پست‌مدرنیسم
از دید لاکان

سلاووی ژیژک
حمید سمیع عادل

I: انتونیونی در برابر هیچکاک

اشاره به کافکا به هیچ‌وجه تصادفی نیست. کافکا از جهتی نخستین پست‌مدرنیست بود. پست‌مدرنیسم در حیطهٔ هنر مظهر محدودیت‌های نشانه‌شناختی و رویکرد «متنی» خاص مدرنیسم است. «پست مدرنیسم» موضوع بحث‌های نظری از آلمان تا ایالات متحده است، با تأثیری کاملاً شگفت‌انگیز که باعث مسأله‌سازی کاملاً متضادی در کشورهای مختلف شده است. در «پست‌مدرنیسم» آلمان می‌توان تهورشکنی خرد جهانی و سنت «مدرن» روشنگری را درک کرد، روالی که با نیچه آغاز شده و با خلف‌هایش «پساساختارگرایی» فرانسوی فوکو، دولوز و غیره ادامه می‌یابد (رجوع شود: بسیاری از متن‌های هابرماس). در ایالات متحده پست‌مدرنیسم به‌طور ویژه به صحنهٔ هنر اختصاص یافته است که از اتمام آوان گارد مدرنیستی سرچشمه می‌گیرد، به عبارت دیگر اشکال گوناگون جنبش‌های «مترو». با این وجود در تمام این گوناگونی، چارچوب یکسانی وجود دارد. «پست‌مدرنیسم» را می‌توان به مثابه واکنش به «خردگرایی» مدرنیسم، بازگشت مجازی جنبش تأویلی به کمال خود چیز (thing)، به القاء در تجربهٔ حیاتی و به گنجینهٔ پرنقش و نگار نقش بسته در خاطر (Erlebnis) بیش از «محبسکدهٔ زبان» فرضی، تلقی نمود. اکنون و در این جا به طرح دیدگاه خود می‌پردازیم که فقط مجرایی لاکانی از دال به ابژه و «از علامت به تخیل» (ژ. آ. میلر) است و تلقی پیدایش پست‌مدرنیسم را خارج از حیطهٔ یک ایدئولوژی اصالتی، القایی و غیره ممکن می‌سازد. پست‌مدرنیسم معرف طغیان در میانهٔ فضای مدرنیستی زبان و جنبش خودجوش تأویل آن به بی‌کران، هسته‌ای «سخت» و رخوت یک واقعی غیرقابل نمادپردازی است. لاکان ما را قادر می‌سازد این فضا را خارج از امر نمادین به مثابه یک خلأ ببینیم که به واسطهٔ حفره‌ای در دیگری بزرگ[۲] (Other) نمادین گشوده شده است. ابژهٔ ساکن همیشه حال انگار است: پرکنندهٔ حفره‌ای که پیرامون آن حکم نمادین خودش را بیان می‌کند، حفره‌ای که به طور عطف به ماسبق توسط خود این حکم تشکیل شده است و به هیچ وجه واقعیتی «پیش زبانی» نیست.

اجازه بدهید با **آگراندیسمان** (۱۹۶۶) ساختهٔ آنتونیونی آغاز کنیم که شاید آخرین فیلم بزرگ مدرنیستی باشد. وقتی قهرمان داستان (عکاس) عکس‌های یک پارک را در لابراتوار ظاهر می‌کند، توجه‌اش به لکه‌ای در بین درختچه‌های کنار یک عکس جلب می‌شود. وی آن جزء را بزرگ می‌کند و شکل یک جنازه را در آن‌جا کشف می‌کند. بی‌درنگ در نیمه‌های شب به پارک بازمی‌گردد و واقعاً جسدی پیدا می‌کند. اما روز بعد وقتی دوباره برای دیدن محل جنایت بازمی‌گردد، جسد بدون بر جای گذاشتن هیچ ردی ناپدید شده است. اصرار و تأکید بر این واقعیت که جسدی هست، بنا بر اصول داستان کارآگاهی، ابژهٔ «بی‌نظیر» میل و علتی که میل تأویلی آغاز می‌شود، بیهوده است. کلید فیلم در صحنهٔ نهایی به ما داده شده است. قهرمان داستان به دلیل بن‌بستی که جست‌وجویش به آن می‌انجامد، دست برداشته و نزدیک یک زمین تنیس، جایی که گروهی از هیپی‌ها به بازی تنیس وانمود می‌کنند (بدون توپ به ضربه‌زدن، دویدن و پریدن و غیره تظاهر می‌کنند)، قدم می‌زند. در قالب این بازی فرضی، توپ خیالی از حصار زمین بازی می‌گذرد و نزدیک قهرمان داستان متوقف می‌شود. او لحظه‌ای مکث می‌کند و سپس بازی را می‌پذیرد. وی تماماً خم شده و حرکتی حاکی از برداشتن توپ انجام می‌دهد و آن را به زمین بازی پرتاب می‌کند... البته این صحنه در ارتباط با کلیت فیلم کارکردی استعاری دارد. قهرمان داستان حساس شده است؛ برای این که به این واقعیت، که «بازی بدون یک ابژه انجام می‌شود» رضایت می‌دهد. هیپی‌ها برای بازی‌شان به توپ نیازی ندارند، درست مثل ماجرای خودش که همه چیز بدون جسد انجام می‌گیرد.

روش «پست‌مدرنیسم» درست برعکس این فرایند است. این روش شامل نشان دادن یک بازی نیست که بدون یک ابژه انجام بگیرد و به واسطهٔ یک خلأ مرکزی به جنبش درآورده شود، بلکه به طور مستقیم ابژه را نشان می‌دهد و منش بی‌تفاوت و خودسرانهٔ خود ابژه را آشکار می‌سازد. این ابژه هم می‌تواند مثل مطرودی نفرت‌انگیز و هم مثل تجسمی والا و کاریزماتیک به طور موفق عمل کند. تفاوت صرفاً ساختاری است. این به «اخلاق کارآمد» ابژه بستگی ندارد، بلکه تنها به جایگاه آن و به قید آن به صفتی نمادین بستگی دارد. این تفاوت بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را با توجه به ترس و وحشت در فیلم‌های هیچکاک می‌توان درک کرد. در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد که هیچکاک به سادگی قاعدهٔ کلاسیک را مدنظر دارد (بیش از این ایس چیلوس در اُریستیا به این موضوع پی برده است) که بر طبق آن باید رویداد وحشتناک را خارج از صحنه قرار داده و فقط انعکاس‌های آن و تأثیرات آن را بر صحنه نشان داد.

اگر فرد رویداد را به طور مستقیم نبیند، رعب سر بر می‌آورد، چرا که خلأ غیاب آن با فرافکنی‌های تخیلی پر شده است (فرد آن را وحشتناک‌تر از آن‌چه واقعاً هست، می‌بیند...). ساده‌ترین فرایند به منظور برانگیختن وحشت از این قرار خواهد بود که خود را به بازتاب‌های ابژهٔ وحشتناک بر شاهدان یا قربانیان آن محدود کنیم. برای مثال هنگامی که فرد چهره‌های وحشت‌زدهٔ قربانیان را بر پرده می‌بیند (voit)، ابژه

تنها شنیده می‌شود (L'ntend). وانگهی هیچکاک وقتی در حال انجام وظیفه‌اش است، این فرایند سنتی را برعکس می‌کند (renverse). اجازه بدهید جزء کوچکی از فیلم قایق نجات (۱۹۴۴) وی را برداشت کنیم. صحنه‌ای که گروهی از کشتی‌شکستگان متفقین، سرباز آلمانی زیردریایی منهدم شده را در قایقشان می‌پذیرند، وقتی درمی‌یابند که شخص نجات داده شده دشمن است، شگفت‌زده می‌شوند. روش سنتی ساخت این صحنه به ما اجازه خواهد داد که صدای داد و فریاد کمک را بشنویم، با نشان دادن دست‌های فردی ناشناس که پهلوی قایق را می‌چسبد و سپس نشان ندادن سرباز آلمانی، بلکه حرکت دوربین به سمت بازماندگان کشتی شکسته، این حالت مبهوت چهره‌های آن‌هاست که باید به ما نشان دهد آن‌ها با چیزی غیرمنتظره مواجه شده‌اند که از آب خارج شده است. چی؟ در این هنگام، وقتی که در فرد تعلیق ایجاد شد، دوربین می‌تواند در نهایت سرباز آلمانی را نشان دهد. اما هیچکاک درست برعکس این فرایند سنتی عمل می‌کند. آن چه او نشان نمی‌دهد درست بازماندگان کشتی شکسته است. او سرباز آلمانی را در حال بالا آمدن از قایق نشان می‌دهد که با لبخندی دوستانه می‌گوید: «!Danke schon» (تشکر!) پس از آن هیچکاک چهره‌های تعجب‌زدهٔ بازماندگان را نشان نمی‌دهد. دوربین بر روی آلمانی باقی می‌ماند. اگر ورودی وی تأثیر وحشت‌آوری را باعث شده باشد، تنها می‌توان با واکنش وی به واکنش بازماندگان، آن را کشف کرد. لبخند او به تدریج محو می‌شود و نگاهش مبهوت می‌گردد.

این وجه پروستی (Proustian) هیچکاک است که توسط پاسکال بونیتزر کشف شد، چرا که این شیوهٔ هیچکاک به طور کامل با شیوهٔ پروست در «عشق سوان» مطابقت می‌کند، وقتی اودت ماجراهای لزبینی‌اش را به سوان اعتراف می‌کند، پروست فقط اودت را توصیف می‌کند. چنان‌چه داستانش تأثیر هول‌انگیزی بر سوان داشته باشد، پروست فقط آن را با لحن تغییر یافتهٔ داستان، وقتی که اودت تأثیر فجیع آن را می‌بیند، نشان می‌دهد. وی ابژه یا فعالیتی را نشان می‌دهد که چیزی روزمره و حتا معمول نمایانده شده است، اما ناگهان واکنش محیطی به این ابژه، خودش را بر خود این ابژه انعکاس می‌دهد، فرد پی می‌برد که او با ابژه‌ای وحشتناک منبع یک رعب غیرقابل توضیح روبه‌رو شده است. به واسطهٔ این واقعیت که این ابژه ظاهری کاملاً معمولی دارد، وحشت تشدید می‌شود. آن چه فرد تنها یک لحظه پیش چیزی کاملاً معمول می‌پنداشت، هم‌چون مظهری شیطانی بر ملا می‌شود.

II: جویس در مقابل کافکا

رویهٔ پست‌مدرنیستی برای ما بسیار شورشی‌تر از رویهٔ مدرنیستی معمول به نظر می‌رسد، چون که دومی (مدرنیست) با نشان ندادن «چیز» (Thing) امکان تمسک‌جویی به خلأ مرکزی را تحت منظر «خدای غایب» باز می‌گذارد. اگر درس مدرنیسم این بود که ساختار و ماشین بین‌الاذهانی چنان‌چه «چیز» غایب و در فقدان باشد و چنان‌چه ماشین حول خلأ کار کند، به یک صورت عمل می‌کند، پست مدرنیسم برعکس، خود «چیز» را به عنوان خلأ تجسم یافته و اثبات شده نشان می‌دهد. پست مدرنیسم مستقیماً ابژهٔ هول‌انگیز را نشان می‌دهد و سپس تأثیر ترسناک آن را به منزلهٔ تأثیر ساده‌ای از جایگاه آن در ساختار، باطل می‌کند. [یعنی] ابژهٔ هول‌انگیز ابژه‌ای روزمره است که به مدد شانس، هم‌چون پرکنندهٔ حفرهٔ «دیگری بزرگ» (Other) عمل می‌کند. الگوی اصلی کار مدرنیستی، نمایش‌نامهٔ در انتظار گودو است. در طول انتظار برای آمدن گودو، کنشی تماماً عبث و بی‌معنی رخ می‌دهد، چون سرانجام «ممکن است چیزی رخ دهد.» اما واضح است که «گودو» هرگز نمی‌تواند بیاید. رویهٔ «پست‌مدرنیستی» بازنویسی همین داستان چه خواهد بود؟ برخلاف [اصل داستان]، خود گودو به طور مستقیم نشان داده خواهد شد: مردی خنگ که اسباب خندهٔ ماست، کسی که هست و سخن می‌گوید، دقیقاً مثل ما، کسی که یک زندگی عبث سرشار از لذت‌های کسالت‌بار و احمقانه را می‌زید - تنها با این تفاوت که وی به مدد شانس و نه با شناخت، خود را در جایگاه چیز می‌یابد. او چیزی را تجسم می‌بخشد که آمدنش را منتظر است.

یکی از فیلم‌های کم‌تر شناخته شدهٔ فریتزلانگ، راز آن سوی در (۱۹۷۴) است، به شکلی ناب (تا حدی وسوسه می‌شویم بگوییم عصارهٔ) این منطق ابژه‌های روزمره را که در جایگاه Ding das (چیز) قرار می‌گیرند، نمایش می‌دهد. سلیا بارت، یک زن جوان شاغل، پس از مرگ برادر بزرگش به مکزیک سفر می‌کند. در آن‌جا با مارک لامفیر ملاقات می‌کند. با او ازدواج کرده، به هم‌راهش به لوندر فالز می‌رود. کمی بعد، زوج از دوستان صمیمی وی (مارک) پذیرایی می‌کنند و مارک گالری‌اش شامل اتاق‌های تاریخی را که در خانهٔ خودش بازسازی شده، به آن نشان می‌دهد. اما او نمی‌گذارد هیچ کس وارد اتاق شمارهٔ ۷ شود که در آن قفل است. سلیا که به خاطر مخفی‌کاریِ شوهرش رو در روی این اتاق میخکوب شده است، کلیدی به دست می‌آورد و وارد آن می‌شود. اتاق دقیقاً کپی اتاق خودش است. آشناترین چیزها بُعدی از بیگانگی دلهره‌آوری به خود می‌گیرند و این به دلیل واقعیتی است که فرد خودش را در جایگاهی غیر از جایگاه اصلی می‌یابد، جایگاهی که «درست نیست.» و تأثیر هیجانی دقیقاً از منش آشنا و خانگی آن چیزی حاصل می‌شود که فرد در این جایگاه ممنوع «چیز» می‌یابد.

این تصویر کاملی از ابهام بنیادیِ عقیدهٔ فرویدی در مورد Unheimliche (آشکارا، هراس‌انگیز) است. از این پیچیدگی هم‌چنین می‌توان به مضمون اصلی نوول کارآگاه «خشن یا آب‌دیده» (hard boeled) پی برد: که در آن زن فتنه‌جو (femme fatale) به تمام معنی «ابژه‌ای بد» است، ابژه‌ای که مردان را می‌خورد، که تعداد زیادی زندگی از هم پاشیده به عنوان ردی از حضورش بر جای می‌گذارد. در بهترین نوول‌های این ژانر، وقتی زن فتنه‌جو به مثابه «ابژه‌ای بد» ذهنی‌سازی می‌شود، امری معکوس رخ می‌دهد. نخست او به مثابهٔ ابژه‌ای وحشتناک، ویران‌گر و استعمارگر حضور می‌یابد. اما ناگهان وقتی فرد در منظر خود او قرار می‌گیرد، درمی‌یابد که او فقط موجودی مریض احوال و درهم شکسته است، کسی که تأثیراتش بر محیط (مردانه) در کنترل وی نیست، کسی که به ویژه وقتی فکر می‌کند «بر بازی سوار است»، یک قربانی است که از قربانیان خودش کم نمی‌آورد. آن چه به زن فتنه‌جو قدرت فریبندگی می‌بخشد، صرفاً جایگاه او در تخیل مردانه است. او فقط به عنوان ابژهٔ تخیل مردانه «بر بازی سوار» است. درس نظری که از این مطلب می‌توان گرفت این است که ذهنی‌سازی با تجربهٔ ناتوانی خود فرد و موقعیت خود او به عنوان قربانی سرنوشت، مقارن می‌شود. این لحظه‌ای است که توسط آدورنو در متن عالی‌اش در مورد کارمن، in Quasi una tantasia، کشف شد، مربوط به لحظه‌ای گره‌دار از کل اپرا، ملودی «ورق بی‌رحم» (unmerciful card) از پردهٔ سوم، در جایی که کارمن، این ابژهٔ بد - فتنه‌جو، ذهنی‌سازی شده است، به همان اندازه قربانی بازی خودش احساس می‌شود.

به این ترتیب جملهٔ زیبای آدورنویی یعنی «انفعال اصیل سوژه»[۲] را باید محکم چسبید. از لحاظ ادبی جمله‌ای مجذوب کننده است. به عبارت دیگر با این واقعیت سر و کار نداریم که سوژه، این مرکز و منشأ فعالیت، بازسازی و تصرف جهان، باید محدودیت و وابستگی‌اش به جهان عینی شناخته شود. بلکه برعکس باید انفعالی معین را به عنوان بُعدی اصلی از خود ذهنیت تصریح کنیم. ساختار این انفعال توسط طرح لاکانی تخیل به ما داده شده است ($◇a)[۳]. جذبهٔ سوژه در مواجهه با Ding das (چیز) و در مواجهه با «چیز بد» که حفرهٔ «دیگری بزرگ» را پر می‌کند و شخصیت استثنایی ذهنی‌سازی شده از زن فتنه‌جو، از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که او (زن فتنه‌جو) خودش درست همین ابژه است که در ارتباط با آن وی انفعال اصیل خود را احساس می‌کند.

با این همه باید این رشته نوسان‌ها را به منظور توجه به ارتباط اجتماعی - سیاسی این گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم، به حال تعلیق درآوریم: ظهور آن چه جامعهٔ پساصنعتی می‌نامیم سرتاسر هم‌پای تغییر هنر، شامل شأن خود هنر بود. اثر هنری

متضاد هستند، نکته‌ای یکسان را از دست می‌نهند: شیوه‌ای که این غیاب و این جایگاه خالی همیشه یافت می‌شده است، اینک با حضوری ساکن، هرزه، کثیف و مهوع پر شده است. دادگاه در «محاکمه» نه فقط غایب نیست، بلکه در واقع زیر چهرهٔ قاضی‌های هرزه حضور دارد، کسانی که در طول محاکمه‌های شبانه به کتاب‌های پورنوگرافی نگاه می‌کنند. قصر در واقع زیر چهرهٔ خدمتکاران مؤدب چاپلوس، شهوانی و فاسد حضور دارد. این جا در کافکا، طرح «خدای غایب» به هیچ‌وجه اعمال نمی‌شود: برعکس مسألهٔ کافکا این است که در دنیای او خدا بسیار حضور دارد، البته تحت شکلی که به هیچ‌وجه آرامش‌بخش نیست، تحت شکل پدیده‌های نفرت‌انگیز و مهوع. دنیای کافکا جهانی است که خدا - که تاکنون خودش را در فاصله‌ای مطمئن نگه داشته است - بسیار به ما نزدیک شده است. این نظر تفسیری در مورد کافکا باید بنا بر جهان اضطراب آثار او تلقی شود، در این جا اضطراب به معنای لاکانی آن موردنظر است. ما به das Ding (چیز) بسیار نزدیک هستیم. این درس الهیات پست‌مدرنیسم است. ◆

مدرن «هاله»* (will have) (aura) (بنیامین) خود را از دست می‌دهد. هاله به مثابه مطرودی بی کاریزما عمل می‌کند تا جایی که دنیای «روزمره»ی تجارت، «هاله‌گون» (auratique) (will-have-like) (تبلیغات و غیره) خودش می‌شود. اثر پست‌مدرن «هاله» را دوباره به دست می‌آورد. به علاوه این کار را به قیمت طرد افراطی و تضاد با آرمان‌شهر مدرنیستی (تلفیق هنر و زندگی) انجام می‌دهد که حتا در «نخبه‌گرایانه»ترین طرح‌های آن «مدرنیست» قابل تشخیص است. پست‌مدرنیسم مجدداً هنر را به مثابه «نهاد» اجتماعی و فاصلهٔ بین هنر و زندگی «روزمره»، کاهش‌ناپذیر اعلام می‌کند. وسوسه می‌شویم پست‌مدرنیسم را به مثابه یکی از پدیده‌های تغییر ایدئولوژیک جهانی تصور کنیم که پایان طرح‌های بزرگ غایت‌شناختی (eschatological) را شامل می‌شود. همان‌طور که در همین زمان پسامارکسیسم این چنین است. با این همه تضاد بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم از ماهیتی تقلیل یافته به امری در زمانی (diachronic) و ساده دور است. پیش از این در آغاز قرن (بیستم) این تضاد را می‌توان در تضاد بین جویس و کافکا پیدا کرد. اگر جویس مدرنیستی تمام عیار است، نویسندهٔ نشانهٔ بیماری (symptom) (لاکان) و روان آشفتگی (delirum) تأویلی تا نامتناهی و نویسندهٔ وقت است (برای تأویل کردن) در حالی که هر لحظهٔ ثابت نشانگر تنها تأثیری بسیار سرد از یک مجموعه فرایند دلالتگر است، کافکا از جهتی هم‌اکنون هم به طور قطع پست‌مدرنیست است و در نقطهٔ مقابل جویس، او نویسندهٔ تخیل، «فضا»ی دردناک و حضور ساکن است. اگر متن جویس وادار (provoque) به تأویل می‌کند، متن کافکا تأویل را مسدود (bloque) می‌کند.

درست همین بُعد از یک حضور استدلال‌ناپذیر و ساکن است که به دلیل خوانش مدرنیستی کافکا و به واسطهٔ تأکید آن بر تمثیل دور از دسترس، غایب و متعالی (قصر، دادگاه) و داشتن جایگاه فقدان و همین طور غیاب، دچار سوء شناخت شده است. از این منظر از کافکا این خواهد بود که در قلب نظام بوروکراتیک فقط خلأ است و هیچ چیز وجود ندارد. بوروکراسی ماشینی دیوانه است که «به وسیلهٔ خودش کار می‌کند»، مثل همان بازی فیلم آگراندیسمان که می‌تواند بدون یک جسد - ابژه انجام شود. این ترکیب را می‌توان به دو روش متفاوت خواند که همان چارچوب نظری را تقسیم‌بندی می‌کند: الهیات‌شناختی و ذاتی‌گرا. هم می‌توان شخصیت مرکزی را دور از دسترس و متعالی در نظر گرفت (قصر، دادگاه) مانند نشانه‌ای از «خدای غایب» - جهان کافکا به مثابه جهانی هراسان است که خدا آن را وانهاده است - و هم می‌توان خلأ این تعالی را به مثابه یک «توهم منظر» و به شکل شبح‌وارونه‌ای از ذات میل در نظر گرفت. تعالی دور از دسترس، خلأ آن و فقدانش فقط نگاتیوی از پی افزود (مازاد) حرکت خلاق میل به سمت ابژه‌اش است (دولوز - گاتاری). این دو خوانش اگرچه

پانوشت‌ها:

۱- چیز (Thing): اشاره دارد به مقاله‌ای از ژاک لاکان با عنوان «چیز فرویدی» که «در روند این مقاله، واژهٔ «چیز» به دلالت بر حقیقت، عینیت‌بخشی (یا چیزانگاری)، «من»، دیگری، شیوهٔ عمل روان‌کاوی یا، دست‌کم، شیوهٔ عمل مطلوب (و نه لزوماً حقیقت‌مند) آن، می‌رسد» (مایکل پین، لکان - دریدا - کریستوا، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، چاپ اول: ۱۳۸۰، ص ۱۰۶.)

۲- دیگری بزرگ (Other): مفهومی لاکانی است (Autre) که در این مفهوم، موقعیتی ساختاری در نظم نمادین است. جایی است که هر کسی در تلاش به دست آوردن و یکی شدن با آن به منظور نجات یافتن از جدایی بین «خویشتن» و «دیگری» است. از دیدگاه دریدا، آن مرکز نظام، نمادین و یا همان زبان است (م).

۳. *orifinal passivity of the subject*

۴- (a ،$): این نمودار مربوط به مطالب نظری لاکان در آخرین مقالهٔ کتاب «نوشته‌ها» است. $ علامت سوژهٔ خط خورده یا منقسم و a همان autre (دیگری) است. (م)، «این نمودار با ورود دیگری‌ای بسط می‌یابد که سوژهٔ منقسم به وی متمایل است. حس حضور اولیهٔ آن دیگری ناشی از برداشت اولیهٔ سوژه از دیگر بودگی خویش (a) است، اما این دیگری‌ای است که سوژه به او میل می‌کند. پس، این صورت‌بندی اولیهٔ میل نشانگر فقدانی مضاعف و فرافکنده است: «توچه می‌خواهی؟» تنها به یاری فن روان‌کاوانه‌ای بسیار به دقت به کار بسته شده و بسیار دقیق محدود شده است که این پرسش به شکل «او از من چه می‌خواهد؟» درمی‌آید.» (مایکل پین، لکان، دریدا - کریستوا، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، چاپ اول: ۱۳۸۰، ص ۱۵۷).

۵- will have: به نظر می‌رسد این ترکیب واژه‌سازی باشد. با توجه به معادل «aura» در متن که از بنیامین است، «هاله» ترجمه شد (م) (رجوع شود به کتاب «بادهای غربی» گزیده‌ای از گفتگوها و سخنرانی‌های مراد فرهادپور، ص ۱۴۰).

Reference: Psychoanalysis and ..., published by Routledge, edited by Richard Feldstein and Henty Sussman. in 1990