# چرا نامه همیشه به مقصدش می رسد؟

**اسلاووی ژی ژک**
**ترجمه: فتاح محمدی**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

## ۱ـ۱. مرگ و والایش: آخرین صحنه ی روشنایی های شهر

### آسیب [۱] صدا

قراردادن چاپلین زیر علامت «مرگ و والایش» ممکن است عجیب و حتی بی معنی به نظر برسد: آیا جهان فیلم های چاپلین، جهانی آکنده از نیروی حیات غیروالا روزمرگی حتی، نیست، و این نقطه ی مقابل دغدغه ی آبکی رمانتیک با مرگ و والایش نیست؟ ممکن است چنین باشد، اما در نقطه ای خاص موضوع پیچیده می شود: نقطه ی ورود صدا. همین صداست که معصومیت برلسک صامت را نابود می کند، معصومیت این بهشت پیش ادیپی، دهانیِ مقعدیِ [۲] [متناظر با] بلع و دفع آزادانه ی فارغ از اندیشه ی مرگ و گناه را: «در دنیای چندشکلیِ برلسک[Burlesque] که در آن هر کسی به میل و

دلخواه خود ضربه می زند و ضربه دریافت می کند، کیک ها به پرواز درمی آیند، و در گرماگرم خنده‌ی همگانی ساختمان ها فرو می ریزند، نه خبری از مرگ هست نه از جنایت. در این جهان ایما و اشارات صرف، که در عین حال جهان کارتون (جایگزینی برای کمدی بزن بکوب از دست رفته) نیز هست، قهرمانان همه نامیرا هستند.... خشونت فراگیر است، اما پیامدی ندارد؛ گناه محلی از اعراب ندارد.[1]»

صدا، شکافی به این جهان پیش ادیپی که میرایی را بدان راه نبود، وارد می کند: «هم چون جسم غریبه‌ای عمل می کند که سطح معصوم تصویر را لکه دار می کند، هم چون سیاهی شبح مانندی که هرگز نمی تواند به هیچ شئ بصری مشخص وصل بشود، و این کل اقتصاد میل را دگرگون می کند، آن نیروی حیات پیش پاافتاده‌ی معصوم فیلم صامت از دست رفته است، ما وارد قلمرو حس دوگانه می شویم، قلمرو معنای پنهان، میل واپس رانده شده - خود حضور صدا سطح بصری را به چیزی گول زننده، به یک دام بدل می کند: فیلم، سرخوش، معصوم و کثیف بود. از این به بعد، وسواسی، فتیشیستی، و یخی خواهد شد»[2]. به عبارت دیگر، فیلم چاپلینی بود، از این به بعد هیچکاکی خواهد شد.

بنابراین، تصادفی نیست که پیدایش صدا، پیدایش فیلم ناطق، دوگانگی خاصی را به جهان چاپلین وارد می کند: دوپارگی مرموزی در شمایل ولگرد. به‌خاطر داشته باشیم که وجه تمایز سه فیلم ناطق بزرگ چاپلین، یعنی **دیکتاتور بزرگ، موسیو وردو، ولایم لایت** یک طنز مالیخولیایی تلخ است. هر سه‌ی آن ها پیرامون یک مسأله‌ی ساختاری واحد دور می زنند: مسأله‌ی یک خط تمایز غیرقابل تعریف، مسأله‌ی ویژگی خاصی که مشکل بتوان جزو ویژگی های مثبت به شمار آورد، ویژگی ای که بودن یا نبودن آن تغییرات ریشه ای را در موقعیت نمادین ابژه سبب می شود.

تفاوت بین آرایشگر یهودی ریزه‌میزه و دیکتاتور، همان قدر قابل چشم‌پوشی است که تفاوت بین سبیل های هر یک از آن‌ها. با این حال این تفاوت دو موقعیت به بار می آورد، که همان اندازه بی نهایت دور از هم، همان اندازه در تقابل با هم هستند که موقعیت قربانی و جلاد. به همین سان، در موسیو وردو، تفاوت بین دو جنبه یا دو طرز رفتار یک مرد واحد، یعنی مرد زن کش و مردی که شوهری مهربان برای زن افلیجش است، چنان باریک است که زن او برای این که بو ببرد که شوهرش قدری «تغییر کرده است» باید حس ششم خود را به کار اندازد.... پرسش حاد لایم لایت این است: چیست آن «ناقابل» آن ردپای زمانه، آن یک ذره کهنگی که باعث می شود شیرین کاری همیشگی دلقک دوست‌داشتنی تبدیل شود به یک لودگی کسل کننده؟[3]

**وجه تمایز سه فیلم ناطق بزرگ چاپلین، یعنی دیکتاتور بزرگ، موسیو وردو، و لایم لایت یک طنز مالیخولیایی تلخ است. هر سه‌ی آن ها پیرامون یک مسأله‌ی ساختاری واحد دور می‌زنند: مسأله‌ی یک خط تمایز غیرقابل تعریف**

این ویژگی افتراقی که نمی توان آن را از زمره‌ی برخی خصوصیات مثبت به شمار آورد، همان چیزی است که لکان **Le trait unaire**، ویژگی مرموز می‌نامد، نقطه‌ای از هویت نمادین که امر واقعی سوژه به آن متکی است. تا زمانی که سوژه به این ویژگی متکی است، ما با یک شمایل فرهمند، پرکشش روبه‌روییم؛ به محض این که این پیوند بگسلد، کل آن چه باقی می ماند عبارت است از ته‌مانده های ملالت‌بار. با این حال، آن نکته‌ی حیاتی که نباید از نظر دور بماند، عبارت است از این که این دوپارگی مشروط به ورود صداست، یعنی مشروط به خود این واقعیت که حالا شمایل ولگرد باید **حرف بزند**: در **دیکتاتور بزرگ**، هینکل حرف می زند، در حالی که آرایشگر یهودی علقه های خود با ولگرد گنگ را حفظ می کند؛ در **لایم لایت**، دلقک روی صحنه گنگ است، در حالی که پیرمرد بازنشسته‌ی پشت صحنه حرف می زند....

بنابراین، بیزاری معروف چاپلین از [فیلم] ناطق را نباید به عنوان یک تعلق خاطر نوستالژیک صرف به بهشت صامت، کنار گذاشت، این بیزاری، برملاکننده‌ی وقوف بسیار عمیق تر از

معمول (یا دست کم نگرانی) او از قدرت ویرانگر صدا؛ نشانگر آن است که صدا به مثابه یک جسم خارجی عمل می کند، به مثابه نوعی انگل که مسبب یک دوپارگی ریشه ای است: پیدایش کلمه تعادل جانور انسانی را به هم می زند و او را بدل به شمایل مضحک و ناتوانی می کند که نومیدانه برای یک تعادل از دست رفته سرودست تکان می دهد و تقلا می کند. این نیروی ویرانگر صدا هیچ جا آشکارتر از **روشنایی های شهر** نیست، در این تناقض فیلم صامت یک باند صوتی دارد: باند صوتی بدون کلام، فقط موسیقی همراه با مقداری سروصدای کلیشه ای اشیا. دقیقاً در همین جاست که مرگ و امر والا با تمام نیرو فوران می کنند.

## مداخله ی ولگرد

در سراسر تاریخ سینما، **روشنایی های شهر** شاید ناب ترین مورد از فیلمی است که می توان گفت همه چیز را به صحنه ی نهایی اش حواله می دهد ـ کل فیلم نهایتاً در خدمت این است که زمینه های لحظه ی نهایی و تمام کننده را بچیند، و وقتی این لحظه فرا می رسد، وقتی (به قول آخرین عبارت لکان در «سمینار درباره ی نامه ی ربوده شده») «نامه به مقصدش می رسد[۴]»، فیلم می تواند پایان یابد. از این رو فیلم به صورتی دقیقاً «غایت شناسانه» ساختاریافته است، همه ی عناصر آن به لحظه ی پایانی اشارت می دهند؛ به آن اوجی که مدت ها بود در انتظارش بودیم؛ و به همین دلیل است که در عین حال می توانیم از آن برای به پرسش کشیدن روال ساخت شکنی غایت شناسی استفاده کنیم: شاید این فیلم بشارت دهنده ی نوعی حرکت به سوی گره گشایی نهایی است که تن به اقتصاد غایت شناختی به صورتی که در خوانش های ساخت شکنانه تصویر می شود (حتی می توان گفت از نو ساخته می شود) نمی دهد.[۵]

**روشنایی های شهر** داستان عشق یک ولگرد به دختر کوری است که در خیابان شلوغی گل می فروشد و ولگرد را به جای یک مرد ثروتمند می گیرد. ولگرد از خلال سلسله ماجراهایی مرتبط با میلیونر نامتعادلی که در حالت مستی رفتار فوق العاده محبت آمیزی با او دارد، اما در حالت هشیاری حتی او را به جا نمی آورد (آیا همین جا بود که ایده ی **ارباب پوتیفار و نوکرش مانی** به ذهن برشت خطور کرد؟) پول مورد نیاز برای عمل جراحی و بازگرداندن بینایی دخترک فقیر را به دست می آورد؛ و آن گاه به جرم دزدی دستگیر و روانه ی زندان می شود. پس از گذراندن مدت محکومیت، در شهر پرسه می زند، تنها و بی کس؛ ناگهان گذارش به یک مغازه ی گلفروشی می افتد و دخترک را در آن جا می بیند. عمل موفقیت آمیز بوده و دخترک اکنون کاروبار پررونقی دارد، اما هم چنان در انتظار شهزاده ی زرین کمررویاهایش است که عطیه ی جوانمردانه ی او، بینایی دخترک را به او بازگرداند. هربار که مشتری جوان خوش سیمایی وارد مغازه می شود، دخترک سرشار از امید می شود؛ و بارها و بارها با شنیدن صدای آن ها در نومیدی درمی غلتد. ولگرد فوراً او را می شناسد، در حالی که او ولگرد را به جا نمی آورد، چون همه ی آن چه دخترک از خلال پنجره (که هم چون پرده ای آن ها را از هم جدا کرده) می بیند، سر و ریخت مضحک یک ولگرد، یک مطرود از جامعه است. با وجود این، وقتی می بیند که او شاخه ی گل سرخ را (که دختر هدیه کرده بود) گم کرده است، به او احساس ترحم پیدا می کند، نگاه سوزان و نومیدانه ی او شفقت دختر را برمی انگیزد؛ از این رو بدون این که بداند چه کسی یا چه چیزی در انتظار اوست، هنوز با روحیه ای شوخ و طعنه زن (به مادرش در فروشگاه می گوید «یک کشته مرده پیدا کرده ام!») قدم در پیاده رو می گذارد، شاخه گل جدیدی به او می دهد، و سکه ای در کف دستش می نهد. درست در همین لحظه، که دست های آن ها با هم تماس پیدا می کنند، او سرانجام ولگرد را از طریق لمس دست او باز می شناسد. دخترک فوراً شصتش خبردار می شود و می پرسد؛ «تو؟» ولگرد با حرکت سر پاسخ مثبت می دهد و با اشاره به چشم های او می پرسد: «حالا می تونی ببینی؟» دختر پاسخ می دهد: «آره، حالا می تونم ببینم»؛ فیلم سپس قطع می کند به نمای متوسطی از ولگرد، چشم های او پر شده است از خوف و امید، لبخند شرمگنانه ای بر لب دارد، نامطمئن از این که واکنش دختر چه خواهد بود، خشنود و هم زمان بیمناک از این که به تمامی در معرض دید دختر قرار گرفته است ـ و این نقطه ی پایان فیلم است.

در ابتدایی ترین سطح، جلوه ی شاعرانه ی این صحنه استوار است بر معنای مضاعف این گفت وگوی پایانی: «حالا می تونم ببینم» اشاره دارد به بینایی فیزیکی بازیافته، هم چنین به این واقعیت که دختر اکنون شهزاده ی زرین کمر خود را به صورتی که واقعاً هست می بیند: یک ولگرد مفلوک.[6] همین معنای دوم ما را درست به قلب مسأله ی لکانی می برد: این مسأله مربوط است به رابطه ی بین اینهمانی نمادین و آن پس مانده، آن باقی مانده، آن ابژه ـ مدفوعی که تن به این اینهمانی نمی دهد. می توانیم بگوییم که فیلم، تجسم آن چیزی است که لکان در **چهار مفهوم بنیادین روان کاوی** با عنوان «جدایی [seperation]» از آن یاد می کند، و منظور او جدایی بین I و a ، بین من آرمانی [Ego Ideda]، اینهمانی نمادین سوژه، و ابژه است: بیرون ماندگی، انفکاک ابژه از نظم نمادین.[7]

چنان که مایکل چیون در تفسیر درخشان خود بر **روشنایی های شهر**[8] می گوید، ویژگی بنیادین ولگرد، مداخله ی اوست: او همیشه خود را بین یک نگاه خیره و ابژه ی «مخصوص» آن جا می کند، نگاه خیره ای را که متوجه نقطه یا شئ ایده آل دیگری است روی خودش معطوف می کند ـ لکه ای که ارتباط «مستقیم» بین نگاه خیره و ابژه ی «مخصوص» آن را مختل می سازد، نگاه خیره ی سرراست را به بیراهه می برد، آن را بدل به نوعی نگاه چپکی می کند. تمهیدات کمیک چاپلین از گونه هایی [واریاسیون هایی] از این درونمایه ی بنیادین تشکیل شده است: دلقک به تصادف جایگاهی را اشغال می کند که از آن او نیست، که برای او در نظر گرفته نشده است ـ او به جای یک مرد ثروتمند یا یک میهمان متشخص گرفته می شود؛ در گریز از دست تعقیب کنندگانش، خود را در روی یک صحنه می یابد، و یکباره مرکز توجه نگاه های خیره ی بی شمار می شود... ما در فیلم های چاپلین حتی نظریه ی پرداخت نشده ای را می یابیم مبنی بر این که سرچشمه ی کمدی نابینایی مخاطب است، یعنی آن دوپارگی ای که معلول نگاه خیره ی اشتباه گرفته شده است: به عنوان مثال در **سیرک**، ولگرد در هنگام فرار از دست پلیس، خود را در روی طنابی در بالای چادر سیرک می یابد؛ به شکل ناشیانه ای دست و پا می زند و سعی می کند تعادلش را حفظ کند، در حالی که مخاطبان می خندند و هورا می کشند، و تلاش نومیدانه ی او برای زنده ماندن را به جای چیره دستی های یک کمدین می گیرند ـ خاستگاه کمدی را باید دقیقاً در این نابینایی بی رحمانه، در بی اطلاعی از واقعیت غم انگیز یک موقعیت [کمیک] جست.[9]

درست در نخستین صحنه ی **روشنایی های شهر**، ولگرد نقش لکه ای در تصویر را به خود می گیرد: در جلوی جمعیتی انبوه، شهردار شهر از یک مجسمه ی یادبود جدید پرده برداری می کند؛ وقتی پوشش سفید روی آن را کنار می زند، جمعیت شگفت زده، چشم شان به ولگرد می افتد که آرام در دامن مجسمه ی غول آسا به خواب رفته است، ولگرد، که با سروصدای جمعیت بیدار شده و دریافته است که یکباره کانون توجه هزاران چشم است، می کوشد تا هرچه سریع تر از مجسمه پایین بیاید، و تلاش های ناشیانه ی او باعث انفجار خنده می شود..... بدین ترتیب ولگرد ابژه ی نگاه خیره ای می شود که متوجه چیز دیگری بود: او به جای کس دیگری گرفته شده و به این صورت پذیرفته شده است، وگرنه ـ به محض این که جمعیت به اشتباه خود پی ببرد ـ بدل می شود به لکه ی مزاحمی که آدمی می خواهد هرچه سریع تر از شرش خلاص شود . بدین ترتیب آرزوی اصلی او (که درعین حال نقش یک سرنخ برای صحنه ی نهایی روشنایی های شهر را نیز دربردارد) این است که به عنوان «خودش» پذیرفته شود، نه به عنوان جایگزین یک نفردیگر ـ و چنان که خواهیم دید در لحظه ای که ولگرد خود را در معرض نگاه خیره ی دیگری قرار می دهد، خود را بدون هیچ حمایتی در اینهمانی آرمانی عرضه می کند، اوتا حد هستی برهنه ی پس مانده ی شئ وار [objectal] خودش تقلیل یافته است؛ بس بیش تر از آن چه به نظر می رسد مرموز و خطرناک است.

در این فیلم، حادثه ای که مسبب اینهمانی اشتباهی می شود، لحظات کوتاهی پس از آغاز فیلم رخ می دهد. ولگرد به هنگام گریز از دست پلیس، با عبور از درون اتومبیل هایی که در یک راه بندان گیر افتاده اند، از عرض خیابان می گذرد؛ وقتی از آخرین اتومبیل رد می شود و در عقب آن را محکم می بندد، دختر خود به خود این صدا ـ صدای در ـ را با او مرتبط می سازد ـ این، و پول سخاوتمندانه ای ـ آخرین سکه ـ که ولگرد در برابر

یک شاخه رز به او می دهد، در ذهن دختر تصویر آدم پولدار و خیری را زنده می کند که حتماً اتومبیل لوکسی هم دارد. در این جا یک شباهت با آن سوءتفاهم آغازین نه کم‌تر معروف در **شمال از شمال غربی** هیچکاک خود به خود، خود را به رخ می کشد؛ و منظور صحنه‌ای است که در آن به دلیل یک حادثه‌ی تصادفی راجر او. تورنهیل را به اشتباه به جای مأمور مرموز امریکا جرج کاپلان می گیرند (درست در لحظه‌ای که خدمتکار هتل وارد سالن می شود و فریاد می زند«آقای کاپلان، تلفن» تورنهیل برای او سر تکان می دهد)؛ در این جا نیز سوژه می بیند که به تصادف جایگاهی را در شبکه‌ی نمادین اشغال کرده است. اما شباهت ها از این هم بیش‌تر است: چنان که همه می دانند، تناقض بنیادین طرح و توطئه‌ی **شمال از شمال غربی** این است که تورنهیل صرفاً به جای کس دیگری گرفته نمی شود، او به جای کسی گرفته می شود که **اصلاً وجود خارجی ندارد**، به جای مأموری خیالی که سیا **(CIA)** به قصد انحراف توجه از مأمور واقعی خود، جعل کرده است؛ به عبارت دیگر، تورنهیل خود را به صورت کسی می یابد که جای خالی مشخصی را در این ساختار اشغال می کند، پر می کند، و این در عین حال مسأله‌ای است که وقتی چاپلین صحنه‌ی اشتباه گرفته شدن را فیلم‌برداری می کرد، مسبب تأخیرهای بسیار شد: فیلم‌برداری ماه ها و ماه ها به درازا کشید. نتیجه‌ی کار خواسته‌ی چاپلین را برآورده نمی کرد، چون چاپلین اصرار داشت که مرد ثروتمندی که ولگرد به جای او گرفته می شود، به صورت یک«شخص واقعی» به صورت سوژه‌ی دیگری در واقعیت داستانی [دایجتیک] فیلم، تصویر شود؛ راه حل وقتی پیدا شد که چاپلین در دریافتی ناگهانی، فهمید که اصلاً نیازی نیست که مرد ثروتمند وجود داشته باشد، و تنها کافی است که او بافته‌ی خیالی دخترک فقیر باشد؛ یعنی در واقعیت، یک شخص (ولگرد) کافی بود. این در عین حال یکی از دریافت های اساسی روان کاوی است. در شبکه‌ی روابط بیناذهنی، هر یک از ما با جایگاه خیالی معینی در ساختار نمادین دیگری یکی می شود، به جایگاه خیالی (فانتزی) معینی در ساختار نمادین آن دیگری وصل می شود. روان کاوی در این جا بر تقابل دقیق خود با آن دیدگاه متعارف و مبتنی بر فهم همگانی صحه می گذارد که بنا بر آن، فیگورهای خیالی چیزی نیستند مگر فیگورهای تحریف شده، ترکیب شده، یا در غیر این صورت، جعلی، از الگوهای «واقعی» شان، از مردم ساخته شده از گوشت و خونی که در تجارب خود با آن ها برخورد می کنیم. ما تنها تا آن جا می توانیم با این «مردم ساخته شده از گوشت و خون» مرتبط باشیم که بتوانیم آن ها را با جایگاه معینی در فضای خیالی نمادین خودمان یکی بدانیم، یا به زبانی تأثرآورتر، تنها تا آن جا که جایگاهی از پیش تعیین شده را در رویای ما پر می کنند ـ ما تا آن جا عاشق یک زن می شویم که ویژگی های او با تصویر خیالی ما از یک زن مطابق باشد، «پدر واقعی»، فرد مفلوکی است که مجبور شده است بار سنگین نام پدر[۳] را بر دوش بکشد، هرگز به طور کامل در خور قیمومیت نمادینش نیست، و الی آخر.[۱۰]

بدین ترتیب کارکرد ولگرد، به معنای واقعی کلمه کارکرد یک میانجی، واسطه، تدارک دهنده است: نوعی کار چاق کن، پیام رسان عشق، میانجی بین خودش (یعنی، تصویر آرمانی خود: تصویر خیالی از شهزاده‌ی زرین کمر ثروتمند در تخیل دختر) و دختر. یا، از آن جا که این مرد ثروتمند به صورت طنزآمیزی در آن میلیونر نامتعادل تجسد یافته است، ولگرد بین او و دختر میانجی می شود ـ وظیفه‌ی او در نهایت این است که پول را از میلیونر به دختر منتقل کند (به همین دلیل است که ساختار ایجاب می کند که میلیونر و دختر هرگز یکدیگر را ملاقات نکنند). چنان که چیون نشان داده است، این کارکرد میانجیگرانه‌ی ولگرد را می توان از خلال ارتباط متقابل استعاری بین دو صحنه‌ی پی در پی که در سطح دایجتیک هیچ وجه اشتراکی با هم ندارند، تشخیص داد. صحنه‌ی نخست در رستوران می گذرد، جایی که میلیونر ولگرد را به غذا میهمان می کند: او اسپاگتی را به طریق خاص خودش می خورد، و وقتی بافه‌ای از کاغذ رنگی در بشقاب او می افتد، آن را به جای اسپاگتی می گیرد و هی می بلعد و می بلعد، برمی خیزد، روی انگشت پای خود می ایستد (کاغذ رنگی شبیه یک نوع مائده‌ی بهشتی از سقف آویزان است) تا این که میلیونر آن را قطع می کند؛ بدین ترتیب یک سناریوی ادیپی ابتدایی عینیت پیدا می کند ـ نوار کاغذ رنگی بند ناف استعاری است که ولگرد را به جسم مادرانه متصل می کند، و

میلیونر نقش پدر جایگزین را دارد که اتصال او با مادر را قطع می کند. در صحنه ی بعدی ولگرد را در خانه ی دختر می بینیم، که در آن دختر از او می خواهد که نخ را نگه دارد تا او را آن در یک کلاف بپیچد؛ دخترک نابینا، تصادفاً سر زیرپوش پشمی او را که از ژاکت او بیرون زده می گیرد و شروع می کند به شکافتن آن از طریق کشیدن رشته ی نخ و پیچاندن آن به دور کلاف. بنابراین ارتباط بین دو صحنه آشکار است. آن چه ولگرد از میلیونر نصیب برده، یعنی عذای بلعیده شده را، نوار اسپاگتی بی پایان، را اکنون از شکم خود بیرون داده و به دختر می دهد.

و ـ فرضیه ی ما بر همین استوار است ـ به همین دلیل، در **روشنایی های شهر**، نامه دوبار به مقصد خود می رسد، یا به زبانی دیگر پستچی دو بار زنگ می زند: اول، وقتی که ولگرد موفق می شود پول مرد ثروتمند را به دست دختر برساند، یعنی، وقتی که مأموریت خود در مقام کار چاق کن را با موفقیت به پایان می رساند؛ و دوم، وقتی که در پیکره ی مضحک او [انسان] نیکوکاری را که عمل جراحی او را ممکن ساخت، بازمی شناسد. نامه قطعاً وقتی به مقصدش می رسد که ما دیگر نمی توانیم به خود به مثابه واسطه های صرف، رساننده ی پیام های آن دیگری بزرگ مشروعیت ببخشیم، وقتی که دست از پرکردن جای من آرمانی در فضای خیالی دیگری یا غیر برمی داریم، وقتی جدایی ای بین نقطه ی اینهمانی آرمانی و وزن سنگین حضور ما در بیرون بازنمایی نمادین تحقق یافته است، وقتی که ما دست برمی داریم از عمل کردن شبیه جا نگه دارهای امر آرمانی [ایده آل] برای نگاه خیره ی دیگری ـ خلاصه، وقتی که دیگری، پس از این که ما حمایت نمادین خود را از دست دادیم، با باقی مانده ی بر جامانده مواجه می شود. نامه وقتی به مقصدش می رسد که ما دیگر «پرکننده» ی جاهای خالی در ساختار خیالی یکی دیگر نیستیم، یعنی، وقتی که دیگری سرانجام «چشم هایش را می گشاید» و درمی یابد که نامه ی واقعی، پیامی نیست که قرار است حملش کنیم بلکه خود وجود ماست، آن شئ در ما که از نمادین شدن تن می زند و دقیقاً همین جدایی است که در آخرین صحنه ی اتفاق می افتد.

## جدایی

تا پایان فیلم نقش ولگرد چیزی نیست جز یک واسطه، که بین دو فیگور، که در کنار هم یک زوج ایده آل خواهند ساخت (مرد ثروتمند و دختر فقیر) در رفت و آمد است و بدین ترتیب امکان ارتباط بین آن دو را فراهم می سازد، اما در همین حال مانعی بر سر راه ارتباط بلاواسطه ی آن هاست؛ لکه ای است که از تماس بلاواسطه ی آن ها جلوگیری می کند، مزاحمی است که هرگز در جای تعیین شده ی خود قرار ندارد. اما با آخرین صحنه، این بازی به پایان می رسد: سرانجام ولگرد با حضور خود، خود را عرضه می کند، او روبه روی ماست، چیزی را بازنمایی نمی کند، جای کسی را نگرفته است، ما باید یا او را بپذیریم یا ردش کنیم؛ و این که چاپلین تصمیم می گیرد فیلم را به چنین شیوه ی خشن و غیرمنتظره ای به پایان برساند، یعنی درست در لحظه ی آشکارشدن ولگرد، گواهی است بر نبوغ او: فیلم به این پرسش که «آیا دختر او را خواهد پذیرفت؟» پاسخی نمی دهد ـ این ایده که دختر خواهد پذیرفت و آن دو سال های سال با هم به خوشی و خرمی زندگی خواهند کرد محلی از اعراب در فیلم ندارد. می خواهم بگویم که برای پایان خوش، ما نیازمند یک نمای متقابل دیگری بودیم افزون بر نمایی که در آن ولگرد با امید و خوف به دختر نگاه می کند: مثلاً نمایی از دختر که نشانه ای از پذیرش در نگاهش هست، و سپس، شاید، نمایی از آن دو که یکدیگر را دربرمی گیرند. ما چیزی از این نوع در فیلم نمی یابیم: فیلم در آن لحظه ی تردید و گشودگی مطلق به پایان می رسد که دختر ـ و همراه با او ما، در مقام بینندگان فیلم ـ مستقیماً با این پرسش مواجه می شویم: آیا دختر «همسایه اش را دوست دارد؟» آیا این موجود مضحک بی دست و پا که حضور سنگینش با یک همجواری تقریباً غیرقابل تحمل ناگهان در برابر ما قد برمی افرازد، واقعاً شایسته ی عشق او هست؟ آیا او خواهد توانست این مطرود اجتماعی را که در پاسخ به میل پرشور خود یافته است، بپذیرد، به او تمکین خواهد کرد؛ و ـ چنان که ویلیام راتمن یادآور می شود[11] ـ همان پرسش را باید در جهت مخالف پیش کشید: نه تنها این پرسش که «آیا در رویاهای دختر، جایی برای این

موجود ژولیده هست؟» بلکه این پرسش نیز که «آیا هنوز جایی در رویاهای ولگرد برای دختر، که اکنون دختری عادی و سالم، و صاحب کار و باری پررونق است، وجود دارد؟» ـ به عبارت دیگر آیا **ولگرد** دقیقاً به این دلیل که دختر کور بود و فقیر و کاملاً بی‌پناه، و نیازمند مراقبت حمایتی او، چنان عشق شفقت‌آمیزی به او پیدا کرده بود؟ آیا حالا هم آمادگی پذیرش دختر را دارد، آن هم وقتی که دیگر این دختر است که باید از او حمایت کند؟ وقتی لکان در **اخلاق روان‌کاوی**[12] بر احتیاط فروید در قبال [آموزه‌ی] مسیحی «همسایه‌ات را دوست بدار» تأکید می‌کند، منظورش دقیقاً چنین معضل آزارنده‌ای است: دوست داشتن تصویر آرمانی شده‌ی یک همسایه‌ی فقیر، بی‌پناه، به عنوان مثال آفریقایی یا هندی گرسنه آسان است؛ به عبارت دیگر دوست داشتن همسایه تا وقتی که به اندازه‌ی کافی دور از ماست، تا وقتی که فاصله‌ی مناسبی برای جدا کردن ما وجود دارد، آسان است. مشکل در لحظه‌ای بروز می‌کند که او بیش از حد به ما نزدیک می‌شود، در لحظه‌ای که ما شروع می‌کنیم به احساس کردن قربت خفقان‌آورش ـ در این لحظه که همسایه خود را بیش از حد به ما عرضه می‌کند، عشق می‌تواند ناگهان به نفرت بدل شود.[13]

**وقتی نامه به مقصدش می‌رسد، لکه‌ای که تصویر را خراب می‌کند، از بین نمی‌رود، محو نمی‌شود: برعکس، آن‌چه ما مجبوریم بپذیریم، این حقیقت است که «پیام» واقعی، نامه‌ی واقعی در خود لکه در انتظار ماست**

**روشنایی های شهر** درست در این لحظه‌ی بلاتکلیفی به پایان می‌رسد، آن‌جا که ما در رویارویی با قربت دیگری به مثابه یک ابژه مجبوریم به این پرسش پاسخ دهیم: «آیا این مرد شایسته‌ی عشق ما هست؟»، یا به تعبیر لکانی، «آیا در او چیزی بیش از خودش، یک[4] **object petit a** ، یک گنجینه‌ی پنهان وجود دارد؟» می‌توانیم ببینیم که در این لحظه که «نامه به مقصدش می‌رسد» ما چقدر دور هستیم از آن تصور معمول غایت‌شناسی: این لحظه علاوه بر این که یک غایت از پیش مقدر شده را تحقق نمی‌بخشد، مشخص کننده‌ی مداخله‌ی گشودگی رادیکالی است که در آن هر حمایت ایده‌آلی از هستی ما به حالت تعلیق درمی‌آید. این لحظه، لحظه‌ی مرگ و والایش است: وقتی حضور سوژه بیرون از حمایت نمادین آشکار می‌شود، او به عنوان عضوی از یک جمعیت نمادین «می‌میرد» هستی او دیگر با جایگاه او در شبکه‌ی نمادین تعیین نمی‌شود [هستی او] هیچی‌ناب، سوراخ، خلأ در دیگری (سامان نمادین)، خلایی که در [آموزه‌ی] لکان با واژه‌ی آلمانی **das Ding** ، چیز **[The Thing]** ، ماده‌ی لذت که از نمادین شدن تن می‌زند، مشخص شده است. تعریف لکانی از ابژه‌ی والایش یافته دقیقاً این است: «ابژه‌ای که تا شأن یک چیز برکشیده شده است».[14]

وقتی نامه به مقصدش می‌رسد، لکه‌ای که تصویر را خراب می‌کند، از بین نمی‌رود، محو نمی‌شود: برعکس، آن‌چه ما مجبوریم بپذیریم، این حقیقت است که «پیام» واقعی، نامه‌ی واقعی در خود لکه در انتظار ماست. شاید بهتر باشد «سمینار درباره‌ی نامه‌ی ربوده شده»ی لکان را از این جنبه بازخوانی کنیم: آیا خود نامه چنین لکه‌ای ـ نه یک دال بلکه ابژه‌ای که از نمادین شدن تن می‌زند، یک مازاد، یک پس‌مانده‌ی مادی که بین سوژه‌ها دست به دست می‌شود و صاحب موقتی خود را لکه‌دار می‌کند ـ نیست؟

اکنون، برای نتیجه‌گیری، می‌توانیم برگردیم به صحنه‌ی افتتاحیه‌ی **روشنایی های شهر** که در آن ولگرد به عنوان لکه‌ای که تصویر را خدشه‌دار می‌کند، به صورت نوعی عیب در سطح سفید مرمرین مجسمه، ظاهر می‌شود: از منظر لکانی، سوژه متناظر است با این لکه در روی تصویر. تنها گواه ما در باب این‌که تصویری که به آن نگاه می‌کنیم سوبژکتیو شده[subjectified] است، نه نشانه‌های معنی‌دار در آن، بلکه حضور برخی لکه‌های بی‌معنی است که شکیل بودن یا هارمونی آن را به هم می‌زنند. به یاد بیاوریم آن‌چه را که به نوعی

همتای این صحنه از **روشنایی های شهر** است، [یعنی] آخرین صحنه ی **لایم لایت**، صحنه ی دیگری که در آن بدن چاپلین با یک پارچه ی سفید پوشیده می شود. این صحنه از این نظر منحصر به فرد است که مشخص کننده ی نقطه ای است که در آن چاپلین و هیچکاک، دو مؤلفی که جهان های هنری شان هم در سطح محتوا، هم در سطح فرم کاملاً غیرقابل مقایسه اند، سرانجام به هم می رسند. می خواهم بگویم که، به نظر چنین می رسد که گویی چاپلین در **لایم لایت** سرانجام نمای تعقیبی هیچکاکی را کشف می کند: دقیقاً نخستین نمای فیلم، نمای تعقیبی بلندی است که از نمای معرف یک خیابان قدیمی لندن تا در بسته ی یک آپارتمان که گاز کشنده از آن به بیرون نشت می کند (نشانه ای از اقدام به خودکشی دختر جوانی که در این آپارتمان زندگی می کند) امتداد می یابد، در حالی که آخرین صحنه ی فیلم شامل نمای تعقیبی رو به عقب با طمانینه ای است که از نمای نزدیک از جسد کالورو در پشت صحنه تا نمای معرف از کل صحنه که در آن همان دختر که اکنون بالرین موفقی شده است، همراه با عشق بزرگش برنامه اجرا می کنند، کشیده شده است. درست پیش از این صحنه، کالوروی در حال مرگ به پزشکی که بالای سرش حاضر شده است، اعلام می کند که میل دارد عشق خود را در حال اجرای باله ببیند؛ پزشک به ملایمت بر شانه ی او می زند و دلداری اش می دهد: «اونو خواهی دید!». پس از این کالورو می میرد، بدنش با ملافه ی سفیدی پوشیده می شود، و دوربین عقب می کشد تا دختر در حال اجرای باله در روی صحنه نیز در تصویر قرار بگیرد، در حالی که کالورو به لکه ی کوچک سفیدی در پس زمینه، که به زحمت قابل رویت است، تقلیل می یابد. آن چه در این جا اهمیت ویژه دارد نحوه ی واردشدن بالرین به قاب است: او از پشت دوربین وارد قاب می شود، همانند پرنده ها در نمای «چشم خداوند» معروف بودگابی در فیلم **پرندگان** هیچکاک ـ باز هم کله ی سفید دیگری که از دل فضای بینابین مرموزی که بیننده را از واقعیت دایجتیک روی پرده جدا می کند، پدیدار می شود.... ما در این جا با کارکرد نگاه خیره در مقام ابژه ـ لکه در ناب ترین شکلش مواجه می شویم: پیش بینی پزشک تحقق یافته است، دقیقاً چون او مرده است، یعنی، چون که دیگر نمی تواند دختر را ببیند، کالورو **به او نگاه می کند**. به همین دلیل منطق این نمای تعقیبی رو به عقب، سراسر هیچکاکی است: از طریق آن، تکه ای از واقعیت تبدیل می شود به یک لکه ی بی شکل (لکه ی سفیدی در پس زمینه)، در عین حال لکه ای که کل میدان دید حول آن می چرخد، لکه ای که کل عرصه را «لکه دار می کند» (هم چون آن نمای تعقیبی رو به عقب در **جنوذ**) ـ بالرین به خاطر آن باله اجرا می کند، برای آن لکه.[15]

## ۲ ـ ۱. خیالی، نمادین، واقعی

باری، چرا همیشه نامه به مقصدش می رسد؟ چرا نمی تواند ـ دست کم گاهی ـ از رسیدن به مقصد **بازماند**؟[16] این واکنش دریدایی به گفته ی پایانی معروف «سمینار درباره ی نامه ی ربوده شده»[17]، علاوه بر این که حاکی از یک دقت نظری خالص نیست، بیش تر نشان دهنده ی آن چیزی است که می توان یک واکنش ازلی شعور متعارف نامید: چه می شود اگر یک نامه به مقصدش نرسد؟ آیا هیچ وقت ممکن نیست که یک نامه به بیراهه برود؟[18] با این حال، اگر نظریه ی لکانی صریحاً اصرار می کند که یک نامه همیشه به مقصدش می رسد، اما این ناشی از یک ایمان تزلزل ناپذیر به غایت شناسی، به قدرت یک پیام برای رسیدن به هدف مقدرش نیست: توضیح لکان در باب این که چگونه یک نامه به مقصدش می رسد، **خود سازو کار توهم غایت شناختی را آشکار می کند**. به عبارت دیگر، خود این خرده گیری که «یک نامه می تواند در عین حال مقصدش را گم کند» مقصد خود را گم می کند: این خرده گیری تز لکانی را غلط می خواند، آن را به حرکت دایره وار غایت شناختی سنتی تقلیل می دهد، یعنی به چیزی که لکان به چون و چرا کشیده و واژگونش کرده است. یک نامه همیشه به مقصدش می رسد، به ویژه وقتی که با مورد خاص نامه ای بدون گیرنده سروکار داریم، آن چه در زبان آلمانی Flaschenpost نامیده می شود، پیامی در یک بطری که از یک جزیره از سوی کشتی شکستگان به دریا انداخته شده است. این مورد در ناب ترین و آشکارترین شکل خود نشان می دهد که چگونه یک نامه در لحظه ای که تحویل داده می شود، به آب انداخته می شود، به مقصد حقیقی خود می رسد ـ یعنی گیرنده ی حقیقی آن، آن دیگری تجربی که

ممکن است آن را دریافت بکند یا نه، نیست، بلکه آن دیگری بزرگ، خود سامان نمادین است، که **در لحظه‌ای که نامه به جریان می‌افتد**، آن را دریافت می‌کند، یعنی لحظه‌ای که فرستنده پیام خود را «از خود وا می‌کَند» آن را تحویل دیگری می‌دهد، لحظه‌ای که دیگری از نامه مطلع می‌شود و بدین ترتیب بار مسؤولیت آن را از دوش فرستنده برمی‌دارد.[19] پس، چگونه به طور مشخص یک نامه به مقصدش می‌رسد؟ چگونه [باید این تز لکان را که معمولاً به مثابه گواه اصلی برای «کلام محوری» فرضی او خدمت می‌کند، بفهمیم. قضیه‌ی «یک نامه همیشه به مقصدش می‌رسد» ابداً [موضوعی] تک معنا نیست: این موضوع خود را در برابر مجموعه‌ای از خوانش‌های ممکن[20] که می‌توانند به وسیله‌ی ارجاع به سه گانه‌ی خیالی، نمادین، واقعی نظم یابند، عرضه می‌کند.

## شناخت (غلط) خیالی

[Imaginary (mis) recognition]

در نگاه نخست، نامه‌ای که «همیشه به مقصدش می‌رسد» اشاره دارد به منطق شناخت /شناخت غلط (meconnaissance / reconnaissance) که لویی آلتوسر و پیروان او (میشل پشو) به تفصیل آن را توضیح داده‌اند:[21] منطقی که از طریق آن شخص خود را (به غلط) طرف خطاب احضار ایدئولوژیکی[(5)] می‌شناسد. این توهم را، که شالوده‌ی نظم ایدئولوژیکی است، می‌توان در بازگویی فرمولی که باربرا جانسن[22] ارایه کرده است، به طور فشرده القا کرد: «**یک نامه همیشه به مقصدش می‌رسد، چون مقصد آن هر آن‌جایی است که نامه به آن‌جا می‌رسد**». پشو این ساز و کار نهفته را در اشاره به لطیفه‌هایی از این نوع توضیح داده است: پاپا در منچستر به دنیا آمده است، مامان در بریستول و من در لندن: نمی‌دانم چطور به هم رسیده‌ایم.[23] به طور خلاصه، اگر این فرایند را از آخر به اول یعنی، از پیامد (تصادفی) آن در نظر بگیریم، این حقیقت که «رویدادها دقیقاً به این صورت پیش رفته‌اند» نمی‌تواند چیزی جز یک امر مرموز به نظر نرسد، [امری] که برخی معانی مهم را پنهان می‌کند ـ گویی دست‌های مرموزی مراقب بوده‌اند که «نامه به مقصدش برسد» یعنی پدر و مادرم با هم ملاقات کنند.... اما آن چه ما این‌جا داریم، چیزی بیش از یک لطیفه‌ی سطحی است، چنان که فیزیک معاصر به ثبوت می‌رساند، که در آن‌جا ما با همان ساز و کار با نام «اصل انسان‌مدار» سروکار داریم: زندگی در روی زمین در نتیجه‌ی حادثات بی‌شماری که شرایط مناسب به بار آوردند، پدید آمد (اگر به عنوان مثال در دوران ابتدایی زمین ترکیب خاک و هوا قدری متفاوت بود، حیات امکان‌پذیر نمی‌شد) بنابراین، وقتی فیزیکدان‌ها رنج بسیار می‌برند تا فرایندی را بازسازی کنند که نهایت آن ظهور موجود زنده‌ی هوشمند در روی زمین بوده است، یا بر این فرض‌اند که کائنات به منظور ممکن ساختن شکل‌گیری موجودات هوشمند خلق شد (همان اصل انسان‌مدار «قوی» آشکارا غایت‌شناسانه)، یا آن قاعده‌ی روشن‌شناختی «دوری»‌ای را می‌پذیرند که از ما می‌خواهد همواره فرضیه‌هایی از این نوع در باب وضعیت آغازین کائنات برنهیم تا به کمک آن بتوانیم تحول آتی آن به سوی شرایطی برای ظهور زندگی را استنتاج کنیم («گونه‌ی ضعیف»).

همین منطق در آن حادثه‌ی معروف **هزار و یک شب** نیز دست در کار است: قهرمان که در بیابان گم شده است، کاملاً اتفاقی وارد یک غار می‌شود؛ در آن‌جا سه حکیم پیر می‌یابد که با ورود او بیدار شده‌اند، آن‌ها به او می‌گویند «بالاخره رسیدی! ما سیصدسال بود که منتظر تو بودیم»، گویی در پس پشت حادثات زندگی او دست پنهان سرنوشت او را به سوی غار در بیابان هدایت کرده بود. این توهم یا پندار از طریق نوعی «راه میان‌بر» بین جایی در شبکه‌ی نمادین و عنصر حادثی که آن را اشغال کرده است، تولید می‌شود: **هر آن کسی** که خود را در این جا بیابد طرف خطاب است چون طرف خطاب نه با ویژگی‌های اثباتی‌اش بلکه به وسیله‌ی همین امر حادثی که طی آن خود را در این جا می‌یابد، تعریف می‌شود. هرچند به نظر می‌رسد ایده‌ی مذهبی **قضا و قدر** همان نمونه‌ی عالی این «راه میان‌بر» موهوم است، اما هم زمان با آن خبر از دلشوره‌ای درباره‌ی حادثه‌ی رادیکال می‌دهد؛ اگر خداوند پیشاپیش تصمیم گرفته است که چه کسی نجات خواهد یافت و چه کسی گرفتار لعنت خواهد شد، در این صورت رستگاری یا عذاب

ابدی نه به کیفیات و اعمال مشخص من، بلکه به جایی وابسته خواهد بود که در آن ـ **مستقل از ویژگی های من، یعنی: کاملاً اتفاقی، تا آن جا که به من مربوط می شود** ـ خود را در درون شبکه ی طرح خداوند می یابم. این حدوث، خود را در یک تعکیس[inversion] متناقض نشان می دهد: من به این دلیل لعنت نشده ام که مرتکب گناه شده ام، یعنی از فرامین خدا تخطی کرده ام، من به این دلیل مرتکب گناه می شوم، که لعنت شده ام... از این رو به راحتی می توانیم تصور کنیم که وقتی گناهکار بزرگی گناه خود را مرتکب می شود، خداوند نفس راحتی می کشد: «بالاخره کار خودت را کردی! در سراسر زندگی نکبتی تو، منتظر آن بودم!» و ما برای این که خود را متقاعد کنیم که چگونه این امر مسأله آفرین به روان کاوی ربط پیدا می کند، تنها باید نقش حیاتی برخوردهای اتفاقی را در ایجاد فروپاشی آسیب زای تعادل روانی خود به خاطر بیاوریم: شنیدن اتفاقی حرف اتفاقی یک دوست، دیدن یک صحنه ی کوچک ناخوشایند، و از این قبیل، می تواند خاطرات فراموش شده را زنده کند و زندگی روزانه ی ما را به هم بریزد ـ چنان که لکان می گوید، آسیب ناخودآگاه خود را به **واسطهٔ** تصادفی کوچکی از واقعیت تکرار می کند. «سرنوشت» در روان کاوی همواره خود را از طریق این نوع برخوردهای اتفاقی به رخ می کشد، و این پرسش را طرح می کند: «چه می شد اگر آن حرف را نمی شنیدیم؟ چه می شد اگراز مسیر دیگری می رفتم و آن صحنه را نمی دیدم؟» البته این نوع پرسیدن ها گول زننده است چون «یک نامه **همیشه** به مقصدش می رسد» صبورانه در انتظار است تا لحظه اش فرا برسد ـ اگر این نباشد، در این صورت تکه ی کوچک تصادفی دیگری از واقعیت دیر یا زود خود را در جایی خواهد یافت که منتظر اوست و آسیب را برخواهد انگیخت (شلیک خواهد کرد). این در نهایت همان چیزی است که لکان «خودرایی دال» می نامید.[۲۴]

با عاریت گرفتن از اصطلاحات نظریه ی کنش گفتاری می توان گفت که توهم خاص فرایند احضار مبتنی است بر نادیده گرفتن سویه ی **اجرایی** آن: وقتی من خود را طرف خطاب فراخوان، ایدئولوژیکی دیگری بزرگ (ملت، دمکراسی، حزب، خدا و الی آخر) می سازم، وقتی این فراخوان در من «به مقصدش می رسد»، من خود به خود به این شناخت غلط می رسم که خود همین عمل شناخت است که **مرا** به صورتی **می سازد** که خود را به آن صورت شناخته ام ـ من به این دلیل که طرف خطاب آن هستم خود را در آن شناسایی نمی کنم، در لحظه ای که خود را در آن می شناسم، طرف خطاب آن می شوم. به **همین** دلیل است که یک نامه همیشه به گیرنده اش می رسد: چون شخص وقتی [نامه به او رسید] گیرنده ی آن می شود. بدین ترتیب این خرده گیری دریدایی که نامه ممکن است گاهی هم به گیرنده اش نرسد به سادگی موضوعیت خود را از دست می دهد.: این خرده گیری تنها تا آن جا معنی دارد که من فرض را بر این بگیرم که می توانم پیش از آن که نامه به دست من برسد، گیرنده ی آن بوده باشم ـ به عبارت دیگر [این خرده گیری] خط سیر غایت شناختی سنتی با هدفی مقدر را فرض می گیرد. اگر این موضوع دریدایی را که می گوید نامه می تواند گاهی هم به بیراهه رود و به گیرنده اش نرسد، ترجمه کنیم به واژه های لطیفه ی مربوط به پدر منچستری، مادر بریستولی، فرزند لندنی، در این صورت این موضوع فاش کننده ی یک دریافت وسواس آمیز می شود از این که اگر پدر و مادر به هم برنمی خوردند، چه می شد ـ همه چیز به هم می ریخت و من وجود نداشتم.... بنابراین «یک نامه همیشه به مقصدش می رسد» علاوه بر این که هیچ نوع حلقه ی غایت شناختی را به کار نمی گیرد [بلکه] خود آن سازوکاری را برملا می کند که سبب ساز این تحیر است که «چرا من؟ چرا من انتخاب شدم؟» و بدین ترتیب جست وجوی آن تقدیر پنهانی را که مسیر حرکت مرا کنترل می کند، به راه می اندازد.

## دور نمادین ـ ۱: «فرازبانی وجود ندارد»

در سطحی نمادین «یک نامه همیشه به مقصدش می رسد» زنجیره ی کاملی (یک «خانواده» در مفهوم ویتگنشتاینی) از موضوع ها را در خود خلاصه می کند: «فرستنده همیشه پیام خود را از گیرنده در شکلی معکوس دریافت می کند»، «امر واپس رانده شده همواره باز می گردد»، «چارچوب یا قاب خود همواره با بخشی از محتوای خود قاب گرفته می شود»، «من

نمی توانم از این دین نمادین بگریزم این دین همیشه قرار است پرداخت شود»، و همه ی این ها در نهایت وارياسیون هایی روی یک فرض بنیادین است که [می گوید] «هیچ فرار زبانی وجود ندارد». بنابراین اجازه بدهید با توضیح عدم امکان فرازبان در خصوص استعاره ی هگلی «روح زیبا» آغاز کنیم، که شیوه های شریرانه ی جهان را از دید یک قربانی معصوم و مطیع تقبیح می کند. این «روح زیبا» وانمود می کند که به فرازبانی ناب سخن می گوید، که مبرا از فساد جهان است، بدین طریق پرده برمی کشد بر این که چگونه ناله ها و فریادهایش در این فسادی که تخطئه اش می کند، فعالانه شرکت دارند. لکان در [مقاله ی[۲۵]] «دخالت در انتقال»[۶] برای نشان دادن نادرستی دیدگاه ذهنی هیستریک، به دیالکتیک «روح زیبا» متوسل می شود: «دورا» بیمار معروف فروید، از تقلیل یافتن به حد یک ابژه ی محض در بازی مبادله ی بین سوژه ها شکایت می کند (پدر او در ظاهر، او را در اختیار آقای ک. می گذارد، گویی می خواهد ارتباط خود با دوشیزه ک. را جبران کند) یعنی، دورا این مبادله را به عنوان وضعیتی عینی از چیزهایی عرضه می کند که در رویارویی با آن ها کاملاً درمانده است؛ پاسخ فروید این است که کارکرد این دیدگاه که می گوید او قربانی منفعل شرایط بی ترحم است، تنها و تنها پرده برکشیدن بر همدستی و تبانی اوست ـ مربع این مبادله ی بیناسوژه ای تنها تا آن جا می تواند برقرار بماند که دورا **فعالانه** نقش قربانی، نقش یک ابژه ی مبادله را **تقبل کند**، به عبارت دیگر، تا آن جا که، دورا در آن ارضای لیبیدویی می یابد، تا آن جا که خود این انکار نفس یا چشم پوشی برای او نوعی لذت مازاد مفرط به ارمغان می آورد. یک فرد هیستریک مدام شکایت از این دارد که نمی تواند خود را با واقعیت سوءاستفاده ی ظالمانه سازگار کند، و پاسخ روان کاو به این شکایت این است که «دست از رویاهای بی اساس خود بردار، زندگی بی رحم است، آن را به همین صورتی که هست بپذیر» اما با همه ی این ها «ناله ها و فریادهای تو کاذب هستند، چون تو به واسطه ی آن ها **کاملاً و به خوبی** با واقعیت سوءاستفاده و استثمار **کنار آمده ای**»: فرد هیستریک از طریق بازی کردن نقش یک قربانی درمانده، موقعیت سوبژکتیوی را تقبل می کند که به او امکان می دهد، به قول امروزی ها از «اطرافیان خود حق السکوت عاطفی بگیرد»[۲۶]، این پاسخ، که در آن «روح زیبا» با نحوه ی شرکت خود در راه های شریرانه ی جهان رودررو می شود، مدار ارتباط را کامل می کند: در آن [مدار] سوژه ـ فرستنده پیام خود را در شکل حقیقی آن از گیرنده دریافت می کند، یعنی معنای حقیقی ناله ها و فریادهایش را. به عبارت دیگر، در آن، نامه ای که سوژه وارد جریان کرده بود «به مقصدش می رسد» که از همان ابتدا [مقصد] خود فرستنده بود: نامه وقتی به مقصدش می رسد که سوژه سرانجام وادار شده است پیامدهای حقیقی فعالیت خود را تقبل کند. لکان، در اوایل دهه ی ۱۹۵۰ به این صورت قول[dictum] هگل درباره ی عقلانیت امر واقعی را تفسیر کرد («آن چه عقلانی است عملی است و آن چه عملی است عقلانی است»)[۲۷]: معنای حقیقی سخن ها یا اعمال سوژه ـ **انگیزه ی آن ها** ـ با پیامدهای عملی آن ها آشکار می شود، از این رو سوژه هیچ حقی ندارد که خود را از آن ها پس کشیده بگوید «من منظورم این نبود!» به این اعتبار ممکن است بگوییم که **طناب** هیچکاک به طور ذاتی یک فیلم هگلی است: زوج همجنس خواه بهترین دوست خود را خفه می کنند تا مورد تأیید استادشان پروفسور کاول که درباره ی حق آبرمردان به از میان برداشتن مردمان ضعیف و بی مصرف داد سخن می داده، قرار بگیرند؛ وقتی کاول با تحقق مو به موی دکترین خود مواجه می شود ـ به عبارت دیگر وقتی که پیام خاص خود را از دیگری در شکل معکوس و حقیقی آن پس می گیرد، یعنی، وقتی که سویه ی حقیقی «نامه»ی خود او (تدریس) به گیرنده ی واقعی اش، یعنی خود او، می رسد ـ او تکان می خورد و از پیامد حرف های خود تبرا می جوید، آمادگی این را ندارد که حقیقت خاص خود را در آن ها بازشناسد. لکان «قهرمان» را به عنوان سوژه ای تعریف می کند که (برخلاف کاول و مثل ادیپ مثلا) پیامدهای عمل خود را به تمامی تقبل می کند، به قولی، وقتی تیری که شلیک کرده بود، یک دور کامل می زند و به خود او برمی گردد، او جا خالی نمی دهد ـ برخلاف اغلب ما که می کوشیم میل خود را متحقق سازیم بدون این که برای آن بهایی بپردازیم: انقلابیونی که انقلاب را منهای زیر و رو شدن[۷] (معکوس خونین آن) می خواهند. بازی خیرخواهانه ـ سادیستی هیچکاک با بیننده، دقیقاً این سرشت نصفه نیمه ی

میل کردن ما را مد نظر دارد: او از طریق رودررو قراردادن بیننده با پیامد کامل تحقق میلش، او را وا می دارد که زیر حرف خود بزند («تو می خواهی این آدم بدطینت کشته شود؟ بسیار خب، به خواسته ات می رسی ـ [منتها] با همه ی جزییات تهوع آوری که می خواستی در سکوت نادیده شان بگیری... »). خلاصه «سادیسم» هیچکاک، دقیقاً متناظر است با «بی طرفی بدخواهانه ی» من برتر: **[superego]** او چیزی نیست مگر یک «عرضه کننده ی» بی طرف «حقیقت»، که تنها آن چه را که می خواهیم به ما می دهد، منتها در آن بقچه تکه هایی از چیزی را نیز که ترجیح می دهیم نادیده اش بگیریم، جا می دهد.

این معکوس پیام سوژه [بخش] **واپس رانده شده ی** آن است؛ بنابراین، به راحتی می توان دید که عدم امکان فرازبان با بازگشت امر واپس زده شده مرتبط است. «فرازبانی در کار نیست» چراکه سوژه ای که سخن می گوید همواره پیشاپیش گفته شده است، یعنی که، نمی تواند بر تأثیرات آن چه می گوید، تسلط داشته باشد: او همواره چیزی بیش از آن چه «قصد داشت بگوید» می گوید، و این مازاد بودن آن چه عملاً گفته شده است بر معنای مورد نظر، واژه ها را از محتوای واپس رانده شده پر می کند ـ در آن، «امرواپس رانده شده باز می گردد».[۲۸] عارضه ها **به مثابه** «بازگشت امر واپس رانده شده» اگر لغزش های زبانی ای از این دست که به واسطه ی آن ها «نامه به مقصدش می رسد»، یعنی به واسطه ی آن ها دیگری بزرگ پیام سوژه را در شکل حقیقی اش به او باز می گرداند، نیستند پس چیست اند؟ اگر من به جای این که بگویم «بدین وسیله افتتاح جلسه را اعلام می کنم»، بگویم «بدین وسیله ختم جلسه را اعلام می کنم»، به عینی ترین معنای کلمه، پیام خود را در شکل حقیقی و معکوس آن باز دریافت نمی کنم؟ پس، در این سطح، تصوردریدایی که[می گوید] یک نامه می تواند در عین حال مقصدش را **گم کند**، به چه معناست؟ به معنی این است که امرواپس رانده شده می تواند در عین حال **بازنگردد** ـ اما با چنین ادعایی خود را در تصور جوهرگرای ناشیانه ای گرفتار می کنیم که ناخودآگاه را امر مثبتی می داند که به لحاظ هستی شناختی مقدم بر «بازگشت ها»یش، یعنی، عوارض **به مثابه** شکل بندی های بینابین است، تصوری که خود دریدا با کفایت هرچه تمام رد می کند.[۲۹] در این جا، ما کار دیگری جز پیروی از لاکان نمی توانیم بکنیم: هیچ واپس رانی ای پیش از بازگشت امرواپس رانده شده وجود ندارد؛ محتوای واپس رانده شده مقدم بر بازگشت آن در [قالب] عوارض، نیست، هیچ راهی نیست برای تصور آن در شکل نابش که به وسیله ی حالت های بینابینی که خصلت نمای تکوین عوارض است، تحریف نشده باشد.[۳۰]

این ما را به سومین واریاسیون می رساند، این که قاب همیشه با بخشی از محتوا قاب گرفته می شود؛ این فرمول[۳۱]، از آن جا که به یاری آن می توانیم با «منطق دال» به مخالفت بپردازیم، نقش حیاتی در هرمنوتیک دارد. هدف قرائت هرمنوتیکی عبارت است از مرئی کردن کناره های یک «قاب»، یک «افق» که دقیقاً از طریق نامرئی ماندن، از طریق گریختن از ادراک سوژه، پیشاپیش میدان دید آن را تعیین می کند: آن چه ما می توانیم ببینیم، هم چنین آن چه نمی توانیم ببینیم، همواره از طریق قابی از خودبینی های پیشین [preconceits] که به وساطت تاریخ شکل گرفته است، تعیین می شود. البته، در این جا هیچ [قصد] تحقیرآمیزی در استفاده از اصطلاح «خودبینی پیشین» وجود ندارد: این واژه حالتی استعلایی دارد، یعنی تجربه ی ما را در یک کلیت معنی دار سازمان می دهد. درست است که این واژه اشاره دارد به محدودسازی غیرقابل تقلیل بینش ما، اما این کرانمندی به خودی خود به لحاظ هستی شناختی قوام بخش است: جهان تنها در چارچوب کرانمندی رادیکال برای ما گشوده است، در این سطح، عدم امکان فرازبان معادل است با عدم امکان دیدگاه بی طرفی که به یاری آن بتوانیم چیزها را «به صورت عینی»، «بی طرفانه» ببینیم: هیچ دیدگاهی وجود ندارد که با افقی از «ادراک پیشین» که به لحاظ تاریخی تعین یافته است، قاب گرفته نشده باشد. به عنوان مثال، امروز ما تنها به این دلیل می توانیم بی رحمانه از طبیعت بهره کشی کنیم که طبیعت برخلاف دریافت یونانی یا قرون وسطایی از طبیعت، خود را در چارچوب افقی بر ما مکشوف می سازد که آن را ماده ی خامی در خدمت ما، می نمایاند. [مفهوم] لاکانی «منطق دال» این تز هرمنوتیکی را با یک تعکیس بی سابقه تکمیل می کند: «افق معنا»، همواره گویی از طریق نوعی بندناف، به نقطه ای در درون میدانی که با آن مکشوف می شود، وصل شده است؛ قاب دیدگاه

ما همیشه پیشاپیش با بخشی از محتوای آن قاب گرفته شده است (دوباره مشخص شده است). در این جا ما می توانیم به راحتی موضع یا مکان آن باریکه‌ی موبیوس را ببینیم که در آن، هم چنان که در نوعی تعکیس مغاکی، لفاف خود با آن چه در درون دارد، پوشانده می شود.[۳۲]

بهترین راه ارایه‌ی نمونه‌ای از این تعکیس استفاده از دیالکتیک نگاه(view) و نگاه خیره[gaze] است: در آن چه من می بینم، در آن چه به نگاه من گشوده است، همواره نقطه‌ای هست که در آن «من هیچ چیز نمی بینم»، نقطه‌ای که «هیچ معنایی ندارد»، یعنی نقطه‌ای که به مثابه لکه‌ی تصویر عمل می کند: در این جا من با خودم مواجه می شوم، با متناظر عینی خودم ـ در این جا من، به قولی، در تصویر حک شده‌ام؛ این «بند ناف» وجودی[ontic] افق وجودشناختی همان چیزی است که برای کل سنت فلسفی، از جمله هایدگر غیرقابل تصور است. دلیل قدرت فوق العاده‌ی تفسیر روان کاوانه در همین جا نهفته است: سوژه زندگی روزمره‌ی خود را در چارچوب افق بسته‌ی معنای آن دنبال می کند، ایمن از فاصله‌اش در ارتباط با جهان اشیا، مطمئن از معنای آن ها (یا بی معنایی آن ها)، وقتی، به ناگهان، روان کاو جزئیت کوچکی را که از نظر سوژه فاقد هر معنا یا هر چیز دیگری است، لکه‌ای تشخیص می دهد که سوژه در آن «هیچ چیز نمی بیند» ـ حرکت کوچک بی اراده یا تیک، یک لغزش زبانی یا چیزی از این دست ـ و می گوید: «ببین، این جزئیت همان گره‌ای است که همه‌ی آن چه را که مجبور بودی فراموش کنی تا بتوانی در یقین روزمره‌ی خود شناور باشی، در خود فشرده کرده است، این گره خود آن قابی را که به زندگی تو معنا می بخشند، قاب می گیرد، افقی را که درون آن چیزها برای تو معنی دار می شوند، می سازد؛ اگر ما آن گره را باز کنیم، زیر پای تو خالی خواهد شد!» این تجربه‌ای است که بی شباهت به آن چه در فرمول شرقی قدیمی ترجمان یافته است نیست: «توهمانی!»[۸] ـ «تمام تقدیر تو در این جزئیت ابلهانه تعیین شده است!» یا اگر خود را به سطح صوری تری از نظریه‌ی مجموعه مقید کنیم: در میان عناصر یک مجموعه‌ی معین، همیشه عنصری هست که وزن و رنگ ویژه‌ی چنین مجموعه‌ای را به صورت چندجانبه تعیین می کند؛ در میان گونه های یک جنس، همیشه گونه‌ای هست که خود شمول یا عمومیت جنس را به طور چند جانبه تعیین می کند. مارکس، راجع به رابطه‌ی انواع مختلف تولید در درون کلیت منسجم(articulated) آن، نوشت:

> در همه‌ی شکل های جامعه نوع ویژه‌ای از تولید وجود دارد که بر انواع دیگر مسلط است، و بدین ترتیب روابط آن، رده و نفوذ انواع دیگر را مقرر می کند. این یک روشنایی کلی است که بر همه‌ی رنگ های دیگر می تابد و ویژگی آن ها را بهبود می بخشد. این یک اثیر خاص است که نیروی جاذبه‌ی ویژه‌ی هر هستی ای را که در درون آن مادیت یافته است، تعیین می کند.[۳۳]

**در میان عناصر یک مجموعه‌ی معین، همیشه عنصری هست که وزن و رنگ ویژه‌ی چنین مجموعه‌ای را به صورت چندجانبه تعیین می‌کند؛ در میان گونه‌های یک جنس، همیشه گونه‌ای هست که خود شمول یا عمومیت جنس را به‌طور چند جانبه تعیین می‌کند**

آیا این گزاره ها متناظر با این حقیقت[fact] نیستند که خود قاب تولید (کلیت آن) همواره با بخشی از محتوای آن (با نوع خاصی از تولید) قاب گرفته می شود؟

## دور نمادین ـ ۲: تقدیر و تکرار

رویارویی با «توهمانی» البته به صورت رویارویی با گره‌ای است که تقدیر شخص را در خود فشرده است؛ این ما را به آخرین واریاسیون روی تم «یک نامه همیشه به مقصدش می رسد» می رساند: آدمی نمی تواند از تقدیر خود بگریزد، یا اگر بخواهیم این صورت بندی نسبتاً دانش ستیز را با یک صورت بندی روان کاوانه‌ی مناسب تر جایگزین کنیم [باید

بگوییم] که دین نمادین باید بازپرداخت شود. نامه ای که «به مقصدش می رسد» در عین حال نامه ای است [حاوی] تقاضا برای دین های عقب افتاده؛ آن چه یک نامه را در دور نمادین آن به حرکت درمی آورد همیشه برخی دین های عقب افتاده است. این سویه ی سرنوشت در خودساختار صوری «نامه ی ربوده شده»ی پو دست در کار است: آیا در نحوه ی خودیابی[self-experience] کاراکتر اصلی داستان پو از طریق جابه جایی «مکانیکی» ساده ی مواضع آن ها در بین سه گانه ی بینا سوژه ای [متشکل از] سه نگاه (نگاه اول چیزی نمی بیند؛ نگاه دوم می بیند که اولی چیزی نمی بیند و خود را راجع به سری بودن آن چه پنهان می کند، گول می زند؛ نگاه سوم که می بیند که دو نگاه اول آن چه را که بایستی پنهان می شد در معرض دید هر آن کسی که به آن ها برخورد کند قرار داده اند) چیزی آشکارا «تقدیری» وجود ندارد؟ مثلاً در این که سر وزیر نه به دلیل محاسبه ی اشتباه شخصی او یا غفلتش، بلکه به این دلیل به باد می رود که جابه جایی ساده از موضع نگاه سوم به نگاه دوم در تکرار سه گانه ی آغازین، مسبب نابینایی ساختاری او می شود، [چیزی تقدیری وجود ندارد؟] در این جا ما باز هم با سازوکار شناخت (غلط) خیالی روبه رو می شویم: شرکت کنندگان در بازی خود به خود سرنوشت خود را به مثابه چیزی تلقی می کنند که مرتبط است با نامه به معنای دقیق کلمه، در مادیت بلاواسطه ی آن («این نامه لعنت شده است، هر آن کسی که آن را تصاحب کند نابود خواهد شد!»). آن چه آن ها از دریافتنش ناتوان اند این است که «نفرین» نه در نامه به معنای دقیق کلمه، بلکه در آن شبکه ی بیناذهنی ای است که پیرامون آن سازمان یافته است. با این حال برای پرهیز از تکرار تحلیل بی فایده ی داستان پو، اجازه بدهید به سراغ اثری برویم که به لحاظ صوری مشابه داستان پو است: ملودرام کلاسیک بت دیویس، **حالا، مسافر**، داستان شارلوت ویل، پیر دختر ناکام، «بچه اردک زشت» خانواده، که از سوی مادر سلطه طلبش که بیوه ای ثروتمند است، به فروپاشی عصبی سوق داده می شود.[۳۴] شارلوت تحت رهنمودهای دکتر ژاکوئیت نیکوکار معالجه شده و به صورت زنی باوقار و زیبا ظاهر می شود؛ او به پیروی از نصیحت دکتر، تصمیم می گیرد زندگی رادریابد و به امریکای جنوبی سفر کند. در آن جا با مردی متأهل آشنا می شود؛ اما او نمی تواند به خاطر شارلوت خانواده اش را وانهد چون دخترش در آستانه ی جنون قرار دارد، از این رو شارلوت تنها به خانه باز می گردد. چندان نمی گذرد که دچار افسردگی و دوباره بستری می شود؛ در آسایشگاه روانی با دختر آن مرد روبه رو می شود و دختر بلافاصله یک وابستگی آسیب زا به او پیدا می کند. دکتر ژاکوئیث به شارلوت اطلاع می دهد که همسر مرد اخیراً مرده است، بنابراین، اکنون مانعی بر سر راه ازدواج آن ها نیست؛ با این حال بلافاصله اضافه می کند که این ازدواج ضربه ی غیرقابل تحملی بر دختر وارد خواهد کرد ـ شارلوت تنها حامی اوست، تنها چیزی که بین او و آخرین گام به ورطه ی جنون، ایستاده است ـ شارلوت تصمیم می گیرد که عشق خود را فدا کند و زندگی اش را وقف مادری کردن برای این بچه ی نگون بخت سازد؛ وقتی در پایان فیلم، مرد از او تقاضای ازدواج می کند، او تنها قول یک دوستی صمیمانه را به او می دهد، و پیشنهاد او را با این عبارت رد می کند: «وقتی ما ستاره ها را داریم، چرا دست به طرف ماه دراز کنیم؟» ـ یکی از ناب ترین و به تبع آن موثرترین مهملات در تاریخ سینما.

وقتی دلداده ی شارلوت عکسی از خانواده اش را به وی نشان می دهد، توجه او جلب می شود به دختری که کناری نشسته و نگاه غمگین خود را به دوربین دوخته است؛ این تصویر بلافاصله حس همدلی او را برمی انگیزد و شارلوت می خواهد همه چیز را درباره ی او بداند. چرا؟ شارلوت به این دلیل با او احساس همدلی می کند که موقعیت خاص خود را در او باز می شناسد، موقعیت آن «بچه اردک زشت» ساده دل. از این رو وقتی، در پایان فیلم، شارلوت عشق زندگی اش را به خاطر نجات دخترک بی نوا فدا می کند، این کار را از روی یک احساس وظیفه ی انتزاعی انجام نمی دهد: بلکه نکته این است که شارلوت موقعیت فعلی دختر را که اصلاً زنده ماندنش به شارلوت وابسته است، **تکرار مو به موی موقعیت خودش** می داند، در زمانی که سال ها پیش تحت سلطه ی مادرش بود. شباهت ساختاری بین این فیلم و«نامه ی ربوده شده» در همین جاست: در طول داستان شبکه ی بیناذهنی مشابهی تکرار می شود، که در آن سوژه ها دیدگاه های متفاوتی اتخاذ می کنند ـ در هر دو مورد یک مادر قدرقدرت سرنوشت دخترش را در

دستان خود دارد، با این تفاوت که صحنه‌ی اول، یک مادر اهریمنی بود که دختر را به سوی جنون سوق می‌داد، در حالی که در صحنه‌ی دوم یک مادر خوب فرصت این را یافته است که با جلوگیری از سقوط دخترش خود را رستگار کند. فیلم از طریق اعطای یک نقش دوگانه به دکتر ژاکوئیث، ظرافتی شاعرانه را به نمایش می‌گذارد: همان شخصی که در صحنه‌ی نخست شارلوت را «آزاد می‌کند»، یعنی چشم‌انداز یک زندگی عاشقانه‌ی رها از قید و بند را به روی او می‌گشاید، در صحنه‌ی دوم به عنوان حامل ممنوعیت ظاهر می‌شود که با یادآوری دین شارلوت او را از ازدواج باز می‌دارد. در این جا ما با «اجبار به تکرار» در خالص‌ترین شکل آن سروکار داریم: شارلوت نمی‌تواند به ازدواج تن دهد چون باید به **دین خود وفا کند**. وقتی، سرانجام، به نظر می‌رسد که از کابوس رها شده است، «سرنوشت» (همان **دیگری** بزرگ) با او رودررو می‌شود و به عنوان بهای این آزادی او را در وضعیتی قرار می‌دهد که خودش می‌تواند زندگی دختر جوان را ویران کند. اگر شارلوت خود را فدا نمی‌کرد، از سوی «شیاطین گذشته» مورد آزار قرار می‌گرفت: سعادت زندگی زناشویی‌اش را خاطره‌ی بچه‌ی بی‌نوایی که در آسایشگاه بهای [این سعادت] را می‌دهد، [یعنی] نشانه‌ای از خیانت او به گذشته‌ی **خودش**، نابود می‌کرد. به عبارت دیگر «شارلوت خود را به خاطر خوشبختی دیگری فدا نمی‌کند»: او با فداکردن خود دین خود را به **خودش** ادا می‌کند. بنابراین، وقتی خود را رودررو با دختر درهم شکسته‌ای می‌بیند که تنها به واسطه‌ی فداکاری او می‌تواند زنده بماند، باز هم می‌توانیم بگوییم که «نامه به مقصدش می‌رسد.»[۳۵]

در درون گستره‌ی دین ادا نشده، نقش نامه به وسیله‌ی ابژه‌ای تعیین شده است که بین سوژه‌ها دست به دست می‌شود و با همین دست به دست شدنش از آن‌ها یک جمعیت بیناذهنی بسته می‌سازد. کارکرد ابژه‌ی هیچکاکی نیز چنین است: نه مگ گافن معروف، بلکه آن «تکه‌ی کوچک از امر واقعی» که از طریق یافتن خود در «بیرون از جایگاه» (دزدیده شده، و غیره) است که داستان را به پیش می‌راند: از حلقه‌ی ازدواج در **سایه‌ی یک شک**، فندک در **بیگانگان در ترن**، تا بچه در **مردی که زیاد می‌دانست**، که بین دو زوج دست به دست می‌شود. داستان در لحظه‌ای به پایان می‌رسد که این ابژه «به مقصدش می‌رسد»، یعنی، به صاحب بر حق خود باز می‌گردد: لحظه‌ای که گای فندک را پس می‌گیرد (آخرین نمای **بیگانگان در ترن**، که در آن فندک از دست باز شده‌ی جسد برونو بیرون می‌افتد)، لحظه‌ای که بچه‌ی ربوده شده به زوج امریکایی بازگردانده می‌شود (در **مردی که زیاد می‌دانست**)، و الی آخر. این ابژه تجسمی است از فقدان در دیگری، گسیختگی بنیادین سامان نمادین، وجود مادی آن. کلود لوی-استروس توضیح داده است که چگونه خود امر مبادله موید یک نقص ساختاری مشخص است، موید عدم تعادلی است مرتبط با امر نمادین، به همین دلیل است که رمز لکانی برای این ابژه(a) S است، دال دیگری خط خورده.[۹] نمونه‌ی عالی چنین شئ یا ابژه‌ای، حلقه از **حلقه‌ی نیبلونگن** اثر ریشارد واگنر، درام غول‌آسایی از مبادله‌ی نمادین نابرابر، است. داستان با دزدیده شدن حلقه از دوشیزگان راین از سوی آلبریخ، آغاز می‌شود، و از این طریق حلقه بدل می‌شود به منبع نفرینی برای دارندگانش؛ درام وقتی به پایان می‌رسد که حلقه بازگردانده می‌شود به راین به صاحبان بر حقش - یعنی خدایان، که بهای برقراری مجدد تعادل را با زوال خود می‌پردازند، چون خود بودن آن‌ها استوار بر یک دین تأدیه نشده بود.

بدین ترتیب سویه‌های نمادین و خیالی «نامه‌ای که همیشه به مقصدش می‌رسد» در عین تقابل، پیوند تنگاتنگی با هم دارند: اولی را شناخت (غلط) خیالی تعریف می‌کند (یک نامه به مقصدش می‌رسد، از آن جا که من **خود** را به عنوان گیرنده‌ی آن باز می‌شناسم، یعنی از آن جا که من خود را در آن می‌یابم) در حالی که دومی متشکل است از حقیقت کتمان‌شده‌ای که در «نقطه‌های کور» و ترک‌های دایره‌ی خیالی ظاهر می‌شود. اجازه بدهید، فقط اشاره‌ای بکنم به «روان‌کاوی کاربردی»، «تفسیر روان‌کاوانه‌ی» استاندارد آثار هنری: این رویه همیشه «خود را پیدا می‌کند» و گزاره‌های مربوط به عقده‌ی ادیپی، والایش، و غیره مکرر در مکرر مهر تأیید می‌خورند، چون جست‌وجو در یک دایره‌ی بسته‌ی خیالی جریان می‌یابد و تنها آن چیزی را می‌یابد که پیشاپیش در جست‌وجویش بود - آن چه، به تعبیری پیشاپیش دارد (شبکه‌ی خودخواهی‌های نظری‌اش). نامه‌ای که دایره‌ی نمادین را درمی‌نوردد وقتی «به مقصدش

می رسد» که ما حد اعلای بیهودگی این رویه، حد اعلای ناتوانی آن در دستیابی به منطق ذاتی ابژه‌اش، را تجربه می کنیم. بدین ترتیب، نحوه‌ی «رسیدن نامه به مقصدش» در درون دایره‌ی نمادین، ساختار یک لغزش، ساختار «موفقیت از طریق شکست» را به ذهن متبادر می کند: [نامه] بدون اطلاع ما به ما می رسد. در داستان **چرا آن‌ها از ایوانز سؤال نکردند؟** اثر آگاتاکریستی، قهرمان جوان و دوست دخترش مرد به شدت مجروحی را در زمین گلف پیدا می کنند که چند ثانیه قبل از مرگش سر خود را بلند می کند و می گوید: «چرا از ایوانز سؤال نکردند؟» آن‌ها تصمیم می گیرند که این جنایت را پی گیری کنند و مدت‌ها بعد، وقتی که جمله‌ی رازناک مرد مرده کاملاً فراموش شده است، خود را مشغول شرایط تا حدودی عجیب گواهی وصیت نامه‌ی یک جنتلمن روستایی در حال مرگ می کنند: بازماندگان او به جای ایوانز خدمتکار که در خانه حاضر بوده همسایه‌های دور را به عنوان شاهد احضار کرده‌اند، پس...«چرا آن‌ها از ایوانز نپرسیدند؟» قهرمان و دوست دخترش بی درنگ درمی یابند که سؤال آن‌ها جمله‌ی مردی را که در زمین گلف مرد، کلمه به کلمه بازتولید می کند ـ سر نخ قتل او نیز همین جاست. آن چه این جا می بینیم موردی نمونه‌وار از این است که چگونه «یک نامه به مقصدش می رسد»: وقتی که، به طریقی کاملاً تصادفی، جای مناسب خود را پیدا می کند.

این اشاره به نامه و خط سیر آن ما را یاری می کند تا بین دو وجه[madality]جمعیت تمایز قایل شویم. وقتی لکان در خصوص تفسیرش از رؤیای فروید درباره‌ی تزریق ایرما، سخن از «انحلال درونی سوژه‌ها»[10] سخن از لحظه‌ای به میان می‌آورد که در آن سوژه‌ها از طریق تقلیل یافتن به چرخ‌های کوچک در یک دستگاه غیرذهنی، فردیت خود را از دست می‌دهند (در خود آن رویا، لحظه‌ی این تعکیس، ظهور سه پُرفسوری است که فروید را از طریق برشمردن دلایلی متقابلاً متناقض برای شکست در معالجه‌ی ایرما، تبرئه می کنند). این دستگاه البته مترادف با **سامان نمادین** است. این وجه از جمعیت به شکل نمونه‌وار در نقاشی‌هایی که پیتر بروگل بین سال‌های ۱۵۵۹ تا ۱۵۶۰ کشیده است **(ضرب‌المثل‌های آلمانی، جنگ بین کارناوال و ایام روزه، بازی‌های بچه)** نشان داده شده است: در این جا سوژه «گردن زده شده است»، «در میان جمعیت گم شده است»، با این حال سازوکار فراذهنی‌ای که فرایند (بازی‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کارناوال‌ها) را تنظیم می کند، آشکارا دارای ماهیتی نمادین است: می توان به واسطه‌ی عمل تفسیر آن را آشکار کرد. به عبارت دیگر این دال است که نمایش را اداره می کند ـ نامه از خلال این سردرگمی‌ها و اُتوماتیسم کور، به هر حال «به مقصدش می رسد»؛ چگونه؟ اجازه بدهید اشاره‌ای بکنم به رمان **گذرگاه قشون** نوشته‌ی اریک آمبلر، داستان چینی فقیری در مالایا در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰، پس از سرکوب شورش کمونیستی: این مرد چینی به محض کشف یک مخفی‌گاه مربوط به سلاح‌های کمونیست‌ها در جنگل، تصمیم می گیرد آن‌ها را بفروشد تا بتواند اتوبوسی بخرد و از این راه یک سرمایه‌دار کوچک شود. بدین طریق سبب‌ساز زنجیره‌ی غیرقابل پیش‌بینی از رویدادهایی می شود که از نیت اصلی او بسی فراتر می روند: چینی ثروتمندی که سلاح‌ها را می خرد، آن‌ها را دوباره به چریک‌های اندونزیایی طرفدار کمونیست‌ها می فروشد، معامله شامل یک زوج جهانگرد امریکایی «بی‌گناه» است، داستان از مالایا به بانکوک، سپس به سوماترا منتقل می شود، با این حال همه‌ی این بافت فی‌البداهه‌ی [متشکل از] برخوردهای تصادفی، ما را به نقطه‌ی آغاز بازمی گرداند: در پایان مرد چینی صاحب یک اتوبوس کهنه‌ی درهم شکسته می شود، «نامه به مقصدش می رسد»، گویی یک «ناقلای خردمند» پنهانی جریان آشفته‌ی رویدادها را نظم بخشیده است. چیزی را که بی‌شباهت به این نیست در کوارتت‌ها و کوئینتت‌های اپراهای بزرگ موتسارت می توان یافت؛ کافی است به آخر **عروسی فیگارو** اشاره بکنم: اشخاص روی صدای یکدیگر حرف می زنند و آواز می خوانند، شبکه‌ی کاملی از سوء ادراک‌ها و همانندسازی‌های کاذب وجود دارد، با این حال به نظر می رسد دست پنهان یک سرنوشت خیرخواه که صلح و آرامش پایانی را تدارک می بیند، این آشوب برخوردهای کمیک را اداره می کند. مغاکی این «انحلال درونی» را از، مثلاً کوئینتت پرده‌ی سوم **استادان آوازه‌خوان نورنبرگ** اثر واگنر جدا می کند که در آن همه‌ی صداها تفاوت‌های خود را حذف می کنند و به یک جریان یکسان آرام‌بخش منجر

می‌شوند ـ بگذریم از آن انفجار سبعانه جمعیت در پرده‌ی دوم **Die Gotterdammerung**، که به دنبال [قطعه‌ی] «فراخوان به مردم»[11] از سوی هاگن، می‌آید. در این جا نکته پیوند بین جمعیت و پرلود اپراست که در آن جادوگران دیگر نمی‌توانند دور آتی رویدادها را کشف رمز کنند، چون رشته‌ی سرنوشت قطع شده است ـ جمعیت وقتی وارد صحنه می‌شود که تاریخ دیگر با تاروپود سرنوشت نمادین تنظیم نمی‌شود، یعنی وقتی که اقتدار احلیلی پدر فرو پاشیده است (باید به خاطر داشته باشیم که شب قبل، زیگفرید نیزه‌ی ووتان را شکست.) این جمعیت، جمعیت **مدرن** نخستین بار در داستان **مردی از میان جمعیت** نوشته‌ی ادگار آلن پو ظاهر شد: ناظر گمنام از پشت شیشه‌ی پنجره‌ی یک کافه (این قاب که فاصله‌ی بین «درون» و «بیرون» را به رخ می‌کشد، در این جا اهمیت زیادی دارد) آشوب جمعیت را در عصر لندن تماشا می‌کند و تصمیم می‌گیرد به دنبال یک پیرمرد برود؛ سپیده دم پس از ساعت‌ها راه رفتن، معلوم می‌شود که چیزی برای کشف وجود ندارد: «تعقیب او بی‌فایده است، چیز بیش‌تری از او دستگیرم نخواهد شد، از اعمالش هم چیزی نخواهم فهمید» به این ترتیب پیرمرد به عنوان «مردی از میان جمعیت» مظهر شیطان نمایان می‌شود، دقیقاً به این دلیل که تجسم چیزی است که «از خوانده شدن تن می‌زند» ـ به نوشته‌ی خود پو در زبان آلمانی **es lasst sich nicht lesen** این «مقاومت در برابر خوانده شدن» از سوی جمعیت، البته گذر از قلمرو نمادین به قلمرو واقعی (The Real) را مشخص می‌کند.

## رویارویی واقعی

درونمایه‌ی تقدیر، ما را درست در آستانه‌ی سطح سوم، یعنی سطح امر واقعی [The Real] قرار داده است؛ در این جا «یک نامه همیشه به مقصدش می‌رسد» معادل است با معنای «ملاقات آدمی با تقدیرش»: «همه خواهیم مرد». یک حساسیت پیشانظری [pretheoretical] ما را قادر می‌سازد که لحن شومی را که به گزاره‌ی «یک نامه همیشه به مقصدش می‌رسد» چسبیده است، تشخیص دهیم: تنها نامه‌ای که هیچ کس نمی‌تواند از آن برحذر باشد، که دیر یا زود به دست‌مان خواهد رسید، یعنی نامه‌ای که هر یک از ما بی‌بروبرگرد گیرنده‌ی آن هستیم، مرگ است، می‌توان گفت که ما تنها تا جایی زنده‌ایم که نامه‌ای خاص (نامه‌ای که حاوی حکم مرگ ماست)، هنوز سرگردان است و در جست‌وجوی ماست. دریدا، خود بر سویه‌ی مرگبار نوشتار تأکید می‌کند: هر اثری، هر ردپایی سرانجام محو خواهد شد. توجه کنید به ایهام بنیادین خود کلمه‌ی «پایان [end]» که هم به معنای «هدف [aim]» است، هم به معنای «نابودی [annihilation]» ـ بسته شدن حلقه‌ی نامه معادل است با مصرف آن. نکته‌ی حیاتی در این جا این است که سویه‌های خیالی، نمادین، و واقعی «یک نامه همیشه به مقصدش می‌رسد» نسبت به یکدیگر بیرونی نیستند، در پایان مسیر خیالی و مسیر نمادین، ما با امر واقعی رودررو می‌شویم. هم‌چنان که لکان در مورد رویای فروید از تزریق ایرما نشان داد، رابطه‌ی آیینه‌ای دوگانه منجر می‌شود به مواجهه‌ی ترسناک با مغاک امر واقعی، که در نسج [flesh] گلوی ایرما تجسم یافته است:

> نسجی که آدمی هرگز نمی‌بیند، بنیان چیزها، طرف دیگر سر، صورت، غدد متورشحه **در حد کمال**، نسجی که همه‌چیز از آن ترشح می‌شود، درست در قلب راز، نسج است چون درد می‌کشد، بی‌شکل است، چون شکل آن به خودی خود چیزی است که باعث اضطراب می‌شود. ۳۶

بدین ترتیب تصویر جذاب همزاد در نهایت چیزی نیست جز یک صورتک وحشت، نمای فریبنده‌ی آن: وقتی ما با خودمان مواجه می‌شویم، با مرگ مواجه می‌شویم. وحشت مشابهی با تحقق یافتن «تقدیر» نمادین، ظاهر می‌شود، چنان که

تصویر جذاب همزاد در نهایت چیزی نیست جز یک صورتک وحشت، نمای فریبنده‌ی آن: وقتی ما با خودمان مواجه می‌شویم، با مرگ مواجه می‌شویم

ادیپ تأیید می کند: وقتی در کولونوس، دُور را کامل و همه ی دیون خود را پرداخت کرد، دریافت که تا حد یک حباب صابون تقلیل یافته است که می ترکد و تکه تکه می شود ـ تکه پاره ای از امر واقعی، پس مانده ی یک ماده ی لزج بی شکل بدون هیچ تکیه گاهی در سامان نمادین. اُدیپ به تقدیر خود تحقق می بخشد [و می رسد.۳۷]

به آن نقطه ی پایانی که هیچ نیست مگر چیزی دقیقاً شبیه یک ادبار مصیب بار، یک فروپاشی، دریدن خود ـ او دیگر، دیگر هیچ چیز نیست، هیچ؛ و در این لحظه است که همان عبارتی را می گوید که من پیش تر تذکر دادم ـ آیا من در ساعتی انسان شدم که دیگر [انسان] نبود م؟[۳۸]

بدین ترتیب دین نمادین ادا نشده به طریقی سازنده ی تجربه ی ماست: خود تجربه ی نمادین ما یک «شکل بندی بینابین»، به تأخیرانداختن یک مواجهه است. در فیلم ملودرام **نامه‌ای از یک زن ناشناس** اثر مکس افولس این پیوند که دُور نمادین را به مواجهه ی امر واقعی متصل می کند به کامل ترین شکل تجسم یافته است. درست در آغاز فیلم «نامه به مقصدش می رسد»، و قهرمان را با حقیقت انکار شده رودررو می کند: آن چه از نظر او سلسله‌ای از ماجراهای عاشقانه ی بوالهوسانه و گذرا بوده است که خاطره ی محوی از خود در ذهن او بر جای گذاشته است، زندگی یک زن را به نابودی کشانده است. او به واسطه ی یک حرکت انتحاری، با تصمیم به این که فرار نکند و بر سر قرار دوئلی که یقین دارد در آن بازنده خواهد شد، حاضر شود، مسؤولیت آن را تقبل می کند.

با این حال، چنان که در نقل قول فوق از لکان درخصوص تعبیر رویای تزریق ایرما دیدیم، امر واقعی تنها مرگ نیست بلکه زندگی نیز هست: نه تنها سکون پریده رنگ، یخ زده، فاقد حیات بلکه «آن نسجی[flesh] هم که همه چیز از آن بیرون می آید»، آن جوهر حیات در تپش مخاطی اش. به عبارت دیگر ثنویت فرویدی سائق زندگی و مرگ یک تقابل نمادین **نیست**، بلکه یک تنش، و یک منازعه است که ذاتی امر واقعی پیش نمادین است. چنان که لکان بارها و بارها گفته است، خود مفهوم زندگی با سامان نمادین بیگانه است، و نام این ماده ی حیات که یک ضربه ی آسیب زا برای جهان نمادین از آب درمی آید، البته **لذت**[enjoyment] است. بنابراین، آخرین واریاسیون روی تم نامه ای که همیشه به مقصدش می رسد از این قرار خواهد بود: «تو هرگز نمی توانی از شر لکه ی لذت رها شوی» ـ خود حرکت چشم پوشی از لذت، ناگزیر لذت مازادی تولید می کند که لکان با عنوان «شئ کوچک a» از آن یاد می کند. مثال ها فراوان اند، از زاهدی که به دلیل رضایت خاطر متظاهرانه و واهی ای که محصول خود عمل فداکاری[sacrifice] است، هرگز نمی تواند مطمئن شود که چشم بر همه ی خوبی های این جهانی می بندد، تا آن «احساس ترضیه ی خاطر»ی که وقتی خود را تسلیم آن کشش افسارگسیخته می کنیم، به جان مان می افتد: «لذت منحط دیگر بس است! اکنون زمان فداکاری و چشم پوشی [از لذت] است!» این دیالکتیک لذت و لذت مازاد ـ یعنی این حقیقت که هیچ لذت «جوهری» که مقدم بر اغراق لذت مازاد باشد، وجود ندارد، این که خود لذت نوعی مازاد است که از طریق چشم پوشی [از لذت] تولید می شود ـ شاید همان چیزی است که سرنخی برای به اصطلاح «مازوخیسم نخستین» در اختیار ما می گذارد.[۳۹]

با این حال، این خوانش فراتر می رود از «سمینار درباره ی نامه ی ربوده شده»ی لکان، که در درون محدوده های بحث «ساختارگرایانه» از سامان نمادین بی معنی «و مکانیکی»ای که نهانی ترین خودیابی[self-experience] سوژه را تنظیم می کند، متوقف مانده است. از منظر آموزه های آخرین سال های لکان، نامه ای که در داستان پو در بین سوژه ها دست به دست می شود، و موضع آن ها را در شبکه ی بیناذهنی تعیین می کند، دیگر عامل مادیت یافته ی **دال** نیست بلکه به معنای دقیق کلمه **ابژه‌ی** لذت مادیت یافته است ـ همان لکه، همان اغراق خارق العاده ای که سوژه ها از یکدیگر می قاپند، و فراموش می کنند که خود تصاحب آن، آن ها را با نظرگاه منفعل، و «زنینه»ای نشاندار خواهد کرد که شهادت می دهد بر رودررویی با ابژه ـ هدف میل: آن چه در نهایت در جریان مستمر واژه ها وقفه ایجاد می کند، آن چه از سیلان نرم دُور نمادین ممانعت می کند، حضور آسیب زای امر واقعی است: وقتی واژه ها ناگهان قفل می شوند، ما باید نه به دنبال مقاومت های خیالی بلکه به دنبال ابژه‌ای بگردیم که بیش از

حد نزدیک شده است.

منبع:

**Enjoy your Symptoms** Lacan in Holly wood and out by Slavoj Zizek R.outledge 2001

(۱). Trauma. یا ضربه‌ی روحی؛ حالتی هیجانی که نتیجه‌ی شوک یا ناراحتی شدید است. [م]

(۲). به عقیده‌ی فروید تکوین روانی کودک طی سه مرحله انجام می گیرد: مرحله‌ی دهانی، مرحله‌ی مقعدی و مرحله‌ی فالیک یا احلیلی. مرحله‌ی اول و دوم پیش ادیپی است، چون هنوز میل به محرم آمیزی [عقده‌ی ادیپ] پیدا نشده است. [م]

(۳). Name of the Father. مربوط به سامان نمادین (لکان)؛ فیگوری که هم سرکوبگر است و هم تضمین کننده‌ی معنا و از این طریق تضمین کننده‌ی نرمال بودن و سلامت عقل. هم چنین نگاه کنید به **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی** ص ۴۱۲، نشر هزاره سوم.

(۴). object petit a را می توان «شئ کوچک a» ترجمه کرد، اما لکان اصرار داشته است که نباید این عبارت ترجمه شود.

(۵). Ideological interpeltation. مفهومی که لویی آلتوسر فیلسوف مارکسیست پیش کشید، به نظر آلتوسر ایدئولوژی فرد (سوژه) را احضار می کند تا جایگاهی که برای او در مقام یک تابع [subject] ایدئولوژی تعیین شده است، اشغال کند؛ نقش خود را در آن آپاراتوس ایدئولوژیک بازی کند. [م.]

(۶). transference فعالیتی که به هنگام روان کاوی از بیمار سر می زند: او روان کاو را به جای یکی از اشخاص مورد علاقه اش می گیرد و مهر او را به دل می گیرد. [م.]

(۷). revolution در این جا به هر دو معنای آن منظور بوده است: به معنای تحول و انقلاب، و به معنای دور زدن و به جای اول برگشتن [م.]

(8). Thou art that.

(۹). S حرف اول Signifier (دال) ( حرف اول autre (در فرانسه به معنی دیگری)، و A همان دیگری خط خورده است.

(10) .I'. immixion des Sujets.

(11). Mannerruf

یادداشت‌ها:

1. Pascal Bonitzer, Le Champ aveugle, (Paris: Cahiers du Cinema / Gallimard, 1982), pp. 49-50.

2. Ibid., P.49.

3. Gilles Deleuze,L,Image -mouvement
(Paris: Editions de Minuit, 1983) , pp. 234, 236.

4. Cf. Jacques Lacan, "Seminar on "**The Purloined Letter** in John P. Muller and William J. Richardson, eds., **The Purloined poe** (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1988), P. 53.

۵. از میان فیلم های جدیدی که تأثیر گذاری خود را مدیون صحنه‌ی نهایی هستند، باید به انجمن شاعران مرده اثر پیترویر اشاره کرد: آیا کل داستان نوعی زمینه چینی برای آن کروشندوی [Crescendo= اوج پایانی در یک قطعه‌ی موسیقایی] تأثرانگیز پایانی نیست که در آن شاگردان از دستور مقامات مدرسه سرپیچی می کنند و همبستگی خود با معلم اخراج شده را از طریق آوردن او به کنار نیمکت هایشان به نمایش می گذارند؟

۶. این که این گفت وگوی پایانی در سکوت کامل انجام می گیرد ـ ما حرف های آن ها را همانند فیلم های صامت، در میان نوشته ها می خوانیم ـ شور و شدت افزون تری به آن می بخشد: گویی خود سکوت شروع به سخن گفتن کرده است. حضور صدا در این نقطه می توانست کل تأثیر [صحنه] را بر باد دهد، به عبارت دقیق تر: سویه‌ی والای آن را از بین می بُرد. این صحنه به تنهایی تصمیم «عجیب» چاپلین را به ساختن یک فیلم صامت در دوران ناطق، به خوبی توجیه می کند، چون کل کارایی سکانس ناشی از این حقیقت است که ما ـ بینندگان ـ می دانیم که فیلم ها قبلاً ناطق شده اند، بنابراین این سکوت را به مثابه غیبت صدا تجربه می کنیم.

.7. Jacques Lacan, **The four Fundamental concepts of Psycho -Analyis**
(London: Tavistock publication, 1977), Chapters 17 and 20

8. Michel Chion, **Les Lumieres de la Ville**
(Paris|: Nathan, 1989)

۹. باید یادآوری کنم که **روشنایی های شهر**، خود از ایده‌ای مشابه شکل گرفت. این فیلم ابتدا قرار بود داستان پدری باشد که در حادثه‌ای بینایی خود را از دست داده است؛ او برای پرهیز از ضربه‌ی روحی که در صورت مطلع شدن دختر کوچکش از ماجرا، به او وارد می شد، وانمود می کرد که دست و پاچلفتی های او که [درواقع] نتیجه‌ی کوری اش بود (انداختن صندلی، سکندری خوردن های مکرر، و غیره) تقلیدهای خنده داری از یک دلقک هستند که به منظور سرگرم کردن دختر انجام می دهد؛ دختر بدون این که بویی از ماجرا ببرد، این توضیحات را قبول می کند و از ته دل به بخت بد پدر می خندد.

۱۰. این دوپارگی بین فیگور آرمانی مرد ثروتمند و ولگرد به عنوان تکیه گاه عینی فیگور آرمانی ما را قادر می سازد که ناسازه‌ی کنجکاوی زنانه‌ی خود ویرانگر را نیز، که از ریشارد واگنر تا فرهنگ توده‌ی معاصر دست در کار بوده است، دریابیم. بدین معنی که، طرح و توطئه‌ی **لوهنگرین** واگنر حول کنجکاوی الزا می چرخد: قهرمان بی نام و نشانی او را نجات می دهد و با او ازدواج می کند، اما از الزا می خواهد که نپرسد او کیست یا نامش چیست (آواز معروف "**Nieselet du mich befragn**" از پرده‌ی اول) ـ به محض این که الزا دست به چنین کاری بزند، قهرمان مجبور خواهد شد او را ترک کند... الزا نمی تواند تاب بیاورد و آن پرسش سرنوشت ساز را می پرسد؛ از این رو، در یک آواز حتی معروف تر ("in femem Land" پرده‌ی سوم) لوهنگرین به الزا می گوید که او شهسواری از گریل [Grail]، پسر پارسیفال از قلعه‌ی مونتسالوات [Montsalvat]

است، و سپس سوار بر یک قو رهسپار می شود، در حالی که الزای بیچاره جان به جان آفرین تسلیم می کند. در این جا چطور می توان به یاد سوپرمن یا بتمن که حاوی منطق مشابهی هستند، نیفتاد؟ در هر دوی این نمونه ها، کاراکتر زن اصلی گرفتار این نگرانی است که جفت او (روزنامه نگار آشفته حال در سوپرمن، میلیونر نابهنجار در بتمن) واقعاً همان قهرمان مردمی اسرارآمیز است، اما او (جفت) تا آن جا که ممکن است لحظه ی برملا شدن را به تعویق می اندازد. آن چه در این جا می بینیم نوعی گزینش اجباری است که حکایت از سویه ی اخته سازی دارد: فرد دوپاره است، تقسیم شده به: رفیق عادی ضعیفی که رابطه ی جنسی با او ممکن است، و[مردی] حامل قیمومیت نمادین، قهرمان خلق (شهسوار گریل، سوپرمن، بتمن)؛ از این رو ما مجبوریم انتخاب کنیم: به محض این که شریک جنسی خود را وامی داریم که هویت نمادین خود را برملا سازد، فوراً او را از دست خواهیم داد.

از این رو وقتی لکان می گوید که «راز روان کاوی» مبتنی است بر این امر مسلم که «هیچ عمل جنسی وجود ندارد، در حالی که تمایل جنسی وجود دارد،» این عمل قرار است از سوی سوژه، دقیقاً به مثابه تقبل اجرایی قیمومیت نمادینش تلقی شود، چنان که در قطعه ای از **هملت**، لحظه ای که سرانجام ـ خیلی دیر ـ هملت توانایی عمل را پیدا می کند، از طریق این عبارت علامت داده می شود: «من، هملت، اهل دانمارک»: این همان چیزی است که در سامان تمایل جنسی ممکن نیست، یعنی به محض این که مرد قیمومیت خود را اعلام می کند، می گوید: «من... لوهنگرین، بتمن، سوپرمن»، خود را از قلمرو تمایل جنسی کنار می گذارد.

11. William Rothman, " **The ending of "City lights"**, in The "I" of The Camera (Cambridge University Press, 1988), p. 59.

12. Cf. Jacques Lacan, **Le Seminaire, Livre: VII L, Ethique de la Psychanalyse** (ParisEditions du seuil, 1986).

۱۳. یا اگر بخواهیم به نمونه ای از فیلم های غربی اشاره کنیم: دوست داشتن سرخپوستانی که به صورت انسان هایی بی پناه، قربانیان اقدامات وحشیانه تصویر می شوند، آسان است، چنان که در **گمان شکسته** یا **سربازآبی**، اما وضعیت در فیلم **قلعه ی آپاچی** اثر جان فورد بسیار مبهم است، در این فیلم سرخپوستان به صورت جماعتی ظفرمند، به لحاظ نظامی برتر تصویر می شوند، و هم چون طوفان بر سواره نظام امریکا می تازند.

14. Jacques Lacan, **Le Seminair, Liver VII**, P. 133

۱۵. جالب است که **لایم لایت** را به مثابه فیلمی مکمل **روشنایی های شهر** تلقی کنیم: در پایان **روشنایی های شهر**، ولگرد «شروع می کند به زندگی کردن» (در موجودیت حقیقی اش به رسمیت شناخته می شود) در حالی که در پایان **لایم لایت**، او می میرد؛ **روشنایی های شهر** با پرده برداری از ولگرد آغاز می شود (شهردار پوشش مجسمه را برمی دارد)، **لایم لایت** با پرده برکشیدن بر جسد او به پایان می رسد؛ در فیلم اول، او در پایان بدل می شود به ابژه ی کامل نگاه خیره ی یک نفر دیگر (و از این طریق به عنوان یک سوژه به رسمیت شناخته می شود) در حالی که در فیلم دوم خود او بدل می شود به یک نگاه خیره ی ناب؛ در فیلم اول معلولیت دختر، دختر محبوب او مربوط است به چشم های او (نابینایی)، در فیلم دوم مربوط است به پاهای او (فلج بودن او: ابتدا عنوان فیلم **Footlights** بود)؛ و الی آخر. بدین ترتیب باید این دو فیلم را، به شیوه ای لوی ـ استروسی، به مثابه دو روایت از یک اسطوره ی واحد، دانست.

16. Cf. Jacques Derrida,"**The Purveyor of Truth,**" **In The post Card:From Socrates to Freud and Beyond** (Chicago: university of Chicago Press, 1987).

17. Cf. Jacques Lacan, "Siminar on «the Purloined Letter,»" P. 53.

۱۸. از آن جا که این توسل جستن به عقل سلیم بسیار بیش از آن که گمان می کنیم، **به صورتی نظام مند** حتی در، «ساخت شکنی» نیز به تعبیری ریشه ای، **مبتنی بر عقل سلیم**[Commensensical] است. به عبارتی، در تأکید «ساخت شکنانه» بر عدم امکان برقراری یک تفاوت آشکار بین تجربی و استعلایی، بیرون و درون، بازنمایی و حضور، نوشتار و صدا، حلقه ی تردیدناپذیری از عقل سلیم وجود دارد؛ [هم چنین] در تأکید مصرانه ی آن بر این که چگونه همیشه بیرون پیشاپیش بادرون ممزوج می شود، بر این که چگونه نوشتار سازنده ی صداست، و غیره و غیره ـ گویی «اعتقاد به ساخت شکنی» در نهایت بینش های مبتنی بر عقل سلیم را در زبان مخصوص[Jargon] بغرنجی می پوشاند. شاید یکی از دلایل تاکنون غافل مانده ی موفقیت غیرقابل پیش بینی آن در امریکا، سرزمین عقل سلیم تمام عیار، همین است.

۱۹. آن چه در این جا اهمیت حیاتی دارد عبارت است از تفاوت بین دُور نمادین نامه و خط سیر آن، از بابت چیزی که ما «واقعیت» می نامیم: یک نامه همیشه در سطح نمادین به مقصدش می رسد، در حالی که در واقعیت البته می تواند از رسیدن به مقصد بازماند. این تفاوت بسیار شبیه آن چیزی است که لکان در ربط با دوخوانش ممکن از عبارت «تو همانی که به دنبال من خواهی آمد» معرفی کرد:

۱. اگر آن را به عنوان گزاره ای بخوانیم که وضعیت مثبتی از چیزها را محقق می سازد، در صورتی که ثابت شود نادرست است، یعنی تو به دنبال من نیایی، البته می تواند کاذب باشد.

۲. اگر به عنوان عطیه ی یک قیمومیت نمادین، یا مشخص سازی قرائت شود، یعنی به مثابه برقراری پیمان نامه ای که زاینده ی یک رابطه بینا ذهنی جدید است، نمی تواند صرفاً از طریق رفتار واقعی تو کاذب شود: تو «همانی که به دنبال من خواهد آمد» باقی می مانی، حتی اگر، در واقعیت این کار را نمی کنی ـ در این حالت، تو صرفاً مطابق عنوان نمادین خود که در هر حال جای تو را در شبکه ی نمادین تعیین می کند، رفتار نخواهی کرد. به عبارت دیگر، آن را به این معنای دوم بخوانیم، جبر «همانی که به دنبال من خواهد آمد» به مثابه یک «مشخص کننده ی قاطع» به معنای کریکی[اشاره به سائول کریکه که تفسیرهایی را برای نظام هایی صورت بندی کرد که معنی شناسی کارناپ را با استفاده از رابطه ی فهم پذیری همگانی کرد.] آن عمل می کند؛ «این [حکم] در تمامی جهان های ممکن» صرف نظر از رفتار عملی تو، صادق [در مقابل کاذب] خواهد بود.

۲۰. راجع به این خوانش ها، نگا:

Barbara Johnson,"The Frame of Reference: Poe,

هندسی[Locus] حقیقت، «به مقصد خودش می رسد». با این حال، مطابق فرمول معروف لکان از مصادره ی روان پریشانه («آن چه از امر نمادین مصادره شده بود، در امر خیالی باز می گردد»(حتی در **روان پریشی** نیز نامه در نهایت به سوژه **می رسد**، یعنی در شکل «پاسخ های» روان پریشانه ی «امر واقعی» (توهمات[هذیان ها] و غیره).

Elaborated in Jacques. **Derrida, La Verite en Peinture**

3 1 .

(Paris: Flammarion, 1978)

۳۲. درباره ی این توپولوژی نگا:

Jaques Alain Miller, "Theorie de la Langue" **Ornicar?1** (1975)

33. Karl Marx, **Grundrisse**

(Harmondsworth: Penguin Books, 1972), P. 107.

۳۴. در این جا به تحلیل داهیانه ی الیزابت کووی با عنوان "Fantasia" در m/f شماره ی ۹ (۱۹۸۴) متکی هستیم.

۳۵. با این حال، این داستان رویه ی دیگری نیز دارد: عمل چشم پوشی شارلوت را در عین حال می توان به عنوان تلاشی برای پرهیز از ناممکن بودن ذاتی رابطه ی جنسی، از طریق برنهادن یک **مانع** خارجی برای آن، و بدین ترتیب حفظ این توهم که بدون این مانع، او می توانست لذت کامل از آن ببرد، تعبیر کرد. خلاصه، در این جا ترفند عیناً **همانی** است که در «عشق پاکدامن» می بینیم: «شیوه ای کاملاً مهذب برای پرکردن جای رابطه ی جنسی از طریق تظاهر به این که این ما هستیم که بر سر راه آن مانع ایجاد می کنیم»؛ نگا:

Jacques Lacan, **Le Seminaire,Livre xx:**

Encore (Paris: Editions du Seuil, 1975) P. 65.

۳۶. زمانی که، با پیدایش سرمایه داری، «جماعت» ی که به صورت نمادین ساختار یافته بود، جای خود را به «جمعیت» داد، جماعت به معنای واقعی کلمه، به قلمرو **تخیل** پیوست: «احساس **تعلق**» ما دیگر به جماعتی که به مثابه [یک چیز] «عینی» تجربه می کنیم، برنمی گردد، بلکه بدل می شود به جلوه ای اجرایی که معلول رسانه های «انتزاعی» (نشریات، رادیو و غیره) است؛ نگا:

Benedict Anderson, **Imagined Communities,**

(London and New York: Verso Books, 1983).

هر جماعتی از «بدوی» ترین قبایل تا امروز، البته، همیشه پیشاپیش با آیین های نمادین «نمایش داده شده است»؛ در حالی که تنها با پیدایش سرمایه داری بود که جماعت حالت «تخیلی»[انتزاعی] به خود گرفت که دقیقاً در تقابل بود با زندگی اقتصادی اتمیزه و «واقعی». آن چه در این جا منظور نظر ماست تنها این حقیقت نیست که برخلاف جماعت های قومی پیش سرمایه داری، مفهوم ملت محصول توسعه ی رسانه هاست (نقش رونامه ها در سده های هجده و نوزده، هیتلر و رادیو، وعظ های تلویزیونی سازمان موسوم به Moral Majority ، و غیره)، بلکه این است که منطق پالوده تری از هماندسازی سیاسی تا کوئیز شو (Quiz Show)های تلویزیون، و مسایل جنسی، دست در کار است. اجازه بدهید اشاره کنم به تحلیل استوارت هال از جذابیت سیاسی تاچریسم(نگاه کنید به کتاب او:

Lacan, Derida,**i in The Purloined Poe**

21. CF. Michel Pecheux, **Language, Semantics and Ideology** (London : Mac Millan, 1982)

22. Cf. Barbra Johnson, op. Cit., P. 248

23. Michel Pecheux, op. cit., p. 107

۲۴. یک مورد نمونه وار از این نوع شناخت (غلط) را در **نامه ای برای سه همسر** اثر جوزف منکیه ویچ می یابیم، که هر یک از سه همسر در یک گردش یکشنبه خود را به عنوان گیرنده ی نامه ای می شناسد که **فام فاتال** آن شهر ارسال کرده و در آن اعلام کرده است که با شوهر او فرار کرده است: نامه، باعث آسیب روحی هر سه آن ها می شود، هر یک از آن ها از شکست ازدواجش آگاه می شود.

25. Cf. Jacques Lacan, "Interventions on Transference,"in Bernheimer and Clair Cahan, eds., **In Dora.s Case** (London: Virago Press, 5891)" Cbarles

۲۶. راجع به ناسازه های «روح زیبا» نگا:

.Slavo Zizek, **The Sublime Object** of Ideology

(London: Verso Book s, 9891), pp. 215 - 17.

27. G.W. Hegel, **philosophy of Right**

(oxford: Clarendon Press, 2491), P. 8

۲۸. بنیان رویه ی هگلی بر همین استوار است؛ هگل «ناحقیقت» برخی موضوعات را نه از طریق مقایسه ی آن ها با چیز به صورتی که «فی نفسه» است و بدین طریق مسلم پنداشتن نادرستی موضوع، بلکه از طریق مقایسه ی موضوع با خودش، یعنی با فرایند بیان خود آن، نشان می دهد: از طریق مقایسه ی معنای مورد نظر موضوع، با آن چه سوژه عملاً می گوید. این ناسازگاری، همان نیروی محرکه ی فرایند دیالکتیکی است، و این درست در ابتدای **پدیدارشناسی روح** آمده است، «قطعیت معنا» از طریق ارجاع به آن بعد همگانی ای که در عمل بیان خود آن جای دارد، باطل می شود.

29. Cf. Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing" in **Writing and Difference** (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

دریدا در این اثر با تحلیل های موشکافانه نشان می دهد که تفاوت گذاری دقیق بین فرایندهای «اولیه» و «ثانویه» ممکن نیست: فرایند «اولیه» (که تابع منطق ناخودآگاه یعنی فشردگی، جابه جایی و غیره است) همواره پیشاپیش با فرایند «ثانویه» که مشخصه ی نظام آگاهی /پیش آگاه است، (باز) نشاندار می شود.

۳۰. **به معنای دقیق**، دیدگاه ذهنی ای هست که در آن یک نامه به مقصدش **نمی رسد**، که در بطن آن امر واپس رانده شده در شکل عارضه ها **بازنمی گردد**، که در آن سوژه از دیگری پیام خاص خود را در شکل حقیقی آن دریافت نمی کند: دیدگاه یک **روان پریش**. یک نامه فقط با ورود سوژه به دُور ارتباط، یعنی توانایی قبل رابطه ی دیالکتیکی با دیگری به مثابه مکان

(RenewalHardRoad) احضار (interpellation)) تاجری تا آن جا موفقیت آمیز بود که فرد خود را نه به عنوان عضوی از نوعی جماعت عینی، بلکه به مثابه عضوی از آن جماعت تخیلی [متشکل] از کسانی که **ممکن است** از قبل کارسازهای فردی خود «در دور بعدی شانس بیاورند»، باز می شناخت. امید موفقیت، بازشناسی خود به مثابه کسی که ممکن است موفق شود، بر موفقیت عینی سایه می افکند، و پیشاپیش به مثابه یک موفقیت عمل می کند، همانند آن چه در یک کوئیز شوی تلویزیون می بینیم، جایی که به تعبیری، «شرکت کردن در آن» پیشاپیش به معنای برنده شدن است: آن چه واقعاً مهم است نه دستاوردهای عینی بلکه شناخته شدن به عنوان بخشی از جماعت کسانی است که ممکن است برنده شوند. امروزه، چنین منطقی حتی به صمیمانه ترین قلمرو امور جنسی نفوذ کرده است، و موفقیت «مینی تل» (شبکه ای از رایانه های شخصی که با تلفن به هم وصل شده اند) در فرانسه گواه آن است: با ورود به دُور ارتباط مینی تل، نام مستعاری برای خود انتخاب می کنم و سپس قبیح ترین خیال اندیشی های جنسی را با دیگرانی که تنها از روی نام مستعارشان می شناسم، رد و بدل می کنم.... البته نکته ی آن این است که، در درون این جماعت تخیلی [متشکل از] مشترکان گمنام، هر کسی می داند که این خیال اندیشی ها هرگز «تحقق نخواهد یافت»؛ ارضا[ی جنسی] با پادرمیانی جریان خود دال ها حاصل می شود ـ گویی «مینی تل» برای تجسم بخشیدن به تز لکان راه اندازی شده است که بنابر آن، لذت، اساساً لذت در دال است. بدین ترتیب، به نظر می رسد که اقتصاد لذتی که امروز جنبه ی غالب پیدا کرده است، ناسازه ی فیزیک کوانتوم را تکرار می کند که در آن امکان (خط سیرهای ممکن یک ذره) به معنای دقیق کلمه برخوردار از نوعی فعلیت[actuality] است: تخیل ارضای میل ممکن، برابر است با ارضای عینی آن.

37.**The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud in freud's theory and in the Technique of Psychoanalysis**
(Cambridge: Camridge UniversityPress, 8891) , PP. 154-55"
.38. Ibid, P. 226.

۳۹. به عبارت دیگر اگر از لذت، مازاد آن را کم کنیم، هیچ چیز باقی نخواهد ماند؛ نزدیک ترین تشبیه علمی به آن شاید مفهوم فوتون در فیزیک باشد. وقتی فیزیکدان ها صحبت از جرم یک ذره می کنند، معمولاً منظورشان جرم آن ذره در حالت سکون است. هر جرمی به جز جرم ساکن جرم نسبی نامیده می شود؛ چون جرم یک ذره با سرعت افزایش می یابد، یک ذره می تواند بی شمار جرم نسبی داشته باشد ـ اندازه ی جرم نسبی آن وابسته است به سرعت آن. بنابراین، جرم کل تشکیل می شود از جرم ساکن به علاوه ی مازادی که با سرعت حرکت آن اضافه شده است. اما ناسازه ی فوتون ها این است که **آن ها فاقد هر نوع جرم ساکن هستند.** جرم ساکن آن ها برابر است با صفر. بنابراین، فوتون شئ ای است که تنها به عنوان یک مازاد، به عنوان افزایش ناشی از سرعتش، وجود دارد؛ در هر حال فوتون «بدون ماده» است ـ اگر جرم نسبی را که وابسته است به سرعت آن، کم کنیم، یعنی، اگر «آن را آرام کنیم» و بکوشیم تا آن را در حالت سکون به چنگ اندازیم، «به صورتی که واقعاً هست» از بین خواهد رفت. و این، مشابه «شئ کوچک» a به مثابه لذت مازاد است: شئ کوچک a تنها در حالت تحریف شده اش وجود دارد (مثلاً، از نظر بصری، تا آن جا که از پهلو دیده می شود، به صورت تغییر شکل یافته ای دراز یا کوتاه شده باشد) ـ اگر آن را «صاف» نگاه کنیم، «به صورتی که واقعاً هست» چیزی برای دیدن وجود نخواهد داشت.