به عشقِ پول

انا کورن بلو

برگردان: آبتین درفش

تقاطعِ بلوارِ سن وی‌سنت و ویل‌شایر در لوس‌آنجلس یکی از بی‌شمار گوشه‌هایی‌ست که پاتوقِ خانه‌به‌دوشان است. حتا پرمشغله‌ترین عابران عبارت‌های «کهنه‌سربازِ جنگِ ویتنام کمکِ شما را می‌طلبد»؛ «در ازای غذا کار خواهم کرد»؛ «خدا به شما برکت بدهد» که بر روی پاره‌مقواها نوشته شده‌اند را متوجه می‌شوند. شبی آقایی را دیدم با نوشته‌ای در دست که پیامی کمی متفاوت داشت ـ «کهنه‌سربازِ بی‌خانمان هر کمکی را قدردانی می‌کند، حتا اگر فقط «سلامی» باشد.

نیازی به یک نظریه‌ی لاکانی ـ مارکسیستی درباره‌ی رابطه‌ی بین ذهنیت و اقتصاد نیست که او به این پی ببرد که در آن گوشه ایستاده است دقیقن چون آدم‌ها به او «سلام» نخواهند کرد. پیشاپیش، حقارتی که زندگی او را تعریف می‌کند او را به این درک که چگونه ستم‌گری‌های نظام‌مندِ سرمایه‌داری توسط پندارهای اجتماعی ما تداوم

می‌یابند نایل کرده است: همان شیوه‌هایی که خودمان را در پیوند یـا جـدا از اطرافیـانِ مان تصور می‌کنیم، همان فرهنگِ شخصی که از طریقِ آن به این انتخاب می‌رسیم کـه چه کسی را دوست داشته باشیم، چگونه زندگی کنیم، آیا سلام بکنیم یا نه، هم‌پایه‌های پروژه‌های سیاسیِ‌مان را نیز بازتاب می‌دهند. بحثی که در پی می‌آید دربـاره‌ی آن مـرد نیست، بلکه درباره‌ی هر کسی است که هنوز نیازمندِ دانستن است.

انتخابِ بینِ "سلام"کردن یا نکردن می‌تواند بینِ آزادی‌های تجلیل شده که دموکراسـیِ امریکای شمالی را شامل می‌شود به حساب نیاید، اما "انتخاب" فی‌نفسـه در پنـدارهای سیاسی ـ فرهنگیِ امریکایی اجتناب‌ناپذیر است. از تنـوعِ پایـان‌ناپـذیرِ نوشـیدنی‌هـا تـا گزینه‌های مبهمِ رای‌گیری در ایالتِ فلوریدا که به قیمتِ ریاستِ جمهوریِ اَل‌گـور تمـام شد، ما در دنیای انتخاب زندگی می‌کنیم. انتخاب به نحوِ بارزی در رتوریکِ مکـان‌هـای سیاسیِ جورواجور خودنمایی می‌کند: چپ حقِ انتخاب دارد ("هوادارِ حـقِ انتخـاب")، راست حقِ انتخاب دارد ("حـقِ انتخـابِ مدرسـه")، و میانـه حـقِ انتخـاب دارد (حـقِ انتخابِ انتسابِ حزبی). در سنتِ لیبرال دموکراسی، حقِ انتخاب، بیـان گسـترشِ آزادی فراسویِ ضرورت است، ساختنِ چیزی قطعی از یک ترکیبِ محتملِ غیرقطعی: رای مـن شخصیتِ من است، مظهرِ توانایی ارادی‌اَم برای بودنِ هرآن‌چه که من می‌توانم باشم. در برابرِ این محورِ آزادی ـ فراسوی ـ ضرورت، نظریه‌ی اجتماعیِ مارکسیستی، روان‌کـاوی، و فلسفه‌ی مدرن هر یک بدیل آزادی‌های تکمیلـی را بـرای "انتخـابِ" معقـول عرضـه می‌کنند. بینشِ بنیادیِ مارکسیستی در این زمینـه ایـن اسـت کـه چهـارچوبِ "آزادیِ انتخابِ" لیبرالی به‌طورِ ضمنی بر مجموعه‌ی پیشـاموجودی از مناسـباتِ ایـدئولوژیکی، حقوقی، و اقتصادی متکی است که در آن مناسبات انتخاب ممکن اما تصنعی است ـ یـا در گستره و اهمیتِ محدودی قرار می‌گیرد یا به برخی گروه‌ها، به‌قیمتِ مسـتثنا شـدنِ دیگران، محدود می‌شود. در این راستا، حقِ انتخابِ مارکسیستی حقِ انتخاب (یا تغییـرِ) خودِ این مجموعه مناسبات مسلم فرض شده است. روان‌کاوی هـم گزینـه‌ی خـود را در

این مورد از وضعیتی به‌طورِ ساختاری مشابهِ قانون. ارایه می‌دهد: "تصویرِ ذهنیِ بنیادی"، انتخابی ناآگاه از بینِ هم‌پایه‌ها که پیشآپیش آبژه‌ای را که ما باید به‌عنوانِ آبژه‌ی موردِ تمنایِمان برگزینیم تعیین می‌کند.

حتا فلسفه‌ی مدرنِ گرایش‌مند به ذهنیت . یک حداقلیِ را برای هر افقِ معنایی ثابت در نظر می‌گیرد. هیچ چیزی منحصرن داده نیست؛ به‌منظورِ سازمان‌دهیِ برخوردِ بکر با امرِ واقع real در یک تجربه‌ی منسجمِ یک‌دست از "واقعیت reality "، سوژه باید بر این فاصله از طریقِ کنشِ کاملِ آزادی پل بزند ـ همان‌طور که ژان پل سارتر می‌گوید، سوژه باید پروژه‌ی بنیادیِ وجودیِ خود را انتخاب کند. این انتخاب عملن آبژه ـ علتِ فلسفه‌ی غربی است: برای دکارت، کانت، و هگل، هر عاملِ فکری با مخمصه‌ی معنایی، که منطقن استوار بر تجربه‌ی بلافصل نیست، مواجه می‌شود اما او با این وجود برای اندیشیدن. خطرِ اولیه را می‌پذیرد؛ برای ساختارشکنان و زبان‌شناسانِ ساختارگرا، هر سوژه در ارتباط با زبان به‌طورِ وجودی از این آگاهی برخوردار است که زبان قاصر است، اما با این حال محکوم به کنش است آن چنان که گویی فاقدِ این آگاهی است؛ برای فروید و لاکان، هر سوژه‌ی خواست‌مندی به‌طورِ جدایی‌ناپذیر با این آگاهی که فانتزیِ آغازین. کاذب است همراه است، با این وجود ناگزیر به کنش است که گویی آن فانتزیِ آغازین حقیقی است. چیزی که تمامیِ این نسخه‌ها در آن اشتراک دارند این ایده است که انتخابی وجود دارد که بنیادی‌تر از انتخاب‌هایی است که ما در واقعیتِ اجتماعیِ روزمره‌مان انجام می‌دهیم ـ یک انتخابِ اولیه که هم‌پایه‌هایی را که از بینِ آن‌ها انتخاب می‌کنیم تعیین می‌کند. غنای این اشتراک از این طریق تصریح می‌شود که شیوه‌های غیرِ آکادمیکِ تحلیل نیز از این انتخابِ آغازین به‌طورِ یکسان بهره می‌گیرند. سینمای هالیود، بدونِ تردید مهم‌ترین ماشینِ ایدئولوژیکی ـ فرهنگیِ دنیای امروز، یک ژانرِ کامل را وقفِ عرضه‌ی دراماتیک انتخاب کرده است: داستانِ "دنیای موازی".

سناریو در سناریو، فیلم در فیلم، تخیل است که بر بالِ فرشتگان به پرواز در می‌آید، و مجموعه‌ی رویاییِ فیلم‌هایی مثلِ زندگی عالی است (فرنک کاپرا، ۱۹۴۶)، آغازِ سالِ تحصیلی در مدرسه‌ی رامی و مایکل (دیوید میرکین، ۱۹۹۲)، درهای کشویی (پیتر هائیت، ۱۹۹۸)، دنیای وِین (پِنِلوپ اسفیریز، ۱۹۹۲)، بدو لولا بدوrun Lola run (تام کیک‌ور،۱۹۹۹)، و، خودِ من و من (فیلیپا کارمل، ۲۰۰۰) همگی درباره‌ی شبه مسیری هستند که پیموده نمی‌شود. قصه‌نویسیِ سبکِ "مسیرهای موازی forking –path" (یا واقعیت‌های موازی ـ م) اغلب دو واقعیت (یا بیش‌تر) که به‌یک اندازه ممکن هستند کنارِ هم گذاشته می‌شوند تا انتخابِ کلیدی که قهرمانِ قصه ناگزیر از آن است تسهیل، تشریح، و یا نامیسر شود. گاهی، هدف .ایجادِ یک چشم‌اندازِ همه‌جا حاضرِ فوقِ طبیعی است که از منظرِ آن قهرمان راهِ خاصی را برمی‌گزیند: دورنمای جورج بیلی George Baily از جامعه‌ی بدونِ او دلایل او را برای ادامه‌ی زندگی توضیح می‌دهد، او را قادر به انتخابِ صرف‌نظرکردن از خودکشی می‌کند. در مواقعی دیگر، واقعیتِ موازی به‌خاطرِ تماشاگر و در خدمتِ چشم‌اندازی فلسفی روی صحنه می‌آید: لولا خود را با سه سناریو درگیر می‌کند تا از طریقِ آن‌ها درباره‌ی شانس، احتمال، تقدیر، و انتخاب تعمق کند. در سینمایِ لیبرالیِ انتخاب (مانندِ زندگی عالی است)، قهرمان از فرصتی برابر برای انتخاب، که با برخی داده‌های فراحسی بزرگ‌نمایی می‌شود، برخوردار است. فیلمِ ستاره‌ی دوردست جان سلز (۱۹۹۵)، که در آن یک خواهر و برادر ناتنی با وجودِ پی‌بردن به رابطه‌ی خونی خود هنوز عاشق و معشوق بودن را برمی‌گزینند، حکایت از سینمایِ روان‌کاوانه‌ی انتخاب دارد: داستانِ ما همان است که برای خودمان می‌گوییم؛ اطلاعاتِ ضمیمه‌شده‌ی لیبرالی به‌لحاظِ جنسی مهار می‌شود. سینمای مارکسیستیِ انتخاب چیزی شبیهِ ماتریکس (برادرانِ واکفسکی ، ۱۹۹۹) است، که در آن انتخابِ دانستن (که توسطِ نئو Neo انجام می‌گیرد) یا ندانستن (که توسط سای‌فر انجام می‌گیرد) مستقیمن تمامیِ آن واقعیتِ اجتماعی را برمی‌سازد که انتخاب‌کننده خود را در آن خواهد یافت.

یک فیلمِ تازه به‌نمایش درآمده‌ی هالیود پایانِ وجهِ مشخصی از گفتمانِ هالیوودیِ انتخاب را اعلام می‌کند. فیلمِ مردِ خانواده‌ی برت رات‌نر، که در سالِ ۲۰۰۰ به نمایش درآمد، دیگر یک جهانِ موازی را برای آگاه کردن از انتخابی که در پیش است به خدمت نمی‌گیرد؛ در عوض اما بر آن است که کیفرخواستی علیهِ خطای فاحشِ رضایت از انتخابِ گذشته صادر کند. در هدایتِ قهرمان برای جبران‌کردنِ وضعیت بی‌انتخابی، فیلم. کشش را به درونی‌کردنِ جهانِ موازی سوق می‌دهد، تا جنبه‌های مثبتِ آن را به واقعیتِ موجود بیفزاید. این فراشدِ درونی‌کردن، از طریقِ بازسازمان‌دهیِ تمامیِ گزینه‌ها در یک غایت‌شناسیِ واحد، انتخاب را از محتوای تعیین‌کننده‌اَش تخلیه می‌کند (انتخابی که در جهانِ واقع وجود دارد، خواه دست به خودکشی بزنیم یا نزنیم، خواه با عشقِ دورانِ دانش‌گاهِمان ازدواج بکنیم یا نکنیم). هدف، همان‌طور که فیلم توضیح می‌دهد، دست‌یافتن به هماهنگیِ کامل با یک سیستمِ ناکامل است. بنا براین فیلمِ مردِ خانواده هر سه طرح بالا را که برای درکِ انتخاب ترسیم کرده‌است فقط برای دور ریختنِ آن‌ها بسیج می‌کند، چرا که داستان‌اَش حولِ یک انتخابِ حذف‌شده می‌گردد. در بحثی که در پی خواهد آمد، این داستان نفیِ انتخاب را، به‌عنوانِ اوجِ ژانرِ انتخاب، به‌منظورِ بررسیِ وضعیتِ متضادِ امروزینِ انتخاب، بررسی می‌کنیم.

آن چیزی که برای منظورِ من مهم است این است که این فیلم هم نقدی از واقعیتِ اجتماعی و هم برنامه‌ای برای کنش بر بنیادِ این نقد را مفروض می‌داند؛ این برنامه اما تضاد را به‌جای دیگری نقلِ مکان می‌دهد، و به این وسیله انتخابِ پذیرش یا ردِ واقعیتِ اجتماعی را از میان می‌برد. تناقضِ این جابه‌جایی (هم در فیلم و هم در مقیاسی وسیع‌تر در فرهنگ) این است که به‌طورِ نادانسته خود را ساقط می‌کند، و از این روی امکانِ نقدِ پارامترهای انتخاب را به‌دست می‌دهد. به‌ویژه که فیلم برای مشخص‌کردنِ فقدان به بیگانه‌گی متوسل می‌شود، عشقِ تک‌همسری ـ ناهمجنس‌خواه heteronormative را به‌عنوانِ پاسخی برای رفعِ بیگانه‌گی. مسلم می‌داند، و بنا بر

این به‌نظر می‌رسد که تقابلِ عمومی ـ خصوصی را قوام می‌دهد (تنها چیزی که نیاز داری عشق است)؛ اما فیلم عشق را، به‌معنای دقیقِ کلمه، راهِ حلی ناتوان تصویر می‌کند که نادانسته به خلقِ فضایی برای نقدِ تفکیکِ خیالیِ جدایی از سیاست می‌انجامد. نخست، خلاصه‌ی داستان.

فیلم با جداییِ جغرافیایی یک زوجِ جوان، که عهدکرده‌اند این فاصله خللی در روابطِشان ایجاد نکند، آغاز می‌شود. صحنه‌ی بعدی، سیزده سال بعد، جک را غرقِ افکارِ پساآمیزش کنارِ زنِ دیگری نشان می‌دهد. در این موقع است که پی می‌بریم او آرشیتکتی موفق است و در یک کمپانیِ بزرگ شاغل، با این وجود هم‌چنان مجرد باقی مانده است. بی‌شباهت به مغولی حاره‌ای بدون مهارت‌های اجتماعی، او با دربان‌آش خوش‌رفتار است و توصیه‌های منشی‌آش را می‌پذیرد. اما زمانی نمی‌گذرد که داستان. پرسشِ "جک فاقدِ چه چیز است؟" را پیش می‌کشد. پرسش‌گر راهنمای جک برای سفر در مسیری می‌شود که پیموده نشده است، مسیری که در آن او انتخاب کرده بود که با عشقِ دوران دانشگاهی‌آش بماند و آن‌ها به اندک خوشیِ بورژواییِ نه چندان باشکوه دست‌یافته بودند، همسرش یک وکیلِ غیرِ انتفاعی و خودِ جک یک فروشنده‌ی لاستیکِ اتومبیل است. در دام‌گهِ یک نگاه اجمالیِ ماورای طبیعی به جهانی موازی که در آن او به‌تنهایی فاصله از شرایطِ وجود existence را تجربه می‌کند، جک وحشت‌زده می‌شود،اما وحشت‌اش خیلی زود به خوشیِ رضایت‌مند تبدیل می‌شود. او به‌تشخیص آن چه را که در تمام این سال‌ها بدونِ عشق از دست‌داده است نایل می‌گرد، اما نمی‌تواند میان‌مایه‌گیِ تعلق به طبقه‌ی متوسط را غورت دهد. او کیت ـ همسرش ـ را برای یک شامِ تجملی به مناسبتِ سال‌روزِ ازدواجِشان به مان‌هتن ـ محلی اشرافی در نیویورک ـ می‌برد که به یک ملاقاتِ رومانتیک در یک هتلِ لوکس می‌انجامد ـ این نخستین مواجهه‌ی سکسیِ آن‌ها است، دیگر مواجهه‌هایِشان با شکست روبه‌رو گردیده است (به‌خاطرِ بی‌علاقه‌گی یا خسته‌گی یا بی‌تفاوتیِ جک). این چنین به‌نظر می‌رسد که

سکس تنها وقتی ممکن می‌شود که جک که با خود بیگانه شده است به‌طورِ واقعی عاشق است (یعنی لذت بردنِ واقعیِ آن نقشی از جک که از او رفعِ بیگانه‌گی شده باشد)، و البته فقط وقتی که پول نقشی ندارد. در عینِ حال، جدا بودنِ خودِ کنشِ سکس از دیدِ بیننده، اهمیتِ عشق و نه سکس را بارز می‌کند. جک، نیروگرفته از مصرف و جلال و شکوهِ شهر، به مواجهه با شرکتِ قدیمی‌اش (که از وجودش بی‌خبر است) خطر می‌کند و اطلاعاتِ غیرمجاز سازمانی‌اَش را برای اجازه‌ی ملاقات با مدیرکل و کسبِ شغل قبلی‌اَش، که با پنت‌هاوس اهداییِ کمپانی ـ بر بامِ یک آسمان‌خراش ـ در شهر کامل می‌شود، به‌کار می‌گیرد. با این طرحِ کاملِ خوش‌بختیِ حداکثری (خوشی‌های خانواده‌گی، قدرتِ شغلی، برتریِ مالی، زنده‌گیِ شهری ـ و البته نیازی به‌گفتن نیست ـ پیروزیِ شایسته‌سالاری)، جک کیت را به برگشت به شهر و ترغیبِ ثروت متقاعد می‌کند.

با دست‌یابیِ پیروزمندانه به وحدتِ دو جهان‌اَش (فضای رومانتیکِ خانواده‌گی، قدرتِ مالی)، نگاهِ اجمالیِ جک پایان می‌یابد. او صبحِ کریسمس در پنت‌هاسِ ساکت و بی‌سر و صدایش بیدار می‌شود، گویی هرگز چیزی اتفاق نیفتاده است. او با میانجی‌گرِ تجربه‌ی سویه‌ی دوم خودش، کسی که او را یادآور می‌شود که آن نگاه‌های اجمالی ناپایا است، آشنا می‌شود. با احساسِ تنهاییِ شدید در آن روزِ کریسمس، و سیزده سال پس از جداییِ‌شان، جک در پیِ یافتن کیت است، که از اتفاق درست همان روز برای برکشیدنِ خود به‌بلندای پیشه‌ی حقوقی‌اَش عازمِ پاریس است. همین که شب می‌شود، جک به‌طورِ غریضی به فرودگاه می‌رود، و دوره‌ای از فیلم کامل می‌شود. درست همین که کیت آماده‌ی سوارشدن به هواپیما است، جک با عصبانیت شروع به گفتنِ جزء جزءِ زندگیِ مشترکِ جهانِ موازیِ‌شان می‌کند: "ما خانه‌ای در [نیو]جرزی داریم! دوتا دختربچه! تو یک وکیل کاملن غیرِانتفاعی هستی! ما عاشقِ هم‌ایم! تو آدمی بهتر از من هستی!" این اظهاراتِ دهشت‌زا برای عوض‌کردنِ ذهنِ کیت بسنده است ـ او تاخیر

سفرش را برای یک شب می‌پذیرد، و فیلم با یک نمای بلند از زوجی که در حالِ خوردنِ قهوه در ترمینالِ فرودگاه هستند تمام می‌شود.

در طولِ فیلم، به تماشاگر تصویری از جهانِ عصرِ جدیدی که در آن "حقیقت آن‌جا است"، در انتظارِ پرده‌برداری از آن، ارائه می‌شود. همان‌گونه که از تبلیغِ شعارِ "شما چه می‌کردید اگر شانسِ دومی می‌داشتید؟" برمی‌آید، تشخیصِ جک حکم به دادن تاوان برای انتخابِ پیشینی است. هیچ انتخاب هم‌اکنونی آغازگر جهان موازی او نمی‌شود؛ بلکه این انتخاب از آن روی تجویز می‌شود که جک در پاسخ‌دادن به پرسش راهنما که "از زندگی چه می‌خواهی؟" ناتوان است، که این حکایت از نابینناییِ او نسبت به فقدانِ خود دارد. از این روی فقدانِ فقدانِ جک موجب جهان موازی می‌شود، و به این ترتیب فیلم حسی گسترده از فقدان را بسیج می‌کند (نوعی بیگانه‌گیِ وجودی از خویشتنِ خویش به‌مثابه‌ی جک؛ نوعی فقدانِ ژرفِ معنایی (از فقدان) در قلبِ زنده‌گیِ ایده‌آل(با پرستیژ، پرتجمل، مبادی آداب). به‌خاطرِ این‌که جک مدیرعاملی خودساخته، بافضیلت، و در کل انسانی مهربان است، انتخاب‌اَش این تشخیصِ کلیشه‌ای نیست که انسان‌دوست بودن هم خوب است. مردِ خانواده در این داستان یک نفهم نیست که به‌دلیلِ عاشق‌شدن می‌آموزد چگونه آدمِ مهربانی باشد (به‌سبکِ فیلم هر دستی بدهی همان دست را پس خواهی گرفت [جیمز بوروکز، ۱۹۹۷])، بلکه فشرده‌سازی موجز قدرتِ رومانس برای حفظِ نظام است: جک یک "اعتبار برای کاپیتالیسم" است که برای متحققِ‌کردن آن به کمی عشق نیاز دارد، و هرگز نباید بینِ آن دو یکی را انتخاب کند. معنای فقدان همچنان که روایت پیش می‌رود باریک‌تر می‌شود تا سرانجام جک به این کشف دست یابد که فاقدِ عشقِ رومانتیک، تک‌همسری، دگرجنس‌خواه است. در برگرداندنِ مستقیم "بیگانه‌گی" به "فقدانِ عشق"، فیلم به یک معنای موازیِ از بیگانه‌گی چنگ می‌اندازد. همچنان که از فیلم‌های دزدی می‌دانیم، یک ترفندِ موازی

برای نسخه‌ی اصلی تدارک دیده می‌شود که "مرغ دام" نامیده می‌شود. مرغ‌های دام (ترفندهای موازی ـ م) شیوه‌ی وضوح‌بخشی به روایتِ مردِ خانواده است.

نگاهِ اجمالیِ جک به او می‌آموزد که حتا بر بالاترین پله‌ی نردبانِ موفقیتِ سرمایه‌داری هنوز جای چیزی برای آرزو کردن خالی است: "من". عشق آن چیزی است که جک فاقدِ آن است. آن نه پیوندِ جمعی، نه بازنمودِ سیاسی، نه کنترلِ وسیله‌ی تولید ـ آن فقط عشق است. گذارِ ناگزیر، منطقی از فقدانِ اجتماعی به فقدانِ تک‌همسریِ رومانتیک وجود ندارد. وقتی که عشق به‌عنوان راه‌حلِ بیگانه‌گی ارائه می‌شود، به این وسیله نقدِ سیاسی در تمامیتِ خود به‌طورِ اتوماتیک به عنوانِ "ایدئولوژیکِ محض" برچسب می‌خورد، چرا که تلویحن به این معنا است که در سیاست (تهی از عشق) پیوسته جایِ نیازِ "واقعی" خالی است. از این روی، مردِ خانواده عشقِ رومانتیک را به‌عنوانِ راهِ حل انتخابِ بینِ بیگانه‌بودن یا نبودن ارائه می‌دهد. مرزبندیِ انتخاب در این شیوه عملن انتخابِ اصلی‌ترِ پذیرش یا ردِ سیستمِ موجود را نفی می‌کند. "نفی" در این‌جا نشانه‌ای برای مخفی‌کردنِ چیزی از روایت نیست، بلکه یک تاکتیکِ بازنمایی است، که مرغ دام (ترفند موازی ـ م) به‌منظور برگرداندنِ ناموجودیت/ به‌طورِ ساختاری ناممکن‌بودنِ انتخابِ حقیقی، به‌طورِ فعال ارایه می‌کند. دینامیسمِ نفی باید به‌عنوانِ فراشدی درک شود که در آن یک سیستمِ مازاد آسیب‌زایی‌اَش را دقیقن از طریقِ عرضه‌ی مازادِ مرغ دام پنهان می‌کند: حق با شما است، ما را کاملن متقاعد کردی، ما آن را می‌پذیریم، سرمایه‌داری مساله دارد ـ شما ازخودبیگانه شده‌ای، شما رنج می‌بری ... و آن به‌این خاطر است که فاقدِ یک عشقِ واقعی هستی.

شکاف‌های این دستگاه، و از این روی نفیِ ناکاملِ انتخاب، در ناپایداریِ جهانِ ادغام‌شده‌ی جک، که از طریقِ تناقضِ زمانی در پایان نمایان می‌شود، آشکارند. فیلم به‌راحتی می‌توانست با تغییرِ شکلِ موفقیت‌آمیزِ جک از زندگیِ ساده اما عاشقانه‌ی نیوجرزی به دنیایِ مدل بالا، پرتحرکِ مان‌هتن و فضای کورپوریشنی پایان پذیرد. در

عوض، اما درست در هنگامه‌ی آن موفقیت، نگاهِ اجمالیِ جک به جهانِ دیگر پایان می‌گیرد، و او برگشته به گذشته، صبحِ کریسمس، تنها در پنت‌هاس‌آش از خواب بیدار می‌شود. با درکِ یک فاصله‌ی بحرانی از شرایطِ وجودیِ خود، ماموریتِ جک آشکار است: او باید عشقِ حقیقی را، از درونِ زندگیِ پرتجملِ بیگانه‌شده‌آش پیدا کند. همه می‌توانند با تلاش راهِ خود را از یک طبقه‌ی متوسطِ ساکنِ نیوجرزی به نردبانِ ترقی باز کنند (هر کس می‌تواند رویای امریکائی داشته باشد) اما فقط کسی که حقیقتن از استعدادِ سرشار برخوردار است می‌تواند راهِ خود را از وال‌استریت به یک عشقِ حقیقی باز کند (یک رویای امریکائیِ جدید وجود دارد: عشق). فیلم نمی‌تواند سرراست به ادغامِ موفقیت‌آمیزِ جهان‌های موازیِ جک منتهی شود زیرا مساله‌ی بنیادی هیچ ربطی به چگونه‌گیِ وضعیتِ مالی زندگی ندارد بلکه درباره‌ی چگونه عاشقانه زیستن است، چرا که خود ایده‌ی چگونه‌گیِ رهایی از گرفتاری‌ها و دشواریِ مالیِ زندگی از افقِ فیلم پاک شده است. جک، مسلح به دانشِ کارکردِ رویای واقعی، برای همراه کردنِ کیت با خود در فرودگاه مجبور می‌شود موقتن به تقلب متوسل شود: او باید به دانشِ ناممکن درباره‌ی آینده‌ی ممکنِ‌شان رجوع کند(" ما دوتا بچه داریم"...) زیرا "نگاهِ اجمالیِ" جک صرفن جهانِ ممکنِ موازی نیست، بلکه آن بُعدِ دومِ ضروریِ جهانِ ممکنی است که او پیشاپیش در آن به سر می‌برد. در این‌جا جداییِ فیلم از دیگر موقعیت‌های جهانِ موازی در باره‌ی انتخاب رخ می‌دهد. در حالی که نگاهِ استاندارد به جهانِ موازی (مثل، زندگی فوق‌العاده است) متوجهِ ساختنِ یک چشم‌اندازِ جهان‌شمول/ وسعتِ دانش است که از طریقِ آن یک گزینه‌ی خاص می‌تواند انتخاب شود، نگاهِ اجمالی در مردِ خانواده جک را به این‌که چگونه با گزینه‌ی خاص رویاروی نشود رهنمون می‌گردد، به این‌که چگونه جهانی برپا کند که در آن انتخاب از انتخاب‌کردنِ بین الف و ب منحصرن به داشتنِ هم الف و هم ب تغییرِ مکان دهد. کیت به این منطقِ انتخاب و این دلالتِ ناممکن پاسخِ مثبت داد (در حالی که هر کسِ دیگری ممکن بود او را به‌عنوانِ یک دیوانه در نظر گیرد) چرا که او "شریک شد" و بنابراین به‌طورِ برابر مشروط به ضرورتِ

ادغامِ (دو جهانِ موازی ـ م) شد. روایت برای این تقلب عذرخواهی می‌کند، و از طریقِ منتهی‌شدن به یگانه چشم‌اندازِ خوش‌بختیِ رومانتیک این عذرخواهی را بیان می‌کند ـ حذف پایانِ خوشی که هم‌چنین تغییرِ سریعِ چشم‌اندازِ فیلم است، که آزادیِ پولی و موفقیتِ شغلیِ فراوان اما خوشبختیِ شخصی، عاطفی کم‌یاب است.

درام‌های رومانتیکِ محبوبِ سال‌های ۱۹۹۰ در کل گردِ این کم‌یابی می‌گردد، ساختن رومانس هترونورماتیف heteronormative (عشقِ رومانتیکِ تک‌همسری ناهم‌جنس‌خواه ـ م) به‌مثابه‌ی امری تقریبن ناممکن ـ ساختمانی که حاکی از نوعی جدایی از پیکربندی آثارِ رومانتیک در لحظاتِ تاریخیِ دیگر است: در حالی که در رمان‌های جین آستن تعارضِ طبقاتی/ اجتماعی مانعی در برابرِ عشق است، عشق در هالیوودِ امروز راهِ حلی برای تعارضِ اجتماعی است ـ اما این راهِ حل ارزش‌مند و نایاب است. در فیلم‌های دفترِ خاطراتِ بریجت جونز (شارون ماگوایر، ۲۰۰۱)، هرگز بوسیده نشد (رایا گوسنل، ۱۹۹۹)، خواننده‌ی عروسی (فرانک کوراسی، ۱۹۹۸)، طراحِ عروسی (آدام شانک‌من، ۲۰۰۱)، عروسیِ بهترین دوستم (پ.ج. هوگان، ۱۹۹۷)، حقیت درباره‌ی گربه‌ها و سگ‌ها (مایکل لمن، ۱۹۹۶)، نوامبرِ شیرین (پت اوکانر، ۲۰۰۱) و غیره، شخصیت‌های برخوردار از امکاناتِ بی‌شماری (شغل‌های خوب، خانواده‌های خوشبخت، دوستانِ نزدیک، نیازی به گفتن ندارد خانه، غذا، و بهداشت) سرسختانه برای تنها چیزی که فاقد آن‌اَند در تلاش هستند: عشق. نقشه‌ی این زندگیِ رومانتیکِ غیرممکن (که با این وجود سرانجام متحقق می‌شود) باورِ مشخصی را برمی‌انگیزد: باد در جهتِ موافق نمی‌وزد، راهی که در پیش دارید جان‌کاه است، اما پیروزیِ‌تان حتمی. درست همین باور است که در سیاست دسترس‌پذیر نیست ـ در لحظاتِ ممکنِ مداخله‌گری، برآمدِ آن هرگز تضمین‌شده نیست. با توجه به ریسکی بودن اما محتمل بودنِ پیروزی، مبارزه برای عشق بسیار جذاب‌تر از قطعیتِ ستیزِ سیاسی به‌نظر می‌آید. در این‌جا این که این دو مبارزه‌ی انتخابی قابلِ قیاس هستند داوِ(آن‌چه بر سرش قمار می‌کنند) بحث

است: فرهنگِ کلبی مسلکِ مستقر محکومیتِ بیگانه‌گی را به امری متداول تبدیل می‌کند، خواستِ اصیل تغییرِ اجتماعی را به جریان درمی‌آورد، در حالی که به‌طورِ هم‌زمان نقشه‌های پیش‌بردِ آن مبارزه را (مرغ دام)، در شکلِ "قواعد" چگونه عاشق شدن، تدارک می‌بیند.

مردِ خانواده، در توضیحِ شرم‌آورِ پیوندِ بینِ زندگیِ رومانتیک و سرمایه‌داری، نقطه‌ی اوجِ این ژانر ناممکنیتِ رومانتیک است: جک یک سرمایه‌دارِ نمونه است؛ جهانِ موازی‌اَش به‌خاطرِ محتوای عاطفی/ انسانیِ آبکی‌اَش نیست که حالِ او را به‌هم می‌زند بلکه به‌این خاطر که آن به‌طور وحشت‌ناک متعلق به طبقه‌ی متوسط است؛ فقدانِ او فقدانِ عمومیِ مهربانی/ تواناییِ عاطفی نیست، بلکه فقدانِ عشق است؛ بیگانه‌گی یک فاصله‌ی بحرانیِ بالقوه از شرایطِ وجوی نیست، بلکه فقدانِ وجودیِ خرسندی است؛ عشقِ رمانتیکِ تک‌همسریِ ناهم‌جنس‌گرا فقط یک خرسندیِ اضافه‌شده بر زندگیِ مرفه جور دیگر نیست بلکه خودِ شرایطِ یک زندگی بامعنا است. هم‌چنان که فیلم ناخواسته آشکار می‌کند، مرزِ عشق به‌شدت به‌عنوانِ امرِ رومانتیک مشخص می‌شود حتا وقتی که آشکارا به‌عنوان امرِ اجتماعی مضمون‌سازی می‌شود. به باورِ من این ابهام ژرف‌تر از تعیین‌ناپذیریِ معنایی است. در تشریحِ ابهامِ عشق، لاکان از تزی ایضن مبهم دفاع کرده است، که عشق ناممکن‌بودنِ رابطه‌ی جنسی را جبران می‌کند.[1] این تز می‌تواند به این معنا باشد که عشق کششی خیالی است که تعارضِ جنسی را پنهان می‌کند، یا به‌این معنا که سوژه‌ی عاشق خواهان متحمل‌شدنِ تعارض است. در هالیود، این تز باز هم پیچیده‌تر می‌شود: ناممکن‌بودنِ ذاتی خود نظمِ اجتماعی (تعارضِ اجتماعی) با عشق جابه‌جا می‌شود. واردِ میدان کردنِ عشق به‌عنوانِ پوششی برای ناممکن‌بودنِ اجتماعی

[1]- نگاه کنید به لاکان ۱۹۹۸، فصلِ هفتم

یک تاکتیکِ آشنای فاشیستی است، اما هالیود این جابه‌جایی را گسترش می‌دهد. امروز، خودِ عشق به موقعیتِ ناممکن برکشیده می‌شود.

ناممکن‌بودنِ رومانتیک به‌مثابه‌ی ناممکن‌بودنِ ترفندِ موازی عمل می‌کند، توجه را از ناممکن‌بودنِ روابطِ اجتماعیِ تحتِ سرمایه‌داری دور می‌کند، و هدفی ناچیز را در جایگاهِ بی‌کرانه‌گیِ حیرت‌افزایِ انقلابِ ضدسرمایه‌داری قرار می‌دهد. در روان‌کاویِ"مرغ دام" از طریقِ "جایگزین‌سازی" ایجاد می‌شود، فرافکنی یک پیچیدگیِ عاطفی به پیچیدگیِ دیگری، تنگ‌نایی که به نحوی قابلِ‌تحمل‌تر باشد. بر این باورم که کارخانه‌ی ازدواج ترغیبِ زندگیِ رومانتیک را جایگزینِ رخوتِ عمومیِ اجتماعی را ـ احساس گم‌شدِگی، جداییِ نظام‌مند، و ناممکن‌بودنِ فضایی که در آن بتوان ارتباطِ جمعی داشت ـ می‌کند. به‌جای بذلِ توجه به ناتوان‌سازیِ نظام‌مندِ روابطِ اجتماعیِ انسان (خلاء فضای عمومی، خصوصی‌سازی تمامیِ جنبه‌های زندگیِ روزانه، قدرتِ شیطانیِ گروهی اندک در برابرِ اکثریتِ مردم، توزیعِ ناعادلانه‌ی ثروت)، به‌ما توسطِ مجتمعِ صنعتی ـ ادْیپ آموخته می‌شود که پاسخِ تمامیِ این مشکلاتِ جهانی عشق است.

ترغیبِ این عشقِ خصوصی که همه‌جا را پر کرده است ما را از این که عشقِ عمومیِ‌مان را فراموش کرده‌ایم تبرئه می‌کند: به‌منظورِ نادیده گرفتنِ یک انسانِ بی‌خانمان خود را به‌کوچه‌ی علی چپ بزن و هم‌چنان به رفتن ادامه بده، به‌منظورِ لذت بردن از شام وقتی که بچه‌ها گرسنه‌اند، به‌منظورِ خوابِ راحت وقتی که عذاب دست از سرت برنمی‌دارد ـ کوتاه سخن، برای کارکرد داشتن ـ نظام ما را ملزم به قطع‌کردن می‌کند، به این معنا که با جدیت چوبِ حراج بر عواطف و پیوندهایِ‌مان نسبت به دیگران بزنیم. (به‌زبانِ فرهنگِ مسلط، اقتصادِ ما متشکل از افرادی است که به فردیتِ یکدیگر احترام می‌گذارند). در پسِ ادا و اصولِ لیبرالِ دل‌نازک اصولِ سیاست قرار دارد: چگونه‌گیِ احساسِ تو چگونه‌گیِ کنشِ تو است. چهارچوب‌های کلیِ سیاسیِ ما درباره‌ی نیازها و حقوقِ مبتنی بر نقشه‌ی تخیلیِ ما از استقلالِ فردی است. ادعای نیو ـ لفتِ قدیمی که

جمهوری‌خواهان به لحاظِ روانی ورشکسته‌اَند یادآوریِ این نکته است که نظام‌های قدرت اشکالِ عاطفیِ ویژه‌ای را ضروری می‌کنند. این خودِ نیاز، این خودِ رابطه‌ی متقابلِ ساختاریِ "عمومی" و "خصوصی" است، که آشکارا تلاش می‌شود با پافشاری بر منحصربه‌فردبودنِ ساختاریِ عواطف (دربرگیرنده‌ی ناخودآگاه) و اقتصادِ سیاسی، خود را بروز ندهند.

اصلن نباید تعجب کرد که امروز خودِ شکل این پافشاری بر تقسیمِ عمومی ـ خصوصی مسلم دانستنِ وحدت مرغ دام است: تجاری‌سازیِ مستقیمِ نزدیکی (در برابرِ دوری و عدمِ صمیمیت ـ م). از حل و فصلِ خودیارانه‌ی خلاف‌های ترافیکی self-help traffic تا تلفن ـ سکس تا حمایتِ دولتی از انسان‌گراییِ مسیحی، ما در اعماقِ ملغمه‌ای از سکس و بورسِ سهام زندگی می‌کنیم. مردِ خانواده این نکته را از طریقِ بهره‌گیریِ مکرر از تصویرپردازیِ مالی برای نشان‌دادنِ چگونه‌گیِ برقراریِ ارتباط بیان می‌کند، از قبیل موردی که جکِ بیگانه‌شده برای فریبِ کیت در نظر می‌گیرد، و یا موردی که توسط بهترین دوستش راهنمایی می‌شود که:" بانک و تراستِ فیدلیتی وام‌دهنده‌ی بی‌اغماضی است! اگر وثیقه‌ای هر جای دیگر بگذاری، آن‌ها اعتبار تو را لغو می‌کنند".

چنین تصویرهایی چنگ انداختن به ریسمانِ پوسیده‌ی این اذعانِ خطرناک است که عشق در ناخودآگاهِ سرمایه‌دار صراحتن مانندِ معامله‌ای شیرین ساخته می‌شود. نکته‌ی نهفته در عشقِ انسانیِ انتزاعی و نیز نکته‌ی عشقِ رومانتیک دقیقن قادر کردنِ ما به همچنان به‌رفتن ادامه‌دادن است. و، از طریقِ این معامله‌ی شیرین، ما می‌توانیم همبستگیِ اکیدِ نظمِ اجتماعیِ سرمایه‌داری و سوژه‌ای که زندگیِ رومانتیک را چونان تنها شکلِ عشق یا رابطه ارزش‌افزایی می‌کند ببینیم. بهایی که برای ابرازِ سرمایه‌دارانه‌ی عشق به دیگران، در کل برای برقراریِ عشقِ رومانتیک آن طور که ما آن را می‌شناسیم، می‌پردازیم دقیقن این است که خودِ نزدیکی (صمیمیت) شئی و کالا می‌شود. آن چه

مردِ خانواده آشکار می‌کند صرفن این نیست که ایده‌ی عشق توجهِ ما را از بیگانه‌گی منحرف می‌کند بلکه این خودِ مکانِ عشق به‌مثابه‌ی خارج از محدوده‌ی سرمایه‌داری هم وحشت از سرمایه‌داری را ابدی می‌سازد و هم بر محدوده‌های معناییِ عشق نظارت می‌کند: اگر عشقِ خصوصی، رمانتیک، تک‌همسری است، پس پرسشی از "انسانی‌کردنِ" اقتصاد نمی‌تواند در میان باشد، هیچ مفهومی از دولت/ بازار به‌عنوانِ کمک‌های مردمی، و صد البته هیچ تصورِ سیاسی که مبارزه را به‌عنوانِ فرآیندی از یک کششِ عشقی به ذهن راه دهد (یعنی هیچ عشقِ انقلابی) وجود ندارد.

با تاکید بر قطعِ رابطه‌ی عاطفی به‌مثابه‌ی ستونِ فقراتِ اقتصادِ لیبیدویی (متکی بر روابط جنسی ـ م) سرمایه‌داری، بر این پیشنهاد نیستم که هدفِ انقلاب سوسیالیستی باید عرصه‌ی "پیوندِ تمامیت‌خواه" باشد (نوعی برگشت به یک زهدانِ جمعی که در آن تمامی فاصله‌های بین افراد قلم گرفته شود...). همه‌ی شکل‌بندی‌ها اجتماعی ناممکن‌بودنِ یکپارچه‌گیِ‌شان را جرح و تعدیل می‌کنند. آن‌چه که من معترضِ آن هستم دامنه‌ی این دست‌کاری تحتِ سرمایه‌داریِ امروز است، وابستگیِ ساختاری ویژه بینِ پیوند و جدایی که ما در بازنمودهایِ عشقِ رومانتیک در فرهنگِ مردم شاهدیم: نوعِ محدودی از پیوند (پیوندِ زندگیِ خانوادگیِ خصوصی) که چونان نتیجه‌ی جداییِ طبیعی‌شده‌یِ ذاتیِ توزیعِ ناعادلانه‌ی منابعِ حاکم شده است. هدفِ مداخله‌گریِ انقلابی آفرینشِ جامعه‌ای با پیوندِ تمامیت‌خواه/ وحدتِ اورگانیک صریح نیست، بلکه تضعیفِ رادیکالِ پیوندِ ساختاریِ بینِ وصل و جداییِ ویژه‌ی جامعه‌ی سرمایه‌داری است. مبارزه‌ی انقلابی، از طریقِ الغای جداییِ بیگانه‌کننده، باید در عینِ حال پیوندِ کاذبِ زندگیِ خانوادگیِ خصوصی، خویشاوندی را به نفعِ پویایی‌های اجتماعیِ گسترده‌تر محو کند.

به‌منظورِ دریافتِ وجهِ انتقادیِ پیش‌نهاده شده توسطِ مردِ خانواده و کسبِ امکانِ یک عمل‌کردِ انتقادی آلترناتیو، تعویضِ مسیر از تمایزِ کانتی بینِ دو تناقضِ خردِ ناب،

ریاضی و دینامیک، به خوانشِ لاکانیِ آن مفید خواهد بود.[۲] کانت از این تناقض‌ها، برای توضیحِ دفاعش مبتی بر وجودِ دو وجه متمایز که بر بنیادِ آن خرد در استواریِ خود ناکام می‌ماند، بهره می‌گیرد؛ لاکان با ارجاعِ صریح به این تمایزات بر آن است که تفاوتِ سکس دو وجهِ متفاوت از رابطه را در قصورِ زبان بارز می‌کند. هر تناقض متشکل از دو گزاره است که به‌طورِ هم‌زمان مغایرآَند: ریاضی = ۱. جهان متناهی است/ ۲. جهان نامتناهی است؛ دینامیک= ۱. هرچیزی مشروط به قوانینِ طبیعی است/ ۲. اراده‌ای آزاد وجود دارد که مشروط به قوانینِ طبیعی نیست. تناقضِ دینامیک بیانِ هم‌زمانِ یک وضعیتِ جهان‌شمول و استثنا/ مازادِ آن است؛ برعکس، تناقضِ ریاضی شکلی را برای مفصل‌بندی عرضه می‌کند که اگرچه سیستم دربرگیرنده‌ی مازادِ خودش است، ولی نه ـ تمامیِ مازاد مشروط به این جهان‌شمولیت است.

بحثِ من این است که تعادل ـ یک ـ سیستم ـ و ـ مازاد ـ مرغ‌دام (ترفند موازی) ـ آش (مشهور به هژمونی) ساختارِ تناقضِ دینامیک را به‌نمایش می‌گذارد، درحالی‌که تاکید ـ بر ـ عدمِ تعادل ـ در آن (مشهور به مبارزه‌ی انتقادی) از منطقِ تناقضِ ریاضی تبعیت می‌کند. از این روی، در این مدل، گزاره‌های ایدئولوژیکیِ جهان‌شمول جهان‌شمولیتِ‌شان را از طریقِ محتوای مازادِ ذاتیِ‌شان کسب می‌کنند، حتا اگر آن محتوا از پیچیده‌کردنِ کار از طریقِ محتوای یک مرغ‌دام تشکیل شده باشد. خودِ این محتوا است که اغلبِ گفتمان‌های چپِ سنتی را با مانع روبه‌رو می‌کند. همه‌ی ما با این کلیشه‌ی نابِ سرمایه‌دارانه‌ی آشناییم که" خود را بدونِ کمکِ دیگران برکش!" پاسخِ چپِ سنتی، مثل بیانِ فمینیستیِ خاص‌بودنِ دل‌مشغولی‌های زنان در باره‌ی

---

[۲]- نگاه کنید به کانت ۱۹۹۰. در این‌جا به شکل‌بندی‌های آمده در سه متن تکیه شده است: کوجک ۱۹۹۴؛ کوردلا ۱۹۹۹؛ و ژیژک ۱۹۹۹، فصلِ چهارم

موقعیت‌های جهان‌شمول (زنان تحتِ شرایطِ متفاوت از مردان خود را برمی‌کشند) می‌تواند بسیار کارآمد در امرِ خاص‌بودنِ آن باشد (تغییراتِ سیاستِ محلی و غیره را تضمین کند) ـ اما در قطعِ هژمونی موقعیتِ جهان‌شمول، تا جایی که در مسکوت‌گذاشتنِ مستمرِ حقیقت مشارکت دارد، مردود می‌شود: هیچ‌کس هرگز بدونِ کمکِ دیگران خود را برنمی‌کشد. این پاسخ‌های خاص‌باورِ چپ به جهان‌شمولیت هژمونی در حیطه‌ی تناقضِ دینامیک باقی می‌ماند: آن‌ها هم این که سیستم جهان‌شمول است را مسلم می‌دانند (در شکلِ تضمینِ حداقلی از شرایطِ زندگی که به‌لحاظِ کارکردی مستلزم مشیِ سیاسیِ فوری، که زندگی‌هایِ مردمِ واقعی را بهبود می‌بخشد، است) و هم این که استثناهایی وجود دارد (برخی مردم [برای برکشیدنِ خود] اصلن از امکانی برخوردار نیستند). این روی‌کَردها، با فراموش کردنِ این‌که استثنا جزءِ ساختاریِ خودِ سیستم است، نمی‌توانند شمولیتِ سیستم را جدا کنند. برای حذفِ مرزهای تناقضِ دینامیکی، باید تناقضِ ریاضی را تایید کرد: هیچ‌چیز منحصرن خارج از سیستم نیست، اما با این وجود سیستم تمام ـ دربرگیرنده نیست، سیستم پدیده‌ی مبهمی می‌آفریند که، باوجودی که ذاتیِ آن است، ولی از زیر بنیادِ آن را نابود می‌کند.

در این‌جا تقابلِ ترسیم‌شده بینِ تناقض‌ها (نه فقط در آن‌ها) می‌تواند چنان‌چه در ارتباط با رابطه‌ی بینِ امر جهان شمول، خاص، و نامتعارف در نظر گرفته شود بسیار آشناتر به‌نظر رسد. امرِ جهان‌شمول و خاص، با وجودِ تنشِ متقابل، در واقعیت در طردِ مورد سوم، یعنی طردِ امرِ نامتعارف/ وضعیتِ نابِهنجارabject position ، وحدت دارند.[۳] تناقضِ دینامیکی بیانِ توافق امرِ جهان‌شمول و خاص است؛ تناقضِ ریاضی نفیِ مضاعفِ هم امرِ جهان‌شمول و هم امرِ خاص است. و اما در ارجاع به مورد عشق:

[۳]- در این‌جا تحلیلِ من به‌شدت مدیونِ فرمول‌بندیِ نابه‌هنجارِ عرضه شده توسط ژیژک ۱۹۹۹ است

امر جهان‌شمول	امر خاص	امر نابهنجار (مخل هنجارهای هویتی و مفاهیم فرهنگی)
عشق در تمامیت‌اش سیاسی نیست	نوعی عشق سیاسی است	هیچ عشقی نیست که سیاسی نباشد

نخست برآن‌اَم که تعریفی از اصطلاحات به‌دست دهم. منظورم از "امرِ سیاسی" یک زیرسیستمِ خاص یا سطحی از تمامیتِ اجتماعی نیست، بلکه یک تنش و گشودِگیِ مشخص است که کلِ عرصه‌ی اجتماعی را در بر می‌گیرد: امرِ سیاسی وجود دارد چراکه جامعه یک کلِ خود ـ محصور نیست، بلکه عرصه‌ی بازی از مبارزه برای سلطه و هژمونی است؛ هر شکل‌بندیِ نسبتن پایدار برآیند این مبارزه است. در این معنای دقیق، امرِ سیاسی مقدارِ بیش‌تری فرآیندِ بنیادی (برای مثال، اقتصاد) را بازتاب یا بیان نمی‌کند: "مبارزه‌ی طبقاتی" نامِ مارکسیستی این واقعیت است که امرِ سیاسی در خودِ قلبِ اقتصاد اجراپذیر است. از سوی دیگر، "عشق" را باید فراسوی تقابل‌های ایدئولوژیکیِ معمول (عشق در مقابلِ سکس؛ عشقِ متعالی در برابرِ خواستِ اروتیک؛ یا عشقِ خصوصی در برابرِ فضای عمومیِ مناسباتِ بازار و مبارزاتِ قدرت) در نظر گرفت: کششِ اروتیکِ سرمایه‌گذاری شده در هر پیوندِ اجتماعی نشان از عشق دارد. در این‌جا بینشِ بنیادیِ روان‌کاوی را پیشِ روی داریم: هر پیوندِ اجتماعی باید توسطِ نوعی از سرمایه‌گذاریِ لیبیدوئی پایدار شود؛ هر هویتِ اجتماعی از یک مولفه‌ی اروتیک برخوردار است.[۴]

انکارِ این حقیقت خود شرایطِ ممکن‌بودنِ این ایده‌ی رایج است که فضای عمومی از سرمایه‌گذاری‌های لیبدوئی مستثنا است ـ و خودِ این واپس‌زدگی است که بر ظرفیتِ

[۴]- فروید ۱۹۵۹

ایدئولوژیکیِ تقسیمِ عمومی ـ خصوصی خطِ بطلان می‌کشد. این واپس‌زدگی به بهترین شکل بر حسبِ تناقضِ دینامیکیِ عشق فرمول‌بندی می‌شود: عشق به‌معنای دقیقِ کلمه امرِ سیاسی نیست (جهان‌شمولیت)، اما نوعی از عشق سیاسی است (خاص بودن).[۵] نخست، عشق از فضای سیاسی واپس‌زده می‌شود؛ سپس، "برگشت از واپس‌زدگی" به‌طورِ محدود اجازه داده می‌شود. این تناقضِ ریاضیِ عشق راهی به‌سوی نامتعارف‌بودن نابهنجار، که حاکی از پاره‌شدنِ این دور بسته است، می‌گشاید: هیچ‌چیز (هیچ حالتی از عشق) نیست که درونِ سیستم در جای خود قرار نگرفته باشد (هیچ استثنایی وجود ندارد) با این وجود نه ـ همه‌ی (عشق) درونِ سیستم است (فاقدِ جهان‌شمولیت است). حتا وقتی که عشق توسط/ یا مشمولِ سیستم موردِ دست‌کاری قرار می‌گیرد، کاملن با آن یک‌دست نمی‌شود: عشق تحتِ سرمایه‌داری همچنان مبهم باقی می‌ماند، هسته‌ی مرکزیِ بالقوه‌ای را برای نابودیِ سیسم نگاه می‌دارد. و خودِ این ابهام عشق است (این واقعیت که عشق همیشه مکانِ مبارزه برای هژمونی است) که آن را ذاتن سیاسی می‌کند: عاشقِ چه کسی بشویم، عاشقِ چه کسی نشویم، چگونه نسبت به کسی که عاشقِ او هستیم عشق بورزیم، تمامن نتایجِ تصمیم‌سازی‌های سیاسی هستند .

در مواجهه با این تاکیدِ هژمونیک (جهان‌شمول) که ذهنیت هیچ ارتباطی با اقتصاد ندارد، که زندگی‌های عاطفی ما خصوصی هستند و به‌معنایِ دقیقِ کلمه جدا از پویایی‌های عمومی، که بدن‌های ما ممکن است برده‌ی مردان باشند اما این ماییم که حاکم بر خواست‌هایمان هستیم، می‌توانیم به‌سادگی در مفصل‌بندی‌کردنِ یک استثنای خاص شتاب کنیم: در مواقعی عواطفِ ما باید با شغلِ ما سروکار داشته باشد، در زمان‌هایی ما به‌خاطرِ پول عشق می‌ورزیم، گاهی ترجیح‌های شخصیِ ما مثلِ نژادپرستی در عرصه‌ی خنثای سیستمِ لیبرالی فوران می‌کنند، گاهی مردم قدرتِ سیاسی را

---

[۵]- این تناقضِ دینامیکی در ارتباطِ نزدیک با توسعه‌های فردریک جمیسن به‌عنوانِ "تناقض‌های پست‌مدرنیته" است، جمیسن ۱۹۹۴، بخشِ اول

سکسی درک می‌کنند، جک برای حفظ اعتبارش در سیستمِ سرمایه‌داری نیاز به عشق دارد. اما، درست مثلِ **موردِ خود را بدونِ کمکِ دیگران برکش**، هر دوی این شکل‌بندی‌ها (جهان‌شمول و خاص) صرفن تاکتیک‌های مختلف برای عملی یکسان هستند: نقطه‌ی تلاقیِ بنیادی بینِ جهان‌شمول و خاص در ادعای مشترک‌ِشان در تقابلِ حقیقی با نابهنجار بروز می‌یابد. "جهان‌شمول" و "خاص" در این‌جا دو وجه از انکارِ سازگاریِ مستقیم بین لیبیدو و سرمایه، بینِ خصوصی و عمومی، بینِ ذهنیت و اقتصاد است. چونان سوژه‌های تحتِ نظامِ سرمایه‌داری، هویت‌هایمان، احساسات‌ِمان، و امیال‌ِمان عمیقن در ساختارهای مالکیتِ خصوصیِ وسایلِ تولید، استثمارِ کار، و نابهنجاریتِ تعلقِ دایمی به طبقاتِ تحتانی جامعه نهفته است.

من در این‌جا مدعیِ چیزی غیر از دیترمینیسمِ عامیانه هستم: این نهفته‌گی، این ادغام شدِگی، این دشواری نزدیکی و اقتصاد باید چونان سرشتی متقابل تفسیر شود؛ و از این‌روی استقلال ـ ساخته‌گی هویت (فرآیندها و سازوکارهای شکل‌گیری و تداومِ خودها) و سرمایه‌ای‌کردن (فرآیندها و سازوکارهایی که توسطِ آن سرمایه‌داری شکل می‌گیرد و خود را تداوم می‌بخشد) آشکار گردد.

با کمکِ این فرمولِ کانتی، می‌توانیم موقعیتِ مردِ خانواده را ارزیابی کنیم: درست مثلِ تناقضِ دینامیکی، فیلم موضعی هژمونیک و استثنایی خاص را طی یک اجرایِ متنی تحکیم می‌کند. به‌جای خوانشِ این تحکیم‌سازی به‌مثابه‌ی مستعمره‌سازی نقد (مردِ خانواده موضعِ انتقادیِ استاندارد از استثناهای خاص برجسته‌شده را انتخاب می‌کند؛ سیستم سوژه‌ای بیگانه‌شده را استیضاح می‌کند و بنابراین کامل است)، در این‌جا ناگزیریم بر تیپ‌شناسیِ باریک‌بینانه‌ی "نقد" پافشاری کنیم. مردِ خانواده به‌طورِ ندانسته شرایطی می‌آفریند که تیپ‌شناسیِ نقد را ممکن می‌کند، یعنی امکانِ بازخوانی موضعِ انتقادی/غیرایدئولوژیکیِ استاندارد برای بیانِ خاص‌بودن که به‌طورِ نظام‌مند برجسته شده است. یقینن، مردِ خانواده، گواهی است بر مستعمره‌سازیِ ویروسیِ

ایدئولوژی، اما ما باید این گستردِگی را به‌مثابه‌ی یک بزرگ‌نماییِ ارضیِ لازم تاویل کنیم. وقتی که یک ایدئولوژی در باره‌ی وضعیتِ ایدئولوژیکِ خود صراحت دارد، خود ظاهرِ موفقیت کارکرد ایدئولوژیک ("حتا هم‌اکنون که نقد متوجهِ حوزه‌ی عملِ ایدئولوژی است") دلالت بر انشقاق‌هایش دارد. در واقع، بیانِ هژمونیکِ عشق به‌طورِ ندانسته از این پرده برمی‌دارد که زمانه‌ی معاصر ما با تهدیدِ عشقِ اصیل مواجه است، تهدیدِ حرکت‌های جمعی که ممکن است به بازسازیِ سرنوشتِ بچه‌های گرسنه، بدن‌های بی‌سرپناه، ظرفیت‌های استثمارشده، روان‌های مطیع، و ذهن‌های به‌انقیاد کشیده شده بینجامد. بنابراین، وقتی که نظمِ چیزها بر موقعیتِ عشقِ ما به‌مثابه‌ی یک حرکتِ خصوصی تکیه دارد، جهت‌دادنِ عشق توسطِ نیروهای هژمونیک الزامی است. به‌عبارتی دیگر، نمایشِ باشکوهِ برانگیخته‌گیِ ایدئولوژیک گسترده‌یِ "عشق" نه حاکی از بی‌ربطی عشق تحتِ سرمایه‌داری و نه نمایش موذی‌گری صرفِ ایدئولوژی در لفافه‌ی فرا ایدئولوژیک زندگیِ روزمره است؛ برعکس، این دست‌کاریِ استراتژیک از نقشِ کلیدیِ عشق در این وجهِ تولید پرده برمی‌دارد. عشقِ ما خصوصی نیست ـ بلکه به‌آن سان که ما آن را می‌شناسیم پیش‌شرطِ اصلی برای ارتباطِ عمومی است. حقیقتِ ناگزیرِ این وابستگیِ دوجانبه‌ی سیستم و سوژه این است که حالت‌های جدیدِ ذهنیت می‌تواند سیستم را تغییر دهد.[۶] عشق، به‌مثابه‌ی زمینه‌ی سرمایه‌داری، به همان اندازه که امنیت می‌آفریند به‌چالش می‌طلبد.

سرانجام، منظور از ایده‌ی لاکلا Laclau و موفه Mouffe مبنی بر این که هژمونی "جنگِ مضمون‌ها"[۷] است این است: از آن جایی که نهادِ قدرت در عشقِ ما شکل

---

[۶]- نگاه کنید به صورت‌بندی‌های ابهام در بوتلر ۱۹۹۷، فصلِ سوم

[۷]- لاکلا و موفی ۱۹۸۵

می‌گیرد، این وظیفه‌ی ما به‌مثابه‌ی عاشق‌ها است که سرمایه‌گذاری‌های هژمونیک را در (روابطِ بینا)ذهنیِ‌مان فریب دهیم. این سخنانِ چه‌گوارا ("اجازه دهید، حتا به‌قیمتِ استهزا شدن، بگویم که انقلابیِ واقعی توسط احساساتِ عظیمِ عشق راهنمایی می‌شود") ما را خاطرنشان می‌شود که عشقِ اصیل یک نیرویِ انقلابی است که هیچ پیوندی با انسان‌گرایی ندارد: گزین‌گویه‌ی چه‌گوارا درباره‌ی عشق با بیانی از تنفر همراه بود، در یک معنای سیاسی مناسب ـ او در اعدام‌هایی که در خدمتِ اهدافِ انقلابی بود سهیم می‌شد. ایده‌ی "احساساتِ عظیمِ عشق" راهنمای یک انقلابی است هیچ رابطه‌ای با خیراندیشیِ پرطمطراقِ در خدمتِ " توده‌ها" یا "بشریت" بودن ندارد، برعکس کاملن در خدمتِ این درک پیچیده بود که انقلاب و مبارزه‌ی انتقادی در معنای واقعیِ کلمه از طریقِ کارِ جمعیِ اروتیک، پرتحرک به‌وجود می‌آید ـ دقیقن آن نوع از پیوندی که خود را جدا از سرمایه‌داری احساس می‌کند. یا در تلاش در وارونه کردنِ اولین فرمول است:

جهان‌شمول	خاص	نابهنجار
تمام سیاست‌ها عشق نیستند	برخی سیاست‌ها عشق هستند	سیاست‌هایی وچود ندارند که عشق نیستند

این‌جا، موقعیتِ جهان‌شمول مکانِ ایدئولوژیِ لیبرال را نشانه‌گذاری می‌کند (قلمروهای عمومی و خصوصی متمایز هستند، دولت یک نظامِ انتزاعیِ بیرونی است که مسلمن زندگیِ روزانه را تحتِ تاثیر قرار می‌دهد اما به‌هیچ عنوان طرفیتی با درونی‌ترین احساساتِ ما ندارد)؛ در حالی‌که موقعیتِ خاص مکانِ فاشیسم است (برخی سیاست‌ها عملی هستند وقتی که عطشِ خصایلِ ملی آن‌چنان در سطحِ استراتژیک بسیج‌کننده هستند که به‌سادگی به سرسپردگیِ بی‌چون و چرا به رهبر/قانون فوق‌العاده محبوب

تبدیل می‌شوند)؛ و نابهنجار مکانِ انقلابی است (نه‌تنها انقلابیونِ حقیقی توسطِ احساساتِ عظیمِ عشق هدایت می‌شوند، بلکه تمامِ سیاست‌ها مبین انتخاب‌های لیبیدویی هستند).

رومانسِ سرمایه‌دارانه‌ی مردِ خانواده باید، همچنان که می‌توانست باشد، از یک بازنمود "موازی" عشق متمایز می‌شد. اما هم‌پایه‌های این بدیل (موازی) چه چیزهایی هستند؟ بدیلِ عشقِ رومانتیکِ سرمایه‌داری دقیقن عشقِ انسان‌گرا نیست، چرا که این موقعیت‌ها مستقیمن قرینه‌ی هم هستند: خصوصی‌سازیِ عشق موجبِ نمایشِ خودشیفته‌وارِ وفور می‌شود ـ آن‌قدر به‌وفور از عشق برخوردارم که می‌توانم مقداری از آن را صرفِ تو کنم. کنش‌های انسان‌گرایانه تکمیل‌کننده‌ی خرسندیِ نظمِ خصوصی هستند. در عوض، تقابلِ حقیقیِ احساسِ انسان‌گرایانه (ما کسانی را که نیازمندِ کمکِ ما هستند کمک می‌کنیم زیرا این از ما انسان می‌سازد) می‌تواند بیش‌تر شبیهِ این باور باشد که ما باید به مردم کمک کنیم چون این نادرست است که آن‌ها به کمکِ ما نیاز دارند.

چه نوع عشقی به این باور دامن می‌زند؟ یک تعهدِ قوی که مردم برای شکوفایی و رشد به یکدیگر نیاز دارند و این که فرصت برای شکوفایی و رشدِ هر انسانی نباید به‌خاطرِ نیاز از دست برود. احساسِ لذتی برآمده از روابطِ بینااذهانی، احساسِ انرژیِ ناشی از در جمع‌بودن، احساسِ حمایتِ گردآمده از سوی همسایه‌گانِ‌تان. چرخشی به‌جلو، حرکتی که خود علتِ حرکت خود است، که "افتادن" نیست بلکه "برپاکردن" است. فیلمِ باشگاهِ مبارزه دیوید فینچر (۱۹۹۹) با حسی از این عشقِ سیاسی به پایان می‌رسد: زوجی دست در دست در برابرِ انفجارهای مهیب که توسطِ مبارزان ضدکورپوریشن‌ها انجام می‌گیرد قرار گرفته‌اند. تاکیدِ جدیِ این صحنه بر این است که حتا نوعی از عشقِ اروتیک وجود دارد که به پروژه‌های سیاسی نیرو می‌بخشد، چونان کاتالیزوری در پرورشِ قدرتِ تخیلِ سیاسی عمل می‌کند، و به‌نوبه‌ی خود منجر به هیجانِ کارآمدی در کسبِ دست‌آوردهای سیاسی می‌شود. "اروتیک" این‌جا یک تاکیدِ ابزارگرایانه بر سکس

نیست که در برابرِ زندگیِ رومانتیک قرار گیرد، بلکه شکل‌بندیِ پویایی است که بر ایستایی دستِ رد می‌زند. عشق درباره‌ی کمال نیست، درباره‌ی آرام کردنِ بیگانه‌گیِ ناشی از یک نظمِ تثبیت یافته است آن‌گونه که زندگی می‌تواند به‌طورِ دوست‌داشتنی‌تر با سیستم دم‌ساز گردد، آری عشق درباره‌ی الهام بخشیدن است، درباره‌ی برانگیختنِ قدرتِ تخیل در موردِ نظمی از بنیاد متفاوت که در آن نه کم‌یابی وجود داشته باشد و نه سطحی بودنِ پیوندِ اجتماعی.

شاید تنها مرزبندی عشقِ انقلابی با عشق در مقام برده‌ی سرمایه‌داری گزینه‌ی گفتن "سلام" است. چرا که دیگر تمایزاتِ تجویزی مفید نیستند: عشقِ انقلابی لزومن پایانِ تک‌همسری نیست، و به‌همین‌گونه ناگزیرن مرگِ زندگیِ رومانتیک نیست. عشقِ سیاسی نباید سرد، حساب‌گرانه، یا بدلی (نااصیل) باشد. تنها هدفِ این طرح‌های اولیه صرفن نشان‌دادنِ بی‌مایه‌گیِ آن پیوندهای بسیار اروتیکی است که توسطِ جدایی‌های اجتماعی دامن زده می‌شوند. در این‌جا، در جنگِ دایمیِ مضمون‌ها، موضعِ جنگ جهیدن از روی آن نوع عشقی است که روغن موتورِ سیستم است به‌سوی عشقی دیگر، که شکر در مخزنِ بنزینِ آن است.

منابع:

Butler, Judith 1997, ‘Subjection, Resistance, Resigni.cation’, in The Psychic Life of Power,

Stanford: Stanford University Press.

Copjec, Joan 1994, ‘Sex and the Euthanasia of Reason’, in Read My Desire, Cambridge,

MA.: MIT Press.

170 . Anna Kornbluh

Freud, Sigmund 1959, Group Psychology and the Analysis of the Ego, New York: Norton.

Jameson, Fredric 1994, The Seeds of Time, New York: Columbia University Press.

Kant, Immanuel 1990, ‘The Antinomy of Pure Reason’, in Critique of Pure Reason, New

York: Prometheus.

Kordela, Kiarina 1999, ‘Political Metaphysics: God and Global Capitalism’, Political

Theory 27, 6: 789–839.

Lacan, Jacques 1998, Feminine Sexuality, On the Limits of Love and Knowledge, New York:

Norton.

Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe 1985, Hegemony and Socialist Strategy, London:

Verso.

Zizek, Slavoj 1999, The Ticklish Subject, London: Verso