وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده سینما – تئاتر

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

موضوع:

گوتیک و سینمای وحشت

استاد راهنما:

دکتر شهاب الدین عادل

عنوان رساله عملی:

وقتی چی رو جا گذاشتم؟

۱۳۸۸/۵/۱۵
مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران
تحویل مدارک

استاد راهنما:

دکتر حمید دهقان پور

نگارش و تحقیق:

شهرزاد صباغ

بهمن ۱۳۸۶

دبیرخانه دانشکده سینما و تئاتر
تاریخ ۸۶/۱۲/۷
شماره ۱۷۵۱
ورود به دبیرخانه دانشگاه هنر
شماره ۴۲۱۲۴۰۲
تاریخ ۱۳۸۶/۱۲/۷
۱۲۱۲۶۱

تقدیم به: پدر و مادرم

یا حق

این پایان نامه با کمک و همراهی افراد مهربان و مشوقی، جمع آوری گردید که در این جا، از تک تک اشان به پاس همراهی بی دریغ و صمیمانه، تشکر به عمل می آورم.

دوست همیشه همراه، مهدی زرین قلمی، مادر عزیز و مهربانم که با پشتکار همیشگی خود، مرا در همه مراحل این پایان نامه، همراهی کرده است. پدر عزیز و فداکارم که بی یاری اش، حرکتی صورت نمی گرفت. دوست و خواهر عزیزم، پارمیس براری.

دوست با صفا و با محبت، نیما بهفروز که یاری اش در تنگناها همیشه به دادم رسیده است.

استاد عزیز و گرامی ام، دکتر شهاب الدین عادل که بی تشویق و دلگرمی ایشان این کار به انجام نمی رسید و همواره با راهنمایی مشتاقانه خود مرا رهین منت ساخته اند.

جا دارد از همکاری صمیمانه و پر مهر استاد حمید دهقانپور نیز تشکر و قدردانی کنم.

باشد که این دفتر ناچیز، ذره ای باشد برای قدرشناسی از تمامی این محبت های بی دریغ.

چکیده:

این پایان نامه قصد دارد با نگاهی به خاستگاه های ادبیات گوتیک، ژانر وحشت (Horror Movies) در سینما را ریشه یابی کند.

چرا فیلم ترسناک؟

این پرسش حتی در ساده ترین شکل خود دو جنبه متمایز دارد و به این موضوع می پردازد که علاقه مندان به فیلم ترسناک چگونه اند؟ «چه چیز در سینمای ترسناک وجود دارد که مردم دوست دارند؟»

لذت های غریب این ژانر عامه پسند، در چه چیز متبلور می شود؟

در واقع این لذت ناشی از ترساندن شما است که البته آن را دوست دارید. احساسی که شاید واسطه اش تنها آدرنالین باشد....

فهرست مطالب:

مقدمه

گوتیک و ریشه های آن در فرهنگ غربی ۱-۱۸

درآمدی بر فیلم های ترسناک آمریکایی ۱۸-۳۸

چرا فیلم ترسناک می بینیم؟ ۳۸-۵۶

فیلم ترسناک معاصر و نظریه پست مدرن ۵۶-۷۵

گوتیک معاصر و بررسی نیاز آن در جوامع امروز ۷۵-۱۰۸

نتیجه گیری

منابع و مأخذ فارسی

منابع و مأخذ لاتین

چکیده لاتین : Abstract

مقدمه:

این پایان نامه جهت اخذ مدرک کارشناسی ارشد سینما، از دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر ارائه می گردد.

نیت از گردآوری، ترجمه و تحقیق آن، بررسی گونه مهمی در تاریخ سینماست: ژانر وحشت.

همان طور که در پی می آید، بدون تعقیب و ریشه یابی این گونه فیلم، که به ادبیات گوتیک و سرآغاز آن یعنی قرن هجدهم، باز می گردد، نمی توان به تحلیلی جامع دست یافت.

سینما، از همان روزهای آغازین خلقت اش همواره به دنبال جذب بهتر و بیشتر مخاطبین خود بوده است و فیلم ترسناک همواره اگر نگوئیم پربیننده ترین گونه، دست کم یکی از پر طرفدارترین ژانرها بوده است.

بررسی چگونگی ظهور این نوع سینما، خود امر مهمی است که همان طور که هدف عمده این رساله است باید با توجه به دلایل روان شناختی و جامعه شناسانه، به آن نگاه شود. از آنجا که ترس و مفهوم آن نزد تماشاگر، شالوده حیاتی این دسته از فیلم هاست، تنها با نشان دادن خاستگاه آن نزد اجتماع و با در نظر گرفتن سرآغاز آن (در ادبیات مابعد رنسانس و مابعد قرون وسطی، خصوصاً قرن هجدهم) به تعریف و نگاهی نسبتاً درست و منصفانه دست می یابیم.

امید است که این رساله، روزنه هر چند باریکی باشد برای دست یابی به شناخت و نگاهی تازه به این مقوله.

گوتیک و ریشه های آن در فرهنگ غربی

ادبیات داستانی گوتیک روی هم رفته اصلاً « گوتیک[1] » نیست . پدیده ای یکسر مابعد قرون وسطایی و حتی مابعد رنسانس است . با وجود آن که شماری از شکل های ادبی دیرپا مختصات ابتدایی آن را در خود ترکیب کرده بودند – از رمانس های منثور و منظوم کهن گرا تا تراژدی و کمدی های شکپیری – اولین اثر منتشر شده که خودش را « داستانی گوتیک » معرفی می کرد ، یک قصه ی جعلی قرون وسطایی بود که مدت ها پس از سده های میانه منتشر شد : قلعه ی اترانتو (The castle of otranto) نوشته ی هوراس والپول ، که در ۱۷۶۴ تحت نام مستعار در انگلستان چاپ شد و در ۱۷۶۵ دوباره به چاپ رسید ؛ این بار با ویراست دوباره و مقدمه ی جدیدی که علناً از « آینده ی دو نوع رمانس ، کهن و مدرن » حمایت می کرد ، اولی « سراسر تخیل بود و عدم احتمال » و دومی تحت سلطه ی « قوانین احتمال » بود که با « زندگی روزمره » هم مرتبط می شد . شیوه ای که والپول ابداع کرد در طول دهه های بعدی تنها گاه به گاه تقلید شد : چه در ارتباط داستانی منثور و چه در درام های تئاتری . اما در دهه ی ۱۷۹۰ (دهه ای که والپول فوت کرد) این شیوه در سرتاسر جزایر بریتانیا ، قاره ی اروپا ، و کمی هم در ایالات متحد نوین ، خصوصاً برای طیف مؤنث خوانندگان ، رواجی آن چنان گسترده یافت که در طی آن چه ما کماکان دوره ی رمانتیک ادبیات اروپا می نامیم (از دهه ی ۱۷۹۰ تا اوایل دهه ی ۱۸۳۰) ، به یک مد ادبی – اگر نگوییم جنجال– محبوب بدل شد ؛ دوره ای

۱- منظور مربوط به « دوران هنری گوتیک » (از قرن ۱۲ م . تا ۱۵ م .)

که امروزه اختصاصاً با عنوان « عصر فرانکشتین » (۱۸۱۸) مری شلی ، شهرت یافته است .

در آن زمان مؤلفه های این ژانر شدیداً بی ثبات ، در اسلوب های متعددی پراکنده بود که از میان آن ها می توان به وجود واقع گرایانه تر رمان عصر ویکتوریایی اشاره کرد . این ژانر همچنین در طول قرن نوزدهم در اشکال متنوعی جلوه کرده است ؛ نمایش های پرزرق و برق و اپراهای پراکنده ، داستان های کوتاه یا قصه های خیال انگیز (Fantastic) برای مجلات و روزنامه ها ، رمان های « احساساتی » برای زنان و باسوادهای طبقه کارگر ، قسمت هایی از شعر و نقاشی ، و احیای نعل به نعل رمان های گوتیک به معنای واقعی کلمه – که تمامی این ها حتی در آن زمان که سبک گوتیک دیگر نسبتاً شیوه ی آشنایی شده بود ، مانند دوران رمانتیک ، به خاطر زیاده روی های شان مورد طعن و نقد واقع می شدند .

دهه ی ۱۸۹۰ که امروزه هنوز هم مانند دهه ی ۱۷۹۰ به « Fin de siecle »[۲] معروف است ، شاهد احیای متمرکز ادبیات داستای گوتیک ، به ویژه در روایت منثور بود . و قله های حالا دیگر « گوتیک » کلاسیک شده ای همچون«تصویر دوریان گری » (۹۱-۱۸۹۰) اثر اسکاروایلد ، « کاغذ دیواری زرد » (۱۸۹۲) اثر شارلوت پرکینز گیلمان ، « دراکولای » غیراقتباسی (۱۸۹۷) برام استوکر ، و مجموعه ی رمان های « چرخش پیچ » (۱۸۹۸) اثر هنری جیمز را به خود دید . سرانجام در سده ی ۱۹۰۰، گوتیک به بیشترین حد گسترش در طول تاریخ اش دست یافت ؛ در فیلم ها ، هزاران

---

[۲]– Fin de siecle : اصطلاحی است فرانسوی به معنای پایان قرن ، و از همان دهه ی ۱۸۹۰ در ادبیات انگلیسی زبان باب شد .

داستان ارواح ، رشته ی عظیمی از رمانس های زنانه، نمایش ها و مجموعه های تلویزیونی ، نمایش های موزیکال (و نیز غیرموزیکال) رمانتیک و طنزها و بازی های کامپیوتری و ویدئوکلیپ ها ، و البته تلاش های مستمر در ادبیات داستانی جدی حاوی عناصر گوتیک . اواخر قرن بیستم حتی شاهد رواج « مطالعات » آکادمیک در باب ادبیات داستانی گوتیک در سطوح دانشگاهی و کالج ها و انتشارات وابسته به آن ها بوده است . حالا دیگر بحثی در آن نیست که گوتیک ، به ویژه در روایت منثور یا منظوم ، تئاتر ، و فیلم – که در این جا همه ی این ها را در عبارت « ادبیات داستانی گوتیک » فشرده می کنیم – به یک قلمرو نمادین ماندگار و عمده ، هر چند که شدیداً متغیر ، در فرهنگ مدرن و حتی پست مدرن غربی بدل شده است ، حال هر چه هم که این برچسب گوتیک ، آن را آرکائیک بنمایاند .

اهداف ما آن است که دلایل تداوم گوتیک در فرهنگ مدرن ، و چرایی و چگونگی این همه تغییرات و دگرگونی های حادث شده در این سبک شگرف در طول بیش از ۲۵۰ سال را توضیح دهیم . مسلماً یکی از مشکلات ما در چنین رویکردی این خواهد بود که هر چه قدر هم این نوع داستان سازی انعطاف و شکل پذیری اش را ثابت کرده باشد ، به هر حال از همان ابتدا از تلفیق ناهمگون ژانرها ، سبک ها و علایق فرهنگی متضاد ناشی شده است . با این وجود ، با در نظر گرفتن پایداری نسبی برخی از مشخصات این ادبیات ، می توان برخی معیارهای عمومی را که باعث شناخت یک اثر تحت عنوان گوتیک می شوند ، را تشخیص داد . گرچه این امر همیشه به وضوح « قلعه ی اترانتو » یا « دراکولا» رخ نمی دهد ، اما به هر حال قصه ی گوتیک معمولاً (

دست کم بخشی از آن) در فضایی قدیمی و مهجور یا ظاهراً قدیمی و مهجور اتفاق می افتد ، که می تواند یک قلعه باشد ، یا قصری خارجی ، صومعه ، زندانی بسیار بزرگ ، سردابه ی زیرزمینی کلیسا ، قبرستان ، جزیره یا سرزمین اولیه ، تماشاخانه یا خانه ی قدیمی بزرگ ، شهری کهن یا شهری در دنیای زیرین ، انبار خرابه ، کارخانه ، آزمایشگاه ، ساختمان عمومی ، یا سالن قدیمی بازسازی شده ، مانند دفتری با کشوهای بایگانی ، سفینه ای فرسوده ، یا حافظه ی یک کامپیوتر . درون این فضا یا تلفیقی از چنین فضاهایی ، رازهایی از گذشته پنهان شده که در بخش اعظم داستان ، شخصیت ها را به لحاظ روانی ، جسمانی یا امثالهم تسخیر می کند .

این تسخیر شدگی ها می توانند شکل های زیادی به خود بگیرند اما غالباً به صورت ارواح ، اشباح یا هیولاهایی (در حالات درهم آمیخته ای از حوزه های متفاوت وجودی ؛ اغلب زندگی و مرگ) نمود می یابند که از درون فضای قدیمی و مهجور بر می خیزند یا بعضاً از قلمروهای بیگانه می آیند و آن فضا را اشغال می کنند ، تا جنایات یا کشمش های حل ناشده ای را افشا کنند که دیگر نمی توان از نظر دور نگه شان داشت . در همین سطح است که ادبیات داستانی گوتیک عموماً بین قوانین زمینی واقعیت متعارف و احتمالات فوق طبیعی —دست کم مختصری از آن چه والپول متعقد بود این داستان ها با آن سرو کار دارند — نوسان می کند و اغلب در پایان یکی از این ها را بر دیگری غلبه می دهد ، اما معمولاً این احتمال را هم بالا می برد که سرحدات میان این ها ممکن است در هم تداخل داشته باشند ؛ به لحاظ روان شناختی ، جسمانی و یا هر دو مورد با هم . این نوسان می تواند در پیوستاری

حرکت کند که در یک سویش « گوتیک وحشت » (Terror Gothic) قراردارد و در سوی دیگرش « گوتیک ترسناک » (Horror Gothic) . اولی شخصیت ها و خوانندگانش را عمدتاً در تعلیق اضطراب آلودی مرتبط با تهدیدهای متوجه زندگی ، امنیت ، و سلامت روانی نگه می دارد و همچنین خود این تهدیدها را تا حد زیادی به صورت نامرئی ، در سایه یا ادامه ی گذشته ای پنهان عرضه می کند ، ولی دومی شخصیت های اصلی را با خشونت عیان زوال جسمی یا روانی مواجه می سازد و آشکارا هنجارهای متظاهرانه (از جمله سرکوب های روانی) زندگی روزمره را با نمایش پیامدهای به شدت شوک آور و حتی چندش آور متلاشی می کند .

خوانندگان یا مخاطبین چنین گوتیک هایی ، هم از ابتدا و هم در مسیر زمان ، عمدتاً افراد طبقه ی متوسط انگلیسی زبان بوده اند ، هر چند که در طول این همه سال ، انواع بیشتری از مخاطبین (مثلاً پسا استعماری ، آفریقا آمریکایی ، سرخپوست های آمریکایی ، ولاتین) جلب آن شده اند . با توجه به عامل مذکور ، ادبیات داستانی گوتیک از زمان والپول غالباً درباره ی کام خواهی (aspiring) بوده است . و حتی سفید پوست های طبقه ی متوسط ، که میان جذابیت ها و ترس های گذشته ای که زمانی تحت سلطه ی آریستوکرات ها یا روحانیون مغرور بود و نیروهای متجددی که چنین گذشته ای را طرد می کردند ، گرفتار آمده بودند نیز به خاطر وجوهی از این کام خواهی (از جمله میل به قوای آریستوکراتیک یا فوق طبیعی) به ادبیات گوتیک رو می آورند .

این نوسان ، کاراکترهای محوری و خوانندگان را به اندازه ای تحت تأثیر قرار می دهد و غالباً آن ها را از سویی که در آغاز « ناخودآگاه » است به دست کم دو حس متفاوت می کشاند. اول ، می تواند مجبورشان کند به مواجهه با آن چه به لحاظ روان شناختی در افراد یا گروه مدفون شده است ، از جمله ترس هایشان از خود ناخودآگاهی ذهنی و امیالی از گذشته که حالا در موضعی فراموش شده دفن شده اند . به هر حال تعدادی از شکل های گوتیک ، مخصوصاً آن صورتی که در میانه ی قرن نوزدهم توسط «ادگار آلن پور» در آمریکا ، و تحت عنوان **romans frenetic** (یارمان های جنون آمیز) در فرانسه تحقق یافت ، در نهایت پایه ای شدند برای مفهوم پایان قرن – زیگموند فروید از ناخودآگاه به مثابه مخزن عمیقی از خاطرات یا انگیزه های بسیار قدیمی ، مربوط به کودکی و سرکوب شده ، یا به عبارت دیگر دنیای زیرین و آرکائیک خود (**self**) سخن می گوید .

در عین حال ، مواضع متضاد شخصیت های مرکزی گوتیک می تواند نمودی باشد از تسخیر آن ها توسط یک « ناخودآگاه » ثانوی برآمده از معضل های ته نشین شده ی اجتماعی و تاریخی ، که غالباً هم زمان در برگیرنده ی چندین نوع مشکل است و هر چه شخصیت ها و خوانندگان بیش تر می کوشند تا آن ها را به طور نمادین ادغام کرده یا بدون حل کردنشان به صورت بنیادی ، رفع و رجوع شان کنند ، ترسناک تر می شوند . برای نمونه شخصیت اصلی رمان فرانکشتین ، در می یابد که مخلوق مصنوعی و سرهم بندی شده ی فاقد جنسیت او ، یا نهایتاً همان « هیولا » یش که از تکه هایی از اجساد گورستان و اتاق اجساد شکل گرفته ، او را با دو نوع ناخودآگاه

مواجه می کند : رؤیاهای پیش آگاهانه ی خود او در باب فرآیند بازیافت ، حتی وقتی خود را از جسد مادر مرده اش پس می کشد (یعنی از ناخودآگاه روانی اش) و گزینه هایی که در سطوح ناهشیار فرهنگی اش (در ناخودآگاه سیاسی اش) در نوسان هستند ؛ میان جذابیت های کیمیاگری قدیمی و علم بیوشیمی مدرن ، تولید مثل زیست شناختی و تکثیر در شرف تکوین مکانیکی ، مرکزیت و حاشیه نشینی زنان و اهداف علمی طبقه متوسط که در مقابل برخاستن یک طبقه ی کارگر شهری « هیولاوار » قرار می گیرد که کام خواهی بورژوازی به طور فزاینده ای وابسته به آن است .تعجبی ندارد که رواج تدریجی و نوشتن درباره ی ادبیات داستانی گوتیک در اواخر قرن بیستم تا تحت تأثیر خوانش های روان کاوانه از چنین مخلوقاتی بوده یا ارزیابی های مارکسیستی ، تاریخ گرایی نوین ، یا مطالعات فرهنگی که کشمکش های طبقه محور ، ایدئولوژیک ، و حتی تکنولوژیک بسیاری را در دوره های تاریخی خاصی بررسی می کند که در چند عنصر مختلف ، زیربنای تجلیات شبح وار یا هیولاوار در آثار گوتیک بوده است .

همچنان که مطلب حاضر نشان خواهد داد ، نتیجه آن است که دیرپایی و قدرت ادبیات داستانی گوتیک بی شک ناشی از شیوه هایی است که این آثار به کار می گیرند تا ما با برخی از مهم ترین امیال ، سرگشتگی ها و سرچشمه های اضطراب ، از درونی ترین و ذهنی ترین هاشان گرفته تا اجتماعی ها و فرهنگی ها ، در طول تاریخ فرهنگ غربی از قرن هجدهم به این سو ، مواجه شویم و بر آن ها جامه ی بدل بپوشانیم .

در کل ، این ترس و تمناهای عمیق خوانندگان غربی که گوتیک به شیوه ی « رمانتیک » و با فرم های اغراق شده نمادپردازی و نیز مبدل شان می کند ، هم ویژگی هایی کاملاً مخالف یکدیگر دارند و هم آن چنان درهم آمیخته اند که به نظر می رسد فقط این ادبیات داستانی افراط کار بتواند آن ها را در هم حل کند یا حتی مقابل هم قرارشان دهد .

گوتیک اولیه (یا واقعاً نئوگوتیک جعلی) از نظر والپول و جانشینان بلافصلش، شخصیت ها و خوانندگانی دوشقه است میان ندای وسوسه انگیز رفاه آریستوکراتیک و وشکوه شهوانی کاتولیک که آن ها را از سویی به قرون وسطی و دوران رنسانس فرا می خواند ، و از سوی دیگر میلی به اضمحلال این نظام حاکم درگذشته به نفع نوعی برابری ظاهری مرتبط با ایدئولوژی طبقه ی متوسط در حال رشد که مبتنی بر خود به عنوان مفهومی خودساخته است اما ایدئولوژی دیگری که از آن بورژوازی پروتستانی است ، میل دارد تا آن قدرت نظام قدیم را که طبقه ی متوسط می خواهد خلع یدش کند ، دوباره به دست آورد .

این تمنای متناقض نمای نهفته در روان غربی مابعد رنسانس ، از تمام افراط کاری هایی که فشرده ی آن تمنا است ، می ترسد ؛ در نتیجه به قول لزلی فیدلر : « گناهی که زیربنای ادبیات اولیه رمانتیک و حتی امریکایی گوتیک قرارگرفته و پیرنگ های آن را توجیه و تبیین می کند ، عذاب یک انقلابی است که توسط گذشته که می کوشیده نابودش کند تسخیر شده ؛ ترسی که برگوتیک مستولی شده و لحن آن را توجیه می کند ترس از آن است که در نابود کردن من های آرمانی (ego – ideals)

قدیمی کلیسا و دولت ، غرب راهی برای نفوذ ظلمت و تاریکی گشوده است ، برای جنون فرهنگی و فردی و فروپاشی خود . » (فیدلر ، ابداع گوتیک آمریکایی، ص ۱۲۹۰) با همین استدلال است که فیدلر و دیگران نشان داده اند ، مشخصات گوتیک انگلیسی – اروپایی – آمریکایی بر مفهوم عقده ی اودیپ فروید در خانواده ی طبقه ی متوسط دلالت می کند . به نوعی گوتیک معمولاً درباره ی پسری است که می خواهد هم پدر را بکشد و هم در تقلای قرار گیری به جای اوست ؛ بنابراین طالب آن چیزی است که بدان احساس ترس و گناه دارد . همه ی این ها در باره ی قهرمانان زن گوتیک نیز صدق می کند که در طلب استحاله و نیز رهاسازی خود از زیاده روی های سلطه ی مردانه و پدرسالارانه هستند و نمونه هایش « فطرت » (۸۵-۱۷۸۳) اثر سوفیالی ، رمانس های دهه ی ۱۷۹۰ آن رادکلیف ، جین ایر (۱۸۴۷) اثر شارلوت برونته و بسیاری از « گوتیک های زنانه » ی بعد از آن ها است . علاوه بر این ، زیر این برخورد تضادها ، ترس معوق عمیق تری نیز برای خوانندگان گوتیک وجود دارد که فیدلر باز می شناسدش : ترس یا وحشت محتمل از آن که انهدام قدرت های قدیمی همه ی ما را تسخیر کند . نه تنها به واسطه ی میل ما به آن ها ، بلکه به خاطر این واقعیت که آن چه آن ها ، و حالا غاصبان شان ، بر آن بنا شده اند ، حقیقتاً آشوبی مرگ بار است . ویکتور فرانکشتین در نهایت ، ذیل جست و جویش برای ساختن زندگی ، با میل به وحدت با مادر مرده اش و به نوعی ایجاد زندگی مصنوعی از او و زوال زیست شناختی خودش روبه رو می شود . ما از طریق گوتیک خودمان را به یاد می آوریم که چیزی مانند بازگشت به اغتشاش و فقدان هویت ، در نیمی درون و نیمی

بیرون مادر بودن ، و در نتیجه نه تماماً مرده و نه آشکارا زنده ، ممکن است پس هر شالوده ی کهنی ، وابسته به پدر و جز آن ، انتظارمان را بکشد ؛ شالوده ای که ما می کوشیم با نابود کردنش ، یک دنیای قشنگ نو بسازیم .

این الگوی مکتوب سازی اغراق آمیز ترس و میل های مغایر ، بر مبنای محتمل آشوب و مرگ ، به همراه یک سبک داستانی پرجنجال ، عنصری ثابت در ادبیات گوتیک است و حتی با تغییر شرایط و شکل های این تلفیق در اثر تغییر شکل های جامعه ی غربی در قرون نوزدهم و بیستم ، پابرجا می ماند . در زمان فرانکشتین ، تنگناهای بسیار قهرمان ، از تغییرات اصلاحی در علوم وابسته به شیمی ، برق و آناتومی و شتاب گیری انقلاب صنعتی ناشی می شد که نتیجه ی محتملش مکانیزه شدن هر چه بیشتر زندگی بود و به تبع آن ، رشد طبقه ی کارگر شهری بی خانه ای که مصنوعات اقتصاد بورژوازی جای آن ها را در عرصه های فعالیت های اقتصادی وابسته به خارج از شهر گرفته بود.

عامل دیگر ، نگرانی از آن بود که با گسترش امپراتوری بریتانیا نژاد انگلیسی مجبور به رویارویی با همان نژادهای دیگری (مانند رنگین پوستان) شود که قرار بود حتی علیرغم وابستگی اقتصادی به آن ها ، از « ما » دور نگه داشته شوند .

با این وصف ، گذارهای درهم آمیخته این عصر ، که در آن گویی هر وضعیت فرهنگی قابلیت نفوذ به وضعیت متضادش و حتی چند وضع دیگر را نیز دارد ، به شکل یک شبح / مخلوق نیمه زنده / نیمه مرده ، نیمه انداموار / نیمه مصنوع ، و به طور مبهمی مطبوع / به طور آشکاری مکروه ، تجسم یافته و حتی سپر بلا می شود . این

موجود انسانی / غیرانسانی تمناها و ترس های ما را پیدا کرده و بر آن ها تمرکز می کند ، گویی آن ها هم مال ما هستند و هم نیستند. به عنوان بخشی از وجود ترسناک تهدیدگر ما به آن ها اجازه ی مرئی شدن می دهد و با این حال ، آن ها را یا به صورت بقایایی از گذشته ی زوال یافته و یا شاید تجسمی از آینده ای مکانیزه یا واجد نژادی دیگر عرضه می کند .چنین ساختمان گوتیکی ، از زمان والپول به این سو تغییر کرده اما همه ی ارواح عظیم الجثه و تعقیب کننده ی او را پشت سر نگذاشته است . این ساختمان ، تغییرات عمده در شیوه های تولید فرهنگی تا ۱۸۱۸ را با هم تلفیق کرده و نیز امیدها و ترس های مغایری را که این تغییرات در خوانندگان سفید پوست طبقه ی متوسط موجب شده بودند به خود گرفت ، و در عین حال به همان خوانندگان رخصت می داد که یا با این تلویحات چندگانه رودررو شوند و یا از آن اجتناب کنند ؛ همه ای این ها در شکلی از ادبیات داستانی اتفاق می افتد که درست به مانند آن مخلوق سرهم بندی شده از بخش ها و تکه های بدن های قدیمی تر ، خود از درهم تنیده شدن انواع مختلفی از نوشته های پیشین حاصل شده است .

آثار ادبی گوتیک به این دلیل ماندگار شده اند که سازوکارهای نمادین شان ، به ویژه اشباح ترسناک و تسخیر کننده شان ، به ما رخصت داده اند بسیاری از ناهنجاری های شرایط مدرن مان را دور بیندازیم . ما این ناهنجاری ها را در شکل تغییر یافته ی فضاهای کهنه و مهجور یا دست کم تسخیر شده و مخلوقات به شدت ناهنجار باز می یابیم . به این ترتیب ، تناقض های وضع ما در عین مواجهه با دنیای ظاهراً غیرواقعی ، بیگانه (فضایی)، باستانی ، وگروتسک می توانند از ما برکنده شوند

. برخی از قصه های گوتیک ، مانند فرانکشتین یا دراکولا، طنین ماندگاری از این نوع دارند ، آن قدر که ما به گفتن و بازگفتن آن ها با عناصری متفاوت اما مشخصات ثابت ادامه می دهیم . این قالب گیری های دوباره به ما کمک می کنند تا با تناقص های روان شناختی و فرهنگی روزافزون معاصر کنار بیاییم و در عین حال روشی ارجاعی برایمان فراهم می آورند تا ترس ها و امیال ممنوع شده مان را شکل داده و بررسی کنیم. به عبارت دیگر ، [ادبیات داستانی] گوتیک ، معروف ترین نمونه ها در مورد آن شمایل های عجیب و روح مانندی را فراهم می آورد که فروید به عنوان مثال هایی از « امر شگرفت (**The uncanny**) » یا (**unheimlich**) ، در مقاله ی ۱۹۱۹ خود با همین نام ، در نظر داشت . او عمدتاً با تحلیل « لولوی خواب یا مرد شنی[۳] » (۱۸۱۷) نوشته ی ای . تی . ای . هوفمان ، ابراز کرد که آن چه مشخصه ی ذاتی و جوهری « شگرف » ست ، امری عمیقاً آشناست (کودکانه ترین امیال و ترس های ما) که در اشکال ظاهراً خارجی ، مکروه و غیرآشنا دوباره بر ما ظاهر می شوند . آن چه به یقین از نظر فروید بیش از همه آشناست ، محرک های شدیداً روان شناختی یا غریزی ست که از ابتدایی ترین وجوه وجود ما می آید ، مانند اجبار به تکرار محض و اضطراب اختگی که از میل به مادر و در نتیجه امکان خشم پدر ناشی می شود (که این دومی را در تعدادی از قصه های گوتیک واقعاً می توان یافت) . اما تمهیداتی که او برای ارائه ی بدل پوشی های نمادین این محرک ها مجزا می کند ، می تواند در ادبیات داستانی ، مانند نمونه ی بارز فرانکشتین ، به کار گرفته شود تا تناقض های اجتماعی کاملاً آشنا

---

[۳]- sandman: لولویی که با پاشیدن شن یا گردی جادویی در چشم کودکان ، آن ها را خواب می کند .

و بنیادینی را پیکربندی کند که حول افراد طبقه ی متوسط قرار دارند . افرادی که به هر حال ناگریز از تعریف نسبت شان با آن ناهنجاری ها ، غالباً مخلوقات یا موجوداتی « غیرشده[٤] » را به کار می گیرند تا این شالوده های درهم آمیخته و غیرقابل حل موجود را تجسم بخشید .

پس از فروید و تا حدودی به موازات نوع روان کاوی او ، نظریه پرداز و درمان گر فرانسوی ، ژولیا کریستوا ، در زمانی نزدیک تر به ما ، در کتاب اش تحت عنوان « قوای وحشت » ۱۹۸۰ ، گامی به پیش گذاشته تا شاهد بازگشت امر آشنای سرکوب شده به صورت « امر شگرف » بر مبنای انگیزه ی انسانی بنیادی تری باشد که همچنین به ما کمک می کند تا به غیر از انگیزه های روان شناختی ، انگیزه های فرهنگی اصولی تر گوتیک را هم تعریف کنیم . کریستوا استدلال می کند که ارواح یا گروتسک ها ، که به طرز عیانی به منظور تجسم تناقص ها خلق شده اند ، نمونه هایی هستند برای آن چه او « abject [٥] » و فرآورده های « abjection » می نامد ؛ اصطلاحی که او از معنای تحت اللفظی ab- ject مشتق کرده است : همزمان « بیرون افکندن » و « به زیر افکندن » . او می گوید آن چه ما « بیرون می افکنیم » تمام چیزهایی است که « بینابین ... مبهم ... آمیزه ی » درون وجود ما هستند ؛ ناهمگونی های بنیادینی که مانع از اعلام هویتی منسجم و مستقل از سوی ما خطاب به خودمان و دیگران می شود . بدوی ترین گونه ی این « بینابین » ، چندگانگی ای است که ما به طور غریزی از لحظه ی تولدمان به یاد می آوریم ، که در آن ما هم درون و

---

[٤]- ather – othered : به معنای چیزی یکسر جدا و متفاوت از خود ، کنار گذاشته شده و طرد شده .

[٥]- در این جا معادل برای آن فروفکنی است که با فرافکنی نیز در ارتباط است .