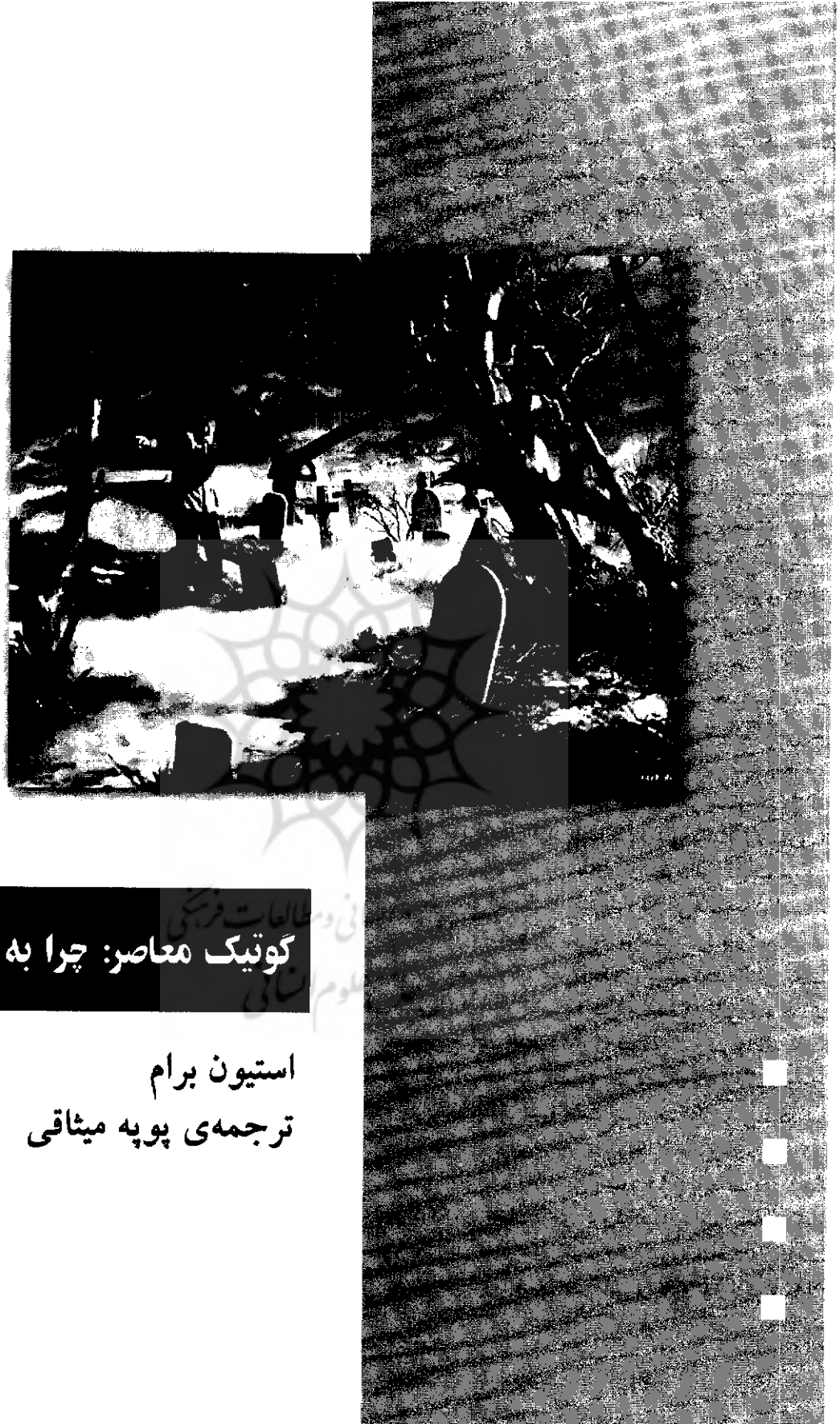

گوتیک معاصر: چرا به آن احتیاج داریم

استیون برام
ترجمه‌ی پوپه میثاقی

عنوان مطلب مسأله‌ای را به‌وضوح نشان می‌دهد: من قصد دارم دلایل محبوبیت گسترده‌ی هنر گوتیک را، چه در داستان چه در فیلم، پس از جنگ جهانی دوم برشمارم. این عنوان درعین حال بیش‌تر از آن‌که پاسخ ارائه کند سؤال مطرح می‌کند. نخست آن‌که «گوتیک معاصر دقیقاً چه‌چیزهایی را دربرمی‌گیرد»؟ هنر گوتیک از بدو تولد، یعنی در ۱۷۶۴ با ***قصر اوترانتو*** اثر هوراث والپول، همواره به بازی با وقایع‌نگاری پرداخته است: لحظاتی از تاریخ را به یاد آورده که هرگز وجود نداشته‌اند، برای ثباتی اجتماعی که هرگز وجود نداشته ماتم گرفته است و برای جوانمردی‌ای به عزا نشسته است که بیش‌تر به افسانه تعلق داشته تا به واقعیت. و گوتیک معاصر هنوز از همین شیوه‌ی مرسوم پیروی می‌کند: داستان ***آیتی*** استیون کینگ (۱۹۸۷) و داستان‌های موجودات خون‌آشام آن رایس (که در دهه‌ی هفتاد شروع شدند) به منظور پرداختن به وضعیت فرهنگ کنونی امریکا مدام به گذشته‌های دور می‌روند و برمی‌گردند، و این درحالی است که داستان‌های دیگر به تکیه‌ی‌داستان‌های قبلی و از نظر تاریخی بسیار دوردست نوشته می‌شوند. ***جولیا*** اثر پیتر استراب (۱۹۷۵)، ***فرزند پنجم*** اثر دوریس لیسنگ (۱۹۸۸) و ***دیوانگان midwich*** اثر جان ویندهام (نسخه‌ی فیلم آن با نام ***دهکده‌ی طلسم‌شدگان*** در ۱۹۶۰ ساخته شد) همگی از ***شرایط سخت*** (۱۸۹۸) هنری‌جیمز الهام گرفته‌اند که البته اثر جیمز هم خود به تحقیق نسخه‌ای است از ***امیل*** ژان ژاک روسو(۱۷۶۲) که به آموزش دو کودک در خانه‌ای روستایی می‌پردازد. و همان‌طور که نویسندگان مختلف نشان داده‌اند، دغدغه‌های اصلی گوتیک کلاسیک با دغدغه‌های گوتیک معاصر چندان تفاوتی ندارند: پویایی خانواده، محدودیت‌های منطق و احساس، توصیف حاکمیت مستقل و تبعیت و اثرات فرهنگی تکنولوژی. پس حال چگونه می‌توان گوتیک معاصر را توصیف کرد؟ درحالی‌که اندیشیدن در مورد گوتیک معاصر برابر است با نگاه به آینه‌هایی تودرتو که تصاویر موجود اولیه را در تکراری مداوم محو می‌کند. ما به دنبال سرچشمه‌ی اصلی هستیم اما تنها به جلوه‌های شبح‌مانند دست پیدا می‌کنیم.

البته مسأله‌ی منشأ و سرآغاز تنها مسأله‌ی ما نیست، و مشکل نهفته در عنوان انتخابی هم مطرح است: چرا به گوتیک معاصر احتیاج داریم؟ بدون شک در محبوبیت آن شکی نیست ـ فیلم‌هایی چون ***بچه‌ی رزمری*** (۱۹۶۸)، ***جن‌گیر*** (۱۹۷۳) و ***سکوت بره‌ها*** (۱۹۹۱) برنده‌ی اسکار می‌شوند و استیون کینگ به‌طور معمول در صدر فهرست نویسندگان پرفروش قرار می‌گیرد ـ اما چرا ما به‌سوی مصرف این نوع داستان‌ها کشیده می‌شویم؟ این تمنّا، تمنّایی ساختاری است یا اجتماعی؟ آیا این تمنّا از میل ما به دیدن شکست سیاستمداران ستمگر یا از سربلاشدن ضعفا، معلولان و افراد بدشانس (مثل داستان *لاتاری* اثر شرلی جکسون) در پاک‌سازی‌ای خون‌آلود نشأت می‌گیرد؟ گوتیک همواره دستگاه سنجش نگرانی‌هایی بوده است که در لحظه‌ای خاص از تاریخ موجب درد و رنج فرهنگ خاصی می‌شوند، اما رابطه‌ی میان شیوه‌های معمول اجتماعی و روح خاص فردی چیست؟ زمانی که کودکان ***کابوس خیابان الم*** (۱۹۸۴) فردی کروگر را به خواب می‌بینند، آیا دارند کابوس فردی آن‌چه را که در ورای وجدان‌شان پنهان شده است ابراز می‌دارند، یا کابوسی اجتماعی از نحوه‌ی برخورد امریکا با محرومان، یا ترکیبی نامعین از این دو را؟ بدین منظور آیا ما باید فردی کروگر هر کودک را همان فردی کروگر فیلم بدانیم؟ «ما»یی که به گوتیک نیاز دارد بدون شک یک گروه متحد و یکدست نیست. من لزوماً همان چیزهایی را لازم ندارم که شما لازم

دارید. من از یک داستان گوتیک لزوماً همان چیزهایی را نمی‌گیرم که دیگرانی که آن کتاب یا بلیت سینما را خریده‌اند. همچون مسأله‌ی منشأ و سرآغاز که در بخش فوق بدان اشاره کردم، اساس نیاز و میل تنها درون‌مایه‌ای از داستان‌های گوتیک نیست، بلکه سردرگمی‌ای نظری است برای تماشاگران و خوانندگانی که این داستان‌ها را مصرف می‌کنند.

بهترین شیوه برای بررسی مسأله‌ی نیاز مخاطب، آن است که گوتیک معاصر را در بین تعدادی از نگرانی‌های فعلی جای دهیم ـ آن نگرانی‌هایی که می‌خواهیم گوتیک هم تهییج کند و هم تسکین دهد. یکی از این نگرانی‌ها، که استیون کینگ در اثر غیرداستانی خود ***رقص مرگ*** (۱۹۸۲) به آن می‌پردازد، سیاسی و تاریخی است. او به تفصیل به این موضوع می‌پردازد که جنگ جهانی دوم، جنگ سرد و رقابت فضایی چه‌قدر موجب تشدید انواع خاصی از ترس و وحشت در دهه‌های چهل و پنجاه شدند. ترس از غرابت خارجی و تهاجم هولناک در کانون این ترس قرار دارند. تنها کافی است که به ***پسران برزیل*** (۱۹۷۶) اثر ایرا لوون، ***جن‌گیر*** (۱۹۷۱) اثر ویلیام پیتر بلتی و *Tommyknockers* (۱۹۸۸) اثر استیون کینگ نگاهی بیندازیم تا متوجه رابطه‌ی میان یکپارچگی ملی و ترس از تهاجم خارجی، چه از سوی آلمان‌ها باشد چه از خاورمیانه و چه از فضا، بشویم. نگرانی دیگری که بی‌ارتباط با نگرانی اول هم نیست عبارت است از انفجار تکنولوژیک در نیمه‌ی دوم قرن بیستم. پیشرفت‌های به‌دست آمده در جنگ‌افزارهای نظامی و پزشکی، فرهنگ ما را تقریباً در مقابل نابودی کامل آسیب‌پذیر کرده است (همچون داستان‌های ***مرد امگایی*** (۱۹۷۱) اثر بریس سگال یا ***آتش‌افروز*** (۱۹۸۰) و ***the stand*** (۱۹۷۸) اثر کینگ) یا به ما کمک کرده است تا موجوداتی ابرمرد خلق کنیم که نمی‌توان نابودشان کرد (همچون ***سایبورگ‌ها*** و ماشین‌های زنده ***۲۰۰۱: سفری فضایی*** (۱۹۶۸) و مجموعه‌ی ***نابودگر*** (۱۹۸۴ و ۱۹۹۱) یا ***شهر تاریک*** (۱۹۹۸)). سوم آن‌که ظهور فمینیسم، آزادی همجنس‌خواهان و حقوق مدنی سیاه‌پوستان امریکایی در دهه‌ی شصت، برتری ایدئولوژیک ارزش‌های مرسوم را که در آن‌ها مردان سفیدپوست غیرهمجنس‌باز به ظاهر عرصه‌ی عمومی را در کنترل خود دارند مورد هجوم قرار داده است. در بحبوحه‌ی این یورش ضربه‌ی دیگری به فرهنگ اروپامریکایی وارد می‌آید: حمله‌ی شدید به ایدئولوژی و مقامات کلیسا به عنوان آن‌چه که باید اصول و ارزش‌ها را «به‌طور طبیعی» در فرهنگ توصیف کند. شیطان‌گرایی در ***بچه‌ی رزمری***، پرستش مداوم دراکولا در تمامی جلوه‌های آن، و محبوبیت چهره‌های دجّال از دامین تورن در ***طالع*** (داستان ۱۹۷۶؛ فیلم ۱۹۷۶) گرفته تا مریلین منسون، [خواننده‌ی هنجارگریز راک] همگی گواه تهدید (و جذابیت) نیرومندی است که توسط سکولاریته‌ی روبه‌افزایش فرهنگ ما مطرح می‌شود. و صرف نظر از این‌که فرد از چهره‌ی دجّال این داستان‌ها متنفر است یا او را تحسین می‌کند، نمی‌توان این مسأله را نادیده گرفت که این «حمله‌ی گوتیک» تا چه اندازه در فرهنگ ما رخنه کرده و به هرگونه سلامت فردی یا اجتماعی که از نظر ایدئولوژیک «طبیعی» است لطمه وارد آورده است.

متون و فیلم‌های گوتیکی که به آن‌ها اشاره کرده‌ام حول محوری خاص می‌چرخند: تبدیل این نگرانی‌های اجتماعی (که من فعلاً با عنوان «آسیب» درمورد آن بحث می‌کنم) به شکل داستانی فردی که به نوعی قهرمان داستان گوتیک را به خواننده یا تماشاچی مرتبط می‌کند. آن‌چه که بیش از همه در گوتیک معاصر مورد توجه قرار می‌گیرد ـ و آن‌چه آن را از پیشینیان خود متمایز می‌سازد ـ بازگشت اجباری قهرمانان و بینندگان به تعلقات، دل‌مشغولی‌ها و گرفتگی‌های خاص است. درنتیجه به کمک زبان روانکاوی، که از نظر بسیاری برترین مفسر وسواس‌ها و واپس‌زدگی‌های انسان در قرن بیستم است، به سادگی می‌توان گوتیک را مورد بررسی قرار داد. روانکاوی، هم در نظریه و هم در کاربردهای کلینیکی، اصولاً به زیگموند فروید نسبت داده می‌شود، کسی که گوتیک برایش منبعی غنی برای تصویرپردازی بود و کسی که امروز هم گوتیک

از طریق او مورد بررسی قرار می‌گیرد. روانکاوی زبانی را در اختیار ما قرار می‌دهد که با آن می‌توانیم روان درگیرِ بیماری را که داستان زندگی‌اش (یا «تاریخش») دارایِ مشکلات عصبی و خلأهای معرفت‌شناختی است درک کنیم. در بیش‌تر مواقع، این مسائلِ مربوط به روانکاوی خودشان به شدت گوتیک هستند: «شگرف» (۱۹۱۹) و «روان‌رنجوری شیطان‌شناختی قرن هفتم» (۱۹۲۲) به همراه تعدادی از تحقیقات فروید، شخصیت پدر مستبد را اساس تجربیات گوتیک قهرمان اصلی داستان می‌سازد، مثل ***راهبه*** (۱۷۹۶) اثر ماتئو لوییس یا ***دراکولا*** (۱۸۹۷) اثر برام استوکر؛ «مقدمه‌ای بر خودشیفتگی» (۱۹۱۴) و ***روان‌شناسی گروهی و تحلیل نفس*** (۱۹۲۱) ما را قادر می‌سازد به بررسی انسانی بپردازیم که در جامعه به دنبال پذیرش است و در عین‌حال فروفکنده شده و تنها باقی می‌ماند: مشکلی اساسی در داستان‌های گوتیک. صحنه‌های وهم‌انگیزی که توسط وولف من و دکتر شربر خلق می‌شود را، همچون صحنه‌هایی که توسط شخصیت غصه‌دار داستان ***عزاداری و مالیخولیا*** تجربه می‌شود، نمی‌توان از روح گوتیک جدا کرد، روحی که حالت روحی شخصیت داستان را شکل می‌دهد و القا می‌کند.

اما شاید اساسی‌ترین نکته‌ی گوتیک ـ چه کلاسیک چه معاصر ـ همان فرآیند زندگی روحی روانی است که از نظر فروید شرایط انسان را توصیف می‌کند. نهاد (id) آدمی در تمایلات سیری‌ناپذیر موجودی که امیال بسیار دارد (برونو در ***نجواهای*** دین برونو (۱۹۸۱)، کودک جهش‌یافته در فیلم *او زنده است* (۱۹۷۴)) امکان بیان داستان‌گونه می‌یابد، و این درحالی است که فراخود او در شخصیت‌های فرامنطقی و فرهیخته‌ی ادبای خون‌آشام آن رایس، هانیبال لکتر یا دامین‌تورن شکلی هیولاگونه به خود می‌گیرد. مبارزه برای کسب برتری بین نهاد حریص و فراخود کنترل‌کننده به صدها شیوه‌ی مختلف به درگیری‌های گوتیک تبدیل می‌شود. درواقع من سعی دارم نشان دهم که آن‌چه گوتیک معاصر را معاصر می‌سازد صرفاً به همان شیوه‌ای نیست که پویش فرویدی مبنای داستان‌های گوتیک قرار می‌گیرد (زیرا این مسأله به‌طرز غریبی شرط گوتیک کلاسیک قرن هجدهم هم هست)، بلکه چگونگی *آگاهی* قوی متون و فیلم‌های گوتیک از این ریطوریقای فرویدی و رویکرد آگاهانه‌شان به حسرت‌ها و ترس‌هایی است که خود توصیف می‌کنند. به عبارت دیگر آن‌چه گوتیک معاصر را معاصر می‌سازد این مسأله است که امکانات فرویدی چیزی بیش از ابزاری برای پرداختن به داستان و عمدتاً خود موضوع داستان است. یکی از درون‌مایه‌های اصلی مهم گوتیک همواره زندگی درونی بوده است، مثل گوتیک پارانویایی ***کالب ویلیامز*** (۱۷۹۴) اثر ویلیام گودوین یا ***خاطرات و اعترافات گناهکاری محق*** (۱۸۲۴) اثر جیمز هوگ، اما با ظهور روانکاوی در قرن بیستم ترکیب خاصی از این زندگی درونی در اختیار نویسندگان گوتیک قرار گرفت. تاجایی که شخصیت گوتیک معاصر شخصیتی روانکاوانه (یا برعکس) باشد، اوی انسانی به فضا و چیزی تبدیل می‌شود که نگرانی‌های ملی، نژادی یا جنسیتی، که *همچون تمایلات فرویدی با هم ترکیب شده‌اند*، در آن به نمایش درمی‌آیند و بارها و بارها به صورت نمادین ارائه می‌شوند.

فروید این مسأله را بدیهی فرض می‌کند که ناخودآگاه از لحظه‌ای متولد می‌شود که کودک با نخستین ممنوعیت یا قانونی که در مقابل ارضای امیالش قرار بگیرد روبه‌رو شود. در مطالعات فروید، مهم‌ترین میل، میل کودک (پسر) برای داشتن دسترسی به مادرش بدون هرگونه مزاحمتی است. فروید معتقد است که عقده‌ی ادیپ زمانی به وجود می‌آید که پسر می‌خواهد همچنان بدون مزاحمت از مادرش به‌عنوان منبع تغذیه و همچنین به‌عنوان تأمین‌کننده‌ی تماس فیزیکی که این امنیت را تضمین می‌کند، استفاده کند. پدر با ممنوع‌کردن ادامه‌ی این علاقه‌ی کودک به مادر ـ که فروید آن را «خودشیفتگی اولیه» می‌نامد ـ برسر راه این علاقه‌ی کودکانه قرار می‌گیرد. پدر برای شکل دادن به مردانگی کودک و فردیت او، مجبورش می‌کند تا خود را تحت قانون مردسالارانه‌ی یافتن شریکی از جنس مخالف درآورد و بدین ترتیب مادر را رها کند تا

به جای آن‌که احساساتش را با دست‌ودلبازی صرف پسرش کند، آن‌ها را به پدر بازگرداند. اما براساس نظریه‌ی فروید، امیال کودک نسبت به مادر و پرخاشگری، تنفر و ترس متعاقب آن از پدر از بین نمی‌روند. این احساسات به‌جایی فرستاده می‌شوند که دیگر از نظر اجتماعی قابل‌رؤیت نیستند (مگر آن‌که کودک همجنس‌خواه از کار درآید)، اما درعین‌حال شخصیت درحال تکوین کودک را شکل می‌دهند و به کنترل امیالِ آتی کودک، هم اجتماعی و هم جنسی، کمک می‌کنند. این نکته در درکی فرویدی از گوتیک، کلید اصلی بحث است: ما به عنوان نوع بشر آزاد نیستیم که براساس اختیار آگاهانه و خودآگاهی عمل کنیم؛ وقتی که رؤیاها، آرزوها و ترس‌های‌مان کیفیتی کابوس‌گونه می‌یابند، دلیلش آن است که ناخودآگاه‌مان دارد به ما می‌گوید که *واقعاً* چه‌چیزی می‌خواهیم. و آن امیال و اشیایی که ممنوع شده است، آن‌چیزی است که ما واقعاً می‌خواهیم.

با این حال، آن‌چه گوتیک معاصر را، هم ازنظر درون‌مایه‌ها و هم از نظر دریافت، واقعاً معاصر می‌سازد آن است که این امیال ناخودآگاه حول مسأله‌ی چیزی ازدست‌رفته، که مهم‌ترین شالوده‌ی نیاز *ما* به گوتیک و تقریباً هرچیز دیگر است، می‌چرخند. این فقدان معمولاً ماده است (والدین، پول، ملک، آزادی عمل، معشوق، یا عضوی از خانواده)، اما مادیت این فقدان همواره بُعدی روان‌شناختی یا نمادین هم دارد. وقتی پدر فرویدی پسر خود را از مادر و سینه‌ی او می‌راند، از دید کودک حسی از *فقدان* را معرفی می‌کند، کمبودی که سپس کودک را مجبور می‌کند سعی کند فضای خالی ناشی از ممنوعیت را پر کند. در گوتیک روان‌کاوانه ما به آن‌چیزی که از دست رفته است یا چیز، فرد یا عمل دیگری که ممکن است جای آن را پر کند شدیداً علاقه نشان می‌دهیم، اما به‌نوعی هم می‌دانیم که این چیز تهدید به مجازات ـ خشم پدر، زیرپاگذاشتن قانون، عقیم‌کردن ـ را هم با خود همراه می‌آورد. زمانی‌که میل به چیزی در مقابل ممنوعیت برآوردن آن میل قرار می‌گیرد، شخصیت بشر معاصر شکل می‌گیرد. به بیان ساده‌تر، ما همان‌چیزی هستیم که در واکنش به تهدید خشونت‌بار از سوی چیزهایی چون شخصیت پدر تبدیل به آن شده‌ایم. به‌علاوه، شیوه‌ای که این شخصیت مدرن متأخر اکثراً برای اجرای این صحنه‌ی ممنوعیت اتخاذ می‌کند ـ و شیوه‌ای که ما به‌عنوان مخاطب برای پذیرش آن پیش می‌گیریم ـ گوتیک است، که خود روایتی است از ممنوعیت‌ها، گناهان و فرآیندهای شکل‌گیری شخصیت در تنش‌های این‌چنینی. بنابراین اجازه دهید پیش از پرداختن به این مسأله که چرا ما به‌عنوان مخاطب گوتیک معاصر را با چنین اشتیاقی می‌پذیریم، نخست به درون‌مایه‌های آن بپردازیم.

بدون شک مبارزات اودیپی میان پدر و فرزند مقوله‌ی جدیدی درگوتیک محسوب نمی‌شوند؛ *فرانکشتاین* (۱۸۱۸) تنها یکی از پیشروان داستان‌هایی چون ***جن‌گیر***، *Pet Sematary* (۱۹۸۳) یا ***مصاحبه با خون‌آشام*** محسوب می‌شود. با همه‌ی این احوال، داستانی چون ***درخشش*** (۱۹۷۷) استیون کینگ موردی از درگیری‌های اودیپی را نشان می‌دهد که بسیار به‌درد کتاب‌های درسی می‌خورد. خانواده اودیپی ـ پدر، مادر و فرزند ـ در هتلی دورافتاده گرفتار می‌شوند؛ پدر دچار جنون می‌شود و سعی می‌کند پسر را که به خیالش به او خیانت کرده است، بکشد. اما استیون کینگ بیش از آن آگاهی فرویدی دارد که اجازه دهد طرح داستان همین‌جا متوقف شود: جک تورانس، قهرمان داستان به همسرش می‌گوید: «فروید می‌گوید ناخودآگاه هیچ‌گاه با زبانی ادبی با ما صحبت نمی‌کند، بلکه از سمبل‌ها استفاده می‌کند» (ص ۲۶۴). یکی از مهم‌ترین این سمبل‌ها توانایی پسر آن‌ها دنی برای خواندن فکر دیگران و دیدن آینده است (استعدادی که داستان عنوان «درخشش» را به آن می‌دهد). این توانایی، به‌علاوه‌ی چیزهای دیگر، شیوه‌ی دنی برای نگاه کردن به ذهن والدینش است تا بفهمد آن‌ها به چه فکر می‌کنند. در واقع، دقیقاً همین عمل نگاه‌کردن با یکی از لحظات معروف فرویدی که «صحنه اولیه» نامیده می‌شود انطباق دارد. فروید در تحقیق خود بر روی ***مرد گرگ‌نما*** (۱۹۱۸) فرض

می‌کند که بیمارش والدین خود را در حال نزدیکی دیده و باور پیدا کرده است که پدر اندام مادر را با خشونت از او گرفته است (کودک به تفاوت‌های جنسی زن و مرد آگاه نیست).

هم در آراء فروید و هم درفیلم **درخشش**، این نظریه به صحنه‌ی اولیه، هاله‌ی گوتیک خاصی می‌دهد. برای کودک پسر این یک تهدید اولیه است: برای دنی تورانس، به‌طور خاص، این مسأله باعث می‌شود درخشش ـ یعنی آگاهی جنسی ـ در هاله‌هایی از نفرت، گناه و ممنوعیت فرو بروند. دنی با تشبیه استعداد خود در **درخشش** به «سرک کشیدن به اتاق‌خواب [والدینش] (ص۸۳)، ذهن پدرش را هم می‌خواند تا میزان نفرت پدری نسبت به خود و مادرش را تعیین کند. در این درخشش اولیه، بیش از یک چیز از دست‌رفته وجود دارد: مادر و پسر نیروی خود را در مقابل پدر از دست می‌دهند و خانواده نیز آن پیوندی را که قرار بود آن‌ها را امن و نزدیک به‌هم نگه دارد از دست می‌دهد. بنابراین تعجبی ندارد که وقتی دنی شروع به کاوش در هتل اُورلوک می‌کند و روح‌های هولناک آن ـ ازجمله زن مرده در حمام ـ را کشف می‌کند (یا توهم آن‌ها را در ذهن می‌پروراند) این کار را در نتیجه‌ی میل خود به درمان خانواده انجام می‌دهد: «دنی وارد حمام شد و خیال‌پردازانه به سوی وان راه افتاد، گویی از بیرون وجودش به جلو رانده می‌شد، گویی... وقتی پرده‌ی حمام را کنار می‌زد احتمالاً چیزی خوب می‌دید، چیزی که پدر فراموش کرده بود یا مادر گم کرده بود، چیزی که هردوی آن‌ها را خوشحال می‌کرد» (ص ۲۱۷). میل دنی به نگاه کردن ـ شاید مثل میل خود ما به‌عنوان بینندگان علاقه‌مند گوتیک ـ در نهایت میل به یافتن آن‌چیزی است که از دست رفته است، آن‌چیزی که ذهنیتی را که در غیر این صورت تکه‌تکه می‌شود یکپارچه می‌سازد. و در آراء فروید، همچون در داستان کینگ، آن چیز ازدست‌رفته (چیزی) است که هویت مرد را می‌سازد: پسرهای «طبیعی» با جدیت هویت مردانه را تقلید می‌کنند، دقیقاً به این دلیل که می‌ترسند اگر این کار را انجام ندهند پدرشان آن‌ها را از نشانه‌ی مردانگی، محروم می‌سازد. بنابراین مشکل دنی مشکلی بسیار *معاصر* است: ***فرانکشتاین*** اصلی حداقل به امکان پدر بودن واقعی، زندگی خانوادگی واقعی و خود واقعی باور داشت، اما دنی مجبور است در فضایی روانی فعالیت کند که در آن، همواره جنبه‌ی مهمی از خود از دست رفته است و باید همواره به دنبال آن بود، اما درهرحال این جنبه هرگز نمی‌تواند خوشبختی را که به‌خاطرش به آن میل داریم ایجاد کند.

به عبارت دیگر، گوتیک معاصر صحنه‌ی خانوادگی را در دنیایی مابعدفرویدی و میزان بستگی آن صحنه‌ی خانوادگی به فقدان را نشان می‌دهد. ایدئولوژی خانواده همچنان با همان فشار فوق‌العاده‌ای که در داستان‌های ان رادکلیف یا مری شلی جریان داشت جریان دارد، اما با یک تفاوت: درحالی‌که طمع مالی، استبداد مذهبی و محرومیت از زنای با محارم روند آرام زندگی خانوادگی قرن هجدهم را مختل می‌کند (تنها به این‌دلیل که بر اهمیت خانواده به‌عنوان یک مقوله تأکید کند)، گوتیک معاصر از غیرممکن بودن (فرویدی) هماهنگی خانوادگی حکایت می‌کند، غیرممکن‌بودنی که به همان میزان مادیّت خانوادگی در روح‌وروان خانوادگی هم وارد شده است. زیرا در داستانی مثل **درخشش**، همه از یکی از والدین متنفرند و قاعدتاً او آن والد *خطاکار* است. وندی از مادرش متنفر است و پدرش را دوست دارد (مثل سوزان نورتون در ***زلمز لات*** (۱۹۷۵))؛ جک از مادرش متنفر بود ولی به پدر متجاوزش احترام می‌گذاشت؛ و حتی دنی، که پیش از این به رنج‌هایی که از دست پدرش می‌کشید اشاره کردیم، «مادرش را دوست داشت اما پسر پدرش بود» (کینگ، درخشش، ص ۵۴). پس دلیل این پیوند با پدر زورگو چیست؟ چرا مادر وندی، درحد موجود جنسی متحرک و سخنگو تنزل می‌یابد؟ مادر دنی می‌تواند مرتباً برای تسکین یافتن (در آغوش مادر تکان خوردن، شنیدن نجواهای مادرانه یا لالایی) به او پناه ببرد، اما در صندوقچه‌ی احساسات دنی ارزش دیگری جز این ندارد. دلیل این تغییر از گوتیک

کلاسیک چیست؟ در آن‌جا هم کودک پسر از پدر زورگویش متنفر بود، البته بدون پیچیدگی‌های روانی این‌گونه.

دلیل همه‌ی این‌ها فروید است. در طرح روانکاوی معاصر ما نه تنها به چیز ازدست‌رفته بلکه به تأیید ستمکاری که آن چیز را از ما گرفته است هم علاقه‌مندیم. ***نمادها و تابوهای فروید*** (۱۹۱۳) مسیری را نشان می‌دهد که پسرهای شورشی طی می‌کنند تا به پدری که از او تنفر دارند تبدیل شوند؛ آن‌ها پدرشان را می‌کشند تا بعد بدن او را بخورند. برای کشتن پدر و در نتیجه دست‌یافتن به استقلال شخصی، این کودکان نخست باید به قدرت پدر تظاهر کنند؛ یکی شدنی روانی با پدر/ فرد ستمکار که بعدتر در خوردن بدن او و در دیگر مراسم آدم‌خواری مشابه آن، از عشای ربانی گرفته تا خون‌آشامی گوتیک، با مناسکی خاص همراه می‌شود. به‌همین ترتیب، درخشش تزلزل دنی بین کودک و مرد، یا بین «ضمیمه‌ی والدین» یا بزرگسالی مستقل را ثبت می‌کند. در این‌جا او بین کودکی که از شخصیت پدر می‌ترسد و پدربودن خود متزلزل است: هم جک و هم دنی شخصیت‌های مذکری هستند که مسؤولیت مراقبت از وندی را بر عهده دارند؛ هم جک و هم دنی درخشش دارند؛ و هم جک و هم دنی سرایدار هتل هستند، اگرچه در پایان این دنی است که با به خاطر آوردن آن‌چه که پدرش فراموش کرده است (این‌که چگونه از دیگ بخار مراقبت کند) بر او پیشی می‌گیرد. بدین‌ترتیب، این تبدیل به پدر شدن هم ادای احترام محسوب می‌شود و هم گناهکاری: پسر تا بدان‌جا دلباخته‌ی پدر است که باید او را بکشد تا *تبدیل* به او شود. بنابراین، کینگ و گوتیک معاصر کشف کاملاً مدرن اسکار وایلد را، مبنی براین‌که ما آن چیزی را که دوست داریم می‌کشیم، در داستان‌های احساسی خانوادگی وارد کرده‌اند. و به این ترتیب ترس، مثله‌کردن و فقدان به چیزی بیش از جلوه‌ی «ایجاد شوک» تبدیل می‌شوند؛ آن‌ها دقیقاً ایده‌هایی زیبایی‌شناختی هستند که مساختار روان آدمی را در قرن بیستم تشکیل می‌دهند و دیدگاه فرویدی ذهن آدمی را به‌طورکلی به دینامیک خشونت و قربانی شدن مربوط می‌کند.

در واقع، این ناهمخوانی میان پدر یا مادر و کودک میل‌مند، به دینامیک پدر ـ پسر محدود نمی‌شود. اگرچه ماجراهای پدر و پسر سناریوی رایج تفکر فرویدی است، گوتیک امکانی مساوی را برای مادر هیولاصفت هم فراهم می‌آورد. از داستان‌های مشهور دخترانه در این راستا می‌توان به کری وایت و مادرش در ***کَری*** (۱۹۷۴) کینگ، یا النور در ***خانه‌ی جن‌زده روی تپه*** (۱۹۵۹) اثر شرلی جکسون اشاره کرد. نسخه‌های پسرانه‌ی چنین چیزی، در رابطه‌ی نورمن بیتز با مادر مومیایی‌اش در ***روانی*** (۱۹۶۰) هیچکاک (که بر پایه‌ی داستانی از رابرت بلاچ در ۱۹۵۹ ساخته شده است) و مادر عقیم‌کننده‌ی دانیل مان در ***ویلارد*** (۱۹۷۲) دیده می‌شود. چندین نیرو دست به دست هم می‌دهند تا برای این مادر معاصر پاپوش درست کنند. به‌عنوان مثال، داستانی چون ***جن‌گیر***، حداقل در بعضی لحظات، گناه تسخیر کودک توسط شیطان را به گردن فمینیسم مادرِ می‌اندازد: کریس مکنیل شوهرش را ترک کرده است، خرج خود و دخترش رگان را با شغل موفق خود تأمین می‌کند و اصول مذهبیِ و اجتماعی شایستگی زنانه را کنار گذاشته است. به همین دلیل، با وارد شدن شیطان به جسم کودکش (که از طرف مادر نادیده گرفته شده است) مجازات می‌شود. به‌علاوه، ضدفمینیسم‌بودن بلاتی از نظریه‌ی دیگری در مورد مادر هیولاصفت، یعنی نظریه‌ی ژولیا کریستوای روانکاو، هم استفاده می‌کند. به اعتقاد کریستوا، ممنوعیت از سوی پدر تنها دلیل لزوم فاصله‌گرفتن کودک از مادر نیست. کودک، چه پسر چه دختر، اگر می‌خواهد به ذهنیتی مستقل، هرچه که باشد، دست پیدا کند باید مادر را «خوار» کند ـ ارتباط اولیه را با او قطع کند یا کنار بگذارد و او را خطرناک و خفقان‌آور انگارد. این مادرِ کنارگذاشته‌شده، حداقل در رؤیای کودک، مرتباً او را وسوسه می‌کند و به‌سوی آن پیوند اولیه که کاملاً در آن از او مراقبت می‌شده کشانده می‌شود؛ در پاسخ، کودک برای آن‌که «خود و فرهنگ [خود] را شکل دهد»

(کریستوا، ***نیروهای هولناک***، ص۲) باید او را شیطانی ببیند و از خود براند. و از آن‌جا که عمل خوارکردن «فاصله گرفتنی خشونت‌بار و نسنجیده است، با ریسک دائمی قرارگرفتن دوباره تحت سلطه‌ی نیرویی که همان‌قدر که اطمینان‌بخش است خفقان‌آور هم هست» (همان، ص ۱۳)، مادر به‌طور مداوم به شکل هیولا خلق می‌شود، اما به شیوه‌ای که کودک همان‌قدر که خوارش می‌کند خود پذیرایش می‌شود. رگان مکنیل دانش جنسی کریس، زبان رکیک او و مخالفت او با پیروی از اصول اجتماعی مرسوم حاکم بر زنان را می‌پذیرد. کری وایت به همان مادر/خدای جانی و کینه‌توزی *تبدیل می‌شود* که از او نفرت دارد. بدین‌ترتیب ما تنها قربانیان صرف آن چیز ازدست‌رفته ـ مادر ـ نیستیم، بلکه عناصری هستیم که فعالانه در طرد آن مادر نقش داریم. ما مخلوقاتی هستیم با امیال متضاد و در وضعیتی پارادوکسیکال گرفتار آمده‌ایم که ما را به سوی همان چیزهایی که از آن‌ها می‌ترسیم می‌کشاند و از سویی وامی‌داردمان تا از همان چیزهایی بترسیم که به سوی‌شان کشیده می‌شویم. ما باید با والدین‌مان پیوند داشته باشیم، اما نه خیلی زیاد؛ ما باید از والدین‌مان فاصله بگیریم، اما نه خیلی زیاد.

این مسأله که موجود آزاردیده باید با برگشتن به سینه‌ی مادری یا با تبدیل شدن به مادری که از او می‌ترسد از این آزار فرار کند، نشان‌گر مشکلی در تاریخچه‌ی فردی آن موجود است، مشکلی که در گوتیک معاصر اهمیت بسیاری دارد. به اعتقاد فروید، بازگشت وسواس‌آمیز به مادری که فرد را بزرگ می‌کند و برای او امن است، پسرفت محسوب می‌شود؛ پسرفتی که جلوی پیشرفت روانی فرد را می‌گیرد. اما قدم برداشتن به سوی بزرگسالی به هیچ‌وجه تضمین‌کننده‌ی رشدی سعادتمند یا پیشرفتی خطی نیست. بزرگسالانی چون جک‌تورانس در ***درخشش***، تَد بیمونت در ***نیمه تاریک*** (۱۹۸۹)، کلاریس استارلینگ در ***سکوت بره‌ها*** (۱۹۸۸) اثر توماس هریس یا هانیبال لکتر در دنباله‌ی ***سکوت بره‌ها***، ***هانیبال*** (۱۹۹۹)، همگی تا حد زیادی در نتیجه‌ی روابط خانوادگی که در دوران کودکی تجربه کرده‌اند شکل گرفته‌اند. از نظر رابطه با والدین، جک تورانس درمعرض کنترل تجاوزگرانه‌ی پدرش باقی می‌ماند (و تبدیل به پدرش می‌شود)، درحالی‌که کری وایت نیروی وحشیانه، مجازات‌کننده و مخرب مادرش را اختیار می‌کند. درحالی‌که کودکان گوتیک با مصرف‌کردن یا پذیراشدن نیروی والدین نقش آن‌ها را مورد تهدید قرار می‌دهند، ما هوش و استعدادی را در آن‌ها می‌یابیم که بسیار فراتر از آن‌چیزی است که کودکان باید داشته باشند. به‌عنوان مثال، کودکان ***دهکده‌ی طلسم‌شدگان*** را درنظر بگیرید که هوش‌شان بسیار بیش از هوش بزرگسالان است، خصوصیتی که در رگان مکنیل ***جن‌گیر*** یا گیگ کرید و تیمی بترمن ***pet sematary*** (۱۹۸۳) اثر کینگ هم دیده می‌شود. زندگی خانوادگی ما قرار است تحت حاکمیت منطقی زمانی باشد ـ والدینی با سن‌وسال بیش‌تر و عاقل‌تر از فرزندان معصوم و آسیب‌پذیر خود مراقبت می‌کنند و آن‌ها را آموزش می‌دهند ـ اما در گوتیک چنین نیست. موقعیت‌های روانی شخصیت‌ها تغییر می‌کند و به حرکت درمی‌آید و بدین‌ترتیب نقش‌هایی را که قرار بوده به هر فرد در سازمان خانوادگی تعلق داشته باشد از نو تعیین و تضعیف می‌کند.

این برهم خوردن تاریخچه‌ی خانوادگی نهایتاً از بی‌ثباتی تاریخچه‌ی فردی قهرمان داستان گوتیک نشأت می‌گیرد؛ شخصیت‌های گوتیک معاصر اغلب تجربیات دوران کودکی‌شان را کاملاً با زندگی دوران بزرگسالی‌شان اشتباه می‌گیرند. این سردرگمی به گفته‌ی فروید نتیجه‌ی ناخودآگاه است، مخزنی از امیال ممنوع، تعرضات و تجربیات هولناک و رنج‌آور. وقتی این تجربیات روانی با حس فقدانی که همراه آن‌هاست (فقدان والدین، فقدان امنیت، فقدان نفس یا حسی پایدار از خود) درهم می‌آمیزد، بازتاب‌هایی از دوران کودکی را در مراحل بعدی زندگی فرد ایجاد می‌کند. بدین‌ترتیب، آن‌چه که سرکوب شده بود بازمی‌گردد تا قهرمانان ما را با بی‌واسطگی صریح آن لحظه‌ی اصلی آزار دهد. و همین لحظه‌ی بازگشت که نظریه‌اش به شکلی سرنوشت‌ساز توسط فروید در ***نمادها و***

نابوها مطرح شد، تفاوت اصلی میان برداشت گوتیک معاصر و برداشت پیشینیان‌اش را از تاریخچه‌ی فردی و اجتماعی مشخص می‌سازد. در گوتیک ان رادکلیف و ماتیو لوییس مربوط به اواخر قرن هجدهم، لحظاتی از گذشته‌ی تاریخی (که اغلب به صورت شخصیت‌های خیالی ظاهر می‌شوند) قهرمانان را مورد آزار قرار می‌دهند تا خطایی را در ارتباط با اموال‌شان یا روابط خانوادگی‌شان آشکار سازند. برنامه‌ی این داستان‌ها اغلب آن است که ستمگری‌های بسیار قدیمی را به نمایش درآورد، شخصیت‌هایی را که آن‌ها را تداوم می‌بخشند ناکام کنند و اموال و افراد را به جایگاهی که از جانب خدا برای‌شان درنظر گرفته شده است بازگرداند. گوتیک کلاسیک، برعکس، به‌دلیل پیچیدگی‌های روانی شخصیت‌های خود، تاب چنین برنامه‌ای را ندارد. قهرمان گوتیک معاصر به‌واسطه‌ی لطمات ناخودآگاه که مدام در برداشت او از جهان وقفه می‌اندازند، اغلب تاریخ را به‌صورت درهم‌برهم، وارونه و گرفتار در تقارن گذشته ـ حال ـ آینده تجربه می‌کند. تاریخ قول داده است که هرفردی از کودکی آسیب‌پذیر و ظریف به بزرگسالی مستقل و منطقی تبدیل شود، اما نتوانسته است در قرن بیستم به قول خود عمل کند و تنها می‌تواند آینده‌ای در اختیار ما بگذارد که بین حال و گذشته معلق است. اگرچه گوتیک ممکن است به ظاهر حرکت زمان را به ترتیب تاریخی ترسیم‌کند، ولی درواقع هر نوع حس پیشرفت خطی را که ممکن است برای سرهم‌کردن «تاریخچه‌ی فردی»مان مورد استفاده قرار دهیم نابود می‌کند.

بدین‌ترتیب، گوتیک معاصر، خصوصاً زمانی که از دیدگاه روانکاوی مورد توجه قرار گیرد، آشکارا بحرانی را در تاریخچه‌ی فردی به ثبت می‌رساند: در جهانی که در این‌گونه آثار به تصویر کشیده شده است، فرد مجبور است درآن واحد هم برای آن چیز ازدست‌رفته (والدین، خدا، نظم اجتماعی، رضایتی دیرپا ناشی از دانش یا لذت جنسی) به عزا بنشیند و هم از راه همذات‌پنداری یا تقلید، به آن چیز ازدست‌رفته *تبدیل شود*. به استدلال من، این تاریخ تکراری حسی از *آسیب روحی* را به‌وجود می‌آورد و سرانجام از راه آسیب روحی است که ما می‌توانیم به بهترین نحو گوتیک معاصر و دلیل گرایش به آن را درک کنیم. صحبت از گوتیک به‌عنوان امری مشابه آسیب‌روحی، یا حتی محصول یا کنش آسیب روحی، به چند دلیل منطقی به‌نظر می‌رسد. نخست آن‌که گوتیک خود داستانی است از آسیب روحی. قهرمانان آن معمولاً رویدادی هولناک را تجربه می‌کنند که تأثیر بسیار عمیقی بر آن‌ها می‌گذارد و (حداقل به‌صورت موقت) هنجارهایی را که زندگی و هویت آن‌ها را شکل می‌دهد نابود می‌کنند. تصاویر آزاررسانی، نابودی و مرگ، بازگشت وسواس‌آمیز به آن لحظه‌ی نابودکننده، فراموشی یا تجلّی ناخواسته (تونی به دنی تورانس می‌گوید: «تو آن‌چه را که پدرت فراموش کرد به خاطر خواهی داشت.» [کینگ، درخشش، ص ۴۲۰] همگی زیباشناسی گوتیکی را توصیف می‌کنند که بسیار شبیه است به تعریف کتی کاروت از آسیب روحی و پیامد آن یعنی اختلال عصبی پس از حوادث ناگوار (PTSD).

در برابر رویداد یا رویدادهای طاقت‌فرسا، واکنشی وجود دارد که به‌صورت اوهام، رؤیاها، افکار یا رفتارهای مکرر و مزاحمی که از آن رویداد نشأت می‌گیرند بروز می‌کند؛ افزون بر کرختی‌ای که ممکن است درطول این تجربه یا پس از آن آغاز شده باشد، و احتمالاً انگیزشی افزایش‌یافته نسبت به محرک‌های یادآور آن رویداد (و خودداری از آن‌ها) است ... این رویداد در زمان خود به‌طورکامل جذب یا تجربه نمی‌شود، بلکه بعدها و با تسخیر مکرر فردی که آن را تجربه می‌کند محقق می‌شود.

کاروت بازماندگان آشوویتس و ویتنام را درنظر دارد، اما توضیحات او بعضی از قهرمانان داستان‌های گوتیک معاصر را هم به‌خاطر ما می‌آورد. داستان‌های پیتر استراب معمولاً مردانی را به‌تصویر می‌کشند (البته جولیا استناست) که متحمل نوعی تهاجم، خشونت، یا تجربه‌ای غریب در دوران جوانی خود شده‌اند و هرگز تمامی تأثیرات آن تجربه را درک نکرده‌اند. سیرز جیمز در *قصه‌ی ارواح* (۱۹۷۹)، قصه‌گوی «درخت عرعر» در *خانه‌های بدون در*

(۱۹۹۱) و تیم آندرهیل در **کوکو** (۱۹۸۸) و **گلم** (۱۹۹۴) همگی به تجربه‌های قدیم خود بازمی‌گردند و تنها به‌طور تدریجی است که آن‌ها را «جذب» می‌کنند، البته اگر اصلاً جذب کنند.

مسائل ترسناک گوتیک در این متون عبارت است از تغییرشکل‌ها، اوهام و کابوس‌هایی که به‌دنبال این تجربیات پیش می‌آیند. خاطرات آن لحظه در مقابل چشمان قهرمان گوتیک زنده می‌شوند فقط برای آن‌که چند دقیقه بعد دست‌نیافتنی شوند: وقتی دکتر لوییس کریمد در ***pet semetary*** نخستین بیمار خود را در شغل جدیدش از دست می‌دهد، «به‌نظر می‌رسید ذهنش فوراً مشغول بسته‌بندی آن چند لحظه در فیلمی محافظ شده بود ـ آن‌ها را به‌صورت مجسمه درآورد، تغییر داد و از آن‌ها فاصله گرفت» (ص۷۷). به همین‌ترتیب، وقتی خود را برای از زیر خاک درآوردن فرزند مرده‌اش آماده می‌کرد «متوجه شد که نمی‌تواند قیافه پسرش را به‌خاطر آورد ... او می‌توانست [اجزای صورت پسر را] ببیند، اما نمی‌توانست آن‌ها را به‌صورت یک کل منسجم درآورد» (ص۳۳۴). کلودیای کودک ـ زن در *مصاحبه با خون‌آشام* به‌عنوان یک خون‌آشام زندگی کاملی دارد، اما نمی‌تواند لحظه‌ای را که در آن تبدیل به یک خون‌آشام شد به‌خاطر آورد (برعکس لستات و لوییس که همه چیز را به خاطر دارند). رگان ***جن‌گیر*** کرختی‌ای را که ویژگی فرد در دوران آسیب روحی است تجربه می‌کند ـ رگان خود برای خود، مادرش، دکترها و کشیش‌ها غیرقابل دسترسی است ـ و پس از جن‌گیری، از تجربه‌ی خود هیچ چیز به‌خاطر نمی‌آورد. گوتیک معاصر به کرات قهرمانان آسیب‌دیده‌ای را به ما معرفی می‌کند که آن ساختارهای روانی را که به آن‌ها امکان می‌دهد به تجربیات خود دسترسی پیدا کنند از دست داده‌اند. همان‌طور که پیش از این هم اشاره کردم، چنین داستان‌هایی بر چیزی ازدست‌رفته تأکید می‌کنند، که این چیز خود (فرد) است. استقلال فردی، اتحاد روح و نفس، و وقف خویشتن در راه نیروی اراده و اتکا به نفس، همه توسط نیروهای اجتماعی و لطمات ناخودآگاه بر نفس در دنیای معاصر نابود شده است. خود تکه‌تکه می‌شود، «بسیاری» و نه «یکی» شخصیتی چون رگان مکنیل را توصیف می‌کند، شخصیتی که اکنون «یکی» نیست (ص ۳۲۵، با تأکید)، بلکه «یک گروه کوچک واقعی»، «یک انبوه کوچک حیرت‌انگیز» است (ص۲۴۵).

این فقدان انسجام، این نابودی یک چیز به نفع چند چیز چنان داستان گوتیک را در اواخر قرن بیستم به خود مشغول می‌کند که بسیاری از داستان‌های این‌چنینی در مورد محال بودن داستان هستند. وقفه‌ی نویسندگی جک تورانس (که استنلی کوبریک در فیلم ۱۹۸۰ خود آن را به تکرار وسواس‌آمیز کلیشه‌ی «کار و کار بدون تفریح، از جک پسری کودن می‌سازد» تغییر می‌دهد) شبیه است به عدم توانایی کاترین هولی برای تعریف کردن سرگذشت سباستین در نمایشنامه‌ی گوتیک جنوبی تنسی ویلیامز با عنوان ***ناگهان تابستان گذشته*** (۱۹۵۸، که در ۱۹۵۹ به صورت فیلم درآمد) بی‌شباهت نیست. النور در ***خانه‌ی جن‌زده روی تپه*** نمی‌تواند جریان مرگ مادرش را تعریف کند و به همین دلیل، داستان آن تنها به‌صورت گذرا توسط کلماتی که بر دیوارهای این خانه‌ی اعیانی ظاهر می‌شوند گفته می‌شود. ***Pet semetary*** اثر کینگ با فهرستی از کتاب‌های نوشته شده توسط افرادی که کارهای مهمی در دنیا کرده‌اند آغاز می‌شود و به دنبال آن فهرستی از افرادی می‌آید که بر سر جنازه‌ی آن نویسندگان مشهور حاضر شده‌اند، اما خود کتابی ننوشته‌اند یا قصه‌شان را نگفته‌اند. کینگ سخن خود را چنین به پایان می‌برد: «مرگ یک معما و تدفین یک راز است». تحقیقات اخیر بر زندانیان اردوگاه‌های کار اجباری و کسانی که از تجاوزهای جنسی دوران کودکی جان سالم به‌در برده‌اند، به‌وضوح نشان می‌دهد که آسیب روحی، توانایی تجربه‌ی داستان را از بین می‌برد. آسیب‌روحی آن‌چه را که پیر جُنت «حافظه‌ی داستانی» می‌نامد، یعنی توانایی به‌کاربردن اصول انسجام و درک تحلیل رویدادهای زندگی فردی، از بین می‌برد. در واقع، ***pet semetary*** به‌طور ضمنی موقتی‌بودن آسیب روحی (فراموش کردنی که در نتیجه‌ی به‌خاطر آوردنی

ناخواسته در آن وقفه ایجاد می‌شود) را با تجربه‌ی آموختن زبان توسط کودک مقایسه می‌کند: «بچه‌ها همه صداهایی را که انسان قادر به تولید آن‌هاست ایجاد می‌کنند... آن‌ها با آموختن زبان این توانایی را از دست می‌دهند و لوییس اکنون (البته نه برای اولین بار) با خود می‌اندیشید که آیا دوران کودکی بیش‌تر دوران فراموش کردن نبود تا دوران آموختن» (ص ۲۲۱). آن‌چه که لوییس بعدها در بزرگسالی به خاطر خواهد آورد (پسر مرده‌اش از قبر سربرآورد) بسیار هولناک است اما، اگر این استعاره‌ی من دور از ذهن به نظر نرسد، ***جن‌گیر*** حرکتی مشابه و بسیار واضح‌تر انجام می‌دهد. «creyptomnesia: خاطرات دفن‌شده‌ی کلمات و اطلاعات»ی که رگان ممکن است در سال‌های اولیه کودکی آموخته باشد، «با کیفیتی تقریباً تصویری به سطح می‌آیند» (ص ۲۶۸)، و دیگر لازم نیست به کسی یادآوری کنیم که رگان چگونه با سخنانش خود را مضحکه‌ی همگان ساخت.

همه‌ی این‌ها درکنار هم، پدیده‌ای از گوتیک معاصر را شکل می‌دهد. کلمات، قطعات سازنده‌ی داستان‌ها، آگاهانه می‌آیند و می‌روند تا بازگشت‌هایی هولناک و پیشنهاداتی آزاردهنده بیافرینند. خود عمل قصه‌گویی طنین‌انداز آسیب‌های روحی متعددی است که ما، همچون لوییس کرید در کنار قبر، نمی‌توانیم به‌صورت یک کل منسجم درکنار هم گردآوریم. آن‌چه که در این فضای خالی که داستان‌های ما نمی‌توانند به آن راه یابند وجود دارد، در کمال تعجب، تولید انبوه داستان‌های گوتیک دیگر است. در فرآیندی که آسیب روحی ما را تکه‌تکه و از یکی به «انبوهی کوچک و حیرت‌انگیز» تبدیل می‌کند، مجبور می‌شویم با شیاطین خود، با بدترین ترس‌های‌مان در مورد عوامل و عناصر تأثیرگذاری که می‌توانند ما را کنترل و خلق کنند مواجه شویم.

در این‌جا نیز می‌توانیم ارتباط میان نگرانی‌های خانوادگی که تاکنون مورد بحث و بررسی قرار دادیم و نگرانی‌های وسیع‌تر اجتماعی را درک کنیم. مادر گوتیکی که باید فروفکنده (abject) شود و پدر مقتدر و سرکوب‌گری که باید سرکوب شود، بر اساس ایده‌های روانکاوانه، جزئی از خود شخص هستند که باید از آن ترسید، زیرا این‌ها در عین تعریف «خود»، تعریف فرد از خود را بیرون، به نزدیک «دیگری» و احتمالا به نزد بسیاری نمونه‌های بیرونی آن دیگری می‌برند. این مسأله که وضعیت بی‌ثبات دیگربودگی از قرن هجدهم شروع به تسخیر شیوه‌ی گوتیک کرده است صحت دارد. اما در لحظه‌ی معاصر، آن دیگربودگی اغلب در مدلی روانکاوانه از روح و روان آدمی مطرح می‌شود که شامل دیدگاه اجتماعی گسترده‌تری آکنده از ترس‌ها و تعصبات موجود در مورد انواع مختلف «دیگران» است. طرح داستان‌های گوتیک همچون ***قصه‌ی ارواح یا دستی که گهواره را تکان می‌دهد*** (۱۹۹۲) «زنان افسونگر» خود را به‌طورکل به مادربودن مربوط می‌کنند و نیاز به خوارکردن را در کنار زن‌ستیزی فرهنگی گسترده‌تر و ترس از زنان زیادی قدرتمند قرار می‌دهند. پیوندهای میان همجنس‌خواهان مرد که به اعتقاد کوسوفسکی سدویج چسبی است که روابط سرمایه‌داری در غرب را به هم متصل می‌کند، همتای گوتیک خود را در ترس از همجنس‌خواهی در جک تورانس رمان کینگ، نورمن بیتز داستان رابرت بلاچ یا پیتر بارنز داستان پیتر استراب می‌یابد. داستان‌های مختلف از زلمز لات و ***طلسم*** (۱۹۸۴) کینگ و پیتر استراب گرفته تا «درخت عرعر» استراب و «بانی نان خوبی است» (در ***ترس جادویی***) در تصورات معاصر ما، که بسیاری همجنس‌خواهی را داشتن میل جنسی به کودکان را هم ذیل آن محسوب می‌کنند، کاری بیش از گفتن داستانی ترسناک درباره‌ی قربانی‌شدن بچه‌ها به دست یک هیولا انجام می‌دهند؛ آن‌ها ترس گوتیک را از مناسک پرستش کودکان در فرهنگ معاصرمان به نمایش در می‌آورند. چه دلیل دیگری وجود دارد که لوییس کرید، با نگاه کردن به همسرش با خود فکر کند که «او بسیار شبیه [دخترشان] الی... و [پسرشان] گیج است» (کینگ، *pet semetary*، ص ۱۸۷) به همین ترتیب آیا ما می‌توانیم ارائه‌ی نژادپرستانه‌ی خون‌آشام‌ها در هیبت مهاجران

مکزیکی را در فیلم ***خون‌آشام‌های*** جان کارپنتر، محصول ۱۹۹۸، ببینیم و آن را نسخه‌ی به‌روزشده‌ای از ترس از اروپای شرقی‌ها در ***دراکولای*** استوکر، که آن هم ترس از اجزای ناشناخته و «دیگری» خودمان، چه جنسی چه «معنوی»، را تداعی می‌کند، نَدانیم؟ یا آیا می‌توانیم در کولی‌ای که بیلی هالک را در ***لاغرتر*** (۱۹۸۴) ریچارد باخمن نفرین می‌کند یا در دکتر ربیتفوت ***قصه‌ی ارواح*** استراب، ترس از زنده‌پنداری «جادویی» را ببینیم؟ زنده‌پنداری که در آن تفکرات درونی می‌تواند به ناگاه تبدیل به شئ یا عمل بیرونی شود، فرآیندی که از نظر فروید تفکر کودکانه‌ای را شکل می‌دهد که ما هرگز به‌طور کامل فراموش نمی‌کنیم. در فضاهای به‌جامانده از بسیاری از انواع آسیب روحی، ما به‌سرعت انواع مختلف داستان‌ها را ارائه می‌کنیم. ما صنعت تولید رؤیاهای داستانی را به راه انداخته‌ایم که به زیبایی با دیگر تعصبات اجتماعی درهم‌می‌آمیزند و همه‌ی این کارها را به این منظور انجام می‌دهیم که خود را متقاعد کنیم ترس و وحشت وجدان از ما نیست، بلکه در واقع از بیرون می‌آید.

اما در نهایت در انجام این کارها موفقیت روانی چندانی نداشته‌ایم. گوتیک به‌طور مداوم ما را در مقابل آسیب‌های روحی واقعی و تاریخی قرار می‌دهد که ما غربی‌ها خلق کرده‌ایم اما درعین‌حال همچنان نحوه‌ی تفکر ما را درمورد خودمان به‌عنوان یک ملت (چه این ملت «امریکا» باشد، چه «کانادا»، چه «بریتانیای کبیر» یا هر کشور دیگری) تحت کنترل دارد. ***پسران برزیلی*** اثر ایرا لوین دقیقاً یادآور قتل‌عام یهودیان است، درحالی‌که کری حداقل در بعضی لحظات موفقت خود را با جنگ ویتنام نشان می‌دهد، گویی آسیب روحی و فردی او به نوعی با آسیب عظیم روحی و اجتماعی امریکا درآن زمان مرتبط بوده است. هر وابستگی مجازی که کری ممکن است به جنگ ویتنام داشته باشد، در عمل نیروی فرامادی او را به بمبی اتمی شبیه می‌کند و بدین‌ترتیب ما را با بعضی از همان نگرانی‌های جنگ سردی که در ***دهکده‌ی طلسم‌شدگان*** و داستان ***دست‌ساز*** (۱۹۸۵) مارگارت اتوود شاهدش هستیم مواجه می‌سازد. ***Pet semetary*** ممکن است راجع به آسیب روحی و فردی از دست‌دادن فرزند باشد، اما در عین‌حال به استعمار امریکا هم می‌پردازد. گورستان میکمَک که آن طرف قبرستان حیوانات قرار دارد بر محدوده‌ی لودلو، مین، نوعی تأثیر معنوی اهریمنی و باستانی می‌گذارد؛ وَندیگویی که مسؤولیت این گورستان را بر عهده دارد، خدایی با ذات غیراخلاقی است که بازمی‌گردد تا آن‌چه را که مسیحیت از اهالی گرفته است به آن‌ها باز پس دهد. و بدین ترتیب نقیضه‌ی رستاخیز به وجود می‌آید: آن‌چه که از گور بازمی‌گردد مسیح ـ کودک نیست، بلکه شیطانی جنایتکار است، شخصیتی بومی و دغل‌باز که در تصور گوتیک به قاتلی چاقوبه‌دست تغییرشکل داده است. هریک از این آسیب‌های روحی اجتماعی و ملی توسط یک عامل انسانی به‌وجود آمده بود، اما در عین‌حال توان آدمی را برای بازگو کردن هرنوع داستان کاملی درمورد آن‌ها گرفته است. بدین‌ترتیب گوتیک هرازگاهی آن‌ها را در ظواهر ارواح و رؤیاهای دور از دسترس فرو می‌برد، ظواهر و رؤیاهایی که همگی سعی در نشان دادن تضادهای مربوط به آسیب‌های روحیِ گذشته‌ی جمعی دارند که صحبت در موردشان ممکن نیست.

به‌طور خلاصه، به‌نظر می‌رسد که ما در آن‌چه که فروید اجبار به تکرار می‌نامد گرفتار آمده‌ایم و مجبوریم همان داستان‌ها را (با تغییراتی جزئی) مصرف کنیم، همان شوک‌های ناشی از آسیب‌های روحی را تجربه کنیم و همان مناظر ویرانگر را به تماشا بنشینیم. بدین‌ترتیب اکنون سؤالاتی را که در آغاز این بخش مطرح کردم تکرار می‌کنم: چرا ما به سوی گوتیک کشیده می‌شویم؟ «ما»یی که به آن علاقه‌مند است کیست؟ در این‌جا مجبور می‌شویم بیش از یک پاسخ را برای این سؤالات بپذیریم. کاملاً واضح است که نوعی آسایش و راحتی در تکرار وجود دارد، اما چه نوع نظریه‌ای این راحتی را توضیح می‌دهد؟ والتر بنیامین ممکن است این نظر را مطرح کند که چنین داستان‌های ترسناکی برای‌مان تصریح‌کننده‌ی این نکته هستند که ما تماشاگریم، تماشاگرانی که فاصله ایمن را

حفظ می‌کنند و شرافت‌شان به‌واسطه‌ی زوال دیگری تضمین می‌شود. به بیان بنیامین، «آن‌چه خواننده را به‌سوی داستان می‌کشد امید به گرم کردن زندگی‌اش با مرگی است که در مورد آن می‌خواند». و تکرار اجباری این دلگرمی به ما اطمینان خاطر می‌دهد که قربانی ما نیستیم. اما دقیقاً همین فریبندگی داستان گوتیک، ادعای بیرونی بودن آن را غیرقابل‌باور می‌کند. به‌نظر می‌رسد که ما این داستان‌ها را از درون به بیرون می‌خواهیم؛ ما به آن‌ها نه به‌خاطر فاصله‌شان بلکه به‌خاطر بی‌واسطگی‌شان علاقه‌مندیم، چراکه این داستان‌ها به ما تپش قلب می‌دهند، فشارخون‌مان را بالا می‌برند، نفس‌مان را بند می‌آورند و معده‌مان را به‌هم می‌ریزند. زمانی‌که با تصاویر غیرقابل‌کنترل و هولناکی که به شکلی عجیب‌وغریب آشنا، نکبت‌بار و درعین‌حال مرموز هستند روبه‌رو می‌شویم، درست مثل شخصیت دچار آسیب روحی از نظر فیزیکی به‌هم می‌ریزیم. به بیان کاروت ما به این «محرک‌ها» علاقه‌مندیم و احساس می‌کنیم که به تسخیر آن‌ها درآمده‌ایم. درواقع، من به‌عنوان یک خواننده یا بیننده ممکن است در لحظه‌ی خواندن *دچار آسیب روحی نشوم*، اما بدون‌شک در *داشتن حس فردی که دچار آسیب روحی شده است* به شیوه‌ی گوتیک ملحق می‌شوم. پدر مرین در ***جن‌گیر*** از عامل ترس و وحشت سخن می‌گوید، «به‌نظر من هدف شیطان آن کسی نیست که به تسخیرش درآورده است؛ هدف او ما هستیم ... ما که ناظر این جریان هستیم ... همه‌ی کسانی که در این خانه‌اند» (ص ۳۶۹). بنابراین اگر کشیش‌های جن‌گیر می‌توانند مراسم جن‌گیری را برروی رگان اجرا کنند، ما باید این مسأله را درنظر بیاوریم که داستان گوتیک به‌طور کل می‌تواند نوعی جن‌گیری را برروی ما، ناظرانی که در این خانه‌ی شدیداً ادیپی و گرفتار آسیب‌های روحی حضور داریم، انجام دهد.

شاید اجبار به تکراری که در پس آسیب روحی وجود دارد بتواند ما را تا حدی آگاه کند. اگرچه هم گوتیک و هم آسیب روحی دارای این ویژگی هستند که نمی‌توانند تجربیات فرد را به‌طورکامل درک کنند و آن تجربیات را از طریق آن‌چه که پیر جنت «حافظه‌ی داستانی» نامیده است فیلتر کنند، اما هردو چیزی بیش از ترس‌های توصیف‌ناپذیر ارائه می‌کنند. کاروت چنین استدلال می‌کند که «آسیب روحی» عملاً با بهره‌گرفتن از فاصله‌ای که فرد با تجربه‌ی مربوط به این آسیب روحی می‌گیرد، «می‌تواند امکان نجات و بقا را فراهم آورد». ما واکنش لوییس کرید کینگ را نسبت به فاجعه دیده‌ایم: او تقریباً خود را از صحنه‌ای که ایجاد نگرانی می‌کند کنار می‌کشد؛ «فیلمی محافظ» او را از آن لحظه جدا می‌کند. کاروت توضیح جالبی در مورد این پدیده ارائه می‌کند. او می‌گوید، «در شیوه‌های مختلف ملاقات‌های درمانی، ادبی و آموزشی»، آسیب روحی صرفاً به صورت واپس‌زدگی یا تدافع تجربه نمی‌شود، بلکه به‌صورت وقفه‌ای موقت تجربه می‌شود که فرد را فراتر از شوک لحظه‌ی اول می‌برد. این آسیب روحی همانا رنج مکرر رویداد مربوطه است، اما درعین‌حال ترک مداوم محدوده‌ی آن نیز هست... گوش سپردن به بحران آسیب روحی ... تنها گوش سپردن به رویداد مربوطه نیست، بلکه شنیدن فاصله گرفتن بازمانده از آن در شهادت اوست؛ به عبارت دیگر چالش شنونده‌ی شفابخش آن است که *چگونه به فاصله‌گرفتن گوش دهد.*

در این‌جا به‌یاد لوییس در ***مصاحبه با خون‌آشام*** رایس می‌افتیم، وقتی که مجبور می‌شود تمام قصه‌ی زندگی خود با لستت را تعریف کند تا آن را در تاریخ و در قصه‌ای که پسر شنونده بااشتیاق بسیار منتظر شنیدنش است جای دهد. براساس نظر رابرت جیلیفتون، شخص نابودشده در اثر آسیب روحی «سخت تلاش می‌کند تا به تعبیری تکه‌های روان را درکنار هم قرار دهد و میان لزوم جمع‌وجور کردن خود و ظرفیت پذیرش تجربه‌ی مربوطه تعادل برقرار کند.» اما همان‌طور که می‌دانیم، تکرار عبارت است از بازدید از همان مکان اما با یک تفاوت: در تکرار، ما رویدادی را دوباره زندگی می‌کنیم، اما فاصله‌ی زمانی و مکانی که میان آن‌ها فاصله انداخته است بدین معناست که این تکرار نمی‌تواند بدون‌نقص یا اصل باشد و تنها می‌تواند آن تجربه‌ی اولیه را به شیوه‌ای متفاوت بیافریند. به‌علاوه،

تکرار با تفاوت معمولاً باید از طریق ادبیات و داستان انجام شود. وقتی لیفتون مشغول تحقیق برای نوشتن کتاب ***پزشکان نازی*** (۱۹۸۶) بود، دچار کابوس شده بود و در کابوس‌هایش خود را زندانی آشویتس می‌دید. او ترس و هراس بازماندگان ضربه‌دیده را به گونه‌ای تجربه‌کرد، زیرا هم حضور او و هم حضور بازماندگان، با تجربه‌ی «واقعی» فاصله داشت. داستان، و نه حضور جسمانی، او را درگیر لحظه‌ای نابودکننده کرد که پس از آن، همان‌طور که الی ویزل گفت، او تنها می‌توانست راجع به یهودکشی بنویسد. لیفتون تقریبا به همان شیوه‌ای به سمت تحقیق خود کشیده شد که مصاحبه‌کننده‌ی فیلم رایس اغوا می‌شود ـ و درواقع می‌خواهد داستان لوییس در مورد خون‌آشامی را پشت سر بگذارد. لیفتون می‌گوید، «با وکیل (Proxy) از مرگ نجات پیدا کرد و همین وکیل [/جانشین] است که اهمیت دارد» (ص ۱۴۵).

نجات پیدا کردن به واسطه‌ی وکیل [/جانشین]: عبارت لیفتون با توضیح درمورد این‌که چرا ما به گوتیک علاقه‌مندیم شروع می‌شود. ما آن را تمنا می‌کنیم زیرا به آن *احتیاج* داریم. به آن احتیاج داریم زیرا قرن بیستم به زور آن‌چه را که زمانی فکر می‌کردیم ما را می‌سازد ـ یعنی روح و روانی منسجم، نظمی اجتماعی که می‌توانیم با حسن نیت تعهد دهیم که به آن سرسپرده باشیم و حس عدالت در جهان ـ از ما گرفته است، و این کنار کشیدن دردناک، این تجربه‌ی تکان‌دهنده در گوتیک به شیوه‌ای کاملاً نمایشی ارائه می‌شود. ما تنها به دنبال یک تجربه‌ی گوتیک نیستیم، یک داستان را نمی‌خوانیم یا یک فیلم را نمی‌بینیم، بلکه بسیاری از آن‌ها را می‌جوییم. ما یک داستان تعریف نمی‌کنیم، بسیاری را تعریف می‌کنیم، حتی درصورتی‌که همه‌ی آن‌ها به واسطه‌ی قواعد آشنا، آرامش‌بخش، و درعین‌حال هولناک گوتیک به‌هم مرتبط باشند. چراکه آسیب‌های روحی ما، همچون شیاطین رگان مکنیل، متعددند: ظلم پدر قانونگزار، لزوم فروفکندن مادر، فقدان تاریخ و حس هویت ازپیش‌شکل‌گرفته، و از بین رفتن ایمان در دنیایی که اجازه‌ی آدم‌سوزی و قتل عام را می‌دهد و می‌تواند ما را به‌صورت سایبورگ بازسازی کند یا از روی هرکدام‌مان یکی دیگر ازخودمان شبیه‌سازی کند (بزرگ‌ترین نگرانی در *ناقوس زنان مرده کلیسا* (۱۹۸۸) اثر کرانبرگ). با حسی که ما در غرب با نگاه کردن به روش‌های قدیمی‌تر محو و ناپدیدکردن ذات خود راجع به‌خودمان پیدا می‌کنیم، برای حل‌وفصل کردن حسّ همیشه مبهم خود درمورد این آسیب‌های روحی، چه راهی بهتر از شیوه‌های انعطاف‌پذیر داستان‌سرایی‌ای که نمی‌تواند خیلی خوب تمامی بنیان‌های خود را دربرگیرد ـ شیوه‌ای که درواقع تکه‌هایی از آن‌ها را که همواره به گذشته‌ای دور بازمی‌گردند نگه می‌دارد ـ وجود دارد؟

به‌رغم همه‌ی این مسائل، درحالی‌که ما با این هراس پنهان زمان خود مواجه هستیم، گوتیک حتی باوجود این همه مرگ، به ما تضمین زندگی می‌دهد. چه‌کسی از رگان وقتی که دارد کشیشی را به آن‌طرف اتاق پرت می‌کند زنده‌تر است؟ چه‌کسی از کری وقتی که دارد کلاس فارغ‌التحصیلان خود را می‌سوزاند و خاکستر می‌کند زنده‌تر است؟ چه‌کسی از من وقتی که کاملاً تحت تأثیر داستانی ترسناک قرار گرفته‌ام که خواندن یا دیدنش شرایط روحی مرا واقعاً عوض می‌کند زنده‌تر است؟ اما شاید مسأله‌ی هولناک و درعین‌حال خوشایند این باشد که این زندگی، این آگاهی از زنده‌بودن، پیوسته در سایه‌ی نابودی و زوال پیشین یا قریب‌الوقوع قرار گرفته است. زندگی معاصر پیوسته به ما یادآوری می‌کند که داریم به‌سوی مرگ، یا حداقل کهنگی، حرکت می‌کنیم و باید همواره تلاش کنیم که انسجام زندگی را حفظ کنیم. و عجیب آن‌که برای درک و خواستن این زندگی، به آگاهی دائمی در مورد مرگ که توسط گوتیک در اختیار ما قرار می‌گیرد نیاز داریم. درک این مسأله ما را دوباره گرفتار تردیدهایی می‌کند که در آغاز این بخش مطرح شد: مشکل محدودکردن و درنتیجه تثبیت کردن هم «گوتیک» و هم «گوتیک معاصر». اما اکنون درمی‌یابیم که چرا این مشکلات همچنان موجب آشفتگی‌خاطر ما می‌شوند. نقش اصلی گوتیک در تخریب تاریخ و تکه‌تکه کردن گذشته با نقش

کنونی خود ما درتلاش برای ابداع مجدد تاریخ به‌عنوان راهی برای درمان فقدان دائمی موجود در حیات مدرن درهم می‌آمیزد. به‌علاوه «ما» این کار را به عنوان تمدنی غربی انجام می‌دهیم که توسط آسیب‌های روحی فردی و اجتماعی نابود شده است، بااین‌حال «ما» وجود نداریم مگر به‌صورت مجموعه‌ای از روان‌های فردی که تاریخچه‌های فردی‌شان توسط تاریخچه‌ی اجتماعی تغییر می‌کند اما به‌طور کامل توسط آن تعیین نمی‌شود. ما زندگی *خودمان* و مرگ *خودمان* را می‌خواهیم و در این تزلزل میان خواستن زندگی و تسلیم شدن دربرابر نابودی، نیاز خود را به گوتیک حفظ می‌کنیم تا به این تضاد ما شکل دهد. اکنون ما شبیه یکی از خون‌آشام‌های ان رایس یا یکی از مردان خانواده‌دوست استیون کینگ شده‌ایم: درتمنّای زمان حال، در تمنّای فاصله گرفتن و رفتن، در تمنّا.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی