تولد در آتش: هستی‌شناسی هیولا

فرانک مک کانل
ترجمه‌ی روبرت صافاریان

هرگز نامی نداشته است. عوام او را «فرانکنشتاین» می‌خوانند؛ درواقع او را با آفریننده‌اش اشتباه می‌گیرند. کمی بافرهنگ‌ترها «هیولا» می‌نامندش؛ درواقع او را با نامی که روستاییان و پلیس محلی بر او نهادند اشتباه می‌کنند. اما، حقیقت این است که هیچ‌کدام‌مان نمی‌دانیم چه نامی به او بدهیم؛ کسی نمی‌داند اگر او این حق را داشت که نامی برای خود برگزیند، چه نامی انتخاب می‌کرد.

در این نکته طنزی نهفته است، چون هیچ موجودی از موجودات تخیلی دو سده‌ی اخیر، به اندازه‌ی او با پدیده‌ی زبان ارتباط پیچیده‌ای نداشته و به‌قدر او بر صلیب زبان مصلوب نشده است. کشف قدرت سخنگویی ـ این واقعیت که ما می‌توانیم معناها را به یکدیگر منتقل کنیم ـ شاید مهم‌ترین و به‌طور قطع جذاب‌ترین فصل رمانی است که داستان او را برای نخستین بار باز می‌گوید. و بیش از یک صد سال بعد، نخستین کلماتی که او در فیلم *عروس فرانکنشتاین* به‌زبان می‌آورد ـ «دوست خوب!» ـ فشرده‌ی تمامی تنهایی و ترس، و عمق ارتباط او با موقعیت ماست.

با این همه، همان‌طور که گفتم، خود هرگز نامی نداشته است. شاید به این سبب که او برای ما بسیار مهم است، جزیی از تنهایی و اضطراب ماست. هیولا ماده‌ی بی‌جانی است که صاحب شعور می‌شود، ماده‌ی خامی است که زبان آموخته و بنابراین چنین توهمی ایجاد می‌کند که گویی جان دارد. بایرون، دوست مری شلی که در تابستان باشکوه ۱۸۱۶ با او بود ـ تابستانی که شاهد آفرینش *فرانکنشین*، *مون بلان*، *مانفرد*، و بسیاری کارهای دیگر بود ـ در اثر مشهور خود *دون ژوان* از انسان به نام «غبار آتشین» نام برده است. این تصویر تجسم شکّی بود که بیش از یک سده نسبت به اعتبار و نجابت شعور بشری به‌وجود آمده بود. این عبارت در عین حال توصیف دقیقِ هیولای فرانکنشتاین است.

والتون، راوی درون داستانِ رمان مری شلی، در همان اوایل کتاب به خواهرش می‌نویسد: «اندیشه‌هایم را به کاغذ می‌سپارم، این حقیقت دارد اما این کار برای انتقال احساساتم شیوه‌ی ناکارایی است. من آرزوی مصاحبت کسی را دارم که بتواند با من همدردی کند؛ که نگاهش پاسخ نگاهم را بدهد». بی‌تردید این همان جست‌وجوی بنیادین رمانتیک برای یافتن همزاد است، حسرت‌خواری رمانتیک برای دنیایی که به تالار آینه‌ها شباهت داشته باشد، پُر باشد از نسخه‌بدل‌های دقیقاً همانند خودمان، و تفاهم متقابل بی‌کم‌وکاست بین خود و این نسخه‌بدل‌ها. مفسران بی‌شماری شرح داده‌اند که چگونه والتون ناگزیر این دوست، این همزاد دلخواه و ترس‌انگیز را در وجود ویکتور فرانکنشتاین می‌یابد. اما در این قصه که مأمن همزادهاست، برای والتون همزاد دیگری هم هست؛ خود هیولا. این موجود تخیلی ناب که «نگاهش پاسخ نگاهش را می‌دهد»، به‌ناگزیر چنین است، چون فرانکنی ناب و خودآگاهی محضِ زبان است. هارولد بلوم، در مقاله‌ی درخشانی درباره فرانکنشتاین («مؤخره»ی کتاب *فرانکنشتاین* [انتشارات سیگنت، ۱۹۶۵]) نشان داده است که چگونه جنگ بین آفریننده و آفرینش در آن رمان، بازتاب و وارونگی جست‌وجوی قاطعانه‌ی همزاد در شعرهایی مانند *آلاستور شلی* و *چایلد هارولد* بایرون است. و ما، با الهام از بلوم، می‌توانیم مشاهده کنیم که چگونه موقعیت اغراق‌آمیز و خشم‌آگین هیولا به مثابه تصویر آینه‌ای جنون‌زده‌ی والتونِ جست‌وجوگر، به نوعی پیش‌درآمد موقعیت نیرومند چارلز فاستر کین [در فیلم *همشهری‌کین*] در واپسین روزهای حیات اوست. او که در اوج تنهایی و تجمل، در میان تصاویر آینه‌ای بی‌شمار کاخی که خود بنا کرده، به دام افتاده است. مگر جز این است که هیولا تصویری است از خودمان که همواره در جست‌وجویش بوده‌ایم؛ تصویری که چون یک بار چشم‌مان به آن افتاد، دیگر هرگز نمی‌توانیم فراموشش کنیم؟

چه موجودی بیش از فرانکنشتاین در فیلمی بعد از فیلم دیگر، در شمایل‌های مختلف سوزانده و قربانی شده است؟ عنوان محصول سال ۱۹۶۹ شرکت فیلم‌سازی هَمِر[1]، *فرانکنشتاین باید نابود شود*، تقریباً گورنوشته‌ای است برای کل اسطوره‌ی هیولا. فرانکنشتاین ـ یا آفریده‌ی او ـ باید در روایت‌های گوناگون این قصه که یکی بعد از دیگری می‌آیند، نابود شود. ما، مانند تماشاگران یک تراژدی یونانی، به تماشا می‌نشینیم در حالی که به انتظار پایان مقدّر نشسته‌ایم، پایانی که هیچ غیرمنتظره نیست اما ما را خرسند و خشنود می‌کند چون، به هر رو، دقیقاً برای تماشای

همان آمده‌ایم.

گفتم مانند تماشاگران یک تراژدی یونانی؛ شاید بهتر بود می‌گفتم مانند شرکت‌کنندگان در مراسم عبادت کلیسایی؛ چون به هر حال در خودآگاهی جمعی ما دست‌کم یک شخصیت دیگر وجود دارد که به‌قدر هیولا نابود و دوباره زنده شده است.

اجازه بدهید یک بازی کلامی را نقل کنم. یکی از آن‌بازی‌های کلامی عمیق ـ به قول توماس پینچون «تیرهای گزنده‌ی معنا» ـ که ریشه در طبیعت زبان دارند، و از همین‌رو محصول اراده‌ی کسی نیستند بلکه از پیش مقدّرند. ریشه‌ی کلمه‌ی monster [هیولا] واژه‌ی لاتین monere به معنای هشدار دادن است؛ اما ریشه‌ی خود monere واژه‌ای هندواروپایی است که ریشه‌ی کلمه‌ی لاتین «نمایش دادن» هم هست. به عبارت دیگر هیولا هم یک هشدار است و هم یک نمایش تماشایی.

و یک نمایش تماشایی [spectacle] یک speculum یا آینه هم هست. و یک هیولا در ضمن یک monstrane است؛ ظرف طلایی ظریفی که در برخی از آیین‌های کلیسای کاتولیک نان مقدس را در آن حمل می‌کنند. و این همزادی دیگر است: چون اگر نان مقدس (که خود در دکترین تجسم همزاد است) صرفاً ماده بی‌جانی است که از بالا حیات الهی به آن تزریق شده است، هیولا درست ضد آن است؛ ماده‌ی بی‌جان محض است که از پایین برای رفتن به بالا تقلا می‌کند ـ یا به بالا کشیده می‌شود ـ و به سمت آگاهی میل می‌کند.

Speculum همانا تصویر آفریده‌ای است که تصویر آفریننده‌ی خود را باز می‌گرداند، یا آینه‌ای که مانند همه‌ی آینه‌ها، وقتی مدتی به آن خیره شوی، می‌تواند واقعیت وهم‌آلود و تهدیدکننده‌ای از آن خود به دست آورد. زوسیموس اهل پانوپولی، یکی از کیمیاگرانی که شخصیت ویکتور فرانکنشتاین ملهم از اوست، می‌گفت «آن‌که به آینه می‌نگرد، به سایه‌ها نگاه نمی‌کند، بلکه به چیزهایی می‌نگرد که سایه‌ها به آن‌ها اشاره دارند، واقعیت را از طریق جلوه‌های خیالی‌اش درک می‌کند». این نیز همان روایت سخاوتمندانه‌ی جست‌وجوی گوتیک برای فراتر رفتن از دنیای توهّم است، از راه تکثیر پیچیدگی‌های توهّم. و باز اسطوره‌ی هیولا روایت واژگونه و کابوس‌مانند این جست‌وجوی قناعت‌طلبانه است. جالب است که از زمان نخستین بازنویسی جیمز ویل، چه بسیار در فیلم‌های فرانکنشتاین، هیولا به لحظه‌ی تعیین‌کننده‌ای می‌رسد که به بازتاب تصویرش ـ در آب، در شیشه‌ی پنجره، یا در آینه ـ می‌نگرد و از دیدن تصویر خود مشمئز می‌شود. در چنین لحظاتی ما بی‌برو برگرد متوجه می‌شویم که وحشت او از شمایل هیولایی خودش، انکسار و عصاره‌ی شمایل وحشتی است که همگی‌مان در لحظه‌های رویارویی با خود احساس می‌کنیم.

نخستین فیلم فرانکنشتاین در سال ۱۹۱۰ به‌وسیله‌ی شرکت ادیسون ساخته شد. خود فیلم از بین رفته، اما فیلم‌نامه‌اش باقی مانده است. صحنه‌ی آخر این فیلم کوتاه باید قطعه‌ی سینمایی مبتکرانه‌ای بوده باشد که رویکردی تیزهوشانه به مسائلی داشته که در این‌جا موضوع بحث ما هستند. هیولا، بعد از خرابکاری‌های گوناگونی که موجب وحشت آفریننده‌اش می‌شوند، سرانجام در شب عروسی او به اتاق خوابش حمله می‌کند. در صحنه‌ی ۲۵ فیلم‌نامه می‌خوانیم: «هیولا با دیدن تصویر خود در آینه ناپدید می‌شود. ذهن فرانکنشتاین آرامش خود را باز می‌یابد». به عبارت دیگر، تجسم شیطانی نفس، از طریق همان فرایند بازتاب، که بیان محدودکننده‌ی آن [شیطان نفس] است، نابود می‌شود.

باور کنید قصدم این نیست که اسطوره‌ی فرانکنشتاین را همچون استعاره‌ای مسیحی قرائت کنم؛ این کار بیش از اندازه چسترتونی است. اما فکر می‌کنم مهم است این نکته را روشن کنیم که مری شلی به هنگام خلق اسطوره‌ی مدرن دوران‌ساز خود، دانسته یا ندانسته، به سمت داستانی کشیده شد که پارودی مهم‌ترین داستان فرهنگ ماست. مارکس می‌گوید هر رویداد تاریخی درواقع دو بار روی می‌دهد؛ بار نخست به شکل تراژدی و بار دوم به صورت کاریکاتور و مضحکه. می‌توانیم بگوییم رویدادی که ـ آن‌طور که در قصه آمده است ـ بار اول در شبی پرستاره در بیت‌اللحم اتفاق افتاد، دو هزاره بعد، در شبی ظلمانی و توفانی، چون مضحکه‌ای تلخ در شهر اینگولشتات تکرار و تکمیل شد.

درک این موضوع به معنای درک اهمیت مناسبات بین دو شکل بیان داستان فرانکنشتاین است ـ یعنی از یک سو رمان و از سوی دیگر ده دوازده فیلمی که از سال ۱۹۳۱ «بر اساس رمان»

ساخته شده‌اند. و همین‌طور به معنای درک‌نکته‌ای است درباره‌ی مناسبات کلی بین سینما و ادبیات به‌عنوان دو شیوه‌ی روایی اصلی زمانه‌ی ما.

یکی از بدیهیات مطالعات متنی از زمان بولتمان این بوده که ***کریگما*** [اعلان بشارت نجات بشر از طریق پیامبر] مقدم بر اسطوره است. در تاریخ ادیان این بدان معناست که آیین‌ها همواره مقدم بوده‌اند بر داستان‌هایی که تکوین آن‌ها را توضیح می‌دهند. این امر به‌خصوص در تاریخ مسیحیت درست است. نخستین متون مسیحی، نامه‌های پولس به مسیحیان تسالونیکی و غلاطیه، به‌طور عمده درباره رعایت آیین‌ها هستند، و نیز درمورد شکل درست و مناسب شام مسیح سخن می‌گویند؛ به عبارت دیگر با آیین عبادی کلیسا سروکار دارند. انجیل‌ها چند سال بعد نوشته شدند ـ اول انجیل مرقس، بعد انجیل متی، سپس بعد از مدتی انجیل لوقا، و سرانجام بعد از زمانی طولانی انجیل یوحنا ـ با این هدف که به تفصیل داستان‌هایی را که آیین‌های عبادی مسیحیت بر بنیاد آن‌ها قرارگرفته‌اند شرح دهند.

ظاهراً همه‌ی این‌ها حقایقی ساده و بی‌زیان هستند، به‌استثنای این نکته که تاریخچه‌ی اسطوره‌ی فرانکنشتاین این فرایند را هم وارونه می‌کند؛ درست همان‌طور که تصویر هیولا تصویر مسیح را به عنوان فرزند تجسم‌یافته‌ی خدا، وارونه می‌سازد. توجه کنید به نام فیلم استودیو هَمِر که پیش‌تر نیز به آن اشاره کردم: ***فرانکنشتاین باید نابود شود***. این عبارت شباهتی به یک عنوان فیلم ندارد، بیش‌تر به صورت‌بندی یک آیین می‌ماند. به عبارت دیگر، در تاریخ قصه‌های فرانکنشتاین، اسطوره مقدم بر کریگما است؛ روایت مقدم بر آیین است؛ داستان مقدم است بر جاافتادن داستان به مثابه برگزاری آیین. بی‌پرده باید گفت که داستان‌های فرانکنشتاین چیزی نیستند جز آیین؛ آیین‌های عبادی واژگونه‌ای که پایان‌شان از پیش مقدّر است و همه‌ی عناصر طرح داستانی‌شان همان اندازه قابل‌پیش‌بینی‌اند که ***لاوابو*** یا اشعاری که عرضه‌ی نان و شراب در آیین یادبود تصلیب مسیح را همراهی می‌کنند.

گوستاو یونگ در مقاله‌ی درخشانش «نمادهای تبدیل در آیین عبادی کلیسا» اشاره می‌کند که آیین تناول شراب و نان مقدس در مسیحیت درواقع دو آیین است که درهم ادغام شده‌اند؛ یک آیین صرف غذای جمعی و یک آیین قربانی، به قول یونگ deipnon و thusia. ایثار نان و شراب مقدم است بر تبدیل و مشارکت در یک شام جمعی؛ آیین عرضه‌ی قربانی مقدم است بر آیین تناول قربانی. همان‌طور که انتظارش می‌رود، این ترتیب هم در فیلم‌های فرانکنشتاین وارونه شده است. نخست میل به مشارکت در جمع را داریم: هیولا به هر دری می‌زند که وارد جامعه‌ی انسانی شود، اما هر بار طرد می‌شود. بعد با مسأله‌ی ایثار مواجه می‌شویم: قربانی‌شدن اجتناب‌ناپذیر و ترجیحاً آتشین او. این ریتم به هوشمندانه‌ترین شیوه در ***عروس فرانکنشتاین*** به کار گرفته شده است. در این فیلم هیولا نان و شراب مشهورش را با عابد پیری صرف می‌کند و ظاهرشدن عروس ـ یک مشارکت ناکام در جمع، اگر اصولاً چنین چیزی قابل تحقق باشد ـ به شیوه‌ای آیینی با رفتار پرطمطراق، شرارت‌بار و فوق‌العاده بامزه‌ی دکتر پرتوریس (ارنست تسیگر) معرفی می‌شود.

اما همین ریتم در تقریباً همه‌ی نسخه‌های سینمایی قصه نیز دیده می‌شود. مل بروکس در کوشش خود برای نقطه پایان نهادن بر این قصه، در فیلم ***فرانکنشتاین جوان*** با همان ظرافتی از این قصه بهره‌برداری می‌کند که جیمز ویل کرده بود، و کار را برای نخستین بار با پذیرش هیولا از سوی جامعه‌ای که پیش‌تر او را طرد می‌کرد به پایان می‌رساند. فیلم بسیار جدی بروکس درواقع به ما می‌گوید که لازم نیست فرانکنشتاین نابود شود؛ البته اگر بتوانیم نکته‌ی اصلی‌ای را که در پشت آیین بی‌پایان سوزاندن‌های در ملاءعام و رستاخیزهای مدام هیولا وجود دارد بپذیریم. و این نکته‌ی اصلی آن است که هیولا بازتاب ـ آینه، speculum ـ وحشتی است که ما از جسمانیت خود احساس می‌کنیم.

چطور می‌شود ما از موهبت سخن گفتن، اندیشیدن، و توان الهام گرفتن و آرزو ورزیدن برخوردار باشیم در حالی که از احساس نفرت‌انگیز ماهیت جسمانی خود آگاهیم؟ این پرسشی است که اسطوره‌ی تجسم [خدا در قالب مسیح] می‌کوشد آن را نفی کند و همان پرسشی است که رمانتیسیسم مدام در برابرمان می‌نهد. وقتی پینس درباره‌ی روح خود نوشت «زنجیر شده به جانوری در آستانه‌ی مرگ / نمی‌داند چیست» احیاناً چیزی درباره‌ی آفریده‌ی مری شلی نمی‌دانست؛ لازم هم نبود بداند.

حالا سراغ فیلمی می‌رویم که جدیدتر از ***فرانکنشتاین جوان*** است: ***مرد فیل‌نما*** [اثر دیوید لینچ]. چرا جان مریک، که مادرزاد به طرز وحشتناکی ازریخت‌افتاده و با وجود این باهوش، حساس و لطیف است، به قهرمانی بدل شده است که آن زمان‌ها بود ـ زمان انقلاب صنعتی، دوره‌ی رمانتیک، دوره‌ی شکوفایی اندیشه‌های داروین؟ دیوید لینچ کارگردان فیلم می‌گوید که کیفیت هیولایی مریک جزء جدایی‌ناپذیر خصلت هیولایی زمانه‌ی اوست؛ جزء جدایی‌ناپذیر تأکید روزافزون بر شباهت بین انسان و ماشین‌هایی که هر دم سازمان پیچیده‌تری می‌یابند است. به این ترتیب، زشتی استعلایی ***مرد فیل‌نما***، مناسب بودن او برای همه‌ی کارها جز آن‌ها که کمتر از همه مکانیکی‌اند (انسانی‌ترین کارها؟)، وجه معنوی او را تضمین می‌کند. احتمالاً لینچ هنگام ساختن این فیلم مجموعه فیلم‌های فرانکنشتاین استودیو یونیورسال را در سر داشته است. هیولای او از نظر کیفیت انسانی و عزت نفس نهادین خود، آن‌قدر به هیولای سینمایی آن فیلم‌ها شباهت دارد که بعید است غیر از این بوده باشد. به عبارت دیگر، زندگی از هنر تقلید می‌کند، و خود هنر از زندگی‌ای تقلید می‌کند که شاید هنر از آن الگوبرداری کرده است.

فیلمی مانند ***مرد فیل‌نما*** یا آن فیلم هیولایی مهم دیگر یعنی ***کودک وحشی*** فرانسوا تروفو، به ما کمک می‌کنند دقیقاً ببینیم که چگونه مجموعه فیلم‌های ***فرانکنشتاین*** فیلم‌های بنیادین ژانر علمی‌تخیلی هستند. چون همه‌ی این فیلم‌ها به ما یادآوری می‌کنند که سینمای علمی‌تخیلی حقیقتاً داستان‌پردازی تکنولوژیک است و این‌که نخستین تکنولوژی‌های انسانی، نخستین تحمیل‌های مصنوعی که انسان‌ها بر محیط خود اعمال می‌کنند، خود زبان است.

آیا ما انسانیم، چون سخن می‌گوییم یا سخن می‌گوییم چون انسانیم؟ از زمان روسو، این مهم‌ترین پرسشی است که در علم انسان‌شناسی و نظریه‌ی سیاسی مطرح شده است. خاستگاه تکلّم کجاست؟ وقتی در فیلم ***مرد فیل‌نما*** مریک برای نخستین بار صداهای مفهومی از خود درمی‌آورد، ما مطمئن می‌شویم که نجات او حتمی است. وقتی می‌بینیم ویکتور، کودک وحشی تروفو، از آموختن زبان ناتوان است، می‌فهمیم که نجاتی برایش متصوّر نیست. دکارت بود که در ***گفتاری درباره‌ی روش***، به‌طور قطع رابطه‌ی بین توانایی و انسانیت را تثبیت کرد. و ما تا امروز در چنبره‌ی این طرز تفکر اسیریم.

به‌خصوص در مورد هیولای فرانکنشتاین نتوانسته‌ایم خود را از این طرز تفکر خلاص کنیم، چون چیزی که هیولا بیش از هر چیز آرزوی دستیابی به آن را دارد، توان سخن گفتن است. سخن گفتن با موجودات دیگر، سخن گفتن همراه موجودات دیگر. و دقیقاً همین توانایی است که از او دریغ می‌شود.

از او دریغ می‌شود، اما در فیلم‌ها نه در رمان. این‌که هیولا در رمان مری شلی سخنور فوق‌العاده‌ای است در حالی که در فیلم‌های فرانکنشتینی در بدترین حالت اصولاً قادر به تکلم نیست و در بهترین حالت مانند کودکان عقب‌افتاده صحبت می‌کند، به عنوان یکی از جزئیات این اسطوره همواره کنجکاوی مرا جلب کرده است. حتی در ***شبح فرانکنشتاین***، جایی که مغز ایگور عقب‌افتاده (بلا لوگوسی) به بدن هیولا پیوند زده می‌شود، او حداکثر می‌تواند صداهایی نامفهوم مانند غرش جانوران از خود دربیاورد.

آیا این بدان معناست که ما با دو تصویر کاملاً متفاوت از هیولا سروکار داریم؟ من فکر نمی‌کنم. به نظر من این بدان معناست که با دو روایت مستقل و در عین حال مکمل از این موجود خیالی طرفیم. این حرف که ادبیات دنیایی از کلمات به ما عرضه می‌کند تا شاید بتواند به دقت اشیاء را توصیف کند، درحالی‌که سینما انبوهی از اشیا، پیش چشمان‌مان می‌گذارد تا شاید به درکی از زبان دست پیدا کند، امروزه در بحث مقایسه‌ی سینما و ادبیات از جمله کلیشه‌های رایج است. اسطوره‌ی هیولای فرانکنشتاین درباره‌ی موجودی ساختگی است که به نظر می‌آید حیات دارد، درست همان‌طور که من و شما حیات داریم. اسطوره‌ای است که به شدت خواب آرام ما را آشفته می‌کند.

بنابراین طبیعی است که در رمان، هیولا باید موجودی خیالی باشد که با وجود همه‌ی خصائل هیولایی خود، توانایی آموختن زبان را دارد. و به همین اندازه طبیعی است که در فیلم، او باید موجودی باشد که با وجود همه‌ی خصائل انسانی‌اش از سخن گفتن ناتوان است. چون هیولای فیلم از ابتدا همان چیزی است که

مری شلی در کابش باید با زحمتی طاقت‌فرسا و به شیوه‌ای درخشان به تصویر می‌کشید: یک سازه‌ی مصنوعی، شاهکار چهره‌پردازی، جلوه‌های‌ویژه‌ی حیرت‌انگیز، که با این همه به چشم موجودی زنده می‌آید.

این حرف‌ها بدان معناست که با جدیت تمام بگوییم اسطوره‌ی فرانکنشتاین و هیولایش به‌طور عمده اسطوره‌ی خود سینما هم هست. چون سینما ـ رسانه‌ای که هیولا، و نه فقط هیولا، را به دیدگان ما عرضه می‌کند ـ خود یک پدیده‌ی مصنوع است، تکنولوژی‌ای است که با چنان مهارتی از زندگی تقلید می‌کند که گاهی به نظر می‌آید نسخه‌ی بزرگ‌تر و پهناورتر زندگی است. شاید هیولا به این سبب در فیلم‌ها خاموش است که سینما رسانه‌ای است که هیولا اصلاً برای آن طراحی شده. تنها کاری که هیولا باید بکند این است که در آن حاضر شود. وگواهی خاموش این حضور کافی است تا شکنندگی ادعاهای پرطمطراق ما را به داشتن تخصص، هوش و روح نشان‌مان دهد.

من در تاریخ سینما لحظه‌ای را نمی‌شناسم که از لحظه نخستین حضور بوریس کارلوف در نخستین فیلم فرانکنشتاین، در حالی که صورت از ریخت‌افتاده و هیولایی خود را حرکت می‌دهد، تکان‌دهنده‌تر و رساتر باشد: نخستین بار که تصویر تمام‌نمای هیولا را می‌بینیم و نخستین بار که متوجه می‌شویم هستی هیولا دقیقاً با همان تکنیک‌ها و تکنولوژی‌ای ممکن گشته است که باعث می‌شوند انسانیت سایر شخصیت‌های داستان را باور کنیم. پس چه تفاوتی بین آن‌ها وجود دارد؟

هیچ تفاوتی؛ این است پاسخی که این فیلم‌های سیاه به ما می‌دهند. شخصیت بسیار عاطفی و دلنشین هال در فیلم *ادیسه‌ی فضایی ۲۰۰۱* کوبریک صرفاً یکی از اختلاف تغییرشکل‌یافته‌ی هیولاست. چون اگر هیولا فرم بدون زبان است، هال بیچاره زبان بدون فرم است ـ تنها آن چشم سرخ درخشان و آن کلام مؤدبانه در فیلم تلخ کوبریک. کتابی مانند *گیودل، اِشِر، باخ: قیطان طلایی جاودانی* نوشته‌ی داگلاس هافشتار، که می‌کوشد تکامل و شکل‌گیری یک آگاهی بسیار خلاق انسانی را از دل مدل مکانیکی عملکرد مغز توضیح دهد، وارث بسیار دور ولی کماکان قابل شناسایی مسائلی است که مری شلی در سال ۱۸۱۷ طرح کرد، و پس از آن با مؤثرترین روش قصه‌گویی که تمدن ما تاکنون ابداع کرده است ادامه یافت.

برایان آلدیس در تاریخ درخشان داستان‌های علمی‌تخیلی خود به نام *خوشگذرانی میلیارد ساله* (۱۹۷۲)، فرانکنشتاین یا پرومته‌ی مدرن را به عنوان نخستین داستان علمی‌تخیلی واقعی می‌شناسد. این شاید یکی از هوشمندانه‌ترین نکته‌هایی باشد که کسی درباره‌ی ژانر علمی‌تخیلی کشف کرده است. اما این را هم باید گفت که قرائت واقعی *فرانکنشتاین* نه تنها به ما نشان می‌دهد که این داستان نخستین رمان علمی‌تخیلی است، بلکه این را هم نشان می‌دهد که ژانر علمی‌تخیلی تا چه اندازه ژانر برجسته‌ی خودآگاهی معاصر ماست و این‌که تا چه اندازه سینما، هنر سده‌ی بیستم، خود هنری است که دغدغه‌های اصلی ژانر علمی‌تخیلی را نه تنها بیان می‌کند، بلکه تجسم می‌بخشد.

از همان ابتدای پیدایش فیلم‌های صامت، که به نظر می‌آمد در آن‌ها عکس‌های آدم‌ها و اشیاء حرکت می‌کنند، چنین می‌نمود که ناگهان به شیوه‌ای معجزه‌آسا سینما توانایی تبدیل شدن به «وانموده»ی خود زندگی را پیدا کرده و اسطوره‌ی هیولای مری شلی به حقیقت پیوسته است. می‌توان گفت تمامی نظریه‌پردازی سینمایی بعد از آن، در حقیقت کوششی است برای کنار آمدن با این رسوایی بزرگ، رسوایی آفرینش حیات و روح از دل مصنوعی‌ترین و بی‌روح‌ترین چیزها. به عبارت دیگر *فرانکنشتاین* را می‌توان چونان کابچه‌ای رمزی تلقی کرد برای کندوکاو سینما. و اگر ما امروز هنوز نمی‌توانیم بگوییم سینما چیست، اما این را درک می‌کنیم که سینما در آن گمنامی عظیم، با هیولایی که نماد، پیشگویی، و شاید بیان ممیزه‌ی آن [گمنامی] است، شریک است.

❑

◀ **پی‌نوشت:**

۱. گروهی از فیلم‌سازان امریکایی به سرپرستی راجر کورمن که فیلم‌هایی کم‌هزینه و عمدتاً در ژانر وحشت می‌ساختند ـ م.