی می‌بینیم که نمی‌خواهند چیزی خارج از دنیای شناخته شده‌شان را ببینند یا باور کنند، دنیایی که فکر می‌کنند خودشان عنصر اصلی‌اش هستند؛ و این دیدگاه به خصوص در نوجوانانی مثل آنی و لیندا ـ دوستان قهرمان داستان، لوری ـ وجود دارد. برای آن‌ها، هالووین صرفاً نشانهٔ شروع آخر هفته‌ای است که به آن‌ها فرصت جدا شدن از پدر و مادر و دیدار دوستانشان را می‌دهد؛ حتی اگر ـ در مورد آنی ـ به معنای شانه خالی کردن از مسؤولیت نگه‌داری لوری باشد. این بار هم نقطهٔ دید فضول، دیدی که انسان را در حد چیزی برای ارضای کنجکاوی یا لذت می‌بیند، و نمی‌تواند هیچ کدام از افکار یا عواطف بشری را سرزنش کند، نقطهٔ دید مایکل است که حالا بعد از پانزده سال اسارت در بخش روانی Smith's Grove، به هیولایی درست و حسابی بدل شده است. در واقع، این شکست قوای بینایی در هر دو جبهه است؛ نشانه‌ای از محدودیت ادراک انسانی؛ و *هالووین* عواقب این شکست را نشانمان می‌دهد.

همان طور که انتظار می‌رود، «چشم» بدل به نقطهٔ تمرکز فیلم می‌شود، فیلمی که با چشم‌های درخشان فانوس شیطان شروع می‌شود و با تلاش لوری برای درآوردن چشم هیولا که می‌خواهد بکشدش، به اوج می‌رسد. آن نمای درشت ابتدای فیلم از چشم سوزان کدوتنبل نوعی معرفی فصل قتل است که از نمای سوبژکتیو نقطهٔ دید مایکل می‌بینیم؛ و بنابراین، از نظر مضمون این دو صحنه را به هم پیوند می‌دهد و هشداری است برای نوع نگاهی که پس از این شاهد خواهیم بود؛ نگاهی سوزان و ویرانگر، نگاهی که نه به آینهٔ انسانیت متداول، بلکه به یک راز سر به مُهر می‌نگرد، نگاهی که نه به دنبال شریک شدن در درام تقابل انسان‌ها، بلکه به دنبال هجو و ویران کردن دل‌مشغولی‌های انسانی است. بعد از آن که مایکل خواهرش را می‌کشد و پدر و مادر پیدایش می‌کنند، بالاخره از نمای نقطهٔ دیدش جدا می‌شویم و به نمایی از زاویهٔ مقابل از چشمان خیره و بهت‌زدهٔ او می‌رسیم و دوربین به سرعت عقب می‌کشد و به طرف بالا می‌رود. آن حالت بهت و درک نکردن که در صورت مایکل دیده می‌شود ـ چهره‌ای که دکتر لومیس بعداً «چهرهٔ کور، رنگ پریده و بی‌احساس» توصیف می‌کند ـ نشان دهندهٔ نوعی نگاه است که برایمان به کلی بیگانه است؛ و حرکت ناگهانی دوربین به نمای بسیار دور هم بر همین نکته تأکید می‌کند. این شوک بازشناسی، با حرکت سریع گریز گونهٔ دوربین تشدید می‌شود؛ انگار که تماشاگر تازه فهمیده که از دید چه کسی ماجرا را می‌دیده است؛ و اگر چه شریک جرم نبوده، ولی با لذت تماشایش کرده است. این احساس گناه، هر چند خفیف، در وجودمان شکل می‌گیرد و تا پایان فیلم ادامه پیدا می‌کند؛ هر چند که ظاهراً دکتر

لومیس راهی برای تبرئه‌مان باز می‌کند. بارها به چشمان پلید پسرک اشاره می‌کند، آن‌ها را «سیاه‌ترین چشم، چشم شیطان» توصیف می‌کند و می‌گوید که آن چیزی که پشت چشم‌های پسرک کمین کرده است «صرفاً پلیدی خالص است.» ظاهراً قرار است متوجه شویم که در این دیدگاه نوعی پیام اخلاقی نهفته است؛ این که درست دیدن کنش درست را هم به همراه می‌آورد و غلط دیدن، موجب هرج و مرج می‌شود.

یکی از کاربردهای نوع نگاهی که مایکل با خودش به هادون‌فیلد باز می‌گرداند، در این حقیقت نهفته که هر جا می‌رود، صورتکی بر چهره دارد، درست مثل همان فصل افتتاحیه در شب هالووین ۱۹۶۳. صورتک سفید و تقریباً براقی که او در بقیهٔ فیلم بر چهره دارد، نه گروتسک و کج و معوج است نه طبیعی؛ بیش‌تر به صورت مرده شبیه است. بنابراین، نه تنها چهرهٔ انسانی مایکل را می‌پوشاند، بلکه او را از دنیای زنده‌ها ـ قربانیانش ـ به کلی جدا می‌کند. علاوه بر این صورتک که از مغازهٔ محلی ابزار فلزی دزدیده است، در صحنه‌ای از فیلم با پارچه‌ای تمام بدنش را می‌پوشاند و روی آن، عینکی به چشم می‌زند که از جسد آخرین قربانیش ـ دوست لیندا، باب ـ برداشته است. وقتی با این قیافه جلوی لیندا ظاهر می‌شود، لیندا چندان وحشتی نمی‌کند. در واقع، به جای آن‌که جیغ بکشد، می‌خندد، باورش شده است که باب دارد سر به سرش می‌گذارد. بدون آن‌که به تفاوت وحشتناک میان ظاهر و باطن مردی که پیش رو دارد، ذره‌ای شک کند ـ تفاوتی که کارپنتر تا این جای فیلم هم انتظارش را در تماشاگر ایجاد کرده است ـ می‌گوید: «قشنگه، واقعاً که قشنگه». ولی این ظاهر ـ عینکی روی پارچه‌ای سفید ـ کنایه‌ای گروتسک به نوع نگاه کردن آدم‌های توی فیلم هم هست. از یک نظر، هیولا به نظر کمیک می‌آید؛ ولی همین تفاوت میان «به نظر آمدن» و «بودن»، این قدر آزاردهنده است. و بالاخره، اگر چنین باطن دهشتناکی بتواند خودش را پشت چنین ظاهر بی‌آزاری پنهان کند، آیا هرگز امنیتی خواهیم داشت؟ پس دیگر به چه چیزی می‌توانیم تکیه کنیم؟ در عین حال، آن عینک نشانهٔ تصحیح قوه بینایی است، راه درستِ دیدن واقعیت؛ هر چند که با کمی دقت متوجه می‌شویم که پشت شیشه‌های عینک چشم انسانی نیست؛ فقط پرده‌ای سفید، سفیدی نفوذناپذیری که نمی‌تواند به عواطف انسانی پاسخ بدهد. در طی آن پانزده سال، نگاه بهت‌زدهٔ آن پسر بچه، به نگاهی سفید و بدخواهانه بدل شده است؛ درست مثل صورتک سفید پلیدی که ایهب در *موبی دیک* می‌بیند. بنابراین، تلاش لوری در رویارویی پایانی برای درآوردن چشم هیولا، برای کور کردنش و بنابراین، دفع ـ لااقل موقتی ـ خطر است که، کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد و نه دست و پا زدن بیهوده و کورکورانه.

ولی این تأکید روی «چشم» و «دیدن» در *هالووین* الگویی انتزاعی نیست، چرا که کارپنتر آن را همراه با روش مشخص نمایش و درک هر کدام از رویدادهای فیلم به کار گرفته است. باز هم حرکت دوربین به طرف چشم فانوس شیطان الگویی را تثبیت می‌کند که در فصل معرفی پی گرفته می‌شود که آن‌جا هم، در یک نمای متحرک طولانی تماشاگر به تدریج به قربانی نزدیک می‌شود و بعد، از نظر بصری، در آن رها شدن انرژی مخرب نهفته در چشمان سوزان کدوتنبل شریک می‌شود. کارپنتر، که تماشاگرش را به این آگاهی اضطراب‌آور دربارهٔ نوع دیدن و نتایج دیدن بی‌مسؤولیت رسانده است، دیگر به ندرت این نمای سوبژکتیو متحرک را تکرار می‌کند؛ ولی هر بار که دوربین همان حرکت آهسته، با احتیاط و کاوش‌گر خود را شروع می‌کند، ما در موقعیتی قرار می‌گیریم که انتظار بدترین حالت را داشته باشیم. فیلم به جای آن نمای متحرک سوبژکتیو، به تکنیک‌های دیگر فیلمبرداری متوسل می‌شود که همگی برای تأکید بر درسی طراحی شده‌اند که در اولین صحنهٔ قتل گنجانده شده است. شگرد تکرار شوندهٔ دیگر فیلم، حرکت رو به عقب دوربین است که ناگهان حضور شخصیتی را فاش می‌کند که انتظار آن‌جا بودنش را نداریم؛ و بیش‌تر وقت‌ها هم برای نشان دادن مایکل است که برای تماشای کسی کمین کرده و خودش

دیده نمی‌شود. این تکنیک وادارمان می‌کند تا دو سطح مکمل از کنش را بشناسیم و اطمینان حاصل می‌کند که نسبت به محدودیت‌های هر نوع ادراکی که چنین عمق میدانی را نادیده بگیرد ـ یا به ما اجازهٔ دیدنش را ندهد ـ آگاه می‌مانیم. همچنین، این تکنیک مثل هشداری بصری عمل می‌کند؛ چیزی که اشاره‌های دکتر لومیس به پلیس را تکمیل می‌کند، تأییدی برای نیاز به مراقب داشتن؛ این که همیشه آماده باشیم تا چه بسا چیزی سرزده، آرامش ظاهری دنیای کوچکمان را برهم بزند.

جایگزین دیگر ـ و حتی ناراحت کننده‌تر ـ آن نمای متحرک دزدکی ابتدایی، نمایی است که بارها موقعی که مایکل به دنبال قربانیانش می‌رود، تکرار می‌شود. به جای آن نمای سوبژکتیو که وادارمان می‌کرد تا با قاتل همذات‌پنداری کنیم، کارپنتر جای غریبی را برای قرار دادن دوربین انتخاب می‌کند و هر بار دوربین را کمی پشت سر، یا درست کنار قاتل می‌گذارد، به طوری که قسمتی از بدن قاتل را در کادر می‌بینیم ـ اغلب در پیش‌زمینه ـ و قربانی بالقوه، بی‌خبر از همه جا، در پس‌زمینه قرار می‌گیرد. بنابراین، آن جا که قاتل با ماشین دزدیده از دکتر، لوری و دوستانش را در راه مدرسه به خانه تعقیب می‌کند، ما نقطهٔ دید مسافر فرضی صندلی عقب ماشین را می‌بینیم؛ به جای آن که هر حادثه‌ای را مثل خود قاتل تجربه کنیم، با همدستش همذات‌پنداری و بار گناهی را به دوش می‌کشیم. بنابراین، یکی از اجزای مؤثر و همیشگی فرمول وحشت کارپنتر، همین ایجاد اضطراب گناه در تماشاگر است؛ اضطرابی که بالاخره در پایان فیلم اجازه می‌دهد تا با حس دیگری عوضش کنیم؛ ولی حسی که به همان اندازه اضطراب‌آور است، حس یکی شدن با قربانی بالقوهٔ این آثار وحشتناک.

آن نمای متحرک سوبژکتیو هم بالاخره تکرار می‌شود؛ آن‌جا که لوری از منطقهٔ امن منزل خانوادهٔ دویل بیرون می‌آید ـ جایی که از تامی مراقبت می‌کرد ـ و به منزل خانوادهٔ والاس می‌آید، جایی که لیندا و آنی هستند؛ و ما می‌دانیم که با خشن‌ترین و وحشتناک‌ترین صحنه‌ها رو به رو می‌شوند.

همراه لوری از خیابان می‌گذریم و با این کار، از دنیای محدود نوجوانی ـ که با دنیای کودکی فاصلهٔ چندانی ندارد ـ جایی که تمام ترس‌هایمان پشت صفحه تلویزیون بسته‌بندی شده و تحت کنترل است، پا به دنیای پرخطر بزرگ‌ترها می‌گذاریم؛ جایی که آن کابوس‌ها به واقعیت می‌پیوندد و خودمان جای آن قربانیان احتمالی می‌نشینیم. بدین ترتیب، کارپنتر از طریق مجموعه‌ای از همذات‌پنداری‌های مضطرب کننده ـ اول با قاتل، بعد با همدستش، و بالاخره با قربانی بالقوه ـ تماشاگر را به درون ماجرا می‌کشد و بر مسؤولیت مشترک انسان‌ها و درگیر شدن در آن جنبه‌های مهیب زندگی که اغلب دوست داریم خودمان را از آن‌ها مبرا بدانیم، تأکید می‌کند. شاید امیدوار است که نشان دهد اگر در چنین کنشی درگیر شویم، بهترین موقعیت را برای ایجاد وقفه در عواقبش داریم، البته به شرطی که تصمیم بگیریم که این مسؤولیت انسانی را بپذیریم.

ولی به طور کلی، تصویری که کارپنتر در این فیلم از طبیعت انسان ارایه می‌دهد، مبتلا به محدودیت بینایی است، محدودیتی که لااقل برای توجیه نقص‌های بعضی از شخصیت‌ها به کار می‌آید. این حقیقت که تقریباً تمامی فیلم در شب می‌گذرد ـ شب هالووین سال ۱۹۶۳ و چنین شبی در پانزده سال بعد ـ طبیعتاً جلوه‌ای رازگونه به فیلم می‌دهد؛ «چیزی» ناشناخته که پشت مرزهای روشنایی مصنوعی چراغ‌هایمان به کمین نشسته است، پشت مرزهای منطقی که اغلب برای بی‌آزار نشان دادن چیزهای مرموز به کار می‌بریم. بنابراین، تاریکی‌ای که در طول فیلم ما را در بر می‌گیرد، نه تنها مانعی برای درست دیدن است، بلکه این سؤال را هم در ذهنمان شکل می‌دهد که ادراکمان از فیلم واقعی است یا صرفاً تصویری خیالی است که از ذهنیت‌مان و افسانه‌های مربوط به شب هالووین به وجود آمده است.

طبیعتاً، اگر نتوانیم به ادراک خودمان مطمئن باشیم، نسبت به دیده‌های دیگران هم بدبین می‌شویم؛ بنابراین خیلی جاهای فیلم هیچ توجهی به دیده‌ها یا باورهای شخصیت‌ها

نمی‌شود، صرفاً به این دلیل که فقط دیده‌هایشان است. اگر پرستار لومیس نسبت به دیدگاه دکتر به مایکل، یا حتی نسبت به انگیزه‌های دکتر، بدبین است؛ پلیس هادون فیلد از او هم بدبین‌تر است و حاضر نیست حرف‌های او را بپذیرد که خانه‌های آرام شهر، پر از زن و بچه‌های بی‌گناه، «برای قتل عام صف کشیده‌اند.» با این حال، لوری مثال بهتری است. او فکر می‌کند که تعقیبش می‌کنند؛ چرا که بارها از گوشهٔ چشمش غریبه‌ای مرموز را می‌بیند که با اتومبیل دنبالش می‌آید، پشت پرچینی پنهان می‌شود، یا از حیاط خانهٔ همسایه به اتاقش زل می‌زند. ولی دوستان متقاعدش می‌کنند که این‌ها همه خیالبافی است و این که دارد تصویر دوست خیالی‌اش را با جهان واقعی درهم می‌آمیزد. حتی کلانتر محلی هم که یکبار تصادفی لوری را می‌ترساند، حساسیت لوری را به حساب شب هالووین می‌گذارد و اعتنایی نمی‌کند؛ شبی که «هر کسی حقش است لااقل یکدفعه درست و حسابی بترسد.» از آن جایی که برداشت‌های لوری با ادراک بیش‌تر مردم از واقعیت مطابق نیست، خودش را قانع می‌کند که زیادی درس خوانده است و حالا چیزهایی می‌بیند که واقعاً وجود ندارد. به علاوه، به خودش دلداری می‌دهد که ترس از روح و هیولا «بچه بازی» است و او مدت‌هاست که از سن «خرافاتی» بودن گذشته است. بعداً، همین توجیه را برای تامی دویل هم ـ که مراقبت از او را به عهدهٔ لوری گذاشته‌اند ـ تکرار می‌کند و سن و «تجربه»هایش را به کار می‌گیرد تا ترس تامی را از بین ببرد. تامی بارها و بارها می‌گوید که آن هیولایی را دیده است که درباره‌اش به او هشدار داده‌اند؛ ولی هر بار لوری می‌گوید که چنین موجودی وجود خارجی ندارد. البته دست آخر معلوم می‌شود که حرف‌های او و احساس اولیهٔ لوری حقیقت داشته است؛ ولی تا آن موقع دیگر باور کرده‌ایم که دید ما از واقعیت چقدر معدود و غیرقابل اعتماد است.

این تفاوت بسیار فاحش میان آنچه که می‌بینیم و آنچه که بالقوه برای دیدن وجود دارد، در سرتاسر *هالووین* به چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد که کارپنتر مصر است نشانمان دهد که درک و شناختمان از دنیای اطرافمان همیشه ناقص است؛ و اغلب هم به این دلیل که تجربه‌ها و فرهنگمان ما را در موقعیتی قرار می‌دهد که هر چه کمتر ببینیم و این که هر چه را که نمی‌توانیم توجیه کنیم، یا هر چه که ممکن است با دل‌مشغولی‌های شخصی مهم‌ترمان جور در نیاید، از قلمروی بینایی‌مان حذف کنیم. بنابراین، کاملاً طبیعی است که بچه‌های فیلم *هالووین* ـ به خصوص لیندزی و تامی ـ بیش از پرستاران نوجوانشان ببینند؛ و این نوجوانان هم به نوبهٔ خود، دید فراگیرتری نسبت به بزرگ‌ترها داشته باشند. شاید این که بچه‌ها زودتر از دیگران، از چیزهای مرموز شب می‌ترسند، برای این باشد که دلایل بیش‌تری دارند؛ شاید بیش از دیگران نسبت به خطرهایی که «آن بیرون» در کمین نشسته‌اند، هوشیارند؛ خطرهایی که فقط خودشان درک می‌کنند. از همان شروع فیلم، تماشاگر با این دید وسیع‌تر آشنا شده است؛ از همان جایی که تفاوت میان درکمان از آن صحنهٔ ابتدایی را با تصور مایکل شش ساله از آن، حس می‌کنیم. در ادامهٔ این شروع گیج کننده، بارها و بارها زاویهٔ دیدمان دستکاری می‌شود تا تفاوت میان دیدگاه ما و دیدگاه شخصیتی خاص، برملا شود.

ما که می‌دانیم قاتل سوار بر اتومبیل استیشن دزدی است که نشان انستیتوی ایالتی بیماران روانی را برخود دارد، بارها و بارها این اتومبیل و بنابراین، حضور تهدیدگر قاتل را ـ هرچند که خودش دیده نمی‌شود ـ در پس‌زمینه یا درست در پیش‌زمینهٔ خیلی از نماها می‌بینیم. برای مثال، آن جا که آنی، لوری را برمی‌دارد که برای پرستاری بچه بروند، می‌بینیم که اتومبیل پشت سرشان همان اتومبیل قاتل فراری است؛ هر جا که می‌ایستند، ماشین هم می‌ایستد و دورادور کارهایشان را زیر نظر می‌گیرد. یا آن‌جا که لومیس به پلیس محلی مراجعه می‌کند که دارند قفل و بست مغازهٔ ابزارهای فلزی را بررسی می‌کنند، تفاوت میان برداشت تماشاگر و این شخصیت، حالتی کنایی به خود می‌گیرد. در نمایی متوسط، دکتر را می‌بینیم که نگران است و دنبال اتومبیل دزدیده شده‌اش و آن سارق دیوانه می‌گردد؛ همین که رویش را به

سمت راست برمی‌گرداند، فوراً می‌بینیم که همان اتومبیل از سمت چپ پس‌زمینهٔ کادر وارد می‌شود، و همین که دوباره رو بر می‌گرداند، از پشت سرش می‌گذرد و به سمت دیگر کادر می‌رود. بنابراین، به طرزی کاملا تصادفی از زیر نگاه کاوش‌گر دکتر فرار می‌کند و جستجوی پلیس را هم به تمسخر می‌گیرد. با دید وسیع‌تری که در این نما نسبت به شخصیت درون فیلم داریم، این حس اضطراب در وجودمان قوت می‌گیرد که وقایعی را که شاهدیم اجتناب ناپذیرند؛ انگار نیرویی که ما می‌بینیم، ولی برای شخصیت‌های ماجرا غیرقابل درک است، سرنوشتشان را در دست دارد؛ نیرویی به سنگدلی همان «سرنوشتی» که لوری آن روز سرکلاس معنایش را می‌فهمد.

کارپنتر، با تثبیت جنبه‌های تهدیدآمیز پس‌زمینه و گوشه و کنار ترکیب‌بندی‌هایش، از این تفاوت میان دیدگاه‌های بستهٔ شخصیت‌ها و دیدگاه فراگیرتر تماشاگر برای تمدید احساس تنش و انتظار استفاده می‌کند. در مورد دوست لوری، آنی، که از لیندزی والاس پرستاری می‌کند، کارپنتر سه بار نشان می‌دهد که قاتل قصد حمله دارد؛ ولی آنی در تمام مدت از وجود خطری که در نزدیکی‌اش به کمین نشسته است، بی‌خبر می‌ماند. آن جا که در آشپزخانه برای لیندزی ذرت بو داده درست می‌کند ـ آن هم ذرت بوداده‌ای با نام کنایه‌آمیز «اوقات خوش» ـ سروکلهٔ قاتل پشت در شیشه‌ای پشت آشپزخانه پیدا می‌شود. بعد که آنی کره را روی لباسش می‌ریزد و به سمت همان در پشتی می‌رود تا ماشین لباسشویی را پیدا کند، انتظار داریم که قاتل و قربانی رو در رو شوند. ولی به جای آن‌که زود به نقطهٔ اوج برسیم، آنی به اتاقی می‌رود که ماشین لباسشویی در آن است و تصادفاً در به رویش قفل می‌شود. باز هم قاتل در پس‌زمینه ظاهر می‌شود و ظاهراً آمادهٔ حمله است؛ اول از دریچهٔ شیشه‌ای در و بعد از پنجرهٔ پشتی به آنی زل می‌زند؛ و این طور به نظر می‌رسد که آنی هم مصمم است که کار قاتل را آسان‌تر کند، چون می‌خواهد از همان پنجره به عنوان راه خروجی استفاده کند. چیزی که تنش موجود در صحنه را آزاردهنده می‌کند، این است که کارپنتر وادارمان می‌کند تا با وجود اضطراب و انتظارمان، به وضعیت آنی بخندیم، چرا که آنی توی پنجره گیر می‌کند و باز هم از آن خطر بیخ گوشش بی‌خبر است. پیداست که این شوخی برای خلع سلاح کردن تماشاگر طراحی شده است، چون وقتی که بالاخره آنی خودش را از آن مصیبت نجات می‌دهد، صحیح و سالم به خانه برمی‌گردد و در آشپزخانه را می‌بندد، این احساس در تماشاگر به وجود می‌آید که شاید آنی موفق شده است از آن موجود خطرناک اجتناب کند؛ شاید نیروی برتری مراقب کسانی است که نمی‌توانند ماهیت دنیایی را درک کنند که در آن زندگی می‌کنیم. ولی هنوز نفس راحت نکشیده‌ایم که دوباره سر و کله آن صورتک سفید در تاریکی پیدا می‌شود و این بار انتظارمان را بی‌نتیجه نمی‌گذارد. وقتی آنی، لیندزی را به آن طرف خیابان، به خانهٔ آقای دویل می‌فرستد و می‌رود تا دوستش را ببیند، توی اتومبیل ـ که از نظر بصری یادآور حملهٔ قبلی قاتل به پرستار دکتر لومیس است ـ متوجه چیز عجیبی می‌شود؛ روی شیشهٔ جلوی اتومبیل از داخل برفک بسته است نه از بیرون؛ ولی دیگر خیلی دیر شده است. کارپنتر صحنه را با نمای درشت چشمان خیرهٔ جسد آنی تمام می‌کند؛ چشمانی که مثل زمان حیاتش بازند، ولی دیگر نمی‌توانند درکی از دنیای اطرافش داشته باشند. نمای مناسبی است: قوهٔ بینایی از دست رفته کسی که از این توانایی‌اش درست استفاده نکرده زندگی از دست رفتهٔ کسی که نتوانست با «درست دیدن» زندگی‌اش را حفظ کند.

بنابراین، جدال نهایی لوری برای غلبه بر محدودیت‌های بینایی‌اش است؛ برای آن که چیزی ورای دل‌مشغولی‌های معمولش را ببیند و بتواند جانش را حفظ کند. فیلم او را باهوش‌تر، با قوهٔ خیال‌پردازی بیش‌تر، و قاعدتاً مسؤولیت‌پذیرتر از دیگران معرفی کرده است، چون پدرش آن قدر به او اعتماد داشته است که کلید خانهٔ مه‌یرزها را به وی بدهد؛ خانه‌ای که حالا در اجارهٔ کمپانی اوست. ولی لوری هم محدودیت‌های خودش را دارد؛ چه آن‌جا که ترس تامی از روح و جن را نادیده می‌گیرد و چه آن‌جایی که به

ادعای تامی که هیولا را از پنجرهٔ اتاق نشیمن دیده است، اعتنایی نمی‌کند. وقتی تامی از وی می‌خواهد که از پنجره نگاهی به بیرون بیندازد، مثل بزرگ‌ترهای ایرادگیر و غرغرو، کلی طولش می‌دهد و دست آخر هم انتظار دیدن چیزی را ندارد. برای تامی توضیح می‌دهد که هالووین فقط شبی است که «آدم‌ها سر به سر هم می‌گذارند» و شبی که چشممان فریبمان می‌دهد. ولی هر چه این شب هالووین خاص پیش می‌رود، لوری هم به هوشیاری بصری تازه‌ای می‌رسد. شروع این روند، دیدن مکرر آن شخص مرموز است که گوشه و کنار محله‌شان به کمین نشسته است و حالتی تهدیدآمیز دارد. او بعداً، همراه تامی ولیندزی، دو تا از فیلم‌های ترسناک دکتر دیمنشیار را از تلویزیون تماشا می‌کند: **چیز** و **سیارهٔ ممنوع**؛ فیلم‌هایی که همان هشدار را می‌دهند: این که «روی زمین و توی آسمان‌ها خیلی چیزها هست که تصورش را هم نمی‌توانیم بکنیم.» و بالاخره، از روی کنجکاوی و نگرانی برای دوست‌هایش که به تلفن‌های او جواب نمی‌دهند، قلمرو امن خانهٔ دویل‌ها را ترک می‌کند تا به خانهٔ والاس‌ها برود و بفهمد که آن جا چه خبر است. و البته آن چیزی که می‌فهمد، درسی است دربارهٔ تفاوت همیشگی میان ظاهر و باطن هر چیز؛ میان انتظارهای روزمرهٔ ما و آن پیچیدگی‌های واقعیت که اغلب نادیده می‌گیریم.

لوری انتظار دارد که دوستانش را ببیند که توی خانهٔ تاریک منتظر نشسته‌اند تا غافلگیرش کنند؛ تا از مخفیگاهشان بیرون بپرند و به ترس او بخندند؛ خلاصه فکر می‌کند ـ یا امیدوار است ـ که پشت آن ظاهر مخوف خانهٔ والاس‌ها شوخی معمولی‌ای باشد. بنابراین، وقتی وارد می‌شود، داد می‌زند: «شوخی تمام شد»؛ ولی وقتی دوستانش واقعاً از مخفیگاهشان بیرون می‌افتند ـ ولی مرده ـ این جمله شکلی کنایی به خود می‌گیرد. بعد از آن که جسد باب از توی گنجه بیرون می‌افتد و جسد آنی و لیندا را پیدا می‌کند، با همان ترس بچه‌گانه‌ای رو به رو می‌شود که قبلاً تامی را به خاطرش سرزنش کرده بود. این کشف تازه و مضطرب کننده وادارش می‌کند تا خیلی بیش از آن چه تصورش را می‌کرده «ببیند» و ترسی را تجربه کند که فکر نمی‌کرد در این محیط آرام و متمدن وجود داشته باشد؛ و وقتی قاتل متوجه او می‌شود، این اجساد، ظاهر شوم‌تری به خود می‌گیرند، چون آینهٔ سرنوشت خود لوری می‌شوند. بنابراین، کارپنتر هم برای تأکید بر این تغییر برداشت لوری از واقعیت، آن جا که قاتل برای اولین بار قصد جان لوری را می‌کند، یکبار دیگر نمای سوبژکتیو را به کار می‌گیرد. در این صحنه هم که یادآور هیچکاک است، و این بار سرگیجه، لوری در حین فرار از دست قاتل، به طور تصادفی از راه پله‌ای طولانی پایین می‌دود. این نمای سوبژکتیو سرگیجه‌آور هم نشان دهندهٔ فرورفتنش در این ورطهٔ هولناک است و هم آشوب ناشی از شوک این درک تازه‌اش. مثل آلیس که از آینه گذشت و به سرزمین عجایب سقوط کرد، دید لوری هم نسبت به واقعیت به کلی تغییر می‌کند و با توجه به این که در آخر ماجرا زنده می‌ماند، می‌شود گفت که دیگر هیچ وقت نمی‌تواند دوباره دنیا را مثل گذشته ببیند.

ولی صرف دانستن این‌که چیزی وحشتناک «در آن بیرون» به کمین نشسته است کافی نیست؛ نتیجهٔ این آگاهی هم باید روشن شود. لوری به زحمت خودش را به خانهٔ تامی می‌رساند و قبل از رسیدن قاتل، در را پشت سرش می‌بندد. نفس راحتی می‌کشد، انگار که دوباره به دنیای دیگری بازگشته است، دنیایی که در مقابل چنین خطرهای مهیبی نفوذناپذیر است. ولی این بار هم مثل صحنهٔ قتل آنی، کارپنتر از سه حادثه استفاده می‌کند تا نشان دهد که کسی که یکبار با این دیدگاه تازه رو به رو شد و به این آگاهی وحشتناک رسید، دیگر نمی‌تواند دنیای امن و راحتی داشته باشد. در این چند صحنهٔ پایانی، دوباره از ترکیب‌بندی‌های عمق میدان استفاده می‌کند تا ما را با دو کنش همزمان رو در رو کند؛ و بنابراین، تمام مدت ما را در این تعلیق نگه می‌دارد که این کنش‌های مجزا چه وقت با هم تلاقی می‌کنند و نتیجه چه خواهد بود. در خانهٔ آقای دویل، لوری در پیش‌زمینه روی کاناپه قوز می‌کند و می‌داند که قاتل یک

جایی همین دوروبرهاست، ولی نمی‌داند که از پس‌زمینه سر برمی‌آورد تا به او حمله کند. با این حال به جای غافل‌گیر شدن، موفق می‌شود قاتل را با میل بافتنی‌اش بزند و به طور موقت از تهدیدش بگریزد. وقتی لوری به سراغ لیندزی و تامی می‌رود که در طبقهٔ بالا مخفیشان کرده است، یکبار دیگر هیولا در پس‌زمینه ظاهر می‌شود تا درست همان لحظه‌ای که لوری به بچه‌ها دلداری می‌دهد که خطر برطرف شده است، دوباره حضورش را به رخ بکشد. لوری به اتاق خوابی در طبقهٔ دوم فرار می‌کند، توی گنجه پنهان می‌شود و وقتی قاتل پیدایش می‌کند، با نیشتری به چشم هیولا می‌زند و بالاخره با چاقوی خودِ هیولا می‌زندش. یکبار دیگر این موجود خطرناک ظاهراً مغلوب شده، پشت می‌کند؛ بچه‌ها را به دنبال کمک می‌فرستد و خودش، خسته از این آزمایش سخت، روی زمین ولو می‌شود. ولی وقتی قوایش را جمع می‌کند و بلند می‌شود، می‌بینیم که در پس‌زمینه، درست پشت سرش، هیولا هم برمی‌خیزد تا حمله‌اش را از سر گیرد. این بار دکتر لومیس که بالاخره هوشیاری‌اش نتیجه داده است، سر می‌رسد و با خالی کردن تمام گلوله‌های تپانچه‌اش در بدن هیولا، او را از پنجرهٔ طبقهٔ دوم به پایین پرت می‌کند. در این لحظه، هر دو به قاتل ظاهراً مرده پشت می‌کنند و چون کارپنتر هم از این نمایش دو کنش همزمان دست برمی‌دارد، حتی تماشاگر هم نفس راحتی می‌کشد؛ چراکه این شگرد تا به این جای فیلم نشانگر حضور مداوم عامل خطر بود. و در ذهن ما به عنوان یک هشدار جا افتاده است. ولی این احساس امنیت چندان طولی نمی‌کشد و وقتی لومیس از پنجره به حیاط ـ جایی که جسد قاتل افتاده بود ـ نگاه می‌کند، ما هم به نمایی سرپایین از دیدگاه او نگاه می‌کنیم. و برای آخرین بار نتیجهٔ غفلتمان را می‌بینیم: قاتل بلند شده و توی تاریکی ناپدید شده است، قاعدتاً برای این که باز جان کسان دیگری را بگیرد. و بعد، روی پرده‌ای تاریک، صدای نفس‌های سنگین قاتل را می‌شنویم؛ خطری در کمین است، حتی اگر آن را نبینیم.

بنابراین، هشداری که *هالووین* به سادگی، ولی به طرزی مؤثر، به تماشاگرش می‌دهد، هشداری بصری است؛ و ما را به هوشیاری تازه‌ای فرا می‌خواند. در پایان فیلم، از «ندیدن» می‌ترسیم؛ چون حالا دیگر برایمان جا افتاده است که اگر حتی برای لحظه‌ای چشم بگردانیم، ممکن است این عامل وحشتی که چند بار ظاهراً مغلوب شده است، این فرصت را پیداکند که دوباره شکل بگیرد و آرامش شکنندهٔ دنیایمان را درهم شکند. این‌جا هم مثل فیلم چیز، که *هالووین* به آن ادای دین می‌کند، یادگرفته‌ایم که اگر برای جامعهٔ بشریمان ارزش قایلیم، باید چشم‌هایمان را باز نگه داریم.

همان طور که دیلارد هم اشاره کرده است، تصاویر ترسناک سینمای وحشت، هدفی حیاتی دارند؛ چرا که «برای از بین بردن پلیدی، اول باید آن را شناخت.» این ایده به هر حال صادق است، چه این پلیدی یک هیولا باشد، یا بلایی ناگهانی یا چیزی که از درون خودمان بیرون بپرد [اشاره به صحنه‌ای از مجموعهٔ *بیگانه‌ها*]. به نظر من، *هالووین* به تلفیق مؤثری از تمام این احتمال‌ها می‌رسد و سعی می‌کند تا آن را به ما بشناساند. هیچ وقت توجیه قانع کننده‌ای برای کارهای مایکل ارایه نمی‌شود؛ او صرفاً یک هیولاست ـ عامل پلیدی ـ که در دنیای این فیلم قرار داده شده است. هم خود ماست و هم هیولایی از جنس دیگر. ولی کارپنتر به کمک حضور او، توجه ما را روی رفتارها و واکنش‌هایمان به دنیای روزمرهٔ اطرافمان متمرکز می‌کند. ما را در دنیایی قرار می‌دهد که در آن، دیوانه‌های خطرناک، آزادانه این طرف و آن طرف می‌روند و نگهبانشان هم می‌تواند قسم بخورد که «تقصیر من نیست»؛ دنیایی که کلانتر آن قدر سرش گرم است که نمی‌داند دختر خودش هم ماری‌جوانا می‌کشد؛ و دنیایی که وقتی دختر نوجوانی جیغ می‌کشد و تقاضای کمک می‌کند، همسایه‌ها چراغ‌هایشان را خاموش می‌کنند و پشت درهای بستهٔ خانه‌هایشان پنهان می‌شوند. نه فقط دنیایی که بزرگ‌ترها در آن حضور ندارند؛ بلکه دنیایی که در آن از حس مسؤولیتی که اغلب به بزرگ‌ترها نسبت می‌دهیم، خبری نیست. در چنین دنیایی، آدم‌ها یا دور و برشان را نمی‌بینند، یا آگاهانه رو برمی‌گردانند، چون می‌ترسند که کسی از ایشان

بخواهد کاری بکنند. *هالووین* چشم‌انداز هولناکی از فرهنگی ترسیم می‌کند که در آن از حس انسان دوستی خبری نیست؛ در نتیجه، آدم‌های چنین دنیایی، به سادگی به موضوع فضولی و سوءاستفاده و قربانیان قتل تبدیل می‌شوند. بنابراین، کارپنتر این سؤال را مطرح می‌کند: «در چنین شرایطی چه واکنشی باید از خود نشان دهیم؟»

جدال شخصیت‌های او، در واقع همان جدالی است که پیش روی ما می‌گذارند: باید چشممان را به روی محیط و انسان‌های اطرافمان بیش‌تر باز کنیم، حس مسؤولیت داشته باشیم و از نقشمان در جهان اطراف آگاه باشیم. پس از مثال پدر و مادر وحشت‌زدهٔ مایکل در شروع *هالووین*، فیلم از ما می‌خواهد نقاب‌هایی را که اغلب ماهیت انسانی‌مان را پنهان می‌کنند، پس بزنیم و به پیچیدگی‌های پنهان زیر آن نگاه کنیم. کارپنتر نشانمان می‌دهد که فقط با نگاهی عمیق‌تر و فراگیرتر، و با هوشیاری مداومی که لوری در پایان فیلم یاد می‌گیرد، می‌توانیم از آن پلیدی‌هایی رها شویم که اغلب درباره‌شان شوخی می‌کنیم؛ ولی ممکن است هر کدام در لحظه‌های غفلت و بی‌مسؤولیتی، بدان‌ها جان دهیم تا دنیایمان را تهدید کنند. و *هالووین* با پی‌گیری راه پیشگامان ژانر وحشت، ما را به زل زدن مداوم ـ هر چند وحشت‌زده ـ به این زوایای پنهان سرشت و فرهنگ‌مان فرا می‌خواند. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ Pumpkin. اشاره به کدوتنبلی که در مراسم هالووین به طور سنتی به کار می‌رود.

۲ ـ Jack - 6 - Lantern کدوتنبلی تو خالی که درونش شمع روشن می‌کنند و رویش را به شکل چشم و دهان سوراخ می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی