

أندرو تيودور

لماذا يَسْتَهْوِينَا الرَّعْبُ؟ (1)

ترجمة د . موسى الحالول*

تشير أفلام الرعب ردود فعل قوية، إذ يتأهب حُماة الأخلاق، وبتفويض من أنفسهم، لإدانة هذه الأفلام دون مشاهدتها، في حين لا تَكُلُّ وسائل الإعلام من تحميل هذه الأفلام "القذرة" مسؤولية أحداث العنف والاعتقال التي تُروِّج لها كثيراً. أما النقاد الذين يتسامحون مع الثقافة الشعبية عادةً فإنهم يرون أن الرعب هو منتهى الانحطاط. حتى الليبراليون يتساءلون بارتياح عن دوافع مستهلكي هذه الأفلام وطباعهم: هل هم مرضى؟ هل هم أناس مختلون؛ لكي ينغمسوا في شهواتهم الدنيئة المنحرفة؟ أم أنهم مجرد أناس مسلوبي الإرادة، فاستمرءوا العنف والتطرف ويصرخون: هل من مزيد؟ لا شك أن مثل هذه الردود تعكس الاستغراب والتحدي اللذين يشعر بهما غير المستهلكين لهذه الأفلام إزاء هذا الذوق الفريد. وكما يقول برو في (ص 5) في تعميم مضيء وإن كان مغرَقاً في عموميته: «إن سر اللذة في فيلم الرعب المعاصر يكمن فيما يخلقه من توتر وخوف وقلق وسادية ومازوكية في ميل عديم الذوق ومَرَضِيٍّ في مجمله. إن لذة النص في الواقع تكمن في ترويعك، وفي محبتك لهذا الترويع في أن معاً: إنها صفقة يلعب الأدرينالين دور الوسيط فيها».

* أستاذ مشارك بقسم اللغات الأجنبية، جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية

وأي إنسان سَوِيٌّ تستهويه مثل هذه الاهتمامات؟

إن المحير في الأمر هو أن كثيراً من الناس الأسوياء في ظاهرهم يتلذذون بمثل هذه التجارب. وعلى الرغم من عدم توافر معطيات موثوقة لدينا حول مستهلكي أنواع الرعب المختلفة، فإنه لا ينكر قارئ أو مشاهد أن الرعب، سواء أكان أدبياً أم سمعياً- بصرياً، أثبت جاذبيته في عصرنا الحديث، واحتل مكانة مرموقة وخصوصاً في العقدين الماضيين. إذًا فما سر جاذبيته؟ على الرغم من أن باحثين من اختصاصات متعددة درسوا مؤخراً الموضوع دراسة مطولة ومفيدة في بعض جوانبها؛ فإننا لا نجد إجابة شافية عن سؤالنا عند أي منهم (انظر على سبيل المثال: كارول، 1990، وكلووفر، 1992، وكرين، 1994، وكريد، 1993، وديكا، 1990، وغريكستي، 1989، وجانكوفيتش، 1992، وتيودور، 1989، وتوتشل، 1985). والمشكلة في شطر منها تجريبية. فهذه الدراسات لا تستطيع أن تقدم أكثر من ذلك الدليل الذي يدخل في باب النوادر حول طبيعة مستهلكي الرعب وتفضيلاتهم، لهذا تضطر إلى بناء طروحاتها على تخمينات ربما لا تكون جيدة في أساسها. لكن ليس هذا هو المصدر الوحيد للمشكلة؛ إذ يصعب أن نجد الإجابة الشافية؛ لأننا نفتقر إلى الوضوح والإجماع على طريقة مُرضية لطرح السؤال الاستنكاري في المقام الأول. فعندما نسأل: لماذا يستهوينَا الرعب؟ فإن ما نريده من سؤالنا بالضبط غير واضح.

يمتاز السؤال، حتى في أبسط صيغه، بخاصتين تستلزم كل منهما واحداً من سؤالين أو كليهما معاً: "ما سمة الناس الذين يحبون الرعب؟" و "ما السمة التي يحبها الناس في الرعب؟" ينصبُّ اهتمامنا الرئيس في السؤال الأول على السمات المميزة للناس الذين يحبون الرعب، وعلى الرغم من أن هذا السؤال غالباً ما يحمل تلميحات إلى غرابة طباع هؤلاء فهو لا يختلف عن السؤال عن طباع الناس الذين يحبون الأفلام الاستعراضية، أو أفلام الإثارة، أو الأفلام البكائية. لأن مسألة تحديد عناصر الرعب الفعلية (أو الاستعراض، أو الإثارة، أو البكاء) تُترك بالمحصلة للمستهلكين أنفسهم. وينظر إلى هؤلاء على أنهم مجموعة منتقاة ذاتياً بفضل ذوقهم

المشترك، لهذا يفترض المحللون، في بحثهم عن تفسيرات لهذه الظاهرة، أن هذه المجموعة تشترك في خاصّة مميزة تفسر ميولها الغريبة.

لكن عملياً يعجز كثير من هذه التفسيرات عن التفريق بين المستهلكين وغير المستهلكين. خذ على سبيل المثال مقولة: "الوحش الكائن فينا" التي نادى بها غركستي (1989) ووثّقها بحجج قوية، إذ يتتبع أثر هذه المقولة في آراء بعض كتاب أدب الرعب المشاهير أمثال: جيمس هيربرت وستيفن كنج، وكذلك في آراء الأكاديميين الذين يرون أن التطهير آلية أساسية، أو يدعون أن الرعب يدغدغ شهوات مكبوتة راسخة في الأعماق وقابلة للتطهير بالتحليل النفسي. وهذه الآراء، حسب قوله، نابعة من الاعتقاد «أن بني البشر، إما بطبعهم أو بتطبعهم، مهترئون من الداخل، وأن الرعب يردد صدى هذا الخواء في بني البشر» (1989: 86). وهكذا يصبح أدب الرعب قناة لتصريف الوحشية الرابضة في داخل مستهلكي هذا الأدب. فإذا كان الهدف هو التطهير، فالعملية نافعة، إذ تُعدُّ بمثابة صمام أمان. أما إذا كان الهدف مجرد الإفصاح عن الرعب وجعله شرعياً، فينظر إلى هذا الجنس الأدبي بمثابة محرض يشجع مستهلكيه على السلوك المرعب. وفي كلتا الحالتين، تكمن جاذبية الرعب في مداعبته «الوحش» القابع داخل الإنسان المتلفّع بقشور الحضارة.

ومهما كانت مناقب هذه المقولة أو مثالبها بادية للعيان، فهي تواجه مشكلة بيّنة تتعلق بالرد على سؤالنا: "لماذا يستهويننا الرعب؟" فتشخيصات "الوحش القابع فينا" تنطبق عموماً على جميع البشر، ومؤداها ما يلي: أن تكون بشراً يعني أن الوحش، وبغض النظر عن موجبات وجوده، يسكنك. لكن لماذا يؤدي هذا إلى حب الرعب في بعض الحالات، وإلى النفور منه في حالات أخرى؟ سؤال لا يزال بحاجة إلى شرح. فإذا ارتقى البشر إلى حد السيطرة على طبيعتهم الحيوانية وتقييدها، أو إذا قادتهم تجربتهم الطفولية إلى كبت شهواتهم المحرمة، فإن هذه السمات لا يمكن استخدامها لتفسير جاذبية الرعب من دون اللجوء إلى فرضيات إضافية تساعدنا على التمييز بين مستهلكي الرعب، وغير مستهلكيه.

قد يستهوينَا الرعب فعلاً؛ لأنه يدغدغ طبيعتنا الحيوانية التي لا فكاك لنا منها. وإذا كان الأمر كذلك، فلا بد أن تكون الطبيعة الحيوانية أكثر استحكاماً في بعضنا من بعضنا الآخر، وهذا ببساطة يعيد طرح السؤال، وإن كان يطرحه الآن من حيث السمات التفاضلية لجمهور الرعب. فحتى لو كانت مقولة: ”الوحش القابع فينا“ مقولة في ظاهرها، فهي لا تجيب حقاً عن سؤالنا: ”ما الذي يميز الناس الذين يحبون الرعب؟“ إذ يحتاج هذا السؤال إلى تفسير مختلف.

إن الذين يعالجون الشق الثاني من سؤال: ”لماذا يستهوينَا الرعب؟“ -- أي ما الذي يحبه الناس في الرعب؟ -- يبحثون أيضاً عن تفسيرات عامة. فهم يعترفون بوجود شيء مميز لجاذبية الرعب، وهذه الجاذبية تحتاج إلى شرح خاص، والشرح الوافي لا بد أن يشمل كافة أشكال الرعب. إنهم يسألون عملياً عما يستهوي الناس بعامتهم في الرعب بعامتة. وهم يدركون طبعاً أنه مهما بلغت شعبية الرعب، فهو لا يستهوي كل إنسان. إن شمولية منهج هؤلاء الباحثين تكمن في محاولتهم تحديد ميزة أدب الرعب من غيره من الآداب التي تستهوي مستهلكيه، مفترضين أن الرعب بعامتة يطرح مشكلات تفسيرية خاصة تفوق تعليلاتنا المعهودة لهذا النوع أو ذاك من الأدب الخيالي. أي إنهم بطريقة ما يقبلون رأي العامة الذي بدأت به هذا النقاش، والقائل: إن الاستمتاع بالرعب فيه شيء من الخصوصية، وهذه الخصوصية بالذات تتطلب تفسيرات خاصة تميز جاذبية أدب الرعب من غيره من الآداب.

لا شك أن معظم الباحثين، عملياً، يخلطون المقولات النابعة من تفسير ما يميز نصوص الرعب مع تلك التي تطلق على ما يميز مستهلكي الرعب، وإن كانوا، كما سنرى، يقيسون كلاً من العنصرين بمقياس مختلف. أما كيف يفعلون ذلك، فهذا يعتمد على مادة الآراء النظرية التي يطبقونها، وهنا نجد فرقاً مهماً بين المناهج التي تستلهم التحليل النفسي وتلك التي لا تستلهم هذا التراث، لذلك سأدرس فيما يلي بعض النظريات الحديثة، واطعاً نصب عيني الإسهام الذي تقدمه هذه النظريات للرد على سؤال: ”لماذا يستهوينَا الرعب؟“ بادئاً بالطروحات التي تستخدم نظرية

التحليل النفسي؛ لفهم نصوص الرعب، أو مستهلكيه، أو كليهما. لا بد من التنويه هنا أن هدي في ليس الإحاطة بغنى هذه الطروحات كاملة، ولكن إضاءة بعض السمات العامة لتفسيرات جاذبية الرعب.

عودة المكبوت

ترتكز أكثر تفسيرات جاذبية الرعب شيوعاً إلى حد بعيد على مفهومات مستمدة من نظرية فرويد، وسأعرض لهذه التفسيرات، بالتركيز أولاً على نماذج الكبت البسيطة، ثم على التحليلات التي هي أكثر تطوراً التي قدمها التحليل النفسي البنيوي. إن بروز التحليل النفسي هذا ليس بجديد، وإن كانت مكانة جاك لاكان في النظرية الثقافية قد أعطته دفعةً إضافية، ومن المفري أن نُخمن لماذا اتَّجه أولئك الذين حيرهم أدب الرعب، وعلى خلاف كل الفنون الشعبية الأخرى، نحو التحليل النفسي، بحثاً عما ينير دربهم. لا شك أن هذا الجنس الأدبي يستحضر، في جزء منه، بعض الاعتبارات التحليلية النفسية، مستمداً صورته أحياناً من النظام الرمزي لتفسير الأحلام، وهو يسمح لشخصياته الخيالية أن تقدم تفسيرات شبه فرويدية لدوافعها أو لدوافع غيرها. فحيثما كان القتل المهووسون هم أبطال أدب الرعب النموذجيون، كما هو الحال خلال العقود الثلاثة الماضية، رافق ذلك افتراض عام عن علم نفس مَرَضِي مُتَجَدِّد في ديناميكية-نفسية جنسية تعود إلى أيام الطفولة. وفي هذا المجال، على الأقل، تحرر نورمان بيتس من قيود النفس منذ أمد؛ ليترك أثره المميز في أدب الرعب الحديث.

على الرغم من أن اعتماد أدب الرعب اعتماداً واعياً على التحليل النفسي له دلالاته بالنسبة إلى الأطر النظرية التي نستحضرها لفهم هذا الأدب، نلاحظ أن هذا الاعتماد ليس له أية تبعات نظرية محددة، و(بالكاد) يفسر احتلال نظرية التحليل النفسي مكان الصدارة. فقد نجد أكثر معقولية ذلك الاقتراح القائل بأن نظريات التحليل النفسي التي تعالج أدب الرعب تكتسب مصداقيتها من الاعتقاد السائد أن هواة

الرعب هم مجموعة غريبة الأطوار تحدها نزعة الانحراف. فمن يستهويه الرعب يستهويه شيءٌ شاذٌ في ظاهره، لذلك تحتاج شخصيته إلى تفسيرٍ خاص، تفسيرٍ غير متاح عادةً لعابر السبيل. إذ كيف يمكن لإنسان أن يرغب في أن يرتعب، بل يَقْرَف، ما لم يكن هناك سبب عميق داخله لا يُدْرِك سرُّه؟ في اختياره موضوع "الغرائبي" مادةٌ لإحدى رحلاته النادرة إلى عالم الأدب، يجد فرويد (1955) مسوغاً للفكرة القائلة: إن هذه مشكلة مميزة تستحق اهتماماً خاصاً من التحليل النفسي، وإن كان فرويد أكثر تواضعاً من بعض أتباعه، حيث أفسح المجال أيضاً لما أسماه «المطلب الجمالي». دعوني أبدأ إذاً باستعادة مختصرة لبعض السمات الرئيسية لتناول فرويد موضوع الغرائبي، ونحن إذ نقوم بهذا فلأن مصطلحاته ألهمت كثيراً ممن أتوا بعده.

تتجلى صفوة التفسير الفرويدي في اقتباس مأخوذ عن شيلنغ بخصوص معنى الكلمة الألمانية unheimlich (وتعني حرفياً "غير بيتي" أي غير مألوف، لكنها تترجم إلى "الغرائبي"): "الغرائبي هو اسم يطلق على كل شيء كان يجب أن يبقى سرياً وبعيداً عن الأنظار إلا أنه خرج إلى النور" (224). إن الغرائبي في نظر فرويد هو طائفة من الأشياء المرعبة التي تثير القلق؛ لأنها تتصل بعاطفة مكبوتة: «إنه شيء مألوف سراً، لكنه تعرض للكبت ثم تحرر منه» (المصدر السابق، 245). وهذه التجربة مألوفة heimlich وغير مألوفة unheimlich في آن معاً، ومصدر الغرائبية فيها أنها كانت مألوفة يوماً ما ثم تعرضت للكبت فيما بعد. طبعاً ليست كل استعادة للربغبات المكبوتة تثير الغرائبي فينا، حيث إن فرويد يميز صورتين محددتين لهذه الظاهرة. ففي الصورة الأولى، ينبع الغرائبي من عودة العقد الطفولية المكبوتة، وفي الثانية من عودة المعتقدات البدائية التي عفا عليها الزمن. ويحاجج فرويد الذي يدرك مدى هشاشة الحد الفاصل بين هاتين الصورتين بقوله: إن هيئة الغرائبي المتأصل في العقد المكبوتة: "أشد مقاومة وتبقى فعالة في الأدب كما هي في الواقع المعاش" (المصدر السابق، 251). يستحضر فرويد في دراسته المعنونة «الغرائبي» عقدة الخشاء والنجسية الأولية، ودافع التكرار، لكن هناك بالطبع بؤر أخرى محتملة للكبت والغرائبي تحفل

بها النظرية الفرويدية.

وجدت هذه الأفكار الأساسية صدى لها في دراسات عديدة للرب، لاسيما في تلك التي تركز على ما يمكن تسميته "نموذج الكبت". وقد يكون أشهر هذه الطروحات في السنوات الأخيرة مقولة: "عودة المكبوت" التي نادى بها روبن وود وزملاؤه (انظر: بريتون وآخرين، 1979). يستخدم هؤلاء مفهوم «الكبت الزائد» الذي يميزونه، بإيعاز من ماركيز، من مفهوم فرويد الأصلي عن «الكبت الأساسي». فالكبت الزائد، بحسب رأي وود، هو حصيلة ثقافات معينة، حيث يتصل في ثقافتنا بشكل رئيس بالطاقة الجنسية لدى الرجال والنساء والأطفال والمخنثين. كما تتصل بالكبت الزائد فكرة «الآخر» وآلية إيديولوجية أساسية «تُسقط على هذا الآخر ما تكبته في الذات بهدف ترذيل هذا الآخر وإدانته، وإن أمكن، إبادته» (المصدر السابق، 9). إذا، يتمثل المكبوت على هيئة هذا الآخر المرعب، ولاسيما في وحوش أفلام الرعب. أضف إلى ذلك أنه «في مجتمع نواته الأسرة والوفاء لشريك العمر هناك فائض هائل من الطاقة الجنسية التي يجب كبتها، كما أن المكبوت سيجاهد دوماً للعودة» (المصدر السابق، 15). من الواضح إذاً أن التوجه العام لهذا التحليل ينحو إلى توظيف الكبت إيديولوجياً للمحافظة على كل من الكبت الزائد والنظام الاجتماعي البرجوازي الذي يعتمد عليه، على الرغم من أن وود يرى أن الرعب قد يؤدي في بعض الحالات الخاصة دوراً هداماً.

كما يستخدم توتشيل، وإن كان بطريقة مختلفة نوعاً ما، مقولة: "عودة المكبوت" الفرويدية، لكنه يفغل منها مفهوم الكبت الزائد، ومن ثم يفغل أيضاً التحليل المميز للمجتمع البرجوازي الأبوي الذي يحفل به تفسير وود. يتناول توتشيل عملية الموضوعة الاجتماعية من خلال الأسطورة: "فالأساطير تبليغاً جمهوراً محددًا عن مشكلة محددة في زمن محدد... وهي تبشر بسلوك محدد، سلوك يحافظ على النظام الاجتماعي ويعزز إحساس الفرد بقيمته" (85). وعلى الرغم من أنه يعترف بدور الرعب كمضاد للرب وكوسيلة لإسقاط رغباتنا المصعّدة، فإن هذين الدورين يُوظفان في أداء طقس

أساسي من طقوس العبور. ويحاجج توتشيل بقوله: إن غالبية جمهور أفلام الرعب هم من المراهقين، أي أناس في طور العبور من «الإشباع الجنسي إلى الجنس الإنجابي» (المصدر السابق، 65). ولإنجاح هذا الأمر والمحافظة على النظام الاجتماعي يحتاج هؤلاء المراهقون إلى معرفة حدود السلوك الجنسي المقبول. إنهم يحتاجون على وجه التحديد إلى معرفة فضاة سفاح ذوي القربى: «عليهم أن يتعلموا هذه الفضاة، والارتعاد هو خير مُعَلِّم» (96). لذلك فإن أساطير الرعب معنية بالدرجة الأولى بعملية البدء الجنسي هذه، حيث تعبر الأساطير عن حيرة جمهورها الشاب، وتقدم له بصورة مقنعة الشكل الأمثل للسلوك الجنسي، وذلك من خلال أداء وظيفة تشبه طقوس البدء في الثقافات الأخرى.

توضح هاتان الحالتان المتباينتان السمات الرئيسية للتحليل النفسي للرعب، وتشتركان في عدد من الافتراضات الأساسية. فكلاهما ترى أن الكبت سمة تكوينية من سمات التطور الإنساني وآلية نساق من خلالها؛ للتغلب على شهواتنا الطفولية الهدامة. كما أن الهدف الأساسي لهذا القمع هو السلوك الجنسي، أما الرعب ففناة لتفريغ هذه المشاعر المكبوتة. وبهذا يحافظ الرعب على النظام (الاجتماعي)، إما بوساطة التفريغ التطهيري لدوافع هدامة، وإما بتعزيز قبولنا للمحرمات القمعية الضرورية لبقاء المجتمع. وهكذا من خلال إعطاء أنموذج للتطور الإنساني ينطلق من ضرورة الكبت، يتجلى الرعب وكأنه صمام أمان لمشاعر مكبوتة تهدد بالظهور، أو كأمثولة تذكرنا بالنتائج المرعبة لو خرقتنا قواعد السلوك الجنسي. لا شك أن مثل هذه النظريات تعد الإنسان ضحية لثقافته وقرباناً غافلاً تقدمه الضرورة على مذبح هذه الثقافة، ما دام عمل سيكولوجيتنا يتوقف على آلية الكبت.

لا شك أن معظم النظريات إما أضافت أو حوّرت هذا الأنموذج الأساسي للكبت. فعلى سبيل المثال، يفتح وود باب النقاش من أجل إعطاء بعض الرعب، على الأقل، دوراً تحريراً، وهذا يعود إلى اهتمام وود بالكبت الزائد، وليس بالكبت الأساسي. وما دام الكبت الزائد يخص المجتمع، أي إنه لا يدخل في صلب عملية التطور الإنساني

ذاتها، فهو قابل للتغلب عليه. لكن الحد الفاصل بين الكبت الزائد والكبت الأساسي ليس واضحاً، وهناك من يريدون أن يطلقوا صفة النسبية التاريخية والثقافية على كثير من عمليات الكبت الأساسية في أثناء تبلُّرها في التراث الفرويدي.

على الرغم من أن تناول الرعب من منظور "عودة المكبوت" قد يشكل في ظاهره همزة وصل بين بعض سمات نصوص الرعب وتكويننا النفسي-الجنسي المزعوم، نلاحظ أنه لا يعالج بصورة مباشرة قضية جاذبية الرعب. وفعلاً، قد يجادل أحدهم أن تلذُّذ الإنسان برؤية الأشياء المرعبة عن كُتب أمر مُستبعد. وفرويد نفسه يعترف بأن الغرائبي الذي نخبره في الواقع (على خلاف الأدب) مدعاة للخوف، ولكي نتذوقه في الأدب يحتاج الأمر إلى مزيد من التفصيل. ينص أحد أكثر الاقتراحات شيوعاً على أن المتعة ممكنة ببساطة لدى التعامل مع القضايا المرعبة فيما يعرف بالظروف الآمنة. وهنا لا نهتم بطبيعة الكبت المميزة؛ لأننا نتعامل مع خوف يستهويننا. يقول اقتراح آخر: إن التطهير العاطفي نتيجة حتمية لعواطف مكبوتة تثير فينا أصداء من أدب الخيال وإن الارتياح الناتج مهما كان أنياً فيه من المتعة ما يوازي متعة تخفيف التوتر الجنسي ذاتياً. وقد نستمد متعة أكثر تعقيداً من الغموض اللاواعي الذي يكتنف ردود أفعالنا إزاء الموضوعات المحرمة، كمتعة الانغماس في شهوات طفولية صُعِدَت وهُدِّبَت، أو من الألم الحادث في سياق من التوحش والقرف. وكما يرتئي كارول (1990: 170) في معرض تعديله لمنهج إيرنست جونز في تناول الكوابيس، فإن الأدب الخيالي لا يسمح لنا بهذه إلا على حساب تلك. فالمتعة والألم متلازمان تلازماً لا فكاك منه، وهذه هي بالضبط آلية عمل الكبت. لكن يجدر بنا أن نُنوّه بأنه في كل هذه الطروحات نحتاج إلى طرح أواليات تكميلية لجسّر الهوة بين الوصف العام للكبت والتفسير الخاص للمتعة، كما إن هذه أواليات التكميلية تتأى عن الهيئة الصرفة لأنموذج الكبت.

لا شعور الايديولوجيا

إن تحولاً من هذا النوع يمكن رؤيته بوضوح أكثر في مجموعة رئيسة أخرى تدرس

الرعب من وجهة نظر التحليل النفسي. وتعتمد هذه الدراسات المستمدة في جزء منها من نظرية السينما النسوية على التحليل النفسي البنيوي الذي تميزه من تفسيرات الكبت التي هي أكثر ميكانيكية. وكما تقول باربرا كريد في انتقادها الصائب لنزعتي في تفسير كل نظريات التحليل النفسي بالاستناد إلى أنموذج الكبت، فإن التحليل النفسي البنيوي "يساعدنا على رؤية اللاشعور بوصفه عنصراً تنظيمياً فاعلاً في مجموع التمثيل السينمائي، كما أنه يتيح لنا قراءة شاملة لتفسير الخوف في نصوص الرعب بالقياس إلى الشيفرات السينمائية وإخراج المشاهد" (1990: 242). على الرغم من أن أطروحة «القراءة الشاملة» قد تبدو وغيرها من الطروحات موضع تساؤل، نجد أنه يتضح من خلال هذه الآراء أن مفهومات التحليل النفسي تُستخدم بصيغة تفسيرية أكبر لتشف عن معانٍ معقدة من خلال التحليل الدقيق للنصوص بهدف تعرية «آلية عمل لاشعور الإيديولوجيا» وكمثال على هذا النمط من التفكير سأعالج منهجين متباينين إلى حد ما: منهج كريد (1986، 1993) ومنهج كلوفر (1987، 1992).

تُعنى كريد بالكشف عن دلالة "الأنثى المتوحشة" في أفلام الرعب، مُتوسلةً إلى ذلك بتفسير كريستيفا (المثأثر بآراء لاكان) لمفهوم البؤس. وهي تحذو حذو كريستيفا في التشديد على خرق الحدود في خلق البؤس وفي التركيز على علاقة الأم-الطفل، حيث تشقى الأم نتيجة صراع طفلها للدخول في المجال الرمزي. إن التحول من سلطة الأم إلى قانون الأب هو الأساس الذي تُبنى عليه الأنثى المتوحشة. طبعاً لا يقتصر البؤس في أفلام الرعب على الأنثى المتوحشة، لكن هذه الأخيرة ذات دلالة كبيرة: "يحقق فيلم الرعب مواجهةً مع البؤس (كالجثث، أو النفايات البشرية، أو الأنثى المتوحشة) لكي يلفظ هذا البؤس، ويرسم الحد الفاصل من جديد بين الإنسان وغيره... من شأن فيلم الرعب أن يعزل النظام الرمزي عن كل ما يهدد استقراره، ولاسيما الأم وما يرمز له عالمها". (كريد 1986: 53).

إن تصوير الأنثى على شاكلة "الآخر" يحمي النظام الاجتماعي من خلال

المحافظة على الرمزي الذي تجنّد له أفلام الرعب التي تُتَّبَع شخصية الأم مرةً تلو الأخرى” (المصدر السابق، 7)، وهذا سلوكٌ إشاراتيٌّ منشؤه العقلية الأبوية. إذًا، فاستمتاعنا بالرعب هو رغبة «منحرفة» في مواجهة صور البؤس «وما دام المشاهد يستمتع بالانحراف، فهو يرغب أيضًا، وهو آمنٌ مطمئنٌ في مقعده، في أن يتطهّر من هذا البؤس ويلفظه إلى الخارج» (المصدر السابق، 49).

طبعًا تعتمد معقوليّة كل هذا على قبول المشروع الأكبر للتحليل النفسي البنيوي، لذلك فإن تلخيصي الموجز لا يفي مقولة كريد حقها كاملاً. لكن من الواضح أن مفهوم الأنثى المتوحشة يؤدي دورًا مهمًا في بعض أفلام الرعب، وليس أقله في Alien. The Hunger. The Brood. The Exorcist. Carrie التي تستفيض كريد في مناقشتها (1993: 83-16)، ومن الواضح أيضًا أن إصرار الرعب على خرق كل أنواع القيود له أهمية كبيرة في فهم جاذبيته. لكن لا تحتاج أي من هذه السمات إلى نظرية التحليل النفسي لتوضيحها، وإن كانت النظرية تجعل مستخدمها متمكنًا من موضوعه. إن فَهْمَ آليّة تَلَدُّنا المنحرف بالرعب يستلزم طروحات إضافية لا تقل عن تلك التي استلزمها أنموذج الكبت غير المعدّل.

قد يكون الأهم من هذا وذلك هو اعتماد هذا التوظيف التفسيري لنظرية التحليل النفسي على قبول مسبق لإطار وصفي مأخوذ أيضًا من التحليل النفسي. أمعن النظر في التفسيرات الوصفية التالية المأخوذة من بحث كريد المنشور عام 1986: «إن هوس أفلام الرعب بالدم، وخصوصًا بجسم المرأة النازف الذي يغدو جرحًا فاغرًا يوحي إلى أن قلق الخصاء هو قلقٌ أساسي بالنسبة إلى أفلام الرعب» (52)؛ «يخرج رواد الفضاء السبعة ببطء من جُريّبات نومهم في مشهد أقرب ما يكون إلى الولادة الثانية، ويمكن تفسير هذا المشهد بمثابة فانتازيا بدائية يولد فيها الإنسان مكتمل النمو» (المصدر السابق، 55). ثم «نراها (أي الأم) كَفَمَ فاغرٍ لطائرٍ آكل للحم البشر، ويرمز ذلك التجويف الأسود الذي يلفه الغموض إلى أعضاء المرأة التناسلية» (المصدر السابق، 23). إن هذه الطروحات التفسيرية تثير شكوك من لا يؤمن بنظرية

التحليل النفسي. فإلى من توحى (أفلام الرعب) بقلق الخصاص؟ ولماذا يصبح مشهدٌ ما مشهداً ولادةً ثانية؟ ما الذي يجعلنا نفسره بمثابة فانتازيا بدائية؟ في أية ظروف محددة ترمز التجويفات السوداء إلى أعضاء الأنثى التناسلية؟

لا أطرح هذه الأسئلة من باب التشكيك الخبيث أو الحذقة الفجة، بل أطرحها كي ألفت الانتباه لميزة الدوران على الذات في هذا النوع من التحليل. فالمحللة تطرح توصيفات للصور تفترض إطاراً تحتل فيه تمثيلات الأنثى المتوحشة مكان الصدارة. ثم تُقدِّم هذه التوصيفات دليلاً على رمزية الأنثى المتوحشة عينها. طبعاً، ليست هذه بالضرورة حلقة مفرغة متممة لذاتها، وإن كان هذا يشكل خطراً حقيقياً في بعض الأحوال، لكنها تضطرنا إلى الإقرار بأنه في مثل هذه التناولات تكون لحظة التفسير هي ذاتها لحظة التبرير. لذلك يستحيل على غير المشايخ لهذه التناولات أن يقتنع بمثل هذه التوصيفات التفسيرية ما لم يقتنع أولاً بالتحليل النفسي البنيوي بعجره وبجره. وبما أن هذه التفسيرات تعمل، إن هي تعمل أبداً، على مستوى اللاشعور، فإنه يصعب أن نتصور أية أسس إثباتية (بخلاف الفعل النابع من الإيمان النظري) يمكن أن نقيم عليها أو نرفض بموجبها تفسيرات بديلة.

هذا لا يعني أن مفهومات التحليل النفسي غير مُجديّة في سعيها إلى فهم جاذبية الرعب، لكن استخدام هذه المفهومات يحتاج إلى عناية كبيرة، نظراً لما لهذه المفهومات من قدرة على إطلاق أحكام جارفة تصب في مصلحتها عندما تُستخدم في التفسير المباشر. ويمكن تبني استراتيجية توطّن عنصر التحليل النفسي في تحليل لنصوص الرعب يتحلى بعمومية أكثر ووعي اجتماعي أكبر، وعلى هذه الاستراتيجية أن تستهل عملها باستخراج شيفرات نظام عمل هذا الجنس الأدبي المعروفة لمستهلكي الرعب أنفسهم، ثم تنتقل عندئذ إلى ما يطيب لها من تحليلات أكثر عمقاً وتَقَرُّراً. وما يميز هذه الاستراتيجية هو أنها تُوجد إطاراً تفسيرياً عاماً يمكن أن نقارن بموجبه ما نرشحه من تفسيرات أخرى. مع ذلك ليس هناك من سبب يدعونا لافتراض ضرورة أفضلية هذه النظرية أو تلك، لولا إجماع مسبق أن نظرية معينة تمتلك مغاليق التفسير

الوجودي للنشاط الإنساني، وهذه قناعةٌ تظهر في بعض أعمال التحليل النفسي. إن فعل هذا، نرتكب حقاً منتهى الخطأ الفكري.

وفي هذا السياق تمتاز دراسة كارول كلوفر للهوية الجنسية gender في أفلام الرعب الحديثة (1992) بفائدتها الجمّة، حيث توظف مفهومات التحليل النفسي في إطار تحليلي أشمل. وعلى الرغم من أن تحليلها الكامل يستعصي على التلخيص والإيجاز، لما فيه من الغنى والدقة، سأحاول على الأقل أن أستجلي خطوطه العريضة. إذ ما يميز إسهامها هو ملاحظتها أن المتفرجين الذكور راغبون وقادرون في آن معاً على التماهي مع الشخصيات الأنثوية، وفي أفلام الرعب على وجه التحديد، يتماهون مع «الإناث اللواتي يتنازعهن الخوف والألم» (5). ما معنى هذا؟ تقول كلوفر: إن من شأن الآراء السائدة أن تفترض أن التماهي مع الجنس المغاير غير وارد، بل مستحيل. قد تبالغ كلوفر في مدى انتشار مثل هذه المزاعم، لكن مما لا مرأى فيه أن العرف الذي أسسته دراسة لورا مَلْفِي (1975) الرائدة عن المتعة البصرية ركز على خاصية التلصص السادي لا على خاصية التعاطف في نظرة الرجل إلى أنثى الشاشة. على الرغم من أن كلوفر تدعن للرأي القائل: إن أفلام الرعب قد توفر للرجل المتفرج ملذات من هذا القبيل، لكنها لا «تعتقد أن التلصص السادي هو المنبع الأول للرعب» لهذا تجاهد على الصعيدين النقدي والسياسي في سبيل التشكيك في «الانتقاد النمطي الذي يتهم الرعب بتحقيق سادي سافر للنساء» (المصدر السابق، 12). وفي مسعاها هذا تدرس بعض الأنواع المميزة لفيلم الرعب الحديث (كأفلام العنف الدموي، أو الاغتصاب والثأر، أو الأرواح الشريرة التي تتلبس البشر) من حيث الملذات التي يختص بها جنسٌ دون غيره، التي يمكن أن توفرها هذه الأفلام للمتفرج الذكر.

تتلخص فكرتها في زعمها القائل: إن وجود "البطلة لأغراض التماهي يسمح للمتفرج الذكر أن ينعفس في رغباته المحرمة، ويترفع عنها في آن معاً، على أساس أن الممثل المرئي هو فتاة في نهاية المطاف" (المصدر السابق، 18). وهكذا تصبح الشخصية المميزة للفتاة الأخيرة Final Girl في أفلام العنف الدموي، وهي الوحيدة

التي تنجو من هجمات القاتل المسعورة، تصبح هدفاً واضحاً لهذا النوع من التماهي: «ففيها من الأنوثة ما يسمح لها أن تُظهِر مخاوفنا، وتُطلق لذاتنا المازوكية من عقالها الفانتازي بطريقة مُرضية، لكنها لا تليق بالذكور البالغين، إلا أن أنوثتها لا تبلغ الحد الذي يهدد كفاءة الذكور أو يتحدى فحولتهم» (المصدر السابق، 51).

على الرغم من أن الفتاة الأخيرة، فيما يبدو، قوية وواسعة الحيلة، لكنها «وَهْمٌ مُتَّفَقٌ عَلَيْهِ» في تناول المتفرج الذكر، ويستخدمه لأغراضه السادية-المازوكية. لكن كلوفر تقول: إن هذه ليست القصة بكاملها. ففيلم العنف الدموي يتساهل إزاء قضية الذكورة والأنوثة على نحو أكبر مما يوحي به زَعْمُنَا أعلاه. وتُعْطَى الفتاة الأخيرة سمات ذكورية وأنثوية في الوقت ذاته؛ وعلى شاكلة الضحية-الأنثى التقليدية تقاسي محن الملاحقة، لكنها أيضا تنجو بذاتها على شاكلة الرجال الأبطال. وعلى المنوال ذاته، فإن ذكورة القاتل، مع كل اعتداده بسلاحه ورمز فحولته، تطرحها أفلام الرعب «بَحْفُظ شديد». وبناءً على تحليل أكثر تفصيلاً من هذا، ترتئي كلوفر «أن النص، في كلِّ مَسْتَوَى من مستوياته يواجهنا بمخلوقات خُنْثَوِيَّة»، لهذا فإن «لعبة هوية الذكورة والأنوثة» هي من صُلْب سينما الرعب الحديثة» (المصدر السابق، 55).

إذاً، إن ما يجذب المتفرج الذكر هو عينه الغموض الذي يكتنف تمثيل الذكورة والأنوثة في سينما الرعب الحديثة. لكن ما الدور الذي يؤديه التحليل النفسي البنيوي في نظرية كلوفر؟ إنه يزودها بمصطلحات لشرح هذا التوافق الذي يجمع تأرجح الممثل بين الذكورة والأنوثة مع اضطلاعها بتمثيل دور المشاهد بالنيابة، وذلك بالاستناد إلى النظام المجهري لفيلم الرعب. فأفلام الرعب، حسب زعمها، تستدعي كلاً من النظرة «الهجومية» والنظرة «الارتكاسية». فالأولى هي النظرة السادية التلصصية المعهودة التي تتماهى مع الكاميرا، كما مَيَّزَهَا مَتَز (1982) في معرض نقاشه للتماهي الأولي وأعطتها لورا مَلْفِي وجهها الجنسي (1975). في فيلم الرعب الحديث يتماهى المشاهد، على الأقل مؤقتاً، مع نظرة الكاميرا والقاتل المتربص. أما النظرة الارتكاسية فنكون فيها نحن المشاهدين مدافعين لا مهاجمين، حيث ينبع انجذابنا من خلال

تعاطفنا وتماهينا مع الشخصيات، وليس من خلال تَلصُّصنا المستحكم. تُعطي هذه النظرة صفة الأنوثة، وخلافاً للصدارة التي تُمنح عادةً للنظرة السادية المتحكمة، «فإن النظرة الارتكاسية هي التي تحتل مكان الصدارة في النظام المجهري للرب» (كلوفر، 1992: 205). عند هذه النقطة لا يبقى بين الانخراط الارتكاسي في الرب مع المازوكية، أو مع «المازوكية الأنثوية» الفرويدية، على وجه التحديد، إلا فاصلٌ قصير. وبالفعل ترتئي كلوفر أن المخاوف المازوكية التي يُؤليها فرويد اهتمامه (كمخاوف الجماع والحمل القسريين والاعتصاب والضرب والخساء، إلخ) هي ذاتها التي تظهر في الأجناس الفرعية لسينما الرب الحديثة التي تدرسها. وهكذا تستنتج أن «هدف سينما الرب الأساسي هو دغدغة مخاوف جمهورها وشهواته المازوكية» (المصدر السابق، 229).

لاحظ أن كلوفر هنا تتفادى الوقوع في مَطَبَّات الدوران المنهجي من خلال استحضار مفهومات التحليل النفسي؛ لتشرح ظواهر تصفها أولاً بطرق لا تنطلق من التحليل النفسي. وهكذا يمكننا إعادة هيكله دراسة كلوفر، بحيث تبدو وكأنها تنطلق من ملاحظتين تجريبيتين مترابطتين: الأولى تتعلق بالمشاهدين الذكور الذين يتعاطفون ويتماهون مع ضحايا الرب من الإناث؛ والثانية تتعلق بالنص، حيث إن تصوير الهوية الجنسية في نصوص الرب الحديث يكتنفها غموضٌ مثير للانتباه. كما أن توصيفها للنظام المجهري لسينما الرب وتحليلها لدور المازوكية يوفران الأساس الذي تنطلق منه لشرح هاتين الظاهرتين من منظور مقارن. ويعتمد هذا بطبيعة الحال على افتراضية نظرية أكثر عمومية، كبعض المفهومات المستمدة من التحليل النفسي البنوي، بالإضافة إلى أنموذج الكبت بصيغة مُعدّلة. لكن المهم في الأمر هو أنه يمكن للباحث أن يحكم على رصانة الشرح دون أن يلزم نفسه بإطار تفسيري مستمد من التحليل النفسي، لهذا يمكن اقتراح تفسيرات أخرى للظاهرة عينها، وهذه سمة جوهرية لحكم من هذا النوع. إذ ما يميز منهج كلوفر من منهج كريد هو هذا الانفتاح النظري؛ إذ إن توصيف الأخيرة لنصوص الرب قائم بالدرجة الأولى

على مُشَخَّصات التحليل النفسي، مما يجعل من الصعب طرح تفسيرات لاتحليلية -نفسية دون إعادة توصيف النصوص مجدداً. في حين يمكن أن نرى في عمل كلوفر المواضع التي يمكن عندها تعزيز نظريات التحليل النفسي للرعب، وذلك بالتنسيق مع التفسيرات الأخرى. لكن ما هذه البدائل لنظرية التحليل النفسي التي يمكن أن تقدم تفسيرات عامة لجاذبية الرعب؟

سمةُ المفارقة في الرعب

إن دراسة نويل كارول (1990) لسمة المفارقة في الرعب واحدة من أوضح المحاولات العامة وأبلغها حجّة في معالجتها جاذبية الرعب معالجة لا تعتمد التحليل النفسي منهجاً. ويُعنى كارول بما يسميه الرعب الفني، أي تلك الحالة العاطفية الخاصة التي تتفرد أعمال الرعب في توليدها حسب زعمه. وقوام هذه الحالة المزعجة هو الخوف والقرف والنفور من جانب المشاهد أو القارئ، وهي استجابة مرتبطة ارتباطاً محددًا بالسمات المميزة لوحوش الرعب. وارتكازاً على توصيف ماري دوغلاس (1966) لمفهومى النجاسة والمحرم، يعرف كارول وحوش الرعب من حيث عدم نفاؤها، فهي «تتأرجح بين حالة وأخرى بلا قيد أو شرط، متناقضة صراحة، ناقصة، وعديمة الشكل» (كارول، 1990: 32). إنها تخترق التصنيفات الثقافية القائمة. من هنا تنشأ مفارقة واضحة. لا يسعى الناس في الظروف العادية وراء ما يجدونه مقرفاً. لكن يبدو أن أعمال الرعب تشد مستهلكيها «من طريق المتاجرة بعين الأشياء التي تثير القلق، والحزن، والاستياء» (المصدر السابق، 158). كيف لنا أن نفهم ذلك؟

قبل ابتكاره منهجاً خاصاً به، يقوم كارول برفض عدد من التفسيرات المناهضة الأخرى (بما في ذلك التفسيرات المستوحاة من التحليل النفسي) بزعم أنه يمكن دوماً إيراد أمثلة مضادة تبرهن على أن هذه النظريات، بما فيها من مزايا، لا تحيط بكافة جوانب أدب الرعب. فعلى سبيل المثال، لا نستطيع أن نبرهن بشكل لا يقبل الشك على أن جميع أعمال الرعب تخص الرغبات النفسية-الحسية المكبوتة، ولذلك فإن

أي تفسير يُصاغ على هذه الشاكلة، ومهما بلغت حجته من مضاء في بعض الحالات لا يمكن أن يحل مشكلة جاذبية الرعب العامة. بعد ذلك يطرح مقولتين مترابطتين: نظريته "الشاملة" ونظريته "العامة". تنص نظريته الشاملة، في أبسط معانيها على أن "الرعب أسر؛ لأن الشواذ تُوجب انتباهنا وتثير فضولنا" (المصدر السابق، 195). وسبق له أن قال: إن الوحوش منفرة؛ لأنها خارجة عن المألوف، فهي تُسفه التصنيفات الثقافية، وإلى هذا بالذات مرّد سحرها وانجذاب جمهور الرعب إليها: «إن مثيرات الرعب الفني تشجع الافتتان، وتثير الحزن في آن معاً، وفي الواقع (الافتراضي) يجب ألا تتفصل هاتان الاستجابتان في الرعب. أضف إلى ذلك أن الافتتان يمكن أن يكون مصدر تلذذ؛ لأن الحزن الذي نحن بصدده لا يُملي علينا القيام بأي فعل، بل هو مجرد رد فعل تجاه فكرة الوحش لا تجاه الوجود الفعلي لشيء مُقرّف أو مخيف» (المصدر السابق، 190-189).

أما نظرية كارول العامة، فتمتاز بدقة أكثر، حيث تركز على الرعب القصصي. إن ما يأسرنا في هذا الرعب القصصي ليس استعراضه لوحوشه فحسب، بل ضلوع هذه الوحوش في الإطار العام لرواية البوح النمطية. إن اهتمامنا بوحوش الرعب مُستوحى من كونها "كائنات مستحيلة" نستطيع أن نتأكد من وجودها (في أدب الخيال) من خلال التشديد الذي تضعه روايات الرعب على "البرهان والاكتشاف والإثبات". إذاً، هناك نوع من التوافق بين الشكل القصصي العام للرعب ورواية البوح، والمخلوقات المسوخة الشاذة المقرفة التي تشكل نواة اهتمامنا. وقرفنا هو "جزء من الثمن الذي يجب أن ندفعه لقاء متعة بوحها" (المصدر السابق، 184). خلاصة القول، إذاً، إن الوحوش الخارقة للمألوف تأسرنا وتنفّرنا في آن معاً، والروايات التي تستعرض مثل هذه الوحوش تؤدي ذلك مرتين من خلال بُنيته القصصية ذاتها التي تعكس ذلك الافتتان والنفور.

لاحظ أن كارول لا ينكر أننا قد نجد جوانب متعة أخرى كثيرة في الرعب، وهو بالفعل يناقش عدداً منها في سياق دراسته، لكن اهتمامه الرئيس هو عزل كل الجوانب

المشتركة والمميزة للرعب في كل العصور والسياقات. ومن ثمَّ، يأتي تفسيره مغرَقاً في عموميته إلى درجة يبدو معها فارغاً، لاسيما أنه لا يحاول طرح تفسيرات اختزالية تتجاوز سمات الرعب التي تعرفها عامة الناس. وكما يقول هو، فإن نظريته ”على خلاف نظريات التحليل النفسي الاختزالية، ليست بَرَأَقَةً على الإطلاق“ (المصدر السابق، 195). مع ذلك يجب ألا يكون هذا مأخذاً عليها. لكن قد يشعر حتى القارئ المتعاطف أن تحليل كارول ينقصه شيء إن هو اتُّخِذَ جواباً شاملاً عن سؤال: «لماذا يستهوينَا الرعب؟» فهو يكاد يصوغُ جُلَّ تفسيره بالاستناد إلى سمات أعمال الرعب ذاتها، حيث يخبرنا عن السمات التي تميز نصوص الرعب والتي قد تكون مصدر جاذبيتها الخاصة. لكن، كما رأينا من قبل، عندما يسأل الناس «لماذا يستهوينَا الرعب؟» فهذا جزء مما يتساءلون عنه فحسب. إنهم لا ينشدون معرفة ما يميز منتجات الرعب بشكل عام فحسب، بل معرفة ما يميز مستهلكي هذه المنتجات أيضاً. لماذا يستمتع بعض الناس بهذه المادة، في حين يجدها بعضهم الآخر دون أية فائدة تُذَكَّرُ؟

لكي نشرح ولع بعض الناس بالرعب شرحاً وافياً، علينا إذاً أن نعود إلى كلِّ من النصوص وقراءتها. عندما يحتاج كارول بالقول: إن متعة أدب الرعب تتأتى أساساً من خرق وحوشه لكل الحدود، يفترض أن جمهور القراء أو المشاهدين بالبداية يجدون ذلك أسراً ومزعجاً في آن معاً. قد يكون كارول مُحِقّاً هنا، لكن ذلك لا يشكل تفسيراً شافياً لجاذبية الرعب، كما أنه لا يسمح لنا أن نفرق بين المأخوذين به وغير المأخوذين. أنا مولع بالوحوش الخارقة، أما أنت، فلا. لماذا؟ من هنا تنشأ الحاجة إلى تفسيرات ”اختزالية“ تتجاوز النصوص لتتنظر في الصفات التي تميز أولئك الذين يستمتعون بالرعب. في الواقع يقدم كارول وصفاً لما يزعم أنه السمة المميزة لأدب الرعب، لكن إذا كان هذا فعلاً هو الوصف المناسب، فلماذا لا يريد سوى بعض الناس أن يستهلكوه؟ مغزى السؤال طبعاً هو أن فهم جاذبية الرعب يتطلب منا أن نصف ما هو أسر وأن نُشَخِّص، بالإشارة إلى عوامل من خارج النص، مَنْ تأسر ولماذا؟

إن الأسس التي يقوم عليها هذا التحليل الأخير يحددها الوصف المبدئي لجاذبية الرعب المميزة في جزء منها، أما جزؤها الآخر فتحده الأطر والنماذج التي يُجَنِّدها المحلل للمهمة، سواءً أكانت هذه الأطر والنماذج اجتماعية أم نفسية أم غيرها. لكن إذا أردنا تفسيرات شاملة، عندئذ يجب علينا أن نوجد توصيفات شاملة، أي يجب أن نُوصِّف أدب الرعب بمجمله ونميزه بكذا وكذا. إلا أن هذه التوصيفات تكون حتمًا موضع تساؤل، كما يتضح من المساجلات المضيئة بين كارول (انظر مقالته المنشورين عام 1992) واثين من نقاده (نيل وفيجن). يقول نيل، على سبيل المثال، إن كارول يُغفل «تفسير تلك الجاذبية الفريدة التي يمتلكها أدب الرعب بالنسبة إلى الكثيرين» (1992: 57) ويسميتها هو «متعة الارتعاب». في حين تُفند سوزان فيجن زعم كارول القائل: إن الافتتان والانزعاج متصلان فقط اتصالاً شَرطِيًّا، وتؤكد أن تمتعها وتمتع غيرها بالقرف يدخل في صلب تذوق أدب الرعب. على الرغم من أن كلا التفسيرين يختلفان اختلافًا ملحوظًا في جوانب كثيرة، إلا أنهما يقدمان لنا توصيفًا شاملاً بديلاً، واستنباطًا مختلفًا «لسر الجاذبية الفريدة» التي يتمتع بها أدب الرعب. لكننا قد نُجمَع على أن بعض الناس يتلذذون ولو مؤقتًا بالقرف والارتعاب وخرق الكائنات المتوحشة لكل الحدود. إذاً، قد تكمن المشكلة في افتراضنا أن أيًا من هذه هي السمة التي ينفرد بها الرعب. في الواقع قد يستحيل وجود سمة مميزة ينفرد بها جنس أدبي يتطور باستمرار.

قسمٌ من التشويق ناجمٌ عن تلك النزعة المستحكمة لدى ناشدي تفسير جاذبية الرعب التي قد تدفعهم إلى تبني منهج اسمي في تعريفهم لهذا الجنس الأدبي، وتحديد ميزاته العامة المزعومة بموجب فرَمان يُصدرونه هم. وبهذا يرتكبون ما يمكن تسميته مغالطة تحديد النوع. لكن الأجناس ليست ثابتة، ولا هي مُجَسَّمات نَصِيَّة ملموسة فحسب. بل تتألف في قدر متساو من معتقدات جمهورها والتزاماته وسلوكه الاجتماعي من جهة، ومن النصوص التي يجب أن تُفهم بوصفها ثقافات فرعية ذات توجهات ذوقية محددة لا بوصفها توليفة من النتاجات الثقافية المستقلة

من جهة أخرى. لذلك لا يمكننا الحديث عن جاذبية جنس أدبي إلا ضمن سياق اجتماعي-زمني محدد. وبما أن الأنواع تتغير مع مرور الزمن، فهي تستهوي قراءً ومشاهدين من طيِّنات مختلفة. وبمقدار ما يكون هؤلاء فاعلين نشطين غير منفعلين، فإنهم يستطيعون أن يشكِّلوا تصورات مختلفة عن هذه الأنواع، وأن ينوعوا المذات التي يستمدونها منها. في مثل هذه الظروف يصبح الباحث عن تفسير شامل حقاً كَمَن يُطارِد سراباً. فحسبنا من سعينا أن نتحرى المسببات الخاصة لرواج جنس أدبي ما، علَّنا نحيط بجملة العوامل التي ترسم نشاط هذا الجنس. لهذا فإن محاولات التفسير العامة، كمحاولة كارول، التي لا تتبنى منهج التحليل النفسي يمكن أن تتبدد إلى سلسلة من التفسيرات المحددة التي تخص سمات نصيةً بعينها، أو جمهوراً متحولاً، أو أزمناً تاريخيةً مختلفة أو سياقات اجتماعيةً مميزة. كما أن مناهج التحليل النفسي، التي سبق التنويه إلى تبسيطها المفرط المزعوم، ستكون مضلَّةً بشكل خاص، إذ من شأنها أن تُغفل، باسم الشمولية الزائفة، تعدد استجابات القراء والمشاهدين.

تُرى، بأية طريقة شافية يمكن أن نطرح سؤالاً، مؤاده: «لماذا يستهوينَا الرَّعْبُ؟» لكي نتصدى لهذا الموضوع، علينا أولاً أن نشكك بمقولة تجانس الرعب. فلو سألنا هواة الرعب عن طبيعة استمتاعهم بهذا اللون الأدبي، ل جاءت إجاباتهم مختلفةً، قلباً وقالباً. إذ تتصل كثير من هذه الإجابات بالحيل القصصية أو بمتعة القلق الناجم عن عدم معرفتنا لسير الأحداث أو بتوتر تيار المتعة المتناوب الذي يلزم هذا القلق. هذه السمات لا تقتصر طبعاً على الرعب، على الرغم من أن هذا اللون قد يُسبغ عليها دلالةً خاصة وينقلها بتأنقه الأسلوبى المميز. كما أن من شأن التوتر الذي يولده فيلم الرعب على سبيل المثال إن يثير استجابات جسدية واضحة، حيث يتسم سلوك مشاهدي الرعب بإشاحة النظر، والقفز في لحظة الصعق، وحبس الأنفاس، والتنفيس عن التوتر بالضحك، وتعدُّ هذه الاستجابات مؤشرات مهمةً على جودة الفيلم. في الواقع يشكل الإفصاح عن هذه «الأعراض» من قبل المجموع جزءاً من عملية التأطير الاجتماعى للاستمتاع بفيلم الرعب، كما أنها سمةٌ جوهريةٌ لمثل

هذه المناسبة. لذلك يتعلم المتفرجون الشباب هذا السلوك على أصوله، فيستمتعون بمشاهدة هذه الاستجابات المناسبة، كاستمتاعهم بإظهار مثلها. لكن مصادراً المتعة أكثر اتساعاً، ويمكن أن يهتم الجمهور أيضاً بالسمات القصصية العامة، كالحبكة الجيدة، والشخصيات التي يمكن أن يتعاطفوا معها، والتطابق مع الواقع، والأجواء اللافتة، وغيرها.

بالإضافة إلى التأزم القصصي الذي ينتظره المشاهدون في أفلام الرعب بأنواعها، من الواضح أن هواة الرعب يتوقعون الفظاعة أيضاً، لكن الذي لا يتضح هو شكل هذه الفظاعة. فهذا اللون يتسع لكل شيء من المسخ الحاضر بالإيحاء أو الاستدلال إلى ذلك التصوير النابض بالحياة لكائنات ممسوخة لا تُبقي ولا تُدر، في حين تتأرجح استجابات المشاهدين بين نفور صرف وانجذاب متذبذب ثم تتدرج خجول واع لذاته. إن هذا التأرجح، والعهد على كارول، هو السبب الذي يمنعنا من عد جاذبية المسخ بذاتها العلامة الفارقة لجاذبية الرعب، ما دامت فظاعة المسخ، وكما يدرك المشاهدون جيداً، يمكن أن تكون أسرة بطرق متعددة. في الواقع قد يبدو تصوير مسخ ما مخيفاً أو منفراً أو سخيلاً أو مؤسفاً أو مضحكاً بحسب اختلاف ظروف المشاهدين الاجتماعية أو أزمتهم. من الذي يخاف الآن من بيلا ليوغوزي؟⁽¹⁾ من ذا الذي لم يشهد كيف ينسف جمهور متشكك علناً ذلك التطابق الهش بين فيلم الرعب والواقع؟ إذاً، فتوقع الفظاعة هو توقع عام جداً، لكن الصورة الخاصة لهذا التوقع هي التي تحتاج إلى شرح بوصفها إحدى جوانب المتعة المتعددة التي يقدمها الرعب. فالسؤال هو: أي نوع من الخطر الفظيع يستميل من، ومتى، وأين، ولماذا؟

تحفل دراسات الرعب بعدد من هذه التوصيفات الشديدة الاختصاصية، لكنها غير قابلة للتليخيص والإيجاز؛ لأنها بطبيعتها لا تقدم تفسيرات عامة لجاذبية الرعب ولا تركز في تفسيرها على تجانس هواة الرعب، بل تتفق غالباً في مقاومتها للميول السائدة في تحليل الرعب من حيث دلالاته النفسية أو التحليلية النفسية، وتهتم عوضاً عن ذلك بالتجربة الاجتماعية التي يشترك فيها مستهلكو الرعب. أما أي جانب

من جوانب السياق الاجتماعي الذي يشكل مركز الاهتمام الرئيس لهذه التوصيفات فيختلف الأمر من حال إلى أخرى. قد تكون أسهل الطرق لنقل طبيعة هذه التناولات هي وصف بعض المستويات المختلفة التي يمكن أن تطرح عليها شروحها. وسأعالج هنا ثلاثة من هذه المستويات، علماً أن هذه التقسيمات أجريت بسبب مواءمتها الإيضاحية والتحليلية فقط، كما أن هناك دراسات خاصة يمكن أن تتدرج هبوطاً أو صعوداً على هذا المقياس. وبناءً على هذا التحديد، إذًا، هناك أولاً بعض التوصيفات ذات المستوى التجريدي المنخفض نسبياً التي تقول بوجود صلة موضوعاتية مباشرة بين سمات محددة من سمات هذا اللون الأدبي/السينمائي من جهة وجوانب من التجربة الاجتماعية اليومية لمستهلكي هذا اللون من جهة أخرى. ثانياً، هناك توصيفات أخرى تركز على تطورات هذا اللون والتي لا تبدو للعيان إلا على المدى البعيد (كتزايد العنف العنفي مثلاً أو ازدياد التركيز على السلوك الجنسي). وتسعى هذه التوصيفات إلى تبيان انسجام هذه التطورات مع تيارات التحول الاجتماعي التي لا تحتاج إلى مجهر لمعاينتها. وأخيراً، هناك طروحات تقول بوجود علاقة بين خطاب الرعب بمجمله وصيغ التفاعل الاجتماعي النمطية التي يفترضها هذا الخطاب سلفاً ويُسهم في تعزيزها. دعوني أتوسع قليلاً في تفصيل كل واحدة من هذه الطروحات، علناً نَتَبَيَّن سماتها المشتركة.

أبسط الطروحات وأكثرها تكراراً (وليس أقلها أهمية على الإطلاق) هي تلك التي تركز على السمات الموضوعاتية البادية للعيان في أفلام الرعب في فترات محددة، والتي تنظر إليها بوصفها إفصاحات عن الهموم الاجتماعية لذلك الزمان. لهذا شاعت، على سبيل المثال، دراسة رعب الخيال العلمي لفترة الخمسينات من حيث كونها مجموعة مترابطة من الموضوعات، من جملتها خطر الغزو الخارجي ومخاطر القوة النووية، ودور العلم والعلماء. ينظر إلى هذه الأفلام بلا استثناء على أنها تفصح عن مخاوف الأمريكيان (رُهاب الأجنبي، ومعاداة الشيوعية، والقلق من سيطرة التكنولوجيا والمجتمع الجماهيري) التي شاعت في الخطاب العام والخاص

لتلك الفترة. فعلى سبيل المثال، يقدم بَسْكَند (1983: 4) صورةً عن «فترة تضج بالصراع والتناقض، فترةٍ احتربت فيها طائفةٌ من الإيديولوجيات المعقدة طمعاً في ولاء الجماهير». لهذا درس أفلام الرعب في سياق يشمل الإنتاج السينمائي في الخمسينات الذي عبر عن هذه «الإيديولوجيات المتحاربة». أما جانكوفيتش فهو إلى حد ما أكثر تحديداً من بَسْكَند حيث يثبت أن تحقيق «الصيغ النقابية أو الفوردية للتنظيم الاجتماعي» في فترة ما بعد الحرب كانت من صلب المخاوف المتنامية حول نظام مغرق في اتكاله على عقلانية علمية -تقنية. فأفلام الغزو الخارجي بالنسبة إليه ليست مجرد انعكاسات للمخاوف من الشيوعية فحسب، بل استجابات أيضاً لقلق متزايد من سيطرة التقنية على حياة المجتمع الأمريكي. وتشارك هذه التناولات مع غيرها على شاكلتها في أنها تفترض أن الأفلام تستهوي روادها؛ لأنها تعبر في جزء منها عن مخاوف هؤلاء الرواد بلغة سهلة وممتعة، وبلغة الثقافة السائدة. يمكن طبعاً أن تطبق هذه الاستراتيجية الإيديوغرافية على أي تركيز شائع على موضوع ما في تاريخ هذا اللون، شريطة إيجاد روابط ملائمة ومُفَصَّلة.

لا تقتصر الصلة بين النص وسياقه طبعاً على موضوعات منفصلة، بل يمكن طرح صلات النص وسياقه على مستويات أعلى من التجريد، وفيما يتعلق بالتحويلات الاجتماعية الكبرى. هذا ينقلنا إلى مجال «المستوى» الثاني الذي ميزناه أعلاه. فعلى سبيل المثال، يركز هنا كل من كارول (1990: 206 - 14) وتيودور (1995) على قضية تجاوز الأصناف في الرعب. إن القول بأن تجاوز الأصناف هو في الأساس ما تتداوله نصوص الرعب يُعدُّ فكرة مألوفة ومضيئة في آن معاً، إذ غالباً ما تؤدي دوراً في التفسيرات العامة المزعومة لسحر الرعب (لدراسة تحليلية نفسية انظر كريستيفا (1982)، وكارول (1990) لطرح بديل). لكن يمكن أن نركز بشكل أدق على سمة التجاوز المتغيرة في الرعب، ناسبين مثل هذه التحويلات إلى تيارات اجتماعية وثقافية أشمل. ومن هنا نشأت مقولة: إن سمات تخطي الحدود المميزة لأفلام ما بعد السبعينات الحديثة، ولاسيما فيما يسمى برعب الجسد، ترتبط ارتباطاً وثيقاً

بجوانب من التجربة الاجتماعية «ما بعد الحداثية»؛ بل يذهب كارول (1990: 210) إلى حد الزعم أن «لون الرعب المعاصر هو بمثابة تعبير العامة عن ذات المشاعر التي تطرحها سجلات المفكرين الخاصة حول ما بعد الحداثة»؛ إذ يطرح هذا اللون بلغة ثقافية شعبية النسبوية التصورية الأخلاقية التي تتميز بها هذه الأخيرة (ما بعد الحداثة). بالمحصلة ينظر إلى ميوعة الحدود الجسدية وغموضها المميز في الرعب الحديث على أنها مختلفة اختلافاً هائلاً عن تخطي الحدود الذي تتميز به الفترات السابقة؛ لأنها تعبر عن «تجارب التَشْطِّي الاجتماعي ما بعد الحداثي وعن المواجهة المتفجرة دوماً بين ذوات مستهدفة وبين عالم المجازفة والخطر الذي تسكنه» (تيودور 1995: 40). ويمكن أن نجد مثل هذا الربط، وإن كان بطريقة مختلفة نوعاً ما، عند ديكا (1990) الذي يحاول أن يربط «البنية التحتية» في أفلام التعقب بما حدث مؤخراً من تحولات اجتماعية وثقافية، كما نجده أيضاً في مناقشة جانكوفيتش (1992: 112-17) «لأزمة الهوية» في سياق دراسته لرعب الجسد.

من شأن مثل هذه الدراسات أن ترتقي إلى مستوى أعم يتمحور التحليل فيه حول أنظمة كاملة من طروحات الرعب، وكما هو الحال في كل الأجناس، فإن منظومة الرموز والتقاليد التي يتألف منها الرعب تتغير قليلاً وكثيراً عبر الزمن، مما يؤدي إلى تبدل الأسس التي يستهوي الرعب رواده بموجبها. إذًا، في هذا المستوى تصبح المهمة التحليلية هي التعرف على أنماط التغير التي تطرأ على خطاب الرعب، ثم ربط هذه الأنماط بمحيطها الاجتماعي الثقافي. وقد قمت شخصياً بمثل هذه المحاولة في بحثين منشورين عامي 1988 و 1995، حيث قلت: إن أفضل طريقة لفهم التغيرات الكبرى التي تطرأ على الرعب تكمن في علاقتها مع خطابين متميزين للرعب (رعب «الأمّن» ورعب «الوساوس»). وكل من هذين الخطابين راسخ ومعمد على بنى التفاعل الاجتماعي النموذجية الخاصة بفترة شيوع هذا اللون أو ذاك. ولا نرى حاجة هنا إلى تكرار تفصيلات هذا الطرح (وإذا شئت الاطلاع على ملخص موجز، فانظر بحثي المنشور عام 1995: 34-37). أما من حيث المنهج، فخطتي هي أن أستخدم عُنْوَانِي

رعب «الأمان» ورعب «الوساوس»؛ لألخص مواطن التضاد الرئيسة في نطاق واسع من رموز الرعب (كقولنا: الخبرة الفعالة مقابل الخبرة غير الفعالة، أو النظام المستتب مقابل الفوضى المتصاعدة، أو التهديدات الخارجية مقابل التهديدات الداخلية، وهلمَّ جراً). والقصد من هذا هو استبانة نوع المحيط الاجتماعي الذي تُعقل فيه مثل هذه الظروف. وهكذا نجد أن خطاب رعب الوساوس الذي ساد أكثر ما ساد في السنين الخمس والعشرين الأخيرة يفترض مسبقاً وجود عالم لا أمان فيه على الإطلاق. وهو من هذه الناحية خطابٌ رائع وممتع؛ لأن رموزه الأساسية تتطابق مع تجربتنا المميزة للخوف والمجازفة والقلق التي نعيشها في المجتمعات الحديثة.

في جميع هذه الحالات، وبغض النظر عن اختلافاتها وقلة اهتمامها المباشر بخلاصة الرعب، فإن فهمنا للجاذبية التي تتمتع بها سمات معينة من هذا اللون مرتبط بجوانب مخصصة من سياقها الاجتماعي-التاريخي. لهذا فإن الأنموذج الذي تفترضه مثل هذه التحليلات عن ألوان الإشباع التي يوفرها الرعب لمستهلكيه يتناقض إلى حد ما مع ذلك الأنموذج الذي تطرحه نظريات التحليل النفسي، حيث غالباً ما يُوضَع التشديد على إطلاق المشاعر الحبيسة أو الانغماس في شهوات سادية-مازوكية ضاربة جذورها في الأعماق. إن آلية المتعة التي نجدها هنا تتمتع بفاعلية أكثر حيث تُحاجج بأن المشاهد بوصفه فاعلاً اجتماعياً يستجلي في الرعب سمات من عالم الخبرة الاجتماعية اليومية، سمات قد حوّرت ربما، لكنها مع ذلك ممتعة من حيث كونها مألوفة لنا أو تمس صميمنا. لذلك فإن الخوف الذي أثارته أفلام الغزو الفضائي في الخمسينات يفصح في إطار خيالي عن مخاوف الحرب الباردة المنتشرة في تلك الحقبة. أو، على سبيل التوسع، إذا كانت أفلام نهاية القرن العشرين تتميز بالوساوس، فإن سحرها يكمن في كون هذه الوساوس تتطابق في نظر المشاهدين مع بعض من سمات الحياة الحديثة. علاوة على ذلك، فإن تستطيع أن تميز لون الرعب فهو في حد ذاته جزء من عملية عقلنة العالم الاجتماعي الذي هو مصدرٌ لأطرٍ مشتركة نستطيع من خلالها أن ندرك، على سبيل المثال لا الحصر، معنى الخوف

ومعنى أن تكون خائفاً. من هنا جاءت ملاحظة غريكستي (1989: 164) أن قصص الرعب هي: «تمارين في اكتشاف العلاقة بين الخريطة والأرض، بمعنى أنها توفر وسيلة آمنة ومؤسَّلة لعقلنة وقبول ظواهر وتجارب محتملة في غاية الخطر والإقلاق في الظروف العادية (أي الوظيفية)» .

تحدث مثل هذه العمليات على مستوى «الوعي العملي» حسب تعبير جيدنز (1984)؛ إذ إن هذه العمليات هي جزءٌ من معرفة الفاعل الاجتماعي عن عالمه اليومي وإمكانية هذه المعرفة ضمن هذا العالم. وعلى الرغم من أن هذا التناول لا يستبعد بالضرورة اللاوعي والكبت من حيث المبدأ فيما يخص ملذات الرعب على الأقل، فإن له مزية الإصرار على المشاركة الفعالة للجمهور في أثناء استهلاكه واستيعابه لنصوصه المفضلة.

إذاً، هناك عموماً نوعان من النماذج التي سادت محاولات فهم جاذبية الرعب. فمن جهة، هناك التفسيرات، وهي الأكثر بروزاً، التي تتشدُّ شروحاً شاملة باستجلائها في أدب الرعب أو جمهوره سمات محددة يُظنُّ أنها تشكل على نحو فذ لحممة جاذبية الرعب. ومثل هذه التناولات تبلغ من التبسيط إلى حد أنها تفسر الرعب بالاستناد إلى سماته الثابتة ظاهرياً أو سمات مستهلكيه المماثلة، أما آلية الجذب التي تقترحها هذه التناولات فهي مبنية على إشباع حاجات قائمة سلفاً. أي إنها تسلم بنظرية وجود اجتماعية ترى أن الأفراد ذوو تكوين مسبق في بعض المناحي الرئيسية، كأن يضمروا داخلهم أواليات كبت أساسية، أو تدفعهم حاجات غريزية حيوانية، ويميلون بطبعهم وبشكل روتيني إلى الاستمتاع بتمثيل الخوارق. ومن جهة أخرى، هناك توصيفات تركز على شروخ معينة وترفض التحدي التعميمي الذي يطرحه سؤال: لماذا يستهوينَا الرعب؟ هنا تُفهم جاذبية الرعب على أنها نتيجة التفاعل بين سمات نصية محددة وظروف اجتماعية مميزة. وترتكز نظرية الوجود الاجتماعية الضمنية في هذه التوصيفات على الفاعل الاجتماعي الذي يتخذ مما تنتجه الثقافة وسيلة لرأب الصدع في حياته اليومية، وذلك من خلال التزامه وعياً عملياً لمحيطه الاجتماعي

والثقافي، وهذا التناول لا يرى جاذبية الرعب على أنها إشباعٌ لحاجة، بمعنى أنها تصب لاشعورياً في حقل الرغبات العميقة الجذور، بل هي جاذبيةٌ إدراكيةٌ استدلاليةٌ في منحائها. ففي عناصر الخيال نجد صدًى لسماتٍ من التجربة الاجتماعية لرواد هذا الخيال.

قد يقول قائلٌ: إن مثل هذه التوصيفات المغرقة في خصوصيتها لا تقدم شرحاً على الإطلاق، بل تفشل في معالجة سؤال «لماذا يستهوننا الرعب؟» بالطريقة التي بدأت بها هذا النقاش. وهذا صحيح بمعنى من المعاني؛ إذ تقتض أن الرعب كغيره من فنون الأدب يستهوي الناس لأسبابٍ تُقدَّر بعدد الطرق التي يستطيع مستهلكوه أن يستفيدوا من منتجات هذا الفن. لا شك أن الرعب يدغدغ بعض الناس أو يكون ينبوعاً من التحذيرات المفيدة بالنسبة إلى بعضهم الآخر، في حين يتخذه آخرون مناسبةً اجتماعيةً للمرح الصاخب. ويتلذذ بعض هواة الرعب بالوصمة التي تلحق بهذه الثقافة المنبوذة رسمياً. ويشعر آخرون أن ارتياد أفلام الرعب هو عنصر أساسي للمحافظة على الهوية الفردية ضمن محيط متميز من الأقران. وعبر الثقافات تتضاعف التحورات وتعمق في سياق ممارسات ثقافية مختلفة اختلافاً جذرياً. من الخطأ في مثل هذه الظروف أن نشد لجاذبية الرعب تفسيراً يطمح إلى الشمولية، تفسيراً لا سبيل لديه إلى معرفة تنوع رواد أفلام الرعب، سواء أكان ذلك داخل الثقافة الواحدة أم عبر الثقافات. ومهما حاولت نزع التحامل المعهودة أن توحى عكس ذلك، فإن هواة الرعب لا يقلون نشاطاً عن غيرهم من مستهلكي الثقافة. وكما يُنَوِّه كرين (1994: 47): «لكي يحقق فيلم الرعب هدفه، على الجمهور ألا يؤجل الشك فحسب، بل عليه أن يصنع أنواعاً محددة من اليقين». إن هذا الإنتاج الخلاق هو الذي يستحوذ الآن بإلحاح على اهتمام دارسي الرعب.

لا شك أن مثل هذا الاهتمام بالفاعلية النشطة يضعنا أمام مشكلاتٍ منهجية حادة، فحيث يكون توجهنا تاريخياً، كما هي الحال غالباً، فإن تصورات الفاعلين لا غير هي أفضل ما يتوافر لنا بشكل غير مباشر، وفي كثير من الأحيان لا

يُتاح لنا حتى هذا . من الضروري في مثل هذه الأحوال أن نبدأ تحليلنا للرعب من أبسط المستويات، وذلك من خلال مَوْضَعَة نشاط هذا اللون الغني بطريقة تُخَوِّلُنَا أن نتحرى الإمكانات المتعددة التي توفرها النصوص لمشاهدين مختلفين متغايرين. ونظراً إلى افتقارنا إلى الدليل المباشر على كيفية استفادة الفاعلين من أشكال تاريخية معينة، علينا أن نلجأ إلى التخمين المُنَهَج عَلْنَا نَتَبَيَّنَ في ظل أية ظروف اجتماعية كان يوسع مستهلكي هذه المادة أن يفهموها. إن من شأن هذا النوع من إعمال الفكر، مُرَفَّقاً بتوصيف كامل للظروف الاجتماعية والثقافية التي تشكل مجال عمل الرعب، أن يضع احتياطياً كامناً من الميزات والممارسات في متناول مستهلكي الرعب لينتقوا منها ما يشاءون. وكما رأينا في الحالات التي درَسْتُهَا، هناك دليلٌ لا بأس به في متناول مثل هذا التحليل، وبغض النظر عن مصاعب الاستدلال أو المنهج. إذ إن هذه المصاعب لا تقتصر على البحث التاريخي. فحتى المادة المعاصرة لا تخلو من هذه الإشكالية في بعض أوجهها، حيث يتوقع أن تتوافر في الباحث مهارات هائلة في مجالات الثقافة وعلم الأعراق وعلم الاجتماع؛ كي يتمكن من إنجاز مهمة توثيق نشاطات القراءة وتقويم الكفاءات الثقافية المتنوعة.

لكن علينا أن نواجه هذه المشكلات. فإذا أردنا حقاً أن نفهم جاذبية الرعب، أو دلالاته الاجتماعية والثقافية فإننا بحاجة إلى أن نتحاشى طرح سؤال «لماذا يستهويننا الرعب؟» بالطرق التقليدية المألوفة. فالسؤال يجب ألا يكون «لماذا يستهويننا الرعب؟» على الإطلاق، بل لماذا يجب هؤلاء الناس هذا الرعب في هذا المكان، وفي هذا الوقت بعينه؟ ثم ما تبعات أن يستتبطوا إحساسهم اليومي بالخوف والقلق، أو «خرايط خوفهم» (حسب تعبير تُوَّان) من هذه المادة الثقافية المتميزة؟

الحواشي (الهوامش) :

- 1 - بيلا ليونغوزي ممثل أمريكي من أصل هنغاري (1882-1906) اشتهر عموماً بأداء أدوار رئيسية في أفلام الرعب التي ابتدأها بفيلم «دراكولا» (يونيفرسال بكتشرز، 1931). المترجم.

References

1. Biskind, Peter (1983) *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, London: Pluto Press.
2. Britton, Andrew, Lippe, Richard, Williams, Tony and Wood, Robin (1979) *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto: Festival of Festivals.
3. Brophy, Philip (1986) <Horrorality - the textuality of contemporary horror films>, *Screen*, 27 (1): 2-13.
4. Carroll, Noel (1990) *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*, New York and London: Routledge.
_____ (1992a) <A paradox of the heart: a response to Alex Neill>, *Philosophical Studies*, 65: 67-74.
_____ (1992b) <Disgust or fascination: a response to Susan Feagin>, *Philosophical Studies*, 65: 85-90.
5. Clover, Carol (1987) <Her body, himself: gender in the slasher film>, *Representations*, 20: 187-228.
_____ (1992) *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, London: BFI Publishing.
6. Crane, Jonathan Lake (1994) *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*, London: Sage.
7. Creed, Barbara (1986) <Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection>, *Screen*, 27 (1): 44-70.
_____ (1990) <Review article: Andrew Tudor, *Monsters and Mad*

- Scientists: A Cultural History of the Horror Movie', Screen, 31 (2): 236-42.
- _____ (1993) The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis, London, New York: Routledge.
8. Dika, Vera (1990) Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle, London and Toronto: Associated University Presses.
 9. Douglas, Mary (1966) Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, Harmondsworth: Penguin.
 10. Feagin, Susan (1992) <Monsters, disgust and fascination>, Philosophical Studies, 65: 75-84.
 11. Freud, Sigmund (1955) [1919] <The «Uncanny»>>, in J. Strachey (ed.) The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, London: The Hogarth Press.
 12. Giddens, Anthony (1984) The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration, Cambridge: Polity Press.
 13. Gixiti, Joseph (1989) Terrors of Uncertainty: The Cultural Contexts of Horror Fiction, London and New York: Routledge.
 14. Jancovich, Mark (1992) Horror, London: B.T. Batsford.
 15. Kristeva, Julia (1982) Powers of Horror: An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press.
 16. Metz, Christian (1982) Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, London: Macmillan.
 17. Mulvey, Laura (1975) 'Visual pleasure and narrative cinema',

Screen, 10(3): 6-18.

18. Neill, Alex (1992) <On a paradox of the heart>, Philosophical Studies, 65: 53-65.

19. Tuan, Yi-fu (1979) Landscapes of Fear, Oxford: Basil Blackwell.

20. Tudor, Andrew (1989) Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie, Oxford and Cambridge, Mass: Basil Blackwell.

_____ (1995) 'Unruly bodies, unquiet minds', Body and Society, 1 (1) 25-41.

21. Twitchell, James (1985) Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror, New York and Oxford: Oxford University Press.