هیولای هستی

سرشناسه: صادقی‌پور، محمدصادق، ۱۳۵۸ ـ
عنوان و نام پدیدآور: هیولای هستی: سفری با هایدگر در راه سینمای ترس آگاهانه/ محمدصادق صادقی‌پور.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری: ۳۸۳ ص.: جدول.
شابک: ۵ـ۲۵۹ـ۲۷۸ـ۶۰۰ـ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.
موضوع: هایدگر، مارتین، ۱۸۸۹ ــ ۱۹۷۶م. ــ دیدگاه درباره ترس
موضوع: Heidegger, Martin -- Views on fear
موضوع: سینمای وحشت ــ تاریخ و نقد
موضوع: Horror films -- History and criticism
موضوع: ترس
موضوع: Fear
موضوع: رعب و وحشت
موضوع: Terror
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۲ص ۳و/ PN۱۹۹۵/۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۶۱۶۴
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۵۲۴۹۷۹

هیولای هستی

سفری با هایدگر
در راه سینمای ترس‌آگاهانه

محمدصادق صادقی‌پور

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
* * *
محمدصادق صادقی‌پور
هیولای هستی
سفری با هایدگر در راه سینمای ترس‌آگاهانه
چاپ اول
۱۱۰۰ نسخه
۱۳۹۶
چاپ شمشاد
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۵ ـ ۲۵۹ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 600 - 278 - 259 - 5
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
۲۷۰۰۰ تومان

آن که با هیولاها دست و پنجه نرم می‌کند باید بپاید که خود در این میانه هیولا نشود. اگر دیری در مغاکی چشم بدوزی، آن مغاک نیز در تو چشم می‌دوزد.

فریدریش نیچه، فراسوی نیک و بد، گزین‌گویه‌ها، بند ۱۴۶

من خودم را زیر سنگینی نگاه خیرهٔ کسی احساس می‌کنم که چشمانش را نمی‌بینم یا حتی آن را تشخیص هم نمی‌دهم. ناگزیر چیزی به نزد من دلالت بر آن دارد که ممکن است دیگرانی هم آن‌جا باشند. این پنجره، اگر هوا اندکی تاریک شود و اگر من دلایلی داشته باشم که فکر کنم کسی پشت آن است، بی‌درنگ یک نگاه خیره است.

ژاک لاکان، سمینار اول

فهرست

مقدمه ۱۱

۱. تولد ترس ۱۹
مفهوم ترس ۱۹
ترس در یونان باستان ۲۰
حوزهٔ معنایی ترس در تفکر و هنر پیشاسقراطیان ۲۵
حوزهٔ معنایی ترس در دوران معاصر ۳۰
تبارشناسی واژگان ۳۳
امر والا در ساحت ترس ۳۶
حوزهٔ معنایی ترس در دو پیشاهایدگریِ تأثیرگذار؛ هگل و نیچه ۴۳
درآمدی بر حوزهٔ معنایی ترس در اندیشهٔ هایدگر ۴۷
امر آپوفانتیک و امر هرمنوتیک در تفکر هایدگر ۵۰

۲. موقِف ترس‌آگاهی ۵۳
درآمدی بر مضامین تفکر هایدگر ۵۳
ترس و ترس‌آگاهی در تفکر هایدگر ۶۴
امر غریب-آشنا؛ عنصر مقوّم ترس‌آگاهی در آرای هایدگر و فروید ۶۶

مضمون اصالت در تفکر هایدگر ۷۳
امر اصیل ترس‌آگاهی ۸۶
پدیدارِ حال و هوا و حوزهٔ معنایی ترس ۹۱
سلوک ترس‌آگاهی ۹۳
مسیر طی‌شده تاکنون ۹۶
۳. سینما و عصر تصویر جهان ۹۹
هنر سینما: سرآغاز ۹۹
تحول بیان در سینما ۱۰۱
سینمای آغازین دورهٔ اول؛ سال‌های ۱۸۹۵ـ۱۹۰۳ ..... ۱۰۳
سینمای آغازین دورهٔ دوم؛ سال‌های ۱۹۰۳ـ۱۹۰۷ ..... ۱۰۴
سینمای دورهٔ انتقال؛ سال‌های ۱۹۰۷ـ۱۹۱۷ ..... ۱۰۶
سینمای هنری اول؛ سال‌های ۱۹۱۰ـ۱۹۳۰ ..... ۱۱۰
ذهنیت‌گرایی دههٔ ۱۹۲۰؛ ظهور تامّ انسان در سینما ۱۱۳
جنبش امپرسیونیستی فرانسه ۱۱۳
سینمای هالیوود ۱۹۲۰ـ۱۹۶۰ ..... ۱۱۶
صدا در سینما و تأثیر آن در تحول بیان سینمایی ۱۱۹
سینمای مستقل آمریکا از سال ۱۹۷۰ تا امروز ۱۲۲
رنسانس هالیوود ۱۹۶۰ـ۱۹۸۰ ..... ۱۲۳
سینمای پس از رنسانس هالیوود تا دههٔ ۱۹۹۰ ..... ۱۲۴
سینمای امروز؛ ۱۹۹۰ تاکنون ۱۲۶
مؤلف در سینمای امروز ۱۳۰
سینمای هنری معاصر ۱۳۳
۴. پدیدارشناسی هرمنوتیک و تفسیر فیلم ۱۳۹
سینما و هرمنوتیک هایدگر ۱۳۹
تفسیر ۱۴۵
تفسیر فیلم ۱۴۹

هرمنوتیک ۱۵۳
پدیدارشناسی هرمنوتیک ۱۶۰
۵. سینما و فلسفه ۱۷۱
سینما و پایان فلسفه ۱۷۱
تأملی فلسفی در تاریخ نظریهٔ فیلم ۱۷۶
فیلم و فلسفه: سرآغاز ۱۸۵
دانیل فرامپتون و نظریهٔ فیلموسوفی ۱۸۸
پرسش از هنر در اندیشهٔ هایدگر ۱۹۷
فیلم به‌مثابهٔ کار هنری ۲۰۶
۶. سینمای وحشت ۲۴۳
گوتیک: سرآغاز ۲۴۳
آشنایی با جهان گوتیک و مضامین اساسی آن ۲۴۶
تقابل فلسفهٔ قرن هجدهم با فرهنگ گوتیک ۲۴۹
سه سرنمون اساسی ادبیات گوتیک؛ بنیاد سینمای وحشت ۲۵۶
سینمای وحشت: سرآغاز ۲۵۷
ژرژ ملی‌یس و فیلم‌های حقه‌محور او ۲۵۸
تئاتر گران گینول ۲۵۹
سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در دههٔ ۱۹۲۰ ۲۵۹
سینمای وحشت در دهه‌های ۱۹۳۰ــ۱۹۵۰ ۲۶۳
سینمای وحشت در دههٔ ۱۹۶۰ ۲۶۶
سینمای وحشت در دههٔ ۱۹۷۰ ۲۷۰
سینمای وحشت در دههٔ ۱۹۸۰ ۲۷۵
گرایش‌های معاصر در سینمای وحشت؛ از اواسط دههٔ ۱۹۹۰ تاکنون ۲۸۳
۷. فلسفهٔ سینمای وحشت؛ تجلی شرّ در ساحت اثر سینمایی ۲۸۹
شرّ و هیولا به‌مثابهٔ عناصر اساسی مقوّم سینمای وحشت ۲۸۹

هیولا به‌مثابهٔ تجسم شرّ در سینمای وحشت ۲۹۱
نظریهٔ نوئل کارول ۲۹۱
نظریهٔ سینتیا فریلند ۲۹۳
نظریهٔ جورج اوچوا ۲۹۴
ایضاح کژصورتی و ویرانگری در نظریهٔ جورج اوچوا ۲۹۵
دغدغهٔ هستی در نظریهٔ جورج اوچوا ۲۹۸
غایت سینمای وحشت در نظریهٔ اوچوا ۳۰۲
نقد نظریه‌های کارول، فریلند و اوچوا ۳۰۵
نظریهٔ نهایی ۳۰۷
۸. از ژانر ترس تا ژانر ترس‌آگاهی؛ از قلب سینمای وحشت به سوی سینمای ترس‌آگاهانه ۳۰۹
ژانر ترس ۳۰۹
تحلیل فیلم چشم‌چران ۳۱۱
ژانر رعشت ۳۱۵
تحلیل فیلم سکوت بره‌ها ۳۱۶
ژانر دهشت ۳۲۱
تحلیل فیلم شب مردگان زنده ۳۲۲
ژانر وحشت ۳۳۰
تحلیل فیلم بیگانه ۳۳۱
ژانر ترس‌آگاهی ۳۳۷
تحلیل فیلم خط باریک سرخ ۳۳۸
تحلیل فیلم درخشش ۳۴۱
سخن پایانی ۳۴۹
کتابنامه ۳۵۹
واژه‌نامهٔ فارسی‌ـآلمانی‌ـانگلیسی ۳۶۷
نمایه ۳۷۳

مقدمه

قدمت حضور ترس[1] در زندگی انسان را می‌توان همپای خلقت او دانست و این همراهی در تمامی مقاطع مهم زندگی بشر وجود داشته و بر نظر و عمل او سایه افکنده است. به همین سیاق، حوزهٔ معنایی ترس که دربردارندهٔ مفاهیمی چون خود ترس، رعشت یا هراس،[2] دهشت،[3] وحشت[4] و از همه مهم‌تر ترس‌آگاهی (خوف، اضطراب، نگرانی)[5] است از دیرباز در آثار اندیشه‌ورزان و هنرمندان حضوری قاهر دارد. هدف کتاب حاضر ارائهٔ تبیینی مبتنی بر فلسفهٔ اگزیستانس[6] از این حوزهٔ معنایی به‌ویژه مفهوم بنیادین «ترس‌آگاهی» است که به وجود انسان قوام و نیز معنا می‌بخشد، و در ادامه رسیدن به تعریفی مبتنی بر تفکر مارتین هایدگر[7] از آن با استفاده از کار هنری سینما و اثبات این مطلب است که ترس‌آگاهی به‌مثابهٔ بنیادی‌ترین یافتگی یا یافتِ‌حال[8] (یا به عبارت ساده‌تر، حال و هوا یا حالِ) دازاین[9] در مرتبت غایی سیری تحولی قرار دارد که از پدیدار

---

1. Furcht/fear 2. Erschrecken/alarm 3. Entsetzen/terror

4. Grauen/horror

۵. Angst/anxiety: ترجمهٔ این واژه در سخن سید احمد فردید و متعاقباً سیاوش جمادی «ترس‌آگاهی» است که در کنار واژهٔ خوف به نظر مناسب‌ترین معادل می‌رسد، چنان‌که در ادامه و در این کتاب نیز صحت آن بیشتر اثبات می‌شود. مترجمانی مانند عبدالکریم رشیدیان نیز معادل اضطراب یا نگرانی را مد نظر دارند که به گمان من برابرنهادی مناسب در سخن روان‌شناسانه است و بُعد اگزیستانس اصل واژه در آن لحاظ نشده است.

6. Existenz/existence 7. Martin Heidegger

8. Befindlichkeit/attunement/state-of-mind 9. dasein

ترس آغاز شده و به رعشت، سپس دهشت و متعاقباً وحشت، همگی به عنوان پاربُن‌های مقوّم پدیدار ترس، رسیده و سرانجام، دازاین در پلهٔ آخر این سلوک با حال ترس‌آگاهی رویاروی می‌شود و این تبدّل پدیدارهای حوزهٔ معنایی ترس را می‌توان به‌مثابهٔ رویداد حقیقت در کار هنری فیلم، به‌ویژه برخی از فیلم‌های برجستهٔ سینمایی در سینمای وحشت، متجلّی دانست. رسیدن به بازتعریف ترس‌آگاهی بر اساس اندیشهٔ هایدگر در ساحت سینما و حرکت به سوی نظریهٔ فیلم جدیدی مبتنی بر تفکر او، شاید رسالت غایی این نوشتار باشد، اما برای آغاز کار ضروری است فهمی کلی را که از این حوزهٔ معنایی تاکنون ارائه شده است به عنوان نقطهٔ عزیمت خود قرار دهیم تا در نهایت امر به مدد آرای هایدگر و با بهره‌گرفتن از آثار سینمایی به بازتعریف مورد نظر از آن برسیم.

در پارهٔ اول کتاب با عنوان «تولد ترس» به تبارشناسی تاریخی مفهوم ترس از یونان باستان تاکنون و سپس تبیین کلیات موضوع و تعریف مفاهیم اصلی و بنیادینی پرداخته‌ام که شامل حوزهٔ معنایی ترس در سیری تاریخی است که از متفکران و هنرمندان یونان باستان آغاز شده و تا اندیشه‌ورزانی مانند هگل[1] و نیچه[2] ادامه می‌یابد و در آخر به هایدگر ختم می‌شود که تعریفی نو از این حوزه بر مبنای پدیدارشناسی هرمنوتیک در کتاب هستی و زمان[3] ارائه می‌دهد و با تعریف امر آپوفانتیک[4] و امر هرمنوتیک[5] در تفکر هایدگر به‌منزلهٔ نقطهٔ شروع، سینما هنری هرمنوتیکی در نظر گرفته می‌شود که قابلیت تجلّی رویداد حقیقت را به‌مثابهٔ کاری هنری، به‌ویژه در برخی از آثار برجستهٔ سینمایی فراهم می‌آورد و در ادامه با معرفی سینمای وحشت، که ریشه در ادبیات گوتیک[6] دارد، فیلم‌های تأثیرگذار این گونهٔ سینمایی را محملی برای ارائهٔ جَلَوات مختلف پدیدار ترس در نظر می‌گیرم و در کنار این موضوع، تجلی حالِ بنیادین ترس‌آگاهی را موقِف نهایی و به نوعی غایت سینمای وحشت معرفی می‌کنم. به این ترتیب مهم‌ترین دغدغه‌های این اثر عبارت‌اند از:

---

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel 2. Friedrich Nietzsche
3. *Sein und Zeit/ Being and Time* 4. Apophantisch/ Apophantic
5. Hermeneutik/ Hermeneutic 6. gothic

ــ تلاش برای فهم سیری سلوک‌وار، تدریجی و تبدلی از استحاله در حوزهٔ معنایی ترس و سرانجام رسیدن به موقِف بنیادین ترس‌آگاهی به‌منزلهٔ غایت این سلوک؛

ــ فراهم آمدن امکان فهمی هستی‌شناختی در هنگام تماشای فیلم به‌وسیلهٔ تماشاگر که آن را می‌توان به‌مثابهٔ رویارویی دازاین با جهان و تلاش او برای تفسیر این جهان در نظر گرفت.

و در پایان کتاب امیدوارم خواننده قادر باشد به این پرسش‌های اساسی پاسخ دهد که:

ــ دازاین چگونه می‌تواند در مقام تفسیرگر کار هنری، که در این‌جا فیلم است، در «رویداد حقیقت» در سینما و انکشاف این حقیقت مشارکت کند؟ و این‌که در این طی طریق چگونه تماشاگر، در مقام دازاین، با هستی خویش رویاروی می‌شود و به پرسش از آن می‌پردازد؟ و در آخر نیز این پرسش اساسی که چگونه «رویداد حقیقت» منکشف گشته در جهان اثر سینمایی یکی از جلوه‌های گوناگون پدیدار ترس، و از آن میان به‌ویژه ترس‌آگاهی، باشد؟

پارهٔ دوم کتاب با عنوان «موقِف ترس‌آگاهی» با درآمدی بر مهم‌ترین مضامین تفکر هایدگر یعنی دازاین و ساختار اگزیستانسیال او در جهان آغاز می‌شود و در ادامه به تشریح مضمون اساسی ترس‌آگاهی به‌مثابهٔ یافتگی (یافتِ‌حال یا همان حال و هوای) بنیادین دازاین می‌پردازد و پس از تشریح امر غریب ـ آشنا[1] (یا امر نامأنوس) به‌مثابهٔ عنصر مقوّم این یافتِ‌حال و تعریف درونمایهٔ مهم «اصالت» در اندیشهٔ هایدگر نشان می‌دهد که چگونه امر اصیل ترس‌آگاهی در سیری تبدلی و سلوک‌وار از پدیدار ترس در ساده‌ترین شکل خود به مراتب بعدی آن یعنی رعشت، دهشت و وحشت تحول می‌یابد و سرانجام به صورت حالِ ترس‌آگاهی بر دازاین آشکار می‌شود. در این پاره از کتاب تلاش کرده‌ام اثبات کنم که دازاین چگونه در این سیرِ سلوک‌وار از مواجهه با امر آشنای ترسناک به رویارویی با امر ناآشنای وحشتناک و سرانجام قرارگرفتن در ساحت امر نامتعین

1. Das unheimliche/ Uncanny

ترس‌آگاهی می‌رسد. پس از اثبات این فرض که متناظر است با آرای متعلق به دورهٔ اول هایدگر و کتاب هستی و زمان، به طرح مضامین اساسی رسالهٔ مهم سرآغاز کار هنری،[1] به منزلهٔ اثر شاخص دورهٔ دوم تفکر هایدگر، پرداخته می‌شود و به‌ویژه تلاش می‌شود نشان داده شود که چگونه «رویداد حقیقت» در پیکار بی‌پایان میان جهان و زمین رخ می‌دهد و در برافراشتن یک عالم (جهان) و فراز آوردن زمین، این کار هنری است که پیکاربرانگیز این پیکار است و به این ترتیب با پیوند دادن میان مضامین دورهٔ اول و دورهٔ دوم تفکر هایدگر، همراه با خوانندهٔ اثر، در مقام تفسیرگر اصلی، آمادهٔ ورود به ساحت تجربهٔ سینمایی و رویداد حقیقت منکشف‌شده در آن می‌گردیم.

در پارهٔ سوم کتاب با عنوان «سینما و عصر تصویر جهان»، به منظور آغاز بحث در زمینهٔ سینما به سرچشمه‌های شکل‌گیری این هنر ـ صنعت مدرن و فرزند زمانهٔ قرن بیستم پرداخته و تلاش کرده‌ام از منظری تاریخی سیر تحول بیان سینمایی را واکاوی کنم و مهیای ورود به ساحت فلسفه‌پردازی در عرصهٔ فیلم شوم و مقدمات لازم را برای طرح فیلم به‌مثابهٔ یک جهان برای دازاینی که در این‌جا تماشاگر و در عین حال تفسیرگر اثر هنری است آماده سازم.

در پارهٔ چهارم کتاب با عنوان «پدیدارشناسی هرمنوتیک و تفسیر فیلم»، در کنار طرح درآمدی در باب امکان‌مندی سینما در مقام هرمنوتیک هایدگری به مضامین مهم «تفسیر» و «هرمنوتیک» در اندیشهٔ هایدگر پرداخته‌ام و سپس «پدیدارشناسی هرمنوتیک» به‌مثابهٔ روش‌شناسی هایدگر و نحوهٔ استفاده از آن در تفسیر فیلم توضیح داده می‌شود و تلاشم بر این است که نشان دهم اگر بخواهیم از منظر هایدگر به مقولهٔ تفسیر فیلم بنگریم، می‌توانیم آن را اثری هنری در نظر بگیریم که محل تجلّی «رویداد حقیقت» است که البته با فعالیت تفسیرگری تماشاگر، در نقش دازاین، در رویارویی با جهان فیلم حاصل می‌آید.

در پارهٔ پنجم کتاب، با عنوان «سینما و فلسفه»، با نگاهی به ایدهٔ هایدگر در باب «پایان فلسفه و وظیفهٔ تفکر» تلاش می‌شود به فیلم به‌مثابهٔ نوعی اندیشه

---

1. *Der Ursprung des Kunstwerkes/ The Origin of the Work of Art*

برای زمانهٔ معاصر نگاه شود و ضمن تأملی فلسفی در تاریخ نظریهٔ فیلم، به نسبت میان فیلم و فلسفه اندیشیده می‌شود و پس از بررسی آرای ژیل دلوز در دو کتاب مهم سینما ۱ و سینما ۲ و همچنین دانیل فرامپتون و نظریهٔ فیلموسوفی‌اش به‌مثابهٔ دو نظریه‌پرداز که فیلم را پیش از هرچیز ابزاری برای تفکر می‌دانند و زمینه را برای ورود به عرصهٔ نظریهٔ فیلم ذیل اندیشهٔ هایدگر فراهم می‌آورند، به پرسش از هنر در جهان تفکر هایدگر پرداخته می‌شود و در ادامه فیلم به‌مثابهٔ کار هنری تشریح می‌شود و با بهره‌گیری از آرای ارزشمند پژوهشگر مطالعات فیلم، سینم آیدینلی،[1] تلاش می‌کنم نشان دهم که چگونه می‌توان به نظریهٔ فیلم جدیدی دست یافت که محدودیت‌های هستومندانهٔ نظریه‌های دیگر را نداشته باشد و چگونه می‌توان فیلم را کاری هنری دانست که در آن انکشافی شاعرانه به وقوع پیوسته است و حامل رویدادی هستی‌شناختی برای تماشاگر است و این‌که چگونه تماشاگر می‌تواند در مقام هستنده‌ای خودتفسیرگر در رویارویی با جهان فیلم و «رویداد حقیقتِ» منکشف گشته در آن به پرسش از هستی خود بپردازد.

در پارهٔ ششم کتاب، با عنوان «سینمای وحشت»، زمینهٔ اصلی جستار حاضر بررسی می‌شود و تلاش می‌کنم از منظری تاریخی، زمینه‌های شکل‌گیری سینمای مهم و انتقادی وحشت شامل فرهنگ و گفتمان گوتیک در قرن هجدهم میلادی به‌ویژه ساحت ادبیات داستانی آن و مضامین اساسی این گفتمان را مطرح نموده و سپس سه سرنمون اساسی ادبیات گوتیک را که بَرسازندهٔ بنیادهای سینمای وحشت‌اند، یعنی **فرانکنشتاین یا پرومتهٔ مدرن**،[2] **قضیهٔ عجیب دکتر جکیل و آقای هاید**[3] و **دراکولا**،[4] بررسی کرده‌ام و پس از معرفی زمینهٔ دیگر یعنی سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در دههٔ ۱۹۲۰ وارد ساحت خود ژانر وحشت در سینما می‌شوم و تلاش می‌کنم با ارائهٔ سیری تاریخی از تحولات بیانی و روایتی این ژانر از آغاز تا کنون، «چگونگی» این ژانر مهم و کمتر بدان پرداخته‌شده در ایران را برای خواننده آشکار سازم و او را مهیای ورود به عرصهٔ «چیستی» این ژانر در پارهٔ هفتم نمایم که در آن‌جا، پس از طی مراحل لازم در

1. Sinem Aydinli 2. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*
3. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* 4. *Dracula*

پاره‌های پنجم و ششم، با فلسفهٔ سینمای وحشت در قربی غریب نشیند. سرانجام با این تمهیدات، مهیای ورود به دو پارهٔ پایانی کتاب می‌شویم؛ یعنی فلسفهٔ سینمای وحشت در پرتو تفکر هایدگر و تقسیم‌بندی ژانرهای این سینما بر همین اساس همراه با تحلیل‌هایی نمونه‌ای از فیلم‌های برجستهٔ آن.

به این ترتیب تا این مقطع، حاصل کار، شرح و ایضاح دو فرض مهم ذیل تفکر هایدگر بوده است که نخستین آن‌ها معطوف به دورهٔ اول تفکر هایدگر و کتاب هستی و زمان است که اعلام می‌کند رسیدن به یافتگی یا همان حال و هوای بنیادین ترس‌آگاهی برای دازاین، در سیری سلوک‌وار و تدریجی از استحالهٔ حوزهٔ معنایی ترس و تبدل پاربُن‌ها یا همان دقایق مقوّم پدیدار ترس به یکدیگر حاصل می‌شود. فرض دوم نیز که متعلق است به دورهٔ دوم تفکر هایدگر و مبنای اصلی آن رسالهٔ مهم سرآغاز کار هنری است، فیلم را کاری هنری و محل تجلی «رویداد حقیقت» برای تماشاگر در مقام دازاین تفسیرگر می‌داند.

در پارهٔ هفتم کتاب با عنوان «فلسفهٔ سینمای وحشت؛ تجلی شرّ در ساحت اثر سینمایی»، پس از معرفی دو مضمون مهم «شرّ»[1] و «هیولا»[2] به‌مثابهٔ عناصر اساسی و مقوّم سینمای وحشت، به شرح سه نظریهٔ اصلی در باب غایت‌شناسی سینمای وحشت متعلق به نوئل کارول،[3] سینتیا فریلند[4] و جورج اوچوا[5] می‌پردازم و پس از نقد این نظریه‌های سینمایی با استفاده از اندیشهٔ تأملی هایدگر، از ترکیب نقاط قوت این نظریه‌ها و دو فرضی که قبلاً روشن شد به تشکیل دستگاه فلسفی جدیدی نایل می‌شوم و نظریهٔ نهایی حاصل از این دستگاه فلسفی چنین است که هیولا، به‌مثابهٔ تجسم شرّ و عنصر مقوم و محوری سینمای وحشت، در جلوه‌های متفاوتی از پدیدار ترس (شامل ترس، رعشت، دهشت، وحشت و ترس‌آگاهی) تجلی می‌یابد. سینمای وحشت با طرح عناصر اساسی تحلیل هرمنوتیکی هایدگر (یعنی دازاین، مرگ، گناه، اصالت و بی‌اصالتی، طرح‌افکنی و جهان) در نسبت با دازاین در قالب بیان سینمایی، امکان ظهور «رویداد حقیقت» در جهان فیلم را با مشارکت تماشاگر، در مقام

1. Evil 2. Monster 3.Noël Carroll 4. Cynthia A. Freeland
5. George Ochoa

دازاین تفسیرکننده و درگیر با این جهان، فراهم می‌آورد و «رویداد حقیقت» منکشف‌شده در این سینما، دقایق مختلف پدیدار ترس و به‌ویژه یافتگیِ بنیادین «ترس‌آگاهی» است که در جهانی سینمایی برساخته از پنج ژانر اساسی شامل ژانر ترس، ژانر رعشت، ژانر دهشت، ژانر وحشت و سرانجام ژانر ترس‌آگاهی از خویش پرده فرومی‌افکند.

در پارهٔ هشتم و پایانی کتاب با عنوان «از ژانر ترس تا ژانر ترس‌آگاهی؛ از قلب سینمای وحشت به سوی سینمای ترس‌آگاهانه» در یک نتیجه‌گیری تفصیلی از نظریهٔ ارائه‌شده، به بیان ویژگی‌های پنج ژانر اساسی سینمای وحشت ذیل تفکر تأملی هایدگر می‌پردازم و فیلم‌های برجسته‌ای را که سرنمون‌های این سینما محسوب می‌شوند در جستجوی حقیقت ترس‌آگاهی، درگذار از ساحت مفهوم به ساحت تجربهٔ سینمایی در پرتو تفکر هایدگر تحلیل می‌کنم.

کتاب حاضر تلاشی است برای حرکت به سوی تألیف نظریهٔ فیلم نوینی در پرتو آرای هایدگر و کوشیده‌ام تا حد امکان در راه‌های جنگلی اندیشهٔ او گام بردارم؛ چه آن‌جا که شعاع‌های نور در روشنگاه از پس شاخ و برگ درختان فضا را روشن ساخته و چه آن‌جا که صعوبت اندیشه و بیان هایدگر، مسیر را تاریک و دشوار کرده است و در این راه پدیدارشناسی هرمنوتیک راهگشا بود. در این راه تلاش کرده‌ام که به مدد تفکر تأملی هایدگر با محدودیت‌های هستومندانهٔ نظریه‌های فیلم متداول رویاروی شوم و به این حوزه نگاهی هستی‌شناختی داشته باشم.

نگارش این کتاب میسر نبود مگر با عنایت پروردگار و لطف بزرگوارانی که در مقاطع مختلف از کمک‌هایشان بهره‌مند شدم. استاد بزرگوار دانشگاه هنر تهران جناب آقای دکتر محمد شهبا، استادان ارجمند دانشگاه علامه طباطبایی در دورهٔ دکترای فلسفهٔ هنر به‌ویژه جناب آقای دکتر احمدعلی حیدری، جناب آقای دکتر علی‌اصغر مصلح، و جناب آقای دکتر علی‌اکبر احمدی افرمجانی. نیز همپای این بزرگان جناب آقای دکتر سیدمصطفی مختاباد استاد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس که همواره در تمامی عرصه‌های زندگی از راهنمایی‌های گران‌سنگ و حضور اندیشه‌ورشان بهرهٔ فراوان برده‌ام.

کتاب را تقدیم می‌کنم به روان پاک پدرم که در زندگی همواره یار و همراه من بوده است، مادر گرامی‌ام ژاله هژبران، خواهر عزیزم دکتر شیوا صادقی‌پور که در راهی که برگزیده‌ام همیشه عاشقانه مشوقم بوده‌اند، و همراه و همکار همیشگی سرکار خانم دکتر زینب بیات که از ایدهٔ اولیه تا متن نهایی در تمامی مراحل از مشورت‌های راهگشایشان یاری فراوان گرفتم.

انتشار این کتاب محقق نمی‌شد جز با لطف جناب آقای امیر حسین‌زادگان که سال‌هاست با انتشارات ققنوس حق بزرگی بر گردن فلسفه، هنر، ادبیات و دانش این آب و خاک دارد. از او سپاسگزارم و دستش را به‌گرمی می‌فشارم.

محمد صادق صادقی‌پور
تهران ــ ۲۱ مهرماه ۱۳۹۴

۱

تولد ترس

مفهوم ترس

ترس را می‌توان یکی از محوری‌ترین مفاهیم این حوزهٔ معنایی دانست که برگرفته از واژهٔ یونانی φόβος (phobos) و به معنای احساسی است منفی که از تهدیدی دریافت‌شده نشئت می‌گیرد و از دیرباز در آثار اندیشه‌ورزان حضور داشته و موضوع تأمل آن‌ها به شمار می‌رفته است. یونانیان باستان ترس را در کنار شرف و علاقه یکی از سه محرک قوی عمل انسانی می‌دانستند. ارسطو در کتاب اخلاق نیکوماخوسی[1] بخش مهمی را به بحث در باب شجاعت و ترس اختصاص می‌دهد و آن‌ها را مرز میان خیر و شرّ می‌داند. به اعتقاد او، چگونگی عملکرد فرد در برابر ترس شاخصی است از ظرفیت او برای عمل اخلاقی؛ به‌گونه‌ای که شجاعانه عمل کردن در برابر خطر بدان معناست که فرد قواعد زندگی اخلاقی را به‌درستی در خود درونی کرده است.

ماکیاولی در کتاب شهریار،[2] معتقد است که حاکم در انتخاب میان عشق و ترس باید دومی را برگزیند؛ بدان معنا که رعیت بهتر است از او هراس داشته باشد تا این‌که به او عشق بورزد.

هابز[3] در سرآغاز مدرنیته، ادعا کرد که ترس در بنیاد تمدن جای دارد و در

---

1. *Nicomachean Ethics* 2. *De Principatibus/Il Principe/The Prince*

3 Thomas Hobbes

لویاتان[1] می‌گوید: سرمنشأ جوامع بزرگ و پابرجا نه در ارادهٔ نیک انسان‌ها در قبال یکدیگر، که در ترس متقابلی است که از یکدیگر دارند. هابز معتقد است که ترس از مرگ در انسان امری طبیعی نیست که در نهاد همگان جای داشته باشد، بلکه احساسی است که هنگامی در فرد ایجاد می‌شود که او به اهمیت اخلاقی صیانت از نفس پی برده باشد. بنا بر این نظر، انسان‌ها بدون درک اخلاقیِ صیانت از نفس از مرگ خویش نمی‌هراسند یا به سبب مسائل دیگر از آن درمی‌گذرند. هابز معتقد است ترس از مرگْ انسان را به یک عامل عقلانی تبدیل می‌کند که توانایی سوژهٔ سیاسی شدن را دارد و در آخر این‌که به اعتقاد او ترس از مرگ باید از طریق یک نظام آموزش اخلاقی کارآمد به وسیلهٔ نخبگان در جامعهٔ مدنی تعلیم داده شود.

در آغاز سخن از حوزهٔ معنایی ترس که دربردارندهٔ مفهوم عام ترس و مفاهیم هراس یا رعشت، دهشت و وحشت است شایسته است که در یک بررسی از ابتدای تاریخ اندیشهٔ فلسفی، نگاهی به پشت سر بیفکنیم و سیر توجه اندیشه‌ورزان باستانی را به این حوزهٔ معنایی بَررسیم تا آشکار شود که هایدگر چگونه معطوف به اندیشه‌های کهن پیشاسقراطیان پای در راه نهاده و این حوزهٔ معنایی مهم را در آرای خود مطرح کرده است تا بدان پایه که یکی از مهم‌ترین مفاهیم تفکر هایدگری یعنی ترس‌آگاهی در این حوزه قرار می‌گیرد.

ترس در یونان باستان

در ابتدا با نگاه فرهنگ یونان باستان به مفهوم و واژهٔ ترس می‌آغازیم و سپس نگاه پیشاسقراطیان را به این مفهوم از نظر می‌گذرانیم. در یونان باستان هیچ واژهٔ مستقل و واحدی که معادل واژهٔ ترس، و دربرگیرندهٔ جامعیت این واژه باشد وجود نداشته است. بر اساس متن‌های به‌جامانده از آن دوران، راه‌های مختلفی برای صحبت در مورد احساس ترس بوده که در این خصوص می‌توان به سه واژهٔ مهم اشاره کرد:

۱. اسم δέος (deos) و فعل δείδια

1. *Leviathan*

۲. اسم φόβος (phobos) و فعل φοβέομαι

۳. اسم ἔκπλῆξις (ekplēxis) و فعل ἐκπλήσσομαι

نگاهی دقیق‌تر به معنای این سه واژه تا حد زیادی راهگشاست.

اسم δέος (deos) و فعل مشتق از آن یعنی δείδια از ریشهٔ -dw-/du به معنای «دو» است و در ریشهٔ واژهٔ لاتین dubium به معنای تردید[1] نیز دیده می‌شود. همین‌طور واژهٔ آلمانی Zweifel به معنای تردید نیز از ریشهٔ Zwei به معنای «دو» مشتق شده است. این نسبت میان واژهٔ ترس و واژهٔ تردید در واژه‌های فرانسوی douter به معنای تردید و redouter به معنای ترس نیز دیده می‌شود. (در این زمینه واژهٔ انگلیسی redoubtable به معنای مهیب و ترسناک نیز قابل توجه است.) حال می‌توان پرسید چرا دو واژهٔ ترس و تردید از ریشهٔ «دو» مشتق شده‌اند؟ دلیل آن را می‌توان این موضوع دانست که زمانی که تردید داریم و همین‌طور زمانی که می‌ترسیم احساس می‌کنیم دو راه پیش روی داریم. در سخن گفتن به زبان یونانی هومری،[2] ترسیدن یعنی احساس قرارگرفتن سر دوراهی (*Iliad* 231–230، به نقل از: Nagy 2010).

واژهٔ φόβος, φοβέομαι (phobos) برگرفته از ریشهٔ bhegh-'run' است چنان‌که در زبان روسی نیز می‌بینیم که فعل begù به معنای I run است. واژهٔ φοβέω (phebetai) φέβεται به معنای گریختن و فرار کردن[3] است در حالی که (phobeō) به معنای ترساندن و موجب گریز شدن[4] است. رابطهٔ میان (phobeō) φοβέω و (phebetai) φέβεται مشابه رابطهٔ میان (sebetai) σέβεται و (sobeō) σοβέω است. فعل یونانی (sebetai) σέβεται به معنای پرستش یک خداوندگار است و با فعل سانسکریت tyájate هم‌ریشه است. این فعل سانسکریت به لحظات مقدسی راجع است که پرندگان با نزدیک شدن به یک خداوندگار بال‌بال می‌زنند و می‌گریزند و دور می‌شوند. فاعل فعل یونانی (sobeō) σοβέω قدرت الهی قاهری است که به جانب تو هجوم می‌آورد. بازسازی معنای چنین فاعلی از تلفیق و تفسیر همزمان سه معنای این فعل بر اساس لغتنامهٔ لیدل، اسکات و جونز[5] حاصل آمده است. سه معنایی که به قرار زیرند:

---

1. doubt 2. Homeric 3. runs away 4. I cause to run away
5. Liddell' Scott' and Jones

۱. ترساندن پرندگان (چنان‌که در نمایشنامهٔ پرندگان اثر آریستوفان آمده است. (Aristophanes *Birds* 34), (οὐδενὸς σοβοῦντος)؛

۲. سریع یا با خشونت حرکت کردن؛

۳. به طریقی والا و معظم راه رفتن.

با تلفیق این سه معنای واژهٔ *σοβέω* (sobeō) با یکدیگر، توازی نزدیک آن با واژهٔ *φοβέω* (phobeō) را می‌بینیم که لفظاً به این معناست: «من موجب گریز می‌شوم.» این توازی در معنا همتای توازی میان دو واژهٔ *σέβεται* (sebetai) به معنای پرستش [یک خداوندگار] و *φέβεται* (phebetai) به معنای گریختن و فرار کردن است و معنای *σέβεται* (sebetai) که همان پرستش [یک خداوندگار] است با معنای واژهٔ هم‌ریشهٔ آن در سانسکریت یعنی واژهٔ tyájate به معنای «بال‌بال زدن و گریختن در هنگام نزدیک شدن به یک خداوندگار» مطابقت دارد.

واژهٔ *ἔκπληξις* (ekplēxis) و فعل آن یعنی *ἐκπλήσσομαι*، لفظاً به معنای هراس ناگهانی و غافلگیرانه و نیز بهت و سرگشتگی است. در ادامه نمونه‌هایی از متن منثور توسیدید، مورخ یونان باستان حدود سال ۴۶۰ ق.م، در این خصوص می‌آید:

الف) ترس [deos] متقابل و متناسب با یکدیگر تنها امر یقینی به‌مثابهٔ بنیانی برای اتحاد و دوستی میان دو ملت است (Thucydides 3.11.2، به نقل از: ibid)؛[1]

ب) و اگر کسی رشک می‌برد یا حتی ترسیده [phobeîsthai][2] است (زیرا گریزناپذیر است که قدرت‌های بزرگ این چیزها را بر سر آن‌ها می‌آورند.) (که یعنی رشک ببرند و بترسند.) (Thucydides 6.78.2، به نقل از: ibid)؛[3]

پ) زمانی که شب فرا رسید، مقدونیان و جماعت بربر ناگهان هراس‌زده [phobeîsthai][4] شدند، که اغلب برای ارتش‌های بزرگ اتفاق می‌افتد که

---

۱. سخنان مردم موتیلنه (Mytilene) در المپیا برای اسپارتی‌ها.

2. afraid

۳. سخنرانی هرموکراتس (Hermocrates) برای مردم کامارینا (Camarina) که به آن‌ها هشدار می‌دهد آتن نیز به آنان حمله خواهد کرد اگر سیراکیوز (Syracuse) را تصرف کنند.

4. frightened

وحشت‌زده [ekplēgnusthai][1] شـوند و فکـر کـردند بـه ایـن‌که ارتشـی بسـیار پرشمارتر در حال پیشروی است و عن‌قریب است که به آنان حمله کنند و به طور ناگهانی دچار هزیمت شدند و به سوی خانه گـریختند (فـرار هـم‌پیمانان ایلیریایی[2] موجب وحشت[3] مقدونیان متحد با براسیداس[4] شد.) (Thucydides 4.125.1, به نقل از: ibid)؛

به این ترتیب، در این‌جا ادراک واژهٔ ekplēxis در معنای وحشت را شاهدیم. در ادامه به دو نمونهٔ دیگر از متون توسیدید برای تدقیق بیشتر اشاره می‌شود:

ت) وحشتی [ekplēxis] به بزرگی هر آنـچه در خـلال جـنگ رخ داده بـود. (وحشت آتـنی‌ها از بـه مـخاطره افـتادن امـنیت پـیرایـوس،[5] زمـانی کـه عـلایم اخـطار آتش را دیـدند کـه در جـزیرهٔ سـالامیس[6] روشـن شـده بـود. Thucydides 2.96.1، به نقل از: ibid)؛

ث) وحشت لحظهٔ کنونی به سترگی تمامی موارد دیگر (وحشت در جنگ) بود (وحشت آتنی‌ها زمانی که در نبرد سیراکیوز در تله افتاده‌اند.) (Thucydides 7.71.7، به نقل از: ibid)؛

در روایت توسیدید، نوعی اوج‌گرفتن را در معنای وحشت مشاهده می‌کنیم. هر مثال از وحشت سترگی که تخیل را به چالش می‌طلبد به مـثال دیگـری از وحشت سترگ‌تری منجر می‌شود که از آن هم بیشتر تخیل را به مبارزه می‌طلبد. اما آن هراس غایی هنوز در راه است...

ج) زمانی که اخبار آنچه در ائوبویا[7] رخ داده بود به آتنی‌ها رسید، سترگ‌ترین وحشت همهٔ زمان‌ها بر آنان حاکم شد، بـزرگ‌تر از هـر آنـچه در مـوارد قـبلی (وحشت در جنگ) رخ داده بود. نه فاجعه‌ای که در جزیرهٔ سیسیل[8] اتفاق افتاده بود، هرچقدر هم که ابعادش ممکن بود بزرگ به نظر برسد، و نه هیچ‌چیز دیگری تـا آن زمـان آن‌گـونه آنـان را بـه هـراس نـیفکنده بـود (Thucydides 8.96.1–2 به نقل از: ibid).

واژهٔ ekplēxis را در موقعیتی که تمامی یک اجتماع دچار تـرس مـی‌شوند

---

1. become panic-stricken 2. Illyrian 3. panic 4. Brasidas 5. Piraeus 6. Salamis 7. Euboea 8. Sicily

می‌توان معادل واژهٔ وحشت در نظر گرفت. همچنین در موقعیت‌هایی که اجتماع در مقام تماشاچیان یک اجرای تئاتری قرار دارند نیز به کار می‌رود. تماشاچیان تئاتر آتنی، در مقام یک اجتماع مثال‌زدنی، می‌توانند ekplēxis را از طریق واکنش جمعی به ترسی بنیادین و بدوی [1] تجربه کنند که بر شانه‌های قهرمان نمایش، در مقام فردی که به‌تنهایی بزرگ‌تر از زندگی است، تحمل و تجربه می‌شود و این همان چیزی است که منظور ارسطو در بوطیقاست زمانی که از ekplēxis سخن می‌گوید که تماشاچیان آن را در واکنش به ترسی بدوی تجربه می‌کنند که ادیپ [2] در مقام قهرمان تراژدی سوفوکل [3] آن را از سر می‌گذراند. مقصود ارسطو در استفاده از واژهٔ ekplēxis در چنین زمینه‌ای، لحظه‌ای است که ادیپ پی می‌برد واقعاً کیست، که لحظه‌ای است از بروز ترس بدوی در قهرمان. در این بستر و زمینه، ارسطو مجبور به ذکر واژهٔ ترس به‌مثابهٔ احساسی تعیین‌کننده در ادیپ، در لحظهٔ بازشناسی هویت خود، نیست. در عوض او به ekplēxis که تماشاچیان در واکنشی جمعی به ترس بدوی ادیپ در خود احساس می‌کنند، اشاره می‌کند، که برای قهرمان ekplēxis خود اوست. احساس ترسی که ادیپ دچارش می‌شود، که ekplēxis بنیادین اوست، موجب استعلای هر احساسی در تماشاچیان می‌شود که در حال تجربهٔ ekplēxis جمعی شان هستند. برای تماشاچیان، ekplēxis شان از هول ناگهانی [4] و از هیبت و هیمنهٔ [5] تجربه کردن تأثیر کامل احساس‌های بدوی قهرمان حاصل می‌شود ــ احساس‌هایی که از زندگی بزرگ‌ترند چون قهرمان از زندگی بزرگ‌تر است. زمانی که آن تأثیر کامل تضعیف می‌شود آن هول ناگهانی و هیبت و هیمنه، صرفاً به هیبت و هیمنه می‌توانند تبدیل شوند و این همان اتفاقی است که برای واژه‌ای مانند terrific افتاده که قدرتش را برای بیان معنای آن هول ناگهانی از دست داده؛ در حالی که این هول ناگهانی هنوز در واژه‌ای مانند terrible باقی است. احساس و معنایی از هیبت و هیمنه، حتی بدون ترس بدوی، تئاتری قدرتمند را می‌تواند به وجود آورد. قطعه‌ای در ایون [6] افلاطون (535b به نقل از: ibid) هست که واژهٔ ekplēxis هیبت و هیمنهٔ تجربه‌شده به

1. primal 2. Oedipus the King 3. Sophocles 4. shock 5. awe
6. *Ion Dialogue*

وسیلهٔ بیست هزار تماشاگر را به تصرف خود درمی‌آورد و آن زمانی است که ایون دوره‌گرد صحنه‌های ترس و ترحم را در اجرایش از اشعار هومر نمایش می‌دهد. به این ترتیب، می‌بینیم که احساس بدوی ترس جمعی، چنان‌که واژهٔ ekplēxis آن را منتقل می‌سازد، موجب استعلای دیگر احساسات در قلمرو اجرای نمایشی می‌گردد. می‌توان گفت، نیروی خداوندگاری نهفته در پس این ترس جمعی خودِ خدای نمایش یا همان دیونوسوس[1] است. (Nagy 2010)

حوزهٔ معنایی ترس در تفکر و هنر پیشاسقراطیان

پس از ریشه‌شناسی و تبارشناسی واژگان مرتبط با حوزهٔ معنایی ترس در دوران باستان، در ادامه به جایگاه این حوزهٔ معنایی در اندیشهٔ پیشاسقراطیان می‌پردازیم.

پوئسیس[2] یونانی، که بعدها بوطیقای ارسطو از آن نشئت گرفت، از «ساختن» می‌آید و جهان به مدد آن ادامه می‌یابد؛ در کار آمیختن اندیشه با ماده و زمان است و انسان با جهان؛ یا نشاندن انسان در محضر جهان در معنای هایدگری‌اش؛ جریانی ورای سیر زمانی زایش و مرگ که روح آدمی را از خیر و دانش سرشار می‌سازد. به نزد هایدگر، پوئسیس و تفکر (در لغت یونانی نوئین[3]) دو مفهوم پیشاافلاطونی‌اند ــ یا به عبارت دقیق‌تر پارمنیدسی[4] و هراکلیتوسی[5] ــ که اندیشهٔ فلسفی اصیل‌تری در قیاس با سنت افلاطونی و ارسطویی رقم می‌زنند؛ اندیشه‌ای سرشار از شاعرانگی و هنر. به نزد هایدگر، وجه تمایز تفکر پیشاسقراطی، بوطیقاواری[6] یا شاعرانگی آن و در مقابل، وجه تمایز متن یک تراژدی سوفوکلی، در مقام یک اثر هنری اصیل، اندیشه‌ورز بودن آن است. پوئسیس اساس خویشاوندی میان هنرمند و فیلسوف است. به این ترتیب، اندیشهٔ پیشاسقراطیان را می‌توان تلفیقی از عقل و هنر دانست یا چنان‌که نیچه می‌گوید روح آپولونی[7] و دیونوسوسی به طور توأمان.

آنچه در تفکر پیشاسقراطیان و در معنایی موسع‌تر، جهان‌بینی انسان یونانی

---

1. Dionysus 2. ποίησις/poiesis 3. νοεῖν/noein 4. Parmenides
5. Heraclitus 6. Poeticalness 7. Apollonian

دوران باستان بسیار مهم و در زمینهٔ بحث ما گفتنی است نوع نگاه آنان به هستی و نحوهٔ تلاش برای تفسیر آن است که هرچند در مواردی به دلیل محدودیت دانش بشری آن دوران جنبهٔ خرافی پیدا می‌کند، اما در بسیاری موارد اندیشه‌ای درخشان است که فلاسفهٔ دوران مدرن مانند نیچه و هایدگر را به تحسین واداشته و آنان را بر این می‌دارد که شیوهٔ تفکر اصیل اساساً همین است و اصلاً با جدا شدن بشر از این نحوهٔ تفکر و تفسیر جهان و نیز حاکمیت مطلق استدلال، از سقراط به بعد تاریخ اندیشه دستخوش انحرافی بزرگ می‌شود. حال باید ببینیم خصوصیات شیوهٔ تفکر پیشاسقراطی و در نگاهی کلان‌تر جهان‌بینی انسان یونان باستان چه بوده و حوزهٔ معنایی ترس در آن چه جایگاهی دارد و در صورت دست یافتن به این مهم است که می‌توانیم ریشهٔ حوزهٔ معنایی ترس را در سپیده‌دمان اندیشهٔ بشری ردیابی کنیم و سیر این تبارشناسی در دوران‌های بعدی را، به‌ویژه در آرای هایدگر که تفکر اصیل را متعلق به آن سپیده‌دمان می‌داند، معطوف به آن نقطهٔ بنیادین به‌منزلهٔ نقطهٔ مبدأ و آغازگاه بسنجیم. انسان یونان باستان ذهن روشن و دیدهٔ تیزبینی دارد که حاصل شرایط اجتماعی و زیستگاه او یعنی دولت‌شهر یونانی است که به شیوهٔ دموکراسی اداره می‌شود و زندگی در فضاهای عمومی شهر مانند آگورا[1] (میدان شهر) و معبد دلفی که قرارگاه سخنگوی خدایی است برای او امکان گفتگو با دیگر شهروندان و مبادلهٔ اطلاعات، تجارب سفرها و داستان‌گویی را در سپهری همگانی فراهم می‌آورد و چنین است که «سخن» برای چنین انسانی جایگاهی ارزشمند و والا می‌یابد و از این‌جاست که نطفهٔ تفکر بشری به منظور تفسیر جهان و پاسخ به پرسش‌هایی ازلی مانند انسان، خدا، هستی و جهان چیست شکل می‌گیرد. در قرن هشتم ق.م دو شاعر یونانی یعنی هومر و هزیود[2] مبدأ آفرینش اساطیر یونانی بودند و نحوهٔ نگرش یونانیان باستان به جهان و چگونگی تفسیر آن در قالب اسطوره‌ها در آثار آنان صورت‌بندی می‌شود. شاید نخستین نظریهٔ پیدایش خدایان و جهان

1. agora 2. Hesiod

را چنان‌که تئودور گمپرتس[1] در کتاب متفکران یونانی آورده است بتوان در آثار هزیود سراغ گرفت که می‌گوید نخست، هستی بی‌نظم و آشوب‌زده (خائوس)[2] پدید آمد و سپس زمین (گایا)[3] فراخ‌سینه و آنگاه اروس[4] که زیباترین خدایان است و بر دل و جان آدمیان و ذوات مرگ‌ناپذیر چیره می‌گردد و اعضایشان را سست می‌کند. از هستی بی‌نظم و درهم، تاریکی و شب سیاه پدید آمد و از پیوند آن دو، اثیر روشن (هوا) و روز پدیدار گردید و به همین ترتیب، داستان آفرینش زمین و اجزای آن مانند کوه‌ها و دریاها در گفتمانی اسطوره‌ای ادامه می‌یابد. در این اسطوره آن چیزی که بیش از همه جلب توجه می‌کند مفهوم هستی بی‌نظم و آشوب‌زدهٔ آغازین یا خائوس است که ژرفنایی بی‌انتها و مغاکی هراس‌انگیز است و مکتوم بودن معنای هستی و ابهام ازلی و ابدی حاکم بر آن به‌خوبی در تناظر با این وحشت آغازین قرار می‌گیرد. مفهومی که بابلیان آن را Apsu به معنی ورطه یا tiamat به معنای ژرفا می‌نامند و اسکاندیناویان ginnunga gap به معنای خلائی که دهان باز کرده است.

حماسه‌های شاعرانهٔ هومر نیز توصیف‌کنندهٔ خدایان یونانی و قهرمانان حماسی به‌ویژه در دو داستان مشهور ایلیاد[5] و اودیسه[6] است. «در آثار هومر نیز اسطوره‌های خدایان نمادهای قدرت و ارزش‌های متعالی هستند و قهرمانانی که در پرتو این قدرت قدم به ساحت ناکرانمند قدسی می‌گذارند در پی دستیابی به آرمان‌های والایی که در تقابل با زندگی روزمره قرار دارند، مسئلهٔ بودن و نبودن یا چالش مداوم مرگ و زندگی را پیش می‌کشند. یا چنان‌که نیچه می‌گوید، تراژدی در ذات و گوهر زندگی نهفته است و حیات آدمی آبستن حوادث و رویدادهای تراژیک است، زیرا زندگی پدیده‌ای تناقض‌آمیز و پرتنش است. آدمی تشنهٔ بودن است و گویی برای ماندن متولد شده است، اما شگفت که نیستی پیوسته به وجود او یورش می‌برد. وجود آدمی جولانگاه هستی و نیستی است. در این‌جا پرسش از زندگی ضرورتاً با پرسش از مرگ پیوند دارد و

1. Theodor Gomperz 2. Chaos 3. Gaia 4. Eros 5. *Iliad*
6. *Odyssey*

در حقیقت از سپیده‌دم حیات این چالش تراژیک در تقدیر آدمی رقم خورده است. نیچه این نگاه را نگاه تراژیک به زندگی می‌نامد و آن را در تقابل با بینش دیالکتیکی قرار می‌دهد و می‌گوید: روند دیالکتیکی در مرتبهٔ عقل تحقق می‌یابد و ناگزیر به مقولات منطقی تکیه دارد، اما بینش تراژیک فراعقلی است و خود را در ورطهٔ جهان عقل گرفتار نمی‌سازد. نیچه می‌گوید: 'با ظهور عقل دیالکتیکی به معنای هگلی آن، تراژدی دچار زوال شد. چرا که دیالکتیک عقلی با پرسش‌های اساسی خود را در عقل‌بارگی لگام‌گسیختهٔ علم جزئی اسیر می‌سازد.' یونانیان با درک مرگ به‌مثابهٔ واقعیتی اجتناب‌ناپذیر، رویاروی وجود قرار می‌گرفتند. تراژدی عنصر مرگ الهی را شالودهٔ دریافت آدمی از حیات قرار می‌داد. در تراژدی، مرگ حادثه‌ای است که هر دم در مقابل آدمی قرار می‌گیرد و او هر لحظه شاهد عدم وقوع این رویداد است. از این رو، قهرمانان تراژدی در برابر گریزناپذیری مرگ، آرمان جاودانگی را رقم می‌زنند. در مواجهه با مرگ، فرصت تأمل در خویشتن خویش فراچنگ می‌آمد. قهرمان اساطیر کهن با درگیر شدن با مرگ در حقیقت به آستانهٔ مرگ الهی گام می‌نهد و با مواجههٔ هستی و نیستی به حیات اصالت می‌بخشد. پس مرگ جزء لاینفک اساطیر تراژیک است و جاودانگی به خدایان تعلق دارد. هادس[1] یا چاه ویل عدم با ویژگی‌های جهانِ وجود قیاس‌شدنی نیست. هادس جهانی است ظلمانی، که روح آدمیان در آن هبوط می‌کند. یونانیان با طرح این مفهوم، عدم را جزء قهری جهان وجود و نیستی را بخشی از هستی می‌دانستند و از این روی مرگ را واجد گوهری قدسی و مینوی می‌دانستند» (ضیمران ۱۳۸۴، ۷۵ـ۷۶).

در اسطوره‌های رومی، فریکه[2] الههٔ وحشت است و فرم تشدیدیافتهٔ فوبوس[3] و دئیموس،[4] برادران دوقلویی که خدایان ترس و دهشت و پسران آرِس[5] و آفرودیته[6] اند که ارابهٔ پدر را در میدان جنگ هدایت می‌کنند و ترس را در فضا می‌پراکنند و نمایندهٔ ترس از مرگ‌اند که اسطوره‌هایی یونانی به شمار

1. Hades 2. Phrike 3. Phobos/fear 4. Deimos/terror 5. Ares
6. Aphrodite

می‌آیند. فریکه در تراژدی ادیپوس اثر سِنِکا[1] حضور دارد و همچنین واژه‌ای است که نمایشنامه‌نویسان یونانی برای دهشت در تراژدی از آن استفاده می‌کنند. به این ترتیب، حوزهٔ معنایی ترس در ادبیات و فرهنگ یونانی نیز پایگاهی شناخته‌شده دارد و می‌بینیم که مرگ‌آگاهی تا چه اندازه در جهان‌بینی یونانیان باستان جایگاه داشت و با یادآوری سخن نیچه در زایش تراژدی از روح موسیقی[2] که می‌گوید آنان کاملاً به دهشت‌ها و وحشت‌های وجود واقف بودند (نک. Nietzsche 1956, 29)، حضور نوعی خوف را در بطن این مرگ‌آگاهی اسطوره‌ای شاهدیم.

از روایت‌های اسطوره‌ای که بگذریم در تفکر اندیشه‌ورزان پیشاسقراطی نیز حضور و ظهور هراس دیده می‌شود. در اندیشهٔ آناکسیماندر[3] (۶۱۱–۵۴۷ ق.م) اصلِ نخستینِ عالم، امری نامتعین و ناکرانمند است که او آپیرون[4] می‌نامدش که ازلی و بی‌زمان است و نامیرا و جاودان. فلسفهٔ آناکسیماندر اولویت تقدیر منفی راکه ریشه در تراژدی یونان داشت در خود حفظ کرده است. در نظر او موجودات از ابتدا دارای صورت نیستند بلکه از خاستگاهی فاقد صورت سرچشمه گرفته و از آن‌جا به سوی صورت و سپس به سوی نابودی حرکت می‌کنند. پدیدار شدن نظم در عالم مستلزم جدا شدن اضداد از درون ناکرانمند و نیز به وجود آمدن موجودات از دل این عناصر متضاد است و نیروهای متضاد در تنشی پایدار با یکدیگر همزیستی دارند و به توازن و تعادل می‌رسند و این همان عدالت است (ibid, 95).

اندیشهٔ هراکلیتوس (۵۴۶–۴۸۴ ق.م) نیز ادامهٔ آرای آناکسیماندر محسوب می‌شود. هراکلیتوس چالش و جنگ را پدر و پادشاه همهٔ چیزها می‌داند و آن را تعارضی کلی و برخوردی عمیق در سراسر هستی به حساب می‌آورد و این

---

1. *Oedipus* of Lucius Annaeus Seneca

2 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik/The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*

3. Anaximander 4. Apeiron

پیکار را عدل می‌داند. به اعتقاد هراکلیتوس، ستیزه امری همگانی است و در این خصوص با هومر هم‌داستان می‌شود. او معتقد است اگر تضاد و ستیزه نبود نظم جهان از بین می‌رفت (ibid, 104). به هر روی، توجه این متفکران پیشاسقراطی و اساساً روح حاکم بر این مقطع زمانی از تفکر بشری، بر مسئلهٔ لزوم حضور نیروهای متضاد برای قوام و دوام عالم است که پایه‌ای برای اندیشهٔ بشری در این خصوص در ادوار بعدی نیز محسوب می‌شود و اهمیت حوزهٔ معنایی ترس را باز هم نشان می‌دهد؛ چنان‌که این موضوع مبین جایگاه شرّ و هراس ملازم با آن بوده و گونه‌ای از خوف را از مقوّمات وجود می‌داند و بنیادی است برای صورت‌بندی دقیق آن به وسیلهٔ هایدگر در قرن‌ها بعد.

حوزهٔ معنایی ترس در دوران معاصر

در ادامه به دو مفهوم دیگر در این حوزهٔ معنایی یعنی وحشت و دهشت می‌پردازیم. در این‌جا، یکی از تعاریف متداول از مفهوم وحشت و نیز مفهوم دهشت یعنی تعریفی که دِوِندرا وارما[1] در کتاب شعلهٔ گوتیک[2] (Varma 1966) بیان می‌دارد و نیز تفاوت مهم مفهوم وحشت با مفهوم دهشت که آن رادکلیف[3] (۱۷۶۴–۱۸۲۳)، از نویسندگان بنام عرصهٔ داستان گوتیک، در مقالهٔ مهمش با عنوان «در باب امر فراطبیعی در شعر»[4] به آن پرداخته، ارائه می‌شود. وارما در این کتاب، دهشت را احساسِ اضطراب، خوف و پیش‌بینی وقوع حادثه می‌داند که معمولاً قبل از وقوع امر وحشت‌زا در انسان به وجود می‌آید. در حالی که وحشت احساسی از پس‌زدگی و اشمئزاز[5] شدید است که معمولاً پس از دیدن، شنیدن یا به طور کلی از سرگذراندن امری هراس‌انگیز[6] و مواجهه با آن در انسان ایجاد می‌شود. احساس وحشت معمولاً پس از تحقق امری مهیب و ترسناک یا از سرگذراندن رخدادی عمیقاً ناخوشایند شکل می‌گیرد. پس وحشت را می‌توان ترکیبی از اضطراب، خوف، پس‌زدگی و اشمئزاز دانست. به این ترتیب،

1. Devendra Varma 2. *The Gothic Flame* 3. Ann Radcliffe
4. "On the Supernatural in Poetry" 5. revulsion 6. frightening