نشر رایبد

www.ketab.ir

مسیرهای تاریک

رومرو، کریون، کارپنتر و فیلم وحشت مدرن

کندال آر. فیلیپس

امید برمی
شایان کریمی

سرشناسه: فیلیپس؛ کندال آر.: 1969 (Kendall R. Phillips)
عنوان و نام پدیدآور: **مسیرهای تاریک: رومرو، کریون، کارپنتر و فیلم وحشت مدرن**،
کندال آر. فیلیپس؛ ترجمهٔ امید برمی، شایان کریمی.
یادداشت: عنوان اصلی: ***Dark directions : Romero, Craven, Carpenter, and the modern horror film,c2021***.
موضوع: سینمای وحشت- ایالات‌متحده- تاریخ و نقد
Horror films - United States - History and criticism
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا
شناسهٔ افزوده: برمی، امید(۱۳۷۶) و کریمی؛ شایان(۱۳۷۶): مترجم
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۵/۹
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۶۱۶۴
شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۹۱۲۷۲۱۴
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۳۴۷۱-۶-۲
مشخصات ظاهری: ۲۳۲ص، ۱۴×۲۰/۵س‌م
مشخصات نشر: تهران: رایبد، ۱۴۰۲.

www.ketab.ir

مسیرهای تاریک (رومرو،کریون، کارپنتر و فیلم وحشت مدرن)
اتاق هفتم

نویسنده: **کندال آر. فیلیپس**
مترجم: **امید برمی و شایان کریمی**
ویراستار: **رؤیا رجبی‌خراسانی**
نمونه‌خوان: **فرشیده اسدی**
صفحه‌آرا: **سامان فرازیان**
مدیر هنری و طراح جلد: **محمدرسول شکرانی**
چاپخانه: **عطا**
شابک: **۹۷۸-۶۲۲-۹۳۴۷۱-۶-۲**
چاپ اول: **پاییز ۱۴۰۲**
شمارگان: **۱۰۰۰**

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان منیری‌جاوید
کوچهٔ شهرزاد، پلاک ۴. تلفن: ۰۲۱۶۶۳۴۵۰۶۴
تلفن‌همراه: ۰۹۰۵۱۵۱۳۷۰۲

www.raybodpub.com
info@raybodpub.com
raybodpub

فهرست

سپاسگزاری	۱۱
مقدمه: مؤلف، ژانر و رتوریک‌های وحشت	۱۳
بخش اول: بدن‌های مهارنشده در فیلم‌های جورج رومرو	۳۵
بخش دوم: ابعاد گوتیک در فیلم‌های وس کریون	۱۰۱
بخش سوم: مرزهای ویران در فیلم‌های جان کارپنتر	۱۵۹
پایان‌بندی	۲۱۷
نمایهٔ نام‌ها	۲۲۳
نمایهٔ فیلم‌ها	۲۲۹

www.ketab.ir

مقدمه: مؤلف، ژانر و رتوریک‌های وحشت

سال ۱۹۶۸، سالی بسیار تاریک برای امریکایی‌ها بوده‌است. جنگ ویتنام با حملهٔ عید تت[1] به اوج تراژیک خود رسیده‌بود و وضعیت چنان بد بود که حتی گویندهٔ خبر باسابقه، والتر کرونکیت[2]، اعلام کرد «ایالات‌متحده نمی‌تواند به پیروزی دست یابد». فوریهٔ همان سال، تعداد سربازان کشته‌شدهٔ امریکایی در یک جنگ به بیشترین تعداد خود تا آن زمان، رسیده‌بود و در خانه، افکار عمومی به شکلی دراماتیک به مخالفت با سیاست‌های جانسون برخاسته‌بود. اعتراض‌های دانشجویی سال ۱۹۶۸ به شکلی فزاینده به خشونت کشیده شد و اوج متهورانه و خونین آن در کنوانسیون ملی حزب دموکرات در شیکاگو اتفاق افتاد که پلیس تعداد بسیاری از معترضان را سرکوب و دستگیر کرد. بنا بر گفته‌های بسیاری از افراد، یک روح جنگجو بر تمامی ملت امریکا حلول کرده‌بود. رؤیای انقلاب صلح‌آمیزِ فرزندان گل[3]، پیش از هجوم این تصویرهای خشونت‌بار داخلی و خارجی، از هم فروپاشیده‌بود و گفتمان عمومی به شکلی فزاینده رنگ‌وبوی بدبینانه به خود می‌گرفت.

شاید تاریک‌ترین لحظهٔ سال ۱۹۶۸ قتل‌عام تراژیک رؤیاپردازان توانای یک نسل باشد که رؤیاهایی برای همگان در سر داشتند. در چهارم ژوئن، رابرت کندی، برادر جان اف.کندیِ مقتول، در هتلی در لس‌آنجلس ترور شد؛ آن هم وقتی نخستین پیروزی انتخاباتی خود را در کالیفرنیا جشن می‌گرفت. این پیروزی، او را نمایندهٔ حزب دموکرات برای انتخابات ریاست‌جمهوری معرفی می‌کرد. این رویدادهای سرنوشت‌ساز نقطهٔ پایانی بر امید

www.ketab.ir

1. Tet offensive.
2. Walter Leland Cronkite Jr (1916_2009).
3. peaceful flower_powered revolution.

امریکایی‌ها گذاشت که به روزهای مقدس ابتدای دهۀ شصت و کملوت[1] برمی‌گشت. دقیقاً دو ماه قبل در چهارم آوریل، دکتر مارتین لوتر کینگ جونیورِ کشیش، وقتی بر بالکن هتل لورین در ممفیس تنسی ایستاده‌بود، با گلولۀ تروریست دیگری کشته شد. مرگ کینگ شورش‌های ویران‌کننده‌ای را در شهرهای بزرگ سراسر کشور رقم زد و رؤیای پیشرفت صلح‌آمیز و بدون خشونت مبهم‌تر از قبل شد.

یک تصادف عجیب و کوچک بود که در همان شبِ چهارم آوریل ۱۹۶۸، جورج رومرو[2] و راسل استراینر[3] از پیتزبورگِ پنسیلوانیا به سمت نیویورک می‌آمدند تا برای فیلم وحشتِ کم‌هزینۀشان، «شب مردگان زنده»، پخش‌کننده پیدا کنند.(۱) اگرچه هیچ راهی برای مقایسۀ وحشت حاصل از ترور کینگ و شب‌های شورش پس از آن، با خشونتی وجود ندارد که رومرو و همکارانش روی پرده آورده‌بودند، این دو اتفاق در سطح فرهنگی -یکی واقعی و دیگری فیلمیک- جنبش مشترکی را در روان جامعه ایجاد کردند. در سال ۱۹۶۸، امریکا به فضایی پرخاشگرانه‌تر، بدبینانه‌تر و خشمگین‌تر بدل شده‌بود و فرهنگ عامه این تغییرها را نشان می‌داد. تمرکز این مطالعه نیز بر این گدار سیاه و بازتاب سینمایی آن است.

امریکا، البته و همواره، مکانی خشن بوده و خشونت جایگاهی ویژه و پیچیده در فرهنگ خودارجاع امریکا داشته‌است. فیلم‌های امریکایی نیز همواره این امر را نشان داده‌اند؛ از مشهورترین فیلم‌های اولیۀ صامت گرفته تا کابوکیان، قانون‌گریزان و اسلحه‌به‌دستان را نشان می‌دادند و این عنصرها اجزاء اصلی سینمای امریکا باقی ماندند تا وسترن‌ها و فیلم‌های جنگی و گنگستری و البته فیلم‌های وحشت. تصویرهای وحشتناک -شیطان‌ها و هیولاها و دیوانگان- از زمان اختراع سینما در انتهای قرن نوزدهم، بخشی از سینمای امریکا بوده‌اند و تا حد زیادی، فیلم‌های وحشت معیاری مشخصاً هیجان‌انگیز برای رفتارهای خشن و تاریک امریکا ایجاد کرده‌اند. از این منظر، مهم است که نخستین «دورۀ طلایی» فیلم وحشت امریکایی در سال ۱۹۳۱ آغاز می‌شود؛ یکی از تاریک‌ترین سال‌های رکود بزرگ اقتصادی. در سال ۱۹۳۱، استودیوی یونیورسال ارواح شیطانی دوقلویی را منتشر کرد که پایه‌های فیلم وحشت امریکایی بر آن استوار است؛ «دراکولا» و «فرانکنشتاین».

---

۱. Camelot، امریکایی‌ها برای اشاره به سیاست‌های جان اف. کندی از این واژه استفاده می‌کنند و دورۀ کوتاه ریاست‌جمهوری او را مثالی درخشان از آن چیزی می‌دانند که دولت ایالات‌متحده می‌تواند باشد.

2. George Andrew Romero (1940_2017).

3. Russell William Streiner (1940).

www.ketab.ir

پیش از این در کتابی، **ترس‌های فرافکنی‌شده: فیلم‌های وحشت و فرهنگ امریکایی**[1]، من مسیر تکامل فیلم‌های وحشت امریکایی را با بررسی تأثیرگذارترین فیلم‌ها و شیوهٔ ارتباط آن‌ها با لحظه‌های مشخصی از تاریخ فرهنگی دنبال کردم (۲) یکی از نتیجه‌گیری‌های من در آن کتاب ـ که به نوعی می‌توان آن را تأییدی بر باورهای موجود دانست ـ این بود که فیلم‌های وحشت می‌خواهند به اضطراب‌های وسیع‌تر فرهنگی پهلو بزنند و ترس‌های حقیقی ما را به شکل تمثیل روی مکان اغلب امن‌تری مانند پردهٔ سینما فرافکنی کنند. البته بی‌آنکه تعجب کنیم، با تغییر چرخهٔ اضطراب‌های فرهنگی در قرن بیستم، فیلم‌های بازتاب‌دهندهٔ این اضطراب‌ها نیز تغییر کرده‌اند. بنابراین در **ترس‌های فرافکنی‌شده**، من به ارتباطی اشاره کردم که میان انواع مختلف ژانر وحشت با یک اتفاق فرهنگی مشخص وجود دارد یا با لحظه‌های تاریخی که فیلم‌ها در آن ظهور کرده‌اند و در این باره بحث کردم که این ارتباط می‌تواند نوعی طنین فرهنگی در نظر گرفته شود. مراد من از طنین[2]، نوعی مشخص از روایت وحشت است که تأثیری همدلانه‌تر در ارتباط با اضطراب‌های فرهنگی آن زمان ایجاد می‌کند. هیولاهای استودیوی یونیورسال در این تحلیل، طنین اضطراب‌های دورهٔ رکود بزرگ اقتصادی‌اند؛ چنان‌که ژانر علمی‌تخیلی[3] و وحشت مخصوص «موجودات نخیلی». طنین اضطراب‌های ابتدای دورهٔ جنگ سرد بودند.

در این کتاب، می‌خواهم این چارچوب تحلیلی را گسترش دهم تا عنصر دیگر این تعامل پیچیده میان فیلم، ژانر و تاریخ فرهنگی را بررسی کنم: نقش فیلمساز. هر طنین روبه‌رشد موجود میان اضطراب‌های وسیع فرهنگی و هیولاهای مشخصاً فیلمیک، در سبک رتوریک مخصوص هریک از فیلمسازان نمود می‌یابد. **مسیرهای تاریک** تلاشی است برای کشف رابطهٔ بین وحشت فیلمیک و اضطراب‌های فرهنگی، با توسل به آن دسته از کارگردان‌هایی که تأثیرشان بر شناخت معاصر ما از وحشت غیرقابل‌انکار است؛ یعنی جورج رومرو، وس کریون[4] و جان کارپنتر[5]. این سه کارگردان فعالیت خود را در دومین دورهٔ طلایی وحشت امریکایی آغاز کردند: دوره‌ای که می‌توان گفت با فیلم رومرو در سال ۱۹۶۸ آغاز شد و تقریباً در سال ۱۹۸۲ پایان یافت و تا حد زیادی این سه نفر نخستین

1. ***Projected Fears: Horror Films and American Culture (2005)***.
2. Resonance.
3. science fiction.
4. Wesley Earl Craven (1939_2015).
5. John Howard Carpenter (1948).

www.ketab.ir

معماران چارچوب وحشتی بودند که در این دوره پدید آمد. مشخص است فیلم‌های وحشت بسیاری، پیش از «شب مردگان زنده»ی رومرو، وجود داشتند و البته کارگردان‌های بسیاری بودند که مستقل و بحث‌برانگیز کار می‌کردند، اگرچه کارهای آن‌ها نیز کم‌هزینه بود؛ افرادی مانند ویلیام کسل[1]، راجر کورمن[2] و هرشل گوردون لویس[3]. اگرچه -چنان‌که من در بخش بعدی تلاش کرده‌ام اثبات کنم- «شب مردگان زنده» دورهٔ تازه‌ای از وحشت را آغاز کرد؛ آن هم با درنده‌خویی فزاینده، بدبینی و هم‌چنین با تیزهوشی انتقادی خود. انتخاب من از سال ۱۹۸۲ -یعنی پایان این دوره- بیشتر بر اساس واکنش‌های اغلب منفی به شاهکار جان کارپنتر، «موجود»، استوار است؛ فیلمی که روح سیاه دومین دورهٔ طلایی را مجسم می‌کند و با اینکه فیلم‌های قبلی کارپنتر تحسین گسترده‌ای برانگیخته و تماشاگران انبوهی جذب کرده‌بودند، در زمان اکران «موجود»، حس‌وحال کشور تغییر کرده‌بود. البته تعدادی از فیلم‌های وحشت بودند که در نیمهٔ دوم دههٔ هشتاد منتشر شدند؛ از فیلم کم‌هزینه‌ای مانند «پلیس روانی» (۱۹۸۸) ویلیام لاستیگ[4] گرفته تا فیلم‌های بحث‌برانگیزی مانند «هنری: پرترهٔ یک قاتل سریالی» (۱۹۸۶) جان مک‌نانون[5]. با وجود این و به‌رغم بسیاری از فیلم‌های وحشت بحث‌برانگیز و موفق ساخته‌شده پس از سال ۱۹۸۲، چهارده سال دومین دورهٔ طلایی ژانر وحشت، مجموعه‌ای بسیار متنوع از آثار این ژانر را به خود دیده‌است؛ فیلم‌هایی نمادینی مانند «بچهٔ رزماری» (۱۹۶۸) رومن پولانسکی[6]، «جن‌گیر» (۱۹۷۳) ویلیام فردکین[7]، «کشتار با اره‌برقی در دگزاس» (۱۹۷۴) توبی هوپر[8]، «این زنده است» (۱۹۷۴) لری کوهن[9]، «کری» (۱۹۷۶) برایان دی‌پالما[10]، «بیگانه» (۱۹۷۹) ریدلی اسکات[11] و «درخشش» (۱۹۸۰) استنلی کوبریک[12].

1. William Castle (1914_1977).
2. Roger William Corman (1926).
3. Herschell Gordon lewis (1926_2016).
4. William "Bill" Lustig (1955).
5. John McNaughton (1950).
6. Raymond Roman Thierry Polański (1933).
7. William David Friedkin (1935_2023).
8. Willard Tobe Hooper (1943_2017).
9. Lawrence George Cohen (1936_2019).
10. Brian Russell De Palma (1940).
11. Sir Ridley Scott (1937).
12. Stanley Kubrick (1928_1999).

www.ketab.ir

دومین دورهٔ طلایی هم‌چنین زمان ظهور بسیاری از کارگردانان مستقل و خلاقی بود که انرژی بی‌پایانی را برای ژانر وحشت صرف کردند و با کارهای خود پایه‌های آن را ساختند: فیلمسازانی مانند توبی هوپر، دیوید کرانبرگ[1] و شان کانینگهام[2]. اگرچه نام بسیاری از فیلم‌ها می‌تواند به این دورهٔ ویژهٔ وحشت افزوده شود و تعداد بسیاری از کارگردانان به شکل‌گیری ماهیت ژانر کمک کردند. من تصمیم گرفتم بر سه فیلمسازی تأکید کنم که دست‌کم در ارزیابی من، بیشترین تأثیر دراماتیک را بر دومین دورهٔ طلایی گذاشته‌اند و بیشتر از آن، پایه‌های ژانری را بنا گذاشته‌اند که پس از این بسیار از آن تقلید کردند. اگرچه من زمان زیادی را به تحقیق دربارهٔ کارهای این سه فیلمساز در بخش‌های بعدی کتاب اختصاص داده‌ام و با این روش شایستگی کارهای آنها را برای ارزیابی اثبات کرده‌ام، به نظر مفید است که در اینجا جایگاه هریک از آنها را در تاریخ ژانر مشخص کنیم.

چنان‌که گفتیم، «شب مردگان زنده»ی جورج رومرو دورهٔ تازه‌ای را از وحشت در سینمای امریکا آغاز کرد و او احتمالاً با همین فیلم نوآورانه شناخته می‌شود. پس از این موفقیت اولیه، او به خلق مجموعه‌ای تأثیرگذار از فیلم‌ها ادامه داد که همگی نه‌فقط در ژانر وحشت بودند ـ به‌جز چند نمونهٔ خاص ـ بلکه به شکلی کاملاً مستقل ساخته شدند. فیلم‌های او معمولاً کم‌هزینه بودند و رویکردی طعنه‌آمیز داشتند که برخلاف بسیاری از فیلم‌های وحشت جریان اصلی عمل می‌کرد. هم‌چنین و شاید مهم‌تر از همه، رومرو همواره منتقد سرسخت و روشن‌بین فرهنگ امریکایی باقی مانده‌است. مشخصاً این نمونه را می‌توان در مشهورترین مجموعه‌فیلم‌های او حول مردگان زنده تشخیص داد؛ مجموعه‌ای که در سال ۱۹۶۸ با «شب مردگان زنده» آغاز شد و در سال ۱۹۷۸ با انتشار فیلم کاملاً مشهورِ «طلوع مردگان» ادامه پیدا کرد، هم‌چنین فیلم کم‌هزینهٔ «روز مردگان» در سال ۱۹۸۵، «سرزمین مردگان» در سال ۲۰۰۵، ظهور بازسازی‌شدهٔ مردگان زنده در «خاطرات مردگان» در سال ۲۰۰۷ و دنبالهٔ آن در سال ۲۰۰۹ با نام «نجات مردگان». چنان‌که در بسیاری از متن‌ها گفته شده‌است، در قلب این مجموعه یک انتقاد گزنده و مستقیم به گرایش‌های متنوع فرهنگ امریکایی وجود دارد؛ از نژادپرستی گرفته تا مصرف‌گرایی. فارغ از مجموعهٔ بحث‌برانگیز مردگان زنده، فیلم‌های دیگر رومرو نیز رویکرد ویژه‌ای به وحشت برای بیان انتقاد سیاسی دارند. در فیلم‌هایی مانند داستان خون‌آشامی «مارتین» (۱۹۷۷) تا

1. David Paul Cronenberg (1943).
2. Sean Sexton Cunningham (1941).

www.ketab.ir

فانتزی انتقام‌جویانه‌ای مانند «مشت‌زن» (۲۰۰۰)، رومرو نه‌فقط دیدگاه ویژهٔ خود به ژانر را نشان می‌دهد، بلکه پرسش‌هایی اساسی دربارهٔ ماهیت فرهنگ امریکایی مطرح می‌کند.

برخلاف رومرو، سیک کارگردانی وس کریون پویایی بیشتری دارد و به سمت زیبایی‌شناسی معاصر حرکت می‌کند و به این ترتیب، کریون موفقیت بزرگ و مشخصاً بی‌خللی در اکران به دست آورده‌است. کارنامهٔ کارگردانی او با فیلم جدلی و بوج‌گرایانهٔ «آخرین خانهٔ سمت چپ» (۱۹۷۲) آغاز شد که بازسازی «چشمهٔ باکره» (۱۹۶۰) اینگمار برگمان[1] بود و کریون آن را با فیلم بی‌رحمانهٔ دیگری که بر نزاع خانوادگی برای بقا تمرکز داشت، «تپه‌ها چشم دارند» (۱۹۷۷)، ادامه داد. پس از مجموعه‌ای از فیلم‌های کمترموفق، کریون چرخشی در سبک کاری خود ایجاد کرد که از هر نظر به امضاء او بدل شد: فیلم بسیار محبوب «کابوس در خیابان اِلم». این فیلم در سال ۱۹۸۴ منتشر شد و قاتل مشهوری به نام فردی کروگر را معرفی کرد که به احیای چرخهٔ فیلم‌های اسلشر منجر شد؛ فیلم‌هایی چون هالووین (۱۹۷۸)، جمعه، سیزدهم (۱۹۸۰) و فیلم‌هایی مانند آن. آن هم با قاتلی فراطبیعی که قربانیان خود را در رؤیاهایشان تعقیب می‌کرد. اگرچه فردی کروگر در دنباله‌های بعدی مجموعه، دوباره و دوباره ظاهر می‌شد، کریون در بیشتر آن‌ها نقشی بر عهده نداشت؛ حتی با اینکه فیلمنامهٔ «کابوس در خیابان اِلم ۳» (۱۹۸۷) را نوشت و سکان بازسازی داستان اصلی در «کابوس خط وس کریون» (۱۹۹۴) را عهده‌دار بود. در این دوره، کریون فیلم‌های دیگری ساخت که موفقیت و محبوبیتی نسبی کسب کردند؛ فیلم‌هایی همچون «مار و رنگین‌کمان» (۱۹۸۸)، «شوکر» (۱۹۸۹) و «مردم زیر پله‌ها» (۱۹۹۱). اما در سال ۱۹۹۶، کریون با اسلشر بی‌نهایت موفق دیگری به نام «جیغ» به شهرت بازگشت. این فیلم یک بازسازی پست‌مدرن از فیلم‌های وحشت تعقیب و کشتن[2] سنتیِ دههٔ هشتاد بود که به ظهور مجموعه‌ای از فیلم‌های استادانهٔ مشابه کمک می‌کرد؛ فیلم‌هایی که طنز و وحشت را به کمک چرخش‌های پارودیک و خودارجاع ترکیب می‌کردند، مانند «اسطورهٔ شهری» (۱۹۹۸) و «می‌دانم در تابستان گذشته چه کرده‌ای» (۱۹۹۷).

جان کارپنتر سومین کارگردانی است که در این کتاب از او صحبت می‌کنم. «هالووین» او در سال ۱۹۷۸ به الگویی برای زیرژانر اسلشر بدل شد که از آن زمان تا اکنون، به شکل‌های گوناگون، ژانر وحشت را تسخیر کرده‌است. در سال‌های پس از موفقیت گستردهٔ «هالووین»، برای کارپنتر مقدر شده‌بود تا بر کارهای گذشتگان سایه بیفکند و به جمع

1. Ernst ingmar Bergman (1918_2007).
2. stalk_and_slash.

www.ketab.ir

کارگردانان مقدس و احترام‌برانگیز نسل خود بپیوندد: کارگردانانی مانند استنلی کوبریک، فرانسیس فورد کاپولا[1] و مارتین اسکورسیزی[2]. کارپنتر پس از «هالووین»، داستان وحشت کم‌هزینه اما بسیار تأثیرگذاری به نام «مه» (۱۹۸۰) ساخت و سپس با تریلر سیاه علمی‌تخیلی «فرار از نیویورک» از ژانر وحشت سنتی فاصله گرفت. منتقد فیلم نیویورک تایمز، وینسنت کنبی[3]، این فیلم را یکی از بهترین‌های سال ۱۹۸۱ معرفی کرد.

موفقیت کارپنتر نزد منتقدان و شهرت او نزد عموم، به شکلی طعنه‌آمیز با کامل‌ترین فیلم سینمایی او از میان رفت: بازسازی سال ۱۹۸۲ او از «موجود». فیلم سیاه و به‌شدت خشن کارپنتر به شکلی درخشان، لحن منفی و بدبینانه‌ای را به نمایش می‌گذاشت که دست‌کم از زمان «شب مردگان زنده»ی رومرو مشخصهٔ ژانر وحشت بود و درنده‌خویی بی‌رحمانه‌ای را شدت می‌بخشید که رومرو و کریون را مانند معاصرانی چون هوپر و کراننبرگ در بر گرفته‌بود. در «موجود»، کارپنتر تمام این سیاهی‌ها را با هم ترکیب کرد: چنان‌که با «هالووین» موفق شده‌بود عناصرهای جنسیت و گناه را از فیلم‌هایی مانند «روانی» (۱۹۶۰) هیچ‌ک[4]، «کشتار با اره‌برقی در تگزاس» هوپر و «کریسمس سیاه» (۱۹۷۴) باب کلارک[5] بردارد و با هم ترکیب کند. اما بازسازی این فیلم علمی‌تخیلی نزد عموم و منتقدان با شکست مواجه شد یا دست‌کم در زمان انتشارش این‌طور بود. منتقدان به دلیل خشونت و زمختی بیش از اندازهٔ فیلم به همراه لحن بدبینانه و به‌شدت سیاه آن پس‌زده شده‌بودند. اما ماجرا فراتر از این حرف‌ها بود. چنان‌که آن بیلسون[6] می‌گوید: «موجود با یک شکست تجاری افتضاح مواجه شد و این صرفاً به‌خاطر انتقاد بیش از حد منفی آن نبود. مسئله این بود که حس‌وحال رایج آن زمان چیز دیگری بود.»(۳) در سال ۱۹۸۲، امریکا سرشار از اصلاحات فرهنگی تازه‌ای بود که با انقلاب رونالد ریگان پدید آمده‌بود: انقلابی با تمام توانایی‌ها، امیدواری‌ها و پیمان‌ها که آن را «صبحی تازه در امریکا» نامیده‌بودند. این «ای.تی. موجود فرازمینی» استیون اسپیلبرگ[7] بود که عامدانه داستان خوش‌بینانه‌ای از آدم‌فضایی‌ها تعریف می‌کرد تا تصورهای فرهنگی امریکای سال ۱۹۸۲ را قبضه کند. فیلم کارپنتر شکست

www.ketab.ir

1. Francis Ford Coppola (1939).
2. Martin Charles Scorsese (1942).
3. Vincent Canby (1924_2000).
4. Sir Alfred Joseph Hitchcock (1899_1980).
5. Benjamin Robert Clark (1939_2007).
6. Anne Billson (1954).
7. Steven Allan Spielberg (1946)

خورد؛ دست‌کم بخشی از آن، زیرا از این فضای تازه دور افتاده‌بود و تا حد زیادی، شکست «موجود» نزد منتقدان و عموم، پایان دورهٔ طلایی وحشتی را رقم زد که با «شب مردگان زنده»ی رومرو آغاز شده‌بود.

اما پایان دورهٔ طلایی به معنای پایان فعالیت این سه فیلمساز یا دیگر فیلمسازان معاصر آنها نبود. رومرو، کریون و کارپنتر تا زمان نوشته‌شدن این کتاب به فیلمسازی ادامه داده‌اند. فیلم‌های رومرو اغلب به همان شکل کوچک و کم‌هزینه باقی مانده‌اند: بیشتر با بازیگران ناشناخته و شراکت محدود استودیوها. کریون ـ چنان‌که پیش‌تر گفتیم ـ مهارت خود را در ثبت تصورهای عموم مردم نشان داده‌بود و کارهای کارپنتر پس از سال ۱۹۸۲، مانند کارهای رومرو، با موفقیت کمتری روبه‌رو شدند و در مرز میان وحشت و علمی‌تخیلی حرکت کردند: فیلم‌هایی نظیر «آنها زندگی می‌کنند» (۱۹۸۸)، «روستای نفرین‌شدگان» (۱۹۹۵) و «ارواح مریخ» (۲۰۰۱).

هدف من در این کتاب بررسی جهان‌بینی ویژهٔ هریک از این کارگردانان تأثیرگذار خواهدبود تا به‌فقط درک بهتری از فیلم‌های آن‌ها به دست بیاوریم بلکه فهم عمیق‌تری از دوره‌ای به وجود بیاید که آنها از درون آن برآمده و به تکامل آن کمک کرده‌اند. اما پیش از پرداختن به این هدف اصلی ـ به نظر مفید خواهدبود که اندک‌زمانی را به توضیح و توجیه رویکرد خودم در این کتاب اختصاص دهم.

ممکن است خوانندگان این کتاب از خود بپرسند که چرا کسی خواسته‌است تا دربارهٔ کارگردانانی مانند رومرو، کریون و کارپنتر بنویسد. این سؤال خوبی است و پرسشگر شایستهٔ دست‌کم یک پاسخ ابتدایی در اینجاست: اگرچه از سوی دیگر، احساس نیاز برای توجیه مطالعهٔ این سه کارگردان کمی عجیب به نظر می‌رسد. به هر صورت، فیلم‌های آنها به درجهٔ بالایی از محبوبیت دست یافته و این امر با وجود بودجه‌های محدود در اختیار آنها و پیشرفت فرونتانه‌شان به دست آمده‌است. هم‌چنین، تمایل این سه نفر به کارکردن خارج از ـ یا دست‌کم روی مرزهای ـ سیستم استودیویی، آنها را در زمرهٔ اصیل‌ترین و مستقل‌ترین «کارگردانان تک‌رو»[1] در دورهٔ خودشان قرار می‌دهد و با وجود این، وقتی پژوهشگران سینمایی می‌خواهند از بزرگ‌ترین کارگردانان امریکایی سخن بگویند که مؤلف به حساب می‌آیند، اسامی ذکرشده بیشتر به رابرت آلتمن[2]، اسکورسیزی یا کوبریک نزدیک است و نه رومرو، کریون و کارپنتر.

1. maverick directors.

2. Robert Bernard Altman (1925_2006).

www.ketab.ir

تمایل به نادیده‌گرفتن کارگردانان ژانر وحشت، در مطالعهٔ بی‌ادعای چارلز جی. مالند[1] در نقد او بر سینمای امریکای سال ۱۹۷۸ نیز دیده می‌شود: «امسال برای بسیاری از مؤلفانِ ظهورکرده در پایان دههٔ شصت و ابتدای دههٔ هفتاد سال سختی بود. در میان محرومان این سال، عروسی رابرت آلتمن و جادوگر سیدنی لومت[2] قرار داشتند. از طرف دیگر، تعدادی از فیلم‌های ژانر توانستند به موفقیت مالی یا زیبایی‌شناختی دست یابند؛ فیلم‌های وحشتی مانند «طالع نحس ۲»، «طلوع مردگان»، «خشم»، «چشمان لورا مارس» و فیلمی که بیشترین موفقیت را در اکران داشت، یعنی «هالووین». این فیلم‌ها به چرخهٔ تولید فیلم‌های اسلشر کمک بسیاری کردند.» (۴) بر اساس این تحلیل، آلتمن و لومت فیلمسازانی‌اند که تأثیرگذاری آنها اثبات شده‌است و در جایگاه مؤلف قرار می‌گیرند اما رومرو ـ کارگردان «طلوع مردگان» که در ادامهٔ فیلم پیشگامانهٔ «شب مردگان زنده» ساخته شد ـ و کارپنتر ـ که فیلمنامهٔ «چشمان لورامارس» را نوشته و «هالووین» را کارگردانی کرده‌است ـ در ژانری محدود می‌شدند که فیلم‌هایشان در آن قرار می‌گرفت. تحلیل مالند غیرمعمول نیست اما با درنظرگرفتن اغلب فرضیه‌های شکل‌گرفته حول کارگردانان، می‌تواند یک تحلیل کارآمد باشد و این فرضیه‌ها نیز می‌توانند به شکلی مفید ما را در طبقه‌بندی قواعد اصلی این کتاب یاری کنند.

پیش از همه و به شکل کاملاً مشخص، یک گرایش بسیار طولانی برای اطلاق واژهٔ مؤلف به کارگردان وجود دارد اما در واقعیت، تولید فیلم یکی از گسترده‌ترین و اشتراکی‌ترین فعالیت‌های هنری است که در آن افراد مهمی حضور دارند؛ مانند بازیگران، تدوینگران، صداگذاران، آهنگسازان و نویسندگان. اما نظریهٔ مؤلف درنهایت، جایگاه «مؤلف» را به یک شخص واحد می‌دهد که معمولاً کارگردان است. با وجود اینکه تاکنون انتقادهای بسیاری به مفهوم مؤلف شده‌است ـ با توجه به این ایدهٔ جالب که در کنار مؤلف، واقعیت‌های تولید نیز وجود دارند ـ تمرکز روی کارگردان‌ها از گرایش‌های مهم مطالعات فیلم باقی مانده‌است. (۵)

فرضیهٔ دوم در تحلیل مالند، گرایش به جداسازی است؛ جداسازی آن دسته از کارگردان‌های باکیفیت که جایگاه مؤلف را به دست آورده‌اند از آنهایی که به‌سادگی فیلم‌هایشان را می‌سازند. این گرایش، هستهٔ مرکزی تحقیقات مرتبط با مؤلف را از روزهای ابتدایی پیدایش مطالعات فیلم شکل می‌دهد. مدرسهٔ فرانسوی کایه ـ مکانی برای اجتماع

1. Charles J. Maland (1949).
2. Sidney Arthur Lumet (1924-2011).

www.ketab.ir

آزاد منتقدان و فیلمسازانی مانند ژان-لوک گدار[1] و فرانسوا تروفو[2] که در دهۀ پنجاه با مجلۀ فرانسوی **کایه‌دوسینما** همکاری می‌کردند- تمرکز سیستماتیک خود را روی کارگردانان بزرگی گذاشته‌بود که کارهایشان از گرایش‌های هنری و روان‌شناسانۀ ویژه‌ای بهره می‌برد و بیشتر امریکایی‌هایی مانند جان فورد[3] و هاوارد هاکس[4] بودند که از محدودیت‌های سیستم استودیویی برخاسته‌بودند؛ سیستمی که همواره تأثیرهای یکدست‌کننده‌ای بر فیلم‌ها می‌گذاشت. مشخص است که با برخاستن علیه این فیلم‌های «کارخانه‌ای» و یکدست است که نبوغ ویژۀ مؤلف شکوفا می‌شود.

فرضیۀ سومی را هم می‌توانیم از نقل‌قول مالند برداشت کنیم؛ اینکه نظریۀ مؤلف، دست‌کم با یک نیروی مشخص و از دل دورۀ تاریخی ویژه‌ای پدید آمده‌است. بخشی از ظهور تاریخی مؤلف، به تغییرهایی برمی‌گردد که در شرایط تولید فیلم و در دهه‌های پنجاه و شصت پدید آمد و بخش دیگری از آن، نتیجۀ معرفی نظریۀ مؤلف به سینه‌فیل‌ها و پژوهشگران فیلم در امریکا بود. ظهور کارگردان امریکایی را می‌توان از زمان دی. دبلیو. گریفیث[5] در دهۀ بیست و آشنایی منتقدان فیلم در دهۀ سی با دیدگاه ویژۀ بعضی از کارگردان‌های مشخصی دنبال کرد که می‌توانستند خارج از استانداردهای استودیو بدرخشند. پل روتا[6]، فیلمساز و منتقد بریتانیایی، در دهۀ سی می‌نویسد: «در هالیوود، خوش‌بختانه، مردانی وجود دارند که شخصیت قدرتمندشان بر ماشین‌وارگی غلبه می‌کند.»[۶۱] اگرچه اغلب، سیستم استودیویی در دهه‌های سی و چهل، جایگاه ویژۀ کارگردان را به نفع بازاریابی فیلم‌ها دست‌کم می‌گرفت که زیر اسم استودیو فعالیت می‌کردند. اما تغییرهایی در سیستم تولید استودیویی در راه بود. دهۀ چهل شکسته‌شدن انحصارگرایی یکپارچۀ استودیوها را در خود داشت که از دهۀ بیست بر فیلم‌های امریکایی سلطه داشتند. در سال ۱۹۴۸، رأی دادگاه استودیوها را مجبور کرد که سالن‌های خود را بفروشند و شیوۀ فروش فله‌ای[7] فیلم‌ها را پایان دهند؛ سیستمی قراردادی که سالن‌های سینما را به پخش فیلم‌های بسیاری وادار می‌کند، به‌جای آنکه به آن‌ها اجازه دهد یک فیلم را اجاره و پخش

1. Jean-Luc Godard (1930–2022).
2. François Roland Truffaut (1932–1984).
3. John Martin Feeney (1894–1973).
4. Howard Winchester Hawks (1896–1977).
5. David Wark Griffith (1875–1948).
6. Paul Rotha (1907–1984).
7. block-booking.

www.ketab.ir

کنند. هم‌چنین در این دوره، تقاضای فیلم امریکایی به شکلی دراماتیک کاهش یافت و استودیوهای هالیوود می‌دیدند که انحصار فرهنگی و اقتصادی آن‌ها دارد از بین می‌رود.

افول سیستم استودیویی، فضایی را باز کرد که در آن، کارگردان‌های به‌خصوصی در امریکا می‌توانستند استقلال بیشتری کسب کنند. ویرجینیا رایت وکسمن[1] می‌گوید: «حرکت به سمت تولید مستقل در دهۀ پنجاه، به تمام هنرمندان رده‌بالای سینما ـ و به‌خصوص کارگردان‌ها ـ قدرت بیشتری داد تا پروژه‌ها را خودشان انتخاب کنند و کنترل آن‌ها را از ابتدا تا انتها به دست گیرند. بیشتر از آن در دهۀ هفتاد، محبوبیت جهانی سینمای هنری ـ که سبک‌های کارگردانی کاملاً منحصربه‌فرد اینگمار برگمان، آکیرا کوروساوا[2] و میکل آنجلو آنتونیونی[3] را در بر می‌گرفت ـ زمینۀ رقابت استعدادهای امریکایی را با اروپایی‌ها مهیا کرد: کسانی مانند رابرت آلتمن، فرانسیس فورد کاپولا و مارتین اسکورسیزی.» (۷) (این لیست تا امروز، می‌بایست افرادی را در بر می‌گرفت که در آن قرار دارند یا از آن محروم مانده‌اند.)

اگرچه فقط ظهور کارگردان‌هایی با ذهن مستقل به تغییرهای کارکردی هالیوود ارتباط نداشت، از دیگر دلیل‌های مهم تأثیرگذار بر تغییر سینمای امریکا، گرایش‌های فرهنگی وسیع‌تر و تنش‌های برخاسته در دهه‌های پنجاه و شصت ـ مانند جنگ سرد، جنبش زنان، حقوق مدنی و تظاهرات دانشجویی علیه جنگ در ویتنام ـ بود. هم‌چنین، حساسیت امریکایی‌ها در این دوره به شکلی دراماتیک تغییر کرده و صنعت فیلم نیز با نخستین رقیب خود ـ یعنی تلویزیون ـ مواجه شده‌بود. تهیه‌کنندگان امریکایی از بازیابی بخشی از بازار ازدست‌رفتۀ خود ناامید شده‌بودند؛ از بخشی که اکنون به اشتراک گذاشته‌بودند و کنارآمدن با تغییرهای تازه در چشم‌انداز فرهنگی امریکا. به همین دلیل، به شکلی فزاینده به تجربه‌گرایی و نوآوری گشوده شدند؛ نوآوری هم در تکنیک و هم نوآوری هنری. بری کیث گرانت[4] دربارۀ فیلمسازی در دهۀ شصت می‌گوید: «در این دهه، تغییرها و چالش‌هایی اساسی برای هالیوود به وجود آمد؛ چنان‌که [هالیوود] می‌بایست خودش را با نوآوری‌های تکنولوژیک و سلیقۀ تکامل‌یافتۀ فرهنگی تطابق می‌داد. درنهایت، در پایان دهۀ شصت، شیوۀ ساخت، پخش و نمایش فیلم‌ها با آغاز این دهه تفاوت داشت.» (۸) این دوره همه‌چیز را به خود دید؛ از سینمای سه‌بعدی و سینماسکوپ گرفته تا ظهور سالن‌های

www.ketab.ir

1. Virginia Wright Wexman (1941).
2. Akira Kurosawa (1910_1998).
3. Michelangelo Antonioni (1912_2007).
4. Barry Keith Grant (1947).

نمایش فیلم هنری[1] و فیلم‌های وحشت کم‌هزینه[2] در شهرها. در همین دوره، بذرهایی کاشته شد که دومین دورهٔ طلایی فیلم وحشت از دل آن پدید آمد؛ دوره‌ای که کارنامهٔ ویژهٔ رومرو، کریون، کارپنتر و بسیاری از همکاران آنها را نیز در بر می‌گیرد. (۹) دیگر نیازی به گفتن نیست که در این دوره، ازبین‌رفتن مکانیسم رسمی خودسانسوری ـ کد تولید[3] ـ را نیز مشاهده می‌کنیم و آزادی بیشتری را که به کارگردان‌ها و فیلمنامه‌نویس‌ها داده شد تا به موضوع‌هایی بپردازند که پیش از آن ممنوع بود. البته در نوامبر ۱۹۶۸، کد تولید با یک سیستم ارزش‌گذاری[4] جایگزین شد که هنوز پابرجاست و مسیر را برای فیلم‌ها هموار کرد تا حتی بدون ارزش‌گذاری منتشر شوند؛ سیستمی که کارگردان‌های وحشت این دوره، کاملاً از آن بهره‌برداری کردند.

این شرایط تاریخی فضا را برای گروهی از استعدادهای ویژهٔ کارگردانی باز کرد که می‌توانستند شیوه‌های درک فیلم و نحوهٔ فیلم‌دیدن ما را بیازمایند، به چالش بکشند و از اساس تغییر دهند. رابرت پی. کولکر[5] آن را دوره‌ای زودگذر، شکننده و پرمحصول تعریف می‌کند که به ظهور گروه کوچکی از فیلمسازان ختم شد؛ کسانی که از انتهای دههٔ شصت و در دههٔ هفتاد روی کار آمدند و می‌توانستند از وضعیت ناپایدار استودیوها بهره ببرند و از استعداد خود، به شیوه‌های نظام‌مند و خودآگاه استفاده کنند تا پیش‌فرض‌ها و فرم‌های سینمای روایی تجاری را به چالش بکشند». (۱۱) در تحلیل کولکر، این دوره به دلیل تغییرهای پرآشوب فرهنگ امریکایی و چرخش ماهیت صنعت فیلم در این کشور به وجود آمد. اگرچه با وجود خلاقیت و ظرفیت‌های موجود، این دورهٔ فیلمسازی چندان دوام نیاورد. نه‌فقط امریکای دههٔ هشتاد یک سلیقهٔ سینمایی بیشتر محافظه‌کارانه را گسترش داد، بلکه با فرارسیدن انتهای دههٔ هفتاد و در دههٔ هشتاد، هالیوود به شکلی فزاینده سازش‌پذیر شد و به چشم‌انداز صنعتی امروز خود دست یافت که آمیزه‌ای از رسانه‌ها بر آن حاکم است.

کولکر در کتاب درخشان خود، **سینمای تنهایی**، بخش‌های این دورهٔ گذار را با تکیه بر مؤلفان پرباری دنبال می‌کند که آثارشان به معرفی آن کمک کرده‌اند: آرتور پن[6]، استنلی

1. Art house theaters.
2. Grind houses.
3. The Production Code.
4. Rating system.
5. Robert Phillip Kolker (1940).
6. Arthur Hiller Penn (1922_2010).

www.ketab.ir

کوبریک، مارتین اسکورسیزی، استیون اسپیلبرگ و رابرت آلتمن. در خوانش کولکر، کارهای این کارگردان‌ها ماهیت خود فیلم را بررسی می‌کند و «مجموعه‌ای هیجان‌انگیز از آثار خلق می‌کند که با ماجراجویی‌های فرمال، به‌دقت فکرشده و غالباً برهم‌زنندهٔ ساختار همراه است». تا حد زیادی، احساس کولکر به این دوره و رویکرد او دربارهٔ این کارگردان‌ها، همانند یک منبع الهام و الگو برای من در این کتاب عمل کرده‌است. در ارزیابی من، رومرو، کربون و کارپنتر نیز در همین چارچوب زمانی، کارهایی هیجان‌انگیز، ماجراجویانه و بحث‌برانگیز تولید کرده‌اند و این کارها نیز پیش‌فرض‌های سینمایی و ایدئولوژیک ما را به چالش می‌کشند. با وجود این ـ چنان‌که مالند می‌گفت ـ در تحلیل انتقادی به هر صورت خوبِ کولکر از این دورهٔ پویا، کارگردان‌هایی کاملاً نادیده گرفته شده‌اند که کار خود را با ژانر وحشت آغاز کرده‌بودند.

مسیرهای تاریک می‌تواند نوعی رونوشت از کتاب کولکر در نظر گرفته شود. در یک سطح، من امیدوارم که کارگردان‌هایی مانند رومرو، کربون و کارپنتر در این کتاب همانند افرادی شناخته شوند که مرزها را گسترش داده‌اند، قراردادها را به چالش کشیده‌اند و چشم‌انداز سینمایی معاصر ما را شکل داده‌اند؛ چنان‌که همکاران قدرتمند آنها مانند کاپولا و کوبریک این کار را کرده‌اند. نظریهٔ مؤلف از زمان ظهورش در فرانسهٔ دههٔ پنجاه و به‌خصوص از زمان رسیدنش به سواحل امریکا در قالب کتاب تأثیرگذار اندرو ساریس[1]، **سینمای امریکا**، در سال ۱۹۶۸، همواره طبقه‌ای خاص را از فیلمسازان تمیز داده که نبوغ‌شان شایستهٔ توجه بیشتری بوده‌است. اگرچه من از بازی در منطق پانتئون‌ها و مقدس‌سازی‌ها بیزارم، شکی نیست که تأثیر این شیوه از تفکر همه‌گیر بوده‌است. چنان‌که در کلاس‌های آکادمیک یا در لابی سالن‌های سینما، لیستی شفاف از «بهترین» کارگردان‌های امریکایی وجود دارد و این لیست ـ با تنوعی که لازمهٔ آن است ـ کاملاً تداوم خود را حفظ کرده‌است. امید من از به‌کارگیری منطق مؤلف این است که به نوعی، این گزاره را به چالش بکشم: فیلم‌های به‌حق «ماجراجویانه» و «بحث‌برانگیز» فقط با دخالت ژانرهای «احترام‌برانگیز» ساخته می‌شوند.

وحشت، البته، به‌ندرت ژانری احترام‌برانگیز شناخته شده‌است؛ اگرچه در چند دههٔ گذشته، توجه و تحسین بیشتری به خود دیده‌است. غالب این توجه نقادانه ـ مثل کتاب قبلی خودم ـ بر رابطهٔ میان ژانر وحشت و مسائل وسیع‌تری در فرهنگ معاصر تمرکز

1. Andrew Sarris (1928_2012).

www.ketab.ir

می‌کنـد. بنابراین، برای نمونه، کرول جـی. کلاور[1] در کتاب الهام‌بخش خود **مردان، زنان و اره‌های برقی: جنسـیت در فیلم وحشت مدرن**، دینامیک‌های سایکوسکشوال مرتبط با جنسیت و پیچیدگی‌های جنسـی در فیلم‌های وحشت دهه‌های هفتاد و هشتاد را بررسی می‌کند و آدام لونشـتاین[2] در **بازنمایی شوک‌آور: ترومای تاریخی، سینمای ملی و فیلم وحشـت مدرن**، رابطهٔ میان اتفاق‌های تاریخی وحشت‌انگیز را با فیلم‌های وحشت خاص بررسـی می‌کند یا چنان‌که خودش می‌گوید «برخورد تمثیلی میـان متن‌های[3] فیلمیک و زمینه‌های[4] تروماتیکِ تاریخی». (۱۲)

با تکیه بر تمثیل یا طنین[5]، رابطهٔ میان وحشت فیلمیک و بستر طبیعت فرهنگی فیلم، چارچوبی نظری فراهم می‌آورد که بیشتر بررسی‌های ژانر وحشت حول مفهوم سرکوب را شکل می‌دهـد. با درنظرگرفتن بحث تأثیرگذار فروید پیرامون امر غریب[6]، منتقدان فیلم وحشـت همواره به شیوه‌هایی اشاره کرده‌اند که تصویرهای ترسناک با آن‌ها عمل می‌کنند و هم‌زمان آشـنا و شوک‌آور به نظر می‌رسند. فروید استدلال می‌کند: «در میان چیزهای آمیخته با نوعی احسـاس ترس، بایستی گروهی وجود داشته‌باشد که بتواند نشان دهد عنصر ترسناک امری سرکوب‌شـده است که اکنون بازگشته‌اسـت.» (۱۳) رابین وود[7] با وام‌گیری این مفهوم برای مطالعهٔ فیلم، اعلام می‌کند: «ممکن اسـت کسی بگوید سـوژهٔ حقیقی فیلم‌های وحشت، درگیری برای شناخت تمام چیزهایی است که همدن آن‌ها را سرکوب می‌کند یا پس می‌زند و بازگشت دراماتیزه‌شدهٔ آن‌ها چنان‌که در کابوس‌های خود می‌بینیم.» (۱۴) برای بیشتر منتقدان، ظرفیت وحشت برای افکندن یک پرتو تمثیلی بر ابعاد سرکوب‌شدهٔ جمعی‌مان، امید رسیدن به لحظه‌ای از بازتاب انتقادی را فراهم می‌آورد. مثلاً فیلیپ تالون[8] پیشنهاد می‌کند: «وحشت، بنابراین، آینه‌ای تاریک فراهم می‌کند که ما در آن می‌توانیم با مواجههٔ صادقانه با نیمهٔ تاریک روح بشـر و همین‌طور عمیق‌ترین (و دسترسی‌ناپذیرترین) احساس‌های درونی‌مان به بررسی خود بپردازیم که احساس خیر و شر را در ما ایجاد می‌کند.» (۱۵)

www.ketab.ir

---

1. Carol Jeanne Clover (1940).
2. Adam Lowenstein.
3. Texts.
4. Contexts.
5. Resonant.
6. Uncanny.
7. Robert Paul "Robin" Wood (1931_2009).
8. Philip Tallon.

با درنظرگرفتن کارکرد فرهنگی وحشت، جای تعجب نیست که غالب مطالعه‌های انتقادی حول این فیلم‌ها با رویکردهای ژانری صورت گرفته‌است و نه با تمرکز بر کارگردان‌های خاص. (۱۶) بنابراین، با توجه به فرضیه‌های وسیع‌تر موجود در گلایهٔ مالند از سرنوشت مؤلف در سال ۱۹۷۸، ژانر اولین ابژهٔ محبوبیت فرض می‌شود: فیلمسازان، بی‌توجه به میزان شهرت و ارزش آنها در جایگاه دوم قرار می‌گیرند. آنچه من امیدوارم در این کتاب تکمیل کنم، مطالعهٔ تداخل میان ژانر وسیع وحشت با اجزاء مشخصی از این ژانر خواهدبود با بررسی سه تن از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آذوقه‌رسان‌های آن.

سال‌های گذشته توجه فزاینده‌ای به کارگردان‌های وحشت را مشاهده کردیم و البته به کارگردان‌هایی که در اینجا نام بردیم. برای نمونه، یان کونریش و دیوید وودز[1] در سال ۲۰۰۴، نسخه‌ای از مجموعه‌مقاله‌های پژوهشی را ویرایش کرده‌اند که به فیلم‌های مختلف جان کارپنتر می‌پرداخت و اولین نسخهٔ پژوهشی تکمیل‌شده که به فیلم‌های جورج رومرو اختصاص یافته‌است. **سینمای جورج رومرو: شوالیه‌های مردهٔ زنده** نوشتهٔ تونی ویلیامز[2]، در سال ۲۰۰۳ چاپ شده‌است. تازه‌تر از آن‌ها در سال ۲۰۰۶، کیم پفن‌رات[3] چارچوبی بحث‌برانگیز از فیلم‌های رومرو پیشنهاد کرده‌است که به مفهوم‌های الهیاتی/اخلاقی آن‌ها می‌پردازد: **انجیل مردگان زنده: تصورات جورج رومرو از جهنم روی زمین**. وس کریون با وجود موفقیت‌هایش در اکران، کمترین توجه را از پژوهشگران دریافت کرده‌است؛ کتاب جان کنت مویر[4] با عنوان **وس کریون: هنر وحشت** تنها مطالعه در اندازهٔ کتاب دربارهٔ کارهای اوست.

مسیرهای تاریک جایی از کتاب‌های ذکرشده جدا می‌شود که تمرکزش بر تداخل ژانر و مؤلف است. رومرو، کریون و کارپنتر هریک دیدگاه شخصی خود را ارائه می‌کنند که در الگوهای بازگشت‌کنندهٔ ساختار روایی، تکامل شخصیت‌ها، موتیف‌های بصری و مانند آن مشخص می‌شود؛ در تداخل نیروهای سرکوب فرهنگی با آن موجودات سرکوب‌شده‌ای که آن‌ها را بازمی‌گرداند. از این منظر، هر کارگردان دیدگاه خاص خود به وحشت را با جای‌گذاری این تداخل، به شکلی ویژه اثبات می‌کند.

برای رومرو، تداخل سرکوب و بازگشت امر سرکوب‌شده، در بدن انسان نهفته است.

---

1. Ian Conrich and David Woods.
2. Tony Williams (1946).
3. Kim Paffenroth (1966).
4. John Kenneth Muir (1969).

www.ketab.ir