

یادداشت‌هایی بالینی دربارهٔ کراننبرگ متقدم و درونیت وحشت

جانانان گرینوی

ترجمهٔ سامی آل مهدی

وحشت / از کجا می‌آید؟ اندیشیدن به وحشت چونان نوعی ساختار احساس (عبارت کاربردی ریموند ویلیامز) در مقایسه با در نظر گرفتن آن به‌عنوان عاطفه‌ای درونی و سوپزکتیو، پرتو بیش‌تری بر آن می‌افکند. در این صورت، وحشت برای هر مفهومی از ذهن و هر درکی از اینکه مواجههٔ آگاهی با جهان چگونه است معضل ایجاد می‌کند - آیا وحشت چیزی است که از بیرون می‌آید تا یکپارچگی و امنیت آگاهی انسان را برهم زند، یا اینکه وحشت واقعیتی درونی است؟ جور دیگری پرسیم: آیا وحشت در هیولای پشت در نهفته است، یا صرفاً فکتی واپس‌زده دربارهٔ هستی‌شناسی انسان است؟ جواب کراننبرگ متقدم واضح است: سوژهٔ انسانی به‌خاطر واقعیت درونی و بنیادین وحشت نمی‌تواند از آن بگریزد. همچنین، این نکته در درک اینکه چگونه آثار آتی کراننبرگ مانند *هار ۱*، *اولاد ۲* و *ویدئودروم ۳* [ژانر] وحشت تنانه^۴ را پایه ریختند نیز مهم است. کراننبرگ گرفتار ثنویت بسیط دکارتی نمی‌شود، ثنویتی که بدن و ذهن را جدا می‌بیند و، به همین خاطر، آگاهی انسان را به‌نوعی مستقل از تن می‌داند؛ او در عوض ماهیت بدن‌مند و اساسی آگاهی انسان را درک می‌کند. ذهن همان بدن است و همزمان که بدن تغییرشکل می‌دهد، دگرگون می‌شود و وجودش در وضعیت صیروت همیشگی صورت می‌گیرد، همین‌ها برای آگاهی انسان نیز رخ می‌دهد. اسپلاژ بدن-ذهن، که سوژه را می‌سازد، به‌نوعی همیشه ناشناختنی است و همواره از مرزهای بازنمایی درمی‌گذرد؛ علت علاقهٔ کراننبرگ به دگرگونی و پیوند زدن اندام‌ها، و جهش‌های بدن نیز همین است. به قول ژینک، سوژه از خودش خط خورده و محروم شده است، سوژه اساساً از حیث هستی‌شناختی ناکامل است، انسجامی ظاهری است که خلئی خوفناک را می‌پوشاند که از آن رانه‌ها، امیال، خشونت‌ها و دگرگونی‌های غریب به درون جهان سرازیر می‌شوند؛ خلئی است که فروید آن را *Das Es* نامید و عموماً به اید^۵ ترجمه می‌شود، اما شاید بایستی دقیق‌تر آن^۶ بنامیمش.

اینکه وحشت تجلی بیرونیِ خلأ درونی و وحشت‌انگیز انسان است، نکته‌ای است که در همان اولین فیلم کوتاه کراننبرگ به سال ۱۹۶۶، *انتقال*^۷، آشکار می‌شود. عنوان آن که هم بار بوروکراتیک-پزشکی دارد و هم بار

¹. *Rabid*

². *The Brood*

³. *Videodrome*

⁴. body horror

⁵. id

⁶. it

⁷. *Transfer*

روان‌کاوانه (بیماری که از دکتري به دکتري ديگر منتقل مي‌شود و تجربه انتقال در روان‌کاوي)، آنآ صحنه را براي کنکاش کوتاه آتي فراهم مي‌کند. ظهور ناگهاني و تقريباً فراطبيعي بيماري به نام رالف، براي دکتري بي‌نام وسط ناکجاآباد مزاحمت ايجاد مي‌کند. دکتري مي‌پرسد: «چه جوري پيدام کردی؟ بقيه خيلي وقت پيش بيخيال شده‌ن.» دليل و انگيزه رالف ريشه در عشق دارد - اينجاست که نوعی انتقال را بين روان‌کاو و مراجع شاهد مي‌يم. اينجا به محض اينکه روان‌کاو مي‌گويد بعد از صدها كيلومتر دور شدن از تمدن خيال مي‌کرده «مصون» است، نوعی احساس زيرپوستی و بارز تهديد نيز ايجاد مي‌شود. مصون از چه؟ از تمدن و مصائبش يا، احتمالاً، همچنين از حضور ناگزير بيمار روان‌کاو. درحالي که به نظر مي‌آيد رالف زندگي روان‌کاو را خراب کرده باشد (روان‌کاو مي‌نالد که «قبلاً در موطن خود شاهزاده‌اي بودم»)، رالف به شکلي سيري ناپذير بي‌وصف‌ترين و شکننده‌ترين چيزها را طلب مي‌کند: ارتباط. روان‌کاو مي‌گويد ارتباط گناه نخستين است، و انزوایشان آن‌ها را از وظيفه غيرقابل تحمل و زحمت بسيار سردآوردن از سرگذشت ناخوشايند اذهان آدم‌ها مصون نگه داشته است. اينجا نيز مي‌توانيم ميان روان‌کاو و فيلمساز تشابهاتي ببينيم، کساني که کارشان نمود بخشيدن و کمک به ما در مواجهه با چيزی است که اساساً فراسوي قوه بيانمان⁸ قرار دارد. کرانبرگ مانند يک درمانگر يا روان‌کاو ما را به جهان بيرون نمي‌آورد تا با هيولا رودررو شويم، بلکه ما را به درون مي‌برد تا با فقدان، خلأ و غيبت درونمان مواجه شويم، و با لجن لزج و جنبانی سرکنيم که همان آن درون ماست. خشم روان‌کاو («بايد فرار مي‌کردم!») نوعی تقاضای فاصله است، فاصله‌ای که در آن بتوان ردپاهای کثيف ذهن ديگري را به دگرسوي صفحه تصاوير تبعيد کرد.

دومين فيلم کوتاهی که بررسی مي‌کنيم و اندکی از فيلم قبلی طولانی‌تر است، يعني *از ته چاه*⁹، مضامين و ایده‌های طرح‌شده در *انتقال* را بهبود مي‌بخشد و ادامه مي‌دهد. کل فيلم، که يادآور نمايشنامه‌ای از بکت است، در اتاقي کوچک اتفاق مي‌افتد، و دو شخصيت آن در حال گزران وقت در يک وان خالی هستند. از گفت‌وگویشان برمي‌آيد که هر دو کهنه‌سربازان جنگي نامعلوم‌اند، و يکی از آن‌ها تا آنجا پيش مي‌رود که اعتراف مي‌کند در بخش اسلحه بيولوژيک خدمت کرده و همه‌جور وحشت ديده‌اند. اکنون هر دو بستري هستند (کرانبرگ باری ديگر به ایده ذهن چونان محل نزاع بازمي‌گردد). اما اينجا نيز مانند *انتقال* تهديدی خارجي وجود ندارد، و غايب و بازنمايي ناپذير است؛ جنگي در کار نيست، بلکه صرفاً پيامد حضورش ديده مي‌شود. اذهان شخصيت‌ها نشانمان مي‌دهند که وحشت‌های غايبی که تجربه کرده‌اند، مانند قالبی فروشده در گلی خيس هستند پيش از آنکه بيرونش آورند. طی اين مکالمه معلوم مي‌شود يکی از آن دو از چيزی، از بيچک‌هایی که از ته چاه مي‌آيند، مي‌ترسد و مستأصلانه مي‌خواهد در خلأ را ببندد و مهر و مومش کند. مرد ديگر پاسخی مي‌دهد که کاملاً مي‌تواند تر اصلي و خلاقه کرانبرگ باشد: «از ته چاه هيچ وقت چيزی بيرون نمي‌آد؛ بلکه همه‌ش در ذهنت اتفاق مي‌افته.» پارانويا به احساس غالب اين صحنه بدل مي‌گردد و با آهنگ پس‌زمينه شادی که با گيتار کلاسيک نواخته مي‌شود، بيچکی استاپ‌موشنی از ته چاه بيرون مي‌آيد و يکی از مردان را خفه مي‌کند، درحالي که آن يکی خونسردانه نظاره مي‌کند. برخلاف *انتقال* که

⁸. articulation

⁹. *From the Drain*

با ادامه کار روان‌کاو در برهوت به پایان می‌رسد، اینجا مرد نظاره‌گر اصلاً تلاش نمی‌کند با آنچه از ته چاه می‌آید درگیر شود، در عوض ترجیح می‌دهد صرفاً یادداشت بردارد و تماشا کند. در پایان فیلم، کفش‌های مرد مرده به درون کابینت انداخته می‌شوند و صحنه برای تکرار بی‌پایان (و شاید حتی بی‌اختیار) یادداشت‌برداری مردی از نو آماده می‌شود که احتمالاً به‌زودی با این جمله سرخوشانه و اغواگرانه، میزبان بیمار/قربانی دیگری در وان حمام خواهد بود: «زیاد می‌ای اینجا؟»

اینجا، نسبت به فیلم قبلی، فاصله فزاینده‌ای را در دینامیک اتخاذی می‌بینیم. تنها کاری که مرد می‌کند یادداشت برداشتن و تماشای چیزی است که از ته چاه-ذهن می‌آید و قربانی‌اش را خفه می‌کند. اگر در *انتقال* دکتر به‌رغم حدت نیازالف نسبت به او اندکی مسئولیت احساس می‌کرد، کل هدف در *از ته چاه* مشاهده کردن و صرفاً دادن پاسخ‌های دلالت‌گر و برانگیزاننده به در خود فرورفتن سوژه است. با در نظر گرفتن مضامین پارانویا، تروما و جنگ به‌راحتی می‌توان این فیلم را سیاسی خوانش کرد و به یاد نامزد منچو¹⁰ ساخته جان فرانکنهایمر افتاد، اما با این کار از میزان توجه این دو فیلم به درونیت وحشت غفلت می‌کنیم.

حتی وقتی کراننبرگ به مضامین و موضوعاتی آشکارا سیاسی‌تر می‌پردازد، خلأ توصیف‌ناپذیر درون است که روایت را به پیش می‌راند. *اسلحه پنهان* که کراننبرگ کل‌گردانی‌اش کرده اما ننوشته، حقیقت این مسئله را نشان می‌دهد. این فیلم بیست دقیقه‌ای که برای تلویزیون ساخته شده، حداقل به‌لحاظ مفهومی، آشکارا سیاسی است. این فیلم با اینکه به‌وضوح بسیار متأثر از علمی‌تخیلی‌های زمانه و آلدوس هاکسلی است، موضوعش بیش‌تر *روان*¹¹ است تا *پولیس*¹². فیلم در شش سال پس از آغاز جنگ داخلی آمریکای شمالی می‌گذرد، و شرکت دارویی قدرتمندی به نام *جنرال فارماسوتیکس*¹³ غالب جامعه را کنترل می‌کند؛ مقابله‌نوعی جنبش شورشی است که گنگ‌های موتورسوار تشکیل می‌دهند. داستان درباره دانشمند با استعدادی است که دارویی ساخته که پرخاشگری را افزایش می‌دهد و کاری می‌کند مصرف‌کنندگانش بخواهند دعوا و مبارزه کنند. نمایندگان *جنرال فارماسوتیکس* مرد را نزد خود می‌آورند تا او را قانع کنند دارو را به آن‌ها تحویل دهد و در همین حین مرد آزمونی ایمانی را نیز از سر می‌گذراند. این شرکت صرفاً قدرتمند نیست، بلکه تئوکراتیک است، و علاوه بر قدرت سیاسی، خواستار برساختن دارونامه‌ای دینی¹⁴ است.

در این فیلم نیز، مانند دو فقره قبلی، چالش دراماتیک بیش از آنکه بیرونی باشد، درونی است. شیمی‌دان را به اتاقی بزرگ می‌برند که در آن صدای پرمهر نماینده رژیم از او بازجویی می‌کند. اینجا کراننبرگ مدعی می‌شود که قدرت صرفاً از مجرای قدرت زیست‌سیاسی مولد و سرکوب‌گر داروشناسی عمل نمی‌کند، بلکه کل‌کردش از طریق خود

¹⁰. *The Manchurian Candidate*

¹¹. psyche

¹². polis

¹³. به معنای «داروسازی عموم» (General Pharmaceutics). - م.

¹⁴. religious pharmacopeia

ارتباط محقق می‌شود. صدای پرتنین بیرون از تصویر تا آنجا پیش می‌رود که ارتباط را نوعی جُدوی ذهنی^{۱۵} می‌نامد - زبان مدیومی کاملاً شفاف برای ارتباط نیست، بلکه محل نزاع و چالش است. بنابراین مشکلی اساسی‌تر مقدم بر هر نزاع سیاسی احتمالی وجود دارد که (چنان که در *انتقال* بیان می‌شود) همان گناه نخستین خود زبان است. قهرمان فیلم به زنی که رهبر یک گروه مقاومت است برخورد می‌کند و دارورا به او نیز پیشنهاد می‌دهد. زن رهبر مقاومتی است که نمی‌تواند ظفر یابد، اما هدفش از مبارزه پیروزی نیست. چون به‌هرحال، در نظام جهانی روان‌دارونامه‌ها^{۱۶} چه جایی برای انتخاب و تصمیم یا هر نوع عاملیت انسانی می‌ماند؟ شاید همه آنچه باقی می‌ماند جُدوی ذهنی و بی‌پایان خود زبان باشد که در آن هر کس امتناع کند و تن ندهد (قانون شکن، موتورسوار، یاغی ضدفرهنگ)، می‌تواند به‌عنوان حالتی از تن ندادن به تئوکراسی دارویی بیش از پیش سرکوب‌گر، که هدفش علاوه بر مقهور ساختن سوپرکتیویته بازسازی کامل آن است، شیوه‌های بیان و تکنیک‌های آزادی جدید بیافریند.

در پایان باید گفت درحالی‌که آسان می‌توان آثار اولیه کراننبرگ را در بستر تکاملشان به ویژگی‌های بارز کار او خوانش کرد، اما مضامین و ایده‌های آن ویژگی‌ها پیشاپیش به‌شکل خاص خودشان در این آثار قوام یافته‌اند. این فیلم‌های کم‌بودجه که فیلمسازشان آشکارا درحال پرورش سبک و صدایی منحصربه‌فرد است، زیاد بر ظرفیت بازنمایانه سینما برای نشان دادن جهان متمرکز نیستند، بلکه موضوعشان شیوه‌هایی است که به‌واسطه آن‌ها ظرفیت سینما برای (باز)نمایش ناخودآگاه جمعی تحقق می‌یابد، و باعث می‌شود تماشاگر بتواند همزمان خطر نابسندگی زبان و قدرت چشمگیر تصویر برای گرد آوردن ما حول درونیت شگرف و مقاومت‌ناپذیر آن‌ها را بازشناسد. شاید تماشاگر برای یافتن نوعی مساعدت و ارتباط به صفحه‌نمایش پناه آورد، اما درعوض مجبور می‌شود با خودش کلنجار کند. آثار کراننبرگ متقدم سینما را نوعی آینه می‌فهمند که به‌جای درمان، مواجه می‌کند، مفاکی که در آن چاره‌ای جز خیرگی نداریم.

منبع این جستار:

Chris Kelso and David Rice (editors), *Children of the New Flesh: The Early Work and Pervasive Influence of David Cronenberg*, 11:11 (Press LLC, 2022), p. 50-54.

¹⁵. mental judo

¹⁶. psycho-pharmacopeia