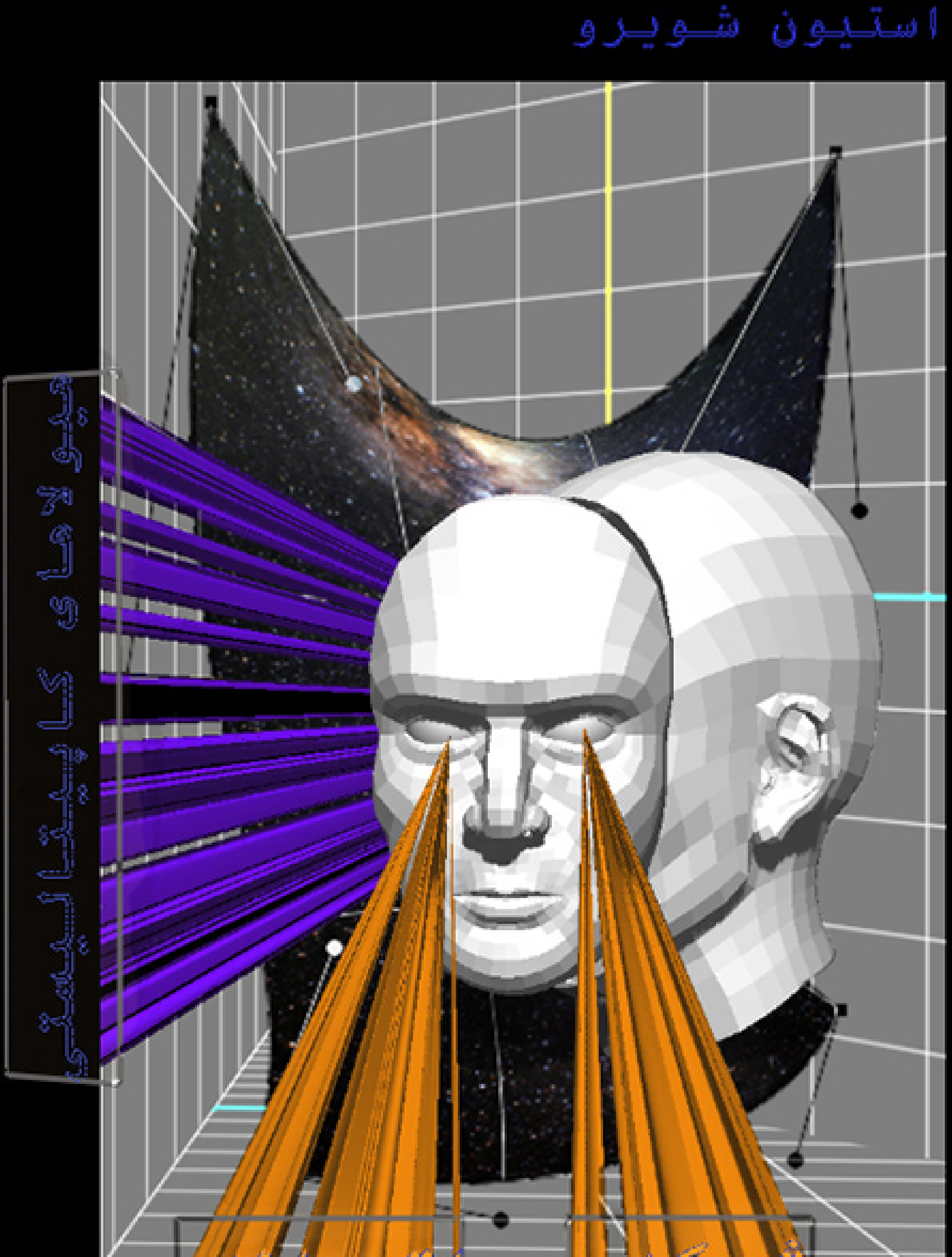
استیون شویرو
هیولاهای کاپیتالیستی
شبکه‌ی اتصالات

هیولاهای کاپیتالیستی + شبکه‌های اتصالات

استیون شَویرو

۱ | هیولاهای کاپیتالیستی

فرزندانِ تولید

گاهی به هیولاها در مقام موجوداتی کهن می‌اندیشیم که از تخیل‌های آغازین‌مان تراوش می‌کنند، موجوداتی مقاوم در برابر ارزش‌گذاری سرمایه و عقلانیت‌باورانِ علم و فن‌آوری مدرن. در زمانه‌ی دیگر، آن‌ها را چون فراورده‌های جنبیِ کنترل‌ناپذیری می‌بینیم که عِنان از کف می‌دهند، مانندِ هیولای فرانکنشتاین یا گودزیلا. اما هر دو رویکرد آن حالاتی را نادیده می‌گیرند که برحسب‌شان هیولاها ذاتیِ واقعیتِ روزمره‌ی معمولِ خودِ کاپیتالیسم‌اند. برای نمونه، هیچ چیزِ فراطبیعی یا غیرمعمولی درباره‌ی مُرده‌بدهکاران[1] در رمانِ نوآر، اثرِ کی. دبلیو. جِتِر وجود ندارد؛ در واقع، جِتِر می‌گوید مردگانِ جان‌گرفته «طوری به واقعیتِ سرد بسته شده‌اند که برای زندگان هرگز ممکن نیست.»[2] مرده‌بدهکاران از خارج به واقعیتِ اجتماعی هجوم نمی‌آورند، بلکه درونماندگارِ آن‌اند.

به‌نحوی‌عام‌تر، هم خون‌آشام‌ها و هم زامبی‌ها برای عملکردِ جامعه‌ی کاپیتالیستی حیاتی‌اند (اگر این کلمه کلمه‌ی درستی باشد). یقیناً نظریه‌ی مارکسیستیِ سنتی بر خون‌آشام‌ها متمرکز است. مشهور است که خودِ مارکس سرمایه را «کارِ مرده و خون‌آشام‌گون» توصیف می‌کند «که تنها با مکیدنِ کار زنده می‌زید، و هرچه بیشتر زنده می‌ماند کار بیشتری می‌مکد.»[3] خون‌آشام رشد می‌کند، نه از طریقِ هرگونه فعالیتِ تولیدیِ مختصِ خودش، بلکه با سلب‌مالکیت [و مصادره‌ی] مازادی که زندگان به وجود آورده‌اند. اما این تنها یک سویه‌ی ماجراست. هیچ شکارچی یا انگلی نمی‌تواند در غیابِ شکار بقا یابد. هر چارچوبِ «اطلاعات» به معارفه‌ی خودش در رسانه‌ای ملموس نیاز دارد، درست همان‌طور که خون‌آشام‌ـسرمایه تنها می‌تواند مازادش را با

---

1 Indeadted;

یکی از هول‌انگیزترین وجوهِ رمان را همین شخصیت‌ها می‌سازند، یعنی کسانی که در وضعیتِ بدهکاری درگذشته‌اند. آنها از نو جان می‌گیرند تا وظایفِ دنیوی و معمول‌شان را به‌صورتِ زباله‌گردی، در جستجوی ماده‌خام‌های بازیافتیِ باطله انجام دهند تا بدهی‌شان پرداخت شود. این مؤلفه مؤیدِ تأکیدِ نگری و هارت درباره‌ی ماهیت کاپیتالیسمِ جهانیِ یکپارچه نیز هست؛ اینکه کاپیتالیسم هیچ بیرونی ندارد. ـ م

2 Jeter 1998, p. 110.

3 Marx 1992, p. 342.

سازماندهیِ لشگریانِ زامبی-کار استخراج کند. و همان‌طور که کاپیتالیسم پیش می‌رود و بسط می‌یابد، این لشگریان باید بر مقیاسی حتی بزرگ‌تر سازمان یابند. قرنِ نوزدهم، با رژیمِ کلاسیکِ کاپیتالیسمِ صنعتی‌اش، عصرِ خون‌آشام‌ها بود، اما جامعه‌ی شبکه‌ایِ اواخر قرن بیستم و قرن بیست‌ویکم با طاعونِ زامبی‌ها مشخص می‌شود. به قول دلوز و گتاری «تنها اسطوره‌ی مدرن اسطوره‌ی زامبی‌هاست ــ شیزوهای خوار و دلمرده، که برای کار مناسب‌اند و به خِرد بازگردانده شدند».[1] و دیگربار: «اسطوره‌ی زامبی، اسطوره‌ی مردگانِ زنده، اسطوره‌ی کار است و نه اسطوره‌ی جنگ.»[2]

شیب نزولی نرخ سود

شیوعِ زامبی‌ها در جهانِ پسامدرن ــ از مردگانِ زنده‌ی ژرژ رُمرو تا مرده‌بدهکاران نزدِ کی. دبلیو. جِتر ــ پیامدِ آن فرایندی‌ست که مارکس «شیب نزولی نرخ سود» می‌خواند.[3] مارکس می‌گوید هنگامِ رشدِ کاپیتالیستی «توده‌ی کارِ زنده که دائماً به کار بسته شده در نسبت با توده‌ی کارِ عینیت‌یافته‌ای که به راه می‌اندازد نزول می‌کند».[4] به‌عبارتی، کسب‌وکارها با سرمایه‌ی دائماً انباشت‌شونده توسعه می‌یابند. از خلالِ استخراج و تحققِ ارزش افزوده، و زامبی‌واره‌سازیِ نیروی کار، کارِ زنده‌ی هرچه‌بیشتری به کارِ مرده استحاله می‌یابد. بهره‌وری افزایش می‌یابد و قیمت‌ها نزول می‌کنند، زیرا میزانِ یکسانی از کار زنده، با به‌راه‌انداختنِ کارِ مرده‌ی بیشتر، به‌نحوی‌فزاینده قادر به تولیدِ کالاهای بیشتر می‌شود.

با این‌حال، تناقضی در این فرایند نهفته است. همان‌طور که دیوید هاروی می‌گوید «کاهشِ ارزشِ توان کار همواره پاسخِ غریزیِ کاپیتالیست‌ها به بهره‌های درحال‌نزول بوده است.»[5] اما این یک راه‌حلِ کوتاه‌مدت است که در بلندمدت تنها مشکل را بدتر می‌کند. زیرا وزنِ مرده‌ی کارِ زامبیِ انباشت‌شده به‌منزله‌ی ترمزی در برابرِ ارزش‌گذاریِ دائمِ سرمایه عمل می‌کند. «سرتاسرِ اقتصادِ مردگان»[6] نزد جِتر یک نرخِ هرچه‌کاهش‌یابنده‌تر را ایجاب می‌کند. هرچه کارِ مرده بیشتر انباشته شود، نسبتِ بینِ کارِ زنده و کارِ مرده، و از اینرو نرخی که بهره می‌تواند در آن محقق شود، به سویِ یک حدِ صفر نزول می‌کند.

در رمانِ نوآر، همراه با گندیدنِ بدن‌های مردگان، مهارت‌های‌شان بسیار «کم‌ارج» می‌شود طوری‌که تنها قادرند به‌عنوان لاشخور یا زباله‌گرد کار کنند یا همچون «آشغال‌جمع‌کن‌هایی که پای‌کشان راه می‌روند». آنها که خودشان هم آشغال‌اند، «مانندِ کلاغ‌هایی بدونِ هوشِ حتی یک پرنده»، فقط قادر به دسته‌بندیِ آشغال‌ها هستند، و «قراضه‌های کاغذِ آلومینیوم، و بقایایِ هنوزبرّاقِ تخته‌مدارهای درب‌وداغان را زیرورو می‌کنند.»[7] مرده‌بدهکاران، با جمع‌آوری و بازیافتِ این خرده‌ریزه‌ها، با بی‌حالیِ شدید و بس ناکافی کار می‌کنند، طوری‌که

---

1 Deleuze and Guattari 1983, p. 335.

2 Deleuze and Guattari 1987, p. 425.

3 Marx 1993a.

4 Marx 1993a, p. 318.

5 Harvey 1990, p. 192.

6 Jeter 1998, p. 110.

7 Jeter 1998, p. 111.

هرگز پول کافی برای پرداخت بدهی‌هایشان به دست نمی‌آورند. این به‌نوبه‌ی‌خود یعنی شرکت‌هایی که مرده‌بدهکاران را به کار می‌گمارند هرگز بهره‌ی بالقوه‌ی کامل‌شان را محقق نخواهند کرد. به‌کارگیریِ مردگان بدین‌شیوه بسیار ارزان‌تر از «پول‌خرج‌کردن برای ماشین‌آلاتِ خودکارِ اسکن [پویش] برای انجام همین کار» است[1]، هرچند تحقق بهره‌ها همچنان دشوار باقی می‌ماند. نتیجه‌ی ماجرا تولیدِ بیش از حد و کالاهای فروش‌نرفته است، که میزانِ زباله برای مردگانِ دست‌اندرکار در دسته‌بندی زباله‌ها را به‌نوبه‌ی‌خود افزایش می‌دهد.

اکنون این «شیب نزولی» برای مارکس هم دقیقاً چنین است: یک گرایش، و نه یک «قانونِ» اجتناب‌ناپذیر. این گرایش همواره با گرایشاتِ جبرانی همراه می‌شود. یک افزایش در بهره‌وری به معنای نرخِ کاسته‌شده‌ی بهره است، به‌شرطی‌که نرخِ استثمار همان باقی بماند. اما افزایش‌ها در بازدهیِ تولیدی اغلب تشدیدِ همایندِ نرخِ استثمار را هم شامل می‌شود. همچنین، سقوطِ نسبی در نرخِ بهره با افزایشِ مطلق در مقدارِ کلِ بهره کاهش می‌یابد، زیرا تکنولوژی‌های تولیدیِ نو عموماً قادر به توسعه‌ی گستره‌ی انباشتِ سرمایه و شتابِ خودِ این فرایندِ انباشت‌اند. به قول دلوز و گتاری، «کاپیتالیسم با حدودِ خودش روبرو می‌شود و توأمان جابه‌جاشان می‌کند و باز هم جلوتر می‌بردشان».[2] از همین‌رو، یک حلقه‌ی بازخوردِ [یا فیدبک] ایجابی به راه می‌افتد: انباشتِ بهره به سقوطِ نرخِ بهره می‌انجامد، که این به‌نوبه‌ی‌خود انباشتِ مطلقِ حتی عظیم‌تری را شتاب می‌بخشد، که آن‌هم به‌نوبه‌ی‌خود به یک سقوطِ نسبیِ حتی عظیم‌تر منجر می‌شود، و به همین ترتیب تا بی‌نهایت.... در حدِ شیب نزولی، تقریباً هر شخص در جهان به یک زامبی استحاله می‌یابد. چنان‌که هریش از شرکتِ Dynazauber می‌گوید «آنچه واقعاً لازم دارید تعداد کافی از برگزیدگانِ آلوده‌نشده در سطحِ اجرایی به‌منظورِ پایین‌آوردنِ بهره‌هاست»[3]؛ بقیه فقط می‌توانند در حالتِ مرده‌بدهکاریِ ابدی دست‌وپا بزنند.[4]

فراخوانِ کثولهو[5]

مارکس فرایندِ خون‌آشام‌گرایی را با کاپیتالیسم مرتبط می‌داند؛ اما فیگورِ بالفعلِ خون‌آشام به‌عنوانِ یک سیر قهقراییِ پیشاکاپیتالیستی بهتر دیده می‌شود. زیرا خون‌آشام‌ها نه بورژوایی، که اشرافی‌اند. آن‌ها نه انباشت، که خرج می‌کنند. آن‌ها از حیثِ جنسی به ولع متهم شده‌اند؛ این ولع بیشتر از شهوت برمی‌خیزد تا از انباشتِ اقتصادی. فردریش کیتلر در تحلیلی دقیق بر رمانِ برام‌استوکر نشان می‌دهد که کُنت دراکولا مغلوبِ علم و

---

1 Ibid.

2 Deleuze and Guattari 1987, p. 463.

3 Jeter 1998, p. 463.

٤ بحث من درباره‌ی شیب نزولی نرخ سود از خوانشِ مایکل هارت از سرمایه برگرفت شده که در وب‌سایت ذیل به‌طور آن‌لاین قابل ملاحظه است http://www.duke.edu/~hardt/THREE-3.htm.

٥ Cthulhu واژه‌ای غیرقابل‌تلفظ و غیرقابل‌ترجمه که اولین بار لاوکرفت در داستان "فراخوان/احضار کثولهو" برای نامیدن خدای شیطانی‌اش که "ترس و وحشت" برمی‌انگیزد به کار برد. از دید لاوکرفت انسان‌ها و زبان‌شان قادر به بیان و فهم نام این موجود کیهانی و فرازمینی نیستند. در اصل داستان لاوکرفت هم اشاره می‌شود که خود ادای درست این نام جزو جادوهای تاریک مذاهب شیطانی و منحط کثولهو است. از همین‌رو، بر سر تلفظ درست این کلمه و در نتیجه شیوه‌ی نگارشش هم اختلاف وجود دارد: کثولهو، کتولو، کتولهو، خلولهو. انبوهی اثر ساینس‌فیکشن پس از داستان اثرگذار لاوکرفت با همین افق، نام‌ها، زمینه، و ماجراها نوشته شده است. م.

تکنولوژیِ انتهای قرنِ نوزدهم، و به‌ویژه مغلوبِ ابزارهای به‌روزِ «پردازشِ گفتمانِ مکانیکی»[1] آن دوران می‌شود: ماشین‌تایپ و گرامافون.

به‌لطفِ این ابزار، جریانِ خون‌آشام‌وارِ خون به چیزی جز «یک جریانِ اطلاعات» تقلیل نمی‌یابد.[2] این جریان می‌تواند درست مثل هر بسته‌ی بیت‌های اطلاعاتی دیگر محاسبه و دستکاری شود و همین است که به شکارچیانِ خون‌آشام مجال می‌دهد دراکولا را دستگیر و نابود کنند؛ در جهانی که با فرم‌ـکالا، و با پول و اطلاعات به‌عنوان هم‌ارزهای جهان‌شمول همگون‌سازی شده، «این دیگری به‌هیچ‌عنوان مکانی برای پناه‌گرفتن ندارد».[3] دراکولا حتی در ۱۸۹۷، در لحظه‌ی اولین ظهورش در انگلستان پیشاپیش مهجور است. دراکولا در رمانِ برام‌استوکر قربانی شرکتِ استعمارگرِ اروپایِ غربی می‌شود.[4] این هم یعنی کُنت دراکولا اسیر آن‌چیزی‌ست که مارکس تبعیتِ صوریِ کار از سرمایه می‌نامد: یکی از «فرایندهایی که به‌موجب‌شان سرمایه ذیلِ مناسباتِ تولیدِ خاصِ خودش ادغام می‌شود اعمالِ طاقت‌فرسایی‌ست که از جایی خارجِ حیطه‌اش نشأت می‌گیرد».[5] دراکولا یک اربابِ فئودال است و نه یک کاپیتالیست؛ اما بااین‌همه، بازارِ جهانیِ کاپیتالیستی چپاول‌های این ارباب را ضبط کرده و به درونِ حیطه‌ی خودش آورده است.

امروزه، اوضاع برای کُنتِ پیر حتی تأسف‌بارتر است. بیش از یک قرن بعد از مواجهه‌ی اولیه‌ی دراکولا با تکنولوژی‌های سرمایه، او تنها در مقام رواجِ دوباره‌ی نوعی شمایلِ مُد بقاء می‌یابد. چون بنا بر اشاره‌ی مایکل هارت و تونی نگری، حالا به نقطه‌ای رسیدیم که «تبعیت نه دیگر صوری، که واقعی است. سرمایه دیگر نه به خارج، که به داخلِ قلمروش نظر دارد، و بدین‌ترتیب گسترشش نه امتدادی، که اشتدادی‌ست... از خلال فرایندهای استحاله‌ی تکنولوژیکیِ مدرن، سرتاسرِ طبیعت به سرمایه بدل شده یا دست‌کم موضوعِ سرمایه شده است».[6] خون‌آشام‌ها امروزه کالاهای عامه‌پسند هستند، احتمالاً عامه‌پسندتر از هر زمانِ دیگر. اما آن‌ها واقعاً به‌هیچ‌وجه هول‌آور نیستند. در عوض، آن‌ها ولعِ خام‌دلانه‌ی ما برای دُزِ مطمئنی از اِگزوتیسم [میلِ شدید به چیزهای عجیب‌وغریب] را تغذیه می‌کنند. آن‌ها کالاهایی هستند که به‌نحویِ‌آیرونیک به اشتیاقِ نوستالژیکِ ما برای دوره‌ای تجسم می‌بخشند که در آن هنوز همه‌چیز ذیلِ فرم‌ـکالا تبعیت نیافته بود. در جامعه‌ی شبکه‌ایِ امروز، هیولاوشیِ سرمایه نمی‌تواند شکلِ بیش‌ازحد راحت و آرامش‌بخشِ خون‌آشام را به خود بگیرد. در عوض، باید به‌منزله‌ی چیزی مطلقاً ناانسانی و تشخیص‌ناپذیر پنداشته شود: کثولهوی لاوکرفت به جای دراکولای برام‌استوکر.

