# خُرده فلسفهٔ زامبی

## یا چگونه با ترس بیاندیشیم

ماکسیم کولُمب

انتشارات دانشگاهی فرانسه، 2012

ترجمهٔ حمید محوی

گاهنامهٔ هنر و مبارزه/پاریس/ ژانویه 2019

Petite philosophie du zombie

Maxime Coulombe

Presse universitaires de France, 2012

## دربارۀ حقوق مؤلف

این کتاب با اطلاع و موافقت نویسنده ماکسیم کولُمب Maxile Coulombe و ماریا ولاشو Maria Vlachou مدیر مسئول این کتاب در انتشارات دانشگاهی فرانسه به فارسی ترجمه شده و مترجم مجاز است ترجمۀ خود را در فرمای پی دی اف و بطور رایگان در اختیار خوانندگان فارسی زبان قرار دهد. و در اینجا از نام بُردگان بی اندازه سپاسگذارم. با یادآوری این نکته که انتشارات دانشگاهی فرانسه بیشتر مایل بود که این کتاب توسط یکی از بنگاه های انتشاراتی در ایران منتشر شود، ولی تلاشهایم در این زمینه بی نتیجه ماند.

دربارۀ ماکسیم کولُمب

ماکسیم کولُمب جامعه شناس و استاد تاریخ هنر معاصر در دانشگاه شهر لاوال در غرب فرانسه است. موضوع پژوهشی او تخیلات نوین در دوران معاصر بوده و کتابهای متعددی منتشر کرده است، از جمله : تصور پسا انسان : جامعه شناسی هنر و باستان شناسی یک اختلال- گیج کننده (انتشارات دانشگاهی لاوال 2009)، و جهان بی پایان بازیهای ویدئو (انتشارات دانشگاهی فرانسه 2010).

# فهرست


پیشگفتار مترجم..... 5
خُرده فلسفهٔ زامبی..... 14
خُرده فلسفهٔ زامبی..... 15
زامبی در وادی آزمون..... 15
زامبی در بوتهٔ آزمون..... 22
موضوع..... 27
زامبی هائیتی..... 28
زامبی در سالهای 1960 ..... 30
زامبی به مثابه بیماری همه گیر..... 32
دگرگونی و تحول ..... 34
دوبل..... 42
وقتی واقعیت دچار ریزش می شود ..... 44
شباهت..... 45
جهان درونی زامبی..... 47
جراحات مدرنیته..... 51
زیر لاک تمدن شاید هیولا خفته باشد..... 54
انسان مقدس ..... 57
تردید و ضد بشرگرائی..... 60
هیولا..... 63
« مرگ، مرگ در همه جا »..... 64
نفرت انگیز ..... 65
نفی مرگ ..... 69
از شبح تا زامبی..... 71
نفی تن جسمانی..... 72
زامبی چهرهٔ شگفت انگیز ..... 74
احساس رهائی، در نبود رؤیا..... 76
آخر زمان («آپوکالیپس»)..... 79

تضاد و اندیشه ..... 87
مفهوم والایش : تکرار دائمی پایان جهان ..... 89
کنجکاوی و رهائی رانش..... 92
رانش مرگ و واپس زدگی..... 94
رهائی با تخیل ..... 96
گسترش موضوع ..... 98

# پیشگفتار مترجم

در اینجا، من دوباره مثل گذشته (برای پیشگفتار ترجمهٔ «گزیدهٔ نوشته ها دربارهٔ استعمار» اثر مارکس و انگلس) با همان نوروتیک مترجم روبرو هستم. در نتیجه برای حل مشکل، تصمیم نهائی را به عهدهٔ خوانندگان واگذار می کنم که مستقیماً به صفحهٔ 11 مراجعه کنند و یا اینکه این پیشگفتار را نیز ضروری بدانند. البته نمی توانم این مطالبی را که در اینجا مطرح می کنم کاملاً بر اساس رسوم رایج در دانشگاه ها بجای پیشگفتار معرفی کنم، از این بابت محدودیتی احساس نمی کنم چون که برای دانشگاه نمی نویسم. در نتیجه معرفی کتاب را بخود کتاب واگذار می کنم و در اینجا در آزادی مطلق (البته... یگانه محدودیت همانان شناخت نسبی خواهد بود) به مطالبی می پردازم که خودم می خواستم روی آنها پافشاری کنم. در واقع این کتاب را فقط برای یک جمله یا طرح یک پرسش کاملاً مشخص که از دیدگاه من نقطهٔ اوج و یا نقطهٔ بحرانی کتاب بود ترجمه کردم، و آن هم وقتی ست که نویسنده سینمای زامبی را در مفصل چشم اندازهای آینده و بن بستی که در آن واقع شده به پرسش می گیرد.

اگر سینمای زامبی بازنمائی چهرهٔ دوران و نگرانی های دوران ما بوده و یا آئینه و در عین حال سنجه ای ست که می توانیم با آن خودمان را اندازه بگیریم، در حالی که سینمای زامبی فقط به بازنمائی استعاری فهرست سیاه نگرانی های دوران ما تنزل یافته، آیا با چنین معیاری می توانیم آن را هنر تلقی کنیم ؟ فقط به این علت که نگرانی های دوران ما را به شکل استعاری بازنمائی کرده است ؟ ایا خصوصیت و اصالت هنری به تهیهٔ فهرست سیاه قابل تقلیل است؟ آیا بهترین این نیست که بجای نفرین کردن تاریکی یک لامپ روشن کنیم ؟ بررسی ماکسیم کولُمب در اینجا بطور مشخص به شناسائی جوهر اصلی شیء هنری به نام هنر نمی پردازد – ولی با ورودیهای کاملاً مشخصی که خاص موضوع اوست (سینمای زامبی) روی آن متمرکز است بی آنکه دربارهٔ اصالت هنری این نوع سینما پافشاری و یا داوری کند. با وجود این پرسش از شی ء هنری در نوشته های او همواره به شکل محلول دیده می شود. اگر « برای تحمل شرایط انسانی، ما به کمک تخیل نیازمندیم»[1] از سوی دیگر برای زندگی – برای جلوگیری از فروپاشی – در زیستگاهی تا این اندازه خطرناک که به لبهٔ پرتگاه رسیده و قرار است از هم فرو بپاشد، به شناخت نیز نیازمندیم. ولی آیا سینمای زامبی که به بازنمائی «کنش و واکنش گروه های سرگردان بازمانده هائی تنزل یافته که در وضعیت آخرین امید به سر می برند» و به سیر قهقرائی محکوم شده اند، چنین سنجه ای را آیا می توانیم برای به رسمیت شناختن شی ء هنری کافی بدانیم ؟ و ادعا کنیم که سینمای زامبی در سرزمین هنر واقع شده؟ پس پرسش دقیقاً چنین است : آیا سینمای زامبی یک تفریح و سرگرمی صرفاً تکنولوژیک است که فقط به برخی از فانتسم های ما پاسخ می گوید و یا اینکه براستی به جهان هنر تعلق دارد؟ آیا هر آنگاه که شئی به نام هنر احساسات ما را به بازی گرفت و یا به برخی فانتسم های آگاهانه و ناآگاهانهٔ ما پاسخ گفت، کافی

[1] صفحهٔ 95 همین کتاب

خواهد بود که آن را به نام هنر به رسمیت بشناسیم؟ و یا اینکه [شیء هنری] باید خصوصیات دیگری نیز داشته باشد مانند : ایجاد تحول در مفاهیم قدیمی و والایش آنها، نشانی از پیروزی انسان بر طبیعت، تجربهٔ آزادی...

***

در گذشته در این پندار بودم که گوئی در هنر راهی برای ایجاد تحول در جهان وجود دارد. هنر را کیمیائی می پنداشتم که گوئی دارای چنین خاصیتی ست و می تواند هر سنگی را به مروارید تبدیل کند. ولی امروز بی آنکه از ناممکن بودن چنین آرمان و ضرورتی دست کشیده باشم (...)، پی بردم که بطریق اولی این جهان واقعیتهاست (...) که بر اساس قوانین خاص خودش در حال دگرگون کردن ما و زندگینامهٔ ماست و آفرینش آثار احتمالی را در خطهٔ هنر رقم می زند. برخی هنر را به مثابه آزمایشگاهی برای فراهم آوردن مقدمات دوران گذار به جهانی برتر و بهتر تلقی کرده اند (از جمله برتولت برشت در نظریهٔ تآتر آموزشی – گرچه بعداً خود او اعتراف می کند که امکان کاربرد چنین نظریه ای – برای متحول کردن رادیو - در حال حاضر وجود ندارد و فقط در یک جامعهٔ سوسیالیستی ممکن خواهد بود). لنین برای «طرح انقلابی»می گوید :

«در جمهوری شوروی کارگران و دهقانان، کل آموزش در زمینهٔ آموزش سیاسی بطور عام و خاصه در زمینهٔ هنر باید در ذهنیت مبارزهٔ طبقاتی پرولتاریا برای تحقق پیروزمندانهٔ اهداف دیکتاتوری اش نفوذ کند، یعنی برای واژگون کردن بورژوازی، الغای طبقات، برای الغای هر گونه استثمار انسان از انسان.» [۲]

این نقل قول بیشتر به این علت است تا روی تنوع و سطح انتظارات از جهان هنر پافشاری کنیم یعنی همان چیزهائی که به جوهر [شیء هنری] تعلق دارد و حتا فراتر از مهارت فنی واقع شده است. گوئی متفکرین از هنر انتظارات خاصی دارند. و گوئی هنر همیشه زمان و مکان، ایستگاه و زیستگاه خاصی بوده که در فاصله با جهان واقعیت های عینی طی طریق کرده گر چه به شکل اجتناب ناپذیری با آن در هم تنیده شده است. ولی آنچه در سخن لنین شنیده می شود و بسیاری دیگر از جمله ژولیا کریستوا که مشخصاً هنر را در جایگاه «تجربهٔ آزادی» تعریف کرده، می بینیم که هنر همواره با چیزی که آزادی و شناخت می نامیم در پیوند تنگاتنگ بوده و به همین علت از آغاز مهمترین سنجه یا شاخص داوری دربارهٔ شی ء هنری نزدیکی و یا دوری آن به «حقیقت» بوده است.

در ادامه این بحث می توانیم بگوئیم که هنر همواره به معنای حرکتی والاگرایانه تلقی شده که « باید » متعاقباً به الگوی همه شمول تبدیل شود، و به یک عبارت کلی هنر و شاهکار هنری همانی ست که معنائی قدیمی را به سوی معنائی والاتر تحول می بخشد و در این مفهوم گوئی هنر نسبتهائی با پیشرفت و حرکت تمدن ساز دارد

[2] Lénin. Ecrits sur l'art et la culture.Les Editions du Progrès Moscou, 1969. P 157
لنین. نوشته ها دربارهٔ هنر و فرهنگ.

(یعنی همان نقطه یا منطقهٔ بحرانی بین هنر و قدرت و ایدئولوژی حاکم). برای درک روشنتر این موضوع من مثالی بهتر از « موسی از اثر میکل آنژ» نوشتهٔ فروید سراغ ندارم[۳].

با وجود این چگونه می توانیم باز نمائی فروپاشی جهان بدست زامبی ها و بازگشت انسانها به دوران تقریباً ماقبل تاریخ را به مثابه مقوله ای هنری باز شناسی کنیم؟ و به این فیلمهای نوع زامبی ویزای عبور به جهان هنر صادر کنیم؟ زیبائی در چهرهٔ زامبی؟ و اگر سینمای زامبی زیبا نیست (یعنی اگر سینمای زامبی به جهان هنر تعلق دارد یا ندارد) به دلیل چهرهٔ چروکیده، مجروح و مشمئز کنندهٔ زامبی ها هست یا نیست؟ و شاید هم که بتوانیم در مفهوم خاصی آن را در جایگاه هنر بازشناسی کنیم. من کشف این پرسشها و پاسخهای احتمالی آن را، در اینجا، به خوانندگان کتاب حاضر واگذار می کنم.

***

چه بسیارند آثاری که به آستانهٔ تکوینی خود نرسیدند ولی بعدها به اثری اجتناب ناپذیر تبدیل شدند، مثل آثار رابرت موزیل Robert Musil از جمله با « مرد بی کیفیت » که با وجود این، امروز دربارهٔ آن می گویند که «این رمان یکی از مهمترین آثار قرن بیستم است». یادآوری نابهنگام «مرد بی کیفیت» در این نوشته چندان هم از مضمون کتاب حاضر بدور نیست : زیرا «مرد بی کیفیت» و سینمای زامبی هر دو تناقضات و ترس و بیم های دوران خودشان را مطرح می کنند، و هر دو جهانی را به نمایش می گذارند که به لبهٔ پرتگاه رسیده است. نوعی پیشگوئی برای اعلام پایان جهان یا نظریه پردازی در وادی «تئوری فاجعه» که بی درنگ ما را با انواع سینماهای زامبی و یا پسا فروپاشی جهان ( پُست اَپو) وصل می کند...

***

اگر بخواهیم فلسفهٔ هنر را خیلی ساده تعریف کنیم مجموعه نوشته ها و تأملات اندیشمندان و حتا گفتگوهای خیلی عادی دربارهٔ هنر از گذشته (جمهور افلاطون برای مثال خصوصاً وقتی که از ممنوع کردن هومر برای کودکان و نوجوانان حرف می زند) تا امروز را می توانیم فلسفهٔ هنر و یا زیبائی شناسی بنامیم. خیلی ساده، فلسفهٔ هنر یعنی حرف زدن دربارهٔ هنر. در اینجا «خُرده فلسفهٔ زامبی» نوشتهٔ ماکسیم کولُمب استاد تاریخ هنر معاصر در دانشگاه شهر لاوال یکی از این نمونه گفتگوها و تأملات دربارهٔ مسائل و مشکلات هنری است.

***

ملاقات من که ترجمهٔ این کتاب را بدست گرفتم با سینمای زامبی از «رزیدنت اویل» شروع شد و بعد «والکینگ دد» که برای مدت کوتاهی تا فصل ششم به رایگان در یوتوب منتشر می شد، و سپس با فیلمهای رومرو و دیگران

[3]مراجعه کنید به فروید : « موسی اثر میکل آنژ» ترجمهٔ حمید محوی

آشنا شدم و خیل فیلمهای بلند و کوتاه پسا پایان جهانی و حتا فیلمهای ردیف ب. و همهٔ این فیلمها را نیز در یوتوب جستجو می کردم. در گذشته نیز فلیمهای زامبی را دیده بودم ولی هنوز به این فیلمها در جایگاه یک جریان یا نوع سینمائی فکر نمی کردم. دربارهٔ دیدن این فیلمها و یا هر فیلم دیگری در یوتوب باید بگویم که گرچه یوتوب دسترسی به این آثار را ممکن می کند ولی در عین حال سلاخ خانهٔ تجارت جهانی سینما نیز هست، اگر بدنبال تروریست و بزهکار و مخرب در جهان هنر هستید، یوتوب در خدمت شماست. روزگاری جمهوری اسلامی ایران را برای بریدن چند متر از فیلمهای یکی از آقازاده های خودش غالباً در بخش خصوصی که امروز به قهرمان ملی ارتقاء یافته محکوم می کردند، از این مدافعان هنر وقتی کار به کشتار جمعی و سلاخی مهندسی شدهٔ هنر در سطح جهانی می رسد هیچ خبری نیست. این مسئله به سانسور سیاسی منحصر نمی شود بلکه کپی رایت انترنتی همهٔ تلاش و مهندسی خود را به کار بسته تا آثار سینمائی را به شکل مخدوش و معیوب و با کیفیت بسیار نازل در اختیار کاربران قرار دهد. این موضوع از دیدگاه من در پیوند با سیاستهای تروریستی غرب صنعتی و تجاری ست که تروریسم را تا مهندسی تروریستی در کالاهای صنعتی به هدف کوتاه کردن طول عمر مفید آنها نیز گسترش داده است. با این حساب که ما در یوتوب با همهٔ بلاهای مهندسی شده که سر فیلمها وارد می آورند بیشتر با اجساد «کالاها» رو برو هستیم. تا جائی که می توانیم بگوئیم زامبی اصلی خود یوتوب یا سینما در چرخهٔ رسانه هاست. من فکر می کنم که در تاریخ بشریت و نظام سرمایه داری تروریسم فرهنگی و هنری تا این اندازه گستاخانه و با افتخار و به بهانه های « بشر دوستانه »، «آزادی» و «حقوق مؤلف» عمل نکرده است (وسعت فوق العادهٔ این تروریسم که امری عادی تبدیل شده نیز مدیون گسترش فن آوریهای نوین است). گرچه در طول تاریخ یکی از صحنه های دائمی همهٔ جنگها، و دست به دست شدن قدرتها کتاب سوزان و تخریب آثار فرهنگی و هنری قدرت حاکم در حال زوال بدست قدرتهای نوظهور بوده ولی این واقعیت تاریخی صرفاً به گذشته تعلق ندارد، بلکه امروز تخریب آثار در اشکال مهندسی شده و بسیار هوشمند به بهانهٔ ضرورتهای تولید، بازار و منافع الیگارشی ولی در واقع – در پایانه – برای به سرقت بردن زبان، شیوهٔ بیان، ابزار کار رسانه ای و امور آموزشی به نفع الیگارشی و برای خصوصی سازی و ابزارسازی فرهنگ در دست الیگارشی حاکم که امروز به شکل بین المللی عمل می کند ... پدیدهٔ تعجب آوری نیست. نام دیگر این واقعیت – کتاب سوزان و تخریب آثار – جنگ طبقانی ست. طبقهٔ حاکم همواره برای طبقهٔ محکوم زمین سوخته بر جا می گذارد. یادآوری این نکات را ضروری دانستم زیرا ما در اینجا از سینما حرف می زنیم و دست کم خوانندگان باید بتوانند فیلمهائی را که ما در اینجا نام می بریم دیده باشند و یا ببینند. دیدن فیلم مثل شنیدن موسیقی و مانند اینها موضوعی ست که می تواند با پیچیدگی ها و مسائل و مشکلات خاصی روبرو شود که برخی دعاوی پیشرفت، حقوق بشر و دموکراسی را زیر سؤال می برد. به همین علت من از «هنر و مبارزه» حرف می زنم، زیرا خواندن یک رمان، دیدن یک فیلم یا تابلوی نقاشی، شنیدن یک قطعه موسیقی می تواند به مثابه مبارزه تلقی شود و به مبارزه نیازمند است. خواندن مثل نوشتن یک مبارزه است...

***

خیابانهای خلوت – بخوانید تخلیه شده از آدمها – کاغذ پاره های روزنامه هائی که در وزش باد روی زمین می غلتد و ناگهان پای دیواری متوقف می شود ... روی آن چیزی نوشته شده : « مرده ها راه می روند »، « شهرها یکی پس از دیگری خالی از سکنه می شوند ». چشم اندازه های خالی از انسان در شهرهای بزرگ، جاده های خلوت، و صحنه های سنگر گیری تعدادی بازماندۀ خوش شانس ولی محاصره شده که در خطر دائمی تهاجم زامبی ها به سر می برند... و ما تماشگرانی که در امنیت کامل با همۀ شخصیت ها و رویدادها همذات پنداری داریم، اگر آنان (بازماندگان) در امنیت باشند ما نیز احساس امنیت می کنیم و طبیعتاً هر خطری که آنان را تهدید کند ما نیز آن را حس می کنیم، ولی از جایگاه امن و امان یک تماشگر سینما... و یا حتا برای کارهای احمقانه ای که از آنان ( بازماندگان فاجعه) سر می زند، مثل به خطر انداختن زندگی تمام گروه برای نجات یک سگ، می توانیم عصبانی شویم و حتا وقتی برای چنین خطاهائی طعمۀ زامبی ها می شوند احساس رضایت خاطر وجودمان را فرا می گیرد، و ممکن است بخودمان بگوئیم : حقشان بود که بمیرند..آدمهای بی شعور... و یا وقتی زن هیستریکی که با جیغ و دادهایش گوش تماشاچی را برای مدت طولانی می آزارد، وقتی گوشت تنش زیر چشمان ما در چنگ و دندان زامبیها دریده می شود، با خاموش شدن صدای جیغ و فریاد آزار دهندۀ او احساس آرامش می کنیم. و این نیز احتمالاً یکی از ترفندهای سینمای هالیوود است که می تواند صحنه ای دلخراش و سبعانه را برای ما – در تبانی مهندسی شده و اعتراف ناپذیر با زامبی ها – بی آنکه آگاه باشیم _ به لحظه و صحنه ای آرامش بخش تبدیل کند.

نمی دانیم چرا آدمها تا این اندازه در فیمهای زامبی بی احتیاط هستند و غالباً در وضعیت بحرانی که معمولاً باید بر اساس ضرورت با هم متحد شوند به شکل جنون آسائی از هم گسیخته می شوند. همۀ این موارد احساسات خاصی را در ما بیدار می کند، و به ویژه از تماشای پایان جهان و خیابانهای خالی از آدمها حس لذت بخشی را تجربه می کنیم. ماکسیم کولُمب این موضوع را با رانش مرگ توضیح می دهد. با وجود این به این علت که سینما یک تفریح تکنولوژیک و در مقولۀ « وقت ازاد » قابل بررسی می باشد، از دیدگاه من پایان جهان دورادور با وقت آزاد و روزهای تعطیل که برای تماشای فیلم مناسبتر است نسبتهائی دارد. بی گمان روز تعطیل برای جهان سرمایه و استثمار انسانها چندان خوشایند نیست، در نتیجه نه تنها روزهای تعطیل را به کالائی تجاری تبدیل می کند بلکه با استعارۀ پایان جهان از وقت آزاد انتقام می گیرد. وقت آزاد برای سرمایه داری فاجعه است. البته این تعبیر من در تضاد با مفهوم رانش مرگ نیست. و در هر صورت یک تعبیر شخصی ست. کوتاه سخن این که برای درک بیشتر آنچه در تماشای این نوع فیلمها تجربه می کنیم با خواندن «خرده فلسفۀ زامبی» نوشتۀ ماکسیم کولُمب همۀ این احساسات آگاهانه و یا ناخودآگاهانه می تواند برای ما با دقت بیشتری نامگذاری شود.

ماکسیم کولومب در بررسی هایش دربارۀ سینمای زامبی به ما نشان می دهد که زامبی در جایگاه عنصر تخیلی چهره ای عارضه شناختی در دوران معاصر است. ترس از بیماری های همه گیر یا تخیلات مربوط به فروپاشی جهان یا آخر زمان، از خودبیگانگی و یا شیفتگی نسبت به خشونت. زامبی و سپس فروپاشی جهان ابتدا دربارۀ خود ما حرف می زند. از ترس و بیم های دوران ما می گوید.

کتاب حاضر که امیدوارم ترجمۀ فارسی آن در چشم انداز انتظارات عمومی بوده باشد، برای همۀ آنانی که تماشاچی فیلمهای زامبی بوده اند، و به ویژه دانشجویانی که در رشته های علوم انسانی و هنرها فعال هستند می تواند چشم اندازهای پژوهشی تازه ای را مطرح کند :

نظریات ابی واربورگ دربارۀ یادمانده های تاریخی و سیر تحولی مفاهیم تجسم یافته در آثار هنری و فراتر از آن، اضطراب شگفت آور، رانش مرگ، والاگرائی، نیاز به تخیل و در عبور از آن به شکل ضمنی در لابلای سطور نیاز بنیادی به هنر،... جملگی در پیوند با نگرانی های روزمرۀ ما در جهانی که «گوئی» در حال فروپاشی ست، از جمله کلید واژه های برسی حاضر است و می تواند چشم اندازهای پژوهشی پر مایه ای را برای ما ترسیم کند.

***

**سینمای زامبی، سینمای فردگرا** : در فیلم « 28 هفته بعد » حد و مرز مسائل انسانی به آزمون گذاشته می شود، در خانه ای که یک زوج سالخورده و یک زوج میان سال دیگر به نام آلیس و دَن ، یک مرد (جکوب ) و یک زن جوان در آن پناه گرفته اند، پس از ورود پسر بچه ای که از حملۀ زامبی ها که در واقع والیدن خود او بودند جان سالم به در برده، تماشاگرِ نخستین حملۀ زامبی ها هستیم که به شکل خشونتبار و پر تحرکی صورت می گیرد. زامبی ها به داخل خانه نفوذ می کنند و بازماندگان سعی می کنند در طبقۀ بالا پناه بگیرند ولی در دست پاچگی و وحشت از یکدیگر جدا می شوند و هیچ سلاح مؤثری برای دفع حمله در اختیار ندارند. دَن در حالی که همسرش را در محاصرۀ زامبی ها می بیند، بجای تلاش برای نجات او، از اندک فرصتی که برایش باقی مانده پا بفرار می گذارد و با تمام نیرو از خانۀ روستائی دور می شود. در حالی که زامبی ها او را نیز همچنان تعقیب می کنند. ماکسیم کولُمب می گوید که سینمای زامبی **سینمای فردگرا** ست. با وجود این از پیچیدگی های خاصی نیز برخوردار است.

مشکل است بتوانیم دربارۀ فرار دَن قضاوت کنیم، ولی آنچه در این صحنه می بینیم، این است که دَن برای نجات آلیس از خود بی خود نمی شود ... غریزۀ بقاء فردی بر رابطۀ عاشقانه پیشی می گیرد. به این معنا که گوئی آستانه ای وجود دارد که فراتر از آن فرد نجات جان خودش را به دلبستگی های انسانی مانند رابطۀ عاشقانه و زناشوئی ترجیح می دهد. و این موضوع تا حدود زیادی برای فیلمهای غربی و خاصه تفکر مسیحی خیلی تازگی دارد و غیر معمولی ست (در هر صورت در سینما)، در واقع بازنمائی شکست عشق است که غیر معمولی بنظر می رسد. در

حالی که تقریباً در اغلب فیلمهای غربی عشق مانند عصای جادوئی عمل می کند، زیرا پیروزی مسیحیت در عشق تکوین می یابد. ولی در 28 هفته بعد گوئی در به روی این پیروزی بسته می شود.

البته دَن نسبت به خطری که آلیس و همهٔ گروه را تهدید می کرد بی اعتنا نبود، تلاش خودش را برای نجات او به کار بسته بود، ولی آلیس طبیعتاً به دلیل غریزهٔ مادری و انطباق هویتی پسر بچه با پسر خودش شاید، برای نجات پسر بچه فرار را لحظه ای به تأخیر می اندازد در حالی که دَن به او می گوید عجله کند...«او را رها کن نمی توانی نجاتش دهی !»... در همین درنگ بسیار کوتاه برای نجات پسر بچه است که راه گریز آلیس بسته می شود و دَن با تأسف در اتاق را می بندد و همسرش را با پسر بچه و زامبی تنها می گذارد و می گریزد.

ولی رابطهٔ عاشقانه بین آلیس و دان بعداً چرخش دیگری نیز بخود می گیرد. آلیس که در اثر خصوصیت ژنتیکی غیر عادی در برابر ویروس واکنش منفی نشان داده بود بی آنکه به زامبی تبدیل شده باشد به ویروس آلوده است و می تواند آن را به دیگران منتقل کند... پس از کشف آلیس در خانه های محله ای در پیرامون قرارگاه، او را در قرنطینه تحت حفاظت و آزمایش قرار می دهند ولی دَن از وضعیت بیماری آلیس بی اطلاع است و به ملاقات آلیس می آید و پس از ابراز عشق لبهای او را می بوسد و لحظه ای بعد به زامبی تبدیل می شود و آلیس را به قتل می رساند. در این دو صحنه (فرار اول و بازیافتن آلیس و سپس بوسیدن لبهای آلیس) می بینیم که در هر دو صورت گوئی عشق جائی در این جهان ویروسی ندارد. در صحنهٔ فرار، به نوعی خاص دَن با تعلیق تلاش برای نجات آلیس و بازهم به معنای تعلیق عشق به آلیس می گریزد و نجات جان خودش را ترجیح می دهد، ولی متعاقباً این ابراز عشق و بوسیدن آلیس است که هر دو را به قتل می رساند. دورادور پایان نمایشنامهٔ رومئو ژولیت را تداعی می کند. با این تفاوت که در مرگ رومئو و ژولیت ویروس دخالتی نداشته و ویروس اصلی و مسئول اصلی مرگ این زوج عاشق خصومت دو خاندان و سیاستهای رذیلانه بوده است. هر چند که فروپاشی جهان غالباً خالی از سیاستهای رذیلانه نیست که از سوی دیگر رهبران ( بخوانید توطئه چینان) در رسانه ها به نام ضرورتهای اجتناب ناپذیر و به نام منافع عمومی معرفی می کنند ولی همیشه به نفع یک اقلیت ساکن الیگارشی و محله های شیک و حفاظت شده . با وجود این در فیلم 28 هفته بعد (علمی تخیلی پست اپوکالیپتیک، اسپانیائی بریتانیائی، اثر خوآن کارلوس فرسنادیو 2007)، اگر فردگرائی و غریزهٔ بقا در سطح فردی بر رابطهٔ عاشقانه پیشی می گیرد، در صحنهٔ گریز گروه چهار نفره سرباز دلتا و پزشک آزمایشگاه ارتش و خواهر و برادر (فرزندان دن و آلیس)، می بینیم که تعدادی از زامبی ها از آتش ناپالم گریخته اند و ارتش از گاز سمی استفاده می کند و یگانهائی با شعله افکن خیابان به خیابان در حال سوزاندان بازماندگان هستند. می بینیم که سرباز دلتا برای به کار انداختن موتور ماشین در وضعیتی که خطر گاز سمی تهدید می کند پیاده می شود تا ماشین را هول بدهد و در اثر گاز مسمومی که برای کشتار جمعی پراکنده کرده اند زیر شعله افکن سربازان دولتی از بین می رود. در صحنهٔ دیگری پزشک آزمایشگاهی به سرباز دلتا یادآوری کرده بود که زندگی این دو خواهر و برادر از زندگی خودش و حتا زندگی او مهمتراست زیرا

یگانه آنتی ویروس ممکن در خون آنها شناور است و نجات آنها اولویت دارد. و در اینجا می بینیم که غریزهٔ بقا در سطح جهان شمول بر غریزهٔ بقای فردی پیشی می گیرد. در اینجا ما با مضمون و تنوع برداشتها و الگوها سروکار داریم که یکی به دیگری پاسخ می گوید.

**تفکیک انسان و زامبی و گفتمان کشتار جمعی** : البته گرچه در این بررسی از شباهت (دوبل) به مثابه پدیده ای شگفت انگیز و اضطراب آمیز تعریف شده : زامبی و انسان و فاصلهٔ نگران کننده آنها گفته شده است، به ویژه وقتی موضوع آستانهٔ بین انسان و زامبی مطرح می شود که فراتر از آن انسان دیگر وجود ندارد (...) در اینجا من این موضوع را با گفتمان کشتار جمعی نیز تداعی می کنم. وقتی که در منطقهٔ حفاظت شده، بازماندگان در سالنی حبس شده اند و در اثر حملهٔ دَن که حالا به زامبی تبدیل شده، آلودگی به سرعت پراکنده می شود ... جمعیت در اثر فشار قفل در را می شکنند و افراد سالم و آلوده بی هیچ تفکیکی به خیابان می ریزند. در این صحنه ابتدا می بینیم که تیراندازان ماهر ارتش ایالات متحده سعی **می کنند فقط آلوده ها را هدف بگیرند ولی با بحرانی شدن وضعیت به آنها دستور می دهند که شلیک گزینشی را رها کنند و بی هیچ تفکیکی همه را هدف بگیرند.** (موضوعی که مستقیماً طرحهای مالتوسیانیستی نزد محافلی امثال « بیلدربرگ» برای کاهش جمعیت جهان را برای ما تداعی می کند) در این صحنه نیز ما همچنان با یک آستانه سروکار داریم که فراتر از آن تفکیکی بین انسانها و زامبی ها جایز بنظر نمی رسد. در واقع فرمان رها کردن شلیک گزینشی، آغاز کد قرمز است که شامل سه مرحله می باشد : 1) شلیک به روی آلوده ها 2) پناه گرفتن. و اگر این دو مرحله ناکارآمد از آب در آمد. 3) کشتار جمعی. تیراندازی بی وقفه تا بمباران با ناپالم. در فیلم روز مردگان (استیو مینر 2008) نیز دقیقاً با چنین موضوعی روبرو هستیم، وقتی سارا پشت فرمان هاموی به اتفاق دو سرباز دیگر از بیمارستان فرار می کنند، روی سطح خیابان سعی می کند از برخورد با بازماندگان اجتناب کند ولی سالازار به او می گوید که از این پس همه آلوده هستند و می تواند آنها را زیر بگیرد و از سر راه بردارد و بکشد. در نتیجه همیشه آستانه ای هست که فراتر از آن دیگر تفکیکی بین آدمها و زامبی ها وجود ندارد. در فیلم « جادهٔ مرگ » مردی مجبور می شود زن و دخترش را که آلوده و به زامبی تبدیل شده اند با پمپ بادی میخکوب بکشد. بعد میخکوب را به سوی خودش می گیرد و شلیک می کند ولی «متأسفانه» در خشاب میخی باقی نمانده و شلیک بی نتیجه می ماند. بعضی اوقات آدمهای سالم در شتاب زدگی و در اثر اشتباه بجای زامبی به قتل می رسند ولی این موضوع کمابیش معمولی بنظر می رسد. نامش هست «خسارت جانبی» که ما چه در سینمای زامبی و چه در واقعیت جنگ های معاصر با آن آشنا هستیم و به آن خو گرفته ایم.

**رانش مرگ** : غالباً در حمله های زامبی، یکی از بازماندگان گوئی به عمد خود را در شرایطی قرار می دهد که به سادگی در یک حرکت سریع در دسترس زامبی ها قرار گیرد. خیلی از صحنه ها به همین شکل است. این صحنه ها را می توانیم به عنوان تمایل ناخودآگاه و رانش مرگ تعبیر کنیم. از روی کنجکاوی یا نا خودآگاهی حرکت به اندازه ای بی احتیاطانه است که برای مثال در فیلم 28 هفته بعد، در اولین حمله وقتی دست دختر جوان در چنگ

زامبی گرفتار می شود، تماشاچی می تواند از بی احتیاطی او، چنین سرنوشتی را سزاور او بداند و بخودش بگوید که تااین اندازه بی احتیاطی، حقش بود. در شرایط بحرانی دقیقاً به همانجائی می رود که نباید برود و گوئی دستش را دو دستی تقدیم زامبیها می کند. فیلمهای زامبی انباشته از این نوع کارهای ناشیانه است. بازنمائی این نوع بی احتیاطی ها بی گمان به بحرانهای معاصر خود ما اشاره دارد که با وجود آگاهی به خطاها چهارنعل به سوی نابودی جهان می تازیم.

حمید محوی. پاریس. ژانویه 2019

# خُرده فلسفهٔ زامبی

«آن که بر مرگ تسلط می یابد (پایان زندگی) به مرگ بی انتها دامن می زند.»

موریس بلانشو Maurice Blanchot

نوشتار مصیبت L'écriture du désastre

«جهان بو گرفته است. بوی جسد و ماهی در هم آمیخته. حس شکست، حماقت نفرت انگیز. جهان بو گرفته است. اشباحی زیر ماه ورم کرده دیده نمی شود، فقط جسدهای ورم کرده باد کرده و سیاه دیده می شوند که در حالت تهوع در حال ترکیدنند.»

میشل هولبک Michel Houellebecq

لووکرافت، علیه جهان، علیه زندگی H.P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie

# خُرده فلسفهٔ زامبی

# زامبی در وادی آزمون

**موضوع این کتاب ساده است : تبدیل زامبی به یک ویرژیل، یک راهنما برای مشاهدهٔ جامعهٔ غربی خودمان**

***

صحنهٔ فیلم محله ای  را نشان می دهد که در یکی از حومه های عادی مثل هزاران حومهٔ مشابه دیگر در یکی از شهرهای ایالات متحدهٔ آمریکا واقع شده است. دوربین فیلمبرداری در مسیر خیابانی پهن، بدون پیاده رو به آرامی حرکت می کند. در حاشیهٔ خیابان خانه ها تقریباً مشابه یکدیگرند و هر یک از آنها در وسط زمین چمن کاری سبز یکدست دیده می شود. هیچ درختی در چشم انداز دیده نمی شود. احساسی غریب در ما تحریک می شود گوئی در کابوس به سر می بریم و یا به تماشای یکی از نمایشنامه های ساموئل بکت نشسته ایم. حومه خیلی بزرگ و نامشخص است و می توانیم به راحتی در آن گم شویم و خفقان به گونه ای ست که گوئی هر تلاشی را برای گریز با شکست روبرو می کند...

به کُندی وارد سالن یکی از این خانه ها می شویم. دو زوج و دو کودک، دور میز نشسته اند و شام می خورند. صدای کارد و چنگال، لیوان و خنده. ناگهان یکی از مردان – جک[۴]– خودش از روی میز به روی دیگری – بیل[۵]– پرتاب می کند و او نقش بر زمین می شود. با خشونت بی سابقه ای که هرگز از جک انتظار نمی رفت گلوی بیل را گاز می گیرد. صحنه آمیخته به خشونت و در عین حال «گروتسک» (طنز سیاه، صُوَر عَجایب و خیالی) است : جک کاملاً روی حرکتی که انجام داده متمرکز شده و نسبت به فریاد و شیون مهمانان که با چهره های وحشت زده در واکنش به رفتار نامتعارف او از خود نشان می دهند بی اعتنا باقی می ماند. برق چشمانش گوئی خاموش شده. حالا بیل بیهوش شده و شاید بدتر از این.

[4] Jack
[5] Bill

می بینیم که جک غرق در خون و در حال خوردن گلوی بیل است، پاره ای از گوشت او را می درد و به دست می گیرد. دوربین فیلمبرداری با چشم چرانی اندکی حریصانه گوئی با بی میلی از صحنهٔ قصابی روی بر می گرداند.

پس از چند لحظه، یکی از دو زن حاضر در سالن، کَتی[6] شجاعت به خرج می دهد یک قابلمهٔ سنگین را با دوست می گیرد، به سوی شوهرش جک می رود و با تمام قدرت بر روی سر جک فرود می آورد. یک بار دیگر برای دومین بار قابلمه را با دوست بالا می برد و روی سر جک فرود می آورد و سومین بار و در چهارمین ضربه صدای خفیف شکستگی و ترشح مایعی را می شنویم : جمجمهٔ جک می شکند. در این لحظه، جک به روی بیل سقوط می کند.

سکوت. صدای حق حق گریه در فاصله و تنفس سریع کَتی. سپس در فاصلهٔ چند لحظه صدای شیون انباشته از ترس و بیم او.

و دوباره سکوت. آنچه را که همه منتظر آن بودند سرانجام به وقوع می پیوندد : بیل دوباره به زندگی باز می گردد و کَتی را هدف می گیرد کتی جیغ و فریاد می کشد.

* * *

این یک صحنهٔ کلاسیک رایج و گونه ای از فیلمهای زامبی ست. تماشاچیان با خشنودی و ترسی در دل از سالن سینما خارج خواهند شد. اوقات خوبی را در سینما گذرانده اند و جک و بیل و بقیهٔ خانواده را دیده اند که چگونه از بین می روند. مدتی سرگرم شده اند. در راه بازگشت، خیلی زود صحنه های هولناکی را که به تماشای آن نشسته بودند به فراموشی می سپارند، سر راه نیز برای خودشان آبجو می خرند. برای آنان شب تازه شروع شده است.

بنظر می رسد که همه چیز را گفتیم.

* * *

موضوعی که می خواهیم در این کتاب مورد بررسی قرار دهیم این است که گوئی داستان دیگری، بازی دیگری در این صحنه و بگونه ای کلی تر در سینمای زامبی به نمایش گذاشته شده که درک آن به سادگی امکان پذیر نیست.

* * *

[6] Kate

در خارج از جهان سینما، در یک کارناوال خیابانی، در یکی از پایتخت های جهان (پاریس یا نیویورک، لندن یا توکیو)، پایان هفته در یک بعداز ظهر آفتابی. در خیابان اصلی سدها حتا هزاران زامبی به کُندی و بی آنکه عجله ای در کارشان باشد لنگان لنگان راه می روند. عابران به گروه راه پیمایان نگاه می کنند، جذبهٔ خاصی برایشان دارد، برخی از تماشاچیان از روی پیاده رو عکس می گیرند، زامبی ها نیز برای یک لحظه جلوی دوربین ها متوقف می شوند. کودکان شگفت زده، با نگرانی نگاهشان را به سوی والدین خود برمی گردانند. «فقط گریم کرده اند»، یکی از آنان می گوید «نقش بازی می کنند.» یکی از زامبی ها لحظه ای متوقف می شود و به بچه های چشمک می زند، به این امید که به آنان اطمینان خاطر بدهد [که این تنها یک بازی یا کارناوال است]. تردیدی نخواهیم داشت که چنین حرکتی موجب کاهش ترس و نگرانی بچه ها خواهد شد.

* * *

«راهپیمائی زامبی ها»[۷] بیش از پیش وجههٔ مردمی می یابد. افراد از همهٔ اقشار و اطراف و اکناف، غالباً در سنین بیست یا سی ساله، با لباس و گریم زامبی در نقش زامبی به کندی و با کشیدن پا به روی زمین راهپیمائی می کنند. برخی از آنان اعتراف می کنند که از دوران کودکی و از دوران مایکل جکسون پنهانی تمرین می کرده اند. سالها بعد، در حالی که تقریباً این حرکات را فراموش کرده بودند دوباره ولی این بار به شکل دسته جمعی در وسط شهر آن حرکات را تکرار می کنند.

* * *

زامبی ها همه جا هستند. توانائی آنان در انتقال ویروس زامبی به اندازه ای ست که نه تنها **سینمای نوع ترسناک** را تسخیر کرده اند بلکه به شکل گسترده تر سینما و بیش از پیش به عرصهٔ فرهنگی راه گشوده اند. کمدی های رمانتیک مانند «شان می میرد»[8] اثر اردگار رایت[۹] (2004) در چشم انداز و زمینهٔ حملهٔ زامبی ها ساخته و پرداخته شده است. رمانهائی همچون جاده[۱۰] اثر کورمک مک کارتی[۱۱] (2006)، با آدمخواری جهان پسا پایان جهانی و بازگشتش به فضای طبیعت کمابیش همین نوع ادبی را تداعی می کند. بازیهای ویدئو را به حساب نمی آوریم (برای مثال به سری بازیهای ویدئوئی فکر می کنیم مثل رزیدنت اویل – به معنی شیطان مقیم، یا 4 بازمانده[12])

[7] Zombie Walk
[8] Shaun of the Dead
[9] Edgar Wright
[10] The Road
[11] Cormac McCarthy
[12] Left 4 Dead

که در آنها اصلی ترین حرکت برای بازیکن ادامهٔ زندگی در مقابله با حملات مرده های زنده است که به کمک کلکسیونی از سلاح های پر جذبه باید جمجمهٔ آنها را متلاشی کند.

سریالهای تلویزیونی و داستانهای مصور گاهی بسیار زیبا با مضامین پیچیدهٔ روانشناسانه در حال حاضر یا در دست تهیه و یا ساخته شده اند که جملگی دارای پس زمینهٔ حملهٔ زامبی می باشند (مثل مردگان متحرک[۱۳] اثر فرانک دارابونت[۱۴]( 2010).

حتا رمان نویسهائی را دیده ایم که طرح و ساختار کلاسیکهای ادبیات را با افزودن حملات زامبی بازنویسی کرده اند، گوئی از خودشان پرسیده بودند که اگر مادلن در رمان پروست در بازگشت به خاطرات گذشتهٔ آرام و ملانکولیک دهکدهٔ تخیلی کومبری از حملات زامبی بگوید چه روی خواهد داد ؟ البته این مثال کاملاً تخیلی ست ولی رمان «تکبر و پیشداوری و زامبی» اثر ست گراهام اسمیت[۱۵] به شکل گسترده از رمان جان آستین[۱۶] الهام گرفته است [این کتاب گویا به زبان فارسی «غرور و تعصب زامبی ها» ترجمه شده] و البته با وجود کم مایگی اش موفقیت چشمگیری در جهان داشته است.

وجههٔ مردمی که امروز زامبی ها بدست آورده اند، چه آنکه معجزه و یا مد روز باشد، در هر صورت توجه ما را باید بدان جلب کند.

* * *

گاهی وقتها تصاویر دارای عملکرد روشنگرانه برای دورانها هستند. بررسی دورانها با کاربست چنین ابزاری برای سنجش، این تصاویر از آمیزش در ظرف اسید، کنتراستی خاص و به همین گونه روشنگری بیشتری خواهد داشت.

موضوع این کتاب ساده است : تبدیل زامبی به یک ویرژیل[۱۷] ، یک راهنما برای مشاهدهٔ جامعهٔ غربی خودمان. خواهند گفت که این ویرژیل خلاف دانت[۱۸] فقط دوزخ و تاریکترین زوایای وجود غربی ما را نشان می دهد : بنظر می رسد که زامبی با انگشت افسردگی ها و ترس های جامعهٔ غربی را خیلی فراتر از امید و آرزوهایشان نشان می دهد. افزون بر این آیا راهنمائی عجیب و غریب تر از این دیده ایم ؟

[13] The Walking Dead
[14] Frank Darabont
[15] Seth Grahame Smith
[16] Jane Austen
[17] Virgile
[18] Dante

این راهنمائی بیشتر موجب تبسم و حتا خنده خواهد شد. با وجود این، زیر تبسم مثل همیشه حقیقتی عمیق آشیانه کرده است : زامبی به ما شباهت دارد. او کاریکاتور انسان است. همان گونه که شارل دانتزیک دربارهٔ تصویر یادآور شده است :

«تصویر چیست ؟ یک معادل. با نزدیک کردن این معادل به اصل، می بینیم که شکل آنها کمابیش با هم تطبیق می کند : پس این آن بود !»[۱۹]

زامبی در عملکرد خود در جایگاه راهنما [برای درک جامعهٔ غربی] ابتدا شاید با انگشت چروکیده و پوست کنده شده به خودش اشاره دارد و خودش را هدف می گیرد. شیوهٔ راه رفتن، تن جسمانی، گوشت تن، خشونتش، همهٔ ویرانگریهائی که از عهده اش برمی آید خود ما آدمها را تداعی می کند و نزدیکا نزدیک از خود ما حرف می زند. این مخلوق بهت زده، بی شعور بیشتر خود انسان را تداعی می کند تا موجودی شگفت انگیز، نا آشنا و هیولائی ترسناک. خیلی بدور از آنکه موجودی شگفت انگیز و ناآشنا به چشم بیاید، زامبی بیشتر اقتباس و یا بدلی از فردی جراحت دیده را ماند که در معرض رویدادی دراماتیک و به بیان دیگر در معرض ریتم و آهنگ جهان مدرن درهم شکسته شده است. حتا هنگامی که اشتهای مرگبارش او را به حرکت وا می دارد، خیلی کمتر سرشت غیر انسانی که سرشت «خیلی انسانی» اش را بازنمائی می کند، و آنچه را که در قلب انسان آشیانه کرده، آنچه را که زیر وِرنی تمدن و فرهنگ پنهان مانده را بر ملا می کند. به همین دلیل است که زامبی توجه ما را بخود جلب کرده و برای ما به پرسش پر جذبه ای تبدیل می شود، زیرا او نمایهٔ مرز شرایط انسانی، آگاهی، مرگ و تمدن است. زامبی برخی از معاصرترین نگرانی های مربوط به این مرزها را در جامعهٔ ما به روز می کند : آگاهی، زندگی درونی و ذهنیت فردی ما، آیا همهٔ این امور امروز دارای نقش و یا مفهوم خاصی هستند ؟ آیا ما در حال بازگشت به طبیعت هستیم ؟

یک بار دیگر با تبسم به این آرایش و گریم مضحکی که سعی دارد زامبی را به شکل واقعگرایانه نشان دهد از این پرسشهای سخت فاصله می گیریم، به این انداموارہ های در حال پوسیدن، به گام های لنگان مضحک مرده ای که برای ادامهٔ زندگی این همه اصرار می ورزد مؤدبانه می خندیم. در این خنده امّا حقیقتی ژرف نهفته است : زامبی با بازگشت به زندگی شاید ما را مجبور می کند که به یکی از مهمترین تابوهای دوران خودمان نظر بیافکنیم : مرگ. اگر ما در دورانی به سر می بریم که نمی توانیم برای سرنوشت محتوم یعنی مرگ مفهومی بیابیم و بطریق اولی ترجیح می دهیم آن را نفی کنیم و یا بجای آنکه جائی برای آن در نظر بگیریم و جزئی از شرایط زندگی بدانیم آن را واپس می زنیم، با وجود این، زامبی به مثابه طنزی منحصر بفرد به مثابه انتقامی مسخره آمیز، در نقش مرده ای نامعقول، نامتعارف و تهی زیر چشمان ما به زندگی باز می گردد. او ما را به دیدن چیزی وامی دارد که از آن رویگردان هستیم و نمی خواهیم ببینیمش، و ما را با نمایش ارتکاب به عمل ممنوعه سرگرم می کند. اگر در

[19] Charles Dantzing, Dictionnaire égoïste de la littérature française, Paris, Grasset-Livre de Poche, 2009, p. 462

تخیلات فرهنگ ما روی تسلط بر بدن بی چین و چروک، صاف، جوان و زیبا این همه پافشاری می شود، از سوی دیگر زامبی با بدنی چروکیده، اسفناک و در بی نظمی کامل به این تخیلات آرمانی پاسخ [سر بالا] می گوید.

این موضوع را بی درنگ درک می کنیم، زامبی تنها یک تصویر ساده، نقش پردۀ یکپارچه، بی ابهام و تک معنائی نیست، گاهی آن را با عناصر تخیلی متناقض ادغام می کنند یعنی مواردی که تحرک بیشتری به تصویر او می بخشد. جسد مرده و انعکاس خود ما، هیولای خون ریز و فرد جراحت دیده، قربانی و مجرم : زامبی به شکل پی در پی و گاهی هم زمان این تصاویر را بازنمائی می کند. در نتیجه، دسترسی به مفهوم نهائی ناممکن بنظر می رسد.

دلیل چنین امری ساده است، زیرا طرح زامبی از رسوبات تاریخی برآمده و طی آن بار معنائی گرفته و بر اساس شرایط و فرهنگ هائی که آن را پذیرفته و بومی کرده اند پیوسته تغییر شکل یافته است. ظرفیت زامبی برای ادامۀ زندگی، حتا از هنگامی که از سینما در سالهای 1970 سر برآورد تا بازیهای ویدئوئی با مضامین پساپایان جهانی [پُست اپوکالیپتیک] در سالهای 2000، وگنجایش آن در سیر تحولی اش در هماهنگی و سازگاری با مسائل و تمایلات دوران ها، از اسطورۀ هائیتی تا فرهنگ توده ای در آمریکای شمالی، حاکی از انعطاف پذیری فوق العاده ست که می تواند آن را قادر به ایفای نقش های بسیار متفاوتی در متن فرهنگهای بسیار متفاوت نماید.

* * *

در عمق معنی دار این خنده، از چنین تراکم معانی و ابهاماتی که در موضوع می بینیم، انسجام خاصی را نیز مشاهده می کنیم : به این معنا که می توانیم زامبی را به بیان خاصی چهره یا نمایۀ نگرانی های روزگار خودمان بدانیم — به بیان دیگر زامبی ترس و بیم های ما و آنچه را که بیشتر ترجیح می دهیم واپس بزنیم و به سکوت و فراموشی بسپاریم بازنمائی می کند. به همین دلیل است که به عارضۀ آن چیزی تبدیل می شود که وجدان آگاه دوران ما را به خود وامی دارد. تصویر، سینما، بازی ویدئوئی، صرفاً تخیلی و یا سرگرمی (تکنولوژیک) نیست، بلکه نشانی از یک دوران است، و به دلیل همین خصوصیت نیز هست که می تواند برای ما به مثابه ابزار تحلیل به کار برده شود. برخی تصاویر، همان گونه که ژرژ دیدی–هوبرمن یادآور شده، «دارای این خاصیت برتر و شاید عملکرد است که به سخت ترین پدیده های زندگی و تاریخ ظرفیت انعطاف پذیری می بخشند و یا شدت و ضعف آن را ممکن می کند.»[۲۰]. به همین علت در کنار تحلیل زامبی به مثابه کالای خاص تجاری در دوران ما[۲۱]، ضرورت ایجاب

[20] George Didi-Huberman, L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002, p.183

[21] در آینده بررسی زامبی به مدد کتاب صنعت و فرهنگ نوشتۀ آدورنو ضروری خواهد بود. مراجعه کنید به The Culture Industry : Selected essays on Mass Culture, Londres, Routeledge, 2001.

می کند که آن را به مثابه محصولی روانشناختی نیز مد نظر داتشه باشیم : در این صورت دلایل اصلی گسترش آن و استقبال فوق العادۀ از آن را در سطح توده های مردم کشف خواهیم کرد.

* * *

برای شناخت و درک یک جانور همواره شناخت آشیانه و زیستگاه او ضروری خواهد بود. زندگی او را نمی توانیم درک کنیم مگر اینکه رابطۀ او را با زیستگاهش درک کنیم. زندگی زامبی، و آخرین مفهوم این چهره، وقتی معنی دار می شود که آن را در وضعیت پایان جهانی که قادر به انجام آن است مشاهده کنیم. فیلمهای زامبی در آخرین تحلیل همواره ساخت و پرداخت این زیستگاه در پایان جهان را تعریف می کند و به نمایش می گذارد. از این پس، زامبی را باید فرزند سینما بدانیم. به همین گونه زامبی بدون مضمون داستانی که غالباً تکراری ست وجود ندارد : یعنی تهاجم اجتناب ناپذیر گله های مرده های زنده که کل بشریت و تمدن را در مسیر خود به ورطۀ نابودی سوق می دهند. سینمای زامبی سینمای پسا پایان جهان است، و در این سازۀ معنائی که وجه مشخصه های بارز شکست بازماندگان را برای اجتناب از تخریب بشریت ترسیم می کند. و چنین پایان جهان یا آخر زمانی مثل خود زامبی در واقع یک عارضه است، عارضۀ بحران فکری عقیدی و سقوط در بدبینی یا پوچ گرایی معاصر که پیوسته و به شکل روزمره از سوی رسانه ها تغذیه می شود.

تصویری که ما از دوران معاصر خودمان در ذهنمان تصور می کنیم در ابتدای امر حاصل داوری خاص خودمان نبوده است : زیرا از این پس واقعیت به اندازه ای پیچیده است که درک کلیت آن از عهدۀ ذهنیت فردی یک فرد بر نمی آید. چنین واقعیتی را فقط در صورتی درک می کنیم که به سنتزی از مجموع نتایجی که عصر ما با خود حمل می کند نائل بیائیم. روشن است و می دانیم که این داوری ها اساساً از رسانه ها منشأ می گیرد، و به همین گونه متأثر از تعدادی روشنفکر است که بقول آنی لو برن[۲۲] به خصوصیت «مغناطیسی ناامیدی» پی برده اند.

بی گمان مخلوط خطرناکی ست. تخیلات ما تاریکند : این روشنفکران پیوشته یادآور می شوند که سیارۀ ما شاید در فراسوی هر راه نجاتی به حال احتضار بیافتد، و اقتصاد از هم فروپاشیده در پرتگاه به سقوط محکوم شود، خطر سقوط ارزشهای اخلاقی... از دیدگاه پاسکال بروکنر، آن فروپاشی که رسانه ها ما را با آن می ترسانند سینما بدون خطر واقعی به ما عرضه می کند :

---

[22] 4. Annie Le Brun, Les Châteaux de la subversion, Paris, Gallimard, 2010, p. 41.

آنی لو برن، کاخ های عصیان، پاریس گالیمار، 2010 صفحۀ 41. (مترجم : می توانیم گمان ببریم که معنای «کاخ های عصیان» کنایه و طنز آمیز است، یعنی روشنفکرانی که به مکانیسم و جذبۀ مغناطیسی گفتمان ظاهراً انقلابی و مخالف خوان و یا پوچ گرا پی برده اند که معمولاً نیز به جائی نمی رسد و فقط با نگاهی از بالا به همه چیز می نگرد و همه چیز را زیر سؤال می برد بی آنکه پاسخ مناسبی داشته باشدو این نو یعنی کاخ های عصیان و انقلابی که طرفداران بسیاری نیز دارد.)

«سینما در فقدان خطر واقعی به ما اجازه می دهد تا از ترس بلرزیم. روی صندلی خودمان را جمع می کنیم، و طعم ترس را مزه مزه می کنیم  ولی منهای نتایجی عینی که از آن برمی آید یعنی منهای رویاروئی با آن در وضعیت عینی و واقعی (...). ما در سینما با بدترین وضعیت ها رویاروئی می کنیم ولی در واقع هیچ خطری بجز خرید بلیط ورودی ما را تهدید نمی کند.» [۲۳]

باید باز هم دورتر برویم : سینمای آخر زمانی و به ویژه سینمای زامبی لذت مشاهدهٔ آن چیزی را عرضه می کند که رسانه ها به شکل روزمره ما را با آن به هراس می اندازند. به بیان دیگر، سینمای زامبی آرزوئی را مرور و تکرار می کند که باید مورد بررسی قرار دهیم. اندکی مثل فردی که در تهدید شلیک تفنگ به سر می برد و سرانجام به فردی که تفنگ را بدست گرفته و او را به زانو در آورده می گوید : «منتظر چه هستی پس شلیک کن !»، بازنمائی های پایان جهان یا آخر زمان مقاومتهای روانی و تنش های درونی ما را آزاد می کند به این علت که بار تهدید را تخلیه می کند، و به آن اضطراب در بازنمائی تهدید و نمایش آخر زمان خاتمه می بخشد : زامبی استعارهٔ شرایط ما و آخر زمان است، نحوه ای برای خیال پردازی دربارهٔ پایان جهان.

## زامبی در بوتهٔ آزمون

با در نظر گرفتن زامبی به مثابه ابزار سنجش و تحلیلگر جامعهٔ دوران نوین، در نقد حاضر بر آن نیستم تا فقط از یک نظریهٔ یگانه دفاع کنم و یا آن را به اثبات برسانم. زامبی مثل هر موضوع تخیلی هیچ چیزی را ثابت نمی کند و صرفاً حاصل یک شیوهٔ بیانیِ گزینشی ست. با وجود این، نمی توانیم بگوئیم که هیچ چیزی به ما نمی آموزد. زیرا در جایگاه موضوع فرهنگی و استعاره، بیم و اضطرابهای خود ما را در زیر چشمانمان به نمایش می گذارد. به همین دلیل، زامبی در عین حال که موجب ترس و بیم ما می شود، از سوی دیگر ما را سرگرم می کند [ و ساعات خوبی را با زامبی ها در سینما می گذرانیم]

موضوع این کتاب عبارت است از گردآوری استعاره ها و تعبیر آنها، و بررسی آنها در رابطهٔ مفصلی با مسائل فرهنگ مان [در اینجا فرهنگ غربی]. بین این آمد و رفت ها بین فرهنگ ما و این موضوع در فراسوی «تکرارهای ابدی» (به گفتهٔ بلانشو[۲۴]) از چهرهٔ زامبی، به تدریج فضائی خاص، مضمون واقعی این نوشته آشکار می شود زامبی آفریدهٔ متناقض، منسجم، رد پای اضطراب آمیزی را  پشت سر خود بر جای می گذارد. بی گمان متنوع است، و گسترهٔ آن چیزی را نشان می دهد که برای ما معاصران چندان روشن نیست. رد پای اضطراب آمیز حاکی از خستگی، خواست و آرزومندی برای پایان بخشیدن به آن، و تردید فزاینده روی سرشت بی همتای انسان، و تمدن غربی ست.

[23] Pacal Bruckner, Le Fantasme de l’Apocalypse, Paris, Grasset, 2011, p.62.
[24] Blanchot

* * *

چهره ای با هویت مضاعف، چهرهٔ واپس زده، و چهره ای که نمایهٔ آخر زمان را ترسیم می کند : در این نوشته ما سه ایستگاه یا سه فصل اصلی را (که می توانست بیشتر از این نیز باشد) به مثابه راهنمای خودمان پیشنهاد می کنیم. این سه ایستگاه یا محور به ما اجازه می دهد که به عمق بافت منسجم دوران خودمان و در چارچوب جایگاه ذهنیت فردی در دوران نوین نفوذ کنیم.

ابتدا، زامبی موجودی ست که می تواند با انسان اشتباه گرفته شود. زامبی منشأ انسانی دارد و از انسان پا بر پهنهٔ هستی نهاده، از مشتقات انسانی و در کلیت خود ویژگیهای جسمانی و حتا گوشه هائی از حافظهٔ انسان را نیز حفظ کرده است. اگر تغییر خاصی را به شکل هیولا نشان می دهد، صرفاً به این علت بوده که او پیش از هر چیز دیگری کمابیش انسان است. زامبی فقط در چشم انداز «اضطراب شگفت انگیز»[۲۵] به شکلی که فروید تعریف کرده است

---

[25]مترجم : **اضطراب شگفت آور** در ویکیپدیای فارسی «امر غریب» ترجمه شده که معادل Inquiétante étrangeté به زبان فرانسه است. نویسندهٔ این ترجمه و توضیحات آن در ویکیپدیای فارسی قابل تشخیص است، ولی این ترجمه خیلی به دور از مفهوم اصطلاح اصلی در زبان آلمانی ست و در زبان فرانسه نیز معادلی ندارد، و به همین گونه در زبان فارسی. در نتیجه «امر غریب» گرچه خیلی مینیمالیست، قراردادی و از من در آری» و مثل اتومبیلهای همه جا رو نسبت به پیشنهاد بَربَر من که ترجمه واژه به واژهٔ ترجمهٔ فرانسه است قابل عرضه تر بنظر می رسد ولی خیلی تردید آمیز است. و توضیحات این روانکاو در ویکیپدیای فارسی گرچه مانند همیشه به فرازهای حکیمانه شباهت دارد ولی خالی از مفهوم است، و در هر صورت اگر کاملاً دور از اصطلاح اصلی نباشد خیلی بدور از آن چیزی ست که در بارهٔ این اصطلاح باید گفت و خاصه خوانندهٔ مبتدی که بخواهد به توضیحات ایشان در ویکیپدیای فارسی بسنده کند در ابهام و سردرگمی باقی می ماند. به همین علت من توضیحات ویکیپدیای فرانسه را در اینجا ترجمه می کنم. این اصطلاح در ذهن خواننده باید کاملاً روشن باشد، افزون بر اینکه ماکسیم کولومب این اصطلاح را پی در پی در سر تا سر نوشته اش به کار می برد و اگر معنای این اصطلاح کاملاً در ذهن خواننده روشن نباشد برای خوانندهٔ کتاب حاضر مشکل پیدا خواهد کرد.

**ویکیپدیای فرانسه برای «پریشانی شگفت آور»**

L'inquiétante étrangeté ترجمهٔ Das Unheimliche به زبان آلمانی ست (که ما بفارسی **اضطراب شگفت آور** ترجمه کردیم، یک مفهوم فرویدی ست. مقالهٔ Das Unheimliche اضطراب شگفت آور در سال 1919 منتشر شد و سپس ماری بناپارت آن را به زبان فرانسه ترجمه کرد، اضطرابی را مورد بررسی قرار می دهد که در اثر متارکهٔ خردگریزانهٔ ناگهانی با روال زندگی عادی و روزمره برای فرد به وقوع می پیوندد. بر اساس نامه ای به شاندور فرنتزی به تاریخ 12 مه 1919، فروید می نویسد که یک کار قدیمی را بیرون کشیده است. یادداشتهای پائین صفحه نشان می دهد که توتم و تابو پیش از این منتشر شده است. تاریخ دقیق نخستین نسخه ناشناخته است. «اونهایملیش» (Unheimlich) اضطراب یا پریشانی شگفت آور (یا شگفت زدگی پریشان کننده و خرد گریز – بهت زدگی مضطرب کننده) اصطلاحی ست که در ادبیات آلمانی خیلی حضور دارد، به ویژه در ادبیات رمانتیک. (ادامهٔ توضیحات در پاورقی صفحهٔ بعد)

ژاکوب و ویلهلم گریم مقالهٔ مهمی را در فرهنگ واژگانشان به آن اختصاص می دهند. این اصطلاح در عین حال در نوشته های ارنست تئودور، آمادئوس هوفمن، کلمان برانتانو، ژوستینوس کرنر، تئودور کورنر، لودویگ تیک و جز اینها خیلی حضور دارد.

لئوپولد فون ساشر ماسوش اصطلاح اضطراب شگفت آور را در داستان «عشق افلاطونی» برای تعریف احساسی به کار می برد که نادشدا کنتس باراگرف Nadeshda, comtesse Baragreff در قهرمان داستان هنریک تارنو تحریک می کند.

**«اونهایملیش» (Unheimlich) کلمه ای ست بدون معادل در زبان فرانسه**

قابل درک می باشد : زامبی شبیه انسانی ست که آگاهی و مغز او را برکنده باشند[۲۶]. به همین علت، زامبی داری قابلیت استعاری بوده و فردی را بازنمائی می کند که به دوران نوین تعلق داشته و باطن آگاهش در اثر ریتم و آهنگ جهان مدرن شکننده و به وضعیت بحرانی سوق داده شده است[۲۷] . (فصل 2).

---

Unheimlich از کلمهٔ Heim مشتق شده و به معنای «مکان»، خانه و مفهوم آشنائی و عادت روزمره را به ذهن متبادر می کند، ولی به مثابه ریشهٔ کلمهٔ Geheimnis نیز به کار برده شده که می توانیم آن را «راز» یا « سرّ» ترجمه کنیم، به مفهوم « آن چیزی که آشناست » و « آن چیزی که باید پنهان بماند ». (ادامهٔ توضیحات در پاورقی صفحهٔ بعد)

انگلیسی زبانها آن را به شکل «The uncanny» اصطلاحی که از جمله به فرضیه ای زیباشناسی Uncanny valley «درهٔ وهمی» انجامیده و چندان هم بی ارتباط با مفهوم فرویدی نیست.

L'inquiétante étrangeté (اضطراب شگفت آور) ترجمه ای ست که در فقدان معادل unheimlich در زبان فرانسه توسط ماری بناپارت پیشنهاد شده، افراد دیگری مثل روژه دادون «اضطراب آشنا» inquitante familiarité، و فرانسوآ روستان «شگفتی آشنا» به فرانسه ترجمه کرده اند یا فرانسوآ استیرن که آن را به شکل «دیو آشنا» Démons familiers نوشته است.

Heimlich دارای چندین معنی است. ابتدا به معنای آن چیزی ست که به خانه تعلق درد (häuslich) و به خانواده. و در عین حال وضعیت محفل خصوصی و احساس آرامش و امنیت درونی را نیز به ذهن متبادر می کند. Heimlich مترادف پنهان کردن، و راز و رمز، و حتا به معنای نامطمئن و مقدس است. قطعهٔ heimlich در خانه مربوط است به WC، و هنر Heimlich به جادوگری شباهت دارد. Un پیشوند که معنای خلاف و بر عکس را به جمله می دهد، Unheimlich مخالف heimlich است. در واقع می تواند به معنای وضعیتی باشد که فرد را معذب و دچار اضطراب و وحشت کند، یا وقتی که رازی که باید نهان می مانده از سایه بیرون می افتد.

**اضطراب شگفت آور نزد یانتچ Jentsch**

نخستین بار این اصطلاح در کتابی زیر عنوان *Zur Psychologie des Unheimlichen* در سال 1906 توسط ارنست یانتچ Ernest Jentsch روانپزشک آلمانی مطرح شد. او در سال 1906 این مفهوم را در کتاب نام برده به معنای حس تردید آمیزی و مشکوکی تعریف کرد که از سوی شیئی ظاهراً متحرک به ذهن فرد خطور می کند، نمی دانیم آیا این شیء جاندار و واقعی و یا بی جان است. جهان ادبیات به این پدیده بال و پر داد.

**اضطراب شگفت آور نزد فروید**

فروید در سال 1919 به مفهوم اضطراب شگفت آور اعتبار تازه ای بخشید و آن را در ساخت و سازهای نظری روانکاوی گنجاند. او نیز مانند ارنست یانتچ، تحلیلش را بر اساس داستان «مرد شنی» اثر ارنست هافمن Hoffmann مطرح کرد. از دیدگاه فروید این نویسنده «استاد بی بدیل اضطراب شگفت آور در ادبیات» است.

[26]مترجم : در فیلم «سیارهٔ وحشت» زنی را به بیمارستان منتقل می کنند که جمجمهٔ او را «گوئی مغز او را با قاشق بستنی تهی کرده باشند». در گفتگوهای این صحنه کلمهٔ «تهی مغز» را نیز می شنویم. این صحنه کاملاً گویای چنین تعریفی از زامبی ست : انسان بدون مغز، که از سوی دیگر به شکل استعاری به تحریف افکار عمومی از جمله نگرانی های عصر معاصر اشاره دارد.

[27]مترجم : در اینجا می بینیم که نویسنده رتیم و آهنگ جهان مدرن را مسئول شکنندگی آگاهی دانسته. ولی از این داوری باید از سر تسامح عبور کنیم، زیرا چنین وضعیتی برای آگاهی و ذهنیت فردی حاصل مجموعه ای از شرایط بوده. برای مثال دیدگاه مارکسیستی آگاهی فرد را حاصل مناسبات تولیدی و اجتماعی می داند. افزون بر این می توانیم عناصر دیگری را مطرح کنیم که در این شکنندگی ذهنیت فردی در عصر حاضر شرکت دارد، برای مثال می توانیم از ایدئولوژی طبقهٔ حاکم یاد کنیم که طبقهٔ حاکم برای حاکمیتش علیه طبقهٔ محکوم استفاده می کند و در نتیجه ابزاهای ارتباطی و رسانه ای

اگر فرهنگ ما مشوق تسلط بر تن جسمانی ست [و نسبت به آن وسواس های خاصی را نشان می دهد][۲۸]، مردهٔ متحرک با گوشت تنش حاکی از بازگشت واپس زده است : زامبی تن جسمانی نفرت انگیز، سوراخ شده، جراحت برداشته و کثیف را به نمایش می گذارد. زامبی روی پردهٔ سینما اضمحلال و پوسیدگی تدریجی تن جسمانی را بازنمائی می کند، یعنی اضمحلال، پوکیدگی و چروکیدگی و تعفی که فرهنگ ما برنمی تابد و سعی می کند آن را از معرض دید پنهان نگهدارد.

زامبی انتقام از نفی بی شکلی و بد شکلی ست. اگر مرگ غایت تابوی جامعهٔ غربی ست. زامبی برای نشان دادن و برجسته نمائی آن به شکل استعاری در انتقام از نفی مرگ نزد بازماندگان پافشاری می کند. زامبی در گسترده ترین مفاهیم، بازگشت واپس زده و چهرهٔ «گروتسک» (نوع عجیب الخلقه) است (فصل 3).

زامبی فقط در عمق و چشم انداز وضعیت پایان جهانی و شهرهای ویران شده می تواند وجود داشته باشد. حکم ذوق ما برای زامبی ها همپای ذوق مطلوب ما برای مصیبت فروپاشی جهان است [به دلیل رانش مرگ در جائی از وجودمان خواهان پایان جهان و فروپاشی آن هستیم]. غرب در رویاروئی با تهدید دائمی [بحران] فروپاشی، سینمای پایان جهانی را به مرهمی برای ترس و بیم هایش تبدیل کرده است. بر این اساس، شهرهای ویران شده در معنائی که کانت از احساس امر زیبا عرضه کرده است. شهرهای ویران شده در این مفهوم، بازنمائی های خوف آمیز و شگفت آوری هستند که صرفاً برای بیننده ای که خود را در امنیت و آرامش سالن سینما احساس می کند

هیجان و شیفتگی سرگیجه آوری را عرضه می دارد. خواهیم دید که اگر ما از دیدن این شهرهای ویران شده احساس زیبائی را تجربه می کنیم، به این علت است که شاهد آغاز پیدایش فانتسم و حتا رؤیای فروپاشی بشریت در غرب هستیم (فصل 4).

ولی پیش از آنکه به بررسی این سه موضوع بپردازیم و در این سه ایستگاه اردو بزنیم، باید بدانیم چگونه زامبی می تواند نمایانگر دوران ما باشد. به سخن دیگر، باید بدانیم چگونه یک تصویر می تواند مکانی برای شناخت فرهنگ مشخصی باشد. اثبات چنین امری مطمئناً مشکل خواهد بود. برای نشان دادن چنین امری ما سیر تحولی بن مایهٔ زامبی را از هائیتی تا غرب پی گیری می کنیم. چنانکه خواهیم دید این سیر تحولی منطبق بر هر یک از دوره های تاریخی و هر یک از فرهنگ هائی بوده که از آن برداشت کرده است. این موضوع برای ما فرصتی خواهد بود تا دریابیم چگونه برخی تصاویر دارای این قابلیت هستند که در عبور از زمان و فرهنگهای مختلف تحول یافته تا

---

نه فقط به ابزاری برای تحریف واقعیت بلکه برای کنترل توده ها مورد بهره برداری قرار می گیرد. این امور جملگی در شکنندگی ذهنیت فردی شرکت دارند. این موضوع مستقیماً ما را به بحث «رسانه دروغ» مرتبط می کند.

[28] مترجم : ورزش، فیتنس، رژیم های غذائی، جراحی پلاستیک و البته متأسفانه با خیل قربانیانش.

آرزومندیها و پریشانی های یک دوران را بازنمائی کنند و در متن  همان تصویر در عین حال پیغام آور مصیبت و زلزله نگار باشند (فصل 2).

زامبی با نشان دادن افکار سیاه و ترس و بیم های خاص دوران ما، در واقع به ما هشدار می دهد. باشد تا فضای تاریکی که در این صفحات باز می یابیم به ما بیدار باش دهد.

***

# موضوع

«هرگز مفهوم چیزی را درنمی یابیم (پدیدهٔ انسانی، طبیعی یا فیزیک)، اگر ندانیم کدام نیرو آن چیز را تصاحب و از آن بهره برداری می کند، که آن را تصاحب یا خود را در آن بیان می کند.»

(ژیل دولوز، نیچه و فلسفه. پاریس Puf، 1962. صفحهٔ 3)

وقتی این آدمهائی را می بینیم که در یک خیابان بسته پاهایشان را به روی زمین می کشند، با دستهای دراز شده به جلو، چهره های آرایش شده که به زخم عمیقی شباهت دارد، زامبی خیلی نزدیک و هم دوران ما به چشم می آید. خیلی زیاد. بنظر می رسد که زیر تأثیر مُد و یا برآمده از آخرین جشن هالووین بوده، با ویژگیهای ناپایدار، داستانک گونه و خنده دار.

فراموش کرده ایم که موضوع زامبی قدیمی ست و دست کم به قرن هجدهم باز می گردد و ورود آن به غرب تازگی دارد.

و فراموش کرده ایم که بین زامبی به گونه ای که در آفریقای سیاه ظهور کرد و چهرهٔ امروزی و مردمی آن که پرده های سینما و خیابانها را اشغال کرده به همان اندازه همسانی وجود دارد که در فاصلهٔ با یکدیگر واقع شده اند. برای درک تاریخ زامبی ضروری ست تا دربارهٔ «نیروی» شگفت انگیزی تأمل کنیم که تصویر را بحرکت واداشته، و با حفظ آن، به شیئی اکنونی و در عین حال قدیمی تبدیل می کند. این آن نیروئی ست که چهرهٔ زامبی را در دورانهائی که به فراموشی سپرده شده دوباره فعال می کند تا برخی پریشانی ها و نگرانی های ما را تداعی و بازنمائی کند.

پس در اینجا برای تشخیص «این نیرو» با اندکی پیش دستی در تاریخ زامبی سه توقف روی تصویر[29] پیشنهاد می کنیم. این سه نقطه به مثابه تابلوی راهنما به ما کمک می کند تا منحنی تحولات موضوع را مشاهده کنیم.

---

[29] روشن است که تصاویر دیگری نیز می توانست وجود داشته باشد. ولی ما به سهم خودمان می خواستیم در مجاورت موضوع زامبی باقی بمانیم. دربارهٔ مردگان متحرک یا مردگان زنده به مفهوم گستردهٔ کلمه خوانندگان را از جمله به آثار زیر مراجعه می دهیم

Daniel sangsue, Fotôme, sprit et autres morts-vivants ; Essais de pneumatologie littéraire, Paris, José Corti, 2011.

***

# زامبی هائیتی

در هائیتی داستانهای متعددی دربارهٔ زامبیها روایت می شود، ولی منشأ نام خود زامبی روشن نیست.

اگر برخی منشأ آن را در کلمهٔ «سایه ها»[۳۰] جستجو کرده اند، برخی دیگر بطریق اولی منشأ آن را به مثابه چهرهٔ خاصی به خود آفریقا نسبت داده اند. «مومبی»[۳۱] در کُنگو به معنای فرد کاتالیپتیک (یا چوب وارگی) به کار می برند، و در آنگولا به مفهوم جسم بی روحی است. کلمهٔ «زان بی بی»[۳۲]در غنا، توگو و بنین به مفهوم «موجودی که در شب ظاهر می شود» [۳۳]. در نتیجه بنظر می رسد که پیش از این موجودی کاتالیپتیک، نوعی زامبی در آفریقای سیاه به وجود آمده و شکل گرفته است. با وجود این، غربی ها به ویژه به مدد پژوهشهای مردم شناسانه در هائیتی بود که با این موجود اساطیری آشنا شدند.

در هائیتی، سازهٔ معنائی زامبی پیرامون چهرهٔ بردهٔ اجباری و در عین حال رستاخیز مسیحی تبلور یافته است. برخی جادوگران در سنت وودوو گویا افراد را به وسیلهٔ پودری فلج کننده یا مواد مخدر خاصی به حالت مرگ ظاهری یا بی هوشی مشابه به مرگ فرو می برند[۳۴]، در حالتی شبیه به مرگ، پس از بخاک سپردن فردی که مرده تلقی شده، جادوگران طی مراسم خاصی جسد را از خاک بیرون می کشند تا او را به جای برده در خدمت بگیرند. این برده ها، زامبی ها تن جسمانی بی روح، صدفی تهی هستند که پودر جادوئی هر گونه ذهنیت فردی را از قربانیانش سلب کرده است. کشیشهای جادوگر زامبی ها را برای انجام امور خانگی و انجام کارهای مزرعه به خدمت می گیرند. در فقدان هوشیاری نزد این [ مردگانی که به زندگی بازگشته اند] کارهای سخت و پیچیده به آنها واگذار نمی کنند. با وجود این تأثیر این مادهٔ مخدر برای بسیاری موقتی ست و زامبی بدون مخدر دوباره به حالت عادی

---

Jean-Claude Schmitt, Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société mmédiévale, Paris, Gallimard, 1994.

Claude Lecouteaux, Fantômes et revenants au moyen Âge, Paris, Imago, 2008

[30] « Les ombres »

[31] « mvumbi »

[32] « zanbibi »

[33] Hans.W. Ackermann et Jeanine Gautier, « The Ways and Nature og the Zombie », The Journal of Folklore, vol.104, n° 414 (automne 1991), p. 468.

[34] ما موضوع را به شکل شرطی مطرح کردیم زیرا نمی دانیم که آیا این سنت هنوز هم رواج دارد یا نه. یکی از مشهورترین گزارشاتی که در این مورد وجود دارد متعلق به وید دینیس Wade Danis استاد مردم گیاه شناسی (یا مردم شناسی گیاهی) در هاروارد است. او در کتاب مشهور خود زیر عنوان The serpent and the Rainbow با واقعی مفروض داشتن زامبی به مثابه پدیده ای جسمی و عینی توضیح می دهد که در سال 1985 چگونه به هائیتی رفت تا ترکیب مواد مخدر شگفت انگیزی را کشف کند که می توانست موجب مرگ ظاهری در افراد شود.

بازمی گردد و هوش و حواسش را بازمی یابد. بر این اساس روایت می کنند که قربانیان از بردگی و حالت انفعال نجات یافته اند.

این زامبی، موجودی وحشتناک، سرنوشتی ممکن و کابوسی را ترسیم می کند که ریشه در شرایط استعماری هائیتی و آفریقای سیاه دارد. به همین دلیل از دو منشأ برمی آید : تخیلات برده، ابتدا نظر به این امر که زامبی فردی تهی از شخصیت را بازنمائی می کند که قادر به خیزش انقلابی و عصیان نیست. سپس منشأ دوم دین مسیحی کاتولیک است : زیرا کشیش جادوگری که حد و مرز بین زندگی و مرگ را به هم می ریزد تعریف نگران کننده ای از اسطورهٔ رستاخیز مسیحی عرضه می دارد، چنین امری به ابهام آشکاری دامن می زند زیرا مسیحیت به شکل گسترده به جامعهٔ هائیتی تحمیل شده بوده است.

اگراین دو منشأ وضعیت کابوس گونه ای را تشکیل می دهند، زامبی ها نشان از امکان رهائی را بر خود دارند : طلسم شوم می تواند باطل شود، زامبی می تواند انسانیت خود را بازیابد. در نتیجه زامبی وضعیت تراژیک و شومی را بازنمائی می کند، ولی همانند اغلب طلسم های شوم، نیروی بد سرشت او سرنوشت محتومی نخواهد داشت. سرنوشت او محتوم نخواهد بود زیرا در جهانی به سر می برد که رهائی در مفهوم ضمنی در چشم انداز آن واقع شده است.

از قرن نوزدهم، این چهره در غرب، ایالات متحدهٔ آمریکا و اروپا بومی شد و با همین تعریف بود که زامبی در سینما و ادبیات به روی صحنه آمد. در سال 1929 رمان «*جزیرهٔ جادوئی*»[۳۵] نوشتهٔ ویلیام سیبروک روند تکوینی زامبی را تشریح می کند. امروز این اثر غالباً به مثابه اثر تخیلی که زامبی را در فرهنگ آمریکائی رواج داد بازشناسی می شود. در سال 1932 ویکتورهالپرین[۳۶] فیلم زامبی سفید[۳۷] را با شرکت بلا لاگوسی[38] ساخت که به مثابه نخستین فیلم زامبی شهرت دارد. او با دقت نسبی تعریف زامبی آفریقائی را رعایت کرد : به این معنا که زامبی ها افرادی هستند که توسط فردی با نیات پلید به مواد مخدر آلوده شده و هوش و حواسشان را از دست داده اند، با وجود این چنین وضعیتی برای آنان موقتی ست. زامبی همواره مستلزم وجود فرد پلیدی ست که سر نخ عروسک خیمه شب بازی را به دست دارد و آنان را هدایت می کند. در این دوران زامبی ها هنوز نمی دانند خودشان با سرایت «وروس زامبی» بازتولید کنند، ولی به زودی پس از عبور از مرز آمریکا در متن فرهنگ آمریکائی تحول می یابند، نوع جدیدی از زامبی پا به عرصهٔ وجود می گذارد که دارای شیوهٔ خاصی برای بقای نسل خود می باشد.

[35] William Seebrook, The Magic Island
[36] Victor Halperin
[37] White Zombie
[38] White Zombie

***

# زامبی در سالهای 1960

دومین ایست ما روی تصویر زامبی در سالهای 1980-1960 تمرکز دارد، و به ویژه فیلم سه بخشیِ جرج اندرو رومرو به نام «شب مردگان زنده» (1968)، «طلوع مرگ» (1978)، «روز مردگان» (1985).

رومرو و مقلدانش این سری از فیلمها را ادامه دادند، ولی برای این سه فیلم اولیه برای تثبیت چهرۀ نوین زامبی باید تفکیک قائل شویم، به ویژه از این منظر که برای نسل های آیندۀ سینماگران به مثابه الگو به کار بسته شد.

بین زامبی هائیتی و زامبی نزد رومرو مطلقاً یک جهان فاصله وجود دارد. زامبی دیگر آن فردی نیست که بجای مرده می پنداشتند، ولی کاملاً بر عکس، مرده ای را ماند که به زندگی بازگشته، کمابیش زنده و از این پس بی هیچ هدفی سرگردان می گردد و به حال خود رها شده است. زامبی مثل همیشه موجودی بی روح، کُند و احمق است، ولی بی آنکه ارباب هدایت کننده ای داشته باشد. او فقط با حضور انسان از حالت کرختی بیرون می آید، و در چنین وضعیتی ست که نهائی ترین و ساده ترین خواست او آشکار می شود : یعنی از هم دریدن زندگان. زامبی در این مفهوم، غول یا دیو نزد عرب ها و ایرانی ها را تداعی می کند که در داستانهای هزار و یک شب روایت شده، مرده ها را از خاک بیرون می کشد تا آدمها را از هم بدرد.

رومرو چهرۀ زامبی را تغییر داد و آن را به مرده ای در حال پوکیدن تبدیل کرد، زندگی او، ادامۀ حیات نسبی زامبی در این تعریف کاملاً فرا طبیعی بنظر می رسد. زامبی دیگر حاصل طلسم شوم جادوگر نیست بلکه از این پس بی آنکه اربابی داشته باشد، ابزارکار طرحی سرّی و دست نیافتنی ست. همۀ رویدادها به شکلی سر و سامان می یابد که گوئی زامبی مبتکر مقوله ای تازه در ادبیات نوع شگفت انگیز است : جزئی از جلوه گاه های فراطبیعی. نیروی فوق العاده ای مردگان را به زندگی باز می گرداند، ولی این بازآمدگان فاقد هوش و ذهنیت هستند. زامبی، فاجعۀ ای که به مرحلۀ تکوینی رسیده گوئی هیچ هدفی بجز تخریب ندارد. در نتیجه، مرده در فقدان ارباب، وضعیت زامبی به امری محتوم تبدیل می شود. چنین وضعیتی نمی تواند واژگون شود. یگانه راهی که باقی می ماند بازگرداندن این موجودات به وضعیت اولیۀ آنان است : یعنی مرگ. یعنی بازگرداندن آنان به جهان مردگان.

یکی دیگر از خصوصیات نوظهور زامبی ها آمخواری ست و همین خصوصیت است که آنها را به ماشین جنگی فوق العاده ای تبدیل می سازد. زامبی از گوشت تن آدمها تغذیه می کند و به همین علت آنان را شکار کرده و به قتل می رساند و با میراندن زندگان آنان را به نوبت خود به زامبی تبدیل می کند.

بر این اساس رومرو نوع تازه ای از زامبی را عرضه می دارد. همانگونه که یکی از شخصیت های فیلم «طلوع مردگان» (2004)، دکتر میلار روش[۳۹] می گوید :

«پرسش عادی، نخستین پرسش همیشه این است که «آیا آدمخوارند ؟» نه، آدمخوار نیستند. آدمخواری به مفهوم حقیقی آن به فعالیت میان گونه ای مربوط است. این موجودات را نمی توانیم به مثابه انسان تعریف کنیم. به انسانها یورش می برند و از گوشت تازه و گرم انسان تغذیه می کنند. هوش ؟ ظاهراً خیلی اندک و یا کاملاً از هوش بی بهره اند، ولی رفتارهای مقدماتی آنان بازماندۀ زندگی عادی انان در گذشته است. رابطه ای بین این موجودات و اشیائی که استفاده می کنند وجود دارد، این اشیاء به گذشتۀ آنان تعلق داشته و خاطرۀ ناچیزی از آن برایشان باقی مانده. این جانوران به شکل خیلی خیلی بدوی و ناشیانه این اشیاء را به کار می برند. زامبی ها عین غریزۀ محرک ناب هستند و آنها را به هیچ عنوان نمی توانیم به مثابه عضوی از اعضای خانواده یا دوست خودمان بدانیم. آنها به چنین احساساتی پاسخ نمی گویند.»

نوعی تازه که با وجود این طلسم شومی نیز در کار نیست : به این معنا که آدمخواری و وجوهی که از این پس برای زامبی وضعیت درمان ناپذیری را به وجود آورده سرنوشت او را تعیین می کند. در نتیجه، اوضاع ممکن است به هم بریزد و حتا به جنگ تمام عیار تبدیل شود، صرفاً به این دلیل که مرگ انسانها جبهۀ زامبی ها را تغذیه می کند.

***

رومرو مرجع دیگری را به تصویر زامبی هائیتی افزود که به روشنی بدان اعتراف کرده است : این مرجع رمان «من افسانه ام» اثر ریچارد متیسون است که در سال 1954 منتشر شد[۴۰]. دراین رمان متیسون زندگی رابرت نیوایل را تعریف می کند، او آخرین بازمانده از یک بیماری عجیب همه گیر است که مرده ها را به خون آشامهائی تبدیل می کند که تشنۀ خونند و از روشنائی می هراسند. تصویری که رومرو به عاریت گرفت به نوع دومی از زامبی انجامید که از گوشت تن انسانها تغذیه می کند، و گرچه از خود بشریت بر آمده ولی خوی و سرشت او به اندازه ای متفاوت است که خواهان استقلال خاص خودش می باشد. خون آشامهای متیسون دارای هوش و حواس و بخود

[39] Millard Rausch

[40] مترجم : این کتاب در سال 1392 خورشیدی (2013 میلادی) توسط پریسا کاروند در انتشارات پریان منتشر شده است. با وجود این در مورد کیفیت ترجمه بی اطلاع هستم، ولی ترجمۀ فرانسه نشان می دهد که متن رمان از واژگان و اصطلاحات فنی انباشته است و می تواند برای هر مترجمی مشکل برانگیز باشد.

آگاه هستند، و قدرت داستانی رمان نیز در این نکته نهفته که می خواهند رابرت نیوایل را از بین ببرند، نه برای خوردن او بلکه به این علت که او خون آشامها را قتل عام می کند.

ادامهٔ زندگی در جهان فروپاشیده و انباشته از موجوداتی که از گوشت انسان تغذیه می کنند یکی دیگر از مضامین مرکزی را تشکیل می دهد که رومرو از متیسون به عاریت گرفته است. از رومرو به بعد، زامبی فقط در چشم انداز و زمینهٔ جهان ویران شده وجود دارد. اگر ویرانی، جهان ویران شده به سختی در منتهی درجهٔ محتوای فیلم «شب مردگان زنده» دیده می شود، در «طلوع مرگ» وسعت بیشتری می یابد، و سرانجام در «روز مردگان» بر کل سیاره سایه می افکند. به همین علت، در این سه بخش گرچه هرگز شخصیت های ثابتی به بازی گرفته نشده اند، گواه بر سیر تحولی آشکار زامبی ها در سیارهٔ زمین است.

فیلم های رومرو، دست کم از سالهای 2000، بیش از پیش به شکل برجسته ای، حاوی تأملاتی در بارهٔ شرایط ادامهٔ زندگی نزد بازماندگان و مفهوم زندگی در جهان ویران شده است[۴۱]. در فیلم «روز مردگان» انسانها به یک پایگاه زیر زمینی که از سوی زامبی ها به محاصره درآمده عقب نشینی کرده اند و سعی می کنند به منشأ این بیماری همه گیر پی ببرند و برای ادامهٔ زندگی اسفناک خود مفهومی بیابند. رومرو از این فرصت برای تأملاتی دربارهٔ مناسبات اجتماعی استفاده کرد، نظریه این بود که افراد در وضعیتی که زیر تهدید حملات زامبی به سر می برند، در واکنش هایشان خوی وخصلت حقیقی و ارزشهای عمیقی را که به آن پایبند هستند به شکل بارزتری آشکار می کنند.

## زامبی به مثابه بیماری همه گیر

سومین ایست روی تصویر، در فیلمهای زامبی اخیر. بین نوع سینمائی که رومرو به وجود آورد و خیل فیلمهائی که از این موضوع اقتباس کردند، راه حل های تکراری خیلی بیشتر از متارکه با سناریوهای پیشین وجود دارد. با وجود این، یک عنصر بنیادی در الگوئی که رومرو نهادینه کرد از این فیلمها تفکیک پذیر بوده و به چشم می آید. این

[41] خیلی سریع و گذرا یادآوریم کنیم که این اندیشه و دیدگاه دربارهٔ چگونگی ادامه زندگی در چشم انداز جهان ویران شده آخرین اندیشه ای نیست که از رمان «من افسانه ام» اثر ریچارد متیسون (یا ماتیسن) برگرفته شده است، موضوع دیگری در فیلمهای رومرو، به شکل ناآشکار و در عین حال بنیادی، اهمیت بیشتری را بخود جذب می کند. در رمان متیسون، شخصیت اصلی پی می برد که مبتلایان به بیماری همه گیر به بیماری خود تسلط یافته و از این پس می توانند در روشنائی روز نیز زندگی کنند. در نتیجه نوع جدید خون آشام به انسانها نزدیکتر می شود و از استقلال بیشتری برخوردار است. این دیدگاه در مورد پیدایش آگاهی نزد مردگان زنده در فیلم اخیر رومرو، «سرزمین مردگان» دیده می شود. می بینیم که مردگان زنده به فرماندهی رئیس گروهشان موفق می شوند خودشان را سازماندهی کنند و علیه انسانهائی که ارباب آنان هستند دست به شورش بزنند.

عنصر تفکیک پذیری که علت اجتماعی و فرهنگی آن آشکار خواهد شد، به منشأ این مرده های زنده و به گونه ای که به شیوع آنها می انجامد بستگی دارد.

بیشتر فراموش می کنیم، زیرا رومرو چه بسا تنها فردی ست که چنین تعبیری را مطرح کرده، زامبی ها در فیلمهای او مبتلا به بیماری همه گیر نشده اند. همان گونه که روزنامه نگار در «شب مردگان زنده» گزارش می دهد :

«اعلان شده است که اشخاصی که به تازگی مرده اند به زندگی بازگشته و دست به قتل زده اند. تجسسات کلی در بنگاه های دفن اموات، سرد خانه ها و بیمارستانها نشان داده است که مرده هائی که هنوز دفن نشده اند به زندگی برمی گردند و در جستجوی قربانی های انسانی هستند. برای ما در اینجا مشکل است که با شما از چنین رویدادهائی بگوئیم ولی واقعیت دارد.»

در نتیجه مشخصاً گازگرفتگی زامبی نبوده که موجب چنین مصیبتی شده بلکه خیلی به سادگی و به شکل پیشبینی ناپذیری همهٔ مردگانی که هنوز بخاک سپرده نشده اند به زندگی باز می گردند. در واقع اجساد در چند ثانیه به زندگی باز می گردند و به آدمهای زنده حمله می کنند. این مصیبت بزرگ فراطبیعی بر اساس شیوه ای گسترش و شیوع پیدا کرده که فراسوی هر منطق عقلی واقع شده و قویاً به مجازات آسمانی شباهت دارد. برخی شخصیت ها در فیلمی مانند «طلوع مردگان» (2004) همین تعبیر را مطرح می کنند :

«فرانسین پارکر : چی هستند ؟

پیتر : آنها از ما هستند، همین، وقتی در جهنم دیگر جائی باقی نمی ماند.

استفان : چی ؟

پیتر : چیزی که پدر بزرگم به ما می گفت. ماکومبا را می شناسید ؟ وودوو. پدر بزرگم در ترینیدا کشیش بود. به ما می گفت : وقتی در جهنم جائی باقی نمی ماند، مرده ها روی زمین راه می روند.»

اگر وودوو از قرن هجدهم تحت تأثیر کاتولیسیسم قرار می گیرد، در اینجا شاهد تعبیری هستیم که پس از ایجاد پل رابط میان تصویر زامبی هائیتی و نوعی اعتقاد به رستاخیر مسیحی، به منشأ مصیبت مشابهی باز می گردد. متوقف کردن چنین مصیبتی نزد رومرو به وسیلهٔ انسانها امکان ناپذیر است و به همین علت پایان فیلم «شب مردگان زنده» در ابهام باقی می ماند. پس چگونه باید به بازگشت مردگان به زندگی پایان بخشید ؟ چرا، ناگهان مجازات «قدسی» به پایان می رسد ؟ ادامهٔ «طلوع مردگان» و «روز مردگان» نشان می دهد که توقف مصیبت صرفاً یک مکث موقتی بوده است.

نظریهٔ مجازات آسمانی موضوعی ست که در جایگاه قضاوت اخلاقی دربارهٔ جامعهٔ غربی مطرح باقی خواهد ماند، قضاوتی که از مسیر عادی خارج شده، و بر این اساس باید آن را به شکل خیلی کلی درک کنیم. با وجود این، نزد

آنانی که از رومرو الهام گرفتند، شیوهٔ شیوع (زامبی) در هماهنگی بیشتری با ترس و بیم های اجتماعی و عینی سالهای 1970 و به ویژه سالهای 1980 تنظیم شد : از این پس، تنظیم سناریوها بر این اساس بود که آدمها تنها وقتی به زامبی تبدیل می شوند که فرد آلوده آنان را گاز گرفته باشد، حتا به شکل ساده از طریق خون. و زامبی، این مرده ای که به زندگی بازگشته به شکل بارزی استعارهٔ فرد مبتلا به ایدز را بازنمائی می کند، یعنی فردی زنده که محکوم به مرگ است و آن را به نزدیکانش سرایت می دهد.

در هر صورت، چنین تحولی در شیوهٔ شیوع موجب شد داستان زامبی خصوصیت افسانه ای و شگفت انگیزش را از دست بدهد و سپس به بازنمائی ترس و بیمهای عمومی تبدیل شد که روی پژوهشهای بیوتکنولوژیک باب روز تمرکز یافته بود. برای مثال، در فیلم «رزیدنت اویل» (زندگی پس از مرگ) بیماری همه گیر زامبی حاصل یک سرقت و سپس انتشار سلاح بیوتکنولوژیک است که توسط یک شرکت خصوصی قدرتمند و بی رقیب (شرکت آمبرلا) ساخته شده بود. باز هم به شکل عینی تر، فیلمهائی مانند «28 روز بعد»، «28 هفته بعد» اغلب ویژگی ها و منطق فیلمهای زامبی را حفظ می کند، آخر زمان، از بین رفتن وجدان آگاه، خشونت، ولی بیماری همه گیر را به مثابه شیوع نوعی هاری وخیم نشان می دهد : برای نمونه، می بینیم که به شکل پیشبینی ناپذیری آزمایشات تجربی روی میمون به این حادثهٔ انجامید.

***

# دگرگونی و تحول

چهرهٔ زامبی دگرگون شده است. زامبی در سیر تحولی خود مبتنی بر خصوصیات فرهنگهائی که آن را دریافت[۴۲] کرده اند بومی شده است. برای فرهنگ هائیتی، زامبی چهرهٔ دهشتناک بردگی، استثماری که افراد را به عروسک مسخره ای تبدیل نموده تا جائی که حتی در عالم خیال و اندیشه نیز قادر به برکندن خود از شرایط زیستی شان نیستند. پدیدهٔ زامبی با الهام از مذهب کاتولیک قدرت اعجاب آور بازگرداندن مردگان به زندگی را مادیت بخشید. ترسیم چهرهٔ زامبی به شکلی ست که در عین حال که در رابطه با اقتدار کشیش شیفتگی خاصی را بر می انگیزد، ترس از بردگی و از دست دادن وجدان آگاه را نیز بازنمائی می کند.

زامبی در غرب تجسم چهرهٔ مجازات آسمانی و بازگشت مردگان به زندگی، استعارهٔ اضطراب در واکنش به بیماری ایدز به مثابه همذات جدید مرگ، و ترس و بیم از پژوهشهای بیوتکنولوژیک است. زامبی در عین حال ظرف معنای

[42] مترجم : «دریافت» در اینجا و بطور کلی در مبحث زیبائی شناسی به معنای چگونگی معرفی، انتشار، تبلیغ و آموزش یک اثر هنری یا یک نویسنده در سطح جامعه و خاصه در فضاهای فرهنگی و هنری ست. «دریافت» می تواند برای آثار و یا پدیده های خارجی در متن فرهنگ میزبان نیز به کار برده شود.

اضطراب دوران ما در رابطه با مفهوم مرگ بوده و بدان شکل می دهد. زامبی برای ما هیولائی خواهد بود که نوعی کاستی، حتا خستگی و از پا افتادگی غرب را بازنمائی می کند.

زامبی در سینمای سالهای 1970 تا امروز به دلیل جایگاهش به مثابه دشمنی ضعیف، و نه برتر بلکه نازل تر از انسان کنجکاوی ما را بر می انگیزد.

سناریوی کلاسیک در سینمای نوع شگفت انگیز و ترسناک، عبارت است از نمایش مبارزهٔ تمام عیار انسانها علیه موجوداتی نیرومند تر که برای فائق آمدن بر آنها به تلاش فوق العاده، کار گروهی و شانس نیازمند می باشند. ولی سینمای زامبی در رده بندی خیلی متفاوتی جای می گیرد : سینمای زامبی تجسم شکست غرب و یا حتا خود ویرانگری غرب است. غرب خسارتی به بار آورده که به زایش انسانهای نازلی انجامیده که قادر به تخریب جهانند. انسان در این مبارزهٔ شگفت آور گوئی نه فقط قادر به استفاده از بهترین قابلیتهای خود نیست بلکه نازلتر از همیشه بنظر می رسد. انسانها در رویاروئی با چنین دشمنی، به آنها حمله می کنند ولی یکدیگر را نیز می کشند و برای مقابله با چنین کابوس دهشتناکی قادر نیستند با یکدیگر متحد شوند. سینمای زامبی نه فقط علیه جامعهٔ مصرفی موضع انتقادی اتخاذ می کند بلکه شاید به شکل عمیق تری نوک حملهٔ انتقادی خود را متوجه ارزشهای فردگرایانه و خود شیفتگی غرب می کند. در آینده دوباره باید به تفصیل به روی این موضوع بازگردیم. ولی در همینجا باید یادآوری کنیم که زامبی ها دشمن ساده ای بنظر می رسند و چیرگی بر آنها خیلی آسان است : به این معنا که درس اخلاقی داستان که تقریباً در همهٔ امور به همین گونه بنظر می رسد، این است که تلاش انسانها شاید کمتر به دلیل زامبیها و بیشتر به دلیل ندانم کاری خودشان به شکست می انجامد. انسانها برای دستیابی به پیروزی نتوانستند خودشان را سازماندهی کنند و متحد شوند. در فقدان توانائی برای درک خود در فراسوی فردیت ساده، جامعهٔ بشری محکوم به ویرانی شد.

***

پرسشی که می توانیم دربارهٔ تصویر زامبیها مطرح کنیم این آست که آیا بطور کلی چنین تغییر و تحولاتی برای هر تصویر دیگری ممکن است وجود داشته باشد ؟ آیا چنین امری برای تصویر معمولی ست ؟ این پرسش تقریباً برای هر کسی که سیر تحولی مضمون زامبی را از فاصلهٔ کافی مشاهده کرده باشد طبیعتاً مطرح می شود. سیر تحولی آن در زمان ؟ این خاصیت فوق العاده را چگونه می توانیم درک کنیم ؟

درک پدیدهٔ زامبی به این معناست که از همان آغاز، باید دانست چگونه مضمون تخیلی تا این اندازه و به این خوبی با طرح مسائل دورانی مشخص همآهنگ می شود و در تداوم سیر تحولی خود تغییر می کند.

کمی از موضوع خودمان فاصله بگیریم و سعی کنیم به ابزاری بپردازیم که ابی واربورگ[۴۳] پدر تاریخ هنر برای اندیشیدن دربارهٔ چگونگی ادامهٔ زندگی یک تصویر در زمان را در اختیار ما گذاشته است.

***

اَبی واربورگ، پدر تاریخ هنر، چهره ای مطمئناً پیچیده و متناقض است. او از دیدگاه مالی مستقل بود، وارث بانک واربورگ[۴۴] در آغاز قرن بیستم از ثروت خانوادگی برای ایجاد جذاب ترین کتابخانه در تاریخ علوم انسانی استفاده کرد، که انسان شناسی، تاریخ هنر، باستان شناسی، علوم طبیعی، روانشناسی را نه در رده بندی رشته ای بلکه بر اساس مضمون گردآوری کرد.

این کتابخانه به مثابه یک ماشین نیرومند فکری و رادیوگرافی واقعی و بازنمائی روان باطنی اَبی واربورگ عمل می کند[۴۵] .

واربورگ با روحیه ای خلاق، ولی شکننده، مطالب اندکی منتشر کرد، تقریباً همهٔ نوشته هایش در «مقاله های فلورانتین»[۴۶] گردآوری شده، با وجود این، نوشته های او بسیار است، و نزدیک به یک میلیون صفحه یادداشت و طرح را در بر می گیرد. از این یادداشتها و جمله های تب آلود که بجای آنکه مدلل باشد بیشتر به جرقه های پر شتاب شباهت دارد، اندیشه های باروری به بیرون تراوش می کند که گاهی به ابهام آمیخته است... در واقع، شاید خلاقیت و ژنی واربورگ در پیوند با ابزار فکری شگفت آوری که در بطن کتابخانه اش به وجود آورده و بلند پروازی او را عینیت بخشیده به شکل ساده تری قابل درک باشد :

این موضوع را اطلس منه موزین[۴۷] اثری که ناتمام بر جا ماند نشان می دهد. واربورگ روی تابلوهای سیاه عکس های آثار هنری و اشیاء مربوط به زمینه ها و مدیوم ها و حامل های بسیار متفاوت را با سنجاق می چسباند.

---

[43] Aby Warburg

[44] Warbug Bank

[45] دربارهٔ زندگینامهٔ واربورگ به زبان فرانسه مراجعه کنید به :

Georges Didi-Huberman, Image survivante.Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2012.

Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l’image en mouvement, Paris, Macula, 1998.

مترجم : برای گسترش بحث، فارسی زبانان می توانند به مقالهٔ «ابی واربورگ، اروین پانوفسکی : نظریه و روش در تفسیر تصویر» نوشتهٔ بهار مختاریان در سایت انسان شناسی و فرهنگ نیز مراجعه کنند. یا در پی دی اف زیر

http://www.ensani.ir/storage/Files/20161026141028-9850-268.pdf

[46] Aby Warburg, Essais Florentins, Paris, Klincksieck, 1990.

[47] Atlas Mnémosyne

(مترجم : برای دیدن تصاویر بیشتر خوانندگان می توانند با کلید واژۀ Atlas Mnémosyne در انترنت جستجو کنند)

نقاشی هائی با مضامین تکراری و بازخوانی شده و مجسمه های عهد قدیم، کُپی تبلیغات سیاسی و اشیاء هنری : بین این تنوع اشیاء، واربورگ بی وقفه در فراسوی شیء «هنری» به محتوای تصویری که آثار و بازنمائی ها عرضه می کنند توجه نشان می داد. او بر آن بود که هنر یا شیوۀ هنری (استیل) را نه از طریق حاملها و فن آوریهایش، بلکه سعی می کرد عامل انتقال دهنده و یا بهتر بگوئیم آنچه را که حامل ها «مدیومها»[۴۸] و فن آوریها از نظر پنهان می داشت و یا ندیده می گرفت را درک کند : یعنی از طریق تصویر. برای مثال، او تصویر ماینِدادس دوران باستان را در ظروف و جام تا مجسمه های یونانی، تا نقاشی های مذهبی باززائی شده و نقاشی های نوعی پی گیری می کرد. او بر آن بود تا دریابد چگونه یک شکل یگانه با دگردیسی می تواند از مرزهای زمان عبور کند : او این قابلیت دگردیسی، تغییر شکل و پایداری را «بازمانده» (یا «بر جا مانده» و یا «عنصر پایدار»)[۴۹] نامید.

یادآوری کنیم که بررسی نظریات واربورگ در عمل و نظریه مشکل است، زیرا اغلب یادداشتها و دست نوشته هایش هنوز منتشر نشده[۵۰] امروز ما در زمینۀ منابع فلسفی برای درک اصلیت نظرات او با کمبود مواجه هستیم. اگر به نحوی خاص موضوع زامبی ما را به تحلیل مبتنی بر اندیشۀ واربورگ فرا نمی خواند، بی گمان ما «بازمانده» را به مثابه فرضیه ای تلقی می کردیم که به همان اندازه جذاب می نمود که اثبات ناپذیر.

[48] médiume

[49] Nachleben

[50] به زبان فرانسه، باید از تلاشهای ترجمه و انتشار یادداشتها، دست نوشته ها و نامه های واربورگ یاد کنیم که توسط موریزیو گلاردی Maurizio Ghelardi، سوزان مولر Suzanne Müller و رولان رشت Roland Recht انجام گرفته است :

Aby Warburg, Ecrit 1 : Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-1929, Paris, Presses du Réel/l'Ecarquillé, 2011.

از دیدگاه واربورگ، تصاویر، و با در نظر گرفتن هر تصویری به شکل منفرد، حاصل رسوباتی ست که در گذر زمان برجامانده[۵۱]. این موضوع در رابطه با تصویر مثل هر شیء دیگری که توسط انسانها ساخته شده معتبر است.

هر عنصری که در ترکیب تصویر یا هر چیزی دیگری شرکت داشته باشد تاریخ خاص خود را دارد، و مجموع این ریتمهای مجزا آهنگ خاصی را ایجاد می کند. تصویر عنصر پیچیده ای ست، زیرا در بطن آن به همان اندازه تاریخ بازنمائی ها که فن آوری ها در هم آمیخته می شوند، نوعی تاریخ برای حامل ها[۵۲] یا به شکل ساده تر، ذوق و سلیقهٔ فردی نزد هنرمندان : برای درک این موضوع می توانیم به تاریخ طولانی بازنمائی برهنگی [بدن عریان] بیاندیشیم که به همان اندازه به ابزار فنی مربوط است که به سیر تحولی مقیاس و سنجه های زیبائی و به همین گونه فانتسم (وضعیت تخیلی). حاصل ترکیبی پیچیده که از این پس هیولای هائیتی و فرد مجروح، جانور خونخوار و بیماری مسری، تودهٔ ناشناس و همذات آدمی را با یکدیگر درهم می آمیزد، زامبی چنین مخلوطی را کاملاً تشریح می کند.

زامبی براستی چهار راه معانی و نسبتهائی ست که به معنی تحت الفظی افزوده می شود (به بیان دیگر شاید بتوانیم از معانی اشتقاقی حرف بزنیم)، چهار راه خصوصیات زمانی و شروطی که هر یک خصوصیت زمانی خاص خود را دارد. ژرژ دیدی هوبرمن نوشته است که جریان ها جاری شده در تصویر «آن را سر تا سر می پیمایند و هر یک دارای مسیر تاریخی، انسان شناسی، روانشناسی خاص خود هستند، از دورها برآمده و در ادامه به فراسوی تصویر نیل می کند»[۵۳]. بر این اساس، هیچ چیز شگفت آوری در این موضوع که تصویر سیر زمانی را می پیماید وجود ندارد زیرا عنصر زمانی در بافت آن تنیده شده است.

در نتیجه، در دراز مدت، مضمون تغییر می کند. زمان به آرامی و به تدریج روی آن کار می کند. گوئی مضمون با حفظ بخشی از ویژگی اش، تنها بر اساس نیروها و آرزومندیهای گوناگونی که آن را به کار بسته اند می توانسته

---

[51] در اینجا ما در صفحاتی چند تحلیل های ژرژ دیدی هوبرمن را در کتاب «واربورگ، تصویر بازمانده. تاریخ هنر و دوران اشباح از دیدگاه ابی واربورگ» پی گیری می کنیم.

Georges Didi-Huberman, Image survivante.Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2012.

[52] مترجم : حامل Médium هر عنصری که مواد اولیهٔ تجسمی را روی آن به کار می برند، مثلاً بوم نقاشی. این کلمه ( مدیوم) در عرصه های مختلف معانی مختلفی دارد، در ارتباطات به معنی وسیلهٔ ارتباطی، در نقاشی به معنی ماده ای ست که رنگها و مایعات دیگر را با هم حل می کند. در جهان فرا طبیعی به معنای فردی ست که میانجیگر جهان بالائی یا ارواح و جهانی پائینی و انسانهای زنده است.

[53] ژرژ دیدی هوبرمن را در کتاب «واربورگ، تصویر بازمانده. تاریخ هنر و دوران اشباح از دیدگاه ابی واربورگ» . صفحهٔ 39

وجود داشته باشد و به زندگی ادامه دهد. در این مورد، تصویر اروتیک بازمانده از «نیمف»[۵۴] ایزد بانوان عهد عتیق در بینش واربورگ، تمایل مصرانه و حقیقی پژوهشگر آلمانی، در عصر رنسانس در تصویر مریم [۵۵] ، یا باز هم در تصویر خدمتکاری که سبد گل می آورد، در تولد ژان باتیست قدیس (1490) اثر گیرلاندیو[۵۶] متجسم می شود.

برای ما در آغاز، زامبی مخلوقی وحشتناک بود. ولی با وجود این زامبی بیش از پیش به موجودی مضحک و مسخره تبدیل می شود و خصوصیت وحشتناکش را از دست می دهد. در این باره می توانیم از کتابهای «راهنمای بازماندگان در سرزمین زامبی» یا «گامهای زامبی»[۵۷] اثر ماکس بروکس[۵۸] که قاطعانه فکاهی ست یاد کنیم. هر یک از این صحنه گردانی ها برای بخشی از چهرهٔ زامبی نسبت به خصوصیات دیگرش امتیاز قائل می شود و آن را برجسته نمائی می کند. به تدریج طی این مداخلات و برداشتها معنا و شکل این چهره تغییر می کند و به افق های دیگر متمایل می شود. چنانکه کمی دورتر خواهیم دید، این تغییرات بی هوده و بی اهمیت نیستند زیرا روشنگر مسائل و مشکلاتی می باشند که در بطن جامعهٔ ما افکار عمومی را بخود واداشته است.

در نتیجه، نخستین درسی که می توانیم از واربورگ بیاموزیم چنین است :

تصویر «یک تصویر» نیست، زیرا از رسوبات زمانی تشکیل شده است. دومین درس که در ادامه و نتیجهٔ نخستین درس است : تصویر شیء یگانه و منسجمی نیست زیرا در آن اشکال و نیروهای متنوعی در هم آمیخته اند، و به اندازه ای متنوعند که تصویر را نه به مانند سطحی صیقل یافته بلکه به شکلی انباشته از آرزومندیها و تنش هائی عرضه می دارد که گاهی به تناقض آمیخته اند. [شیء هنری] مشخصاً شیء نیست، ولی به گفتهٔ دیدی هوبر من[۵۹] یک مجموعه را تشکیل می دهد، یا حتا به شکل توده یا مجتمعی از مناسبات است. چه کسی می تواند انکار کند که امروز تحلیل تصویر پورنوگرافیک، از دیدگاه انسان شناسانه، آیا در ورودی برای بررسی مفهوم بازمانده (رسوبات زمانی) و در عین حال تمنای تن برهنه و شکنندهٔ زن و وسوسه های نوین جنسی نیست ؟ تصویر فراتر از تصویر پردازی، «تبلور و یا انسجام به ویژه معنی داری برای «فرهنگ» در دوره ای از تاریخ خود می باشد»[۶۰] .

[54] nymph
[55] Bertholdo di Giovanni(1485)
[56] Ghirlandaio
[57] Zombie Walks
[58] Max Brooks

[59] همانجا، صفحهٔ 45
[60] همانجا، صفحهٔ 48

به همین علت واربورگ هنرمند را به مثابه زلزله نگار تعبیر می کرد و این که چرا تصویر برای ما در جایگاه نشانگر (عارضه نما) باید مطرح باشد[۶۱] : تصویر نشانگر و بازنمائی آن چیزی ست که در بطن فرهنگ در دوره ای از تاریخ جریان داشته است.

همان گونه که دیدی هوبرمن یادآور شده است، بینش واربورگ در رابطه با مفهوم نشانگر (سمپتوم) در خطوط برجسته اش خیلی نزدیک به بینش روانکاوی ست. در نظریهٔ واربورگ، نشانگر (عارضه نما) به مثابه موضوع کار تعبیر یا تحلیل، و حتا تعبیر گسترده و فزاینده (تعبیری که به یک معنا و به یکتا تفسیر یک بعدی بسنده نکند)، به طریق اولی بجای خوانش سادهٔ آن، به آنچه در ضخامت متراکم تصویر [بازمانده یا برجا مانده] نامیدیم مفهوم می بخشد[۶۲] . نشانگر، به مثابه گره آرزومندیهای واپس زده با دگردیسی در عبور از زمان، انعطاف پذیری تصویر بازمانده و قدمت آن را نشان می دهد[۶۳].

نشانگر (عارضه یا سمپتوم) به مثابه به هم ریختگی دانش و شناخت در زمینهٔ تأملات علمی در روان باطنی همان تأثیری و نقشی را دارا می باشد که تصویر بازمانده در تاریخ هنر. از همین رو، تصویر نزد واربورگ نشانگر را مد نظر دارد و شاید بر این اساس اجازه می دهد تا یکی از رؤیاهای قدیمی روانکاوی تحقق یابد، یعنی رؤیائی که می خواهد فرهنگ یک دوران را به مثابه روان باطنی عظیم مفروض شود که معادل واکنش های فرد آدمی قابل بررسی و تحلیل خواهد بود : واپس زدگی، بازگشت واپس زده، نفی، آرزوها، و جز اینها. به همین علت، تصاویر را می توانیم مانند دیگر پدیده های اجتماعی در متارکه از جایگاه و استفادهٔ روزمرهٔ آنها، نشانه ها و آثارِ به ویژه پر باری برای اندیشیدن دربارهٔ تمامی یک دوران تلقی کنیم.

آخرین نکتهٔ نازک اندیشانه : برای درک عمیق زامبی، بنظر می رسد بهتر است از تعریف نشانگر (سمپتوم) به شکلی که در نظریهٔ فروید مطرح شده فاصله بگیریم، یعنی تعریفی که نشانگر یا عارضه نما را حاصل تضاد بین دو

---

[61] از دیدگاه واربورگ، افزون بر این، آنچه به گذشته مربوط می شود و به روز نیست بی گمان بهترین نشانه، آشکارترین نشانگری ست که چیزی در تصویر جریان دارد. دیدی هوبر در این باره نوشته است : «شکل برجا مانده به مفهومی که واربورگ درک کرده است در مرگ رقبایش نیست که بر جا می ماند. کاملاً بر عکس به شکل نشانگرانه و شبح آسا از مرگ خودش بر جا می ماند : با ناپدید شدن در نقطه ای از تاریخ، و با سربرآوردن مجدد در وقتی که شاید منتظر آن نبوده ایم، در نتیجه در حاشیهٔ «خاطرهٔ جمعی» بر جا مانده است.» (همانجا صفحهٔ 67)

[62] دیدی هوبرمن یادآوری کرده است : «نشانگر (عارضه نما یا سمپتوم) تغییر مکان می دهد، جا بجا می شود : در نتیجه فقط در ابعاد چند معنائی می تواند در تعبیر و تحلیل مطرح باشد. [...] نماد که به شکل عادی ایجاد شده تا قابل درک باشد از وقتی که جا بجا می شود و تا جائی پیش می رود که هویت اولیه اش را از دست می دهد، از این پس به نشانگر تبدیل می شود، در اینجا به دلیل گسترشی که پیدا می کند با نقض حدود حوزهٔ نشان شناسی خود، معنایش را از دست می دهد» (همانجا. صفحهٔ 304)

[63] او افزون بر این می گوید : «نشانگر ناپدید می شود چونکه دگردیسی می یابد، و دگردیسی می یابد چونکه جابجا می شود. بی هیچ پرده پوشی کاملاً خودش را عرضه می دارد، و حتا در برخی موارد در حد ابتذال، ولی خود را به مثابه چهره عرضه می دارد. یعنی به مثابه ترفند». (همانجا. صفحهٔ 304).

آرزومندی مختلف یا دو نیروی متضاد می داند[۶۴] . اگر بخواهیم انتقادی به کتاب بسیار ارزندۀ دیدی هوبرمن دربارۀ واربورگ وارد بدانیم، احتمالاً باید در مراجعات خیلی مستقیم او به فروید و اتکا به تضاد دو قطبی که شناسائی کرده جستجو کنیم که برای بررسی آثار واربورگ تاریخ شناس آلمانی چندان مناسب بنظر نمی رسد. بی گمان باید همان سرزنشی را سزاوار دیدی هوبرمن بدانیم که در گذشته دولوز و گوآتاری دربارۀ خود فروید مطرح می کردند : یعنی کاستیهایش در کثرت (بجای نگاه دو قطبی). پدیدۀ معنی دار و متراکم، یک نشانگر، شمارشگر ترکیب پیچیدۀ آن را نمی تواند به «دو» متوقف کند. هر پدیده ای همیشه دارای تعیین کننده های متعدد است، همان گونه که هر انگیزه ای همیشه محصول عوامل مختلفی ست.

ما بر این باوریم ، همان گونه که خواهیم دید، زامبی نه تنها حاصل دیالکتیک بین دو آرزومندی متضاد نیست، بلکه شاید حتا مسئلۀ آرزومندی به تنهائی هم نیست زیرا ترس و بیم هائی نیز در کار است. این ترس و بیمهای متنوع به آفرینش موجودی می انجامد که می تواند مسیر راهش را تا تخیلات رایج در دوران ما به شیوه های گوناگون باز کند. و پی گیری زامبی، به شکلی که از این پس در سینما، رمانها و حتا خیابانهای ما (در اشکال تظاهرات و کارناوال زامبی) ظاهر و به روز می شود در می یابیم که چگونه این موضوع بسیاری از پرسشها، تردیدها و فانتسمهای ما را ترسیم می کند. این است دلایلی که چرا زامبی این همه ما را شیفتۀ و جذب خود کرده و این همه مردمی شده است. و این است دلایلی که چرا می تواند به مثابه عنصر روشنگر دوران ما مطرح باشد.

[64] تشریح هیستریک، در نظریۀ فروید که دیدی هوبرمن غالباً نقل قول می آورد مثال بارزی ست : « [...] در موردی که مشاهده کرده ام، بیمار (مؤنث) با یک دست لباسش را به بدنش می فشرد (به مثابه زن) در حالی که با دست دیگر می خواهد لباسش را از تن خودش بکند (به مثابه مرد). همزمانی تضاد بخش مهمی را از چیزی که قابل درک نیست را نشان می دهد، با وجود این تصویر از دیدگاه تجسمی حاکی از تلاش برای پنهان کردن آرزومندی و فانتسم ناخودآگاه است» (همانجا صفحۀ 296). فروید افزون بر این یادآوری می کند : «نشانگر تحقق دو آرزومندی متضاد را بازنمائی می کند» (همانجا. صفحۀ 298)

# دوبل

«ادبیات نوع شگفت انگیز مستلزم ثبات جهانی واقعی ست، ولی ویران کردن آن بهتر است.»

روژه کایوآ [۶۵]

اگر زامبی می تواند به روشنی به ترس و بیمها و اضطرابهای دوران ما تجسم ببخشد، به این علت است که به ما شباهت دارد : با قطع نظر از چند تفاوت جزئی، زامبی یک انسان است. در نتیجه به دلیل همین شباهت نزدیکش به فرد آدمی ست که موجب ترس ما می شود. این موضوع را خواهیم دید، اگر بازگشت مردگان مستقیماً زامبی را وارد عرصهٔ ادبی نوع شگفت انگیز کرده است، ولی هماهنگام در این گذار تردیدهائی را نیز بر جا نهاده : آیا زامبی هنوز انسان است ؟ تفاوت او با ما کدام است ؟ و اگر زامبی دیگر انسان نیست آیا می توانیم او را بکشیم ؟ یا روی او آزمایش علمی انجام دهیم ؟ آیا می توانیم او را شکنجه کنیم ؟

درک نزدیکی و خویشاوندی بین زامبی و انسان در غایت امر ما را ضرورتاً به پرسش از محدودهٔ شرایط انسانی و احتمال سقوط اسفناک از جایگاه انسانی وا می دارد. زامبی پرسش نظریه پردازانهٔ جالب و حتا فیلسوفانه ای را مطرح می کند، و چه بسا که مشخصاً بین اضطراب آمیزترین موضوعات در تفکر معاصر بوده و به پیکرهٔ بسیاری از بحث و جدلهای جاری و ساری در دوران ما تعلق داشته است.

***

شرط مفروض در پدیدار شناسی درک زامبی، در نخستین گام، همانا تردید است. در این نخستین گام، گوئی کمی مثل وقتی که چشم ما به سختی در پی تمرکز روی چیزی می گردد و در درک آنچه می بینیم تردید می کنیم. صحنه کلاسیک است : در فاصلهٔ دور فردی به کندی حرکت می کند، بنظر می رسد که راه می رود یا منتظر است. ولی احساس می کنیم چیزی در حرکات کند او، در گام هایش یا در بدنش آزار دهنده بنظر می رسد. شاید نوعی انقباض عمومی بدن. نخستین صحنه در سینمای رومرو در فیلم بنیانگذار او «شب مردگان زنده» چنین است : باربارا و جانی، خواهر و برادر در یک قبرستان دور افتاده به دیدن قبر پدرشان آمده اند. جانی از این فرصت برای یادآوری خاطرات دوران کودکی و بازیهایشان استفاده می کند :

– اینجا واقعاً می ترسیدیم.

[65] Roger Caillois. Obliques/ Images, Images

– جانی !

– تو هنوز می ترسی...

– صبر کن حالا ! جدی می گَم !

– دنبال تو هستند، باربارا.

– بس کن.رفتارت مثل بچه ها ست.[۶۶]

حضور یک مرد در فاصلهٔ دور خیلی عادی بنظر می رسد. گوئی فردی ست که برای تقدیم گُل به سر قبر یکی از بستگان عزیزش آمده، یک سیاهی لشگر در چشم انداز تصویر. حرکات کند و نامشخص او، بی گمان اگر دوربین فیلمبرداری خیلی سریع از روی او عبور نمی کرد و به بیننده اجازه می داد که کمی بیشتر روی او مکث کند می توانست کنجکاوی بیننده را بیشتر تحریک کند. طبیعتاً نگاه تماشاگر فیلم متوجه حرکت می شود ولی این ناهمآهنگی مختصر را بفراموشی می سپارد. پس از این فراز ابهام آمیز، جانی از ته قلب به خواهر وحشت زده اش می خندد.

باربارا پیش از آنکه رویش را برگرداند، از برادرش می خواهد که به شوخی اش پایان دهد، و سپس از او فاصله می گیرد، و سعی می کند خون سردی اش را بازیابد. با دیدن مرد سرگردان، جانی بهانه ای پیدا می کند تا دوباره شوخی اش را از سر بگیرد.

– آنها در پی تو هستند ! نگاه کن ! حالا یکی از آنها اینجاست !

– صدای ترا می شنود !

– حالا دارد می آید، از اینجا بریم بیرون.[۶۷]

---

[66] مترجم : این گفتگو در متن اصلی به انگلیسی ست :

-We usdes to be really scared here.
-Johnny !
- Ypu're stille afraid...
- Stop it now ! I mean it !
- They're coming to get you Barbara.
-Stop il. You're acting like a child.

[67] مترجم : این گفتگو در متن اصلی به انگلیسی ست :

They're coming for you ! There goes one of them now !
-He'll hear you !

سرانجام، مرد سرگردان، مشخصاً مردهٔ زنده، خودش را به روی باربارا می اندازد، برادرش در تلاش برای نجات خواهرش، سرش به سختی به سنگ قبر اصابت می کند، و گوئی که مرده است و به حال خود رها می شود. این صحنه تقریباً به شکل تحت الفظی تجسم آن چیزی ست که فروید «اضطراب شگفت آور» می نامد.

## وقتی واقعیت دچار ریزش می شود

اضظراب شگفت آور به ریزش ناچیزی در واقعیت عادی بستگی دارد. اضطراب شگفت آور آن چیز ناچیزی ست که سطح صیقلی اشیاء را برهم می زند، روند سیال را متوقف می کند و شاید به دلیل پنهان ماندنش و راز داری اش موجب تحریک و انکشاف ترس و وحشت می شود. بجای شیئی با محیط و سطح مشخص و روشن، با شیئی مجرد سروکار خواهیم داشت، با چنین تعریفی می توانیم بگوئیم که پدیدهٔ اضطراب شگفت آور تجربه ای ست که هر بار در وضعیتی ویژه تحقق می پذیرد.

پیش از همه با تثبیت طرح یک وضعیت عادی ست که آزمون پدیدهٔ اضطراب شگفت آور می تواند اثر بخش باشد. فروید یادآوری کرده است که : «[وقتی] نویسنده ظاهراً در زمین بازی واقعیت روزمرهٔ عمومی جای می گیرد [...]، هماهنگام شرایطی را فراهم می آورد که در تجربهٔ زندگی و هر رویداد دیگری در زندگی به تحریک احساس اضطراب شگفت آور می انجامد، همین امر در ادبیات نیز به وقوع می پیوندد»[۶۸]. پدیدهٔ اضطراب شگفت آور در متارکه با امواج خنثی ی اشیاء قابل رؤیت است [یعنی وقتی که اشیاء پیرامون در عالم باطنی فرد از ایستار روزمره و عادی خارج می شود]. روژه کایوآ در مقالات مقدماتی اش در کتاب «گزیده های شگفت انگیز» دربارهٔ ادبیات شگفت انگیز یعنی نوعی از ادبیات که نخستین منطق آن به پدیدهٔ اضطراب شگفت آور اتکا دارد، نوشته است :

«در ادبیات نوع شگفت انگیز، پدیدهٔ فراطبیعی به مثابه متارکه با انسجام پدیده های جهانشمول بنظر می رسد. معجزه به نقض ممنوعیت، و عامل تهدید کننده تبدیل شده و به الغای ثبات جهان و قوانینی می انجامد که تا پیش از این در باورهای متکی به منطق عقلی خدشه ناپذیر و تغییر ناپذیر تلقی می شد »[۶۹] .

نخستین دقایق فیلم زامبی بطور کلی به استقرار جهان واقعگرایانه اختصاص دارد که هماهنگام برای پیش زمینهٔ اعلام خطر تهاجم زامبی ها به کار بسته می شود. برای مثال، می توانیم به فیلم های *رزدینت اویل*، *28 روز بعد* و یا سریال *مردگان متحرک* (والکینگ دد) بیاندیشیم که نخستین دقایق آن با شخصیتی شروع می شود که روی تخت بیمارستان بیدار می شود. به فیلمهای دیگری نیز می توانیم بیاندیشیم که داستان از یک شهرک کسالت بار و خیلی عادی در حومهٔ شهرهای بزرگ آمریکائی شروع می شود. و یا بازهم به شکل رایج تری، چهرهٔ بازیگران

-Here he comes now, i'm getting out of here.

[68] زیگموند فروید، پریشانی شگفت آور و مقالات دیگر. پاریس، انتشارات گالیمار، 1988، صفحهٔ 260

[69] Roger Caillois, « Introduction à l 'Anthologie du fantastique », in Œuvre, Paris, Gallimard, 2008, p. 679.

اصلی نمایش وضعیت عادی را تشدید می کند، شخصیت اصلی خندان و آرام غالباً ما را در حالت روحی مشابهی قرار می دهد، و این آغازی ست برای فروپاشی کما بیش خشونتبار و تبدیل وضعیت عادی به فضائی اضطراب آمیز و شگفت آور. برای بیان واقعهٔ غافلگیر کننده، چهره ای خندان ناگهان در هم منقبض می شود. تردید یا وحشت. چهرهٔ میلا جوویچ[۷۰] در رزیدنت اویل برای ایجاد چنین مفهومی خیلی مورد استفاده قرار گرفته است.

## شباهت

اضطراب شگفت آور فقط وقتی عمل می کند که ابتدا شباهتی وجود داشته باشد. این نزدیکی و شباهت است که آشفتگی و سپس به ترس ابهام آمیزی می انجامد. اگر هویت حس اطمینان را تقویت می کند و سپس به وضعیت کسالت بار می انجامد، با وجود این اضطراب شگفت آور در مجاورت این احساس، با تفاوت اندکی همهٔ اثرات معکوس را به وجود می آورد. ارنست یانتچ[۷۱] که متأسفانه فروید از او فاصله می گیرد، در این باره می گوید (یعنی فروید از نظریات او در کتاب «اضطراب شگفت آور» یاد می کند) :

«یکی از مطمئن ترین راهکارهای ادبی برای تحریک احساس اضطراب شگفت آور، در ابهام نگهداشتن خواننده در مورد شخصیت [داستانی] مشخص است که آیا او انسان است و یا برای مثال یک ربات، و به شکلی که این تردید مستقیماً در مرکز توجه او قرار نگیرد و متعاقباً آن را پی گیری نکند، زیرا این موضوع باید همچنان برای او در ابهام باقی بماند، زیرا همان گونه که پیش از این گفتیم، چنین امری می تواند اثر این ترفند را خنثی کند.»[۷۲].

جملهٔ بالا یعنی «این تردید مستقیماً در مرکز توجه او قرار نگیرد...» بنظر می رسد که مستقیماً به نخستین صحنهٔ فیلم «شب مردگان زنده» و به زامبی های سرگردان در حاشیهٔ آن اشاره دارد.

فروید برای درک منشأ پدیدهٔ اضطراب شگفت آور از نظریهٔ ارنست یانتچ فاصله می گیرد یعنی نه در «اضطراب ذهنی» و این پرسش که آیا این «چیز» جاندار است یا بی جان[۷۳]، بلکه به شکل خیلی گسترده تر در چهرهٔ دوبل جستجو می کند. فروید با چنین حرکتی پدیدهٔ اضطراب شگفت آور را به تنوع مفاهیم مقبول آن تعبیر می کند و نشان می دهد که این پدیده، یا این احساس می تواند در اشکال متنوعی بروز کند :

«از صحنه پردازی شخصیت هائی که به دلیل شباهت ظاهری قویاً بجای یکدیگر گرفته می شوند، و تشدید این رابطه با انتقال فوری فرآیندهای روانی یکی از شخصیت ها به دیگری، چیزی که ما آن را «تله پاتی» می نامیم، به شکلی که یکی در آگاهی، احساسات و تجربیات دیگری سهیم می شود، انطباق هویتی با یک شخص دیگر بگونه ای ست که نمی توانیم تشخیص دهیم این شخص کدام است، در نتیجه تکثیر «من» در دو شخصیت،

[70] Mila Jovovich
[71] E.Jentsch
[72] Sigmud Freud, inquiétante étrangeté, op. cit., P. 224.
[73] Ibid., p.234

تقسیم من، جابجائی من، و سرانجام بازگشت دائمی، تکرار همان خطوط چهره، خصوصیت ها، سرنوشت ها، اعمال جنایتکارانه، حتا اسامی در فراسوی چندین نسل پی در پی»[۷۴].

با وجود این، با پا فشاری روی تنوع اشکال این احساس (اضطراب شگفت آور) و فاصله گرفتن از ارنست یانتچ، فروید یکی از مهمترین تعاریف موجود برای درک احساس پدیدهٔ اضطراب شگفت آور را رها می کند. ولی نفی دیدگاه ارنست یانتچ به فقدان دقت نظر در تعریف او بستگی ندارد بلکه به این علت است که روی تعیین کننده های دوران کودکی اتکا ندارد[۷۵].

منطق «دوبل» برخی خصوصیات زامبی را به روشنی تعریف می کند، مثل شباهتی که به انسان دارد و نگاه تحقیر آمیز ما به او. با وجود این بنظر می رسد که فروید در نفی دیدگاه ارنست یانتچ «تردید ذهنی» را از پدیدهٔ اضطراب شگفت آور حذف کرده است. و همین موضوع جای تأسف دارد. زیرا این تردید پر مایه و بارور از دیدگاه تحلیلی خیلی دقیق بود، و به این علت که اجازه می داد تا به مفهوم «دوبل» بیاندیشیم، البته نه بر اساس منطق تکرار، [این همان است]، بازشناسی افکار در تله پاتی، دوبل من، تکرار همان در شمار و اسامی، و جز اینها، بلکه بر اساس یک فقدان و یک تفاوت[۷۶] که به زایش ترس می انجامد. دوبل همواره موجب ترس و بیم می شود، شبیه سازی یا همسان سازی این موضوع را بخوبی تجسم می بخشد، زیرا هر چند که شبیه می تواند به اصل شباهت داشته باشد، ولی همیشه تردید یا ترس و بیمی بر جا می ماند که شباهت را دچار ریزش می کند و پشت آن هیولای

---

[74] Ibid., p.236

[75] با وجود این، فروید در نفی ارنست یانتچ چندان روشن نیست و در ابهام به سر می برد زیرا می گوید : «بی آنکه توضیحات نویسنده ما را کاملاً متقاعد کرده باشد، آن را به مثابه نقطهٔ آغاز بررسی خودمان در نظر می گیریم زیرا او بهتر از هر کس دیگری در ارائهٔ اثرات پدیدهٔ اضطراب شگفت آور موفق بوده است»

. (Ibid., p. 224)

[76] بنظر می رسد فروید در این متن فراموش کرده است که تکرار وجود ندارد مگر با مراجعه به تفاوتی که قدرت موتور تکرار را تشکیل می دهد. این موضوع را دولوز توضیح داده است : «...»

Gilles Deleuse, Différence et répétition, puf, 1968, p. 59

نظریهٔ دولوز دربارهٔ «تفاوت» و «تکرار»، تفاوت در هر تکراری، برای درک قدرت ابهام آمیزی که زامبی را بحرکت وامی دارد ابزاری برای تحلیل دقیق را در اختیار ما می گذارد.

وحشتناکی خود را نشان دهد. زامبی بازگشت همان فرد مرده را نشان می دهد [این همان است]، با وجود این عمیقاً و به شکل خطرناکی با او تفاوت دارد.

حتا در قلب وحشت، حتا وقتی که دوربین فیلمبرداری جزئیات بدن پوکیده، جراحت دیده، مشمئز کننده اش را نشان می دهد، اثر گذاری اضطراب شگفت آور زامبی می تواند همچنان ادامه یابد.

پرسشهائی که نخستین روزهای پیدایش زامبی برای ما مطرح کرده بود همچنان بی پاسخ ماند. پرسش این بود که آیا زامبی انسان است ؟

به چه دلیل از انسان تفکیک پذیر است و چگونه می توانین این تفاوت را درک کنیم ؟

نظریهٔ ارنست یانتچ، پافشاری او روی تقریباً تفاوت خیلی جزئی که زامبی را از انسان تفکیک پذیر می کند، یکی از وجوه برجستهٔ هیولا را تعریف می کند : به این معنا که نه به این علت که مرده است، یا تقریباً مرده است که او را به صورت هیولای اضطراب آور تبدیل می کند. اگر مرده ای بود که کاملاً به نوع بشر تعلق می داشت، ما صرفاً با یک مورد خاص شگفت آور روبرو می شدیم که حتا می توانست کمابیش سرگرم کننده نیز باشد ولی نه به مثابه موجودی اضطراب آور. ولی اگر زامبی موجب ابهام و اضطراب ما می شود مشخصاً به این علت است که نمی دانیم دقیقاً چه چیزی در سکوت ذهن او موج می زند، و چه چیزی از روح ویران شدهٔ او باقی مانده است.

## جهان درونی زامبی

از دوران زیست شناس آلمانی یاکوب فن اوکسکول[۷۷] می دانیم که انواع جانوران در جهان یگانه ای زندگی نمی کنند و جهانشان با ما متفاوت است. درک مگس هیچ ارتباطی به میمون یا ماهی ندارد، و هیچ نقطهٔ مشترکی با پرندگان نیز نمی تواند داشته باشد. اگر هر «موجود جاندار موجودی ست که در جهان خاص خودش زندگی می کند و مرکز آن را تشکیل می دهد»[۷۸]، شکاف بین قابلیت حرکت و درک هر یک از این انواع جانوران مستلزم این امر است که در جهان یگانه ای زندگی نکنند. جیورجیو آگامبن از نظریهٔ اوکسکول به شرح زیر چنین نتیجه می گیرد :

[77] Jacob von Uexküll(1944-1864)

[78] Jacob von Uexküll, Mondes animaux et monde humain, Paris, Denoël, 1956, p. 17

(جهان (های) جانوران و جهان انسان)

«در یک روز آفتابی وقتی زنبور، سنجاقک و یا مگسی را می بینیم که در اطراف ما پرواز می کند، در جهانی که ما در آن به سر می بریم و به آنها نگاه می کنیم جابجا نمی شوند، زمان و مکان برای آنان کاملاً متفاوت است» [۷۹]

ژیل دولوز، خوانندهٔ دائمی آثار فن اوکسکول از توانائی درک کَنه جانور کوچک انگلی از واقعیت یاد کرده است. با استفاده از واژگان اسپینوزا، یادآوری می کند که در رابطه با همهٔ تنوعات جهان، کَنه کر و کور است، و فقط به سه گونه جهان واقع را درک می کند :

«[فن اوکسکول] این جانور را با سه درک حسی تعریف می کند. به خطا نرفته و این حیوان واقعاً فقط دارای سه نوع درک حسی ست. ولی به همین اندازه نیز خیلی زیاد است، چون که بسیاری از ما فاقد آن هستیم و در هر صورت نه تا [ این اندازه ]. سه درک حسی. نخستین آنها حساسیت به نور است : به همین علت تا نوک شاخه ای کوچک بالا می رود. دومین، حس بویائی ست : از همین رو وقتی پستانداری از زیر شاخه عبور می کند خودش را به روی آن پرتاب می کند. سومین، حساسیت به گرما ست : به همین علت ناحیهٔ بی مو و پشم را جستجو می کند، یعنی ناحیه ای از بدن که بالاترین دما را متصاعد می کند و نقطه ای که بتواند در آن نفوذ کند و به خون برسد. تمامی جهان فقط با سه حساسیت در حالی که کَنه در جنگلی انبود به سر می برد دائماً از هر سو او را تحریک می کند و فرامی خواند. ولی او در رابطه همهٔ اینها در وضعیت بسته به سر می برد، بی اعتنا، کر و کور است، بجز این سه حس. و بقیه وقتش را به روزه داری و خواب می گذراند.»[۸۰].

با یادآوری «قابلیت حسی» (اسپینوزا) نزد کَنه، دولوز نشان می دهد که انواع جانوران در جهان یگانه ای به سر نمی برند، و به ویژه این جهان ها از پیچیدگی و ظرافت و بافت یکسانی برخوردار نیست.

کلید تعبیری که فُن اوکسکول در اختیار ما می گذارد بسیار ارزشمند است. این کلید به ما اجازه می دهد بدانیم که اگر زامبی به ما شباهت دارد، ولی هماهنگام در جهان مشابهی زندگی نمی کند، چشمانش آنچه را که ما در جهان اطراف می بینیم نمی بیند و واکنش هایش نیز به تحریکات بیرونی مشابه ما نیست.

در حالی که گفتگو با زامبی امکان ناپذیر است، برای درک پدیدار شناسی او فقط حرکات و قابلیتهای حسی اش باقی می ماند. بین قابلیتهای حسی یا حساسیتهای زامبی تمایل او را به انسانهای زنده می بینیم. او به سوی انسانها حمله می برد تا بخشی از بدن آنان را بدرد و زیر دندانهایش بجود و ببلعد. سادگی این حرکت به ترس و وحشتی می انجامد که قادر به ایجاد آن است. حرکت مکانیکی نازل ولی خشونت بار او را به جنبش وا می دارد و از پیش می دانیم که اگر به چنگ او بیافتیم چه سرنوشتی در انتظار ما خواهد بود.

[79] Georgio Agamben, L'œuvre. De l'homme et de l'animal, Paris, Payot-Rivages, 2006, p. 67.
[80] Gilles Deleuse, Le travail de l'affect dans l'Ethique de Spinoza, Séminaire de 1978.

زامبی مانند کَنه (حشرهٔ انگلی خونخوار) دو وجه مشترک دارند : وجه مشترک نخست وقتی ست که طعمه در نزدیکی آنها قرار می گیرد. پستانداری که از زیر شاخه عبور می کند کنه را به حرکت وا می دارد و او خودش را به روی طعمه پرتاب می کند، و زامبی نیز وقتی حضور انسان را حس می کند برای دریدنش به او حمله می کند. وجه مشترک دوم، انتظار است. وقتی گوشت تازه ای وجود ندارد کنه گرسنه می خوابد و زامبی نیز در حالت کرختی کسالت آوری فرو می رود. این زامبی که در ایستار انتظار به سر می برد، همان زامبی اضطراب شگفت آور، بی حس بنظر می رسد : و عملکرد مکانیکی سادهٔ او در ایستار رکود است. با وجود این، می بینیم که زامبی به شکل تکراری حرکاتی انجام می دهد، این حرکات گوئی بازمانده از دوران گذشته و زندگی قدیمی اوست. جاروکش به سائیدن زمین رستوران ادامه می دهد، و آن زامبی که در زندگی سابق رقاص کاباره بوده مثل عروسک زهوار در رفته حرکات دست و پا شکسته و غیر ماهرانه را به شکل بخشی از کارهای روزمره اش تکرار می کند.

اگر نزد زامبی وجدان آگاه از بین رفته، با وجود این، گوئی چیزی شبیه خاطرهٔ حرکات در مغز ویران شدهٔ او بر جا مانده است. در چنین صحنه هائی ست که زامبی می تواند ما را تحت تأثیر قرار دهد و حتا برای مصیبتی که گریبانگیر او شده اظهار تأسف کنیم. و کمی دلمان می خواهد او را تسکین دهیم.

احساس هم دردی که زامبی در چنین مواقعی در ما تحریک می کند، یعنی وقتی خاطرهٔ حرکاتی از زندگی گذشتهٔ او در سطح ظاهر می شود به این علت است که مردهٔ زنده شاید کمتر به هیولا شباهت دارد و بیشتر انسان جراحت دیده را تداعی می کند. او بیشتر به ولگردان ژنده پوشی شباهت دارد که در اثر سرما یا به دلیل بیماری و یا نوشابهٔ الکلی، و یا هر مصیبت دیگری که زندگی آنان را ویران کرده گیج و منگ بر جا مانده اند. می دانیم که زخم های نامرئی غالباً عمیقترند و زامبی ترحم ما را به عمق این زخمها جلب می کند.

در غرب، در این سالهای گذشته، جهان بینی و الگوی مردم در فراسوی یک رویداد خاص در هم شکست و از این پس در چهرهٔ بازماندگان رویداد 11 سپتامبر تبلور یافته است.

دان دلیلو[۸۱] در رمان برجسته اش « انسانی که سقوط می کند»[۸۲] این تنزل حساسیتها و ساخت و ساز حرکات بدن را نزد نجات یافتگان فروپاشی دو آسمانخراش مشاهده کرده است :

«دیگر خیابان نبود، ولی دنیائی بود که زیر باران خاکستر در شبه شبی تاریک فرو می رفت. در جهت شمال روی خرابه ها و گِل پیاده راه می رفت و افرادی دستمال توالت روی صورتشان یا کُت روی سرشان در حال دویدن از کنار او عبور می کردند. [...] روی موهای سرش خرده شیشه، و صورتش خراش برداشته بود و رگه های خون مثل

[81] Don Dellilo

[82] مترجم : این کتاب را محمد صادق رئیسی به فارسی «به خاک افتاده» ترجمه کرده است. نشر سولار 1393.

نقش سنگ مرمر سرازیر شده بود و نور[...] یک نفر از رستوران خارج شد و یک بطری آب به سوی او گرفت. زنی بود که ماسک ضد گرد وغبار و کلاه بیسبال روی سرش بود، سپس بطری را بطرف خودش برگرداند تا در بطری را باز کند، و دوباره بطری باز شده را به سوی او گرفت. با هوشیاری اندکی که برایش باقی مانده بود، ساکی را که دردست داشت به زمین گذاشت تا از دست چپ برای گرفتن بطری استفاده نکند. سه ماشین پلیس با صدای آژیر به سوی پائین شهر حرکت می کردند. چشمانش را بست و نوشید، جریان سیال آب در بدنش را حس می کرد که گرد و غبار و خاکستر را می شست و با خود می برد. زن با کلاه بیسبال و ماسک ضد گرد و غبار به او نگاه می کرد، و به او چیزی می گفت که نمی شنید، بطری را به او باز پس داد و سپس ساکش را از زمین برداشت. در جرعهٔ طولانی آب مزهٔ خون را در دهانش حس کرده بود.»[۸۳]

بازمانده، نجات یافته در اینجا به مثابه نسخهٔ ماهرانه و تنزل یافتهٔ زامبی بنظر می رسد. او به اندازه ای جراحت دیده که بعید بنظر می رسد تمایلی برای حمله به فرد دیگری داشته باشد، او از هر نیّتی صرفنظر کرده و خشونت همانند قابلیت حسی در او از بین رفته است.

زامبی مولد پدیدهٔ اضطراب شگفت آور الگوی مرکزی در غرب معاصر را بازنمائی می کند : الگوی فردی که دچار مصیبت شده است. که این مصیبت از جمله رویدادهای بزرگی باشد که آغاز قرن بیست و یکم را تحت تأثیر قرار داده (11 سپتامبر، سونامی، گردباد و جز اینها)، یا یک حادثه و بحران شخصی (یک تصادف ماشین، مواد مخدر، جراحت مغزی، و جز اینها)، فرد مربوطه به زامبی تبدیل می شود به این معنا که با وجود اینکه فردی زنده می باشد ولی دچار اختلال حواس شده و در غیبت از خود به سر می برد. که تأثیر این مصیبت موقتی یا دائمی باشد یا نه، در هر دو صورت این وجدان آگاه است که خسارت می بیند و دچار شکنندگی می شود.

شوک خیلی عظیمی آنچه تا پیش از این معرف جوهر اصلی و مقام انسانی ما بوده را به فروپاشی محکوم می کند : به این معنا که قابلیت اندیشه ورزی ما را از بین می برد.

کاترین مالابو در کتابش زیر عنوان «مجروحان جدید»[۸۴] در مورد مادرش که به بیماری آلزایمر مبتلا بود نوشته است :

«در واقع، چیزی از او کم نشده بود، زنی که در مقابل من ایستاده بود، همان زنی بود که بود، فقط کمی ضعیف و در هم شکسته، ولی گوئی زنی بیگانه بود که دیگر دختر خودش را باز نمی شناخت، خودش را نیز باز نمی شناخت

[83] Don DeLillo, L'Homme qui tombe, Paris, Actes Sud, 2008, p. 9-11.
[84] Catherine Malabou, Les Nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains, Paris, Bayard, 2007.

و شاید هرگز با خودش ملاقات نکرده است. پشت هالهٔ آشنای موها، آهنگ صدا، رنگ آبی چشمان، پدیدهٔ هستی شناختی منقلب کننده ای وجود داشت و آن هم حضور انکار ناپذیر فرد دیگری بود.»[۸۵].

در می یابیم که این «فرد دیگر» از دیدگاه کاترین مالابو، شخصیت دیگری نیست که خصوصیات مثبتی داشته باشد، بلکه به دلیل اضمحلال حسی و عاطفی، بی حسی و فقدان قابلیت درک حسی دچار فروپاشی شده است. فرد به حداقل تنزل کرده بی هیچ هیجان حسی و بی هدف است :

«از این پس، خسارات مغزی هر چه باشد فقط به اضمحلال فکری و شناخت خلاصه نمی شود بلکه همواره درک حسی را نیز از کار می اندازد : کاستی های حسی و لیبیدینال، ترک عادات، از کف دادن تراژیک عادت به زندگی.»[۸۶]

به همین علت افراد از همه چیز به دور، راه گم کرده و گم شده بنظر می رسند. زامبی در این لحظه های کسالت بار است که نگرانی ما را تحریک می کند، زیرا نه فقط به وضعیت مطمئناً کم یاب و تراژیکی اشاره دارد بلکه یکی از احتمالات ممکن در زندگی هر انسانی را نیز تداعی می کند.

## جراحات مدرنیته

زامبی به مثابه چهره ای استثنائی ! ولی آیا به چنین تعریفی می توانیم کاملاً اطمینان داشته باشیم ؟ آیا از دست دادن قابلیت فکریمان همیشه ضرورتاً حاصل حادثه است ؟ آیا همیشه کم یاب و علاج ناپذیر است ؟ اگر با دقت بیشتری به جامعهٔ خودمان نگاه کنیم، می بینیم که «مجروح» نه فقط در فردی تجسم یافته که قربانی بد حادثه بوده بلکه بسیاری را می بینیم که قربانی مدرنیته و منطق بی رحم مهارت برتر نیز بوده اند.

در نتیجه، باید جراحت را نه به مثابه رویدادی منحصر بفرد و اتفاقی بلکه به مثابه استهلاک تدریجی خصوصیت و ضرب آهنگ خود غرب مورد بررسی قرار دهیم. در چنین چشم اندازی، زامبی تصویر استثنائی نخواهد بود بلکه بخشی از وضعیت معاصر ما، بخشی از وضعیتی خواهد بود که روزی از روزها هر یک از ما غالباً می توانیم خودمان را در آن باز بیابیم. به همین علت، زامبی که کیفش را به دست گرفته و کت و شلوار ژنده به تن دارد کمتر یادآور فردی ست که سیستم مغزی اش در اثر آلزایمر از دست داده و خیلی ساده تر به شکل متأثر کننده ای کارمندی را تداعی می کند که پس از یک روز پر مشغله خسته و از پا افتاده از کار باز می گردد. این زامبی افرادی را تداعی می کند که نسبت به هر چیزی نابینا هستند، نابینا نسبت به همسایه و نابینا نسبت به زیبائی های جهان. برای درک چنین وضعیتی، یک بار دیگر فروید می تواند به کمک ما بیاید.

---

[85] همانجا، ص 11

[86] همانجا، ص 27

فروید جراحت را به مثابه ورود خشونتبار رویدادی در باطن فرد تعریف می کرد، و به همچنین، از دیدگاه او باطن آگاه برای حفاظت از تعادل فرد در مقابل تحریکات عملکرد مهمی به عهده دارد. فرد نباید در مقابل هر چیزی واکنش نشان دهد، در واقع او باید بخش قابل توجهی از تحریکات پیرامونش را ندیده بگیرد [ به این معنا که واپس بزند] تا انجسام افکار و حرکاتش را حفظ کند. فروید این موضوع را به شکل برجسته ای توضیح داده و نوشته است :

«برای ساخت و ساز موجود زنده، عملکرد دفاع در مقابل تحریکات بیرونی و دفع آن [یا واپس زدن آن] تقریباً به همان اندازه حائز اهمیت است که عملکرد دریافت تحریکات.»[۸۷].

ناخودآگاه (یا باطن ناآگاه) آنی ست که به نحوی از انحاء از طریق تکرار و یا با اعمال فشار از باطن آگاه عبور می کند. برای حفظ تعادل درونی، باطن آگاه به مثابه فیلتر یا دیوار عمل می کند، شوکی که از دیوار یا فیلتر عبور می کند روان باطن فرد را تحت تأثیر قرار می دهد : جراحت روانی ناشی از جنگ که فروید به آن استناد می کند، بی گمان ترسیم یکی از نمونه های وخیم چنین بینشی است. زیر موج عظیم، خیلی قدرتمند شوک بیرونی دفاع خودآگاه درهم شکسته شده و در نتیجه ساخت و ساز روانی فرد در اثر «ریزش سدهای دفاعی» خسارت می بیند و یا به بیان ساده تر به فرد جراحت روانی وارد می شود[۸۸]. روان درهم شکسته شدهٔ فرد در اثر چنین خشونتی می تواند برای همیشه قابلیت خود را به عنوان ابزار حسی که به شکل گسترده خسارت دیده و از کار افتاده برای درک جهان بیرونی از دست بدهد، فرد مجروح از این پس در رابطه با جهانی بیرونی حساسیت خود را از دست می دهد.

از دیدگاه فروید اضمحلال ذهنیت فردی و فقدان قابلیت برای آزمون تجربیات جدید در پیوند تنگاتنگ با یکدیگرند.

والتر بنیامین در کتاب «دربارهٔ موضوعات بودلری» منطق فرویدی را به الگوی عمومی برای درک شوک مدرنیته تحول می بخشد. اگر مدرنیته به اندازهٔ سوء قصد تروریستی یا جنگ خشونتبار نیست، به شکل پی در پی شوک هائی به فرد تحمیل می کند که نزدیک به نظریهٔ فروید در رابطه با تأثیرات جراحت روانی ست. شوک های پی درپی ذهنیت فرد را مختل می کنند و حساسیت او را بیش از پیش نسبت به جهان واقع و تجربیات جدید از بین می برد. با تصادم دائمی با ضرب آهنگ جهان، فرد به آن عادت می کند : «به نسبتی که ضبط دائمی شوکها در باطن آگاه افزایش می یابد، توان ما نیز برای پیشبینی و محاسبهٔ تأثیرات مخرب روانی آن به همان نسبت کاهش می یابد.»[۸۹]

[87] Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 2001, P. 75 .

[88] Ibid, p. 83.

[89] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudlairiens », Œuvre III, Paris, Gallimard, 2000, p. 338.

این موضوع نتایج سنگینی خواهد داشت : زیرا با بر پا کردن دیوارهای فزاینده تر در باطن خودآگاه، البته جراحات کمتری به ما وارد می شود، ولی در عین حال تجربیات کمتری به ذهن ما راه خواهد یافت. استقامت بیشتری خواهیم داشت ولی فقیرتر و بی مایه تر، استقامت بیشتر ولی بیش از پیش تهی (پوچ) می شویم :

«[...] هر اندازه شوک وارد آمده در تأثیرات خاصی که در روان فرد بر جا می گذارد قوی تر باشد، باطن خودآگاه بیشتر برای جلوگیری از تحریکات وارد عمل می شود و دائماً باید د ر حال آماده باش باشد. نتیجه این است که هر چه بیشتر در وضعیت دفاعی توفیق بدست می آورد، تأثیرات جهان بیرونی کمتر به دامنهٔ تجربیات فرد افزوده می شود [...]»[۹۰]

شوک مدرنیته از امروز تا فردا زامبی ها را به وجود نمی آورد، با وجود این به تقلید از شیوهٔ بیانی ژیل دولوز می توانیم بگوئیم که در بطن مدرنیته چیزی وجود دارد به نام زامبی شدگی، [یا روندی که فرد آدمی را به زامبی تبدیل می کند]. فرسایش ذهنیت فردی و مشکل کسب تجربیات جدید در زندگی چشم انداز شرایط (پسا) مدرن ما را رقم می زند.

با تفکیک تحریک و تشویق تجربه، بنیامین می گوید که ساکنان شهرهای مدرن مطمئناً بیش از پیش در معرض تحریکات فزایند قرار دارند، ولی غالباً چنین تحریکاتی برای آنان نتیجهٔ باروری نداشته، بلکه انباشته از تجربیات فقیر و پوچ است. باید بپذیریم که این وضعیت در کوران قرن گذشته شدت یافته است.

جیورجیو آگامبن در پایان سالهای 1970 اندیشهٔ بنیامین را چنین تعریف کرده است :

«در یک روز از زندگی روزمرهٔ یک فرد معاصر، تقریباً هیچ چیزی وجود ندارد که بتوانیم آن را تجربه بنامیم : نه در خواندن روزنامه هر چند که انباشته از گزارشاتی باشد که به شکل اجتناب ناپذیری برای خواننده بیگانه و یا نه حتا وقتی که نسبتی با خود او داشته باشد، نه در طول مدتی که پشت فرمان ماشینش در راه بندان گذرانده، نه در عبور از جهنم وقتی که قطار مترو از آن عبور می کند، نه در صف تظاهر کنندگانی که ناگهان سر تا سر خیابان را در مقابل او سد می کنند، نه در دود گاز اشک آور که به آرامی در آپارتمانهای مرکز شهر نفوذ می کند، و نه حتا صدای رگبار سلاح خودکار که نمی داند ازکجا برخاسته و به بگوش او رسیده، نه در صف انتظار جلوی گیشهٔ یک ادارهٔ دولتی، نه هنگام خرید از سوپر مارشه، سرزمین خیال انگیزی که همه چیزی در آن به فراوانی یافت می شود و گوئی پول نیز به همین سادگی به دست می آید، و نه در لحظه های پایان ناپذیری که در مجاورت افراد ناشناس در آسانسور، اتوبوس، و یا در خاموشی یک وضعیت نامناسب می گذراند. انسان مدرن شب به خانه اش باز می گردد، خسته و از پا افتاده، پس از گذراندن رویدادهای متعدد، رویدادهائی که می تواند سرگرم کنند یا کسالت بار، غیر

[90] Ibid., p. 341.

عادی یا عادی، مطبوع یا نامطبوع بوده باشد، و بی آنکه هیچ یک از این وقایع روزمره بتواند برای او به کسب تجربه بیانجامد.»[۹۱].

شهرهائی که جیورجیو آگامبن از آنها یاد می کند، با «دود گاز اشک آور»، و «رگبار سلاح خودکار» به شکل فوق العاده ای مضطرب کننده بنظر می رسد، و این کمترین چیزی ست که می توانیم به زبان بیاوریم. با وجود این، در عمق چشم انداز چنین شهرهائی، آگامبن فیلسوف ایتالیائی مشخصاً تجربهٔ ما را در دوران معاصر ترسیم کرده است : به این معنا که جهان خارج دائماً ما را فرا می خواند ولی چنین فراخوان هائی بیشتر ما را به از خود بیگانگی مبتلا می کند[۹۲] . روندی کُند و نامطمئن، روشن است که ما زامبی نیستیم، ولی تنزل باطن آگاه و مشکل زندگی در کسب تجربیات جدید کاملاً معرف خصوصیت دوران ماست[۹۳] .

## زیر لاک تمدن شاید هیولا خفته باشد

شاید دربارهٔ رابطهٔ بین زامبی و انسان تهی مغز و بدون باطن آگاه بگویند که صرفاً رابطه ای جزئی وجود دارد و فقط به لحظه هائی منحصر است که زامبی در بی حوصلگی، بی هیچ هدفی ولگردی می کند و بدون انرژی، شل و وارفته تهی بنظر می رسد. و مطمئناً انسان جراحت دیده و یا بقول والتر بنیامین «انسان شوک زده – بُهت زده» وقتی انسانی را در بُرد دید خود می بیند خلاف زامبی قادر به واکنش خشونتبار نیست.

با وجود این، خشونت زامبی یکی دیگر از نگرانی های رایج دوران ما را آشکار می کند، و این نگرانی مربوط است به وقتی که وجدان آگاه در خطر فروپاشی قرار می گیرد. اگر زامبی در جایگاه استعاره به معنای فرد مجروح و روان گسیختهٔ کاتاتونیک است، در عین حال و به شکل تقریباً متناقضی[۹۴] همذات آن فرضیهٔ بسیار رایج در غرب است

---

[91] Giorgio Agamben, Enfance et histoire. Sur la destruction de l’expérience (1978), Paris, Payot-Rivages, 2002, p. 24-25.

[92] Sur la question de l’expérience et le débat entre Georges Didi-Huberman et Giorgio Agamben, voir Maxime Coulombe, « Epiphanie et modernité : note sur le pessimisme », dans **Lucidité : vues de l’intérieur**, Mois de la photo de Montréal, Montréal, 2011.

[93]کاترین مالابو در عین حال به نزدیکی بین جراحت طبیعی (بیماری، جراحت مغزی) و جراحت سیاسی و اجتماعی اشاره می کند و می نویسد : «رفتارهای افرادی که قربانی جراحت ناشی از بد رفتاری، جنگ، تروریسم، اسارت، تجاوز جنسی بوده اند دارای نقاط مشترک خیلی پر رنگی با مبتلایان به جراحت مغزی هستند. و می توانیم این نوع جراحات را «جراحات اجتماعی سیاسی» بنامیم. این اصطلاح نوعی را باید به مثابه هر گونه خسارت یا جراحتی مد نظر قرار دهیم که به دلیل خشونت در روابط صورت می گیرد. در نتیجه در حال حاضر مرز بین جراحت جسمی و جراحت اجتماعی سیاسی بیش از پیش نامشخص بنظر می رسد. (همانجا، صفحهٔ 37)

[94] این تناقض از سوی دیگر در تغییر حالت خود زامبی نیز دیده می شود، از حالت کرختی و تبدیل ناگهانی او به جانوری فوق العاده خشن و درنده.

که می خواهد نشان که زیر لاک تمدن ما قلب یک جانور خونخوار می تپد. با خراشیدن سطح لاک، هیولا را در عمیق ترین لایه های وجود خودمان کشف خواهیم کرد.

آغاز زمزمهٔ توضیح و تفسیر مربوط به رفتار زامبی همواره پیرامون همان کلمهٔ مجازی ادامه دارد : به استثناء بخش ناچیزی از ساخت و ساز عصبی مغز او مرده است. نزد زامبی، فقط بخش کوچکی از مغز، هیپوتالاموس (زیر نَهَنج) یعنی بدوی ترین بخشی که مسئول رانش هاست بر جا می ماند. همان گونه که برادلی وایتک در تفسیر آرا و عقاید رایج در عصب شناسی سینمای زامبی یادآور شده است :

«نزد انسان، عملکرد ساقهٔ مغز در بالای طناب نخاعی به تنفس و تنظیم ضرب آهنگ تپش قلب اختصاص دارد. ولی به این علت که زامبی تنفس نمی کند و تپش قلبی نیز ندارد، یگانه عملکرد وجود زامبی به وسیلهٔ بخشی از مغز هدایت می شود که اشتهای او را کنترل می کند : یعنی هیپوتالاموس. اگر شما فقط به ناحیهٔ بین دو چشم زامبی ضربهٔ محکمی وارد کنید، می توانید مستقیماً به هیپوتالاموس آسیب برسانید.»[۹۵]

خشونت، خنگی، آدمخواری : اینگونه رفتارهای زامبی به این علت است که مغز او به یک دستگاه ساده تنزل یافته. این توضیحات عصب شناسانه و شبه علمی مفهوم اضطراب آمیز و مفهومی را آشکار می کند که روشنگر روان فرد آدمی ست. در عمیق ترین ناحیهٔ مغز انسان رانش های خشونت باری آشیانه گزیده که تمدن آنها را مهار و پنهان کرده است.

فیلمهای زامبی هر بار داستان بیماری همه گیری را روایت می کند که باطن آگاه و لاک تمدن ما را به مخاطره انداخته و از بین می برد. این فیلمها مفهوم کلبی مسلکانه و تاریکی از روان انسان را به نمایش می گذارد که در واقع مبتکر آن نبوده اند : زامبی به شکل خاصی بازگشت به طبیعت را تداعی می کند.

بازگشت به طبیعت در وضع تخیل آمیز، اسطوره ای از جمله به ساخت و سازهای فلسفی تعلق دارد و هدفش نشان دادن چگونگی رفتار انسانها در غیبت و یا الغای اصول، قواعد و قوانین اجتماعی ست.

بی گمان توماس هابز مشهورترین نظریه پرداز «وضع طبیعی» بر این باور است که بی آنکه چنین نیروها و قوانینی وجود داشته باشد، بی آنکه «قرارداد اجتماعی» بتواند مناسبات ما را سازماندهی کند، همهٔ ما در وضعیت جنگی قرار خواهیم گرفت، یعنی در وضعیت جنگ همه علیه همه. همهٔ جهان به مکانی تهدید آمیز و به مصداق اصطلاح مشهور به «گرگ علیه انسان» تبدیل خواهد شد. در چنین وضعیتی، یگانه خواست حفظ خویشتن است که بر انسان حکم خواهد راند، یعنی چیزی که هابز آن را نیروی بقا[۹۶] می نامد.

---

[95] دربارهٔ این موضوع مراجعه کنید به پژوهشهای برادلی وایتکBradley Voytek .

[96] Conatus

از دیدگاه هابز و دیگر نظریه پردازان وضع طبیعی، چنین شرایطی از یک وضع تاریخی منشأ نمی گیرد بلکه صرفاً یک فرضیهٔ نظریه پردازانه است، ولی گویا که رسانه های معاصر چنین نکته ای را بفراموشی سپرده اند و مفهوم وضع طبیعی را به مثابه کلید درک خشونتهای معاصر تعبیر کرده اند. حجم فزاینده ای که به گزارشات روزمره و رویدادهای متنوع اختصاص می دهند، لحن روزنامه ها دائماً موجب تبلور جذبهٔ بیمارناکی برای خشونت های خزندهٔ اجتماعی بوده و گوئی نفوذ تدریجی شان به جدارهٔ قوانین اجتماعی متن نمادینه و لاک بشریت را خدشه دار کرده است.

مانند بازی دومینو، بازگشت یک فرد به وضع طبیعی ثبات همهٔ ساختار و تعادل همهٔ آنانی را تهدید می کند که با آنان در تماس است :

خشونت همسایهٔ ما ضرورتاً ایجاب می کند که برای متوقف کردن او ما نیز خودمان دست به خشونت بزنیم. وقتی از منطق درک صحیح خارج شدیم، متوقت کردن همسایه موجب می شود که خود ما نیز به خشونت دست بزنیم، و با این خطر که ممکن است نتوانیم جلوی ادامهٔ آن را بگیریم.

خشونت و خاصیت همه گیری آن، می بینیم که زامبی به روشنی خصوصیت خشونت را در قابلیت گسترش و همه گیر کردن آن به نمایش می گذارد. همان گونه که اولیویه مونگن در کتاب «خشونت تصاویر...» نوشته است، همه چیز بگونه ای روی می دهد که گوئی زامبی آن چیزی ست که در انتهای سقوط طولانی انسان به سوی حیوانیت انتظار می کشد :

«همبستگی که هماهنگی اجتماعی را تضمین می کرد و به افراد اجازه می داد خشونت شخصی شان را به انرژی جمعی تبدیل کنند از بین رفت. خشونت کمانه کرد : خصوصیت سازمانبخش به عامل بی سر و سامان و عنصر سازنده به عنصر ویرانگر تبدیل شد. با این خطر که باید از این پس به محتوم بودن آن باور داشته باشیم.»[۹۷]

یگانه خشونتی که امروز با آن آشنائی داریم، خشونتی ست که سینما و رسانه ها بی وقفه تکرار می کنند، یعنی خشونتی مخرب که به محض اصابتش به انسان، او را برای همیشه تحت تأثیر قرار می دهد و در چرخشی سرسام آور و بی پایان گرفتار می کند.[۹۸]

***

زامبی [زبان بسته] به شکل ضمنی وضعیت آگاهی در جامعهٔ ما را به پرسش می گیرد : او نسبت به افرادی که در مصیبتها و ضرب آهنگ جهان مدرن در هم شکسته شده اند نزدیکترین است. زامبی ترس و بیمی را بازنمائی

[97] Olivier Mongin, La Violence des images, ou comment s'en débarsser, Paris, Seuil, 1997, p. 48.

[98] دربارهٔ این موضوع، فصل « مصیبت آخر زمانی» در کتاب حاضر را بخوانید.

می کند که عبارت است از این امر که مبادا با شکننده شدن تمدن به وضع طبیعی باز گردیم. و سرانجام نکتهٔ بسیار مهم این است که زامبی از وجود یک مرز حساس و نگران کننده پرده بر می دارد : به این معنا که برای ما، **آستانه ای وجود دارد که فراتر از آن بشریت وجود ندارد. آستانه ای که فراتر از آن دیگر از بشریت نام و نشانی باقی نمی ماند.**

# انسان مقدس

اگر برخی تحلیل هائی که تا کنون در زمینهٔ مفهوم «هومو ساکر»[۹۹] انجام گرفته را با یکدیگر تلاقی دهیم، در اینجا برای درک چنین مرزی که فراسوی آن ممکن است فردی به خارج از جهان بشریت پرتاب شود خیلی مفید بنظر می رسد. در یونان باستان، «انسان مقدس» به معنای فرد طرد شده و به این معنا که فرد طرد شده به دلیل ارتکاب به جنایت و سقوطش [به درجهٔ نازل] نمی توانست به مانند قربانی تقدیم خدایان شود، ولی می توانستند او را بکشند بی آنکه مرتکب جرمی شده باشند. در چنین وضعیتی مفهوم «مقدس»[۱۰۰] به مفهوم نخستین، بدوی آن باز می گردد : یعنی مفهوم تابو. این موضوع را فستوس[۱۰۱] چنین توضیح داده است :

«انسان مقدس (هومو ساکر] فردی ست که برای جنایتی که از او سر زده محاکمه و محکوم شده، از این پس قربانی کردن او جایز نیست، ولی اگر کسی او را بکُشد به آدم کشی محکوم نخواهد شد، نخستین قانون دادگاه در واقع می گوید که «اگر فردی آدمی را بکُشد که از سوی مردم مقدس اعلام شده، متهم به آدمکشی نخواهد شد.» به همین علت، بر حسب عادت برای فرد شرور یا پلید صفت مقدس را به کار می برند.»[۱۰۲]

برای توضیح چنین جایگاهی، جیورجیو آگامبن مدیر پژوهش های جدید دربارهٔ این چهره [۱۰۳]، یادآوری کرده است که یونانیان برای تعریف زندگی انسان از دو اصطلاح استفاده می کردند. «زندگی عریان»[۱۰۴] که فقط به زندگی ساده مثل همهٔ موجودات زنده بستگی دارد، و «شیوهٔ زندگی»[۱۰۵] که به معنای «شکل یا شیوهٔ زندگی خاص یک فرد یا گروه»[۱۰۶]. اگر «زندگی عریان» به عرصهٔ زندگی در آنچه که به زندگی جانوران و به وجه جسمانی تعلق

---

[99] homo sacer
[100] sacré
[101] Festus
[102] Festus dans Giorgio Agamben, Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue, Paris, Seuil, 1997, p. 81
[103] جیورجیو آگامبن با این چهره الگوی وضعیت معاصر ما را ترسیم می کند (به کتاب یاد شده در بالا مراجعه کنید صفحهٔ 123 تا 125، و passim)
[104] « zoe »
[105] « bios »
[106] Ibid., p. 9

دارد استناد می کند، «شیوهٔ زندگی» به سهم خود به وادی زندگی سیاسی، زندگی سیاسی در دولت شهر «سیته»[۱۰۷] تعلق دارد.

برای جهان کلاسیک، اصطلاح «زندگی عریان» از دولت شهر حذف شده و به زندگی سادهٔ باز تولیدی در وادی «واحد خانوادهٔ دهقان یا صنعتگر»[۱۰۸] محصور باقی می ماند[۱۰۹]. در اینجا با یک خصوصیت ساختاری تمام عیار برای فلسفهٔ سیاسی یونان روبرو هستیم : به این معنا که هدف اصلی زندگی نیست، بلکه گزینش «زندگی سیاسی با صلاحیت» است.

«در سیاست غربی، زندگی عریان دارای همان امتیاز ویژه است که دولت شهر انسانها روی حذف آن بنا شده بود.»[۱۱۰] آگامبن با چنین تعریفی نکتهٔ مهم دیگری را نیز یادآوری می کند و آن هم تفکیک بین وجههٔ حیوانی طبیعی انسان و بطور مشخص والاگرائی ضروری برای زندگی سیاسی ست.

اگر «زندگی عریان» ستونی ست که «شیوهٔ زندگی» می تواند روی آن استوار گردد، «همو ساکر» (انسان مقدس) آن فردی را گویندکه از جایگاهش در شیوهٔ زندگی سقوط کرده است. به این علت که خصوصیت انسانی او از دست رفته، و از این پس وارد مقولهٔ دیگری می شود که عبارت است از زندگی بی ارزش یا «وضعیتی که ارزش زندگی کردن ندارد». آگامبن دربارهٔ این موضوع یادآوری می کند :

«در چشم انداز ما، آنچه بیش از همه باید توجهمان را بخود جلب کند، این است که در برابر حاکمیت فرد آدمی در زندگی خاص خودش مرزی ترسیم شده که فراسوی آن زندگی فرد همهٔ ارزش حقوقی خود را از دست می دهد و می تواند حذف شود بی آنکه قتلی صورت گرفته باشد.»[۱۱۱]

مقایسه با «انسان مقدس» به صورتی که یونانیان می توانستند تعریف کنند، به ما اجازه می دهد که خصوصیت مضمون زامبی، اخلاق این نوع فیلمها و به همین گونه تعریف (پسا) مدرن و برداشت خاص خودمان را از مفاهیم « zoe » و « bios » ارزیابی کنیم. در نخستین نگاه، می بینیم که زامبی با از دست دادن آگاهی جایگاه فرد « bios » به مثابه فاعل سیاسی اجتماعی شهروندی و در نتیجه جایگاه انسانی اش را نیز کاملاً از دست داده است. به همین علت، زامبی خیلی به چهرهٔ «انسان مقدس» («هومو ساکر») یونانی، در معنائی که آگامبن برای ما تعریف کرده نزدیک است : کشتن او از دیدگاه حقوقی جرم نیست، و هستی او نیز شایستهٔ زندگی نیست. موضوعی که البته می تواند کاملاً شخصی باشد : بازیگران فیلمهای زامبی در مورد چنین موضوعی اتفاق نظر ندارند. برخی عزیزترین نزدیکانشان را به محض اینکه به زامبی تبدیل می شود از بین می برند تا او را از نکبت

[107] cité
[108] l'oikos
[109] Ibid., p. 10
[110] Id
[111] Ibid., p. 150.

چنین سرنوشتی که شایستهٔ زندگی کردن نیست معاف کنند، برخی دیگر، بر عکس، به چشم ترحم به زامبی نگاه می کنند و ترجیح می دهند همین شبه زندگی را برای او باقی بگذارند.

اگر زامبی یک چهرهٔ تخیلی ست، با وجود این، رفتار بازیگران در مواجهه با او، غالباً مملو از اطلاعات دربارهٔ فرهنگ خودمان است. در اینجا، واکنش بازیگران (شخصیت های داستانی/سینمائی) در رابطه با زامبی خیلی نزدیک به واکنش ما در مقابل افرادی ست که در حالت گیاهی درمان ناپذیری به سر می برند، یعنی افرادی که از این پس و برای همیشه به مقولهٔ « zoe » یا زندگی عریان تعلق دارند. آگامبن می گوید :

«در چشم انداز ما، آنچه بیش از همه باید توجهمان را بخود جلب کند، این است که در مقابل حاکمیت فرد آدمی در زندگی خاص خودش بی درنگ حد و مرزی ترسیم شده که فراسوی آن زندگی همهٔ ارزش حقوقی خود را از دست می دهد و می تواند حذف شود بی آنکه آدمکشی تلقی شود.»[۱۱۲]

زیرا همهٔ مباحث دوران ما در پیوند تنگاتنگ با جایگاه حقوقی این افراد به مثابه افرادی مطرح می باشد که در فقدان جایگاه اجتماعی سیاسی (بدون حق شهروندی– بیوس Bios) به سر می برند. و مشابه زامبی ها، برای ما به شکل شگفت آوری اضطراب آورند زیرا به وضعیت خود ما خیلی نزدیکند گرچه با آن تفاوت اساسی، حیاتی و اضطراب آمیزی دارند[۱۱۳] .

شادی و نگرانی که در تماشای فیلمهای زامبی ابراز می کنیم به درستی به این دلیل است که بازیگران روی ابهامی که در این وضعیت وجود دارد و به همین گونه پیامدهای آن بازی می کنند. وقتی برای دیدن فیلمهای زامبی به سالنهای سینما می رویم، می خواهیم آدمهائی را ببینیم که دست به کشتار آنانی می زنند که وجودشان شایستهٔ زندگی نیست. به نوعی احساس رهائی می کنیم، زیرا رانش های خشونتبار و مرگبار ما می تواند روی موجودی منفعل ولی خطرناک تخلیه شود که قتل و شکنجهٔ او جرم محسوب نخواهد شد. هربار روی پردهٔ سینما داستان فردی به نمایش گذاشته می شود که از روی عصبانیت و یا افسردگی، ترس و یا نفرت موجودی مترود و منفور را می کُشد و از شهری که انسانها در آن به سر می برند حذف می کند.

بگونهٔ کلی تر، مفهوم زندگی عریانبیشتر در فرهنگ غربی ما مفهوم ویژه ای را بخود جذب می کند. زندگی عریان «زندگی ساده» خصوصیت منفعلی نیست که آن را در زندگی سیاسی و اجتماعی (« bios » ) به کار ببرد : یعنی برای بخش بیش از پیش فزاینده ای از افراد و رسانه ها، همانگونه که پیش از این نیز اشاراتی داشتیم، زیر

---

[112] Giorgio Agamben, op. cit., p. 150.

[113] جیورجیو آگامبن با لحنی که تقریباً به ادبیات نوع شگفت آور یا ترسناک اشاره دارد می گوید : «در مقالهٔ بسیار برجسته ای گایلین W.Gaylin از چهرهٔ بدن ها یاد کرده است، او آنان را «نئو مرده» یا «مردگان نوین» نامیده است که مشمول حقوق اجساد است ولی می توانند در چشم انداز انتقال عضو احتمالی برخی خصوصیات زندگی را حفظ کنند : گرم و لرزان هستند، و ادرار می کنند»(G.Agamben, op, cit., p. 177)

لاک تمدن ما هیولای ترسناکی آشیانه کرده که با رانش هایش به جنبش در می آید. در نتیجه زندگی عریان یک وضعیت منفی نیست، ولی با ویژگیهای خاص، رانش های تاریک و خشونتباری را تشکیل می دهد که تمدن آن را مهار و کنترل می کند[۱۱۴] . آگامبن با استناد به هابز نقطهٔ مفصلی انسان مقدس (هومو ساکر) و وضع طبیعی این موضوع را به شکل روشنی توضیح داده است و می گوید : «وضع طبیعی نزد هابز کمتر وضعیت جنگ همگان علیه همگان و بیشتر وضعیتی را توضیح می دهد که هریک برای دیگری زندگی و انسان مقدس است»[۱۱۵].

***

# تردید و ضد بشرگرائی

از مفهوم اضطراب شگفت آور تا فرد مجروح، با عبور از «انسان مقدس»، جملگی حاکی از نگرانی دربارهٔ وضعیت باطن آگاه فرد آدمی ست [و به همین گونه در سطح اجتماعی]. اگر زامبی چهرهٔ عجیب الخلقه، مضحک و سرگرم کننده است، از سوی دیگر هماهنگام عارضهٔ تردیدهای ما دربارهٔ آن چیزی ست که به یکی از خصوصیات بارز انسان تعلق دارد : این خصوصیت بارز همانا تفکر نزد انسان است.

---

[114] برای تکمیل چنین نظریه ای، زامبی ها در حالی که فقط تن جسمانی اند، هر یک مساوی با دیگری ست چونکه هیچ خصوصیت منحصر بفردی نداشته و به شکل جمعی قابل تشخیص هستند، یگانه پرسشی که دائماً مطرح می شود این است که آیا اینها «زنده اند و یا مرده » ؟ این پرسش به شکل استعاری و به روشنی دیدگاه سیاست معاصر را نسبت به شهروندان نشان می دهد. زامبی معرف استعاری مدیریت سیاسی ست که میشل فوکو و سپس جیورجیو آگامبن آن را «طبیعت گرائی قدرت حاکم» (Bio-pouvoir) نامیده اند. به گفتهٔ میشل فوکو این مدیریت سیاسی جدید در قرن نوزدهم حاکم شد و افراد ابتدا و پیش از همه به مثابه تن جسمانی در نظر گرفته شدند و از این پس مدیریت سیاسی بر این منوال قرار گرفت که زندگی را در این پیکرهٔ جسمانی کنترل و حراست کنند. در واقع از قرن نوزدهم در مدیریت سیاسی تمایل روی محور تازه ای قرار گرفت و از این پس، انسان به مثابه تن جسمانی باید تحت آموزش قرار می گرفت، و بطور مشخص تر تن جسمانی دیگر نه بر اساس خصوصیت فردی اش بلکه در اشکال «توده ای و جمعی» قابل بازشناسی شد : « بر این اساس، نظریهٔ فوکو را باید تصحیح کنیم، و یا دست کم آن را تکمیل کنیم، به این معنا که خصوصیت سیاست مدرن الحاق زندگی عریان ( « zoe » ) به شهر («Polis») نیست، که به سهم خود خیلی قدیمی ست، و نه حتا زندگی به مثابه عنصر یا موضوعی اساسی در حساب کتابها و پیشبینی های قدرت دولتی، امر مهم علاوه بر همپائی روندی موازی که بر اساس آن استثناء در هر موردی به قاعده تبدیل می شود، فضای زندگی عریان که در اصل در حاشیهٔ فضای سازمان قدرت واقع شده، سرانجام به تدریج با فضای سیاسی مصادف می شود، جائی که حذف و الحاق، بیرونی و درونی، زندگی سیاسی (Bios) و زندگی عریان ( zoe )، حقوق و واقعیت، وارد یک منطقهٔ اکیداً غیر قابل تشخیص و تفکیک می شود.» (Agamben, Ibid., p.17). آنچه در اینجا بر ما آشکار می شود، مفهومی از انسان است که جایگاه شهروندی او نفی شده و یا به طریق اولی انسان به مثابه عضوی از یک گلهٔ بزرگ تلقی می شود که برای گسترش گله باید از زندگی او حراست کرد.

[115] Ibid., p. 117.

چنین تردیدی نسبت به باطن آگاه، چنین ضد بشر گرائی، (می توانیم اشکال متنوع آن را در تفکر فلسفی ضد بشر گرایانهٔ سالهای 1960 و 1970 مشاهده کنیم)[۱۱۶]، به شکل عمیقتری تردید در وجه اجتماعی را نسبت به نقش باطن آگاه آشکار می کند[۱۱۷]، و به همچنین تردید نسبت به آن چیزی که شهروند می نامیم. ما هیولا یا دیوی را داریم که شایستهٔ آن هستیم، ولی از آن می هراسیم. گوئی باطن آگاه کابوس خود را تزریق کرده است : زامبی.

«منِ متفکر»، مفهوم دکارتی «من فکر می کنم پس هستم» از این پس منحرف شده، و بنظر می رسد که فکر کردن دیگر هیچ اعتباری ندارد و بی فایده خواهد بود. نظم جهان، جهان لیبرالیسم اقتصادی حاضر، از این پس بدون راهنما، با ضرورتهای کورکورانه اش، هیچ نقشی برای باطن آگاه به معنای درون اندیشی که بتواند بفرد اجازه دهد تا الگوی اخلاقی و شخصی داشته باشد قائل نیست، بلکه فارغ از جهانی ست که اندیشه نقشی تعیین کننده در انسجام آن ندارد.

بیش از هر زمان دیگری، جهان ماشینی روغن کاری شده بنظر می رسد که اصلاحات و تأمل در باب مفاهیم، چگونگی هدایت امور و معنای زندگی دیگر ضرورتی نخواهد داشت. زامبی نگاره یا چهرهٔ یک غیبت است، این امر که ما می توانیم خودمان را در او بازیابیم روشنگر عنصر فکری و به شکل خیلی گسترده تر نقش آن در جامعهٔ ما می باشد.

البته، برخی خواهند گفت. شاید مسائل مرتبط به وضعیت حساس باطن آگاه به روشنی در چهرهٔ تهی و بی حالت زامبی ترسیم و بازنمائی شده باشد، ولی تأخیر روی این عنصر کلی موجب می شود که ما فراموش کنیم که این

---

[116] Voir à cet égard le très beau livre de Céline Lafontaine, L'Empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine, Paris, seuil, 2004.

[117] یادآوری کنیم که تأمل دربارهٔ باطن آگاه انسان و تفکیک بین زامبیها و انسانها حتا به فلسفهٔ پراگماتیک راه یافته است. در واقع، مضمون زامبی از این پس به مثابه الگو و مفهوم در فلسفهٔ پراگماتیک آنگلو ساکسون به کار برده می شود. این زامبی فلسفی مردهٔ متحرک آدمخوار نیست، در واقع رفتار او با همقطار هائیتی و سینمائی اش نقاط مشترک اندکی دارد. زامبی فلسفی حاصل یک فرضیهٔ عجیب و غریب است که شاید با فلسفه چندان رابطه ای نداشته باشد ولی بیشتر به نوع تخیلی علمی شباهت دارد : فرضیه می پرسد آیا ممکن است جهانی را متصور شویم که در آن انسانها فاقد وجدان آگاه باشند ؟ در اینجا جهانی مثل جهان زامبی را باید در نظر بگیریم، موجوداتی بدون وجدان آگاه که باید از هر نظر مشابه جهان انسانهای کنونی باشد : همان ماشین ها، همان لباس ها، همان دیوارها. هر یک از ما مشابه الگوی انسانی خودش عمل می کند، همان تردیدها، همان خنده ها، همان حرکات. با یک تفاوت، ولی یک تفاوت اساسی : در این جهان زامبی ها، هیچ یک از ما زندگی درونی ندارد. طرفداران فرضیهٔ زامبی دلایل خودشان را بر اساس شیوهٔ بیانی خاصی بنیانگذاری کرده اند که آن را épiphénoménaliste می نامیم. چنین رویکرد یا نگرشی برای باطن آگاه در زندگی انسانها هیچ نقش اساسی قائل نیست و آن را جانبی تلقی می کند، یا مداخلهٔ خیلی سادهٔ مغز و حاصل اعمال تعریف می کند، و نه به مثابه منشأ و علت آنها. با چنین تعریفی، قابلیتهای واکنشی و گزینشی ما هیچ نقشی در رفتار ما ندارد، و فقط مولد توهم خواهد بود. همه چیز از پیش تعیین شده است. برای ترسیم و جمع بندی از موضع گیری épiphénoménalistes برای مثال می توانیم بگوئیم که : امتیازی که برای شراب جنوب غربی قائل هستید بنظر شما بستگی به علاقهٔ شما به این منطقه داشته است، و یا به دلیل برخی خاطراتی که از گذشته در ذهن شما باقی مانده به نوع شراب ابراز تمایل می کنید، با وجود این و بر عکس، به طریق اولی چون که شما این شراب را دوست دارید که این افکار و تصاویر مثبت در شما فعال می شود. این افکار و تصاویر هیچ عملکردی ندارد، و صرفاً تزئیناتی ست که سلیقهٔ اولیهٔ شما برای این شراب به وجود آورده.

چهره خیلی پیش از آنکه بی حالت باشد در حال پوکیدن باشد یک مرده است. احساس نفرت و دلزدگی بیش و پیش از احساس اضطراب شگفت آور زیبائی شناسی اصلی زامبی را تشکیل می دهد و این واکنش های اولیه و خدشه ناپذیر رابطهٔ خیلی ناچیزی با درک زامبی به مثابه موضوع عارضه در فرهنگ و جامعهٔ ما دارند.

ولی آیا از چنین نگرشی اطمینان داریم ؟

***

# هیولا

باید بپذیریم که وقتی تحلیل زامبی را با موضوع پریشانی شگفت آور شروع می کنیم، در این رویکرد موضوعی فوق العاده و شگفت آور وجود دارد. این موضوع مطمئناً به یاد ماندنی ترین وجهۀ هیولا نیست. این موضوع (یعنی اضطراب شگفت آور) حتا در مقایسه با واکنش شدیدتر و قوی تری که این نوع سینما تحریک می کند جانبی بنظر می رسد : فیلم های وحشت آور یا ترسناک. لحظه های قوی این نوع فیلمها در قطع عضو، دریدن و تکه پاره کردن بدن انسان است که با دقت و تزئینات لوکس نشان داده می شود، از جمجمه هائی که شکسته می شود تا سیل خون و مایعات بدن. «مخ تعطیل»[۱۱۸] یکی از نخستین فیلمهای پیتر جکسون[۱۱۹] که بی گمان خیلی بیشتر برای تریلوژی «ارباب انگشترها» شهرت دارد، در واقع مرواریدی ست بین فیلمهای زامبی که در مصرف خون مصنوعی بیشترین حجم را در تاریخ سینما بخود اختصاص داده است. برای مثال، صحنه ای که لیونل، قهرمان داستان به شکل جنون آسا با دستگاه چمن زن یک لشگر کوچک از زامبی ها را قتل عام می کند، و یا صحنه ای که در حمام خون وقتی که مادرش به زامبی کلان پیکری تبدیل شده خودش را از شکم او جدا می کند، همۀ این صحنه ها اشتهای خاصی را برای هِموگلوبین نشان می دهد.

کمترین چیزی که می توانیم دربارۀ این صحنه ها بگوئیم این است که زیبائی شناسی سینمای نوع وحشت، زامبی با شاخص های زیبائی شناسی رایج در متارکه به سر می برد. این زیبائی شناسی با جامعۀ بهداشتی[۱۲۰] که به شکل اغراق آمیزی در مورد کنترل جسمانی، بو، نشانه های پیری حساسیت بخرج می دهد، جامعه ای که از این پس در آن به شکل گسترده مرگ تابو تلقی می شود، متارکه می کند. با بازگشت به پردۀ سینما، چنین مرگی که در جامعه و شهرهای ما به شکل نامرئی درآمده، این اجساد گندیده برای عادات اجباری ما به نظافت و پاکی شوک آور جلوه می کند، و موجب انزجار ما می شود تا جائی که از آن روی برمی گردانیم، ولی در همین لحظه ها چنین صحنه هائی ما را بخود جذب می کند و در تماشای آن شیفتگی ویژه ای ابراز می کنیم. تناقض این گونه از سینمای وحشت یا ترسناک در این نکته است که اجساد و مرگ کنجکاوی ما را بر می انگیزد و آن چیزی را به ما نشان می دهد که ترجیح می دهیم نبینیم.

در این چشم انداز زیبائی شناختی نامتعارف، سزاوار است که سینمای زامبی را به مانند گونه ای از سینمای اعتراضی تلقی کنیم که به شکل استعاری می تواند جامعه ای متفاوت و رها از نوروتیکهایش به ما پیشنهاد کند.

---

[118] Brain Dead
[119] Peter Jackson
[120] hygiéniste

# « مرگ، مرگ در همه جا »

اگر «دوبل» تخت پرواز و شیوهٔ بیان زامبی را تشکیل می دهد، از دیدگاه فروید مرگ سرمنشأ احساس پدیدهٔ اضطراب شگفت آور است. فروید می گوید :

«به این علت که تقریباً همهٔ ما روی این نکته مثل بدویها می اندیشیدم، جای شگفتی نیست که ترس اولیه از مرگ نزد ما هنوز به این اندازه نیرومند باقی مانده و به محض اینکه هر چیزی ما را در مقابل آن قرار دهد، این ترس بدوی نیز بی درنگ ظاهر می شود. احتمال می رود که این ترس هنوز مفهوم اولیهٔ خود را حفظ کرده باشد، به این معنا که مرگ به دشمن بازماندگان تبدیل شده می خواهد آنان را با خود ببرد، تا با موجودیت جدیدشان خو بگیرند. به علت ثبات خدشه ناپذیر رفتار ما در رویاروئی با مرگ، می توانیم بپرسیم که شرایط واپس زدگی کدام بوده تا برای انسان بدوی امکان بازگشتش را به مثابه چیزی شگفت آور و مضطرب کننده (پدیدهٔ اضطراب شگفت آور) فراهم آورده (یعنی چگونگی واپس زدگی و بازگشت واپس زده – در اشکال تحریف شده)» [۱۲۱].

«دوبل» به گونه ای شگفت آور پریشان کننده و وحشت آور است، زیرا تجسم مرگی ست که در اطراف فرد زنده (بازمانده) کمین کرده و پرسه می زند. مرگی که در فاصلهٔ بین تشابه و آنچه به تماشا گذاشته شده ترسیم شده است. زامبی به این علت که تجسم چنین مرگی ست، هماهنگام فرجام خود را انتظار می کشد، چنین برداشتی را نیز تقویت می کند. با وجود این بی درنگ پی می بریم که زامبی فقط پرسه نمی زند و پنهانی در پی فرجام خواهی خویش نیست. افزون بر این، او خیلی برای پنهان کاریهایش شهرت ندارد، بلکه بر خوی پایدار مرگ تا نقطهٔ پایان پافشاری می کند : در وقت مناسب از تاریکی بیرون می آید و دست به حمله می زند. در چنین لحظاتی قربانی اش را به آن سوی آینه می کشاند و یا شبانه از بین می برد. مرگ قربانی اش را از هم می درد. اگر مرگ بخواهد جان نه یک فرد بلکه جان تمامی یک جمعیت را بگیرد، چنین موردی نمی تواند به ضرب انعکاس در آینه، سایه انداختن و خانهٔ ارواح انجام پذیرد.

هنگامی که انسانی در دسترس او قرار می گیرد، وقتی با چشمانمان او را با دقت بیشتری نگاه می کنیم، زامبی سرشت واقعی خود را آشکار می کند :

او مرگ به چهرهٔ انسانی ست. مرگی گسترش یابنده، همه گیر مانند طاعون. نه فقط زامبی ها نشانه های خشونت خشونتباری را که خودشان قربانی آن بوده اند روی تن جسمانی خود حمل می کنند بلکه آن را به دیگران نیز سرایت می دهند. ترس (از گونه های ترسناک سینما) نه بگونهٔ مفرد که به جمع صرف می شود بلکه این بار مرگ برای خود یک گونه پدید آورده که از این پس می تواند خود را بازتولید و سپس گسترش دهد. مرده ها با زخمهای مرگبار بر پیکرشان به زندگی باز می گردند، و همین زخمواره ها در جایگاه نشانه ای است که آنان را بگونه ای

[121] Sigmund Freud, Inquiétante étrangeté, op.cité., p. 248

درمان ناپذیر از بقیهٔ انسانها تفکیک پذیر می کند : پیکر مردگانی که به زندگی بازگشته اند در حال پوکیدن و گندیدن است، اعضای بدن از یکدیگر جدا می شوند و می افتند. زامبی ها بر این پایه گونه ای منفی را تشکیل می دهند، که به مانند بخش نفرین شدهٔ انسان هماهنگام نشان می دهد و انتقام می گیرد.

هنگامی که دوربین فیلمبرداری می خواهد همهٔ جزئیات این مرگ و خشونت را ببیند و از هیچ چیزی روی برنگرداند، این گونه در سینما را «گُر» (gore) می نامند (سینمای ترس و خون فزاینده، و شگفت انگیز). این گونهٔ سینمائی در سالهای 1970 پدید آمد، و گونه ای ست که شگفت انگیز و پورنوگرافیک (عریان نگاری) را در هم می آمیزد و می خواهد همه چیز را ببیند، ضبط کند و نشان دهد[۱۲۲] . از همین رو، در گونهٔ سینمائی «گُور»، زامبی چهرهٔ اصلی بارز را بازی می کند :

« از دیدگاه گونهٔ سینمائی «گُر»، زامبی ها شخصیت های ایده آل هستند : افرادی که مرده و گندیده اند، توان اندیشیدن ندارند، حرکات خونبارشان را بارها تا ابد تکرار می کنند به گونه ای سریع خودشان را باز تولید می کنند که با وجود تلفات بسیار، شمارشان همیشه بیشتر است. بر این پایه، زامبی ها در تناسب با ساختار تکراری «گُر» هستند، (می کشند و کشته می شوند)[۱۲۳] .

در کنار این بازنمائی مرگ که پدیدهٔ اضطراب شگفت آور نشان می دهد، پی می بریم که یک فانتسم دیگر نیز در پیوند ولی جدا از آن وجود دارد که باید توجه ما را بخود جلب کند : و آن هم خواست و آرزومندی برای تماشای بازنمائی های ترسناک و نفرت انگیز است. بی گمان چنین آرزوئی جای شگفتی بسیار دارد.

## نفرت انگیز

ژولیا کریستوا در یکی از کتابهای نامدارش « قدرت نفرت انگیز» به موضوع آزمون حسی در برابر بازنمائی و اشیاء منزجر کننده، پست و ناپاک می پردازد. برای بررسی چنین احساسی از همان آغاز می نویسد :

«تنفر از این و یا آن خوراکی، ناپاکی، زباله. گرفتگی عضلانی و حالت تهوعی که ما را حفاظت می کند. رویگردانی، ابراز نفرت، حال به هم خوردگی که ما را از ناپاکی ها، فاضلاب، کثافت دور می کند.»[۱۲۴]

---

[122] فیلیپ رویه Philippe Rouyer تعریف درست و جامعی از این گونهٔ سینمائی عرضه کرده است :

« La fin du régne absolu du hors-champ et de l'ellipse » (Le Cinéma gore. Une esthétique du sang, Paris, Cerf, 1997, p. 161).

[123] Ibid., p. 168.

[124] Juila Kristeva, Le Pouvoir de l'horreur, Paris, Seuil, 1980, p. 10.

نفرت انگیز آنی ست که حتا رویگردانی از آن ما را غافلگیر می کند. به ندرت می توانیم موضوعی بیابیم که این چنین از دیدگاه منطق هماهنگام شگفت آور و روشن باشد : یعنی واکنش رویگردانی هر بار اندکی خردگریز بنظر می رسد.

« ابراز نفرت، واکنشی ست در برابر آنچه از بیرون و یا درون فرد را تهدید می کند و به خشونت و عصیان مبهمی در او می انجامد، ولی آنچه به ابراز چنین نفرتی انجامیده پاره ای از شدنی ها، و تصور پذیراست و می توان با آن مدارا کرد»[۱۲۵]

فردی که در برخورد با شیء نفرت انگیز متزلزل و حتا گاهی بی هوش می شود، این فردی که از دیدن خون می ترسد و بی هوش می شود، با وجود این، از چیزی می ترسد که زندگی او بدان بستگی دارد. می بینیم که آن شیء نفرت انگیز در پیوند با شرایط زیستی ما بوده و یادآور بخشی از طبیعت میرای ماست. پس، حس نفرت از «چیزی» فقط در وضعیت واپس زده (واپس زدگی که الزاماً ناخودآگاه است) می تواند وجود داشته باشد. از سوی دیگر، شیفتگی برای شیء نفرت انگیز فقط در چشم انداز کنجکاوی برای آن چیزی ست که ترجیح می دهیم از آن رویگردانی کنیم. شیء نفرت انگیز به سوی آن چیزی که ویژهٔ انسان است نشانه می گیرد (در حالی که جانوران ناتوان از ابراز نفرتند)، و افزون بر این چیزی را هدف می گیرد که درون آگاه انسان برای تعادل ساخت و سازهایش باید آن را واپس بزند. ژولیا کریستوا به پی روی از ژرژ باتای و ژک لکان یادآوری می کند که انسان در گزینش جایگاه موجودی نمادینه و با توانی که در بخ وجود آوردن مفهوم دارد، باید بخش گسترده ای از ویژگی حیوانی خود را نفی کند. این دلیل و برهان از این پس به مانند موضوعی شناخته شده در علوم انسانی رایج است : و به این معنا که شرایط وجودی ما در جایگاه موجودی اندیشمند بستگی به کاربرد سامانهٔ نمادینهٔ هویتی، مقوله ها، سامانهٔ نمادینه ای که رانش های ما را در فاصله قرار می دهد. پیش از این، **فروید نیز به این موضوع پرداخته، و نشان می دهد که والاگرائی شرط بنیادی در آفرینش هر اثر فرهنگی ست. این فاصله گیری از ویژگی حیوانی را باید به مانند نتیجهٔ نفی سرنوشت محتوم خودمان بدانیم**[۱۲۶] : نفی ویژگی جسمانی و سرگیجهٔ امور جنسی بهترین راه برای بفراموشی سپردن اینگونه نیازها و در فاصله نگهداشتن مرگ است.

هنگامی که در نظم و انسجام هویت فرد آدمی شکاف ایجاد می شود و به همینگونه وقتی که در نظم نمادینه از هم می گسلد گسستگی، آن بخش حیوانی و محتوم انسان که زیر لاک تمدن نهفته، در چنین رویداد مختل کننده

---

[125] Ibid., p. 9.

[126] از سوی دیگر می بینیم که نفی سرنوشت محتوم حتا در ساختار هر زبانی نیز وجود دارد : اگر کارکرد نماد در پدیدآوردن فاصله و به مانند جایگزینی برای شیء واقعی ست، در همین کارکرد در بازنمائی شیء است که آن همیشگی و بی مرگ می سازد، واژهٔ «رُز» خیلی بیشتر از گل رُز واقعی دوام می آورد. از همین رو، گوئی نماد سازی به گونه ای به ذهن ما راه یافته که توان تخیلی ما را در رابطه با مرگ دچار اختلال نموده، بگونه ای که تصور مرگ برای اشیاء و سپس مرگ برای خود ما را به سختی امکان پذیر می سازد.

ای بی اعتنا باقی می ماند. از همین رو، نفرت انگیز صخره ای را ماند که هر گونه نمادینه سازی در برخورد با آن در هم شکسته می شود :

به سخن دیگر شیء نفرت انگیز تعیین کنندهٔ مرز نماد بوده و درجهٔ شکنندگی اش را نشان می دهد. هر آنچه که نظم نمادینه را مختل می کند، هر آنچه که از مرز آن پا فراتر می نهد، که نقض هویت باشد و یا قانون و قاعده، نفرت انگیز خواهد بود. ژولیا کریستوا یاد آوری می کند که : « نبود پاکی یا بهداشت نیست که شیء را به شیء نفرت انگیز تبدیل می کند، بلکه علت اصلی به آن چیزی باز می گردد که هویت، نظم و قاعده ای را مخدوش کرده است.»[۱۲۷] . شیئی که نفرت و ترس در ما ایجاد می کند، نشان از بازگشت به نوبت پیشین دارد، یعنی هنگامی که هویت، نظم و نظام هنوز پا بر جا بوده است.

دیدن صحنهٔ بالا آوردن، از درون تن جسمانی، گذار از مرز میان درون و بیرون را تعیین می کند. کودک آزادی یا همخوابگی با محارم تابو هستند، زیرا کنش هائی را در بر می گیرد که موجب سرنگونی اصول و قواعدی می شود که بنیادهای جامعهٔ بشری بدان بستگی دارد.

بی دلیل نیست که ورود زامبی به ویرانی تمدن غربی می انجامد و انسانها نیز کمابیش به دوران پارینه سنگی بازمی گردند. اگر زامبی گونه ای از بیان برای ابراز نفرت است، و اگر این امر به وهلهٔ پس از تمدن بستگی دارد، نیروی آن را نیز می توانیم همسان افسانهٔ جعبهٔ پاندور بدانیم. هنگامی که جعبهٔ پاندور باز می شود، خیلی دشوار خواهد بود که بدانیم چگونه و کی دوباره بسته خواهد شد. از شیء نفرت انگیز خیلی می ترسیم، زیرا باورداشت ما بر این پایه است که فقط یک شکاف در ساختار نماد، ورود خشونتبار یک شی ء نفرت انگیز کافی خواهد بود تا واکنش زنجیره ای افسار گسیخته همچون سیلی ویرانگر سرازیر شود : برچیدن ذهنیت فردی همان چیزی ست که از آن بی زاریم، و ویران شدن تمدن باز هم یعنی همان چیزی که ترس از خشونت را در ما برمی انگیزد. نمونه ها بسیار خواهد بود. سینمای زامبی کمابیش بی آنکه موجب دگر دیسی ترس و بیم ها شود به نمایش گذاشته می شود.

نظم نمادینه یک عنصر تخیلی کارآمد است که به انسان اجازه می دهد با مفاهیم داد و ستد داشته باشد، ولی این موضوع دارای وجهی قراردادی بوده و تحول پذیر نیست : و فقط به وزن کاربردش اتکا دارد، و سرشت آن نیز با اندیشه ورزی فاصله دارد.

[127] Julia Kristeva, Les pouvoirs de l’horreur, op. cit., p. 12.

شیء نفرت انگیز و پلید با گشودن مرزها (گذر از خطوط قرمز)، و با جای گرفتن در خارج از سنجه های رایج، سرشت قراردادی آن را نشان می دهد[۱۲۸]. هر گونه زیر پا گذاشتن قاعده و قانون لکه ای چرکین است که عرصهٔ نظم همگانی و سپس انسان را تهدید می کند.

و با وجود این، عمیقاً کنجکاو هستیم و در جایگاه فاعل شناسنده آن چیزی را می خواهیم که پشت سر گذاشته ایم. بی گمان، شیء نفرت انگیز در فیلم های ترسناک مجازی ست و یکراست به ما داده نمی شود. تفاوت بزرگی در اینجا وجود دارد، به این معنا که رابطه با این هیجانات حسی مستلزم فاصله است. اگر این هیجانات حسی همیشه بروز می کند، ولی در این فاصله، هیجان حسی دو گانه ای را تحریک می کند : اگر بخشی از ابراز نفرت بر جا می ماند، ولی بگونه ای کنجکاوانه آغشته به اندکی احساس گناه و ندامت است. بر این پایه، جای شگفتی ندارد که می بینیم بیشتر فلسفه های مکتب ترسناک کنجکاوی را در جایگاه مهمترین موتور و جذبه برای سینمای ترسناک بازشناسی کرده اند. نوئل کارول در کتاب «فلسفهٔ ترس»[۱۲۹] تخت پرش مرکز حرکت نمایشی در گونه های تخیلی ترسناک را در همین کنجکاوی گنجانده و تعریف کرده است. فراز بلندی را از این کتاب یادآور می شویم :

«بر این پایه، در نخستین گام برای حل تناقض ترس، می توانیم با گمانه زنی بگوئیم که در بیشتر گونه های تخیلی و ترسناک به دلیل شیوه ای که گره ها و پیچیدگی های نمایش را تشکیل می دهد و تا هنگام بازگشائی آنها کنجکاوی ما را برمی انگیزد و جذب داستان می شویم. در این صورت کنجکاوی های ما به شیوهٔ دلپذیری برآورده می شود... رویداد یا عنصر وحشتناک در هنر بهائی ست که ما برای کشف ناممکن و ناشناخته می پردازیم، یعنی آنچه که هماهنگی ما را به هم می ریزد. موجودی که وجودش امکان پذیر نیست موجب تحریک نفرت و انزجار می شود ولی همین نفرت و انزجار به نشانه های داستانی تعلق دارد، ولی ظرفیت آن به عنوان عنصری

---

[128]افزون بر این می توانیم موضوع شی ء نفرت انگیز و شنیع را به «امر واقع» از واژگان و مفاهیم روانکاوی نزد ژک لکان مقایسه کنیم. از دیدگاه ژک لکان «امر واقع» (réel) جدا از «واقعیت» بوده و در جایگاه قرارداد و یا برداشت تعریف شده و آنی ست که در برابر امر نمادینه پایداری و یا سرپیچی می کند. بنابراین، همان گونه که اسلاوی ژیژک در کتاب The Sublime Object of Ideology در صورتبندی برجسته ای نوشته است، بی گمان بایسته است که رابطهٔ میان [امر واقع] و نمادینه را به مانند پیامد دوبل آن درک کنیم. نه تنها امر نمادینه با واپس زدن [امر واقع] پای می گیرد بلکه به همین گونه «امر واقع» نیز به دلیل همین امر نمادینه نمی تواند وجود داشته باشد. این بخش از دلیل و برهانها به سادگی از راه شیء نفرت انگیز و پلید درک پذیر است. جانوران به این رو که موجودات نمادینه باوری نیستند و چنین امری برای آنها وجود ندارد، طبیعتاً نمی توانند ابراز نفرت کنند : هیچ چیزی موجب نفرت آنها نمی شود، هیچ چیزی در نگاه آنها چنین هیجان حسی را بر نمی انگیزد. فقط انسان است که به دلیل اهل زبان و اهل معنا و مفهوم بودنش می تواند در ملاقات با شیء یا رویدادی که او را تهدید می کند دچار هیجان حسی و سرگیجه شود. شیء نفرت انگیز فقط برای موجودی می تواند وجود داشته باشد که توانائی ابزار نفرت داشته باشد : ابراز نفرت فقط در واپس زدگی می تواند وجود داشته باشد.

[129] The Philosophie of Horror

دلپذیر و مطبوع بستگی به وجود هیولائی دارد که وجودش مشکل برانگیز بوده و نظم فرهنگی ما را نقض می کند »[130]

***

# نفی مرگ

بی گمان خواهند گفت، دلیل خوبی برای نفی آن داریم، که چارچوب شیء نفرت انگیز و پلید موضوع تازه ای نیست و هم مرز هر تمدنی بوده در گسترش یابندگی آن شرکت داشته و با آن پدیدار می شود. پس امروز این تمایل به این پر رنگی با پا فشاری روی دیدن فیلمهای ترسناک را چگونه درک کنیم ؟ چرا امروز در زمینهٔ تخیلی این شیء نفرت انگیز یعنی زامبی را آفریده ایم ؟ حالا چرا این هیولائی را که نزدیکانش را می بلعد و زیر چشمان ما می گندد، نظم اجتماعی را بر هم می زند، پیوندهای خانوادگی را فراموش می کند و به فرزندان، پدر، مادر، خواهر، برادر و دوستان و هر کسی که به چنگش بیافتد حمله می کند ؟ کوتاه سخن این است که چرا چنین خواستی برای بازنمائی آنچه که در واقعیت با حساسیت بسیار واپس می زنیم در فضای تخیلی (ادبیات و سینما) گسترش یافته است ؟

برای نفی بخشی که مربوط به خصوصیات حیوانی ست و سرنوشت انسان در هر فرهنگی دلایل خوبی وجود دارد و بگونه ای خاص و بر پایهٔ توافقی عمیق به آن پاسخ می گویند. جوامع بشری شاید در همین شیوهٔ گفتگو و رفتار با این بخش حیوانی است که از یک دیگر تفکیک پذیر می شوند. دریدا در مورد مرگ می گوید :

---

[130] Noel Carroll, The Philosophie of Horror, or The Padaox of the heart, New York, Routledge, 1990, p. 186-187. در متن اصلی به انگلیسی

« So, as a first approximation of resolving the paradox of horror, we may conjecture that we are attracted to the majority of horror fictions because of the way that the plots of discovery and our the dramas of proof pique our curiosity, and abet our interest, ideally satisfying them in a way that is pleasurable. But if narrative curiosity about impossible beings is to be satisfeid through discosure, that process must require some element of probable disgust since such impossoble are, ex hypothesi, disturbing, distressful, and repulsive […] art-horror is the price we are willing to pay for the revelation of that which is impossible and unknown, of that which violates our concetual schema. The impossoble being does disgust ; but that disgust is part of an overall narrative address which is not only pleasurable, but whose potential pleasure depends on the confirmation of the existence of the monster as a being that violates, defies, or problemaizes standing cultural classification. »

« خود فرهنگ، فرهنگ بطور کلی به شکل بنیادی، پیش از همه، حتا در جایگاه نخستین پیش فرض شناخته شده می توانیم بگوئیم که فرهنگ مرگ است. [...] مفهوم فرهنگ حتا می تواند متراف فرهنگ مرگ باشد، و مفهوم عمیق فرهنگ مرگ شیوهٔ بیانی «تطویل» یا «همانگوئی» بوده است.»[۱۳۱]

بی گمان، بیماری، امور جنسی و مرگ انگیزه های بسیار بارزی در مراسم آئینی هستند. این مراسم آئینی مکان تدارک، ژرف نگری با وهله های تعیین کنندهٔ هستی شناختی ماست و شکنندگی شرایط زیستی و اجتماعی ما را بازتاب می دهد : و بر آن است تا بخش هائی از نمادینه سازی را به شکل جدا از هم در وهله هائی تنظیم کند که بطور مشخص می توانیم شیء نفرت انگیز بنامیم. با وجود این، ما از این پس با نبود وسیله و مکان برای نمادینه سازی و به همین گونه رسانه سازی این وهله ها روبرو هستیم، که به همان اندازه مهم است که آشفته کننده. همان گونه که فیلیپ آریس یادآوری می کند :

« بر این پایه در گذشته برای هر موقعیتی کُدهائی برای بیان احساساتی وجود داشت که عموماً به دیگران ابراز می شد، برای دلربائی کردن، برای به دنیا آوردن، برای مردن، برای تسکین دادن عزاداران. این کُدها دیگر وجود ندارد، و فروپاشی این کُدها از پایان سدهٔ نوزدهم و سدهٔ بیستم آغاز شد. در حالی که احساساتی که می خواست از روزمره و حالت عادی بیرون بجهد و یا با بار خشونت تحمل ناپذیر بیان شود، هیچ وسیله و راهی برای هدایت آن وجود نداشت. این گونه احساسات [در نبود کُد]، نظم و امنیت ضروری برای کنش های روزمره را بخطر می انداخت. در نتیجه سرکوب آنها مناسبت پیدا کرد. به این ترتیب، نخست مسائل عشقی و سپس امور مربوط به مرگ زیر پوشش ممنوعیت ها قرار گرفت.»[۱۳۲] .

مرگ برای ما بیگانه است. مرگ تصور ناپذیر ترین پدیداری ست که می توانیم از آن نام ببریم. با وجود مرگ، هدف از حضور و هستی ما در ابهام فرو می رود، ترجیح بر این است که کوتاهی زندگی مان را بفراموشی بسپاریم، وگرنه بر ماست تا برای عمر کوتاهمان مفهومی بیابیم. بی آنکه پاسخ قانع کننده ای یافته باشیم، و به دلیل نبود راهنما دچار افسردگی و تشویش می شویم، و همه چیز برای ما مرگ را یادآوری می کند و از این پس دهانهٔ دره ای ژرف و تهی در برابر ما گشوده می شود. در این صورت، ترجیح می دهیم فراموشش کنیم. فیلیپ آریس می گوید، چنین است که « در روند پنهانکاری جای می گیریم »[۱۳۳] . افراد سالمند به خانه های [سالمندان] سپرده می شوند، جائی که میان جمع خودشان خواهند مرد. بدین سان، مرگ به مانند گونه ای از بیماری به حاشیهٔ جامعه

---

131 Jacques Derrida, Aporie. Mourir, s'attendre aux « limites de la vérité », paris, Galilée, 1996, P. 84

132 Philippe Ariès, L'Homme devant la mort, t.II, Paris, Seuil, 1977, p. 289.

133 همانجا صفحهٔ 272. فیلیپ آریس می افزاید که : « روشن است که حذف سوگ به دلیل ساده سبکسری نزد بازماندگان نبوده، بلکه بایستگی های بی رحمانهٔ جامعه آنان را به گزینش چنین راهکاری واداشته است : بازماندگان از اینکه در غم از دست رفتگان شریک شوند سرپیچی می کنند، در واقع حضور مرگ را نفی می کنند، حتا اگر در واقعیت مرگ امری واقعی برای همگان باشد. از دیدگاه من، برای نخستین بار است که نفی به این روشنی تجلی می کند.

رانده می شود. زامبی در چنین پیرامونه هائی به مانند چهرهٔ مرگ به چشم می آید، یعنی همان مرگی که از این پس توان و آئین تبدیل آن را به پیغامی رسانه ای از دست داده ایم. در اینجا، تخیل [تخیل هنری] در جایگاه راه حل برای آنچه فرهنگ ما نمی تواند به ما نشان دهد کارکرد پیدا می کند. در این صورت تخیل کمتر به آن مسائلی مربوط می شود در جامعهٔ کنونی ما در پیوند با ضمیر آگاه است و بیشتر به مسائل واپس زده تمایل نشان می دهد.

## از شبح تا زامبی

در اینجا تشخیص تفاوتی که میان زامبی و شبح به مفهوم مدرن آن یعنی چهرهٔ مرده ای که به زندگی بازگشته وجود دارد معنی دار و روشنگر خواهد بود.

برای مدرن ها، شیوهٔ رام کردن مرگ، کار بی پایان، مستلزم این است که مرده ها در جهان زندگان نفوذ کرده و بازمانده باشند حتا در اشکال یادمان و خاطره ای که از آنان بر جا مانده است.

گوئی، همان گونه که هملت می گوید «زمان از هم جدا نیست»[۱۳۴]، این جدا شدگی و از هم گسیختگی زمان در مدرنیتهٔ شکسپیرانه فقط در انتظار ترمیم است تا دوباره نقطهٔ مفصلی خود را باز یابد. شبحی [شبح پدر هاملت] که خود را به هملت نشان می دهد، [نا آرام است و نمی تواند کاملاً بمیرد] زیرا نظمی نمادینه زیر پا گذاشته شده است. در نتیجه مستلزم وضعیتی ست که به متوفی اجازه دهد تا به شکل مناسبی به جهان مردگان بپیوندد، مرگی که گروه بازماندگان نیز بتوانند به آن مفهوم ببخشند [سوگ او را به پایان ببرند]، و مرگی که به متوفی اجازه دهد جای خود را در حافظهٔ جمعی بیابد. اسلاوی ژیژک پس از ژک لکان یادآوری می کند که ما دو بار می میریم، یک بار در واقعیت، یک بار دیگر به شکل نمادینه. بازگشت پدر هاملت از همین رو ست زیرا می خواهد نظم نمادینه ای را که نقض شده در خاطرهٔ نمادینه باز سازی کند.

شبح فرزند جهانی می باشد که قوانین و سنجه هایش در رابطه با گذار از زندگی به مرگ کاملاً روشن و قابل تشخیص است. از چنین سرزمینی است که شبح می تواند در میان زندگان و بازماندگان رخنه کند و خواستار ترمیم نظم نمادیه شود. اگر خشونت جسمی یا نمادینه مرگ را با دشواری روبرو کرده، شبح می تواند خواستار ترمیم آن باشد. او [شبح] از گذرگاه زندگی به مرگ و یادمانش در خاطرهٔ جمعی دفاع می کند، او پاسدار پیوندهای میان گذشته، اکنون و آینده است.

[134] « Time is out of joint »

اگر شبح در پی حفاظت از قوانین و موازینی ست که بر گذار زندگی به مرگ و تفکیک و جدائی هر دو جهان نظارت دارد، هماهنگام با چنین فراخواستی در پی حفظ و حراست از جهان زندگان است. [شبح] مردگان به زندگی بازگشته در دوران پسا مدرنیته، [یعنی] زامبی خیلی متفاوت است. این شبح مردهٔ به زندگی بازگشته، به هدف سامان بخشیدن به نظم میان زندگیِ [بازماندگان] و مرگِ [مردگان] نیامده است. در وادی نمایش تخیلی مرگی که از چار چوب بی بهره بوده، جمعیتی را جابجا می کند، و به چهرهٔ خشونت آمیزتری برای خوردن زندگان به زندگی باز می گردد. بر این پایه زامبی یک کابوس است، ولی از آن گونه کابوسهائی که ریشه در دوران اکنونی ما دارد.

***

## نفی تن جسمانی

در سینمای زامبی نه فقط مرگ بلکه به شکل گسترده تری تن جسمانی نیز به روی پرده بازآمده و به روز شده است. شیء نفرت انگیز در این دوران با تمایلات مبتنی بر وسواس پاکی و کنترل تن جسمانی رایج [میان توده های مردم] برخورد ایجاد می کند. همه از بوی بدن گریزانند، فشار اخلاق اجتماعی روی چاقی بدن و محکوم کردن آن به مثابه نشانی از نبود خویشتن داری، ابراز نفرت از پشم های بدن، گر چه در سالهای 1980 رواج خاصی داشت ولی از این پس زشت و مبتذل تلقی می شود، در نتیجه زنان و به همین گونه مردان پشمهایشان را می تراشند. در عمق گفتمان هذیان آمیز کنونی دربارهٔ وسواس کنترل تن جسمانی، پندارهای همگانی نشانه های پیری را برنمی تابد زیرا و به این علت که جادوی جلب توجه و فریفتن را ناکارآمد می کند، در نتیجه باید آن را پنهان کنند[۱۳۵].

گسترش شیء نفرت انگیز نقاط مختلف تن جسمانی را به همان اندازه فرامی گیرد که گسترش وسواس جوانی و پاکی. این را نیز یادآوری کنیم : که شیء نفرت انگیز فقط به دلیل واپس زدگی وجود دارد. کنش و واکنش اجتماعی نیز با شیوع وسواس و ترس و بیم از چگونگی مادیت جسمانی نقش بازدارنده ایفا می کند . داوید لو بروتون در بارهٔ این موضوع نوشته است :

---

[135]دربارهٔ این موضوع کتاب داوید لو بروتون را ببینید :

David Le Breton dans son Anthropologie du corps et modernité, Paris, Puf, 1990, p. 145-155.

افزون بر این او یادآور می شود که : « نه پیری و نه مرگ در واقع تابو نیستند، بلکه همانگونه که بیشتر می گویند، یک تابو همواره در بافت اجتماعی معنی دار است، و به مرزی مراجعه می دهد که پیرامون آن هویت جمعی گروه شکل می گیرد. نه پیری و نه مرگ چنین نقشی را بازی نمی کنند، بلکه هر دو به امور نامعمول تعلق دارند، و بیرون از زمینهٔ نمادینه ای واقع شده اند که [نماد] به کنش های اجتماعی مفهوم و ارزش می دهد : پیری و مرگ تجسم کاهش ناپذیری تن جسمانی ست.» (ص. 146)

« حضور جسمانی در جامعه یا بهتر بگوئیم اجتماعی سازی نمایش جسمانی زیر کنترل واپس زدگی انجام می گیرد. از دیدگاه جوامع دیگری که با تن جسمانی رفتار صمیمانه تری دارند، می توانیم بگوئیم که حضور جسمانی در جامعهٔ غربی بر پایهٔ حذف و بر پایهٔ نمادینه سازی ویژه بنا شده که باید به ایجاد فاصله بیانجامد. به بیان دیگر یعنی دوری گزیدن از تماس بدنی (دوری گزیدن از دست زدن به دیگری، مگر در شرایط ویژه، در برخی رابطه های صمیمانه و آشنائی، و مانند اینها. دوری گزیدن از نشان دادن بدن برهنه یا برهنگی آشکار، مگر در برخی شرایط مشخص، و مانند اینها.) و یا تماس جسمانی بر پایهٔ آئین و موازین جاری (دست دادن، بوسیدن، حفظ فاصله میان سر و بدن در کنش و واکنش های فردی و جمعی، و مانند اینها).»[۱۳۶]

در جهان کنونی وسواس همگانی برای نمایش تن صیقلی، از طریق تبدیل آن به ابزار نشانه شناسی پیچیده، پیکر بی شکل و نفرت انگیز زامبی در اینجا یک بار دیگر نیز بازگشت واپس زده را ترسیم می کند : به این معنا که آنچه در واقعیت نمی تواند شکل بگیرد [آنچه در واقعیت پذیرفتنی نیست]، راه تخیل را برمی گزینند.

تحلیل های نوربرت الیاس را دربارهٔ [تمدن رسوم] به یاد می آوریم که پرونده هائی دربارهٔ رسوم مربوط به تن جسمانی را بازشناسی کرده بود[۱۳۷] . مدرنیته، با یک روند تاریخی طولانی که دوران ما فقط نتیجهٔ نهائی آن می باشد، در پی آن است تا حضور مادّی تن جسمانی و هر گونه نشان حیوانی آن را بپوشاند. مراسم و آئین های قراردادی مربوط به میز غذاخوری به روشنی این موضوع را نشان می دهد : نباید غذا را با دست بخوریم، و وقتی آن را جویدیم نباید آن را نشان دهیم و یا بیرون بیاوریم، نباید لقمه ای را بخوریم که نمی توانیم آن را ببلعیم. یعنی مجموعه ای از قواعد و موازینی که زامبی ها به سادگی آن را واژگون می کنند.

زامبی جانور شگفت آور و سیری ناپذیر، آلوده به بیماری و مرگ، پیکر صیقلی مدرنیتهٔ ما را به بازی می گیرد. جشن و عیش و نوش جنون آمیز زامبی ها با حملهٔ خشونتبار به قربانی بیچاره ای که در چنگ آنان هنوز دست و پا می زند چهرهٔ تخیلی گله بدوی را ترسیم می کند : صحنهٔ فیلم «روز مردگان» را به یاد بیاوریم که یکی از شخصیت های آن «رُودز» به دست گله ای از زامبی ها از هم دریده می شود (او فقط می تواند فریاد بشکد در حالی که زامبی ها دل و رودهٔ او را می بلعند). زامبی بازگشت به جهان حیوانی نخستین را بازنمائی می کند، ولی افزون بر این لذت بازگشت واپس زده را نیز بازنمائی می کند. در نتیجه، شیء نفرت انگیز دیالکتیک هیجان های حسی را ماند که نفرت و لذت را در هم می آمیزد [جائی که این دو هیجان حسی در هم تنیده شده و به یکدیگر

[136] همانجا. ص. 126.

[137] Norbert Elias, La Civilisation des mœurs, Paris, Pocket, 2003.

گره می خورد] : لذت زامبی و نفرت نزد تماشاچیان، نفرت از لذت زامبی برای تماشاچی و لذت از شیء نفرت انگیز نزد مردهٔ زنده.

***

# زامبی چهرهٔ شگفت انگیز

سرانجام، این بازگشت واپس زده در سپهر تخیلی، این بازنمائی تن جسمانی [گوشت بدن و اعضای برهنهٔ آن تا دل و روده]، این پیکرهٔ پوکیده، گندیده، زشت و هیولائی، و صحنه آرائی مرگ در مرحله ای کار خود ساز می کند و کمابیش بناگزیر به خنده می انجامد. زامبی شگفت انگیز است : به یکباره زشت و دست و پا چلفتی، احمق و خشن، ضد اخلاقی و مسخره، و به اندازه ای جذب لذت جوئی پست خود شده و به اندازه ای در سیر قهقرائی افتاده که حتا فراموش می کند که به شکل وحشیانه ای معیوب و مرده است. این موضوع به شکل شگفت آوری ما را به خنده وادار می کند. به ویژه وقتی به سختی بتوانیم به چهرهٔ بازنمائی شده باور کنیم، بیشتر میان افرادی که خیلی فیلمهای زامبی درجه ب [فیلمهای بلند با بودجهٔ کم] را نگاه می کنند، اینگونه تأثیر گذاری (خنده) بیشتر سر قرار  ملاقات حاضر می شود.

با وجود این، [نوع] شگفت آور پدیدهٔ مسخره آمیزی نیست. نمی توانیم این هیجان حسی [احساس مسخره آمیز] را فقط به دکوراسیونی که با خمیر کاغذ ساخته شده و یا آرایش چهرهٔ سرهم بندی شده نسبت دهیم که از مهارت فنی کافی برخوردار نبوده است. اجازه دهید کوتاه و روشن بگوئیم : احساس شگفت آور یک واکنش رهائی بخش است : اگر ما را به خنده می اندازد، نخست از این رو ست که خنده یک حرکت رهائی بخش یا آزاد کننده است. رویداد یا شیء شگفت آور شاخص یا معیار بازدارنده ای را واژگون می کند، و بر این پایه است که واکنش رهائی بخش ما را تسلی می دهد. این شگفت آور و مسخرگی ست که سینمای زامبی را به چیزی دیگر فراسوی آزمون ترس و افسردگی به فرصتی برای رهائی تنش درونی و سرگرمی تبدیل می کند. و شاید همچنین به فرصتی برای انتقام.

میخائیل باختین در یکی از آثار ارزندهٔ خود دربارهٔ رابله نوشته است که پدیدار  [ادبی] شگفت انگیز در گام نخست در متن فرجام شناسی (یا پایان جهان شناسی) سده های میانه گسترش یافت. در جائی که گفتمان مذهبی از رستاخیز در جایگاه اهرم برای عادی سازی از طریق ترس و رفتار افراد استفاده می کند، پدیدار شگفت انگیز سپهر متفاوتی را پیشنهاد می کند. باختین این موضوع را به روشنی بیان کرده است :

« رابله در کوران سال ها مواد اولیهٔ بسیار عظیمی پیرامون خود گردآوری کرده بود که فرهنگ شوخ طبع عامیانه در اختیار او می گذاشت. بن مایهٔ این فرهنگ عامیانه واکنش و مقاومت در برابر ترس کیهانی و پایان جهان را

بازتاب می داد. چنین گرایشی در فرهنگ عامیانهٔ پایان سدهٔ میانه به آفرینش نگاره هائی انجامیده بود که جهانی شاد، خندان، مادی و جسمانی در حال رشد دائمی و نوآورانه را باز نمائی می کرد.»[۱۳۸]

شگفت انگیز [شوخ طبعی] در جایگاه جنگ افزار متافیزیک ؟ شاید، ولی با وجود این، خیلی با شتاب موضوع را حل شده فرض نکنیم. شگفت انگیز نخست به شکل ها و انگیزه هائی بستگی دارد که شناخت رایج می تواند آنها را بازشناسی کند، مانند بزرگ نمائی اعضای بدن، بینی و آلت تناسلی و مانند اینها. گونه های شگفت انگیز روی دهان و نشیمنگاه به مانند مکان هائی که هم زمان خوردن و دفع کردن را امکان پذیر می کند، و نقاط باز بدن نیز در آن به کار بسته می شود پافشاری می کند[۱۳۹]. سپهر فرانسوآ رابله سپهری ست که در آن خوردن و بلعیدن، اشتها، خنده و شادی موتور زندگی متفاوت و نوین، زندگی سرشار شادی و لذت جوئی ست.

دهان می تواند بخندد، بخورد و ببلعد. نشیمنگاه، بو، صدا و دفع نیز در جشن شرکت دارد. شیوهٔ رفتار مؤدبانه در لذت احساساتی که بر پایهٔ واژگونی تابوها و سنجه های اجتماعی بنا شده بفراموشی سپرده می شود. این شادی و لذت جوئی قهقرائی یادآور وضعیت زامبی ست که نمی داند چه می خورد، بدن از هم دریده و سوراخ سوراخ شده، زیرا پدیدهٔ نفرت انگیز (قباحت) هیچ مرزی را برای تن جسمانی به رسمیت نمی شناسد [۱۴۰].

بر این پایه، گونه های شگفت انگیز و مسخره آمیز در بستر واژگونی «هیرارشی جسمانی معکوس»[۱۴۱] شکل گرفته است. تن جسمانی شگفت آور یا مسخره شکل عادی ندارد، ولی این شکل بی شکل معیوب اغراق آمیز حاصلِ بینشِ شادانِ جهان است. تن جسمانی شگفت انگیز در قطب مخالف تن جسمانی بسته، فردی، میرنده و فردیت تفکیک پذیر واقع شده است، به بیان دیگر در آن سوی تن جسمانی واقع شده که فردیت مدرن را امکان پذیر می کند. در دوران رابله، نزدیک به مدرنیتهٔ ما، « همهٔ نشانه هائی که نقص ها و یا ناآمادگی های بدن را نشان می دهد به دقت حذف شده اند، و به همین گونه نمودارهای زندگی خصوصی»[۱۴۲]، میخائیل باختین دربارهٔ

---

[138] Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de Français Rabelais et la culture populaire au poyen Age et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 1982, p. 182.

[139] همان گونه که میخائیل باختین دربارهٔ دهان یادآوری کرده است، یعنی موضوع مرکزی در رابطه با زامبی ها : « [دهان] از دیدگاه توپوگرافی بدن به نشیمنگاه مرتبط است : دهان دری باز را ماند که به پائین، به جهنم تن جسمانی هدایت می شود. تصویر جذب و بلعیدن، تصویر ابهام آمیز خیلی دیرینهٔ مرگ و ویرانی در پیوند با دهان باز است» (همانجا، ص 323)

[140]پوست بدن به مانند ظرف یا پوششی ست که «من» را از دیگری، و جهان درونی را از جهانی بیرونی جدا می کند، و فضای انتقالی میان دو جهان (درونی و بیرونی) را ممکن می سازد. دیدیه آنزیو می گوید : «از دیدگاه من در جایگاه روانکاوی که هستم، پوست دارای اهمیت بنیادی ست : پوست برای دستگاه روانی بازنمائی های تشکیل دهندهٔ «من» و عملکرد های اصلی آن را ممکن می سازد» به همین علت، از میان برداشتن آن نفرت انگیز و قبیح است.

(Didier Anzieu. Le Moi-peau, Paris, Dunod, 1985, p. 95)

[141] میخائیل باختین. همانجا. ص. 307

[142] همانجا

چگونگی تن جسمانی در وادی شگفت آور یادآوری می کند که حاکی از بینشی از تن جسمانی ست که هیچ مرز واقعی را بر نمی تابد، از حالت طبیعی بزرگتر است، زیرا در حال دگرگونی دائمی به سر می برد و با نفی وجه مشخصهٔ فردی بر آن است تا جهان پیرامونش را جذب کند، و گاهی نیز جذب آن می شود[۱۴۳] .

به سختی بتوانیم تعریف بهتری دربارهٔ چهرهٔ زامبی بیابیم، تن جسمانی باز و در عین حال بی مرز، بدون فردیت و در دگرگونی دائمی، چهره ای که ارزش های فردی را واژگون می کند، یعنی همان ارزش هائی که در فرهنگ ما رایج است. مقایسه حتا تا جائی گسترش می یابد که پدیدهٔ شگفت انگیز، به گونه ای که باختین نشان می دهد، مرگ را زیر سؤال می برد. سرنوشت محتوم کاملاً مفهوم خود را از دست می دهد. سرنوشت در بینش شگفت انگیز، به وسیله ای برای تجدید حیات تبدیل می شود. باختین می گوید : « از سوی دیگر، مرگ در تن جسمانی شگفت آور به هیچ چیز پایان نمی دهد، زیرا مرگ به تن جسمانی که مولد نسل است مربوط نمی شود، بر عکس آن را در نسل های آینده از نو تولید می کند »[۱۴۴] . مرگی با حضور همه جائی اش فقط برای ایجاد دگرگونی وجود دارد، تجدید نوین و امکان پذیر ساختن آن. با چنین تعریفی، زامبی چهرهٔ شگفت انگیز در زمان حاضر بنظر می رسد.

***

# احساس رهائی، در نبود رؤیا

نوع ادبی شگفت انگیز به شکلی که باختین از تحلیلهایش دربارهٔ رابله نتیجه گرفته به شکل بنیادی حاوی واژگونی ارزشهای مذهبی و سپس اجتماعی ست[۱۴۵] . [در پی نوع ادبی شگفت انگیز] « کارناوال » [کاروان جشن و سرور و شادی] را می بینیم که فضای آزادی را در قطب مخالف نظم اجتمائی بازنمائی می کند. کارناوال جشن روستائی

---

[143] همانجا، ص. 320

[144] همانجا.

[145] میخائیل باختین یادآوری می کند : « فرهنگ مردمی در گذشته در همهٔ دورانهای دراز مدت تحولاتش بر آن بوده تا به وسیلهٔ خنده و راز و رمز زدائی توفیق بدست آورد، در زبان «پائینی ها» مادی و جسمانی (در مفهوم ابهام آمیز و چند معنائی) پندارها، نگاره ها و نمادهای مهم فرهنگ رسمی [حاکم] را ترجمه کند» (همانجا.، ص. 391)

ست، ولی به شکل بنیادی تر، از دیدگاه باختین نیروی مردمی، انسان شناختی را تشکیل می دهد که می تواند با روی برگرداندن از فرهنگ حاکم و عرضهٔ برداشت مجدد و واژگون کردن آن به دگرگون سازی آن دست بزند، و بر این پایه ضد فرهنگ و ضد جهان را در کالبد کاروان جشن و شادی به راه بیاندازد. همان گونه که باختین در «شاعرانه نزد داستایوسکی» نوشته است :

« قوانین، ممنوعیت ها، محدودیتهای ساختاری، روند عادی زندگی (بیرون از وادی کارناوال) همگی برای روزهای کارناوال به حالت ایست در می آید. کارناوال با واژگونی نظم هیرارشیک و رفع هر گونه ترس از آن شروع می شود : ستایش و احترام، آئین های رایج، سنتها، یعنی همهٔ آنچه نظم نگهبان و نگهدار نابرابری اجتماعی تنظیم و تحمیل کرده است[۱۴۶].

کارناوال و نوع شگفت انگیز در وجه مخالف بینش هیرارشیک و عادی جهان واقع شده و بجای آن نظم دهقانی (پاگانیستی) و فصلی را بر پایهٔ تجدید پذیری [و باززائی] ترویج می دهد. در این باره دوباره از باختین می گوید :

« از همین رو فرهنگ مردمی بر آن بوده تا به مدد شوخی و خنده بر شیوهٔ بیانی خیلی جدی و خشک چیره شود و آن را به مترسک شاد کارناوال تبدیل کند. فرهنگ مردمی به شیوهٔ خودش نگارهٔ دوزخ را ترسیم می کند، و در برابر مرگ ابدی نابارور، تداوم گذشته و دیرینه به روز دیگری و زایش و پیدایش آینده ای بهتر، نوین و برآمده از گذشته ای که مملو از افسردگی بوده راه می گشاید. اگر دوزخ مسیحی ارزش زندگی زمینی را کاهش می داد و از آن رویگردان بود، دوزخ کارناوالی زمین پائینی را بارور مانند پستان مادر ارج می نهد جائی که مرگ به ملاقات تولد می آید، جائی که زندگی نوین از مرگ دیرینه گان دوباره جان می گیرد. از همین رو نگاره های «ژرفای» مادی و تن جسمانی از این نقطهٔ دوزخ که در کارناوال تجسم یافته گذر می کند.»[۱۴۷]

خنده، نظم فروپاشیده، مرگ پاره وقتی : جهان زامبی گوئی طرح کارناوال گونه ای را به انجام رسانده است. در نتیجه به سادگی می توانیم سینمای زامبی را در جایگاه جریانی انقلابی و شورشگر تعبیر کنیم، همانگونه که تا کنون بسیاری همین دیدگاه را مطرح کرده اند.

با وجود این، سینمای زامبی از ساخت و ساز کارناوال نازلتر بنظر می رسد : زیرا در زامبی ظرفیت و قابلیت پیشنهاد طرحی برای «آینده ای بهتر» و یا طرح جهانی نیست که صرفاً به نفی نظم حاکم بستگی داشته باشد، واژگونی ارزشها نزد زامبی خلاف آنچه در آثار فرانسوا رابله می بینیم، پیروزی طبقهٔ مردمی را نوید نمی دهد، بلکه پیروزی نوع بی شعور نوینی را مطرح می کند که از خودبیگانه است، در این صورت زامبی از آن نوع کارناوالهائی ست که برای انسان به راه نیافتاده و طرح ریزی نشده بلکه برای آفریده ای ست که به راه افتاده و صرفاً در پی برآوردن

[146] Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, P.180 (Voir aussi Roger Caillois, L'Homme et le Sacré, Paris, Gallimard, 1950, p. 161).
[147] Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais…, op. cit., p. 392

آرزومندیهای [نازل و پست] خود می باشد. این موضوع بی دلیل نیست. زامبی شگفت انگیز در اینجا نیز به نشان بیماری تبدیل می شود که نه فقط مرگ و تن جسمانی را نفی می کند بلکه حاکی از فقدان توانائی ما در تصور آینده ای بهتر برای انسان است.

در چهرهٔ زامبی خواست آشکار برای تمسخر و سرنگونی رسم و آئین های بازدارندهٔ اجتماعی دیده می شود. با وجود این در چنین خواست عصیان گرانه ای در سینمای زامبی طرح [والاگرایانه] برای آینده ای بهتر وجود ندارد. گرچه سناریو به این عصیان و واژگونی ارزشها تحقق می بخشد، ولی رویداد ترسناک [شگفت انگیز] نمی تواند به آرمان و اتوپی تبدیل شود. حرکت زامبی به یگانه کاری که با نشان دادن محدودیتهای ضروری برای زندگی اجتماعی ما و با تخریب ارزشهایمان انجام می دهد رها کردن تنش های درونی ماست. در این تمایل به رهائی از تنش [یا رانش]، در این خواست و آرزومندی برای تماشای پایان جهان غرب، در این ناتوانی در تخیل و آرزو روی ویرانهٔ نظم حاکم که جهانی دیگر نیز ممکن خواهد بود، همهٔ این روند به رانش مرگ اشاره دارد. در اینجا ما به هستهٔ سخت هوس آمیزی برخورد می کنیم که سپهر جهان کنونی را پوشانده و در سینمای زامبی شکل گرفته است : یعنی در نبود آرزوی بهتر، و آرزو و تمنّا برای تماشای جهانی که [فقط] ویران می شود.

# آخر زمان («آپوکالیپس»)

دوربین فیلمبرداری به آرامی در خیابانهای خلوت حرکت می کند، سپس از مقابل یک صفحهٔ روزنامه که هنوز به دیوار دکهٔ روزنامه فروشی نصب شده عبور می کند.

برای یک لحظه، سر تیتری که باید روشنگر وضعیت کنونی باشد دیده می شود : «مرده ها راه می روند»[۱۴۸]. سپس دوربین فیلمبرداری بر می گردد و در شهر متروک به جستجو ادامه می دهد، گردبادی غبار آلود سطح زمین را می روبد. همه چیز بگونه ای ساخت و سامان یافته که گوئی طبیعت می خواهد حق طبیعی خود را باز پس بگیرد. و گوئی شهر در جایگاه مکانی که باید جلوه گاه انسان متمدن، ماهر و آفرینشگر در رویاروئی با هرج و مرج و ویرانی گریز ناپذیر همه چیز باشد نبرد را باخته است. سینما به ما یادآوری می کند که تمدن یعنی تلاش علیه هرج و مرج چیزها و جهان : کاری سخت، پیوسته و با پیروزیهای ناپایدار.

زامبی با میدان دادن به تمایل رانشی خود با خوردن انسانها [هم نوعان قدیمی شان] سرانجام معمولاً یا آنان را نابود می کند و یا اینکه به چال کردن خودشان در مکانهای سنگربندی شده و دست نیافتنی وا می دارد. در هر صورت، شهرها و مکان های همگانی از این پس بی حرکت و خاموش شده اند. چشم انداز مرگ، ولی با تسخیر چشم انداز.

اگر چیزی که به ندرت و هرگز به ما نشان داده نشده، همین شهر خالی و خاموش است. چنین چشم اندازی ما را به تردید می اندازد : آیا در رؤیا به سر می بریم یا در کابوس ؟

نخست اجازه دهید موضوع را در قالب فرضیه مطرح کنیم : مثل آرزوی هوس آمیزی که بر آورده نخواهد شد، یعنی آرزوی مشاهدهٔ فروپاشی تمدن. سینمای زامبی به ما این فرصت را می دهد که به نرمی از جهان انتقام بگیریم، و شادی غرورآمیز چنین وضعیتی را احساس کنیم، مثل کودکی که تصور می کند با بر هم گذاشتن پلک چشمانش جهان متوقف خواهد شد.

فرضیهٔ شگفت آوری ست، نه ؟ با وجود این برای نخستین بار نیست که شیفتهٔ ویرانی بشریت هستیم.

***

[148]The Dead are Walking

اوّل نوامبر 1755 در ساعت 9 و 40 دقیقهٔ بامداد زمین لرزه ای به قدرت تخمینی میان 8،3 و 8،5 در مقیاس ریشتر، 50000 تا 100000 نفر از ساکنان لیسبون را به کام مرگ کشید و شهر را به تل ویرانه تبدیل کرد. کانت که در این دوران هنوز مرد جوانی ست شیفتهٔ این رویداد می شود. در آغاز سدهٔ بیستم، والتر بنیامین این موضوع را در یک برنامهٔ رادیوئی مطرح کرد و گفت :

« بیش از هر کس دیگری، فیلسوف بزرگ آلمانی کانت، که برخی از شما شاید با نام او آشنائی داشته باشید، به این پدیده های شگفت انگیز توجه نشان می داد. در آن دوران، او حدود بیست و چهار سال داشت و هنوز از شهر زادگاهش کونیگسبرگ خارج نشده بود، گرچه هرگز از این شهر خارج نشد، با دقت و پافشاری باور نکردنی هر گونه اطلاعات موجود دربارهٔ زمین لرزه را گردآوری می کرد [...] [۱۴۹]

کانت حتا در سال بعد کتابی با سر تیتر *تاریخ و تشریح زمین لرزه در سال 1755 و درنگهائی دربارهٔ زمین لرزه های مشاهده شده در دورانهای گذشته* (1756) منتشر کرد، و در این نوشته ها بر آن بود تا زمین لرزه را با حضور اجساد در زیر زمین انباشته از گاز گرم توضیح دهد. با وجود این، در گام نخست، زمین لرزهٔ لیسبون در جایگاه رویدادی زمین شناختی پندارهای همگانی را متأثر نکرد بلکه آن را در سپهر حضور قدسی تعبیر کردند : در کتاب « ساده دل » اثر ولتر با صفحاتی که به موضوع زمین لرزه اختصاص دارد آشنا هستیم.

زمین لرزهٔ لیسبون سرتاسر قارهٔ اروپا را با خشونت نابهنگام و از هم گسیختگی که هیچ پیشینهٔ تاریخی نداشت و هرگز دیده نشده بود در شگفتی فرو برد. این رویداد گرچه واقعی بود ولی برای آنانی که آن را از نزدیک ندیده بودند تصور ناپذیر می نمود و موجب تشویش افکار عمومی شده بود. کانت که هنوز سالهای جوانی اش را سپری می کرد با هزاران کیلومتر فاصله از محل وقوع زمین لرزه بر آن شد تا این رویداد را به شکل علمی بررسی و مهار کند، ولی می دانیم که فیلسوف را به شکل دیگری عمیقاً برانگیخته بود. کانت سالها بعد در یکی از مرکزی ترین آثارش به این رویداد باز می گردد.

در سال 1790، در کتاب «نقد قوهٔ حکم» مفهوم والاگرائی (یا والایش) را به تعریف آورد که شهرت خاصی نیز دارد. با گذشت سالها فرازهائی که مستقیماً به موضوع زمین لرزه مربوط بود حذف شد. با وجود این، در خواندن متن، مشکل بنظر می رسد که این رویداد اسفناک برای ما در جایگاه الگوی والاگرائی [یا استعلائی در ترجمهٔ این مفهوم نزد کانت] مطرح نشود. از دیدگاه کانت، والاگرائی یا شیء به والایش رسیده به وهله ای تعلق دارد که تخیل قادر به درک گسترهٔ رویداد نیست و گنجایش آن را ندارد. در نتیجه احساس سرگیجه و بهت آوری را نزد فرد تحریک می کند. کانت دربارهٔ مفهوم والاگرائی می نویسد :

[149] Walter Benjamin, Lumière pour enfant, Paris, Christian Bourgeois, 2011, p. 227.

« [...] لذتی ست که  فقط به شکل غیر مستقیم بروز می کند، به این معنا که به واسطهٔ احساسی ناگهانی موجب اختلال نیروهای حیاتی می شود، و از حدود آن به شکل گسترده تری عبور می کند. والایش به معنای گونه ای از هیجان های حسی کنش خیلی جدی در وادی تخیلات است... به همین علت نیز با مفهوم جذبه ناسازگار بوده، و به این علت که روح انسان همواره به شکل پی در پی جذب [یا متوجه] اشیاء شده و یا از آن دوری می جوید، لذت و ارضائی که شیء والایش یافته کمتر حاوی لذت عینی ست و بیشتر حس ستایش و احترام را بر می انگیزد، در نتیجه بهتر آن است که این احساس را منفی بازشناسی کنیم»[۱۵۰]

لذت منفی هنگامی تحریک می شود که در رویاروئی با پدیده ای قرار گیریم که از حد معمول فراتر باشد و به این ترتیب احساسات ما را مختل کند. شی ء والایش یافته به واسطهٔ حرکت خیلی عظیم (چیزی که کانت آن را والایش محرک می نامد)  به تخیلات [فرد] خشونت وارد می کند، مانند تماشای « انبوه ابرهای عظیم با رعد و برق در آسمان » یا «گردبادهائی که موجب ویرانی می شود»، یا به دلیل اندازهٔ پدیده یا شیء (والایش یافته در بُعد ریاضی) برای مثال «اندازهٔ اهرام مصر» یا درون ساختمان کلیسای پیِر قدیس در روم»[۱۵۱] .

همهٔ ما چنین لحظه هائی را زندگی کرده ایم، هنگامی که در مقابل نیروی جهانی که ما را احاطه کرده در لحظه ای کوتاه، حقیری و شکنندگی وضعیت خودمان را احساس کرده ایم. احساس والایش بر پایهٔ واکنش جسمی و روحی، واکنشی که در روح به دلیل ناتوانی از سنجش پدیده ای که زیر چشمانمان می بینیم پدید می آید و ما را در حالت تب آلودی فرو می برد.  در اینجا بی درنگ باید نخستین شرط بنیادی برای تحریک احساس والایش را یادآورشویم : نخستین شرط به احساس امنیت باز می گردد [برای ابراز احساس والایش باید مقدماً خودمان را در امنیت احساس کنیم]. کانت این موضوع را چنین توضیح می دهد :

« آن فردی که دچار ترس شده نمی تواند دربارهٔ شیء والا در طبیعت هیچگونه داوری داشته باشد [...] از صحنه ای که موجب ترس او می شود خواهد گریخت، و ابراز احساس لذت در ترسی که حقیقتاً احساس می شود [در حضور خطر واقعی] امکان پذیر نیست.»[۱۵۲]

[150] Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, Paris, Gallimard, 1989, p. 182.
[151] Ibid., p. 203
[152] Ibid., p. 203.

از سوی دیگر کانت یادآور می شود که : « برآمدگی صخرهٔ عظیم تهدید کننده، ابرهای باردار که به شکل توده های عظیم در آسمان با غرش و آذرخش حرکت می کند، کوه های آتش فشان در تمامیت خشونتبار و مخرب خود، گردبادهای سهمگین که بر سر راه خود همه چیز را ویران می کنند، اقیانوس بی مرزی که در توفان منقلب می شود، آبشار سرگیجه آور رودخانه ای عظیم و مانند اینها، از توان پایداری ما می کاهد و در مقایسه با این پدیده های

زیبائی شعله های آتش چه لذتی می تواند برای ما داشته باشد اگر خودمان میان آتش گرفتار شده باشیم ؟ چه لذتی در گستردهٔ دریا وجود دارد اگر کوسه ها در پی ما باشند ؟ والایش و لذت فقط هنگامی می تواند برای ما وجود داشته باشد که در وضعیت تماشاگری باشیم که هیچ خطر عینی او را تهدید نکند.

دومین شرطی که به اندازهٔ نخستین شرط دارای اهمیت می باشد : سرگیجهٔ لذت والاگرا [یا لذت زیبائی شناختی] و لرزشهای هیجانی در صورتی می تواند وجود داشته باشد که لذت زیبائی شناختی به مفهومی آمیخته باشد و جهان بینی خاصی را پر رنگ کند. به دلیل سرشت برخی رمانتیسم است که اقیانوس بی کران شیفتگی ما را برمی انگیزد، و به دلیل سرشت اشکال ستایش آمیز است که قله های بلند وجد خاصی را در ما تحریک می کند. آیا دریانوردان در دریا همواره تحت تأثیر احساس زیبائی شناختی (والایش) نیستند، و یا آیا شرپاها برف های ابدی قلهٔ اورست را زیبا احساس نمی کنند ؟ کانت می نویسد :

« نمی توانیم اقیانوس بی کرانی را که در توفان قیام کرده زیبا بنامیم. در چنین وضعیتی حتا نگاه کردن به آن نیز تحمل ناپذیر است، و اگر باید روح آدمی را به احساس والایش و زیبائی شناختی هدایت کند، باید از پیش در روح [ذهن] آدمی اندیشه هائی وجود داشته باشد زیرا روح و ذهن آدمی باید زمینهٔ احساسات را برای پیوستن به اندیشه هائی ترک کند که دارای فرجام والا می باشد.»[۱۵۳]

گسترهٔ بی کران و نیروی طبیعت نمی تواند به والایش برسد مگر در صورتی که چنین گستره و نیروئی با اندیشه هائی که در پندار فرد وجود دارد به حالت ارتعاش درآید.

در نظام فکری کانت، والایش [احساس زیبائی شناختی] به شکل کمابیش ذهنی بستگی به قدرت اندیشه ورزی انسان و قابلیت فکری بی کران او نسبت به واقعیت دارد. از دیدگاه کانت، هنگامی که آسمان بی کران را نگاه می کنیم و احساس شگرفی ما را فرا می گیرد، با شناخت ذهنی خودما ن به آن نگاه می کنیم و به همین گونه است که می توانیم به درک آنچه از محدودیت جسمانی و دریافت حسی ما فراتر می رود نائل بیائیم. باید بگوئیم که اندیشه را می توانیم اندکی [ضد حسی] تلقی کنیم : در آنجائی که رمانتیک در برابر آبشار احساس والایش را می آزماید به این علت است که آبشار مفهوم قدرت بی کران طبیعت را بازنمائی می کند، کانت به سهم خود احساس والایش [یا احساس زیبائی شناختی] را به قدرت داوری و خرد ورزی انسان نسبت می دهد. به سخن

---

نیرومند به ما یادآور می شود که تا چه اندازه ناچیز هستیم. ولی صحنهٔ تماشای این پدیده ها فقط به این شرط پر جذبه می شود که ما خودمان را در امنیت احساس کنیم [...]»

[153] Ibid., p ; 183.

دیگر، ما می توانیم حس والایش را تجربه یا احساس کنیم زیرا می بینیم که خرد بر همهٔ جهان بیکران و بی نهایت تسلط یافته و بر این پایه است که احساساتمان تحریک می شود[۱۵۴].

همانگونه که شاو[۱۵۵] از چند فرمول کراوثر نتیجه گرفته است :

« به همین علت که ما می توانیم بی نهایت را در کلیت آن درک کنیم، می توانیم اندیشه هائی را درک کنیم که از حد بازنمائی مستقیم فراتر می رود، این موضوع نشان می دهد که ما موجوداتی هستیم با قابلیت عبور از حد و مرز محدود هستی مان.»[۱۵۶]

حتا با فاصله گیری از نقشی مرکزی که کانت برای خرد در چشم انداز خداناباوری قائل است، تعریف و منطق پدیدهٔ والایش نزد کانت همچنان معتبر باقی می ماند : به این معنا که والایش مستلزم پیوند شگفت زدگی به نظم بزرگتری ست که در آن می تواند دارای معنا و مفهوم باشد. این را نیز یادآوری کنیم : که با صعود به کوه، عظمت جهان زیر پایمان ما را به هیجان می آورد و مفهوم جهانی را تغذیه می کند که شکوه و عظمت در آن معنی دار می شود.

همین موضوع دربارهٔ ساخته ها و آفرینشگریهای انسانی – [آثارهنری] – نیز صدق می کند : دیدن والایش در اهرام مصر به مثابه اندازه گیری کار و مهارت انسانی که برای ساخت آن ضروری بوده است. با مشاهدهٔ پرواز سفینهٔ فضائی تحت تأثیر قرار می گیریم زیرا در آن اثر فن آوری و نیروی کار فنی انسان را می بینیم. چنین احساسی در مقابل این محصولات فنی پیشرفته در ایالات متحدهٔ آمریکا تا مدتها حامل یکی از اشکال کلاسیک میهن دوستی بود :

« در حالی که کانت تحقق خرد در تجربهٔ طبیعت را در اندازه های واقعی مطرح کرد، مسافر فضائی در دماغهٔ کاناورال در بزرگترین تجربهٔ تکنولوژیک به تشویق احساس میهن دوستی انجامید.»[۱۵۷]

---

[154] اگر استدلال های کانت را به دقت بخوانیم، درمی یابیم که در درک پدیده ای که به فراتر از تخیلات راه می گشاید و وارد عرصهٔ والایش می شود دایره وار است، به این معنا که هیچ نظریه یا اندیشه ای را تغذیه نمی کند، و صرفاً روی قابلیت خودش تأکید دارد.

[155] Philip Shaw

[156] نقل قول در متن اصلی به زبان انگلیسی نوشته شده و ترجمهٔ این پراگراف را می توانید تقریباً صحیح تلقی کنید. محض احتیاط متن اصلی را یادآور می شوم :

« The very fact that we are able to conveive infinity as a whole, that we are able, in other words, to comprehend ideas wich exceed direct empricical presentation, show that « we are beings with capacities that trascend the limitations of our finite phenomenal existence ».

Philip Shaw, The Sublime, Londres, Routledge, 2006, p.83

[157] « Whereas Kant postulated the realization of reason through the experience of the absolutely great in nature, the pilgrim to Cap Canaveral realizes partriotism through the experience of the absolutely great in technologie. »

در اینجا، یک گام بیشتر برای جلو رفتن وجود ندارد و آن هم این است  که نه فقط ساخته های بشر بلکه تخریب آن نیز می تواند حس والاگرائی را تحریک کند ولی مشروط به این امر که بتوانیم برای این حرکات تخریب گرانه مفهومی جستجو کنیم.

## والایش و ویرانه

«همهٔ انسانها تمایلی اعتراف ناپذیر و پنهان برای ویرانه ها دارند»

شاتوبریان[۱۵۸]

صحنه های لندن تخلیه شده از ساکنانش در فیلم «28 روز بعد» از این پس شهرت خاصی یافته است. جیم، شخصیت اصلی داستان پس از گذراندن 28 روز  در حالت کوما در بیمارستانی خالی از جنبنده بیدار می شود. سپس بیماستان را ترک می کند و خود را در خیابانهای خلوت و خالی از سکنهٔ لندن می یابد. در خیابان اتوبوسی را نشان می دهد که واژگون شده، گوئی در اینجا تصادفی روی داده، کمی دورتر بین کهنه پاره ها روی زمین پول اسکناس پیدا می کند، و نشان می دهد که در حرکت شتاب زده ای بر جا مانده، ولی علت این همه علائم و نشانه هنوز روشن نیست، پنهان مانده و نمی داند در این شهر چه گذشته است. همه چیز بگونه ای ست که گویا مردم شهر را تخلیه کرده اند. جیم گیج و مبهوت سعی می کند آنچه را که می بیند دریابد، ولی به این امید که توجه کسی را جلب کند در چهار راه خیابانها فریاد می کشد « Hello !? ». او را می بینیم که از روی پل وست مینستر عبور می کند، پارلمان پر شکوه بریتانیا در پشت سر او دیده می شود : ولی دریغ از یک جنبده. حتا «چشم لندن»[۱۵۹] بزرگترین چرخ و فلک اروپا از حرکت باز ایستاده است. عیار سکوت به همان اندازه ای است که فضای خالی از رفت و آمد آدمها وضعیت ناهنجار را تشدید می کند. جیم در جایگاه نمایندهٔ نگاه تماشاچی به تماشاچیان اجازه می دهد که با واکنش های او همذات پنداری داشته باشند.

این تصاویر به همان اندازه برای جیم شگفت آورند که برای تماشاچیان. لندن با همهٔ هیاهو و هرج و مرج روزمره اش در سکوت فرو رفته. تنها صدائی که شنیده می شود، صدای پرندگان، مرغ دریائی و کبوترهاست که شهر را متصرف شده اند، و صدای سائیدگی پای جیم روی زمین.

David E. Nye, American technological Sublime, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 241.

158 Voir Sophie Lacrois, La Ruine, Paris, Editions de la Villette, 2008, p. 39.
159 London Eye

این صحنه ها کمابیش جوهر اصلی موضوع فیلمهای زامبی و پسا پایان جهان را نشان می دهد : یعنی شهر متروک.

فیلم زامبی به این تصویر [شهر متروک] مفهومی ویژه می بخشد، و آن هم این است که در اثر حملهٔ زامبی ها به شهر خسارت زیادی وارد نیامده است. در نتیجه، سینمای زامبی ما را در رابطه با ویرانه های دست نخوردهٔ تمدن بشری قرار می دهد. به همین علت تخریبی که موجب بروز احساس والایش می شود ظاهراً به مشکل برخورد می کند.

آیا می توانیم از ویرانه های شهر دست نخورده حرف بزنیم ؟ بی گمان باید این موضوع را بررسی کنیم تا دریابیم چگونه شهری که به حال خود رها و خالی از آدم شده می تواند فراسوی جایگاهش به مثابه ساخت و سازهای شهری معرف عنصر تشکیل دهندهٔ اصلی آن باشد. شهر متروک فروپاشی زندگی شهری را نشان می دهد. شهر متروک صدفی ست تهی شده. مردم، کارهای روزمرهٔ آنان، طرح ها و آرزومندیهایشان این ساخت و سازهای شهری را تشکیل می داده است. شهر، آسمان خراشهایش، تاکسی هایش فقط وقتی که آدمها ناپدید می شوند به دکور ظاهری تنزل می یابد. با ناپدید شدن آدمها شهر مفهومش را از دست داده و باطل می شود.

اگر بخواهیم بطور روشنتری این موضع را توضیح دهیم، نیروی جاذبهٔ ویرانه ها به نمایش ویرانه ها بستگی ندارد بلکه به غیبت عنصری بستگی دارد که این ویرانه ها در ذهن تماشاگر تداعی می کنند : در ویرانه های رمانتیک تمدنی را می بینیم که از بین رفته و در فیلمهای پایان جهانی و زامبی با ناپدید شدن انسانها روبرو می شویم. غیبت، در اینجا مفهومی ست با خصوصیت شاعرانهٔ فوق العاده که به معنای نیستی و فضای خالی نیست بلکه حاکی از کمبود است، [چیزی که تا پیش از این (...) وجود داشته ولی حالا دیگر نیست، چیزی ضروری در اینجا وجود داشته ولی اکنون جایش خالی ست]. فردی که در حال سوگواری ست به ما خواهد گفت : حضور این و آنی که حالا دیگر نیست، در کوچکترین اثری که از خود بر جا گذاشته در همه جا احساس می شود، حتا این صندلی که دوست داشت روی آن بنشیند او را به یاد می آورد، عینکی که روی پاتختگی بر جا مانده نام او را تکرار می کند. از همین رو غیبت را باید به مفهوم حضور منفی تلقی کنیم.

همانگونه که فدیدا (روانکاو فرانسوی) به شکل خیلی برجسته ای در کتابش دربارهٔ غیبت (فقدان حضور) ترسیم کرده است : « غیبت دردناک است به این علت که حضور فرد غایب را به شکل هذیان آمیزی حفظ می کند»[۱۶۰]

این شهرهای متروک آمیخته به فضای مالیخولیائی و انباشته از آدمهای غایب است که به گونه ای منفی جریان و جنبش عادی روزمره در شهر را بازنمائی می کند. به همینگونه، سکوت نیز انباشته از سر و صدا ست، زیرا سکوت

[160] Pierr Fédida, L'Absence, Paris, Gallimard, 1978, p. 189.

نیز درکی را که ما از مکان داریم مخدوش و یا متوقف می کند. سوفی دولاکروآ در بررسی هایش دربارۀ «ویرانه» این موضوع را چنین توضیح می دهد :

« ویرانه آنچه را که در اینجا نیست برای ما حفظ می کند و به آن اشاره دارد ولی نمی تواند آن را بازسازی کند. غیبت شیء دست نیافتنی مکان مرکزی برای حفظ حضور خاموش آن است و حضور آن را در غیابش اعلام می کند.»[۱۶۱].

از ورای غیبت (فقدان حضور)، ویرانه فضا را برای زمان، و سیر زمانی، و به همین ترتیب برای عناصر اتفاقی و حاشیه ای باز می کند.

از دوران رمانتیسم، ویرانه و والایش [احساس زیبائی شناختی] با یکدیگر در پیوند بوده اند. والایش حاصل از ویرانه ها آمیخته به احساس مالیخولیائی ست، زیرا ریشه در فاصلۀ جبران ناپذیری دارد که جهانگرد امروزی را از ساخت و سازهای تمدنی جدا می کند که از این پس به شکل اجتناب پذیری از بین رفته است. والایش به نیروی زمانی بستگی دارد که در طول زمان همه چیز را تحت تأثیر قرار داده، و به فاصله ای بستگی دارد که تماشاگر امروزی را از یادمانها جدا می کند، و افزون بر این احساس جدائی از شکوه بزرگی آنها در دور دستهای تاریخ. با استفاده از واژگان امانوئل کانت می توانیم بگوئیم که تخیل در تصادم با آن قادر به درک و محاسبۀ شکوه و بزرگی آنچه از دست رفته نیست.

این احساس زیبائی شناختی یا والایش به گذر زمان و کلیتی مربوط می شود که در واقع از بین رفته است. چنین احساسی مالیخولیائی ست، زیرا گردشگر رمانتیک در این اندیشه به سر می برد که اگر می توانست به دوران گذشته و دورانی که این بناها هنوز پا بر جا بودند بازگردد، فضای تهی و کمبود درونی اش را نیز می توانست جبران کند، و چنین نگرشی او را در اندوهی مالیخولیائی فرو می برد.

مالیخولیا حاصل تخیلاتی ست که کلیتی از دست رفته را در چشم انداز [شهر تخلیه شده ] به نمایش می گذارد.

باید بگوئیم که شهر ویران شده در پسا پایان جهان، اگر دارای قابلیت تداعی احساس والایش باشد، مطمئناً رمانتیک نیست. آنچه در اینجا مطرح می باشد، نه زمان است و نه کلیت از بین رفته. تمدنی که توان ساخت آسمانخراش و این خیابان های عریض و گسترده را داشته شیفتگی ما را برنمی انگیزد، زیرا متعلق بخود ماست و خود ما نیز چندان به آن افتخار نمی کنیم. در نتیجه، احساس والایش به عناصر دیگری بستگی دارد.

[161] Sophie Lacroix, Ruine, op.cit., p. 55.

# تضاد و اندیشه

فیلیپ شاو در نتیجه گیری دربارهٔ والایش به درستی می نویسد که این احساس وقتی در فرد پدید می آید که با تناقض آشتی ناپذیری روبرو شود :

« خاصیت والایش وقتی پدید می آید که هماَهنگی ذهنی و فکری نزد فرد مختل می شود. بر این پایه، می توانیم بپذیرم که مقولهٔ والایش مترادف تضاد است.»[۱۶۲]

از دیدگاه کانت، این تضاد متارکهٔ میان درک و تخیل را رقم می زند، نقاط روشن در آسمان و ناتوانی تخیل در گنجاندن چنین گستره ای، سپس میان تخیل و منطق عقلی، ناتوانی در سنجیدن چنین گستره ای و شاعرانهٔ منطق عقلی که دارای توان درک آن است. برای رمانتیکها، متارکه میان حضور اکنونی مالیخولیائی [اندوهناک] و نشانه هائی که از گذشتهٔ دور در ویرانه ها بر جامانده : میان کاخ های ویران شده و تمدن شکوهمندی که آن را بنا کرده از این پس از میان رفته است.

در فیلمهای زامبی، تضاد بیشتر به دلیل ویژگیهای شهری در اروپا و آمریکاست که معمولاً پر سر و صدا و انباشته از جمعیت در کنتراست با بازنمائی شهر تخلیه شده قرار می گیرد که از این پس به سکوت محکوم شده است : میان جهان غرب که در تحرک دائمی به سر می برد و توقف شگفت آور آن. در نتیجه تخیل در درک و مفهوم بخشیدن به آنچه روی داده است ناتوان می ماند. خاصیت تأثیر گذاری چنین تخریبی به دلیل نامرئی بودنش احساس والایش را برمی انگیزد و به همین علت نمی توانیم برای آن چارچوبی داشته باشیم. سکوت شهر هیچ توضیحی دربارهٔ چگونگی فاجعه بر جا نگذاشته و تماشاگر را در بی اطلاعی کامل از رویداد تنها می گذارد. غیبت انسانها، فضای خالی و سکوت ضرورتاً پرسش اساسی و دردناکی را برای تماشگر مطرح می کند که چه روی داده است ؟ پرسش تماشاگر فقط به این موضوع خلاصه نمی شود که چگونه بشریت از بین رفته، بلکه پرسش به شکل عمیقتری برای او مطرح می گردد و می خواهد بداند که این کشتار جمعی چگونه صورت گرفته در حالی که زیربناها و حیوانات و مانند اینها را دست نخورده باقی گذاشته است. نباید شگفت زده شویم از اینکه در بیشتر فیلمهای زامبی وقتی شهر تخلیه شده از وجود انسانها را نشان می دهند همهٔ مهارت خود را به کار می برند تا آنچه را که موجب این ویرانی شده نشان ندهند و فقط آثار بر جا ماندهٔ آن را نشان می دهند. به این معنا که آنچه در تصور نمی گنجد بطور مشخص صحنه پردازی شده است.

---

[162] Philip Shaw, The Sublime, Londres, Routledge, 2005, p. 149.

در متن اصلی به زبان انگلیسی :

« Sublimity arises when the harmony of a body of thought is brought into question. In this sense, we might go on to argue that the category of the sublime is another name for contradiction »

در فیلم های زامبی کوشش دائمی بر این پایه است که علت بیماری مسری که سرمنشأ مصیبت بوده در پرده ای از ابهام باقی بماند. سقوط یک ماهواره در بازگشت از مریخ، آزمایش های ژنتیک که به نتیجهٔ مصیبت بار انجامیده، سرقت طرح جنگ افزار بیولوژیک. سرانجام رویداد پیشبینی ناپذیر به وقوع می پیوندد. بیماری همه گیر در اثر یک اشتباه در طبیعت و بیشتر در جایگاه یا نماد تنبیه یا مجازات بازنمائی می شود[۱۶۳]. برای مثال وقتی که مرزی دچار اغتشاش می شود : مرز میان انواع (مرده های زنده، بیماری همه گیر)[۱۶۴]، مرز بین زندگان و مردگان. به دلیل افراط گرائی و ماجراجوئی، انسانها دائماً مجازات می شوند. میان عبور از مرزها و پیامدهای خاص آن، میان اختلاط انواع و بیماری همه گیر ناهمآهنگی به وجود می آید.

پس از انواع و اقسام مجازاتهای اعلام شده علیه بلندپروازیهای نابجای انسان، نمی دانیم چرا در پایان فهرست این مجازاتها بازگشت مردگان به زندگی مقرر گشته است. فیلمهای دیگر به مصیبتهای دیگری مانند مرگ کودکان در سنین خیلی پائین، یا بیماری نوظهوری که همهٔ ساکنان کرهٔ زمین را نابینا می کند تمایل دارند. ویژگی سینمای زامبی اگر به سختی با حقیقت نمائی پیامدهای بیماری همه گیر بستگی داشته باشد و مطمئناً محتمل تر از همه نیست.

ویژگی سینمای زامبی از دیدگاه حقیقت نمائی به پیامد و عوارض بیماری همه گیر به سختی بستگی پیدا می کند و مطمئناً محتمل ترین مصیبت نیست. به همین علت نیز هست که بطور کلی ارزش استعاری کسب می کند و چنانکه خواهیم دید : به شکل استعاری، فانتسم یا تخیلات آخر زمان را باز نمائی می کند.

---

[163] مترجم : زامبی یا هیولا را باید در چهارچوب تاریخ سینمای هالیوود و جهان بینی آمریکائی ها مورد بررسی قرار دهیم. هیولا مانند زامبی وقتی انسانها بخطا می روند ظهور می کند. در اینجا به روی صحنه آمدن هیولا به معنای تنبیه خطاکاران است. این موجودات هیولائی بیشتر در پیوند با تاریخ اجتماعی و سیاسی آمریکا قابل درک هستند. در فیلم «آرواره ها» اثر اشپیلبرگ 1975 متعلق به دورانی ست که جامعه به خطا رفته، سنتهای قدیمی را رها کرده و در حال پوکیدن است، کوسهٔ غول پیکر گوئی بوی گندیدگی جامعه ای را شنیده که سنتها و ارزشهای قدیمی را رها کرده و به بی بند و باری خو گرفته است، و می آید که قوم خطاکار را مجازات کند. هیولا و فاجعه های پایان جهانی در عین حال عملکرد سیاسی نیز دارد زیرا به منازعات درونی پایان می دهد و زمینهٔ اتحاد ملی برای رویاروئی با مصیبت را فراهم می سازد.

[164] BrainDead, Epidémie

# مفهوم والایش : تکرار دائمی پایان جهان

فقدان تناسب در فیلمهای زامبی و به همین گونه نزد کانت در صورتی به محور والایش تبدیل می شود که در یک چارچوب (کادر)، اندیشه یا تخیل وسیعتری قرار گیرد که به آن مفهوم ببخشد و روشنگر بُرد آن باشد[۱۶۵]. بر این پایه، فروپاشی تمدن انسانی فقط در صورتی به والایش می انجامد که اندیشه ای را مطرح کند که غالباً در رابطهٔ مفصلی با دوران ما باشد. این تخیل متناقض است که ما باید به آن زندگی ببخشیم.

برای درک این موضوع باید به رفتار کودکان توجه کنیم : کودکان گاهی چیزی را از روی کنجکاوی و یا محرومیت می شکنند. فیلمهای زامبی در نقطهٔ برخورد و همایشی دو منبع، دو خواست واقع شده است، زیرا به ترس و بیمی جان می دمد که در رسانه ها دیده و شنیده می شود : جهان در حال فروپاشی و مرگ است و ما مسئول چنین وضعیتی هستیم، و گناه آن به گردن ماست. مخلوط چنین احساساتی به ترکیب و تشکیل مادهٔ انفجاری می انجامد.

پایان [جهان] نزدیک است. نه فقط با خواندن سرسری تقویم مایا پی می بریم که پایان جهان برای سال 2012 اعلام شده است، بلکه به شکل عمیقتری با روایت های پایان جهانی که در فرهنگ غربی از اعتبار خاصی نیز برخوردارند روبرو می شویم. این احساس تحت تأثیر رویدادهای ناگوار قرن بیستم و به همین گونه احساس ناتوانی نزد افراد در رویاروئی با منطق سرمایه داری حاکم و فروپاشی تدریجی محیط زیست ابعاد گسترده تری بخود می گیرد.

البته، این احساس که گوئی در دوران فروپاشی به سر می بریم چندان تازگی ندارد، هزیود شاعر سدهٔ هشتم پیش از میلاد تصور می کرد که در دوران آهن آخرین دوران به سر می برد، زیرا حاصل چنین تحولی به گسترش تنزل ارزش های اخلاقی می انجامد و الزاماً مصیبت بار خواهد بود. گفتمان دوران ما نیز با چنین احساسی در سیر قهقرائی اخلاق ولی در سپهر چهره ای نوین درآمیخته است. در اینجا ما به دو نمونه اشاره می کنیم : توان ما در ویران کردن سیارهٔ زمین و رشد بی وقفهٔ نابرابری اجتماعی در غرب و به همین گونه در اقتصاد جهانی[۱۶۶].

این بینش و درک ناامیدانه از شرایط هستی شناختی ما بیش از همه در گفتمان زیست محیطی دوران ما دیده می شود. سیارهٔ ما در حال مرگ است و این خود ما هستیم که تیر خلاص را شلیک می کنیم. به اندازه ای موجب

---

[165] دربارهٔ موضوع رابطهٔ چهارچوب (کادر) و والایش (احساس زیبائی شناختی)، چهارچوب سازی والایش از طریق اندیشه، به ژک دریدا در کتاب «حقیقت در نقاشی» (فلاماریون 1978) مراجعه کنید.

[166] اولیور بنت Oliver Bennett در کتابی که چند ماه پیش از 11 سپتامبر 2001 منتشر کرد فهرست کمابیش کاملی از گفتمان های تکراری دربارهٔ فروپاشی غرب و مرگ کمابیش تدریجی و کُند آن عرضه کرده است.

Oliver Bennett, Cultural Pessimism ; Narratives of declin in the Postmodern World, University of British Columbia press, 2001.

ما در صفحاتی که در پیش داریم از نتیجه گیری های او یاد خواهیم کرد.

برهم زدن تعادل محیط زیست شده ایم که جهان را به لبهٔ پرتگاه رسانده ایم، این ما بودیم که ساخت و ساز پیچیده ای را در جهان به کار انداختیم که به کندی ولی به شکل اجتناب ناپذیری آن را به فروپاشی حتمی محکوم کرده ایم. اثرات گاز گلخانه ای، گرمایش جهانی، تخریب تنوع زیستی، آلودگی آب و هوائی : به این معنا که تهدیدات انسان علیه محیط زیست افزایش یافته، و غالباً تأثیر دراز مدتی بر جای می گذارد. با وجود این، گرچه انسانها به چنین تخریبی آگاهند ولی هیچ اقدامی برای جلوگیری از آن به عمل نمی آورند. در این صورت گوئی سیارهٔ خاکی شبیه فردی ست که عمیقاً دچار بیماری شده و ما نیز همچنان در حال مسموم کردن او هستیم. بازگشت پذیری زباله های خانگی در همان ردیف واقع شده که واژگون شدن نفتکش، دوش گرفتن و یا شستن اتومبیل و زباله های صنعتی یا ماسه های نفتی، همه ما از دیدگاه نمادینه به همین نسبت مقصر هستیم. در فرهنگ کنونی گفتمان پوچ گرا و پایان جهانی نمی تواند عاری از بار احساس گناه باشد. پاسکال بروکنر در این زمینه [در کتاب فانتسم پایان جهان] می نویسد :

« در بازی زبانی دوران کنونی به معنای گاز کربنیکی بیاندیشیم که هر یک از ما پشت سرمان بر جا می گذاریم. این گاز چیزی نیست بجز معادل گناه نخستین، لکهٔ آلوده ای که فقط با حضورمان و با تنفس طبیعی مان به مادر زمین گایا تحمیل می کنیم.»[۱۶۷].

در همه جا و در رابطه با مسائل اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی این احساس گناه بروز می کند. در زمینهٔ اقتصادی نیز به ویژه از میانهٔ سالهای 2000 یکی از مهمترین نگرانی های دوران ما بوده است. هر فرد عادی بخوبی می داند که نبود تعادل میان ثروتمندان و بی نوایان شدت یافته، ثروتمندان بیش از پیش ثروتمندتر می شوند در حالی که طبقهٔ متوسط شاهد کاهش بیش از پیش فزایندهٔ قدرت خرید خود بوده است. افزون بر اینها، می بینیم که بیش از هر دوران دیگری اقتصاد به بازی تخصصی شباهت پیدا کرده که اصول و موازین آن حتا از درک و کنترل بازیگران آن نیز خارج شده است. رسوائی های مالی مربوط به میانجیگران تجاری و یا وام بانکی در ایالات متحدهٔ آمریکا نشان می دهد که امور اقتصادی تا چه اندازه با ساختارهای خیلی پیچیده بی آنکه الزاماً خارج از قانون عمل کرده باشد غیر اخلاقی ست. از این پس اینگونه بنظر می رسد که دولت در چنگ منافع خصوصی، پول و در چرخ دنده های ناموزون جهانی خالی از عدل و داد گرفتار آمده که متوقف کردن آن نیز امکان ناپذیر است.

شروع این نوع پوچگرائی سرانجام به نقطهٔ نهائی پوچگرائی اخلاقی منتهی می شود. اگر جهان به نقطهٔ فروپاشی و تخریب رسیده پس چرا باید برای سازندگی بکوشیم و یا سرمایه گذاری کنیم ؟ نسبیت گرائی رایج در غرب به سختی ارزش هائی را می پذیرد که از خارج از منافع شخصی واقع شده باشد. ما دیگر به مدرسه ای که قادر به انتقال ارزشهای معتبر به کودکان باشد باور نداریم، از تلویزیون بیم داریم زیرا مبلغ بازار مصرفی و کالا مداری ست.

[167] Pascal Bruckner, Le Fantasme de l’apocalypse, Paris, Grasset, 2010, p.12.

از همسایهٔ خودمان می ترسیم و دیگر قادر نیستیم با او رابطه ای داشته باشیم و به دلیل همین فاصله نیز هست که حضورش برای ما تهدید کننده است. پوچ گرائی دوران ما به اندازه ای هشدار دهنده و خطرناک است که می توانیم آنرا به احساس ناخوشایند و دست و پا گیری در رابطه با دیگران تلقی کنیم[۱۶۸] .

سریال تلویزیونی مانند *24 heures chrono* کاملاً پارانویاک و هماهنگام بیان و گسترش گونه های همین گفتمان نگران کننده است.

این نگرانی و پوچ گرائی سرانجام به عنصر زمانی دوران را مخدوش می کند و این تصور را در ذهن ما بر جا می گذارد که نه فقط برای ترمیم و جبران خسارات وارد آمده خیلی دیر شده بلکه از هم اکنون گوئی ما در دوران پسا پایان جهان به سر می بریم : و گوئی میان ویرانه های تمدن غربی زندگی می کنیم و منتظریم که باد خاکسترهای بر جا مانده را بروبد. از همین رو اندک اندک در افکار عمومی و رسانه ها نظریهٔ بازگشت به طبیعت رواج یافت که الزاماً به ضرورت خود محوری و تلاش خیلی ساده برای بازماندن و ادامهٔ زندگی اتکا دارد[۱۶۹]. کریستوفر لاش در یکی از آخرین کتابهایش به این موضوع پرداخته و نوشته است :

« در حالی که سورویوالیستهای سفت و سخت خودشان را برای فاجعه آماده می کنند، بسیاری از ما در زندگی روزمره بگونه ای رفتار می کنیم که چنین فاجعه ای واقعاً به وقوع پیوسته [و دوران پسا فروپاشی را می گذرانیم]. بگونه ای رفتار می کنیم که گوئی در «وضعیت و محیط زیست خدشه ناپذیر و امکان ناپذیری» زندگی می کنیم»[۱۷۰]

گفتمان کریستوفر لاش بی گمان افراطی و شکست باور است، ولی برآمده از همان مطالبی است که در رسانه ها دائماً تکرار می کنند و در فیلمهای زامبی نیز تعبیر افراطی آن را می توانیم ببینیم. این وضعیت شکنندهٔ برای ادامهٔ زندگی – کپی دوران ما – می باشد که زامبی ها برای خرسندی ما می آیند تا آن را از بین ببرند.

---

[168] همان گونه که مارسل گوشه Marcel Gauchet در درنگهائی دربارهٔ فرد گرائی معاصر می گوید ( Essais sur l'individualisme comtemporain) : «می بینیم که در نبود ساخت و ساز نمادینه که قادر به تنظیم فاصله و رابطه با دیگری باشد، دیگری (غیر) به تهدید تبدیل و تلقی می شود. دیگری گاهی خیلی نزدیک و یا خیلی دور می شود. به محض اینکه نزدیک می شود تهدید آمیز بنظر می رسد زیرا نمی دانیم در کجا باید این فاصله را تنظیم کنیم.

Marcel Gauchet, La Démocratie contre elle-même, Paris, Gallimard, 2002, p. 260

[169] مترجم : پیدایش جریان اجتماعی «سورویوالیست» ابتدا در آمریکا، کانادا و سپس در اروپا و سرانجام در سرتا سر جهان یکی از نشانه ها ی گسترش همین احساس عمومی در رابطه با تخیلات پایان جهانی (پسا آپوکالیپتیک) است. و روشن است که بازار کمابیش شکوفائی دارد.

[170] Christopher Lasch, Le Moi assiégé. Essai sur l'érosion de la personnalité, Paris, Climats/Flammarion, 2008, p. 93.

# کنجکاوی و رهائی رانش

در سینمای زامبی، بازماندگان در دوران بیماری همه گیر از هر چیزی بیم دارند و از خودشان در مقابل مردگان و زندگان دفاع می کنند.  بافت اجتماعی از هم گسیخته می شود، پول ارزش خود را از دست می دهد. کشاورزی متوقف می شود. مراکز برق به حال خود رها شده و از کار می افتد. فقط چند ایستگاه رادیو هنوز پیغامهائی ارسال می کنند، ولی آیا می توانیم به این پیغامهای رادیوئی اعتماد کنیم ؟ آیا این پیغامها همان دامی نیست تا ساده دلان را بفریبند و سرانجام ذخیرهٔ غذائی، دارو و سلاح هایشان را به سرقت ببرند ؟ ذخیرهٔ بنزین خیلی وقت است که به پایان رسیده و بیشتر ایستگاه های پمپ بنزین خالی شده است. ردیف اتومبیل های متوقف شده را می بینیم که نشان از جمعیتی دارد که می خواستند شهرهایشان را ترک کنند.

هر ناشناسی یک دشمن احتمالی و هر دوستی نیز  یک مردهٔ متحرک احتمالی ست. فقط اعضای خانواده یگانه افرادی هستند که باقی می مانند. حتا شوهر می تواند در صورت وجود خطر همسرش را رها کند. فقط پیوندهای خونی فراسوی هر دلیلی به مثابه همبستگی و پناهگاه باقی می ماند. این پیوندهای خونی جایگاه واقعی تعهد و خطر کردن است. در هر صورت، همیشه نیات دیگران مظنون بنظر می رسد، و واکنش های خیر خواهانه نیز نامناسب تلقی می شود. در وضعیت قحطی بخشیدن چیزی به فرد دیگری حرکت خیر خواهانه ای ست که بیشتر خود آزاری و واکنشی نابخردانه بنظر می رسد. بهتر این است که هر چیز ارزشمندی حفظ شود. بازماندگان عموماً بیشتر به افراد بی خانمان و خانه به دوش شباهت دارند.

در اختیار داشتن وسیلهٔ دفاعی در چنین شرایطی یک ضرورت است. سلاح گرم درجهٔ صفر امنیتی و سلاح سرد آخرین وسیلهٔ دفاعی خواهد بود. اجتناب از مکانهائی که در آنجا گروه های انسانی تمرکز یافته اند، وگرنه برای تهیهٔ نیازمندیها از جمله راهکارهائی ست که برای در امان ماندن در بیشتر سناریوها تکرار می شود. در مقابل چنین خطراتی بهتر است اوّل شلیک کنیم و بعداً دربارهٔ چگونگی آن بیاندیشیم و بپرسیم. نمونهٔ بارز چنین صحنه ای، در فیلم «شب مردگان زنده»[171] (1968 رومرو) در پایان فیلم می بینیم که قهرمان داستان بدست گشتی های شبه نظامی محلی کشته می شود. این شبه نظامیانی که خیلی اوباش و در عین حال از خشونت خاصی برخوردارند، با وجود این همانهائی هستند که شانس و یا امید به زندگی شان بیشتر است. این شبه نظامیان از دیدگاه اخلاقی به شکل متناقضی در فیلم جلوه می کنند. تناقض در درجهٔ صفر شرایط [زیستی و ماندگاری در زندگی] انسانی، وضعیت طبیعی [در فقدان دولت] و برابری هم پای یکدیگر بنظر می رسد. همه برابرند، زیرا همه تابع تمنا و آرزومندی و خواست خودشان برای ادامهٔ زندگی [ماندگاری در زندگی] هستند. امتیاز [طبقاتی] دیگر وجود ندارد.

[171] Night of the Living Dead

تاریخ دیگر وجود ندارد. هر فردی آنچه را برای او خوب و ضروری است تشخیص می دهد و هر یک از آنها یگانه قاضی بر مسند قضاوت است[۱۷۲].

***

اگر با دقت سینمای زامبی را تماشا کنیم، می بینیم که چیزی نیست بجز صحنه پردازی زندگی پر مشقت بازماندگان و فروپاشی زندگی. سینمای زامبی معمولاً با نمایش وضعیت طبیعی یا فراگیر شدن چنین وضعیتی آن آغاز می شود، می توانیم به صحنه های کلاسیک فیلم «شب مردگان زنده» بیاندیشیم وقتی که بازیگران در یک خانه پناه می گیرند [و در و پنجره ها را با اشیاء خانگی سنگربندی می کنند، در صحنه های فیلم «طلوع مردگان» بازماندگان در یک مرکز تجاری پناه می گیرند، در فیلم « 28 روز بعد» نیز کمابیش با همین سناریو روبرو هستیم. در همهٔ این موارد، فیلم گروهی را در صحنه به نمایش می گذارد که به واکنش های خاصی برای بازماندن تنزل یافته اند : فیلم جاده (The Road) مشهورترین فیلم در نوع زامبی، بی گمان نمایشگر چنین خصوصیتی است. همهٔ بافت فیلم در پیوند تنگاتنگ با پرسش بنیادی شخصیت اصلی می باشد : اگر ما به پایان تاریخ و زمان رسیده ایم، اگر به بازگشت به وضعیت طبیعی محکوم شده ایم، پس چرا به زندگی ادامه دهیم ؟ حملات زامبی ها و حتا حملات بازماندگان دیگر به شکل اجتناب ناپذیری تعادل شکننده را در هم می ریزد و به انحلال تاریخ می انجامد.

فروپاشی جهان با بازنمائی استعاری وضعیتی که به خروج از شرایط افسرده کننده می انجامد تنش درونی ما را آزاد می کند. این فروپاشی تنش درونی ما را رها می کند زیرا نگرانی های خودمان را بازتاب می دهد، و در تلاقی با یأس و احساس گناهی که در وجود خود ما موج می زند قرار می گیرد. بازنمائی سینماتوگرافیک تمدنی که بدست گلهٔ زامبی ها نابود می شود یادآور سیاره ای رو به مرگ است که در گفتمان محیط زیستی می شنویم و یا ابراز نگرانی های رایج دربارهٔ سیاره ای اشباع از جمعیت که ظرفیت تأمین مواد غذائی برای همهٔ ساکنان آن را ندارد. فیلمهای زامبی پایان جهانی را در صحنه بازنمائی می کند که رسانه ها به ما اخطار می دهند، پرتگاه ژرفی را نشان می دهد که ما در لبهٔ آن قرار گرفته ایم. و سپس سقوط.

نکتهٔ شگفت انگیز این است که وجود چنین سقوطی به ما تسکین *می بخشد*. سقوط در جایگاه تبیهی سزاوار بنظر می رسد که [ وقوع حتمی و یا احتمالی ] آن را رسانه ها به ما هشدار داده اند. با چنین تمنا و آرزومندی برای

---

[172] تزوتان تودورف برای درک اندیشه هابز و ماکیاول نوشته است «... فقط در ظاهر امر و برای انطباق با ضروریات اخلاق رسمی ست که انسان به کمک انسانهای دیگر تن در می دهد. در واقع انسان موجودی کاملاً خود خواه است و انسانهای دیگر از دیدگاه او یا رقیب هستند و یا مانع »

T. Todorov, La vie commune. Essai d'anthropologie générale, Paris, Seuil, 1995

تنبیهی که ما را تهدید می کند، دست کم کنترل سرنوشت خودمان را باز می یابیم، حتا اگر شده برای پیش راندن آن به سوی نابودی. چنین منطقی یک نام دارد : پوچ گرائی.

***

# رانش مرگ و واپس زدگی

پوچ گرائی، بدبینی، مصیبت و شکست باوری واژگانی ست برای نامیدن ناتوانی، ولی ما نمی توانیم به شکل دراز مدت در وضعیت ناتوانی دوام بیاوریم بی آنکه برای جستجوی راه گریز و خروج از چنین وضعیتی اقدام نکنیم. برای رویاروئی با این ناتوانی چاره ناپذیر، در پی موضعگیری نمادینه بر می آئیم تا امکان تسلط بر آن را حتا اگر شده با اهداء قربانی بدست آوریم. انسان موجود شگفت انگیزی ست زیرا برای او واقعیت نسبت به تخیلاتش اهمیت نازلتری دارد، همین که قدرتهائی را در تصوراتش برای خود قائل می شود برای او کافی خواهد بود. فرد بیمار بخودش می گوید که دیگران از او بدتر هستند[۱۷۳]، آن فردی که شیء مطلوبش از دسترس او خارج شده و در نتیجه در محرومیت از آن به سر می برد، سعی می کند بخودش بباوراند که سرانجام خواهان آن نبوده است. افراد دیگری غالباً وقتی راه حل هایشان با شکست روبرو می شود به راه های مخاطره آمیزی توسل می جویند.

فروید در کتاب «ماورای اصل لذت» نظریهٔ «رانش مرگ» را مطرح کرده است. او دربارهٔ رانش مرگ می گوید :

«ما بر این باوریم که [اصل لذت] هر بار که تنش ناخوشایندی وجود داشته باشد تحریک می شود و به سوئی حرکت می کند و یا فرد دست به اعمالی می زند که به کاهش این تنش بیانجامد.»[۱۷۴]

رانش مرگ فراسوی اصل لذت، منطق اصل لذت را به نقطهٔ فروپاشی سوق می دهد : به این معنا که مرگ نقطهٔ التیام نهائی هر تنشی است.

غالباً این نظریهٔ فروید را به شکل ساده انگارانه ای تعبیر کرده اند که گوئی فرد خواهان مرگ خودش می باشد. ولی چنین تعبیری از متن فروید به سختی با نظریهٔ خود او تطبیق می کند در واقع، باید بپرسیم که چگونه با چنین تعریفی از رانش مرگ می توانیم اعمال تکراری فرد را درک کنیم که تحت تأثیر شوک پسا جراحت می باشد ؟ چگونه می توانیم فروید را درک کنیم که برای توضیح این تصاویر تکراری، اجباری و وسواسی نزد فرد مجروح از بازی کودک مثال آورده است.

---

[173] دربارهٔ این موضوع به بررسی های بسیار جالب اولیور جیمز مراجعه کنید

Oliver James, Britain on the Couch : How Keeping up with the Joneses has depressed us since 1950, Londre, Vermillon, 2010, p. p.82-125.

[174] Sigmund Feur, « Au-delà du principe de plaisir »,op.cit, p.49

نوهٔ فروید، وقتی مادرش می رفت و او را تنها می گذاشت، قرقرهٔ نخ را پرتاب می کرد و دوباره آن را به سوی خودش می کشید. بر این اساس، قرقرهٔ نخ در ذهن کودک مادر غایب را نمادینه سازی می کرد. به این معنا که کودک در جایگاه صحنه پرداز رفت و بازگشت مادر را با قرقرهٔ نخ بازنمائی می کرد. او این شگرد را برای بازنمائی وضعیت ناگواری که برای او روی داده بود اختراع کرده بود، ولی او کاری بیش از این انجام می داد : به این معنا که او با چنین شگردی وسیله ای برای تسلط بر وضعیت ناگوار پیش آمده به وجود می آورد که بی گمان صرفاً به زمینهٔ نماد پردازی تعلق دارد. فروید در این باره یادآوری می کند :

«او [کودک] در وضعیت انفعالی و تسلیم به رویداد ناگوار بود، ولی با تکرار این بازی هرچند بی اهمیت نقش فعال خود را به عهده می گیرد»[۱۷۵]. فروید بطور کلی به این نتیجه می رسد که :

«این رویداد برای ما این پرسش را مطرح می کند که آیا نیل به ایجاد باطنی این تجربهٔ تأثیر گذار و تضمین تسلط روی رویداد ناگوار آیا می تواند به شکل مقدماتی و مستقل از اصل لذت نزد فرد تبلور یابد.»[۱۷۶]

رانش مرگ، و بی اشتهائی بیمارناک همانند فردی که قربانی شوک پسا جراحت است به این معنا نیست که حتماً به مرگ می انجامد، بلکه خیلی به سادگی چرخشی در جهان درونی انسان است که از هر گونه لذتی رویگردانی می کند و حتا هیچ گونه تمایلی برای حفظ زندگی ندارد.

رانش مرگ نزد فرد مبتنی بر خواستی ست که در فضائی محدود حس تسلط و حتا توهم «قادر مطلق» بودن (که گوئی خود او قادر مطلق است) را در او به وجود می آورد. در چنین وضعیتی، رانش مرگ با ارجحیت خواست برای تسلط و کنترل موهومی بجای همهٔ چیزهای دیگر جلوس می کند و هر آرزومندی و تعادلی را در هم می کوبد.

فرهنگ [تمدن] نیز به شیوهٔ خاص خودش چنین منطقی را به کار می بندد و راه های متناقضی برای حفظ کنترل در این دوران هرج و مرج زده عرضه می کند... احساس والایش ما را در مسیر آرزو و رؤیای تخریب و فروپاشی قرار می دهد (چنانکه پیش از این نشان دادیم) که ما افراد معاصر را از افسردگی و اضطراب و به همینگونه با پوچ گرائی رایج در رسانه ها تسکین می دهد. به سخن دیگر، بخشی از وجود ما خواهان تخریب بشریت است، و چنین خواستی در عرصهٔ مجازی و استعاری گوئی امکان کنترل و تعیین سرنوشت پدیده ای را که بطور کلی به ما تحمیل شده فراهم می سازد. رؤیای آخر زمان در جایگاه و به مانند رانش مرگ عمل می کند، و با چنین رؤیائی از وضعیت انفعال اجتماعی، سیاسی و مانند اینها خارج می شویم. بر این اساس، پایان جهان یا پایان بشریت در وضعیت استعاری و مجازی همانا انتقام برآورده شدهٔ ما خواهد بود، از این پس قربانی نخواهیم بود زیرا دست کم در عالم

[175] Ibid., p. 60.
[176] Idid., p. 61.

رؤیا و خیال آن را آرزو کرده ایم و گوئی سرنوشت خودمان را بدست گرفته ایم. بر این پایه، چنین توهمی سبب وجد و گره گشای تنش درونی مان خواهد بود، فیلم پایان جهانی یا پسا پایان جهانی (« پُست اپوکالیپتیک») این چشم انداز تخیلی را جلوی چشمان ما به نمایش می گذارد. نمایش تخیلی، دراینجا انتقام ما را از وضعیت انفعالی در جهان تخیلات امکان پذیر می سازد.

***

# رهائی با تخیل

از مفهوم پالایش[۱۷۷] نزد ارسطو، خیلی کم می دانیم. چند جمله، بطور مشخص دو جمله از او برای ما باقی مانده است، موضوعی که باید در بخش دوم «فن شعر» مطرح شود برای همیشه از دست رفته و چیزی دربارهٔ آن نمی دانیم.

جمله ای که مهمترین بخش این مفهوم را در بر می گیرد و غالباً در نوشته ها به نقل آورده می شود، چنین است : « تراژدی به واسطهٔ ترس و ترحم موجب پالایش چنین احساساتی (ترس و ترحم) می شود»[۱۷۸]. پالایشاحساسات و هیجانات ناخوشایند را به خوشایند تبدیل می کند [موجب التیام این گونه هیجانات حسی (ترس و ترحم) می شود]. امروز، چگونگی و ساخت و ساز چنین تغییر و تبدیلی هنوز یکی از موضوعات بحث و جدل دائمی میان منتقدان است. گاهی پالایش را حاصل تقلید می دانند : به این معنا که بازنمائی یک «چیز» [یک رویداد] به شکل ساده، منسجم و قابل درک[۱۷۹] به افراد امکان می دهد تا نگرانی های خود را در آینهٔ آن [تراژدی] باز شناسی کنند : در نتیجه، پالایش دارای قابلیت روشنگرانه است.

با وجود این، پالایش (کاتارسی) را در چشم انداز منطق پژشکی و انرژتیک تعریف کرده اند. پالایش گوئی دارای خاصیت هومئوپاتیک (یا همسان درمانی – نزدیک به واکسیناسیون) بوده و بیماری را با بیماری در حد ضعیفتر

---

[177] Catharsis

[178] Aristote, Poétique, Chapitre VI, 449 b 27

[179] ژان پی یر ورنان Jean Pierre Vernant نمایندهٔ این نظریه در کتاب «اسطوره و تراژدی نزد یونیان» دربارهٔ این موضوع نوشته است : « تراژدی رویدادی تخیلی را در صحنه به نمایش می گذارد، رویدادهای دردناک و هولناک در بازنمائی نمایشی در مقایسه با رویدادی که اگر واقعی می بود تأثیر متفاوتی روی تماشاگران بر جا می گذارد. نزد تماشاگران در فاصله از رویداد واقعی و در جهان بازنمائی و نمایش هیجانات حسی ترس و ترحم هم سان آنچه در زندگی روزمره تجربه می کنند پالایش می یابد. اگر چنین احساساتی نزد تماشاگران پالایش می یابد به این علت است که بجای تجربهٔ عینی و ابراز چنین احساساتی [در صورتی که رویداد واقعی می بود]، ساز و کار نمایشی برای آنان درک و شناختی خاص از رویداد را ممکن می کند که در زندگی روزمره و تجربهٔ رویداد عینی قابل حصول نیست. منطق داستان نمایشی رویداد خاص و اتفاقی درد و رنجهای انسانها را که در وضعیت عادی و واقعی موجب انفعال آنان می شود، این بار در اشکال ساده، منسجم و منظم در آینهٔ تخیلی رویداد تراژیک ادراک پذیر می شود.

Jean Pierre Vernant, Mythe et tragédie chez les Grécs, tom II, Paris, La découverte, 2004, p. 88-89

درمان می کند، و به فرد اجازه می دهد با هیجانات حسی جراحت بار مقابله کرده و خود را از اثرات زیانبار آن رها کند. از دیدگاه انرژتیک نیز چنین منطقی چندان دور از تعریفی که فروید از پالایش (کاتارسی) در تأملاتش دربارهٔ هیستری مطرح کرده است، یعنی تخلیهٔ عواطف که در اثر هیپنوز ممکن می گردد و فرد را از افسردگیهای ناخودآگاه آزاد می کند[۱۸۰].

از تراژدی یونانی تا شیوهٔ درمان هیستریکها، از فن شعر [ارسطوئی] تا روانکاوی، موضوع پالایش زمینهٔ وسیعی برای طرح پرسش و بررسی به وجود آورده است. فراسوی تعبیر هرمنوتیک از چند قطعهٔ کوتاه بر جا مانده از ارسطو که در جایگاه یگانه مفاهیم کلیدی در زمینهٔ انسان شناسی کارکرد دارد، پالایش می تواند چشم انداز و کمک خوبی برای درک رابطهٔ کنونی ما با تصاویر، و درک تمایلات و هیجانات و احساسات ما در تماشای تصاویر و سینمای نوع وحشتناک باشد. به سخن دیگر مفهوم پالایش می تواند به ما توضیح دهد که چرا ما با دیدن سینما و یا تصاویر وحشتناک لذت [زیبائی شناختی] می بریم.

در کتاب « خشونت تصاویر » اولیویه مونگن در تحلیل تصاویری که خشونت را در جهان معاصر بازنمائی می کند از مفهوم پالایش فاصله می گیرد. او می گوید :

« [تصاویر معاصر در بازنمائی خشونت] به ندرت ترس و ترحم (نسبت به قربانی) را به لذت [زیبائی شناختی] تبدیل می کند، زیرا احساس ترس و وحشت نامشخصی را تحریک می کند و فاصلهٔ ضروری برای پالایش را به وجود نمی آورد. و به همین علت : خشونت تصاویر معاصر غالباً از راه ها و شگردهایی استفاده می کند که از سنت داستان سرائی خارج می شود و تنها به عرضهٔ نمایش اشیائی نازل بسنده می کند. فقدان حساسیت در دوران معاصر، به باور من، که از تغییر شکل خود خشونت تاریخی جدائی ناپذیر است، در شکست مضاعف پالایش دخالت دارد : شکست نگاهی مخدوش در مقابل خشونتی پراکنده و به هم ریخته، شکست شکلی از خشونت در داستانی که تقلیل یافته و ساده پردازی شده است»[۱۸۱].

اگر تحلیل اولیویه مونگن صحیح باشد و تعریفی که از پالایش مطرح می کند با پیامدهای آن تطبیق داشته باشد، ضرورتاً باید دربارهٔ دلایل از بین رفتن پدیدهٔ پالایش که او به آن اشاره دارد از خودمان بپرسیم. البته، بازنمائی خشونت از این پس غالباً در چار چوب ساخت و ساز نمایشی که قادر به والایش باشد انجام نمی گیرد : خشونت کور در جامعهٔ ما به تفریحات معاصر سرایت کرده و ادامه می یابد. ولی بنظر می رسد که همراه با این خشونت

[180] Etienne Souriau, « Catharsis » Vocabulaire d'esthétique, Paris, Puf, p. 327-328
[181] Olivier Mongin, La Violence des images, op. cit., p. 148.

کور، خواست دیگری با تمایلات تخریبگر و تراژیک با داستانی منفی یعنی تخیلات پایان جهانی و فروپاشی جهان به منسهٔ ظهور رسیده است.

اگر خشونت زامبی «پراکنده» و «مبهم» است، با وجود این با روایت داستان پایان جهان به شیوهٔ خاصی موجب پالایش می شود. در واقع، اگر پالایش را از دیدگاه های اخیر روانکاوی پی گیری کنیم، می بینیم که رویاروئی با تخیل بی آنکه پیامد واقعی داشته باشد ممکن می شود، و به همین علت خیلی به مفهوم والاگرائی یا والایش نزدیک می شود. اگر چنین تخیلی موجب تسکین فرد می شود و او را در مورد عادی بودن آرزومندیهایش مطمئن می سازد، فیلمهای زامبی را باید به درستی در عملکرد پالایشی شان (کاتارتیک) بازشناسی کنیم.

به همین علت والایش (والاگرائی)، پالایش و رانش مرگ برای ما از این پس نسبت به یکدیگر مفاهیم بیگانه ای نیستند، بلکه در تفریحات معاصر (سینما) در هماَهنگی عمل می کنند. در تخیلاتی که کارکرد پالایشی دارند، پایان بشریت ما را جذب و شیفتهٔ خود می کند و رویدادی زیبائی شناختی بنظر می رسد، زیرا حاکی از انتقام نمادینهٔ ما از نظم جهانی بوده و به شیوهٔ خاصی رانش مرگ را تشویق می کند.

تماشای این فیلمها ما را سرگرم می کند، زیرا فروپاشی تمدن را بدست دشمنانی مضحک و پوچ [مانند زامبی ها] به نمایش می گذارد. در رویاروئی با ابهامات جهان، در رویاروئی با فقدان اطمینان از آینده و در رویاروئی با احساس گناه وقتی به سرنوشت جهان می اندیشیم، سینمای زامبی ما را سرگرم می کند و به ما اطمینان می بخشد. طی دو ساعت تماشاگر نمایش پایان جهان را با خیال راحت تماشا می کند، و با دیدن نابودی جهان تسکین می یابد.

***

# گسترش موضوع

از گشت و گذار در جنگلهای دوران معاصر خودمان اندکی  تبدار با روحی آشفته باز می گردیم. گوشه های تاریک را دیدیم، جائی که انسان نه در مورد هستی و زندگی اش بلکه در مورد مفهوم آن، پیامد حرکاتش در زندگی و ضرورت اندیشیدن تردیدی بخود راه نمی دهد. ما با جشن شگفت انگیزی روبرو می شویم، که سرشار از شادی و در عین حال اندوه بار است : شاد از روح افسار گسیخته، و اندوهگین از آینده ای نامعلوم. جنگلی نامتعارف و سرگرم کننده ما را به ژرفای وجودمان هدایت می کند، در ژرفای ابهام آمیزترین احساساتمان، جائی که احساس گناه با احساس محرومیت و سپس آرزوی فروپاشی هماَهنگ می شود.

بی گمان، زامبی راهنمای منحصر بفردی ست. تماشا و پی گیری رد پای او با گامهای کند و کرختی که به روی زمین می کشد، تلوتلو خوردنها و مکث های تردید آمیزش، در نتیجه زامبی در دوران معاصر تصویر چند معنائی

خاص و پیچیده ای در اختیار ما می گذارد. و ما می توانیم در آینهٔ چشمهای زامبی جهانی تاریک و تقریباً فروپاشیده را ببینیم.

به همین علت، زامبی را می توانیم نه به مثابه نشانی از «مُد» بلکه دورانی خاص تلقی کنیم. در این صورت حضور او در سینمای محلهٔ ما مفهوم دیگری را بخود جذب می کند. زامبی در جایگاه تفریح [و وقت آزاد] از این پس [و با چنین نگرشی] به عارضه تبدیل می شود.

***

برای ما گردش سینمائی یا بازی ویدئو بیشتر جزء تفریحات سالم به حساب می آید.

برای تحمل شرایط انسانی، ما به کمک تخیل نیازمندیم[۱۸۲]. ما به این لحظه هائی که ما را در فاصله از واقعیت روزمره قرار می دهد نیازمندیم تا بهتر بتوانیم جای خودمان را در جهان واقعیتها پیدا کنیم. تخیل [خیال پردازی] تنفسی را ماند که به گونه ای دیگر ضرب آهنگ جهان واقع را تنظیم می کند.

تخیل، در عین حال می تواند برای تمایلات کنجکاوانه نزد افراد به مثابه اهرمی برای درک و تعبیر و یا شیوهٔ نگرش به جهان پیرامون فرصت مناسبی فراهم آورد. و ما به آن نیازمندیم. دوران ما، گرچه خیلی نزدیک به ماست و بر هر یک از حرکات، رفتار و اندیشه های ما سایه انداخته ولی درک آن به سادگی امکان پذیر نیست و از چنگ ما می گریزد. ژرژ بلاندیه در بررسی همین موضوع آن را در حد یکی از مشکلات مدرنیته ارزیابی می کند و می گوید :

« مدرنیته نگران کننده و در عین حال جذاب است. اگر در ظواهر آن عبور نکنیم درک پذیر نیست. زمان حال همیشه آن چیزی ست که به سختی به چشم دیده می شود. بحرانی که به مدرنیته نسبت می دهند، پیش از همه یک بحران تعبیر، سیستم تئوریک («نوشته های بزرگ» نامیده اند) باطل و مردود شده اند، شیوهٔ بیانی مدرنیته انباشته از ناآگاهی یا فقدان قابلیت تشخیص است. پیش روی در ناشناخته ها باید روشن شود، و این امر نیز با به عاریت گرفتن از رشته هائی که می توانند در آن مداخله داشته باشند شروع می شود»[۱۸۳]

او در عین حال به سهم خودش راه های متنوعی را برای درک دوران معاصر ما پیشنهاد می کند. اگر پیشنهاد او برای ایجاد فاصله با جهان معاصر به انسان شناسی یعنی مشاهدهٔ جهان معاصر در آینهٔ تجربهٔ فرهنگ خارجی محدود می شود، راه های ممکن دیگری نیز وجود دارد که تخیل یکی از آنهاست.

[182] Voir aussi Maxime Coulombe, Le Monde sans fin des jeux vidéo, p. 129-139
[183] Georges Bala,dier, Le Dérour.Pouvoir et modernité, Paris, Fayard, 1985, p. 15

با وجود این، بلاندیه دربارهٔ تخیل رهائی بخش می نویسد که تخیل نزد فرد آدمی «جویندهٔ آینده در اشکال تخیلی ست [...] و در این جهان تخیلی اشکال موجود را به کار می بندد، به ویژه اشکالی که از قدرت فنی و قدرتهای نوین منشأ می گیرند، او می خواهد گسترش و تأثیرات چنین ساز و کاری را نشان دهد که به آینده موکول می باشد.»[۱۸۴]

باید این راه را پی گیری کنیم و نشان دهیم که تخیل در حالت کلی، و تصویر در حالت خاصی که به آن تعلق دارد قادر به چنین چرخشی در تحلیل است.

***

اگر واقعیت یک دادهٔ از پیش آماده نیست و اگر ضرورت آن است که به قامت تعبیر درآید، در این صورت، تخیل [خیال پردازی] می تواند کمک بزرگی برای ما باشد. و چنین امری دو دلیل عمده دارد که هماهنگام تکمیل کننده و متناقض است.

نخست اینکه، همانگونه که در بخش اول این کتاب دیدیم، هر شیئی اثر انگشت دستی را که آن را ساخته بر خود دارد و دربارهٔ صاحب اثر انگشت در اشکال استعاری به ما گزارش می دهد. به همان گونه ای که می توانیم با نگاه به تابلوهای نقاشی به خصوصیات روانی نقاش پی ببریم، با بررسی و تحلیل و تعبیر تخیلات یک فرهنگ یا یک جامعه نیز می توانیم دربارهٔ خصوصیات آن به نتایجی چند دست یابیم.

شیء تخیلی، تخیل پردازی به دلیل بسیار روشنتری و به دلیل سرشت استعاری خود می تواند در درک مسائل دوران ما ابزار فکری مناسبی باشد، زیرا در فاصله با آن واقع شده است. زامبی به روشنی این دوران را بازنمائی می کند : اگر زامبی براستی فرزند فرهنگ [معاصر] ماست، در عین حال تصویر بارز [ولی] در فاصله از آن واقع شده و به همین علت سرگرم کننده است. در حالی که در فاصله از زندگی روزمره واقع شده، به تخیلات و حتا جامعهٔ ما شوک وارد می کند، و برای ما چرخش خاصی را در نگاه به جهان پیرامون فراهم می سازد تا بهتر آن را درک کنیم.

***

روی پردهٔ سینما، کشتی کوچکی را می بینیم که آخرین بازماندگان را حمل می کند و لحظه ای بعد در افق ناپدید می شود. غروب خورشید رنگ امیدی را در کل داستان تداعی می کند و «ژنریک» فیلم منعکس می شود.

[184] Ibid., p. 15-16

ژولی همچنان روی صندلی و دستش در انتهای پاکت ذرت بو داده [پاپکورن] به دنبال آخرین دانه ها می گردد ولی حرکت نمی کند. اریک، دوست پسرش گوئی می خواست بلند شود، ولی ژولی به او اشاره می کند که صبر کند. او می دانست که چنین پایانی برای فیلم خیلی امیدوار کننده و پذیرش آن به سختی امکان است. بخصوص در آخرین لحظه در پایاان فیلم با شنیدن صدای فریاد زامبی این موضوع دربارۀ نحوۀ به پایان رسیدن داستان به شکل بارزتری برایش مطرح شده بود. سرانجام ژولی با لبخندی بر لبانش بلند می شود، وقتی از سالن خارج می شود در پی زباله دانی می گردد تا پاکت پاپکورن را در آن بیاندازد، به اریک نگاه می کند و از او می پرسد « به نظر تو چرا زامبی ها همیشه برنده می شوند؟»

اریک می گوید : «به دلیل قابلیت آنها در انتقال بیماری شان و به همین علت از بین بردن آنها مشکل است، و همیشه برنده می شوند.»

ژولی یک سنگ ریزه در کف خیابان می بیند، با نوک کفش با ضربه ای آن را به دورتر پرتاب می کند : «من، فکر می کنم که اشتباه از سوی آدمهاست، نمی توانند سازماندهی کنند، موضوع ناامید کننده این است که نمی توانند با هم متحد شوند و گروه منسجم تشکیل دهند...یک کمی همکاری به هیچکس خسارتی وارد نمی کند، نه ؟ باید بپرسیم چه کسانی احمق تر ند، ما یا زامبی ها ؟

اریک با شگفتی : « چی ؟ ولی اگر آدمها پیروز شوند فیلم خوبی از آب در نخواهد آمد و جذبۀ کمتری خواهد داشت.»

ژولی : « شاید نه... ولی می تواند برای ما درس عبرت باشد...»