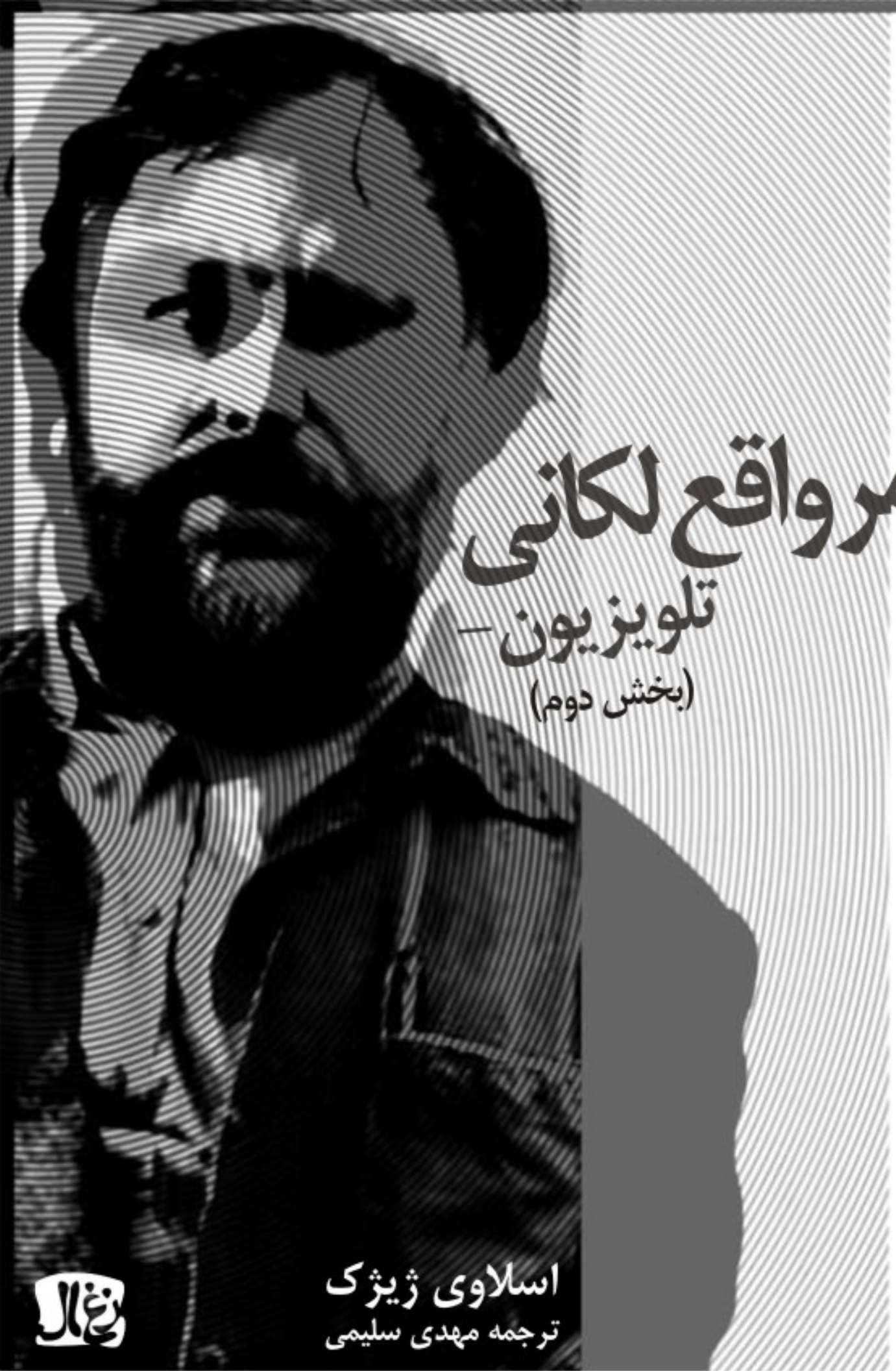


امر واقع لکانی

تلویزیون

(بخش دوم)

اسلاوی ژیژک

ترجمه مهدی سلیمی

امر واقع لکانی- تلویزیون (بخش دوم)

اسلاوی ژیژک

ترجمه‌ی مهدی سلیمی

"بخش اول این مقاله‌ی بلند از اسلاوی ژیژک را پیشترها در همین سایت منتشر کرده بودیم. لازم به یادآوری نیست که برای تفهیم بهتر این متن بلند و بهم پیوسته حتماً باید خواننده‌گان گرامی دو بخش را در کنار همدیگر بخوانند. از طاهر رهبری عزیز تشکر می‌کنیم که یک نسخه‌ی اولیّه از ترجمه‌ی این متن را در اختیارمان گذاشت..."

...

آزادی همچون امر واقع

در این حالت، می‌توانیم بگوییم که شرایط(status) آزادی، فی‌نفسه واقعی است. نگرش معمول (پسا)ساختارگرایی، آزادی را –به عنوان یک تجربه‌ی خیالی ناشی از شناخت نادرست و کورکورانه‌ی علیّتِ ساختاری– متهم خواهد کرد که فعالیّت سوژه‌ها را محدود می‌کند. اما بر اساس آموزه‌های لکان در دهه‌ی هفتاد می‌توان آزادی را از منظر دیگری دید: آزادی، "گزینش آزاد"، به عنوان یک نقطه از امر واقع محال.[۱]

چند ماه پیش، یک دانش‌آموز اهل یوگوسلاوی به خدمت عمومی سربازی فراخوانده شد. در یوگوسلاوی، در آغازِ خدمت سربازی، تشریفات اجباریِ بخصوصی تعیین شده‌است: هر سرباز تازه‌وارد باید طی مراسمی سوگند یاد کند که مایل است به

کشور خویش خدمت کند و تا پای جان از آن دفاع کند و الخ–همان ماهیّت وطن پرستی متداول. بعد از پایان مراسم عمومی، همه باید پای سند رسمی را امضاء کنند. سرباز جوان به ساده‌گی از امضاء کردن امتناع می‌کند، و اظهار می‌کند: اساس عمل سوگند خوردن مبنی بر انتخاب آزادانه است، و این ماهیّت یک تصمیم آزادانه است؛ او بر مبنای همین انتخاب آزاد حاضر نشد امضای خود را پای پیمان نامه بگذارد. امّا او در دم اضافه می‌کند: البته اگر یکی از افسران حاضر، دستور امضای پیمان‌نامه را به او بدهد اقدام به این کار خواهد کرد. افسران حیرت‌زده برای او توضیح دادند که چون عمل سوگند خوردن وابسته به تصمیم آزاد او است (سوگند زوری گرفتن فاقد ارزش است) آن‌ها نمی‌توانند به او چنین دستوری دهند، اما از طرف دیگر اگر او هم‌چنان از دادن امضاء، سر باز زند؛ متهم به سرپیچی از وظیفه و محکوم به زندان خواهد شد. لازم به گفتن نیست که اگر چه این اتفاق عیناً رخ داد اما دانش‌آموز پیش از زندان رفتنش موفق شد از دادگاه نظامی مدرکی متناقض به دست آورد، یک سند قراردادی که او را وادار به امضاء سوگند آزاد می کند.

در رابطه‌ی بین سوژه و اجتماعی که او بدان متعلق است، همواره چنین نقطه‌ی ***choix forcé*** [گزینش اجباری آزادانه] وجود دارد. در چنین نقطه‌ای اجتماع به سوژه می‌گوید: تو آزادی انتخاب کنی، اما به شرطی که چیز درست را انتخاب کنی، مثلاً آزادی قسم‌نامه را امضاء کنی یا نکنی، اما مشروط به اینکه به‌درستی انتخاب کنی، و گزینه‌ی درست این است که قسم‌نامه را امضاء کنی، اما اگر راه نادرست را انتخاب کنی، آزادی انتخاب را از دست خواهی داد. به هیچ وجه تصادفی نیست که این تناقض در سطحی از رابطه‌ی سوژه با اجتماعی که بدان تعلق دارد، رخ می‌دهد: حالت گزینش اجباری در این حقیقت مستقر است که سوژه باید اجتماعی را آزادانه انتخاب کند که از قبل بدون در نظر گرفتن انتخابش، بدان تعلق یافته است: او چیزی را انتخاب می‌کند که از قبل به او داده شده است. پس مسئله این است که در واقع او هیچگاه در موقعیت انتخاب قرار نمی گیرد: او همواره به گونه‌ای رفتار می‌کند که انگار از قبل انتخاب شده است. بر خلاف این تصور اوّلیه که گمان می‌کند انتخابِ اجباری دامی است که قدرت توتالیتر سوژه‌ها را با آن گرفتار می‌کند، ما باید تاکید کنیم که هیچ چیز "توتالیتری" در این رابطه وجود ندارد. سوژه‌ای که گمان کند می‌تواند از این تناقض اجتناب کند و انتخابی آزادانه داشته باشد سوژه‌ی روان‌پریش (psychotic) است، یعنی کسی است که نوعی از فاصله را با نظام نمادین حفظ کرده و در واقع به دام شبکه‌ی دلالت نیافتاده است. سوژه‌ی "توتالیتر" به این حالت روان‌پریشی نزدیک‌تر است: گواه این مطلب جایگاه

"دشمن" در گفتمان توتالیتری (یهودی در فاشیسم، خائن در استالینیسم) خواهد بود – چرا که در این موارد سوژه دقیقاً مقید به انجام یک انتخاب آزاد و اتفاقاً مقید به انتخاب آزادانه‌ی سویه‌ی نادرست است.

البته این پارادوکس بنیادی عشق نیز هست، نه تنها عشق به وطن یک شخص، بلکه به زن یا مردی که او دوست می‌دارد. اگر مستقیماً به من دستور داده شود که زنی را دوست بدارد؛ واضح است که این عمل عشق ورزیدن نیست: عشق تا حدی باید آزاد باشد. اما از طرف دیگر نیز، اگر من چنان رفتار کنم که انگار واقعاً گزینش آزادی دارم، اگر شروع به جستجو در اطرافم بکنم و به خود بگویم: "بگذار یکی از این زنان را برای عشق ورزیدن برگزینم"، روشن است که این نیز "عشق واقعی" نخواهد بود. پارادوکس در موضوع عشق اینگونه است که عشق یک انتخاب آزادانه است، اما انتخابی است که هرگز در زمان حال صورت نمی‌گیرد و همیشه از قبل رخ داده است– یعنی در لحظه‌ی بخصوصی من می‌توانم به صورت پس‌کنشی بگویم که من پیش از این انتخاب کرده‌ام.

در سنت فلسفی روشن‌ترین صورت‌بندی این انتخاب پارادوکسیکال را در *رساله‌ی درباب آزادی بشرِ* شلینگ (۱۸۰۹) پیدا می‌کنیم. مسئله‌ی اصلی شلینگ احساسات خردگریز است، یا همان گناه بی اساس: گاهی به خاطر چیزهایی احساس گناه می‌کنیم که به طور عقلانی، در سطح تصمیمات و هدف‌های آگاهانه‌ی ما، مسئولیت آن با ما نیست. پاسخ شلینگ اشاره به یک تمایز بنیادین بین آزادی و آگاهی است: شخصیت پایه‌ای هر موجود انسانی – خوب یا بد – نتیجه‌ی یک انتخاب اصلی، جاودانی و یک انتخاب قیاسی و استعلایی است. یعنی نتیجه‌ی انتخابی که همواره پیش از این صورت گرفته است اگر چه هرگز در واقعیت موقتی، معمولی و روزانه واقع نشده باشد. یک چنین انتخاب ناآگاهانه‌ی آزادی، باید از پیش فرض شده باشد تا به احساسی که در بالا ذکر شد پاسخ دهیم- یعنی اینکه ما حتی در مقابل چیزهایی که به تصمیمات آگاهانه‌ی ما مربوط نمی‌شوند نیز مقصریم.

Coincidentia oppositorum

پس امر واقع همزمان هم هسته‌ای سخت و نفوذناپذیر است که در برابر نمادینه شدن مقاومت می‌کند و هم نهاد خیالی محضی است که هیچ ثبات هستی شناسانه ندارد. با استفاده از ترمینولوژی کریپکی[۲] امر واقع صخره‌ای است که در برابر

هر تلاش لرزان نمادینه شدن مقاومت می‌کند، هسته‌ای سخت که در سرتاسر جهان ممکن (جهان نمادین) ثابت باقی می‌ماند، اما در عین حال وضعیّت آن به طور کامل متزلزل است: به طوریکه گاهی اوقات به محض اینکه ما تلاش می کنیم تا در ایجابیّت (positivity) اش به چنگ آوریم به عنوان چیزی شکست خورده، گم شده، در سایه فرورفته و محو شده ظاهر می‌شود. چنان که می‌بینیم این مسئله دقیقاً مفهوم یک حادثه‌ی تروماتیک را شرح می‌دهد: یک گسیختگی در فرایند نمادینه شدن که هرگز به طور ایجابی قابل تعیین نیست. آن تنها می‌تواند با استفاده از آثار ساختاری خود به طور معکوس بازسازی شود. تمام کارایی آن در اثراتش نهفته است، در تغییر شکلهایی که در جهان نمادین سوژه تولید می‌کند، حادثه‌ی تروماتیک در نهایت فقط یک سازه–فانتزی است که خلاء مخصوصی در ساختار نمادین و همینطور اثر پس‌کنشی این ساختار را پر می‌کند.

یک سری از تناقضات دیگری هم هستند که مفهوم لکانی امر واقع را معین می‌کنند. در حالت اول، ما امر واقع‌ای را داریم که همچون نقطه‌ی شروع، پایه‌ای و اساسی فرایند نمادینه شدن است(به این خاطر است که لکان از "نمادینه شدن امر واقع" سخن می‌گوید). این امر واقع به معنایی بر نظام نمادین تقدم دارد و متعاقباً به محض آن که در شبکه‌ی آن گرفتار شود توسط آن ساخته می‌شود. این همان جوهر اصلی فرآیند نمادینه شدن لکانی است، یعنی فرایندی که انباشتگی امر واقعِ بدن زنده را می‌تراشد، آزار می‌دهد، می‌مکد و تهی می‌کند. اما امر واقع در عین حال محصول، فرآورده و ته مانده‌ی فرآیند نمادینه شدن است، ته‌مانده و مازادی که از نمادینه شدن می‌گریزد و در عین حال توسط نمادینه شدن خودش تولید می‌شود. به زبان هگلی، امر واقع هم‌زمان توسط امر نمادین تولید و منحل می‌شود. از آن‌جا که هسته‌ی امر واقع ژوییسانس است، این دوگانه‌گی [تولید و انحلال]، شکل تفاوت بین ژوییسانس و ***plus-de-jouir*** [مازاد لذت] را به خود می‌گیرد: ژوییسانس بنیاد عمل نمادینه شدن است، بنیادی که توسط نمادینه شدن تهی شده، از هم پاشیده و ساختار یافته است. با این حال این فرآیند همزمان یک مازاد، یک ته مانده تولید می‌کند که همان ژوئیسانس–افزوده است.

در حالت دوم، امر واقع‌ای داریم انباشته از وجود خنثی و ایجابی. این امر واقع فاقد هیچ چیزی نیست، یعنی فقدان تنها در مرحله ی نمادینه شدن است که پا به میان می‌گذارد. در این مرحله فقدان همان دلالت کننده ای است که یک خلاء، یک غیاب را در توی امر واقع نشان می‌دهد. اما هم‌زمان امر واقع یک حفره، یک شکاف، یک گشوده‌گی در مرکز نظم نمادین است. این فقدانی است گرداگرد آنجایی که نظم نمادین شکل یافته است. بر خلاف یک محصول یا یک پس مانده ی عمل

نمادینه شدن، این امر واقع به عنوان یک نقطه‌ی شروع و بنیادین، یک انباشتگی ایجابی است که هیچ فقدانی ندارد، بلکه در عوض یک خلاء، یک شکافی است که توسط ساختار نمادین تولید و احاطه شده است. می‌توان به این دوگانگی و تضادها از یک منظر سلبی نگریست: امر واقع نمی‌تواند نفی شود، داده‌ای خنثی و اثباتی است که نسبت به نفی شدن بی‌تفاوت است، چیزی که در دام دیالکتیک سلبیّت نمی افتد. اما باید سریعاً اضافه کنیم: دلیل آن این است که امرواقع در ایجابیّت خودش چیزی جز تجسم و تحقق یک خلاء مطلق، یک فقدان و یک نفی بنیادین نیست.[۳] یا اینکه امر واقع نمی‌تواند نفی شود چرا که در ایجابیّت خویش جز یک نفی مطلق، یک هیچی، چیزی نیست. به همین علت ابژه‌ی امرواقع در معنای دقیق لکانی‌اش ابژه‌ای متعالی است، ابژه‌ای که در نظام نمادین، تحقق یک فقدان در درون "*دیگری*" است. این ابژه‌ی متعالی ابژه‌ای است که نمی‌توان زیاد به آن نزدیک شد: اگر زیاده به آن نزدیک شویم، سیمای متعالی خود را از دست داده و به یک ابژه‌ی معمولی مبتذل تبدیل می‌شود. ابژه‌ی متعالی را تنها از یک فاصله‌ی مشخص، از یک حالت میانی و از یک منظر بخصوصی می توان دید و دنبال کرد. اگر بخواهیم در روشنی روز ببینیمش به ابژه‌ی روزمره تبدیل می‌شده و از هم می‌پاشد، دقیقاً به این خاطر که در خودش هیچ نیست. می‌توان صحنه‌ی معروفی از فیلم *رم شهر بی دفاع* فلینی را مثال آورد. کارگران ضمن کندن تونل‌های یک مترو بقایای ساختمان‌هایی از روم قدیم را می‌یابند. باستان‌شناسان را فرا می‌خوانند و زمانی که همه وارد ساختمان می‌شوند منظره‌ای زیبا در انتظار آنان است، دیوارها پر از نقش‌های آبرنگی از فیگورهای ساکن و مالیخولیایی است. اما نقاشی‌ها بیش از حد ظریف‌اند و تحمل هوای آزاد را ندارند، در نتیجه بلافاصله شروع می‌کنند به از بین رفتن و تماشاگران را با دیوارهای سفید تنها می‌گذارند.

در حالت سوم، چنانکه ژاک آلن میلر بیان کرده است، موقعیت امرواقع هم‌زمان هم احتمال محض است و هم ثبات منطقی. در نظر اول، امرواقع شوکی است که از طریق رویارویی احتمالی چرخه‌ی خودکار مکانیسم امرنمادین را از مدارش خارج می‌کند، مثل یک دانه‌ی شنی که صورت هموار و صاف کرانه ی دریا را به هم می‌ریزد: ضربه‌ای تروماتیک که تعادل جهان نمادین سوژه را از بین می‌برد. اما هم‌چنان که در مورد تروما دیدیم، حادثه‌ی تروماتیک دقیقاً هم‌چون فوران یک احتمال کلی، هیچ جا با ایجابیّت خویش شناخته نمی‌شود بلکه به طور منطقی تنها پس از وقوع آن می‌تواند ظاهر شود، مانند نقطه‌ای که از نمادینه شدن می‌گزیزد.

در حالت چهارم، اگر سعی کنیم از منظر تمایز بین خصوصیّت‌های ماهیّت یک جهان نمادین نسبت به یک ابژه (*quid* چه) و خود ِاین ابژه در نهاده‌گی خویش (*quod* کدام)، امر واقع را ببینیم، یعنی از منظر یک مازاد X گمشده در ایجابیّت خویش و تعاریف شبکه‌ی جهان نمادین– یا اگر به امر واقع از منظر نقادی کریپکی بر تئوری توصیف‌ها نظر کنیم – باید اول بگوییم که امر واقع مازاد *quid* بر *quod*، یک ایجابیّت محض ورای زنجیره‌ی ویژه‌گی‌ها، ورای یک دسته از توصیف‌هاست. اما هم‌زمان مثال حادثه‌ی تروماتیک ثابت می‌کند که امر واقع دقیقاً خلاف چنین نظری است: نهادی که وجود ندارد اما با این وجود دارای زنجیره‌ای از ویژه‌گی‌هاست.

در نهایت: اگر بخواهیم امر واقع را در ارتباط آن با کارکرد نوشتار تعریف کنیم (*écrit* نه *écriture* پساساختارگرایانه) باید در نظر بگیریم که امر واقع نمی‌تواند به نوشتار آید، از ثبت شدن می‌گریزد (برای مثال امر واقع در رابطه‌ی جنسی). اما با این حال امر واقع خودش نوشتن است، نوشتنی که از دلالت می‌گریزد. چنان که ژاک آلن میلر تاکید کرده است *écrit* لکانی حالتی از یک ابژه است نه یک دال.

این هم‌زمانی بلاواسطه‌ی تضادها و حتی این تعاریف متناقض هستند که امر واقع لکانی را تعریف می‌کنند. به این ترتیب می‌توانیم بین حالتهای دوگانگی متناقض سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی تمایز قائل شویم. در رابطه‌ی خیالی، دو قطب متضاد، مکمل یکدیگرند؛ آنها با همدیگر یک تمامیّت هماهنگ را می‌سازند و هر کدام از آن‌ها فقدانهای دیگری را جبران می‌کند، یعنی هر یک از آنها خلاء دیگری را پر می‌کند (برای مثال فانتزی درک شده در یک رابطه‌ی جنسی کامل، آنجایی که زن و مرد به یک کل هماهنگ شکل می دهند). در عوض رابطه‌ی نمادین به صورت افتراقی است. یعنی هویّت هر لحظه‌ای عبارت است از تفاوت‌های آن با لحظه‌ی دیگر. هیچ عنصر مفروضی فقدان دیگری را پر نمی‌کند. آنها به جای آنکه مکمل یکدیگر باشند فقدان دیگری را تحقق می‌بخشند و متضمن فقدانی در دیگری هستند. حضور ایجابی آنها چیزی نیست به جز تعیّن یک فقدان در عنصر متضادشان. پس متضادها یا دو قطب رابطه‌ی نمادین به روشی، فقدان خویش را به دیگری بازمی‌گردانند و بر پایه‌ی وجود همین فقدان مشترک با هم یکی می شوند. بنابراین تعریف ارتباط نمادین نیز اینگونه خواهد بود: چیزی که بین سوژه‌ها دست به دست می‌شود فراتر از هر چیزی یک خلاء مطلق است، سوژه‌ها یک فقدان

مشترک را به همدیگر پاس می‌دهند. در این نگاه یک زن، مکمل مرد نیست بلکه فقدان او را تجسم می‌بخشد. (به همین دلیل است که لکان می تواند بگوید یک زن زیبا تجسد تمام عیار اختگی مرد است). امر واقع هم‌چون یک نقطه ی انطباق بلاواسطه‌ی قطب‌های متضاد تعریف می‌شود: هر قطبی بلاواسطه در متضاد خویش داخل می شود، به این خاطر است که هر کدام از آنها به طور فی‌نفسه متضاد خودشان هستند. تنها همتای فلسفی این مطلب دیالکتیک هگلی است. پیش از این در منطق آغازین هگل، "وجود" و "عدم وجود" مکمل یکدیگر نیستند. همچنین در نگاه هگل اینگونه هم نیست که هر یک از آنها هویت خویش را از طریق تفاوتشان با دیگری اخذ کنند. بلکه مسئله‌ی او این است که "وجود" در خود، زمانی که می‌خواهیم آنرا "آن‌چنان که هست" به چنگ آوریم، یعنی در انتزاع و نامعلومی مطلق‌اش بدون هیچ مشخصه‌ی زائدی، خودش را در قالب "عدم وجود" آشکار می‌کند. شاید نمونه‌ی دیگری که به امر واقع لکانی نزدیک‌تر است، نقد هگل بر شیء–درخود کانت (*das Ding-an-sich*) باشد، هگل سعی می‌کند نشان دهد که چه‌گونه این شیء–درخود معروف، یا همان اضافه‌ی محض ابژه‌گانیت که از ادراک ذهن می‌گریزد، این ذاتِ متعالی، چه‌گونه یک "شیء اندیشه‌ای" (*Gedankending*)، یا یک شکل خالص اندیشه است: استعلای شیء–درخود بلاواسطه با درونماندگاری محض یک اندیشه همزمان روی می‌دهد. باید بپرسیم چه‌گونه می‌توان به ایده‌ی شیء–درخود دست یافت؟ چگونه می‌شود آن را ساخت؟ به وسیله یک انتزاع، با کسر کردن تمامی تعیّن های ویژه و انضمامی ابژگانیّت که وابسته به سوژگانیّت ما پنداشته می‌شوند. و آنچه که بعد از کسر تمامی محتویات معیّن و ویژه بر جا می‌ماند، دقیقاً یک شکل تهی و محض اندیشه است.

کلید این انطباق پارادوکسیکال نقیض‌ها را لکان در *Encore* به دست می دهد، زمانی که می‌گوید: "امر واقع تنها از طریق بن‌بستِ شکل‌بخشی می‌تواند به نوشتار آید"[7](۴) البته امر واقع در نگاه اول چیزی است که نمی‌تواند نوشته شود، یا به گفته‌ی لکان آنچه که "از نوشته نشدن خودش *دست نمی‌کشد*" – آن همچون تخته سنگی بر فراز لرزشهای شکل‌بخشی است. اما دقیقاً تنها از طریق این شکست است که ما می‌توانیم فضای تهی امرواقع را در کلمات دیگری شناسایی کرده و آن را احاطه کنیم. به بیان دیگر، امر واقع نمی‌تواند نوشته شود، اما ما می‌توانیم خود این امکان‌ناپذیری را ثبت کنیم. ما می‌توانیم جایگاه آن را شناسایی کنیم: جایگاهی تروماتیک که عامل زنجیره‌ای از شکست‌ها است. در کل نکته‌ی لکان این است که امرواقع هیچ چیزی نیست مگر همین امکان ناپذیری در نوشتن‌اش. امر واقع یک وجود ایجابی

استعلایی نیست، بلکه هم‌چون هسته‌ای سخت و دسترسی ناپذیر در جایی ورای نظام نمادین بر جایگاه خود پافشاری می‌کند، نوعی «شیء– در خود» کانت. در ذات خود هیچ نیست جز یک تهی، یا یک فضای خالی در ساختار نمادین که گونه‌ای امکان ناپذیری مرکزی را نشان می‌دهد. به این شکل گزاره‌ی مبهم لکانی که سوژه را یک "پاسخ به امر واقع" تعریف می‌کند، را می توانیم دریابیم: می‌توانیم مکان تهی سوژه را از طریق شکست‌اش در نمادینه شدن احاطه و ثبت کنیم، زیرا سوژه چیزی نیست جز نقطه‌ی شکست در فرایندِ بازنمایی نمادین آن.

a, Φ, S(A)

در یک نگاه لکانی، ابژه به مثابه‌ی امرواقع در شکل نهایی خود یک حدّ مطلق است: می‌شود از آن سبقت گرفت، می‌توان پشت سرش گذاشت اما نمی‌توان به آن رسید. این همان خوانش لکان از پارادوکس کلاسیک آشیل و لاک‌پشت است: البته که آشیل می‌تواند از لاک‌پشت سبقت بگیرد اما نمی‌تواند به او برسد، نمی‌تواند بگیردش. پارادوکس قدیمی شادی برشتی در *اپرای گدا* نیز چنین است: نباید ناامیدانه دنبال شادی بدوی چون ممکن است ازش سبقت بگیری و شادی پشت سرت بماند. امر واقع لکانی حدّ مطلقی است که همیشه از دست می‌رود – ما همیشه خیلی دیر یا بسیار زود می‌رسیم. و چنان که Michel Silvestre متاخر نشان داده است چنین چیزی در مورد آن‌چه در روانکاوی "تداعی آزاد" نامیده می‌شود صدق می‌کند.[8] از سویی دست یافتن به "تداعی آزاد" غیرممکن است، نمی‌توانیم به طور خودانگیخته خودمان را به آن بسپاریم. ما همیشه آنرا دستکاری می‌کنیم، یعنی از روی غرض انجامش می‌دهیم و الخ. اما از طرف دیگر نمی‌توانیم ازش بگریزیم: هر چه هنگام روان تحلیلگری بگوییم، پیش از این حالتی از تداعی آزاد است. برای مثال نمی‌توانم هنگام تحلیل روانکاوی رو به سوی روانکاوم بگردانم و بگویم: "حالا یک دقیقه صبر کنید، می‌خواهم با شما کاملاً جدی و رو در رو صحبت کنم ..." حتی اگر چنین کنیم، انجام آن به طور پیشینی معلق شده است، یعنی ما بازهم در موقعیّت "تداعی آزاد" هستیم.

اما ابژه‌های متفاوتی وجود دارند. در آموزه‌های لکان دست‌کم سه گونه ابژه قابل تشخیص اند. برای تشخیص این تفاوت‌ها به مک‌گافین باز می‌گردیم. نباید فراموش کنیم که در فیلم‌های هیچکاک نیز مک‌گافین یکی از سه گونه‌ی ابژه است.

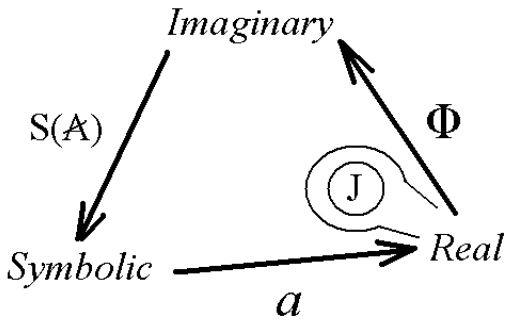
پس اول، خود مک‌گافین، "هیچ چیز"، یک فضای تهی، دستاویزی برای رویدادن حرکت در فیلم است: فرمول موتورهای هواپیما در *۳۹ پله*، جزء سری پیمان‌نامه‌ی نیروی دریایی در *خبرنگار خارجی*، ملودی رمزی در *بانو گم می‌شود*، بطری‌های اورانیوم در *بدنام* و غیره. اینجا مک گافین یک صورت ظاهر محض و تماماً بی‌طرف است و از طریق ضرورت ساختاری، غیابِ دلالتش صرفاً خود انعکاسی است؛ این مطلب شامل این حقیقت است که آن کم و بیش به دیگران، یعنی به شخصیتهای اصلی داستان دلالت می‌کند.

اما در یک سری از فیلم‌های هیچکاک، یک نوع دیگری از ابژه را می‌توانیم دریابیم که نه یک غیاب محض است و نه چندان بی‌طرف. چیزی که اینجا مهم جلوه می‌کند حضور آن است، حضور مادی فراگمنت‌ای از واقعیّت. این ابژه پس مانده‌ای است که نمی‌تواند به شبکه‌ی رابطه‌های قراردادی مناسب برای ساختار نمادین فرو کاسته شود، اما در یک موقعیت تناقض‌آمیز، هم‌زمان شرط ایجابی برای پابرجایی ساختار قراردادی است. این ابژه بین سوژه‌ها مبادله می‌شود، ابژه‌ای که همچون نوعی ضمانت، نوعی گروگان در روابط نمادین سوژه‌هاست. کلید در *بدنام* و *برای جنایت به M زنگ بزنید*، حلقه‌ی ازدواج در *سایه‌ی یک شک* و *پنجره‌ی عقبی*، فندک در *غریبه‌ها در قطار* و حتی کودکی که بین دو زوج دست به دست می‌شود در *مردی که زیاد می‌دانست* چنین نقشی دارند، آنها منحصر به فرد و غیر مشهود اند. تردیدی در مورد این ابژه وجود ندارد و از رابطه ی آینه‌ای دوگانه می‌گریزد. به همین علت است که حتی در فیلم‌هایی که به تمامی بر اساس روابط دوگانه ساخته شده‌اند نقشی تعیین کننده دارد، یعنی در فیلم هایی که هر عنصر فیلم نقطه‌ی مقابل آینه‌ای خود را به همراه دارد (در *غریبه‌ها در قطار* و *سایه‌ی یک شک*، *آنجایی که* اسم شخصیت اصلی دوگانه می‌شود – دایی چارلی، خواهرزاده چارلی). ابژه‌ای است که نقطه‌ی متقابلی ندارد و از این رو باید بین عناصر متضاد دست به دست شود. تناقض نقش چنین ابژه‌ای در این است که اگر چه یک باقی مانده‌ی امر واقع است، یا یک "ماده ی دفع شده" است، اما کارکردی هم‌چون یک شرط ایجابی برای اعاده‌ی ساختار نمادین دارد: ساختار نمادینی که بین سوژه ها مبادله می شود فقط تا زمانی می تواند وجود داشته باشد که در این عنصر مادی محضی که همچون ضمانت آن عمل می کند تجسم یابد. برای مثال در *غریبه‌ها در قطار* پیمان جنایتکارانه‌ی بین برونو و گای تا زمانی پابرجا می‌ماند که ابژه‌ای (فندک سیگار) بین آن‌ها دست به دست می‌شود.

موقعیّت بنیادی همه‌ی فیلم‌های هیچکاک چنین است. در آغاز ما یک حالت متعادل غیر–ساختار یافته، پیشا–نمادین و خیالی از چیزها داریم، یک تعادل خنثی در جایی که ارتباط بین سوژه‌ها هنوز در یک معنای دقیق ساختار نیافته‌اند، تعادلی بواسطه‌ی چرخش فقدان بین آنها. پارادوکس در این نکته است که این قرارداد نمادین، این شبکه‌ی ساختاری روابط، تنها تا جایی می‌توانند پابرجا بمانند که تماماً در یک عنصر مادی احتمالی تجسم یابند، یعنی در یک تکه‌ی کوچکی از امرواقع که از طریق فوران ناگهانی‌اش بی‌تفاوتی متعادل ارتباط بین سوژه‌ها را مختل می‌کنند. به زبان دیگر، تعادل خیالی پس از ضربه‌ی امر واقع جایش را به شبکه‌ی ساختاری–نمادین می‌دهد.[9] به خاطر همین هیچکاک (و به همراه او لکان) دیگر ساختارگرا نیست: اصل بنیادین ساختارگرایی فروکاستن انباشته‌گی خیال به شبکه‌ای صوری از روابط نمادین است. آن چیزی که در نگرش ساختارگرایی نمی‌گنجد این است که این ساختار صوری، خودش به طور باطنی و به طرز بنیادین به عنصر مادی احتمالی پیوند خورده است که در تعیّن محض اش یک ساختار است و به آن تجسد می‌بخشد. چرا؟ چون دیگری بزرگ یا نظم نمادین همیشه بسته، مسدود، شکسته، منقطع و تحریف شده است و عنصر مادی احتمالی به این انسداد ساختار نمادین، یا حدّ آن تجسد می‌بخشد. ساختار نمادین باید عنصری را شامل شود که "لکه"اش را تجسد بخشد، نقطه‌ی شخصی محالی گرداگرد چیزی که با آن پیوند یافته است: این به طریقی همان ساختار یابی امکان ناپذیری شخصی آن است. تنها نقطه ی مقابل و فیلسوفانه‌ی این منطق بار دیگر همان دیالکتیک هگلی است: بزرگ‌ترین معمای ذهنی جریان دیالکتیک این نیست که انباشته‌گی و گوناگونی امر واقع چه‌گونه می‌تواند به وساطت مفهومی دیالکتیکی فروکاسته شود بلکه حقیقت این است که این ساختار یابی دیالکتیکی خودش تا حدودی باید در تمامیّت عنصر احتمالی تجسم یابد. برای مثال استنتاج هگلی از نقش شاه نیز همین گونه است: حکومت به عنوان تمامیّت هستی عقلانی تا زمانی به طور موثر وجود دارد که در پیکر احمقانه‌ی شاه تجسد یابد. شاه در حضور غیرعقلانی و محدود بیولوژیکش حکومت "است"، در پیکر اوست که حکومت کارایی خودش را بدست می آورد. اینجا می‌توان تمایز مورد نظر لاکلائو و موفه را بین تصادفی و احتمالی به کار بست: یک عنصر معمولی در ساختار صوری تصادفی و خنثی و مبادله پذیر است. اما همیشه عنصری وجود دارد که به طور متناقض این ساختار صوری را تجسم ببخشد. این عنصر ضروری نیست اما شرط ایجابی برای دوباره احیاء کردن ضرورت ساختاری است؛ به معنای دیگر این ضرورت به آن عنصر وابسته است.

در نهایت ما با سومین گونه‌ی ابژه مواجه می شویم: به عنوان مثال، پرنده‌گان در *پرنده‌گان* (همچنین می‌توان لاشه‌ی کشتی بزرگ را در انتهای خیابانی که مادر ممی در فیلم مارنی در آن می‌زید را به این مثال اضافه کرد). ابژه‌ای که حضور مادی عظیم و غم افزایی دارد. این ابژه همچون مک گافین خلاء ای خنثی نیست، همین‌طور بین سوژه‌ها نیز دست به دست نمی‌شود، ابژه‌ی برای مبادله نیست، تجسد گنگ یک ژوئیسانس محال است.

چه‌گونه می‌توان منطق یا رابطه‌ی این سه نوع ابژه را توضیح داد؟ لکان در ***Encore*** نموداری را برای آن پیشنهاد می‌کند:[10]



در تفسیر نمودار بالا از ژاک آلن میلر پیروی خواهیم کرد و باید در نظر داشت که بردار اینجا برای نشان دادن یک رابطه‌ی تعریف شده نیست(یعنی ساحت خیالی ساحت نمادین را تعریف نمی کند و به همین ترتیب) بلکه بیشتر به معنی "نمادینه کردن ساحت خیالی" و موارد مشابه است. پس:

- مک گافین به روشنی ابژه‌ی کوچک a است، یک فقدان، یک مازاد امر واقع که جریان نظم نمادین را برقرار نگه می‌دارد. صورت ناب یک "راز" که باید توضیح داده شود، و تفسیر شود.
- پرنده‌گان همان Φ هستند، حضور خیالی و خنثای امرواقع، تصویری که ژوئیسانس را تجسد می‌بخشد.
- و در نهایت ابژه‌ی مبادله $S(A)$، ابژه‌ی ساحت نمادین که نمی‌تواند به بازی–آینه‌ای خیالی فروکاسته شود و همزمان ضامن فقدان در دیگری است، امکان ناپذیری‌ای را تجسد می‌بخشد که پیرامون آن نظم نمادین ساختار یافته است. به طور بنیادین عنصری احتمالی است که از ضرورت نمادین ناشی می شود. بزرگ‌ترین راز نظم نمادین اینجاست: چه‌گونه ضرورت آن ناشی از رویارویی احتمالی با امرواقع است؟ این شبیه اتفاق معروف

شب‌های عربی است: قهرمان گمشده در صحرا کاملاً اتفاقی وارد غاری می‌شود و سه پیرمرد دانا را می‌یابد که در اثر حضور وی بیدار شده‌اند و به وی می‌گویند: " بالاخره رسیدی! تمام سیصد سال گذشته را در انتظار تو بوده‌ایم".

سوژه ی فرض شده به...

معمای اصلی [روانکاوی] در گونه‌ی سوم ابژه پنهان است، در راز منتقل شدنش[۵]: برای ساختن معناهای تازه، ضروری است که هستی آن در دیگر فرض شده باشد. این همان منطق من درباره ی "سوژه‌ای که آگاه فرض شده " است، سوژه‌ای که لکان آن را به مثابه محور مرکزی یا سنگرگاه پدیده‌ی انتقال از دیگران مجزا کرده است. در نهایت روانکاو همان سوژه‌ی آگاه است – اما او چه چیز را می‌داند؟ معنی سمپتوم‌های بیماران تحت روانکاوی را. البته این دانش یک توهم است، منتها داشتن آن یک ضرورت است: تنها از طریق این توهم دانش است که در نهایت دانش واقعی می‌تواند به دست آید. در نمودار بالا سه گونه ابژه پیرامون برجستگی مشمئزکننده‌ی ژوییسانس در مرکز آنها گرد آمده‌اند، حول چیزی که ارتباطناپذیر و غیرقابل‌دسترس است. آدم وسوسه می‌شود تا در همان نمودار سه مفهوم دیگری را حول سوژه‌ی آگاه فرض شده، ایجاد کند.

بیائید از سوژه‌ی باورمند آغاز کنیم.[11] این سوژه از یوگوسلاوی می‌آید، یعنی یک کشور واقعاً سوسیالیست. اینجا می‌خواهم یک مثال نوعی از سوسیالیسم واقعی عنوان کنم. همانطور که همه‌ی شما می‌دانید، آنجا همیشه فروشگاهها فاقد یک سری چیزها هستند. برای شروع فرض می‌کنیم کاغذ توالت در فروشگاه‌ها انباشته شده است. اما به طرز ناگهانی و غیر منتظره‌ای شایعه‌ی کمیاب شدن کاغذ توالت همه جا پخش می شود. به خاطر این شایعه مردم هیجان زده شروع به خریدن مقادیر زیادی کاغذ توالت می‌کنند، نتیجه این که کمبود کاغذتوالت واقعاً ایجاد می‌شود. در نگاه اول به نظر می‌رسد این اتفاق مکانیسم معروف شایعه برای سودبردن شخصی باشد، اما روش عمل آن اندکی پیچیده‌تر است. استدلال هر یک از شرکت کنندگان به شرح ذیل است: "من ساده و احمق نیستم. خیلی خوب می‌دانم که در مغازه‌ها به اندازه‌ی کافی کاغذتوالت هست، اما افراد ساده‌لوح و احمقی که شایعه‌ها را جدی گرفته، باور کرده و طبق آن‌ها عمل می‌کنند، زیادند. آن‌ها با عجله

شروع می‌کنند به خریدن و در نتیجه کاغذ توالت واقعاً کمیاب خواهد شد. پس حتی اگر بدانم که مقدار کافی از آن وجود دارد ایده‌ی بهتر این است که بروم و مقدار زیادی بخرم!" نکته‌ی تعیین‌کننده این جاست که این دیگری که باورمند فرض شده است از روی سادگی مجبور نیست در فعلیّت‌اش وجود داشته باشد [مسئول اعمالش باشد]، برای تشریح تاثیر او در واقعیّت، کافی است وجود او توسط دیگران فرض شود. در یک گروه معین و بسته، هر کسی می‌تواند این نقش را برای دیگری بازی کند. دست آخر نتیجه یکی است؛ نایاب شدن واقعی کاغذ توالت. کسی که آخر کار بی کاغذ توالت خواهد ماند دقیقاً همانی است که در این حقیقت پافشاری می‌کند که: "می دانم! این فقط یک شایعه است. کاغذ توالت به اندازه‌ی کافی هست" و مطابق آن عمل می‌کند.

مفهوم سوژه‌ای که باورمند فرض شده است کارکرد بالینی هم دارد: با استفاده از این تفاوت بین تحلیل حقیقی فرویدی و روانکاوی تجدیدنظرطلب روشن می‌شود. از آنجاییکه در تحلیل فرویدی روانکاو نقش سوژه‌ی آگاه را بازی می کند اما در مکتب تجدیدنظرطلب نقش روانکاو به سوژه‌ای باورمند نزدیک‌تر است. گفتنی است، در این حالت استدلال بیمار چنین است: "من مشکلات روانی دارم. روان‌نژند (نوروتیک) ام، پس نیاز به روان‌کاو دارم که درمانم کند. من چرندیاتی مثل فالوس مادرانه و اخته‌گی نمادین را قبول ندارم، همه‌اش مهملات است. اما خوشبختانه روانکاوی هست که این چیزها را باور دارد، پس شاید او با باورهایش بتواند مرا درمان کند!". تعجبی ندارد اگر مدارس مختلف نو–فرویدی می‌خواهد بعضی عناصر شمنیسم را زنده کنند!

دومین مفهوم این رشته سوژه‌ای است که لذتمند فرض شده است (*jouir*).[12] این مفهوم در روان‌نژندی عقده‌ای نقشی اساسی دارد. برای روان‌نژند عقده‌ای نقطه‌ی تروماتیک، وجودِ فرضی تحمل‌ناپذیر، افسار گسیخته و هول‌انگیز ژوییسانس در دیگری است. عامل اصلی تمامی اعمال عصبی او نگهداری کردن و نجات دادن دیگری از ژوئیسانس اش است، حتی اگر به قیمت تباه کردنش تمام شود. اینجا هم سوژه برای تولید اثراتش مجبور نیست در فعلیّت اش وجود داشته باشد بلکه کافی است توسط دیگری برای وجود داشتن فرض شده باشد. این ژوئیسانس فرض شده یکی از اجزای کلیدی نژادپرستی است: همیشه چنین انگاشته می‌شود که دیگری (یهودی، عرب، سیاه) به نوع ویژه‌ای ژوییسانس دسترسی دارد، این است که در واقع نژادپرست را آزار می‌دهد.

آخرین مفهوم سوژه‌ای است که دارای میل فرض شده است(سوژه‌ی میل‌مند). اگر سوژه ای که دارای لذت است نقش مرکزی را در روان‌نژندی عقده‌ای ایفا می‌کند، سوژه‌ای که دارای میل فرض شده است چنین نقشی را در هیستری بازی می‌کند. کافی است فروید را ضمن روان‌کاوی بیمارش *دورا* به یاد آوریم. مادام ک. برای دورا سوژه‌ی میل است و روشن است که فروید به اشتباه مادام ک. را ابژه‌ی میل دورا فرض کرده بود. سوژه‌ی آگاه چه‌طور میل‌اش را سامان دهد، چه طور از وقفه‌ی میل اجتناب کند؟ از همین راه است که هنگام مواجهه با سوژه‌ی هیستریک نباید پرسید: "ابژه‌ی میل او چیست؟" که باید سوال کرد: "او از کجا میل می‌ورزد؟ آن دیگری کیست که از طریق وی سوژه‌ی هیستریک میل‌اش را سامان می‌دهد؟" مسئله این است که سوژه‌ی هیستریک همواره برای سامان دادن به میل‌اش نیاز دارد به دیگری مراجعه کند. معنای فرمول لکانی چنین است که میل هیستریک، میلِ دیگری است.

لازم نیست تصریح شود که این مفاهیم چارگانه(سوژه‌های باورمند،لذتمند، میل‌مند) در تحلیل مکانیسم ایدئولوژی به کار می‌رود. در حکومت استبدادی شرقی همه چیز همواره پیرامون این نقطه‌ی مرکزی می‌چرخد که فیگور حاکم یک سوژه لذتمند فرض شده است. در استالینیسم کلاسیک، رهبر سوژه‌ی آگاه فرض شده است و الخ. اما نباید فراموش کرد که سه "سوژه‌ی فرض شده به..." در یک سطح نیستند: "سوژه‌ای که آگاه فرض شده است" ذات و بنیاد این چارگانه است و کارکرد سه تای دیگر این است که تناقض آزار دهنده‌ی آن را پنهان کنند.

درهای دوگانه‌ی قانون

چرا انگاره‌ی دانستنْ، محال/واقعی است؟ پاسخ لکانی این است که چون ابژه‌ای درون آن پنهان است که ژوئیسانس موهن را مجسم می کند. برای آشکار کردن مسئله، حکایت مشهور در مورد دروازه‌ی قانون در *محاکمه* [13] را می‌توان مثال زد، داستان کوتاهی که کشیش به ک. تعریف می‌کند تا موقعیّت وی را در برابر قانون توضیح دهد. به نظر می‌رسد شکست آشکار تمام تفسیرهای اصلی این حکایت با این نظر کشیش توجیه شود که: "تفسیرهای گوناگون فقط سردرگمی مفسران را نشان می‌دهند" (ص ۲۴۰) اما راه دیگری برای گشودن راز این حکایت وجود دارد: به جای جستجوی معنای مستقیم آن

بهتر است چنان با آن برخورد کرد که *کلود لوی‌اشتراوس* با اسطوره می‌کند: برقرار کردن رابطه‌ی آن با زنجیره‌ای از اسطوره‌های دیگر و کشف قاعده‌ی دگردیسی آن‌ها. کجای *محاکمه* می‌توان "اسطوره"ای دیگر یافت که هم‌چون نسخه یا بدیل دیگری از حکایت مربوط به دروازه‌ی قانون عمل کند؟

برای یافتن بدیل حکایت، لازم نیست راه چندان دوری برویم. در ابتدای بخش دوم داستان ("نخستین بازجویی") جوزف ک. خود را برابر دروازه‌ی قانون دیگری می‌یابد (ورودی قسمت بازجویی). اینجا نیز دربان به او می‌گوید که دروازه فقط برای او آن‌جاست. زن رختشوی به او می‌گوید: "باید در را پشت سرت ببندم. کس دیگری نباید وارد شود". این جمله دقیقاً نسخه‌ی دیگری از سخنان آخر نگهبان در حکایت کشیش است: "هیچ کس جز تو نمی‌تواند از این دروازه بگذرد، از آنجاییکه این دروازه فقط برای تو اینجابود، پس اکنون من آن را می بندم". به این ترتیب حکایت مربوط به دروازه‌ی قانون (بیائید به روش لوی‌اشتراوس آن را m1 بنامیم و بدیلش را در نخستین بازجویی m2) همزمان می‌تواند با زنجیره‌ای از مشخصه‌ها تناقض‌نمایی شود: در m1 در برابر دروازه‌ی ورودی تالار باشکوه دادگاه قرار گرفته‌ایم و در m2 در بلوک کارگران که کثافت و هرزه‌گی همه جا ریخته است. در m1 دربان کارمند دادگاه است و در m2 زنی معمولی است که رخت‌چرک کودکان را می‌شوید. در m1 دربان یک مرد است و در m2 یک زن، در m1 دربان از عبور مرد و ورود وی به دادگاه جلوگیری می‌کند و در m2 زن رختشوی او را به زور وارد بخش بازجویی می‌کند. در m1 از مرز جداکننده‌ی زنده‌گی روزمره و جایگاه مقدس قانون نمی‌توان عبور کرد اما در m2 به این مرز خیلی ساده تجاوز می‌شود.

ویژه‌گی تعیین‌کننده‌ی m2 در مکان شناسی آن است: دادگاه در مرکز منزلگاه بی بند و باریهای حیاتی کارگران قرار دارد. Reiner Stach ویژه‌گی منحصر به فرد جهان کافکا را به طرز قانع کننده‌ای بازشناسایی می کند: "تجاوز از مرزی که جهان جسمانی را از حوزه‌ی قضایی جدا می‌کند".[14] البته ساختار این فضا همچون نوار موبیوس است: اگر در نفوذ به پس‌زمینه‌ی اجتماع به اندازه کافی جلو برویم ناگهان خود را در سوی دیگر خواهیم یافت، یعنی در میانه‌ی قانون اصیل و متعالی. برای همین محل گذار از یک فضا به دیگری دری است که توسط زنی رختشوی شهوت انگیزی نگهبانی می‌شود. در m1 دربان اصلاً چیزی از ماجرا نمی‌داند، اما در m2 زن دارای نوعی دانش پیشرفته است: او به ساده‌گی زیرکی احمقانه‌ی ک. یعنی بهانه ی او که داشته به دنبال نجاری به اسم *لانز* می‌گشته را نادیده می‌گیرد، و به ک. می‌فهماند که

آن‌ها دیرزمانی منتظرش بوده‌اند. با اینکه ک. پس از پرسه‌زدنی طولانی و بی‌هدف ناامیدانه تلاش می‌کند وارد اتاق زن رخت‌شوی شود، ولی ورود او کاملاً تصادفی صورت می‌گیرد:

اولین چیزی که در اتاق کوچک می‌بیند ساعت آونگی بزرگی است که ده را نشان می‌دهد. می‌پرسد: "لانز نجار اینجا زنده‌گی می‌کند؟" زن جوانی با چشمان براق مشکی هم‌چنان که توی یک تشت لباس بچه می‌شوید می‌گوید: "بیا جلو". زن با دست خیسش به در باز اتاق مجاور اشاره می کند ... "دنبال یک نجار می‌گردم، مردی به اسم لانز" زن می‌گوید: "می‌دانم، فقط برو داخل" ک. قصد اطاعت از زن را ندارد اما او پیش می‌آید و به دستگیره ی در چنگ می‌زند و می‌گوید: "باید در را پشت سرت ببندم. کسی دیگری نباید تو بیاید" (صص ۶-۴۵)

اینجا موقعیّت دقیقا شبیه همان تصادف در *شب‌های عربی* است که در بالا به آن اشاره کردیم: کسی که کاملاً شانسی وارد جایی می‌شود و درمی‌یابد که دیرگاهی منتظر رسیدنش بوده‌اند. دانش پیشرفته‌ی پارادوکسیکال زن رخت‌شوی به هیچ وجه ربطی به "شهود زنانه" ندارد، بلکه در این حقیقت ساده ریشه دارد که زن با قانون در ارتباط است. موقعیّت او در رابطه با قانون بسیار تعیین‌کننده‌تر از یک کارگزار دون‌پایه است. ک. بر حسب تجربه به زودی و حتی پیش از آن که سخنرانی پرحرارتش توسط مزاحمتی وقیح قطع شود به این موقعیت تعیین کننده زن پی می‌برد:

سخنرانی ک. با صدای فریاد دلخراشی از انتهای تالار قطع می‌شود. دستانش را دور چشم می‌گیرد و با دقت می‌نگرد تا بفهمد چه خبر است، بخار اتاق به همراه نور کم آنجا مهی سفید و کورکننده در فضای اتاق ساخته بود. ک. زن رخت‌شوی را باز می‌شناسد کسی که از بدو ورود او را عامل پنهانی اختلالش دانسته بود. کسی نمی‌تواند در این کور کننده‌گی فضا بگوید ک. درست می‌بیند یا نه. تنها چیزی که ک. می‌تواند ببیند مرد تازه‌واردی است که زن را به سوی خود می‌کشد و در آغوش می‌گیرد. مرد است که فریاد می‌زند نه زن، دهان مرد باز است و چشمان او به سقف دوخته شده است. (ص ۵۵)

به این ترتیب رابطه‌ی بین زن و محکمه ی عدالت چیست؟ در اثر کافکا زن به مثابه‌ی یک "گونه‌ی روانشناختی" با ایدئولوژی آنتی فمنیسم اوتو واینینگر سازگاری تام دارد. زن وجودی است فاقد یک "خود" شایسته و ناتوان از خودبینی به مثابه ی یک گرایش اخلاقی (حتا زمانی که به نظر می‌رسد زن بر اساس بنیادهای اخلاقی عمل می‌کند، با این حال یک سری محاسبات پنهانی ژوئیسانس پشت رفتار او است)، موجودی که نمی‌تواند به ابعاد حقیقت دست یابد (حتا زمانی که آن چه می‌گوید لفظاً راست باشد با موقعیّت سوبژکتیواش دروغ می‌گوید)، موجودی که برای توصیفش کافی نیست بگوییم

احساسات را برای اغوای مردان جعل می‌کند – پشت این صورتک شبیه‌سازی شده هیچ نیست جز یک ژوییسانس چرکین مخصوصی که تنها جوهر وجود اوست. اگر چه چنین تصویری از زن را اینجا در می‌یابیم، با این حال هنوز کافکا با وسوسه‌های یک فمنیست–انتقادیِ معمولی از پای در نمی‌آید (یعنی آنجاییکه یک فمنیست انتقادی اثبات می‌کند که چنین تصویری محصول ایدئولوژیک شرایط خاص اجتماعی است، یا با عنوان کردن نوع دیگری از زنانه‌گی با آن مخالفت می‌کند و الخ). موضع او ویران‌کننده‌تر از این‌هاست: او تصویر واینینگری از زن به مثابه ی "گونه‌ی روانشناختی" را به تمامی می‌پذیرد، اما به آن جایگاهی عجیب و بی‌سابقه عطا می‌کند: جایگاه قانون. شاید چنان که Stach نشان داده است روش اصلی کافکا چنین باشد: برقراری مداری کوتاه بین "جوهر" زنانه ("گونه‌ی روانشناختی") و جایگاه قانون. خودِ قانون – که در نگاه سنتی خالص و خنثی است – آلوده به یک جسمیّتی موهن، چهره‌ی ناهمگن و متناقض چهل‌تکه‌ای را به خود می‌گیرد که تحت نفوذ ژوئیسانس قرار دارد.

قانون مبتذل

در جهان کافکا، در یک معنای صوری دادگاه بر فراز همه‌ی بی‌قانونی‌ها قرار دارد: گویا زنجیره‌ی پیوندهای "طبیعی" بین علت و معلول گسیخته، و در پرانتز قرار گرفته است. هر کوششی در راستای ایجاد اسلوبی درباره‌ی کارکرد دادگاه از طریق استدلال عقلانی دست آخر محکوم به فناست: همه‌ی تضادهایی که از طرف ک. عنوان می‌شوند(میان خشم قاضیان و خنده‌ی حضار روی نیمکت‌ها، میان شادی سمت راست دادگاه و تقلای سوی چپ آن) به محض اینکه که وی سعی می‌کند تا علتهایش را در مورد آنها توضیح دهد نادرستی خودشان را اثبات می‌کنند و پس از پاسخ های پیش پا افتاده‌ی او حضار از خنده می‌ترکند:

دادستان در حالی که رو به حضار می‌چرخد و با حالتی مقتدرانه به ک. اشاره می‌کند می‌گوید: "خوب پس. تو یک نقاش ساختمانی؟" ک. می‌گوید: "نه. من معاون یک بانک بزرگم" این جواب فراخوان انفجار خنده‌ای از سمت راست دادگاه است

چنان که ک. خود نیز به خنده می‌افتد. حضار در اثر خنده با دست‌ها روی زانوانشان دولا می شوند و از زور خنده به لرزه می افتند.

البته سویه‌ی ایجابی دیگر این تناقض، ژوئیسانس است: ژوئیسانس آشکارا زمانی پا به میان می گذارد که سخنرانی ک. با یک نمایش عمومی آمیزش جنسی مختل می‌شود. این نمایش را به سختی می توان درک کرد، چرا که بیش از حد– افشاگرانه بودن‌اش (ک. ناگزیر است "از بین دستانش با دقت خیره شود تا بفهمد چه می‌گذرد") باعث می‌شود که لحظه‌ی انفجار، امرواقع تروماتیک را نشان دهد و اشتباه ک. چشم پوشی از رابطه‌ی پنهان بین این اختلال ناهنجار و دادگاه است. او گمان می‌کرد همه مشتاقانه در انتظار برقراری مجدد نظم جلسه محاکمه هستند و جفت متخلف را دست‌کم از محکمه بیرون خواهند کرد، اما زمانی که او سعی می‌کند به سوی دیگر اتاق برود جمعیت راه او را سد می‌کنند و کسی از پشت یقه‌اش را می‌گیرد. در این لحظه، بازی گیج و معماگون پایان می‌یابد، ک. رشته‌ی سخنش را از کف می‌دهد و پر از خشمی ناتوان کننده سریعاً اتاق را ترک می‌کند.

خطای مهلک ک. این بود که دادگاه یا همان دیگری بزرگ قانون را نهادی یکنواخت می‌پنداشت که از طریق استدلال عقلانی متقاعد می‌گردد، اما پاسخ دادگاه به او فقط خنده‌ای آمیخته به بهت و سر درگمی بود. کوتاه اینکه، ابتدا ک. از دادگاه انتظار عملی قانونی (اسناد قانونی، احکام) را دارد اما آن‌چه به دست می‌آورد عملی دیگر است (مقاربت در صحن عمومی). حساسیت کافکا به این "تجاوز به مرز جدا کننده‌ی فضای زیستی از فضای قضایی" از یهودی بودن او نشات می گیرد: مذهب یهود اهمیّت تفکیک بنیادین این دو محدوده را از یکدیگر نشان می دهد. اگر چه در همه‌ی مذاهب پیشین ما با یک مکان، یک فضایی برای ژوئیسانس روحانی مواجه می شویم. (برای مثال در شکل مجالس تشریفاتی)، امّا یهودیّت سرسختانه تمامی اثرات زیست جسمانی را از محدوده‌ی ژوییسانس مقدس دور نگه می دارد و جوهر زندگی را تابع مقررات منسوخِ قانون پدر می‌گرداند. اما با کافکا به عکس، قلمرو یهودیّت با ژوئیسانس آبیاری می شود. در کارهای او اتصال کوتاهی بین "دیگری" قانون و "چیز" یا همان جوهر ژوییسانس داریم.

برای همین دنیای او به طور آشکارا دنیای سوپراگو است: *دیگری* همچون *دیگریِ* قانونِ نمادین، نمرده است، یا لااقل نمی‌داند که مرده است (شبیه فیگور دهشت‌بار رویای فروید). تا حدیکه حتی نمی‌تواند بفهمد که تماماً نسبت به جوهر زندگی ژوییسانس بی‌تفاوت است. در عوض سوپراگو تناقض کنونی قانون را دربرمی‌گیرد، "تناقض قانون که محصول

زمانی است که دیگری هنوز نمرده است. سوپراگو مازادی است که باقی می‌ماند"(ژاک آلن میلر) دستور اخلاقی سوپراگو "لذت ببر!"، یعنی تبدیل قانون مرده به فیگور موهن سوپراگو، دلالت بر یک تجربه‌ی برآشفته دارد: ناگاهان درمی‌یابیم آن‌چه دمی پیش برایمان فرمان مرده‌ای بیش نبود در حقیقت زنده است می‌تپد و نفس می‌کشد. می‌توان به صحنه‌ای کوتاه از فیلم *بیگانه‌ی* // اشاره کرد. گروه قهرمانان فیلم در تونلی طولانی که دیوارهای سنگینش از تارهای پیچیده‌ای پوشیده است پیش می‌روند، ناگهان تارهایی که خلطی چسبنده ترشح می‌کنند تکان می‌خورند و جنازه‌های بی‌حرکت دورن تار و ترشح زنده می‌شوند.

پس ما باید استعاره‌ی معمولی "بیگانه‌گی" را جایی که سوژه‌های زنده زندانی تارهایی بی‌جان‌اند، و در عوض سوژه های مرده هم‌چون یک پارازیت یا یک خون‌آشام نیروی حیات را از تن‌شان بیرون می‌کشد، باژگونه کنیم. این مرده‌گی، این منش صوری قانون، امر لاینفک آزادی ماست: خطر واقعی توتالیتاریسم جایی بروز می‌کند که قانون دیگر نمی‌خواهد مرده بماند.

دو فقدان

نتیجه‌ی m1 این است که *حقیقتی* درباره‌ی *حقیقت* نمی‌توان گفت. هر سندی از قانون حالتی از یک صورت ظاهری دارد. قانون هیچ تکیه گاهی در حقیقت ندارد: لازمه‌ی قانون حقیقت نداشتن است. اینجا باید تفسیر کشیش برای m1 را نقل قول کرد:" ضرورتی ندارد هر چیزی را به عنوان حقیقت بپذیریم، بلکه هر شخصی باید آنرا به عنوان یک ضرورت بپذیرد". برخورد ک. و زن رختشوی نشان می‌دهد که این سویه‌ی معکوس در سکوت نادیده گرفته شده است: از آن جا که قانون پای در حقیقت ندارد، پس با ژوئیسانس اشباع شده است.

m1 و m2 مکمل یکدیگرند و دو گونه از فقدان را نشان می‌دهند: فقدان مربوط به ناتمام بودن و فقدان متناقض بودن (کنون به تفاوتی اشاره می‌کنم که ژ آ میلر شرح کرده است). در m1 دیگریِ قانونْ به صورت ناتمام ظاهر می‌شود: درون آن شکافی مطلق وجود دارد. همیشه نمی‌توان از آخرین در قانون گذشت. [نگهبان در شرح درهای قانون به مرد می‌گوید: دری بعد از در دیگر تا هزاران در بعدی. درهای قانون تمام نشدنی است.م] در ارجاع به m1، یعنی خوانش

ضدخداشناسانه‌ای که جهان کافکا را ماشین بوروکراتیک دیوانه‌ای می‌داند که کورکورانه گرد یک خلاء مرکزی از غیاب خدا می‌گردد، وی را هم‌چون "نویسنده‌ی غیاب" تصویر می‌کند. در m2 دیگریِ قانونْ هم‌چون تناقض جلوه می‌کند: هیچ چیزی در آن خواسته نمی‌شود، فقدانی وجود ندارد. اما با این همه هنوز "تمامیّتی" در کار نیست، هم‌چنان یک چهل‌تکه‌ای ناهم‌گون است، مجموعه‌ای که از منطق اللّه بختکی ژوییسانس پیروی می‌کند. این مطلب فیگوری از کافکا را هم چون"نویسنده‌ی حضور" آشکار می کند. اما حضور چه چیزی؟ حضور ماشین کوری که تا وقتیکه غوطه‌ور در ژوئیسانس خویش است، هیچ فقدانی ندارد.

به همین سبب کافکا نقطه‌ی مقابل نمونه‌ی "غیرقابل خوانش" ادبیات تفکیکی را اشغال می‌کند که مثالش *بیداری فینیگان‌های* جویس است. در نخستین نظر *بیداری فینیگان‌های* جویس کتابی "غیر قابل خوانش" است. نمی‌توان آن را هم‌چون رمانی معمولی و "واقع‌گرا" خواند. برای پی‌گیری رشته‌ی نوشتار نوعی "راهنمای خواننده" مورد نیاز است، مجموعه‌ی توضیحاتی که خواننده را قادر می‌سازد تا راهش را بین شبکه‌ی پایان‌ناپذیر اوهام رمزنگاری‌شده بیابد. اما از سوی دیگر، این "غیر قابل خوانش بوده‌گی" کتاب دعوتی است صریح برای فرآیند بی‌پایان خواندن آن. خواننده به سوی تفسیرهای بی‌پایان رانده می‌شود (چنانکه شوخی جویس درباره‌ی *بیداری فینیگان*ها معروف است، وی امیدوار بود کتابش مفسران ادبی را برای چهارصدسال مشغول کند). کافکا تقریباً موقعیّتی معکوس دارد: در نظر اول محاکمه کاملاً "قابل خوانش" است، خطوط اصلی داستان کاملاً روشن‌اند، نوشتار کافکا فشرده و در ساده‌گیْ ضرب‌المثل است. اما همین "قابل خوانش بوده‌گی" به خاطر روشنی بیش از حد، موجب تاری بنیادینی می‌گردد که راه بر هر تفسیری می‌بندد. چنین است که انگار نوشتار کافکا s1 بسته و نشان دار شده‌ای است که ما به طرز بیهوده‌ای تلاش می‌کنیم آن را با یک s2 در پیوستگی یک زنجیره قرار دهیم و بدین ترتیب به طرز پس کنشانه‌ای دلالتش را پیش بینی کنیم.

S1 کافکایی از چنین پیوستگی هایی می گریزد، چراکه بیش از حد با ژوییسانس اشباع شده است: حضور ساکنی است که از هم‌پیوندی با S2 ممانعت می‌کند – و به جای S1 → S2 معمول شده، اینجا S1-*a* *را داریم*.

پانویس:

این متن مربوط است به کنفرانس "ژاک لکان: تلویزیون"، نیویورک، ۱۰ آوریل ۱۹۸۷

[1] Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse* (Paris: Seuil, 1986), p.295.

[2] For this distinction between the two deaths, J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, chapter XXI ("Antigone dans l'entre-deux-morts"), and also my analysis of Hitchcock's "The Trouble with Harry" in *October* 38 (Fall 1986), 99-102.

[3] The classic text by Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*. In "Das Dinghafte der Geldware" (*Wo es war* 1, Ljubljana. 1986), Rado Riha has applied this notion of the sublime body to the Marxian theory of commodity-fetishism.

[4] Claude Lefort, *L'invention démocratique* (Paris: Fayard 1981).

[5] This whole periodization of Lacan's teaching is indebted to Jacques-Alain Miller's seminar.

[6] Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* (London: Verso, 1986).

[7] Jacques Lacan, *Encore* (Paris: Seuil, 1975), p.85.

[8] Michel Silvestre, *Demain la psychanalyse* (Paris: Navarin, 1986).

[9] Mladen Dolar. "Hitchcocks Objekt," in *Wo es war* 2, Ljubljana. 1986.

[10] Jacques Lacan, *Encore*, p. 83.

[11] Tastko Mocnik, "Ueber die Bedeutung der Chimären für die condido humana," in *Wo es war* 1, Ljubljana, 1986.

[12] Miaden Dolar, "Die Einführung in das Serail," *Wo es war* 3-4. Ljubljana, 1987.

[13] I am quoting *The Trial* from the Penguin Modern Classics edition, translated by Wills and Edwin Muir.

[14] Reiner Stach, *Kafkas erotischer Mythos* (Frankfurt: Fischer, 1987), p. 38.

پانوشت مترجم:

(۱) نگاه پساساختارگرایانه و نگاه لکانی در باب آزادی یک نقطه‌ی اشتراک دارند. هر دو مفهوم متداول آزادی را انکار می‌کنند. اما همانطور که ژیژک اشاره می‌کند، پساساختارگرایی آزادی را محکوم به یک تجربه‌ی خیالی حاصل از شناخت نادرست علیّت ساختاری می‌داند اما لکان آنرا یک امرواقع محال می‌داند. آزادی به مثابه‌ی حیث‌واقعِ محال، یعنی انتخابی که درواقع پیشتر از اینها از ما گرفته شده است و ما تنها در جهان نمادین است که توهمی از آزادی داریم. مثال دانش آموز اهل یوگسلاوی که به خدمت فراخوانده می‌شود به خوبی نگاه لکانی را توضیح می‌دهد. نگاه لکانی بیشتر به روش شلینگ در باب ارائه مفهوم آزادی در وجود انسان نزدیک است. شلینگ انسان را حاصل یک انتخاب ازلی می‌داند که از قبل انتخاب شده و اکنون براساس آن انتخاب باید عمل کند.

(۲) Saul Aaron Kripke متولد ۱۹۴۰ استاد فلسفه در CUNY Graduate Center نیویورک. کارهای موثر وی ***Naming and Necessity***، تفسیری که بر ویتگنشتاین نوشته و تئوری او در باب حقیقت (truth) است. کریپکی معتقد است: (۱) نامیدن اشاره‌ی مستقیم به ابژه‌ها دارد. (این منظر کریپکی در برابر دیدگاهی قرار دارد که می‌گوید نام اشیا صفات آن‌ها را حاضر می‌کند: هم‌چون نام مشترک یک نوع که اشاره‌ی مستقیم به اعضای نوع ندارد.) (۲) وقتی صفات ابژه‌ای خاص را حاضر می‌کند توصیفات هم‌وزن نام ابژه نیست. (۳) نام صفات ابژه‌ها را در بر ندارد، نامی ناشنیده هیچ توصیفی از ابژه تولید نمی‌کند. (۴) استدلال کیفی اثبات می‌کند هویت امری ضروری است. وی همچنین مبدع مفاهیمی است چون rigid designator و a posteriori identity. ژیژک از دیدگاه کریپکی و مخالفانش به تناوب در مقاله‌هایش بحث می‌کند.

(۳) در اینجا امر واقع مورد نظر همان ابژه‌ی مک گافین هیچکاکی است، ابژه‌ای که حضور شفاف و والا دارد ولی با این حال نمی‌توان دیالکتیک سلبی را در آن وارد کرد. چرا که لحظه‌ای که از منظر سلبی به آن بنگری هیچ چیزی نیست. ابژه‌ای که حضور شفاف دارد و در عین حال ندارد. مثل عامل تعلیق در فیلم های هیچکاکی. ما همیشه عاملی را می بینیم که کل جریان فیلم را به پیش می برد ولی در لحظه‌ی شناسایی آن از دست می‌گریزد. یا مثل نقاشی‌های روی دیوار در فیلم "رم شهر بی دفاع" که لحظه‌ای که کشف می‌شوند، همان دم از بین می‌روند.

(۴) منظور لکان از این جمله این حقیقت است که امر واقع چون از منظر سلبی یک هیچی بیش نیست پس هیچگاه نمی‌تواند به نوشتار درآید اما از آنجائیکه در ایجابیّت‌اش مبیّن یک خلاء، یک شکاف در نظم نمادین است پس چیزی است که وجود دارد و قابل ثبت شدن. امّا از چه راهی؟ لکان می‌گوید نوشتار آن همان بن‌بستی است که در لحظه‌ی شکل بخشی به امرواقع با آن مواجه می‌شویم. این بن بست همان نوشتار امرواقع است، امر واقع قابل نوشتن نیست و در عین حال خود نوشتن است.

(۵) انتقال به معنای روانکانه که لکان آنرا رابطه ی توکل آمیز یا همان رابطه ی عاطفی بین بیمار و روانکاو معرفی می کند.

مجله الکترونیکی زغال
http://www.zoghalmag.com