---

1 Kittler 1997, p. 74.

2 Kittler 1997, p. 77.

3 Kittler 1997, p. 82.

4 Ibid.

5 Hardt and Negri 2001, p. 255.

6 Hardt and Negri 2001, p. 272.

شب‌پره‌های مکنده[1]

ایستگاهِ خیابانِ پِردیدو، رمانِ چاینا میه‌ویل، درباره‌ی فیگورهای هولناکِ شب‌پره‌های مکنده است: خون‌آشام‌های روانیِ غارتگری که اندیشه‌ها و رویاهای انسان را می‌خورند. این موجودات پاسخِ میه‌ویل به کثولهو هستند. این موجودات از لحاظِ جسمانی حشراتِ گوشتخواری بزرگتر-از-هیأتِ-انسان هستند: آن‌ها از کرم‌حشره‌های رنگ‌روشن به موجوداتی استحاله می‌یابند که بال‌های عظیم دارند، و نیز سه‌جفت بازوی چنگال‌دار یا پای پنجه‌ای، و «یک زبانِ طعمه‌گیرِ بسیاربزرگ که بزاق از آن جاری‌ست».[2] اما چپاول‌گری‌شان نه جسمانی، که روانی‌ست. آن‌ها قربانی‌هایشان را با الگوهای روان‌گردان نور و رنگ که بین بال‌هایشان می‌دود هیپنوتیزم می‌کنند. و آن‌وقت زبان‌هایشان را به درون سرهای شکارهایشان می‌سُرانند و می‌نوشند، «نه گوشت-کالری‌هایی را که در کاسه‌ی سر پاشیده می‌شود، بلکه همان شرابِ نابِ درایت و دریافت، یا نیم‌هشیاری». شب‌پره‌های مکنده با «جوشانده‌ی عجیبی که از اندیشه‌ی خودبازتابی [برخودتأمل‌گر] نتیجه شده بود» شکم‌چرانی می‌کنند، «درحالی‌که غرایز و نیازها و امیال و شهودها را بر خود تا می‌زنند، و بر اندیشه‌های ما تأمل می‌کنند و بعد یکریز بر آن تأمل هم تأمل می‌کنند.»[3] اذهانِ قربانیان تا حد خشکیده‌شدن مکیده می‌شوند؛ بدن‌هایشان در وضعیتی زامبی‌وار وانهاده می‌شوند، درحالی‌که هنوز نفس می‌کشند و سوخت‌وساز دارند، اما بدونِ آگاهی یا حرکتی ارادی. بدین‌نحو، میه‌ویل سرتاسرِ اقتصادِ خون‌آشامان و زامبی‌ها را بازپیکربندی می‌کند (گرچه ندرتاً این واژه‌ها را به کار می‌برد). زامبی‌ها دیگر آن کارگران ازخودبیگانه نیستند که ارزش تولید می‌کنند بلکه از خوشیِ این کار حذف شده‌اند. در عوض، آن‌ها منابعِ ازپیش‌فرسوده‌ی ارزش‌اند، مجراهای پیشینِ فعالیتِ آفرینشگر و خودبازتابی‌اند که تماماً مصرف شده و دور انداخته شده‌اند. آنها دیگر به کارِ زنده توانا نیستند، دیگر منابعی قابل‌تجدید نیستند.

به‌درستی که شب‌پره‌های مکنده و طعمه‌شان، به معنایی مشخص، «یک اکوسیستم کوچک... یا چرخه‌ای کامل» را می‌سازند[4]، زیرا، بعد از نوشیدن رویاهای قربانیان‌شان، فضولاتِ آنها کابوس‌های ما را بارور و تغذیه می‌کنند، که این هم به‌نوبه‌ی‌خود ما را به طعمه‌های هرچه‌لذیذتری برای شب‌پره‌های مکنده بدل می‌کند. ماجرا درست مثلِ «فضولاتِ آن خرگوش است که نهال‌هایی را تغذیه می‌کند که خرگوش‌ها را تغذیه می‌کنند.»[5] اما این چرخه‌ی بازخوردِ [یا فیدبک] مثبتِ هرچه‌بسط‌یابنده در هیچ‌جور تعادلی آرام نمی‌گیرد. شب‌پره‌های مکنده تا آنجاکه در «سقفِ زنجیره‌ی غذایی‌شان... بدونِ شکارچیان یا رقبا»[6] تنها هستند، هیچ‌چیز جلودارشان نیست. سیستم به همین دلیل ذاتاً بی‌ثبات است: سیستم با آهنگی تصاعدی بسط خواهد یافت، اما تنها به این

---

1 slake-moths; موجوداتی بیگانه که توأمان در ابعادِ کثیر می‌زیند و از اذهانِ موجودات هوشمند تغذیه می‌کنند ـ م

2 Miéville 2000, p. 362.

3 Miéville 2000, p. 375.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Miéville 2000, p. 379.

دلیل که به‌طرزی آخرالزمانی سقوط کند، یعنی موقعی که همه‌ی طعمه‌های ممکن‌شان در شهرِ کروبوزانِ نو مصرف شده باشند. تکثیرِ بدن‌های زامبی تنها با نابودی و انقراض پایان می‌یابد.

کاپیتالیسم با چهره‌ای غیرانسانی

شب‌پره‌های مکنده بی‌عاطفه، غیررمانتیک و کاملاً غیرانسانی‌اند. همین است که آنها را از دراکولا و خویشاوندش بسیار متفاوت می‌کند. چون نمی‌توانیم با شب‌پره‌های مکنده همدلی داشته باشیم، یا خودمان را جایشان بگذاریم. نمی‌توانیم خودمان را تصور کنیم که آن‌ها می‌شویم. ما تنها به‌عنوان طعمه یا شکار با آن‌ها رابطه داریم. وقتی با نمایشِ بصریِ بال‌های «حیرت‌انگیز، مرموز، و هولناک‌شان» اغوایمان می‌کنند نمی‌توانیم مقاومت کنیم.[1] اما وقتی غذاخوردن‌شان را می‌بینیم، نمی‌توانیم خود را در آن‌ها ببینیم. نخست، آن‌ها «سروصداهای وقیحِ ریزه‌میزه‌ای»[2] از خود ساطع می‌کنند، و «بزاقِ دهان‌شان از انتظارِ زننده‌ای سرازیر می‌شود»؛[3] بعد «کیفور» و «مست» با «جریانِ سحرآمیزِ سکرآورِ انرژیِ روانی که از قربانیان‌شان هورت می‌کشند، رشد می‌کنند.»[4]

این شهوتِ حشره‌ی وِزوِزو (نامی که چه‌بسا ویلیام باروز بر آن بگذارد) از آنِ ما نیست، چیزی نیست که بتوانیم بازشناسیم و از آن خود کنیم. شب‌پره‌های مکنده موجوداتِ بیگانه‌اند، جانورانی از جنسِ افراطِ محض؛ اینگونه است که آن‌ها چپاول‌های یک سرمایه‌ـخون‌آشامِ غیرانسانی را تجسم می‌بخشند. منظورم اشاره به این نیست که صرفاً فیگورهایی تمثیلی‌اند؛ کلِ نکته‌ی ایستگاهِ خیابانِ پِردیدو[5] ارائه‌ی تحت‌اللفظیِ آن‌ها به‌عنوان موجوداتِ واقعی و مادی به ماست. اما آن‌ها در درندگی و سیری‌ناپذیری‌شان ــ و در واقع، در خودِ حضورشان در جوِّ شهر ــ نوعی بیان یا بهتر نوعی تراوشِ حرکاتِ خودارزش‌گذارِ سرمایه‌اند. آن‌ها در مقامِ خون‌آشامانِ روانی، که تخیّل و فکر شکار می‌کنند، تخصیص و انباشتِ فعالیتِ روانیِ انسانی را به اجرا می‌گذارند. آن‌ها حتی این سرمایه‌ی فکریِ ناملموس (یا اصطلاحاً مایملکِ فکری) را به کالای ملموس در شکلی «شبه‌فیزیکی» استحاله می‌دهند، آن‌هم با تراوشِ مایعی که «با رویاهای تقطیرشده غلیظ می‌شود».[6]

این مایع برای لاروهای شب‌پره‌های مکنده که «نمی‌توانند غذای روانیِ خالص را هضم کنند» خوراک فراهم می‌آورد[7] اما این مایع همچنین می‌تواند به‌صورتِ یک مخدر روان‌گردانِ قوی برای مصرف انسانی بهره‌برداری و پردازش شود، که به‌نحوی درخورِ نامِ جنسِ خوب [دراگِ خوب][8] باشد. تهیه‌ی جنسِ خوب یعنی

---

1 Mie ville 2000, p. 528.

2 Mie ville 2000, p. 363.

3 Mie ville 2000, p. 365.

4 Mie ville 2000, pp. 647 & 648.

5 Perdido Street Station

6 Mie ville 2000, p. 377.

7 Ibid.

8 dreamshit

مصرف‌کردن (مصرف‌شدن از سوی آن)، «باران، یا سیلِ بخارِ روانی» از دیگر اذهان.[1] و در واقع، شب‌پره‌های مکنده در ابتدا به‌منظورِ استخراج و تحققِ همین ارزش افزوده‌ی روانی به کروبوزانِ نو آورده شده بودند. دولت از آن‌ها برای آزمایشاتِ کنترلِ ذهن استفاده می‌کند، و دسته‌های بزهکار شیره‌ی مخدرها را از آن‌ها بیرون می‌کشند. صاحبانِ قدرت و حامیان‌شان در کسب‌وکارهای بزرگ، و همان‌قدر دنیای جناییِ تبهکاران، هیچ مشکلی با این شب‌پره‌های مکنده ندارند. مشکل تنها وقتی به وجود می‌آید که این موجودات از اسارت‌شان رها می‌شوند و بدونِ فرق‌گذاشتن بین اهالی شهر شروع می‌کنند به ترساندن‌شان. درندگیِ عنان‌گسیخته‌ی شب‌پره‌های از‌بند‌رسته کابوسِ غصب‌ـمازادی‌ست که دیوانه‌وار شده است. مناسباتِ تولیدِ شهر کم‌کم دارند شیوع می‌کنند و به‌طرز کنترل‌ناپذیری مثل سرطان تکثیر می‌شوند. اما نقطه‌ی بحرانی در موردِ این آسیب‌شناسیِ سرطانی چیزی نیست جز تشدیدِ هیولاییِ عملکردِ «نرمالِ» سیستمِ آلوده به آن سرطان. شب‌پره‌های مکنده نماینده‌ی نوعی اقتصاد بیگانه با کروبوزانِ نو نیستند؛ آن‌ها صرفاً کاپیتالیسم با چهره‌ای (به‌نحو درخور) غیرانسانی‌اند. آن‌ها به‌معنای‌دقیق‌کلمه اندیشه‌ناپذیرند؛ هرچند درعین‌حال تماماً درونماندگارِ همان جامعه‌ای هستند که غارتش می‌کنند.

سپیده‌دمِ مردگان

«زامبی‌ها می‌توانند چه ربطی به انفجارِ درونیِ کاپیتالیسمِ نولیبرالِ انتهای قرنِ بیستم داشته باشند؟»[2] در تقابل با غیرانسانی‌بودنِ خون‌آشام‌ـسرمایه، زامبی‌ها «چهره‌ی انسانیِ» هیولاوشیِ کاپیتالیستی را نمایان می‌کنند. دقیقاً بدین‌خاطر که تفاله‌ی بشریت‌اند: در اقتصادِ شبکه‌ای که به‌نحوِ تخیّل‌ناپذیری پیچیده و سترگ است، زامبی تمامِ آن‌چیزی‌ست که از «سرشتِ انسانی»، یا حتی به‌سادگی از یک مقیاس انسانی، باقی می‌ماند. آنجاکه غصب‌ـمازادِ خون‌آشامانه اندیشه‌ناپذیر است زیرا از قدرت‌های بازنماییِ ما فراتر می‌رود، زامبی اما برعکس، همان‌چیزی‌ست که باید به اندیشه درآید: شکلی که بازنمایی به‌ناگزیر به خود می‌گیرد، حالا که «اطلاعات» جانشین «بشر» به‌منزله‌ی سنجه‌ی همه‌چیز شده است.

در جهانی پساانسانی، آنجاکه فرمِ انسانی دیگر به‌منزله‌ی هم‌ارزِ جهان‌شمول [عام] عمل نمی‌کند، فیگورِ زامبی به‌منزله‌ی تفاله‌ی جهان‌شمول وجود دارد. همه‌ی ما آن بدن‌های لخ‌لخ‌رو و خرفت را می‌شناسیم، که نسیان‌زده در حومه‌ها پرسه می‌زنند، با گرسنگی‌ای که هرگز فرونشانده نمی‌شود ضجه می‌زنند، و گوشتِ زندگان را با بی‌حالی تکه‌پاره می‌کنند. بنا به گزارش جین و جان کُمارُف در نواحیِ روستایی آفریقای جنوبی «اشخاصِ بسیار ثروتمند، خصوصاً دارای ثروتِ جدیدی که منبعش نه معلوم است و نه به‌آسانی توضیح‌پذیر»، اغلب به این متهم می‌شوند که آن ثروت را با «زامبی‌سازی» و استثمارِ کارِ زامبی به دست آورده‌اند.[3] کُمارُف‌ها این اسطوره را یک جابه‌جاییِ دلالت‌گر می‌بینند. زمانی که فرم‌ـکالا به‌نحوی جهان‌شمول چیرگی می‌یابد کار به‌منزله‌ی منبعِ ارزش پنهان می‌شود. کاپیتالیسمی که از حیثِ رویت‌پذیری با سرمایه‌گذاریِ مالی و جولان‌دادنِ

1 Mié ville 2000, p. 186.

2 Comaroff and Comaroff 1999, p. 17.

3 Comaroff and Comaroff 1999, p. 20.

بی‌مبالاتِ ثروت تعریف می‌شود به جایی می‌رسد که «با نیروی رستگاری‌بخش سرمایه‌گذاری شود»[1]، انگار ثروتش را با ابزاری جادویی تولید کرده باشد.

در جهانِ سوم، «امیدِ هزاره‌ای به نامِمکنیِ مادی تنه می‌زند»؛[2] اندک فراوانیِ مشهود با بیکاریِ انبوه هم‌زیستی دارد. تولید به‌طور تحت‌اللفظی نامرئی می‌شود؛ تنها به‌منزله‌ی نیروی مکتوم می‌تواند به تصور درآید. در چنین جوی، کُمارُف‌ها اشاره می‌کنند که «حکایاتِ زامبی غرابتِ آنچه واقعی می‌شود را دراماتیزه می‌کنند؛ در همین وهله، نسبتِ پروبلماتیکِ کار با تولیدِ اجتماعی در زمان و مکان ایمن می‌شود.»[3]

هرچند، پیچشِ اضافیِ دیگری هم برای این سناریو وجود دارد که کُمارُف‌ها در تشریحش وامی‌مانند. تصاویرِ زامبی‌ها در این حکایات نه از فولکلورهای سنتی عامیانه‌ی آفریقای جنوبی، بلکه در عوض تماماً از فیلم‌های وحشتِ آمریکایی برگرفته می‌شوند. زیرا در سپهرِ رسانه‌ایِ جهانی هیچ گریزی از چرخه‌ی بی‌رحمِ تصاویر نیست. زامبی‌ها در اصل از شرح‌های معوج‌شده‌ی وودووهای هائیتی وارد فرهنگِ آمریکایی شدند. اما حالا، این پیرامون در نوعی از اگزوتیسم وارونه برآورده می‌شود درحالی‌که اساطیرِ مرکزِ امپراتوری را غصب می‌کند. هرچند، با تفاوتی چشمگیر: در خودِ فیلم‌های آمریکایی، زامبی‌ها نه کارگران و تولیدکنندگان، بلکه فیگورهایِ هزینه‌گریِ غیرتولیدی‌اند. آن‌ها ثروت را بر باد می‌دهند و نابود می‌کنند، نه که تولیدش کنند. سپیده‌دمِ مردگان (۱۹۷۸) اثر جرج رومرو نمونه‌ی کلاسیکِ این ماجراست که در آن زامبی‌ها در فضای داخلیِ عظیمِ یک مرکزِ خرید گرد هم می‌آیند، زیرا همین‌جاست که وقتی زنده بودند خوشحال‌ترین دقایق‌شان را داشتند. آن‌ها حتی در مرگ به آئین‌های یک مصرف‌گراییِ درنده‌خویانه و بااین‌حال اساساً بی‌هدف ادامه می‌دهند. همچنان‌که زامبی بین جهانِ اول و سوم در گردش است، بینِ کار و بیکارگی، یا بینِ تولیدِ بیگانه‌شده و مصرفِ چشمگیر نیز سیر می‌کند.

1 Comaroff and Comaroff 1999, p. 19.

2 Comaroff and Comaroff 1999, p. 22.

3 Comaroff and Comaroff 1999, pp. 23-4.

کتاب‌شناسی:

Comaroff, Jean and John Comaroff 1999, 'Alien Nation: Zombies, Immigrants and Millenial Capitalism', *CODFESRIA Bulletin* (1999): pp. 17–26. Online at history.wisc.edu/bernault/magical/comaroff%20text.pdf.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari 1983, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari 1987, *A Thousand Plateaus: Volume 2 of Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hardt, Michael and Antonio Negri 2001, *Empire*, Cambridge, MA.: Harvard University Press.

Harvey, David 1990, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.

Jeter, K.W. 1998, *Noir*, New York: Bantam.

Kittler, Friedrich A. 1997, *Literature, Media, Information Systems*, edited by John Johnston. G + B Arts International.

Marx, Karl 1992, *Capital*, Volume 1, Harmondsworth: Penguin.

Marx, Karl 1993, *Capital*, Volume 3, Harmondsworth: Penguin.

Mieville, China 2000, *Perdido Street Station,* New York: Del Ray/Ballantine Books

Source: *Historical Materialism*, volume 10 :4 (281-290)

۲ | شبکه‌های اتصالات[۱]

فقط متصل شو. کلمه‌ی متصل در جهانِ رمانِ علمی‌تخیلیِ[۲] کی. و. جِتِر، نوآر، نوعی وقاحت است. آدم‌ها همیشه دارند چیزهایی می‌گویند مثلِ «وصل شو، مادرـوصله‌ای» (۲۷) یا «وصلش کن» (۱۹۲) یا «وصلی‌ات رو از اینجا بکش بیرون»[۳] (۲۰۰). خلاصه، اگر متصل باشید بگا رفته‌اید. سراغ کسی بروی و لمسش

۱ این عنوان انتخابِ مولف نیست. آنچه می‌آید ده پاره‌ی نخستِ «متصل: زیستن در جامعه‌ی شبکه‌ای یعنی چه» (۲۰۱۳) است. م

۲ هرچند این معادل برای ساینس‌فیکشن [science fiction یا Sci-fi] احتمالا نابسنده باشد اما مهمتر آن افق، شیوه یا کاربست نظریه‌ی انتقادی‌ست که مولف برای اجرا، نیروگذاری و نقب‌زدن به کار می‌گیرد. استیون شَویرو در کتابش، «بدونِ محدودیتِ سرعت: سه مقاله بر شتاب‌گرایی» (۲۰۱۵)، شرحی بر علمی‌تخیلی با نظر به شتاب‌گرایی دارد که هم به درک بهترِ تصور او از علمی‌تخیلی و شیوه‌ی کارش در بستر مارکسیسمِ فرهنگی کمک می‌کند و هم در مفصل‌بندیِ حاضر ــ که دست‌کم در پاره‌ی نخست حول نسبت بین مارکسیسم فرهنگی و مارکسیسم اقتصادی دور می‌زند ــ مناسبت دارد: «لی کنستانتینو در رمان علمی‌تخیلی‌اش، «آخرالزمانِ پاپ»، وجودِ یک مکتب « تخریبِ آفرینشگر» از جنس اندیشه‌ی مارکسیست‌ـلنینیستی را تصور می‌کند. پیروانِ این مکتب «نوشته‌های مارکس را همچون پیش‌بینی‌های تحت‌اللفظی آینده تفسیر می‌کنند، در نتیجه، وظیفه‌ی خود فرض می‌گیرند که به بازارهای کاپیتالیستی «یاری» برسانند تا در هر گوشه از جهان گسترش یابد، چون پیش‌شرط ضروری برای یک انقلابِ سوسیالیستیِ حقیقی همین است.» این یعنی مارکسیست‌های «تخریبِ آفرینشگر» از حیثِ عملِ بالفعل [actual] با اغلبِ کاپیتالیست‌های بی‌رحم فرقی ندارند... توصیفِ کنستانتیو از مارکسیست‌های «تخریبِ آفرینشگر» البته یک کاریکاتورِ عمدی است. «آخرالزمانِ پاپ» یک ساتیر [هجو] است و نه یک پیشگویی. به‌نحوی‌عام‌تر، علمی‌تخیلی به‌عنوانِ یک ژانر ادعا ندارد که از حیثِ بالفعل آینده را پیشگویی می‌کند، بلکه عناصرِ زمانِ حال را «برون‌یابی [استنتاج]» می‌کند تا دریابد این عناصر می‌توانند به چه بیانجامند اگر مجالِ رسیدن به بالقوگی [potentiality] کامل‌شان را داشته باشند. این یعنی، علمی‌تخیلی درباره‌ی آینده‌ی بالفعل نیست، بل درباره‌ی «آیندگی» [futurity] است که زمانِ حال را تسخیر می‌کند. این «آیندگی» آن چیزی را به چنگ می‌آورد و مرئی می‌کند که دلوز بُعد مجازی/نهفته‌ی [virtual] وجود، یا مارکس فرایندهای «جانبدارانه/گرایش‌مند» [tendential] می‌نامند. علمی‌تخیلی برخی از شرایطِ ناآشکارِ زندگی‌های شخصی و اجتماعی‌مان را به دست می‌گیرد و این شرایط را در روایت آشکار می‌کند. علمی‌تخیلی روندهای «آینده‌گرایانه» (فوتوریستی) را سوا می‌کند که پیشاپیش در موقعیتِ اجتماعی و فن‌آورانه‌ی بالفعلِ ما تعبیه شده‌اند. این روندها مسائلِ واقعی [حقیقتِ امر] نیستند، اما به‌منزله‌ی گرایشات یا بالقوگی‌ها واقعا وجود دارند. به زبانِ دلوز، آنها «واقعی‌اند بی‌آنکه بالفعل باشند، ایدئال‌اند بی‌آنکه انتزاعی باشند، و نمادین‌اند بی‌آنکه داستانی باشند». آنها بالقوه‌هایی برای تغییر، رشد، یا زوال هستند، اما خودشان را تماماً بیان نکرده یا همه‌ی آنچه را که بدان توانا هستند انجام نداده‌اند.... کوتاه اینکه، لحظه‌ی حال عناصرِ «آیندگی» را در خود دارد، اما تاگشاییِ این عناصر به‌عنوان رخدادهای آینده‌ی بالفعلْ تصادفی‌ست و نه تضمین‌شده. یک کبریت بالقوگی شعله‌وری دارد، اما اگر کبریت هرگز کشیده نشود، یا اگر وقتی کشیده شد باد خفه‌اش کند، آن‌وقت آتشی در کار نخواهد بود: علمی‌تخیلی آن شعله و حریقِ متعاقبش را تخیل می‌کند. علمی‌تخیلی روایت‌هایی برای‌مان تدارک می‌بیند که در آنها همین بالقوگی‌های آیندگی تماماً فعلیت می‌یابند و توان‌های‌شان را تا انتها تاگشایی می‌کنند. بدین‌طریق می‌توان گفت علمی‌تخیلی هنرِ شتاب‌گرا [accelerationist] به عالی‌ترین معنای کلمه است، شتاب‌گرا در خودِ ماهیتش.» برای مطالعه بیشتر ر.ک به: Steven Shaviro, No Speed Limit (Three Essays On Accelerationism), 2015, pp.8-10 ــ م.

3 connect you, mother-connector/ connect that/ get the connect outta here;

بروز بدبینیِ جِتِر از راهِ جایگزینیِ اصطلاحات رایجی‌ست مانند fuck you mother-fucker/fuck that/get the fuck outta here-م

کنی؟ این بدترین چیزی‌ست که می‌تواند برایت اتفاق بیفتد. هر اتصال هزینه‌ی خاص خودش را دارد؛ تنها چیزی که می‌توانی از آن مطمئن باشی این است که دیر یا زود باید تاوانش را پس بدهی. امروزه به ما گفته می‌شود مشکل بزرگ این است که چطور همه را به هم وصل کنیم، چطور هر کسی را واردِ شبکه کنیم. وظیفه‌ی ما غلبه بر تقسیمِ دیجیتال است، چنانکه اینترنتِ وایرلس برای هرکس در هر جا و هر زمان در دسترس است. این امر، فارغ از فرصت بازاریابیِ عالی، قرار است که به‌حد اعلا دموکراتیک باشد. ولی واقعاً چه توقعی از این اتصالِ اشتدادیِ بیست‌وچهارساعته‌ی هفت روز هفته داریم؟ واقعاً چه می‌خواهیم؟ جِترِ در این مورد خوش‌بین نیست. به‌نظر هر اتصالی در نوآر به شرکتِ همه‌جاحاضرِ DynaZauber برمی‌گردد. به قول هَریش، یک مدیر اجراییِ سطحِ بالای DynaZauber: «در محلِ کار، دست‌کم، تجاوزْ نظمِ طبیعیِ امور است. و به‌طور چشمگیری در هر دو طرفِ مبادله، عامه‌پسند و همگانی هم هست. مردم پول‌شان را، زندگی‌هایشان را، تسلیمِ DynaZauber، یا هر شرکتِ دیگر می‌کنند، آن‌ها می‌دانند که چه گیرشان می‌آید. می‌خواهند متصل شوند؛ مشتریان همواره پایین‌نشین‌هایی هستند که می‌خواهند به صدر برسند، هر چه سخت‌تر و خونین‌تر، بهتر. شرکت‌ها هم دقیقاً همین راز کوچکِ کثیف را می‌دانند.» (۳۱۴-۱۵).

آوازِ جنگل. امروزه تمایل داریم تقریبا همه‌چیز را برحسب اتصالات و شبکه‌ها ببینیم. دوست داریم بگوییم شبکهْ کامپیوتر است. فکر می‌کنیم هوش یک پدیده‌ی شبکه‌ایِ توزیع‌شده است. بنا به هر دو عقیده‌ی عامه‌پسند و علمی، یک جنگلِ انبوه شبکه‌ای بوم‌شناختی‌ست. و بنا بر اشاره‌ی پائولینا بُرسوک[1]، تکنولیبرتارین‌های سیلیکون‌آباد و رِدموند تمایل دارند اقتصادِ کاپیتالیستی را به‌منزله‌ی یک شبکه‌ی ارگانیکِ طبیعی درست مثلِ جنگلی انبوه در نظر بگیرند (ff۲۹). استعاره‌ای تقریباً بسیار عالی. صنعتِ های‌ـتِک به هر دو شیوه به چیزها دست می‌یابد. از یک سو، جنگلِ انبوه یکجور محلِ مرگ‌ـو‌ـزندگی، یا یک نزاعِ داروینی‌ست. این است بینشِ مشهور درباره‌ی طبیعتِ «سرخ‌دندان و خونین‌پنجه[2]»، تجاوز به‌عنوان نظمِ طبیعیِ امور، حکمی برای رقابتِ کاپیتالیستیِ مبتنی بر آدمکشی. از دیگرسو، و دقیقا همزمان، جنگلِ انبوه یک اکوسیستمِ پیچیده‌ی خودتنظیم‌کننده است؛ اکوسیستمی که نظمِ خودانگیخته‌ی خودساخته را نشان می‌دهد. همه‌ی اجزایش بدون هیچ درز‌ـو‌ـخللی به همدیگر جفت‌وجورند، و هر مشکلی مطلوب‌ترین راه‌حلش را می‌یابد. به قول کِوین کِلی[3] اِوَنجلیستِ اقتصاد نو، همه‌چیز درونِ یک «ذهن‌کندو»[4]ی جهان‌شمولِ شرکتی [یکپارچه] همگرا می‌شود. از اینرو، اقتصاد، مثلِ جنگل انبوه، هم عصرِ جدیدِ ایدئالِ توازن و تعادل و هم کارکردهای دستِ نامرئی نزد آدام اسمیت را به‌طور معجزه‌آسایی تجسم می‌بخشد. در این بهترین جهان‌های ممکن همه‌چیز با بهترین

---

1 Paulina Borsook

۲ این ترکیب، اپیزودی از سریالِ علمی‌تخیلی دکتر هو [Dr. Who] را نیز به یاد می‌آورد. ـ م

3 Kevin Kelly

٤ فرمی از خودآگاهیِ جمعی که شدیداً خصایصی چون همنوایی، تطبیق و گروه‌اندیشی را نشان می‌دهد. این اصطلاح که گاهی به صورتِ به‌هم‌چسبیده [hivemind] هم به کار می‌رود در علمی‌تخیلی برای توصیفِ گروه یا ارگانیزم‌های فردی به کار می‌رود که یک ذهن یکسانِ را تسهیم کرده‌اند و از خلالِ ابزار تله‌پاتی با همدیگر همرسانی می‌کنند، چیزی شبیه به کُلُنیِ حشراتی چون مورچه‌ها، زنبورها یا موریانه‌ها که رفتار جمعی‌شان به‌منزله‌ی ارگانیزمِ جمعیِ واحد در نظر می‌آید. برای نمونه ن.ک. به علمی‌تخیلیِ آیون فلاکس [Æon Flux (Karyn Kusama, 2005) ; Æon Flux (Peter Chung, 1990)] که از انیمیشنی به همین نام اقتباس‌شده. ـ م

نیت است، تا آنجاکه هیچ‌کس در راهِ محدودکردنِ قدرتِ یکپارچه مداخله نمی‌کند. لِوی‌ـاشتروس اسطوره‌ی اقتصاد در مقام جنگلِ انبوه را به معنای اکید کلمه تعریف کرد: «یک الگوی منطقیِ قادر به چیرگی بر تضاد (دستاوردی ناممکن اگر ــ چنانکه همواره چنین است ــ تضاد واقعی باشد)» (۲۲۹). چنین است فاشیزمِ نرمِ شبکه‌ی شرکتی: این فاشیزم، از یک سو الزام‌های متعارضِ چپاول‌گریِ خشونت‌بار و از سوی دیگر تمکین و همنوایی بی‌چون‌وچرا را با هم وفق می‌دهد.

دنیا رو نگه دار، می‌خوام پیاده شم. مساله‌ی جِتر، نه چطور سوارشدن [واردشدن] به شبکه، بلکه نحوه‌ی پیاده‌شدن [بیرون‌زدن] از آن است. این بسیار دشوارتر از آن‌چیزی‌ست که به نظر می‌رسد. برای نمونه، شما هرگز تلویزیون را به‌سادگی با خاموش‌کردن و پرت‌کردنِ این دستگاه از زندگی‌تان بیرون نخواهید انداخت. تلویزیون به‌هرحال به دنبال‌تان خواهد آمد، زیرا سرتاسرِ جهان تنها برای تلویزیونی‌شدن وجود دارد. منطقِ مشابهی برای اینترنت به کار می‌رود. در جهانی که به‌طور فزاینده شبکه‌ای‌شده، گریز تقریباً ناممکن است. مهم نیست در پیِ اِشغالِ چه وضعیت یا موضعی هستید، آن وضعیت یا موضع جایی در تورِ شبکه قرار دارد. اهمیتی ندارد چه کلماتی را به زبان می‌آورید، آن کلمات جایی در زنجیرهای گفتمان پیش‌بینی شده‌اند. همان‌طور که باروز به یادمان می‌آورد، «حرف‌زدن دروغ‌گفتن است ــ زیستن همکاری‌کردن است». هیچ تضمینی نیست که به‌طریقی از این قیود رها باشد. با وجود این، باروز ادامه می‌دهد؛ «درجاتِ همکاریِ دروغگویانه و بزدلی درکارند ـــ این دقیقاً مساله‌ی تنظیم [میزان‌سازی] است» (۱۹۹۲b، ۷). نمی‌توانی تماماً از شبکه صرف‌نظر کنی، اما حداقل می‌توانی بکوشی کمی کمتر متصل باشی. می‌توانی بازخوردِ منفیِ مختصِ خودت را تدارک ببینی. می‌توانی برای سیستمی که در حالِ تنظیم‌کردنِ توست سهم‌های خاصِ خودت را تنظیم کنی. بی‌شک آنچه لازم داری زُهدی‌ست که به‌نحوی آیرونیک خودآگاه و فاصله‌مند است. چیزِ موذیانه درباره‌ی شبکه‌های الکترونیک این است که آن‌ها همیشه آن‌جا هستند [حاضرند]، چه بهشان توجه کنید چه نه. در واقع، آن‌ها نوعی بی‌اعتناییِ پریشان‌حواس را از طرفِ شما فرض می‌گیرند و حتا بدان نیاز دارند. هرگز نمی‌توانید مستقیماً با شبکه رویارو شوید، چشم در چشم به آن خیره شوید. زیرا شبکه همواره جایی دیگر است، دور از جایی که شاید دارید می‌بینید. اما این حواس‌پرتیِ تحمیلی می‌تواند به خاطرِ خودش هم پرورده شود. و بدین‌شیوه، شاید، حواس‌پرتی [پرت‌اندیشی] فضایی شود که در آن بتوان نفس کشید.

سرد رسانه.[1] این استدلال مارشال مک‌لوهان مشهور است که تلویزیون رسانه‌ای سرد است (۱۹۹۴و ۲۲-۲۳ و ۳۰۷-۳۰۸). تلویزیون سعی نمی‌کند ما را به شیوه‌ی فیلم‌هایی که در سالن‌های نمایش می‌دیدیم شوکه و

---

۱ Medium Cool، مدیوم کول. این عنوان یادآورِ فیلمی به همین نام محصول ۱۹۶۹ ساخته‌ی هَسکِل وِکسلر است و از عنوانِ اثری از مارشال مک‌لوهان الهام گرفته شد: «رسانه‌ی سرد». مک‌لوهان تلویزیون را رسانه‌ای سرد توصیف می‌کند به این معناکه «بیننده باید جاهای خالی را پر کند»؛ یعنی مخاطب از همه‌ی حواس پنج‌گانه‌اش برای دریافت و رمزگشایی پیام یا کدها بهره می‌برد، مشارکت بالایی دارد و اطلاعات گمشده را کشف می‌کند: تلفن، تلویزیون، انیمیشن ـ درست برخلافِ رادیو، روزنامه یا عکس که رسانه سرد محسوب می‌شوند و تمرکز کمتری می‌طلبند. داستان فیلمِ مذکور بر طرحی خیالی درباره‌ی نشستِ ناسیونال‌دموکرات‌ها در ۱۹۶۸ تمرکز می‌کند که در ایلی‌نویز شیکاگو برگزار شد و خصوصا بابتِ ترور کِندی و مسائل جنگ ویتنام و دودستگی در حزب دموکرات تصمیم‌گیری‌ها دشوار بود. این فیلم به‌عنوان یکی از اولین تولیداتِ آمریکایی است که از تمهیداتِ فیلمسازی به سبکِ سینما وریته بهره برد. ـ م.

در خود غرق کند. در عوض، تلویزیون خونسرد و [واجدِ] شدتِ پایین است. مک‌لوهان می‌گوید تلویزیون، آنقدرها که رسانه‌ای شنیداری-لامسه‌ای‌ست رسانه‌ای بصری نیست. تصویرِ تلویزیون «به هیچ معنا یک عکس نیست، بلکه خطِ کناره‌نمای بی‌وقفه‌شکل‌دهنده‌ی چیزهاست که با انگشتِ اِسکَن‌کننده رسم شده است... تصویری که اینطور شکل‌گرفته کیفیتِ مجسمه و شمایل را دارد و نه کیفیتِ عکس را.» (۳۱۳). میشل شیون به‌طور مشابهی اشاره می‌کند که در تلویزیون «صوت عمدتاً صوتِ گفتار و همواره پیش از هر چیزِ دیگر است» و تصویر فقط «چیزی اضافه» است (۱۵۷-۵۹). صداها تداوم را فراهم می‌آورند درحالی‌که تصاویر مدام تغییر می‌کنند. این ضدِ موقعیتِ فیلم است که به تصویر اتکا دارد. تلویزیون، برخلافِ سینما، حیطه‌ای خودمانی و نزدیک است. تلویزیون واقعاً بخشی از اثاثیه‌ی منزل است. اغلب آنرا در پس‌زمینه وامی‌نهیم، همچنان‌که مشغولِ خُرده‌کاری‌های روزمره‌مان می‌شویم. اما حتی وقتی توجه دقیقی به آن می‌کنیم مبهوت‌مان نمی‌کند و باعثِ انفعال می‌شود. برعکس، ما را به مشارکت فرامی‌خواند. کانال‌گردی می‌کنیم، به متلک‌پرانی وادارمان می‌کند، سرش هوار می‌کشیم. احمقانه است اگر گمان شود که کسی با تلویزیون شستشوی مغزی داده می‌شود. تلویزیون ما را به بند نمی‌کشد، یا خشونت را در ما رسوخ نمی‌دهد. تلویزیون به‌طرزی بسیار ظریف‌تر و موذیانه‌تر ما را به گفتمان می‌کشاند، ما را جذبِ شبکه می‌کند. تلویحاً با پرت‌کردنِ حواس‌مان ما را استعمار می‌کند. اغفال‌مان می‌کند که خواهی‌نخواهی متصل شویم. می‌توان همان چیزی را راجع به تلویزیون گفت که فوکو به‌طور عام‌تری درباره‌ی قدرتِ پسامدرن گفت: «آنقدر که تحریک، تلقین و اغوا می‌کند، محدود یا سرکوب نمی‌کند» (۱۹۸۳، ۲۲۰). ما را ترغیب می‌کند یا گول‌مان می‌زند تا پلیسِ خودمان شویم. همان‌طور که هریش تقریبا در انتهای رمانِ نوآر توضیح می‌دهد، هدفِ راستینِ شبکه «ترجمه‌ی همه‌ی آن نظریه‌های خود-نظارت‌گریِ فوکویی به واقعیت است. مغز، همراه با شرکتِ DynaZauber به‌منزله‌ی ذی‌نفعِ این ماجرا خودش را می‌پاید و انگیختارهای خودش را مدیریت می‌کند و به آنها پاداش می‌دهد » (۴۶۳).

بدن و صفحه‌ی نمایش. اینترنت حتی از تلویزیون هم سردتر است. به‌عبارت دیگر، حتی تعریفش پست‌تر از تلویزیون است و متعاقباً حتی درگیرکننده‌تر است. وِبِ جهان‌گستر[1] امکان‌های بسیار وسیع و بااین‌حال به‌نحو بسیار هوس‌انگیزی ناکامل ارائه می‌دهد که باید عمیقاً درگیرش بشوم. در آن غرق می‌شوم، نمی‌توان از پسش برآیم. به همین دلیل، نِت یک رسانه‌ی تعاملیِ بسیار-به-بسیار[2] است، درحالی‌که تلویزیون فقط یک-به-بسیار است. تلویزیون چشم‌ها و گوش‌هایم را مخاطب قرار می‌دهد، اما نِت تمامِ بدنم را جلب می‌کند. وب‌گردی تجربه‌ای فیزیکی و لامسه‌ای‌ست. ابتداً مستلزمِ اطوارِ درست است. باید صاف و شق‌ورق مستقیماً در مقابلِ صفحه‌نمایش بنشینم، بدونِ خم‌شدن، با بازوانی افقی و دستانی درگیر. همچنین در قیاس با تلویزیون، باید بسیار بیشتر به صفحه‌نمایش نزدیک باشم، آنقدر نزدیک که حروفِ چاپیِ ریز را بخوانم و ویدئوکلیپ‌های ناگهانی [بی‌مایه] را ببینم که در پنجره‌هایی به‌اندازه‌ی تمبرِ پست پخش می‌شوند. در همین حین، انگشت‌هایم

---

1 world wide web [www]

۲ این اصطلاح [many-to-many] سومین پارادایمِ عمده‌ی محاسباتی در عصر اینترنت را توصیف می‌کند. پارادایمِ اول، با اپلیکیشن‌های اولیه‌ای چون ایمیل ابزارِ همرسانیِ یک‌به‌یک [one-to-one] تلقی می‌شدند و پارادایم دوم، یک‌به‌بسیار [one-to-many].-م

دارند از این سو به آن سوی صفحه‌کلید حرکت می‌کنند. دست راست‌ام مشغولِ حرکت‌دادن و کلیک‌کردن ماوس است. اینطوری، دست به امتداد یا بسطِ چشم بدل می‌شود: از چپ به راستِ صفحه‌نمایش می‌رسم و از خلالِ فضایِ شمایلیِ چندپیوندی‌اش سفر می‌کنم. سایبراسپیس [فضای‌مجازی] همان چیزی‌ست که دلوز و گتاری، در مقابلِ فضایِ نوری، فضایِ «لامسه‌ای» نامیدند: فضای «اتصالِ محض» که تنها برای «دیدِ فاصله‌ی نزدیک» دسترس‌پذیر است، و باید «گام‌به‌گام...» پیموده شود. «درونِ فضایی از این دست، آدمی نه هرگز از یک فاصله چیزی می‌بیند، نه اصلاً آن چیز را از یک فاصله می‌بیند» (۱۹۸۷، ۴۹۲-۹۳). هیچ نظرگاهِ وسیعی [پانورامیکی] ممکن نیست، زیرا فضا همواره در حال تاشدن، تقسیم‌شدن، انبساط و انقباض است. در نِت، زمان نیز منعطف است؛ امور با سرعت‌های متفاوت رخ می‌دهند. گاهی باید بخوانم و با سرعتِ شدیدی تایپ کنم تا مکالماتِ بسیار سریعِ چت‌روم از دست نرود. دیگر اوقات همچنان‌که منتظرِ دانلودِ صفحات یا فایل‌ها هستم، باید صبر کنم. چه چیزی بیشتر از این؟ این سرعت‌ها، زمان‌ها، و فضاهای چندگانه همپوشانی دارند. وقتی در شبکه دربرگرفته‌شده‌ام دائماً حواس‌پرت می‌شوم. دیگر نمی‌توانم در یک زمان تنها بر یک چیز تمرکز کنم. بدنم توامان در چندسو کشیده می‌شود، با ریتم‌های متمایزِ بسیاری می‌رقصد. حینِ جابه‌جایی در بین بسیاری پنجره‌ها بر صفحه‌نمایش پیشِ رو، توجه‌ام قطعه‌وار و چندگانه می‌شود. آن‌لاین‌بودن همواره یعنی چندکارگی یا چندعملکردی.

حواس‌پرتی. رمانِ علمی‌تخیلیِ بروس استرلینگ، حواس‌پرتی، میانِ بسیاری چیزها، با پدیده‌شناسیِ چندکارگی یا چندعملکردی هم سروکار دارد. پروتاگونیست، اُسکار والپاراسیو، به ویروسی آلوده می‌شود که آگاهی‌اش را تکثیر می‌کند. ویروس مغزش را به چنان شیوه‌ای تغییر می‌دهد که او دو مرکز مجزای آگاهی را رشد می‌دهد. او می‌تواند آناً به دو چیز متفاوت توجه کند، به جای آنکه ناچار باشد دائماً بین یکی و دیگری حرکت کند. اسکار «در مقابل چشم‌هایش دو پنجره‌ی باز بر صفحه‌نمایش دارد» طوری‌که به معنای تحت‌اللفظی دارد «چندکارگی می‌کند اما با مغز خودش» (۴۳۸). این آگاهیِ مضاعف ذاتاً متناقض‌نماست. بیش از یک سوژه در ذهنِ اسکار هست که می‌گوید «من». با این‌حال، این‌ها شخصیت‌های چندگانه نیستند، چون اسکار برای هر دو شخصیت یکسان است. آن‌ها ــ آنطور که در ناخودآگاهِ فرویدی یا دیگریِ لکانی می‌بینیم ــ یک شکافِ آغازین را هم بازتاب نمی‌دهند. زیرا هر دو مرکز به‌تمامی خود-حاضر و آگاه‌اند. اسکار هیچ فقدانی را تجربه نمی‌کند؛ اگر هم فقدانی باشد، مغزش آماده و آکنده‌ی ترکیدن است: «اسکار واقعا می‌توانست حسیّت را به‌طور تنانه احساس کند. وضعیت طوری‌ست که انگار جمجمه‌ی زیاده‌فشرده‌اش یک جفت مثانه داشته که تویش پُر شده، به‌نحوی مایع و کَدویی، مثل یک جفت یین‌ویانگِ تو در تو» (۴۹۶-۹۷). اینجا هیچ نوع دوگانه‌انگاریِ دکارتی در کار نیست: اندیشه تجربه‌ای‌ست احشایی. اسکار همچنین درمی‌یابد که همواره دارد با خودش زمزمه می‌کند؛ اینگونه است که کانون‌های توجه‌اش از هر کدام از کارهایی که دارد انجام می‌دهد آگاه‌اند. وقتی آگاهی بدین‌شیوه تکثیر می‌شود دیگر مشکلِ «دیگر اذهان» یا آنچه ویتگنشتاین «زبان‌های خصوصی» خوانده نمی‌تواند در کار باشد. زیرا همه‌چیز فهم‌پذیر است و هیچ‌چیز پنهان نیست. مغزِ اسکار یک شبکه‌ی گشوده با پردازشِ سرتاسر موازی‌ست. این شبکه‌مندیِ روانی منشاءِ آن‌چیزی‌ست که عموماً

شهود و آفرینشگری می‌نامیم؛ آنطور که کسی به اسکار می‌گوید «وقتی واقعاً دارید تقلا می‌کنید و توأمان به دو چیز می‌اندیشید ــ ایده‌ها خونریزی می‌کنند. می‌آمیزند. به همدیگر طعم و بو می‌دهند. خوب و چرب‌وشیرین لابه‌لای هم می‌پزند. الهام یعنی همین. این بهترین حسیّتِ روانی‌ست که تا ابد خواهی داشت» (۵۱۳). اما اسکار برای این چابکیِ روانی هزینه‌ای هم می‌دهد: او پی می‌برد که از «کنترلِ ضعیفِ تکانه‌ای» رنج می‌برد (۵۱۳). مشکل این است که او نمی‌تواند چیزی را مخفی نگه دارد [یا کتمان کند]. ایده‌ها زمخت و سریع می‌رسند، و بیانِ آنی را می‌طلبند. غوغای مغزِ او به جهان نشت می‌کند. وقتی توجه بسیار اغراق‌آمیز، متکثر و چندکاره باشد، نتیجه‌اش از حواس‌پرتیِ کامل تمیزناپذیر است. مثلِ این است که همه‌ی کانال‌های تلویزیونیِ در دسترس را توأمان داشته باشی.

بیا پیشِ بابایی. کریس کانینگهام در موزیک‌ویدئویش برای آهنگِ «بیا پیشِ بابایی» اَفِکس توئین، یا همان ریچارد دی. جیمز[1]، دهشتِ چندش‌آورِ شبکه را به ما ارائه می‌دهد. این آهنگ یکجور دست‌انداختنِ سبک هِوی‌مِتال است: پنج‌ونیم دقیقه‌ی غضبِ شیطانیِ جیغ‌کشان («جونت رو میخوام»)، به جانِ فاز-گیتار[2]، بلیپ‌های الکترونیک[3]، و یک درام و پَس‌ضربه‌ی پُرانرژیِ هم‌گام‌شده می‌افتد. این صوت نه تنها بسیار سنگین و خشن، بلکه درعین‌حال ایستا و سنتزی‌ست. یقیناً هویتِ شدتِ احشایی و جعلی‌بودنِ خودنمایانه‌ی این قطعه نکته‌ی جوکِ جیمز است. ویدئو یک فیلمِ وحشت[4] مینیاتوری‌ست که در منظره‌ی شهریِ ویرانه‌ای مقابلِ ردیفی از محلاتِ پستِ سربه‌فلک‌کشیده می‌گذرد. کودکانِ رام‌نشدنی وحشیانه در خیابان‌ها می‌تازند. محکم به فَنس‌ها می‌کوبند، سواری‌ها را درب‌وداغان می‌کنند، کنسروهای زباله‌ها را پرت می‌کنند، و عابران را می‌ترسانند. به‌طرز حتی مشوش‌کننده‌تری، این کودکان، صرف‌نظر از جنسیت، همگی چهره‌ی جیمز را دارند که وقیحانه پوزخند می‌زند. یک دستگاهِ تلویزیون رهاشده در آب‌رو ناگهان وقتی سگی دارد رویش می‌شاشد روشن می‌شود. دیوی جیغ می‌کشد و در لامپ‌تصویرِ تلویزیون می‌غرد. سرانجام، در صحنه‌ای سرقت‌شده از ویدئودروم کراننبرگ، دیو از دستگاه بیرون می‌آید و بر خیابان مادیت می‌یابد. تصویر فیزیکی یا مادی می‌شود. تدوینِ کانینگهام با ریتم‌های لکنت‌زنِ موسیقی جفت‌وجور است، که زمان را متناوباً کِش می‌آورد و فشرده می‌کند. برش‌های تدوینِ ویدئو بین نماهای نزدیک و نماهای دور پیش‌وپَس می‌روند، همانطور که بینِ خودِ تصاویرِ صفحه‌نمایشِ تلویزیون، و تصاویرِ هرزآبادی که تلویزیون در آن استقرار یافته است. الگوهایِ نما-و-نمای‌معکوس [شات/ریوِرس‌شات] مناسباتِ فضامندِ منسجمی را ترسیم نمی‌کنند؛ در عوض، آن‌ها به‌منزله‌ی بازپخش‌ها [رِله‌ها] عمل می‌کنند، که شبکه‌ای متراکم [انبوه] را می‌آفرینند که به زبان دلوز و گتاری، «هر نقطه را به نقطه‌ی دیگر متصل می‌سازد» (۱۹۸۷، ۲۱). این ویدئو از تمایزگذاری بین فضای فیزیکی و فضای صفحه‌نمایش، یا

1 "Come to Daddy" by Aphex Twin aka Richard D. James

۲ این اصطلاح (fuzz) برای توصیفِ فرمِ خاصی از کژدیسه‌سازی و اعوجاج صوتی به کار می‌رود که ابتداً توسط گیتاریست‌های سبک بلوز، راک و هِوی‌متال (گیتار الکترونیک، باس، کیبورد الکترونیک و بعضا با وُکال) با استفاده از ابزارهای ناجور و ناقص یا پدال‌های افِکت صوتی یا آمپلی‌فایرها یا ابزارهای دیجیتالیِ مدل‌سازیِ آمپلی‌فایر صورت می‌گرفت و می‌گیرد.ـم.

۳ برای نمونه‌هایی از بلیپ‌های (bleeps) الکترونیک ر.ک. به این لینک: http://www.soundsnap.com/tags/bleeps ـم.

4 horror

بینِ ابژه‌های بالفعل و بازنمایی‌های ساختگی و مجازی[یا نهفته]شان امتناع می‌ورزد. همه‌چیز هم بدن و هم تصویر است، و هر تن/تصویری مرتبه‌ی هستی‌شناختیِ یکسانی دارد. هیچ چشم‌اندازِ تماشاگرانه‌ی ممتاز و هیچ فاصله‌ای بین تماشاگر و صفحه‌نمایش وجود ندارد. فقط شبکه‌ی ویدئویی در کار است؛ همراه با معبرها یا خط‌سیرهایش، تصویرِ کابوس‌گونِ چهره‌ی ریچارد دی. جیمز، مثل ویروسی، به‌طور نامحدود تکثیر می‌شود.

مدارِ یکپارچه. فهمِ کنونیِ ما از شبکه‌ها از پیشرفتِ نظریه‌ی سایبرنتیک در دهه‌های چهل و پنجاه وجود دارد. این مدل از آن زمان اکیداً ساخته‌وپرداخته شده است، خصوصاً در نظریاتِ آشوب و پیچیدگیِ دهه‌های هشتاد و نود. همان‌طور که حالا به نظرمان می‌رسد، یک شبکه یک سیستم خودزایا، خودسامان، و خودپایاست. این سیستم از طریقِ حلقه‌های بازخوردِ متکثر کار می‌کند. این حلقه‌ها به سیستم اجازه می‌دهند به‌طور پیوسته اجرایِ خود را ببیند و مدوله کند و به‌موجبش یک وضعیتِ تعادلِ خودپایدار را حفظ می‌کند. درعین‌حال، این حلقه‌های بازخورد [فیدبک] اثراتِ تداخل، تقویت و تشدید را القا می‌کنند. و چنین اثراتی به سیستم اجازه‌ی رشد می‌دهند، هم در اندازه و هم در پیچیدگی. ورای این نکته، یک شبکه همواره در یک سلسله‌مراتب لانه می‌کند. شبکه از درون، کاملاً خودکفا به‌نظر می‌رسد، اما از بیرون بخشی از شبکه‌ای هنوز بزرگتر به چشم می‌آید. شبکه همان چیزی‌ست که ایلیا پریگاژین و ایزابل استنجرز[1] یک ساختارِ پراکنده‌ساز [اسراف‌کار] می‌نامند: این شبکه به‌لطفِ «تبادل انرژیِ انبوه با جهانِ خارج» (۱۴۳) ثباتِ محلی ایجاد می‌کند و خودپایداریِ درونی را در شرایطِ دور‌ـ‌از‌ـ‌تعادل حفظ می‌کند. این هزینه‌گری‌ها به‌نوبه‌ی‌خود به منشاءِ نظمِ پنهان بدل می‌شوند، همان‌که استیوارت کافمن[2] «نظم رایگان» می‌خواند. آنچه از نقطه‌نظرِ هر سیستمِ مفروض مثلِ سروصدا [نویز]، باطله، شانس، یا حشوِ محض به نظر می‌رسد، در بسترِ سیستمِ سطح‌ـ‌بالاترِ بعدی معنادار و کارکردی از کار درمی‌آید. به قول اِن. کاترین هِیلز، شبکه‌ها عوضِ دیالکتیکِ حضور و غیاب، از خلالِ دیالکتیکِ الگومندی و تصادف‌مندی عمل می‌کنند (۲۸۵). به همین دلیل است که شبکه‌ها را به‌عنوان چیزی تعریف می‌کنیم که به‌جای اتم‌ها، از بیت‌ها ساخته شده‌اند. مهم نه سخت‌افزار، بلکه نرم‌افزار است؛ نه آنچه شبکه عملاً از آن ساخته شده، بل تنها شیوه‌ای اهمیت دارد که شبکه متصل می‌شود و اطلاعاتی که می‌گیرد از خلالش منتقل می‌شود.

جبرِ نیاز[3]. ویلیام باروز در ناهارِ لُخت «فرمولِ پایه‌ایِ» اعتیاد را تعریف می‌کند، یا همان چیزی که جبرِ نیاز می‌خواند: «چهره‌ی شر، همواره چهره‌ی نیاز کامل است... نیاز، ورای یک فراوانیِ مشخص، مطلقاً هیچ حد یا کنترلی نمی‌شناسد.» معتاد چاره‌ای ندارد؛ او «هر کاری خواهد کرد تا نیاز تام‌اش را برآورده کند» (xi). یقیناً فرمول باروز فقط برای اعتیاد به هروئین کاربرد ندارد؛ این اعتیاد مولفه‌ی تعیین‌کننده‌ی مناسباتِ قدرت است که سرتاسرِ فرهنگِ مصرفی را تقویت می‌کند. نیازِ تام مشارکتِ تام را تضمین می‌کند؛ و مشارکتِ تام یعنی انقیادِ تام. یک کالای عالی هرچیزی‌ست که ــ مثل دوا برای عَمَلی [گَرد برای گَردی] ــ مطلقاً باید بخرم.

---

1 Ilya Prigogine, Isabelle Stengers

2 Stuart Kauffman

3 The algebra of the need

امروزه هم‌کوشیِ عمیقی بینِ جبرِ تام و منطقِ شبکه‌های خودتنظیم‌گر وجود دارد. دو دلیل برای این موضوع در کار است. ابتدا، خودِ ساختارِ شبکه برای همیشگی‌سازیِ نیازِ نامتناهی کار می‌کند. یک شبکه هیچ هدفی در خارجِ خودش ندارد و از همین‌رو هیچ سنجه‌ی عینی از اشباع ندارد. شبکه تنها برای حفظِ خودش می‌کوشد. اما این نگهداشتِ خود وظیفه‌ای بی‌پایان است: کارِ شبکه نه هنوز است تمام[1]. یک شبکه باید هزینه‌گری‌های وسیعی کند، به‌سادگی برای اینکه خودپایداری‌اش را حفظ کند یا از نو مستقر سازد. درست مثلِ مراحلِ بعدیِ اعتیادِ هروئین است. پس از مدتی مخدر دیگر شما را نشئه نمی‌کند؛ نیاز به دُزِ هرچه‌بیشتری دارید تا صرفاً سرِپا باشید. همانطور که جِتِر در رمان‌اش، نوآر، با ارجاعی صریح به باروز، می‌گوید، در این نقطه شما «هر هزینه‌ای می‌پردازید تنها برای اینکه دوباره به وضع عادی برگردید» (۴۶۰). یک شبکه، درست مثلِ یک عَمَلیِ منفرد، در طولِ زمان هرچه‌بیشتر بیرون می‌دهد، تنها برای اینکه هرچه‌کمتر بازپس بگیرد. دوم اینکه، منطقِ شبکه‌ها به جبرِ نیاز گرایش دارد زیرا فرایندِ اعتیاد وقتی اطلاعات به‌جای مادیت می‌نشیند، تسهیل و تسریع می‌شود. تولیدِ اطلاعات بسیار ارزانتر از تولیدِ کالاهای مادی‌ست. اطلاعات می‌تواند خیلی ساده‌تر منتقل شود. اطلاعات تقریباً کالایی ایدئال است زیرا از خودش تغذیه می‌کند و به خواستِ مختصِ خود دامن می‌زند: هرچه بیشتر اطلاعات داشته باشید، بیشتر نیاز دارید. همچنین، اطلاعات می‌تواند به‌طور نامحدود به‌وسیله‌ی تولیدکننده از نو پُر شود و تقریباً بدون هیچ هزینه‌ی اضافی به مشتریانِ هرچه‌بیشتری فروخته شود. اطلاعات، از نقطه‌نظرِ کارپردازانِ شرکتی‌اش، به‌راستی می‌خواهد رایگان باشد اما برای مصرف‌کننده اطلاعات منبعی کمیاب باقی می‌ماند زیرا حتی بسیار زیادش هم هرگز کافی نیست. جِتِر پیشنهاد می‌دهد که این دورنمای تولیدِ درآمدهای بالاتر با هزینه‌های کمتر، دلیل واقعی است برای «فشاری همه‌جانبه تا مردم را به مخابره‌ی ارتباطات‌راه‌دور بکشاند، تا برای بیت‌های اطلاعات به‌اندازه‌ی یا حتی بیش‌از اتم‌های جهانِ واقعی ارزش قائل شوند، تا آن‌ها را وادارند برای جلب‌شدن از سوی نورهای رنگیِ زیبا بر صفحه‌نمایش‌های‌شان پول بدهند» (۴۶۱).

فراکتال‌ها و ویروس‌ها. شبکه مثلِ یک فراکتال شکل می‌گیرد. به‌عبارتی، در سرتاسرِ مقیاس‌ها خودـسان است، اهمیتی ندارد چقدر پیش بروید. هر بخشِ شبکه ساختارِ یکسانی به‌عنوان شبکه در مقامِ یک کل دارد. نورون‌ها در سرتاسرِ سیناپس‌ها با همان شیوه‌ای به هم متصل می‌شوند که وب‌سایت‌ها در وبِ جهان‌گستر به هم مرتبط می‌شوند. مک‌لوهان مدعی‌ست که «مداربندیِ الکترونیک نوعی بسطِ سیستمِ عصبیِ مرکزی‌ست» (۱۹۶۷، ۴۰). اما فرمول‌بندیِ مغایرِ آن به‌خوبی می‌تواند مفیدتر باشد: هر مغزِ فردی المثنایِ مینیاتوری‌شده‌ی شبکه‌ی ارتباطاتِ جهانی‌ست. شبکه همان **خارجِ** بزرگ است که همواره احاطه‌ام می‌کند و در برم می‌گیرد. اما [این شبکه] **داخل** هم هست:مداربندیِ بیگانه‌اش همان چیزی‌ست که وقتی عمیقاً درونِ خودم را نظاره می‌کنم می‌یابم. شبکهٔ غیرشخصی، جهان‌شمول، و بی‌مرکز است اما همچنین به‌نحویِ‌آشفته صمیمی و به‌نحویِ‌غریب

---

1 a network's labor is never done;

در برگردان این جمله، ساخت نحویِ ریتورنللوی نیما در «کارِ شب‌پا»، یعنی «کارِ شب‌پا نه هنوز است تمام» را پیش چشم داشته‌ام، خصوصاً نظر به تاکید مولف بر «جبرِ نیاز». ـ م.

دمِ دست است. دلوز دقیقاً به همین دلیل سوبژکتیویته را به‌منزله‌ی یک تا[1] تعریف می‌کند: سوبژکتیویته «درونی‌سازیِ خارج است... بازمضاعف‌سازیِ **دیگری**... یک تکرارِ تفاوت... دقیقاً شبیه است به درخودبرگشتنِ بافت در رویان‌شناسی» (a۱۹۸۸، ۹۸).

باروز نکته‌ی مشابهی می‌گوید وقتی اشاره می‌کند که «کل کیفیتِ آگاهیِ انسان، آنطور که در مرد و زن بیان شده، اساساً یک مکانیزمِ ویروسی‌ست» (۱۹۸۱، ۲۵). در هر دو مورد، هویت از آن‌طرف [از برون] در من تعبیه می‌شود، از درون ایجاد نمی‌شود. خودیتِ من یک الگوی اطلاعاتی‌ست، نه یک جوهرِ مادی. می‌توانم این فرایند را به شیوه‌های مختلف که آگاهی‌ام را شامل می‌شود توصیف کنم: به‌منزله‌ی درخودتاخوردنِ جنینی، به‌منزله‌ی خودـسانیِ فراکتال، یا به‌منزله‌ی تکثیرِ سرطانیِ ویروسی. اما تفاوت بین این بدیل‌ها صرفاً مساله‌ی درجه است. نقطه‌ی تعیین‌کننده این است که شبکهْ تاشدگی‌ها یا تکرارهای انبوه را در مقیاسِ مینیاتوری‌شده القاء می‌کند و اینکه خودِ من هم فقط یک اثرِ همین فرایندِ مینیاتوری‌سازی هستم.

Source: Shaviro, Steven. *Connected, or What it means to live in the network society*, 2003, pp. 3-13.

ترجمه پویا غلامی

www.asabsanj.com

فروردین ۹۵

1 fold