ساختار روان‌شناختی آرمان‌شهر

فرد باتینگ و اسکات ویلسن
شهریار وقفی‌پور

من قانع شده‌ام که اگر سیگاری بوده‌ام هرگز نمی‌توانستم دل‌مشغولی‌ها و نگرانی‌هایی را تحمل کنم که زمانی چنین دراز بر شانه‌ام سنگینی می‌کند. شاید ملت آلمان رستگاری‌اش را مدیون این واقعیت باشد. (آدولف هیتلر، به‌نقل از اسکرابانک و مک‌کارمیک، ۱۹۸۹، ص. ۱۴۲)

برون‌ریخت‌ها، تمدن، آینده

لوتر بر این باور است که فضولات اهریمنی‌ای که معرف انسان‌هایند، در عین حال، جهان را به‌عنوان جسمی گناه‌کار می‌نماید. این بنیادی‌ترین حقیقت مسلم به وضعیتی پایدار اشاره می‌کند حتی اگر انواع مناسک تطهیر و تهذیب با طول و تفصیل اجرا شوند: از نظر مارتین لوتر، بدون جهان مادی‌ای که از جسم ساخته شده، هیچ‌گونه بُعد مقدسی وجود نخواهد داشت.[از تفاوت‌های پایه‌ای اسلام و مسیحیت همین است که چنین اعتقادی در اسلام وجود ندارد که بشر گناه‌کار به دنیا می‌آید، بلکه به‌زعم اسلام، این خود بشر است که در طول زندگی مسیرش را به سمت حضیض حیوانی شدن یا اوج روحانیت انتخاب خواهد کرد. از همین رو در اسلام جهان مادی ضرورتاً شایان لعن نیست. از طرف دیگر، باید به شباهت اعتقاد لوتر پروتستان با مذهب مانویت اشاره کرد که بنا به آن، جهان مادی ساخته‌ی شیطان است. ـ م.] فضولات حقیقتاً هیچ‌گاه پاک و نابود نمی‌شوند، و هیچ‌گاه نمی‌توان غیریتی قابل قبول و تحمل‌کردنی را بدان متصف کرد. فضولات یا دورریختنی‌ها اگرچه اغلب به جایی دور ریخته می‌شوند، باز هم باقی می‌مانند و به‌طرزی غریب در خود همان نظام‌ها و زندگی‌هایی [که این مواد برایشان زباله به شمار می‌آید] ادغام می‌شوند ــ [نظام‌ها و زندگی‌هایی که

وجود فضولات] متکی به رشد و افزایش آن‌ها است. از نظر ژولیا کریستوا:

این جریان‌های جسمانی، این کثافات، این برون‌ریخت‌ها، همان چیزهایی هستند که زندگی به‌ندرت و به‌دشواری آن‌ها را تحمل می‌کند، [چرا که] نماینده‌ی مرگ‌اند. در برابر آن‌ها، من در مرز موقعیتم به‌مثابه موجودی زنده هستم. بدن من خودش را از آن مرز رها می‌کند در عین آن که زنده است. چنین فضولاتی برون می‌ریزند و از همین رو شاید تا آن هنگامی زنده بمانم که از فقدانی به فقدانی دیگر، هیچ در من باقی نماند و کل بدن من ورای این مرزها بیفتد ــ cadere ، نعش. (کریستوا، ۱۹۸۲، ص. ۳)

سوژه در حالی که به سوی مرگ زندگی می‌کند، از فقدانی به فقدانی [دیگر] ، از طریق مصرف یا برون‌ریختی اسراف‌کارانه [یا پرفضولات] وجود دارد، فرایندی که اگرچه نفس را تحلیل می‌برد و تا انتها مصرف می‌کند، مسیر حرکت آن را نیز مشخص می‌سازد و مرزهای شکننده‌ی همسانی یا هویت را برملا می‌کند.

لاکان که تأییدگرانه تفسیر لوتر از دفع‌شدگی بشر را نقل می‌کند، مشخصه‌ای تعیین‌کننده و مسئله‌ساز از فرهنگ و تمدن را در فضولات تشخیص می‌دهد. [به‌زعم او] فشار و دل‌مشغولی با فضولات وجه ممیزه‌ی انسان از حیوان است:

وجه مشخصه‌ی نوع بشر آن است که نمی‌داند با برون‌ریخت خود چه کند، و همین خصلت انسان در تضاد شدید با دیگر حیوانات است. او معذب است، حال آن که چنین چیزهایی در طبیعت این‌قدر پوشیده است؟ صدالبته درست است که ما همیشه با فضولات گربه روبه‌رو می‌شویم لیکن گربه را حیوانی تربیت‌شده یا [به تمدن وارد شده] در شمار می‌آوریم. اگر فیل‌ها را مد نظر قرار دهیم، جا می‌خوریم که پس‌ماندهای آن‌ها چه فضای کمی در طبیعت می‌گیرد در حالی که اگر فکرش را بکنید، پس‌ماند فیل حتماً چیز عظیمی خواهد بود. پوشیده‌کاری فیل چیز جالب توجه و کنجکاوی‌برانگیزی است. فرهنگ به‌معنای برون‌ریخت است، گندآبی بزرگ. (به‌نقل از رودینسکو، ۱۹۹۷، ص. ۳۷۸)

برون‌ریخت‌ها فضایی نامطمئن و دردسرساز را اشغال می‌کنند، جایی میانه‌ی طبیعتی که به هیچ وجه نمی‌توان آن را پشت سر گذاشت، و فرهنگی که هیچ‌گاه مسدود نمی‌شود؛ از همین رو تعیین‌کننده‌ی تمدن است. حال هرگونه با آن برخورد شود، هرگونه به شمار آید یا به شمار نیاید، این رفتار به‌شکلی تلویحی اذعان به مایه‌ی زحمتی است که این درونی‌ترین و سربسته‌ترین راز به بار می‌آورد، یعنی این مازاد طبیعی به نشانه‌ای فرهنگی بدل می‌شود، آن هم به‌دلیل تقاضایی که به تمدن تحمیل می‌کند تا آنها را سروسامان دهد. و بی‌شک راهی که بدان شیوه برون‌ریخت‌ها بیرون رانده می‌شوند، شاخصه‌ی تفاوت فرهنگی و هویت را فراهم می‌آورد.

شاخصه‌های ملی که در طرح پیش‌آبراه‌ها ظاهر شده است با دیدگاه‌های وجودی، سیاسی و اجتماعی متفاوت این ملت‌ها همسان است: انضباط و محافظه‌کاری آلمانی متمایز از «تعجیل انقلابی» و رادیکالیسم فرانسوی است. معنای روند نوع انگلیسی به‌شکلی متفاوت بروز می‌کند:

عمل‌گرایی فایده‌باور (پراگماتیسم یوتیلیتاریانیستی)، لیبرالیسم و اقتصاد اعتدالی آن‌ها که زبان‌زد خاص و عام است (اسلاووی ژیژک، ص. ۵). از همین رو، ساختارهای معنا و هویت و الگوهای سرمایه‌گذاری خودشان را در نسبت با برون‌ریخت‌ها متجسم می‌کنند. همان‌گونه که کنکاش‌گران سطل‌های زباله‌ی مشاهیر را زیرورو می‌کنند تا سرنخی برای نفسی اسرارآمیز و رسوایی‌ای مخفی بیابند، زباله‌ها و سازوکارهایی که برای انهدام‌شان طراحی می‌شوند، به‌مانند یادبودها، جشن‌ها یا شعر، یک فرهنگ ــ و به‌همان اندازه ــ وجه مشخصات، ارزش‌ها و معانی آن را آشکار می‌سازند.

برون‌ریخت‌های نامولد، مثلاً مصرف تجمل‌گرایانه‌ی معانی و مفاهیم روزمره در شعر، یا تخلیه‌ی مسرفانه و خشن انرژی‌های مازاد در جشن یا قربانی‌کردن غیرعملی مصالح، پول و زمان در یک بنای یادبود، برحسب باورهای اکیداً عقلانی یا فایده‌باورانه درست نیستند. اما این‌ها، در نابود کردن یا به انتهارساندن چیزها ــ آن هم نه برای مقصودی کارآمد ــ از اقتصاد بسته‌ی سامان اجتماعی همگون، و ابرام آن بر نظم، عقل و فایده گذر می‌کنند تا بُعدی ناهمگون را بگشایند که مرتبط با ارزش‌ها است. برای ژرژ باتای، اهمیت برون‌ریختن کالاها و انرژی‌ها بدین‌صورت، ناشی از نیاز همه‌ی سیستم‌ها و نظام‌ها ــ جسمانی، اجتماعی یا اقتصادی ــ برای به پایان رساندن، مصرف کردن و نابودکردن غنای اضافی و انرژی‌های مازادشان است، و در برابر استلزام به حفظ و ذخیره‌ی منابع، ثروت و انرژی، بر اصل اقتصادی وفور بیش از حد، مصرف و اسراف به‌عنوان «واقعیتی بنیادین» صحه گذاشته می‌شود:

> اندام‌واره یا ارگانیسم زنده در موقعیتی که با بازی انرژی بر سطح جهان تعیین می‌شود، عموماً بیش از آن انرژی‌ای دریافت می‌کند که برای ادامه‌ی زندگی ضروری است. این انرژی مازاد (غنا یا وفور) را می‌توان برای رشد یک سیستم (مثلاً یک اندام‌واره) به کار بست. اگر این سیستم نتواند رشد کند یا اگر این مازاد را نتوان به‌طور کامل در رشد آن جذب کرد، ضرورتاً بایستی بدون هیچ منفعتی نیست شود؛ باید با رضایت‌خاطر یا به‌اجبار، با شکوه یا به‌شکلی مصیبت‌بار مصرف شود. (باتای، ۱۹۹۷، ص. ۱۸۴)

«مفهوم بدنه‌ی خارجی (ناهمگون) این امکان را فراهم می‌آورد که یک همسانی سوبژکتیو اساسی را، که میان انواع بیرون‌ریختنی‌ها مد نظر قرار داد (همان، صص. ۱۵۰-۱). بدنه‌ی خارجی ابژه‌ی بیرون‌ریختن یا خرج کردن است، فعالیتی است که این امکان را به سیستم‌های ناهمگون می‌دهد که تعادل خود را بازآورند. مطابق نظر باتای، حرکتی برای تخصیص یا تدفیع ــ که اولی مرتبط با همگونی و دومی مرتبط با ناهمگونی است ــ سامان اجتماعی را شکل می‌دهد، در حالی که طرد افراط‌ها و مازادها اصل یک‌دست‌کننده و همسان‌سازی را برقرار می‌سازد که بدون آن جامعه‌ی همگون نمی‌تواند خود را سازمان دهد یا استمرار بخشد. عناصر و انرژی‌های نامولد امکان بالقوه‌ای را برای دگرگونی رادیکال یا ریشه‌ای به چنگ می‌آورند البته آن هنگام که توسعه و پیشرفت اجتماعی و اقتصادی راکد مانده است، یعنی هنگامی که از سلوک با مازاد خاص خویش ناکام می‌ماند: «تکانه‌ها یا کشش‌هایی که بر خلاف منافع جامعه‌ای در حال سکون (در طول مرحله‌ای از تخصیص یا

مصادره) حرکت می‌کنند، بر عکس جامعه، انقلاب اجتماعی (مرحله‌ی طرد یا برون‌ریختن) را هدف خویش قرار می‌دهند» (همان، ص. ۱۵۶).

