

به سوی علم اشیا شیطانی: ماتریالیسم کژدیسه و وحشت استعلایی

سروش سیدی

1.

دخترها به خانه هجوم می‌آورند و بدون هیچ توضیحی کشتار آغاز می‌شود. لوسی اعضای خانواده را به شکل وحشتناکی سلاخی می‌کند. این تازه شروع فیلم **شهدا** ساخته ی پاسکال لوژیه است. داستان وحشتناک فیلم پیش از آنکه به سوی فرجام خود و تبدیل شدن به یک استعاره‌ی الاهیاتی-سیاسی شگرف برود، ضیافتی است در خون و بدن‌های تکه پاره. فیلم در نیمه‌ی نخست خود تنها شکنجه و -بُرش و انقطاع اندام‌ها و پاشیدن خون است بر صفحه‌ای بی‌تاریخ، بی‌ارجاع، در ناکجایی تمثیلی. هرگونه ارجاع تاریخی اجتماعی حذف می‌شود تا این خشونت و کشتار به ساحت یک تمثیل برکشیده شود: پس از انتظاری طولانی و گذاری لژ از میان خون و لطف و تعذیب بدن، سرانجام جانان حقیقی از راه می‌رسند و توضیحی ارائه می‌کنند. هدف از تحمیل شکنجه‌ی هولناکی که تا بدین جای فیلم تنها انتقام قربانیان آن از شکنجه‌گران را دیدیم، این بوده که گروهی از افراد خواسته‌اند دست به آزمایشی بزنند که به شکلی طنزآمیز یادآور سخن سقراط در فایدون است: فیلسوفان حقیقی همواره در آرزوی مرگ و انسلاخ از بدن هستند تا حقیقت مجرد را مشاهده کنند. اما فیلسوفان فیلم **شهدا** دقیقاً تجسم فرجام افلاطون‌گرایی در اردوگاه مرگ هستند: آنها قربانیانی را برمی‌گزینند تا به نیابت از آنها درد انسلاخ را تجربه کرده و به رویت حقیقت نائل آیند. سلاخی بدن و رویت حقیقت، سلاخی بدن به منظور بیرون کشیدن تکانه‌های شهود حقیقت از آن: شهید (marturo) دقیقاً چنین موجودی است. آنکس که دردی توصیف‌ناشدنی را بر جسم تحمیل می‌کند تا از پس شکنجه‌ای بی‌پایان نور حقیقت را ببیند. فیلم لوژیه با رویکرد تمثیلی خود لاجرم ما را به این سمت می‌راند: هولناک‌ترین شکنجه‌ها نه ناشی از سیطره‌ی مرگ بر زندگی، که ناشی از قربانی کردن زندگی در پای یک زندگی منزه، زندگی زنده‌تر از زندگی، زندگی متعال و قدسی هستند. (آیا فاشیسم چیزی جز این است؟ زندگی خالص، زندگی متعال نژاد برتر، چنان پاک و منزه است که جز در ساحت اثری تاریخ شکوهمند ملت تبلور نمی‌یابد و به شکلی پارادوکسیکال، فاشیست‌ها هرچه بیشتر مدعیات خود را بر استدلال‌های ژنتیکی و «زیستی» متکی می‌کنند، از «زندگی» دورتر می‌شوند و به سمت مرگ و کشتار می‌شتابند).

اما آنچه می‌خواهم پیشنهاد کنم، علی‌رغم جهت‌گیری صریح، انقلابی و ضدفاشیستی فیلم لوژیه، پروژه‌ی دیگری است: بیابید پیچشی آبرونیک در فیلم ایجاد کنیم و آن را از هر سویه‌ی سیاسی واضحی که آن را فریاد می‌زندرها سازیم تا به چیز دیگری بیندیشیم، به سیاستی نه ضدانسانی، که نانسانی، و به شرط تکوینی هر شکلی از سیاست، شرط استعلایی آن در درجه‌ی صفر خود، یعنی بهره‌مندی از بدن و ماده‌ی نانسانی. به عبارت دیگر، بیابید فارغ از هر داوری اخلاقیاتی-سیاسی بارزی که در نخستین نگاه به فیلم بی‌درنگ به ذهن متبادر می‌شود (مسئله‌ی **فاشیسم**، انقیاد، بدن مثله‌شده‌ی قربانیان، آشویتس و کشتار ...)، به نسبت بدن و وحشت خشونت‌بار نهفته در ماده همچون شرط استعلایی سیاستی نانسانی و بی‌سابقه بیندیشیم که نه تنها فاشیسم، که علت بنیادین آن، یعنی امر زیاده‌انسانی را

نیز پشت سر می‌گذارد. درد به مثابه شرط استعلایی ادراک ناانسانی. آیا رهاشدن از بستار درک انسانی از جهان و دست‌ساییدن به ماده همواره گذاری از میان خون و دگردیسی بدن نیست؟ این راهی است به سوی یک ماتریالیسم درونماندگار و ناانسانی که ریشه‌های سیاست را نه در گفتمان و تاریخ، که در بدن و ماده می‌جوید. (آیا نبرد با هر شکلی از انقیاد فاشیستی بدن و ماده لاجرم در نقطه‌ای مستلزم آفرینش ماده‌ای جدید و ناانسانی نیست؟ اشتباه نکنیم: فاشیسم بدن انسانی را مثله نمی‌کند، بلکه هرگونه تخطی از امر انسانی، ملی و حقیقی را با خشونت می‌سوزاند تا تنها یک بدن ایدئال باقی بماند، بدنی غیرجسمانی، بدنی پارادوکسیکال، نابدنمند و متعال. این بدنی است همواره پارانوئید که رنگ‌ها، نژادها و تبارهای دیگر در نظرش همواره جز دشمن چیزی نیستند. فاشیسم نه ناانسانی، که زیاده‌انسانی است). مسئله‌ی سینمای وحشت، مسئله‌ی ماتریالیسم و سیاست ناانسانی است. سیاست برای رهاشدن از فاشیسم باید مهم‌ترین ابزار و محبوب‌ترین کنش آن را از آن بازستاند - بدزدد: خود خشونت و وحشت را (بر هیچ‌انگاری چیره می‌شویم، اما با خودش). وحشت رهاشده از داوری زیاده‌انسانی بدل به شرط استعلایی فرارفتن از تضایف ماده با ادراک انسانی می‌شود. اگر سیاست نیز همچون هر امر دیگری در هستی برآمده از برهمکنش‌های مادی زیستن باشد، ماتریالیسم وحشت می‌تواند شرط اندیشیدن به سیاستی ناانسانی باشد.

2.

وحشت اغلب سازوکاری متابولیکی است که مرزهای امر انسانی را از دو سو به پرسش می‌کشد: از جانب فروانسان (حیوان) و از جانب فراانسان (خدا). وحشت استعلایی از خلال مولکول‌ها و نظم انسانی آنها عبور می‌کند تا از ناکجایی سردرآورد؛ وحش یا خدا. این کارکرد الاهیاتی وحشت موضوع جذاب‌ترین آثار سینمایی و ادبی تاریخ بوده است: از کم‌دی-الاهی تا سکوت بره‌ها.

آنچه هانیبال لکتر را بدل به یک شخصیت جذاب فلسفی-سینمایی می‌کند درهم‌آمیزی مرزهای متصلب ژانرها و جهان‌های مختلفی ادبی-تصویری است. هانیبال از سویی از تبار آدمخواران اشرافی گوتیک است و از سوی دیگر به وضوح منش موحش و حیوانی آدمخواران بدوی را در خود دارد. کانیالیسم همواره بخش مهمی از تصور ما از وحشت را تشکیل داده است. وحشت برآمده از مواجهه با کانیالیسم وحشت برآمده از دگرسانی‌ها و توان ناشناخته و ذاتی خود ماده است که تا ابد با هر امر انسانی-فرهنگی بیگانه خواهد ماند. آنچه آدمخواران را وحشتناک می‌کند بی‌اعتنایی به مهم‌ترین مرز برساننده‌ی تعریف انسان است: مرز انسان و غذا. جمله‌ی مشهور هابز را که می‌گفت «انسان گرگ انسان است» باید همچون سطر مهمی از تاریخ جانورشناسی سیاسی در نظر گرفت که به شکلی صریح مرزی را بنیان فلسفه‌ی سیاسی خود قرار می‌دهد که فارغ از هر تفسیر و نسبتی، برآمده از خود ترکیب ساختاری ماده است: انسان خوراک نیست ولی با عدول از مرز شهر و ورود به وضع طبیعی تبدیل به خوراک گرگ‌ها خواهد شد. وضع طبیعی هابزی دقیقاً به همین سبب قرابتی با وحشت دارد که تصویری وحشتناک از امحاء مرز انسان و خوراک و نوعی متابولیسم سیاسی بی‌سابقه و هولناک را ترسیم می‌کند تا آن را مبنای فلسفه‌ی سیاسی قرار دهد. به عبارت دیگر، یکی از مهم‌ترین متون بنیانگذار فلسفه‌ی سیاسی مدرن به صراحت ما را در برابر این پرسش شگفت قرار می‌دهد: چرا نباید انسان‌های دیگر را بخوریم؟ این وحشت نهفته در بین سطور هابز را به بهترین وجهی در فیلم هولوکاست آدمخواران می‌بینیم: نگاه دوربین نگاه انسان متمدن مدرنی است که به آدمخواران همچون شرط سلبی وجود تمدن پیشرفته‌ی خود می‌نگرند؛ لویاتان‌هایی با دوربین‌های فیلمبرداری که گرگ‌های انسان‌نما را از فاصله‌ای می‌نگرند که به شکلی هگلی برتری

خودشان را تثبیت می‌کند. وحشت هابزی این فیلم وحشتی برآمده از خلط منطق‌های متابولیکی است: ما در منطق آدمخواران غذا هستیم حال آنکه انسان به معنای دقیق کلمه فقط و فقط یک تعریف دارد: نه حیوان ناطق، بلکه آنچه خوراک یا غذا نیست. درواقع این انسان‌های بدوی به واسطه‌ی اقتصاد متابولیکی متفاوت‌شان است که بدوی و وحشی-وحشتناک محسوب می‌شوند.

اما هانیبال لکتر درست برخلاف این کلیشه‌های آنتروپولوژیکی یکسره فیگوری اشرافی است که رانه‌ی توحش را در خود پنهان کرده؛ او بیشتر به کنت دراکولا شبیه است تا به آدمخواران بدوی. وحشت لکتر وحشت برآمده از ترکیبی مادی زیستی است که هم‌نوعان خود را به یک میزان خوراک تلقی می‌کند. همه بخش آغازین و درخشان سکوت بره‌ها را به یاد داریم: وحشت لحظه‌به‌لحظه فضا را آکنده می‌سازد به نحوی که با رسیدن به لحظه‌ی مواجهه‌ی لکتر و کلاریس، حتی پیش از دیدن هانیبال ما خود وحشتناک‌ترین تصویر ممکن را از او در ذهن ساخته ایم. اما پیش‌داستان در همین جارج می‌دهد: کلاریس از قضا تنها انسانی است که هرچند به شدت میل اروتیک لکتر را برمی‌انگیزد، اما از خورده شدن مصون است. داستان این تریلوژی داستان آدمخواری است که باید بین رانه‌ی خوردن و رانه‌ی میل جنسی که در برخورد با شخصیت معصوم کلاریس تلاقی می‌کنند و درگیر می‌شوند، یکی را انتخاب کند. اگر در منطق الاهیاتی باز خرید، تنها یک نفر، یعنی خدای متجسد، قربانی می‌شد تا نوع بشر رستگار شود، لکتر در مقام خدایی فرادست، حاضر است تمام ابناً بشر را بخورد (و بدین ترتیب خورده شدن مسیح و عشاً ربانی را واژگونه سازد) تا تنها معشوق خود را حفظ کند. کلاریس تنها به یک دلیل زنده می‌ماند: لکتر خواستار آن است که بار دیگر تجسد یابد، از طریق بازگشتن به زهدان مادر باکره و معصوم، نگهبان صدیق بره‌ها. لکتر و کلاریس درواقع درست در همین لحظه ماتریالیسمی جدید را خلق می‌کنند که بنیان آن بدن دوجنسی غریبی است که از قضا فیلم از لحظه‌ی اول شکل کاریکاتوری آن را در قالب شخصیت دوجنسی بوفالو بیل، قاتل زنجیره‌ای، به وضوح به ما نشان می‌دهد تنها به این منظور که پنهانش کند: آیا لکتر نیز همچون بوفالو بیل (که می‌خواست از پوست دختران بدنی جدید برای خود بنا کند) خواستار آن نیست که در بدن کلاریس حلول کند؟ (لکتر نیز همچون بوفالو بیل در پی آن است که بدنی زنانه برای خود فراهم کند). درست به همین سبب است که کلاریس و لکتر تا انتهای فیلم سوم همواره همچون دو سوبه‌ی یک بدن واحد و کژدیسه عمل می‌کنند. و آیا کلاریس نیز خواستار آن نیست که از پیله‌ی خود بیرون برود، از جلد دختر شهرستانی بی‌تجربه، و به کمک دکتر آدمخوار بدن و احساساتی جدید را تجربه کند؟ این بی‌شک اشاره‌ی الاهیاتی صریحی به دایره‌ی تجسد مسیحی است: مسیح، که خود فرزند مریم باکره بود، همان لوگوس ازلی بود که با مادر خود آمیخت تا خدایی شگرف متولد شود: او هم پدر بود هم پسر. لکتر اما خدایی است که می‌خواهد فرزندی بزاید و نمی‌تواند. او در پی جسدی می‌گردد: او خواستار تجسد است در معنای حقیقی لفظ: یافتن جسد (در صحنه‌ای از فیلم، لکتر که پوست صورت یکی از ماموران را کنده، از پوست صورت برای خود صورتکی می‌سازد تا بگریزد). لکتر نیز وحشت را همچون دستاویزی برای تجربه‌ی مادیتی بی‌سابقه و نانسانی جستجو و تولید می‌کند: در پی تولید هیبرید انسان-خدا-وحش. (بدین سبب، در تاریخچه‌ی قاتل‌های سریالی سینما، لکتر نقطه‌ی مقابل جان دو در فیلم هفت است: برخلاف جان دو که می‌خواست یک تنه به جای حاکم و در جایگاهی متعال، در جایگاه استثناً حافظ قانون و اخلاقیات، بایستد، لکتر می‌خواهد از ساحت متعال و الوهی خود فرود آمده و تجسد بیابد: درست به همین سبب است که جان دو بیشتر شبیه یهوه است که شیفته‌ی ده فرمان و گناهان کبیره و پادافره آنهاست، ولی لکتر فیگوری مسیحی است که قلب الاهیات را در تجسد می‌یابد؛ تقابل این دو تقابل تشریح و تجسد است. به همین دلیل است که جان دو به شکلی بیمارگونه متونی راجع به هفت گناه کبیره را نساخی می‌کند ولی لکتر هیچ اشاره‌ای به واژگان رسمی الاهیات و شریعت نمی‌کند). بدین ترتیب شخصیت هانیبال نه تنها پیش

جذاب‌تری در الاهیات ماتریالیستی کانیالیسم ایجاد می‌کند، بلکه آدمخواری را بار دیگر به ابزاری برای اندیشیدن به سیاست، ماتریالیسم و الاهیات نوانسانی می‌سازد.

3.

کانیالیسم پارادوکسی شگفت را پیش می‌کشد: پارادوکسی که **فروید** کشف کرده بود، یعنی نزاع بین رانه‌ی مرگ و رانه‌ی زندگی؛ ثاناتوس و اروس. به همین سبب فیلم‌هایی که آدمخواری را در نوعی رابطه‌ی اروتیک-عاشقانه جای می‌دهند بیش از همیشه به هسته‌ی فلسفی آن نزدیک می‌شوند: این دورباطلی است بین ثاناتوس و اروس، بین میل به تغذیه و میل به بقا، جایی که غذا تبدیل به ضد خود می‌شود. (پارادوکس آدمخواری بیانی طنزآمیز از بنیان فلسفی اخلاق کانتی نیز هست: نباید انسان دیگری را بخورید زیرا در این صورت به همه‌ی انسان‌ها حق آدمخواری را خواهید بخشید و در نتیجه خود شما نیز دیگر نه سوژه‌ی اخلاق، که خوراک خواهید بود و در نتیجه امکان آدمخواری در مقام یک فعل اخلاقی ناممکن می‌شود.) سوژه‌ی کانتی نه تنها بدن ندارد بلکه تمام هدف فلسفه‌ی کانت چیزی نیست جز واژگون کردن تجسد مسیحی و بازگشتن به اخلاقیات تشریحی: سوژه‌ی اخلاقیات نزد کانت در نهایت چیزی جز یک مرده‌ی متحرک، یک زامبی، نیست. (کانت از ترس بازگشت اسباع وحشی هابزی در وضع طبیعی، به زامبی‌ها پناه می‌برد). شما در کنار زیست فنومنال و واقعی خود که لاجرم زیستی بدن‌مند است، زندگی روحانی و مجید را نیز بردوش می‌کشید، یعنی سوبرژکتیویته‌ی خود را، که در واقع معنایی حقیقی و متعال است که به بدن همچون افزوده‌ای ملصق می‌شود تا آن را فعلیت بخشد. و شگفت‌انگیزترین وجه کل فلسفه‌ی مدرن (یعنی بی‌اعتنایی آن به واقعیت نوانسانی) درست همین جا واضح می‌شود که این واقعیت مسلم که فارغ از تمام ویژگی‌های منطقی، سوژه بدون تجسّد یافتن درون یک بدن مادی اساساً تحقق نخواهد داشت هرگز کانت را آزار نداد. بدین ترتیب زامبی‌های آدمخوار دقیق‌ترین تصویر از سوژه‌ی اخلاقیات کانتی هستند: مردگانی متحرک که در برزخ بین سوبرژکتیویته‌ی استعلایی در مقام شرط تحقق اخلاقیات و وحشت استعلایی در مقام مقاومتی مستمر در برابر امر زیاده‌انسانی گیر کرده‌اند). آدمخواری جنایتی است ضروری برای زنده ماندن. اما آیا سویی پیچیده‌تری در آن نیست؟

فیلم **خام** (2016) ساخته‌ی ژولیا دوکورنو درست از میان پارادوکس‌های آدمخواری به پارادوکس گیاهخواری پل می‌زند. داستان فیلم داستان دختری است به نام ژوستین که از کودکی به گیاهخواری عادت کرده اما با ورود به دانشکده‌ی پزشکی و غلت زدن در خون و گوشت و لاشه‌ی جانوران میل سیری‌ناپذیری به خوردن گوشت و خون خام پیدا می‌کند. در اوایل فیلم بین دانشجویان بحثی درمی‌گیرد: آیا حیوانات از حق مورد تجاوز واقع نشدن برخوردارند؟ آیا حیوانات نیز مثل انسان‌ها زجر می‌کشند؟ به عبارت دیگر، مسئله بار دیگر مسئله‌ی نسبت بین تأسیس حقوق انسانی و حذف حیوانات و در واقع کشتار آنهاست. (تأسیس حقوق همواره در گرو اخراج گروهی از انسان‌ها از دایره‌ی انسانیت و فروکاستن آنها به موجوداتی است که قتل آنها جرم محسوب نمی‌شود. بیهوده نیست که این گروه همواره به نحوی از انحاء به «حیوان» در مقام فروانسان تشبیه می‌شوند، چرا که حیوان به قول دکارت ماشینی است بدون روح. حیوانات «زیادی» بدن‌مند هستند و در نتیجه فاقد آن شکاف فنومن/نومن که شرط اخلاقیات کانتی است. اخلاقیات کانتی، همچون تمام فلسفه‌ی سیاسی مدرن، متکی بر حفظ شکاف هاست و حیوانات آکندگی محض مادیتی هستند که تن به شکاف الوهیی-اخلاقی انسان نمی‌دهند و در نتیجه قتل آنها جنایت نیست). اما حادثه‌ی اصلی زمانی رخ می‌دهد که دانشجویان به زور گوشت به خورد ژوستین می‌دهند. از این لحظه به بعد او به تدریج در مسیری پیش می‌رود که هر

لحظه مرز حیوان و انسان را در درون خود او مخدوش می‌کند. یک روز در اتاق خوابگاه خواهر ژوستین، الکسیا، به طور تصادفی انگشت خود را قطع می‌کند. ژوستین در یکی از درخشان‌ترین لحظات فیلم با ولعی سیری‌ناپذیر انگشت خواهرش را می‌خورد؛ با صورت و بدنی خون‌آلود در کنار تن بیهوش خواهرش. (اینجا بدن دیگر خود گوشت است، نه تنی که بدل به نان متبرک عشاً ربانی شده باشد). ابهام میل نوسان و تردیدی است بین رفتن تا نهایت این میل (تبدیل معشوق به خوراک) و سرکوب میل (والایش این میل در قالب عشقی جامعه‌پذیر). در نتیجه معمای فلسفی-سیاسی فیلم بار دیگر پیچیده می‌شود: آیا وضع طبیعی صرفاً وضع خشونت محض همه علیه همه است؟ آیا برعکس، وضع طبیعی وضعیتی عشقی ناانسانی به هم‌نوعان خود نیست؟! آیا سرحد نهایی عشق به هم‌نوع این نیست که خود را بدل به خوراکی برای بقا او سازیم (دقیقاً کاری که مسیح در عشاً ربانی کرد)؟ فیلم خام بدین ترتیب با تلفیق آدم‌خواری و عشق به شکلی بدیع بار دیگر ناسازه‌های گیاه‌خواری را برجسته می‌سازد: گیاه‌خواری هرچند در ظاهر امتناع از خشونت ورزیدن به حیوانات است، اما از سوی دیگر نوعی خودمحوری و توهم سوبژکتیویته را در قلب خود دارد: ما تنها چیزهایی را می‌خوریم که تا حد امکان به لحاظ نوع با ما بیگانه باشند (شکاف کانتی)، یعنی گیاهان، و در نتیجه در جهت تحکیم تقسیم‌بندی‌های مقولی‌ای گام برمی‌داریم که در کاربستی دیگر بنیان هرگونه خشونت نژادپرستانه را برمی‌سازند (ما دایره‌ی امر انسانی را تحکیم می‌کنیم درست همچون منطق نژادپرستی که دایره‌ی امر انسانی را مدام تنگ‌تر می‌کند تا فروانسان را که قتل او جنایت نیست از انسان متمایز سازد. به عبارت دیگر، آشویتس نه حاصل ضدیت با انسان که از قضا حاصل شیفتگی بی‌حد و حصر به جلوگیری از هرگونه ملوث‌شدن دامان انسانیت به هرگونه امر ناانسانی است: در این مورد، یهودی، حیوان؛ موجوداتی که هرگز به پای انسان‌های «حقیقی» و «شریف» و «منزه» و «متعال» نمی‌رسند، بلکه همچون باکتری‌هایی زندگی پاک را آلوده می‌کنند. این است معنای آنچه جورجو آگامبن و ژاک دریدا به آن اشاره می‌کردند: نسبت قربانی و امر مقدس). به عبارت دیگر، برخلاف آنچه به نظر می‌رسد، حرکت به سوی تثبیت محوریت امر انسانی سرانجام سر از خشونت بی‌حد و حصر درمی‌آورد. (این بدون شک اندیشه‌ی سیاسی رادیکال هر فلسفه‌ی ضد او مانیستی است، از نیچه و اسپینوزا و هایدگرتا ماتریالیسم معاصر). به نظر می‌رسد فلسفه‌ی سیاسی در هیچ شکلی نمی‌تواند تنها به گفتمان‌ها و روایت‌ها و تبارشناسی‌ها محدود بماند: ماتریالیسم بنیان ناگزیر فلسفه باقی خواهد ماند. مرزهای سیاست و خشونت لاجرم به مرزهای گوشت و دندان گره می‌خورند و سیاست در سرحدات زیاده‌انسانی خود جز فاشیسم چیزی نخواهد بود.

4.

وحشت چیست؟ نخستین شرط برای اندیشیدن به مفهوم فلسفی وحشت رهاکردن آن از یک عاطفه یا تأثر انسانی است برای تبدیل آن به یک ابزار نظری. آنچه سینمای وحشت را بدل به ابژه‌ی لذتی مازوخیستی می‌کند خود بنیان پارادوکسیکال میل است: ما در واقع نه به ابژه‌ی میل، بلکه به خود میل در مقام رانه است که میل می‌ورزیم، به تکرار آن؛ در نتیجه نه به مصرف کالاهایی که مابه‌ازای میل ما هستند، بلکه به خود میلی که همواره با تحقق خود از دست می‌گریزد (میل بدین ترتیب مادی‌ترین تجسد مفهوم تفاوت است). در نتیجه بیگانگی، عدم امکان بازنمایی و وحشت‌انگیزی دقیقاً از دل همان لذت پارادوکسیکال تماشای فیلم وحشت برمی‌آید و وحشت را درست در همین نقطه از یک عاطفه‌ی انسانی جدا می‌کند و بدان ساحتی فراتر از هرگونه تضایف با بازنمایی ادراکی می‌بخشد. از سوی دیگر وحشت معنایی انتولوژیکی-ماتریالیستی نیز دارد: وحشت اشارتی است به این که جهان منطق تکوینی واحد و خطی‌ای ندارد و همواره متشکل از کژدیسیگی و دفرماسیون بی‌وقفه است و از تضایف با ادراک انسانی سرباز می‌زند (این

مسیحی‌ترین-که یعنی کفرآمیزترین- وجه وحشت است: ورود منطق تکوینی جهان یا لوگوس به خود جهان، سرانجامی جز زخم‌های صلیب ندارد. الاهیات به معنای حقیقی کلمه چیزی جز وقوع مصائب مسیح نیست: زخمی بودن لحم در تجسد خداوند هرگز تصادفی نیست. خداوند نه در قالب گوشت، که در قالب "زخم" تجسد می‌یابد: الاهیات هرگز خداشناسی نخواهد بود مگر آنکه زخم‌شناسی نیز باشد. وحشت پاسخی است به معمای شو که البته شورا سخت جدی می‌گیرد: شو/زخم نه انحرافی عارضی، که کژدیسی و وحشت خود واقعیت نانسانی جهان است). به همین سبب است که هستندگان و هیولاهای کژدیسه با منطق زیستی غیرارگانیک خود مهم‌ترین هستندگان جهان وحشت هستند: از کنت دراکولا با منطق زیستی ناسازوارش تا موجودات غریب‌عجایب‌المخلوقات طوسی و حتی کتاب‌های ساترکین در فیلم درکام جنون جان کارپنتر که همچون ماده‌ی روانگردان عمل می‌کنند، تا موجود بی‌صورت فیلم چیز کارپنتر، تا قدرت وحشی و بی‌صورت جن در فیلم جن‌گیر، جهان وحشت سراسر آکنده از هستندگان مادی ناسازوار و افراطی‌ای است که جملگی بر سر یک نکته همداستان هستند: ماده‌تکانه‌ای است وحشت‌زا. اما این وحشت نه امری متضایف با انسان، که اساساً تشکیل‌دهنده‌ی ذات ماده است. (تصور ملموس‌تری از این وحشت‌انگیزی ماده خود نهفته در سرنوشت محتوم جهان ماست: یورش بی‌وقفه‌ی جهان به جانب آنتروپی و امحاء نهایی و ناگزیر انسان). ژانر وحشت بر سازنده‌ی نوعی علم جدید است: علم اشیاء شیطانی؛ علمی شیطانیه-سیاسی (demonopolitical). این جهانی است که در آن اشیاء یا ابژه‌ها را هرگز بر مبنای مقولات نمی‌توان شناسایی کرد چرا که همواره هسته‌ی بیگانگی و توحش و گریزندگی را در درون خود حفظ می‌کنند. ماده همواره نوعی افراط نانسانی است که به وحشت می‌انجامد.

این توجه بی‌بدیل به بیگانگی محض ماده با ادراک انسانی همواره دستمایه‌ی فیلم‌های وحشتی است که از چارچوب‌های سنتی-الاهیاتی به جانب چارچوب‌های زیستی-علمی محض می‌روند. در مجموعه فیلم‌های پیچ (اشتباهی) (Wrong Turn) عنصر اصلی وحشت‌زا دقیقاً پشت‌کردن به جهان همچنان ملموس‌الاهیاتی‌ای است که می‌توانست عنصر شیطانی ماده را در پیوند با منطقی‌الاهیاتی قرار دهد. برخلاف فیلم‌هایی چون سکوت بره‌ها یا شاهزاده‌ی تاریکی، اینجا عنصری ماورایی همچون شیطان یا خدا نیست که شورا در وجود ماده تزریق می‌کند، بلکه این خود پیچش‌ها و درهم‌آمیزی‌های ژنتیکی و پیش‌بینی‌ناپذیر ماده است که به وحشت منتهی می‌شود. بیماری و کژدیسی و آدمخواری ماتریالیستی جای وجه‌الاهیاتی خون‌آشام‌ها را می‌گیرد. مثلث ماده‌ی کژدیسه، بدن و وحشت اینجا نیز البته با کانیالیسم پیوند می‌خورد. داستان این مجموعه فیلم‌ها همواره از منطق روایی مشخصی پیروی می‌کند: خانواده‌ای که به واسطه‌ی جهش‌های ژنتیکی بدنی دفرمه و میلی‌سیری‌ناپذیر به خوردن گوشت انسان دارند و هر بار چند جوان سربه‌هوا و خوش‌گذران طعمه‌ی آنها می‌شوند (کشتراره برقی تگزاس) که در میانه‌ی سفرشان از پیچی اشتباه می‌گذرند و راه را گم می‌کنند. در این فیلم‌ها بیماری در مقام نوعی دگردیسی پیش‌بینی‌ناپذیر و شگفت و -موحش درون خود ماده جای وجه‌الاهیاتی خون‌آشام‌ها را می‌گیرد و خوردن موحش گوشت به جای تصور رمانتیک مسیحی خوردن خون می‌نشیند. (صحنه‌های پارودیکی که در این فیلم‌ها تکرار می‌شوند بی‌شک چنین کارکردی دارند: آدمخواران با بدن کژدیسه و اصوات نانسانی و هولناک خود اغلب در نخستین برخورد در فضایی خانوادگی، دور میز غذا، نشسته و خیلی عادی مشغول غذاخوردن هستند؛ خانواده‌ی نامقدس).

مسئله‌ی ارگانیک‌بیماری که تن به منطق ارگانیک "طبیعی" نمی‌دهد بلکه همواره مرزهای هر شکلی از ارگانیک‌بیماری را تهدید می‌کند، بار دیگر ما را به ریشه‌های ماتریالیستی سیاست بازمی‌گرداند: درست در سپیده‌دمان فلسفه‌ی سیاسی بود که افلاطون در کتاب جمهوری نفس (در مقام تحقق و فعلیت ارگانیک) را به شهر (نظم متعال سیاست) گره زد.

ارگانیکس تنها راه لمس ماده تلقی شد و ماده‌ی عاری از صورت، ماده‌ای که از منطق ادراکی متضایف با انسان سرکشی کند، به جهان وحشت‌زای وانموده‌ها رانده شد (جهان بافومه، شیطان). ماده همواره تکانه‌ای است وحشت‌انگیز، اختلالی مستمر، اختلال نه در مقام امری فرعی و عارضی، بلکه در مقام ذات هستی-ماده. به عبارت دیگر مقاومت بی‌حد و حصر و جنون‌آمیز فیگورهای کژدیسه در برابر مرگ چیزی جز مقاومت همیشگی ماده در برابر تقسیم‌بندی‌های مقولیه-صوری-ادراکی و زیاده‌انسانی نیست. اینجا دیگر از هوش سرشار آدم‌خواری چون هانیبال لکتر خبری نیست بلکه هرچه هست بی‌صورتی تحمل‌ناپذیر و موحش جهش‌های ژنتیکی ماده است. به عبارت دیگر هیچ میزانی از هوش و توان انسانی با توحش ماده برابری نمی‌کند.

کارپنتر در فیلم *مپیایرها* (1998) بر این گسست از منطق الاهیاتی در فیگور خون‌آشام درنگ می‌کند. در فیلم کارپنتر، واتیکان گروهی شکارچی خون‌آشام را به نیومکزیکو می‌فرستد. این شکارچیان، برخلاف ون هلسینگ، از مسلسل‌های اتوماتیک برای کشتن خون‌آشام‌ها استفاده می‌کنند و سپس با دستگاهی مکانیکی آنها را به زیر نور آفتاب می‌کشند و سرانجام بدن و مپیایرها همچون ماده‌ای اشتعال‌زا منفجر می‌شود. کشیش توضیح می‌دهد که ولک، سردسته‌ی مپیایرها، در پی شیئی باستانی است به نام «صلیب سیاه برزیز» تا بتواند توسط آن جن‌گیری ناتمامی را که او را بدل به مپیایر کرده است به پایان برساند. با تکمیل جن‌گیری، او در برابر نور آفتاب مقاوم می‌شود و دیگر چیزی جلودارش نیست. قهرمانان فیلم که crusader یا جنگجوی صلیبی نامیده می‌شوند با فروکردن صلیب در قلب ولک او را می‌کشند. آنچه در فیلم کارپنتر جذاب است کنار زدن هر وجه متعال از خون‌آشام‌ها و تبدیل آنها به موجوداتی مادی است. دراکولای فیلم همچون ماشینی است که نمی‌توان او را از پای درآورد. او نیز ساخته از ماده‌ای است ناشناخته و وحشی. خون‌آشام در فیلم کارپنتر ابزاری است برای اندیشیدن به ماهیت ماده‌ای شگفت که منطق زیستی آن یکسره بی‌سابقه است. اینجا این تصور محبوب کارپنتر، یعنی ماده‌ای که از منطق اونتیکی ناشناخته‌ای پیروی می‌کند، به یک الاهیات بی‌سابقه پیوند می‌خورد. و معنای الاهیات مسیحی درست همین است: گذر از خلال روند وحشت‌زای تجسد خداوند و حلول او در جسم و سپس تبدیل کانیالیستی خداوند.

در فیلم *چیز* (The Thing (1982) گروهی از دانشمندان در قطب با شکل جدیدی از ماده برخورد می‌کنند که وحشت برآمده از آن ناشی از همین نکته است: این ماده‌ای است دارای قابلیت تقلید شکل‌های زیستی، اشکالی مختلف که تن به منطق ارگانیک نمی‌دهند؛ هر تکه از بدن نانسانی این شیء یک شکل زیستی منفرد است که خود واجد غریزه‌ی مستقل بقاست. توان تقلید، برترین قدرت هستی یا قدرت وانموده، ذات این ماده‌ی ناشناخته را تشکیل می‌دهد؛ ماده‌ی شیطانیه؛ ماده‌ای که جز فریبندگی و بی‌صورتی چیزی نیست. آیا اشیا همواره در پس صورت‌ها یا ذوات مشخصی که برای آنها در نظر می‌گیریم نیست که وحشت خود را پنهان می‌کنند؟ آنچه موجب وحشت‌انگیزی «چیز» فیلم کارپنتر است همین نابهنگامی تبدلات و واژگون‌کردن منطق حقیقت است: اگر حقیقت همواره با روح و تعالی نسبت داشته باشد، لاجرم شیئی و ماده چیزی جز فریبندگی و وحشت نمی‌تواند باشد. (دوزخ درست به همین سبب همواره آکنده از انواع و اقسام شکنجه‌های وحشت‌ناک توصیف می‌شود: بیابید معنای کنایی پیام الاهیاتی دانته را تا نهایت‌هایش بکشانیم. دوزخ در قعر جای دارد، در دورترین نقطه نسبت به خداوند/خیر. اما این دورترین نقطه از تعالی روحانی/لاهوته، لاجرم فرودستی و شرارت مادی/ناسوتی خواهد بود: دوری از مرحمت خداوند، قرب به وحشت شکنجه. اما با تهی‌کردن این اشارت از هرگونه بار اخلاقیاتی، می‌توانیم دوزخ را همچون تفسیر الاهیاتی شگرفی از چیستی تجسد بخوانیم: آیا تمام اهمیت مسئله درست همین جا نیست، که یک مسیحی معتقد همچون دانته، به جای تقدیس

جسد پس از تجسد خداوند، در حرکتی واژگونه و گویی عامدانه، ماتریالیستی‌ترین توصیفات ممکن از دوزخ و شکنجه را ترسیم کند، دوزخ همچون ضیافت بدن‌ها و مواد کژدیسه و حیوان‌انسان‌هایی هیولالوش؟!.

این درست همان چیزی است که مارتین هایدگر در نیمه‌ی اول قرن کشف کرد. شاید هیجان‌انگیزترین وجه هستی و زمان از منظر ماتریالیسم وحشت تحلیل بی‌نظیر هایدگر از اشیاء باشد. هستی و زمان دقیقاً از عنصر وحشت و اضطراب به عنوان ابزاری انتولوژیکی برای تبیین چیستی اشیاء بهره می‌برد. ما در زندگی روزمره در جهان زندگی می‌کنیم که شبکه‌ی نامتناهی معنا بخشی به اشیاء یا ابزارهاست. برخورد اولیه‌ی ما با اشیاء، برخلاف تصور دکارتی، استفاده از آنها در مقام ابزار است. مثال‌های مشهور این وجه تودستی اشیاء را همه می‌شناسیم: عینکی که به چشم ماست و بدون توجه به آن از آن استفاده می‌کنیم، کیبوردی که با آن تایپ می‌کنیم ولی وجود آن درست در نزدیکترین حالتش به ما محو می‌شود و توجهی نمی‌انگیزد. به عبارت دیگر، امکان توجه و اندیشیدن ما به اشیاء نوعی گسست، فروپاشی، تروما یا زخم است: کارکرد ابزار مدنظر باید دست‌کم برای لحظه‌ای مختل شود تا توجه ما به خود شیء در گسست آن از زمینه‌ی معنا بخش آن جلب شود. اما در گامی ژرف‌تر، هایدگر می‌گوید که در تداوم همین روند گسست، نقطه‌ای وجود دارد که در آن توجه ما نه فقط به شیء معیوب، بلکه به خود جهان معطوف می‌شود: این تجربه‌ی اضطراب یا وحشت است. وحشت اشیاء را بدل به اموری غریب و ناشناخته می‌کند. لحظات وحشت عبور از تضایف شیء با ادراک انسان و عریانی موحش خود شیء مادی است. آشکارگی شیء در مقام یک امر مادی محض در گرو اختلال در شبکه‌ی معنا بخش ابزارها و استیلای وحشت بردازین است. بیگانگی، غربت و وحشت در هستی و زمان نه عواطفی انسانی، بلکه لحظات گسست نسبتی است که انسان را می‌سازد و ماده و اشیاء را در گسست مطلق از انسان هویدا می‌سازد (انسان واجد التفات است و هستی درگیر در تناوب اختفاء/انکشاف؛ اما اشیاء سرسختانه در وجود مادی خود پابرجا، درست همانطور که آنتوان روکانتن در تهوع سارتر حس می‌کرد. آنچه از این منظر سارتر را بدل به فیلسوفی نابهنگام و ماتریالیستی رادیکال می‌کند، تکیه‌ی او بر بیماری و تهوع و دل‌آشوبه‌ی بدنی است در برخورد با اشیاء: ماتریالیسم باید از چنگ هر نسبت سالم و زیاده‌انسانی با اشیاء رها شود. آنچه سارتر کشف می‌کند همین است. یک ماتریالیسم رادیکال بی‌شک ماتریالیسم کژدیسه‌ی، اعوجاج، بیماری و زخم خواهد بود).

اشیاء تا ابد با ادراک انسانی بیگانه باقی می‌مانند؛ بیگانه، وحشت‌انگیز و شیطانی. زخم بدین ترتیب هجوم شیئی بیگانه است که اثبات می‌کند حتی بدن ما نیز چندان که تصور می‌کنیم با ما بیگانه نیست. عبور از پدیدارشناسی به ماتریالیسم وحشت عبور از بدن سالم ادراکی است به زخم در مقام ترومای ماده. (مازوخیزم بدین ترتیب بیگانگی سوژه است با بدن خود، لمس بدن همچون شیئی مزاحم و اضافی، شیئی وحشت‌انگیز که باید مجازات شود. همواره نوعی دوپارگی و شکاف است که فردی واحد را بدل به مجری مجازات و همزمان قربانی آن می‌سازد). اشیاء پیوستاری معنادار را بر نمی‌سازند بلکه ملغمه‌ای هستند ناتمام که همواره ناتمام باقی می‌مانند: شیئی همواره چیزی است بیش از آنچه می‌توان ادراک کرد، همواره مازادی تاریک و موحش دارد که می‌تواند علیه منطق تکوینی خود آن شورش کند. اشیاء زخم‌هایی هستند همواره پراکنده و ناقص. وحشت درون اشیاء جای دارد چرا که هرگز چیدن اشیاء در ساختارها نمی‌تواند آنها را از بیگانگی و غرابت محض شان تهی سازد. وحشت اصل استعلایی نسبت دردناک با این بیگانگی محض اشیاء است. وحشت برآمده از ماده بدین ترتیب فلسفه‌ی استعلایی را دستخوش نوعی واژگونی ماتریالیستی می‌کند. ماده‌ی نوانسانی و وحشت استعلایی شرط ادراک اشیاء جدید و شیطانی هستند که از تضایف با ادراک انسان می‌گریزند: شرط ادراک جهانی که در آن هر شیئی فی‌نفسه یک کژدیسه‌ی است؛ جهان لاوکرفتی وحشت.

آیا بدین ترتیب وحشت اضطراب از برخورد با اشیاء پاسخی به فلسفه‌ی استعلایی کانت نیست؟ شیء فی‌نفسه همواره غرابت و وحشت زخم است. (سارتر از این منظر خوانش درخشانی از کانت و هایدگر عرضه می‌کند: شیء تهوع و بیگانگی است. اما باید از سارتر فراتر رفت: شیء نه فقط با سوژه، بلکه با هر شیئی دیگر نیز بیگانه است، حتی با خود، و سوژه نیز جز مجموعه‌ای از اشیاء نیست). لمس کردن اشیاء همواره نفوذ تکانه‌ای بیگانه به بدن انسانی است. این بیگانگی را به بهترین وجهی در فیلم مگس دیوید کراننبرگ می‌بینیم. در فیلم کراننبرگ، قهرمان داستان یعنی ست براندل، که تلفیقی است از دکتر فرانکنشتاین و گرگور زامزا، دانشمند دیوانه‌ای است که دستگاهی برای تله‌پورتیشن می‌سازد. پس از چند بار آزمایش عملکرد دستگاه روی موجودات دیگر، سرانجام تصمیم می‌گیرد جنون خود را به اوج برساند و خود وارد دستگاه شود. دستگاه براندل شیء را در اتاقک اول در سطح مولکولی تجزیه می‌کند و دوباره آن را در اتاقک دوم باز ترکیب می‌کند. براندل وارد دستگاه می‌شود غافل از اینکه مگسی همراه او به دستگاه وارد شده. پس از آن براندل قدرت شگفت و ناانسانی‌ای می‌یابد که تصور می‌کند حاصل از تجربه‌ی تله‌پورتیشن است. اما واقعیت این است که اجزای بدن او در سطح مولکولی دچار انهدام، فروپاشی و بازسازی شده و در این میانه با مولکول‌های مگس ترکیب شده است. براندل دیگر از گوشت نمی‌ترسد (آیا این چیزی نبود که مسیح از پیروان خود می‌خواست؟ این تن و گوشت (flesh) من است، از آن نترسید و آن را بخورید). ماده‌ی بدن او حال ماده‌ای است فراتر از هر توان انسانی. به تدریج درمی‌یابد که آنچه تجربه می‌کند کائوس و انقلاب در سطح سلولی است. سرانجام براندل بدل به مگسی عظیم‌الجثه می‌شود و کارکردهای زیستی او یکسره دگرگون می‌شود. وقتی تلاش‌های او برای گداخت مجدد ذرات خود از طریق شکافت و افزودن ژن‌های انسانی به ژن خود برای بازگشتن به ماده‌ی انسانی به نتیجه نمی‌رسد، براندل که حالا اجزای کهنه شده‌ی بدنش را در قفسه‌ای نگه می‌دارد، از سیاست حشرات سخن می‌گوید. "من حشره‌ای بودم که خواب دید انسان است و انسان بودن را دوست داشت". سرانجام در تلاش برای ترکیب ذرات خودش، دوست دخترش و فرزند -کژدیسه‌ای که تولید شده، خود را دوباره به درون ماشین می‌اندازد تا این بار ترکیب جدیدی شکل بگیرد: براندل-مگس ماشین. زندگی برای فرانکنشتاین فیلم کراننبرگ چیزی جز ترکیبات وحشتناک ماده و ماتریالیسم کژدیسه نیست. کراننبرگ شورا از فردیت دانشمند و هیولایی که می‌سازد رها می‌کند تا آن را به خود ماده داخل سازد؛ ماده همچون کژدیسگی مطلق.

آیا در فیلم کراننبرگ نیز بار دیگر با اشاره‌ای الاهیاتی روبرو نیستیم؟ این الاهیات است در مقام علم ترکیبات نامأنوس و کائوتیک ماده، در مقام ماتریالیسم وحشت. نام فرانکنشتاین فیلم مگس عهد در شیث است. شیث همان یا Seth عتیق برادر هابیل و قائل است که پس از قتل هابیل توسط قائل متولد شد تا جایگزین او شود. در متنی موسوم به مکاشفه‌ی موسی که احتمال می‌رود مربوط به سده‌ی پنجم یا پیش از آن باشد، شیث و حوا به دروازه‌ی بهشت می‌روند تا عصاره‌ی درخت زندگی را طلب کنند (درست مثل فرانکنشتاین). شیث بیش از حد به مسیح شباهت دارد. (این درآمدی است بر تجسد لوگوس. تجسد مسیحی فرودآوردن منطق تکوینی جهان است به دل ماده؛ حرکتی مدور برخلاف جهت تاریخ جهان. ماده‌ی تجسد بدین ترتیب فروپاشی تاریخ است و تا خوردن خط مستقیم زمان آفرینش بر روی ماده). طبق برخی روایات، پس از آنکه باقی انسان‌ها در طوفان بزرگ کشته می‌شوند، شیث که نیای نوح است بدل به تکرار آدم ابوالبشر می‌شود و نسل آدمی را دوباره آغاز می‌کند. عهد عتیق اشاره می‌کند که آدم، که از مرگ هابیل اندوهناک بود، بار دیگر صاحب فرزندی شد که نام او را شیث نهادند. در میدراش، معمای شواینطور حل می‌شود که ایناً بشر نه از نسل قابیل که از نسل شیث هستند (و در نتیجه رها از ملعنت ابدی و گناه نخستین). شیث در نزد فرقه‌ای از مسیحیان گنوسی به نام شیثی‌ها که فرقه‌ای نوافلاطونی بودند، تجسد خداست. آیا فرانکنشتاین و ست در فیلم کراننبرگ بیش

از پرومته به مسیح شباهت ندارند؟ به عبارت دیگر، آیا کنکاش دیوانه‌وار آنها در ماهیت ماده تلاشی برای درک تجسد نیست؟ آیا تجسد درست به همین سبب بدل به بغرنج‌ترین معمای الاهیات-فلسفی مسیحیت نشد که در آن خداوند و ماده وارد ترکیباتی کژدیسسه و موحش می‌شدند؟ (تصور تجسد خدا از منظر الاهیات یهودی کفرگویی هولناکی بود. الاهیات مسیحی گذری است از میان میخ‌های صلیب و تازبانه‌ها و خون، اودیسه‌ای که طی آن خدا بر بیگانگی خود با جسد و لحم چیره می‌شود و همزمان با بیگانگی مطلق و وحشت‌ناک ماده تلفیق می‌شود؛ درست مثل سث/شیث در فیلم مگس). تجسد در رهایی از منطق هگلی و زیاده‌انسانی‌ای که به آن تحمیل شده در تمام اجزای خود نشان از کژدیسگی تکوینی ماده دارد و درست به همین سبب است که داستان الاهیات مسیحی یک داستان وحشتناک است: از تصور کفرآمیز حلول خدا در جسد مادی و تخلیه‌ی کنوتیک او در سطح ماده تا کانیبالیسم دهشتناک شام آخر. سث فیلم کرانبرگ تحقق وعده‌ای است که در متن گنوسی مکاشفه‌ی موسی میکائیل به شیث و حوا می‌دهد که در طلب روغن درخت زندگی به دروازه‌ی بهشت رفته‌اند؛ این روغن را تنها در آخرالزمان به شما ارزانی خواهیم کرد. وحشت در رهایی از تأثرات انسانی درآمدی است بر این ماتریالیسم کژدیسسه، بر پیش‌بینی‌ناپذیری ماده، بر سیاستی ناانسانی. وحشت ناانسانی آزمونگری بی‌وقفه‌ای است به سوی دگرگون‌ساختن بنیان اونتیکی زیست انسانی و عبور از سیاست در معنای زیاده‌انسانی آن برای تجربه‌کردن کژدیسگی ماده در سرحدات تاریک آن.

5. مؤخره: پس از پایان

آیا سرحد نهایی وحشت به نهایی دیگر متصل نیست؟! آیا واپسین مرز وحشت شدتی چنان هولناک نیست که تنها تخیلی بیمار و کژدیسسه قادر به لمس آن باشد؟ اگر وحشتناک‌ترین وجه ماده کژدیسگی آن به علاوه‌ی بی‌توجهی محض آن به حضور و ادراک انسان باشد، اندیشیدن به غیاب انسان، به جهان در غیبت ادراک، پارادوکس فلسفی اعلا است. اندیشیدن اینجا به مرزهای واپسین خود می‌رسد، یا به سرحداتی نو و آزموده‌نشده. این تمرینی است، آزمونی، تقریبی، و گمانه‌زنی‌ای در باب شگفتی جهان بدون ادراک. فلسفه تا ابد بدل به زیرشاخه‌ای از ژانر وحشت خواهد شد: وحشت همچون احتمال و تقریب، همچون (سو)ظن، نسبت به آنچه می‌تواند باشد، ماده‌ی ساکت در غیاب انسان، ماده‌ی وحشت و وحشت ماده. (فلسفه از فعل «هست» و مصدر «هستن» به قید «شاید» عبور می‌کند). اما فلسفه بدون شک تا ابد بار دیگر درگیر ناسازه‌ی دیگری خواهد بود: چگونه از سکوت ماده در غیاب ادراک سخن بگوییم؟ چگونه نه به پایان جهان، که به جهان پس از پایان انسان بیندیشیم؟ بدین ترتیب هستی‌شناسی جای خود را یکسره به هستنده‌شناسی خواهد داد، زیرا فلسفیدن مداخله‌ای پراکنده، بی‌نظم، نابهنگام، مقطع و تصادفی است با جهانی عاری از نسبت‌های معنابخش بین اشیا. فلسفه تنها پس از پایان جهان و انسان ممکن می‌شود، پس از رهایی از هر صورت معنابخش و سپردن خود به ماتریالیسم، به وحشت.

بیشتر بخوانید:

[براندازی سرمایه‌داری و ایمان کور](#)

[بازتعریف و بازنگری سینمای افراط نوین فرانسه](#)

[ماتریالیسم استعلایی سینمای افراط نوین فرانسه](#)

<https://apparatus.com/>