

درآمد

در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، فیلمی جایزه‌ی آکادمی اسکار را از آن خود ساخت که نام زیبایی امریکایی را بر خود داشت که در آن، مردی امریکایی از طبقه‌ی متوسط (با بازی کوین اسپیسی) زندگی رقت‌بار و شکست‌خورده‌اش را روایت می‌کند (مجسم در صدای روی تصویر): خیانت زنش، بی‌اعتنایی کشیدن از دختر هفده ساله‌اش، درجا زدن در زندگی حرفه‌ای. تنها نقطه‌ی اوجی که این پدر امریکایی را اندکی خشنود می‌ساخته، خودارضایی زیر دوش حمام بوده است؛ اما عشوہ‌گری یکی از همکلاسی‌های دخترش، او را تشویق به طغیان می‌کند: شغل اداری‌اش را رها کرده، به کاری راحت و مخصوص نوجوان‌ها مشغول می‌شود؛ جرأت می‌یابد در برابر زنش بایستد؛ شروع می‌کند به علف کشیدن و کشف دوباره‌ی ترانه‌های راک دهه‌ی شصتی (مثلاً تمامی منظر از برج دیدبانی باب دیلن)؛ به پرورش اندام روی می‌آورد و در

نهایت در عین احساس رضایت از کشف جوانی دوباره، تصمیم می‌گیرد خانواده‌ی شکست‌خورده و در «خود» پاشیده‌اش را گرد آورد؛ اما به دلیل سوءتفاهمی مسخره، گلوله‌ای در سینه‌اش می‌نشیند. با این همه و برخلاف نمایش طغیان بر روزمرگی امریکایی، فیلم آن چنان محتوای محافظه‌کاری داشت که در همان نگاه اول، فریب ایده‌ئولوژیکش لو می‌رفت. به قول جیمسن (به نقل از ژیتزک)، زیبایی امریکایی فیلمی بود که چهل سال دیر ساخته شد. در همان سال‌ها، فیلم پرسروصدای فارست گامپ (باز هم ستایش‌شده‌ی آکادمی اسکار) نیز چنین تغییری در وجه فریب ایده‌ئولوژی را نشان‌دار کرده بود؛ ایده‌ئولوژی سرمایه‌داری دیگر دلیلی برای پنهان ساختن خود نمی‌بیند؛ وقاحت ستایش از رؤیای امریکایی و ایده‌آل‌های سرمایه‌داری دیگر برای کسی آزارنده نیست. در آن ایام، امپراتوری سوسیالیستی شوروی دیگر فرو ریخته بود؛ مسابقه‌ی «خودسازی نفس امریکایی» بالا گرفت و این بار، تشویق نظریه‌پردازان رادیکال و هنرمندان آوانگارد و فعالان جهان سوم را نیز به همراه داشت. فیلم‌های فوق‌آغاز روندی را نمایندگی می‌کنند که علیرغم بن‌بست نظری‌اش، همچنان از محبوبیت و شیفتگی قابل توجهی برخوردار است. این بار، دشمن نه کمونیست‌های بلشویک و ایادی دانه‌درشت و جاسوس‌های اهریمنی‌شان، بلکه چهره‌ی «پدر» است که تنها چند نظریه‌پرداز مائوئیست اروپایی و جمعی تکیده از نویسندگان و هنرمندان حاشیه‌ای و علی‌الظاهر روان‌پریش، از لگد زدن به این تجسم زنده و انکارناپذیر «تاریخ استبداد» پرهیز می‌کنند؛ اما این هیولا هم یال و کوپالش ریخته است و اگر الکلی و معتاد نشده باشند، با صورت‌های پف‌کرده و لباس‌های ازمدافتاده‌شان، تنها بازی رسانه‌ای که راضی به انجامش هستند، گریز از دوربین گهگاهی پاپاراتزی‌ها و شبکه‌های جهانی است. حتی تروریست‌های بنیادگرایی که برای بالا بردن حیثیت

نبرد آزادیخواهانه‌ی دنیای آزاد به اردوگاه پدران دوخته می‌شوند، توان چندان‌ی برای بازگرداندن ذره‌ای از وحشت و اقتدار سابق را به این جباران همه‌جایی ندارند. دوران نخست این روند با وجوه غالب تکثرگرایی، معنویت بی‌خدای شرق دور، سیطره‌ی هنر و فرهنگ بر تمامی حوزه‌های زندگی به لطف نقد همه‌جانبه‌ی پدرسالاری، بازاری پررونق و امکاناتی بی‌پایان را به دست آورده بود که به لطف خفه شدن پدر عبوس، انحصار حال و هوا در دست لودگی و جدی نگرفتن را حتی در باب جنایت و کشتار مقرر ساخت؛ لبخند و نگاه شیطنت‌بار کافی نیست، همه باید با صدای بلند قهقهه بزنند: سیاست‌مداری که کارهای احمقانه‌اش را پنهان نسازد و بی‌چاک‌ودهن نباشد، از قطار انقلاب توده‌ای پست‌مدرن جا مانده است؛ پوتین اگر یاری تبهکاران آموزش‌دیده و تبلیغات خرس عرق‌خور مسکو یا نمایش زنجیرپاره کردن‌ها و جاهل‌بازی‌های شخصی‌اش نبود، بعید نبود قافیه را حتی به رقیبان کم‌وزنی چون ژیرینوفسکی اسلاوپرست و دلچکی که ادای ایوان مخوف را درمی‌آورد، ببازد؛ چنان‌که فرهیختگی و فرانسوی‌مآبی جان کری میدان را به بوش بدلباسی واگذارد که تنها می‌شد سخنرانی‌هایش را به خاطر جملات بی‌معنا یا تپق‌های بی‌شمارش نگاه کرد. مردم دیگر از سیاستمداران کشورشان کار بی‌وقفه، قربانی کردن هوس‌های شخصی و نظایرش را نمی‌خواهند: در ماجرای رسوایی جنسی کلینتن، امریکایی‌ها نه از خود این عمل که از عدم صداقتش دلخور بودند و در مقابل، دادستان جمهوری خواه را به هدر دادن سرمایه‌ی ملی برای پاسخ به حسادت شخصی متهم می‌کردند. اعلام طلاق رسمی نیکلا سارکوزی و روابط عاشقانه‌اش با دوست‌دختر ایتالیایی‌اش، کارلا برونو، بر خلاف پیش‌بینی تحلیل‌گران سالخورده، نه تنها به محبوبیتش خدشه‌ای وارد نکرد، بلکه عاملی برای افزایش آن شد؛ به قول مطبوعات، فرانسوی‌ها از صداقت سارکوزی و شجاعتش در عمل به خواست دلش احساس غرور می‌کردند.

این روند شخصی شدن سیاست، در زندگی روزمره قهرمانی گری زیباشناختی دندی گراها و دکادنت‌های قرن نوزدهم را به اوج رساند. به قول رناتا سالکل:

امروزه، فرد محصولات آخرین مد را برای تبعیت از ایده‌آل زیبایی تحمیلی نمی‌خرد، بلکه برای تشدید ادراکِ نفس خویش به منزله‌ی امری ایده‌آل.

ظهور این گونه ایده‌ئولوژی فردیت جدید را می‌توان با کنکاش تغییرات در نام‌گذاری عطرها، کلورین کلاین نشان داد. فهرستی از این عناوین می‌تواند در ردگیری نوعی تبارشناسی دریافت سوپژکتیویته در جامعه‌ی کنونی به کارمان آید. چند سال پیش، کلاین عطرهایی به بازار فرستاد با نام‌های بی‌زمانی (eternity)، گریز (escape) و وردِ جان (obsession). هنگامی که واژه‌ی Eternity را می‌شنویم، فی‌الفور فکر چیزی ازلّی - ابدی می‌افتیم: عطری که چنین اسمی دارد، تصور چیزی را متبادر می‌سازد که ورای محدودیات جسمانی سوژه است. سوژه‌ای که عطر گریز را هر روز می‌زند، از فلاکت زندگی معمولش نیز رهایی می‌یابد. نوعی گریز از مسکنت شاید همراه عشقی جادویی باشد که سوژه به مدد عطر ورد جان می‌تواند برانگیزد. هر سه‌ی این عطرها با تصاویری از بدن زیبای زنان و مردان جوان نیم‌عریان، در آگهی‌های تجاری تبلیغ می‌شوند.

همان‌طور که آدورنو و هورکهایمر در بازخوانی انتقادی حماسه‌ی اودیسه، هنگام رسیدن به فصل «نیلوفرخورها» که توصیفات هومر از آن کهن‌الگوهای بازنمایانه‌ی شیره‌کشخانه‌های چینی و محلات فقیرنشین کوکائین‌زده‌اند، حس بویایی را طبیعی‌ترین و رشدنیافته‌ترین

حس در میان حواس بشر می‌شمرند. وسواس زندگی معاصر با بوهاء، چه به شکل استفاده از عطرها و چه به شکل شکایت از بوهای موهوم ناظر به کینه‌توزی (نشئت گرفته از محالیت کیف)، نشان از روند غلبه‌ی مفهوم بدن انسان در فرهنگ امروز دارد و به دلیل تعیین‌کنندگی زندگی در حوزه‌های هنری، آوانگاردیسم نیز در هنر بدن تجلی می‌یابد: بادی آرت، لند آرت، پرفورمنس و در یک کلام، هر گونه‌ای از پورنوگرافی. شکل سیاسی این روند نیز به صورت سیاست زیست‌شناختی در تولید اخلاقیاتی با اصولی جزئی و مجازاً بی‌پایان ظهور می‌کند: ممنوعیت هر عملی که ممکن است به تن و بدن جسمی آسیب برساند، از اعتیاد به مواد مخدر گرفته تا کار فکری. اتفاقی نیست که هر چه پیش می‌رویم، بیماری‌های مسری عجیب‌تر و مرگبارتر بیشتری ما را هدف می‌گیرند. دشمنان سیاسی و ایده‌ئولوژیک دیگر نه با استعاره یا شمایل موجودات فضایی که با ویروس بازنمایی می‌شوند: تصویر اشرافیت منقرض شده‌ای که در هیئت مردی نامتعارف، در قصری پرت‌افتاده در کار توطئه برای بشریت است، امروزه در شاهزاده‌ی سعودی، بن‌لادن، نمایش می‌یابد. معادله‌ی فاجعه و آخرالزمان با جمعیت زامبی‌های حشره‌گون و بربری که در تصاویر مکرری از گرسنگان هندی یا مهاجران مکزیکی غیرقانونی تخیل بشری را پر کرده، تلاش دارد ما را برای حمله‌ی قریب‌الوقوع و لزوم شکار سریعشان آماده سازد. همه جا را اشباح و مردگان زنده گرفته‌اند: دیروز شاملی باسایف، امروز پسران قذافی. بیش از یک دهه، مهم‌ترین پرسش سیاسی و اصل تعیین‌کننده‌ی خط مشی سیاست تسلیحاتی در جهان برگرفته از فرمول هیولا یا موجودات نامرده بوده است: «بن‌لادن مرده و [یا] زنده».

رونق صنعت «جوان‌سازی» که از تولید داروهای تقویتی و کرم‌های ضدچروک و آمپول‌های بوتاکس و نظایرش گرفته تا جراحی‌های

پلاستیک و دستگاه‌های سولاریوم و باشگاه‌های ورزشی را شامل می‌شود، نتیجه‌ی شدت گرفتن هراس از پیری و مرگ است. فرهنگ امروزی ستایش از ستاره‌ها (ابرقهرمان‌های سینما، خوانندگان پاپ، سیاستمداران و نظایرشان) بیش از هر چیز معطوف به بدن آن‌هاست: ستاره‌ها تصویر ایده‌آل تن بی‌نقص و ابدی را برمی‌سازند چرا که نمایش پژمردگی و پیری آن‌ها ممنوع است (چرا در محدود فیلم‌هایی که شخصیت زنی پیر حضوری غیرحاشیه‌ای دارد، از ستارگان مؤنث مسن استفاده نمی‌شود؟ حتی یکی از توطئه‌های سازمان سیا برای مقابله با انقلاب کوبا، تلاش برای استفاده از گرد عجیبی بوده است که قرار بوده باعث ریزش موی سر و ریش فیدل کاسترو شود.)

کسی که با تحریف یا مکانیزم روانی وارونه‌سازی آشنا باشد، می‌تواند در این نمایش جنون‌آمیز و همگانی «جوانی ابدی» و «مراقبت از بدن» میل شدید «انکار بدن» را تشخیص دهد. ستایش گران جهان کنونی که مبتنی است بر نفی قید و بندهای جنسی و اخلاقی، کل فرهنگ و تفکر جهان سنتی و مدرن را استوار بر تمثیل جست‌وجوی نفس/قهرمان برای یافتن گریزی روحی از بدن، گریزی از واقعیت خون و گوشت و پوست و استخوان می‌دانند و در مقابل، عالم پسامدرن را به مثابه بازگشت به واقعیت جسمانی تأیید می‌کنند. مع الوصف، باید گفت در جهان کنونی روند نفی واقعیت جسمانی شدیدتر و گسترده‌تر از پیش است. بیماری زندگی امروز چیزی نیست جز غلبه‌ی دستورات بهداشتی بی‌شماری که در کلیت از احکام هر شریعتی زیاده‌خواه‌تر است؛ برای نمونه تنها کافی است به رژیم غذایی جامعه‌ی معاصر نگاه کرد که مبتنی است بر محاسبه‌ی دقیق کالری‌ها و میزان ویتامین‌ها و مواد معدنی؛ به عبارت دیگر، غذای امروز دیگر نه خوردنی که نوعی بسته‌ی سوختی، و ناگزیر خالی از هر گونه واقعیت خوراکی و لذت

بدنی است و این فقدان باید با رؤیای تماشا شدن در بدن بی‌نقصی جبران شود که تولیدات صنعت فرهنگ‌سازی تصویرش را تکثیر می‌کنند. سندروم فرهنگی بیزاری از بدن را همچنین در افزایش شکایت حقوقی زنان از اموری می‌توان دید که تحت عنوان «تجاوز روحی» گنجانده شده‌اند: امروزه این خطر همه جا هست که دیگری به بدن فرد زیادی از حد نزدیک شده، وجودش را یادآوری کند: نگاه، گفتار و حتی ژست‌ها نشانه‌ای از توجه دیگری به عیبی در فرد، یعنی بدنش، شمرده می‌شوند. جذابیت اجتماعات فضای سایبری نیز برخاسته از خصلت مجازی آن‌ها، یعنی امکان برقراری رابطه با دیگری خارج از بدن جسمانی خود است. این را که زمانه‌ی حاضر را «عصر اضطراب» می‌خوانند، باید علامتِ عزمی استوار دانست که ریشه‌کن کردنِ شرایط و مجال‌های اضطراب را نشانه رفته است، اضطرابی که به قول لاکان، تنها احساس یا تأثری است که دروغ نمی‌گوید.

اما راه‌های گریز از اضطراب چیست؟ اول نشان دادنِ ترس به جای اضطراب و دوم نشان دادنِ اضطرابِ اخلاقیاتی (moral anxiety) به جای اضطراب حقیقی. امروزه نمی‌توان هیچ حرکتِ سیاسی یا اجتماعی را بدونِ محرکِ ترس تصور کرد: ترس از مهاجران، ترس از بی‌دین‌ها، ترس از دین‌داران، ترس از نابودی محیط زیست، ترس از قدرت گرفتن مرفهان، ترس از شورش حاشیه‌نشینان، ترس از بیکاری و نظایرشان. در این نمونه‌ها، فعال ساختن سیاست یا جنبش اجتماعی یا ناشی از واقعیت حفظ منافع شخصی است یا به نوعی با مفهوم گروه گره خورده و خطر زوالِ نوعی هویت جمعی برانگیزنده‌ی افرادِ درگیر آن است. البته اگر به هدفِ این استراتژی بازگردیم، باید گفت موتور اصلی این حرکت‌ها، که دفاعی در برابر اضطرابند، ساختن مانعی در برابر نزدیک شدنِ ابژه‌ی a است؛ چرا که اضطراب تأثری است که نزدیک شدنِ این ابژه را خبر

می‌دهد. از طرف دیگر، می‌توان گفت سد اصلی به قصدِ دور نگه داشتن حقیقت، یا با توجه به اهداف شخصی یا گروهی مذکور، به قصدِ ایمن ماندن از امر کلی یا جهان‌شمول (the universal) بر پا می‌شود. از آنجا که گروه مبتنی بر مفهوم پدرِ نخستین یا چهره‌ی پدر/قهرمانِ گروه است، چهره‌ی پدر عنصر بر سازنده‌ی چنین اجتماعاتی است.

اما پدر چیست؟ فروید می‌گوید نامی است که ذاتاً دال بر اعتقاد (یا قانون؛ *foi/loi*) است. لیکن چنان که ژاک آلن میلر می‌گوید، پدرِ فرویدی در برابر پدرِ لاکانی است:

از یک (One) به دیگران (ابژه‌های *a*)، این زنجیره‌ای خوب است... واپسین صفحات سمینار اضطرابِ پژواک بزرگداشتی بس یگانه و خاص (*singular*) برای پدر است، ستایشی به غایت خاص از پدر. در اینجا نام پدر عملکردی را آرایش می‌کند که گویا قرار است به روانکاو تعلق داشته باشد. من این صفحات آخر سمینار دهم لاکان را برایتان بازمی‌خوانم که در وصف پدر است: «سوژه‌ای که به کفایت از تحقق میل خویش برای تجمیعش با آرمان (*cause*) خود دور افتاده بود» تا «با آنچه در عملکرد ابژه‌ی *a* تقلیل‌ناپذیر است» تجمیعش کند... پدر فرویدی آن کسی است که در صحنه‌ی توتم و تابو ظاهر می‌شود و در این صحنه، میل همگان را تارومار می‌کند، بر میل غالب می‌شود و میل را نابود می‌کند. [این پدر] حقیقتاً یک اسطوره است؛ حال آن که پدر لاکانی قرار است حقیقتاً به تجربه نزدیک باشد. پدر لاکانی کسی است که هنجارینه کردن را واقعیت می‌بخشد، انسانی‌سازیِ میل را از رهگذر مسیری که قانون رفته است و در عمل، سوءتشخیصِ آن عملکردی را پایان می‌دهد که ابژه‌ی *a* در میل بر عهده دارد.

کافی است به یاد آوریم که پدر فرویدی پدر مرده است؛ تا آن گاه نتیجه بگیریم آنچه سرمایه‌داری طلب می‌کند، فعال ساختن پدر فرویدی است. بر ساختن پدری که اجزای بدنش را از سرقتِ ابژه‌های پسران به دست می‌آورد و تا وقتی چنین پدری با بدنِ غصبی‌اش باشد، می‌توان آسوده‌خاطر بود که ابژه‌ی سوژه، سوژه را غافل‌گیر نمی‌سازد. از قضا سرهنگ قذافی نمونه‌ی عالی‌همین توجه پست‌مدرن به بدن خویش است (دلیل تأخیر سرهنگ برای حضور در مقابل دوربین برای اولین صحبت رسانه‌ای با شورشیان انتظار برای نتیجه دادن داروهای چروک‌زدایی از صورتش بوده است)؛ از همین رو این دیکتاتور دلقک‌مآب، با تمام افسانه‌های قدرت مطلقه‌اش و سبعت و خودفرمانی‌اش که فقط «حرف حرف خودش است»، تنها اسطوره‌ای بارتی است، چهره‌ای فانتاستیک که به کار صنعت «جوان‌سازی» می‌آمده است و در سطحی دیگر اسطوره‌ای که قادر باشد نقش «پدر گله‌ی نخستین» یا پدر - کیف (*pere- jouissance*) را بازی کند، نقش سر- پدری که صاحب همه‌ی زنان است و به هیچ قانون و منعی مقید نیست. این چهره‌ی فانتاستیک «پدر وقیح» همان چهره‌ای است که گفتارهای لیبرال به مدد آن کار کرد و گردش اجتماعی می‌یابند و نقاط کور و عدم انسجام خود را می‌پوشانند. در مقابل، سیاست روانکاوی را شاید بتوان در فعال ساختن پدر لاکانی و ابژه‌ی *a* دید. لیکن چگونه می‌توان میان هنجارینه ساختن میل به واسطه‌ی پدر لاکانی یا روانکاو و هنجارینه‌سازی سرمایه‌داری تمایز نهاد؟ چگونه می‌توان از «عشق به پدر» سرمایه‌داری به «عشق به سمپتوم» روانکاو لاکانی رسید، یعنی از عشق به اسطوره به عشق به امر واقعی؟ و چرا چنین امری می‌تواند به سیاست واقعی متعلق باشد؟

همان‌طور که «آن زخمی را که پیکانی زند، تنها همان پیکان درمان

توان کرد»، آن سیاست که باید رهایی بخشد، لباسش زخم توان زد؛ به عبارت دیگر، همان‌طور که کنش «تام‌گذاری» می‌تواند استراتژی مهلک ایده‌ئولوژی را آشکار سازد، می‌تواند چنین کاری را برای خود ایده‌ئولوژی انجام دهد. برنامه‌ی ملی فریب پایدار می‌تواند تقلید سیاست رهایی‌بخش را اجرایی کند و شاید از همین رو است که عمدتاً با نام «مردم» یا صفت «مردمی» خود را می‌نامند: دال آن چیزی است که می‌تواند چیزی را وجود بخشد که نیست. نام پدر تنها وقتی می‌تواند عمل کند که پدر مرده باشد، یعنی پدر واقعی.

در واقع، اگر کار کردی بودن ایده‌ئولوژیکی «برنامه‌ی مردمی» مورد بحث جای تردید داشته باشد یا اشاره به آن، غلو و اغراق بلاغی شمرده شود، کافی است به مفهوم زیربنایی روانشناسی گوستاو یونگ توجه کنیم که چگونه توان انقلابی روانکاوی فرویدی را به عامل روزآمد «معنویت‌بودایی» بدل می‌سازد (آن هم پیشاپیش): «ناخودآگاه جمعی» همان نسبتی را با ناخودآگاه فرویدی دارد که اصطلاح «قوم بی‌برادر» با بی‌برادری دارد؛ البته به شرطی که منظور از بی‌برادری، نامی دیگر برای نقد لاکانی «اسطوره‌ای بودن نهاد روانکاوی فرویدی» باشد و اصطلاح اولی همان لغزش فرویدی‌یی گرفته شود که میکیس تئودوراکیس مرتکب می‌شود، در ۸۰ سالگی (نوامبر ۲۰۰۳)، هنگام نمایش بی‌شرمانه‌ی «محرومیت از کیف» به دلیل سرقت فرضی یهودیان. او که کهن‌الگوی هنرمند متعهد است و شهرتش در جهان غیر یونانی، برآمده از «مقاومت واقعاً موجود» خود و چپ‌های هم‌حزبی‌اش است، در برابر دیکتاتوری نظامی سرهنگ‌ها، گاف ایده‌ئولوژیک و معهودی را در این جمله به نمایش گذاشت:

ما، یونانی‌ها، قوم بی‌برادر هستیم، لیکن آن مایه تعصبی را فاقدیم که خصلت یهودیان است. در جهان دو ملت یا دو قوم بی‌برادر وجود

دارند، ما و یهودیان؛ اما آن‌ها از این تعصب یا فئاتیک‌وارگی بهره‌مندند که بدان خود را به جهانیان تحمیل می‌سازند. امروزه می‌توانیم بگوییم این قوم کوچک [نه فقط کم‌شمار] عصاره‌ی شر، و نه خیر، است، البته به این قصد که تذکر دهیم این وقوف به نفس افراطی و این ابرام زیاده از حد به لحاظ سیاسی و اخلاقی ناصحیح و فاجعه‌ساز است. دلیل آن که ما [علیرغم تمامی مصائب و ستم‌هایی که اگر نه بیشتر از آن‌ها، به مانندشان متحمل شده‌ایم و] هنوز آسان‌گیریم و آتشین مزاج و پرخاش جو نشده‌ایم، بی‌شک به پشتوانه‌ی زرادخانه‌ی گران‌بار معنویمان است [گنجینه‌ای که کشورمان، یونان را شایسته‌ی عنوان «تنها مهد فرهنگ و بس» ساخته است]: آن‌ها ابراهیم و یعقوب داشتند، یعنی صرف سایه و شبخ... ما اینجا پریکلس داشتیم.

اگر چه علی‌الظاهر تئودورا کیس سیاست‌های دولتی دست‌گاہ ایده‌ئولوژیک میراث فرهنگی را به انتقاد می‌گیرد که به دلیل اهمال و تفرقه‌ی عمومی نتوانسته‌اند میراث ارزشمند خود را در جایگاه شایسته‌اش یعنی قبول جهان‌شمول یا کلی در برابر چشم [نگاه خیره‌ی] (before the law) جهان بنشانند، حال آن که قوم یهود، با آن شمار اندکشان، چنین کرده‌اند، آن هم برای میراثی که چیزی جز شبخ نیست، حال آن که پریکلس بزرگ «سیاستمدار و سردار پیروز جنگ پلوپونزی و قهرمان دموکراسی آتن که ساخت بنای پارتنون را آغاز کرد و فرهنگ آتنی‌ها را به قله‌ی عصری طلایی برکشید که مفاخری چون آخیلوس و سقراط و فیدياس را پرورد» (به نقل از فرهنگ آکسفورد). سخن بر سر «مس» یا شبخ پدر بنی اسرائیل و کیمیای گوشت و استخوان پریکلس، پدر یونان، است و از آنجا که در چارچوب غرب، چه فرهنگ یونانی و چه برآمده از فرهنگ یهودیت - مسیحیت، همه‌ی ما، یعنی بشریت، از

یک پدر واحد یا پدر پدرها یعنی همان خداوند زاده شده‌ایم و ترجمه‌ی «یهوه» ی عبری به یونانی همان «دئو» می‌شود، این که قوم بنی‌اسرائیل و ملت یونانی، تنها مردمان بی‌برادرِ عالمند، ناسازه‌ای فسخ‌ناپذیر است، حتی اگر در سطح فانتزی پیگیری شود، یعنی همان شبح‌وارگی مورد اشاره‌ی تئودوراکیس، اما این بار هم برای پدر اولیه‌ی این و هم پدر اولیه‌ی آن: اگر بر خلاف آباب اولیه‌ی تمامی دیگر مردمان، برادری برای این دو سرپدر (Ur-father) صادق باشد، به ناچار باید فرضِ رابطه‌ی پدر و پسری را به منظور برقراری میان این دو، بر ساخت که یکی باید پدر دیگری باشد که آن دیگری نیز، به نوبه‌ی خود، پدر بشریت می‌شود از طریق یک واسطه. اگر حتی این اسطوره زمانی توانسته باشد کسی را راضی کند، این رضایت را بی‌تردید تنها «یک» آن (an instant) توان درخشش بوده است چرا که هر دو را از صفتِ یکتای (the singular) بی‌برادری محروم می‌سازد و تنها نتیجه‌ی منطقی‌یی که فرضِ ابویتِ پدر یونانی برای پدر عبری (و بالعکس) تولید خواهد کرد، پدری مفقود برای هر دو (و شاید همه) باشد. با این حال، اگر فرض را بر سناریوی تخیلی فانتزی و ممکن بودنِ پدر مفقود بالا بگذاریم (برای تولید میزانی رضایت در تئودوراکیس)، تنها راهی که می‌توان سناریو/اسطوره‌مان را ادامه دهیم، توسل به چرخشی پسامدرن است که بنا به آن، پدر مفقود باید مرده باشد که نتیجه‌اش به نفع یهودیت است؛ چرا که در ادامه اخلافِ پدر مرده نیز (برای برآوردنِ شرطِ استثنای تمامی اقوام در برادری) باید مرده یا همان شبح یا سایه (shadow) باشند که بنا به دیالکتیکِ هگلیِ مصروح در پدیدارشناسیِ جان، مطلق خودآگاه و غالب بر شقاق است یعنی نام و چیز دوباره یکی می‌شوند: ابراهیمی که سایه باشد، خودآگاه است نه پریکلس وزین. برای قطع این هرمنوتیک‌بازی یا وسواس یونگی، به جای ور رفتن

با سلسله‌ی سناریوهای بدیل، مثلاً تمثیلِ غارِ افلاتون، تراژدیِ شهریار اودیپ و تراژدیِ آنتیگونه و حکایات عهد عتیق، مفهوم لاکانیِ ابژه‌ی a لحظه‌ای می‌درخشد تا نام آن پدر مفقود را به یادمان آورد، پدری که اخته نشده بود، از همین رو، بر اعتقاد و قانونِ یونانیت/یهودیت دلالت می‌کند، پدری که با هستی‌اش چنان معادل بود که تقریباً تعینی جز پدر نداشت و امری عددی شمرده شد؛ افزون بر آن که یک عدد بود، به واسطه‌ی تن ندادن به اختگی، به طبیعت نزدیکتر و عددی طبیعی بود. بدل کمرنگی از این خویش‌بودن و بالتبع، چیزی از این میزان از هستی را در آن مردان بزرگی می‌توان دید که در سلسله‌ای پادشاهی قرار می‌گیرند و تنها یک عدد برایشان کافی است تا خویش شوند و با چیزی دیگر اشتباه گرفته نشوند: اشک اول، ارد سیزدهم، لویی شانزدهم. اگرچه در مورد این دسته از پدران، فرهنگ یا تمدن، چنان از طبیعت عریان ساخته بودشان که علاوه بر نامی که عدد را همراهی می‌کرد، کارکردش بیشتر از آن کنیه بود: نوعی معرفِ صُلب مثلاً صلیب‌های خاکستر بر پیشانیِ پسرانِ ژنرال آئورلیانوی اول در صد سال تنهایی. اما آن پدر مفقود با طبیعت و زندگی پیوسته بود و چشمه‌ی حیاتِ مردمانی بی‌شمار، اگر چه نه نامتناهی، است؛ اما یک یا واحد و احد نبود، پسر نخستین بود، تنها یک پسر، نه برادر و نه حتی فرزند.

شکسپیر، حافظ و نام‌های پدر

شاید این گزاره دعوی نادرستی نباشد که تراژدی هملت مهم‌ترین اثر شکسپیر است. همین که والتر بنیامین در کتاب سرچشمه‌های نمایش سوگناک باروک آلمانی این نمایشنامه‌ی انگلیسی را تلویحاً الگوی توضیحی تعزیه‌ی آلمانی قرار می‌دهد، به تنهایی برهانی مستحکم برای تأیید حکم فوق فراهم می‌آورد. بنیامین در توضیح این نوع نمایشی به مفهوم سوگ اشاره می‌کند که معرف مراسم و نشان دادن یادگارهای تألم است. عزاداری و مراسم مستلزم تماشاگرند؛ از همین رو، این گونه تعزیه‌ی باروک به لحاظ مفهوم لفظی و روح هنری، «نمایش اندوه» و «بازی و نمایش فلاکت بشری» است. «نمایش ماتم» جهان را به مثابه صحنه تعریف می‌کند و در رخدادهای تاریخی، در معماری، در بنای نسبی بدن انسان و بدن سیاست، محمل‌هایی برای نمایش پرزرق و برق تألم می‌بیند.

این سوگ و عزاداری و ماخولیا یا مجاز (metonymy) بی‌پایان میل یا بیگانگی انسان از طبیعت (که بنا به تحلیل بنیامین به مثابه بیگانگی انسان از بدن خویش است) نسبتی آشکار با قانون و گناه دارد. بنیامین در اشاره‌اش به نمایش «هملت» می‌گوید که شاهزاده (و خصوصاً هملت) پارادایم انسان دوران پس از رنسانس (یعنی فرد ماخولیایی) است و دربار مکان یا توپوس آن. در دربار دانمارک و سوگ‌نمایش‌های باروک آلمانی تنها فصلی که هست، زمستان است و صحنه‌ها در تاریکی شامگاه و پچپچه‌های اشباح بازی می‌شوند. در درون‌نگری و تأملات هملت هیچ اثری از شکوه قهرمانان حماسی نیست. هملت بر عکس قهرمانان تراژدی‌های یونانی که با کنش خود یکی هستند (بنا به نظریات هگل، لوکچ و روزنتسوايگ و ...) ناتوان از کنش است. او مانند قهرمانان تراژدی به سوی مرگ رهسپار است، اما هیچ جاودانگی و شکوهی در این تقدیر نیست. تقدیر او را نه خشم و بوالهوسی خدایان، که تصادف‌های مضحک و بی‌معنا و دسیسه‌چینی‌های درباریان (که تجسد چهره‌ی حقیر دلچک هستند) رقم می‌زنند و نمایش مرگ او نیز نمایش برتری قهرمان تراژدی نیست، بلکه تنها واپسین پرده از مناسک عزاداری است. در واقع، تراژدی یونان باستان بی‌نیاز از تماشاگر بود چون در برابر چشمان خداوند بازی می‌شد، لیکن نمایش باروک برای تماشاگر بازی می‌شود (چون به قول نیچه، خدا مرده است). مناسک عزاداری که در نمایش باروک به رخ کشیده می‌شوند، نمایش گناه بشر است و الگوی راستین آن مصایب مسیح است، آن هم مسیح نه به عنوان پسر خدا بلکه به عنوان موجودی دوگانه، موجودی مابین بشر و خدا.

از قضا، انتخاب «هملت» توسط بنیامین برای توضیح الگوی تعزیه‌ی باروک آلمانی، انتخاب تحقق (instant) یا یک نمونه از

میان شماری نمونه‌های هم‌رده نیست، بلکه این نمایش، الگو یا نمونه‌ی مضاعف این نوع محسوب می‌شود. اگر حتی شکسپیر هم نگفته بود که «جهان صحنه‌ی نمایش است»، هملت می‌گفت؛ چرا که نمایش «هملت» نمایشی در مورد اهمیت مراسم سوگواری است. تراژدی هملت دانمارکی، به تمامی، نتیجه‌ی ادا نکردن مراسم سوگواری شایسته است: دلخوری هملت از مادر و عموی خیانتکارش، بدو آنه از ازدواج آن دو بلکه از تعجیلی است که قرینه‌ی کوتاهی در سوگواری است: «خوراک مجلس عزا، گرماگرم بر خوان عروسی چیده شد». این بی‌احترامی در مورد جسد اوفلیا نیز تکرار می‌شود؛ چرا که اوفلیا به موجب گناه قتل نفس جایز به خاکسپاری در گورستان مسیحیان نیست و درباریان چاره را در آن می‌بینند که پیش از آگاهی عمومی از این موضوع، دختر وزیر و نامزد شاه آینده را هر چه زودتر به خاک بسپارند تا مردم را در برابر عمل انجام‌شده قرار دهند. بهترین توصیف این حالت همانی است که هملت می‌گوید: «زمان از جا در رفته است» (Time is out-of-joint). اما در مراسم تدفین چه چیزی هست که کوتاهی در گزاردنش به فاجعه می‌انجامد؟ کافی است به یاد آورد تجسم این قصور چیزی جز همان «شبح» پدر هملت نیست. در اینجا، رفت و آمد شبح معذب همان بازگشت دین یا بدهی ادا نشده است. لیکن این بدهی یا طلب وصول‌نشده نه دین مردگان بر گردن زندگان، بلکه دین «دیگری بزرگ» است و مراسم تدفین و سوگواری برای آن برگزار می‌شود که نظام نمادین یا دیگری بزرگ، مرگ مرده را به رسمیت بشناسد. به عبارت دیگر، بدون سوگواری شخص مرده به طور کامل نمی‌میرد، بلکه در میانه‌ی مرگ و زندگی، یا به بیان لاکان، در محدوده‌ی میان مرگ اول و دوم می‌ماند و به همان چیزی بدل شود که در تولیدات فرهنگ عامه، نازنده یا نامرده (undead)

خوانده می‌شود: موجودی از جنس زامبی‌ها و خون‌آشام‌ها. از طرف دیگر، این هیولا یا بازگشت بدهی ادانشده به مازادی بدل می‌شود که در تمامی پیشامدها اختلال ایجاد می‌کند: عوض شدن جام‌ها، عوض شدن نامه‌ها و قس علی‌هذا. به عبارت دیگر، آنچه هگل «مکر عقل» و آدام اسمیت «دست پنهان» می‌خواند، چیزی به جز همین مازاد نیست که ژاک لاکان آن را اِبْژِه‌ی a و دلوز آن را «حداقل تفاوت» می‌نامد. در حالی که دلوز فیلسوف، هملت را قهرمان «نقد عقل ناب» کانت می‌شمرد، لاکان تراژدی هملت را «تراژدی میل» توصیف می‌کند و از این منظر، رابطه‌ی میان قانون و میل و «پدر مرده» را برجسته می‌سازد.

چهره‌ی «پدر مرده» از بر ساخته‌های فروید است که اگرچه برای اولین بار، در گزارش خواب یکی از بیمارانش ظاهر می‌شود، بعدها که ناخرسندی‌اش از اسطوره‌ی اودیپ نضج گرفت، در بساختن اسطوره‌ی جانشین به کارش آمد: اسطوره‌ی گله‌ی نخستین در کتاب توتّم و تابو. سرپدر (Ur-father) یا رئیس گله‌ی نخستین آدم‌ها تمامی زنان قبیله را در اختیار خود داشت و مانع از نزدیکی پسران به زن‌ها می‌شد. در نهایت، برادران متحدانه پدر را به قتل می‌رسانند و گوشت پدر را به عنوان توتّم قبیله، در عشرت می‌خورند. پس از این جشن است که متعاقب عذاب وجدان ناشی از قتل پدر، قانون منع زنا با محارم (الگوی اصلی قانون به معنای دقیق آن) نهاده می‌شود و نتیجتاً گناه و میل به عنوان تولیدات اصلی برقراری قانون ظاهر می‌شوند. این اسطوره‌ی پیدایش قانون و تمدن که اسطوره‌ی اودیپ وجه یا تظاهری از آن است، دو پیامد نظری ناگزیر به همراه دارد: سرپدر صاحب گله‌ی نخستین که پدر - کیف (pere-jouissance) بوده، چیزی از میل نمی‌داند؛ حال آن که میل همبسته‌ی ذاتی تمدن و قانون است.

نتیجه‌ی مهم‌تر آن که پدر واقعی پدر مرده است؛ به عبارت دیگر، پدر مرده از پدر زنده قوی‌تر است و همچنین این که آغازگر تمدن جنایت نخستین است که شکل دیگری است از این بصیرت بنیامین که «هر سندی از تمدن، در عین حال، سندی از توحش است».

همین جا می‌توان به تز فرویدی «اضطراب تأثیر» هرولد بلوم اشاره کرد که هر شعری را تلاشی از جانب شاعر برای قتل پدر - شاعر یا رهایی از کابوسِ اخته شدن توسط او یا رهایی از اضطرابِ تحت تسلط یا نفوذش بودن می‌شمارد. از آنجا که پدر واقعی همیشه پدر مرده است، این پدرکشی چه معنایی خواهد داشت؟ به ظهور نخست پدر مرده در آثار فروید بازگردیم: فروید شرحی از گزارش خواب یکی از بیمارانش را می‌دهد که پس از مرگ پدرش رخ داده بود. در خواب، مرد مضطرب می‌دانست پدرش مرده است، اما پدر نمی‌داند و تمامی دغدغه‌ی مرد آن است که مبادا پدر متوجه این واقعیت شود و (برای بار دوم) بمیرد. با این حساب، پدر - شاعرکشی به معنای همین یادآوری مرگ به پدر مرده است.

از آنجا که برای بلوم اسطوره‌ی راهنما، اسطوره‌ی اودیپ و نه اسطوره‌ی سرپدر نخستین است، اضطراب تأثیر را به فرد شاعر و نه شعر منتسب می‌سازد و همزمان پدر - شاعرِ شاعران انگلیسی‌زبان را شکسپیر معرفی می‌کند؛ اگر چه شکسپیر را پدرِ نمایشنامه‌نویسی انگلیسی‌زبان نیز باید شمرد. از همین جا مشخص می‌شود که چرا شکسپیر یک چهره (figure) است و نه یک شخص تاریخی، حتی اگر به واقع نویسنده‌ی اصلی تمامی نمایشنامه‌های منتسب به شکسپیر، واقعاً شخصی به نام ویلیام شکسپیر باشد. شکسپیر از آنجا که باید در مقام پدر واقعی نمایشنامه عمل کند، لاجرم باید مرده باشد: آن شخصی که در تاریخ به نام ویلیام شکسپیر ثبت شده است، تنها نقاب

یا آدمکی بوده که به لطف استعدادش در بازیگری و محبوبیتش نزد خاندان سلطنتی و متعاقباً مالکیت سالن نمایش کیهان (Globe) آثار نویسندگانی مثل فرانسیس بیکن و کریستوفر مارلو و ارل آکسفورد را به نامش سند زده‌اند. از طرف دیگر، پدر واقعی همیشه باید پدر باشد: در زندگینامه‌ها شکسپیر اگر چه از نجبا است، به علت ورشکستگی پدرش، از همان دوران نوجوانی مزه‌ی فقر را چشیده است، لیکن به لطف هنرش، به سرعت جایی در میان اعیان می‌یابد و به عبارتی این هنرمند خودساخته پدر خودش است. نمایشنامه‌های شکسپیر دسیسه‌های دربار و خشونت‌ورزی و سبعت شاهان و شاهزادگان را رسوا می‌سازد و قس علی‌هذا. اما نباید فراموش کرد که چنین پدری تنها باید در فانتزی جسمیت یابد و پیشاپیش مرده باشد. در رویارویی با چنین پدری می‌توان به نظام نمادین وارد شد و جایگاه و صدایی از آن خود یافت. از همین رو، تنها آن پسری می‌تواند به پدر یادآوری کند او مرده است که پیشاپیش به واسطه‌ی گردن نهادن به فرمان او، جایگاه و صدای نمادینی داشته باشد که بتواند در حرکت بعدی، «مرگ دوم» او را رقم بزند. به عبارت دیگر، ظهور پدر همزمان است با جنایت نخستین که قربانیش چیزی جز همین پدر نیست. از همین رو است که هر تلاشی برای پاسخ دادن به هویت واقعی شکسپیر، به سرعت به روایتی پلیسی تبدیل می‌شود که نمونه‌ای از آن را می‌توان در مقاله‌ی بورخس [با ترجمه‌ی امید روشن ضمیر، نشر نیلا] دید.

حکایات بورخس زمینه‌ی مساعدی را برای تأمل در این باب فراهم می‌آورند، داستان‌هایی چون «من و بورخس»، «همه چیز و هیچ چیز»، «ویرانه‌های مدور» و «تقرب به درگاه المستعصم» نمونه‌هایی از داستان‌های بورخس‌اند که مسئله‌ی هویت را دستمایه قرار می‌دهند و این که حتی خود نویسنده نیز موجودیتی قائم به خویش ندارد و

«من دیگری است». اما آنچه در این میان بارز است، فضای پارانوئای همه گیر حاکم بر داستان است که در واقع، ساختار دانش بشری را بازتاب می‌دهد. از طرف دیگر، موضوع «هویت» همیشه بعد از یک جنایت به کار می‌افتد، چرا که نفس نام - داشتن به معنای مشارکت در جنایت نخستین و گناهکار بودن سوژه است. به همین دلیل نیز چشم‌انداز جست‌وجوی سوژه به صحنه‌ی کائنات گسترش می‌یابد. بورخس در پی نوشتن «الف» است که تمامی وجود را در خود فشرده داشته باشد. نمایش‌های شکسپیر نیز اگر چه علی‌القاعده باید در تماشاخانه اجرا شوند و محیطی محدود را شامل شوند، اما این تماشاخانه خود کائنات است و از همین رو، قرائت این نمایشنامه‌ها تجربه‌ای به کل متفاوت از دیدن اجرای آن‌هاست. نویسندگانی هستند که معتقدند همه چیز در نمایش‌های شکسپیر گفته شده است. تماشاخانه‌ی مناسب شکسپیر همان تماشاخانه‌ای است که در رمان نیمه‌تمام کافکا، «امریکا» آمده است: «تماشاخانه‌ی طبیعت» یا همان «تماشاخانه‌ی فیزیک» که به واسطه‌ی آن نتیجتاً نویسنده، به عنوان پدر نمایش، به عالم «متافیزیک» یا «ماورای طبیعت» تعلق خواهد داشت.

از این منظر، می‌توان به چهره‌ی حافظ در فرهنگ ایران - فارسی رسید. حافظ حقیقتاً در عالم کنونی ایرانی‌ها و نویسندگان ایرانی جایگاه «پدر نخستین» را اشغال می‌کند و به قرینه‌ی شکسپیر، حافظ شاعر نیز چهره است و نه شخصیتی تاریخی. هر ساله رسالات و کتاب‌هایی منتشر می‌شوند که کمر همت به اثبات یا نفی این فرضیه بسته‌اند که دیوان حافظ کار گروهی از شاعران و نسخه‌پردازان است نه اثر یک شخص منفرد. از طرف دیگر، چشم‌انداز دیوان حافظ نیز «طبیعت» به معنای مطلق آن است و از همین رو، این حکم در میان حافظ‌پژوهان رایج است که اشعار حافظ صحنه‌ی نخستین آفرینش