در فیلم هالیوودی مرد تخریب (به‌کارگردانی مارکو برامبیلا، تولید سال ۱۹۹۳) که تماماً درباره‌ی پرسش‌هایی از انسجام و افراط‌های خشونت‌آمیز بود، موقعیت‌های خنده‌آور مکرری وجود دارد. در فیلم، یک ابرشهر صنعتی در آینده (سن‌آنجلز) وجود دارد که به‌لحاظ اخلاقی و محیط زیست به‌شدت بهداشتی است، اما در آن دیگر از دستمال کاغذی استفاده نمی‌شود؛ در عوض، سه پوسته‌ی اسرارآمیز در کمال تمیزی وجود دارند که در دسترس استفاده‌کنندگان هستند. این صدف‌ها مایه‌ی هراس و دست‌پاچگی قهرمان فیلم، جان اسپارتن (سیلوستر استالونه) ــ یک پلیس خشن لس‌آنجلسی ــ هستند که در سال ۲۰۳۲ پس از آن که گذران چهل‌سال دوران محکومیت‌اش در «یخ‌ندامتگاه» که به‌دلیل استفاده‌ی افراطی از زور بوده، از حالت منجمد بیرون آمده است. در صحنه‌ای که منجر به سرگرمی همکاران جدید اسپارتن در پاسگاه می‌شود، واکنش او نوع دیگری از افراط و مازاد را سبب می‌شود: او که به در و دیوار ناسزا می‌گوید، به‌دلیل تخطی از «رمزگان اخلاقی کلامی»، دسته‌ی جریمه توبیخ کتبی نصیبش می‌شود: «این هم از صدقه‌ی سر صدف‌ها». در طول فیلم راز صدف‌ها ناگشوده باقی می‌ماند. در واقع، آخرین کلام استالونه این است: «آخر از این سه صدف دریایی نکبتی چه کاری برمی‌آید؟»

در مرد تخریب پنهان و طرد کردن برون‌ریخت‌ها، یعنی نابودی تولیدشان، به آبریزگاه محدود نمی‌شود. این آرمان‌شهر که در پی تخریب کالیفرنیای قرن بیستم ایجاد شده است، روابط اجتماعی را تا درجه‌ای همگون ساخته است که کل مازادها و افراط‌ها، از غذا گرفته تا کلام، غیرقانونی شده است. و به‌همین صورت، هرچیزی که ناسالم است:

«... کافئین، ورزش‌های مبارزه‌ای، گوشت ...»

«... بدزبانی، شکلات، بنزین، اسباب‌بازی‌های غیرآموزشی و خلاصه هرچیزی که جلف و هیجان‌زا باشد.»

هرگونه تماس، مشمئزکننده به‌شمار می‌آید. اسلحه‌ها به اقلامی نمایشی خلاصه شده‌اند که تنها در «سالن خشونت» موزه‌ها دیده می‌شوند و خشونت صرفاً در تکه‌فیلم‌های آرشیوی وجود دارد. از دیوارنوشته‌ها هیچ خبری نیست و پول از رواج افتاده است. «تعارفات ملایم» و آگهی‌های «خوب باشید» که به‌شکلی بی‌روح و عاری از سرزندگی خرسندی‌های ذهنیت این شهر کوچک را تشکیل می‌دهند که در تضاد با از خود بیگانگی اجتماعی و فقر شهری لس‌آنجلس دهه‌ی ۱۹۹۰ است، شهری که فیلم با صحنه‌هایی از خشونت و جنایت‌های آن شروع می‌شود. با این همه این شهر فوق پاکیزه‌ای که در آینده قرار دارد، به‌هیچ وجه تمامی اشکال افراط یا مازاد را طرد نمی‌کند: هشیاری و کارآمدی تکنولوژیکی زیربنای شهر در کنار آمدن با انرژی‌های مازادی که تولید می‌کند، ناکام است. پلیسی جوان، لنینا هاکسلی علناً از این روال آرام و هماهنگ زندگی روزمره ناخرسند است: «به نظر من این فقدان انگیزه حقیقتاً مأیوس‌کننده است». میل به هیجان زیر خاکستر این وجود آرام شعله‌ور

است، میلی که برای لنینا در فریفتگی به فرهنگ و کالاهای اواخر قرن بیستم متجسد شده است.

علاوه بر این، جهان‌شهر همگون‌شده و سربه‌سر هماهنگ آتی جذبه‌ای رعب‌آور از گذشته‌ای تولید می‌کند که ممنوعش کرده است و بیش از آن، برای ارتقاء شهروندانش آن گذشته را به نمایش می‌گذارد. این «جامعه‌ی بی‌نقص» ــ «سرمشق نظم با پاکی اجتماع مورچگان و زیبایی مرواریدی بی‌عیب» ــ که مرشد و خالق سن‌آنجلز قصد تحققش را دارد، متکی بر رژیم منع و تولیدی برای همگون ساختن خویش است: این نظام اجتماعی نیز، که در برابر خشونت قرن بیستم تعریف شده است، محتاج تهدیدی درونی است. همه‌ی شهروندان در هماهنگی یا هارمونی رایج و غالب مشارکت ندارند. برخی ــ «آشغال‌ها» ــ خارج از آن وجود دارند، یعنی به‌گفته‌ی دکتر کوکتو (نیگل هوتورن) مرشد، همان «مطرودان و فراریان از خدمت که انتخاب کرده‌اند در جهانی زیر ما، در فاضلاب‌ها و تونل‌های متروک زندگی کنند. آن‌ها التهاب‌های دائمی برای هماهنگی ما هستند». مع‌الوصف، این عفونت‌ها بیش از تولیدات معیوب یا زباله‌ی جامعه‌ی کوکتو هستند، این‌ها بیش از بقایایی هستند که سرکوب و خاموش شده، از عمل‌کننده‌ی هماهنگ طرد می‌شوند. همان‌گونه که خطر تقابلی شیطانی کوکتو تلویحاً می‌گوید، آشغال‌ها که تهدیدی برای کمال اجتماعی به شمار می‌آیند، باید از میان برداشته شوند: «اما طرح‌هایی در راه‌اند تا این مخاطره‌ی تهدیدکننده‌ی جامعه‌مان از صحنه‌ی روزگار تصفیه شود». این بدنه‌های خارجی کاملاً به‌شکلی عینی و غیراستعاری مادون طبقه‌اند و تحت جنبشی زیرزمینی سامان‌دهی چندانی نشده‌اند، چرا که درون و در عین حال بیرون سیستم‌اند و باید از زمانه‌ی حاضر محو شوند. برای نائل شدن به چنین هدفی، به‌شکلی وارونه و کنایی باید به همان منابع منع‌شده‌ی دوران گذشته تکیه کرد: کوکتو جانی‌ای از اواخر قرن بیستم را از انجماد بیرون می‌آورد تا به‌عنوان قلع و قمع‌کننده‌اش به کار آید ــ جنایت‌پیشه‌ای را که خشونتش ورای قابلیت بشر است. به نظر می‌رسد هیچ‌گاه نمی‌توان گذشته را به‌طور کامل پشت سر نهاد، حتی در جامعه‌ای آتی که خود را براساس آرمان «صلح، عشق و تفاهم» بنا کرده باشد. علاوه بر این، همگونی چنین جامعه‌ای در گرو برون‌راندن ابژه‌ها و انرژی‌های ناهمگون است.

آن گذشته‌ای که در فیلم به‌شکلی منفی نمایش داده می‌شود، برای مخاطبان فیلم خیلی بیش‌تر حاضر است. لس‌انجلس اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰ به‌عنوان منطقه‌ی پساصنعتی جنگ بازنموده می‌شود ــ به‌عنوان صحنه‌ی ویرانه‌های شهری، خشونت جنایت‌کارانه و انفجارهای عظیمی که مرتباً ساختمان‌های عظیم متروک را با خاک یکسان می‌سازند. مصارف خشونت‌آمیز این محیط اجتماعی با نمایش‌های افراطی تولید سینمایی و پسامدرنیسم عامه‌پسندی که چارچوب زیباشناختی چنان محیطی هستند معادل است. نماهایی از انفجارهای عظیم نشان‌گر خصائل ژانری ضروری فیلم‌های اکشن هستند: نمایی از اول فیلم که هواپیمایی را در حال سوختن نشان می‌دهد به‌معنای آن است که نشانه‌ی به‌نام هالیوود در میان شعله‌ها محصور است. هالیوود در حال سوختن است و در عین آن که دود می‌شود و به هوا می‌رود، به ستایش خویش برخاسته است و این‌گونه افراط و مازاد زیباشناختی به افراط عمومی بافت و زمینه‌ی اجتماعی تولید و مصرفی که هالیوود در آن شکل می‌گیرد دامن

می‌زند. بازتاب کنایی و سرخوشانه‌ی صحنه‌های ابتدایی این فیلم با ارجاعات سینمایی‌اش به آغاز فیلم بلید رانر تشدید می‌شود: دوربین بالای لس‌آنجلس در شب حرکت می‌کند، شهری که با معدود لامپ‌های روشن خانه‌ها و چراغ خیابان‌ها برق می‌زند و در آسمان آن لکه‌های روشن و زبانه‌کشیدن شعله‌هایی دیده می‌شود که از مناطق صنعتی برمی‌خیزد. آینده‌ی ویران‌شهرانه‌ی[1] فیلم ریدلی اسکات که در سال ۱۹۸۲ ساخته شده، مادیت یافته است [منظور فیلم «بلیدرانر» است]. در واقع، [در فیلم مورد بحث] تحقق چهره‌ها و قصه‌های سینمایی منبع مکرری از طنز را برمی‌سازد: «کتاب‌خانه‌ی ریاست‌جمهوری شوارتزنگر»، صورتک یا پرسونای استالونه، محبوبیت یک ایستگاه قدیمی رادیو که شعارهای تبلیغاتی قرن بیستم را پخش می‌کند، همه‌ی این‌ها آینده را در برابر حال قرار می‌دهند، آن هم به‌صورت یک بازی سرخوشانه و سبک تشخیص، همسانی و تفاوت‌یابی. مع‌الوصف قرائت زیباشناختی پسامدرن یا رادیکال حال در آینه‌ی آینده جزیی از طرح نیست: تلمیحات ادبی به حالت نقصان‌یافته‌ی فرهنگ و شهروندانش در ماشین زمان و هزل صریح و کلی دنیای قشنگ نو جای چندانی برای بازخوانی بازجویانه یا انتقادی فیلم باقی نمی‌گذارد.[2] دست انداختن آینده و افراط‌های بصری ژانر اکشن چندان توقف‌گاهی در اختیارمان قرار نمی‌دهد تا درباره‌ی وضعیت تصویرشده تأمل کنیم. در بیشتر مواقع فیلم، این ناتوانی شهروندان آینده در فهم اصطلاحات خیابانی یا مهارت‌های مصرف‌گرایانه‌ی مردم قرن بیستم است که مایه‌ی خنده می‌شود. شهروندان سن‌آنجلز ــ که امیال، قابلیت‌ها و سلایق بیش از اندازه یکسان دارند ــ اسیر قهرمانان و شروران قرن بیستم و مضحکه‌ی مخاطبان می‌شوند. مصرف نیز به‌همین اندازه دستخوش مضحکه می‌شود.

مرد تخریب هزل و بینامتنیتِ پسامدرن را به مؤلفه‌ای در آرمان‌شهرِ باسمه‌ای خویش بدل می‌سازد. تفسیر فیلم از خشونت، افراط و فیلم‌های اکشن نقطه‌ی مقابل کمیکی برای فیلم اکشن معروف دیگری است. هرگونه وضعیت قضاوت وارونه شده، در نظام کلی ادغام می‌شود. و در حالی که خشونت فیلم اسراف‌کارانه، افراطی و نمایشی است، ربطی به دلایل زیباشناختی سنتی مرتبط با هنر ندارد. مثلاً لیوتار به تبعیت از آدورنو استدلال می‌کند که سینما نیز مانند هنر باید مانند آتش‌بازی باشد: «آتش‌بازی نیز به‌شکلی بی‌نقص مصرف عقیم انواع انرژی را شبیه‌سازی می‌کند، آن هم صرفاً برای کیف (ژوئیسانس)» (لیوتار، ۱۹۸۹، ص. ۱۷۱). لیوتار ضمن اشاره به اقتصاد کلی باتای و سرخوشی روان‌کاوانه، اقتصاد محدودکننده‌ی اصل لذت با چرخه‌ی مبادله، معنا، بازنمایی و منفعت را در مقابل آن تفاوت‌های نامولد قرار می‌دهد که مرتبط با خرج یا ریخت‌وپاش بصری اسراف‌کارانه و افراطی است. با این حال، در پسامدرنیسم تفاوت میان مدار آسایشده‌ی لذت مردم‌پسند و برون‌ریخت‌های استفهامی کیف هنرمندانه به تمایزی رخنه‌پذیر، و حتی نامعتبر، بدل می‌شود (مودلسکی، ۱۹۸۶). نمایش افراط تصویری به جای تأکید بر محتوا، قصه یا پیام کانون تمرکز اصلی را به وجود آورده است: روایت به پای سرخوشی ناشی از صحنه‌های تخریب، قاب کمینه برای شدت‌های تصویری سکانس‌های اکشن. سرمستی و نابودی به‌جای بسط احساسات، تأثراتی هستند

که می‌باید تحریک شوند (جیمسن، ۱۹۸۴). در واقع، لیوتار خاطرنشان می‌شود که «التقاط‌گرایی پسامدرن» ــ منش «هر چه پیش آید خوش آید» آن ــ صرفاً با ارزش‌های پولی تعیین می‌شود: «در غیبت محک زیباشناختی، محتمل و کارآمد آن است که ارزش آثار هنری بنا به سودی که حاصل می‌کنند، برآور شود» (۱۹۸۴، ص. ۷۶). هنر و کیچ[۳] در سطح صاف اقتصادی متفاوتی به هم می‌آمیزند: هزینه‌ی جلوه‌های ویژه‌ی قدرت‌مند بصری هم‌بسته‌ی درآمد گیشه است، خرج افراطی پول و تولید سینمایی به این دلیل مورد ریسک قرار می‌گیرند که انتظار تحت تأثیر قرار دادن بیننده و بازگشت سودآمیز پول در میان است. در این‌جا، هنر سرمایه‌داری پسامدرن بروز می‌کند: با تباهی چارچوب‌های عقلانی، کارآمد و اخلاقی، تمایز میان اقتصاد محدود و عمومی تا بدان حدی فرو می‌ریزد که دیگر نمی‌توان خرج‌ها یا مصارف کارا، تجملی، ضروری و مسرفانه را تعیین کرد (گو، ۱۹۹۸). در مقیاسی تاکنون ناهم‌سنگ، اسراف و امر زائد معرف وضعیت پسامدرن بوده است: هنر و کیچ، پول و پس‌ماند، از کاسه‌های «فرهنگ فضولاتی» بیرون می‌ریزند (کراکر، ۱۹۸۶). فضولات از کاسه‌ها بر پرده‌های تلویزیون و سینما و پارک‌های مضمونی[۴] بیرون می‌ریزند. دیسنی‌لندی که بودریار توصیفش می‌کند، بدان دلیل عمل می‌کند تا امر خیالی را به‌شیوه‌ی «دستگاه سلوک با فضولات» از نو ایجاد کند: «امروزه در هر جایی، آدمی باید برون‌ریخت‌ها را از نو وارد چرخه کند و رؤیاها، خیالات یا فانتسم‌ها، امور تاریخی، قصه‌های پریان، امر خیالی افسانه‌ای کودکان و بزرگ‌سالان تولیدی زائد و به‌دردنخور است، برون‌ریز یا مواد سمی و بزرگ تمدن گزاف واقع[۵].» (۱۹۹۴، ۱۳).

سوژه، مدرنیته، فاشیسم

«این فاشیست حالم را به هم می‌زند و می‌خواهم واقعاً بالا بیاورم»: این پاسخ و واکنش اسپارتن در زمانی است که مطلع می‌شود تمامی شهروندان سن‌آنجلز خرده‌تراشه‌ای (میکروچیپی) زیر پوست‌شان کاشته شده که تصاویری را بیان می‌کند که قبلاً واضح شده است: این آرمان‌شهر از طریق سازوکارهای انضباطی شدید تداوم می‌یابد. علاوه بر دستگاه‌های ردیابی و همسان‌یابی که [به بدن شهروندان] پیوند زده شده‌اند، دوربین‌های همه‌جا حاضر نظارت و مؤاخذه‌های خودکار که در هنگام تخطی از رمزگان تعیین‌شده به کار می‌افتند، معرف سطوح بالا و نافذ کنترل تکنولوژیکی است. لباس‌های متحدالشکل نیروی پلیس، چنین جامعه‌ی آرام و صلح‌طلبانه‌ای غریب، تیره و رعب‌آورند: لباس‌های سورمه‌ای خوش‌دوخت و لباس‌های کابویی سیاهی‌ای که چکمه‌های بلند و سیاهی پایین‌شان را در بر می‌گیرد. در چهره‌ی مرشد، مهربانی بی‌حد و حصر ــ و در عین حال شیطان‌صفتی نامحدودی ــ موج می‌زند. رابطه‌ای دوپهلو میان همگونی شدید و ناهمگونی افراطی تمرکزش را در او تجسم می‌بخشد. دکتر کوکتو همه‌جا به‌عنوان خالق دوراندیش این جامعه‌ی هماهنگ نو مورد احترام و ستایش است و او نیز چهره‌ای متمدن و نجیب از خویش را از طریق جامه‌های نرم و مؤاجش به نمایش می‌گذارد. لیکن خشم و تغیر او از «آشغال‌ها»یی که قبول

نمی‌کنند به نظام آرام و صلح‌طلب او وارد شوند و در عوض زندگی‌ای بخور و نمیر در مجراهای زیرزمینی را برگزیده‌اند، پارانویایی را سبب می‌شود که آن‌ها را خطری مهلک می‌داند که باید نیست و نابود شوند. او که همتایش به‌عنوان مرشد زیرزمینی را شناخته است، برنامه‌ای جدید می‌ریزد و یکی از سایکوپات‌ها یا جامعه‌ستیزان قرن بیستمی را از حالت انجماد بیرون می‌آورد تا کشتار را آغاز کند: به نظر می‌رسد این مرشد لزوماً نیازمند انرژی‌های ناهمگون دوران قبلی است تا از شر محصولِ سیستم خود او خلاص شود. سیستم‌های اجتماعی همگون، هرقدر هم که خوب طراحی شده باشند، نمی‌توانند بدون انرژی‌ها تداوم یابند. بی‌شک این نکته بر تفسیر باتای از پدیده‌ی فاشیسم صحه می‌گذارد، تفسیری که هم‌زمان با ظهور فاشیسم در دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شد.

از نظر باتای، تعادل و همخوانی روابط همگون مبتنی بر طرد یا مستثنی‌کردن خشونت و انرژی‌های بی‌مصرف و افراطی یا مازاد، یک معیار است. البته چنین طردی با خشونت بزرگ‌تر و قانونی‌ای تضمین می‌شود که ذخیره نگه داشته می‌شود: «حفاظت از همگونی در توسل آن به عناصر آمرانه‌ای قرار دارد که توانا به زدودن نیروهای غیرقانونی متنوع یا تحت کنترل نظم درآوردن آن‌ها هستند» (باتای، ۱۹۹۷، ص. ۱۲۴). دلیل این امر آن است که تناقضات درونی صورت‌بندی‌ها یا فراماسیون‌های اجتماعی بر «گسستی قصدی» استوار است، مگر آن که انتظام یافته باشد. عناصری که جذب‌ناپذیرند خارج از سیستم قرار می‌گیرند و طرد می‌شوند؛ دومی به‌عنوان محصولات زائد بیرون ریخته می‌شوند و اولی به‌عنوان «ارزش» ارتقاء می‌یابند و اصل اجبارآور یا آمرانه‌ی تحکیم‌کننده‌ای را برقرار می‌سازند (باتای، ۱۹۹۷، ص. ۱۲۷). این خصائل با ظهور فاشیسم از نو پیکربندی می‌شوند زیرا تناقضات درونی موجود در او و میان دولت، به‌عنوان محل قانون اجتماعی، و ملت، به‌عنوان کانون اقتصاد صنعتی بارز می‌شوند و جلوه‌ای پررنگ می‌یابند. عناصر برای این پیکربندی مجدد اموری مرکزی‌اند. فاشیسم از طریق توسل جستن به آرمان‌های والا و اصیل، خود را «ورای داوری فایده‌باورانه» مستقر می‌سازد و چهره‌ی ناهمگون مرشد را به‌عنوان «چیزی دیگر» یا «امری از جنمی دیگر» خرج می‌کند که ورای پاسخ‌گویی عقلانی است (۱۹۹۷، صص. ۱۳۰-۱). و اگر ناهمگون بودن مرشد پذیرفته شود، به‌عنوان سوژه‌ای اصیل و مقتدر که ورای موقعیت‌های برده‌وار و نوکرمآبانه است، فرایند صف‌آرایی مجدد عناصر کفرآمیز و اخراجی به کار می‌افتد: «نقشی تعیین‌کننده برای همان اصل اتحاد کنار گذاشته می‌شود که در عمل از خلال گروهی از افراد تحقق می‌یابد که گزینش عاطفی آن‌ها گواهی بر ابژه‌ی ناهمگون واحدی است» (۱۹۹۷، ص. ۱۳۲). جنبه‌های عاطفی و امری در ساختار نظامی‌گرانه‌ی هضم و جذب یکی می‌شوند و از این طریق سربازان از پایین‌ترین اقشار تشکیل می‌شوند: «موجودات بشری‌ای که جذب ارتش می‌شدند، چیزی نبودند به جز عناصر نفی‌شده و منفی، همراه با نوعی جنون (سادیسم) که در لحن تک‌تک دستورات بروز می‌یافتند، نفی‌شده توسط رژه رفتن، توسط یونیفرم و توسط انتظام هندسی حرکات هماهنگ با مارش نظامی» (باتای، ۱۹۹۷، ص. ۱۳۵). اجبار زور به همگونی‌ای نائل می‌شود که از طریق نوعی نفی پرخاش‌گرانه‌ی بی‌شکلی و همچنین نظم بخشیدن به انرژی‌های مازاد و ادغام‌شان در کلیتی

ساختاریافته و انضباطی حاصل می‌شود. مرشد فاشیست با دگرگون ساختن همه‌ی روابط اجتماعی به کلیتی که به‌شکلی خشن نظام یافته است، جایگزین امر عمومی[۶] می‌شود. ساختار نظامی سامان اجتماعی دقیقاً بیگانه با اقتصاد سرمایه‌دارانه‌ای است که مبتنی بر مالکیت و منفعت فردی است. وقتی دومی [یعنی اقتصاد سرمایه‌دارانه] تسلیم اصول «والاتر» ملت می‌شود (شاید بهتر باشد سوسیالیسم ملی را به‌عنوان سرمایه‌داری ملی یا کورپوریتیسم قرائت کرد)، تولیدگرایی اقتصادی به‌خوبی با انضباط سفت و سخت و کار خشک جور درمی‌آید. همان‌گونه که باتای در نظریه‌ای خاطرنشان می‌شود:

> نظام ارتشی یا میلیتاریستی به‌رغم خشونت نمایشی‌ای که متناظر با غلیان مهارگسیخته‌ی خشم است، معادل محاسبه‌ی عقلانی اثربخشی است. این نظام دیگر بزرگ‌ترین خرج یا برون‌ریزش نیروها را هدف قرار نمی‌دهد چونان که مثلاً سیستم اجتماعی کهن یا آرکاییک در درگیری‌ها و جشن‌ها یا اعیادش بدان دل بسته بود. خرج نیروها ادامه می‌یابد لیکن مقید به اصل ثمردهی بیشینه است: اگر نیرویی مصرف شود با این نظر است که نیرویی بزرگ‌تر حاصل شود. (باتای، ۱۹۹۲ب، ص. ۶۶).

در هنگامه‌ای که ابژه‌های بدریختِ برساخته شده به‌عنوان سوژه‌ها جذب و پذیرفته می‌شوند، یک گروه باقی می‌ماند ــ ابژه‌ای ناهمگون، جدا از دیگران و متعلق به مکان پستِ تحقیر. این ابژه به‌معنای ابژه‌ای تجربی یا امپریکال نیست. باتای بر ساختاری سوبژکتیو ــ روان‌شناختی ــ تأکید می‌کند که در فاشیسم دست‌اندرکار است. او می‌گوید: «ایده‌ی عرفانی نژاد فاقد مبنایی ابژکتیو بوده»، بر شکلی سوبژکتیو استوار شده است (۱۹۹۷، ص. ۱۴۱). از همین رو، ناب بودن نژادی به‌عنوان آرمانی سوبژکتیو یا خیال‌پرورانه و فانتسماتیک، تنها از طریق همسان‌یابی با غیریت مرشد یا طرد و دفعی صورت می‌گیرد که مستلزم تعارض یا آنتی‌نومی است یا دیگری نژادی‌ای که به‌همان اندازه خیالی است. سرخوشی تهدیدکننده که به دیگری نژادی نسبت داده می‌شود تهدید برای سرخوشی خاص خود ما دانسته می‌شود؛ از همین رو در آلمان نازی نیاز چندانی به یهودیان واقعی نبود: «این واقعیتی بسیار مشهور است که یهودستیزی آلمان نازی در جاهایی از این کشور، که تقریباً هیچ یهودی‌ای نداشتند، خشمگینانه‌تر بود» (ژیژک، ۱۹۹۳، ص. ۲۰۵). از همین رو، تنش‌ها و تناقض‌های درونی رو به بیرون فرافکنی می‌شوند چرا که یک اجتماع نمادین خودش را به هزینه‌ی دیگری خیالی و خوارشده متحد می‌کند.

ساختار فاشیسم سؤالاتی در باب همگونی‌ای که جوامع غربی تداوم‌بخش آن بوده‌اند پیش می‌کشد. تناقضات ماهیتی سیاسی، اجتماعی و اقتصادیای که به‌شکلی سبعانه در ایدئولوژی فاشیسم حل و فصل می‌شوند، صرفاً تکفیر جامعه‌ی لیبرال، سیاست دموکراتیک یا اقتصاد سرمایه‌دارانه نیست، بلکه نقاطی از شکاف است که در آن صورت‌بندی‌ها ماندگارند. از نظر لاکولابارت، نازیسم و «سیاست امحا»یی که نازیسم آغازگر آن بود، به‌شکلی وحشت‌بار ذات دنیای غرب را آشکار ساخت (۱۹۹۰، ص. ۳۷). خون‌سردی و محاسبه‌گری‌ای که واژه‌ی مرجع لاکولابارت برای آدم‌سوزی

هیتلری به کار می‌برد، بر عقلانیت مکانیکی رعب تأکید می‌کند؛ با آن‌ها نیز «دقیقاً همچون زائدات صنعتی، یا مرض تکثر انگل‌ها که باید «درمان می‌شدند برخورد می‌شد»[۷] (۱۹۹۰، ص. ۳۷). علاوه بر این، درمان یا برخورد مذکور جهات خویش را از مختصات زیباشناختی یا تکنولوژیکی می‌گیرد: «همان‌گونه که کافکا مدت‌ها پیش دریافته بود، "راه حل نهایی"[۸] متشکل بود از برگرفتن استعاراتی به عمر قرون متمادی در باب تحقیر و تخفیف ــ مفت‌خور، انگل ــ و مسلح ساختن خویش با ابزاری تکنولوژیکی برای چنین عینیت دادن مؤثر یا فقدان آن‌ها از بار استعاریشان» (لاکولابارت، ۱۹۹۰، ص. ۳۷). نژادپرستی و یهودستیزی با لفظی‌کردن یا خالی‌کردن استعاره‌ها از بار تخیلی‌شان، نوعی زیباشناسی بنیادین ــ نوعی تخنه[۹] ــ را آشکار می‌سازند؛ ترکیبی یک‌دست‌کننده از هنر، صنعت‌گری و تکنولوژی در تولید آرمانی ملی و [در همان حال، تولید] غده‌ی زائد یا وصله‌ی ناجور ملی. به‌زعم ژیژک نیز عناصر زیباشناختی تجربه‌ی گروهی بیش از سیاست جلوه می‌یابند و نقشی پررنگ‌تر بازی می‌کنند: زیباشناختی کردنی که در مناسک و گردهمایی‌ها و نمادها تجسم می‌یابند امر سیاسی را به حالت تعلیق درمی‌آورند «آن هم از طریق ارجاع به هسته‌ای فوق ایدئولوژیکی [که از قضا] در یک نظام سیاسی ـ دموکراتیکِ «به‌هنجار» بسیار توان‌مندتر عمل می‌کنند» (۱۹۹۸، ص. ۹۸).

آنچه فاشیسم به‌شکلی هول‌آور آشکار می‌سازد، هسته‌ی سرخوشیِ شنیع، یعنی همان «چیز» ناهمگونی است که در قلب تپنده‌ی لیبرالیسم و دموکراسی است ــ مازادی که دموکراسی نمی‌تواند تحملش کند. به میانجی «چیز»، پرسش‌های آرمان‌شهرانه یا اتوپیایی درمورد دقیقاً خودِ مفهومِ ایدئولوژی و برداشتی از جامعه که در فاشیسم به اجرا درآمد، پیش کشیده می‌شوند. از نظر ژان‌لوک نانسی ایده‌ی اجتماع، احیا و بازیافتن وحدتی گم‌شده را با حرکت و ژستی نوستالژیک پیش‌فرض می‌گیرد: «فاشیسم آغاز مجدد گروتسک یا نوعی وسواس بود، وسواس نسبت به مشارکت و ساخت اجتماع؛ فاشیسم تبلور نقش‌مایه‌ی فقدان کذایی آن [یعنی فقدان مشارکت و اجتماع یک‌دست] و نوستالژی برای تصاویر تلفیق و هم‌جوشی آن بود» (نانسی، ۱۹۹۱، ص. ۱۷). در واقع، این چشم‌انداز از جامعه به‌طرزی رعب‌آور آرمان‌شهرانه یا رومانتیک است. این چشم‌انداز جامعه را کلیتی اندام‌وار می‌داند و [از طریق مناسکی خاص][۱۰] بدان تقدسی نهان می‌بخشد؛ از همین رو آرمان‌شهر را در مرکز قرار می‌دهد و در همان حال نیز آن را ناممکن می‌سازد. به‌زعم ارنستو لاکلائو، «امر اجتماعی به‌مثابه تقلایی باطل برای برنهادن آن ایژه‌ی محال ــ همان جامعه ــ وجود دارد. آرمان‌شهر ذات هرگونه ارتباطات و رویه‌ی اجتماعی است» (۱۹۹۰، ص. ۹۲). برای لاکلائو آنچه در مفهوم جامعه مطرح است، فهمی از ایدئولوژی است که به‌معنایی غیر از آگاهی کاذب[۱۱] باشد: این [ایدئولوژی] سوء تشخیص[۱۲] ذاتی مثبت یا ایجابی» نیست بلکه «عدم تشخیص خصلت محتاطانه‌ی هرگونه ایجابیت یا مثبت‌بودن، عدم تشخیص محال‌بودن هرگونه دوخت[۱۳] غایی است». ایدئولوژی مبتنی است بر نوعی شکاف، غیبت، و فضای برون‌فکنی، نه این که جوهر یا محتوایی تعیین‌کردنی باشد. با این همه، خصلت صوری و خالی آن [ایدئولوژی] ساختاردهنده به میل است: ایدئولوژی به‌مثابه «اراده‌ای

است معطوف به «کلیت» هرگونه گفتار یا گفتار کلیت‌ساز» (لاکلائو، ۱۹۹۰، ص. ۹۲). بنابراین، خالی بودن انسدادی موجود در مرکز ساختارهای ایدئولوژیکی برسازنده‌ی مکانی از وعده و برون‌فکنی است، شکافی که باید با پیش‌گویی یا خیال‌پردازی آرمان‌شهرانه پر شود.

فاشیسم نیز توان خود را از محال بودن وجود جامعه می‌گیرد.

> ادغام‌گرایی در رد «کلی‌گرایی انتزاعی» یهودی ـ مسیحی، به‌عنوان مفهومی متضاد با مفهوم جامعه از حیث شکل اندام‌واره‌ی هماهنگی که در آن، هر فردی و هر طبقه‌ای واجد جایگاه مناسب و به‌خوبی تعیین‌شده‌ی خاص خویش است، ملهم از همان بصیرتی است که دموکرات‌ها غالباً قصد دارند زیر سبیلی ردش کنند: تنها موجودیتی که خودش مانعی است که جایی ندارد ــ همانی که فاقد «مکانی مناسب» است و بنا به تعریف «دررفته» یا «جدا شده از مفصل» است ــ می‌تواند بی‌واسطه به عامیت یا شمول عام، به‌معنای دقیق کلمه، ارجاع دهد. (ژیژک، ۱۹۹۴، ص. ۱۴۶)

این خلق و پس‌زدن ابژه‌ی ناهمگون به کمک این عملکرد می‌آید و به جوهری خیال‌پرورانه نمادهایی انتزاعی می‌بخشد. از همین رو، زوائد یا فضولات امری مرکزی و در آنِ واحد مستثنی و طردشده است: حضور آن بی‌ثباتی درونی سیستمی اجتماعی یا اقتصادی را جابه‌جا می‌کند و امکان آن را فراهم می‌آورد که چهره‌ای اعظم وارد [سیستم] شود:

> بیایید بنای ایدئولوژیک ادغام‌گرایی فاشیستی را بررسی کنیم: رؤیای فاشیستی خیلی ساده این است که سرمایه‌داری‌ای بدون «برون‌ریخت‌ها» آن وجود داشته باشد، بدون آن تعارضی که عدم تعادل ساختاری آن را سبب می‌شود. به همین علت در فاشیسم از یک سو شاهد بازگشت چهره‌ی «مرشد» هستیم که متضمن ثبات و تعادل بافت اجتماعی است ــ کسی که ما را از عدم تعادل ساختاری جامعه حفظ می‌کند ــ و از دیگر سو، شاهد چهره‌ی جهود هستیم که انبارکردن و حرص «اضافی»اش موجب تعارض اجتماعی می‌شود. به‌همین دلیل، رؤیای فاشیستی آن است که این مازاد یا فضولات از خارج وارد شده‌اند یعنی عمل و اثر متجاوزی بیگانه‌اند، حذف آن‌ها ما را قادر خواهد ساخت تا دوباره آن اندام‌واره‌ی اجتماعی بائبات را به چنگ آوریم که اجزایش بدنه‌ای هماهنگ، گروهی و یک‌دست را شکل می‌دهند، بدنه‌ای که در تضاد با جابه‌جایی پیوسته‌ی سرمایه‌داری، هر کسی در آن جایگاه مختص [و شایسته‌ی] خویش را اشغال می‌کند. (ژیژک، ۱۹۹۳، ص. ۲۱۰)

فاشیسم آرمان‌شهرانه نیست شاید به‌جز در رؤیایش برای جامعه‌ای که از فضولات خلاص شده باشد؛ چرا که «جامعه‌ای آرمان‌شهرانه» «حامل باور به امکان عامیت یا شمول عامی بدون سیمپتوم آن است، بدون نقطه‌ای از اتئنا که عملکردش نفی درونی آن باشد» (ژیژک، ۱۹۸۹، ص. ۲۳). در مقابل، فاشیسم سیمپتوم خود را تولید می‌کند. چهره‌ی جهودی که فاشیسم بنا و تفسیر می‌کند، مانند بت‌واره‌ای عمل می‌کند که محال‌بودن ساختاری جامعه را رد می‌کند و در عین حال به آن تجسم می‌بخشد» (ژیژک، ۱۹۸۸، ص. ۸۲). از همین رو «کفایت نمی‌کند که این پروژه‌ی تمامیت‌طلب را

به‌عنوان امری محال و آرمان‌شهرانه توصیف کنیم که در انتظار تأسیس جامعه‌ای تماماً شفاف و همگون است»: «مسئله این است که ایدئولوژی‌های تمامیت‌طلب از منظری به چنین چیزی وقوف دارند و پیشاپیش آن را تشخیص می‌دهند» (ژیژک، ۱۹۸۹، ص. ۱۲۷). چهره‌ی جهود علت نیست بلکه محلی از «منفیت اجتماعی» است، نوعی بنا و تفسیر ضروری است ــ دیگری‌ای جعلی، شنیع ــ و با این حال، زیباشناختی‌شده که ابژه‌ای منفور است که مع‌الوصف از یک‌دستی و اجتماعیتِ ملی در برابر چشم‌انداز منفی بودن رعب‌انگیزِ خود آن حمایت می‌کند، محل سامانی همگون است و در عین حال، محل غیریتی ناهمگون.

زیباشناسی، تکنولوژی، برون‌ریزش

فاشیسم در به‌کارگیری تخنه، در استفاده از زیباشناسی و تکنولوژی‌ای که با آن هم‌بسته است، صرفاً برای احیای اجتماعی که در برابر مدرنیته بر باد رفته است تلاش نمی‌کند؛ یا صرفاً در پی آن نیست که انرژی وحشیانه یا بربرگونه‌ای را که مدرنیته خاموش کرده است از نو ایجاد کند، بلکه همچنین در انتظاری است که نشان‌گر درگیر شدن در تناقضات (محال) درونی در صورت‌بندی‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی مدرنیته است. آلدوس هاکسلی، در پیش‌درآمد سال ۱۹۴۹ خود بر دنیای شجاع نو بر رخدادهای جهانی‌ای تأمل می‌کند که از اولین سال انتشار کتاب در سال ۱۹۳۲ روی داده‌اند. پرسش تمامیت‌طلبی در دورانی قد علم می‌کند که تغییر سریع بر تکنولوژی، تولید انبوه و اقتصاد توده‌ای و اغتشاش اجتماعی استوار بوده است. لیکن او هشدار می‌دهد که روش‌های تمامیت‌طلبی چهره عوض خواهند کرد: در عوض تمهیدات کهنه‌شده، «انجمن‌ها و جوخه‌های اعدام» که «مشخصا نابسنده»اند، دولت تمامیت‌طلبی که حقیقتاً مؤثر باشد، دولتی خواهد بود که در آن اجرای کاملاً توان‌مند رؤسای سیاسی و ارتش مدیران‌شان جمعیت برده‌هایی را کنترل خواهند کرد که احتیاجی به اعمال زور بر آن‌ها نیست چرا که آن‌ها بردگی خویش را با عشق پذیرا می‌شوند» (هاکسلی، ۱۹۵۵، ص. ۱۲). سازوکارهای ایدئولوژیک رسانه‌ها و نظام آموزشی عناصر مرکزی چنین فرایندی هستند که رژیمی از روان‌گردان‌ها و خیال‌بافی‌ها مکمل آن‌ها هستند و وعده‌ای آرمان‌شهرانه از آزادی‌های مختلف این فرایند را تقویت می‌کنند تا برای غیبت آزادی‌های اجتماعی و سیاسی تاوانی باشند. هاکسلی می‌اندیشد چنین «رعبی ممکن است فقط یک قرن طول بکشد که جامه‌ی واقعیت به تن کند» (۱۹۵۵، ص. ۱۴). هاکسلی چنین ادامه می‌دهد که بشریت مرکززدایی کند و علوم کاربردی را مورد استفاده قرار دهد وگرنه دو پیامد در انتظار او خواهد بود: نوعی تمامیت‌گرایی ملی و نظامی به پشتوانه‌ی زرادخانه ظهور می‌کند[۱۴]، و در غیر این صورت یک تمامیت‌گراییِ حاصل از چند دولت به وجود می‌آید که حاصل آشوب و هرج و مرج اجتماعی‌ای است که ناشی از رشد سریع تکنولوژیکی (به طور عام)، و انقلاب اتمی (به‌طور خاص) است و در صورت نیاز به کارآمدی و ثبات، توسعه می‌یابند و تبدیل به آرمان‌شهر می‌شوند. شما پول‌تان را می‌دهید و به میل خودتان انتخاب می‌کنید» (۱۹۵۵، ص. ۱۴). چه آشنا می‌نماید، گویی درمورد جهان خودمان و ابرقدرت‌هایش سخن می‌گوید.

به‌جز رفاه و ثبات، کم‌بها دادن به ترس‌های ناشی از بمب، شتاب گرفتن تغییرات تکنولوژیک و بازدهی بیشینه، تبدیل «تمامیت‌طلبی‌های چندملیتی» به اقتصاد فراملی پول و انتخاب پیش‌بینی هاکسلی کاملاً دقیق از آب درآمده است. البته این تجدیدنظر درمورد مرد تخریب، نسخه‌ی هالیوودی این رمان در مورد کالیفرنیای دهه‌ی ۱۹۹۰ مصداق بیش‌تری یافته است. شهر سن‌آنجلز با یخ ـ ندامت‌گاه‌هایش، معایب جنایی و آسیب‌شناختی‌اش را از نو برنامه‌ریزی می‌کند و با دستگاه‌های ضبط وقایع که در همه‌جا حضور دارند، رفتار و کلام شهروندان را زیر نظر می‌گیرند، و به این ترتیب شهر سن‌آنجلز تحت کنترل نظام تکنولوژیک ـ بوروکراتیک پانوپتیکی[15] نظارت و انضباط درآمده است. علاوه بر این، قوانین این شهر به افراطی‌ترین شکل اصول حکومت‌های مدرن لیبرالی را اجرا می‌کنند: عمل برای مردم در محافظت از خیر که زندگی، اجرا و مدیریت از بدنه‌های مولد و کارآمد باشد ــ «مدیران زندگی و بقا» ــ به اساسی‌ترین نقش قدرت سیاسی بدل شده است (میشل فوکو، ۱۹۸۱، ص. ۱۳۷). در سن‌آنجلز هر چیز غیرسالم ممنوع است. زندگی افراد و بدنه‌ی اجتماعی با نوعی کارایی دقیق و موشکافانه مدیریت می‌شود. با این حال، این پافشاری بر سلامت و بهداشت، طنینی از تصاویر مردمی کالیفرنیای امروزی دارد که در آن سیگار کشیدن در مکان‌های عمومی ممنوع است ــ ایالتی آفتابی[16] که کشیدن سیگار را در همه‌ی مکان‌های عمومی ممنوع کرده است و از «پلیس سیگار» می‌خواهد تا مکان‌هایی را که بر عمل غیرقانونی سیگار کشیدن اصرار می‌ورزند، تعطیل کنند.[17] سبک زندگی کالیفرنیایی که دل‌مشغولی‌اش بر محور بدن استوار شده است، بر نوع غذاهای مصرفی و روش پخت غذاها، نوعی «فاشیسم تندرستی» راه داده است که در مرد تخریب به هراسی دیگر پیوند خورده است: صحت سیاسی. رمزگان اخلاق شفاهی و آوای مرشد که به‌شکلی رسا کلیه‌ی کلام‌های ناشایست را نکوهش می‌کند، کاریکاتوری از کاربرد بی‌حد و حصرِ ادبیات مساوات‌طلبانه توسط مشاوران سلطنتی، و مرتبط کردن آن با هراس از ورود متجاوزان و سپس بوروکراسی شدیداً اخلاقی حاکم است که کنترل خویش بر زندگی افراد را گسترش می‌بخشد.

این‌جا چیزی همچنان باقی است که در این آرمان‌شهر کاملاً آرامش‌بخش است، اگرچه پرسش‌هایی را پیش نمی‌کشد که فوکو در باب قلمرویی خیال‌پرورانه و آرمانی شناسایی می‌کند: «آرمان‌شهرها تسلی‌بخش‌اند؛ اگرچه هیچ مکان واقعی‌ای ندارند، مناطقی خیال‌پردازانه‌اند که در آن برای خودنمایی خطر و مصیبت جایی نیست؛ آن‌ها شهرهایی با خیابان‌های وسیع‌اند و پارک‌هایی دارند که بهترین درخت‌ها در آن‌ها کاشته شده است، کشورهایی هستند که زندگی در آن‌ها آسان است، حتی اگر راهی که به آن‌ها می‌رسد واهی باشد» (۱۹۷۰، ص. ۱۸ مقدمه). در مقایسه‌ای سریع میان آرمان‌شهر و ویران‌شهر، زمانه‌ی حال را در پرتو نوری روشن‌تر خواهیم یافت. آرمان‌شهر، در عین حال که آرمانی محال است، خود را در شکاف آینه‌ای محصور می‌یابد که به خود مشغول است و خود را بازمی‌تاباند، هیچ‌گونه فاصله‌ی پیش‌رونده و بازگشتی ندارد و در حال دائم به سر می‌برد. آرمان‌شهر خودکامگی و تخریب انفجاری خود را پنهان می‌کند و به کار آن می‌آید که به دهه‌ی ۱۹۹۰ این امید را بازدهد که اکنون آن ویران‌شهری که به نظر می‌آید، نیست. سن‌آنجلز که برآمده از

وضعیت دهه‌ی ۱۹۹۰ است، هم خنده‌آور است و هم هول‌انگیز: خامی، ضعف و مفتون‌شدگی به چهره‌هایی از دهه‌ی ۱۹۹۰ و نیاز به آن‌ها، صرفاً بر تفوق ارزش‌های قرن بیستم صحه می‌گذارند. خنده اضطراب و خصومت را تخلیه می‌کند و در دفع خشونت‌بار رعب بر همه‌چیز پیروز می‌شود. به هر حال، آینده هیچ‌گاه چندان دور نیست. بازگشت خشونت قرن بیستم، بازگشت به نظامی است که کنار گذاشته نشده است: صدالبته آینده‌ای که نشان داده می‌شود بیشتر تصویر زمان حال است تا آن «گذشته‌ای» که در ابتدای روایت فیلم نشان داده شده بود. خیال‌پردازی یا فانتزی تصفیه‌ی آخرالزمانی یا بازسامان‌دهی تمام‌عیار و احیای ارزش‌های اجتماعی که باقی مانده‌اند، هم‌بسته‌ی فضولاتی است که موفق به زدودن آن‌ها نشده بودند. ابهام و دوسویگی بر فیلم سایه افکنده است: چرا که تمامی خشونتِ نمایشیِ پایان، خشونتی که صَرفِ نمایش باقی می‌ماند، برآوردن برون‌ریزش احساسی است و دیگر هیچ، هیچ‌گونه راه حل نهایی یا نتیجه‌گیری‌ای وجود ندارد.

دوسویگی آرمان‌شهر به پرسش جامعه و سیاست معاصر بازمی‌گردد. جامعه‌ی کوکتو تنها تحقق‌بخش خیال‌پردازی حاکم بر وحدت و هماهنگی اجتماعی است: به‌گفته‌ی ژیژک، این «آرمان‌شهرِ ریچارد رورتی است که بر آن هیچ‌گونه لکه‌ی «بیمارگون» سرخوشی نیفتاده است» (۱۹۹۱، ۱۶۱). گویا جامعه‌ی پالوده‌ی کوکتو هیچ‌گاه به کفایت پاک نبوده است، بن‌بست درونی این جامعه ضرورتاً باید جایش را به جریانی بی‌انتها از ابژه‌های جدید از استثنا و طرد اخلاقی بدهد تا [شبح] اتحاد و یک‌دستی (نا)ممکن آن را دفع و تکمیل کند. نقش کوکتو در مقام مرشد نیز دوسویگی مذکور را آشکار می‌سازد: این‌گونه نیست که او «تجسد هول‌آور "شر اهریمنی‌ای" باشد که راز کیف را می‌داند و متعاقباً سوژه‌های خویش را شکنجه و ترور می‌کند»: «تفاوت آن‌ها کاملاً صوری است و تنها بستگی به تغییر چشم‌انداز مشاهده‌گر دارد» (۱۹۹۱، ص. ۱۶۲). علاوه بر این، هر دو دیدگاه بر اکنونی به هم می‌رسند که مشخصه‌اش تباهی عملکرد مرشد یا امر اعظم است، غیبت چهره‌ی پدرانه‌ی متحدکننده‌ی قانون، غیبتی که «سوژه را در مواجهه با میل خویش بی‌دفاع رها می‌کند» (۱۹۹۷، ص. ۱۵۳).

میل بدون مرشدی برای هدایت‌کردن و ممنوع ساختن‌اش، بی‌هدف در جست‌وجوی برآورده شدن یا برون‌ریزش رها می‌شود. لیکن در شکل دیگری بزرگی که همواره در تشخیص یا به رسمیت شناختن یکتایی فرد در تقلایش برای کلیت بخشیدن به قانون هماهنگی و وحدت، دخول یا تجاوز مرشد به‌مثابه فرمان‌های خودکامانه‌ای درک می‌شود که فاقد ارزش یا معنایی‌اند. این که استالونه در آغاز فیلم باید به‌دلیل دستگیری قاتل انبوهی از مردم، مجرم و به‌دلیل خشونت افراطی محکوم می‌شود، به‌عنوان شاخصی از نابسندگی قانون برحسب عدالت نشان داده می‌شود؛ به‌عبارتی قانون دارد به مسئله‌ای از روندها و قواعد بی‌معنا بدل می‌شود. این بی‌معنایی بعدها ــ وقتی در آرشیوهای خبری استالونه نشان داده می‌شود که جان دختری را نجات می‌دهد ــ پررنگ‌تر می‌شود. وقتی او دختر را از فروشگاهی در حال آتش‌سوزی بیرون می‌کشد، گزارشگری از او می‌پرسد: «شما چطور عمل‌تان را توجیه می‌کنید که فروشگاهی ۷ میلیارد دلاری را نابود کردید تا دختری را که خون‌بهایش

فقط ۲۵هزار دلار است نجات دهید؟» و او در پاسخ ناسزا می‌دهد. موضعی که استالونه نماینده‌ی آن است و با افراطی درخور بر تحکیم آن می‌کوشد، موضعی است که بر ارزش زندگی به هر قیمتی (یعنی ورای هر قیمتی) صحه می‌گذارد ــ در تقابل با نظامی که تنها وجه ارزش‌گذاری‌اش به میانجی پول است. [برای استالونه] زندگی امری مطلق است و از همین رو، ارزش آن ناهمگون با تمامی وجوه محاسبه‌گری است. این موضع که بنا به آن ارزش از قانون تخطی می‌کند و در عین حال، آن را برمی‌سازد، دقیقاً همان دلیلی است که استالونه را «مرد تخریب» می‌نامند: قانون، همین که تلاش می‌کند تا به اصول عدالتی پای‌بند باشد که درصدد حمایت از آن است، نیازمند نوعی افراط است، نیازمند خشونتی که با آن‌چیزها، امور خیر و کالاها برای ارزش‌ها قربانی می‌شوند. لیکن موضع مقدسی که با کنش‌های پلیسی استالونه بازنمایی می‌شوند، در محدوده‌ای مستقر نمی‌شوند که مطلقاً ناهمگون است. در واقع، ارزش‌های زندگی و رهایی در طول فیلم معناهای متفاوتی می‌یابند و به پرسش وجوه سرخوشی‌ای پیوند می‌خورد که به‌شیوه‌ای مصرف‌گرایانه کالاها را تا به آخر مصرف کرده، نابود می‌کنند. در رستوران «تاکو بل» فرمان پیشخدمت این است: «از غذایتان لذت ببرید»؛ اما استالونه نمی‌تواند این غذای همگون را بچشد، زیرا طعم همبرگر موش صحرایی که در جهان زیرزمینی خورده است، به دهانش مزه کرده است. در جامعه‌ی کوکتو سرخوشی نیز تا درجه‌ای گزاف ـ سالم و بهداشتی همگون شده است، یعنی سرخوشی‌ای بدون برون‌ریزش است که هرچه باشد سرخوشی نیست.

لذات محدود و پاکیزه‌ی جامعه‌ی کوکتو دقیقاً حول ممنوعیت سرخوشی نظام یافته‌اند. سرخوشی گره تعارض اجتماعی و دلیلی برای تفکیک است: «آشغال‌ها» تحطی می‌کشند چرا که می‌خواهند خودشان انتخاب کنند چه‌چیزی را مصرف کنند؛ برای آن‌ها مونوپولی یا انحصار گزینش در دست کوکتو ــ «حرص، خدعه‌گری و سوءاستفاده‌اش از قدرت» ــ علامت کیف بیمارگون یا آسیب‌شناختی دیکتاتورانه‌ی او است، نشانه‌ی سرقت حق آنان برای سرخوشی. و «سرخوشی دیگرگونه»ی «آشغال»ها دقیقاً همان چیزی است که غضب کوکتو را برمی‌انگیزد. استالونه به «آشغال‌ها» می‌پیوندد، گویا برای دلایلی بس‌انسانی[۱۸]: شفقت برای آن‌ها که در شرایطی رقت‌بار زندگی می‌کردند، احترام به حقوق انسانی‌شان برای زیستن و آزادی و تشخیص «چیز» آن‌ها، جان خریدن شیوه‌ای خاص از زیستن و مصرف کردن. خطوط کلی این موضوع در نطق بلند، آتشین و به‌طرزی جالب‌توجه سیاسی ادگار فرندلی (دنیس لیری) منتقل می‌شود:

> مطابق طرح کوکتو من دشمنم؛ چون دوست دارم فکر کنم. من دوست دارم کتاب بخوانم. من آزادی انتخاب را دوست دارم. من از آن آدم‌هایی هستم که در رستورانی می‌نشینم و با خودم می‌گویم: من باید استیک دسته‌دار یا یک ران گنده‌ی کباب‌شده‌ی گوسفند با سیب‌زمینی سرخ‌کرده بخورم. من کلسترول بالا می‌خواهم. من بیکن و کره و کلی پنیر می‌خواهم، بله؟ من دلم می‌خواهد یک سیگار برگ کوبایی به‌بزرگی شهر سین‌سیناتی در بخش سیگارممنوع بکشم. چرا؟ چون ممکن است یک‌دفعه احساس کنم باید چنین کاری

بکنم. من آینده را دیده‌ام، می‌دانی چه خبر است؟ چهل‌وهفت سال از عمرت گذشته و هیچ کاری نکرده‌ای فقط نشسته‌ای و به بستنی موزی فکر می‌کنی ... شما آن بالا زندگی می‌کنید، به‌شیوه‌ای که کوکتو می‌خواهد زندگی می‌کنید. چیزی که او می‌خواهد، وقتی که او می‌خواهد، آن‌طور که او می‌خواهد. یک انتخاب دارید. بیایید پایین این‌جا پیش ما، شاید هم از قحطی به حال مرگ بیفتید.

این سخن‌رانی با لحن سرد و سریع انجام می‌شود و خواسته‌ی لیبرالی مقاومت‌ناپذیری را ارائه می‌کند و پاسخ اصولی فراخوان ایدئولوژیکی را می‌طلبد. دفاع قهرمانانه و بدیع از آزادی‌های لیبرالی مستلزم فردگرایی‌ای است که در دم تشخیص‌پذیر باشد، حتی اگر در روال سخن‌رانی شکل عوض کرده باشد. در وهله‌ی اول، آزادی‌ها و ارزش‌های والاتر، فرهیخته‌تر و روشن‌گرانه‌تر مطرح می‌شوند: فکر کردن، کتاب خواندن، حرف زدن و انتخاب کردن. با دفاع از انتخاب، ارزش‌های اصیل زندگی، رهایی و دنبال‌کردن شادی جایشان را به دنباله‌ای از ترجیحات و خواسته‌های مصرف‌گرایانه می‌دهند. سوژه به‌شکلی غالب سوژه‌ی میل و مصرف است، دزیدرو [میل می‌کنم] است نه کوگیتو [فکر می‌کنم] عقلانی؛ برترین آزادی این سوژه مربوط به مصرف کردن است، همراه با تولید زباله یا فضولات و به‌شکلی سرراست امور غریب و باورنکردنی. ارزش‌های ناهمگون و انتزاعی زندگی و رهایی، مانند آن‌هایی که در ابتدای فیلم در شکل عدالت‌خواهی استالونه بروز کرده بود، خود را در زمین کالاها و در کنش‌های سرخوشی می‌یابند. با این همه، دفاع عظیم لیبرالیسم به پیروزی می‌رسد چرا که به «چیز» متوسل می‌شود و در این مورد، چیزهایی که تخیل مصرف‌کننده را برآورده می‌سازند ــ مخصوصاً چیزهای ممنوع و مضر برای سلامتی که برسازنده‌ی شیوه‌ای از زندگی‌اند. در واقع، زندگی دیگر یک اصل انتزاعی کلی نیست بلکه وجه خاصی از سرخوشی است. و به‌دلیل این «چیز» خاص است که زندگی، به‌معنای وجود زیست‌شناختی یک موجود، ممکن است قربانی شود. در قهرمان‌گرایی مصرف‌گرایانه‌ی فرندلی «چیز» ما مهم‌تر از مرگ و زندگی ما است. از امر جزیی به امر کلی نوعی فرایند بازنویسی رخ می‌دهد: حق زندگی و رهایی و مکمل‌شان حق مصرف، حق سرخوشی.

کوکتو در ممنوع کردن حق بیگانه‌نشدنی سرخوشی، به‌شکلی وارونه و کنایی به‌عنوان مرشد آشغال‌ها و شاید مخاطبان سینما عمل می‌کند: او میل و مازادش را به سوژه‌هایی بازمی‌گرداند که محروم از میل محق خود شده بودند. همین که فقدان (یعنی امر مفقود) دوباره به دست آمد، آزادی‌های مصرف‌گرایانه‌ی میل را می‌توان به‌عنوان رهایی بنیادین و ارزش ناهمگون برساخت. شبح قربانی احیای ارزش‌ها را ممکن ساخت، و مازادی که در این فرایند نابود می‌شود، دولت تکنوبوروکراتیک و گزاف‌عقلانی‌ای است که با یخ‌ـندامت‌گاه کوکتو بازنمایی می‌شود. پس این مازاد به‌عنوان آرمان‌شهر لیبرالی وارونه یا کنایی همان نقطه‌ی استثنایی را شکل می‌دهد که برای احیای ارزش‌های کلی و انتزاعی ضروری است. لیکن ژیژک تأکید می‌ورزد که دموکراسی لیبرالی، با توجه به استیلای جهانی‌اش، نمی‌تواند کلی شود زیرا تعارضات درونی آن منجر به تقسیمی می‌شود که از

طریق آن پرسشی روی می‌نماید: چه کسی حق دارد در نظام سرمایه‌داری لیبرال شرکت کند و چه کسی باید از آن کنار گذاشته یا مستثنی شود، آن هم از طریق تفکیک جهان‌ها، طبقات و فرهنگ‌ها (۱۹۹۳، ص. ۲۲۲). شما پول‌تان را می‌دهید و انتخاب‌تان را می‌کنید. پول ندارید، انتخاب هم ندارید: طبقات فرودست دورانداختنی، مردم نامولد، فضولات انسانیت مصرف‌کننده، مازاد ضروریات، زباله‌ها را گشتن برای پس‌ماندها. در مرد تخریب بدون آن که نظری به مطرودان و توده‌ی بی‌شکل انسانیت بیفکند، ادغام آرمان‌شهرانه‌ی فضولات در اقتصاد مصرف‌گرایی که در این فیلم آرمانی شده است، صورت می‌گیرد و آن‌ها را به فروشگاه خرید بزرگی ــ فروشگاهی که حالا همه‌چیز در آن پیدا می‌شود ــ بازمی‌گرداند که احتمالاً بی‌شباهت به همان فروشگاهی نیست که مرد تخریب در اوایل فیلم، برای نجات جان یک انسان نابودش کرده بود. امنیت بهداشتی این فروشگاه باید در برابر خشونتی که مرتبط است با بی‌چیزها و عناصر جنایت‌کارانه‌ی اوباش دزدی که به شکل تهدیدی علیه آن ظاهر می‌شوند، حفظ شود. لیکن یکی از طنزهای کنایی و وارونه‌گویی‌های ایالاتی چون کالیفرنیا این است که منتهادرجه‌ی کوشش خود را به کار می‌بندند تا به نام زندگی سیگار کشیدن را محو و نابود کنند حال آن که [ادعا می‌شود] کنترل مناسب [حمل و استفاده از] اسلحه ممکن نیست. اراذل سارق مسلح و خطرناک‌اند لیکن از آن جهت که حاشیه‌ای بی‌قانون‌اند از این امتیاز برخوردارند که چنان ترسی به جان جماعت پول‌دار و طبقه‌ی متوسط بیفکنند که اینان خود را از خیابان دور نگه دارند و درون سوراخ موش‌هایشان که از درجه‌ی امنیتی بالایی برخوردارند بخزند و خشونت را بر پرده‌های خصوصی [سینما و تلویزیون]شان ببینند. در فیلم‌های هالیوودی و در خیابان‌ها، نوعی کیف خیالی با شدت و حدت به اجرا درمی‌آید تا سرخوشی انزواجویانه و دربسته‌ی ثروت‌مندان را برآورده سازد که معادلش همان برق انداختن و وررفتن با اسلحه‌های تمیز و روغن‌خورده‌ای است که از هیجان می‌انباردشان و در عین حال، به هراس‌شان می‌افکند.

برگشت‌پذیری [روایت و جهان ساخته‌شده‌ی] فیلم، ناتوانی‌اش در سواکردن آرمان‌شهر و ویران‌شهر، راه فروبسته‌ی نظام لیبرال را تجسم می‌بخشد؛ نظامی که از نظر جهانی غالب است اما هنوز کلی و جهان‌شمول نشده است، نظامی که ناتوان از تصمیم‌گیری براساس اولویت‌هایی است که حقوقش را تعیین کنند یا تناقضات آن را از طریق توسل به اجباری کاملاً ارضاکننده و بیش از حد ناهمگون حل و فصل کنند. سرخوشی بیش از حد، و نیز فضولات زیادی در خطرند، لیکن این تنها ممنوعیت سرخوشی نیست که باید کنار گذاشته شود، ممنوعیتی که بوروکراسی تکنولوژیک همسان‌ساز کوکتو نماینده‌ی آن است. دیگر اضطراب زمانه‌ی حاضر، که از آن اسم برده نمی‌شود اما همیشه مرئی است و در فیلم هم به نمایش درمی‌آید، تهدیدی است که با طرح کوکتو مرتبط است و خطری برای زندگی و مصرف به شمار می‌آید. نقش آن آدم‌کشی که در قرن بیست‌ویکم از انجماد به در می‌آید تا فرندلی را بکشد، وسلی اسنایپز است. همه‌ی افراد دارودسته‌ی او یا سیاه‌پوست‌اند یا اصلیتی لاتین دارند. ترکیب نژادی و روابطشان با کوکتو گویای داستانی دیگر است که به شبح آزارنده‌تری از خیال‌پردازی لیبرالی اذعان دارند: اگر سرخوشی‌ای در دیدن نابودی کوکتو وجود دارد ...

صرفاً آن راه فروبسته‌ی سیاست و جامعه‌ی لیبرالیستی نیست که در این فیلم آشکار می‌شود. این بن‌بست به‌دلیلی برای سرخوردگی و انسداد بدل می‌شود، زمزمه‌ی سربسته‌ی میلی که لیوتار در پسامدرنیته می‌شنود: «ما تحت تقاضای عمومی برای کاستن [از سرعت تغییرات] و برای کوتاه‌آمدن، صداهای مبهمی را می‌شنویم از میلی برای بازگشت رعب یا ترور[19]، برای این که رؤیاپردازی‌های [ما در هالیوود برای خشونت] واقعیت را فرا بگیرد و بر آن چیره شود» (۱۹۸۴ب، ص. ۸۲). رعب و ترور نیازمند یک تهدید است، ابژه‌ای ناهمگون از برون‌ریزش مسرفانه و سرشار از فضولات ...

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Fred Botting and Scott Wilson, *The Psychological Structure of Utopia*, Bataille, (from the series of transitions), Palgrave Publication, New York, First Published 2001.

پی‌نوشت‌ها:

۱. معادلی برای distopian، که صفتی است از اسم distopia که در برابر utopia (آرمان‌شهر) ساخته شده است. برخی معادل «دژستان» را برای آن پیشنهاد کرده‌اند که به نظر مترجم، «ویران‌شهر» ضمن خوش‌آهنگ‌تر بودن، به‌دلایلی چون هم‌قافیه بودن، تقابل آن را با «آرمان‌شهر» بهتر می‌نماید. ـ م.

۲. اشاره به نام قهرمان فیلم که لینا هاکسلی (آلدوس هاکسلی، نویسنده‌ی دنیای شگفت نو) است یکی از روترین هزل‌های این فیلم است، که در آن واحد مؤنث «لئین» را هم وارد داستان می‌کند و از همه عجیب‌تر آن که رهبر این جامعه نامش کوکتو ــ هم‌نام ژان کوکتو ــ است، هنرمند عجیب (شاعر، نویسنده، نظریه‌پرداز، نمایش‌نامه‌نویس، فیلم‌ساز، نقاش، ...) فرانسوی است که از قضا آثارش نمونه‌ای از سنایش از انرژی‌های مازاد است ــ کاملاً در نقطه‌ی مقابل کوکتوی این فیلم. ـ م.

۳. یعنی آثاری بی‌ارزش و باسمه‌ای که با ظاهر پرزرق و برق خود عده‌ای را می‌فریبند که آن‌ها را درجه یک قلمداد کنند. ـ م.

۴. شهر بازی‌هایی هستند که به یک نوع سرگرمی اختصاص داشته باشند. در فارسی به آن‌ها پارک‌های تک‌منظوره نیز گفته می‌شود. ـ م.

۵. معادل hyperreal که امروزه اصطلاحی آشنا در گفتار فلسفی فارسی است، اما به‌صورت حادواقع و حادواقعیت که اگر چه این معادل نیز تا حدی افاده‌ی معنا می‌کند، معنای «بیهودگی» و «دروغین بودن» مستتر در اصطلاح بودریار را نشان نمی‌دهد و صرفاً به «واقعی‌تر بودن از واقعی» و «شدت بخشیدن به واقعیت» اشاره می‌کند. ـ م.

۶. در این‌جا از واژه‌ی the general استفاده شده است که به‌شکلی طنزآمیز «ژنرال» را هم به ذهن متبادر می‌سازد و از همین رو این حکم را هم تلویحاً اعلام می‌کند که در یک نظام فاشیستی همه سربازند، و مرشد همان ژنرال است. ـ م.

۷. این توضیح لازم است که فعل treat هم به‌معنای رفتار کردن و برخورد کردن، و هم به‌معنای درمان کردن است. ـ م.

۸. نازیسم کوره‌های آدم‌سوزی را راه حل نهایی نامیده بود. ـ م.

۹. تخنه واژه‌ای یونانی است که برای هرگونه معرفت صنعتی یا هنری به کار برده می‌شد و از همین رو، هر ابداعی ــ از نجاری گرفته تا شاعری یا مجسمه‌سازی ــ را تخنه می‌نامیدند. از نظر یونانیان تخنه فراآوردن اشیا بود، لیکن به‌زعم هایدگر تخنه از امری کشف حجاب می‌کند (یعنی نوعی آلتوپین است)؛ پس نوعی آشکارگی و انکشاف است و نه ساخت و تولید که نوعی فراآوردن به شمار می‌رود. از نظر هایدگر حقیقت نیز

چیزی جز آشکارگی یا آلتیا نیست. تخنه ریشه‌ی یونانی تکنولوژی است پس از نظر هایدگر تکنیسین نیز شاعری است که موجودات را از پوشیدگی به در می‌آورد و حاصل کارش (در مثال هایدگر، جام نقره‌ای) فرا آورده شدن چیز یا شیئی بود ــ چنان که شاعر نیز سبب شد شعری فراآورده شود. پس تخنه نیز نوعی پونسیس یا فراآوردن است اما تکنولوژی جدید که نوعی آشکارگی و از پوشیدگی به درآوردن است، رابطه‌اش را با پوئسیس از دست داده است و از همین رو وجود را به منابعی برای خدمت به اهدافی از پیش تعیین شده بدل می‌سازد. همگان می‌دانند که هایدگر با چنین افکاری به یکی از مروّجان اصلی نازیسم بدل شد. برای بسط این موضوع و رابطه‌ی آموزه‌های هایدگر در باب تخنه، تکنولوژی و شاعری می‌توانند به مقالات مهمی از هایدگر مراجعه کنند که به فارسی نیز ترجمه شده است ــ به «پرسش از تکنولوژی»، ترجمه‌ی شاپور اعتماد، ارغنون، ش ۱ ؛ و نیز شرحی که برنشتاین بر همین مقاله نوشته است و در همان منبع ذکرشده در بالا به چاپ رسیده است. توضیحی مفصل‌تر و انتقادی‌تر از افکار هایدگر را نیز می‌توان در منبع زیر یافت:

اباذری، یوسف. خرد جامعه‌شناسی، انتشارات طرح نو، چاپ اول، ۱۳۷۷، صص. ۲۱۳-۳۲۱. ـ م.

۱۰. درمورد نازیسم می‌توان به گردهمایی‌های نازیستی، مخصوصاً در میان جوانان، اشاره کرد که به نوعی مناسک مذهبی ساخته‌ی دست بشر شبیه بودند و اگرچه هیچ نسبتی با الوهیت واقعی نداشتند، به چنان الوهیتی تظاهر می‌کردند. ـ م.

۱۱. لاکلائو در این‌جا به مخالفت با مارکس می‌پردازد که ایدئولوژی را آگاهی کاذب یا وارونه می‌داند. ـ م.

۱۲. سوء تشخیص اصطلاحی لاکانی است و به لحظه‌ای اشاره دارد که کودک خود را در آینه می‌بیند و فکر می‌کند تصویری که می‌بیند، خود در مقام سوژه است ــ سوژه‌ای که مرزهایی مشخص دارد و یک‌پارچه است. به‌عبارت دیگر خودش را تشخیص می‌دهد اما به‌شیوه‌ای غلط چراکه او سوژه‌ای یک‌دست نیست بلکه پاره‌پاره و دارای شکاف است و حتی می‌توان گفت سوژه همان شکاف است نه آن تصویر یک‌دست. در این‌جا نیز لاکلائو می‌خواهد بگوید ایدئولوژی چنین سوءتشخیصی از یک ذات نیست که آن را یک‌دست و فاقد تعارضات و شکاف‌ها ببیند. فراموش نکنیم که لاکلائو یک آلتوسری است لیکن در این‌جا موضعی غیر آلتوسری می‌گیرد و می‌خواهد آن خط تمایز پررنگ آلتوسر میان شناخت علمی و سوء تشخیص ایدئولوژیک را زیر سؤال ببرد. ـ م.

۱۳. دوخت اصطلاحی است که از پزشکی و در اصل جراحی وام گرفته شده است و ژاک لاکان آن را برای عامل پیوند میان نظام خیالی و نظام نمادین به کار بست. این اصطلاح بعدها به سینما راه یافت و استفاده‌ای گسترده در نظریات فیلم یافت. برای توضیح بیشتر این اصطلاح ر.ک.:

Suture (Elements of the logic of the signifier), Jacques Alain Miller, Cahiers pour l'analyse 1, Winter 1966, English version translated by Jacqueline Rose appeared in Screen 18, Winter 1978.

۱۴. به یاد داشته باشیم که هاکسلی این سخنان را در زمان جنگ سرد بیان می‌کند و آمریکا و شوروی آن زمان را به باد انتقاد می‌گیرد. ـ م.

۱۵. پانوپتیک اصطلاحی است که میشل فوکو از تامس هابز وام می‌گیرد و در کتاب مراقبت و انضباط خود به کرات از آن استفاده می‌کند. این اصطلاح به‌معنای «چشم همه‌چیز بین» است و رؤیای هابز زندانی بوده است که چنین چشمی اعمال زندانیان را در بیست‌وچهار ساعت شبانه‌روز و در همه‌جا تحت نظارت داشته باشد. فوکو این اصطلاح را برای توصیف تکنیک‌های مراقبت مدرن به کار می‌برد؛ یعنی شهروندان خود نقش آن چشم همیشه حاضر را بازی می‌کنند. «برادر بزرگ» در رمان ۱۹۸۴ تجسمی سرراست از این تکنیک است. سیاست‌های زیست‌شناختی کنونی نیز تجسمی از پانوپتیک‌اند که افراد با توجیهات پزشکی، دست از پا خطا نمی‌کنند. البته سیاست‌های این چندساله‌ی آمریکا و انگلیس نیز در استفاده از دوربین و نظارت بر شهروندان تجسمی دیگر از این وسیله است که زمانی تنها در داستان‌های تخیلی حضور داشتند. ـ م.

۱۶. در آمریکا به ایالات نیومکزیکو، داکوتای جنوبی، کالیفرنیا و فلوریدا ایالات آفتابی می‌گویند. ـ م.

۱۷. این قانون که در نظر اول برای مبارزه با سیگار کشیدن مؤثر به نظر می‌رسد، با اعتراضات شدید فعالان اجتماعی دفاع از حقوق کودکان روبه‌رو شده است، چراکه سیگاری‌ها را به خانه می‌کشاند و مسلماً کسانی که در این میان بیشترین زیان را متحمل می‌شوند کودکانی هستند که مجبورند دود سیگار والدین معتاد خود را استنشاق کنند، علاوه بر آن که بزرگ‌سالانی که به‌دلیل بدآموزی از کشیدن سیگار در برابر کودکان خود پرهیز می‌کردند، به‌ناچار در مقابل آن‌ها به چنین عمل خطرآفرینی دست می‌زنند.-م.

۱۸. اشاره به کتابی از نیچه: انسانی بس‌انسانی.-م.

۱۹. این مقاله پیش از یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱ نوشته شده است.-م.

منابع:

* Skrabanek, Peters McCormic. *Follies and Fallacies in Medicine*, Glasgow: Tarragon Press, 1989.

* Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-60*, Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Russel Grigg. London: Routledge, 1993.

* Kristeva, Julia. *Powers of Horror: an essay in abjection*, Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

* Zizek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London and New York: Verso, 1997.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی