

حشره‌شدن

رُزی برایدوتی

ترجمه: بابک سلیمی زاده

حشرات در فرهنگ اروپایی دارای تبارنامه‌ی قابل احترامی هستند و به لحاظ فرهنگی به دقت رمزگذاری شده‌اند. در بستر تاریخی پسا-هسته‌ای، آنها به نشانی از یک مجموعه‌ی همه‌گیر از ترس‌های نگرانی‌زا و اضطراب عمیق تبدیل شده‌اند. با اینحال پیش از آنکه به عنوان ابره‌های هراس کالایی شوند، از یک رپرتوار غنی‌تر و متنوع‌تر بهره‌مند بوده‌اند. جهش‌های چندش‌آور؛ حشرات موزی که از گنداب پدیدار می‌شوند؛ موجودات جهنده؛ شاخکدارهایی که از دوره‌ی تکاملی پیشین باقی مانده‌اند؛ یکی از هفت آفت آخرالزمان یوحنا‌ی قدیس؛ علائم غضب خداوند همچون ملخ‌های انجیل؛ حشرات دربردارنده‌ی شماری از کردارهای حائز اهمیت سرگیجه‌آورند. به لحاظ ایجابی، از اسپی تا دولافونتن تا فیلم‌های انیمیشن معاصر هالیوودی، مورچه‌ها الگوی اولیه‌ی روبات‌های صنعتی یا کارگر سختکوش کارخانه هستند. آنها قادرند وزن بدن خودشان را تا پنجاه برابر بالا ببرند و در برابر حشره‌کش مقاوم‌اند و از چرخه‌های تولید نسل سریع برخوردارند. جیرجیرک‌ها می‌توانند لذت‌جویان تنبلی باشند که زیر آفتاب دراز می‌کشند، و با اینحال قدرت تخریب‌گر شگفت‌انگیزی دارند. توماس (۱۹۷۹) تخمین می‌زند که جیرجیرک‌ها می‌توانند به چگالی دوهزار متر مربع برسند، همچنین می‌توانند ده کیلومتر را در طول یک روز طی کنند و بدین ترتیب قادرند چیزی حدود چهارهزار تن سبزه را ظرف بیست‌وچهار ساعت تخریب کنند. توماس همچنین با دقتی مانیایی اضافه می‌کند که پنج‌هزار گونه‌ی مختلف از حشرات وجود دارد. آنها با میانگین وزن دو و نیم میلی‌گرم حضور خود را بر روی زمین به رخ می‌کشند! هرچه باشد آنها برای بیش از سیصد میلیون سال بر روی زمین زندگی کرده‌اند. زنبورها به لحاظ تاریخی مهندسان صنعتی کارکشته‌ای هستند. پلینی در تاریخ طبیعی‌اش آنها را به عنوان کارخانه‌های زندگی واقعی تحسین می‌کند. آنها عسل تولید می‌کنند. موم می‌سازند. هزار مقصود عملی را برآورده می‌کنند. آنها سخت کار می‌کنند، از رهبران‌شان پیروی می‌کنند و به

سازمان حکومتی‌شان احترام می‌گذارند. به لحاظ جمعی مصمم‌اند، اعضای آرمانی یک جامعه‌ی سیاسی‌اند، اگرچه، مانند مورچه‌ها، بیشتر گرایش به وسواسی‌بودن دارند. دریدا (۱۹۸۷) به استعاره‌ی زنبورها متوسل می‌شود تا نارضایتی خود از فمینیسم آکادمیک را ابراز کند و شیوه‌های باصلاح‌منظم و اقتدارگرایی اندیشیدن ما را محکوم نماید. زنبورها همچنین به همت فردی باور دارند؛ داروی خودشان - پریولیس - را تولید می‌کنند و کاملاً با محیط‌زیست خود همسازند. در زمستان استراحت می‌کنند و به بهترین نحو سازمان می‌یابند. دارای ذهن نظامی شگرفی هستند، اهل بیزنس‌اند و مهندس‌اند، پلینی را دست به سر می‌کنند، و دریدا را به مذاقه‌ی بیشتر وامی‌دارند.

پلینی خودش مشخصه‌های حشرات را به نحوی برجسته می‌کند که به نظرم برای فهم حشره‌شدن که دلوز در فلسفه‌ی ماتریالیسم تنانه و صیورت‌اش از آن دفاع می‌کند امری حیاتی است. نخست، تغییر در مقیاس و پارادوکس‌های بینایی که به همراه دارد؛ در چیزی نظیر اعجاب کودکانه در سکسوالیته‌شان. پلینی می‌پرسد: «طبیعت چگونه در یک کک جایی برای تمام حواس یافته است؟» (پلینی ۱۹۸۳: ۴۳۳) دوباره: «بینایی را در چه نقطه‌ای از پوسته‌ی کک قرار داده است؟ چشایی را کجا الصاق کرده است؟ بویایی را کجا درج کرده است؟ و آن صدای خشن و نسبتاً بلند را کجا کار گذاشته است؟» (پلینی ۱۹۸۳: ۴۳۶) دوم، آناتومی شدیداً اقتصادی و به صرفه‌ی آنها:

هیچ اندام داخلی ندارند مگر در برخی از آنها که روده‌ی درهم پیچیده دارند. در نتیجه وقتی تکه‌تکه می‌شوند استحکام قابل توجهی از زندگی را نشان می‌دهند و قطعات جدا از هم‌شان همچنان می‌تپند چون اصل حیاتی‌شان هرچه باشد در یک عضو خاص نمی‌ماند بلکه در بدن به عنوان یک کل می‌ماند - کمتر در سر، که خودش حرکت نمی‌کند مگر آنکه از سینه جدا شده باشد.

حشرات قوه‌ی فاهمه‌ی انسان را وخیم می‌کنند تا جایی که آن را می‌ترکانند. این مینیاتورهای کوچک همان حس عظیم بیگانگی را بکار می‌گیرند که دایناسورها، اژدها، یا دیگر هیولاهای غول‌آسا. این سازه‌های ریخت‌شناختی غیرمحمتمل، به چالش می‌کشند و قفلک می‌دهند و به تمام معنای کلمه دورگه/مختلط (hybrid) هستند.

از کیفیت‌های دیگری که حشرات را نمونه می‌کند قدرت دگردیسی آنها، زندگی انگلی، و قدرت وانمودگری یا آمیختن با قلمرو و محیط‌زیست‌شان و سرعت حرکت‌شان است. شاپیرو (۱۹۹۵: ۴۷) بحث می‌کند که «زندگی حشره یک حضور غریبه است که نه می‌توان آن را کاملاً درک کرد و نه بیرون راند.» میان وضعیت‌های مختلف در-میان-بودگی می‌زید، و همان واکنش‌های اسپاسمی را در انسان برمی‌انگیزد که امر هیولایی، مقدس، و بیگانه در او برمی‌انگیزد. این واکنشی از جذب و دفع توأمان، چندان و میل است. آنها پرسش از دیگربودگی بنیادین را مطرح می‌کنند؛ نه به طور استعاره‌ی بلکه در حالتی زیست-ریختی؛ یعنی به عنوان یک دگردیسی در سازوبرگ

حستانی و شناختی. از این منظر، حشره یک پارادایم تازه برای دگرسانی‌های ناپیوسته بدون اختلالی عمده را ارائه می‌دهد. ارکان اصلی آن عبارتند از: دگردیسی‌های شفیره‌ای، سرعت نظام تولیدمثل‌شان، گرایش طبیعی به جهش‌ها و دگرگونی‌ها، و میزان پرشتاب‌تر بازترکیب ژنتیکی. ازین گذشته، حشرات، که اندوخته‌ی عصبی عمده‌ای ندارند، از بند حافظه و شکل‌های اجتماعاً تحمیل‌شده‌ی حافظه‌ی نهشته، که با نهادها شناخته می‌شود، آزادند. در ترمینولوژی دلوز آنها تکینگی‌های چندگانه‌اند بدون هویت‌هایی ثابت. همه‌ی اینها در ادبیات، سینما و فرهنگ واریسی و مستند شده‌اند.

از بندپایان و زنان، از شپش‌ها و مردان

در آنچه در پی می‌آید می‌خواهم حشرات را به عنوان شاخص‌ها و پیکربندی‌های مرکززدایی از انتروپوسنتریسم (انسان‌مداری) پیشنهاد دهم و به حساسیت‌ها و سکسوالیته‌های پسانسانی اشاره کنم. برای انجام این کار، باید برخی ژانرهای ادبی عامیانه نظیر ساینس‌فیکشن و وحشت را از نظر بگذرانیم. گرچه در فصل بعد به تحلیل جزئی‌تر این ژانرها می‌پردازم، با اینحال اینجا با یک خوانش نقشه‌نگارانه از رابطه یا اتصال میان زنان-حشرات آغاز می‌کنم. متعاقب آن، به واکاوی تخیل اجتماعی خواهیم پرداخت تا ببینیم چگونه این روابط متقابل در تکنوفرهنگ‌های پسا صنعتی بازنمایی شده است. با پیگیری بیشتر خط حشره-زن-ناپدید شدن، حشرات را به عنوان پیکربندی امر پست، یک فیگور مرزی، که قادر است معانی و همنشینی‌های مختلفی به خود بگیرد در نظر می‌گیرم. این یک فیگور عام از درآستانه‌بودن و در-میان-بودگی است، که شماری مشخصه‌های ساختاری را با امر زنانه به اشتراک دارد. من آن را در گستره‌ی «پسا-انسان» قرار می‌دهم، که پیوند نزدیک‌تری با امر تکنولوژیک دارد تا با «سلطنت» حیوانی واقعی.

متون ساینس‌فیکشن معاصر، خطوط پرشماری از همبستگی و هم‌گسترگی میان زنان، تکنولوژی، و حیوانات یا حشرات را ترسیم می‌کنند. درحالی‌که مفسران همیشه بر یکی از این جنبه‌ها متمرکزند، من فکر می‌کنم آنها باید با هم به عنوان یک بلوک از شدن‌ها در نظر گرفته شوند. به طور مشخص‌تر، به پیروی از دلوز، من آنها را به عنوان یک واریاسیون بر روی پارادایم «زن = هیولا یا دیگری بیگانه» می‌بینم، که در فصل بعد به آن بازخواهم گشت. آنها درون مقوله‌ی عام «تفاوت» جذب می‌شوند، که یک همدلی ژرف میان زنان و بیگانه‌ها را می‌گشاید و نیز مبادلات و تاثیرات متقابل را به بار می‌آورد. این نکته‌ها در مسیر یک رویکرد بسیار جنسیتی‌شده به فرایندهای متفاوت صیورورت و دگردیسی‌هایی است که ساینس‌فیکشن را علامت‌گذاری می‌کنند. فیلم‌های ساینس‌فیکشن وحشت، معمولاً شباهت روشنی را میان زنان و حیوان بیگانه یا بدن‌های حشرات ترسیم می‌کنند.

باربارا کرید می‌گوید که یک رابطه‌ی ممتاز میان حشره‌شدن و زن‌شدن وجود دارد. برای نمونه فیلم مگس کرونینبرگ دگرذیسی کافکا-وار یک دانشمند را نشان می‌دهد. این فیلم یک همراستایی میان زن و مگس را ترسیم می‌کند که در صحنه‌ی کابوس شبانه تقویت می‌شود، آنجا که او [زن] یک کرمینه‌ی گول پیکر را متولد می‌کند.

چنانکه در آثار کرونینبرگ معمول است، عدم تقارن در فرایند شدن میان جنس‌ها رعایت می‌شود و به نحو بصری در تجزیه/ترکیب‌های مختلف از جسمیت‌یابی و ارسی می‌گردد. به طور مهم‌تر، تفاوت نه فقط در موقعیت آغازین دو جنس، بلکه نیز در پیامد نهایی فرایندهای دگرگونی است. نمونه‌های دیگر این پرداخت نامتقارن جنسیتی شده از حشره-شدن را می‌توان در فیلم‌های کلاسیک ساینس‌فیکشن دهه ۱۹۵۰ یافت که گویای یک اضطراب ژرف درباره عصر هسته‌ای‌اند. این اضطراب اغلب به صورت نیروهای تخریب‌گر زنان و یا بیگانه‌ها، و یا احتمالاً هر دو، پوشش داده می‌شود. این ترس معمولاً با سنت بن‌مایه‌ی «پتیاره» در ادبیات کلاسیک مقایسه شده است، که فیلم *هجوم زن پنجاه-پا* (۱۹۵۸) نمونه‌ای از آن است. این فیلم یک زن جوان بسیار عصبانی را نشان می‌دهد که در حالی که مورد تشعشع اتمی قرار می‌گیرد، با همه‌ی تناسبانش رشد می‌کند و شوهرش را وحشت‌زده می‌کند و سپس همه‌ی محله را می‌ترساند. درست مثل فیلم‌های حشره‌ای نظیر *تارانتولا* (۱۹۵۵) و *آنها* (۱۹۵۴) که مورچه‌های گول‌پیکر پسا هسته‌ای را نشان می‌دهند. این فیگور زنانه‌ی بادکرده‌ی بزرگ‌تر از زندگی، یک صفحه است که بر آن همه نوعی از اضطراب‌ها طرح‌ریزی شده است. این نکته همچنین می‌تواند با ارجاع به یک فیلم آیینی دیگر از دهه پنجاه نشان داده شود: *مرد عجیب آب‌رفته* (۱۹۵۷) که تقریباً به عنوان نقطه مقابل *هجوم زن پنجاه-پا* عمل می‌کند. در این فیلم قهرمان مرد - که بعد از اینکه در معرض تشعشعات هسته‌ای قرار می‌گیرد به طرز فلاکت‌باری به ابعاد کوچک درمی‌آید - طعمه‌ی یک عنکبوت گول‌پیکر سیاه می‌شود. مواجهه‌ی او با این جانور گرک‌دار به طور بصری؛ از طریق کات‌های تقاطعی، با تصاویر همسر خودش قیاس می‌شود که به نسبت در ابعادی گول‌آسا بزرگ شده است. بدن زن، به طرزى که یادآور برخی از زن‌ستیزانه‌ترین سطرهای *سفرهای گالیور* جاناتان سوئیفت است، به عنوان یک دیگری هیولایی نمودار می‌شود. در مگس (۱۹۵۸) وقتی که دانشمند دیوانه همسرش را با چشم‌های حشره‌ای نگاه می‌کند، پدیده‌ی دیگری از بادکردن را در بس‌گانگی زنانه‌ی ده-لایه شاهدیم. در اشارتی که پیش از *ترمیناتور کامرون* (۱۹۸۴) می‌آید، او [زن] مرد را به طرزى آمرزنده در زیر یک پرس صنعتی به قتل می‌رساند.

عدم تقارن در بازنمایی تقدیر بصری دو جنس وقتی که در معرض نیروهای واچرخشی (تشعشع اتمی) قرار می‌گیرند امری درخور توجه است؛ این فرایند در امتداد خطوط جنسیتی می‌گسترده‌تر است: زن به صورت یک نیروی وحشتناک باد می‌کند و مرد فقیر کوچک‌شده از نظر ناپدید می‌شود. به لحاظ بصری، اثرات این عدم تقارن حتی کوبنده‌تر است؛ که به طور خاص در کلوزآپ‌های بسیار بزرگ از اندام تناسلی زنانه از یکسو، و از سوی دیگر در تجلیل قهرمانانه از مردهای انسانی ریزنقش در مواجهه‌ی مرگبارشان با گول‌های گرک‌دار انجام می‌گیرد. همین تکنیک در فیلم *تارانتولا* به کار رفته است، با کلوزآپی از چهره‌ی عنکبوت گول‌پیکر از طریق قاب یک پنجره‌ی

خانه که زن سفید حومه‌نشین از آن حفره‌ی گُرکدارِ کرم‌خورده را با وحشت نظاره می‌کند. این صرفاً یک شاتِ واژن دندانه‌دار (vagina-dentata) کلاسیک نیست، بلکه یک تضاد میان سیاه-سفید، انسان-نانسان را با پرمویی ناهنجار به عنوان یک وجه افتراقی عمده وضع می‌کند. تارانتولا یک متنِ نمایش‌وار است، آنجا که زن شدن و حشره‌شدن به طور مداوم با هم تقاطع پیدا می‌کنند، به طوری که تقریباً قابل معاوضه می‌نمایند. آنها بیانگر اضطرابی عمیق درباره‌ی دگرسانی‌های اجتماعی و فرهنگی هستند. این متن با درشت‌نمایی (کارول ۱۹۹۰) بدنِ پستِ عنکبوت عمل می‌کند که در نتیجه‌ی تشعشع هسته‌ای به طور غیرمعمول بزرگ می‌شود. تغییراتِ درونیِ رمزگانِ ژنتیکی - که وجه شاخص فیلم‌های ساینس‌فیکشنِ پسا-هیروشیما می‌است - آشوب و آناشویی بیرونی را هم انعکاس می‌دهد و هم بازمی‌سازد. تارانتولا بدترین بدترین زن-گرگ‌هاست: حيله‌گر است، در پرمویی آرکانیک‌اش سهمگین و هراسناک است؛ نمی‌تواند با وسایل سنتی و مدرنیستیِ پاکسازی (الکتریسیته) گشته شود. تنها راه از بین بردن این جانورخو آن است که با نیروی هوایی ایالات متحده تماس گرفته شود تا آن را از آسمان با ناپالم بسوزانند و خاکستر کنند.

شواهدی که تا اینجا گرد آمده است گویای این است که در تخیل اجتماعی معاصر نوعی از همنشینی میان زنان، تکنولوژی و حشرات برقرار است. سه مقوله‌ی دیگربودگی در یک محور خرسندی، وحشت و مصرف فرهنگی گرد می‌آید. پرسش عمده‌ای که مایلم در نسبت با این پدیده مطرح کنم این است که چگونه با فرایندهای شدن نزد دلوز ارتباط پیدا می‌کند. رابطه متقابل میان تصاویر به عنوان برون‌فکنی پنداشت‌های پارانوئید و ترس‌های اکثریت، و جستجوی خلاقانه برای پیکربندی‌هایی که اسلوب‌های اقلیتی-شدن را فرامی‌خواند، آنقدر پیچیده است که دو فصل بعدی را به آن بحث اختصاص خواهم داد. اما در اینجا اجازه می‌خواهم که این رکن را به نقشه‌نگاری فرهنگی‌ام اضافه کنم و به بحث حشرات به عنوان تکنولوژی‌های دست‌ساز، یا هستارهایی که در میان امر ارگانیک و غیرارگانیک قرار می‌گیرند، بپردازم.

همانطور که بوکاتمن در تحلیل‌اش از رمان‌های سایبرپانکِ بروس استرلینگ (۱۹۹۳:۲۲۷) اشاره می‌کند: «حشرات بهترین گواه فرایند استعاره‌ای هستند که شماری از اصطلاحات آشتی‌ناپذیر نظیر زندگی/غیرزندگی، بیولوژی/تکنولوژی، انسان/ماشین را با هم درمی‌آمیزد.» حشرات به خودی خود گویای میزان بالایی از لب‌به‌لب‌شدن (سفاله‌ای‌شدن) امر ارگانیک با امر تکنولوژیک اند؛ این را می‌توان در ترمینولوژی حشراتی و عنکبوتیایی ملاحظه کرد که معمولاً برای شرح تکنولوژی‌های پیشرفته به کار می‌رود، بخصوص در روبات‌ها و ساخته‌های واقعیت مجازی. اینگونه پیکره‌ها بر همبستگی تکنولوژی با نیروهای اجتماعی و محیط‌زیستی تاکید می‌گذارد. سایبرفمینیست‌هایی نظیر وان اولدنبرگ (۱۹۹۹) بحث می‌کنند که اینترنت یا آینده‌ای که با کامپیوتر میانجی‌گری شده است، فقط می‌تواند تندویی یا عنکبوت-مانند باشد: از طریق خطوط، گره‌ها، اتصالات، و روابط عمل می‌کند، به شیوه‌ای که قابل مقایسه با مغز انسان است. بنابراین، گفتمانِ عنکبوتیه می‌تواند برای کاوش در فرگشت‌های ممکن در تکنولوژی‌های اطلاعات به کار رود.

حشره و امر تکنولوژیک چگونه در یک فرایند شدن با هم پیوند می‌یابند، که انسان را از بنیادهای طبیعت گرایانه‌اش به در می‌آورد و بدین ترتیب ضربت نهایی را به هرگونه انگاره‌ی «طبیعتِ انسانی» وارد می‌آورد؟ شاپیرو به درستی پیشنهاد می‌کند (۱۹۹۵) که تا آنجا که حشره-شدن در ساینس‌فیکشن معلولی از کردارهای واچرخشی است با تکنولوژی، اگرچه به شیوه‌ای منفی، در پیوند است که آن کردارها را به کار می‌اندازد. در دهه ۱۹۵۰ این تکنولوژی هسته‌ای و در دهه ۱۹۶۰ این زیست‌شناسی مولکولی است که جریان دارد، گرچه هر دو به لحاظ تاریخی و مفهومی با هم در پیوندند.

در زیست‌شناسی، این شتاب و راندمان ساختار مولکولی‌اش و بخصوص چرخه‌ی تولیدمثل‌اش است که ریز-پشه را به مکان آزمایشگری حائز اهمیتی در پژوهش‌های مولکولی مدرن تبدیل کرده است. (فوکس کِلر ۱۹۸۵) هاراوی نیز به یک «پارادایم حشره» در زیست‌شناسی مولکولی معاصر اشاره می‌کند که از تقابل کلاسیک میان قواعد «حیات‌گرا» و «مکانیکی» فراتر می‌رود، تا در عوض به سوی تکرارهای پیاپی تحول یابد. هاراوی این را گواهی جدی می‌بیند بر اینکه ما پیشاپیش عصر «زیست-سیاست» را پشت سر گذاشته و به «انفورماتیک سلطه» وارد شده‌ایم. همانطور که متن کلاریس لیسپکتور (۱۹۷۸) نشان خواهد داد، در چنین عالمی، بی‌گمان حشرات زمین را به ارث خواهند برد.

حشرات همچنین آوازه‌ی گسترده و نقش برجسته‌ای را در فرهنگ معاصر به خود اختصاص داده‌اند. یک حشره‌ی قابل رویت و نیز پارادایم عنکبوت در بهره‌گیری‌های سینمایی اخیر در ژانر سایبرپانک و ساینس‌فیکشن کاملاً ارائه داده می‌شود. بدل حشرات فلزاندودِ غول‌پیکر بر سرتاسر صفحه‌ی فیلم‌هایی نظیر جنگ ستارگان ۳: بازگشتِ یدی و روبوکاپ می‌خزند، همچنان که در جهان کابوس‌وار دیجیتال ماتریکس. زیبایی‌شناسی حشره‌ای در تصاویر دیجیتال مورچه‌ها و داستان بندپا/حشره/ به اوج خود می‌رسد: که صرفاً یک مقوله را اعلام می‌کند که به تخیل معاصر القا شده است: آمیزشِ پسا-انسانی ارگانیس‌های ارگانیک و غیرارگانیک. فیلم کیهان‌شهر (Kosmopolis) نیز این نکته را برجسته می‌کند: تصویر باشکوهی را ارائه می‌دهد از حضور تقریباً ناپدید اما فراگیر زندگی حشره‌ای: «فراتر از هرچه بتوانیم به تصور آوریم، و در زیر آگاهی‌مان.» خصوصیات عمده‌ی حشرات از این قبیل‌اند: قدرت فوق‌العاده‌ی آنها به عنوان موسیقی‌ساز و تولیدکننده‌ی صدا. سرعت ارتعاشی که ایجاد می‌کنند. قابلیت‌شان برای فائق آمدن بر جاذبه و خزیدن به طور عمودی. سکسوالیته‌ی بیش‌فعال‌شان، با ریتم‌های بسیار تند و ساخته‌شده از جفت‌گیری‌های ریزومی ترا-گونه‌ای با گیاهان و گل‌ها و نیز موجوداتی از همان گونه (یک دوره‌ی زندگی می‌تواند در بیست و چهار ساعت کامل گردد).

جنبه‌های دیگری از حشره-شدن هم وجود دارد که، اگر از چشم‌انداز دلوزی بنگریم، به تکنولوژی اشاره می‌کند و از اومانیس‌م فاصله می‌گیرد: انسان/انزاساز (homo faber) به جای انسان عاقل (homo sapiens). دلوز برخی از این نکات را صریحاً در هزار فلات خاطر نشان می‌کند: حشرات ذاتاً بر ناپدید-شدن و مولکولی-شدن اشاره دارند، عمدتاً به خاطر سرعت عمرشان. ویژگی‌های عمده‌ی آنها طبق نقشه‌ی دلوزی نیروها عبارتند از خشکی، پُرمویی،

چارچوب-بدنِ فلزمانند، و کشسانیِ بالا. آنها به محیط‌زیست خود وابسته‌اند و رکن لازم آن‌اند، چه به خاطر پیوندشان با زمین و لایه‌های زیرین‌اش (نیروهای اسرارآمیز) و چه تمرّدشان از جاذبه‌ی آن به واسطه‌ی استخوان‌بندیِ طیاره‌گونه‌ی بدن‌شان (دلخوشیِ گرگورِ کافکا را به یاد آورید وقتی متوجه شد که می‌تواند تا زیر سقف به بالا بخزد).

نکته‌ی بسیار حائز اهمیت در اینجا تغییرات در مختصات حستانی و زمانی-مکانی است که حشرات را ارگانسیم‌هایی تحسین‌برانگیز می‌کند. قدرت باصره‌ی برخی از آنها، به عنوان مثال چشمِ مگس، را می‌توان شاهکاری در تکامل در نظر گرفت. کورت نیومن به طرزی عالی این نکته را در فیلم ۱۹۵۸ش مگس مورد تأکید قرار می‌دهد؛ در آن صحنه‌ی فوق‌العاده‌ای که دانشمند بزهار، در حالی که با دگرسانی‌اش به یک مگس تغییرشکل پیدا کرده است به سمت همسرش پیش می‌رود، او را از طریق چشمِ حشره‌ای‌اش می‌بیند، همچون کالیدوسکوپ‌ی که او [زن] را به طور نامحدود بس‌گانه می‌کند. در اینجا نیز جنسیتی‌شدنِ صحنه گویا است.

محیط‌های صوتی

در تمام این ملاحظات، حشرات ارگانسیم‌های ماشین‌گونه‌ی تمام‌عیاری هستند که غیر از پستانداران و از اینرو انسانها به عنوان ممکن‌زیست‌شناختی محسوب می‌شوند. آنچه بالاخص نظر دلوز را در مورد سرعت بدن‌های حشرات جلب می‌کند پرفرما‌تیویته‌ی تکنولوژی‌یک آنهاست. حشرات موسیقی‌سازانِ شگفتی هستند. دلوز به ویژه مشخص می‌کند که منظورش صدای معمولِ بدنِ آنها وقتی که گرد زمین حرکت می‌کنند نیست. بلکه قابلیت آنها برای تولید صداهایی است که سرعت‌ها، واریاسیون‌ها و شدت‌هایی هم‌رده‌ی کمپوزیسیون‌های انسانی دارند. حشرات و همچنین سایر حیوانات نمونه‌های قابل قبولی از ارتباط غیر-زبانی و شیوه‌های اندیشیدن را ارائه می‌دهند. از دریافت بصری تا ردیابی آوایی و دیگر تکنولوژی‌های صوتی، شامل حسی تیزهوشانه از زمانِ درونی. احتمالاً به این خاطر است که حشرات یک چالش در واقعیت را برای انسانیت ایجاد می‌کنند. آنها انسان را از انحصار ادعایی‌اش بر موسیقی‌سازی سلب اعتبار می‌کنند: «پرنندگان حتماً مهم هستند؛ اما به نظر می‌رسد سلطنت پرنندگان جای خود را به عصر حشرات داده است، همراه با ارتعاشاتی بیشتر مولکولی، جیرجیر، خش‌خش، وزوز، تق‌تق، خش‌خش و خراشیدن.» (دلوز و گتاری ۱۹۸۰: ۳۷۹) تحلیل موسیقی معاصر نزد تکنو-هنرمندانی نظیر Meredith Monk و Diamanda Galas می‌تواند جالب باشد. این دومی بخصوص با Carmelo Bene قابل مقایسه است؛ به خاطر مهارت‌های آوایی‌اش و قابلیت‌اش برای به تسخیر درآوردن هسته‌ی درونی صداگونه‌ی کلمات، که واج‌ها را تا نقطه‌ی انفجار پیش می‌راند. زیبایی‌شناسیِ تکنو-صوتی نه تنها اولویتِ صدای

انسانی در ساخت موسیقی را باطل می‌کند، بلکه نیز مرکزیت انسان را به عنوان وسیله‌ی حسّانی دریافتِ ریتم‌ها و صداهایی که دوران ما را منعکس می‌کند زیر سوال می‌برد. نهفتگی میکس هیبریدِ دی جی، جای مهارت اجراگران را گرفته است.

اغلب ساکنان فضای شهری پسا صنعتی رابطه‌ای پارادوکسیکال را با فضای صوتی خود برقرار کرده‌اند. همانطور که هری کونمن در تحلیل‌اش از «سوژه‌ی واکنشی» (۱۹۹۶) تیزبینانه اشاره می‌کند: تکنولوژی به ما قابلیت ابداع و حمل زیست‌بوم موسیقایی خود در خویش‌تنی جسمیت یافته را ارزانی داشته است. این می‌تواند با اشباع توده‌ای صداهای تجاری مقارن باشد یا نباشد. یا با التقاط‌های گوتیک صحنه‌های ام تی وی. از میان تمام تکنولوژی‌هایی که ما در آن سکونت داریم، آنها که موسیقایی، صوتی یا صدایی هستند از همه فراگیرتر است، و همچنین جمع‌ترین است. آنها پارادوکس‌های سوپژکتیویته‌ی ایلیاتی را توامان به طور بیرونی و تکین جمع می‌آورند.

پیوند درونی صدا، تکنولوژی، حشرات و موسیقی اما توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که چقدر نادر است مواجهه با موسیقی یا صدایی که منعکس‌کننده‌ی کیفیت صوتی محیطی باشد که ما در آن سکونت داریم. یعنی یک فضای شهری شلوغ، پرهیاهو و بسیار طنین‌افزا که در آن خاموشی و سکوت عملاً ناشناخته است. من فکر می‌کنم میزان قابل توجهی از موسیقی یا تولید صدا به شیوه‌های آلترناتیو امروزه مشخصاً می‌کوشد پرآوایی شدید زیستن ما در فضاها، و در عین حال خالی کردن آن از ارزش‌های بازنمایانه‌اش را تسخیر کند. تکنو-صداها و پرفرمنس‌های فن‌آورانه‌ی رنگ‌گرایان موسیقی متأثر از دلوز نظیر Robin Rimbaud که همچنین به نام‌های Scanner و D. J. Spooky شناخته می‌شود. و یا هنرمندان معاصر نظیر Soundlab. کیمیاگری فرهنگی یک قمار است با این هدف آشکارا متناقض: نقشه‌نگاری محیط‌های صوتی اینجا و اکنون، و در عین حال از کار انداختن کارکردهای کلاسیک موسیقی به عنوان تجسد (انسان‌دیی) والاترین آرمان‌های سوژه‌ی اومانپستی.

در موسیقی، زمان می‌تواند شنیده شود. فرم خالصی از زمان است از طریق وساطت ریتم. این، به طور مختصر، حاکی از ارتباط آن با سوپژکتیویته‌ی ایلیاتی است. موسیقی میانجی‌گری شده با تکنولوژی زنجیره‌ی زمانی را طبیعت‌زدایی و انسان‌زدایی می‌کند. می‌تواند سرعت بخشد و تا ارتفاعات پسا انسانی اوج بگیرد، ولی نیز می‌تواند آنها را در اعماق پیش‌انسانی ناشنیداری بودن (inaudibility) محو کند. چگونه ما را قادر به شنیدن امر ناشنیدنی، امر نامحسوس می‌کند، آن هیاهویی که در آنسوی دیگر سکوت قرار دارد، موضوع این فرایند اند. این که چگونه می‌توان یک فرم شنیداری را بر توده‌ی بی‌شکل صداها که در آن ساکن‌ایم تحمیل نمود برای کمپوزرهای دلوزی یک چالش است. روش کمپوزیسیون پیرو معیارهای دلوزی گزینش، فرایند، و انتقالات در-میانی است. در موسیقی می‌توان انتقال‌ها را به شکل فواصل شنید. در موسیقی ایلیاتی فاصله حاکی از مجاورت و نیز تکینگی هر صداست، به طوری که از ترکیب، هارمونی، یا تجزیه‌ی ملودیک اجتناب می‌کند. شیوه‌ای از پیگیری ناموزونی (dissonance) است با برگشت دادن آن به جهان بیرونی، که صداها به آن تعلق دارند، همیشه در گذارند، مثل

امواج رادیویی که به طرز اجتناب‌ناپذیری به فضاهای خارجی حرکت می‌کنند، جیک جیک می‌کنند، بدون کسی که بشنود.

چرا مخاطره‌انگیز؟ چون این نقشه‌ی صوتی کامل، به لحاظ تاریخی دقیق و به لحاظ فرهنگی مرتبطی است از جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم. با اینحال قراری را به یاد داشته باشید، خواننده‌ی عزیز، که در فصل اول با هم گذاشتیم، و قرارداد گفتگویی‌مان را: آیا ما در عالمی یکسان زندگی می‌کنیم؟ آیا شما خودتان را در نقشه‌نگاری‌ای که من اینجا ترسیم می‌کنم می‌یابید؟ آیا این نغمه با گوش‌های شما سخن می‌گوید؟ آیا طنین می‌اندازد؟ اگر نه، از این مقال بگذر، برو و وقتات را تلف نکن.

همچنین یک جنبه‌ی سیاسی در این مسئله هست، به مانند همه‌ی نقشه‌نگاری‌ها، نظر به اینکه باصره به عنوان یک حس تاریخاً مزیت داده شده و رکنی هژمونیک در برساخت سوژه محسوب می‌شود، و نیز با توجه به اینکه امر اسکویی در شناخت‌شناسی و روان‌کاوی معاصر مسلط است. و با در خاطر داشتن اینکه تکنیک‌های تجسمی‌سازی/دیداری‌سازی نقشی مرکزی را در صورت‌بندی‌های معاصر از قدرت به منزله‌ی سلطه ایفا می‌کنند، فقط می‌توانم به این نتیجه برسم که در اقتصاد سیاسی پست‌مدرنیته رژیم دیداری نقش مسلط، یا مولی، را دارد. و به این معنی از روابط قدرت اشباع شده است. این در مورد صداها یا رژیم‌های صوتی صدق نمی‌کند. آنها بیشتر خرابکارانه اند، چون کمتر توسط قدرت رمزگذاری شده‌اند. صدا بیشتر انتزاعی است. کمتر به کالایی‌شدن بی‌واسطه در اقتصاد زبان متمایل است. از زمان رویدادهای ۱۹۶۸ جنبش‌های ضد-فرهنگ در اروپا تولید محیط‌های صوتی آلترناتیو را، و شکل‌های انتقال صدا به عنوان عناصر اصلی اکتیویسم فرهنگی و سیاسی را کندوکاو نمودند. از ایستگاه‌های رادیویی آزاد دهه هفتاد تا تکنو-موسیقی امروز. از راه رسیدن تکنولوژی‌های جدید اطلاعات و سایبر-فمینیسم صرفاً این روند را شدت بخشیده است.

به طور سنتی، موسیقی امری خطی، زنجیره‌ای، و مبتنی بر نظم ریاضیاتی پنداشته می‌شود. این نظم از طریق تکرار خلق می‌شود، یعنی ملودی‌هایی که به واسطه‌ی ریتم ساخته می‌شوند. این می‌تواند بیانگر حافظه‌ی سوژه‌ی اکثریتی باشد، یا تبارشناسی‌های حافظه‌مانند سوژه‌های اقلیتی. نغمه‌ات را بردار. درحالی که موسیقی کلاسیک شامل پاپ، راک و مشتقات آن، به دنبال روزنانه‌ها، و برساختن سوژکتیویته‌های مقاومتی و ضد فرهنگی است، موسیقی تجربی مبتنی بر تکنولوژی از نوع ریزومی‌اش می‌خواهد ما را قادر به شنیدن امر ناشنودنی کند. مقصود آن چیزی است که Achim Azepanski یک «فضای صوتی مجازی» می‌نامد. (Force Inc. Music Works 1996: 18) این یک فضای قلمروزدایی است از عادات شنیداری ما به میانجی تولید اصوات پیش‌بینی‌نشده، پرشتاب، و متخاصم که فرم‌هایی را که حافظه به عنوان موسیقی ذخیره کرده است می‌گسلد؛ در گردشی از سرعت‌های مطلق که همانند یک افزایش یا کاهش در جریانهای صوتی اند، و نیز جاری‌شدن جریانهای خرد به یکدیگر، چرخش‌هایی کوچک که جهش‌های میکروسکوپی و توجه‌های غریبه را ابداع می‌کند...» (1996: 18)

شاید نمونه‌ی حشرات گویای این باشد که ما در همه‌ی زمان‌ها در یک محیط صوتی ناآشنای پسانسانی زیست می‌کنیم. فقط آنها را نمی‌شنویم - یعنی عادت نداریم آنها را «داخل ببریم»، یا با آنها کوک کنیم. ریزو-موزیک این مواجهه را دامن می‌زند، با بازخلق آن به صورت تکنولوژیک، در بهترین سنت موسیقی. به همین ترتیب، یک فضای سیوررت را ارائه می‌دهد. انگاره‌ی کلیدی در حشره-شدن همچنانکه در ریزو-موزیکولوژی از آن یک محیط‌زیست، یک قلمرو صوتی، موقعیتی از هم‌آرایی مکانی-زمانی که ریتم‌ها در آن تولید می‌شوند، به یاد می‌آیند یا ذخیره می‌شوند و سرانجام تولید می‌گردند. بنابراین اتصال با حیوانات و حشرات، قلمروها یا زیستگاه‌ها از طریق کمپوزیسیون و سازمان‌یابی ترجیع‌بندها یا ریتم‌ها ساخته شده است، که به عنوان اسلوب تکرار و تسخیر و علامت‌گذاری یک فضا، یا به عبارتی امضاهای نامرئی، فهمیده می‌شوند.

بوگ عملکرد این ترجیع‌بندها (refrains) و اسلوب‌ها را اینگونه خلاصه می‌کند: آنها (۱) یک قلمرو را علامتگذاری یا سرهم‌بندی می‌کنند. (۲) یک قلمرو را با تکانه‌های وقفه‌ای/فاصله‌ای و/یا پیشامدهای بیرونی متصل می‌کنند. (۳) عملکردهای بخصوص را مشخص می‌کنند. (۴) یا نیروها را گرد می‌آورند تا قلمرو را مرکزیت دهند یا به خارج روند.» (Bogue 1991: 91) عملکرد ترجیع‌بند ابداع فضاهای انتقال یا شدن-در-میان مجراهایی است که خطی‌بودن زمان ضبط‌شده، که به عنوان اصوات موسیقایی دسته‌بندی می‌شود، را ناپایدار می‌کند. بینش دلوز از اقلیتی-شدن موسیقی شیوه‌ای از بازسازی رابطه‌ی سوژه با محیط زیست‌اش را، زمینی یا کیهانی، ارائه می‌دهد؛ به حالتی غیر-ریاضیاتی. «ماشین‌های انتزاعی» دلوز، که به بهترین نحو در حشره‌شدن‌اش بیان شده است، ریتمیک و آبستره هستند. دلوز عملکرد بازنمایانه‌ی موسیقی، به عنوان بیان‌کننده‌ی هارمونی سپهرها و در تقابل با آشوب فضای محاسبه‌نشده، را به چالش می‌کشد. محاسبه‌پذیری فضا به میانجی نظم‌دهی ریاضیاتی تضمین می‌گردد. در فلسفه‌ی افلاطون پیامد این قضیه برقراری یک پیوند زمان-فرهانه میان موسیقی، ریاضیات، و کیهان‌شناسی است. همین کیفیت کیهانی موسیقی است که آن را مناسب ایلیاتی‌گری فلسفی می‌کند، که در آن به طرزی بسیار خاکی و کارگذاشته، به بی‌نهایت اشاره می‌گردد.

دلوز و گتاری به شیوه‌ی ضد افلاطونی مقیدانه‌شان، می‌خواهند که بازنمایی امر کیهانی را از اتکایش به عقلانیت یک نظم ریاضیاتی جدا کنند. آن را در عوض به عنوان یک سیستم گشوده در نظر گیرند، که بخش‌ناپذیر و قیاس‌ناپذیر است با قابلیت انسان برای شمارش. در نتیجه موسیقی از الزامات انسانی‌اش رها گشته و به درون یک فضای تراگذرنده‌ی شدن‌های مولکولی داخل شده است [پیچیده است]. ریتم‌ها حائز یک تکینگی و خودآیینی خاص خودشان هستند. همانطور که بسیاری از هنرمندان معاصر از Anderson Laurie تا Sterlac نشان داده‌اند، ماتریالیته‌ی کج‌روانه‌ی بدن انسان و محتوای جسمانی‌اش (ریه‌ها، عصب‌ها، مغزها، روده‌ها، الخ) به مانند محفظه‌های صوتی و صدا سازند. بهسازی شده به صورت تکنولوژیک، این صداها درونی می‌توانند شنونده را با یک روانکوب، یک احساس ناآشنا بودگی همچون غرش‌های بیرونی کیهان، رو در رو کنند.

حیوان یا حشره شدن ربطی به محاکات صدای حیوانات یا حشرات ندارد. آن ثبوت تقلیدی در موسیقی کلاسیک به طور وافر به کار رفته است. این ترجمانی سطحی و اغلب مبتذل از صداهای حیوانات به وجود آورده که ادای خودشان را درمی آورند. همانطور که دلوز می گوید، هنر تقلید نمی کند: می دزدد و می دود. نقاش پرنده را تقلید نمی کند، آن را همچون خط و رنگ تسخیر می کند. این یک فرایند سیروورت است که هم هنرمند و هم ابژه اش را قلمروزدایی می کند. موسیقی ریزومی، بر علیه محاکات، می کوشد از عادات صوتی ما قلمروزدایی کند، ما را آگاه کند از این که انسان معیار غالب هارمونی سپهرها نیست.

گروسبرگ (۱۹۹۷) ترجیع بندهای صوتی را به منزله ی ارکان لازم قاب بندی دیوارهای صوتی فضا-ساز می نگرد که سوژه را محاصره می کنند و در بر می گیرند. آجرهای صوتی ای که، به رغم زمان مندی، توازن را روا می دارند؛ بر اثر شدن های مولکولی، می توانند تمامی مرزها را از هم باز کنند؛ دیوارها را فرو ریزند و به کیهان باز-پیوندند. این نحوه ای از تحرک پذیری (mobility) است که در برابر «تحرکات نظام مند» فضای اجتماعی قرار می گیرد. (Grossberg 1997: 97) اقلیتی-شدن موسیقی تولید یک تمرین بیان می کند بدون سوژه ای یکتا یا وحدت مند که کارکردها را اداره کند و بر آنها سرمایه گذاری نماید.

موسیقی شدت سیروورت را افزایش می دهد: مسئله اش بر سر پیمودن هر چه بیشتر سرحدات شدت است، تا جایی که سوژه بتواند تاب/دوام آورد. هر سیروورتی سرکشانه است. همچنین می خواهد که به امر نامحسوس نزدیک گردد. امر فکر ناپذیر، امر شنیداری، درست مثل نوشتار، همچون یک فعل لازم، می تواند تولید سیروورت کند. تا موسیقی بتواند بیانگر عاطفه مندی، درون ماندگاری، و انحلال مرزها باشد. موسیقی سیروورت پایدار است در ترجیع بندهایش و روایت های ریتمیک اش. تقلیل ناپذیری فضاهای در-میان را صدامند می کند. اختلاط چندصدایی را، و مداخلات آوایی بس گانه را.

In-sects/sex

سرعت دگرگون ساز و نیز قدرت سهمگین انطباق یافتن، نیرویی ست که حشرات را موجوداتی می سازد که بیشترین قرابت را با مولکولی-شدن و ناپدید-شدن دارند. این واقعیت که بیشتر چرخه ی زندگی آنها از دگردیسی هایی (metamorphoses) با زمین سنجی های متفاوت از پیشرفت تشکیل شده است جلوه گر همین اصول است. همانطور که عنوان این مقاله پیشنهاد می دهد، من در عوض مایلم از met(r)a-morphoses صحبت کنم؛ یعنی از یک اقلیتی شدن عام که تفاوت جنسیتی را پاک نمی کند. من به این موضوع باز خواهم گشت. فکر می کنم از یک نقطه نگاه دلوزی، این گویای یک پیوند توانمند میان حشره و تکنولوژی الکترونیکی است: کنار

رفتن بایتهای پیوسته‌ی اطلاعات در شتاب نور. من فکر می‌کنم این شتاب بی‌ثبات‌کننده‌ی پسا-انسانی، سرچشمه‌ی پیوند دلوز با نویسندگانی نظیر باروز را تشکیل می‌دهد؛ و همچنین با دیگران؛ آنهایی که به طرز توجیه‌ناپذیری نادیده‌شان می‌گیرد. نظیر کتی آکر و آنجلا کارتر. فصل بعد به این موضوع بیشتر می‌پردازیم.

نزد ارسطو، حشرات جنس (sex) خاصی ندارند. به نظر پلینی سکسوالیته‌ی آنها تصمیم‌ناپذیر است، همچنان که جنس‌شان رویت‌ناپذیر است. الیزابت گروس، بر خلاف، حشره را به عنوان یک موجود کاملاً جنسی‌شده و «کویر» می‌نگرد، که قادر است پنداشت‌های جمعی را قفلک دهد، به خصوص در مورد سکس و مرگ. (1995b) او بر شیدایی/شیفتگی انسان‌ها نسبت به سکسوالیته‌ی حشره تمرکز می‌کند. گروس بخصوص بر دو حشره متمرکز می‌شود: عنکبوت سیاه بیوه و جیرجیرک ستایشگر، به ویژه در کار Roger Caillois و Alphonso Lingis. او در این موارد، پیش‌نمونه‌ی یک فلسفه‌ی پسا-انسانی را می‌بیند. در قابلیت‌های لال‌نمایی و پرده‌پوشی‌شان، حشرات نقش یک پدیده‌ی روانکاوانه از ضعف روانی را ایفا می‌کنند. یعنی یک واپارچگی از بسته‌گی‌های آگاهی و دست‌کشیدن از پیوندهایش با بدن، به طوری که حفظ تمایز میان داخل و خارج دشوار می‌شود. بدین ترتیب، دلالت جنسی این انحلال عیاشانه‌ی مرزهای نجابت در حشرات، کایلوپس را به سمت مجموعه‌ای از همنشینی‌های هذیان‌گونه میان جیرجیرک ستایشگر-مذهب-غذا-دهانیت-خون‌آشام‌ها-واژن‌دنداندار- خودکاربودن- و انسان‌واره‌ی زنانه پیش می‌راند. آنچه در این سلسله همنشینی‌ها واضح و مبرهن است پارادایم حشره به عنوان یک الگو برای سکسوالیته‌ی چندریختی ضد-فالیک است. لیریس بحث می‌کند که بدن ارگاسمی را نمی‌توان به بدن ارگانیک فروکاست، بلکه می‌توان آن را یک سرهم‌بندی ارگانیک از نیروها قلمداد کرد که از محدوده‌های ریخت‌شناسی فراتر می‌رود و آنها را به چالش می‌کشد، و در سکسوالیته‌ی حشرات طنین جالب توجهی می‌یابد.

در مورد تولیدمثل، حشرات هیبریدیته‌ی تمام‌عیاری دارند. آنها، در مقایسه با پستانداران، به یک چرخه‌ی جنسی آشفته و گوناگون اشاره می‌کنند. در واقع حشرات غیر-پستاندارانی هستند که تخم می‌گذارند. آنها به نظر خائنانه‌ترین اضطرابات را در مورد جفت‌گیری‌ها و تولدهای غیرطبیعی منتقل می‌کنند، بخصوص در یک فرهنگ «پسا-انسانگرا» که با بازتولید مصنوعی سروکار دارد. علاوه بر این، به خاطر چرخه زندگی سریع‌شان، مسئله‌ای نظیر مراقبت از نوزادانشان ندارند، اغلب به این خاطر که آنها (مانند انسانها) زودرس به دنیا نمی‌آیند. در رگه‌ای دلوزی، این تفاوت‌های به نسبت بدیهی با انسان، شبکه‌ای از یک مجموعه‌ی تازه از هم‌ارایی‌های مکانی-زمانی را طرح می‌افکند، که به سنخ‌شناسی‌های عاطفی ترجمه می‌شود، و به سرعت یا ریتم‌ها.

سکسوالیته‌ی کویر حشرات، عنکبوت‌ها، بی‌مهره‌گان، ماهی، و موجودات شب‌زی، باخلاقیتی با شکوه در فیلمهای دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ Jean Painlevé نشان داده شده. او پیشگام فیلمسازی علمی بود که به طور گسترده در تکنیک‌های جدید، نظیر فیلمبرداری زیر آب، و نیز با سوژه-مواد غیرعادی و نامتعارف، دست به آزمایشگری زد. برای مثال، پژوهش کوتاه‌اش بر اسب آبی گویای هنرمندی او در تصویرکردن آن چیزی است که

می‌تواند یک زندگی و نظام جنسی آلترناتیو توصیف شود. از جمله، هیپوکامپوس یک صحنه تولد مذکر را نشان می‌دهد که در آن مردِ گونه است که رویان‌ها [جنین‌ها] را حمل می‌کند، توسط مونث بارور می‌شود، و آنها را درون کیسه/انبانه‌ای که رگهای خون در آنها به ودیعه گذاشته شده پرورش می‌دهد، و آنها را طی اسپاسم‌ها و انقباض‌ها می‌زایاند. این هیپوکامپوس یکی از آن جانوران بی‌مهره‌ای است که توقعات انسان‌مدارانه‌ی ما در مورد اینکه حیوان یا دیگری ارگانیک چه شکلی باید باشد را به چالش می‌کشد. گویای منزلت عمودیت (verticality) است و یادآور مرموزی براننده‌ی جانداران دو پا است. همه چشم و نه دهان، همچون یک شکل-زندگی فرازمینی است که با عادات ویژه‌ی زمینی ما سرگشته شده. همین مقصود در فیلمهای مستند در مورد خون‌آشام‌های طبیعی، و فرمهای حیوانی شکارگر و وحشی بر روی زمین، در هوا یا زیر آب نیز دنبال می‌شود. خفاش‌ها، حشرات، جیرجیرک‌ها، ستاره‌های دریایی، اختاپوس‌ها، کرم‌ها، انگل‌ها، ملخ‌ها، و خارپشت‌های خون-مکنده‌ای که به دست و بال نامنتظر انسان نیش فرو می‌کنند. سخت‌پوستانی که مانند یک جفت چشم اند که بر چارچوبی کار گذاشته شده است، قطعاتی از کریستال که با یک موج حمل می‌شوند. سکسوالیته‌ی آنها کافی است تا گویای استهزای ناب هرگونه مدح مسیحی از «طبیعت» باشد: دوجنس-گرایی، سکس همجنسانه، هرمافروdit گرایی، حشره‌ای و سایر انواع کردارهای جنسی غیرطبیعی، بخشی از سلطنت حیوانات هستند. Painlevé همه‌ی آنها را ضبط و نشان داده است، تا هرگونه برداشت رمانتیک یا ذات‌گرا در مورد یک نظم طبیعی را خراب کند. آن بیرون یک زندگی کوپیر در جریان است!

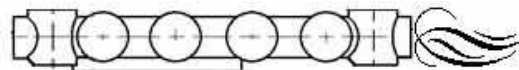
همانطور که پیشتر در تفسیرم از موضع دلوز علیه اومانسیم روانکاوای خاطر نشان کردم، بدن ارگانیک بر حسب همکاری یکپارچه‌ی اندام‌ها و عملکردها کار می‌کند، بر طبق ماتریکس هنجارمند میل دگرجنس‌گرای دیالکتیکی، میل برای دیگری/میل دیگری. هر دو موید آن اند که بالاترین لذت در براندازی این نظم بدست می‌آید، یعنی به میانجی امر پیشبینی‌ناپذیر، و برساختن پوسته/وجوه برنامه‌ریزی‌نشده‌ی لذت. مختل کردن، به جای گشودن سناریوهای اغواگری دگرجنس‌گرایانه، امری کلیدی است برای سبب‌شدن میل در این زمانه‌ی پسا-انسانی. دگرگونی‌ها و دگردیسی‌ها محل‌های حقیقی میل اند، وجدی درون و از تفاوت که به طور نامتقارن جسمیت می‌یابد، و نه مفصل‌بندی اقتصاد لیبیدینال همان. شهوت و لذت به شیوه‌ی ایلیاتی همچسبی و اتحاد بدن را فرومی‌گذارد، و اجازه می‌دهد جیرجیرک‌ها در شما آواز سردهند، و سوسک درون شما تاب آورد: چیزی که دیوید کرونینبرگ کاملاً فهمیده است. این مضمون جنسی حشرات را به تکنولوژی‌ها در تخیل اجتماعی معاصر پیوند می‌دهد، به شیوه‌ای که پرسش‌هایی اخلاقی و معانی سیاسی نیز برمی‌انگیزد.

با درنظر گرفتن این کیفیت «کوپیر» یا مغشوش insex، اجازه می‌خواهم دوباره این پرسش را مطرح کنم که چگونه تفاوت جنسیتی بر بازنمایی آنها در تخیل اجتماعی معاصر تاثیر می‌گذارد. همانطور که در تحلیل پیشین‌ام از اینکه چگونه فرهنگ عامیانه‌ی معاصر پیوند میان زنان، حشرات و تکنولوژی را ترویج می‌کند پیشنهاد داده‌ام، ما نیاز داریم فرایند حشره-شدن را چندگونه کنیم. این می‌تواند به طور همزمان بیانگر

اضطراب‌های اکثریت (سوژه-موقعیت مسلط) و آمال‌های سوژه-موقعیت اقلیتی باشد. برای کاوش در دومی، اکنون مایلم این بحث را مطرح کنم که یک اسلوب خاص از زن/حشره شدن در کار است که مشخصات خودش را دارد و نمی‌تواند به شدن تفاوت‌گذاری نشده که نزد دلوز مبنا قرار داده می‌شود تقلیل یابد. همانطور که در بخش بعد نشان می‌دهم.

منبع:

Rosi Braidotti (2002) *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press. pp. 148-160



www.mindmotor.biz