چرا فیلم ترسناک؟
لذت های غریبِ ژانری عامه پسند

اندرو تودر
ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

وحشت خصوصاً در فیلم یا آثار ویدیویی واکنش‌های نیرومندی برمی‌انگیزد. نگهبانان خودگمارده‌ی اخلاق می‌دانند که چطور آثار این ژانر را ندیده محکوم کنند، در حالی که رسانه‌ها برای نشان دادن موارد خشونت و جنایت معمولاً «آثار ترسناک ویدیویی» را بلاگردان می‌کنند. به هرحال منتقدانی که از سر خیرخواهی به فرهنگ عامه‌پسند گراییده‌اند، غالباً فیلم ترسناک را نازل‌ترین می‌شمرند و حتی آقایان آزاداندیش نسبت به انگیزه‌ها و مشکلات شخصیتی مصرف‌کنندگان این آثار مشکوکند. آیا بینندگان این آثار بیمارند؟ آیا آدم‌هایی ناراحتند که از علایق پلید و منحط لذت می‌برند؟ یا صرفاً آن‌قدر دل‌زده‌اند که به مصرف فزاینده‌ی خشونت معتاد شده‌اند؟ البته بازتاب این واکنش‌ها سردرگمی و احساس ناخوشایندی است که تماشاگران بی‌علاقه به این فیلم‌ها در مواجهه با چنین سلیقه‌ی مجردی احساس می‌کنند، زیرا چنان که بروفی در مقاله‌ی روشن‌گر ولو کلی‌اش نظر می‌دهد:

خرسندی ناشی از تماشای فیلم ترسناک معاصر بر مبنای تنش، ترس، اضطراب، دگرآزاری (سادیسم) و آزارطلبی (مازوخیسم) ایجاد می‌شود ـ گرایشی که به‌طور کلی بی‌ذوق و هولناک است. پس در واقع لذت متن ناشی از ترساندن شما است که البته آن را دوست دارید. احساسی که واسطه‌اش آدرنالین* است.

کدام آدم «بهنجاری» از این دل‌مشغولی‌ها لذت می‌برد؟

جذابیت و سردرگمی کار دقیقاً ناشی از آن است که بسیاری از افراد مشخصاً بهنجار از چنین تجربیاتی لذت می‌برند. گرچه فاقد اطلاعات موثق در مورد مخاطبان شکل‌های مختلف فیلم‌های ترسناک هستیم، هیچ پژوهش‌گری منکر نمی‌شود که آثار ادبی و صوتی ـ تصویری ترسناک در کل دوران مدرن جذاب نموده‌اند و خصوصاً بر فرهنگ عامه‌پسند در دو دهه‌ی اخیر حاکم بوده‌اند. پس جذابیت در چیست؟ گرچه پژوهش‌گران در نظام‌های مختلف اخیراً به پژوهش در مورد ژانر پرداخته‌اند، آثار هیچ کدام از جنبه‌های دیگر ره‌گشا نبوده است و پاسخی چندان قانع‌کننده به این پرسش نمی‌دهد. این مسأله از جهاتی جنبه‌ی تجربی دارد. این مطالعات نمی‌توانند چیزی جز شواهد داستانی ارائه دهند. ترکیب و اولویت‌های مخاطبان فیلم ترسناک و غیره به گونه‌ای است که استدلال‌های خود را بر اساس چیزی می‌سازند که شاید نظراتی بی‌پایه باشد. به هر حال این تنها مشکل نیست. نمی‌توان به پاسخی قانع‌کننده دست یافت، زیرا برای طرح پرسش توضیحی اطلاعات کافی، توافق و روش مناسب نداریم. وقتی می‌پرسیم که «چرا فیلم ترسناک؟» منظورمان چندان آشکار نیست.

این پرسش حتی در ساده‌ترین شکل خود دو جنبه‌ی متمایز دارد و به این موضوع می‌پردازد که علاقه‌مندان به فیلم ترسناک چگونه‌اند؟ و«چه چیز در سینمای ترسناک وجود دارد که مردم دوست دارند»؟ در مورد اول، کانون اصلی توجه معطوف به ویژگی‌های متمایز افراد است

* Adrenalin: هورمونی که در واکنش به تحریک سیستم عصبی سمپاتیک در هنگام فشار روحی از غده‌ی فوق کلیوی ترشح می‌شود ـ م.

(آن‌هایی که ژانر ترسناک را دوست دارند)، گرچه تا جایی مضامین را پیش می‌برد که علاقه به سینمای وحشت اندکی غریب می‌نماید. پس اصلاً تفاوتی با این پرسش ندارد که چه نوع افرادی فیلم‌های موزیکال، تریلر یا ملودرام را دوست دارند. در عمل این پرسش مطرح می‌شود که سینمای ترسناک (یا موزیکال یا تریلر یا ملودرام) واقعاً از چه چیز ساخته شده و به خود مخاطبان می‌رسد. آن‌ها به یمن سلیقه‌ی مشترک خود گروهی خودبرگزیده قلمداد می‌شوند و تحلیل‌گرانی که در پی توضیح هستند، گمان می‌برند که این گروه حتماً ویژگی‌های تشخیص‌پذیری دارند که مبنای گرایش خاص آن‌ها را شکل می‌دهد.

به هرحال در عمل بسیاری از این نوع توضیحات نمی‌توانند علاقه‌مندان را از بی‌علاقه‌گان تفکیک سازند. مثلاً رویکردهای آشنای «حیوان درون» گریکستی (۱۹۸۹) را در نظر بگیرید که به نحو متقاعدکننده‌ای ثبت شده است. وی بیان این موارد را از دیدگاه‌های نویسندگان عامه‌پسند ژانر ترسناک از جمله جیمز هربرت و استیون کینگ پی می‌گیرد. همچنین به دیدگاه‌هایی دانشگاهی می‌پردازد که تزکیه را به منزله‌ی ساز و کار اساسی مطرح می‌سازند یا ادعا می‌کنند که ژانر ترسناک به اشتیاقات ریشه‌دار و سرکوب‌شده‌ای متوسل می‌شود که از جنبه‌ی روانکاوی قابل درک هستند. او با طرح چنین مباحثی می‌گوید: «می‌گویند که انسان‌ها ذاتاً بی‌رحم هستند»، حال چه ذاتاً چه در اثر تربیت چنین شده باشند، فیلم ترسناک با این مؤلفه از شرایط انسانی هم‌خوانی دارد. این ژانر حکم مجرایی را دارد که بی‌رحمی در وجود کاربرانش را آزاد می‌سازد. اگر الگوی کار تزکیه است، این روند مفید سوپاپ اطمینان قلمداد می‌شود. اگر این الگو مرتبط با تبیین و مشروعیت بخشیدن است، پس تصور می‌شود که این ژانر مصرف‌کنندگان را به رفتار ترسناک تشویق می‌کند. در هر دو صورت جذابیت ژانر ترسناک ناشی از توسل آن به حیوانی است که درون انسان ظاهراً متمدن پنهان شده است.

صرف‌نظر از محاسن و معایبی که شاید چنین مباحثی داشته باشد، با مسأله‌ی آشکاری مواجه می‌شوند که حکم پاسخ به پرسش «چرا ژانر ترسناک» را دارد؟ آن‌هایی که عارضه‌ی «دشمن درون» را تشخیص داده‌اند، ادعا دارند که این حالت در مورد تمام انسان‌ها صدق می‌کند. آن‌ها نظر می‌دهند که همه‌ی ما این حیوان را در وجود خود داریم، صرف‌نظر از آن که علت خاص آن چه باشد. پس توضیح این موضوع هم‌چنان دشوار است که چرا در برخی موارد این موضوع به علاقه به ژانر ترسناک منجر می‌شود و در برخی موارد نه. اگر انسان‌ها به صورتی تکامل یافته‌اند که ماهیت حیوانی خود را کنترل و محدود سازند یا اگر تجربه‌ی نوزاد آن‌ها منجر به سرکوبی میل نسبت به محارم نمی‌شود، نمی‌توان این ویژگی‌ها را برای توضیح جذابیت ژانر ترسناک و بدون فرضیات مکملی توضیح داد که ما را قادر می‌سازند تا علاقه‌مندان و بی‌علاقه‌گان به ژانر ترسناک را مشخص کنیم. شاید در واقع ژانر ترسناک را دوست داشته باشیم، زیرا به ماهیت حیوانی و بازسازی‌نشده‌ی ما متوسل می‌شود. اما اگر چنین باشد، شاید برخی از ما شکل نگرفته‌تر از دیگران باشیم. این مسأله صرفاً پرسش را از جنبه‌ی ویژگی‌های متفاوت مخاطب ژانر ترسناک دوباره مطرح می‌سازد. بدین ترتیب حتی اگر استدلال‌های «حیوان درون» در نگاه اول قابل قبول باشند، این پرسش را پاسخ نمی‌دهند که «آن‌هایی که ژانر ترسناک را دوست دارند، چگونه‌اند؟» زیرا این پرسش توضیح متفاوتی می‌طلبد.

آن‌هایی که به نسخه‌ی دوم «چرا ژانر ترسناک؟» ـ این که مردم از چه چیز ژانر ترسناک خوش‌شان می‌آید؟ ـ اشاره می‌کنند نیز در پی توضیحات کلی هستند. آن‌ها گمان می‌کنند جذابیت ژانر ترسناک کاملاً متمایز است و این امر نیاز به توضیحات خاصی دارد که نمونه‌های کافی آن‌ها از کل عرصه‌ی شکل‌های ترسناک فراتر می‌رود. آن‌ها عملاً می‌پرسند که مردم کلاً از چه چیز ژانر ترسناک خوش‌شان می‌آید؟ البته کاملاً تشخیص می‌دهند که گرچه شاید ژانر ترسناک عامه‌پسند باشد، همه آن را دوست ندارند. جهانی بودن ره‌یافت آن‌ها ریشه در تلاش برای شناسایی تمایز

ژانر ترسناک از دیگر شکل‌های داستانی دارد که برای مصرف‌کنندگانش جذاب است و در این روند فرض می‌شود که ژانر ترسناک به‌طور کلی مسائل خاصی برای توضیح جذابیت این شکل داستانی در بر دارد. پس در این‌جا هم دیدگاه عقل سلیمی پذیرفته می‌شود که بحثم را با آن آغاز کردم، این که لذت‌بردن از فیلم ترسناک چیز غریبی است و همین غرابت توضیحات خاصی می‌طلبد که جذابیت فیلم ترسناک را در مقایسه با سایر شکل‌های داستان متمایز می‌سازد.

البته اغلب مفسران در عمل براساس تمایز متون ترسناک، تأویل‌هایی به هم می‌بافند که توأم با اداعاهایی درباره‌ی مخاطبان آن نیز هست، حتی اگر چنان که خواهیم دید، این دو عنصر را جدا از هم تصور کنند. چگونگی این امر وابسته به جوهر دیدگاه‌های نظری‌ای است که مطرح می‌سازند و بر این زمینه ره‌یافت‌هایی که از سنت روانکاوی الهام می‌گیرند و آن‌هایی که نمی‌گیرند، نقاط تأکید متفاوتی دارند.

در این‌جا یکی از منابع سردرگمی، ره‌یافت مینیمالیستی کسانی است که معمولاً در پی توضیح جذابیت این ژانر برآمده‌اند و سعی در شناساندن ویژگی‌های جهانی متمایزکننده‌ی آن داشته‌اند. آنان بدین ترتیب دست به انجام کاری می‌زنند که شاید بتوان آن را مغلطه‌ی صحت ژانر نامید، ولی ژانرها ثابت یا صرفاً محدود به چارچوب دست‌مایه‌ی متون نیستند. آن‌ها علاوه بر متن، مرکب از عقاید، تعهدات و عملکردهای اجتماعی مخاطبان‌شان هستند که به منزله‌ی خُرده‌فرهنگ‌های خاص سلایق و نه ترکیب‌های مستقل آثار فرهنگی استنباط می‌شوند. به همین‌ترتیب، صرفاً بر زمینه‌ی خاص اجتماعی ــ تاریخی می‌توان در مورد جذابیت هر ژانری صحبت کرد. ژانرها در گذر زمان تغییر و مخاطبان متفاوتی را جلب می‌کنند. مخاطبان هم مرکب از عوامل فعالی هستند که می‌توانند ژانرها را به صورت‌های مختلفی درک کنند و لذت‌های گوناگونی از آن‌ها برگیرند. در چنین شرایطی، جست‌وجوی توضیحی جهانی، گمراه‌کننده است. صرفاً می‌توانیم به بررسی الگوهای خاص علل موفقیت یک ژانر بپردازیم و از این طریق شبکه عوامل متعاملی را درنوردیم که به عملکرد ژانر قالب می‌دهند. پس تلاش‌های غیرروانکاوانه در توضیحات کلی مانند آن‌چه کَرول می‌گوید، در مجموعه‌ای از توضیحات خاصی گدازش می‌شوند که مرتبط با مؤلفه‌های خاص متنی، مخاطبان جهش‌پذیر، ادوار مختلف تاریخی و زمینه‌های متمایز اجتماعی هستند. الگوهای روانکاوانه که به شدت تقلیل‌گرا هستند، به نحو خاصی گمراه‌کننده خواهند بود و تحت لوای کلیت‌گرایی کاذب، احتمالاً از تنوع واکنش‌های مخاطبان غافل می‌مانند.

◄ چرا فیلم ترسناک؟

پس روش قانع‌کننده برای طرح پرسش «چرا فیلم ترسناک» چیست؟ برای مواجهه با این موضوع، نخست لازم است که تجانس بدیهی فرض شده در فیلم ترسناک را زیر سؤال ببریم. هر چه نباشد، اگر از علاقه‌مندان فیلم ترسناک راجع به ماهیت لذت آن‌ها از ژانر بپرسیم، پاسخ‌هایشان از نظر گستره و ویژگی متفاوت خواهد بود. بسیاری از این واکنش‌ها مرتبط با وسایل روایی است، جذابیت ندانستن آن‌چه بعد می‌آید و تنش لذت‌بخشی که در اثر تردید ایجاد می‌شود. البته چنین ویژگی‌هایی مختص سینمای ترسناک نیست، گرچه شاید این ژانر دلالت خاصی به آن‌ها بدهد و با مؤلفه‌های سبکی خود، به نحو جدیدی آن‌ها را منتقل سازد. مثلاً تنشی که فیلم‌های ترسناک ایجاد می‌کنند، واکنش‌های فیزیکی آشکارتری برمی‌انگیزد: بستن چشم‌ها، از جا پریدن در لحظات شوک، حبس‌شدن نفس در سینه، خنده‌های عصبی، همگی در رفتار مخاطبان فیلم ترسناک آشکار است و برای‌شان حکم شاخص‌های نمونه‌ی خوب این فیلم‌ها را دارد. در واقع نمایش این نشانه‌ها، بخشی از روندی است که از طریق آن، تجربه‌ی لذت‌بخش فیلم ترسناک از جنبه‌ی اجتماعی شکل می‌گیرد که یکی از جنبه‌های اساسی این ژانر است. مخاطبان جوان می‌آموزند که از تماشا و نشان دادن واکنش‌های مناسب

لذت برند، ولی منابع لذت نیز بسیار گسترده‌تر و کلی‌تر از کیفیت روایی هستند ـ یک «داستان خوب» که شخصیت‌هایش می‌توانند نگرانی، واقع‌نمایی، صحنه‌های تأثیرگذار و غیره داشته باشند، در این‌جا نیز مانند هر جای دیگر ممکن است اهمیت یابد.

علاقه‌مندان فیلم‌های ترسناک در کنار تنش روایی که از هر نوع فیلم ترسناک انتظار می‌رود، انتظار تماشای هیولاها را نیز دارند، ولو هنوز نسبت به شکل آن آگاهی کاملی نداشته باشند. این ژانر همه چیز از هیولاها گرفته تا دخالت از طریق تصاویر گرافیکی موجودات هیولایی و شدت شکارگری آن‌ها را نشان می‌دهد، در حالی که واکنش‌های مخاطبان از انزجار ناشی از جذابیت دوسویه به خودآگاهی و طنز آگاهانه می‌رسد. این تنوع نشان می‌دهد که چرا نمی‌توان جذابیت هیولاها را نادیده گرفت و به خودی خود یکی از مؤلفه‌های جذاب ژانر است، زیرا مخاطبان به خودی خود آشکارا می‌دانند که ترس از هیولا ممکن است به انحاء مختلف لذت‌بخش باشد. در واقع شاید بازنمایی هیولا در شرایط و دوران‌های متفاوت اجتماعی ترسناک، انزجارآور، مضحک، تأسف‌آور یا خنده‌دار باشد. اکنون چه کسی از بلا لاگوزی می‌ترسد؟ چه کسی شاهد واقع‌نمایی شکننده‌ی فیلمی ترسناک بوده که در اثر حرف‌های بدبینانه و مخالف بیننده‌ای پرچانه رقم خورده است؟ پس انتظار از تماشای صحنه‌های مخوف هیولایی، انتظاری بسیار کلی است. این همان شکل خاصی است که به منزله‌ی وجهی از لذت‌های گوناگونی که ژانر به دست می‌آورد، نیاز به بررسی دارد؛ چه نوع تهدید هیولایی برای چه کسی جذابیت دارد؟ چه زمانی و کجا این اتفاق می‌افتد؟

در ادبیات، شماری از این توضیحات خاص وجود دارد. به هر حال این پرسش‌ها بنابر ماهیت خود نه از حد توضیحات کلی درباره‌ی جذابیت فیلم ترسناک پیش‌تر می‌روند و نه بر تجانس توضیحی طرفداران فیلم ترسناک تکیه می‌کنند. آن‌ها را نمی‌توان به آسانی خلاصه کرد، این موضوع درست است که آن‌ها غالباً از حیث مقاومت نسبت به گرایش‌های غالب در برابر تحلیل فیلم ترسناک از جنبه‌ی روان‌شناختی یا روان‌کاوانه با هم تقارن می‌یابند و به تجربه‌ی اجتماعی مشترکی با مصرف‌کنندگان فیلم ترسناک می‌رسند، ولی این که کدام یک از جنبه‌های متن اجتماعی کانون توجه اصلی آن را ایجاد می‌کند، از موردی به مورد دیگر تفاوت دارد. شاید آسان‌ترین روش برای انتقال چنین رهیافت‌هایی توصیف برخی از سطوح متفاوت تحلیل باشد که شاید بتوان توضیحات آن‌ها را یافت. در این‌جا سه «سطح» را بررسی خواهم کرد. گرچه باید در ذهن داشته باشیم که این تمایزات صرفاً به منظور تحلیل و توضیح انجام شده و این مطالعات خاص می‌توانند و باید از این سطح بالاتر و پایین‌تر بروند. پس با توجه به این کیفیت، نخست توضیحاتی می‌دهیم که در سطح نسبتاً پایین انتظار ارائه می‌شود و شاید به ارتباط مضمونی بین مؤلفه‌های خاصی از این ژانر و جنبه‌هایی از عوامل تجربه‌ی اجتماعی روزمره نظر داشته باشد. دوم، مواردی هستند که بر پیش‌برد ژانر تأکید دارند و صرفاً در درازمدت آشکار می‌شوند (مثلاً افزایش خشونت آشکار یا تأکید فزاینده بر زن‌ستیزی) و می‌خواهند هم‌خوانی خود را با جریان‌های بزرگ‌تر تحول اجتماعی نشان دهند. نهایتاً استدلال‌هایی در باب رابطه‌ی بین کل گفتمان‌های فیلم ترسناک و ساختارهای متعارف تعامل اجتماعی وجود دارد که آن‌ها از پیش فرض کرده‌اند و در شکل‌گیری‌شان نقش دارند. بگذارید برای شناسایی مؤلفه‌های مشترک آن‌ها قدری درباره‌ی هر یک توضیح دهم.

ساده‌ترین و معمول‌ترین این داعیه‌ها (گرچه به هیچ وجه اهمیت‌شان کم‌تر نیست) آن‌هایی هستند که آشکارا بر مؤلفه‌های مضمونی فیلم‌های ترسناک در دوره‌های خاص تأکید می‌کنند و آن‌ها را تبیین‌کننده‌ی شرایط اجتماعی زمان خود می‌انگارند. بدین‌ترتیب مثلاً می‌توان فیلم‌های علمی ـ تخیلی دهه‌ی پنجاه را به صورت خوشه‌های درهم‌تنیده‌ی مضامین از جمله خطر تهاجم بیگانگان، خطرات جنگ هسته‌ای و نقش‌های دانش و دانشمندان بررسی کرد. به نحو معمول استدلال می‌شود که چنین فیلم‌هایی ترس‌های خاص امریکایی (بیگانه‌ستیزی، ضدکمونیسم، نگرانی در

مورد فن‌مداری (تکنوکراسی)، جامعه‌ی انبوه و غیره) را بیان می‌کنند که در گفتمان اجتماعیِ زندگی‌های شخصی آشکار است. مثلاً بیسکیند تصویری ارائه می‌دهد از «دورانی پرکشمکش و پرتناقض، دوره‌ای که در آن مجموعه‌ای پیچیده از ایدئولوژی‌ها برای همبستگی اجتماعی پدید آمدند». پس وی فیلم‌های ترسناک را بر زمینه‌ی طیف گسترده‌تری از فیلم‌های دهه پنجاه قرار می‌دهد که در آن‌ها «ایدئولوژی‌های متضاد» فرصت بیان می‌یابند. جانکوویچ به‌شکل خاص‌تری به این موضوع می‌پردازد و شیوه‌های تولید سری یا «فوردی» سازمان‌دهی در دوره پس از جنگ را شناسایی می‌کند که به ترس‌های فزاینده از نظامی می‌انجامند که به شدت متکی بر منطق علمی ـ فنی است. بنابراین، از نظر وی فیلم‌های تهاجم بیگانگان صرفاً ترس‌های ضدکمونیستی را بازتاب نمی‌دهند؛ آن‌ها در حکم واکنش‌هایی به نگرانی فزاینده در مورد قواعد تکنوکراتیک (فن‌مداری) زندگی اجتماعی امریکا هستند. وجه اشتراک این رهیافت و رهیافت‌های دیگر این گمان است که متون فوق تا حدی به این دلیل در نظر مخاطبان‌شان جذاب هستند که در شرایط فرهنگی قابل‌فهم، عامه‌پسند و برگرم‌کننده‌ای ترس‌های مشخص دوران خود را بیان می‌کنند. البته می‌توان این راهبرد ایده‌نگارانه (ideographic) را برای تأکید مضمونی گسترده بر تاریخ ژانر به کار گرفت، صرفاً با این فرض که بتوان ارتباط‌های دقیقی ایجاد کرد.

البته نیازی نیست که ارتباط بین متن و زمینه را محدود به مضامین مجزا کرد و شاید بتوان آن‌ها را در سطوح بالاتر انتزاع و در پیوند با تحول اجتماعی عظیم‌تری مطرح ساخت. این نکته ما را وارد قلمرو «سطح» دوم می‌سازد که در بالا آن را متمایز ساختیم. مثلاً در این جا کَرول و تودر بر تخطی‌های رده‌بندی شده در فیلم ترسناک تأکید کرده‌اند. این فکر که متون ترسناک در تخطی‌های رده‌بندی‌شده قرار دارند، آشنا و هدایت‌گر است و غالباً نقشی در توضیحات کلی پیرامون جذابیت فیلم ترسناک ایفا می‌کند. به هر حال می‌توان به نحو خاص‌تری بر ویژگی متغیر تخطی در فیلم ترسناک تأکید کرد و چنین تغییراتی را با موج‌های گسترده‌تر اجتماعی و فرهنگی مرتبط ساخت. به هر حال این استدلال وجود دارد که ویژگی‌های متمایز تخطی‌گرانه در فیلم‌های ترسناک پس از دهه‌ی هفتاد خصوصاً مواردی که در عرصه‌ی «ترس جسمانی» دیده می‌شوند، ارتباط صمیمانه‌ای با جنبه‌هایی از تجربه‌ی اجتماعی پست‌مدرن دارند. کرول تا جایی پیش می‌رود که ادعا می‌کند «ژانر معاصر ترسناک» بیان عامه‌فهم همان احساساتی است که در بحث‌های رمزآمیز روشنفکران در مورد پست‌مدرنیسم مطرح می‌شود که از جنبه‌ی فرهنگ عامه‌پسند، نسبی‌گراییِ متمایز مفهومی و اخلاقی مورد دوم را ثبت می‌کند. در عمل، ابهام خاص و سیال بودن مرزهای جسمانی در فیلم ترسناک مدرن، اساساً متفاوت با مرزشکنی‌های نمونه‌وار دوره‌های پیشین قلمداد می‌شود، زیرا تجربه‌ی تفکیک اجتماعی پست‌مدرن و دائماً تقابل هولناک بین«خودهای» درگیر و دنیای مخاطره‌آمیز و غیرقابل‌اتکایی را بیان می‌کند که این تقابل‌ها در آن صورت می‌گیرد. چنین پیوندی به شیوه‌ای تقریباً متفاوت در کوشش دیکا که «ساختار ژرف» فیلم را با تحولات اخیر سیاسی و فرهنگی مرتبط می‌سازد و نیز در بحث جانکوویچ در مورد «بحران هویت» بر زمینه‌ی ترس جسمانی هم دیده می‌شود.

چنین آثاری حتی در سطح کلی‌تری گسترده می‌شوند. به‌طوری که کل نظام‌های گفتمان فیلم ترسناک کانون توجهی برای تحلیل فُرم می‌دهند. هم‌چون در مورد کل ژانرها، نظام‌های رمزها و قواعدی که فیلم ترسناک را شکل می‌دهند، طی زمان به روش‌های مهم و نیز کم‌اهمیت تغییر می‌یابند. همچنین شرایطی که فیلم ترسناک را برای کاربرانش جذاب می‌نماید، تغییر می‌کند. پس در این سطح وظیفه‌ی تحلیل، شناسایی الگوهای این تحول و مرتبط‌ساختن آن‌ها با محیط‌های اجتماعی و فرهنگی است. من در جای دیگری چنین کوششی انجام دادم و استدلال کردم که می‌توان پویایی‌های عظیم تحول در فیلم ترسناک را در پیوند با دو گفتمان متمایز («مطمئن» و «مالیخولیایی») درک کرد. هر یک از آن‌ها عمیقاً در ساختارهای معمول

تعامل اجتماعی در دوره‌های مرتبط با سیطره‌ی ژانری ریشه دارند. در این‌جا نیازی نیست جزئیات چنین بحثی را تکرار کنیم، به هر حال راهبرد من از جنبه‌ی سبک‌شناختی استفاده از عناوین «مطمئن» و «مالیخولیایی» برای خلاصه‌کردن تقابل‌های کلیدی در طیف گسترده‌ای از رمزهای فیلم ترسناک است (که در چنین تضادهایی به منزله‌ی مهارت مفید در برابر مهارت بی‌فایده، نظم پایدار در برابر بی‌نظمی فزاینده، تهدیدهای خارجی در برابر تهدیدهای داخلی و غیره بیان می‌شود)، با دیدگاهی که می‌پرسد این گفتمان‌ها در چه نوع دنیای اجتماعی‌ای معنی می‌دهد. بدین‌ترتیب گفتمان فیلم ترسناک مالیخولیایی که عمدتاً محصول بیست و پنج سال اخیر است، دنیایی کاملاً غیرقابل‌اعتماد را مجسم می‌سازد و از این جنبه عامه‌پسند و لذت‌بخش است، زیرا رمزهای پایه‌ی آن با تجربه‌ی خاص ما از ترس، خطر و بی‌ثباتی در جوامع مدرن پیوند می‌خورد.

در هر سه مورد، صرف‌نظر از تنوع رویکردها و چگونگی دغدغه‌ی محدود آن‌ها در باب جذابیت فیلم ترسناک، جاذبه‌ی مؤلفه‌های خاص این ژانر در پیوند با جنبه‌های خاص زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی درک می‌شود. به همین ترتیب، الگویی که این تحلیل‌ها ارائه می‌دهند، پیشاپیش خرسندی‌هایی را، که فیلم ترسناک در تضاد با نگره‌های روانکاوی به مصرف‌کنندگانش عرضه می‌دارد، فرض قرار می‌دهد. جایی که تأکید عمدتاً بر ایجاد تأثیر سرکوفته یا لذت از علایق ژرف سادومازوخیستی (آزارگرانه/آزارخواهانه) است. سازوکارهای لذتی که در این‌جا بررسی می‌شود، بسیار فعال‌تر است و نشان می‌دهد که عوامل اجتماعی در چنین متونی مؤلفه‌هایی از دنیای روزمره‌ی تجربه‌ی اجتماعی ارائه می‌دهند که شاید مبدل شده باشد، ولی به هر حال از حیث آشنایی و اعتبار لذت‌بخش است. پس ترسی که به وسیله‌ی فیلم‌های هجوم بیگانگان فضایی ایجاد شد، بیانگر ترس‌های گسترده از جنگ سرد در شکل داستانی است. یا به تفصیل بیش‌تر، اگر هراس در اواخر قرن بیستم به نحوی متمایز «مالیخولیایی» است، جذابیتش در این واقعیت نهفته است که از نظر تماشاگران چنین مالیخولیایی با مؤلفه‌های خاص زندگی مدرن سازگار است. علاوه بر این، تشخیص ژانر به خودی خود بخشی از روند معنابخشی به زندگی اجتماعی است. منبعی از چارچوب‌های مشترک که ما از طریق آن‌ها چیزهای ترسناک و چیزهایی را که باید از آن‌ها بترسیم، درک می‌کنیم. پس به ملاحظات گریکستی می‌رسیم که می‌نویسد:

داستان‌های ترسناک عملکردهایی برای کشف و بررسی روابط نقشه‌ـ مرز هستند. چنان‌که وسایلی سبک‌مدارانه و با فاصله‌ی مطمئن هستند و برای درک و آشنایی با پدیده‌ها و امکانات بالقوه در تجربه‌ای هستند که در شرایط هنجار (به معنای کاربردی) تهدیدگر و ناراحت‌کننده خواهد بود.

چنین روندهایی در سطح «آگاهی عملی» به وقوع می‌پیوندند. آن‌ها بخشی از دانش عوامل اجتماعی در مورد زندگی روزمره‌ی خود هستند. گرچه این رهیافت لزوماً ناخودآگاه، سرکوب را به منزله‌ی نقطه‌ی عزیمتی برای حداقل برخی از لذت‌های فیلم ترسناک نفی نمی‌کند، از امتیاز تأکید بر دخالت فعال مردم در مصرف و درک متون موردعلاقه‌شان برخوردار است.

پس اگر بیش‌تر از دو نوع الگو بر تلاش‌هایی حاکمند که برای درک جذابیت ژانر ترسناک انجام می‌شود، از یک‌وجه (که وجه غالب‌تر نیز هست) تشریحاتی هم وجود دارند که ساختار توضیحات جهانی هستند. مؤلفه‌های خاص متون ترسناک و یا مخاطبان به نحوی یگانه جذابیت ژانر را شکل می‌دهند. چنین رهیافت‌هایی به دلیل «توضیح» ژانر ترسناک و با ارجاع به ویژگی‌های کاهش‌ناپذیر ژانر یا مصرف‌کنندگانش تقلیل‌گرا هستند، در حالی که سازوکارهای جذابیتی که ارائه می‌دهند، براساس نیازهای ازپیش تثبیت شده است. آن‌ها می‌پندارند که براساس نوعی هستی‌شناسی (ontology) اجتماعی عوامل انسانی از جهات مهمی پیش‌ساخته هستند. آن‌ها سرکوب‌های ریشه‌داری را در وجود خود حمل می‌کنند و نیازهای

بنیادین حیوانی دارند: ماهیت فرضی آن‌ها معمولاً در لذت بردن از بازنمایی‌های تخطی‌گرانه است. به علاوه، تشریحات دیگری هم وجود دارد که بر توضیحات خاصی تأکید می‌کند و از چالش جهانی «چرا فیلم ترسناک؟» می‌پرهیزند. در این‌جا چنین استنباط می‌شود که جذابیت فیلم ترسناک محصول تعامل بین مؤلفه‌های خاص متنی و شرایط متمایز اجتماعی است. تبارشناسی آن‌ها بر محور عوامل فعال اجتماعی قرار دارد که در حفظ آگاهی نسبت به محیط‌های اجتماعی و فرهنگی خود از مصنوعات فرهنگی در حکم منابعی برای منسجم‌سازی زندگی روزمره‌ی خود استفاده می‌کنند. در این رهیافت، جذابیت فیلم ترسناک به مفهوم ناخودآگاهی که ریشه در پنهان‌ترین اشتیاق‌ها دارد، خرسندکننده قلمداد نمی‌شود. در واقع از نظر تأکید، بیش‌تر جنبه‌ی ذهنی و کنتراکتیویستی دارد. عناصر داستان مانند همیشه با مؤلفه‌های تجربه‌ی اجتماعی مصرف‌کنندگانش هم‌خوانی دارند.

البته شاید بتوان استدلال کرد که این توضیحات ویژگی‌نگر ابداً توضیحی ارائه نمی‌دهند که چرا نمی‌توانند به پرسش «چرا فیلم ترسناک؟» به شکلی پاسخ دهند که بحث را با آن آغاز کردند. به معنایی این موضوع درست است، زیرا آن‌ها فرض می‌کنند که فیلم ترسناک نیز مانند تمام ژانرهای عامه‌پسند به دلایل فراوانی در نظر مردم جذاب می‌نماید، زیرا مصرف‌کنندگان می‌توانند روش‌هایی برای استفاده از محصولات ژانری بیابند. بی‌تردید از نظر بعضی‌ها شاید فیلم ترسناک منبعی برای تحریک باشد، از نظر بقیه هشداری هیجان‌انگیز و عبرت‌آموز است و برای دیگران موقعیتی برای هیجان جمعی قلمداد می‌شود. برخی از هواداران فیلم ترسناک از داغ ننگی سخن می‌گویند که با این فرهنگ ارزیابی‌نشده پیوند خورده و بر آن تکیه دارد. برخی از تماشای فیلم‌های ترسناک به منزله‌ی عنصری اساسی در حفظ هویت فردی بر زمینه‌ی متمایز لذت می‌برند، در فرهنگ‌های گوناگون تکثیر می‌شوند و بر زمینه‌ی عملکردهای فرهنگی اساساً متفاوت عمق می‌یابند. در این شرایط، اشتباه است که به جست‌وجوی توضیحی برای جذابیت فیلم ترسناک برآییم که سودای جهانی شدن دارد و به هیچ اطلاعاتی در مورد تنوع مخاطبان فیلم ترسناک در فرهنگ‌ها توسل نمی‌جوید. هر چه نباشد، طرفداران فیلم ترسناک کم‌تر از سایر مصرف‌کنندگان فرهنگی عواملی غیرفعال نیستند؛ حتی اگر تعصبات متعارف، چنین چیزی را پیشنهاد دهد. چنان‌که کرین می‌گوید: «برای این‌که فیلم ترسناک تأثیرگذار باشد، مخاطبان نه فقط باید ناباوری را کنار بگذارند، بلکه باید انواع خاصی از باور را هم ایجاد کنند.» همین فعالیت سازنده است که نیاز به توجه مطالعه‌کنندگان فیلم ترسناک دارد. البته چنین دغدغه‌ای نسبت به عاملیت فعال، ما را با مسائل سبک‌شناختی ژرفی مواجه می‌سازد، جایی که توجه ما غالباً جنبه تاریخی دارد، در بهترین حالت صرفاً دسترسی غیرمستقیمی به مفاهیم عوامل داریم و در اغلب موارد چنین نیست. در چنین شرایطی ضرورت دارد که تحلیل ژانر را از پیش‌پاافتاده‌ترین سطوح آغاز کنیم. فعالیت ژانر را به طریقی متنی سازیم که بتوانیم امکانات مختلفی را بررسی کنیم که متون در اختیار مخاطبانی با ساختارهای متفاوت و نامتجانس می‌گذارند. ما بدون شواهد مستقیم در مورد استفاده‌ی عوامل از شکل‌های خاص تاریخی باید به بحث‌های نظری منظمی روی بیاوریم و بپرسیم که این دست‌مایه در چه نوع شرایط اجتماعی ممکن است برای مصرف‌کنندگانش معنی داشته باشد. این نوع «تجربه‌ی فکری» در تلفیق با توضیح کامل درباره‌ی زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی عملکرد ژانر، مجموعه‌ای بالقوه از لذت‌ها و عملکردهایی پدید می‌آورد که در اختیار مصرف‌کنندگان ژانر قرار می‌گیرد، افرادی که انتخاب‌های خود را در همین عرصه انجام می‌دهند. چنان که دیدیم شواهد مناسبی برای ارائه‌ی چنین تحلیلی، صرف‌نظر از دشواری‌های استنباط و سبک وجود دارد، اما این دشواری‌ها محدود به آثار تاریخی نیست. حتی دست‌مایه‌های معاصر نیز از این جنبه‌ها چندان بی‌مسأله نیستند، جایی که وظیفه‌ی ثبت عملکردهای خوانش و ارزیابی کیفیات متفاوت فرهنگی، نیاز به طیفی عظیم از

مهارت‌های فرهنگی، قوم‌شناسی و جامعه‌شناسی پژوهش‌گر دارد.

ولی مسایلی وجود دارند که باید با آن‌ها مواجه شد. اگر واقعاً می‌خواهیم جذابیت فیلم ترسناک و دلالت اجتماعی و فرهنگی آن را درک کنیم، لازم است تا روش‌های سنتی طرح پرسش «چرا فیلم ترسناک؟» را کنار بگذاریم، زیرا اصلاً خود پرسش نباید «چرا فیلم ترسناک؟» باشد بلکه باید پرسید که چرا این افراد در چنین جایی، در چنین زمان خاصی فیلم ترسناک را دوست دارند؟ و نتایج ایجاد احساس روزمره‌ی ترس و اضطراب یا به قول توان «چشم‌اندازهای ترس» در آن‌ها، خارج از این دست‌مایه‌های متمایز فرهنگی چیست؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی