پیشگفتاری بر ترسناک‌های امریکایی

گرگوری ای. والر
ترجمه‌ی اَمید نیک‌فرجام

آن‌چه که من دوره‌ی مدرن فیلم ترسناک امریکایی می‌دانم از ۱۹۶۸ آغاز شد ـ سالی که فیلم‌های ***شب مردگان زنده*** اثر جورج ای. رومرو و ***بچه‌ی رُزمری*** اثر رومن پولانسکی به روی پرده رفت (و، شاید بی‌هیچ تصادفی، همان سالی که کمیسیون ملی «دلایل و جلوگیری از خشونت» تشکیل شد و ریچارد ام. نیکسون به ریاست جمهوری امریکا رسید). فیلم ترسناک در سراسر دهه‌ی هفتاد و حتی در دهه‌ی هشتاد به‌طور کلی (برخلاف مثلاً ژانر وسترن) موفقیت تجاری‌اش را حفظ کرد و وابستگی‌اش را به عناصر باب روز و بدیع و غریب مکرراً ثابت کرد، و از این طریق جایگاه خود را به‌عنوان نوعی داستان‌گویی که بالاخص با امریکای پس از ۱۹۶۸ تناسب دارد تثبیت کرد. اما این ژانر در عین‌حال به شکلی فزاینده بعدی انعکاسی و تمثیلی هم پیدا کرد و میراث عام خود و همین‌طور هویت خاص خود را به عنوان داستان ترسناک و فیلم به رخ کشید. بنابراین همان‌طور که نوئل کَرول و دیگران استدلال کرده‌اند، فیلم ترسناک معاصر را باید هم بر بستر زندگی امریکایی در دو دهه‌ی هفتاد و هشتاد دید و هم بر زمینه‌ی متون کلاسیکی که این نوع فیلم به آن‌ها اشاره می‌کند، به هجو می‌کشد، و تقلید و بازسازی می‌کند ـ فیلم‌هایی چون ***فرانکنشتاین*** (۱۹۳۱)، ***دراکولا*** (۱۹۳۱)، ***کینگ‌کونگ*** (۱۹۳۳)، ***آدم‌های گربه‌ای*** (۱۹۴۲)، ***چیز*** (۱۹۵۱)، و ***هجوم ربایندگان جسد*** (۱۹۵۶). این فیلم‌ها خاطره‌ی جمعی ژانر ترسناک را تشکیل می‌دهند، نکته‌ای که هم فیلم‌سازان و هم طرفدارانش به آن اذعان دارند، اما در مورد پیش‌درآمدهای جدیدتر فیلم ترسناک مدرن در سال‌های پیش از ***شب مردگان زنده*** و ***بچه‌ی رزمری*** چه می‌توان گفت؟

در دهه‌ی شصت چند ترسناک ارزشمند ساخته شد: از جمله فیلم‌های ***به سر بی‌بی‌جین چه آمد؟*** (۱۹۶۲) و ***بانو در قفس*** (۱۹۶۴) که هنوز هم غَریب و آزارنده‌اند؛ ***خانه‌ی جن‌زده*** (۱۹۶۴) که عنصر وحشت در آن مهارشده و «بالغ» (یعنی استودیویی و شبه‌ویکتوریایی) است؛ ***دوهزار دیوانه*** (۱۹۶۴) و دیگر فیلم‌های بسیار خشن هرشل گوردون لوئیس؛ و خارج از امریکا، فیلم‌های ***تام چشم‌چران*** (مایکل پاول، ۱۹۶۰)، ***انزجار*** (رومن پولانسکی، ۱۹۶۵)، حکایات باروک ماریو باوا از جادو و امیال سرکوب‌شده (مثل ***یکشنبه‌ی سیاه***، ۱۹۶۰)، و برداشت سینمایی ماساکی کوبایاشی از داستان‌های ارواح ژاپنی (***کوآیدان***، ۱۹۶۵). مهم‌تر از همه این‌که دهه‌ی شصت شاهد اکران دو تا از بهترین فیلم‌های ترسناک امریکایی نیز بود، فیلم‌های ***روانی*** (۱۹۶۰) و ***پرندگان*** (۱۹۶۳) اثر آلفرد هیچکاک که هر دو بر شکل این ژانر در دو دهه‌ی هفتاد و هشتاد تأثیر بسیار گذاشتند. برای مثال، حضور و سایه‌ی ***روانی*** در فیلم‌های بی‌شماری عیان است، از فیلم ***خواهرها*** (۱۹۷۳)، ***هالووین*** (۱۹۷۸)، و ***روانی ۲*** (۱۹۸۳) تا فیلم‌هایی تلویزیونی‌ای چون ***جیغ بزن***، ***پگی خوشگله*** (۱۹۷۳) که مرد جوان ظاهراً بی‌آزاری را نشان می‌دهد که هویت خواهر مرده‌اش را اختیار می‌کند و زنان جذاب و زیبا را به قتل می‌رساند. و سایه‌ی فیلم ***پرندگان*** بر فیلم ***شب مردگان زنده*** و تقریباً تمامی فیلم‌های پس از ۱۹۶۸ که وحشت پس از مرگ را به تصویر می‌کشند و همین‌طور فیلم‌هایی چون ***روز حیوانات*** (۱۹۷۷)، ***گله*** (۱۹۷۸)، و ***محصول وحشی*** (۱۹۸۱) هویداست.

هیچکاک در دهه‌ی شصت هم مقلدانی داشت (یکی از آن‌ها ویلیام کسل در فیلم ***قاتل***، ۱۹۶۱)، اما این دهه بیش‌تر تحت سلطه‌ی فیلم‌های ترسناکی بود که برخلاف ***روانی*** و ***پرندگان*** هم بی‌خطر و باب میل مردم بودند و هم بیش‌تر مبتنی بر الگو و کلیشه، فیلم‌هایی چون اقتباس‌های کمپانی

امریکن اینترنشنال پیکچرز (ایآیپی) از داستان‌های ادگار آلن پو و مجموعه فیلم‌های هیولایی کمپانی انگلیسی هَمراستودیو که در آن‌ها انسان در برابر اشرار آشنایی چون کنت دراکولا، مومیایی، و موجود دست‌پرورده‌ی فراکنشتاین قرار می‌گرفت. هَمر و ایآیپی هر یک به شیوه‌ای متفاوت فیلم ترسناک را به اثری تاریخی (که معمولاً در قرن نوزدهم رخ می‌داد) تبدیل کردند؛ پر از اشرار بسیار تئاتری و غالباً میان‌سال، قهرمانان جوان و خوش‌نیت و بی‌آزار، و زنان جوان و زیبا که همیشه یا در انتظار مورد آزار واقع شدن بودند یا در انتظار نجات یافتن.

فیلم‌های استودیو هَمر چون ***مار*** (۱۹۶۵)، ***دراکولا، شاهزاده‌ی تاریکی*** (۱۹۶۶)، و ***دراکولا از گور برخاسته است*** (۱۹۶۸) نمونه‌ی کامل فیلم‌برداری بی‌جاروجنجال و معمولی، بازی‌های استیلیزه، توجه خاص به طراحی دکور و صحنه به‌عنوان عناصری معنادار، و پیرنگ کاملاً مستقیم و مشخص هستند، پیرنگی دارای صحنه‌های کاملاً روشن مقدمه و مواجهه و گره‌گشایی که نظام ارزشی فیلم را آشکار می‌کنند. این فیلم‌ها که در آن‌ها سبکی روشن با مضامین و «پیام‌های» آسان برای تفسیر ترکیب می‌شود غالباً حکایات اجتماعی کوچکی هستند که از برخی از نقائص قابل اصلاح دنیای قرن نوزدهمی‌شان پرده برمی‌دارند. برای مثال، فیلم ***مار*** که یکی از تولیدات نمونه‌ای هَمر است خطری را برای یک جامعه‌ی روستایی به تصویر می‌کشد که از عمارتی اشرافی ناشی می‌شود که مالک آن، یک «دکتر الهیات» عبوس و خشن است که زیاده از حد در رازهای مشرق‌زمین غور و تأمل‌کرده و اکنون باید تقاص گناهانش را پس بدهد (البته اعضای این جامعه‌ی روستایی هم باید در کنار او رنج بکشند، چرا که گناهان دکتر عواقب اجتماعی هم دارد). در پایان فیلم آتشی تطهیرکننده عمارت اشرافی را تخریب می‌کند و هم محقق که پا را از گلیم خود درازتر کرده و هم دختر او که قربانی شده و به واسطه‌ی یک فرقه‌ی مذهبی «بدوی» به هیولایی مرگبار شبیه مار تبدیل شده است در این آتش می‌سوزند. در نتیجه‌ی تخریب این عمارت و قربانی‌کردن این دو نفر توسط اهالی روستا (در قالب کاری برای دفاع از خود) جامعه‌ی روستایی بار دیگر از شرّ ایمن می‌شود و زوج جوان طبقه‌ی متوسطی که هدف اصلی هیولا بوده‌اند، به وظیفه‌ی مهم ساختن خانه و زندگی و آغاز خانواده‌ی خود مشغول می‌شوند. آن‌چه تقریباً در تمامی فیلم‌های ترسناک هَمر ـ به‌ویژه فیلم‌های دراکولایی بسیار محبوب آن ـ در دهه‌ی شصت وجود دارد دنیایی است که در آن ایمان مذهبی، خشونت آیینی، و قهرمان‌بازی فردی تهدیدی بزرگ اما آشکار را مرتفع می‌کنند. بنابراین کاملاً برخلاف فیلم‌های ***روانی*** و ***پرندگان*** فیلم‌های هَمر تأییدی دوباره‌اند بر آن‌چه ارزش‌های «طبیعی» عشق به جنس مخالف، نقش‌های جنسی کاملاً مشخص، و خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط قلمداد می‌شود، و هم‌چنین به اهمیت بسیار ثبات اجتماعی و خاستگاه‌های سنتی اقتدار و خِرَد گواهی می‌دهند.

شب مردگان زنده و ***بچه‌ی رزمری***، دو فیلمی که می‌توان گفت طلایه‌دار عصر مدرن وحشت در سینما بودند، به شیوه‌هایی بسیار متفاوت مبانی اخلاقی ـ اجتماعی ـ سیاسی، ارزش‌های تولید، و راهبردهای روایی هَمر و ایآیپی را به چالش می‌کشند. گرچه موجودات شبیه زامبی و فرقه‌های شیطان‌پرستی در فیلم‌های پیش از ۱۹۶۸ نیز وجود داشتند، رومرو و پولانسکی از هیولا تعریفی دوباره به دست می‌دهند ـ و از این راه نقش قهرمان و قربانی را نیز دوباره تعریف می‌کنند- و عنصر وحشت را به دنیای روزمره‌ی امریکای معاصر وارد می‌کنند. [...] حال با نگاهی به گذشته می‌توان دریافت که این دو فیلم نوآورانه که از آن‌ها بسیار تقلید شد و هم موفقیت تجاری داشتند و هم نظر منتقدان را به خود جلب کردند چگونه در دو دهه‌ی هفتاد و هشتاد فیلم ترسناک امریکایی را به جهاتی مشخص کشاندند.

شب مردگان زنده که به‌طور مستقل و با بودجه‌ای معادل ۱۱۴ هزار دلار در جنگل‌های پنسیلوانیا تولید شد برداشتی گرافیکی و خشن و سخت آیرونیک از وحشتی فاجعه‌بار اما کاملاً «طبیعی» است. این فیلم با تصاویری از تهاجم و

گسست اجتماعی در میان شخصیت‌ها در واقع پیرو سنت فیلم‌های *پرندگان* و *هجوم ربایندگان جسد* (۱۹۵۶) اثر دان سیگل است. این فیلم هم‌چنین مانند فیلم‌های متأخری چون *کشتار با اره‌برقی در تگزاس* (۱۹۷۴)، *زنده است* (۱۹۷۳)، *کَری* (۱۹۷۶)، و *تپه‌ها چشم دارند* (۱۹۷۷) نقدی همه‌جانبه است از نهادها و ارزش‌های امریکایی. این فیلم، شکست خانواده‌ی هسته‌ای، خانه‌ی شخصی، زوج نوجوان، و قهرمان تنهای کارآمد را نشان می‌دهد و نقصان ذاتی رسانه‌ها، سازمان‌های دولتی محلی و فدرال، و کل سازوکار دفاع از خود را برملا می‌کند. اولین فیلم رومرو هم‌چنین نمونه‌ی کامل فیلم ترسناک کم‌هزینه و پول‌سازی است که خارج از صنعت سینما ساخته شده است. به دنبال نمایش *شب مردگان زنده*، از یک سو فیلم‌های کاملاً اقتباسی و درجه‌بندی‌شده از راه رسیدند (از جمله اغلب فیلم‌های به‌اصطلاح قتل نوجوانان[1] یا کشت و کشتار[2] که پس از *هالووین* و *جمعه سیزدهم* به روی پرده رفتند)، و از سوی دیگر تولیدات مستقل و غیرمتعارفی چون فیلم‌های دیوید کرانبرگ، مایکل لَفلین، و لَری کوئن ـ فیلم‌هایی قوی و آزارنده و غالباً افراطی چون *هار* (۱۹۷۷)، *رفتار غریب* (۱۹۸۱)، و *کیو، مار بالدار* (۱۹۸۲).

بچه‌ی رزمری پولانسکی برخلاف *شب مردگان زنده* توسط یکی از استودیوهای بزرگ هالیوود و بر اساس رمانی پرفروش تهیه و پخش شد. می‌توان گفت *بچه‌ی رزمری* زمینه‌ی تولید فیلم‌های بسیار حرفه‌ای جریان غالب را که تبلیغات وسیعی داشتند (و در نتیجه قابل قبول و معتبر بودند) چون *جن‌گیر* (۱۹۷۳)، *طالع نحس* (۱۹۷۶)، و *Poltergeist* (۱۹۸۲) فراهم آورد. اصل و نسب *بچه‌ی رزمری* هم با *شب مردگان زنده* تفاوت داشت، چرا که این فیلم با فیلم‌های پیش از خود که به جنون زنان، شر و توطئه، و سرکوب جنسی پرداخته بودند پیوند داشت، از جمله با برخی از تولیدات وَل لوتن در دهه‌ی چهل، مانند *آدم‌های گربه‌ای*. در مقابل *شب مردگان زنده* که به ترس‌های دیرینه‌ی انسان از تهاجم و پایان دنیا (و آن چه زیگموند فروید هراس ما از مردگان به‌عنوان دشمنانی بدخواه خوانده است) می‌پردازد، *بچه‌ی رزمری* مضمون ضعف بشر و مشارکت او در شر ماوراءالطبیعه و شیطانی را پیش می‌کشد و به روز می‌کند. دیگر این‌که پولانسکی هم مانند تعداد بی‌شماری از سازندگان آینده‌ی فیلم ترسناک زنی جوان و ظاهراً بی‌پناه و بی‌دفاع را کانون داستان خود قرار می‌دهد. در این فیلم ما به همراه رزمری ترسی را که در دل امور آشنا چنبره زده و شری را که در امور پیش‌پاافتاده و ساده‌لوحانه وجود دارد کشف می‌کنیم. *بچه‌ی رزمری* داستان زنی منزوی و به شکلی موجه پارانوئید را می‌گوید که تلاش می‌کند از خاستگاه‌های سنتی حمایت و قدرت (که مردانه و پدرسالارانه و دارای اعتبار اجتماعی‌اند) خود را رها سازد. از *بچه‌ی رزمری* تا *تخم شیطان* (۱۹۷۷)، *چشمان لورا مارس* (۱۹۷۸)، *بیگانه* (۱۹۷۹)، و *ساعت ملاقات* (۱۹۸۲)، فیلم‌های ترسناک ثابت کرده‌اند که در امریکا از جمله‌ی مهم‌ترین اسناد بحث جامعه درباره‌ی جایگاه و مقام زن مستقل در جامعه‌ای که هنوز تحت سلطه‌ی مردان است به شمار می‌روند.

این‌که ۱۹۶۸ آغازگر عصر مدرن فیلم ترسناک است فقط به این دلیل نیست که دو فیلم *شب مردگان زنده* و *بچه‌ی رزمری* در این سال اکران شده‌اند. اتفاق مهم‌تر این است که در ۱۹۶۸ انجمن فیلم سینمایی امریکا (MPAA) در واکنش به (و تلاشی برای طفره رفتن از) نگرانی مردم نسبت به نقش سانسور در رسانه‌ها «آیین‌نامه‌ی خود تنظیم صنعتی»[3] خود را وضع و منتشر کرد. از اواخر دهه‌ی شصت تا دهه‌ی هشتاد بخش درجه‌بندی این انجمن (CARA) با مسأله‌ی جایگاه فیلم ترسناک در درجه‌بندی‌ها کلنجار رفت ـ برای مثال، در ۱۹۷۹ به فیلم *شب مردگان زنده* رومرو درجه‌ی آر نداد، اما در آغاز دهه‌ی هشتاد به تلاشی همه‌جانبه دست زد تا گرایش به خشونت گرافیکی در فیلم‌هایی چون *هالووین ۲* (۱۹۸۱) را محدود کند. به‌جز چند مورد انگشت‌شمار، فیلم ترسناک مدرن همیشه جزء ژانرهای دارای درجه‌ی آر بوده، و این درجه از سوی انجمن درواقع نمایش خشونت آشکار را میسر و حتی شاید مشروع ساخته است ـ خشونت آشکار چون بریدن

سر و دیگر اعضای بدن، فرو کردن سوزن در تخم چشم، و استفاده از آلات و ابزاری چون قیچی، وسایل آشپزخانه، و سیخ کباب به عنوان اسلحه و آلت قتاله. این نوع خشونت که با شور و هیجان و علاقه به جزئیات آشکار در فیلم‌ها تصویر می‌شود احتمالاً تنها ویژگی تعیین‌کننده‌ی فیلم‌های پر از خونی چون ***دیوانه*** (۱۹۸۰) است. (این نکته‌ی مهم را نیز باید در نظر داشت که درجه‌ی آر به این نوع فیلم‌ها و دیگر فیلم‌های ترسناک نسبت به فیلم‌های پیش از ۱۹۶۸ در نمایش بی‌پرده، برهنگی، فحاشی، و مضامینی که با حُسن تعبیر «بزرگسالانه» خوانده می‌شوند مانند زنای با محارم، مرده‌بازی، تجاوز به عنف، و آدم‌خواری آزادی بیش‌تری داده است.) فیلم ترسناک مدرن با عقب راندن مدام مرزهای دو درجه‌ی آر و پیجی (فیلم‌هایی که کودکان باید به همراه والدین تماشا کنند ــ م.) برای کودکان تابوهای جامعه‌ی امریکا را با چنان شدت و حدّتی هیولایی زیر پا گذاشته است که در سینمای معاصر امریکا بی‌سابقه است، و ژانر ترسناک در طی این فرایند، آزادی بیان را افزایش داده و بر رمزگان تلویزیون تجاری و همین‌طور صنعت سینما تأثیر گذاشته است. در واقع اگر فیلم‌های ***شب مردگان زنده*** و ***جن‌گیر*** نبودند، مدتی بسیار بیش‌تر طول می‌کشید تا در فیلم‌های تلویزیونی به سوءاستفاده از کودکان و فاجعه‌ی اتمی اشاره شود و این فیلم‌ها در ساعات پربیننده‌ی روز به نمایش درآیند.

در مورد فیلم ترسناک می‌توان به چند نکته‌ی کلی ارزشمند و به لحاظ انتقادی قابل دفاع اشاره کرد ــ از جمله برای مثال تمایزی که جیمز بی. توییچل میان ترس و ترور [وحشت فراگیر] قائل شده است («علت ترس را همیشه باید در رؤیا جست‌وجو کرد، اما بنیان و اساس ترور در واقعیت است»)، تعریف رابین وود از فیلم ترسناک به عنوان کابوسی جمعی که در آن «حالت بهنجار و عادی، مورد تهدید هیولا واقع می‌شود»، و نظر دنیس جایلز مبنی بر این‌که «دیدن نسبی یا دارای مانع یا تأخیر، در راهبرد فیلم ترسناک نقش کانونی دارد». با این حال، با توجه به تنوع این ژانر، از ۱۹۶۸ به گمان من غیرممکن است که بتوان کل ماهیت ژانر ترسناک مدرن را یک بار برای همیشه تعریف کرد (از این لحاظ ژانرهای موزیکال هالیوودی، وسترن پس از جنگ جهانی دوم، یا داستان کارآگاهی خشن نیز چنین است). با این همه شکی نیست که خشونت از عناصر عمده‌ی این ژانر است، همان‌طور که در تمامی رؤیاها و روایات واقعی یا خیالی که ما داستان ترسناک می‌نامیم چنین است. در تبلیغات غالباً قابل پیش‌بینی صنعت سینما برای فیلم‌های ترسناک نیز همیشه وعده‌ی بالا رفتن تعداد اجساد و وجود آسانسورهایی پر از خون داده می‌شود، همان خون و خشونتی که بسیاری از مخالفان این ژانر بر اساس آن فیلم ترسناک را مخرّب یا خطرناک توصیف می‌کنند. بیننده‌ی این فیلم‌ها نیز هم‌چون شخصیت‌های روی پرده نمی‌تواند خشونت در این فیلم‌ها را نادیده بگیرد، خشونتی که به قول فیلیپ بروفی با «یک حس گرافیکی و جسمی» و «هراس جسمانی» پیوند دارد. بر این اساس چگونه می‌توان با خشونت در فیلم ترسناک مدرن روبه‌رو شد یا معنایی از آن بیرون کشید؟

گرچه باید نقش بیننده‌ی منفرد و مخاطبان جمعی را به‌عنوان عناصری از متن فیلم پذیرفت، به گمان من مطالعه و بررسی اثرات قابل اندازه‌گیری خشونت بر رفتار بیننده‌ی سینما یا تلویزیون به این بحث نامربوط است. به هر حال نباید از یاد برد که فیلم‌های ترسناک بازنمود خشونت را در برابر ما آشکار می‌کنند، خشونتی که در زمینه و بافتی عام، روایی، خیالی، غالباً بسیار استیلیزه، و بازی‌گوشانه نهفته است. تنها با نادیده گرفتن اصول دقیق این بافت و رمزگان و قواعد بازنمود (و ادراک) می‌توانیم فیلم‌هایی مثل ***کشتار با اره‌برقی در تگزاس***، ***طالع نحس***، ***آتش***[۴] (۱۹۸۱)، ***Scanners*** (۱۹۸۱)، و ***کشتار در مهمانی خواب*** (۱۹۸۲) را به عنوان آثاری مشابه در گروه «زدودن وجه انسانی از خشونت مفرط» طبقه‌بندی کرد. این آثار و دیگر فیلم‌های ترسناک به جای اعتبار بخشیدن به ساده‌انگاری‌های ما در مورد ژانر ترسناک، فیلم‌های ژانر، و به‌طور کلی فرهنگ عامه، چیزی را به ما ارائه می‌کنند (و گهگاه ما را به چالش می‌طلبند) که استیون نیل «پیوستگی» تصاویر خشونت و

«تصاویر و تعاریف هیولا» خوانده است. به لحاظ روانی و ایدئولوژیک، آن‌چه بیش از همه اهمیت دارد شیوه‌ی دقیق هر فیلم ترسناک برای نمایش این «پیوستگی» و صحبت درباره‌ی ماهیت و کارکرد خشونت و تضاد است. به‌طور کلی این ژانر کاوشی غیرنظام‌مند و لاینحل درباره‌ی خشونت در تمامی اشکال آن است. از همین رو فیلم‌های ترسناک متأخر بارها و بارها پرسش‌های مربوط به معنای دفاع از خود، انتقام، و خشونت موجّه، اسطوره‌های شجاعت غیرمعمول «مردانه» و قربانی‌شدن بسیار معمول زنان، و تصاویر خشونت و قربانی‌کردن و آیین‌ها و تصاویر زندگی‌ای که به تلاش برای بقا تقلیل می‌یابد را مطرح می‌کنند. بی‌شک، این ژانر بسیار بسدنام، در نمایش فراموش‌شدنیِ هنر ظریف قتل شریک است، هم‌چون در فیلم‌های *تولدم مبارک* (۱۹۸۱) و *دله‌دزد* (۱۹۸۱)، اما شامل فیلم‌هایی چون *مارتین* (۱۹۷۶) و *سپیده‌دم مردگان* (۱۹۷۹) اثر جورج رومرو، *تلالو* (۱۹۸۰) اثر استنلی کوبریک، و *ویدئودروم* (۱۹۸۳) اثر دیوید کرانبرگ نیز می‌شود که از جمله‌ی بهترین کاوش‌های اخیر در نقش و بازنمود خشونت در فرهنگ امریکا به شمار می‌روند.

یک واکنش معمول به خشونت در فیلم‌های ترسناک مدرن تحسین یا تکفیر این ژانر فقط بر اساس دل‌مشغولی آن با گریم و جلوه‌های ویژه‌ی پیشرفته است. (برخی از مجله‌های سینمایی چون *سینه‌فانتاستیک* و *فانگوریا* فقط به مقالات و مصاحبه‌هایی در زمینه‌ی اطلاعات تولید و جلوه‌های ویژه فیلم‌ها اختصاص دارند.) در این میان گویاترین برداشت که منتقدان سینمایی شیکاگو، یعنی راجر ایبرت و جین سیکل که از جمله‌ی کسانی هستند که آن را مطرح کرده‌اند، این است که فیلم ترسناک مدرن به آن چیزی تبدیل شده است که موریس دیکستاین «سوءاستفاده افراطی خشونت که به واسطه‌ی حذف سانسور میسر شده» خوانده است.

برابر دانستن عوامل ترسناک آشکارا خشن با خون و خونریزی وقیحانه و به اصطلاح سوءاستفاده‌گونه غالباً مبتنی بر این فرض است که ترس واقعاً مؤثّر همواره باید غیرمستقیم باشد و همه چیز را پیش از هر چیز به عهده‌ی تخیل بیننده بگذارد. این فرض در تاریخچه‌هایی که بر این ژانر نوشته شده نقش اصلی را دارد، در کتاب‌هایی چون *ترس در سینما* (۱۹۷۰) اثر آیون باتلر، *تاریخ مصور فیلم ترسناک* (۱۹۶۷) اثر کارلوس کَلَرنس، و *بچه‌های کالیگاری: فیلم به مثابه حکایت وحشت* (۱۹۸۰) اثر اس. اس. پراور. این منتقدان پیرو اچ. پی. لاوکرافت در کتاب *ترس ماوراءالطبیعی در ادبیات* (۱۹۴۵) هستند که میان «حکایت شگرف» که «فضایی برای بروز ترسی نفس‌گیر و توجیه‌ناپذیر از نیروهای بیرونی و ناشناخته» فراهم می‌آورد و داستانی که فقط «به شکلی میان‌مایه خوفناک» است تمایز قائل شده است. توصیه به تولید فیلم‌های دارای ترس بیانگر و غیرمستقیم ــ و تلویحاً به فیلم‌هایی که یک دال متعالی و نادیدنی را معتبر نشان می‌دهند ـ به‌طور کلی با حس دلتنگی نسبت به «عصر طلایی» فیلم‌هایی چون *نوسفراتو*، *سمفونی وحشت* (۱۹۲۲) و *خون‌آشام* (۱۹۳۲) پیوند دارد تا فیلم‌های کلاسیک استودیو یونیورسال در دو دهه‌ی سی و چهل که به لحاظ سیاسی و اجتماعی محافظه‌کارانه بودند. (با این حال مروری بر فیلم‌های *فرانکشتاین*، ۱۹۳۱، و *کینگ‌کونگ*، ۱۹۳۳، نشان می‌دهد که این فیلم‌ها آشکارا بر تصاویری از خشونت صریح و آشکار ــ تا آن‌جا که در هالیوود دهه‌ی سی ممکن و مجاز بوده است ـ متکی هستند.) این رویکرد به ژانر ترسناک هم به کار گذشته می‌آید و هم به کار آینده. به گمان من، بهتر آن است که به فیلم‌هایی چون *دراکولا* (۱۹۷۹)، *مرد گرگ‌نمای امریکایی در لندن* (۱۹۸۱)، *خانه‌ی سرگرمی* (۱۹۸۱)، و *Re-Animator* (۱۹۸۵) توجه کرد که با مدرن کردن و تفسیر فیلم‌های هیولایی کلاسیک، اثبات می‌کنند که رابطه‌ی میان دو عصر طلایی و مدرن در ژانر ترسناک فقط به تمایز میان ترس گرافیکی و مستقیم و ترس غیرمستقیم متکی بر فضا بستگی ندارد. (*هجوم ربایندگان جسد*، ۱۹۷۸، و *چیز*، ۱۹۸۲، برای ترسناک‌های دهه‌ی پنجاه کارکرد مشابهی دارند.)

در این میان، مهم‌ترین و آشکارترین انتقادی که بر به اصطلاح پورنوگرافی خشونت در فیلم ترسناک مدرن وارد می‌شود بیش‌تر جنبه‌ی ایدئولوژیکی دارد تا سبکی. برای مثال، گرایش این ژانر به تصویر کردن نوجوانانی که از نظر جنسی بسیار فعال‌اند و زنان مستقل به عنوان قربانی و نشان دادن هیولا (مرد) به عنوان شخصیتی اَبَرانسان که همگی به واسطه‌ی قتل‌های وحشیانه سازوکار سرکوبی را بازتأیید می‌کنند که برای جامعه‌ای پدرسالار الزامی است به چه می‌توان تعبیر کرد؟ از این منظر برخی از فیلم‌های ترسناک [...] را می‌توان جزئی از نمایش تجاوز و دیگر فانتزی‌های دیگرآزاری و سوءاستفاده در مردان در فیلم‌های پورنوگرافیک با درجه‌ی ایکس دانست. از سوی دیگر مسأله‌ی چگونگی ارزیابی بازنمود خشونت علیه زنان در فیلم‌های ترسناک به این دلیل پیچیده‌تر می‌شود که این ژانر شامل متونی (مانند ***خون‌آشام مخملین***، ۱۹۷۱، ***جمعه‌ی سیزدهم***، و ***عطش***) است که تهدید معمولی بودن در مقام زن را به تصویر می‌کشند یا این‌که روایتی ارائه می‌کنند که در آن قربانی زن که به دام افتاده است به تنهایی می‌تواند مهاجم دیوانه را از بین ببرد. زن در فیلم‌های ***چشمان بیگانه*** (۱۹۸۱) و ***ساعات ملاقات*** (و همین‌طور در فیلم‌های ***بیگانه*** و ***بیگانه‌ها***، ۱۹۸۶) به واسطه‌ی اقدامات مستقل خود ثابت می‌کند که می‌تواند روی پای خود بایستد، و به تنهایی از خود دفاع کند، اما آیا این به این معنا نیست که او در درام پدرسالارانه‌ی رایج فقط نقشش را عوض کرده است؟ [...]

بررسی ترسناک مدرن بر حسب آن‌چه که من کاوش این ژانر در مقوله‌ی خشونت می‌خوانم تنها یکی از راه‌های ـ گرچه راهی مهم برای ـ تعریف و تعیین تداوم و تأکید در حوزه‌ی متنوع ترسناک مدرن است. ما برای مثال می‌توانیم ریخت‌شناسی هیولا یا امر هیولایی را مطرح کنیم، چون به هر حال بدون عدم توازنی که هیولا در این فیلم‌ها باعث آن است داستانی در کار نخواهد بود. بی‌شک همان‌طور که رودولف آرنهایم در ۱۹۴۹ گفته است «هیولا به تصویر خود ما و نوع زندگی‌ای تبدیل شده که ما انتخاب کرده‌ایم» و، به قول فرانک مک‌کانل، «هر دوره‌ای از تاریخ هیولایی را که لیاقتش را دارد برمی‌گزیند و نشان می‌دهد». اما هیچ الگوی ساده و سرراستی در کار نیست که بتواند اشکال بسیاری را توضیح دهد که هیولا در فیلم‌های ترسناک متأخر به خود گرفته است ـ به هر حال همه‌ی هیولاها تجلّی ترس‌ها و تمایلات جنسی سرکوب‌شده‌ی ما یا نقصان اجتماعی و نگرانی‌های بزرگسالان نیستند. اما میان مثلاً هیولا به عنوان شرّی غیرقابل بخشایش (***جن‌گیر***، ***هالووین***، ***دیمَین: طالع نحس ۲***، ۱۹۷۸، ***کریستین***، ۱۹۸۳) و هیولا به‌مثابه چیزی در فراسوی خیر و شر (***کَری***، ***دوباره زندگی می‌کند***، ۱۹۷۸، و ***از منشأ ناشناخته***، ۱۹۸۳) می‌توان تمایزاتی قائل شد. تمایز میان تهدید منفرد (کنت دراکولا، کوسه در فیلم ***آرواره‌ها***، موجودات غیرزمینی در ***بیگانه***، و قاتل دیوانه در ***جمعه‌ی سیزدهم***) و تهدید چندگانه (مردگان زنده‌ی فیلم رومرو، خانواده‌ی مَنسون در فیلم ***هاتر اسکلتر*** (۱۹۷۶)، اشباح انتقام‌جو در فیلم ***سه*** (۱۹۸۰)، دسته‌ی مردان گرگنما در ***زوزه*** (۱۹۸۱)، و ماکیاولیستهای فیلم ***چیز***) همه‌ی این مقولات را دربرمی‌گیرد. ریخت‌شناسی هیولاها، گرچه با این خطر روبه‌روست که فیلم ترسناک به موزه‌ای از شخصیت‌های وحشتناک یا موجودات غیرانسانی تبدیل شود، در صورت بسط داده شدن می‌تواند ابزار بسیار ارزشمندی باشد برای تشریح و تصویر کردن امکاناتی که این ژانر پیش رو دارد و آن نوع ترسی که می‌تواند مخاطب را در چنگ خود بگیرد و به درستی بر او تأثیر بگذارد.

به علاوه از آن‌جا که فیلم ترسناک مدرن، مانند تقریباً تمامی هنرهای عامه‌پسند معمولاً در قسمت‌ها و چرخه‌های مختلف یا مجموعه‌ای از متون ارائه می‌شود (می‌توان نام این گرایش را اصل بهره‌برداری یا تقلید یا راهبردی برای سرمایه‌گذاری ایمن گذاشت)، یکی از وظایف اصلی منتقدان در این زمینه بررسی سیر چرخه‌ها یا زیرژانرها یا الگوهای خاص است. [...] برای نوشتن تاریخ فیلم ترسناک مدرن لازم است که فیلم با مضمون تعقیب و فیلم خون‌آشام‌های مدرن را بر بستر دیگر چرخه‌ها و زیرژانرهای متداخل قرار داد، از جمله، برای مثال، فیلم‌هایی که پس از ***تورباغه‌ها*** (۱۹۷۲) و ***آرواره‌ها*** می‌آیند که

انسان را در برابر خطری از دنیای طبیعت قرار می‌دهند؛ داستان‌های تسخیرشدن انسان‌ها (*ترس در آمیتویل*، ۱۹۷۹، و *پولترگایست*) و جن‌زدگی (*جن‌زدگی جوئل دیلینی*، ۱۹۸۲، *روبی*، ۱۹۷۷، *آمیتویل ۲: تسخیر*، ۱۹۸۲)؛ کابوس‌های زیست‌محیطی مثل *پیشگویی* (۱۹۷۹) و *انسان‌واره‌هایی از اعماق* (۱۹۸۰)؛ و فیلم‌های پیشگوها و رؤیابین‌ها، از *رویای مرگبار* (۱۹۷۱) تا *فرستنده* (۱۹۸۲) و *کابوس در خیابان الم* (۱۹۸۴).

از آن‌جا که زیرژانرهایی از این قبیل علاوه بر فیلم در رمان‌ها هم پیدا می‌شوند، یک زمینه‌ی بسیار مهم برای بررسی فیلم ترسناک مدرن و معاصر رمان‌های ترسناک بازاری دو دهه‌ی هفتاد و هشتاد است. از *بچه‌ی رزمری* و *دیگری* (۱۹۷۲) تا سیل اقتباس از رمان‌های استیون کینگ در سال‌های ۱۹۸۳ (*منطقه‌ی مرگ*، *کوجو*، *کریستین*) و ۱۹۸۴ (*آتش‌باز*، *بچه‌های مزرعه*)، استودیوهای بزرگ اساساً کار ساخت فیلم‌های ترسناک را مستلزم اقتباس از رمان‌های پرفروش دانسته‌اند. (در این میان رمان‌های بی‌شماری که بر اساس فیلم‌ها نوشته شده است اهمیتی درخور در این بررسی نخوهد داشت، هرچند که این آثار بازاری مطمئناً گواهی هستد بر محبوبیت ژانر ترسناک در دو دهه‌ی هفتاد و هشتاد و وابستگی صنعت‌های سرگرمی‌سازی به یکدیگر.) فیلم‌های ترسناک تلویزیونی هم مانند داستان‌های ترسناک می‌توانند بستری مهم برای فیلم‌هایی باشند که از اواخر دهه‌ی شصت به روی پرده‌ی سینماها آمدند، هم به این دلیل که فیلم‌سازانی چون استیون اسپیلبرگ، جان کارپنتر، وس کریون، و توبی هوپر همگی فیلم‌های تلویزیونی ساخته‌اند و هم [...] به این دلیل که فیلم ترسناک وقتی برای نمایش در ساعات پربیننده‌ی تلویزیون ساخته می‌شود شکلی کاملاً متفاوت به خود می‌گیرد. به علاوه کتاب‌های مصوّر و در دهه‌ی هشتاد کلیپهای موسیقی راک هم الگوی فیلم‌های ترسناک قرار گرفته‌اند و هم از آن‌ها الگوبرداری کرده‌اند.

توجه کافی به زیرژانرها و چرخه‌های فیلم ترسناک و به روابط رسانه‌ها در حوزه‌ی وسیع‌تر ژانر ترسناک تأکیدی خواهد بود بر تنوع و قابلیت اقتباس و همین طور تداوم یافتن ترسناک مدرن. با قرار دادن ژانر ترسناک در پیوستار گسترده‌تر فرهنگ عامه که به لحاظ ایدئولوژیکی و فرمال در حال ترکیب و نوسازی دائم است، مرزهایی که این ژانر را مشخص می‌کنند بسیار مبهم می‌شوند. تحت تأثیر نیازهای بازار، علائق مخاطبان، جوّ سیاسی و فرهنگی جامعه، و عناصری که هر هنرمند به این ژانر می‌افزاید، ژانرهای عامه‌پسند با یکدیگر ترکیب می‌شوند، بر یکدیگر اثر می‌گذارند، و در طی فرایند تکرار و دگرگونی مدام تکامل می‌یابند. یکی از نتایج این فرایند فیلمی است چون *عزیزترین مامان* (۱۹۸۱)، ترکیبی از ملودرام خانوادگی، داستان کارآگاهی، و «فیلم زندگی‌نامه‌ای» قدیمی که بخش اعظم تصاویر و مضامین خود را از فیلم ترسناک گرفته است. همین‌طور است مورد فیلم‌های *شب مهمانی فارغ‌التحصیلی* (۱۹۸۰) و *قطار وحشت* (۱۹۸۰) که کاملاً به‌عنوان فیلم‌های ترسناکی مانند فیلم‌های *هالووین* و *جمعه‌ی سیزدهم* تبلیغ می‌شدند. گرچه در هر دو فیلم قاتلی دیوانه مرتکب جنایت می‌شود، این فیلم‌ها ساختاری بسیار شبیه به فیلم‌های معمایی کلاسیک دارند؛ به همراه مجموعه‌ای از سرنخ‌های اسرارآمیز و مظنونین احتمالی. اما دو فیلم *شب مهمانی فارغ‌التحصیلی* و *قطار وحشت* به نوبه‌ی خود تأمین‌کننده‌ی عناصر بسیاری از فیلم‌های کارآگاهی جدید بوده‌اند، از جمله فیلم‌های *ماشین شارکی* (۱۹۸۱)، *من هیأت منصفه‌ام* (۱۹۸۲)، *گونه‌ی درخطر* (۱۹۸۲)، و *طناب محکم* (۱۹۸۴) که کارآگاه را در برابر حریفی هیولاگونه قرار می‌دهند که ظاهراً از قلمروی وحشت پا به این فیلم‌ها گذاشته است. به قول لیو برودی، «این روزها درک دلیل جذابیت فیلم ترسناک برای درک جذابیت فیلم به طور کلی بسیار اهمیت دارد، چرا که اکنون فیلم‌های مختلف و متفاوت پر شده‌اند از موتیف‌ها و مضامین فیلم ترسناک».

بالاخره این که برای یافتن جایگاه ژانر ترسناک در بافت فرهنگ عامه‌ی معاصر نه فقط باید مسائل اقتباس، تقلید، و «انتشار» را در نظر گرفت، بلکه باید رابطه‌ی میان

ژانر ترسناک و دیگر ژانرهای سینمایی محبوب در دو دهه‌ی هفتاد و هشتاد را نیز لحاظ کرد. برای مثال، ظهور فیلم ترسناک مدرن را باید در مناسبت با افول داستان فاجعه و ظهور مجدد داستان جنگ هسته‌ای در اوایل دهه‌ی هشتاد بررسی کرد که هر دو مانند ژانر ترسناک نوعی حس آسیب‌پذیری و توانایی انسان برای بقا را به تصویر می‌کشند. بسیاری از فیلم‌های ترسناک هم که نوجوانان را به عنوان هیولا و نجات‌یافته و بیش‌تر قربانی هیولا تصویر می‌کنند در فیلم ***پورکی*** (۱۹۸۱) و دیگر کمدی‌های جنسی درجه‌ی آر نمود می‌یابند. به همین ترتیب رؤیای بسیار سنتی شجاعت و قهرمانی و ایثار در دنیایی از ارزش‌های مطلق و نیروهای برتر، رؤیایی که در فیلم‌های ***جنگ ستارگان*** (۱۹۷۷) و ***مهاجمان صندوقچه‌ی گمشده*** (۱۹۸۱) و تعدادی دیگر از فیلم‌های ماجرایی فانتزی و فضایی تجلی یافته است، پاسخ خود را به اشکال مختلف در بسیاری از فیلم‌های ترسناک چون ***زنده است*** و ***سپیده‌دم مردگان*** می‌گیرد که موقعیت‌هایی را برای ما به نمایش درنمی‌آورند که در آن‌ها تمایزات اخلاقی و سیاسی و معنوی کاملاً آشکار و روشن باشد. و همان‌طور که ویروین سابچک به شکلی مؤثر ثابت کرده است، بسیاری از فیلم‌های ترسناک پس از ***بچه‌ی رزمری*** را که بر کودک و خانواده تمرکز دارند در بهترین حالت می‌توان به عنوان دنباله‌ی ملودرام‌های خانوادگی مانند ***آدم‌های معمولی*** (۱۹۸۰) و فیلم‌های علمی‌خیالی از ***برخورد نزدیک از نوع سوم*** (۱۹۷۷) تا ***مرد ستاره‌ای*** (۱۹۸۴) تفسیر کرد. با انتخاب فیلم ترسناک به عنوان راهنمای خود می‌توانیم در ماهیت «تأثیر» و «تقلید» و معنای «ژانر» و «الگو» در فرهنگ عامه‌ی معاصر به بازاندیشی بپردازیم و با این کار در درک خود از فیلم ترسناک نیز بازنگری کنیم.

[...]

در عین حال که فیلم ترسناک را می‌توان آخرین تجلی کهن‌الگوهای گسترده و پارمانتیک و اسطوره‌های روانی ـ جنسی دانست، این نکته‌ی مهم را نیز باید در نظر داشت که فیلم ترسناک به نوعی رخدادهای بزرگ و موضوعات خبرساز و مهم در تاریخ امریکا پس از ۱۹۶۸ را دراماتیزه کرده و به آن‌ها واکنش نشان داده است: نوسان در «شاخص‌های اقتصادی کلیدی» و تلاش برای جهت‌دهی دوباره به سیاست‌های خارجی و داخلی کشور؛ غائله‌ی واترگیت و عقب‌نشینی بطئی از ویتنام؛ کمبود نفت و بحران گروگانگیری در ایران؛ ظهور راست نو و اکثریت اخلاقی در امریکا؛ و بحث‌های مداوم درباره‌ی سقط جنین، بودجه‌ی نظامی، و حقوق زنان. به علاوه، فیلم ترسناک معاصر را می‌توان به عنوان شاخص و تفسیری بر آن چیزهایی قلمداد کرد که غالباً شرایط فرهنگیِ کلّیِ عصر ما معرفی شده است: به قول سابچک، «بحرانِ پدرسالاری بورژوایی»؛ خودشیفتگی، پسامدرنیسم، و مفهوم آخرالزمان؛ و رویکرد این عصر به تکنولوژی و مرگ و طفولیت.

ژانر ترسناک مدرن به اندازه‌ی هر شاخه‌ی دیگر از هنر عامه‌پسند معاصر بازتاب‌دهنده‌ی نظرات و سلایق متغیر ما، ترس‌ها و سوداهای متنوع ما، و برداشت ما از آن چیزی است که به مسائل اخلاقی و سیاسی و اجتماعی فرد و جامعه شکل می‌دهد. اما «بازتاب دادن» مفهوم بسیار محدودی است، چون همان‌طور که فیلم ترسناک می‌تواند از عناصر ارتجاعی تا رادیکال را تجربه کند، هم‌چنین می‌تواند واقعیات، سبک‌ها، و تناقضات فرهنگ امریکا را به چالش بطلبد، ساده کند، و توضیح دهد. به هر حال این ژانر بسیار جاه‌طلب است ـ دست کم به این دلیل که به قول کَوین فیلم‌های ترسناک «بیانگر تداخل منحصربه‌فردِ ساختارهای شخصی و اجتماعی و اسطوره‌ای‌اند». ژانر ترسناک رابطه‌ی میان انسان و هیولا، طبیعی و غیرطبیعی، دیوانه و عاقل، طبیعی و ماوراءالطبیعی، خودآگاه و ناخودآگاه، رؤیا و کابوس، و متمدن و بدوی را تعریف و بازتعریف و روشن و مبهم می‌کند. البته این مقولات بسیار فرار و این تقابل‌ها بسیار مبهم‌اند، اما همین مقولات و تقابل‌ها هستند که در درک ما از زندگی نقشی اساسی دارند.

□

◄ پی‌نوشت‌ها:

1. teenie – kill
2. slice – and – dice
3. Industry Code of Self – regulation
4. ***The Burning***

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی