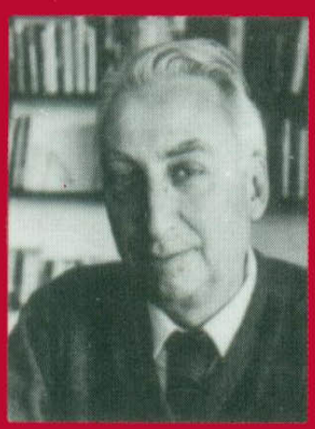
سخن عشق

رولان بارت

گزیده گویه‌ها

ترجمه‌ی پیام یزدانجو



سخن عاشق

گزیده گویه‌ها

رولان بارت

سخن عاشق

گزیده گویه‌ها

ترجمه‌ی پیام یزدانجو

نشر مرکز

این کتاب ترجمه‌یی است از
A Lover's Discourse: Fragments
Roland Barthes
translated into English by Richard Howard
بازخوانی‌شده با
Fragments d'un discours amoureux
Roland Barthes

سخن عاشق
گزیده‌گویه‌ها
رولان بارت
ترجمه‌ی پیام یزدانجو
طرح جلد: ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۸۳، شماره‌ی نشر ۷۳۳
چاپ چهارم ۱۳۸۸، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ غزال
شابک: ۴-۸۰۷-۳۰۵-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email:info@nashr-e-markaz.com

حق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است.
این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.

بارت، رولان، ۱۹۱۵-۱۹۸۰ م. **Barthes, Roland**
سخن عاشق: گزیده‌گویه‌ها / رولان بارت: ترجمه‌ی پیام یزدانجو. ـ تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۳
۳۱۲ ص. ـ (نشرمرکز، شماره‌ی نشر ۷۳۳)
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا **ISBN: 978-964-305-807-4**
عنوان اصلی: **A Lover's Discourse: Fragments**
کتابنامه: ص. ۳۰۹-۳۱۰
۱. زبان فرانسه ـ اصطلاح‌ها و تعبیرها. ۲. عشق ـ اصطلاح‌ها و تعبیرها. الف. یزدانجو، پیام، ۱۳۵۴ـ ، مترجم. ب. عنوان
۳ س ۲ ب / PC۲۴۶۰ ۴۴۳
کتابخانه‌ی ملی ایران ۸۳-۲۳۰۲۹م

قیمت ۵۸۰۰ تومان

فهرست

این کتاب چگونه ساخت یافته ۱۱
غرق شدن ۲۱
غیاب ۲۵
پرستیدنی ۳۲
آری‌گویی ۳۷
دگرگشت ۴۱
اضطراب ۴۶
فسخ ۴۸
پارسایی ۵۰
بی‌مکان ۵۲
انتظار ۵۵
پنهان کردن ۶۰
جاگرفته ۶۵
فاجعه ۶۹
حدگذاشتن ۷۱
قلب/ دل ۷۴
آکنده/ ارضا شدن ۷۶

دل‌سوزی ۷۹
درک‌کردن ۸۱
رفتار ۸۴
همچشمی ۸۸
تماس‌ها ۹۱
احتمالات ۹۳
تن ۹۶
ابراز ۹۸
پیش‌کش‌نامه ۱۰۱
شیاطین ۱۰۹
وابستگی ۱۱۲
هزینه ۱۱۴
بی‌واقعیتی ۱۱۷
درام ۱۲۵
پوست‌کنده ۱۲۷
نوشتن ۱۲۹
آوارگی ۱۳۴
آغوش ۱۳۸
تبعید ۱۴۰
آزارنده ۱۴۵
محو شدن ۱۴۷
قصورها ۱۵۳
جشن ۱۵۶
دیوانه ۱۵۸
ناراحتی ۱۶۱
گرادیوا ۱۶۳

لباس ۱۶۷
همذات‌پنداری ۱۷۰
تصویر ۱۷۴
نشناختنی ۱۷۷
القا ۱۸۰
خبرچین ۱۸۳
غیرقابل‌تحمل ۱۸۶
نتایج ۱۸۹
حسادت ۱۹۲
دوست‌ات دارم ۱۹۵
رخوت ۲۰۷
نامه ۲۱۰
loquela ۲۱۴
جادو ۲۱۷
هیولایی ۲۱۹
سکوت ۲۲۲
ابرها ۲۲۵
شب ۲۲۸
اشیا ۲۳۰
وقیح ۲۳۲
گریستن ۲۳۸
غیبت ۲۴۲
چرا ۲۴۶
دل‌باختگی ۲۴۹
متأسف ۲۵۸
مواجهه ۲۶۰

طنین‌اندازی ۲۶۴
بیدارباش ۲۶۸
مشاجره ۲۶۹
تنها ۲۷۶
نشانه‌ها ۲۸۱
خاطره ۲۸۴
خودکشی ۲۸۶
همین ۲۸۹
مهربانی ۲۹۴
یگانگی ۲۹۶
حقیقت ۳۰۱
تملک‌خواهی ۳۰۵
رهین‌نامه ۳۰۹

ضرورت نگارش این کتاب را باید در این اندیشه یافت: سخن عاشق امروزه سخنی **از فرط تنهایی** است. این سخن شاید بر زبان هزاران تن جاری است (که می‌داند؟)، اما هیچ‌کس بقای آن را تضمین نکرده؛ این سخنی است که زبان‌های پیرامون ما آن را یکسر وا نهاده‌اند: سخنی که این زبان‌ها نادیده‌اش گرفته، خوارش شمرده، یا به تمسخر گرفته‌اند، سخنی نه تنها گسسته از قدرت، که همچنین گسسته از سازوکارهای آن (علوم، فنون، و هنرها). هنگامی که سخنی این‌گونه خود در راستای سیر خویش از بیغوله‌ی ناواقعیت سر در می‌آورد، تبعیدشده از تمام جمعیت‌ها، تدبیری جز این ندارد که به‌صورت عرصه‌ی، هرقدر محدود، یک **آری‌گویی** در آید. این آری‌گویی، در یک کلام، موضوع کتابی است که در این‌جا آغاز می‌شود.

این کتاب چگونه ساخت یافته

همه‌چیز مبتنی بر این اصل است که: عاشق را نباید به یک آدم صرفاً ناخوش فرو کاست، عاشق آن کسی است که آن‌چه را ناواقعی، یعنی مهارناشدنی، است با صدای او می‌شنویم. انتخاب روشی «نمایشی» که از نمونه‌ها چشم پوشیده و بر کنش یکتای یک زبان اولیه (نه یک فرازبان) اتکا دارد از همین رو است: به‌جای ارائه‌ی نمونه‌ی دیگری از سخن عاشق، به توصیف این سخن پرداختن، شخصیت اصلی این سخن، یعنی «من»، را باز در موضع خود نشاندن، تا گفتاری، و نه تحلیلی، به نمایش گذاشته شود. پس آن‌چه عرضه می‌شود یک سیما است ــ اما نه سیمایی روان‌شناسانه، بل سیمایی ساختاری، که عرصه‌یی سخن‌سان را به خواننده ارزانی می‌کند: عرصه‌ی آن که در حال سخن گفتن با خود، عاشقانه با دیگری (معشوق)، که سخن نمی‌گوید، رودررو می‌شود.

۱ فیگورها

سخن: dis-cursus ــ در اصل، به‌معنی این‌جا و آن‌جا دویدن، آمدوشدها، «خط‌مشی‌ها»، «طرح‌وتوطئه‌ها». عاشق، در واقع، نمی‌تواند ذهن خود را از شر رقابت خلاص کند، و این است که طرح‌وتوطئه‌های تازه‌یی علیه خود ترتیب می‌دهد. سخن او تنها در غلیان‌های زبان وجود دارد، غلیان‌هایی در هوس‌بازی شرایط عادی، احتمالی.

این پاره‌سخن‌ها را می‌توان **فیگور** نامید. این واژه را نه در مفهوم فن‌بیانی (مَجاز) بل در معنی متداول آن در ژیمناستیک یا رقص‌پردازی باید در نظر گرفت؛ در کل، به معنای یونانی‌اش: نه یک «طرحواره»، بل به‌شیوه‌یی سرزنده‌تر: ژست تنی درگیر کنش و نه در بحر آرامش: تن ورزشکارها، خطیب‌ها، تندیس‌ها: آن‌چه در تنِ در حال جنب‌وجوش سنگ و ساکن می‌شود. درگیری عاشق با فیگورهای خود نیز همین‌گونه است: عاشق در نوعی ورزش مجنونانه دست‌وپا می‌زند و، همچون ورزش‌کاری، خود را وقف این ورزش می‌کند؛ همچون خطیبی سخن‌پردازی می‌کند؛ عاشق درگیر است، غرق یک نقش، همچون یک تندیس. و فیگور همین عاشقِ در حال کار است.

فیگورها، مادام که قادر به تشخیص‌شان باشیم، چیزی را که خوانده، شنیده، و احساس شده در سخنی در حال گذر شکل می‌دهند. فیگور (همچون یک نشانه) ترسیم شده، (همچون تصویر یا حکایتی) به‌یادماندنی است. یک فیگور هنگامی شکل می‌گیرد که دست‌کم کسی بتواند بگوید: **«درست است! من این صحنه‌ی زبان را به رسمیت می‌شناسم.»** زبان‌شناسان برای برخی از کارکردهای هنر خود از چیز مبهمی کمک می‌گیرند که آن را احساس زبانی می‌خوانند: برای شکل دادن به فیگورها، تنها به یک چیز، نه کم‌تر و نه بیش‌تر، نیاز داریم: احساس عاشقانه.

در نهایت، اهمیتی ندارد که نمود متن در جایی پررنگ و در جایی کم‌رنگ است؛ سطور نانوشته‌یی هستند، و فیگورهای بسیاری که یادی از آن‌ها نمی‌شود؛ برخی از آن‌ها، که ارکان کل سخن عاشق را شکل می‌دهند، حضور برجسته ــ یا شایانی ــ ندارند: درباره‌ی «رخوت»، درباره‌ی «تصویر خیالی»، درباره‌ی «نامه‌ی عاشقانه» چه باید گفت، در حالی که کل سخن عاشق درهم‌تنیده با هوس‌های رخوت‌ناک، تصویرسرا، و ابرازنامه‌ها

است؟ اما آن که این سخن را بر زبان رانده، رخدادهای آن را رقم می‌زند، کاری به این ندارد که باید کتابی از سخنان او ساخته شود؛ کاری به این ندارد که به‌عنوان یک فردِ بافرهنگِ شایسته نباید تکرار کند، نباید خود را نقض کند، نباید کل را به‌جای جزء بگیرد؛ همه‌ی چیزی که او می‌داند این است که آن‌چه از ذهن‌اش می‌گذرد، در لحظه‌یی خاص، مطابق با اصلی، مبرز می‌شود (در روزگاری دیگر، این اصل همان عشق سودایی، یا ***carte du Tendre***، بود).

هریک از ما می‌تواند برحسب سرگذشت خاص خود تابع این اصل باشد؛ حتماً فیگوری، چه کم‌رنگ و چه پررنگ، وجود دارد، و عرصه‌یی (خانه‌یی) برای آن تدارک دیده شده؛ گویی مبحثی (topique) عاشقانه در کار بوده، که فیگورِ آن یک عرصه (topos) است. و ویژگی هر «مبحث» ی تاحدودی تهی بودن، جای خالی داشتن، خواهد بود: «مبحث» ی اشباع‌شده، نیمی از اصول و نیمی از فرافکنی‌ها (فرافکنی بر اساس اصل). آن‌چه می‌توان درباره‌ی انتظار، اضطراب، و خاطره گفت چیزی بیش از کمکی کوچک به خواننده نیست، کمکی برای کنار آمدن با، یا اضافه شدن به، یا کسر شدن از، یا رسیدن به، دیگران: بازی‌کنان، برگرد فیگوری، دستمالی را دست به دست می‌گردانند، دستمالی که گاه، گویی در واپسین فرصت، پیش از آن که به دست دیگری داده شود لختی به دست ما است. (در صورت آرمانی، این کتاب کتابی همیارانه است: **«برای خوانندگان ــ و عاشقان ــ گردهم‌آمده»**.)

آن‌چه عنوان هر فیگور را شکل می‌دهد نه تعریف آن بل «برهان» آن است. Argumentum: «نمایش، گزارش، چکیده، طرح کلی، روایت ابداعی»؛ و باید اضافه کرد: ابزار فاصله‌گذاری یا نشان‌نمایی برشتی. این برهانی راجع به عاشق و کیستی او نیست (هیچ‌کس با این آدم بیگانه نبوده، هیچ سخنِ راجع به عشقی با او بیگانه نیست)، این برهانی راجع به آن‌چه

عاشق می‌گوید است. اگر که فیگوری چون «اضطراب» وجود دارد، از این رو است که عاشق گاه (بی هیچ اعتنایی به مفهوم پزشکینه‌ی گفته‌اش) بانگ بر می‌دارد که: «من دچار اضطراب شده‌ام!» اضطراب، دلواپسی، «*Agnosica!*»، که کالاس در ترانه‌یی می‌خواند. فیگور نوعی آزادخوانیِ اپرایی است؛ همان‌گونه که این آزادخوانی با درآمدش هویت پیدا کرده، به‌خاطر آن در یادها مانده، و در ذهن رسوخ می‌کند («**وقتی با این رؤیا سر می‌کنم**»، «**اشک بریزید، چشمان من**»، «***Lucevan le stelle***»، «***Piangerò la mia sorte***»)، فیگور نیز کار خود را از چرخشی در بیان آغاز می‌کند (از نوعی برگردان، ترجیع‌بند، یا تهلیل) که آن را در عین گنگی رسا می‌سازد.

می‌گویند که واژه‌ها خود به‌تنهایی هم کاربردهای خاصی دارند، نه فقط وقتی که در جمله‌یی می‌آیند؛ اما در پسِ هر فیگوری جمله‌یی نهفته است، جمله‌یی اغلب ناشناخته (ناخودآگاه؟)، که کارآیی آن در دلالت بر اقتصادی است که عاشق به آن وابسته است. این جمله‌ی چارچوبی (که در این‌جا فرض وجودش مسلم گرفته می‌شود) جمله‌یی اشباع‌شده، یا یک پیام کامل، نیست. اصل عمل این جمله نه آن‌چه می‌گوید بل آن‌چه ابلاغ می‌کند است: روی هم رفته، این جمله فقط یک «آزادخوانی نحوی» است، یک «شیوه‌ی تعبیر». برای مثال، اگر عاشق در وعده‌گاهی به انتظار معشوقی نشسته باشد، آزادخوانیِ جمله‌گونی در ذهن‌اش موج می‌زند: «**با این همه، منصفانه نیست که ...**» ؛ «**او می‌توانست که ...**» ؛ «**او خیلی خوب می‌داند که ...**» : او چه را می‌داند؟ این اهمیتی ندارد، چون فیگور «انتظار» پیشاپیش شکل گرفته. چنین جمله‌هایی چارچوب فیگورهای اند، دقیقاً از آن رو که معلق می‌مانند: آن‌ها احساسی را عارض ساخته، سپس آن را پراکنده، به این ترتیب نقش خود را ایفا می‌کنند. واژه‌ها هرگز مجنونانه نیستند (حداکثر، منحرفانه اند)، این نحو است که جنون‌بار می‌شود: آیا در سطح جمله

نیست که سوژه به دنبال جایگاه خود گشته ــ و در یافتن آن ناکام می‌ماند ــ یا جایگاه نادرستی را می‌یابد که زبان بر او تحمیل کرده است؟ در پسِ فیگورْ چیزی چون یک «توهم کلامی» هست (فروید، لکان): جمله‌یی بی‌سروته، که معمولاً تنها بخش نحوی آن به‌جا مانده («**هرچند که تو ...**»، «**اگر تو هنوز ...**»). و احساس ملازم با هر فیگوری از همین رو است: حتا لطیف‌ترین فیگورها هم در بطن خود رعب یک تعلیق را دارند: من از بطن هر فیگوری همان ***quos ego*** ی ... پرتلاطم نپتون‌آسا را می‌شنوم.

۲ نظم

در سراسر هر ماجرای عشقی، فیگورها بدون هیچ نظمی بر عاشق عارض می‌شوند، زیرا وقوع آن‌ها هرزمان بسته به یک اتفاق (درونی یا بیرونی) است. عاشق در مواجهه با این اتفاقات (آن‌چه «به سرش می‌آید»)، بسته به نیازها، الزامات، یا لذاتی که در تصویرسرای خود دارد از انباره (گنجینه؟) ی فیگورها برداشت می‌کند. هر فیگوری همچون صوتی عاری از هر آهنگی، در خود و برای خود، فرا پاشیده، به ارتعاش در می‌آید ــ یا، همچون موتیف یک موسیقیِ موج‌کشان، برای خشنودسازی تکرار می‌شود. هیچ منطقی فیگورها را به هم پیوند نمی‌دهد، همبستگی آن‌ها را موجب نمی‌شود: فیگورها نا ـ همنشینانه و نا ـ روایی اند؛ فیگورها مانند اِرینی‌های اند: در هم می‌پیچند، با هم تصادم می‌کنند، باز می‌گردند، فرو می‌نشینند، و محو می‌شوند، در حالتی که نظمی بیش از نظم پرواز پشه‌ها ندارد. dis-cursus عاشقانه دیالکتیکی نیست؛ همچون تقویمی دائمی، همچون دانش‌نامه‌یی در باب فرهنگ احساسی، ورق می‌خورد (**در عاشقْ چیزی از وجود بووار و پکوشه هست**).

به‌تعبیر زبان‌شناسانه، می‌توان گفت که فیگورها توزیعی اند، اما نه

تجمیعی؛ فیگورها همیشه در همین سطح می‌مانند: عاشق با دسته‌هایی از جملات سخن می‌گوید، اما این جمله‌ها را در سطحی بالاتر، در یک اثر، مجموع نمی‌سازد؛ سخن عاشق سخنی در سطح است: هیچ استعلایی در کار نیست، هیچ‌گونه رستگاری، هیچ رمانی (هرچند که انبوهی از نکات رمان‌گونه در آن باشد). البته، هر رخداد عاشقانه‌یی را می‌توان معنایی بخشید: رخدادی که زاده می‌شود، پیش می‌رود، و می‌میرد؛ هر رخداد عاشقانه راهی را در پیش می‌گیرد و از این ره‌گذر همیشه این امکان هست که برحسب علیت یا غایتی تأویل شود ــ حتا، اگر نیاز باشد، می‌تواند موضعی اخلاقی بگیرد («**دست خودم نبود، حالا بر خودم مسلط شدم**»، «**عشق دامی است که بعد از این باید از آن دوری کنم**»، و ...)؛ این همان **قصه‌ی عشق** است که او باید بر آن فائق آید، قصه‌یی مقهور روایت کبیر **دیگری**، اسیر آن عقیده‌ی عامی که هر نیروی مفرطی را دست‌کم گرفته و از عاشق می‌خواهد که خود از شدت آن جریان خیال عظیم و آن سیلاب بی‌نظم و بی‌پایانی که در او می‌گذرد بکاهد، دستخوش بحران الم‌انگیز و مخوفی که باید از شر آن خلاص شد (آن‌چه، همچون نوعی ناخوشی بقراطی، «پیشرفت می‌کند، رشد می‌کند، رنج‌آور می‌شود، سپری می‌گردد»): قصه‌ی عشق («ماجرا») همان احترامی است که عاشق باید به دنیا بگذارد، ادای دینی به دنیا است، تا بتواند با آن بسازد.

سخن، تک‌گویی، خودگوییِ همراه این قصه و سرگذشت چیزی بس متفاوت است، **بی آن که خود هرگز از این نکته باخبر باشد.** اصل این سخن (و متن بازنماینده‌اش) این است که فیگورهای آن را نمی‌توان **دسته‌بندی** کرد: نمی‌توان با چشم‌داشتی به یک غایت (یک مقر) آن را سامان داد، پایگان بخشید، و آرایش داد: نه فیگور اولینی هست، نه فیگور آخرینی. برای برجسته کردن این نکته که، در این کتاب مسأله اصلاً یک قصه‌ی

عاشقانه (یا سرگذشت یک عشق) نیست، برای تاراندن وسوسه‌ی معنا، لازم بود که نظمی کاملاً بی‌دلالت برگزیده شود. از همین رو است که در این‌جا مجموعه‌یی از فیگورها (مجموعه‌یی محتوم چون هر مجموعه‌ی دیگری، چون هر کتابی ذاتاً ملزم به پیشروی است) به دو عامل اختیاری مقید شده: عامل نام‌گذاری و عامل الفبا. اما این عوامل اختیاری هم تعدیل می‌شوند: یکی بنا به ضرورت معنایی (از بین همه‌ی نام‌های موجود در لغت‌نامه‌ها، یک فیگور را تنها می‌توان با دو سه نام مترادف گرفت)، و دیگری بنا به قرارداد دیرینه‌یی که ترتیب الفبای ما را تعیین می‌کند. از همین رو است که از شگردهای متکی به تصادف محض احتراز جسته شده، شگردهایی که به ایجاد زنجیره‌هایی منطقی منجر می‌شوند؛ چون، چنان که ریاضی‌دانی می‌گوید، «قدرت تصادف در خلق موجودات مهیب را نباید دست کم گرفت»؛ موجود مهیبی که در این مورد می‌تواند خلق شود زاده‌ی نوعی نظم فیگورها یا یک «فلسفه‌ی عشق» است، حال آن که این کتاب تنها در پی آری‌گویی به عشق خواهد بود.

۳ ارجاع‌ها

برای تصنیف این سوژه‌ی عاشقانه، قطعاتی با خاستگاه‌های متفاوت «کنار هم» گذاشته شده‌اند: برخی در یک مطالعه‌ی معمول، در خواندن ورتر گوته، ریشه دارند؛ برخی از مطالعاتی مؤکد سرچشمه می‌گیرند (*میهمانی* افلاتون، ذن، روان‌کاوی، برخی عارفان، نیچه، آوازهای آلمانی)؛ برخی از مطالعاتی تصادفی اخذ شده‌اند؛ برخی از گفت‌وشنودهایی با دوستان؛ و برخی هم به زندگی شخصی من تعلق دارند.

مأخذ آن‌چه جا به جا از کتاب‌ها و از دوستان نقل می‌شود در حاشیه‌ی متن مشخص شده (نام کتاب‌ها و حروف اول نام دوستان). ارجاعاتی که به

این ترتیب فراهم آمده‌اند مستنداتی موثق نبوده بل به شیوه‌یی خودمانی تنظیم شده‌اند: من تضمینی برای موثق بودن این ارجاعات نمی‌دهم، صرفاً از آن‌چه مرا مفتون و مجاب کرده، یا برای لحظه‌یی مسرت فهم (فهمیده شدن؟) را به من بخشیده، یادی می‌کنم، همچون ادای احترامی که حین رد شدن به کسی می‌کنیم. بنابراین، این یادکردها از خوانده‌ها و شنیده‌ها در وضعیتی اغلب غیرقطعی و ناتمام رها می‌شوند: رویکردی مناسبِ سخنی که جولانگاه‌اش به واقع یادکرد از عرصه‌ها (کتاب‌ها، برخوردها) یی است که موضوعی در آن‌جا خوانده، گفته، یا شنیده شده. زیرا اگر مؤلف در این‌جا «فرهنگ» خود را به عاشق می‌بخشد، عاشق نیز، در عوض، بی‌اعتنا به آداب اخلاقی علم و دانش، معصومیت تصویرسرای خود را به او می‌دهد.

پس این‌گونه است که
عاشقی سخن می‌گوید،
و می‌گوید:

«من غرقه، من مقهور ...»

غرق شدن (s'abîmer)
سیلاب نابودی که عاشق را به ناامیدی یا خشنودی می‌کشاند.

ورتر

۱. من، چه تیره‌روز و چه بهروز، گاه در حسرت **غرق شدن** ام. امروز صبح (در ییلاق)، هوا ملایم، و آسمان ابری است. (نمی‌دانم به‌خاطر چه حادثه‌یی) دارم درد می‌کشم. فکر خودکشی به سرم زده، بی که آزرده‌خاطر باشم (بی که از کسی طلب‌کار باشم)؛ فکری که لطفی ندارد؛ هیچ تغییری نمی‌دهد (هیچ «گسستی» ایجاد نمی‌کند)، فقط به رنگ (سکوت، حزن) این صبح می‌آید.

روزی دیگر، در باران، کنار دریاچه منتظر رسیدن قایق ایم؛ حال، همان سیلاب نابودی، سیلاب شادی، مرا در کام می‌کشد. این‌گونه است که گاه پیش می‌آید که غرقاب فلاکت یا لذت، بی هیچ پی‌آمد آشوب‌ناک خاصی، مرا غرقه می‌کند: بی هیچ حالت رقت‌انگیزی: من مضمحل می‌شوم، نه این که تکه‌تکه شوم؛ فرو می‌ریزم، روان می‌شوم، ذوب می‌شوم.

ورتر: «من غرقه، من مقهور افکاری این‌گونه ام، اسیر نیروی این کشف و شهود باشکوه.» «او را خواهم دید ... همه‌چیز. آری، همه‌چیز، گویی غرقه در غرقابی، در این چشم‌انداز محو می‌شود.»

چنین افکاری ــ مزه‌کرده، لمس‌شده، امتحان‌شده (آن‌طور که باپای‌ات آب را امتحان می‌کنی) ــ می‌توانند باز گردند. آن‌ها هیچ‌گاه خشک و نامنعطف نیستند.
معنای دقیق ملاطفت هم همین است.

۲. سیلاب غرقگی را زخمی می‌تواند به راه اندازد، و همین‌سان باهم‌گدازشی: ما باهم از عشق هم می‌میریم: مرگی باز، رقیق و بخارگون شدن، مرگی بسته در گوری مشترک.
غرق شدن چیزی چون رفتن به خواب مصنوعی است. تلقینی به عمل در می‌آید، تلقینی که به من فرمان می‌دهد تا بدون کشتن خود مدهوش شوم. و ملاطفت این غرقابه، شاید، از همین رو است: من مسئولیتی ندارم، کار (مردن) بر عهده‌ی من نیست: من خود را تفویض می‌کنم، خود را محول می‌کنم (به چه‌کس؟ به خدا، به طبیعت، به هرچیزی، جز دیگری).

تریستان بودلر

رویسبروک

۳. پس، در آن مواقع که من غرق می‌شوم، این غرقگی از آن رو است که در هیچ‌کجا، حتا در مرگ نیز، جایی ندارم. تصویر «دیگری» ــ که من به آن دل‌بسته بودم، به آن زنده بودم ــ دیگر وجود ندارد؛ گاه این فاجعه‌یی (بیهوده) است که به نظر می‌رسد آن تصویر را برای همیشه می‌زداید، و گاه شادمانی

تریستان: «در غرقاب میمون این اثیر بی‌پایان، در روح والای تو، در عظمتی بی‌کران، ناخودآگاه، غرق و غرقه می‌شوم، آه ای سرخوشی!» (مرگ ایزولد).
بودلر: «در شبی سرشار از راز سرخابی، ما انگیزه‌یی یگانه را به هم می‌بخشیم، چیزی چون هق‌هقی طولانی، آماده‌ی وداع» («مرگ عشاق»).
رویسبروک: «... آسایش در غرقاب.»

مفرطی که مرا قادر می‌سازد تا با آن تصویر یکی شوم؛ در هر حال، جداافتاده یا یکی‌شده، مضمحل یا متمایز، من در هیچ‌کجا مجموع نمی‌شوم؛ در آن سو، نه تو ای، نه من، نه مرگ، نه هیچ‌چیز دیگر که با او بشود حرف زد.

(شگفت آن‌که، در اوج کنش‌گری‌های **تصویرسرای** ــ ***Imaginare*** ــ عشق (نابودی به‌سان پی‌آمدی از بیرون راندن تصویر یا همذات‌پنداری با آن) است که با زوال این تصویرسرا مواجه می‌شویم: در فاصله‌ی کوتاه یک تردید، من ساختار خود به‌عنوان یک عاشق را از دست می‌دهم: این ماتمی ساختگی است، بی‌که کاری برای کردن داشته باشد: چیزی چون یک نا ـ کجا.)

۴. عاشق مرگ؟ این اغراقی در مورد یک نیمه است: **نیمه‌جان از عشق به مرگی آسان‌یاب** (کیتس): مرگی رسته از بند مردن. من این خیال را در سر دارم: خون‌ریزش آرامی که از هیچ نقطه‌ی خاصی از تن‌ام جاری نشده، زوالی تقریباً آنی، اما چنان سنجیده که این فرصت را بیابم که رنج خود را تسکین دهم پیش از آن که از میان رفته باشم. من، عجولانه، برداشت کژاندیشانه از مرگ را به خود می‌باورانم (کژاندیشی همچون کلیدی کج‌انداخته): من مرگ را **کنار خود** می‌بینم: من مرگ را با منطقی نسنجیده می‌نگرم، خود را از دایره‌ی آن زوج مهلکی که مرگ و زندگی را در تقابل با یک‌دیگر به هم پیوند می‌زند بیرون می‌کنم.

۵. آیا این غرقاب چیزی جز یک نابودی مصلحتی است؟ برای من، مسأله‌یی نیست که این غرقاب را نه یک آسایش بل یک احساس بدانم. من ماتم خود را با یک طفره‌روی پرده‌پوشی می‌کنم؛ من خود را رقیق می‌کنم، مدهوش می‌شوم تا از آن غلظت بگریزم، از آن بستاری که از من آدمی مسئول می‌سازد: من سر می‌زنم: این سرخوشی است.

سارتر

در خیابان شرش ـ میدی، پس از شبی دشوار، X، با صدایی صریح، با جملاتی خوش‌ساخت، صدایی کاملاً رسا، داشت توضیح می‌داد که گاه مشتاق مدهوش شدن بوده؛ او افسوس می‌خورد که هرگز نتوانسته به دل‌خواه خود ناپدیدی را تجربه کند.

از کلام‌اش بر می‌آمد که می‌خواسته مقهور ناتوانی خود شود، نه این که در برابر زخم‌هایی که دنیا بر پیکرش وارد آورده پایداری کند؛ اما در عین حال داشت توانی دیگر، آری گفتنی دیگر، را جاگزین این توان ناکام می‌کرد: **من در قبال و در مقابل هرچیزی به انکار جسارت، و از این رو انکار اخلاقیت، دست می‌زنم**: جان کلام X همین بود.

سارتر: درباره‌ی از هوش رفتن و خشمگین شدن به‌عنوان راهی برای آسایش یافتن، **طرح نظریه‌یی در باب احساسات**.

غایب

غیاب (abscence)
هر رخدادی در زبان که غیاب معشوق را به نمایش می‌گذارد (هر علت و هر مدتی که می‌خواهد داشته باشد) و می‌خواهد که از این غیاب آزمون تسلیمی بسازد.

۱. چه‌بسیار آوازها، نغمه‌ها، و ترانه‌ها که درباره‌ی غیاب معشوق اند. و با این حال، این فیگور سنتی در **ورتر** یافت نمی‌شود. این دلیلی ساده دارد: در این‌جا معشوق (شارلوته) جایی نمی‌رود؛ این عاشق (ورتر) است که، در لحظه‌یی خاص، روانه می‌شود.

ورتر

غیاب تنها به‌منزله‌ی پی‌آمد حضور دیگری می‌تواند مطرح باشد: این دیگری است که مرا ترک می‌کند، این من ام که به‌جا می‌مانم. دیگری در یک وضعیت عزیمت دائم، در حال سفر کردن، است؛ دیگری، برحسب وظیفه‌اش، مهاجر و گریزپا است؛ من ــ من که، وظیفه‌یی به‌عکس دارم ــ عاشق ام، ساکن و بی‌جنبش، مهیا، منتظر، میخ‌کوب، معلق ــ همچون بسته‌یی که در گوشه‌ی پرت ایستگاهی جا مانده. غیاب عاشق و معشوق تنها یک راستا دارد، راستایی که آن که بر جا مانده مشخص می‌کند، نه آن که ترک می‌کند: منِ هماره حاضری که تنها در برابر توی هماره غایب شکل می‌گیرد. سخن گفتن از این غیاب اساساً یعنی که جایگاه عاشق و جایگاه دیگری را نمی‌توان

جابه‌جا کرد؛ یعنی که: «من آن‌قدر که عاشق ام معشوق نیستم.»

۲. به‌لحاظ تاریخی، گفتمان غیاب را زنان سامان داده‌اند: زن نشسته است، مرد به جست‌وجو بر می‌خیزد، به سفر می‌رود؛ زن وفادار است (منتظر می‌ماند)، مرد دمدمی‌مزاج است (رخت سفر می‌بندد، به گشت و گذار می‌رود). این زن است که غیاب را شکل می‌دهد، داستان غیاب را می‌سراید، زیرا مجال این کار را دارد؛ می‌بافد و می‌خواند؛ «ترانه‌های ریسندگی» هم گویای سکون اند (جیرجیر چرخ ریسندگی)، و هم گویای غیاب (دوری، آهنگ سفر، خروش دریا، اسب‌تازی‌ها). این است که هرکس که از غیاب دیگری می‌نالد **چیزی زنانه** بر زبان می‌راند: این مردی که منتظر مانده و از این انتظار در رنج است به‌طرز شگفت‌آوری زن‌آسا می‌شود: نه از آن رو که در وضع وارونی قرار می‌گیرد بل از این رو که عاشق است. (اسطوره و اوتوپیا: کسانی که در آن‌ها **چیزی زنانه** هست: آغازگاه اسطوره و اوتوپیا در آن‌ها است، و آینده نیز به آن‌ها تعلق دارد.)

هوگو

ا. ب.

۳. من گاهی اوقات هیچ مشکلی در تحمل این غیاب ندارم. در این اوقات من آدمی «به‌هنجار» ام: مطیع رسم «هرکسی» که فراق یک «عزیز» را تحمل می‌کند؛ من مجدانه از تربیتی تبعیت می‌کنم که به من آموخته است که خیلی زود به جدایی از مادرم

هوگو: «ای زن. برای که مویه می‌کنی؟» «آن غایب» (**غایب**. شعری که فوره آن را برای موسیقی تنظیم کرده).
ا. ب.: نامه.

عادت کنم ـ فراقی که با این همه همچنان، از اساس، موضوعی رنج‌آور (اگر نه پریشان‌کننده) است. من مثل کودکی شیرخواره رفتار می‌کنم؛ من می‌توانم خود را، در عین حال، با چیزهایی سوای پستان مادر هم تغذیه کنم.
تحمل این غیاب چیزی کم و بیش از فراموشی ندارد. من، هر به چندی، خائن می‌شوم. این شرط بقای من است؛ چون اگر فراموش نکنم، می‌میرم. عاشقی که گاهی فراموش نکند، از آکندگی، انباشتگی، و فشار حافظه خواهد مرد (همچون ورتر).

ورتر

(بچه که بودم، چیزی را فراموش نمی‌کردم: روزهایی به‌تناوب، روزهایی عاطل، وقتی که مادر در جای دوری کار می‌کرد؛ غروب‌ها، در ایستگاه اتوبوس U، در سِور ـ بابیلون، انتظارش را می‌کشیدم؛ اتوبوس‌ها یکی پس از دیگری رد می‌شدند، و او توی هیچ‌کدام نبود.)

۴. من به‌سرعت از این فراموشی به خود می‌آیم. با شتاب، حافظه‌ام را بازسازی کرده، آشوب ذهنی خود را برطرف می‌کنم. واژه‌یی (سنتی) از بطن تن‌ام بر می‌خیزد، که احساس غیاب را بیان می‌کند: آه: «حسرت حضور جسمانی را خوردن»: دو نیمه‌ی حسرتی که مرد و زن به‌خاطر یک‌دیگر می‌خورند، گویی که هر آهی، آهی ناتمام، در پی آمیختن با دیگری است: تصویر آغوشی که دو تصویر را در تصویر واحدی با هم در می‌آمیزد:

رویسبروک

میهمانی

دیدرو

دیدرو: «لبان‌ات را بر لبان‌ام بگذار/ چنان که شاید روح‌ام/ برآمده از دهان‌ام با روح تو در آمیزد» (**ترانه‌یی درباره‌ی طعم عاشقی**)

در غیاب معشوق، من، غمگنانه، نقشی نقش ـ بر ـ آب ـ شده ام که می‌خشکد، می‌پژمرد، می‌چروکد.

(آیا، چه ابژه حاضر باشد و چه غایب، اشتیاق ما همیشه همان نیست؟ آیا ابژه همیشه غایب نیست؟ ــ اما این رخوتی همسان نخواهد بود: برای آن دو واژه وجود دارد: ***Pathos***، اشتیاق به موجود غایب، و ***Iméros***، اشتیاقی سوزان‌تر به موجود حاضر.) یونانی

۵. من تا ابد با گفتمان غیاب معشوق سر می‌کنم؛ موقعیتی در کل نامعقول: دیگری به‌عنوان مصداقْ غایب و به‌عنوان همسخنْ حاضر. این اعوجاجِ یکه حضور تحمل‌ناپذیری را خلق می‌کند؛ من بین دو زمان دستوری گیر افتاده‌ام، یکی زمان مصداقی و دیگر زمان همسخنی: تو رفته‌ای (این است که من ماتم گرفته‌ام)، تو این‌جای ای (چون من دارم با تو حرف می‌زنم). و این است که من می‌دانم حال حاضر، این زمان دشوار، چیست: نمود نابی از اضطراب.
غیاب می‌پاید ــ باید آن را تحمل کنم. از این رو است که در آن دست خواهم برد: بدل کردن اعوجاج زمان به یک نوسان، خلق ضرباهنگ، مدخلی گشودن به صحنه‌ی زبان (زبان زاده‌ی غیاب است: کودک از قرقره‌یی برای خود عروسکی می‌سازد، پرت‌اش می‌کند و باز برش می‌دارد، ادای رفتن و باز آمدن مادر را در می‌آورد: سرمشقی خلق خواهد شد). غیاب به کرداری فعالانه، به مشغله‌یی، بدل می‌شود (که مرا از انجام هر کار دیگری باز می‌دارد)؛ این خلق داستانی است که نقش‌های

بسیاری دارد (تردیدها، سرزنش‌ها، اشتیاق‌ها، افسردگی‌ها). این صحنه‌پردازیِ زبانی مرگِ دیگری را به تعویق می‌اندازد: می‌گویند بین زمانی که کودک هنوز فکر می‌کند که مادرش غایب شده و آن زمان که باور می‌کند که حتماً پیش از این مرده فاصله‌ی بسیار کوتاهی است. دست بردن در غیاب به‌معنی طولانی‌تر کردن این فاصله است، تا حد امکان به تعویق انداختن لحظه‌یی که آن‌گاه دیگری به‌تندی از سراشیب غیاب به مرگ می‌غلتد.

وینیکات

۶. **حضور** فیگورِ ناکامی است (من آن دیگری را هرروز می‌بینم، با این حال این مرا خشنود نمی‌سازد: ابژه عملاً آن‌جا است اما، از دید **تصویرسرای**‌ام، او برای من همچنان غایب است). فیگورِ اختگی **تناوب** است (من می‌پذیرم که آن دیگری را برای مدتی، «بی اشک و آهی»، ترک کنم، من اندوه این رابطه را می‌پذیرم، من می‌توانم **فراموش** کنم). غیاب فیگورِ حرمان است؛ من در آنِ واحد مشتاق و محتاج ام. اشتیاق در برابر احتیاج تاب نمی‌آورد: این واقعیت وسواس‌گونِ هر احساس عاشقانه‌یی است.

(«اشتیاقْ حاضر، پرحرارت، و هماره پایدار است: اما خدا از آن نیز بزرگ‌تر است، و بازوان برافراشته‌ی اشتیاق هرگز به دامن کمال معبود نمی‌رسد.» گفتمان راجع به غیابْ متنی است با دو اندیشه‌نگاشت: **بازوان برافراشته‌ی اشتیاق**، و **آغوش گشوده‌ی احتیاج**. من بین تصویر نره‌سان بازوانِ برافراشته و

رویسبروک

تصویر کودک‌سان آغوشِ گشوده مردد مانده، در نوسان ام.)

۷. در کافه‌یی تنها می‌نشینم: آدم‌ها به سراغ‌ام می‌آیند و با من حرف می‌زنند؛ احساس می‌کنم که محاصره‌ام کرده‌اند، سؤال‌پیچ‌ام کرده‌اند، و تملق‌گویی می‌کنند. اما دیگری غایب است؛ من در درون خود دیگری را احضار می‌کنم تا سوای این خشنودیِ دنیوی مرا به وسوسه‌یی اندازد. من، در برابر سرسام اغوایی که خود را در حال فرو غلتیدن به دام آن احساس می‌کنم، به «حقیقت» آن دیگری پناه می‌برم (حقیقتی که دیگری احساس‌اش را به من ارزانی می‌کند). من غیاب دیگری را مسبب دنیازدگی خود می‌دانم: من از پشتوانه‌ی دیگری مدد می‌خواهم، بازگشت او را استدعا می‌کنم: بگذار دیگری بیاید، مرا ببرد، مثل مادری که دنبال بچه‌اش می‌آید، مرا از این زرق‌وبرق دنیوی، از این شیفتگی اجتماعی، جدا کند: بگذار که دیگری «آن الفت اخروی، آن جاذبه» ی دنیای عشق را به من اعطا کند.

(X زمانی به من می‌گفت که عشق از او در برابر دنیازدگی محافظت کرده: محفل‌ها، جاه‌طلبی‌ها، ترقی‌ها، مداخله‌ها، اتحادها، انشعاب‌ها، نقش‌ها، قدرت‌ها: عشق از او یک تفاله‌ی اجتماع ساخته بود، و این مایه‌ی مسرت‌اش می‌شد.)

۸. یک پرسش‌گشای (Koan) بودایی می‌گوید: «مرشد سر مرید را برای مدتی طولانی زیر آب نگه می‌دارد؛ رفته‌رفته

س. س.

س. س.: به‌نقل از س. س.

حباب‌هایی که روی آب می‌آیند کم‌تر و کم‌تر می‌شوند؛ دم آخر، مرشد مرید را بیرون می‌کشد و به او جان تازه می‌بخشد: وقتی چنین که در تمنای هوا هستی در تمنای حقیقت شدی، آن‌گاه خواهی دانست که حقیقت چیست.»

غیاب دیگری همان است که سر مرا زیر آب نگه می‌دارد؛ من رفته‌رفته به حال خفگی می‌افتم، هوای اندوخته‌ام تمام می‌شود: با این خفقان است که من «حقیقت» خود را باز به دست آورده و وجه **مهارناپذیر** عشق را به نمایش می‌گذارم.

«پرستیدنی!»

پرستیدنی (adorable)
عاشق، که قصد مشخص کردن ویژگی اشتیاق خود به معشوق را ندارد، خود را به این واژه‌ی کمابیش ابلهانه دل‌خوش می‌کند: **پرستیدنی!**

۱. «در روز دل‌انگیزی در ماه سپتامبر، برای انجام اموری بیرون رفتم. پاریس آن روز صبح **پرستیدنی** بود ....»
انبوهی از ادراکات حسی ناگهان گرد هم می‌آیند تا تأثیر خیره‌کننده‌یی خلق کنند (خیره کردن نهایتاً همان سد کردن راه نگاه، سد کردن سخن است): آب‌وهوا، دریاکنار، نور، خیابان، قدم زدن، پاریسی‌ها، خرید کردن، همه گردآمده در آن‌چه پیش از این همچون خاطره‌یی عمل می‌کرده: در کل، یک تابلو، هیروگلیف مهربانی (که می‌توانست کار گروژ بوده باشد)، خوش‌خلقی اشتیاق. همه‌ی پاریس در چنگ من است، بی که بخواهم آن را به چنگ آورم: نه رخوتی، نه شهوتی. من واقعیت را فراموش کرده‌ام، در این پاریسی که افسون‌اش از مرز واقعیت فراتر می‌رود: تاریخ، کار، پول، دادوستد، صلابت شهرهای بزرگ؛ در این‌جا تنها ابژه‌ی اشتیاقِ به‌زیبایی **خودداری** را می‌بینم. از بالای پرلاشز، راستینیاک خطاب به شهر بانگ می‌زند: **اینک، از ما دو؛ من پاریس را می‌گویم: پرستیدنی!**

دیدرو

بالزاک

دیدرو: نظریه‌یی در باب لحظه‌ی سرشار (لسینگ، دیدرو) (**مجموعه آثار**).

پس از آن اثرپذیری دیشب، با فکر شادمانه‌یی که تسکین‌ام داده از خواب بر می‌خیزم: «X دیشب پرستیدنی بود.» این خاطره‌یی است از ... چه؟ از آن‌چه یونانیان خاریس *(charis)* می‌خوانند: «برق چشم‌ها، زیبایی رخشان تن، تشعشع تن محبوب»؛ و حتا می‌توانم این انگاشت ــ این امید ــ را نیز پیش کشم که، همچنان که خاریس باستانی می‌گوید، معشوقْ خود را تسلیم اشتیاق من خواهد کرد.

یونانی

۲. عاشق، به‌اتکای منطقی یکه، دیگری را همچون یک کل می‌بیند (همچون پاریس پاییزی)، و، در عین حال، این کل در ذهن او پس‌ماندی دارد، که نمی‌تواند آن را بیان کند. این دیگری در کل است که او را به شهودی زیباشناسانه می‌رساند: او دیگری را به‌خاطر کامل بودن نیایش می‌کند، به این که برگزیده‌ی این دیگریِ کامل بوده افتخار می‌کند؛ خیال می‌کند که دیگری می‌خواهد او عاشق‌اش باشد، نه به‌خاطر این یا آن خصوصیت‌اش، بل به‌خاطر **همه‌چیز**، و این **همه‌چیز** را هم او است که همچون سخن ناگفته‌یی به دیگری ارزانی می‌کند، چون جزءجزء کردن این کل تنها به‌بهای تنزل شأن آن ممکن خواهد شد: در پرستیدنی هیچ وجه مازادی وجود ندارد، **همه‌چیزِ** دیگری علاقه‌انگیز است. اما، در عین حال که پرستیدنی تعبیری گویای این کل بوده، به چیزی سوای آن هم اشاره دارد؛ پرستیدنی می‌خواهد جایگاهی را برای دیگری ترسیم کند که اشتیاق **به‌شیوه‌ی خاصی** خود را به آن بیاویزد، اما این جایگاه را نمی‌توان ترسیم کرد؛ من هرگز چیزی از آن نخواهم دانست؛

زبان من همواره به لکنت خواهد افتاد، از بیان آن قاصر خواهد بود، من هرگز نمی‌توانم چیزی جز سخنی ناگفته خلق کنم، درجه‌ی صفر همه‌ی جایگاه‌هایی که اشتیاق بسیار خاص من به این دیگریِ به‌خصوص (و نه یک دیگریِ دیگر) آن‌جا شکل خواهد گرفت.

۳. من در زندگی به هزاران هزار تن برخورد می‌کنم؛ از این هزاران هزار، ممکن است که مشتاق صدها تن شوم؛ اما از این صدها تن، تنها به یکی عشق می‌ورزم. آن دیگری‌یی که من عاشق اوی ام نشان‌گر ویژگی اشتیاق من می‌شود.
این انتخاب، انتخابی آن‌چنان دقیق که تنها یک تن یکتا را شامل می‌شود، به‌تعبیری، تفاوت بین فرابرد تحلیلی و فرابرد عشقی را شکل می‌دهد؛ یکی عام است، دیگری خاص. من رخدادهای بسیار، تصادف‌های شگفت‌آور بسیار (و شاید تلاش‌های بسیاری)، را از سر گذرانده‌ام تا تصویری را بیابم که، از میان هزاران تصویر، مختص اشتیاق من باشد، به میل من باشد. این معمایی بزرگ است، که من هرگز کلید حل آن را به کف نخواهم آورد: چرا من مشتاق فلان کس می‌شوم؟ چرا من این‌گونه اسیر و درمانده، مشتاق فلان کس می‌شوم؟ آیا این کلیت فلان کس است که من مشتاق‌اش می‌شوم (یک طرح مبهم، یک هیأت، یک حال و هوا)؟ و، در این مورد، آن تن

لکان

پروست

لکان: «همه‌روزه با آن چیزی مواجه نمی‌شوید که آن‌چنان شکیل باشد که دقیقاً تصویری از اشتیاق‌تان را به شما عرضه کند» (**سمینار اول**).
پروست: صحنه‌ی خصوصیت اشتیاق: شارلوس و ژوپین در محوطه‌ی هتل گرمانت با هم ملاقات می‌کنند (در آغاز **سودوم و عموره**).

محبوب چه دارد که همچون یادمانه‌یی برای من عمل می‌کند؟ چه بهره‌ی شاید به‌طرزباورنکردنی ناچیزی ــ چه رخدادی؟ ترک یک ناخن شکسته، دندانی که با شیب ملایمی ترک خورده، گرهی در طره‌ی موها، حالت باز کردن انگشت‌ها وقت حرف زدن، وقت سیگار کشیدن؟ این چین‌های تن، می‌خواهم بگویم که این‌ها **پرستیدنی** اند: **پرستیدنی** یعنی: من این هوس را دارم، مادام که یکه باشد: «خودش است! خود خودش (همان که عاشق‌اش ام)!» با این حال، من هرچه با ویژگی هوس خود آشناتر شوم، کم‌تر می‌توانم نامی بر آن بگذارم؛ این دقت هدف‌گیری با دودلی در نام‌گذاری همراه است؛ آن‌چه مشخصه‌ی اشتیاق من بوده، مختص اشتیاق من بوده، تنها می‌تواند به ناویژگی سخن ختم شود. از این ناکامی در زبان، تنها نشانی به‌جا می‌ماند: «پرستیدنی» (ترجمه‌ی دقیق adorable همان واژه‌ی لاتین ipse است: خودش، خود خودش).

۴. **پرستیدنی** نشان بیهوده‌یی از یک خستگی است ــ خستگی خود زبان. من، واژه به واژه، تقلا می‌کنم تا وجه منحصر به فرد **تصویرم** را «به عبارتی دیگر» در بیاورم، تا ویژگی اشتیاق خود را به‌طرز ناویژه‌یی ابراز کنم: سفری که در پایان راه‌اش، فلسفه‌ی نهایی من تنها می‌تواند در حد تصدیق ــ و تمرین ــ همان‌گویی باشد. **پرستیدنی آن چیزی است که پرستیدنی است.** یا باز: می‌پرستم‌ات چون پرستیدنی هستی، دوست‌ات دارم چون دوست‌ات دارم. آن‌چه به این ترتیب زبان عاشق را محصور می‌کند همان چیزی است که آن را پی ریخته است:

شیفتگی. زیرا توصیف شیفتگی هرگز، در نهایت، نمی‌تواند از این گفته فراتر باشد که: «من شیفته ام.» من، رسیده به پایان این زبان، آن‌جا که فقط می‌تواند کلام آخر خود را همچون نواری گیرکرده تکرار کند، با آری‌گویی این زبان مست می‌شوم: آیا همان‌گویی آن وضعیت نامعقولی نیست که در آن، آن‌جا که همه‌ی ارزش‌ها به چالش کشیده شده، می‌توان پایان باشکوه برخوردهای منطقی، وقاحت بلاهت‌پیشگی، و انفجار آری نیچه‌یی را یافت؟

نیچه

مهارناپذیر

آری‌گویی (affirmation)
برخلاف و با وجود هرچیزی، آدمی بر عشق به‌عنوان **ارزش** صحه خواهد گذاشت.

۱. با وجود دشواری‌های ماجرای من، با وجود بغض‌ها، تشویش‌ها، و تردیدها، با وجود حسرت‌هایی که در این راه خواهم خورد، من بی‌وقفه در دل خود بر عشق به‌عنوان ارزش صحه خواهم گذاشت. من، با وجود همه‌ی آن استدلالاتی که متنوع‌ترین سامان‌ها برای راززدایی، محدودسازی، محو، و خلاصه خوارداشت عشق به کار می‌بندند، اصرار دارم که: «می‌دانم، می‌دانم، اما با این همه ....» من ارزش‌زدایی از عشق را حاصل نوعی اخلاق تاریک‌اندیش، یک به‌اصطلاح واقع‌گرایی، می‌دانم که در برابر آن واقعیتِ ارزش را مطرح می‌کنم: من همه‌ی «ناکارآمدی‌ها» ی عشق را با آری‌گویی به ارزش‌های آن همراه می‌کنم. این لجاجت همان اعتراض عشق است: در برابر همه‌ی ارج «دلایل موجه» برای دگرگونه عشق ورزیدن، بهتر عشق ورزیدن، عشق ورزیدن بدون عاشق شدن، و...، آوای لجوجانه‌یی بر می‌خیزد که کمی دیرتر می‌پاید: آوای مهارناپذیر عاشق.

دنیا برای هر کاری بدیلی می‌سازد؛ کام‌یابی یا ناکامی، پیروزی یا شکست. من با منطقی دیگر به این رویه اعتراض می‌کنم: من همزمان و به‌صورتی تناقض‌بار خوش و ناخوش ام؛ «کام‌یابی» و «ناکامی» برای من تنها معنایی محتمل و موقت دارند (معنایی که مانع از کارکرد آلام و اشتیاق من نمی‌شود)؛ آن‌چه، به‌شکلی نهان و لجوجانه، الهام‌بخش می‌شود یک راهکار نیست: من، فراسوی صدق و کذب، فراسوی کام‌یابی و ناکامی، می‌پذیرم و به آن آری می‌گویم؛ من از همه‌ی غایت‌ها دست شسته، بنا به تصادف زندگی می‌کنم (گواه‌اش این که، فیگورهای سخن‌ام را با تصادف‌هایی مثل تاس ریختن تعیین می‌کنم). من، در ماجرای خود (که برای من پیش می‌آید)، نه قیافه‌ی یک فاتح را به خود می‌گیرم نه قیافه‌ی یک شکست‌خورده را: من تراژیک ام.

پلئاس

شلینگ

(کسی به من می‌گوید: این جور عشق ماندنی نیست. اما تو چه‌طور می‌توانی برای ماندنی بودن ارزش قائل شوی؟ چرا چیز ماندنی چیز خوبی است؟ چرا ساختن بهتر از سوختن است؟)

۲. امروز صبح، باید نامه‌ی «مهم» ی را بدون فوت وقت ارسال کنم ــ نامه‌یی که موفقیت در کار خاصی منوط به آن است؛ اما به‌جای آن نامه‌ی عاشقانه‌یی می‌نویسم ــ که ارسال‌اش نمی‌کنم. شادمانه، کارهای کسالت‌بار، دغدغه‌های معقول، و رویکردهای

پلئاس: «موضوع چیست؟ به نظر نمی‌رسد که خوش باشی.» «آه، نه، من خوش ام، اما غمگین ام.»

شلینگ: گوهر تراژدی ... تعارضی واقعی بین آزادی سوژه و یک الزام ابژکتیو است، تعارضی که به هزیمت این یک یا آن دیگری ختم نمی‌شود بل از آن‌جا که هر دو همزمان غالب و مغلوب اند به‌شکل یک بی‌تفاوتی کامل نمود می‌یابد.

واکنش‌گرایی را که دنیا به من تحمیل کرده کنار می‌گذارم، به‌خاطر انجام **وظیفه‌ی** بی‌فایده‌یی که از یک **وظیفه‌ی** اکید نشأت می‌گیرد: **وظیفه‌ی** عشق. من در خلوت خود دیوانه‌بازی می‌کنم، و تنها شاهد من جنون من است. آن‌چه عشق در من هویدا می‌کند **انرژی** است. هرکاری که من می‌کنم معنایی دارد (از همین رو است که می‌توانم، بی آه و ناله‌یی، **زندگی** کنم)، اما این معنا غایتی وصف‌ناپذیر است: این فقط معنایی مربوط به توان من می‌شود. گرایش به گلایه‌گری، تباه‌کاری، غم‌زدگی، راستای واکنش‌مدار زندگی روزمره‌ی مرا یکسر معکوس می‌کند. ورتر از تشویش خود مدد می‌جوید، تشویشی که آن را به‌رغم اباطیل آلبرت، تأیید می‌کند. من، منِ مولود ادبیات، که تنها می‌توانم به کمک قواعد فرسوده‌ی آن سخن بگویم، با این حال با توان خود تنها مانده‌ام، محکوم به پیروی از **فلسفه‌ی** خاص **خود**.

ورتر

۳. در غرب مسیحی، تا به امروز، همه‌ی توان‌ها در **ید مفسر**، به‌عنوان یک گونه (به‌تعبیر نیچه‌یی، یک **کشیش جهود**) بوده. اما توان عشق نمی‌تواند به یک **مفسر** محول شود؛ این توان همچنان، در سطح زبان، مفتون و مهارناپذیر می‌ماند. در این‌جا گونه‌ی **مطرح کشیش** نیست، **عاشق** است.

ژ ـ ل. ب.

ورتر: «آه، دوست عزیز من، اگر تقدیم کردن کل هستی خود نشانی از توانایی و قوت باشد، چرا یک کشاکش عظیم را باید به حساب ضعف و ناتوانی گذاشت؟»
ژ ـ ل. ب.: گفت‌وشنود.

۴. دو نوع آری‌گویی به عشق وجود دارد. پیش از هرچیز، وقتی که عاشق با دیگری مواجه می‌شود، به آری‌گویی بی‌درنگ می‌رسد (آری‌گویی روانی: بهت، شوق، شعف، فرافکند مجنونانه‌ی آینده‌یی فرارسیده: من آکنده از اشتیاق ام، از انگیزه‌ی خوش بودن): من به همه‌چیز **آری** می‌گویم (چشم‌ام را به‌روی همه‌چیز می‌بندم). این‌گونه است که دالانی دراز آغاز می‌شود: اولین **آری** من به تردیدهایی آلوده می‌شود، ارزش عشق بی‌وقفه در معرض تحقیر و تنزل خواهد بود: این لحظه‌ی شورِ غمگنانه است، اوج‌گیری انزجار و ازخودگذشتگی. با این حال، من می‌توانم از این دالان بیرون بیایم؛ می‌توانم، بدون از بین رفتن، «اِشراف» پیدا کنم؛ به آن‌چه نخست‌بار آری گفته‌ام، می‌توانم بار دیگر، بدون تکرار آن، آری بگویم، چون اینک آن آری‌گفته خود یک آری‌گویی است، نه احتمال آن: من به آن برخورد نخستین در عین تفاوت‌اش آری می‌گویم، من مشتاق بازگشت آن ام، نه تکرار آن. من به دیگری (چه کهنه چه نو) می‌گویم: **بیا از سر بگیریم.**

نیچه

نیچه: کل این بند برگرفته از برداشت دولوز از آری‌گویی به آری‌گویی است.

نوک بینی

دگرگشت (altération)
ایجادِ ناگهانِ پادتصویری از معشوق در عرصه‌ی عشق. با جزئی‌ترین پیش‌آمدها یا ناچیزترین نمودها، عاشق ناگهان می‌بیند که **تصویر** خاص‌اش دگرگون و وارونه شده است.

رویسبروک

داستایفسکی

۱. رویسبروک پنج سال مدفون بوده؛ جسد او را از زیر خاک در می‌آورند؛ تن او دست‌نخورده و سالم است (البته، در غیر این صورت قصه‌یی سر نمی‌گرفت)؛ اما: «فقط نوک بینی‌اش بود که نشان کم‌رنگ اما مشخصی از فساد داشت.» من در فیگور کامل و مومیایی دیگری (همین‌قدر که مرا مجذوب می‌کند) ناگهان متوجه لکه‌یی حاکی از فساد می‌شوم. این لکه‌یی کوچک است: یک ژست، یک کلمه، یک شی، یک لباس، چیزی نامنتظر که در جایی که هرگز حتا فکرش را هم نکرده بودم ظاهر می‌شود (هویدا می‌شود)، و ناگهان معشوق را به این دنیایی که لطفی ندارد پیوند می‌زند. آیا آن دیگری می‌تواند مبتذل بوده باشد، او که من برای آراستگی و اصالت‌اش آن‌چنان مؤمنانه سرود نیایش سر داده بودم؟ این سیمایی است که موجودی از جنس دیگر را مجسم می‌کند. من متحیر مانده‌ام: ساز مخالفی به گوش‌ام می‌رسد: چیزی چون ایستی در بیان عاشقانه‌ی

داستایفسکی: مرگ پدر زوسیما: بوی مسموم آن جسد (**برادران کارامازوف**).

معشوق، صدای جر خوردن لفاف نازک آن **تصویر**. (من، مثل مرغ کیرشر یسوعی، که با اندک تلنگری از خواب مصنوعی به خود می‌آید، موقتاً، اما نه بدون درد، از شیفتگی در می‌آیم.)

۲. انگار تغییر تصویر هنگامی رخ می‌دهد که از وضع «دیگری» **شرمسار** می‌شوم (به‌نظر فایدروس، ترس از همین شرمساری است که عشاق یونانی را در مسیر **خیر** نگه داشته، یکایک‌شان را ملزم می‌کند که دغدغه‌ی تصویر خود در چشم دیگری را داشته باشند). پس این شرم از اسارت ناشی می‌شود: دیگری، به‌خاطر حادثه‌یی بی‌اهمیت که فقط فراست یا جنون من قادر به درک آن بوده، ناگهان اسیر امری جلوه می‌کند (هویدا می‌شود، به‌مفهوم عکاسانه، نور می‌بیند) که در نظم و نظامی برده‌وار جا دارد: من ناگهان دیگری را مجدانه یا بی‌اختیار یا صرفاً به‌کرات به رسومی دنیوی وفادار، مقید، و مایل می‌بینم (این مسأله‌یی مربوط به **بینایی** است)، رسومی که امیدِ به رسمیت شناخته شدن از سوی آن‌ها را دارد. زیرا **تصویر** بد یک تصویر زشت نیست؛ تصویری **بی‌مقدار** است: تصویری که دیگری را اسیر اباطیل دنیای اجتماعی نشان می‌دهد. (یا باز: دیگری اگر جانب ابتذالات مشغله‌های دنیوی را بگیرد و عشق را خوار بشمارد دگرگون خواهد شد: دیگری اهل جمع می‌شود.)

میهمانی

هاینه

۳. یک‌بار دیگری، که داشت درباره‌ی خودمان با من حرف می‌زد، گفت: «یک رابطه‌ی باکلاس»؛ این عبارت برای من

هاینه: '... Sie sassen und tranken am Teetisch' (**میان‌پرده‌های غنایی**).

مشمئزکننده بود: ناگهان از بیرون داخل شد، خاص بودن این انس و الفت را با ضابطه‌یی همسان‌ساز از بین برد.

اغلب، به‌واسطه‌ی زبان است که دیگری دگرگون می‌شود؛ دیگری کلام متفاوتی بر زبان می‌راند، و من نعره‌ی تهدیدآمیز **دنیایی یکسر متفاوت** را می‌شنوم، دنیایی که دنیای آن دیگری است. وقتی آلبرتین عبارت عادی «گلدان‌اش را بشکن» را از قلم می‌اندازد، پروستِ راوی هراسان می‌شود، چون گتوی مخوف همجنس‌خواهی زنانه و شکار بی‌رحمانه‌ی شریک همجنس است که ناگهان به این ترتیب آشکار می‌شود: صحنه‌یی تمام از طریق دروازه‌ی زبان. کلمه را مواد بی‌مقداری می‌سازند که عامل خشن‌ترین تغییرات می‌شوند: دیگری، که دیری در پیله‌ی سخن من غنوده، با کلمه‌یی نسنجیده که از دهان‌اش در می‌رود، زبان‌هایی را نشان می‌دهد که می‌توان وام گرفت، زبان‌هایی را که حتماً دیگران به عاریت داده‌اند.

پروست

۴. گاه نیز دیگری در نظر من همچون اسیر اشتیاقی جلوه می‌کند. اما آن‌چه چنان فسادی می‌آورد به چشم من اشتیاقی شکیل، نام‌دار، مطرح، و هدف‌مند نمی‌آید ــ در همه‌ی این موارد من فقط حسادت می‌کنم (که این از مایه‌یی دیگر مشتق می‌شود)؛ این اشتیاق تنها یک اشتیاق نوشکفته است، توفان اشتیاقی که من در دیگری می‌جویم‌اش، بی که دیگری خود واقعاً از آن باخبر باشد: من دیگری را می‌بینم، در حال حرف زدن، تحریک

پروست: **اسیر**

کردن، تشدید کردن، کار را از حد گذراندن، در موضع تمنا قرار گرفتن در قبال شخصی ثالث، آویخته به او برای فریفتن‌اش. هر چنین برخوردی را باید به‌دقت زیر نظر گرفت: خواهید دید که این آدم (به‌طرزی معمول، نامحسوس) دل‌باخته‌ی این دیگری می‌شود، تحریک می‌شود تا با او رابطه‌یی گرم‌تر، خواستارانه‌تر، و دل‌نشین‌تر برقرار کند: من این دیگری را اصطلاحاً در حین خودپروری غافل‌گیر می‌کنم. من به یک دل‌باختگی به هستی پی می‌برم، که از آن‌چه ساد شوروشری در چهره خوانده چندان دور نیست («چشمان افروخته از شهوت‌اش را می‌دیدم»)؛ و، اگر شریک جنسی انتخاب‌شده هم به همین ترتیب پاسخ دهد، صحنه‌ی مضحکی از کار در می‌آید: من دو طاووس را می‌بینم که هریک در مقابل دیگری چتر پرهای خود را باز می‌کند. تصویر فاسد می‌شود، چون آن شخصی که من ناگاه می‌بینم یکی دیگر (و نه دیگر آن دیگری) است، یک بیگانه (و دیوانه؟). (ژید، سوار بر قطاری که از بیسکرا می‌آمد، به‌اتفاق سه بچه ـ مدرسه‌یی الجزایری، «ورجه‌وورجه‌کنان»، در چشم زن‌اش، که وانمود می‌کرد سرگرم مطالعه است، به «یک جانی یا یک مجنون» می‌مانست. آیا هر هوسی جز هوس من مجنونانه نیست؟)

ساد

فلوبر

ژید

فلوبر: «تندبادی ناگهان لباس‌ها را از جا بلند کرد، و آن‌ها دو طاووس را دیدند، یکی نر و یکی ماده. طاووس ماده بی‌حرکت قوز کرده، پاهای‌اش را خم کرده بود و کفل‌اش را بالا گرفته بود. طاووس نر گرد طاووس ماده می‌خرامید، چتر دم‌اش را باز کرده، باد در پرهای‌اش انداخته بود، قدقد می‌کرد، و بعد روی او پرید، بال‌های‌اش را باز کرد و او را مثل شمعی در بر گرفت، آن دو پرنده‌ی غول‌پیکر با هم می‌جنبیدند ...» (**بووار و پکوشه**).

ژید: ***Et nunc manet in te*** .

۵. سخن عاشق معمولاً لفاف نازکی است که تصویر را در بر می‌گیرد، پیله‌یی لطیف بر گرد معشوق. این سخنی خالصانه و صادقانه است. وقتی تصویر تغییر می‌کند، این لفافِ خلوص جر می‌خورد؛ ضربه‌ی ناگاهی زبان مرا وارونه می‌کند. ورتر، زخم‌خورده از اظهارنظری که ناخواسته به گوش‌اش خورده، ناگهان شارلوته را در حال اختلاط می‌بیند، او را در زمره‌ی همان رفقای‌اش می‌شمارد که با آن‌ها دارد گپ می‌زند (او دیگر دیگری نیست، یکی از دیگران است)، و با لحن تحقیرآمیزی می‌گوید: «خاله‌زنک‌های من». ناسزایی ناگهان بر لبان عاشق نقش بسته، توهین‌آمیزانه، مهر ابطالی بر خیرخواهی او می‌زند؛ عاشق را اهریمنی تسخیر کرده، از دهان او سخن می‌گوید، دهانی که اینک، آن‌سان که در قصه‌های پریان خوانده‌ایم، از آن نه گل که وزغ بیرون می‌ریزد. فساد موحش تصویر. (تصویری که ترس از ضایع شدن‌اش از اضطراب از دست دادن آن هم عمیق‌تر است.)

ورتر

رنج

اضطراب (angoisse)
عاشق، بنا به این یا آن احتمال، احساس می‌کند که دستخوش ترس از یک خطر، یک صدمه، یک وانهادگی، یک بیزاری شده ـ احساسی که اسم **اضطراب** را روی آن می‌گذارد.

۱. امشب تنها به هتل بر می‌گردم؛ دیگری تصمیم گرفته دیرتر برگردد. اضطراب‌ها پیشاپیش آغاز شده‌اند، مثل سمی که از پیش تدارک دیده شده (حسادت، وانهادگی، بی‌قراری)؛ آن‌ها مترصد کم‌ترین مجالِ ممکن اند تا خود را به‌خوبی مبرز سازند. کتابی بر می‌دارم و قرص خوابی، «آرام‌بخش» ی، می‌خورم. سکوت این هتل بزرگ طنین‌انداز می‌شود، بی‌اعتنا، ابلهانه (صدای خفیف شرشر آب در وان‌ها)؛ مبلمان اتاق، چراغ‌ها احمقانه اند؛ هیچ‌چیز دوستانه‌یی نیست که گرم‌ام کند («من سردم است، بگذار برگردم پاریس»). اضطراب اوج می‌گیرد؛ پیشرفت‌اش را حس می‌کنم، مثل حدیث سقراط (که دارم می‌خوانم‌اش) و سردی شوکران را که در تن می‌دود احساس می‌کنم؛ صدای‌اش را می‌شنوم که دارد خودش را، مثل فیگوری محتوم، از متن چیزهایی که این‌جای اند بیرون می‌کشد.

(و آیا، برای این که چیزی شاید اتفاق بیافتد، باید سوگند بخورم؟)

۲. روان‌پریش با ترس از سقوط سر می‌کند (انواع روان‌پریشی‌ها صرفاً دفاع‌هایی در برابر این ترس اند). اما «ترس بیمارگونه از سقوط ترس از آشوبی است که پیش از این تجربه شده (رنج ازلی) ... و لحظاتی هست که یک بیمار نیاز دارد به او بگویند سقوط، که ترس از آن زندگی‌اش را به فلاکت کشانده، پیش از این رخ داده.» به نظر می‌رسد که، اضطراب عاشق هم این‌گونه است: این ترس از ماتمی است که پیش از این عارض شده، از هم آغاز عشق، از همان اولین لحظه که «مفتون» شدم. یک نفر باید باشد که به من بگوید: «دیگر مضطرب نباش ــ تو پیش از این او را از دست داده‌ای.»

وینیکات

وینیکات: «ترس از سقوط».

عاشق عشق بودن

فسخ (annulation)
سیلاب زبان که در جریان آن عاشق به فسخ معشوق در چارچوب خود عشق تصمیم می‌گیرد: با انحرافی دقیقاً عاشقانه، این خود عشق است که عاشق به آن عشق می‌ورزد، نه معشوق.

ورتر

۱. شارلوته کاملاً کسل‌کننده است؛ او کاراکتر بی‌اهمیت درام پرشور، زجرآور، و خودنمایانه‌یی است که ورترِ عاشق به نمایش می‌گذارد؛ به‌حکم مهربانانه‌ی این سوژه، ابژه‌ی بی‌اهمیتی در مرکز صحنه قرار می‌گیرد، و در آن‌جا مورد ستایش و پرستش واقع شده، **نقشی به او محول شده**، غرق سخن‌ها و خطابه‌ها می‌شود (و شاید، در نهان، غرق ناسزا)؛ انگار که او مرغ بزرگ بی‌جنب‌وجوشی است کزکرده در میان پرهای خویش، که خروس کمابیش مجنونی گرد اش حلقه می‌زند.
قطعاً، من در بارقه‌یی آنی باید دیگری را در هیأت ابژه‌یی ساکن ببینم، چیزی چون عروسکی کاه‌آکند، و این من ام که باید اشتیاق خود را از این ابژه‌ی فسخ‌شده متوجه نفس اشتیاق‌ام کنم؛ این اشتیاق‌ام است که من مشتاق‌اش ام، و ابژه‌ی عشق دیگر پشتوانه‌ی این اشتیاق نیست. من از فکر چنین انگیزه‌ی عظیمی شاد می‌شوم، انگیزه‌یی که از شخصی که آن را بهانه کرده بودم به‌شدت فاصله می‌گیرد (دست‌کم این آن چیزی

است که من به خود می‌گویم، خوش‌حال از ترفیع دادن خود با تنزل دادن دیگری): من آن تصویر را در پای **تصویرسرا** قربانی می‌کنم. و اگر روزی بیاید که لازم باشد خود را به چشم‌پوشی از دیگری وا دارم، ماتم موحشی که آن‌گاه گریبان‌ام را می‌گیرد ماتمی برای همین **تصویرسرا** خواهد بود ــ **تصویرسرایی** که بنایی عزیز بود ــ من در فراق عشق می‌گریم، نه در فراق معشوق. (دل‌ام می‌خواهد که باز به آن‌جا برگردم، مثل آن کودک محبوس **پواتیه‌یی** که می‌خواست به غار بزرگ خودش، **مالامپیا**، برش گردانند.)

ژید

۲. این‌جا است که دیگری به‌دست عشق فسخ می‌شود: این فسخ فایده‌ی خاصی به حال من دارد؛ اگر آسیبی اتفاقی مرا تهدید کند (مثلاً، نوعی حسادت)، من آن را در شکوه و انتزاع احساس عاشقانه حل می‌کنم: من با شوق ورزیدن به آن، غایبی، که دیگر نمی‌تواند صدمه‌یی بزند خود را تسکین می‌دهم. و با این حال، بی‌درنگ، از دیدن این که دیگری (که دوست‌اش دارم) این‌گونه خوار و خفیف شده، خود از احساسی که در من برانگیخته محروم شده، رنج می‌کشم. من خود را مقصر می‌دانم، به‌خاطر وانهادن دیگری ملامت می‌کنم. چرخشی رخ می‌دهد: من درصدد فسخ این فسخ بر می‌آیم، خود را به رنجی دوباره مجبور می‌کنم.

کورتزیا

پارساپیشگی

پارسایی (ascèse)
عاشق، چه خود را در مورد معشوق مقصر بداند، چه درصدد تحت تأثیر قرار دادن او یا نشان دادن تیره‌روزی‌اش باشد، پارساپیشگیِ خود ـ مجازات‌گرانه‌یی را (در شیوه‌ی زندگی، در نوع لباس پوشیدن، ...) پیشه می‌کند.

۱. من به این خاطر، به آن خاطر، مجرم و مقصر ام (برای این قصور و مجرمیت صدها دلیل دارم ـ برای خود دلیل می‌آورم)، و بنابراین خود را مجازات می‌کنم، تنبیه بدنی می‌کنم: موهای‌ام را کاملاً کوتاه می‌کنم، چشم‌های‌ام را پشت عینک دودی مخفی می‌کنم (راهی برای پرده‌پوشی)، خود را وقف فراگیری یک علم جدی و تجریدی می‌کنم. صبح‌های زود، وقتی که هنوز هوا تاریک است، از خواب بر خواهم خاست، مثل یک راهب. بسیار شکیبا خواهم شد، اندکی مغموم، در یک کلام، موقر، چنان که شایسته‌ی آدمی آزرده‌خاطر است. من به‌گونه‌یی جنون‌آسا ماتم خود را (ماتمی را که خود گرفته‌ام) در رخت و لباس، در موهای کوتاه‌کرده‌ام، در نظم عادات‌ام، نشان خواهم داد. این علاجی آرام و آهسته است؛ درست همان علاج لازم برای مدارای بایسته با اندوهی نهان.

۲. پارسایی (تمایل به پارسایی) روی سخن‌اش با دیگری‌است:

برگرد، مرا ببین، ببین با من چه کرده‌ای. این یک باج‌خواهی است: من زوال خود را پیش چشم دیگری می‌گذارم، انگار اگر که دیگری تسلیم نشود (تسلیمِ چه؟) این زوال هرآینه رخ خواهد داد.

بی‌مکان

بی‌مکان (atopos)
عاشق معشوق را همچون یک «بی‌مکان» می‌بیند (صفتی که سقراط به همسخن خویش نسبت می‌دهد)، یعنی چیزی دسته‌بندی‌ناپذیر، دارای اصالتی هرگز پیش‌بینی‌نشده.

۱. **نامکان** (atopia) سقراط با **شهوت** (eros) ارتباط دارد (سقراط به آلکیبادس دل باخته) و نیز با رعشه (سقراط بر تن منون رعشه می‌اندازد). آن دیگری که من دوست‌اش دارم و آن که مرا مسحور می‌کند یک **بی‌مکان** (atopos) است. من نمی‌توانم دیگری را در دسته‌یی جای دهم، چون این دیگری، دقیقاً، **یکتا** است، **تصویر** یگانه‌یی که به‌طرزی معجزآسا با ویژگی اشتیاق من وفق یافته. دیگری فیگور حقیقت من است، و من نمی‌توانم آن را در هیچ تصور قالبی‌یی (که حقیقت دیگران بوده) حبس کنم. نیچه

با این حال، من در طول زندگی خود چندین‌بار عاشق شده یا خواهم شد. پس، آیا این یعنی که اشتیاق من، اشتیاقی که بسا خاص بوده، به یک مدل مربوط می‌شود؟ آیا این یعنی که اشتیاق من قابل‌دسته‌بندی است؟ آیا همه‌ی موجوداتی که من عاشق‌شان شده‌ام، مشخصه‌یی مشترک دارند، مشخصه‌یی

نیچه: درباره‌ی **نامکان** سقراط، در **نیچه، قهرمان سقراطی**، اثر میشل گرن.

هرقدر بی‌اهمیت (بینی، پوست، قیافه)، که به من اجازه می‌دهد بگویم: این مدل دل‌خواه من است؟ «این همان مدل دل‌خواه من است»، یا «این اصلاً مدل دل‌خواه من نیست» ــ شعار شکارچی‌ها: پس آیا عاشق صرفاً شکارگری است که بر می‌گزیند، کسی که عمرش را بر سر یافتن «مدل دل‌خواه خود» می‌گذارد؟ من حقیقت خود را در کدام گوشه از تن حریف خود باید بیابم؟

۲. هرزمان که معصومیت بی حدوحصر خاصی را در چهره‌ی دیگری می‌بینم از نامکان بودن او مبهوت می‌شوم: دیگری چیزی از این آسیبی که بر من روا داشته ــ یا، به‌بیانی کم‌تر سخنورانه، از آسیبی که به من رسانده ــ نمی‌داند. آیا این آدم معصوم آدمی غیرقابل‌دسته‌بندی نیست؟ (مظنون بودن من به هر جامعه‌یی از همین رو است، جامعه‌یی که تنها هنگامی «می‌داند که جای کسی کجا است» که قادر باشد عیوب را دسته‌بندی کند.)
X «خصایل شخصیتی» بسیاری داشت که دسته‌بندی او به اتکای آن‌ها کار دشواری نبود (او «بی‌مبالات»، «مکار»، «تن‌پرور»، و ...، بود)، اما من، دو سه باری، این مجال را یافتم تا در چشمان او معصومیت ی (و نه هیچ تعبیری دیگر) را بخوانم که، به‌رغم هر پیش‌آمدی، مرا مصمم کرد که او را اصطلاحاً از خودش جدا کنم، از شخصیت‌اش جدا بیانگارم. در آن لحظه، من او را از هر نقد و نظری مبرا می‌دانستم. نامکان، همچون معصومیت، در برابر توصیف و تعریف، در برابر زبان مقاومت می‌کند (زبانی که همان مایا ــ maya ــ است)، در برابر دسته‌بندی

اسم‌ها (و عیب‌ها). دیگری، آن دیگری بی‌مکان، زبان را متزلزل می‌کند: از دیگری، درباره‌ی دیگری، نمی‌توان سخن گفت؛ هر صفتی نادرست، اسف‌بار، غلط، و نامناسب است؛ دیگری صفت‌ناپذیر است (این است معنای راستین **بی‌مکان**).

۳. من در مواجهه با اصالت بی‌نظیر دیگری هرگز خود را **بی‌مکان** نمی‌دانم، من (مثل پرونده‌یی کاملاً آشنا) طبقه‌بندی‌شده ام. هرچند که، گاه، تصمیم می‌گیرم نمود این تصویرهای نابرابر را به حال تعلیق در آورم («اگر فقط می‌توانستم مثل آن دیگری اصیل و قوی باشم!»)؛ من گمان می‌کنم که عرصه‌ی راستین اصالت و قوت نه در او و نه در من، بل که در رابطه‌ی ما است. اصالت این رابطه است که باید غالب باشد. اکثر آسیب‌هایی که من می‌بینم از تصورات قالبی است: من مجبور ام از خود یک عاشق بسازم، مثل هرکس دیگر: حسود، وانهاده، درمانده، مثل هرکس دیگر. اما وقتی رابطه اصیل باشد کلیشه شکست می‌خورد، پشت سر گذاشته می‌شود، کنار می‌رود، و حسادت، برای مثال، دیگر جایی در این رابطه‌ی بی جا، بی **مکان** (topos) (آن‌چه در فرانسه‌ی شفاهی به آن topo می‌گویند) و بی سخن، نخواهد داشت.

ر. ه.: گفت‌وشنود.

انتظار

انتظار (attente)
آشوب اضطرابی ناشی از انتظار معشوق را کشیدن، گرفتار تأخیرهای معمول (قرار ملاقات‌ها، تلفن زدن‌ها، نامه‌ها، بازگشت‌ها).

شوئنبرگ

۱. من در انتظار یک رسیدن، یک برگشت، یک نشانه‌ی موعود ام. این می‌تواند کاری بیهوده، یا به‌شدت زجرآور باشد: در ***Ertwartung*** (*انتظار*)، زنی، شب، در جنگل، عاشقِ خود را انتظار می‌کشد؛ من چیزی بیش از یک زنگ تلفن را انتظار ندارم، اما همین اضطراب را دارم. همه‌چیز خشک و عبوس است: من هیچ درکی از مناسبت‌ها ندارم.

۲. انتظار یک صحنه‌آرایی دارد: من این صحنه را سامان داده، در آن دست برده، برهه‌یی را از آن حذف می‌کنم، برهه‌یی را که آن‌گاه فقدان معشوق را مجسم کرده، همه‌ی اثرات ماتمی ناپیدا را متجلی می‌کنم. این صحنه همچون نمایشی به اجرا در می‌آید.
صحنه داخل یک کافه را نشان می‌دهد؛ ما قرار ملاقاتی داریم، من منتظر ام. در درآمد کار، من، تنها بازی‌گر این نمایش (به‌دلیلی)، تأخیر دیگری را تشخیص داده و آن را خاطرنشان می‌کنم؛ این تأخیر تا به این‌جا تأخیری از جنس حساب و ریاضی است (من چندبار به ساعت‌ام نگاه می‌کنم)؛ درآمد با

خطور یک فکر ناگهانی به ذهن‌ام پایان می‌گیرد: تصمیم‌می‌گیرم «بد برداشت کنم»، و به این ترتیب خودم را از اضطراب انتظار خلاص کنم. حالا **پرده‌ی اول** آغاز می‌شود؛ این پرده پر از حدس‌وگمان‌ها است: آیا زمان یا مکان را درست متوجه نشده؟ سعی می‌کنم لحظه‌ی تعیین قرارمان را به خاطر بیاورم، جزئیاتی را که بر سر آن توافق کردیم. حال، چه باید کرد (آن هم با این حال پرتشویش)؟ به کافه‌ی دیگری سر بزنم؟ تلفن کنم؟ اما اگر دیگری در فاصله‌ی غیبت من بیاید؟ وقتی مرا نبیند شاید برود، و.... **پرده‌ی دوم** پرده‌ی خشم است؛ من آن غایب را به‌شدت سرزنش می‌کنم: «با این همه، او می‌توانست که ...»، «او خوب می‌داند که ...». آه، اگر بیاید و من بتوانم او را به‌خاطر نیامدن‌اش سرزنش کنم! در **پرده‌ی سوم**، من به اضطرابی تام و تمام می‌رسم (خود را می‌رسانم؟): اضطراب وانهادگی؛ من از این شکل دوم غیاب به نمودی از مرگ می‌رسم؛ دیگری انگار مرده است: توفان اندوه: من در دل **برافروخته** ام. این است آن نمایش؛ می‌توان آن را با رسیدن دیگری کوتاه کرد؛ اگر دیگری در **پرده‌ی اول** سر رسد، احوال‌پرسی در آرامش برگزار خواهد شد؛ اگر در **پرده‌ی دوم** سر رسد، «مشاجره» یی در می‌گیرد، و اگر در **پرده‌ی سوم** سر رسد، بازشناسی صورت خواهد گرفت، کاری متین و مرحمت‌آمیز: من، مثل پلیاس ی که از حفره‌های زیرزمینی سر بر آورده و زندگی دوباره می‌یابد، عطر گل‌های سرخ را در عمق سینه استشمام می‌کنم.

وینیکات

پلئاس

وینیکات: **بازی و واقعیت**.

(اضطراب انتظار همیشه شدید نیست؛ لحظه‌های سکونی هم دارد؛ من انتظار می‌کشم، و هرآن‌چه گرد انتظار من می‌گردد ربطی به این واقعیت ندارد: در کافه، دیگران را می‌بینم که می‌آیند، گپ می‌زنند، شوخی می‌کنند، با آرامش مشغول خواندن چیزی می‌شوند: آن‌ها انتظار نمی‌کشند.)

۳. انتظار یک افسون است: من پی برده‌ام که **اوضاع را نمی‌شود عوض کرد**. انتظار کشیدن برای یک زنگ تلفن به این ترتیب به ممنوعیت‌های نامحدود و نامحسوس و اذعان‌ناپذیری منجر می‌شود: من بیرون رفتن از اتاق و دست‌شویی رفتن را برای خود قدغن می‌کنم، و حتا با تلفن حرف زدن را (تا مبادا خط اشغال شود)؛ اگر کس دیگری به من تلفن بزند (به همین دلیل) معذب می‌شوم؛ خودم را با این فکر دیوانه می‌کنم که ساعت خاصی (که دارد نزدیک می‌شود) باید بیرون بروم، و در نتیجه این خطر هست که صدای آن زنگ شفابخش را نشنوم، برگشت مادر را نبینم. همه‌ی این انحرافاتی که مرا مبتلا می‌کنند همان لحظه‌های بیهوده‌ی انتظار، همان آلودگی‌های اضطراب اند. زیرا اضطراب انتظار، در حالت ناب و ناآلوده‌اش، ایجاب می‌کند که من در صندلی‌یی نزدیک تلفن نشسته باشم، بی که هیچ کاری بکنم.

۴. موجودی که من او را انتظار می‌کشم واقعی نیست. همچون پستان مادر برای کودک، «من آن را بارهای بار می‌آفرینم و

وینیکات

وینیکات: **بازی و واقعیت**.

بازآفرینی می‌کنم، آفرینشی ناشی از توان من برای عشق ورزیدن به آن، ناشی از نیاز من به آن»: دیگری به این‌جا می‌آید، این‌جا که من او را انتظار می‌کشم، این‌جا که از پیش او را آفریده‌ام. و اگر نیاید، من او را در توهم می‌آورم: انتظار یک حالت هذیانی است.

باز هم تلفن: هربار که زنگ می‌زند، گوشی را چنگ می‌زنم، فکر می‌کنم این معشوق است که دارد زنگ می‌زند (چون آن معشوق باید زنگ بزند)؛ چیزی نمی‌گذرد که صدای آن دیگری را «تشخیص» می‌دهم، گرم گفت‌وگو می‌شوم، تا آن‌جا که مزاحم سمجی را که مرااز حالت هذیانی‌ام بیرون می‌کشد باعصبانیت به باد ناسزا می‌گیرم. در کافه، هرکسی را که وارد شود و کم‌ترین شباهتی به او داشته باشد در همان نگاه اول به‌جا خواهم آورد. من، تا مدت‌ها پس از آن که رابطه‌ی عاشقانه فروکش کرد، عادت وهم‌اندیشی درباره‌ی موجودی را که دوست‌اش داشته‌ام حفظ می‌کنم: هنوز هم هرازگاهی اگر تلفنی به تأخیر افتد، فارغ از این که چه‌کسی باید پشت خط باشد، احساس اضطراب می‌کنم، خیال می‌کنم آن صدایی را می‌شنوم که زمانی عاشق‌اش بودم: من آن پابریده‌یی هستم که درد را در پای از دست داده‌اش هنوز هم احساس می‌کند.

۵. «من عاشق ام؟» ـ «آری، چون انتظار می‌کشم.» دیگری هرگز انتظار نمی‌کشد. گاهی دل‌ام می‌خواهد نقش آن را که انتظار نمی‌کشد بازی کنم؛ سعی می‌کنم خودم را جای دیگری مشغول کنم، تا دیرتر برسم؛ اما همیشه این بازی را می‌بازم: من، هرچه

کنم، باز هم خود را آن‌جا خواهم دید، بی‌کار نشسته، من سر موعد رسیده‌ام، یا حتا پیش از موعد. هویت مقدر عاشق دقیقاً همین است: **من آن ام که انتظار می‌کشد.**

(در جریان فرابرد/ transfert، همیشه انتظار می‌کشیم ــ در مطب دکتر، در دفتر استاد، در اتاق روان‌کاو. وانگهی، اگر من مقابل باجه‌ی بانکی، جلوی باجه‌ی بلیت هواپیمایی، منتظر ایستاده باشم فوراً موضع خصمانه‌یی نسبت به صندوق‌دار و مهمان‌داری می‌گیرم که بی‌تفاوتی‌شان اسارت مرا فاش و تشدید می‌کند؛ چنان‌که شاید بشود گفت، هرجا که انتظاری در کار باشد فرابردی در کار است: من وابسته به حضوری هستم که چیزی مشترک است و سپری کردن‌اش زمان می‌برد ــ انگار که این مسأله به کاهش اشتیاق من، به کم شدن احتیاج من، مربوط می‌شود. **منتظر گذاشتن:** امتیاز انحصاری و دائم هر قدرتی، «سرگرمی دیرینه‌ی آدمی.»)

ا. ب.

۶. صاحب‌منصبی عاشق یک فاحشه‌ی اشرافی شد. زن به او گفت: «من وقتی مال تو می‌شوم که صد شب به‌خاطر من در باغ روی چارپایه‌یی زیر پنجره‌ام بنشینی و انتظار بکشی.» اما مرد صاحب‌منصب شب نود و نهم خسته شد، چارپایه‌اش را زیر بغل زد، و رفت.

ا. ب.: نامه.

عینک دودی

پنهان کردن (cacher)
فیگوری تأمل‌انگیز: عاشق سرگردان است، نه در این باره که آیا باید عشق‌اش را به معشوق ابراز کند یا نه (مسأله بر سر اذعان عشق نیست)، بل در این باره که «تشویش» تألم خود را تا چه حد باید پنهان کند: اشتیاق‌ها و تشویش‌های‌اش را؛ خلاصه، افراط‌های‌اش را (به‌تعبیر راسینی: fureur اش را).

مادام دو سوینیه

۱. X، که برای گذراندن تعطیلات‌اش بدون من رفته، از وقتی که رفته هیچ نشانی حاکی از زنده بودن نفرستاده: تصادف؟ اعتصاب کارکنان پست؟ بی‌اعتنایی؟ شگردی برای فاصله‌گیری؟ تن دادن به انگیزه‌ی گذرایی برای استقلال («جوانی کر اش کرده، او نمی‌تواند بشنود»)؟ یا معصومیتی ساده؟ هر فصلی که از این سناریوی انتظار ورق می‌خورد، مضطرب‌تر می‌شوم. اما وقتی X به هر ترتیب باز پیدای‌اش شود، چون نمی‌تواند این کار را نکند (فکری که آناً هر اضطرابی را خواهد زدود)، به او چه خواهم گفت؟ آیا باید تشویش‌ام را پنهان کنم ــ تشویشی که آن‌وقت برطرف خواهد شد («حال‌ات چه‌طوره؟»)؟ پرخاش‌گرانه بگویم («**این اصلاً کار قشنگی نبود، حداقل می‌توانستی ...**») یا مهربانانه («**می‌دانی چه‌قدر نگران‌ام کردی؟**»)؟ یا این که بگذارم تشویش‌ام آرام و آهسته، به‌صورت بطئی، بروز کند، طوری که دیگری بی که نیازی به ملامت کردن‌اش باشد خود به آن پی برد

(«یک‌خرده دل‌واپس بودم ...»)؟ اضطرابی دیگر بر من غالب می‌شود، این اضطراب که: حال باید حد داد و بیدادم درباره‌ی آن اضطراب اولیه را تعیین کنم.

۲. من اسیر سخنی دوسویه ام که خلاصی از دست آن برای‌ام ممکن نیست. از یک سو، به خود می‌گویم: فکر کن که دیگری، بنا به آرایش ساختاریِ خود، به این سین‌جیم کردن نیاز داشته باشد؛ آن‌وقت آیا من حق ندارم خود را به دست ابراز آزادانه بسپارم و «تألم» خود را با الفاظی عاشقانه بیان کنم؟ حقیقت من، توان من، آیا در افراط و دیوانگی نیست؟ و اگر این حقیقت، این توان، در نهایت غالب شود؟
اما از سوی دیگر، به خود می‌گویم: بروز علائم این تألم با خطر تکدر خاطر دیگری همراه است؛ آن‌وقت آیا من نباید، دقیقاً به‌خاطر عشق خود، از دیگری پنهان کنم که چه‌قدر دوست‌اش دارم؟ من دیگری را با دیدی مضاعف می‌بینم: گاهی ابژه و گاهی سوژه؛ من بین خودکامگی و ازخودگذشتگی مردد مانده‌ام. پس خود را به باج‌دهی محکوم می‌کنم: اگر دیگری را دوست دارم، باید خوش‌حالی او را بخواهم؛ اما آن‌وقت من فقط می‌توانم به خودم آسیب برسانم: یک دام: من محکوم به آن ام که یا یک قدیس باشم یا یک عفریت: نه می‌توانم این باشم نه می‌خواهم آن باشم: این است که دائم از این شاخ به آن شاخ می‌پرم: تألم خود را کمی نشان می‌دهم.

۳. نقاب رازپوشی (خون‌سردی) بر تألم خود زدن: این ارزشی

به‌راستی بزرگ است: «برای کسی که روح بزرگی دارد ارزشی ندارد که تشویشی را که احساس می‌کند به اطرافیان‌اش بنمایاند» (کلوتیلد دو وو)؛ سرهنگ پاز، از قهرمانان بالزاک، برای خود معشوقه‌یی دروغین ابداع می‌کند تا زن نزدیک‌ترین دوست‌اش نداند که چه پرشور و دردمندانه او را دوست دارد.

بالزاک

با این حال، کلاً پنهان کردن چنین شر و شوری (یا حتا، به‌صورت ساده‌تر، پنهان کردن غلیان آن) کاری غیرقابل‌تصور است: نه از آن رو که آدمی بیش از حد سست‌اراده است، بل از آن رو که شور و شر اساساً انگیخته می‌شود تا دیده شود: همان پنهان کردن هم باید دیده شود: **دل‌ام می‌خواهد بدانی که من دارم چیزی را از تو پنهان می‌کنم**، و تناقض فعلی باید برطرف شود: او در **آنِ واحد** باید بداند و نداند: دل‌ام می‌خواهد بدانی که من دل‌ام نمی‌خواهد احساسات‌ام را ابراز کنم: این پیامی است که من برای دیگری دارم. ***larvatus prodeo***: من راه نشان دادن نقاب‌ام را هموار می‌کنم: من نقابی بر شر و شور خود می‌زنم، اما با انگشتی مخفی (و مکار) این نقاب را نشان می‌دهم. هر شوری، در نهایت، تماشاگر خود را دارد: سرهنگ پاز، در دم مرگ‌اش دیگر نمی‌تواند از نامه نوشتن به زنی که در نهان دوست‌اش داشته خودداری کند: هیچ ایثار عاشقانه‌یی بی یک نمایش نهایی نیست: نشانه همیشه پیروز می‌شود.

دکارت

۴. بیایید فرض کنیم که من، به‌خاطر حادثه‌یی که دیگری از آن آگاه نبوده، دارم گریه می‌کنم (گریستن بخشی از فعالیت

طبیعی تن عاشق است)، و، برای آن که اشک‌های‌ام دیده نشود، عینک دودی می‌زنم تا چشمان بادکرده‌ام را بپوشاند (نمونه‌ی خوبی از انکار: تاریک کردن برای دیده نشدن). این ژست هدفی حساب‌شده دارد: من دل‌ام می‌خواهد از امتیاز اخلاقی رواقیان برخوردار شوم، از «منزلت» آنان (من خود را به‌جای کلوتیلد دو وو می‌گذارم)، و در عین حال، به‌گونه‌یی متناقض، دل‌ام می‌خواهد جلب ترحم کنم («ببینم، چه‌ات شده؟»)؛ من دل‌ام می‌خواهد هم رقت‌انگیز باشم و هم ستایش‌انگیز، دل‌ام می‌خواهد در آنِ واحد هم بچه باشم و هم بزرگ. این است که قماری می‌کنم، ریسک می‌کنم: چون همیشه این امکان هست که دیگری به‌سادگی هیچ سؤالی درباره‌ی این عینک نامعمول نکند؛ به‌واقع، هیچ نشانه‌یی در آن نبیند.

۵. من برای، در لفافه، نشان دادن این که دارم رنج می‌کشم، برای پنهان کردن بدون دروغ گفتن، دست به دامن پشت‌سراندازی مکارانه‌یی خواهم شد: این‌گونه اقتصاد نشانه‌های‌ام را دو نیم خواهم کرد.

وظیفه‌ی این نشانه‌های کلامی مسکوت کردن، نقاب زدن، و گول زدن خواهد بود: من هرگز، **به‌لحاظ کلامی**، مسبب غلیان‌های احساسی‌ام نخواهم بود. من، با دم نزدن از لطمات این اضطراب، همیشه می‌توانم، وقتی این لطمات جبران شد، به خود اطمینان دهم که هیچ‌کس بویی از آن‌ها نبرده. توان زبان:

من با زبان‌ام هر کاری می‌توانم بکنم: حتا و به‌ویژه دم نزدن.

من هر کاری با زبان‌ام می‌توانم بکنم، اما با تن ام نه. آن‌چه با

زبان‌ام پنهان می‌کنم، تن‌ام آشکارش می‌کند. من می‌توانم عامدانه پیغام‌ام را آن‌طور که می‌خواهم ابلاغ کنم، اما صدای‌ام را نه. دیگری از صدای من، هرچه بگویم، تشخیص خواهد داد که «من مشکلی دارم». من یک دروغ‌گوی ام (به‌خاطر همان پشت‌سراندازی)، نه بازی‌گر. تن من بچه‌یی نافرمان است، زبان من بالغی بسیار بافرهنگ ...

۶. ... به‌طوری که ممکن است رشته‌ی دراز لفاظی‌های من («آداب‌دانی» من) ناگهان با چرخشی سراپا گسسته شود: خطایی فاحش (برای مثال)، در برابر چشمان حیرت‌زده‌ی دیگری، ناگهان همه‌ی کوشش‌ها (و جلوه‌ها) ی زبانِ به‌دقت مهارشده‌ام را به باد خواهد داد. من خرد می‌شوم: **حال تو** فدر راسین **را با تمام شور و شرش می‌شناسی.**

‘Tutti Sistemati’

جاگرفته (casés)
عاشق همه‌ی اطرافیان خود را «جاگرفته» می‌بیند، به‌نظرش هرکسی در نظام مفید و مؤثری از پیوندهای قراردادی جایی دارد که او خود را از آن مطرود می‌بیند؛ این احساس در او حس دوپهلوی حسرت و استهزا را بر می‌انگیزد.

۱. ورتر می‌خواهد جاگرفته باشد: «من ... شوهر او! آه ای خدایی که مرا آفریده‌ای، اگر این شادمانی را به من ارزانی کرده بودی، همه‌ی عمر را تنها به سپاس بی‌پایان از این مرحمت سپری می‌کردم» و ... : ورتر آن جایگاهی را می‌خواهد که پیش از او به تصرف در آمده ـ جایگاه آلبرت را. او می‌خواهد وارد یک نظام شود («جاگرفته» را به ایتالیایی sistemato ـ نظام‌مند ـ می‌گویند). زیرا نظام آن کلیتی است که هرکس در آن جای خود را دارد (حتا اگر که جای مناسبی نباشد)؛ زن و شوهرها، عشاق، مثلث‌های عشقی، و همچنین خویشتن‌های حاشیه‌یی (گردی‌ها، پرسه‌گردها) که به‌خوبی در حاشیه‌نشینی خود مستقر شده‌اند: هرکسی جز من. (بازی: صندلی‌های چیده‌شده‌یی که تعدادشان یکی کم‌تر از تعداد بچه‌ها بود؛ بچه‌ها دور اتاق رژه می‌رفتند و خانم معلم ضرباتی با پیانو می‌نواخت؛ وقتی از نواختن دست می‌کشید، هرکس به‌سمت صندلی‌یی هجوم

ورتر

د. ف.

د. ف.: گفت‌وشنود.

می‌برد و روی‌اش می‌نشست، جز بی‌عرضه‌ترین، بی‌آزارترین، یا بدشانس‌ترین کس، کسی که همچنان سر پا می‌ماند، ابله، زیادی: عاشق.)

۲. چگونه است که آن sistemato های دور و برم می‌توانند رشک مرا بر انگیزند؟ با دیدن آن‌ها، خود را از چه‌چیز طردشده می‌بینم؟ قطعاً نه از یک «رؤیا»، یک «آسایش»، یک «یگانگی»: «جاگرفته» ها همیشه از نظام خود شکایت دارند، و رؤیای یگانگی انگاره‌ی «دیگری» را شکل می‌دهد. نه، آن‌چه من خیال به دست آوردن‌اش در این نظام را دارم چیزی کاملاً عادی است (خیالی هرچه ناسازه‌وارتر، از این نظر که جلوه‌ی خاصی ندارد): من، خیلی ساده، یک ساختار می‌خواهم، هوس یک ساختار را دارم (واژه‌یی که، این اواخر، استفاده از آن حرص بعضی‌ها را در آورده: واژه‌یی که اوج انتزاع به شمار می‌رود). البته ساختار شادکامی نمی‌آورد؛ اما هر ساختاری قابل‌سکنا است، و این شاید بهترین تعریف آن باشد. من می‌توانم به‌طور کامل و به‌خوبی در آن‌چه شادم نمی‌کند سکونت کنم؛ من می‌توانم در آنِ واحد هم شکایت کنم هم تحمل کنم؛ می‌توانم معنای ساختاری را که به آن تن داده‌ام نپذیرم و بدون هیچ رنجشی در برخی از بخش‌های روزمره‌ی آن حضور پیدا کنم (عادت‌ها، دل‌خوشی‌های کوچک، امنیت‌های اندک، چیزهای ماندگار، تنش‌های ناپایدار)؛ و حتا می‌توانم تمایل منحرفانه‌یی به این وضع نظام داشته باشم (که همین است که، در واقع، آن را قابل‌سکنا می‌سازد): دانیال استلیتی در بالای ستون خود زندگی

کاملاً راحتی داشت: او این ستون (چیزی هرچند نامناسب) را به ساختاری بدل کرده بود.

تمایل به جاگرفته بودن تمایل به پذیرش بی‌دغدغه‌ی زندگی است. ساختار، به‌عنوان پشتوانه، چیزی سوای اشتیاق است: آن‌چه من می‌خواهم، خیلی ساده، این است که مرا، مثل یک سرروسپی، «نگه دارند.»

۳. در ساختار «دیگری» (زیرا دیگری همیشه ساختار زندگی‌یی دارد که من به آن تعلق ندارم) چیز نامفهومی هست: دیگری را می‌بینم که بر زندگی بر اساس همان رویه‌های رایج اصرار دارد: دیگری، که در جایی دیگر نگه داشته شده، به نظر من منجمد می‌رسد، جاودانه (جاودانگی می‌تواند چیزی قابل‌استهزا باشد).
هر زمان که نگاه نامنتظری به دیگری در قالب «ساختار» اش می‌انداختم، مسحور می‌شدم: باور داشتم که دارم در یک جوهره سیر می‌کنم: جوهره‌ی زناشویگی. وقتی قطار بر آن ریل‌های مرتفع از میان شهرهای بزرگ هلند می‌گذرد، نگاه مسافر به داخل خانه‌های بی‌پرده و کاملاً روشنی می‌افتد که در آن‌ها هرکسی ظاهراً در محیط مأنوسی به کار خود مشغول است، انگار نه انگار که هزاران ره‌گذر او را می‌بینند: این‌جا است که جوهره‌ی خانواده را باید نظاره کرد؛ و وقتی، در هامبورگ، در خیابان‌های پر از پنجره‌های شیشه‌یی قدم می‌زنی که پشت آن‌ها زن‌ها سیگار می‌کشند و انتظار

می‌کشند، این جوهره‌ی **فاحشگی** است که به چشم می‌بینی. (قدرت ساختارها: شاید این همان چیزی است که آن‌ها را خواستنی می‌سازد.)

فاجعه

فاجعه (catastrophe)
بحران حادی که طی آن عاشق، عاشقی که موقعیت عاشقانه را بن‌بستی بی‌برو ـ برگرد یافته (دامی که هرگز نمی‌تواند از آن خلاص شود) خود را به یک تباهی کامل محکوم می‌بیند.

مادموازل دو لپیناس

۱. دو شکل نومیدی: نومیدی خفیف، تسلیم فعالانه («من، در عین نومیدی، تو را به‌عنوان کسی که باید دوست‌اش داشت دوست دارم»)، و نومیدی حاد: یک روز، به‌دنبال حادثه‌یی، خود را در اتاق‌ام محبوس می‌کنم و زیر گریه می‌زنم، سیلاب سهمگینی مرا با خود برده، از درد به خود می‌پیچیم؛ تمام تن‌ام بی‌حس شده، سراپا تشنج ام: من، در بارقه‌یی سرد و سهمگین، تباهی‌یی را که به آن محکوم شده‌ام می‌بینم. این نومیدی هیچ نسبتی با آن نومیدی نهفته و «متمدنانه» ی عشق‌های دشوار ندارد؛ هیچ نسبتی با ترس و لرز وانهاده‌ها ندارد. و این فاجعه‌یی مثل روز روشن است: **«من حرام شده‌ام!»**

(علت؟ این فاجعه هیچ علت مشخصی ندارد ــ هیچ‌گاه با اعلام قطع رابطه پیش نمی‌آید؛ این فاجعه بی هیچ هشداری رخ می‌دهد، در نتیجه‌ی جان گرفتن تصویری تحمل‌ناپذیر یا قطع ناگهان تماس جنسی: احساسی کودکانه ــ احساسِ از چشم مادر افتادن ــ به‌طرزی فجیع به احساسی تناسلی تبدیل می‌شود.)

۲. فاجعه‌ی عشق می‌تواند به چیزی ختم شود که، در حیطه‌ی روان‌پریشی، یک **موقعیت غایی** است، «موقعیت آدمی که در اسارتی علاج‌ناپذیر به تباه‌کردن خود رو می‌آورد»؛ تصویری از آن‌چه در داخائو نقش بست. شرم‌آور نیست که موقعیت یک مبتلای عشق را با موقعیت اسیری در داخائو مقایسه کنیم؟ آیا می‌توان یکی از باورنکردنی‌ترین اهانت‌های تاریخ را با حادثه‌ی مبتذل، بچگانه، سفسطه‌آمیز، و مبهمی مقایسه کرد که برای آدم فارغ‌بالی رخ می‌دهد که قربانی تصویرسرای خود شده است؟ این دو موقعیت وجه اشتراکی با هم دارند: هردو، موقعیت‌هایی هول‌ناک / همه‌گیر (panique) اند: موقعیت‌هایی بی‌پس‌ماند، بی‌بازگشت: من تصویر خود را با چنان صلابتی در دیگری نقش زده‌ام که اگر بدون او باشم نمی‌توانم خود را بهبود بخشم، نمی‌توانم خود را باز یابم: من، برای همیشه، از دست رفته‌ام.

برونو بتلهایم

ریشه‌شناسی

ف. و.

برونو بتلهایم: **دژ خالی**.

ریشه‌شناسی: panique از نام Pan، خدای یونانی، گرفته شده؛ اما می‌توانیم با ریشه‌ی لغات نیز همچون خود لغات بازی کنیم (کاری که همیشه می‌کنیم) و تصور کنیم که Panic همان صفت یونانی است که معنای «همه‌گیر» می‌دهد.

ف. و.: گفت‌وشنود.

Laetitia

حد گذاشتن (circonscrire)

عاشق، برای کاستن از تیره‌روزی خود، به روش نظارتی دل می‌بندد که به او اجازه می‌دهد برای لذات حاصل از رابطه‌ی عاشقانه حدی بگذارد: از یک سو، حفظ کردن این لذت‌ها، بهره‌برداری کامل از آن‌ها، و از سوی دیگر، باورنکردنی شمردن و در پرانتز گذاشتن آن عرصه‌های وسیع افسردگی که بین چنین لذت‌هایی فاصله می‌اندازند: «فراموش کردن» معشوق در هر عرصه‌یی سوای عرصه‌ی لذت‌بخشی او.

لایبنیتس

۱. سیسرون، و بعدها لایبنیتس، ***gaudium*** را در تقابل با ***laetitia*** قرار می‌دهند. ***gaudium*** «لذتی است که روح ما با توجه به برخورداری از موهبتی در حال یا آینده به آن می‌رسد؛ و ما هنگامی از چنین موهبتی برخوردار می‌شویم که چنان در اختیار ما باشد که هرگاه اراده کردیم قادر به بهره بردن از آن باشیم.» ***laetitia*** اما یک لذت پرشور است، «وضعیتی که در آن، لذت بر ما غالب می‌شود» (در میان دیگر احساس‌ها، احساساتی اغلب متناقض).

gaudium چیزی است که من رؤیای آن را در سر دارم: بهره بردن از لذتی مادام‌العمر. اما من، ناتوان از دست یافتن به ***gaudium***، همان‌چه با هزار و یک مانع از آن جدا شده‌ام، رؤیای باز در آویختن به دامان ***laetitia*** را دارم: آیا نمی‌توانستم خود برای لذات پرشوری که دیگری به من می‌بخشد حدی

بگذارم، بی آن که این لذات را با اضطرابی که حلقه‌ی رابط آن‌ها می‌شود آلوده و ضایع کنم؟ آیا نمی‌توانستم به رابطه‌ی عاشقانه نگاهی گل‌چینانه داشته باشم؟ آیا نمی‌توانستم، در همان ابتدا، درک کنم که داشتن یک مشغله‌ی شدید هرگز مانعی برای لحظه‌لحظه‌ی لذات ناب نیست (همان‌طور که قاضی عسکر در **ننه دلاور** توضیح می‌دهد که «جنگ مانع صلح نیست»)، و آن‌گاه، آیا نمی‌توانستم آن عرصه‌های خطرباری را که بین آن لحظه‌های لذت فاصله می‌اندازند یکسر فراموش کنم؟ آیا نمی‌توانستم مات و منگ باشم، آشفته و نامنسجم؟ برشت

۲. این طرحی مجنونانه است، زیرا **تصویرسرا دقیقاً** با پیوستگی‌اش (با **چسبندگی‌اش**) تعریف می‌شود، یا به‌تعبیر دیگر، با نیروی همنشین‌سازی و تداعی‌گری: هیچ‌چیزِ تصویر را نمی‌توان فراموش کرد؛ حافظه‌یی فراگیر که گریز **ارادی** از عشق را ممنوع می‌کند؛ و، نشیمنی معقول و موجه در این عشق را نیز ممنوع کرده است. من می‌توانم رویه‌هایی را در راستای حدگذاری برای لذات‌ام وضع کنم (به‌شیوه‌ی اپیکوری، یک بسامد پایین را به جلوه‌ی چشم‌گیر یک رابطه بدل کنم؛ یا به‌تعبیر دیگر، دیگری را گم‌شده فرض کنم، و در نتیجه هرزمان که باز پیدای‌اش شد از حضورش لذت برم، با معادش آرامشی پیدا کنم)، اما این تلاشی بیهوده است: چسب عشق حل‌ناشدنی است؛ یا ترک و یا تسلیم: سازش با آن ممکن نیست (عشق نه دیالکتیکی است نه با اصلاحات نسبتی دارد).

برشت: **ننه‌دلاور**، صحنه‌ی چهارم.

(شکل اندوه‌بار حدگذاری برای لذت‌ها: زندگی من یک ویرانه است: چیزی به‌جا مانده، و چیزی مضمحل و نابود شده: این خانه‌خرابی است.)

قلب / دل

قلب / دل (coeur)
این واژه به همه‌گونه تپش و اشتیاقی اشاره دارد، اما ویژگی دائم آن این است که قلب در قالب یک چیز هدیه‌دادنی شکل می‌گیرد ـ حتا اگر این هدیه را نادیده گرفته یا رد کنیم.

۱. قلب اندام اشتیاق است (قلب، مانند اندام جنسی، افت و خیز دارد، ...)، در عرصه‌ی تصویرسرا قرار می‌یابد، مفتون آن می‌شود. دنیا، دیگری، با اشتیاق من چه خواهد کرد؟ این اضطرابی است که تمام تپش‌های قلب، تمام «مسأله‌ها» ی دل، در آن یک‌جا جمع می‌شود.

۲. ورتر از پرنس X گلایه دارد: «او ذهن و قوای ذهنی مرا بیش از این قلبی که دارم می‌بیند، قلبی که مایه‌ی مباهات من بوده ... آه، هرچه من می‌دانم، همگان می‌دانند ـ اما قلب من تنها از آنِ من است.» *ورتر*

تو آن‌جایی انتظار مرا می‌کشی که من نمی‌خواهم آن‌جا باشم: تو آن‌جایی مرا دوست داری که من آن‌جا وجود ندارم. یا: دنیا و من به یک چیز واحد علاقه نداریم؛ و، از بخت بد، این چیزِ منقسم خودِ من هستم؛ (ورتر می‌گوید که) من علاقه‌یی به ذهن‌ام ندارم؛ و تو علاقه‌یی به قلب‌ام نداری.

۳. قلب آن‌چیزی است که من در فکر بخشیدن‌اش هستم. هرزمان که این هدیه به من بازگردانده شود، آن‌زمان است که می‌توان، همصدا با ورتر، گفت که این قلب آن چیزی است که از من به جا می‌ماند، آن زمان که آن هوش و ذکاوتی که به من نسبت داده شده اما مطلوب من نیست یکسر کنار گذاشته شود: قلب آن چیزی است که **برای من** می‌ماند، و این قلبی که روی دل‌ام سنگینی می‌کند دلی پر از کشش‌هایی است که آن را از خود آکنده‌اند (فقط عاشق و کودک دل پُری دارند).

(X قصد دارد چند هفته‌یی، و شاید هم بیش‌تر، به تعطیلات برود؛ در آخرین لحظه، می‌خواهد ساعتی بخرد و در سفر با خود ببرد؛ خانم فروشنده عشوه‌یی می‌آید و می‌گوید: «مثل ساعت خودم خوب است؟ شما بچه بودید که این ساعت‌ها به قیمت این یکی بودند، و ...»؛ او نمی‌داند که **من دل پری دارم**.)

«همه‌ی خوشی‌های روی زمین»

آکنده/ ارضا شدن (combelement)
عاشق لجوجانه اشتیاق نشان داده، امکان خشنودی کامل میل متجلی در رابطه‌ی عاشقانه و امکان موفقیت کامل و واقعاً دائم این رابطه را مسلم می‌گیرد: تصویر بهشت‌آسای «خیر مطلق»، دریافت کردن و دریافت شدن.

رویسبروک

۱. «حال، همه‌ی خوشی‌های روی زمین را در نظر گرفته، همه را در قالب یک خوشی واحد در آمیخته، و آن را به یک فرد واحد ارزانی کنید ــ این همه در قبال این خوشی‌یی که من از آن حرف می‌زنم هیچ است.» پس آکندگی / ارضا یک تعجیل است: چیزی تلخیص‌شده، سیلابی که مرا با خود می‌برد، چیزی که چون آذرخشی تکان‌ام می‌دهد. آن چیست که مرا این‌گونه از خود می‌آکند؟ یک کلیت؟ نه. چیزی که گرچه با یک کلیت آغاز می‌شود، از آن فراتر می‌رود: کلیتی بی پس‌ماند، کلیاتی ***(summa)*** بلااستثنا، جایی که جانبی ندارد («روح من فقط مالامال نیست، روح من سرریز می‌کند»). من آکنده می‌کنم (من آکنده ام)، می‌انبارم، اما تنها به پر کردن جای خالی بسنده نمی‌کنم؛ من مازادی تولید می‌کنم، و در این مازاد است که آکندگی / ارضا رخ می‌دهد (این مازاد، این افزونگی همان سامان تصویرسرا است: آن زمان که دیگر در عرصه‌ی افزونگی نباشم احساس بی‌حاصلی می‌کنم؛ برای من، بس یعنی که بس نیست): در نهایت،

رویسبروک

این وضعیتی برای من آشنا است: «خوشی از امکاناتی که اشتیاق فراهم کرده فراتر می‌رود.» یک معجزه: من، با پشت سر گذاشتن همه‌ی «خشنودی» *(satisfaction)* ها، نه اشباع‌شده *(satietée)* نه سرمست *(saoul)*، از حد اشباع فراتر رفته، به بیزاری، تهوع یا حتا دل‌آشوبه می‌رسم، من ... به تلاقی *(coïncidence)* پی می‌برم. افزونگی و فراروی مرا به‌سمت تناسبی سوق می‌دهد؛ من به تصویر می‌چسبم، و نسبت‌ها همان که بوده می‌ماند: دقت، درستی، موسیقا: دیگر کاری به بس نیست ندارم. این است که من به پنداشت قاطعی از تصویرسرا، به غلبه‌ی آن، زنده ام.

ریشه‌شناسی

از آکندگی / ارضاها حرفی در بین نیست ــ در نتیجه، به‌غلط، به نظر می‌رسد رابطه‌ی عاشقانه به حد یک شکوائیه‌ی بلند و بالا تقلیل یافته. این از آن رو است که، اگر سخن گفتن از رنج و محنت با واقعیتِ شادکامی ما مغایرت دارد، لوث کردن بیان آن نیز کاری درخور سرزنش است: من تنها هنگامی سخن می‌گوید که ضربه‌یی خورده باشد؛ وقتی که آکنده / ارضا می‌شوم، یا به خاطر می‌آورم که آکنده / ارضا شده‌ام، زبان ظاهراً بزدل می‌شود: من به فراسوی زبان، یعنی فراسوی میان‌مایگی، فراسوی عمومیت، ترابرده *(transporté)* می‌شوم: «در این‌جا برخوردی رخ می‌دهد که البته طاقت‌فرسا است، از بابت لذتی که در بطن این برخورد هست، و این است که گاه آدمی به همین دلیل به هیچ تقلیل می‌یابد؛ این آن چیزی است که ترابرد می‌نامم. ترابرد آن لذتی است که نمی‌تواند حرف بزند.»

رویسبروک

ریشه‌شناسی: satis (بس)، هم در معنی satisfaction و هم در معنی saoul.

۲. در واقع، این اهمیتی ندارد که من اصلاً احتمال نمی‌دهم ممکن است **واقعاً** آکنده و ارضا شوم (اما با دل و جان می‌خواهم این‌طور شود). تنها این خواستِ آکنده/ ارضا شدن است که درخششی محوناشدنی دارد. همین خواست است که مرا به غلیان در می‌آورد: من در درون خود اوتوپیای آدمی آزاد از بند سرکوب را طرح می‌ریزم: و من خود **پیشاپیش** همین آدم ام. و این آدمی بی‌بندوبار است: باور داشتن به «**خیر مطلق**» به‌مجنونانگیِ باور داشتن به «شر مطلق» است: هاینریش فون اوفتردینگن همان مایه‌ی فلسفی‌یی را دارد که ژولیتِ ساد داشت.

نووالیس

(**آکندگی/ ارضا** وا نهادن همه‌ی ارث و میراث‌ها است: «... لذت هیچ نیازی به میراث‌بران و فرزندان ندارد ــ لذت خود را می‌خواهد، ابدیت را می‌خواهد، تکرار همان چیزها، لذت می‌خواهد که چیزها همان که بوده‌اند تا ابد همان باشند.» عاشقِ ارضاشده نیازی به نوشتن، نیازی به ارسال و انتشار نوشته‌های‌اش، ندارد.)

نیچه

«من دیگری‌درد دارم»

دل‌سوزی (compassion)
عاشق، هرزمان که می‌بیند، احساس می‌کند، یا پی می‌برد که معشوق، به هر دلیلی سوای رابطه‌ی عاشقانه‌شان، ناشاد شده یا در معرض خطر افتاده، نسبت به او احساس دل‌سوزی شدید می‌کند.

۱. «اگر دیگری را آن‌چنان که او خود خویشتن را می‌یابد یافته باشیم ــ احساسی که شوپنهوِر **دل‌سوزی** می‌نامد و به‌شکل درست‌تر می‌توان آن را یگانگی در رنج، یا هم‌رنجی، خواند ــ آن‌گاه که او، همچون پاسکال، خود را نفرت‌انگیز می‌یابد ما نیز باید از او نفرت داشته باشیم.» اگر دیگری از اوهام خود رنج می‌برد، این بیم را دارد که دارد دیوانه می‌شود، من نیز باید اسیر اوهام شده، من نیز دیوانه شوم. اما، عشق ما هرچه‌قدر هم که شدید باشد، این اتفاق نمی‌افتد: من برآشفته و خشمگین ام، سخت است که شاهد رنج کشیدن کسانی که دوست‌شان دارم باشم و با این حال از رنج آنان برکنار باشم: من یک مادر ام (دیگری برای‌ام دغدغه‌زا است)، اما نه یک مادر کامل؛ من خود را به آب و آتش می‌زنم، اما تا آن‌جا که به جایگاه قاطعی که عملاً از آنِ من بوده آسیبی نرسد. زیرا در عین حال که «صادقانه» محنت دیگری را محنت خود می‌دانم، برداشت من این است

نیچه

میشله

نیچه: **سهیده‌دم**.
میشله: می‌گوید، «من فرانسه‌درد دارم.»

که این محنت بدون من عارض شده، دیگری خود سزاوار این محنت بوده، دیگری مرا از یاد برده: اگر او بی که من مسبب رنج‌اش باشم دارد رنج می‌کشد، از آن رو است که من به چشم‌اش نمی‌آیم: رنج او مادام که او را از من جدا نگه می‌دارد نافی من است.

۲. این‌جا است که واگشتی رخ می‌دهد: اگر دیگری بدون من رنج می‌کشد، من چرا باید مثل او رنج بکشم؟ رنج دیگری او را به‌شدت از من دور می‌کند، و من با در پی او دویدن فقط خودم را از پا می‌اندازم، حال آن که هیچ امیدی ندارم که خود را به او برسانم، به او برسم. پس بگذار قدری از هم جدا باشیم، بگذار یاد بگیریم که باید فاصله‌ی مشخصی با هم داشته باشیم. بگذار آن کلام فروخورده‌یی بر زبان جاری شود که هر آدمی، وقتی مرگ دیگران را می‌بیند، بر زبان می‌راند: بگذار زندگی کنیم.

۳. پس من همراه با دیگری درد خواهم کشید، اما بدون آن که به خود فشار آورم، خود را گم کنم. اسم این رفتار، رفتاری هم بسیار عاطفی هم به‌شدت مهارشده، بس عاشقانه و بس مؤدبانه، می‌تواند این باشد: ظرافت: به‌معنایی که می‌تواند نشان‌گر شکل «سالمِ» (متمدنانه‌ی، هنرمندانه‌ی) دل‌سوزی باشد. (آته الاهه‌ی خیره‌سری است، اما افلاتون از ظرافت آته سخن می‌گوید: پای او پر دارد، سبک‌بالانه به چیزها دست می‌زند.)

میمهانی

«می‌خواهم درک کنم»

درک کردن (comprendre)
عاشق ناگهان ماجرای عاشقانه را به‌شکل گره کوری تافته از دلایل توضیح‌ناپذیر و راه‌حل‌های ناکارآمد یافته، فریاد می‌کشد که: «می‌خواهم درک کنم (چه دارد به سرم می‌آید)!»

۱. نظر من درباره‌ی عشق چیست؟ ــ در کل، من هیچ نظری درباره‌ی عشق ندارم. خوش‌حال می‌شوم که بدانم عشق چیست، اما منِ درخودنگر، تنها وجود عشق را می‌بینم، نه ماهیت آن را. آن‌چه من می‌خواهم بشناسم (عشق) همان جوهره‌یی است که برای سخن گفتن (سخن عاشقانه) به کارش می‌گیرم. تأمل قطعاً جایز است، اما از آن‌جا که آناً به دام تعمق در تصاویر می‌افتد، هرگز به مرز درخودنگری نمی‌رسد: من، مطرود از منطق (منطقی که زبان‌هایی بی هرگونه اشتراکی با یک‌دیگر را فرض می‌سازد)، نمی‌توانم ادعا کنم که دارم درست فکر می‌کنم. پس حتا اگر سال‌ها سخن عشق سر داده باشم هم نمی‌توانم امیدوار باشم که جز با اتکا به «دنباله‌ها» ی این سخن مفهومِ عشق را درک کنم: بارقه‌ها، قاعده‌ها، نکات نغز، که در سیلاب سهمگین تصویرسرا پخش و پراکنده اند؛ من در مکان نامناسب عشق قرار دارم، مکان مبهوت‌کننده‌ی آن: «تاریک‌ترین جا همیشه زیر چراغ است.»

رایک

رایک: ضرب‌المثلی به‌نقل از **گزیده‌گویه‌هایی از یک اعتراف بزرگ**.

۲. از سالن سینما بیرون می‌آیم، تنهای ام، ذهن‌ام مشغول «مسأله» یی است که دارم، مسأله‌ی عشق ام، مسأله‌یی که فیلم هم نتوانسته مرا به فراموش کردن‌اش وا دارد؛ و آن‌گاه این جمله‌ی عجیب را فریاد می‌زنم، نه این که: **دست نگه دارید**، بل این که: **من می‌خواهم درک کنم** (چه دارد به سرم می‌آید)!

۳. سرکوب: من می‌خواهم به زبانی جز زبان خودم تحلیل کنم، بدانم، بیان کنم؛ من می‌خواهم هذیان خود را به خود بنمایانم، می‌خواهم با آن‌چه دارد مرا از هم می‌گسلد، دارد مرا بر می‌کَند، «رو در رو» شوم. **دیوانگی‌ات را درک کن**: این فرمانی بود که زئوس به آپولون داد و امر کرد دو چهره‌ی ازهم‌گسسته‌ی آندروژن را باز (همچون یک تخم، یک دانه) به آن‌جا که از آن برکنده شده (زهدان) باز گرداند «تا بل‌که این گسستگی ظاهرِ کم‌تر زننده‌یی داشته باشد.» درک کردن ــ آیا این به‌معنی از هم گسستن انگاره، از کار انداختن من، این اندام عالیِ بدفهمی و درک نادرست، نیست؟

ضیافت

۴. تأویل: نه، این معنای فریاد تو نیست. در واقع، آن فریاد هنوز یک نفیر عشق است: «من می‌خواهم خودم را درک کنم، خودم را قابل‌درک کنم، خودم را قابل‌شناخت، قابل‌پذیرش کنم؛ من می‌خواهم کسی مرا در خود بگیرد.» معنای فریاد تو این است.

آ. ک.

آ. ک.: نامه.

۵. من می‌خواهم رویه‌ام را عوض کنم: دیگر کشف نکنم، دیگر تأویل نکنم، بل‌که آگاهی‌ام را به یک مخدر بدل کنم، به این وسیله به پندار محضی از واقعیت دست پیدا کنم، به آن رؤیای باشکوه تابناک، به عشق پیشگویانه. (و چه می‌شود، اگر آگاهی ـ این‌گونه آگاهی ـ آینده‌ی انسانی ما بوده باشد؟ اگر، با چرخش دیگری در این مارپیچ، روزی، زمانی که همه‌ی ایدئولوژی‌های ارتجاعی از بین رفته باشند، آگاهی سرانجام به این صورت در آید: امحای مرز میان بارز و نهفته، پیدا و پنهان؟ اگر انتظار ما از تحلیل نه تخریب قدرت (نه حتا تصحیح یا هدایت آن) بل‌که تنها تزئین آن، همچون یک هنرمند، باشد؟ بیایید علمی را متصور شویم، علم شناخت لغزش‌های ما، که روزی باید لغزش خود را نیز کشف کند، و این لغزش باید به چه‌چیزی بدل شود: نوع جدید و بی‌سابقه‌یی از آگاهی؟)

ریشه‌شناسی

ریشه‌شناسی: یونانیان «اونار»، رؤیای عادی، را در تقابل با «هیپار»، پندار پیش‌گویانه (ناباورانه)، قرار می‌دادند. تبادل‌نظر با ژ. ل ـ ب.

«چه باید کرد؟»

رفتار (conduite)
فیگوری حساب‌شده: عاشق با نگرانی پرسش‌هایی اغلب بی‌نتیجه را در خصوص رفتار خود پیش می‌کشد: در مواجهه با این یا آن گزینه، چه باید کرد؟ او چه کار باید بکند؟

ورتر

۱. آیا باید ادامه داد؟ ویلهلم، دوست ورتر، اهل اخلاق است، علم بی‌دغدغه‌ی رفتارشناسی. این اخلاق عملاً نوعی منطق است: یا این و یا آن؛ اگر من این را انتخاب کنم (اراده کنم)، آن‌گاه باز با یک «یا این یا آنِ» دیگر مواجه می‌شوم: این زنجیره به همین شکل ادامه می‌یابد، تا آن که، از این انبوه گزینه‌ها، سرانجام کنش نابی زاده شود ــ کنشی عاری از همه‌ی تردیدها و تأسف‌ها. تو شارلوته را دوست داری: **یا امیدی داری، و این تو را به کاری وا خواهد داشت؛ یا این که هیچ امیدی نداری، و در این صورت از تلاش دست خواهی کشید.** این سخن آدم «سالم» است: یا این، یا آن. اما عاشق جواب می‌دهد (جوابی که ورتر می‌دهد): من دارم تلاش می‌کنم تا راهی بین این دو گزینه باز کنم: یعنی، **من هیچ امیدی ندارم، اما با این همه ...** یا به‌تعبیر دیگر: من، لجوجانه، انتخاب نکردن را انتخاب می‌کنم؛ من سیالیت را انتخاب می‌کنم؛ **من ادامه می‌دهم.**

۲. نگرانی‌های من در خصوص رفتاری که باید بکنم، همیشه

و تا ابد، بی‌فایده و بی‌نتیجه اند. اگر دیگری، به‌طور اتفاقی و بی تکلفی، شماره‌ی تلفنِ جایی را بدهد که برخی اوقات می‌شود آن‌جا سراغ‌اش را گرفت، من آناً سردرگم می‌شوم: آیا باید به او تلفن بزنم یا نباید این کار را بکنم؟ (فایده‌یی ندارد که او به من بگوید **من می‌توانم** تلفن بزنم ــ این که معنای عینی و معقول آن پیام است ــ و دقیقاً همین **اجازه** است که نمی‌دانم با آن چه کنم.)

آن‌چه بی‌فایده است چیزی است که ظاهراً هیچ نتیجه‌یی ندارد و نخواهد داشت. اما برای من، منِ عاشق، هرچیزی که تازه باشد، هرچیزی که اوضاع را به هم بریزد، نه نمود یک واقعیت بل‌که نمود نشانه‌یی است که باید تأویل‌اش کرد. از دید عاشق، واقعیت در صورتی دارای نتیجه می‌شود که بی‌درنگ نشانه شود: این نشانه، و نه واقعیت، است که (با طنینی که دارد) نتیجه‌یی در پی می‌آورد. دیگری این شماره تلفنِ تازه را به من داده، و این نشانه‌ی چه‌چیز بوده؟ آیا این دعوتی است از من تا **در اسرع وقت** به او تلفن بزنم، تا از تلفنی صحبت کردن با هم لذت ببریم، یا این که **فقط** باید **وقتی که وقت‌اش باشد**، در مواقع ضروری، زنگ بزنم؟ اما پاسخ من به این پرسش نیز خود یک نشانه خواهد بود، نشانه‌یی که دیگری نیز به‌ناچار آن را تأویل خواهد کرد، و به این ترتیب سیلاب سهمگینی از انگاره‌ها بین ما سرازیر می‌شود. **هرچیزی نشانه‌ی چیزی است**: من با این گزاره خودم را گول می‌زنم، خودم را اسیر حساب و کتاب می‌کنم، لذت را از خودم سلب می‌کنم.

من، گاه با حساب و کتاب کردن درباره‌ی «هیچ‌وپوچ» (چیزی

که عالم و آدم بر هیچ‌وپوچ بودن‌اش شهادت می‌دهند)، خود را از پا می‌اندازم؛ آن‌وقت، با رفتاری واکنشی، تلاش می‌کنم تا ــ مثل آدمی در حال غرق شدن که می‌خواهد کف دریا جاپایی پیدا کند ــ تصمیمی **بی‌اختیار** بگیرم (بی‌اختیاری: رؤیای بزرگ: بهشت، قدرت، مسرت): **یالا، زنگ بزن، چون دل‌ات می‌خواهد!** اما این‌گونه کمک کردن به خود هم بیهوده است: برهه‌ی عشق به عاشق اجازه نمی‌دهد تا انگیزه و عمل خود را همسو کند، که این دو را با هم منطبق کند: من آدمی نیستم که صرفاً «ادا در بیاورم» ــ جنون من فروکش کرده، دیگر نمودی ندارد؛ این بی‌درنگی نتایجی در پی دارد که من از آن‌ها، هرچه باشند، بیم دارم: همین ترس من ــ همین روحیه‌ی حساب‌گرانه‌ام ــ است که خصلتی «بی‌اختیار» دارد.

۳. **کارما** ***(karma)*** همان رشته رخدادها (ی مصیبت‌بار) است (زنجیره‌ی شوم علت و معلول‌ها). بودایی می‌خواهد از کارما دست بشوید؛ بازی علت و معلول را متوقف کند؛ او می‌خواهد نشانه‌ها را کنار بگذارد، این پرسش عملی را نادیده بگیرد که: چه باید کرد؟ من نمی‌توانم از طرح این پرسش دست بکشم، پس من هم در حسرت آن تعلیق کارمایی هستم که همان **نیروانا** ***(nirvana)*** است. از این رو، موقعیت‌هایی پیش‌آمدی که هیچ مسئولیت رفتاری‌یی را متوجه من نمی‌کنند، هرقدر هم که مرارت‌بار باشند، برای من آسایش‌آور اند؛ من رنج می‌کشم، اما در نهایت قرار نیست که تصمیمی بگیرم؛ در این‌جا این دستگاه عشق (**تصویرسرا**) است که خود به‌تنهایی زمام اختیار

ذن

مرا به دست می‌گیرد؛ همچون کارگری در عصر الکترونیک، یا مثل شاگرد تنبلی در ردیف آخر کلاس، همه‌ی کاری که من باید بکنم این است که **آن‌جا باشم**: کارما (دستگاه، کلاس) در پیش چشم من، اما بدون من، کار می‌کند. من، در عین درماندگی، می‌توانم در مجالی بس کوتاه، برای خود یک **گوشه‌ی دنج تن‌آسایی** بسازم.

همچشمی

همچشمی (connivence)
عاشق خود را در حال سخن گفتن با رقیبی درباره‌ی معشوق تصور می‌کند، و این تصویر به او لذت همدستی بخشیده، این لذت را به‌شکل عجیبی دامن می‌زند.

۱. کسی که من واقعاً می‌توانم با او درباره‌ی معشوق صحبت کنم کسی است که او هم آن معشوق را به‌اندازه‌ی من، مثل من، دوست دارد: آن قرینه‌ی من، رقیب من، حریف من (رقابت مسأله‌یی مربوط به جایگاه است). پس من می‌توانم عاقبت درباره‌ی دیگری با کسی که او را می‌شناسد بحث کنم؛ در نتیجه، نوعی برابری در شناخت، نوعی شادیِ ناشی از شراکت، پدید می‌آید؛ در این‌جا، موضوع مورد بحث نه نفی می‌شود و نه مورد تعرض قرار می‌گیرد؛ او در بطن این سخن دوگانه جای داشته، از حمایت آن برخورار می‌شود. من همزمان با تصویر و با این آینه‌ی دومی قرین می‌شوم که آن‌چه را که من هستم باز می‌تاباند (من در چهره‌ی رقیب‌ام، هراس خود، حسادت خود، را می‌بینم). حسادت یکسر به حال تعلیق در آمده، بحثی داغ درباره‌ی شخصی غایب در می‌گیرد، کسی که این نگرش‌های همگرا سرشت عینی او را برجسته‌تر می‌سازند: ما خود را به دست آزمونی دقیق و موفق می‌سپاریم، زیرا در این‌جا دو مشاهده‌کننده وجود دارد، زیرا دو مشاهده وجود دارد که در

شرایطی یکسان صورت می‌گیرد: قضیه اثبات می‌شود، من کشف می‌کنم که حق دارم (که خوش‌حال باشم، رنجیده‌خاطر باشم، مضطرب باشم).

ریشه‌شناسی

(connivere: یعنی در آنِ واحد: من چشم‌وهمچشمی می‌کنم، چشمک می‌زنم، و چشم می‌پوشم.)

۲. نکته‌یی هست که ما را به این ناسازه می‌رساند: این معشوق است که، در این رابطه‌ی سه‌ضلعی، عملاً زیادی است. نمود این نکته را می‌توان در نوعی دستپاچگی ملاحظه کرد. وقتی که پیش می‌آید که معشوق از رقیب‌ام گلایه کند، از او بدگویی کند، من نمی‌دانم چه واکنشی باید در برابر آن نشان بدهم: از یک سو، «شرافت» ایجاب می‌کند از این اعتمادی که برای من منفعت دارد ــ موضع مرا تقویت می‌کند ــ سوءاستفاده نکنم؛ و، از سوی دیگر، من با احتیاط عمل می‌کنم: من می‌دانم که خودم هم در موضع همان رقیب هستم، و بنابراین، سوای همه‌ی بحث‌های روان‌شناختی و ارزشی، هیچ تضمینی نیست که، روزی، خود من مورد این بدگویی قرار نگیرم. و گاه این خود من هستم که از رقیب‌ام در مقابل معشوق ستایش می‌کنم (برای آن که «بلندنظر» باشم؟) و معشوق، در کمال تعجب (برای آن که مرا تحویل بگیرد؟) با این نظر مخالفت می‌کند.

۳. حسادت معادله‌یی است که سه جزء قابل‌جابه‌جایی (و قطعیت‌ناپذیر) دارد: یک جزء این معادله همیشه و همزمان به

آن دو جزء دیگر حسودی می‌کند: من به کسی که دوست‌اش دارم و به کسی که کسی را که دوست‌اش دارم دوست دارد حسودی می‌کنم. من آن ***odiosamato*** (تعبیری که ایتالیایی‌ها برای «رقیب» به کار می‌برند) را نیز دوست دارم: او توجه مرا به خود جلب می‌کند، مرا تهییج می‌کند، برای من جاذبه دارد (**همیشه‌شوهر** داستایفسکی را نگاه کنید).

د. ف.

د. ف.: گفت‌وشنود.

«وقتی انگشت‌ام به‌طور اتفاقی ...»

تماس‌ها (contacts)
این فیگور به هر سخن درون‌گفتی رجوع می‌کند که مسبب‌اش تماس مخفیانه با تن (و به‌طور دقیق‌تر، با پوست تن) محبوب است.

ورتر

۱. برحسب اتفاق، انگشت ورتر با انگشت شارلوته تماس پیدا می‌کند، به‌طور اتفاقی، پاهای‌شان زیر میز به هم می‌خورد. ورتر ممکن بود غرق تعمق در معنای این اتفاقات شود؛ ممکن بود توجه‌اش را به‌طور فیزیکی بر این نقاط تماس و لذت ناچیز متمرکز کند، بر این بخش از انگشت یا پای بی‌حرکت خویش، آن‌هم به‌گونه‌یی فتیشیستی، بی که انتظار پاسخی داشته باشد (همچون خدا ــ همچنان که از ریشه‌شناسی این واژه بر می‌آید ــ فتیش / ***Fétiche*** نیز پاسخ نمی‌دهد). اما در واقع ورتر منحرف نیست، او عاشق است: او، همشه و هرجا، معنا را از هیچ خلق می‌کند، و همین معنا است که او را به هیجان می‌آورد: او در بوته‌ی معنا می‌گدازد. هر تماسی، برای عاشق، مسأله‌ی یک پاسخ را پیش می‌کشد: از پوست می‌خواهد که پاسخ دهد.

(فشردن دست ــ گواهی آشکار ــ حالت ناپیدایی در کف دست، زانویی که تکان نمی‌خورد، بازویی که گویی به‌شکلی کاملاً طبیعی گشوده می‌شود تا دیگری سرش را آرام و آهسته روی آن بگذارد ــ این عرصه‌ی بهشت‌آسای نشانه‌های ظریف

و پنهانی است: جشنی، اما نه برای حواس بل‌که بـرای مـعنا.)

۲. شارلوس چانه‌ی راوی را می‌گیرد و انگشتان فتان‌اش را روی گوش‌های او می‌کشد، «مثل انگشتان یک آرایش‌گر.» این حالت معمولی، که من به آن تن می‌دهم، در بخش دیگری از تن من ادامه می‌یابد؛ این حالت، بی آن که چیزی به‌طور فیزیکی سد راه‌اش شود، شاخه‌شاخه شده، از یک کـارکرد سـاده بـه یک معنای پیچیده، طلب عشق، می‌رسد. معنا (تقدیر) شوکی بـه دست من وارد مـی‌کند؛ مـن دارم تـن بسـته‌ی دیگـری را بـاز می‌کنم، دیگری را (چه پاسخی بدهد، چه خود را پس بکشد، چه صرفاً تن دهد) وا می‌دارم تا در این بازی معنا شرکت کند: من دارم دیگری را وا می‌دارم که حرف بزند. در قلمروی عاشق، ادا در آوردن جایی ندارد: نه نیروی دانشی هست، و شاید نه حتا لذتی ــ تنها نشانه‌ها، فعالیت بی‌اختیار زبان: برقرارسازی نظام (الگوی) پرسش و پاسخ، در هر موقعیت مخفیانه‌یی.

پروست

پروست: **طرف گرمانت**.

حادثه‌ها، بدبیاری‌ها، دل‌خوری‌ها

احتمالات (contingences)

اتفاقات عادی، حوادث، بدبیاری‌ها، کوته‌فکری‌ها، رنجش‌ها، آزردگی‌های خاطر عاشق؛ هر مجموعه رخدادی که پی‌آمدهای‌اش با شادکامی‌جویی عاشق تداخل پیدا کرده، گویی که دست تقدیر علیه او توطئه می‌کند.

۱. «چون، امروز صبح، X سر حال بود، چون من از X هدیه‌یی گرفتم، چون قرار ملاقات بعدی‌مان نزدیک است ــ اما، چون ناگهان امشب، X را دیدم که همراه Y بود، چون فکر کردم وقتی نگاهی به من انداختند داشتند درباره‌ی من پچ‌پچه می‌کردند، چون این ملاقات مبهم بودن موقعیت ما و حتا شاید دورویی X را نشان داده ــ عیش‌مان منغص شد.»

۲. حادثه‌یی که پیش می‌آید بی‌اهمیت است (حادثه همیشه بی‌اهمیت است) اما کل زبان مرا جذب خود خواهد کرد. من بی‌درنگ آن را به رخدادی مهم بدل می‌کنم، به گمان این که چیزی سرنوشت‌ساز در این حادثه هست. این حجابی است که مرا فرو می‌پوشد، حجابی که همه‌چیز را پوشش می‌دهد. این‌گونه، رخدادهای کوچک بی‌شماری پرده‌ی سیاه مایا (وهم)، فرشینه‌ی توهم‌ها، معناها، و واژه‌ها را می‌بافند. من کار را با دسته‌بندی اتفاقاتی که برای‌ام افتاده آغاز می‌کنم. حال، آن

آندرسن

حادثه موجب رنجش خاطر من می‌شود، مثل آن نخودفرنگی در زیر بیست تشک آن شاه‌زاده خانم؛ مثل یکی از افکار روز که در خواب شب موج می‌زند، این حادثه عامل انگیزش سخن عاشق خواهد شد، سخنی که با سرمایه‌ی تصویرسرا به ثمر می‌رسد.

فروید

۳. این علت حادثه نیست که مرا میخ‌کوب کرده و از آن پس هماره در ذهن‌ام طنین‌انداز می‌شود، این ساختار آن است. مثلاً وقتی کسی رفتار بی‌اهمیتی از خود بر سر میزی نشان می‌دهد، کل ساختار روابط در ذهن من مجسم می‌شود: اشکالات آن، گرفتاری‌های آن، بن‌بست‌های آن (همین است که من می‌توانم از خلال عدسی کوچک روی جامدادی صدفی‌ام پاریس و برج ایفل را ببینم.) من هیچ اتهام متقابلی وارد نمی‌کنم، هیچ تشکیکی نمی‌کنم، به‌دنبال هیچ دلیلی نیستم؛ من، هراس‌خورده، چشم‌انداز موقعیتی را در نظر می‌آورم که در آن گرفتار آمده‌ام؛ من اهل آزردگی و انزجار نیستم، من مرد تقدیر ام.

(برای من، حادثه یک نشانه است، نه یک نمایه: مؤلفه‌ی یک نظام، نه موجد یک رابطه‌ی علت‌ومعلولی.)

۴. گاهی تن من، به‌شکل جنون‌آمیزی، خود حادثه‌ساز می‌شود: یک شب مشتاقانه در انتظار یک شادمانی بودم، در انتظار ابراز صمیمیتی که حس می‌کردم تأثیر بسیار مثبتی خواهد داشت ــ

فروید: **تأویل رؤیاها**.

با دل‌دردی که گرفتم، با آنفولانزایی که ناگهان به سراغ‌ام آمد، این لذت را بر خود حرام کردم: با همه‌ی آن جانشین‌های احتمالی این بی‌صداییِ (aphonie) مجنونانه.

تن دیگری

تن (corps)
هر اندیشه‌یی، هر احساسی، هر علاقه‌یی که عاشق دارد از تن معشوق بر می‌خیزد.

۱. تن دیگری دوپاره است: از یک سو، خود تن ــ پوست، چشم‌ها ــ لطافت، حرارت؛ و از سوی دیگر، صدا ــ منقطع، تودار، صدایی که از دور می‌آید، صدایی که حسی را که تن داده نمی‌دهد. یا باز: از یک سو، تن نرم، گرم، پرزپوش، و دوست‌داشتنی، و از سوی دیگر، صدا ــ همیشه همان صدا ــ ی طنین‌دار، خوش‌نوا، پخته.

۲. گاهی اوقات فکری به سرم می‌زند: با دقت به وارسی تن معشوق‌ام مشغول می‌شوم (مثل راوی که دارد آلبرتین را در حال خواب تماشا می‌کند). **وارسی کردن کاوش کردن است**: من دارم تن دیگری را می‌کاوم، انگار می‌خواهم ببینم درون این تن چیست، انگار انگیزه‌ی بی‌اختیار اشتیاق من از این تن ناسازگار نشأت می‌گیرد (من مثل آن بچه‌هایی هستم که ساعتی را به هم می‌ریزند تا بفهمند زمان چیست). این عمل با حالتی سرد و خشک، و مات و مبهوت صورت می‌گیرد؛ من آرام و مراقب ام، انگار با جانور عجیبی مواجه شده‌ام که ناگهان دیگر از آن نمی‌ترسم. برخی از قسمت‌های بدن مناسبت خاصی برای این

پروست

مشاهده دارند: پلک‌ها، ناخن‌ها، ریشه‌ی موها، چیزهایی بسیار ناقص. پیدا است که من در حال فتیشی کردن، در حال بت‌واره ساختن، از یک جسد ام. همچنان که در عمل اثبات می‌شود، اگر تنی که من دارم وارسی‌اش می‌کنم یکباره از حال سکون خارج شود، اگر ناگهان کاری بکند، میل من دگرگون می‌شود؛ اگر، برای مثال، ببینم دیگری دارد فکر می‌کند، میل من دیگر منحرفانه نبوده، بار دیگر خیالی / تصوری شده، به یک تصویر، به یک کل، باز می‌گردم: باز عاشق می‌شوم.

(من، به‌سردی، در همه‌ی اجزای صورت دیگری، تن دیگری، دقیق شده بودم: مژه‌ها، ناخن شست پا، نازکی ابروها، و لب‌ها، برق چشم‌ها، یک خال، شکل خاص نگه داشتن سیگار؛ من مسحور شدم ــ مسحور شدن، روی هم رفته، تنها با حداکثر انفصال ایجاد می‌شود ــ مسحور نوعی تندیسکِ رنگارنگ لعاب‌اندود و شیشه‌یی‌شده، که می‌توانستم در آن، بی این که اصلاً سر در بیاورم، علت اشتیاق خود را بیابم.)

حرف زدن

ابراز (déclaration)
تمایل عاشق به زیاد حرف زدن برای معشوق، با احساسی فروخورده، درباره‌ی عشق خود به او، برای خود، برای هردو: ابرازی نه در راستای اظهار عشق، بل در راستای ایجاد شکل همواره تفسیرشده‌یی از رابطه‌ی عاشقانه.

۱. زبان یک پوست است: من زبان‌ام را به دیگری می‌سایم. انگار به‌جای انگشتان کلمات را دارم، انگار که انگشتان‌ام در نوک کلمات‌ام هستند. زبان من از اشتیاق‌ام می‌لرزد. این احساس از تماسی مضاعف نشأت می‌گیرد: از یک سو، کل کار سخن، به‌شکلی پنهان و نامستقیم، مدلولی واحد را هدف می‌گیرد، این را که «من به تو مشتاق ام»، و این مدلول را رها کرده، پروبال داده، و آن را به‌شکلی انفجاری شاخه‌شاخه می‌کند (زبان با لمس کردن خود به اوج شهوت می‌رسد)؛ و از سوی دیگر، من دیگری را در کلام خود می‌پیچم، من نوازش می‌کنم، می‌سایم، از این سایش سخن می‌سازم، خود را به دست تفسیری می‌سپارم که بقای رابطه را با آن تضمین کنم.

(عاشقانه سخن گفتن نوعی هزینه کردن است بی آن که پایانی، بحرانی، برای‌اش متصور باشیم؛ عاشقانه سخن گفتن ایجاد رابطه‌یی بدون اوج لذت جنسی است. این‌گونه مقاربت محتاطانه

ـ *coïtus reservatus* ـ یک هم‌ارز ادبی هم دارد: همان‌چه آن را *marivaudage* می‌خوانیم.)

۲. نیروی تفسیر به گردش در می‌آید، راه جایگزینی‌ها را در پیش می‌گیرد. در وهله‌ی نخست، برای دیگری است که من درباره‌ی این رابطه سخن می‌گویم؛ اما این سخن ممکن است که در عین بی‌پروایی‌ام این‌گونه نیز گفته شود: من از **تو** به **او** چرخش می‌کنم؛ و آن‌گاه از **او** به **یکی**: من سخنی انتزاعی را درباره‌ی عشق شرح و بسط می‌دهم، فلسفه‌یی در باب یک چیز، که در واقع چیزی نیست جز یک چرب‌زبانی کلی. با مرور آن‌چه تا این‌جا گفته شد، می‌توان گفت که هر بحثی در باب عشق (هرقدر هم که لحنی بی‌طرفانه داشته باشد) متضمن نوعی خطابه‌ی پنهانی است (من دارم به کسی خطاب می‌کنم که نمی‌شناسم‌اش، اما او این‌جا است، در بطن بیانات من). در ***میهمانی*** می‌توان نمودی از این خطابه‌گری را یافت: چه‌بسا این آگاتون باشد که آلکیبیادس روی خطاب‌اش با او است و او را می‌خواهد، هرچند یک روان‌کاو، سقراط، او را زیر نظر دارد. لکان

(نامکان عشق، شاخصه‌یی که عشق را از همه‌ی گفتارها می‌رهاند، می‌تواند این باشد که در نهایت، حرف زدن درباره‌ی عشق تنها بر اساس **عزم اکیدی به خطابه‌گری** ممکن است؛ سخن ما چه فیلسوفانه باشد، چه حکیمانه، چه شاعرانه، چه داستان‌سرایانه، در هر حال همیشه، در این سخنِ راجع به عشق، شخصی هست که به او خطاب می‌کنیم، هرچند که این

شخص ممکن است به‌شکل شبح یا مخلوقی باشد که هنوز به وجود نیامده. هیچ‌کس نمی‌خواهد از عشق بگوید مگر که این سخن برای کسی باشد.)

پیش‌کش‌نامه

پیش‌کش‌نامه (dédicace)
فصلی از زبان که ملازم هر هدیه‌ی عاشقانه‌یی است، خواه در واقع و خواه در خیال؛ و، به‌شکل کلی‌تر، ملازم هر حالتی، خواه عینی و خواه ذهنی، که عاشق با آن حالت چیزی را به معشوق پیش‌کش می‌کند.

۱. هدیه‌ی عاشقانه با شدیدترین هیجان‌ها جست‌وجو، انتخاب، و خریداری می‌شود ــ با نوعی هیجان که به نظر می‌رسد به حیطه‌ی سرخوشی تعلق دارد. من با جدیت مشغول محاسبه می‌شوم تا ببینم آیا این هدیه لذت‌بخش خواهد بود، آیا موجب سرخوردگی خواهد شد، یا که، برعکس، بیش از حد «مهم» جلوه می‌کند؛ و این به خودی خود نشان‌گر یک شور هذیانی است ــ یا دامی را نشان می‌دهد که من در آن گرفتار شده‌ام. هدیه‌ی عاشقانه هدیه‌یی رسمی است؛ من، غرق در کنایه‌ی آکننده‌یی که حیات تخیل را سامان می‌دهد، خود را با این هدیه عجین می‌کنم. با این هدیه، من همه‌چیزم را به تو می‌بخشم، با نره‌ام تو را لمس می‌کنم؛ به همین دلیل است که این هیجان جنون‌آسا را دارم، مغازه به مغازه می‌گردم، دربه‌در دنبال آن بت‌واره‌ی مناسب می‌گردم، آن بت‌واره‌ی عالی و ثمربخشی که کاملاً مطابق میل تو باشد.

هدیه تماس است، شهوت‌رانی است: تو همان چیزی را لمس

خواهی کرد که من لمس‌اش کرده‌ام، و پوست سومی ما را با هم یگانه می‌سازد. من روسری‌یی به X می‌دهم و او آن را سرش می‌کند: X واقعیت سر کردنِ آن را به من می‌دهد؛ وانگهی، هم این‌گونه است که عاشق، به‌شکل ساده، این پدیده را در ذهن خود مجسم می‌کند و از آن سخن می‌گوید.

یک خلاف‌آمد: هر اخلاق خلوصی ایجاب می‌کند که هدیه را از آن دستی که می‌دهد یا می‌گیرد جدا کنیم: در مراسم اعطای مقامات مذهبی بودائیان، وسایل شخصی و سه جامه را که روی سکویی گذاشته‌اند به راهب پیش‌کش می‌کنند؛ راهب با لمس کردن آن‌ها به‌وسیله‌ی یک عصا، و نه با دست خود، هدایا را می‌پذیرد؛ از همین رو، هرآن‌چه در آینده نیز به او داده شود ــ هرآن‌چه زندگی‌اش بسته به آن خواهد بود ــ روی میز، روی زمین، یا روی بادبزنی چیده می‌شود.

ذن

۲. من می‌ترسم: مبادا این هدیه به‌خاطر یک اشکال نامعلوم درست عمل نکند؛ اگر هدیه‌ام برای مثال یک صندوقچه‌ی کوچک باشد (جعبه‌یی که بسیار با دقت انتخاب شده)، قفل درش درست باز و بسته نشود (مغازه‌یی را که از آن خرید کردم زن‌های باکلاس می‌گردانند؛ و، از این گذشته، اسم مغازه «**چون دوست‌ات دارم**» بود ــ آیا **چون دوست‌ات دارم** قفل آن صندوقچه درست کار نمی‌کند؟). به این ترتیب، شادی آن هدیه دادن از بین می‌رود، و عاشق می‌داند که هرچه هم بدهد، آن شادی را به‌کف نخواهد آورد.

(آدم فقط یک شیء را هدیه نمی‌دهد: X دارد تحلیل می‌شود، Y هم می‌خواهد تحلیل شود: تحلیل به‌عنوان تحفه‌ی عشق؟) ف. س.

هدیه لزوماً زائد نیست، اما با این همه مثل ضایعات عمل می‌کند: هدیه‌یی که می‌گیرم به کار من نمی‌آید، این هدیه با فضای من متناسب نیست، دست‌وپاگیر است، بیش از اندازه است: «من با تحفه‌ی تو چه کنم!» «تحفه‌ی تو» اسم مسخره‌ی هدیه‌ی عاشقانه می‌شود.

۳. بحثی که نوعاً در جریان یک «صحنه / مشاجره» شکل می‌گیرد به دیگری نشان می‌دهد که تو داری چیزی به او می‌دهی (تو داری از وقت، انرژی، پول، مهارت، سایر روابط، و ... ات برای او مایه می‌گذاری)؛ زیرا این بحث آن پاسخی را ایجاب می‌کند که هر صحنه‌یی را به راه می‌اندازد: **و من! من! من این‌همه را به تو نداده‌ام؟** پس هدیه جنگ قدرتی را آشکار می‌کند که خود به‌عنوان ابزار آن عمل خواهد کرد: «من بیش از آن‌چه تو به من داده‌ای به تو می‌دهم، و به این ترتیب بر تو مسلط خواهم شد» (به همین منظور است که سرخ‌پوستان برای ارمغان‌های عظیم خود، دهکده‌ها را سراسر به آتش می‌کشند و بردگان را سلاخی می‌کنند.)

بر زبان آوردن این که من دارم چیزی به تو می‌دهم در واقع کاری مطابق با این الگوی خانوادگی است: **این‌ها را که داریم در**

ف. س.: گفت‌وشنود.

پای تو قربانی می‌کنیم ببین؛ یا این که: ما هدیه‌ی زندگی را به تو دادیم (ــ اما من که زندگی برای‌ام مهم نیست! ...). سخن گفتن از هدیه به‌معنی قرار دادن آن در یک اقتصاد مبادلاتی است (اقتصاد قربان‌گری، بیش‌بخشی، ...)؛ اقتصادی که برخلاف روالِ صدقه‌ی پنهانی است.

میهمانی

۴. «من این گفتار را به آن خداوندگار، به فایدروس، پیش‌کش می‌کنم ....» زبان را نمی‌توان به کسی داد (چگونه می‌توان آن را دست به دست کرد؟) اما می‌توان آن را پیش‌کش کرد ــ زیرا دیگری یک خدای کوچک است. آن‌چه داده می‌شود در بیان فاخر و متین اهدائیه، در حالت شاعرانه‌ی پیش‌کش‌نامه، خلاصه خواهد شد؛ هدیه در همان صدایی که بیان‌گر اهدای آن می‌شود ترفیع می‌یابد، اگر این صدا صدایی سنجیده (موزون) باشد، یا: آوازین (تغزلی)؛ این صدا اصل همه‌ی «سرودهای ستایش» است. من که نمی‌توانم چیزی اهدا کنم، پیش‌کش‌نامه‌ام را پیش‌کش می‌کنم، پیش‌کش‌نامه‌یی که همه‌ی آن‌چه باید بگویم در آن خلاصه شده:

ر. ه.

«به آن دل‌بند، به آن بس زیبا
که قلب‌ام را از روشنی سرشار می‌کند،
به آن فرشته، آن بت نامیرا ...»

بودلر

آواز مکمل باارزشی برای یک پیام نانوشته است، که کلاً در همان حالت خطابی‌اش خلاصه می‌شود، چون من با آوازخوانی‌ام

ر. ه.: گفت‌وشنود.

هم تن خود را (از راه صدای خود) به تو می‌دهم و هم سکوتی را که تو این تن را در آن نقش می‌زنی. (نووالیس می‌گوید، عشق خاموش است؛ تنها شعر است که آن را به سخن در می‌آورد.) **آواز هیچ معنایی ندارد/ هیچ نمی‌گوید**: و با این آواز است که عاقبت می‌فهمی آن‌چه من به تو می‌دهم چیست؛ سنگ‌ریزه‌یی که بچه به دست مادرش می‌دهد به بی‌مصرفیِ کلاف کاموایی است که خود دارد.

۵. عشق، عاجز از بیان خود، عاجز از سخن گفتن، با این همه می‌خواهد که خود را اظهار کند، خود را فریاد کند، خود را همه‌جا بنویسد: ***all'acqua, all'ombra, ai monti, ai fiorti, all'erbe, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti ...*** و عاشق هر کاری بکند، به هر کاری دست بزند، اسیر اشتیاقی به پیش‌کش کردن آن می‌شود. هرچه می‌کند بی‌درنگ، و حتا پیشاپیش، می‌خواهد آن را به معشوق‌اش هدیه کند، برای او است که عاشق کاری کرده، یا خواهد کرد. این به نام کردن به‌عنوان راهی برای بیان بخشیدن به هدیه‌ها عمل می‌کند.

عروسی فیگارو

با این حال، جز در مورد «سرود ستایش»، که هم پیش‌کش‌نامه و هم خود متن را شامل می‌شود، آن‌چه بعد از پیش‌کش‌نامه می‌آید (یعنی، خود اثر) ارتباط چندانی با آن ندارد. آن‌چه من به تو می‌دهم دیگر همان‌گویانه (من چیزی را که به تو می‌دهم به تو می‌دهم) نیست، این چیزی **قابل‌تأویل** است؛ این چیز

عروسی فیگارو: آریای چروبینو (پرده‌ی اول).

معنا(ها)یی دارد که عمدتاً در افزونه‌ی مخاطب‌ساز آن جای می‌گیرد؛ من نام تو را بر پیشانی این اثر می‌نویسم، اما برای «آن‌ها» است که این اثر نوشته شده (برای دیگران، برای خوانندگان). از این رو، این از مقدرات نوشتار است که نمی‌توان درباره‌ی متنی گفت که این متنی «عاشقانه» است، بل‌که تنها، در بهترین حالت، می‌توان گفت که این متن «به‌شکل عاشقانه» آفریده شده، مثل یک کیک یا یک دم‌پایی رودوزی‌شده.

و حتا: کم‌تر از یک دم‌پایی! چون دم‌پایی برای پای شما ساخته شده (تا اندازه‌تان باشد و با آن احساس راحتی کنید)؛ کیک درست شده یا انتخاب شده تا به مذاق شما خوش بیاید: در واقع تناسب خاصی بین این اشیا و شخص شما وجود دارد. اما نوشتار این الزام را ندارد. نوشتار خشک و کودن است؛ نوشتار، همچون غلتکی، با بی‌تفاوتی و بی‌نزاکتی، پیش می‌رود و «پدر، مادر، عاشق» را زیر می‌گیرد و می‌کشد، اما از تقدیر خود (تقدیری هرقدر معماگون) گریزی ندارد. من وقتی می‌نویسم، باید بر این نکته واقف باشم (نکته‌یی که، با توجه به تصویرسرای‌ام، جریحه‌دار ام می‌کند): هیچ احسانی در نوشتار نیست، آن‌چه هست ارعاب است: نوشتار دیگری را در خود خفه می‌کند، آن دیگری که این نوشته را به هدیه‌یی تعبیر نکرده، آن را همچون نوعی ابراز ریاست، قدرت، مسرت، و تنهایی می‌بیند. ناسازه‌ی بی‌رحم پیش‌کش‌نامه در همین‌جا است: من می‌خواهم، به هر قیمت، چیزی را به تو بدهم که در خود خفه‌ات می‌کند.

(ما اغلب می‌دانیم کسی که می‌نویسد نوشته‌اش را با تصویر خاصی که از خود دارد قرین نمی‌بیند: اگر تو مرا «به‌خاطر خودم» دوست داری، پس مرا به‌خاطر نوشته‌ام دوست نداری (و این مرا رنج می‌دهد). بی‌شک، دوست داشتنِ دو دال در یک قالبِ واحد کاری بس گزاف است! این اتفاقی عادی نیست ــ و اگر، استثنائاً، چنین اتفاقی بیافتد یک «انطباق»، یک «خیر مطلق» خواهد بود.)

۶. از این رو، من نمی‌توانم آن‌چه را که فکر می‌کنم برای تو نوشته‌ام ــ یعنی آن‌چه را که باید به آن اقرار کنم ــ به تو اهدا کنم: پیش‌کش‌نامه‌ی عاشقانه ناممکن است (من با اهدای مادی و دنیوی، با تظاهر به پیش‌کش کردن اثری به تو که از بند هردوی ما می‌گریزد، ارضا نخواهم شد). اهدا کردن، کاری که دیگری باید موضوع آن شود، یک زیرنویسی (suscription) نیست. به‌شکل گسترده‌تر، این اهدا یک درنویسی (inscription) است: دیگری در نوشته می‌شود، او خود را در متن می‌نویسد، او نقش و نشان (چندگانه‌ی) خود را در آن‌جا حک می‌کند. اگر تو تنها کسی بودی که این کتاب به او پیش‌کش شده، نمی‌توانستی از وضعیت دشوار خود به‌عنوان ابژه (معشوق) ــ به‌عنوان خدا ــ بگریزی؛ اما حضور تو در متن، حضوری که با آن ناپیدا می‌شوی، حضور یک انگاره‌ی همانندانه، یا یک بت‌واره نبوده، بل حضور نیرویی است که آرام و آسوده نیست. از این رو، اهمیتی ندارد که تو مدام احساس می‌کنی که ساکت شده‌ای، که فکر می‌کنی سخن تو را سخن غول‌آسای عاشق خفه و خاموش

پازولینی

کرده: در *تئورما* «دیگری» سخن نمی‌گوید، اما چیزی را در وجود همه‌ی آن‌هایی که دوست‌اش دارند در می‌نویسد ــ او نمایش‌گر آن چیزی است که ریاضی‌دانان catastrophe (ایجاد اختلال در یک سازگان از سوی سازگانی دیگر) می‌نامند: راست است که این بی‌زبان یک فرشته است.

«ما خود شیاطین خویش ایم»

شیاطین (démons)
عاشق گاه گمان می‌کند که شیطانِ زبان تسخیرش کرده، شیطانی که او را وادار می‌کند به خود آسیبی زده و خود را ـ به‌تعبیر گوته ـ از بهشتی بیرون کند که رابطه‌ی عاشقانه برای‌اش ساخته است.

۱. نیروی خاصی وجود دارد که زبان مرا متوجه آسیبی می‌کند که من به خود می‌رسانم: سیستم محرک سخن من چرخی است که با دنده‌ی خلاص حرکت می‌کند: زبان، بدون هیچ ملاحظه‌یی درخصوص واقعیت، شتاب می‌گیرد. من درصدد آسیب رساندن به خود هستم، من خود را از بهشت خویش بیرون می‌کنم، با گرفتار کردن خود در دام تصویرها و انگاره‌هایی (حسادت، بی‌توجهی، تحقیر) که توان آسیب رساندن به من را دارند؛ و من این زخم را گشوده نگه می‌دارم، آن را با تصویرها و انگاره‌هایی دیگر گسترش می‌دهم، تا آن که زخمی دیگر پیدا شده، مشغولیتی دیگر را موجب می‌شود.

۲. شیطان متکثر است («نام من لجئون است»، انجیل مرقس، باب هفتم، آیه‌ی نهم). وقتی شیطانی را شکست می‌دهیم، وقتی من عاقبت او را (به‌شکلی تصادفی یا با تلاش خود) ساکت

گوته

گوته: «ما خود شیاطین خویش ایم، خود را از بهشت خویش بیرون می‌کنیم (**ورتر**، یادداشت‌ها).

می‌کنم، شیطان دیگری سر در گوش من می‌آورد و شروع به سخن گفتن می‌کند. زندگی شیطانیِ عاشق همچون یک سطح آتشفشانی است؛ حباب‌هایی عظیم (سوزنده و گل‌آلود)، یکی پس از دیگری، می‌ترکند؛ وقتی حبابی فرو نشسته، از بین رفته، به توده‌ی بی‌جان می‌پیوندد، حبابی دیگر شکل می‌گیرد و از آن نیز بالاتر می‌آید. حباب‌های «نومیدی»، «حسادت»، «طرد»، «اشتیاق»، «تزلزل در رفتار»، «ترس از بی‌آبرویی» (رذل‌ترین شیاطین) به‌شیوه‌یی نامشخص، پیاپی منفجر می‌شوند: همان **بی‌نظمی** «طبیعت».

۳. چگونه می‌توان شیطانی را شکست داد؟ (مسأله‌یی دیرینه.) با زبان است که می‌توان به جنگ شیاطین رفت، به‌ویژه اگر شیاطینِ زبان باشند (و جز این چه می‌توانند باشند). از این رو، من در صورتی می‌توانم به شکست دادن کلام شیطانی‌یی که در گوش من (توسط خود من) طنین‌انداز شده امیدوار باشم که (اگر استعداد زبانیِ لازم را داشته باشم) آن کلام را با یک کلامِ آرام‌تر جایگزین کنم (من به زبان‌آوری و خوش‌بیانی رو می‌آورم). بنابراین: من وقتی می‌توانم فکر کنم عاقبت از این بحران بیرون آمده‌ام که محو تماشای آن سیلاب زبانی شوم که دارد مرا با خود می‌برد (نظاره‌یی همچون تماشای مناظر در یک ماشین‌سواری طولانی)، وقتی که با اندیشه کردن به دیگری، با احساس اشتیاق، افسوس، و آزردگی نسبت به دیگری، خود را تعذیب کنم؛ و به این زخم‌ها این یأس و دل‌سردی را هم علاوه می‌کنم که نمی‌توانم اقرار کنم که دارم عود می‌کنم، دارم

به حال اول بر می‌گردم؛ اما دایره‌ی لغات زبان فرانسه یک دارونامه‌ی تمام و کمال است (از یک سو زهر و از سوی دیگر پادزهر): نه، این یک عود کردن نیست، تنها یک رعشه‌ی پایانی است، تشنج و تلاطم نهایی شیطان پیشین.

Domnei

وابستگی (dépendence)
فیگوری که همه آن را شرط وجودی عاشق می‌شمارند، عاشقی مطیع معشوق.

۱. سازوکار بندگیِ عاشقانه مستلزم بیهودگیِ بی‌حدوحصری است. زیرا، برای آن که وابستگی در ناب‌ترین شکل خود بروز کند، باید در مبتذل‌ترین شکل ممکن جلوه‌گر شده، به‌خاطر زبونیِ ملازم‌اش شکلی ناپسند پیدا کند: انتظار زنگ تلفنی را کشیدن خود نوعی وابستگی بسیار بی‌رحمانه است؛ من باید، بی‌هیچ محدودیتی، این رفتار را اصلاح کنم؛ از این رو، در داروخانه، خودم را با گپ زدن با خانم‌هایی ذله می‌کنم که رجعت من به‌سوی اسبابی را که مایه‌ی انقیادم شده به تأخیر می‌اندازند؛ و از آن‌جا که این تلفن، که من نمی‌خواهم آن را از دست بدهم، مرا در موقعیت انقیادی دیگر قرار خواهد داد، گویی با تمام قوا تلاش می‌کنم این عرصه‌ی وابستگی را ابقا کنم، تا به این وابستگی امکان عمل بدهم: این وابستگی مرا پریشان کرده، اما از این هم فراتر ــ آشوبی عظیم‌تر ــ این پریشانی مرا خوار و ذلیل می‌کند.

کورتزیا
میهمانی

(اگر من به وابستگی خود اقرار می‌کنم از آن رو است که وابستگی

کورتزیا: عشق خاکسارانه مبتنی بر بندگی عاشقانه (Domnei یا Donnoi) است.

وسیله‌یی است که خواهش مرا نشان‌گر می‌شود: در عرصه‌ی عشق، بیهودگیْ یک «سستی» یا یک «پوچی» نیست: بیهودگی یک نشانه‌ی مستحکم است: نشانه‌یی که هرچه بیهوده‌تر باشد بیش‌تر نشان‌گر می‌شود و خود را مستحکم‌تر نشان می‌دهد.)

۲. دیگری در مقام منیفی منزل دارد، در المپی که تکلیف هرچیزی در آن‌جا تعیین و از آن‌جا به من ابلاغ می‌شود. این ابلاغ احکام گاهی نوسان هم پیدا می‌کند، زیرا دیگری، نیز، ممکن است به قدرتی ورای اختیار خویش مقید باشد، و در نتیجه من دوچندان مقید می‌شوم: به آن که دوست‌اش دارم و به آن که او به آن وابسته است. این‌جا است که من پا پس می‌کشم؛ چون آن حکم مافوقی که من مجری نهایی و به‌نوعی تنزل‌یافته‌ی آن به شمار می‌روم حال به‌نظرم یک بی‌انصافی محض می‌آید: من تا همان حدی اسیر تقدیر می‌مانم که قهرمان تراژیک شایسته‌یی که خود انتخاب‌اش کرده بودم پابند این تقدیر مانده باشد. من به همان برهه‌ی تاریخی‌یی پا گذاشته‌ام که آن زمان قدرت اشراف‌سالاری با نخستین نمودهای مطالبات دموکراتیک مواجه شد: «دلیلی ندارد من آن کسی باشم که ...».

(امکان کناره‌گیری، با همه‌ی تاریخ پرطول‌وتفصیل‌اش، با وجود هر شبکه‌یی که من خود را درگیر آن بیابم، به‌شکلی شگفت‌آور در راستای همین مطالبات آغازین عمل می‌کند.)

جوشش

هزینه (dépense)
فیگوری که عاشق با آن هم درصدد جا دادن عشق در یک اقتصادِ صرفاً هزینه‌یی، یا «اتلاف تام»، بر می‌آید و هم می‌خواهد از این کار احتراز کند.

ورتر

۱. آلبرت، شخصیتی بی‌نشاط، اخلاقی، و دنباله‌رو، (به‌تبعیت از بسیاری دیگر) حکم می‌کند که خودکشی نوعی بزدلی است. برعکس، برای ورتر خودکشی یک ناتوانی نیست، چون از یک کشاکش و درگیری نشأت می‌گیرد: «آه، دوست عزیز من، اگر تقدیم کردن کل هستی خود نشانی از توانایی و قوت باشد، چرا یک کشاکش عظیم را باید به حساب ضعف و ناتوانی گذاشت؟» بنابراین، عشق شورانگیز یک نیرو، یک توان است («این شوروشر، این هیجان راسخ و سرکش»)، چیزی که گویای همان برداشت دیرینه از مفهوم یونانی ***ischus*** (انرژی، کشاکش، نیروی شخصیتی) بوده و در مقایسه با مفهوم هزینه به ما نزدیک‌تر است.

یونانی

(اگر گوشه‌ی چشمی به نیروی فرارونده‌ی عشق شورانگیز داشته باشیم، این نکته‌یی است که حتماً به یاد آن می‌افتیم: انگاشتن احساساتی‌گری به‌عنوان نیرویی بیگانه.)

یونانی: مفهومی رواقی.

ورتر

۲. در وجود ورتر، در وهله‌یی خاص، دو اقتصاد در برابر هم می‌ایستند. از یک سو، جوانی عاشق است که وقت خود، قوای خود، و ثروت خود را بی حساب و کتابی بذل و بخشش می‌کند؛ و از سوی دیگر، آدمی بی‌فرهنگ (کارمندی دون‌پایه) است که او را ترغیب می‌کند: «برای وقت‌ات برنامه‌ریزی کن ... حساب مال‌ومنال‌ات را داشته باش»، .... از یک سو، ورترِ عاشق است که همواره، بدون تمایلی به پس‌انداز کردن یا جبران کردن، برای عشق‌اش هزینه می‌کند، و از سوی دیگر، آلبرتِ همسردار است که در خوشی‌ها و شادی‌های‌اش صرفه‌جویی می‌کند. از یک سو، یک «اقتصاد انباشت» بورژوایی؛ از سوی دیگر، یک «اقتصاد پراکنش» انحرافی، اقتصاد اتلاف و شیدایی *(furor wertherinus)*.

ورتر

(یک لرد، و سپس یک اسقف انگلیسی، گوته را به‌خاطر رواج خودکشی در نتیجه‌ی انتشار **ورتر** مورد ملامت قرار دادند. و گوته این سرزنش‌ها را با بیانی اکیداً **اقتصادی** پاسخ گفت: «نظام سوداگری شما هزاران قربانی داشته، چرا چندتایی هم **ورتر** نداشته باشد؟»)

۳. سخن عاشق سخنی بی‌حساب‌وکتاب نیست: من توجیه می‌کنم، استدلال می‌آورم، گاهی محاسبه می‌کنم، تا به خشنودی‌های خاصی برسم، تا از لطمات خاصی احتراز کنم، تا باطناً، با انگیزه‌یی لجوجانه، ثروت جدوجهدی را به دیگری بنمایانم که **به‌خاطر هیچ** در پای او می‌ریزم (تا به دست آورم،

کتمان کنم، صدمه نبینم، منحرف کنم، متقاعد کنم، ...). اما این محاسبه‌ها صرفاً نوعی بی‌قراری اند: دست‌آمد نهایی اصلاً مطرح نیست: هماره «هزینه» کردن، نیرو گذاشتن، بی هیچ هدفی (معشوق یک هدف نیست: معشوق یک ابژه‌ی شی‌ئی است نه یک ابژه‌ی اسمی).

۴. وقتی هزینه‌ی عشق، بدون محدودیت، بدون بازگویی، پیوسته استمرار پیدا کند، چیزی تابناک و کم‌یاب شکل می‌گیرد که آن را «جوشش» می‌خوانیم و این چیزی هم‌ارز **زیبایی** است: «**جوشش زیبایی** است. آب‌انبار در خود نگه می‌دارد، چشمه از خود بیرون می‌ریزد.» جوشش عشق همان جنب‌وجوش کودکی است که مجال خودشیفتگی و لذات گونه‌گون‌اش (تاکنون) حدومرزی نشناخته. چنین جوششی می‌تواند با اندوه‌ها، با افسردگی‌ها و انگیزه‌های خودکشی، درهم‌تنیده باشد، زیرا سخن عاشق یک وضع میانگین نیست؛ اما این‌گونه بی‌توازنی در ساحت آن اقتصاد غیرقانونی‌یی جا دارد که با کژروی‌ها و، باید گفت، با تجمل طاقت‌فرسای‌اش، مرا متمایز می‌کند.

بلیک

بلیک: **وصلت بهشت و دوزخ**، به‌نقل از نورمن اُ. براون.

دنیای مبهوت

بی‌واقعیتی (déréalité)
احساس فقدان و واپس‌نشینی واقعیت، احساسی که عاشق در برابر دنیا تجربه می‌کند.

۱. الف. «من منتظر یک زنگ تلفن ام، و این انتظار مرا بیش از حد مضطرب می‌کند. سعی می‌کنم کاری بکنم، اما تلاش‌ام حاصل آن‌چنانی ندارد. در اتاق‌ام قدم می‌زنم: اشیای مختلف ـ اشیایی که آشنایی‌شان معمولاً به من احساس آرامش می‌دهد ـ پشت‌بام‌های خاکستری، سروصدای شهر، همه‌چیز به نظرم ساکن و بی‌جنبش می‌رسد، گسسته، بهت‌زده، همچون سیاره‌یی سترون، طبیعت ی که انسانی در آن مسکن ندارد.»

ب. «کتابی از تابلوها، کتابی را که دوست‌اش دارم تورق می‌کنم؛ تنها با حواس‌پرتی می‌توانم این کار را بکنم. این اثر را تحسین می‌کنم، اما تصاویرش یخ‌بسته اند، و این حوصله‌ام را سر می‌برد.»

پ. «در یک رستوران شلوغ، با دوستان‌ام، نشسته‌ام و دارم رنج می‌کشم (واژه‌یی نامفهوم برای کسی که عاشق نیست). این رنج از شلوغی، از سروصدا، از تزئینات مبتذل ***(kitsch)***، ناشی می‌شود. نورهایی که از سقف روی من افتاده‌اند مرا در زندانی از بی‌واقعیتی محبوس می‌کنند.»

ت. «در کافه‌یی تنها نشسته‌ام. یک‌شنبه است، وقت ناهار. پشت شیشه‌های مغازه، روی پوستری در بیرون، کولوش شکلکی در آورده، قیافه‌ی احمق‌ها را به خود گرفته. من سردم است.»

سارتر

(دنیا بدون من نقصی ندارد، دنیایی که در *تهوع* می‌بینیم؛ دنیا در پشت پرده‌یی شیشه‌یی جلوه‌گر می‌شود؛ دنیا در یک «آبزی‌دان» (آکواریوم) است؛ من همه‌چیز را در نمای نزدیک و با این حال به‌شکلی گسسته می‌بینم، چیزهایی که از جنسی دیگر اند؛ من از خود بیرون شده‌ام، بدون گیجی، بدون ابهامی، من **به‌وضوح** می‌بینم، انگار که مخدری مصرف کرده باشم. «آه، وقتی این طبیعت باشکوه، که این‌جا پیش چشم من گسترده، مثل مینیاتور جلاخورده‌یی یخ‌بسته می‌نماید ...»)

ورتر

۲. هر گفت‌وگوی عادی‌یی که مجبور ام به آن گوش کنم (هرچند مجبور نباشم که در آن شرکت کنم) مرا هراسان می‌کند، مرا فلج می‌کند. تا آن‌جا که به این زبانِ دیگرانی که من از آن‌ها مستثنا شده‌ام مربوط می‌شود، به نظرم می‌رسد آن‌ها این زبان را به‌شکل پوچی بیش‌انباشته‌اند: آن‌ها اظهارنظر می‌کنند، ایراد می‌گیرند، بحث می‌کنند، فخرفروشی می‌کنند: من با پرتغال، با دل‌سوزی برای سگ‌ها، با آخرین شماره‌ی *پتی راپورتر* چه کار دارم؟ من دنیا را ــ آن دنیای دیگر را ــ همچون سرسامی سراسری می‌بینم.

۳. من برای گریز از بی‌واقعیتی ــ برای به تعویق انداختن تجلی آن ــ تلاش می‌کنم تا با بدخلقی، خود را به آن دنیا ربط دهم. من علیه چیزی **سخن‌پردازی** می‌کنم: «با ورود به رم، کل ایتالیا را می‌بینم که در پیش چشم‌ام فرو می‌پاشد؛ حتا یکی از اجناس پشت ویترین‌ها هم مرا جذب نمی‌کند؛ قدم‌زنان در طول ویا دئی کوندوتتی، آن‌جا که ده سال پیش یک پیراهن ابریشمی و یک جفت جوراب نازک تابستانی خریده بودم، هیچ‌چیزی جز اجناس بنجل و بادکرده پیدا نمی‌کنم. در فرودگاه، راننده‌ی تاکسی به‌جای ۷۰۰۰ لیر، ۱۴۰۰۰ لیر از من می‌خواهد چون عید کورپوس کریستی است. این کشور هم از این طرف بام افتاده هم از آن طرف بام: دارد تفاوت‌های سلیقه‌یی‌اش را از دست می‌دهد، اما تقسیمات طبقاتی‌اش را نه»، .... وانگهی، همین بس که این پرخاش‌گری را، چیزی را که مرا فعال نگه می‌دارد، کمی بیش‌تر ادامه دهم تا با دنیا پیوندی برقرار کنم، تا باز کوتاه بیایم: من به آب‌های تیره‌وتار بی‌واقعیتی پا می‌گذارم. «پیاتزا دل پوپولو (یک تعطیلات رسمی)، با مردمی که همه دارند با هم حرف می‌زنند، دارد خانواده‌ها را با فخرفروشی به نمایش می‌گذارد (و آیا ذات زبان هم همین خودنمایی و فخرفروشی نیست؟)، خانواده‌ها، خانواده‌ها، با تبختر ***maschi*** می‌خرامند، توده‌یی تیره‌وتار در جنب‌وجوش»، .... من این‌جا زیادی ام، اما ــ این اندوهی مضاعف است که ــ آن‌چه از آن طرد شده‌ام خوش‌آیند من نیست. با این حال، این شیوه‌ی سخن گفتن، با شاکله‌ی نهایی زبان (که همان جمله‌ی کامل است)، مرا در مجاورت واقعیتی نگه می‌دارد که واپس می‌نشیند و رفته‌رفته یخ می‌زند،

همچون همان مینیاتور جلاخورده‌ی ورتر جوان (طبیعتِ آن‌روزها شهرِ امروز است).

۴. من واقعیت را یک نظام قدرت می‌بینم. کولوش، رستوران، نقاش، رم در تعطیلات، هرچیزی نظام هستیِ خود را بر من تحمیل می‌کند؛ همه بدرفتاری می‌کنند. آیا بی‌ادبی آن‌ها صرفاً یک امتلا و انباشتگی است؟ دنیا پر است، انباشتگیْ نظامِ حاکم بر این دنیا است، و این نظام، در هجمه‌یی نهایی، خود را به‌عنوان «طبیعت» ی به نمایش می‌گذارد که من باید با اتکا به آن روابط مناسب خود را ابقا کنم: من برای آن که عادی و «طبیعی» باشم (از عشق معاف باشم) باید کولوش را بامزه بدانم، رستوران ژ. را جالب بشمارم، نقاشی‌های ت. را زیبا بدانم، و جشن کورپوس کریستی را بانشاط ببینم: نه فقط نظام قدرت را پذیرا شوم، بل‌که با آن همدلی کنم: «عشق ورزیدن» به واقعیت؟ چه ننگی برای عاشق (برای فضیلت عاشق)! حکایت ژوستین در صومعه‌ی سنت ماری دبوآ هم همین است.

ساد

من، مادام که دنیا را دشمن بدانم، در بند دنیا می‌مانم: من دیوانه نیستم. اما گاهی، زمانی که بدخلقی‌ام برطرف می‌شود، دیگر زبانی برای‌ام نمی‌ماند: دنیا «غیرواقعی» نیست (پس من می‌توانم آن را بیان کنم: برای بیان امور غیرواقعی هنرهایی وجود دارند که در زمره‌ی عالی‌ترین هنرهای اند)، دنیا بی‌واقعیت است: واقعیت از آن رخت بر بسته، واقعیت دیگر در جایی یافت نمی‌شود، و این است که من دیگر هیچ معنایی (هیچ الگویی) در اختیار ندارم؛ من نمی‌خواهم روابط خودم را

با کولوش، با آن رستوران، با آن نقاش، با پیاتزا دل پوپولو، تعریف کنم. اگر من نه اسیر نظام قدرت باشم، نه همدست آن، و نه شاهد آن، در این صورت چه رابطه‌یی با این نظام می‌توانم داشته باشم؟

۵. من، از جایی که در کافه نشسته‌ام، کولوش یخ‌بسته را در آن سوی شیشه می‌بینم که با مشقت قیافه‌ی مضحکی به خود گرفته. به‌نظر من، او بلاهتی دوچندان دارد: بلاهت نقش یک ابله را بازی کردن. نگاه من، همچون نگاه مردی مرده، راسخ است؛ من به هیچ نمایشی، هرقدر هم که خنده‌دار باشد، نمی‌خندم، من یک لحظه هم اسیر همدستی نمی‌شوم؛ من از هرگونه «هم‌رفت‌وآمد» ی گسسته‌ام؛ کولوش روی آن پوستر نمی‌تواند مرا همراه خود کند: شیشه‌ی کافه آگاهی مرا دوپاره کرده است. فروید

۶. دنیا گاهی **غیرواقعی** است (من آن را به‌شکلی متفاوت بیان می‌کنم)، گاهی **بی‌واقعیت** است (من آن را به‌دشواری بیان می‌کنم).
اما این به‌معنی واپس‌نشینی از واقعیت نیست. در وهله‌ی نخست، سرپیچی من از واقعیت از طریق یک **خیال‌پردازی** نمود می‌یابد: همه‌چیز پیرامون من ارزش کارکردی متفاوتی می‌یابد، و این **تصویرسرا** است؛ آن‌گاه عاشق رابطه‌ی خود را با دنیا قطع کرده، جلوه‌یی غیرواقعی به آن می‌بخشد، زیرا از

فروید: فروید در مورد هیستری و هیپنوز از اصطلاح «هم‌رفت‌وآمدی» استفاده می‌کند ـ یا شاید هم چرتوک در مورد هیپنوز؟

منظر دیگری درباره‌ی چرخش‌ها یا اوتوپیاهای عشق وهم‌اندیشی می‌کند؛ عاشق خود را در یک **تصویر** محاط می‌کند، تصویری که با توجه به آن، کل «واقعیت» به نظرش آزارنده می‌رسد. در وهله‌ی دوم، من نیز واقعیت را از دست می‌دهم، اما هیچ جایگزین خیال / تصویر پردازانه‌یی برای من جبران‌کننده‌ی این فقدان نمی‌شود: من، در برابر پوستر کولوش، در حال «رؤیاپردازی» نیستم (حتا رؤیاپردازی درباره‌ی دیگری)؛ من حتا در چارچوب **تصویرسرای** خود نیز نیستم. همه‌چیز یخ‌بسته، سنگ‌شده، و غیرقابل‌تغییر، یعنی **جانشین‌ناپذیر**، است: **تصویرسرا** (موقتاً) تعطیل می‌شود. در وهله‌ی نخست، من روان‌نژند ام، من غیرواقعی می‌بینم؛ در وهله‌ی دوم، روان‌پریش ام، دیوانه ام، بی‌واقعیت می‌بینم. لکان

(با این حال، اگر تصمیم بگیرم که، با نوعی مهارت نوشتاری، این مرگ را به بیان در آورم، بار دیگر زندگی را از سر خواهم گرفت؛ می‌توانم خلاف‌آمدها را اثبات کنم، بانگ بر دارم، می‌توانم آواز بخوانم: « چه آبی بود آسمان، چه عظیم بود امید! ــ امید رخت بسته، اسیر آسمان سیاه شد» ...) ورلن

۷. امر غیرواقعی به‌وفور بیان می‌شود (صدها رمان و صدها شعر در وصف آن هست). اما امر بی‌واقعیت را نمی‌توان بیان کرد؛ چون اگر آن را بیان کنم (اگر، حتا با یک جمله‌ی بی‌ظرافت

لکان: **سمینار اول**.

ورلن: «گفت‌وگوی احساسی»، **جشن‌های عاشقانه**.

یا بیش از حد ادبی، به آن دست‌اندازی کنم)، از آن بیرون خواهم شد. من این‌جا در بوفه‌ی ایستگاه راه‌آهن لوزان نشسته‌ام؛ سر میز کناری، دو سوئیسی اهل وو دارند با هم گپ می‌زنند؛ ناگهان و یک‌باره، در حفره‌ی بی‌واقعیتی سقوط می‌کنم؛ اما من می‌توانم به‌سرعت این سقوط را دلالت‌مند کنم؛ با خودم می‌گویم، قضیه از این قرار است: «حرف‌های کلیشه‌یی و کسل‌کننده‌یی که بر زبان یک سوئیسی در بوفه‌ی ایستگاه راه‌آهن لوزان جاری می‌شود.» به‌جای این حفره، واقعیتِ واضح پدیدار می‌شود: واقعیت جمله (دیوانه‌یی که می‌نویسد هرگز به‌کل دیوانه نیست؛ او یک متقلب است: هیچ‌گونه ستایش دیوانگی ممکن نیست).

۸ من گاه، به‌آنی، هشیار می‌شوم و راستای سقوط‌ام را معکوس می‌کنم. بعد از انتظاری مضطربانه در اتاق‌ام در یک هتل بزرگ ناشناخته در یک کشور خارجی، به‌دور از آن دنیای کوچک همیشگی‌ام، ناگهان جمله‌ی توان‌مندی سطح آگاهی‌ام را فرا می‌پوشاند: «**من توی این جهنم چه کار می‌کنم؟**» آن‌گاه این عشق است که **بی‌واقعیت** نشان می‌دهد.

(«چیزها» کجای اند؟ در فضای عاشقانه، یا در فضای این‌جهانی؟ آن «پشت چیزها» ی «کودکانه» کجا است؟ آن‌چه کودکانه است چیست؟ آیا «آواز ملال، رنج، اندوه، افسردگی، و مرگ، ... سر دادن» است ــ کاری که عاشق می‌کند؟ یا این که، برعکس: حرف زدن، وراجی کردن، گپ زدن، صغرا و کبرا کردن دنیا و

لوترئامون

خشونت‌های آن، تعارضات آن، اوضاع آن، کلیت آن ــ کاری که دیگران می‌کنند؟)

رمان / درام

درام (drame)
عاشق نمی‌تواند خود قصه‌ی عشق خویش را بنویسد. تنها یک قالب بسیار کهن می‌تواند مناسب ماجرایی باشد که او بر می‌خواند بی که قادر به واگویه‌اش باشد.

ورتر

۱. ورتر در نامه‌هایی که برای دوست‌اش می‌فرستد رخدادهای زندگی خود و آثار شوروشر خویش را شرح می‌دهد؛ اما این ادبیات است که آن آمیزه را در سیطره‌ی خود دارد. زیرا اگر من دفتر خاطراتی داشته باشم، حق داریم شک کنیم که آیا خاطرات آن واقعاً به رخدادها مربوط می‌شوند یا نه. رخدادهای زندگی عاشقانه آن‌چنان عادی و پیش‌پاافتاده اند که تنها با تلاش بسیار می‌توان آن‌ها را به قالب نوشتار در آورد: با نوشتن آن‌چه، **به‌صرف نوشته شدن**، مبتذل بودن خود را به نمایش می‌گذارد هرچه بیش‌تر سرخورده می‌شویم: «به X برخوردم، که با Y بود»، «امروز X به من زنگ نزد»، «X حال‌اش خوب نبود»، ...: چه‌کسی این‌ها را یک قصه می‌داند؟ موجودیت این رخدادهای بسیار بی‌اهمیت تنها در بازتاب‌های عظیم‌شان است: **دفتر بازتاب‌های من** (زخم‌های من، خوشی‌های من، تأویل‌های من، توجیه‌های من، هوس‌های من): چه‌کسی از این همه چیزی می‌فهمد؟ تنها آن **دیگری** است که می‌تواند رمان من را بنویسد.

۲. عشق نیز همچون روایت (رمان، شرح شوروشر) قصه‌یی است که، در مفهوم قدسی کلمه، «تحقق» می‌یابد: این برنامه‌یی است که باید کامل شود. اما برای من این قصه پیشاپیش رخ داده؛ زیرا رخدادها تنها از آن مسراتی تشکیل شده‌اند که من موضوع آن‌ها بوده و بنابراین پی‌آمدشان را تکرار (و از خود دور) می‌کنم. دل‌باختگی یک درام است، البته اگر این واژه را به آن معنای کهنی به کار بریم که نیچه به آن می‌بخشد: «درام کهن صحنه‌های سخن‌پردازی مطنطنی را تدارک می‌دید که کنش از آن‌ها حذف شده بود (کنش در پیش یا در پس صحنه رخ می‌داد)». اغوای عاشقانه (آن لحظه‌ی افسون‌ساز) پیش از سخن و در پس پیش‌صحنه‌ی خودآگاهی رخ می‌دهد: «حادثه» ی عشق از جنسی کاهنانه است: این حادثه همان افسانه‌ی محلی من است، همان تاریخچه‌ی قدسی‌یی که من برای خود بر می‌خوانم، و این برخوانی یک عمل انجام‌شده (یخ‌بسته، مومیایی‌شده، بیرون‌شده از هر کرداری)، همان سخن عاشق است.

نیچه

نیچه: **قضیه‌ی واگنر**.

پوست‌کنده

پوست‌کنده (écorché)
احساس خاص عاشق، که خود را در برابر کم‌ترین صدمه‌یی آسیب‌پذیر و بی‌دفاع ساخته است.

فروید

۱. من «توده‌یی از یک جنس حساس» ام. من هیچ پوستی ندارم (جز برای نوازش). با هجو سخن سقراط در *فایدروس*، در باب عشق باید از انسان پوست‌کنده، و نه انسان پَرسان، سخن گفت. مقاومت چوب بسته به جایی که میخ را فرو می‌کنیم فرق می‌کند: چوب بافت همسانی ندارد؛ و من نیز: من نیز «نقاط دل‌نشین» خود را دارم. نقشه‌ی این نقاط را تنها خود من می‌دانم، و با توجه به همین نقاط است که مسیر خود را تعیین کرده، به‌راهنمایی یک مشاور بیرونی مرموز، از برخی نقاط احتراز می‌کنم و به‌دنبال برخی نقاط می‌گردم؛ من باید راغب باشم که این نقشه‌ی سوزن‌درمانی اخلاقی به‌گونه‌یی پیش‌گیرانه آشنایان جدیدم را نیز زیر پوشش بگیرد (آشنایانی که البته آن‌ها هم می‌توانند از این نقشه برای بیش‌تر رنجاندن من استفاده کنند).

ر. ه.

۲. برای پی بردن به وضع بافت چوب (اگر نجار نباشیم)، فقط باید میخی را در آن فرو کنیم و ببینیم به‌راحتی فرو می‌رود یا نه.

فروید: **رساله‌ی روان‌کاوی**.
ر. ه.: گفت‌وشنود.

برای کشف نقاط دل‌نشین خود نیز ابزاری وجود دارد که مثل میخ عمل می‌کند: این ابزار شوخی است: رنجش من از شوخی‌ها رنجشی سطحی نیست. تصویرسرا، در واقع، یک موجود جدی است (اما با «جدیت» کاری از پیش نمی‌رود: عاشق آدمی با حسن نیت نیست): کودکی که روی ابرها سیر می‌کند (کودک **مجنون / ماه‌گرفته**) بازیگوش نیست؛ من نیز به همین منوال از بازی کردن دست کشیده‌ام: فقط این نیست که بازی کردن همیشه این خطر را دارد که یکی از آن نقاط دل‌نشین مرا ویران کند، از این فراتر، هرچیزی که عالم و آدم آن را سرگرم‌کننده می‌یابند به‌نظر من شریرانه می‌رسد؛ تو نمی‌توانی بدون خطر با من شوخی کنی: من حساس ام، زودرنج ام؟ ــ ترد، شکننده، همچون بافت برخی از انواع چوب.

ویتگنشتاین

(آدمی که در زیر سیطره‌ی **تصویرسرا** هیچ‌چیزی ندارد که در بازی دال‌ها عرضه کند: او کم خواب می‌بیند، هرگز جناس‌سازی نمی‌کند. اگر بنویسد، نوشته‌ی او به‌تختی یک **تصویر** است، و همواره می‌خواهد بار دیگر به سطح خواندنی کلام باز گردد: خلاصه، نوشته‌یی ناهمگاه با متن مدرن ــ که، برعکس، مبتنی بر امحای **تصویرسرا** است: هیچ‌چیز «رمان‌گون» ی در کار نیست، هیچ **تصویر** شبیه‌ساخته‌یی: زیرا **محاکات، بازنمایی،** و **شباهتْ** اَشکالِ درآمیزش اند: اَشکالی منسوخ.)

ویتگنشتاین: **قطعه‌یی از یک روان‌کاوی**.

عشق بیان‌ناپذیر

نوشتن (écrire)
وسوسه‌ها، بحث‌ها، و بن‌بست‌هایی که از شوق «بیان» احساس عاشقانه در قالب یک «آفرینش» (به‌ویژه آفرینش نوشتاری) نشأت می‌گیرد.

۱. دو اسطوره‌ی قدرت‌مند هستند که ما را متقاعد کرده‌اند که عشق می‌تواند و باید با آفرینش زیبایی‌شناسانه والایش یابد: اسطوره‌ی سقراطی (عشق ورزیدن «موجد مجموعه‌یی از سخنان اعلا و زیبا» می‌شود) و اسطوره‌ی رمانتیک (من با نوشتن شوروشر خود اثری جاودانه خلق خواهم کرد).

میهمانی

اما ورتر، که به‌وفور و بامهارت طراحی می‌کند، نمی‌تواند پرتره‌ی شارلوته را بکشد (او اصلاً نمی‌تواند سیمای سایه‌روشنی از او ترسیم کند، دقیقاً همان چیزی از شارلوته که پیش از همه او را فریفته است). «من ... نیروی قدسی و حیات‌بخشی را که با آن دنیاهای خاص خود را خلق کردم از دست داده‌ام.»

ورتر

۲. «ماه تمامِ این پاییز
تمام طولانی شب
من گرد این آبگیر گردیده‌ام.»

هایکو

هایکو: از باشو.

هیچ تعبیر سرراست دیگری نمی‌توانست از این «تمام طولانی شب» برای بیان اندوه مؤثرتر باشد. و من اگر می‌خواستم این اندوه را بیان کنم چه می‌گفتم؟

«این صبح تابستان، حال خوش خلیج،
از خانه بیرون رفتم
برای چیدن یک اقاقیای بنفش.»

یا:

«این صبح تابستان، حال خوش خلیج،
دیری سر میز ماندم،
بی که کاری بکنم.»

یا باز:

«این صبح‌دم، حال خوش خلیج،
این‌جا ماندم، خاموش،
در فکر آن که نیست.»

این گفتار از یک سو هیچ نمی‌گوید؛ و از سوی دیگر بیش از حد می‌گوید: ایجاد تعدیلی در این رویه ممکن نیست. خواست‌های بیانی من بین آن هایکوی بسیار گنگ، که موقعیت خطیری را در خود خلاصه کرده، و سیل عظیم ابتذالات نوسان می‌کند. من برای نوشتن هم بیش از حد بزرگ ام و هم بیش از حد ناتوان: من دوشادوش نوشتار ام، نوشتاری که همیشه مفرط، خشن، و در برابر «من» ی که تمنای آن را دارد بی‌تفاوت است. البته عشق با زبان من همدست می‌شود (زبانی که آن را ابقا

می‌کند)، اما عشق نمی‌تواند در نوشتار من قرار یابد، مستقر شود.

۳. من نمی‌توانم **خود را بنویسم**. پس روی هم رفته، این «من»ی که خود را می‌نویسد چیست؟ حتا هنگامی که این «من» به نوشتار در می‌آید، نوشتار باد این بادبادک را خالی کرده، او را برهنه و تهی می‌کند ـ پوچ؛ تخریبی تدریجی که طی آن، تصویر **دیگری**، نیز، به‌تدریج از بین می‌رود (نوشتن **درباره‌ی** چیزی منسوخ کردن آن چیز است)، بیزاری‌یی که تنها نتیجه‌ی آن می‌تواند این باشد: **چه فایده!** آن‌چه نوشتار عاشقانه را مانع می‌شود توهم بیان‌گر بودن است: من، به‌عنوان نویسنده، یا کسی که خود را نویسنده می‌داند، پیوسته خود را در خصوص **اثرات** زبان گول می‌زنم: من نمی‌دانم که واژه‌ی «رنج» بیان‌گر هیچ رنجی نیست و، در نتیجه، به کار بردن آن نه تنها گویای هیچ‌چیزی نمی‌شود بل به‌سرعت (اگر نگوییم به مرز مضحکه می‌رسد) آزارنده خواهد شد. کسی باید به من بیاموزد که بدون دست شستن از «صداقت» نمی‌توان نوشت (همیشه همان اسطوره‌ی اورفه: پشت سرت را نگاه نکن). آن‌چه نوشتار طلب می‌کند، و آن‌چه هیچ عاشقی نمی‌تواند بدون زخم خوردن آن را به چنگ آورد، قربانی کردن **بخش کوچکی** از **تصویرسرای** خود است، تا به این ترتیب، از طریق زبان خود، وجود اندک واقعیتی را تضمین کند. همه‌ی آن‌چه من می‌توانم خلق کنم، در

فرانسوا وال

فرانسوا وال: «هیچ‌کس بدون قربانی کردن بخش کوچکی از تصویرسرای "خود" در پای زبان خویش نمی‌تواند زبانی پیدا کند، و از همین رو است که چیزی در زبان هست که موظف به عمل کردن در چارچوب واقعیت می‌شود» («سقوط»).

بهترین حالت، نوشتاری از **تصویرسرا** است؛ و، از این رو، من باید **تصویرسرای** نوشتار را کنار بگذارم ــ باید خود را اسیر زبان خویش کنم، باید تسلیم بی‌عدالتی‌ها (اهانت‌ها) یی شوم که این زبان ابایی از تحمیل آن به **تصویر** مضاعف عاشق و دیگری‌اش نخواهد داشت.

زبان **تصویرسرا** دقیقاً همان اوتوپیای زبان است؛ زبانی یکسر اصیل و آغازین، زبانی بهشت‌آسا، زبان آدم ــ «طبیعی، معاف از تحریف یا توهم، آئینه‌ی زلال حس‌های ما، زبانی حسانی ***(die sensualische Sprache)***»: «در زبان حسانی، اذهانْ همه در هم آمیخته، به هیچ زبانی دیگر نیازی ندارند، زیرا این زبان همان زبان طبیعت است.»

یاکوب بومه

۴. تلاش برای نوشتن عشق به‌معنی مواجهه با **هاویه‌ی** زبان است: آن حیطه‌یی از سرسام که زبان در آن‌جا هم بیش از حد زیاد و هم بیش از حد کم بوده، چیزی مفرط (از بابت گسترش نامحدود من، و ازحدگذری احساسی) و ناتوان (به‌خاطر آن قواعدی که عشق بر اساس آن‌ها تضعیف و تسطیح می‌شود). مالارمه، در مواجه با مرگ پسرش، برای آن که (حتا اگر شده چند کلمه‌یی) بنویسد، خود را تسلیم آن تقسیم پدرومادری می‌کند:

بوکورشلیف

یاکوب بومه: به‌نقل از نورمن اُ. براون.

بوکورشلیف: **ترِن**، درباره‌ی متنی از مالارمه (**آرامگاهی برای آناتول**، ویراسته‌ی ژ ـ پ. ریشار).

مادر، می‌گرید

و من، می‌اندیشم.

اما رابطه‌ی عاشقانه مرا به سوژه‌یی نامکانی بدل کرده ــ نامنقسم: من بچه‌ی خودم هستم: من هم مادر ام هم پدر (مادر و پدر خود، مادر و پدر دیگری): من چگونه باید تقسیم کار کنم؟

۵. دانستن این که هیچ‌کس برای دیگری نمی‌نویسد، دانستن این که این چیزهایی که می‌خواهم بنویسم هرگز موجب نخواهد شد که آن کسی که دوست‌اش دارم (دیگری) مرا دوست بدارد، دانستن این که نوشتار جبران‌گر هیچ‌چیزی نیست، والایش‌بخش هیچ‌چیزی نیست، که نوشتار دقیقاً همان عرصه‌یی است که تو آن‌جا نیستی ــ این آغاز نوشتن است.

کشتی ارواح

آوارگی (errance)
گرچه هر عشقی تجربه‌یی یکتا است و گرچه عاشق فرض تکرار آتی این عشق را مردود می‌داند، این عاشق گاه در خود نوعی اشاعه‌ی اشتیاق عاشقانه را کشف می‌کند؛ و آن‌گاه در می‌یابد که او محکوم است که تا دم مرگ، از عشقی به عشق دیگر، سرگردان باشد.

۱. یک عشق چگونه به پایان می‌رسد؟ ــ پس آیا عشق به پایان می‌رسد؟ در حقیقت، هیچ‌کس ــ جز دیگران ــ هرگز چیزی درباره‌ی عشق ما نمی‌داند؛ نوعی معصومیت است که پایان این چیز را که تا ابد زنده انگاشته و اثبات شده مکتوم می‌دارد. معشوق به هر شکلی هم که در آید (چه در عرصه‌ی دوستی محو شود، چه در این عرصه سیر کند)، در هر حال هرگز از چشم من بیرون نمی‌شود: عشقی که دوران‌اش سپری شده، همچون سفینه‌یی فضایی به دنیایی دیگر گذر کرده، چراغ‌های‌اش دیگر سوسو نمی‌زنند: معشوقی که زمانی طنینی رسا داشته، حال دیگر طنینی ندارد (دیگری هرگز آن زمان و آن گونه که انتظار داریم ناپدید نمی‌شود). این پدیده از محدودیتی در سخن عاشق نشأت می‌گیرد: من خود نمی‌توانم (به‌عنوان آدمی اسیر عشق) قصه‌ی عاشقانه‌ی خویش را به پایان برم: من سراینده‌ی این قصه ام (شاعر ترانه‌ساز آن)، اما تنها آغاز این قصه؛ پایان آن، همچون مرگ من، در ید دیگران است: با آن‌ها

است که این رمان، این روایت بیرونیِ اسطوره‌سان را بنویسند.

۲. من همیشه ادامه می‌دهم ــ من بر ادامه دادن اصرار دارم، هرچه هم گفته باشم و هرقدر هم که بزدل باشم، انگار که این عشق ممکن است روزی به واقعیت بپیوندد، انگار که خیر مطلق امکان دارد. آن دیالکتیک غریبی که موجب می‌شود عشق مطلقی، بدون کم‌ترین ناراحتی، جای خود را به عشق مطلقی دیگر بدهد از همین‌جا نشأت می‌گیرد، گویی که من، عاشقانه، به منطقی دیگر رو می‌کنم (مطلق بودن دیگر به‌معنی یکه و یکتا بودن نیست)، به زمانی دیگر (از عشقی به عشق دیگر، من لحظات خود را بر محوری عمود می‌زیم)، به موسیقایی دیگر (این صدا، صدای بی‌حافظه، گسسته از هر قیدوبندی، غافل از آن‌چه پیش و پس از آن می‌آید، صدایی فی‌نفسه موسیقایی است). من جست‌وجو می‌کنم، آغاز می‌کنم، تلاش می‌کنم، جسارتی بیش‌تر به خرج می‌دهم، به پیش می‌تازم، اما هرگز نمی‌دانم که دارم به پایان می‌رسم: ققنوس هرگز نمی‌میرد، تنها از نو زاده می‌شود (پس آیا من هم می‌توانم بدون مردن از نو زاده شوم؟).

آن زمان که من ارضا نشده و در عین حال خود را نکشته باشم، آوارگیِ عاشقانه تقدیری محتوم می‌نماید. ورتر نیز خود این تقدیر را تجربه کرده ــ با رو گرداندن از «لیونوره‌ی بی‌چاره» و رو کردن به شارلوته؛ انگیزه البته مهار می‌شود؛ اما اگر ورتر زنده مانده بود همان نامه‌ها را به زنی دیگر می‌نوشت.

ورتر

۳. آوارگی عشق هم سویه‌ی کمیک خود را دارد: به یک رقص باله می‌ماند، رقصی کمابیش چالاک با توجه به سرعت نوسانات سوژه‌ی متلون؛ اما این آوارگی مثل یک گراند اپرا نیز هست. هلندی نفرینی محکوم است که در دریاها سرگردان شود تا زنی را بیابد که تا ابد به او وفادار بماند. من آن هلندی سرگردان ام؛ من نمی‌توانم از سرگردانی (از عشق‌ورزی) دست بردارم، به‌خاطر نشانه‌ی کهنی که در دوران دور کودکی به من، به خدای تصویرسرای من، پیش‌کش شده، مرا به اجباری وسواس‌گونه برای سخن گفتن مبتلا کرده، بندر به بندر دوره بگردم و بگویم که «دوست‌ات دارم»، تا کسی این عبارت را دریافت کرده، آن را به من باز پس دهد؛ اما هیچ‌کس نمی‌تواند این پاسخ محال (یعنی یک ارضای بی‌پشتوانه) را به من ارزانی کند، و سرگردانی من، آوارگی من، ادامه می‌یابد.

ر. س. ب.

واگنر

۴. در طول زندگی، «ناکامی‌ها» ی هر عاشقی به ناکامی‌های دیگر عشاق می‌ماند (و این دلیلی دارد: عشاق همه نقطه‌ضعف یکسانی دارند). X و Y نتوانسته‌اند (نخواسته‌اند) به «تقاضا» ی من پاسخ دهند، به «حقیقت» من وفادار باشند؛ آن‌ها نظام خود را سر سوزنی هم تغییر نداده‌اند؛ برای من این یکی صرفاً مثل آن یکی است. و با این حال X و Y قابل‌قیاس با یک‌دیگر نیستند؛ با تفاوت آن‌ها، با الگوی تفاوت هماره مستمر آن‌ها، است که من توان از سر گرفتن را باز می‌یابم. آن «تحول دائم» ***(in inconstantia constans)*** که مرا به تحرک وا می‌دارد، بی که

بنژامن کنستان

ر. س. ب.: گفت‌وشنود.

اصلاً عرصه را بر کسانی که برای من کارکرد یکسانی دارند (به تقاضای من پاسخ نمی‌دهند) تنگ کند، جمعیت کاذب آنان را به‌شدت پریشان می‌کند: آوارگی همترازکننده نیست ــ آوارگی طیفی رنگین‌کمانی خلق می‌کند: حاصل کارش تفاوت‌های جزئی است. پس من پیش می‌روم، تا آخر این نقشینه، از یک تفاوت جزئی به یک تفاوت جزئیِ دیگر (این تفاوتِ جزئی همان حد نهایی رنگی است که می‌توان نامی بر آن نهاد؛ تفاوتِ جزئی همان امر مهارناپذیر است).

«در خلوت عشق»

آغوش (étreinte)
به نظر می‌رسد که آغوش عشق، تا چندی، رؤیای عاشق برای یگانگی کامل با معشوق را تحقق می‌بخشد.

۱. سوای وصال (آن‌جا که تصویرسرا ویران می‌شود)، خلوت دیگری وجود دارد که الفتی در آرامش است: ما مفتون و مسحور می‌شویم: ما در قلمروی خواب ایم، بی این که در حال خواب باشیم؛ ما در آن حالت کودک‌وار و دل‌پذیر خواب‌آلودگی سیر می‌کنیم: این لحظه‌ی قصه گفتن است، لحظه‌ی صدایی که مرا با خود می‌برد، مرا به خود می‌خواند، این بازگشت به مادر است (دوپارک، در شعری که برای ترانه‌یی تنظیم کرده، از خلوت عشق می‌گوید). در این خلوت عاشقانه، همه‌چیز به حال تعلیق در می‌آید: زمان، قانون، ممنوعیت: هیچ‌چیزی صرف نمی‌شود، هیچ‌چیزی طلب نمی‌شود: همه‌ی امیال از میان می‌روند، زیرا به نظر می‌رسد قطعاً انجام یافته‌اند.

دوپارک

دوپارک: «ترانه‌ی اندوهناک»، شعر از ژان لائور. شعر دست‌دوم؟ اما «شعر دست‌دوم» گویشی به عاشق می‌بخشد که کلاً از آن خود او است: بیان / ابراز.

۳. لحظه‌ی آری‌گویی؛ تا مدتی خاص، هرچند مدتی محدود، وقفه‌یی اختلال‌آمیز، عملی با موفقیت انجام شده: من به خشنودی رسیده‌ام (همه‌ی امیال من با اشباع شدن از خشنودی خویش از بین می‌روند): خشنودی وجود ندارد، و من بار دیگر آن را تمنا می‌کنم: من، با گذر از همه‌ی پیچ‌وخم‌های ماجرای عاشقانه، بر خواست خود به کشف، و احیای تناقضِ ـ تداخلِ ـ آن دو گونه آغوش اصرار خواهم کرد.

تبعید از تصویرسرا

تبعید (éxil)
عاشق با مصمم شدن به کناره‌گیری از موقعیت عاشقانه، غمگنانه خود را از «تصویرسرا» ی خویش تبعیدشده می‌یابد.

ورتر

۱. بیایید ورتر را در آن لحظه‌ی داستان‌گونی (در خود داستان) در نظر بگیریم که می‌خواهد اندیشه‌ی خودکشی را از سر بیرون کند. آن‌گاه تنها چیزی که برای او مانده تبعید است: نه ترک کردن شارلوته (کاری که پیش از این یک‌بار، بی‌نتیجه، به آن دست زده)، بل‌که تبعید کردن خود از تصویر او، یا از این هم بدتر: گسستن از آن نیروی سرکشی که **تصویرسرا** نام دارد. این‌جا

هوگو

است که «نوعی بی‌خوابی طولانی» آغاز می‌شود. این بهایی

فروید

است که باید پرداخت: مرگ **تصویر** در ازای زندگی خود.

(شور عاشقانه یک هذیان است؛ اما این هذیانی غریب نیست؛ همه از آن حرف می‌زنند، و این‌گونه است که این هذیان فروکش می‌کند. آن‌چه همچون معمایی می‌نماید **فقدان هذیان** است: بازگشتی به چه؟)

هوگو: «تبعید نوعی بی‌خوابی طولانی است» (**پییر**).
فروید: «ماتم، با تصریح این که ابژه مرده، با بخشیدن پاداشِ زنده ماندن به من، من را بر می‌انگیزد تا از ابژه صرف‌نظر کند» (**فراروان‌شناسی**).

۲. در ماتم واقعی، این «واقعیت‌آزمایی» است که به من نشان می‌دهد ابژه‌ی عشق‌ام دیگر وجود ندارد. در ماتم عاشقانه، ابژه نه مرده است نه دورافتاده. این من ام که تصمیم می‌گیرم که تصویر او باید بمیرد (چه‌بسا تا آن‌جا پیش روم که این مرگ را از خود او هم پنهان کنم). مادام که این ماتم عجیب ادامه یابد، من باید دو بدبختی مغایر با هم را تحمل کنم: رنج کشیدن از این که دیگری همچنان حضور دارد (برخلاف میل خود، همچنان مرا آزار می‌دهد) و رنج کشیدن از این که دیگری (دست‌کم آن دیگری که من عاشق‌اش بودم) مرده است. پس من درمانده ام (روالی دیرین)، درمانده‌ی تلفنی که زنگ نمی‌زند، اما باید در عین حال به خود یادآور شوم که این سکوت، در هر حال، سکوتی بی‌اهمیت است: چون من تصمیم گرفته‌ام از هر دغدغه‌ی این‌چنینی دست بر دارم: این صرفاً بخشی از آن تصویر عاشقانه بود که معشوق‌ام به من زنگ بزند؛ وقتی که این تصویر محو شود، تلفن، چه زنگ بزند چه زنگ نزند، به موجودیت معمول خود ادامه خواهد داد.

(آیا حساس‌ترین نقطه‌ی این ماتم این واقعیت نیست که من باید زبانی ــ زبان عاشقانه ــ را از دست بدهم؟ دیگر «دوست‌ات دارم» ی در کار نباشد؟)

۳. ماتم تصویر را گرفتن، مادام که من نتوانم به آن تن دهم، مرا مضطرب می‌کند؛ اما مادام که من به آن تن داده باشم، غمگین‌ام می‌کند. اگر تبعید از تصویرسرا همان راه الزامی برای «علاج»

باشد، باید پذیرفت که این‌گونه بهبودی یک بهبود غمگنانه است. این غمگنانگی یک افسردگی نیست ــ یا، دست‌کم، یک افسردگی ناقص است (اصلاً یک افسردگی بیمارگونه نیست)، چون من هیچ اتهامی متوجه خود نمی‌بینم، ازپاافتاده هم نیستم. غمگنانگی من در حواشی افسردگی واقع می‌شود، آن‌جا که از دست دادن معشوق همچنان حالتی انتزاعی دارد. فقدانی مضاعف: من حتا نمی‌توانم برای فلاکت‌ام قدر و قیمتی قائل شوم، آن‌چنان که وقتی از عاشق شدن رنج می‌کشیدم این رنج را می‌توانستم ارج بگذارم. آن روزها، من مشتاق بودم، رؤیاپروری می‌کردم، تلاش و تقلا داشتم؛ منفعت پیش روی من بود، صرفاً به تأخیر می‌افتاد، در مسیر حوادث پس و پیش می‌شد. حال، هیچ طنینی در کار نیست. همه‌چیز آرام است، و این وضعی وخیم‌تر می‌نماید. این می‌تواند توجیهی اقتصادی داشته باشد (تصویر می‌میرد تا من بتوانم زنده باشم)، با این حال ماتم عشق را گرفتن همیشه پس‌ماندی دارد: عبارتی هست که همیشه خود را تکرار می‌کند: «چه شرم‌آور!»

فروید

۴. گواهی برای عشق: من تصویرسرای خود را در پای تو قربانی می‌کنم ــ مثل رسم پیش‌کش کردن طره‌یی از موی خود. از این رو، شاید (دست‌کم، آن‌طور که گفته می‌شود) من به «عشق حقیقی» دست پیدا کنم. اگر شباهتی بین بحران عاشقانه

فروید: «در برخی شرایط، ممکن است شاهد فقدانی باشیم که ماهیتی ناملموس‌تر دارد. برای مثال، ابژه عملاً نمرده بل فقط دیگر به‌عنوان ابژه‌ی عشق حضور ندارد ...» (**فراروان‌شناسی**).

و درمان روان‌کاوانه باشد، آن‌گاه من می‌توانم همان‌گونه‌یی ماتم معشوق خود را بگیرم که بیماری ماتم روان‌کاو خود را می‌گیرد: من به فرابرد خود خاتمه می‌دهم، و ظاهراً این‌گونه است که درمان و بحران هردو با هم پایان می‌گیرند. اما همچنان که خاطرنشان شده، این نظریه این نکته را مد نظر ندارد که روان‌کاو، نیز، باید ماتم بیمار خود را بگیرد (وگرنه روان‌کاوی در معرض این خطر هست که روندی پایان‌ناپذیر شود). به همین نحو، معشوق نیز ــ اگر من در پای او همان تصویرسرایی را قربانی کنم که با این همه او را به خود جلب کرده ــ باید به افسردگی ناشی از اضمحلال خود دچار شود. و همزمان با این ماتم گرفتن، باید بروز این افسردگی در دیگری را پیش‌بینی کرده و آن را پذیرا شوم، افسردگی‌یی که من از آن رنج خواهم برد، چون **هنوز دیگری را دوست دارم.**

آنتوان کمپنیون

واقعیت ماتم گرفتن رنج کشیدن از فقدان معشوق نیست، پی بردن به نکته است که یک روز، بر پوست این رابطه لکه‌ی کوچکی ظاهر شد که علامت نوعی مرگ بود: برای نخست‌بار، من به آن که دوست‌اش داشتم، بی‌اختیار، **اما بی که بر آشوبم،** آسیب زدم.

۵. من تلاش می‌کنم تا خود را از قید تصویرسرای عشق آزاد سازم: اما تصویرسرا، این آتشی که کاملاً خاموش نشده، زیر خاکسترش زبانه می‌کشد؛ بار دیگر دامن‌گیر می‌شود؛ آن‌چه

آنتوان کمپنیون: **«روان‌کاوی یتیمانه»**.

برطرف شده باز پدیدار می‌شود؛ از دل این گور بی‌قرار ناگهان نفیری بلند بر می‌خیزد.

(حسادت‌ها، اضطراب‌ها، تملک‌ها، سخن‌ها، تمایل‌ها، نشانه‌ها: اشتیاق عاشقانه بار دیگر همه‌جا را به آتش کشید. انگار که من می‌خواستم برای آخرین بار، دیوانه‌وار، کسی را که داشت می‌مرد در آغوش بگیرم ــ کسی را که داشتم برای‌اش می‌مردم: داشتم این جدایی را انکار می‌کردم.)

فروید
وینیکات

فروید: «این طغیان گاه آن‌چنان شدید است که سوژه ممکن است به مرز انکار واقعیت و باز چسبیدن به ابژه‌ی ازدست‌رفته از راه یک روان‌پریشی توهم‌بار در حیطه‌ی میل خود برسد» (**فراروان‌شناسی**).

وینیکات: «درست پیش از آن که فقدان تجربه شود، می‌توان در کودک، در استفاده‌ی مفرط از ابژه‌ی ناپایدار، انکار این ترس را تشخیص داد که ابژه ممکن است اهمیت خود را از دست بدهد» (**بازی و واقعیت**).

پرتقال

آزارنده (fâcheux)
احساس حسادت خفیفی که بر عاشق غالب می‌شود، وقتی می‌بیند توجه معشوق به اشخاص، اشیا، یا دغدغه‌هایی معطوف یا متمایل شده است که در چشم او همچون رقیبان حاشیه‌یی جلوه می‌کنند.

ورتر

۱. ورتر: «پرتقال‌هایی که من جمع کرده بودم، تنها پرتقال‌هایی که می‌شد پیدا کرد، تأثیر خیره‌کننده‌یی داشتند، هرچند با هر تکه پرتقالی که او، از سر ادب، به همسایه‌ی مزاحمی تعارف می‌کرد احساس می‌کردم که دارد قلب مرا تکه‌تکه می‌کند.»
دنیا پر از همسایگان مزاحمی است که من باید دیگری را با آن‌ها قسمت کنم. دنیا در واقع همین است: **اجبار به قسمت کردن.**
دنیا (دنیویات) رقیب من است. من همیشه از دست مزاحمان آزار می‌بینم: مشتری مرددی که تصادفاً به ما بر خورده، خودش را به‌زور به خلوت ما وارد می‌کند و سر میز ما می‌نشیند؛ اطرافیان ما در رستوران که ابتذال‌شان علناً دیگری را مجذوب می‌کند، تا حدی که اصلاً نمی‌فهمد من دارم با او حرف می‌زنم یا نه؛ حتا شی‌ئی، مثلاً کتابی، که دیگری جذب‌اش می‌شود (من به آن کتاب حسودی می‌کنم). هرچیزی که خللی به این رابطه‌ی دونفره وارد کند، هرچیزی که در مصاحبت ما مداخله کند و صمیمت ما را کاهش دهد، چیزی آزارنده است: دنیا می‌گوید «تو مال من هم هستی».

۲. شارلوته پرتقال خود را از سر ادب، یا می‌توان گفت، به‌خاطر مهربانی، قسمت می‌کند؛ اما این‌ها انگیزه‌هایی هستند که عاشق را خشنود نمی‌کنند: ورتر احتمالاً به خود می‌گوید «ارزش‌اش را نداشت که این پرتقال‌ها را برای او جمع کنم، چون او آن‌ها را به دیگران می‌دهد.» هرگونه اطاعتی از رویه‌های دنیایی همچون نوعی سازش‌کاری از سوی معشوق جلوه می‌کند، و این سازش‌کاری تصویر او را تغییر خواهد داد. تناقضی برطرف‌ناشدنی: از یک سو، شارلوته باید حتماً «مهربان» باشد، چون او یک موجود کامل است؛ و از سوی دیگر، این مهربانی نباید موجب از بین رفتن آن موقعیت ممتازی شود که موجودیت مرا می‌سازد. این تناقض به رنجش مبهمی منجر می‌شود؛ حسادت من وجه نامعلومی دارد: به همان اندازه که متوجه آن مزاحم می‌شود متوجه معشوق‌ام هم هست، معشوقی که تقاضای او را بی آن که به نظر رسد ناراحت شده می‌پذیرد: من از دیگران، از دیگری، از خودم رنجیده‌ام (و این می‌تواند به «مشاجره» یی منجر شود).

محو شدن

محو شدن (fading)
تجربه‌ی تلخی که طی آن معشوق همه‌ی تماس‌های خود را قطع می‌کند، بی آن که چنین بی‌توجهیِ معماگونی برای خصومت با عاشق یا برای محبت به کسی دیگر، دنیا یا رقیب، باشد.

۱. در متن، محو شدن آواها یک حسن محسوب می‌شود؛ آواهای روایت می‌آیند و می‌روند، ناپدید می‌شوند، همپوشانی پیدا می‌کنند؛ ما نمی‌دانیم چه کسی دارد سخن می‌گوید؛ متن است که سخن می‌گوید، همه‌ی ماجرا همین است: دیگر تصویری نیست، هیچ‌چیزی نیست جز زبان. اما دیگری یک متن نیست، دیگری یک تصویر است، یکتا و یکپارچه؛ اگر آوایی از دست رود، این کل تصویر است که محو خواهد شد (عشق تک‌گویانه و شیدایانه است؛ متن چندگویانه و انحرافی است). محو شدنِ دیگری حادثه‌یی است که مرا مضطرب می‌سازد، زیرا به نظر می‌رسد که بی دلیل و بی نتیجه است. همچون نوعی سراب سودایی، دیگری تا بی‌نهایت پا پس کشیده و من برای باز یافتن او خود را هلاک می‌کنم.
(در اوج رواج لباس‌های جین، یک شرکت آمریکایی درباره‌ی آبیِ کم‌رنگ جین‌های خود تبلیغ می‌کرد که رنگ این جین‌ها رنگی است که **«محو می‌شود و محو می‌شود و محو می‌شود.»** معشوق نیز، به همین منوال، پس می‌نشیند و رنگ می‌بازد:

احساس دیوانگی، غالب‌تر از احساس جنونی که پر شروشور باشد.)

پروست

(محوشدنی آزارنده: مادربزرگ راوی، درست پیش از مرگ‌اش، هرازگاهی برای چند لحظه، نه می‌بیند نه می‌شنود؛ او دیگر فرزندش را به‌جا نمی‌آورد، و «با نگاهی مبهوت، مشکوک، و متحیر» به او خیره می‌شود.)

۲. کابوس‌هایی هستند که در آن‌ها **مادر** را می‌بینیم که چهره‌اش حالتی خشک و عبوس به خود گرفته. محو شدنِ معشوق همان بازگشت هراسناک **مادر شریر** است، پس‌نشینی بغرنج عشق، وانهادگی مشهوری که عارفان از آن می‌نالند: **خدا** وجود دارد، **مادر** حضور دارد، اما آنان **دیگر عشق نمی‌ورزند**. **من** تباه نشده‌ام، **به حال خود رها شده‌ام**: وازده.

جان صلیبی

۳. حسادت کم‌تر رنج‌ام می‌دهد، چون وقتی حسودی می‌کنم دیگری دست‌کم هنوز حاضر و زنده است. در محو شدن، به نظر می‌رسد که دیگری همه‌ی اشتیاق خود را از دست داده، شب او را در خود فرو برده. دیگری مرا وا نهاده، اما این وانهادگی با آن وانهادگی که دیگری خود از آن رنج می‌برد تشدید می‌شود؛ این‌گونه است که تصویر دیگری رنگ می‌بازد و از بین می‌رود؛ من دیگر نمی‌توانم خود را به هیچ‌چیزی

پروست: **طرف‌گرمانت**.

جان صلیبی: «ما محرومیت از لذت میل کردن به هرچیزی را **شب** می‌خوانیم» (به‌نقل از باروزی).

دل‌خوش کنم، حتا به اشتیاقی که دیگری ممکن است در جایی‌دیگر یافته باشد: من ماتم ابژه‌یی را گرفته‌ام که خود نیز ماتم‌گرفته است (و این نشان می‌دهد که ما تا چه حد به اشتیاق دیگری نیازمند ایم، حتا اگر این اشتیاق اشتیاقِ به ما نباشد).

۴. هنگامی که دیگری به این محو شدن دچار می‌شود، هنگامی که بدون دلیل خاصی، جز اضطرابی که تنها دلیل‌اش این جمله‌ی اسف‌بار است که «**حال‌ام خوش نیست**»، پا پس می‌کشد، به نظر می‌رسد که در هاله‌یی از مه فرو می‌رود؛ او نمرده، اما **محو و مه‌آلود در قلمروی سایه‌ها** به زندگی ادامه می‌دهد؛ اولیس به دیدار این سایه‌ها می‌رود، آن‌ها را می‌جوید، و در میان آن‌ها سایه‌ی مادر خود را می‌یابد؛ پس من به دیگری، به مادر، رو می‌کنم و او را می‌خوانم، اما آن‌چه ظاهر می‌شود فقط یک سایه است. *اودیسه*

۵. محو شدن دیگری در صدای او جلوه می‌یابد. این صدا است که ناپدیدی معشوق را تأیید کرده، به منصه‌ی ظهور رسانده، و باید گفت، به اجرا می‌گذارد، زیرا مردن از مشخصات صدا است. آن‌چه صدا را می‌سازد همان چیزی است که، خود، مرا با اجبار به مردن زخم می‌زند، انگار که این صدا تنها یک خاطره بوده، تنها می‌توانسته یک خاطره باشد. این هستی شبح‌وار صدا است که دارد رنگ می‌بازد، این آن بافت پررنگ است که متلاشی و ناپدید می‌شود. من هرگز صدای

ادیسه: کتاب ششم.

معشوق را تشخیص نمی‌دهم جز وقتی که این صدا بمیرد، در ذهن‌ام به یادش بیاورم، چون صدایی از گذشته به گوش رسد؛ صدایی محو اما یادمانه‌یی، چون این صدا از جنس آن چیزها است که تنها وقتی ناپدید شده باشند موجودیت می‌یابند.

(صدایی خفته، صدایی که دیگر از جایی نمی‌آید، صدایی که، از فاصله‌یی بعید، بر این تقدیر تهی صحه خواهد گذاشت.)

۶. هیچ‌چیز زخم‌زننده‌تر از صدایی نیست که هم دوست‌داشتنی باشد و هم خسته: صدایی درهم‌شکسته، رقیق، سرد و بی‌عاطفه، صدایی از آخر دنیا، صدایی که در اعماق سرد دوردست‌ها فرو خورده می‌شود: صدایی در آستانه‌ی محو شدن، صدایی خسته، در آستانه‌ی مردن: خستگی پایانی ندارد: آن‌چه هرگز سر پایان یافتن ندارد. آن صدای مختصر، صدای زودگذر، که به‌خاطر کم‌یابی‌اش صدایی کمابیش نادل‌نشین است، آن پس‌ماند **تقریباً هیچی** که از آن صدای دور دوست‌داشتنی مانده، در ذهن‌ام عایقی عظیم می‌سازد، انگار که جراحی سرم را پر از پوشال کرده.

فروید

۷. فروید، ظاهراً، از تلفن خوش‌اش نمی‌آمد هرچند که **گوش کردن به حرف‌ها** را خیلی خوش داشت. شاید احساس می‌کرد، شاید پیش‌بینی می‌کرد، که تلفن همیشه یک **بدآوایی** است، و **صدایی نادرست** را منتقل می‌کند، ارتباطی کاذب؟ بی‌شک، من

فروید: مارتین فروید: **پدرم، فروید**.

وینیکات

سعی می‌کنم جدایی را با ارتباط تلفنی انکار کنم ــ مثل آن بچه که از ترس از دست دادن مادرش همچنان آن نخ را می‌کشد؛ اما سیم تلفن ابژه‌ی انتقالیِ مناسبی نیست، سیم تلفن یک رشته‌ی درونی نیست؛ این ابژه معنایی دارد، و معنای‌اش نه نزدیکی که دوری است: آن صدای دوست‌داشتنی و حال خسته‌یی که از پشت تلفن شنیده می‌شود، محوشدنی با همه‌ی اضطرابِ همراه‌اش است. پیش از هرچیز، این صدا، وقتی به گوش من می‌رسد، وقتی حاضر می‌شود، و در عین حال (با زحمت زیاد) حیات خود را حفظ می‌کند، صدایی است که من هرگز نمی‌توانم درست تشخیص‌اش دهم؛ انگار این صدایی است که از پشت نقابی می‌آید (این است که گفته می‌شود نقاب‌ها در تراژدی یونانی کارکردی جادویی داشته‌اند: خاستگاهی زیرزمینی به صدا می‌بخشند، صدا را دچار اعوجاج کرده، به آن حالتی بیگانه داده، آن را همچون صدایی برآمده از زیر زمین جلوه می‌دهند). پس، در ارتباط تلفنی هم، دیگری همواره در جایگاه عزیمت قرار دارد؛ دیگری دوبار از من دور می‌شود، یک‌بار با صدا و یک‌بار با سکوت: حال، کدام‌یک باید سخن بگوید؟ ما در هم‌آوایی با یک‌دیگر سکوت می‌کنیم: خلأ روی خلأ. صدایی که از پشت تلفن به گوش می‌رسد هرلحظه می‌گوید **من دارم تو را ترک می‌کنم.**

وینیکات: «من به آن مادر توضیح دادم که پسرش از جدایی ترسیده، و با کشیدن آن نخ می‌خواهد این واقعیت را انکار کند، درست همان‌طور که ما جدایی از یک دوست را با روی آوردن به ارتباط تلفنی انکار می‌کنیم» (**بازی و واقعیت**).

پروست

(پروستِ راوی به مادربزرگ‌اش که زنگ می‌زند اضطراب را احساس می‌کند: اضطراب را تلفن ایجاد می‌کند: امضای واقعی عشق.)

۸. هرچیزی که می‌خواهد در تصویر (تصویری که من از دیگری دارم) دست برد زنگ خطری را برای من به صدا در می‌آورد. بنابراین، خستگیِ دیگری هم برای من یک زنگ خطر به شمار می‌رود: این بی‌رحم‌ترین رقیب در میان همه‌ی رقبا است. چگونه می‌توان به جنگ این خستگی رفت؟ من می‌بینم که دیگری، فرسوده، تکه‌یی از این خستگی را از خود جدا می‌کند تا آن را به من بدهد. اما من با این بار خستگی که بر دوش‌ام گذاشته چه باید بکنم؟ این هدیه چه معنایی دارد؟ مرا رها کن؟ مراقب من باش؟ اما پاسخی در کار نیست، چون آن‌چه داده می‌شود دقیقاً همان چیزی است که پاسخ نمی‌دهد.

بلانشو

(در هیچ قصه‌ی عاشقانه‌یی که تا کنون خوانده‌ام ندیده بودم شخصیتی هرگز خسته شده باشد. باید صبر می‌کردم تا بلانشو، تا کسی، از خستگی برای‌ام بگوید.)

پروست: **طرف‌گرمانت**.
بلانشو: گفت‌وشنودی مدت‌ها پیش.

قصورها

قصورها (fautes)
عاشق، در روند پیشامدهای گوناگون زندگی روزمره، خیال می‌کند که در حق معشوق خود کوتاهی کرده، بنابراین احساس گناه خواهد کرد.

۱. «به محض این که به ایستگاه قطارِ ... رسیدند، او، هرچند بدون اشاره‌ی علنی، متوجه تابلویی شد که محل واگن‌های درجه دو و واگن رستوران را نشان می‌داد؛ محل واگن‌ها خیلی دور به نظر می‌رسید، در انتهای آن سکوی منحنی، به‌طوری که او جرأت نداشت برای احتیاط ــ روی هم رفته، با این شیدایی که نسبت به X دارد ــ او را به آن سمت ببرد تا آن‌جا منتظر رسیدن قطار شوند؛ او فکر می‌کرد که این کار نوعی بزدلی است، چاپلوسانه تسلیم شدن به قوانین راه‌آهن: خواندن تابلوها، ترس از دیر کردن، تن دادن به جو جنون‌آسای سکوها ــ آیا این‌ها خصایص پیرها و آدم‌های علیل نبود؟ به‌علاوه، گیریم که او اشتباه کرده باشد. دائم دویدن روی سکوها، مثل آن ابله‌هایی که با انبوه باروبندیل‌شان خود را لِک‌ولِک این‌ور و آن‌ور می‌کشند، چه‌قدر احمقانه است! اما همان اتفاقی که باید بیافتد می‌افتد: قطار وارد ایستگاه می‌شود و در مسافتی بسیار دور از سکوی آن‌ها می‌ایستد. X او را هول‌هولکی بغل کرد و بعد به‌سرعت دوید؛ همان کاری که توریست‌هایی که لباس شنا به تن دارند می‌کنند. بعد از آن، او جز عقبه‌ی برآمده‌ی آخرین

واگن قطار، دیگر چیزی ندید. نه علامت‌دادنی (چنین کاری ممکن نبود)، نه دست تکان‌دادنی برای خداحافظی. قطار هنوز راه نیافتاده بود. اما او جرأت نداشت از جای‌اش تکان بخورد و سکو را ترک کند، هرچند آن‌جا ایستادن‌اش کاملاً بی‌فایده بود. نوعی قید نمادین (قید پرقدرت یک نمادگرایی خفیف) او را مجبور می‌کرد تا وقتی که قطار آن‌جا است (و X داخل آن است) همان‌جا که ایستاده بماند. برای همین، او از جای‌اش تکان نخورد، مثل احمق‌ها همان‌جا ایستاد، هیچ‌چیزی جز دور شدن قطار را نمی‌دید، و در آن سکوی خالی هیچ‌کس نبود که صحنه را مشاهد کند ــ بی‌تابِ آن که سرانجام قطار از نظر محو شود. اما اگر او اول آن‌جا را ترک می‌کرد خود را مقصر می‌دانست، و این تقصیر تا مدت‌ها می‌توانست برای‌اش آزارنده باشد.»

۲. هر نقصانی در این سرسپردگی یک قصور است: این قانون *کورتزیا* است. من هرگاه به هرگونه استقلالی از معشوق قائل شوم چنین قصوری کرده‌ام؛ من، هر زمان که تلاش کنم، تا برای گسستن از بند این بندگی، «به فکر خود باشم» (پند عالم و آدم)، احساس گناه می‌کنم. پس، گناه من، به‌نحوی ناسازه‌وار، در سبک کردن بار خود، کم کردن از بار طاقت‌فرسای سرسپردگی خود، است ــ خلاصه، در «سروسامان دادن» به اوضاع (بر اساس قواعد دنیا)؛ در واقع این قوی بودن است که مرا می‌ترساند، این کنترل کردن اوضاع (یا تظاهر کردن به آن) است که مرا به احساس گناهی دچار می‌کند.

کورتزیا

۳. نیچه خاطرنشان می‌کند که، احساس گناه، احساس تقصیرکاری، هر رنج و هر فلاکتی را جلوه‌یی نادرست بخشیده: «ما رنج را از معصومیت‌اش عاری کرده‌ایم.» عشق پرشور (سخن عاشقانه) همواره گرفتار این بدنمایی است. با این حال، امکان رنج‌کشیدنی معصومانه، عذابی معصومانه، در این عشق نیز وجود دارد (اگر که من به تصویرسرای ناب خود مؤمن مانده، اگر در وجود خود تنها آن جفت کودکانه را بازتولید کنم، رنج‌ام رنج کودکی باشد که از مادرش جدا شده)؛ پس نباید آن‌چه را که زخمی‌ام کرده متهم کنم، بل حتا شاید باید بر این رنج‌کشی صحه بگذارم. معصومیت شور عاشقانه یک‌چنین معصومیتی است: نه یک اخلاص تام‌وتمام، بل صرفاً رد قصور. عاشق به بی‌گناهی قهرمانان ساد است. بدبختانه، رنج او در اکثر موارد به‌خاطر همزادش، خطاکاری، دوچندان می‌شود: من «بیش از آن که از پدرم» بترسم از دیگری می‌ترسم.

نیچه

میهمانی

میهمانی: فایدروس: «وقتی از انسان عاشقی خطایی سر زند ... اگر عشق‌اش شاهد خطای او باشد بیش‌تر رنج خواهد برد تا آن که پدرش شاهد باشد.»

«روزهای خاص»

جشن (fête)
برای عاشق، هر دیداری با معشوق یک جشن است.

۱. جشن چیزی است که چشم‌انتظار آن ایم. آن‌چه من از آن حضور موعود انتظار دارم مجموعه‌ی تمام‌وکمال و بی‌سابقه‌یی از لذات است: یک ضیافت؛ من شادی کودکی را دارم که با دیدن مادرش که صرف حضورش منادی و به‌معنای انبوهی از خشنودی‌ها است می‌خندد: من در آستانه‌ی درک «سرچشمه‌ی همه‌ی خوبی‌ها» در برابر خود، و برای خود، هستم.

لکان

«من روزهای‌ام را چنان شادان سپری می‌کنم که روزهایی که خدا به بندگان برگزیده‌ی خود اختصاص داده چنان شادی‌بخش اند؛ و هرچه هم بر سرم آید، هرگز نمی‌توانم بگویم که طعم ناب‌ترین لذات زندگی را نچشیده‌ام.»

ورتر

۲. «آن شب ــ از گفتن‌اش به خود می‌لرزم! ــ من او را در آغوش گرفتم، به قلب‌ام فشردم، لبان‌اش را بوسیدم، لبانی که کلام عشق را زمزمه می‌کردند، و چشمان‌ام مست چشمان خمارش بود! خداوندا! آیا باید خود را سرزنش کنم که حتا حال از یادآوری آن لذات پرشور، از زنده کردن حس آن لذات در اعماق وجود خود، احساس سرخوشی دارم!»

ورتر

برای عاشق، این آدمی که پا بر افلاک دارد، جشن یک شادی است نه یک شوریدگی: من از غذاها، از گپ‌وگفت‌ها، از ظرائف و لطائف، از وعده‌ی حتمی لذت، محظوظ می‌شوم: «**هنر زندگی بر فراز مغاک.**»

ژان ـ لوئی بوت

(پس آیا، برای تو، اصلاً اهمیتی ندارد که جشن کسی باشی؟)

ژان ـ لوئی بوت: **تباه‌گر شوروشر**.

«من دیوانه ام»

دیوانه (fou)
اغلب پیش می‌آید که عاشق احساس می‌کند دیوانه شده یا دارد دیوانه می‌شود.

۱. من دیوانه‌ی عاشق شدن ام، اما نه دیوانه‌ی آن که قادر باشم این را بگویم، و این‌گونه تصویری مضاعف از خود می‌سازم: مجنون در چشم خود (من از جنون خود خبر دارم)، و صرفاً بی‌عقل در چشم کس دیگر، کسی که من دیوانگی خود را به‌شکلی کلاً مجنونانه برای‌اش وصف می‌کنم: من در عین آگاهی از این دیوانگی، به سخن گفتن درباره‌ی آن ادامه خواهم داد.

ورتر

ورتر در کوه به دیوانه‌یی بر می‌خورد: او می‌خواهد در وسط زمستان، برای شارلوته، که دوست‌اش دارد، گل بچیند. این آدم، تمام مدتی را که در سلول دیوانگان زنجیری سر کرده شاد بوده: او دیگر هیچ‌چیزی راجع به خود نمی‌دانسته. ورتر نیمی از وجود خود را در وجود آن دیوانه‌یی که دنبال گل‌ها می‌گردد باز می‌یابد: دیوانه‌ی شوروشر، همچون او، اما محروم از هرگونه شادکامی (مفروض) در ناخودآگاه: او از نقصان دیوانگی خود رنج می‌کشد.

۲. می‌گوییم، هر عاشقی دیوانه است. اما آیا می‌توان دیوانه‌یی

عاشق را تصور کرد؟ هرگز ــ من تنها استحقاق یک دیوانگی خفیف، ناقص، و استعاری را دارم: عشق مرا تا آستانه‌ی دیوانگی پیش می‌برد، اما من ارتباطی با ماورا ندارم، قداستی در خود نمی‌یابم؛ دیوانگی من، یک بی‌عقلی صرف، یک دیوانگی کم‌جلوه، و حتا نامرئی، است؛ به‌علاوه، کلاً به‌وسیله‌ی فرهنگ علاج می‌شود: این دیوانگی موجب نگرانی هیچ‌کس نیست. (اما در حال و هوای عشق است که برخی عاقلان ناگهان احساس می‌کنند این دیوانگی بسیار نزدیک و کاملاً محتمل است: جنونی که عاشق را به زانو در می‌آورد.)

۳. صد سال است که جنون (ادبی) را مبتنی بر این گفته‌ی رمبو دانسته‌اند که «من یک کس دیگر ام»: دیوانگی تجربه‌ی از دست دادن شخصیت خود است. و برای من به‌عنوان عاشق، قضیه کاملاً عکس این خواهد بود: این تجربه‌ی سوژه شدن است، قادر نبودن به باز داشتن خود از این‌گونه عمل کردن، و این است که مرا به‌سمت دیوانگی سوق می‌دهد. من کسی دیگر نیستم: این واقعیتی است که وحشت‌زده تشخیص می‌دهم.

(داستانی از ذن: راهب پیری در اوج گرمای هوا خود را به خشک کردن قارچ‌ها مشغول می‌کند. «چرا نمی‌گذاری دیگران این کار را بکنند؟» «یک آدم دیگر که من نیست، و من هم یک آدم دیگر نیستم. دیگری نمی‌تواند تجربه‌ی مرا داشته باشد. من باید تجربه‌ی خودم را از خشک کردن قارچ‌ها خلق کنم.»)

من به‌گونه‌یی گریزناپذیر خودم هستم، و همین است که مرا دیوانه کرده: من دیوانه ام چون پایدار ام.

۴. آدم در صورتی دیوانه است که دیگر هیچ قدرتی نداشته باشد. ـ اما آیا عاشق اصلاً مشتاق قدرت گرفتن نیست؟ هرچند که، فرمان‌برداری کار من است: من، فرمان‌بردار، در راستای فرمان‌بردار کردن دیگری، خواست قدرت را، ***libido dominandi*** را، به‌شیوه‌ی خود تجربه می‌کنم: آیا من نیز، مانند نظام‌های سیاسی، از گفتمانی مناسب، یعنی قدرت‌مند، باظرافت، و **تبیین‌شده**، برخوردار نیستم؟ با این حال، غرابت من در همین‌جا است: لیبیدوی من کلاً محاط شده: من جز در این جدال عاشقانه جایی ندارم: کم‌ترین جایی در بیرون از این رابطه، و از این رو کم‌ترین جایی در باهم‌زیستی: **من دیوانه ام**، نه به این خاطر که آدمی اصیل ام (از ترفندهای ناشیانه‌ی همسان‌گرایی)، بل به این خاطر که از هرگونه اجتماعیتی گسسته‌ام. اگر دیگران همیشه، به درجات مختلف، در راه چیزی می‌جنگند، من سرباز مدافع هیچ‌چیزی، حتا دیوانگی خود نیز، نیستم: **من درکی از اجتماع ندارم** (به همان سیاق که می‌گوییم فلان کس درکی از نماد ندارد).

سنت آگوستین

(در این‌جا آیا می‌توان به جدایی بسیار خاصی در وجود عاشق، جدایی خواست توانایی / puissance ـ که نشان نوع توان او است ـ از خواست قدرت / pouvoir ـ که از آن بری است ـ قائل شد؟)

سنت آگوستین: ***Libido sentiendi, libido sciendi, libido excellendi (dominandi)*** (به‌نقل از سنت ـ بوو).

«ناراحت به نظر رسیدن»

ناراحتی (gêne)
مشاجره‌یی چندنفره که در آن سرشت پوشیده‌ی رابطه‌ی عاشقانه همچون محدودیتی عمل کرده و احساس ناراحتی ناگفته‌یی را در میان جمع ایجاد می‌کند.

ورتر

۱. ورتر (درست پیش از خودکشی‌اش) مشاجره‌یی با شارلوته به راه می‌اندازد، و این مشاجره با ورود آلبرت متوقف می‌شود. هیچ‌کس حرفی نمی‌زند، و هرسه نفر در حالی که ناراحت به نظر می‌رسند در اتاق این‌ور و آن‌ور می‌روند؛ موضوعات مبتذل مختلفی را برای حرف زدن پیش می‌کشند، اما همه بی‌حاصل. جو سنگینی حاکم می‌شود. از چه رو؟ از این رو که هرکدام آن دو دیگر را در نقش خود می‌بیند (نقش شوهر، عاشق، شریک)، بی آن که امکان بر عهده گرفتن مسئولیت این نقش در گفت‌وگوی آن‌ها وجود داشته باشد. آن‌چه سنگینی می‌کند دانش خاموشانه است: من می‌دانم که تو می‌دانی که من می‌دانم: این قاعده‌ی کلی ناراحتی است، حجب‌وحیایی یخ‌بسته، بی‌رنگ‌ورو، که با نشانه‌های خود بی‌معنایی (ی اظهارات) را نشان می‌دهد. ناسازه: ناگفته‌ها همچون نشان‌ها ... ی **خودآگاهی**.

۲. حادثه‌یی چند دوست را در کافه‌یی دور هم جمع می‌کند: مجموعه‌یی از تأثرات. جو سنگینی حاکم می‌شود؛ من اگرچه

خود در این موقعیت درگیر بوده و از آن رنج می‌برم، احساس می‌کنم این یک صحنه، تابلویی به‌دقت طراحی‌شده، خوش‌ترکیب (چیزی چون یکی از همان کارهای کمابیش منحرفانه‌ی گروژ) است؛ موقعیت آکنده از معنا می‌شود، من این معناها را می‌خوانم، و آن‌ها را تا آخرین القائات‌شان دنبال می‌کنم؛ من متنی سراسر خوانا را (**خوانا از آن رو که سخن نمی‌گوید**) مشاهده می‌کنم، رمزگشایی می‌کنم، و محظوظ می‌شوم. من آن‌چه را گفته می‌شود فقط می‌بینم، انگار که دارم فیلم صامتی را تماشا می‌کنم. نوعی **افسون هشیارانه** (تعبیری متناقض) را در وجود خود احساس می‌کنم: من در این صحنه گیر افتاده‌ام و با این حال کاملاً هشیار ام: التفات من خود جزء همان چیزی است که دارد به نمایش در می‌آید، هیچ‌چیزی بیرون از این صحنه نیست، و با این حال من آن را درک می‌کنم، می‌خوانم: نور روشنی بر این صحنه نیست ــ این یک تئاتر افراطی است. احساس ناخوشی ــ یا، برای برخی، منحرفان، احساس سرخوشی ــ از همین‌جا ناشی می‌شود.

گرادیوا

گرادیوا (Gradiva)
این نام، که از تحلیل فروید از کتاب ینسن می‌آید، نشان‌گر تصویری از معشوق است، تصویری آن‌چنان که در هذیان عاشق جلوه می‌کند تا او را در رها شدن از این هذیان یاری کند.

۱. قهرمان *گرادیوا* عاشقی افراطی است: آن‌چه را که دیگران فقط از آن یاد می‌کنند او در اوهام خود می‌بیند. گرادیوای کلاسیک، انگاره‌ی زنی که او نادانسته دوست‌اش دارد، همچون شخصیتی واقعی پنداشته می‌شود: و این هذیان او است. زن، برای آن که او را به ملایمت از بند این هذیان برهاند، نخست از هذیان او متابعت می‌کند؛ اندکی در هذیان او مشارکت کرده، رضایت می‌دهد که نقش گرادیوا را بازی کند، تا توهم او را تا حدی ابقا کرده، مرد رؤیاپرور را ناگهان و بی‌مقدمه از خواب خود بیدار نکند، رفته‌رفته افسانه و واقعیت را یکی کند، و به این ترتیب، تجربه‌ی عاشقانه کمابیش همان کارکردی را می‌یابد که درمان روان‌کاوانه دارد.

فروید

۲. گرادیوا فیگور رهایی است، فیگور گریزی موفق، یک اومنید، یک **خیرخواه**. اما درست همان‌طور که اومنیدها صرفاً همان

فروید: «توان درمان‌گرانه‌ی عشق در علاج هذیان را نباید دست کم گرفت» (**هذیان‌ها و رؤیاها در «گرادیوا»ی ینسن**).

اِرینی‌های سابق، الاهگان عذاب، اند، در عرصه‌ی عشق نیز گرادیوای «شریر» ی وجود دارد. آن‌گاه به نظر می‌رسد که معشوق، هرچند صرفاً ناآگاهانه و با انگیزه‌هایی که ممکن است از برتری روان‌نژندانه‌ی او نشأت گرفته باشند، می‌خواهد مرا بیش‌تر در عمق هذیان خود فرو برد، داغ عشق را تازه نگه دارد و آن را سوزنده‌تر کند: همچون والدین اسکیزوفرن‌هایی که با مداخلات مجادله‌آمیز خفیف خود پیوسته موجب می‌شوند که جنون فرزندشان عود کرده یا وخیم‌تر شود، دیگری نیز می‌خواهد مرا به جنون بکشاند. برای مثال: دیگری درصدد بر می‌آید مرا به تناقض ـ با ـ خود دچار کند (که نتیجه‌اش از کار افتادن هرگونه زبانی در وجود من است)؛ یا این که، به‌جای کارهای فریبنده، کاری می‌کند که من احساس سرخوردگی کنم (این روال معمول رابطه‌ی عاشقانه است)؛ دیگری بدون هشدار قبلی از یک سامان به سامانی دیگر، از مهربانی و همدلی صمیمانه به سردی، سکوت، و بی‌اعتنایی رو می‌آورد؛ یا این که در نهایت، به‌شکلی حتا ظرافت‌مندانه‌تر، هرچند به همان اندازه زخم‌زننده، در صدد بر می‌آید که گفت‌وگوی‌اش را با من «قطع» کند، یا از این طریق که موضوع صحبت جدی ما را (موضوعی را که برای من اهمیت دارد) به‌میل خود به موضوعی مبتذل و بی‌اهمیت تغییر می‌دهد، یا از این طریق که در حین حرف‌زدن‌ام، آشکارا به چیزی سوای آن‌چه من دارم درباره‌اش حرف می‌زنم توجه نشان می‌دهد. خلاصه آن که، دیگری همیشه مرا به بن‌بست خود باز می‌گرداند: من نه می‌توانم از آن بگریزم نه می‌توانم در آن بیاسایم، مثل همان کاردینال بالوی

معروف که در قفسی که در آن نه می‌توانست بایستد و نه می‌توانست بنشیند حبس شده بود.

۳. آن که مرا اسیر خود کرده، مرا به دام انداخته، چگونه می‌تواند مرا آزاد کند، بند از پای من باز کند؟ با ظرافت. وقتی مارتین فروید در کودکی و در جریان اسکیت‌بازی احساس سرشکستگی می‌کند، پدرش به حرف‌های او گوش می‌دهد، با او حرف می‌زند و خیال او را راحت می‌کند، انگار که دارد حیوانی را که در دام یک شکارچی غیرقانونی اسیر شده آزاد می‌کند: «او، با مهربانی بسیار، بند از پای آن موجود کوچک باز کرد، در این کار هیچ شتابی از خود نشان نمی‌داد و بدون بی‌تابی در برابر لگدپرانی‌های آن حیوان ــ برای آزاد کردن خود ــ مقاومت می‌کرد، تا این که سرانجام همه‌ی بندها را باز کرد و آن موجود توانست بگریزد، و این ماجرا را کلاً فراموش کند.» فروید

۴. به عاشق ــ یا به فروید ــ خواهند گفت: برای آن گرادیوای دروغین، این کار ساده‌یی بود که تا حدودی به هذیان عاشق خود پا بگذارد، چون این گرادیوا هم او را دوست داشت. یا که، لطفاً این تناقض را برای ما توضیح دهید: از یک سو، زوئه نوربرت را می‌خواهد (می‌خواهد با او یکی شود)، زوئه عاشق نوربرت است؛ و از سوی دیگر (و این بر عاشق بسیار گران می‌آید که)، زوئه همچنان احساسات خود را کنترل می‌کند، او هذیان‌زده نیست، چون می‌تواند تظاهر کند. پس زوئه چگونه

فروید: مارتین فروید: **پدرم، فروید**.

می‌تواند هم «عشق بورزد» و هم «اسیر عشق» باشد؟ آیا این‌ها دو نقشه‌ی متفاوت، یکی نجیبانه و یکی رذیلانه، نیستند؟

دوست داشتن و **عشق ورزیدن** روابط پیچیده‌یی با یک‌دیگر دارند: چون اگر این درست باشد که **عشق ورزیدن** به هیچ‌چیزِ دیگر شباهت ندارد (قطره‌یی **عشق‌ورزی** که در دریای رابطه‌ی دوستانه‌ی ساده‌یی حل شود، این رابطه روشن‌تر و شفاف‌تر شده، جلوه‌ی بی‌همتایی می‌یابد: من هر آینه می‌دانم که در رابطه‌ام با X و Y، هرقدر هم که خود را محتاطانه مقید کنم، درصدی **عشق‌ورزی** وجود دارد)، این نیز درست است که در **عشق ورزیدن** هم درصدی **دوست داشتن** یافت می‌شود: من، سرسختانه، می‌خواهم تملک کنم، اما این را نیز می‌دانم که چگونه، مجدانه، بخشش کنم. که می‌تواند این روند دیالکتیکی را با موفقیت دنبال کند؟ کسی که (اگر نگوییم زنی که) هیچ‌چیزی را جز برای ... بخشیدن طلب نکند؟ پس اگر عاشقی بخواهد عشق ورزد، دقیقاً هنگامی می‌تواند این کار را بکند که خود را زنانه ساخته، به سلک **عاشق‌زنان** بزرگ در آید، در ردیف «زنانی که آن‌قدر عاشق هستند که خیرخواه باشند». شاید به همین دلیل، این نوربرت است که هذیان‌زده است و این زوئه است که او را دوست دارد.

ف. و.

وینیکات

ف. و.: گفت‌وشنود.

وینیکات: «مادر».

کت آبی و جلیقه‌ی زرد

لباس (habit)
هر تأثیرِ نشأت‌گرفته یا تشدیدشده با لباسی که عاشق در جریان ملاقات عاشقانه پوشیده، یا به‌منظور اغوای معشوق می‌پوشد.

۱. برای قرار ملاقاتی که مرا به شوق آورده، با دقت به سر و وضع‌ام می‌رسم: آرایش ***(toilette)*** می‌کنم. این واژه فقط بر جلب توجه دلالت دارد؛ ***toilette*** سوای کاربردی که در اشاره به دست‌شویی دارد، همچنین دال بر «آماده‌سازی زندانی محکوم به مرگ پیش از بردن‌اش به پای چوبه‌ی دار» است؛ و همچنین به این معنا است: «پوشش جالب و شفافی که قصاب‌ها برای پوشاندن بخش‌های خاصی از گوشت به کار می‌برند.» انگار که، در پایان هر آرایشی، در بطن همان هیجانی که ایجاد می‌کند، همیشه تنی سلاخی‌شده، مومیایی‌شده، و جلاخورده، سنگ‌شده همچون تن یک قربانی، وجود دارد. من با لباس پوشاندن به خود، همان‌چه را که خودخواسته تباه خواهد شد آذین می‌بندم.

لیتره

۲. سقراط: «از این رو، من خود را چنان به زیور آراسته‌ام که شاید بتوانم مصاحب جوان خوب‌رویی باشم.» من باید خود را به شکل آن که دوست‌اش دارم در آورم. من نوعی همشکلی ماهوی بین دیگری و خود را فرض می‌گیرم (و این فرضی است

میهمانی

که برای من لذت‌بخش می‌شود). تصویر، تقلید: من تا آن‌جا که در توان‌ام باشد به‌شیوه‌ی آن دیگری عمل می‌کنم. من می‌خواهم که دیگری باشم، می‌خواهم که دیگری من باشد، گویی که ما دو تن یکی هستیم، که یک پوست بر تن ما هردو کشیده شده، جامه‌یی که فقط رویه‌ی نازک آن جسم درهم‌تنیده‌یی است که تصویرسرای عاشقانه‌ی من از بطن‌اش زاده می‌شود.

ورتر

۳. ورتر: «چه برای‌ام سخت بود دل کندن از آن کت آبی کاملاً ساده‌یی که وقتی برای اولین‌بار با لوته رقصیدم پوشیده بودم؛ اما این کت به‌کل نخ‌نما شده بود. به همین خاطر، کت دیگری سفارش داده بودم که کاملاً مثل آن کت قبلی باشد ....» با همین جامه (کت آبی و جلیقه‌ی زرد) است که ورتر می‌خواهد به خاک‌اش بسپارند، و وقتی که او را در اتاق‌اش در حال احتضار می‌یابند همین جامه را به تن دارد.

لکان

ورتر هرزمان که این جامه را به تن می‌کند (جامه‌یی که با آن خواهد مرد) وجود خود را احساس می‌کند. اما چه وجودی؟ وجود عاشقی دل‌باخته: او به‌گونه‌یی جادویی آن هنگامه‌ی دل‌باختگی را بازآفرینی می‌کند، آن لحظه‌یی را که برای نخست‌بار مبهوت تصویر (دیگری) شد. این لباس آبی او را چنان سراسر اسیر کرده که دنیای پیرامون‌اش را دیگر نمی‌بیند: هیچ‌چیز جز ما دو تن: ورتر از این جامه برای خود تن کودکی خلق می‌کند که نره و مادر در آن یگانه شده، چیزی دیگر به‌جا نگذاشته‌اند. شیفتگان رمان ورتر در گوشه‌وکنار اروپا همین

جامه‌ی منحرفانه را به تن می‌کردند، و این جامه به «لباس ورتری» معروف شده بود.

همذات‌پنداری‌ها

همذات‌پنداری (identification)
عاشق به‌طرزی دردناک خود را با شخصی (یا چه‌بسا شخصیتی) که همان جایگاه او را در ساختار عشق دارد همذات می‌پندارد.

ورتر

۱. ورتر با هر عاشق بی‌نام‌ونشانی خود را همذات می‌پندارد: او همان دیوانه‌یی است که شارلوته را دوست دارد و در دل زمستان می‌رود تا برای‌اش گل بچیند؛ او همان مستخدمی است که عاشق بیوه‌زنی شده، و رقیب خود را کشته ــ در واقع، ورتر می‌خواهد برای نجات این جوان پادرمیانی کند، اما نمی‌تواند او را از قبضه‌ی قانون برهاند: «هیچ‌چیز نمی‌تواند تو را نجات دهد، بی‌چاره! من واقعاً می‌دانم که هیچ‌چیزی نمی‌تواند ما را نجات دهد.» همذات‌پنداری یک فرآیند روان‌شناختی نیست؛ همذات‌پنداری یک عملکرد ساختاریِ محض است: من آن کسی هستم که همان جایگاهی را دارد که من دارم.

۲. من هر شبکه‌ی عشقی را با نگاه خود می‌کاوم و جایی را پیدا می‌کنم که اگر در آن شبکه جا داشتم جای من بود. من نه همانندی‌ها بل همساختی‌ها را مد نظر می‌گیرم: برای مثال، پی می‌برم که من برای X همانی هستم که Y برای Z است؛ هر حرفی که درباره‌ی Y به من گفته شود مرا به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد، هرچند که شخص Y برای من اهمیتی ندارد و

حتا ممکن است که او را نشناسم؛ من اسیر آینه‌یی شده‌ام که دائم تغییر موضع داده، هرجا که ساختاری دووجهه باشد تصویر مرا منعکس می‌کند. از این هم بدتر: پیش می‌آید که، از سوی دیگر، کسی عاشق من باشد که من عاشق‌اش نیستم؛ حال، این وضعیت به‌جای آن که (با مسرتی که به همراه دارد یا با مشغولیتی که می‌تواند فراهم کند) کمکی به من کند، برای من زجرآور می‌شود: من خود را در آن دیگری‌یی می‌بینم که دوست دارد بی آن که دوست داشته شود، من همان حالات ناشاد خود را در وجود او تشخیص می‌دهم، اما در عین حال این خود من هستم که عملاً مسبب این ناشادی شده‌ام: من خود را هم قربانی می‌بینم و هم جلاد.
(به‌خاطر همین همساختی است که یک رمانِ عشقی می‌گیرد ــ می‌فروشد.)

ورتر

۳. X را دیگرانی سوای من هم کمابیش دوست دارند و مجیزش را می‌گویند. از این رو، من خود را در جایگاه آنان قرار می‌دهم، همان‌طور که ورتر در همان جایگاهی است که هاینریش هست، دیوانه‌یی که به‌دنبال گل‌ها بود، هم او که عشق شارلوته دیوانه‌اش کرده بود. حال، این همانندی ساختاری را (نقاط خاصی را که با نظم خاصی حول یک نقطه‌ی خاص آرایش یافته‌اند) به‌سادگی می‌توان در مورد شخصیت هم متصور شد: از آن‌جا که هاینریش و من جایگاه یکسانی را اشغال می‌کنیم، از این پس من نه فقط جایگاه هاینریش را جایگاه خود می‌دانم بل‌که تصویر او را هم تصویر خود می‌انگارم. هذیانی بر من

غالب می‌شود: من هاینریش ام! این همذات‌پنداری تعمیم‌یافته، بسط‌یافته تا تمام آنانی که گرد دیگری می‌گردند و همچون من از دیگری حظ می‌برند، برای من دوچندان دردناک است: این همذات‌پنداری مرا در چشم خود بی‌قدروقیمت می‌کند (احساس می‌کنم به حد شخصیتی مشخص تقلیل یافته‌ام)، اما در چشم دیگری هم بی‌قدروقیمت می‌شوم، آن دیگری که مرکز حلقه‌ی رقیبان می‌شود. انگار که رقیبان، رقیبانی هریک همسان دیگران، فریاد می‌کشند: **مال من است! مال من است!** مثل عده‌یی بچه که بر سر تصاحب توپ یا چیزی دیگر ـ خلاصه، بر سر بت‌واره‌یی که بین آن‌ها افتاده ـ با هم جر و بحث می‌کنند (بازی‌یی که ***gribouillette*** نام دارد.)

لیتره

ساختار هیچ ربطی به اشخاص ندارد؛ ازاین رو (مانند یک دیوان‌سالاری) هولناک است. از ساختار نمی‌توان تمنایی داشت ـ من نمی‌توانم به او بگویم: «ببین من چه‌قدر از H بهتر ام.» ساختار بی‌وقفه پاسخ می‌دهد که: «تو هم در همان جایگاه هستی؛ پس تو همان H هستی.» هیچ‌کس نمی‌تواند علیه ساختار **نطق** کند.

۴. ورتر خود را با آن دیوانه، با آن مستخدم، همذات می‌پندارد. به‌عنوان یک خواننده، من می‌توانم خود را با ورتر همذات بپندارم. در طول تاریخ، هزاران نفر این کار را کرده‌اند، چنان مشقت کشیده‌اند، خودکشی کرده‌اند، لباس پوشیده‌اند، به خود عطر زده‌اند، و چیزی نوشته‌اند که گویی ورتر بوده‌اند

(ترانه‌ها، اشعار، جعبه‌های شکلات، سگک‌های کمربند، اودوکلن‌های ورتری). رشته‌ی درازی از هم‌ارزی‌ها همه‌ی عشاق دنیا را به هم پیوند می‌زند. در نظریه‌ی ادبی، «فرافکنی» (فرافکنی خواننده در شخصیت) دیگر اصلاً رایج نیست: با این حال، این فرافکنی همان مایه‌ی مناسب خوانش خلاقانه است: این بس نیست که بگوییم، در خواندن یک رمان عشقی، من خود را فرافکنی می‌کنم؛ من خود را به تصویر عاشق می‌دوزم، و با همین تصویر خود را در حصار آن کتاب محبوس می‌کنم (همه می‌دانند که این‌گونه رمان‌ها را در وقت بی‌کاری، در دوران حبس، در حال حواس‌پرتی و در وقت خوشی می‌خوانند: در دست‌شویی).

پروست

پروست: (درباره‌ی آن دست‌شویی در کومبری که بوی زنبق می‌داد) «این اتاق، که به‌منظوری خاص‌تر و مبتذل‌تر ساخته شده ... مدت‌ها مأمن من بود، بی‌شک به این خاطر که تنها جایی بود که اجازه داشتم درِ آن را قفل کنم، مأمنی برای دغدغه‌هایی که به انزوایی خلل‌ناپذیر نیاز داشت: مطالعه، رؤیاپردازی، اشک‌ها و شادی‌ها.»

تصویرها

تصویر (image)
در عـرصه‌ی عشـق، دردنـاک‌تـرین زخـم‌ها را اغـلب بـیش از آن کـه دانسته‌ها بزنند دیده‌ها خواهند زد.

۱. («ناگهان، وقتی از رختکن بر می‌گردد، می‌بیند که آن‌ها سر در گوش هم برده‌اند، مشغول گفت‌وگویی صمیمانه اند.»)

تصویر به نمایش در می‌آید، کامل و برجسته همچون یک نامه: نامه‌یی از آن‌چه مرا زجر می‌دهد. دقیق، کامل، قاطع: هیچ‌جایی، حتا در کوچک‌ترین جزئیات‌اش، برای من باقی نمی‌گذارد: من از آن بیرون شده‌ام، انگار که در صحنه‌ی اصلی غایب بوده‌ام، صحنه‌یی که تنها تـا وقـتی بـرای مـن مـوجودیت دارد کـه در چارچوب چیزی چون سوراخ کلیدی نـقش بسـته بـاشد. پس تعریف نهایی تصویر، هر تصویری، چنین است: آن‌چه من از آن بیرون رانده و طرد شده‌ام. برخلاف طراحی‌های معماگونی که در آن‌ها نقش شکارچـی در مـیان انـبوه آشـفته‌ی شـاخ و برگ‌ها به‌طور پنهان ترسیم شده، من اصلاً در صحنه‌ی تصویر نیستم: تصویر معمایی، راز پنهانی، ندارد.

۲. تصویر تحکم دارد، همیشه حـرف آخـر را مـی‌زند؛ هـیچ دانشی نمی‌تواند آن را دچار تناقض کند، آن را سامان دهد، آن

ورتر

را اصلاح کند. ورتر خوب می‌داند که شارلوته نامزد آلبرت است، و در واقع این دانش تنها درد خفیفی برای‌اش به همراه دارد. اما «وقتی که آلبرت دست در کمر باریک شارلوته می‌اندازد، رعشه‌یی همه‌ی وجودش را فرا می‌گیرد.» عقل ورتر می‌گوید **من خیلی خوب می‌دانم** که شارلوته به من تعلق ندارد، **اما با این حال**، تصویری که پیش چشم او است می‌گوید که آلبرت دارد او را از من می‌دزدد.

۳. تصویرهایی که من از آن‌ها طرد شده‌ام تصاویری بی‌رحمانه اند، با این حال، من گاه در تصویر (معکوس) ی اسیر می‌شوم. من فضای باز آن کافه را ترک می‌کنم، آن‌جا که باید دیگری را با اطرافیان رها کنم؛ **خودم را می‌بینم** که دارم تنها، با شانه‌های خمیده، در آن خیابان خالی دور می‌شوم. من طردشدگی خود را به تصویری بدل می‌کنم. این تصویر، که غیاب من آینه‌وار در آن منعکس می‌شود، **تصویری غم‌زده** است.

کاسپار داوید فریدریش

تابلوی نقاشی رمانتیکی انبوهی از اشیای یخ‌بسته را در نور قطبی به نمایش می‌گذارد؛ در این فضای متروکه نه انسانی مقیم است و نه چیزی سکونت دارد؛ اما به همین دلیل، من اگر داغ عشق را بر دل داشته باشم، این خلأ وادار ام می‌کند تا خود را به درون‌اش پرتاب کنم؛ من خود را همچون چهره‌ی نزاری در آن فرافکنی می‌کنم که بر صخره‌یی یخی نشسته، تا ابد وا نهاده شده. عاشق می‌گوید: «من سردم است، بگذار برگردم»؛

کاسپار داوید فردیدریش: **هلاک امید گرفتار در میان یخ‌ها**.

اما نه جاده‌یی هست و نه راهی، قایق هم در هم شکسته. نوعی سرمای خاص عاشق هست، سردی (انسان یا حیوان) نوزادی که به گرمای مادری نیاز دارد.

۴. آن‌چه مرا زخم می‌زند **شکل رابطه**، تصویر رابطه، است؛ یا آن‌چه را که دیگران **شکل** می‌نامند، من نیرو (نیرویی زورآور) می‌بینم. تصویر ــ به‌عنوان نمونه برای وسواسی‌ها ــ **خودِ چیز** است. پس عاشق یک هنرمند نقاش است؛ و دنیای او در واقع دنیایی معکوس، چون در این دنیا هر تصویری غایت خود به شمار می‌رود (ورای آن تصویر هیچ نیست).

نشناختنی

نشناختنی (inconnaissable)
تلاش‌های عاشق برای درک و تعریف کردن معشوق به‌طور «فی‌نفسه»، با معیارهای مربوط به سنخ شخصیتی، با توجه به شخصیت روان‌شناسانه یا روان‌نژندانه، مستقل از موارد خاصِ مربوط به رابطه‌ی عاشقانه‌ی‌شان.

۱. من اسیر این تناقض ام: از یک سو، باور دارم که دیگری را بهتر از هرکسی می‌شناسم و دانش‌ام را پیروزمندانه به رخ‌اش می‌کشم («من تو را می‌شناسم ــ من تنها کسی هستم که تو را خوب می‌شناسد!»)؛ و از سوی دیگر، اغلب از این واقعیت آشکار جا می‌خورم که دیگری نفوذناپذیر، سرکش، و درنیافتنی است. من نمی‌توانم درِ «دیگری» را به روی خود بگشایم، به کنه دیگری پی برم، و راز این معما را کشف کنم. دیگری از کجا می‌آید؟ دیگری کیست؟ من فقط خود را خسته می‌کنم، من هرگز این را نخواهم دانست.

(X از همه‌ی افرادی که من می‌شناختم قطعاً نفوذناپذیرتر بود. چون تو هرگز هیچ‌چیزی از امیال او نمی‌دانستی: آیا شناختن یک نفر دقیقاً به همین معنی ــ یعنی شناختن امیال او ــ نیست؟ من زیر و بم امیال Y را خوب شناختم، برای همین Y برای من کاملاً حالت تعریف‌شده پیدا کرد، و این شد که او را دیگر نه با

هول و هراس بل‌که با اغماض، آن‌طور که مادری فرزندش را دوست دارد، دوست دارم.)

برعکس: «من نمی‌توانم تو را بشناسم» یعنی «من هرگز نخواهم دانست که تو درباره‌ی من واقعاً چه فکر می‌کنی». من نمی‌توانم به‌کنه تو پی برم چون نمی‌دانم تو چه‌طور می‌خواهی به‌کنه من پی بری.

۲. خود را هلاک کردن، خود را به آب‌وآتش زدن برای چیزی نفوذناپذیر، یک ایمان ناب است. بدل‌کردن دیگری به معمایی حل‌ناشدنی که زندگی من منوط به آن می‌شود دیگری را به مرتبه‌ی خدایی رساندن است؛ من هرگز قصد ندارم معمایی را که دیگری برای‌ام مطرح می‌کند حل‌کنم: عاشق اودیپ نیست. پس همه‌ی کاری که باید بکنم قلب کردن و بدل کردن جهل خود به حقیقت است. این راست نیست که هرچه عاشق‌تر باشی بهتر درک می‌کنی؛ همه‌ی آن‌چه عشق و عاشقی از من می‌خواهد فقط درک این حکمت است: دیگری نشناختنی است؛ ماتی او پرده‌ی ابهامی به‌روی یک راز نیست، بل‌گواهی است که در آن بازی بود و نمود هیچ‌جایی ندارد. پس من در مسرت عشق ورزیدن به یک ناشناس غرق می‌شوم، کسی که تاابد ناشناس خواهد ماند: سیری عارفانه: من آن‌چه را نمی‌شناسم می‌شناسم.

ژید

ژید: درباره‌ی همسرش: «و چون همیشه برای درک آن‌چه با تو فرق دارد باید عاشق‌اش باشی ...»

۳. یا این که من، به‌جای تلاش برای تعریف کردن دیگری («او چیست؟»)، به خود رو می‌کنم: «من چه می‌خواهم، چه می‌خواهم درباره‌ی او بدانم؟» چه خواهد شد اگر من بخواهم تو را نه به‌عنوان یک شخص بل به‌عنوان یک توان تعریف کنم؟ و اگر بخواهم خود را توانی دیگر در برابر توان تو مطرح کنم؟ این خواهد شد که: دیگریِ من تنها با رنج و لذتی که به من می‌بخشد تعریف شود.

«کسی را که خواستنی باشد نشان‌ام بده»

القا (induction)
معشوق از آن رو خواستنی است که دیگران به عاشق نشان می‌دهند که او خواستنی است: اشتیاق عاشقانه هرچه‌قدر هم که خاص باشد تنها در نتیجه‌ی القائات است که کشف می‌شود.

۱. ورتر، اندکی پیش از عاشق شدن، مستخدم جوانی را ملاقات می‌کند که از عشق پرشور خود به یک بیوه‌زن برای‌اش می‌گوید: «تصویر آن سرسپاری، آن عطوفت، همه‌جا مرا تعقیب می‌کند، و من انگار که خود به آتش این عشق سوخته باشم، خویشتن را به تحلیل برده، ضایع می‌کنم.» پس از آن ورتر دیگر کاری ندارد جز این که خود نیز به‌نوبه‌ی خویش عاشق شود، عاشق شارلوته شود. و او حتا پیش از آن که شارلوته را ببیند، عشق خود را مسلم می‌گیرد؛ در کالسکه‌یی که آن‌ها را به مجلس رقص می‌برد، دوستی مهربان به او می‌گوید که شارلوته چه زیبا است. تنی که دوست داشته خواهد شد از پیش برگزیده و با عدسی‌یی در تصویرش دست برده می‌شود که، با نوعی درشت‌نمایی، آن تن را بزرگ‌تر و نزدیک‌تر می‌سازد و آدم را وا می‌دارد تا برای بهتر دیدن‌اش صورت خود را به شیشه بچسباند: آیا این همان شیء رخشانی نیست که تردستی پیش چشم‌ام می‌گیرد و افسون‌ام می‌کند، اسیرم می‌سازد؟ این «سرایت احساسی»، این القا،

ورتر

فروید

فروید: **رساله‌ی روان‌کاوی**.

از دیگران نشأت می‌گیرد، از زبان، از کتاب‌ها، از دوستان: هیچ عشقی اصیل نیست. (فرهنگِ توده‌یی دستگاهی برای نشان دادن میل و اشتیاق است: در این‌جا است آن‌چه باید تو را جذب کند، گویی که انسان‌ها قادر نیستند ابژه‌ی میل و اشتیاق خویش را خود بیابند.)

لاروشفوکو

استاندال

دشواری ماجرای عاشقانه هم در همین‌جا است: «تو فقط کسی را که خواستنی باشد نشان‌ام بده، و بعد خودت کنار بکش!»: رشته‌ی دور و دراز عشق‌های من به کسانی که بهترین دوستان‌ام عاشق‌شان بوده‌اند: هر رقیبی نخست یک مافوق، یک راه‌نما، یک مشوق، و یک واسطه بوده است.

۲. برای آن که کسی را که برای‌ات خواستنی باشد نشان‌ات دهم، همین بس که او را برای تو **تا حدی** ممنوع جلوه دهم (اگر این حرف درستی باشد، پس هیچ خواست و هیچ اشتیاقی بدون ممنوعیت نیست). X می‌خواهد که من آن‌جا، در کنار او، باشم و با این حال او را **تا حدی** راحت بگذارم: منعطف باشم، هرازگاهی از او فاصله بگیرم، اما **خیلی دور نشوم**: از یک سو، باید برای من ممنوعیتی قائل شوند (ممنوعیتی که بدون آن نمی‌توانم خواست و اشتیاق درستی داشته باشم)، اما از سوی دیگر باید، وقتی این اشتیاق شکل گرفت، خودم را از سر راه‌اش

لاروشفوکو: «برخی هرگز عاشق نمی‌شوند چون هرگز چیزی از عشق نشنیده‌اند.»

استاندال: «پیش از آن که عشقی زاده شود، زیبایی باید به‌عنوان یک نشانه ظاهر گردد، و این نشانه زمینه را برای آن شوروشر آماده می‌کند، با شنیدن ستایش‌هایی که نثار کسی می‌شود که ما عاشق‌اش خواهیم شد» (**از عشق**).

وینیکات

کنار بکشم: من باید مادری باشم که آن‌قدر بچه‌اش را دوست دارد (آن‌قدر پشتیبان و پرسخاوت است) که بچه دوروبر او به بازی مشغول می‌شود، در حالی که او با آرامش مشغول دوخت‌ودوز است. این ساختار تشکیل‌دهنده‌ی یک زوج «موفق» است: قدری ممنوعیت، و مقدار زیادی بازی؛ انگیختن اشتیاق و سپس به خود وانهادن آن، مثل اهل محل مهربانی که راه را به شما نشان می‌دهند اما اصراری ندارند که خود همراه‌تان بیایند.

خبرچین

خبرچین (informateur)
فیگوری دوستانه که با این حال، به نظر می‌رسد نقش ثابت‌اش برای عاشق آزارنده است چون، بی هیچ قصد و غرضی، اطلاعاتی پیش‌پاافتاده را درباره‌ی معشوق در اختیارش می‌گذارد، چون تأثیر این اطلاعات تنها مخدوش کردن تصویری است که عاشق از معشوق دارد.

ژید

۱. گوستاو، لئون، و ریشار یک گروه را تشکیل می‌دهند؛ اوربن، کلودیوس، اتیین، و اورسول یک گروه دیگر را؛ و اَبل، گونتران، آنژل، و اوبر، هم گروهی دیگر را (من این نام‌ها را از ***پالودس***، که یک نام‌نامه است، بر گرفته‌ام). با این حال، لئون برحسب اتفاق به اوربن بر می‌خورد، که می‌خواهد آنژل را بشناسد، که به هر حال کمابیش لئون را می‌شناخته، و .... به این ترتیب منظومه‌یی شکل می‌گیرد؛ هر آدمی، دیر یا زود، به حلقه‌ی روابطی با دورترین ستاره از خود وارد می‌شود و درگیر رابطه‌ی خاصی با ستاره‌یی سوای همه‌ی دیگر ستاره‌ها خواهد شد: همه‌چیز بسته به تصادف‌ها است (این دقیقاً همان انگیزه‌ی در ***جست‌وجوی زمان از دست رفته*** است، اثری که، از جمله‌ی دیگر موارد، ترفندی عظیم و شبکه‌یی مضحک می‌نماید. دوستیِ دنیایی روندی همه‌گیر است: مثل یک بیماری، همه به آن مبتلا می‌شوند. حال، فرض کنید من آدم رنجوری را به این شبکه وارد می‌کنم که می‌خواهد برای رابطه‌ی خود با دیگری فضایی

پروست

پاک (دست‌نخورده) و اختصاصی را حفظ کند؛ فعالیت‌های این شبکه، تبادل اطلاعات آن، توجهات و اقدامات آن مخاطرات بسیاری را متوجه آن آدم می‌کنند. و در مرکز این جامعه‌ی کوچک، دهکده‌یی عشیره‌یی و همچنین مضحکه‌بازاری همگانی، ساختاری خانوادگی و مخمصه‌یی مضحک، **خبرچین** قرار دارد، کسی که خود را درگیر ماجرا کرده، **همه‌چیز را به همه‌کس می‌گوید.**

خبرچین، چه اهل باشد و چه نااهل، نقشی منفی دارد. پیغامی که او به من می‌رساند (پیغامی که مثل یک بیماری آن را به من منتقل می‌کند) هرقدر هم که تسکین‌دهنده باشد، دیگریِ مرا صرفاً به حد یک آدم دیگر تقلیل می‌دهد. البته من مجبور ام به او گوش دهم (من نمی‌توانم، تن‌داده به این دنیا، اجازه دهم آزردگی‌ام به چشم بیاید)، اما تلاش می‌کنم که گوش دادن‌ام به این حرف‌ها با بی‌اعتنایی، بی‌تفاوتی، و بی‌توجهی باشد.

۲. آن‌چه من می‌خواهم دنیایی کوچک است (که زمان خاص خود، منطق خاص خود، را داشته باشد) و «ما دو تن» تنها ساکنان آن باشیم. هرچیزی که از بیرون وارد شود تهدیدی به شمار می‌رود؛ چیزی که یا ملال‌آور شده (من باید در دنیایی زندگی کنم که دیگری در آن غایب است)، یا مرا می‌آزارد (این دنیا مرا با سخنان نسنجیده‌یی درباره‌ی دیگری آشنا می‌کند).

خبرچین، با در اختیار گذاشتن اطلاعات بی‌اهمیتی درباره‌ی کسی که من دوست‌اش دارم، رازی را برای من افشا می‌کند.

بونوئل

این یک راز عمیق درونی نیست، این راز بیرون است: این بیرونِ دیگری است که از چشم من پنهان بوده. پرده به‌اشتباه بالا می‌رود ــ نه در صحنه‌یی خصوصی، بل در تماشاخانه‌یی شلوغ. این اطلاعات، هرچیزی را هم به دانسته‌های‌ام اضافه کند، برای من دردناک است: واقعیت مبهم و نامنصفانه‌یی بر من فاش می‌شود. در قبال نازکی طبع عاشق، هر واقعیتی وجهه‌یی خصمانه دارد: اندکی «علم»، هرقدر هم که پیش‌پاافتاده باشد، **تصویرسرا** را به تاراج خواهد برد.

بونوئل: **جذابیت پنهان بورژوازی**.

«این وضع نمی‌تواند ادامه پیدا کند»

غیرقابل‌تحمل (insupportable)
احساس انباشت مشقات عشق با این فریاد به غلیان در می‌آید که: «این وضع نمی‌تواند ادامه پیدا کند».

ورتر

۱. در پایان رمان، در بیانی که پیش‌گوی خودکشی ورتر می‌شود، شارلوته (که او هم مشکلات خاص خود را دارد) در نهایت می‌گوید که «اوضاع نمی‌تواند این‌طور ادامه پیدا کند.» ورتر هم چه‌بسا این را بسیار پیش از این‌ها به خود گفته باشد، چه این گفته مناسب حال موقعیت عاشقانه‌یی است که دیگر قابل‌تحمل نیست، حال که بهت جادویی آن نخستین برخورد از بین رفته. عفریتی هست که زمان، تغییر و تحول، رشد و پیشرفت، و روند دیالکتیکی را نفی می‌کند و هرلحظه می‌گوید: **این وضع نمی‌تواند ادامه پیدا کند!** اما این وضع ادامه پیدا می‌کند، و اگر نه تا ابد دست‌کم تا دیری می‌پاید. از این رو، انگیزه‌ی بردباری عاشقانه در انکار آن است: این بردباری نه از نوعی انتظار، یا نوعی چشم‌داشت، نشأت می‌گیرد و نه از تسلط و تدبیر، و نه از نوعی جسارت: این فلاکتی است که نمودش به‌نسبت وخامت اوضاع در نوسان نیست؛ سلسله‌یی از فراز و فرودها است، تکرار (مضحک) حالتی که با آن به خود تلقین می‌کنم که من ــ جسورانه! ــ تصمیم گرفته‌ام به این روند تکرارها پایان دهم؛ بردباری یک نابردباری.

(احساس **عاقلانه**: اوضاع به‌سامان می‌شود، چون هیچ‌چیز دوام ندارد. احساس **عاشقانه**: هیچ‌چیز به‌سامان نمی‌شود، چون همه‌چیز ادامه دارد.)

۲. تصدیق این وضع **غیرقابل‌تحمل**: این نفیر تصدیق هم حسن خود را دارد: به من نشان می‌دهد که باید خود را به هر وسیله خلاص کنم: در درون خود نمایش سلحشورانه‌ی **تصمیم ـ عمل ـ نتیجه** را به اجرا در می‌آورم. **مسرت** نوعی سود جانبی است که به‌خاطر این ناشکیبی عایدم می‌شود؛ من با این مسرت نیرو می‌گیرم، از آن حظ می‌برم. من، این منِ همیشه «هنرمند»، آن شکل را به محتوا بدل می‌کنم. من با تصور نتیجه‌یی دردناک (کنارگذاشتن، وا نهادن، ...)، در درون خود، آن توهم مسرورانه‌ی خاتمه یافتن را طنین‌انداز می‌کنم؛ فخرِ ازخودگذشتگی وجودم را فرا می‌گیرد (از عشق صرف‌نظر کردم اما از دوستی نه، ...)، و کلاً فراموش می‌کنم که در ازای این کار چه را باید قربانی کنم: خیلی ساده، جنون‌ام را ـ جنونی را که خود اساساً نمی‌تواند محمل قربان‌گری من باشد: چه‌کسی تا به حال دیده که مجنونی جنون خود را برای کسی «قربانی» کند؟ این‌جا است که من آن ازخودگذشتگی را تنها به‌عنوان یک شکل نجیبانه، نمایشی، در نظر می‌گیرم: به عبارت دیگر، من آن را همچنان در چارچوب تصویرسرای خود نگه می‌دارم.

۳. وقتی مسرت ملغا شده باشد، من به ساده‌ترین فلسفه‌ها رو می‌آورم: فلسفه‌ی شکیبایی (ساحت طبیعی خستگی‌های

واقعی). من بدون سازشی رنج می‌کشم، بدون شروشوری ادامه می‌دهم: همیشه مبهوت، و نه هرگز مأیوس؛ من یک عروسک داروما ***(Daruma)*** یی ام، یک اسباب‌بازی بدون پا که دائم فشرده و به هم پیچیده می‌شود، اما سرانجام تعادل خود را، با یک لنگر درونی، باز به دست می‌آورد (اما لنگر من چیست؟ نیروی عشق؟). این همان نکته‌یی است که شعر عامیانه‌ی همراهِ این عروسک‌های ژاپنی به ما می‌گوید:

«زندگی این‌گونه است
هفت‌بار زمین خوردن
و بار هشتم بر خاستن.»

در فکر راه‌حل

نتایج (issues)
وسوسه‌ی راه‌حل‌ها، هرچه باشند، با وجود خصلت اغلب فاجعه‌بارشان، آرامشی موقتی به عاشق می‌بخشد؛ تحریف توهم‌بار نتایج احتمالی بحران عشق.

۱. فکر خودکشی؛ فکر جدایی؛ فکر کناره‌گیری؛ فکر سفر؛ فکر ایثار، ...؛ من می‌توانم راه‌حل‌های متعددی برای بحران عشق خود تصور کنم، و همیشه همین کار را می‌کنم. اما، هرچه‌قدر هم که ازخودبیگانه شده باشم، برای من آسان نیست که، با همه‌ی این تصورات تکراری، به حالت ناب و یکتایی دل بندم که تنها نتیجه‌ی ممکن باشد؛ آن‌چه من از این‌گونه تبانی در سر دارم وهم‌اندیشی درباره‌ی نقشی دیگر است: نقش کسی که «خود را خلاص می‌کند».
از این رو، بار دیگر، سرشت زبانیِ احساس عاشقانه آشکار می‌شود: هر راه‌حلی با بی‌رحمی به یکتا ایده‌ی خود رجوع می‌کند ــ یعنی، به هستی زبانیِ خود؛ این است که، در نهایت، ایده‌ی نتیجه، که ایده‌یی از جنس زبان بوده، خود را با بی‌حاصلیِ هر نتیجه‌یی وفق می‌دهد: سخن عاشق از یک نظر سلسله‌یی از بن‌بست‌ها است.

۲. ایده همیشه صحنه‌ی رقت‌انگیزی است که من آن را متصور

شده، با آن پیش می‌روم؛ خلاصه، یک نمایش. و همین سرشت نمایشیِ ایده است که من از آن نفع می‌برم: این نمایش، این ژانر رواقی، مرا بزرگ‌نمایی کرده، منزلت مرا تضمین می‌کند. من، با تصور کردن راه‌حلی افراطی (یعنی، راه‌حلی قاطعانه؛ یعنی، راه‌حلی قطعی)، داستانی خلق می‌کنم، من یک هنرپیشه می‌شوم، صحنه‌یی می‌سازم، خروج خود را نشان می‌دهم؛ ایده دیده می‌شود، مثل دوران باروریِ (یعنی برخوردار از معنایی مستحکم و منتخبِ) درام بورژوایی: این صحنه گاهی صحنه‌ی وداع است، گاهی صحنه‌ی ارسال یک نامه‌ی رسمی، گاهی، مدت‌ها بعد، صحنه‌ی یک دیدار دوباره‌ی باشکوه. هنر فاجعه‌آفرینی به من آرامش می‌دهد.

۳. همه‌ی راه‌حل‌هایی که من تصور می‌کنم در چارچوب سازگان *(système)* عشق ما قرار می‌گیرند: کناره‌گیری، سفر، خودکشی ـ این همیشه عاشق است که خود را به انزوا می‌کشاند، خود را دور می‌کند، یا می‌میرد؛ اگر او خود را منزوی، درگذشته، یا مرده می‌بیند، از آن رو است که همیشه خود را عاشق می‌بیند: من خود را ملزم می‌کنم که همچنان عاشق باشم و دیگر عاشق نباشم. این نوع همانستیِ صورت‌مسأله و راه‌حلِ آن دقیقاً معرف یک دام است: من به دام افتاده‌ام چون عوض کردن اوضاع در توان من نیست. من دوبار «تباه» شده‌ام: یک‌بار با سازگانی که دارم، و بار دیگر با ناتوانی از نشاندن سازگانی دیگر به‌جای آن.

دوراهه

دوراهه: «موقعیت آدم در شرایطی که هر کار هم بکند نمی‌تواند پیروز شود: آن‌چه من می‌برم همان‌چیزی است که تو می‌بازی» (بتلهایم).

این کمند دولایه ظاهراً معرف نوع خاصی از دیوانگی است (وقتی بلا بی‌هماورد باشد دامی هم دیگر در کار نیست: «فلک‌زده بودن بدی از خوبان دیدن است.») معما: من برای «خلاص کردن خود» باید خود را از قید سازگان عشق خلاص کنم ــ سازگانی که می‌خواهم آن را از قید چیزی دیگر خلاص کنم. اگر این در «سرشت» جنون عشق نبود که جنونی گذرا باشد، و خود را بند آورد، هیچ‌کس هرگز نمی‌توانست آن را پایان دهد (ورتر به این خاطر که مرده از عاشقی دست نمی‌شوید: کاملاً برعکس).

شیلر

شیلر: به‌نقل از **شعر و شعرشناسی** (شوندی).

حسادت

حسادت (jalousie)
«احساسی که از عشق نشأت می‌گیرد و در نتیجه‌ی این ترس پدید می‌آید که معشوق کسی دیگر را به عاشق ترجیح دهد» (لیتره).

ورتر

۱. حسودِ رمان ورتر نیست بل‌که آقای اشمیت، نامزد فردریکه، آن مرد بدخلق، است. حسادت ورتر ناشی از تصویرها است (دیدن این که آلبرت دست‌اش را دور کمر شارلوته حلقه می‌کند)، نه افکار. زیرا آن‌چه به چشم می‌خورد (و این یکی از زیبایی‌های آن کتاب است) روحیه‌ی تراژیک است، نه گرایشی روانی. ورتر از آلبرت متنفر نیست؛ به‌بیان ساده، آلبرت در جایگاه مطلوبی مستقر شده: او یک هماورد (یک رقیب) است، نه یک دشمن: او آدمی «نفرت‌انگیز» نیست. ورتر، در نامه‌هایی که به ویلهلم می‌نویسد، خود را اصلاً حسود نشان نمی‌دهد. او تنها هنگامی حسادت می‌کند که اعتماد به نفس‌اش تسلیم روایت نهایی می‌شود، آن‌جا که رقابت حالتی حاد و ناگوار می‌یابد، گویی حسادت در این گذار ساده‌ی از من به او نمایان می‌شود، از یک سخن خیالی (آکنده از دیگری) به یک سخن **دیگری** ــ که این روایت آوای مشروع آن به شمار می‌رود.

پروست

دوستِ راه‌ی چندان نسبتی با ورتر ندارد. آیا او اصلاً عاشق است؟ او فقط حسود است؛ او اصلاً «جنون‌زده» نیست ــ مگر

تلمان

هنگامی که، مثل یک عاشق، به مادر (مادربزرگ خود) عشق می‌ورزد.

۲. ورتر اسیر این تصویر است: شارلوته نان و کره درست کرده، بین خواهر و برادرهای‌اش تقسیم می‌کند. شارلوته یک کیک است، و این کیک قسمت می‌شود: هرکسی قسمتی از آن را دارد: من تنها نیستم ــ من از هیچ نظر تنها نیستم. من خواهر و برادر دارم، من باید شریک شوم، من باید تسلیم قانون تقسیم باشم: آیا الاهگان سرنوشت الاهگان سهم بشر، الاهگان تسهیم نیستند ــ که آخرین آن‌ها، موئیرا، **الاهه‌ی خاموشی**، یا همان مرگ، است؟ وانگهی، اگر من این قسمت‌بندی عشق را نپذیرم، در واقع کمال عشق را انکار کرده‌ام، چون کمالْ چیزی شایان شریک شدن است: دیگران در وجود ملیتا سهیم می‌شوند چون او موجودی کامل است، و هیپریون از این واقعیت رنج می‌کشد: «فلاکت‌ام به‌راستی بی‌حدوحصر است. من ناگزیر از کناره‌گیری شدم.» پس من دوچندان رنج می‌کشم: هم از خود آن تقسیم، و هم از ناتوانی خویش از پذیرش این ازخودگذشتگی.

هولدرلین

۳. «عاشق که باشم، به‌شدت انحصارطلب می‌شوم» ــ این گفته‌ی فروید است (کسی که در این‌جا او را مظهر انسان به‌هنجار در نظر می‌گیریم). حسادت کردن تبعیت کردن (از هنجار) است.

فروید

تلمان دِ رو: لوئی سیزدهم: «عشق‌های او عشق‌هایی عجیب بودند: او از عاشقی فقط حسادت‌اش را با خود داشت» (**حکایت‌ها**).

هولدرلین: **هیپریون**.

بنابراین سرپیچی از حسادت («کامل بودن») تخطی از یک قانون محسوب می‌شود. زلیخا سعی کرده یوسف را اغوا کند، و شوهرش از این مسأله ناراحت نمی‌شود؛ برای این رسوایی باید توضیحی وجود داشته باشد: این صحنه در مصر واقع شده، و مصر در منطقةالبروجی است که حسادت در آن جایی ندارد: **جوزا**. جدیدی

(متابعتی معکوس: من دیگر حسود نیستم، من انحصارطلبی را محکوم می‌کنم، من با چندین و چند سر می‌کنم، و ... ــ اما مسأله عملاً این‌گونه است: گمان می‌کنید من خودم را مجبور می‌کنم که دیگر حسود نباشم، چون از حسود بودن شرم دارم؟ نه؛ چون حسادت زننده است، رفتاری بورژوایی است: حسادت یک قشقرق بی‌ارزش است، یک **غیرت** ــ و همین غیرت است که من باید از آن سرپیچی کنم.) ریشه‌شناسی

۴. من، به‌عنوان آدمی حسود، چارچندان رنج می‌کشم: چون حسود ام، چون خودم را به این خاطر سرزنش می‌کنم، چون می‌ترسم که حسادت‌ام به دیگری آسیب برساند، چون اجازه می‌دهم که اسیر یک ابتذال شوم: من از مطرود بودن، متجاوز بودن، مجنون بودن، و معمولی بودن رنج می‌کشم.

جدیدی: **شعر عاشقانه‌ی اعراب**: زلیخا «تا حدودی» کام‌یاب می‌شود. یوسف «به‌قدر بال پشه‌یی» تسلیم خواهد شد، آن‌قدر که در این افسانه شک و شبهه‌یی به مردانگی‌اش وارد نشود.

ریشه‌شناسی: ***zêlos*** ــ jaloux (واژه‌ی فرانسوی از خنیاگران دوره‌گرد اخذ شده).

دوست‌ات دارم

دوست‌ات دارم (je-t'-aime)
فیگوری نه برای اظهار عشق، برای اقرار، بل برای بیان مکرر فریاد عشق.

۱. «**دوست‌ات دارم**»، وقتی نخستین اقرار ما باشد، هیچ معنایی به هیچ صورت ندارد؛ این گفته صرفاً تکرار همان پیغام دیرینه (پیغامی که در قالب این کلمات منتقل نمی‌شود) به‌شکلی معمایی است ــ شکلی که آن‌چنان پوچ و بی‌معنی به نظر می‌رسد. من بی هیچ تکلفی آن را تکرار می‌کنم؛ گفته‌یی که از دل زبان می‌آید، و دور می‌شود ــ کجا می‌رود؟
من نمی‌توانم با حالتی خشک و عبوس این بیان را تجزیه و تحلیل کنم. یک سو «من» هستم، سوی دیگر «تو» هستی، و در مفصل بین ما یک احساس معقول (یعنی، واژگانی) قرار دارد. هرکسی می‌تواند درک کند که چنین تجزیه و تحلیلی، هرچند که تابع نظریه‌ی زبان‌شناسی باشد، تا چه حد می‌تواند به بدنمایی چیزی منجر شود که با یک انگیزش برون‌ریخته شده. دوست داشتن (جز در یک صناعت فرازبان‌شناسانه) نمی‌تواند حالت مصدری داشته باشد: به‌محض آن‌که این تعبیر بیان شود فاعل و مفعول کلمه‌یی واحد را تشکیل می‌دهند؛ دوست ـ ات ـ دارم/ من تو را دوست دارم را باید، برای مثال، به زبان مجاری فهم کرد (و در این‌جا خواند)، چون در مجاری به این منظور از

کلمه‌یی واحد، ***szeretlek***، استفاده می‌کنند، مثل فرانسوی، که اگر از تجزیه‌پذیری عالی‌اش صرف‌نظر کنیم، یک زبان ترکیبی به شمار می‌رود (و، در واقع، مسأله‌ی مطرح در این‌جا همین ترکیبات انباشتی است). این انباشته با کم‌ترین تغییر نحوی پخش و پراکنده خواهد شد؛ پس این انباشته‌یی ورای نحو است و به هیچ‌گونه دگرگونی ساختاری تن در نمی‌دهد؛ این تعبیری است که هیچ هم‌ارزی در بین مترادف‌های‌اش ندارد، هرچند که آن ترکیب‌ها هم ممکن است همین معنا را بدهند؛ من می‌توانم شب‌وروز بگویم **دوست ـ ات ـ دارم**، شاید بی آن که هرگز قادر باشم روزی بگویم **«من او را دوست دارم»**: من در برابر داخل کردن دیگری به یک نحو، یک پیش‌گویی، یک زبان، مقاومت می‌کنم (تنها عروج **دوست ـ ات ـ دارم** بخشیدن حالت ندایی به آن است، عرصه‌ی یک اسم کوچک را به آن بخشیدن: دیونیزوس می‌گوید: آریادنه، **دوست‌ات دارم**).

ر. ه. نیچه

۲. **دوست ـ ات ـ دارم** هیچ‌گونه کارآیی ندارد. مثل حرف‌های کودکانه است که هیچ‌گونه قیدوبند اجتماعی ندارند؛ کلامی که می‌تواند والا، متین، یا مبتذل باشد، می‌تواند شهوانی و هرزه‌درایانه باشد. این کلامی به‌لحاظ اجتماعی ناثابت است.

دوست ـ ات ـ دارم نوسانی ندارد. کلامی است که توضیح و تعدیل‌ها، درجات و دقائق، را نفی می‌کند. از یک نظر ــ و این یک ناسازه‌ی زبانیِ مفرط است ــ **دوست ـ ات ـ دارم** گفتن به

ر. ه.: گفت‌وشنود.

این معنی است که فرض کنیم گفتار ما اصلاً نمایشی نبوده، و این کلامی همیشه درست است (هیچ مصداقی سوای گفته‌ی خود ندارد: یک گفت کرد: کلامی که اجراکننده است).

دوست ـ ات ـ دارم «جای دیگر» ی نمی‌شناسد ـ این کلامی جفتی (مادرانه، عاشقانه) است؛ هیچ فاصله‌یی، هیچ پیچشی، در آن نیست که نشانه را دو نیم کند؛ این استعاره‌یی از هیچ‌چیزِ دیگر نیست.

لکان

دوست ـ ات ـ دارم یک جمله نیست: معنایی منتقل نمی‌کند، بل به موقعیتی محدود می‌چسبد: «موقعیتی که در آن‌جا سوژه در رابطه‌یی آینه‌گون با دیگری به حال تعلیق در می‌آید.» **دوست ـ ات ـ دارم** یک «واژه‌ی جمله‌گون» (holophrase) است.

(**دوست ـ ات ـ دارم**، گرچه هزاران هزاربار بر زبان رانده شده، بیانی برون‌واژگانی است؛ این فیگوری است که تعریف‌اش نمی‌تواند چیزی فراتر از عنوان آن باشد.)

۳. این واژه (واژه‌ی جمله‌گون) تنها همان لحظه که می‌گویم‌اش معنا دارد؛ هیچ اطلاعاتی سوای همان گفتارِ آنی‌اش نمی‌دهد: نه گنجینه‌یی، نه زرادخانه‌یی از معنا. همه‌چیز در گفتن آن خلاصه می‌شود: این یک «ضابطه» است، اما ضابطه‌یی که با هیچ مقرراتی مطابقت ندارد؛ موقعیت‌هایی را که در آن مواقع

لکان: **سمینار اول**، درباره‌ی موقعیت محدود و واژه‌ی جمله‌گون.

می‌گویم **دوست ـ ات ـ دارم** نمی‌توان دسته‌بندی کرد: **دوست ـ ات ـ دارم** ناگفتنی و پیش‌بینی‌ناپذیر است.

پس این چیز غریب، این ترفند زبان‌شناختی، به چه نظم زبانی تعلق دارد ـ چیزی که بیش از آن منتظم و تبیین‌شده است که بتواند سوای یک انگیزه باشد، بیش از آن حالت ندایی دارد که بتواند یک جمله باشد؟ **دوست ـ ات ـ دارم** نه کاملاً همان چیزی است که می‌گوید (هیچ پیام قابل‌بررسی‌یی در آن منعقد، مرتب، و مومیایی نشده)، نه کاملاً خود همان گفته (سوژه به خود اجازه نمی‌دهد که مرعوب بازی مواضعِ همسخن شود). **دوست ـ ات ـ دارم** را شاید بتوان یک **فریاد** دانست، که هیچ‌گونه شأن علمی ندارد: **دوست ـ ات ـ دارم** نه به ساحت زبان‌شناسی تعلق دارد نه به ساحت نشانه‌شناسی. مجال این گفته (عزیمتگاه گفتن آن) می‌تواند **موسیقی** باشد. به‌سیاق همان‌چه در آواز خواندن رخ می‌دهد، در فریاد کردن **دوست ـ ات ـ دارم** هم، میل ما نه سرکوب می‌شود (چنان که در معنای گفته‌ی ما هست) نه تصدیق می‌شود (آن‌جا که انتظارش را نداریم: در خود آن گفته) بل‌که صرفاً: رهایی در اوج لذت جنسی. سرخوشی / اوج لذت جنسی (jouissance) به زبان در نمی‌آید، بل خود زبان می‌گشاید و می‌گوید: **دوست ـ ات ـ دارم**.

۴. برای **دوست ـ ات ـ دارم** پاسخ‌های معمولی مختلفی وجود دارد: «من دوست‌ات ندارم»، «من این حرف را باور نمی‌کنم»، «چرا این حرف را می‌زنی؟»، و .... اما وانهادگی واقعی وقتی است که برای این گفته «هیچ پاسخی وجود نداشته باشد»: من

اگر نه فقط به‌عنوان کسی که خواهش می‌کند بل همچنین به‌عنوان سوژه‌ی سخن‌گو (به‌معنی دقیق کلمه، چون من دست‌کم ضابطه‌ها را خوب می‌شناسم) به حساب نیایم از این هم نیست‌ونابودتر خواهم شد؛ این زبان من، آخرین دستاویز هستی من، نه خواهش من، است که نفی می‌شود؛ اگر مسأله خواهش باشد، می‌توانم صبر کنم، دوباره خواهش کنم، خواهش خود را بعدتر مطرح کنم؛ اما وقتی توان پرسش‌گری از من گرفته شود، آن‌وقت برای همیشه «مرده» ام. مادر فرانسواز را مجبور می‌کند به پروستِ راویِ جوان بگوید که «هیچ پاسخی در کار نیست»، روایت‌گری که به‌درستی با «معشوقه» یی که سرایدارِ عاشق راهی‌اش کرده همذات‌پنداری می‌کند: مادر برای من ممنوع نیست، او از من سلب شده، و من دارم دیوانه می‌شوم.

پروست

۵. دوست ـ ات ـ دارم ــ من هم.

من هم یک پاسخ کامل نیست، چون آن‌چه کامل است تنها می‌تواند حالت رسمی / صوری داشته باشد، و صورت (فرم) در این‌جا نارسا است، چون لفظاً نمی‌تواند شکل فریاد را به خود بگیرد ــ و خاصیت فریاد این است که لفظی باشد. با این حال، این پاسخ، مادام که در اوهام سوژه جذب و همسان‌سازی شود، برای ساز کردن سخنی سراسر مسرت کفایت می‌کند: مسرتی هرچه پرشورتر که با یک دگرگونیِ ناگهان فوران می‌کند: سن ـ پرو ناگهان، بعدِ بارها انکار نخوت‌بار، کشف می‌کند که ژولی او را دوست دارد. این آن حقیقتِ هذیانی است

روسو

پروست: **طرف سوان.**

که نه با بحث و استدلال، یا هرگونه زمینه‌سازی تدریجی، بل به‌ناگاه، با نوعی بیداری ***(satori)*** و نوکیشی به آن می‌رسیم.

پروست

پروستِ کودک ــ که آن پرسش را از مادرِ خفته در اتاق خواب‌اش می‌پرسد ــ می‌خواهد آن **من** هم را از او بشنود: با حالتی **مجنونانه** می‌خواهد، مثل یک دیوانه؛ و این پاسخ را با یک واگشت، با تصمیم هوس‌بازانه‌ی **پدر**، دریافت می‌کند که **مادر** را به او واگذار خواهد کرد («به فرانسواز بگو جای خواب تو را در اتاق خودش بیاندازد، و امشب را آن‌جا بخواب»).

۶. من آن‌چه را **به‌لحاظ تجربی** ناممکن است در وهم می‌آورم: این که آن دو فریاد **در آنِ واحد** مطرح شوند: که یکی به‌دنبال دیگری مطرح نشود، که این بسته به آن نباشد. فریاد نمی‌تواند دوجانبه (دوچندان) باشد: تنها یک **آن** خواهد بود، و این دو نیرو در این یک **آن** به هم می‌پیوندند (نیروهایی جدا و مجزا، که از مقررات معمول تخطی نمی‌کنند). زیرا همان یک **آن** این چیزِ بی‌سابقه را ممکن می‌سازد: سلب همه‌ی مسئولیت‌ها. مبادله، هدیه، و سرقت (تنها اَشکال شناخته‌شده‌ی اقتصاد) هریک به‌شیوه‌ی خود اشیای ناهمگون و زمانِ مختل‌شده را به‌همراه می‌آورند: اشتیاق من در مقابل چیزی دیگر ــ و این همیشه مستلزم زمانی برای حصول یک توافق است. فریادِ همزمان روندی را ایجاد می‌کند، روندی که الگویی دارد که به‌لحاظ اجتماعی ناشناخته و غیرقابل‌تصور است: فریاد ما نه

بودلر

کلوسوسکی

پروست: **طرف سوان**.

بودلر: **«مرگ عشاق»**.

مبادله است، نه هدیه، نه سرقت؛ این فریاد با جوششی همزمان شکل می‌گیرد، و مصرفی را موجب می‌شود که در هیچ‌کجا بازیافت نشده، عاملان آن هرگز در فکر ذخیره‌سازی نیستند: ما هریک به‌وسیله‌ی دیگری به یک ماتریالیسم مطلق پا می‌گذاریم.

۷. «من هم» جهشی را پیش می‌کشد: قواعد قدیمی منسوخ می‌شوند، همه‌چیز ممکن می‌شود ــ و حتا این که: من از تصاحب تو چشم می‌پوشم.
خلاصه، یک انقلاب ــ انقلابی که شاید چندان هم به‌دور از یک انقلاب سیاسی نباشد: زیرا، در هردو مورد، آن‌چه من درباره‌اش وهم‌اندیشی می‌کنم چیزی مطلقاً **نو** است: اصلاحات (عاشقانه) هیچ جذابیتی برای من ندارد. و، در گذری ناسازه‌وار، این چیز سراسر **نو** در نهایت نخ‌نماترین کلیشه‌ها است (همین دیشب آن را در نمایشی از ساگان شنیدم: هرشب، در تلویزیون، یک نفر هست که بگوید: **دوست ات دارم**).

۸. ــ و اگر **دوست ـ ات ـ دارم** را تفسیر نکنم؟ اگر آن فریاد را چیزی سوای علامت‌ها دانسته باشم؟ ــ تو هم فرصت‌های خودت را داری: آیا بارهای‌بار نشنیده‌ای که رنج عاشق چه طاقت‌فرسا است و عاشق چه‌قدر محتاج خلاص شدن از آن محنت است؟ اگر بخواهی «بهبود» پیدا کنی، باید به علائم باور داشته باشی، باور کنی که **دوست ـ ات ـ دارم** هم یکی از همین علائم است؛ تو باید آن را تفسیر کنی، یعنی، در نهایت باید آن را تقلیل دهی.

ـ پس درباره‌ی رنج چگونه باید بیاندیشیم؟ چگونه می‌توانیم آن را مد نظر قرار دهیم؟ ارزیابی‌اش کنیم؟ آیا رنج کشیدن لزوماً شر است؟ آیا با رنج عشق تنها باید برخوردی واکنشی و تقلیل‌گرایانه داشت (باید به ممنوعیت‌ها تن داد)؟ آیا می‌توان ارزیابی را وارونه کرد، نگاه تراژیکی به رنج عشق داشت، تصریح تراژیک **دوست ـ ات ـ دارم**؟ و اگر (عاشقانه) دوست داشتن (باز) وجهه‌یی **کنش‌مند** به خود گیرد؟

نیچه

۹. در نتیجه، به **دوست ـ ات ـ دارم** نگاهی تازه باید انداخت؛ نه به‌عنوان یک علامت بل به‌عنوان یک عمل. من آن‌گونه سخن می‌گویم که تو پاسخی به من بدهی، و شکل دقیق (نص) پاسخ تو، در قالب یک ضابطه، ارزشی احساسی خواهد داشت. پس این بس نیست که دیگری باید با مدلولی صرف، هرقدر هم که بار معنایی مثبتی داشته باشد (**من هم**) پاسخ مرا بدهد: مخاطب من باید مسئولیت این ضابطه‌گذاری، مسئولیت فریادی را که من می‌کنم، **دوست ـ ات ـ دارم** ی را که به او فریاد می‌کنم، بپذیرد: پلئاس می‌گوید: **دوست‌ات دارم** ـ ملیزاند می‌گوید: **من هم دوست‌ات دارم**.

پلئاس

تقاضای مبرم پلئاس (بااین فرض که پاسخ ملیزاند دقیقاً همان چیزی است که او انتظار دارد، پاسخی محتمل، چون او بلافاصله بعد از آن خواهد مرد) نه تنها ناشی از این نیاز (نیاز عاشق) است که به‌نوبه‌ی خود دوست داشته شود، از این دوست داشتن مطلع شود، اطمینان خاطر پیدا کند، و ... (همه‌ی آن اعمالی که

پلئاس: **پلئاس و ملیزاند**.

از سطح مدلول فراتر نمی‌روند)، بل همچنین از این نیاز نشأت می‌گیرد که عاشق این سخن را به همان صورت آری‌گویانه، کامل، و مشروحی که خود بر زبان آورده از زبان معشوق بشنود؛ آن‌چه من می‌خواهم دریافت کامل، دقیق، و لفظی، و بی‌کم‌وکاستِ، همان ضابطه، همان سرنمون سخن عشق، است: بدون دست بردن در نحو آن، بدون دخل‌وتصرف: آن دو عبارت، آن دو کلام، باید کلاً مطابق هم باشند، این دو دال باید بر هم منطبق شوند (من هم دقیقاً خلاف یک واژه‌ی جمله‌گون است)؛ آن‌چه اهمیت دارد فریاد فیزیکی، جسمانی، و برلب‌آمده‌ی آن کلام است: دهان‌ات را باز کن و بگذار این حرف بر لبان‌ات جاری شود (وقیح باش). آن‌چه من، دیوانه‌وار، می‌خواهم به چنگ آوردن آن کلام است. کلامی جادویی، اسطوره‌یی؟ دیو ــ در عین زشتی‌اش دل باخته ــ دل‌بر را دوست دارد؛ دل‌بر، ظاهراً، دیو را دوست ندارد، اما در نهایت، مغلوب می‌شود (مهم نیست به چه وسیله؛ فرض کنیم به‌خاطر گفت‌وگوهایی که با دیو داشته)، او، هم، آن کلام جادویی را بر زبان می‌آورد: «دوست‌تان دارم، دیو»؛ و بی‌درنگ، با سرایش این نغمه‌ی باشکوه، موضوع تازه‌یی مطرح می‌شود. آیا این قصه یک قصه‌ی اساطیری است؟ و این هم داستانی دیگر: مردی از این که همسرش ترک‌اش کرده رنج می‌کشد؛ مرد می‌خواهد که زن برگردد، ــ مخصوصاً ــ از زن می‌خواهد به او بگوید دوست‌ات دارم، و او، هم، دنبال کلام را بگیرد؛ بالأخره زن این را به مرد می‌گوید: و آن‌گاه مرد به حال نزع می‌افتد: فیلمی که در سال

راول

راول: «گفت‌وگوهای دیو و دل‌بر»، **ننه مرغابی**.

۱۹۷۵ ساخته شده. پس، دیگربار با اسطوره‌یی مواجه ایم: هلندی سرگردان که در پی این کلام گرد دنیا می‌گردد؛ اگر این کلام را (با سوگند وفاداری) به چنگ آورد از آوارگی دست خواهد شست (آن‌چه در اسطوره اهمیت دارد نه تثبیت وفاداری بل فریاد کردن آن، ترانه ساز کردن از آن است).

کشتی اشباح

۱۰. یک تلاقی (در زبان آلمانی): واژه‌یی واحد ***(Bejahung)*** برای دو آری‌گویی: یکی در روان‌کاوی مطرح شده، محکوم به تقلیل است (آری‌گویی اولیه‌ی کودک را باید نادیده گرفت تا امکان دست‌یابی به عرصه‌ی ناخودآگاه فراهم شود)؛ دیگری، که نیچه مطرح کرده، شیوه‌یی برای ابراز «خواست قدرت» است (که وجه روانی ناچیزی دارد، حتا ناچیزتر از وجه اجتماعی آن)، تولیدِ تفاوت است؛ **آری‌گویی** به این آری‌گویی صورتی معصومانه می‌یابد (واکنش‌گری را در خود هضم می‌کند): این همان **آمین‌گویی** است.

دوست ـ ات ـ دارم کنشی است؛ وجود خود را به‌عنوان یک نیرو ــ در برابر دیگر نیروها ــ تصریح می‌کند. در برابر کدام نیروها؟ هزاران نیروی موجود در جهان، که همگی نیروهایی تقلیل‌دهنده اند (**علم، همسازه، واقعیت، عقل، ...**). یا به‌بیان دیگر: در برابر زبان. درست همان‌گونه که **آمین‌گویی** در چارچوب زبان واقع می‌شود، اما با نظام زبان همدست نشده، «ردای واکنشی» آن را از تن‌اش بیرون می‌کشد، فریاد عشق (**دوست ـ ات ـ دارم**) نیز در چارچوب نحو واقع می‌شود، اما به استقبال همان‌گویی رفته (**دوست ـ ات ـ دارم یعنی دوست ـ ات ـ دارم**)، از رقیت جمله

می‌گسلد (این فقط یک واژه‌ی جمله‌گون است). **دوست ـ ات ـ دارم**، به‌عنوان فریاد، یک نشانه نیست بل‌که علیه نشانه‌ها عمل می‌کند. کسی که نمی‌گوید **دوست ـ ات ـ دارم** (کسی که از گفتن **دوست ـ ات ـ دارم** اکراه دارد) محکوم به استفاده از بسیاری نشانه‌های نامشخص، مشکوک، و حریص عشق است، شاخص‌ها و «شاهدها» ی عشق: حالت‌ها، نگاه‌ها، آه‌ها، اشاره‌ها، کتمان‌ها: او باید اجازه دهد که **تأویل و تفسیر** شود؛ او در سیطره‌ی برخورد واکنشی نشانه‌های عشق است، تبعیدشده به دنیای برده‌وار زبان که در آن **هیچ نمی‌گوید** (برده کسی است که زبان‌اش بریده شده، تنها می‌تواند با نگاه، با ایماواشاره، حرف بزند.) «نشانه‌ها» ی عشق ادبیاتِ واکنشیِ عظیمی را پروبال می‌دهند: عشق **بازنمایی** می‌شود، به زیبایی‌شناسیِ نمودها محول می‌شود (آپولون ی است که، **در نهایت**، هر قصه‌ی عشقی را او می‌نویسد). **دوست ـ ات ـ دارم**، به‌عنوان یک پاد ـ نشانه، جانب دیونیزوس را می‌گیرد: رنج (و حتا شکایت، نفرت، و بیزاری) نفی نمی‌شود بل عرضه می‌شود تا از درونی شدن‌اش جلوگیری شود: **دوست ـ ات ـ دارم** گفتن (تکرار کردن آن) بیرون شدن از چارچوب واکنش‌گری، و جلوگیری از بازگشت به دنیای کور و کر نشانه‌ها است ــ دنیای هزارپیچ‌های سخن (که، با این حال، من هرگز گریزی از عبور از آن‌ها ندارم).

دوست ـ ات ـ دارم، به‌عنوان یک فریاد، از جنس مصرف کردن، هزینه کردن، است. آن‌ها که می‌خواهند این کلام را فریاد کنند (غزل‌سرایان، دروغ‌بافان، آوارگان) پرداخت‌کنندگان این **هزینه** اند:

نیچه

نیچه: کل این قطعه، طبعاً، از **نیچه و فلسفه** ی دولوز الهام گرفته است.

آنان چنان این کلام را هزینه می‌کنند که گویی کلام بی‌ادبانه (بی‌شرمانه) یی است که به‌نوعی باید اصلاح‌اش کرد؛ آن‌ها در حد نهایی زبان واقع شده‌اند، آن‌جا که زبانْ خود (و جز زبان چه‌کسی می‌تواند در موضع زبان بایستد؟) درک می‌کند که دیگر پشتوانه یا ضمانت‌نامه‌یی درکار نیست و باید فارغ از هر رشته و ریسمانی عمل کرد.

رخوت عشق

رخوت (langueur)
حالت نامحسوس اشتیاق عاشقانه، به هنگام فرو خفتن‌اش، فارغ از هرگونه خواست تصاحب.

۱. ساتیر می‌گوید: **من می‌خواهم که میل‌ام بی‌درنگ ارضا شود. وقتی چهره‌ی خواب‌آلوده، لب‌های آویزان، و دست‌های فروافتاده‌ی خود را می‌بینم، دل‌ام می‌خواهد بتوانم زیر مشت‌ولگد بگیرم‌شان.** این ساتیر ــ فیگور **بی‌درنگی** ــ برخلاف فیگور **رخوت** است. در حالت رخوت، من فقط انتظار می‌کشم: «من در اشتیاق خود نسبت به تو هیچ حدومرزی نشناخته‌ام.» (میل / اشتیاق - désir - همه‌جا هست، اما در وضعیت عاشقانه به چیزی خیلی خاص بدل می‌شود: رخوت.)

۲. «و تو منِ دیگر من با من حرف بزن آیا تو پاسخ‌ام را خواهی داد من از تو خسته ام من تو را می‌خواهم من رؤیای تو را می‌بینم برای تو در برابر تو پاسخ‌ام را بده نام تو بوی خوش من رنگ تو جاری‌شده در تیغ‌هایی که قلب‌ام را باز به شرابی خنک مهمان می‌کنند ملافه‌یی از صبح‌ام فراهم کن من زیر این نقاب‌ام نفس بند آمده این پوست پژمرده‌ی چروکیده که زیرش چیزی جز اشتیاق نیست.» سولرس

سولرس: «بهشت».

۳. «... زیرا هنگامی که تو را حتا یک دم می‌بینم، دیگر نمی‌توانم کلامی بگویم: زبان‌ام در کام می‌گیرد، و در زیر پوست‌ام آتشی دل‌نشین زبانه می‌کشد: چشم‌های‌ام کور اند، گوش‌های‌ام پر از همهمه، و سیل حلاوت تن‌ام را با خود می‌برد، رعشه‌یی ناگهان وجودم را فرا می‌گیرد؛ از سبزه سبزتر می‌شوم، و آنی دیگر، احساس می‌کنم که دارم می‌میرم.»

سافو

۴. «جان‌ام، آن دم که آگاتون را در آغوش کشیدم، به لب رسید، گویی آن بدذات سرِ آن دارد که مرا ترک کند، به جای دیگر رود.» در رخوت عاشقانه، چیزی از من به در می‌شود؛ گویی اشتیاق من چیزی جز این خون‌فشانی نبوده. رخوت عاشقانه چنین است: ولعی که ارضا نمی‌شود، عشقی با دهان باز. یا: جان من یک‌سر به‌سوی معشوق پر می‌کشد، به معشوقی محول می‌شود که جای این جان را در جسم من می‌گیرد: رخوت همان گذار سراسری از لیبیدوی معطوف به خود به لیبیدوی معطوف به ابژه (ی عشق) است. (اشتیاق به آن موجود غایب و اشتیاق به این موجود حاضر: رخوت این دو اشتیاق را با هم عجین کرده، حضور را در بطن غیاب نقش

میهمانی

ورتر

رویسبروک

فروید

میهمانی: افلاتون به آگاتون.

ورتر: «بدبخت آن که زندگی‌اش با مرض رخوتی که هیچ‌چیزی نمی‌تواند مهارش کند اسیر مرگی تدریجی می‌شود.»

رویسبروک: «وقتی که مخلوقی قد علم کرده، آن‌چه می‌تواند عرضه می‌دارد، بی که به آن‌چه باید دست یابد، آن‌گاه رخوت روحی پدید می‌آید.»

فروید: «تنها در بر آورده شدن شرایط عشق است که حداکثر لیبیدو به ابژه منتقل شده، و این ابژه، تا حد خاصی، جای منِ من را می‌گیرد.» (**کلیات روان‌کاوی**).

کورتزیا

می‌زند. این است که وضعیتی تناقض‌بار پیش می‌آید: این همان «آتش دل‌نشین» است.)

کورتزیا: به‌نقل از دونی دو روژمون، **عشق و مغرب‌زمین**.

نامه‌ی عاشقانه

نامه (lettre)
این فیگور به دیالکتیک خاص نامه‌ی عاشقانه اشاره دارد، نامه‌یی هم نانوشته (رمزنوشت) و هم گویا (آکنده از تمایل به دلالت کردن بر اشتیاق).

ورتر

۱. ورتر (که در خدمت سفیر است) برای شارلوته نامه‌ای می‌نویسد، و رئوس مطالب نامه این‌ها است: ۱. فکر کردن به تو چه لذت‌بخش است! ۲. من این‌جا در وضعیت سخیفی گرفتار شده‌ام، و بدون تو خود را چه تنها احساس می‌کنم؛ ۳. کسی را ملاقات کرده‌ام (دوشیزه ب. ...) که شبیه تو است و با او می‌توانم درباره‌ی تو صحبت کنم؛ ۴. همچنان امیدوار ام بتوانیم باز به هم بپیوندیم. ــ در هر حال یک داده‌ی واحد، مثل یک تم موسیقایی، باز تکرار می‌شود: **من دارم به تو فکر می‌کنم.** این «به تو فکر کردن» چه معنایی دارد؟ این یعنی: فراموش کردن «تو» (بدون فراموشی، زندگی ممکن نیست) وباز از آن فراموشی بیرون شدن. چه‌بسیار چیزها که، با تداعی، تو را به عرصه‌ی سخن من باز می‌آورند. «فکر کردن به تو» دقیقاً از همین کنایه حکایت دارد. زیرا چنین چیزی، به‌خودی خود، نانوشته است: من تو را به فکر نمی‌آورم؛ من فقط کاری می‌کنم که تو برگردی

فروید

فروید: به نامزدش مارتا: «آه، آن بونسلاوِ باغبان، چه خوش‌بخت است او که می‌تواند معشوق مرا محافظت کند» (**نامه‌ها**).

(تا آن حد که بار دیگر تو را فراموش کنم). همین فرم (همین ریتم) است که من آن را «فکر» می‌خوانم: **من هیچ حرفی برای گفتن به تو ندارم**، جز این که همین هیچ هم برای تو است، من این هیچ را به تو می‌گویم:

گوته

چرا من دوباره باید به نوشتن بپردازم؟ معشوق من،
تو نباید این سؤال را بپرسی، چون حقیقت همین است،
من هیچ حرفی برای گفتن به تو ندارم، و با این حال،
دستان نازنین‌ات این نوشته را به دست خواهد گرفت.

ژید

(راوی ***پالودس***، آن کتاب راجع به **هیچ**، در دفتر سررسید خود، با لحنی علناً مضحک، می‌نویسد: «به اوبر فکر کن.»)

لاکلو

۲. مارکیز دو مرتوی می‌نویسد: «همان‌طور که می‌بینی، وقتی برای کسی چیزی می‌نویسی، آن نوشته برای یک شخص است نه برای خود تو، پس باید مطمئن باشی آن را که در سر داری نمی‌گویی، بل آن را می‌گویی که خوش‌آیند او خواهد بود.» مارکیز عاشق نیست؛ آن‌چه او مد نظر دارد یک ***correspondance*** است، یعنی، اقدامی تاکتیکی برای دفاع از مواضع، برای تسخیر مواضع؛ این اقدام باید به شناسایی مواضع (دسته‌جات پراکنده) ی دشمن معطوف باشد، باید تصویر دیگری را در نقاط گوناگونی ترسیم کند که آن نامه می‌خواهد به آن‌ها دست پیدا کند (از این

آ. ک.

گوته: به‌نقل از فروید.
لاکلو: **پیوندهای خطرناک**.
آ. ک.: گفت‌وشنود.

نظر، مکاتبه یا ***correspondance*** دقیقاً به‌معنی تناظر در ریاضی است). اما برای عاشق، نامه هیچ‌گونه ارزش تاکتیکی ندارد: این نامه کاملاً **گویا** است ــ یا حداکثر، تملق‌گویانه (اما در این‌جا تملق‌گویی ربطی به مصالح شخصی ندارد، این صرفاً زبان سرسپردگی است)؛ من با دیگری درگیر یک **رابطه** ام، نه یک مکاتبه: این رابطه است که آن دو تصویر را در کنار هم می‌گذارد. ورتر، به هر زبان، برای شارلوته می‌نویسد که، تو همه‌جا هستی، تصویر تو همه‌چیز است.

۳. همچون میل / اشتیاق، نامه‌ی عاشقانه نیز در انتظار پاسخی است؛ این نامه به‌طور ضمنی دیگری را مأمور می‌کند که پاسخی بدهد، زیرا بدون یک پاسخ، تصویر دیگری تغییر می‌کند، به چیزی دیگر بدل می‌شود. این همان نکته‌یی است که فروید جوان با تحکم برای نامزدش توضیح می‌دهد: «با این حال، من دل‌ام نمی‌خواهد نامه‌های‌ام بی‌پاسخ بمانند، و اگر تو در جواب نامه‌ها برای‌ام ننویسی کلاً از نامه نوشتن برای تو دست خواهم کشید. تک‌گویه‌های دائمی درباره‌ی یک معشوق، که از سوی وی نه تصحیح می‌شوند و نه تقویت، به تصورات نادرستی از روابط متقابل منجر شده، و هنگام ملاقات دوباره ما را در نظر هم بیگانه جلوه خواهند داد، طوری که اوضاع را از آن‌چه تصور می‌کرده‌ایم، و تحقق آن را ندیده‌ایم، متفاوت می‌بینیم.» فروید

فروید: **نامه‌ها**.

(کسی که بخواهد «بی‌عدالتی‌ها» ی ارتباط را بپذیرد، کسی که همچنان باملایمت، مهربانانه، بدون آن که پاسخی بشنود، سخن بگوید به مهارتی عظیم نیاز دارد: مهارت مادر.)

Loquela

loquèle

این واژه، که از ایگناسیوس لویولا وام گرفته شده، نشان‌گر سیلان زبانی است که آدم از آن طریق بی‌وقفه اثرات یک جراحت یا عواقب یک عمل را واگویه می‌کند: شکل مؤکدی از «سخن‌پردازی» عاشق.

ترانه‌ی قرن پانزدهمی

۱. ***Trop penser me font amours*** ـ **عشق‌ام اسیر بسا اندیشه‌ها می‌کند.** گاهی، در نتیجه‌ی نامحسوس‌ترین محرک‌ها، به تب زبان دچار می‌شوم، رشته‌یی از دلایل، تأویل‌ها، و اظهارنظرها. همه‌ی آن‌چه بر من مشهود است دستگاهی است که خودبه‌خود به کار افتاده، سازی که ره‌گذری حیران و بی‌نام‌ونشان می‌زند، و این ماشینی است که هرگز خاموش نیست. در ***loquèle***، هیچ‌چیز هرگز مانع از این تکرار مکررات نمی‌شود. هنگامی که من اتفاقاً عبارت «کارآمد» ی را در ذهن خود مجسم می‌کنم (فرض کنیم که تعبیر درستی برای بیان این یا آن حقیقت می‌یابم)، این عبارت به‌صورت ضابطه‌یی در می‌آید که به‌نسبت آرامشی که به من می‌بخشد تکرارش می‌کنم (پیدا کردن کلمه‌ی مناسب کشفی وجدآور است)؛ من آن را در دهان‌ام مزمزه می‌کنم،

شوبرت

شوبرت: «او پابرهنه در برف و یخ تلوتلو می‌خورد، و کاسه‌اش همیشه خالی است. هیچ‌کس به او گوش نمی‌دهد، هیچ‌کس نگاه‌اش نمی‌کند، و سگ‌ها به اوی پیرمرد پارس می‌کنند. او اعتنایی نمی‌کند، راه‌اش را ادامه می‌دهد، ساز خود را می‌زند، و صدای‌اش هیچ‌وقت خاموش نمی‌شود.» (**سفرزمستان**، شعر از مولر)

خود را با آن سیر می‌کنم؛ من، مثل کودکان یا مبتلایان به مریسیسم، زخم خود را می‌بلعم، نشخوارش می‌کنم. من پیله‌ی عشق را می‌ریسم، باز می‌کنم، می‌بافم، و باز این همه را از سر می‌گیرم (این‌ها همان معناهای فعل ***meruomai*** اند: ریسیدن، باز کردن، بافتن).

یونانی

یا: کودکِ درخودمانده اغلب انگشت‌های‌اش را در حال لمس اشیا نگاه می‌کند (اما خود آن اشیا را نگاه نمی‌کند)؛ این همان **ور رفتن** است، که نوعی بازی نیست، یک اقدام آئینی است، که وجوه قالبی و وسواس‌گون بارزی دارد. رنجی که عاشق از ***loquèle*** می‌کشد نیز همین‌گونه است: عاشق با زخم‌اش ور می‌رود.

بتلهایم

۲. هومبولت آزادیِ نشانه را **پرگویی** می‌نامد. من (باطناً) پرگوی ام، چون من نمی‌توانم عنان سخن خود را به دست گیرم: نشانه‌ها به مهره‌هایی «آزادگرد» بدل می‌شوند. اگر می‌توانستم نشانه را محدود و مقید کنم، تسلیم قانون‌اش کنم، می‌توانستم سرانجام آرامشی پیدا کنم. اگر فقط می‌شد آن را، مثل دست‌وپای‌مان، توی گچ بگیریم! اما من نمی‌توانم از فکر کردن، از حرف زدن، دست بر دارم: هیچ کارگردانی نیست که در این فیلم درونی که من از خود می‌سازم مداخله کرده، با صدای بلند به کسی دستور دهد: **کات!** پرگویی نوعی مصیبتِ اختصاصاً انسانی است: من مجنون زبان ام: هیچ‌کس به من گوش نمی‌کند، هیچ‌کس نگاه‌ام نمی‌کند، اما من (مثل پیرمرد شوبرت) به حرف زدن ادامه می‌دهم، ساز خود را می‌زنم.

بتلهایم: **دژخالی**.

۳. من نقش بازی می‌کنم: **من آن کسی هستم که دارد زار می‌زند؛** و من این نقش را برای خودم بازی می‌کنم، و **این مرا به زاری وا می‌دارد:** من تئاتر خودم هستم. و من که می‌بینم هق‌هق‌ام گرفته بیش‌تر هق‌هق می‌کنم؛ و اگر اشک‌ام بخواهد بند آید، به‌سرعت آن عبارت زخم‌زننده را باز برای خود تکرار می‌کنم تا اشک‌ام دوباره جاری شود. من دو سخن‌گو در بطن خود دارم، که گفته به گفته، **طنین سخن را رساتر می‌کنند،** مثل دیالوگ‌های کوتاه دو بازی‌گر تئاتر که حس و حالت موقعیت دراماتیکی را در مقابل هم تشدید می‌کنند: در این سخن دوچندان، باز دوچندان شده، که به غوغای نهایی (صحنه‌ی دلقک‌بازی) ختم می‌شود، نوعی سرخوشی هست.

ورتر

(۱. ورتر نطق غرایی علیه بدخلقی می‌کند: «اشک به چشم‌اش می‌آید.» ۲. او در حضور شارلوته به توصیف یک مراسم وداع با متوفایی می‌پردازد؛ این روایت خود او را دست‌خوش احساسات کرده، گریه‌اش می‌گیرد و اشک‌های‌اش را با دستمال‌اش پاک می‌کند. ۳. ورتر، در نامه‌یی به شارلوته، تصویری را که از آرامگاه ابدی خود دارد برای او توصیف می‌کند: «و حالا که این‌ها را با این صراحت به تو می‌گویم دارم مثل یک بچه زار می‌زنم.»

هوگو

۴. «مادام دبورد ـ والمور می‌گوید، در بیست سالگی، درد جان‌کاهی مجبورم کرد آواز خواندن را کنار بگذارم، چون صدای‌ام که در می‌آمد به هق‌هق می‌افتادم.»

هوگو: **پییر.**

آخرین برگ

جادو (magie)
عاشق، به هر فرهنگی هم متعلق باشد، زندگی‌اش از رایزنی با سحر و جادو، آداب و آئین‌های سری، و مراسم نذر و قربانی خالی نیست.

شوبرت

۱. «این‌جا و آن‌جا، بر درختان چند برگی مانده. و من اغلب اندیشناک در برابر آن‌ها می‌ایستم. غرق تماشای برگی می‌شوم و به آن دل می‌بندم. وقتی که این برگ اسیر باد می‌شود، تمام تن‌ام به لرزه می‌افتد. و اگر این برگ بیافتد، افسوس، امید من نیز بر باد خواهد رفت.»

برای تشکیک در تقدیر، به گزینه‌یی نیازمند ایم (**دوست‌ام دارد/ دوست‌ام ندارد**)، چیزی که قادر به یک نوسان ساده باشد (**می‌افتد/ نمی‌افتد**) و نیرویی خارجی (دست خدا، تصادف، باد) که کفه را به سود یکی از این دو سنگین کند. من همیشه یک پرسش دارم (دوست‌ام خواهد داشت؟)، و این پرسش یک گزینه است: **همه یا هیچ**؛ من به بهبود اوضاع، سوای مناسبت آن با اشتیاق خود، باور ندارم. من دیالکتیکی فکر نمی‌کنم. دیالکتیک می‌گوید: برگ نخواهد افتاد، و سپس می‌گوید که برگ خواهد افتاد؛ اما در همین اثنا تو عوض شده‌ای و دیگر همان سؤال را نمی‌پرسی.

شوبرت: *'Letzte Hoffnung'*، **سفرزمستان**.

(من از هر مشاوری انتظار دارم بگوید: «کسی که تو دوست‌اش داری او هم تو را دوست دارد، و همین امشب این را به تو خواهد گفت.»)

۲. گاه اضطرب آن‌چنان شدید و اکید است (اضطراب به‌لحاظ ریشه‌شناختی گویای همین حالت است) ــ مثلاً اضطراب انتظار ــ که این ضرورت احساس می‌شود که **باید کاری کرد**. این «کاری» طبیعتاً (به‌شکل نیاکانی) یک نذر است: **اگر** (برگردی ...)، **آن‌وقت** (من نذر خود را ادا خواهم کرد).

X اقرار می‌کند: «بار اول، شمعی در یک کلیسای کوچک ایتالیایی روشن کرد. او از زیبایی شعله‌ی شمع مبهوت شده بود، و این کار به‌نظرش دیگر آن‌قدرها بی‌معنی نبود. چرا تا آن‌زمان خودش را از لذت خلق یک نور محروم کرده بود؟ به همین خاطر، به شمع روشن کردن روی آورد (شمع دیگری را به شمعی که قبلاً روشن کرده بود نزدیک کرد، نخ آن را روی شعله‌ی این گرفت، و وقتی که این شمع هم شعله‌ور شد غرق لذت شد، چشم‌های‌اش از آن نور محرمانه اما فروزان درخشیدن گرفت)، و این حالت حساس را با نذر و نیازهایی هرچه مبهم‌تر همراه ساخت، نذر و نیازی (به‌خاطر ترس از دست زدن به انتخاب) برای "رفع همه‌ی مشکلات عالم".»

«من نفرت‌انگیز ام»

هیولایی (monstreux)
عاشق ناگهان پی می‌برد که معشوق را در دام بیداد خود اسیر کرده: او که موجودی قابل‌ترحم بوده، حال به هیولایی بدل شده است.

افلاتون

۱. در *فایدروس* افلاتون، سخن لیسیاس سوفسطایی و سخن سقراط جوان (تا پیش از آن که ابراز ندامت کند) هردو بر این اصل متکی است: عاشق (به‌خاطر سنگینی‌اش) برای معشوق غیرقابل‌تحمل است. و در ادامه ویژگی‌های آزارنده‌ی عاشق فهرست می‌شود: عاشق نمی‌تواند تحمل کند که کسی در چشم معشوق‌اش برتر از او یا هم‌ردیف با او باشد، و به همین خاطر می‌کوشد هر رقیبی را از میدان به در کند؛ عاشق معشوق را از طیفی از روابط و مناسبات موجود محروم می‌کند؛ عاشق، با هزار و یک ترفند توهین‌آمیز و برخورنده، تلاش می‌کند تا معشوق را در بی‌خبری نگه دارد، به‌گونه‌یی که فقط از چیزی باخبر شود که خود به اطلاع‌اش می‌رساند؛ عاشق در نهان خواهان مرگ عزیزترین کسان معشوق است: پدر، مادر، بستگان، دوستان؛ عاشق می‌خواهد که معشوق‌اش نه خانه‌یی داشته باشد نه خانواده‌یی؛ جد و جهد و تقلای هرروزه‌ی او خسته‌کننده و ملال‌آور است؛ عاشق تاب ندارد که حتا یک لحظه در شبانه‌روز تنها گذاشته شود؛ عاشق پیر (که این هم خود آزارنده است) مثل کارآگاهی مستبد رفتار کرده، دائم مغرضانه و با بدبینی معشوق را زیر نظر

می‌گیرد و جاسوسی‌اش را می‌کند، هرچند که حال چنین محدودیت‌هایی را برای خود قائل نیست، و بعدها حتا از بی‌وفایی و ناسپاسی و نمک‌نشناسی هم ابایی ندارد. عاشق، هرچه هم خود فرض کند، قلب‌اش مالامال از احساسات سوء است: عشق او بلندنظرانه و بخشنده نیست.

۲. سخنِ عاشقْ دیگری را زیر بار خود خفه می‌کند، آن دیگری که زیر بار این گفتار عظیم و فراگیر، هیچ جایی برای زبان خود پیدا نمی‌کند. مسأله این نیست که من دیگری را از سخن گفتن باز می‌دارم؛ من می‌دانم چگونه ضمایر را به لغزش وا دارم: «من سخن می‌گویم، تو گوش می‌کنی، پس ما هستیم.» (پونژ). من، گاه، وحشت‌زده از واگشت این ضابطه آگاه می‌شوم: من که خود را فاعل می‌دانستم (فاعلی دربند: شکننده، حساس، قابل‌ترحم)، می‌بینم به موجود احمقی بدل شده‌ام که با بی‌بصیرتی و بی هیچ ملاحظه‌یی پیش می‌تازد و همه‌چیز را با سخن خود زیر می‌گیرد و در هم می‌شکند؛ منِ عاشقْ موجودی نامطبوع ام، در ردیف آدم‌های خسته‌کننده قرار گرفته‌ام: آدم‌هایی که برخوردی به‌شدت تلخ و گزنده دارند، آدم‌هایی که آزار می‌دهند و عصبانی می‌کنند، از حد خود تجاوز می‌کنند، دسیسه‌چینی می‌کنند، همیشه طلب‌کار اند، می‌ترسانند و تهدید می‌کنند (یا به بیان ساده‌تر: آن‌هایی که حرف می‌زنند). من به‌شکل فاحشی خود را فریب داده‌ام.

(دیگری با سکوت مستمرش خود را از ریخت می‌اندازد،

همان‌طور که در خواب‌های ترسناک، معشوق را می‌بینیم که بخش پایینی صورت‌اش کاملاً محو شده، اصلاً لب ندارد؛ و من، کسی که حرف می‌زند، سخن می‌گوید، نیز از ریخت افتاده‌ام: تک‌گویی از من یک هیولا می‌سازد: یک زبان غول‌آسا.)

بی‌پاسخ

سکوت (mutisme)
عاشق دچار اضطراب است چون معشوق به گفته‌های او (سخن او یا نامه‌های او) با خست پاسخ داده یا اصلاً پاسخ نمی‌دهد.

۱. «وقتی داشتی با X حرف می‌زدی، و درباره‌ی هیچ موضوع خاصی هم بحث نمی‌کردی، به نظر می‌رسید که او اغلب به دورترها نگاه می‌کند، دارد به چیزی دیگر گوش می‌کند: تو از حرف زدن دست کشیدی، ناامید شدی؛ بعدِ سکوتی طولانی، X می‌گوید: "ادامه بده، من دارم به تو گوش می‌کنم"؛ و بعد تو دوباره، با تمام توان، رشته‌ی ماجرایی را از سر گرفتی که دیگر به آن باور نداشتی.»

(مثل یک سالن کنسرت نامناسب، فضای احساسی هم نقاط کوری دارد که صدا در آن‌جا طنینی ندارد. ــ همسخن خوب، دوست، آیا آن کسی نیست که بیش‌ترین طنین و بازآوایی ممکن را در پیرامون ما ایجاد می‌کند؟ آیا دوستی را نمی‌توان به‌عنوان یک فضای سراسر رسا تعریف کرد؟)

۲. این شنیدار گریزپا، که من تنها با تأخیری می‌توانم آن را دریافت کنم، مرا اسیر اندیشه‌یی سخیف می‌سازد: من، در تلاش نومیدانه برای فریفتن، برای جلب توجه، گمان می‌کردم

که با حرف‌های‌ام دارم جواهرات صداقت خود را بذل و بخشش می‌کنم، اما این جواهرات تنها با بی‌اعتنایی مواجه شده‌اند؛ من دارم «فضائل» خود را صرف هیچ‌وپوچ می‌کنم: کل طرح و نقشه‌ی احساس و عواطف، آموزه‌ها، دانسته‌ها، و حساسیت‌ها، همه‌ی آن درخششی که نفس من می‌تواند به نمایش بگذارد از بین می‌رود، در فضایی ساکن مسکوت می‌شود، انگار که (گمانی در خور سرزنش) من در قیاس با معشوقْ صاحب‌فضیلت‌تر بوده‌ام، انگار که من از او پیش‌تر بوده‌ام. حال، رابطه‌ی عاطفی و احساسی یک دستگاه دقیق است؛ انطباق و هماهنگی، شش‌دانگه بودن، در مفهوم موسیقایی آن، از مبانی این رابطه اند؛ آن‌چه خارج از محدوده باشد قطعاً زیادی است: زبان من، به‌بیان دقیق‌تر، نه یک جنس بنجل بل‌که یک جنس «بادکرده» است: جنسی که در حال حاضر (در روند فعلی) مصرف نمی‌شود و بنابراین انبار خواهد شد.

(این‌گونه بی‌توجهانه گوش دادن موجب تشتتی در تصمیم‌گیری می‌شود: آیا باید ادامه دهم، همین‌طور «در خلأ» حرف بزنم؟ دست زدن به این کار دقیقاً مستلزم همان قاطعیتی است که حساسیت عاشقانه مانع از آن می‌شود. آیا باید از حرف زدن دست بکشم، دنباله‌اش را نگیرم؟ اما این کار هم ظاهراً برای نشان دادن خشم خود، متهم کردن دیگری، و به راه انداختن یک «مشاجره» است. دام دوباره گسترده می‌شود.)

۳. «مرگ عمدتاً همین است: هرآن‌چه دیده شده، برای

فرانسوا وال

فروید

هیچ‌وپوچ دیده خواهد شد. سوگواری برای آن‌چه تصور می‌کرده‌ایم.» در این مدت کوتاهی که من برای هیچ‌وپوچ حرف می‌زنم، انگار که دارم می‌میرم. چون معشوق به چهره‌یی سنگی بدل شده، موجودی رؤیایی که حرف نمی‌زند، و سکوت، در رؤیاها، مرگ است. یا: مادرِ مسرت‌بخش آینه را، تصویر را، به من نشان می‌دهد و می‌گوید: «این تو ای.» اما این مادرِ ساکت به من نمی‌گوید که چه هستم: من دیگر ثباتی ندارم، منِ بی‌وجود به سیلانی دردبار می‌افتم.

فرانسوا وال: «سقوط».

فروید: «سه صندوقچه»، **رساله‌ی روان‌کاوی**.

ابرها

ابرها (nuages)
معنا و جلوه‌ی آن دل‌گرفتگی که در شرایط مختلف عاشق را اسیر می‌کند.

ورتر

۱. ورتر با فردریکه مهربان است، دختر کشیشِ سنت ... که ورتر و شارلوته به دیدار او می‌روند. چهره‌ی آقای اشمیت، نامزد فردریکه، در هم می‌شود؛ او از مشارکت در بحث آن‌ها خودداری می‌کند. آن‌وقت ورتر به‌تفصیل از بدخلقی داد سخن می‌دهد؛ بدخلقی از حسادت ما، از نخوت ما، نشأت می‌گیرد، بدخلقی با نشان دادن نفس خود به دیگران مغایرت دارد، و .... «ورتر می‌گوید، آدمی را نشان‌ام بدهید که صداقت و شرافتِ کتمان بدخلقی خود را داشته باشد، آن را در تنهایی خود تاب آورد، بی که عیش اطرافیان خود را منغص کند!» چنین آدمی البته یافتنی نیست، چون بدخلقی چیزی بیش از یک پیغام نخواهد بود. من، عاجز از این که علناً حسادت کنم، بی آن که به اوضاع نامناسبی، از جمله به وضع بی‌معنایی، دچار شوم، راستای حسادت خود را تغییر داده، احساسی انگیخته، تحریف‌شده، و در واقع ناقص، را به نمایش می‌گذارم که انگیزه‌ی واقعی‌اش را نمی‌توان آشکارا بیان کرد: من، ناتوان از کتمان زخم خود و فاقد جسارت اعلام علت آن، به سازشی تن می‌دهم؛ من محتوا را بدون چشم‌پوشی از شکل، سرهم‌بندی می‌کنم؛ حاصل این

رفتار همان خُلق است، که خود را همچون شاخص نشانه‌یی به معرض خوانش می‌گذارد: **تو این را باید بخوانی** (که چیزی به‌هم‌ریخته است): من سفره‌ی دل‌ام را روی این میز می‌گذارم، و حقِ بعداً باز کردن این سفره (بسته به شرایط) را برای خود محفوظ می‌دانم: من یا خود را (در جریان یک «توضیح») فاش می‌کنم، یا همچنان جلوی خود را می‌گیرم (چنین خلق‌وخویی اتصالی بین وضع و نشانه برقرار می‌کند).

ژ ـ ل. ب.

(بدفهمی: ورتر بدخلقی اطرافیان خود را مورد حمله قرار می‌دهد؛ اما بعدتر، هم‌او به خودکشی دست خواهد زد، که این بدخلقی شدیدتر، باری به‌مراتب سنگین‌تر، است. شاید خودکشی به‌خاطر عشق یک خُلق، یک غیظ، باشد؟)

۲. بدخلقی حرف‌وحدیث بسیاری دارد: نشانه‌یی نخراشیده، یک اخاذی بی‌شرمانه. اما ابرهای رقیق‌تری هم هستند، همه‌ی آن سایه‌های سبکی که منشأ فرّار و نامعلومی دارند که از فراز رابطه‌ی ما گذشته، نورها و طرح‌ونقشه‌ی آن را تغییر می‌دهند؛ ناگهان چشم‌انداز دیگری پدیدار می‌شود، یک مسمومیت سیاه سبک. ابر از این بیش‌تر دیگر نمی‌شود: **من دارم چیزی را از دست می‌دهم**. من باشتاب به فهرست کردن جلوه‌های نقصانی رو می‌آورم که آئین ذن با آن‌ها طبع بشر ***(furyu)*** را نام‌گذاری کرده: تنهایی ***(sabi)***، اندوهی که به‌خاطر «طبیعی بودن باورنکردنی» چیزها ***(wabi)***، نوستالژی ***(aware)***، و احساس

ذن

ژ ـ ل. ب.: گفت‌وشنود.

پلئاس

غربت *(yugen)*، دچارش می‌شوم. «من شاد ام اما غمگین ام»: «ابر» ملیزاند چنین بود.

«و شب شب را روشن کرد»

شب (nuit)
هر وضعیتی که در وجود عاشق استعاره‌ی تاریکی را بر انگیزد، خواه تاریکی احساسی باشد، خواه تاریکی فکری، خواه تاریکی وجودی ـ تاریکی‌یی که عاشق با آن می‌ستیزد یا در کام آن فرو می‌رود.

جان صلیبی

۱. من به‌تناوب دو شب را تجربه می‌کنم، یکی خوب و دیگری بد. برای بیان این نکته، تمایزی عرفانی را وام می‌گیرم: ***estar a oscuras*** (در تاریکی بودن) می‌تواند وضعیتی باشد که برای من به‌هیچ‌رو سرزنش‌بار نیست، چون من از روشنایی علت‌ومعلول‌ها محروم بوده‌ام؛ ***estar en tinieblas*** (در سایه بودن) وقتی رخ می‌دهد که من با مقید شدن به شرایط و آشفتگی‌یی که از این وضعیت نشأت می‌گیرد کور می‌شوم.

من اغلب در تاریکی اشتیاق خود به سر می‌برم؛ من نمی‌دانم که اشتیاق‌ام مشتاق چیست، خیر برای من شر است، همه‌چیز باز طنین‌انداز می‌شود، من زیر ضربه‌ها زندگی می‌کنم، صدای این‌ها در سرم می‌پیچد: ***estoy en tinieblas***. اما گاهی هم آن شب دیگر جلوه‌گر می‌شود: من، تنها، در حال تأمل و مراقبه (شاید نقشی که خود برای خویش قائل می‌شوم؟)، در کمال آرامش درباره‌ی دیگری فکر می‌کنم، دیگری آن‌گونه که هست؛ من هر تأویل و تفسیری را به حال تعلیق در می‌آورم؛ من به شب بی‌معنایی‌ها پا می‌گذارم؛ اشتیاق‌ام همچنان می‌تپد

رویسبروک

(تاریکی ورارخشان است)، اما هیچ‌چیزی نیست که به آن چنگ اندازم؛ این همان شب بی‌سود است، شب هزینه‌کردنی آرام و نامرئی: ***estoy a oscuras***: من این‌جای ام، ساده و ساکت نشسته، در درون تاریک عشق.

جان صلیبی

۲. شب دوم شب اول را فرا می‌پوشاند، **تاریکی سایه‌ها** را روشن می‌کند: «و شب تاریک بود و شب را روشن کرد.» من هیچ کوششی ندارم تا با **تصمیم، اقدام، جدایی، ایثار**، و ... ــ خلاصه، با **ژست گرفتن** ــ از بن‌بست عشق خود خارج شوم. من فقط شبی را به‌جای شب دیگر می‌نشانم. «تاریک کردن این تاریکی، این دروازه‌ی همه‌ی شگفتی‌ها است.»

دائو

جان صلیبی: ***'Admirable cosa que siendo tenebrosa alumbrase la noche'*** (به‌نقل از باروزی).

دائو: «نیستی و هستی، که از یک اساس واحد نشأت می‌گیرند، تنها با نام خود از یک‌دیگر متمایز می‌شوند. این اساس واحد تاریکی خوانده می‌شود ــ تاریک کردن این تاریکی، این دروازه‌ی همه‌ی شگفتی‌ها است» (**دائو دجینگ**).

روبان

اشیا (objets)
هر شی‌ئی که تن معشوق لمس‌اش کرده باشد جزئی از تن او می‌شود، و عاشق مشتاقانه آن را نزد خود نگه خواهد داشت.

ورتر

۱. ورتر حالات فتیشیستی را دامن می‌زند: گره روبانی را که شارلوته برای جشن تولدش به او داده می‌بوسد، نامه‌یی را که برای او فرستاده می‌بوسد (حتا خاک درگاه او را می‌بوسد)، تپانچه‌هایی را که او لمس کرده می‌بوسد. معشوق نیرویی از خود صادر می‌کند که هیچ‌چیز نمی‌تواند آن را باز ایستاند، نیرویی که هرچه را که برخوردی با آن پیدا کند از خود می‌آکند، حتا اگر که تنها بارقه‌یی به آن تابانده باشد: اگر ورتر، که خود نمی‌تواند به دیدار شارلوته برود، خدمتکار خویش را نزد او می‌فرستد، این خدمتکاری که چشم شارلوته به او افتاده برای ورتر به جزئی از شارلوته بدل می‌شود («من سر او را میان دستان خود گرفتم و اگر عزت نفس‌ام مانع نمی‌شد، بی‌درنگ بوسیده بودم‌اش»). پس هر شی‌ئی که متبرک شود (تحت توجهات خداوند ما قرار گیرد) همچون سنگ مقدس بولونیا می‌شود، که پرتوهایی را که در طول روز در خود انباشته شب‌ها ساطع می‌کند.

(ورتر نره را به‌جای مادر می‌نشاند ــ خود را با آن همذات می‌انگارد: می‌خواهد با روبانی که شارلوته به او داده خاک‌اش

لکان

کنند؛ در گور، او در کنار مادر ــ مادری که آن‌گاه دقیقاً احضار شده ــ می‌خوابد.)
گاهی شی اشارت‌گر یک حضور است (موجب مسرت می‌شود)؛ گاهی این شی یک غیاب است (موجب تشویش می‌شود). برداشت من از آن بسته به چیست؟ ــ اگر به خود بباورانم که دارم ارضا می‌شوم، آن شی خوش‌آیند خواهد شد؛ اگر خود را وانهاده ببینم، آن شی بدآیند خواهد بود.

۲. سوای فتیش‌ها، اشیای یادمانه، هیچ شی دیگری در دنیای عشق نیست. این دنیای شهوت‌بارانه دنیایی بی‌چیز، انتزاعی، و نیست‌ونابود است؛ نگاه من از خلال چیزها گذر می‌کند بی آن که فریبندگی آن‌ها را اذعان کند؛ من در برابر هر شهوانیتی جز شهوانیت آن «تن مسحورکننده» خاموش ام. تنها چیزی از دنیای خارج که من می‌توانم آن را در وضعیت خود لحاظ کنم وضع هوا است، گویی که شخصیت روز هم نماینده‌ی بُعدی از ابعاد تصویرسرای من است (این تصویر نه ژرف است و نه رنگارنگ، اما آکنده از همه‌ی ظرائف نور و گرما است، با تن معشوق‌ام نسبتی برقرار می‌کند، و همچون یک مراسم مقدس، احساسی در کل خوش یا ناخوش را منتقل خواهد کرد). بر اساس قواعد هایکوهای ژاپنی، همیشه باید واژه‌یی باشد که به روز و سال گذشته رجوع کند: ***kigo*** ، فصل ـ واژه. نشانگان عاشقانه یادآور همین ***kigo*** است، همان اشارات پوشیده به باران، به غروب، به نور، به هرچیزی که فرا می‌پوشاند، فرا می‌گسترد.

هایکو

وقاحت عشق

وقیح (obscène)
عاشق باید احساساتی‌گری در عشق را، که در عقاید امروزی اعتباری ندارد، به‌عنوان تخطی شدیدی در نظر گیرد که او را تنها و بی‌پناه به حال خود وا می‌نهد؛ پس، با واگشتی در ارزش‌ها، همین احساساتی‌گری است که امروزه وقاحت عشق را موجب می‌شود.

۱. نمونه‌ی وقاحت: هرجایی در این متن که واژه‌ی «عشق» به کار رفته (وقاحت در صورتی متوقف خواهد شد که، با تمسخر، بگوییم «عشق من»).
یا باز: «شبی در اپرا: یک خواننده‌ی تنورِ خیلی بد روی صحنه می‌آید؛ برای اظهار عشق خود به زنی که دوست‌اش دارد، زنی که در کنار او است، روبه‌روی جمعیت می‌ایستد. من این خواننده‌ی تنور ام: مثل حیوانی غول‌پیکر، وقیح و احمق، غرق نور، انگار که در ویترینی گذاشته شده‌ام، تک‌خوانیِ به‌دقت تنظیم‌شده‌یی را سر می‌دهم، بی این که به آن که دوست‌اش دارم نگاه کنم، و در نظر او من دارم به خود خطاب می‌کنم.»
یا باز: یک رؤیا: من دارم درسی درباره‌ی «عشق» می‌دهم؛ دانشجویان من همگی زن اند، اما دیگر جوان نیستند: من پل ژرالدی ام.
یا باز: «... این کلمه به‌نظر او شایسته‌ی این همه تکرار مدام نبود. کلمه‌ی تک‌هجایه‌یی سرنده و لغزان، با آن مصوت زبانی

توماس مان

و لبانی و غرغروی میانی‌اش ـ کلمه‌یی که طنینی به‌شدت زننده داشت؛ مثل شیرِ آبکی بود، یا مثل هرچیز بی‌رنگ‌ورو و بی‌مزه‌ی دیگر ...»

من با آغوش باز از تمام تحقیری که در هر حالت رقت‌باری موج می‌زند استقبال می‌کنم: پیش‌ترها به‌نام «عقل» و منطق («لسینگ درباره‌ی ورتر می‌گوید، برای آن که چنین تألیفی آن‌چنان پر شور و حرارت باشد، بیش از اندازه آزارنده نباشد، آیا گمان نمی‌کنید به یک جمع‌بندی مختصر و خون‌سردانه نیاز داشته باشد؟»)، امروزه به‌نام «مدرنیته» و تجدد، که موضوعات را به شرطی تأیید می‌کند که «تعمیم‌یافته» باشند («موسیقی عامه‌پسند واقعی، موسیقی توده‌ها، موسیقی عامیانه، به انگیزه‌های ناشی از ذهنیت‌های گروهی پاسخ می‌دهد، نه دیگر به ذهنیت منفرد، ذهنیت تصنعی و احساساتی اذهان منزوی ...» دانیل شارل، «موسیقی و فراموشی»).

۲. برخورد با یک روشنفکر عاشق: برای او، «پذیرفتن» (و نه سرکوب کردن) حد اعلای حماقت، حماقت عریان سخن خود، همان چیزی است که برای آدم مورد نظر باتای لخت شدن در انظار عمومی است: شکل ضروری امر محال و امر مطلق: خفت و خواری‌یی آن‌چنان که هیچ سخن تخطی‌گرانه‌یی نمی‌تواند بهبودش بخشد، آن‌چنان که خود را بدون اتکا به اخلاقِ اخلاق‌ستیزی ابراز می‌کند. از این منظر، او معاصران خود را

همچون همه‌ی **معصومان** می‌شمارد: آنان معصوم اند، آنان که احساساتی‌گری عاشقانه را به‌نام یک رویکرد اخلاقی جدید سانسور می‌کنند: «مشخصه‌ی بارز جان‌های امروزی نه دروغ بل‌که **معصومیت** است، معصومیتی مجسم در این اخلاق‌گرایی دروغین. کشف این **معصومیت** در هرکجا ـ این می‌تواند نومیدکننده‌ترین جزء وظایف ما باشد.»

نیچه

(واگشت تاریخی: این دیگر نه برخورد جنسی بل برخورد **احساساتی** است که منافی عفت محسوب می‌شود ـ آن‌چه به‌نام چیزی سانسور می‌شود که خود در واقع یک **اخلاقیات دیگر** است.)

۳. عاشق غوغا می‌کند (او «احساسات ارزش‌ها را دگرگون می‌کند»)؛ اما غوغای او احمقانه است. احمق‌تر از عاشق کیست؟ آن‌قدر احمق که هیچ‌کس جرأت نمی‌کند بدون تأملی جدی سخن او را به عموم عرضه کند: رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها، یا تحلیل‌ها و روان‌کاوی‌ها (یی که فاصله‌ی خود را با موضوع حفظ می‌کنند). **عفریت** وجود سقراط (عفریتی که نخست‌بار از طریق او به سخن در آمد) در گوش او نجوا می‌کند که: نه. **عفریت** من، برعکس، حماقت من است: من، مثل خر نیچه، در عرصه‌ی عشق خود، به همه‌چیز آری می‌گویم. من اصرار می‌ورزم، همه‌ی تعالیم را رد می‌کنم، کار یکنواخت خود را تکرار می‌کنم؛ هیچ‌کس مرا آموزش نمی‌دهد ـ خودآموزی نیز در توان‌ام نیست؛

نیچه: **تبارشناسی اخلاقیات**.

سخن من هماره بدون تأمل است؛ من نمی‌دانم چگونه آن را وارونه کنم، چگونه آن را سامان دهم، آن را با نکته‌ها و گیومه‌ها بیارایم؛ من همیشه **در درجه‌ی نخست** حرف می‌زنم؛ من به هذیانی مطیعانه، محتاطانه، و دنباله‌روانه پابند ام، هذیانی که ادبیات آن را رام و مبتذل کرده است.

(حماقت مبهوت‌کننده است. عاشق همیشه مبهوت است؛ او هیچ مجالی برای دگرگونی، برای بازگشت، برای اتکا ندارد. او شاید از حماقت خود خبر دارد، اما **آن را سانسور نمی‌کند**. یا این که: حماقت او همچون یک شکاف، یک انحراف، عمل می‌کند: او می‌گوید، **این احمقانه است و با این حال ... درست است.**)

۴. هرچه نابه‌گاه باشد وقیح است. همچون یک ایزد (امروزی)، **تاریخ** سرکوب‌گر است، **تاریخ** بی‌زمان‌بودن را برای ما قدغن می‌کند. از گذشته، ما فقط ویرانه‌های آن، یادمانه‌های آن، مزخرفات آن را تحمل می‌کنیم، آن‌چه را که **سرگرم‌کننده** است: ما این گذشته را به چیزی در حد مهر و امضای آن تقلیل می‌دهیم. احساسات عاشق منسوخ و از مد افتاده است، اما این قدمت حتا نمی‌تواند به‌عنوان نمایشی تماشایی باز مورد توجه قرار گیرد: عشق در بیرون از زمانِ **جالب توجه** واقع می‌شود؛ هیچ معنای تاریخی و جدل‌انگیزی نمی‌توان برای آن قائل شد؛ به این مفهوم است که عشق وقیحانه می‌نماید.

۵. در زندگی عاشقانه، همه‌ی رخدادها در چارچوب یک

بطالت باورنکردنی واقع می‌شوند، و این بطالت، بطالتی همپای حد اعلای جدیت، به‌معنای دقیق کلمه ناپسند می‌نماید. وقتی من با جدیت، به‌خاطر تلفنی که به صدا در نمی‌آید، به فکر خودکشی می‌افتم، وقاحت عظیمی رخ می‌دهد که از آن صحنه در کار ساد که پاپ ترتیب بوقلمونی را می‌دهد چیزی کم ندارد. اما وقاحتِ احساساتی کم‌تر غریب است، و همین است که آن را فرومایه‌تر می‌سازد؛ هیچ‌چیز نمی‌تواند به مرز ناپسندی آن آدمی برسد که دارد زار می‌زند چون دیگری‌اش به او بی‌اعتنایی کرده، آن هم «وقتی هنوز این همه آدم در دنیا هستند که دارند از گرسنگی می‌میرند، وقتی مردمِ این همه کشورها دارند برای آزادی مبارزه می‌کنند، و ...». ساد

۶. امروزه جامعه از این شوروشرهای تخطی‌گرانه به‌مراتب بیش از برخوردهای جنسی مالیاتِ اخلاقی می‌گیرد. هرکسی درک می‌کند که X «مشکلات عمده‌یی» با روابط جنسی خود دارد؛ اما هیچ‌کس به آن Y هایی که ممکن است با روحیه‌ی احساساتی خود چنین مشکلاتی داشته باشند علاقه نشان نمی‌دهد؛ عشق دقیقاً از آن رو وقیحانه است که برخورد احساساتی را به‌جای برخورد جنسی قرار می‌دهد. آن «پیربچه‌ی احساساتی» (فوریه) که در حالی که سراپا عاشق بود ناگهان درگذشت به وقاحت رئیس‌جمهور فلیکس فور به نظر می‌رسد که بر اثر سکته‌ی قلبی در آغوش مترس خود مرد.
(مجله‌ی *ما دوتا ــ Nous deux* ــ از ساد هم وقیح‌تر است.)

۷. وقاحتِ عاشقانه افراطی است: هیچ‌چیز نمی‌تواند آن را توجیه کند، ارزش مثبت یک تخطی را برای آن قائل شود؛ تنهایی عاشق یک تنهایی محجوبانه است، عاری از هر آرایه‌یی: هیچ باتای‌یی نمی‌تواند سبکی (**نوشتاری**) به این وقاحت ببخشد. متن عاشقانه (که در کل اصلاً یک متن نیست) از خودشیفتگی‌های اندک، از بی‌مقداری‌های روانی، ساخته می‌شود؛ این متنی بی شکوه است: یا شکوه آن (اما کیست که، **به‌لحاظ اجتماعی**، حاضر به تصدیق آن باشد؟) همان ناتوانی‌اش از دست‌یابی به هرگونه شکوهی است، حتا شکوه «مادی‌گرایی محض». این آن وهله‌ی **محال** ی است که امر وقیح آن‌گاه می‌تواند واقعاً تصریح شود، **استدعا** شود، در محدوده‌ی زبان واقع شود (هیچ وقاحتِ زبان‌پذیری به‌معنای دقیق کلمه دیگر نمی‌تواند حد اعلای وقاحت باشد: من با بر زبان راندن آن، حتا از طریق اشاره‌ی گذرایی به یک مجاز زبانی، **پیشاپیش** بهبودیافته ام.)

در ستایش اشک‌ها

گریستن (pleurer)
عاشق گرایش خاصی به گریستن دارد: شیوه‌های جلوه و کارکرد اشک‌ها در این آدم.

ورتر

۱. سطحی‌ترین احساس عاشقانه، چه احساس شادمانی و چه احساس ملال، ورتر را به گریه می‌اندازد. ورتر اغلب، همیشه، سیل اشک از صورت‌اش جاری است. آیا این عاشق درون ورتر است که زار می‌زند یا آن آدم رمانتیک درون‌اش؟

شاید این گرایش به غرقه شدن در اشک، گرایشی خاصِ احساس عاشقانه باشد؟ او، اسیر **تصویرسرا**، سانسوری را که امروزه علیه اشک ریختن آدم‌های بالغ وضع شده و گریه‌ی مرد را با مردانگی‌اش مغایر می‌شمارد، نادیده می‌گیرد (توجه و مهربانی مادرانه‌ی پیاف: «**شما دارید گریه می‌کنید، جناب لرد!**»). او با راه‌گشایی بی‌قیدوبندی برای سیلاب اشک خود از اوامر تن عاشق‌اش تبعیت می‌کند، تنی در جریان گسترشی جاری، تن غرقه: با هم زار زدن، با هم جاری شدن: اشک‌های دل‌نشینی که شارلوته و ورتر با آن، با هم، به خواندن اشعار کلوپشتوک پایان می‌دهند. آیا عاشق حق گریستن را جز از وارونه‌سازی ارزش‌ها (همان‌چه تن هدف اصلی آن بوده) می‌گیرد؟ عاشق به کشف دوباره‌ی تن کودکانه می‌رود. از این گذشته، در این‌جا، تن عاشق

شوبرت

قرینه‌یی می‌یابد که همان تن تاریخی است. تاریخ اشک‌ها را چه‌کسی خواهد نوشت؟ ما در چه جوامعی، در چه دوره‌هایی، گریسته‌ایم؟ از چه زمان مردان (و نه زنان) دیگر نگریسته‌اند؟ چرا، در برخی برهه‌ها، «حساسیت» به «احساساتی‌گری» تعبیر شد؟ انگاره‌های مردانگی در حال تغییر اند: یونانیان نیز همچون تماشاگران قرن‌هفدهمی ما در تماشاخانه‌ها بسیار می‌گریستند.

میشله

به‌نظر میشله، سن لوئی از این در رنج بود که از موهبت اشک ریختن بی‌بهره مانده؛ و یک‌بار که احساس کرد که اشک آرام و آهسته بر صورت‌اش جاری می‌شود «به‌نظرش این اشک‌ها نه تنها برای دل که برای زبان نیز مطبوع و آرامش‌بخش بودند.» (به همین نحو: در سال ۱۱۹۹، راهب جوانی عازم صومعه‌ی سیسترسیان شد تا، از برکت اشک‌های ساکنان آن، موهبت اشک ریختن را به دست آورد.)

(پرسشی نیچه‌یی: تاریخ و سنخ را چگونه باید با هم در آمیخت؟ آیا بر عهده‌ی سنخ نیست که آن‌چه را که بی‌زمان و غیرتاریخی بوده شاکله‌یی بخشد ــ شکل دهد؟ در اشک‌های بسیارِ عاشق، جامعه‌ی ما بی‌زمان بودن خود را سرکوب می‌کند، و این‌گونه است که عاشقِ گریان را به ابژه‌ی از دست رفته‌یی بدل کرده که سرکوب آن برای «سلامت» اش ضرورت دارد. در فیلم *مارکیزِ اُ*، عاشق زار می‌زند و تماشاگر هر و کر می‌کند.)

شوبرت: **«درستایش اشک‌ها»**، شعر از آگوست ویلهلم شلگل.

۲. شاید «زار زدن» بیش از حد بی‌ظرافت باشد؛ شاید نباید برای هر اشکی دلالتی یکسان قائل شد؛ شاید در وجود یک عاشق چندین آدم هستند که شیوه‌های «زاریِ» نزدیک به هم اما در عین حال متفاوتی دارند. آن «من» ی که «اشک به چشم» دارد کدام‌شان است؟ آن خودِ دیگری که، روزی، «در آستانه‌ی اشک ریختن» بود کدام است؟ من ی که «تمام تن‌ام را غرق اشک می‌کنم» کیستم؟ یا آن من ی که راه می‌رود و «سیل اشک» می‌بارد کیست؟ اگر من این همه شیوه برای زاری دارم، این شاید از آن رو است که، وقتی می‌گریم، همیشه دارم خودم را به کسی نشان می‌دهم، و از این رو است که شاهد اشک‌های من همیشه یک کس نیست: من شیوه‌های زاری خود را با آن گونه اخاذی‌یی وفق می‌دهم که می‌خواهم، با اشک‌های‌ام، از اطرافیان‌ام بکنم.

۳. من با زار زدن می‌خواهم کسی را تحت تأثیر قرار دهم، به کسی فشار بیاورم («ببین با من چه کرده‌ای؟»). شاید ــ چنان که معمولاً چنین بوده ــ این دیگری باشد که من او را مجبور می‌کنم همدردی یا بی‌اعتنایی خود را علناً ابراز کند؛ اما این کس می‌تواند خود من هم باشد: من خود را به گریه می‌اندازم، تا به خود اثبات کنم که غصه‌ام یک توهم نیست: اشک‌ها نشانه اند، نه نمود. من با اشک‌های‌ام قصه‌یی می‌سازم، اسطوره‌ی اندوهی می‌آفرینم، و سپس خود را با آن همساز می‌کنم: من می‌توانم با آن زندگی کنم، چون با زار زدن همسخنِ راسخی برای خود خلق می‌کنم که «راست‌ترین» پیام‌ها را دریافت می‌کند، راست‌ترین پیام‌های

شوبرت

تن من، و نه گفتار من: «کلمات، این‌ها به چه کار می‌آیند؟ یک قطره اشک بیش از همه‌ی آن‌ها حرف خواهد زد.»

شوبرت: **«در ستایش اشک‌ها»**.

غیبت

غیبت (potin)
رنجی که عاشق می‌کشد، وقتی می‌بیند معشوق‌اش سوژه‌ی «غیبت» شده، می‌شنود که درباره‌اش حرف‌های بی‌حساب می‌زنند.

میهمانی

۱. در جاده‌یی که از فالروم می‌آید، مسافری خسته چشم‌اش به مرد دیگری می‌افتد که دارد پیش روی او می‌رود، خود را به او می‌رساند و از او می‌خواهد از ضیافتی که آگاتون ترتیب داده برای‌اش بگوید. تاریخ تکوین نظریه‌ی عشق این‌گونه آغاز می‌شود: یک تصادف، خستگی، میل به حرف زدن، یا، به‌قول معروف، غیبت کردن در مسیری یک فرسخی. آریستودموس در آن ضیافت مشهور حضور داشته؛ او ماجرای آن را برای آپولودوروس تعریف می‌کند و آپولودوروس هم، در جاده‌یی که از فالروم می‌آید، ماجرای گلاکون را برای او می‌گوید (مردی که گفته می‌شود هیچ‌گونه تربیت فلسفی نداشته) و به این ترتیب، ماجرا را، با وساطت آن کتاب، برای ما می‌گوید، برای مایی که هنوز و همچنان درباره‌ی آن بحث می‌کنیم. پس ***میهمانی*** نه تنها یک «گفت‌وشنود» (ما داریم درباره‌ی مسأله‌یی بحث می‌کنیم) بل‌که یک غیبت نیز هست (ما باهم درباره‌ی دیگران حرف می‌زنیم).

میهمانی: آغاز.

پس این کار از دو مجموعه‌ی زبان‌شناختیِ متفاوت سرچشمه می‌گیرد که عموماً سرکوب می‌شوند ـ چون زبان‌شناسی رسمی تنها دغدغه‌ی پیام‌ها را دارد. مجموعه‌ی نخست متضمن این فرض است که هیچ پرسشی را نمی‌توان جز در بستر یک همسخنی پیش کشید؛ برای سخن گفتن از عشق، میهمانان نه تنها با هم حرف می‌زنند و از این استعاره به آن استعاره، از این‌جا به آن‌جا می‌پرند (در *میهمانی*، آرایش تخت‌ها اهمیتی اساسی دارد)، بل‌که در کلیت سخن‌شان رشته‌های عشقی هست که آنان را به هم پیوند می‌دهد (یا گمان می‌کنند که دیگران را به هم پیوند می‌دهد): زبان‌شناسی «گفت‌وشنود» این‌گونه است. مجموعه‌ی دوم فرض می‌کند که سخن گفتن همیشه گفتنِ چیزی درباره‌ی کسی است؛ سخنی که درباره‌ی ضیافت، درباره‌ی عشق، گفته می‌شود سخنی درباره‌ی سقراط، درباره‌ی آلکیبادس، و درباره‌ی دوستان آن‌ها است که گلاکون و آپولودوروس درباره‌ی آن‌ها حرف می‌زنند: «سوژه» با غیبت کردن روشن می‌شود. بنابراین، یک فیلولوژی کنش‌مندانه (که به نیروهای زبان توجه می‌کند) لزوماً دو مجموعه‌ی زبان‌شناختی را شامل می‌شود: همسخنی (سخن گفتن با دیگری) و دگرسخنی (سخن گفتن درباره‌ی کسی).

میهمانی

۲. ورتر هنوز با شارلوته آشنایی پیدا نکرده؛ اما در کالسکه‌یی که

میهمانی: آگاتون: «سقراط، بیا این‌جا، تخت کنار مرا اختیار کن، چه‌بسا من هم از افکار حکیمانه‌یی که تو را به آن گوشه‌ی ایوان کشانیده بهره‌یی بر گیرم.» و همچنین هنگام ورود آلکبیادس.

ورتر

او را به مجلس رقص می‌برد (و در بین راه است که به شارلوته بر می‌خورند)، دوستی ــ زبان غیبت ــ برای راه‌نمایی ورتر درباره‌ی زنی بحث می‌کند که تا چند لحظه‌ی دیگر تصویرش او را مسحور خواهد کرد: شارلوته نامزد کرده، و ورتر نباید عاشق او شود، و .... این غیبت عصاره و آغاز ماجرایی است که پیش می‌آید. غیبت زبانِ حقیقت است (ورتر عاشق چیزی خواهد شد که به کسی دیگر تعلق دارد)، و این زبان زبانی جادویی است: دوست همان پری شریری است که، در لفاف هشداردهی، پیش‌بینی کرده و ایجاب می‌کند.

دوست که سخن می‌گوید، سخن او بی‌عاطفه است (آن پری شفقتی ندارد): غیبت سرد و صریح است، و این‌گونه است که از منزلت نوعی عینیت برخوردار می‌شود؛ زبان غیبت ظاهراً همزاد زبان علم است. هردو زبان‌هایی فروکاهنده اند. وقتی که علم و دانش سخن می‌گوید، من گاه این سخن را به‌عنوان طنین غیبتی گوش می‌کنم که آن‌چه را که دوست‌اش دارم با صراحت و سردی، و به‌شکل عینی توصیف و تحقیر می‌کند: از آن‌چه من دوست دارم برحسب حقیقت سخن می‌گوید.

۳. غیبتْ دیگری را به حد او تقلیل می‌دهد، و این تقلیل برای من غیرقابل‌تحمل است. برای من دیگری او نیست؛ دیگری فقط اسم خاص خود را دارد. ضمیر سوم‌شخص ضمیری شریرانه است: این ضمیری بی‌شخص است، غایب می‌کند، ملغا می‌کند. من وقتی می‌فهمم که آن حرف و حدیث‌ها دیگریِ مرا به تصرف خود در آورده و این دیگری را در قالب بی‌جان یک

جاگزین کلی دوباره تحویل‌ام می‌دهد که برای هرچیزی که حضور ندارد به کار می‌رود، احساس می‌کنم که دیگریِ من مرده، تقلیل یافته، در خاکستردانی بر بالای دیوار گورستان زبان گذاشته شده. برای من، دیگری نمی‌تواند یک مصداق باشد: تو هرگز چیزی جز تو نیستی، من نمی‌خواهم که دیگری از تو بگوید.

چرا

چرا (pourquoi)
عاشق، همان دم که مصرانه از خود می‌پرسد چرا مورد عشق معشوق‌اش نیست، قلباً باور دارد که معشوق هم عاشق او است اما این را به او نمی‌گوید.

۱. من به «ارزش اعلا» یی قائل ام: عشق‌ام. من هرگز به خود نمی‌گویم که: «چه فایده؟»، من نیهیلیست نیستم. من درباره‌ی اهداف از خود نمی‌پرسم. در سخن تک‌نواخت من هرگز «چرا» یی نیست، جز یک «چرا»، و همیشه همین «چرا»: **اما چرا تو عاشق من نیستی / چرا دوست‌ام نداری؟** تو چگونه می‌توانی این من ی را که عشقْ او را به کمال می‌رساند دوست نداشته باشی (تویی که این‌قدر بخشنده ای، تو که شادی‌بخش ای، ...)؟ پرسشی که پافشاری‌اش بقای ماجرای عاشقانه را تضمین می‌کند: **«چرا عاشق‌ام نبودی؟ / چرا دوست‌ام نداشتی؟»**؛ یا: ***"O sprich, mein herzallerliebstes Lieb, warum verliessest du mich?"*** **(آه بگو، ای عشق قلب من، چرا رهایم کرده‌ای؟)**

نیچه

هاینه

۲. به‌زودی (یا همزمان) آن پرسش دیگر این نیست که «چرا

نیچه: «نیهیلیسم چه معنایی دارد؟ این که، **ارزش‌های اعلا بی‌ارج می‌شوند.** اهداف از میان می‌روند. برای این پرسش پاسخی نیست: "چه فایده؟"».
هاینه: **میان‌پرده‌های غنایی.**

دوست‌ام نداری؟» بل این است که «چرا فقط یک‌کم دوست‌ام داری؟» چه‌طور می‌توانی یک‌کم دوست داشته باشی؟ «یک‌کم» دوست داشتن ــ این چه معنایی دارد؟ من در سامان خیلی زیاد یا بازهم بیش‌تر سیر می‌کنم؛ با حرصی که من برای برابر شدن دارم، هرچیزی که تام و تمام نباشد ممسکانه است؛ آن‌چه من دل‌ام می‌خواهد تصرف جایگاهی است که در آن‌جا دیگر کمیت‌ها مطرح نباشند، آن‌جا که حساب‌وکتاب‌ها همه دور ریخته می‌شوند.

یا ــ چون من یک نام‌انگار ام: چرا به من نمی‌گویی که دوست‌ام داری؟

۳. واقعیت این است که ــ به‌خاطر ناسازه‌یی عظیم ــ من هرگز نمی‌توانم از این باور دست بشویم که مورد عشق معشوق‌ام هستم. من آن‌چه را میل دارم در وهم می‌بینم. هر آسیبی که من می‌بینم بیش از آن که ناشی از شک و تردید باشد از خیانت نشأت می‌گیرد: زیرا تنها آن که عاشق است می‌تواند خیانت کند، تنها آن که خود را معشوق می‌داند می‌تواند حسود باشد: دیگری، هرازگاهی، باید از خود کم مایه بگذارد، یعنی که در دوست داشتن من کوتاهی کند ــ و منشأ هَمه‌ی درد و رنج من هم همین است. با این حال، هذیان تنها هنگامی ملموس می‌شود

فروید

فروید: «ما باید این واقعیت را مد نظر قرار دهیم که روان‌پریشی وهم‌اندیشانه که موجب پریشانی امیال می‌شود نه تنها ... امیال مکتوم یا سرکوب‌شده را به سطح آگاهی می‌آورد بل‌که، از این فراتر، آن‌ها را با خوش‌باوری تمام به‌عنوان آرزوهایی تحقق‌یافته عرضه می‌کند.» (**فراروان‌کاوی**).

که از بند آن رها شده باشیم (تنها هذیان‌های بازپس‌نگرانه وجود دارند): یک روز، من می‌فهمم چه بر سرم آمده: فکر می‌کردم دارم از دوست داشته نشدن رنج می‌کشم، و با این حال من فکر می‌کردم حتماً دوست داشته شده‌ام که دارم رنج می‌کشم؛ من در تنگنای خود را هم معشوق و هم مطرود دانستن گیر افتاده بودم. هرکس سخن دل‌ام را می‌شنیده حتماً، همان‌طور که در مورد بچه‌های مشکل‌پسند می‌گویند، باید می‌گفته: پس **با همه‌ی این حرف‌ها، او دل‌اش چه می‌خواهد؟**

(**من دوست‌ات دارم می‌شود تو دوست‌ام داری.** یک روز، X چند شاخه گل ارکیده از طرف شخص ناشناسی دریافت می‌کند: او فوراً به خیال‌بافی درباره‌ی فرستنده رو می‌آورد: این گل‌ها فقط می‌توانند از طرف شخصی باشند که او را دوست دارد؛ و شخصی که او را دوست دارد فقط می‌تواند همان شخصی باشد که او دوست‌اش دارد. تنها بعد از پرس‌وجوی بسیار است که تصمیم می‌گیرد این دو استنباط را از هم جدا کند: شخصی که او را دوست دارد لزوماً همان شخصی نیست که او دوست‌اش دارد.)

دل‌باختگی

دل‌باختگی (ravissement)
فصل فرضاً آغازینی (گرچه ممکن است که بعدها هم بازسازی شود) که طی آن عاشق «دل‌باخته» (اسیر و مسحور) تصویر معشوق می‌شود (تعبیر عامیانه: **عشق با نگاه اول**؛ تعبیر عالمانه: **دل‌دادگی**).

جدیدی

۱. زبان (واژگان) مدت‌ها است که هم‌ارزی عشق و جنگ را اثبات کرده: در هردو مورد، مسأله **تسخیر کردن**، **به یغما بردن**، **اسیر کردن**، و ... است. هرزمان که کسی به «دام» عشق می‌افتد، در واقع پاره‌یی از آن کهن‌زمانی را از نو زنده می‌کند، آن زمان که کار مردان ربودن زنان بود (تا برون‌همسری دوام یابد): هر عاشقی که با نگاه اول اسیر عشق می‌شود چیزی از آن **ملکه‌ی سبا** (یا دیگر دل‌باختگان نام‌دار) را در وجود خود دارد.
با این حال، تفاوت غریبی در این‌جا به چشم می‌خورد: در اساطیر کهن، دل‌ربا فعال است، او می‌خواهد طعمه‌ی خود را صید کند، او فاعل تجاوز است (تجاوزی که، می‌دانیم، مفعول‌اش یک زنِ در هر حال منفعل بوده)؛ در اساطیر مدرن (اسطوره‌ی عشق پرشور)، قضیه برعکس است: دل‌ربا هیچ‌چیزی نمی‌خواهد، هیچ کاری نمی‌کند؛ او ساکن است (مثل هر تصویری)، و این مفعولِ دل‌باخته است که فاعلِ واقعی تجاوز

جدیدی: **شعر عاشقانه‌ی اعراب**: در زبان عربی، برای مثال، «فتنه» هم به جنگ تن‌به‌تن (یا نزاع فکری) اشاره دارد هم به فریبندگی جنسی.

می‌شود؛ ابژه‌ی اسارت سوژه‌ی عشق می‌شود؛ و سوژه‌ی تسخیر در ردیف ابژه‌ی مورد عشق قرار می‌گیرد. (با این همه، هنوز وجه عامی از این الگوی کهن به جا مانده: عاشق ــ کسی که دل باخته ــ همیشه تلویحاً زنانه می‌شود.) این وارونگی عجیب شاید از این نکته نشأت می‌گیرد که برای ما «سوژه» (فاعل) (از زمان مسیحیت) آن کسی است که رنج می‌کشد: آن‌جا که زخمی باشد سوژه‌یی هست: پارسیفال می‌گوید، ***Wunde! die Wunde!***، و به این وسیله به «خویشتن» خویش می‌رسد؛ زخم هرچه عمیق‌تر باشد، به مرکز تن (به «قلب») خورده باشد، سوژه سوژه‌تر می‌شود: زیرا سوژه همان صمیمیت است («این زخم ... صمیمیت مهلکی دارد»). زخم عشق یک‌چنین زخمی است: شکافی عمیق (تیشه‌یی به ریشه‌ی هستی)، که هم نمی‌آید، سوژه دارد از حال می‌رود، و خود را به‌عنوان سوژه‌یی در همین حال بی‌حالی شکل می‌دهد. همین بس که ملکه‌ی سبای خود را زخم‌خورده ببینیم تا او به سوژه‌ی یک قصه‌ی عاشقانه بدل شود.

پارسیفال

۲. عشق با نگاه اول به خواب مصنوعی می‌ماند: من مسحور تصویری شده‌ام: اول، تکان‌خورده، برق‌گرفته، حیرت‌زده، «فلج‌شده» همچون منون در مواجهه با سقراط، آن الگوی چیزهای دوست‌داشتنی، نمونه‌ی تصاویر گیرا، یا به تسخیر یک شبح درآمده، راه دل‌دادگی همان راه دمشق است؛ و بعد، به‌دام‌افتاده، میخ‌کوب‌شده، ازحرکت‌ایستاده، چشم‌چسبانده به

رویسبروک: «مغز استخوان‌ها که ریشه‌های حیات آن‌جا است مرکز زخم‌ها است ... آن شکافی که در وجود آدمی عمیق شده، به‌سادگی هم نمی‌آید.»

رویسبروک

تصویر (به آینه). آن‌زمان که تصویر دیگری برای نخستین‌بار به دل‌ربایی از من می‌آید، من چیزی فراتر از آن مرغ شگفت‌انگیز آتاناسیوس کیرشنر یسوعی (۱۶۴۶) نیستم: مرغِ پابسته در حالی که به آن خط سفید چشم دوخته بود داشت می‌خوابید، خطی که با نوک او فاصله‌ی چندانی نداشت؛ و وقتی که بند از پای مرغ باز کردند، همان‌طور بی‌حرکت و مسحور ماند، به‌قول آن یسوعی «تسلیم تسخیرکننده‌ی خود» شد؛ با این حال، برای بیرون آوردن او از این حال جذبه، برای درهم شکستن اساس مستحکم تصویرسرای او ***(vehemens animalis imaginatio)***، همین بس که تلنگری به بال او بزنند؛ مرغ خود را تکانی داد و دوباره مشغول نوک زدن به خاک شد.

آتاناسیوس کیرشنر

۳. خواب مصنوعی معمولاً بعد از حالتی برزخ‌گونه رخ می‌دهد: سوژه به‌نوعی تهی است و در اختیار، و ناخواسته در معرض تجاوزی قرار می‌گیرد که او را شگفت‌زده خواهد کرد. ورتر زندگی عادی خود در والهایم را تا پیش از ملاقات با شارلوته به همین شیوه و با طول و تفصیل توصیف می‌کند: نه لذات دنیوی، نه اوقات فراغت، نه خواندن هومر، نوعی دورِ باطل و بیهوده‌ی روزمره، که خواب‌اش می‌گیرد (او هیچ‌چیزی جز هلیم نخودفرنگی نخورده). این «آرامش اعجاب‌انگیز» صرفاً یک انتظار است ــ یک اشتیاق: من هرگز به دام عشق نمی‌افتم مگر آن که خود خواسته باشم؛ آن فضای خالی که من در خود ایجاد می‌کنم (و همچون ورتر، با معصومیت تمام، به آن می‌بالم) چیزی جز

فروید

ورتر

آتاناسیوس کیرشنر: ***Experimentum mirabile de imaginatione gallinae.***

همان وقفه‌ی کوتاه یا طولانی نیست که در آن فاصله نگاهی به اطراف خود می‌اندازم، بی که به نظر رسد، در جست‌وجوی **کسی برای عاشق شدن**. البته عشق به یک راه‌انداز نیاز دارد، درست همان‌طور که در مورد تجاوز وحشیانه هم این‌گونه است؛ طعمه چیزی اتفاقی است، اما ساختار چیزی عمیق و باقاعده، درست همان‌طور که جفت‌گیری روالی فصلی است. بااین حال، اسطوره‌ی «عشق با نگاه اول» آن‌چنان استوار است (چیزی که بر سر من می‌آید، بی این که انتظارش را داشته باشم، بی این که کم‌ترین نقشی در آن داشته باشم) که تعجب خواهیم کرد اگر بشنویم کسی **تصمیم دارد** عاشق شود: برای مثال، آمادور در دربار فرماندار کاتالونیا فلوریدا را می‌بیند: «بعد از آن که مدتی طولانی به او خیره شد، **عزم‌اش را جزم کرد که عاشق‌اش شود.**» آیا برای من این کار سنجیده‌یی است که خود را به جنون بکشانم (آیا عشق آن جنونی است که من می‌خواهم)؟

هفت شب

۴. در دنیای حیوانات، راه‌انداز سازوکارهای جنسی نه یک فرد خاص بل تنها یک شکل، یک فتیش چشم‌گیر است (و این‌گونه است که **تصویرسرا** راه‌اندازی می‌شود). در تصویر مسحورکننده، آن‌چه مرا (مثل یک کاغذ حساس) تحت تأثیر قرار می‌دهد نه جمع جبری جزئیات تصویر بل انعکاس کلی آن است. آن چیزی از وجود دیگری که ناگهان مرا در بر می‌گیرد (از من دل می‌برد) صدا است، خطوط شانه‌ها، طرح محو اندام، گرمی دست، انحنای یک لب‌خند، .... پس، زیبایی‌شناسی آن تصویر چه اهمیتی دارد؟ چیزی جلوه می‌کند و خود را دقیقاً با میل من

تطبیق می‌دهد (من هیچ‌چیز درباره‌اش نمی‌دانم)؛ بنابراین من هیچ کاری به سبک و سیاق‌اش نخواهم داشت. گاه این تبعیتِ دیگری از یک الگوی فرهنگیِ عالی است که مرا مفتون خود می‌کند (خیال می‌کنم این تصویری که از دیگری می‌بینم تابلویی به‌قلم یکی از نقاشان اعصار گذشته است)؛ گاه، برعکس، این نوعی جسارت جلوه‌گر در آن تصویر شبح‌گون است که مرا مبتلا خواهد کرد: من می‌توانم عاشق نگرشی کمابیش مبتذل شوم (که می‌تواند ناشی از نوعی تحریک باشد): ابتذالات ظریف و زودگذری وجود دارند که از تن دیگری گذر می‌کنند: شیوه‌ی موجز (اما مفرط) از هم باز کردن انگشت‌ها، دراز کردن پاها، جنباندن بخش گوشت‌آلود لب‌ها هنگام غذا خوردن، پرداختن به کاری کاملاً کسل‌کننده، یک لحظه حالتی به‌شدت ابلهانه به خود گرفتن، ظاهر خود را حفظ کردن (وجه جذاب «ابتذالِ» دیگری شاید همین باشد: من برای لحظه‌ی کوتاهی مبهوت دیگری می‌شوم، بهتی فارغ از شخص او، چیزی چون حالتی فاحشه‌وار). آن‌چه مرا تکان می‌دهد یک رفتار سطحی، آن لحظه‌ی گریزپای یک نگرش، یک حالت، خلاصه یک آرایش است (آرایش یا ***schema*** همان تن در حال حرکت، در بند موقعیت، و در جریان زندگی است).

فلوبر

ریشه‌شناسی

فلوبر: «فردریک گفت: انگار که، وقتی دارم داستان‌های عاشقانه می‌خوانم، تو این‌جا هستی. ــ تو کاری کرده‌ای که وجودم از همه‌ی آن احساساتی که به افراطی بودن متهم می‌شوند مالامال شده. حالا می‌فهمم که ورتر چه‌طور می‌توانست با ماجرای نان و کره پخش کردن شارلوته آن‌طور کنار بیاید» (**تربیت احساسات**).

ریشه‌شناسی: ***trivilais***: در هر معبر (***trivium***) ی یافت شدن.

۵. ورتر که از کالسکه بیرون می‌آید برای نخستین‌بار شارلوته را می‌بیند (و به دام عشق‌اش می‌افتد): شارلوته دم در خانه‌اش ایستاده (دارد بین بچه‌ها نان و کره پخش می‌کند: صحنه‌یی مشهور، که اغلب درباره‌ی آن بحث می‌شود): نخستین چیزی که عاشق‌اش می‌شویم یک تابلو است. زیرا «عشق با نگاه اول» مستلزم همین جلوه‌ی ناگهان خواهد بود (آن‌چه مرا بی‌اختیار، اسیر تقدیر، مجذوب، و دل‌باخته می‌کند): و از بین همه‌ی آرایش‌های اوضاع، این همان تابلو است که بیش و پیش از همه به چشم من می‌آید: پرده‌یی کنار می‌رود: آن‌چه تاکنون هرگز هویدا نشده سراسر مکشوف می‌شود، و چشم را خیره می‌کند: آن‌چه بی‌درنگ جلوه می‌کند همچون رؤیایی به واقعیت پیوسته می‌نماید: من عازم شده‌ام: تابلو آن ابژه‌یی را که دارم عاشق‌اش می‌شوم تقدیس می‌کند.

لکان

هرچیزی بتواند از دل من دل‌بری کند می‌تواند از طریق یک حفره، یک سوراخ، یک چاک به من نفوذ کند: «اولین‌بار X را از پشت شیشه‌ی ماشین دیدم: شیشه واچرخید، مثل لنز دوربینی که دارد کسی برای عاشق شدن را در بین جمعیت جست‌وجو می‌کند؛ و آن‌وقت من ـ بهت‌زده از دقت انطباق با ابژه‌ی میل‌ام؟ ـ روی آن تصویر شبح‌گونی تمرکز کردم که از آن پس تا ماه‌ها به‌دنبال‌اش بودم؛ اما دیگری، انگار بخواهد در برابر این دیوارنگاره‌یی که در آن وجودِ سوژگانیِ خود را از دست داده مقاومت کند، از آن بعد هروقت که در معرض دید

لکان: **سینمار اول**.

من قرار می‌گرفت (مثلاً، وقتی که من در کافه‌یی منتظرش بودم) با احتیاط کامل عمل می‌کرد، در حد اقل، سراپا ملاحظه‌کار و به‌نوعی بی‌اعتنا می‌شد، سعی می‌کرد تا به‌جا آوردن من را به تعویق اندازد، و ...: خلاصه، سعی می‌کرد خودش را از آن تصویر بیرون بکشد.»

آیا تابلو همیشه تابلویی دیداری است؟ تابلو می‌تواند شنیداری باشد، قابی زبانی داشته باشد: من می‌توانم **عاشق جمله‌یی شوم** که به من گفته می‌شود: نه تنها به این خاطر که آن جمله گویای چیزی است که می‌خواهد میل مرا بر انگیزد، بل به‌خاطر چرخش نحوی (قاب‌بندی) آن، که **همچون خاطره‌یی** در من خانه می‌کند.

۶. وقتی ورتر شارلوته را «کشف می‌کند» (وقتی پرده کنار می‌رود و تابلو به نمایش در می‌آید)، شارلوته دارد نان و کره پخش می‌کند. آن‌چه هانولد به دام عشق‌اش می‌افتد زنی است که دارد قدم می‌زند (*گرادیوا*: آن که به‌سوی او می‌آید)، و لحظه‌یی در قاب یک نقش برجسته قرار می‌گیرد. آن‌چه مرا مجذوب می‌کند، از من دل می‌برد، تصویر یک تنِ **موقعیت‌مند** است. آن‌چه مرا به هیجان می‌آورد هیأتی در حال عمل است، **که هیچ توجهی به من** نمی‌کند: گروشا، آن خدمتکار جوان، تأثیر شدیدی بر **مرد گرگی** می‌گذارد: او زانو زده، دارد زمین را می‌ساید و می‌شوید. زیرا حالت عمل، شکل کار، به‌نوعی، **معصومیت تصویر** را تضمین می‌کند: دیگری هرچه نشانه‌های بیش‌تری از مشغولیت خود،

فروید

فروید: «مرد گرگ‌زده».

از بی‌توجهی به من، از غیاب من، به نمایش بگذارد، من با شدت بیش‌تری باید او را غافل‌گیر کنم، تا به دام عشق افتد؛ من باید ادای تجاوز، یعنی غافل‌گیری، نیاکانی را در آورم (من دیگری را غافل‌گیر می‌کنم و به این وسیله او مرا غافل‌گیر می‌کند: من درصدد غافل‌گیر کردن او نبودم).

۷. دوران عشق و عاشقی فریبایی دارد (این فریبایی **قصه‌ی عشق** نام دارد). من (همداستان با هرکس دیگر) باور دارم که پدیده‌ی عشق و عاشقی «واقعه» یی است که آغاز (عشق با نگاه اول) و پایانی (خودکشی، وانهادگی، سرکشی، کناره‌گیری، عزلت‌نشینی، سفر، و ...) دارد. بااین حال، صحنه‌ی آغازینی که در جریان آن دل باختم دوباره باز شکل می‌گیرد: این حالت **پساواقعه** است. من تصویر رنج‌آوری را که در حال حاضر مشاهده می‌کنم بازسازی می‌کنم، اما این تصویری است که به زمان گذشته از آن سخن می‌گویم: **«او را دیدم، چشمان‌مان به هم افتاد و سرخ شدم، رنگ‌ام پرید. اعترافْ روح سرگردان‌ام را اسیر کرد.»** از «عشق با نگاه اول» همیشه با زمان گذشته‌ی ساده سخن گفته می‌شود: چون هم در گذشته است (بازسازی‌شده است) و هم ساده (بندبند): این زمان را می‌توان **حال سابق** نامید. تصویری که من دارم با این فریبایی زودگذر انطباق کامل دارد: برجسته، ناگهانی، در قاب: خاطره‌یی پیش از این (دوباره، همیشه) (ذات عکس نه بازنمایی بل خاطره‌سازی است): من وقتی آن صحنه‌ی تجاوز را مرور می‌کنم، بازبینی می‌کنم، به‌شکل

راسین

راسین: **فدر**.

واپس‌نگرانه قرعه‌ی فالی می‌زنم: این صحنه همه‌ی شکوه یک تصادف را دارد: من نه می‌توانم خود را از این بخت بلند برخوردار ببینم: رسیدن به آن‌چه مطابق میل من است؛ و نه می‌توانم این مخاطره‌ی عظیم را پذیرا شوم: آناً تسلیم تصویر ناشناخته‌یی شدن (و آن صحنه‌ی کلاً بازسازی شده همچون نمایش باشکوهی از یک بی‌خبری عمل می‌کند).

ژ ـ ل. ب.

ژ ـ ل. ب.: گفت‌وشنود.

متأسف؟

متأسف (regretté)
عاشق، خود را مرده تصور کرده، معشوق را می‌بیند که به زندگی خود ادامه می‌دهد، انگار نه انگار که اتفاقی افتاده است.

ورتر

۱. ورتر صدای لوته و یکی از دوستان‌اش را می‌شنود که دارند پرچانگی می‌کنند؛ آن‌ها دارند با بی‌تفاوتی تمام درباره‌ی مردی در حال مرگ حرف می‌زنند: «و با این حال ... اگر تو در حال مردن باشی، اگر تو از زندگی آن‌ها محو شوی؟ ... آیا دوستان‌ات اصلاً توجهی به مرگ تو می‌کنند؟ غم از دست دادن تو را چه اندازه احساس می‌کنند؟ ناپدیدی تو تا چه مدت برای آنان سرنوشت‌ساز می‌شود؟ ...»
من خود را مرده می‌بینم اما افسوس نیز می‌خورم، متأسف نیز هستم: آگهی درگذشت من قاطعیت دارد: من در ورای این مویه و ماتم، که نمی‌توانم انکارش کنم، می‌بینم که زندگی‌های دیگران، بدون تغییری، ادامه پیدا می‌کند؛ پشتکار آن‌ها را در پی‌گیری مشغله‌ها، سرگرمی‌ها، و مشکلات خود، و سر کردن در همان مکان‌ها و با همان دوست‌ها می‌بینم؛ هیچ تغییری در رشته‌ی حیات آن‌ها پدید نمی‌آید. پنداشت جنون‌آسای وابستگی، به‌خاطر عشق (من مطلقاً به دیگری نیاز دارم)، به‌گونه‌یی کاملاً ظالمانه، و در وضعیتی متباین جلوه‌گر می‌شود: هیچ‌کس واقعاً نیازی به من ندارد.

ژ ـ ل. ب.

(تنها مادر می‌تواند متأسف باشد: دل‌گرفتگی زبان حال مادری است که او را در حال افسوس و تأسفی ابدی به‌خاطر از دست دادن خود می‌بینم: تصویر مرده و بی‌جنبشی از ***Nekuia***؛ اما دیگران مادر نیستند: برای آن‌ها، ماتم گرفتن، برای من، دل گرفتن.)

۲. آن‌چه هول‌وهراس ورتر را تشدید می‌کند این است که آن آدم رو به موت (که تصویر خود را در او می‌بیند) سوژه‌ی پرچانگی‌ها شده: شارلوته و دوستان‌اش «خاله‌زنک‌ها» یی هستند که حرف‌های ابلهانه‌یی درباره‌ی مرگ می‌زنند. من خود را این‌گونه می‌بینم: تکه‌تکه‌شده با کلمات دیگران، حل‌شده در هوای غیبت. و غیبت بی این که من جزئی از آن را تشکیل دهم، در حالی که دیگر موضوع آن محسوب نمی‌شوم، ادامه پیدا خواهد کرد: نیرویی زبانی، مبتذل و مدام، خاطره‌ی مرا خواهد زدود.

ریشه‌شناسی

ژ ـ ل. ب.: گفت‌وشنود.

ریشه‌شناسی: papoter / پرچانگی: pappa، جوشانده، pappare، سر کشیدن، جوشاندن و سر کشیدن.

«آسمان چه آبی بود»

مواجهه (rencontre)
فیگوری حاکی از درنگ شادمانه‌یی که آناً پس از اولین دل‌باختگی شکل می‌گیرد، پیش از آن که مشکلات رابطه‌ی عاشقانه آغاز شود.

۱. سخن عاشق دیگر چیزی بیش از توده‌ی فیگورهایی نیست که بر اساس نظمی غیرقابل‌پیش‌بینی در هم می‌ریزند، مثل مگسی که در اتاقی وزوز می‌کند، اما من می‌توانم، دست‌کم به‌گونه‌یی واپس‌نگرانه، بر اساس تصویرسرای خود، روند ثابتی برای عشق قائل شوم: به‌وسیله‌ی همین خیال‌پردازی تاریخی است که من گاه عشق را به یک رمانس، به یک ماجرای عاشقانه بدل می‌کنم. این روند سه مرحله (یا سه پرده) دارد: نخست اسارتِ آنی (من به تصویری دل می‌بازم)؛ سپس مجموعه‌یی از مواجهات (قرار ملاقات‌ها، مکالمات تلفنی، نامه‌ها، گشت‌وگذارها)، که در جریان آن به «کشف» وجدآور کمال معشوق‌ام، به انطباق نامنتظرِ یک ابژه با آرزوی خود، نائل می‌شوم: این همان شادمانی آغازین، آن درنگ دوران صلح و صفا، است. این دوران شادْ هویتِ خود (حد و حدودِ خود) را از تقابل (تقابلِ دست‌کم ذهنیِ) خویش با «دنباله» ی ماجرا می‌گیرد: این «دنباله» همان رشته‌ی دراز رنج‌ها، زخم‌ها، اضطراب‌ها، تشویش‌ها، آزردگی‌ها،

رونسار

رونسار: وقتی اسیر آن آغاز شیرین شدم
شیرینی‌یی آن‌چنان لذت‌بخش و شیرین ...

نومیدی‌ها، آشفتگی‌ها، و فریب‌هایی که من به دام آن‌ها افتاده، مدام با تهدید شکستی سر می‌کنم که بر دیگری، من، و برخورد باشکوهی که برای نخست‌بار با هم داشته‌ایم سایه‌افکن می‌شود.

۲. عشاقی هم هستند که خودکشی نمی‌کنند: این امکان برای من هست که از این «دالان» ی که بعد از مواجهه‌ی عاشقانه آغاز می‌شود بیرون بیایم. من روشنای روز را دوباره می‌بینم، یا از این رو که می‌خواهم عشقِ ناشادم پی‌آمدی دیالکتیکی داشته باشد (عشق بماند اما از آن خوابِ سحرآمیزِ بی‌اختیار خلاص شوم)، یا از آن رو که آن عشق را به‌کل وا نهاده، می‌خواهم از نو آغاز کنم، سعی می‌کنم آن مواجهه‌یی را که هنوز از بهت‌اش بیرون نیامده‌ام با دیگران باز تجربه کنم: زیرا سامان «لذت نخستین» چنین است و من نمی‌توانم دست روی دست بگذارم تا بل‌که خود باز آید: من به آن آری‌گویی آری می‌گویم، من دوباره آغاز می‌کنم، بی که تکرار کنم.

(این مواجهه‌یی پرفروغ است؛ عاشق، بعدها، در خاطر خود، آن سه وهله‌ی سیر عشق را در یک راستا می‌گذارد، او از «دالان خیره‌کننده‌ی عشق» سخن خواهد گفت.)

۳. در آن مواجهه، من مبهوت می‌شوم که کسی را یافته‌ام که، تماس‌های پیاپی، و همگی مثمر ثمر، با او به‌گونه‌یی مستمر، تابلوی توهم مرا کامل می‌کنند؛ من قماربازی ام که روی دور شانس افتاده، همیشه روی همان تکه‌یی دست می‌گذارد که پازلِ

آروزی او را آناً کامل می‌کند. این کشف تدریجی (و نوعی اثبات صحت) قرابت‌ها، همراهی‌ها، و صمیمیت‌هایی است که من (تصور می‌کنم) تا ابد با دیگری خواهم داشت، آن دیگری که به این ترتیب به «دیگریِ من» بدل می‌شود: من سراپا خود را وقف این کشف می‌کنم (من در این کشف سیر می‌کنم)، تا آن‌جاکه هر شوق وافری به کسی که با او مواجه شده‌ام کمابیش هم‌ارز عشق می‌شود (احساسی که مورائیت جوان نسبت به شاتوبریانِ مسافر پیدا می‌کند قطعاً عشق است: نامحسوس‌ترین حالات او را حریصانه تماشا می‌کند و تا لحظه‌ی عزیمت چشم از او بر نمی‌دارد). در لحظه‌لحظه‌ی این مواجهه، من خودِ دیگرم را در دیگری کشف می‌کنم: **تو این‌طور هستی؟ پس من هم این‌طور هستم! تو آن را دوست نداری؟ من هم آن را دوست ندارم!** بووار و پکوشه که برای نخست‌بار با هم ملاقات می‌کنند، از دامنه‌ی سلایق مشترک خود به شگفت می‌آیند: این صحنه، بی‌تردید، صحنه‌یی عاشقانه است. **مواجهه** عاشق (عاشقِ پیش‌تر دل‌باخته) را با بخت باورنکردنی خود برای «درست به هدف زدن» مبهوت می‌کند: عشق به عرصه‌ی (دیونیزوسی) **تاس ریختن** تعلق دارد.

شاتوبریان

بووار و پکوشه

(با این حال، دیگری ناشناس است. از این رو، عاشق و معشوق باید به یک‌دیگر بگویند که «من این ام.» این همان سرخوشی روایی است، نوعی سرخوشی که شناخت را هم تحقق می‌بخشد

ر. ه.

شاتوبریان: **سیری از پاریس تا اورشلیم**

ر. ه.: گفت‌وشنود.

و هم به تعویق می‌اندازد: در یک کلام، آن را از نو آغاز می‌کند.
در مواجهه‌ی عاشقانه، من کمانه می‌کنم ــ من سبُک ام.)

طنین‌اندازی

طنین‌اندازی (retentissment)
روال اساسی ذهنیت عاشقانه: یک کلمه، یک تصویر، به‌شکلی دردناک در آگاهی عاطفی عاشق طنین‌انداز می‌شود.

۱. آن‌چه در من پژواک می‌یابد آن است که من با تن خود درک‌اش می‌کنم: چیزی تندوتیز که ناگهان تن من را تضعیف می‌کند، چیزی که، در عین حال، خود به‌دنبال شناخت منطقی یک موقعیتِ کلی رو به ضعف نهاده: کلمه، تصویر، یا فکری که همچون ضربه‌ی تازیانه‌یی است. تنِ درون من مرتعش می‌شود، گویی از نفیر شیپورهایی به لرزه در می‌آید که به آهنگ یک‌دیگر پاسخ داده، یک‌دیگر را در بر می‌گیرند: انگیزه از نشان خود جدا می‌شود، نشان می‌گسترد، و همه‌چیز (کمابیش باشتاب) به یغما می‌رود. در **تصویرسرایِ** عاشق، بین مبتذل‌ترین انگیزش‌ها و موثق‌ترین پدیده‌های پی‌آیندش کم‌ترین تمایزی نیست؛ زمان در پس (پیش‌بینی‌های فاجعه‌باری که به ذهن من هجوم می‌آورند) و پیش (من برخی «پیشینه‌ها» را با هراس به خاطر می‌آورم) نوسان می‌کند: آغاز کردن از نکته‌یی ناچیز و نادیده‌گرفتنی: کل سخن خاطره و مرگ سر بر می‌کند و مرا با خود می‌برد: این ملک خاطره است، سلاح طنین‌اندازی ـ جنگ‌افزار «آزرده‌خاطری».

نیچه

نیچه: دولوز: **نیچه و فلسفه**.

(طنین‌اندازی از آن «حادثه‌ی پیش‌بینی‌ناشده‌یی»، به‌تعبیر دیدرو، ناشی می‌شود که «ناگهان وضعیت شخصیت‌ها را دگرگون می‌کند»: این یک **تغییر تئاتری** است، آن «لحظه‌ی مطلوب» یک تابلوی نقاشی: صحنه‌ی رقت‌بار عاشقِ به یغما رفته، به خاک افتاده.)

دیدرو

۲. فضای طنین‌اندازی تن است ــ آن تن خالی، تنی آن‌چنان «منسجم» (به‌هم‌پیوسته) که من تنها می‌توانم آن را به‌شکل یک درد ناگهان و سراپا احساس کنم. این درد ناگهان (همچون یک افروختگی که ناگهان صورت را، به‌خاطر شرم یا هیجان احساسی، سرخ می‌کند) یک هول ناگهانی است. در هول عادی ــ صحنه‌هراسی‌یی که در نوعی نمایش‌ها دست می‌دهد ــ من خود را در آینده می‌بینم که دچار ناکامی، اسیر مکارگی، و گرفتار رسوایی شده‌ام. در هول عاشقانه، من از تباهی خود می‌هراسم، تباهی‌یی که در نگاهی ناگهان، ناگزیر، و روشن و آشکار، در بارقه‌ی کلمه یا تصویری، می‌بینم.

دیدرو

۳. فلوبر وقتی جملات‌اش خشک می‌شدند، خودش را روی عسلی‌اش رها می‌کرد: او این عسلی را «سس» خود می‌خواند. اگر چیزی طنینی این‌چنین توان‌مندانه برای من داشته باشد، غوغایی در تن‌ام به پا می‌کند و مرا وا می‌دارد که از هر فکر و ذکری بیرون بیایم؛ روی تخت رها می‌شوم، دست‌های‌ام را باز

دیدرو: «کلمه خود چیز نیست، بل بارقه‌یی است که در روشنای‌اش چیز را مشاهد می‌کنیم.»

رؤیسبروک

می‌کنم و بدون مقاومتی تسلیم «غوغای اندرون» ام می‌شوم؛ برعکسِ راهب ذن که خود را از تصاویر خویش تهی می‌کند، من می‌گذارم که از تصاویر پر شوم، می‌گذارم که با تلخی خود تمام وجودم را پر کنند. افسردگی ژستِ ــ رمزگان‌مندِ ــ خود را دارد، و بی‌شک همین است که آن را محدود می‌کند؛ زیرا همین کفایت می‌کند که در لحظه‌ی خاصی بتوانم ژستی دیگر (حتا ژستی بی‌فایده) را به‌جای این ژست نشانده (از جا بر خیزم، یک‌راست بروم پشت میز کار بنشینم، بی آن که لزوماً کاری بکنم)، تا آن طنین‌اندازی را فرو نشانده، راه را صرفاً برای اندوهی مزمن باز کنم. تخت خواب (در طول روز) عرصه‌ی تصویرسرا است؛ میز کار، و هرآن‌چه آن‌جا اتفاق می‌افتد واقعیت است.

۴. X برای‌ام از شایعات ناخوش‌آیندی می‌گوید که ذهن‌اش را آزار می‌دهند. این حادثه به دو شیوه در ذهن من طنین‌انداز می‌شود: از یک سو، من هدف آن پیام را به‌شکل محسوسی ملاحظه می‌کنم، که مکر و تزویر آن مرا بر می‌آشوبد، دل‌ام می‌خواهد آن را تکذیب کنم، و ...؛ از سوی دیگر، من کاملاً بر آن انگیزه‌ی نامحسوس پرخاشی که X را وا داشته بود تا ــ بدون آگاهی کامل ــ به این آگاهی آزارنده برسد واقف ام. زبان‌شناسی سنتی فقط پیام را تحلیل می‌کند: برعکس، فیلولوژیِ فعالانه به‌شدت می‌کوشد نیرویی (در این‌جا، واکنشی) را که پیام را جهت‌دهی (جذب) می‌کند ارزیابی کند. حال، من چه باید بکنم؟ من دو مجموعه‌ی زبانی را صرف می‌کنم، آن‌ها را به‌کمک

یک‌دیگر تشدید و تقویت می‌کنم: من، هرچند دردمندانه، خود را در معرض مفاد آن پیام (یعنی، محتوای آن شایعات) قرار می‌دهم، در حالی که به‌تلخی و با بدگمانی در نیروی پشتیبان آن دقیق می‌شوم: من از هردو بابت می‌بازم، از همه‌سو زخم می‌خورم. این طنین‌اندازی است: روال راسخ یک دریافت کامل: برخلاف تحلیل‌گر (و به‌گونه‌یی موجه)، بی آن که وقتی دیگری سخن می‌گوید «غرقه» شوم، در عین خودآگاهی تام، کاملاً گوش می‌دهم: من نمی‌توانم نکته‌یی را نشنیده بگیرم، و کمال این دریافت است که برای من دردناک می‌شود: چه‌کسی می‌تواند بدون درد کشیدنْ معنایی را تاب آورد که پیچیده و با این حال عاری از هرگونه سروصدای محیطی یا اختلال جانبی باشد؟ طنین‌اندازی دریافت را به غوغایی قابل‌درک بدل می‌کند، و عاشق را به دریافت‌کننده‌یی غول‌پیکر، آن‌چه به یک اندام عظیم شنوایی تقلیل یافته ــ انگار که شنیدن خود به نوعی گفتن بدل می‌شود: در من، این گوش‌ام است که حرف می‌زند.

آهنگ بیداری

بیدارباش (réveil)
شیوه‌های گوناگونی که بیدارباشی به عاشق داده، بار دیگر از شر و شور اشتیاق خود آکنده‌اش می‌کنند.

ورتر

۱. ورتر از خستگی خود سخن می‌گوید («بگذار تا به آخر رنج کشم: با همه‌ی خستگی‌ها، هنوز توان این کار را دارم»). اضطراب عاشقانه متضمن صرف کردن هزینه‌یی است که تن را با شدتی همتای هر کار جسمانی‌یی خسته می‌کند. «من آن‌چنان به‌شدت رنج می‌کشیدم، تمام روز را چنان سخت با تصویر معشوق‌ام می‌جنگیدم، که همیشه سر شب خواب‌ام می‌برد.» و ورتر، اندکی پیش از آن که خودکشی کند، به رخت‌خواب رفته، به خوابی عمیق می‌رود.

س. س.

ورتر

استاندال

۲. شیوه‌های بیدارباش: اندوه‌زا، شکنجه‌آور (شکنجه‌یی مهربانانه)، بی‌عاطفه، معصومانه، وحشت‌زا (اوکتاو که از هوش رفته، به هوش می‌آید: «ناگهان همه‌ی فلاکت‌های‌اش به ذهن او هجوم آوردند: همین است که آدمی از درد نمی‌میرد، وگرنه او در آن لحظه حتماً مرده بود»).

س. س.: به‌نقل از س. س.
استاندال: **آرمانس**.

مشاجره کردن

مشاجره (scène)
فیگوری که هر مشاجره‌یی را (به مفهومی که در جمع خانواده مصداق دارد) به‌عنوان یک ردوبدل کردن اعتراضات متقابل شامل می‌شود.

۱. وقتی دو نفر بر اساس یک تبادل‌نظر دائمی و با توجه به خواستِ از آنِ خود ساختن «ختم کلام»، با هم جر و بحث می‌کنند، آن دو پیشاپیش با هم مزدوج شده‌اند: برای آن‌ها، این مشاجره به‌معنی استفاده از یک حق است، به کار انداختن زبانی که آن دو مالکان مشترک آن محسوب می‌شوند؛ حرف این مشاجره این است: **هر نفر به‌نوبت**، که این یعنی، **تو بدون من هرگز**، و متقابلاً، **من بدون تو هرگز**. این معنای همان چیزی است که، با حسن تعبیر، آن را **مکالمه** می‌خوانیم: نه گوش دادن به یک‌دیگر، بل مشترکاً تسلیم شدن به اصل مساوات‌طلبانه‌ی توزیع اجناس زبان. شرکا می‌دانند آن مقابله‌یی که با هم می‌کنند، مقابله‌یی که بین آن‌ها جدایی نمی‌اندازد، همچون ارگاسمی منحرفانه حاصل و پیامدی نخواهد داشت (مشاجره راهی برای لذت بردن بدون خطر دنباله‌دار شدن است).

با نخستین مشاجره، زبان رشته‌ی دراز موجودیت خود به‌عنوان چیزی برافروخته و بی‌مصرف را آغاز می‌کند. این مکالمه (دیالوگ: هماوردی دو هنرپیشه) است که **تراژدی** را به انحطاط

نیچه

می‌کشاند، حتا پیش از آن‌که سقراط بر صحنه ظاهر شود. به این ترتیب، تک‌گویی (مونولوگ) به حدود انسان‌ساز خود مقید می‌شود: به تراژدی‌های کهن، به برخی انواع روان‌گسیختگی، به تک‌گویی عاشقانه (دست‌کم مادام که من هذیان خود را «حفظ» کرده، تمایلی ندارم که دیگری را به مشاجرات مستمر لفظی بکشانم). گویی که این هنرپیشه‌های نخستین، دیوانگان، و عاشقان از مطرح کردن خود به‌عنوان قهرمان سخن و تسلیم شدن به زبان بالغانه ابا داشته‌اند، همان زبان اجتماعی که اریس ساحر آن‌ها را اسیرش کرده: زبان روان‌پریشی عالم‌گیر.

یاکوبسون

ورتر

۲. ورتر سخن ناب آدم عاشق است: تک‌گویه‌یی (زلال و زجربار) که تنها، در خاتمه، درست پیش از خودکشی، بند می‌آید: ورتر به ملاقات شارلوته می‌رود، و شارلوته از او می‌خواهد که تا پیش از کریسمس دوباره به دیدارش نیاید، و به این وسیله به او می‌فهماند که باید کم‌تر ملاقات‌اش کند و بنابراین شور و اشتیاق او دیگر پیش چشم شارلوته نخواهد بود: به‌دنبال آن، مشاجره‌یی در می‌گیرد. مشاجره با یک اختلاف آغاز می‌شود: شارلوته معذب است و ورتر عصبی است، و معذب بودن شارلوته ورتر را عصبی‌تر می‌کند: پس این مشاجره تنها یک فاعل دارد، که با اختلاف انرژی به دو پاره تقسیم می‌شود (مشاجره از جنس

نیچه: «پیش‌ترها در تبادل‌نظر بین قهرمان و همسرا وجه اشتراکی وجود داشت، اما پس از آن یکی مطیع دیگری شد، نبرد دیالکتیکی ناممکن شد. اما هنگامی که دو شخصیت اصلی رودرروی یک‌دیگر ایستادند، به‌تبع غریزه‌یی عمیقاً هلنی، پیکار کلمات و جر و بحث‌ها رخ نمود: مکالمه‌ی عاشقانه [به‌تعبیری، همان **مشاجره**] در تراژدی یونانی جایی نداشت.»

الکتریسیته است). این عدم‌توازن می‌تواند گیر پیدا کند (مثل موتوری که گیر می‌کند)، و مشاجره می‌تواند دنده را جا بیاندازد: طعمه یا تله‌یی باید باشد که هریک از دو هماورد برای تصرف آن تلاش کند؛ این طعمه معمولاً یک واقعیت است (که یکی آن را تأیید و یکی تکذیب می‌کند) یا یک تصمیم (که یکی می‌گیرد و دیگری نمی‌پذیرد: در ورتر، کم‌تر دیدار کردن). مادام که آن‌چه مورد جر و بحث واقع می‌شود یک واقعیت یا یک تصمیم باشد، یعنی چیزی که بیرون از زبان واقع می‌شود، و فقط کارش این است که زبان را به راه اندازد، رسیدن به اتفاق‌نظر ناممکن است: مشاجره موضوعی ندارد، یا دست‌کم خیلی زود بی‌موضوع می‌شود: این خود زبان است که موضوع‌اش را از دست می‌دهد. این مشخصه‌ی اظهارات افراد در جریان مشاجرات است که هیچ پایان مستدل و متقاعدکننده‌یی ندارند، بل‌که تنها یک آغاز، یک سرمنشأ، دارند و این آغازگاه همیشه نمودی آنی دارد: من برای مشاجره به هرچه دم دست‌ام باشد بند می‌کنم. فاعلِ (منقسم و با این حال مشترک) مشاجره در قالب ابیات دومصرعی سخن می‌گوید: این همان دوگویی در درام یونانی است، کهن‌الگوی همه‌ی مشاجرات عالم (وقتی که در حال مشاجره هستیم، وقتی کلمات را دسته‌دسته به کار می‌گیریم). با این حال، این سازوکار هرچه‌قدر هم منظم باشد، در هر بیت اختلاف اولیه‌یی باید بین مصرع‌ها وجود داشته باشد: این است که شارلوته همیشه بحث خود را به‌سمت گزاره‌های کلی سوق می‌دهد («چون محال است که تو اصلاً اشتیاقی به من داشته باشی»)، و ورتر همیشه بحث‌اش را متوجه احتمال، آن

الاهه‌ی درد عشق، می‌کند («حتماً این تصمیم را آلبرت برای تو گرفته»). هر بحثی (هر مصرعی از آن ابیات) چنان گزینش می‌شود که با جفت خود متقارن و مساوی بوده، و با این حال حامل اعتراضی افزون باشد: خلاصه، روی دست دیگری بلند شود. و این چیزی نیست مگر همان فریاد نارسیس: **و من! و من!**

۳. مشاجره مثل جمله است: به‌لحاظ ساختاری، هیچ الزامی برای بند آوردن آن وجود ندارد؛ هیچ قید درونی‌یی آن را مقید نمی‌کند، زیرا، همانند جمله، زمانی که هسته شکل گیرد (واقعیت، تصمیم)، حواشی آن را تا بی‌نهایت می‌توان از نو ساخت. تنها برخی شرایطِ بیگانه با ساختارِ مشاجره اند که می‌توانند آن را متوقف کنند: خسته شدن دو طرف (خسته شدن یک طرف کفایت نمی‌کند)، ورود یک شخص ثالث (در ورتر، ورود آلبرت)، یا جانشینی ناگهانی پرخاش با اشتیاق. مگر که این حادثه‌ها رخ دهند، وگرنه هیچ‌یک از دو طرف توانایی تحت کنترل در آوردن مشاجره را ندارند. منظور از این تحت کنترل در آوردن چه می‌تواند باشد؟ سکوت؟ سکوت صرفاً خواست مشاجره‌انگیزی را تشدید می‌کند؛ در این صورت، من مجبور می‌شوم برای آرام کردن اوضاع، برای زدودن جو تشنج، پاسخی بدهم. استدلال؟ چنین تیغ تیزی، هرچه هم باشد، هرگز نمی‌تواند دهان طرف را ببندد. تحلیل خود مشاجره؟ چرخش از مشاجره به‌سوی فرامشاجره صرفاً به‌معنی به راه انداختن مشاجره‌یی دیگر است. نبرد؟ این نشانه‌ی واگشتی است که پیش‌تر پدید آمده: دو طرف پیشاپیش از کار افتاده‌اند:

مانند عشق، مشاجره نیز همیشه دوسویه است. از این رو، مشاجره، همانند زبان، پایان‌ناپذیر خواهد بود: این خود زبان است، در بی‌نهایت خویش، این همان «اشتیاق پایدار» ی است که مسائل را چنان مطرح می‌کند که از آن زمان که آدمی در وجود آمده، **از حرف زدن دست نکشیده است.**

(خوبی X این بود که هیچ‌وقت از جمله‌یی که به او عرضه می‌شد بهره‌برداری نمی‌کرد؛ او، با نوعی پارساییِ نایاب، **از زبان سوءاستفاده نمی‌کرد.)**

۴. هیچ مشاجره‌یی معنایی ندارد، هیچ مشاجره‌یی در راستای روشن‌گری یا تغییر و تحول عمل نمی‌کند. مشاجره نه کارآمد است نه دیالکتیکی؛ یک تجمل است ــ یک چیز عبث: به بی‌حاصلی و بی‌پیامدیِ یک ارگاسم منحرفانه: نشانی از خود به‌جا نمی‌گذارد، لکی نمی‌اندازد. ناسازه: نزد ساد، خشونت نیز نشانی از خود به‌جا نمی‌گذارد؛ تن آناً احیا می‌شود ــ تا بار دیگر به مصرف رسد: ژوستینِ هماره مجروح، مخدوش، و مضروب، همیشه سرزنده، سالم، و سر حال است؛ طرفین مشاجره هم یک‌چنین وضعیتی دارند: بعد از هر مشاجره چنان جان دوباره می‌گیرند که گویی هیچ اتفاقی نیافتاده بوده. مشاجره، در عین بی‌اهمیت بودنِ جار و جنجال‌اش، یادآور طرز قی کردن رمی‌ها است: من زبان کوچک‌ام را با دست خود تحریک می‌کنم (خودم را به مجادله وا می‌دارم)، (انبوهی از بحث‌های آزارنده را) بالا می‌آورم، و بعد، در کمال آرامش، دوباره مشغول خوردن می‌شوم.

ساد

۵. مشاجره، در عین بی‌اهمیتی، تلاش می‌کند که بی‌اهمیت نباشد. طرفین مشاجره هردو رؤیای تصاحب «ختم کلام» را دارند. حرف آخر را زدن «ختم کردن / نتیجه گرفتن»، بخشیدن تقدیری به هرآن‌چه گفته شده، به تصرف در آوردن، تملک کردن، مبرا دانستن، و مضروب کردن معنا است؛ در عرصه‌ی گفتار، آن که آخر از همه حرف می‌زند مرتبه‌یی والا دارد، جایگاهی که، با توجه به یک برتری اکید، از آنِ استادان، رئیس‌جمهوران، قاضیان، و اقرارنیوشان است: هرگونه پیکار زبانی (***machia*** ی سوفسطائیان، ***disputatio*** ی مدرسیان) به‌سودای کسب دوباره‌ی این جایگاه صورت می‌گیرد؛ من، با حرف آخر، هماورد خود را متلاشی کرده، نیست‌ونابود می‌کنم، (خودشیفته‌وار) زخمی مهلک به او می‌زنم، او را ساکت می‌کنم، از هر گفتاری سترون‌اش می‌سازم. مشاجره با چشم‌داشتی به این پیروزی در می‌گیرد: هیچ شکی نیست که هر اظهارنظری باید به پیروزی یک حقیقت کمک کند، این حقیقت را به‌تدریج بسازد، اما تنها اظهارنظر آخر است که درست محسوب می‌شود: این بارِ آخرِ تاس ریختن است که به حساب می‌آید. مشاجره شباهتی به بازی شطرنج ندارد، مشاجره به بازی «دست‌اش ده» می‌ماند: با این حال، در این‌جا بازی وارونه می‌شود، چون پیروزی از آنِ کسی است که در لحظه‌ی آخر که بازی تمام می‌شود شیء مورد نظر در دست‌اش باشد: آن شیء در تمام طول مشاجره دست به دست می‌شود، و پیروزی با بازی‌کنی است که آن موجود کوچکی را که داشتن‌اش قدرت مطلق می‌بخشد به چنگ آورده باشد: حرف آخر.

ورتر

در **ورتر**، مشاجره با یک اخاذی به اوج خود می‌رسد: ورتر با لحنی حزن‌انگیز و در عین حال تهدیدآمیز به شارلوته می‌گوید: «فقط فرصت کوتاهی به من بده، آن‌وقت همه‌چیز درست می‌شود»، که این یعنی «به‌زودی از شرم خلاص خواهی شد»: پیشنهادی که نوعی ارگاسم به‌همراه دارد، زیرا در واقع توهمی از یک **ختم کلام** را خلق می‌کند. فاعل مشاجره برای آن که به «ختم کلامِ» به‌راستی بی‌چون‌وچرایی دست یابد، به همین اندازه محتاج خودکشی است: با اعلام خبر خودکشی، ورتر بی‌درنگ به **شخص قوی‌تر** بدل می‌شود: و دیگربار، این تنها مرگ است که می‌تواند **جمله، مشاجره**، را متوقف کند.

کیرکگور

قهرمان کیست؟ آن که حرف آخر را می‌زند. آیا می‌توان به قهرمانی فکر کرد که پیش از مرگ‌اش حرفی نزند؟ کنار گذاشتن ختم کلام / حرف آخر (امتناع از درگیر شدن در یک مشاجره)، از یک اخلاق ضد ـ قهرمانانه نشأت می‌گیرد: اخلاق ابراهیم: او که تا پایان قربانگری‌یی که به آن ملزم شده، هیچ حرفی نمی‌زند. یا که، حرف آخر، به‌عنوان پاسخی دندان‌شکن‌تر، چون کم‌تر نمایشی است (سکوت همیشه برای نمایش است)، می‌تواند جای خود را به چرخشی ناموزون بدهد: این همان کاری است که آن استاد ذن می‌کند که، در جواب این سؤال جدی که «بودا چیست؟»، صندل از پا در می‌آورد، به سر می‌گذارد، و دوره می‌گردد: اضمحلال تام و تمام حرف آخر، سلطه‌ی بی‌سلطگی.

ذن

کیرکگور: **ترس و لرز**.

«هیچ کشیشی حضور نداشت»

تنها (seul)
فیگوری نه حاکی از تنهاییِ انسانی عاشق، بل حاکی از تنهاییِ «فلسفی» او: عشق پرشور امروزه در هیچ نظام فکری (گفتمانی) عمده جایی ندارد.

۱. این آدمی را که در برابر و علیه همه‌کس بر «خطا» ی خود اصرار می‌ورزد، گویی که تمام عمری را که در «اشتباه» به سر برده در پیش رو دارد، چه می‌نامیم؟ ما او را یک مرتد ***(relaps)*** می‌نامیم. من، چه در جریان عشق‌های متعدد و چه در روند عشقی واحد، همیشه به آموزه‌یی باطنی «باز در می‌غلتم» که هیچ‌کس در آن با من سهیم نیست. وقتی نعش ورتر را شبانه به کنج گورستانی، نزدیک دو درخت زیزفون، می‌بردند (درختی که رایحه‌ی روان‌اش عطر خاطره و مرگ است)، «هیچ کشیشی حضور نداشت» (آخرین جمله‌ی رمان). مذهب ورتر را محکوم می‌کند نه فقط به این خاطر که خودکشی کرده، بل همچنین، شاید، به این خاطر که عاشق، اوتوپیایی، و از طبقه‌ی خود بیرون‌شده بوده، آدمی که جز با خود با هیچ‌کس «خط ربط» ***(relié)*** ی ندارد.

ورتر

ریشه‌شناسی

۲. در ***میهمانی***، اریگزاماخوس طنزآمیزانه خاطرنشان می‌کند که

ریشه‌شناسی: religare: به هم بستن، به یک خط در آوردن.

جایی نوشته‌یی در ستایش نمک خوانده، اما هیچ‌جا چیزی درباره‌ی اروس نخوانده، و به همین خاطر است که اروس به‌عنوان موضوع گفت‌وشنود جمع حاضر در *میهمانی* تحت سانسور قرار می‌گیرد، جمعی که می‌خواهند این اروس را موضوع تبادل نظر خود قرار دهند: کمابیش مثل روشنفکران امروزی که با اکراه به بحث درباره‌ی **عشق** و نه **سیاست**، درباره‌ی **اشتیاق** (عاشقانه) و نه **نیاز** (اجتماعی) تن می‌دهند. غرابت این گفت‌وشنود از آن‌جا ناشی می‌شود که این گفت‌وشنودی نظام‌مند است: آن‌چه میهمانان می‌خواهند خلق کنند نه اظهارنظرهایی صائب یا شرحی از تجارب، بل‌که یک آموزه است: برای تک‌تک آن‌ها، اروس یک نظام است. اما امروزه هیچ نظام عشقی وجود ندارد: و نظام‌های چندی که عاشق امروزی را احاطه کرده‌اند (جز مکانی به‌شدت بی‌ارزش) جایی برای او در نظر نمی‌گیرند: عاشق به هریک از زبان‌های مقبول هم که رو کند، هیچ پاسخی نخواهد شنید، مگر تنها برای آن که او را از عشق خود دور کنند. سخن مسیحیت، اگر که هنوز موجودیت داشته باشد، به او امر می‌کند که عشق‌اش را سرکوب کرده و والایش بخشد. سخن روان‌کاوی (که، دست‌کم، شرحی از حال او به دست می‌دهد) او را ملزم می‌کند که **تصویرسرای** خود را به‌عنوان چیزی ازدست‌رفته فراموش کند. سخن مارکسیسم هیچ حرفی برای گفتن به او ندارد. اگر ناگزیر شوم به درگاه این سخن‌ها پناه آورم، تا بل‌که در جایی (هرکجا که باشد) به رسمیت شناخته شوم، درهای این سخن‌ها به خاطر «جنون» ام (حقیقت» من) یکی پس از دیگری به روی‌ام بسته خواهد شد؛

میهمانی

و وقتی که درها همه بسته شد، این درها دیواری از زبان در چارسوی من می‌سازند که سرکوب و مطرودم می‌کند ــ مگر آن که **توبه** کرده، به «**خلاص شدن از شر** *X*» تن دهم.

(«من کابوسی دیدم درباره‌ی آدمی دوست‌داشتنی که بیمار شده بود و در خیابان از ره‌گذرها درخواست کمک می‌کرد؛ اما همه به‌شدت او را از خود می‌راندند، در حالی که من دیوانه‌وار تلاش می‌کردم دوا و دکتری پیدا کنم؛ زجر این شخص دوست‌داشتنی سپس به جنون سر زد، و من به‌خاطر او خود را سرزنش می‌کردم. کمی بعد فهمیدم که این آدم دوست‌داشتنی خود من بوده ــ جز خودم که باید چنین خوابی می‌دید؟: من همه‌ی آن زبان‌ها (نظام‌ها) ی درگذر را تمنا می‌کردم، و آن‌ها مرا طرد می‌کردند و من با تمام توانام، **گستاخانه**، فلسفه‌یی را تمنا می‌کردم که شاید «مرا درک کند» ــ «پناه‌ام دهد».)

۳. تنهایی عاشق تنهایی شخصی نیست (عشق خود را در میان می‌گذارد، می‌گوید، واگویه می‌کند)، این تنهایی در بین نظام‌ها است: من در بدل کردن عشق خود به یک نظامْ تنهای ام (شاید از آن رو که هماره به خودمداری سخن خویش باز می‌گردم). ناسازه‌یی دشوار: مرا همه می‌توانند درک کنند (عشق از کتاب‌ها می‌آید، گویش‌اش گویشی رایج است)، اما فقط کسانی می‌توانند مرا بشنوند (با «آینده‌نگری» در یابند) که خود **دقیقاً در حال حاضر** همان زبانی را داشته باشند که من دارم. آلکیبادس می‌گوید، عشاق به مارگزیده‌ها می‌مانند: «آنان رغبتی به سخن

میهمانی

گفتن از فلاکت خود ندارند، مگر برای آن‌ها که خود قربانی چنین گزندی شده‌اند، تنها کسانی که در مقام درک و توجیه همه‌ی گفتار و کردار عشاق در گرداب رنج خویش می‌ایستند»: گروه بی‌مقداری که «جان حرمان‌کشیده» دارند، آن خودکشان ـ به‌خاطر ـ عشق (چه بسیار بارها که یک عاشق به خودکشی دست خواهد زد)، که هیچ زبان بزرگی (جز به‌گونه‌یی قطعه‌قطعه، زبان رمان‌های قدیمی) زبان حال آنان نمی‌شود.

رویسبروک

۴. من به‌عنوان یک عاشق، مانند عارفان قدیم، که جامعه‌ی مذهبی‌شان حضور آنان را تاب نمی‌آورد، نه درصدد رویارویی ام نه اعتراض می‌کنم: خیلی سادم، من هیچ مکالمه‌یی، با دستگاه‌های قدرت، تفکر، دانش، عمل، و ...، ندارم؛ من لزوماً «بی‌اعتنا به سیاست» نیستم: انحراف من این است که «تهییج» نمی‌شوم. متقابلاً، جامعه مرا در معرض سرکوب همگانی غریبی قرار می‌دهد: نه سانسور و نه ممنوعیت: من با بی‌اهمیت‌شدنی تلویحی و تدریجی، از نظر انسانی به حال تعلیق در می‌آیم، از چیزهای انسانی دور می‌شوم: من به هیچ **تصویرسرایی** تعلق ندارم، در هیچ تیمارستانی جایی برای من نیست.

۵. چرا من تنهای ام:

«هر آدمی دارایی خود را دارد،
تنها من ام که بی‌نوا می‌نمایم.

دائو

دائو: **دائو دجینگ**.

ذهن من ذهن آدمی نادان بوده
چون ذهنی بس کند است.
هر آدمی روشن‌بین است،
تنها من ام که در تاریکی ام.
هر آدمی طبع شفافی دارد،
تنها من ام که خاطری مشوش دارم،
که با آب دریا موج می‌کشد، با باد هوا وزیدن می‌گیرد.
هر آدمی هدف خود را دارد،
تنها من ام که ذهن عاطل یک خوش‌نشین را دارم.
تنها من ام که با دیگران فرق دارم،
چون در پی شیر خوردن از پستان مادر ام.»

عدم‌قطعیت نشانه‌ها

نشانه‌ها (signes)
عاشق، چه در پی اثبات عشق خود باشد، چه در پی کشف این که آیا دیگری هم عاشق او است یا نه، نظام نشانه‌های قاطعی در اختیار ندارد.

۱. من در جست‌وجوی نشانه‌های ام، اما نشانه‌های چه؟ موضوع مطالعه‌ی من چیست؟ این که: من معشوق ام (من دیگر معشوق نیستم، من هنوز معشوق ام)؟ آیا تقدیر من این است که تلاش کنم تا، با روشی که آمیزه‌یی از کهن ـ نوشتارشناسی و پیشگویه ـ گرایی است، آن‌چه را که در کتاب سرنوشت‌ام نوشته شده، بخوانم و رمزگشایی کنم؟ آیا، با در نظر داشتن تمام جوانب، قضیه این نیست که من برای این پرسش پاسخی قطعی نمی‌یابم، پاسخی که هماره در چهره‌ی دیگری می‌جویم: من چه ارزشی دارم؟

بالزاک

۲. تصویرسرا توانی آناً نافذ دارد: این من نیستم که تصویر را می‌جویم، این تصویر است که ناگهان به سراغ‌ام می‌آید. پس از آن است که من به تصویر باز گشته، ساعت‌ها سرگرم یک‌درمیان

بالزاک: «او زنی فرهیخته بود و می‌دانست که شخصیت عاشق نشانه‌های نامحسوسی دارد که اغلب مورد توجه قرار نمی‌گیرند. یک زن بامعلومات می‌تواند آینده‌ی خود را در ژست ساده‌یی بخواند، همان‌طور که کوویه می‌توانست با نگاه کردن به سرپنجه‌یی بگوید به حیوان چنین‌وچنانی به فلان اندازه تعلق دارد» (**اسرار شاه‌زاده‌خانم کادنیان**).

چیدن نشانه‌های خوب و بد می‌شوم: «این کلمات غیرمنتظره چه معنایی می‌دهند: تو احترام زیادی برای من قائل هستی؟ سخنی از این سردتر و خشک‌تر هم ممکن است؟ این بازگشت کاملی به همان صمیمیت سابق است؟ یا شیوه‌ی مؤدبانه‌یی برای کوتاه کردن رشته‌ی توضیحاتی ناگوار؟» همانند اوکتاو در کار استاندال، من آن‌چه را که طبیعی است هرگز نمی‌شناسم؛ من (همچنان که خود می‌دانم) از هر دلیل و منطقی تهی بوده، ترجیح می‌دهم تا، برای تصمیم‌گیری در مورد یک تأویل، به عرف عام رجوع کنم؛ اما عرف عام هم چیزی بیش از یک تناقض آشکار در اختیار نمی‌گذارد: «روی هم رفته، این واقعاً طبیعی نیست که آدم نیمه‌شب از خانه بیرون بزند و چهار ساعت بعد بر گردد!» «روی هم رفته، این کاری طبیعی نیست که وقتی خواب‌ات نمی‌برد بروی بیرون، قدم بزنی»، و .... آدمی که خواهان حقیقت است هرگز جز با تصاویری برجسته و بسیار رنگارنگ پاسخ نمی‌گیرد، تصاویری که با این همه وقتی آن‌ها را به‌صورت نشانه در می‌آورد مبهم و نامشخص می‌شوند: همچنان که در هر پیشگویه‌گرایی ملاحظه می‌شود، عاشق رایزن باید حقیقت خاص خود را بسازد.

استاندال

۳. فروید به نامزدش: «تنها چیزی که مرا رنج می‌دهد قرار گرفتن در موقعیتی است که در آن اثبات عشق من به تو برای‌ام ناممکن باشد.» و ژید: «به‌نظر می‌رسید با تک‌تک رفتارش داشت می‌گفت:

فروید

استاندال: **آرمانس**.

فروید: **نامه‌ها**.

ژید

چون او دیگر دوست‌ام ندارد، دیگر هیچ‌چیزی برای‌ام اهمیت ندارد. حالا، من هنوز او را دوست داشتم، و در واقع هیچ‌گاه او را تا به این حد دوست نداشته بودم؛ اما دیگر نمی‌توانستم این را به او اثبات کنم. و این بدترین چیز ممکن بود.» نشانه‌ها گواهانی اثبات‌کننده نیستند، زیرا هرکسی می‌تواند نشانه‌هایی نادرست یا مبهم خلق کند. از این رو، به‌گونه‌یی ناسازه‌وار، باز به دام قدرت مطلق زبان می‌افتیم: از آن‌جا که هیچ‌چیزی نمی‌تواند یقین و قطعیتی به زبان ببخشد، من این زبان را به‌عنوان تنها و واپسین یقین در نظر خواهم گرفت: **من دیگر تأویل را باور نخواهم داشت.** من هر کلامی را که از دیگری دریافت کنم به‌عنوان نشانه‌یی از حقیقت در نظر خواهم گرفت؛ و هنگامی که سخن می‌گویم، شکی نخواهم داشت که او، هم، آن‌چه را که من می‌گویم حقیقت خواهد انگاشت. اهمیت **اظهارات** از همین‌جا است؛ من می‌خواهم ضابطه‌ی احساسات دیگری را از او بیرون بکشم، و به‌سهم خود به او بگویم که دوست‌اش دارم: هیچ‌جایی برای حدس و گمانه‌زنی نیست: برای آن که چیزی دانسته شود، این چیز باید به سخن در آید؛ و هنگامی که، حتا به‌گونه‌یی گذرا، در سخن آمد حقیقت می‌یابد.

ژید: **دفتر خاطرات**، ۱۹۳۹.

‘E lucevan le stelle’

خاطره (souvenir)
یادآورد دل‌پذیر یا زجرآور یک چیز، یک حالت، یک صحنه‌ی، مربوط به معشوق که نشان‌گر ورود زمان استمراری به حیطه‌ی دستور زبان سخن عاشق است.

ورتر

۱. «تابستان باشکوهی است، و من اغلب در باغ خانه‌ی لوته از درخت‌ها بالا می‌روم و با چوب درازی از بلندترین شاخه‌ها گلابی می‌چینم. لوته آن پایین می‌ایستد و میوه‌هایی را که من می‌اندازم می‌گیرد.» ورتر دارد قصه‌ی خود را می‌گوید، به زمان حال حرف می‌زند، اما صحنه‌یی که او وصف می‌کند پیشاپیش نقش یک خاطره را ایفا کرده؛ در پس این زمان حال، زمان استمراری به‌صدایی آهسته نجوا می‌کند. روزی، من این صحنه را به یاد خواهم آورد، خود را در گذشته گم خواهم کرد. صحنه‌ی عاشقانه، مانند اولین دل‌باختگی، تنها از دخل و تصرفاتی در پساواقعه تشکیل می‌شود: این همان یادکرد *(anamnèse)* است که تنها وجوه بی‌اهمیتی را پوشش می‌دهد که به هیچ رو برجسته نیستند، گویی که من خود آن زمان و تنها زمان را به یاد دارم: این نکهتی بی‌درکجا است، بافتی از خاطره؛ چیزی چون یک اتلاف تام، چنان که تنها هایکوهای ژاپنی قادر به تبیین آن، بدون محول کردن‌اش به هرگونه قضا و قدری، بوده‌اند.

(برای چیدن انجیرها از شاخه‌های بلند در باغی در ب.، یک چوب خیزران بلند و ظرف قیف‌مانند کوچکی وجود داشت که آذین‌هایی گل‌سرخی به آن بسته بودند: این خاطره‌ی کودکانه به همین منوال همچون خاطره‌یی عاشقانه عمل می‌کند.)

توسکا

۲. «ستارگان می‌درخشیدند.» این شادی دیگر هیچ‌گاه به همین صورت رو نمی‌کند. یادکرد مرا هم ارضا می‌کند هم می‌آزارد.

پروست

زمان استمراری زمان شیفتگی است: به نظر زنده می‌رسد اما جنبشی، جریانی، ندارد: حال استمراری / حضور استمراری، مرگ استمراری؛ نه نسیان نه معاد؛ این صرفاً دام فرساینده‌ی خاطره است. از هم آغاز، صحنه‌هایی هستند که به ایفای نقشی رغبت دارند، و این‌گونه است که جایگاه خود را در حافظه کسب می‌کنند: من اغلب این را همان لحظه که این صحنه‌ها دارند شکل می‌گیرند احساس می‌کنم، پیش‌بینی می‌کنم. ــ این تئاتر زمان کلاً برخلاف بازجستِ زمانِ ازدست‌رفته است؛ من به‌گونه‌یی رقت‌بار و تأثرانگیز به یاد می‌آورم، نه به‌صورتی فلسفی یا استدلالی: من به یاد می‌آورم تا ناشاد / شاد باشم ــ نه این که درک کنم، در یابم. من نمی‌نویسم، دهان‌ام را نمی‌بندم تا بنشینم و رمان حجیم آن زمان بازیافته را بنویسم.

فکر خودکشی

خودکشی (suicide)
در عرصه‌ی عشق، اشتیاق به خودکشی اغلب احساس می‌شود: با کم‌ترین بهانه بر انگیخته خواهد شد.

۱. من، با کم‌ترین آسیبی که می‌بینم، می‌خواهم خودکشی کنم: خودکشی عاشقانه، با این اندیشه، تجسم‌بخش مضمونی مکرر می‌شود. فرض خودکشی فرضی ساده و صریح است ـ ایده‌یی آسان‌یاب، نوعی حساب سریع که سخن من در این لحظه نیازمند آن بوده؛ من هیچ انسجام اساسی‌یی برای آن قائل نمی‌شوم، در فکر تشریفات مفصل و پی‌آمدهای پیش‌پاافتاده‌ی مرگ نیستم: من حتا واقعاً نمی‌دانم چگونه می‌خواهم خود را بکشم؟ این یک عبارت، یک جمله، است که توجه مبهم و نوازش‌وار مرا به خود جلب می‌کند اما با کم‌ترین بهانه‌یی ذهن‌ام از آن فاصله می‌گیرد. «و مردی که سه ربع ساعت مشغول برنامه‌ریزی برای مرگ خود شده بود، حالا روی صندلی ایستاده بود و قفسه‌ها را به‌دنبال لیست قیمت آینه‌های سن ـ گوبن می‌گشت.»

استاندال

۲. گاه، در روشنای نور ناشی از بروز برخی وضعیت‌های معمول، روشنایی محو در بازپژواک‌های حادثه‌یی که آن روشنا را متجلی کرده، ناگهان خود را اسیر دامی می‌بینم، به‌بندافتاده

استاندال: **آرمانس**

در موقعیتی (مکانی) محال: دو راه برون‌رفت وجود دارد (یا این ... یا آن) و هردو مسدود است: از هیچ‌کدام نمی‌شود حرفی زد. فکر خودکشی نجات‌ام می‌دهد، چون **می‌توانم از آن سخن بگویم** (و در این کار مانعی بر سر راه‌ام نیست): من جان دوباره می‌گیرم و به این اندیشه رنگِ زندگی می‌زنم، یا پرخاش‌جویانه مسئولیت این اندیشه را متوجه معشوق می‌دانم (یک اخاذی رایج) یا این که در خیال خود در مرگ با معشوق‌ام یگانه می‌شوم («من در آن گور خواهم آرمید، آن‌جا که بس به تو نزدیک خواهم بود.») هاینه

۳. با توجه به این بحث، دانشمندان نتیجه می‌گیرند که حیوانات خودکشی نمی‌کنند؛ حداکثر می‌توان گفت که، برخی از انواع ــ اسب‌ها، سگ‌ها ــ انگیزه‌ی خودزنی دارند. با این حال، درباره‌ی اسب‌ها است که ورتر از نجابت ی سخن می‌گوید که شاخصه‌ی هر خودکشی‌یی است: «شنیده‌ام که اسبی که از تباری نجیب و اصیل باشد، وقتی از گرما کلافه شده، تقریباً به حال مرگ می‌افتد، به‌طور غریزی خود را گاز می‌گیرد و رگی را می‌گشاید و این‌گونه است که راه نفس‌اش باز می‌شود. من هم اغلب همین احساس را دارم. من هم باید یکی از رگ‌های‌ام را بگشایم و آزادی ابدی خود را به کف آورم.» ورتر

بلاهت ژید: «همین حالا بازخوانی **ورتر** را تمام کردم، البته نه بدون زحمت. فراموش کرده بودم که چه‌قدر طول می‌کشد تا ژید

هاینه: **میان‌پرده‌های غنایی**.
ژید: **دفتر خاطرات**، ۱۹۴۰.

بمیرد [که مسأله اصلاً این نیست]. آن‌قدر ادامه می‌دهد و ادامه می‌دهد که دل‌ات می‌خواهد هل‌اش بدهی و یک‌راست بفرستی‌اش ته قبر. چهار ـ پنج بار می‌شود که فکر می‌کنی، خب، این دیگر دم آخر است اما باز می‌بینی که دوباره دارد نفس می‌کشد ... این وداع مبسوط کفرم را در می‌آورد.» ژید نمی‌فهمد که در این رمان عشقی، قهرمان **واقعی** است (چون از خمیرمایه‌ی سراسر فرافکنانه‌یی ساخته شده که هر عاشقی می‌تواند خود را در وجود او مجسم ببیند)، و آن‌چه ژید در این‌جا می‌جوید فقط مرگ یک نفر ــ مرگ **من** ــ است.

همین

همین (tel)
عاشق، که هماره نیازمند تعریف کردن معشوق بوده، از ناپایداری‌های تعریف خود رنج می‌برد، رؤیای رسیدن به شناختی را در سر دارد که به او اجازه دهد دیگری را، همین که هست، همین‌گونه و نه هیچ‌گونه‌ی دیگر، مبرای از هر صفتی، درک کند.

۱. کوته‌فکری: در واقع، من هیچ حرفی را راجع به او نمی‌پذیرم، هیچ حرفی را درک نمی‌کنم. هر حرفی درباره‌ی دیگری که متوجه من نباشد به نظرم بیگانه و خصمانه می‌رسد؛ احساس من نسبت به او آمیزه‌یی از هراس و سخت‌گیری است: من هم از معشوق می‌ترسم و هم او را ملامت می‌کنم، چون دیگر در قالب تصویرش نمانده. من فقط یک «آزادمنش» ام: یعنی، متعصبی درمانده.

(دستگاه زبان، سخت‌کوش و خستگی‌ناپذیر، در من به کار خود ادامه می‌دهد ــ چون کارکردی باظرافت دارد ــ زنجیره‌ی صفت‌ها را می‌سازد: من دیگری را غرق صفت‌ها می‌سازم، خصایص او، ***qualitas*** او، را بخش‌بخش می‌کنم و بر می‌شمارم.)

۲. در تمام این قضاوت‌های متلون و چندمنظوره، احساس دردناکی موج می‌زند: من می‌بینم که دیگری بر حفظ موضع

خود اصرار دارد؛ او خود همین استحکام است، استحکامی که من در برابر آن کاری از پیش نمی‌برم. من دیوانه‌وار در می‌یابم که نمی‌توانم او را از جای خود تکان دهم؛ هر کاری کنم، هر هرچه هم به پای‌اش بریزم، هرگز نظام خود را رها نخواهد کرد. من به‌گونه‌یی تناقض‌بار دیگری را همچون خدای هوس‌بازی می‌بینم که شیوه‌ی برخورد خود با من را دائم عوض می‌کند، بزرگ و مزمن (همان‌گونه که هست رشد می‌کند و بزرگ می‌شود، و این آن چیزی است که مرا رنج می‌دهد). یا به‌تعبیر دیگر، من دیگری را در **محدوده‌ی خودش** می‌بینم. یا این که در نهایت، من از خود می‌پرسم: آیا حتا یک نقطه هم نیست که دیگری در آن‌جا در نظر من **نامنتظر** جلوه کند؟ پس من، کنج‌کاوانه، «آزادی برای خود بودنِ» دیگری را همچون یک لجاجت جبونانه می‌بینم. من دیگری را **همین** می‌بینم ــ من **همین‌بودگی** دیگری را می‌بینم ــ اما در عرصه‌ی احساس عاشقانه این همین بودن برای من دردناک است چون ما را از هم جدا می‌کند، چون من نمی‌خواهم تقسیم تصویرمان، تغییر دیگری، را تصدیق کنم.

ریشه‌شناسی

۳. این همینِ نخستینْ برداشتِ درستی نیست چون من این محفظه‌ی سربسته را با الصاق صفتی، همچون یک عامل فساد درونی، باز می‌کنم: دیگری **لجوج** است؛ او هنوز از ***qualitas*** تبعیت می‌کند. من باید خود را از بند هر انگیزه‌یی برای حساب و کتاب کردن برهانم؛ دیگری باید، در چشم من، از هر وصفی

ریشه‌شناسی: inveterare: رشد کردن، بزرگ شدن.

بری باشد؛ من هرچه بیش‌تر او را بنامم، کم‌تر او را بیان خواهم‌کرد: مثل **کودکان** می‌شوم که کلمه‌ی بی‌معنایی را برای نشان دادن نکته‌یی به کار می‌برند: **تا، دا، تات** (در زبان سانسکریت). پس، عاشق خواهد گفت: **همین، تو همین ای، دقیقاً همین ای.**

ذن

من، با **همین** نامیدن‌ات، تو را قادر می‌سازم تا از بند مهلک طبقه‌بندی برهی، من تو را از آن «دیگری»، از زبان، می‌ربایم، من می‌خواهم تو جاودانه باشی. معشوق، **همین‌گونه که هست**، دیگر معنایی دریافت نمی‌کند، نه از من، نه از نظامی که در آن اسیر است؛ او دیگر چیزی بیش از یک متنِ بی‌زمینه نیست؛ من دیگر نیازی یا اشتیاقی به رمزگشایی آن ندارم؛ او از یک نظر **مکمل مکان خود** است. اگر تنها یک مکان باشد، ممکن است که من روزی بتوانم او را جایگزین کنم، اما هیچ‌چیزی را نمی‌توانم به‌جای مکمل مکان او، **همین** او، بگذارم.

(در رستوران‌ها، وقتی سرویس‌دهی تمام شد میزها را برای روز بعد دوباره می‌چینند: رومیزی‌های سفیدی مثل قبلی‌ها، ظروف فلزی‌یی مثل قبلی‌ها، نمکدان‌هایی مثل قبلی‌ها: این دنیای مکان، دنیای جانشینی، است: **همین‌وهمان** ی در کار نیست.)

ژ ـ ل. ب.

۴. پس، من هرازگاهی به زبانی عاری از صفات رو می‌آورم. من دیگری را دوست دارم، اما نه بر اساس خصایص (قابل‌احتساب) او، بل بنا بر وجود او؛ این رویکردی است که از یک جهت

ژ ـ ل. ب.: گفت‌وشنود.

می‌توان آن را عارفانه خواند: من نه آن‌چه را که او هست، بل **هم او را که هست** دوست دارم. پس این زبانی که عاشق در قالب آن (به همه‌ی زبان‌های ماهرانه‌ی عالم) اعتراض می‌کند زبانی بی‌چارچوب و بی‌حساب‌وکتاب است: هر قضاوتی به حال تعلیق در می‌آید، بساط ارعاب معنا بر چیده می‌شود. آن‌چه من در این راستا از میان بر می‌دارم نفس مقوله‌ی صلاحیت است: درست همان‌طور که عارف در برابر قداست (که هنوز یک صفت انتسابی به شمار می‌رود) بی‌تفاوت نشان می‌دهد، من هم، با استناد به **همین‌بودگی** دیگری، دیگر با تمنای میل خود مخالفت نمی‌ورزم: به‌نظرم، من می‌توانم کمتر در تمنای دیگری باشم و بیش‌تر از وجود او محظوظ شوم.

(بدترین دشمنِ **همین‌بودگی** غیبت است، غیبت مولد بدطینت صفت‌ها است. و آن‌چه بیش‌ترین شباهت را با معشوق، **همین‌گونه که هست**، دارد **متن** است، متنی که من نمی‌توانم هیچ صفتی به آن اضافه کنم: متنی که من از آن حظ می‌برم بی که نیازی به رمزگشایی آن باشد.)

۵. یا به‌تعبیر دیگر: آیا همین آن دوست نیست؟ او که می‌تواند بی آن که تصویرش مخدوش شود مدتی ترک‌ام کند؟ «ما دوست بودیم و بیگانه شدیم. اما این به حق بود، و ما نمی‌خواهیم آن را از خود پنهان کرده و کتمان‌اش کنیم، چون دلیلی برای شرمساری در بین نبوده. ما دو کشتی ایم که هریک مقصد و

نیچه

نیچه: «دوستی‌های ستارگان»، **حکمت شادان**.

مسیر خود را دارد؛ راه‌های ما شاید جایی به هم برسد و شاید جشنی در کنار یک‌دیگر بگیریم، چنان که می‌گرفتیم ــ کشتی‌های کارآمد ما آهسته در یک بندر پهلو می‌گیرند، در یک سپیده می‌آرمند چنان که گویی به مقصد رسیده‌اند و گویی هردو عازم یک مقصد بوده‌اند. اما نیروی پرتوان وظیفه ما را بار دیگر از هم جدا کرده، به دریاها و آفتاب‌سراهایی سوای از دیگر می‌راند، و شاید هرگز دوباره هم را نبینیم؛ شاید دوباره هم را ببینیم اما یک‌دیگر را نشناسیم: در معرض دریاها و آفتاب‌هایی سوای هم بودنْ ما را دگرگون کرده است!»

مهربانی

مهربانی (tendresse)
سرخوشی، اما همچنین ارزیابی آزارنده‌یی از حالات مهربانانه‌ی معشوق، مادام که عاشق می‌داند این مهربانی‌ها منحصر به او نیست.

۱. مسأله فقط نیاز به مهربانی دیدن نیست، نیاز به مهربانی کردن به دیگری هم هست: ما خود را در حلقه‌ی عطوفتی دوسویه اسیر می‌کنیم، متقابلاً برای یک‌دیگر مادری می‌کنیم؛ ما به ریشه‌ی همه‌ی روابط رجوع می‌کنیم، آن‌جا که نیاز و هوس در هم تنیده‌اند. حالت مهربانانه یعنی: هرچیزی که می‌تواند آرام‌ات کند از من بخواه، اما فراموش نکن که من تو را می‌خواهم ـ خواهشی اندک، خواستی سبک، بی که بخواهم آناً چیزی از وجود تو را برای خود بردارم. موزیل

لذت جنسی لذتی کنایه‌بار و دنباله‌دار نیست: وقتی واقع شد، بساط‌اش برچیده می‌شود: «جشن» ی که همیشه پایان می‌یابد، «جشن» ی که با لغو موقت و مشروط ممنوعیت‌ها به پا شده است. مهربانی، برعکس، تنها یک کنایه‌ی نامحدود و ارضاناشدنی است؛ حالت مهربانانه، ماجرای مهربانی (هماهنگی دل‌پذیر

موزیل: «تن برادر آن‌قدر با عطوفت و با شیرینی او را می‌فشرد که احساس کرد دارد در آغوش‌اش به آسایش می‌رسد، همچنان که برادرش در آغوش او؛ دیگر دل‌آشوبه‌یی نداشت، حتا از بابت هوس‌های شدیدش» (**مرد بدون خصیصه**).

یک رخداد) تنها به‌واسطه‌ی جراحت مختل می‌شود: به نظر می‌رسد همه‌چیز دوباره در معرض تردید افتاده: بازگشت ضرباهنگ ـ ***vritti*** ـ ناپدیدی نیروانا.

ذن

۲. اگر من حالت مهربانانه را در قبال درخواست خود ببینم ارضا می‌شوم: آیا این حالت نوعی تبلور معجزآسای حضور نیست؟ اما اگر این حالت را (چه‌بسا همزمان) در ازای هوس خود ببینم ناکام خواهم شد: مهربانی، اصولاً، انحصاری نیست، از این رو باید بپذیرم که آن‌چه من می‌بینم دیگران هم می‌بینند (من حتا گاه شاهد برخوردار شدن دیگران از این مهربانی می‌شوم). وقتی مهربان باشی با صیغه‌ی جمع حرف می‌زنی.

(«L مات مانده بود و می‌دید که A پیشخدمت آن رستوران باواریایی را هم، در حالی که دارد شنیتسل سفارش می‌دهد، با همان نگاه مهربانانه، با همان حالت فرشته‌آسایی، می‌نگرد که زمانی که این حالت‌ها متوجه او می‌شد برای‌اش تکان‌دهنده بود.»)

ذن: ***vritti***: برای بودایی، به‌معنی سیری موج‌آسا یا روندی دایره‌وار است. ***vritti*** جریانی دردبار است، و تنها نیروانا می‌تواند به آن پایان دهد.

یگانگی

یگانگی (union)
رؤیای یگانگی کامل با معشوق.

۱. تعریف یگانگی کامل: «لذت صرف و ساده» (ارسطو)، «حظِ بی‌غل‌وغش، اوج احلام، غایت همه‌ی آمال» (ابن حزم)، «شکوه خدایی» (نووالیس)؛ آسایشی یکدست و بی‌کم‌وکاست. یا، به دارایی رسیدن؛ من خواب می‌بینم که ما با تصرفی تام از یک‌دیگر حظ می‌بریم؛ این همان یگانگی ثمربخش است، ثمربخشی عشق، ***fruition*** (واژه‌یی که، با آن واکه‌ی سایشی و چرخشی آغازینِ پیش از هجای زمزمه‌وار پایانی‌اش، حظِ ناشی از ادای این لذت زبانی را مکرر می‌کند؛ من با بر زبان راندن آن، از حس این یگانگی در دهان خود حظ می‌برم.)

موزیل

لیتره

موزیل: «و در این آسایش، یگانه، بی احساس جدایی، حتا بی حس جدایی در درون خویش، تا آن حد که گویی مدهوش شده، حافظه‌های‌شان از کار افتاده، اراده‌ی‌شان اثری نداشت ـ او در این آسایش، همچنان که در برابر طلیعه‌ی خورشید، خود، خود و تمام خصوصیات خاکی خویش، را وا نهاد.» (**مرد بدون خصیصه**).

لیتره: مونتنی از ثمربخشی زندگی سخن می‌گوید و کورنی می‌گوید: «و بی که خود را هرروز بمیراند/ هیچ‌کس نمی‌تواند به آن یگانگی ثمربخشی برسد/ که عشق کامل‌اش می‌بخشد.»

رونسار

۲. **من نیمه‌ی خود را به نیمه‌ی او باز پیوند می‌زنم.** من تماشای فیلمی را رها می‌کنم (فیلمی که خیلی هم قوی نیست). شخصیتی دارد که یادآور افلاتون و نظریه‌ی او درباره‌ی موجودات دوجنسی است. ظاهراً همه ماجرای این دو نیمه‌یی را که می‌خواهند باز به هم ملحق شوند می‌دانند (اشتیاق: فقدان آن‌چه داریم ــ و بخشیدن آن‌چه نداریم؛ موضوعی مربوط به ضمیمه‌ها، نه مکمل‌ها.)

لکان

(من بعدازظهری را به این فکر کردم که آن موجود دوجنسی‌یی که آریستوفان می‌گوید، چه شکلی دارد: گرد، با چهار دست، چهار پا، چهار گوش، و فقط یک سر و یک گردن. آیا دو نیمه‌ی این موجود پشت‌به‌پشت هم بوده‌اند یا رودرروی هم؟ بی‌شک، رودررو، چون آپولون که می‌خواست آن‌ها را باز به هم بدوزد، پوست شکم را کشید و ناف خلق شد: با این حال، چهره‌های این دو نیمه دارند از هم دور می‌شوند، چون آپولون می‌خواست صورت هر نیمه رو به سمت برش‌اش باشد؛ و اندام‌های تناسلی هم در پشت قرار می‌گیرند. من اصرار دارم که نقش‌آفرینی بی‌نوا یا حتا اوتوپیاباوری از آن هم بی‌نواتر باشم، اما این اصراری بی‌حاصل است. موجود دوجنسی، یا نرماده، انگاره‌ی آن «یگانگی کهنی که اشتیاق به آن، جست‌وجوی آن، موجد همان چیزی است که عشق می‌نامیم»، ورای انگاره‌پردازی

میهمانی

رونسار: **عشق‌ها**.

لکان: **سمینار یازدهم**، و: «روان‌کاوی در جست‌وجوی آن اندام گم‌شده (لیبیدو) است نه آن نیمه‌ی گم‌شده.» (حیف!)

من است؛ یا دست‌کم، همه‌ی آن‌چه من می‌توانم به دست آورم یک تن هیولاگون، مضحک،و عجیب و غریب خواهد بود. از این رؤیاها انگاره‌ی لوده‌واری سر بر می‌آورد: از این زوج مجنون وقاحت خانه‌داری زاده می‌شود ــ یکی، همه‌ی عمر، برای دیگری پخت‌وپز می‌کند.)

۳. فایدروس در جست‌وجوی تصویر کامل این زوج است: اورفه و اوریدیس؟ اما این دو به‌قدر کفایت با هم تفاوت ندارند: اورفه‌ی درمانده چیزی جز یک زن نبود، و خدایان وادارش کردند که به‌دست زنان بمیرد. آدمتوس و آلکستیس؟ این بهتر است: زن خود را به‌جای والدین ناکام آن فرزند می‌گذارد، نام پسر را از او گرفته، نامی دیگر به او می‌دهد: به این ترتیب، همیشه مرد مشغول خواهد بود. اما زوج کامل آشیل و پاتروکلوس اند: نه بنا بر یک پیش‌داوری همجنس‌خواهانه، بل به این خاطر که تفاوت آن دو در قالب یک جنس نقش‌بسته است: یکی (پاتروکلوس) عاشق بود و دیگری (آشیل) معشوق. پس ــ بنا بر طبیعت، حکمت، و اسطوره ــ یگانگی (دودریکی، amphimixis) را نباید در بیرون از حیطه‌ی تقسیم نقش‌ها، اگر نگوییم تفکیک جنس‌ها، جست: این دلیل زوجیت است.

فروید

این رؤیای عجیب (رسواکننده) موجد تصویر عکس می‌شود. در آن شکل دوگانه‌یی که در خیال خود می‌پرورم، من می‌خواهم آن نقطه‌یی باشم که هیچ نقطه‌ی دیگری در کنارش نباشد، من در حسرتِ (حسرت: احساسی نه چندان امروزی) ساختاری

فروید: **رساله‌ی روان‌کاوی** (amphimixis ترکیب جسم دو نفر است).

ساختاری مرکزمند ام، ساختاری متوازن به‌اتکای همان: اگر هرچیزی در این دو نباشد، پس برای چه باید خود را به آب و آتش زد؟ شاید در این وضعیت من، به‌جای دو، به چند رجوع کنم. تا آن‌جا که به این **هرچیزی** که من مشتاق آن ام مربوط می‌شود، برای تحقق این آرزو (هنوز رؤیا هست) همین کفایت می‌کند که هریک از ما بدون مکان باشیم: قادر باشیم به‌شکلی جادویی به‌جای یک‌دیگر بنشینیم: عرصه‌ی «**یکی به‌جای دیگری**» استقرار پیدا کند («در این همراهی، هریک به دیگری خواهد اندیشید»)، گویی که ما واژگان زبان تازه‌ی غریبی می‌شویم که در آن به کار بردن یک واژه به‌جای واژه‌یی دیگر کاملاً مشروع و مجاز خواهد بود. این یگانگی هیچ حد و مرزی ندارد، نه به‌خاطر دامنه‌ی گسترش‌اش بل به‌خاطر بی‌تفاوتی‌اش در قبال جابه‌جایی‌ها.

میهمانی

(یک رابطه‌ی محدود از چه رو برای من نگران‌کننده است؟ از این رو که مرا رنج می‌دهد. بی‌شک، اگر کسی از من بپرسد: «رابطه‌ی تو و X چه‌جوری است؟» من باید پاسخ بدهم: الان دارم حد و مرز رابطه‌مان را پیدا می‌کنم؛ منِ نادان پیش‌دستی می‌کنم، قلمروی مشترک‌مان را مرزبندی می‌کنم. اما آن‌چه من در رؤیای آن ام جمع همه در وجود یک نفر است؛ چون اگر من با X، Y، و Z یکی می‌شدم، با این خطی که از همه‌ی این نقاطِ اکنون نشان‌شده می‌گذرد، حتماً به انگاره‌ی کاملی می‌رسیدم: دیگریِ من پدید می‌آمد.)

میهمانی: به‌نقل از **ایلیاد**، کتاب دهم.

۴. رؤیای یگانگی کامل: همه می‌گویند که این رؤیایی محال است، و با این حال این رؤیا همچنان هست. من این رؤیا را رها نمی‌کنم. «بر سردرهای آتنی، به‌جای صحنه‌های قهرمانانه‌ی مرگ، صحنه‌هایی از وداع زن و مردی نقش بسته که در آن‌ها یکی دارد دیگری را ترک می‌کند، دست در دست هم، در خاتمه‌ی معاهده‌یی که تنها نیروی سومی می‌تواند آن را نقض کند، و این‌گونه است که سوگواری بیان بارز خود را می‌یابد ... من بدون تو دیگر خود نیستم.» در این سوگِ بازنموده است که گواه واقعیت رؤیای خود را می‌یابم؛ من می‌توانم آن را باور داشته باشم، چون این رؤیا جاودانه است (تنها محالی که وجود دارد جاودانگی است).

فرانسوا وال

فرانسوا وال: «سقوط».

حقیقت

حقیقت (vérité)
عاشق در اندیشیدن به عشق خود هر بخشی از زبان را که به «احساس حقیقت» رجوع می‌کند مد نظر دارد، یا از این رو که باور دارد او تنها کسی است که «حقیقت» معشوق را می‌بیند یا از آن رو که ویژگی خاص خود را حقیقتی می‌داند که معشوق را یارای درک آن نیست.

۱. دیگری خیر من و دانش من است: تنها من او را می‌شناسم، تنها من وجود حقیقی او را مجال می‌دهم. هرکه من نباشد از دیگری غافل است: «گاه نمی‌توانم درک کنم یک‌کس دیگر چگونه می‌تواند، چگونه جرأت می‌کند، او را دوست داشته باشد، چون تنها من ام که او را سراپا، صمیمانه، دوست دارم، تنها او را می‌شناسم، و جز او چیزی در این عالم ندارم!» از آن سو، دیگری هم مرا به حقیقت می‌رساند: تنها با دیگری است که احساس می‌کنم «خودم» هستم. من خود را از همه بهتر می‌شناسم، آن دیگرانی که اصلاً این را نمی‌دانند که: من عاشق ام.

ورتر

فروید

(عشق کور است: این مَثَل درست نیست. عشق چشم عاشق را باز می‌کند: عشق روشن‌بینی می‌آورد: «من، درباره‌ی تو، خود تو، شناخت کامل دارم.» گزارش یک منشی به رئیس‌اش: تو

فروید: «کسی که در عشق خود تردید دارد می‌تواند، یا باید، در همه‌ی چیزهای کم‌اهمیت‌تر هم تردید کند» (به‌نقل از ملانی کلاین).

هرگونه ریاستی بر من داری، اما من هم هرگونه شناختی از تو دارم.)

۲. همیشه همان واگشت: آن‌چه همه‌ی عالم وجود آن را «عینی» می‌گیرند، من آن را موهوم می‌دانم؛ و آن‌چه همه‌ی عالم آن را جنون، و توهم، و اشتباه می‌شمارند، من آن را حقیقت می‌دانم. در ژرف‌ترین ژرفای این فریب است که احساس حقیقت بند می‌آید. فریب خود را از آرایه‌ی خویش می‌پیراید، چنان، همچون فلزی خالص، سره و ناب می‌شود که هیچ‌چیزی هرگز نمی‌تواند آن را دگرگون کند: ماندگار، ازمیان‌نرفتنی. ورتر ذهن خود را آماده‌ی مرگ کرده است:

ورتر

«من این‌ها را بدون شوروشوق داستان‌پردازی، در کمال آرامش، برای تو می‌نویسم.» جابه‌جایی: این حقیقت نیست که حقیقی است، این رابطه‌ی من با آن فریب است که حقیقی می‌شود. برای حقیقت داشتن، همین بس که اصرار کنیم: «فریب» ی که هماره، در برابر هرچیزی، بر آن صحه گذاشته شود حقیقت خواهد شد. (و تصور کنید که در عشق پرشور نیز، در نهایت، بخشی از ... حقیقت واقعی می‌تواند وجود داشته باشد.)

۳. حقیقت همان چیزی است که، وقتی دور شود، دیگر چیزی به‌جز مرگ را پیش چشم خود نخواهیم دید (همچنان که می‌گوییم: این زندگی دیگر ارزش زیستن ندارد). و همین‌گونه است نام گولم: ***Emeth*** (حقیقت)؛ یک حرف را که از آن بگیریم

یاکوب گریم

می‌شود ***Meth*** (مرده). یا: حقیقت آن چیزی است که، در خیالات توهم‌بارانه، باید به تعویق افتد اما نباید نفی شود، نباید به آن خیانت کرد: قسمت محتوم حقیقت، آن‌چه من همیشه می‌خواهم پیش از مردن بدانم (شکل دیگر این قاعده: «آن‌وقت من بدون آن که دانسته باشم خواهم مرد ...» و ...).

(عاشقْ خود اسباب اختگی خویش را فراهم می‌کند؟ عاشق اصرار دارد که این ناکامی را به یک ارزش بدل کند.)

ذن

۴. حقیقت: آن‌چه **ناسرراست** است. روزی راهبی از کائو تسو پرسید: «کلام یکتا و غایی حقیقت چیست؟» ... مرشد پاسخ داد: «**آری**». من این پاسخ را پیش‌داوری مبهمی در راستای «تسلیم همه‌جانبه به‌عنوان سرّ فلسفی حقیقت» نمی‌دانم. من می‌دانم آن مرشد، که با بی‌منطقی قیدی را در برابر ضمیری، **آری** را در برابر چیست، مطرح می‌کند به‌صورتی **ناسرراست** پاسخ می‌دهد؛ او مثل مرد ناشنوایی پاسخ می‌دهد، از سنخ همان پاسخی به آن راهب دیگر می‌دهد: روزی راهبی از او

گریم: «یادداشت‌هایی برای خلوت‌نشینان»: «یهودیان لهستان شمایل آدمی را از خاک رس یا گل می‌سازند، و وقتی اسم معجزآسای خدا را به او می‌دمند، این شمایل حتماً حیات می‌یابد. او نمی‌تواند سخن بگوید. آنان او را «گولم» می‌خوانند و به‌عنوان مستخدم به خدمت می‌گیرند. بر پیشانی او کلمه‌ی ***emeth*** (حقیقت) نوشته شده. گولم روزبه‌روز فربه‌تر شده، عاقبت از همه‌ی اعضای خانه بزرگ‌تر و قوی‌تر می‌شود. بنابراین، اعضای خانه به‌خاطر ترس از او حرف اول آن کلمه را پاک می‌کنند، تا چیزی که می‌ماند فقط ***meth*** (مرده) باشد، و آن‌وقت گولم فرو می‌پاشد و دوباره خاک می‌شود (به‌نقل از گرشوم شولم: **قبالا و سمبولیسم آن**).

پرسید: «می‌گویند همه‌چیز را می‌شود در یک خلاصه کرد؛ اما آن یک را در چه می‌شود خلاصه کرد؟» و کائو تسو پاسخ داد: «وقتی در ناحیه‌ی چینگ بودم، ردایی برای خود دوخته بودم که هفت کین وزن داشت.»

Sobria ebrietas

تملک‌خواهی (vouloir-saisir)
عاشق، با پی بردن به این که مشکلات رابطه‌ی عاشقانه‌اش در اشتیاق بی‌امان او به تصرف معشوق به این و آن شیوه ریشه دارد، تصمیم می‌گیرد تا از این پس «تملک‌خواهی» را از دید خود به کل کنار بگذارد.

واگنر

۱. فکر دائم عاشق: **دیگری آن‌چه را که من نیاز دارم به من بده‌کار است.** با این حال من، برای اولین بار، واقعاً می‌ترسم. من خودم را روی تخت می‌اندازم، موقعیت را سبک ـ سنگین می‌کنم و تصمیم خود را می‌گیرم: از همین حالا، دیگر هیچ تلاشی برای تملکِ دیگری نخواهم کرد.

ورتر

نفی تملک‌خواهی، نخواهندگی (تعبیری مشابه با تعابیر مطرح در مشرق‌زمین) جایگزین وارون خودکشی است. خود را نکشتن (به‌خاطر عشق) یعنی: این تصمیم را گرفتن، دیگری را تملک نکردن. لحظه‌یی که ورتر خود را می‌کشد با آن لحظه که از به تملک در آوردن شارلوته چشم می‌پوشد یکی است: یا این لحظه یا مرگ (از این رو، این لحظه‌یی خطیر است).

۲. تملک‌خواهی را باید کنار گذاشت ـ **اما نفی تملک‌خواهی هم** نباید در کار باشد: هیچ نذر و نیازی نباید داشت. من نمی‌خواهم

واگنر: «دنیا آن‌چه را که من نیاز دارم به من بده‌کار است. من باید زیبایی و رخشندگی و روشنایی داشته باشم ...» (به‌نقل از اجرایی از **حلقه** در بایروبت).

مصائب شور و شر خود را با «یک زندگی ناتوان، مرگ‌اندیشی، بی‌نشاطی شدید» تاخت زنم. **نفی تملک‌خواهی** مهربانانه نیست، با شدت و حدت و بی‌عطوفت است: از یک سو، من در مقابل دنیای حسانی جبهه نمی‌گیرم، می‌گذارم که اشتیاق در درون‌ام جاری باشد؛ از سوی دیگر، این دنیا را می‌بینم که در برابر «حقیقت من» قد علم کرده: حقیقت من سراپا عشق ورزیدن است: وگرنه، من پا پس می‌کشم، عقب‌نشینی می‌کنم و مثل لشکری که در دام محاصره افتاده، خود را پخش و پراکنده خواهم کرد.

دائو

۳. و اگر **نفی تملک‌خواهی** (در نهایت!) پنداشتی راهکاری بوده باشد؟ اگر من هنوز (هرچند در نهان) خواهان تسخیر دیگری از راه تظاهر به چشم‌پوشی بوده باشم؟ اگر پا پس بکشم، عقب‌نشینی کنم، تا با اطمنیان‌خاطر افزون‌تری او را به تملک، به تصرف، در آورم؟ این بازی‌یی که برنده‌اش کسی است که کم‌ترین شگرد را به کار بسته متکی به ترفندی است که خبرگان خوب می‌دانند («قوت من در ضعف من است»). این پنداشت یک مکر است، چون در وضعیتی عمیقاً احساسی واقع می‌شود و همان وسوسه‌ها و دغدغه‌ها را به همراه دارد.

دائو

ریلکه

دائو: «او خود و بارقه‌های خود را نشان نمی‌دهد. او خود را تأیید نمی‌کند، حاکم نمی‌کند. کارِ او کرده است، او خود را به آن اثر بند نمی‌زند، و از آن‌جا که خود را به کارش بند نمی‌زند، آن اثر همیشه خواهد ماند» (**دائو دجینگ**).

ریلکه: «چون تو را هرگز به چنگ نیاورده‌ام، اینک تو را خوب به چنگ می‌گیرم»: از ترانه‌های وبرن، ۱۲-۱۹۱۱.

نیرنگی نهایی: من با نفی هرگونه تملک‌خواهی، خود را مفتون و مسحور «تصویر شایسته» یی می‌کنم که می‌خواهم از خود به نمایش بگذارم. من هنوز از بند سازگان خود خلاص نشده‌ام. «آرمانس، مفتونِ ... نوعی احساس پرشور شایستگی بود، و این هنوز راهی برای عشق ورزیدن به اوکتاو محسوب می‌شد ...»). استاندال

۴. برای آن که پنداشت **نفی تملک‌خواهی** بتواند از سازگان **تصویرسرا** بگریزد، من باید (به‌یاری چه مشقت مبهمی؟) به خود مجال دهم در جایی بیرون از زبان، در سکون، قرار گیرم، و از یک نظر، به‌تعبیر ساده، بنشینم («وقتی آرام می‌نشینم، بی که کاری بکنم، بهار می‌شود، سبزه به ساز خود بر می‌بالد»). ذن و باز هم از شرق: نفی تملک‌خواهی را تأیید نکن؛ بگذار آن‌چه (از دیگری) می‌رسد در رسد، بگذار آن‌چه می‌گذرد در گذرد؛ مالک هیچ باش، هیچ‌چیز را پس نزن؛ بپذیر، اما نگه ندار، بیافرین اما از آنِ خود نساز، .... یا باز: «دائوی کامل مشکلی نمی‌سازد، جز آن که از گزینش‌گری باز می‌دارد.» دائو

۵. پس اشتیاق هنوز **نفی تملک‌خواهی** را از این لحظه‌ی خطربار می‌آکند: **دوست‌ات دارم** در سرم است، اما من آن را در دهان‌ام حبس می‌کنم. من چیزی بروز نمی‌دهم. من با زبان بی‌زبانی، به آن که اکنون یا از این پس دیگری نیست، می‌گویم: **من خود را از عشق ورزیدن به تو باز داشته‌ام.**

استاندال: **آرمانس**.

نیچه

گویش نیچه‌یی: «دیگر نه نیایش ـ اینک ستایش!» گویش عارفانه: «نیکوترین و دل‌نشین‌تر باده، و نیز سکرآورترین باده‌یی ... که جانِ فناشده، بی که بنوشد، از آن مست می‌شود، جانی که هم رها است هم مست! فراموش‌کننده، فراموش‌شده، مست از باده‌یی که ننوشیده، که هرگز نخواهد نوشید!»

رویسبروک

رهین‌نامه

۱. رولان آوا، اِولین باشلیه، ژان ـ لوئی بوت، سورو ساردی، فیلیپ سولرس، روماریک سولژه بوئل، دنی فراری، آنتوان کمپنیون ، فرانسوا وال.

۲. گوته: ***رنج‌های ورتر جوان***.

۳. اسپینوزا: ***اندیشه‌های متافیزیکی***؛ استاندال: ***آرمانس، درباره‌ی عشق***؛ افلاتون: ***فایدروس، میهمانی***؛ ***اورنیکار***، ۴ (خبرنامه‌ی ادواری «حوزه‌ی فرویدی»)؛ باتای: ***چشم صنوبری***؛ باروزی: ***سنت جان صلیبی***؛ بالزاک: ***معشوقه‌ی دروغین***، ***اسرار شاهزاده‌خانم کادنیان***؛ بتلهایم: ***دژ خالی***؛ براون: ***اروس و تاناتوس***؛ برشت: ***ننه دلاور و فرزندان‌اش***؛ بنونیست: ***مسائل زبان‌شناسی عمومی***؛ بوت: ***تباه‌گر شوروشر***؛ بودلر: ***گل‌های شر***؛ پرشرون: ***بودا و بودیسم***؛ پروست: ***اسیر***، ***سودوم و عموره***، ***طرف سوان***، ***طرف گرمانت***؛ پره: ***گلچین عشق والا***؛ تلمان دِ رو: ***حکایت‌ها***؛ جدیدی: ***شعر عاشقانه‌ی اعراب***؛ چرتوک: ***هیپنوز***؛ ***دائو د جینگ***؛ داستایفسکی: ***برادران کارامازوف***، ***همیشه‌شوهر***؛ داوید: ***وضع عاشق***؛ دتیین: ***باغ‌های آدونیس***؛ دولوز: ***نیچه و فلسفه***؛ دیدرو: ***مجموعه آثار***؛ رایک: ***گزیده گویه‌هایی از یک اعتراف بزرگ***؛ ***رواقیان*** (انتشارات پلیاد)؛ روژمون: ***عشق و مغرب‌زمین***؛ رویسبروک: ***منتخب آثار***؛ رونسار: ***عشق‌ها***؛ ***رونسار غزل‌سرا و عاشق***؛ ژید: ***دفترهای خاطرات***، ***Et nunc manet in te***؛ «ساختارگرایی و روان‌کاوی» (***ساختارگرایی چیست؟***)؛ سارتر: ***طرح نظریه‌یی***

در باب احساسات؛ ساردی: «لباس‌های مبدل»؛ سافو: *طرح‌هایی از اودیپ*؛ سرلز: «تلاش برای دیوانه کردن دیگری»؛ سنت ـ بوو: *پور ـ روایال*؛ سولرس: «بهشت»؛ شاتوبریان: *سیری از پاریس تا اورشلیم*؛ شارل، «موسیقی و فراموشی»؛ شوندی: *شعر و شعرشناسی*؛ زیگموند فروید: *تأویل رؤیاها*، *رساله‌ی روان‌کاوی*، *فراروان‌شناسی*، *کلیات روان‌کاوی*، «مرد گرگ‌زده»، *نامه‌ها*، *هذیان‌ها و رؤیاها در «گرادیوا» ی ینسن*، *همایش‌های تازه درباره‌ی روان‌کاوی*؛ مارتین فروید: *پدرم، فروید*؛ فلوبر: *بووار و پکوشه*؛ فورلون: «تأملاتی در باب بهره‌گیری درمانی از اجبار مضاعف»؛ فوکو: «مصاحبه» (*نوول لیترر*، ۱۹۷۵)؛ کریستوا: *انقلاب در زبان شاعرانه*؛ کلاین: *رساله‌ی روان‌کاوی*؛ کلوکووسکی: *نیچه و حلقه‌ی ناقص*؛ کمپنیون: «روان‌کاوی یتیمانه»؛ کیرکگور: *ترس و لرز*؛ گرن: *نیچه، قهرمان سقراطی*؛ لاپلانش: «نمادپردازی‌ها»؛ لاپورت: *پنج روایت از یک مضمون زندگی‌نامه‌یی*؛ لاروشفوکو: *تأملات یا احکام و اندرزهای اخلاقی*؛ لایبنیتس: *رساله‌ی جدید در باب فهم بشر*؛ لکان: *سمینارهای اول و یازدهم*؛ لوکلر: *روان کاویدن*؛ ماندلبرو: *اشیای فرکتال*؛ مان: *کوه جادو*؛ موزیل: *مرد بدون خصیصه*؛ نووالیس: *هاینریش فون اوفتردینگن*؛ نیچه: *آنک انسان، تبارشناسی اخلاقیات، حکمت شادان، سپیده‌دم، سقراط و تراژدی، قضیه‌ی واگنر*؛ واتس: *ذن بودیسم*؛ وال: «سقوط»؛ وینیکات: *بازی و واقعیت*، «ترس از سقوط»، *قطعه‌یی از یک روان‌کاوی*؛ هاینه: *میان‌پرده‌های غنایی*؛ هوگو: *پییر*؛ هولدرلین: *هیپریون*؛ یاکوبسون: «مصاحبه» (*کریتیک* ۳۴۸).

۴. بوکورشلیف: *ترن*؛ بونوئل: *جذابیت پنهان بورژوازی*؛ دبوسی: *پلئاس و ملیزاند*؛ دوپارک: «ترانه‌ی اندوهناک»؛ راول: *ننه مرغابی*؛ شوبرت: *در ستایش اشک‌ها*، *سفر زمستان*؛ موتسارت: *عروسی فیگارو*؛ فریدریش: *هلاک امیدگرفتار در میان یخ‌ها*؛ واگنر: *حلقه، کشتی اشباح*.

«سخن عاشق سخنی از فرط تنهایی است. این سخن شاید بر زبان هزاران تن جاری باشد، اما هیچ‌کس بقای آن را تضمین نکرده؛ این سخنی است که زبان‌های پیرامون ما آن را یکسر وا نهاده‌اند: سخنی نه تنها گسسته از قدرت، که همچنین گسسته از سازوکارهای آن (علوم، فنون، و هنرها)»

سخن عاشق جذاب‌ترین و به یادماندنی‌ترین کتاب رولان بارت، و آخرین بخش از قطعه‌نویسی‌ها و گزیده‌گویی‌های او است. دو بخش دیگر این سه‌گانه، **لذت متن** و **رولان بارت**، نیز به همین قلم ترجمه و توسط نشر مرکز منتشر شده‌اند.

از این قلم با نشر مرکز

اکران اندیشه، فصل‌هایی در فلسفه‌ی سینما

فرانکولا، یا پرومته‌ی پسامدرن (رمان)

برنده‌ی لوح تقدیر از انجمن مطالعاتی آثار داستانی متفاوت «واو»، سال ۸۳

موزه‌ی اشیای گم‌شده (داستان کوتاه)

ISBN: 978-964-305-807-4

۵۸۰۰ تومان