

ظلماتِ میغ^۱

[پاره‌هایی از وحشتِ فلسفه]

یوجین تکر

ترجمه: آلکین یموت و عماد گوکلان



^۱ این عنوان انتخاب ماست. پاره‌متن‌های حاضر از اینجا انتخاب شده‌اند: یوجین تکر، وحشتِ فلسفه (جلدهای دوم و سوم)، ۲۰۱۵.

- این چند برگ به مقاومت مدنی و شهروندی همه‌ی آنانی پیشکش می‌شود که اینک به جرم آزادی خواهی و مطالبه‌ی دنیایی بهتر و آزادتر در بندند یا در معرض اعدام چشم در چشم ظلمات دوخته‌اند، و نیز به خاطره‌ی زنده‌یادان محمد

ثلاث و بهنام محجوبی؛

و به هر کشته‌ی قربانِ لا،

و هر بی‌حذر فردی

کز حالتِ هیچ‌کس ندارد بایست.



مزار ملکوت. نقطه‌ی آغاز ما کار اندیشمند فرانسوی ژرژ باتای است و از این نقطه به آنچه پیشتر گفتیم نیز برمی‌گردیم. از زمانی که باتای نوجوان به مدرسه‌ی تعلیمات کاتولیک قدم گذاشت (که البته بعداً آنجا را ترک کرد)، تا آزمونگری‌های سپسین‌اش با انجمن سری آسفال [بی‌سر]، تا واپسین نوشته‌هایش درباره‌ی هنر دینی، می‌توان مضامین عرفان، تاریکی، و نفی را تقریباً در سرتاسر نوشته‌هایش پی گرفت. این موضوع خصوصاً در دهه‌ی ۴۰ برجسته است، وقتی باتای در گُنه ویرانه‌های بمباران‌شده‌ی پاریس، کار بر روی آن اثری را آغاز کرد که قرار بود بعداً مهم‌ترین کارش باشد، اثری که نامش را مدخل *نالا‌هیاتی* گذارد. با در نظر گرفتن بی‌علاقگی باتای به سیستم‌ها، این پروژه محکوم به ناتمام ماندن بود. بخش‌هایی از آن که باتای منتشر کرد شامل این کتاب‌ها می‌شود: *تجربه‌ی درونی* (۱۹۴۳/۱۹۵۴)، *مجرم* (۱۹۴۴)، و *درباره‌ی نیچه* (۱۹۴۵). این نوشته‌ها آمیزه‌هایی التقاطی و دیگرگون^۱ هستند؛ آنها علاوه بر بحث فلسفی، شامل شعر، مدخل‌های روزانه، خودشرح‌حال‌نویسی، و روایت داستانی می‌شوند. ژان-لوک نانسی اسم‌شان را متون «ضد‌ژنریک» می‌گذارد، از این حیث که در برابر هرگونه دسته‌بندی شدن مقاومت می‌کنند. من اما پیشنهاد می‌دهم که این متون بابت شکل و محتوای‌شان، شدیداً مرهون سنتی عرفانی هستند که در غرب تا قرن پنجم طول کشیده بود، سنتی عرفانی که مضمون «تاریکی»^۲ برایش مرکزیت دارد.

اما باتای صرفاً به شکل‌های قدیمی اندیشه‌ی عرفانی بازمی‌گردد، چه برای احیای ایمان دینی، چه در ستایش از شگفتی مدرنیت علمی. مفهوم تاریکی نزد باتای نه فقط جهل یا نداشتن دانش، بل نقطه‌ی کور دانش را مشخص می‌کند، نقطه‌ی کوری که در واقع در سرتاسر دانش منزل می‌گزیند، یک حد مطلق که به زیر سطح هر حد نسبی می‌خزد.

دقایق بی‌شماری وجود دارند که باتای به زبان تاریکی توسل می‌جوید تا به وصف آن چیزی پردازد که به نظر می‌رسد حالات تجربی شدید باشند، حالاتی مشابه با بحران‌های روحی عرفان:

اما چطور می‌توانم حتا برای لحظه‌ای غافل شوم از این نشناختن یا ندانستن (جهل)^۳، احساس راه‌گم‌کردن در بطن دهلیزی زیرزمینی؟ نزد من، این جهان، این سیاره، ستاره‌بارانِ فلک، تنها یک گور است (اکنون نمی‌دانم که آیا دارم به اختناق

^۱ heterogeneous

^۲ darkness; در متن بر حسب بستر قدمایی یا نو، شاعرانه-ادبی یا فلسفی-الاهیاتی از معادل‌های تیریدگی و ظلمات نیز بهره بردیم

^۳ unknowing (*ignorance*)

دچار می‌شوم یا در حال زارزدن یا فریادبرآوردن ام یا که دارم خورشیدِ درک‌ناپذیر می‌شوم). حتا جنگ نمی‌تواند ظلماتی (یا شبانگاهی) تا این حد کامل را برافروزد.^[۲۶]

در قطعاتی مثل این، به نظر می‌رسد که حتا تجربه از تصدیق یا گواهی آن حدی^۱ که باتای تجربه می‌کند درمی‌ماند - حتا آسمان‌ها یا ملکوت نزد او یک مزار یا مقبره هستند، مزاری که مغاکِ معماگونِ درک‌ناپذیری و ناممکنی را احاطه می‌کند. ماجرا صرفاً از این قرار نیست که زبان از توصیف بسنده‌ی تجربه قاصر است، بل تجربه نمی‌تواند به قدر کفایت امر انسانی را احاطه کند. اینجا به نظر می‌رسد که مرزهای امر انسانی تیره‌وتار و مبهم می‌شوند، توأمان مقبره-گون و درعین حال سیاره‌ای و حتا کیهانی.

کاری که دوست دارم انجام بدهم پی‌گرفتنِ همین موتیفِ تاریکی در چند متن عرفانی است. این متون احتمالاً به سنتی درون‌گفتار عرفانی شکل می‌دهند، سنتی که به‌واقع می‌توان آنرا «عرفان-تاریکی» نامید. یقیناً انتخاب‌های من در اینجا شدیداً گزینش شده هستند، و به هیچ‌رو قصد ندارم که این مطالعه یک بررسی جامع باشد. هر مورد در اینجا به مفهومِ نفی شاخ‌وبرگ می‌دهد که خود از جهتی به موتیفِ تاریکی گره خورده است.... گرچه تاریکی برای این اندیشمندان همواره منفی نیست. در اینجا با بسط‌دادن ایده‌های باتای، یکی از پرسش‌های راهنمای من این است که آیا امروزه ممکن است که یک عرفان بی‌خدا، عرفانی منفی یا سلبی، یا در واقع، نوعی عرفان [متعلق به] نانسان داشته باشیم...

مراقبه‌ی ظلمانی («میغ نادانی»). گرچه درباره‌ی مولف قرن چهاردهمی متن انگلیسی میان‌هی «میغ نادانی» کم می‌دانیم، اما این متن یکی از مهمترین بیان‌های سنتِ عرفان-تاریکی در زبان انگلیسی است. به‌گفته‌ی دانشوران، این متن به‌عنوان یک راهنمای معنوی به رشته‌ی تحریر درآمده بود، گرچه هنوز بر ما معلوم نیست که آیا برای خواص بوده یا برای عوام. اما تمرکزش بر ریاضت و مراقبه، و تاثیرش از متالهان عرفانی چون دیونیسوس آریوسی [آرتوپاژی] بر ما مسلم است. خودِ متن به کتاب *الاهیات*

^۱ limit

عرفانی دیونیسوس آریوسی اشاره می‌کند، و قرآینی با شارحان دیونیسوسی چون یوهانس اسکوتوس اریژینا، توماس گالوس، و متالهان دیر سنت ویکتور دارد. میغ ابتدا به ساکن متنی عملی است. میغ در تمام فصولش بر ایده‌ی ریاضت در معنای ریشه‌ای کلمه تاکید می‌کند؛ یعنی به منزله‌ی تمرین روحی، که همه چیز را در بر می‌گیرد، از خواندن کتاب مقدس گرفته تا فنون مناجات، تا انضباط تنانه و تبشیر رازآموزان در مقابل «رفتار ظاهری ناشایست». اما میغ متنی بس بیان‌گر نیز هست، که به تصاویری انتزاعی و دشوار از ایهام، سایه‌ها، و یقیناً ظلمت استناد می‌کند. میغ نمونه‌ای است از آنچه دانشوران مدرسی تحت عنوان «دیونیسوسیزم عاطفی» به آن ارجاع داده‌اند، آمیزه‌ای از کاغ‌های الاهیاتی و شاعرانه درباره‌ی امر الاهی به منزله‌ی امر دسترس‌ناپذیر، فهم‌ناپذیر، و اساساً ناانسانی. میغ در شدیدترین وجه‌اش، مدافع تمرینی روحی است که زدودن یا برهنه‌شدنِ پیایی خود^(self) را ایجاب می‌کند، طوری که خود^(self) می‌تواند آماده‌ی مواجهه با «میغ» غیرشخصی و بی‌شکل امر الاهی شود. در قلب این متن تمایز میان دو سنخ از «میغ» طرح می‌شود، «میغ فراموشی» و «میغ نادانی». هر دو میغ پیش شرط حیات معنوی‌اند، و هر دو تعمق را شامل می‌شوند – یکی میان نفس و عالم، و دیگری میان نفس و خدا:

اگر هرگز به این میغ آمدی و چنانکه به تو فرماییم در آن زیستی و عمل کردی، آن سان که این میغ دانش‌ستردن از تو فراز رود و میان تو و خدایت جای گیرد، به همان سیاق باید میغی از یادستردن را نیز در فرود خویش بنهی، میان تو و تمام آن مخلوقات که تاکنون ساخته‌ای.^[۴۳]

اینجا دو فرم از نفی را داریم که از دو سنخ تاریکی نشأت می‌گیرند. برای رازآموز روحی، یکی از این نفی‌ها از خلال امتناع و کناره‌گیری یا ترک، رابطه‌ی او با جهان را نفی می‌کند، و به این وسیله میغ فراموشی را مستقر می‌سازد. نوآموز شاید در جهان باشد اما تعلق به جهان ندارد. این به نوبه‌ی خود رازآموز را به امر الاهی می‌رساند، که اما در اینجا به منزله‌ی یک حد با آن مواجه می‌شود: «زیرا وقتی نخست شروع به تقبل آن [تمرین روحی] کردی، تمام آنچه یافتی ظلمتی بیش نبود، گونه‌ای از میغ دانش‌ستردن؛ نتوانی گفتن اینکه چیست، مگر به اراده‌ی خویش دست‌یازیدن بی‌تکلف به خدا را بیازمایی.»^[۴۴] رازآموز با ترک دنیا، در نوعی برزخ وانهاده می‌شود، و مسیرهای بی‌هدف می‌پیماید. و

مهمتر آنکه، هیچ راه‌حل ساده‌ای در کار نیست که در آن رازآموز بار دیگر بنیانی نو یابد؛ این برزخ دائمی‌ست. همین برزخ، همین تاریکی است که می‌گ در مقام امر الاهی به آن اشاره دارد:

اکنون وقتی این تمرین را یک ظلمات یا یک می‌گ می‌خوانم، گمان مبر که مرادم ابری است متشکل از بخورات و دمه که در هوا جاری، یا یکی ظلمت است چون تاریکای شبانه‌ی هر منزلگاه... گویمات «ظلمت» و مرادم بی‌بهرگی از دانستن است، همان‌سان که هرآنچه نمی‌دانی یا از یاد برده‌ای برایت ظلمانی است، چه حتا به دیده‌ی روحیات نیز آنرا نمی‌بینی...^[۴۵]

می‌گ با اختیارکردن برخی مضامین که در دیونیسوس آریوسی نیز یافت می‌شوند، دو سنخ تاریکی را یکی می‌کند: تاریکی دانش بشری («تاریکی» به منزله‌ی بی‌بهرگی یا محرومیت، به منزله‌ی حدی میان شناس و ناشناس) و تاریکی خدا («تاریکی» به منزله‌ی برین یا افضل، به منزله‌ی فراسوی آنچه محتملا بشر بتواند بشناسد). این انگاشت‌ها، اغلب با آرای دیونیسوس آریوسی و شارحانش هم‌راستایی دارند. اما آنجاکه می‌گ چرخشی بدیع صورت می‌دهد در پیوند دادن این انگاره از تاریکی – هم به‌عنوان حد اندیشه، و هم به‌منزله‌ی شاخصی از آنچه تا ابد خارج اندیشه می‌ماند – با مراقبه است. اصطلاح لاتین *contemplatio* تاریخی غنی در عرفان قرون میانه دارد، و می‌گ بدان مکرر استناد می‌کند. گرچه می‌گ هرگز اعلام نمی‌دارد که امر الاهی را می‌توان کاملاً شناخت، اما آنرا برای خاموشی متعالی به‌زبان نیامدنی نیز برنمی‌گزیند. در عوض، می‌گ در قطعه‌ای گیرا، آنرا «مراقبه» می‌نامد، اندیشه‌ای معمایی که حد اندیشه نیز هست:

اما اینک مسئله‌ای برایم طرح می‌کنی و می‌گویی، «چگونه می‌توانم به اوی فی نفسه بیان‌دیشم، و چیست او؟» و به این سوال تنها قادرم چنین پاسخ گویم که: «هیچ نمی‌دانم.» زیرا با سوال‌ات مرا به همان ظلمت، به همان می‌گ نادانی بردی که خود در آن بودی... از اینرو، آرزویم وانهادن و ترک هر چیزی است که قادرم بدان بیان‌دیشم، و عشق‌ام همه آن چیزی باد که نتوان بدان اندیشید.^[۴۶]

به آن چیزی دل بسته‌ام که نمی‌توانم بدان بیاندیشم. احتمالاً این گزاره بهترین فرمول‌بندی برای تکانه‌ی فلسفی در این متون عرفانی و دینی است. اندیشه می‌پرسد، رشد می‌کند، و به نقطه‌ای می‌رسد که دیگر نمی‌تواند بدون نفی خود ادامه یابد. به آنچه نمی‌توان اندیشید دل بسته‌ام. شاید این عبارت فرمول‌بندی دقیق «دهشت فلسفه» نیز باشد.

شب تاریک (یوهان صلیبی). دغدغه‌ی حد‌امر انسانی یکی از دراماتیک‌ترین بروزه‌هایش را در کار یوهان صلیبی، سالک و راهب کرم‌لی اسپانیولی قرن شانزدهمی می‌یابد که همیاری‌اش با ترزای آویلی و حبس متعاقب وی، به ماده‌خام افسانه‌های تذکره‌نگارانه و سیره‌نویسانه بدل شد.

یوهان اغلب به خاطر شعرش، *شب تاریک جان* [یا *نفس*] و نیز به خاطر شرح ملازم این شعر شناخته می‌شود. یوهان همچون دیونیسوس آریوسی بر حسب تاریکی و نفی به امر الاهی می‌اندیشد، که این تاریکی و نفی نیز از ناشناختگی راز آلود امر الاهی در دسترس‌ناپذیری‌اش منتج می‌شود. یوهان در تلاش برای فهم امر الاهی، همچون اکهارت بر فرایندهای ظلمانی‌سازی و تهی‌کردن سوژه‌ی انسانی تمرکز می‌کند. اما یوهان نیز برای تجربه – و خصوصاً برای حدود تجربه – ارزش خاصی قائل می‌شود. این بهادادن به حدود تجربه، عمدتاً از سنخ‌شناسی جمع‌وجورتر یوهان نشأت می‌گیرد، که میان دو سنخ از تاریکی تمایز قائل می‌شود:

این شب، که می‌گوییم همانا مراقبه است، دو نوع تاریکی یا تطهیر را در اشخاص روحانی موجب می‌شود... بدین‌سان یک شب تطهیر، حسی خواهد بود، که به‌وسیله‌اش حواس یا نفسانیات تهذیب می‌شوند و با روح وفق می‌یابند؛ و شب دیگر یا تطهیر، روحی خواهد بود، که به‌وسیله‌اش روح تطهیر و عریان می‌شود و در عین حال برای یگانگی با خدا از خلال عشق وفق می‌یابد و مهیا می‌گردد.^[۴۷]

یوهان در اینجا سنخ‌شناسیِ اکهارت را در نوعی دوگانه‌انگاریِ پیشا-دکارتیِ گوشت و روح متراکم می‌کند، که توأمان متافیزیکی و اروتیک است. هم گوشت و هم روح باید نفی شوند تا سنخِ سومی از تاریکی به فهم درآید که یوهان هرگز مستقیماً از آن اسم نمی‌برد یا درباره‌اش به بحث نمی‌پردازد. بار دیگر، همچون اکهارت، فناءِ حسی و روحی به رگه‌ای ضد-تجربه‌گرا و ضد-ایدئالیستی در مفهوم تاریکی اشاره دارد. تاریکیِ حواس دستاویزی برای تاریکیِ جان است اما حتا این هم نفی می‌شود - به زبان یوهان، «تطهیر» و «خالی» می‌شود - که بعد به آن حد می‌رسد که هم دیونیسوس و هم اکهارت به منزله‌ی تاریکیِ الاهی توصیفش می‌کنند.

قصور یا ویران‌گری، دل‌کندن یا ترک‌گفتن، و آبژکشن یا خوارشمردن جملگی دستور کار نوشته‌های یوهان هستند. چنان‌که او اشاره دارد، «ظلماتِ شب با خشکی‌ها و خلاءهایش ایزاری است برای معرفت به خدا و خویشتن...»^[۴۸] اما اینجا اگر یوهان را طرفدارِ تجربه‌ی انسانی و مستقیمِ خدا بیانگاریم در خطرِ سوءفهم بزرگی قرار داریم. نزد یوهان، تجربه‌ی عرفانی تاییدِ دوباره‌ی سوژه‌ی انسانی نیست یا از چنین سوژه‌ای حمایت نمی‌کند؛ کاملاً برعکس. تجربه‌ی عرفانی دقیقاً همان چیزی است که نمی‌تواند به تجربه درآید - ناممکنیِ تجربه. این نقطه وقتی بر ما روشن‌تر می‌شود که یوهان به سومین سنخ تاریکی اشاره می‌کند که فراسوی تاریکیِ حواس یا جان نهفته است:

هر چه چیزهای الاهی در خودشان [فی‌نفسه] روشن‌تر و مشهودتر باشند، آنگاه بنا به طبیعت‌شان برای جان تاریک‌تر و پنهان‌ترند... از همین‌رو، وقتی نور الاهی مراقبه، آن جان‌هایی که هنوز کاملاً روشن نیستند را برمی‌افروزد، موجب تاریکیِ روحانی می‌شود، زیرا نه تنها از آن‌ها درمی‌گذرد و فرامی‌رود بل همچنین کنشِ فهمِ آنها را محروم و ظلمانی می‌سازد. به همین دلیل دیونیسوس مقدس و سایر الاهیات‌دانانِ عرفانی این مراقبه‌ی القاشده را پرتوی ظلمات می‌نامند...^[۴۹]

یوهان با استفاده از عبارتِ دیونیسوس، یعنی «ظلماتِ الاهی»، به وصف فرایندی می‌نشیند که به موجب‌اش هم حواس و هم جان به خموشی درمی‌افتند، غرقه می‌شوند، و نهایتاً هر دو باهم خالی یا تهی می‌گردند. آنچه یوهان وصف می‌کند، بیشتر به تاریکیِ تجربه شبیه است تا به تجربه‌ی تاریکی.

افزونیِ ظلمات (ژرژ باتای). تجسمِ شبِ ظلمانی نزد یوهانِ صلیبی و ناممکنیِ تجربه‌ی چنین شبی ما را به کار ژرژ باتای بازمی‌گرداند. چنانکه گفتم، درگیریِ باتای در سرتاسر حیاتش با مضامینِ عرفان، خود را در گستره‌ای از شیوه‌های او بروز می‌دهد؛ از نوشتارش تا آیینِ جمعی تا تمرینِ یوگا و مدیتیشن. همچنین می‌دانیم که باتای بخش عمده‌ی پیشه‌اش را به‌عنوان کتابخانه‌دار در کتابخانه‌ی ملی در پاریس کار می‌کرد، جایی که در زمینه‌ی نسخ خطی و سکه‌شناسی قرون وسطایی خبره شد. باتای از آن کتابخانه برای پژوهش‌هایش نیز بهره می‌برد. به لطفِ جنونِ کتاب‌دوستی و ویراستارانِ باتای، آخرین جلد از مجموعه آثار کامل باتای شامل فهرستی از تقریباً همه‌ی کتاب‌هایی است که او از کتابخانه تقاضا کرده و امانت گرفته بود. در آن پاره می‌بینیم که طی دوره‌ای که او داشت روی مجموعه‌ی *نالاهیات* کار می‌کرد، مشغول خواندنِ آثار کسانی از جمله دیونیسوس آریوس، مایستر اکهارت، آنجلا دی‌قلینو^۱، یوهان صلیبی^۲، و ترزای آویلی^۳ بود. این تاثیرها را می‌توان به‌آسانی در صفحاتی از کتاب تجربه‌ی درونی باتای نیز یافت:

در دیونیسوس آریوس می‌خوانم: «ای کسانی که با پرهیز باطنی از هرگونه عملکردِ عقلانی به وحدتی صمیمانه با نور وصف‌ناپذیر وارد می‌شوید . . . تنها با نفی از خداوند سخن گوید». . . از آن دقیقه‌ای که تجربه می‌کنیم ماجرا چنین است، این پیش‌فرضی نیست که آشکار شود (تا آن حد که در نظر دومی، نور «پرتوی از تاریکی» است؛ او تا آنجا پیش می‌رود که به سیاق سنتِ اکهارت می‌گوید: «خدا عدم است»). اما الاهیات ایجابی – که بر مکاشفه‌ی کتب مقدس بنا شده است – از این تجربه‌ی منفی تبعیت نمی‌کند . . . من به همین سیاق خدا را درک می‌کنم . . . مانعی در حرکت که ما را به درکی مبهم از ناشناختگی^۴ (*l'inconnu*) می‌رساند: درکی مبهم از حضور که دیگر به هیچ وجه از غیاب منفک نیست.^[۵۰]

نوشته‌های عرفانی یا رمزآلودِ باتای نه صرفاً بازگفتی از مولفانِ عرفانیِ متقدم‌تر هستند، نه به بحرانِ وجودی سوژه‌ی مدرن می‌پردازند؛ نزد باتای این سنخ تاریکی طیف‌های مختلفی را دربرمی‌گیرد؛ از

^۱ Angela of Foligno

^۲ John of the Cross

^۳ Theresa of Avila

^۴ unknowing

اساسی‌ترین اشکال «ماتریالیسم پست» و ماده‌ی غیرارگانیک تا چرخه‌های سیاره‌ای و حتا کیهانی تولید، توزیع و هزینه‌گری. به عبارتی، این عرفان-تاریکی باید در بستر نسخه‌ی خاص باتای از اقتصاد سیاسی نشانده شود، یک «اقتصاد عام» ناانسانی بر مبنای فزونی و هزینه‌گری. همانطور که ظلمتِ الاهی بر هستندگان منفرد زیادت و افزونی دارد، ظلمتی الاهی نیز وجود دارد که افزون بر جهان است – دست‌کم جهانی که ما به عنوان هستندگان برای خود می‌سازیم و بر پایه‌ی تصویرمان می‌آراییم. ظلمتِ الاهی دقیقاً همین حرکت منفی یا سلبی است که با خود^(self) و جهان، با انسان و ناانسان، مغایرت دارد – اما نه به خاطر یک نیروی-حیاتی سخاوتمند و زندگی‌بخش، بل به وسیله‌ی یکجور تهی‌کردن و ظلمانی‌سازی. باتای با رگه‌ای تقریباً لاوکرفتی اشاره می‌کند که «ورای غایات بی‌واسطه‌ی ما، فعالیت بشری در واقع به دنبال تحقق بلااستفاده و لایتناهی عالم است.»^[۵۱] جالب است اشاره کنیم که باتای در اشعارش نیز اغلب بیان همین سنخ از ظلمات سیاره‌ای و کیهانی را برمی‌گزیند. اما شعر برای باتای از بیان رمانتیکِ سوژکتیویته‌ای نگران فاصله‌ها دارد – او حتا عنوان یکی از کتاب‌هاش را *نفرت از شعر* می‌گذارد. در عوض، شعر برای باتای با ریشه‌های کهن‌اش به منزله‌ی پوئیسس یا *poiesis*، به منزله‌ی تولید یا آفرینش بی‌نام و غیرشخصی مرتبط است. برای نمونه، آنچه در ادامه می‌آید از شعر باتای، «جبرئیلی [ملک مقربی]»، گرفته شده است:

مُرده‌ام

نابینا

سایه‌ای خاموش

به سانِ نهرها در بحر

صدا و نور

خود را در من فنا می‌کنند بی‌هدف

موجد و مرقدِ آسمان‌ام

زیادتِ ظلمت

در درخشِ ستاره‌ای.

سردیِ گور یکی مِه‌ره است

مرگ نَرَد می‌بازد

و ژرفای افلاک به وجد می‌آید از این شبی که به جانم ریخته.^[۵۲]

شعر باتای، فارغ از متون فاخر و باروک سوررئالیست‌ها، نوعی مینی‌مالیسم ارائه می‌دهد که در یوهان صلیبی نیز می‌یابیم. مفهوم تاریکی نزد باتای تناقضاتی را بیشینه می‌سازد که قبلتر در کار دیونیسوس نیز یافتیم. «من» شعر بلاواسطه در نوعی ماده‌ی اقلیم‌شناختی سیاره‌ای حل می‌شود، درست همانطور که ماتریالیسم پست و بی‌نام این دنیا از «من» جداست و از خلالش جاری می‌شود. اما این حالت به شور و حرارت هیپی‌ها ربطی ندارد. نزد باتای، و نیز نزد دیونیسوس، اکهارت، و یوهان صلیبی، همه‌ی راه‌های «شیوه‌ی منفی»^۱ به تاریکی ختم می‌شوند، حد مطلق برای ظرفیت بشری در شناخت خود و جهان، حدی که باتای به شیوایی در این عبارت می‌گنجاندش: «افزونیِ ظلمات».

این همان جایی است که باتای از سایر اندیشمندان عرفانی که پیشتر اشاره کردم درمی‌گذرد. پس از اعلان مرگ خدا از سوی نیچه، به نظر می‌رسد که دیگر هیچ عرفانی نمی‌تواند در کار باشد. گرچه باتای، عمیقاً متأثر از نیچه، این تصور را به چون‌وچرا می‌کشد، و در عوض نوعی عرفان بی‌خدا را ترجیح می‌دهد، یا یکجور عرفان که خدا را نفی می‌کند - اما همچنین عرفانی بدون انسان. بدین ترتیب، عرفان باتای نوعی انسان‌گرایی یا امانیسم احیاشده نیست - ابدأ. آنچه در عرفان تاریکی باتای به جا می‌ماند نه بشری و نه الهی، بل صرفاً خود تاریکی است. این تغییر جهت از صوفیان پیشین تا باتای مانند این است که «وحشت از چیزی در تاریکی» به «وحشت از خود تاریکی» تغییر کند. همانطور که باتای در یکی از واپسین آثارش می‌گوید، «آنچه ناگاه دیدم، و آنچه مرا اسیر تشویش کرد - و در عین حال اما از تشویش رهاوند - یکی بودن این ضدین کامل بود، وجد الهی و ضدش، وحشت مفرط.»^[۵۳]

اگر نزد باتای تاریکی به عرفان مربوط می‌شود، پس این تاریکی باید ظلماتی باشد که به نحوی تناقض‌آمیز، نتوان به خودی خود به آن اندیشید. این سنخ از تاریکی صرفاً محرومیت یا تقابل نیست، بل ظلمتی است که در افق خود امر انسانی نهفته است:

^۱ *via negativa*

تصور می‌کنم که این تاریکی به سیاق قوه‌ی بینایی است، که با گشادشدنِ مردمک در تاریکی هشیار می‌شود. در اینجا تاریکی (*l'obscurité*) نه غیاب نور (یا غیاب صدا) بل جذب‌شدن در امر خارج (*dehors*) است.^[۵۴]

حال، این «خارج» که باتای بدان استناد می‌کند نه نوعی مکان اتوپیا^۱ی دیگر، و نه تجربه‌ی فراسوی امر متعالی است – به عبارتی، این تاریکی که «خارج» است «بالا» یا «فرا» نیست. این تاریکی حدی است که با امر انسانی، در سرحدش، هم‌گستره است. و به همین دلیل فکر می‌کنم پروژه‌ی ناتمام باتای جالب است. این پروژه سعی ندارد به ورای امر انسانی برود، خواه پساانسانش بخوانیم و خواه ترانسان. این پروژه تلاش نمی‌کند که امر انسانی را از بنیان متزلزل کند، چه بر حسب ابژه‌ها باشد یا بر حسب عملگرها یا اکتانته‌ها^۱ یا تکنیک. این پروژه شاید به فراخوان نیچه برای «چیرگی بر» انسان نزدیک‌تر باشد، گرچه حتا این هم برای باتای زیادی خوش‌بینانه است. پیشنهادم این است که متون باتای با وام‌گرفتن از سنت عرفان-تاریکی ظلمانی‌سازیِ امر انسانی را برمی‌گزینند، و با افشای تناقض‌آمیز سایه‌ها و نیستی‌ها در کانونِ امر انسانی خنثا کردن امر انسانی را ترجیح می‌دهند، تا نه به سوی دانشی نوشته‌درباره‌ی امر انسانی بل به سوی چیزی حرکت کنند که تنها می‌توان آنرا نوعی ناشناختگی امر انسانی، یا در واقع امر *ناانسانی* نامید. پس عرفان نزد باتای، عرفانی مربوط به حدود امر انسانی است، و این ظلماتِ الاهی چیزی چون یکجور عرفانِ امر ناانسانی خواهد بود.

تاویلی بر ظلمتِ الاهی. در اینجا می‌توانیم اندکی درنگ را رخصت دهیم، و بکوشیم آن زمینه را که تا به اینجا پوشش دادیم خلاصه کنیم. می‌بینیم که اندیشمندان عرفانی، با اندیشیدن به تاریکی (از آن دست که «هست» و «نیست») یک منطق (خصوصاً، یک منطق نفی) را به یک بوطیقا (یک بوطیقای تاریکی، سایه، مگاک، و مانندانش) پیوند می‌دهند. با دیونیسوس اروپاژی این منطق از طریق «شیوه منفی» به انگاشت او از تاریکی الاهی گره می‌خورد. با مایستر اکهارت، منطقی از جنس نفی‌های

^۱ actants

نفی‌کننده^۱ به این تاریکی^۲ خداوندی گره می‌خورد، چیزی که در نفی‌های جسمانی آنجلا اهل فولینو، و نیز در تاکید/برناشناختگی بر مراقبه‌ای تناقض‌آمیز از آن جنس که نمی‌توان بدان اندیشید منعکس شده است. در یوهان صلیبی، نفی هر تجربه‌ی ممکن (از جمله نفی تجربه‌ی تاریکی) به همین مضمون شاعرانه‌ی کانونی شب تاریک^۳ گره می‌خورد. و سرانجام، نزد باتای، منطق پیچیده‌ی فزونی در کار است و به چیزی منجر می‌شود که او/فزونی تاریکی [یا ظلمات]^۴ می‌نامد.

از این سنت عرفان-تاریکی چه‌ها که باید ساخت. حتا اگر هرکدام از این اندیشمندان اصطلاحاتی را به کار برند که کمی با هم تفاوت دارند، باز هم پیشنهاد این است که در این سنت عرفانی چند حالت بنیادی تاریکی در کارند: یک تاریکی دیالکتیکی، یک تاریکی‌اعلی یا برین^۵ [بیشترین تاریکی]، و آنچه تاریکی‌الاهی نامیده‌ام.

حالت نخست – تاریکی دیالکتیکی – مفهومی از تاریکی را شامل می‌شود که از اصطلاح متضادش جدانشدنی است، حال آن اصطلاح هر چه باشد. تاریکی دیالکتیکی به همین دلیل حول جفت تاریک/روشن ساختار می‌یابد، که تجسم‌هایش را در جفت معرفت‌شناختی دانش/جهل، جفت متافیزیکی حضور/غیاب، و جفت‌الاهیاتی محرومیت/موهبت می‌یابد. تاریکی‌الاهیاتی همواره تاریکی را درون اصطلاح متضادش شامل می‌کند، و به این معنا، تاریکی همواره تابع چیزی است که در مقابل آن قرار می‌گیرد یا پس از تاریکی می‌آید. با تاریکی دیالکتیکی، این حرکت از تجربه‌ی سلبی تا ایجابی امر الاهی است، از غیاب کامل هرگونه تجربه تا تجربه‌ای کاملاً حاضر. هرچند، در عین حال، این تجربه‌ی ایجابی به هزینه‌ی یک نفی پنهانی به بار می‌آید: یک «بینش»^۶ که کوری نیز هست، نوعی خلسه یا وجد^۷ یا برون‌ایستادن از خویش که سوژه را نابه‌جا می‌کند، و یکجور گسست^۸ که به ضرب آن، خود^(self) به چنگ دگربودگی آستانه‌ای می‌افتد.

باید توجه کرد که قدرت بهبودبخش تاریکی دیالکتیکی چنان است که در همه تلاش‌ها برای اندیشیدن به مفهوم تاریکی ساکن می‌شود – حتا آن تلاش‌هایی که داعیه‌ی برگزشتن به ورای این تضادهای

^۱ *negatio negationis*

^۲ *finsternis*

^۳ *la noche oscura*

^۴ *l'excès des ténèbres*

^۵ Superlative darkness

^۶ *visio*

^۷ *ecstasis*

^۸ *raptus*

دیالکتیکی را دارند. تاریکی دیالکتیکی هم بنیان و هم مانعی برای هر جور مفهوم درباره‌ی تاریکی است.

این مدیریتِ مرزها اندکی جابه‌جا می‌شود وقتی به سراغ تاریکیِ اعلی یا بیشترین تاریکی می‌رویم که دومین حالت تاریکی است. تاریکیِ اعلی نوعی از تاریکی است که از هرگونه تلاشی برای دانستنِ مستقیم یا ایجابیِ امرِ الهی فراتر می‌رود. از همین‌رو، تاریکیِ اعلی، التزامی فلسفی به تعالیِ اعلی را شامل می‌شود. تاریکیِ اعلی داعیه‌ای ضد-تجربه‌گرا پیش می‌نهد، از این حیث که ورای هرگونه تجربه‌ی نور یا تاریکی است. تاریکیِ اعلی داعیه‌ای ضدایدئالیستی نیز عرضه می‌کند، از این حیث که ورای هرگونه فهمی از نور یا تاریکی است. آنچه نتیجه می‌شود مفاهیمِ ضدونقیض و اعلایِ «نور ورای نور»، «تاریکی درخشان»، یا «پرتوی تاریکیِ الهی» هستند. در تاریکیِ اعلی، حرکتی وجود دارد از یک تجربه‌ی ایجابی به تجربه‌ی اعلایِ امرِ الهی، از آری‌گوییِ بسیط به آری‌گوییِ ورای هرگونه آری‌گویی. تاریکیِ اعلی با ادعای حرکت به فراسوی هر دو تجربه و اندیشه، به نوعی ضد-انسان‌گرایی [ضد-آمانیسم] (فراسوی تجربه‌ی مربوط به مخلوق، فراسوی اندیشه‌ی بشری) در دامان خویش پناه می‌دهد، که به «تاریکیِ اعلی» یا در واقع به یک تاریکیِ کاتاپاتیک^۱ منجر می‌شود. باید توجه کرد که با تاریکیِ اعلی به یک‌جور حد قطعی می‌رسیم، نه صرفاً حدِ زبان بل حد خودِ اندیشه. در اینجا مضمونِ تاریکی می‌آید تا به همین حد اشاره کند. و این همان افق است که هر مفهومی از تاریکی، یا به عبارتی، امکانِ اندیشیدن به ناممکن را در چنبره‌ی خویش می‌گیرد.

این بازی بین امور ممکن و محال، سرانجام ما را به سومین حالت تاریکی می‌رساند - که آنرا تاریکیِ الهی نامیده‌ایم. تاریکیِ الهی، التزامِ متافیزیکیِ تاریکیِ اعلی را به پرسش می‌کشد، و به‌واقع این یعنی به پرسش کشیدنِ وفاداری‌اش به اصلِ دلیلِ کافی^۲. اکنون، چیز جالبی که درباره‌ی تاریکیِ اعلی وجود دارد این است: در حالی که تاریکیِ اعلی می‌تواند به نسخه‌ی کمینه‌ای از اصل دلیلِ کافی صحه بگذارد و تقبلش کند، اما فرض نمی‌گیرد که ما در مقام بشر می‌توانیم دانشی از این دلیل داشته باشیم. به عبارتی، اینکه هرآنچه وجود دارد دلیلی برای وجود داشتن‌اش دارد یک چیز است و اینکه بتوان یا

^۱ Kataphatic

اشاره به kataphatic theology که با اصطلاح‌شناسی «مثبت یا ایجابی» به توصیف امرِ الهی می‌پردازد. کاتاپاتیک از ریشه یونانی kataphasis به معنای «تایید/تصدیق/آری‌گویی» است که خود از کاتا [kata] (یک تشدیدکننده) و phanai (سخن‌گفتن) حاصل می‌شود؛ سخن‌گفتن از خدا یا امرِ الهی به شیوه‌ای ایجابی.

^۲ Principle of Sufficient Reason

نتوان این منطق را دانست چیزی کاملاً دیگر. به همین دلیل، تاریکیِ اصلی متغیرِ رقیق شده‌ای از اصلِ دلیلِ کافی است.

شاید واقعا باید این اصل را اصلِ الوهیتِ کافی بنامیم. اصلِ الوهیتِ کافی متشکل از دو گزاره است: اولی، گزاره‌ای درباره‌ی هستی [being] که اعلام می‌کند چیزی هست، حتا با اینکه این چیز شاید برای ما شناخته شده نباشد (و از همین رو این چیز برای ما هستندگانِ انسانی «هیچ [یا نیستی]» است)، و دیگری، گزاره‌ای درباره‌ی منطق، که اعلام می‌کند آن چیزی که هست نظم دارد، و از اینرو فهمیدنی است (گرچه شاید برای ما هستندگانِ انسانی قابل درک نباشد). تاریکیِ اصلی همچنان بر حدی از امر انسانی به منزله‌ی ضامنِ هستیِ متعالی و منطقِ الهی، یا بر آنچه خارج از انسان است اتکا می‌کند. حدِ دانش انسانی به نوعی از ابزارِ پنهانیِ دانستنِ حدودِ انسانی بدل می‌شود که از نوعی دانشِ آشتی‌جو نشأت می‌گیرد که در بسیاریِ متونِ عرفانی می‌یابیم.

اکنون، تاریکیِ الهی با در نظر گرفتن این سنخ از دانش، آنرا هم به یک حد بدل می‌سازد. این کار عمدتاً مستلزم تمایزگذاری میان دو سنخ از حد درونِ مفهومِ عرفان-تاریکی است. اولاً، حدِ دانایی یا دانستنِ انسانی وجود دارد. تاریکیِ حدِ انسان برای فهمِ آن چیزی است که ورای انسان واقع می‌شود - اما چیزی که به منزله‌ی فراسوی امر انسانی، همچنان می‌تواند با هستی، نظم و معنا نیروگذاری شود. این به نوبه‌ی خود به یکجور دانستنِ فرعی یا دانستنِ مشتق شده از این ندانستن می‌انجامد. و در اینجا، تاریکی اشاره دارد به نوعی تواناییِ آشتی‌جویانه برای درکِ درک‌ناپذیریِ آنچه خارج از امر انسانی باقی می‌ماند.

سپس، و دوماً، حدِ آن چیزی وجود دارد که نمی‌تواند از سوی ما به شناخت درآید، حدِ حد، اگر بتوان از چنین چیزی سخن راند. با حدِ داناییِ انسانی، همچنان پیش فرضِ چیزی متعلق به خارج است که صرفاً حدی برای ما در مقام هستندگانِ انسانی است. حدِ حد یک قید [یا محدودیت] یا یک مرز نیست، بل یکجور «ظلمانی‌سازی» اصلِ الوهیتِ کافی است. حدِ حد اشاره دارد به اینکه هیچ خارج است، و اینکه این هیچ-خارج مطلقاً دست‌نیافتنی یا دسترس‌ناپذیر است. این حدِ حد به دانستنِ آشتی‌جویانه‌ی ندانستن نمی‌انجامد که در واقع دانستنِ چیزی است که نمی‌توانش دانست. در عوض، این حدِ حد، یکجور شناخت منفی [سلبی] درباره‌ی آن چیزی است که به شناخت در نمی‌آید... هیچ وجود ندارد، و این هیچ را نمی‌توان شناخت.

ما موتیف تاریکی در متون عرفانی و نیز آن شیوه را پی گرفته‌ایم که در آن، مفهوم تاریکی اغلب به شکلی معمایی و دو-رو ترکیب می‌شود. هر یک از مثال‌های ما از سنت دیونیسوسیِ الاهیات منفی یا از «شیوه‌ی منفی»^[via negative] نشأت می‌گیرد. هر کدام مفهومی از نفی را پیش می‌کشند که از جهاتی به موتیف تاریکی گره می‌خورد، گرچه تاریکی نزد هر یک از این اندیشمندان همواره منفی نیست. و هر مثال در مفهومی از امر الاهی به سرحدش می‌رسد که ما بر حسب وحشتِ فلسفه آنرا با «سوء-خوانش» خوانده‌ایم – حدودِ امر انسانی، دانشِ غیرقابل اتکای چنان حدودی، امر انسانی در رویارویی با آنچه تنها می‌توان آنرا *نانا/انسانی*^۱ نامید. این سنخ تاریکی برای قسمی از موضوعات که امروزه با آنها روبرویم به‌هیچ‌وجه پاسخ و چاره‌ای ارائه نمی‌دهد، برای مثال، مسائل مربوط به تغییرات آب‌وهوایی، پساانسان‌گرایی^۲، یا آنچه باتای زمانی مسائل «سیاره‌ی مزدحم» نامید. از یک سو، اندیشیدن به این سنخ از تاریکی محکوم به شکست است، و چنانکه مرسوم است به حدود خاص خودش واگذار می‌شود. و شاید، بزرگترین درس از همه اینها همان باشد که اکهارت مکررا گفته است – اینکه این سنخ تاریکی، با آن ناشناختگی یا وجه ندانستنی‌اش، از ما جدا نمی‌شود، بل به‌راستی دقیقاً درون ماست. این ظلمات یکجور تاریکی در «آن بیرون [خارج]» در یک فراسوی عظیم نیست، بل (اگر از کلام خود باتای استفاده کنیم) یک «خارج» است که در حدِ مطلقش با امر انسانی هم‌گستره است. این تاریکی حیطه‌ای از فروترین تا فراترین، از خود (self) تا سیاره، از امر انسانی تا امر نانسانی را درمی‌نوردد. این تاریکی نوعی احساس یا وجه ذی‌شعور است که باتای نیز منعکس‌اش می‌کند آنگاه که درباره‌ی تاریکی در مقامِ شکلی از ناممکنی سخن می‌راند:

به یک ناممکنی وارد شوید. آنجا همه‌ی امکان‌ها فرسوده می‌شوند؛ امر «ممکن» از دست می‌رود و امر ناممکن سیطره می‌یابد. از نظر من، وقتی دیگر هیچ چیز ممکن نیست، رو در رو شدن با امر محال – که بیش از حد و بی‌شُبّه است – همانا تجربه‌کردن امر الاهی است...^[۵۵]

^۱ *unhuman*

^۲ *posthumanism*

شب بلانشو. با اینکه مفهوم تاریکی می‌تواند به طرق مختلفی تجزیه و تحلیل شود، اما در هسته‌اش یک دورویی قرار دارد: تاریکی به منزله‌ی غیاب، و تاریکی به منزله‌ی حضور غیاب. این یک دورویی است که مشخصه‌ی بسیاری از متون عرفانی درباره‌ی تاریکی است، از دیونیسوس و مایستر اکهارت گرفته تا نویسندگان مدرنی چون ژرژ باتای و موریس بلانشو.

متن کوتاه «خارج، شب»، ره‌آورد بلانشو از سال ۱۹۵۵، این وجه دوگانه‌ی تاریکی را به زبان فلسفی مشخصاً غنایی‌اش خلاصه می‌کند: «همه چیز در شب ناپدید شده. چنین است شب نخستین. اینجا غیاب پیش می‌آید - خاموشی، خفتن، شب... اینجا زبان خودش را در آن ژرفنای خاموش تکمیل و برآورده می‌سازد که گویی معنای زبان را برایش ضمانت می‌کند.»^[۵۶] چنین است شبی که به شکلی ناگسستنی به روز گره خورده، «دیگری تعابیر روز»، خواب شبانه در مقابل کار روزمزد، رویای شبانگاه به تفکیک از واقعیت روزانه، نسیان رویاروی تولید بی‌وقفه‌ی معنی. در همین شب است که شاعران میان گورستان‌های شب‌زده پرسه می‌زنند، پروتاگونیست‌های گوتیک وهم مهتاب را با واقعیت اشتباه می‌گیرند، و حیوان‌نامه‌ی کاملی پر از موجودات ناممکن ناگهان محتمل به نظر می‌رسد. این همان شب غنایی‌ست که با/اندیشه‌های شب ادوارد یانگ، با مرثیه‌های شارل بودلر برای ماه و بانیايش‌هایی برای شب نووالیس فراخوانده می‌شود: «تنها، رو می‌کنم به آن مقدس، آن ناگفتنی، آن رازآمیز شب. آن پایین، آن دورها، دنیایی است - فروغلتیده به قعر سردابه‌ای گود - مدفون بر جایگهی زائد و پرت. بر زه دل غم عمیق زخمه می‌زند. با خاکسترهایم در ژاله‌ها جذب خواهم شد و خواهم آمیخت.»^[۵۷]

این نخستین شب، از آن نوع دیگر شب که بلانشو به سادگی آن را «شب دیگر» می‌خواند جدانشدنی - با این حال متمایز - است. در نخستین شب، همه چیز ناپدید شده است. «اما وقتی همه چیز در شب ناپدید شده است، خود "همه چیز ناپدید شده" پدیدار می‌شود. این آن شب دیگر است.»^[۵۸] در حالی که نخستین شب، شب دوگانگی‌هاست (شب/روز، گرگ و میش/سپیده‌دم، تاریکی/نور)، این «شب دیگر» تیره‌تر و بی‌پیرایه‌تر است، که یعنی ثبت صرف غیاب، ثبت صرف ناپدیددی، ثبت صرف نفی. «شب این پدیداری‌ست: همه چیز ناپدید شده است.»^[۵۹] این «شب دیگر» شب اشباح، جتیان، تجسمات، وهم‌ها و تسخیرشدن است. اما، بلانشو می‌نویسد، «این خوفناکی صرفاً از چیزی نامرئی ناشی نمی‌شود که خود را در لوای تاریکی و به ضرب احضار سایه‌ها آشکار خواهد کرد.» به این خاطر است که تمام این

رویاها، اوهام و تجسم‌ها صرفاً پدیده‌هایی هستند که همچون حجاب‌های نازک و شکننده‌ی یکجور نا-پدیده عمل می‌کنند، یک غیاب، که در عین حال «آنجاست». شب پدیده‌ی غیاب پدیده است. «در اینجا، نامرئی همان چیزی است که نمی‌تواند از دیدن دست بردارد؛ نادیدنی همان رویت پذیر کردن بی‌وقفه‌ی خویش است.» موجزترین فرمول‌بندی همین مسئله نزد بلانشو: «آنچه در شب پدیدار می‌شود شبی است که پدیدار می‌شود.»

این انشعاب شب به دو نوع، نه تنها در فلسفه بلکه در آثار داستانی بلانشو نیز پیدا می‌شود. رمان کوتاه او *توماس تاریک* مدیتیشن بسط‌یافته‌ای درباره‌ی همین «شب دیگر» است که رفته‌رفته به شخصیت نامدار داستان نشست کرده یا از آن نشت می‌کند. از چشم‌اندازی فلسفی، آنچه بلانشو می‌کوشد انجام دهد اندیشیدن به «شب» است به طریقی که صرفاً در تقابل با روز قرار ندارد - یعنی مفهومی از شب که صرفاً محروم‌کننده یا سلب‌کننده نیست. این امر با مثالهایی از تاریخ عرفان غربی قرابت دارد، که در آن، به قول دیونیسوس آروپاژی، نوعی از «تاریکی» ورای تاریکی سلبی و محرومیت‌زایی که در مقابل نور می‌ایستد وجود دارد.

همچنان این مسئله مطرح است که آیا بلانشو در مقام یک نویسنده از پس اندیشیدن به شب برمی‌آید یا نه. اما موضوع مهمتری که از مقاله‌ی کوتاه او سربرمی‌آورد این است که آیا «فلسفه» در طرف روز قرار دارد یا طرف شب. و اگر در طرف شب، کدام شب: شب رمانتیک غنایی یا این شب «دیگر»؟ تا آنجاکه فلسفه به ساخت مفاهیم، استدلال و نظام‌های دانش اختصاص دارد، به نظر می‌رسد که فعالیت «روزانه» باشد. با این حال، هر فلسفه‌ای عناصری را در خود جای می‌دهد که آن فلسفه را تحلیل می‌برند یا بنیانش را سست می‌سازند - تناقض، پارادوکس، عدم انسجام، ابهام، نداشتن سمت‌وسو یا هدف. به نظر می‌رسد بلانشو به آسانی از تاکتیک‌های مختلفی آگاه است که اندیشه‌ی فلسفی «روزانه» به کار می‌گیرد تا هم عنصر شبانه را تصدیق کند و هم در عین حال آنرا از کارهای روزانه‌ی فلسفه جدا سازد. بلانشو می‌نویسد، یک تاکتیک کلاسیک وجود دارد، که با فلسفه‌ی یونانی پیوند دارد، تاکتیک توازن و اعتدال، شب به منزله‌ی حدی که نباید از آن فراروی کرد. سپس، تاکتیک متعلق به عصر روشنگری وجود دارد، که در آن، شب بنابه تعریف چیزی است که کار روزانه‌ی امپراتوری فلسفه باید منحل و محوش کند، وضعیتی که در آن، نور عقل بر تاریکی جهل خط بطلان می‌کشد. و سرانجام، یک تاکتیک مدرن وجود دارد که در آن فلسفه‌ی روزانه فقط قصد منحل کردن شب را ندارد، بلکه می‌خواهد آن را

جذب کرده و تعالی بخشد، تا با صعود به پهنه‌های هرچه بلندتر «تولید دانش»، شب را در موتور محرکِ عقلِ دیالکتیکی پیشرونده به کار گیرد.

و با اینحال، بلانشو خود را به این «شب دیگر» می‌سپارد. او نمی‌گوید که «شب دیگر» تماماً خارج زبان یا اندیشه است؛ اما به آن هیچ تعین متجسم مثبتی هم نمی‌دهد. رمان رمزآمیز بلانشو توماس تاریک این «شب دیگر» را در تصاویر پر جزئیات اما مبهم‌اش از حالات درونی دلگیر توماس می‌یابد. در این رمان، حتا بی‌گزندترین یا بی‌غرضانه‌ترین موقعیت‌ها، مثل قدم زدن تا خانه در شامگاه، عالمی سراسر غیرمنتظره از عواطف شبانه را آشکار می‌کند:

شب دلگیرتر و دردناک‌تر از آن بود که می‌شد انتظارش را داشت. همه چیز غرق در تاریکی؛ امیدی به درنوردیدن سایه‌های این تاریکی نبود، جز آن سایه‌ای که واقعیتش به رابطه‌ای راه یافت که صمیمانه نزدیک بود. اولین چیزی که مشاهده کرد این بود که هنوز می‌توانست از بدن، و به‌خصوص از چشم‌هایش استفاده کند؛ این طور نبود که او چیزی ببیند، بلکه به هر چه می‌نگریست عاقبت او را در تماس با توده‌ی شبانه‌ای قرار می‌داد که به طور مبهمی تصور می‌کرد که خود او باشد و در آن توده‌ی شبانه غرق شده باشد... نزد او چنین بود که انگار ترس بی‌درنگ بر وی چیره شده، و این پندار با این حس شرم همراه بود که سرش را بالا بیاورد تا ایده‌ای را بپذیرد که فکرش را مشغول کرده بود: در خارج او چیزی همانند با اندیشه‌اش وجود داشت که نگاه یا دستش می‌توانست آنرا لمس کند. خیالبافی انزجار آور. دیری نیامید که شب به نظرش غمبارتر و هولناک‌تر از هر شب دیگری آمد، انگار که در واقع از زخمِ اندیشه‌ای که دیگر از اندیشیدن دست برداشته نشأت گرفته باشد... این خود شب بود.^[۶۰]

این شب دیگر تنها تا آنجایی «خارج» است که فهمش (به عنوان «شب دیگر») درون نور آشنای روز فلسفه حادث شود. همه ما فیلسوفان روز روشن‌ایم، خصوصاً کسانی از ما - از جمله بلانشو - که شیفته‌ی شب‌اند. «تنها در روز است که [شب دیگر] درک‌شدنی تحقق پذیر می‌نماید. در روز رازیست که می‌توان افشا کرد؛ چیزیست مکتوم در انتظار برداشته‌شدنِ حجاب‌اش. تنها روز می‌تواند شوق به شب را حس کند.»^[۶۱] به این طریق تاملاتِ بلانشو راجع به بی‌فایده‌ی فلسفه، بی‌فایده‌ی اندیشیدن به این شب دیگر، به یک خط سیر منتهی می‌شود - اما خط‌سیر بی‌فایده‌ی «باید در روز زیست و به

خاطرش جان کند. آری، باید چنین کرد. اما جان‌کندن برای روز، سرانجام همانا یافتنِ شب است؛ از همین‌رو است شب را پیشه‌ی روز ساختن، شب را رسالتی و منزلتی ساختن.^[۶۲]

چنین خط‌سیری ویژه است، چراکه نه به استیلا‌ی فلسفه بر موضوع‌اش، بلکه برعکس - به امر لا‌ضرور، ناممکن، و بی‌فایده منتهی می‌شود. می‌توان از متن بلانشو به مولفان گذشته چون دیونیسوس، آنجلای فولینویی و یوهان صلیبی نگریست و همین خط‌سیر را حس کرد. جستجوی فلسفی شب نزد بلانشو توأمان یک ناممکنی و یک خط‌سیر است. این جستجو خصیصه‌ی مدیتیشن‌های شاعرانه‌ی معاصر درباره‌ی موضوع بحث را نیز مشخص می‌کند، آثاری نظیر متن مستعارِ *ترانه‌هایی از ماه سیاه*، نوشته‌ی کسی که نامش را راسویونگ توگن گذاشته. این نوشته عمدتاً با به‌کارگیری زبان‌های سنت عرفان-تاریکی، بر همین چرخش به‌سوی بی‌فایده‌ی اندیشه تأکید می‌ورزد، درحالی‌که در همان حین، شب بلانشو را نیز به یاد می‌آورد:

در شب ابدی،
هر کدام ما حریقی به جان جنگل انداخت
تا بهتر ببینیم.

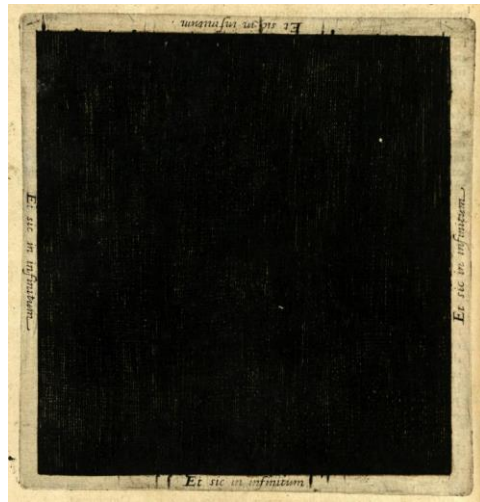
خیلِ غراب‌های مغموم
که خود را به بالاکشانده‌اند،
اندک‌اندک ستارگان را از نظر محو می‌کنند.^[۶۳]

مجموعه‌ی مستعار دیگری به نام *کانتوهای برای مغمومان*، به قلم نویسنده‌ای که به لئوپاردی کاذب شهره است، با همان صراحتِ شعر پیش، می‌گوید:

در باب فهم‌پذیری من با خویش خیالات مباف
در خروج از تاریکی مکوش
رهگشانغمه‌ی پردامنه‌ی شب
نعش این جهان را از انظار نهان می‌دارد.^[۶۴]

اگر این «شبِ دیگر» برای بلانشوارزشی داشته باشد به خاطر اشاره به یکجور مکانِ دیگرِ بهتر، برتر یا ورای دوگانگی تکراری و خسته‌کننده‌ی روز/شب نیست، بل به خاطر این است که «شبِ دیگر» همواره آن شبی است که نمی‌توان به قدر کافی به آن اندیشید. «شبِ دیگر» فلسفه‌ای است که افسونِ خطی از اندیشه شده که در خاموشی‌اش به اوج می‌رسد: «هر که نزدیکی شبِ دیگر را حس می‌کند این احساس را دارد که در حال نزدیک شدن به قلب شب است، به همان شب ضروری که [این جوینده] می‌جوید. و بدون شک "در همین لحظه" است که او خود را به امر لاضرور [و بی‌اهمیت] می‌سپارد و هر امکانی را از دست می‌دهد.» [۶۵]

عالم سیاه. مدت‌ها پیش مشغول پژوهش برای سمیناری بودم که تصمیم داشتم درباره‌ی «رسانه و جادو» ارائه دهم. به مفهوم جادو آنطور که در رنسانس وجود داشت علاقمند بودم، و خصوصاً به فلسفه‌ی اصطلاحاً سِرّی متفکرانی چون مارسیلیو فیچینو، جیوردانو برونو، هاینریش کورنلیوس و رابرت فلاس. حین خواندنِ فلاس تصویری تکان‌دهنده یافتم. تصویری از اثر بزرگ او، که از نوعِ «نظریه‌ای درباره‌ی همه چیز» بود؛ یک اثر التقاطیِ جاه‌طلبانه‌ی چندجلدی با عنوان دست‌وپاگیرِ تاریخِ متافیزیکی، فیزیکی و تکنیکیِ دو عالم، عالم کبیر و نیز عالم صغیر. فلاس اثر خود را مابین ۱۶۱۷ و ۱۶۲۱ منتشر کرد، و سخاوتمندانه نمودارها، جدول‌ها و تصاویری برای هر مجلد تدارک دید. تصویری که توجهم را جلب کرد واقعاً ساده است. فلاس در پاره‌ای که درباره‌ی خاستگاه عالم بحث می‌کند ناگزیر بود تا راجع به آنچه قبل از این عالم وجود داشت گمانه‌زنی کند، همان چیزی که او به عنوان عدم یا نیستی پوچ، یکجور «پیشا-عالم» یا «نا-عالم» وصف می‌کند. او یک مربع سیاه ساده را برای بازنمایی این حالت برمی‌گزیند.



تصویر برایم تکان‌دهنده بود چون بسیار متفاوت بود از تصاویر دیگر فلاد که به آنها عادت داشته‌ایم - نمودارهای پرآب‌وتاب، پرنقش‌ونگار و فوق‌پیچیده‌ای که همه‌ی حرکات سیارات یا ذهن را جزئیّت‌پردازی می‌کنند. مربع سیاه به این خاطر هم تکان‌دهنده بود که فوراً نمونه‌هایی از هنر مدرن را به ذهن متبادر می‌کرد، که برجسته‌ترین آنها مربع سیاه روی زمینه‌ی سفید کازیمیر ماله‌ویچ به سال ۱۹۱۵ بود. و از آنجاکه سابقاً دانشجوی ادبیات بودم، «صفحه‌ی سیاه» معماگونِ حیات و عقاید تریسترآم شندی‌نیک‌مرد اثر لارنس استرن (۱۷۵۹-۶۷) را هم به یاد آوردم. مربع سیاه فلاد، یقیناً، معماگون بود. اما نه فقط معماگون، بلکه انگار فلاد با نگاشتن عبارت *Est sic in infinitum*، «و همینطور تا بی‌نهایت...»، بر هر لبه‌ی مربع سیاه، از حدود بازنمایی نیز آگاه بوده است.

با نگاه به تصویر انتخابی فلاد در دل متن، آنرا اکیداً مدرن می‌یابیم، هم در سادگی‌اش و هم بی‌پیرایگی‌اش. انگار که فلاد این شهود را داشته که تنها یک شکل بازنمایی خودنمی‌کننده می‌تواند عدم مقدم بر سرتاسر وجود، و یک نا-آفرینش مقدم بر هر آفرینش را پیش رو گذارد. و ما به این ترتیب

یک «رنگ» را دریافت می‌کنیم که به‌راستی یک رنگ نیست، بل رنگی است که تمام رنگ‌ها را نفی یا مصرف می‌کند. و ما مربعی دریافت می‌کنیم که واقعاً یک مربع نیست، بل جعبه‌ای است که اشاره به بی‌حد و حصری را در مد نظر دارد. برای آنکه این تصویر درون متن کیهان‌شناسی فلاد کار کند، بیننده نباید تصویر را چنانکه هست - یعنی به صورت یک مربع سیاه - ببیند. بیننده باید مربع را به منزله‌ی بی‌شکلی بفهمد، و سیاهی درون آن را نه یک پُری و نه یک خلاء. این تصویر کوچک ساده کار بسیاری از جانب بیننده می‌طلبد، شاید همانقدر کار که سایر نمودارهای پیچیده‌تر فلاد می‌طلبد. برای یک متفکر تلفیق‌کننده و نظام‌مند مثل فلاد، این باید حرکتی دشوار بوده باشد. از اینها گذشته، تاریخ متافیزیکی، فیزیکی و تکنیکی... دست‌کم یک اثر تمامیت‌بخش است، اثری که بلندپروازی‌اش دربرگرفتن و توضیح همه‌چیز - حتی نیستی یا عدم - است.

غافلگیرکننده نیست که فلاد دست به چنین انتخابی می‌زند. فلسفه‌ی التقاطی او عناصر نوافلاطون‌گرایی، هرمسی‌گرایی و قبالی مسیحایی را با شمه‌هایی از کیمیاگری، نظریه‌ی موسیقی، علم مکانیک رنسانسی و چلیپای گلگون‌گرایی درآمیخت. فلاد که به عنوان یک پزشک آموزش دیده بود، در ابتدا تحت تأثیر کار پاراسلسوس قرار داشت، و مفتون ایده‌ی خدا در مقام یک کیمیاگر شده بود، کیمیاگری که ماده را می‌آمیزد تا اختلاط غریبی که خود عالم است را تولید کند. در جایی، فلاد وضعیت مقدم بر آفرینش را همچون «مه و تاریکی این قلمروی سابقاً بی‌شکل و مبهم» توصیف می‌کند، که در آن «بخش ناخالص، تاریک و متکاثف جوهر مغاک» به شکلی شگرف به وسیله‌ی نور الهی استحاله یافته است.^[۶۶] مربع سیاه سریعاً با دنباله‌هایی از تصاویر - تقریباً مثل یک انیمیشن استاپ‌موشن - پی گرفته می‌شود که در آنها حکم الهی آفرینش و نور جریان می‌یابد. درونمایه‌ی نوافلاطونی امر الهی به منزله‌ی منشاء مرکزی تشعشع نور، با تولید عالم کبیر و عالم صغیر، حوزه‌های سماوی و زمینی، تمام امور جهان را به دست می‌گیرد.

علاقه‌ی چندانی به بسیاری از آنچه در ادامه می‌آید ندارم، گرچه پر جزئیات و نظام‌مند است. اما ادامه می‌دهم تا آنجاکه مربع سیاه را به خاطر همه‌ی تناقضاتی که در آن هست مسحورکننده می‌یابم. تصویری که برای آنکه دیده شود خود را نفی می‌کند. یک ناءعالم که تنها می‌تواند غیاب خودش را ارائه

دهد. مغاکی بی حد و حصر که خودش را در یک بی‌پیرایگی سرمدی منتشر می‌کند. بله، کلام قاصر است. پس به ازای هر ناعالم یک ناعلم، ناعلمی که باید خودش را نفی کند.

تنها آنکه فرومی‌افتد، دیگر بار به فرارفتن توانا است. هر تلاش برای فرمولبندی ساخت «سیاست بدن»^۱ باید با تجزیه‌ی آن نیز رویارو شود. و این احتمالاً درون خود ساختار سیاست بدن حک و تعیین می‌شود. سیاست بدن که بر اساس تجزیه‌اش بر ساخته می‌شود، شکل‌گیری یک بدن زیست‌مند جمعی است که همواره در نسبت با جسد (*nekros* یا نعش) وجود دارد. از اینرو، می‌توان مطالعه‌ی چنین پدیده‌ای را یکجور نعش‌شناسی سیاست بدن نامید.^[۳۰] مسئله‌ی کانونی این مطالعه هم‌نسبتی بین «طبیعی بدن»^۲ و سیاست بدن است، اما این نسبت مشترک هیچ‌گاه کامل نیست؛ سیاست بدن هرگز به تمامی با طبیعی بدن مقارن [منطبق و هم‌رویداد] نمی‌شود. جسد، این چیزی که به جامی ماند، - که پس از حیات، پس از سلامتی، پس از آنچه زندگی بخش است، باقی می‌ماند - هم به چیزی بدل می‌شود که مفهوم سیاست بدن علیه‌اش می‌ستیزد و هم به آن چیزی که وعده‌ی یک بدن رستخیزی و کاملتر را می‌دهد. به یک معنا، مسئله‌ی کانونی سیاست بدن همین ازگور برگشته‌ی طبی و کالبدشناختی است؛ بدنی که به جامی ماند. به عبارت دیگر، دغدغه‌ی اولیه‌ی سیاست بدن نه یکجور الاهیات روح، نه نوعی سیماشناسی ارگانیزم، نه قسمی علم فیزیک که به سازوکارها پردازد، بل در عوض نوعی نعش‌شناسی جسد است.

می‌دانیم که مفهوم سیاست بدن از قیاس با «طبیعی بدن» خبر می‌دهد. و همین حمل، دری به یک نظرگاه فراگیر طبی درباره‌ی سیاست بدن می‌گشاید. همچنین می‌دانیم که یکی از محصولات جنبی این قیاس آنست که سیاست بدن رو به بیماری، فروپاشیدن، و فساد نیز گشود ه می‌شود. اما آیا آنچه از حیث بالفعل^۳، و نه صرفاً بر سبیل مجاز^۴، سیاست بدن می‌نامیم، زیست‌مند یا زنده است؟ آیا متشکل

^۱ body politic

^۲ Body natural

^۳ actually

^۴ figuratively

از بسا بدن‌هایی نیست که به بدنی واحد شکل می‌دهند؟ آیا همان حیات بالفعل انبوهه‌ی «اعضاء» نیست که چون بنیانی برای خود قیاس سیاست بدن عمل می‌کند؟ در چه نقطه‌ای امر مجازی^۱ به امر تحت‌اللفظی^۲ فرومی‌پاشد؟ چه رخ می‌دهد وقتی خود قیاس سیاست بدن فرومی‌پاشد، وقتی آسیب‌شناختی می‌شود، یا به انقیاد تجزیه درمی‌آید؟

به همین دلیل، مفهوم سیاست بدن همراه با وقایع تاریخی و سیاسی بیماری‌های همه‌گیر [مُسری]، بلایا، و آفت‌ها شایسته‌ی اندیشیدن است. کلماتی چون همه‌گیر، بلا، آفت اصطلاحاتی متفاوت‌اند گرچه برای آن دقیقه‌ای که با هم در یک دسته قرار می‌گیرند؛ این کلمات وهله‌هایی برایمان تدارک می‌بینند که در آن‌ها «بیماری‌های» سیاست بدن فوراً روی آن حالت اضطراری تا می‌شوند که به موجب بیماری واقعی رخ داده است.^[۳۱]

در واقع، این هستی‌شناسی عمومیت‌یافته‌ی طبی از ما می‌خواهد که به مفهوم سیاست بدن در بستر همه‌گیری، بلا و آفت بیاندیشیم، نه چون این کار درباره‌ی جنگ داخلی یا بهداشت عمومی فی‌نفسه چیزی به دست ما می‌دهد بل چون موضوعی فلسفی درباره‌ی «مسئله‌ی کثرت‌ها»^۳ طرح می‌کند. این همان عبارت نسبتاً نامتعارفی است که میشل فوکو در اظهارات‌اش درباره‌ی بیماری‌های همه‌گیر و نسبت‌شان با سیاست بدن به کار می‌برد. مسئله همواره مدیریت و تنظیم کثرت‌ها است، و مسئله وقتی بزرگ‌تر می‌شد که کثرت‌های مورد بحث به منزله‌ی کثرت‌های زنده استنباط شوند. فوکو در در سگفتاری که در ۱۹۷۹ در کولژ دو فرانس ارائه داد، سه نمودار همه‌گیری را ترسیم می‌کند که هر یک با سنخی از قدرت تناظر دارد. جذام در قرون وسطا، که با قدرت حاکمیتی قضایی منطبق می‌شود تا بدن‌ها را تقسیم و حذف کند؛ طاعون در دوره‌ی مدرن اولیه، که با توانایی قدرت انضباطی برای شمول، رصد، و سازماندهی هم‌ردیف می‌شود؛ آبله در قرن هفدهم، که نزد فوکو، با سنخ جدیدی از قدرت مشخص می‌شود، یعنی «دستگاه امنیتی» (*dispositif de sécurité*) که هدف اصلی‌اش «کاری به کار چیزی نداشتن [اذیت نکردن و راحت گذاشتن]»، مجال دادن به چرخه‌ها و سیلان‌ها، و محاسبه‌ی امکان‌ها در تلاش برای مداخله‌ی موثر است.^[۳۲]

^۱ the figurative

^۲ The literal

^۳ multiplicities

فوکو اشاره دارد که در هر مورد حضور بیماری همه‌گیر چالشی پیش می‌نهد که اساساً سیاسی است: چگونه جلوی چرخه‌ی بیماری را بگیریم، و همچنان به چرخه‌ی مردمان و کالاها مجال دهیم؟ فوکو مسئله را اینطور فرمول‌بندی می‌کند: «منظورم یقیناً چرخه است، چرخه به معنای بسیار وسیع حرکت، مبادله، و تماس، به‌عنوان شکلی از پخش یا انتشار، و نیز شکلی از توزیع، همان مسئله‌ی ما است: چیزها چگونه باید به جریان افتند یا به گردش [و انتشار] درآیند؟»^[۳۳] مسئله‌ی اصلی صرفاً نه منع کردن یا اجازه‌دادن، بل مسئله‌ی تنظیم سیلان‌ها و چرخه‌هاست. کنش «تعطیل کردن [بستن یا برچیدن چیزها]» از جانب حاکم باید تاحدی با کنش امنیتی «کاری به کار چیزی نداشتن» هم‌نسبت باشد. این رویکرد منجر می‌شود که فوکو نظریه‌پردازیِ سنخ‌جدیدی از قدرت حاکم را تجربه کند، سنخی که بیشتر از خلال تنظیم چرخه عمل می‌کند تا از طریق جلوگیری: «حاکم کسی خواهد بود که باید قدرت را در نقطه‌ی پیوند به کار گیرد آنجا که طبیعت، به معنای عناصر فیزیکی، با طبیعت به معنای طبیعت‌گونه‌ی بشری در هم مداخله می‌کنند، در آن نقطه‌ی مفصل‌بندی که محیط^۱ به عامل تعیین‌کننده‌ی طبیعت تبدیل می‌شود.»^[۳۴]

و این شاید به همین دلیل باشد که فوکو نهایتاً عبارت «دستگاه امنیتی» را برای توصیف این ترکیب مداخله و چرخه ترجیح می‌دهد:

به نظرم می‌رسد که در دستگاه امنیتی، آنطور که برایتان ارائه کردم، آنچه دربرگرفته می‌شود دقیقاً نه اتخاذ نظرگاه آن چیزی است که جلوییش را می‌گیرد نه اتخاذ نظرگاه آن چیزی است که الزامی به شمار می‌آید، بل به قدر کافی عقب‌نشستن است طوری که بتوان آن نقطه‌ای را درک کرد که در آن، چیزها در حال رخ‌دادن هستند، چه مطلوب باشند چه نباشند.^[۳۵]

اگر بار دیگر سوال دامنه‌دارمان را در نظر بیاوریم – این پرسش که چه رخ می‌دهد اگر خود پیکره‌ی «سیاست بدن» فروپاشد – آنگاه موضوع بحث‌مان دیگر نه فقط پزشکی‌کردن^۲ یا بهداشت عمومی، بل همین تنش در کانونِ الاهیات سیاسی است: مسئله‌ی حاکمیت و مسئله‌ی «دو طبیعت». فرجام سیاست بدن – هم بر حسب هدف‌اش، اما همچنین بر حسب «غایت» آخرت‌شناختی‌ترش – همانا توانایی‌اش در حرکت آسان میانِ داعیه‌هایی سیاسی و داعیه‌هایی عمل‌اطبی است. اما وقتی قیاس

^۱ milieu

^۲ medicalization

سیاست بدن - چنانکه باید - فرومی‌پاشد، آن وقت سری‌هایی از چالش‌های اساسی را برای اندیشیدن درباره‌ی نظم سیاسی تقویت می‌کند.

چه چیز سیاست بدن را تهدید می‌کند؟ آن تهدید صرفاً بیماری مجازی یا تحت‌اللفظی نیست، و البته عدم تمایز بین این دو هم نیست (که خود از بسیاری جهات هدف سیاست بدن است). آنچه سیاست بدن را تهدید می‌کند همان است که می‌توان به‌سادگی «کثرت» نامید. این کثرت چه چیزی را شامل می‌شود؟ این کثرت هم برساخته‌ی چرخه‌ها و سیلان‌هایش است و هم از خلال این چرخه‌ها و سیلان‌ها وجود دارد، آن هم با توانایی‌اش در گذار از خلال، گذار از میان، و حتا گذار به‌ورای، - حرکت‌هایی که دست‌کم در مورد آفت، بلا و همه‌گیری، هم ساخت و هم تجزیه‌ی سیاست بدن هستند.^{۳۶} در این موارد، کثرت صرفاً «علیه» سیاست بدن به هر نوع معنای نوسانگر نیست. نعلش‌شناسی سیاست بدن فقط به دقیقه‌ای مربوط نمی‌شود که سیاست بدن متلاشی و تجزیه می‌شود یا می‌میرد، زیرا بازگشتن، رستخیز کردن و برگماری دوباره با حیات فراطبیعی در خود ماهیت سیاسی‌الاهیاتی جسد است. در «مسئله‌ی کثرت‌ها» آنطور که به‌وسیله‌ی آفت، بلا و همه‌گیری ارائه شده، کثرت هرگز از مسئله‌ی حاکمیت جدا نمی‌شود، بلکه همواره درونش جا می‌افتد. شاید بتوان گفت که کثرت، «بیماری» سیاست بدن است. یا به‌طور بدیل، این کثرت است که «طاعون یا بلای» سیاست بدن به شمار می‌آید.

زنده‌خوردن شدن یا زنده‌به‌گورشدن. ژرژ باتای در مطالعه‌اش، *نظریه‌ی دین*، که پس از درگذشت او منتشر شد، درباره‌ی رابطه‌ی بین پیوستگی حیوانی (عمل خوردن یک حیوان به‌وسیله‌ی حیوانی دیگر) و حیات جسد (فرایند غذاشدن جسد برای کرم‌ها) - و تلاقی میان «گوشت^۱» و «جسد» بحث می‌کند. هم‌چنان که جسد به غذایی برای کرم‌ها تبدیل می‌شود، گوشت نیز از جسمانیت مرده‌ی موجود زنده سربرمی‌آورد. اما این‌ها صرفاً وهله‌های یک استحاله‌ی عمومی‌تر هستند، وهله‌هایی که نمونه‌هایش عدم تمایز بین خورنده و خورده‌شده، و خورده‌شدگان و مردگان هستند. این بینش، وجهی اکیداً مادی را بر آن چیزهایی که دغدغه‌های ظاهراً دینی هستند آشکار می‌کند، و در آن چیزی ریشه دارد که باتای

^۱ meat

«وحشت مبهم» می‌نامد. به این قرار، نزد باتای این وحشت گوتیک به وحشت مبهم خورده‌شدگان و مردگان، به وحشت مبهم گوشت و جسد، گره می‌خورد.

اما باتای به یادمان می‌آورد که این وحشت مبهم صرفاً هیجان ترس، محرک/پاسخ هراس، یا حتا هول وجودی از مرگ نیست. همه‌ی این‌ها یک ابژه‌ی تجربه را ایجاب می‌کنند که سوژه را تهدید، و در عین حال از جدایی بین سوژه و ابژه پشتیبانی می‌کند. اما بر حسب این اصطلاحات، وحشت مبهم نه فقط به طریزی گریزناپذیر انسان محور است، بل همواره دیالکتیکی است. اما برای باتای وحشت ضرورتاً چیزی ناانسانی^۱ است. شاید بتوان وحشت را با الفاظی عاطفی [تائیری] یا حتا هیجانی توصیف کرد، زیرا وحشت در کانونش، یک عاطفه‌ی اساساً ناانسان‌ریخت‌انگار است. عاطفه‌ی امر ناانسانی. این وحشت به راستی یک وحشت دینی است. پیشتر اشاره کردیم که نزد باتای، وحشت دینی از «فقر^۲» انسان‌ریخت‌انگاری دینی منتج می‌شود، که خود در آنچه او میل به یک «هستی برتر» می‌نامد جای دارد. با در نظر گرفتن اینکه اهداف حمله‌ی باتای در اینجا ادیان تک‌خدایی هستند گرچه داعیه‌ی او برای خدایان پاگان^۳ هم به کار می‌رود، آن «هستی برتر» مذکور همان پیوستگی است که در ناپیوستگی بازیافته [جبران] می‌شود، همان چیز خدا-ساخته. از یک سو، این هستی برتر به مفاهیم کانتی‌علیت، نسبت، و حالت^۴ مجال می‌دهد تا حتا برای حیطه‌ی فراطبیعی به کار روند، طوری که هستی برتر هم «فردیت مجزا» و هم «قدرت آفرینشگر» دارد. در دل این تلاش برای داشتن کلوجه (الاهیاتی) و نیز خوردنش (به سیاق مراسم عشاء)، تلاش دیگری نهفته است برای حفظ عنصر امر الاهی^۵ به منزله‌ی چیزی «نامشخص^۶» و به منزله‌ی «وجود درونماندگار^۷».

نزد باتای، مسئله این است که آدمی با ورود به مفهوم هستی برتر، همچنین می‌کوشد پیوستگی را از خلال عدسی ناپیوستگی درک کند، که چنین تلاشی عملاً برترین هستی را به هستی‌ای چون سایر هستندگان بدل می‌سازد، هستی‌ای در امتداد سلسله‌مراتبی روبه‌پایین از هستی بزرگتر به هستی کوچکتر. «خصیصه‌ی عینی برترین هستی آنرا در جهانی مجاور سایر هستندگان شخصی واقع می‌کند،

^۱ unhuman

^۲ impoverishment بی‌نوایی، بی‌بنیگی، بی‌قوتی، ضعف

^۳ Pagan; مشرک، بی‌دین، بی‌خدا، لامذهب، بت پرست

^۴ Causality, relation and modality

^۵ the Divine

^۶ Indistinct; گنگ، مبهم، محو، تار

^۷ Immanent existence

هستندگانی که از یک طبیعت برخوردارند... بشر، حیوانات، گیاهان، اجسام سماوی، شهاب‌سنگ‌ها...»^[۸۲] نوع تعادلی که نتیجه می‌شود تعادلی نسبی بین چیزهای منفرد مجزا است، بزرگتر یا کوچکتر، برتر یا مادون. اما این تعادلِ عمومیت یافته همان پیوستگی (یا صمیمیت [انس]^۱)، یا درونماندگاری) نیست که باتای از آن سخن می‌گوید. زیرا حتا با اینکه مفهوم «هستی برتر» نزد باتای مفهومی کلی یا جهانشمول^۲ است، اما در عین حال «به نظر می‌رسد این عملیات در همه جا شکست می‌خورد.» در بهترین حالت، هستی برتر به یک نماد بدل می‌شود، یک شمایل، یک تصویر که وقتی مستقیماً بررسی شود ضرورتاً به مفاهیم منفی راه می‌برد (همانطور که در تعریف معروف آنسلم^۳ از خدا می‌بینیم، یعنی خدا به منزله‌ی آنچه نمی‌توان هیچ چیز عظیمتری را ورای آن در نظر آورد).

پس به یک معنا، وحشت دینی نامقبولیت یا بی‌قوتی «برترین هستی» است، در عین حال که آنجا چیزی عمیقاً منفی در غیاب برترین هستی باقی می‌ماند. وحشت دینی وحشت دین است – وحشت‌اش از شکست‌اش به‌رغم موفقیت‌اش، وحشت‌اش از بس بسیار بشری بودن‌اش، وحشت‌اش از ادعاهایش برای پیوستگی به زبان ناپیوستگی، وحشت‌اش از تایید سرآسیمه‌اش و از انکار تناقض کانتی بین جهان آنطور که بر ما پدیدار می‌شود و جهان فی‌نفسه.

اگر آن «وحشت» که باتای درباره‌اش حرف می‌زند واقعا نزد او یک وحشت دینی است، پس چیست آنچه این وحشت دینی را از سایر انواع وحشت (ترس، هراس، تشویش) که قبلاً ذکر کردیم متفاوت می‌کند؟ یک تفاوت این است که این تعاریف وجودی-پدیدارشناختی از وحشت، بر یک دوگانگی متافیزیکی بنیادی میان زندگی و مرگ اتکا دارند و این نوع وحشت ضمن عبور از میان این دوگانه استنباط می‌شود. اما استحاله‌ای وجود دارد که به زندگی توی مرگ و نیز به مرگ توی زندگی تعلق ندارد، بل نوعی قوام^۴ تداوم، ماندن، و پایستن یا تاب آوردن است – وحشت دینی مربوط به زمان گذرا.

^۱ intimacy;

خودمانی بودن، اُخت، الفت، اُنس، خلوت، نزدیکی، رابطه نامشروع، محیط صمیمانه، شناخت کامل – و نه درونیت یا درونگی بل مجالی که به نفع رسوخ نیروهای خارج، بستار درونیت را فسخ می‌کند تا بیشترین عریانی یا زدودگی مرز درون/بیرون مجال یابد.

^۲ universal

^۳ Anselm

^۴ Hypostasis

علاوه بر «قوام یافتگی»، به معنای «جوهریت» و در عربی به معنای «اقنوم» آمده و در اینجا «حالت تعلیق» نیز با نظر به وضعیت بینابینی مرده/زنده در مد نظر است زیرا در بسترهای فلسفه و دین معادل است با حالتی زیرنهشت، یا جوهری نهفته در بنیان، یا آن واقعیت بنیادی که از همه‌ی چیزهای دیگر پشتیبانی می‌کند. در نوافلاطون‌گرایی، فلوطین به هایپواستاسیس جان [soul]، عقل یا خرد [nous]، و «واحد» [the one] پرداخته است. در الاهیات مسیحی نیز هایپواستاسیس یا شخص [person] یکی از سه وجه در تثلیث انگاشته می‌شود و اغلب نشانگر نظرگاهی

گور اغلب به عنوان نمادِ مصنوعِ این استحاله مشارکت دارد، و بین زندگی زیر و بالای خاک، بین مردگان و خورده‌شدگان وساطت می‌کند. سنتِ وحشتِ فراطبیعی ارائه‌هایی نافرمانی از همین مضامین تدارک می‌بیند.^{۸۳} موردی از این دست، فیلم *زندگان را می‌سوزانم* (۱۹۵۸) به کارگردانی آلبرت بند است. این فیلم که به سبک یک فیلم نوآر فیلمبرداری شده، بر شخصیتِ رابرت تمرکز می‌کند، تاجری موفق اما فروتن که در پی رشته‌ای از حوادث، مالک یک گورستان می‌شود. رابرت به عنوان مالکِ خویشتن‌دار آرامگاه ایمورتال هیلز^۱ سرانجام به ارزش ملکیِ واقعی آن محوطه‌های گورستانی نظر می‌دوزد. در صحنه‌ای جالب که از حیث نموداری، چکیده‌ای از سرتاسر فیلم به شمار می‌آید، رابرت را می‌بینیم که در مقابل نقشه‌ی بزرگی از گورستان زانو زده که در آن، گورستان چون شبکه‌ای به قطعات منفرد تقسیم شده است. در قطعاتی که اشغال شده‌اند سنجاق‌های سیاهی فرو شده و آن قطعات که هنوز در دسترس‌اند (و برای پیش‌فروش مهیا هستند) با سنجاق‌های سفید مشخص شده‌اند. رابرت در آن شب اوراقی را پر می‌کند تا قطعه‌ای را برای شریکش نگه دارد، اما تصادفاً سنجاقی سیاه را روی آن قطعه می‌گذارد. روزها می‌گذرد و شریک تجاری‌اش ناگهانی بر اثر سگته قلبی جان می‌سپارد. همچنان که فیلم پیش می‌رود به زودی معلوم می‌شود که رابرت توانایی غریبی در طرح‌ریزی مرگ‌هایی واقعی بر اساس شبکه‌ی گورستان دارد – همان شبکه‌ای که او را می‌ترساند، و ظاهراً نمی‌تواند از آن چشم‌پوشد. فیلم *زندگان را می‌سوزانم*، به منزله‌ی تمثیلی از عزرائیل یا مرگ، زندگان را بر شبکه‌ی روزمره و مرددِ شانس، بر نوعی موهبتِ مرگ، و روی نقشه‌ای از میرایی قرار می‌دهد. زندگی به یکجور بازی انتظارکشیدن تبدیل می‌شود که با عدم قطعیت در مجاورتِ ناخوشایندش با قبورِ باز (و اجاره‌ای) معلق می‌شود.

فیلم *زندگان را می‌سوزانم* برای آنکه هراس از مرگی قریب‌الوقوع را دربرداشته باشد، با قبر – چه خالی و چه پر – به منزله‌ی میانجی بین زندگی و مرگ، همچنان مرز موقتی بین زندگی و مرگ را حفظ می‌کند. هرچند، در فیلم‌هایی چون *تدفین پیش‌ازموعده* (۱۹۶۲)^۲ چیزی بیشتر رخ می‌دهد. این فیلم به کارگردانی راجر کورمن و با داستانی که از قصه‌ی ادگار آلن پو اقتباس شده، بر شخصیت‌گای تمرکز می‌کند؛ یک اشراف‌سالار متعلق به دودمانی باستانی اما رو به زوال که به طرزی وسواسی از

است از یک خدا در سه حالت: hypostases/personae/persons. در بسترهای خوانش شده بر کار ارسطو هیپوستاسیس به منزله جوهر مادی به کار رفته است.

^۱ «تپه‌های نامیرا» عنوان تناقض‌آمیز آن آرامگاه و آن موقعیت است. Immortal Hills

^۲ *Premature Burial* (1962)

زنده‌به‌گورشدن در هراس است. به‌رغم انضباطِ سخت‌گیرانه‌ی خواهرش و ابرازِ علاقه‌ی رمانتیکِ نامزدش ترس و سواسی‌گای ادامه‌می‌یابد، ترسی که تاحدی از مرگ و نگهداریِ پدرش نشأت می‌گیرد. کاشف به عمل می‌آید که پدر گای به جمودِ خلسه‌ای^۱ مبتلا بوده، و اغلب به حالتِ خلسه‌ی مرگ‌آلودی فرو می‌رفته که با مرگ اشتباه گرفته می‌شد. گای خود را متقاعد کرده که پدرش زنده‌به‌گور شده است، و حالا می‌ترسد که خود او نیز شاید به همین سرنوشت دچار شود. گای تصمیم می‌گیرد که چنین اتفاقی نیفتد و از همین‌رو مزاری برای خویش می‌سازد که به او مجال خواهد داد تا هم از گور و هم از تابوتی بگریزد که [بنا به منطقِ ذهنی او] باید در آن زنده‌به‌گور شود. نقشه‌ی تقریباً گوتیکِ گای برای «فرار بزرگ» اش ضمن آنکه تلفیقِ عجیبی از ژانرها به دست می‌دهد، تابوتی را نیز شامل می‌شود که طوری طراحی شده تا از داخل باز شود؛ نقشه‌ی گای همچنین شامل این موارد است: یک ورودی و یک زنگِ نصب‌شده و ساختگی به قصد علامت‌دادن برای کمک‌گرفتن، یک نردبانِ طنابی که به سقف راه می‌برد، ابزار ساختن و دینامیت، و زهر به‌عنوان واپسین چاره‌جویی، آخرین راه فرار.

سرانجام گای تقریباً به خاطر وسواس‌های اش که به طور فزاینده‌ای دیوانه‌وار می‌شوند به شوکِ ناشی از جمودِ خلسه‌ای درمی‌افتد. او باور می‌کند که مرده است، و برنامه‌هایی برای مراسم تشییع و تدفین او تدارک یافته‌اند – نه در مزاری که از تکنولوژی برتر ساخته شده بل در یک چالِ خاکی. در صحنه‌ای خفقان‌آور و اوج‌گیرنده، چهره‌ی سرد، مرده و بی‌تحركِ گای، که از خلال پنجره‌ی کوچک روی تابوت دیده می‌شود، با صوت زمزمه‌گر و درمانده‌ی صدای درونی او همراه می‌شود که تنها می‌تواند برای گوش‌های کر فریاد برآورد: «نه! من نمرده‌ام! – من زنده‌ام!» این موقعیت، که خود گای آن را «مرگ زنده» می‌نامد، رو به وحشتی دینی گشوده است، وحشتی که نه صرفاً از ترسِ زنده‌به‌گورشدن، بل به‌نحوی مهم‌تر، از درک همین قوامِ مرگِ زنده، نشأت می‌گیرد که به جهانِ خارج نزدیکی دارد و با این حال با نوعی حیات‌گراییِ درمانده به پیش می‌رود.

صحنه‌هایی از این دست در فیلم سال ۱۹۷۱ آلدو لادو، *شبِ کوتاهِ عروسک‌های شیشه‌ای*^۲ بسط یافته‌اند. این فیلم با ترکیب‌کردنِ عناصرِ رازِ قتلی از نوعِ ژانر *جیالو* [زرد]^۳ و با قصه‌ای فراطبیعی، به‌طرز خودنمایانه‌ای یک رمانس یا ماجرای عاشقانه است، اما رمانسی که در آن عشق به‌راستی سردتر از مرگ

^۱ cataleptic

^۲ *The Short Night of Glass Dolls*

^۳ giallo؛ رمان‌های اولیه *«زرد»* نام *جیالو* از جلدِ «زرد» رمان‌های اولیه *giallo*؛ این ژانر گرفته شده.

است. سکانس‌های آغازین و پایانی پیوند تناقض‌آمیز اندیشه و جسد را به تصویر می‌کشند. جسدی را در یک صحنه پردازی سرد و سترون می‌بینیم - شاید یک سردخانه، یک بیمارستان، یک سالن تشریح و کالبدشکافی. اما در حین نگاه کردن به جسدی که بر تخت [برانکار] قرار گرفته و با پلاستیکی پوشانده شده، و به داخل گنجه‌ی افقی مسطحی چپانده شده، تدریجاً اندیشه‌هایش را می‌شنویم که در فیلم به صورت یک صدای روی-تصویر^۱ خفیف ارائه شده است. جسد می‌اندیشد. و با این حال او مرده است، و هر فکرش به خودی خود حالتی است متناقض.

در حالی که نمونه‌هایی از اندیشیدن یا عقلانی‌سازی سطح-پایین در برخی فیلم‌های زامبی وجود دارند، اما کاری که لادو می‌کند تمرکز بر متافیزیک اندیشه‌ای بدون بدن - و حتا الاهیات یک اندیشه‌ی بدون بدن - است. در اینجا ما نه اندیشه‌ای داریم که از جسد منفک باشد و از آن فرابود، نه اندیشه‌ای داریم که همراه بدن بمیرد، در اینجا اندیشه به اندازه‌ی بدن میراست، و از میرایی بدن نیز تفکیک‌ناپذیر است. در عوض، آنچه لادو ارائه می‌دهد اندیشه‌ای است که به بدن افسار شده است، اندیشه‌ای که از حیث مادی با جسد پیوند دارد. بدین ترتیب، همین جسد اندیشنده است که از خلال یادآوری یک مرده‌ی زنده دست به روایت کردن وقایعی می‌زند که به این مرحله رسیده‌اند. آنچه بر سر بخش عمده‌ی این فلاش‌بک عجیب می‌آید همان پاره‌ی جی‌لوی ماجراست که یک قصه‌ی عاشقانه، یک شخص گمشده، یک کیش اسرارآمیز متعلق به دوران‌های قدیم، و مانده‌های‌شان را دربرمی‌گیرد. صحنه‌ی نهایی ما را به همین جسد اندیشنده بازمی‌گرداند، که حالا دیگر روی تخت [برانکار] نیست [از روی تخت برداشته شده] و وسط سالن تشریح دانشکده‌ی پزشکی قرار داد. جسد زنده در این فیلم همچون مورد تدفین پیش‌از‌موعود، تنها می‌تواند در فضای خالی فریاد بکشد «اما من زنده‌ام! - نمی‌توانید چنین کاری کنید!» با این حال، کالبدشکافی این جسد پیش از این آغاز شده است...

در پرتو این موارد، می‌توانیم مسئله‌زای هستی-یزدان‌شناختی باتای را به این قرار توصیف کنیم: از یک سو، نوعی غوطه‌وری درونماندگار در پیوستگی‌الاهی، و از دیگر سو، شکافی متعالی بین سوژه و ابژه که فهم‌پذیری پیوستگی‌الاهی را تضمین می‌کند. اولی (پیوستگی‌الاهی) تنها می‌تواند از خلال دومی (شکاف سوژه-ابژه) به اندیشه درآید، اما دومی بنا به تعریف اولی را نفی می‌کند (انحلال مادی شکاف سوژه-ابژه به پیوستگی مادی الوهیت گشوده می‌شود). نزد باتای، تنها راه بیرون زدن از این بن‌بست دوطرفه این است که بی‌پروا به دل آن بزنی، و این یعنی فهم دین بر حسب وحشت. بدین معنا، وحشت

^۱ voice over

دینی تلاشی نافرمانی برای اندیشیدن درباره‌ی زندگی بر حسب نفی است، اما نفی‌ای که منفی نیست. این زندگی، توأمان یک مادیتِ قوام‌یافته و با این حال یک درونماندگاریِ نفی است، که رو به آنچه باتای به‌انحای مختلف پیوستگی، درونماندگاری، و صمیمیت می‌نامد گشوده است: «آنچه - به معنای قوی‌تر کلمه - صمیمی به شمار می‌آید همان چیزی است که شورِ غیابِ فردیت را دارد، طنینِ درک‌ناپذیرِ یک رودخانه، شفافیتِ تهیِ آسمان: اما این نیز همچنان تعریفی منفی [سلبی] است، که در آن، امر ذاتی یا اساسی از دست می‌رود.»^[۸۴]

باتای نام‌الاهی را به این مسئله‌زای هستی‌یزدان‌شناختی می‌دهد. امر الاهی نه یک هستی برتر یا واقعیتی متعالی، بل خصیصه‌ی ضرورتاً نامحتمل یا فقیرِ امر متعالی را نام می‌نهد، آن هم وقتی به نیابت از ناپیوستگیِ پیوستگی عمل می‌کند. اما نزد باتای، این پیوستگی الاهی ضرورتاً باید تراژیک باقی بماند، نه «در آن بیرون» باشد و با این حال هرگز درک هم نشود: «این پیوستگی، که نزد حیوان نمی‌تواند از هیچ چیز دیگری متمایز باشد... تمام جذابیتِ جهان مقدس را به بشر عرضه می‌کند، و علیه فقرِ ابزار کفرآلود (مربوط به ابژه‌ی ناپیوسته) می‌ایستد.»^[۸۵] نزد باتای این عنصرِ امر الاهی حتا با اینکه می‌تواند از پیوستگیِ امر الاهی نشأت بگیرد اما باید از آن متمایز شود: «معنای امر مقدس آشکارا معادل با معنای حیوانی نیست که در مه پیوستگی گم شده آنجاکه هیچ چیز متمایز نیست... وانگهی، امر حیوانی پذیرای آن درونماندگاری است که حیوان را بدون اعتراضی مشهود در خود غرق کرده است، در حالی که بشر وحشتی ناتوان [بی‌قوت] در معنای امر مقدس احساس می‌کند. چنین وحشتی مبهم است...»^[۸۶]

نزد باتای امر الاهی، دودلی [یا تزلزل] امر مادی و امر روحانی است. الوهیت نه در درام مهیج ارواح اثری و جسمیت‌نیافته بیان می‌شود، نه از خلال تعالی پنهان مناسک هرروزه. در عوض، الوهیت نزد باتای از دسترس‌ناپذیری تدفین پیوسته‌ی جهان، و آگاهی منفی [یا سلبی] بشر از این حالت ملموس اما دست‌نیافتنی نشأت می‌گیرد.

فانتاسم‌ها (۵)... تُرد و مهیب، بازوچه‌هایی طولانی‌تر از شب...

- [۲۶] George Bataille, *Guilty*, trans. Bruce Boone (Venice, CA: Lapis Press), p. ۱۲.
- [۴۳] *The Cloud of Unknowing*, ed. James Walsh (New York: Paulist, ۱۹۸۱), p. ۱۲۸.
- [۴۴] *Ibid.*, p. ۱۲۰.
- [۴۵] *Ibid.*, p. ۱۲۸.
- [۴۶] *Ibid.*, p. ۱۳۰.
- [۴۷] John of the Cross, *The Dark Night of the Soul*, Book I, ch. ۸.
- [۴۸] *Ibid.*, Book I, ch. ۱۲.
- [۴۹] *Ibid.*, Book II, ch. ۵.
- [۵۰] Bataille, *Inner Experience*, trans. Leslie Anne Boldt (Albany: SUNY Press, ۱۹۸۸), pp. ۴-۵.
- [۵۱] Bataille, *The Accursed Share*, trans. Robert Hurley (New York: Zone, ۱۹۹۱), p. ۲۱.
- [۵۲] Bataille, *L'Archangelique et autre poemes* (Paris, Gallimard, ۲۰۰۸), pp. ۳۲-۳۳, translation mine.
- [۵۳] Bataille, *The Tears of Eros*, trans. Peter Connor (San Francisco: City Lights, ۱۹۹۱), pp. ۲۰۶-۲۰۷.
- [۵۴] *Inner Experience*, p. ۱۷.
- [۵۵] *Ibid.*, p. ۳۳.
- [۵۶] Maurice Blanchot, "The Outside, the Night", in *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, ۱۹۸۲), p. ۱۶۳.
- [۵۷] Novalis, *Hymns to the Night*, trans. Dick Higgins (New York: McPherson & CO., ۱۹۸۸), p. ۱۱.
- [۵۸] Blanchot, "The Outside, the Night", p. ۱۶۳.
- [۵۹] *Ibid.*
- [۶۰] Maurice Blanchot, *Thomas the Obscure*, trans. Robert Lamberton (Barrytown: Station Hill, ۱۹۸۸), p. ۱۴.

[۶۱] Ibid., p. ۱۶۸.

[۶۲] Ibid., p. ۱۶۹.

[۶۳] Rasu-Yong Tugen, *Songs from the Black Moon* (n.p.: gnome books, ۲۰۱۴), p. ۵۸.

[۶۴] Pesudo-Leopardi, *Cantos for the Crestfallen* (n.p.: gnome books, ۲۰۱۴), XXVIII.

[۶۵] Blanchot, "The Outside, the Night", p. ۱۶۹.

[۶۶] Robert Fludd, *The Technical, Physical and Metaphysical History of the Macrocosm and*

Microcosm, in *Robert Fludd (Western Esoteric Masters Series)*, ed. William Huffman

(Berkeley: North Atlantic Books, ۲۰۰۱), pp. ۷۴; ۶۲.

یادداشت‌ها (جلد سوم):

[۳۰] مفهوم «necro» [مربوط به مرده، نعش، جسد، یا مرگ] از سوی این نویسندگان نیز نظریه‌پردازی شده است: نیک لند در *عطش فنا* (لندن: راتلج، ۱۹۹۲)، رضا نگارستانی در «مرگ و انحراف: گشودگی و مرگ نطفه‌ای»، نشر شده در سایت *Ctheory* در ۱۵ اکتبر ۲۰۰۳، و نیز در جستار آشیل ام‌بیمیه، «مرده‌سیاست» نشر شده در *Public Culture* ۱۵، ۱ به سال ۲۰۰۳ (صص. ۱۱-۴۰). استفاده‌ی من از این مفهوم در اینجا نه از نظریه‌ی معاصر بل از تباری ادبی سرچشمه می‌گیرد: سنتی که از شاعران مرثیه‌سرا یا شاعران قبرستانی [graveyard poets] تا رمان‌گوتیک قرن هجدهمی تا قصه‌های مربوط به طاعون و بلا بسط می‌یابد، و گستره‌ی وسیعی از مولفان را دربرمی‌گیرد؛ از بوکاچیو تا دفو، تا *نسان* و *پسین*، اثر دست‌کم گرفته‌شده‌ی مری شلی، تا آلبر کامو و آکتاویا باتلر.

[۳۱] در واقع می‌توان دست‌کم به‌نحوی انکشافی، نظریه‌ی سیاسی را در راستای محور طاعون [بلا]، آفت و بیماری‌های مسری [همه‌گیر] بازسازمانده‌ی کرد. سیاست بدن دوران باستان (که نماینده‌اش، کالبدشناختی‌کردن افلاطون و جان‌پنداری ارسطو بوده است) باید درون بستر طاعون‌آتن (۴۳۱ قبل از میلاد) و محاصره‌ی این شهر در جریان جنگ پلوپونزی در نظر گرفته شود. سیاست بدن اواخر قرون وسطایی (که با شالوده‌هایش در سن پل و آگوستین، و با رسمیت‌یابی‌اش نزد آکوئیناس بازنمایی شد) باید به موازات شیوع‌های مکرر طاعون‌خیاکی در طول قرون سیزدهم و چهاردهم لحاظ شود (که مرگ سیاه یا طاعون‌خیاکی طی سال‌های ۱۳۴۷-۱۳۵۱ مهلک‌ترین مورد آن به شمار می‌آید)، و در عین حال، اغتشاش اجتماعی و بازساختاریابی بلندمدت مناسبات ملکی را که موجب گشت نیز در نظر آورد. نهایتاً، سیاست بدن مدرن (که نظریه‌ی حق طبیعی آنرا نمایندگی می‌کند) باید علیه طاعون عظیم لندن (۱۶۶۵) در نظر گرفته شود که در میانه‌ی جنگ داخلی و مناقشات نوشته‌ی درباره‌ی حاکمیت سکولار رخ داد. از نظرگاه برتر معاصر، همه آنها اشتراکات ذیل را نیز دارا هستند: ترکیبی از نظریه سیاسی، نزاع یا جنگ داخلی، و شیوع یک بیماری؛ نقش دوسویه‌ی شبکه‌های ارتباطی، مسافرت، و معامله‌انطور که هم سیاست بدن را برمی‌سازد و هم آنرا منحل می‌کند؛ این موارد با گستره‌ای از پاسخ‌های سیاسی جفت می‌شوند، پاسخ‌هایی به آنچه به‌عنوان وضعیت اضطراری شناسایی می‌شود؛ و

نتیجه‌اش از این قرار است که در این وهله‌ها، اندیشیدن درباره‌ی «بیماری‌های» مجازی^[فیگورال] سیاست بدن از بیماری‌های واقعی یا بالفعلی که در میان یک جمعیت پخش شده جدایی‌ناپذیر است.

[۳۲] این پُرزه در چند درسگفتار نخست درباره‌ی امنیت، قلمرو، جمعیت ارائه شده است: درسگفتارهای کولژ دو فرانس ۱۹۷۸-۱۹۷۷، به ویرایش میشل سنلارت، تر. گراهام بورچل (نیویورک: مک‌میلان، ۲۰۰۷). شاپان ذکر است که اصطلاح انگلیسی «امنیت [security]» اغلب دو اصطلاح فرانسوی را پنهان می‌کند: sûreté، که بیشتر به «امنیت ملی» ارجاع می‌یابد، یا به آن امنیتی که از سوی نیروهای ارتش تامین می‌شود (تامین امنیت در برابر تهدیدهای داخلی و خارجی)، و sécurité، که به مدیریت خطر مربوط می‌شود، مثلاً در زمینه‌ی امنیت اجتماعی یا بیمه‌ی سلامت. در ظاهر، این دو لفظ فرانسوی به امنیت خارجی (sûreté) و داخلی (sécurité) تقسیم می‌شوند. هرچند، فعالیت‌هایی مثل پایش بهداشت همگانی [نظارت بر سلامتی عمومی] یا مدیریت حکومتی یک بیماری مسری نمونه‌هایی هستند که این تقسیم تروتمیز را از کار می‌اندازند.

[۳۳] Ibid., p. ۶۴.

[۳۴] Ibid., p. ۲۳.

[۳۵] Ibid., p. ۴۶.

[۳۶] در این مورد کثرت یا بسگانگی نه دیالکتیک افلاطونی بین «یک [واحد]» و «بسیار» است (که در آن، «یک» همواره برنده می‌شود)، و نه کثرت دلوزی-برگسونی است که به سامانه‌ای خارج از کلیت رابطه‌ی یک-بسیار اشاره دارد.

[۸۲] Georges Bataille, *Theory of Religion*, trans. Robert Hurley (New York: Zone, ۱۹۹۲), p. ۳۴.

[۸۳] در حالیکه خوردن در سینمای وحشت می‌تواند در ناپیوستگی هستندگان انسانی آغاز شود که غذا می‌خورند، اما همچنین می‌تواند رو به پیوستگی مبهم حیوانیت نیز گشوده باشد، آنجاکه به زعم باتای، خورنده و خورده‌شده «مثل آب توی آب» وجود دارند. خورده‌شدگان و مردگان در فیلم‌های وحشتی به هم می‌رسند که قبرها و تدفین را نشان می‌دهند. این نکته در فیلم‌های اکسپرسیونیستی مثل تقدیر (۱۹۲۱) فریتز لانگ، فیلم‌های هنرمندان‌هی ژانر وحشت چون خون‌آشام (۱۹۳۲) کارل درایر، و در فیلم‌های کلاسیک هالیوودی مثل جزیرکِ مردگان (۱۹۴۵) مشهود است. وانگهی، سنت گسترده‌ای از فیلم‌های وحشت وجود دارد که نه بقایای زنده‌ی مرگ، بل بازگشت مردگان به زندگی را تصویر می‌کند. این واقعه چه مثل فیلم با زامبی‌گام برداشتم (۱۹۴۳) در سطح فردی رخ دهد چه مانند شورش زامبی‌ها (۱۹۳۶) در سطح جمعی به وقوع بپیوندد، خواه به سیاق طاعون زامبی‌ها (۱۹۶۶) از راه جادو باشد یا همچون نفرین فرانکنشتاین (۱۹۵۷) از طریق علم، در هر حال، استحاله‌ی زندگی به مرگ نوعی پیوستگی مادی حادقلی را ایجاد می‌کند که نه زندگی و نه مرگ است، بل از میان این هر دو می‌گذرد.

[۸۴] Bataille, *Theory of Religion*, pp. ۵۰-۵۱.

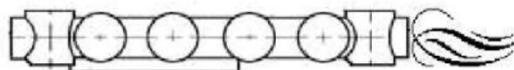
[۸۵] Ibid., p. ۳۵.

[۸۶] Ibid., pp. ۳۵-۳۶.

Source: Eugene Thacker, *Starry Speculative Corpse* [*Horror of Philosophy*, vol. ۲]; Zero Books, ۲۰۱۵;

_____ *Tentacles Longer Than Night* [*Horror of Philosophy*, vol. ۳], Zero Books, ۲۰۱۵.

بهار ۱۴۰۲



www.mindmotor.info

