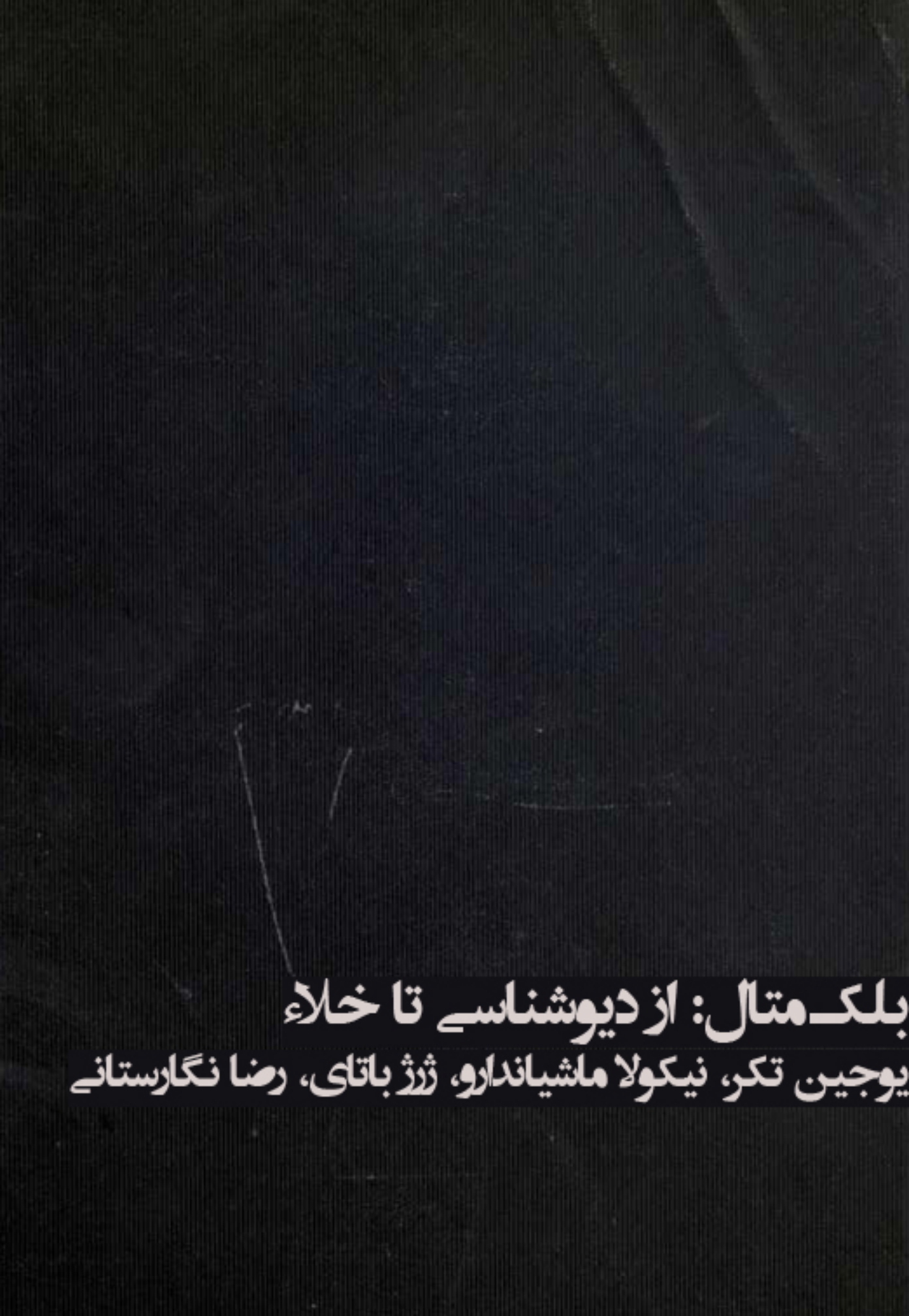


بلک‌متال: از دیوشناسی تا خلاء

یوجین تکر، نیکولا ماشیاندارو، ژرژ باتای، رضا نگارستانی

|2|

«بلک‌متال: از دیوشناسی تا خلاء»

یوجین تکر

سه پرسش درباره‌ی دیوشناسی

نیکولا ماشیانداروِ

یادداشتی درباره‌ی »بدبینی کیهانی« یوجین تکر

ژرژ باتای

انزوا

نیکولا ماشیانداروِ و رضا نگارستانی

شرح بلک‌متال

ترجمه پویا غلامی

asabsanj.com

مهر ۹۵

ــ این ترجمه تقدیمِ علی نادرنژاد.

[3]

یادداشت مترجم

این چند صفحه با به‌صحنه‌آوردنِ برخی مولفه‌های برسازنده‌ی بلک‌متال و گمانه‌زنی حولِ تبار دورـودرازشان به تاگشایی از تکانه‌های تاریک و سوزان‌اش، یا نوعی تکانه‌شناسی روی می‌آورد تا آستانه‌های امر خارج یا خارجِ برسازنده‌ی بلک‌متال را همراه‌با خطوط‌کناره‌نمای‌ش ترسیم کند. متن اول، «سه پرسش درباره‌ی دیوشناسی» از یوجین تکر، خود سه پاره دارد: تنها پاره‌ی نخست مستقیما و به‌شیوه‌ای نقشه‌نگارانه از بلک‌متال سخن می‌گوید و سرانجام به تاگشایی از انگاره‌ی «بدبینیِ کیهانی» می‌رسد؛ دو پاره‌ی بعد، چون نوعی چینه‌کاوی، در کارِ بررسی و تدقیق مساله‌ی دیوشناسی، پیگرد جادوگران بدنام و مساله‌ی ارتداد در شکل‌گیری‌های حاکمیتی و برهه‌هایی از تاریخ مسیحیت پیش می‌رود و بر صورت‌های کهن تخیلِ ادبی یا نظرورزی فلسفی در آن دقایقی پرتو می‌افکند که با خارجِ خودشان دست‌وپنجه نرم می‌کنند؛ تاثیر این اصطکاک بر سیاهی قیرینِ بلک متال چیست یا چگونه قابل شناسایی است؟ از فرقه‌های پراکنده و گمنام (یا دقیقتر بدنام) باطنی علوم غریبه با کیهان‌شناسی‌ها و فنونِ رمزآلود تا کژریخت‌شناسی شکل‌گیری‌های تاریخیِ جریان‌های باور و میل که فیگور نهاییِ امر نشناختنی‌ـنگفتنی را در هیأت دیو یاشیطان بازمی‌نمایانند و مولف را به آفرینش یا ضربِ لفظِ دیوهستی‌شناسی می‌رسانند. متن دوم، یادداشتی است از نیکولا ماشیاندارو بر اصطلاحِ «بدبینیِ کیهانی» که یوجین تکر در متن پیش طرح کرده بود. با این‌حال، خصیصه‌ی رویارویی با دیو، دیوگونه پیش می‌رود و فرایند واگرا و منحرفانه‌اش در همین متن کوچکِ قطعه‌وار پیداست که واریاسیونی از یک «خط تغیّر پیوسته» را جلو می‌برد و بی‌آنکه مستقیماً از این انگاره سخن به میان آورد، نوعی کانتور یا خط کناره‌نما به دست می‌دهد. این متن دوم، راه را برای هذیان انزوای ژرژ باتای در متن سوم می‌گشاید که از کتاب مجرم (یا خطاکار) او انتخاب شده است و هرچند از بلک‌متال هیچ نمی‌گوید اما رد و اثر آن تاریکی کیهانی را در بندبندش می‌توان بو کشید. اگر این کلام گتاری/دلوز در فلسفه چیست؟ را بپذیریم که «دیونیسوس لحظه‌ای فیلسوف می‌شود که نیچه دیونیسوس می‌شود»، آنگاه تاثیر این درهم‌تراوایی یا نشتی بیشتر حس خواهد شد؛ همین تیرگیِ قیرین ما را به پاره‌هایی از دو متن قبل و متن بعد متصل نگه می‌دارد و از آنها جدای‌مان می‌کند: طنینِ حیوانی، مرگبار و متال‌اش از تکانه‌های وحشی گشوده به بادهای وزانِ خارج خبر می‌دهد. آیا دوستانِ متال‌بازِ ما هر یک در برهه‌ای با این حال‌وهواها که زمانی بدن و اعصاب باتای را درنوردیده بودند ناآشنایند؟ چه‌بسا پنجه بر دیوار ساییدنِ عبث؛ نابسندگی کلام انسانی؛ صبحی مه‌آلود که از بلعیدن اشباح شبانه‌ی برهوت زاده می‌شود تا شب به درون بخزد و نفسِ صبح را تازه کند؛ نه تسکین نه تسلی؛ افقِ گم‌شده؛ سخن می‌گوید جهان و هیچ نمی‌گوید؛ ضرب سکوت طنین دیگری یافته است؛ نه ترس نه امید. مغاک‌های این خط کناره‌نما دوربُردتر و برآشوبنده‌تر عمل می‌کنند و چه‌بسا زمانی در برهوتی، صبح شبانه‌ای را بیالایند یا ذره‌ای حس برانگیزند، هرچند زهرآلود و دوزخی، هرچند خلاءسان. درخشندگی تاریک این خلاء در متنِ چهارم، «شرح بلک‌متالِ» ماشیاندارو و نگارستانی، به یک صورت‌بندی موجز، فشرده و تندگذر می‌رسد که بارِ دیگر، همچون پاره‌ی آغازینِ متنِ تَکر، حول مولفه‌های میلِ ماشینیِ پیش‌بَرنده‌ی تکانه‌ی بلک‌متال به نظرورزی می‌پردازد تا دست‌آخر صدای هیچ‌کس، غریبه، ناشناس‌ـتااکنون، صدای امر ناانسانی به پیکر متن رسوخ کند.

سه پرسش درباره‌ی دیوشناسی

یوجین تَکِر

زندگی هر فرد اگر به‌منزله‌ی یک کل و به‌طور کلی نگریسته شود و وقتی فقط خصایص مهمش مورد تاکید قرار گیرند واقعاً یک تراژدی‌ست؛ اما اگر در جزئیاتش پیش رفته باشیم خصیصه‌ی یک کمدی را دارد. ـــ آرتور شوپنهاور

مسأله[1]ی یکم ــ درباره‌ی معنی «بلک/سیاه» در بلک‌متال

مفصل[2]

بحث‌ها درباره‌ی ژانرهای موسیقی اغلب حول این موضوع دور می‌زنند که چه چیز ذات آن ژانر را می‌سازد یا نمی‌سازد. وقتی اختلاف‌ها بروز می‌کنند یک راه چاره‌ی رایج این است که خیلی ساده ژانر را به ساب‌ژانرها یا ژانرهای فرعی تقسیم کنند. متال هم استثنائی بر این الگو نیست، و هرروزه ساب‌ژانرهای هرچه‌بیشتری به وجود می‌آیند. متال دیگر فقط هوی نیست، دث هم هست، و اسپید، گریند، دوم، فونرال، و یقیناً بلک[3]. با وجود این، درحالی‌که بحث درباره‌ی متال به‌عنوان یک ژانر موسیقی هیچ کم‌وکسری ندارد، درباره‌ی تمام آن صفت‌هایی که یک ساب‌ژانر را از ساب‌ژانر دیگر متمایز می‌کنند بحث چندانی نمی‌شود. برای مثال، «بلک/سیاه» در بلک‌متال چیست؟ بلک‌متال در تداعی‌های عامه‌پسندش به خاطر دامنه‌ی گسترده‌ای از دلایل بلک نامیده می‌شود ــ ارجاعش به جادوی سیاه، دیوها، جادوگری، استحاله‌ی انسان به گرگ، ارتباط با ارواح مردگان [به قصد طالع‌بینی]، ارجاعش به ماهیت شر، و همه‌ی چیزهای تاریک و محزون. بلک‌متال سیاه است زیرا ــ دست‌کم یک استدلال وجود دارد و آن این‌که ــ بلک‌متال نهایی‌ترین فرم متال است، هم در نگرشش و هم در فرم موسیقایی‌اش.

چیزی برجسته در بین همه‌ی تداعی‌ها وجود دارد، و آن تداعی بلک‌متال با شیطان‌پرستی و فیگور اهریمن است. در واقع، به نظر می‌رسد معادله‌ی روبرو عامل بلک در بلک‌متال را تعریف می‌کند: *بلک = شیطان‌پرستی*. این معادله آشکارا یک تقلیل است، و بعدتر به آن خواهیم پرداخت. هرچند، برای شروع باید تاریخ پیچیده‌ی ترجمه و اصطلاح‌شناسی مربوط به آن را به خاطر داشت آن‌طورکه اصطلاح *شیطان*[4]

---

۱. QUÆSTIO؛ لفظی لاتین که از حیثِ ریشه‌شناختی به دو معادل inquisition و inquiry نزدیکتر است و دلالت‌هایی چون پرس‌وجو، استعلام، استفسار، رسیدگی، استنطاق یا تفتیش را هم در خود دارد.

2 ARTICULUS ; یا طرح/ادای مسأله

3 heavy, death, speed, grind, doom, funeral, black

4 satan or ha-satan;

از انجیل عبری (که الوهیتی فرشته‌وار را برمی‌گمارد که ایمان شخص را محک می‌زند) به یونانی کوینه[1]ی هفتادگانی[2] و لاتین عامیانه‌ی عهد عتیق پیش از ظهورش در اناجیل می‌رسد، آن‌جا که فیگور شیطان اغلب همچون فیگوری شریر تصویر شده که بیش از آن‌که علیه بشریت در وضعیت خاص خودش باشد توازن را به خدای تک‌خدایی تحمیل می‌کند. در دقایق متفاوتی از تاریخ دورودراز مسیحیت، به فیگور اهریمن[3] به‌منزله‌ی همین آنتاگونیست جهان‌شمول خدا و بشریت نام‌های متفاوتی داده شده است، شیطان تنها یکی از آن نام‌هاست، و به‌نحوی مستدل می‌توان آنرا با همین فیگور یکی انگاشت ــ که «بلک» با آن بلک‌متال است. یقیناً بلک‌متال تنها ساب‌ژانر و به‌طورکلی تنها موسیقی ژانر نیست که این تداعی را ساخته است. می‌توان به سادگی این تداعی را در موسیقی رابرت جانسون یا کارمینا بورانا یافت، همان‌طور که در گروه‌هایی چون بلک‌سبت[4]. اما آن درجه‌ای واقعاً قابل‌توجه است که شیطان‌پرستی نسبت به آن یک نقطه‌ی ارجاع مفهومی برای بلک‌متال می‌سازد.

پس حالا بیایید درباره‌ی «بلک/سیاه» به‌معنای شیطانی فکر کنیم. این کلمه از لحاظ مفهومی به چه اشاره دارد؟ از سویی، اگر تصور قرون‌وسطایی و اوایل رنسانس درباره‌ی شیطان را به‌منزله‌ی یک نقطه‌ی شروع در نظر بگیریم، معادله‌ی بلک/سیاه=شیطان‌پرستی تحت سیطره‌ی یک ساختار تقابل و وارونه‌سازی‌ست. این تقابل امر دیوآسا[5] را به اندازه‌ی امر الاهی تعریف می‌کند؛ این «جنگ در بهشت» است که به‌روشنی بسیار در *مکاشفات* توصیف، و در *بهشت گمشده*ی میلتون درام‌پردازی شده است. تقابل نیز آن ساختاری‌ست که سر رسید تا کلیسای قرون‌وسطایی را علیه دشمنانش تعریف کند، نقشی که شورای کلیسا فعالیت‌های مختلفی را به‌منزله‌ی تهدیدهایی برای هر دوی قانون دینی و اقتدار سیاسی دینی با آن هماهنگ می‌کند، از جادوگری گرفته تا غیب‌گویی [رابطه‌بامردگان]. پس این تقابل، همان‌قدر سیاسی

لفظ دوم هم به معنای شیطان است و هم در مقامِ ریشه‌ی عبریِ شیطان به معنای «ممانعت، ایجاد انسداد و اشکال‌تراشی دربرابر چیزی» و نیز، «متهم‌کننده، خشم و دشمن» آمده است. ریشه‌های این لفظ به یهودیتِ خاخامی، کتابِ زکریا و متونِ آرامی و عبریِ اولیه‌ای چون متنِ مِژِرتی یا تِناخ می‌رسد. برای شرحی فشرده و مختصر درباره‌ی ریشه‌ی یونانی، عبری و عهد قدیم آن، ن.ک.: http://www.realdevil.info/a1-2.htm

1 Koine Greek

معروف به گویشِ آتنی، یا لهجه‌ی اسکندریه‌ای، یا یونانیِ هِلِنی؛ گویشی فرامنطقه‌ای و معیار (خاصه در مدیترانه‌ی شرقی) از زبان گفتاری یونانی در عهد هلنی و رومی که گویش میانجی مناطق گوناگون بود و بعدها زبانِ غالبِ امپراتوری بیزانس شد، به زبانِ یونانیِ قرون‌وسطایی متحول شد و نیای زبان یونانیِ مدرن و امروزی است. زبانِ میانجیِ اغلبِ نوشته‌های یونانیِ پساکلاسیک چون پلوتارک و پولیبیوس هم همین زبان بود. کوینه یعنی مشترک، عمومی و همگانی.

2 Septuagint

قدیمی‌ترین نسخه‌ی یونانی از انجیل عبری یا عهد عتیق، که بنا به روایات، در قرنِ سوم پیش از میلاد، در زمانه‌ی حکمرانیِ بطلمیوسِ فیلادلفوس در مصر توسط هفتاد یا هفتادودو مترجمِ دانشورِ یهودی برگردانده شد. نسخه‌ی هفتادگانی ۴۶ سفر دارد، اما نسخه عبری ۳۹ سفر داشت. امروزه این هفت سفر را «اسفار مشکوک» می‌خوانند.

3 devil

4 Robert Johnson, Carmina Burana, Black Sabbath

5 demonic

که الاهیاتی، ریشه در پیگرد جادوگران بدنام، شکنجه‌ها، و محاکمات اوایل دوره‌ی رنسانس دارد. به شیوه‌ی تقابلی‌اش، معادله‌ی بلک/سیاه=شیطانی یعنی «علیه خدا»، «علیه حاکم»، یا حتی «علیه امر الاهی».

طرح روی جلد برای گرسنگی *ترانسیلوانیایی* اثر دارک‌ترون (۱۹۹۴)[1]

بااین‌حال، تصویر شیطان‌پرستی با فرارسیدن قرن نوزدهم شکل متفاوت دیگری به خود می‌گیرد. به یک معنا، پیش از این زمان دیگر حتی نمی‌توان درباره‌ی شیطان‌پرستی حرف زد، دست‌کم نه به‌منزله‌ی ضدـدین سازمان‌یافته‌ای که با آئین‌ها، متن‌ها، و نمادهای مختص خودش کامل می‌شود. آن‌چه را که پیش از این زمانه شیطان‌پرستی می‌نامیم، به بیانی قانونی، از سوی کلیسا به‌منزله‌ی ارتداد[2] تعریف شد، و ارتداد نوع خاصی از تهدید است ــ این تهدید به‌هیچ‌وجه نه تهدید باورنداشتن، بل‌که تهدید باور به شیوه‌ی «غلط» [کج‌روی] است. برعکس، اروپای قرن نوزدهم، به‌دنبال چالش‌های دینی اعمال‌شده از سوی رمانتیسیزم، انقلاب، و زیبایی‌شناسی جنبش‌های گوتیک و انحطاط، بیشتر چیزی شبیه شیطان‌پرستی مدرن را رشد داد.

شیطان‌پرستی به‌طرزی‌محسوس همان‌قدر با نسخه‌های قرون‌وسطا و رنسانس اولیه فرق دارد که با تجسدهای اواخر قرن‌بیستمی‌اش (کلیسای شیطان نزد آنتوان لاوی). این شیطان‌پرستی «شاعرانه»ی صوری‌شده‌تر نه فقط با تقابل، بل‌که با وارونگی عمل می‌کرد چنان‌که در شعر بعداً بدنام «اوراد شیطان» (۱۸۵۷) شارل بودلر نشان داده شد. این شیطان‌پرستی از حیث آئینی و همان‌قدر از حیث ایدئولوژیک در

1 Darkthrone's Transylvanian Hunger (Peaceville, 1994).

2 heresy

مقابل کلیساست. شیطان‌پرستی در بستر قرن‌نوزدهمی‌اش اکیداً با خفیه‌بینی یا علوم غریبه، جادو و حتی انشعاباتی از ارواح‌گرایی [اعتقاد به عالم ارواح و احظارشان] همپوشانی داشت. یک جنبه‌ی کلیدی این شیطان‌گرایی شاعرانه آیین بدنام «عشای سیاه» [بلک‌مس][1] است که به‌گونه‌ای هذیانی در رمان «*آن‌جا* [*آن‌پایین*]» (۱۸۹۱) یوریس‌ـکارل هویسمانس به تصویر کشیده شده است ــ که بنا به گفته‌ها بر اساس یک عشای سیاه واقعی‌ست که مؤلف در آن شرکت داشته. هر عنصر عشای سیاه، از ضددعای کفرآمیز تا هتک حرمت اروتیک میزبان، واژگونی تمام‌وکمال عشای ربانی کلیسا [همراه با موسیقی و بخور] را نشانه می‌رود.

اگر «سیاه/بلک» در بلک‌متال را به معنای شیطانی در نظر بگیریم، آن‌گاه می‌بینیم که این ترکیب نشانگر ساختار مفهومی تقابل (گونه‌ی «ارتدادی» قرون‌وسطایی‌اش) و واژگونی (گونه‌ی «شاعرانه»ی قرن‌نوزدهمی‌اش) است. در این پیوند همچنین نسبتی را می‌بینیم با جهان طبیعی و نیروهای فراطبیعی به‌منزله‌ی ابزاری که از خلالش تقابل و واژگونی اثر می‌گذارند. «سیاه» در این مورد تقریباً مثل یک فن‌آوری‌ست، یک علم فنی تاریک. جادوی سیاه خصوصاً منوط به توانایی ساحر برای به‌کارگیری نیروهای تاریک علیه روشنی‌ست، مجموعه‌ای از باورها علیه مجموعه‌ای دیگر.

اما، برعکس[2]

برعکس، بر هر شنونده‌ی بلک‌متال آشکار است که همه‌ی گروه‌های بلک‌متال به این تساوی بلک=شیطانی حمل نمی‌شوند. گروه‌های بلک‌متال زیادی هم هستند که با ارجاع به همه‌چیز از اسطوره‌شناسی نورس [شمال اروپا] گرفته تا اسرار مصر باستان، چارچوبی غیرمسیحی را به‌عنوان

1 Black Mass;

آیینی که خصیصه‌اش واژگونیِ آیین‌های سنتی مورد تکریمِ کلیسای کاتولیکِ رومی است و در جشنهای گردهم‌آیی جادوگران، معروف به بزمِ جاودان یا سَبَتِ ساحران نیز اجرا می‌شد. ریشه‌اش به پیش از دوران مدرن می‌رسد و نویسندگانی چون هویسمانس، بودلر و ساد در آثارشان به آن اشاره کرده‌اند. کارِ مراسم، ستایش و قربانی‌گری برای شیطان و ریشخند مسیحیت ذکر شده اما بنا به برخی روایات این آئین شیوه‌ای در خدمتِ شوکه‌کردنِ دشمنان از طریقِ تهمت‌زدن هم بوده است. طرحِ رمانِ «آنجا[آن‌پایین]» یا «نفرین‌شدگان» اثر هویسمانس، کاراکتری منزجر از پوکی، عوام‌زدگی و پستیِ مدرنیزم را تصویر می‌کند که یادآورِ بینشِ نیچه بر تهوعِ بزرگِ در راه برای اروپاست: نیهیلیسمی که تنها چهره عوض کرده و به‌واسطه‌ی «ایده‌های نوین»اش از مسیحیت به دلِ مدرنیسم خزیده، و همچنان اما این‌بار به شکلی دیگر، زندگی را با تمام بس‌گانگی‌های اشتدادی‌اش خوار و کم‌ارج می‌کند. کاراکترِ اصلیِ این رمان با چرخش به سمتِ مطالعه‌ی قرون‌وسطا و پژوهش درباره‌ی زندگیِ یک قاتلِ بدنامِ کودکان در قرنِ پانزدهم، یعنی ژیل دو ره، سعی در خلاصی از گره‌های (معرفت‌شناختی؟) وضعیت‌اش دارد ــ این قاتل، ژیل دوره همان است که بعدها باتای هم کتابی درباره‌اش نوشت و فوکو نیز با الهام از این پژوهش باتای برحسب علائق و پروژه‌های تبارشناختیِ دامنه‌دارش به سراغِ موردی دیگر در «کالبدشکافی پرونده‌ی یک قتل» رفت. کاراکتر اصلی داستان طی جستجوها از طریقِ یک رابط متوجه می‌شود که شیطان‌پرستی نه صرفاً متعلق به گذشته بل زنده و حاضر در زمانِ حال است. او از کمک محبوبی، مادام شَنتِلوو، برای غور در این فرقه‌ی مخفیِ زیرزمینی یاری می‌گیرد. داستان در انتها با توصیفی از اجرای آئینِ بلک‌مَس به اوج می‌رسد.

2 SED CONTRA

شالوده‌شان اختیار می‌کنند. پس می‌توانیم رویکردی متفاوت اختیار کنیم، و معنای دیگری برای واژه‌ی «بلک/سیاه» در بلک‌متال پیشنهاد دهیم، و آن این است: *سیاه=کافرکیش*. بااین‌حال اینرا هم باز باطل می‌کنیم، اما برای حالا اجازه دهید در این باره برخلاف معنای سیاه=شیطان‌پرستی فکر کنیم.

اولاً، کفر [الحاد، بی‌خدایی] بیش از آن‌که شیوه‌ای منفی یا واکنشی باشد دورنمایی سراسر متفاوت و نهایتاً پیشامسیحی را مشخص می‌کند. از حیث تاریخی، شکل‌های متفاوت کفر با ظهور مسیحیت به‌عنوان نیروی مسلط سیاسی، قضایی، و دینی همپوشانی دارند. کفر، به‌منزله‌ی نظرگاهی مبتنی بر چندخدایی ــ و گاهی مبتنی بر وحدت وجود [همه‌خدایی] ــ در تضاد کامل با حاکمیت تعلیمی کلیسا قرار داشت. به همین خاطر، شکل‌های مختلف کفر اغلب درون آن‌چه کلیسا به‌طورمبهم ارتداد می‌نامید جای می‌گرفتند. در دوران اوج رنسانس گستره‌ی وسیعی از فعالیت‌ها، از کیمیاگری تا شمنی‌گری، از نظر عوام با کفر مرتبط بودند. ادعا شده که ایده‌های چلیپای گلگون[1]، فراماسونری[2] و هرمسیه[3] و همین‌طور یزدان‌شناسی و روح‌گرایی در قرن نوزدهم همگی پیوندهایی با یک دورنمای کفرآمیز دارند. حدودوثغور برخی از این جنبش‌ها حتی از خود مسیحیت هم وسیع‌تر است؛ برای نمونه، نوشته‌های مادام بلاوتسکی[4] و ردلف اشتینر[5]، مثال‌هایی در گستره‌ی فرافرهنگی و فراتاریخی هستند. بلاوتسکی در کتاب‌هایی چون *آ یزیس بی‌حجاب* (۱۸۷۷) یا *آموزه‌ی سری* (۱۸۸۸)، همه‌چیز را از فرقه‌های مرموز باستانی تا پژوهش نامتعارف مدرن در لفاف می‌پوشاند و یک‌جور چشم‌انداز جهانی به دست می‌دهد که در آثار انسان‌شناسی کلاسیک چون *شاخه‌ی زرین* جیمز فریزر (۱۸۹۰) یافت می‌شود.

شکل‌های متفاوت پاگانیسم گاهی با دورنمای یهودی‌ـمسیحی سنتی همپوشانی دارند اما درعین‌حال بیشتر اوقات به حاشیه رانده شده و در برخی موارد به جوامع مخفی در زیرزمین‌ها سوق یافته‌اند. این‌جا تفاوتی عمده از تداعی قبلی «بلک/سیاه» با شیطان‌پرستی را می‌بینیم. درحالی‌که تداعی قبلی از خلال تقابل و واژگونی عمل می‌کرد، تداعی فعلی با حذف [استثناء] و غیریت به چارچوب مسلط مسیحیت ربط دارد.

درحالی‌که کلیسا ارتداد را در ابتدا به‌عنوان تهدیدی درونی می‌دید، با پاگانیسم در مواردی یک چارچوب کاملاً متفاوت را می‌یابیم ــ یک تهدید بیرونی. تصاویرشان هم بسیار متفاوت است. به‌جای نیایش دیوآسا و عشای سیاه، در این‌جا ممکن است تصاویر طبیعت جان‌پندارانه، قوای عناصر بنیادین و

1 Rosicrucianism

2 Freemasonry

3 Hermeticism

4 Madame Blavatsky

5 Rudolph Steiner

قوای زمینی، نورهای ستاره‌ای و بدن‌های ستاره‌ای، دگردیسی‌های انسان و حیوان، انسان و گیاه، انسان و خود طبیعت در کار باشد. در پاگانیسم همواره «در طرف» طبیعت و نیروهای جان‌پندارانه‌اش قرار داریم. جادوگر نه‌چندان شبیه کسی که از طبیعت به‌عنوان یک ابزار استفاده می‌کند بل‌که بیشتر شبیه مجرایی برای نیروهای طبیعی‌ست. درحالی‌که در شیطان‌پرستی کوششی برای ابزاری‌سازی نیروهای تاریک علیه روشنی را می‌یابیم، در پاگانیسم جادو فن‌آوری‌ست و فن‌آوری جادوست. آثاری چون *Dogme et Rituel de la Haute Magie* (۱۸۵۵) اثر الیفاس لیوای مثل یک کتاب «چگونه»ی راستین در دانش، نظریات، و عمل‌های مکتوم/رمزآلود است. پس جادوی تاریک پاگانیسم در مقابل فنون تاریک شیطان‌پرستی.

طرح روی جلد برای سومین آلبوم گروه نروژی اولور [گرگ‌ها]، *چکامه‌ی شب، هشت مناجات برای گرگ در انسان* (۱۹۹۷)[1]

پاسخ[2]

بدین‌ترتیب دو معنای ممکن واژه‌ی «سیاه/بلک» در الفاظی چون بلک‌متال را داریم: سیاه=شیطان‌پرستی و سیاه=پاگانیسم. یکی ساختار تقابل و واژگونی را دارد و دیگری ساختار حذف و غیریت. هرچند هر دو در چیزی متحدند که با نسبتی انسان‌محور با طبیعت و نیروی طبیعی معادل است ــ با شیطان‌پرستی فنون تاریک نیروهای تاریکی علیه نیروهای روشنایی را می‌بینیم، و با پاگانیسم جادوی تاریکی را در طرف خود طبیعت می‌بینیم. هر دو معنای لفظ «سیاه» به‌رغم تفاوت‌هایشان به چیزی مشترک در بین‌شان اشاره دارند، و آن دیدی انسان‌محورانه نسبت به جهان است. جهان یا ابزاری‌ست برای استفاده‌ی ما، یا

1 Ulver's Nattens Madrigal (Century Media, 1997).

2 RESPONSIO

نیرویی‌ست برای منافع‌مان درون ما. درعین‌حالی‌که شکل‌های مختلف پاگانیسم دیدی جان‌پندارانه یا چندخداانگار از جهان را قبول می‌کنند، از یک ابزار شناختن و به‌کارگرفتن نیروهای آن جهان نیز دفاع می‌کنند؛ خود [self] توأمان با جهان یکی می‌شود و بااین‌حال از آن جدا می‌افتد. در هردوی این معناهای «سیاه» (شیطان‌پرستی و پاگانیسم)، نظرگاه انسانی حدی برای اندیشه به نظر می‌رسد.

آیا هنوز معنای بدیل دیگری از «سیاه» ورای این معنا وجود دارد؟ وجود دارد، اما اندیشه‌ای‌ست دشوار برای اندیشیدن، و دانستنش تقریباً ناممکن، گرچه قطعاً وجود دارد (از حیث بالفعل وجود ندارد، گرچه اندیشه‌ی وجودنداشتنش وجود دارد). همان‌طور که گفتیم، هر دوی نسخه‌ی شیطانی و پاگان از واژه‌ی «سیاه» به‌نحوی‌حداقلی ملزم به چشم‌انداز انسانی باقی می‌مانند ولو آن‌که نیروهایی ورای هرگونه درک را در جهان فرض کنند. نتیجه‌اش این است که این نیروهای تاریک از برخی جهات همواره «برای ما» به‌عنوان موجودات انسانی هستند (چه به‌عنوان اداره‌کننده‌ی تاریکی، چه به‌منزله‌ی «بودن در طرف» تاریکی). درحالی‌که هردو نسخه‌ی شیطانی و پاگان ریسمانی انسان‌محورانه را حفظ می‌کنند، یک موضع سوم، که می‌توانیم «کیهانی» بخوانیم، می‌کوشد تا حتی از این نظرگاه هم چشم‌پوشی کند. فقط «فی‌نفسه»ی ناشناس غیرشخصی جهان وجود دارد، بی‌تفاوت نسبت به ما موجودات انسانی، به‌رغم همه‌ی آن‌چه برای تغییردادن، شکل‌دادن، بهبودبخشیدن، یا حتی نجات‌دادن جهان انجام می‌دهیم. می‌توانستیم حتی ویژه‌تر باشیم و به این چشم‌انداز به‌صورتی نه فقط «کیهانی» که درمقام شکلی از «بدبینی کیهانی» ارجاع دهیم. نظرگاه بدبینی کیهانی، نوعی عرفان غریب درباره‌ی جهان‌ـبدون‌ـماست، نوعی هرمسی‌گرایی مغاک، یک خفیه‌گرایی معنوی. این اندیشه‌ای دشوار است از جهان به‌صورتی مطلقاً ناانسانی، بی‌تفاوت نسبت به امیدها، میل‌ها، و کشمکش‌های افراد و گروه‌های انسانی. این اندیشه در سرحداتش ایده‌ی نیستی مطلق است که ناخودآگاهانه در بسیاری از تصاویر رسانه‌های عامه‌پسند درباره‌ی جنگ هسته‌ای، فجایع طبیعی، همه‌گیری‌های جهانی، و اثرات تحولات عظیم تغییرات جوی بازنمایی شده است. البته این‌ها تصاویر یا اشباح بدبینی کیهانی‌اند، با واقعیات علمی، اقتصادی و سیاسی فرق دارند، و در بنیان‌شان قرار می‌گیرند؛ بااین‌حال، آن‌ها تصاویری‌اند تعبیه‌شده در اعماق روان‌مان. ورای این اشباح، اندیشه‌ی ناممکن انقراض وجود دارد، حتی نه با سوژه‌ای انسانی برای اندیشیدن به غیاب همه‌ی سوژه‌های انسانی، بی هیچ اندیشه‌ای برای اندیشیدن به نفی هرگونه اندیشه. دیگر معنای ممکن لفظ «بلک/سیاه» از همین‌روست: سیاه = بدبینی کیهانی.

بدبینی کیهانی یک تبارشناسی هم دارد که بیشتر فلسفی‌ست تا الاهیاتی. بزرگترین ــ و عبوس‌ترین ــ طرفدارش آرتور شوپنهاور بود، آن مردم‌گریز [میزانتروپ] که همان‌قدر علیه خود فلسفه صف‌آرایی کرد که علیه دین دکترین‌محور و سیاست ملی‌گرای زمانه‌اش. شوپنهاور در سرتاسر حیاتش به‌یک‌اندازه از

سیستم‌سازی باریک‌بینانه‌ی کانت و نیز از رمانتیسیسم طبیعت فیخته، شلینگ، و هگل ناراضی بود. شوپنهاور می‌گوید اگر بناست واقعاً درباره‌ی جهان آن‌طور که فی‌نفسه وجود دارد بیاندیشیم باید با پایه‌ای‌ترین فرض‌های فلسفه دربیفتیم. این‌همه اصل دلیل کافی (هرآن‌چه وجود دارد دلیلی برای وجودداشتن دارد)، و به‌همان‌اندازه دوشاخگی مستعمل بین خود [self] و جهان (با مرکزیتش برای علم تجربی مدرن) را شامل می‌شود. باید سرگرم این امکان شویم که برای آن‌که چیزی وجود داشته باشد هیچ دلیلی وجود ندارد؛ یا آن شکاف بین سوژه و ابژه تنها نام ما برای چیزی به همان میزان تصادفی‌ست، و آنرا دانش می‌نامیم؛ یا، اندیشه‌ای حتی دشوارتر، این‌که اگر هم نظمی برای خود و کیهان، برای خردکیهان [عالم صغیر]و کلان‌کیهان [عالم کبیر] در کار باشد، باز این نظم مطلقاً به وجود ما بی‌تفاوت است، و ما فقط می‌توانیم یک آگاهی منفی از آن داشته باشیم.

شوپنهاور متذکر می‌شود که بیشترین کاری که می‌توانیم انجام دهیم اندیشیدن به این سماجت امر منفی‌ست. او از اصطلاح Vorstellung (**بازنمایی**؛ **ایده**؛ **فهم**) استفاده می‌کند تا این آگاهی منفی را وصف کند، آگاهی از جهان آن‌طور که می‌فهمیمش (خواه از طریق تجربه‌ی سوبژکتیو باشد، خواه از راه بازنمایی زیباشناختی)، یا آگاهی از جهان آن‌طور که به ما نشان داده می‌شود (چه از راه دانش عملی باشد، چه از راه مشاهده‌ی علمی). هرکدام که باشد، جهان جهان‌ـبرای‌ـما باقی می‌ماند، جهان به‌منزله‌ی Vorstellung. آیا چیزی بیرون از این وجود دارد؟ منطقا باید چیزی باشد، چون هر مثبتی به یک منفی نیاز دارد. شوپنهاور این ناموجود را چیزی خارج اراده (wille) می‌نامد، اصطلاحی که کمتر خواست یا عمل یک فرد را مشخص می‌کند، و بیشتر پیوستاری‌ست که از خلال همه‌چیز، از اندرونه‌های زمین به آرایش صور فلکی، پیش می‌رود ــ اما فی‌نفسه هیچ نیست.

شوپنهاور، برخلاف معاصران رمانتیکش، این اراده‌ی انتزاعی را غیرشخصی، کور، و بی‌تفاوت نسبت به خواست‌ها و امیال‌مان می‌نگرد. هیچ «طبیعت‌ـبرای‌ـما» و کمتر از آن هیچ «هستی‌ـدر‌ـطرف‌ـطبیعت»ی در کار نیست. وانگهی، اراده، فی‌نفسه، «هیچ» است، گردابی در قلب جهان به‌منزله‌ی Vorstellung. این *اراده* به‌منزله‌ی یک هیچ غیرشخصی از نفی‌ای جدایی‌ناپذیر است که به‌طرزی متناقض‌نما جهان و زندگی را برمی‌سازد (شیوه‌ای که قید متناهی موجودات زنده را می‌سازد)، اما نهایتاً حتی خودش را نفی می‌کند («بی‌اراده»شدن). در تضاد با آنچه شوپنهاور یکجور هیچ خصوصی می‌نامد (nihil privativum؛ سایه به‌منزله‌ی غیاب نور، مرگ به‌منزله‌ی غیاب زندگی)، یک هیچ منفی هم وجود دارد (nihil negativum؛ نیستی/هیچی بدون هیچ ارزش ایجابی). آخرین کلمات مبهم *جهان به‌منزله‌ی اراده و بازنمایی*، همین آری‌گویی متناقض‌نمایانه‌ی هیچ را فشرده می‌کنند:

برای همه‌ی کسانی که سرشار از اراده‌اند، آن‌چه پس از امحای کامل اراده به جا می‌ماند، مطمئناً هیچ (Nichts) است. اما همچنین برعکس، برای آن‌ها که اراده در ایشان علیه خود برگشته و خودش را انکار کرده، خود همین جهان واقعی‌مان با همه‌ی خورشیدها و کهکشان‌هایش هیچ است.[1]

شوپنهاور در این میزانتروپی متافیزیکی، این نوع بدبینی کیهانی همتا ندارد. حتی اندیشمندی چون نیچه، که از شوپنهاور به‌عنوان یکی از «آموزگاران» و فلاسفه‌ی بزرگش ستایش می‌کند، بهبودبخشیدن به بدبینی شوپنهاور، [بهبودِ آن بدبینی] به یک «اراده‌ی قدرت» حیات‌باورانه‌ی نیرومندتر، را برمی‌گزیند. بدبینی شوپنهاور کمتر درباره‌ی بدبینی انسانی‌ست (به‌عبارتی، نومیدی بس‌بسیارانسانی یک بحران هویت یا لغزشی در ایمان)، و بیشتر درباره‌ی شیوه‌ای‌ست که در آن خود اندیشه همواره به حدود خودش محول می‌شود، لولایی که از طریقش دانش ایجابی به دانش سلبی بدل می‌شود. برای یافتن یک هم‌تراز برای شوپنهاور، باید نه به فلسفه بلکه به نویسندگان وحشت فراطبیعی چون اچ.پی.لاوکرفت نگریست که داستان‌هاشان حسی از آن‌چه او «خارجیت کیهانی» نامیده را برمی‌انگیزد ــ فضاهای خالی بازوچه‌ایِ سیاه که احاطه‌مان کرده‌اند و تا دورترین «دریاهای سیاه بی‌کرانگی» کش می‌آیند. پس کوتاه آن‌که، معنای دیگر واژه‌ی «بلک/سیاه» ــ نه شیطان‌پرستی با تقابل/وارونگی‌اش و فنون سیاه، نه پاگانیسم با حذف/غیریتش و جادوی سیاه، بل‌که بدبینی کیهانی با متافیزیک سیاهش درباره‌ی نفی، نیستی، و ناانسان است. ظاهراً، به نظر می‌رسد گروه‌های بلک‌متال به یکی از این سه معنای واژه‌ی «بلک/سیاه» فرومی‌غلتند. برای نمونه، به نظر می‌رسد بلک‌متال نروژی مکتب قدیم با معنای شیطانی بلک/سیاه جفت‌وجور می‌شود، آن‌طور که آلبوم‌هایی زیر گواهی می‌دهند:

Darkthrone's *Transylvanian Hunger*, Emperor's *Wrath of the Tyrant*, Gorgoroth's *Pentagram*, and Mayhem's *De Mysteriis Dom Sathanas*

به‌علاوه، به نظر می‌رسد دیگر گروه‌های بلک‌متال نیز شاید با معنای پاگان واژه‌ی بلک/سیاه تطابق یابند، آن‌طور که در موارد زیر بروز یافته است:

Ulver's *Nattens Madrigal*, Ildjarn's *Forest Poetry*, Striborg's *Mysterious Semblance*, and Wolves in the Throne Room's *Diadem of Twelve Stars*

حتی می‌شود اشاره کرد که برخی از تجربه‌های فرمی در بلک‌متال، از مینی‌مالیسمِ Sunn O)))'s تا دیوار نویز در *Grimmrobe Demos* شاید معادل‌های معنای بدبینی کیهانی از واژه‌ی بلک/سیاه را برسانند.

1 *The World as Will and Representation* I, trans. E.F.J. Payne (New York: Dover, 1969), §71, p. 412.

بااین‌حال، پیشنهاد می‌دهم که این سومین نوع از «بلک/سیاه»، یعنی بدبینی کیهانی، در عمل در هر سه مثال بالا تلویحاً در کار است، گرچه درجاتی با هم فرق دارند. بدین‌معنا، تاثیرگذارترین نمونه از بدبینی کیهانی، روی‌هم‌رفته از خارج ژانر متال می‌آید. این نمونه ساخته‌ی شاعر، سالک و نوازنده‌ی چند ساز اهل ژاپن، کیجی هاینو است. آلبوم هاینو *So, Black is Myself* مینیمالیسم کسرشونده‌ی (((Sunn O را جلوتر می‌برد، درحالی‌که وام‌دار تکنیک‌هایی از همه‌جا، از آواز Butoh تا Troubadour [گوسانی] است. آلبوم *So, Black is Myself* که حتی کمتر از هفتاد دقیقه است از یک نواساز [لحن‌ساز] و صدا بهره می‌برد. تنها لیریکش عنوان خود قطعه است: «*فرازنگی که برکت خواهد داد مرا، مرا که در غایت مطلق یک دعای سیاه، در خوشی مارپیچ زندگی می‌کنم*.» این قطعه غرقه می‌کند، می‌غرد، و عمیقاً پرطنین و تأملی‌ست. گاهی نواساز و صدای هاینو در هم می‌روند درحالی‌که در مواقع دیگر از هم دور می‌شوند. خود صدای هاینو بر طیف تونال پل می‌زند، از مناجات یا سرود تقریباً شبه‌هارمونیک تا یک فالستو[1]ی غریب که احتمالاً تنها با گرسنگی‌کشیدن ارواح وهمی تولید شده است.

جلد آلبوم پس، *سیاه خود من است*، از کی‌جی هاینو[2] (۱۹۹۷)

این قطعه نه تنها نمونه‌ای از وجه اساساً ناانسانی بدبینی کیهانی، بل‌که عاطفه‌ی غیرشخصی ترس است که کیرکگور آنرا «همدلی بیزارگرانه و بیزاری همدلانه» توصیف کرده بود. *So, Black is Myself* ترتیبی می‌دهد که رمزی یا عرفانی باشد، وقتی در همان حال اجراگر فردی در شبکه‌ای از الحان محو

۱. صدای تیز غیرطبیعی؛ تکنیک آوازخوانی که اصواتی بالاتر از دامنه عادی خواننده را اوج می‌دهد.

2 Keiji Haino's So, Black is Myself (alien8, 1997)

می‌شود ــ صدا، بدن، و ساز به‌طرق‌مختلف با همدیگر در هم‌سازی [هم‌آهنگی] و ناسازی [ناهم‌آهنگی] وجود دارند.

مسأله‌ی دوم ــ درباره‌ی این‌که آیا دیوها وجود دارند، و این‌که چطور آن‌ها را بشناسیم

مفصل

به نظر می‌رسد پذیرش بینافرهنگی سنخ‌های مختلف نیروهای فراطبیعی بر این‌که دیوها واقعا وجود دارند صحه می‌گذارد، که این‌هم می‌تواند به درجات مختلف به‌منزله‌ی امری حیوان‌انگار یا انسان‌محورانه فهم شود و یک آنتاگونیسم عام نسبت به هرگونه انسانیت (و در برخی موارد، نسبت به خود جهان) را نشان دهد. پژوهش در اسطوره‌شناسی تطبیقی و دین تا آن‌جا پیش رفته که شباهت‌ها و تفاوت‌های بین دیوهایی از این دست را آشکار کند. جن[1] در الاهیات اسلامی و اسطوره‌شناسیِ پیشااسلامی، se'irim [دیوی از سنخِ بزـانسان‌ریخت][2] در انجیل عبری، و سپاه ارواح خبیث در سنت یهودی‌ـمسیحی، همگی گواه آنتاگونیسمی فراطبیعی‌اند که می‌تواند خودش را درون شیوه‌های خداپرستانه‌ی فهم جهان متجلی سازد. دعاوی دیگری نیز برای دیو یا هم‌ارزهای دیوسان در سنت‌های فولکلور مختلف آفریقایی، پولینزیایی و آمریکایی بومی، و نیز در معابد هندو و بودایی وجود دارد (مثلاً، در *کتاب تبتی مردگان*، با «سپیده‌دم الاهگان غضبناک» به‌عنوان بخشی از چرخه‌ی **باردو**[3] مواجه می‌شویم).

بااین‌حال به‌نظر می‌رسد جهان پساهزاره‌ای ما که از لحاظ تکنولوژیک پیشرفته، از نظر علمی هژمونیک، و از حیث دینی محافظه‌کار است جای کمی برای چیزی پندارین مانند دیوها باقی بگذارد. حداکثر، این پروازهای خیال به صنعت‌های فرهنگ وانهاده شدند، آن‌جا که دیوها (از راه گرافیک‌های کامپیوتری پیشرفته) در فیلم‌ها، تلویزیون و ویدئوگیم‌ها حمله‌ور می‌شوند. حتی درون صنعت فرهنگ، ساب‌ژانر **سینمای شیطانی** وجود دارد ــ از «مستندها»یی چون *Häxan* تا فیلم‌های هالیوودی مثل *جن‌گیر*، تا فیلم‌های مستقل اخیری چون *خانه‌ی شیاطین*. در فیلم‌هایی از این دست، صحنه‌های پرجزئیات جن‌گیری و تسخیر برای این وجود دارند که به یادمان بیاورند آن‌چه امروزه به‌منزله‌ی بیماری روانی طبقه‌بندی می‌کنیم در دورانی قدیمی‌تر تجلی امر دیوآسا بود.

---

1 jinn

۲. دیوانی که در انجیل ذکر شده‌اند شامل دو دسته‌اند: سِیریم و شِدیم. سیریم‌ها موجوداتی پوشیده از مو هستند، بزـانسان‌گونه‌هایی که اسرائیلیان در فضای باز در پیشگاه‌شان قربانی نثار می‌کنند، و در برهوت بیابان در رقص‌اند. اغلب با جنیانان در فرهنگ عربی یکی انگاشته شده‌اند و بنا به برخی روایات نسبت‌شان به عزازیل می‌رسد.

3 Bardo وضعیت انتقالی، وضعیت گذار، وضعیت واسط یا میانجی، وضعیت بینابینی

با وجود این، هنوز باید دوام فیگور دیو را توضیح داد حتی اگر به ژانر فانتزی، وحشت، و علمی‌خیالی محول شده باشد. یک شیوه برای توضیحش این است که دیو را نه به معنایی الاهیاتی که دیو در آن نسبت بین امر فراطبیعی و امر طبیعی‌ست بلکه بنا به کارکرد فرهنگی‌اش به‌منزله‌ی یک شیوه‌ی اندیشیدن درباره‌ی روابط مختلف بین افراد انسانی و گروه‌ها درک کنیم. کوتاه این‌که، فیگور دیو هرچند شاید امروزه تحت‌اللفظی پذیرفته نشود ولی می‌تواند در چارچوبی انسان‌شناختی به‌منزله‌ی استعاره‌ای برای طبیعت انسانی و نسبت انسان با انسان به فهم درآید (حتی وقتی این نسبت برحسب مرز بین انسان و ناانسان در لفاف بیان می‌شود). در واقع، ترسیم یک انسان‌شناسی فرهنگی درباره‌ی دیو در فرهنگ غربی با این چشم‌انداز در ذهن ممکن است. می‌توانیم با daimōn (δαίμων) در یونانی کلاسیک آغاز کنیم که در هزیود و هومر و همان‌قدر در آثار افلاطون هم یافت می‌شوند. در آن‌جا دیو نه یک فیگور بدخواه یا زیان‌بار، بل‌که موجودیتی الهی‌ست که می‌تواند همچون سرچشمه‌ی الهام عمل کند، اما همچنین می‌تواند برای هشدار یا احتیاط نیز به کار رود. وقتی سقراط مدعی می‌شود که همواره دیوی (daimonion) در کنار دارد که مانع می‌شود به مسیر نادرست برای عمل درافتد، دارد به معنای ابتدایی‌تر دیو استناد می‌کند. دیو یونانی، به یک معنا، با مضامین کلاسیک درباره‌ی اراده‌ی آزاد انسان و سرنوشت رویاروی اراده‌ی خدایان بسیار منطبق است.

هرچند چنان‌که اشاره کردیم تداعی دیو با نیروهای بدخواه و زیان‌بار اکثراً در مسیحیت اولیه به وجود می‌آیند ولی به‌همان‌میزان برهان‌هایی درباره‌ی رشد اولیه‌ی این تداعی در الاهیات یهودی اولیه و الاهیات اسلامی وجود دارد. مثال کهن‌الگویی این مورد، دیو به‌عنوان وسوسه‌گر است آن‌طورکه در *زندگی آنتونی* اثر آتاناشیوس اسکندرانی گفته شده است. آنتونی در حال مراقبه در بیابان مکرراً مورد حمله‌ی دیوهایی قرار می‌گیرد که به هر شکلی درمی‌آیند، از بادهای توفانی تا ساتیرها [بزـانسان‌ها][1] و قنطروس‌ها [اسبـانسان‌ها][2]. آنتونی پس از قرق‌کردن غاری بیابانی بار دیگر مورد یورش دیوها قرار می‌گیرد. «دیوها که گویی از چهار دیوار بنا رخنه می‌کردند و ظاهراً از لای‌شان وارد می‌شدند، به اشکال جانوران و خزندگان تغییر می‌کردند.»[۲] ریاضت و دعای آنتونی به‌رغم دردهایی که تحمل می‌کند تزلزل‌ناپذیر باقی می‌ماند، و تعدی دیوآسا بی‌فایده است. این موتیف دعاخوانی راسخ علیه وسوسه‌های دیو به تصویر شمایل‌نگارانه‌ای از امر دیوآسا در هنر غربی نیز بدل شده است.

همین‌که به نظرگاه بالینی و پزشکی مدرنیته‌ی غربی وارد می‌شویم جابه‌جایی جالبی اتفاق می‌افتد. فروید در مقاله‌ای در ۱۹۲۳، «روان‌رنجوری تسخیر دیوآسا در قرن هفدهم»، شرحی از تسخیر [تسخیر

1 Satyr

2 Centaur

روح، جن‌زدگی] را در پرتو مطالعه‌ی روانکاوانه‌ی کردوکارهای ضمیر ناآگاه از نو قالب می‌ریزد. بنا به گزارشات تاریخی درباره‌ی تسخیر، خود مورد مطالعه‌شده چشمگیر نیست. موردپژوهی شامل کریستف هیتزمن[1] می‌شود، نقاشی جوان که در ۱۶۷۷ یا حوالی‌اش کشیشی را ملاقات می‌کند و از تشنج‌ها، توهم‌ها، و حس گزند [آزاردیدن از حس تعقیب‌شدن] شکوه سر می‌دهد. کشیش به‌جز هنرمندبودن هیتزمن هیچ مشکلی در او نمی‌یابد ــ البته جز این‌که ممکن است او با یک دیو همراه شده باشد. تحلیل فروید نیز مانند این موردپژوهی چشمگیر نیست. در نتیجه، فروید با پی‌گرفتن اوهام هیتزمن تا مرگ پدرش اظهار می‌کند که دیو یک «پدر-جایگزین» متراکم‌شده[2] است ــ توأمان جایگزینی برای خسران ماتم‌زده‌ی هیتزمن است و به‌همان‌اندازه با غیاب پدر به‌منزله‌ی یک فیگور اقتدار به وجود آمده است. دیو، بنا بر خوانشی روان‌کاوانه به‌عنوان یک فرافکنی بیرونی‌شده در نظر گرفته شده، و آن اصطلاحاً تسخیر واقعاً شکلی از تطهیر درمانی برای شخص هیتزمن است.

حتی ممکن است به جایگشتی اضافی مبادرت ورزیم که دیو در آن نه مطلقاً الاهیاتی یا روان‌شناختی، بل‌که جامعه‌شناختی‌ست. در این‌جا، جنبه‌های سیاسی دیو، به‌منزله‌ی نماینده‌ی یک **دیگری** تهدیدآمیز، مهم می‌شود. دیو به یک نام بدل می‌شود، یک حافظ مکان، لقبی که هم حاکی از چیزی در خارج است و هم به همین خاطر توأمان از یک تهدید حکایت دارد. مورد نمونه‌ای در این خصوص، پژوهش اخیر در مطالعات تطبیقی در مباحث دینی‌ست. مطالعه‌ی بسیار خوانده‌شده‌ی الن پژه[3]، *خاستگاه شیطان*، واضح‌ترین نکته را مشخص می‌کند: دیو از فرایند دیوسازی جدایی‌ناپذیر است، و این فرایند همان‌قدر

---

1 Christoph Haitzmann

2 condensed "father-substitute"

«فروید برای اولین بار مفهوم «تراکم»[condensation] را همراه با مفهوم «جابه‌جایی»[displacement] ــ که آن را پیش‌تر (۱۸۹۵) بسط داده بود ــ در تفسیر رویاها (۱۹۰۰) به‌کار برد. هرچند او تراکم و جابه‌جایی را با کار-رویا تشخیص می‌دهد و همسان‌سازی می‌کند، با این‌حال از خلال نوشته‌هایش به وضوح نشان می‌دهد که این فرایندها در تجربه‌های هشیاری نیز رخ می‌دهند. برای فروید، تراکم و جابه‌جاییْ دو فرایند ابتدایی حیات روانی هستند. هردوی آن‌ها وسیله‌هایی هستند در خدمتِ امیال ناخودآگاه، تا این امیال بتوانند با گریختن از سانسورِ آگاهی، راهِ خود را به آگاهی بگشایند. تراکم و جابه‌جایی تکنیک‌های ناخودآگاهی هستند که برای استتار آرزوهای سرکوب‌شده از آن‌ها استفاده می‌شود، تا بتوانند بدون اینکه تشخیص داده شوند، به آگاهی راه یابند. این عملیات استتار همچنین علتِ اصلی برای دشواریِ تفسیرِ امیال و ترس‌های متراکم‌شده و جابه‌جاشده است. فروید تراکم را عملیاتی توصیف می‌کند که به وسیله‌ی آن، یک ایده یا تصویرْ ایده‌های متعددی را بازنمایی می‌کند که با آن ایده در ارتباط هستند. به این ترتیب امیال و ترس‌های متعددی می‌توانند در نقاب یک فیگور، یک ایده، و یا یک تصویر به آگاهی راه پیدا کنند. تراکم می‌تواند به شیوه‌های گوناگونی عمل کند: یک ایده می‌تواند مکرراً در فیگور و یا تصویرِ افراد مختلف، یا اشیا و ایده‌های گوناگون ظاهر شود؛ عناصرِ گوناگونی از ایده‌ها یا امیالِ متفاوت می‌توانند در یک فیگور، یا تصویر ترکیبی در کنار هم قرار گیرند؛ و یا تراکم ایده‌ها و تصاویر متعدد می‌تواند به یک تصویر منجر شود، و این تصویر تنها صفت‌هایی را در خود نگه می‌دارد که امیال یا ایده‌های سرکوب‌شده در آن مشترک باشند. فروید جابه‌جایی را عملیاتی توصیف می‌کند که به وسیله‌ی آن شدت یک ایده یا یک میل، از خود آن جدا می‌شود و به تصویرها یا ایده‌هایی می‌پیوندد که در غیر این‌صورت شدتِ بسیار کمی می‌داشتند اما به نحوی با آن ایده‌ی سرکوب‌شده ارتباط دارند. در این قِسم تحلیل، جزییاتِ مینور/کوچک، و فیگورها یا صحنه‌های حاشیه‌ای برای تحلیل معنای یک رویا (و در بستر پروژه‌ی ما در تحلیل معنای یک فیلم) نقش مهمی پیدا می‌کنند.» ــ بنگرید به اولیور و تریگو، اضطراب نوآر: جنس، نژاد و مادرانگی در سینمای نوآر، ۲۰۰۳، مقدمه: XVII.

3 Elaine Pagel

سیاسی‌ست که دینی. خواه آن‌طور که مطالعه‌ی پژه نشان می‌دهد، امر دیوآسا به پاگان‌ها (تهدید از خارج) ارجاع یابد، خواه به یهودیان غیرمسیحی (مرز بین خارج و داخل)، یا سرانجام، به اعمال ارتدادی درون مسیحیت (تهدید از داخل)، همگی همین موتیف نام‌گذاری یک **دیگری** را پی می‌گیرند.

اگر دیو به این معنای انسان‌شناختی به‌عنوان نسبت انسان با ناانسان در نظر گرفته شود (هرچند این ناانسان به فهم درمی‌آید)، آن‌گاه می‌توان دید که دیو از حیث تاریخی چطور مراحل مختلفی را طی می‌کند: دیو کلاسیک وجود دارد، که مربوط به عناصر چهارگانه است، و توأمان یک کمک است و گاه یک مزاحم («*دیو کنارم*...»)؛ دیو قرون‌وسطایی وجود دارد، موجودی فراطبیعی و واسط که یک وسوسه است («*دیوها دوروبرم هستند*...»)؛ دیوی مدرن، که از خلال روانکاوی هم طبیعی و هم علمی ترجمه شده، و درون مکانیزم‌های ضمیر ناآگاه درونی‌سازی شده است («*برای خودم یک دیوم*...»)؛ و نهایتاً دیوی معاصر، که در آن جنبه‌های اجتماعی و سیاسی آنتاگونیسم به شیوه‌های مختلف به **دیگری** در روابط خصمانه نسبت داده می‌شوند («*بقیه‌ی مردم دیوند*...»).

اما، برعکس

بیایید به فرض مسیحی‌ـالاهیاتی سنتی درباره‌ی دیو برگردیم ــ این‌که دیوها عموماً هم بدخواه و هم زیان‌بارند. آن‌ها به‌منزله‌ی موجودات فراطبیعی فهمیده می‌شوند که می‌خواهند شر و گزندشان به بشریت برسد، و با ابزارهای فراطبیعی به این کار دست می‌زنند. دیوها، چه به‌منزله‌ی مخلوقاتی هیولایی و شیمری[1] ترجمه شوند چه به‌عنوان نیروهای تاریک رویت‌ناپذیر و غیرمادی، اغلب بر لبه‌های درک انسان از جهان سکنی دارند. این خصیصه‌ی دولایه ــ آنتاگونیسم نسبت به انسان و نوعی فرم وساطت فراطبیعی ــ بخش‌های مهم مفهوم الاهیاتی دیو هستند. وقتی به روانکاوی مدرن می‌رسیم، این آنتاگونیسم درونی می‌شود (شاید از راه ترومایی شخصی) و وساطت پزشکینه می‌شود (برای نمونه، به‌عنوان شکلی از پارانویای بالینی). هرچند حتی در این موارد هم تجلی این پدیده‌های مورد بحث طوری در نظر گرفته می‌شوند که این آنتاگونیسم خارجی‌ست و انگار وساطت از خارج می‌آید. این خصیصه‌ی دولایه اگر باقی بماند تنها در چارچوبی علمی‌تر و سکولارتر به جا خواهد ماند. این لفظ «انگار» مهم است، چراکه برای دوران قدیم «انگار» [as if] به‌راستی به‌صورت «چنان است» [as is] در نظر گرفته می‌شد.

---

۱ Chimeric؛ برگرفته از واژه‌ی chimera (خیمرا، خیمر، شیمر، شیمرا) به معنای عفریتی در اساطیر یونانی با سرِ شیر، بدنِ بز و دمِ اژدها؛ نیز به معنای لولو و غول، وهم و پندارِ بی‌اساس.

در تفاسیر درباره‌ی دیو، دیو به‌عنوان استعاره‌ای برای انسان عمل می‌کند ــ هم به‌معنای توانایی انسان برای فهمیدن خودش و هم به‌معنای نسبت‌های بین یک انسان و انسانی دیگر. دیو واقعاً نه مخلوقی فراطبیعی، بل‌که موتیفی انسان‌شناختی‌ست که ما انسان‌ها از طریقش سویه‌ی تاریک‌تر انسان را برای خودمان فرافکنی، خارجی، و بازنمایی می‌کنیم. این امر در خدمت یک کارکرد مشخص درمانی‌ست اما درعین‌حال چیزی در این تفسیر انسان‌شناختی از دیو از دست رفته است، و به‌علاوه شیوه‌ای‌ست که در آن آنتاگونیسمی محوری در برابر دیو نیز آنتاگونیسمی ناانسانی‌ست، آنتاگونیسمی ورای فهم انسان ــ نه طبیعی بل‌که فراطبیعی؛ نه صرفاً فیزیکی، که متافیزیکی. اما چگونه دیو مسیحی‌ـالاهیاتی سنتیْ ناانسانی‌ست وقتی دیوها دوباره‌ودوباره در هر دو متن مقدس و نیز در رسالات دیوشناسی به شیوه‌های اکیداً انسان‌محورانه بازنمایی می‌شوند؟

یک شیوه‌ی فهمیدن جنبه‌ی ناانسانی دیو این است که آنرا نه به‌معنایی اکیداً الاهیاتی که در آن مخلوقی وساطت‌کننده بین امر فراطبیعی و طبیعی‌ست، بل‌که در کارکرد هستی‌شناختی‌اش به‌منزله‌ی شیوه‌ای از اندیشیدن درباره‌ی نسبت انسان با امر ناانسانی بفهمیم. این اصطلاح مبهم دوم ــ امر ناانسانی ــ یقیناً می‌تواند گستره‌ی وسیعی از معناها را داشته باشد، از صخره تا صندلی تا اعماق تاریک خود کیهان. و ما به‌عنوان موجودات انسانی قطعاً شیوه‌های کاملاً حفاظت‌شده‌ای برای ارتباط‌گرفتن با امر ناانسانی داریم، خواه از طریق علم، تکنولوژی، و سیاست باشد خواه از راه دین. اما بنا به تعریف، امر ناانسانی یک حد باقی می‌ماند؛ امر ناانسانی هم آن چیزی را مشخص می‌کند که ما در نسبت با آن باقی می‌مانیم و هم آن‌چه تا ابد برای‌مان دسترس‌ناپذیر می‌ماند. حدْ امر ناشناخته است، و امر ناشناخته بنا به یادآوری ژانر وحشت اغلب منشاء هراس یا بیم است.

از این‌رو، در تضاد با تفسیر انسان‌شناختی از دیو می‌توانیم تفسیر دیگری را در نظر بگیریم که *اسطوره‌شناختی‌ست*. با این اصطلاح، چیزی بیش از فهم انسانی از انسان را ایجاب می‌کنیم و در عوض به خارج فهم انسانی از جهان می‌رویم. تفسیر اسطوره‌شناختی از دیو نه‌چندان با استفاده از استعاره که بیشتر با استفاده از تمثیل اتفاق می‌افتد طوری که در آن خود ماجرای توانایی یا ناتوانی ما برای درک جهان و کیهان در اعمال آئینی تهاجم، تسخیر، دگردیسی، و جن‌گیری گنجانده می‌شود.

این امر در یکی از شرح‌های تسخیر دیوآسا آشکارتر اتفاق می‌افتد، یعنی در شرح معروف‌به دیو گراسِن یا جِرش. شرح‌های اندک‌متفاوتی در بخش پنجم *انجیل مارک* و بخش هشتم *انجیل لوقا* داده می‌شود، اما بنیان‌های این حکایت تمثیلی یکسان‌اند: مسیح، با پیروانش، از طبریه [جلیله] به ناحیه‌ی گراسن [جرش] (در شمالی‌ترین بخش‌های اردن امروزی) سفر می‌کند. آن‌جا روستاییان محلی به دیدار مسیح می‌روند، و از وی می‌خواهند پیرمردی در تسخیر دیوها را شفا دهد. گفته می‌شود مرد تسخیرشده حوالی گورهای

بی‌سقف یا بدون روکش پرسه می‌زند. وقتی روستاییان جلوی پیرمرد را می‌گیرند او مجنون می‌شود و می‌گریزد. در شب جیغ‌های بلندی می‌کشد و خود را با سنگ‌ها می‌خراشد. مسیح با مرد تسخیرشده رویارو می‌شود، طوری که انگار به مسیح توسل می‌جوید تا درمانش کند. مسیح به‌عنوان بخشی از جن‌گیری با ذکر نام به دیوی که پیرمرد را در تسخیر دارد فرمان می‌دهد: «پس مسیح وی را پرسید، «نامت چیست؟» پاسخ داد: «نامم لژیون [سپاه] است، از آن‌که ما بسیاریم».[۸] نام «لژیون» (λεγων) خدعه‌آمیز است، زیرا از این قطعه معلوم نیست که آیا این دیوی تنهاست که با صداهای بسیار سخن می‌گوید، یا که انبوهه‌ای از دیوان به صدایی واحد سخن می‌گویند. در واقع، به‌نظر خود نام «لژیون» نام امر **بسیار** [the Many] را که خود را امر **واحد** [the One] می‌نامد به خودش منتقل می‌کند. پس مسیح دیوها را از درون بدن پیرمرد بیرون می‌راند و به گله‌ای از خوکان نزدیک تپه می‌اندازد. گله‌ی خوک‌ها که حالا تسخیر شده‌اند به وضعیت جنون رانده می‌شوند و به‌روی صخره‌ای هجوم می‌برند و به دریای زیر آن فرومی‌افتند و می‌میرند. پس از این اپیزود نسبتاً دراماتیک اتفاق جالبی می‌افتد: روستایی‌ها که شاهد تمام این نمایش‌اند از مسیح و توان‌های شفابخش وی هراسان می‌شوند. با فوریت از مسیح و پیروانش مؤدبانه می‌خواهند که روستا را ترک کنند، و آن‌ها هم چنین می‌کنند.

دیوها در این حکایت تمثیلی خود را به سه شیوه متجلی می‌کنند که هر یک مثالی از حدود انسان برای درک امر ناانسانی‌ست. ابتدا، انبوهه‌ای از دیوان درون مرد تسخیرشده وجود دارند. خود تسخیر دیوآسا از رابطه‌ی بهنجار بین امر **واحد** و امر **بسیار** تخطی می‌کند (یک شخص = یک بدن). این همچنین نوعی بی‌حرمتی به تثلیث و پارودی آن است که یک **واحد** منفرد در **سه** تجسم می‌یابد. خدا درمقام خالق مخلوقات بسیاری می‌آفریند. مخلوقات درمقام مخلوقات به‌یکباره از خلال عمل آفرینش به خدا متصل می‌شوند؛ بااین‌حال، بابت میرایی‌شان و نیز اتکایشان به تغییراتی مرتبط با موقتی‌بودن از خدا جدا می‌شوند. انبوهه‌ی دیوها در حکایت تمثیلی بالا مخلوق انسانی فردی ــ اشرف مخلوقات ــ را اشغال می‌کنند و آنرا به چیزی صرفاً حیوان‌مانند بدل می‌سازند. شمایل‌نگاری قطعه‌ی بالا چشمگیر است ــ فرض می‌کنیم سرشت حقیقی دیوها با انتخاب جایشان [زباله‌دانی‌شان] در گله‌ای از جانوران پست آشکار می‌شود. اما در سرتاسر این حکایت تمثیلی تنها اشاره‌ی واقعی به انبوهه‌ی دیوها همین پژواک معمایی واژه‌ی «لژیون» است. در معنایی فلسفی، قابل توجه است که دیوها تصمیم می‌گیرند خود را از راه صدا و صوت ــ توأمان حاضر و غایب ــ ارائه کنند.

این دو تجلی دیو ــ دیوها در پیرمرد و در گله‌ی حیوانات ــ به سومین سنخ می‌انجامد، که به‌طور شفاهی بر زبان اهالی جاری‌ست و خودش مثل یک بیماری پخش می‌شود. نمایش مسیح از حاکمیت الاهی و توان‌های طبی‌اش وحشتی در مردم می‌اندازد که از وضعیت تبعیدی تاثیرگذارش نشأت می‌گیرد.

می‌توانیم نظرگاهِ آشکارا مدرنی درباره‌ی این صحنه اختیار کنیم و پیشنهاد دهیم که تهدید اعمال‌شده از جانب دیوها به‌سادگی تهدیدی مکان‌شناختی نیست که به نسبت درخور بین امر **واحد** و امر **بسیار** مربوط باشد، و نه حتی ربطی به نسبت درخور بین **خالق** و مخلوق دارد. این‌جا عنصر دیگری وجود دارد: نحوه‌ی ستیز امر دیوآسا با حاکمیت الهی. امر دیوآسا در امتناعش از سازماندهی‌شدن با امر الهی می‌ستیزد. نمی‌دانیم آن‌ها چه تعداد دیو بودند، حتی نمی‌دانیم آیا بیش از یک صدا بود که از «لژیون» سخن گفت یا نه. فقط می‌دانیم که بیش از یک دیو است، و این‌که می‌تواند چیزی غیر از «بسیار» باشد: «بسیار» ــ همان لفظ دومی که موجودیتی بالقوه‌محاسبه‌پذیر را مشخص می‌کند. دیوها به یک معنا بیش از **بسیار**ند، اما به‌هیچ‌وجه **واحد** نیستند.

نمونه‌های فعالیت دیوآسا در سرتاسر عهد جدید اتفاق می‌افتند، هرچند دیوها در آن به‌هیچ‌وجه به همان شیوه بازنمایی نمی‌شوند. برای نمونه، صحنه‌ی مشهور آخرالزمان در مکاشفات نه فقط پیکاری بین فرشتگان و دیوها را نشان می‌دهد، بل‌که همچنین فرشتگان انتقام‌جو را به تصویر می‌کشد که تمایل زیادی دارند شبیه دیوها به نظر برسند. این مخلوقات فراطبیعی انسان‌محورانه‌اند، و حتی تکنولوژی خاص خودشان را دارند: کرناها، توفان‌ها، و «روده‌های طاعونی» در غلیانی آخرالزمانی بیرون می‌ریزند. دیوها/فرشته‌ها در این صحنه‌ها به‌عنوان کارکرد صرف‌شان نسبتی قضایی‌ـدینی با انسان‌ها دارند (خواه لعن خواه نجات‌شان). ابزارهای نمادین مختلف، از ترازوها و مهروموم‌ها، تا روده‌ها، تکنولوژی‌هایی برای پایان جهان‌اند. دیوها در این‌جا فرمی از *حضور وساطت‌شده*‌اند.

برعکس، صحنه‌ی جن‌گیری از اناجیل دیوی را به تصویر می‌کشد که وساطت‌نشده است و بااین‌حال فقط تجسم می‌یابد ــ دیوهایی که «لژیون» نامیده شده‌اند هرگز در خودشان ارائه نمی‌شود، بل‌که تنها با نوعی تجسد زمینی (پیرمرد، گله‌ی خوک‌ها، باد و دریا) نشان داده می‌شوند. به یک معنا، آن‌ها به‌طورغریبی چندخدایی‌اند، و خودشان را فقط به‌طور غیرمستقیم تقبیح می‌کنند. از همین‌رو، تجسدشان نیز یک‌جور جسمیت‌زدودگی‌ست، به این معنا که آن‌ها ارواح سرگردان‌اند ــ حرکت‌شان بیشتر با سرایت دیوآسا اتفاق می‌افتد تا با الهام الهی. دیوها در این‌جا شکلی از *غیاب وساطت‌نشده*‌اند.

درحالی‌که معنای انسان‌شناختی دیو که درون منزانگاری انسان‌محورانه و درمانی‌اش جا خوش کرده باقی می‌ماند (که این یعنی، «چرا کارهایی را که انجام می‌دهیم انجام می‌دهیم؟»)، اما معنای اسطوره‌شناختی دیو بر حدود توانایی انسان برای دانستن امور ناانسانی متمرکز می‌شود. در حد این معنا، ایده‌ی دیو مطلقاً «تاریک» وجود دارد ــ دیوی که برای استفاده به‌صورت موجودات انسانی مطلقاً نشناختنی باقی می‌ماند، ولی با وجود این ظاهراً بر ما اثر می‌گذارد، شاید از طریق یک‌جور بدخواهی که تنها می‌توانیم «بدشانسی» یا «بدبیاری» بخوانیم.

پاسخ

اگر دیو انسان‌شناختی کوششی برای افشای سرشت انسان برای انسان است، پس می‌توان گفت که دیو اسطوره‌شناختی کوششی برای افشای امر ناانسانی بر انسان است. هر چند این هر دو، دقیقاً به خاطر نظرگاهی انسانی، محدودیت‌های مشخصی دارند. انسان همواره دارد چیزی را به خودش یا به جهان ربط می‌دهد. و این دو سنخ نسبت به یکدیگر همپوشانی دارند: انسان فقط با استحاله‌ی آن به ابژه‌ای برای ربط‌دادن (به روان‌شناسی، به جامعه‌شناسی) می‌تواند درکش کند، درعین‌حالی‌که فقط با استحاله‌ی جهان به چیزی آشنا، دسترس‌پذیر یا شهودپذیر در ضوابط انسانی (زیست‌شناسی، زمین‌شناسی، کیهان‌شناسی) می‌تواند به خود جهان عینی مرتبط شود.

این مسأله یک راه نامکشوف را باز می‌گذارد، که آن هم چشم‌انداز امر ناانسانی‌ست. این چشم‌انداز برای ما، به‌عنوان موجودات تجسدیافته‌ی اندیشنده‌ی ناتوان از جداسازی تمام‌وکمال‌مان از نسبت‌های سوژه‌ـابژه‌ای که ما را می‌سازند، بی‌شک حرکتی متناقض‌نماست. در واقع، از همان آغاز محکوم به فنا می‌شود. با وجود این، شایسته‌ی تبیین است حتی اگر ورای‌اش تنها سکوت، نیستی یا خلاء بتواند وجود داشته باشد. در حکایت تمثیلی دیوهای گراسن، دیوهای معروف به «لژیون» در خودشان [فی‌نفسه] با چند ویژگی تعریف می‌شدند: آن‌ها نه **واحد** و نه **بسیار** بل‌که جایی در میانه بودند؛ آن‌ها تماماً درونماندگار جهان و مخلوقات جهان بودند (تقریباً به‌نحوی چندخدایانه)؛ و به‌نحوی تقریباً مهم، هرگز در خودشان نه حاضر بودند و نه چیزی گسسته که بتوان به آن اشاره کرد ــ دیوهای «لژیون»نام، در خودشان واقعی بودند، «هیچ» بودند.

احتمالاً معنایی برای امر دیوآسا وجود دارد که به‌هرصورت ربط کمی با امر انسانی دارد ـــ *و همین بی‌تفاوتی خصیصه‌ی دیوگون‌اش را برمی‌سازد*. اگر دیو انسان‌شناختی (امر انسانی که به خودش مرتبط می‌شود) با استعاره عمل می‌کند، و اگر دیو اسطوره‌شناختی (امر انسانی که به امر ناانسانی مرتبط می‌شود یا نمی‌شود) از راه تمثیل عمل می‌کند، پس شاید دیو سومی هم در کار باشد که صرفاً هستی‌شناختی‌ست، یا به‌واقع، «هستی‌شناختی مجازمرسلی»[1] (که بیشتر به هستی ربط دارد تا به نـاهستی). با این فرض که برای ما موجودات انسانی هیچ «برگذشتن» ساده‌ای به سویه‌ی امر ناانسانی در کار نیست، به نظر می‌رسد بهترین حالتی که برازنده‌ی این نوع سوم دیو باشد چیزی چون مجاز مرسل است. بدین‌ترتیب، دیو شیوه‌ای از صحبت‌کردن درباره‌ی چشم‌انداز امر ناانسانی‌ست همراه با همه‌ی تناقضاتی که خود این امر ایجاب

1 meontological

می‌کند. برای دیو هستی‌شناختی‌مجازمرسلی آری‌گویی همان نفی و اندیشیدن درباره‌ی هستی‌اش همان اندیشیدن به نیستی‌اش است.

این نکته با ظرافت بسیار در *دوزخ* دانته، یکی از تصویرسازی‌های کلاسیک از امر دیوآسا، ارائه شده بود. هرچند، واقعاً فقط یک نوع دیو در *دوزخ* وجود ندارد، و درام مرکزی *دوزخ* نه رویارویی خیر علیه شر، بل‌که در تنش‌های درون خود *دوزخ* است. برای نمونه، دست‌کم می‌توان سه سنخ دیو را در *دوزخ* تشخیص داد. نخست، در مرکز و پایین‌ترین نقطه‌ی جهان زیرین، فیگور لوسیفر، دیو شرور، وجود دارد. این در صحنه‌ی نهایی *دوزخ* اتفاق می‌افتد، آن‌جا که دانته‌ی زائر، به دست راهنمایش ویرژیل به مرکز جهان زیرین می‌رسد. دانته (شاعر) از واژه‌ی Dis در شعر استفاده می‌کند، نامی بدیل برای پلوتو، خدای زیرین‌جهان کلاسیک، تا به امپراتور شرور عظیم گروتسک اضطراب‌آور ارجاع دهد (امپراتور همه‌ی قلمروهای تیره‌وتار). [۴]

عکس: از حکاکی‌های گوستاو دوره برای کمدی دانته (۱۸۶۱–۱۸۶۸)

در این‌جا ضدحاکم را داریم که همچون حاکم الهی، نسبت به چیزی‌که بر آن حکمرانی می‌کند مرکزیت می‌یابد و متعالی‌ست. هرچند، این دیو ضدحاکم از حیث بالفعل در سفر دورودرازی که *دوزخ* را می‌سازد نقش بسیار کمی دارد. گوستاو دوره، هنرمند قرن نوزدهم، این صحنه را با جزئیات بسیار دقیق به تصویر کشیده است. این دیو ضدحاکم، بی‌حرکت در آب‌های یخ‌زده‌ی زیرین‌جهان، به تکرار چرخه‌ی یکسان سرپیچی و کفرگویی علیه **خالق** محکوم شده است.

جدا از این، انبوهه‌ای از دیوان وجود دارند که در سرتاسر قلمروها یا چرخه‌های متفاوت زیرین‌جهان پخش‌وپلا شده‌اند. یک مثالش دیوهای مالبرانش هستند که در هشتمین چرخه یافت می‌شوند. آن‌ها «دیوها»یی به معنای مدرن‌تر و فاوستی کلمه‌اند ــ آن‌ها شکنجه‌گر، حقه‌باز، و وسوسه‌گرند.

عکس: از حکاکی‌های گوستاو دوره برای *کمدی* دانته (۱۸۶۱–۱۸۶۸)

دیوهای مالبرانش نه‌چندان ضدحاکم شکوهمند عظیم بل‌که بیشتر دسته‌ای ولگرد یا دارودسته‌ای دیوصفت‌اند. آن‌ها بنا بر قواعد بنیادی زیرین‌جهان عمل می‌کنند، و مرکززدوده‌تر هستند، توان‌شان از حکمرانی ضدحاکم نشأت می‌گیرد.

برخلاف این دو نوع دیوها ــ آن Dis ضدحاکم، و دیوهای مالبرانش ــ نوع سومی وجود دارد که از آغاز *دوزخ* به ما نزدیک می‌شود. این چرخه یا قلمرو دوم است، قلمرو شهوت‌رانان. در قطعه‌ای دراماتیک، دانته‌ی زائر از طرف راهنمایش ویرژیل به لبه‌ی پرتگاهی هدایت می‌شود که در آن‌جا برای اولین بار در روایت با جوِّ غریب و تاریک امر دیوآسا مواجه می‌شود:

به مکانی آمدم که هرگز هیچ نوری بر آن نتابیده
مکانی که چون دریای خروشان از تندباد می‌غرّد
وقتی بادهای جنگاور از همه‌سو به آن یورش می‌برند.
توفان دوزخی، خشمش ابدی،
با غرشش می‌روبد و می‌راند ارواح را:
می‌چرخاندشان، به تازیانه‌ی تنبیه می‌گیردشان.

وقتی تا پیش از محل داوری‌شان روفته می‌شوند،
آن‌گاه جیغ‌ها، ضجه‌ها، و فریادهای مشوش فرامی‌رسند؛
به کفران قدرت مطلق خداوند.

شهوت‌رانان به این مکان فرستاده شده بوده‌اند، یعنی همه‌ی آن‌هایی که «عقل را برده‌ی اشتیاق می‌کنند.» کپه‌ی بدن‌ها، که با باد به پس‌وپیش برده شده‌اند، مقایسه با ازدحام دسته‌ی پرندگان را موجب می‌شوند:

و چون بال‌های ساران در زمستان
آن‌ها را به همراه‌شان در دسته‌های شلوغ گسترده حمل می‌کنند
چنین است که باد، ارواح شرور را به حرکت درمی‌آورد؛
اکنون این‌جا، بعد آن‌جا، بالا و پایین، باد آن‌ها را می‌راند
بی هیچ امیدی به این‌که آسوده‌شان کند ــ
نه امید آرامیدن بل‌که حتی از رنج‌شان بکاهد.

زود درمی‌یابیم که این صحنه‌ی توفانی پس‌زمینه‌ای برای ژانر جدید دیوها نیست، بل‌که خود باد، باران، و توفان همان دیو است. این «باد سیاه» (aura nera) توأمان رویت‌ناپذیر است و بااین‌حال به‌نحوی دراماتیک متجلی می‌شود، و از خلال بدن‌های مزدحم لعن‌شدگان به پیش می‌تازد.

یکی از تصاویر تصویرسازی‌های دوره، صحنه‌ای مشهور را به تصویر می‌کشد که در آن، دو روح ــ پائولو و فرانچسکا ــ از ازدحام بدن‌ها سربرمی‌آورند تا قصه‌ی عشق تراژیک‌شان را بگویند. دانته‌ی زائر، تحت تاثیر این صحنه و قصه‌شان، کنار ویرژیل که در جوارش است از پا درمی‌آید و غش می‌کند. ولی نکته‌ای به همین اندازه جالب در این تصویر، آن شیوه‌ای‌ست که دوره به کار می‌گیرد تا بدن‌های پائولو و فرانچسکا به نحوی عریان در قیاس با پس‌زمینه‌ی بی‌شکل ارواح مزدحم برجسته و مشخص به‌نظر برسند، ارواح مزدحمی که به‌نظر تا بی‌نهایت پس می‌کشند. در واقع، در برخی نواحی به‌نظر می‌رسد که بدن‌ها در پشت‌صحنه‌ی خود توفان ممزوج می‌شوند.

عکس: از حکاکی‌های گوستاو دوره برای کمدی دانته (۱۸۶۱–۱۸۶۸)

در این صحنه نه یک ضدحاکم شکوهمند و ثابت وجود دارد، نه دارودسته‌ی ولگرد دیوهای فاوستی. فقط «نیروی حیاتی» غریب، درونماندگار، و تماماً توزیع‌شده‌ی همین باد سیاه در کار است. ارواح شهوت‌رانان در این چرخه یا قلمرو در ازدحام مرتبط با عناصر چهارگانه‌ی توفان و باد محو می‌شوند. به‌نحوی متناقض‌نما این بارزترین فرم زندگی‌ست (در واقع، دانته در پیشگاه نیرویش غش می‌کند)، و بااین‌حال تهی‌ترین فرم زندگی نیز هست (توفان دیوآسا چیزی ازهم‌گسسته نیست؛ بسیار کمتر از آن، بدنی ازهم‌گسسته است، همه‌جا هست اما هیچ‌جا نیست). به‌نحوی مستدل، این صحنه‌ی آخر دشوارترین نظرگاه از دیو را پیش می‌نهد ــ نه یک علت متعالی حکمران، و نه یک جریان تابنده‌ی صادرشونده، بل‌که مفهومی از امر دیوآسا که تماماً درونماندگار است، و بااین‌حال هرگز تماماً حاضر نیست. این نوع دیو اما نه یک چیز ازهم‌گسسته‌ی فی‌نفسه، بل‌که توأمان نیرو و جریان خالص است، نیز نیستی خالص است.

به‌طور کلی، *دوزخ* به‌سادگی نه به‌خاطر نمایش مجلل هیولاهایی که در صفحاتش سکنی گزیده‌اند، بل‌که بابت شیوه‌ی لایه‌گذاری دقیق سنخ‌های متفاوت هستی و ناـهستی دیوگون جالب است. درون مسیرها، رودخانه‌ها، غارها و دژهای *دوزخ* همه‌ی مرزها فرومی‌پاشند: بدن‌هایی انسانی وجود دارند که در درختان مرده ذوب می‌شوند، رودخانه‌های خون جاری‌اند، و تمام شهرها مملؤ از مردگان زنده می‌شوند. موتیف تسخیر در *دوزخ* این را نشان می‌دهد: تسخیر دیوگون نه فقط تسخیر موجودات زنده، که تسخیر ناـزندگان را نیز شامل می‌شود. دیوها نه فقط موجودات انسانی و حیوانات، که خود منظره، خود سرزمین زیرین‌جهان را هم تسخیر می‌کنند. تسخیر دیوگون در *دوزخ* نه فقط کژریخت‌شناختی، که همچنین زمین‌شناختی و حتی جوشناختی‌ست.

مسأله‌ی سوم ــ درباره‌ی دیوشناسی، و این‌که آیا زمینه‌ای درخور و قابل‌احترام برای مطالعه هست یا نه؟

مفصل

دیوشناسی دیگر اغلب واجد مناسبتی معاصر درک نمی‌شود؛ دیوشناسی یک محصول جنبی تاسف‌بار و بی‌مورد [از نظر زمانی و تاریخی] الاهیات قرون وسطای متاخر و رنسانس اولیه، و همین‌طور ماده‌خام پندار خیالین فیلم‌های وحشت مدرن است. خود اصطلاح «دیوشناسی» اغلب اوقات به معنایی تاریخی به‌عنوان مطالعه و طبقه‌بندی دیوها (اغلب شامل فعالیت‌هایی چون جادوگری و ارتباط با عالم مردگان/غیب) فهمیده می‌شود، و مستقیماً به تاریخ تاریک و دراز جادوگرکشی‌ها و شکنجه‌های مرتدان در اروپای میانه‌ی قرون پانزده و هفده گره می‌خورد. درحالی‌که الاهیات‌دانان مسیحی از آگوستین تا آکوئیناس به‌طورگسترده درباره‌ی ماهیت شر پیش از این دوره نوشته‌اند، ایده‌ی زمینه‌ای مجزا برای مطالعه‌ای مختص این موضوع ــ و نیز برای مطالعه‌ی کاربرد عملی‌اش در مبارزه با شر و ریشه‌کنی‌اش ــ واقعاً تا اواخر قرن پانزدهم پدیدار نشده بود. یک نقطه‌ی ارجاع اغلب‌ذکرشده نامه یا رقعه‌ی پاپی‌ست معروف به *Summis desiderantes affectibus* [*میل‌ورزیدن با نهایت شوق*] (۱۴۸۴)، که از سوی پاپ اینوسنت/معصوم هشتم در پاسخ به نگرانی‌های فزاینده‌ای منتشر شد که فعالیت‌های ارتدادی ازجمله جادوگری تهدیدی جدی را برای یگانگی اقتدار کلیسا در سرتاسر قاره رقم زده بودند. این رقعه به چند دلیل قابل‌توجه است؛ اولی‌اش این‌که وجود جادوگران مهرتاییدی‌ست بر جادوگری و فعالیت‌های همه‌ی آنانی که از طریق آئین‌هایی که به تحریک دشمن بشریت تقبل شده‌اند «خویش را تسلیم دیوها کرده‌اند». اگر شناسایی یک دشمن به‌عنوان یک دشمن قوت‌بخشیدن به آن دشمن است، پس این شناسایی جادوگری و رفتارهای دیوگون شمشیری دولبه از کار درمی‌آید. از محاکمات و اعدام‌های بی‌شمار صورت‌گرفته زیر پرچم تفتیش عقاید (برآوردهای مدرن از سوی تاریخدانان از ۴۰۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰۰ اعدام در فاصله‌ی ۱۵۰۰ تا ۱۷۰۰ فقط در قاره‌ی اروپا خبر می‌دهند)، دامنه‌ی این محاکمات جادوگران در برخی موارد تا آن‌جا گسترده است که دفاع صرف علیه اتهام جادوگری را شامل می‌شود، که این‌هم خودش یک‌جور عمل ارتداد را وضع می‌کند.

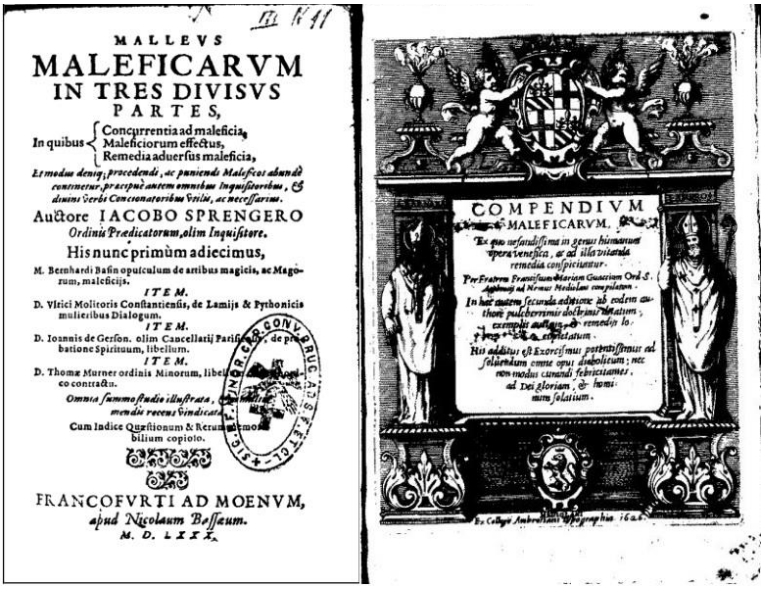
رقعه‌ی مذکور نه تنها یک تهدید را شناسایی کرد، بل‌که همچنین توصیه‌هایی برای پرداختن به آن تهدید مطرح کرد. این رقعه به مفتشان کلیسا مثل هاینریش کریمر[1] و جیکوب اسپرنگر[2] صلاحیت آنرا داد تا قانوناً به پیگرد، محاکمه و اعدام کسانی بپردازد که به داشتن سَروسِر با دیوها و مشارکت در

1 Heinrich Kramer

2 Jacob Sprenger

جادوگری مظنون‌اند. تقریبا دو سال بعد از انتشار این رقعه، کریمر و اسپرنگر کتابی منتشر کردند که به نمونه‌ی عالی از کتاب‌راهنمای تعقیب جادوگران [جادوگرکشی] بدل شد: *Malleus Maleficarum* (۱۴۸۶؛ تر. «پتک جادوگران»). بیشتر این کتاب سنخ‌نمای نوشته‌ای درباره‌ی جادوگری و دیوشناسی آن دوران است. در آن، ارجاعاتی به نوشته‌های آبای کلیسا و الاهیات‌دانان مدرسی درباره‌ی خطرات شر و دیوهای شرور وجود دارد. کوشش‌هایی هم در آن صورت گرفته است برای تمایزگذاری و طبقه‌بندی انواع متفاوت فعالیت دیوآسا. و شماری از مطالعات موردی درباره‌ی جادوگری، تسخیر دیوآسا، و دیگر اعمال *زیان‌بار* هم وجود دارد که در خدمت ترسیم تصویر تهدیدی بسیار نزدیک و واقعی عمل می‌کند.

بااین‌حال، این جهت‌گیری عملی پتک *جادوگران* است که منحصربه‌فردش می‌کند. این نه اثری درباره‌ی گمانه‌زنی الاهیاتی‌ست همچون *درباره‌ی شر* یا *De malo* اثر آکوئیناس (حدود ۱۲۷۰)، نه کوششی برای طبقه‌بندی نظام‌مند همچون *دانشنامه‌ی جادوگری* یا *Compendium Maleficarum* اثر فرانچسکو ماریا گوآزو (۱۶۰۸). این کتاب به‌معنای‌دقیق‌کلمه یک خودآموز آموزشی‌ست که آشکارا با سه بخش کتاب مشخص می‌شود: بخش اول، استدلال می‌کند که جادوگران و جادوگری واقعاً وجود دارند، و یک تهدید هستند؛ بخش دوم به این می‌پردازد که جادوگران و جادوگری را چطور می‌توان عیان و افشا کرد؛ و بخش سوم، پروتکل‌هایی برای اجرای یک محکمه، صدور حکم محکومیت، و مجازات یا اعدام ترسیم می‌کند.


MALLEVS
MALEFICARVM
IN TRES DIVISVS
PARTES,
In quibus { Concurrentia ad maleficia,
Maleficiorum effectus,
Remedia aduersus maleficia,
Et modus denique procedendi, ac puniendi Maleficas abundè concernetur, præcipuè autem omnibus Inquisitoribus, & diuini Verbi Concionatoribus vtile, ac necessarium.
Auctore IACOBO SPRENGERO
Ordinis Prædicatorum, olim Inquisitore.
His nunc primùm adiecimus,
M. Bernhardi Basin opusculum de artibus magicis, ac Magorum, maleficijs.
ITEM.
D. Vlrici Molitoris Constantiensis, de Lamijs & Pythonicis mulieribus Dialogum.
ITEM.
D. Ioannis de Gerson. olim Cancellarij Parisiensis, de probatione Spirituum, libellum.
ITEM.
D. Thomæ Murner ordinis Minorum, libellum
eo contractu.
Omnia summo studio illustrata,
mendis recens vindicata.
Cum Indice Quæstionum & Rerum memorabilium copioso.
FRANCOFVRTI AD MOENVM,
apud Nicolaum Basseum.
M. D. LXXX.
COMPENDIVM
MALEFICARVM.
Ex quo nefandissima in genus humanum opera veneficia, ac ad illa vitanda remedia conspiciuntur.
Per Fratrem Franciscum Marium Guaccium Ord. S. Augustini ad Normam Mediolani compilatum.
In hac autem secunda additione ab eodem authore pulcherrimus de Arcanis Naturæ, corruptis aut sanis, & remedijs locupletatum.
His additus ejusdem Exorcismus potentissimus ad solidandum omne opus diabolicum; nec non modus curandi febricitantes, ad Dei gloriam, & hominum solatium.

عکس: صفحات عنوان از ویراست ۱۵۸۰ پتک *جادوگران* و از ویراست ۱۶۲۶ *دانشنامه‌ی جادوگری*

یک نفع ویژه‌ی تمام این‌ها نقشی‌ست که در پزشکی قرن شانزدهم در کتاب‌های راهنمای دیوشناسی چون *دانشنامه‌ی جادوگری* ایفا می‌شود. نقشی که پزشکی ایفا کرد پروراندن یک فضای مسموم عمومی یا یک نظریه‌ی مسری مربوط به تسخیر دیوگون بود. در این درک پیشامدرن از سرایت، دیو بیشتر به همان شیوه‌ای مفهوم‌پردازی می‌شود که قبلاً دیدیم ــ یعنی به‌عنوان یک تجلی متناقض‌نما که فی‌نفسه «نیستی» یا نا-هستی‌ست. و این نکته در سه سنخ عمده‌ی تسخیر دیوگون در *دانشنامه‌ی جادوگری* به تصویر درمی‌آید، طوری که هر یک سمپتوم‌های ناهنجاری را نشان می‌دهند که معمولاً ــ در استدلال دیوشناسان ــ می‌تواند تا حد معاشرت یا دادوستد با یک دیو پی گرفته شوند. در سطح اول، تسخیر روان‌تن‌کارشناختی[1]ست که در آن روح دیوآسا به خود بدن حمله می‌کند و تحت تأثیرش قرار می‌دهد (با سمپتوم‌هایی که از عجز و ناتوانی موقتی، تا عجز، ناباروری و جنون جنسی، تا حمله‌ی صرع، حمله‌ی خواب، و مالیخولیا تغییر می‌کنند.) موارد تسخیر همه‌گیرشناختی بر سطحی دوم وجود دارند و بر نسبت بین بدن و محیط تاثیر می‌گذارند (طاعون، جذام، هیستری توده‌ای، حتی رفتار اوباشی). نهایتاً، در سومین سطح، تسخیری انتزاعی‌تر و جوشناختی‌تر را می‌یابیم که دیوها در آن نه فقط زندگان، که به همان اندازه نازندگان را هم تسخیر می‌کنند و به حرکت درمی‌آورند (تغییرات غیرطبیعی و نابهنجار در آب‌وهوا بر احشام یا محصولات، قحطی یا سیل ناگهانی تاثیر می‌گذارد).

نقش دیگری که به این نقش معرفت‌شناختی پزشکی افزوده می‌شود نقش قضائی‌ست. هرچند «پتک جادوگران» یک متن مسلماً قاطع است که بی‌تردید نابودی هرگونه فعالیت جادوگری را هدف می‌گیرد، اما بااین‌حال کمترین مجال را برای علت‌های طبیعی جادوگری، در مقابل علت‌های فراطبیعی آن، قائل است (که به‌هیچ‌وجه کمتر از آن سزاوار مجازات نیستند). درحالی‌که ندرتاً پرسشی درباره‌ی خصیصه‌ی فراطبیعی جادوگر یا فعالیت جادوگری موردبحث وجود داشت، علت دقیق فعالیت مذکور می‌توانست به روی تفسیر گشوده باشد. برای نمونه، یک علت فراطبیعی می‌توانست در کار باشد که مولد سمپتوم‌های طبیعی‌ست. چنین سمپتوم‌هایی می‌توانستند به‌منزله‌ی وهم یا بیماری طبقه‌بندی شوند. اگر وهم طبقه‌بندی می‌شدند، آن‌وقت سوال این بود که آیا متهم عمداً از چنین حیله‌هایی استفاده می‌کند یا نه، و اگر چنین است به چه دلیل (مثلاً، برای کسب پول، انتقام، حسادت، و الخ.). اگر بیماری طبقه‌بندی می‌شدند، آن‌وقت سوال این بود که چه سنخ بیماری، بیماری مبهم‌تعریف‌شده‌ی صرع، هیستری، و مالیخولیا ذکرشده‌ترین و رایج‌ترین توضیحات‌اند. در این‌جا، نقش پزشکی نه‌چندان برای رشد دانش درباره‌ی تسخیر دیوگون، بل‌که برای حکمیت‌کردن ــ درون بستر قضائی محکمه ــ در مرز بین امر طبیعی و فراطبیعی‌ست. جالب است که دقیقاً همین نقش را نویسندگان متأخری تقویت می‌کنند که در قبال تعقیب جادوگران و پارانویای

1 psycho-physiological

مردمی انبوهی که به بار آوردند مشکوک‌تر هستند. هرچند، توجه کنید که یک توضیح طبیعی درباره‌ی پدیده‌ای مانند ارتباط‌بامردگان [نهان‌بینی] یا تسخیر به‌هیچ‌وجه حضور امر فراطبیعی را غیرمحتمل نمی‌انگارد ــ در بسیاری از نمونه‌ها صرفاً به‌عنوان خط‌سیر دیگری به سوی حکم محتوم عمل می‌کند.

بااین‌حال، *دستورالعمل‌های تعقیب جادوگران* در سرتاسر آن دوران افزایش یافت، پتک جادوگران معیار جدیدی برقرار کرد که الاهیات (بخش اول)، پزشکی (بخش دوم) و قانون (بخش سوم) را در اثری واحد می‌گنجاند. نتیجه نه تنها مجموعه‌ی جدیدی از رویه‌های قضایی، بل‌که گفتاری جدید و شیوه‌ی جدیدی از اندیشیدن درباره‌ی دیو بر مبنای ناانسان بود. این امر در مناقشات رنسانس اولیه بر سر مقام و شأن دیوها و تسخیر دیوگون نیز مشهود است، آن‌هم در رسالاتی چون *درباره‌ی خدعه‌ی دیوها* اثر یوهان ویر (۱۵۶۳)، *دیوشیدایی ساحرگان* اثر ژان بودن (۱۵۸۰)، و *کشف جادوگری* اثر رجینال اسکات (۱۵۸۴).

رساله‌ی *درباره‌ی خدعه‌ی دیوها* اثر ویر به‌عنوان یکی از معدود رسالاتی که نقد افراط‌های پیگرد جادوگران و محاکمات مربوط به جادوگری را بیان می‌کند ارزشمند است. گرچه ویر مهر تأیید محکمی بر وجود واقعی جادوگران، جادوگری، و دیوان می‌زند ولی درعین‌حال مواردی را که در آن‌ها افراد با درماندگی از طرف دیوها اغفال می‌شوند (فکر می‌کنند که توهمات‌شان واقعی بوده) و نیز مواردی از حیله‌گری ساده را هم در نظر دارد. بنا بر تذکرات هول‌آور ویر، دیوهای واقعی برای اجرای اعمال خصمانه‌شان هیچ نیازی به ما ندارند ــ در واقع، این نهایت تکبر است که فرض کنیم دیوها از هر لحاظ به ما انسان‌ها نیاز دارند. بااین‌همه، مهم است که ویر، با آموخته‌هایش از تعالیم جادوگر مشهور و دانشمند کورنلیسوس آگریپا، بیشتر عمرش را به‌عنوان یک پزشک سپری کرد، و همین نیز بر پرداختن وی به تبیین‌های پزشکی‌ـروان‌شناختی درباره‌ی جادوگری تاثیر گذاشت. او با ریشخندی گزنده یادآور می‌شود که «این سمپتوم‌های نادر و شدید اغلب در بیماری‌هایی بروز می‌کنند که از علت‌های طبیعی ناشی شده‌اند ولی بلافاصله به جادوگری آنانی نسبت داده شده‌اند که فاقد هرگونه تجربه‌ی علمی‌اند و ایمان اندکی دارند.»[۵] *درباره‌ی خدعه‌ی دیوها* شماری از کیفرخواست‌ها علیه شکنجه و بدرفتاری فزاینده با جادوگران متهم را نیز شامل می‌شود ـــ دست‌کم پیش از آن‌که استنطاقی درخور در مورد یک پرونده عملی شود.

دیوشیدایی یا *جن‌زدگی* اثر ژان بودن، ضدحمله‌ای مستقیم به ویر است. بودن راهب کرملی، عضو مجلس و استاد حقوق، بیش از همه به خاطر اثر عظیمش، *شش کتاب درباره‌ی جمهوری*، در فلسفه‌ی سیاسی شناخته شده است، اثری که نظریه‌پردازی اولیه‌ای درباره‌ی حاکمیت مطلق دولتی را شامل می‌شود. *دیوشیدایی* بودن اثری برآشوبنده است که از بین موارد مختلف از استفاده‌ی قانونی از شکنجه برای گرفتن اعتراف به گناه دفاع می‌کند، از جمله استفاده از فنونی چون داغ‌ودرفش [سوزاندن متهم]. این کتاب یکی

از تعاریف قانونی اولیه‌ی جادوگر را هم شامل می‌شود؛ جادوگر به‌عنوان کسی که «در عین وقوف به قانون خدا می‌کوشد از خلال توافق با شیطان به برخی اعمال دست بزند». این کتاب نیایشی موثق درباره‌ی تخاصم ضدانسانی دیوها را هم شامل می‌شود: «... همه‌ی دیوها بدخواه و آسیب‌رسان‌اند، فریبکارند، قیافه‌ی دشمنان بشریت را به خود می‌گیرند...»[۶] *دیوشیدایی* هرگز در ادعای تهدید دینی و سیاسی جادوگری برای کشورداری تردید نمی‌کند ـــ یعنی، تهدیدی که جادوگری برای کشورداری ایجاد می‌کند. اعتقاد راسخ در *دیوشیدایی* ظاهراً تا حدی از تجربه‌ی خود نویسنده‌ی کتاب به‌عنوان قاضی نشأت می‌گیرد که او طی آن شماری از محاکمات جادوگری را دیده بود (و بنا به گفته‌ها، در شکنجه‌ی کودکان و ناتوانان برای گرفتن اعتراف هیچ تردیدی به خود راه نداده بود.)

اگر ویر نماینده‌ی رویکرد میانه‌روی نسبت به جادوگری (در لوای پزشکی) و بودنِ نماینده‌ی صرفه‌جویی محافظه‌کارانه (در لوای حقوق) باشند، پس کتاب *کشف جادوگری* قدم بعدی‌ست تا اعتبار این کاروبار یکسره به چون‌وچرا کشیده شود. شک‌گرایی همان نقشی را برای اسکات ایفا می‌کند که پزشکی برای ویر و حقوق برای بودن. در حالی‌که ویر و بودن از حیث سیاسی در سویه‌های مخالف هم قرار می‌گیرند، از حیث الاهیاتی هر دوی‌شان معتقد به وجود نیروهای فراطبیعی و پارادایم تنازع خیر علیه شر باقی می‌مانند. اسکات که از حیث استقلال مالی بر آن دو مزیت داشت، در عقایدش نه زیر بار کلیسا رفت و نه علم، گرچه *کشف جادوگری* به هزینه‌ی خودش منتشر شد، ثبت‌نشده بود، و نام هیچ ناشری را بر خود نداشت. به احتمال زیاد، رساله‌ی اسکات که تحت تاثیر و تحریک مجموعه‌ای از محاکمات بحث‌برانگیز جادوگران در انگلستان اوایل دهه‌ی ۱۵۸۰ پیش رفته بود، در نقادی‌اش بسیار بیشتر طعنه‌آمیز و حتی شوخ‌طبع است. او به هر دو مدعا در مورد جادوگران و جادوگری حمله می‌کند، و هر دو موضوع را به‌عنوان خدعه (خدعه درباره‌ی دیگران یا در مورد خودش) مختومه اعلام می‌کند، و به همان اندازه، ستم «شدید و غیرقابل‌تحمل» مفتشان و قاضیان را هم وارد نمی‌داند. به یک معنا، رساله‌ی اسکات نوعی خانه‌تکانی برای خود مفاهیم دیو و در واقع خود امر فراطبیعی‌ست. انگار *کشف جادوگران* با متهم‌کردن هر دوی جادوگران و مفتشانِ یک قالب ذهنی بسیار محلی و بس‌بسیارانسانی پیشنهاد می‌دهد که تا آن‌جا که مفهومی از دیو وجود دارد باید مفهومی باشد که بتوانیم درباره‌اش دانش کمی داشته باشیم یا هیچ ندانیم.

اما، برعکس

مناقشاتی که جادوگری و دیوشناسی را دربرگرفته‌اند از این حیث آموزنده‌اند که اغلب حول توانایی ما برای درکی کافی از امر فراطبیعی ـــ خواه الهی خواه دیوآسا ـــ دور می‌زنند. به‌ویژه، مسأله‌ی دیو،

گرایش دارد از ساتیرهای اکیداً انسان‌ریخت به دیوهای انتزاعی‌تر و مبهم‌تری نوسان کند که به‌نحوی مسری با دم‌وبازدم از یکی به دیگری منتقل می‌شوند. بیشتر خَلط‌های رسالات دیوشناسی اولیه بر این موضوع متمرکزند که چطور وجود دیو را بررسی کنیم وقتی آن‌ها بنا به تعریف به‌ندرت خود را به مشاهده‌گر انسانی نشان می‌دهند. در مواردی که تسخیر دیوآسا نمی‌تواند از بیماری پزشکی تمیز داده شود، بر کدام سویه باید ایستاد؟ برای ذهن قرن بیست‌ویکمی، این مسأله پوچ و بی‌معناست. اما برای دوره‌ای که در آن خطوط بین سحر، علم، و جادوگری مبهم بودند، چنان سوالاتی نه تنها دینی و سیاسی، که فلسفی نیز بودند. برای فرهنگ رنسانس اولیه، دیو نشانگر حدی برای تجربه‌گرایی درباره‌ی امر ناشناخته است، آن‌چه صحتش تنها از خلال تناقضات قابل‌وارسی‌ست ـــ یک تجلی غایب، یک مخلوق غیرطبیعی، یک مرض دیوگون.

چنین تناقضاتی حدود زبان را کش می‌آورند. در واقع، یکی از نتایج فرعی سرآسیمگی نوشته‌ها درباره‌ی دیوشناسی رشد یک زبان جدید و مجموعه‌ی جدیدی از مفاهیم برای اندیشیدن درباره‌ی امر فراطبیعی بود. یقیناً الاهیات از این زبان و آن مفاهیم مطلع بود، اما در توصیف اثرات تسخیر، در احظار صحنه‌ی سَبَتِ جادوگران، و در تخیل‌کردن جهانی شامل حرکت دسته‌ایِ موجودیت‌های زیان‌بار به یک‌جور *بوطیقای* دیو هم نیاز بود. دیوشناسی ـــ چه اقناع را هدف بگیرد چه نقادی را ـــ همان‌قدر فعالیتی بلاغی‌ست که فعالیتی الاهیاتی یا قضائی. از همین‌رو، در تضاد با نظرگاه دیوشناسی به‌منزله‌ی نظرگاهی الاهیاتی، می‌توانیم مختصراً یک بوطیقای دیو را در نظر بگیریم که به همین اندازه برای مفهوم دیو هم مرکزیت دارد.

اگر بنا بود بوطیقایی درباره‌ی دیو را ترسیم کنیم می‌توانستیم با اندیشیدن درباره‌ی موتیف امر دیوآسا و بازنمایی ادبی‌اش آغاز کنیم. به‌نحوی مشخص‌تر، می‌توان دیو را آن‌طور که از راه موتیف‌های متفاوت بازنمایی شده درک کرد. برای نمونه، تکنیک روایی سفر ـــ که در تاریخ ادبیات جهانی بسیار مشترک است ـــ خصیصه‌ی کلیدی *کمدی* دانته است، طوری که دانته‌ی زائر از چرخه‌های تاریک جهنم، از دل مارپیچ مخروطی برزخ، تا هندسه‌های سماوی بهشت سفر می‌کند؛ آن‌هم در راهی که دستخوش محاکمه‌ها یا آزمون‌های مختلف خود او نیز می‌شود. این یک موتیف مکان‌شناختی‌ست که در آن با مردمان مکان‌ها و مخلوقات مختلفی مواجه می‌شویم. امر دیوآسا در این‌جا به‌طور نمادین به‌واسطه‌ی محلی ویژه نگاشته و حک می‌شود (مثلاً راهی که چرخه‌های متفاوت جهنمْ طبقات متفاوت تنبیهات دیوآسا را به خاطر گناهان متفاوت می‌شود).

همین موتیف هم در پی دیگر موتیف‌های روایی می‌آید. نبردی وجود دارد مثل نبردی که در *بهشت گمشده*ی میلتون می‌یابیم، و از پس میلتون (و نقد او) چنان‌که در صحنه‌هایی از پیش‌گویی‌های ویلیام

بلیک می‌یابیم. در اینجا ساختار آگونیسم[1] را می‌یابیم، همراه با امر دیوآسا که در نزاع یا ستیزی ابدی گرفتار آمده است. سپس موتیف عهد[2] در کار است، دادوستد سیاه با دیوی که شخصیتی انسانی را که نام دیوها را با خون امضا می‌کند توأمان رها می‌سازد و به بند می‌کشد. این ساختاری قضائی و اقتصادی‌ست که اکثراً با داستان فاوست و تجسم‌های ادبی‌اش به‌دست مولفانی چون مارلو[3] و گوته تداعی می‌شود ــ روحم را به تو می‌دهم و در عوض به من... همه چیز بده. این عهد اغلب با موتیف روایی دیگری همپوشانی دارد، یعنی موتیف امر آئینی. تصویرگری‌های بدنام بلک‌مَث یا عشای سیاه در رمان‌هایی چون *آن‌جا [آن پایین]* از هویسمانس، یا *شیطان جان به در می‌برد* اثر دنیس ویتلی[4] شامل مجموعه‌های کاملی از اعمال حرمت‌شکنانه است که درعین‌حال تقدس مسلم شیطان را بیان می‌کند. امر دیوآسا ضدالهی‌ست، و درعین‌حالی که امر الهی را نفی می‌کند به امر دیوآسا تقدس می‌دهد. در این زمینه رمان‌های «سیاه» ویتلی خصوصاً قابل‌توجه‌اند زیرا دی‌ریشلوی پروتاگونیست اغلب از هر دو دانش باستانی و مدرن‌ـعلمی در نبردش علیه دیوها و نیروهای تاریک بهره می‌برد، و ژانر «کارآگاهی روانی» را که مؤلفانی چون شریدان لفانو[5] به راه انداختند ادامه می دهد. سرانجام، موتیف مدرن‌تر و تکنولوژیک‌تر مصنوع جادویی وجود دارد، ابداع تاریکی که از یک نوع آخرالزمان جدید خبر می‌دهد. آثار علمی‌خیالی چون *گرد آیید، تاریکی!* اثر فریتز لیبر[6] و *فاوست الف‌ـصفر* اثر جیمز بلیش[7]، که در سایه‌ی جنگ جهانی و قتل عام نوشته شدند، قرابتی شوم بین تکنولوژی و امر فراطبیعی را پیش می‌نهند. در رمان لیبر یک مقام پاپ متعلق به آینده از لباس سر تا پا زرهی که از تکنولوژی‌های جلوه‌های ویژه ساخته شده بهره می‌برد تا از وفاداری توده‌ها به هژمونی کلیسا مطمئن شود. اما یک زیرین‌جهان دیوآسا علیه‌شان وجود دارد، شامل جادوگران، ساحران و خودی‌هایی که به انگیزه‌های انقلابی‌شان عمل می‌کنند. برعکس، رمان بلیش اشاره می‌کند که با سلاح‌های کشتار جمعی معاهده‌ی فاوستی نوشده‌ای با فیزیک کوانتوم به‌منزله‌ی شکلی از ارتباط‌بامردگان برقرار شده بود. در این آثار قرن‌بیستمی، امر دیوآسا نقش‌های متفاوتی ایفا می‌کند، خواه به‌منزله‌ی یک ضدقدرت انقلابی، خواه درمقام نیروی اساساً ناشناختی ورای فهم و کنترل انسان.

---

۱. Agonism؛ آگون در دولتشهر یونان باستان میدان اصلی پولیس، محل رقابت و کشمکشِ پهلوانان بود. آگونیسم نیز با رقابت، ستیز و رویارویی نسبت دارد.

2 pact

3 [Christopher] Marlowe

4 Dennis Wheatley

5 Sheridan Le Fanu

6 Fritz Leiber

7 James Blish's *Faust Aleph-Null*

یکی از اشتراک‌های چشمگیر بین این سنخ آثار این است که به‌نظر تقریباً همه‌شان قاعده‌ای نانوشته را پی می‌گیرند: آنتاگونیست دیوآسا همواره باید در پایان کار «ببازد». البته این به‌نظر پیگیری اقتصاد اخلاقی فرم ادبی رمان یا شعر حماسی‌ست (مشابه با پایان خوش ضروری یک فیلم استودیویی). ولی از این *امداد غیبی*[1] همواره کمی حس نومیدی داریم. فاوست گوته یکسره در اکتشافات دیوگونش پیش می‌رود فقط برای آن‌که بعد از آن ــ در پاره‌ی دوم ــ توبه کند و به خاطر فیض الهی نجات یابد. به‌طور مشاب، گزاره‌ی مشهور بلیک درباره‌ی *بهشت گمشده‌ی* میلتون را در این‌جا می‌یابیم ــ این‌که نجات بی‌آن‌که بدانیم از آنِ طرفِ شیطانی‌ست. این‌جا مسأله‌ی «طرف‌ـامرـدیوآساـبودن»[2] را می‌یابیم وقتی امر دیوآسا واقعا ناشناخته و شاید نشناختی‌ست. هرچند، خطای آنتاگونیست‌های دیوآسا در نمونه‌های ادبی مثل این‌ها احتمالاً نه گواه سرشت پیروز خیر که نشان اقتصاد اخلاقی امر ناشناس است. در پایان *فاوست* گوته، با این‌که گول خورده‌ایم، کمابیش بیش از آغاز داستان چیزی درباره‌ی امر دیوآسا نمی‌دانیم.

پاسخ

دیگربار به مفهوم دیو به‌منزله‌ی یک مفهوم حدی می‌رسیم، حدی برای اندیشه که نه با بودن یا شدن، بل‌که با ناـبودن [ناهستی] یا نیستی [هیچی] برساخته می‌شود. و این‌جا باید بگوییم که در سرتاسر این متن داشتیم به چیزی مغایر با الاهیات دیو، یا بوطیقای دیو اشاره می‌کردیم، چیزی هنوز بنیادی‌تر وجود دارد که با ایده‌های نفی و نیستی سروکار دارد ــ از همین‌رو واقعاً باید به دیو به‌عنوان مسأله‌ای هستی‌شناختی فکر کنیم (نه الاهیات، نه شعر، بل‌که فلسفه).

حقیقت دارد که دیوشناسی پدیده‌ای الاهیاتی‌ست گره‌خورده با مناقشات تاریخی درباره‌ی ماهیت دیوها و همین‌طور با سیاستی که در احاطه‌ی تسخیرهایشان است. این هم صحت دارد که دیوشناسی، چنان‌که نمونه‌های شعری، ادبی، سینمایی و بازی‌های ویدئویی جاری نشان می‌دهند، پدیده‌ای فرهنگی نیز هست. اما دیوشناسی دیگر جالب نخواهد بود اگر به‌صورتی «صرفاً» تاریخی یا «فقط» یک داستان در نظر

---

1 deus ex machine;

اصطلاحی لاتین برگرفته از تیاترهای یونانی و روم باستان، ترجمه‌ی تحت‌اللفظی عبارت یونانی «آپو مخانس تئوس»، مختص وضعیتی که خدا یا خدایانی با اسبابی چون منجنیق به وسط صحنه نمایش می‌آمدند تا فراز و فرودها را رفع و رجوع کنند یا گره‌های نمایش را فیصله دهند؛ عملی که حفره‌های منطقی روایتی را به‌نحوی تحمیلی یا سفارشی دور می‌زند و متعاقباً حس ناباوری تماشاچی برجای می‌ماند. در نتیجه، امداد غیبی همچون طرح یا نقشه‌ای داستانی عمل می‌کند و معمولا وقتی سروکله‌اش پیدا می‌شود که در میانه‌ی کشمکش‌های ماجرا خود نیروهای خیر از پس غلبه بر نیروهای شر برنمی‌آیند. مخانس/مخانه/ماشین همان دستگاهی‌ست که بازیگر نقش خدا یا نشان امداد غیبی را به وسط صحنه نمایش می‌آورد و همه چیز حل‌وفصل می‌شد.

2 "being-on-the-side-of"

گرفته شود. اگر در سیاهه‌ای فلسفی به دیوشناسی بیاندیشیم، آن‌وقت باید به‌منزله‌ی نوعی فلسفه‌نام[1] عمل کند که دسته‌ای از ایده‌ها را که زمانی به‌منزله‌ی نواحی مسأله‌زای خود فلسفه عمل می‌کردند گرد هم می‌آورد: نفی، نیستی، و ناانسان.

چنین رویکردی به دیوشناسی چگونه به نظر می‌رسد؟ در اصل، دیوشناسی باید از انسان‌شناسی (دیو به نیابت از انسان) و نیز از هستی‌شناسی محض (دیو به نیابت از جفت هستی/ناهستی) تمیز داده شود. رد نظرگاه انسان‌شناختی یعنی جهان صرفاً به‌منزله‌ی جهان‌ـبرای‌ـما (حد امر انسانی) در نظر گرفته نشود. همچنین، انکار نظرگاه هستی‌شناختی یعنی درنظرگرفتن بی‌اعتباری اصل دلیل کافی (نابسندگی هستی). از این‌رو، یک دیوشناسی فلسفی باید «علیه» هستنده‌ی انسانی باشد ــ هم بخش «انسانی» و هم بخش «هستنده».

چه‌بسا بتوان اصطلاح جدیدی برای این شیوه‌ی اندیشیدن ارائه کرد ــ *دیوهستی‌شناسی*[2]. اگر انسان‌شناسی بر تقسیم‌بندی بین شخصی و غیرشخصی («بشر» و کیهان) مبتنی‌ست، پس یک دیوشناسی باید آنها (عواطف غیرشخصی، رنج کیهانی) را فروبپاشد. اگر هستی‌شناسی با نسبت حداقلی هستی/ناهستی سروکار دارد، پس دیوهستی‌شناسی باید اندیشه‌ی نیستی (تعریفی منفی) را متقبل شود، اما یک‌جور نیستی که صرف ناهستی (تعریفی سلبی) هم نیست. سرانجام، یک دیوشناسی باید خودش را از چارچوب اخلاقی، قضائی و کیهانی دیوشناسی مسیحی (قانون اخلاقی، وسوسه، تخطی، گناه، تنبیه، رستگاری و الخ) متمایز کند. و در این‌جا، دیوشناسی در برابر یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های اندیشه‌ی امروز قرار می‌گیرد، و این چالش از بسیاری جهات چالشی‌ست نیچه‌ای ــ این‌که چطور «سیاست» در غیاب امر انسانی و بدون هستی بازاندیشی شود؟

بارِ دیگر با همه‌ی انواع موانع مواجه می‌شویم، تا حدی به این دلیل که یک دیوشناسی فلسفی وجود ندارد ــ یا هنوز وجود ندارد. پس آیا تباری می‌آفرینیم که به اخلاف این سنخ بدبینی کیهانی اشاره کند؟ اما در این‌جا بازی بی‌پایان شمول[3] و حذف[4] آغاز می‌شود. آیا این عمل باید فلاسفه‌ی کلاسیکی چون هراکلیتوس را شامل شود؟ آیا باید آثاری در سنت «عرفان تاریکی» یا الاهیات منفی را شامل شود؟ پس آثار عظیم بحران معنوی و فلسفی، از کیرکگور تا سیوران و وی[5] چه؟ پیش از این از شوپنهاور یاد کردیم، اما پس آیا همچنین ملزم هستیم نیچه، باتای، بلانشو یا شستوف را هم لحاظ کنیم؟ پس بار دیگر، آیا

1 philosopheme

2 demontology

3 inclusion; ادغام

4 exclusion

5 [Emil] Cioran and [Simone] Weil

مسأله‌ای بنیادی در امیدواری به یا طرح وجود زمینه‌ای مختص نفی و نیستی وجود ندارد؟ آیا این امکان را داریم که ادعا کنیم دیوشناسی وجود دارد بدون این‌که گرفتار تیاتر بی‌انتهای امر ابزورد بشویم؟ شاید تنها چیز قطعی این است که اگر چیزی چون یک دیوشناسی بتواند وجود داشته باشد، آن‌گاه به خاطر وجودش به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند محترم انگاشته شود ــ چراکه هیچ چیز بیش از نیستی خوار و مذموم انگاشته نمی‌شود.

یادداشت‌ها

[1] *The World as Will and Representation* I, trans. E.F.J. Payne (New York: Dover, 1969), §71, p. 412.

[2] Athanasius, *The Life of Antony*, trans. Robert C. Gregg (New York: HarperCollins, 1980), pp. 13-14.

[3] *Mark* 5:9-10, New International Version.

[4] Dante Alighieri, *Inferno*, trans. Robin Kirkpatrick (New York: Penguin, 2006), XXXIV: 28.

همانطور که چارلز سنگلتون در تحشیه‌ی پرینستن اشاره می‌کند، این همان نامی است که ویرژیل در انه‌اید به کار برده است.

[5] *On Witchcraft: An Abridged Translation of Johann Weyer's De praestigiis daemonium* (trans. John Shea, ed. Benjamin Kohl and H.C. Erik Midelfort, Pegasus Press), Bk. V, ch. 28, p. 238.

[6] *De la démonomanie des sorciers* (Paris: Jacques du Puys, 1580), Bk. II, ch. 8, p. 237.

این قطعه می‌خواند:

tous les Demons sont malings, menteurs, imposteurs, ennemis du genre humain.

هرچند بودن [Bodin] با هشدار پیچیده‌ای ادامه می‌دهد:

...et qu'ils n'ont plus de puissance que Dieu leur en permet

[...آن‌ها قدرتی بیش از آن‌چه خدا روا بداند ندارند]

Source: Eugene Thacker, *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1*; Edited by Nicola Masciandaro; 2010, 179-221; also see: http://blackmetaltheory.blogspot.com/

این جستار علاوه بر انتشار در «*نخستین سمپوزیوم نظریه‌ی بلک‌متال*» که مرجع این برگردان است، در کتاب *در غبار این سیاره*، جلد اول از سه‌گانه‌ی *وحشت فلسفه* (۲۰۱۱) نیز با اندکی ویرایش بازنشر شد. ر.ک.

Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet* [Horror of Philosophy, vol. 1]; Zero Books, 2011, 10-49.

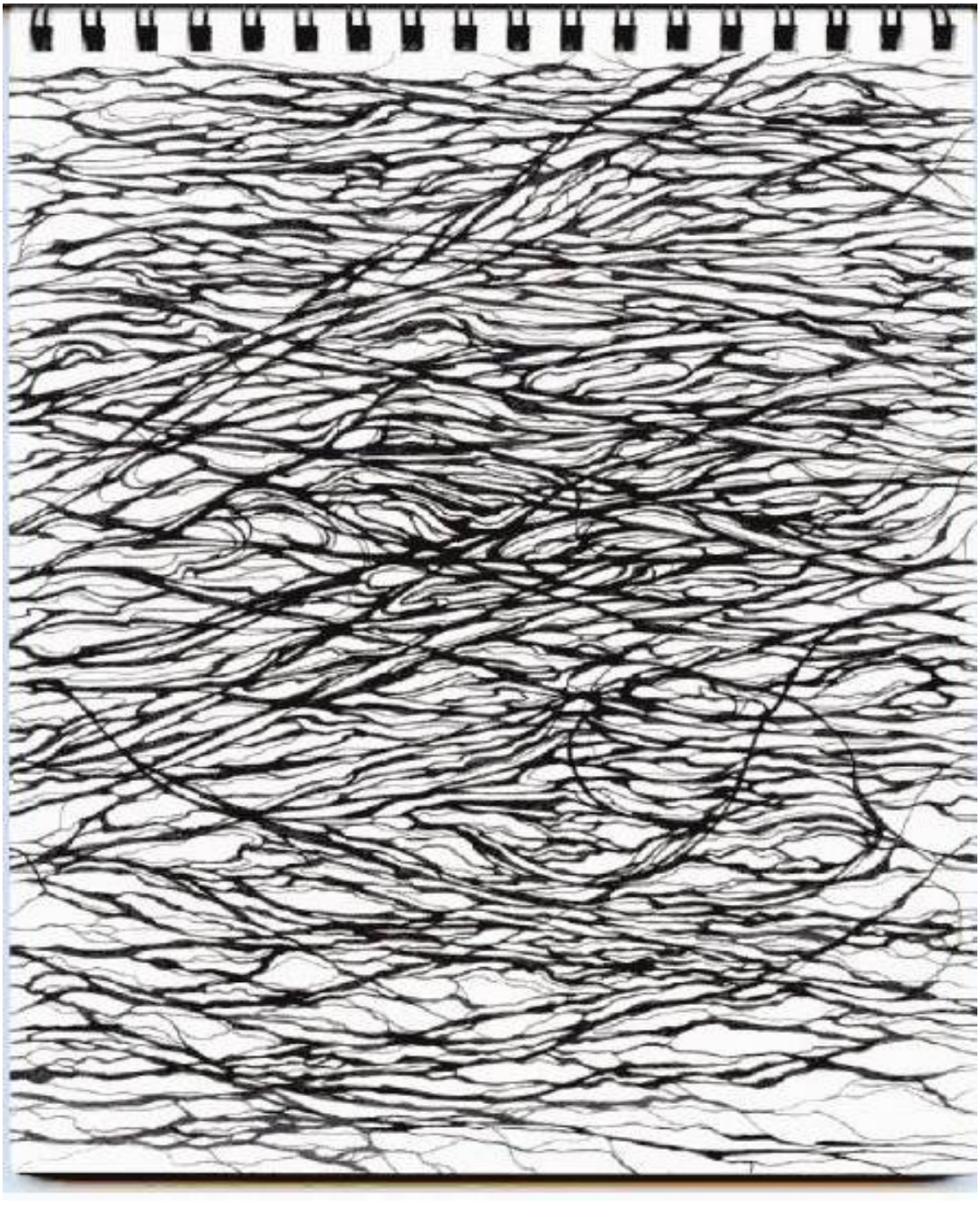


Illustration: Sin Eater, I-V, by Karlynn Holland, in *Hideous Gnosis*, 2010, 251-256.

یادداشتی درباره‌ی «بدبینی کیهانیِ» یوجین تکر

نیکولا ماشیاندارو

آن‌چه چشم‌به‌راهش هستی نابودت خواهد کرد، چنان‌که پیشتر نابودت کرده است. ــ ورنون هاوارد

در بدبینی آکسیومِ اول یک آه بلند، آهسته، و سوگوار است.

کیهانیتِ آه در تکینگی منفی عمیقش است. آه از راه خودرهاسازی بی‌پایان به دوردست‌ها می‌رسد.

ورای فلکی با فراخ‌ترین حلقه‌هایش / رخنه می‌کند آهی برآمده از قلبم.[1]

آه آکسیوماتیک بدبین از جهتی کلام ناب فلسفه است، اندیشه‌ای که بدون شما می‌اندیشد، آن‌جا که سخن نمی‌گویید سخن می‌گوید. آه، این فرم بازدمی یا نفسانی زنده‌ی خروج نهایی جان از دهان جسد، آگاهی را به مرثیه‌ی هستی بازمی‌گرداند، به وفاتی که وجود است. بدبینی در گزین‌گویه‌هایی بُرنده سخن می‌گوید چراکه نخست آه می‌کشد. «تیر آه ما ز گردون بگذرد، حافظ خموش!»[2]

....بدبینی مجرمِ نابخشودنی‌ترین جرائم مغرب‌زمین است ــ جرم وانمودنکردن به واقعیتش.

برای بدبین، جهان «واقعی» ــ جهانی که از ما انتظار می‌رود به نیابتش صبح‌ها بیدار شویم ــ شاخص بی‌وقفه‌ی ناواقعیت به‌خصوصش است. روزِ بدبین مکانِ روشنی برای پیشرفت تجربه و کنش نیست، بل‌که منطقه‌ای‌ست ناچاراً و دائماً تأملی، اندرونه‌ی وسیع یک آینه که در بهترین حالت هر چیز فقط تا آن‌جا هست که تصویر کاذبی‌ست از خودش. بنا بر این موقعیت گمانه‌ای، درون مضاعف‌بودن آینه، بدبینی به دو مسیر شکافته می‌شود، کاذب و صادق، مسیری که می‌کوشد بدبینی را درست کند (نسبتی با آینه برقرار کند) و به نفع امر واقع ظاهری تصمیم می‌گیرد، و مسیری دیگر که یکسره مفتون بدبینی می‌شود (وارد آینه می‌شود) و با واقعیت بزرگ‌تر امر ناواقع به گفتگو می‌پردازد. این دو مسیر از خلال نسبت‌شان با جرم بدبینی، رویاروی طرح‌افکنی واقعیت از جانب جهان، از هم متمایز می‌شوند. فرم اول، که برای جهان بدبینی باقی می‌ماند و چهره‌ای خندان به خود می‌گیرد برای خودش (یعنی در سطح ناآگاه) مجرم می‌ماند و از همین‌رو مزورانه می‌شود، توأمان بدل می‌شود به بدبینی آن عامه‌ای که واقعاً فقط می‌خواهد امور برایش بهتر شوند، نیز به بدبینی آن نخبه‌ای که می‌خواهد به‌نحوی انتقادی واقعیت را در تصویر خاص

1 Dante Alighieri. *Vita Nuova*. ed. and trans. Dino S. Cervigni and Edward Vasta. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 1995. 41:10. ["Oltre la spera che piú larga gira / passa 'l sospiro ch'esce del mio core"]

2 Hafiz of Shiraz. *The Divan*. trans. H.Wilberforce Clarke. London: Octagon Press. 1974. 10.9.

خودش دستکاری کند. فرم عام این بدبینی ریاکارانه‌ی این‌جهانی تکانه‌ی «تبدیل جهان به جایی بهتر» است، نقابی فراگیر که زیرش جهان روزبه‌روز بدتر می‌شود. فرم دوم که بدبینی را فارغ از جهان دنبال می‌کند و چهره‌ی خندان به خود نمی‌گیرد، مجرمیت درمقام شیوه‌ی اساسی و غربی تظاهر را نمی‌پذیرد و صادق می‌شود، توامان بدل می‌شود به بدبینی هوشمندی که به همه‌جور کنش روزمره نیاز دارد، نیز به بدبینی رادیکال برای شناخت خود: این بصیرت که هیچ کس به نیکی توانا نیست. فرم عام این بدبینی جهان‌شمول صادقانه تکانه‌ی نگران‌نبودن، تسلیم‌نشدن، و نپذیرفتن وادادگی‌ست، تنها راه واقعی که جهان عملاً بهتر می‌شود. آن‌جا که بدبینی این‌جهانی موتور مولد ادیان مقدس و سکولاری‌ست که بی‌امان در جنگ‌اند (طرح‌افکنی‌های خوب؟)، بدبینی جهان‌شمول نومیدانه برای بهشتِ یک *وخامت* به‌حداعلی مثالین تقلا می‌کند: اوضاع بسیار بد و وخیم می‌شود طوری‌که دیگر هیچ وقت بدتر از این نمی‌شود؛ اوضاع به‌نحوی اکیداً آنی‌ـدائمی در بدترین وضع است. که همین بهترین است. سکوت کیهانی شیوه‌ی بدبینی جهان‌شمولی‌ست که بااین‌حال می‌تواند با جهان سخن بگوید، که هیچ سکوت برگزیده‌ای ندارد و می‌تواند خبرهای بد باورنکردنی را به‌شکلی منظم منتشر کند (*kosmos*) طوری‌که جهان بتواند آنرا بفهمد (اگر خواسته باشد).

... نتیجه‌ی اشتباه‌گرفتن «جهان» با «گزاره‌ای درباره‌ی جهان».

این همان چیزی‌ست که جهان هست (نتیجه‌ی خَلط جهان و گزاره‌ای درباره‌ی جهان).

...میزانتروپی [انسان‌گریزی] بدون *آنتروپوس*. بدبینی حول همین پوچی متبلور می‌شود ــ این *تقدیردوستی*‌اش‌ست، که به فرم موسیقایی برگردانده شده.

عشق بدبینانه به سرنوشت عشقی کور است، عشق کورکورانه‌ی انسان در کیهانی که حول کسوف انسانی درک شده است، یک خیزش شناور سنگین در فضای متناقض بین گریزناپذیری آن‌چه تاکنون بوده و ناممکنی آن‌چه خواهد بود. آواز پوچی بدبینی شیوه‌ای محسوس از سرنوشت محبوب است، با حداقلی از اروس، با نوعی عشق نکاحی امر مرگبار. بدبینی درمقام موسیقی، بدون لزوم آری‌گویی، به امر ترمیم‌ناپذیر و امر تسلیم‌نشدنی گشوده می‌ماند، آن‌هم در غیاب مشهود اراده‌ای رادیکال و تا بی‌نهایت اضافه که *تقدیردوستی* مطلق به‌نظر مستلزمش است.

گریستن، خندیدن، خفتن ــ چه پاسخ‌های دیگری برای یک زندگی بس بی‌تفاوت مناسب‌اند؟

«مگر آن‌که آدمی در آرزوی ناممکن باشد، درغیراین‌صورت امر ممکنی که به دست می‌آید ندرتاً به مشکلاتی می‌ارزد که در راه رسیدنش متحمل می‌شوی. باید مشتاق ناممکن باشیم، مشتاق کمال مطلق و بی‌پایان [...]، آپوکاستاسیس[1] چیزی بیش از یک رویای عرفانی‌ست: آپوکاستاسیس هنجار یک کنش است، یک فانوس دریایی‌ست برای کردار والا [...] چراکه احسان حقیقی گونه‌ای تهاجم است [...] احسان این نیست که همپالکی‌ها را تکان دهیم و برای‌شان لالایی بخوانیم تا در رخوت و سنگینی ماده بیارامند، احسان این است که تشویش و عذاب روحی‌شان را بیدار کنیم.»[2]

... ناممکنی توضیح هرچه‌بسنده‌تر رابطه‌ی شخص با اندیشه.

«فوران تجربه‌ی درونی به سرزمین‌هایی می‌رساندت که خطر مطلق است، چون زندگی که آگاهانه ریشه‌هایش را در تجربه فعلیت می‌بخشد فقط می‌تواند خودش را نفی کند [...] هیچ بحثی در این مورد در کار نیست [...] بر تارک نومیدی، فقط شور امر ابزورد همچنان می‌تواند نوری دیوآسا بر آشوب بیفکند [...] *زندگی می‌کنم چراکه کوهستان‌ها نمی‌خندند و کرم‌ها آواز نمی‌خوانند.*»[3]

سه بار سعی شد تا به‌تمامی سر از تنش جدا شود، درحالی‌که تمام‌مدت، چه‌بسا به‌نحوی معجزه‌آسا، همچنان آواز می‌خواند.

بنا به شرح اولیه از شهادت سسیلیا، گردن‌زدن بسیار بد از کار درآمد. بعد از قطع‌نشدن سرش با سه ضربه، «جلاد بی‌رحم نیمه‌جان رهایش کرد[4]».[5] این‌که سسیلیا سه ضربه را بی‌هیچ تلاشی نیرومندانه تاب آورد ــ شمایلی برازنده‌ی بدبینی به‌منزله‌ی هنر وادادگی[6] ــ «انفعال و غیاب تقلا» را ثابت می‌کند [...] «تقلایی که تعالی الاهی در آن منحل می‌شود.»[7]

---

1 Apocatastasis; واژه‌ی یونانی به معنای اعاده، احیاء، بازسازی، بازبرپاکردن، بازگردانی

2 Miguel de Unamuno. *The Tragic Sense of Life in Men and Nations*. trans. Anthony Kerrigan. Princeton: Princeton University Press. 1972. 305-6.

3 E.M. Cioran. *On the Heights of Despair*. trans. Ilinca Zarifopol-Johnston. Chicago: University of Chicago Press. 1992. 9-10.

4 seminecem eam cruentus carnifex dereliquit

5 Giacomo Laderchi. *S. Caeciliae Virg[inis] et Mart[yris] Acta*. . . Rome. 1723. 38.

6 Dereliction; واماندگی، بیچارگی، سستی، ترک‌شدگی، کوته‌کاری

7 Georges Bataille. *On Nietzsche*. trans. Bruce Boone. London: Continuum. 2004. 135. See Nicola Masciandaro. "Half Dead: Parsing Cecilia." http://thewhim.blogspot.com/2012/02/halfdeadparsingcecilia.html

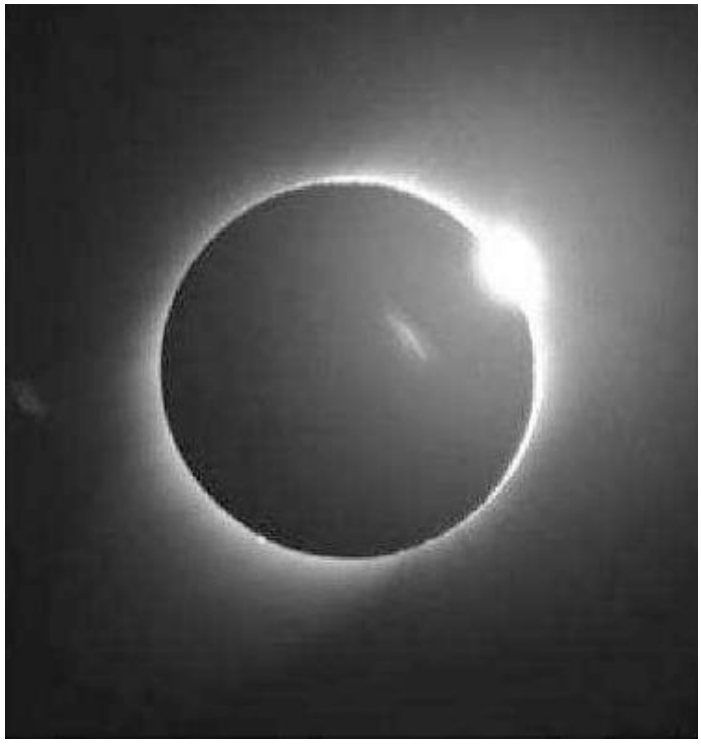
شبحی وجود دارد که درونم رشد می‌کند، شبحی که حین ساختن آسیب دیده، و شکاری وجود دارد که از ضرورت ناشی شده است، محذوف و مغروق. آن‌جا که آرامش متحرک بی‌خوابی‌مان هرجور اندیشه‌ای را پیش می‌نهد، زمینه‌ای نورانی از سکونی خاکستری وجود دارد، و رویاهای آبسیدینی[1] سرتاسر سوخته‌اند.

همچون کلمات یک رویای پیش از بیداری. دلیلی وجود ندارد که فکر کنیم این کلمات وجود ندارند.

Source: *continent*. 2.2 (2012) 76-78

برای مطالعه‌ی نسخه‌ی بسط‌یافته‌تری از این یادداشت (و نیز کتاب *بدبینی کیهانی* از یوجین تکر که در سومین بخش از «سه پرسش درباره‌ی دیوشناسی» مطرح می‌شود) ر.ک.

Bezna 5: Darkness, Unknown, Fear, by the authors, 2014, p.20-32; online at http://bezzzna.blogspot.com/.



1 Obsidian; موسوم به شیشه‌ی معدنی یا شیشه‌ی آتشفشانی، نوعی سنگ آتشفشانی سیاه و شیشه‌سان

انزوا

ژرژ باتای

|42|

شاید زمان حال رساننده‌ی حقایق تازه نباشد. توانایی تمرکز ضعیف است. سهل‌ترین مشکل ــ افزودن اعداد ــ و برای زمانی کوتاه فراموش می‌کنم آن‌چه را که بیش از همه دوست دارم. برای آدم‌های دیگر، زمان تا ابد کش می‌آید. دلیلی دیگر برای این‌که وضعیت‌های تاریخی متغیر توجه‌مان را به انحصار خود درمی‌آورند. رغبتِ پرداختن به زمان حال و ازدست‌دادنِ بینشِ فاصله‌ای را دارد که زمان حال بدون آن مسخره است.

تغییر و اختلال کمک می‌کنند تا اندیشه را به زخم توانا کنیم درحالی‌که زمان‌های صلح به‌دشواری از پس‌اش برمی‌آیند. برای چیرگی بر چندپهلویی‌های حقیقت باید برای واژگونی آدم‌ها و چیزها اوقاتی داشته باشی، نه آن‌که مجال دهی راکد بمانند. نوزاد از درد جانکاه مادر زاده می‌شود، همگی‌مان در اغتشاش فریادهای جگرخراش زاده می‌شویم.

با اختیارکردن نظرگاهی بافاصله نسبت به جهان کنونی (نظرگاهی که تنها آن زمانی اختیار شده است که در پای آن می‌میریم) و با دیدن جهان کنونی بر گستره‌ای از امواج که قرن‌ها را به‌سرعت تا می‌زنند، تنها می‌توانی نسبت به آن واپسین موجی بی‌تفاوت باشی که انبوهی از قربانیان انسانی را وامی‌نهد که پس از عقب‌نشینی آب‌ها نومیدانه به تخته‌پاره‌ها می‌چسبند. تنها توالی بی‌پایان امواج حائل را می‌بینی که از ژرفاهای زمان برمی‌آیند، پیوندهای شکننده، فرازهای موقتی برقرار می‌کنند. تنها غرش آب به گوش می‌رسد، همچنان‌که فرومی‌ریزد و درهم‌می‌شکند، گلگون‌شده از خون. سرگیجه‌ی آسمان و حرکت عظیم (یگانه *عظمت* شناخته‌شده)، تا آن‌جا که به تو ربط دارد (چون نمی‌توان خاستگاه یا غایت‌شان را دانست)، سرشت انسان را نشان می‌دهند که همان است که تو هستی، و همان است که برای آرمیدن خویش هرگونه میل را در تو نابود می‌کند. به‌راستی که چنین صحنه‌ای افراط‌کارانه است و فاجعه به همراه دارد، تو را نفس‌بریده و تلوخوران وامی‌نهد. اما تا آنرا ندیده باشی انسان نیستی ــ بی‌گناه از پس آن ستایشی که نمی‌تواند جیغ‌ها را فروبنشاند...

وقتی تقدیر بر تو دست می‌گشاید، ناممکن است بدانی که به چه درجه‌ای از انزوا خواهی رسید.

دست‌آخر، وقتی چیزها *عریان* بر تو ظاهر می‌شوند، عرصه نیز چون گور بر تو تنگ و خفقان‌آور می‌شود. سپس، *ناتوانی الهی* به‌ناگزیر بر تو مسلط می‌شود ــ شرحه‌شرحه می‌شکافد تو را، وامی‌نهدت در اشک‌ها.

خنده‌زنان، دیگربار به عقب بازگشته‌ام، همراه با دیگر انسان‌ها بازگشته‌ام. ولی دغدغه‌هایشان دیگر نمی‌تواند بر من دست ساید زیرا آن‌گاه که با ایشان‌ام کورم، کَرَم. توان به‌کارگیری چیزها از من رمیده است...

برای یک انسان، بی‌بَریِ صحرا و وضعیت به‌تعلیق‌درآمدن (از آن‌چه در پیرامون است) شرایط دلخواه برای ریشه‌کنی و آوارگی‌اند. عریانی وقتی خودش را عیان می‌کند که کسی در انزوای خصم نهان شده باشد. این آزمون، چنان‌چه دشوار باشد، رهایی‌ات نیز خواهد بخشید؛ وضعیت راستین دوستی مستلزم وانهاده‌شدن از سوی دوستان است، چراکه قیدوبندهای دست‌وپاگیر سد راه یک دوستی آزاد نمی‌شوند. بسیار فراتر از کاستی‌ها و قصور دوستان و خوانندگانی که به آن‌ها نزدیک‌ام، اکنون دوستان و خوانندگان دیگری را می‌جویم که چه‌بسا تنها یک مرده با ایشان مواجه شود، و از همین حالا ایشان را جلوتر از خویش می‌بینم: بی‌شمار، ساکت، همواره راستین چون ستارگان در آسمان. ای ستاره‌هایی که با قهقهه و سبک‌سری فاش شُدید، مرگ من به شما خواهد پیوست!

اگر ستیزه‌جویی در من آزاد شده باشد، می‌توانم نقطه‌ای یکه باشم، کرانه‌ای کف‌دار که در آن تضادهای بین رفت‌وبرگشت امواج منحل می‌شوند. (وقتی با دیگران هستم) آگاهی‌ام از این‌که یک نقطه‌ی گسست و ارتباط‌ام دیگربار قهقهه را در رنج و خشمم برمی‌انگیزد. حتی اگر این آوا و این خشم را از سر بیرون کنم، از آنِ من است...

وقایع بسیار در طول زمانی بس دراز *سرانجام* سکوت می‌آفرینند. جملاتم دور از من به نظر می‌رسند ــ آن‌ها فاقد حس خفگی‌اند. دوست دارم امروز لکنت بزنم، و بااین‌حال هرگز به خودم مطمئن نبوده‌ام. در درونم، تکه‌پارگی فکرم، فقط مرا در هیئت تلألوی یک نور خیره‌کننده‌ی رازآمیز بیان می‌کند.... به انسانی بیاندیش که با زخمی که وصف می‌کنم به ناخوشی درافتاده... ناخوش از بسا چیزها که مردّدش می‌سازند، آن‌قدر که بر آستانه‌ی ازدست‌دادن آن‌چیزی‌ست که تقبل کرده... کسی که تنها وقتی مست باشد می‌تواند با چیزها سروکاری داشته باشد... نه مستی روان‌رنجورانه، بل‌که یک شنگولی سبک‌بار... درحالی‌که همه‌چیز گرداگردش می‌چرخند (گویی رو به موت باشد)...

با دردی این‌چنین، لطیفه نمی‌گویید. سرسختی عزم راسخ‌ام، پرچانه‌گی‌ام درخور این وظیفه است... با مبارزه با اضطراب، انزوایم را توصیه کردم. انزوایم بدون این اضطراب چه خواهد بود ــ و این اضطراب، بی آن انزوا؟

در همه‌ی آرزوهایمان، انتظارهایمان، اقتدارها، پیوندها و شکل‌های زندگی شهوانی، مالکیت مایملک و ملت‌ها، هیچ چیزی وجود ندارد که مرگ تهدیدش نکند، چیزی در کار نیست که فردا از بین نرود: خود خدایان در عرش ملکوت در خطر سقوط از آن‌اند، درست به اندازه‌ی سربازانی که در یک جنگ در خطر مرگ‌اند. درک این موضوع و نداشتن هیچ تردیدی از این بابت، خنده یا ترسی برنمی‌انگیزد. زندگی من، اغلب، جای دیگر است.

پیشتررفتن از آن‌چه رفته بودم: دیشب به نظرم رسید که به روشن‌بینی فزاینده‌ای رسیده‌ام و نمی‌توانستم بخوابم. محنت‌بار بود و بااین‌حال قدر یافتن چیزی گمشدهٔ ساده. وقتی نداریدش ناشاد هستید، اما وقتی می‌یابیدش زود ملول می‌شوید. زندگی در باقی آن روز در من ادامه یافت، صلب، ازخودمطمئن. تصور یافتن کلمه‌ای مشخص برای این وضع در نظرم پوچ آمد. به‌سادگی می‌توانستم این کلمه را در بی‌پیرایگی ناگزیر به دست دهم. ولی فکر این کشف راه ارتباط را در من بست. در این لحظه برانگیخته‌ام، دلسردم.

دیروز به یک فرهنگ‌لغت رجوع کردم تا ارتفاع اتمسفر را پیدا کنم. وزن ستون هوایی که تحمل می‌کنیم از ۱۷ تن کمتر نیست. به فاصله‌ی کمی از واژه‌ی «اتمسفر»، روی «اتلیکسکو[1]» درنگ کردم، که شهری مکزیکی‌ست پای (آتشفشان) پوپوکته‌پتل در ناحیه‌ی پوئبلو. ناگهان این شهر کوچک را مجسم کردم. شبیه شهرهای کوچک آندلس جنوبی به تصورم می‌آید. آیا شهری چنین مدفون در نسیان، که باقی دنیا نادیده‌اش گرفته‌اند، همچنان خودش می‌ماند؟ بااین‌حال، این شهر همچنان آن‌چه هست می‌ماند ــ دختربچه‌ها، زنان تهی‌دست، و چه‌بسا جایی در اتاقی به‌هم‌ریخته پسرکی زار می‌زند و عرق می‌ریزد.... آه، امروز جهان همه‌چیز را با هق‌هق‌ها درهم‌شکست و خام‌دلانه (مثل یک قربانی سل) خون بالا آورد: در دشت‌های لهستان؟ این‌که اصلاً به هیچ چیز فکر نکنی هم یکسان خواهد بود. جیغ یک زخم‌دیده! انزوایم آشوبناک‌تر از جنگ است، و من درونش ناشنوا. حتی فریادهای مردم بر بسترهای مرگ‌شان به گوشم پوچ است. انزوایم یک امپراتوری‌ست و کشمکشی برای تسخیرش در جریان. این انزوا ستاره‌ای‌ست ازیادرفته ــ یک نوشیدنی قوی و دانایی.

آیا باری که به دوش می‌گیرم برایم بس سنگین است، یا زندگی‌ام با هر بار و هر مسئولیت هدر می‌رود؟ یا هر دو درست‌اند: این‌که نمی‌توانم بگریزم و این‌که *بازی* خواهم کرد؟ *نمی‌توانم* بگریزم و

1 Atlixco

نمی‌توانم بازی کنم. با عزمی منقلب کامروا خواهم شد. اوهامی را پس می‌رانم که دیگران با آن‌ها می‌زیند. آگاهی‌ام از چیرگی بر آن‌ها رفته‌رفته ادله‌های واقعی از من می‌خواهد. همچون تنشی که در پی پاسخ به تنش‌های دیگر است. در چیرگی و قطعیتم سخت و روشن‌ام. آن‌جا که دیگران تنها می‌توانند اشتباه را ببینند، من به توقف خویش اطمینان راسخ دارم.

۱۹۴۱

Source: Georges Bataille, "Solitude" from *Guilty*, trans. Bruce Boone, 1988, 59-62.

Illustration: Sin Eater, I-V, by Karlynn Holland, in *Hideous Gnosis*, 2010, 251-256.

شرح بلک‌متال

نیکولا ماشیاندارو و رضا نگارستانی

> و از آن پس تاریکی را دیدم که به جوهری آبی دگرگون می‌شد، جوهری چه‌بیان‌ناپذیر متلاطم، انگار از دل آتش دود بیرون می‌داد؛ و من صدای وصف‌ناپذیر زاری از آن شنیدم. ــ *مجموعه‌آثار هرمسی*[1]

> ابژه‌ی خلسه غیابِ پاسخ از خارج است. حضور توضیح‌ناپذیر بشر پاسخی‌ست که اراده به خودش می‌دهد، معلّق از خلاء شبی نامفهوم. ــ ژرژ باتای

> جسد مشتعل خدا، در محشر بادهای زوزه‌کش، گرم‌مان نگه می‌دارد، چراکه نژادی هستیم از فراسوی آوارگان شب. ــ زستور[2]

مفاهیم

خلاء/تهیا/ژرفنا: بلک‌متال و شرح[3] توجه مشترکی دارند به فرم‌های آشکارا مکانی تهی‌بودگی و غیاب، و نیز به دهشت/خوشی/آفرینندگی هستی پیش از آن‌ها. هانس اولریش گومبرشت[4] نسبتی با تهی‌بودگی می‌یابد به‌منزله‌ی بستری برای بازگشت قریب‌الوقوع شرح: «بینش تراشه‌ی خالی تهدید یا *وحشتی* راستین *از فضاهای خالی*[5] را نه تنها برای صنعت رسانه‌ی الکترونیک، که همچنین به‌گمانم برای خودقدردانی عقلانی و فرهنگی‌مان ایجاد می‌کند. این هراس می‌تواند دیگربار به قدردانی دوباره‌ای از اصل و جوهر *وفور* دامن بزند و موقعیتی را به بار آورد که در آن ما دیگر شرمنده‌ی پذیرش این موضوع نخواهیم بود که پُرکردن حاشیه‌ها همان چیزی‌ست که شرح‌ها اغلب انجام می‌دهند ــ و البته به بهترین نحو هم چنین می‌کنند» (*قدرت‌های فیلولوژی*). به‌طرزی مشابه، بلک‌متال خلاء‌ها را پر می‌کند، و مغاک‌ها را با بازنمایی‌های شنیداری/شفاهی/بصری‌اش از آن خلاء‌ها به صدا درمی‌آورد. در نتیجه، آن مغاک‌ها کارکرد عمیق‌تری ورای توضیح/بازنمایی را به اشتراک می‌گذارند، برای مثال، تکثیر توضیح و

1 Corpus Hermeticum

2 Xasthur

3 commentary

4 Hans Ulrich Gumbrecht

5 *horror vacui*

بازنمایی به‌نحوی فراکتالی، خلق فزاینده‌ی فروبستگی ادراکی، فضاهایی که درون‌شان امر توضیح‌ناپذیر/بازنمایی‌ناپذیر حاضر می‌شود.

آستانه‌ای‌بودن/حاشیه‌ای‌بودن: بلک‌متال و شرح خودشان را در حاشیه‌های ژانر، تاریخ، ایدئولوژی، و دانش قرار می‌دهند و با عمل‌کردن از همین حواشی توان‌شان را بیرون می‌کشند. هر دو از شأن فرهنگی «غیررسمی» برخوردارند. هر دو، با حفظ نسبتی نزدیک با مقولات مرکز، آن مقولات را از ثبات می‌اندازند: حقیقت، الاهیات هستی‌شناختی، «خدا». هر دو از شکل‌های اساساً چندسویه‌ی اقتدار بهره می‌برند، شکل‌هایی که از حمله در فضایی نامربوط در امان‌اند، و بااین‌حال از همین‌رو به رسوخ‌های کامل، به خطرناک‌ترین یورش‌های شناسایی‌ناپذیر توانا هستند.

آوانگارد: بسط حاشیه و سوراخ‌شدن مرز مرتبط با بلک‌متال و شرح هم جبهه‌ای پیشگام قادر به قراردادن نظم مستقر در معرض نفوذ خورنده‌ی امر خارج و هم امکان تأثیرگذاری روی هر تعین خارج‌گرا[1] با استفاده از نفوذ غیرگریزنده‌ی امر مستقر را برای هر دوی‌شان فراهم می‌آورد. به بیانی متفاوت، چون حاشیه منطقه‌ی عملیاتی برای هر دو بلک‌متال و شرح است، پس هر دو با بسط حاشیه‌ی نظم مستقر به‌طورفزاینده‌ای آنرا در معرض نفوذ فراسو قرار می‌دهند. بااین‌حال، از آن‌جا که هردو در مرزها رسوخ می‌کنند، پس تأثیری را بین فراسو و مرکز برقرار می‌کنند. پیشگامان بلک‌متال و شرح صرفاً خودشان را علیه *وضع مستقر* قرار نمی‌دهند تا تفاوت ایجاد کنند (عیار مدرنیزم)، بل‌که به‌عنوان شکلی از مقاومت عمل می‌کنند که مایل به احظار بالقوگی‌های آن‌چیزی‌ست که امکان‌های مسدودشده‌ی فراسو *درون* امر مستقر (متن، جهان، یا ایده‌ی اولیه، و الخ) را پیشاپیش بر پا کرده و موجب شده است. تعین مدرنیستی علیه *وضع موجود* یک والایی رهایی‌بخش را فرض می‌گیرد که به زمان‌مندی مدرنیستی پیشرفت و امکان تعین یک‌جانبه علیه امر مستقر وابسته می‌ماند. هرچند برای بلک‌متال، این تعین یک‌جانبه به‌منزله‌ی بردار مدرنیزم بسیار متکی‌ست بر امکان اولیه‌ی یک جدایی یک‌جانبه از گرانش امر مستقر و وعده‌ی یک گریز یا دست‌یابی به امر خارج رها از نفوذ آن‌چه پیشاپیش وجود دارد. بلک‌متال با گسستن از این وعده‌ها به کنشی توسل می‌جوید که صحنه‌اش همین‌جاست، درون و در نسبت با آن‌چه پیشاپیش وجود دارد، راه‌اندازی‌اش به فرصتی فرضی بستگی ندارد، منابعش محدودند به آن‌چه در دسترس است، و خط تعینش در جهت آن‌چه پیشاپیش وجود دارد رو به درون منحرف می‌شود. بدین‌معنا، بلک‌متال تمایز بین بیان و پراکسیس را به هم می‌ریزد. برای بلک‌متال و همان‌قدر هم برای شرح، تعویق راه‌حل زیباشناختی یا ایدئولوژیکی با مدل انضمامی و مسالمت‌آمیز امر والا که جنبش‌های استبدادی، فاشیستی، و نژادپرست گسترش داده‌اند همخوان نیست. از آن‌جا که انگاره‌ی امر والایی که به زمانی

1 outside-oriented determination; تعین متمایل به خارج

دیگر تعلق داشته باشد و به فرصتی موعود یا به تحقق امکانی اولیه وابسته باشد مستعد دستکاری‌های اخلاقی‌ـسیاسی‌ست، پس هر دو ژانر با کارکردن دوباره روی امر والا به‌منزله‌ی «فراسوی درون» (لیوتار، *درس‌هایی درباره‌ی امر تحلیلیِ امر والا*) به امر آوانگارد چنگ می‌زنند.

اکسیر/حصار: پیوند دانایی و امر باطنی. شرح و بلک‌متال در دلبستگی منحرفانه‌شان به دانستنی‌های باطنی و رسوبی، به آن‌چه در کتاب‌ها مدفون است، و به‌طور عام‌تر در نسبت‌هایشان با دانستنی‌ها به‌عنوان چیزی *مدفون* و محتاج حفاری، همدستی می‌کنند. این انحراف مشترک مبتنی بر دانستنی‌ها می‌تواند براساس قیاس باستان‌شناسی فهمیده شود، به‌منزله‌ی رشته‌ای که ماده‌خامش را از زیر خاک بیرون می‌آورد تا دوباره به مقبره‌ها و سردابه‌های باستان‌شناسش وارد کند، رشته‌ای که با تدفین خودش در نسبت با ابژه‌اش به‌منزله‌ی مصنوعْ به درک می‌رسد. در نتیجه، شرح، همچون دست‌نبشته‌ی کیمیاگری، خود اغلب درمقام ماجرای متن یافته‌وگمشده‌ای دیگر، خودش را از طریق بیراهه‌روی دسترس‌پذیر می‌کند، نه به‌طور عمومی بل‌که برای آن‌هایی که خواهان دانستن‌اند، آن‌ها که عاشق پیگیری هزارتوهای ارجاعی تکثیرشونده‌ی دانستن‌اند. به‌طور مشابه، بلک‌متال گفتارهای مبهم را حفر می‌کند تنها برای آن‌که آن‌ها را از طریق حجاب‌های تاریک *trobar clos* [نهانگاه بسته/محصور] خاص خود به آواز بخواند، تا خودش را به‌منزله‌ی نسبتی پنهان با امر پنهان تولید کند و به همین خوش باشد. بلک‌متال و شرحِ شبه‌ناشناس، زیرزمینی، و هرمسیْ ماجراجویی‌هایی موازی را در وضعیت‌های معرفت‌شناختی مالیخولیایی و دسیسه‌آمیز، در نسبتی اروتیک با ابژه‌هایی همواره پیشاپیش گم‌شده، پی می‌گیرند. همزمان، شرح و بلک‌متال با فرـآوری[1] وضعیت محرمانه و بسته‌شان، با حاضرکردن این وضعیت به‌صورت هنر، آنرا، آزاد از آن، باز و زنده نگه می‌دارند، درست همان‌طور که در *کالبدشناسی* شرح‌نگارانه‌ی مالیخولیایی و مالیخولیادرمانگر رابرت برتون[2] ــ «من با مشغول‌شدن به اجتناب از مالیخولیا، از مالیخولیا می‌نویسم» ــ مدل‌سازی شده است، و نیز در موسیقی زهرشیرین‌کن سیاه ــ «مشرب مالیخولیایی مشخصی... با استفاده‌ی مکرر از چَنگ برای‌مان شیرین می‌شود» (*نامه‌ها*) ــ اثر شرح‌نویس خفیه‌گرای کج‌خلق مارسیلیو فیچینو[3] که پی برد «انسان مالیخولیایی به‌طور منحصربه‌فردی خواستار اجرای اوراد طلسم‌گرانه است که به باورش می‌توانستند روح را از جهان نمودها رها کنند» (رابین هدام ولز[4]، «جان دالند و مالیخولیای الیزابتی»). حرکت شرح، حرکتی روشن‌کننده از راه پیچیده‌سازی و شرح‌دهنده از راه مبهم‌سازی، حرکتی در تسخیر اصل *ignotum per ignotius* [ناشناس با ناشناخته] به‌منزله‌ی شبح منطقی‌اش، حرکتی در چنگ شِکوه‌ی

1 pro-duction; تولید

2 Robert Burton

3 Marsilio Ficino

4 Robin Headlam Wells

مونتنی («هر چیزی با فوج شرح‌هایش حرکت می‌کند») معادل است با بلک‌متال درمقام یک حرکت/ضدحرکت بیان هنری که از و از خلال حصار مفصل‌بندی می‌شود، یا چنان‌که دانته می‌دانست [قل‌قل‌کنان و حباب‌افشان] از اعماق سیاهی به سطح می‌جوشد: «گیرکرده در لای‌ولجن می‌گویند: "در هوای دلچسبی که خورشید مایه‌ی خرسندی‌اش بود عبوس‌وگرفته بودیم و بخارات سنگین را در درون‌مان تاب می‌آوردیم؛ اکنون در منجلابی تاریک عبوس‌وگرفته‌ایم." این تسبیح را در گلوهای‌شان قرقره می‌کنند: ne la strozza، چراکه نمی‌توانند آنرا با همه‌ی حروفش بر زبان آورند» (*دوزخ* ۷. ۱۲۱–۶).

مرده‌شناسی: بلک‌متال در بین طرفداران و مخالفانش معمولاً از خلال رابطه‌ی مبهمش با مرگ و تباهی توصیف می‌شود، تا حدی که اغلب گفته می‌شود تنها پروتاگونیست‌ها در بلک‌متال اجساد در حال پوسیدن هستند. همین رابطه‌ی مبهم بلک‌متال با مرگ است که نقدشده‌ترین جنبه‌ی بلک‌متال را موجب می‌شود؛ به‌عبارتی، مرده‌طالع‌بینی. مرده‌طالع‌بینی به‌عنوان بخشی از نیروگذاری حیات‌باورانه در مرگ یک گشودگی آزادی‌خواهانه یا لذت‌جویانه به مرگ را به‌صورت سنتز توأمان اقتصادی و لیبیدویی بین میل و مرگ شامل می‌شود. مرده‌طالع‌بینی، قادر به حفاظت از درونی‌ترین خلوتگاه‌های سیاسی، اقتصادی و لیبیدویی حیات‌باوری، توأمان هم **دیگری** بافت‌مرده[1]را با افسون جان‌بخشی سحر می‌کند و هم گریزی حیات‌باورانه را از دل مرگ رمانتیزه می‌سازد. بااین‌حال، همچنین می‌توان از صمیمیتی پیچ‌خورده‌تر و سردتر با مرگ به بلک‌متال نزدیک شد، از ساحتی غیرشخصی، آن‌جا که آن‌که از قبل مرده صدایش را در زندگان می‌یابد. در این مورد، صدای زندگان از جانب دلمردگی از جهانی سخن می‌گوید که ایده‌های حیات‌باورانه برایش جعلی‌اند، و بااین‌حال این ایده‌ها را نمی‌توان صرفاً با توسل به مرگ درمقام نابودی حداکثری یا درمقام راه‌حلی به‌صورت انهدامْ وهم‌زدایی یا طلسم‌زدایی کرد. بلک‌متال در اشعار، اصوات و اجراهایش، از خلال مفهوم سیاه‌کردن یا گندیدگی، توأمان ناممکنی این توسل و وضعیت مخاطره‌آمیز حیات‌باوری را نشان می‌دهند. فارغ از مرده‌طالع‌بینی بلک‌متال که معمولاً تلألؤیی قرون‌وسطایی به خود می‌گیرد، رابطه‌ی مبهم بلک‌متال با مرگ و گندیدگی متناظر است با مرده‌شناسی قرون‌وسطایی که در شرح‌های الاهیات مدرسی و فلسفه‌ی طبیعی پدیدار می‌شود. بلک‌متال، بیش از پذیرش صرف نقشی متعاقب برای شرح‌های قرون‌وسطایی درباره‌ی مرگ، تجزیه و خوف، همچنین می‌تواند به‌منزله‌ی ژانری منحصربه‌فرد قادر به نبش‌قبر ابعاد مرده‌شناختی شرح نیز بررسی شود. در شرح است که مرده به‌نحوی غیرشخصی برحسب قوانین خاص خودش و نه برمبنای قوانین زندگان جان می‌گیرد. هر دو ژانر بلک‌متال و شرح با محک‌زدن تحمل یا حد جهان، یک متن، یا یک ایده، بی‌آن‌که کاملاً محو یا ساکتش کنند،

---

۱. necrotic؛ خود کلمه‌اش به معنای پوسیدگی بافت‌های بدن مرده است، اما درعین‌حال بابت ترکیب necro و erotic می‌تواند مرده‌اروتیک هم باشد. هر دو حالت در بستر متن و مفاهیمش کاملا معنادارند. م.

مفهوم تجزیه و گندیدگی بی‌پایان را درونی می‌کنند. در این‌جا، شرح و بلک‌متال به‌ترتیب متناظرند با واگشایی[1] تمام‌نشدنی ــ و از این‌رو یک فرایند حدی ــ یا فروپاشی منبع اولیه. این نوع فرایند حدی اصل مبنای گندیدگی را می‌سازد که ابژه در آن به‌طور بی‌پایان تباه می‌شود بی‌آن‌که به عناصر سازنده‌اش (به یک جهان بهتر یا کهن‌تر) برگردد، یا بی‌آن‌که ساکت شود و دیگر وجود نداشته باشد.

مسأله‌زایی: هردو ژانر بک‌متال و شرح، به‌جای جستجوی راه‌حل‌های رفع‌کننده‌ی مسأله، همچون کارکردهای مسأله عمل می‌کنند. رویکردشان به ابژه‌هایشان، به مضامین، ایده‌ها و ژانرها با مسأله‌سازی بی‌رحمانه توصیف می‌شود. آن‌ها موقعیت‌های مسأله‌زا را رفع یا برطرف نمی‌کنند، بل‌که در تنش درونی مسأله مشارکت دارند. آن‌ها به معنایی کاملاً تحت‌اللفظی خودشان را به‌منزله‌ی موجودیت‌های مسأله‌زا وضع می‌کنند. دغل‌بازی‌های درونی بلک‌متال در قبال مرگ، (ضد)انسانگرایی، و سرحدات غایی پیامد همین ماهیت مسأله‌زاست که به وسایلی برای کندوکاو و شرح نیاز دارد که وسایلی تحقیرآمیز، تطیهرکننده، و تبرئه‌ساز نباشند. آن‌جا که دیگر ژانرهای موسیقایی دائماً فریفته‌ی توجیه و تطهیر (موسیقایی، فلسفی، زیباشناختی و الخ) می‌شوند، بلک‌متال گرایش دارد در *شکوه گمانه‌ای امر مسأله‌زا* بیارامد.

پراکسیس: شرح و بلک‌متال، با هر سودمندی احتمالی، در یک ضدابزاری‌بودن اساسی با یکدیگر همپوشانی دارند. شرح و بلک‌متال محصولاتی خوشایند و مفید می‌سازند، اما این تولیدشان با انواع مختلف ضدتکانه‌هایی معین می‌شوند که اساساً تولید را خراب می‌کنند، که آنرا آزادانه به اجرا درمی‌آورند، توأمان برای خودش و برای هیچ. برای شرح، ضدابزاری‌بودن ابتدا به‌صورت پیگیری پراکسیس نمایان می‌شود، یعنی همچون شیوه‌ای از بودن با متنی که شرح را فقط به‌منزله‌ی ثبت‌وضبط یا پسماندی از یک تجربه‌ی «فرامتنی» الزاماً عقلانی تولید می‌کند، مانند حاشیه‌نویسی یک خواننده، طوری که اغلب برای خوانده‌شدن نوشته *نمی‌شوند*. اما این تولید منفی، تولید به‌منزله‌ی پسماند یا باطله، دقیقاً باروری شرح است. شرح، متشکل از برداشت‌های انباشت‌شده‌ی ناشی از کنش‌ها و واکنش‌های بی‌شمار به متن، هیچ چیزی را *به انجام نمی‌رساند* و به انجام همه‌چیز *تواناست*. مانند نسبت امواج به صخره‌هایی که موجب‌شان شده‌اند، شرح نیز در نسبت است با آن‌چه حاشیه‌نویسی می‌کند ــ طوری‌که با یکتایی بی‌پایانش از مرکز مشخص‌نشدنی صفحه پخش‌ومنتشر می‌شود و به اعماقی گواهی می‌دهد که سطح مختل‌نشده و چهره‌زدایی‌نشده نمی‌تواند گواهش باشد. شرح این‌گونه به شکلی از آگاهی مادیت می‌بخشد که می‌تواند پدیده‌شناختی فهم شود، آن‌هم پیرو فهم گاستون باشلار از *طنین‌افکنی* [بازآوایی امواج] تصویر شاعرانه به‌منزله‌ی تجربه‌ای که هستنده به‌موجبش خودش را در حرکت خواندن که نوشتن *می‌شود* تحقق می‌بخشد:

1 explication

«از طریق این طنین‌افکنی، با رفتن *بی‌واسطه* به ورای هرگونه روانشناسی یا روانکاوی، احساس توانی شاعرانه داریم که ساده‌دلانه درون‌مان سربرمی‌کشد. طنین‌ها، بازخوردهای احساساتی، یادآورهای گذشته‌مان. اما این تصویر پیش از آن‌که سطح را به حرکت درآورد اعماق را تحت تأثیر قرار داده است. و این درباره‌ی تجربه‌ی خواندن هم صدق می‌کند. تصویری که با خواندن شعر به ما ارائه می‌شود اکنون به‌راستی تصویر خود ما می‌شود. در ما ریشه می‌دواند. این تجربه از سوی کس دیگری به ما داده شده است، اما اکنون ما شروع به دریافتی می‌کنیم که می‌توانستیم خلقش کرده باشیم، که ما می‌بایست خالقش باشیم. این تجربه به یک هستی نو در زبان ما بدل می‌شود که با تبدیل ما به آن‌چه این هستی بیان می‌کند ما را بیان می‌کند؛ به عبارت دیگر، توأمان شدن بیان و شدن هستی‌مان است. این‌جا بیانْ هستی می‌آفریند» (*بوطیقای فضا*). برای بلک‌متال، ضدابزاری‌بودن بیش‌ازهرچیز در بینش‌های نیهیلیستی متناقض‌نمایی که از خودش دارد نمایان می‌شود، در این‌که (با فرض پوچی همه‌ی چیزها و خصوصاً نیستی حتمی بشریت رقت‌انگیز) فعالیتی بی‌فایده و بیگانه‌شده باشد که بااین‌حال به‌منزله‌ی عاملیتی رو به آخرالزمان و/یا استحاله‌ای جهان‌شمول نظم می‌یابد که تولید خاص خود را بی‌ثمر عرضه می‌کند. برای نمونه، از همین‌روست شرح مورتیفر از آخرین اثر منتشرشده‌ی آبونوس نوکتیس چنان‌که رخدادی را که این اثر روایتش می‌کند در شنونده تولید می‌کند: «*Penumbral Inorgantia* [غیرارگانیک شبه‌شماره‌ای] یک واقعه‌نگاری از سفر بشر به قلمروهای حکمرانی زیرزمینی باستانی‌ست که موجوداتی ناانسانی که سابقاً آن‌جا منزل گزیده بودند تسخیرشان کرده‌اند. بشر باید ابزار محرمانه‌شان را بجوید تا زمین را از هرگونه حیات ارگانیک رها سازد، تازه آن‌هم بعد از فرورفتن در استخرهای مغاکین جان‌هایشان تا پوست کالبد انسانی‌اش را بیندازد و حالتی ارتقایافته، سیاه‌شده، و نامیرا به خود بگیرد، حالتی که بشر را به سلطنت ابدی بر ویرانه‌ای که آفریده قادر می‌سازد. هر آهنگ مرحله‌ی ویژه‌ای در سفر این بشر را نشان می‌دهد و سرانجام شنونده را در تجربه‌ی مسخ‌شدن به ناانسانیت غرق می‌کند.»

(http://www.wraithproductions.net/bandpages.htm).

تصاحب: در بلک‌متال همه‌ی عناصر از موسیقایی تا آوایی و بصری باید صدای امر بیگانه[1]، امر بی‌تفاوت یا حتی امر متخاصم و ناسازگار را منعکس کنند. اعوجاج‌های آشکار و صدای گوشخراش، ناهماهنگ، و تا حدی نمایشی بلک‌متال نتیجه‌ی پذیرش تصاحب به‌منزله‌ی یک عامل تعیین‌کننده‌ی مفهومی و ساختاری در این ژانر هستند. تصاحب، که Oesterreich با عنوان «نمایش هولناک» به آن ارجاع داده (*تصاحب: دیوآسا و دیگری*)، نه تنها به غصب صدای فرد به‌صورت تصاحب اشاره می‌کند، بل‌که همچنین ترسیم‌گر یک بردار تعین است که از خارج به داخل حرکت می‌کند تا خود [self] را

1 outsider; بیگانه، خارجی، غریبه

اوراق یا منطقه‌ی فعالیتش را کله‌پا کند. اعتراض شده که چون شرح ضرورتاً تزی درباره‌ی خودش بنا نمی‌کند و اساساً با یک چارچوب تزی بیرونی (تصاحب کسی دیگر) تعین می‌یابد پس ذاتاً برای میزبانیِ تفکر رادیکال ناکاراست. بااین‌حال، دقیقاً همین است که ژانر شرح را به یک زمین بازی برای ریاضت فکر بدل می‌کند، زیرا تفکر را در نسبت با آن‌چیزی تعین می‌بخشد که به متفکر تعلق ندارد و در واقع نسبت به وی بیرونی‌ست. شرح با چنین عملی توأمان هارمونی هژمونیک بین تأمل و تفکر برای/با خود را بر هم می‌زند، و خودش را همراستا با امکان بنیادین[1] راستین تفکر قرار می‌دهد که ضرورت متفکر برایش موضعی پیشینی یا یک مکان‌هندسی برتر ندارد.

در ژانر شرح است که تفکر هم اصوات و هم محتواهایی را مخابره می‌کند که نسبت به متفکر بیرونی‌اند و بااین‌حال به یک شأن ازپیش‌مستقر هم دلخوش نیستند، زیرا شرح تصاحبِ همزمانِ منبعِ اولیه به‌وسیله‌ی صدایی غریبه را نیز شامل می‌شود و به‌موجبش فرصتی گمانه‌ای برای تفکر و نوشتن به نیابت از هیچ‌کس می‌آفریند. در تصاحب این خود تعلق‌داشتن *فی‌نفسه* ــ به‌منزله‌ی پیوندی فرعی بین شرکا یا طرفین ــ است که غصب می‌شود و نه تصاحب کسی به نیابت از دیگری. هم بلک‌متال و هم شرح تصاحب را به‌عنوان پیشه‌ی راستین هنر و تفکر در نظر می‌گیرند.

Source: Masciandaro, Nicola; Negarestani, Reza. "Black Metal Commentary" in *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1*; Edited by Nicola Masciandaro; 2010, 257-267; also see: http://blackmetaltheory.blogspot.com/

۱. contingency؛ برای ماشیاندارو و نگارستانی این مفهوم به دور از آن‌که (همچون دلوز و اسپینوزا) در تضاد با ضرورت یا نفی آن باشد، بیرون از نسبت دوتایی ضرورت/تصادف، نامرتبط به هرگونه پیوندی با محتملیت و نامحتملیت درمقام کیفیتی آماری، نامرتبط با هر فهم استوار بر امر حادث، اتفاقی، تصادفی، یا پیشایند، به صورت یک امکان بنیادین یا امکان ناب رخ می‌دهد (همچون میاسو و هیوم). چیزی نزدیک به امکان‌الوجود به‌ذات در ابن‌سینا. م.

Cthulu Necronomicon [Occult Horror] - by Zarono