
تجلی پدیدارهای ترس و ترس آگاهی، در ساحت اثر سینمایی*

احمدعلی حیدری،* محمدصادق صادقی پور**

تاریخ دریافت ۹۳/۱/۲۷

تاریخ پذیرش ۹۳/۶/۶

چکیده

در این مقاله به تحلیل پدیدارهای ترس و ترس آگاهی در اندیشه مارتین هایدگر پرداخته و تلاش می‌گردد تا اثبات شود که این حوزه معنایی در طیفی از امر ناصیل ترس تا امر اصیل ترس آگاهی تعریف و به صورت «رویداد حقیقت» در مقام پیکار میان زمین و جهان در ساحت اثر سینمایی منکشف می‌گردد. هیولا، به مثابه تجسم شر و عنصر مقوم و محوری سینمای وحشت، در جلوه‌های متفاوتی از پدیدار ترس تجلی می‌یابد. سینمای وحشت با طرح عناصر اساسی تحلیل هرمنوتیکی هایدگر (یعنی جهان، مرگ، گناه، طرح افکنی، اصالت و بی‌اصالتی) در نسبت با دازاین در قالب بیان سینمایی، امکان ظهور «رویداد حقیقت» در جهان فیلم را با مشارکت تماشاگر، در مقام دازاین تفسیرکننده و درگیر با این جهان، فراهم می‌آورد و «رویداد حقیقت» منکشف شده در این سینما، پدیدار ترس و یافتگی بنیادین «ترس آگاهی» است که در جهانی سینمایی از خویش پرده فرومی‌افکند.

کلیدواژه‌ها: مارتین هایدگر، ترس آگاهی، ترس، اصالت یافتگی، سینما

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری محمدصادق صادقی پور با عنوان «حقیقت ترس آگاهی در گذار از ساحت مفهوم به ساحت تجربه سینمایی در پرتو تفکر هایدگر» در رشته فلسفه هنر در دانشگاه علامه طباطبائی می‌باشد.

** دانشیار گروه فلسفه دانشگاه علامه طباطبائی

*** دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبائی، نویسنده مسئول، پست الکترونیکی:

مقدمه و بیان مسئله:

قدمت حضور ترس^۱ در زندگی انسان را می‌توان همپای خلقت او دانست و این همراهی در تمامی مقاطع مهم زندگی بشر وجود داشته و بر نظر و عمل او سایه افکنده است. در سیری تاریخی، پدیدارهای ترس و ترس‌آگاهی (اضطراب، نگرانی)^۲ از دیرباز در آثار اندیشه‌ورزان و هنرمندان حضوری قاهر داشته‌اند. تبارشناسی این حوزه معنایی نشان‌دهنده اهمیت تعیین‌کننده آن در آرای فلاسفه پیشاهایدگری است اما اهمیت ترس در تفکر هایدگر جایگاهی بنیادین می‌یابد، زیرا مفهوم اصیل ترس‌آگاهی در نظر او یکی از مقومات دازاین - به‌مثابه انسان در جهان - است که نقش بسیار مهمی را در زدودن فراموشی هستی و ایجاد التفات به آن بر عهده دارد و در تجربه این حال است که دازاین امکان اصیل بودن و التفات به هستی را می‌یابد. اما دست یافتن به هر امر اصیل در تفکر هایدگر چندان آسان نیست و نیاز به عبور از بی‌اصلتی نهفته در دل زندگی هر روزه، حشر و نشر با همگنان (افراد منتشر، کسان)^۳ ناصیل و درک عمیق این بی‌اصلتی و سپس عزمی جزم برای گذار از این بی‌اصلتی و حرکت به سوی اصالت است. تجربه ترس‌آگاهی را می‌توان اصیل‌ترین تجربه‌ای دانست که دازاین در آن واقع می‌شود و به حال و هوایی خاص دست می‌یابد که حاصل آن بیداری از خواب نسیان‌زده‌ای است که در آن «هستی» مورد غفلت و فراموشی مطلق قرار گرفته است. هدف این مقاله رسیدن به تعریفی مبتنی بر تفکر مارتین هایدگر^۴ از ترس و ترس‌آگاهی با استفاده از کار هنری سینما و اثبات این مطلب است که پدیدار ترس و نیز پدیدار ترس‌آگاهی به عنوان بنیادین‌ترین یافت‌حال^۵ دازاین می‌توانند به‌مثابه «رویداد حقیقت» در کار هنری فیلم به تجلی برسند.

پرداختن به مضمون ترس در سیری تاریخی از متفکران و هنرمندان یونان باستان آغاز شده و تا اندیشه‌ورزانی مانند هگل^۶ و نیچه^۷ ادامه می‌یابد و در نهایت به هایدگر ختم می‌شود که تعریفی نوین از آن برمبنای هرمنوتیک در کتاب هستی و زمان^۸ ارائه می‌دهد. در این مقاله، سینما را هنری هرمنوتیکی در

نظر می‌گیریم که به عنوان یک کار هنری قابلیت تجلی «رویداد حقیقت» را در برخی از آثار برجسته سینمایی، فراهم می‌آورد و در نهایت مسئله اصلی این مقاله را مطرح می‌نماییم که آیا تجلی پدیدار ترس و نیز یافت‌حال بنیادین ترس‌آگاهی به‌مثابه «رویداد حقیقت» منکشف‌گشته در جهان اثر سینمایی ممکن است؟

تبیین ترس و ترس‌آگاهی در تفکر هایدگر

همان‌طور که گفته شد به نزد هایدگر ترس یکی از مقومات وجود انسان است و برساننده هستی به شمار می‌آید از این روی نگاه او به این مسئله نیز با سایر اندیشه‌ورزان متفاوت است. برای ورود به بحث هایدگر در این خصوص لازم است که ابتدا نگاهی به مضامین اساسی تفکر هایدگر و به‌ویژه مهم‌ترین اثرش یعنی هستی و زمان بیفکنیم.

هایدگر در هستی و زمان یکی از مهم‌ترین پرسش‌های تاریخ فلسفه را مطرح می‌کند و آن نیز پرسش از هستی است که به اعتقاد او از زمان سقراط تاکنون مورد غفلتی عجیب واقع شده و معتقد است تاکنون هر آنچه که به بیان درآمده در باب موجودات یا هستنده‌ها بوده نه خود هستی یا وجود و کتاب تاریخ‌سازش را با شرح پرسش از معنای هستی و ضرورت از سرگیری آشکار پرسش از هستی آغاز می‌کند. هایدگر برای تحلیل هستی از تحلیل هستنده‌ای استفاده می‌کند که پرسش از هستی را می‌فهمد و او آن را دازاین نام می‌دهد؛ هستنده‌ای که در هستی‌اش هم هستی خویش را دارد یعنی با هستی‌اش به‌مثابه اصیل‌ترین^۹ امکان‌اش رابطه دارد. به این ترتیب هایدگر، فراروی دازاین در هستن - در - جهاننش مجموعه‌ای از امکانات می‌بیند که می‌توانند به او کمک کنند تا در طی مسیری از درون جهان از بی‌اصلتی^{۱۰} عبور کرده و به اصالت برسد. هایدگر به مجموعه‌ای از اطوار^{۱۱} یا حالات هستی اشاره می‌کند که در این حرکت تکاملی دازاین به او کمک می‌رسانند یا برحسب انتخاب دازاین و نحوه مواجهه‌اش با آن‌ها سد راهش شده و حرکت‌اش را دشوار می‌سازند.

هایدگر به مفهومی بسیار مهم در تفکرش اشاره

نزدیک شدن است و ممکن هم هست بیرون از صحنه بماند و از بغل گوش ما بگذرد نه تنها ترس را فرو نمی‌نشانند بلکه حدت و شدت آن را افزون‌تر می‌کند.

ترس خود، در ترسیدن، می‌تواند مشخصاً به آنچه ترسناک است بنگرد و آن را روشن سازد و در نهایت آنچه ترس به خاطر آن می‌ترسد، خود هستند ترسنده، یعنی دازاین، است. تنها آن هستند‌های که به اقتضای هستی‌اش هم این هستی بر او می‌رود می‌تواند بترسد.» (هایدگر، ۱۳۸۶، پاره‌های ۱۴۰-۱۴۱ صفحات ۳۵۲-۳۵۳)

«پارین‌های مقوم پدیدار کامل ترس هر یک ممکن است اطوار گونه‌گون پیدا کند. بنابراین، از ترس امکانات گوناگونی برای هستی زاده می‌شوند. نزدیک شدنی که در همین نزدیکی‌هاست به ساختار مواجهه آنچه تهدیدناک است تعلق دارد. در صورتی که اقتضای طبیعت آنچه تهدیدناک است «البته نه - هنوز اما ممکن در هر لحظه» باشد و چنین چیزی به ناگهان در در - جهان - بودن پردازشگرانه سر برکشد، ترس به صورت رعشت درمی‌آید. بنابراین، در باب آنچه تهدیدکننده است در اینجا دو چیز را باید از هم جدا کرد: یکی نزدیک شدن اقرب آنچه تهدیدکننده است و دو دیگر نحوه فرار و آمدن خود این نزدیک شدن، یعنی عاجلیت یا ناگاهگی^{۱۵}. آنچه در برابرش هول‌زده می‌شویم بدو چیز شناخته‌شده و آشناست. اما اگر آنچه تهدید می‌کند به اقتضای خصلت‌اش چیزی کاملاً غریب و ناآشنا باشد، ترس به صورت دهشت درمی‌آید و آن‌گاه که آنچه تهدیدناک است خصلتی دهشتناک داشته باشد و در عین حال رعشه‌آور یا تکان‌دهنده، یعنی ناگهانی، باشد و با این حالات در معرض مواجهه واقع شود ترس به صورت وحشت درمی‌آید.» (همان، پاره ۱۴۲ صفحات ۳۵۵-۳۵۶)

ترس آگاهی دیگر یافت‌حال بنیادی است که جهانیت جهان را بر ما آشکار می‌سازد اما این کار را به طریقی مبتنی بر منفیت انجام می‌دهد که یادآور فلسفه هگل است. آن چیزی که ترس آگاهی بر ما آشکار می‌سازد همان چیزی است که وجود هر روزینه از آن می‌گریزد. آنچه که دازاین از آن در گریز است، هر چند ممکن است

می‌کند که آن را از حیث هستی‌شناختی با نام حال و هواداری، یافتگی یا یافت‌حال^{۱۲} می‌خواند و این چیزی است که از حیث هستومندانه^{۱۳} آشناترین و هر روزه‌ترین چیز است یعنی حال یا حالمند بودن^{۱۴} و معتقد است باید این پدیده را به مثابه اگزیستانسیالی بنیادین دید و ساخت آن را طرح افکند. در اینجا است که هایدگر به بحث دو یافت‌حال بنیادی دازاین یعنی ترس آگاهی و ترس که دارای اهمیت اگزیستانسیال - هستی‌شناختی هستند وارد می‌شود. هایدگر ابتدا به شرح یافت‌حال ترس می‌پردازد و پدیدار ترس را از سه منظر می‌نگرد؛ «چیزی که در برابر آن می‌ترسیم، ترسیدن، و چیزی را که بر آن [یا به خاطر آن] می‌ترسیم و این سه را تحلیل می‌کند.

آنچه ترس در برابر آن است یا، به دیگر سخن، «آنچه ترسناک است» همواره چیزی درون جهانی است که در معرض مواجهه قرار می‌گیرد، اعم از اینکه نوع هستی آن تودستی باشد یا پیش‌دستی یا «هم‌دازاینی». مشخصه آنچه در برابر آن می‌ترسیم تهدید است و بر این امر تهدیدناک چند ویژگی مترتب است که عبارت‌اند از:

۱. نوع مرجوعیت امر ترسناک **گزندناکی** است.
۲. هدفی که این گزندناکی به سوی آن نشانه می‌رود حیطه‌ای است **معین** و خود نیز از ناحیه‌ای **معین** صادر می‌شود.
۳. خود این ناحیه و امری که از این ناحیه صادر می‌شود برای ما **آشنا**یند اما این امر با خود چیزی **عجیب و مهیب** دارد.
۴. امر گزندناک تهدیدکننده چندان که نزدیکی آن چشمگیر و مهارپذیر باشد نزدیک نیست اما در حال نزدیک شدن است و در حین این نزدیک شدن، گزندناکی پرتوافکن است و در این پرتوافکنی، گزندناکی تهدیدناک می‌گردد.
۵. امر گزندناک به صورت آنچه در همین نزدیکی‌ها به ما نزدیک می‌شود، تهدیدکننده است. چنین چیزی می‌تواند به ما اصابت کند یا اصابت نکند و همین خصلت دوگانه، نزدیک شدن امر تهدیدناک را وخیم‌تر می‌کند و به آن وضعیتی ترسناک می‌بخشد.
۶. امر گزندناکی که در همین نزدیکی‌ها در حال

خود بدان واقف نباشد، خودش است. اما این خود چیست؟ زمانی که از خود می‌گریزیم در حقیقت از چه در گریزیم؟ هایدگر معتقد است از منحصر به فردی و یگانه بودن خود در گریزیم؛ انسان می‌خواهد مانند دیگران زندگی کند. پیش از آنکه تلاش کنیم این خود را که در تلاشیم از آن بر حذر باشیم، درک کنیم باید وضعیت این حال را دریابیم. هایدگر میان ترس و ترس‌آگاهی تمایز قائل می‌شود. در نظر او، ترس همواره ترس از چیزی در جهان است که وجود «من» را تهدید می‌کند اما ترس‌آگاهی برخلاف آن، فاقد ابژه است. «من» در مورد این چیز یا آن شخص در جهانش نگران نیست؛ پس نخستین ویژگی مهم یافت‌حال ترس‌آگاهی، عدم تعیین است. این ابژه نامتعیین ترس‌آگاهی است که انسان را از وحشت لبریز می‌کند چنانکه از آن گریخته و طفره رفته و خود را با جهان مشغول می‌دارد. آنچه یافت‌حال ترس‌آگاهی آشکار می‌سازد این است که جهان آدمی که خود را بدان مشغول داشته (جهان چیزهای پیش‌دستی^{۱۶} و تودستی^{۱۷}) بر نیستی قرار یافته است. آنچه جهانیت جهان را پنهان می‌سازد چیزها و مردمی است که آدمی با آن‌ها مرتبط است و با آنان زمانش را می‌گذراند. تمامی این آمدن‌ها و رفتن‌ها، اساس هستی‌شناختی جهان «من» را پنهان می‌کند، اما ترس‌آگاهی یافت‌حالی است که همه این‌ها را در مهی از نیستی محو و زائل می‌سازد، چنانکه برای لحظه‌ای جهان «من» به مثابه یک کل آشکار می‌گردد. «اما ترس‌آگاهی نه آن گونه تشویشی است که مکرر رخ می‌دهد و در اساس به ترسی که هر دم به سراغمان می‌آید برمی‌گردد. ترس‌آگاهی با ترس فرقی اساسی دارد. ما همواره از این یا آن موجود معین که از این یا آن نظر ما را تهدید می‌کند می‌ترسیم. ترس در برابر... در هر مورد ترس از چیز معینی است. از آنجا که ترس دارای این محدودیت است آنگاه که چنین کسی می‌کوشد تا خود را از بند این چیز معین نجات دهد، به طور کلی دست و پا گم کرده می‌شود. ترس‌آگاهی به این گونه دست و پا گم‌کردگی مجال بروز نمی‌دهد. درست برعکس، آرامشی ویژه ترس‌آگاهی را یکسره فرامی‌گیرد. در این حالت نمی‌توان گفت چیست آنچه کسی در برابر

آن حالت خوف و غرابت دارد.» (همو، ۱۳۸۷، ص ۱۷۳) ترس‌آگاهی عدم را آشکاره می‌کند و این امری است که آدمی بلادرنگ پس از فروکش کردن ترس‌آگاهی آن را اثبات می‌کند. در واقع، آنچه آنجا بود عدم بماهو عدم بود. وفاق با حالت بنیادین ترس‌آگاهی اینک ما را به ساحت ماجرابی که بر دازاین می‌رود و عدم را آشکاره می‌کند وارد کرده است. پس ترس‌آگاهی در نظر هایدگر یافت‌حالی بنیادین و اصیل است که مقوم وجود دازاین است و او را در حرکت به جانب اصالت یاری می‌رساند. تفاوت مهم نگاه هایدگر به حوزه معنایی ترس با متقدمانش در آن است که او این حوزه معنایی را جزئی از مقومات وجودی دازاین می‌داند و به مثابه یک ابژه بیرونی برای سوژه بدان نمی‌نگرد.

روش‌شناسی هرمنوتیک

«واژه هرمنوتیک به وضوح یادآور هرمس^{۱۸}، پیامبر خدایان یونانی است که وظیفه‌اش تفسیر آن چیزی بود که خدایان آرزو داشتند انتقال داده و آشکار سازند و ترجمه این پیام به زبان میرایان آن گونه که بتوانند بفهمند.» (به نقل از Heywood and Sandywell, 1999, p. 6)

«هرمنوتیک، نخست به عنوان دغدغه، سپس به عنوان روش و در نهایت به عنوان نظریه‌ای درباره رفتار ذهن در مواجهه با دشواری متون است به‌ویژه آن‌هایی که به طور واقعی (از منظرهای تاریخی، فرهنگی، و زبانی) از آن‌ها دور افتاده و بیگانه است.» (Andrew, 1984, p. 176)

«هایدگر از واژه هرمنوتیک به معنای تفسیر استفاده می‌کند، تفسیر واقع‌بودگی^{۱۹} که متعلق است به دازاین خود ما.» (Inwood, 1999, p. 87) تفکر هرمنوتیکی مد نظر هایدگر از واقع‌بودگی دازاین حرکتش را آغاز می‌کند؛ از طریق راه‌هایی که ما به طور سوژه‌بنیاد به شرایط هستی‌شناختی مان واکنش نشان می‌دهیم و این وظیفه‌ای است که دازاین هر روزه انجام می‌دهد.

«تفسیر کردن چیزی «همچون» چیزی، به «همچون» متعلق به گزاره و امر آپوفانتیک مرجوعیت ندارد بلکه به «همچون» هرمنوتیک راجع است، یا همان

«همچون» مطرح شده در تفسیر. (ibid, p. 106) از آنجا که جهان، جایی است که هستنده‌های انسانی در آن سکنا می‌گزینند، الگوی هرمنوتیک حالات جدیدی از فهم را با خود می‌آورد که مهم‌ترین آن این است که در فهم هر گونه‌ای از متن (در اینجا فیلم‌ها) شرح مهمی از تجربه انسانی وجود دارد. نکته مهم آن است که هایدگر به ویژه به دنبال نگارش هستی و زمان احساس می‌کرد که زبان در بیان نکته‌های اصلی اندیشه‌اش کم می‌آورد و تلاش کرد تا زبانی جز زبان سنتی فلسفه را گسترش دهد. هایدگر در هستی و زمان تأکید می‌کند که دیگر نمی‌توان فلسفه زبان را در حد بینشی هستومندانه پیش کشید و باید نگرشی هستی‌شناسانه به آن داشت.

سینما و هرمنوتیک هایدگر

در مقاله حاضر، به این مسئله توجه شده است که سینما به دلیل ماهیت، خصلت‌ها و قابلیت‌هایی که اکنون دارد می‌تواند هنری در ساحت هرمنوتیک هایدگر باشد. سینما در مقام یک هنر، آن نوع هنری است که با هرمنوتیک هایدگر مطابقت داشته و می‌تواند ارائه‌دهنده آن تجربه حضوری بلاواسطه هستن در جهان برای دازاین باشد. ترس آگاهی و حوزه معنایی مرتبط با آن در نظر هایدگر یکی از مقومات وجودی دازاین است و شاید مهم‌ترین یافت‌حالی باشد که دازاین به مدد آن با جهان رویاروی شده و به سوی اصالت حرکت می‌کند و سینما در مقام کار هنری یکی از محمل‌های ارائه یافت‌حال ترس آگاهی برای دازاین در مقام رویداد حقیقت است که او را در حرکت به سوی اصالت در جهان امروز یاری می‌بخشد. سینما هنری قرن بیستمی است که ریشه‌های شکل‌گیری آن به اواخر قرن نوزدهم میلادی بازمی‌گردد. همپا بودن سینما با تحولات تکنولوژیک مربوط به تولید تصویر متحرک و نیز تأثیرگذاری جریان‌های اجتماعی و فرهنگی قرن بیستم آن را به هنری مدرن تبدیل می‌کند که هم در ابزار و هم در شیوه‌های بیانی آن روح مدرنیسم دمیده است. سینما هنری است که بیش از هر هنر دیگر به زندگی در جهان شبیه است و همین ویژگی جایگاه خاصی به آن می‌بخشد.

سینما در طول بیش از یک قرن که پا به عرصه

وجود نهاده، تحولات بزرگی را از سر گذرانده است که شامل عرصه تکنولوژیک و بیانی می‌شود؛ هر چند همه تحولات حتی در عرصه تکنولوژیک نیز بر بیان سینمایی تأثیرگذار بوده‌اند. مهم‌ترین تغییری را که در مورد سینما، با در نظر گرفتن موضوع این مقاله، می‌توان بیان کرد تغییری است که مبین حرکتی هایدگری از امر آپوفانتیکی (به معنای امری زبانی و پوشاننده معنا و حقیقت) به جانب امر هرمنوتیکی می‌باشد. سینما در آغاز راه، یعنی در سال‌های پایانی قرن نوزدهم و به ویژه دهه‌های آغازین قرن بیستم، بسیار وام‌دار ادبیات بود و سلطه روایت‌های ادبی بر آثار سینمایی به وضوح عیان بود. در سال‌های تولید آثار سینمایی هالیوود در نظام استودیویی، که به سال‌های طلایی هالیوود معروف است، آثاری با اقبال تماشاگران و به تبع آن صاحبان استودیوها و تهیه‌کنندگان مواجه می‌شدند که از یک اقتباس ادبی مشهور بهره می‌بردند و نویسندگان داستان‌های ادبی مشهور نام‌های پرآوازه‌ای در عرصه هنر سینما بودند. ویژگی بیانی مهم این فیلم‌ها تلاش برای بازنمایی هر چه وفادارانه‌تر و دقیق‌تر آثار ادبی مرجع اقتباس بود که نتیجه تکنیکی این امر ساخت فیلم‌های با دیالوگ‌های طولانی و نیز روایت داستانی پررنگ بود و به عبارت دیگر امر آپوفانتیک مد نظر هایدگر بر سینما حاکم بود. در گذر تاریخ و تحت تأثیر وقایع اجتماعی، فرهنگی، و فکری مختلف و تغییر در گفتمان‌های حاکم بر جامعه بشری تحول بیانی مهمی به شکل بطئی اما بسیار عمیق در هنر سینما به وقوع پیوست. شکل‌گیری سینمای مدرن اروپا که به نوعی در تقابل با بسیاری از قراردادهای کلاسیک سینمای هالیوود قرار می‌گرفت عامل مهمی بود که این حرکت را تسریع بخشید چنانکه دامنه این تأثیر تا حدی گسترش یافت که خود سینمای مرجع هالیوود را نیز در بر گرفت و تغییر داد. با شکل‌گیری گفتمان‌های مدرن در هنر سینما، سلطه روایت‌های ادبی روز به روز کمرنگ‌تر شد و آثار قابل اعتنای سینمای جهان که در آغاز کاملاً مسیری متفاوت از جریان تولید غالب داشتند در هر گام از پیشرفت خود امکان بیانی جدیدی را به این هنر افزودند و نتیجه کلی این امر آن شد که سینما از سلطه روایت‌های ادبی رها

شد و اشکال مدرنی در برقراری ارتباط با مخاطبان و فرایندهای انتقال معنا و نیز معناسازی بنیان نهاده شد. سینما دیگر آن هنر نوپایی نبود که در قاب تصویری ثابت یا با حرکات دوربین بسیار ساده بازنمای صحنه‌های طولانی گفتگو میان بازیگران باشد. هر عنصر قبلاً کوچک و حتی بی‌اهمیت به عاملی تأثیرگذار در بیان سینمایی تبدیل شده بود. حرکات پیچیده و متنوع دوربین و زوایای آن، قاب‌بندی‌ها، نور، رنگ، بازی بازیگران، دکورها و حتی اشیای کوچک صحنه همه و همه در گفتمان مدرن سینمایی تأثیرگذار بوده و در چنین شرایطی ادبیات و کلام دیگر آن نقش سرنوشت‌ساز گذشته را در بسیاری از آثار مهم سینمایی نداشت. این سیر تاریخی تحولات بیانی در هنر سینما تا به امروز که قریب پنزده سال از قرن بیست و یکم می‌گذرد نیز ادامه دارد و مهم‌ترین تعبیری را که در خصوص موضوع این مقاله می‌توان در باب آن بیان داشت نوعی حرکت از کلام آپوفانتیک به سوی بیان هرمنوتیک است. بر این مبنا، سینما را می‌توان ابزاری مناسب برای ارائه و بیان یافت‌حال‌های مقوم وجود دازاین دانست که امکانات هستی را برای او می‌گشاید و به این ترتیب راه برای پرداختن به مسئله اصلی این مقاله باز می‌شود که نسبت حقیقت ترس‌آگاهی و چگونگی تجلی آن در جهان اثر سینمایی است.

از دیرباز تلاش‌های فراوانی برای طرح مفاهیم فلسفی در سینما صورت گرفته است و در این راه سنت ادبی و نیز نمایشی غنی و قدرتمندی وجود دارد که ریشه در ادبیات گوتیک و سینمای وحشت داشته و به دلیل طرح پرسش‌هایی در باب هستی، گناه، مرگ، انسان، تقابل خیر و شر، شیطان و نیروهای ماوراءطبیعی و ... همواره با چیزی بیش از یک اثر سینمایی صرف مواجه بوده‌ایم که بخواهد تنها به سرگرم نمودن تماشاگران بپردازد و اگر امر والا حسی لذت‌بخش از فناپذیری را به ما اعطاء می‌کند در عین حال به ما اجازه هم می‌دهد تا اضطراب مرگ را در قالب هنر هدایت کرده و با هستی به سوی مرگ خود هم‌نوایش سازیم و این رخدادی است که در سینما، به‌ویژه آثاری از آن که نمونه‌های مدرن تراژدی‌اند، به وقوع می‌پیوندد.

در عرصه سینما، جستجوی ردپای درون‌مایه‌های حوزه معنایی ترس را می‌توان تا آغازین سال‌های این هنر یعنی فیلم‌های ژرژ ملی‌یس،^{۲۰} فیلم‌ساز فرانسوی، و آثاری مانند «سفر به ماه»^{۲۱} (۱۹۰۲) پی گرفت که در آن اضطراب در دل فانتزی‌های دور از ذهن چنان مواجهه با ناشناخته‌های مکان‌هایی مانند کره ماه، نهفته است. اما نخستین لحظه بنیادین در توسعه این گونه سینمایی را باید اکسپرسیونیسم آلمانی به شمار آورد که جنبشی سینمایی در آلمان بود که پیش از جنگ جهانی اول آغاز و در سال‌های دهه ۱۹۲۰ در برلین به اوج خود رسید. این جنبش را می‌توان بخشی از جنبش بزرگ‌تر اکسپرسیونیسم در اروپا دانست که عرصه‌های معماری، نقاشی و سینما را در بر گرفته بود. ویژگی اساسی اکسپرسیونیسم آلمانی، زیباشناسی ضدواقع‌گرای^{۲۲} آن بود که به مدد ابزار بیانی سینما مانند نورپردازی و سایه‌های متنوع حاصل از آن و نیز طراحی صحنه و بازیگری جهانی را می‌آفرید که در قیاس با قواعد پذیرفته‌شده و متداول سینما، جهانی کژ و ناراست محسوب می‌شد. مهم‌ترین آثار این جنبش سینمایی را می‌توان «دانشجوی پراگ»^{۲۳} (۱۹۱۳) ساخته هانس هاینز اُورس و استلان رای^{۲۴}، «دخمه دکتر کالیگاری»^{۲۵} (۱۹۱۹) ساخته روبرت وینه^{۲۶}، «گولم»^{۲۷} ساخته پل واگنر^{۲۸}، «نوسفراتو»^{۲۹} (۱۹۲۲) ساخته فریدریش ویلهلم مورناؤو^{۳۰} و نیز آثاری از فریتز لانگ^{۳۱} مانند «دکتر مابوزه»^{۳۲} (۱۹۲۲) و «متروپولیس»^{۳۳} (۱۹۲۶) دانست. یکی از ویژگی‌های مهم این آثار حضور ضد قهرمان‌هایی شیطان‌صفت و هیولالوار در مرکز داستان است که با سینمای قهرمان‌پرداز متداول بسیار متفاوت بوده و به شرّ شمایی جسمانی و زمینی می‌بخشند. ادامه این جنبش آلمانی در سینما را می‌توان در سینمای دهه ۱۹۳۰ سراغ گرفت که فیلم‌هایی وامدار به سنت ادبی گوتیک در آن به منصفه ظهور می‌رسند. با ورود به دهه ۱۹۴۰ و شکل‌گیری آثار فیلمسازانی مانند وال لیوتن^{۳۴} همچون «مردم گربه‌ای»^{۳۵} (۱۹۴۰)، در کنار حضور عناصر گوتیک، روایت‌ها درون یک جهان مدرن رخ می‌دهند و بیانگر نوعی تعارض و کشمکش میان جهان عقلانی مدرن و جهان کهن سنتی هستند. در این

«شب»^{۴۷} (۱۹۶۱)، «کسوف»^{۴۸} (۱۹۶۲)، «صحرای سرخ»^{۴۹} (۱۹۶۴)، «آگراندیسمان»^{۵۰} (۱۹۶۶) همگی ساخته آنتونیونی، «به پیانیست شلیک کنید»^{۵۱} (۱۹۶۰)، «فازنهایت ۴۵۱»^{۵۲} (۱۹۶۶) ساخته‌های فرانسوا تروفو همگی به بیان ترس‌های درونی انسان تنها مانده مدرن در جهان صنعتی می‌پردازند. نمونه‌هایی از قبیل فیلم «ضدمسیح»^{۵۳} (یا دجال) (۲۰۰۹) ساخته لارس فون ترییر^{۵۴} کارگردان سینمای مدرن اروپا که در آن رویارویی با هراسی ناشناخته در زندگی یک زوج تبدیل به مکاشفه‌ای در درون آن‌ها شده و معنایی جدید از زندگی را برای آن‌ها می‌سازد. یا فیلم «اضطراب»^{۵۵} (۱۹۸۳) ساخته جرال د کارگ^{۵۶} که در آن مردی پس از آزادی از زندان به جرم قتل یک زن دچار نوعی اضطراب درونی می‌شود که تنها با قتل‌های پی در پی دیگر تسکین می‌یابد. یا شاهکار فردریش ویلهلم مورنائو با نام «نوسفراتو، سمفونی وحشت» (۱۹۲۲) و بازسازی سال ۱۹۷۲ آن با نام «نوسفراتو، شب ساخته ورنر هرتزوگ کارگردان آلمانی که برخی از مفسران آن را بازسازی هنری شب جهان هگل دانسته‌اند. فیلم‌هایی که جلوه‌ای از جلوات متعدد حوزه معنایی ترس را به تصویر می‌کشند. این جریان سینمایی در دهه‌های بعد با فیلم‌سازی چون راینر ورنر فاسبیندر،^{۵۷} ویم وندرس^{۵۸} و ورنر هرتزوگ^{۵۹} همگی از سینمای آلمان ادامه پیدا می‌کند و حضور این جریان سینمایی را تا به امروز در کشورهای مختلف شاهدیم. جریانی سینمایی که امکان طرح درون‌مایه‌های فلسفی و به‌ویژه درون‌مایه‌های اگزیستانس و حوزه ترس را در قالب اثر هنری سینمایی فراهم می‌آورد.

رویداد حقیقت در سینما

در مقاله حاضر «رویداد حقیقت» در کار هنری به صورت ترس و ترس‌آگاهی در سینمای وحشت متجلی می‌شود و نکته مهم در این زمینه ماهیت آفرینندگی است که هایدگر آن را کار - بودگی کار^{۶۰} تعریف می‌کند. (Heidegger, 2011, p.105) این ایده بنیان مباحث او را در باب پیکار میان جهان و زمین شکل می‌دهد و تحقق (صیورت یا شدن) کار در نسبت است با «رویداد

فیلم‌ها، درام درون شهری مدرن اتفاق می‌افتد و قطعیت‌های حاکم بر چنین جهان مدرنی به چالش کشیده می‌شود. به این ترتیب، برعکس درام‌های گوتیک، هراس در ناکجاآبادی دوردست و غریب به وقوع نمی‌پیوندد بلکه مکان وقوع آن در دل زندگی جاری و هر روزینه است. با ورود به دهه ۱۹۵۰ شاهد هجوم دستاوردهای تکنولوژی و مصائب آن برای بشر مدرن هستیم. در این آثار انسان با نیروی بیگانه مهاجمی از یک فضای بیرون از زمین مواجه می‌شود که در مواردی این نیرو در اثر اشتباهی انسانی در عرصه علم و تکنولوژی سر برآورده و به تجسم مصائب تکنولوژی برای بشر مدرن تبدیل می‌شوند. در دهه ۱۹۵۰ شاهد بازگشت بسیاری از درون‌مایه‌های ادبیات کهن گوتیک در عرصه سینما هستیم. در دهه ۱۹۶۰ با ساخته شدن فیلم «روانی»^{۶۱} توسط آلفرد هیچکاک^{۶۲} تحولی مهم در این عرصه رخ می‌دهد و اضطراب، درون بافت جامعه آمریکایی مدرن به شیوه‌ای انضمامی تجسم می‌یابد، در عین حال که ریشه‌های این اضطراب در بطن خانواده مدرن آمریکایی نمایانده می‌شود. در فیلم «روانی»، دیگر با موجودی فراطبیعی مواجه نیستیم بلکه یک جوان ظاهراً معمولی به نام نورمن بیتس شخصیت اصلی فیلم است که از لحاظ روان‌شناختی آزار دیده و نه تنها قادر به کنترل درون جنایتکارش نیست بلکه از وجود آن نیز ناآگاه است. او می‌پندارد که قاتل جنایت‌های او مادرش است، زنی که سال‌ها پیش مرده اما او مرگش را باور ندارد. به این ترتیب، با شخصیت شقاق‌یافته نورمن مواجهیم که از دو بخش تشکیل یافته است؛ فرزند نرم‌خوی و مادر شرور قاتل.

در دهه ۱۹۶۰ شاهکارهای سینمای مدرن اروپا به وسیله‌ی کارگردانانی چون اینگمار برگمان^{۶۳} سوئدی، میکال آنجلو آنتونیونی^{۶۴} ایتالیایی، ژان لوک گدار^{۶۵} و فرانسوا تروفوی^{۶۶} فرانسوی و بزرگان دیگر این عرصه ساخته می‌شوند که در آن‌ها مهم‌ترین مفاهیم فلسفه اگزیستانس من جمله ترس‌آگاهی دست‌مایه کار قرار می‌گیرند. فیلم‌هایی مانند «نور زمستانی»^{۶۷} (۱۹۶۳)، «سکوت»^{۶۸} (۱۹۶۳)، «پرسونا»^{۶۹} (۱۹۶۶)، «شرم»^{۷۰} (۱۹۶۸) همگی ساخته برگمان، «ماجرا»^{۷۱} (۱۹۶۰)،

رویداد حقیقت دخیل‌اند زیرا حقیقت درباره تعلق نیز هست. «آفرینندگی همواره در ارجاع به کار موضوع تفکر واقع می‌شود. به ذات کار تعلق دارد رویداد حقیقت. از آغاز ما ذات آفرینندگی را از طریق نسبتش با ذات حقیقت به مثابه ناپوشیدگی هستنده‌ها تعریف می‌کنیم.» (Heidegger, 2011, p. 117)

فیلم هنری خاص و منحصر به فرد است و در این عرصه با سایر هنرها مانند نقاشی بسیار متفاوت است. زیرا نقاشی توان به تصویر کشیدن پویایی یک سکانس (زنجیره، پی‌آیندی) روایتی را ندارد. چنانکه گراهام در کتاب فلسفه هنرها می‌گوید: «فیلم منابعی در اختیار دارد برای برساختن و نمایش تصاویر بصری پویا و بنابراین می‌تواند محدودیت‌های تصویر بصری ایستا را استعلاء بخشد.» (Graham, 2005, p. 126) بنابراین، فیلم صرفاً یک باز - تولید جهان واقعی از طریق تصاویر ایستا^{۶۱} نیست بلکه جهان خودش را می‌آفریند. پویایی فیلم خودش را به مثابه جهانی گشوده به روی تماشاگران منکشف می‌سازد. هم چنین ما فیلم را چنان تجربه می‌کنیم که «راهی را تجربه می‌کنیم که در آن به شیء متعلق به جهان اجازه می‌دهیم کیفیات مادی‌اش ما را به طریقی جدید متأثر سازند.» (Dreyfus and Wrath, 2002, p. 71)

از دیگر سوی، فیلم خودش را از طریق تصویر، رنگ، نور، صدا، فوکوس، سرعت، ریتم، قاب‌بندی و حرکت منکشف می‌سازد. این عناصر تألیفی^{۶۲} فیلم در ساحت فیلم است که به اگزیستانسی واقعی می‌رسند. اگر فیلم تنها از طریق این عناصر تألیفی مورد ملاحظه قرار گیرد تنها وجه ابزاریت فیلم حاضر است که در اندیشه هایدگری راجع است به «زمین».

عناصر فیلم، که جمع‌آمده آن‌ها در قالب تصاویر رخ‌نمون می‌گردند، کارایی یا خصلت ابزاریشان را بسته می‌دارند و آنگاه که تماشاگران فیلم را می‌بینند، فیلم، جهانی را بر پا می‌دارد. درست مانند مخاطبان (نگاهبانان) نقاشی «کفش‌های دهقان» ون‌گوگ^{۶۳} که می‌توانند معنای آن را با گفتن این جمله تفسیر کنند که «این کفش‌ها به یک زن دهقان تعلق دارند.» و به همین ترتیب تماشاگران یک فیلم نیز می‌توانند آن را به همین

حقیقت. «رویداد حقیقت» تنها در رویارویی گفت و شنودی در کار هنری وقوع می‌یابد که شامل پیکار میان جهان و زمین است. هایدگر برای بیان نسبت میان کار و حقیقت به معبد یونانی اشاره می‌کند. کار - بودگی معبد از دل فهم جهانی تاریخی ظهور می‌یابد. اگرچه این فرایند یا همان سُکنای تاریخ در زمین، پوشیده است. «معبد، با بر جا ایستادگی‌اش، به چیزها دیدار چیزها را می‌دهد و به مردم چشم‌داشت آنان را از خود.» (هایدگر، ۱۳۸۵، ص ۲۷) بنابراین، معبد به عنوان یک کار هنری جهانی را می‌گشاید و در همان زمان این جهان را در مقام زمین بر پا می‌دارد. این معبد نسبت‌های بشر را در تاریخ آشکار می‌سازد. پس «رویداد حقیقت» در پیکار بی‌پایان میان جهان و زمین رخ می‌دهد «در برافراشتن یک عالم (جهان) و فراز آوردن زمین کار، پیکار برانگیز این پیکار است.» (همان، ص ۳۲) و در ادامه هایدگر شرح می‌دهد که چگونه رویداد حقیقت در پیکار برانگیزی پیکار میان جهان و زمین رخ می‌دهد. او ذات حقیقت را به مدد واژه یونانی Aletheia توضیح می‌دهد که به معنای ناپوشیدگی حقیقت است. حقیقت همواره به هستی‌اش راجع است. حقیقت، خود را به وسیله آلتیا محقق می‌سازد. «ناپوشیدگی موجود (هستنده‌ها)، (هرگز) حالتی صرفاً موجود و پیش دست نیست، بلکه واقعه‌ای (رویدادی) است؛ ناپوشیدگی [حقیقت] نه صفت چیزها در معنای موجودات (هستنده‌ها) است و نه صفت جمله‌ها.» (همان، ص ۳۷) نکته در این است که زمانی که ناپوشیدگی هست، پوشیدگی هستنده‌ها نیز در همان زمان روی می‌دهد. «حقیقت»، این ماهیت دیالکتیک را داراست. علاوه بر این، کار تضمینی است برای بر پا ساختن زمین. هستی تاریخی جهان‌ش را در زمین بر پا می‌دارد. «رویداد حقیقت» موضوع این تعارض و تقابل میان جهان و زمین است. حقیقت به تمامی ناپوشیدگی یا پوشیدگی نیست. چیزی ناپوشیده به وسیله سایر چیزها، پوشیده می‌گردد. ذات حقیقت این رویارویی گفت و شنودی میان جهان و زمین است که می‌توان به آن رویارویی میان ناپوشیدگی و پوشیدگی گفت. در فرایند آفرینندگی هنری، هر دوی آفرینندگان و نیز کار هنری به تحقق

طریق تفسیر کنند. به هر روی، می‌دانیم که عناصر یک فیلم به ما می‌گویند که فیلم، یک بازتولید مکانیکی است. به عنوان یک بازتولید مکانیکی، ما در گام نخست به فیلم‌های ناطق فکر می‌کنیم که به واقعیت نزدیک‌ترند. پس از ورود فیلم ناطق به عرصه سینما آدورنو و هورکهایمر در *دیالکتیک روشنگری*^{۶۴} اعلام کردند:

«بسیار قدرتمندتر از تئاترِ توهم، «فیلم» هرگونه بُعدی را که ممکن است موجب شود تماشاگران بدون از دست دادن سرخ داستان آزادانه در عرصه تخیل سیر کنند، انکار می‌کند؛ تماشاگرانی که در چارچوب فیلم محصورند اما به وسیله واقع‌بودگی‌های دقیق آن نظارت نمی‌شوند. به این ترتیب، فیلم به آن‌ها که در معرض قرار می‌گیرند آموزش می‌دهد که فیلم را مستقیماً با واقعیت یکسان بینگارند.» (Adorno and Horkheimer, 2003, pp. 99-100) نقل قول بالا به این معنی است که تماشاگران در برابر فیلم بی‌اختیارند و نیز به وسیله تصاویر فریب می‌خورند زیرا باور دارند که این تصاویر واقعی‌اند. هر سکانس فیلم واقعیت را بازآفرینی کرده یا شکل می‌بخشد. بنابراین، تماشاگران مجذوب فیلم شده و در این فرایند، فیلم را با واقعیت یکسان می‌انگارند. اما به هر حال در این وضعیت، تماشاگر نمی‌تواند «آنجا» باشد، یا به عبارتی نمی‌تواند دازاین باشد؛ زیرا تماشاگر به خاطر واقعیت فیلم مجذوب آن شده و بنابراین نمی‌تواند از هستی خویش پرسش کند. در چنین شرایطی در جریان فیلم، تماشاگر نمی‌تواند «جهان» منکشف را تفسیر کند. زیرا «رویداد» رخ نداده است. از دیگر سو، چنانکه آرنهایم^{۶۵} معتقد است «هنر جایی آغاز می‌شود که بازتولید مکانیکی متوقف شده و صحنه را ترک کرده است.» (Arnheim, 1967, p. 55) به همین دلیل می‌توان گفت جایی که بازتولید مکانیکی صحنه را ترک می‌کند، «جهان» از خویش پرده فرومی‌افکند و این امر از رهگذر تفسیر تماشاگران حاصل می‌آید. از دیگر سوی، اگرچه سینما راجع است به قاب‌بندی^{۶۶} تکنولوژیک اما باز هم می‌تواند مناسب‌ترین فرم هنری در عصر تکنولوژی باشد. در باب قاب‌بندی تکنولوژیک، هایدگر در مقاله «پرسش از تکنولوژی»، «تکنولوژی را امری چالش‌برانگیز یا هجوم‌آورنده می‌داند که در آن

قدرت‌های طبیعت آشکار گشته و به منصفه ظهور رسیده، دگرسان گشته، تجمیع گشته، توزیع شده و بازتوزیع شده‌اند، اما همواره و تنها در یک چارچوب یا قالب یا قاب^{۶۷}» (Pattison, 2000, p. 54) به بیان دیگر در عصر تکنولوژی انسان‌ها به وسیله قاب‌بندی به چالش طلبیده می‌شوند که موجب می‌گردد جهان را به عنوان یک منبع و ذخیره بنگریم. این نوع نگاه سلطه انسان بر جهان را به ارمغان می‌آورد. چنانکه رابرت سینربرینک^{۶۸} در مقاله «یک سینمای هایدگری؟ در باب [فیلم] خط باریک سرخ ترنس مالیک» عنوان می‌کند «اگر سینما را درخورترین فرم هنری عصر تکنولوژی بگیریم، سپس چنین امکان‌های متقابلی نیز باید در هنر سینمایی حاضر باشد. این اصل قضیه و حقیقت راستین است علی‌رغم سلطه هویدای قواعد و ژانرهای متداول هالیوودی که اغلب فیلم‌ها را تا حد یک منبع زیبایی‌شناختی «بی‌جهان»، که طراحی شده برای دستکاری و دخل و تصرف در احساس و همسان‌سازی تأثرات، تنزل می‌دهند.» (Sinnerbrink, 2006, 35-6)

هر چند ژانرهای هالیوودی و نه حتی بسیاری از فیلم‌های آن را نمی‌توان با رویکردی واحد، همسان انگاشت و به دلیل نه چندان موجه تعلق داشتن آن‌ها به یک رویکرد و جریان تولید اقتصادی و حرفه‌ای همه را منطبق با تحلیل سینربرینک دانست (اشتباه بزرگی که بسیاری از جمله تئودور آدورنو^{۶۹} و ماکس هورکهایمر^{۷۰} هم مرتکب می‌شوند و پاسخ‌های شایسته‌ای نیز از جانب سینماگران به آن داده شده است که به عنوان مثال می‌توان به تعلق خاطر کارگردانان مولف سینمای مدرن موج نوی فرانسه به سینمای هیچکاک یا سایر سینماگران هالیوود و تأثیرپذیری از آن‌ها و یا اسلاوی ژیتک^{۷۱} و بسیاری متفکران دیگر به سینمای هالیوود اشاره کرد.) و تأثیرگذاری ژانرهای هالیوودی در شکل‌گیری یک «جهان» واجد اصیل‌ترین یافتگی‌ها برای دازاین نیز شایسته پژوهشی مستقل است. به هر روی، اگر یک انکشاف و رفع حجاب از طریق صدا و تصاویر جایگزین بازنمایی‌های قراردادی گردد و بر روی ابژه‌ها در حضوری که دارند متمرکز نباشد سپس فیلم را می‌توان صورت سینمایی پوئسیس دانست. علی‌رغم عناصر تکنولوژیک،

این وضعیت امکان رویکردهای جدید به جهان را گشوده می‌سازد و شاهد پرده برافتادن از «جهان» هستیم. به این ترتیب، فیلم، به دلیل «پیکار میان زمین و جهان» که در آن هست، بر هستی بازتولید مکانیکی‌اش فائق می‌آید. افزون بر این، اگزستانس فیلم حقیقتاً برخی از صفات منتسب به آن مانند لذت‌بخشی، تجربه امر زیبا و یا وقت‌گذرانی نیست و البته امری صرفاً مصرفی هم نیست. بلکه فیلم در ذات خود گشاینده جهانی به روی تماشاگران است تا از آن طریق هستی خود را تفسیر نمایند. با این نگاه، تجربه فیلم به یک رخداد هستی‌شناختی بدل می‌گردد که در آن حقیقت از خویش پرده فرومی‌افکند و این حقیقت در سینمای وحشت پدیدارهای ترس و ترس‌آگاهی است.

شرّ و هیولا به عنوان عناصر اساسی مقوم سینمای وحشت

موضوع «شرّ»^{۷۲} یکی از مهم‌ترین مفاهیمی است که در طول قرن‌ها محل بحث فلاسفه، متألّهان و متفکران حوزه‌های مختلف اندیشه‌ورزی و البته دستمایه هنرمندان برای آفرینش کارهای هنری بوده است. سینمای وحشت را می‌توان ادامه سنت سوفوکل،^{۷۳} دانته، میلتون،^{۷۴} شکسپیر،^{۷۵} کافکا،^{۷۶} داستایوفسکی^{۷۷} و بسیاری نویسندگان دیگر دانست که مفهوم «شرّ» را به صورت نمادین یا داستانی در آثارشان روایت کرده‌اند. سینمای وحشت مواد لازم، غنی و متنوعی برای نمادپردازی و روایت‌پردازی شرّ فراهم می‌آورد و دیدگاه‌هایی پیچیده در باب ماهیت آن به دست می‌دهد. راه‌های متفاوتی در خصوص تفکر تأملی در باب مرگ، به عنوان معناآفرین اصلی ساختار اگزستانسیال دازاین در جهان؛ گناه، به عنوان محدودیتی ساختاری که به هستی دازاین جهت می‌بخشد، جایگاه انسان در جهان و نسبت او با هستی خودش و نیز انتخاب هدف و مسیری اصیل یا ناصیل به وسیله دازاین همگی در سینمای وحشت، در قالب مکاشفه‌ای از «رویداد حقیقت» به تصویر کشیده می‌شوند و تماشاگر را، در مقام دازاین مشارکت‌کننده در این رویداد، به انکشاف جهان هدایت می‌کند. شاید منتقدانی کلاسیک گمان کنند به عنوان

مثال خون‌آشامان سینمای وحشت در قیاس با شیطان پیچیده اثری بزرگ چون «بهشت گمشده»^{۷۸} میلتون تنها مصرف‌کنندگان صرف پیکر انسانی هستند و نه اغواگر و فریب‌دهنده روح او، اما ما در مخالفت با این عقیده، بر این باوریم که خون‌آشامان و سایر هیولاها در آثار برجسته سینمای وحشت، تأملاتی باریک‌اندیشانه در باب شرّ برمی‌انگیزند. در فیلم‌های وحشت، «شرّ» گستره‌ای وسیع و متنوع را شامل می‌شود از هیولاها، عظیم‌الجثه فیلم «مه»^{۷۹} ساخته فرانک دارابانت^{۸۰} گرفته تا شرّی که در درون انسان‌ها سکنا دارد و از دانشمند دیوانه‌ای چون دکتر فرانکنستاین^{۸۱} تا قاتلی روان‌رنجور مانند هانیبال لکتر^{۸۲} را در بر می‌گیرد؛ از پروژه‌های شیطانی شرکت‌های شیر، چنانکه در آثار دیوید کراننبرگ^{۸۳} شاهدیم تا شرّی در ابعاد بسیار وسیع و جهانی مانند شرّ کیهانی فیلم «کله پاک‌کن»^{۸۴} دیوید لینچ^{۸۴} یا جهان حمله‌ور بر جک تورانس^{۸۵} در فیلم «درخشش»^{۸۶} کوبریک.^{۸۷} از دیگر نقادانی‌های وارد بر سینمای وحشت در باب نمایش شرّ آن است که ارتباط آن با امر واقعی و جهان روزمره ضعیف است و بیش از حد نمایشی است اما شاید چنین باید نگریند که فیلم‌های وحشت در تجسم شرّ بسیار هنرمندانه و خلاقانه عمل می‌کنند و نه صرفاً خیلی نمایشی و دور از واقعیت. هانا آرنت^{۸۸} در کتاب معروفش با عنوان «پیشمن در اورشلیم: گزارشی در باب ابتدال شرّ»^{۸۹} اظهار می‌دارد که تأکید بیش از حد بر هیولاها، ماهیت شرّ مدرن را که معمولاً دیوان‌سالار و بی‌چهره است، تحریف می‌کند. آرنت چنین استدلال می‌کند که شرّ در دوران نازی، پیش‌پاافتاده و مبتذل بود - پیشمن مدیری میانی و معمولی بود که تنها کارش را انجام می‌داد و به دنبال گرفتن ارتقای شغلی بود و هیولایی کف بر دهان رانده و نامتعارف نبود. شرّ مدرن اغلب با بی‌تفاوتی‌اش نسبت به رنج و خشونت مشخص می‌شود تا جستجوی فعالانه در پی ایجاد آن از طریق هیولایی غریب چون «کله‌سوزنی»^{۹۰} در مجموعه فیلم‌های «جهنم‌ساز»،^{۹۱} که تجسم شیطانی امروزی است. «کله‌سوزنی» به طریقی بسیار آشکار هیولاوار است در حالی که پیشمن مانند مرد همسایه است که می‌توانید به راحتی او را دیده و از کنارش رد

هایدگر چگونه معانی پنهان پدیدار ترس را به آشکارگی می‌رساند. در حقیقت، نایل شدن به عدم تعین و اصالت چنان که در ترس آگاهی روی می‌دهد با طی مراتبی از امر ناصیل، درون‌جهانی و واجد تعین می‌گردد. در ادامه، استحاله‌ای از امر درون‌جهانی و واجد تعین و آشنای پدیدار ترس را تا رسیدن به امری فاقد تعین، غریب - آشنا و بی‌ساختار در ساحت پدیدار ترس آگاهی می‌بینیم چنانکه پدیدار ترس که ناظر است بر امری درون‌جهانی با مرجع معین واجد تهدیدکنندگی و گزندناکی که در حال نزدیک شدن تدریجی است، آمادگی حرکت به سوی جایگاه اصیل ترس آگاهی را فراهم می‌آورد و در این گذار شاهدیم که چگونه دازاین از پله اول که ترس است دور شده و به پله آخر که ترس آگاهی است نائل می‌شود و در این راه شاهد گذاری از دل بی‌اصلاتی به جانب اصالت هستیم که به اعتقاد هایدگر لازمه دست‌یابی به موقعیت اصیل است و در این گذار، سیر تدریجی دور شدن از مادیت، درون‌جهانی بودن، ساختارمند بودن، واجد معنا بودن، آشنا بودن و هجمه پیش‌دستی و تودستی و هم‌دازاینی بر دازاین به جانب عدم تعین، فاقد معنا بودن، بی‌ساختاری و فروپاشی، غریب - آشنا بودن و در نهایت هجمه جهان بر دازاین به تصویر درمی‌آید. حال سینمای وحشت را می‌توان محملی هنری برای بیان این سیر تدریجی ترس تا ترس آگاهی دانست. هیولا، به مثابه تجسم شر و عنصر مقوم و محوری سینمای وحشت، در جلوه‌های متفاوتی از پدیدار ترس تجلی می‌یابد. با بهره‌گیری از آرای هایدگر «رویداد حقیقت» در فیلم در نسبت قرار دارد با ماهیت آفرینندگی که هایدگر آن را کار - بودگی کار هنری می‌نامد. «رویداد حقیقت» در کار هنری در یک رویارویی گفت و شنودی وقوع می‌یابد که شامل پیکار میان جهان و زمین است. با در نظر گرفتن «رویداد حقیقت» در مقام پیکار میان جهان و زمین، فیلم خودش را به مثابه جهانی گشوده به روی تماشاگران منکشف می‌سازد و به این ترتیب، فیلم دیگر یک بازتولید مکانیکی صرف که تنها برای ایجاد لذت و سرگرمی ساخته شده، نیست بلکه جهانی است که در آن حقیقتی به انکشاف می‌رسد. سینمای وحشت با طرح عناصر

شوید. اما چنین تحلیلی حقیقتاً در دام ماده‌انگاری بیش از حد و تفسیر معوّج گرفتار آمده است زیرا بسیاری از فیلم‌های سینمای وحشت به عنوان مثال فیلم «هنری: تصویری از چهره یک قاتل زنجیره‌ای»^{۹۲} ابتذال و پیش‌پافتادگی شرّ را به خوبی تجسم می‌بخشند. (Freeland, 2000, 2)

فیلم‌های برجسته سینمای وحشت، جهانی را بر پا می‌دارند که در آن «رویداد حقیقت» به انکشاف می‌رسد و این امر با مشارکت تماشاگر در مقام دازاین تفسیرکننده، تحقق می‌یابد که با این جهان رویاروی و درگیر می‌شود و با تفسیر هستی‌شناختی به پرسش از هستی خود می‌پردازد. اما آنچه که این پرسش از هستی تماشاگر را در سینمای وحشت موجب می‌گردد تأملاتی است که این سینما در باب پدیدار «شرّ» در اشکال و مراتب مختلفش برمی‌انگیزد؛ شرّی درونی یا بیرونی، محدود یا عمیق، فیزیکی یا روانی، طبیعی یا فراطبیعی و قاهر یا مقهور؛ و به این ترتیب، شرّ که در سینمای وحشت به صورت هیولا متجسم می‌گردد ممکن است امر ناصیل روزمره و در ساحت پدیدار ترس باشد که شرّی است مبتذل و هر روزینه و یا امر اصیل نامتعینی باشد مانند جهان حمله‌ور بر دازاین و در ساحت یافتگی بنیادین ترس آگاهی. با این نگاه و از منظری هایدگری می‌توان گفت که شرّ نیز مانند مرگ و گناه از امکانات ساختار اگزیستانسیال هستی است که جهت حرکت دازاین را در جهان سمت و سو و معنا می‌بخشد، از این روی فیلم‌های سینمای وحشت تجسم‌بخش این ساختار اگزیستانسیال در قالب تجربه‌ای سینمایی و پرده‌فروافکنندگی از «رویداد حقیقت» در جهان خویش هستند و «رویداد حقیقت» منکشف شده در این سینما، پدیدار ترس و یافتگی بنیادین «ترس آگاهی» است که در جهانی سینمایی از خویش پرده فرومی‌افکند.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نتیجه حاصل از این مقاله پاسخ به این پرسش اساسی است که ارتباط و نسبت میان یافتگی بنیادین و اصیل ترس آگاهی با پدیدار ناصیل ترس از چه کیفیتی برخوردار است و اینکه نگرش هرمنوتیکی

33. Metropolis
34. Val Lewton
35. Cat People
36. Psycho
37. Alfred Hitchcock
38. Ingmar Bergman
39. Michelangelo Antonioni
40. Jean-Luc Godard
41. Francois Truffaut
42. Winter Light
43. Silence
44. Persona
45. Shame
46. L'Avventura/ The Adventure
47. La Notte/ The Night
48. L'Eclisse/ Eclipse
59. Red Desert
50. Blowup
51. Shoot the Piano Player
52. Fahrenheit 451
53. AntiChrist
54. Lars Von Trier
55. Angst
56. Gerald Kargl
57. Reiner Werner Fassbinder
58. Wim Wenders
59. Werner Herzog
60. the work-being of the work
61. static
62. composed
63. Vincent Van Gogh
64. dialectic of enlightenment
65. Rudolf Arnheim
66. Ge-stell/ en-framing
67. Frame
68. Robert Sinnerbrink
79. Theodor Adorno
70. Max Horkheimer
71. Slavoj Žižek
72. - Evil
73. Sophocles
74. Dante Alighieri
75. John Milton
76. William Shakespeare
77. Franz Kafka
78. Fyodor Dostoyevsky
89. Paradise Lost
80. The Mist
81. Frank Darabont

اساسی تحلیل هرمنوتیکی هایدگر (یعنی مرگ، گناه، اصالت و بی‌اصالتی و طرح افکنی) در نسبت با دازاین در قالب بیان سینمایی، امکان ظهور «رویداد حقیقت» در جهان فیلم را با مشارکت تماشاگر، در مقام دازاین تفسیرکننده و درگیر با این جهان، فراهم می‌آورد و «رویداد حقیقت» منکشف شده در این سینما، پدیدار ترس و یافتگی بنیادین «ترس‌آگاهی» است که در جهانی سینمایی از خویش پرده فرومی‌افکند.

پی‌نوشت‌ها

1. Furcht/ Fear
2. Angst/ Anxiety
3. Das Man/ the “they”
4. Martin Heidegger
5. Befindlichkeit/ Attunement/State-of-Mind
6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
7. Friedrich Nietzsche
8. Sein und Zeit/ Being and Time
9. Eigentlich/Authentic
10. Uneigentlichkeit/Inauthenticity
11. Stimmung/ Mood
12. Befindlichkeit/State-of-mind/Attunement
13. Ontisch/Ontic
14. Being Attuned
15. Plotzlichkeit/suddenness
16. Vorhandenheit/ present-at-hand
17. Zuhandenheit/ ready-to-hand
18. Hermes
19. facticity
20. Georges Melies
21. A Trip to the Moon
22. anti-realist aesthetic
23. Der Student von Prag/ The Student of Prague
24. Hanns Heinz Ewers & Stellan Rye
25. Das Cabinet des Dr. Caligari/ The Cabinet of Dr.Caligari
26. Robert Wiene
27. Der Golem/ The Golem
28. Paul Wegener
39. Nosferatu
30. Friedrich Wilhelm Murnau
31. Fritz Lang
32. Dr.Mabuse

- Heidegger, M. (2011), *Basic writings*. (D. F. Krell, Trans. With a foreword by Taylor Carman). New York: Routledge.
- Heywood, I. and Sandywell, B. (Eds.) (1999), *Interpreting visual culture: Explorations in the Hermeneutics of Vision*. New York: Routledge.
- Inwood, M. (1999), *A Heidegger dictionary*. U.K.: Blackwell Publishers.
- Pattison, G. (2000). *The later Heidegger*. New York: Routledge.
- Sinnerbrink, R. (2006), *A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's The Thin Red Line, Film-Philosophy V.10 N.3*
82. Frankenstein
83. Hannibal Lecter
84. David Cronenberg
85. Eraserhead
86. David Lynch
87. Jack Torrance
88. The Shining
89. Stanley Kubrick
90. Hannah Arendt
91. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil
92. Pin-Head
93. Hell Raiser
94. Henry: Portrait of a serial killer

کتابنامه

- هایدگر، مارتین. (۵۸۳۱)، *سرآغاز کار هنری*. ترجمه پرویز ضیاء شهبابی، تهران: نشر هرمس.
- _____ (۶۸۳۱)، *هستی و زمان* ترجمه سیاوش جمادی، تهران: انتشارات ققنوس.
- _____ (۷۸۳۱)، *متافیزیک چیست؟* ترجمه سیاوش جمادی، تهران: انتشارات ققنوس.

- Adorno, T & Horkheimer, M. (2003), *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.
- Andrew, J. D. (1984), *Film in the aura of art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Arnheim, R. (1967), *Film as an art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Dreyfus, H. L. & Wrathall, M. A. (Eds.). (2002), *Heidegger reexamined volume 3: Art, poetry, and technology*. London and New York: Routledge.
- Freeland, C. (2000), *The Naked and The Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Colorado: Westview Press.
- Graham, G. (2005), *Philosophy of the arts*. London and New York: Routledge (Reprinted)

