نیکلاس زِربراگ

ترجمه‌ی کاوه سجودی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برادرزاده‌ی من... نویسنده نبود.... عده‌ی انگشت‌شماری از آن‌ها که کارشان نوشتن دیالوگ فیلم است نویسنده‌اند. مدیران استودیوها هر کس که به دست‌شان برسد می‌آورند و با او قرارداد امضا می‌کنند. بیش‌تر این ناپدیدشدن‌های اسرارآمیز که در روزنامه‌ها در موردشان می‌خوانیم به همین خاطر است. همین چند روز پیش یک لوله‌کش را پیدا کردند که سال‌ها بود غیبش زده بود. بعد معلوم شد که در تمام این سال‌ها برای برادران میشکین دیالوگ می‌نوشته. پایت که به لس‌آنجلس برسد دیگر در امان نیستی.

اگر به هالیوود بروی.... و اگر واقعاً به هنر سینما ایمان داشته باشی... باید دیگر انواع نوشتن را فراموش کنی. علاقه داشتن زیاد به کلمات برای فیلم خوب مثل زهر است. کلمه و فیلم به هم ربطی ندارند.... در بهترین صحنه‌هایی که من برای سینما نوشته‌ام عملاً یکی دو کلمه‌ی تک‌سیلابی بیش‌تر رد و بدل نمی‌شود. و بهترین صحنه‌ی کوتاهی که تا به حال نوشتم... صحنه‌ای بود که دختر فیلم در آن سه بار با سه لحن متفاوت می‌گوید «آها»، همین.

◄ چندلر

ویلیام باروز نیز مانند پی.جی. وادهاوس و ریموند چندلر از مدت‌ها قبل برای جریان اصلی اقتباس‌های سینمایی بدترین وضعیت را پیش‌بینی کرده بود. برای مثال، او در نامه‌ای به برایان گیسین نقاش در ۲۴ مه ۱۹۷۷ گلایه‌کنان می‌گوید: «باورت نمی‌شود چه بلایی می‌توانند بر سر فیلم‌نامه‌ات بیاورند. مثل این است که از استانبول برگردی و یکی از ساعت‌های خمیده دالی را وسط عکست ببینی. نقشی را برای جیمز کابورن می‌نویسی و آخرش فقط لیبریس دستت را می‌گیرد».

به هر حال باروز معتقد است که هالیوود دائماً جلوه‌هایی شبه‌سوررئال را به نویسندگان تحمیل می‌کند که نظریه‌پرداز فرانسوی فرهنگ، پل ویریلیو، آن را برابر می‌داند با «فقر رویاهای مبتذل که آن قدر از تخیل و تنوع خالی است که بازنمود امیال ما به دری‌وری و تکرار پایان‌ناپذیر مضامینی محدود تبدیل می‌شود». ویریلیو معتقد است که این نکته هم در مورد "تصاویر دیجیتالی" به طور اخص صادق است که «صرفاً به تقلید از جلوه‌های ویژه و حقه‌های سینمای سه‌بعدی می‌پردازد» و هم در مورد پیشرفت سریع فرهنگ رسانه‌ای به طور کلی که به گفته او «درنگ اندیشه درخشان» را از بین می‌برد و «سپهر شکننده‌ی رویاهای ما» را در هم می‌شکند.

همان‌طور که یادداشت‌های باروز درباره‌ی «توانایی و بینش» رابرت ویلسون، هنرمند امریکایی و خالق آثار پرفورمانس چندرسانه‌ای، برای بیان «تصاویر رویایی زیبا و رهایی‌بخش» نشان می‌دهد، او رویا را هم ضرورتی شاعرانه می‌داند که «قراردادهای دست‌وپاگیر بیان دراماتیک» و «بی‌رنگ سریال‌های آبکی» را پشت سر می‌گذارد و هم به معنای دقیق کلمه «*ضرورتی بیولوژیکی*». از این لحاظ، باروز را مثل ویریلیو و ویلسون می‌توان بوم‌شناس رویا دانست که تلاش می‌کند آن‌چه را والتر بنیامین «اثر ناگهانی و شوک‌کننده فیلم» می‌نامد از طریق تشخیص اشکال چندرسانه‌ای «حضور متعالی ذهن» و تعیین و تثبیت دوباره‌ی «زمانی برای ارزیابی و تأمل» اصلاح کند.

به علاوه همان‌طور که عنوان فرعی *نُوا اکسپرس* ـ «هالیوود نمی‌خواهد از چیزی درس بگیرد؟»ـ نشان می‌دهد، به نظر می‌رسد باروز نسبت به جنبه‌ی مبتذل و عامه‌پسند آن‌چه «نارویای» امریکایی می‌خواند چندان احساس همدلی نمی‌کند. از نظر باروز:

امریکا بیش‌تر از آن که کابوس باشد، نارویاست. نارویای امریکایی دقیقاً حرکتی است برای پاک و محو کردن رویا. رویا اتفاقی خودجوش است و در نتیجه خطرناک برای نظامی که نارویاپردازان ساخته‌اند.

شاید تناقض‌آمیز بنماید، اما تقریباً بیست و پنج سال بعد از این که این هشدار در نسخه فرانسوی کتاب ***شغل*** منتشر شد، دیوید کرانبرگ، فیلم‌ساز مستقل کانادایی باروز را برای اولین بار در نیویورک ملاقات کرد و طرح ساخت فیلم از روی ضدرمان ظاهراً «فیلم‌نشدنی» باروز، ***ناهار لخم*** (۱۹۵۹)، را ریخت تا هم در سطحی وسیع پخش شود و هم مهر تأیید هالیوود بر آثار پرسروصدای باروز بخورد.

کرانبرگ در سال ۱۹۹۳ برنامه‌اش برای ***ناهار لخم*** را تلاشی برای خلق «ترکیب مواد خام باروزی و گذاشتن آن‌ها در ساختاری که خیلی هم باروزی نبود» تعریف کرد. کرانبرگ ادعا می‌کند که چنین اقتباسی «هم‌چنان شایستگی نام ***ناهار لخم*** را دارد»، چرا که «به درستی منعکس کننده‌ی لحن باروز است، یعنی آن چه او برایش زندگی می‌کند و آن‌چه مبنای کارش است». باروز نیز به نوبه خود تصدیق کرده است که فیلم‌نامه‌ی کرانبرگ «مثال خوبی است از مجوز سینمایی‌ای که یک فیلم‌ساز می‌تواند بگیرد ... تا به تصور خود بر روی فیلم عینیت ببخشد».

اگرچه نمی‌توان گفت که فیلم کرانبرگ چیزی از کیفیت تعاملی تجربه‌های ازهم گسیخته‌ی او در اوایل دهه‌ی شصت در Beat Hotel با بریون گیسین، هارولد نورس، و یان سامرویل را دارد، وقتی که آن‌ها «برای تبادل عقایدشان و مقایسه‌ی تجربه‌های ضبط نوار و نقاشی و نوشته‌های نامنسجم‌شان کنفرانس‌ها و جلسات ملاقات ثابتی تشکیل می‌دادند»، باروز آشکارا فیلم کرانبرگ را نوعی «تفسیر شخصی عمیق» می‌دانست تا یک جور تشریک مساعی، و تصریح می‌کرد که او «به هیچ‌وجه نقشی در فیلم‌نامه نداشتم و فقط به من این حق داده شد که در صورت لزوم تغییری در فیلم‌نامه بدهم که من چنین نکردم».

در مقابل، کرانبرگ شرح می‌دهد که چگونه «احساس کردم مجبور شده‌ام درک خودم با باروز را بیامیزم و چیز سومی خلق کنم که نه خودم و نه باروز به تنهایی قادر به خلق آن نبودیم»؛ و این گونه اظهار نظر باروز را تصدیق می‌کند که «هرگز دو ذهن در کنار هم نخواهند آمد، مگر با خلق یک ذهن سوم» و به این ترتیب تقریباً به رویای باروز از «مهار بدنی جوان» در «تجربه‌ی انتقال که برای هر دوی ما در کمال انصاف و بدون هیچ خطری مفید خواهد بود» صورت واقعیت بخشید.

نقاط ضعف و قوت یک اقتباس سینمایی که «لحن» نویسنده ـ یعنی آن‌چه «برایش زندگی می‌کند» و آن‌چه کارش «مبتنی بر آن است» ـ را برجسته می‌کند چیست؟ و بیش‌ترین فایده یا خطر قرار دادن «مواد خام» ادبی در ساختاری که «خیلی» هم متناسب با کار نویسنده‌اش نیست چیست؟ در مورد باروز، این سوال‌ها بهتر است از جهت تفاوت‌های بنیادی «لحن» بسیار شخصی کرانبرگ و اقتباس‌های قبلی از نوشته‌های باروز مثل کلاسیک‌های زیرزمینی آنتونی بالچ، ***Towers Open Fire*** (۱۹۶۳) و ***The Cut-Ups*** (۱۹۶۷)، و کارهای بعدی مثل ***باروز: فیلم*** اثر هاوارد بروکنر(۱۹۸۳)، ***کابوی دراگ‌ستور*** اثر گاس ون سَنت (۱۹۸۹)، و اپرای مشترک رابرت ویلسون، تام ویتس و باروز، ***سوارکار سیاه*** (۱۹۹۰)، مطرح شود.

اما *اقتباس* از یک رمان برای فیلم سینمایی به چه معنی است؟ و اصلاً رمان چیست؟ به نظر می‌رسد که این سوال‌ها با مقایسه‌ی مشاهدات و نوشته‌های باروز و کرانبرگ در مورد تطبیق متن/پرده‌ی سینما بهتر فهمیده شود. باروز سریال‌های آبکی تلویزیونی را با این تعریف که «حتی از سطح عوام هم پایین‌تر است» کنار می‌گذارد و این طور می‌گوید که «اگر تو فیلمی داری که، آه بگذار بگویم، ده دقیقه‌ی خوب دارد، این فیلم فیلمی کاملاً خوب است، در واقع، یک فیلم خیلی خوب. نباید بیش‌تر از این انتظار داشته باشی». اگر چه او در کل سر این باور است که

بیش‌تر رمان‌ها خودشان را به برخی فرمول‌های «قدیمی قدیمی» معطوف کرده‌اند.

*هر رمانی را که می‌خواهید انتخاب کنید و به ساختن فیلمی بر اساس آن رمان فکر کنید. یا در یک جمله بگویید این رمان درباره‌ی چیست. **گرد جیم** درباره‌ی چیست؟ ... دو جمله، «شرافت از دست می‌رود. شرافت دوباره کسب می‌شود».*

اما در عین حال تأکید می‌کند که «برخی از رمان‌ها را نمی‌توان به این سادگی خلاصه کرد»، و حتی اگر چنین شود، «صرف این که بتوانید رمانی را به یک جمله تقلیل دهید به این معنی نیست که می‌توانید از آن رمان فیلم بسازید».

*می‌توانید **گتسبی بزرگ** را در چند جمله خلاصه کنید، اما نمی‌توانید از آن فیلم بسازید. این رمان درباره‌ی چیست؟ «پسر فقیر دختر را از دست می‌دهد. او تلاش می‌کند تا دختر را برگرداند که به تراژدی ختم می‌شود.» «پسر فقیر در تقابل با مرد ثروتمند دختر را از دست می‌دهد و تلاش می‌کند تا دختر را برگرداند. اگر او دختر را برای مدت کوتاهی برگرداند، پایان نمایش تراژدی است، چرا که او برای چیزی تلاش می‌کند که عملی نیست ـ او تلاش می‌کند زمان را برگرداند». اما این نمی‌تواند ماده‌ی خامی برای یک فیلم باشد.*

و چرا این «ماده‌ی خام فیلم» نیست؟ زیرا ـ حداقل برای باروز ـ خلاصه‌ی **گتسبی بزرگ** کم‌تر از پیرنگش و بیش‌تر از آن چه بارت «هسته‌ی» فیلم می‌داند، یا آن‌چه چندلر «دلمشغولی ویژه به واژه‌ها برای خودشان» دانسته است ناشی می‌شود. «این فقط در نثر است، در نثر فیتز جرالد که گتسبی به وجود می‌آید.» باروز نتیجه می‌گیرد که هیچ چیز نمی‌تواند این رمان را تبدیل به فیلم کند:

*خب، پایان **گتسبی بزرگ** را به خاطر می‌آورید، یکی از مشهورترین صحنه‌های نثر انگلیسی، مثل پایان «مردگان» اثر جیمز جویس، عبارت مشهور «برف به آرامی می‌بارید ـ مثل نزول آخرین پایان آن‌ها بر روی همه‌ی زنده‌ها و مرده‌ها». هیچ راه مؤثری برای تبدیل این جملات به فیلم نیست. منظور من این است که می‌توانید برف را نشان دهید، اما این یعنی چه؟ این هیچ معنی خاصی ندارد. مثل پایان **گتسبی بزرگ**. همه‌ی آن‌چه آن‌ها می‌توانستند انجام دهند، استفاده از صدای روی تصویر بود.*

اگرچه باروز اصرار می‌کند که فیلم نمی‌تواند کار زبان را به طور مؤثر انجام دهد، تایید می‌کند که واژه‌ها نیز به همان اندازه در رقابت با صحنه‌های سینمایی‌ای مثل مونتاژ ***trompe-l'oeil*** در فیلم ***بیل و تونی*** اثر آنتونی بالچ (۱۹۷۲) ناتوانند. این‌جا ـ در «تجربه‌ای کوچک» در «نورپردازی صورت»، «به این قصد که چهره‌های بازیگران فیلم نورپردازی شوند» ـ بالچ و باروز «ابتدا مستقل از هم به نظر می‌رسند و سپس در کنار هم، که یکدیگر را معرفی می‌کنند و کمی هم صحبت می‌کنند. حتی خلاصه‌ای از ***بیل و تونی*** ترس‌آور می‌شود، چرا که باروز این طور نتیجه‌گیری می‌کند:» هیچ راهی برای تبدیل آن به یک صفحه متن نوشتاری نیست.

با بیان این‌که «وقتی کسی می‌گوید،» خوب، فیلم عدالت را در مورد کتاب رعایت نکرده است، «و یا برعکس، آن‌ها در حال صحبت کردن درباره‌ی چیزهایی هستند که واسطه‌های مشابهی نیستند»، و در کل با ملاحظه‌ی این که هرگاه «هالیوود سراغ چیزی می‌رود که کلاسیک است ... نتیجه وحشتناک است» و با تعمق در این که «فیلم‌هایی بر اساس کتاب‌های متوسط ساخته شده‌اند» معمولاً «بهترین فیلم‌ها بوده‌اند»، باروز نتیجه می‌گیرد که «فیلم باید اثری مجزا باشد، کاملاً مجزا از کتاب» و به استناد سابقه‌ی چندلر در برابر هالیوود می‌گوید:

زمانی از ریموند چندلر پرسیدند، «درباره‌ی آن‌چه هالیوود با رمان‌هایت کرده است چه احساسی داری؟» می‌گویند که او پاسخ داد، «رمان‌های من؟ هالیوود کاری به رمان‌های من نداشته است. آن‌ها هنوز آن‌جا هستند، در قفسه کتاب».

اما بر خلاف آن که چندلر می‌گوید، هالیوود قطعاً با رمان‌ها کاری داشته است، نه فقط با از شکل انداختن پیچیدگی لفظی رمان به آن چه بکت تحت عنوان «معقولیت شیرین روان‌شناسی سطحی در a la Balzac» مردود می‌داند. یا همان طور که هومر ماندریل درباره‌ی ***ویران‌گر*** **باروز** می‌گوید، بوطیقای هالیوودی اجباراً زمان را به ۱۸۹۹ برمی‌گرداند، «وقتی که با یک دلار نقره‌ای می‌شد شام استیک خورد و خوش گذراند»، و ـ کسی ممکن است اضافه کند ـ یا با یک دلار نقره‌ای می‌شد یک کتاب خوب خرید، خوب‌تر از آن که پی.جی وادهاوس به یاد می‌آورد «آن رمان‌های روان‌شناسی مدرن که روح قهرمان در آن‌ها حتی زودتر از صفحه‌ی ۲۱ کاملاً درگیر مشکلات می‌شد و هرگز دوباره خودش را پیدا نمی‌کرد».

به عنوان نویسنده‌ی ضدـ روایت‌های پیچیده که «درواقع در نهایت سبب قی کردن ناگهانی کسی بر روی فرش می‌شدند»، باروز بسیار معقولانه هشدار می‌دهد که «گفتن این که رمان ظاهراً تن به اقتباس سینمایی نمی‌دهد، می‌تواند کتمان حقیقت باشد». از طرف دیگر کرانبرگ، اقتباس‌کننده‌ی بداقبال «مادر حماسه‌ها» که احساس می‌کرد به جای آن‌که «از ابتدا تا انتهایش» را بخواند به خوبی در آن «غوطه‌ور» شده است، معتقد است که «وقتی می‌خواهید از مواد خام باروز استفاده کنید، باید بی‌رحمانه عمل کنید».

شروع کردم به اندیشیدن درباره‌ی آن‌چه نمی‌خواهم با ***ناهار لخم*** *بکنم. نمی‌خواستم* ***ناهار لخم*** *فیلمی درباره‌ی مواد مخدر باشد... می‌خواستم درباره‌ی نوشتن باشد... می‌خواستم فیلمی باشد با شخصیت‌های مختلف... می‌خواستم زنی در آن نقش مهمی داشته باشد... می‌خواستم انسجام روایت داشته باشد.*

در همان زمان فهرست «خواسته‌های» کرانبرگ تعدادی از استثنائات نمادین را نیز دربر می‌گرفت. در پی حس اولیه‌اش «مواد مخدر مال موسیقی‌دان‌های جاز بود»، کرانبرگ صحنه‌ای برای ***ناهار لخم*** در نظر گرفت با «نت‌های پیچیده‌ی ساکسیفون آلتو از اُرنت کولمن، که طراحی گرافیکیِ بسیار عالی فهرست بازیگران در ابتدای فیلم را همراهی می‌کرد». پس از آن کرانبرگ به طور فزاینده و غیر مستقیم با به تصویر کشیدن تجاوز بیگانه‌نماها به عنوان «استعاره‌ای برای مهار» به اعتیاد اشاره می‌کند. «من جنبه‌ی استعاری را فهمیدم. جنبه‌ی استعاری‌اش همان چیزی بود که من به آن واکنش نشان دادم».

اما تخیل باروز همان قدر که به زندگی hi-sci-fi می‌پردازد، زندگی سطح پایین را نیز مورد نظر دارد، و اشارات کم و بیش مستقیم باروز به "junk-sick dawn" نادیده گرفته می‌شود. همان طور که ذوق و مهارت ***ناهار لخم*** در همان صفحات اول نشان می‌دهد، باروز ابتدا بالارد، بودلر و بالزاک دنیای تبهکاران نیویورک است، که شلختگی‌اش، تخیلی‌بودنش یا پیچیدگی تفصیلی‌اش در روایت را نشان می‌دهد که میان محدودیتی بی طرف و تنشی پارانوییدی در نوسان است، و در کل نشاطی را پیش‌بینی می‌کند که با آن «جریانات عادی» بعدی‌اش موجب «اوهام و بینش خودجوشی» می‌شود، همان‌طور که «واقعیت سه بعدی با رویا یکی می‌شود و رویا در دنیای واقعی جوانه می‌زند».

در حالی که تصویر کرانبرگ از اعتیاد به شکل ماشینی که از خود مایعی منتشر می‌کند و «پستانکی روی سرش را به معتادان مشتاق مکیدن نشان می‌دهد»، قطعاً حضور موجوداتی بیگانه‌نما در دنیای واقعی را بیان می‌کند، چشم‌انداز غول‌های پلاستیکی او در «داروخانه‌ی عمومی ماگوامپ» که شبیه چکش و طاقدار است بیش‌تر شبیه به دنیای دکتر هو Dr. Who است تا دنیای دکتر بنوی Dr. Benway. کرانبرگ به درستی می‌گوید که «تصاویر ترسناک و علمی‌تخیلی (hi-sci-fi) بسیاری در باروز وجود دارد، به ویژه «ماگوامپ‌ها و دیگر موجودات». اما نگاهی گذرا به ***ناهار لخم*** نشان می‌دهد که بیش‌تر موجودات باروز چندان هم عجیب و غریب نیستند و شبیه «سگ‌های زمینی» ولگردند. این موجودات که هم درخانه و هم خارج از خانه بیگانه شده‌اند، ذاتاً از گوشت و خون بیگانه هستند، یا به طور بالینی نوعی از «صحنه‌ای واقعی»

توصیف شده‌اند که در آن «تو مقداری گوشت ران را می‌قاپی و با سوزن کوچکی خراشی سریع به‌وجود می‌آوری»، مثل:

او سنجاق قفلی‌ای که زنگ‌زده و خونی بود برداشت و در پایش سوراخ بزرگی کند که به نظر می‌رسید مانند دهانی گندیده و کریه که منتظر صحنه‌ای دهشتناک باشد، بازمانده بود، با قطره‌چکانی که اکنون ناگهان به سمت زخم عمیقش سرازیر کرده بود.

بی‌شک گاهی دنیای باروز برای «مانستر مَش» به لرزه درمی‌آید، وقتی موجودات جهش یافته‌ای شبیه بردلی بایر وحشت را «در صنعت» گسترش می‌دهند:

هرویینی‌ها و عامل‌ها ناپدید می‌شوند. مثل عصای یک مرده‌ی خون آشام (ومپایر) ماده‌ی مخدری از خود منتشر می‌کند، غبار نمناک سبزرنگی که قربانیان او را بیهوش می‌کند و آن‌ها را در حضور دربرگیرنده‌ی او ناتوان می‌کند... نهایتاً او در عمل هضم Narcotic Commissioner گرفتار می‌شود و با یک آتش‌افکن نابود می‌شود- دادگاه حکم می‌دهد که این بدین معنی است که بایر تبعیت‌اش را از دست داده بوده و در نتیجه موجودی بدون گونه است و همیشه در همه‌ی سطوح تهدیدی برای صنعت مخدر به شمار می‌رود.

اما معمولاً باروز دادوستد را به عنوان عملی معمولی به تصویر می‌کشد. بلندلی این طور نتیجه گیری می‌کند: «آیا زندگی عجیب و غریب نیست؟»، او دنیای زیرزمینی پرجمعیتی را با موجودات عجیب و غریبی مثل ویلی دیسک Willy The Disk نشان می‌دهد، که «کور است چون به چشمش شلیک شده است»؛ با موجوداتی چرک، مثل «بارت پیر ... که انگشتان کثیفش را در کیک فرو می‌کند، درخشش در مقابل کثیفی»؛ با سستی دربان‌های شبح‌نما، به رنگ خاکستری خاکستر، دربان‌های شبح‌نما تالارهای گرد و خاکی را با دستانی پیر جارو می‌کند، پیری که سرفه می‌کند و آب دهانش را روی زمین می‌اندازد؛ یا با «جانکی‌های پیر» بی‌حیا- «که واقعاً حال آدم از دیدن‌شان به هم می‌خورد».

به گونه‌ای کنایی، هنگامی که کرانبرگ بیان گرافیکی «صحنه‌ی همایش دهشتناک» بین «قطره‌چکان» و «زخم» را از بینندگانش دریغ می‌کند، قوی‌ترین نمادهای اعتیاد در پیشروی‌ای بیش‌تر باروزی در جهت «تنها قوی‌ترین ماده» آشکار می‌شود. البته همان طور که امری و سیلوربرگ می‌گویند، واکنش‌های اولیه به «صحنه‌ی دهشتناک» بین اندام‌های شیرابه‌ای «پنجاه ماگوامپی که در حالت افقی معلق شده‌اند و در ملازمت صدها «برده» به سر می‌برند»، گه‌گاه هم برای کرانبرگ و هم برای بازیگران باعث تشویش بوده‌اند:

از صدها اضافی ... سه تا فرار کردند. یکی از آن‌ها که وکیل است گفت «من فقط نمی‌خواهم موکلینم مرا در حال مک زدن پستانک یک ماگوامپ ببینند،» و فرار کرد. اگر چه یکی از بینندگان که کاملاً از رویارویی با ماگوامپ لذت برده بود باروز بود. او می‌گوید، «من تحت تاثیر ماگوامپ قرار گرفتم». «او بیش‌تر درگیرکننده است تا دلسوزانه.»... این گفته بیش‌تر کرانبرگ را نگران کرد. چرا که او ماگوامپ را طراحی کرده بود تا شبیه جانکی‌های دراز و پیر باشد که بیان‌کننده‌ی روح شیطانی‌ای بودند که فیلم را فراگرفته بود.

هر دو در حالی که از حضور «همدلانه‌ی» بلافصل ماگوامپ لذت می‌بردند و «شاهکار» کرانبرگ در «جایگزینی ... jissom ماگوامپ به جای ماری جوانا و هروئین دنیوی که در رمان بیان شده است» را نادیده گرفته‌اند، باروز سخاوتمندانه نتیجه‌گیری می‌کند که «اعتیاد که یکی از ایده‌های اصلی رمان است، می‌تواند استعاری باشد، و چه چیز می‌تواند این را بهتر از اجتناب فیلم از مواد مخدر واقعی نشان دهد؟».

ناهار لخم بی‌تردید هرچیزی ممکن است باشد جز رمانی کاملاً استعاری بی‌هیچ اشاره‌ای به «واقعیت». همان‌طور که باروز خود تاکید می‌کند، این رمان در

«پرانتزهای بی‌پایانی» محدود می‌شود، و جنبه‌های استعاری و واقعی را در «ضیافتش از سی، چهل تا از اجزا» تکثیر می‌کند، و وابسته به حس وظیفه‌ای نسبت به تمام حقایق در تمامی سطوح است، چه استعاری، چه تحت‌اللفظی، چه مستقیم، چه غیرمستقیم. برای مثال، باروز در ۱۸ سپتامبر ۱۹۵۰ برای جک کرواک می‌نویسد و اصرار می‌کند که «حقایق در سطوح بی‌پایانی به وجود می‌آیند» که «سطحی از پیش سطح دیگری را دربرنمی‌گیرد»، و هم‌چنین در نامه‌ای به کرواک در ۱۲ فوریه‌ی ۱۹۵۵ خیلی واضح‌تر بیان می‌کند که برای تصحیح «انتقال کامل و مستقیم *حقیقت* به تمام سطوح» مصمم است.

به نوبه‌ی خود ***ناهار لخم*** تصریح می‌کند که «فقط یک چیز وجود دارد که نویسنده می‌تواند درباره‌اش بنویسد: *در لحظه‌ی نوشتن چه چیز در برابر احساسات او قرار دارد؟*»، و معنی عنوانش «دقیقاً همان است که واژه‌ها می‌گویند ... لحظه‌ای ثابت هنگامی که هر کس می‌بیند بر سر چنگالش چیست. اگر حساسیت آلن گینزبرگ به کیفیت تحت‌اللفظی «تخیلات واقعی» باروز باعث می‌شود تا شعرش «درباره‌ی کار باروز» (۱۹۵۴) تخیلات او را به عنوان تخیلاتی عاری از «پوشش نمادین» تقلید کند، تحسین کرانبرگ برای ثبت هجوآمیز ***ناهار لخم*** او را به سمت تاکید بیش از حد بر محتوای نمادین آن هدایت می‌کند، زیرا بخش عمده‌ی محتوای کلامی مشوش‌کننده‌ی رمان را «به طریقی استعاری» معنا می‌کند.

در همین حال کرانبرگ اغلب جزئیات رمان را بر اساس بینش‌های کلی‌اش از آن چه باروز «برایش زندگی می‌کند» و «کارش مبتنی بر آن است» ، اصلاح می‌کند. برای مثال، تأیید می‌کند که برخورد او با ***ناهار لخم*** به اندازه‌ی رمان باروز، «به خاطر هم‌جنس‌بازی‌اش خصمانه و یغماگرانه نیست». کرانبرگ اشاره می‌کند که فیلمش بیش‌تر نزدیک به واقعیت است تا خود رمان، چرا که بیش‌تر تجلیات احتمالی باروز از تمایلات عشقی‌اش را در نامه‌ها، مقدمه‌ها و دیگر چیزها منعکس می‌کند: «من تلاش کردم تا دیدی فراتر داشته باشم، واقعیت وضعیت را درک کنم، و وضعیت از جهت تمایلات جنسی بیش‌تر دووجهی و مبهم است». از این جهات فیلم کرانبرگ «بیش‌تر به اقتباسی از زندگینامه‌ی باروز اثر تد مورگان، ***قانون‌شکن ادبی***، تبدیل می‌شود... همان طور که ***ناهار لخم*** بود».

اما همان‌طور که باروز در *Interzone* اشاره می‌کند، او بیش‌تر به نظریه‌ی پاول کلی درباره‌ی هنر با «زندگی‌ای منحصر به خود» علاقه‌مند شده که هنرمند را بیش‌تر در «خطر واقعی» قرار می‌دهد تا یک خودنگاره‌ی ادبی. در حالی که کرانبرگ به لحاظ موضوعی این نوع از خطر را به تصویر می‌کشد، نگرش کلی او اغلب نوعی رمان زندگی‌نامه‌ای roman-a-clef (داستانی واقعی که به شخصیت‌های آن اسم‌های ساختگی داده‌اند) است تا فرسایندگی خطرناک roman-a-Klee. ***ناهار لخم*** کرانبرگ که بیش‌ترین قوای شمایلی‌اش را از چهره‌ی خشک و بی‌روح پیتر ولر که به نظر می‌رسد مثل «لی» هم برای باروز جوانتر و هم برای جوزف بویز جوانتر ناقوس مرگ باشد، بینندگان را به بازی «هدف‌گیری جام» (Spot the Bowles) دعوت می‌کند، زدن «مارتین» گینزبرگی و زدن «هانک» کراوکی. با رد بازی، باروز بی‌پرده بیان می‌کند: «من هرگز کسی را که قبلاً می‌شناخته‌ام در این شخصیت‌ها به جا نیاورده‌ام».

تأثیر ***ناهار لخم*** به دور از ناشی شدن از جزئیات واقعی خودزندگینامه‌ای پشت پرده، قطعاً در اصل ناشی از به تصویر کشیدن آن‌چه باروز «صداها و لندلند کردن‌های روح‌وار ناخودآگاه در حال فساد امریکا» و «ارجاعات زشت و مستهجن و موقعیت‌هایی است که فیلم‌های درجه‌ی دو به تصویر می‌کشند». کرانبرگ که تمایلی به ارائه‌ی ترجمه‌ی تحت‌اللفظی از گفته‌ی روان پریشانه‌ی باروز «که ترکمان زده‌ام به سابقه‌ی تحصیلی غرب میانه‌ایم» نسدارد، چرا که می‌ترسد کارش «با منع در کشورهای مختلف دنیا روبه‌رو شود»، ***ناهار لخم*** را به دیزنی‌لند می‌برد، در حالی که با ابتکارهای «یک فیلم سرشار از جلوه‌های ویژه» تهدید ناشی از آن را پنهان کرده است.

ناهار لخم با کنار گذاشتن پرخاشجوترین و خصمانه‌ترین شخصیت‌های باروز و واگذار کردن دیالوگ‌شان به «جلوه‌هایی که بسیار سخن می‌گویند»، بازیگران تلف شده‌اش را با «Bugwriter» که یک ربات سخنگوست زنده می‌کند، با تمام افسون آن‌چه باروز «دالی‌ای که خم شده است و تماشا می‌کند» نامیده است. همان‌طور که لیدن باربر می‌گوید، هر چه بیش‌تر تجسد تپنده‌ی دکتر بنوی درباره‌ی «مردی که فکر می‌کند اسافل اعضایش حرف می‌زند» را می‌بینید کسالت‌بارتر می‌شود، و آدم احساس حق‌شناسی بیش‌تری نسبت به نقش الهام‌گرفته‌شده‌ی باروز به عنوان بنوی در اقتباس کوتاه از صحنه‌ی عمل ***ناهار لخم*** در ***باروز:فیلم*** اثر هاوارد بروکنر (۱۹۸۳) پیدا می‌کند.

به بیان دیگر، مؤثرترین بیانات باروز از بحران‌های ادبی‌اش خیلی از کیفیت تصویری جزئیات توصیفی کریه و زشت ناشی نمی‌شوند، بلکه از انرژی کنایی استدلالی که از طریق آن باروز چنین جزئیاتی را معرفی می‌کند ناشی می‌شود. هیچ چیز به وضوح نامه به کرواک نیست که در آن باروز از دشواری نوشتن برای «سلائق عمومی» و پیدایش ناخواسته‌ی بخش «اینترزون» (interzone) ***ناهار لخم*** سخن می‌گوید و در کل خلق و خوی تند و خشنی که گه گاه در اقتباس کرانبرگ از رمانش از قلم افتاده است را دوباره ایجاد می‌کند.

نشستم تا یک کتاب پرفروش بنویسم. اینها اولین جملاتی است که به ذهنم آمد: «تنها بومی در اینترزون که نه در دسترس است و نه عجیب و غریب، راننده‌ی آندرو کیف است ... آراکانید بدترین راننده‌ی منطقه است. یک بار او زن آبستنی را که از کوهستان می‌آمد و پشتش بار هیزم داشت زیر گرفت و در نتیجه نوزادی مرده کف خیابان سقط شد. کیف از ماشین پیاده شد و لب پیاده‌رو نشست و با تکه چوبی خون را به جریان انداخت، در حالی که پلیس از آرکانید بازجویی می‌کرد و در نهایت زن را دستگیر کرد.»

فقط می‌توانم این را به صورت پاورقی در... مجله خانه‌داری خوب Good Housekeeping ببینم.

پاول بولز با تایید این نکته که هیچ چیز درباره‌ی «باروز در طنجه» هرگز مواد مناسبی برای *خانه‌داری خوب* نبود، شیوه‌هایی را پیشنهاد می‌کند که از طریق آن‌ها توان اجرایی متمایز باروز را می‌توان به موادی برای ساخت فیلم خوب تبدیل کرد، مثل *Towers Open Fire* اثر بالچ (۱۹۶۳) که نمونه‌ی خوبی از اقتباس از آثار او محسوب می‌شود. بدون شک انرژی سینمایی مشابهی اقتباس کرانبرگ از ***ناهار لخم*** را تقویت کرده است.

*آشغال‌های روی میزش و زیر آن، روی زمین، آشفته و به هم ریخته بود، اما فقط شامل صفحاتی از **ناهار لخم** می‌شد که او دائما روی آن‌ها کار می‌کرد. وقتی از روی آن‌ها بلند می‌خواند، به طور اتفاقی (هر صفحه‌ای که دم دستش می‌آمد) مدتی می‌خندید، انگار که چیز خیلی خنده‌داری می‌خواند، اما در حین خواندن او ناگهان (درحالی که ورق هنوز در دستش بود) دچار حمله‌ی تلخی می‌شد درباره‌ی آن جنبه‌ای از زندگی که از متنی که همان موقع خوانده بود ناشی می‌شد.*

مری مک‌کارتی به پیروی از سخنان بولز و با اشاره به این که «خلق و خوی باروز به ویژه چقدر امریکایی است، گستاخ و زیرک»، بر این عقیده است که اگرچه «مشابهت‌های زیادی بین باروز و سوییفت» وجود دارد، آن‌چه ***ناهار لخم*** را متمایز می‌کند «دنیای ادبی نیست، بلکه خلق و خو است». مک‌کارتی به طور مشخص توضیح می‌دهد که:

این خلق و خوی یک کمدین است، یک بازیگر نمایش‌های واریته که در «یک جا» بازی می‌کند... بعضی از لطیفه‌ها لفظی هستند (مرا متوقف کنید اگر این راز هسته‌ای را شنیده‌اید) یا این گفته‌ی دکتر بنوی که «سیموپث Simopath ... شهروندی است که متقاعد شده است که میمون یا میمون‌مانند است. این بی‌نظمی ویژه‌ی ارتش است و راه درمان آن ترخیص». برخی

تقلیدهای مسخره‌آمیز «سیاه» هستند (دکتر بنوی، در آخرین حضورش، به صورت رویاگونه در حالتی که صدایش کم کم محو می‌شود: «سرطان، اولین عشق من»)... شلوغ‌بازی هم یکی از علائق باروز است و به همان اندازه علاقه‌مند است به پایان نمایش‌های واریته قدیمی، آکروبات‌بازی، شعبده‌بازی، تردستی و رقاصه‌ها... که همه را به فعالیت وامی‌دارد.

متأسفانه کراننبرگ اکثرا چنین خلق و خویی را از «صحنه» بیرون می‌کشاند تا فیلمش را از آن انحطاطی که خودش طنز اجتماعی زننده از نوع واریته‌ی *بیمارستان بریتانیا* می‌نامد که فاقد هر نوع زیبایی و وقار و توانایی «شیوه‌ی ادبی باروز» می‌نامد نجات دهد. اما شیوه‌ی باروز اساساً تلفیقی «زننده» است از زیبایی، وقار و بدترین‌های ***بیمارستان بریتانیا*** و *Carry On* و هر تلاشی برای متمایز کردن آن بی‌نتیجه می‌ماند. اگر چه باروز در مقابل طبقه‌بندی ساده‌انگارانه‌ی قرار گرفتن در مقوله‌ی «کمدین کاباره‌ای» مقاومت می‌کند، نوشته‌هایش قطعا خبر از وجود نوعی کمدین «نشسته» می‌دهد.

از این جهت بزرگ‌ترین موفقیت‌های کراننبرگ قطعاً ناشی از به تصویر کشیدن بدون طنز صحنه‌های قدیمی است که باروز از منابع زیادی برگرفته است: «مکالماتی که شنیده یا استراق سمع کرده، برنامه‌های رادیویی و فیلم‌ها». از نمای آغازین تصویر سایه‌نمای کلاه شاپوی لی، وارد آن چیزی می‌شویم که باروز به طور متقاعدکننده‌ای «تریلر ماهرانه» می‌نامد که از تصاویر دسته‌سومی که کراننبرگ از باروز قرض گرفته، و باروز نیز آن‌ها را از «فیلم‌های B» قرض گرفته است ساخته شده‌اند. با توجه به گرایش نوعی کراننبرگ به قرض گرفتن تصاویر و عبارات از ***ناهار لخم*** و دیگر رمان‌های باروزی، بازدید لی از ساختمان «باگ دراگ» صحنه‌ی آغازین *ویران‌گرا* را می‌سازد؛ اپیزودی که با نثر سینمایی جالبی نوشته شده است، پر از بخش‌های کوچک حکایت‌وار و عبارات کوتاه مهیج مثل این عبارت لی ـ «ویران‌گرا تو به اون احتیاج داری؟». کراننبرگ آشکارا با سهیم شدن در «گوش تیز باروز برای شنیدن گفت‌وگوها»، حتی اگر برای پیدا کردن راهی برای به کارگیری گفته‌های باروزی در فیلمش بی‌میل و ناتوان باشد اوضاع را با استفاده از لطیفه‌ای از یک داروفروش چینی تقویت می‌کند که صحبت‌های ناگهانی‌اش شش خط پایانی ***ناهار لخم*** را (این‌جا کامل نقل شده است) می‌سازد.

«آن‌ها در حال بازسازی شهر هستند.»

لی بدون توجه به او سرش را تکان می‌دهد...

«بله... همیشه...»

هر دو راه مسیرهای بدی به سمت ایست‌وینگ هستند ...

اگر می‌دانستم که خوشحالت می‌کنم بهت می‌گفتم ...

«چیز خوبی در کار نیست... فقط خودش را فریب می‌دهد...»

آیا این مکالمه‌ی مناسبی برای فیلم است؟ فکر می‌کنید نه. و همان‌طور که پاول بولز اشاره می‌کند، بداهه‌گویی‌های باروز نمایش تئاتری قابل توجهی را ارائه می‌کند: «قطعاً... ارزش شنیدن و تماشا کردن را دارد»، وقتی او که «از این سوی اتاق به سوی دیگر تلوتلو می‌خورد و با صدای کابویی‌اش فریاد می‌زد». به نوبه‌ی خود، در مراسمی که برای صدای باروز در پاریس و با عنوان ***مرا باروز صدا کن*** (۱۹۶۵) برگزار شد، امت ویلیامز، شاعر امریکایی، را به نوشتن مطلب زیر واداشت:

*اولین بار که صدای باروز را شنیدم... فکر کردم: مارک تواین حتما این طوری حرف می‌زده است ... و مطمئنم که او کیک را دوست دارد. بعدها وقتی که این قطعات از **ناهار لخم** را شنیدم ... تواین... و کیک سیب هنوز مشهود بودند، به علاوه‌ی مقدار زیادی از تکزاس چارلی مجری برنامه‌ی پزشکی که داروی نیرویخش می‌فروخت... صدای او به طرز وحشتناکی متقاعدکننده بود.*

آنتونی بالچ، فیلم‌ساز انگلیسی، برای جلب توجه بینندگان در صحنه‌ی آغازینِ اولین همکاری و اقتباس

سینمایی باروز، *Towers Open Fire* دقیقاً از همین صدای کاملاً متقاعدکننده استفاده می‌کند.

Towers Open Fire با نمای نزدیک ثابتی از باروز شروع می‌شود که بی‌حرکت ۵۰ ثانیه یا بیش‌تر به دوربین زل می‌زند، قبل از این که نهایتا چشمک بزند و خنده‌ای کند، پخش ناگهانی موسیقی trance شروع صحنه‌ی بعدی را خبر می‌دهد که او نقش رئیس «هیئت مدیره» را بازی می‌کند. ممکن است بگویید، اتفاقی نمی‌افتد. یا در نهایت اتفاقی نمی‌افتد، مگر گوش دادن خونسردانه‌ی باروز به «احساساتی پیر سفید» و دهشتناک که توسط «ناظر منطقه» (District Supervisor) در *ماشین نرم* (*The Soft Machine*) به صورت یکنواخت پخش می‌شود. این‌جا، برای لحظه‌ای بسیار عصبی کننده، بیننده به معنای واقعی کلمه «جایی برای رفتن» ندارد، مگر مقابله‌ی اجباری با بیان برآشوبنده‌ی آن چه در جمله‌ی بعدی *ماشین نرم*: «ناخوشایندترین چیزی که من در زندگی برایش ایستادگی کردم» نامیده شده است.

هی بچه با سیاه‌ها و میمون‌ها آن‌جا مشغول چه کاری هستید؟ چرا بیرون نمی‌آیی و مثل یک مرد سفید رک و راست عمل نمی‌کنی؟ آن‌جا فقط گله‌ای آدمند ـ می‌دانی که خودت ـ از دیدن مرد جوان و پر زرق و برقی که مسیر را به اشتباه برود نفرت داری ـ مطمئناً برای همه‌ی ما هم یک بار یا بیش‌تر اتفاق خواهد افتاد ـ چرا مردی که برای کشف شیتولا Shitola رفت، ۲۵ سال پیش دقیقاً همین جایی نشسته بود که اکنون تو نشسته‌ای و من همین حرف‌ها را به او هم گفتم ـ خوب، او دقیقا به راهی رفت که اکنون تو می‌خواهی بروی... تو نمی‌توانی خونت را انکار کنی ـ تو سفید سفید سفیدی ـ و نمی‌توانی پا به تراک Trak بگذاری ـ آن‌جا جایی برای رفتن نیست.

همان‌طور که مشهود است، باروز در دهه‌ی شصت کاملاً با باروز دهه‌ی نود متفاوت بود، باروزی که ادعا می‌کرد کرانبرگ از او نخواسته بود که فیلم‌نامه‌ای برای *ناهار لخم* «بنویسد یا با همکاری هم بنویسند»؛ باروزی که ابراز تعجب می‌کرد از این که نویسنده‌ها هنوز هم «فکر می‌کنند می‌توانند فیلم‌نامه *بنویسند*، بدون توجه به این واقعیت که فیلم‌نامه‌ها برای خواندن نیستند، بلکه برای بازی کردن و فیلم گرفته شدن هستند»؛ و باروزی که کلا بر این عقیده بود که «قانون فیلم این است که فیلم‌ها حرکت می‌کنند، با کم‌ترین صحبت». این‌جا، به صورتی کاملاً قطبی، باروز تاثیر قابل ملاحظه‌ی حداکثر «صحبت» در مقابل تصاویری کاملا بی‌حرکت، نوشتن برای ـ و خواندن و بازی کردن ـ اقتباسی سینمایی که هم بر اساس انرژی حضور سینمایی‌اش و هم پیرامون آن به وجود آمده را شرح می‌دهد.

برای سال‌های بعد، فیلم *بریده‌ها* (*The Cut-Ups*) اثر بالچ (۱۹۶۷) به عنوان اساسی‌ترین همکاری و الگوبرداری از متن برای پرده‌ی سینما مطرح بود. از سوی دیگر همان طور که گیسین گفته است، بالچ به طور تصادفی قطعات مستندی را که از همکارانش گرفته بود در فیلم جا داد:

آنتونی فن «برش» (cut-up) را این گونه به کار می‌برد... خیلی ساده تمام قطعه فیلم‌هایی را که در اختیار داشت برمی‌داشت و به تدوینگر می‌داد، و فقط به او می‌گفت ۴ حلقه فیلم تنظیم کن و به ترتیب چند فوت به هر کدام اضافه کن ـ یک، دو، سه، چهار و دوباره از شماره‌ی مشابه شروع کن.

از سوی دیگر، گیسین و باروز حاشیه صوتی متناسب و مستقلی ساختند که صبورانه احوالپرسی‌هایی کرخ‌کننده مثل «بله ـ سلام» و دیگر عباراتی که «مستقیماً از کلاس‌های علم‌شناسی‌ای که در آن زمان [باروز] به آن‌ها می‌رفت»، گرفته شده بود. همان گونه که گیسین می‌گوید، از قبل پیش‌بینی می‌شد که هیچ یک از این دو فیلم، *Towers Open Fire* و *The Cut-Ups* موفقیت اقتصادی ندارند. حتی وقتی برای اولین بار در آکادمی سینما، آکسفورد استریت، روی پرده رفتند، «نهایتاً به آن‌ها گفته شد که اگر می‌توانستیم این دو فیلم را از روی پرده برمی‌داشتیم». در نیویورک وضع بدتری در انتظار آن‌ها بود. در نیویورک جامعه‌ی هنری نسبت به «هاله‌ی خیلی سنگینی» که پیرامون

باروز را گرفته بود، به عنوان نویسنده‌ای که «به همسر خودش شلیک کرده» و «منزجرکننده‌ترین کتاب‌های زمان خودش را چاپ کرده» واکنش نشان داده بود.

در اواخر دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتاد اقتباس ادبی به نظر باروز نمی‌آمد، فقط در ۱۹۷۴ و به دنبال موفقیت اولین خوانش‌های او در نیویورک بود که «هاله‌ی» پیرامون او روشن‌تر شد. اندرو براون با ذکر این نکته که «باروز در لندن دچار پارانوئید شده بود»، می‌گوید که چگونه «چهره‌اش به همان شکلی که او دوست داشت مردم درباره‌اش بشنوند درآمده بود». در نیویورک، مثل طنجه و پاریس، بار دیگر باروز با شجاعت به عنوان اجراکننده‌ی متن‌های خود زندگینامه‌ای مشابه، هم‌عصرانش را تحت تاثیر قرار داد، و در فیلمش ***باروز: فیلم*** (۱۹۸۳)، هاوارد بروکنر، اختیار تام به بروکنر می‌دهد تا از نوشته‌هایش بهره گیرد و کلاً گذشته را به یاد آورد. این‌جا باروزی را می‌بینیم که پشت میزش روی صحنه مشغول خواندن است؛ باروزی که یکی از کارهای متعارف و روزمره‌ی دکتر بنوی در ***ناهار لخم*** را انجام می‌دهد؛ و باروزی مهربان، که به طرز نوستالژیکی به گرارهولز در رفت و آمد به دور و بر سنت لوئیز قدیمی کمک می‌کند. بدون شک، باروز به شهر برگشته بود.

در مه ۱۹۸۳، دعوت باروز به آکادمی امریکا American Academy و مؤسسه‌ی هنر و ادبیات Institute of Arts and Letters نشانگر اعاده‌ی حیثیت رسمی از شخصیت ادبی اوست و در اکتبر ۱۹۸۳، اولین نمایش عمومی ***باروز: فیلم*** در جشنواره‌ی فیلم نیویورک به معنی تاییدی بود که از جامعه‌ی سینمایی گرفت. پنج سال بعد، هالیوود تایید کرد که باروز دیگر «شخص نامطلوب» (persona non grata) نیست. در ***باروز: فیلم***، باروز نمونه‌ای است از یک مرد قدیمی و باتجربه که زندگی کردن در شهری بزرگ را بلد است که باب (که نقش او را مت دیلان بازی می‌کند) را در حوالی شهر راهنمایی می‌کند. دوباره در این‌جا، باروز روی فیلمنامه‌اش کار می‌کند و به ون سنت پیشنهاد می‌دهد که شخصیت او ـ باب مورفی «میانسال» و جانکی ـ باید به یک «جانکی پیر» تبدیل شود، و توضیح می‌دهد که «چگونه او باید در شرایط مورفی رفتار می‌کرد». هنگامی که ون سنت «واقعاً بدون توجه به این نکات فیلم‌نامه را بازنویسی کرد»، گرورهولز «برای ویلیامز ۴ صحنه نوشت ... و سپس ویلیامز ویرایش خودش را، تأییدیه‌ی خودش را، در مورد آن‌ها اعمال کرد».

سال بعد باروز وارد آخرین همکاری‌اش با محیط چندرسانه‌ای آوان‌گارد و پست مدرن شد و اشعار اپرای رابرت ویلسون، ***سوارکار سیاه*** (۱۹۹۰)، را نوشت. ورود باروز به عنوان مردی رویایی که تمایل داشت «قوانین را بشکند و زبانی جدید بسازد»، ویلسون را واداشت تا امکان تحقق «متون رویایی» باروز را در برابر تمرین‌های ضد ناتورالیستی خودش از بیان «بصری داستان‌ها با صحنه‌سازی و حرکات بدن» به وجود آورد. ویلسون واژه‌های باروز را میان روایت‌های چندرسانه‌ای قرار داد، «چیزی رونده... مستمر و زنجیروار... چیزی که هرگز و هرگز تمام نمی‌شود»، برعکس «دیالوگ‌های یک خطی» (one-liners) سینمایی ماندنی که در آن‌ها «در سه ثانیه اطلاعات را کسب خواهی کرد و همه چیز همین است و بس». این بار اقتباس چندرسانه‌ای از نوشته‌های باروز به طلا زده بود و (همان طور که باروز می‌گوید) هنگامی که نمایش ***سوارکار سیاه*** در مارس ۱۹۹۰ در تالیاتئاتر هامبورگ افتتاح شد، در آن‌جا پس از پایان نمایش و به دنبال تشویق تماشاگران بازیگران ناچار شدند پانزده بار متوالی به صحنه برگردند و به تشویق‌ها پاسخ دهند؛ امری که پیش از این سابقه نداشته است.

باروز که همیشه در همه‌ی زمینه‌ها به عنوان افسانه‌ای زنده قابل‌احترام است، اکنون موضوعی آرمانی برای افسانه‌ی هالیوود ارائه کرده است. و در بیعت عجیب و غریب و پیوریتنی کرانبرگ با «زیبایی، وقار و توان» غیر قابل انکار «سبک ادبی» باروز، به این موضوعات پرداخته شد: فیلمی که برای یکی کردن اجراهای پویا و وابسته به نویسنده‌های *Towers Open Fire* و *Cut-Ups* خیلی

دیر ساخته شد. فیلمی که برای تشویق «جریان عادی» هجو باروزی که در ***باروز: فیلم*** به‌طور اغراق‌آمیزی عالی به نظر می‌رسید بسیار محتاطانه ساخته شد، فیلمی که برای انتخاب متون «رویایی» که ویلسون در *سوارکار سیاه* از آن‌ها استقبال کرده بود بسیار بر طبق عرف و قرارداد ساخته شد، و فیلمی که برای تکرار کاریکاتور نویسنده‌ای در ***کابوی دراگ‌استور*** بسیار معقولانه ساخته شد.

اقتباس کرانبرگ از ***ناهار لخم*** مطمئناً هنگامی بهتر کار می‌کند که دوربینش به میان مجموعه‌های زیبا با آرامشی مثال زدنی به طور حزن‌انگیزی پرواز می‌کند، و تا حدودی گناه قصورش را با تشدید جوی قابل توجه و جلوه‌های ویژه‌ی تماشایی «بزرگسالانه» جبران می‌کند، و آن‌چه را باروز «بخار مسموم پارانویید» می‌نامد را با «ناامیدی مرگ‌آور» به‌وجود آورد و به بخش متروک «کتاب خیلی خنده‌دارش» نفوذ می‌کند.

همان‌طور که کرانبرگ اشاره می‌کند، نوشته‌ای که در حد داستان باروز دشوار باشد، معمولاً به طور اجتناب‌ناپذیری اقتباس‌کننده‌ی سینمایی را در تنگنا قرار می‌دهد، و اقتباس‌کننده در بهترین حالت می‌تواند در موضوع «غوطه‌ور شود»، «کمی این‌جا و کمی آن‌جا». در چنین شرایطی، بالچ، بروکنر، ون سنت، و ویلسون پیشنهاد می‌کنند که بهترین روش برای کار کردن با نویسندگان تجربی که زنده‌اند راهبرد درهم آمیختن «جلوه‌های ویژه» با اقتباس بینامتنی مبتنی بر همکاری است.

□

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی