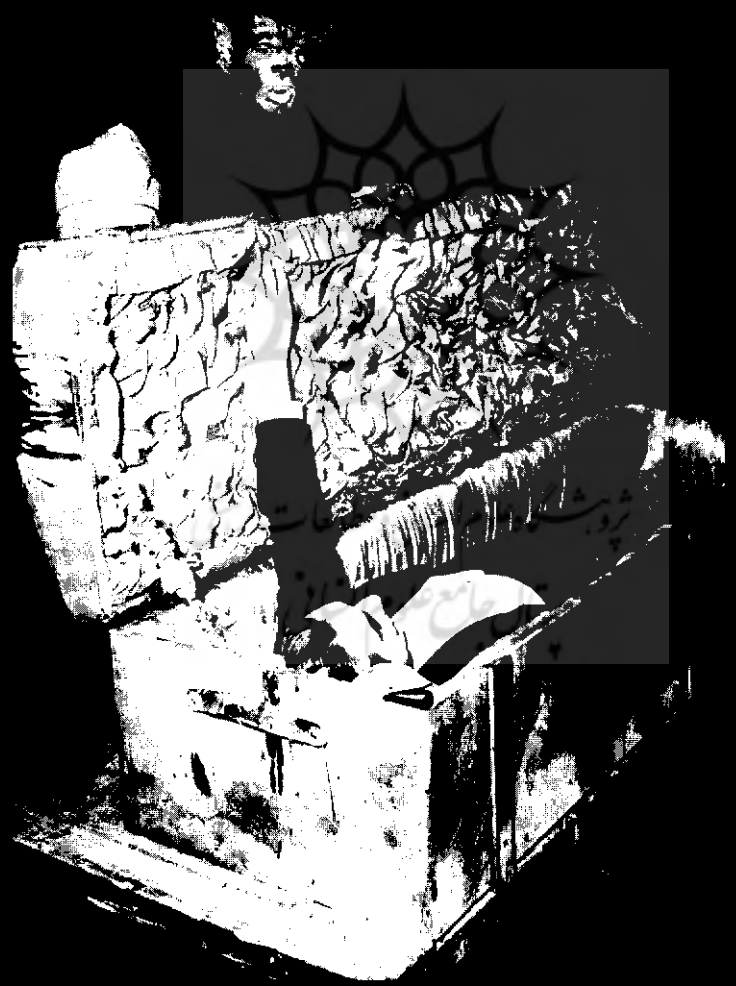
هیولاها : استعاره‌های شگرف

فروید، لیکاف و بازنمایی هیولا در هراس سینمایی

استیون اشنایدر

ترجمه‌ی ابوالفضل حری



هر چیز هولناک و مخوفی که در جهان رخ می‌دهد نیاکانی کهن دارد؛ وقتی آگاهی‌مان در باب هیولا زیاد می‌شود، هیولا به امری ذاتی بدل می‌گردد.

هیولاها را می‌بایست در بطن شبکه‌ی پیچیده روابط (اجتماعی، فرهنگی و ادبی ـ تاریخی) که مولّد آن‌هایند بررسی کرد. مقوله‌ی پیچیده این است که هیولا به هیچ دسته‌بندی سلسله مراتبی تن نمی‌دهد... هیولا طبقه‌ای بس بزرگ است که نمی‌توان آن را در یک نظام ادراکی جای داد.

تصور من همیشه این بوده است که امر کلی و جزیی با یکدیگر همسازند، که زمینه‌ی تاریخی ـ جزیی و شبکه‌ی فرهنگی امری گریزناپذیر است و حتی به‌طور بالقوه هم نمی‌تواند با اصول کلی از در مخالفت درآید.

◄ درآمد: هیولاهای فیلم وحشت

هیولاهای سینمای ترسناک سوای این‌که غیرواقعی‌اند چه فصل مشترک دیگری دارند (اگر اصلاً چنین فصل مشترکی موجود باشد) ممکن است هیولاها به شکل و شمایل آدم باشند ـ نورمن بیتز، لیثر فیس یا هانیبال لکتر ـ اما به معنای حقیقی و تجربی واقعی نیستند. این موجودات حتی می‌توانند غیرخیالی هم باشند. **هنری: پرتره‌ی یک قاتل زنجیره‌ای** (۱۹۹۰)، فیلمی درباره‌ی قاتلی زنجیره‌ای به‌نام هنری لی لوکاس است ـ اما این مورد نیز این موجودات را واقعی جلوه نمی‌دهد (هنریِ فیلم فقط یک بازیگر است که وانمود می‌کند هنری لی‌لوکاس است).

بنابراین هیولاهای سینمای ترسناک تبلور و نماینده هیولاهای واقعی به‌شمار می‌آیند، اما این موجودات در مقام یک گروه و طبقه مبین چه چیز دیگری‌اند؟ شاید مبین چیزی نباشند: هر چه نباشد، دراکولا، جوز،* ثینگ، کری، چاکی، فردی کروگر و سایرین موجودات بالنسبه متفاوتی‌اند.

به زعم مارک یانکوویچ، کارشناس فیلم‌های ترسناک، گروه‌های مختلف هیولاها به‌طرق مختلف هیولاگری را به تصویر می‌کشند و بازنمایی هیولاگری به لحاظ تاریخی رو به تکامل خواهد رفت. جودیت هالبراستم در کتاب خود با عنوان نمایش پوست‌ها: وحشت گوتیک و تکنولوژی هیولاها تقریباً همین نظر را دارد: «بدنی که ترس در آن رخنه می‌کند به مرور زمان دچار تغییر می‌شود، آن‌چنان که خصوصیات فردی به هیولاگری منجر می‌شود، و بدان‌گونه است که تفاسیر و تعابیر شناخته‌شده از هیولاگری دچار تغییر می‌شوند». آیا می‌توان درباره‌ی این سینما گفت که قصد اولیه‌اش ترساندن مخاطبین است؟ قطعاً همین‌گونه است. در بسیاری از مواقع این فیلم‌ها موفق نبوده و شکست می‌خورند ـ اما آیا این امر بدین دلیل نبوده که حساب خود را از هیولاهای فیلم ترسناک جدا می‌کنند؟ دایناسورهای فیلم پارک ژوراسیک جلوه‌ای از هیولاهای واقعی‌اند، اما **پارک ژوراسیک** یک فیلم ترسناک نیست و قرار هم نیست دایناسورها ما را بترسانند. ممکن است از این‌که می‌بینیم یک تیرانوسورس رکس فردی را

* Jaws

قطعه‌قطعه می‌کند احساس ترس کنیم، اما به نقل از استنلی کاول «ترس، ترس از خشونت است؛ خشونتی که ممکن است من آن را اعمال کنم یا این‌که علیه من اعمال شود. مرا از رعد می‌ترسانند اما رعد مرا نمی‌ترساند.»

البته همه‌ی این موارد برای تأکید بر این پرسش است که «هراس چیست؟» و این پرسش در واقع پرسشی بس مهم است. در سال ۱۹۱۹، فروید مقاله‌ای منتشر کرد و در آن، «شگرف» را آن‌چه که ترس و هراس برمی‌انگیزد تعریف کرد. اما تعریف شگرف براساس هراس، آشکارا ما را در یک دور باطل از تعریف هراس براساس شگرف دور می‌کند.

و البته نیک پیداست که بصیرت ما درباره‌ی این دو واژه به معنای مترادف بودن این دو واژه نیست (در اکثر فرهنگ‌های لغت، شگرف را کلمه‌ای میان رازآمیز یا ظاهراً فراطبیعی تعریف کرده‌اند). اما اگر بتوان دست‌کم برخی دلایل متقن ارائه کرد مبنی بر این‌که روان‌کاو قادر است جذبه‌ی بی‌پایان و تأثیر ادبیات داستانی وحشت را تبیین کند، کاربرد نظریه‌ی فروید در باب شگرف را می‌توان جهت روشن‌تر کردن ماهیت فیلم‌های ترسناک و در نتیجه ماهیت هیولاهای فیلم ترسناک توجیه کرد.

این دلایل متقن چندان دور از ذهن نیستند. نمی‌توان منکر شد که ادبیات داستانی و (سینمایی) هراسناک، در جامعه کارکردهای مختلف روان‌شناختی ندارد، گرچه جریان روشنفکری این مسأله را به استهزاء گرفت، جریان اصلی دانشگاهی از آن غافل ماند و نگهبانان اخلاقی جامعه آن را سانسور کردند. هم‌چون تراژدی، هراس تزکیه عاطفی بینندگان را ارتقا می‌بخشد؛ هم‌چون فانتزی، گریزگاهی از روند خسته‌کننده‌ی زندگی فراروی بینندگان باز می‌کند؛ هم‌چون کمدی، زمینه‌ای تقریباً امن برای بیان ترس‌های اجتماعی ـ فرهنگی فراهم می‌آورد. همه‌ی این موارد از این حقیقت نشأت می‌گیرد که روان‌کاوی تا به امروز معروف‌ترین و تأثیرگذارترین خوانش‌ها را از فیلم ترسناک به‌دست داده است. نظریه‌ی فروید را یعنی بازگشت به ناخودآگاه سرکوب‌شده‌ی عقده‌های دوران کودکی، شرط کافی برای تجربیات شگرف است، نظریه‌پرداز فیلم یعنی رابین‌وود به طرزی مشهور و البته اندکی سهل‌انگارانه به خدمت گرفته است؛ می‌توان گفت که موضوع حقیقی ژانر ترسناک همه‌ی آن چیزی است که تمدن ما آن را سرکوب و ذلیل می‌کند.

دقت کنید که رابطه‌ی میان روان‌کاوی و فیلم ترسناک متقابلاً سودبخش است. همان‌گونه که آندرو تیودور اشاره می‌کند: «ژانر وحشت فی‌النفسه به ملاحظات روان‌کاوانه دامن می‌زند، گاهی تصورات موحش خود را از دستگاه نمادین تعبیر رویا وام می‌گیرد و نیز به اشخاص داستانی اجازه می‌دهد که درباره‌ی انگیزه‌های خود و دیگران گزارش‌های شبه‌فرویدی ارائه دهند».

تزی که در این مقاله از آن دفاع خواهد شد، به شرح زیر است:

۱. عملکرد روایت‌های هراسناک پارادایمی به‌واسطه‌ی بازتأیید باورها و عقاید دوران کودکی مخاطبین که مدت‌ها پیش به فراموشی سپرده شده است صورت می‌گیرد؛ اعتقاد به توان مردگان برای بازگشت به زندگی از جمله‌ی این باورها است.

۲. هیولاهای فیلم ترسناک به بهترین‌وجه مظاهر استعاری این‌گونه روایت‌هایند؛ به معنای دقیق کلمه، هیولاها قادرند با حضور خود عقاید و باورهای پشت‌سر گذاشته شده را باز تأیید کنند.

۳. این مظاهر استعاری، مفهومی‌اند نه صرفاً سینمایی؛ به دیگر سخن، این مظاهر در ذهن حیات دارند نه فقط روی پرده‌ی سینما.

۴. گرچه ماهیت استعاری هیولاهای فیلم ترسناک به لحاظ روان‌شناختی امری ضروری است، ناهمگنی ظاهری این هیولاها به لحاظ تاریخی و فرهنگی چندان دور از ذهن نیست. این امر نه فقط به این خاطر است که هیولا، مادیت و تجسم نمادین محتوای ناخودآگاه در ذهن است بلکه هیولا... تجسم موقعیت خاص فرهنگی یعنی تجسم زمان، احساس و مکان نیز به‌شمار می‌آید.

آن‌چه هیولاهای فیلم ترسناک دست‌کم بالقوه را ترسناک می‌سازد (آن‌چه هیولاها را به عمل وا می‌دارد) این حقیقت است که هیولاها به لحاظ استعاری تجسم باورهای پشت‌سر

گذاشته شده محسوب می‌شوند؛ با این حال، میزان و مرتبه‌ای که هیولاها بینندگان را واقعاً می‌ترسانند، یعنی شیوه‌ای که آن‌ها به این باورها تجسم می‌بخشند،به تعامل فرهنگی بستگی دارد.

جیمز یاچینو باعرضه ژانر ترسناک در برابر آن‌چه (به‌تبعیت از یونگ) قرائت کهن الگویانه می‌نامد، نتیجه‌گیری مشابهی به‌دست می‌دهد: «همان‌گونه که تمدن به مراحل بالاتر خودآگاهی ارتقاء می‌یابد، ضروری است از اسطوره‌های کهن تعابیر تازه‌تری ارائه داد؛ تابتوان ارتباط این اسطوره‌ها را باگذشته‌ی کهن بشر به طرزی مناسب حفظ کرد» یاچینو معتقد است «کاملاً مناسبت دارد که کهن الگوهای جدید را تکنو-اسطوره‌ها بنامیم که بازتاب پیشرفت‌های تکنولوژیک جامعه‌ی کنونی ما محسوب می‌شوند». در عوض، شرط تعامل فرهنگی نه فقط ابعاد تکنولوژیک بلکه ابعاد سیاسی، نژادی، مذهبی و جنسی جامعه را هم دربر می‌گیرد. اما در این صورت همه چیز عایدمان می‌شود جز «پیشرفت».

نکته‌ی دیگر این است که میزان ترسانندگی هیولاها ربطی به گذشت زمان ندارد یعنی این درست نیست که بگوییم بازنمایی هیولاگری در گذشته، نسبت به زمان کنونی «ابتدایی و بدوی‌تر» بوده است؛ به دیگر سخن، گرچه صورت هیولا به مرور زمان دچار تغییر گشته ولی دلیلی در دست نیست که بتوان گفت این صورت ترسناک‌تر هم شده است. به هیچ رو، فردی، مایکل، جیسون و امثالهم، در نظر بینندگان پیش از دهه‌ی شصت ترسناک‌تر از ***دراکولا***، ***مرد گرگ‌نما***، ***هیولای فرانکشتین*** و ***مومیایی*** نبوده‌اند.

آن‌چه در پی می‌آید نشان می‌دهد که چگونه تبیین روان‌کاوانه‌ی هیولاگری در پرتو «شگرف» با تبیین پست‌مدرن هیولاگری در پرتو شرایط اجتماعی ـ تاریخی تطابق دارد. هالبراستم که معتقد است «هیولاگری (و ترسی که برمی‌انگیزد) بیش‌تر تاریخ‌مدار است تا حاصل کلیت روان‌شناختی»، راه بر خطا پیموده است.

وقتی پای هیولاهای فیلم ترسناک به میان می‌آید، حوزه‌های تاریخ و روان‌شناسی کاملاً از هم مستثنا نیستند. با امتزاج نظریه‌ی دولایه‌ای هیولاگری، هدف‌مان پاک کردن ـ و نه از بین بردن ـ خط تمایز است میان جهان‌شمولیت تبیین‌های ژانر فیلم ترسناک که به هستی‌شناسی اجتماعی مبتنی بر عوامل انسانی معتقد است و تبیین‌های جزئی‌گرایانه‌ای که به هستی‌شناسی اجتماعی متکی به کارگزاران فعال اجتماعی معتقد است؛ کارگزارانی که در نقل منسجم زندگی روزمره‌ی خود، مصنوعات فرهنگی را چونان منابع به‌کار می‌برند.

◄ فروید

۱

سازوکار روایت‌های هراسناک پارادایمی مبتنی‌اند بر باز تأیید باورهای دوران کودکی مخاطبین که مدت‌ها پیش به فراموشی سپرده شده‌اند:

در سال ۱۹۵۶، ارنست یِنتش، روان‌شناس آلمانی، در مقاله‌ای این فرضیه را مطرح کرد که عامل بنیادین در ایجاد احساسات شگرف، عدم قطعیت منطقی است؛ شک‌ها و ابهاماتی که در رویارویی با چیزی سراسر ناآشنا در محیطی غریب و بیگانه در نهاد ما ایجاد می‌شود. فروید نیز نظریه‌ی اصلی خود را بر پایه‌ی فرضیه‌ی یِنتش استوار می‌کند و اعلام می‌دارد با افزایش احساس راحتی و آسایش، احساسات شگرف متعلق به اشیاء و رویدادها در محیط پیرامونی کاهش می‌یابد: هر چه بیش‌تر احساس راحتی و آسایش کنیم کم‌تر احساس ترس و ناامنی می‌کنیم (غیرخانگی unhomely ترجمه‌ی دقیق‌تری از واژه‌ی آلمانی **unheimlich** است، واژه‌ای که شگرف در اصل مشتق از آن است). اما فروید از این نظریه چندان احساس رضایت نمی‌کند زیرا در نظر او هر چیزی که در وجود ما حس شگرف برمی‌انگیزد، لزوماً عجیب و بیگانه و مبهم نخواهد بود. فروید ضمن حمله به دیدگاه یِنتش مبنی بر این‌که عدم قطعیت منطقی شرط ضروری احساسات شگرف نیست، از خوانندگان می‌خواهد که فکر نکنند «آن‌چه شگرف است دقیقاً به دلیل ناشناختگی و ناآشنایی، ترساننده نیز است».

سپس فروید معنای دوم واژه آلمانی heimlich ـ پنهان‌شده، دور از چشم؛ مخفی از دیگران طوری که آن‌ها نمی‌توانند چیزی درباره‌اش بدانند ـ را کندوکاو می‌کند. براساس این معنا، شگرف در واقعیت امر تازه و یا غریبه نیست، بلکه امری آشنا و دیرپا در ذهن است که فقط به‌واسطه‌ی فرایند سرکوب، از ذهن دورافتاده است.

فروید اندکی بعدتر در مقاله‌ی خود می‌نویسد: unheimlich چیزی است که زمانی heimlich و آشنا بوده است؛ پیشوند un نشانه‌ی سرکوب است.

فروید مهم‌ترین مضامین شگرف را به منابع کودکی مربوط می‌داند. برای نمونه، تخیل‌ها و احساسات وحشتناک زنده به‌گور شدن، عقده‌ی اختگی، وجود دست و پاهای عجیب و غریب، وسواس غریزی به نگرانی از وقوع رخدادهای غیرمترقبه از جمله روابط مفهومی‌ای هستند که در دوران رشد ایجاد می‌شوند.

اغلب تصور می‌شود که فروید آرزوهای فروخورده‌ی دوران رشد را تنها منبع احساسات شگرف می‌داند. از این رو، ویکتور سیگ در مقدمه خود درباره «ادبیات گوتیک» اظهار می‌کند: «*شکل کلی ادبیات داستانی ترسناک در نظر نویسنده و خواننده* ناشی از فرافکنی مخدوش میل به زهدان» است. دقیق‌تر گفته باشیم، بازگشت امر سرکوب‌شده فقط یکی از انواع شگرف است. فروید در مقاله‌ی خود نوع دوم پدیده‌ی شگرف را زاده‌ی عقاید پشت‌سرگذاشته شده می‌داند که در واقعیت زیست شده یا به تصویر درآمده‌اند.

احساس شگرف در ما ناشی از واکنش به چیزی است که بر اعتقاد کهنه‌مان به قدرت مرده برای بازگشت به زندگی، قدرت مطلق افکار و وجود همزاد صحّه می‌گذارد: «ما این وجوه تفکر را پشت‌سرگذاشته‌ایم اما به تمامی به باورهای جدید خودمان اطمینان نداریم. وباورهای کهنه همچنان در وجود ما خانه دارند و آماده‌اند هرگونه تأکید و تأییدی را مستمسک قرار دهند». در این‌جا، آن‌چه به ناخودآگاه انتقال یافته است بیش‌تر باور به «واقعیت» محتوای خیالی خاص است تا به خود محتوای خیالی خاص.

۲

هیولاهای فیلم ترسناک، تجسم استعاری روایت‌های هراسناک پارادایمی‌اند و به معنای دقیق کلمه قادرند با حضور خود عقاید پشت‌سرگذاشته شده را باز تأیید کنند.

ایوان وارد I. Ward در مقاله‌ای تازه تمایز میان «روایت‌های وحشت [سینمایی] و ایماژهای هراس‌آور را ضروری می‌داند. به تبعیت از فروید، با مربوط کردن مخرب‌ترین تصاویر سینمای هراسناک به بازگشت محتوی خیالی سابقاً پشت‌سرگذاشته شده تا ناخودآگاه و با مربوط کردن ترساننده‌ترین روایت‌های سینمای هراسناک به تأیید باورهای سابقاً پشت‌سرگذاشته شده در واقعیت به‌تصویر درآمده، می‌توان میان روایت‌های هراس و ایماژها به چنین تمایزی دست یافت. شاید از جمله خیره‌کننده‌ترین تبعات این رویکرد این است که تعداد زیادی از هیولاهای فیلم ترسناک نه تجلی و نمایش ظاهری ایماژهای شگرف پارادایمی بلکه تجسم استعاری روایت‌های شگرف پارادایمی محسوب می‌شوند. این دیدگاه اساساً فرق می‌کند با دیدگاه نظریه‌پردازان روان‌کاوی معاصر مبنی بر این‌که هیولاهای فیلم هراسناک به طرق گوناگون مبین ترس‌های مردانه از اختگی است.

در «الگوی باور پشت‌سرگذاشته‌شده» که در بالا بدان اشاره شد، حضور ستارگان دوباره‌جان‌یافته‌ی قصه‌های پریان را مثل مومیایی‌ها، مرده‌های متحرک، هیولای فرانکشتین‌می‌توان تجسم‌های بیش و کم متمایز باور پشت‌سرگذاشته‌شده ما به توانایی مردگان جهت بازگشت به زندگی محسوب کرد؛ باوری که به سبب وجود برخی شرایط باز تأیید می‌شود. خود فروید از این فرضیه جانبداری می‌کند. بسیاری از مردم در پرتو بازگشت مردگان و ارواح و اشباح به‌شدت احساس شگرفی می‌کنند. نیز، ستارگان قصه‌های کلاسیک مانند چند هویتی‌ها، گرگ‌آدم‌ها و قاتلان چند چهره را می‌توان تجسم‌های بیش و کم متمایز باور پشت‌سرگذاشته‌شده ما به‌وجود همزاد در شمار آورد؛ (همزاد ابداعی روان‌شناختی است که اطفال را در برابر تهدید مرگ و یا ویرانی خود بیمه می‌کند).

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، تمام هیولاهای فیلم هراسناک به هدف اولیه‌ی خود یعنی ترساندن بینندگان جامه عمل نمی‌پوشانند. تیودور بر این حقیقت تأکید می‌کند که «مخاطبین، بازنمایی دقیق یک هیولا را در موقعیت‌های مختلف اجتماعی و زمان‌های مختلف ترساننده، طغیان‌گر، کریه‌المنظر و ترحم‌برانگیز در نظر می‌گیرند». البته، میزانی که هیولا بینندگان را می‌ترساند تا حد زیادی به زمان، تاریخ شخصی و سلیقه‌ی عمومی بینندگان بستگی دارد.

جنبه‌ی دیگری از نظریه‌ی فروید باقی می‌ماند که ممکن است به تبیین این حقیقت کمک کند که گرچه دو یا چند هیولا می‌توانند تجسم باور پشت‌سرگذاشته‌شده‌ای یکسان باشند اما این امر هیچ تضمینی به‌دست نمی‌دهد که دو یا چند هیولا بتوانند با موفقیت احساس شگرفی/ هراس را در بیننده برانگیزانند.

فروید در مقاله‌ی خود میان شگرف زیست‌شده و شگرف به‌تصویردرآمده فرق می‌گذارد. همان‌گونه که در بالا گفتیم، با توجه به گروه پدیده‌های شگرف مشتق از عقده‌های فروخورده‌ی دوران کودکی، چندان فرقی نمی‌کند که بازگشت به خودآگاه در زندگی واقعی به‌وقوع بپیوندد یا در ادبیات داستانی.

ما از خوانش یک متن درباره‌ی مثله‌کردن همان‌قدر احساس هراس می‌کنیم که از مشاهده از نزدیک عمل مثله کردن (گرچه شکی نخواهد بود که مشاهده از نزدیک مثله کردن زننده‌تر از قرائت صرف درباره‌ی آن عمل است). با این حال، با توجه به گروه پدیده‌های شگرف برآمده از باور پشت‌سرگذاشته‌شده، حوزه‌ای که باز تأیید در آن به‌وقوع می‌پیوندد فرق اساسی می‌کند. در زندگی روزمره، باز تأیید آن‌چه به‌جامانده است همیشه ایجاد احساسات شگرف می‌کند. ولی در ادبیات داستانی از این احساسات خبری نیست مگر این‌که در پرتو امکان باز تأیید واقعیت، در امر قضاوت و داوری تضادی محسوس رخ دهد. آن‌چه که می‌بایست به‌رغم قضاوت «مهم‌تر» (قضاوت پخته، مشروط و عاقلانه) خودمان بدان اعتقاد بیاوریم، این است که اشیاء یا رویدادهای به‌تصویردرآمده واقعاً می‌توانسته‌اند وجود داشته باشند یا اتفاق بیفتند. اما دقت کنید این بدان معنا نخواهد بود که اشیاء یا رویدادهای به تصویردرآمده واقعاً وجود دارند (یا واقعاً در شرف وقوع‌اند).

در قرائت آثار ادبیات داستانی، «قضاوت ما مرهون واقعیتی خیالی است که نویسنده بر ما تحمیل کرده است». در فیلم نیز این‌گونه است. برای نمونه، در دنیاهای جاندارانگارانه‌ی سینمایی (**شمشیر و جادوگری**) فانتزی هیچ‌چیز شگرف یا ترساننده‌ای درباره‌ی باز تأیید باورهای دوران کودکی، در قدرت مطلق تفکر و برآورده شدن آنی خواسته‌ها عرضه نمی‌کند. به زعم فروید، این امر بدین‌خاطر است که بیش‌تر ما نیک آگاهیم که نفرین‌ها، اوراد، جادو و مواردی از این دست، در دنیای فانتزی رویدادهایی طبیعی و روزمره محسوب می‌شوند. شرط تعارض قضاوت فروید سهم بسزایی دارد در تبیین این امر که چرا زمانی‌که امروزه مشغول تماشای فیلم‌های دراکولا و هیولای فرانکشتین‌یا مرد گرگ‌نما هستیم، همان احساسی به سراغ‌مان می‌آید که از تماشای قصه‌های پریان به ما دست می‌داده؛ گرچه هیولاهای سنتی/سینمای هراسناک فقط همان میزان تهدیدکننده‌اند که پیش‌تر بوده‌اند. آشنایی بیش از حد ما با دنیاهای خیالی‌ای که این هیولاها ساکن آنند، ترسانندگی آن‌ها را در نظر ما بی‌تأثیر کرده است چراکه این هیولاها شرط لازم تعارض قضاوت را در ما به‌وجود نیاورده‌اند. این بدان معنا نیست که روایت‌هایی که این هیولاها به‌طور استعاری بدان‌ها تجسم می‌بخشند، منبع شگرف محسوب نمی‌شوند؛ بلکه منظور این است که شیوه‌ای که این روایت‌ها به‌طور استعاری در آن‌ها تجسم می‌یابند، نخ‌نما شده و از مد افتاده است.

سه روند تازه در سینمای هراسناک تلاش کرده که دست‌کم به‌طور مختصر مشکل نقادانه‌ی آشنایی بیش از حد مخاطب را [با دنیاهای فانتزی] بر طرف کند.

اول، معرفی هیولاهای موهوم‌تر، بیگانه‌تر و/یا نیمه‌تمام (برای مثال هیولاهای فیلم‌های **افق حادثه** (۱۹۹۷)، **میمیک** (۱۹۹۷) و **اشباح** (۱۹۹۸)؛ هیولاهایی که قرار است بدیهی بودن محض آن‌ها از قراردادهای دنیای خیالی فراتر برود. دوم، ترکیب خلاقانه‌ی قاتلین حرفه‌ای واقعی با نیروهای شیطانی و آن‌دنیایی در فیلم‌هایی مانند **جن‌گیر۳** (۱۹۹۰)، **ترساننده‌ها**(۱۹۹۶) و **سقوط کرده** (۱۹۹۸). در این خصوص، نویسنده/کارگردان ما را به سر

وقت خرافات و موهوماتی می‌فرستد که علی‌الظاهر آن‌ها را پشت‌سر گذاشته‌ایم؛ «ما را به وعده‌ی دریافت حقیقت بخردانه می‌فریبد و سپس متعاقباً بدان وعده عمل نمی‌کند». سوم، خودبازتابندگی شدید فیلم‌های تعقیب‌وگریز جدید مثل **جیغ ۱** (۱۹۹۴)، **جیغ ۲** (۱۹۹۷) و **هالوین *H2o*** (۱۹۹۸). در این‌گونه فیلم‌ها، راز ماندگاری و بقا نه فقط به دانستن قراردادهای سینمای هراسناک نوین بلکه به درک این نکته بستگی دارد که چگونه از این دانش برای رهایی از این‌گونه قراردادها استفاده کنیم.

قصد این نیست که آن‌چه درباره‌ی هیولاهای فیلم هراسناک گفتیم فقط تعریفی خشک، و کلی و محض باشد؛ بلکه می‌خواهیم این موارد چونان ابزاری جهت درک ساختار بازنمایی سینمایی هیولا مورد استفاده قرار گیرد. فروید در اواخر مقاله‌اش هشدار می‌دهد: «باید بپذیریم که در ایجاد احساسات شگرف علاوه بر آن‌چه گفتیم عوامل دیگری نیز دخیل است». و اگر فروید نقش عوامل دیگر را پذیرفته است ما نیز بالطبع باید نقش این عوامل را در ایجاد احساسات شگرف بپذیریم.

◄ لیکاف

۳

هیولاهای فیلم وحشت استعاره‌های مفهومی‌اند نه صرفاً استعاره‌های سینمایی. کاربرد استعاره‌ها در اثر ادبی دلیل دارد؛ آیا دلیلی نیز برای کاربرد استعاره‌ها در اثر سینمایی وجود دارد؟ گرچه تمام نظریه‌پردازان اتفاق نظر ندارند که در «فیلم، تغییر استعاری اندیشه‌ها صورت می‌گیرد» ولی ترور ویتوک در پژوهش تأثیرگذار خود تصریح می‌کند که استعاره‌ها در تصویر، در پیشرفت مضمونی یا روایی فیلم... در جایگاه تصویر در عقاید یا آداب و رسوم اجتماعی و حتی در جایگاه فرهنگی و تاریخی تصویر ریشه دارند. اگر هیولاهای فیلم هراسناک در واقع تجسم‌های استعاری روایت‌های پارادایمی شگرف باشند، و نقش آن‌ها در اصل باز تأیید باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده پیشین باشد، پس آن‌چه ضروری است ارائه‌ی نظریه‌ی استعاره است تا بتواند این پدیده را تفسیر و تبیین کند.

جرج لیکاف درباره‌ی این نگرش که «کانون استعاره‌ها به هیچ‌وجه نه در بطن زبان» بلکه در دل اندیشه جای دارد سخن رانده است. طبق نظریه‌ی لیکاف، استعاره‌ها درک یک حوزه‌ی مفهومی را در پرتو حوزه‌ی دیگر که معمولاً حوزه‌ی مفهومی ملموس‌تری است تسهیل می‌کنند. برای نمونه استعاره «عشق یک مسافرت است» Love is a journey را در نظر بگیرید. در این استعاره، مؤلفه‌های «حوزه‌ی مقصد» (target domain) عشق (مثل عشاق، اهداف عادی آنان و رابطه عاشقانه) در پرتو مؤلفه‌های حوزه‌ی مبدأ (source domain) مسافرت (مثل مسافرین، مقصد و وسیله‌نقلیه برای رسیدن به مقصد) درک و فهمیده می‌شود. استنباط ما از این‌گونه بیانات استعاری این است که «رابطه آنان سرانجامی ندارد»، آنان در مسیر پرتردیدی گیر افتاده‌اند و هدایت فرمان به‌دست «زن» است. مادام که مؤلفه‌های حوزه مقصد نوعاً مشخصه‌های منطقی (و روابط میان) مؤلفه‌های حوزه مبدأ را با خود یدک بکشد. ما به ازاهای هستی‌شناختی سازنده استعاره عشق یک مسافرت است و ده‌ها مورد دیگر ساختاری بس منسجم و درهم تنیده خواهد داشت... سه مشخصه‌ی نظریه‌ی لیکاف با بحث کنونی ما در ارتباط است. اول، تأکید او بر بنیان مفهومی، و نه زبانی، استعاره در خدمت بازنمایی‌های سینمایی هیولا قرار دارد. تأکید همیشگی لیکاف بر این است که در نظریه او زبان نقش ثانویه و بازنمایی نقش اولیه را برعهده دارد. با توجه به این نکته که در نظریه‌ی ما آن دسته از روایت‌ها که در خدمت باز تأیید باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده است در زبان تجسم نمی‌یابند بلکه هیولاهای فیلم ترسناک تجسم آن باورها محسوب می‌شوند، این امر مسأله‌ای کاملاً ضروری می‌نماید؛ به دیگر سخن، واسطه‌ی استعاره اساساً تصویری است نه کلامی.

دوم، ماهیت قراردادی استعاره‌های مفهومی جهت تبیین حضور ظاهراً فراگیر هیولاهای فیلم ترسناک در فرهنگ [غربی] بسیار راهگشاست؛ درست همان‌گونه که استعاره «عشق یک مسافر است» آن‌قدر با گفتار و اندیشه‌ی معمولی ما هم‌جنس شده

است که اغلب نمی‌توانیم نمونه‌های خاص آن را استعاره محسوب کنیم، جذبه و میل و علاقه به هیولاهای سینمای هراسناک به‌قدری فراگیر شده است که دیگر نیاز نداریم بدانیم این نوع هیولاها به‌طور استعاری در چه روایت‌های شگرفی تجسم می‌یابند. در ترانه‌ها به دراکولا، فِردی و جیسون اشاره می‌شود، در کارتون‌ها نقش غول بر عهده‌ی دراکولاهاست؛ روی تمبرهای پستی ظاهر می‌شوند و حتی برخی موادغذایی نیز نام هیولاها را با خود یدک می‌کشند. چه خوب چه بد، ماهیت استعاری هیولاهای فیلم ورود آن‌ها را به درون ناخودآگاه جمعی ما آسان کرده است.

سوم، سازگان نظام‌مند و سلسله مراتبی استعاره‌های مضمونی به تبیین باورپذیری محسوس سنخ‌شناسی «باور پشت‌سرگذاشته شده»ی هیولای فیلم هراسناک کمک می‌کند. مزیت سر و سامان دادن به آن‌چه در نگاه نخست انبوهی هیولای به‌ظاهر نامتناسب به‌نظر می‌آیند، در نظامی که به لحاظ نظری قابل قبول و به لحاظ زیبایی‌شناختی رضایت‌بخش است، اخیراً از طرف جرج والر مورد بررسی قرار گرفته است. والر در مقدمه خود بر مجموعه مقالاتی درباره‌ی فیلم وحشت امریکایی مدرن، خاطر نشان می‌کند که سنخ‌شناسی گسترش‌یافته‌ی هیولاها جهت تعیین توانمندی‌های پارادایمی فراروی این ژانر و ترس‌هایی که مخاطبین را دچار دلهره می‌کنند راهکاری سودمند و کارساز ارائه می‌دهد. طرفه این‌که، قضیه کاملاً برعکس است. «توانمندی‌های پارادایمی فراروی این نوع ژانر و ترس‌هایی که به‌طرزی مناسب مخاطبین را دچار دلهره می‌کند، راهکاری سودمند و کارساز جهت تعیین سنخ‌شناسی گسترش یافته‌ی هیولاها به‌شمار می‌آید. در عوض، این نوع سنخ‌شناسی بصیرت‌های بیش‌تری در اختیار اهداف سینمای هراسناک قرار می‌دهد. به زعم لیکاف، بازنمایی‌های استعاری جدای از یکدیگر اتفاق نمی‌افتد. همان‌گونه که خواهیم دید، هیولاهای فیلم هراسناک نیز جدای از یکدیگر خلق نمی‌شوند.

با توجه به آن‌چه گفتیم و با عنایت به سه مشخصه‌ی نظریه‌ی لیکاف، اکنون دیگر زمینه برای ارائه این فرضیه آماده شده است که باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده، همان هیولاهای فیلم هراسناکند» بر همین اساس، مواردی از حوزه‌ی تقریباً انتزاعی باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده‌ی مبدأ را می‌توان با توجه به مواردی از حوزه‌ی ملموس‌تر هیولاهای فیلم هراسناک مقصد درک کرد. حوزه‌ی مبدأ تقریباً انتزاعی است چون باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده واجد محتوایی است که فقط در حالت روایت‌شناختی به باز تأیید ظاهری نائل می‌آید: توجیه باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر این‌که مردگان قادرند به زندگی برگردند (در تضاد با این عقیده که سن گرسنه‌ام) مستلزم وقوع مجموعه‌ای کامل از رخدادهاست تا حقیقت این عقیده باز تأیید شود. ظاهراً فروید با این نظر موافق است که «مرگ ظاهری و بازگشت مردگان مضامین شگرف‌اند».

در عوض، حوزه‌ی دیگر به این دلیل مبرهن که هیولاهای فیلم هراسناک بازنمایی‌های بصری جهت ایجاد ترس/شگرف در بینندگان به‌شمار می‌آید، حوزه‌ای ملموس‌تر است. نکته این‌جاست که هیولاهای فیلم هراسناک در مقام هم‌بسته‌های نمادین باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده می‌توانند به لحاظ تصویری به یک‌باره به باز تأیید (استعاری) نائل آیند. باتوجه به شرط تعارض قضاوت، خودکنش تماشای هیولای فیلم هراسناک روی پرده در نظر بینندگان همانا باز تأیید هرگونه باور سابقاً پشت‌سر گذاشته‌شده‌ای است که با روایت‌های پارادایمی که هیولا تجسم آن است، ارتباط دارد.

در راستای نظریه‌ی فروید می‌توان استعاره‌ی مفهومی «باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده همان هیولاهای فیلم ترسناکند» را به بخش‌های زیر تقسیم کرد:

الف. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر بازگشت مردگان به زندگی، هیولاهای تناسخ یافته‌اند.

ب. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده درباره قدرت مطلق اندیشه، هیولاهای روانی‌اند.

ج. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در وجود همزاد، هیولاهای دوتایی‌اند.

هر یک از این سطوح حداقل یک زیرسطح دارد که به موجب آن، هیولاهای «کهتر» واجد خصوصیات هیولاهای «مهتر»اند. بنابراین - برای نمونه، در زیرسطح «باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر بازگشت مردگان به زندگی، هیولاهای تناسخ یافته‌اند» به

سطح «باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر بازگشت مردگان به زندگی، ظهور زامبی‌ها» (هیولاهای از قبیل *مومیایی*، *هیولای فرانکشتین*، *قربانیان بی‌شمار*، تریلوژی زنده *مردگان* اثر رومرو و جیسون) و نیز سطح «باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر بازگشت مردگان به زندگی، همان ارواح‌اند» (*اشباح*، *خانه‌های جن‌زده* و *مجنونین*) برمی‌خوریم.

در موارد ذیل به این زیر سطح‌ها اشاره شده است.

د. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر بازگشت مردگان به زندگی، همان هیولاهای تناسخ یافته‌اند:

الف. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر بازگشت مردگان به زندگی، مردگان جان گرفته‌اند

۱) مردگان جان گرفته غیرطبیعی، دراکولا، مومیایی، غول، جیسون، شب مردگان متحرک.

۲) مردگان جان گرفته‌ی پزشکی ـ علمی: هیولای فرانکشتین، The Crazies، Rabid, Shivers

ب: باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده مبنی بر بازگشت مردگان به زندگی، ارواح‌اند.

۱) ارواح نامتجسم: اشباح، خانه‌های جن‌زده.

۲) ارواح متجسم: جن‌زدگان (جن‌گیر، سقوط کرده)

ه. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در قدرت مطلق اندیشه، هیولاهای روانی‌اند.

باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در تحقق آنی خواسته‌ها، تله‌کنتیک‌اند (کری و فردی)

الف: باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در شفافیت روانی، تله پاتیک‌اند: پاتریک، اسکنرز (خون‌آشام‌ها)

و. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در وجود همزاد، هیولاهای دوتایی‌اند.

عقاید به‌جا مانده در همزادهای فیزیکی، المثنی‌هایند.

۱) باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در وجود المثنی‌های طبیعی؛ همزادهایند.

a. دوقلوها: خواهران؛ *Dead Ringers*؛ *Raising Cain*

b. کلون‌ها: *Invasion of the Body*

c. سوسمارهای کوچک: *تینگ*؛ *اشباح*.

۲) باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در وجود المثنی‌های غیرطبیعی، حس‌گرهایند.

a. روبات‌ها: The Stepford Wives؛ West World

b. سایبورگ‌ها: *بلید رانر*، *ترمیناتور*.

A. باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده در وجود همزاد روانی، روان‌پریشانند.

۱) شیزو [یک بدن یا خودآگاه مختلف]: نورمن بیتز، آماده برای کشتن، (*خواهران*)

۲) تغییرشکل‌دهندگان: [یک بدن، تغییر فیزیکی]: *جکیل ـ هاید*، *انسانی گرگ‌نما*، *خون آشام*.

۳) مصنوعات [بدن متفاوت]: The Brood، (هیولای فرانکشتین)

۴) قاتلین زنجیره‌ای [یک بدن، یک خودآگاه]: *هنری*، *لچر*، peeping tom

◄ نتیجه‌گیری: بازنمایی هیولا در هراس سینمایی

گرچه ماهیت استعاری هیولاهای فیلم هراسناک به لحاظ روان‌شناختی ضرورت دارد ولی ناهمگونی ظاهری آنان به لحاظ تاریخی و فرهنگی محتمل‌الوقوع است.

از جمله مزایای همراهی نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی لیکاف در تبیین روان‌کاوانه‌ی هیولاهای فیلم هراسناک این است که می‌توان بر اساس آن ناسازگاری آشکار میان توجیه جهان‌شمول و جزیی هیولاگری را توضیح داد. از یک سو می‌دانیم که انواع اصلی هیولاهای فیلم هراسناک ـ هیولاهای تناسخ‌یافته، هیولاهای روان‌پریش و هیولاهای دوتایی ـ جملگی به لحاظ روان‌شناختی ضرورت دارند زیرا روایت‌های شگرفی که این هیولاها در آن‌ها به‌طور استعاری تجسم می‌یابند مابه‌ازای مجموعه‌ای خاص و محدود از باورهای دوران کودکی‌اند (باورهایی که پشت‌سر گذاشته‌شده‌اند). آن‌چه در تمام هیولاهای فیلم هراسناک مرسوم است ـ سوای این حقیقت که این هیولاها واقعی نیستند ـ این است که جملگی در مقوله‌ی استعاره‌ی مفهومی «باورهای پشت‌سر گذاشته‌شده همان هیولاهای فیلم هراسناکند» فصل مشترک دارند.

از دیگر سو، بسته به شرط تعارض قضاوت، انواعی خاص از هیولاهای فیلم هراسناک به لحاظ تاریخی و فرهنگی محتمل‌الوقوع‌اند. تمام هیولاهای فیلم هراسناک به لحاظ استعاری تجسم باورهای پشت‌سرگذاشته‌شده‌اند، اما تمام آن‌ها در پرتو حضور خود، باز تأیید آن باورها محسوب نمی‌شوند. از همین روست که همه‌ی هیولاها نمی‌توانند هدف اولیه‌ی خود (یعنی ترساندن بیننده) را تحقق بخشند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی