وحشت لذت: فیلم ترسناک معاصر و نظریه‌ی پست‌مدرن

تانیا مادلسکی
ترجمه‌ی احسان نوروزی

در *گروندریسه* (۸-۱۸۵۷)، توصیف کارل مارکس از امر کاپیتالیستی به‌مثابه گرگ‌آدم، تبدیل می‌شود به تأییدیه‌ای پرشور بر فعالیت‌های آن موجود. مارکس به ما می‌گوید «گرسنگی گرگ‌آدم‌وار» امر کاپیتالیستی، که دائماً او را سوق می‌دهد به نشاندن «کارِ مرده» (یعنی [کاری] که توسط آدم‌ها به همراه ماشین انجام می‌شود) به‌جای «کار زنده»، به شیوه‌ای از تولید می‌انجامد که در آن، «مدت زمان کار دیگر تنها مقیاس و منبع ثروت نخواهد بود». از این‌رو، به قول یکی از شارحین، «کاپیتالیسم فراهم‌کننده‌ی بنیان مادّی تحقق آتی رؤیای دیرینه‌ی بشر است: رهایی از کار شاق» (بالبوس:۱۹۸۲، ۴۱). منتقدان مارکس کوشیده‌اند او را در نقش دانشمند دیوانه، با بصیرت‌اش در مورد معجزاتی که با تغذیه‌ی اشتهای پایان‌ناپذیر گرگ‌آدم ظهور می‌کند، قرار دهند. نویسندگانی از ژاک الول گرفته تا ایساک بالبوس (با وارد ساختن عنصر روایت) اظهار کرده‌اند که اجازه‌دادن به امر کاپیتالیستی برای انجام تجربه‌گری لجام‌گسیخته‌اش در «کارگاه آفرینش‌های کثیف» ـ انباشتن انواع و اقسام کار مرده ـ اصولاً نمی‌تواند مایه‌ی خیر بشر باشد.

این منتقدان مدعی‌اند که افزایش و کثرت کار مرده ـ تکنولوژی ـ، به‌جای رهاساختن حقیقیِ انسانیت از طریق آزاد کردن‌اش از بند کار شاق، منتهی شده است به تجاوز به حیات ذهنی، اخلاقی و احساسی مردم؛ از همین‌رو، آنان را از میل به تغییر اجتماعی ناتوان ساخته است. به قول ژاک الول، که نفوذ تکنیک به درون تمام وجوه بشری را ردگیری کرده، «همچنان که زندگی در شهر بزرگ برای بخش اعظم ساکنانش غیرقابل‌تحمل شده، تکنیک‌های سرگرم‌سازی هم توسعه یافته‌اند. به ناگزیر، برای قابل‌پذیرش کردن محنت‌های شهری، سرگرم‌سازی‌ها گسترش یافته‌اند؛ لزومی که مثلاً ظهور صنعت هیولاییِ تصویر متحرک را تضمین کرد». در کاپیتالیسم توسعه‌یافته، روایت‌مان تغییر مسیر می‌دهد ولی ژانر همان است که بود: رهایی فیزیکی ـ افزایش زمان فراغت ـ به قیمت مُرده‌زنده‌پرستی روحانی است. گفته می‌شود شکل‌های متعدد لذت آسان و کاذب به توده‌ها عرضه می‌شود تا آن‌ها را از پوچی مفرط‌شان بی‌خبر نگاه دارد. از همین‌رو، آشکار است که ما در کار شاق هیولای اعظم، فرهنگ توده‌ای، گرفتار آمده‌ایم؛ فرهنگی که منتقدانی خاص از جمله بعضی از اعضای مکتب فرانکفورت و پیروان‌شان آن را مساوی با ایدئولوژی دانسته‌اند. در واقع، از نظر مکتب فرانکفورت، فرهنگ توده‌ای بر تغییری اساسی در ماهیت ایدئولوژی که از دوران مارکس به بعد رخ داده تأثیر گذاشته است: آن‌چه روزگاری «توهّم به‌لحاظ اجتماعی لازم» بود اکنون به «ابزار فریب‌کاری» بدل شده و قدرتش چنان است که در نگاه شرور تئودور آدورنو، «همگرایی [/سازگاری/conformity] جایگزین آگاهی شده است».

امروزه بسیاری مایل‌اند اعتقاد داشته باشند که دیگر رویکردهای فریخته‌تر به این مسأله، از تعبیر مکتب فرانکفورتی‌ها از فرهنگ توده‌ای به‌مثابه ماشین هیولایی و یکپارچه‌ی ایدئولوژیک، فراتر رفته‌اند. این افراد اغلب اوقات آثار رولان بارت را به‌عنوان نمونه‌ی چنین سبقتی برمی‌شمرند. ولی وقتی بارت متضاد فرضِ فرهنگ توده‌ای (مثلاً سینما) به‌عنوان ایدئولوژی را طرح می‌کند و می‌گوید «ایدئولوژی سینمای جامعه است» به‌زعم من، باید بپرسیم چنین چیزی تا چه اندازه ما را از پیش‌فرض‌هایی، که به خیال‌مان طرد کرده‌ایم، دور می‌سازد. آیا بارت در این‌جا تلویحاً نمی‌گوید که هم سینما و هم ایدئولوژی، به‌هم‌پیوسته و بدون شکاف پیا تضاد، آن چیزی را می‌آفرینند که مکتب فرانکفورت «همنوایی جعلی» جامعه‌ی توده‌ایِ همسان‌گر (Conformist) می‌نامند؟

از نظر بسیاری از اعضای مکتب فرانکفورت، هنر والا نیروی واژگون‌کننده‌ای است که می‌تواند در مقابل همنوایی جعلی بایستد. مشخصاً در این مرحله‌ی خاص است که بعضی از نظریه‌پردازان معاصر نظری مخالف ابراز می‌دارند. در کتاب ***ضدزیباشناسی***، مجموعه مقالاتی متأخر در باب فرهنگ پست‌مدرن، هال فاستر، ویراستار کتاب نیاز به گذر از ایده‌ی زیباشناسی به‌عنوان مقوله‌ای منفی را متذکر می‌شود و می‌گوید اهمیت انتقادی تعبیر و مفهوم امر زیباشناختی به‌مثابه [امری] واژگون‌کننده، دیگر امروزه «عمدتاً واهی» است. اما به هر حال، باوجود چنین اعلام نظرهایی، که به‌قدر کافی در ادبیات پست‌مدرنیسم به چشم می‌خورد، من معتقدم می‌توان نشان داد که بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها اتفاقاً در همین نوع تفکر تقابلی درباب فرهنگ توده، که مشخصه‌ی آثار مکتب فرانکفورت است، سهیم‌اند. برای مثال، نوشته‌های بارت درمورد لذت را در نظر بگیرید. گرچه نادرست است که همچون بعضی از منتقدان اصرار بورزیم بر این نکته که بارت همیشه خط تمایزی مشخص میان لذت و ژوئیسانس قائل است (چرا که در ***لذت متن*** او منکر وجود چنین تقابل سفت و سختی می‌شود)، اما به هر جهت هربار که بارت به موضوع فرهنگ توده‌ای می‌پردازد، آماده است که خطی سرراست بکشد میان لذت که در سویه‌ی مصرف‌کننده می‌گنجد و ژوئیسانس که در تقابل با لذت است. در ذیل بخشی بی‌نظیر از ***لذت متن*** را می‌آوریم که در آن، بارت با بحث درمورد برتری خوانش متنی مبتنی بر انکار و تکذیب *(disavowal)* آغاز می‌کند و با نکوهش سرسری فرهنگ توده‌ای ختم می‌کند:

> *بسیاری از خوانش‌ها منحرف هستند و تلویحاً بیان‌گر گسست، شکاف. درست همان‌طور که کودک می‌داند مادرش مذکر نیست و همزمان معتقد است که هست ... خواننده نیز می‌تواند مکرر بگوید: «می‌دانم این‌ها فقط کلمه‌اند، ولی چه توفیری دارد ...از میان همه‌ی خوانش‌ها، خوانش تراژدی منحرف‌ترین‌شان است: من از شنیدن خودم که داستانی می‌گویم که پایانش را می‌دانم لذت می‌برم: می‌دانم و نمی‌دانم، چنان با خودم رفتار می‌کنم که گویی نمی‌دانسته‌ام: به‌خوبی می‌دانم که ادیپوس افشا خواهد شد، که دانتون با گیوتین اعدام می‌شود، ولی چه توفیری دارد...در قیاس با داستانی مهیج که فرجامش نامعلوم است، در این‌جا [هنگام خوانش تراژدی که پایانش را می‌دانیم] فراموشی لذت و پیشروی ژوئیسانس وجود دارد (امروزه در فرهنگ توده‌ای با مصرف عظیم «مهیج‌ها» و ندرت ژوئیسانس مواجهیم).*

هر کس که بحث تأثیرگذار کریستین متز را مبنی بر این که طرد، عنصر سازنده‌ی لذت تماشاگر در سالن سینماست، خوانده باشد به سختی خواهد توانست به این عقیده‌ی بارت تن دردهد که فرهنگ توده‌ای مصرف‌کننده را از این تجربه‌ی «منحرف» محروم می‌کند. و هر کس که با محصولات هنری یکسان‌شده ـ داستان‌های ژانری و فرمول‌بندی‌شده ـ که در جامعه‌ی توده‌ای تکثیر می‌شوند آشنایی داشته باشد ناگزیر اذعان خواهد کرد که پذیرش چنان آثاری مشخصاً منوط به این است که آگاهی‌مان از فرجام و ماحصل‌شان را معلّق کنیم ـ مثلاً همچنان که منتقدان می‌گویند، این آگاهی که گنگستر «دست‌آخر در خیابان‌ها کشته خواهد شد». اشارات بارت روشن‌گر هستند اما نه از بابت پرتوی که مستقیماً بر مسأله‌ی فرهنگ والا/توده‌ای می‌تابانند بلکه چون آشکارا نمونه‌ای است از گرایش منتقدان به این که فرهنگ توده‌ای را به «دیگری» آن چیزی تبدیل کنند که در آن برهه‌ی زمانی غالب است ـ و افزون بر این، می‌کوشند سویه‌ی دیگر را فقط به این خاطر که گفته می‌شود به مصرف‌کنندگان لذت می‌بخشد تحقیر کنند.

درحالی که ***لذت متن*** بارت به یکی از آثار معتبر و اصلی پست‌مدرنیسم تبدیل شده، از این بابت کماکان در ایده‌های قدیمی‌تر مدرنیستی پیرامون هنر گرفتار مانده است. لاینل تریلینگ، ناقد مدرنیست، در مقاله‌ای با عنوان «فرجام لذت» که در ۱۹۶۳ نوشته شده اظهار می‌کند که هنر والا خود را وقف حمله به لذت کرده، تا حدودی

بدین‌خاطر که لذت قلمرو هنر توده‌ای است: «ما از ایده‌ی هنری که مصرف‌گرا و راحت باشد حذر داده شده‌ایم، چه برسد به هنری که مجلل هم باشد». او در ادامه‌ی بحث چنین استدلال می‌کند که از نظر یک مدرنیست، لذت امری مرتبط با «چیز ظاهرفریب» است ـ با اخلاقیات، عادات و رفتارهای بورژوایی ـ و اشاره می‌کند «نابودی آن‌چه «چیز ظاهرفریب» لحاظ می‌شود، یکی از اقدامات مهم ادبی دوران ماست». از این رو، همچنان که مشهور است، تریلینگ ادعا می‌کند مدرنیته‌ی زیباشناختی در وهله‌ی نخست انگیزشی خصمانه دارد.

«چیز ظاهرفریب» یا «ذائقه‌ی بورژوایی» هدف مهم متفکران معاصر باقی می‌ماند و پست‌مدرنیسم نیز کماکان به‌عنوان دشمن‌اش نظریه‌پردازی می‌شود. درواقع، ممکن است چنین گفته شود که بسیاری از طرفداران پست‌مدرنیسم به‌خاطر همین نگاه خصمانه‌ترش، به نسبت مدرنیسم، آن را ستوده‌اند و معتقدند پست‌مدرنیسم جنگی تمام‌عیار به راه انداخته علیه مقوله‌ی وسعت‌یافته‌ی «چیز ظاهرفریب»، که حال هم دربرگیرنده‌ی وجوه معنایی است (بارت از «رژیم معنا» سخن می‌گوید) و هم فُرمی. به‌طور مثال، ژان فرانسوا لیوتار در مقاله‌ای باعنوان «پاسخ به پرسش: پست‌مدرنیسم چیست؟» آشکارا پست‌مدرنیسم و مدرنیسم را در نسبت‌شان با «لذت» در تقابل با هم قرار می‌دهد. از نظر لیوتار، دغدغه‌ی مدرنیسم با فُرم بدین معنا بود که هنوز می‌توانست از عهده‌ی فراهم آوردن «مصالح تسکین یا لذت» بیننده یا خواننده برآید [درحالی که امر پست‌مدرن] «خود را از تسکین فُرم‌های خوب محروم می‌کند، اتفاق نظر بر سر ذائقه‌ای که امکان تقسیم عمومی نوستالژی به امر دست‌نیافتنی را فراهم می‌سازد». لازم است متوجه باشیم که لیوتار تا چه‌حد در خصومت مکتب فرانکفورت سهیم است، گرچه دغدغه‌ی او نه صرفاً محکوم کردن همنوایی *جعلی* بلکه حمله به همه‌ی همنوایی‌ها ـ اجماع و اشتراک نظرها ـ است؛ همنوایی به‌عنوان امری کاذب که هدفش در عرصه‌ی «سیاست فرهنگی» ارائه‌ی آثار هنری «خوش‌ساخت» و «آسایش‌بخش» است.

گرچه لیوتار در جایی دیگر متذکر شده بود که «تفکر از طریق تقابل‌ها، خلاق‌ترین روش‌های آگاهی پست‌مدرن نیست» ولی به‌نظر نمی‌آید او خود را به تمامی از این شیوه رهانیده باشد. لذت (یا «آسایش» یا «تسکین») دشمن متفکر پست‌مدرن باقی می‌ماند چراکه به قضاوت چنین متفکری، لذت همان ابزاری است که مصرف‌کننده را با سیاست فرهنگی موجود یا «ایدئولوژی غالب» منطبق می‌کند. گرچه ممکن است کسی ادعا کند این نگرش خودش فراهم‌کننده‌ی «مصالح تسکین و لذت» برای منتقد است، اما دست‌کم می‌توان این بحث را طرح کرد که امروزه فرهنگ توده‌ای طرف «چیز ظاهرفریب» قرار دارد و به قول ماتی کالینسکو، فقط «توهّم سلیقه» است «توهّمی که توسط ایدئولوژی دستکاری شده»؛ فرهنگ توده‌ای مخاطبانش را با رضایت خاطر کاذب وعده‌ی لذت‌هایی به‌همان‌اندازه دروغین و بی‌روح می‌فریبد. در واقع، فیلم ترسناک معاصر ـ فیلم‌های موسوم به کم‌هزینه و فیلم‌های سلّاخی ـ نمونه‌ی جالب ناقض چنان نظراتی است. بسیاری از این‌گونه فیلم‌ها حمله‌ای بی‌سابقه را علیه تمام آن‌چه فرهنگ بورژوازی گرامی می‌دارد انجام می‌دهند ـ چیزهایی همچون دستگاه‌های ایدئولوژیک خانواده و مدرسه. شرح مختصر لیونارد مالتین درمورد یکی از فیلم‌های نمونه‌ی این ژانر، ***Brood*** (۱۹۷۹) به کارگردانی دیوید کرانبرگ و با بازی سامانتا اگار را در نظر بگیرید: «اگار جفت خود را می‌خورد درحالی که دلقک‌های کوتوله پدربزرگ‌ها و آموزگاران جوان و دوست‌داشتنی را تا سرحد مرگ با چکش‌های چوبی می‌زنند». معدودی از فیلم‌ها، همچون ***کشتار با اره‌برقی در تگزاس*** (۱۹۷۴) عملاً به‌خاطر رابطه‌ی خصمانه‌شان با جامعه و فرهنگ معاصر ستایش شدند. در این فیلم، مردانی از یک خانواده که به‌خاطر تکنولوژی پیشرفته از کار سلّاخی بی‌کار شده‌اند به آدم‌خواری رو می‌آورند. فیلم به ماجرای سلاخی‌شدن گروهی از جوانان می‌پردازد که با وُن به مسافرت رفته‌اند. بخش عمده‌ی فیلم،

ماجرای تعقیب شدن سُلی، آخرین بازمانده‌ی گروه، توسط مردی به نام لیثرفیس (صورت‌چرمی) است که قربانیانش را با اره‌برقی به کامِ مرگ می‌فرستد. رابین‌وود این فیلم را به عنوان تجسّم نقد سرمایه‌داری تحلیل کرده، چرا که فیلم ترسیم‌کننده‌ی هم وحشت آدم‌هایی که به قتل دیگران می‌پردازند و هم وحشت خَود نهاد خانواده است، چون فیلم تلویحاً نشان می‌دهد که هیولا همانا خود خانواده است.

در بعضی فیلم‌ها، این حمله به زندگی معاصر تجسّم‌بخش خود همان چارچوبی است که بسیاری از منتقدان فرهنگی به کار گرفته‌اند. در ***سپیده‌دم مردگان*** (۱۹۷۹) اثر جورج رومرو طرح داستانی مربوط به زامبی‌هایی است که یک مرکز خرید را در دست می‌گیرند؛ فیلم‌نامه‌ای که ترسیم‌کننده‌ی بدترین ترس‌های منتقدان فرهنگی است که دیرزمانی‌است توده‌های بی‌اراده و بی‌روح را همچون موجوداتی زامبی تصویر می‌کنند؛ تحت تسلط فرمان‌های بیگانه‌کننده که امر به خرید می‌کنند. و در ***ویدئودروم*** (۱۹۸۲) دیوید کرانبرگ، خود ویدئو به هیولا تبدیل می‌شود. ماجرا که از پیتزبورو آغاز می‌شود، درمورد انسان‌هایی است که تحت انبوه سیگنال‌های ویدیویی قرار می‌گیرند و دیگر قادر نیستند میان اوهام و واقعیات تمایز قائل شوند. یکی از تأثرات این سیگنال‌ها بر قهرمان فیلم، ظهور زخمی شکافته بر شکم اوست، به‌طوری که جنایتکاران می‌توانند با فروکردن نوار ویدیو درون آن، او را برنامه‌ریزی کنند. موقعیت قهرمان به وضعیت شیزوفرنیک جدیدی تبدیل می‌شود که ژان بودریار در بحث پیرامون تأثیرات ارتباطات توده‌ای چنین توصیفش کرده است:

اگر به‌درستی سخن بگوییم، باید گفت این وضعیت وحشت عمومی (terror) دیگر نه هیستری و نه پارانویای فرافکنانه بلکه کاملاً متناسب با شیزوفرنی است: بسی بیش از نهایت هر چیز، آشفتگی آلوده‌ی هرآن‌چه که بدون مقاومتَ ارتباط می‌یابد، محاصره می‌کند، و رسوخ می‌یابد، بدون هاله‌ی محافظت شخصی، بی‌آن که دیگر حتی بدن بتواند محافظ باشد... شیزوفرن بی‌بهره از مکان، فارغ از خود و گشوده به روی همه چیز، در عظیم‌ترین سردرگمی زیست می‌کند. (بودریار، ۱۹۸۳)

یکی از جنایت‌کاران فیلم ***ویدئودروم*** در حالی که کاستی را درون زخم فرو می‌کند می‌گوید «باید کاملاً خودَت رو به روی ما باز کنی». به‌نظر می‌آید این‌جا از عرصه‌ای که مطابق سنت «لذت» نامیده می‌شود دور افتاده‌ایم و به چیزی که *ژوئیسانس* نامیده می‌شود نزدیک شده‌ایم؛ مبحثی که اصطلاحات ارجحش «شکاف‌ها»، «زخم‌ها»، «درزها»، «ترک‌ها»، «گسست‌ها» و امثالهم هستند.

علاوه براین، اگر همان‌طور که رولان بارت تأکید می‌کند متن «قلب(anagram)ای برای بدن‌مان است»، پس متن معاصر وحشت را می‌توان به‌درستی قلب بدن شیزوفرنیک دانست، که آشکارا در فیلم کرانبرگ تَصویر شده است. بدنی تکه‌پاره و فاقد آن نوع انسجامی که معمولاً به سینمای روایی عامه‌پسند منتسب می‌شود. از این‌رو همان‌طور که بودریار آگاه‌مان می‌کند، اصطلاحاتی نظیر «پارانویا» و «هیستری» که پیش از این منتقدان فیلم برای تحلیل شخصیت‌ها و نیز سازوکار متنی این فیلم‌ها به کار می‌بردند، دیگر امروزه چندان در عرصه‌ی فرهنگ توده‌ای کارایی ندارد و به همین ترتیب، اصطلاحات جهانی‌تر همچون «لذت روایی» نیز ازمدافتاده شده‌اند.

آن‌چه در بحث‌های پیرامون «لذت روایی» محل مجادله است، همان چیزی است کَه بسیاری آن را «همنوایی ظاهرفریب» غایی می‌پندارند، برترین ساخته‌ی ایدئولوژیک ـ «نفس بورژوا» (bourgeois ego). نظریه‌پردازان معاصر فیلم تأکید می‌کنند که لذتْ «تقویت‌گر نفس» است و روایتْ نخستین ابزاری است که فرهنگ توده‌ای از آن بهره می‌گیرد تا این لذت را فراهم و مدوّن کند. از نظر استیون هیث، روایت‌های هالیوود نسخه‌هایی از «رمانس خانوادگی» یا «آثار رمان‌گونه»ی قرن‌نوزدهمی هستند و کارکردشان «به‌یادسپاری تاریخ سوژه‌ی منفرد» از طریق فرایندهای همذات‌پنداری، تداوم روایی، و سازوکار بستار

است. ژولیا کریستوا در مقاله‌ای پیرامون وحشت در فیلم، با عنوان «حذف به قرینه‌ی خوف و اغوای آیینه‌وار»، سینمای عامه‌پسند را به شکل مشابهی محکوم می‌کند:

گره‌ی وحشت/اغوا...از طریق تجارت سینمایی نوعی اغوای ارزان‌قیمت تبدیل می‌شود. به‌سرعت پرده‌ی حجاب بر وحشت کشیده می‌شود و فقط رهایی کاتارسیس‌وار باقی می‌ماند؛ برای مثال در کارهای بازاری متوسط‌الحال، برای آن‌که فیلم در گستره‌ی سلیقه‌ی خرده‌بورژوازی باقی بماند، زمینه‌ی همذات‌پنداری‌های خودشیفته‌وار را فراهم می‌کنند و بدین‌ترتیب، تماشاگر با «اغوایی تک‌پولی» ارضا می‌شود. (کریستوا، ۱۹۷۹)

ولی همچنان که فرد و خانواده در بسیاری از این فیلم‌ها به موحش‌ترین شکلِ ممکن مثله (*dis*-member) می‌شوند، آثار رمان‌گونه همچون رمانس‌های خانوادگی نیز در فرایند اوراق‌شدن قرار می‌گیرند.

در وهله‌ی نخست، این فیلم‌ها نه تنها می‌کوشند پایان‌هایی باز داشته باشند تا احتمال ساخت ادامه‌های بی‌شمار را حفظ کنند بلکه اغلب تلاش می‌کنند با به‌هم ریختن انتظار تماشاگر برای پایان، او را خرسند کنند. مشهورترین نمونه‌های این گرایش، قطعات پایانی غیرمترقبه‌ی فیلم‌های بریان دی‌پالما است ـ برای مثال، صحنه‌ی پایانی *کَری (۱۹۷۶)* که دستی از درون قبر بیرون می‌آید. در ***مرده‌ی شرور***، ***هالووین***، و ***جمعه‌ی سیزدهم***، هیولاها و قاتلان که گمان می‌رود کشته شده‌اند بارها و بارها برمی‌خیزند و قتل‌عام را آغاز می‌کنند. در پایان ***مرده‌ی شرور*** *(۱۹۸۳)*، به نظر می‌آید هیولاها پس از خنثی‌کردن هزاران تلاش برای نابودی‌شان، دست‌آخر در سکانس مفصل آتش‌سوزی پایانی نابود شده‌اند ولی در آخرین نمای فیلم، وقتی که قهرمان در نور روز قدم می‌گذارد، دوربین به سرعت به‌سویش می‌رود، او که روبرمی‌گرداند چهره‌اش را وحشت فرا می‌گیرد. در سکانس پایانی ***هالووین*** (۱۹۷۸)، پرستارِ بچه به جایی که قاتل در آن کشته شده نگاه می‌کند و آن را خالی می‌یابد و می‌گوید «واقعاً که لولو خورخوره بود».

در وهله‌ی دوم ـ این وجهی است که عموماً توسط روزنامه‌نگاران مطبوعات عامه‌پسند به بحث و بررسی گذاشته شده ـ این فیلم‌ها تمایل دارند طرح داستانی و رشد شخصیت را که عنصر اساسی ساختمان آثار رمان‌گونه بود به حداقل برسانند یا از آن بی‌نیاز شوند. در فیلم ***هار*** *(۱۹۷۷)* اثر دیوید کرانبرگ، مریلین چمبرز که ستاره‌ی فیلم‌های هرزه است نقش زنی را بازی می‌کند که تحت عمل پیوند پوست قرار می‌گیرد و تمام اطرافیانش را به نوعی هاری مبتلا می‌کند. نشانه‌ی بیماری‌اش زخمی در زیربغل‌است که از درونش اسلحه‌ای بیرون می‌پرد و قربانیانش را مثله و تکه‌پاره می‌کند. گرچه فیلم حاوی صورت ظاهری یک طرح داستانی است، اما عمده‌ی فیلم به تصویرکشیدن صحنه‌های حملات مریلین، قربانیان و قربانیانِ قربانیانش می‌گذرد. جالب این‌که، گرچه به نظر می‌رسد روایت فیلم بر پایه‌ی اصل مجاز مرسل (metonymy) است، اما مجاز مرسل در این فیلم (بیماری مسری‌ای که نام اثر بر آن دلالت دارد) تبدیل می‌شود به ابزاری که روایت را *نابسامان* (disordered) می‌کند و چشم‌اندازی از جهانی را نشان می‌دهد که دیگر مرکزی ندارد. فیلم‌هایی همچون ***شیدا*** و ***جمعه‌ی سیزدهم*** و دنباله‌هایش در این فروکاستن طرح داستانی و شخصیت گامی پیش‌تر می‌روند. در ***جمعه‌ی سیزدهم*** (۱۹۸۰) گروهی از جوانان به اردویی تابستانی آورده شده‌اند و هرگاه که هر زوجی برای معاشقه بیرون می‌روند کشته می‌شوند. آدم‌های فیلم عملاً قابل جایگزینی با یکدیگر هستند چراکه هیچ چیز خاصی درموردشان به عنوان فرد نمی‌دانیم و هیچ اثری هم از نقطه‌ی اوج فیلم وجود ندارد ـ صرفاً واریاسیون‌های مختلفی از مضمون سلّاخی که الگویی کمابیش قابل‌معکوس‌شدن به دست می‌دهد.

در نهایت، نیازی به توضیح نیست که وقتی آدم‌بدها و قربانیان شخصیت‌هایی چنین بسط‌نیافته، محو و کم‌رنگ و به همان اندازه غیرهمدلی‌برانگیز هستند، همذات‌پنداری

خودشیفته‌وار تماشاگر دائماً سخت‌تر و سخت‌تر می‌شود. درواقع، می‌توان گفت بعضی از فیلم‌ها نوعی همذات‌پنداری غیرهمدلی‌برانگیز را فرامی‌خوانند، که تماشاگر از روا داشتن‌اش به خود خرسند می‌شود، همان‌طور که از تحقق نیافتن انتظاراتش در مورد بستار فیلم خرسند می‌شود. رابین وود درمورد ***کشتار با اره‌برقی در تگزاس*** می‌نویسد «اخیراً تماشای مجدد فیلم به همراه تماشاگران جوان و نیمه‌نشئه که هر حمله‌ی صورت‌چرمی به همتایان این جوانان بر روی پرده را تشویق و تحسین می‌کردند، تجربه‌ای موحش بود». حرف‌هایی مشابه را می‌توان درمورد فیلم‌هایی همچون ***هالووین*** و ***جمعه‌ی سیزدهم*** هم گفت؛ آثاری که نقطه‌نظر قاتل را اتخاذ می‌کنند و تماشاگر را در جایگاه حضور نامرئی و بی‌نامی قرار می‌دهند که در میان شور و شعف تماشاگران، نمایندگان خود بر روی پرده را یکی یکی نابود می‌کند. این نوع خودویران‌گری شورانگیز از سوی توده‌ها، در بافت دیگری توسط بودریار به بحث گذاشته شده است ـ در تحلیلش از مرکز ژرژ پمپیدو که در پاریس که توریست‌ها میلیون میلیون بدان وارد می‌شوند، ظاهراً برای ابتیاع و مصرف فرهنگ، ولی در عین‌حال به منظور جلو انداختن فروپاشی ساختمان که دارای مشکلات ساختاری است. این نکته نیز حاوی پارادوکس مشابهی است که فیلم ***سپیده‌دم مردگان*** (۱۹۷۹)، فیلمی درمورد زامبی‌هایی که یک مرکز خرید را تصرف می‌کنند، در سراسر مراکز خرید ایالات متحده به فیلم مطلوب نیمه‌شب‌ها تبدیل شد. در هر دو مورد، توده‌ها از سقوط و اضمحلال همان فرهنگی لذت می‌برند که به‌نظر می‌آمد مشتاقانه حمایتش می‌کردند. به نظر می‌آید در این‌جا با نسخه‌ی دیگری از واکنش دوپاره‌و «منحرف» که مطلوبِ نظر رولان بارت بود مواجهیم.

فیلم وحشت معاصر به «فیلم دیگری» بودن نزدیک می‌شود، چیزی که تیه‌ری کونتزل معتقد است فیلم روایی کلاسیک همیشه مشغول پنهان کردنش است، «فیلمی که در آن، تصاویر ابتدایی جایی در روند روایت نمی‌یابند، صورت‌بندی حوادث که در ماتریسی فُرمی گنجانده شده‌اند نظم پیش‌رونده‌ای نمی‌یابند، تماشاگر/سوژه هرگز در...نظام غالب تولید و مصرف خاطرجمع نمی‌شوند، چنین چیزی فیلم وحشت (terror) بی‌وقفه خواهد بود». این ژانر، چه در فُرم و چه در محتوا، نظریات آن دسته از نظریه‌پردازان را که دیدگاهی متخاصم با فرهنگ توده اتخاذ کرده‌اند نقش بر آب می‌کند. آن نوع هنر توده‌ای که من به بحث‌گذاشته‌ام ـ آن نوع فیلم‌ها که در سینماهای روباز مخصوص ورود با ماشین و سالن‌های زهواردررفته‌ی پایین شهر به نمایش درمی‌آیند و در صفحات روزنامه‌های محلی به بحث گذاشته می‌شوند ـ همان‌قدر آخرالزمانی و نهیلیستی، و دربرگیرنده‌ی معنا، فُرم، لذت و چیزهای ظاهرفریب هستند که بسیاری از انواع هنر والا (high). مسلماً چنین چیزی تصادفی نیست. از آن‌جا که ژان فرانوا لیوتار تأکید می‌کند پست‌مدرنیسم «زیباشناسی امر والا (sublime)» است، آن‌گونه که ایمانوئل کانت این مفهوم را تئوریزه کرد، ذکر این نکته جالب است که کانت ارتباط نزدیکی میان ادبیات والا و ادبیات وحشت (terror) می‌دید و علاوه بر این، تفاوت‌شان را تاحدودی ناشی از تفاوت آموختگیِ مخاطب می‌دانست: «درواقع، بدون بسط و توسعه‌ی ایده‌های اخلاقی که به یمن فرهنگ مقدماتی (preparatory culture) آن را والا می‌نامیم، فرد تحصیل‌نکرده به‌ندرت وحشتزده به نظر خواهد رسید». و به‌قدر کافی شواهد وجود دارد که معکوس عبارت کانت نیز عاری از حقیقت نیست، زیرا فیلمی همچون ***کشتار با اره‌برقی در تگزاس*** که به نظر می‌آید در اصل به گونه‌ای طراحی شده که فرد تحصیل‌نکرده را بترساند، به‌عنوان هنری والا ـ یا دست‌کم «هنری اصیل» ـ منتقدی همچون رابین وود را می‌ترساند. وود می‌نویسد «***کشتار با اره‌برقی در تگزاس***...نیروی هنر اصیل را کسب می‌کند ...و همچون «کابوسی جمعی»، روح نگرش منفی را مورد مداقه قرار می‌دهد، شهوتی یکپارچه به نابودی‌ای که به‌نظر می‌آید درست زیر سطح آگاهی جمعی مدرن نهفته است». در واقع منتقد آموخته‌ی خبره در فرهنگ مقدماتی فیلم می‌تواند برای ارزش‌های هنری فیلمی همچون ***کشتار با***

اره‌برقی در تگزاس چارچوبی متقاعدکننده بسازد، مادام که هنر به تئوریزه شدن در قالب نفی و انکار ادامه دهد، و مادام که ما خواهان آن باشیم که به‌طور سازش‌ناپذیری تقابلی باشد.

به هرجهت، ما به جای تأیید و تصدیق منظر رابین وود، می‌خواهیم دریابیم این فیلم‌ها چه چیزی درمورد «حدود» رویکرد متخاصم که از «وحشت مستمر» بهره می‌گیرد به ما می‌آموزند. بالاخص زنان دلایل مهمی برای انجام چنین کاری دارند. در مقاله‌ی تریلینگ «فرجام لذت»، او تقریباً به شکلی ضمنی اشاره می‌کند که به قول فرهنگ لغت آکسفورد، «لذت به معنای تحقیرآمیزش گاهی در الهه‌های مؤنث تجلی می‌یابد». حال که لذت به اصطلاحی یکسره تحقیرآمیز تبدیل شده، باید منتظر دیدن گرایشی روزافزون به تجسم بخشیدن آن به‌مثابه یک زن باشیم. و درواقع، در فیلم ترسناک معاصر نیز متجلی می‌شود در قالب آموزگار مؤنث جوان و دلنشینی که تا سرحد مرگ از دلقک‌های کوتوله کتک خورده (*Brood*)، نوجوان زیبای موبوری که تحت تعقیب هیولای دیوانه‌ی اره‌به‌دستی قرار دارد (***کشتار با اره‌برقی در تگزاس***)، یا پرستار بچه‌ای جذاب و نازنین که در سراسر فیلم ***هالووین*** توسط نمونه‌ی بزرگ‌شده‌ی بچه‌ی قاتل در ابتدای فیلم تهدید می‌شود. نکته‌ی حائز اهمیت این که برخلاف مدعای معمول، در بسیاری از این فیلم‌ها جنس مؤنث نه فقط به‌خاطر این که تجسم لذت جنسی است بلکه بدین‌خاطر تغذیه می‌شود که مظهر بسیاری از وجوه چیز ظاهرفریب است ـ برای مثال پرستار بچه مشخصاً نمایان‌گر اقتدار خانوادگی است. این نکته نیازمند تأکید است زیرا فمینیسم نیز در این عرصه با منتقدان متخاصم متحد گشته و متذکر شده که ما زنان نیز توسط این چیز ظاهرفریب سرکوب شده‌ایم. ولی این به منزله‌ی نادیده گرفتن این نکته است که به تعبیر عمیق از این مسأله، ما زنان نیز چه به شکل تاریخی و چه به شکل جسمانی با آن [چیز ظاهرفریب] همذات‌پنداری کرده‌ایم.

علاوه براین، همچنان که لیندا ویلیامز متذکر شده که در فیلم ترسناک، زن معمولاً در سویه‌ی هیولا قرار داده می‌شود حتی وقتی قربانی‌اش است، من نیز در طرحی که در ابتدای این جستار آوردم یادآور شدم که زن عموماً با هیولای فرهنگ توده‌ای مرتبط دانسته می‌شود. این نکته جای تعجب ندارد زیرا همچنان که دیدیم، فرهنگ توده‌ای معمولاً به عنوان عرصه‌ی لذت سهل و سخیف ـ «لذت به معنای تحقیرآمیزش» ـ تئوریزه شده است. از این رو، به تعبیر آن داگلاس، «زنانه‌کردن فرهنگ امریکا» مترادف ظهور فرهنگ توده‌ای است. و در منظر دیوید کرانبرگ، فرهنگ توده ـ دست‌کم بخش ویدیویی‌اش ـ از آن رو هولناک است که مخاطبانش را زنانه می‌کند. در ***ویدیودروم***، گشودگی و داوطلبانگی گیرنده‌ی رسانه‌ها، از طریق صورت خیالی زنانه (زخم شکافته در شکم) و موقعیت‌یابی زنانه ترسناک و منزجرکننده نمایانده می‌شود: قهرمان توسط نوار ویدیو مورد تجاوز قرار می‌گیرد. وقتی بودریار می‌گوید «آشفتگی آلوده‌ی هرآنچه که بدون مقاومت ارتباط می‌یابد، محاصره می‌کند، و رسوخ می‌یابد، بدون هاله‌ی محافظت شخصی، بی‌آن که دیگر حتی بدن بتواند محافظ باشد...» درواقع، تجربه‌ی حاصل از رسانه‌های گروهی را در قالب تجاوز تعریف می‌کند: بدون مقاومت، بدون محافظ، بدون تسلط. دست‌کم چنین به‌نظر می‌رسد. و بااین‌همه، آن تسلطی که چنین متون عامه‌پسندی، از طریق تأثیر در بستار اثر یا فراخواندن همذات‌پنداری‌خودشیفته‌وار، ناممکن می‌سازند اغلب از طریق فرافکنیِ تجربه‌ی سلطه‌پذیری و بی‌دفاعی به بدن مؤنث دوباره بروز می‌کند. بدین‌طریق، این متون تماشاگران مرد را قادر می‌سازند که به‌نوعی از وحشت (terror) فاصله بگیرند. و مطابق معمول، این تماشاگر مؤنث است که «به‌راستی» از «تسکین و لذت» محروم می‌شود. زنان که دسترسی‌شان به لذت منتفی شده، در عین این که به‌خاطر مظهر آن بودن مجازات می‌شوند، شاید در بهترین موقعیت برای به چالش گرفتن کلّ زیباشناسی متخاصم با لذت باشند. در حداقل شرایط، شاید ما زنان دوست داشته باشیم پیش از تصمیم‌گیری برای طرد آن، کمی تجربه‌اش کنیم.

فارغ از این، این وظیفه کماکان برای پست‌مدرنیست‌ها باقی است که تأمل کنند درباب این نکته‌ی طنزآمیز که وقتی منتقدان «صنعت هیولایی تصویر متحرک» را محکوم می‌کنند تاحدودی در حال تکرار ادا و اطوار همان متونی هستند که طرد می‌کردند. پس مسأله‌مان چنین چیزی می‌شود: چگونه نگرشی متخاصم می‌تواند رویکردش نسبت به هنری که خودش به‌شکلی روزافزون متخاصم است، حفظ کند؟ هال فاستر در کتاب ***امر ضدزیباشناختی*** مدرنیسم را دیگریِ پست‌مدرنیسم می‌داند و به‌درستی می‌پرسد «چگونه می‌توانیم از مدرنیسم فراتر رویم؟ چگونه می‌توانیم از برنامه‌ای گسست کنیم که از بحران ارزش می‌سازد ...یا [چه‌طور می‌توانیم] به فراسوی دوران پیشرفت پیش‌روی کنیم...*یا از ایدئولوژی امر تخطی‌تخطی کنیم؟*» فاستر تصریح نمی‌کند که فرهنگ توده تا کجا دیگریِ پست‌مدرنیسم است اما به هر حال پرسش‌هایش کماکان نافذ است.

بخشی از جواب شاید در این نکته نهفته باشد که از نظر بسیاری از هنرمندان، تخطی و قانون‌شکنی آن‌قدر که برای نظریه‌پردازان ارزش است، مهم محسوب نمی‌شود. انبوه تلاش‌های هنری معاصر را شاید بتوان تأییدی بر همین مسأله دانست؛ علی‌رغم کوشش‌های نظریه‌پردازان برای تبدیل این آثار به فعالیت‌هایی تقابلی. در ادبیات، مشهورترین نمونه‌ی حاضر از رویکرد متفاوت و دوستانه به هنر عامه‌پسند ***نام گل سرخ*** (۱۹۸۰) اومبرتو اکو است که نشأت‌گرفته از ماجراهای معماآمیز شرلوک هلمز است. رمان‌های مانوئل پوییگ (مثلاً ***بوسه‌ی زن عنکبوتی*** [۱۹۷۹]) به تعمق در لذت‌های فیلم‌های عامه‌پسند پرداخته است.در هنرهای بصری، سلف‌پرتره‌های سیندی شرمن دربرگیرنده‌ی بالماسکه‌های هنرمند در جامه‌ی چهره‌های فیلم‌های قدیمی هالیوود است. نمایشگاه «طبیعت بی‌جان» که به کوشش ماروین هیفرمن و دایان کیتن به راه افتاد شامل عکس‌های تبلیغاتی متعلق به استودیوهای فیلم‌سازی هالیوود بود. در عرصه‌ی فیلم، راینر ورنر فاسبیندر کماکان به ملودرام‌های هالیوودی وفادار است؛ ویم وندرس و بتی گوردون به فیلم نوآر رجعت کرده‌اند؛ لورا مالووی و پیتر وولن به فانتاستیک بازگشته‌اند؛ والی اکسپورت به علمی - تخیلی و قس‌علی‌هذا.

معدود نظریه‌پردازانی شروع کرده‌اند به تأیید این بسط و گسترش‌ها ولی معمولاً برای نفی‌شان. فردریک جیمسون در مقاله‌ای متأخر با عنوان «پست‌مدرنیسم و جامعه‌ی مصرفی» با طرح این مسأله که هنر دیگر «انفجاری و واژگون‌کننده» نیست نتیجه گرفته که پس هنر دیگر «انتقادی، منفی (negative)، مجادله‌برانگیز...تقابلی و امثالهم نیست». جیمسون می‌گوید به‌نظر می‌رسد هنر متأخر درعوض به تولید تصاویر و کلیشه‌هایی می‌پردازد که از گذشته‌ی فرهنگی عامه‌پسندمان اخذ شده‌اند. به‌هرحال، من به جای اشتراک با این نظر بدبینانه‌ی جیمسون در مورد این گرایش، می‌خواهم با نکته‌ای کوچک از آسایش و لذت این بحث را به پایان برم. شاید هنرمند معاصر با غیرمتخاصم بودن به معنی مدرنیستی‌اش کماکان واژگون‌کننده باقی بماند، و شاید تاحدودی از این رو به گذشته‌ی فرهنگی عامه‌پسندمان بازگشته تا آخرین جاهایی که لذت در آن رؤیت شده را، پیش از این‌که توسط اشراف و اوباش سنگسار شود، بیابد.

□

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی