

رتوریک بدن‌های آسیب‌پذیر در سینمای وحشت

کندال آر. فیلیپس | مهدی ملک

کندال آر. فیلیپس استاد دپارتمان ارتباطات و مطالعات رتوریک دانشگاه سیراکوز در آمریکا است. او جدا از مقالات متعددی که در نشریاتی چون فیلم کوارترلی منتشر کرده است از سال 2000 به بعد چندین کتاب در زمینه‌ی مطالعات رتوریک سینمای ژانر وحشت به چاپ رسانده که از جمله مهمترین آن‌ها «برونفکنی ترس‌ها: ژانر وحشت و فرهنگ آمریکایی» در سال 2005 است. جدیدترین کتابش با عنوان، «مکان تاریکی: رتوریک وحشت در سینمای اولیه آمریکا» چند ماه پیش منتشر شده است.

مهدی ملک: پیش از هر چیز می‌خواهم نظر شما را درباره‌ی **رابین وود** و پروژه‌ی او که در فصل کابوس‌های آمریکایی در کتاب «هالیوود از ویتنام تا ریگان و پس از آن...» جمع‌بندی شده است، بدانم. آیا مشابهتی میان کار شما و پروژه‌ی وود وجود دارد؟

کندال فیلیپس: در وهله‌ی اول می‌خواهم از شما به خاطر فرصتی که برای گفتگو به من دادید تا بتوانم مباحثی را با خوانندگان آپاراتوس به اشتراک بگذارم تشکر کنم. عمیقاً معتقدم فرهنگ عامه می‌تواند دریچه‌های مهمی را به روی شیوه‌ای که فرهنگ در آن عمل کرده و از آن مهمتر تغییرات آن بگشاید.

در ارتباط با پرسش شما باید بگویم که این اثر رابین وود عمیقاً مرا تحت‌تاثیر قرار داد. وود فیگوری کلیدی نه تنها در فیلم به مثابه‌ی صنعت یا هنر که در مطالعات فرهنگی است. وود همچنین از نخستین متفکران احترام‌برانگیزی است که فیلم‌های وحشت را جدی گرفت. اغلب، حتی تا به امروز، پژوهشگرانی که به فرهنگ، حتی فرهنگ عامه، علاقه مندند سینمای وحشت را تنها به مثابه‌ی نمونه ناخوشایندی از «فرهنگ سطح پائین» در نظر می‌گیرند. وود تشخیص داد که مسئله‌ی فرهنگی مهمی در فیلم‌های وحشت وجود دارد که ارزشمند است تا آن‌ها را جدی گرفت.

من در تلاش برای اندیشیدن درباره‌ی ژانر وحشت به مثابه‌ی فضای مهمی در فرهنگ ما دنباله‌رو او به حساب می‌آیم. آنجا که تا حدودی کار من متفاوت می‌شود این است که خوانش من بیش از مارکسیسم یا روانکاوی، از دل سنت رتوریک بیرون می‌آید. برای من این سنت تنها به گفتاری نوشته‌های سیاسی محدود نیست بلکه بیشتر به مسیرهای گشودهای ختم می‌شود که در آن فرهنگ، معنا را به پیش می‌برد، آن را به گردش درآورده، به چالش می‌کشد و در نهایت آن را دگرگون می‌کند. بنابراین آنجا که وود مایل است تا بر مفاهیمی مانند سرکوب، به ویژه در سرمایه‌داری متأخر تمرکز کند من بیشتر بر زمینه‌های فرهنگی خاصی معطوف می‌شوم که در خلال آن فیلم‌های خاصی واجد معنا می‌شوند. این موضوع اغلب شامل جنبه‌هایی از فرهنگ - سکسوالیته، طبقه یا نژاد - را در برمی‌گیرد که به حاشیه رانده شده یا سرکوب شده‌اند و با این حال با دینامیک‌های دیگری در فرهنگ مشارکت می‌کنند.

مفهوم اصلی‌ای که به من کمک کرد تا شیوه‌ای که در آن فیلم‌ها واجد معنا می‌شوند را دریابم، «(رزونانس)» (تشدید) بود. من مشخصاً به نوعی از لرزه‌های همدلی‌برانگیزی فکر می‌کنم که جنبه‌های یک فیلم را با عناصری در فضای گسترده‌تر فرهنگ پیوند می‌زند که به واسطه‌ی آن ما حتی هنگامی که چیزی شگفت‌انگیز-شبیبه هیولا یا روح- را بر پرده نگاه می‌کنیم، همچنان حسی از «واقعیت» به ما دست می‌دهد. آن چه فیلم‌های وحشت در قیاس با دیگر ژانرها بیشتر قادر به انجام آن هستند این است که این فیلم‌ها نه تنها به چیزهای حسی از واقعیت و معنا می‌بخشند که علاوه بر آن انتظارات مخاطب را نیز در هم می‌شکنند. این عامل شوکه‌کننده‌ای است که هم باعث خلق حس لذت از ترس می‌شود و هم راهی برای برهم زدن فرضیاتی است که ما با آن‌ها جهان را می‌فهمیم.

تا آن جا که می‌دانم شما در پی کشف ترومای زمانه در فیلم‌های وحشت، کتاب‌ها، سخنرانی‌ها و به طور کلی در هر چیزی که بتوان آن را متن نامید، هستید. کشف و برملا کردن تروما در فیلم‌های وحشت اساساً چه تفاوتی با دیگر متون دارد؟

بدون شک تروما ریشه‌ی بسیاری از هنرهای ما است. خواه این ترومای خسران و اندوه باشد یا ترومای جسمانی. هنگامی که ما در پی آفرینش منظرهای تازه‌ای از جهانمان هستیم با این دقایق تروماتیک فردی یا جمعی روبه‌رو می‌شویم. در واقع، چیزی از جنس تروما در هر معنایی از هنر وجود دارد، شکلی از اختلال و آشنایی‌زدایی از جهان. به طور بی‌واسطه‌تر، وقایع تروماتیکی مانند جنگ و مرگ و ویرانی اغلب به مبنایی برای آفرینش هنری بدل می‌شوند. بر این مبنا به نظر می‌رسد حداقل سه ساحت در باب اندیشیدن درباره‌ی تروما و هنر وجود داشته باشد: بازنمایانه، تمثیلی و تأثری (affective).

از دید من بسیاری از فرم‌های هنر و ادبیات و حتی ژانرهای سینما ساحت بازنمایانه را در رجوع به تروما به کار می‌گیرند. آن‌ها لحظات تروماتیک و وقایع را به مثابه صحنه‌ای برای چیدمان تصویری خود به کار می‌گیرند آن چنان که رمان‌های بزرگی مانند زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند؟ یا در جبهه‌ی غرب خبری نیست، روایت‌هایشان را در دل تروماهای تاریخی واقعی جنگ به کار می‌گیرند یا نویسندگانی مانند نجیب محفوظ که بر تغییرات تروماتیک در فرهنگ، برای نمونه در سه‌گانه‌ی قاهره، تأکید می‌کنند.

از دید من ژانر وحشت کمتر بر بازنمایی تروماهای فرهنگی واقعی تمرکز کرده و در عوض بر ثبت‌های تمثیلی و تأثری تأکید می‌کند. منظور من از تمثیل نوعی از سمبولیسم است که وود تشخیص می‌دهد آن‌جا که برای نمونه از دید او هیولا به صورت تمثیلی به تنش‌های فرهنگی سرکوب شده اشاره می‌کند.

برای من در این باب جذاب‌ترین بعد ثبت تأثری است. منظور من از آن شیوه‌ای است که در آن این فیلم‌ها احساساتی را برمی‌انگیزند که مشابه احساساتی است که در فرهنگی گسترده‌تر پا می‌گیرد. برای نمونه نخستین فیلم‌هایی که «فیلم‌های وحشت» نامیده شدند را در نظر بگیرید، [دراکولا](#) و [فرانکنشتاین](#). در 1931. این سال یکی از بدترین سال‌های «رکود بزرگ» در ایالات متحده است و از این رو به طور قابل بحثی این احساس که جهان به واسطه ناکامی‌های اقتصادی و سیاسی عظیم زبر و رو شده است خود را در جهان‌های زبر و رو شده‌ی داستان‌هایی نشان می‌دهد که در آن‌ها مرده‌هایی از گور برمی‌خیزند تا از زنده‌ها تغذیه کنند. یا برای نمونه‌ای دیگر لحن بسیار نیهیلیستی‌ای که از 1968 به فیلم‌های وحشت آمریکایی نفوذ کردند و رابطه‌اش با وقایع این سال را در نظر بگیرید: قتل مارتین لوتر کینگ، رهبر جنبش احقاق

حقوق سیاهان، ترور رابرت کندی، وکیل و سیاستمدار، حمله‌ی عید تت* و رشد این احساس که فرجام جنگ آمریکا در ویتنام شکستی خفت بار است.

اگر به پرسش طرح شده بازگردیم، فیلم‌های وحشت به طور ویژه‌ای برای من با تروما در ساحات تمثیلی و تأثیری گره خورده‌اند.

در مدیوم سینما کدام خصوصیات ژانر وحشت است که آن را بیش از هر ژانر دیگری مستعد بیان استعاری تروماهای تاریخی می‌کند؟

فکر می‌کنم این جایی است که مفهوم «تأثیر» مهم می‌شود. هنگامی که ما فیلمی را می‌بینیم به خصوص در سالن سینما به همراه دیگران، به فضایی وارد می‌شویم که در آنجا احساسات جمعی مخاطب به وسیله‌ی کارگردان جهت می‌یابد. سالن سینما بسیار شبیه فضای رویاست و من اغلب به این فکر می‌کنم که این سالن نمونه ایده‌آلی از آن چیزی است که میشل فوکو آن را هتروتوپیا می‌نامد، فضاهایی که به شکلی غیرمعمول تعریف می‌شوند. ما به سالن‌های سینما می‌رویم تا شکلی از واقعیت تغییر یافته را تجربه کنیم و به این شیوه، همانطور که بسیاری اشاره کرده‌اند، سالن سینما نوعی از فضای رویامانند است. «رویاهایی» که ما با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم خوشایند یا شاید برانگیزاننده‌اند. با این حال فیلم‌های وحشت چیزی بیش از برانگیزانندگی را در خود دارند، آن‌ها سرکش و شوکه‌کننده‌اند یا حداقل برای من تأثیرگذارند. از دید من، کیفیات کلیدی فیلم‌های وحشت، به ویژه طیفی از فیلم‌های وحشت که به نظر می‌رسد واقعاً توجه عموم را به خود جلب می‌کنند، آن‌هایی هستند که با دینامیک‌ها، تنش‌ها و احساسات فرهنگی گسترده‌تری گره خورده‌اند و شامل عناصر حیاتی‌اند که انتظارات تماشاگران را نقش بر آب می‌کنند. مثالی می‌زنم که خوانندگان با آن آشنا باشند: روانی آلفرد هیچکاک برای صحنه‌ی دوش حمام مشهور است که در آن شخصیت اصلی با سبک بصری خیره‌کننده‌ای ناگهان کشته می‌شود. صحنه‌ی دوش نسبتاً زود، بدون اخطار و پیش‌بینی قبلی اتفاق می‌افتد. آن‌چه برای من جذاب است لحظاتی است که بلافاصله پس از نمایش بصری منقطع و شوکه‌کننده خود قتل می‌آید: دوربین به آرامی از زن مقتول فاصله گرفته و برای چند ثانیه در حمام درنگ می‌کند آن چنان که ما صدای ریزش آب از دوش را می‌شنویم. سپس دوربین به آرامی از حمام بیرون می‌رود و به تدریج به سمت پنجره‌ای حرکت می‌کند که در آنجا ما صدای نورمن بیتس را می‌شنویم که درباره‌ی خون فریاد می‌کشد و آنگاه به سرعت پایین می‌آید تا دریابد زن مقتول کیست. قتل زن، ماریون کرین، بسیار زود اتفاق می‌افتد و سپس به جای اینکه سریعاً سراغ قسمت بعدی فیلم برویم، هیچکاک در این لحظه درنگ می‌کند؛ هنگامی که قهرمان مرده است و به نظر می‌رسد روایت به ناگاه متوقف شده است. ما به مثابه‌ی تماشاگر، حداقل برای لحظاتی، بدون داشتن درکی از معنا، در فضای روایت سرگردان می‌مانیم. این برای من تأثیر بسیار مشابهی با تروما دارد که در آن واقعه‌ی تروماتیک درک ما از انسجام را برانداخته و ما را بدون وضوح یا معنا تنها می‌گذارد.

به نظر من وحشتناک‌ترین فیلم‌ها جنبه‌هایی از این آشوب شوکه‌کننده را در خود دارند و برای من این هسته‌ی اصلی پیوند فیلم‌های وحشت با تروما است.

شما در مکان تاریخی نوشته‌اید که در سینمای آمریکا پیش از سال 1931، دغدغه‌ی فیلم‌ها تعریف هویتی آمریکایی در

مقابل فرهنگ مهاجران بود و در این میان هیولاهای به تمثیلی از مهاجران و کارگران بدل می‌شدند. نظر شما درباره‌ی هیولاهای فیلم‌های وحشت اروپایی در آن سال‌ها چیست؟ آیا می‌توان آن را به وحشتی پیش‌گویانه از ظهور فاشیسم یا نازیسم ربط داد؟ به ویژه در اکسپرسیونیسم آلمان؟

با نظر شما صد در صد موافقم. من در کتاب جدیدم، مکان تاریکی جذب شیوه‌ای شدم که در آن روایت‌های وحشت اولیه با ساخت هویت ملی آمریکایی گره خورده‌اند. در این فیلم‌های اولیه مسئله این بود که «دیگران» - افرادی از نژادها، قومیت‌ها و حتی جنسیت‌های دیگر- اغلب به صورت هیولا بازنمایی می‌شدند. به علاوه، این روایت‌های اولیه به شکل ماهرانه‌ای نقطه‌ی دید آمریکایی را شکل می‌دادند. نقطه‌نگاهی که درباره‌ی عقاید دیگران به ویژه خرافات موضعی بسیار پراگماتیک، منطقی و به شدت شک‌گرایانه داشت. البته این فیلم‌های اغلب مشابه، آن «دیگرانی» را به تصویر می‌کشیدند که مهاجر محسوب می‌شدند و زنان را نیز به مثابه موجوداتی ناکارآمد، تماماً مذهبی، ساده‌لوح و لبریز از خرافات غیرعقلانی شامل می‌شدند. در این راه، این فیلم‌های وحشت اولیه، دیگری مهاجر را مورد تمسخر قرار می‌دادند و همزمان آن‌ها را به شکل چیزی هیولوار به تصویر می‌کشیدند.

چیزی مشابه را می‌توان در فیلم‌های [اکسپرسیونیستی آلمان](#) به ویژه در آن‌هایی که حسی از بحران در فرهنگ را ارائه می‌دادند تشخیص داد. زوایای عجیب و غریب و طراحی‌های کوبیستی فیلمی مانند [مطب دکتر کالیگاری](#) (1920) به روشنی همراستای فرهنگی هستند که خود را گم کرده است و پیرنگ فیلم نه تنها ملیتی را بازنمایی می‌کند که ناهشیار و مسخ بوده و قادر به انجام کنش‌های وحشتناک است بلکه در توهمی عمیق هم فرو رفته است. در واقع یکی از نخستین تحلیل‌های نظام‌مند فیلم‌های وحشت که این ایده را با جزئیات بیشتری دنبال می‌کند کتاب 1947 زیگفرد کراکائر، از کالیگاری تا هیتلراست.

حالا کشف شیوه‌هایی از فرهنگ متأخر آمریکایی برای من جذاب است که با آن‌ها می‌توان تغییرات سیاست آمریکا و رشد پوپولیسم را در آمریکا و اروپا فهمید. فکر می‌کنم گرایش‌هایی در فیلم آمریکایی و تلویزیون وجود دارد که پیشاپیش به حس عمیقی از ناخشنودی و ناباوری از دولت و مراجع اقتدار اشاره می‌کند. بنابراین به اعتقاد من این شکل از تحلیل فرهنگ عامه پروژه‌ای ادامه‌دار است.

از دید شما در ژانر وحشت ما با بدن انسانی روبه‌رو هستیم که از کارکردهای معمول خود جدا شده و تنها به عرصه‌ی امر سرکوب‌شده تبدیل شده است. این بدن به چیزی که استفاده می‌کند یا مورد استفاده قرار می‌گیرد بدل شده است. به نظر شما کدام تروما بیشترین تأثیر را در این باب داشته است؟ از سوی دیگر در سینمای سال‌های 1960 تا 1980 برای نمونه سینمای آنتونیونی یا برسون نیز ما با بدن‌هایی مواجه هستیم که به اندام‌ها تقلیل یافته‌اند. آیا ترومایی مشترک در کار است؟

فکر می‌کنم حق با شماست. بسیاری از فیلمسازان در ژانرهای مختلف بدن را به مثابه‌ی مکان امر سرکوب‌شده تشخیص داده‌اند. آن‌چه برای من در ژانر وحشت جذاب است تمرکز بر آسیب‌پذیری بدن است. برای نمونه کارگردان آمریکایی جورج رومرو شاید بیش از هر چیز برای معرفی مفهوم مدرنی از زامبی به مثابه‌ی بدنی بدون ذهن مشهور است. این زامبی‌ها نه تنها نامرده‌اند که همچنین می‌آیند تا از بدن زندگان تغذیه کنند. سه‌گانه‌ی اولیه‌ی او، شب مردگان زنده، (1968)

طلوع مردگان (1978) و روز مردگان (1985) این فیگورزامبی را به شیوه‌های قابل توجهی به کار می‌گیرد. در فیلم اول، شب، به نظر می‌رسد زامبی عمیقاً در ارتباط با مبارزات روز آمریکا بر علیه تبعیض نژادی رمزگذاری شده‌اند. **زامبی‌های** سفیدپوست تهدیدی برای بدن قهرمان آمریکایی - آفریقایی به شمار می‌آیند. سپس در طلوع، رومرو معنای زامبی‌های نامرده را تغییر می‌دهد. طلوع، برای خوانندگانی که فیلم را ندیده‌اند، در یک فروشگاه زنجیره‌ای اتفاق می‌افتد که در آن گروه کوچکی سعی می‌کنند تا از طاعون زامبی‌هایی در امان بمانند که مملکت را گرفته‌اند. در اینجا به نظر می‌آید بدن تلوتلو خوران زامبی‌ها به مثابه‌ی نقدی از سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی آمریکایی عمل می‌کند. روز، در پایگاهی نظامی رخ می‌دهد و بر تنش میان دانشمندان و افسران پلیسی که قرار است از آن‌ها مراقبت کنند تمرکز می‌کند. در هر یک از این فیلم‌ها، رومرو آسیب‌پذیری بدن را به بیرون کشیدن و برملا کردن برخی جنبه‌های سرکوب شده جامعه‌ی آمریکا، نژاد، مصرف‌گرایی یا ماتریالیسم پیوند می‌زند.

به نظر من عملکرد بدن به شیوه‌های مشابه را در بسیاری از فیلم‌های ژانر وحشت می‌توان دید. بدن عرصه‌ای برای میل و خطر است و ترس مرزهای بدن را تا جایی به عقب می‌راند که دیگر ژانرها قادر به انجام آن نیستند.

چگونه نمایش ترومای تاریخی در فیلم‌های وحشت می‌تواند فرهنگ و سیاست را تحت تأثیر قرار دهد؟ در صورت امکان درباره‌ی ارتباط میان به یادآوردن و رتوریک با عملکرد سیاسی فیلم‌های وحشت بیشتر توضیح دهید.

در اینجا به نظر من خوب است تا ریشه‌های فرهنگی و ادبی ژانر وحشت یعنی ادبیات گوتیک را در نظر بگیریم. ادبیات گوتیک بر این مفهوم تمرکز می‌کند که گذشته، اغلب گذشته‌ای پر از اشتباه یا بی‌عدالتی، ادامه می‌یابد تا اکنون را تسخیر کند. اشباح نمونه‌های ایده‌آلی از شیوه‌ای هستند که گذشته‌ی ما را تسخیر کرده و در بسیاری از داستان‌های گوتیک، کلید حل این تسخیر در کنش به یادآوردن بی‌عدالتی گذشته و توان پس دادن در زمان حال است. به طور مشابه ایده‌ی نفرین عمیقاً به بی‌عدالتی‌هایی در گذشته مربوط است. در حالی که ژانر وحشت فراتر از داستان‌های اشباح است من هنوز معتقدم رشته‌ای ضخیم از به یادآوردن وجود دارد که با داستان‌های وحشت گره خورده است. اینجا به پرسش شما درباره‌ی سرکوب باز می‌گردم که وحشت اغلب از وقایعی از گذشته می‌آید که ما در پی سرکوب آنها بوده‌ایم اما در این زمان باز می‌گردند تا ما را تسخیر کنند.

- به شکل رتوریک، از دید من فیلم‌های وحشت اغلب به مثابه‌ی شکلی از برانگیختگی درباره‌ی سرکوب‌ها و بی‌عدالتی‌های گذشته و حال، عمل می‌کنند. فیلم‌های وحشت اغلب فضایی مفید برای بازتاب و نمایش موارد سرکوب شده و اضطراب موجود در فرهنگ را فراهم می‌کنند.

چگونه خوانش‌های اجتماعی-سیاسی فیلم‌های وحشت، منظورم خوانش فیلم‌ها در زمینه‌ی اجتماعی-سیاسی آن‌ها، می‌تواند تحلیلی درونماندگار باشد؟ برای نمونه رایین وود در هالیوود ... روایت در سینمای دهه‌ی 1970 را «متونی نامنسجم» می‌نامد که در آن‌ها تضاد میان گرایش‌های اجتماعی-سیاسی و یا حتی الهیاتی (مانند تنش بر سازنده‌ی فیلم‌راننده‌ی تاکسی که از تقاطع گرایش الهیاتی کاتولیسیتی اسکورسوزی و گرایش نئوفاشیستی-آنارشیستی پل شریدر شکل می‌گیرد) انسجام و فروبستگی متن فیلم‌ها را بحرانی می‌کند. آیا ترومای اجتماعی-سیاسی می‌تواند خود را به شکل عناصری فرمال در فیلم‌های وحشت نشان دهد؟

بله. فکر می‌کنم که این مسیر خوبی است. به همین دلیل است که من تحلیل رتوریک را به عنوان رویکردی مناسب برای تحلیل این‌که چگونه گردش معنا در فرهنگ عامه شکل می‌گیرد، انتخاب کرده‌ام. رتوریک در ریشه‌هایش درباره‌ی سازوکارها و کنش‌هایی است که ما از خلال آن‌ها معنا را در جهان برمی‌سازیم. تحلیل رتوریک روش کارآمدی برای ارتباط برقرار کردن میان عناصر فرمال یک متن با ساختارهای گسترده‌تر اجتماعی است که آن را قابل فهم می‌کند. در این راه، تحلیل رتوریک ابزاری برای نقد است که در پی اتصال برقرار کردن میان عناصر فرمال فیلم با زمینه‌اش است تا در ادامه معلوم شود چگونه معنا در این اتصال برساخته می‌شود. البته این شیوه‌ای از فهم چگونگی تضاد معناها با یکدیگر نیز به شمار می‌آید.

به این دلیل است که من فیلم وحشت را نمونه‌ای فوق‌العاده از فرهنگ عامه یافته‌ام. فیلم‌های وحشت در نقاط ترک‌خوردگی فرهنگ عمل می‌کنند، نقاط سرکوب و تنش‌ی که از آن سخن گفتیم. به این شیوه، فیلم‌های وحشت متونی بسیار پیچیده‌اند و راه‌هایی را به کار می‌گیرند که در آن‌ها اتصال عناصر فرمال فیلم و وحشت با نظام معناها، فرهنگی می‌تواند بصیرت‌های مفیدی را در سیاست فرهنگی مهیا کند.

توضیحات:

حمله‌ی عید تت نامی است که به رشته‌ای از عملیات نظامی در جریان جنگ ویتنام داده شده است. این عملیات از 30 ژانویه (مطابق با عید تت یا سال نوی ویتنامی) 1968 آغاز شد و تا تابستان 1969 با شدت و ضعف در مناطق مختلف ویتنام جنوبی ادامه داشت. در این عملیات، ویت‌کنگ‌ها به نیروهای ویتنام جنوبی و آمریکایی حمله کردند. اگر چه این حمله‌ها از نظر نظامی موفقیت زیادی نداشت اما گسترده بودن و شدت آن و نیز پوشش خبری آن در سراسر جهان و به ویژه در داخل آمریکا، افکار عمومی را به شدت بر ضد آمریکا بسیج کرد و تظاهرات ضد جنگ در آمریکا را به دنبال داشت.