طعمه‌ای برای تو

تحلیلی روان‌کاوانه بر داستان کوتاه «موهبت» اثر دیوید فاستروالاس

نوشتن تحلیلی روان‌کاوانه بر داستان «موهبت» فاستروالاس[1] از جنبه‌های متعددی اهمیت دارد. اگرچه غالب تحلیل‌های روان‌کاوانه در حوزهٔ هنر به بررسی پیرنگ یا شخصیت‌پردازی اثر می‌پردازند و به دنبال روشن‌سازی جنبه‌هایی از سازوکارهای روان‌شناختی انسان هستند، من معتقدم که تحلیل‌های روان‌کاوانه می‌توانند همچنین به درک اثر هنری کمک شایانی بکنند به شرطی که تمام توجه خود را معطوف بر دانش روان‌کاوانه نکرده و خود را محدود به توضیح و تفسیر جنبه‌های روان‌شناختی یک شخصیت یا یک سلسلهٔ حوادث نکنند. این داستان، برای مطلوب من، به راستی موهبت است.

در داستان کوتاه «موهبت»، شاهد گفتگویی بین لااقل دو نفر هستیم: شخصیت اصلی داستان که ماجرای دست اعجاب‌انگیزش را شرح می‌دهد و شخصیتی دیگر که مخاطب این صحبت‌هاست و البته سؤالاتی می‌پرسد که متن آنها توسط راوی داستان حذف شده و تنها با واژهٔ «سؤال» (یا در متن اصلی با حرف Q) نمایش داده شده است. در روایت مشخص است که پنج سؤال از داستان حذف شده است.

شخصیت اصلی داستان، «جانی یک دست»، از موهبتش می‌گوید، از آن دست نداشته‌اش. خودش را «جانی یک دست» می‌خواند، یعنی در عبارتش، خود را فاقد یک دست می‌داند، اما همان دستی که نیست کل روایت را شکل می‌دهد؛ آن دستی که نیست، همچون چیزی که هست نامگذاری می‌شود: «موهبت». آن چیزی که نیست، با ویژگی نبودنش، هستی‌اش را، و هستی کل سوژه‌اش (یعنی جانی یک دست) را می‌سازد.

دستی که حال دیگران را بهم می‌زند. «بیشتر به بالهٔ شنایی ریزه میزه می‌ماند. کوچک است و خیس و تاریک‌تر از بقیهٔ من. حتی وقتی خشک است انگار خیس است. اصلاً منظرهٔ قشنگی نیست. ملاحظه کن شانه نرمال و درست مثل شانهٔ دیگر است. فقط دست است که تحلیل می‌رود تا شبیه به نوک پستان سینه‌ام بشود. می‌بینی؟ خرطومی [مکنده‌ای، Sucker] کوچک است... اگر این‌جا انتها را نزدیک‌تر نگاه کنی، چیزچیزک‌هایی می‌بینی که می‌توانی بگویی عزم کردند و می‌خواستند انگشت بشوند و نشدند.» توصیف ریزبینانه و پر احساس و عامدانه دل‌آزارِ شخصیت از دستی که دچار نقص در رشد از زمان جنینی شده است.

از این به بعد، کارکردهای این دست از دست رفته، از رشد بازمانده را خواهیم داشت؛ کارکردهای دل‌فریبش: طعمه‌ای برای به چنگ آوردن دختران. «خب همیشه دخترهایی دور و برم هستند.» او داستان گروه کوچک‌شان را می‌گوید، گروه سه نفره‌شان: خودش، بهترین دوستش جک بات، و پسرعموی جک بات، یعنی کنی کرک. کسانی که در کارگاه ریخته‌گری کار می‌کنند و در میخانه‌ای همان نزدیکی‌ها دختران را تور می‌کنند. شغل جانی یک دست، ارجاعی دارد به کارگاه ریخته‌گری

[1] این اثر به ترجمهٔ احمدرضا تقوی‌فر در فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ 6، زمستان 97 به چاپ رسیده است.

www.ajnowrouzi.com

اصلی‌تری که او از آن بیرون آمده است: رحم مادرش. جایی که به قول خودش دستش «عقیده‌اش را تغییر داد» تا به جای دست تبدیل به بالهٔ ریزه میزهٔ توصیف شده بشود.

در ادامه، «جانی یک دست» از مراحل تور کردن دخترها می‌گوید. «مرحلهٔ اول فرا می‌رسد و کم کمک می‌گویم‌شان چه‌طور اسمم جانی یک دست شد و دربارهٔ دست حرف می‌زنم. مرحلهٔ مهمی است. مرحلهٔ تور کردن بعضی از دخترها با استفاده از آن موهبت.»

او توضیح می‌دهد که در این مرحله دستش را برای مخاطبانش (دخترها) تبدیل به چیزی بسیار زشت و مشمئزکننده می‌کند. واکنش مورد انتظار آن دخترها این است: «آه جغلهٔ مظلوم، بیخود به خودت سخت می‌گیری و تو نباید به خاطر داشتن این دست شرمنده باشی و از این حرف‌ها.»

«جانی یک دست» طعمه اش را، که برخلاف عقل سلیم چیزی دلربا، زیبا و حتی موجود نیست بلکه چیزی دل‌آزار، زشت و ناموجود است، بیش از پیش جلوی چشم قربانی‌اش می‌گیرد.

«درست وقتی که به ابتدای این مرحله می‌رسند، بعد می‌پرسم آیا می‌خواهند دست را ببینند؟ می‌گویم از داشتن این دست چه‌قدر شرمنده‌ام ولی تا حدی بهشان اعتماد می‌کنم و انگار واقعاً آدم‌های نازنینی هستند و اگر بخواهند سنجاق‌های آستین را باز می‌کنم و دست را بیرون می‌آورم... اگر فکر می‌کنند تحملش را دارند. من به توصیف دست ادامه می‌دهم تا وقتی که سخت بتوانند بیش از این تحمل شنیدن داشته باشند... می‌گویم آن‌قدر داغ است هوا که دلم می‌خواهد پیراهنم را دربیاورم ولی در نمی‌آورم چون از دست شرمنده‌ام. این‌جور حرف‌ها مثل مرحله‌ها بی‌شمارند... توی یکی از مرحله‌ها بعد از زمان کوتاهی می‌فهمم دخترها از من چندش‌شان می‌شود چون تنها موضوعی که می‌توانم ازش حرف بزنم همین دست است... ولی چه‌قدر می‌میرم و زنده می‌شوم اگر دختری که فکر می‌کنم نازنین و خوشگل و کامل است، نگاهش کند و حالش به هم بخورد و می‌توانم همهٔ آن حرف‌هایی را بزنم که از درون منزجرشان کند و کم کمک به طرز مرموزانه‌ای فکر کنند من یک جور بازنده‌ام ولی نمی‌توانند پشتم را خالی کنند چون همیشه جغنگ‌های قشنگ می‌گفتند دربارهٔ این‌که چقدر جغلهٔ حساسی هستم و نباید شرمنده باشم و دست آن‌قدرها هم بد نیست. توی این مرحله انگاری گوشه‌ای قایم می‌شوند و می‌دانند اگر رابطه را قطع کنند می‌توانم بفهمم فقط به خاطر دست است.»

راهی بهتر از نقل‌کردنِ توصیف دقیق خود شخصیت برای توضیح روندی که در پیش می‌گیرد نیست. واقعاً او چه‌کار می‌کند؟ نقصی در دستش را همچون چیزی وحشتناک جلوه می‌دهد و به مخاطبش عرضه می‌کند، اما نکته اینجاست که چنان ماهرانه این کار را می‌کند که نقص در دست، تنها یک بازنمایی می‌شود از نقصی عظیم‌تر در او: بازنده بودن. او خودش را با دست ناقصش، با دستی که در بازیِ رشدِ درون‌رحمی بازنده شده، همانندسازی می‌کند، خودش را همان دست می‌کند و طبیعی است که انزجاری که در دخترها تنها به دیدن آن دست وابسته بوده، به کل شخصیت «جانی یک دست» منتقل شود.

اما این بازی اگر تمهیدات دیگری نداشت ممکن بود به سادگی شکست بخورد. او بایستی آنها را با وجود انزجار شدیدی که به دستش و حالا به خودش دارند در رابطه نگاه دارد. چگونه؟ با کلیدواژهٔ اعتماد و با ایجاد تصور حس ارزشمندی کردن در

www.alinowrouzi.com

پیش آن دخترها. با القای تصور نجات‌بخش بودن آنها. این تمهید در مرحلهٔ بعد به اوجش می‌رسد: «دست را نشان‌شان می‌دهم. فقط منتظر می‌مانم من و او جایی تنها شویم و من خرطوم را بیرون می‌آورم. من طوری وانمود می‌کنم که انگار آنها سر بحث را باز کرده‌اند. و حالا بهشان اعتماد می‌کنم و سرانجام کسانی می‌شوند که دوست‌شان دارم و می‌توانم دست را از آستین بیرون بیاورم و نشان‌شان دهم.»

پس می‌توان کل این فرآیند را این‌گونه خلاصه کرد: شخصیت با استفاده از نقصش و نمایش آن به دخترها، آنها را وادار می‌کند او را دلداری و تسلی دهند. سپس، بازی دوگانه‌ای را پیش می‌گیرد: از طرفی نشان می‌دهد که اعتماد به نفسش در حال بهتر شدن است، دارد شجاعت پیدا می‌کند که از نقصش آشکارا حرف بزند و از آن شرمنده نباشد و در نهایت آن را بپذیرد و اینها را همه مدیون آن دختر مهربان است، و از طرفی دیگر نمایش نقصش را هر چه شدیدتر و مبالغه‌آمیزتر می‌کند که نشانه‌ای از آن است که هنوز با چه شدتی احساس بی‌ارزشی می‌کند و آن دختر هنوز نتوانسته آنچه را نیاز شخصیت است، یعنی نادیده‌گرفتن دستش، به او بدهد. این گونه، شکار به دام می‌افتد.

بگذارید کمی فنی‌تر این مراحل را مرور کنیم. شخصیت، آنچه را که ندارد، آنچه را که جامعه تمایل به پنهان کردن و ندیدنش دارد، آنچه را که بایستی واپس‌رانی شود و از صحنهٔ اجتماع و دادوستد اجتماعی حذف شود به صحنه می‌آورد: دستی که بایستی در آستین پنهان باشد را نمایش می‌دهد. توصیفات درخشان شخصیت از دستش، به خوبی ما را یاد آلت تناسلی می‌اندازد، اما آلت تناسلی زنانه: مکنده، خیس، تاریک، نرم (فاقد استخوان آرنج)، همراه با زوائدی که قرار بوده انگشت بشوند (یادآور کلیتوریس که قرار بوده آلت تناسلی مردانه بشود و از رشد بازمانده است). و می‌دانیم که اصل ماجرا، نه خود آلت تناسلی مردانه یا زنانه بلکه کارکرد نمادین آنهاست: داشتن یا نداشتن. نره (فالوس) داشتن یا نداشتن به معنای نمادین آن. شخصیت، بازندهٔ ظاهری داستان، برای فریب شکارهایش، نداشتنش را طعمه می‌کند. این یکی از متداول‌ترین شکل‌های عشق است: کسی که با دیدن نداشتهٔ دیگری، به دام عشقش می‌افتد. نداشتهٔ دیگران، کم از بودِ دیگران، مخاطب را دچار کم از بود می‌کند؛ او را آرزومند می‌کند که آن نداشته را پر کند. هیچ چیز به اندازهٔ کم از بود، سرایت نمی‌کند.

در اینجا فهم عبارت «کم از بود»، یا فقدان نیاز به دانش در زمینهٔ ادبیات روانکاوی لکانی دارد. کم از بود، آن حفره، فقدان، اختگی نمادین، آن چیزی است که از دست رفته، برای همیشه از دست رفته و سوژه را آرزومند می‌کند. توضیح مفصل آن در اینجا، امکان‌پذیر نیست، با این حال، امیدوارم که توضیح اجمالی داده شده بتواند تا حدی نیازها را برآورده کند.

بازی عشق می‌تواند از طریق این دوگانه پیش برود: وجود میزانی «کم از بود» بر روی صحنهٔ تعامل اجتماعی عاشق و معشوق، و وجود میزانی از رضایت ناشی از حس ارضا شدن. در اینجا، اما بازی عشق نیست که در تداوم است چرا که بازیگر داستان، جانی یک دست، بازی را آگاهانه تغییر می‌دهد: او در مرحلهٔ پایانی، چنان فقدان را به روی صحنه می‌آورد که دختر یارای تحملش را نداشته باشد، نه تنها منزجر شود و بالا بیاورد، بلکه بشکند، گریه کند و نتواند حتی بگوید برای چه دارد گریه می‌کند. اینجاست که مأموریت دست ناقص با موفقیت تمام می‌شود. بازی پایان می‌یابد. به زبان تخصصی‌تر، دیگری با ناتوانی مطلقش در پر کردن کم از بود دیگری، با چهرهٔ عریان اختگی رویارو شود. پیام شخصیت به دخترهای مخاطبش چیزی شبیه این است: «دیدی که تو هم نداری؟» (این نکته قابل ذکر است که ترجمهٔ ذکر شده از این اثر در پاراگراف آخر به نظر دارای

www.almowrouzi.com

ایراد است. طبق نظری که از دوستان مترجم و صاحب صلاحیت اقتباس شده، پایان داستان تأکیدی مضاعف است بر توانایی شخصیت داستان در تور کردن دخترها)

تا اینجا سعی کردم که تحلیلی از پیرنگ و شخصیت‌پردازی این روایت ارائه دهم، اما همان‌طور که وعده‌اش را داده بودم، کار تمام نشده است. در واقع، معتقدم که تازه کار شروع شده چرا که تا اینجا کاری نکرده‌ایم جز این‌که داده‌های روایت را کمی دقیق‌تر بررسی و تجزیه و تحلیل کرده‌ایم.

جهان‌بینی هنرمند را می‌توان از طریق روایتی که خلق کرده دریافت. این روایت را حالا می‌توان به شکل دقیق‌تری از منظرهای مختلف نگریست: از منظر سیاسی (جانی یک دست، به عنوان نمادی از سیاست‌مداران جامعهٔ آمریکا یا کل جهان که از نقایص حکومت‌داری‌شان را همچون موهبت جا می‌زنند)، جامعه‌شناسی (اعضای جامعهٔ آمریکا، چگونه در یک ریاکاری احمقانه، به خود و دیگران دروغ می‌گویند و جانی یک دست به عنوان نمایندهٔ حقیقت، این ریاکاری را سخت به پرسش می‌گیرد)، از منظر اومانیستی و روان‌شناسی (ما چیزی جز نداشته‌هایمان نیستیم و این همان موهبتی است که به ما امکان تعامل با یکدیگر را می‌دهد) و البته از منظر هنری. آن‌چه در این تحلیل می‌خواهم بر آن تمرکز کنم، همین مورد آخر است: این روایت، چه نظری در مورد هنر دارد؟

نیاز است که کمی به مفهوم هنر نگاه کنیم. بی‌شک، هنر مفهومی ثابت نیست و در طول تاریخ با تغییراتی مواجه شده است. پیش از این در مقاله‌ای[1] سیر تحول اندیشگانی هنر را توضیح داده ام و در اینجا لزومی بر تکرار آنها نیست و تنها این نکته را اضافه کنم که مفهوم هنری که در این روایت مورد پرسش قرار می‌گیرد، هنر رومانتیک است.

هنر رومانتیک، هنری است که با به پرسش گرفتن سوژه‌های ارباب توسط سوژه‌های اخته سر و کار دارد (مراجعه شود به همان مقاله). از این منظر، شکی نیست که در اینجا با نمونه‌ای از هنر رومانتیک سر و کار داریم. در اخته بودن شخصیت اصلی داستان، جانی یک دست، که شکی وجود ندارد. اما سوژه ارباب به پرسش گرفته شده چه کسی است؟ آیا همان دختران هستند؟ یا همان پرسشگری است که در روایت حذف شده است؟

حذف شدن یکی از طرفین گفتگو در این روایت، ما را به لحاظ فرمی به یاد همان وضعیتی می‌اندازد که جانی یک دست با آن روبرو است، یعنی حذف یکی از طرفین؛ یک دست از دو دست نیست، و یک طرف گفتگو از دو طرف گفتگو نیز نیست. این تمهید فرمال فاستروالاس، تأکیدی بر مدعای من است که این اثر در مورد خود هنر، از جمله هنر داستان‌نویسی نظر دارد.

در هنر رومانتیک، سوژهٔ داستان‌ها شخصیت‌هایی همچون جانی یک دست هستند. تمام تاریخ هنر رومانتیک پر است از این شخصیت‌ها: احساساتی، دارای نقص و کمبود و در تضاد با گفتمان غالب اجتماعی: دون کیشوت، تریسترام شندی، اما بواری، بابا گوریو، فاوست، راسکولنیکوف و الی آخر. در اینجا نیز، هنرمند از چنین سوژه‌ای استفاده کرده است. شخصیت داستان، جانی یک دست، روایتی از زندگی‌اش می‌سازد، داستانی که مرحله به مرحله پیش می‌رود و در یک نقطهٔ اوج به پایان می‌رسد. نکتهٔ مهم این است که جانی یک دست دقیقاً همان کاری را می‌کند که نویسندگان رومانتیک می‌کنند: داستانی در مورد

[1] این مقاله به نام «تأملی بر اندیشهٔ رومانتیک در ارتباط با گفتمان هیستریک لکان» در فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ 24، تابستان 1402 به چاپ رسیده است.

www.alinowrouzi.com

نقص، در مورد اختگی می‌گوید. مخاطبان داستان او، دخترکان احساسی مهربانی هستند که فریب این طعمه را می‌خورند: آیا بجا نیست که مخاطبان داستان‌های مدرن را معادل آنها بپنداریم؟ و چه چیزی در اینجا موهبت نویسندگان رومانتیک است؟ به نظر می‌آید می‌توانیم این‌گونه پاسخ دهیم: شخصیت‌های مفلوک، نمادی از دردهای انسانی.

جدول 1. مقایسهٔ داستان موهبت و هنر رومانتیک

داستان موهبت	هنر رومانتیک
جانی یک دست	هنرمند
دخترها	مخاطبان
دست ناقص	شخصیت مفلوک

در اینجا ما با نظریهٔ فاستروالاس در مورد هنر رومانتیک، از جمله داستان‌نویسی مدرن مواجه‌ایم: هنرمندان رومانتیک، از طریق موهبتی به نام دردهای انسانی که در شخصیت‌های مفلوک‌شان بازنمایی می‌شود، مخاطبان را به دام می‌اندازند. آنها گام به گام مخاطبان را در روایتی فریب می‌دهند که در آن شخصیت یا شخصیت‌هایی را عامدانه در مفلوک‌ترین، رقت‌انگیزترین و چندش‌ناک‌ترین شرایط ممکن توصیف کرده و می‌سازند و با روایتی دوپهلو، امید و ناامیدی (امید به نجات از این وضعیت اسفناک و ناامیدی از آن) را به پیش می‌برند، مخاطبان را امیدوار می‌کنند که شاید با خواندن و پیش‌رفتن آنها در داستان (همراهی با شخصیت) او را نجات‌یافته ببینند و در نهایت، با چیزی جز اختگی و بیچارگی و یأس و درماندگی خود روبرو نمی‌شوند. چه کسی، همچون جانی یک دست، در پایان خواندن کتاب، ما مخاطبان بی‌نوای غرق در غم را به آغوش می‌کشد و دلداری می‌دهد؟ همان شخصیت آزارگر معروف: خالق اثر.

در اینجا ما با نقدی اساسی نسبت به هنر مدرن مواجهیم. فاستروالاس، چیزی اعجاب‌انگیز را به ما نشان می‌دهد: این‌که داستان‌های رومانتیک نه تنها دروغ‌پردازی‌هایی بیش نیستند (همان‌طور که تمام داستان‌ها)، نه تنها اغراق بیش از حد دارند تا ما را تحت تأثیر خودشان قرار دهند، بلکه از همه مهم‌تر، این مؤلف اثر است که از این وضعیت لذتی بیمارگونه می‌برد. لذتی جنسی، آزارگرانه (سادیستیک) و پر از خشونت. بهره‌وری (ژوئی‌سانس) هنرمند در پس اثرش پنهان شده است.

فاستروالاس، نگاهی متفاوت با آنچه که در گفتمان هیستریک لکان (که در آن مقالهٔ اشاره شده شرحش را داده‌ام) از هنر رومانتیک انتظار می‌رود به روی صحنه می‌آورد: بهره‌وری هنرمند. اگر در گفتمان هیستریک، بهره‌وری، دانشی است که توسط سوژهٔ ارباب تولید می‌شود، در این‌جا، فاستروالاس معتقد است که هنرمندان به طور دغلکارانه‌ای خود را همچون سوژه‌های هیستریک بزک می‌کنند، اما در واقع اربابانی هستند که در گفتمان اربابی، مخاطبان را به پرسش می‌گیرند و از آنها رنج طلب می‌کنند و از رنج حاصل‌شده، بهره‌ای آزارگرانه می‌برند. از نظر او، هنرمندان غمِ دردهای جامعه را ندارند، بلکه این دردها برایشان موهبت است.

اگر مارکی دوساد با آثاری همچون سالو، گفتمانی اربابی را به روی صحنه می‌آورد که از ضعفا و درماندگان آشکارا بهره‌وری می‌کنند (انواع سوءاستفاده‌های جنسی، مالی، حقوقی و ...) و از این طریق، به شیوه‌ای متناقض‌نما به نقد شدید گفتمان اربابی

از طریق نمایش زیرکانهٔ همان گفتمان می‌پردازد، فاستروالاس نیز با خلق روایتی آشکارا هیستریک، به همان شیوهٔ پادواره‌این، گفتمان هیستریک و همین‌طور ادبیات رومانتیک برآمده از آن را به پرسش و نقد می‌گیرد.

در واقع، در اینجا، گفتمان هیستریک، تمایل شدیدی به تحت انقیاد قرار گرفتن توسط گفتمان اربابی دارد. همان‌طور که در آن مقاله نشان داده بودم، گفتمان دانشگاهی، و بالتبع آن هنر کلاسیک، در ظاهر خود را از گفتمان اربابی مجزا می‌کند اما در باطن به انقیاد و تسلط و حیات همان گفتمان اربابی در چهره‌ای مبدل خدمت می‌کند. فاستروالاس، در اینجا، به کمک دانش من، این فرضیه را مطرح می‌کند که گفتمان هیستریک نیز، اگرچه خود در تقابل با گفتمان اربابی تعریف می‌شود، اما به سادگی می‌تواند تحت انقیاد و تسلط گفتمان اربابی قرار بگیرد و تنها پوسته‌ای از گفتمان هیستریک را به روی خود بکشد و این چنین، گفتمان اربابی را تغذیه کند.

برای مثال، اگر پدرسالاری را نمونه‌ای از گفتمان اربابی در نظر بگیریم، در گفتمان هیستریک، جهت پرسش عوض می‌شود، یعنی سوژهٔ فرزند است که از ارباب (پدر) تقاضا و درخواست دارد (آیا به حقوق من آشنایی داری؟ آیا می‌دانی پدر خوب بودن یعنی چگونه پدری بودن؟ آیا شرایط و استحقاق فرزند داشتن را داری؟). اما نکته‌ای نباید مغفول بماند: در گفتمان هیستریک، سوژهٔ هیستریک (اخته) به ارباب اعتقاد دارد، به دنبال سوء استفاده و بهره‌وری از آن نیست، و او را دوست دارد اگرچه به پرسشش می‌گیرد. اما آیا اکنون، فرزندان در گفتمان هیستریک به نقد والدین دوست‌داشتنی خود می‌پردازند یا تنها از آنها طلبکارند؟ یا انسان‌ها با اعتقاد و ایمان به خداوند و ستایشش، او را به پرسش می‌گیرند یا تنها از او توقع دارند؟ یا جنبش‌های فمنیستی، مردان را همچون سوژه‌هایی والا مخاطب قرار می‌دهند یا به چشم مزاحمان بی‌وجدانی؟ آیا تنها جای ارباب عوض شده است؟ اربابی در پوستین سوژهٔ اخته؟

پایان

1402/5/13

علی نوروزی

www.alinowrouzi.com