

در باب بازی لنگه بازی (The Stocking)

نخستین کابینتی که گشوده می شد، دفتر کارم (bureau) همان می شد. فقط کافی بود که دستگیره را بچرخانم و در کلیکی می کرد و برای من راه باز می کرد. در پشت لباس زیرها چیزی بود که این اداره را به ماجراجویی نویدبخشی بدل می ساخت. باید راهی به منتهاالیه می گشودم؛ آنجا کپه جوراب هایم را می یافتم، گوله شده به سبکی از مدافتاده. هر جفت به انبانی کوچک می مانست. هیچ چیزی بیش از این وجدآور نبود که دستم را تا جایی که می شد به اندرون آن انبان فروکنم. این کار را به خاطر گرمای آن نمی کردم؛ بلکه این «شاباش» (the Dowry) بود که در آن اندرون گوله شده به دست می یافتمش، اندرونی که به اعماقش کشانده بودم. وقتی که دستم به دورادورش می رسید و با کمال قابلیت، از دارایی توده نرم پشمینم اطمینان حاصل می کردم، جزء دوم بازی پیش می آید که مکاشفه را موجب می شود. حالا به کار آن می شدم که «شاباش» را از انبان پشمینش استخراج کنم. به سمت خود می کشیدمش، بیشتر و بیشتر تا آنکه رخداد به ظهور می آمد: «شاباش» را استحصال کرده بودم، لیک «انبان»ی که در برگرفته بودش، دیگر وجود نداشت. نمی توانستم این فرایند را با دقت لازم بیازمایم. با این حال، این بازی به من آموخت که فرم و محتوا، حجاب و آنچه پنهان می دارد، یکی هستند و والسلام. این بازی سر مشقم شد تا حقیقت را از ادبیات استخراج کنم، با همان حزم و احتیاطی که دست کودک، جوراب را از «انبان» بیرون می کشد. (دوران کودکی در برلین، قطعه ۷.۱ نوشته والتر بنیامین، به نقل از مقاله شری وبر نیکولسن)

رهایش به‌مدد محاکات و در مقام اثبات عملی امکان‌گونه‌ای دیگر از نوشتار که بایدش چنین خواند: گونه‌ای دیگر از تفکر (جیمسن، ۱۹۹۰).

فیلم سینمایی پرواز بر فراز آشیانه‌فاخته (میلوش فورمن، ۱۹۷۵) اقتباسی از یک اقتباس است: به‌روی پرده انداختن به‌روی صحنه بردن (تئاتر پرواز... در برادوی) یک رمان آمریکایی: سرگذشت یک آمریکا از زبان یک آمریکایی. اما «آمریکا چیست؟» می‌توان گفت «اتوپای پیشاپیش تحقق‌یافته»: همه می‌خواهند به آمریکا مهاجرت کنند؛ «آمریکا وجود ندارد». آنچه هست رؤیای آمریکایی است: اگر زندگی رؤیا باشد (چوانگ‌تزو پروانه‌ای را به خواب دید که فکر می‌کرد چوانگ‌تزو است. آیا چوانگ‌تزو در واقع خواب پروانه‌ای نبود که در آن فکر می‌کرد دارد خواب می‌بیند...)، امروز که رؤیاهای ما چهل‌تکه یا مونتاژی از فیلم‌هایی است که از آمریکا می‌آیند، نمی‌توان گفت آمریکا همان ناخودآگاه است؟ بودریار آمریکا را وانموده می‌دانست، قدرت اهریمنی وانموده؛ آمریکا اهریمن کبیر است.

اگرچه ممکن است آمریکا موضوع بسیاری تأملات برای غیرآمریکایی‌ها باشد، برای خود آمریکایی، تنها می‌تواند نهاد (subject) گزاره‌ای اخلاقی یا حکمی توصیفی باشد، مثلاً «آمریکا تیمارستان است.» چنان‌که برخی منتقدان سینما، چکیده فیلم پرواز بر فراز آشیانه‌فاخته را همین حکم به‌شمار آورده‌اند و مک‌مورفی (با بازی جک نیکلسن) را بازنمایی‌ای از کن کیسی، نویسنده رمانی که منبع این فیلم خوانده می‌شود. آنچه مایه اقتناع‌پذیری این چنین احکامی را فراهم می‌آورد، سرگذشت نمونه‌وار نویسنده به‌مثابه سوژه تاریخ ادبیات آمریکاست: رمان، منتشر شده در ۱۹۶۲، موفقیتی باورنکردنی برای یکی از نمایندگان مشهور فرهنگ تقابلی (counter-culture) دهه ۱۹۶۰ بود و هنگامی که در ۱۹۷۵ فیلم ساخته شد، کن کیسی چندین سال می‌شد که در چهره‌ای رسانه‌ای و رسوایی‌برانگیز خانه کرده بود، چهره‌ای که مانند مک‌مورفی زندان را تجربه کرده بود و اگرچه این تجربه حاصل مقدار معتابهی علف بود، نویسنده از قابلیت‌های بیشتری برای صنعت ساخت «فرهنگ مواد مخدر» برخوردار بود و به‌دلیل همراهی مؤمنانه‌اش با تیموتی لیری، استاد اسید (LSD)، به‌راحتی قهرمان شایعه‌ای شد که از او شهید توتالیتاریسم علم می‌ساخت: او در بیمارستان روانی بستری و متحمل آزمایش‌هایی شده

مشابه برداشتن لب قدامی (مجازاتی که در آخر داستان/فیلم بر سر مک مورفی می‌آید) که صد البته کذب محض بود. از این منظر، اگر قرار به یافتن معادل کن کیسی در میان شخصیت‌های مستقر در بیمارستان پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته باشد، پرستار ریچد همتای فیلمی خدمتکار سابق بیمارستان روانی خواهد بود.

با این همه، مک مورفی به نحوی بازنمایی نویسنده است، آن هم در تقارنی گاه‌نامه‌ای و چندوجهی: کن کیسی از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ بر آن شد که هنر را به زندگی اش، یا بالعکس، بدل سازد: همان‌طور که آوانگاردهای قرن بیستم، از دانونسوی شاعر گرفته تا جوزف بویز هنرمند، در تقابل با مدرنیسم، هنر را قربانی شهرت ساختند: حذف رسانه‌های هنر به نفع رسانه‌های اطلاعات و صنعت توده‌ای آن، تقلیل تکنولوژی به منبع انرژی و هم‌نوایی (conformity) با نظام حسی موجود. فیلم فورمن از این لحاظ در صف آوانگاردیسم قرن بیستم قرار می‌گیرد: اقتباس از تئاتری که خود اقتباسی از یک رمان است، تنها با هدف تکرار موفقیت کار (work) در بازار صورت می‌گیرد نه به هدف درگیری با رسانه‌های هنری مختلف. به همین دلیل نیز شخصیت اصلی روایت که در رمان رئیس یا همان سرخ‌پوست صامت است، در نسخهٔ سینمایی جایش را به مک مورفی سفیدپوست می‌دهد؛ حال آنکه این رئیس قبیلهٔ بی‌قبیله که نقش راوی را نیز بر عهده دارد، مناسبی درون‌ماندگار با تکنیک برسازندهٔ رمان دارد: سرخ‌پوست که لال پنداشته می‌شود، سخن‌گویی از آب درمی‌آید که خود را به لال بودن زده است. از طرف دیگر، او روان‌پریش است و عالم ادراکی یا واقعیت شخصی اش، آمیخته با صحنه‌هایی جداافتاده از تاریخ و اساطیر آمریکاست که در چارچوبی کمیک‌استریپی دریافت می‌شوند؛ در نتیجه بیمارستان، که از جامعه منفصل و بیرون گذاشته شده است، درونی دارد که تکه‌هایی از جامعهٔ آمریکا را در خود می‌کشد، به‌مانند سیاه‌چاله‌ای که قدرت جاذبهٔ بزرگش هر چه را در مدارش قرار گیرد، به درون می‌کشد تا به واحدی بدل شود که مگاک یا صفر است. با وام از تعریف لاکان از آنورکسیا یا بی‌اشتهایی عصبی به‌مثابه میل یا اشتهای سیری‌ناپذیر به خوردن هیچ، سرخ‌پوست هم نه بی‌زبان که پرچانهٔ سکوت است.

چه چیز یک سوژه را پرچانه می‌سازد؟ چه وقت حرف زدن برای کسی به اجباری و سواس آمیز بدل می‌شود؟ وقتی بخواهد خود را پاک سازد (to make oneself clear)؟

یعنی منظورش را طوری بیان کند که جای هیچ سوء تفاهمی نماند؟ وقتی قصد لاپوشانی به تنها رانه‌اش بدل شود؟ وقتی سخنش را نابسندیده بیابد؟ می‌توان سوژه حراف را با الگو یا پارادایمی صورت‌بندی کرد:

می‌توان در حالت نخست، وضعیت را تصور کرد که یک گزاره (یا دسته‌گزاره) واحد می‌تواند تمام نیازهای محتمل سوژه‌ای را برآورده سازد، به‌مانند کودکی اهریمنی، یک طالع نحس زبان‌شناختی، که با تنها یک لحن گریه، مادر را به خود می‌خواند و پدر را وادار به مداخله (موفقیت‌آمیز یا ناکام) می‌سازد و نیازی به یافتن صورت دیگری احساس نمی‌کند. برای درک اهریمنی بودن چنین مخلوقی کافی است به یاد آورده شود که در فیلم کله‌پاک‌کن (Eraserhead)، بچه ناقص‌الخلقه محصول گناه، قادر به خنده نیز هست. زبان بچه فیلم لینگ به‌مانند زبان کامپیوتر مشتق از دو واحد است: گریه مستأصل‌کننده و خنده تحقیرآمیز. مثال دیگر، المپیا، عروسک یا اتوماتون داستان «مرد شنی» ای. ای. هوفمان، داستان موردعلاقه فروید است که در تکرار «شب‌به‌خیر، عزیزم»‌های آن، پدر روان‌کاوی امر غریب یا (uncanny) unheimlich را صورت‌بندی می‌کند. در ادامه، با ارجاع به مقاله ملادن دالر در باب امر غریب، مثال خود روان‌کاو را باید به میان کشید: روان‌کاوی که در برابر بیماران مطالبات به‌تناوب دردمندان، عشوه‌آمیز، کنج‌کاو‌ی‌برانگیز و تهدیدکننده بیمارانش، به گفتن گزاره نامفهومی بسنده می‌کند که قرار است هرگونه تأیید و نفی را به تعلیق درآورد. درنهایت، لشکر کرم‌ها و تمام افتادگان بکت و باز هم درنهایت، «بارتلیبی محرر فرمول» دلوز که شاید در این قطعه، پارادایم مورد بحث را تدارک می‌بیند:

بارتلیبی همان عزیزی است که کافکا در موردش گفته است «تنها همان قدری زمین دارد که پاهایش اشغال می‌کنند، تنها به‌اندازه پابندی که دو دستش بتوانند دورش حلقه شوند.» کسی که مثل کودکی در برف زمستان به خواب می‌رود و تا حد مرگ یخ می‌زند، کسی که هیچ کاری نمی‌کند جز قدم زدن، با این همه، کسی که می‌تواند هرجایی قدم بزند، بدون آنکه حرکتی کند. بارتلیبی مردی است بدون هرگونه ارجاعی، هرگونه دارایی، هرگونه خصوصیت و هرگونه مشخصه‌ای: او زیاده از حد بسوده است، طوری که هیچ‌کس نمی‌تواند مشخصه [یا خاص‌بودگی‌ای] را به او الصاق کند. او، بدون گذشته یا آینده، دردم یا آبی