فانتزی، علمی ـ تخیلی، معمایی، ترسناک

جرج اسلاسر، ترجمهٔ محمد گذرآبادی

منظورمان چیست وقتی می‌گوییم فیلم یک رسانه است؛ و این پرسش چه ارتباطی با ماهیت و روابط بین چهار مقولهٔ اصلی تجربهٔ فیلم یعنی فانتزی، علمی ـ تخیلی، معمایی و ترسناک دارد؟ بسیاری وسوسه می‌شوند که بگویند ماهیت این رسانه، نقشی در شکل‌گیری این قالبها ندارد؛ زیرا آنها در واقع ژانرند و به عنوان ژانر، با توسل به نظامی از روابط، نوعی فضای کنش به وجود می‌آورند که از محدودهٔ یک رسانهٔ خاص فراتر می‌رود. وانگهی، تمام این قالبها ـ فانتزی، علمی ـ تخیلی، معمایی و ترسناک ـ در ادبیات و سینما به یک اندازه حضور دارند. این واکنش، معرف یکی از گرایشهای انتقادیِ معاصر است که مطالعهٔ ژانر را نه تنها به دلیل جذابیت ذاتی‌اش، بلکه برای استفاده از آن به عنوان سپری در برابر علاقهٔ فعلی به مسئلهٔ میانجیگری (mediation) در هنر ـ فرایند ارسال و دریافت پیام ـ احیا کرده است. اما این واکنش، پرسش دیگری را پیش می‌کشد: منظور ما از ژانر سینمایی چیست؟ در مطالعات ادبی، رسانه، به طور سنتی نه پیام که به جای آن ژانر بوده است. از این دیدگاه می‌توانیم فرض کنیم که اوج داستان منثور، رمان است و در نهایت با

آن یکی می‌شود؛ یا اینکه تراژدی را تحقق کامل ظرفیتهای تئاتر بدانیم. در اینجا منظورمان ترکیبی آرمانی از شیوهٔ ارائه و قالب است که در آن، رسانه هویت مستقل خود را از دست می‌دهد و چیزی بیش از یک شریک مخفی، حامل ناپیدای یک ساختار صوری و مضمونی نیست.

مدافعان امروزین مطالعه ژانر در ادبیات، نظریه‌ای را ارائه کرده‌اند که می‌توان آن را یک نظریهٔ میدانی خواند. طبق این نظریه، در حال حاضر، قالبهای مطلق وجود ندارند؛ تنها فضایی ژانری وجود دارد که توسط قالبهای مختلف تشکیل‌دهندهٔ آن تعریف می‌شود؛ در حالی که این قالبها می‌کوشند با متمایز شدن از بقیه، خود را تعریف کنند. اما باید توجه داشته باشیم که این 'میدان' یا نظام روابط، نه واقعی که در اصل، فضایی نمادین است. زیرا، آیا چنین میدانی، به عنوان یک وجود مستقل، می‌تواند جدا از عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن وجود داشته باشد؟ اما رسانه‌ها چنین استقلالی دارند؛ و فیلم، به لحاظ میانجیگری بصری‌اش، ما را وا می‌دارد آن را چیزی تلقی کنیم که اصولاً برای میانجیگری، برای پیوند دادن چشم و تصویر، به وجود آمده است. امروزه این فکر که ادبیات به لحاظ ماهیت، نامتعدی (لازم) است، بتدریج به یک اصل بدیهی تبدیل می‌شود؛ زیرا زبان، رسانه‌ای است که می‌کوشد خود هدف باشد. اما نشان خواهم داد که فیلم، به این دلیل که رسانه‌ای است آگاهانه و عمیقاً متعدی، در برابر این دیدگاه ایستا مقاومت می‌کند؛ درست همان‌طور که در برابر انتزاع ژانری مقاومت می‌کند. به علاوه نشان خواهم داد که چهار قالبی که نام بردم ـ قالبهایی که در این متن سینمایی نظامهای نمادینی تلقی می‌شوند که جای خود را به توانایی خاصی برای تغییر با واسطه می‌دهند ـ بیش از آن با یکدیگر تعامل دارند که بتوان آنها را به عنوان ژانر یا خرده ژانر طبقه‌بندی کرد. وقتی مرز میان این قالبها تغییر می‌کند، تداخل و ترکیب آنها پویایی‌ای را به وجود می‌آورد که باید در حد خودرسانه بررسی و درک شود. با بررسی این پویایی، شاید درک روشنتری از نحوهٔ شکل‌گیری قالب در سینما به دست آوریم. بدین ترتیب چه بسا بتوانیم قالبهای امروزین سینما را، مستقل از هم درک و داوری کنیم.

از این پرسش گریزی نیست: چرا من برای آشکار کردن این پویایی، این و فقط این قالبهای خاص را انتخاب کرده‌ام؟ آیا صِرف انتخاب این قالبها بدین معنی نیست که آنها را حد نهایی توانِ رسانه‌شان در زمینهٔ قالب معرفی می‌کنم، و بنابراین می‌کوشم تا مفهوم ژانر را یک بار دیگر مطرح سازم؟ کاری که می‌کنم در واقع انتخاب این گونه ژانرهای غیرواقعی است تا نشان دهم که آنها به عنوان ژانرهای سینمایی تا چه حد غیرواقعی‌اند. آشکار کردن روابط بین آنها ما را به جای دیگری می‌رساند، و آن جای دیگر، گرچه فاقد اطمینان یک طرح ژانری است، اما شاید به قلب تجربهٔ فیلم نزدیکتر باشد؛ زیرا به نظر می‌رسد که سینما تحت سیطرهٔ قالبهای واقعگرا نباشد؛ قالبهایی که هم در ادبیات و هم در نقد حاکمیت کامل دارند. اما عدم حاکمیت قالبهای واقعگرا در سینما بدین دلیل نیست که اگر سینما در وهلهٔ اول شیوه‌ای برای دیدن باشد، در این صورت، دیدن از جنبهٔ واقعی کافی نیست. دیرزمانی قبل از سینما، افلاطون گفته است که زندان ما دنیای باصره است. شاید زبان چنین زندانی را بپذیرد؛ اما رسانه سینما، به لحاظ توانایی‌اش برای تفحص مستقیم بصری و نیز بست تصویری (Visual Closure) چه بسا تمایلی بدین کار نداشته باشد. بنابراین اگر سینما را به عنوان یک رسانه مد نظر قرار دهیم، شاید بالاخره رابطهٔ بین پویایی‌ای که فراژانری است و تمایلاتی که فراتقلیدی است روشن شود.

البته سینما رسانهٔ عرضه کنندهٔ تصاویر است؛ و وقتی این تصاویر را قاب‌بندی می‌کند، وقتی آنها را در درجات مختلف وضوح و پرسپکتیو قرار می‌دهد، حداقل به میانجیگری بیشتر، این بار میان چشم انسان و اشیایی که تصاویر نشانه‌هایی از آنها تلقی می‌شوند، تمایل نشان می‌دهد. بنابراین رسانهٔ فیلم به رغم تمام امکاناتی که در قاب خود برای دستکاری [در واقعیت] دارد، هرگز خود را از استیلای پدیده‌ها رها نمی‌سازد. چون فیلم، هم نمایش می‌دهد و هم بازنمایی می‌کند؛ نمی‌تواند همچون متن نوشتاری بسادگی در مقام رسانهٔ محض عمل کند. در واقع، مسئلهٔ وجودیِ فیلم آشکارا مسئلهٔ شناخت شناسانه نیز است. زیرا سینما به منزلهٔ ابزاری برای دیدن، هم تجسم و هم محصول یک شناخت‌شناسی نو است که به شکلی روزافزون عمل دریافت را به عملی با واسطه تلقی می‌کند، عملی که به شکلی فزاینده تحت تأثیر

ابزاری قرار دارد که از طریق آن عمل دریافت را انجام می‌دهیم. با این همه، در بطن این آگاهی نو از رسانه‌ها، رؤیای دیدن همچنان به قوت خود باقی است. رؤیایی که از اشتیاق و ترس ساخته شده است؛ اشتیاق به غلبه کردن بر چارچوبهای ادراکی و تماسی تازه با پدیده‌ها؛ و ترس از اینکه اگر چیزها را مستقیماً ببینیم، شاید از درکشان عاجز باشیم؛ یا از اینکه شاید در نظرمان عجیب و ترسناک جلوه کنند. به نظر می‌رسد که فیلم، در مرکز چارچوبهای میانجیگری خود، همان رؤیای دیدن بی‌واسطه را زنده نگه داشته است. چهار قالب فانتزی، علمی ـ تخیلی، معمایی و ترسناک، در هستی سینمایی خود، آکنده از رویایند. از منظر این رویا، آنها بیش از آنکه قالبهایی منسجم و ناب باشند نگرشهایی به قالب‌اند؛ تغییراتی ویژه و مکرر در عمل دیدن در سینما.

به زعم رولان بارت، زبان مکتوب، به موقعیت رسانهٔ تام و تمام گرایش دارد. اگر نوشتار از 'ایدئولوژی' خودکامهٔ مرجع، آزاد شود می‌تواند برای تبدیل شدن به منشأ و خاستگاه نویسنده نیز تلاش کند؛ نشانه و تصویری کامل و قابل فهم که قید و بندهای ادراکی میان سوژه و اُبژه را خنثی و نهایتاً مستحیل کرده است. اما شبکهٔ ارتباطات ادراکی فیلم،مقاومت به مراتب بیشتری در برابر این گونه ایده‌ها در زمینهٔ بست و حصر دارد. این مقاومت را حتی در نوآوریهای جدید رسانهٔ فیلم نظیر تلویزیون کابلی نیز می‌بینیم. در اینجا، به رغم آنچه محدودیتها و نظارتهای فزاینده بر عمل دیدن به نظر می‌رسد، همچنان شاهد پیشرفتی ادراکی هستیم. ما چیزی را می‌بینیم و آن چیز توجه ما را جلب می‌کند؛ زیرا در انبوه امکانات دیداریِ تلویزیون کابلی، در نمایش بیست و چهار ساعته و بی‌وقفه فیلمهایی از انواع و دوره‌های مختلف، جهت‌گیریهای کهنهٔ انتقادی رنگ می‌بازند و عاقبت مفاهیمی همچون جشنواره‌ها، یا مجموعه‌های آثار یا ژانرهای سینمایی اعتبار خود را از دست می‌دهند. به جای یک نظم مفهومی، فیلمها به شکلی نامنتظر و حتی اتفاقی کنار هم قرار می‌گیرند و الگوهایی که منتقدان و تاریخنگاران بدانها تحلیل می‌کنند وضوح خود را از دست می‌دهند. اما هیچ گونه چارچوب و مرزبندی وجود ندارد. زیرا از بطن این اشباع، مفهوم جدیدی از تصویر سربرمی‌آورد که رها از محدودیتهایش، به منزلهٔ داده‌های مفهومیِ خام به شکل جدیدی دریافت می‌شود.

ما نیز با دیدن این تصاویر دست اول و اصیل، پرده را با نگاه تازه‌ای می‌نگریم؛ به عنوان موقعیت یا 'شرط' ثابت فیلم، مکان پایدار و ثابت دیدن؛ در واقع نوعی پردهٔ اولیه و اصیل. اما واکنش ما به این پرده تلفیقی است از اشتیاق و ترس. زیرا در اینجا پرده بیش از آنکه یک بازنمایی یا نظامی هماهنگ باشد، بستر تنش است. در واقع با ظهور این پردهٔ اصیل و اولیه، از ما خواسته می‌شود تا خودِ فرایند تماشای فیلم را بازنگری کنیم و از آن چیزی را بپرسیم که از هر چه می‌بینیم می‌پرسیم؛ این پرسش که چرا اصلاً نگاه می‌کنیم. نتیجه روشن است. این فضای سینمایی تحت سیطرهٔ همان انگیزشها و محدودیتهایی که برای ذهن امروزین معرف عمل ادراک انسانی به طور کلی است، تبدیل به فضایی برای تمایلات متضاد می‌شود، جایی که نیاز به سازماندهی و نظارت بر تصاویر در تضاد با نیاز به دید عمیقتر، نیاز به بسط گستردهٔ مفهومی به امید دیدن پدیده‌ها در پس قاب ـ دیدن آن 'مدلولهایی' که بی‌نظم باقی می‌مانند و شاید، برای بشر، اصولاً نظم‌ناپذیرند ـ، قرار می‌گیرد.

کلودیو گیلن گفته است که ژانر دعوتی است به قالب. اما در مورد ژانر سینمایی، دعوت دومی هم هست؛ دعوت به دیدن. این دو دعوت وقتی تشدید می‌شوند و از یکدیگر فاصله می‌گیرند، خودِ مفهوم ژانر سینمایی را مسئله‌ساز می‌کنند. نگاهی دیگر به تلویزیون کابلی ثابت می‌کند که شاید امروزه همین اتفاق افتاده است. زیرا در تلویزیون کابلی، همچون چرخه‌ای بی‌پایان، نحوهٔ انتقال تصاویر ظاهراً مفهوم ژانر سینمایی را تغییر داده است. در حالی که فیلمها یکی پس از دیگری به نمایش درمی‌آیند، ما دیگر یک رشته چارچوبهای مشخص را تشخیص نمی‌دهیم؛ چارچوبهایی تبیین شده که رابطهٔ دقیقی با یکدیگر دارند. در اینجا با تداخل شکلها، آنچه از تجربهٔ ژانر در ذهن داریم تبدیل به رابطه‌ای بنیادی‌تر می‌شود: رابطه‌ای بین قاب و تصویری که قاب می‌کوشد در خود جای دهد. یک بار دیگر با نگاه به این گونه‌های متغیر، چیز تازه‌ای را درک می‌کنیم. نخست آنکه، ماهیت قاب آشکار می‌شود که در واقع، فضایی است در تصویر خودمان؛ قالب انسانی نمادی می‌شود از نیاز ما به نظم، فهم بشر از پرسپکتیو و تناسب که آینه‌وار بر تصاویری تابیده شده است و معرف

ادراکات او از جهان پدیده‌هاست. اما در عین حال، آنچه در برابر عمق قاب‌بندی مقاومت می‌کند، نیز آشکار می‌شود. زیرا در جایی که زمانی صورتبندیهای آشنای گونه‌ها را می‌دیدیم، اکنون در پس چهره‌ها و قالبهای سوپرایمپوز شده‌ای که این قاب را پر کرده‌اند، شاهد ظهور عنصری ناآشنا و شاید غیرانسانی در بطن خود تصویریم.

اگر از تجربهٔ امروزین 'سینما' به عنوان 'رسانه' چیزی آموخته باشیم، این است که فیلمساز و بیننده هر دو در موقعیت مشابهی قرار دارند، و هر دو آگاهی فزاینده‌ای از یک موقعیت ادراکی مشترک به دست می‌آورند. امروزه فیلم ساختن، به رغم ادعاهای مخالفان، چیزی بیش از یک مشق ساده در زمینهٔ ژانر، یا به عبارتی انطباق تصادفی قالبها بر مواد بصری است. در عوض، به نظر می‌رسد که ساختن فیلم، در محدودهٔ این قاب ثابت به عنوان ابزار اصلیِ نظارت انسانی، نوعی دست و پنجه نرم کردن با خود مسئله دریافت و ادراک باشد. فیلمساز به عوض گزینشهای ژانری دارای امکانات ادراکی یا نگرشها و گزینشهای بصری نسبت به قاب یگانهٔ خود است. در نگاه به گذشته از خود می‌پرسیم که آیا او براستی تاکنون چنین گزینشهای ژانری داشته است؟ در واقع، آیا با توجه به پیوندهای نزدیک میان آفرینش هنری و صِرف ادراک انسانی، تفکر سنتی دربارهٔ ژانر ناکافی نیست؟ شاید رویکردی جدید به این پرسش، در رابطهٔ بین چهار قالب مورد نظر ما نهفته باشد. امیدوارم نشان دهم که این رابطه بیش از آنکه ژانری باشد فراژانری است. منظور این است که آنها به عنوان فرم می‌توانند یکدیگر را تولید و بازتولید کنند، و تغییرشکل آنها به دو شیوهٔ تفحصی و احساسی انجام می‌شود که خود معادلی برای کنش متقابل میان انگیزشهای دوگانهٔ دیدن و نظارت کردن، اشتیاق و ترس، دیدن با واسطه و بی‌واسطه، در سطح دستگاه ادراکی به شمار می‌روند.

قالبهای فانتزی، علمی ـ تخیلی، معمایی و ترسناک تحت تأثیر این انگیزشها بیش از آنکه در ماهیت خود ضد تقلیدی باشند فراتقلیدی‌اند؛ یعنی رابطهٔ بین آنها بیش از آنکه مبتنی بر تقابل با «واقعیت» باشد ـ این اعتقاد که می‌توان واقعیت پدیده‌ای را مستقیماً درک و بنابراین «تقلید» کرد ـ مبتنی بر نیازی مشترک به بازسنجی این اعتقاد است؛ یعنی سنجش ابزار ادراکی که با آن در صدد شناخت جهان پدیدارهاییم. این قالبها بر زمینهٔ تنش میان این نیاز به تفحص و جستجو و محدودیتهای دستگاه ادراکات نظام‌بخش که تعلق خاطر ما بدان ـ زیرا مبتنی بر الگویی انسانی است در زمانی که تفوق آن الگو بشدت انکار شده است ـ به شکلی روزافزون جنبهٔ احساسی می‌یابد، شکل می‌گیرد یا شکل خود را از دست می‌دهد.

البته همهٔ این قالبها پیش از آنکه وارد سینما شود قالبهای ادبی بوده‌اند. با این همه، بررسی آنها از منظر سینما است که شاید ماهیت آنها را در ادبیات نیز به طور کامل آشکار سازد. بدین ترتیب که شاید نشان دهد در اینجا نیز تغییرات بنیادیِ صوری، مسائلی شناخت شناسانه و مربوط به تغییر شیوه‌های ادراک بشر امروزند. در ادامه قالب تخیلی در ادبیات و شاخه‌های آن را به اجمال بررسی خواهیم کرد؛ اما صرفاً به عنوان مقدمه‌ای برای سینما. زیرا از نظر نحوهٔ تعامل این قالبها، مطالعهٔ سینما بسیار پربارتر خواهد بود. رسانهٔ سینما در مقایسه با ادبیات در عین حال هم به شکل ملموستری پاسخگوی نیاز به تفحص و جستجو است و هم به شکل فوری‌تری پاسخگوی نیاز احساسی به محدود و محصور کردن. از یک سو دوربین فیلمبرداری، به عنوان یک ابزار نوری، از توانایی همهٔ این نوع وسایل برای بسط دادن حوزهٔ مورد کاوش ما برخوردار است؛ در این مورد توانایی هم برای عمیقتر کردن فضای تصویریِ هنرهای بصری و هم برای متحرک کردن آن فضاست و برای گشودنِ ـ به قول آندره بازن ـ «پنجره‌ای به رؤیاهای ما». از سوی دیگر، فیلم برای قاب‌بندی بر قدرت این 'پنجره' تأکید دارد. باز هم به قول بازن، سینما عملکردی معادل چراغ قوهٔ کنترلچی در سالن تاریک نمایش فیلم دارد؛ در شب این رؤیای بیداری حرکت می‌کند و نور خود را بر آن «فضای مبهم و فاقد شکل یا حد و مرز که پرده را احاطه کرده است» می‌افکند. خواهیم دید که رابطهٔ چهار قالب مورد نظر ما در سینما، شاید به شکلی فزاینده، حاصل تعاملِ این انگیزشهای پژوهشی و احساسی است که در اینجا، به ملموسترین شکل، در قالب عمق میدان و قاب ظاهر می‌شوند. از بطن این تنش پویا میان میدان و قاب، قالبهایی به وجود می‌آید که هر چند سینماروها آنها را تجربه می‌کنند اما شاید هنوز شناسایی و نامگذاری نشده‌اند.

تاکنون منتقدان ادبی در پرداختن به ماهیت فراژانری قالبهایی نظیر فانتزی، علمی ـ تخیلی، معمایی و ترسناک با مشکل مواجه بوده‌اند. این مشکل را می‌توان در کتاب جدیدی نظیر *فانتزی: ادبیات انهدام* نوشتهٔ رزمری جکسن مشاهده کرد. وی قالب ادبی خود را این گونه توصیف می‌کند: «فانتزی با تلاش برای تغییر دادن روابط بین امور غیرواقعی و امور نمادین، 'امر واقعی' را تهی می‌سازد، و غیبت، 'دیگر بزرگ great) ' (other، ناگفته و نادیدهٔ آن را آشکار می‌سازد.» شاید جکسن به لحاظ تاریخی، یعنی تاریخ ادبیات بالندهٔ فانتزی در قرن نوزدهم، به گذار به قالبهای دیگر اشاره دارد؛ قالبهایی که تجسم و بیانگر 'مکاشفاتی' اند که وی از آنها سخن می‌گوید. اما از جنبهٔ نظری او چنین تغییراتی را جایز نمی‌شمارد. وی در سراسر کتاب خود کلماتِ فانتزی، خیالی (fantastic) و ترسناک را تقریباً به یک معنا به کار می‌برد؛ و در واقع همهٔ این قالبها را بیش از آنکه به معنای انهدام بگیرد، نوعی ترکیب مجدد معنا می‌کند، یعنی عناصر یک نظام موجود ـ در اینجا واقعگرایی ـ آرایش مجدد می‌شوند، به نحوی که قالبهای عجیب و ناآشنا اما نه لزوماً جدید می‌آفرینند. این در حالی است که نوبودن دقیقاً همان چیزی است که قالبهای علمی ـ تخیلی، معمایی و ترسناک در پی بیان آن‌اند. آنها با تبدیل شدن به یکدیگر نوعی زنجیرهٔ خلاقه می‌آفرینند که با تغییرات آشکار، و از نظر تاریخی قابل اندازه گیری در نگرش ما هدایت می‌شود. منظورم تغییر در نگرش نسبت به واقعگرایی به عنوان نوعی برداشت ایدئولوژیک از واقعیت نیست؛ بلکه نسبت به واقعیتِ ادراک است، یا واقعیت چیزهایی که دیده می‌شوند.

کلمهٔ فانتزی (fantasy) از ریشهٔ یونانی phantasein است به معنای مسبب ظهور تصاویر در ذهن شدن. بنابراین از نظر ریشهٔ لغت، فانتزی دنیای تخیلی ما را در برابر جهانِ قابل ادراک و قابل شناخت خارجی قرار می‌دهد و بنابراین دیدگاه برونگرا را 'شیوهٔ واقعی' دیدن تلقی می‌کند. اما پس از متفکرانی نظیر برکلی و هیوم، و در حالی که به انسان به عنوان ادراک‌کننده توجه شده است، دیگر چنین تمایز کیفی آشکاری میان دنیاهای بیرونی و درونی وجود ندارد. در واقع، به زعم هیوم میدان ادراک انسان به همزیستی و همراهی با تماشاخانهٔ ذهن گرایش دارد. در این صورت سطوح آن تماشاخانه به آینه شباهت می‌یابد و نظمی را که به خیال خودمان در جهان پدیدارها مشاهده می‌کنیم صرفاً به بازتابی از اشتیاق ما به چنین نظمی تبدیل می‌شود.

جالب اینکه آنچه جکسن قالب ترسناک می‌خواند همچنان در چنین فضای بسته‌ای کارکرد دارد. ولی به رغم اشارات گذرا به این نکته، قالب ترسناک را تجسم اشتیاق فزاینده در قرن نوزدهم به خروج از نظام تخیلی، و دیدن ادراکات جدید، هر چند خود ویرانگر، نمی‌بیند. در واقع مثالهای او بیانگر چیزی یکسر متفاوت از نوعی گذار به قالب ترسناک است: «ظهور داستان ترسناک در دوران ویکتوریا، حاکی از درک تدریجی امر اهریمنی به منزلهٔ صرف غیبت است؛ و نه به منزلهٔ چیزی اساساً شیطانی». امر شیطانی، به عنوان مزاحمی فراطبیعی در میدان دید ما، حضوری است جدید؛ نوعی کشف و شهود هولناک. اما غیبت یا خلاء، به عنوان نفی قابل تعریف و قابل پیش‌بینی قالب، محصول ترکیبات مجدد در محدودهٔ نظامی واحد است. به این معنا، آن پنجره‌های خالی در *خانهٔ آشر* اثر ادگار آلن پو ـ که به گفته جکسن گویی از میانشان به بیرون و خلایی هولناک می‌نگریم ـ همچنان بخشهایی طراحی شده از نظام ساختاریِ خانه‌اند. و نگاه دکتر جکیل به آینه، که در آن تصویر خود را حین تبدیل شدن به آن 'بت ترسناک' که نامش آقای هایداست می‌بیند، در نهایت چیزی نیست جز یک قاب‌بندی مجدد؛ پر کردن جای خالی با یک قالب انسانیِ از شکل افتاده، اما هنوز قابل‌شناسایی.

آنگاه، جکسن این محور پژوهشی را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد؛ محوری که فانتزی ممکن است در اواخر قرن نوزدهم توانایی بالقوهٔ خود برای قالب ترسناک را در راستای آن به ظهور رسانده باشد. به علاوه، وی تقریباً اشاره‌ای به قالب علمی ـ تخیلی نمی‌کند؛ و این در حالی است که بهترین راه درک تواناییهای گونه‌ای این قالب نیز تلقی آن به عنوان نوعی تغییر در سمت و سوی ادراکیِ فانتزی است. قالب علمی ـ تخیلی، دستکم به منزلهٔ یک آرمان، تفحصی است در تخیلات شبانگاهی قالب ترسناک. قالب علمی ـ تخیلی، متأثر از یک شناخت‌شناسی تحصلی، که بشر را به بسط گسترهٔ ادراکش فرا می‌خواند، در گرایش اولیه‌اش به بیگانگان و عجایب، زاییدهٔ

فانتزی، و در واقع نوعی واکنش به آن است. قالب علمی ـ تخیلی با تبدیل آینه‌های ذهن به تلسکوپ و میکروسکوپ، جهت فرافکنیهای درونیِ فانتزی را تغییر می‌دهد و ظاهراً با اصلاحشان، آنها را متوجه جهان خارج می‌سازد. شاید این واقعیت که کتاب تودوروف دربارهٔ امور خیالی به یک نتیجه‌گیری علمی ـ تخیلی می‌رسد، تأییدی باشد بر این تغییر جهت تحصلی. زیرا در پس ادعای او مبنی بر اینکه در قرن حاضر روانکاوی جای امر تخیلی را گرفته، این دیدگاه نهفته است که عاقبت علم، روشنی خود را به این خیالات درونی افکنده و آنها را به جهان خارج کشانده است. شاید بتوانیم بر این اساس بی‌علاقگی منتقدی نظیر دارکو سووین را به فانتزی، نیازش به فرافکنی مجدد امر ناآشنا به منظور «شناختی» کردن آن و از این طریق، همچون قالب علمی ـ تخیلی، اصلاح جهت آن به سمت حالت و شکلی که وی novum می‌خواند، توضیح داد؛ و بالاخره شاید تلاشهای مدافعان قالب علمی ـ تخیلی برای ملحق کردن شخصیتهایی مثل فرانکنشتین و دکتر مورو به ژانر، خود مؤید نظر فوق باشد. گفته می‌شود که این دکترها، برخلاف جکیل، با تصویر خود در آینه درگیر نیستند؛ بلکه حقیقتاً با مواد و مصالح دنیای خارجی کار می‌کنند. بدین معنا، تلاش مورو برای حک کردن قالب ما بر طبیعت حیوانی صرفاً فانتز دیگری نیست که تغییرشکل یافته است. این کار، در واقع نوعی تسریع در فرایند تکامل و کاری علمی ـ تخیلی است. قالب علمی ـ تخیلی، از طریق این تغییر جهت ادراکی، تبدیل به ژانری می‌شود که در داستانهای خود، چهره انسان را بر خلاء کیهانی می‌تاباند؛ قالبی که مهاجمان بیگانه را به صورت ما بازسازی می‌کند.

اما آیا این قالب، بیش از قالبی که جکسن آن را قالب مرموز و ناتمام ترسناک می‌خواند، معرف یک پیشرفت ادراکی، امکان دیدن چیزی براستی نو در این چشم‌اندازهای دور است؟ یا این قالب صرفاً فرافکنیِ همان تخیلات درونی بر پرده‌ای بزرگتر است؛ یعنی جایگزین کردن تماشاخانهٔ ذهن با تماشاخانهٔ کیهانی؟ قالب علمی ـ تخیلی مدعی است که «جستجویی است برای شگفتی‌ها». اما به زعم نویسنده‌ای همچون استانیسلاولم، این جستجو دروغین و غیرواقعی است؛ زیرا قالب علمی ـ تخیلی، همچون علمی که از آن پیروی می‌کند، جهان را می‌کاود بی‌آنکه ابتدا ابزارمان برای درک آن جهان را شناخته باشد. وی شگفتی‌های درک شده در این فرم و به همراه آنها ابزار بشر برای ادراک و دریافت را به عنوان آینه‌های بی‌شمار محکوم می‌کند. به قول اسنو، دانشمند فیلم سولاریس: «ما خود را 'شوالیه‌های تُماس' مقدس می‌پنداریم. یک دروغ دیگر. ما فقط به دنبال انسانیم. ما نیازی به دنیاهای دیگر نداریم. ما نیازمند آینه‌ایم». در این تردید است که قالب علمی ـ تخیلی، که مدعی کاوش کهکشانهاست، با رمز و راز روبرو می‌شود. اما مواجهه‌ای که در عین حال رمز و راز را به حوزه‌ای دیگر می‌کشاند. لم در عنوان رمان خود، کاوش، صراحتاً به حرکت از سوژه و ابژهٔ ادراک ـ که می‌توانیم آنها را به ترتیب ظرفیت قالبهای فانتزی و علمی ـ تخیلی بنامیم ـ به سمت خودِ فرایند ادراک اشاره دارد. کاوشگران لم در این رمان گرچه روشهای استنتاجیِ شرلوک هلمز را با روشهای آمار تحلیلی نو ترکیب کرده‌اند، ولی همچنان با آینه‌ها سر و کار دارند. اما این دقیقاً به دلیل آن است که لم، به کمک نوعی تأثیر علمی ـ تخیلی، دیدگاه هلمزی را با این دیدگاه فیزیک نو تشدید می‌کند که چهره‌ای که کاوشگر بر جهان پدیدارها می‌تاباند، به نظم متفاوتی از واقعیت تعلق دارد: «چهره‌ها و سرنوشت ما را آماده می‌سازد؛ ما انسانها محصول حرکت براونی (Brownian motion)، طرحهای ناتمام یا فرافکنیهایی تصادفی هستیم». بنابراین، رمز و راز واقعی نه در درون بشر است و نه در جهان خارج؛ بلکه رمز و راز در رسانهٔ ادراک، در نفس فعالیت ادراکی نهفته است که بشر می‌کوشد به کمک آن وجود خود را تعریف کند و بر سرنوشت خویش حاکم شود. رمز و راز به مثابه رابطه‌ای میان سوژهٔ ادراک‌کننده و ابژهٔ ادراک شونده که تصادف و عدم قطعیت بر آن حاکم است، کنش و واکنش میان عمق میدان و قاب را در برگرفته است. رمز و راز، به زعم لم، ناشی از تنش میان نیاز ما به دیدن به شکل ناب آن و لزوم حاکم کردن یک نظام انسانی بر این دیدن است؛ نظامی که اکنون در عمل ناکافی بودن خود را به عنوان یک عامل نظارت کننده، آشکار می‌سازد.

سینما در ماهیت فنی خود و در تکامل تاریخی‌اش، هم قدرت دیدن را به نمایش می‌گذارد و هم قدرت قاب‌بندی را. در حقیقت، بیش از هر رسانهٔ دیگری، تنش میان این دو نیرو ذاتی

وجود و تکامل آن است. وقتی تکامل فانتزی، علمی ـ تخیلی، معمایی و ترسناک را در سینما دنبال می‌کنیم، با یک رشته دگردیسیهای مشابه، اما واضحتر، روبرو می‌شویم. در اینجا دو فیلم را بررسی می‌کنیم؛ *بلوآپ* و *مردی که کوچک شد* ـ که شاید سرمشقهای خوبی برای تقسیم قالبها بر اساس گرایشهای تفحصی و احساسی باشند.

اما نخست باید به اختصار توضیح دهیم که سینما چگونه به این مرحله رسیده است. سینما از بدو پیدایش، قدرت و انعطاف‌پذیری قالبهای خود را از پویایی گرایشهای متضاد گرفته است. سینما که بالقوه تقلیدی‌ترین هنرهاست، زمانی گرایشهایی بشدت ضدتقلیدی یافت، و از آن تماشاخانه جهان که در تک‌تک تصاویرش متجلی می‌شد، به تماشاخانه‌های متعدد ذهن که دیدگاه‌های شخصی 'مؤلفان' آن‌اند عقب‌نشینی کرد. در ابتدا بینندگان، همزمان از تقلید سینما از واقعیت بهت‌زده می‌شدند و از تخطیهای آن از قراردادهای ما برای دیدن آن واقعیت به هراس می‌افتادند. اما سینما، به روشی مشابه با فانتزی ادبی، از این گرایش اولیه به نمایش بی‌نظمی، فاصله گرفت؛ و به عوض آن، به پیوندهای دوباره با 'مونتاژ' متوسل شد؛ تکنیکی که با اتکا به توانایی بالقوه‌اش برای حرکت در عمق، پرده را به یک نظام دوبعدی دگرگون ساخت. مونتاژ با قراردادن نظم ذهنی نماد یا استعاره به جای نظم پرسپکتیویِ دید عمیق، نظارت یک آگاهی واحد بر پرده و تصاویر آن را به نمایش می‌گذارد. بنابراین شاید چندان صحیح نباشد که آن عصر طلایی مونتاژ، دوران اکسپرسیونیسم، را عصر سینمای ترسناک تلقی کنیم؛ زیرا در اینجا نیز پردهٔ دوبعدی، وحشت را مهار و در نهایت رام کرده است.

جالب است از این زاویه به واکنش به اصطلاح واقعگرایی آندره بازن به مونتاژ توجه کنیم. بازن می‌گوید که رنوار «خود را مجبور ساخت تا به فرای امکانات مونتاژ بیندیشد و از این راه راز یک قالب سینمایی را کشف کند که امکان گفتن همه چیز را می‌دهد، بی‌آنکه دنیا را به تکه‌های کوچک تقسیم کند؛ قالبی که معانی پنهان در آدمها و چیزها را آشکار می‌سازد، بی‌آنکه به وحدت طبیعی آنها خدشه‌ای وارد کند». تلقی بازن از سینما به عنوان یک هنر اکتشافی، به یک معنا از روند تکنولوژیک سینما ناشی می‌شود و آن را دنبال می‌کند؛ و همین تکنولوژی است که با اختراع صدا و رنگ، موجب تفوق دوبارهٔ عمق میدان (از جمله عمیقترین چشم‌اندازهای پرده عریض) شد. اما پایانی برای این روند متصور نیست؛ زیرا همین تکنولوژی توانسته است با اختراع سینمای سه بعدی و تکنیکهای دیگر، چیزی 'عظیمتر از زندگی' را به وجود آورد. بنابراین تعادل مورد نظر بازن میان عمق میدان و قاب، تعادلی است متزلزل و شکننده. مورد سینمای علمی ـ تخیلی عمق این شکنندگی را نشان می‌دهد.

از دید گری ولف مشخصهٔ قالب علمی ـ تخیلی به طور کلی «مرزهای رو به رشد» یا به عبارتی، تلاش پیوسته برای گسترش دادن میدان دید انسان است. اما وقتی این استعاره را برای سینما به کار می‌بریم، باید بر دقت آن بیفزاییم، زیرا قاب به نسبت ثابت آن نمی‌تواند، دستکم در دو بعد، چندان رشد کند. اما سینمای علمی ـ تخیلی می‌تواند نوعی جلوهٔ تلسکوپ مانند بیافریند؛ و در این فرایند عمق بخشیدن به ادراک دوباره دیدن یعنی دیدن دور ـ دستها. با وجود این به رغم این توانایی، سینمای کلاسیک علمی ـ تخیلی قالبی براستی اکتشافی نیست؛ یا فقط تا آنجا اکتشافی است که می‌تواند چشم‌اندازهای جدید خود را بر اساس یک پرسپکتیو انسانی بسنجد. سینمای علمی ـ تخیلی با قراردادن ناگزیر یک مرد (یا یک زن) در مرکز چشم‌اندازهای رو به گسترش خود، نشان می‌دهد که حتی مناظر ناآشنا یا هرگز ندیده که به مدد علم و تکنولوژی در برابر دیدگانمان قرار گرفته‌اند، در نهایت قابل تقلیل به نظام ادراکی ما انسانهایند. به نظر می‌رسد که در سینمای علمی ـ تخیلی، صرف نظر از میزان نفوذ دیداریمان در وسعت ناشناخته‌ها، دوربین همچنان می‌کوشد تا بشر را در تصویر جای دهد؛ تا او را به منزلهٔ عنصری برای نظم و نظارت بصری به صحنه بازگرداند.

فیلم *بلوآپ* ساختهٔ میکل آنجلو آنتونیونی ظاهراً با هیچ تمهیدی در ردهٔ سینمای علمی ـ تخیلی قرار نمی‌گیرد. اگر قرار باشد آن را به نوعی طبقه‌بندی کنیم، باید گفت که به یک معمای جنایی بیشتر شبیه است. با این وصف *بلوآپ* فیلمی است آشکارا مجذوب امکانات علمی ـ تخیلی برای دیدن آنچه در دوردستهاست؛ و قهرمان آن شیفتهٔ امکانات فنی دوربین به عنوان یک ابزار نوری است. با این حال، گستره و تاکید فیلم به

کلی متفاوت با قالب علمی- تخیلی است. در واقع، آنچه به عنوان مضمون اکتشافات تصویریِ قهرمان بررسی می‌شود، ماهیت ادراک قاب‌بندی شده، یا به عبارتی محدودیتهای عکس ثابت و، آنگاه که دوربین فیلمبرداری از عکاسی فیلم می‌گیرد، محدودیتهای قاب سینمایی به عنوان یک نظام ادراک انسانی است. در صحنهٔ اصلی در پارک، قهرمان زوجی را می‌بیند که در دوردست ایستاده و گرم گفتگواند. از آنها بارها عکس می‌گیرد، اما از محدودیتهایی که حضور او و آنها برگسترهٔ ادراکی دوربینش تحمیل می‌کند، راضی نیست. اگر موقعیت این زوج در باغ اشاره‌هایی به باغ عدن باشد، او بی‌تاب رسیدن به فرای آن است. اما او به دنبال چیست و چرا جستجو می‌کند؟ وی در اصل سمت و سوی تصویری فرم علمی - تخیلی را وارونه می‌کند و نقطهٔ گریز ادراک انسانی را نه در آینده و فضای بی‌کران، که در گذشتهٔ ماقبل انسان قرار داده است. با این حال او قادر نیست تا بیش از قهرمانان فیلمهای علمی - تخیلی به این خلاء بنگرد. قهرمان با بزرگ کردن مکرر تصاویری که در پارک گرفته است، تنها می‌تواند واقعیت بازنمایی شده را هر چه بیشتر غیرقابل درک و بیگانه کند. افزون بر این، تلاشهای او برای قاب‌بندی مجدد این میدان ادراکی، ظاهراً از میان ژانرهای مختلف عبور می‌کند. در ابتدا، وقتی عکسهای او زن را نشان می‌دهند که با نگاهی به ظاهر وحشتزده به سویی می‌نگرد، نشانه‌هایی از فانتزی گوتیک آشکار می‌شود. سپس وقتی تخیل او آن نگاه را با یک مرد مسلح فرضی و جسدی که در میان بوته‌ها افتاده است، پیوند می‌دهد؛ با یک معمای جنایی سر و کار داریم. و بالاخره وقتی او در جستجوی یک عامل یا علت، به بزرگ کردن تصاویر خود ادامه می‌دهد، تا آنجا که قالب انسانی یکسره محو می‌شود و به انبوهی از نقطه‌های بی‌معنایِ سفید و سیاه تبدیل می‌شود، با فرمی ترسناک مواجه می‌شویم. قهرمان با بزرگ کردن تصاویر خود همچنان بر قدرتش برای قاب‌بندی پافشاری می‌کند. اما آنچه اکنون در این قاب است، منظره‌ای است تهی از معنای انسانی، فضایی که انسجام و وحدت آن، فرای همهٔ نیروهای ادراک، تنها بسته به ایمان است.

این قهرمان با توسل به مجموعهٔ عکسهایی که از موضوعات «واقعی» گرفته است، امیدوار است تا نظم انسانی را، دستکم به شکل روایت، به دنیای پدیدارها تحمیل کند. اما در هرج و مرج حاکم بر تصاویر فیلم، چنین قصه‌ای به نظم دلخواه دست نمی‌یابد؛ و زندگی خود قهرمان نیز، که از چشم دوربین فیلمبرداری ولگردیهای بی‌هدفی بیش نیست، در برابر چارچوبهای روایی انسان مقاومت می‌کند. در صحنهٔ پایانی فیلم، قهرمان حین تماشای هنرپیشه‌ها که به نظر می‌آید به شکلی تخیلی تنیس بازی می‌کنند، می‌کوشد با یافتن توپ نامریی و پرتاب آن، به دنیای بی‌سامان و آشفتهٔ آنها وارد شود؛ و وارد هم می‌شود اما با نوعی انتقال هولناک. زیرا اکنون بیرون از قاب وی، به شکلی غیرمنطقی، صدای ضربه زدن به یک توپ را می‌شنویم؛ و دوربین، که به این قاب بسته شده، در حالی که قهرمان را در مرکز آن قرار داده است، به حرکت درمی‌آید و از او دور می‌شود - حرکتی خلاف جهت ادراکی او در بزرگ کردنهای متوالی تصاویر - و یک قالب انسانی کوچک شونده را در میان پسزمینه‌ای مبهم رها می‌کند. اکنون عکاس کوچک یک بار دیگر دست دراز می‌کند؛ اما این بار دوربین خود را برمی‌دارد، وسیله‌ای که با آن همواره می‌خواست دنیای پدیده‌ها را سامان ببخشد. در این لحظه او بسادگی محو می‌شود؛ گویی به میان شکافهای قاب فیلمبردار - همزادش - افتاده است، و افتادنش اشاره‌ای است به راز بزرگتر ادراک، ناتوانیِ قابهای بشر برای تسلط یافتن بر تصاویری که می‌آفرینند.

اگر *بلوآپ* سفر طولانی انسان امروزی را به درون معمای ادراک دنبال می‌کند، فیلم ***مردی که کوچک شد*** ساختهٔ جک آرنولد این سفر را به سفری احساسی بدل می‌کند. اما در نگاه اول گویی شباهتهای این دو فیلم بیش از تفاوتهای آنهاست. در خصوص تفحص ادراکی بشر در واقعیت، فیلم ***مردی که کوچک شد*** در جستجوی گسترش دادن مرزها نیست. در واقع دیدن آن میکروسکوپیک است؛ و موضوع آن نیز قابی واحد است؛ قابی که از دید بشر، حاوی همهٔ قابهای دیگر است؛ زیرا این قاب قالب خود اوست، قالبی که می‌کوشد با آن دنیایش را سامان دهد. کل ماجرای فیلم آرنولد درون فضای راحت و آشنایِ یک خانهٔ طبقه متوسط در امریکای دههٔ پنجاه می‌گذرد. فضای تصویریِ یک دوران میانه‌رو که وقتی اسکات کری قهرمان داستان بتدریج در برابر آن کوچک می‌شود، به شکلی

غیرمنتظره به حوزه‌ای ناآشنا برای کشش‌های بی‌زمان تبدیل می‌شود. با این حال موقعیت اسکات ـ کوچک شدن حقیقی و باورنکردنی او ـ است که مبین تفاوتی عمده میان این دو فیلم است؛ او نسبت به قهرمان فیلم *بلوآپ* در سوی دیگر دوربین ایستاده است. وحشت او در حقیقت از آنجا ناشی می‌شود که هیچ نوع تسلط نوری (optical) بر مناظری ندارد که احاطه‌اش کرده‌اند. برای او تفحص ادراکی و بقا ـ چشمش و وجودش ـ فرقی با هم ندارند. وقتی او کوچک می‌شود بتدریج همهٔ نشانه‌های تفوق ادراکی بشر بر طبیعت را از دست می‌دهد؛ حلقه ازدواج از انگشتش می‌افتد، نمی‌تواند مدادی را به دست گیرد یا از پنجره بیرون را تماشا کند و لباسهایش از تنش می‌افتند. کوچک شدن او سقوطی است ممتد، در حالی که اشیای پیرامونش که زمانی متناسب با او سامان می‌یافتند و با نگاه او متوازن می‌شدند، خود را یکی‌یکی از تسلط ادراکی وی رها می‌سازند. یک گربهٔ خانگی که متناسب با کوچک شدن او بزرگ می‌شود، به هیولایی ترسناک بدل می‌شود و کفشی که در زیرزمین قدم برمی‌دارد، بلایی است خانمانسوز و غیرقابل شناسایی.

فیلم با نمایی از اتاق نشیمن خانه کری آغاز می‌شود. یک صندلی در پیشزمینه و پشت به ما قرار دارد. همسر کری در پسزمینه و روبروی او ایستاده است. ظاهراً همه چیز سر جای خود است. آنگاه به زاویهٔ روبروی صندلی برش می‌شود؛ چرخشی کامل که جثهٔ کوچک اسکات را در آن آشکار می‌کند، آنقدر کوچک که وقتی روی صندلی نشسته است نمی‌توان از پشت او را دید. اولین واکنش ما تخمین میزان کوچک شدن اوست. اما پس از اینکه از ضربهٔ این چرخش به خود آمدیم، واکنش بعدیمان همخوانی بیشتری با داده‌های بصریِ صحنه دارد و احساس می‌کنیم که صندلی بزرگ شده است. در صحنه‌ای دیگر، دوربین وارد راهرو می‌شود و ما خانه‌ای عروسکی را در گوشه‌ای می‌بینیم. گرچه همه چیز به لحاظ بصری سرجای خود است اما خود این شیء در خانه‌ای که بچه‌ای در آن نیست غیرعادی جلوه می‌کند. ناگهان وگویی در پاسخ به این کنجکاویِ فزاینده، دوربین ما را به درون این خانه می‌برد و اسکات را می‌بینیم که روی یک مبل 'کوچک' دراز کشیده است. اما این بار نیز آنچه می‌بینیم در تضاد با چیزی است که داستان به ما می‌گوید. زیرا قاب سینمایی همان است که بود؛ و اسکات در تناسب با آن و با ما همان فضایی را اشغال کرده است که مردی عادی در اتاق نشیمنِ خانهٔ 'عادی'اش اشغال می‌کند.

همهٔ این تغییرات پرسپکتیوی چه بسا باعث شوند که نسبیت، و حتی تصادفی بودنِ ادراکات خود را تجربه کنیم؛ اما فقط چند لحظه. زیرا پلک زدنی کافی است تا قالب انسانی در رابطهٔ متناسب با قابش و با ما قرار گیرد. این بازی با تناسبها ما را برای برخورد سرنوشت‌ساز میان اسکات کری و عنکبوت آماده می‌کند. این صحنه که گویی رابطهٔ عادی میان حشره و انسان را وارونه کرده است، در زیرزمینی اتفاق می‌افتد که اکنون از دید کری به فضایی هولناک تبدیل شده است، جایی که اشیاء آشنا ـ سطلهای رنگ، تله‌موشها و لوله‌ها ـ به موانعی غول پیکر و بی‌شکل تبدیل شده‌اند. ما از دید او نسبی بودن چیزها را تجربه می‌کنیم. اما از دید خودمان، تداوم امور حفظ شده است و حضور او ما را وامی‌دارد که این هیولاها را مخلوقات غول پیکر طراح صحنه یا متحرکساز بپنداریم. انسان بودن او با توجه به قصه غیرممکن است زیرا چگونه می‌شود موجودی به اندازه یک حشره، مغز انسان را داشته باشد. با این همه او نه تنها انسانی مرئی است، بلکه نسبت صحیحی از قاب را نیز پر کرده است.

عنوان‌بندیِ ابتدای فیلم ***مردی که کوچک شد*** در طرفی از پرده، تصویر سیلوئت و بزرگ مردی را نشان می‌دهد و در طرف دیگر، یک ابرِ اتمی کوچک را. با بزرگ شدن ابر، مرد متناسب با آن کوچک می‌شود.اما او ناپدید نمی‌شود؛ حتی وقتی که یک غبار ـ که این بار به طور افقی وارد قاب می‌شود ـ، همه چیز را می‌پوشاند؛ همچون فیلم *بلوآپ* صفحه‌ای بی‌شکل و بی‌معنی از نقطه‌ها به وجود می‌آورد. اما در آن فیلم، رسیدن به این ابهام به منزلهٔ پایان بود؛ در اینجا پایان و آغاز یکی است. و در این ساختار دایره‌ای، که گویی یک قاب را نقش می‌کند، قالب و دید انسان ابدی پنداشته می‌شود. در صحنهٔ پایانی یک بار دیگر دوربین با حرکت به سمت بالا از قالب کوچک قهرمان که در زیر آسمان بیکران بر روی علفها ایستاده است، دور می‌شود. دوربین آنقدر بالا می‌رود که عاقبت قالب قهرمان در میان طرح غیرانسانی چیزها گم می‌شود. اما در این لحظه دوربین جهت

خود را معکوس می‌کند. و به سمت ستارگان بی‌شمار می‌رود و با این کار آسمانها را به ما نزدیک می‌کند و قدرت ما را برای تفحص، برای تحمیل کردن قالبهایمان بر طبیعت، به اثبات می‌رساند. با این همه، این چرخشِ توازن‌بخش دوربین در پایان فیلم، حرکتی است احساسی؛ عملی ناشی از ایمان ادراکی، عملی فراسوی دانش یا امید.

با استفاده از تبدیلات ژانرها نشان دادیم که امروزه چگونه موجی از وحشت شکل گرفته است و به زعم ما، ظهور این موج محصول نیازهای شناخت شناسانه و اضطرابهایی است که خود عمل میانجیگری و بویژه کارکردهای رسانهٔ فیلم و ظهور قالبهایی نظیر علمی ـ تخیلی و معمایی در این رسانه را توضیح می‌دهد. اما در دیگر فیلمهای علمی ـ تخیلی و معمایی اخیر، این موج وحشت با مقاومت احساسی روبرو می‌شود. اجازه دهید به عنوان مثال نگاهی به فیلم *بیگانه* (رایدلی اسکات) بیندازیم. در این فیلم تولد بیگانه، که از سینهٔ جان‌هارت بیرون می‌آید، با نابودیِ قالب انسان همراه است؛ و با پیشرفت خود، با کمین و شکار تک‌تک سرنشینان سفینه، بتدریج فضای علمی ـ تخیلی ابتدای فیلم را به دنیای پیچیده و سازوار قالب سنتیِ ترسناک بدل می‌کند. اما در فرای این، وحشت حقیقی همچنان در خود قالب انسان است؛ در ناتوانی‌اش، که اکنون ذاتی تلقی می‌شود و برای لگام زدن بر تمایلش به نابسامانی. در اینجا صحنهٔ اصلی، خارج شدن آدم آهنی از زیرپوست آش، یکی از دانشمندان سفینه است. آش همچون یکی از مریدان عقل محض، گواهی است بر نابسنده بودن قالب انسان برای مقاومت در برابر این گونه حمله‌ها ـ چه بیرونی و چه درونی ـ به تفوق و برتری‌اش.

در بسیاری از فیلمهای معاصر، حتی فیلمهای به ظاهر واقعگرا، همین تنش میان گرایشهای پژوهشی و احساسی به نتایج نامطمئنی ختم می‌شود. اجازه دهید در پایان بحث، فیلمی همچون *مرد فیل نما* ساختهٔ دیویدلینچ را مدنظر قرار دهیم. اگر متن اشلی مونتاگ مطالعه‌ای است در شأن و منزلت انسان، لینچ ما را با پیچیدگی انسان روبرو می‌کند. همهٔ شخصیتهای این فیلم، و ما تماشاگران نیز، نوعی دوگانگی ادراکی را تجربه می‌کنیم، زیرا در حالی که صدای پراحساس و فرهیختهٔ انسانی را می‌شنویم، باید چهره‌ای هیولاوار را تماشا کنیم. به نظر می‌رسد که یک بار دیگر محدودیتهای ادراک انسان دستمایهٔ درام قرار گرفته است. اما آیا مطالعهٔ شأن و منزلت انسان در نهایت به فیلمی ترسناک تبدیل شده است؟ این یکی از آن پرسشهایی است که امروزه با تماشای شمارفزاینده‌ای از فیلمها به ذهنمان خطور می‌کند؛ و بازگشت به نوعی دیدگاه ساده‌تر و آرمانی‌تر نسبت به مقولهٔ ژانر پاسخی بدانها نمی‌دهد. در واقع، دیگر این سؤال مطرح نیست که یک فیلم به چه ژانری تعلق دارد؛ بلکه سؤال این است که بحث ژانر در سینما تا چه حدی به درک فیلم و پویایی صوری آن کمک می‌کند.

ما بینندگان امروزینِ سینما بیشتر به کودک فیلم *poltergeist* ساختهٔ استیون اسپیلبرگ می‌مانیم. پدر در اتاق نشیمن راحت خود در مقابل صفحهٔ برفکی تلویزیون به خواب رفته است. او همچون منتقد سنتیِ ژانر تمایلی به این صفحهٔ انتقالی و خالی از تصویر ندارد؛ زیرا فکر می‌کند که فردا با شروع پخش عادی تلویزیون این صفحه مجدداً با قابهای کاملاً قابل تشخیص پرخواهد شد. اما دختر کم سن و سال او که پروردهٔ عصر تازه‌ای از اشباع سینمایی است، مسحور این صفحه شده است. او آموخته است تا به فرای چارچوبهای یک نظام بسته ژانری بنگرد؛ آموخته است تا خودِ تصاویر را تماشا کند و به آنها اجازه دهد که به نور و صدای بی‌شکل تبدیل شوند. در صحنهٔ خیره شدن کودک به صفحهٔ برفکی تلویزیون، تمایل به مشاهدهٔ صرف و چارچوبی که باید عمل دیدن را هدایت و محدود کند، موقتاً به تعادل رسیده‌اند؛ و به این ترتیب فضای تازه‌ای برای پژوهش ژانری فراهم شده است. اما آیا ما می‌توانیم به صفحهٔ بی‌شکل خیره شویم بی‌آنکه از قالب انسان در قالب ژانرهای قدیمی مددجوییم؟ اسپیلبرگ در فیلم خود قادر به این کار نبود؛ زیرا جریان بی‌شکل نور و صدا که از صفحهٔ تلویزیون سرریز می‌شود، در انتها فیلم را تبدیل به یکی از نمونه‌های عادی سینمای ترسناک می‌کند. اما برای لحظه‌ای کوتاه ما صفحهٔ برفکی تلویزیون را تماشا کرده‌ایم و تنش احساس شده میان تفحص و احساس ممکن است ما را به درک تازه‌ای از فیلم و ادبیات سوق دهد. این فیلم در پایان فرایند طولانیِ دگردیسی صوری، سفراحساسی فرم علمی ـ تخیلی به قالب ترسناک را به ما نشان داده است. ❑