اسلاوُی ژیژک

مترجم: حسین متقی

خشونت

سفری فلسفی در طول یک مفهوم

IRAN ACADEMIA
University Press

رخداد

سفری فلسفی در طولِ یک مفهوم

رخداد / سفری فلسفی در طولِ یک مفهوم

نویسنده: اسلاوُی ژیژک

مترجم: حسین متقی

چاپ نخست: ۱۴۰۲

یادداشت: مترجم از سیاوش مسلمی و کیان الیاسی بختیاری سپاسگزار است که این متن را خواندند و با نقدها و نظرات خود به بهبود آن کمک کردند.

یادداشت: این کتاب پیش از این با ترجمهٔ محسن ملکی و بهزاد صادقیان توسط نشر بان در سال ۱۴۰۰ و همچنین با ترجمهٔ امیررضا گلابی توسط نشر نی در سال ۱۴۰۱ منتشر شده است.

یادداشت: عکس جلد از بهمن جلالی، خیابان انقلاب تهران در سال ۵۷.

ISBN: ۹۷۸-۱-۴۴۷۷-۹۷۸۶-۹

۲۰۲۳© انتشارات علمی-پژوهشی ایران آکادمیا

IRAN ACADEMIA
University Press

تمامی حقوق نشر و چاپ، محفوظ است

به Jela

رخدادِ زندگیِ من

فهرست

همگی سوار: رخداد در حالِ حرکت ۱

ایستگاه اول: قالب‌بندی، قالب‌بندیِ مجدد، قالب‌زنی ۵

ایستگاه دوم: هبوطِ مبارک ۱۹

ایستگاه سوم: طبیعی‌سازیِ آیینِ بودایی ۳۱

ایستگاه چهارم: سه رخدادِ فلسفه ۴۱

تقاطع ۴.۱ — حقیقت می‌آزارد ۴۲

تقاطع ۴.۲ — «خودِ» رخدادین ۴۷

تقاطع ۴.۳ — "La vérité surgit de la méprise" ۵۲

ایستگاه پنجم: سه رخدادِ روانکاوی ۶۱

تقاطع ۵.۱ — امرِ واقعی: رویارویی با «چیز» ۶۴

تقاطع ۵.۲ — امرِ نمادین: هم‌آهنگیِ نو ۷۱

تقاطع ۵.۳ — امرِ خیالی: سه چِلِپ ۷۹

ایستگاه ششم: کأن لم یکن کردنِ یک رخداد ۸۵

مقصد نهایی: حواست هست که؟! ۹۵

یادداشت‌ها ۱۰۱

همگی سوار:
رخداد در حالِ حرکت

«سونامی در اندونزی بیش از دویست هزار کشته داد!»، «یک پاپاراتزی از کُسِ بریتنی اسپیرز عکس گرفت!»، «آخرش فهمیدم باید همه چیز را ول کنم و بروم کمک‌اش!»، «کودتایِ خشونت‌بارِ ارتش کشور را ویران کرد!»، «دیکتاتور فرار کرد! مردم پیروز شدند!»، «مگر اثری به زیباییِ آخرین سوناتِ پیانویِ بتهوون هم ممکن است؟»

تمامیِ این گزاره‌ها به آنی ارجاع می‌دهند که حداقل برخی از ما به‌عنوانِ رخداد در نظر می‌گیریم — انگاره‌ای دوزیست که گاه بیش از هزار چهره دارد. یک «رخداد» می‌تواند به یک فاجعهٔ طبیعیِ ویرانگر یا به آخرین رسواییِ فردی مشهور ارجاع دهد، به پیروزیِ مردم یا به یک تغییرِ سیاسیِ خشونت‌بار، به تجربه‌ای عمیق از اثری هنری یا به عهدی شخصی. نظر به این گوناگونی‌ها، برایِ نظم‌بخشیدن به مسئلهٔ بغرنجِ تعریفِ رخداد چاره‌ای نداریم جز اینکه بختِ خود را بیازماییم، سوارِ قطار شویم و سفرِ خود را با تعریفی تقریبی از رخداد آغاز کنیم.

قطارِ ساعتِ ۴:۵۰ از پدینگتون، داستانی از آگاتا کریستی، از وسطِ یک سفر در قطاری از اسکاتلند به لندن شروع می‌شود؛ السپت مک‌گیلکادی در راهِ ملاقات با دوستِ قدیمی‌اش جین مارپل، شاهدِ خفه‌شدنِ زنی در کوپهٔ قطاری در حالِ گذر (قطارِ ساعتِ ۴:۵۰ از پدینگتون) است. همه چیز خیلی سریع اتفاق می‌افتد و مشاهداتِ السپت مبهم است، و چون مدرکی مبنی بر کارِ خلاف وجود ندارد پلیس هم گزارشِ او را جدی نمی‌گیرد. فقط خانمِ مارپل داستانِ او را باور و شروع به تحقیق می‌کند. این رخداد است، در ساده‌ترین و ناب‌ترین وجه‌اش: چیزی غافلگیرکننده و خلافِ عادت که به‌ناگاه روی می‌دهد و جریانِ متداولِ امور را بر هم می‌زند؛ چیزی که ظاهراً از ناکجا و بدونِ عللِ تشخیص‌پذیر سر برمی‌آورد؛ نمودی که باشنده‌ای استوار به‌مثابهٔ بنیان‌اش ندارد.

رخداد طبقِ تعریف چیزی «معجزه‌آسا» است، از معجزاتِ زندگیِ روزمرهٔ ما گرفته تا معجزاتِ مربوط به والاترین قلمروها، از جمله قلمروِ امرِ الهی. سرشتِ رخدادینِ مسیحیت از این واقعیت برمی‌آید که لازمهٔ مسیحی‌بودن باور به رخدادی تکین است — مرگِ مسیح و رستاخیزِ او. شاید از این هم حادتر، رابطهٔ دوریِ میانِ ایمان و دلایلِ آن باشد: من نمی‌توانم بگویم به مسیح ایمان دارم چون دلایلِ آن را قانع‌کننده یافته‌ام، بلکه تنها زمانی که ایمان می‌آورم می‌توانم دلایلِ آن را بفهمم. همین رابطهٔ دوری در عشق نیز برقرار است: من به‌خاطرِ دلایلِ مشخصی عاشق نمی‌شوم (لب‌هایش، لبخندش، و...) — بل به این خاطر که پیشاپیش عاشقِ او شده‌ام لب‌هایش و... مرا جذب می‌کند. به همین دلیل عشق نیز رخدادین است. عشق نمایانگرِ ساختاری دوری است که در آن اثر یا معلولِ رخداد به‌نحوی پس‌رَوَند علت‌ها یا دلایلِ خود را تعیین می‌کند. [1] همین در موردِ رخدادی سیاسی نظیرِ آنچه در اعتراضِ طولانی‌مدتِ میدانِ التحریر در قاهره گذشت، که منجر به برکناریِ رژیمِ «مبارک» شد، نیز صادق است: می‌توان به‌راحتی اعتراضات را نتیجهٔ موانعی مشخص در جامعهٔ مصر دانست (جوانانِ تحصیل‌کردهٔ بیکار

که آیندهٔ روشنی ندارند، و...)، اما به‌نوعی هم هیچ یک از آن‌ها واقعاً نمی‌تواند مسؤولِ آن نیرویِ هم‌افزایی به حساب آید که آنچه گذشت را رقم زد.

به همین طریق، برآمدنِ یک فرمِ هنریِ جدید رخداد است. بگذارید *فیلمِ نوآر* را مثال بزنیم. مارک ورنت در تحلیلی مفصل[۲] نشان می‌دهد که تمامِ ویژگی‌هایِ اصلیِ برسازندهٔ تعریفِ عامِ *فیلمِ نوآر* (نوربندیِ تاریک و روشن، زاویه‌هایِ اُریبِ دوربین، جهانِ پارانویاییِ خشن و سردِ رمان به‌همراهِ فسادی که یک سیمایِ متافیزیکیِ کیهانی گرفته و در *زنِ شهرآشوب*[1] مجسم شده است) پیشاپیش در فیلم‌هایِ هالیوودی حضور داشته‌اند. با این حال معمایی که حل نمی‌شود، کارآییِ مرموز و پایاییِ مفهومِ *نوآر* است: هرچه ورنت بیشتر در سطحِ وقایع برحق باشد و علت‌هایِ تاریخیِ بیشتری عرضه کند، پیشینهٔ دراز و نیرویِ فوق‌العادهٔ مفهومِ «موهومِ» *نوآر* اسرارآمیزتر و شرح‌ناپذیرتر می‌گردد — مفهومی که دهه‌هاست خیالِ ما را تسخیر کرده است.

بنابراین در گامِ نخست، رخداد *اثر یا معلولی است که به نظر می‌رسد از علت‌های خود پیشی گرفته است* — و *فضایِ* رخداد زادهٔ شکافی است که اثر یا معلول را از علت‌هایش جدا می‌کند. این تعریفِ تقریبی ما را پیشاپیش در قلبِ فلسفه می‌نشانَد، چه آنکه علیت یکی از اولین مسائلی است که فلسفه دربارهٔ آن بحث می‌کند: آیا همهٔ چیزها از طریقِ پیوندهایی علّی در ارتباط هستند؟ آیا هر چه وجود دارد بایستی از اسبابی کافی برخوردار بوده باشد؟ یا چیزهایی هم هستند که از ناکجا سر برمی‌آورند؟ اگر چنین باشد، فلسفه چگونه می‌تواند معلوم کند رخداد (واقعه‌ای که از اسبابِ کافی برخوردار نیست) چیست و چگونه ممکن می‌شود؟

به نظر می‌رسد فلسفه از همان سرآغاز میانِ دو رویکرد در نوسان بوده است: رویکردِ استعلایی و رویکردِ هستی‌شناختی یا اُنتیک[2]. در رویکردِ استعلایی، ساختارِ کلیِ چگونگیِ پدیدارشدنِ واقعیت بر ما مدِ نظر است: چه شرایطی برایِ ما باید مهیا باشد تا چیزی را واقعاً موجود بینگاریم؟ «استعلایی» اصطلاحِ تخصصیِ فیلسوف برایِ چنین قالبی است، قالبی که مختصاتِ واقعیت را تعریف می‌کند — به‌عنوانِ مثال، رویکردِ استعلاییِ ما را متوجه می‌کند که برایِ یک دانشمندِ طبیعت‌باور تنها پدیدهٔ مادیِ مکانی-زمانیِ ناظر به قوانینِ طبیعی است که واقعاً وجود دارد، در حالی که برایِ یک سنت‌باورِ پیشامدرن ارواح و معانی نیز بخشی از واقعیت است، نه صرفاً فرافکنی‌هایِ انسانیِ ما. از طرفِ دیگر، رویکردِ اُنتیک مشغول به خودِ واقعیت است، در ظهور و تداوم‌اش: جهان چگونه به وجود آمده است؟ آیا آغاز و انجامی دارد؟ نقشِ ما در آن چیست؟ شکافِ میانِ این دو شیوهٔ تفکر در قرنِ بیستم به نهایتِ خود رسید: رویکردِ استعلایی با فیلسوفِ آلمانی، مارتین هایدگر (۱۹۷۶-۱۸۸۹)، به اوج رسید، در حالی که به نظر می‌رسد رویکردِ هستی‌شناختی امروزه در انحصارِ علومِ طبیعی درآمده است: ما انتظار داریم پرسشِ ما در موردِ خاستگاه‌هایِ جهان توسط کیهان‌شناسیِ کوانتومی و علومِ مغزی و فرگشت‌باوری پاسخ داده شود. استیون هاوکینگ در همان ابتدایِ کتابِ پرفروش‌اش، *طرحِ بزرگ*، پیروزمندانه اعلام می‌کند که «فلسفه مرده است»[۳]: پرسش‌هایِ متافیزیکی در موردِ خاستگاهِ جهان و... که زمانی موضوعِ نظرورزی‌هایِ فلسفی بود، اکنون می‌تواند

---

[1] the femme fatale

[2] ontic

به‌واسطهٔ دانشِ تجربی پاسخ داده و در نتیجه آزمونگرانه محک زده شود.

بی‌گمان آنچه نخست نظرِ مسافرِ ما را جلب می‌کند این است که هر دو رویکرد در انگاره‌ای رخدادین به اوج می‌رسد: رخدادِ پرده برافتادن از هستی (از افقِ معنایی که مشخص می‌کند ما چگونه واقعیت را درک و با آن ارتباط برقرار می‌کنیم) در اندیشهٔ هایدگر؛ و رخدادِ آغازین، در مه‌بانگ[1] (و یا در شکستِ تقارن[2])، که به‌تعبیرِ رویکردِ اُنتیک که موردِ تصدیقِ کیهان‌شناسیِ کوانتومی است، کلِ جهانِ هستی از آن پدید آمده است.

بدین ترتیب تعریفِ ابتداییِ سردستیِ ما از رخداد به‌منزلهٔ اثر یا معلولی که از علل‌اش پیشی گرفته است، ما را دوباره به یک چندگانگیِ متناقض بازمی‌گرداند: آیا رخداد، تغییری در نحوهٔ ظاهرشدنِ واقعیت بر ماست، یا دگرگشتی عمیق در خودِ واقعیت؟ آیا فلسفه از خودآیینیِ رخداد می‌کاهد، یا می‌تواند نفسِ این خودآیینی را توضیح دهد؟ پس دوباره: آیا راهی هست که بتوان نظمی به این مسئلهٔ بغرنج بخشید؟ راه‌حلِ بدیهی، دسته‌بندیِ رخدادها به نوع‌ها و زیر-نوع‌ها خواهد بود — به‌منظورِ متمایزساختنِ رخدادهایِ مادی و غیرمادی، رخدادهایِ هنری، علمی، سیاسی، شخصی، و الخ. با این حال چنین رویکردی مشخصهٔ اصلیِ یک رخداد را نادیده می‌گیرد: ظهورِ غافلگیرکنندهٔ چیزی جدید که هر ترکیبِ مستحکمی را متزلزل می‌کند. به این ترتیب تنها راه‌حلِ مناسب این است که به رخدادها به‌شیوه‌ای رخدادین راه پیدا کنیم، یعنی از یک انگارهٔ رخداد، با برکشیدنِ بن‌بست‌هایِ فراگیرش، به دیگری برویم. پس سفرمان سفری است که از خلالِ دگرگشت‌هایِ خودِ کلیت، نزدیک خواهد شد (البته امیدوارم) به آنچه که هگل «کلیتِ انضمامی» می‌خواند، کلیتی که تنها ظرفی خالی با محتوایی جزئی نیست، بلکه تولیدکنندهٔ آن محتوا از طریقِ به‌کاربستنِ تناقض‌ها و بن‌بست‌ها و ستیزه‌گری‌هایِ درون‌ماندگارش است.

پس بگذارید تصور کنیم در یک متروِ شهری با ایستگاه‌ها و تقاطع‌هایِ فراوان هستیم، و هر ایستگاه نمایندهٔ تعریفی همه‌انگار از رخداد است. اولین ایستگاه تغییر یا فروپاشیِ قالبی است که به‌واسطهٔ آن واقعیت بر ما نمودار می‌شود؛ ایستگاه دوم به هبوطِ دینی اختصاص دارد؛ و پس از آن به شکستِ تقارن می‌پردازیم؛ به روشنی‌یابیِ بودایی؛ به مواجهه با حقیقتی که زندگیِ معمولیِ ما را متلاشی می‌کند؛ به تجربهٔ **خود** همچو یک مواجههٔ نابِ رخدادین؛ به وجودِ توهمی در حقیقت که نفسِ حقیقت را رخدادین می‌سازد؛ به روان‌زخمی[3] که نظمِ نمادینی که در آن غرقه هستیم را متزلزل می‌کند؛ به ظهورِ یک «دال/اربابِ» جدید، دالی که پهنه‌ای از معنا می‌سازد؛ به تجربهٔ سَیَلانِ نابِ (بی)معنا؛ به یک گسستِ سیاسیِ اساسی؛ و به کأن لم یکن کردنِ دستاوردی رخدادین. این سفر بالاوپایین زیاد خواهد داشت، اما هیجان‌انگیز خواهد بود، و خیلی چیزها هم در مسیر روشن می‌شود. پس بدونِ معطلی بهتر است که راه بیفتیم!

---

[1] Big Bang
[2] broken symmetry
[3] Trauma: یا «روان‌گزیدگی»

ایستگاه اول
قالب‌بندی، قالب‌بندیِ مجدد، قالب‌زنی

هفتم سپتامبرِ ۱۹۴۴، پس از حملهٔ متحدین به فرانسه، مارشال فیلیپ پتن به‌همراهِ اعضایِ دولتِ ویشی توسطِ آلمانی‌ها به زیگمارینگن، قلعه‌ای بزرگ در جنوبِ آلمان، منتقل شدند. در آنجا دولت-شهری برون‌مرزی به دستِ دولت‌مردانِ فرانسویِ در تبعید و به‌طورِ مشخص به سرکردگیِ شخصی به نامِ فرناند دو برینون تأسیس شد. در آن دولت‌شهر حتی سه سفارت‌خانه هم وجود داشت: سفارتِ آلمان و ایتالیا و ژاپن. زیگمارینگن ایستگاه‌های رادیویی و خبرگزاریِ خود را داشت و حدودِ شش هزار شهروند را جا داده بود؛ در میانِ آن‌ها سیاسیونِ معروفِ خبرچین (مثلِ لاوال)، روزنامه‌نگاران، نویسندگان (سلین، ریاته) و بازیگرانی مثل رابرت لو ویگان که نقشِ مسیح را در *جُلجُتایِ* دوویویه در ۱۹۳۵ بازی کرده بود، به‌همراهِ خانواده‌هایشان، به‌علاوهٔ چیزی حدودِ ۵۰۰ سرباز، ۷۰۰ مأمورِ فرانسویِ اِس‌اِس و برخی شهروندانِ فرانسوی که به‌زور به کار گرفته شده بودند، وجود داشت. منظرهٔ بی‌نظیری بود از جنونی دیوان‌سالارانه در غایتِ خود: به‌منظورِ تثبیتِ اسطورهٔ دولتِ ویشی به‌عنوانِ تنها دولتِ قانونیِ فرانسه (که از نقطه‌نظرِ حقوقی واقعاً هم بود) ماشینِ دولتی به انجامِ وظایفِ خود در زیگمارینگن ادامه می‌داد و بی‌وقفه آیین‌نامه و قانون و... صادر می‌کرد که هیچ عواقبِ راستینی نیز نداشت؛ مثلِ یک دستگاهِ دولتیِ بدونِ دولت بود، که خودش خودش را می‌چرخاند و سرش به داستانِ خودش گرم بود. [۴]

فلسفه نیز غالباً، در مقابلِ مخالفانِ خود که پیروِ عقلِ سلیم‌اند، همچو زیگمارینگنی از ایده‌ها ظاهر می‌شود؛ داستان‌هایِ نامربوطِ خودش را می‌گوید و مدعی است برایِ همگان حاویِ بصیرت‌هایی است که سرنوشتِ بشریت به آن‌ها گره خورده، در حالی که زندگیِ واقعیِ جایی دیگر، بی‌اعتنا به نبردهایِ غولانِ فلسفه، در جریان است. آیا فلسفه واقعاً نمایشی صرف از سایه‌ها است؟ شبه‌رخدادی که با زبونی ادایِ رخدادهایِ واقعی را درمی‌آورد؟ اما اگر قدرتِ فلسفه دقیقاً در پرهیزش از درگیریِ مستقیم ریشه داشته باشد، چه؟ اگر در این دوریِ زیگمارینگنی از واقعیتِ بلافصلِ رخدادها فلسفه بتواند بُعدی بس عمیق‌تر از همان رخدادها را ببیند، به‌نحوی که تنها راهِ بازشناسیِ خودمان در کثرتِ رخدادها فقط از منظرِ فلسفه ممکن باشد، چه؟ برایِ پاسخ به این سؤال، نخست باید پرسید فلسفه در اساسی‌ترین وجهِ خود چیست؟

در فوریهٔ ۲۰۰۲ دونالد رامسفلد، وزیرِ دفاعِ وقتِ آمریکا، درگیرِ فلسفه‌ورزیِ کمابیش ناشیانه‌ای در بابِ رابطهٔ دانسته‌ها و نادانسته‌ها شد: «بعضی چیزها دانسته‌هایِ دانسته‌اند، چیزهایی که می‌دانیم که می‌دانیم. بعضی‌ها نادانسته‌هایِ دانسته‌اند، یعنی چیزهایی که اکنون می‌دانیم که نمی‌دانیم. اما نادانسته‌هایِ نادانسته هم داریم — چیزهایی که نمی‌دانیم که نمی‌دانیم». هدفِ این استدلال توجیهِ حملهٔ آمریکا به عراق بود: ما می‌دانیم چیزهایی را که می‌دانیم (مثلاً صدام حسین رئیسِ جمهورِ عراق است)؛ ما می‌دانیم چیزهایی را که نمی‌دانیم (صدام چه میزان از سلاح‌هایِ کشتارِ جمعی دارد)؛ اما چیزهایی هم هست که نمی‌دانیم که نمی‌دانیم — مثلاً اگر صدام سلاح‌هایِ محرمانهٔ دیگری نیز داشته باشد که از آن کاملاً بی‌خبر باشیم، چه؟ اما آنچه رامسفلد از یاد می‌برد که اضافه

کند، موردِ بسیار مهمِ چهارم است: «دانسته‌هایِ نادانسته»، چیزهایی که نمی‌دانیم که می‌دانیم — یعنی دقیقاً همان ضمیرِ ناآگاهِ فرویدی، یا همان‌گونه که روانکاوِ فرانسوی ژَک لَکان (۸۱-۱۹۰۱، که آثارش دست‌مایهٔ اصلیِ کتابِ حاضر است) می‌گفت: «دانشی که دانندهٔ خودش نیست». (ضمیرِ ناآگاه برایِ لکان فضایِ پیشامنطقیِ (خردناپذیر) غرایز نیست، بل دانشی است که به‌طرزِ نمادین بیان اما توسطِ سوژه نادیده گرفته می‌شود).[۵] اگر رامسفلد تصور می‌کرد که مخاطراتِ اصلی در مواجهه با عراق «نادانسته‌هایِ نادانسته» یعنی تهدیدهایی از جانب صدام است که ما حتی نمی‌توانیم به آن‌ها مظنون باشیم، باید چنین پاسخ داد که مخاطراتِ اصلی، برعکس، «دانسته‌هایِ نادانسته» است، باورهایِ انکارشده و فرضیاتی که از تعلقِ آن‌ها به خودمان حتی خبر هم نداریم. در واقع علتِ اصلیِ مشکلاتی که ایالاتِ متحده در عراق با آن‌ها مواجه شد همین «دانسته‌هایِ نادانسته» بود، و غفلتِ رامسفلد از موردِ چهارم هم ثابت می‌کند که او فیلسوفی حقیقی نبوده است. «دانسته‌هایِ نادانسته» جُستارمایه‌هایی ممتاز در فلسفه‌اند — آن‌ها افق یا قالبِ استعلاییِ تجربهٔ ما از واقعیت را شکل می‌دهند. مبحثِ کلاسیک و معروفِ اوائلِ دورانِ مدرن در موردِ تغییرِ قالبِ فهمِ ما از حرکت را به خاطر بیاورید:

> فیزیکِ قرونِ وسطی باور داشت که حرکت معلولِ یک نیرویِ رانشگر[1] است. چیزها به‌طورِ طبیعی در سکون‌اند. یک نیرویِ رانشگر باعثِ حرکت آن‌ها می‌شود؛ اما پس از مدتی تمام می‌شود و شیء را رها می‌کند تا آرام و متوقف گردد. بنابراین چیزی که در حالِ حرکت است باید مدام تحتِ فشارِ یک نیرو باشد، و این فشار چیزی احساس‌شدنی است. [این استدلال حتی برایِ اثباتِ وجودِ خدا هم به کار می‌رفت، چون که فرض می‌شد تنها چیزی بسیار بزرگ مثلِ خدا می‌بایست به آسمان و زمین فشار دهد تا در گردش باشند.] پس اگر زمین در حالِ حرکت است، چرا ما آن را احساس نمی‌کنیم؟ کوپرنیک نتوانست به این پرسش پاسخ دهد ... گالیله پاسخی برایِ کوپرنیک داشت: سرعت به‌تنهایی احساس *نمی‌شود*، فقط شتاب چنین است. پس زمین می‌تواند در حالِ حرکت باشد بدونِ اینکه احساس‌اش کنیم. همچنین، سرعت تغییر نمی‌کند مگر با دخالتِ یک نیرو. این ایدهٔ *اینرسی* است، که جایگزینِ تصورِ قدیمیِ نیرویِ رانشگر شد.[۶]

این تغییرِ فهم ما از حرکت، از نیرویِ رانشگر به اینرسی، حالتِ اصلیِ چگونگیِ ارتباطِ ما با واقعیت را عوض می‌کند. و به همین جهت نیز یک رخداد است: رخداد در اساسی‌ترین وجهِ خود چیزی نیست که در جهان رخ داده باشد، بلکه *تغییرِ نفسِ قالبی است که ما به‌واسطهٔ آن جهان را درک کرده و به آن مشغول می‌شویم*. چنین قالبی گاه می‌تواند مستقیماً به‌عنوانِ داستان عرضه شود، داستانی که به‌هرجهت ما را در بیانِ غیرمستقیمِ حقیقت یاری می‌رسانَد. یک نمونهٔ جالب از «حقیقتی که ساختارِ یک داستان را دارد»، رمان‌ها (یا فیلم‌هایی) است که در آن نمایشنامه‌ای که بازیگران اجرا می‌کنند (به‌عنوانِ بخشی از پیرنگِ داستان) انعکاس‌دهندهٔ گرفتاری‌هایِ عاشقانهٔ زندگیِ واقعیِ بازیگران است؛ مثلِ فیلمی که در موردِ به صحنه آوردنِ *اتللو* است و در آن بازیگرِ نقشِ اتللو به‌طورِ جدی حسادت می‌ورزد و در صحنهٔ پایانیِ فیلم واقعاً بازیگرِ نقشِ

---

[1] impetus

دزدمونا را خفه می‌کند و می‌کُشد. *منسفیلد پارک* اثرِ جین آستین مثالی ساده از این روند را نشان می‌دهد. فانی پرایس، دخترِ جوانی است از خانواده‌ای فقیر که پیشِ آقایِ توماس برترام در منسفیلد پارک زندگی می‌کند. او در آن خانه با چهار خاله‌زادهٔ خود به نام‌هایِ تام، ادموند، ماریا و جولیا بزرگ می‌شود ولی با او نسبت به آن‌ها مثلِ یک زیردست رفتار می‌شود؛ فقط ادموند است که واقعاً به او رویِ خوش نشان می‌دهد، و در گذرِ زمان عشقی شیرین میانِ آن دو شکل می‌گیرد. وقتی بچه‌ها بزرگ شده‌اند، سَرورِ عبوس، جنابِ توماس، برایِ یک سال خانه را ترک می‌کند؛ در این زمان کرافوردهایِ خوش‌تیپ و باکلاس، هنری و خواهرش ماری، واردِ روستا می‌شوند و این سرآغازِ مجموعه‌ای از مصائبِ عاشقانه می‌شود. آن‌ها تصمیم می‌گیرند نمایشنامهٔ *قول‌وقرارهایِ عاشقان* را به اجرا درآورند؛ پیشنهادی که ادموند و فانی در دم با آن مخالفت می‌کنند، چرا که معتقدند موردِ تأییدِ جنابِ توماس نخواهد بود. در نهایت ادموند راضی می‌شود و با اکراه، به‌خاطرِ آنکه دیگران کسی را از بیرون واردِ اجرا نکنند، موافقت می‌کند که نقشِ آنهالت را بازی کند: نقشی که در نمایشنامه عاشقِ شخصیتی است که توسطِ ماری کرافورد بازی می‌شود. به این ترتیب محملی در اختیارِ ادموند و ماری قرار می‌گیرد تا در آن از عشق و ازدواج صحبت کنند، و نمایشنامه مستمسکی می‌شود تا هنری و ماریا در انظارِ عمومی با یکدیگر لاس بزنند. پایانِ نمایش با ورودِ غیرمنتظرهٔ جنابِ توماس در میانهٔ تمرین رقم می‌خورد و همه را سرخورده می‌کند. [۷] اما تا این نقطه، آنچه شاهدِ آن بوده‌ایم داستانی فرضی است که در قامتِ واقعیتی ایستاده است که هیچ کس تمایل ندارد به رسمیت بشناسد.

غالباً، در یک روایت، تنها از طریقِ چنین تغییرِ چشم‌اندازی می‌توان فهمید که داستان واقعاً دربارهٔ چیست. نمونه‌اش شاهکارِ دوشان ماکاویو با ساختارِ بی‌نظیرِ «فیلم در فیلم»اش به نامِ *معصومیتِ بدونِ محافظ* (۱۹۶۸)، که بسیار بهتر از اثرِ معروفِ متأخرش *دبلیو.آر.: اسرارِ بدن* است. قهرمانِ این فیلم دراگولیب آلکسیچ یک بندبازِ پیرِ صرب است که با آویزان‌شدن از هواپیماها حرکاتِ آکروباتیک انجام می‌داده، و در حینِ اشغالِ صربستان توسطِ آلمان‌ها درامی آبکی و مسخره در بلگراد به همین نام ساخته است. فیلمِ ماکاویو شاملِ نسخهٔ کاملِ آن فیلم می‌شود، به‌همراهِ مصاحبه‌هایی با آلکسیچ و برخی صحنه‌هایِ مستندِ دیگر. کلیدِ فهمِ فیلم در رابطهٔ میانِ این دو سطح است و پرسشی که ایجاد می‌کنند: معصومیتِ چه کسی بدونِ محافظ است؟ پاسخِ فیلمِ آلکسیچ این است: دختری که الکسیچ از شرِّ دسیسهٔ نامادری‌اش و مردی که به‌زور قرار بوده به ازدواجش دربیاورد نجات داده است. اما پاسخِ حقیقی این است: «معصومیتِ بدونِ محافظ» متعلق به خودِ آلکسیچ است که از اجراهایِ خطرناک حتی در آن سن‌وسال هم دست برنمی‌دارد و برایِ دوربین بدن‌اش را خم‌وراست می‌کند، نقش بازی می‌کند و آواز می‌خواند، قربانیِ تمسخرِ آلمانی‌ها و سپس کمونیست‌هایِ پس از جنگ و در نهایت خودِ مخاطبانی می‌شود که نمی‌توانند خندهٔشان را از بازیِ ناشیانه و مضحکِ او پنهان کنند. هرچه فیلمِ ماکاویو پیش می‌رود، بیشتر متوجهِ پاتوس[1] پایبندیِ بی‌چون‌وچرایِ آلکسیچ به مأموریتِ آکروباتیک‌اش می‌شویم. چه چیزی می‌تواند به‌طرزِ مضحکی اندوه‌بارتر از مردی باشد که در زیرزمینِ خانه‌اش از دندان به زنجیر آویزان شده و باسن‌اش را برایِ دوربین تکان می‌دهد؟ آیا این آلکسیچ نیست که به این شیوه خودش

[1] pathos

را بدونِ هیچ سپری در برابرِ مسخره‌شدن، با تمامِ معصومیت‌اش، در معرضِ خیرگیِ همگان قرار داده است؟ چنین تغییرِ چشم‌اندازی، یعنی وقتی متوجه می‌شویم معصومیتی که واقعاً به محافظت نیاز دارد متعلق به آلکسیچ است، علی‌رغمِ اینکه او قهرمانِ فرضیِ ماست، لحظهٔ رخدادینِ فیلم را رقم می‌زند؛ لحظهٔ افشایِ واقعیتی که کسی نمی‌خواست قبول‌اش کند، ولی اکنون با برآمدنش پهنهٔ نمایش را به‌تمامی تغییر داده است.

در هالیوود، چنان که می‌دانیم، قالبِ اصلی آنی است که در نهایت به وصالِ زوج ختم می‌شود. مدخلِ ویکی‌پدیا صحنهٔ پایانیِ *سوپر ۸*، فیلمِ ژانرِ وحشت و علمی-تخیلیِ اسپیلبرگ، را چنین توصیف می‌کند: «فیلم با دورشدنِ سفینهٔ فضاییِ به‌سمتِ سیارهٔ خانه‌اش پایان می‌یابد، در حالی که جو و آلیس دست در دستِ یکدیگر دارند». زوج وقتی به هم می‌رسند («ساخته» می‌شوند) که آن **چیز**[1]، که لکان با عنوانِ «سومیِ روان‌گزنده» از آن یاد می‌کند، و همچو مانعی مبهم بر سرِ راهِ ساختِ زوج عمل می‌کند، در انتها شکست خورده و محو می‌شود. نقشِ مانع مبهم است چون اگرچه شوم به نظر می‌آید، اما برایِ بازگرداندنِ زوج به همدیگر باید وجود داشته باشد؛ این چالشی اجتناب‌ناپذیر است، مانعی که باید بر آن غلبه یابند تا بفهمند که می‌خواهند با یکدیگر باشند. (۸)

اما این قالبِ روایی، که رویارویی با **چیز** را تابعی از تولیدِ زوج می‌کند، را چگونه می‌توان متزلزل ساخت؟ بگذارید مثالی بزنم از رمانِ علمی-تخیلیِ کلاسیکِ استانیسلاو لِم به نامِ *سولاریس*، و برداشتِ سینماییِ آن که در سالِ ۱۹۷۲ توسط آندره تارکوفسکی ساخته شد. *سولاریس* قصهٔ کلوین، روانشناس و فضانوردی است که به یک فضاپیمایِ نیمه‌متروک بر فرازِ سولاریس فرستاده شده است؛ سولاریس سیاره‌ای تازه کشف‌شده است که اخیراً اتفاقاتِ عجیب‌وغریبی در آن به وقوع پیوسته است (دانشمندان دیوانه می‌شوند، توهم می‌بینند، خودشان را می‌کُشند). سولاریس سیاره‌ای است که سطحی روان شبیه به اقیانوس دارد، سطحی که بی‌وقفه در حالِ حرکت است و گاه‌به‌گاه اَشکالِ مشخصی را نمایان می‌کند، نه فقط سازه‌هایِ هندسی، بلکه بدن‌هایِ کودکانهٔ غول‌آسا یا ساختمان‌هایِ واقعی را. علی‌رغمِ اینکه هرگونه تلاشی برایِ برقراریِ ارتباط با این سیاره شکست خورده، نظرِ دانشمندان به فرضیه‌ای جلب می‌شود مبنی بر اینکه سولاریس مغزی عظیم است که به‌نحوی ذهنِ ما را می‌خوانَد. کلوین اندکی پس از رسیدن به آنجا متوجه می‌شود که همسرِ سابق‌اش، هاری، که سال‌ها پیش در زمین پس از جداشدنِ کلوین از او خودش را کشته، کنارِ او بر تخت دراز کشیده است. او هرچه می‌کند موفق نمی‌شود از دستِ هاری خلاص شود و تمامِ تلاش‌هایش به‌طرزِ رقت‌باری شکست می‌خورند (پس از آنکه هاری را با موشک به فضا پرتاب می‌کند، روزِ بعد دوباره سرِ جایِ خودش مادیت یافته است)؛ تحلیلِ بافتِ پوستِ هاری نیز نشان می‌دهد که او مثلِ انسان‌هایِ معمولی از اتم‌ها تشکیل نشده است؛ از سطحِ کوچکِ مشخصی به بعد، چیزی جز خلاء وجود ندارد. کلوین در نهایت می‌فهمد که سولاریس، آن مغزِ عظیم، درونی‌ترین تخیلاتِ ما که پشتیبانِ میل ماست را مستقیماً مادیت می‌بخشد. سولاریس دستگاهی است که به ابژهٔ خیالیِ غاییِ من در واقعیت مادیت می‌بخشد، ابژه‌ای که اگرچه زندگیِ روانیِ من پیرامونِ آن می‌گردد اما هرگز آمادگیِ پذیرش‌اش در واقعیت را پیدا نخواهم

[1] the Thing

کرد. هاری تجسمِ درونی‌ترین تخیلاتِ روان‌گزندهٔ کلوین است.

بگذارید اینطور تعبیر کنیم که قصه واقعاً در موردِ سفرِ درونیِ قهرمانِ آن است، در موردِ تلاشِ او برایِ آشتی با حقیقتِ واپس‌رانده‌اش، یا همان‌گونه که خودِ تارکوفسکی می‌گوید: «شاید مأموریتِ کلوین در سولاریس به‌طورِ جدی یک هدف بیشتر نداشته: برایِ آنکه نشان دهد عشقِ دیگری بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگیِ تمامِ موجودات است. آدمی بدونِ عشق آدم نیست. هدفِ «سولاریس» این است که نشان دهد بشریت نیازمندِ عشق است». در تقابلی آشکار با این، رمانِ لِم بر حضورِ بیرونی و راکدِ سیارهٔ سولاریس تمرکز می‌کند، بر این (به‌تعبیرِ کانت، که کاملاً مناسبِ اینجاست) «**چیز**ی که می‌اندیشد»: نکتهٔ رمان دقیقاً در این است که سولاریس یک **دیگریِ** نفوذناپذیر باقی می‌ماند، بدونِ راهی برایِ ارتباط با ما. آری، درونی‌ترین تخیلاتِ انکارشدهٔ ما را به ما بازمی‌گرداند، اما سؤالِ «چه می‌خواهی؟» ذیلِ این عمل، کاملاً غیرقابلِ درک باقی می‌ماند (چرا این کار را می‌کند؟ آیا صرفاً واکنشی خودکار است؟ سرِ بازی‌هایِ شیطانی دارد؟ می‌خواهد به ما کمک کند – یا ما را وادارد – تا با حقیقتِ انکارشدهٔ خود روبه‌رو شویم؟). جالب می‌شود اگر مقایسه‌ای بکنیم میانِ اثرِ تارکوفسکی، با بازنویسی‌هایِ تجاریِ هالیوودی از رمان‌هایی که مبنایِ فیلم‌ها قرار می‌گیرند: تارکوفسکی دقیقاً مثلِ هر تهیه‌کنندهٔ مبتذلِ هالیوودی‌ای، مواجههٔ رازآمیز با **دیگری**بودگی، با **چیز**، را درونِ چارچوبِ تولیدِ زوج می‌ریزد و بازنویسی می‌کند.

بنابراین تنها راهِ رهایی از قالبِ هالیوودی این است که **چیز** را فقط به‌مثابهٔ استعاره‌ای برایِ کشمکشِ خانوادگی تلقی نکنیم، بلکه آن را در حضورِ بی‌معنا و نفوذناپذیرش بپذیریم. در *مالیخولیا* (۲۰۱۱) اثرِ لارس فون تریه همین اتفاق می‌افتد؛ فیلم تصویرگرِ وارونگیِ جالبی در قاعدهٔ کلاسیکِ ابژه/**چیز** (شهاب‌سنگ، موجودی بیگانه) است که در نقشِ مانعی سازنده به خلقِ زوج کمک می‌کند: در پایانِ فیلم، برخلافِ *سوپر ۸*، **چیز** (سیاره‌ای که در مسیرِ برخورد با زمین قرار گرفته) پا پس نمی‌کشد، بلکه با زمین برخورد و حیات را نابود می‌کند. فیلم در واقع راجع به شیوه‌هایِ مختلفِ کنارآمدنِ شخصیت‌هایِ اصلی (از خودکشی گرفته تا پذیرشِ بدبینانه) با فاجعهٔ قریب‌الوقوع است. پس سیاره آن **چیز** است — das Ding در ناب‌ترین وجه‌اش به‌تعبیرِ هایدگر: **چیزِ** واقعی، که هر قالبِ نمادینی را ذوب می‌کند — که همه‌جا می‌بینم‌اش، مرگِ ماست، و کاری هم در قبالش نمی‌توانیم بکنیم. [۹] فیلم با سکانسی مقدماتی به‌صورتِ حرکتِ آهسته شروع شده و شخصیت‌هایِ اصلی و تصاویری از فضا را به‌مثابهٔ بن‌مایه‌هایِ بصری‌اش نشان می‌دهد. نمایی از اعماقِ فضا سیارهٔ عظیمی را نشان می‌دهد که در حالِ نزدیک‌شدن به زمین است؛ و سپس برخوردِ دو سیاره. فیلم در دو بخش ادامه می‌یابد، هر بخش به نامِ یکی از دو خواهر است: جاستین و کِلِر.

در بخشِ اول (جاستین) زوجی جوان، جاستین و مایکل، در مراسمِ عروسی‌شان در عمارتی متعلق به خواهرِ جاستین، کلر، و همسرش، جان، دیده می‌شوند. مراسمِ مفصلی که از کلهٔ سحر تا آخرِ شب به خوردن و نوشیدن و رقصیدن و دعواهایِ معمولِ خانوادگی می‌گذرد (توهین‌ها و طعنه‌هایِ مادرِ گوشت‌تلخِ جاستین و متعاقبِ آن اقدامِ جان برایِ بیرون‌انداختنِ او از خانه‌اش؛ و رئیسِ جاستین که همه جا به او چسبیده و التماس می‌کند متنی تبلیغاتی برایش بنویسد). جاستین از مهمانی می‌گریزد و به‌کلی دور می‌شود، با غریبه‌ای رویِ چمن‌ها سکس می‌کند و در انتهایِ مهمانی هم مایکل او را ترک

می‌کند.

در بخشِ دوم (کلر) جاستینِ افسرده و بیمار، برایِ استراحت نزدِ کلر و جان و پسرشان لئو می‌آید. او در ابتدا از انجامِ کارهایِ معمولیِ روزمره‌ای مثلِ دوش‌گرفتن یا حتی غذاخوردن ناتوان است، اما به مرورِ زمان حال‌اش بهتر می‌شود. در حینِ اقامتِ جاستین، مالیخولیا، سیارهٔ عظیمِ آبی‌رنگی که پیش از این پشتِ خورشید پنهان بود، با نزدیک‌شدن‌اش به زمین در آسمان مشاهده می‌شود. جان که اخترشناسی مبتدی است، از ذوقِ گذشتنِ سیارهٔ مذکور از بیخ گوشِ زمین (دانشمندان به مردم اطمینان داده‌اند که زمین و مالیخولیا بدونِ برخورد از کنارِ هم می‌گذرند) سر از پا نمی‌شناسد؛ اما کلر دچارِ هراس می‌شود و باور پیدا می‌کند که پایانِ جهان نزدیک است. او در اینترنت به سایتی برمی‌خورد که حرکتِ مالیخولیا به دورِ زمین را «رقصِ مرگ» توصیف کرده، چرا که معتقد است در نتیجهٔ عبورِ ظاهریِ مالیخولیا از کنارِ زمین مداری گمانی به وجود می‌آید که به فاصلهٔ کوتاهی موجبِ برخوردِ دو سیاره خواهد شد. در شبِ مذکور به نظر می‌آید که مالیخولیا به زمین نخواهد خورد؛ اگرچه پس از عبورش ناگهان صدایِ پرندگان خاموش می‌شود، و روزِ بعد کلر می‌فهمد که مالیخولیا مسیرش را دور زده است و در نهایت با زمین برخورد خواهد کرد. جان، که او هم از پایان مطمئن شده، با خوردنِ قرص خودکشی می‌کند. کلر به‌شدت مضطرب می‌شود، درحالیکه جاستین کاملاً نسبت به آیندهٔ تاریک‌شان بی‌تفاوت است: او آرام و ساکت، رخدادِ پیشِ رو را پذیرفته و مدعی است که می‌داند زندگی جایی دیگر در جهان وجود ندارد. جاستین لئو را با ساختنِ یک «خیمهٔ جادویی» محافظ، یک پناهگاهِ نمادینِ چوبی در محوطهٔ سرسبزِ عمارت، آرام می‌کند. جاستین و کلر و لئو با نزدیک‌شدنِ سیاره به زمین داخلِ خیمهٔ چوبی می‌روند. کلر همچنان مضطرب و هراسان است، درحالیکه جاستین و لئو به‌آرامی دستانِ یکدیگر را گرفته‌اند. با برخوردِ سیاره و نابودشدنِ زمین، هر سه درجا خاکستر می‌شوند.

این روایت با ریزه‌کاری‌هایِ متعددِ فوق‌العاده‌ای همراه است. جان برایِ آرام‌کردنِ کلر به او می‌گوید که مالیخولیا را از وسطِ حلقه‌ای سیمی بنگرد که دورِ شکلِ مدوّرش در آسمان را گرفته، و به‌عبارتی آن را قالب زده است؛ او به کلر می‌گوید که اگر هر ده دقیقه یک بار این کار را تکرار کند متوجه می‌شود که شکلِ سیاره کوچک‌تر شده و دورِ قالب فضایی خالی به جا خواهد ماند، و این یعنی مالیخولیا در حالِ فاصله‌گرفتن از زمین است. کلر این کار را انجام می‌دهد و با مشاهدهٔ کوچک‌تر شدنِ شکلِ مذکور به‌شدت خوشحال می‌شود. اگرچه وقتی چند ساعت بعد دوباره از خلالِ آن قالب به مالیخولیا می‌نگرد وحشت می‌کند، چرا که شکلِ سیاره اکنون بسی فراتر از قالبِ حلقویِ سیمی رفته است. این دایره، دایرهٔ تخیلی است که واقعیت را قالب می‌زند؛ و ضربه هنگامی وارد می‌شود که **چیز** برون می‌جهد و در واقعیت سرریز می‌کند. فیلم همچنین دارایِ جزئیاتِ فوق‌العاده‌ای از آشوب‌هایِ طبیعیِ ناشی از نزدیک‌شدنِ مالیخولیا به زمین است: حشرات و کرم‌ها و سوسک‌ها و همهٔ اَشکالِ زیستیِ چندشناکی که معمولاً در زیرِ زمین پنهان شده‌اند، به رویِ زمین می‌آیند و جلوه‌ای دیداری از حرکتِ تدریجی و مهوعِ حیات در زیرِ سطحِ احمقانه‌اش را عرضه می‌دارند — امرِ واقعی به واقعیت تعرض و تصویرش را خراب می‌کند. (مشابه با *مخملِ آبی* ساختهٔ دیوید لینچ، که در آن در صحنهٔ معروفی پس از حملهٔ قلبیِ پدر، دوربین به چمن‌ها نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود، در آن فرو می‌رود و جلوه‌ای از حرکتِ آرامِ حیات در سطحِ خُرد، از واقعیتِ مهوع در زیرِ سطحِ احمقانهٔ زندگی در

حومهٔ شهر را به نمایش می‌گذارد.) [۱۰]

ایدهٔ *مالیخولیا* در اصل ریشه در جلساتِ درمانیِ فون تریه برایِ مداواییِ افسردگی‌اش داشته است: روانپزشک به او گفته بود که آدم‌هایِ افسرده در برابرِ فشارِ بیش از حد یا خطرِ فاجعه معمولاً نسبت به دیگران آرام‌تر هستند — آن‌ها از پیش اتفاق‌هایِ بد را انتظار می‌کشند. این مورد مصداقِ دیگری است از شکافِ میانِ واقعیت (جهانِ اجتماعیِ سنت‌هایِ استوار و افکاری که غرق در آن‌هاییم)، و خشونتِ بی‌معنا و روان‌گزندهٔ امرِ واقعی: جان در فیلم فردی «واقع‌گرا» است که به‌طورِ کامل جذبِ واقعیتِ عادی شده است، و به همین خاطر وقتی مختصاتِ این واقعیت نابود می‌شود جهانِ او نیز به‌تمامی فرومی‌پاشد؛ کلر فردی هیستریک است که وقتی دچارِ اضطرابِ شدید می‌شود همه چیز را زیرِ سؤال می‌برد، اما با این حال به مرزِ فروپاشیِ روان‌پریشانهٔ کامل نمی‌رسد؛ و جاستینِ افسرده که مطابقِ معمول ادامه می‌دهد، زیرا پیشاپیش در وضعیتی مالیخولیایی زندگی می‌کند و از واقعیت کناره جسته است.

از منظری لکانی، فیلمِ فون تریه چهار نگرهٔ سوژه‌بنیاد را برایِ رخدادِ نهایی (برخوردِ سیاره/**چیز** با زمین) به کار می‌بندد. جان، شوهر، تجسمِ *معرفتِ دانشگاهی* است، که در مواجهه با امرِ واقعی فرو می‌پاشد. لئو، پسر، به‌وضوح *ابژه-علتِ کَرَوبیِ میلِ* سه نفرِ دیگر است. کلر زنِ *هیستریک* و (اگر سوژگی را تردید، پرسش و ناسازگاری بدانیم) تنها سوژهٔ کاملِ فیلم است. در کمالِ تعجب، جایگاهِ باقیمانده یعنی *ارباب* به جاستین می‌رسد؛ فردی که وضعیتِ دهشت و آشوب را با ارائهٔ دال/اربابی جدید آرام می‌کند، به وضعیتی آشفته نظم می‌بخشد و ثباتِ معانی را به ارمغان می‌آورد. دال/اربابِ او «خیمه‌ای جادویی» است که برایِ ایجادِ فضایی امن در حینِ نزدیک‌شدنِ **چیز** دایر کرده است. اینجا باید بسیار دقت داشت: جاستین اربابی مراقب نیست که دروغی قشنگ می‌گوید — به‌عبارتِ دیگر، او شخصیتِ روبرتو بنینی در فیلمِ *زندگی زیباست* نیست [۱۱]؛ آنچه او عرضه می‌کند داستانی نمادین است که هرچند تأثیرگذاریِ جادویی ندارد اما تا حدِ زیادی از وحشت پیشگیری می‌کند. مقصودِ جاستین این نیست که ما را از فاجعهٔ محتوم غافل کند: «خیمهٔ جادویی» ما را قادر می‌سازد تا با لذت پذیرایِ پایان شویم. هیچ چیزِ بیمارگونی در کارِ او نیست؛ چنین پذیرشی، برعکس، پیش‌زمینه‌ای ضروری برایِ مشغولیت‌هایِ اجتماعیِ انضمامی است. [۱۲] بنابراین جاستین تنها کسی است که می‌تواند برایِ فاجعهٔ قریب‌الوقوع، و برایِ تخریبِ تمام‌عیارِ هر قالبِ نمادینی، یک پاسخِ مناسب ارائه دهد.

برایِ درکِ بهترِ پذیرشِ چنین پایانِ رادیکالی، باید خطر مقایسهٔ *مالیخولیا* با *درختِ زندگی* اثرِ ترنس مالیک (که در همان سال به نمایش درآمد) را به جان بخریم. قصهٔ هر دو فیلم از دو سطح برخوردار است: روان‌زخمی خانوادگی در برابرِ فاجعه‌ای کیهانی. هرچند که شبه‌روحانیتِ بیش از اندازهٔ درختِ زندگی می‌تواند حال‌به‌هم‌زن باشد، ولی فیلم حاویِ لحظاتِ جالبی است. [۱۳] فیلم با جمله‌ای از کتابِ ایوب شروع می‌شود، با پاسخِ خداوند به شکایتِ ایوب دربارهٔ اینکه چرا همهٔ بدبختی‌ها بر سرِ او آوار شده‌اند: «کجا بودی آن هنگام که پایه‌هایِ زمین را بنا می‌نهادم ... در حالی که ستارگانِ صبحگاهی همگی آواز می‌خواندند؟» (۷-۴:۳۸). این جملات آشکارا خطاب به خانوادهٔ اُ-برایان است که خود را، در موقعیتی مشابه با ایوب، مستحقِ فاجعه و رنج نمی‌داند: در آغازِ درختِ زندگی، خانمِ اُ-برایان پیامی حاویِ مرگِ پسرش، آر-الِ نوزده‌ساله، دریافت می‌کند؛

آقایِ اُ-برایان نیز در فرودگاه تلفنی خبردار شده، و خانواده حسابی در شوک فرو رفته است. اما این سؤال‌هایِ بلاغی‌ای که خداوند در پاسخ به پرسشِ ایوب دربارهٔ آوارشدنِ بدبختی‌ها بر سرِ او می‌پرسد را چگونه باید فهمید؟ و به همین طریق، تراژدی‌ای که برایِ خانوادهٔ اُ-برایان روی داده است را چگونه باید فهمید؟ دیوید وُلپی در مرورِ سینمایی‌اش بر ابهامِ پاسخِ خدا انگشت می‌گذارد:

> برشمردنِ شگفتی‌هایِ طبیعت توسطِ خدا می‌تواند به یکی از این دو طریق فهمیده شود. یک احتمال این است که عظمتِ جهانِ طبیعی، با بی‌تفاوتیِ بی‌رحمانه‌اش، ربطی به دغدغه‌هایِ بشری ندارد. بیابان اهمیتی به دعایِ شما نمی‌دهد و آبشارِ پرسرعت از سرِ ترحم متوقف نمی‌شود. طبیعت چهرهٔ خالی و سختِ خود را به ما نشان می‌دهد، و ما هیچ هستیم. بی‌گمان پشیمانیِ ایوب از اعتراض‌اش، با اظهارداشتنِ «من جز خاک و خاکستر نیستم» همین است ... اما در نهایت خواهیم دید که هر تصویری، از سلول گرفته تا کیهان، نه تنها شکوهمند است بلکه زیباست. نیمهٔ دومِ نقلِ قول از کتابِ ایوب مشتمل بر آوازِ ستارگانِ صبح‌گاهی، به یاد ما می‌آورد که درکِ زیبایی و شگفتی نیز ممکن است. ما شاید که در برابرِ بی‌احساسیِ طبیعت خودمان را گم کنیم، اما در برابرِ جلالِ آن نیز احتمالاً چنین می‌شویم. پس جهان را چگونه می‌بینیم، بی‌احساس یا متعالی؟ داستانِ مرگ و زندگیِ ما نقشی گذراست، لیک بر صحنهٔ شگفتی‌هایِ بی‌همتا. (۱۴)

رادیکال‌ترین خوانش از ایوب را در ۱۹۳۰ الهیدانِ نروژی پیتر وسل زاپفه ارائه داد؛ او بر «سرگشتگیِ بی‌حدومرزِ» ایوب انگشت نهاد وقتی که خدا در نهایت خودش بر او ظاهر شده بود: ایوب انتظارِ خدایی آسمانی و پاک داشت که خردش بسی فراتر از تصورِ ماست، اما «خودش را روبه‌رویِ فرمانروایی بدوی و عجیب‌الخلقه در سطحِ جهانی دید، یک غارنشین کیهانی، پرحرف و ازخودراضی، که در عینِ بی‌توجهی‌اش به آدابِ روحانی نسبتاً مطبوع و دلپذیر است ... آنچه برایِ ایوب جدید است میزانِ عظمتِ خدا نیست، این را از پیش کامل می‌دانست؛ ... آنچه جدید است کیفیتِ فرومایگیِ اوست». (۱۵) به‌بیانی دیگر خدا (خدایِ امرِ واقعی) همان **چیز**[1] است، اربابِ هوس‌باز و بی‌رحمی که خیلی راحت هیچ درکی از عدالت در مقیاسِ جهانی ندارد. حال، *درختِ زندگی* چه نسبتی با این خوانش‌ها دارد؟

مالیک بر رابطهٔ روان‌گزیدگی و تخیل تکیه زده است: یکی از واکنش‌هایِ احتمالی به روان‌گزیدگی، گریز به تخیل است؛ یعنی جهان را در خودش خیال کنیم، بیرون از افقِ ذهنیِ خودمان. او به ما جهانِ در حالِ شکل‌گیری را نشان می‌دهد، راهِ شیری و منظومهٔ شمسی را. صداهایی را می‌شنویم که پرسش‌هایِ وجودیِ مختلفی می‌پرسند. فورانِ آتشفشان‌ها و شکل‌گرفتنِ میکروب‌ها را در زمینِ تازه-شکل‌گرفته می‌بینیم؛ زندگیِ دریایی را در بامدادِ خویش، سپس گیاهان را بر رویِ زمین، و بعد دایناسورها را. از نقطه‌ای در اعماقِ فضا شهاب‌سنگی را می‌بینیم که با زمین برخورد می‌کند... این منطق اخیراً در کتابِ *جهان بدونِ ما* نوشتهٔ آلن وایزمن به اوجِ خود رسیده است، تصوری از اینکه چه می‌شود اگر انسان (و*فقط* انسان) به‌ناگهان از رویِ زمین محو شود: گوناگونی‌هایِ طبیعی دوباره شکوفا می‌شوند و به‌آرامی مصنوعاتِ انسانی را به زیر می‌کشند. در تصورِ جهان بدونِ ما،

---

[1] das Ding

ما انسان‌ها به خیرگیِ بی‌تنِ محضی که به غیبتِ خود می‌نگرد تنزل پیدا کرده‌ایم؛ و چنان که لکان هم اشاره می‌کند، این موضعِ ذهنیِ بنیادین در تخیل است: نگریستن به جهان از موقعیتِ ناوجودیِ سوژه (تخیلِ مشاهدهٔ کنشی که نطفهٔ خودِ فرد را سبب شده است، مثلِ جفت‌گیریِ والدین، یا مشاهدهٔ خاک‌سپاریِ خود، مثلِ تام سایر و هاکلبری فین). *جهانِ بدونِ ما* بنابراین تخیل در ناب‌ترین وجهِ خود است: مشاهدهٔ زمین در حالی که معصومیتِ پیشااَختگیِ خود را حفظ کرده است، پیش از آنکه ما انسان‌ها با زیاده‌روی‌هایمان ویران‌اش کرده باشیم.

درختِ زندگی درونِ تخیلِ کیهانیِ مشابهی از جهان بدونِ ما می‌گریزد، اما *مالیخولیا* چنین نمی‌کند. *مالیخولیا* پایانِ جهان را به‌منظورِ گریز از بن‌بست‌هایِ خانوادگی به خیال درنمی‌آورد: جاستین واقعاً مالیخولیایی است، محروم از نگاهِ خیال‌پرور. لازم به ذکر است که مالیخولیا در اساسی‌ترین وجهِ خود، شکستِ فرایندِ عزاداری و وابستگیِ بیش از اندازهٔ ما به شیء ازدست‌رفته نیست، بلکه کاملاً برعکس: «مالیخولیا نمایانگرِ پارادُکسِ آهنگِ سوگ است وقتی که از گم‌شدنِ شیء سبقت و آن را فرض می‌گیرد». [۱۶] بنابراین چارهٔ مالیخولیایی هم این است: تنها راهِ به‌دست‌آوردنِ شیئی که هرگز نداشته‌ایم، که از همان آغاز گم شده بود، این است که با شیئی که فعلاً به‌طورِ کامل در دست داریم به‌منزلهٔ شیئی برخورد کنیم که پیشاپیش از دست رفته است. این است آنچه که به روابطِ عاشقانهٔ مالیخولیایی، مثل رابطهٔ نیولند و گُنتس اولنسکا در عصرِ بی‌گناهی اثرِ وارتون، طعمِ بی‌نظیری می‌بخشد: اگرچه آن دو هنوز با همدیگرند، به‌شدت عاشق‌اند، و از حضورِ دیگری کیف می‌برند، اما احتمالِ جداییِ آتی بر رابطهٔ آن‌ها سایه انداخته است؛ به همین جهت لذتی که می‌برند را ذیلِ چترِ فاجعهٔ (جدایی) قریب‌الوقوع درک می‌کنند. مالیخولیا دقیقاً در این معناست که به‌طورِ جدی آغازگرِ فلسفه است — و دقیقاً در این معناست که در *مالیخولیا* جاستین مالیخولیایی *نیست*: گم‌شدهٔ او، گم‌شدهٔ مطلق است، پایانِ جهان است، و آنچه که جاستین پیشاپیش به سوگ‌اش نشسته همین گم‌شدهٔ مطلق است. جاستین به‌معنایِ کلمه در آخرالزمان زندگی می‌کند. وقتی فاجعه هنوز در حدِ تهدید است، او صرفاً یک مالیخولیایی افسرده است؛ اما به‌محضِ جدی‌شدنِ خطر خودش را در محیطِ مطلوب‌اش پیدا می‌کند و آرام می‌گیرد.

اینجا به مرزِ *رخداد به‌مثابهٔ قالب‌بندیِ مجدد* می‌رسیم: در *مالیخولیا*، رخداد دیگر صرفاً *تغییرِ* قالب نیست، بلکه *تخریبِ قالب به‌طورِ کلی* است، یعنی، محوکردنِ بشریت، پشتیبانِ مادیِ هر قالبی. اما به غیر از چنین تخریبِ تمام‌عیاری، راهِ دیگری نیست که از قالبی که دسترسیِ ما به واقعیت را به‌سامان می‌کند فاصله بگیریم؟ اسمِ روانکاوانهٔ چنین قالبی تخیل[1] است. بنابراین پرسش را می‌توان به‌کمک این اصطلاح نیز مطرح ساخت: آیا می‌توان از تخیلِ بنیادیِ خود فاصله گرفت، یا به‌تعبیرِ لکان، آیا می‌توان تخیلِ خود را درنوردید؟

مفهومِ تخیل را باید کمی بیشتر باز کرد. عقلِ سلیم به ما می‌گوید که طبقِ تلقیِ روانکاوی، هر کاری بکنیم فرقی نمی‌کند، همیشه داریم مخفیانه به **آن** فکر می‌کنیم. سکس، مرجعِ پنهانِ عامی است که ورایِ هر فعالیتی قرار دارد. اگرچه، پرسشِ حقیقتاً فرویدی این است: وقتی مشغولِ **آن** هستیم به چه فکر می‌کنیم؟ این خودِ سکسِ واقعی

[1] fantasy

است که برایِ دلچسب‌بودن باید بر یک تخیل بنا شده باشد. منطقِ اینجا منطقِ همان قبیلهٔ بومیان آمریکایی است که اعضایش متوجه شده بودند همهٔ رؤیاها دارایِ معانیِ جنسیِ پنهان‌اند — همهٔ رؤیاها، *غیر از رؤیاهایی که بیش از حد جنسی هستند*: در این رؤیاها مشخصاً باید دنبالِ معنایی دیگر گشت. هر نوع تماسی با یک دیگریِ «واقعی»، از جنسِ گوشت و خون، هر لذتِ جنسی‌ای که از لمسِ انسانِ دیگری برده می‌شود، برایِ سوژه نه تنها واضح و مبرهن نیست بلکه چیزی ذاتاً روان‌گزنده (ویرانگر، زورَکی، و احتمالاً چندش‌ناک) است، چیزی که تنها با ورودِ این دیگری به قالبِ تخیلِ سوژه است که تحمل می‌شود.

پس تخیل چیست؟ تخیل فقط فهمیدنِ میل از راهِ وهمیدنِ آن نیست؛ تخیل به‌معنایِ دقیق پایه‌گذارِ میل است، فراهم‌آورندهٔ مختصاتی برایِ آن — تخیل به‌معنایِ کلمه *به ما می‌آموزد که چگونه میل بورزیم*. به‌بیانی کمابیش ساده‌تر: تخیل به‌معنایِ خیال‌پردازی دربارهٔ خوردنِ کیکِ توت‌فرنگی نیست وقتی میل به آن پیدا کرده‌ام ولی در واقعیت دمِ دست نبوده؛ مسئله چه بسا این است که، *اصلاً من از کجا می‌دانم ابتدابه‌ساکن میل به کیکِ توت‌فرنگی پیدا کرده‌ام*؟ این، چیزی است که تخیل به من می‌گوید. این نقشِ تخیل مبتنی است بر این واقعیت که، به‌قولِ لکان، هیچ قاعدهٔ عامی وجود ندارد که یک رابطهٔ جنسیِ هم‌آهنگ با طرفِ مقابل را تضمین کند: هر سوژه‌ای باید تخیلِ خودش، قاعدهٔ «خصوصیِ» خودش برایِ رابطهٔ جنسی، را بیافریند.

در *لالایی ناتمام* (۱۹۳۲) اثرِ ارنست لوبیچ، موضوعِ تخیلی که رابطهٔ جنسی را برقرار می‌دارد، چرخی عجیب‌وغریب می‌خورد. عنوانِ اصلیِ فیلم، *مردی که کشتم*، ابتدا به‌منظورِ پرهیز از «برداشت‌هایِ غلط در اذهانِ عمومی نسبت به شخصیتِ اصلیِ قصه» به *پنجمین فرمان* تغییر پیدا کرده بود. داستانِ فیلم از این قرار است که پاول رنارد، موسیقیدانی فرانسوی، که نمی‌تواند از فکرِ والتر هولدرلین یعنی سربازی که در حینِ جنگِ جهانیِ اول کشته بود در بیاید، با استفاده از آدرسی در پشتِ نامه‌ای که در جیب‌هایِ جنازه پیدا کرده بود به آلمان سفر می‌کند تا خانوادهٔ او را بیابد. دکتر هولدرلین در بدوِ ورود به‌خاطرِ احساساتِ ضدّ فرانسویِ حاکم بر جوِّ آلمان از راه‌دادنِ پاول به خانه‌اش جلوگیری می‌کند، اما وقتی اِلسا (نامزدِ سابقِ والتر) به او می‌گوید که پاول همان شخصی است که بر سرِ قبرِ والتر گل می‌گذاشته، نظرِ خود را تغییر می‌دهد. پاول به جایِ گفتنِ اصلِ ماجرا به خانوادهٔ هولدرلین، به آن‌ها می‌گوید که او و پسرشان به یک مدرسهٔ موسیقی می‌رفته‌اند و از همان جا دوست شده‌اند. خانوادهٔ هولدرلین علی‌رغمِ رفتارِ تندِ محلی‌ها و شایعاتی مبنی بر نارضایتیِ آن‌ها، با پاول دوست می‌شوند، و پاول هم عاشقِ السا می‌شود. وقتی السا اتاقِ نامزدِ سابق‌اش را به پاول نشان می‌دهد، او به‌شدت به هم می‌ریزد و حقیقت را به السا می‌گوید. السا او را قانع می‌کند که به پدر و مادرِ والتر، که او را به‌عنوانِ فرزندِ دوم پذیرفته‌اند، چیزی نگوید؛ پاول هم موافقت می‌کند که همه چیز را فراموش کند و بی‌خیالِ سبک‌کردنِ وجدانش شود و پیشِ خانوادهٔ جدیدش بماند. پس از اینکه دکتر هولدرلین ویالونِ والتر را به پاول هدیه می‌دهد، در صحنهٔ پایانیِ فیلم پاول را می‌بینیم که مشغولِ نواختنِ ویالون است و السا نیز با پیانو او را همراهی می‌کند، درحالیکه زوجِ پدر و مادر با نگاهی عاشقانه نظاره‌گرِ آن‌ها هستند ... جایِ تعجب نیست که پالین کیل، منتقدِ فیلم، از این فیلم هیچ خوش‌اش نیامده و نوشته بود لوبیچ «مزخرفاتِ آبکی و بی‌مزه را با تراژدیِ شاعرانه و کنایی اشتباه گرفته است». [۱۷] اینجا

چیزی شدیداً آشوبناک داریم، نوسانی عجیب‌وغریب میانِ ملودرامِ شاعرانه و کمدیِ مستهجن. زوج (دختر و قاتلِ نامزدِ سابقِ دختر) زیرِ نگاهِ مراقبِ والدینِ نامزدِ مُرده شادمانه به هم پیوسته‌اند — و همین نگاه است که قالبِ خیالینِ رابطهٔ آن‌ها را فراهم آورده است.

به همان ترتیب که تخیل قالبی فراهم می‌آورد تا بتوانیم امرِ واقعیِ زندگیِ خودمان را به‌منزلهٔ یک کلِ معنادار تجربه کنیم، فروپاشیِ آن نیز می‌تواند عواقبِ مصیبت‌باری داشته باشد. ازدست‌دادنِ قالبِ خیالی بیشترِ اوقات وسطِ فعالیتِ پرشورِ جنسی تجربه می‌شود — وقتی یکی از طرفین با جدیت مشغولِ عمل است ولی طرفِ دیگر گویی به‌ناگاه ارتباطش را از دست می‌دهد، جدا می‌شود، و شروع می‌کند به مشاهدهٔ خود از بیرون، و به این ترتیب متوجهِ پوچیِ ماشین‌وارِ حرکاتِ تکراریِ طرفِ مقابل می‌شود. در چنین دقایقی، قالبِ خیالینی که بارِ کیف را بر دوش می‌کشید، فرو پاشیده و ما را با مسخرگیِ واقعیتِ هم‌بستری روبه‌رو می‌کند. [۱۸]

هدفِ روانکاوی فروپاشاندنِ تخیل چنان که ذکر شد نیست، بلکه چیزی متفاوت و بس رادیکال‌تر است: *درنوردیدنِ* تخیل. پس در حالی که بدیهی به نظر می‌رسد که روانکاوی باید ما را از دامِ تخیلاتِ فردی آزاد و قادر سازد تا با واقعیت همان‌گونه که هست روبه‌رو شویم، این دقیقاً همان چیزی است که مدِ نظرِ لکان *نیست*: درنوردیدنِ تخیل فقط به‌معنایِ بیرون‌شدن از تخیل نیست، بلکه به‌معنایِ درهم‌شکستنِ پایه‌ها و پذیرفتنِ تناقض‌هایِ آن است. ما در زندگیِ روزمرهٔ خود در «واقعیتی» غرقه‌ایم که بر تخیل تکیه زده و بنا شده است، اما دقیقاً همین غرقگی ما را از قالبِ خیالینی که پشتیبانِ دسترسی ما به واقعیت است، غافل می‌سازد. پس «درنوردیدنِ تخیل» یعنی، به‌شیوه‌ای پارادُکسی، *فرد کاملاً با تخیل انطباق پیدا کند*؛ تخیل را نمایان کند — همان‌طور که ریچارد بوتبی کوتاه‌ومختصر می‌گوید:

> از این رو، «درنوردیدنِ تخیل» به این مفهوم نیست که سوژه به نحوی هوس‌هایِ خیال‌بافانه‌اش را رها می‌کند و خویشتن را در دلِ عرصهٔ «واقعیتی» پراگماتیستی مستقر می‌سازد، بلکه درست بالعکس: سوژه در معرضِ تأثیرِ عدم و فقدانِ نمادینی که جلوه‌گرِ محدودهٔ واقعیتِ روزمره است، قرار می‌گیرد. درنوردیدنِ تخیل به مفهومِ لاکانی، درغلتیدنِ بیش‌تر و بیش‌تر در تخیل است نه گذار از آن، یعنی کشیده‌شدن به دلِ رابطه‌ای تنگاتنگ‌تر با هستهٔ واقعی تخیلی که از عرصهٔ ثبتِ تصویری فراتر می‌رود. [۱۹]

حال، پارادُکسِ درنوردیدنِ تخیل از طریقِ افراط در انطباق با آن را چگونه باید فهمید؟ بگذارید با دو مثالِ سینمایی، کمی به حاشیه برویم: *بازیِ گربه* (۱۹۹۲) اثرِ نیل جوردن، و *ام. باترفلای* (۱۹۹۳) اثرِ دیوید کرانِنبرگ. به‌رغمِ شخصیت‌هایِ اساساً متفاوت، هر دو فیلم قصهٔ مردی است که در عشقی پرشور با زنی زیبا گرفتار شده که بعداً معلوم می‌شود مردی است در لباس زنانه (دگرپوشِ فیلمِ *بازیِ گربه*، خوانندهٔ اُپرا در *ام. باترفلای*)، و صحنهٔ مرکزیِ هر دو فیلم، رویارویِی روان‌گزندهٔ مرد با این حقیقت است که ابژهٔ عشق‌اش نیز یک مرد است. اینجا البته اعتراضی بدیهی در انتظارِ ماست: آیا *ام. باترفلای* نه رابطه‌ای حقیقی با یک زن، بلکه بسته‌ای تراژدی-کمدی و درهم‌وبرهم از تخیلاتِ مردانه دربارهٔ یک زن را عرضه نمی‌کند؟ تمامِ صحنه‌هایِ فیلم در بین مردان

می‌گذرد. آیا شگفتیِ گروتسک ماجرا همزمان نقابی نیست که به این حقیقت اشاره دارد که آنچه با آن سروکار داریم نمونه‌ای است از عشقی هم‌جنس‌گرایانه به یک دگرپوش؟ فیلم ابداً صادق نیست، و از پذیرشِ این حقیقتِ بدیهی سر باز می‌زند. در عینِ حال این تبیین از نشان‌دادنِ معمایِ حقیقیِ *ام. باترفلای* (و *بازیِ گریه*) ناتوان است: چطور عشقی اینچنین لاعلاج میانِ قهرمانِ داستان و شریک‌اش، مردی که مثلِ یک زن لباس پوشیده، می‌تواند ایدهٔ عشقِ دگرجنس‌خواهانه را به‌نحوی بسیار اصیل‌تر از رابطه‌ای «طبیعی» با یک زن تحقق ببخشد؟ یا با توجه به *بازیِ گریه*: چرا رویارویی با تنِ معشوق چنین روان‌گزنده است؟ نه به‌خاطرِ برخوردِ سوژه با چیزی بیگانه، بلکه به‌خاطرِ رویارویِ او با هستهٔ تخیلی که میل‌اش را برقرار نگه داشته است. عشقِ «دگرجنس‌خواهانه» به یک زن در واقع هم‌جنس‌خواهانه است، و بر این تخیل بنا شده که زن مردی است که همچو یک زن لباس پوشیده است. اینجا می‌شود دید که درنوردیدنِ تخیل به چه معنا می‌تواند باشد: نه دیدنِ ماهیتِ حقیقیِ آن و درکِ واقعیتی که مبهم و مغشوش کرده است، بلکه رویارویِ مستقیم با چنان تخیلی. یک بار که چنین کنیم، بندی که بر پایِ ما زده است باز می‌شود — چرا؟ چون تخیل فقط وقتی کارگر می‌افتد که همچو پس‌زمینهٔ شفافِ تجربیاتِ ما عمل کند؛ تخیل مثلِ یک رازِ شخصیِ پنهانیِ زشت است که نمی‌تواند نمایشِ عمومی را تاب بیاورد.

این ما را می‌رساند به هایدگر: وقتی هایدگر از «ذاتِ تکنولوژی» حرف می‌زند، چیزی شبیه به قالبِ تخیلی بنیادین را در نظر دارد که به‌مثابهٔ پس‌زمینه‌ای شفاف راهی می‌سازد برایِ ارتباط با واقعیت. Gestell، واژه‌ای که هایدگر برایِ ذاتِ تکنولوژی به کار می‌برد، در انگلیسی ترجمه می‌شود به «enframing» [=قالب‌زنی]. تکنولوژی در رادیکال‌ترین وجهِ خود متعین‌کنندهٔ شبکه‌ای پیچیده از ماشین‌ها و فعالیت‌ها نیست، بلکه متعین‌کنندهٔ *نگرشی است به واقعیت* که ما در حینِ مشغولیت به چنان فعالیت‌هایی فرض می‌گیریم: تکنولوژی آن شیوه‌ای است که واقعیت در دورانِ معاصر خودش را برایِ ما فاش می‌سازد. پارادُکسِ تکنولوژی به‌مثابهٔ آخرین لحظهٔ متافیزیکِ غرب این است که حالتی از قالب‌زنی است که خطری برایِ خودِ قالب‌زدن به حساب می‌آید: انسانی که به ابژهٔ دستکاری‌هایِ تکنولوژیک تقلیل پیدا کرده دیگر انسان نیست؛ او شأنِ اصلیِ خود یعنی گشودگیِ شوریده‌وارش به واقعیت را از دست داده است. اگرچه در این خطر، احتمالِ رستگاری نیز وجود دارد: به‌محضِ آگاهی و تصدیقِ کاملِ این حقیقت که تکنولوژی نیز در ذاتِ خود حالتی از قالب‌زنی است، بر آن غلبه پیدا می‌کنیم — این نسخهٔ هایدگر است از درنوردیدنِ تخیل.

اکنون می‌رسیم به انگارهٔ رخداد[1] نزدِ هایدگر: برایِ هایدگر رخداد به فرایندهایی که آن بیرون در واقعیت می‌گذرند هیچ ربطی ندارد. رخداد تعیین‌کنندهٔ یک آشکارگریِ دوران‌سازِ جدید در تاریخ بودن، و ظهورِ «جهانی» نو (افقی معنایی که از درونِ آن همهٔ موجودات پدیدار می‌شوند) است. بنابراین فاجعه از نظرِ او پیش از حقیقت/کنش رخ داده است: فاجعه نابودیِ بشریت توسطِ بمب‌هایِ اتمیِ ساختِ خودش نیست، بلکه نسبت‌اش با طبیعتی است که آن را به مستعمرهٔ تکنولوژی و علم‌اش فروکاسته است. فاجعه صدماتی نیست که به محیطِ زیست زده‌ایم، بلکه ازدست‌دادنِ تعلقِ خاطری است که بهره‌کشیِ

[1] Ereignis

بی‌امانِ ما از زمین را ممکن ساخته است. فاجعه این نیست که ما با دستکاری‌هایِ علمِ ژنتیک به دستگاهی خودکار تنزل پیدا کنیم، بلکه نفسِ رویکردی است که ترسیمِ این چشم‌انداز را میسر نموده است. حتی امکانِ یک خودویرانگریِ تمام‌عیار هم از عواقبِ رابطهٔ ما با طبیعت به‌مثابهٔ مجموعهٔ اشیائی برایِ بهره‌کشیِ تکنولوژیک است. این ما را می‌رساند به ایستگاهِ بعدی: از رخداد به‌مثابهٔ قالب‌زنی (به‌مثابهٔ تغییرِ جهتی در رابطهٔ ما با واقعیت) به رخداد به‌مثابهٔ تغییری ریشه‌ای در خودِ این واقعیت.

ایستگاه دوم
هبوطِ مبارک

در گفت‌وگویی به نامِ *پارمنیدس* که شاید برجسته‌ترین نمونه از مکالماتِ افلاطون باشد، پارمنیدس پرسشی مطرح می‌کند که سقراط را مستأصل و مجبور به پذیرشِ محدودیت‌اش می‌کند: آیا پست‌ترین چیزهایِ مادی‌ای مثلِ کثافت و مدفوع نیز ایده دارند؟ آیا «چیزهایِ حقیری مثلِ موی و گِل و فضولات و یا هر چیزِ کاملاً بی‌ارزش و احمقانهٔ دیگری مثلِ آن‌ها» (شمارهٔ ۱۳۰) نیز یک *ایدوس*[1] (صورتِ سرمدیِ ایده‌آل[2]) دارند؟ آنچه پشتِ این پرسش کمین کرده، تنها این نکتهٔ خجالت‌آور نیست که انگارهٔ نیکِ صورت[3] می‌تواند در موردِ اشیاء پلشت هم به کار بسته شود، بلکه پارادُکسِ دقیق‌تری است که افلاطون در *مردِ سیاسی* (شماره‌های ۲۶۲ و ۲۶۳) به آن می‌پردازد و ادعایی بسیار مهم مطرح می‌کند: تقسیم‌کردن (جنس به نوع) بایستی که در مفاصلِ مناسب و درست انجام شود. به‌عنوانِ مثال تقسیمِ جنسِ انسان به یونانیان و بیگانگان اشتباه است: «بیگانه» صورتی درست نیست چون گروهی که به‌نحوِ ایجابی محدود شده (نوع) را متعین نمی‌کند، بلکه تنها همهٔ اشخاصی که یونانی نیستند را متعین کرده است. بنابراین وجهِ ایجابیِ واژهٔ «بیگانه» از این واقعیت پرده برمی‌دارد که تنها به‌عنوانِ محملی برایِ همهٔ آن‌هایی که در صورتِ «یونانی» جای نگرفته‌اند، به کار رفته است. اما اگر این در موردِ همهٔ قسمت‌بندی‌هایِ جنس به نوع صادق باشد، چه؟ اگر هر جنسی برایِ تقسیم‌شدنِ کامل به نوع مجبور باشد که چنین شبه‌نوعِ سلبی‌ای، یک «پارهٔ ناپاره»[4] از جنس، را هم شامل شود چه؛ یعنی تمامِ آن‌هایی را که به یک جنس تعلق دارند اما ذیلِ هیچ نوعی از آن جا نمی‌شوند؟ اگر این مطلب انتزاعی به نظر می‌رسد، مثال‌هایِ متعددی از تاریخِ علم را به یاد آورید، از عنصرِ خیالیِ مشتعلی به نامِ فلوژیستون (یک شبه‌مفهوم که بی‌توجهیِ دانشمندان در موردِ اینکه نور واقعاً چگونه می‌تواند حرکت کند را فاش ساخت) گرفته تا «شیوهٔ آسیاییِ تولید» نزدِ مارکس — یک جور ظرفِ سلبیِ دیگر: تنها محتوایِ حقیقیِ این مفهوم چیزی خواهد بود شبیه به «همهٔ شیوه‌هایِ تولیدی که با مقوله‌بندیِ استانداردِ شیوه‌هایِ تولید از نظرِ مارکس منطبق نیستند». به‌عبارتِ دیگر، مارکس چگونه به این مفهوم رسیده بود؟ او نخست مجموعه‌ای اروپامحور از شیوه‌هایِ مترقیِ تولید را مفصل‌بندی کرد: جامعهٔ قبیله‌ایِ پیشاطبقه‌ای، بردگیِ دورانِ باستان، فئودالیسم، کاپیتالیسم، کمونیسم؛ و سپس متوجه شد که بسیاری از جوامعِ باستانی از چین و مصر گرفته تا امپراتوریِ اینکا درونِ هیچ کدام از این شیوه‌ها جا نمی‌گیرد؛ پس مقوله‌ای جدید ایجاد کرد، «شیوه‌هایِ آسیاییِ تولید»، که در ظاهر مفهومی یکدست و منسجم است، اما در واقع فقط محملی خالی است برایِ همهٔ عناصرِ نابه‌جایی که ذکر شد.

حال، این مفهومِ اضافی که شفافیتِ طبقه‌بندیِ عقلانی در تقسیمِ جنس به انواع‌اش

---

[1] eidos: یا همان «ایده»

[2] ideal: «ایده‌ای»، و یا به‌تعبیر فلاسفهٔ اسلامی «مثالی»

[3] Form

[4] part of no part

را کدر می‌سازد، چه ربطی با مبحثِ رخداد دارد؟ یا دقیق‌تر: با رخداد به‌مثابهٔ *culpa*، به‌مثابهٔ هبوط؟ همه ربطی. ما اصولاً می‌توانیم میانِ یک ساختارِ معقول، یک طبقه‌بندیِ بی‌زمان از یک کلیت به نوع‌ها و زیرنوع‌هایش، و فعلیتِ موقتِ معیوب‌اش در واقعیتِ مادیِ احتمالی تمایز بگذاریم. در هر دو سو زیاداتی خواهد بود — چه بسا امکان‌هایِ صوری‌ای وجود داشته باشد که فعلیت نیافته است، روزنه‌هایِ خالیِ یک ساختار (مثلاً فرض کنید به‌لحاظِ منطقی چهار گونه ساختمان بتوان متصور شد، که به‌دلایلی اتفاق و نامعلوم، فقط سه گونهٔ آن‌ها واقعاً ساخته شده باشد)، یا چه بسا صورت‌بندی‌هایِ تجربیِ فراوانی وجود داشته باشد که با هیچ یک از مقولاتی که بر حسبِ طبقه‌بندی مجاز شمرده شده است تطابق ندارد. با این حال، محملِ سلبیِ پارادُکسی‌ای که از آن سخن گفتیم با هر دویِ این موارد کاملاً متفاوت است: محملِ مذکور درونِ ساختارِ طبقه‌بندی، به‌مثابهٔ یکی از عناصرش، بازنمایی‌کنندهٔ چیزی است که از این ساختار می‌گریزد؛ یعنی، نقطه‌ای است که پیشایندیِ تاریخی در یک ساختارِ صوری ثبت و درج می‌شود، نقطه‌ای که در آن ساختارِ صوری، به یک معنا، درونِ محتوایِ خودش هبوط می‌کند، درونِ واقعیتِ احتمالی. و تا آنجا که ساختارِ صوری فی‌نفسه بی‌زمان است، در حالی که واقعیتِ احتمالی در مرتبه‌ای رخدادین قرار دارد (یعنی در حوزهٔ رخدادهایِ احتمالی، تغییرِ همیشگی، آبادانی و ویرانی)، محملِ سلبی نیز نقطه‌ای است که رخداد در ساختارِ صوری مداخله می‌کند (یا در آن ثبت می‌شود). مکانِ این عنصرِ زیادی و مازاد را می‌توان به‌واسطهٔ برهم‌خوردنِ تعادلِ میانِ امرِ کلی و امرِ جزئی تشخیص داد — معروف‌ترین مثال‌اش، قسمت‌بندیِ جاودانهٔ آدم‌ها در ۱۸۴۳ توسطِ کیرکگور است:

> رندی می‌گفت آدم‌ها را می‌توان به فرماندهان و خدمتکاران و دودکش‌پاک‌کن‌ها تقسیم کرد. این اظهارِ نظر به‌عقیدهٔ من نه تنها بامزه است بلکه ژرف نیز است. فقط متفکری نابغه می‌تواند طبقه‌بندیِ بهتری انجام دهد. وقتی در یک طبقه‌بندی ابژه‌ها به‌شکلی ایده‌آل وارسی نشده باشد، چه بهتر که طبقه‌بندی به‌صورتی تصادفی انجام شود، چرا که قوهٔ خیال را به حرکت درمی‌آورد. [۲۰]

درست است که دودکش‌پاک‌کن به‌مثابهٔ یک عنصر، مکملی جزئی است که رنگ‌وبویِ خاصی به دو دستهٔ ماسبق می‌بخشد («معنایِ واقعی» آن‌ها در تمامیتِ تاریخیِ انضمامی)، با این وجود عنصرِ دودکش‌پاک‌کن نباید مصداق عقل عامیانه فرض گرفته شود، کاری که هاینریش هاینه (معاصر با کیرکگور) در نقلِ قولِ معروف‌اش می‌کند: «سه چیز را باید بر هر چیزِ دیگری مقدم شمرد: آزادی، برابری، و سوپِ خرچنگ». «سوپِ خرچنگ» اینجا مصداقِ همهٔ لذت‌هایِ کوچکی است که در غیابِ آن‌ها تبدیل به تروریست می‌شویم (اگر تروریستِ واقعی هم نه، تروریستِ روانی می‌شویم)، یعنی دنبالِ یک ایدهٔ انتزاعی می‌رویم و بدونِ هیچ توجهی به شرایطِ انضمامی آن را به واقعیت تحمیل می‌کنیم. اینجا باید تأکید کرد که چنین «حکمتی» دقیقاً همانی است که کیرکگور مدِ نظر *نداشت* — حرفِ او چه بسا برخلافِ این بود: خودِ اصل، در ناب‌بودگی‌اش، پیشاپیش متأثر از جزئیتِ سوپِ خرچنگ است، یعنی، جزئیت است که ناب‌بودگیِ اصل را حفظ می‌کند.

این عنصرِ زیادی بنابراین مکملی است برایِ آن دو، آن زوجِ هماهنگ، *ین و یانگ*، آن دو طبقه، و الخ؛ به‌عنوانِ مثال: سرمایه‌دار، کارگر، *و یهودی*؛ یا شاید طبقهٔ بالا، طبقهٔ پایین، *به‌علاوهٔ اراذل*. [۲۱] (در سه‌گانهٔ فرمانده و خدمتکار و دودکش‌پاک‌کن،

دودکش‌پاک‌کن را بی‌شک می‌توان به‌تعبیرِ فروید *Liebesstoerer* دانست، یک مزاحمِ وقیح که معاشقهٔ زوج را کوتاه و مختل می‌کند. حال که به اینجا رسیده‌ایم بگذارید تا آخرِ خط برویم و وقاحتِ نهایی را تصور کنیم: یک عملِ جنسی بینِ فرمانده و خدمتکار، و دودکش‌پاک‌کنی که متعاقباً به‌منظورِ پیشگیری از بارداری واردِ عمل شده و با جارویش «مجرایِ» زن را تمیز می‌کند...) [۲۲]

بنابراین مازادِ امرِ کلی بر جزئیاتِ بالفعل‌اش، به عنصرِ جزئیِ مازاد و عجیبی اشاره دارد؛ همان‌طور که جی. کی. چسترتون در نقلِ قولِ معروف‌اش، «خوانندگانِ من، که اکثرشان انسان هستند» را مخاطب قرار داده بود — یا همان‌طور که فوتبالیستِ معروفی یک بار پس از بازیِ مهمی گفته بود: «جا دارد که از والدین‌ام تشکر کنم، مخصوصاً از پدر و مادرم». اینجا فردِ باقیمانده، آن سومی که نه مادر است و نه پدر، کیست؟ والتر بنیامین در یکی از مقاله‌هایِ دشوارفهمِ اولیه‌اش به نامِ «دربارهٔ زبان به‌طورِ کلی و دربارهٔ زبانِ انسان» [۲۳] به چیزی مشابهِ این نزدیک می‌شود: نکتهٔ او این نیست که زبان به‌طورِ کلی به انواعِ بسیاری تقسیم می‌شود — به زبانِ انسان‌ها، زبانِ حیوانات، زبانِ ژن‌ها، و الخ. تنها یک زبانِ بالفعل موجود است، زبانِ انسان‌ها، و تنشِ میانِ زبان در کلیت‌اش («به‌طورِ کلی») با جزئیتِ بالفعل‌اش (زبانی که به‌طرزی کارامد توسطِ انسان‌ها استفاده می‌شود) درونِ زبانِ انسان‌ها ثبت و درج شده، و آن را از درون دوپاره کرده است. به‌بیانی دیگر، حتی اگر فقط یک زبان موجود باشد، ما هنوز هم مجبوریم میان امرِ کلی (زبان به‌طورِ کلی) و امرِ جزئی (زبانِ انسان) تمایز بگذاریم — زبان جنسی است که تنها یک نوع دارد، خودش به‌مثابهٔ یک زبانِ بالفعلِ جزئی. این ما را بازمی‌گرداند به انگارهٔ هبوط: «زبانِ انسان»، هبوطِ زبانی «به‌طورِ کلی» قدسی را تعیّن می‌بخشد؛ آلودگی‌اش به پلشتی‌هایِ حسادت، نزاعِ قدرت، و وقاحت‌اش را. و به‌راحتی می‌توان دید که به چه معنایی این هبوط رخدادین است: چون که ساختارِ ابدیِ زبانِ مقدس، در آن، آمیخته شده است با جریانِ رخدادینِ تاریخِ انسانی.

این ما را به الهیات و به‌طورِ خاص به مبحثِ الهیاتیِ هبوط می‌رساند. چنان که سورن کیرکگور (۵۵-۱۸۱۳) فیلسوف و الهیدانِ دانمارکی روشن ساخته، مسیحیت اولین و تنها دینِ رخداد است: تنها راهِ رسیدن به امرِ مطلق (خدا) از خلالِ پذیرشِ رخدادِ بی‌نظیرِ «تجسد» به‌مثابهٔ یک واقعهٔ تاریخیِ تکین می‌گذرد. به همین خاطر کیرکگور مسیح را در مقابلِ سقراط می‌گذارد: سقراط از به یاد آوردن [=تذکار]، از کشفِ دوبارهٔ واقعیتِ والاترِ ایده‌هایی که همیشه از پیش در ما موجود است می‌گوید، حال آنکه مسیح «خبری خوش» از گسستی ریشه‌ای آورده است. *این رخداد است به‌منزلهٔ اختلال در جریانِ معمولِ امور*، به‌مثابهٔ معجزهٔ «رستاخیزِ مسیح». با این حال، ما نباید رستاخیز را به‌منزلهٔ اتفاقِ *پس از* مرگِ مسیح تلقی کنیم، بلکه بایستی آن را وارونهٔ خودِ مرگ در نظر گرفت — مسیح همچو روح القدس زنده است، مثلِ عشقی که چسبِ اجتماع مؤمنان است. [۲۴] به‌طورِ خلاصه، «رستاخیزِ مسیح» دقیقاً به همان معنایِ «هبوطِ مسیح» است: در بقیهٔ ادیان، انسان از نزدِ خدا (به زندگیِ گناه‌آلودِ زمینی) هبوط می‌کند، تنها در مسیحیت است که خودِ خدا هم هبوط می‌کند. اما چگونه؟ از کجا؟ تنها احتمال این است: از خودش، به آفریدهٔ خودش. [۲۵]

به‌بیانی عرفانی، رخدادِ مسیحی کاملاً در تقابل با «بازگشت به معصومیت» قرار دارد: رخدادِ مسیحی نفسِ گناهِ نخستین است، همان انتخابِ آسیب‌زایِ آغازین مبنی بر

وابستگیِ بی‌قیدوشرط به ابژه‌ای تکین (مثلِ وقتی که عاشقِ فردی می‌شویم و سپس او مهم‌ترین چیز در دنیایِ ما می‌شود). این انتخاب آسیب‌زاست چون به‌معنایِ کلمه نامتعادل است: این انتخاب لاقیدیِ ماسبق را از بین می‌برد، و افتراق و درد و رنج به وجود می‌آورد. به‌بیانی بودایی، رخدادِ مسیحی به‌لحاظِ ساختاری دقیقاً وارونهٔ روشنی‌یابی و نیل به نیروانا است: این همان ژستی است که به‌واسطهٔ آن ظواهرِ دروغین و رنج در دنیا پدیدار می‌شود. بنابراین رخدادِ مسیحیِ «تجسد» چندان به زمانی تعلق ندارد که واقعیتِ موقتیِ عادیِ ما به ابدیت نزدیک می‌شود، بلکه هنگامه‌ای است که ابدیت به زمان می‌رسد. چسترتون این را به‌وضوح فهمیده بود و ادعایِ مرسوم در موردِ اینکه «آیینِ بودایی و مسیحیت به‌لحاظ روحانی یکسان‌اند» را ردّ می‌کرد:

> عشق به شخصی‌بودن یا تشخص میل دارد؛ بنابراین به جدایی میل دارد. مسیحیت به موجبِ ماهیتش از این که می‌بیند خداوند عالم را به پاره‌هایِ کوچک خرد کرده شادمان است... این همان مغاکِ فکری است که مذهبِ بودایی را از مسیحیت جدا می‌کند؛ بودایی‌ها یا اصحابِ نحله‌هایِ عرفانی تشخص را هبوطِ آدمی می‌شمرند و حال آن که مسیحیان تشخص را غایت و غرضِ خداوند از خلقِ کلِ کائنات می‌دانند. روحِ عالم به نزدِ نحله‌هایِ عرفانی از آدمی می‌خواهد که بدو عشق ورزد تنها به این قصد که شاید آدمی بتواند وجودِ خود را به‌تمامی در آن روح غرقه سازد. لیکن کانونِ قدسیِ عالم در مسیحیت آدمی را از خویش دور می‌کند تنها به این قصد که آدمی بتواند به آن کانون عشق بورزد... همهٔ فلسفه‌هایِ عصرِ جدید حلقه‌هایِ زنجیری‌اند که مقیّد و محدود می‌کنند؛ مسیحیت شمشیری است که می‌گسلد و آزاد می‌کند. هیچ فلسفه‌ای جز مسیحیت نمی‌گوید که خدا در حقیقت از تجزیهٔ عالم به اشخاصِ زنده شادمان می‌گردد. [۲۶]

چنین اولویت‌بخشیدنی به هبوط، عواقبِ غیرمنتظره و سختی دارد — اگر هبوط شرطِ خیر، و بدین ترتیب، یک «هبوطِ مبارک» (*felix culpa*) باشد، آنگاه عاملِ این هبوط (حوّا، زنی که آدم را به گناه سوق داد) همان عاملِ اخلاقِ اولیه است. بنابراین آثار و نشانه‌هایِ زن‌ستیزی در سنتِ مسیحی نباید ما را به اشتباه بیندازد — با نگاهی دقیق‌تر، آن‌ها ماهیتِ عمیقاً مبهمِ خودشان را آشکار می‌سازند. به‌عنوانِ مثال بنگرید به ترتولیان (۲۲۵-۱۶۰)، یکی از نخستین اندیشمندانِ مسیحی، که در یکی از زن‌ستیزانه‌ترین سخنانِ خود خطاب به زنان می‌گوید:

> آیا نمی‌دانید که یکایکِ شما یک حوّا هستید؟ حکمِ خدا دربارهٔ جنسِ شما امروز هم جاری است: گناهِ ضروری نیز وجود دارد. شما دروازه‌هایِ ورودِ شیطان هستید: شما بازکنندهٔ مُهرِ آن درخت (ـِ ممنوعه) هستید: شما نخستین تبعیدیِ قانونِ الهی هستید: شما همان‌هایی هستید که کسی را فریب دادید که شیطان توانِ حمله به او را نداشت. شما به‌راحتی تصویرِ خدا، آدم، را خراب کردید. به‌خاطرِ آنچه بدان مستحق هستید (یعنی مرگ) است که حتی فرزندِ خدا هم مجبور شد بمیرد. [۲۷]

آیا جملهٔ آخر عمیقاً مبهم نیست؟ این ابهام مشابه است با آنچه در پاییزِ ۲۰۰۶ در استرالیا مشاهده شد، وقتی شیخ تاج‌الدین هلالی، روحانیِ ارشدِ مسلمانانِ استرالیا، مسببِ یک رسوایی مبنی بر زندانی‌شدنِ گروهی از مردانِ مسلمان به‌دلیلِ تجاوزِ دسته‌جمعی شده بود، با گفتنِ این سخنان: «اگر شما تکه‌ای گوشت را در خیابان بدونِ

ظرفِ سرپوشیده رها کنید ... و گربه آن را بخورد ... تقصیرِ چه کسی است، گربه یا گوشتِ روباز؟ مشکل گوشتِ روباز است». طبیعتِ آتشینِ مقایسه میانِ زنی که حجاب ندارد با گوشتِ خام و روباز، توجهات را از پیشفرضِ بسیار غافلگیرکنندهٔ دیگری که زیرِ استدلالِ شیخ هلالی نهفته است بازمی‌دارد: اگر زنان در مقابلِ رفتارِ جنسیِ مردان مسؤول انگاشته شوند، آیا این دلالتِ ضمنی ندارد بر اینکه مردان هنگامِ رویارویی با آنچه محرکِ جنسی می‌پندارند کاملاً درمانده هستند؟ بر اینکه آن‌ها به‌سادگی از هرگونه مقاومتی ناتوان و تماماً بردهٔ اشتهایِ جنسیِ خودشان هستند، دقیقاً مثلِ گربه‌ای که گوشتِ خام می‌بیند؟ به‌بیانی دیگر، آیا این دلالتِ ضمنی ندارد بر اینکه مردانِ بی‌رحمِ متجاوز طوری عمل می‌کنند که گویی هنوز در بهشت، در فراسویِ خیر و شرّ، به سر می‌برند؟ و در همین راستا، آیا حوّا تنها شریکِ حقیقیِ خدا در رابطه با هبوط نیست؟ کنشِ او (انتخابِ فاجعه‌بار) این است: او مسیری باز می‌کند به‌سویِ بازشناسیِ تفاوت میانِ خیر و شرّ(ی که نتیجهٔ هبوط است)، و به‌سویِ شرمِ عریانی — به‌طورِ خلاصه، مسیری به‌سویِ جهانِ انسانی. همهٔ کاری که آدمی اینجا برایِ فهمِ وضعیتِ حقیقی باید انجام دهد، مدِ نظر قراردادنِ این نکتهٔ (احتمالاً بدیهیِ) هگل است: معصومیتِ «بهشت» نامِ دیگری است برایِ زندگیِ حیوانی، بنابراین آنچه انجیل «هبوط» می‌خوانَد چیزی نیست جز گذر از زندگیِ حیوانی به موجودیتی متناسبِ انسان. *پس این خودِ هبوط است که ساحتی را ایجاد می‌کند که هبوط از آن هبوط است* — یا همان‌طور که آگوستینِ قدیس (در *رساله*، فصلِ ۲۷) بسیار پیشتر گفته بود: «قضاوتِ خداوند بر این بود که بهتر است خیر از شرّ زاید، و نه اینکه هیچ شرّی را اجازهٔ وجود نباشد.»

اینجا بسیار باید مراقب بود که تسلیمِ خوانشِ منحرفانه‌ای نشویم که به هبوط اولویت می‌دهد — انحراف اینجا دقیقاً به چه معناست؟ یک اتّصالی[1] که در آن من خودم علتِ شرّ می‌شوم تا بتوانم در راهِ رسیدن‌ام به خیر آن را شکست دهم، مثلِ آن مدیرِ زنِ دیوانه‌ای که در داستانِ کوتاهِ پاتریشیا های‌اسمیت به نامِ «قهرمان»، خانهٔ یک خانواده را آتش می‌زند به این خاطر که با اقدامِ شجاعانه‌اش کودکان را از دلِ آتش نجات دهد و فداکاریِ خود را در مقابلِ خانواده اثبات کند. رادیکال‌ترین نمونه از چنین خوانشِ منحرفانه‌ای توسطِ نیکولا مالبرانش (۱۷۱۵-۱۶۳۸) ارائه شده است، یک کاتولیکِ دکارتیِ بزرگ که پس از مرگ‌اش تکفیر و کتاب‌هایش رویِ حسابِ تعصبِ زیادی‌اش سوزانده شدند. مالبرانش همهٔ ورق‌هایش را رو کرده و «رازِ مسیحیت را برملا ساخته است»؛ مسیحیت‌شناسیِ او بر مبنایِ پاسخی به این پرسش است: «چرا خدا جهان را آفرید؟» — تا غرقه در شکوهی شود که آفریدگان‌اش ارج می‌نهند. خدا خواستارِ بازشناسی بود، و می‌دانست که برایِ بازشناسی، من نیازمندِ سوژهٔ دیگری هستم که مرا بازشناسد؛ بنابراین او جهان را از رویِ پوچیِ خودخواهانهٔ محض آفریده است.

متعاقباً، مسیح به این خاطر به زمین نیامده بود که مردم را از گناه، از میراثِ هبوطِ آدم، آزاد سازد؛ بلکه کاملاً برعکس، *آدم باید هبوط می‌کرد تا مسیح بتواند به زمین فرود آید و رستگاری عطا کند*. مالبرانش اینجا بصیرتِ «روانشناختی» را در موردِ خودِ خدا به کار می‌برد، بصیرتی که به ما می‌گوید یک چهرهٔ مذهبی که خود را به نفعِ دیگران و رهاسازیِ آن‌ها از بدبختی فدا می‌کند، مخفیانه *می‌خواهد* که دیگران در رنج باشند *تا*

[1] short-circuit

بتواند به آن‌ها کمک کند — مثل آن شوهری که تمامِ روز برایِ همسرِ بیچارهٔ افلیج‌اش جان می‌کَنَد، ولی به احتمالِ زیاد اگر زن سلامتی‌اش را بازیابد و در پیشه‌ای موفق شود ترک‌اش خواهد گفت. فداکردنِ خودمان برایِ قربانیِ بیچاره بسیار رضایت‌بخش‌تر است از توانمندساختنِ او به بیرون‌آمدنِ از وضعیتِ قربانی، و احتمالاً موفق‌تر شدن از ما ... مالبرانش این خطِ موازی را تا انتها ادامه می‌دهد، چنان که موجبِ وحشتِ یسوعیانی شد که تکفیرِ او را ترتیب دادند. خدا نیز نهایتاً *تنها عاشقِ خودش است*، و از آدمی فقط برایِ نشان‌دادنِ جلوهٔ شکوه‌اش استفاده می‌کند. پس چنین نیست که اگر مسیح به زمین نیامده بود تا انسان‌ها را آزاد سازد، همه سردرگم بودند — بلکه کاملاً برعکس؛ *هیچ‌کس* سردرگم نمی‌بود، به این معنی که، *همهٔ* انسان‌ها باید هبوط کنند تا مسیح بتواند بیاید و *برخی* از آن‌ها را نجات دهد. نتیجه‌گیریِ مالبرانش اینجا طوفانی است: از آنجایی که مرگِ مسیح گامی کلیدی در درکِ هدفِ آفرینش است، خدا (پدر) در هیچ زمانی خوشحال‌تر از وقتی نبود که رنج و مرگِ پسرش را بر صلیب مشاهده می‌کرد.

تنها راه برایِ آنکه حقیقتاً از این انحراف دوری کرد، پذیرشِ کاملِ این است که هبوط در حقیقت نقطهٔ شروعی است که از همان ابتدا شروطِ رستگاری را به وجود می‌آورد: پیش از هبوط هیچ چیزی نیست که از آن هبوط کنیم، خودِ هبوط سازندهٔ آنی است که از آن هبوط می‌کنیم. این جایگاه فضایی می‌گشاید برایِ توجیهِ شرّ: اگر ما بدانیم که شرّ تنها یک کژراههٔ ضروری است در مسیری که به پیروزیِ نهاییِ خیر می‌رسد، تعامل با شرّ به‌مثابهٔ وسیله‌ای برایِ رسیدن به خیر توجیه می‌شود. با این وجود هیچ منطقی در تاریخ پیدا نمی‌شود که نقشهٔ الهی‌اش توانسته باشد شرّ را توجیه کند؛ خیری که ممکن است از دلِ شرّ درآید تنها یک محصولِ جانبیِ احتمالی است. می‌توان چنین گفت که نتیجهٔ غاییِ آلمانِ نازی و شکست‌اش، برآمدنِ معیارهایِ اخلاقِ حقوقِ بشری و عدالتِ بین‌المللیِ بس والاتری بود؛ اما شرم‌آور است که به هر معنایی ادعا کنیم این نتیجه نازیسم را توجیه می‌کند. تنها از این طریق است که می‌توان حقیقتاً از منطقِ منحرفانهٔ بنیادگراییِ مذهبی دوری کرد. در میانِ متفکرانِ مسیحی، مثلِ همیشه این جی. کی. چسترتون است که مشخصاً با جای‌دادنِ گسستِ مسیحیت از جهانِ قدیم در این نقطه، از توضیحِ عواقبِ این پارادُکس ابایی نداشت:

> یونانی‌ها، آن راهنمایانِ بزرگ و مهندسانِ دورانِ کفرآمیزِ باستان، با ایدهٔ چیزی بس واضح و مبرهن شروع کردند؛ ایدهٔ اینکه اگر انسان راهِ والایِ عقلانیت و طبیعت را پیش بگیرد، هیچ گزندی به او نمی‌رسد ... و موردِ خودِ یونانی‌ها به‌تنهایی کافی است تا ضایعهٔ عجیب ولی مشخصی که در پیِ این مغالطه می‌آید را به نمایش گذاشت. پس از آنکه یونانیان راهِ خود و مفهومِ موردِ نظرِ خودشان از طبیعی‌بودن را در پیش گرفتند، چیزی نگذشت که عجیب‌ترین اتفاق در تاریخ برایشان رخ داد ... فرزانه‌ترین مردانِ آن زمان در پیِ این بودند که طبیعی باشند؛ و غیرطبیعی‌ترین چیز در جهان، کاری بود که همان نخست کردند. خروجیِ بی‌درنگِ پرستشِ خورشید و عقلانیتِ خورشیدیِ طبیعت، انحرافی بود که مثلِ طاعون همه‌گیر شد. بزرگ‌ترین و حقیقی‌ترین فلاسفه هم ظاهراً نتوانستند از چنین جنونی دوری کنند. چرا؟... اگر آدم یک خطِ صاف را دنبال کند، کج می‌رود. وقتی آدم دنبالِ دماغِ خود را بگیرد، گویی که دماغ‌اش را به‌نحوی از جا درآورده است، یا حتی از بغضِ صورت‌اش آن را کنده است؛ این البته در تطابق است با چیزی بس عمیق‌تر در طبیعتِ انسانی که

پرستندگانِ طبیعت هرگز نمی‌توانند آن را بفهمند. این کشفِ یک چیزِ عمیق‌تر بود، یا به زبانِ ساده، همان تحولی بود که مبنایِ مسیحیت قرار گرفت. آدمی دارای نوعی کوژیدگی است، همان‌طور که یک کاسه دارای کوژیدگی است. و مسیحیت کشفِ این بود که چگونه این کوژیدگی را تصحیح کنیم و به این ترتیب موفق شویم. ممکن است بسیاری به این گفته بخندند، ولی در آن حقیقتی عمیق وجود دارد: خبرِ خوبِ شادی‌بخشی که انجیل با خود آورد خبرِ گناهِ نخستین بود. (۲۸)

بنابراین یونانی‌ها قطب‌نمایِ اخلاقی‌شان را گم کردند، دقیقاً به این خاطر که به حقانیتِ بنیادی و خودانگیختهٔ انسان باور داشتند، و برایِ همین از «تمایلی» که در نفسِ هستهٔ انسانی به جانبِ شرّ وجود دارد غافل شدند: خیرِ حقیقی زمانی که ما در پیِ طبیعت‌مان می‌رویم *سر* برنمی‌آورد، بل هنگامی *سر* برمی‌آورد که با آن مبارزه می‌کنیم. (۲۹) ریچارد واگنر هم در اپرایِ *پارسیفال* نکته‌ای عینِ این را بیان می‌کند، پیامِ پایانیِ او این است: «زخم تنها به‌وسیلهٔ چاقویی که جراحت را وارد کرده درمان می‌شود»[1]. هگل هم همین را می‌گوید، البته با لحنی که به سویِ مخالف تغییرِ جهت داده است، وقتی که از *روح* به‌مثابهٔ قدرتِ فعالی سخن می‌گوید که بی‌وقفه متزلزل (نفی) می‌کند و واقعیتِ لَخت و ثابت را جملگی دگرگون می‌سازد: روح همان زخمی است که در تلاش است تا درمان‌اش کند، یعنی که این زخمی است خودخواسته. پس «روح» در اساسی‌ترین وجهِ خود چیست؟ «زخم» طبیعت: روح در سوژگیِ انسانی یعنی توانایی تفاوت‌گذاری، توانایی «انتزاعیدن»، توانایی پاره‌کردن و مستقل‌انگاشتنِ پاره‌ای که در واقعیت بخشی از یک وحدتِ ارگانیک است. روح چیزی نیست جز فرایندِ غلبه بر بی‌واسطگیِ طبیعی و وحدتِ ارگانیک، فرایندِ ساخت‌وپرداختِ («وساطت») این بی‌واسطگی، فرایندِ کناره‌جویی-در-خویش یا «کنده‌شدن» از آن، فرایندِ بیگانه‌ساختنِ خویش از آن. روح با بازگشت-به-خویش دقیقاً همان ساحتی را می‌سازد که بدان بازمی‌گردد.

آیا کتابِ مقدس نیز همین را نمی‌گوید؟ مار (ابلیس) به آدم و حوّا وعده می‌دهد که با خوردنِ میوهٔ درختِ دانش آن‌ها بدل به خدا می‌شوند؛ *و پس از اینکه آن دو چنین می‌کنند*، خدا می‌گوید: «به‌هوش باشید که آدم مانندِ ما شده است» (سفرِ پیدایش ۳:۲۲). شرحِ هگل این است: «پس مار دروغ نگفت، چه آنکه خدا گفته‌اش را تصدیق نمود». به‌قولِ هگل، دانشِ سوژه‌بنیاد صرفاً امکانِ انتخاب از میانِ خیر و شرّ نیست، بلکه «درنگریستن یا شناختن است که مردم را شرور می‌سازد، پس خودِ درنگریستن و شناختن شرّ است، بنابراین چنین شناختی همان چیزی است که نباید وجود می‌داشت چون که منشاء شرّ است». (۳۰) یا حتی به‌طورِ دقیق‌تر، شرّ همان نگاهِ خیره‌ای است که هرچه پیرامونِ اوست را شرّ می‌بیند: نگاهِ خیره‌ای که شرّ را همه‌جا پیرامونش می‌بیند خودش را از تمامیتِ اجتماعیِ موردِ انتقادش بیرون می‌نهد، و نفسِ این بیرون‌نهادن مشخصهٔ صوریِ شرّ است. نکتهٔ موردِ نظرِ هگل این است که خیر به‌منزلهٔ یک امکان و تکلیف تنها از طریقِ همین انتخابِ آغازینِ شرّ ظهور می‌کند: ما خیر را تجربه می‌کنیم وقتی که، پس از انتخابِ شرّ، از نابسندگیِ تام‌وتمامِ وضعیت‌مان آگاه می‌شویم. هگل در سطحی مفهومی‌تر در منطقِ تأمل‌اش، از تعبیرِ خاصی استفاده می‌کند، *absoluter Gegenstoss* (لگدپرانی، فشارِ متقابل، نیرویِ متقابل، یا به‌بیانِ ساده مشتِ متقابل)، تا

[1] Die Wunde schliesst der Speer nur, der sie schlug.

کناره‌جویی-ازی را متعین کند که آن چیزی را می‌آفریند که ازو کناره می‌جوید: «بنابراین آنچه به دست می‌آید تنها از طریقِ پشتِ سر گذاشتن وجود می‌یابد... آن جنبشِ تأملی را باید همچون لگدپرانیِ محضی علیهِ خود دریافت.» [۳۱] پس «فقط در نفسِ بازگشت» است که آنچه بدان بازمی‌گردیم تازه آشکار می‌شود — کم‌کم به وجود می‌آید؛ یا به‌عنوانِ یک امکان، که پیشتر هیچ نشانی از آن نبود، درک می‌شود.

بحثِ ما اینجا نه دربارهٔ نکاتِ نظریِ انتزاعی، بلکه از یک تجربهٔ تاریخیِ انضمامی است. مطابق گفته‌هایِ برخی نظریه‌پردازانِ فرهنگیِ هندی، این واقعیت که آن‌ها مجبور شده‌اند تا از زبانِ انگلیسی استفاده کنند شکلی از استعمارِ فرهنگی است که هویتِ حقیقیِ آن‌ها را سانسور می‌کند: «ما برایِ ابرازِ درونی‌ترین بخشِ هویت‌مان باید با یک زبانِ خارجیِ تحمیلی صحبت کنیم، حتی مقاومتِ ما در برابرِ استعمارگری باید به زبانِ استعمارگر بیان شود. آیا این ما را در یک موقعیتِ بیگانه‌سازِ بنیادین قرار نمی‌دهد؟» پاسخِ این پرسش آری است. اما تحمیلِ انگلیسی (یک زبانِ خارجی) دقیقاً همان چیزی را خلق می‌کند که توسطِ آن «سرکوب» می‌شود، یعنی که، آنچه سرکوب شده است هندِ پسااستعماریِ فعلی که برایِ همیشه از دست رفته، نیست؛ بلکه رؤیایی است اصیل از یک هندِ دموکراتیک و کلی‌گرایِ جدید. (مالکوم ایکس هم با همین بینش ایکس را برایِ نامِ فامیلیِ خود انتخاب کرده بود: مبارزهٔ او برایِ بازگشت به برخی ریشه‌هایِ آغازینِ آفریقایی نبود، بلکه دقیقاً برایِ ایکس بود؛ برایِ یک هویتِ ناشناختهٔ جدید که به‌وسیلهٔ فرایندِ برده‌داری سر برآورده بود، فرایندی که ریشه‌هایِ آفریقایی را برایِ همیشه از بین برده بود). این مورد نشان می‌دهد که نکتهٔ موردِ نظر این نیست که چیزی مقدم بر ازدست‌دادن وجود ندارد: البته که همیشه چیزی بر ازدست‌دادن مقدم است (در مثالِ هند، سنت‌هایِ پیچیده و گسترده)، اما این سنتِ ازدست‌رفته توده‌ای ناهمگون بوده است که هیچ ربطی به آن چیزی ندارد که بعدتر احیاگرانِ ملی‌گرایی خواستارِ بازگشت به آن بودند. این در بابِ همهٔ «بازگشت به خاستگاه‌ها» صادق است: وقتی پس از قرن نوزدهم، دولت-ملت‌هایِ جدید در شرق و مرکزِ اروپا سر برآوردند، بازگشت‌شان به «ریشه‌هایِ اخلاقِ قدیمی» با فراوریِ آنچه که مورخِ مارکسیست اریک هابزبام «سنت‌هایِ ابداعی» می‌خواند، همین ریشه‌ها را تولید می‌کردند.

یک جوکِ جالبِ مستهجن در موردِ مسیح هست که می‌گوید شبِ قبل از دستگیری و به صلیب کشیده‌شدنِ او، پیروان نگران شده بودند: مسیح هنوز باکره است، بهتر نیست کاری کنیم که پیش از مرگ کمی هم کامیاب شده باشد؟ بنابراین از مریم مجدلیه می‌خواهند تا نزدِ او در استراحتگاه برود و دلبری کند؛ مریم می‌گوید که با کمالِ میل این کار را انجام می‌دهد و نزدِ مسیح می‌رود، اما پنج دقیقهٔ بعد در حالی که فریاد می‌زند، هراسان و وحشت‌زده بیرون می‌دود. پیروان پرسیدند چه مشکلی پیش آمد؟ مریم گفت: «من به‌آرامی لباس‌هایم را درآوردم، پاهایم را باز کردم و کُس‌ام را به مسیح نشان دادم؛ او نگاهی کرد و گفت: چه زخمِ وحشتناکی! باید هرچه سریع‌تر درمان شود! و با نرمی کفِ دست‌اش را بر آن گذاشت و... ». پس به‌هوش باشید نسبت به مردمانی که زیادی عزم‌شان را برایِ درمانِ زخم‌هایِ دیگران جزم کرده‌اند! — اما اگر فرد از زخمِ خود لذت ببرد، چه؟ درمانِ زخمِ استعمار (بازگشتِ قدرتمندانه به واقعیتِ پیشااستعماری) درست به همین دلیل یک کابوس خواهد بود: اگر هندی‌هایِ امروزی خودشان را در واقعیتِ پیشااستعماری بیابند، بدونِ تردید مثلِ مریم مجدلیه فریادِ وحشت سر خواهند داد.

بنابراین تعریفِ ما از رخداد در این ایستگاه از سفرمان این خواهد بود: *رخدادِ غایی خودِ هبوط است؛ ازدست‌دادنِ نوعی هم‌آهنگی و وحدتِ ازلی که هرگز وجود نداشته، که فقط توهمی پس‌رَوَند است*. واقعیتِ غافلگیرکننده این است که مبحثِ هبوط بیرون از حوزه‌هایِ دینی هم طنین افکنده است، در رادیکال‌ترین روایتِ روزِ علم یعنی کیهان‌شناسیِ کوانتومی. سؤالی که امروز کیهان‌شناسیِ کوانتومی با آن درگیر شده این است: چرا به‌جایِ هیچ، چیزی هست؟ علم اینجا دو الگو ارائه می‌دهد: مَه‌بانگ و شکستِ تقارن. نظریهٔ مه‌بانگ در حالِ حاضر نظریهٔ غالب دربارهٔ خاستگاهِ جهان است؛ طبقِ این نظریه شروعِ جهان (ـِما) از یک تکینگی یا نقطه‌ای ابتدایی بوده که طیِ میلیاردها سال بسط یافته و بزرگ شده و به‌صورتِ جهانی که می‌شناسیم درآمده است. تکینگی یعنی یک نقطه یا ناحیه‌ای در مکان-زمان که در آن نیروهایِ گرانشی موجب می‌شوند مادّه بی‌نهایت چگالی داشته باشد، بنابراین قوانینِ فیزیک به حالِ تعلیق درمی‌آیند: تمامِ کمیت‌هایی که سابق بر این برایِ اندازه‌گیریِ نیروهایِ گرانشی استفاده می‌شد نامتناهی می‌شوند، و به این ترتیب تمامِ محاسباتی که بر مبنایِ قوانینِ فیزیک انجام شده بی‌معنا می‌شوند و رفتارِ پسینیِ سیستم غیرقابلِ پیش‌بینی خواهد بود. تعلیقِ قوانین به‌منزلهٔ شاخصهٔ کلیدیِ تکینگی به ما اجازه می‌دهد که از این اصطلاح در بافت‌هایِ دیگری هم استفاده کنیم — به‌عنوانِ مثال ری کرزویل تکینگیِ تکنولوژیک را چنین تعریف می‌کند:

> زمانی در آینده که در آن شتابِ تغییراتِ تکنولوژیک چنان بالا رفته و تأثیرش چنان عمیق شده که زندگیِ انسانی به‌شکلِ برگشت‌ناپذیری دگرگون شده است. هرچند نه آرمان‌شهر و نه ویران‌شهر خواهد بود، ولی دورانِ مذکور مفاهیمی که ما با تکیه بر آن به زندگی‌هایمان معنا می‌بخشیم را دگرگون خواهد کرد؛ از الگوهایِ کاروکاسبی گرفته تا چرخهٔ حیاتِ انسانی، از جمله خودِ مرگ را. [۳۲]

به دلایلی قابلِ درک، مه‌بانگ از نظرِ کاتولیک‌ها فضایی برایِ خدا باز می‌کند: تعلیقِ قوانینِ طبیعت در نقطهٔ تکینگی یعنی که این رخداد طبیعی نیست؛ و نشان از یک مداخلهٔ مستقیمِ فوقِ طبیعی دارد، پس تکینگی نامِ علمیِ لحظهٔ آفرینش است (کاتولیک‌ها دوست دارند خاطرنشان کنند که «پدرِ نظریهٔ مه‌بانگ» پدر ژرژ لومتر بود، یک کشیشِ کاتولیک از بلژیک که اولین بار در ۱۹۳۳ قاعدهٔ آن را ارائه نمود). گفته می‌شود وقتی استیون هاوکینگ نزدِ پاپ ژان پلِ دوم رفته بود، پاپ به او گفته بود که: «ما در توافقِ کامل هستیم جنابِ اخترفیزیکدان! آنچه پس از مه‌بانگ اتفاق می‌افتد حوزهٔ شماست، و پیش از آن حوزهٔ ما... ». این گفت‌وگو حتی اگر واقعیت هم نداشته باشد، نکتهٔ درستی را بیان می‌کند.

از لحاظِ فلسفی انگارهٔ شکستِ تقارن احتمالاً بسی جذاب‌تر است، چه آنکه به‌وسیلهٔ بازتعریفِ خودِ هیچی، پاسخی دارد برایِ سؤالِ «چگونه چیزی از هیچ پدیدار می‌شود». وضعیتِ خلاء یا خلاء کوانتومی، یک تُهیِ مطلقاً خالی نیست؛ بلکه شاملِ امواجِ الکترومغناطیسیِ گذرا و ذرّاتی است که یک لحظه هستند و یک لحظه نه. وقتی این نوسان‌هایِ (ناچیز و) کوچکِ انرژی در سیستمی عمل می‌کنند که به گذرگاهی حیاتی رسیده، سرنوشتِ سیستم را به‌وسیلهٔ تعیّن‌بخشیدن به یکی از دو شاخه‌ای که بر اثرِ تقسیم ایجاد شده است مشخص می‌سازند؛ به چشمِ مشاهده‌گرِ بیرونیِ بی‌اطلاع از این

نوسانات (یا «پارازیت»[1])، این انتخاب دلبخواهی به نظر می‌رسد. این فرایند شکستِ تقارن خوانده می‌شود چرا که چنین گذاری سیستم را از یک وضعیتِ نامنظمِ همگن به یکی از دو وضعیتِ قطعی می‌رساند. معروف‌ترین مثال‌اش در فیزیک توپِ کروی‌شکلی است که بالایِ یک برآمدگی (ـِ متقارن) قرار گرفته: یک اختلالِ کوچکِ نامحسوس در موقعیتِ توپ سبب می‌شود تا سریعاً در سرازیری بیفتد و در پایین‌ترین نقطهٔ انرژی بایستد، بنابراین وضعیتی کاملاً متقارن در وضعی نامتقارن فرومی‌پاشد. نکتهٔ کلیدی این است که این فروپاشی واقعاً احتمالی است: چنین نیست که علت‌ها آن‌قدر کوچک‌اند که ما نمی‌توانیم درک‌شان کنیم؛ بلکه بسیار اساسی‌تر، نوسانات در سطحِ باشنده‌هایِ بالقوهٔ نه-تماماً-موجود (پیشا-هستی‌شناختی) رخ می‌دهند، که به یک معنا، کمتر از هیچ است. بصیرتِ نظرورزانهٔ انگارهٔ شکستِ تقارن در یکسانیِ هیچی (خلاء، پوچی) و غنایِ بی‌انتهایِ قابلیت‌ها ریشه دارد. در این فضایِ نیمه‌تاریک، قوانینِ «به‌هنجارِ» طبیعت پیوسته معلق می‌شوند — چگونه؟ فرض کنید شما باید فلان روز با هواپیما سفری کنید تا مالی را روزِ بعدش تحویل بگیرید، اما به اندازه‌ای پول ندارید که بلیتِ هواپیما را بخرید؛ در همین حین متوجه می‌شوید که حسابداریِ آن خطِ هواپیمایی بر این قرار کار می‌کند که اگر شما تا ۲۴ ساعت بعد از فرود در مقصد هم پولِ بلیتِ خود را واریز کنید، هیچ‌کس نمی‌فهمد که شما پول را بعد از سوارشدن داده‌اید. به‌طریقی مشابه،

> انرژیِ هر ذرّه می‌تواند به‌شکلِ گسترده‌ای نوسان داشته باشد، به شرطی که این نوسان بر مبنایِ واحدی از زمان باشد که به اندازهٔ کافی کوچک است. پس همان‌گونه که حسابداریِ شرکتِ هواپیمایی به شما «اجازه» می‌دهد تا مقداری پول برایِ خریدِ بلیت «قرض» بگیرید با این فرض که در مدتِ بسیار کوتاهی آن را پرداخت می‌کنید، مکانیکِ کوانتوم هم به ذرّات اجازه می‌دهد تا انرژی «قرض» بگیرند به شرطی که بتوانند آن را در قالبِ زمانیِ تعیین‌شده توسطِ اصلِ عدمِ قطعیتِ هایزنبرگ پس دهند ... اما مکانیکِ کوانتومی ما را وامی‌دارد که این قیاس را یک گامِ مهم به جلو ببریم. کسی را فرض کنید که قرض‌کنندهٔ قهاری است و از دوستی سراغِ دوستِ دیگر می‌رود و از آن‌ها پول می‌خواهد ... قرض می‌گیرد و پس می‌دهد، قرض می‌گیرد و پس می‌دهد — دوباره و دوباره با شدتی خستگی‌ناپذیر فقط پول می‌گیرد تا آن را در فاصله‌ای کوتاه پس دهد ... مشابهِ چنین تغییرِ جهتِ دیوانه‌واری در رفت‌وبرگشتِ انرژی و حرکت[2]، به‌طورِ دائم در جهانِ فواصل و بازه‌هایِ زمانیِ میکروسکوپی رخ می‌دهد. (۳۳)

چنین است که حتی در محوطه‌ای خالی در فضا، یک ذرّه از هیچ ظهور می‌کند، انرژی‌اش را از آینده «قرض» می‌گیرد، و پیش از اینکه سیستم متوجهِ این استقراض شود (با نیست‌شدن‌اش) آن را پرداخت می‌کند. کلِ شبکه می‌تواند چنین عمل کند، با ضرب‌آهنگی از قرض‌گرفتن و نیست‌شدن، یکی از دیگری قرض می‌گیرد و برایِ عقب‌انداختنِ پرداختِ قرض، دِین را بر شانهٔ دیگری می‌اندازد — انگار که واقعاً آینده در قلمروِ ذرّاتِ ریز همان نقشی را بازی می‌کند که در وال استریت. آنچه این امر پیشفرض می‌گیرد نوعی شکافِ زمانیِ کِهینه است که میانِ موجودیتِ چیزها در واقعیتِ سخت و

---

[1] noise

[2] momentum

بی‌واسطهٔ‌شان با ثبتِ این واقعیت در یک قالب وجود دارد. بارزترین مثالِ این شکاف، مرگِ یک انسان است: مردن در واقعیت یک چیز است، و ثبت و درجِ درستِ این مرگ و دفتری‌کردن‌اش توسطِ مقاماتِ رسمی یک چیزِ دیگر — بعضی وقت‌ها مقامات یک فردِ زنده را اشتباهاً به‌عنوانِ مرده ثبت می‌کنند، برایِ همین شهروندِ بیچاره باید به دولت ثابت کند که هنوز زنده است. در فرانسه حتی فرد می‌تواند سندی تهیه کند به نامِ *سندِ وجود*، یک سندِ قانونی برایِ اثباتِ اینکه فرد وجود دارد.

پیامدهایِ الهیاتیِ این شکاف میانِ واقعیتِ آغازینِ بالقوه و واقعیتی که به‌طورِ کامل ساخت یافته، بسیار قابل توجه است. اگر «خدا» عاملی است که چیزها را به‌طریقی با مشاهدهٔ آن‌ها خلق می‌کند، عدمِ تعیّنِ کوانتومی ما را وامی‌دارد تا خدایی برگزینیم که *همه‌توان است، نه همه‌دان*: «اگر خدا عملکردِ امواجِ چیزهایِ بزرگ را به‌وسیلهٔ نظاره‌اش در واقعیت فرومی‌پاشاند، آزمایش‌هایِ کوانتومی نشان می‌دهند او به چیزهایِ کوچک نگاه نمی‌کند». [۳۴] تقلبِ نظریِ هستی‌شناختیِ این ذرّاتِ بالقوه (یک الکترون می‌تواند یک پروتون خلق کند و در نتیجه اصلِ ثباتِ انرژی را زیرِ پا بگذارد، به شرطی که آن را پیش از آنکه محیطِ پیرامونی‌اش «متوجهِ» این ناهمخوانی شود، دوباره جذب کند) راهی است برایِ فریبِ خودِ خدا، عاملیتِ اصلیِ سرکشی و نظارت بر هر آنچه در جریان است: خدا خودش بر فرایندهایِ کوانتومی تسلطی ندارد، و آموزهٔ خداناباورانهٔ فیزیکِ کوانتومی هم در همین جاست. حق با اینشتین بود و آن ادعایِ معروف‌اش، «خدا تقلب نمی‌کند» — آنچه او فراموش می‌کند اضافه کند این است که اما می‌توان خودِ او را فریب داد: فرایندهایی خرد وجود دارند (نوساناتِ کوانتومی) که در سیستم ثبت نمی‌شوند.

اینجا یک عدمِ تقارنِ اساسی میانِ دو رخدادِ مه‌بانگ و شکستِ تقارن وجود دارد: مه‌بانگ فورانی است از یک تکینگیِ بی‌نهایت فشرده، در حالی که شکستِ تقارن سقوطِ عرصهٔ نامحدودی از قابلیت‌هاست در یک واقعیتِ محدودِ مشخص. این دو رخداد به شیوه‌هایِ متفاوتی می‌توانند مقابلِ هم قرار بگیرند: نظریهٔ نسبیت در مقابلِ کیهان‌شناسیِ کوانتومی، ایده‌آلیسم در مقابلِ ماتریالیسم. اما آموزهٔ اساسی همچنان یکی است، آموزهٔ عدمِ تعادلِ ریشه‌ای: رخدادِ غایی نفسِ هبوط است، یعنی که، *چیزها پدید می‌آیند وقتی که تعادل برهم خورده باشد، وقتی چیزی از مسیر خارج شده باشد*. این آموزه‌ای است که در ظاهر کاملاً در مقابلِ آموزه‌هایِ بودایی است، که منشاء رنج و شرّ را در وابستگیِ زیادِ ما به اشیاء دنیوی می‌داند، و در نتیجه ما را تشویق می‌کند که از مشغولیت‌هایِ خود کناره بجوییم و به‌عنوانِ تنها راهِ شکستنِ چرخهٔ معیوبِ رنج بپذیریم که باید طرزِ فکری مستقل از آن‌ها اختیار کنیم. اما آیا به همین سادگی است؟ ساکاگوچی آنگو (۵۵-۱۹۰۶)، یک بودایِ ژاپنی، دین بودایی را به دلیلِ قطعِ وابستگی‌اش از زندگیِ واقعی با همهٔ جُنب‌وجوش‌اش نکوهش می‌کرد؛ پیشنهادِ او این بود: «شروعِ یک زندگیِ جدید بر پایهٔ پیروی از تمایلاتِ عامیانه». اگرچه در لحظه‌ای که جهانِ بودایی را ترک گفت، «می‌توان گفت که آنگو تازه یک بودایِ حقیقی شد. او دیگر مطلبِ مثبتی دربارهٔ دین بودایی ننوشت. به‌طورِ خاص، در برابرِ هر چیزی که مشابهتی با روشنگریِ ذن‌طور یا تهذیبِ تدریجی داشت به‌شدت ناملایم بود. آری، هرچند هم که متناقض به نظر آید، انتقاداتِ او به‌طرزِ مشخص و دقیقی بودایی است». [۳۵]

انگارهٔ کانونیِ آنگو «هبوطِ مدام» است — او مخاطبان‌اش را تشویق می‌کند که به هبوط ادامه دهند. اگرچه هبوط (*daraku*) در اینجا «معنایِ معمولِ «انحطاط» را

نمی‌دهد ... برایِ آنگو، هبوطِ مدام به‌معنایِ وجود در حالتی از آشکارگی و گشودگی نسبت به دیگری است». [۳۶] به‌طورِ خلاصه، اصالت در نفسِ هبوطِ مدام است: ما خودهایِ دروغین‌مان را ترک می‌گوییم نه هنگامی که فاصلهٔ‌مان را با واقعیت حفظ کرده باشیم، بلکه دقیقاً هنگامی که کاملاً و بدونِ دوراندیشی در آن «هبوط» می‌کنیم، خودمان را در آن رها می‌کنیم. پایایی توهمی به نامِ **خود** در ما دقیقاً به این خاطر است که ما واقعیت را به‌مثابهٔ چیزی «آن بیرون» می‌فهمیم، خارج از «من اینجا». انگارهٔ این هبوطِ نجات‌بخش، شاید، با ارزش‌ترین رازِ آیینِ بودایی باشد. پس آیینِ بودایی دربارهٔ رخداد چه می‌تواند به ما بگوید؟ این ما را می‌رساند به ایستگاهِ بعدیِ سفرمان: رخداد به‌مثابهٔ لحظهٔ روشنی‌یافتگی، به‌مثابهٔ لحظهٔ رستن از بندِ واقعیتِ موهومی که مثلِ تارهایِ عنکبوت ما را فرا گرفته است، و لحظهٔ ورود به خلاء نیروانا.

ایستگاه سوم
طبیعی‌سازیِ آیینِ بودایی

رخدادِ اصلی کی رخ داد؟ در ۱۶۵۴ جیمز آشر جلدِ دومِ اثرِ مهمِ خودش، *سالنامهٔ عهدِ عتیق و جدید*، را در لندن منتشر کرد. او اسقفی پروتستانی در ایرلند (سرزمینی کاتولیک، واقعاً هم کاتولیک!) بود که می‌خواست برتریِ رویکردِ عقلانی را نسبت به رویکردِ «پاپ‌پَرَست‌هایِ» خرافاتی نشان دهد، به همین جهت هم هزاران منبع را مطالعه کرد تا به‌طورِ علمی روزِ دقیقِ آفرینش را مشخص کند. جوابِ قطعیِ او این بود: خدا جهان را در ابتدایِ شب قبل از ۲۳ اکتبرِ سالِ ۴۰۰۴ پیش از میلاد آفریده است (آدمی حیران می‌ماند که چرا سرِ شب؟ چرا صبح نه، پس از اینکه خدا صبحانهٔ مفصلِ انگلیسی‌اش را نوشِ جان کرده و برایِ کارِ سختِ پیشِ رو آماده شده است؟) [۳۷]. تاریخ‌گذاریِ آشر او را اسطوره ساخت، از این جهت که نخستین نمونه از یک سنتِ خاصِ انگلیسی بود که حتی در *آقایِ بنت و خانمِ براون* متعلق به سالِ ۱۹۲۴ اثرِ ویرجینیا وُلف هم پژواک می‌یابد، جایی که وُلف ادعا می‌کند «حول‌وحوشِ آوریلِ ۱۹۱۰ طبیعتِ آدم عوض شد». حال، با وجودِ موافقت با او، شاید که باید تاریخی جدید برایِ رخداد پیشنهاد داد: زمانهٔ خودمان، زمانه‌ای که پیشرفت‌هایِ جاریِ بیوژنتیکی‌ای مثلِ همتاسازی[1] به‌شکلی جدی در حالِ تغییرِ طبیعتِ بشری و مختل‌ساختنِ

> شرایطِ زادآوریِ انسانی هستند و به‌طورِ اساسی آن را از مواجههٔ دو جنس منفک کرده‌اند، بنابراین امکانِ اصلاحِ سراسریِ نژادی به وجود آمده، امکانِ ساختِ همتاها، هیولاها، یا دو-رگه‌ها[2]، که محدودیت‌هایِ هر نوع را از بین می‌برد. حدومرزهایِ واقعیتِ زیست‌شناختی به‌طورِ جدی جابه‌جا شده است، و محرزترین قیودی که معرّفِ نمادپردازی، زندگی، مرگ، اصل‌ونسب، هویتِ جسمانی، و تفاوتِ جنس‌ها است، سست شده است. همتاسازی در اصل به ما اجازه می‌دهد که از دستِ شریک، و در نتیجه از دستِ جنسِ دیگر، یا هر نوع دگر-بودِ مشابهی خلاص شویم: فرد خود را بدونِ هیچ دِگراندنی مانا می‌کند. این دگرگشتِ تاریخی خواهد بود که دستِ کم به همان اندازه‌ای حساس است که بمبِ اتم مرگِ نوعِ انسان را ممکن ساخت. [۳۸]

بی‌تردید گفتمانِ مبتنی بر نورون‌ها که شخص در آن برابر است با مغزش (یا گاهی فقط با دی‌اِن‌اِی خودش)، به همهٔ جنبه‌هایِ زندگیِ ما از حقوق تا سیاست و ادبیات و پزشکی و فیزیک راه یافته است. [۳۹] به‌عنوانِ بخشی از این انقلابِ عصب‌شناختی، ارتش هم سرمایه‌گذاری‌هایِ عظیمی در پژوهش‌هایِ علمی در حوزهٔ مذکور انجام داده است؛ مثالِ نخ‌نمایِ آن پروژهٔ معروف و بدنامِ DARPA (کارگزاریِ پروژه‌هایِ پژوهشیِ پیشرفتهٔ دفاعی) است که شاملِ سه لایه می‌شود: تحلیلِ روایت؛ شناختِ انباشتی (در کنارِ پروژهٔ مردِ آهنی و الخ، به‌منظورِ ساختِ سربازانی با توانایی‌هایِ شناختیِ افزایشی)؛ و روبات‌هایِ خودآیین (با هدفِ تبدیلِ بخشِ بزرگی از ارتش به ارتشِ روباتیک چون نظارت بر آن‌ها

---

[1] cloning
[2] hybrids

آسان‌تر است و از فشارِ مالیِ مخصوص به کارکنان می‌کاهد، و از لحاظِ جانی هم تلفات را کم خواهد کرد). روبات-سربازهایِ خودآیین همچنین می‌توانند به‌منظورِ متوقف‌ساختنِ اعتراضات به‌طرزی بی‌رحمانه استفاده شوند و شهروندان را در صورتِ نافرمانیِ مدنی تأدیب کنند. دانشمندانِ منتقدی مثلِ احمد الهادی به‌خوبی روشن ساخته‌اند که در انتهایِ این مسیر چه چیزی در انتظارِ ماست:

> چارچوبِ «آموزشِ عصب‌شناسی» با ترویجِ «فرهنگِ متخصصان» در سطحِ جهانی ترکیب می‌شود تا مردم را به افرادی «تهی» بدل کند که دانشی پاره-پاره و گسسته را بدونِ چون‌وچرا پذیرفته‌اند، و مسائلِ خاصِ خود را در سطحِ محلی، بدونِ هیچ گونه ارتباطی با تلاش‌هایِ جمعی یا جهانی، حل می‌کنند.
>
> یک سناریویِ دیگر این است که به‌وسیلهٔ کنترلِ حالتمندی‌هایِ مغز، جرقهٔ هر انقلابی را بدونِ فوتِ وقت خاموش نمایند. افزون بر کنترلِ روایت‌هایِ مغزیِ شما و سربازهایِ روباتیکِ خودکار ... کنترلِ حالتمندی‌هایِ مغزی می‌تواند شاملِ داروهایِ عصب‌درمانی هم بشود که حالتِ روانشناختیِ افراد را دگرگون می‌کند، نوروتوکسین‌هایی که می‌توانند فعالیتِ مغز را کنترل یا متوقف کنند، و عامل‌هایِ عصبیِ میکروبیولوژیکی‌ای که پاتوژن‌ها را به مغز می‌رسانند و به این ترتیب آن را غیرکارآمد می‌سازند. [۴۰]

ایدهٔ اصلیِ DARPA حفاظت از شهروندانِ آمریکایی در مقابلِ افرادِ (خارجیِ) پلید است، با سر درآوردن از اینکه برخی افراد چطور نسبت به «روایت‌هایِ» تروریستی (قصه‌هایِ شفاهی، سخنرانی‌ها، پروپاگاندا، کتاب‌ها و الخ) آسیب‌پذیر هستند، و با جایگزین‌کردنِ روایت‌هایِ بهتر به‌جایِ آن‌ها. به‌بیانی ساده، DARPA تلاش می‌کند تا با قصه‌ها به ذهن‌ها شکل دهد. چگونه؟ نکته همین‌جاست: DARPA می‌کوشد مطالعه بر رویِ نفوذِ روایت را با بسط‌دادن‌اش به عرصهٔ عصب‌زیست‌شناسی[1] از بنیاد دگرگون کند. بنابراین تحلیلِ روایتِ استاندارد دچارِ چرخشی شوم می‌شود: هدف نه متقاعدکردنِ تروریست‌هایِ بالقوه با سخنوریِ مناسب یا استدلال‌آوردن (یا حتی با شست‌وشویِ سادهٔ مغزی)، بلکه مداخلهٔ مستقیم در مغز است تا فرد وادار به تغییرِ نظر شود. مبارزهٔ ایدئولوژیک دیگر نه با استدلال یا پروپاگاندا، بلکه به‌شیوهٔ عصب‌زیست‌شناختی انجام می‌شود، یعنی از طریقِ تنظیمِ فرایندهایِ نورونیِ مغز. دوباره، نکته این است: چه کسی تصمیم می‌گیرد کدام یک از روایت‌ها خطرناک، و به این جهت مستحقِ تصحیحِ عصب‌شناختی است؟

در سالِ ۲۰۱۱، یک پروژهٔ تحتِ تأمینِ مالیِ DARPA با این تیتر توجهِ عمومی را تا حدی به خود جلب کرد: **مردی فلج با فکرش بازویِ روباتیک را تکان داد**: «دستِ روباتیکی که در نزدیکیِ تام همس قرار داشت و توسطِ او با ذهن‌اش کنترل می‌شد، دستِ معشوقه‌اش کیتی شافر را که به سویِ آن دراز شده بود لمس کرد. لمسی کوچک برایِ آقایِ همس؛ گامی بزرگ برایِ افرادِ دارایِ معلولیت». [۴۱] این «معجزه» بر پایهٔ الکتروکورتیکوگرافی (ECoG) بود که در آن گیرنده‌ای الکترونیکی (بدونِ داخل‌شدن به مغز) با جراحی در مقابلِ مغز کار گذاشته می‌شود و بدین ترتیب می‌تواند امواجِ مغزی را

---

[1] neurobiology

بدونِ مزاحمت و دخالت ثبت کند: الکتروکورتیکوگرافی طیفی از امواجِ مغزی را انتخاب می‌کند که الگوریتم‌هایِ کامپیوتری می‌توانند تفسیر و معنی کنند، و به این ترتیب بازویِ روباتیک را بر پایهٔ قصدِ شخص تکان می‌دهد. قدمِ بعدیِ گروه این است که این تکنولوژی را بدونِ سیم کنند، و هم‌چنین از پروتزهایِ دارایِ سِنسور استفاده شود که بتوانند به‌منظورِ شبیه‌سازیِ احساسات، امواج را به مغز پس بفرستند. مشکل بتوان از مزاحی که اینجاست چشم پوشید. تکنو-گنوسی‌ها به ما وعده می‌دهند که با سیم‌کشیِ مغزمان به درونِ ماشین‌ها، واردِ دورانِ پساانسانی می‌شویم و به وضعیتِ معصومانهٔ پیش از هبوط بازمی‌گردیم: دیگر به سکس نیازی نیست، اذهانِ ما مستقیماً با هم ارتباط برقرار می‌کنند، و بدن‌هایِ ما به ابزارهایی خارجی تقلیل می‌یابند که به‌وسیلهٔ همتاسازی و دیگر روندهایِ علمی تولید می‌شود. با این وجود در موردِ آقایِ همس، علم همهٔ توانِ خود را جمع کرد تا مردی را قادر کند به لمسِ یک زن، به لمسِ ابژهٔ جنسی‌اش، یعنی همان علتِ هبوطش طبقِ نظرِ کتابِ مقدس. باری، چشم‌اندازِ چنین مداخلاتِ عصب‌زیست‌شناختیِ مستقیمی برایِ زندگیِ جنسی، به چه معناست؟

در اواخرِ ۱۹۵۲، آندره پلاتونف (که به‌همراهِ بکت و کافکا، سه نویسندهٔ *مطلقِ* قرنِ بیستم‌اند) مقالهٔ بی‌نظیرِ کوتاهی نوشت به نامِ «پاد-سکس». [۴۲] پلاتونف در آن مقاله خودش را صرفاً به‌مثابهٔ مترجمِ بروشوری تبلیغاتی معرفی کرده بود که توسطِ یک شرکتِ بزرگِ غربی به‌منظورِ نفوذ به بازارِ شوروی تولید شده است. بعد از مقدمهٔ مترجم، رئیسِ شرکت محصول را توصیف می‌کند، و آنچه در ادامه می‌آید اظهارنظرهای کوتاهی است از چهره‌هایِ شناخته‌شده (از موسولینی تا گاندی، از هنری فورد تا چارلی چاپلین، و از ج.م. کینز تا ارتشبد هیندنبورگ) دربارهٔ محصول — دستگاهی برایِ خودارضایی که به‌صورتِ انبوه تولید شده و به مصرف‌کننده اجازه می‌دهد به ارگاسمی شدید و سریع دست یابد. به این ترتیب بشریت خواهد توانست از دستِ پیچیدگی‌هایِ عشقِ جنسی خلاص شود: نیازِ جنسی خصلتِ مهارناپذیرِ خود را از دست می‌دهد، و دیگر شاملِ فرایندِ انرژی‌بر و زمان‌برِ اغواگری نیست و تبدیل به چیزی می‌شود که به‌شیوه‌ای ساده و آماده در دسترسِ همگان است، و به همین جهت نویدبخشِ دورانی جدید برایِ صلحِ درونی است. اگرچه «پاد-سکس» آشکارا یک هجونامه است، ولی قضیه وقتی پیچیده می‌شود که بخواهیم به‌طورِ دقیق مشخص کنیم چه چیزی را مسخره می‌کند. معمولاً اینطور برداشت می‌شود که نظرِ چاپلین — که تنها نظرِ منفی در آن مجموعه است و مدعی است محصولِ موردِ نظر ما را از تماسِ بینا‌انسانیِ شدیداً و عمیقاً روحانی‌ای محروم می‌کند که خصلتِ عشقِ جنسیِ حقیقی است — نظرِ شخصیِ خودِ پلاتونف است، اما آیا واقعاً همین‌طور است؟

اهمیتِ «پاد-سکس» در این است که به‌شیوه‌ای پارادُکسی، سه گرایشی را گردِ هم می‌آورد که مستقل و گاه حتی در تعارض با یکدیگرند. نخست برابریِ سکس با هبوط، که مبیّنِ سنتِ دوگانه‌انگار گنوسی‌ها است. طریقتِ گنوسی مدعی است دارایِ بصیرتی مستقیم و روحانی از واقعیتِ ماست، و آن را ترکیبی از دو نیرویِ مخالف می‌بیند: نور و تاریکی، خیر و شرّ. جهانِ مادّیِ زادآور، طبقِ تعریف شرّ است و توسطِ خالق/سازنده‌ای کمتر سماوی آفریده شده است، نه توسطِ خود خدا (پلاتونف عمیقاً تحتِ تأثیر فرقهٔ *اسکوپسی* بود که اعضایِ مردش خود را داوطلبانه اخته می‌کردند)؛ سپس دورنمایِ بیوتکنولوژیکیِ کنترلِ کامل یا حتی حذفِ سکس؛ و در نهایت کالاوارگیِ سکس در

مصرف‌گرایِ سرمایه‌داری. بیوتکنولوژیِ مدرن راهی جدید به وجود آورده است برایِ متحقق‌ساختنِ رؤیایِ گنوسیِ قدیمی در بابِ خلاصی از سکس — اگرچه ابزاری که این کار را می‌کند ساختهٔ دستِ سرمایه‌داری است، و خود را به‌عنوانِ کالایِ غایی عرضه می‌دارد.

با نیم‌نگاهی به گذشته می‌توان دریافت ابزاری که پلاتونف متصور شده بود کاملاً درخورِ تغییرِ جهتِ کنونیِ اقتصادِ لیبیدوییِ مسلط است، که در جریانِ آن، رابطه با یک دیگریِ انسانی به‌تدریج جایِ خود را به شیفتگیِ افراد به *les lathouses* (آنچه که لکان با یک نام‌گذاریِ جدید تطهیر کرده بود) می‌دهد: ابژه-ابزارهایی مصرفی که برایِ لیبیدو جذاب‌اند چرا که وعدهٔ رسیدن به کیفی مازاد را می‌دهند، اما در عمل تنها بازتولیدکنندهٔ خودِ فقدان‌اند. (لذتی که توسطِ یک عروسکِ جنسیِ پلاستیکی تولید می‌شود، همیشه ما را تشنه رها می‌کند — هرچه بیشتر از آن استفاده کنیم، بیشتر احساسِ نیاز می‌کنیم تا دوباره استفاده کنیم.)

روانکاوی اینچنین تأثیرِ لیبیدوییِ-سوژه‌مندِ ابداعاتِ جدیدِ تکنولوژیک را بررسی می‌کند: «تکنولوژی کاتالیزور است، چیزی را بزرگ و تشدید می‌کند که پیشاپیش اینجاست» [۴۳] — در این مورد، واقعیتِ بالقوهٔ خیالی را. البته که این بودیافتگی، کلِ پیکربندی را عوض می‌کند: وقتی تخیل واقعیت پیدا می‌کند، وقتی که ابژهٔ خیالی مستقیماً در واقعیت ظاهر می‌شود، واقعیت دیگر واقعیتِ سابق نخواهد بود. امروزه فرد به‌راحتی از بازار ابزاری تهیه می‌کند نزدیک به آنچه پلاتونف متصور شده بود: ابزاری که به نامِ «Stamina Training Unit» معروف است، دستگاهی برایِ خودارضایی که شبیه به چراغ قوه است (برایِ اینکه موقع حمل شرمنده نشویم). فرد کیرِ راست‌شده را از سوراخِ بالایِ دستگاه وارد و آن را به بالاوپایین حرکت می‌دهد تا وقتی که ارضاء شود. این محصول در رنگ‌ها، نرمی و سفتی، و شکل‌هایِ مختلفی موجود است و هر سه سوراخِ اصلی برایِ دخولِ جنسی (دهان، واژن، مقعد) را شبیه‌سازی کرده است. آنچه که فرد می‌خرد تنها یک ابژهٔ جزئی (ناحیهٔ شهوانیِ موردِ نظر) است، جداشده از متعلقاتِ اضافیِ خجالت‌آوری که عبارت باشد از کلِ شخص. حال که ویبراتورهایِ شبیه به آلتِ جنسیِ مردانه برایِ مدتِ زیادی است که در دسترس است، «Stamina Training Unit» از لحاظِ تولیدِ قرینه‌ای برایِ مردان گامی رو به جلو است.

چگونه می‌توان از پسِ این دنیایِ دلیرِ جدید برآمد، دنیایی که فرض‌هایِ اصلیِ زندگیِ اجتماعیِ ما و درونی‌ترین فهمِ ما از خودمان را سست می‌کند؟ راه‌حلِ غایی البته این است که ویبراتور را در «Stamina Training Unit» فرو و هر دو را روشن کنیم و بگذاریم این «زوجِ ایده‌آل» کیفِ عالم را ببرند، در کنارِ ما سوژه‌هایِ انسانی، که به تماشاچیانِ منقطعِ میانکُنشی ماشینی تنزل پیدا کرده‌ایم. این ما را می‌رساند به آیینِ بودایی: اگر پس از روشنی‌یابیِ بودایی (انقطاعِ درونیِ کامل از واقعیتِ مادّی) بخواهیم به یک عملِ جنسی مبادرت ورزیم، آیا تجربهٔ ما دقیقاً شبیه به تماشاکردنِ میانکُنشِ دو ابزارِ جنسیِ مذکور نخواهد بود؟ آیا ممکن نیست محبوبیتِ روبه‌رشدِ آیینِ بودایی چیزی بیش از تبی زودگذر باشد؟ دو شاخصهٔ برجستهٔ زمانهٔ ما بسطِ سرمایه‌داریِ جهانی با ضرباهنگِ دیوانه‌وارِ خود-بازتولیدگرش، و نقشِ کلیدیِ علم است. در هر دو مورد، آیینِ بودایی خود را به‌مثابهٔ بسنده‌ترین واکنش تحمیل می‌کند: موضعی سوژه‌بنیاد که بیشترین توانایی را برایِ مقاومت در برابرِ سرمایه‌داریِ جهانی و جهان‌بینیِ علمی دارد.

هرچند آیینِ بودایی خود را به‌مثابهٔ درمانی عرضه می‌دارد برایِ تنشِ اضطراب‌آوری که از پویاییِ سرمایه‌داری ناشی می‌شود، و به ما اجازه می‌دهد تا جفت پیدا نکنیم و آرامشِ درونی و وارستگی (*Gelassenheit*) خود را از دست ندهیم، ولی در واقع به‌مثابهٔ بهترین مکملِ ایدئولوژیک برایِ سرمایه‌داری عمل می‌کند. اینجا باید به مبحثِ معروفِ «شوکِ آینده» هم اشاره کرد، بدین معنی که، چگونه امروزه مردم از لحاظِ روانشناختی توانِ تحملِ سرعتِ گیج‌کنندهٔ پیشرفت‌هایِ تکنولوژیک و تغییراتِ اجتماعی‌ای که در حاشیهٔ آن روی می‌دهد را ندارند. چیزها خیلی سریع پیش می‌روند؛ قبل از آنکه فرد بتواند به یک ابداع خو بگیرد، یکی جدیدتر جایگزین‌اش شده است، بنابراین فرد از ساده‌ترین شکلِ «نقشه‌چینیِ شناختی» که برایِ فهمِ این پیشرفت‌ها لازم است، هرچه بیشتر محروم می‌شود. توسل به آیینِ تائویی یا بودایی راهی برایِ برون‌رفت از این مخمصه پیش می‌نهد که از فرارِ بزدلانه درونِ سنت‌هایِ قدیمی کارآمدتر است: فرد به‌جایِ مقابله با سرعتِ روبه‌رشدِ پیشرفت‌هایِ تکنولوژیک و تغییراتِ اجتماعی، ترجیح می‌دهد که قیدِ تلاش برایِ حفظِ تسلط بر آنچه می‌گذرد را بزند، و آن را به‌منزلهٔ ظهور و بروزِ منطقِ سلطهٔ مدرن نفی کند. بنابراین فرد چه بسا بایستی «خودش را رها کند»، با موج همراه شود، در عینِ حال بی‌تفاوتی و فاصلهٔ درونیِ خود نسبت به رقصِ دیوانه‌وارِ پیشرفتِ فزاینده را حفظ کند، فاصله‌ای که بر پایهٔ این بینش بنا شده که تمامِ این تحولاتِ اجتماعی و تکنولوژیک در نهایت تنها بالندگیِ واهیِ بازنمودهایی است که واقعاً به درونی‌ترین هستهٔ وجودیِ ما ربطی ندارند. اینجا تقریباً وسوسه می‌شویم که بارِ دیگر کلیشهٔ بدنامِ مارکس دربارهٔ دین به‌مثابهٔ «افیونِ توده‌ها» را مطرح کنیم. طریقتِ مبتنی بر مراقبهٔ «بودایی‌هایِ غربی» احتمالاً کارآمدترین شیوه برایِ ماست تا بتوانیم، در حالی که سلامتِ روانیِ خود را در ظاهر حفظ کرده‌ایم، در پویندگیِ سرمایه‌داری به‌طورِ کامل شرکت داشته باشیم. (اگر ماکس وبرِ جامعه‌شناس امروز زنده بود، به‌طورِ حتم در ادامهٔ متنِ معروف‌اش، *اخلاقِ پروتستانی و روحِ سرمایه‌داری* (۱۹۰۴)، یک جلدِ تکمیلیِ دیگر هم می‌نوشت به نامِ *اخلاقِ تائویی و روحِ سرمایه‌داریِ جهانی*.)

و آیا این در موردِ خروجیِ آشفتهٔ علومِ مغزیِ امروز حتی بیشتر نیز صادق نیست؟ آیا اینجا هم فقطِ دین بودایی نیست که پاسخی منسجم عرضه می‌کند؟ دانشمندانِ علومِ مغزی به ما می‌گویند که انگارهٔ **خود**[1] به‌عنوانِ فاعلی آزاد و خودآیین توهمِ محضِ کاربر است؛ و هیچ **خودی** وجود ندارد، تنها چیزی که وجود دارد فرایندهایِ عینیِ نورونی است. اینجا سؤالِ کلیدی این است: ما به‌عنوانِ انسان چه نسبتی با این بصیرت پیدا می‌کنیم؟ آیا می‌توان دنیایی بدونِ **خود** را نه تنها به‌منزلهٔ طرحی نظری تصور، بلکه آن را زندگی هم کرد؟ آیا می‌توان «هیچکس‌بودن» را زیست؟ اینجا فلاسفه و دانشمندان پاسخ‌هایِ متفاوتی می‌دهند. نگرشِ غالبِ آن‌ها مبتنی است بر کنارکشیدن و کوتاه‌آمدن بر لبهٔ شکافی که میانِ برداشتِ علمی از خودمان و تجربهٔ شخصیِ روزمرهٔ خودمان به‌مثابهٔ عاملانی آزاد و خودآیین وجود دارد: اگرچه علم به ما می‌گوید که هیچ **خودی** با ارادهٔ آزاد وجود ندارد و آنچه هست تنها فرایندهایِ زیستی و نورونیِ «عینی» است، ولی ما خود را همواره همچو **خود** تجربه خواهیم کرد — به همان شکلی که اگرچه می‌دانیم زمین به دورِ خورشید می‌چرخد، ولی همچنان از بالاآمدن و پایین‌رفتنِ خورشید صحبت

[1] Self

می‌کنیم.

برخی فلاسفه (مثلِ یورگن هابرماس) ادعا می‌کنند که درکِ ما از خودمان به‌مثابهٔ عاملانی آزاد و مسؤول تنها توهمی ضروری نیست، بلکه یک شرطِ استعلاییِ ضروری برایِ دانشِ علمی است. هابرماس این موضع را در پاسخ به بیانیه‌ای بسط داد که در آن یازده دانشمندِ برجستهٔ عصب‌شناسِ آلمانی ادعا کرده بودند پیشرفت‌هایِ اخیرِ عصب‌زیست‌شناسی مقدمه‌ای بر ازبین‌رفتنِ مفهومِ معمولِ ارادهٔ آزاد است: «ما در آستانهٔ دیدنِ تصویرِ به‌شدت متفاوتی از خودمان در آیندهٔ نزدیک هستیم». [۴۴] با این حال برایِ هابرماس پیشفرضِ عینیت‌بخشیدنِ علمی به انسان‌ها «مشارکتِ آن‌ها در نظامِ اساساً بیناذهنانیِ پراتیک‌هایِ زبانی است که ارزشِ هنجارین‌شان شرطِ فعالیتِ شناختیِ دانشمند است». [۴۵] به‌طورِ خلاصه، هرگز نباید فراموش کرد که تصویرِ علمیِ انسان به‌مثابهٔ دستگاهی عصب‌زیست‌شناختی نتیجهٔ پراتیکِ علمیِ جمعی‌ای است که در آن ما به‌مثابهٔ عاملانی آزاد و منطقی کنش می‌ورزیم.

و بالاخره، برخی دانشمندانِ علومِ مغزی (مثل پاتریشیا و پال چرچلند) هم هستند که ادعا می‌کنند ما از لحاظِ زیست‌شناختی طوری ساخته نشده‌ایم که بتوانیم **خود** را در روزمرگی‌اش آزاد و خودآیین درک کنیم: درکِ کنونیِ ما از خودمان به‌وسیلهٔ حوزهٔ محدودی از دانشِ سنتی امکان‌پذیر شده است، پس می‌توان به‌راحتی تخیل کرد و جویایِ درکِ جدیدی از **خود** در روزمرگی‌اش بود، درکی که در سطحِ تصویرِ علمیِ نوظهورِ ما از انسان‌ها قرار داشته باشد. فرض‌گرفتنِ این تصویرِ علمی در زندگیِ روزانه ما را از برخی توهمات (آزادی و مسؤولیت) محروم می‌کند، اما همزمان پراتیک‌هایِ اجتماعیِ ما را کمتر اجباری و سرکوبنده جلوه‌گر می‌سازد. مشکلِ این دیدگاه سادگیِ ضمنیِ آن است: دانشمندانِ حامیِ آن، به‌نحوی فرض می‌کنند که سوژهٔ خودآیین هنوز هم آنجاست و آزادانه تصمیم می‌گیرد که چگونه «طبیعت‌اش» را تغییر دهد. این ما را بازمی‌گرداند به پرسشی که با آن شروع کردیم: آیا انسان می‌تواند این حقیقت را *زندگی کند* که **خود** وجود ندارد؟ آیا می‌تواند این حقیقت را به‌مثابهٔ حالتِ مستقیمِ ذهن‌اش تجربه کند؟ توماس مِتزینگر، فیلسوفِ آلمانیِ معاصر و دانشمندِ علومِ مغزی، پاسخی مثبت برایِ این سوال دارد. [۴۶]

متزینگر می‌پذیرد که دستِ ما نیست که خود را همچو «خود» تجربه نکنیم: فرد (در معنایِ کاملاً شناخت‌پایه‌ایِ دانشِ عینی) به وجودِ چیزی همچو نوعی **خودِ** جوهری پی خواهد بُرد — به جز در یک مورد: روشنی‌یابیِ بودایی، که در آن **خود** به‌طورِ مستقیم، در درونی‌ترین تجربه از خودش، نا-بودنِ خویش را فرض می‌گیرد، بدین معنی که، خود را به‌مثابهٔ یک «شبه‌خود» بازمی‌شناسد، به‌مثابهٔ داستانی بازنمودگر. چنین آگاهیِ روشنی‌یافته‌ای دیگر خود-آگاهی نیست: دیگر **من** نیستم که خودم را به‌عنوانِ عاملِ افکارم تجربه می‌کنم؛ آگاهیِ «من» آگاهیِ مستقیمِ نظامی بی-خود، دانشی بی-خود، است. خلاصه آن که، پیوندِ مؤثری میانِ جایگاهی که علومِ مغزیِ رادیکال اختیار کرده و ایدهٔ بوداییِ آناتمن[1] **(عدمِ وجودِ خود)** برقرار است: آیینِ بوداییِ نوعی رخدادسازیِ سوژه‌مند برایِ شناخت‌باوریِ علمی فراهم می‌آورد: آن رخدادی که پس از پذیرشِ کاملِ نتایجِ علومِ مغزی اتفاق می‌افتد رخدادِ روشنی‌یافتگی است، یعنی نیل به نیروانا، که ما را از

[1] an-atman

محدودیت‌هایِ خود به‌مثابهٔ یک عاملِ جوهریِ خودآیین رهایی می‌بخشد. اما این راه‌حل کارامد است؟

دغدغهٔ آیینِ بودایی حلِ مسئلهٔ رنج است، بنابراین نخستین اصلِ موضوعه‌اش این است: ما نمی‌خواهیم رنج بکشیم. [۴۷] (برایِ یک فرویدی از همین الان مسئله ایجاد شده است، چه آن که این گزاره را به هیچ وجه بدیهی نمی‌پندارد — نه تنها رویِ حسابِ نوعی خودآزاریِ پنهان، بلکه رویِ حسابِ خشنودیِ عمیقی که از وابستگی‌ای پرشور حاصل می‌شود. من آماده‌ام تا برایِ هدفی سیاسی رنج بکشم؛ وقتی که در عشقی پرشور هستم آماده‌ام تا خود را تسلیمِ شوق کنم، حتی اگر پیشاپیش بدانم که احتمالاً به فاجعه ختم خواهد شد و وقتی رابطه تمام شود رنج خواهم کشید. اما حتی اگر در آن نقطهٔ بیچارگی هم کسی از من بپرسد «آیا واقعاً به این حالِ خراب می‌ارزید؟» پاسخ این خواهد بود: «بدونِ شک بله! به هر لحظه‌اش می‌ارزید! و آماده‌ام تا دوباره هم آن را از سر بگذرانم!). سرچشمهٔ رنج در میلِ بی‌پایانِ مردم به چیزهایی است که، حتی اگر هم به دست بیاورند، هرگز آن‌ها را خشنود و راضی نمی‌سازد. هدفِ پراتیکِ بودایی آزادشدن از رنج است (روشنی‌یافتگی، بیداری) — هر کاری که یک بودایی می‌کند در نهایت به‌خاطرِ نیل به روشنی‌یافتگی است. پراتیکِ بودایی در ابتدا بر اخلاقیاتی تمرکز دارد که به روشنی‌یابی می‌انجامد؛ هرچند که اخلاقیات تنها گامِ نخستِ این مسیر است. این جست‌وجویِ اخلاقی مثلِ هر سفرِ دیگری ابتدا نیازمندِ قبول و سپس تلاشی سرسختانه برایِ نیل به هدفِ غایی یعنی آزادی از رنج است: سلوکِ مناسب فی‌نفسه نابسنده است، و باید با آگاهیِ مناسب تکمیل شود.

بنابراین پراتیکِ بودایی از سلوک شروع می‌شود، با تحلیل (و تغییرِ) شیوهٔ کنش‌ورزیِ خود. هیچ قدرتِ بیرونیِ برتری (همچو خدایان) وجود ندارد که کنش‌هایِ ما را دیکته یا قضاوت کند: کنش‌هایِ ما، به‌تعبیری، از طریقِ چگونگیِ جاگرفتن در بافتارِ کلی و همچنین چگونگیِ تضعیف یا تقویتِ رنج (چه رنجِ خودمان و چه رنجِ تمامیِ هستندگانِ حسّاس)، معیارها و ضوابطِ ذاتیِ خود را می‌سازند. این معنیِ انگاره‌ای است که به آن کارما گفته می‌شود: ما هرگز در عزلت کنش نمی‌ورزیم، کنش‌هایِ ما همیشه آثاری از خود به جا می‌گذارند، و این آثار (که می‌توانند خوب، بد، یا خنثا باشند) تا مدت‌ها بعد از انجامِ کنش پابه‌پایِ عاملِ آن می‌آیند. اخلاقیاتِ عمومی اینجا وارد می‌شود: اولین گام در پراتیکِ بودایی این است که به ما بیاموزد کنش‌هایِ ناسالمی که در سه سطحِ تن و گفتار و ذهن روی می‌دهند را شناسایی کنیم و در نهایت از آن‌ها خلاصی یابیم. سه کنشِ ناسالمِ تنانه‌ای که باید از آن پرهیز کرد قتل و دزدی و بدرفتاریِ جنسی است؛ چهار کنشِ ناسالمِ گفتاری‌ای که باید از آن پرهیز کرد دروغ‌گفتن، تهمت‌زدن، بددهانی، و غیبت‌کردن از سرِ بدخواهی است؛ و در نهایت سه کنشِ ناسالمِ ذهنی عبارت است از آزمندی و عصبانیت و خیالبافی. وقتی ما به‌تدریج با پیداکردنِ «راهِ وسطی» برایِ پرهیز از منتها درجه، چنین کنش‌هایِ ناتمامی را تضعیف می‌کنیم، برایِ گام‌نهادن درونِ مسیرِ روشنی‌یابی حاضر (اگرچه نه هنوز آماده) شده‌ایم، که نیازمندِ قطعِ علاقه از اشیاء است، در نتیجه ما را از رنج‌کشیدن آزاد خواهد کرد (*dukkha*)، و از چرخهٔ تولدهایِ دوبارهٔ بی‌وقفه (*samsāra*). حال، اگر خودمان را در نیروانا («فقرِ سوژه‌مندِ» بودایانه) بیابیم، برایِ کارمایِ ما چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا کنش‌هایِ ما آثارِ خوب به جا می‌گذارند؟ پاسخِ بودایی چنین است: نه، ما خود را در نیروانا یافته‌ایم، کنش‌هایِ ما هیچ اثری به جا نمی‌گذارند؛ ما از چرخهٔ

میل فاصله گرفته‌ایم (*کسر شده‌ایم*). اما اینجا یک مشکل پیش می‌آید: اگر کنش‌های خوبِ میانه‌رو (یعنی همان اخلاقیاتِ مقدماتی‌ای که پراتیکِ بودایی با آن شروع می‌شود) به ما کمک می‌کنند تا از وابستگی‌های مازاد خلاص شویم، آیا نیل به نیروانا به این معنی نخواهد بود که می‌توانیم کنشی شرورانه و بی‌رحمانه را هم به اجرا بگذاریم که هیچ اثری از خود به جا نمی‌گذارد، چون که در فاصله ایستاده‌ایم؟ آیا دقیقاً همین توانایی نیست که نشانه‌ای برایِ بازشناسیِ یک بودیساتوای[۱] حقیقی است؟ این فقط نتیجهٔ یک نظرورزیِ انتزاعی نیست، بلکه واقعیتی تاریخی پشتوانهٔ آن است: از تبتِ باستان تا ژاپن و تایلندِ امروز، سنتی طولانی از جنگجویانِ بودایی وجود دارد که مدعی‌اند نگرشِ انقطاعیِ روشنی‌یابی یک دستگاهِ کشتارِ بی‌روح و عالی می‌سازد. (۴۸)

برایِ روشن‌شدنِ این نکتهٔ حسّاس به لحظهٔ کلیدیِ مسیرِ بودایی بنگرید، به تغییرِ به-خود-تابنده از ابژه به آن کس که می‌اندیشد: نخست چیزی را جدا می‌کنیم که ما را اذیت می‌کند، علتِ رنج‌کشیدن را؛ و سپس، آن را تغییر می‌دهیم — نه ابژه را، بلکه خودمان را؛ نحوه‌ای که ارتباط برقرار می‌کنیم با (چیزی که ظاهر می‌شود به‌عنوانِ) علتِ رنج‌کشیدن: «آنچه از بین رفت تنها *چشم‌اندازی اشتباه* از خود بود؛ آنچه که همواره موهوم بوده است، به همان نحو هم درک می‌شود. هیچ چیز عوض نشد جز چشم‌اندازِ مشاهده‌گر». (۴۹) این تغییرِ جهت دربردارندهٔ دردی سترگ است؛ چرا که تنها نوعی آزادسازی نیست، یعنی تنها گامی نیست به‌سویِ حظی که از زنایِ با محارم برده می‌شود، آنچه که فروید «احساساتِ اقیانوسی» می‌خواند، بلکه شاملِ تجربهٔ سخت و خشونت‌بارِ خالی‌شدنِ زیرِ پایِ فرد هم هست، تجربهٔ محروم‌شدنِ فرد از آشناترین عنصرِ وجودی‌اش. به همین خاطر است که مسیرِ بودایی روشنی‌یابی با تمرکز بر ابتدایی‌ترین احساس یعنی «معصومیتِ آسیب‌دیده» شروع می‌شود، احساسِ رنجِ ناشی از یک بی‌عدالتیِ بدونِ علت (مبحثِ موردِ علاقهٔ افکارِ خودآزارندهٔ خودشیفته): «چطور دل‌اش آمد با من چنین کاری کند؟ من مستحقِ این نحوهٔ برخورد نیستم». (۵۰) به این ترتیب گامِ بعدی تغییردادنِ جهت به سمتِ خودِ **من**[۲] است، به سمتِ سوژهٔ این احساساتِ دردناک، و شفاف و ملموس نمایاندنِ وضعیتِ نامربوط و گذرایش — خشم به‌جایِ آن که علیهِ ابژه‌ای که علتِ رنج است روا داشته شود، باید به **خود** بازگردد. پس زخم ترمیم نمی‌شود، بلکه بینشی به دست می‌آید از ماهیتِ موهومِ زخم، که آن باید ترمیم شود.

البته در این نقطه در بنایِ بودایی به ابهامی بنیادی برمی‌خوریم: آیا نیروانا، هدفِ مراقبهٔ بودایی، تنها همین تغییرِ جهت در موضعِ سوژه نسبت به واقعیت است؟ یا هدف دگردیسیِ بنیادیِ خودِ واقعیت است، تا هر رنجی ناپدید شود و همهٔ موجوداتِ زنده از رنجی که می‌کشند راحت شوند؟ پس آیا تلاش برایِ نیل به نیروانا، به‌تعبیری، بینِ دو حدِ اساساً مخالفِ کمینه‌گرا و بیشینه‌گرا گیر نیفتاده است؟ از طرفی واقعیت همان گونه که هست می‌مانَد، هیچ چیز تغییر نمی‌کند، فقط هرچه هست کاملاً همان گونه که هست درک می‌شود: جریانِ بی‌بنیادِ صرفی از پدیدار که واقعاً تأثیری بر خلائی که در هستهٔ وجودیِ ماست نمی‌گذارد. از طرفِ دیگر، هدف این است که خودِ واقعیت دگرسان

---

[۱] معادل «قدیس» در بوداییت. (م.)

[2] Ego

شود تا دیگر از رنج در آن خبری نباشد، تا همهٔ موجوداتِ زنده در نیروانا شوند.

این مسئلهٔ کلیدی در نسخه‌هایِ متفاوتی بازمی‌گردد، و خود را در اَشکالی جابه‌جاشده تکرار می‌کند: ۱- وقتی که ما به روشنی رسیده‌ایم و خود را آزاد ساخته‌ایم، باید در همان نقطه بمانیم یا باید از سرِ عشق به بشریتی که در رنج است بازگردیم و به دیگران کمک کنیم تا خودشان را آزاد سازند؟ ۲- آیا می‌توان بر شکافِ میانِ روشنی‌یابی و کنش‌ورزیِ اخلاقی غلبه پیدا کرد: «چگونه فرد از این بصیرتِ متافیزیکی که من خودی ندارم می‌رسد به اخلاقیاتِ همدردی و مهربانیِ عاشقانه با دیگران، با کسانی که آن‌ها نیز خودی ندارند؟» [۵۱] آیا این نیز ممکن نیست که از اناتمن نتیجه‌ای مخالف گرفت: کاملاً در حال زندگی کن و هر کیفی که ممکن است را دنبال کن، بدونِ در نظر داشتنِ دیگران؟ ۳- اگر تمایزی ذاتی در کیفیتِ خوشحالی وجود نداشته باشد، چگونه می‌توان حالِ خوشی که به‌وسیلهٔ تلاشِ بی‌وقفه و نظم و مراقبه به دست می‌آید را از حالِ خوشی که به‌وسیلهٔ قرص‌هایِ جادویی (باورهایِ نادرست، ابزارهایِ شیمیایی) به دست می‌آید، متمایز دانست؟ به‌بیانی دیگر، خوشحالی «حتی اگر سزاوارِ آن نباشیم» همچنان خوشحالی است. (به‌علاوهٔ اینکه وقتی بفهمیم خوشحالی از راه‌هایِ شیمیایی به‌دست‌آمدنی است، آیا دلیلِ آن نمی‌شود که بپذیریم هر خوشحالی‌ای بر مبنایِ فرایندهایی شیمیایی است، از جمله آنی که در مغزمان جریان دارد وقتی در حالِ مراقبه هستیم؟) بنابراین واقعاً تفاوتی در شادی‌ای که سزاوار یا ناسزاوارِ آن باشیم وجود ندارد: در هر دو مورد، فرایندِ زیرین شیمیایی است. به دیگر سخن، آیا روشنی‌یافتگیِ شیمیایی («به‌وسیلهٔ قرص‌هایِ روشنگر») همچنان یک روشنی‌یابیِ حقیقی و رخدادی روحانی و اصیل است؟

چنین تنگناهایی در آیینِ بودایی حاکی از دشواری و چه بسا ناممکنیِ خلاص‌شدن از بُعدِ اصلیِ سوژگی در معنایِ عاملیتی آزاد و مسؤول است. وقتی که سرنوشت به‌راحتی پذیرفته می‌شود، همیشه اشکالی در کار است؛ مثل وقتی که به فرد به‌مثابهٔ یک شیء بی‌جان (پاره-واقعیتی عصب‌زیست‌شناختی) نگریسته می‌شود. این مشکل، در چگونگیِ مقصربودنِ تد هیوز در خیانت‌اش به سیلویا پلات بیش از هر جایی برجسته شده است. اگر در تاریخِ ادبیاتِ مدرن هرگز شخصی بوده باشد که مثالِ بارزِ شکستِ اخلاقی است، او همانا تد هیوز است. در مرکزِ داستانِ عاشقانهٔ هیوز-پلات، زنی که حقیقتاً **دیگری** است، که توسطِ هر دو طرفِ دعوا نادیده گرفته می‌شود، آسیا وِویل است: یک زیباروی مشکی‌موی یهودی، بازماندهٔ هولوکاست و معشوقه‌ای که تد به‌خاطرِ او سیلویا را ترک کرد. اتفاقی که افتاد شبیه به این بود که فرد همسرش را ترک کند و برود با زنی دیوانه در زیرشیروانی ازدواج کند — اگرچه باید پرسید وویل ابتدابه‌ساکن چگونه دیوانه شد؟ در ۱۹۶۹ او به همان شیوه‌ای که سیلویا خودش را کشته بود (با گاز) خودکشی کرد؛ اما او شورا، دخترش از هیوز، را نیز همراه با خودش کشت. چرا؟ چه چیزی او را به این تکرارِ مرموز واداشت؟ این در حقیقت خیانتِ اخلاقیِ تد بود، نه سیلویا. بدین ترتیب *نامه‌هایِ تولدِ* هیوز با اسطوره‌پردازی‌هایِ ساختگی‌اش به متنی از لحاظِ اخلاقی منزجرکننده بدل می‌شود که تقصیر را گردنِ نیروهایِ تاریکِ سرنوشت که زندگیِ ما را در دست دارند انداخته، و آسیا را به‌منزلهٔ یک زنِ اغواگرِ شوم می‌شناساند: «تو آن نیرویِ سیاه هستی. تو آن نیرویِ ویرانگرِ سیاهی که سیلویا را نابود کرد.» [۵۲]

جملهٔ معروفِ اسکار وایلد را به خاطر بیاورید در *اهمیتِ ارنست‌بودن*: «اگر از بینِ پدر و مادرت یکی را از دست بدهی احتمالاً بدشانسی آورده‌ای، ولی اگر هر دو را از دست

بدهی دیگر تو گویی بی‌دقتی کرده‌ای». آیا این شاملِ تد هیوز هم نمی‌شود؟ «اگر یک همسر را با خودکشی از دست بدهی احتمالاً بدشانسی آورده‌ای، ولی اگر دو همسر را به همین شکل از دست بدهی دیگر تو گویی بی‌دقتی کرده‌ای». روایتِ هیوز خوانشی بعید است از «من نبودم، سرنوشت بود»، که والمونت در رمانِ *رابطه‌های خطرناک* بدان پرداخته — به قولِ هیوز، مسؤولیت «پنداشتی است که تنها در جهانی که وکلا اخلاق‌مدار هستند به کار می‌آید». [۵۲] همهٔ چرندیاتِ او دربارهٔ خدایانِ زنانه، سرنوشت، طالع و... از لحاظِ اخلاقی بی‌ارزش و اسطوره‌سازی‌هایش تلاشی هستند برایِ اینکه تقصیر را گردنِ **دیگری** بیندازد. در سطحِ اخلاقیاتِ کاربردیِ زیستگانیِ ما، هر تلاشی مبنی بر شانه خالی‌کردن از مسؤولیت و متقاعدساختنِ خود به اینکه ماشین‌واره‌هایی ناآزاد هستیم، بر سرِ دوراهیِ آزادی گرفتار می‌شود؛ بله، ما محکوم هستیم، همه چیز دستِ سرنوشت است، هر مکاری در وقتش گرفتارِ مکری دیگر می‌شود، هر عاملِ آزادی که سرنوشتِ خود را انتخاب می‌کند دچارِ توهم است — اما اینکه به‌سادگی چنین درماندگی‌ای در مواجهه با نیروهایِ بزرگ‌تر را فرض بگیریم هم خود توهم است، نوعی اجتنابِ مبتنی بر فرار است از بارِ مسؤولیت.

از چنگالِ سرنوشت نمی‌توان گریخت، اما به‌خاطرِ بارِ مسؤولیت هم به سویِ سرنوشت نمی‌توان گریخت. آیا روانکاوی به همین دلیل شاهدی بر تنگنایِ ما نیست؟ آری، ما از مرکزیت افتاده‌ایم، در یک تارِ عنکبوتِ خارجی گرفتار شده‌ایم، و بیش از حد به‌واسطهٔ سازوکارهایِ ضمیرِ ناآگاه تعیّن می‌یابیم؛ آری، مرا بیش از آنکه حرف بزنم حرف زده‌اند؛ **دیگریِ** ناآگاه از طریقِ من صحبت می‌کند، اما فرض‌گرفتنِ شتاب‌زدهٔ این حقیقت (یعنی انکارکردنِ هرگونه مسؤولیتی) نیز غلط و نمونه‌ای از خودفریبی است. روانکاوی نسبت به اخلاقیاتِ سنتی ما را چه بسا *مسؤول‌تر* می‌کند؛ روانکاوی ما را حتی نسبت به آنچه ورایِ اختیارِ (آگاهانهٔ) ماست نیز مسؤول می‌کند.

این بدان معنی است که بُعدِ اصلیِ سوژگی (در معنایِ عاملیتی آزاد و خودآیین) تقلیل‌پذیر نیست: نمی‌توان از دست‌اش خلاص شد؛ پابه‌پایِ هر تلاشی می‌آید و بر آن غلبه می‌یابد. طبیعت‌گراییِ علمیِ مدرن و آیینِ بودایی به‌طرزِ کارامدی مکملِ یک‌دیگرند: اگرچه ممکن است در ظاهر به‌شدت مخالفِ هم باشند (عقلانیتِ علمیِ سرد و بی‌روح در مقابلِ روحانیتِ اثیریِ بودایی)، با این حال در انکارِ **خود** به‌مثابهٔ عاملی آزاد و مسؤول با هم متحد می‌شوند. اما بن‌بست‌هایِ این دو جایگاه نشان می‌دهد رخدادی که هر کدام مصداقِ آن است (رخدادِ طبیعی‌سازیِ بنیادیِ انسان‌ها در علومِ مغزی، رخدادِ روشنی‌یافتگی و نیل به نیروانا در آیینِ بودایی) در نهایت به شکست می‌خورد: رخدادِ حقیقیِ خودِ سوژگی است، هر چقدر هم که وهم‌آلود باشد. به این ترتیب ایستگاهِ بعدیِ ما باید فلسفهٔ غرب باشد، که در اندیشهٔ سوژگی به اوج می‌رسد؛ در فصلِ بعد تلاش بر این است نشان داد که چگونه سوژگی خود وضعیتی رخدادین است.

ایستگاه چهارم
سه رخدادِ فلسفه

در تاریخِ متافیزیکِ غرب سه (و تنها سه) فیلسوفِ کلیدی وجود دارد: افلاطون و دکارت و هگل. هر کدام از این سه نفر گسستی واضح با گذشته ایجاد کرده است: با ورودِ آن‌ها به صحنه هیچ چیز مثلِ قبل باقی نمانده است. افلاطون با مطرح‌کردنِ ایده‌آلیسمِ متافیزیکی در جست‌وجویِ کیهان‌شناسانهٔ پیشاسقراطی برایِ هماهنگیِ درونیِ جهان گسست ایجاد کرد؛ دکارت بینشِ قرونِ وسطایی از واقعیت به‌مثابهٔ نظمی سلسله‌مراتبی و بامعنا را به‌واسطهٔ طرحِ دو عنصرِ اساسیِ مدرنیتهٔ فلسفی در هم شکست: انگارهٔ بی‌کران و بی‌معنایِ واقعیتِ مادّیِ مکانیکی، و اصلِ سوژگی («می‌اندیشم پس هستم») به‌مثابهٔ بنیادِ غاییِ دانایی ما؛ و هگل که متافیزیکِ سنتی (چه ایده‌آلیستی و چه ماتریالیستی) را در هم شکست و عصری جدید برایِ تاریخ‌گراییِ رادیکال رقم زد که در آن تمامِ شکل‌هایِ سخت و استوار، و تمامِ اصول و ساختارهایِ اجتماعی به‌مثابهٔ نتیجهٔ یک فرایندِ تاریخیِ تصادفی درک می‌شوند.

هر کدام از این سه متفکر بر دنبال‌کنندگانشان بسیار تأثیرگذار بودند، اما به‌شیوهٔ *سلبیِ* کاملاً خاصی. میشل فوکو (۸۴-۱۹۲۶) یک بار گفته بود که کلِ تاریخِ فلسفهٔ غرب را می‌توان تاریخِ رَدیه‌هایِ مختلف علیهِ افلاطون دانست: حتی امروزه هم مارکسیست‌ها و ضدکمونیست‌هایِ لیبرال، اگزیستانسیالیست‌ها و تجربه‌گراهایِ تحلیلی، هایدگری‌ها و حیات‌گراها، همگی زیرِ چترِ ضدافلاطون‌گراییِ جمع می‌شوند. و همین هم دقیقاً در موردِ دکارت صادق است. او را بوم‌گراها، فمنیست‌ها، دانشمندانِ علومِ شناختیِ مغز، هایدگری‌ها (دوباره)، پراگماتیست‌ها، طرفدارانِ «چرخشِ زبان‌شناختی» در فلسفه و... محکوم کرده‌اند. و بالاخره هگل که آخرین مویِ دماغِ فلسفه در دو قرنِ اخیر است و او را مارکسیست‌ها، لیبرال‌ها، اخلاق‌گراهایِ مذهبی، ساخت‌شکن‌ها و تجربه‌گراهایِ آنگلوساکسون (و بسیاری دیگر) موردِ نقد قرار داده‌اند.

آیا موقعیتِ استثنائیِ افلاطون یا دکارت یا هگل مبیّنِ این نیست که در هر مورد با رخدادی فلسفی روبرو هستیم به‌معنای *تعرضِ روان‌گزندهٔ چیزی جدید که از دیدگاهِ غالب نپذیرفتنی باقی می‌مانَد؟* به‌علاوه، هر کدام از این سه فیلسوف هر اندازه که مصداقِ یک رخدادِ فلسفی است، مصداقِ یک لحظهٔ جنون نیز است: جنونِ اسیرِ یک ایده شدن (مثلِ عاشق‌شدن، مثلِ سقراط در زیرِ طلسمِ دیمون‌اش)؛ جنونی که در قلبِ *می‌اندیشمِ* دکارت است (آنچه که در تعبیرِ عرفانی‌اش «شبِ جهان» خوانده می‌شود، کناره‌جستن از واقعیتِ خارجی به سویِ مغاکِ سوژگی)؛ و جنونِ ایده‌آلیسمِ مطلقِ هگل که مدعی است از طریقِ به‌کاربستنِ نفسِ ایده، کلِ غنایِ واقعیت را متحول می‌کند. پس می‌توان گفت فلسفه‌هایِ دنباله‌رویِ افلاطون یا دکارت یا هگل همگی تلاش‌هایی برایِ مهار یا کنترلِ این مازادِ جنون‌اند، تا دوباره آن را به‌هنجار و درونِ جریانِ عادیِ امور ثبت کنند.

با این حال، دلیلِ اصلیِ اینکه ما سراغِ این سه متفکر آمده‌ایم در جایِ دیگری نهفته است: نه تنها هر کدام از آن‌ها مصداقِ رخدادی در اندیشه‌اند بلکه *فیلسوفِ رخداد* هم

هستند، یعنی تمرکزِ هر کدام از آن‌ها دقیقاً بر رخداد است: رخدادِ مواجههٔ خردکننده با یک ایده نزدِ افلاطون؛ ظهورِ یک *می‌اندیشم* نابِ رخدادین، تَرَکی در زنجیرِ سترگِ بودن، نزدِ دکارت؛ و خودِ امرِ مطلق (تمامیتی که هر چه وجود دارد را در بر می‌گیرد) به‌مثابهٔ کاربستِ رخدادینِ خودش، به‌مثابهٔ نتیجهٔ کنش‌ورزیِ خودش، نزدِ هگل.

تقاطع ۱.۴ — حقیقت می‌آزارد

در نسخهٔ آموزشیِ ایده‌آلیسمِ افلاطون، تنها واقعیتِ حقیقیِ نظمِ ابدی و تغییرناپذیرِ ایده‌هاست و واقعیتِ مادّی و پیوسته-در-تغییر تنها سایهٔ کم‌رنگی از آن است. از چنین منظری رخدادها به واقعیتِ مادّیِ ناپایایِ ما تعلق دارند؛ آن‌ها ارتباطی با نظمِ ابدیِ ایده‌ها، در جایی که به‌معنایِ کلمه هیچ اتفاقی در آن نمی‌افتد، ندارند. با این حال آیا این تنها خوانشِ ممکن از افلاطون است؟ توصیفِ افلاطون از سقراط هنگامی که به‌وسیلهٔ ایده‌ای به رعشه افتاده بود را به خاطر بیاورید: گویی سقراط دچارِ تشنجی هیستریک شده است و ساعت‌ها در نقطه‌ای خشک‌اش زده و نسبت به هر چه در اطراف‌اش می‌گذرد بی‌اعتناست — آیا افلاطون اینجا رخداد را در حدِ اعلایِ خود توصیف نمی‌کند؟ یعنی مواجههٔ ناگهانیِ روان‌گزنده‌ای با یک بُعدِ زَبَرحسّانیِ دیگر که همچون آذرخشی به ما اصابت و تمامِ زندگی‌مان را متلاشی می‌کند؟ برایِ افلاطون نخستین و ساده‌ترین صورتِ چنین مواجهه‌ای تجربهٔ عشق است، پس جایِ تعجب نیست که در یکی از مکالمات‌اش، *فائدروس*، عشق را با دیوانگی و جن‌زدگی مقایسه می‌کند — آیا وقتی درگیرِ عشقی پرشور هستیم، چنین نیستیم؟ آیا عشق نوعی وضعیتِ همیشگیِ استثنائی نیست؟ عشق تعادلِ همهٔ بخش‌هایِ زندگیِ ما را مغشوش می‌کند و هرچه می‌کنیم تحتِ تأثیرِ فکرِ «آن» در پس‌زمینه است — یا همان‌طور که نیل گایمن، مؤلفِ مجموعه رمان‌هایِ تصویریِ معروفِ *مردِ شنی*، در پاراگرافی به‌یادماندنی نوشته است:

> آیا تا به حال عاشق بوده‌اید؟ افتضاح است، نه؟ عشق شما را بسیار آسیب‌پذیر می‌کند. سینهٔ شما را می‌شکافد و قلبِ شما را از جای درمی‌آورد و این یعنی کسی می‌تواند درونِ شما نفوذ کند و شما را به هم بریزد. شما هرچه دارید برایِ دفاع می‌سازید، یک دست زرهِ کامل می‌سازید، برایِ اینکه هیچ چیز نتواند به شما آسیب بزند، تا اینکه یک فردِ احمق، بدونِ هیچ فرقی با بقیهٔ احمق‌ها، به زندگیِ احمقانهٔ شما پا می‌گذارد... و شما به او تکه‌ای از خودتان را می‌دهید. بدونِ اینکه آن را خواسته باشد، صرفاً شاید کاری احمقانه کرده است، مثلاً شما را بوسیده یا به شما لبخند زده است، و ناگهان انگار دیگر زندگیِ شما از آنِ شما نیست. عشق گروگان می‌گیرد. درونِ شما نفوذ می‌کند. شما را از درون می‌خورد، و گریان در تاریکی رهایتان می‌کند. عجیب است که عبارتی مثلِ «شاید بهتر است که دوستِ معمولی باشیم» چطور می‌تواند مثلِ خُرده‌شیشه راهِ خودش را به قلبِ شما پیدا کند. دردآور است، نه فقط در تصورات، نه فقط در ذهن، روح‌آزار است، به درون راه می‌یابد و از درون پاره‌پاره می‌کند. متنفرم از عشق. (۵۴)

چنین موقعیتی ورایِ خیر و شرّ است. ما وقتی که عاشق‌ایم نسبت به همهٔ تعهداتِ اخلاقی‌مان به والدین و فرزندان و دوستان و... احساسِ بی‌تفاوتی می‌کنیم — حتی اگر

همچنان آن‌ها را انجام دهیم، به شیوه‌ای ماشین‌وار انجام می‌دهیم، «انگار که» داریم انجام‌شان می‌دهیم؛ و همه چیز در برابرِ وابستگیِ پرشورمان رنگ می‌بازد. به این معنا، عاشق‌شدن مثلِ آذرخشی است که در راهِ دمشق بر سرِ شائول/پائول [=پولس رسول] فرود آمد؛ به‌تعبیرِ کیرکگور: نوعی تعلیقِ مذهبیِ اخلاقیات. امری مطلق مداخله می‌کند و تعادلِ جریانِ روابطِ روزمرهٔ ما را برهم می‌زند: اینطور نیست که سلسله‌مراتبِ ارزشی باژگونه شود — بلکه بسیار ریشه‌ای‌تر، بُعدی دیگر به صحنه وارد می‌شود، سطحی متفاوت در هستی. فیلسوفِ فرانسوی، آلن بدیو، پژوهشی انجام داده است در موردِ رابطهٔ میانِ جست‌وجویِ امروزی برایِ یافتنِ شریکِ جنسی (یا همسر) از طریقِ کارگزاری‌هایِ معتبرِ آشنایی با فرایندِ کهنِ ازدواج‌هایِ توافقی: در هر دو مورد، خطرِ عاشقی به تعلیق درمی‌آید و دیگر خبری از «هبوطِ» احتمالی نیست؛ و خطرِ «مواجههٔ عاشقانه» به‌وسیلهٔ توافقی پیشینی که در آن همهٔ منافعِ خانوادگی و روانشناختیِ طرفینِ درگیر محاسبه شده، به کم‌ترین حدِ ممکن می‌رسد. روانشناسی به نامِ رابرت اپستین این ایده را تا نتیجهٔ منطقی‌اش ادامه داده است و قرینهٔ گم‌شده‌اش را تولید کرده: آیا می‌توان پس از انتخابِ شریکِ مناسب ترتیبِ چیزها را به نحوی چید که هر دو طرف واقعاً عاشقِ یکدیگر شوند؟ چنین فرایندی برایِ انتخابِ شریک مبتنی است بر کالاسازیِ خود: از طریقِ کارگزاریِ ازدواج یا دوست‌یابیِ اینترنتی، شریکِ آینده خودش را به‌عنوانِ کالایی عرضه می‌کند و ویژگی‌هایش را به‌همراهِ چند عکس فهرست می‌کند. مطابق با این الگو، ازدواج‌هایِ ما امروزه بیشتر و بیشتر به‌منظورِ دوباره به‌هنجارسازیِ خشونتِ عاشقی است، خشونتی که عبارتِ باسکیِ *maitemindu* به‌ظرافت بدان اشاره می‌کند، اگر بخواهیم آن را تحت اللفظی معنا کنیم یعنی «زخمیِ عشق شدن». بدین خاطر هم هست که قرارگرفتنِ فرد در جایگاهِ معشوق تا بدین حد خشونت‌بار و حتی روان‌گزاست. قطعهٔ معروفِ ویلیام باتلر ییتس دربارهٔ عشق، تشریح یکی از کلاستروفوبیک‌ترین تصوراتی است که فرد می‌تواند بکند:

اگر پارچه‌هایِ گلدوزی‌شدهٔ بهشت را داشتم،
مزیّن به روشنایِ نقره و طلا،
پارچه‌هایی به‌رنگِ آبی و تار و تاریک
از شب و نور و نیمه‌نور،
زیرِ پای‌ات می‌گستردمشان:
اما چه کنم که تهی‌دستم
و جز رؤیاهایم چیزی ندارم؛
آن‌ها را زیرِ پای‌ات پهن می‌کنم،
آرام قدم بگذار که بر رؤیایِ من می‌روی. (۵۵)

به‌طورِ خلاصه همانطور که نویسنده و فیلسوفِ فرانسوی، ژیل دلوز (۹۵-۱۹۲۵) می‌گوید: «اگر در رؤیایِ دیگری گیر بیفتید، به گا رفته‌اید!»، و البته که ما به همین شیوه درگیرِ امورِ سیاسیِ اصیل می‌شویم. کانت در *نزاعِ دانشکده‌ها* که در میانهٔ ۱۷۹۰ نوشته است، سؤالی واضح اما سخت مطرح می‌کند: آیا تاریخ حقیقتاً پیش رفته است؟ (منظورِ او پیش‌رفتِ اخلاقی در آزادی است، نه فقط توسعهٔ مادّی.) کانت تصدیق می‌کند که تاریخِ فعلیت‌یافته، آشفته و دَرهم است و سندی قاطع به دست نمی‌دهد: در نظر

بگیرید که قرنِ بیستم چگونه دموکراسی و رفاهی بی‌سابقه آورد، ولی به‌همراهِ هولوکاست و گولاگ. با این حال کانت نتیجه می‌گیرد که هرچند پیش‌رفت را نمی‌توان ثابت کرد، ولی می‌توان نشانه‌هایی مبنی بر امکانِ پیش‌رفت را تشخیص داد. او انقلابِ فرانسه را یکی از این نشانه‌ها می‌دانست که در جهتِ امکانِ آزادی است. آنجا، آنچه تا پیش از این غیرقابلِ اندیشیدن بود رخ داد: مردمانی نترس همگی برابری و آزادیِ خود را طلب کردند. برایِ کانت، مهم‌تر از واقعیتی که در خیابان‌هایِ (غالباً خونینِ) پاریس در جریان بود، اشتیاقی بود که آن رخدادهایِ فرانسوی در قلوبِ شیفتهٔ تماشاگرانی از سرتاسرِ اروپا و بلکه جهان برانگیخته بود:

> انقلابِ اخیرِ مردم علی‌رغمِ غنایِ روح، ممکن است بی‌رحمی و بدبختی را افزون کند، ممکن است شکست بخورد یا پیروز شود، ولی با این حال تمایلی را که به شوق پهلو می‌زند در همهٔ ناظران (که شخصاً درگیرِ آن نشده‌اند) زنده کرده است، و از آنجا که حتی ابرازِ سادهٔ این تمایل عاری از خطر نبوده است، تنها می‌تواند معلولِ تمایلی اخلاقی در نوعِ بشر بوده باشد. (۵۶)

آیا ما در سالِ ۲۰۱۱ وقتی که دنبالِ اشتیاق رفتیم که مصری‌ها در میدانِ التحریرِ قاهره برانگیخته بودند، با چنین چیزی مواجه نشدیم؟ فارغ از تردیدها و ترس‌ها و سازش‌هایمان، برایِ آن لحظهٔ شوق‌انگیز هم که شده، همهٔ ما آزاد و در آزادیِ جهانیِ انسانیت شریک بودیم. اما از نظرِ شکاکانِ تاریخ‌باورِ امروزی چنین رخدادی همچنان پیامدی درهم از ناکامی‌ها و توهم‌هایِ اجتماعی است، طغیانی که احتمالاً به وضعیتی حتی بدتر از وضعیتی که علیهِ آن قیام کرده بود منجر خواهد شد. اما آنچه این شکاکان از آن غافل‌اند طبیعتِ «معجزه‌آسایِ» رخدادهایِ مصر است: چیزی اتفاق افتاد که کمتر کسی پیش‌بینی کرده بود، چیزی که نظراتِ کارشناسان را نقض کرد؛ گویی که قیامِ مردمِ مصر فقط علت‌هایِ اجتماعی نداشت بلکه نتیجهٔ مداخلهٔ عاملی خارجی در تاریخ بود، عاملی که می‌توان به‌شیوه‌ای افلاطونی ایدهٔ سرمدیِ آزادی و عدالت و کرامت خواند. چنین رخدادهایِ معجزه‌آسایی می‌توانند به‌صورتِ یک تجربهٔ شخصیِ آنی هم درآیند. خورخه سِمپرون، یکی از اعضایِ حزبِ کمونیستِ اسپانیا که در ۱۹۴۳ توسطِ گشتاپو دستگیر و به فرانسه تبعید شده بود، شاهدِ رسیدنِ کامیونی پر از یهودیانِ لهستانی در [اردوگاهِ مرگِ] بوخن‌والد بود؛ پشتِ قطارِ باربری در هر واگن تقریباً دویست نفر را چپانده بودند و برایِ روزها بدونِ آب و غذا در سرمایِ زمستانِ جنگ بدین شکل حمل می‌کردند. موقعِ رسیدن تمام‌شان یخ زده بودند، غیر از پانزده بچه که توسطِ دیگران در مرکزِ بدن‌ها قرار گرفته و بدین طریق گرم مانده بودند. وقتی بچه‌ها از واگن پیاده شدند، نازی‌ها سگ‌هایشان را دنبالِ آن‌ها گذاشتند. خیلی زود فقط دو بچه در حالِ گریز باقی مانده بود:

> بچهٔ کوچک‌تر عقب می‌افتاد، مأمورانِ اس‌اس پشتِ سرشان زوزه می‌کشیدند و به دنبالشان سگ‌ها هم شروع کرده بودند به زوزه‌کشیدن، بویِ خون دیوانه‌شان کرده بود، بچهٔ بزرگ‌تر از سرعتِ خود کم کرد و دستِ بچهٔ کوچک‌تر را گرفت ... با همدیگر چند مترِ دیگر هم دویدند ... تا اینکه ضرباتِ چماق‌ها آن دو را انداخت، و با هم افتادند. صورت‌شان رو به زمین بود، و دست‌هایشان تا ابد دستِ دیگری را گرفته بود. (۵۷)

چیزی که نباید از توجهِ ما بگریزد، تجسمِ انجمادِ ابدیت در دست به‌عنوانِ یک پاره ابژه است: در حالی که بدنِ آن دو بچه نابود می‌شود، دست‌هایِ گره‌خورده تا ابد باقی می‌مانند، مثلِ لبخندِ گربهٔ چشایر در داستانِ آلیس. می‌توان به‌راحتی تصور کرد که این صحنه چگونه باید فیلمبرداری شود: در حالی که موسیقیِ فیلم آنچه در واقعیت می‌گذرد را عرضه می‌کند (دو بچه زیرِ ضربات در حالِ جان‌دادن هستند)، تصویر رویِ دست‌هایِ گره‌خورده ثابت و تا ابد ساکن می‌مانَد (صدا عرضه‌کنندهٔ واقعیتِ موقت است، و تصویر عرضه‌کنندهٔ امرِ واقعیِ ابدی است)؛ ابدیت را در اینجا باید به‌معنایی دقیقاً افلاطونی در نظر داشت. اگرچه یک تفاوتِ بزرگ وجود دارد میانِ تجربه‌ای که توسطِ سمپرون گزارش می‌شود و برداشتِ آموزشیِ رایج از افلاطون؛ تفاوتی که هر مخاطبی را غافلگیر می‌کند: در برداشتِ رایج از افلاطون، ایده‌ها تنها واقعیتِ جوهریِ حقیقی هستند، اما در موردِ سمپرون ما مشخصاً با نمودِ موهومِ زودگذری از ابدیت سروکار داریم. این تفاوت را چگونه باید فهمید؟

در یکی از داستان‌هایِ آگاتا کریستی، هرکول پوآرو می‌فهمد که پرستارِ زشت همان زنِ زیبایی است که با او در طولِ سفر رویِ اقیانوسِ اطلس آشنا شده بود: او یک کلاه‌گیس گذاشته بود و زیباییِ طبیعی‌اش را قایم کرده بود. هستینگز، یارِ واتسون‌مانندِ پوآرو، با ناراحتی می‌گوید وقتی زنی زیبا می‌تواند خودش را زشت کند، برخلافِ آن هم می‌تواند صادق باشد: پس پشتِ شیفتگیِ مرد به جز فریب چه می‌ماند؟ آیا این بصیرت در موردِ اعتمادناپذیربودنِ معشوقهٔ زن، از پایانِ عشق خبر نمی‌دهد؟ پوآرو پاسخ می‌دهد: «نه، دوستِ من! بلکه از شروعِ خردمندی خبر می‌دهد». چنان شکاکیتی، چنان معرفتی بر طبیعتِ فریبکارِ زیباییِ زنانه، از نکتهٔ اصلی بازمی‌ماند مبنی بر اینکه زیباییِ زنانه به هر جهت امری مطلق است، مطلقی که ظاهر می‌شود: مهم نیست که این زیبایی در سطحِ واقعیتِ مادّی چه میزان سست و فریبنده است، آنچه در/به‌واسطهٔ آن آشکار می‌شود امری مطلق است — حقیقتِ بیشتری هست در آنچه ظاهر می‌شود، نسبت به آنچه پشت‌اش پنهان شده است.

بصیرتِ حقیقیِ افلاطون، که خودش از آن کاملاً آگاه نبود، اینجا نهفته است: ایده‌ها واقعیتِ پنهانِ پشتِ ظواهر نیستند (و در واقع افلاطون کاملاً آگاه بود که این واقعیتِ پنهان یک مادهٔ همیشه-تغییرپذیرِ فاسدکننده و فاسدشدنی است)؛ ایده هیچ نیست جز همان صورتی که ظاهر می‌شود. یک جاذبِ[1] ریاضیاتی را در نظر بگیرید: صورتی ایده‌آل یا مجموعه‌ای از حالت‌ها، که تحت پویاییِ خاصی غیرقابلِ تغییر است، و در گذرِ زمان یک متغیر (ـِ در حالِ حرکت، طبقِ قوانینِ یک سیستمِ پویا) در جهتِ آن تکامل می‌یابد. موجودیتِ چنین صورتی کاملاً بالقوه است: فی‌نفسه وجود ندارد، چیزی نیست بیش از صورتی که همهٔ خطوط و نقاط به‌سمتِ آن گرایش پیدا می‌کنند. با این حال دقیقاً چنین امرِ بالقوه‌ای است که امرِ واقعیِ این عرصه است: آن نقطهٔ کانونیِ غیرقابلِ حرکت که همهٔ عناصر به دورش می‌گردند — اینجا بایستی واژهٔ «صورت» را کاملاً باری افلاطونی بخشید، چه آنکه با ایده‌ای «ابدی» سروکار داریم که واقعیت در آن به‌طورِ ناقصی مشارکت دارد.

حال می‌توانیم بُعدِ حقیقیِ انقلابِ فلسفیِ افلاطون را تا اندازه‌ای درک کنیم، انقلابی

[1] attractor

چنان ریشه‌ای که حتی توسطِ خودِ افلاطون هم اشتباه فهمیده شد. افلاطون با ادعایی شروع می‌کند مبتنی بر شکافی میانِ سامانِ مکانی-زمانیِ واقعیت در حرکتِ ابدیِ سازندگی و ویران‌گری‌اش، و سامانِ ابدیِ ایده‌ها، یعنی این انگاره که واقعیتِ تجربی می‌تواند با ایده‌ای ابدی مشارکت کند، که ایده‌ای ابدی می‌تواند به‌واسطهٔ آن متجلی شود، در آن آشکار گردد (یعنی میزِ مادّیِ مشخصی که جلویِ من است «دست‌اندرکارِ» ایدهٔ میز است؛ رونوشتی است از آن). اشتباهِ افلاطون در هستی‌شناسی‌ای بود که برایِ ایده‌ها در نظر گرفته بود: او فرض می‌کرد که ایده‌ها در نسبت با واقعیتِ مادّیِ عادیِ ما، سامانی حتی جوهری‌تر و پایدارتر از واقعیتِ حقیقی را شکل می‌دهند. آنچه افلاطون آمادگی (یا چه بسا توانایی) پذیرش‌اش را نداشت، وضعیتِ تماماً بالقوه و غیرمادّی (و حتی غیرواقعی) و *رخدادینِ* ایده‌ها بود: ایده‌ها چیزهایی هستند که به‌صورتِ آنی بر سطحِ چیزها ظاهر می‌شوند. راهبردِ قدیمیِ کاتولیک‌ها را برایِ مراقبت از مردان در برابرِ وسوسه‌هایِ جسمانی به یاد آورید: وقتی با بدنِ شهوانیِ زنانه روبرو شدید، تصور کنید که چند دههٔ بعد چه شکلی خواهد بود — پوستِ چروکیده و سینه‌هایِ افتاده (یا حتی بهتر از آن، تصور کنید همین الان زیرِ پوست چه خبر است: استخوان و گوشتِ خام، مایعاتِ داخلی، غذاهایِ نیمه‌هضم‌شده و مدفوع). مارکوس اُرلیوس هم همین توصیه را در *تأملات* می‌کند، جایی که دربارهٔ نزدیکیِ جنسی می‌نویسد:

> چیزی به کیرِ شما مالیده می‌شود، یک رعشهٔ کوتاه و سپس مقداری مایعِ سفید. فهمی مثلِ این باید، که به چیزها بند شود و در آن‌ها رسوخ کند، تا ببینیم آنچه واقعاً هستند را. این کاری است که همیشه باید انجام داد. در تمامِ طولِ زندگی، وقتی که امور می‌خواهند اعتمادِ ما را جلب کنند؛ تا آن‌ها را عریان بخواهیم و ببینیم که چگونه پوچ و بی‌معنی هستند، تا افسانه‌ای که پیرامونِ آن‌ها شکل گرفته را دور بیندازیم. [۵۸]

چنین روندی به‌غایت متفاوت است از نمایشِ رجعتی به امرِ واقعی که مقصودش شکستِ طلسمِ خیالیِ بدن است، و بلکه به‌معنایِ *فرار از امرِ واقعی* است، امرِ واقعی‌ای که خود را در ظاهرِ فریبندهٔ بدنِ لخت آشکار می‌کند. در همین راستا، در تقابلِ میانِ نمودِ شبح‌آسایِ بدنِ جنسی‌شده و بدنِ چندش‌ناکِ روبه‌فساد، امرِ واقعی نمودِ شبح‌آسا و بدنِ روبه‌فساد واقعیت است — ما به بدنِ روبه‌فساد توسل می‌جوئیم تا از جذابیتِ مرگ‌بارِ امرِ واقعی‌ای پرهیز کنیم که ما را به فروکشاندن در گرداب‌اش تهدید می‌کند.

در هنرِ معاصر غالباً تلاش‌هایِ سختی را برایِ «رجوع به امرِ واقعی» شاهدیم، تا تماشاگر (یا خواننده) را از خوابِ شیرین بیدار و به او یادآوری کرد که با یک داستان روبروست. این ژست دارایِ دو صورتِ اصلی اگرچه مخالف اما یک‌شکل است. در ادبیات یا سینما، لحظاتِ خود-بازنگرِ زیادی وجود دارد که به ما یادآوری می‌کند آنچه مشغولِ تماشا هستیم صرفاً داستان است — مثلاً بازیگرها از درونِ صفحهٔ نمایش ما را به‌عنوانِ مخاطب مستقیماً موردِ خطاب قرار می‌دهند و به این ترتیب فریبِ داستانِ روایی را از بین می‌برند، یا نویسنده‌ای که مستقیماً با اظهارنظرهایِ کنایی در روایت مداخله می‌کند؛ در تئاتر هم رخدادهایِ گاه‌به‌گاهِ خشونت‌باری وجود دارد که ما را نسبت به واقعیتِ رویِ صحنه آگاه می‌کند (به‌عنوانِ نمونه سلاخیِ یک مرغ رویِ صحنه). خوانشِ ما از این ژست‌ها نباید به‌منزلهٔ تلاش‌هایی برایِ شکستنِ طلسمِ اوهام و روبه‌روکردنِ ما با امرِ واقعیِ عریان باشد، بلکه باید آن‌ها را به همانی که هستند متهم کرد: دقیقاً به نقطهٔ مقابلِ آنچه ادعا می‌کنند؛ به *فرار از امرِ واقعی*؛ به تلاش‌هایی

مذبوحانه برایِ پرهیز از امرِ واقعی‌ای که در (یا به‌واسطهٔ) نفسِ توهم آشکار می‌شود.

به همین دلیل است که (اگر اجازه بدهید برایِ آخرین بار به عشق رجوع کنیم) عشق هیچ ربطی با فرار به جهانِ عاشقانهٔ ایده‌آلی ندارد که در آن همهٔ تفاوت‌هایِ اجتماعیِ انضمامی به‌طرزی جادویی محو شده‌اند. با ارجاعی دوباره به کیرکگور، «عشق به همه چیز ایمان دارد — و در عینِ حال هرگز فریب نمی‌خورد» [۵۹]؛ بالعکسِ عدمِ اعتمادی که به هیچ چیز ایمان ندارد و تقریباً هم به‌طورِ کامل فریب می‌خورد. شخصی که به دیگران اعتماد ندارد، به شیوه‌ای پارادُکسی، در بی‌ایمانیِ بدبینانهٔ خویش، قربانیِ بنیادی‌ترین نوعِ خودفریبی است: به‌قولِ لکان *فریب‌نخوردگان سرگشتگان‌اند*[1] — فردِ بدبین از فعلیتِ خودِ ظاهر غافل است، هرچقدر هم که گذرا و سست و گریزان باشد؛ اما مؤمنِ حقیقی به ظواهر ایمان آورده است، به بُعدی جادویی که به‌واسطهٔ یک ظهور «متجلی می‌شود»: او در دیگری خوبی می‌بیند، حتی هنگامی که خودِ دیگری به آن آگاه نباشد. اینجا دیگر ظاهر و واقعیت در تقابل با هم قرار نمی‌گیرند: دقیقاً با اعتماد به ظواهر است که شخصِ عاشق، دیگری را طوری می‌بیند که واقعاً هست، و با همهٔ نقاط ضعف‌اش عاشق او است، نه علی‌رغمِ آن‌ها. با توجه به این نکته، انگارهٔ شرقیِ بنیاد/جوهر/خلاءِ مطلق در پشتِ ظواهرِ فریبنده و سستی که واقعیتِ ما را بنا می‌نهد، باید در تقابل قرار بگیرد با این انگاره که واقعیتِ عادیِ ماست که سخت است، که آنجاست و بی‌حرکت، و امرِ مطلق کاملاً شکننده و گذرا است. در همین راستا، امرِ مطلق چیست؟ چیزی که برایِ ما در تجربه‌هایِ گذرا ظاهر می‌شود، مثلاً، در خلالِ لبخندِ پرمحبتِ زنی زیبا، یا چه بسا در خلالِ لبخندِ گرم و صمیمانهٔ شخصی که در غیرِ این صورت احتمالاً زشت و بی‌ادب به نظر می‌رسید — در چنین لحظاتِ معجزه‌آسا اما *به‌شدت متزلزل و سستی* است که یک بُعدِ دیگر در واقعیتِ ما آشکار می‌شود. به این ترتیب است که امرِ مطلق به‌سادگی زنگار می‌بندد، به‌سادگی از بینِ انگشتان‌مان سُر می‌خورد، پس بایستی مثلِ یک پروانه در رفتار با آن مراقب بود. به‌طورِ خلاصه، امرِ مطلق رخدادی ناب است، چیزی است که پیشِ پایِ ما اتفاق می‌افتد — و محو می‌شود، قبل از آنکه حتی به‌طور کامل ظاهر شده باشد.

تقاطع ۲.۴ — «خودِ» رخدادین

در یکی از سرسام‌آورترین قسمت‌هایِ مجموعهٔ تلویزیونیِ *آلفرد هیچکاک تقدیم می‌کند*، «چشم شیشه‌ای»، جسیکا تَندی نقشِ زنی مجرد را بازی می‌کند که عاشقِ عروسک‌گردانی به نامِ مکس کلودی شده است. جسیکا پس از اینکه عزم‌اش را جزم می‌کند تنها نزدِ او به اقامتگاه‌اش می‌رود، عشق‌اش را به او ابراز می‌کند و جلو می‌رود تا او را در آغوش بگیرد، تا اینکه متوجه می‌شود سرِ یک عروسکِ چوبی را در دستان‌اش گرفته است. وقتی جسیکا با وحشت آنجا را ترک می‌کند، آدمک برمی‌خیزد و نقاب‌اش را برمی‌دارد، و ما چهرهٔ کوتولهٔ غمگینِ پیری را می‌بینیم که رویِ میز می‌پرد، و با استیصال از زن می‌خواهد که برود؛ عروسک‌گردان در واقع همان آدمک است، حال آنکه آدمکِ

[1] les non-dupes errent.

خوفناک عروسک‌گردانِ حقیقی است. عروسک‌گردان همان عضوِ جداشدنیِ «مرده» است، یک پاره ابژه، که کاملاً زنده است، و عروسکِ مرده‌اش همان شخصِ «واقعی» است: شخصِ واقعی به‌زور زنده است، دستگاهی است برایِ بقاء، «حیوانی انسانی» است، حال آنکه سوژهٔ سخنگویِ واقعی در مکملِ ظاهراً «مرده» به سر می‌برد. به‌بیانی دیگر، وقتی انسان سخن می‌گوید، این نه حضورِ انضمامیِ جسمانی‌اش بلکه موجودیتی شبح‌آسا در آن است که سخن می‌گوید، «شبحی درونِ ماشین» که از واقعیتِ جسمانیِ شخصِ مذکور واقعی‌تر است. این بازگونیِ رعب‌آورِ رابطهٔ معمولِ مادیتِ جسمانی و روحِ آن، کاری است که دکارت با انگارهٔ *می‌اندیشم* انجام می‌دهد: سوژهٔ اندیشنده روحی نیست که درونِ بدن حاضر است، بلکه غریبه‌ای مزاحم است، کوتوله‌ای است که از طریقِ آن سخن می‌گوید. به‌خاطرِ همین بازگونیِ رعب‌آور است که دکارت قادر بود تا آشکارا وضعیتِ رخدادین (و نا-مادّیِ[1]) اصلِ ابتدایی‌اش را بیان کند: *می‌اندیشمِ* دکارت ربطی به صورتِ مادیِ یک جسم ندارد، بلکه فرایندِ نابِ اندیشیدن بدونِ ابژه را متعین می‌کند — «می‌اندیشم، پس هستم.» (۶۰)

آنچه همواره هنگامِ بحث دربارهٔ *می‌اندیشم* باید در خاطر نگاه داشت، و در موردِ تقلیلِ نقطه‌ای انسانی به نقطهٔ مغاکیِ اندیشیدن بدونِ هیچ ابژهٔ خارجی‌ای، این است که اینجا با بازی‌هایِ منطقیِ افراطی و ابلهانه سروکار نداریم («فرض کن که فقط تو وجود داری... »)، بلکه با توصیفِ تجربهٔ وجودیِ بسیار خاصی سروکار داریم مبنی بر روی‌گردانیِ ریشه‌ای از خود و از تعلیقِ موجودیتِ همهٔ واقعیتِ پیرامونی به توهمی روبه‌زوال، که در روانکاوی به‌خوبی شناخته‌شده است (روی‌گردانیِ روان‌پریشانه[2])، و همین‌طور در عرفانِ دینی (تحت عنوانِ مصطلحِ «شبِ جهان»). پس از دکارت، این ایده در بنیانِ بصیرتِ فردریش ویلهلم جوزف شیلینگ (۱۸۵۴-۱۷۵۵) ایده‌آلیستِ بزرگِ آلمانی جای گرفت، که معتقد بود سوژه مقدم بر گفته‌اش به‌مثابهٔ واسطهٔ کلمهٔ عقلانی، «فقدانِ سرمدیِ بودن»[3] است — ژستِ خشونت‌بارِ قبضی است که هر وجودی بیرون از خودش را نفی می‌کند. این ایده هستهٔ انگارهٔ جنونِ هگل را نیز شکل می‌دهد: وقتی که هگل جنون را عبارت می‌داند از روی‌گرداندن از جهانِ واقعی، بسته‌شدنِ روح بر خودش، «قبض» و گرفتگی‌اش، قطع‌کردنِ پیوندهایش از واقعیتِ خارجی، او بلافاصله معنایی از روی‌گردانی به‌مثابهٔ نوعی «پس‌روی» به سطحِ «روحِ حیوانی» مستفاد می‌کند که هنوز در محدودهٔ طبیعی‌اش مستقر و متعیّن از ضرب‌آهنگِ طبیعت (شب و روز، فصل‌ها، و الخ) است. با این حال آیا این روی‌گردانی، برعکس، جدایِ پیوندها را از *Umwelt*، از محیط، متعین نمی‌سازد؟ آیا پایانِ استغراقِ سوژه در محیطِ طبیعی و بی‌واسطه‌اش نیست؟ و به همین جهت نیز، آیا ژستِ بنیادینِ «انسانی‌شدن» نیست؟ آیا دکارت در عمومیتِ تردیدش و با تقلیل‌یافتن به *می‌اندیشم*، همین روی‌گردانی-در-خود را انجام نمی‌دهد، که از قضا شاملِ گذار از لحظهٔ جنونی اساسی نیز است؟ هگل در قطعه‌ای از *Jenaer Realphilosophie*، از تعبیرِ عرفانیِ «شبِ جهان» استفاده می‌کند تا ویژگیِ تجربهٔ خودِ ناب را برشمرد، تجربهٔ قبض-در-خودِ سوژه که دربردارندهٔ خسوفِ واقعیت (ـِ برساخته) است:

---

[1] non-substantial
[2] psychotic withdrawal
[3] unendliche Mangel an Sein

انسان همین شب است، این هیچِ خالی که در وجودِ بسیطِ خود همه چیز را دربرمی‌گیرد – گنجینه‌ای نامتناهی از تصورها و تصویرهایی که هیچ یک مستقیم به خاطرِ روح خطور نمی‌کند و هیچ یک حضورِ مستقیم ندارد. این شبِ مطلق، اندرونِ طبیعتِ انسان، در اینجا حضور دارد – نفسِ محض – و در پهنهٔ تصورهایِ وهمیّه همه جا شب است: در اینجا سری خونچکان ناگهان مثلِ شعله‌ای زبانه می‌کشد و آنجا هیبتِ سفیدِ دیگری که به همان اندازه ناگهان ناپدید می‌شود. این شب را زمانی می‌بینیم که در چشمانِ انسانی می‌نگریم، به درونِ شبی که هول‌انگیز می‌شود. [۶۱]

نظمِ نمادین، جهانِ کلمه، *لوگوس*، تنها می‌تواند از پیِ تجربهٔ چنین مغاکی ظاهر شود. همان‌طور که هگل می‌گوید، درون‌بود [یا ذاتِ] **خودِ** محض «هم باید به وجود درآید، ابژه شود، خود را در مقابلِ این درونیّت بگذارد تا بیرونی شود؛ باید به بودن محول شود. زبان به‌مثابهٔ نیرویِ نام‌دهنده یعنی همین ... به‌واسطهٔ نام، ابژه به‌منزلهٔ موجودیتی تک از من فارغ و زاده می‌شود». [۶۲] آنچه اینجا باید مراقب باشیم تا نادیده نگیریم، این است که چگونه گسستِ هگل از سنتِ غالبِ روشنگری می‌تواند در بازگونیِ خودِ استعارهٔ سوژه تشخیص داده شود: سوژه دیگر نوری نیست که در تقابل با چیزهایِ غیرشفاف و نفوذناپذیر (طبیعت، سنت، و الخ) از خِرَدِ ناشی شود؛ سوژه در هسته‌اش آن ژستی است که برایِ نورِ لوگوس فضا می‌گشاید، منفیّتِ مطلق است، «شبِ جهان» است، نقطهٔ جنونِ محضی است که در سراسرِ آن تجلیاتِ عالیِ «ابژه‌هایِ پاره» ظاهر می‌شوند. در نتیجه بدونِ این ژستِ روی‌گردانی، سوژگی‌ای هم وجود ندارد — به همین دلیل است که در بازگونیِ پرسشِ معیار دربارهٔ چگونگیِ امکانِ هبوط/پس‌روی به جنون، کاملاً حق به جانبِ هگل است: پرسشِ حقیقی چه بسا این است که سوژه چگونه قادر است جنون را پشت سر بگذارد و «به‌هنجار» شود. به دیگر سخن، روی‌گردانی-در-خود و قطع‌کردنِ پیوندهایی که با محیط برقرار ساخته‌ایم، با ساختِ جهانی نمادین دنبال می‌شود که سوژه به‌مثابهٔ نوعی صورت‌بندیِ جایگزین بر واقعیت فرافکنی می‌کند، با این قصد که گم‌شدنِ امرِ واقعیِ پیشانمادین و بی‌واسطه را جبران سازد. خلاصه اینکه، ضرورتِ هستی‌شناختیِ «جنون» در این واقعیت نهفته است که امکان ندارد تا مستقیماً بتوان از «روحِ حیوانیِ» محض، که در محیطِ طبیعی‌اش غوطه‌ور است، گذر کرد به سوژگیِ «به‌هنجاری» که در محیطِ بالقوهٔ نمادین‌اش به سر می‌برد: «واسطهٔ نیست‌شوندهٔ» میانِ این دو، همان ژستِ «دیوانه‌وارِ» روی‌گردانیِ ریشه‌ای از واقعیت است، که فضایی برایِ (باز)نمادین‌سازی‌اش می‌گشاید.

بنابراین نقطهٔ حقیقیِ «جنون» زیادتِ نابِ «شبِ جهان» نیست، بلکه جنونِ گذار به خودِ امرِ نمادین است، جنونِ تحمیلِ نظمِ نمادین است به آشوبِ امرِ واقعی. (فروید در تحلیل‌اش دربارهٔ قاضیِ پارانویایی، دنیل پال شریر، نشان می‌دهد که چگونه «نظامِ» یک پارانویایی جنون‌آمیز نیست، بلکه تلاشی است بی‌حاصل برایِ *فرار* از جنون (یعنی برایِ فرار از فروپاشیِ جهانِ نمادین) از طریقِ جهانی مصنوعی از معانی). [۶۳] اگر جنون بنیادگذار باشد، پس هر نظامِ معنایی ولو اندک پارانویایی و «جنون‌آمیز» است. شعارِ برشت را به یاد آورید: «سرقت از یک بانک چه فرقی دارد با تأسیسِ یکی جدیدترش؟» به همین طریق ما هم باید بگوییم: جنونِ محضی که از گم‌کردنِ خِرَد ناشی می‌شود چه فرقی دارد با جنونی که از خودِ خِرَد ناشی می‌شود؟

جایِ تعجب نیست که در هستهٔ آنچه امروزه به‌عنوانِ صورتِ غالبِ آسیب‌شناسی ظهور پیدا کرده است، یعنی سوژهٔ به‌اصطلاح پساروان‌گزیده، با *می‌اندیشم* دکارتی مواجه می‌شویم. واقعیتِ اجتماعی و سیاسیِ ما نسخه‌هایِ متعددی از مزاحمت‌هایِ خارجی و روان‌گزیدگی‌ها را تحمیل می‌کند که کاملاً بی‌معنا هستند؛ وقفه‌هایِ رعب‌آورِ بی‌معنایی که بافتارِ نمادینِ هویتِ سوژه را نابود می‌سازند. نخست، خشونتِ فیزیکیِ خارجی را داریم: حملاتِ تروریستی‌ای نظیرِ یازدهِ سپتامبر، حملهٔ نظامیِ ایالاتِ متحده به عراق در جوّی از «شوک و ترس»، خشونتِ خیابانی، تجاوز، و الخ. اما بحران‌هایِ طبیعی‌ای مثلِ زلزله و سونامی و غیره هم هست. پس از آن، ویرانیِ «نامعقول» (بی‌معنای) بنیانِ مادیِ واقعیتِ درونی‌مان: غده‌هایِ مغزی، بیماریِ آلزایمر، افزایشِ ضایعاتِ طبیعیِ مغز، و الخ، که می‌تواند به‌کلی شخصیتِ قربانی را تغییر دهد و ویران سازد. و نهایتاً، آثارِ مخربِ خشونتِ اجتماعی-نمادینی که به‌واسطهٔ طردِ اجتماعی حاصل می‌شود، و الخ. البته اکثرِ این صورِ خشونت برایِ قرن‌هاست که شناخته‌شده هستند، عمرِ برخی حتی به انسانیتِ پیشاتاریخی هم قد می‌دهد. آنچه امروزه جدید است این است که، از آنجایی که ما در یک دورانِ «افسون‌زدودهٔ» پسادینی به سر می‌بریم، صورِ بیشتری به‌طورِ مستقیم به‌مثابهٔ مزاحمت‌هایِ بی‌معنایِ امرِ واقعی تجربه می‌شوند، و دقیقاً به همین دلیل، اگرچه طبیعتی کاملاً متفاوت دارند، به گونه‌ای ظاهر می‌شوند که گویی به مجموعه‌ای همسان تعلق دارند و تأثیری همسان می‌گذارند. (این یک واقعیتِ تاریخی است که تجاوز تازه در قرنِ بیستم بود که به‌عنوانِ یک روان‌زخم طبقه‌بندی شد.)

بنابراین سوژهٔ پساروان‌گزیده قربانی‌ای است که به‌نوعی از مرگِ خویش نجات یافته است: همهٔ صورِ متفاوتِ مواجهاتِ روان‌گزنده فارغ از ماهیتِ خاصِ هر کدام‌شان (اجتماعی، طبیعی، زیستی، نمادین) یک نتیجه دارند: سوژه‌ای نو ظهور می‌کند که از مرگِ (محو) هویتِ نمادین‌اش جان به در برده است. هیچ مداومت و استمراری میانِ این سوژهٔ پساروان‌گزیدهٔ جدید (مثلاً قربانیِ آلزایمر) و هویتِ قدیمی‌اش برقرار نیست: بعد از آسیب، به‌معنایِ کلمه یک سوژهٔ جدید ظهور می‌کند. ویژگی‌هایِ این سوژه به‌شیوه‌هایِ مختلفی توصیف می‌شود: فقدانِ درگیریِ عاطفی و احساسی، عدمِ علاقه و بی‌تفاوتیِ عمیق؛ این سوژه‌ای است که در معنایِ هایدگریِ کلمه به‌مثابهٔ موجودیتِ جسمانیِ درگیر، دیگر «در-جهان» نیست و *مرگ را به‌مثابهٔ صورتی از حیات زندگی می‌کند*.

بُعدِ فلسفیِ مناسب برایِ مطالعهٔ سوژهٔ پساروان‌گزیده در این بازشناسی نهفته است که آنچه به‌عنوانِ ویرانیِ رعب‌انگیزِ هویتِ جوهریِ (روایی) سوژه ظاهر می‌شود، همان لحظهٔ تولدش است. سوژهٔ پساروان‌گزیدهٔ اُتیستی «شاهدی زنده» است بر اینکه سوژه را نمی‌توان با «داستان‌هایی که خودش دربارهٔ خودش می‌گوید»، با بافتارِ نمادینِ روایِ زندگی‌اش، یکی (یا کاملاً هم‌پوشان) انگاشت: وقتی همهٔ این‌ها را کنار می‌گذاریم، چیزی (یا چه بسا هیچ، ولی *صورتی* از هیچ) باقی می‌ماند: سوژهٔ محض. بنابراین در موردِ سوژهٔ پساروان‌گزیده بایستی انگارهٔ فرویدی را به کار بست مبنی بر اینکه مزاحمتِ خشونت‌بارِ امرِ واقعی وقتی به‌مثابهٔ روان‌زخم به حساب می‌آید که طنینِ روان‌زخمِ قبلی از آن به گوش برسد — *در این مورد، روان‌زخمِ قبلی همان تولدِ سوژگی است*: سوژه ظهور می‌کند هنگامی که فردی زنده از محتوایِ جوهری‌اش محروم شود، و این روان‌زخمِ پایه‌ای در تجربهٔ روان‌گزایِ فعلی تکرار می‌شود. لکان به همین سبب مدعی است که سوژهٔ فرویدی غیری جز *می‌اندیشم* دکارتی نیست: *می‌اندیشم* «انتزاعی» از واقعیتِ زندگان نیست، از

افرادِ واقعی و گنجینهٔ ویژگی‌هایشان، عواطف‌شان، توانایی‌ها و ارتباطات‌شان؛ بلکه برعکس، همین «گنجینهٔ شخصیتی» است که مطابقِ تلقیِ لکان به‌عنوانِ «چیزهایِ **منِ**» خیالی عمل می‌کند؛ *می‌اندیشم*، برعکس، «انتزاعی» بسیار واقعی است، «انتزاعی» که کارکردی همچو یک نگرشِ سوژه‌مندِ انضمامی دارد. سوژهٔ پساروان‌گزیده، سوژه‌ای که به صورتِ خالی و غیرجوهریِ سوژگی تقلیل پیدا کرده است، «بودیافتِ» تاریخیِ *می‌اندیشم* است — به یاد بیاورید که برایِ دکارت *می‌اندیشم* نقطهٔ صفری است که اندیشیدن و بودن روی هم می‌افتند و در آن سوژه به‌نوعی نه «هست» (او به‌کل از محتوایِ جوهریِ ایجابی محروم شده است) و نه «می‌اندیشد» (اندیشیدنِ او تقلیل پیدا کرده است به حشوی قبیح، می‌اندیشد که می‌اندیشد).

بنابراین وقتی فیلسوفِ فرانسویِ هگلیِ معاصر، کاترین مالابو، مدعی می‌شود که سوژهٔ پساروان‌گزیده را نمی‌توان به‌معنایِ فرویدی در تکرارِ گذشتهٔ روان‌گزا به حساب آورد (چرا که ضربهٔ روان‌گزا همهٔ آثارِ گذشته را پاک می‌کند)، بیش از حد مشغولِ محتوایِ روان‌گزنده باقی مانده و فراموش کرده که در مجموعهٔ خاطراتِ فردِ پساروان‌گزیده نفسِ پاک‌کردنِ محتوایِ جوهری، نفسِ کم‌شدنِ صورتِ خالی از محتوایش، را به حساب بیاورد. [۶۴] به‌بیانی دیگر، ضربهٔ روان‌گزا دقیقاً با پاک‌کردنِ تمامِ محتوایِ جوهری است که گذشته (ازدست‌دادنِ روان‌گزندهٔ جوهری در گذشته، که بنیادگذارِ بُعدِ اصلیِ سوژگی است) را تکرار می‌کند. *آنچه اینجا تکرار می‌شود برخی محتواهایِ کهن نیست، بلکه نفسِ ژستِ پاک‌کردنِ همهٔ محتوایِ جوهری است*. به همین دلیل است که وقتی فرد، سوژه‌ای انسانی را در معرضِ مزاحمتی روان‌گزا قرار می‌دهد، برونداد آن صورتی خالی از سوژه‌ای «مرده/زنده» است، اما وقتی همین کار را با یک حیوان انجام می‌دهد به‌معنایِ کلمه نابودش کرده است: آنچه پس از یک تعرضِ روان‌گزایِ خشونت‌بار — که همهٔ محتوایِ جوهری‌اش را حذف می‌کند — از سوژهٔ انسانی باقی می‌ماند، صورتِ محضِ سوژگی است، صورتی که بایستی از پیش آنجا بوده باشد.

باز هم به‌بیانی دیگر، سوژگی نمونهٔ غاییِ چیزی است که فروید به‌مثابهٔ تجربهٔ «اختگیِ زنانه» توصیف می‌کند، که برنهندهٔ فتیشیسم است: تجربهٔ مواجهه با هیچ، در جایی که انتظار می‌رود چیزی (کیر) باشد. اگر پرسشِ اساسیِ فلسفی این است که «چرا به‌جایِ هیچ، چیزی هست؟»، پرسشی که سوژه مطرح می‌کند این است که «چرا جایی که باید چیزی باشد، هیچ است؟». آخرین شکلِ این شگفتی را می‌توان در علومِ مغزی مشاهده کرد: وقتی فرد به‌دنبالِ «عنصرِ مادّیِ» آگاهی می‌گردد، متوجه می‌شود که آنجا «کسی در خانه نیست»، فقط حضورِ لَختِ تکه‌گوشتی به نامِ «مغز» وجود دارد. پس سوژه کجاست؟ هیچ‌جا. نه در خود-آشناییِ هوشیاری است، و نه مشخصاً در حضورِ خامِ مادّهٔ مغز. هنگامی که فرد در چشمانِ سوژهٔ اُتیستی می‌نگرد احساسی دارد مبنی بر اینکه اینجا هم انگار «کسی در خانه نیست» — اما برخلافِ هنگامی که در حضورِ خامِ ابژهٔ مرده‌ای مثلِ مغز قرار داریم، اینجا فرد انتظار دارد کسی/چیزی وجود داشته باشد، چون که فضایِ گشوده برایِ چنین چیزی اینجاست. این سوژه است در مرحلهٔ صفرش، مثلِ یک خانهٔ خالی که در آن «کسی نیست».

> کشتن در کمالِ خونسردی، «منفجرکردنِ خود»، یا به قولی، سازماندهیِ جنایت، دادنِ صورتِ رخدادی بختکی و خالی از معنا به جنایت: آیا هنوز هم واقعاً ممکن است که این پدیده‌ها را به‌وسیلهٔ فراخواندنِ زوجِ خودآزار و دگرآزار توضیح داد؟ آیا

متوجه نیستیم که منشاء جایِ دیگری است؟ نه در دگرگونی‌هایِ عشق به تنفر، یا تنفر به بی‌تفاوتی نسبت به تنفر، بلکه در جایی به‌عنوانِ مثال فراسویِ اصلِ لذت که از شکل‌پذیریِ خویش برخوردار است؛ و اکنون وقتِ آن رسیده که مفهوم‌پردازی شود؟ (۶۵)

اگر کسی می‌خواهد تصوری از *می‌اندیشم* در ناب‌ترین وجه‌اش به دست آورد، از «درجهٔ صفرش»، باید به سوژه‌هایِ «اُتیستی» بنگرد — ملاحظه‌ای که بسیار دردناک و آشوبنده خواهد بود. به همین دلیل است که ما چنین سرسختانه در برابرِ شبحِ *می‌اندیشم* مقاومت می‌کنیم.

تقاطع ۳.۴ — "La vérité surgit de la méprise"[۱]

این تقاطع کاملاً «هگلی» است چه آنکه هگل، فیلسوفی که اساسی‌ترین تلاش را برایِ اندیشیدن به مغاکِ جنون در هستهٔ سوژگی انجام می‌دهد، همچنین فیلسوفی است که یک نظامِ فلسفی را به‌مثابهٔ تمامیتی معنایی به اوجِ «جنون» می‌رساند. به همین خاطر است که به دلایلی بس به‌جا، هگل در نظرِ عقلِ سلیم مصداقِ لحظه‌ای است که فلسفه خشمگین شده و دیوانه‌وار مُدعیِ «دانشِ مطلق» می‌گردد. اگرچه نکتهٔ موردِ نظرِ هگل در اینجا بسیار باریک‌تر است: نه اینکه همه چیز دیوانگی است، بلکه آن «به‌هنجاری» و آن محدودهٔ عقلی است که خود را همگونِ جنون می‌سازد، به همان طریقی که حکمِ قانون است که خود را همگونِ جرم می‌سازد. در داستانِ ژانرِ وحشت و مذهبیِ جی. کی. چسترتون، *مردی که پنج‌شنبه بود*، درجه‌دارِ مرموزی از دپارتمانی فوقِ سری در اسکاتلندیارد متقاعد شده که «یک توطئهٔ عقلانیِ ناب به‌زودی موجودیتِ تمدنِ بشری را تهدید خواهد کرد»:

> او یقین دارد که جهان‌هایِ علمی و هنری در سکوت هم‌دست شده‌اند و بر علیه خانواده و دولت در جنگ‌اند؛ به همین جهت نیز گروهی مخصوص از پلیس‌هایی که فیلسوف هم هستند، تشکیل داده است. وظیفهٔ آن‌ها این است که سرمنشاء این توطئه را نه فقط به‌معنایِ کیفری، بلکه به‌معنایِ جدلی و در بحث‌ها بیابند... وظیفهٔ پلیس‌هایِ فیلسوف در آنِ واحد از یک کارآگاهِ معمولی سنگین‌تر و متهورانه‌تر است. یک کارآگاهِ معمولی به مِی‌خانه‌ها می‌رود و دزدها را دستگیر می‌کند؛ ما به مهمانی‌هایِ هنری می‌رویم و بدبین‌ها را شناسایی می‌کنیم. یک کارآگاهِ معمولی از رویِ نوشته‌ها و خاطرات متوجه می‌شود که جرمی واقع شده است. ما از یک کتابِ شعر متوجه می‌شویم که جرمی واقع خواهد شد. ما باید ردِ آن افکارِ وحشتناک را تا ریشه پی بگیریم، افکاری که در نهایت آدم را به تعصبِ فکری و جرمِ فکری می‌کشانند. (۶۶)

در نسخه‌ای کمی متفاوت از این ایده، جرمِ سیاسیِ موجود به نامِ «تمامیت‌خواهی» خوانده و جرمِ فلسفی بر انگارهٔ «تمامیت» متمرکز می‌شود. از انگارهٔ فلسفیِ تمامیت به تمامیت‌خواهیِ سیاسی خطی صاف وجود دارد، و وظیفهٔ «پلیسِ فلسفی» این است که از مکالماتِ افلاطون یا قراردادِ اجتماعیِ روسو بفهمد که یک جرمِ سیاسی واقع خواهد

---

[۱] «حقیقت از اشتباه پدید می‌آید»؛ این عبارت عنوانِ یکی از سمینارهایِ لکان در سالِ ۱۹۵۴ است. (م.)

شد. یک پلیسِ سیاسیِ معمولی برایِ دستگیریِ انقلابیون به جلساتِ مخفی می‌رود، اما پلیسِ فلسفی برایِ شناساییِ تمامیت‌خواهان به همایشِ فلسفی می‌رود. یک پلیسِ ضدِ تروریست تلاش می‌کند تا افرادی را شناسایی کند که می‌خواهند ساختمان‌ها و پل‌ها را منفجر کنند؛ پلیسِ فلسفی تلاش می‌کند تا افرادی را شناسایی کند که قصدِ ساخت‌شکنیِ بنیان‌هایِ دینی و اخلاقیِ جامعه را دارند.

با این تحلیلِ تحریک‌برانگیز می‌توان محدودیت‌هایِ چسترتون را نشان داد — او به اندازهٔ کافی هگلی نیست. آنچه او متوجه نمی‌شود این است که *جرمِ کلیت‌یافته) دیگر جرم نیست، بلکه خودش را با عنوانِ جرمِ تعالی بخشیده است (نفی کرده است، یا بر خودش با این عنوان غلبه یافته است)، و از مَرزشکنی، به نظمی جدید تبدیل شده است.* حق با اوست وقتی مدعی می‌شود که دزدها و زناکاران و حتی قاتلان در مقایسه با فیلسوفانِ «تماماً بی‌قانون»، اساساً پایبند به اخلاقیات هستند: یک دزد «بسته به شرایط، آدمی خوب» است. او چنان مالکیتی را انکار نمی‌کند، فقط بیشترش را برایِ خودش می‌خواهد و بعد از آن کاملاً حاضر است تا به آن احترام بگذارد. با این حال نتیجه‌ای که حاصل می‌شود این است که آن جرایم «ذاتاً اخلاقی» هستند، که فقط می‌خواهند یک تغییرِ جزئیِ غیرقانونی در نظمِ اخلاقیِ جهانی ایجاد کنند، نظمی که خودش باید پابرجا بماند. آدمی باید این گزاره («اخلاقیتِ ذاتیِ» جرم) را به معنایی حقیقتاً هگلی درونِ خودش باژگونه کند: نه تنها جرم «ذاتاً اخلاقی» است (به‌زبانِ هگلی: جرم لحظهٔ ذاتیِ توالیِ ستیزه‌گری‌هایِ درونی و «تناقض‌هایِ» نفسِ انگارهٔ نظمِ اخلاقی است، و نه چیزی مثلِ یک مزاحمتِ اتفاقی که از بیرون نظمِ اخلاقی را آشفته می‌سازد)، بلکه خودِ اخلاقیات ذاتاً مجرمانه است — باز هم باید تأکید کرد، نه به این معنا که نظمِ اخلاقیِ کلی لزوماً خود را در جرایمِ جزئی «نفی می‌کند»، بلکه بسیار ریشه‌ای‌تر، به این معنا که شیوهٔ اثباتِ اخلاقیات (و در نمونهٔ دزدی، مالکیت) از پیش فی‌نفسه جرم است — «مالکیت دزدی است»، گفته‌ای که در قرنِ نوزدهم رایج بود. یعنی اینکه فرد باید دزدی را به‌مثابهٔ یک خطایِ کیفریِ جزئی در شکلِ کلیِ مالکیت نادیده بگیرد تا به خودِ این شکل به‌مثابهٔ تعرضِ مجرمانه برسد. آنچه چسترتون نمی‌توانست بفهمد این است که «جرمِ کلیت‌یافته‌ای» که درونِ «فلسفهٔ مدرنِ بی‌قانون» و اشباهِ سیاسی‌اش (جنبشِ «آنارشیستی‌ای» که مقصودش نابودیِ تمامیتِ تمدنِ بشری است) فرافکند کرده است، در هیئتِ حکمِ قانونیِ فعلی *پیشاپیش وجود دارد*؛ به این ترتیب است که ستیزه‌گریِ میانِ قانون و جرم، خود را در همگونی با جرم آشکار می‌سازد: ستیزه‌گریِ میانِ جرمِ کلی و جزئی.

در این معناست که چسترتون ویژگیِ راست‌کیشانهٔ حقیقتاً ویرانگر و حتی انقلابی را بیان می‌کند — در اثرِ معروف‌اش «دفاع از داستان‌هایِ کارآگاهی»، او خاطرنشان می‌کند که چگونه داستانِ کارآگاهی «به‌نوعی این واقعیت را در ذهن زنده نگه می‌دارد که تمدن خودش شورانگیزترین تمرّد و عاشقانه‌ترین شورش است ... عاشقانه‌هایِ پلیسی بر این واقعیت بنا شده‌اند که اخلاقیات تاریک‌ترین و خطرناک‌ترینِ دسیسه‌هاست.» [۶۷] پس ماتریسِ سادهٔ فرایندِ دیالکتیکِ هگلی در اینجا نهفته است: تقابلِ خارجی (بینِ قانون و مَرزشکنیِ مجرمانهٔ آن) به تقابلی که ذاتیِ مَرزشکنی است تغییرِ شکل می‌یابد، به تقابلی میانِ مرزشکنی‌هایِ جزئی و مرزشکنیِ مطلقی که به‌مثابهٔ متضادش یعنی قانونِ کلی ظاهر می‌شود. این نکته واضح‌تر از این توسطِ کسی جز ریچارد واگنر گفته نشده است، کسی

که در پیش‌نویسِ نمایشنامهٔ *عیسایِ ناصری*، نوشته‌شده در اواخرِ سالِ ۱۸۴۸ و اوائلِ ۱۸۴۹، مجموعه‌ای از الحاقیه‌ها را به فرامین افزوده و به عیسی پیشکش داشته است:

فرمان می‌گوید: مبادا که مرتکبِ زنا شوید! اما من به تو می‌گویم: مبادا که بدونِ عشق ازدواج کنی. ازدواجِ بدونِ عشق به‌محضِ انعقاد شکست خورده است، و آن که بدونِ عشق اظهارِ علاقه می‌کند عروسی را از همان موقع خراب کرده است. اگر این فرمانِ مرا گوش سپارید، چگونه می‌توانید هرگز نقض‌اش کنید، چه از شما می‌خواهد تا آن کنید که آرزویِ قلب و روح‌تان است. اما وقتی بدونِ عشق ازدواج کنید، از عشقِ خدا فاصله می‌گیرید، عروسی‌تان گناهی علیهِ خداست، و این گناه با تلاش‌هایِ بعدیِ شما علیهِ قانونِ آدمی تقاصِ خودش را می‌گیرد، چرا که سوگندِ عروسی را شکسته‌اید. (۶۸)

زنایِ حقیقی همبستریِ خارج از ازدواج نیست، بلکه همبستری در ازدواجی بدونِ عشق است: زنایِ ساده قانون را فقط از بیرون نقض می‌کند، حال آنکه ازدواجِ بدونِ عشق آن را از درون نابود می‌کند و کلامِ قانون را به چیزی ضدِّ روحِ خودش تبدیل می‌سازد. دوباره در گفتهٔ برشت دست ببریم: زنایِ ساده چه فرقی دارد با (زنایِ بدونِ عشق در) ازدواج؟ تصادفی نیست که قاعدهٔ حاکم بر نوشتهٔ واگنر، «ازدواج زنا است»، یادآورِ شعارِ پیر ژوزف پرودونِ آنارشیست است، «مالکیت دزدی است» — واگنر در روزگارِ طوفانیِ انقلابِ ۱۸۴۸ نه تنها یک فوئرباخیِ طرفدارِ عشقِ جنسی است (۶۹)، بلکه یک پرودونیِ انقلابی نیز می‌باشد که خواستارِ لغوِ مالکیتِ خصوصی است؛ پس جایِ تعجب نیست که کمی جلوتر در نمایشنامه، او الحاقیه‌ای پرودونی با عنوانِ «مبادا که دزدی کنید!» به فرمان افزوده و به عیسی پیشکش داشته است:

این نیز قانون خوبی است: مبادا که دزدی کنید، یا داشته‌هایِ فردی دیگر را آرزو کنید. هر کس خلافِ این کند، گناه کرده است: اما من شما را از آن گناه مراقبت کرده‌ام، مادام که به شما یاد داده باشم: همسایهٔ خود را همچو خود دوست بدارید؛ که البته این معنی را هم می‌دهد: ثروتِ خود را انباشت نکنید، چرا که از همسایهٔ خود دزدیده‌اید و او را به گرسنگی واداشته‌اید: هنگامی که داشته‌هایِ شما توسطِ قانون محافظت می‌شود، شما همسایه را به گناه علیهِ قانون تحریک کرده‌اید. (۷۰)

این تغییرِ جهت، تغییرِ جهتی است از *اعوجاج در یک مفهوم* به *اعوجاجی که پایه‌گذارِ یک مفهوم است*: تغییرِ جهت از دزدی به‌مثابهٔ اعوجاج («نفی»، «تعرض») در مالکیت، به بُعدی از دزدی که در مفهومِ مالکیت حک شده است (هیچکس حق ندارد که ابزارِ تولید را به‌طورِ کامل از آنِ خود کند، طبیعتِ آن‌ها ذاتاً جمعی است بنابراین هر ادعایی مبتنی بر «این متعلق به من است» نامشروع است). همان‌طور که پیشتر دیدیم، دربارهٔ جرم و قانون نیز همین صادق است، دربارهٔ گذرکردن از جرم به‌مثابهٔ اعوجاج («نفی») در قانون به جرمی که برقرارکنندهٔ خودِ قانون است، یعنی، به ایدهٔ قانون به‌مثابهٔ جرمِ کلیت‌یافته. باید دقت داشت که چگونه یکی‌شدنِ دربرگیرندهٔ دو واژه‌ای که مقابلِ هم هستند (مالکیت و دزدی، قانون و جرم) در «پست‌ترین» و «مرزشکنانه‌ترین» واژه صورت می‌گیرد: این جرم نیست که لحظهٔ همگونیِ قانون با خویش است (یا این دزدی نیست که لحظهٔ همگونیِ مالکیت با خویش است)؛ تقابلِ جرم و قانون ذاتیِ جرم است، قانون زیرمجموعهٔ جرم است — قانون منفیتِ جرمِ

معطوف به خود است (به همان شیوه‌ای که مالکیت منفیتِ دزدیِ معطوف به خود است).

تنها بر این پس‌زمینه است که می‌توان فهمید مقصودِ هگل از انگارهٔ «دانشِ مطلق» چیست — قاعدهٔ آن اینجاست: توهم را کنار بگذار، تا خودِ حقیقت را از دست بدهی! یک حقیقت مجالی می‌طلبد تا از میانِ توهمات بگذرد و به خود شکل بدهد. اینجا هگل را باید بر مبنایِ سه‌گانهٔ عینی(ابژکتیو)/ذهنی(سوبژکتیو)/مطلق به مجموعهٔ افلاطون/دکارت/هگل بازگرداند: ایده‌هایِ افلاطون عینی است، حقیقتِ تجسم‌یافته است؛ سوژهٔ دکارتی مصداقِ اطمینانِ بی‌قیدوشرط به خود-آگاهیِ سوبژکتیوِ من است. و اما هگل چه اضافه می‌کند؟ اگر «ذهنی» نشان‌دهندهٔ محدودیت‌هایِ سوژگیِ ماست، و اگر «عینی» شیوه‌ای است که چیزها واقعاً هستند، «مطلق» چه چیزی اضافه می‌کند؟ پاسخِ هگل: «مطلق» بُعدی عمیق‌تر و بس جوهری اضافه می‌کند؛ توهم (ـِ ذهنی) را در نفسِ حقیقت (ـِ عینی) می‌گنجانَد. نقطه‌نظرِ «مطلق» ما را وامی‌دارد ببینیم که چگونه واقعیت متضمنِ داستان (یا تخیل) است، که چگونه انتخابِ درست فقط پس از انتخابِ اشتباه ظاهر می‌شود. بنابراین هگل ما را تشویق می‌کند که کلِ تاریخِ فلسفه را پشت-و-رو کنیم، تاریخی که دربردارندهٔ مجموعه تلاش‌هایی است تا به‌طورِ واضح *دُکسا* (نظرِ متداول) از دانشِ حقیقی متمایز شود: از نظرِ هگل *دکسا* پاره‌ای است که دانش را بنیاد می‌نهد، و همین است که حقیقت را زمانمند و رخدادین می‌سازد. خصلتِ رخدادینِ حقیقت دربرگیرندهٔ یک پارادُکسِ منطقی است که ژان پیر دوپوی، اندیشمندِ معاصرِ فرانسوی و نظریه‌پردازِ عقلانیت و بحران، در نوشتارِ جذاب‌اش دربارهٔ *سرگیجهٔ* هیچکاک از آن استفاده کرده است:

> یک شیء ویژگیِ الف را تا زمانِ ب دارد، پس از ب، نه تنها آن شیء دیگر ویژگیِ الف را ندارد، بلکه حتی نمی‌توان گفت که ویژگیِ الف را در زمانی هم داشته است. بنابراین ارزشِ حقیقیِ گزارهٔ «شیءِ ج، ویژگیِ الف را در زمانِ ب دارد» به لحظه‌ای که این گزاره اظهار می‌شود بستگی دارد. (۷۱)

باید حواس‌مان را در این قاعده‌بندی جمع کنیم: اینطور نیست که حقیقت/ارزشِ گزارهٔ «شیءِ ج ویژگیِ الف را دارد» بسته به زمانی باشد که این گزاره بدان ارجاع می‌دهد: حتی وقتی که زمان به‌طور دقیق مشخص شده باشد نیز *ارزش/حقیقت تابع زمانی است که خودِ گزاره اعلام می‌شود*. یا به‌تعبیرِ دوپوی در عنوانِ نوشتارش، «آنگاه که من می‌میرم، هیچ از عشق‌مان هرگز وجود نداشته است». به ازدواج و طلاق فکر کنید: خردمندانه‌ترین استدلال برایِ حقِ طلاق (ارائه‌شده در کنارِ بسیاری افرادِ دیگر، این بار هم توسطِ چه کسی جز مارکسِ جوان؟) به نقص‌هایِ رایجی به‌سبکِ «مثل همهٔ چیزها، وابستگیِ عاطفی هم ابدی نیست و در گذرِ زمان تغییر می‌کند» و... ارجاع نمی‌دهد؛ بلکه تصدیق می‌کند که این انحلال‌ناپذیری دقیقاً در مفهومِ ازدواج قرار دارد. در نتیجه طلاق همیشه گستره‌ای پس‌رَوَند دارد: طلاق نه تنها این معنی را نمی‌دهد که ازدواج خاتمه یافته، بلکه معنایی بس ریشه‌ای‌تر دارد — یک ازدواج باید خاتمه یابد چون هرگز *یک ازدواجِ حقیقی نبوده است*. (این در موردِ شوروی کمونیستی هم صادق است: مسلماً درست نیست اگر بگوییم در سال‌هایی که برژنف سرِ کار بود آن را «نابود کرد، توانایی‌هایِ بالقوه‌اش را تحلیل و تضعیف نمود، به طوری که دیگر زمانهٔ جدید را برنمی‌تابید»، بلکه آنچه پایانِ رقت‌بارش نمایش می‌دهد این است که *دقیقاً از همان اول* بن‌بستی تاریخی

بود).

این پارادُکس سرنخی برایِ گره‌ها و پیچیدگی‌هایِ فرایندِ دیالکتیکیِ هگلی عرضه می‌کند. بگذارید انتقادِ هگل به ترورِ انقلابیِ ژاکوبین‌ها را به‌مثابهٔ تمرینی برایِ منفیتِ انتزاعیِ آزادیِ مطلق در نظر بگیریم که نمی‌تواند خود را در نظمی اجتماعی-انضمامی از آزادی ثبات ببخشد، و بنابراین مجبور است در طوفانِ خود-ویران‌گری خاتمه یابد. هرچند که باید متوجه باشیم، وقتی بحث به یک انتخابِ تاریخی می‌رسد (بینِ شیوهٔ «فرانسوی» ماندن درونِ نظمِ اجتماعیِ کاتولیکی و بنابراین اجبار به شرکت در ترورِ انقلابیِ خود-ویران‌گر، و شیوهٔ «آلمانی» اصلاحات)، این انتخاب دقیقاً دربرگیرندهٔ همان پارادُکسِ دیالکتیکیِ ساده‌ای است که انتخابِ یکی از دو خوانشِ «روح یک استخوان است» (ایضاً در *پدیدارشناسی روح*، ۱۸۰۷) دربرگیرندهٔ آن است، خوانشی که هگل به‌وسیلهٔ استعارهٔ فالوسی (فالوس به‌مثابهٔ عضوِ لقاح یا فالوس به‌مثابهٔ عضوِ ادرار) آن را تشریح می‌کند: نکتهٔ هگل این *نیست* که در تضاد با ذهنِ تجربه‌گرایِ مستهجنی که فقط ادرار را می‌بیند، نگرشِ نظرورزانهٔ مناسب بایستی لقاح را برگزیند. پارادُکس این است که انتخابِ مستقیمِ لقاح متقن‌ترین راه برایِ ندیدنِ آن است: امکان ندارد که بتوان مستقیماً «معنایِ حقیقی» را برگزید، یعنی که، فرد *باید* با انتخابِ «اشتباه» (ادرار) آغاز نماید؛ معنایِ نظرورزانهٔ حقیقی تنها از خلالِ تکرّرِ خوانش پیدا می‌شود، به‌مثابهٔ تأثیرِ پَسینی (یا محصولِ فرعیِ) خوانشِ «اشتباهِ» اولی. همین هم در موردِ زندگیِ اجتماعی صادق است، و در آن انتخابِ مستقیمِ «کلیتِ انضمامی» یک زیست‌جهانِ اخلاقِ جزئی تنها می‌تواند منجر به پس‌روی به جامعهٔ ارگانیکِ پیشامدرن شود که حقِ نامحدودِ سوژگی به‌منزلهٔ ویژگیِ بنیادینِ مدرنیته را انکار می‌کند. از آنجایی که سوژه/شهروند در دولتِ مدرن دیگر نمی‌تواند غرقگیِ خود در یک نقشِ اجتماعیِ جزئی که به او جایِ ثابتی درونِ تمامیتِ ارگانیکِ اجتماعی می‌بخشد را قبول کند، تنها راه به‌سویِ تمامیتِ عقلانی در دولتِ مدرن به ترورِ انقلابی می‌انجامد: فرد باید با بی‌رحمی دمار از روزگارِ محدودیت‌هایِ «کلیتِ انضمامیِ» ارگانیکِ پیشامدرن درآورد، و حقِ نامحدودِ سوژگی را در منفیتِ انتزاعی‌اش به جا آورد. به‌بیانی دیگر، نکتهٔ تحلیلِ هگل از ترورِ انقلابی این بصیرتِ کمابیش بدیهی نیست که چگونه آن پروژهٔ انقلابی دربرگیرندهٔ اِشعارِ مستقیم و یک‌جانبهٔ عقلِ کلیِ انتزاعی بود، و به همین جهت هم محتوم به نابودی در آتشِ خود-ویرانگری شد، چرا که قادر نبود نیرویِ انقلابی‌اش را جایگزینِ یک نظمِ اجتماعیِ متمایزشده و ثابتِ انضمامی بکند؛ بلکه نکتهٔ هگل معمایِ چراییِ این است که علی‌رغمِ این واقعیت که ترورِ انقلابی یک بن‌بستِ تاریخی بود، به‌منظورِ رسیدن به دولتِ عقلانیِ مدرن باید طی می‌شد.

پارادُکسِ فرایندِ عذرخواهی را در نظر بگیرید: اگر من با یک اظهارِ نظرِ گستاخانه دیگری را بیازارم، کارِ مناسب برایِ من این است که از او صمیمانه معذرت بخواهم، و کارِ مناسب هم برایِ او این است که چیزی بگوید مثل: «ممنونم، لطف کردی که گفتی، ولی من ناراحت نشدم. می‌دانستم که منظوری نداری، برایِ همین واقعاً معذرت‌خواهی لازم نیست». نکته البته این است که، اگرچه نتیجهٔ نهایی این است که عذرخواهی نیازی نبود، فرد باید فرایندِ عذرخواهی را تا آخر طی کند: «عذرخواهی لازم نیست» فقط می‌تواند بعد از عذرخواهی‌کردن گفته شود، پس هرچند در ظاهر «هیچ چیزی نشده» (اینطور عنوان می‌شود که عذرخواهی لازم نبوده)، در پایانِ فرایند منفعتی به دست آمده است (و چه بسا شاید رفاقت حفظ شده است). بنابراین فرایندِ دیالکتیکی بسیار دقیق‌تر

از آن است که به نظر می‌رسد. تصورِ رایج این است که، در فرایندِ دیالکتیکی، فرد تنها با گذار از مسیرِ اشتباهات می‌تواند به حقیقتِ نهایی برسد، پس این اشتباهات فقط ترک گفته نمی‌شود، بلکه در حقیقتِ نهایی «ترفیع می‌یابد»، و به‌عنوانِ دقایقِ آن حفظ می‌شود. آنچه این تصور نادیده می‌گیرد چندوچونِ «ترفیع‌یافتنِ» (نفی/حفظ/اعتلاء) این اشتباهات *دقیقاً همچو زائده* است.

این چرخهٔ تغییرِ گذشته چگونه بدونِ توسل به سفر به عقب در زمان ممکن می‌شود؟ راه‌حل را فیلسوفِ فرانسوی، هنری برگسون (۱۹۴۱-۱۸۵۹)، ارائه داده است: البته که فرد نمی‌تواند واقعیت/فعلیتِ گذشته را تغییر دهد، ولی آنچه می‌تواند تغییر دهد بُعدِ بالقوهٔ گذشته است — وقتی چیزی اساساً جدید ظهور می‌کند، به‌طرزی پس‌رَوَند امکان‌پذیریِ خودش را نیز به وجود می‌آورد، یعنی علت‌ها/شروطِ خودش را.[۷۲] یک بالقوگی می‌تواند در واقعیتِ گذشته ثبت شود (یا از آن کنار گذاشته شود). عاشق‌شدن گذشته را تغییر می‌دهد: انگار که *همواره/پیشاپیش* عاشق بوده‌ام، پیوندِ ما در آسمان‌ها بسته شده، «اجابتِ امرِ واقعی» است. پس عشقِ کنونیِ من مسببِ گذشته‌ای می‌شود که خود آن را زاده است. در *سرگیجهٔ* هیچکاک، برعکسِ این اتفاق می‌افتد: گذشته عوض می‌شود و «*ابژهٔ a*» — اصطلاحِ لکان برایِ ابژهٔ دست‌نیافتنیِ میل — را از دست می‌دهد. آنچه اسکاتی در آغاز در *سرگیجه* تجربه می‌کند، *ازدست‌دادنِ* عشقِ مقدّرش مادلین است؛ وقتی او مادلین را در جودی بازسازی می‌کند متوجه می‌شود مادلینی که می‌شناخته همان جودی بوده که وانمود می‌کرده مادلین است؛ آنچه او کشف می‌کند فقط این نیست که جودی تقلبی بوده (از آنجا که او جودی را المثنایِ مادلین کرده است می‌دانسته که او مادلینِ حقیقی نیست)، بلکه از آنجا که او تقلبی نیست (او مادلین است، خودِ مادلین پیشاپیش تقلبی بوده است) *ابژهٔ a* متلاشی می‌شود، خودِ فقدان از دست می‌رود، و یک «نفی در نفی» نصیبِ ما می‌شود. کشفِ اسکاتی *گذشته را تغییر می‌دهد*، و ابژهٔ ازدست‌رفته را عاری از *ابژهٔ a* می‌کند. مشابهِ چنین پارادُکسِ زمانمندی، ویژگیِ فراخورِ همهٔ رخدادها از جمله رخدادهایِ سیاسی است — انقلابِ آلمانی، روزا لوکزامبورگ، به‌خوبی از این امر آگاه بود وقتی که در مباحثات‌اش با ادوارد برنشتاینِ سوسیالیست، دو استدلال علیهِ تجدیدنظرطلب‌هایی اقامه کرد که نگران بودند پرولتاریا زودهنگام و پیش از آنکه شرایط مهیا باشد قدرت را کسب خواهد کرد:

> تحولِ سوسیالیستی مستلزمِ نبردی طولانی و سهمگین است که در طیِ آن احتمال دارد که پرولتاریا بیش از یک بار به پس رانده شود، به طوری که از نقطه‌نظرِ نتیجهٔ نهاییِ مبارزه، تصاحبِ قدرت به وسیلهٔ پرولتاریا برایِ نخستین بار لزوماً «بسیار زودهنگام» خواهد بود ... غیرممکن است که از کسبِ «زود هنگامِ» قدرت به وسیلهٔ پرولتاریا جلوگیری کرد، دقیقاً بدان علت که حملاتِ زودهنگامِ پرولتاریا عواملی را به وجود می‌آورد که در حقیقت بسیار مهم‌اند و شرایطِ سیاسی را برایِ پیروزیِ نهایی فراهم می‌آورند. در جریانِ بحرانی که همراه با کسبِ قدرت رخ می‌دهد، در جریانِ نبردهایِ سهمگین و طولانی، پرولتاریا درجه‌ای از بلوغِ سیاسی را کسب می‌کند که به او اجازه می‌دهد دیر یا زود انقلاب را به پیروزیِ قطعی رهنمون سازد ... از آن‌جا که طبقهٔ کارگر به جز از طریقِ «زودهنگام» نمی‌تواند قدرتِ سیاسی را کسب کند، از آن‌جا که طبقهٔ کارگر یک یا چند بار ملزم به کسبِ قدرتِ «بسیار زودهنگام» بدونِ آن‌که بتواند خود را برایِ دائم در قدرت نگه دارد می‌باشد،

مخالفت با کسبِ قدرتِ «زودهنگام» در بطنِ خود چیزی نمی‌تواند باشد جز مخالفت با تلاشِ پرولتاریا برایِ تصاحبِ قدرتِ دولتی. (۷۳)

هیچ فرا-زبانی وجود ندارد: هیچ جایگاه/خارجی که عامل بتواند مقدارِ تلاشِ «زودهنگامِ» موردِ نیاز برایِ رسیدن به لحظهٔ درست را از آنجا محاسبه کند، وجود ندارد. چرا؟ چون این نمونهٔ آن حقیقتی است که از شناختِ نادرست ناشی می‌شود (یا به‌تعبیرِ لکان، *حقیقتی که از اشتباه پدید می‌آید*)، وقتی که تلاش‌هایِ «زودهنگام» نفسِ فضا/اندازهٔ زمانمندی را دگرگون می‌کند: سوژه «به پیش می‌جهد» و خطرِ حرکت‌کردن پیش از آنکه شرایطش کاملاً محقق شود را به جان می‌خرد. (۷۴) مشغولیتِ سوژه در نظمِ نمادین، هر دو سرِ جریانِ خطیِ زمان را به‌سمتِ همدیگر خم می‌کند: همان قدر که رو به جلو دارد، پس‌رَوَند نیز هست (چیزها به‌طرزی پس‌روند آنچه هستند می‌شوند؛ هویتِ چیزی تنها آن هنگام ظهور می‌کند که عطف به خودش دچارِ تأخیر شده باشد) — به‌طورِ خلاصه، هر کنشی طبقِ تعریف همزمان هم خیلی زود خواهد بود و هم خیلی دیر. فرد باید منتظر بماند و اعصاب‌اش را آرام نگه دارد: اگر کنش را خیلی زود انجام دهد، تبدیل می‌شود به یک *گذار به کنش*[1]، به نوعی فرارِ رو به جلویِ خشونت‌بار برایِ اجتناب از بن‌بست؛ همچنین اگر فرد حواس‌اش به لحظهٔ مناسب نباشد و دیر کنش انجام دهد، آن کنش ویژگی‌اش را برایِ یک رخداد، برایِ یک مداخلهٔ ریشه‌ای که متعاقب‌اش «هیچ چیز آنگونه که بود باقی نمی‌مانَد» را از دست می‌دهد، و تبدیل می‌شود به یک تغییرِ موضعی درونِ نظمِ هستی، درونِ بخشی از جریانِ به‌هنجارِ چیزها. البته مشکل آنجاست که یک کنش همیشه به‌طورِ همزمان هم خیلی زود اتفاق می‌افتد (شرایط هیچ‌گاه به‌تمامی مهیا نمی‌شود، فرد باید تسلیمِ ضرورتِ شدید برایِ مداخله شود، هر چقدر هم زمان به‌انتظار صرف شود بس نیست، برایِ محاسبهٔ راهبرد هر چقدر زمان صرف شود کفایت نمی‌کند، کنش باید بر قطعیت‌اش پیشی بگیرد و خطرِ تثبیتِ پس‌رَوَندِ شرایطش را به جان بخرد) و هم خیلی دیر (نفسِ ضرورتِ شدید به کنش نشان می‌دهد که دیر شده است، که همیشه باید زودتر کنش را انجام می‌دادیم؛ هر کنشی که انجام می‌دهیم یک واکنش است به شرایطی که به‌خاطرِ خیلی دیر کنش انجام‌دادنِ ما ایجاد شده است). خلاصه اینکه *هیچ لحظهٔ درستی برایِ کنش وجود ندارد* — اگر منتظرِ لحظهٔ درست بمانیم، کنش به اتفاقی در نظمِ هستی تقلیل می‌یابد.

به‌خاطرِ همین در-هم-تافتگیِ زمانی است که با هگل هر چیزی رخدادین می‌شود: یک چیز محصولِ فرایندِ (رخداد) شدنِ خود است، و همین وجودِ فرایند است که آن را بی‌جوهر می‌سازد. بنابراین خودِ روح اساساً جوهرزدایی شده است: روح نیرویی ایجابی در برابرِ طبیعت نیست، جوهری متفاوت نیست که در نهایت از خلالِ چیزهایِ طبیعیِ بی‌جان بیرون می‌زند و می‌درخشد؛ روح چیزی نیست جز فرایندِ آزادکردن-خود-از. هگل به‌صراحت مفهومِ روح به‌مثابهٔ عاملی ایجابی که زمینه‌سازِ فرایند است را ردّ می‌کند:

> معمولاً از روح به‌عنوانِ سوژه سخن گفته می‌شود، با این عنوان که کاری می‌کند؛ و سوایِ کاری که می‌کند، به‌عنوانِ این حرکت، این فرایند، به‌عنوانِ چیزی هنوز جزئی، که کنش‌اش کم‌وبیش احتمالی است ... این از طبیعتِ روح است که این زنده‌بودگیِ مطلق باشد، این فرایند، این پیش‌افتادن از طبیعی‌بودن، بی‌واسطگی، ترفیع‌دادن،

---

[1] passage à l'acte

ترک‌گفتنِ طبیعی‌بودن‌اش، و به خود آمدن‌اش، و آزادساختن خودش، روح خودش است فقط هنگامی که به خودش به‌مثابهٔ چنین محصولی از خودش برسد؛ فعلیتِ روح صرفاً در این است که خودش را به چیزی که هست بدل کرده است. (۷۵)

وارونهٔ ماتریالیستیِ هگل در لودویگ فوئرباخ و مارکسِ جوان، این گردونهٔ خود-ارجاعی را قبول نمی‌کند، و آن را به‌عنوانِ نمونه‌ای از رازآمیزگریِ ایده‌آلیستی ردّ می‌کند: آدمی از نظر فوئرباخ و مارکس *Gattungswesen* (هستیِ گونه) است که حیات‌اش را از طریقِ بودیافتِ «نیروهایِ ذاتی‌اش» آشکار می‌کند. بنابراین رخدادِ هگلی کأن لم یکن می‌شود؛ و بازمی‌گردیم به هستی‌شناسیِ ارسطویی از موجودیت‌هایی جوهری که بدان‌ها کیفیاتی ذاتی ارزانی شده است.

ایستگاه پنجم
سه رخدادِ روانکاوی

والتر بنیامین [۷۶] در *پروژهٔ پاساژها* نقلِ قولی آورده است از آندره مونگلون، مورخِ فرانسوی: «گذشته تصاویری از خود در متونِ ادبی بر جای گذاشته است، تصاویری قابلِ مقایسه با آن‌هایی که از طریقِ نورافکنی بر صفحاتِ حساس به نور چاپ می‌شوند. فقط آینده مالکِ عناصرِ پردازنده‌ای است که برایِ خواندنِ تمام و کمالِ چنین سطوحی به اندازهٔ کافی فعال باشد». [۷۷] انگارهٔ متونِ گذشته‌ای که اشاره به آینده دارند، بسیار بیش از اینکه تنها مشاهده‌ای خنثا در موردِ وابستگیِ متقابل و پیچیدهٔ متونِ ادبی باشد، مبنایِ انگارهٔ اولیهٔ بنیامین قرار گرفته است؛ یعنی کنشِ انقلابی به‌مثابهٔ رستگاریِ پس‌روندِ کنش‌هایِ شکست‌خوردهٔ قبلی:

> گذشته حاملِ نوعی نمایهٔ زمانی است که از طریقِ آن به رستگاری رجوع می‌کند. میانِ نسل‌هایِ گذشته و نسلِ حاضر توافقی سرّی وجود دارد. در این کرهٔ خاکی، برخی منتظرِ ورودِ ما بودند. چونان همهٔ نسل‌هایی که بر ما تقدم داشتند، ما نیز از نوعی قدرتِ مسیحاییِ ضعیف بهره‌مندیم، قدرتی که گذشته نسبت بدان حق و حقوقی دارد. [۷۸]

نخستین نامی که در اینجا مطرح می‌شود شکسپیر است، همو که توانایی‌اش در نشان‌دادنِ پیشاپیشِ بصیرت‌هایی که در اصل به دوران‌هایِ بعدی تعلق دارند غالباً به امری غریب پهلو می‌زند. بسیار پیشتر از اهریمنِ معروفِ *بهشتِ گم‌شدهٔ* میلتون، «ای شیطان، باشد که تو خیرِ من باشی»، قاعدهٔ این شرِّ اهریمنی را شکسپیر در سخنانِ نهاییِ آرونِ پشیمان‌نشده در *تیتوس آندرونیکوس* ارائه کرده بود: «اگر در تمامِ عمرم یک کارِ خیر انجام داده باشم، از اعماقِ جانم از آن توبه می‌جویم». [۷۹] همچنین اتّصالی‌ای که ریشارد واگنر بینِ دیدن و شنیدن در پردهٔ آخرِ *تریستان* برقرار کرده، که اغلب همچو لحظهٔ تعیین‌کنندهٔ مدرنیسمِ واقعی فهمیده می‌شود (تریستان در حالِ مرگ صدایِ ایزولده را *می‌بیند*)، قاعده‌ای است که مشخصاً پیش از آن در *رؤیا در شبِ نیمهٔ تابستان* ارائه شده بود. در پردهٔ پنجم، صحنهٔ اول، پیراموس/مفعول می‌گوید: «صدایی می‌بینم، / هم‌اکنون به تَرَکِ دیوار خواهم شتافت / تا نگاه کنم و ببینم می‌توانم چهرهٔ تیسبیِ خودم را بشنوم یا نه».[۱] (مشابهِ همین فکر را بعداً در شاه لیر هم داریم: «با گوش‌هایت ببین.») و همچنین تعریفِ فوق‌العاده مدرن از شعر، باز هم در *رؤیا در شبِ نیمهٔ تابستان*، پردهٔ پنجم، صحنهٔ اول، جایی که تیسیوس می‌گوید:

> دیوانه و عاشق و شاعر،
> هر سه سراپا خیال‌اند:
> یکی همه ابلیس می‌بیند بیش از آنچه دوزخ در خود جای تواند داد،
> اوست دیوانه. عاشق که هم‌پایِ دیوانه مجنون است
> و زیباییِ هلن را در عذاری مصری می‌بیند.

---

[۱] ترجمهٔ مسعود فرزاد.

چشمِ شاعر نیز دورِ هر چیز می‌چرخد،
یک نظرش از زمین به آسمان است
و نظرِ دیگرش از آسمان به زمین؛
آن هنگام که خیال تجسد می‌بخشد
به ناشناخته‌ها، قلمِ شاعر به صورت‌هایِ گوناگون در می‌آوردشان...
و به نسیمِ هیچ
جایی برایِ ماندن، و نامی می‌دهد.
خیال‌بافی، قدرتی چنان دارد
که حتی وقتی شادی فقط به فکر درآید
شادی‌ای بزرگ‌تر از دل‌اش پدید می‌آید؛
مثل شبان‌گاه، که تصورِ وحشت،
به‌راحتی یک بوته را به خرس بدل می‌سازد!

در واقع شعر، همان‌گونه که مالارمه شاعرِ نمادگرایِ قرنِ نوزدهم گفته است، دربارهٔ «ابژه‌ای انحصاری است که نیستی برایش مایهٔ سربلندی است»[1]. به‌تعبیری دقیق‌تر، شکسپیر اینجا یک سه‌گانه را بیان کرده است: دیوانه‌ای که همه جا شیاطین را می‌بیند (بوته را با خرس اشتباه می‌گیرد)؛ عاشقی که در چهره‌هایِ معمولی زیبایی متعالی می‌بیند؛ و شاعری که «به نسیمِ هیچ، جایی برایِ ماندن، و نامی می‌دهد». در هر سه مورد شکافی میانِ واقعیتِ عادی با یک بُعدِ اثیریِ استعلایی موجود است، اما این شکاف به‌تدریج کاهش می‌یابد: دیوانه خیلی ساده شیئی واقعی را با چیزی دیگر اشتباه می‌گیرد و آن را آنگونه که هست نمی‌بیند (بوته به‌مثابهٔ خرسی خطرناک)؛ عاشق واقعیتِ شیئی که بدان عشق ورزیده می‌شود را آشکار می‌سازد، شیئی که حذف نشده است، بلکه صرفاً در ظاهرِ بُعدی متعالی «گوهرگشت» یافته است (چهرهٔ عادیِ معشوق همان‌گونه که هست درک می‌شود، اما همان‌گونه که هست هم تحول می‌یابد — من در آن زیبایی می‌بینم، همان‌گونه که هست)؛ شاعر استعلا را به صفر می‌رساند، بدین معنی که، واقعیتِ تجربی نه با بازگفتن/مادیت‌بخشیدنِ یک واقعیتِ والاتر، بلکه با مادیت‌بخشیدن به هیچ دچارِ «گوهرگشت» می‌شود. دیوانه به‌طورِ مستقیم خدا را *می‌بیند*، او یک شخص را با خدا (یا شیطان) اشتباه می‌گیرد؛ عاشق در یک شخص خدا (زیباییِ الهی) را می‌بیند؛ شاعر یک شخص را فقط بر پس‌زمینهٔ نیستی می‌بیند. (۸۰)

شاید بتوان از سه‌گانهٔ دیوانه و عاشق و شاعرِ شکسپیر به‌عنوانِ وسیله‌ای برایِ طرحِ دسته‌بندیِ رخدادها بر مبنایِ سه‌گانهٔ خیالی و نمادین و واقعیِ لکانی استفاده کرد: دیوانه غرق در ساحتِ خیالی است و واقعیت و خیال را با هم خلط می‌کند؛ عاشق با برقراریِ یک اتّصالیِ نمادین میانِ دال و مدلول، شخصِ معشوق را با **چیزِ** ناب انطباق می‌دهد، اتّصالی‌ای که به‌هرحال شکافی که برایِ همیشه جداکنندهٔ آن‌هاست را حفظ می‌کند (عاشق به‌خوبی می‌داند که در واقعیت، معشوقهٔ او شخصی عادی است با همهٔ نقص‌ها و ضعف‌هایش)؛ شاعر سبب می‌شود تا یک پدیدار بر پس‌زمینهٔ خلاءِ امرِ واقعی ظهور کند.

---

[1] ce seul objet dont le Néant s'honore.

مطابقِ تلقیِ لکان، انسان در سه ساحتِ بنیادینِ خیالی و نمادین و واقعی سکنی گزیده است. ساحتِ خیالی تجربهٔ زیستهٔ مستقیمِ ما از واقعیت است، اما شاملِ رؤیاها و کابوس‌هایمان هم می‌شود — اینجا عرصهٔ نمودارشدن است، عرصهٔ چگونگیِ نمودِ چیزها بر ما. ساحتِ نمادین آن چیزی است که لکان «دیگریِ بزرگ» می‌خوانَد، نظمِ پنهانی که تجربه‌هایِ ما از واقعیت را می‌سازد، شبکه‌ای پیچیده از قوانین و معانی که موجب می‌شود تا آنچه را می‌بینیم به همان نحو که می‌بینیم ببینیم (و چیزی را به همان نحو که نمی‌بینیم نبینیم). و در نهایت امرِ واقعی فقط واقعیتِ خارجی نیست؛ بلکه چنان که لکان می‌گوید، «محال» است: چیزی که مستقیماً نه می‌تواند تجربه شود و نه نمادین گردد — مثلِ یک مواجههٔ روان‌گزا با خشونتِ شدیدی که تمامِ جهانِ ما را متزلزل می‌سازد. به همین خاطر، امرِ واقعی را تنها می‌توان از رویِ آثار و نتایج و پس‌لرزه‌هایش شناخت.

این سه‌گانه ابداً مخصوص به لکان نیست — یک نسخهٔ دیگر از آن را کارل پوپر (۹۴-۱۹.۲) در نظریهٔ جهانِ سوم (که نامی است که پوپر به ساحت یا نظمِ نمادین می‌دهد) مطرح کرده است. [۸۱] پوپر متوجه شد که دسته‌بندیِ متداولی که همهٔ پدیدارها را به واقعیتِ مادّیِ خارجی (از اتم‌ها تا تسلیحات) و واقعیتِ روانیِ درونیِ ما (احساسات، آرزوها، تجربه‌ها) تقسیم می‌کند، کافی نیست: ایده‌هایی که از آن‌ها حرف می‌زنیم فقط افکاری گذرا در اذهانِ ما نیستند، چه آنکه این افکار به چیزی ارجاع می‌دهند که علی‌رغمِ ازبین‌رفتن یا تغییرِ افکارِ ما ثابت باقی می‌مانند (وقتی من به ۴=۲+۲ فکر می‌کنم و همکارِ من هم به آن فکر می‌کند، ما دربارهٔ یک چیز فکر می‌کنیم، اگرچه افکارِ ما به‌لحاظِ مادّی متفاوت باشند؛ وقتی در گفت‌وگویی، گروهی از مردم دربارهٔ یک مثلث حرف می‌زنند، آن‌ها به‌هرجهت در موردِ چیزی یکسان صحبت می‌کنند). البته پوپر ایده‌آلیست نیست: ایده‌ها به‌طورِ مستقل از ذهنِ ما وجود ندارند و نتیجهٔ عملکردهایِ روانیِ ما هستند، اما به‌هرجهت مستقیماً قابلِ تقلیل به آن‌ها نیستند و دارایِ حداقلی از عینیّتِ ایده‌آل هستند. به‌منظورِ دست‌یابی به این ساحت از ابژه‌هایِ ایده‌آل است که پوپر اصطلاحِ «جهانِ سوم» را جعل می‌کند؛ و این جهانِ سوم به‌طرزِ غریبی با «دیگریِ بزرگِ» لکان وفق می‌یابد. اگرچه، واژهٔ «نظم» در اینجا نباید ما را گمراه کند: نظمِ نمادینِ لکانی شبکه‌ای ثابت از مقولات یا هنجارهایِ ایده‌آل نیست. آنچه رویکردِ ساخت‌شکن/فمنیستی مایهٔ ننگِ نظریهٔ لکان می‌داند، محتوایِ ضمنیِ هنجارینِ منتسب به آن را هدف قرار می‌دهد: انگارهٔ لکانیِ **نام-پدر**، عاملِ قانونِ نمادین که سامان‌بخشِ تفاوتِ جنسی است، و به‌قول معروف هنجاری به وجود می‌آورد که حتی اگر هم کاملاً فعلیت نیابد، به‌هرجهت معیاری بر جنسیّت[1] تحمیل می‌کند، و به هر طریق آن‌هایی را که در جایگاهِ حاشیه‌ای قرار دارند (همجنس‌گراها، تراجنسی‌ها، و الخ) را طرد می‌کند؛ از این گذشته، ردِ پایِ این هنجار آشکارا در تاریخ پیدا است و چنان که لکان مدعی است شرطی عام برایِ هستیِ انسانی نیست. با این حال، چنین رویکردی به لکان بر ابهامی تکیه دارد که متعلق به واژهٔ «نظم» در عبارتِ «نظمِ نمادین» است:

«نظم»، در اصولی‌ترین معنایِ این اصطلاح، چیزی بیش از یک ساحتِ خاص را متعین نمی‌سازد: دربارهٔ احترام‌گذاشتن یا اطاعت‌کردن از دستور نیست؛ یا حتی

[1] Sexuality

دربارهٔ هماهنگی، یا آرمانی که باید تصدیق شود. امرِ نمادین در معنایِ لکانی دربارهٔ هیچ نیست جز اختلالی ذاتی که در تقاطعِ زبان و امرِ جنسی ظهور می‌کند. [۸۲]

بنابراین نظمِ نمادینِ لکانی ذاتاً دارایِ تناقض، تخاصم، تَرَک، و «خط‌خوردگی» است؛ نظمی داستانی است که سلطه‌اش دروغین است. بر پایهٔ همین تناقض است که لکان سه ساحتِ خیالی و واقعی و نمادین را جهان‌هایی می‌داند درهم‌آمیخته، شبیه به نقاشیِ معروفِ اِشِر به نامِ «آبشار»، که مداری از ریزشِ دائمیِ آب را نشان می‌دهد. اینجا پرسشِ ما این است: چه سنخ رخدادی متناسبِ هر کدام از این ساحت‌ها است؟ یک رخدادِ خیالی، یا واقعی، یا نمادین، چه رخدادی است؟ این پرسش چنان گسترده است که نمی‌توان تنها در یک ایستگاه بدان پاسخ داد، بلکه باید خطمان را در این ایستگاه تغییر دهیم و سه تقاطعِ دیگر را طی کنیم.

تقاطع ۱.۵ — امرِ واقعی: رویارویی با «چیز»

اصطلاحِ ژاپنیِ باکو-سان [1] به‌معنایِ «دختری است که وقتی از پشت نگاه کنیم به نظر زیبا می‌رسد، اما وقتی او را از جلو می‌بینیم زیبا نیست». یکی از درس‌هایِ تاریخِ دین (و بیش از آن، تجربهٔ امروزیِ دین) این است که در موردِ خدا نیز همین صادق است: او احتمالاً وقتی در فاصله‌ای مناسب از پشتِ سر دیده شود، عالی است؛ اما وقتی زیادی نزدیک می‌شود و به‌ناچار با او چهره‌به‌چهره می‌شویم، بهجتِ روحانی بدل به دهشت می‌شود. این وجهِ ویرانگرِ امرِ قدسی، انفجارِ خشونت‌بارِ خشمی که با بهجتی وجدآمیز ترکیب می‌شود، همان چیزی است که لکان با عبارتِ «خدایان به امرِ واقعی تعلق دارند» بیان می‌کند. چنین رویارویی روان‌گزنده‌ای با یک **چیز** قدسی، رخدادِ واقعی است.

مسئلهٔ یهودیت دقیقاً همین است: چگونه می‌توانیم فاصلهٔ خود را با چنین بُعدی از جنونِ مقدس، از خدایان به‌مثابهٔ امرِ واقعی، حفظ کنیم؟ خدایِ یهودی هم خدایِ جنونی خشونت‌بار است — آنچه تغییر می‌کند جایگاهِ مؤمنان است در مقابلِ چنین بُعدی از امرِ مقدس: اگر زیادی به آن نزدیک شویم، آن‌گاه «حضورِ پرجلالِ خداوند همچون شعله‌هایِ فروزانِ آتش» (سفرِ خروج، ۲۴:۱۷) به نظر خواهد رسید. به همین خاطر است که یهودیان به موسی گفتند: «تو پیامِ خدا را بگیر و به ما برسان و ما اطاعت می‌کنیم. اما خدا مستقیماً با ما صحبت نکند، چون می‌ترسیم بمیریم» (سفرِ خروج، ۲۰:۱۹)؛ پس چه می‌شود اگر، همانطور که امانوئل لویناس [۸۳] به‌طورِ خلاصه گفته بود، مخاطبِ نهاییِ فرمانِ کتابِ مقدس یعنی «نکُش» خودِ خدا (یهوه) باشد، و ما، انسان‌هایِ شکننده، همسایگانِ او و در معرضِ خشمِ مقدس‌اش؟ آیا در «عهدِ عتیق» مواجههٔ ما با خدا اغلب مواجهه با غریبه‌ای سرگردان نیست که به‌طرزِ بی‌رحمانه‌ای در زندگیِ انسان دخالت می‌کند و تخمِ ویرانی در آن می‌نشانَد؟

در میانِ راه، جایی که موسی و خانواده‌اش شب را گذراندند، یهوه موسی را دید و سعی کرد تا او را بکُشد. اما صِفوره سنگی تیز گرفت، غلفهٔ پسرِ خود را ختنه کرد، و

---

[1] bakku-shan

بر پایِ موسی مالید، و می‌گفت: این خون از تو محافظت می‌کند. پس یهوه موسی را رها کرد. آن‌گاه صفوره گفت: محافظت‌شده توسطِ خونِ ختنه. (سفرِ خروج، ۴:۲۴-۶)

به‌راستی وقتی لویناس می‌نوشت که اولین واکنش هنگامِ دیدنِ همسایه کشتنِ اوست، دلالت بر این نداشت که نخستین حواله‌اش به رابطهٔ خدا با انسان است، و فرمانِ «نکش» درخواستی از خداست تا بر خشمِ خویش تسلط یابد؟ از آنجایی که راه‌حلِ یهودی خدایِ مرده است، خدایی که تنها به‌مثابهٔ «حرفِ مردهٔ» کتابِ مقدس و قانونی که بایستی تفسیر شود نجات می‌یابد؛ پس آنچه در مرگِ خدا می‌میرد دقیقاً خدایِ امرِ واقعی است، خدایِ خشمِ ویرانگر و انتقام. بنابراین عنوانِ کتابِ معروف دربارهٔ هولوکاست (*خدا در آشویتس مرد*) باید برعکس شود: خدا در آشویتس زنده شد. قصه‌ای در تلمود هست دربارهٔ دو خاخام که راجع به نکته‌ای الهیاتی بحث می‌کنند. آن که در حالِ باختنِ بحث است خدا را از بالا فرامی‌خواند که خودش بیاید و قضاوت کند، و وقتی خدا واقعاً می‌آید، آن یکی خاخام به او می‌گوید که کارِ آفرینش پیشِ پایِ او به انجام رسیده است، به همین دلیل چیزی برایِ گفتن باقی نمانده و باید برود، و خدا هم می‌رود. گویی که در آشویتس خدا دوباره می‌آید، با عواقبی فاجعه‌بار. دهشتِ حقیقی وقتی نیست که توسطِ خدا رها شده‌ایم، بلکه برایِ وقتی است که خدا زیادی به ما نزدیک می‌شود.

یورگن هابرماس اخیراً به‌اجمال این پارادُکس را چنین صورت‌بندی کرده است: «زبان‌هایِ سکولاری که واقعیتِ سابقاً قصدشده را حذف می‌کنند، آزردگی به جا می‌گذارند. وقتی گناه به خطاکاری، و شکستنِ فرامینِ مقدس به اهانت به قوانینِ انسانی بدل شد، چیزی از دست رفت». [۸۴] به همین خاطر است که احساس می‌کنیم واکنش‌هایِ سکولار/انسان‌گرایانه به پدیده‌ای مثلِ هولوکاست یا گولاگ کافی نیست: برایِ آنکه در سطحِ چنان پدیداری باشیم، چیزی بس قوی‌تر نیاز است، چیزی مشابه با مبحثِ مذهبیِ کهنی مثلِ یک انحرافِ کیهانی یا فاجعه‌ای که در آن خودِ جهان «از جا در می‌رود». وقتی فرد با پدیده‌ای مثلِ هولوکاست مواجه می‌شود، تنها واکنشِ مناسب این است که حیرت‌زده بپرسد «چرا آسمان‌ها تاریک نشد؟» (عنوانِ کتابِ معروفِ آرنو مایر در همین رابطه). بنابراین پارادُکسِ دلالتِ الهیاتیِ هولوکاست در همین جا نهفته است: هرچند غالباً به‌مثابهٔ چالشِ نهاییِ الهیات محسوب می‌شود (اگر خدایی وجود دارد و اگر خیر است، چگونه توانسته اجازه دهد چنین اتفاق وحشتناکی به وقوع بپیوندد؟)، اما در عینِ حال *این تنها الهیات است که می‌تواند قالبی فراهم بیاورد که ما را قادر می‌کند تا به‌نحوی به ساحتِ این فاجعه نزدیک شویم* — ناکامیِ خدا در نهایت همچنان ناکامیِ خدا می‌ماند.

یهودیت راه‌حلی بی‌نظیر برایِ خطرِ این همجواریِ بیش از اندازه با امرِ مقدس عرضه می‌کند: در حالی که در مذاهبِ کفّار خدایان زنده بودند، مؤمنانِ یهودی مرگِ خدا را مفروض می‌پنداشتند — در متونِ مقدسِ یهودیان به‌وفور این آگاهی نمودار شده است. داستانِ خاخام‌ها را که بالاتر ذکر شد به یاد آورید، دو خاخام تقریباً به خدا می‌گویند که خفه شود: آن‌ها در حالِ مناقشه بر سرِ مسئله‌ای الهیاتی بودند، تا اینکه متوجه می‌شوند نمی‌توانند این مسئله را حل کنند، برایِ همین یکی از آن‌ها پیشنهاد می‌دهد: «بگذار آسمان خودش شهادت دهد بر اینکه قانون به جانبِ قضاوتِ من است». ندایی از

آسمان با خاخامی که این درخواست را کرده بود موافقت کرد؛ اگرچه آن یکی خاخام باز هم به استدلال ادامه داد و مدعی شد که حتی ندایی از آسمان‌ها هم نمی‌تواند به حساب آید، «چه آنکه تو، ای خدا، بسیار پیشتر در قانونی که در سینا عطا کردی نوشته بودی: از جماعت پیروی کنید». پس خدا مجبور می‌شود قبول کند و بعد از اینکه می‌گوید «فرزندانم مرا مغلوب ساختند! فرزندانم مرا مغلوب ساختند!»، فرار می‌کند. قصهٔ دیگری مشابهِ این هم هست در کتابِ تلمود (باوا متزیا، b۵۹)، ولی در این یکی، در گرهی شگرف و نیچه‌ای، خدا شکست‌اش را با خنده‌هایِ شادمانه می‌پذیرد: خاخام ناتان، الیاسِ پیامبر را دید و پرسید «وجودِ مقدسِ او در آن لحظه چه کرد؟» الیاس پاسخ داد: «او (با شادمانی) می‌خندید و می‌گفت فرزندانم مرا شکست دادند، فرزندانم مرا شکست دادند». ویژگیِ برجستهٔ این حکایت فقط در این نیست که خندهٔ قدسی جایِ گله و شکایت را گرفته است، بلکه در نحوهٔ چیرگیِ استدلالِ آن دو فرزانه (که مشخصاً مصداقِ دیگریِ بزرگ و نظمِ نمادین‌اند) بر خداست: حتی خودِ خدا، سوژهٔ مطلق، عطف به دیگریِ بزرگ از مرکزیت می‌افتد؛ و وقتی که احکام‌اش صادر شدند، دیگر نمی‌تواند در آن‌ها دست ببرد. بنابراین می‌توان دریافت که چرا خدا در واکنش به شکست‌اش با شادمانی می‌خندیده: خاخام درس‌اش را آموخته، اینکه خدا مرده است، و اینکه حقیقت در حرفِ مردهٔ قانونی است که ورایِ تسلطِ اوست. به‌طورِ خلاصه، پس از اینکه عملِ آفرینش کامل شد، خدا حتی حقِ مداخله در چگونگیِ تفسیرِ قانون‌اش توسطِ مردم را هم از دست می‌دهد.

با این حال، خدایِ موجود به زندگیِ زیرزمینی‌اش ادامه می‌دهد و به‌طورِ غیرمنتظره در صورِ متفاوتی بازمی‌گردد که همگی تن‌پوش‌هایِ **چیزِ** هیولایی است — حتی در فرهنگِ عامهٔ امروز. *پروژهٔ ایکس* محصولِ سالِ ۲۰۱۲ از نیما نوری‌زاده، روایتِ پیدایشِ اسطوره‌ای شهری است: توماس هفده ساله خواهد شد و دوستانش کاستا و چی‌بی قصد دارند تا به‌منظورِ افزایشِ محبوبیت‌شان در میانِ هم‌کلاسی‌ها، برایِ او یک جشنِ تولدِ مفصل در خانهٔ توماس برگزار کنند. وقتی که پدر و مادر توماس در حالِ ترکِ خانه برایِ آخرِ هفته هستند، پدرِ توماس قوانینِ خانه را به آن‌ها می‌گوید (جمعیتِ خانه از ۵ نفر بیشتر نشود، سوارِ مرسدسِ گران‌قیمت‌اش نشوند، و هیچ کس هم حق ندارد در دفترِ کارِ او برود).

توماس نگران است که کسی به مهمانی نخواهد آمد، اما ناگهان سروکلهٔ ماشین‌ها در محله پیدا می‌شود و مهمانی یک‌باره شلوغ می‌شود. در نهایت همه چیز از کنترل خارج می‌شود: سروصدایِ مهمانی و اندازهٔ آن خبرساز می‌شود و پوششِ تلویزیونی پیدا می‌کند؛ بالگردِ پلیس بر فرازِ خانه می‌چرخد؛ نیرویِ ضدِ شورشِ پلیس سر می‌رسد، و تصمیم می‌گیرد که بگذارد هرچه می‌خواهد در خانه اتفاق بیفتد و بعد از خوابیدنِ هیجان به داخل برود. اما ناگهان مزاحمی با یک کپسول به کمرش پیدا می‌شود و شروع می‌کند به سوزاندنِ درختانِ محله و ماشین‌هایی که پارک شده‌اند، و محله در آتش رها می‌شود تا اینکه بالگردهایِ آتش‌نشانی سر می‌رسند و آتش را خاموش می‌کنند. صبحِ فردا وقتی که پدر و مادرِ توماس از راه می‌رسند، پدرِ توماس با جبرانِ خسارت از بودجه‌ای که برایِ دانشگاهِ او کنار گذاشته بود تنبیه‌اش می‌کند؛ اما علی‌رغمِ این‌ها او توماس را به‌خاطرِ مهمانی می‌ستاید — توماس جَنَمِ خودش را نشان داده است، آن هم در حالی که پدرش گمان می‌کرد او بزدل و بازنده است. بازشناسیِ پدر چندوچونِ کارکردِ منعِ پدرانه را نشان

می‌دهد:

> تصویرِ پدرِ ایده‌آل، در حقیقت تخیلِ فردِ روان‌رنجور است. ورایِ مادر ... تصویرِ پدر برجسته می‌شود، کسی که چشمانش را بر آرزوها و امیال می‌بندد. این (بیش از آنچه آشکارسازی می‌کند) کارکردِ حقیقیِ پدر را نشان می‌دهد، که در اصل تلفیق (و نه در تقابل قراردادنِ) میل با قانون است. (۸۵)

هرچند پدر پسرش را از لاابالی‌گری منع می‌کند، اما نه تنها مخفیانه از آن چشم می‌پوشد و تحمل‌اش می‌کند، بلکه به‌نوعی خواستارِ آن هم هست. در این معناست که پدر به‌مثابهٔ عاملِ منع/قانون، میل/لذات را برقرار می‌سازد: از آنجایی که فضایِ کیف دقیقاً در فضاهایِ خالی از نگاهِ سلطه‌جویِ پدر سر برمی‌آورد، دسترسیِ مستقیمی به کیف نمی‌توان داشت. (و آیا همین دقیقاً در موردِ خودِ خدا، پدرِ غایی ما، صادق نیست؟ اولین فرمان می‌گوید: «مبادا که خدایانِ دیگری پیشِ من اختیار کنی».[1] عبارتِ مبهمِ «پیشِ من» چه معنایی می‌دهد؟ اکثرِ مترجمان بر این توافق دارند که یعنی: «پیشِ رویِ من، جلویِ من، پیشِ چشمانم» — که به‌طورِ زیرکانه‌ای دلالت دارد بر اینکه خدایِ حسود، کم‌وبیش از کارهایی که مخفیانه و دور از منظرش انجام می‌دهیم چشم می‌پوشد. خلاصه اینکه خدا شبیهِ یک شوهرِ حسود است که به همسرش می‌گوید: «باشه، میتوانی مردهایِ دیگه رو هم داشته باشی، ولی مخفیانه. طوری که من (یا عرصهٔ عمومی در کل) متوجه‌اش نشم و باعثِ آبروریزی نشه!»). شاهدی منفی بر نقشِ بنیادینِ پدر در سر برآوردنِ فضایی برایِ کیفِ پایدار، بن‌بستِ امروزینِ رواداری است؛ وقتی که ارباب/کارشناس دیگر نه تنها کیف را منع نمی‌کند بلکه آن را تشویق هم می‌کند («سکس برایِ سلامتی خوب است»، و الخ) و از همین روی آن را شدیداً تخریب می‌کند.

باری، پیکرهٔ پدر چه نسبتی با **چیز** دارد؟ اقتدارِ نمادینِ پدر به‌مثابهٔ عاملیتی کار می‌کند که مواجهه با **چیز** را به‌هنجار می‌سازد: به نمایندگی از قانونی که هم‌کنشی‌هایِ اجتماعیِ ما را تنظیم می‌کند، پدر نشانه‌هایی بروز می‌دهد مبنی بر شکیبایی در برابرِ مواجهاتِ گه‌گاهی با **چیز**. اما مهم‌تر از آن ویژگیِ شبه‌مقدسِ مهمانی است: وقتی مهمانی از کنترل خارج می‌شود، به چیزی بدل می‌شود که نمی‌توان بر آن نامی گذاشت جز تجربهٔ جمعیِ امرِ مقدس، تجربهٔ چیزی که ژرژ باتای (۸۶) اقتصادِ عمومی می‌خواند، خرجِ بی‌حساب‌وکتاب، چیزی شبیه به رقصِ باکوسانهٔ امروزی‌شده، لحظه‌ای که در آن یک مهمانیِ بچگانهٔ احمقانه و مبتذل تبدیل می‌شود به مخالفِ خودش، به صورتی جدید از امرِ مقدس. برایِ اینکه از بدفهمی جلوگیری شود، اینجا سخن در مدحِ مهمانی‌گرفتن نیست بلکه تلاش برایِ نشان‌دادنِ طبیعتِ دوزیستِ امرِ مقدس است. فیلمسازِ روس سرگئی آیزنشتاین تولیدِ پاتوس را موضوعی مربوط به ساختار می‌دانست، و نه فقط مربوط به محتوا. در *خطِ مشیِ عمومی* (یا همان *کهنه و نو*) صحنهٔ معروفی هست که آزمایشِ موفقِ دستگاهِ جدید و جامعِ تصفیهٔ شیر در یک مزرعه را نشان می‌دهد، با چهره‌هایِ حیرت‌زدهٔ کشاورزانی که مشاهده می‌کنند چگونه مایعِ سفید در حالِ جاری‌شدن است — دستگاه تبدیل می‌شود به شیئی جادویی شبیه به پیاله که

---

[1] You shall have no other gods before me.
این جمله متناسبِ این متن به این سیاق ترجمه شده و در ترجمه‌هایِ فارسیِ کتابِ مقدس معمولاً چنین ترجمه می‌شود: «مبادا تو را خدایانِ دیگری غیر از من باشد». (م.)

احساسات‌شان را «شدت می‌بخشد». [۸۷] آیا در *پروژهٔ ایکس* هم دقیقاً همین اتفاق نمی‌افتد، وقتی که آن مهمانیِ شلوغ و بچگانه «شدت می‌گیرد» به یک عیاشیِ مقدس؟

یک نمونهٔ حتی افراطی‌تر از این «شدت‌یافتن»، رخدادِ سالِ ۲۰۱۲ در موسیقیِ پاپ است: اجرایِ «گانگنام استایل» توسطِ سای، یک خوانندهٔ اهلِ کرهٔ جنوبی. این آهنگ نه فقط به‌طورِ گسترده‌ای شهرت یافت و شنیده شد، بلکه مردم را واداشت تا دسته‌جمعی بزنند و برقصند. ده‌ها هزار نفر فریادزنان ادایِ اسب‌سواری را در می‌آوردند و می‌رقصیدند، همه هم با ضرب‌آهنگی یکسان و با شدت‌وحدتی که از زمانِ اوائلِ بیتل‌ها به این طرف دیده نشده بود، و از سای به‌عنوانِ مسیحِ جدید یاد می‌کردند. این موسیقی افتضاح‌ترین نوعِ psydance است، کاملاً صاف و از لحاظِ ماشینی ساده، غالب‌اش تولیدیِ کامپیوتر است (اسمِ خواننده هم البته مخفف psytrance است)؛ آنچه جذاب‌اش می‌کند در شیوه‌ای است که بی‌خودیِ جمعی را با کنایه به خود ترکیب می‌کند. متنِ آهنگ (و چینشِ صحنهٔ فیلمبرداری) آشکارا بی‌معنایی و پوچیِ سبکِ گانگنام (نامی که از محله‌ای پرجمعیت در سئول گرفته شده) را دست می‌اندازد، و بنا به عقیدهٔ برخی حتی به‌شیوه‌ای متبحرانه آن را تخریب می‌کند — هرچه هست ما را از خود بی‌خود می‌کند، گرفتارِ یک ضرب‌آهنگِ احمقانه در راه‌رفتن می‌شویم، و با تقلیدی کورکورانه در آن مشارکت می‌جوییم؛ مثلِ مردمی که گروه‌گروه در گوشه‌وکنارِ دنیا در حالِ تقلیدِ لحظاتی از ویدئو جمع می‌شدند. محضِ کنجکاوی، وگرنه ارزشی ندارد که نرخِ بازدیدِ ویدئویِ «گانگنام استایل» از «Baby» جاستین بیبر هم بالا بزند و در نتیجه پرمخاطب‌ترین ویدئویِ همهٔ زمان‌ها باشد؛ اما در ۲۱ دسامبر ۲۰۱۲، نرخِ بازدیدِ آن از عددِ جادوییِ یک میلیارد هم گذشت — و از آنجایی که ۲۱ دسامبر برایِ آن‌هایی که پیش‌گویی‌هایِ تقویمِ مایایی‌ها را جدی می‌گیرند روزِ پایانِ جهان است، می‌شود گفت که حق با مایایی‌هایِ کهن بود: به‌راستی که ویدئویِ «گانگنام استایل» واقعه‌ای است که نشان از فروپاشیِ تمدن دارد...

«گانگنام استایل» علی‌رغمِ فاصله‌گیریِ کنایی‌اش ایدئولوژی نیست، بلکه ایدئولوژی است به‌خاطرِ آن: کنایه در آن همان نقشی را بازی می‌کند که در *شکستنِ امواج*، فیلمِ سبکِ مستندِ لارس فون تریه، که فُرمِ شبه‌مستند و آرامِ آن سبب می‌شود تا محتوایِ مازاد ملموس شود — به‌شیوه‌ای کاملاً یکسان، کنایهٔ دست‌انداختنِ خود در «گانگنام استایل» باعث می‌شود تا کیفِ احمقانهٔ موسیقیِ شورانگیزش ملموس شود. بسیاری از شنوندگان آهنگ را به‌طورِ منزجرکننده‌ای جذاب می‌دانند، یعنی «عاشقِ متنفربودن از آن هستند»، یا چه بسا از این واقعیت که آن را منزجرکننده می‌دانند کیف می‌کنند و به همین جهت آن را مکرراً اجرا می‌کنند تا انزجارشان امتداد پیدا کند. چنین سرسپردگیِ سرمستانه‌ای به *ژوئیسانسِ* موهن با همهٔ حماقت‌اش، سوژه را گرفتارِ چیزی می‌کند که لکان به‌تبعیت از فروید رانه می‌خواند؛ احتمالاً نمودهایِ پارادایمیِ آن مناسکِ خصوصیِ حال‌به‌هم‌زنی است (مثل بوکردنِ عرقِ خودمان، انگشت‌کردن در دماغ، و الخ) که بدونِ اینکه بدانیم خرسندیِ شدیدی برایمان به ارمغان می‌آورد — یا به‌تعبیری، با اینکه می‌دانیم، به هیچ وجه نمی‌توانیم جلویِ آن را بگیریم. در داستانِ افسانه‌ایِ هانس کریستین اندرسن با نامِ *کفش‌هایِ قرمز*، دخترِ جوانِ فقیری هست که یک جفت کفشِ جادویی را پا می‌کند، کفش‌هایی که آن‌قدر از رقصیدن دست برنمی‌دارند که او را تقریباً به کشتن می‌دهند. او تنها هنگامی نجات پیدا می‌کند که جلاد پاهایش را با تبر قطع می‌کند.

پاهایِ قطع‌شدهٔ او در کفش به رقصیدن ادامه می‌دهند، در حالی که به دختر پاهایی چوبی داده می‌شود و از آن پس آرامش را در مذهب می‌یابد. این کفش‌ها مصداقِ رانه در ناب‌ترین وجه هستند: پاره ابژه‌ای «نامُرده» که کارکردی همچو ارادهٔ غیرشخصی دارد — «دلش می‌خواهد»، به حرکتِ تکراری‌اش (رقصیدن) اصرار می‌ورزد، راهِ خودش را می‌رود و به هر قیمتی خرسندی‌اش را طلب می‌کند، صرفِ نظر از خوشحالیِ سوژه. این رانه آنی است که «در سوژه بیش از خودش» است: اگرچه سوژه هرگز نمی‌تواند آن را سوژه‌مند کند، نمی‌تواند با گفتنِ «این من‌ام که می‌خواهم این کار را بکنم» آنِ خود بپنداردش، با این وجود دقیقاً در هسته‌اش عمل می‌کند.

تزِ لکان این است که والایشِ این شوریدگی و شیدایی مهلک ممکن است؛ هنر و مذهب در نهایت راجع به همین است. موسیقی بدل به نشانهٔ عشق می‌شود، وقتی که دیگر به‌مثابهٔ *ژوئیسانسِ* موهن دست از سرِ سوژه برداشته باشد، و او را چشم‌بسته تسلیمِ ضرب‌آهنگِ منزجرکننده‌اش نکند، بلکه عشق از آهنگِ آن به گوش برسد — عشق به‌مثابهٔ پذیرفتنِ **دیگری** در نهایتِ دیگری‌بودگی‌اش؛ عشقی که، همانگونه که لکان در صفحاتِ آخرِ سمینارِ یازده بیان کرده است، ورایِ قانون است. اما اینجا باید بسیار دقت داشت: عشقِ ورایِ قانون به‌معنایِ عشقِ یاغی و خارج از همهٔ مختصاتِ نهادینِ نمادین (به‌سبکِ «عشق پرنده‌ای سرکش است» از کارمن) نیست؛ بلکه تقریباً معنایی کاملاً مخالفِ آن را می‌دهد. خصوصیتِ برجستهٔ این عشق بی‌تفاوتی است، نه به ابژه‌اش بلکه به ویژگی‌هایِ مثبتِ ابژه‌ای که عاشق‌اش است: گفتنِ این که «عاشقِ تو هستم چون دماغِ زیبایی داری یا پاهایِ جذابی داری» و الخ، خطایی *پیش‌اندر* است. عشق دقیقاً شبیه به ایمانِ دینی است: من عاشقِ تو نیستم چون خصوصیاتِ مثبتِ تو را جذاب می‌دانم، بلکه کاملاً برعکس، من خصوصیاتِ مثبتِ تو را جذاب می‌دانم چون که عاشقِ تو هستم و به این خاطر به تو با نگاهِ عاشقانه می‌نگرم.

• • •

جایزهٔ اقتصادِ نوبل در سالِ ۲۰۱۲ به الوین روث و لوید شپلی تعلق گرفت به‌جهتِ پیشبُردی که در «نظریهٔ جورسازی»[1] حاصل کرده بودند؛ نظریه‌ای در موردِ اقتصادِ انتخاب وقتی که ما تنها انتخاب‌کننده نیستیم. روث در یک مصاحبه اینطور توضیح داده بود: «وقتی مردم به مدرسه می‌روند، وقتی پیشه‌ای اختیار می‌کنند، وقتی ازدواج می‌کنند، این‌ها همگی جفت‌وجورکردن‌هایی است که در بازار انجام می‌شود. شما نمی‌توانید به‌راحتی هر چیزی را که می‌خواهید انتخاب کنید، چرا که برایِ انتخاب‌کردن باید انتخاب هم بشوید. فایدهٔ جورسازی در این است که شما یک رابطه را تعریف می‌کنید». عبارتِ کلیدی در اینجا «تعریف‌کردنِ رابطه» است: در موردِ عشق، نظریهٔ جورسازی سعی دارد تا نوعی الگو یا قاعده از رابطهٔ جنسیِ موفق برساخت کند. اما آیا پیداکردنِ یک رابطهٔ عاشقانه مثلِ پیداکردنِ یک اهداکنندهٔ کلیه برایِ بیمار یا پیداکردنِ یک مدیرِ مشتاق برایِ کسی است که دنبالِ شغل می‌گردد؟ مسئله اینجا کرامتِ اخلاقی نیست، بلکه منطقِ درونیِ آن است: شما وقتی عاشق می‌شوید که ندانید چه چیزی می‌خواهید یا نیاز دارید و چه کسی آن را دارد که دنبالش بگردید — «معجزهٔ» عشق در

[1] matching theory

این است که شما فقط هنگامی می‌فهمید به چه چیزی نیاز دارید که آن را پیدا می‌کنید.

اما همهٔ این‌ها چه ربطی دارد به رخداد در جنسیّت؟ در *رومَنس* (۱۹۹۹) اثر کاترین بریا، فیلمسازِ فرانسوی، صحنه‌ای خیالین وجود دارد که به‌خوبی این دوپارگیِ ریشه‌ای میانِ عشق و جنسیّت را به صحنه آورده است: قهرمانِ زنِ داستان، خودش را تصور می‌کند که طاق‌باز و عریان رویِ تختی کوتاه دراز کشیده که از وسط با دیواری که یک سوراخ درست به‌اندازهٔ بدن‌اش دارد جدا شده است. در قسمتِ بالاییِ بدن‌اش، رو-در-رویِ مردی باوقار و مهربان است که با او کلماتِ عاشقانهٔ آرام و بوسه مبادله می‌کند، در حالی که قسمتِ پایینی در معرضِ یک یا چند نفر ماشینِ جنسیِ قهار است که مرتباً و وحشیانه با او سکس می‌کنند. اگرچه، معجزهٔ حقیقی آن‌گاه رخ می‌دهد که این دو مجموعه برایِ لحظه‌ای *هم‌آیند* شوند، وقتی که سکس به کنشی عاشقانه «گوهرگشت» یافته باشد. برایِ انکارِ چنین پیوندِ واقعی/محالی میانِ عشق و کیفِ جنسی چهار راه وجود دارد: ۱- تجلیل از عشقِ «ناب» و غیرجنسی، چنان که گویی میلِ جنسی به معشوق مغایرت با اصالتِ عشق را نمایش می‌دهد؛ ۲- در تقابل با قبلی، برشمردنِ سکسِ پرحرارت به‌منزلهٔ «تنها چیزِ واقعی»، و فروکاستنِ عشق به حقه‌ای خیالی؛ ۳- جداکردنِ این دو جنبه، و تقسیم‌کردن‌اش میانِ دو شخصِ متفاوت — آدمی عاشقِ همسرِ مهربانِ خود (یا زنی ایده‌آل و دسترس‌ناپذیر) می‌شود، در حالی که با دلبری «هرزه» سکس دارد؛ ۴- و یا هم‌آمیزیِ غلط و بی‌واسطهٔ این دو، که در آن سکسِ پرشور قرار است نشان دهد که فرد «واقعاً عاشقِ» شریکِ خود است، گویی برایِ اثباتِ اینکه «عشقِ ما یک عشقِ حقیقی است» هر کنشِ جنسی‌ای باید به‌قولِ معروف بدل به «سکسِ قرن» شود. هر کدام از این چهار موضع اشتباه هستند، نوعی فرار هستند از واقعی/محال انگاشتنِ پیوندِ عشق با سکس؛ یک عشقِ حقیقی فی‌نفسه کافی است، و سکس را به امری نامربوط بدل می‌کند — اما دقیقاً به این خاطر که «اساساً اهمیتی ندارد»، می‌توانیم بدونِ هیچ فشاری از جانبِ فرامن[1] کاملاً کیفِ آن را ببریم. به‌طرزِ غیرمنتظره‌ای، این ما را به لنین می‌رساند. وقتی که در ۱۹۱۶ معشوقهٔ (در آن موقع سابقِ) لنین، اینسا آرماند، خطاب به او نوشته بود که حتی یک شورِ گذرا شاعرانه‌تر و خالصانه‌تر از بوسه‌هایِ بدونِ عشق میانِ یک زن و شوهر است، لنین چنین پاسخ داد:

> درست است. بوسه‌هایِ بدونِ عشقِ یک زوجِ فرومایه کثیف هستند. این بوسه‌ها باید در تقابل باشند ... با چه؟... به نظر می‌رسد که با بوسه‌هایِ با عشق. اما تو شوری (چرا عشق نه؟) گذرا (چرا گذرا؟) را در مقابل‌اش قرار می‌دهی — منطقاً اینطور نتیجه گرفته می‌شود که انگار بوسه‌هایِ بدونِ عشق (گذرا) در تقابل با با بوسه‌هایِ زن‌وشوهریِ بدونِ عشق قرار گرفته‌اند ... عجیب است. (۸۸)

پاسخِ لنین معمولاً با توجه به خاطرهٔ تلخِ او از روابطِ گذشتهٔ این دو و به‌عنوانِ شاهدی بر محدودیت‌هایِ جنسیِ خرده‌بوژوایی‌اش نادیده گرفته می‌شود؛ اگرچه بیش از این در آن است. بصیرتِ آن این است که «بوسه‌هایِ بدونِ عشق» زن‌وشوهری و روابطِ «گذرایِ» بیرون از ازدواج دو رویِ یک سکه هستند — هر دو از *ترکیبِ* امرِ واقعیِ وابستگیِ پرشورِ بی‌قیدوشرط با صورتِ اعلامیِ نمادین طفره می‌روند. اینجا عمیقاً حق با لنین است، البته نه به این معنایِ رایج که او اُمّل است و ازدواجِ «به‌هنجاری» که

---

[1] superego

محصولِ عشق است را به لاقیدیِ قانون‌شکنانه ترجیح می‌دهد. بصیرتِ نهفته در اینجا این است که، برخلافِ همهٔ ظواهر، عشق و سکس نه تنها متمایز هستند بلکه در نهایت *ناسازگار* هستند، که در سطوحِ کاملاً متفاوتی عمل می‌کنند، مثلِ *آگاپه* و *اروس*: عشق سخاوت‌مند است، خود را محو می‌کند، از خودش شرمگین است، در حالی که سکس پرحرارت است، خود را فریاد می‌زند، مالکیت‌طلب است، ذاتاً *خشن* است (یا متضادش: عشقِ مالکیت‌جو در برابرِ خوش‌گذرانیِ سخاوتمندانه در لذایذِ جنسی). اگرچه، معجزهٔ حقیقی آن‌گاه رخ می‌دهد که (به‌طورِ استثنائی) این دو مجموعه برایِ لحظه‌ای *هم‌آیند* شوند، وقتی که سکس به کنشی عاشقانه «گوهرگشت» یافته باشد — دستاوردی که به‌معنایِ دقیقِ لکانی واقعی/محال است، و به این سبب هم شاخصهٔ آن *کم‌یابیِ* ذاتی است. امروزه چنان است که گویی گرهِ سه سطحی که مشخصهٔ جنسیّتِ سنتی است (تولیدِ مثل، لذتِ جنسی، عشق) به‌آرامی در حالِ بازشدن است: تولیدِ مثل به‌عهدهٔ فرایندهایِ بیوژنتیکی گذاشته شده که در حالِ غیرضروری‌ساختنِ رابطهٔ جنسی است؛ خودِ سکس به مشغله‌ای تفریحی بدل شده؛ در حالی که عشق به ساحتِ «استغنایِ عاطفی» تقلیل یافته است. در چنین موقعیتی، بیش از هر زمانی باید آن لحظاتِ معجزه‌آسایِ کم‌یابی را به یاد آورد که در آن هنوز هم دوتا از این سه ساحت می‌توانند هم‌پوشی داشته باشند، بدین معنی که، در آن *ژوئیسانس* به نشانهٔ عشق بدل می‌شود. تنها در چنین لحظاتِ کم‌یابی است که کنشِ جنسی بدل به رخدادی اصیل می‌شود.

تقاطع ۲.۵ — امرِ نمادین: هم‌آهنگیِ نو

به یک ضربه‌ی انگشتِ تو روی طبل، رهایی‌ی تمامِ
صداهاست، و آغازِ هماهنگیِ نو.

به یک گامِ تو، مردانِ نو به پا می‌خیزند، رژه می‌روند.

سَر که می‌گردانی، عشقِ نویی ! سَر که باز گردانی، ——
آه عشقِ نو !

«بختهامان را دیگر کُن، بلاها را آخر کن، که همآغازِ
روزگار افتاد»، آوازت می‌دهند این کودکان. «به بار آر،
هرکجا خواهی، گوهرِ سرنوشتهامان و آرزوهامان را»، از تو
درخواست می‌کنند.
ای آمده از همیشه، که خواهی رفت هرکجا. [۸۹]

این قطعه به نامِ «À une raison» («به حجّتی یکتا») از آرتور رمبو، به بهترین شکلِ ممکن *رخدادِ نمادین*، ظهورِ یک دال/اربابِ جدید، را متعیّن می‌سازد. این لحظهٔ رخدادین همان لحظه‌ای است که دال (صورتی فیزیکی که بازنمایی‌کنندهٔ معنا است) در مدلول، در معنایی که می‌دهد، هبوط می‌کند؛ لحظه‌ای که دال بخشی از ابژه‌ای می‌شود که متعین‌اش می‌کند. موقعیتی را فرض کنید از یک اغتشاشِ اجتماعی که در آن گروه‌هایِ

مختلفِ اجتماعی، انتظارات و رؤیاها و نقشه‌هایِ متفاوتی دارند؛ ناگهان یک عامل موفق می‌شود که همهٔ آن‌ها را گِردِ هم بیاورد، زیرِ پرچمِ یک دال/اربابِ جدید که تفاوت‌هایِ گروه‌ها را با تمرکز بر کیانِ عمومی (ارزش‌ها و دورنماهایِ مشترک) معدوم نمی‌کند — بلکه به‌راحتی به همهٔ گروه‌ها اجازه می‌دهد که محتوایِ خودشان را در دالِ مشترک بازشناسی کنند. بگذارید بگوییم که این دال «هم‌بستگی» است: این نزدِ یک کارگرِ بیکار معنایِ متفاوتی دارد، تا یک کشاورزِ محافظه‌کار، تا یک روشنفکرِ گرسنه، تا یک سرباز یا پلیس، و الخ؛ اگرچه به‌هرحال پیمانِ اجتماعی و اتحادی که این دال تحمیل می‌کند یک توهمِ ساده نیست، یعنی که، تنها یک نقابِ خیالی برایِ پوشاندنِ تفاوت‌هایی نیست که هم‌چنان موجودند. تحمیلِ این دال نقطه‌ای مرکزی ایجاد می‌کند برایِ جریانِ سیاسیِ راستینی که در نهایت حتی قدرت را به دست می‌گیرد، و بدین ترتیب *واقعیتِ اجتماعیِ خودش را هم برقرار می‌سازد*: مردم به‌طورِ مؤثری همکاری می‌کنند، حتی اگر به نظرشان چنین برسد که به‌خاطرِ خودشان این کار را می‌کنند. اهمیتی ندارد اگر برخی گروه‌ها از این دال با بدبینی استفاده کنند — مهم این است که آن‌ها در فضایِ اجتماعی و نمادینِ تحتِ بیرق‌اش مشارکت دارند. به این طریق، در ادامهٔ تحلیلِ مارکس، رازِ وجودِ حزبِ نظم هنگامی که در ۱۸۴۸ پس از کاهش‌یافتنِ شورِ انقلابی در فرانسه قدرت را در دست گرفت، این بود:

> ائتلافِ اورلئانیست‌ها و لجیتمیست‌ها در یک حزب افشاء شد. طبقهٔ بورژوا به دو دستهٔ بزرگ تقسیم شده بود (زمین‌دارانِ بزرگِ طرفدارِ احیایِ پادشاهی به همراهِ بزرگانِ مالی و بورژواهایِ صنعتیِ وابسته به پادشاهیِ ژوئیه) که یکی-در-میان انحصارِ قدرت را در دست داشتند. بوربون نامی سلطنتی بود برایِ نفوذِ غالبِ منافعِ یک دسته، و اورلئان نامی سلطنتی برایِ نفوذِ غالبِ منافعِ دستهٔ دیگر — سرزمینِ بی‌نامِ جمهوری تنها مکانی بود که در آن هر دو دسته می‌توانستند منافعِ طبقهٔ مشترک را بدونِ رهاکردنِ رقابتِ متقابل‌شان، با قدرتی برابر، در دست داشته باشند. (۹۰)

نمایندگانِ حزبِ نظم در مجلس، جمهوری‌خواهی‌شان را نوعی نمایش می‌دانستند. آن‌ها در مناظراتِ مجلس، به نفعِ سلطنت لغزش‌هایِ زبانی داشتند و جمهوری را مسخره می‌کردند تا بر همگان روشن باشد که هدفِ اصلیِ آن‌ها احیایِ پادشاهی است. آنچه آگاه نبودند این بود که آن‌ها خودشان هم فریب‌خوردهٔ فشارِ اجتماعیِ حقیقیِ قانون‌شان بودند. آن‌ها ندانسته شرایطِ نظمِ جمهوریِ بورژوایی را، که شدیداً موردِ نفرت‌شان بود، استوار ساختند (به‌عنوانِ مثال با تضمینِ امنیتِ مالکیتِ خصوصی). پس این نبود که آن‌ها فقط سلطنت‌طلبانی باشند که نقابِ جمهوری‌خواهی زده‌اند، اگرچه خودشان چنین احساس می‌کردند؛ عقیدهٔ «درونیِ» سلطنت‌طلبیِ آنان همان ظاهرِ فریبنده‌ای بود که نقشِ اجتماعیِ حقیقی‌شان را پنهان می‌کرد. به‌طورِ خلاصه سلطنت‌طلبیِ مخلصانهٔ آن‌ها، بسیار بیش از آنکه حقیقتِ پنهانِ جمهوری‌خواهیِ علنی‌شان باشد، تکیه‌گاهِ خیالینِ جمهوری‌خواهیِ بالفعل‌شان بود — همان چیزی که مایهٔ شورِ فعالیت‌هایشان بود. پس آیا اینطور نیست که نمایندگانِ حزبِ نظم *وانمود می‌کردند که وانمود می‌کنند* که جمهوری‌خواه هستند، تا آنچه واقعاً بودند باشند؟

چنین باژگونگیِ دِلالی‌ای (تحمیلِ یک دال/ارباب) نسبت به یک چیزِ متعین، صرفاً بیرونی نیست: کاری که با آن چیز می‌کند این است که ویژگیِ ناشناختنیِ اضافه‌ای به آن می‌دهد که همچو خاستگاهِ پنهانِ خصوصیاتش ظاهر می‌شود. فرض کنید نامِ یک ملت

همان دال/ارباب باشد: اگر از یکی از اعضایِ آن ملت بپرسیم که «آمریکایی/روسی/انگلیسی بودن چه معنایی می‌دهد؟» پاسخ هرگز مجموعه‌ای از خصوصیاتِ قابلِ مشاهده نخواهد بود، بلکه همیشه پاسخی شبیه به این است: «چیزی اسرارآمیز است که ما را آمریکایی/روسی/انگلیسی می‌کند و در هر خصلتی که می‌بینی وجود دارد؛ این چیزی است که خارجی‌ها نمی‌توانند درک کنند — برایِ حس‌کردنش باید یکی از ما باشی!» واقعیت این است که این مجهولِ اسرارآمیز که در سطحی عمیق‌تر از زبان و فراتر از بیانِ شفافِ زبان‌شناسانه ظاهر می‌شود، معلولِ نفسِ سرریزِ زبان از ابژه‌اش است.

یک کنشِ گفتاری اینچنین به یک رخدادِ نمادین بدل می‌شود، اگر، و در وقتی که رخ‌دادنِ آن کلِ عرصه را بازسازی کند: اگرچه محتوایِ جدیدی به وجود نیامده ولی همه چیز به‌نحوی تماماً متفاوت است. ژیل دلوز این بُعد را در انگارهٔ *گذشتهٔ ناب* چنین توضیح می‌دهد: نه گذشته‌ای که در آن چیزهایِ حال می‌گذرند، بلکه گذشتهٔ مطلقی که «در آن همهٔ رخدادها، از جمله آن‌هایی که بدونِ هیچ نشانی در اعماق فرو رفته‌اند، ذخیره شده و در حالِ گذار به یاد آورده می‌شوند» [۹۱]؛ گذشتهٔ بالقوه‌ای که پیشاپیش چیزهایی که اکنون حال‌اند را در بر گرفته است. حال می‌تواند گذشته شود، چه آنکه به‌طریقی پیشاپیش گذشته است — حال می‌تواند خودش را چون تکه‌ای از گذشته بفهمد (آنچه اکنون مشغولِ آنیم تاریخ است (خواهد بود[1])): «در رابطه با همین عنصرِ نابِ گذشته است، عنصری که همچو گذشته به‌صورتِ عام فهمیده می‌شود، به‌صورتِ گذشته‌ای *پیش‌اندر*، که یک حالِ سابقاً مشخص بازتولیدپذیر می‌شود و حالِ کنونی قادر به تأمل در خویش است». [۹۲] آیا این بدان معنی است که گذشتهٔ ناب دربردارندهٔ تصورِ کاملاً جبرگرایانه‌ای از جهان است که در آن تمامِ چیزها برایِ آنکه اتفاق بیفتند (برایِ واقع‌شدن)، تمامِ آنچه در مکان-زمان مستقر است، پیشاپیش بخشی از یک شبکهٔ بی‌زمان/قدیمیِ بالقوه است؟ نه، و دقیقاً به این دلیل: چون که «گذشتهٔ ناب باید تمامیِ گذشته باشد اما باید قابلیتِ تغییر به‌واسطهٔ رخ‌دادنِ هر حالِ نوینی را هم داشته باشد». [۹۳] به‌طورِ شفاف برایِ اولین بار آن محافظه‌کارِ بزرگ، تی. اِس. الیوت بود که پیوندِ میانِ وابستگیِ ما به سنت و قدرتِ ما برایِ تغییر در گذشته را بیان کرد:

> معنایِ تاریخی مستلزمِ درک و آگاهی است، نه فقط درکِ گذشته‌بودنِ گذشته بلکه درکِ حضورِ گذشته. این درکِ تاریخی انسان را وا می‌دارد که هنگامِ نوشتن فقط حواس‌اش به نسلِ خود نباشد بلکه با این احساس بنویسد که تمامِ ادبیاتِ اروپا از زمانِ هُمر، و در میانِ آن، ادبیاتِ سرزمینِ خودش، وجودی هم‌زمان دارند و نظمی همزمان می‌آفرینند ... هیچ شاعر یا هنرمندی به‌تنهایی به معنایِ کامل دسترسی ندارد. معنا و درکِ او مستلزمِ درکِ ارتباطِ او با شاعران و هنرمندانِ مرده است. نمی‌توان او را جدا از دیگران ارزیابی کرد، برایِ بررسیِ شباهت یا تفاوت، باید او را در میانِ گذشتگان قرار داد ... این ضرورتِ هم‌نوا و یکی شدن یک‌جانبه نیست؛ آنچه هنگامِ خلقِ یک اثرِ هنریِ جدید رخ می‌دهد چیزی است که همزمان در تمامیِ آثارِ هنریِ پیش از آن رخ می‌دهد. آثارِ هنریِ موجود در میانِ خودشان نظمی آرمانی را شکل می‌دهند که با ورودِ اثرِ هنریِ جدید (واقعاً نو) در میان‌شان، این نظمِ آرمانی تعدیل

[1] will have been

می‌شود. نظمِ موجود، پیش از ورودِ اثرِ جدید، کامل است. برایِ اینکه پس از ورودِ ناگهانیِ اثری نو، این نظم پابرجا بماند، کلِ نظمِ موجود باید تغییر کند (حتی به‌صورتِ جزئی). بنابراین، روابط، مناسبات و ارزشِ یکایکِ آثارِ هنری دوباره بر مبنایِ کل تنظیم می‌شوند. و این همان هم‌نوایی میانِ قدیم و جدید است ... «گذشته» به همان اندازه متأثر از «حال» است که حال از گذشته و شاعری که از این مهم آگاه باشد از دشواری‌ها و مسئولیت‌هایِ بزرگ نیز آگاه خواهد بود. [۹۴]

وقتی الیوت می‌نویسد که برایِ قضاوت‌کردنِ یک شاعرِ زنده «باید او را در میانِ گذشتگان قرار داد»، دقیقاً مثالی از گذشتهٔ نابِ دلوز را ساخت‌وپرداخت می‌کند. و وقتی می‌نویسد «نظمِ موجود، پیش از ورودِ اثرِ جدید، کامل است؛ برایِ اینکه پس از ورودِ ناگهانیِ اثری نو، این نظم پابرجا بماند، *کلِ* نظمِ موجود باید تغییر کند (حتی به‌صورتِ جزئی)؛ بنابراین، روابط، مناسبات و ارزشِ یکایکِ آثارِ هنری دوباره بر مبنایِ کل تنظیم می‌شوند»، او با همان وضوح پیوندِ پارادُکسیِ میانِ کامل‌بودنِ گذشته و توانایی ما برایِ تغییرِ آن به‌شکلی پس‌رَوَند را بیان می‌کند: دقیقاً به این خاطر که گذشتهٔ ناب کامل است، هر اثرِ جدیدی تعادلِ آن را به‌تمامی از نو سامان می‌بخشد. تعبیرِ دقیقِ نویسندهٔ آرژانتینی، خورخه لوئیس بورخس، از رابطهٔ میانِ کافکا با تعدادی چند از پیشگامانش، از نویسندگانِ چینِ باستان گرفته تا رابرت برانینگ، را در نظر بگیرید: «یکّگیِ کافکا، در ابعادِ بزرگ‌تر یا کوچک‌تر، در تمامیِ این نوشته‌ها حاضر است، اما اگر کافکا هرگز ننوشته بود ما درک‌اش نمی‌کردیم؛ گویی که وجود نمی‌داشت ... هر نویسنده‌ای پیشگامانِ خودش را *می‌آفریند*. آثارِ او فهمِ ما از گذشته را تغییر می‌دهد، گویی که آینده را تغییر خواهد داد.» [۹۵] بنابراین راه‌حلِ دیالکتیکیِ مناسب بر سرِ دوراهیِ «آیا واقعاً آنجاست، در سرچشمه، یا ماییم که ردِ آن را تا سرچشمه دنبال می‌کنیم؟» این است: آنجاست، ولی ما فقط از چشم‌اندازِ امروز و به‌شکلی پس‌رَوَند می‌توانیم آن را بفهمیم و از آن سخن بگوییم.

پیتر هالوارد، فیلسوفِ کانادایِ معاصر، در *بیرون از این دنیا* [۹۶] کوتاهی می‌کند (که در غیرِ این صورت اثری عالی می‌بود) وقتی که از میانِ وجوهِ گذشتهٔ ناب تنها به حوزهٔ بالقوه‌ای که در آن سرنوشتِ همهٔ رخدادهایِ واقعی از پیش بسته شده است تأکید می‌کند، چرا که معتقد است «همه چیز پیشاپیش در آن نوشته شده است»: او به آن لحظهٔ پس‌روندی که دلوز بر آن اصرار می‌ورزد توجهی نمی‌کند، یعنی که، چگونه این گذشتهٔ نابِ سرمدی که ما را به‌صورتی کامل متعیّن می‌سازد خود موضوعِ تغییرِ پس‌روند می‌شود؟ آنچه اینجا طنین می‌اندازد البته که اعتقادِ پروتستانی به تقدیر است: تقدیر بس بیش از آنکه یک مضمونِ الهیاتیِ ارتجاعی باشد، عنصری کلیدی در نظریهٔ ماتریالیستیِ معنا[1] است. تقدیر بدین معنی نیست که سرنوشتِ ما در متنی واقعی، که از ازل در ذهنِ الهی وجود دارد، رقم خورده است. متنی که سرنوشتِ ما را مشخص می‌سازد به یک گذشتهٔ سرمدیِ بالقوهٔ ناب تعلق دارد، و به همین جهت، می‌تواند به‌صورتی پس‌روند توسطِ کنش‌هایِ ما از نو نوشته شود. این شاید معنایِ غاییِ تکینگیِ تجسدِ مسیح باشد: آن *کنشی* که اقبالِ ما را از ریشه تغییر می‌دهد. مقدم بر مسیح، ما توسطِ سرنوشت متعیّن شده بودیم، در بندِ چرخهٔ گناه و سزایِ آن بودیم، حال آنکه محوکردنِ گناهانِ

[1] Sense

گذشتهٔ ما توسطِ مسیح دقیقاً به این معنی است که فداکاریِ او گذشتهٔ بالقوهٔ ما را تغییر می‌دهد و به همین جهت نیز ما را آزاد می‌سازد. آیا وقتی دلوز می‌نویسد «زخمِ من پیش از من وجود داشت؛ من زاده شدم تا تجسم‌اش باشم»؛ [۹۷] همان دگرشوندگیِ گربهٔ چشایر و لبخندش در *آلیس در سرزمینِ عجایب* نیست (گربه زاده می‌شود تا لبخندش را تجسم ببخشد) که قاعده‌ای بی‌عیب‌ونقص برایِ فداکاریِ مسیح فراهم می‌آوَرَد: مسیح زاده شد تا تجسمِ زخم‌اش باشد، تا به صلیب کشیده شود؟ مشکل در خوانشِ فرجام‌شناختیِ تحت اللفظی از این قضیه است؛ گویی کردارهایِ بالفعلِ شخص صرفاً به سرنوشتِ سرمدی/بی‌زمانِ او، که در ایدهٔ بالقوهٔ آن‌ها ثبت شده است، فعلیت می‌بخشد:

> تنها وظیفهٔ سزار کسبِ شایستگی برایِ رخدادهایی است که خلق شد تا تجسم ببخشد. *عشق به سرنوشت*. آنچه سزار در واقع انجام می‌دهد، هیچ چیزی به آنچه به‌طورِ بالقوه هست اضافه نمی‌کند. وقتی سزار واقعاً از رودِ روبیکون می‌گذرد، هیچ درنگ یا انتخابی نمی‌کند، چه آنکه این فقط بخشی از کل و نمودِ بلافصلِ سزاربودگی است، و تنها چیزی را آشکار و «گشوده» می‌کند که در همهٔ زمان‌ها انگارهٔ سزار را احاطه کرده است. [۹۸]

اما در موردِ پس‌رَوَندکاریِ ژستی که نفسِ این گذشته را (باز)می‌سازد، چه؟ این شاید موجزترین تعریف از چیستیِ یک کنشِ اصیل باشد: ما در کنش‌هایِ عادی تنها دنباله‌رویِ مختصاتِ (تخیلی-بالقوهٔ) هویت‌مان هستیم، در حالی که یک کنشِ مناسب، پارادُکسِ جنبشی فعلیت‌یافته است که (به‌شکلی پس‌روند) نفسِ مختصاتِ «استعلایی» و بالقوهٔ هستیِ عامل‌اش را تغییر می‌دهد — یا به‌تعبیرِ فرویدی، نه تنها فعلیتِ جهانِ ما را تغییر می‌دهد، بلکه «سطحِ زیرینِ آن را هم می‌جُنبانَد». بنابراین ما با نوعی «بسته‌شدنِ به‌خود-تابندهٔ یک وضع رویِ آنچه وضع به خاطرش ایجاد شده است» [۹۹] طرف هستیم: اگرچه گذشتهٔ ناب همان وضعِ استعلاییِ کنش‌هایِ ماست، اما کنش‌هایِ ما نه تنها واقعیتِ بالفعلِ جدیدی را خلق می‌کنند بلکه به‌شکلی پس‌روند خودِ آن وضع را نیز تغییر می‌دهند. به همین طریق نیز باید تزِ هگل را خواند که می‌گوید در طولِ پیشرفتِ دیالکتیکی، چیزها «آنچه هستند می‌شوند»: اینطور نیست که زمان برخی ساختارهایِ مفهومیِ بی‌زمان و ازپیش‌موجود را بالفعل می‌کند — این ساختارِ مفهومیِ بی‌زمان خود نتیجهٔ تصمیم‌هایِ زمانمندِ احتمالی است. بگذارید برایِ مثال به یک نمونه از این تصمیم‌هایِ احتمالی اشاره کنیم که برامدشان تمامِ زندگیِ عامل را تعریف می‌کند: گذشتنِ سزار از رودِ روبیکون:

> این کافی نیست که بگوییم گذشتن از روبیکون بخشی از انگارهٔ کاملِ سزار است. بهتر است که فرد بگوید سزار به‌واسطهٔ این واقعیت تعریف می‌شود که از روبیکون گذشت. زندگیِ او ادامهٔ سناریویی نبود که در کتابِ خدایان نوشته شده باشد: هیچ کتابی نیست که پیشاپیش مشتمل بر ارتباطاتِ زندگیِ سزار باشد، آن هم به این دلیلِ ساده که زندگیِ او، خود، این یا آن کتاب است، در هر لحظه‌اش، رخدادی است که فی‌نفسه روایتِ خویش است. [۱۰۰]

آیا دقیقاً همین در موردِ عشق صادق نیست؟ عاشق‌شدن یک مواجههٔ احتمالی است، اما به محضِ اینکه رخ داد، طوری ضروری به نظر می‌رسد که گویی چیزی است که همهٔ زندگیِ من به سمتِ آن در حرکت بوده است. لکان این باژگونیِ احتمال در

ضرورت را به‌مثابهٔ تغییرِ جهتی از «از نوشته‌نشدن بازمی‌ایستد» به «از نوشته‌شدن بازنمی‌ایستد» توصیف می‌کند: نخست، عشق «از نوشته‌نشدن بازمی‌ایستد»، از دلِ یک مواجههٔ احتمالی بیرون می‌آید؛ سپس، به محضِ آنکه رخ داد، «از نوشته‌شدن بازنمی‌ایستد»، عاشق را وادار به کارهایِ عاشقانه می‌کند، وادار به تلاشی مستمر برایِ ثبتِ تمامِ عواقبِ عشق درونِ هستیِ خودش، و ساختنِ عشق‌اش بر پایهٔ وفاداری به رخدادِ عشق:

> جابه‌جاییِ نفی از «از نوشته‌نشدن بازمی‌ایستد» به «از نوشته‌شدن بازنمی‌ایستد»، به تعبیری دیگر، از احتمال به ضرورت — اینجا همان نقطهٔ تعلیقی است که همهٔ عشق بدان پیوست شده است. همهٔ عشق، که تنها بر اساسِ «از نوشته‌نشدن بازمی‌ایستد» موجود است، تمایل دارد که تغییرِ جهتی منفی به‌سویِ «از نوشته‌شدن بازنمی‌ایستد» برقرار کند، بازنمی‌ایستد، بازنخواهدایستاد. (۱۰۱)

بازگونیِ دیالکتیکیِ احتمال به ضرورت در اینجا قرار دارد، یعنی، در نحوه‌ای که برامدِ یک فرایندِ احتمالی نمودِ ضرورت است: چیزها به‌طرزی پس‌رَوَند ضروری «خواهند بود»[1]، یا به‌تعبیرِ ژان-پیر دوپوی: «پس این فعلیت‌پذیریِ رخداد است — این واقعیت که به وقوع می‌پیوندد — که به‌شکلِ پس‌روندی ضرورتِ خودش را خلق می‌کند». (۱۰۲) دوپوی نمونهٔ انتخاباتِ ریاستِ جمهوریِ فرانسه در مه ۱۹۹۵ را ارائه می‌کند؛ این پیش‌بینیِ ژانویهٔ مؤسساتِ اصلیِ نظرسنجیِ فرانسوی است: «اگر در هشتمِ ماهِ مهِ پیشِ رو بالادور انتخاب شود، می‌توان گفت که انتخاباتِ ریاستِ جمهوری قبل از آنکه حتی به وقوع بپیوندد انجام شده است». وقتی رخدادی — تصادفاً — به وقوع می‌پیوندد، زنجیره‌ای عطف به ماسبق خلق می‌کند که آن را در ظاهر محتوم و مسجّل می‌سازد.

حال می‌رسیم به زمانمندیِ خاصِ رخدادِ نمادین، یعنی بازگونیِ ناگهانیِ «هنوز نه» به «همواره/پیشاپیش». همیشه میانِ تغییرِ صوری و تغییرِ مادّی یک شکاف وجود دارد: چیزها رفته‌رفته در سطحِ مادّی تغییر می‌کنند، و این تغییری زیرپوستی است، مثل پخش‌شدنِ مخفیانهٔ یک عفونتِ مرگبار؛ وقتی که نزاع به بیرون می‌جهد، یعنی خالِ سیاه پیشتر کارش را به پایان رسانده و مبارزه *به‌شکلِ نیمه‌رسمی* تمام شده است — همهٔ کاری که فرد اکنون باید بکند این است که به آن‌ها که در قدرت هستند یادآور شود که به پایین نگاه کنند و متوجه شوند که چگونه دیگر هیچ زمینی زیرِ پایِ آن‌ها نیست؛ تا کلِ عمارت مثل یک خانهٔ پوشالی فرو بریزد. وقتی از مارگارت تاچر پرسیدند بزرگ‌ترین دستاوردش چه بوده، او پاسخ داد: «کارگرانِ جدید». و حق با او بود: پیروزیِ او در این بود که حتی دشمنانِ سیاسی‌اش هم اساسِ رویّهٔ اقتصادیِ او را اتخاذ کردند — پیروزیِ حقیقی غلبه بر دشمن نیست، بلکه وقتی است که دشمن هم شروع به استفاده از زبان شما می‌کند، به این ترتیب ایده‌هایِ شما اساسِ کلِ عرصه را شکل می‌دهد. همین نیز در موردِ مناظره‌هایِ عالیِ میانِ جان لاک و رابرت فیلمر در قرنِ هفدهم صادق است: فیلمر به مقابله با لاک و مفهومِ روشنگری برخاست مبتنی بر اینکه همهٔ انسان‌هایِ رویِ زمین توسطِ خدا و به‌شکلِ برابر آفریده شده‌اند و به همین خاطر دارایِ مجموعه‌ای از حقوقِ طبیعی هستند، و به‌جایِ آن ادعا می‌کرد که حکومتِ پدر بر خانواده خاستگاهِ حقیقی و الگویی برایِ همهٔ حکومت‌هاست. خدا در آغاز به آدم اقتدار بخشید، این اقتدار از آدم

---

[1] will have been

به نوح رسید، و الخ، پس پدرسالاران قدرتِ مطلقِ خود را به ارث برده و آن را بر خانواده‌ها و خدمت‌کاران‌شان اعمال می‌کنند؛ تمامیِ پادشاهان و فرمانروایان اقتدارِ خود را از همین پدرسالاران کسب کرده‌اند، به همین جهت است که مطلق و بر پایهٔ حقِ الهی است. مشکل در مشغولیت به این جدل‌هایِ منطقی اینجاست که فیلمر از پیش در زمینه‌ای که توسطِ مخالف‌اش معیّن شده است گام نهاده، زمینهٔ تاریخِ طبیعیِ جامعه. اینجا توصیفِ کلاسیکِ هگل در سطحی کلی‌تر راجع به این است که چگونه بصیرتِ نابِ روشنگری منجر به تضعیفِ روحِ مذهبیِ سنتی می‌شود:

به همین دلیل، درمیان‌گذاشته‌شدنِ بینشِ محض را باید با نوعیِ گسترشِ آرام یا با پخش‌شدنِ، مثلاً، رایحه‌ایِ در محیطِ عاری‌ازمقاومت مقایسه کرد. این [درمیان‌گذاشته‌شدنْ] عفونتیِ نافذ [و سرایت‌کننده] است که خودش را پیشاپیش در برابرِ عنصرِ بی‌تفاوتیِ که این [عفونت] خودش را در آن جای [یا سرایت] می‌دهد به منزلهٔ چیزیِ متضاد نمایان می‌سازد و، از همین رو، نمی‌توان از آن جلوگیری کرد. تازه هنگامیِ که عفونت گسترش یافته است، این [عفونت] برایِ آگاهی است، برایِ آگاهی‌ایِ که خودش را با بی‌خیالی به آن [عفونت] سپرده است. ... از این رو، به محضِ آن‌که بینشِ محض برایِ آگاهی باشد، این [بینشِ محض] خودش را از پیش پخش [یا منتشر] کرده است؛ نبردِ علیهِ این [بینشِ محض] عفونتیِ را برملا می‌سازد که رخ داده [و سرایت کرده] است؛ این [نبرد] بسیِ دیرهنگام است، و هر دارویی فقط منجر به وخیم‌تر شدنِ بیماری می‌شود، زیرا این [بیماری] بر مغزِ استخوانِ زندگیِ روحانی مستولی شده است ... اکنون، این [بیماری]، که روحیِ نامرئی و نامشهود است، به سرتاسرِ بخش‌هایِ شریف‌تر رسوخ می‌کند و دیریِ نمی‌گذرد که کلِ امعاء و احشاء و اعضاءِ بُتِ ناآگاه را به‌تمامی به تصرف درآورده است، و [آن‌گاه] «در صبحیِ دل‌انگیز، با آرنج تلنگریِ به رفیق می‌زند، و [بعد] تالاپ! گرومپ! بُت نقشِ بر زمین می‌شود». [۱۰۳]

همهٔ ما صحنهٔ معروفِ کارتونی‌اش را می‌شناسیم: گربه بالایِ پرتگاه رسیده ولی همچنان مشغولِ راه‌رفتن است، بی‌توجه به این واقعیت که زمینی زیرِ پایِ او نیست، فقط هنگامی شروع به سقوط می‌کند که به پایین نگاه کرده و متوجهِ گودی شود. وقتی رژیمی سیاسی اقتدارش را از دست می‌دهد، تو گویی گربه‌ای است بالایِ پرتگاه: برایِ آنکه سقوط کند، تنها باید به او یادآوری شود که به پایین نگاه کند. اما برعکس‌اش هم صادق است: وقتی رژیمی اقتدارگرا به بحرانِ پایانی‌اش نزدیک می‌شود، انحلال‌اش علی‌القاعده شاملِ دو مرحله است. قبل از فروپاشیِ واقعی‌اش، یک گسستِ مرموز به وقوع می‌پیوندد: به‌ناگهان مردم می‌دانند که بازی تمام شده است — آن‌ها خیلی راحت دیگر نمی‌ترسند. نه تنها رژیم مشروعیتِ خودش را از دست می‌دهد، بلکه نفسِ اعمالِ قدرت‌اش به‌مثابهٔ واکنشی از سرِ وحشت و عجز فهمیده می‌شود. در *شاهِ شاهان*، گزارشی کلاسیک از انقلابِ ایرانیان در سالِ ۱۹۷۹، ریشارد کاپوشینسکی لحظهٔ دقیقِ این گسست را معلوم می‌کند: در یک چهارراه در تهران، یک پلیس بر سرِ معترضی فریاد می‌کشد تا حرکت کند و او خودداری می‌کند، پلیس شرمنده می‌شود و به‌سادگی کنار می‌کشد؛ در عرضِ چند ساعت همهٔ تهران از این واقعه باخبر می‌شوند و اگرچه برایِ هفته‌ها دعواهایِ خیابانی در جریان بود، هر کس به‌نوعی می‌دانست که بازی تمام‌شده است. [۱۰۴]

این ما را بازمی‌گرداند به (هبوط در) عشق، که متّصف به یک شکافِ زمانیِ همسان است. در یکی از قصه‌هایِ هنری جیمز، قهرمانِ قصه دربارهٔ زنی از نزدیکان‌اش می‌گوید: «جخ تازه الان عاشقش نشده، فقط خودش هنوز خبر نداره». آنچه اینجا درمی‌یابیم نوعی همتایِ فرویدیِ آزمایشِ معروفِ بنیامین لیبت دربارهٔ ارادهٔ آزاد است: لیبت نشان می‌دهد که ما حتی پیش از آنکه آگاهانه تصمیم بگیریم (مثلاً انگشتِ خود را تکان بدهیم)، فرایندِ عصبیِ مربوطه پیشاپیش در راه است، که یعنی تصمیم آگاهانهٔ ما تنها التفاتی است به آنچه پیشاپیش در جریان است (اجازه‌ای غیرضروری برایِ یک عملِ انجام‌شده می‌دهد). [۱۰۵] در نظرِ فروید نیز تصمیم پیش از آگاهی قرار دارد — اگرچه یک فرایندِ عینیِ محض نیست، بلکه یک تصمیمِ ناآگاهانه است. فروید اینجا با شلینگ بر سرِ اینکه تصمیمِ حقیقتاً آزادانه تصمیمی ناآگاهانه است توافق دارد، به همین خاطر است که ما هیچ موقع در زمانِ حال عاشق نمی‌شویم: پس از فرایندِ (معمولاً طولانیِ) آبستن‌شدنِ نیمه‌ناآگاهانه، ما به‌ناگاه مطلع می‌شویم که (از پیش) عاشق هستیم. هبوط (در عشق) هرگز در یک لحظهٔ مشخص اتفاق نمی‌افتد، بلکه *همواره/پیشاپیش اتفاق افتاده است.*

عطف به اقتصادِ عمومیِ آثارِ واگنر، روایت‌هایِ طولانی‌ای که جریانِ رخداد را مختل می‌کنند (مخصوصاً در اپراهایِ آخرش)، جایی که آوازخوان اهمِّ آنچه پیش از اُپرا یا غالباً فقط در صحنهٔ قبلی اتفاق افتاده را خلاصه می‌کند، به جز در مقامِ سمپتومی از شکستِ ذاتی در تمامِ بدنهٔ اثر ظاهر نمی‌شود: به‌جایِ عرضهٔ مستقیم و ارگانیکِ رخدادها، یک بازنماییِ روایِی مصنوعی از آن‌ها داریم. [۱۰۶] با این حال اگر این قطعاتِ روایی از یک منطقِ اجرایی دقیقِ «خبری» پیروی کنند، چه؟ گاهی فرد کاری می‌کند، و گاهی فرد خودش را کسی که کاری را انجام داده برمی‌شمرد (از خودش خبر می‌دهد)؛ و بر مبنایِ همین خبردادن است که فرد کاری جدید کرده است — لحظهٔ مناسب برایِ دگردیسیِ سوبژکتیو، لحظهٔ خبردادن است، نه لحظهٔ کنش‌ورزی. به‌بیانی دیگر، امرِ حقیقتاً جدید از دلِ روایت‌کردن بیرون می‌آید، از دلِ بازگوییِ بازتولیدگرِ ظاهریِ محضِ آنچه اتفاق افتاد — همین بازگفتن است که فضایی (امکانی) برایِ کنش به‌شیوه‌ای جدید می‌گشاید. به‌عنوانِ مثال کارگری را در نظر بگیرید که خشمگین از نحوهٔ برخورد با او، در اعتصابی بی‌موقع و غیرقانونی شرکت می‌کند؛ با این حال تنها پس از کنشِ اوست که او آن را به‌مثابهٔ کنشی برمی‌شمرد/بازگومی‌کند در راستایِ مبارزه‌ای طبقاتی که در آن کارگرِ مذکور به‌طرزی سوژه‌مند خود را به سوژهٔ انقلابی بدل کرده است، و بر اساس همین دگردیسی است که او می‌تواند به‌مثابهٔ یک انقلابیِ حقیقی به کنش مبادرت ورزد. این نقشِ «اجرایی»[1] هیچ جا ملموس‌تر از قطعاتی نیست که آدم‌هایِ بی‌ذوق بخشی از خسته‌کننده‌ترین قطعاتِ درام‌هایِ موسیقاییِ واگنر می‌دانند؛ روایت‌هایی طولانی که در آن قهرمانِ قصه اهمِّ آنچه تا آن لحظه در جریان بوده را بیان می‌کند. این روایت‌هایِ طولانی، همان‌گونه که بدیو بدان اشاره کرده است، [۱۰۷] میدانگاه‌هایِ حقیقیِ تغییرِ جهتی مهم هستند — در حینِ آن‌ها، ما شاهدِ یک دگردیسیِ سوبژکتیو در کُنهِ راوی هستیم. به‌عنوانِ مثال، تک‌گوییِ درخشانِ وُتان در صحنهٔ دوم در *والکوری*[2]: وتانی که به‌مثابهٔ نتیجهٔ روایتِ خودش پدیدار می‌شود همان وتانی نیست که او پیشتر می‌شناخت

[1] performative
[2] Die Walküre

و بر آن تکیه زده بود، بلکه وتانی است که تصمیم می‌گیرد تا به‌شکلی جدید کنش بورزد — وتان شکستِ نهایی‌اش را می‌بیند و می‌پذیرد، و تصمیم می‌گیرد تا به پایانِ خویش متمایل شود. و هم‌چنان که بدیو خاطر نشان می‌کند، بافتِ موسیقی در اینجا نقشی بی‌اندازه مهم دارد: این موسیقی است که (آنچه شبیه است به) گزارشی از رخدادها و اوضاعِ جهان را به ابزاری برایِ پوست‌اندازیِ سوبژکتیوِ خودِ راوی تغییر می‌دهد. همچنین می‌توان دید چقدر واگنر حق داشت که صحنه‌هایِ واقعی (معمولاً یک جنگ) را به مواجهاتی بی‌اهمیت و ناچیز تقلیل می‌داد که باید سریع به نمایش درآیند، ترجیحاً بیرون از صحنهٔ نمایش (به‌عنوانِ مثال در آغازِ صحنهٔ دومِ *پارسیفال*، نبرد و پیروزیِ پارسیفال بر علیهِ شوالیه‌هایِ کلینگزور: این نبرد بیرون از صحنه به وقوع می‌پیوندد، ما تنها خبرِ پیشرویِ پارسیفال را از کلینگزور که خود از دور شاهدِ نبرد است می‌شنویم): امکان ندارد که توجهِ ما به این جلب نشود که چگونه به‌طرزِ غریبی کوتاهیِ نبردهایِ واقعی در آثارِ واگنر (دوئلِ کوتاه میانِ لوهنگرین و تلرموند در صحنهٔ سوم از *لوهنگرین*؛ دوئلِ میانِ تریستان و ملوت در پایانِ صحنهٔ سوم در *تریستان*، و نبردِ مسخرهٔ پایانی در *تریستان* هم که لازم به ذکر نیست) در تضاد قرار دارند با زمانِ طولانیِ روایت‌ها و اعلام‌هایش.

عینِ همین زمانمندی در سرشتِ ساخت‌گرایی وجود دارد — جایِ تعجب نیست که کلود لوی-استراوس (۲۰۰۹-۱۹۰۸) ساخت‌گرایی را استعلاگرایی منهایِ سوژهٔ استعلایی می‌دانست. نفسِ ظهورِ نظمِ نمادین نمونه‌ای بی‌نظیر از ارجاع به خود است، نمونهٔ غاییِ رخدادِ نمادین، از چیزی که به‌ناگاه پدیدار می‌شود و گذشتهٔ خودش را خلق می‌کند. ایدهٔ ساخت‌گراها این است که فرد نمی‌تواند به پیدایشِ امرِ نمادین (نظمِ نمادین) بیندیشد: وقتی که اینجاست، نظمی است که همواره/پیشاپیش اینجاست، فرد نمی‌تواند از آن قدم برون نهد؛ تنها کاری که از عهدهٔ او برمی‌آید اسطوره‌سرایی پیرامونِ پیدایشِ آن است (که لکان گاه‌به‌گاه می‌کند). بالعکسِ عنوانِ محشرِ کتابِ الکسی یارچاک دربارهٔ آخرین نسلِ شوروی (*همه چیز همواره بود، تا اینکه دیگر نبود*)، از نظمِ نمادین هیچ خبری نیست تا اینکه همهٔ آن به‌ناگهان *همواره/پیشاپیش* اینجاست. اینجا مشکل در برآمدنِ نظامی «بسته» و مرتبط با خود است که هیچ خارجی ندارد: از بیرون نمی‌تواند توضیح داده شود چرا که کنشِ بنیان‌گذارش معطوف به خودش است، یعنی، نظام تنها پس از آنکه علتِ خودش واقع شد به‌طورِ کامل پدیدار می‌شود؛ پس از آنکه پیشفرض‌هایش را در حلقه‌ای بسته جا کرده باشد. بنابراین فقط چنین نیست که نظمِ نمادین ناگهان کاملاً اینجاست (در ابتدا نبوده است، و لحظه‌ای بعد به‌طورِ کامل اینجاست)، بلکه در ابتدا نیست و سپس، به‌ناگهان، چنان است که گویی نظمِ نمادین همواره/پیشاپیش اینجا بوده، گویی هرگز زمانی بدونِ آن وجود نداشته است.

تقاطع ۳.۵ — امرِ خیالی: سه چِلِپ

در فرهنگِ غرب برخی قطعاتِ موسیقیِ کلاسیک وجود دارند که عمیقاً با استفادهٔ اخیرِ آن‌ها در برخی محصولاتِ تبلیغاتی در فرهنگِ عامه گره خورده‌اند، به‌طوری که تقریباً محال است آن‌ها را از کاربردِ اخیرشان جدا کرد. به‌عنوانِ مثال پس از آنکه درونمایهٔ موومانِ دومِ کنسرتو پیانویِ شمارهٔ ۲۰ موتزارت در یک ملودرامِ معروفِ

سوئدی به نامِ *الویرا مادیگان* استفاده شد، از این قطعه تا امروز نیز غالباً با عنوانِ کنسرتویِ «الویرا مادیگان» یاد می‌شود، حتی توسطِ انتشاراتی‌هایِ جدیِ موسیقیِ کلاسیک. اما اگر به‌جایِ خشم‌گرفتن بر بت‌وارگیِ موسیقایی و تبلیغ‌زده‌شدنی اینچنین، فردی استثناء قائل شود و آشکارا اعتراف کند به لذتِ کثیفی که در کیف‌بردن از یک قطعهٔ موسیقی است، قطعه‌ای که فی‌نفسه بی‌ارزش است و تمامِ توجهات را به‌سببِ شیوه‌ای که در یک محصول از فرهنگِ عامه استفاده شده است به خود جلب کرده، چه؟ مثالِ موردِ علاقهٔ من «کانتاتِ ابرهایِ طوفانی» در فیلمِ *مردی که زیاد می‌دانست* از آلفرد هیچکاک است که موسیقیِ آن توسطِ آرتور بنیامین به‌طورِ خاص برایِ صحنهٔ مرکزی در سالنِ آلبرت هال ساخته شده است. اگرچه این کانتات قطعه‌ای مضحک از اراجیفِ متأخرِ رمانتیک است، با این حال آنطور که ممکن است فکر کنید خالی از کِشِش نیست — کلماتِ او (دی‌بی ویندهام-لوئیس) تا همین‌جا هم ارزشِ نقلِ قول پیدا کرده‌اند:

وحشتی نجواکنان بر نسیم آمد
و جنگلِ سیاه تکان خورد
و بر درختانِ لرزان
ترسی بی‌نام نشست
و هراس بر یک‌یکِ موجوداتِ پرّانِ وحش غلبه یافت
و وقتی تمام‌شان گریخته بودند
درختان هنوز ایستاده بودند
و گرداگردِ سرهاشان
جیغ‌زنان
پرندگانِ شب می‌چرخیدند و پراکنده می‌شدند
رهایی می‌یافتند
از چیزی که چون شکار به جلو می‌راندشان
ابرهایِ طوفانی در هم شکستند و ماهِ بی‌رمق را غرق کردند
ابرهایِ طوفانی در هم شکستند
و رهایی یافتند.

آیا این سناریویی کمینه نیست از آنچه که دلوز یک رخداد/شورِ «انتزاعی» می‌خواند: آرامشی سرشار از تنش، که به‌تدریج تحمل‌ناپذیر می‌شود و سرِ آخر در انفجاری خشونت‌آمیز آزاد می‌گردد؟ اینجا باید رؤیایِ هیچکاک را به خاطر آورد که می‌خواست از روایتِ رسانهٔ صوتی-تصویری یکجا میانبُر بزند و به‌واسطهٔ سازوکاری پیچیده مراکزِ نوروزنیِ احساسیِ مخاطب را دستکاری و احساساتِ او را به‌طورِ مستقیم تحریک کند. به‌تعبیری افلاطونی: *روانی* در واقع فیلمی دربارهٔ اشخاصِ وحشت‌زده یا آسیب‌دیده نیست، بلکه دربارهٔ ایدهٔ «انتزاعیِ» وحشت است که در هیئتِ افراد و بداقبالی‌هایشان بازنمایی می‌شود. به همین ترتیب موسیقیِ «کانتاتِ ابرهایِ طوفانی» بازتاب‌دهندهٔ کلماتِ ویندهام-لوئیس نیست، و حتی نسبتی کمتر از آن با سینمایِ روایی دارد؛برعکس، به‌طورِ مستقیمی رخداد/شور را عرضه می‌کند.

چنین رخدادی، به‌معنایِ لکانیِ کلمه، خیالی است: با حفظِ فاصله از پشتوانهٔ

مادّی‌ای که آن را بازنمایی و تولید می‌کند، بر سطحِ لرزانِ پهنه‌ای میانِ بودن و نابودن شناور است. ژیل دلوز در *منطقِ معنا* دوگانه‌انگاریِ ایده‌هایِ سرمدیِ افلاطون و بدلِ آن‌ها در واقعیتِ حسّانی را وارونه می‌کند در دوگانه‌انگاریِ کالبدهایِ جوهری (مادّی) و سطحِ مطلقاً غیرحسّانیِ معنا، جریانِ شدنی که باید آن را دقیقاً در مرزِ بودن و نابودن جای داد. معناها سطوحی هستند که وجود ندارند، بلکه زیرمجموعهٔ بودن‌اند: «آن‌ها چیزها یا واقعیت‌ها نیستند، بلکه رخدادها هستند. نمی‌توان گفت آن‌ها وجود دارند، بلکه بهتر است بگوییم آن‌ها زیرمجموعه‌ای از وجود هستند یا با آن یکی شده‌اند (متناسب با آنچه که چیزی نیست، با موجودیتی غیروجودی، کمینه‌ای از بودن را دارند)». (۱۰۸) رواقیونِ باستان که این مفهوم از «مجرّدات»[1] را بسط دادند،

> نخستین کسانی بودند که افلاطون‌گرایی را باژگونه و یک وارونگیِ اساسی ایجاد کردند؛ چرا که اگر همهٔ مشخصاتِ جوهر و علت بر دوشِ وضع و کمیّت و کیفیّتِ اجسام باشد، به‌طریقی عکس، مشخصه‌هایِ ایده به سمتِ دیگری فرستاده می‌شود، یعنی به زیاده‌بودنی بی‌تفاوت که بی‌خاصیت و عقیم است، و بر سطحِ چیزهاست: امرِ ایده‌آل یا مجرّد دیگر نمی‌تواند چیزی باشد جز یک «معلول» [یا «اثر»]. (۱۰۹)

چاقو و گوشت هر دو جسم‌اند؛ چاقو در نسبت با گوشت، علتِ یک *مقولهٔ*[2] (محمول) غیرجسمانی می‌شود، به نامِ زخم. آتش و چوب هر دو جسم‌اند؛ آتش در نسبت با چوب، علتِ یک *مقولهٔ* غیرجسمانی می‌شود، به نامِ سوختن. وقتی خورشید یا گرمایِ خورشید موجب می‌شود که موم آب شود، باید بگوییم که خورشید علتِ آن است، نه علتِ آب‌شدنِ موم، بلکه علتِ مومِ در حالِ آب‌شدن، یعنی علتِ *مقوله‌ای* که با یک مصدر مشخص می‌شود.

به نظر می‌رسد که هستی‌شناسیِ بودایی به سمت‌وسویی مشابه اشاره دارد، و حتی آن را رادیکال می‌کند: خودِ واقعیت از جوهر تهی شده و به جریانی شکننده از نمودها تقلیل یافته است، پس در نهایت هر چیزی رخداد(ین) است. جهانِ بودایی بنابراین به دو سنخ رخداد اجازهٔ ظهور می‌دهد: رخدادِ روشنی‌یابی، یعنی درنظرگرفتنِ کاملِ ناوجودِ خود، و تصرفِ بی‌نظیرِ یک رخدادِ گذرا، که مثالِ بارزِ آن شعرِ هایکو است و آنچه دلوز رخدادِ نابِ (بی)معنا می‌خواند. به نظر می‌رسد که حکمِ نامتناهیِ بودایی این است: هم‌پوشیِ امرِ مطلق (خلاء بنیادینی که در نیروانا تجربه می‌شود) با یک اثرِ سطحیِ کوچک و ضعیفِ جرقه‌مانند (موضوعِ هایکو). این معروف‌ترین هایکویِ ماتسوئو باشو است:

برکهٔ کهن ...
غوکی می‌جهد
چِلپ

ابژهٔ حقیقی اینجا رخداد-چلپ است (هم‌پوشِ سکوتی که استوارش می‌دارد؟). در هایکو هیچ ایده‌آل‌سازی‌ای وجود ندارد، تنها چیزی که وجود دارد اثرِ والایش است، طوری که هر چقدر هم یک کنشِ مادّی «پست یا ضعیف» باشد می‌تواند موجبِ رخداد

---

[1] Incorporeals: «نا-مادّیات» یا

[2] kategorema

شود، پس نباید هراسی به دل راه داد از تصورِ یک نسخهٔ بسیار مبتذل‌تر از هایکویی که بر همان رخداد تمرکز کرده باشد — دوستی ژاپنی به من اطلاع داد که یک نسخهٔ قرنِ بیستمی با طرح-چلپ باشو وجود دارد، که ابداً نباید به‌مثابهٔ پارودی خوانده شود:

کاسهٔ توالت و آبِ راکد ...
می‌نشینم
چِلِپ

قانونِ سه خطیِ هایکو در اینجا به‌خوبی نشسته است: خطِ اول وضعیتی پیشارخدادی را عرضه می‌کند (برکه‌ای آرام و قدیمی، کاسه‌ای با آبِ راکد)؛ خطِ دوم نشان‌دهندهٔ آشوبی در این بی‌کنشی است، مداخله‌ای که آرامش را برهم زده و رخداد را تولید می‌کند (جهیدنِ یک غوک، نشستن بر کاسهٔ توالت)؛ و خطِ آخر خودِ رخدادِ گذرا را نام‌گذاری می‌کند (صدایِ آب: چِلِپ). حتی وقتی بُرِش‌واژه یا عبارت (kireji) با مداخله‌ای فعالانه همراه نیست نیز انفصالی را نشان می‌دهد میانِ وضعیتِ عمومیِ خنثا و عنصری خاص که همچو پشتوانهٔ مادّیِ رخداد عمل می‌کند — دو هایکویِ دیگر از باشو:

بهار:
کوهی بدونِ نام
پوشیده در مِه صبح‌گاهی.

آغازِ پاییز:
دریا و برنجزارِ زمرّدی
هر دو مثلِ هم سبز.

اینجا «ابژه» در شعرِ اول مهِ صبح‌گاهی است، و در شعرِ دوم رنگِ سبز — ابژه نه به‌عنوانِ نوعی جوهر بلکه به‌مثابهٔ یک رخداد، به‌مثابهٔ اثر یا معلولی کاملاً سترون که از علت‌اش پیشی گرفته است (و همان‌گونه که دیدیم، می‌تواند به‌راحتی همان‌قدر مبتذل باشد که والا). در چنین اثر یا معلولِ غیرمادّی‌ای است که جریانِ تقریباً-هیچِ نمودِ ناب پوشانندهٔ ابدیت می‌شود، جنبش پوشانندهٔ سکون، پارازیت پوشانندهٔ سکوتِ ابدی، و یک لحظهٔ تکینِ معنا پوشانندهٔ بی‌معنایی؛ چنین است طریقِ ذن برایِ بیانِ «روح یک استخوان است». هرچند که چنین تعلیقی در واقعیتِ جسمانی عمیقاً مبهم است: کارکردِ آن می‌تواند همچو صفحهٔ نمایشی باشد که عواقبِ وحشتناکِ کنش‌هایِ ما را غامض و درک‌ناکردنی می‌سازد. عنوانِ اثرِ پُرفروشِ فلسفهٔ عصرِ نو، *ذن و هنرِ نگاهداشتِ موتورسیکلت* [۱۱۰] از رابرت پیرسیگ را به خاطر بیاورید؛ می‌توان به‌راحتی مجموعه‌ای متنوع با یک نقش‌مایه را متصور شد: ذن و هنرِ به جای آوردنِ عملِ جنسی، یا ذن و هنرِ کامیابیِ تجاری ... تا ذن و هنرِ جنگِ نجیبانه. به‌راستی که درونِ منشِ ذن، جنگجو دیگر به‌عنوانِ یک شخص کنش نمی‌ورزد؛ او به‌تمامی سوژه‌زدایی شده است، یا همان‌طور که یکی از مروّجینِ اصلیِ موجِ ذن در غرب، د.ت. سوزوکی، گفته بود: «این واقعاً نه او، بلکه خودِ شمشیر است که کشتن را انجام می‌دهد. او میلی به آسیب‌رساندن به کسی ندارد، اما دشمن ظاهر می‌شود و خود را قربانی می‌سازد. گویی که شمشیر به‌طورِ خودکار عملِ

عدالت، که همان عملِ رحمت است، را به اجرا می‌گذارد». [۱۱۱] آیا این توصیف از کشتار، نمونه‌ای غایی از منشِ پدیدارشناسانه‌ای که به‌جایِ مداخله در واقعیت، تنها اجازه می‌دهد تا آن‌ها همان‌گونه که هستند پدیدار شوند، نیست؟ این شمشیر است که کشتن را انجام می‌دهد؛ دشمن تنها ظاهر می‌شود و خودش را قربانی می‌سازد — جنگجو در آن کاره‌ای نیست، و به تماشاگرِ منفعلِ کنش‌هایِ خویش تقلیل یافته است.

در ۱۹۷۰، در دورانِ دیکتاتوری در برزیل، حلقه‌ای از نیروهایِ مخفیِ پلیس در گیرودارِ شکنجهٔ زندانیانِ سیاسی به ابداعِ نوعی مذهبِ خصوصی دست زدند که معجونی بود از بوداییتِ عصرِ نوین مبنی بر این عقیده که هیچ واقعیتی وجود ندارد، آنچه هست تنها رقصی لرزان از نمودهایِ موهوم است. [۱۱۲] می‌توان به‌خوبی دید که این «دینِ» خصوصی چگونه آنان را قادر ساخته بود تا دهشتِ آنچه می‌کنند را تاب بیاورند. جایِ تعجب نیست که «یک بار یکی از هم‌رزمانِ پال پات، متأثر از سلوکِ سرد و بی‌رحمیِ مطلقِ پات در برابرِ دشمنان، او را با راهبی بودایی مقایسه کرده بود که به «سطحِ سوم» آگاهی دست یافته است: تو کاملاً خنثا هستی، هیچ چیز تو را تکان نمی‌دهد، این بالاترین سطح است». [۱۱۳] این ایده را نباید به‌دلیلِ یک همرویی وقیحانهٔ نادرست کنار گذاشت: پال پات از یک پس‌زمینهٔ فرهنگیِ بودایی با سنتی طولانی در آدابِ نظامی‌گری آمده بود. در همین راستا، می‌توانیم به‌خوبی یک هایکویِ دیگر بسراییم که خطِ سوم‌اش رخدادِ نابِ فورانِ خون از بدنی بریده‌شده توسطِ شمشیر را عرضه می‌کند:

لولیدنِ بدنی چاق پیشِ رویِ من
شمشیرم در هوا می‌چرخد
چلپ!

یا چرا که نه، اگر بخواهیم گامی به‌سویِ آشویتس برداریم:

زندانی‌ها دوش می‌گیرند
انگشتم دکمه‌ای را می‌فشارد
پژواکِ ضجه‌ها!

هدف از این بداهه‌سرایی‌ها سرگرم‌شدن به شوخی‌هایی بی‌مزه نیست، بلکه فهماندنِ این است که شخصِ حقیقتاً فرزانه حتی در چنان شرایطِ وحشتناکی نیز باید بتواند رخدادی ناب ببیند. درسِ غم‌انگیز در این است که هیچ منافاتی میانِ دهشتِ سبعانه و روحِ شاعرانهٔ اصیل وجود ندارد — این دو می‌توانند با هم درخورندی پیدا کنند.

ایستگاه ششم
کأن لم یکن کردنِ یک رخداد

اصطلاحِ آلمانی rückgängig machen که معمولاً به «فسخ‌کردن، لغوکردن یا آزادساختن» ترجمه می‌شود، زیر-معنایِ دقیق‌تری دارد: کأن لم یکن کردنِ پس‌روندِ چیزی، چنان که گویی اصلاً رخ نداده است. مقایسه‌ای میانِ *عروسیِ فیگارو* از موتزارت با اُپرایِ شبه‌فیگارویِ روسینی این را به‌سرعت روشن می‌سازد. در موتزارت، توانشِ سیاسیِ رهایی‌بخشِ نمایشنامهٔ بومارشه از فشارِ سانسور جان به در می‌برد — فقط پایان را در نظر بگیرید، وقتی کُنت باید زانو بزند و از فرمانگزارانش تقاضایِ بخشش کند (انفجارِ گروهیِ «زنده باد آزادی!» در پایانِ صحنهٔ اولِ *دون جیووانی* هم که لازم به ذکر نیست). دستاوردِ نفس‌گیرِ *آرایشگرِ شهرِ سویل* از روسینی باید با این معیار ارزیابی شود: روسینی یک قطعهٔ تئاتری که یکی از نمادهایِ روحِ انقلابیِ بورژوایِ فرانسوی است را می‌گیرد، و به‌تمامی سیاست‌زدایی و آن را به *اپرا بوفا* بدل می‌کند. جایِ تعجب نیست که از ۱۸۱۵ تا ۱۸۳۰ سال‌هایِ طلاییِ روسینی بود — سال‌هایِ واپس‌گرایی، سال‌هایی که قدرت‌هایِ اروپایی به امرِ محالِ Ungeschehenmachen همت گماشتند، به کأن لم یکن کردن، به جلوگیری از وقوعِ دهه‌هایِ انقلابیِ پیشین. روسینی در اپراهایِ کمدیِ بزرگ‌اش چنین می‌کند: آن‌ها می‌خواهند معصومیتِ پیشاانقلابی جهان را زنده کنند. روسینی فعالانه از جهانِ جدید متنفر و با آن در جنگ نبود — او فقط طوری آهنگسازی می‌کرد که گویی از ۱۷۸۹تا ۱۸۱۵ وجود نداشت. بنابراین حق داشت برایِ اینکه (حدوداً) پس از ۱۸۳۰ از آهنگسازی دست برداشت و پذیرفت که خرسند باشد از اوضاعِ عشرت‌طلبی که استیک‌هایِ تورنادویِ معروفِ خودش را درست می‌کند. این تنها کارِ اخلاقِ مناسبی بود که می‌توانست انجام دهد، و سکوتِ طولانیِ او قابلِ مقایسه با سکوتِ ژان سیبلیوس است.

اگر انقلابِ فرانسه آن رخدادِ تاریخِ مدرن است، آن گسستی که بعدش «هیچ چیز آن سان که بود باقی نمی‌مانَد»، بایستی یک سؤال پرسید: آیا چنین «کأن لم یکن کردنی»، چنین رخدادزدایی‌ای، یکی از مقاصدِ ممکنِ هر رخدادی است؟ قاعدهٔ مشهورِ «من خیلی خوب می‌دانم، ولی با این حال...»[1] به ایستارِ منقسمِ سوژه نسبت به یک موجودیت اشاره دارد — فرد می‌داند که این حقیقت است، اما فرد نمی‌تواند واقعاً این حقیقت را قبول کند، به‌عنوانِ مثال: «من خیلی خوب می‌دانم که پسرم یک قاتل است، اما با این وجود نمی‌توانم واقعاً این را باور کنم!» چنین نگرهٔ دوپاره‌ای را در موردِ یک رخداد هم می‌توان متصور شد: «من خیلی خوب می‌دانم که هیچ رخدادی نبود، که تنها جریانِ عادیِ چیزها بود، اما، شاید، متأسفانه، با این وجود... (به عقیدهٔ من) یک رخداد بود». و — حتی بسیار جالب‌تر — آیا ممکن است که یک رخداد مستقیماً انکار نشود، اما به‌طورِ پس‌روند انکار شود؟ جامعه‌ای را تصور کنید که کاملاً با جوهرهٔ اخلاقِ اصولِ بنیادین و عالیِ مدرن در هم نهاده شده است، با آزادی، برابری، حقوقِ دموکراتیک، وظیفهٔ جامعه در تأمینِ سلامتِ اولیه و تحصیلات برایِ همهٔ اعضایِ آن، که نژادپرستی

---

[1] Je sais bien, mais quand même…

و تبعیضِ جنسی را خیلی راحت غیرقابلِ قبول و مسخره عرضه می‌دارد — هیچ نیازی نیست که حتی علیهِ مثلاً نژادپرستی دادِ سخن سر داد، چون هر کسی که آشکارا حامیِ نژادپرستی باشد به‌عنوانِ یک فردِ عجیب‌وغریبِ نچسب شناخته می‌شود که نمی‌توان او را جدی گرفت. اما سپس، آرام‌آرام، اگرچه جامعه اصولِ مذکور را در زبان همچنان به رسمیت می‌شناسد، آن‌ها *به‌شکلِ نیمه‌رسمی* از جوهرِ خودشان خالی می‌شوند. این مثالی است از تاریخِ حالِ حاضرِ اروپا: در تابستانِ ۲۰۱۲، ویکتور اوربان، نخست‌وزیرِ راستیِ مجارستانی، گفته بود که در اروپایِ مرکزی یک نظامِ اقتصادیِ جدید باید ساخته شود

> و بیایید امید داشته باشیم که خدا به ما کمک می‌کند و مجبور نخواهیم بود که به‌جایِ دموکراسی یک نوعِ جدید از نظامِ سیاسی را ابداع کنیم که محضِ رضایِ نجاتِ اقتصادی نیاز به طرحِ آن داشته باشیم ... آنچه در همیاری مهم است زور است، نه منظور. شاید کشورهایی باشند که چیزها در آن‌ها اینطور نیست، مثلاً کشورهایِ حوزهٔ اسکاندیناوی، اما نیمه‌آسیایی‌هایِ کر-و-کثیفی مثلِ مردمِ ما فقط وقتی می‌توانند متحد شوند که زور در کار باشد. [۱۱۴]

وجهِ کنایی این جملات نزدِ برخی معترضانِ قدیمیِ مجارستانی گم نشد: وقتی که ارتشِ شوروی به بوداپست رفت تا قیامِ ضدِ کمونیستیِ ۱۹۵۶ را سرکوب کند، پیامی که مکرراً توسطِ رهبرانِ محصورِ مجارستانی به غرب فرستاده می‌شد این بود: «ما اینجا از اروپا دفاع می‌کنیم!» (البته بر علیهِ کمونیست‌هایِ آسیایی). حال، پس از فروپاشیِ کمونیسم، دولتِ محافظه‌کارِ مسیحی طوری وانمود می‌کند که انگار دشمنِ اصلی‌اش دموکراسیِ لیبرالِ مصرف‌گرایِ چندفرهنگی است که اروپایِ غربی امروزه مصداقِ آن است، و خواستارِ یک نظمِ باهَمِستانی و ارگانیک‌ترِ جدید است که جایگزینِ دموکراسیِ لیبرالِ «آشفتهٔ» دو دههٔ اخیر باشد. به همان طریقی که فاشیست‌ها از «دسیسهٔ بولشویکیِ ثروتمندان» سخن می‌گفتند، امروزه کمونیست‌ها(یِ سابق) و دموکرات‌هایِ «بورژوایِ» لیبرال به‌مثابهٔ دو وجهِ یک دشمن فهمیده می‌شوند. جایِ تعجب نیست که اوربان و برخی از متحدان‌اش مکرراً همدلی‌شان را با «سرمایه‌داریِ چینی با ارزش‌هایِ آسیایی» ابراز می‌کنند و به‌دنبالِ دیکتاتوریِ «آسیایی‌ها» به‌مثابهٔ راه‌حلی علیهِ خطرِ کمونیست‌هایِ سابق هستند — در نتیجه به‌راحتی می‌توان متصور شد اگر دولتِ اوربان خود را تحتِ فشاری شدید از طرفِ اتحادیهٔ اروپا احساس کند، به چین پیغام خواهد فرستاد: «ما اینجا از آسیا دفاع می‌کنیم!»

با این حال موردِ مجارستان تنها پیامدی خُرد در فرایندِ جهانیِ رخدادزدایی است که تهدیدی برایِ بنیادهایِ دستاوردهایِ رهایی‌بخشِ غرب به حساب می‌آید. بگذارید مثالی از طرفِ دیگرِ جهانِ غربی‌مان بزنیم. کاترین بیگلو، کارگردانِ *سی دقیقه پس از نیمه‌شب*، در نامه‌ای به *لوس‌آنجلس تایمز*، نگاهِ جسورانهٔ فیلم‌اش به روش‌هایِ مختلفِ شکنجه که توسطِ مأمورانِ دولتِ آمریکا برایِ پیداکردن و کشتنِ اسامهٔ بن لادن استفاده می‌شود را چنین توجیه می‌کند: «از بینِ ما هر کسی که با هنر روزگار می‌گذراند می‌داند که تصویرگری و بازنمایی به‌معنایِ تأیید نیست. اگر بود، هیچ هنرمندی نمی‌توانست اَعمالِ غیرانسانی را ترسیم کند، هیچ نویسنده‌ای نمی‌توانست دربارهٔ آن‌ها بنویسد، و هیچ فیلمسازی نمی‌توانست در موضوع‌هایِ آزاردهندهٔ زمانهٔ ما غرق شود». [۱۱۵] عجبا! بدونِ درآوردنِ ادایِ یک ایده‌آلیستِ اخلاق‌گرایِ انتزاعی، و با آگاهیِ کامل از ضروریاتِ

غیرمنتظرهٔ جنگ در حملاتِ تروریستی، آیا نمی‌توانیم حداقل این را اضافه کنیم که شکنجهٔ یک انسان فی‌نفسه چیزی عمیقاً شکننده است به‌طوری که بازنماییِ خنثایِ آن (یعنی، خنثاکردنِ بُعدِ ویران‌کنندهٔ آن) پیشاپیش نوعی تأییدِ آن است؟

به‌طورِ دقیق‌تر، نکته این است: شکنجه چگونه بازنمایی شده است؟ از آنجا که این مبحث بسیار حساسیت‌برانگیز است، هرگونه خنثابودنی که در بافتارِ فیلم است یک خنثابودگیِ جعلی است؛ و همیشه موضعِ معینی نسبت به این مبحث قابلِ تشخیص است. مستندی را تصور کنید که هولوکاست را به‌شکلی جذاب به‌مثابهٔ یک عملیاتِ صنعتیِ بزرگ بازنمایی می‌کند و به مسائلِ تکنیکیِ آن می‌پردازد (نقل‌وانتقالات، ازبین‌بردنِ اجساد، جلوگیری از وحشت در میانِ زندانیانی که قرار است با گاز خفه شوند، و الخ) — چنان فیلمی یا تجسمِ نوعی شیفتگیِ عمیقاً غیراخلاقی و منحرفانه به این مبحث است، یا دقیقاً بر رویِ خنثابودنِ موهنِ سبک‌اش حساب باز کرده است تا به تولیدِ دهشت و ترس در مخاطبان بینجامد. بیگلو در کجا قرار دارد؟ قطعاً و بدونِ ذره‌ای تردید او در طرفِ به‌هنجارسازیِ شکنجه است. وقتی مایا، قهرمانِ زنِ فیلم، برایِ مرتبهٔ نخست «خفگیِ مصنوعی»[1] را مشاهده می‌کند، کمی شوکه می‌شود، اما خیلی سریع بازی را یاد می‌گیرد — کمی جلوتر در فیلم، او با خونسردی از یک زندانیِ بانفوذِ عرب اخاذی می‌کند: «اگه با ما حرف نزنی به اسرائیلی‌ها تحویلت می‌دهیم». سرسپردگیِ او به تعقیبِ بن لادن به او کمک می‌کند تا واهمه‌هایِ اخلاقیِ همیشگی را خنثا کند. وضعیتِ شریکِ او بسیار شوم‌تر است، یک مأمورِ ریشویِ جوانِ سی‌آی‌ای که به‌خوبی در هنرِ گذرِ سریع از شکنجه به دوستی پس از شکستِ قربانی استاد شده است (سیگاری روشن کند و جوکی بگوید). چیزی عمیقاً آشوبنده هست در اینکه چگونه بعداً در فیلم، او به‌آسانی از یک شکنجه‌گرِ ریشو در شلوارِ جین به یک مأمورِ دولتیِ خوشتیپ در واشنگتن تغییر پیدا می‌کند. این به‌هنجارسازی در کارامدترین و ناب‌ترین وجهِ خود است — مقدارِ کمی تنش، که بیشتر ناشی از آزرده‌شدنِ احساسات است تا اخلاقیات، ولی به‌هرجهت کار باید به انجام برسد. این آگاهی از آزرده‌شدنِ احساسات به‌مثابهٔ هزینهٔ انسانی (ـِ اصلی) در شکنجه ما را مطمئن می‌کند که این فیلم یک پروپگاندایِ زردِ جناحِ راستی نیست: پیچیدگیِ روانشناختی به‌خوبی بازنمایی شده است تا لیبرال‌هایِ خوش‌نیت هم بتوانند از فیلم بدونِ احساسِ گناه لذت ببرند. به همین دلیل است که *سی دقیقه پس از نیمه‌شب* بسیار بدتر از ۲۴ است، چه آنکه لااقل «جک باوِر» در انتهایِ سریال دچارِ فروپاشیِ روانی می‌شود. (۱۱۶)

بحث دربارهٔ اینکه خفگیِ مصنوعی شکنجه است یا نه، باید به‌عنوانِ یاوه‌ای موهن کنار گذاشته شود: چه چیزی در خفگیِ مصنوعی، به جز ایجادِ درد و ترس از مرگ، مظنونین/تروریست‌هایِ سرسخت را به حرف درمی‌آورد؟ همان‌طور که به‌جایِ کلمهٔ «شکنجه» از «شِگِردهایِ پیشرفتهٔ بازجویی» استفاده می‌شود، باید به این نکته دقت داشت که ما اینجا نیز با دنبالهٔ منطقِ نزاکتِ سیاسی سروکار داریم: دقیقاً همان‌طور که «معلول» تبدیل می‌شود به «دارایِ معلولیتِ جسمانی»، «شکنجه» می‌شود «شگردِ پیشرفتهٔ بازجویی» (با همین فرض، «تجاوز» می‌شود «شگردِ پیشرفتهٔ اغواگری»). نکتهٔ مهم این است که شکنجه (خشونتِ وحشیانه‌ای که توسطِ دولت اعمال می‌شود) دقیقاً

[1] waterboarding

در لحظه‌ای که زبانِ رسمی، به‌منظورِ محافظت از قربانیان در برابرِ خشونتِ نمادینِ برچسب‌ها، آن را با نزاکتِ سیاسی بیان می‌کند، از لحاظِ عمومی موردِ پذیرش واقع شده است. این دو پدیده، دو رویِ یک سکه‌اند.

زننده‌ترین دفاع از فیلم این ادعا است که بیگلو به اخلاق‌گرایی زرد تن نمی‌دهد و با هوشیاری واقعیتِ مبارزهٔ ضدِ تروریستی را ترسیم می‌کند، به طرحِ سؤالاتی سخت دست می‌زند و در نتیجه ما را به تفکر وامی‌دارد (به‌علاوه، برخی منتقدان اضافه می‌کنند که او کلیشه‌هایِ زنانه را «واسازی» می‌کند — مایا هیچ گونه علایقِ جنسی یا احساساتی‌گری نشان نمی‌دهد، او سرسخت است و خودش را مثلِ یک مرد وقفِ وظیفه‌اش کرده است). پاسخِ ما باید این باشد که دقیقاً در ارتباط با مبحثی مثلِ شکنجه، فرد نباید «بیندیشد». اینجا مقایسه‌ای با تجاوز خودش را به بحث تحمیل می‌کند: اگر فیلمی بخواهد به‌طریقی همسان با این ادعا که فرد باید از اخلاق‌گرایی زرد پرهیز کند، شروع کند به اندیشیدن دربارهٔ تجاوز با همهٔ پیچیدگی‌هایش، و یک تجاوزِ وحشیانه را به نمایش بگذارد، چه؟ ما به‌طورِ غریزی می‌فهمیم که چیزی بسیار غلط اینجا وجود دارد: من دوست دارم در جامعه‌ای زندگی کنم که تجاوز به‌آسانی غیرقابلِ قبول باشد، که هر کسی از آن طرفداری کند یک احمقِ نچسب به نظر برسد، نه در جامعه‌ای که برایِ مخالفت با آن باید دلیل آورد — همین در موردِ شکنجه نیز صادق است: نشانهٔ اعتلایِ اخلاق در این واقعیت است که شکنجه به‌صورتی «جزم‌اندیشانه» و با نفرت ردّ شود، بدونِ هیچ نیازی برایِ بحثِ بیشتر.

حال، استدلالِ «واقع‌گرایان» چه می‌شود: شکنجه همیشه و بیش از هر چیزی حتی در همین گذشته(یِ نزدیک) وجود داشته است، پس بهتر نیست که حداقل به‌صورتِ عمومی در موردِ آن صحبت کنیم؟ مشکل دقیقاً در همین است: اگر شکنجه همیشه وجود داشته است، *چرا کسانی که در قدرت هستند الان به‌صورتِ عمومی دربارهٔ آن به ما می‌گویند؟* تنها یک پاسخ وجود دارد: برایِ اینکه به‌هنجارش بکنند، بدین معنی که، معیارهایِ اخلاقِ ما را پایین بیاورند. شکنجه جانِ افراد را نجات می‌دهد؟ شاید، اما به‌یقین روحِ افراد را تباه می‌کند — و زننده‌ترین توجیه برایش این است که بگوییم یک قهرمانِ واقعی آماده است تا از روح‌اش برایِ نجاتِ جانِ هموطنانش بگذرد. به‌هنجارسازیِ شکنجه در *سی دقیقه پس از نیمه‌شب* نشانه‌ای است از خلأی اخلاق که به‌آرامی بدان نزدیک می‌شویم. اگر دربارهٔ این ذره‌ای شک دارید، فقط فکر کنید که یک فیلمِ بزرگِ هالیوودی شکنجه را به‌طریقی مشابه، بیست یا سی سالِ پیش به تصویر می‌کشید — غیرقابلِ تصور است.

بگذارید اکنون برویم سراغِ سومین و وحشیانه‌ترین نمونه، که ما را با آنچه حتی امروزه هم تصورنشدنی است مواجه می‌کند؛ مستندِ *بازیِ کشتار* که نخستین بار در سالِ ۲۰۱۲ در جشنوارهٔ فیلمِ تلوراید به نمایش درآمد. *بازیِ کشتار*، به کارگردانیِ جاشوا اوپنهایمر و کریستین سین، بصیرتی منحصربه‌فرد و عمیقاً آشوبنده از بن‌بستِ اخلاقِ سرمایه‌داریِ جهانی به ما می‌دهد. مستند (که در سالِ ۲۰۰۷ در مِدانِ اندونزی فیلمبرداری شده است) گزارشی است از نمونه‌ای از وقاحت در حدِ اعلایِ خود: فیلم در موردِ انور کنگو و دوستان‌اش است که برخی امروزه سیاستمدارانِ موردِ احترامی نیز شده‌اند، اما همگی جزوِ گانگسترها و رهبرانِ جوخه‌هایِ مرگ بوده‌اند که نقشی اساسی در کشتنِ تقریباً ۲.۵ میلیون نفر از به‌اصطلاح همدلانِ کمونیسم، عمدتاً از قومیت‌هایِ چینی، در سالِ ۱۹۶۵

و ۱۹۶۶ داشته‌اند. *بازیِ کشتار* دربارهٔ «آدم‌کش‌هایی است که پیروز شده‌اند، و آن نوع جامعه‌ای که ساخته‌اند». کارهایِ وحشیانهٔ آن‌ها پس از پیروزی به‌حالتِ «رازی کثیف» و جرمی اساسی در نیامده است که آثارش باید محو شود — برعکس، آن‌ها آشکارا دربارهٔ جزئیاتِ قتلِ عام‌هایشان اغراق می‌کنند (دربارهٔ اینکه چگونه می‌شود قربانی را با سیم خفه کرد، چگونه می‌شود گلو را برید، یا لذت‌بخش‌ترین شیوهٔ تجاوز به یک زن چیست). در اکتبرِ ۲۰۰۷، تلویزیونِ دولتیِ اندونزی گفت‌وگویی به‌منظورِ قدردانی از انور و دوستان‌اش ترتیب داد؛ در میانِ برنامه، پس از اینکه انور می‌گوید که کشتارِ آن‌ها از فیلم‌هایِ گانگستری الهام گرفته است، مجریِ برنامه رو به دوربین می‌کند و می‌گوید: «فوق‌العاده است! یک دست به افتخارِ انور کنگو!» و وقتی مجری از انور می‌پرسد که آیا ترسی از انتقامِ بستگانِ قربانیان دارد یا نه، انور پاسخ می‌دهد: «نمی‌توانند، اگر سرهایشان را بالا بیاورند همه را از تن‌هایشان جدا می‌کنیم!» و نوچه‌اش اضافه می‌کند: «همه را منقرض می‌کنیم»، و تماشاگرها غرق در تشویقی پرشور می‌شوند. باید ببینید تا باور کنید!

اما آنچه *بازیِ کشتار* را فوق‌العاده می‌کند این است که اینجا گاهی پیش می‌نهد و سؤالِ کلیدی را می‌پرسد: آدم‌کش‌ها چه چیزی «در ذهن داشتند وقتی که مردم را می‌کشتند»،[۱۱۷] یعنی چه پردهٔ محافظی استفاده می‌کردند که باعث می‌شد از دهشتِ آنچه می‌کردند غافل شوند؟ پاسخ این است که پردهٔ محافظی که مانع از یک بحرانِ اخلاقِ عمیق‌تر شده است، پردهٔ سینما است: آن‌ها اعمال‌شان را همچو اعمالِ الگوهایِ سینمایی‌شان تجربه می‌کردند، که آن‌ها را قادر می‌ساخت خودِ واقعیت را به‌مثابهٔ داستان تجربه کنند — آن‌ها به‌عنوانِ ستایشگرانِ هالیوود (پیشهٔ اولیهٔ آن‌ها نظم‌دادن و کنترلِ بازارِ سیاهِ خرده‌فروشیِ بلیت‌هایِ سینما بود) در قتلِ عام‌شان، یک نقش را بازی می‌کردند، و ادایِ یک گانگسترِ هالیوودی یا یک گاوچران یا حتی یک رقاص در فیلمی موسیقایی را درمی‌آوردند.

لطیفه‌ای جالب در موردِ عیسی وجود دارد که می‌گوید او پس از کارِ پرمشقتِ موعظه و اجرایِ معجزه تصمیم می‌گیرد که یک استراحتِ کوتاه در ساحلِ دریایِ الجلیل داشته باشد. در حینِ بازیِ گلف با یکی از حواریون، عیسی به یک ضربهٔ مشکل برخورد و با ضربه‌ای بد توپ را در آب انداخت، بنابراین کلکِ همیشگی‌اش را انجام داد، یعنی بر آب قدم گذاشت و رفت جایی که توپ افتاده بود خم شد و توپ را برداشت. وقتی عیسی می‌خواست ضربه را دوباره تکرار کند، حواری به او گفت: ضربهٔ خیلی مشکلی بود، فقط کسی مثلِ تایگر وودز می‌توانست از عهده‌اش برآید. عیسی پاسخ داد: «حرفِ دهنت را بفهم. من پسرِ خدا هستم. هر کاری تایگر وودز بتواند، من هم می‌توانم انجام دهم!»، و یک ضربهٔ دیگر زد. توپ دوباره در آب افتاد، و عیسی هم دوباره بر سطح آب قدم گذاشت تا آن را بردارد. در این حین گروهی از گردشگرانِ آمریکایی از آنجا می‌گذشتند و یکی از آن‌ها که در حالِ مشاهدهٔ ماوقع بود، رو به حواری کرد و گفت: «خدایِ من! اون یارو کیه اونجا؟ نکنه فکر می‌کنه عیسی است؟» و حواری پاسخ داد: «نه، عنتر فکر می‌کند تایگر وودز است!». پس انطباقِ هویتِ خیالی این‌چنین کار می‌کند: هیچ‌کس، حتی خودِ خدا، مستقیماً آنچه هست نیست؛ هر کسی نیاز به یک نقطهٔ مرکززدوده و بیرونی برایِ انطباقِ هویت دارد. و می‌توانیم صحنهٔ مذکور را هم تصور کنیم که خبرنگاری آمریکایی انور را مشاهده می‌کند که در حالِ شکنجهٔ فردی به اتهامِ کمونیست‌بودن است:

خبرنگار از دوستِ انور که آنجا ایستاده می‌پرسد: «اون یارو کیه اونجا؟ نکنه فکر می‌کنه وسیلهٔ اجرایِ عدالتِ خداست؟» و دوست‌اش پاسخ می‌دهد: «نه، فکر می‌کند همفری بوگارت است!»

اینجا ما با وحشیانه‌ترینِ حالتِ یک خلاء اخلاق در جامعه مواجه هستیم: یک جامعه از چه نوع بافتارِ نمادینی (مجموعهٔ قوانینی که مرزِ میانِ آنچه به‌طورِ عمومی پذیرفتنی است و آنچه نه را مشخص می‌کند) باید تشکیل شده باشد، وقتی در آن حتی ذره‌ای شرمِ عمومی (که مجرمان را مجبور کند کارهایشان را به‌مثابهٔ «رازی کثیف» پنهان کنند) هم معلق شده است، و می‌توان به‌طورِ عمومی به یک عیاشیِ هولناکِ مشتمل بر شکنجه و کشتار دهه‌ها بعد از آنکه به وقوع پیوسته نیز افتخار نمود، نه حتی به‌مثابهٔ جرمی خاص و ضروری برایِ منافعِ عمومی بلکه به‌مثابهٔ فعالیتی عادی و پذیرفتنی و لذت‌بخش؟ دامی که از آن باید پرهیز کرد این است که به‌سادگی تقصیر را مستقیم یا گردنِ هالیوود بیندازیم یا گردنِ «بدویتِ اخلاقِ» مردمِ اندونزی. نقطهٔ آغازین چه بسا باید تأثیراتِ درهم‌ریزندهٔ جهانی‌سازیِ سرمایه‌داری باشد، که با تضعیفِ «کارایِ نمادین» ساختارهایِ اخلاقِ سنتی باعثِ به وجود آمدنِ چنین خلاء اخلاقی‌ای شده است. [۱۱۸]

آیا این بدان معنی است که در خلالِ انحلالِ آرامِ جوهرهٔ اخلاقی‌مان، ما به‌آسانی به خودبینیِ فردباورانه پسرفت می‌کنیم؟ قضیه بسیار پیچیده‌تر است. اغلب می‌شنویم که بحرانِ زیست‌بومیِ ما نتیجهٔ خودبینیِ کوتاه‌مدتِ ماست: ما با وسواس بر رویِ لذت و ثروتِ آنی، خیرِ عمومی را فراموش کرده‌ایم. اگرچه، اینجاست که انگارهٔ والتر بنیامین از سرمایه‌داری به‌مثابهٔ یک دین اهمیت می‌یابد: یک سرمایه‌دارِ واقعی، فردی خودبین و لذت‌پرست نیست؛ او، برعکس، خود را به‌تمامی وقفِ وظیفهٔ خود یعنی چندبرابرکردنِ ثروت‌اش کرده است، و آماده است تا سلامتی و خوشحالی‌اش را فدا کند، چه رسد به رفاهِ خانواده‌اش و بهبودِ محیطِ زیست. بنابراین نیازی نیست که برایِ تخریبِ خودبینیِ سرمایه‌داری دنبالِ اخلاقیاتی سطحِ بالا باشیم — علیهِ تعصبِ منحرفانهٔ سرمایه‌داری باید تا می‌توان دنبالِ دغدغه‌هایِ سادهٔ خودبینانه و سودمند بود. به‌بیانی دیگر، پیگیریِ آنچه روسو «عشقِ طبیعی به خود»[1] می‌نامید، ترازی بس فاضلانه از آگاهی می‌طلبد.

بنابراین خودبینیِ لذت‌پرستانه که به‌آرامی در حالِ شیوع در جوامعِ ماست یک واقعیت نیست بلکه ایدئولوژیِ جوامعِ ماست، (ایدئولوژی‌ای که هگل به‌صورتِ فلسفی در *پدیدارشناسیِ روح* بیان کرده است، در انتهایِ فصلِ «عقل»، ذیلِ عنوانِ das geistige Tierreich،) «قلمروِ حیوانیِ روحانی»، نامی که هگل برمی‌گزیند برایِ جامعهٔ مدنیِ مدرن که در آن انسان‌ها بر اساسِ منافعِ خویش مشغول به هم‌کنشی هستند. چنان که هگل گفته است، دستاوردِ مدرنیته این بود که اجازه داد «اصلِ سوژگیِ حدِ نهاییِ خود-بسندگی در جزئیّتِ شخصی را به سرانجام برساند». [۱۱۹] این اصل جامعهٔ مدنی را به‌مثابهٔ ساحتی ممکن می‌سازد که در آن افرادِ انسانیِ خودآیین برایِ ارضایِ نیازهایِ خصوصی‌شان از خلالِ نهادهایِ اقتصادِ بازارِ آزاد با یکدیگر واردِ تعامل می‌شوند: تمامیِ مقاصدِ جمعی پیرویِ منافعِ خصوصیِ افراد می‌شود؛ آن‌ها آگاهانه با هدفِ بیشینه‌ساختنِ ارضایِ این منافع متعیّن می‌شوند. آنچه در اینجا برایِ هگل اهمیت دارد تقابلِ خصوصی و عمومی است، که توسطِ کسانی (مندویل، آدام اسمیت) که بدان‌ها

[1] amour-de-soi

تکیه کرده بود، و به‌همان اندازه توسط مارکس، شناسایی شده است: افراد پهنهٔ عمومی را به‌مثابهٔ چیزی که باید در خدمتِ منافعِ خصوصیِ ایشان باشد درک می‌کنند (مثلِ یک لیبرال که به دولت به‌مثابهٔ نگهبانِ آزادیِ خصوصی و امنیت می‌اندیشد)، اما این خودِ آن‌ها هستند که با پیگیریِ اهدافِ کوچک‌شان به‌طورِ مؤثری در خدمتِ منافعِ جمعی‌اند. تنشِ دیالکتیکیِ مناسب در اینجا ظاهر می‌شود، وقتی ما آگاه می‌شویم از اینکه هرچه افراد خودبینانه‌تر عمل کنند، مشارکتِ بیشتری در ثروتمندیِ عمومی دارند.

پارادُکس این است که وقتی افراد می‌خواهند منافعِ خصوصیِ کوچک‌شان را فدا کنند و مستقیماً در راهِ خیرِ عمومی عمل کنند، آنچه آسیب می‌بیند خودِ خیرِ عمومی است — هگل عاشقِ نقلِ یک حکایتِ تاریخی است دربارهٔ پادشاه یا شاهزاده‌ای خوب که تعهدش به خیرِ عمومی باعثِ ویرانیِ کشورش می‌شود. از لحاظِ فلسفی خلاقیتِ هگل در پیشبُردِ حدودِ این «تناقض» در راستایِ تنشِ میانِ امرِ «حیوانی» و امرِ «روحانی» است: جوهرِ روحانیِ عام، «کار همه و هر فرد» است و همچو نتیجهٔ هم‌کنشیِ «ماشینی» افراد ظاهر می‌شود. این بدان معناست که نفسِ «حیوانیتِ» «انسان/حیوانِ» خویشکام (فردی که در شبکهٔ پیچیدهٔ جامعهٔ مدنی مشارکت دارد) حاصلِ فرایندِ طولانی و تاریخیِ دگردیسیِ جامعهٔ سلسله‌طبقاتیِ قرونِ وسطایی به جامعهٔ بورژواییِ مدرن است. پس این دقیقاً سرانجامِ اصلِ سوژگی — که به‌طورِ اساسی در تقابل قرار دارد با حیوانیت — است که موجبِ بازگونیِ سوژگی به حیوانیت می‌شود.

آثارِ این تغییرِ جهت را امروزه همه جا می‌توان دید، مخصوصاً در کشورهایِ آسیاییِ‌ای که به‌سرعت در حالِ توسعه هستند، جایی که سرمایه‌داری وحشیانه‌ترین فشار را اِعمال می‌کند. برتولت برشت در «استثناء و قاعده» (یک «نمایشنامهٔ آموزشی» که برایِ اجرا در کارخانه‌ها و مدارس در سال‌هایِ ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۰ نوشته شده بود) داستانِ بازرگانی ثروتمند را نقل می‌کند که با باربرش («کولی») در حالِ گذشتن از صحرایِ یاهی (یکی از مکان‌هایِ چینیِ من‌درآوردیِ برشت) است تا یک قراردادِ نفتی منعقد کند. آن‌ها در صحرا گم می‌شوند و ذخیرهٔ آب‌شان رو به اتمام می‌رود، در این هنگام بازرگان اشتباهاً به کولی شلیک می‌کند، با این تصور که موردِ حمله واقع شده است، حال آنکه کولی در واقع داشته به او آبی که در بطری‌اش باقی مانده را تعارف می‌کرده است. بازرگان بعداً در دادگاه تبرئه می‌شود: قاضی به این نتیجه می‌رسد که بازرگان حق داشته تا یک خطرِ بالقوه از سمتِ کولی احساس کند، بنابراین شلیک به او در مقامِ دفاع از خود، فارغ از اینکه خطری واقعی موجود بوده یا نه، موجه است. از آنجا که بازرگان و کولی به طبقاتِ متفاوتی تعلق دارند، بازرگان دلایلی کافی داشته که چشم‌انتظارِ نفرت و خشم از جانب او باشد: این وضعیتی سنخ‌نما است، قاعده است، حال آنکه مهربانیِ کولی یک استثناء بوده. آیا این قصه یکی از آن ساده‌سازی‌هایِ مارکسیستیِ مسخرهٔ دیگر از برشت است؟ نه، با توجه به این گزارشِ واقعی از چینِ کنونی:

> نیم دهه قبل در نانجینگ، یک زنِ سالمند در حینِ سوارشدن به اتوبوس زمین خورد. بر اساسِ گزارشِ روزنامه، لگنِ زنِ ۶۵ ساله شکسته شد. در صحنه، مرد جوانی به کمکِ او می‌آید؛ بگذارید او را پنگ‌یو بنامیم، چون که این نامِ اوست. پنگ‌یو به زنِ سالمند ۲۰۰ یوآن داد (که در آن زمان برایِ خریدِ ۳۰۰ بلیتِ اتوبوس کافی بود) و او را به بیمارستان رساند. بعد هم آنجا ماند تا خانواده‌اش برسند. خانواده از آن مردِ جوان مبلغِ ۱۳۶.۴۱۹ یوآن غرامت خواست. و همین هم شد، دادگاهِ محلیِ

گولو مردِ جوان را گناهکار شناخت و او را ملزم به پرداختِ ۴۵.۸۷۶ یوآن نمود. دادگاه استدلال‌اش را چنین عنوان کرد که «مطابقِ عقلِ سلیم» از آنجا که پنگ‌یو اولین فردی بود که از اتوبوس پیاده شده، به احتمالِ زیاد او زنِ سالمند را زمین زده است. به‌علاوه، او بنا به استدلالِ دادگاه در واقع گناهِ خود را پذیرفته است، چرا که در بیمارستان پیشِ زنِ سالمند مانده است و بنا به روال، یک شخصِ معمولی آن‌قدر که پنگ‌یو ادعا می‌کند مهربان نیست. (۱۲۰)

آیا این واقعه دقیقاً متناظر با قصهٔ برشت نیست؟ پنگ‌یو از سرِ شرافت یا همدردیِ صرف به پیرزن کمک کرده است، اما از آنجا که نشان‌دادنِ چنین خوبی‌ای «سنخ‌نما» نیست، قاعده نیست («یک شخصِ معمولی آن‌قدر که پنگ‌یو ادعا می‌کند مهربان نیست»)، توسطِ دادگاه به‌عنوانِ شاهدی بر خطایِ پنگ‌یو تعبیر شد و به میزانِ مناسبی تنبیه گردید. آیا این یک استثنایِ مسخره است؟ نه چندان، طبقِ گفتهٔ People's Daily (روزنامهٔ دولت)، که در یک نظرسنجیِ آنلاین از نمونهٔ بزرگی از جوانان پرسیده بود اگر یک زنِ سالمند را ببینند که زمین خورده است، چه می‌کنند؟ «۸۷ درصد از جوانان کمک نمی‌کنند. قصهٔ پنگ‌یو نظارت بر فضایِ عمومی را خاطرنشان می‌کند. مردم فقط هنگامی کمک می‌کنند که یک دوربین در محل باشد». این بی‌رغبتی نشان از یک تغییر در وضعیتِ فضایِ عمومی دارد: «خیابان یک فضایِ شدیداً خصوصی است و ظاهراً کلماتِ عمومی و خصوصی معنا نمی‌دهند». خلاصه اینکه بودن در فضایِ عمومی فقط مستلزمِ در کنارِ مردمِ ناشناس بودن نیست — من بینِ آن‌ها حرکت می‌کنم اما هنوز درونِ فضایِ خصوصی‌ام هستم وقتی درگیرِ هیچ برهم‌کنشی نمی‌شوم یا موردِ بازشناسیِ آن‌ها قرار نمی‌گیرم. فضایِ هم‌زیستی و هم‌کنشیِ من با دیگران (یا فقدانِ آن)، برایِ آنکه فضایِ عمومی به حساب آید بایستی تحتِ پوششِ دوربین‌هایِ امنیتی باشد.

نشانهٔ دیگری از همین تغییر را می‌توان در سویهٔ دیگرِ تماشایِ مرگِ مردم در فضایِ عمومی و هیچ کاری نکردن دید — گرایشِ متأخر به سکس در فضایِ عمومی در پورن‌هایِ کامل. هر روز فیلم‌هایِ بیشتری تولید می‌شوند که یک زوج (یا تعدادِ بالاتری) را نشان می‌دهند که در فضاهایِ بسیار پُرتردد (در ساحلِ عمومی، در قطار، در اتوبوس یا ایستگاهِ مترو، در فضایِ بازِ مراکزِ خرید، و الخ) سرگرمِ بازی‌هایِ اروتیک هستند و تا مقاربتِ کامل هم پیش می‌روند؛ ویژگیِ جالب این است اکثرِ مردمی که در حالِ گذر هستند (وانمود می‌کنند که) صحنه را نادیده می‌گیرند — اقلیتی به زوج نگاهی سریع و یواشکی می‌اندازند، و تعدادی اندک متلکی زننده می‌پرانند. دوباره، اینجا چنان است که گویی زوج در حالِ مقاربت در فضایِ خصوصی‌شان مانده‌اند، پس نزدیکیِ آن‌ها نباید فکرِ ما را به خودش مشغول کند.

این ما را بازمی‌گرداند به «قلمروِ حیوانیِ روحانیِ» هگل — در همین راستا، رفتارِ چه کسی کاملاً به این شبیه است که خوش‌وخرم با جهل از کنارِ همنوعِ در حالِ مرگ‌اش بگذرد، یا جلویِ چشمانِ بقیه سکس کند؟ البته که حیوانات. این واقعیت به هیچ عنوان مستلزمِ این نتیجه‌گیریِ مسخره نیست که ما به‌نحوی در حالِ «پس‌روی» به سطحِ حیوانی هستیم: حیوانیتی که ما اینجا با آن سروکار داریم — خودبینیِ بی‌رحمانهٔ تک‌تکِ افرادی که منفعتِ خصوصیِ خود را پی می‌گیرند — نتیجهٔ پارادُکسیِ پیچیده‌ترین شبکهٔ روابطِ اجتماعی است (دادوستدِ بازار، میانجی‌گریِ اجتماعیِ تولید)، و این واقعیت که خودِ افراد از این شبکهٔ پیچیده غافل هستند نشانگرِ خصلتِ ایده‌آلِ («روحانی»)

آن است: انتزاع بیش از هر زمانی در تاریخِ بشری، در جامعهٔ مدنی‌ای حاکم است که توسطِ بازار ساخته شده است. امروزه غالباً گفته می‌شود که با توجه به آشکارسازیِ کاملِ خودمان در رسانه‌ها، و فرهنگِ اعترافِ عمومی و وسایلِ کنترلِ دیجیتال، فضایِ خصوصی در حالِ محوشدن است. باید تمام‌قد به مقابله با این جفنگ برخاست و فرضیه‌ای متضاد مطرح کرد: این فضایِ عمومیِ مطلوب است که در حالِ محوشدن است. شخصی که تصاویرِ عریان یا داده‌هایی محرمانه و آرزوهایی موهن را رویِ وب به نمایش می‌گذارد یک عورت‌نما نیست: عورت‌نما مزاحمِ فضایِ عمومی می‌شود، اما کسانی که تصاویرِ عریانِ خودشان را رویِ وب می‌گذارند در فضایِ خصوصی‌شان باقی مانده‌اند، و فقط آن را تا اندازه‌ای که شاملِ دیگران شود امتداد داده‌اند. بازگردیم به *بازیِ کشتار*، برایِ انور و همکاران‌اش نیز همین صادق است: آن‌ها در معنایی بس خطرناک‌تر از خصوصی‌سازیِ اقتصادی، مشغولِ خصوصی‌سازیِ فضایِ عمومی هستند. چنین خصوصی‌سازی‌ای یک مثالِ بارز است از اینکه چگونه در جوامعِ ما، رخدادِ رهایی‌بخشِ مدرنیته به‌آرامی کأن لم یکن می‌شود.

مقصد نهایی:
حواست هست که؟!

در شرایطی چنین ملالت‌بار که فرایندِ غالب در آن کأن لم یکن کردنِ رخدادهایِ گذشته است، شانسِ یک رخدادِ سیاسیِ اصیل چقدر است؟ ابتدا باید به خودمان یادآوری کنیم که یک رخداد، یک چرخشگاهِ ریشه‌ای است که در بُعدِ حقیقی‌اش نامرئی است — به‌قولِ فیلسوفِ فرانسوی، موریس بلانشو: «سؤال: آیا این فاکت را قبول دارید که ما در یک چرخشگاه هستیم؟ جواب: اگر این یک فاکت است، دیگر یک چرخشگاه نیست». [۱۲۱] در هر رخدادی، تنها چیزها تغییر نمی‌کنند، آنچه تغییر می‌کند خودِ پارامتری است که با آن فاکت‌های مبتنی بر تغییر را ارزیابی می‌کنیم، بدین معنی که، یک چرخشگاه کلِ عرصه‌ای که درونِ آن فاکت‌ها نمایان می‌شوند را تغییر می‌دهد. در روزگاری که چیزها مرتب و با سرعتی دیوانه‌وار تغییر می‌کنند، بسیار مهم است که این را در خاطر داشته باشیم. هرچند سخت نیست که در زیرِ این تغییراتِ همیشگی نوعی همسانیِ کسالت‌بار را تشخیص داد، انگار که چیزها تغییر می‌کنند تا همه چیز همان سان باقی بماند — یا همان‌طور که یک ضرب‌المثلِ قدیمیِ فرانسوی می‌گوید هر چه *تغییر بیشتر باشد، همسانی هم بیشتر است*. در سرمایه‌داری، که چیزها باید همیشه در تغییر باشند تا به همان سان باقی بمانند، یک رخدادِ حقیقی دگرسانیِ خودِ اصلِ تغییر خواهد بود. چنین انگاره‌ای از رخداد، که نمی‌تواند به یک تغییرِ ساده تقلیل یابد، را آلن بدیو اخیراً چنین شرح داده است: یک احتمال (رویارویی یا برخوردی احتمالی) که به ضرورت تبدیل می‌شود [۱۲۲]، یعنی که، اصلی کلی را به وجود می‌آورد که وفاداری و پشتکار برایِ نظمِ جدید می‌طلبد. یک برخوردِ اروتیک، رخدادِ عشق است وقتی که کلِ زندگیِ عشاق را تغییر و آن‌ها را حولِ بنایِ یک زندگیِ دونفرهٔ مشترک سامان می‌بخشد؛ در سیاست، یک طغیانِ (شورش) احتمالی، یک رخداد است وقتی که سوژهٔ جمعی به یک پروژهٔ رهایی‌بخشِ کلیِ جدید پایبند می‌شود، و در نتیجه عملیاتِ آرامِ بازسازیِ جامعه را در دستورِ کار قرار می‌دهد.

آیا امروز چنین رخدادی را می‌توان هنوز هم متصور شد، وقتی که با ورود به هزارهٔ جدید، چپ به برهه‌ای از بحرانِ عمیق پا گذاشته است؟ برایِ چپ آسان بود که در سال‌هایِ شکوفاییِ سرمایه‌داری نقشِ کاساندرا را بازی کند، فاجعه‌هایِ قریب‌الوقوع را پیش‌بینی کند، و هشدار دهد که این شکوفایی بر مبنایِ توهمات است. اکنون رکودِ اقتصادی و فروپاشیِ اجتماعی‌ای که چپ منتظرش بود اینجاست، و سرتاسرِ دنیا را اعتراض و طغیان فرا گرفته است. اما آنچه آشکارا غایب است حتی یک جریانِ چپِ شایسته و منطقی است که بدین رخدادها پاسخ دهد، حتی یک پروژه دربارهٔ چگونگیِ تبدیلِ جزایرِ پرآشوبِ مقاومت به یک برنامهٔ ایجابی برایِ تغییرِ اجتماعی. خشمی که امروزه در گوشه‌وکنارِ اروپا منفجر می‌شود

عقیم و بی‌نتیجه است، چه آنکه گویی آگاهی و کنشِ منسجم برایِ جامعهٔ کنونی دست‌نیافتنی است. به بحرانِ اروپا بنگرید. ما در زندگی‌مان هرگز با موقعیتی چنین سرشار از فرصت‌هایِ انقلابی روبه‌رو نبوده‌ایم، و هرگز هم چنین عقیم نبوده‌ایم. هرگز این‌چنین روشنفکران و جنگجویان خاموش نبوده‌اند، و این‌چنین ناتوان از

یافتنِ راهی برایِ نشان‌دادنِ یک مسیرِ ممکنِ جدید. [۱۲۳]

بنابراین در سال‌هایِ اخیر ما در یک موقعیتِ پیشارخدادینِ مستمر قرار داریم که به نظر می‌رسد در آن مانعی نامرئی هر بار از پیدایشِ یک رخدادِ مناسب، از برآمدنِ چیزی نوین، جلوگیری می‌کند. یکی از دلایلِ این مانعِ نامرئی، پیروزیِ ایدئولوژیکِ اخیرِ سرمایه‌داری است: هر کارگری سرمایه‌دارِ خودش می‌شود، مؤسسِ شرکتِ **خود** می‌شود، اوست که تصمیم می‌گیرد چقدر برایِ تحصیلاتِ آینده‌اش، سلامت‌اش و... سرمایه‌گذاری می‌کند، و هزینهٔ این سرمایه‌گذاری‌ها را با قرض‌گرفتن می‌پردازد. بنابراین حقِ تحصیل، سلامت، مسکن و... به تصمیم‌هایی آزادانه برایِ سرمایه‌گذاری بدل می‌شوند، که از لحاظِ صوری در سطحی همسان با تصمیم‌هایِ یک بانکدار یا سرمایه‌دار هستند وقتی که در این یا آن شرکت سرمایه‌گذاری می‌کند؛ پس در این سطحِ صوری هر کسی یک سرمایه‌دار است که قرض می‌کند برایِ سرمایه‌گذاری. [۱۲۴] ما اینجا از برابریِ صوریِ میانِ سرمایه‌دار و کارگر در چشمِ قانون یک قدم پیشتر نهاده‌ایم — اکنون هر دو سرمایه‌گذارانی سرمایه‌دار هستند؛ اگرچه همان تفاوت در «سیماشناسیِ *پرسوناهایِ نمایشیِ* ما» که طبقِ ادعایِ مارکس پس از منعقدشدنِ مبادلهٔ نیرویِ کار و سرمایه پدیدار می‌شود، اینجا هم میانِ سرمایه‌گذارِ سرمایه‌دارِ واقعی و کارگری که مجبور شده است به‌مثابهٔ «مؤسسِ شرکتِ خود» کنش ورزد پدیدار می‌شود: «یکی با اعتماد به نفس لبخند می‌زند و عزمش را برایِ کار جزم کرده است؛ دیگری کم‌رو است و عقب ایستاده، مثلِ کسی که پوستِ خود را به بازار آورده است و انتظارِ هیچ ندارد جز اینکه دباغی شود». [۱۲۵] و حق هم دارد که کم‌رو باشد، آزادیِ انتخاب‌کردنی که بر او تحمیل شده است جعلی است، و همان صورتِ بندگیِ اوست.

• • •

برآمدنِ امروزینِ انسانِ بدهکاری که خاصِ شرایطِ سرمایه‌داریِ جهانی است چه نسبتی دارد با رابطهٔ بدهکار/طلبکار همچو استمرارِ انسان‌شناختیِ عامی که نیچه بیان می‌کند؟ این پارادُکسِ بودیافتِ مستقیم است که به مخالف‌اش تبدیل می‌شود. سرمایه‌داریِ جهانیِ امروزین، رابطهٔ بدهکار/طلبکار را تا نهایت‌اش برمی‌کشد، و همزمان آن را تضعیف می‌کند: بدهی آشکارا بدل به مازادی مسخره می‌شود. بنابراین ما به ساحتِ وقاحت پا می‌گذاریم: وقتی که قرضی داده می‌شود، از بدهکار اصلاً انتظارِ پس‌دادنِ آن نمی‌رود — به قرض مستقیماً به‌مثابهٔ وسیله‌ای برایِ تسلط و فرادستی نگاه می‌شود. فشارِ حالِ حاضرِ اروپا بر یونان به‌منظورِ پیاده‌سازیِ موازینِ ریاضتی را در نظر بگیرید — این فشار دقیقاً مختصِ آنی است که روانکاوی «فرامن» می‌خوانَد. فرامن عاملی اخلاقی نیست، بلکه عاملی دگرآزار است که سوژه را با تقاضاهایِ محال‌اش بمباران می‌کند، و از شکستِ سوژه در اجابتِ آن‌ها به‌طرزِ زننده‌ای کیف می‌برد؛ پارادُکسِ فرامن، که فروید به‌روشنی فهمیده بود، این است که هرچه بیشتر از تقاضاهایش پیروی کنیم بیشتر احساسِ گناه می‌کنیم. [۱۲۶] معلمِ بداخلاقی را تصور کنید که به شاگردانش تکالیفِ محالی می‌دهد و سپس وقتی اضطراب و وحشتِ آن‌ها را می‌بیند به‌طرزِ دگرآزارانه‌ای بدان‌ها می‌خندد. به همین سبب است که تقاضاها/دستورهایِ اتحادیهٔ اروپا غلط اندر غلط است: آن‌ها حتی به یونان فرصت هم نمی‌دهند؛ شکستِ یونان بخشی از بازی است. اینجا هدفِ تحلیلِ سیاسی-اقتصادی باید این باشد که استراتژی‌هایی اتخاذ شود که از این چرخهٔ لعنتیِ قرض و گناه قدم بیرون گذاشته شود.

البته که پارادُکسِ مشابهی از همان ابتدا در کار بوده، چرا که وعده/پیمانی که هرگز نمی‌تواند کاملاً تحقق یابد در شالودهٔ نظامِ بانکداری قرار دارد. وقتی فردی در یک بانک پول می‌گذارد، بانک خود را متعهد می‌کند که پول را در هر زمانی پس بدهد — اما همه می‌دانیم که بانک می‌تواند این کار را برایِ برخی از افرادی که پولِ خود را سپرده می‌گذارند انجام دهد و برایِ همه نمی‌تواند این کار را بکند. اگرچه این پارادُکس در اصل برایِ رابطهٔ افراد با بانک‌هایی که پولِ خود را در آن‌ها سپرده می‌گذارند صادق است، ولی اکنون برایِ رابطهٔ میانِ بانک‌ها و اشخاصی (حقیقی یا حقوقی) که از بانک‌ها پول قرض می‌گیرند نیز صادق است. این امر دلالت بر این دارد که هدفِ حقیقیِ قرض‌دادنِ پول به بدهکار این نیست که بدهی را با سود پس بدهد، بلکه دنباله‌دارکردنِ نامعینِ بدهی است، تا بدهکار را در فرودستی و وابستگیِ دائم نگه دارد. حدودِ یک دهه قبل، آرژانتین تصمیم گرفت تا بدهی‌اش را (با کمکِ مالیِ ونزوئلا) زودتر از موعد به صندوقِ بین‌المللیِ پول پس بدهد؛ واکنشِ صندوقِ بین‌المللیِ پول غافلگیرکننده بود: صندوقِ بین‌المللیِ پول (یا به‌عبارتی نمایندگانِ ارشدش) به‌جایِ آنکه خوشحال باشند که آرژانتین پول‌اش را پس می‌دهد، از این ابرازِ نگرانی کرده بود که آرژانتین از استقلالِ مالی و آزادیِ جدید از نهادهایِ مالیِ بین‌المللی استفاده خواهد کرد تا سیاست‌هایِ مالیِ سخت را ترک گوید و به خراجی‌هایِ سبکسرانه بپردازد. این دغدغه، ریسکِ حقیقیِ رابطهٔ بدهکار/طلبکار را ملموس می‌کند: بدهی وسیله‌ای است برایِ تسلط و ساماندهیِ بدهکار، و بدین خاطر هم، برایِ بازتولیدِ فراگیرِ خودش سر-و-دست می‌شکند.

بازگردیم به نقطهٔ شروع: یک رخداد چگونه می‌تواند ما را از این وضعیتِ فرسوده‌کننده بیرون بکشد؟ شاید نخست باید واقعاً بی‌خیالِ اسطورهٔ بیداریِ بزرگ شویم — آن لحظه‌ای که اگر نه طبقهٔ کارگرِ سابق، بلکه یک اتحادِ جدید از محرومین، توده‌ها، یا هرچه، نیرویِ خود را جمع می‌کند و به یک مداخلهٔ قاطعانه نائل می‌آید. اینجا باید به هگل بازگردیم: یک فرایندِ دیالکتیکی با یک ایدهٔ ایجابی شروع می‌شود که برایِ رسیدن بدان کوشش می‌کند. اگرچه، در جریانِ این کوشش، *خودِ ایده دستخوشِ دگرگشتی عمیق می‌شود* (نه فقط تطابقی تاکتیکی، بلکه بازتعریفی بنیادی)، چه آنکه خودِ ایده گرفتارِ فرایند می‌شود، و از طریقِ فعلیت‌یافتن‌اش (به‌طورِ چندگانه) متعیّن می‌شود. فرض کنید انگیزهٔ یک شورش درخواستِ عدالت باشد: وقتی مردم واقعاً درگیرِ آن شوند، به این آگاه می‌شوند که برایِ برآوردنِ عدالتِ حقیقی بسیار بیش از صرفِ درخواست‌هایِ محدودی که با آن‌ها شروع کردند (لغوِ یک قانون، و الخ) نیاز است. آنچه در چنین لحظاتی اتفاق می‌افتد قالب‌بندیِ مجددی از خودِ بُعدِ کلی است؛ تحمیلِ کلیتی جدید.

این کلیتِ جدید یک ظرفِ فراگیر یا مصالحه‌ای میانِ نیروهایِ متفرقه نیست، بلکه کلیتی است بر مبنایِ انقسام. رئیسِ جمهور اوباما اغلب به این متهم می‌شد که به‌جایِ آنکه مردمِ آمریکا را برایِ یافتنِ راه‌حل‌هایِ دوحزبیِ بزرگ‌تر گردِ هم جمع کند، آن‌ها را چندپاره می‌کند. اما اگر این دقیقاً نقطهٔ قوتِ او بوده باشد، چه؟ آنچه در شرایطِ عمیقاً بحرانی بیش از همه نیاز است یک قسمت‌بندیِ اصیل است — یک قسمت‌بندی میانِ آن‌هایی که می‌خواهند به‌زور با پارامترهایِ قدیمی ادامه دهند و آن‌هایی که از تغییرِ ضروری آگاه هستند. چنین تقسیمی، و نه سازش‌هایِ فرصت‌طلبانه، تنها راهِ وحدتِ حقیقی است.

به‌علاوه، نباید از دفاع از دو انگارهٔ دیگری که قسمت‌بندی به آن اشارت دارد، یعنی

نفرت و خشونت، نیز واهمه داشت. «سیاست نفرتِ سازمان‌یافته است، که اتحاد است.» این جمله از جان چپمن (۱۹۳۳-۱۸۶۲) است، مقاله‌نویس و فعالِ سیاسیِ تقریباً فراموش‌شدهٔ معاصرِ آمریکایی که بسیار پیشتر دروغِ خیریه‌ها را تشخیص داده بود: «بزدلیِ عمومیِ عصرِ ما خود را زیرِ توهمِ خیریه پنهان کرده است، و از نامِ مسیح مدد می‌جوید که احساساتِ کسی را آزرده نکند».[۱۲۷] انگارهٔ سیاست به‌مثابهٔ نفرتِ سازماندهی‌شده بسیار متفاوت است از جنونِ تمامیت‌خواهانه — روایتِ معاصرش اینجاست:

> پس این وضعیت خودش را در این نقطه شفاف و روشن می‌کند: ما دشمنانی داریم که لزوماً عداوتی با ما ندارند، حتی می‌توان گفت که صمیمانه آرزویِ خوشحالیِ ما را دارند، و آرزویِ مفتخر و کامروا بودنِ ما از زیستن در دنیایی که برایمان تدارک دیده‌اند. فرد می‌تواند بگوید که این دقیقاً همان چیزی است که از ما انتظار دارند: تا نزدِ آن‌ها گواهی دهیم که دنیایشان بهترین دنیایِ ممکن است — یا بهترین دنیایِ بد، بسته به مورد. [۱۲۸]

لیبرال‌ها این را یک زمان، دهه‌ها پیش، در موردِ کمونیست‌ها می‌گفتند — امروزه این برایِ دشمنانِ کمونیسم صادق است. آیا این بدان معنی است که ما تشویق به خشونتی کور می‌کنیم؟ باید از مسئلهٔ خشونت رازُدایی کرد، و این ایدهٔ ساده را ردّ نمود که: کمونیسمِ قرنِ بیست از خشونتی زیاده از حد مرگبار استفاده می‌کرد و ما باید مراقب باشیم که دوباره در آن دام نیفتیم. البته این امر به‌طرزِ وحشتناکی حقیقت دارد، اما چنین تمرکزِ مستقیمی بر خشونت، پرسشِ اصلی را مغشوش می‌کند: چه مشکلی در پروژه‌هایی مثلِ کمونیسمِ قرنِ بیست وجود داشت؟ کدام ضعفِ ذاتی در این پروژه‌ها، کمونیست‌هایِ در قدرت (و نه فقط آن‌ها) را به سمتی راند تا به خشونتی افسارگسیخته متوسل شوند؟ به‌تعبیری دیگر، این کافی نیست که بگوییم کمونیست‌ها «از مسئلهٔ خشونت غافل بودند»: آنچه آنان را به خشونت سوق داد یک شکستِ اجتماعی-سیاسیِ عمیق‌تر بود. (این در موردِ ایدهٔ کمونیست‌هایی که «از دموکراسی غافل بودند» هم صادق است: پروژهٔ تغییرِ اجتماعیِ آن‌ها به‌طورِ کلی ایشان را بدین «غفلت» واداشته بود.) انقلابِ فرهنگیِ چین اینجا به‌مثابهٔ یک درس به کار می‌آید، چون معلوم کرد تخریبِ مجسمه‌هایِ قدیمی به‌معنایِ نفیِ حقیقیِ گذشته نیست. و بلکه نوعی *گذار به کنش* است، نوعی «کنش‌نمایی»[1] که گواهِ شکست در خلاصی از گذشته است.

وقتی که پانائیت ایستراتی، نویسندهٔ رومانیایی، در اواخرِ دههٔ بیست یعنی در هنگامهٔ اولین تصفیه‌هایِ بزرگ و دادگاه‌هایِ نمایشی به دیدارِ شوروی رفته بود، یک فرصت‌طلب از اهالیِ آنجا سعی داشت با گفتنِ این ضرب‌المثل که «بدونِ شکستنِ تخم‌مرغ نمی‌شود املت درست کرد» او را متقاعد کند که آن‌ها نیاز دارند بر علیهِ دشمنان‌شان از خشونت استفاده کنند. پانائیت ایستراتی در جوابِ این فرد گفته بود: «خیلی خب، تخم‌مرغ‌هایِ شکسته را می‌توانم ببینم. اما این املتی که میگی کو؟» [۱۲۹] و حق با او بود، اما نه به‌معنایِ متعارفِ ردکردنِ خشونتِ خامی که به هیچ وجه با نتایج‌اش توجیه نمی‌شود. خشونتِ فیزیکی در حقیقت «شکستنِ تخم‌مرغ» نیست، بلکه مداخله در نسبت‌هایِ اجتماعی و ایدئولوژیک است، که بدونِ اینکه لزوماً چیزی یا کسی را

---

[1] acting out

تخریب کند، کلِ پهنهٔ نمادین را دگرگون می‌کند — چگونه؟ برایِ پایانِ کار، بگذارید آخرین مثال‌مان را از سینما بزنیم، از فیلمِ یونانیِ *استرلا* (۲۰۰۹) ساختهٔ پانوس کوتراس.

پس از آنکه سازمان‌هایِ مالیِ دولتی و همهٔ شرکت‌هایِ تولیدیِ بزرگ به *استرلا* پاسخِ منفی دادند، کوتراس مجبور شد فیلم‌اش را بدونِ هیچ گونه حمایتِ مالی‌ای بسازد، و به این ترتیب *استرلا* بدل شد به فیلمی کاملاً مستقل که تقریباً همهٔ نقش‌هایش را افرادِ غیرحرفه‌ای بازی کرده‌اند. با این وجود *استرلا* در آخرِ سر فیلمی کالت شد که جوایزِ متعددی گرفت. قصهٔ آن بر این قرار است: یورگوس پس از چهارده سال حبس به‌خاطرِ قتلی که در روستایِ کوچک‌اش انجام داده است از زندان آزاد می‌شود. (او پی برده بود که برادرِ هفده ساله‌اش با پسرِ پنج ساله‌اش مشغولِ بازی‌هایِ جنسی است، و از سرِ خشم، برادرش را کشته بود). او به‌سببِ دورانِ طولانیِ زندان ارتباطش را با پسرش، لئونیداس، از دست داده و اکنون در تلاش است تا او را پیدا کند. یورگوس در نخستین شبِ آزادی به هتلی ارزان در مرکزِ شهرِ آتن می‌رود و در آنجا با استرلا، یک روسپیِ تراجنسیِ جوان، آشنا می‌شود. آن‌ها شب را با هم می‌گذرانند و خیلی زود عاشق می‌شوند. یورگوس توسطِ حلقهٔ دوستانِ استرلا مقبول واقع می‌شود و او هم از استرلا بابتِ اجرایِ ادایِ ماریا کالاس حسابی تعریف می‌کند؛ اما او خیلی زود می‌فهمد که استرلا در واقع پسرش، لئونیداس، است: و به‌علاوه، لئونیداس در تمامِ مدت می‌دانسته که یورگوس پدرش است، او را بعد از آزادی تعقیب کرده، و در راهروی هتل منتظرِ او بوده است. لئونیداس در آغاز فقط می‌خواست که یورگوس را ببیند، اما پس از آنکه یورگوس به او نخ می‌دهد او نیز همراهی می‌کند. یورگوس که به‌شدت شوکه شده است، فرار می‌کند و فرومی‌پاشد، اما در نهایت این زوج دوباره ارتباط برقرار می‌کنند و می‌فهمند که علی‌رغمِ محال‌بودنِ ادامهٔ رابطهٔ جنسی، واقعاً برایِ یکدیگر مهم هستند. در نهایت، آن‌ها به شیوه‌ای برایِ همزیستی دست می‌یابند، و صحنهٔ نهاییِ در مهمانیِ سالِ نو رقم می‌خورد: استرلا و دوستان‌اش و یورگوس همگی در منزلِ استرلا جمع شده‌اند، به‌همراهِ یک بچهٔ کوچک که استرلا به سرپرستی قبول کرده است، پسرِ یکی از دوستانِ مرده‌اش. بچه به عشقِ آن‌ها تجسم می‌بخشد، و به بن‌بستِ رابطهٔ‌شان.

استرلا انحراف را به غایت (ـِ به‌طرزِ مسخره‌ای متعالی‌اش) می‌رساند: کشفِ روان‌گزنده تکرار می‌شود. نخست، در ابتدایِ فیلم، یورگوس می‌فهمد که زنی که به او میل/عشق می‌ورزد یک دگرپوش است و این را بدونِ هیچ حرفِ پیشی می‌پذیرد، بدونِ هیچ نوع غافلگیریِ رقت‌انگیزی: وقتی او متوجه می‌شود که طرف‌اش یک مرد است، طرف خیلی ساده می‌گوید «من ترنس هستم، مشکلی داری با این قضیه؟»، و در آغوشِ یکدیگر به بوسیدن ادامه می‌دهند. روان‌زخمِ حقیقی در ادامه می‌آید، وقتی که او می‌فهمد استرلا پسرِ خودِ اوست که به دنبال‌اش بوده، و تعمداً او را اغوا کرده است. اینجا، واکنشِ یورگوس همان واکنشِ فرگوس است وقتی که در *بازیِ گریه* کیرِ دیل را می‌بیند: انزجارِ شدید، فرار، سرگردانی در شهر و ناتوانی از کنارآمدن با آنچه که فهمیده است. سرانجامِ آن هم مشابهِ *بازیِ گریه* است: عشق بر روان‌زخم فائق می‌آید؛ و یک خانوادهٔ خوشحال با یک پسرِ کوچک پدیدار می‌شود.

یادداشت‌هایِ تولید، *استرلا* را به‌مثابهٔ قصه‌ای توصیف می‌کند «از آن نوع که در مراسمِ شام نقل می‌شود، مثلِ یک افسانهٔ شهری» — یعنی ما نباید از آن همان خوانشی را داشته باشیم که از *بازیِ گریه* داریم: کشفِ قهرمانِ داستان مبنی بر اینکه معشوقهٔ

تراجنسیِ او همان پسرش است فعلیت‌یافتنِ یک تخیلِ ناآگاهانه نیست، واکنشِ او مبنی بر انزجار در حقیقت فقط واکنشی است به یک غافلگیریِ ناخوشایندِ بیرونی. به‌بیانی دیگر باید در برابرِ وسوسهٔ بیدارباشِ دم‌ودستگاهِ روانکاوی و تفسیرِ رابطهٔ محرم‌آمیزانهٔ پدروپسری مقاومت کنیم: هیچ چیزی برایِ تفسیر وجود ندارد، وضعیتِ پایانیِ فیلم *کاملاً به‌هنجار* است، وضعیتِ خانواده‌ای صمیمی و خوشحال. به این ترتیب، این فیلم به‌عنوانِ آزمایشی است برایِ طرفدارانِ ارزش‌هایِ خانوادگیِ مسیحی: یا این خانوادهٔ اصیلِ یورگوس و استرلا و فرزندخوانده را بپذیرید، یا در موردِ مسیحیت خفه شوید. خانواده‌ای که در پایانِ فیلم پدیدار می‌شود خانواده‌ای بس مقدس است، چیزی شبیه به اینکه خدایِ پدر با مسیح زندگی کند و سکس داشته باشد، حدِ اعلایِ ازدواجِ همجنس‌گرایانه و نزدیکی با محارم — یک قالب‌بندیِ مجددِ پیروزمندانه از آن تخیل.[۱۳۰] تی.اس. الیوت در *یادداشت‌هایی دربارهٔ تعریفِ فرهنگ* متذکر می‌شود که لحظاتی هست که تنها گزینه الحاد و عدمِ اعتقاد است، وقتی که تنها راهِ زنده نگاه داشتنِ دین به وجود آوردنِ انشعاب‌هایِ فرقه‌ای از بدنهٔ اصلیِ آن است. در موردِ ارزش‌هایِ خانوادگیِ مسیحی نیز دقیقاً همین صادق است: تنها راهِ بازخرید و آزادسازیِ آن‌ها این است که مجدداً تعریف یا قالب‌بندی‌شان بکنیم تا وضعیتی مثلِ پایانِ *استرلا* به‌عنوانِ یک نمونهٔ موردی را شامل شود.

بدین ترتیب به پایان می‌رسیم — که ما را بازمی‌گرداند به ابتدایِ کار، به اولین تعریف‌مان از رخداد به‌مثابهٔ عملِ قالب‌بندیِ مجدد، پس از آن بود که سفرمان را ادامه دادیم در طولِ رخداد به‌مثابهٔ هبوط، به‌مثابهٔ روشنی‌یابی، و در طولِ سه رخدادِ فلسفی و سه وجهِ رخداد در روانکاوی. سپس امکانِ کأن لم یکن کردنِ یک رخداد را بررسی کردیم، و با ترسیمِ حدودِ یک رخدادِ سیاسی به مقصدِ نهاییِ خود رسیدیم.[۱۳۱] اگر شبی دیرهنگام، در بستر، مسافری تازه این سفر را تمام کرده است، و به‌طرزِ مطبوعی خسته‌تر یا بی‌حوصله‌تر از آن است که دورنمایِ یک رخدادِ سیاسی را در ذهن مجسم کند، تنها می‌توانم به او صمیمانه بگویم: *حواست هست که؟!*

یادداشت‌ها

(۱)

به همین خاطر است که حینِ عاشقی خودمان را با تمامِ آسیب‌پذیری نزدِ معشوق آشکار می‌سازیم: هنگامی که کنارِ همدیگر عریان هستیم، یک لبخند یا اظهارِ نظرِ ناخوشایند از سویِ شریک‌مان می‌تواند سِحر را به سخره بدل کند. عشق مستلزمِ اعتمادِ کامل است: وقتی عاشقِ دیگری هستم، به او قدرتی می‌دهم که مرا نابود می‌سازد، با این امید/اطمینان که از این قدرت استفاده نخواهد کرد.

(۲)

See Marc Vernet, 'Film Noir on the Edge of Doom,' in Joan Copjec, ed., Shades of Noir, London: Verso Books, 1993.

(۳)

Stephen Hawking and Leonard Mlodinow, The Grand Design, New York: Bantam, 2010, p. 5.

(۴)

علی‌رغمِ مضحک‌بودنِ کلِ آن تشکیلات، زیبایی تراژیکِ خاصی در آن است؛ سلین در *قصر به قصر* شرحِ روشنی به دست می‌دهد از فلاکت و سردرگمیِ زندگیِ روزمره در زیگمارینگن.

(۵)

برایِ آشناییِ مقدماتی با اندیشهٔ لکان مراجعه کنید به:

Slavoj Žižek, How to Read Lacan, London: Granta Books, 2006

[این کتاب با این عنوان ترجمه شده است: ژیژک، اسلاوی. *لاکان به روایتِ ژیژک*. ترجمهٔ فتاح محمدی. ۱۳۹۰. زنجان: هزارهٔ سوم.]

(۶)

نقلِ قول از این نشانی است:

http://www.friesian.com/hist-2.htm

(۷)

نسخهٔ جزئی‌تری از این قاعده را می‌توان در به‌اصطلاح «فیلم‌هایِ موازی با اپرا» مشاهده کرد، فیلم‌هایی که در آن یک قصهٔ امروزی متناظر با پیرنگِ یک اپرا (معمولاً یک اپرایِ معروفِ ایتالیایی) می‌شود که به صحنه در آمدن‌اش پیرنگِ اصلیِ فیلم است. *رؤیایِ پروانه* [Il Sogno di Butterfly] فیلمی ایتالیایی ساختهٔ ۱۹۳۹، نسخهٔ جالبی از این روند را عرضه می‌دارد: رزا، که رویِ صحنه «سیو-سیو سان» را می‌خواند، عاشقِ خوانندهٔ تِنورِ آمریکایی شده است که بدونِ اطلاع از بارداریِ او به ایالاتِ متحده بازگشته. چهار سال بعد، در حالی که پولدار و معروف شده است، به‌همراهِ همسرِ آمریکایی‌اش به ایتالیا بازمی‌گردد؛ اما رزا برخلافِ قرینهٔ اپرایی‌اش، خود را نمی‌کشد — او زندگیِ خود را وقفِ پسرِ جوان‌اش می‌کند.

(۸)

پایانیِ قاعدهٔ تولیدِ زوج به‌راستی که شگفت‌انگیز است — در *آرگو* (۲۰۱۲) ما در همان آغاز می‌فهمیم مأمورِ سیا که نقشهٔ فرارِ شش کارمندِ سفارت (که در سفارتِ کانادا پنهان شده‌اند) از ایران را می‌کشد، فردی است که علی‌رغمِ علاقهٔ زیاد به پسرِ کوچک‌اش جدا از همسرش زندگی می‌کند. در پایانِ فیلم، دقیقاً در صحنهٔ آخر، او به خانه‌ای که همسرش در آن زندگی می‌کند نزدیک می‌شود و اجازهٔ ورود می‌خواهد؛ همسرش با سکوت او را در آغوش می‌گیرد. رازِ این صحنه با قرار گرفتن‌اش درست پس از موفقیتِ کاریِ او، در این است که نشان می‌دهد که همسرِ بیگانه‌شده‌اش به‌نحوی از قهرمان‌بازیِ میهن‌پرستانهٔ او آگاه شده و آماده است که با کمالِ میل بازگشتِ او را بپذیرد — اما از آنجا که همکاریِ او برایِ سیا در عملیاتی محرمانه بوده، نمی‌تواند از هیچ جزئیاتی باخبر شود. بنابراین منطقِ زیرینِ فیلم، باز هم، این است که هستهٔ واقعی‌اش نه چگونگیِ نجات‌دادنِ کارمندانِ مخفی‌شدهٔ آمریکایی بلکه بازگشتِ زوج به همدیگر است.

(۹)

در در جست‌وجویِ یک دوست تا پایانِ جهان (۲۰۱۲) اثر «لورنا اسکافاریا»، موقعیتِ مشابهی وجود دارد که زمین با تمامِ موجودات‌اش در اثرِ نزدیک‌شدنِ یک شهاب‌سنگ تا سه هفتهٔ آینده از بین می‌رود؛ با این حال، علی‌رغمِ حتمی و اجتناب‌ناپذیر بودنِ فاجعه، همچنان به‌عنوانِ وسیله‌ای برایِ خلقِ زوجی عمل می‌کند که دقایقی پیش از انفجار از عشق‌شان به یکدیگر پرده بر می‌دارند و در آغوشِ همدیگر نابود می‌شوند. پس پیامِ فیلم این است: برایِ خلقِ یک زوجِ واقعی، یک فاجعهٔ تمام‌عیار هم نیاز است.

(۱۰)

یک نکتهٔ ظریفِ دیگر: وقتی چیز به زمین نزدیک می‌شود، نه تنها رفتارِ حیوانات عجیب می‌شود (اسب‌ها مشوش می‌شوند و غیره) بلکه آب‌وهوا نیز تغییر می‌کند: برایِ زمانِ کوتاهی جاستین و کلیر از گرما عرق می‌کنند و نفس‌کشیدن برایشان سخت می‌شود — انسجامِ ابتداییِ طبیعت، تعادل‌اش، در حالِ فروپاشیدن است.

(۱۱)

در فیلمِ «بنینی» گوییدو، پدری یهودی، به‌همراهِ پسرِ کوچک‌اش جاشوا توسطِ آلمان‌ها دستگیر و به آشویتس فرستاده شده‌اند. گوییدو برایِ اینکه زندگی در اردوگاه برایِ جاشوا تحمل‌پذیر شود، او را قانع می‌کند که اردوگاه در واقع یک بازیِ پیچیده است و جاشوا باید مأموریت‌هایی که گوییدو به او محول می‌کند را انجام دهد تا امتیازات‌اش زیاد شود؛ اولین تیمی که به امتیازِ هزار برسد برندهٔ یک تانک می‌شود. گوییدو به او می‌گوید که اگر گریه کند یا مادرش را بخواهد یا بگوید که گرسنه است از امتیازش کم می‌شود در حالی که بچه‌هایِ ساکتی که از مأمورانِ اردوگاه قایم می‌شوند امتیازِ بیشتری به دست می‌آورند. برایِ آنکه بفهمیم مشکلِ این فیلم در چیست، یک آزمایشِ ذهنیِ ساده کافی است: همان فیلم را ولی با یک تغییر تصور کنید — در پایان، گوییدو می‌فهمد که جاشوا در تمامِ این مدت می‌دانسته که در اردوگاهِ کارِ اجباری است، و فقط وانمود می‌کرده که قصهٔ گوییدو را باور کرده تا زندگی را برایِ گوییدو آسان‌تر کند.

(۱۲)

و فراموش هم نکنیم در معنایی که نه تنها بسیار دور از جنون، بلکه معطوف به ساده‌ترین و درونی‌ترین تجربهٔ ما است، حق با جاستین است: زندگی چیزِ نفرت‌انگیزی است، ابژه‌ای است لزج که از خودش بیرون می‌زند، ترشحِ گرمایی نمناک است، می‌خزد، بو می‌دهد، بزرگ می‌شود. خودِ تولدِ انسان به‌تنهایی رخدادی بیگانه‌نما است: رخدادی هولناک مبتنی بر برون‌جهیدنِ جسمی متحرک و پرمو از درونِ بدنِ انسان. ولی همهٔ این‌ها بایستی محو شود. روح بر فرازِ زندگی است، مرگ است در زندگی، تلاشی برایِ فرارکردن از دستِ زندگی است در حالِ زندگی، همچو رانهٔ مرگِ

فرویدی که زندگی نیست بلکه جنبشِ نابِ تکرارگری است.

(۱۳)

یک ریزه‌کاریِ ارزشمندِ *درختِ زندگی* قاعده‌ای است که برایِ حلِ کشمکشِ اُدیپی عرضه می‌کند: پدر و پسر آشتی کرده‌اند، پس از آنکه پدر برایِ آنکه پدرِ بدی بوده است از پسر معذرت می‌خواهد و پسر پاسخ می‌دهد: «من هم به اندازهٔ تو شرورم». این قاعدهٔ صحیحِ انطباقِ هویت با پدر است: من دیگر تلاشی نمی‌کنم که هویتم را با پدر به‌مثابهٔ ایده‌آل انطباق دهم، بلکه با نفسِ شکستِ او در پدریِ خوب انطباق پیدا می‌کنم.

(۱۴)

نقل قول از:

https://www.huffingtonpost.com/rabbi-david-wolpe/tree-of-life_b_868717.html

(۱۵)

Peter Wessel Zapffe, Om det tragiske, Oslo: De norske bokklubbene, 2004, p. 147.

(۱۶)

Giorgio Agamben, Stanzas, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 20.

(۱۷)

Pauline Kael, 5001 Nights at the Movies, New York: Macmillan, 1991, p. 107.

(۱۸)

مشابه ولی نه عینِ این مورد را می‌توان در مستندِ «رافائل سیبونی» جست با عنوانی لکانی: *رابطهٔ جنسی وجود ندارد* (۲۰۱۲). این فیلم بسیار بیش از «تولیدِ» فیلمی پورن است؛ و از طریقِ پیگیریِ یک فیلمِ پورن با حفظِ فاصله‌ای بسیار کم، یعنی از طریقِ عقب‌نشستن و جلوه‌بخشیدن به قالب و پنجره‌ای که به‌وسیلهٔ آن صحنه را تماشا می‌کنیم، از کلِ صحنه جنسیت‌زدایی می‌کند؛ و این کار را به‌واسطهٔ نمایش‌دادنِ عملِ سکس به‌منزلهٔ کاری تکراری و بی‌مزه انجام می‌دهد: آه‌وناله‌هایِ تقلبی، خودارضایی‌هایِ پشتِ صحنه برایِ حفظِ نعوظ، سیگارکشیدن هنگامِ استراحت، و الخ.

(۱۹)

Richard Boothby, Freud as Philosopher, New York: Routledge, 2001, pp. 275–76.

[ترجمهٔ فارسی با تغییری جزئی از: بوتبی، ریچارد. *فروید در مقامِ فیلسوف*. ترجمهٔ سهیل سُمّی. ۱۳۹۵. تهران: انتشارات ققنوس. صص. ۱۱-۴۱۰.]

(۲۰)

Søren Kierkegaard, Fear and Trembling / Repetition, Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 162.

این ارجاع به کیرکگور و هاینه و مارکس را از ملادن دالر وام گرفته‌ام.

(۲۱)

موقعیتِ استالین اینجا مبهم به نظر می‌آید: می‌توان تصفیهٔ استالینی را به‌منزلهٔ تلاشی برایِ حذفِ همهٔ دودکش‌پاک‌کن‌هایی دانست که نظمِ سوسیالیستی را مخدوش می‌کنند — ولی آیا استالین خود همان بزرگ‌ترین دودکش‌پاک‌کن نبود؟

(۲۲)

همچنین نباید فراموش کرد که خدمتکار و دودکش‌پاک‌کن با همدیگر نیز یک زوج را تشکیل می‌دهند — در افسانه‌هایِ قدیمی هم دودکش‌پاک‌کن کسی است که خدمتکارِ بی‌گناه را اغوا می‌کند.

(۲۳)

Walter Benjamin, 'On Language as Such and on the Language of Man' (1916), in One-Way Street and Other Writings, London: New Left Books, 1979, pp. 107–23.

[این مقاله به‌همراهِ نوشتهٔ دیگری از بنیامین که در «ایستگاهِ پنجم» به آن ارجاع داده می‌شود، به فارسی ترجمه شده است؛ بنگرید به یادداشت ۷۷. -م]

(۲۴)

در فیلمِ پُرمخاطبِ *خشمِ تایتان‌ها* (۲۰۱۲)، جملهٔ جالبی وجود دارد وقتی که یکی از خدایان مدعی می‌شود که انسان‌ها نامیرا هستند، چرا که پس از مرگ‌شان همچنان به زندگی (در سنت یا روحِ نامیرایشان) ادامه می‌دهند، در حالی که تنها خدایان حقیقتاً میرا هستند: آن‌ها وقتی می‌میرند، واقعاً محو می‌شوند، هیچ چیزی از آن‌ها باقی نمی‌ماند. بنابراین زوجِ میرایان و نامیرایانِ هایدگر هم باید سر-و-ته شود: انسان‌هایِ نامیرا در مقابلِ خدایانِ میرا.

(۲۵)

بنابراین مسیحیت ما را تشویق می‌کند به اینکه قواعدِ «دو بدنِ پادشاه» را باژگونه کنیم: خودِ خدا دو بدن دارد، ولی در به صلیب کشیده شدن این بدنِ زمینی نیست که می‌میرد درحالیکه بدنِ والا در مقامِ روح القدس باقی مانده است؛ بلکه آنچه بر صلیب می‌میرد دقیقاً خودِ بدنِ والایِ مسیح است.

(۲۶)

G. K. Chesterton, Orthodoxy, San Francisco: Ignatius Press, 1995, p. 139.

[ترجمهٔ گفتارِ چسترتون از صالح نجفی و شهریار وقفی‌پور است، از: ژیژک، اسلاوی. *اسلاوی ژیژک: گزیدهٔ مقالات در نظریه، سیاست، دین*. گزینش و ویرایشِ مراد فرهادپور و مازیار اسلامی و امید مهرگان. ۱۳۸۴. تهران: گام نو. ص. ۵۴۱]

(۲۷)

نقل قول از این نشانی:

http://www.tertullian.org/anf/anf04/anf04-06.htm#P265_52058

(۲۸)

G. K. Chesterton, Saint Francis of Assisi, New York: Empire Books, 2012, pp. 11-12

(۲۹)

شلینگ هم به همین نکته اشاره می‌کرد وقتی تأکید داشت بر اینکه چگونه ظهورِ فساد و زوال در امپراتوریِ رومِ باستان، ظهورِ مسیحیت را جلو انداخت.

(۳۰)

G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969, p. 205.

(۳۱)

Hegel's Science of Logic, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1969, p. 402.

(۳۲)

Ray Kurzweil, The Singularity Is Near, New York: Penguin Books, 2006, p. 9.

(۳۳)

Brian Greene, The Elegant Universe, New York: Norton, 1999, pp. 116–19.

(۳۴)

Ibid., p. 171.

(۳۵)

Kojin Karatani, History and Repetition, New York: Columbia University Press, 2011, pp. 196–97.

(۳۶)

Ibid., p. 197.

(۳۷)

پیش از اینکه کارِ آشر را به‌عنوانِ یک کنجکاویِ مسخره ردّ کنیم، باید به یاد آوریم که تا همین چند سالِ پیش، انجیلِ گیدئون که در همهٔ هتل‌ها پیدا می‌شد شاملِ گاه‌شماریِ او از آفرینش بود!

(۳۸)

François Balmès, Structure, logique, aliénation, Toulouse: Érès, 2011, p. 16.

(۳۹)

اینجا تکیه کرده‌ام به مقالهٔ احمد الهادی با عنوانِ «نوروتکنولوژی، کنترل اجتماعی و انقلاب»، قابل دسترس از این نشانی:

https://bigthink.com/hybrid-reality/neurotechnology-social-control-and-revolution

(۴۰)

Quoted from Ahmed El Hady, op.cit.

(۴۱)

http://old.post-gazette.com/pg/11283/1181062-53.stm

(۴۲)

متن در اواخرِ ۱۹۵۲ نوشته شده است، اما دهه‌ها بعد منتشر شد. تنها ترجمهٔ قابلِ دسترس به زبان آلمانی است:

Andrei Platonov, 'Der Antisexus,' in Boris Groys and Aage Hansen-Loeve, eds., Am Nullpunkt, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005, pp. 494-505.

محضِ کنجکاوی باید اضافه کرد که در آگوستِ ۲۰۱۲، یک نمایندهٔ دومایِ مسکو به نامِ ولادیمیر پلاتونف، به «پاد-سکس» معروف شد، به‌خاطرِ طرفداری‌اش از ممنوعیتِ هرگونه آموزشِ جنسی و پروپگاندا (به‌دلیلِ ضرری که بر سلامتِ عمومی و اخلاقیات دارد) در رسانه‌هایِ عمومی و مدارسِ روسی — از آندره تا ولادیمیر، این با اختلاف موجزترین قاعدهٔ تباهیِ زندگیِ عمومی در روسیه است.

(۴۳)

Mladen Dolar, 'Telephone and Psychoanalysis,' Filozofski vestnik, No. 1, 2008, p. 12 (in Slovene).

(۴۴)

C. E. Elger, A. D. Friederici, C. Koch, H. Luhmann, C. von der Malsburg, R. Menzel, H. Monyer, F. Rösler, G. Roth, H. Scheich and W. Singer, 'Das Manifest: Elf führende Neurowissenschaftler über Gegenwart und Zukunft der Hirnforschung,' Gehirn und Geist, Vol. 6, 2004, p. 37.

(۴۵)

Jürgen Habermas, 'The language game of responsible agency and the problem of free will: how can epistemic dualism be reconciled with ontological monism?', Philosophical Explorations, Vol. 10, No. 1, March 2007, p. 31.

(۴۶)

See Thomas Metzinger, Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

(۴۷)

یک نشانهٔ روشن بر این رویکردِ عملگرا، نقشِ مراقبه در آیینِ بودایی است: مراقبه در غرب اهمیتِ بسیار زیادی دارد (یکی از تکنیک‌هایِ رسیدن به آرامش، برایِ به دست آوردنِ «صلحِ درونی» است) و فرد برایِ اینکه خود را بودایی بداند حتماً باید مراقبه انجام دهد؛ اما در شرق، جایی که آیینِ بودایی شیوه‌ای برایِ زندگی است، تنها اقلیتِ کوچکی مراقبه را انجام می‌دهند — اکثریت تنها (وانمود می‌کنند که) از هنجارهایِ اخلاقیِ وضع‌شده توسطِ آیینِ بودایی (مهربانی، رنج‌نکشیدن، الخ) پیروی می‌کنند. راهب‌هایی که به‌طورِ کامل مراقبه دارند در نقشِ «سوژه‌ای که قرار است مراقبه کند» ظاهر می‌شوند و (برایِ مردمِ عادی) تضمین می‌کنند که روشنی‌یابی ممکن است.

(۴۸)

See Michael Jerryson and Mark Jürgensmeyer, Buddhist Warfare, Oxford: Oxford University Press, 2010.

(۴۹)

Mark Epstein, Thoughts Without a Thinker, New York: Basic Books, 1996, p. 83.

(۵۰)

Ibid., p. 211.

(۵۱)

Owen Flanagan, The Boddhisattva's Brain: Buddhism Naturalized, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011, p. 160.

(۵۲)

Quoted from Elaine Feinstein, Ted Hughes, London: Weidenfeld & Nicolson, 2001, p. 166.

(۵۳)

Quoted from Feinstein, op.cit., p. 234.

(۵۴)

Available online at thinkexist.com/quotes/neilgaiman

(۵۵)

W. B. Yeats, 'He Wishes for the Cloths of Heaven' (1899).

(۵۶)

Immanuel Kant, 'The Conflict of Faculties,' in Political Writings, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 182.

(۵۷)

Jorge Semprún, The Long Voyage, Los Angeles: Overlook TP, 2005, p. 172.

(۵۸)

Marcus Aurelius, Meditations, Book 6, p. 13, quoted from:

http://classics.mit.edu/Antoninus/meditations.html

(۵۹)

Søren Kierkegaard, Works of Love, New York: Harper Torchbooks, 1962, p. 114.

(۶۰)

باید این را هم در نظر داشت که اندیشهٔ دکارت از همان ابتدا در میانِ زنان پژواک یافت — «می‌اندیشم هیچ جنسیتی ندارد» واکنشِ خوانندهٔ زن در آن زمان بود. نخستین کسی که این توانِ بالقوهٔ فمنیستی را در اندیشهٔ دکارت پی گرفت، «فرانسیس پولان دو له بار» بود، یکی از پیروانِ دکارت که پس از کشیش‌شدن، به پروتستانیسم تغییرِ کیش داد. او اصولِ دکارتی را در موردِ تفاوت‌هایِ جنسی به کار بست و بی‌عدالتی نسبت به زنان و شرایطِ نابرابرشان را تقبیح کرد و به

دفاع از برابریِ اجتماعیِ میانِ زنان و مردان برخاست. در سالِ ۱۶۷۳، او به‌صورتِ ناشناس کتاب‌اش را منتشر کرد: *گفتاری جسمانی و اخلاقی دربارهٔ برابریِ هر دو جنس که نشان می‌دهد رهاییِ فرد از پیش‌داوری‌ها مهم است*. او در کتاب‌اش نشان می‌دهد که نابرابریِ میانِ دو جنس پایه و اساسی طبیعی ندارد بلکه از تعصباتِ فرهنگی نشأت گرفته است. او هم‌چنین پیشنهاد می‌کند که زنان از تحصیلاتِ مناسب برخوردار باشند و اینکه بتوانند هر شغلی داشته باشند، از جمله مشاغلِ علمی.

(۶۱)

G.W.F. Hegel, 'Jenaer Realphilosophie,' in Fruehe politische Systeme, Frankfurt: Ullstein, 1974, p. 204; quote from Donald Phillip Verene, Hegel's Recollection, Albany, NY: SUNY Press, 1985, pp. 7–8.

هگل همچنین در *دانشنامه* به «مغاکی شب‌مانند» اشاره می‌کند که «درونِ آن دنیایی از تصاویر و بازنمایی‌ها بدونِ آنکه در آگاهی باشد موجود است» (دانشنامه، پاراگرافِ ۴۵۳). منبعِ تاریخیِ من از هگل اینجا Jacob Bohme است.

[ترجمهٔ فارسی از کانالِ تلگرامیِ «تزِ یازدهم»، قابلِ دسترس از این نشانی:
https://t.me/thesis11site/519]

(۶۲)

Hegel, 'Jenaer Realphilosophie,' op. Cit.

(۶۳)

See Sigmund Freud, 'Psychoanalytic notes upon an autobiographical account of a case of paranoia,' in Three Case Histories, New York: Touchstone, 1996.

(۶۴)

See Catherine Malabou, Les nouveaux blesses, Paris: Bayard, 2007.

(۶۵)

Ibid., p. 315.

(۶۶)

G. K. Chesterton, The Man Who Was Thursday, Harmondsworth: Penguin Books, 1986, pp. 44–45.

(۶۷)

G. K. Chesterton, 'A Defense of Detective Stories,' in H. Haycraft, ed., The Art of the Mystery Story, New York: The Universal Library, 1946, p. 6.

(۶۸)

Richard Wagner, Jesus of Nazareth and Other Writings, Lincoln, Nebr., and London: University of Nebraska Press, 1995, p. 303.

(۶۹)

لودویگ فوئرباخ (۷۲-۱۸۰۴) فیلسوفِ آلمانی بود که ایده‌آلیسمِ هگل را ردّ می‌کرد و می‌خواست وجودِ حسانی و جسمانیِ انسانی را به‌طورِ کامل اثبات کند. دین از نظرِ او توهمی است که بشریت

در آن بهترین خصائلِ خود را فرافکنی می‌کند.

(۷۰)

Wagner, Jesus of Nazareth, op. cit., pp. 303–304.

(۷۱)

Jean-Pierre Dupuy, 'Quand je mourrai, rien de notre amour n'aura jamais existé,' unpublished lecture at the colloquium Vertigo et la philosophie, École Normale Supérieure, Paris, 14 October 2005.

(۷۲)

برایِ شرحِ دقیق‌تری از این اندیشهٔ برگسون، بنگرید به فصل ۹ از:

Slavoj Žižek, In Defense of Lost Causes, London: Verso Books, 2007.

(۷۳)

Rosa Luxemburg, Reform or Revolution, Chapter VIII, quoted from www.marxists.org/archive/luxemburg/1900/reform-revolution/ch08.htm

[ترجمهٔ فارسی از: لوکزامبورگ، رُزا. *اصلاح یا انقلاب*. ترجمهٔ اسدالله کشاورزی. ۱۳۸۱. تهران: آزادمهر. صص ۱۰۷-۱۰۸]

(۷۴)

این احتمالاً آن چیزی است که کارِ جلساتِ کوتاهِ تحلیلی که توسطِ لکان پیشنهاد شد را مسئله‌دار می‌سازد. ایدهٔ آن روشن است: لکان متوجه شد که در جلساتِ معمولیِ پنجاه‌دقیقه‌ایِ روانکاوی، بیمار مرتب چیزهایی را تکرار می‌کند، و فقط در چند دقیقهٔ آخر، وقتی که سایهٔ پایان، سایهٔ تمام‌کردن توسطِ روانکاو نزدیک است، او وحشت می‌کند و داده‌هایی با ارزش تولید می‌کند. برایِ همین این ایده به ذهن‌اش رسید: چرا خیلی راحت از خیرِ زمانِ درازِ گم‌شونده نگذریم و جلسه را محدود به همان دقایقِ آخر نکنیم، وقتی که تحتِ فشارِ زمان واقعاً چیزی اتفاق می‌افتد. مشکل اینجاست: آیا واقعاً می‌توانیم فقط بخشِ پُرمنفعتِ نهایی را به دست آوریم، بدونِ ۴۵ دقیقهٔ پیشین و زمانِ گم‌شونده‌ای که به‌عنوانِ زمانِ آبستن‌شدنِ محتوایِ روبه‌انفجار در پنج دقیقهٔ آخر عمل می‌کند؟

(۷۵)

G.W.H. Hegel, Philosophie des subjektiven Geistes, Dordrecht: Riedel, 1978, pp. 6–7

(۷۶)

والتر بنیامین (۱۹۴۰-۱۸۹۲) فیلسوفِ آلمانی و نظریه‌پردازِ هنر بود که مارکسیسم را با اندیشه‌هایِ یهودی مسیحی ترکیب کرد.

(۷۷)

Benjamin, The Arcades Project, Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999, p. 482.

[ترجمهٔ فارسی از: بنیامین، والتر. *دربارهٔ زبان و تاریخ*. گزینش و ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. ۱۳۹۶. تهران: انتشارات هرمس. ص ۱۴۱.]

(۷۸)

Benjamin, Illuminations, New York: Schocken Books, 2007, p. 254.

[ترجمهٔ فارسی از: بنیامین، والتر. *دربارهٔ زبان و تاریخ*. گزینش و ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. ۱۳۹۶. تهران: انتشارات هرمس. ص ۱۵۶.]

(۷۹)

اگرچه وقتی که شکسپیر از «اشتهایِ مردِ بیماری که بیشترِ چیزهایی که می‌خواهد، شرارتِ او را افزایش می‌دهد» (کوریولانوس) سخن می‌گفت، ابهامی ریشه‌ای دارد: این خصوصیت همان‌قدر که معرفِ شرِّ خودویرانگر است، معرفِ فردی هم هست که خود را وقفِ کارِ خوب و راحتی‌اش را قربانی می‌کند.

(۸۰)

بخشِ دومِ استدلال هم، با خطِ استدلالیِ نیچه‌ای‌اش، از جذابیتِ کمتری برخوردار نیست — نه زیاد در دو خطِ آخر (با حکمتِ معمول‌شان: ترس باعث می‌شود چیزی ببینی که آنجا نیست، باعث می‌شود یک بوتهٔ خالی در شب را خرس بدانیم)، بلکه بیشتر در خطوطِ قبلی: خیال‌بافی به یک دارایی (ویژگی، احساس) مادیت می‌بخشد، حامل و علتِ آن را به خیال در می‌آورد.

(۸۱)

See Karl Popper, Objective Knowledge, Oxford: Oxford University Press, 1972.

(۸۲)

François Balmès, Structure, logique, aliénation, Toulouse: Érès, 2011, p. 16.

(۸۳)

امانوئل لویناس (۹۵-۱۹۰۶) فیلسوفِ فرانسوی و الهیدانِ یهودی بود که بر مبحثِ اخلاقِ مسؤولیتِ ما در قبالِ دیگران تمرکز داشت.

(۸۴)

Jürgen Habermas, The Future of Human Nature, Cambridge: Polity Press, 2003, p. 110.

(۸۵)

Jacques Lacan, Écrits, New York: Norton, 2007, p. 824.

(۸۶)

ژرژ باتای (۱۹۶۲-۱۸۹۷) انسان‌شناس و نویسندهٔ فرانسوی بود که با مبحثِ جنسیّت و خشونت و قربانی سروکار داشت.

(۸۷)

Sergei Eisenstein, 'The Milk Separator and the Holy Grail,' in Non-Indifferent Nature, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

(۸۸)

Quoted from Robert Service, Lenin, London: Macmillan, 2000, p. 232.

(۸۹)

[ترجمهٔ شعر و عنوان آن از بیژن الهی («اشراقها، اوراقِ مصورِ آرتور رمبو») است.]

(۹۰)

Karl Marx and Friedrich Engels, Selected Works, Vol. 1, Moscow: Progress Publishers, 1969, p. 83.

(۹۱)

James Williams, Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003, p. 94.

(۹۲)

Gilles Deleuze, Difference and Repetition, London: Continuum Books, 2001, p. 81.

(۹۳)

Williams, Gilles Deleuze, op. cit., p. 96.

(۹۴)

T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent,' in The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism, London: Faber & Faber, 1997 (first published 1921).

[ترجمهٔ فارسی از: فرهمند، مسعود و جعفری، علیرضا. *مجموعه مقالات: نظریه‌هایِ شعر در قرنِ بیستم*. ۱۳۹۴. انتشارات دانشگاه شهید بهشتی. صص ۶-۳۵.]

(۹۵)

Jorge Luis Borges, Other Inquisitions: 1937–52, New York: Washington Square Press, 1966, p. 113.

(۹۶)

See Peter Hallward, Out of This World, London: Verso Books, 2006.

(۹۷)

Gilles Deleuze and Felix Guattari, What Is Philosophy?, New York: Columbia University Press, 1994, p. 159.

(۹۸)

Hallward, Out of This World, op. cit., p. 54.

(۹۹)

Williams, Gilles Deleuze, op. cit., p. 109.

(۱۰۰)

Ibid., p. 87.

(۱۰۱)

Jacques Lacan, Encore, New York: Norton, 1998, p. 144.

(۱۰۲)

Jean-Pierre Dupuy, Petite métaphysique des tsunamis, Paris: Seuil, 2005, p. 19.

(۱۰۳)

https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ph/phc2b2a.htm

[ترجمهٔ فارسی از: هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. *پدیدارشناسیِ روح*. ترجمهٔ سیدمسعود حسینی و محمدمهدی اردبیلی. ۱۳۹۹. تهران: نشر نی. صص ۸-۳۷۷.]

(۱۰۴)

See Ryszard Kapuściński, Shah of Shahs, New York: Vintage Books, 1992.

(۱۰۵)

See Benjamin Libet, Mind Time, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.

(۱۰۶)

For this idea, see David J. Levin, Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen, Princeton: Princeton University Press, 1998.

(۱۰۷)

In his seminar on Wagner at the École Normale Supérieure in Paris, 14 May 2005.

(۱۰۸)

Gilles Deleuze, The Logic of Sense, New York: Columbia University Press, 1990, p. 5.

(۱۰۹)

Ibid., p. 7.

(۱۱۰)

See Robert Pirsig, Zen and the Art of Motorcycle Maintenance, New York: Bantam, 1984 (first published 1977).

(۱۱۱)

Quoted from Brian Victoria, Zen at War, New York: Weatherhill, 1998, p. 110.

(۱۱۲)

اطلاعاتِ شخصی از یک دوست.

(۱۱۳)

Quoted from Niall Ferguson, The War of the World, London: Penguin Books, 2007, p. 623.

(۱۱۴)

نقل قول از:

https://www.voxeurop.eu/en/content/news-brief/2437991-orban-considers-alternative-democracy

(۱۱۵)

بنگرید به:

https://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-0116-bigelow-zero-dark-thirty-20130116,0,5937785.story

(۱۱۶)

به همین خاطر است که اظهاراتِ بیگلو نیز در حدواندازهٔ همان فیلم است. «وقتی در حالِ تماشایِ خشونت هستید، به‌معنایِ لکانیِ کلمه در حالِ واسازی‌شدن هستید» بنگرید به

https://www.newyorker.com/magazine/2012/12/17/bin-laden-the-movie

— این جمله نه تنها بی‌معنی است (واسازیِ لکانی معنی ندارد، لکان یک ساخت‌شکن نبود)، بلکه گفتن‌اش به‌لحاظِ اخلاقی نیازمندِ وقاحت است.

(۱۱۷)

Quoted from the publicity material of Final Cut Film Productions.

(۱۱۸)

به‌صورتِ کلی، چگونه انسان‌هایِ (نسبتاً) محجوب کارهایِ وحشتناک انجام می‌دهند؟ برایِ یافتنِ جواب، فرد باید منظرِ رایجِ محافظه‌کارانه و ضدِ فردباور را وارو کند، منظری که طبقِ آن نهادهایِ اجتماعی کنترل‌کننده و محدودکنندهٔ کشش‌هایِ شیطانیِ خودجوشِ فردیِ ما هستند تا کوشش‌هایِ خودخواهانه و مخربمان را پی نگیریم: اگر برعکس باشد، چه؟ یعنی اگر ما افرادی (نسبتاً) محجوب باشیم که نهادها مجبورند تا با هر کلکی ما را وابدارند که کارهایِ وحشتناک بکنیم؟ نقشِ نهادها به‌مثابهٔ عاملانِ میانجی در اینجا بسیار مهم است: کارهایی هست که من هرگز نمی‌توانم مستقیماً به‌شخصه انجام دهم، اما اگر آن را به کارگزارم واگذار کنم تا به‌جایِ من انجام دهد می‌توانم وانمود کنم که نمی‌دانم چه خبر است. چقدر از انسان‌دوستان، از آنجلینا جولی و برد پیت به این سو پول‌هایِ خودشان را در پروژه‌هایِ خانه‌سازی در دوبی هزینه کردند، پروژه‌هایی که نسخه‌هایی مدرن از بردگان را به کار می‌گیرند، درحالیکه آن‌ها (می‌توانستند وانمود کنند که) چیزی نمی‌دانستند، که به‌وسیلهٔ مشاورانِ مالی‌شان انجام شده بود، و الخ؟

(۱۱۹)

G.W.F. Hegel, Elements of the Philosophy of Right, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, para. 260.

(۱۲۰)

Michael Yuen, 'China and the Mist of Complicated Things,' unpublished text.

(۱۲۱)

مصاحبهٔ موریس بلانشو با خودش در La nouvelle revue Française، در آوریلِ ۱۹۶۰.

(۱۲۲)

See Alain Badiou, Being and Event, New York: Continuum, 2007, and Logics of Worlds, New York: Continuum, 2009.

(۱۲۳)

Franco Bifo Berardi, After the Future, Oakland: AK Press, 2011, p. 175.

(۱۲۴)

See Mauricio Lazzarato, The Making of the Indebted Man, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012.

(۱۲۵)

Karl Marx, Capital, Vol. 1, London: Penguin Books, 1990, p. 280.

(۱۲۶)

چندان سخت نیست که در پسِ نفرتِ مسلمانانِ بنیادگرا از لیبرال‌هایِ غربی نیز پارادُکسِ همسانی در فرامن یافت: لیبرال‌ها موردِ نفرت هستند نه به‌خاطرِ غرور و نژادپرستی‌شان در قبالِ اسلام، بلکه دقیقاً به دلایلی برعکس — به‌خاطرِ آنکه در قبالِ جهانِ سوم احساسِ گناه می‌کنند و در موردِ حقِ خودشان برایِ چگونه‌بودن تردید دارند. بدین طریق آن‌ها در تنگنایِ رایجِ فرامن گرفتار می‌شوند — هرچه بیشتر احساس گناه کنند، به‌طرزِ شرم‌آوری بیشتر مقصر شمرده و به ریاکاری متهم می‌شوند.

(۱۲۷)

John Jay Chapman, Practical Agitation, New York: Charles Scribner & Sons, 1900, p. 47.

(۱۲۸)

Communisme: un manifeste, Paris: Nous, 2012, p. 9.

(۱۲۹)

گودالِ پی (۳۰-۱۹۲۹) اثرِ کلاسیکِ آندره پلاتونف که رمانی است ویران‌شهری در رابطه با شوروی، قصهٔ گروهی از کارگران را نقل می‌کند که مشغولِ حفرِ گودالی عظیم هستند، گودالی که بر رویِ آن یک خانهٔ عظیم برایِ طبقهٔ کارگرِ شهر ساخته خواهد شد؛ اما خانه هرگز ساخته نمی‌شود، آنچه می‌ماند حفره‌ای عظیم است که خانه‌هایِ قبلی را به‌دلیلِ اشغالِ آن مکان معدوم کرده است — آیا عنوانِ این رمان نمی‌توانست تخم‌مرغ‌هایِ شکسته بدونِ املت باشد؟

(۱۳۰)

یک تحلیلِ دقیق‌تر از *استرلا* باید به نحوه‌ای که فیلم با حالتِ صدا بازی می‌کند هم اشاره داشته باشد. استرلا از طرفدارانِ ماریا کالاس است، و در کلاب‌هایِ دگرپوش‌ها ادایِ او را درمی‌آورد. در

صحنهٔ یکی مانده به آخر، پس از آشتیِ دوباره با یورگوس، استرلا مشغولِ قدم‌زدن در خیابان‌هایِ آتن در شب است، درحالیکه به‌طرزِ ترحم‌برانگیزی آریایِ معروفِ پوچینی با اجرایِ کالاس از بیرونِ صحنه شنیده می‌شود. استرلا دیگر نباید خواندنِ کالاس را تقلید کند — در پایان، او بیگانگیِ خودش را می‌پذیرد: صدا نباید لزوماً مالِ تو باشد، به‌جایِ اینکه از دیگری تقلید کنی، باید دیگری را در دیگری‌بودگی‌اش بپذیری.

(۱۳۱)

این مرور البته بسیار ناقص است. در میانِ انگاره‌هایی از رخداد که سراغ‌شان نرفتیم، باید حداقل به دو فقره اشاره کرد: وضعیتِ رخداد در فلسفهٔ تحلیلی از لودویگ ویتگنشتاینِ متقدم تا دونالد دیویدسون، و وضعیتِ رخدادینِ فرایندهایِ کوانتومی (امواج، الخ) در فیزیکِ زیر-اتمیِ معاصر.

چه اتفاقی می‌افتد وقتی یک اتفاق می‌افتد؟
آیا این پدیداریِ واقعیت بر ماست که دگرگون می‌شود، یا خودِ واقعیت؟
چه اتفاقی می‌افتد وقتی چیزی پیش‌بینی‌نشدنی و غافلگیرکننده جریانِ
معمولِ امور را برهم می‌زند، چیزی که گویی از ناکجا و بدونِ عللِ تشخیص‌پذیر
سر برآورده است؟
در جهانِ کنونیِ ما که مدام در حالِ دگردیسی است، چگونه می‌توان فهمید
واقعاً اتفاقی جدید رخ داده است یا نه؟
آیا فلسفه با آن بحث‌های بی‌سر-و-ته می‌تواند به ما کمک کند که بفهمیم
یک رخداد چیست، و چگونه ممکن می‌شود؟
و در نهایت، آیا یک رخداد می‌تواند کأن لم یکن شود، چنان که گویی اصلاً رخ نداده است؟

9 781447 797869

IRAN ACADEMIA
University Press