سیمپتوم در ماشین:
لاکان و جویس

لویی آرمان
شهریار وقفی‌پور

نوشتار زودتر از هنگامی شروع نشده است که خود را با قراتی دیگر باردار کرده است. احیاء فین‌انگان‌ها به اغازها هستی می‌بخشد اگرچه تمامی سرچشمه‌ها را از اعتبار می‌اندازد، ان هم به‌شیوه‌ی سیستمی که می‌توان آن را «ماشین ـ کلمه» نامید، یا به‌شیوه‌ی ماشینی‌کردن پیچیده‌ای از معانی که سویه‌های پربار معنا را کنکاش و برنامه‌ریزی می‌کند. **میشل راباته**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ماشین‌های سوبژکتیو

بار دیگر ما با آینه سروکار داریم. تصویر درون آینه چیست؟ پرتوها[ی نور] که به آینه بازمی‌گردند، ما را در فضایی خیالی مستقر می‌سازند علاوه بر آن که آن ابژه [ی آینه] جایی در واقعیت است. ابژه‌ی واقعی همان ابژه‌ای نیست که در آینه دیده می‌شود. از همین‌رو، این‌جا پدیده‌ای برآمده از آگاهی ــ به‌معنای دقیق آن ــ وجود دارد. پیشاپیش کفایت می‌کند که این پرسش مطرح شود: «چه چیز در آینه باقی می‌ماند؟» (ژاک لاکان، تعریفی مادی‌گرایانه از آگاهی).

در سمیناری اولیه، در ۱۹۵۴، لاکان در حالی که بر تکنیک‌های دیالکتیک آینه تأمل می‌کند، به‌کمک استعاره‌ای از گونه‌ای خاص از عکاسی، «تعریفی مادی‌گرایانه» را به پدیده‌ای از آگاهی متصف می‌کند. این موضوع، هر چند به‌شکلی سربسته، منجر به بازنگری در علم سیبرنتیک دکارتی ــ خود یا اگویی از ماشین ــ خواهد شد و در همان حال در زمینه‌ی مقاله‌ی والتر بنیامین ــ «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» (۱۹۳۷) ــ ایفای نقش می‌کند. (دقیقاً همین عکاسی، به‌عنوان سازوکاری از

نگاه خیره، به لاکان کمک می‌کند تا «هاله»ی خاصی را ترسیم کند که بر او هم تأثیر می‌گذارد).

[در سمینار لاکان] در جهانی فرضی و مابعدانسانی که از آن انسان ناپدید شده باشد، تنها همین‌شکل مکانیکی از بازتاب‌پذیری باقی می‌ماند: دوربینی تنها در طبیعت. از یک منظر، «حضور» این دوربین به‌منزله‌ی عدم حضور انسان پنداشته می‌شود. در عین حال، اگر چه این به ما گفته نمی‌شود (انتظارش را داریم)، لیکن آینه‌ای واقعی نیز «در» دوربین است، در حالی که دوربین خودش روی سطح دریاچه‌ای تنظیم شده است که در آن تصویر واژگونی از یک کوه است. و به‌گفته‌ی لاکان، علی‌رغم آن که «هر موجود زنده‌ای ناپدید شده است، با این حال، دوربین تصویر کوه در دریاچه را ثبت می‌کند» که آن نیز (به‌شکلی ناسازه‌گون) ثبت عدم حضور آن است. اما لاکان باز هم پیش‌تر می‌رود و درباره‌ی دخالت نوعی آتش‌سوزی به تأمل می‌پردازد:

> ما می‌توانیم پیش‌تر برویم. اگر این ماشین [دوربین] پیچیده‌تر بود، آنگاه دوربینی که روی تصویری در دریاچه فوکوس شده بود، می‌توانست به‌نحوی موجب انفجاری شود برای چیزی که کارا به نظر آید، انفجاری که جایی به وقوع خواهد پیوست همیشه ضروری به نظر می‌آید و ماشینی دیگر این پژواک یا انرژی این انفجار را گرد می‌آورد (ژاک لاکان، همان).

اما شیوه‌ای نسبتاً متفاوت برای نگریستن به این موضوع وجود دارد: به جای فرض کردن این ترتیب متضاد اندام‌وار و غیراندام‌وار (فیزیس/تخنه) با الحان روسویی آن، فقط دوربینی مستقر در برابر آینه‌ای می‌بود. آنگاه چیزی یا دیگر مجموعه‌ای در توالی وقایعی که لاکان در بالا توصیف‌شان کرد، تصور کنید: دوربین، انفجار، پژواک، ماشینی «دیگر». چه چیزی در آینه باقی می‌ماند؟ در آن عمق وهمی ورای سطح شیشه‌گون دریاچه؟ شاید پیش از هر چیز، هیچ به‌جز ردی خیره‌کننده و درخشان از نور که در آن در واقع، تصویر آن انفجار دیدن را زایل کرده باشد. و چه طرف سومی این [نور] را ثبت کرده باشد و چه نکرده باشد، [این نور] چیزی نخواهد بود به‌جز «آگاهی» رخدادی محال که در آن «اگو» هنوز موفق به کاری نشده که خود را از نو برپا دارد.

و چه مانده، گرفته یا محکم شده است؟ ردی از مدار تصاحب نمادین (توهّم‌گرایی آینه‌ای که هم بازمی‌تاباند و هم گذر می‌دهد). اثر یک سازوکار یا دیافراگم: حک شده بر فیلمی حساس (صفحه‌ی حافظه) که آن لحظه‌ای را نوردهی و «پاک» می‌کند که فیلم شفافیت‌اش را از دست می‌دهد و در نور مات می‌شود. انفجار، پس از اثر تصویری که در شبکیه‌ای ماشینی گر می‌گیرد و خاکستر می‌شود. اما به‌گفته‌ی لاکان «جهان نمادین جهان ماشین است». از همین‌رو، مسئله‌ی اشتباه‌گرفتن رابطه‌ی نمادین به‌عنوان چیزی است ــ چیزی که فکر می‌کند ــ ورای نمود، یا ناپدیدی سطح بازتاب. این «سازوکار» با شبح خودرو متافیزیکی که توصیف فیثاغورس است («روح عددی است که خود را حرکت می‌دهد»)، همسان نیست و همچنین با متافیزیک ارسطو (که در *De Anima* می‌گوید که روح، به‌منزله‌ی جای آگاهی، اصل هر حرکت یا محرک اصلی است). از همین‌رو، آگاهی «متصل به چیزی کاملاً تصادفی است، دقیقاً همان‌قدر تصادفی و ممکن به امکانی خاص که سطح دریاچه‌ای در جهانی نامسکونی». علاوه بر این، از آن جا که «آگاهی هر زمان که رخ دهد» نیاز به سطحی دارد که

بر روی آن «بتواند آنچه را تصویر خوانده می‌شود، ایجاد کند». لیکن این تولید معرف تأیید «سوژه»ی فی‌نفسه یا نوعی «روان‌شناسی» از طریق طبیعت نیست: این بازی نمادین تولید است و تا وقتی انسان متعهد به بازی نمادها باشد، «سوژه‌ای مرکززدوده است».

در این بازی دل‌بخواهی و اتفاقی، از زبان، یک سطح (دریاچه‌ی جهانی نامسکون) توصیف‌گر مکان مواجهه و منازعه‌ی اگو و دیگران است: توپوس یا مجاز آتش‌زننده‌ی نوعی «مردم‌شناسی» خشن در مقابل «دیالکتیک سرکش آگاهی استعلایی». بنابراین در ادامه‌ی نقد لاکان از کوگیتو، نقدی بر تفسیر مکانیستی دکارت از پدیده‌های زیست‌شناختی‌ای مثل ماشین‌ها است که به تکنولوژی‌های تقلیدی افلاتون و ارسطو بازمی‌گردد. همان طور که ژرژ کانگلهیم گفته است:

> ساخت و تفسیر الگویی مکانیکی اصیلی زنده را پیش‌فرض می‌گیرد. دیمیورگ افلاتونی مثال‌ها را کپی می‌کند و مثال الگوی چیزی است که بنا به آن ابژه‌ی طبیعی یک کپی است. آفریننده‌ی دکارتی، در کار تولید چیزی است که معادل خود بدن زنده باشد. الگوی ماشین زنده خود بدن است. مثال یا ایده‌ی بدن، زنده است.

بحث کانگلهیم درباره‌ی دکارت به شیوه‌ای اشاره می‌کند که بنا به آن، تکنولوژی گویای رابطه‌ای با جهان «غیرتکنولوژیک» است، چنان که دوگرایی فلسفی کهن فیزیس / تخنه که در کار استمرار این کذب است که تخنه به‌نحوی «متضاد» با فیزیس است.

به هر حال، لاکان با اسناد انتظامی مادی‌گرایانه به آگاهی، از تفکر قیاس‌گرایانه‌ای می‌برد که پیش‌تر در پی برقرارکردن رابطه‌ای مستقیم میان ماشین‌ها و اندام‌واره‌ها است و از همین‌رو، آن کذب دوگرایانه و انسان‌ریخت‌گرایی‌ای را که ضامن اولی بود، دور می‌زند. ماشین جایگاه آگاهی (یا امر آگاه) را نمی‌گیرد و همچنین سوژه را از زیر بار «امر واقعی» نمی‌رهاند، بلکه سوژه را به‌عنوان چهره‌ی نوعی تراجع (در واقع نوعی سازوکار جانشینی تراجعی) برمی‌نشاند، چهره‌ای که درون سامان نمادین ماشین حک شده و در عین حال از آن تخطی می‌کند، چرا که: ۱. اگو نمی‌تواند به‌هیچ وجه چیزی باشد جز نوعی عملکرد خیالی، حتی اگر در سطحی مشخص تعیین‌کننده‌ی ساختاردهی سوژه باشد؛ ۲. برای این که سوژه‌ی انسانی ظاهر شود، ضروری است که ماشین به‌علت اطلاعاتی که می‌گیرد خود را نیز به‌عنوان واحدی در میان باقی واحدها به حساب آورد» (لاکان، همان)؛ و مع‌الوصف، این دقیقاً همان چیزی است که ماشین ناتوان از آن است. از طرف دیگر، بنا به اشاره‌ی لاکان، اگو صرفاً یک عملکرد نیست آن هم از لحظه‌ای که سیستم نمادین نهادینه می‌شود چرا که می‌تواند خود را به‌عنوان یک نماد به کار برد. این‌گونه می‌نماید که اگو را به دامنه‌ی ماشین بازگرداندیم، و تا وقتی که سوژه در کار همسان ساختن خود با اگو باشد، به خود جایی تلویحاً مکانیکی در مدار مبادله‌ی نمادین نسبت می‌دهد.

این همان چیزی است که احتمالاً از این جمله به ذهن متبادر خواهد شد که ماشین از منظری، چیزی را به سوژه برمی‌گرداند، حداقل تا حدودی. در آن لحظه‌ای که لاکان بر این امر صحه می‌گذارد که در ماشین «سایه‌ای از اگو» وجود ندارد، ریخت و حالتی تراجعی به سوژه می‌بخشد؛ طوری که این

«من» همانی است که به هر حال «چیزی در آن» هستم؛ یعنی چیزی در ماشین ــ یا شاید بتوان گفت معادلی شبح‌گون از همان چیزی که در آینه باقی می‌ماند (به‌عنوان «سیمپتوم» آن، به‌عنوان چیزی که ماشین در مقام چهره‌ای «موضع‌شناختی»، معرف همان چیزی است که بعدها لاکان سینتوم خواهد خواندش): «ماشین ساختاری است مجزا از فعالیت سوژه. جهان نمادین جهان ماشین است».

لاکان جایی دیگر، اثر دیافراگمی این ماشین نمادین (آپاراتوس یا سازوکار آینه) را به مادی‌گرایی بنیادین بازی، در چارچوب شاکله‌ی ترکیب بغرنج فرویدی مرتبط می‌سازد. فروید که مشغول تماشای نوه‌اش بود که در گهواره‌اش بازی می‌کرد، مشاهده کرد که او اسباب‌بازی‌ای را از گهواره‌اش بیرون می‌اندازد و آوایی را فریاد می‌زند که فروید به نظرش واژه‌ی آلمانی fort (آن جا) آمد و بعد آن را با کمک ریسمانی برمی‌گرداند و داد می‌زند !da (این‌جا) (فروید، ورای اصل لذت). تکرار مکانیکی این بازی صرفاً نشان‌گر نوعی ابهام در روابط سوژه نیست (روابطی که این بازی به‌شکلی پیش‌نمونه‌ای به آن‌ها ساختار می‌دهد) بلکه در ضمن گونه‌ای پیش‌انداختن مجازی است که از آن طریق روابط سوژه با خویش (آن‌جابودن آن)[1] پیشاپیش به‌شکل نوعی لغز یا سیمپتوم ساختاریافته است (یعنی به‌شکل زنجیره‌ی دلالت‌کننده‌ای که با «نمادینه‌سازی ابتدایی»اش آغاز می‌شود) (لاکان، در باب پرسشی که برای هرگونه درمان احتمالی روان‌پریشی اولیه است). از طرف دیگر، سازوکار فورت/دا فضایی را می‌گشاید که معرف نفس تکرار است؛ همان چیزی که لاکان چنین می‌نامید: «توقف یا تثبیت "فرد منحرف" در خودِ نقطه‌ی-تعلیق زنجیره‌ی دلالت‌بخش» (لاکان، عاملیت حرف‌انامه در ضمیر ناخودآگاه). مع‌الوصف، این فضا به‌شکلی چندعاملی تعیین شده است و از همین‌رو امکان آن را فراهم می‌آورد که امور حادث محتمل به وجود آیند (به‌عنوان نمونه، «بخت یا شانس» ابژه بازنمی‌گردد). بدون این احتمال، خود بازی نمی‌توانست هیچ‌گونه نیرویی داشته باشد مگر آن نیرویی که ناشی از تقلا برای چشم‌پوشی از هرگونه مسئولیتی در قبال «آن یا اید»ی است که سوژه بدان بسته شده است. چنین نتیجه‌ای که نشان‌گر جبر بازی خواهد بود، ضرورتاً خارج از «سیستمی» قرار می‌گیرد که با بازی فورت/دا توضیح داده شد (از طریق شکلی از میان‌بر). علاوه بر این، عملکرد مادی بازی در حالی که ابژه‌بودن خاصی را آشکار می‌سازد، ابژه‌ی خود را پنهان می‌کند: «ابژه‌ای» که سوژه «سبب» می‌شود پدید و ناپدید شود، در ضمن نوعی لغز است که رمزگشایی آن نشان‌گر ناپدیدی خود سوژه از بازی است ــ آن هم در مقام «ابژه‌ای فی‌نفسه». به‌عبارت دیگر، این احتمال معرف نوعی عدم تقارن میان سیستم بسته (مثلاً دیالکتیک، همسان‌یابی، میل و غیره) و دستگاه یا آپاراتوس گفتاریِ آن است (دستگاهی که درون آن سیستم مذکور حک شده لیکن قابل کلیت‌بخشیدن یا رسیدن به آن برحسب این سیستم نیست و تنها امکان می‌دهد که از آن طریق دریافت شود). از همین‌رو «احتمال» نوعی پایانه (یعنی دست‌یابی به آن ابژه از طریق دیالکتیک بازگشت) به‌مثابه مکان مناسک فورت/دا عمل می‌کند، همچنان که به‌مثابه مکان اسطوره‌ی ققنوس‌وار احتراق ــ به‌عنوان پایانه‌ی نفس احتمال.

... از نظر فروید، این بازی فورت/دا در یک سطح به‌عنوان ترسیم‌گر تفوق نمادین کودک بر غیاب مادر تفسیر می‌شود و از همین‌رو، مبنایی برای تمام روایت‌های فقدان و بازآوردن یا احیای آتی است. به‌همین دلیل است که لاکان حلقوی یا مداری‌بودن مسیر میل سوژه را به‌عنوان «حکایت نامه»[۲] توصیف می‌کند ــ مداری که شکل‌پذیر و مبهم و مرکززدوده باقی می‌ماند....

اتوپوئسیس

در علم سایبرنتیک اصطلاح اتوپوئتیک به ماشین‌هایی اشاره دارد که به‌منزله‌ی شبکه‌ی فرایندهای تولید، دگرگونی و تخریب سامان یافته‌اند. این شبکه به مؤلفه‌هایی مجال بروز می‌دهد که از طریق تعاملات و دگرگونی‌هایشان، شبکه یا فرایندهای تولیدکننده‌شان را از نو ایجاد می‌کنند و به‌نوبه‌ی خود تحقق می‌بخشند؛ در عین حال، این مؤلفه‌ها شبکه را به‌عنوان واحدی عینی و انضمامی در مکانی برمی‌سازند که با مشخص‌ساختن دامنه‌ی توپولوژیکی یا موضع‌نگارانه‌ی تحقق آن، خود وجود می‌یابند.[۳] به‌عبارت دیگر، مؤلفه‌های ماشین‌های اتوپوئتیک به‌شکلی تراجعی با کمک تعامل‌شان، همان شبکه‌ای از فرایندها را ایجاد می‌کنند که خود مولود آن شبکه‌اند.

تا گستره‌ای وسیع و بامعنا، کارکرد ایده‌ی ماشین اتوپوئتیک حد واسط میان آن چیزهایی است که ویکتور توسک «ماشین نفوذکننده» می‌نامد و آنتونن آرتو آن را به‌عنوان «بدن بدون اندام» توصیف می‌کند؛ بدنی که به‌مثابه یک کل تولید می‌شود اما در مکان خاص خود در چارچوب فرایند تولید، در طول اجزایی که نه متحد می‌سازند و نه کلیت می‌بخشند (ژیل دلوز و فلیکس گتاری، آنتی‌اودیپ: سرمایه‌داری و اسکیزوفرنی). این مفهوم از ماشین ـ بدن که «در عرض» اجزایش ایجاد شده است، منعکس‌کننده‌ی مفهوم توسک از دستگاه نفوذکننده به‌عنوان گونه‌ای سنگ تعادل خاص و منحرف است، تجسدی پایانی در سیمپتوم‌شناسی‌ای که علت‌شناسی‌اش برخاسته از بیگانگی و فقدان واپس‌گرایانه‌ی حدود و ثغور اگو است. ماشین نفوذکننده نیز مانند بدن بدون اندام آرتو، همچون بدنی مصنوعی (پروتز) عمل می‌کند که جانشینی آن به‌جای بدن مادی از زنجیره‌ای از دیگر جانشینی‌ها تقلید می‌کند، جانشینی‌هایی که این بدن مصنوعی بیان یا تجلی سیمپتومی آن می‌شود در حالی که بازنماینده‌ی سازوکار ابژه‌گردانی است. از همین‌رو برای توسک، این ماشین بیش از هر چیز یک سیمپتوم است که ممکن است به‌عنوان ماشین اتوپوئتیک توصیف شود چرا که در ضمن نوعی برون‌فکنی و همسان‌سازی والایش‌یافته است (همسان‌سازی‌ای که از طریق آن، خطوط «نفوذ» محافظت و در واقع مستحکم می‌شوند). به‌همین منوال، وقتی که بدن بدون اندام «فوق» دیگر اجزایش «معطوف می‌شود»، آن هنگام است که به وجود می‌آید، همان چیزی که ژیل دلوز و فلیکس گتاری متعاقباً چنین شرحش می‌دهند:

> ارتباطات اریب و متقاطع، چکیده‌های بی‌نهایت شمارا[۴]، تقاطع‌هایی چندآوایی و چندانحنایی به روی سطح خویش، که بر روی آن گسست‌های ناشی از ابژه‌های جزیی مرتباً با گسست‌هایی در زنجیره‌های دلالت‌بخش برخورد می‌کنند و با گسست‌هایی قطع

می‌شوند که متأثر از سوژه‌ای است که آن‌ها را به‌مثابه نقاط مرجع به کار می‌برد تا خودش را مستقر سازد. (دلوز و گتاری، همان)

جیمز جویس در قطعه‌ای کلیدی در پایان کتاب اول از احیای فین‌اگن‌ها فرایندی مشابه تولید خودکار و تراجع موضع‌نگارانه (سیمپتوم‌گردانی) را توصیف می‌کند، قطعه‌ای که در آن چهره‌ی مؤلف ـ سارق ادبی شم ـ خوش‌نویس به‌عنوان چهره‌ای تولیدکننده توصیف می‌شود:[5]

nichthemerically from his unheavenly body a no uncertain quantity of obscene matter not protected by copyright in the United States of ourania or bedeed and bedood and bedang and bedung to him, with his double dye, brought to blood heat, gallic acid on iron ore, through the bowels of his misery, flashly, nastily, appropriately, this Esuan Menschavik and the first till last alchemist wrote over every square inch of the only foolscap available, his own body, till by its corrosive sublimation one continuous present tense integumented slowly unfolded in all marryvoising moodmoulded cyclewheeling history. [FW 185.29, 186.02]

شم (به‌معنای «نام» در زبان عبری) با بیرون‌ریخت کل سطح بدنش می‌نویسد و از همین‌رو به‌شکلی نمادین تمایزات میان تروپوس و توپوس [یعنی صنایع بلاغی یا مضمونی در سنت ادبیات] را از میان برمی‌دارد، آن هم با کنش واحد «بازتاب‌یافتگی» (یا اتوپوئسیس)؛ به‌بیان دیگر، این واژگونی خودشیفته‌وار[6] در تقاطع فضای توپولوژیکِ درون زبان («حرف از زبان»)[7] و فضای توپولوژیکِ درون توپوس این رابطه واقع است و شاید از این طریق باشد که ما احیای فین‌اگن‌ها را (اثری که عنوانش در سلسله‌ای از مجازهای مرسل همراه با این نوشتار حاصل از فضولات می‌آید) اثری در شمار می‌آوریم که برآمده از سیمپتوم‌شناسی پیچیدگی و حلقوی‌شدن اتوپوئتیک است، یا چنان که خود جویس می‌نامید، برآمده از «شکل‌خم‌دهی ریخت‌شناسانه» است.[8]

چنین سازوکاری از «شکل‌خم‌دهی» یادآور توصیف ژاک دریدا از نوشتار جویس است: دریدا با دنبال کردن رویه‌ی نوشتاری احیای فین‌اگن‌ها دل‌مشغول آن است که در این اثر، ایده یا مثال (ایدوس) مانند ماشینی به کار می‌افتد لیکن به‌مثابه بدیلی برای شهود یا تجربه‌ی مستقیم پدیدارشناسی مفهوم دلالت‌شده یا مدلول نیست، بلکه گونه‌ای حذف واج‌شناختی معنا است که در زبان حاصل می‌شود، آن هم با چینش مجدد روایات، صنایع بدیعی، مضامین، ژانرها و صدالبته، کلمات، حروف و واج‌های مفرد (ژاک دریدا، دو کلمه برای جویس).

دریدا در جایی دیگر می‌گوید که این حذف واج‌شناختی به‌گونه‌ای از دستگاه یا آپاراتوس بینامتنی مجال بروز خواهد یافت که «در آنِ واحد در دو مکان مطلقاً متفاوت» عمل می‌کند، «حتی اگر این دو مکان تنها با لفافی از هم جدا باشند.» (ژاک دریدا، جلسه‌ی مضاعف، تخمه‌افکنی). همین ایده را دریدا در دو کلمه برای جویس بیشتر بسط می‌دهد:

منطق ناسازه‌گون این رابطه‌ی بین دو متن، دو برنامه یا دو «نرم‌افزار» ادبی: تفاوت میان آن‌ها هر چه باشد، حتی اگر ... شدید و غیر قابل قیاس باشد، متن «دوم» ــ همان متنی که به دیگری اشاره‌ای مرگ‌بار می‌کند ــ از آن نقل قول می‌کند، آن را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد، انگل آن می‌شود و رمزگشایی‌اش می‌کند. [این متن دوم] تکه‌ای کوچک است که از دیگری سوا شده است، دورفی[9] برآمده از مجاز مرسل، تلخک متن اعظم متقدم ... که در ضمن مجموعه‌ای دیگر است، کاملاً دیگر، بزرگ‌تر و تواناتر از آن متن مطلقاً توانا که به جایی دیگر کشیده شد و از نو نگاشته شده تا از تفوقش تخطی شود. هر نوشتاری آن تکه‌ی جدا شده از نرم‌افزاری است که از دیگری قوی‌تر است، در عین آن که جزیی است که بزرگ‌تر از آن کلی است که خود جزیی از آن است.

این ساختار توپولوژیکیِ رابطه میان دو برنامه‌ی متنی معرف گونه‌ای mise en abyme است که در آن «کلیت»ی بر الگوی یکی از اجزایش بازنموده می‌شود که بزرگ‌تر از آن کلیتی است که خود جزیی از آن را شکل می‌دهد، و از همین‌رو خود به جزء بدل می‌شود»؛ «زنجیره»ی مجازی «جانشین»های مکمل یا عملکرد «مرکززدایی» که یادآور تناظرات با آن چیزی است که آنری پوآنکاره (ریاضی‌دان) «اصل دور باطل» می‌نامد و برتراند راسل در سال ۱۹۰۸ به‌عنوان مستثنی‌کردن کلیت ناشی از مجاز مرسل شرحش داد. به‌زعم راسل، «هر آن چیزی که کل یک مجموعه را در بر می‌گیرد، نباید [خودش] یکی از اعضای مجموعه باشد» (برتراند راسل، منطق ریاضی به‌عنوان امری مبتنی بر نظریه‌ی انواع).

در بخش «مامافستا»ی احیای فیگ‌ها این اصل نظری استثناکردن ناشی از مجاز مرسل در برابر عملکرد حرف آ.ل.پ. («واحد نوشتاری آنا») مطرح می‌شود ــ نوعی «دورف برآمده از مجاز مرسلِ «شب‌کتاب» جویس[10] به‌مثابه یک کل که در آن حروف آ.ل.پ. (علی‌الظاهر و برای خالی نبودن عریضه: حروف اول «آنا لیویا پلورابل») توصیف‌کننده‌ی «دور باطل» تراجمیِ اجبار به تکرار فرویدی است که در آن به‌عنوان مثال، شکل [دیگر به هم پیوستن این حروف، یعنی] آلپ، [علاوه بر باقی چیزها] معادل آلمانی کابوس نیز هست. هرقدر این «حوارف‌نگاریده»[11] بیش‌تر و بیش‌تر به جزیی از آن دستگاه متنی بدل می‌شود که در آن محاط است و از تحلیل یا تحشیه‌ی مختص خود جدایی‌ناپذیرتر می‌شود، هر چه بیش‌تر شکل هاله‌ای اسطوره‌شناختی را به خود می‌گیرد که محل مؤلفه‌هایی پایان‌ناپذیر برای میعادی محال با خویشتن است. این «حرفِ شب» مانند آ.ل.پ. و م.ک.ا.[12] نوعی محل یا سایتِ توپولوژیکی یا مجازشناختی (یا تروپولوژیکی) از همان چیزی است که ژان‌میشل رابانه [پسوس می‌خواندش [یعنی لغزش و منظور لغزش فرویدی، مثل لغزش قلم و لغزش زبانی است] ــ نقطه‌ی «پیوستگی»ای که در عین حال معرفِ زنجیره‌ای از «ناپیوستگی» یا «پارگی»[13] سیمپتومی تسلسلی از اعمال رمزگذاری و رمزگشایی است.

رابانه نیز مانند دریدا ماشینی را تصویر می‌کند که در آن محرک یا رانه‌ی تولید تفکیکی درونی (خاطره یا میل) است که جابه‌جایی‌هایی را به راه می‌اندازد که بالقوه نامحدودند ــ حرکتی که

پیشاپیش برنامه‌ریزی شده است، آن هم با تقلیل‌ناپذیریِ ناسازه‌ی درونی خود ماشین. این ناسازه فراگیر است لیکن شاید گفته شود که وقتی بیش‌ترین ظرفیت آن به نفع مقصود ماشین حاصل می‌شود که جایگزین خودش شود ــ شکلی از «عمر برنامه‌ریزی‌شده» که در ضمن شکلی از جایگزین خود شدن یا تولید خودکار برنامه‌ای است. بنابه گفته‌ی راباته این ناسازه به‌مثابه نوعی «لغزش»[۱۴] عمل می‌کند و به‌شیوه‌ای اشاره دارد که از آن طریق، گفتاری برنامه‌ریزی‌شده «تقلا خواهد کرد تا فضای خالی میل را پر کند، فضایی که با ــ یا از طریق ــ ماشین خالی شده است» (ژان میشل راباته، ماشین برآمده از لغزش).

این «ماشین مایل»[۱۵] در عین آن که حرکت کلیت‌ساز نوعی تحشیه را تقلید می‌کند، با خود رابطه‌ای توپولوژیکی برقرار می‌کند که مشابه رابطه‌ی ماشین تورینگ یا مسئله‌ی مجموعه‌ی اعداد حقیقی کانتور است (این مسئله که آیا می‌توان مجموعه‌ای را تعریف کرد که به‌لحاظ شمارگان اعضایش بزرگ‌تر از مجموعه‌ی اعداد طبیعی ولی کوچک‌تر از مجموعه‌ی اعداد حقیقی باشد؟) [بیان درست این مسئله آن است که مجموعه‌ی زیرمجموعه‌های یک مجموعه باید از خودش بزرگ‌تر باشد حال آن که درمورد مجموعه‌ی اعداد حقیقی شمارگان اعضای این مجموعه بی‌نهایت ناشمارا است. از همین‌رو شمارگان اعضای مجموعه‌ی زیرمجموعه‌های آن نمی‌تواند از خود شمارگان اعضای آن مجموعه بیش‌تر باشد]. در سال ۱۹۰۱، راسل این مسئله را به‌شکلی دیگر بیان کرد: مجموعه‌ای از تمام مجموعه‌هایی تعریف کنیم که عضو خودشان نباشند، لیکن این مجموعه بنا به تعریف عضو خودش است اگر و فقط اگر عضو خودش نباشد [که این مسئله نوعی تعارض منطقی است اگر چه بیان درست آن به‌شکل زیر است: این مجموعه بنا به خاصیت مجموعه‌ها باید زیرمجموعه‌ی خودش باشد و اگر چنین باشد باید عضو خودش باشد در حالی که بنا به تعریف‌مان، تنها مجموعه‌هایی می‌توانند عضو این مجموعه شوند که عضو خودشان نباشند]. بنا به تعریف، مجموعه‌ی ناسازه‌گون راسل از قانون شباهت با خود تخطی می‌کند چرا که ضرورتاً عضوی را شامل می‌شود که هم معرف مجموعه است و هم از تعریف آن تخطی می‌کند. این ناسازه‌ی مجموعه، در غیاب هرگونه «همسانی» محدودکننده یا ثبات‌بخش به تکثیر نامحدود میل می‌کند ــ گونه‌ای ماشین مایل که مانند سوژه‌ی لاکانی گرفتار حرکت تزایدی فرافکنی و ادغام دوباره‌ی خود است.

این ایده را می‌توان آشکارا به فرایندهای رمزگذاری و رمزگشایی‌ای اعمال کرد که بنا به آن، همسانی یا هویت برنامه‌ریزی‌شونده جای همسانی اصلی را بگیرد و بنا به آن، «رمز به‌مثابه سیمپتوم» را می‌توان برحسب سلسله جانشینی‌های مبتنی بر مجاز مرسل، به‌لحاظ ساختاری مقدم بر خویش دانست. این تقدم (مانند شکلی از نصب پیشاپیش) شیوه‌ای دیگر را پیش می‌کشد که از آن طریق جاگذاری برنامه‌ریزی‌شده همان چیزی را به عمل درآورد که جویس «میل شدید ناسازه»[۱۶] نامیده است؛ به‌عبارت دیگر، این شیوه‌ای است که از طریق آن فرایندهای متنی را به‌عنوان اموری که از پیش برنامه‌ریزی شده‌اند، به شمار می‌آوریم یا به‌عنوان اموری متعلق به برنامه‌ای که همواره پیشاپیش نصب شده است و نمی‌توان آن را از ماشین/سازوکاری که همواره با آن تلفیق شده است

جدا کرد. مارتین هایدگر در پرسش از تکنولوژی به‌شیوه‌ای دیگر این موضوع را به بحث کشیده و گفته است که ماهیت تکنولوژی (به‌مثابه گشتل یا چارچوب‌بندی، جاگذاری کردن) عبارت است از: «به انضباط درآوردن تقدیر، به‌عنوان هرگونه شیوه‌ی انکشاف. پیش‌آوردن، پوئسیس، نیز از همین منظر نوعی تقدیر است». به‌همین شیوه، موریس بلانشو جاگذاری گفتاری را به توپولوژی خاصی از «قطعه»، به‌عنوان عنصری از تراجع ناشی از مجاز مرسل، مرتبط می‌کند. بنا به نظر بلانشو:

> قطعه، به مانند قطعه‌ها، اغلب متمایل به انحلال کلیتی است که بدیهی‌اش می‌پندارد و [این کلیت دقیقاً همان] چیزی است که در تلاش برای قطع ارتباط با آن نصیبش می‌شود، همان چیزی است [یعنی همان کلیتی] که ... در شکل بخشیدن به آن نقشی نداشته است، حال آن که اگر خود را به نظام عرضه کند، محو می‌شود ــ و همراه با آن، کل همسانی هم ــ و این‌گونه خویشتن را به‌عنوان انرژی محو شدن استمرار می‌بخشد: نوعی انرژی تکرارشونده، حدی که بر عمل محدودکردن اعمال می‌شود.
>
> (موریس بلانشو، نوشتار مصیبت)

این قطعه‌قطعه کردن ـ جاگذاری شده، بدون سرمنشاء یا اشتقاقی، معرف خمیدگی «حدی» است «که بر خود عمل محدود کردن اعمال می‌شود» و در عین حال، سرگشتگی یا آپوریای همان چیزی است که هایدگر «جاگذاری شدن» می‌نامد. به‌همین منوال، این سرگشتگی حدود نیز مانند علامت جاگذاری گفتاری معرف نوعی بلاتکلیفی ساختاری میان از یک طرف، تشابه قطعه‌سان به سیستمی در فرایند ظهور آن، و از طرف دیگر، سیستمی است که در فرایند انحلال قرار دارد. این تعلیق و بلاتکلیفی نشان‌گر نوعی جایگزین‌پذیری مکانیکی است، نشان‌گر نوعی از تکنیک‌های امر قطعه‌قطعه‌شده است که متمایل به امر بی‌نهایت خُرد، و در آنِ واحد متمایل به امر هیولاگون است ــ تکنیک‌هایی که از خلال حرکت بی‌پایان تراجع اتوپوئتیک مجال بروز می‌یابند. گویا چنین وضعیتی درمورد امر قطعه‌قطعه، به‌عنوان سیستم ناکامل، همیشه صادق خواهد بود: امر قطعه‌قطعه خود را تکثیر می‌کند و انتشار می‌دهد [تخمه‌افکنی می‌کند] و از همین‌رو تک‌تک عناصرش را به‌عنوان کلیت قطعه‌قطعه‌ی چیزی برمی‌نهد که حتی کل قطعات هم نیست.

ویکوسیکلومتری

کلایو هارت، در کتاب ساختار و نقش‌مایه‌ها دو الگوی عمده‌ی سامان‌دهی در ساختار احیای فین‌گن‌ها را شناسایی می‌کند. اولین آن‌ها الگوی «سه به‌علاوه‌ی یک» است که علی‌الظاهر جویس از کتاب اصول علوم جدیده، اثر جامباتیستا ویکو، وام گرفته است و آن الگویی است حلقوی از تاریخ که از سه مرحله‌ی تکاملی و یک ریکورسو یا تراجع تشکیل شده است. الگوی دوم از حلقه‌ها یا چرخه‌های کوچک‌تر شکل یافته است که با نوعی الگوی شبه هندواروپایی «چهار به‌علاوه‌ی یک» همخوانی دارد (کلایو هارت، ساختار و نقش‌مایه‌ها در احیای فین‌گن‌ها). بنا به دریافت هارت، این الگوها ساختار کاملاً مضاعف و حلقوی احیای فین‌گن‌ها را تداوم می‌دهند: «حلقه یا چرخه‌ی بزرگ

ویکویی توضیح‌دهنده‌ی چهار کتاب احیای فین‌اگن‌ها است، حال آن که جویس در هریک از سه عصر ویکویی کتاب اول، دوم و سوم، مجال بسط چهار چرخه‌ی چهارفصلی را فراهم می‌آورد» و هریک از این چرخه‌های کوچک‌تر نیز بر «همسانی تلمیحی» بر یکی از چهار «عنصر سنتی» غربی آب، باد، خاک و آتش صحه می‌گذارد:

چرخه‌ی بزرگ ویکویی
چرخه‌ی کوچک‌تر
۱. ۱، ۴ـ۱: مذکر: ه.ک.ا

کتاب اول (تولد)
۲. ۱، ۸ـ۵: مؤنث: آ.ل.پ.

کتاب دوم (ازدواج)
۳. ۲، مذکر و مؤنث: جنگ‌ها؛ آتش

کتاب سوم (مرگ)
۴. ۳، چرخه‌ی مذکر، روح شون ایرویکر؛ باد

طرح هارت بر ایده‌ی نوعی کارکرد شاکله‌ها استوار است، آن هم نه صرفاً در نقش سامان‌دهنده بلکه در واقع، در مقام شرط معانی و فرایندهای تولید متنی؛ به‌عبارت دیگر، نه‌فقط به‌شکلی کهن‌الگویی (پروتوتیپیکال) بلکه به‌شکلی که شاید بهتر باشد آن را کهن‌مجازی (پروتوتروپیکال) بنامیم.

هارت می‌گوید: ساختار کلی احیای فین‌اگن‌ها را ــ با الگوی سه به‌علاوه‌ی یک و مکمل شاکله‌ای چهار به‌علاوه‌ی یک آن ــ می‌توان برحسب «صلیب چهارگانه» یا علامت صلیبی در درون دایره نیز درک کرد. بنا به نظر هارت، هریک از چهار بخش دایره، برسازنده‌ی «چرخ سرنوشت»اند، ضمن آن که کتاب چهارم درون "مرکز" قرار دارد.

یکی از تبعات جالب توجه این تحلیل ناشی از آن است که علی‌الظاهر ساختار احیای فین‌اگن‌ها را حلقوی فرض می‌کند که براساس آن، آخرین سطر کتاب اغلب به‌عنوان بازگشتی به سطر اول کتاب در نظر گرفته می‌شود و از همین رو پنداشته می‌شود که خود کتاب نیز عیناً یک دایره است، آن هم از طریق «جمله»ی:

> راهی بی‌کسی آخری محبوبی درازایی [خارج از کتاب] رودخانه گذشته، از چم ساحل به خم رودخانه بازمان گرداند با ویکوس‌دهات فراخ بازجریانی به قصر هاوث و پیرامون.[۱۷]

اما اگر این جمله به فصل اول و فصل آخر «حیای فین‌اگان‌ها» تعلق داشته باشد، پس صرفاً نمی‌تواند پای دو شقه‌شدنی ساده میان فصل اول و فصل آخر در میان باشد. لاکان از این هم فراتر می‌رود و استدلال می‌کند که در واقع ساختار «حیای فین‌اگان‌ها» را نباید حلقوی توصیف کرد بلکه باید آن را امری گره‌دار برشمرد، آن هم در قیاس با رابطه‌ی مهم و بامعنای «کسره‌ی ربط» و «رودخانه گذشته» با استعاره‌ی توپولوژیکی گره بارومی.[18] علاوه بر این، لاکان ایده‌ی این گره را به «حلقه و صلیب» شاکله‌سازی ماندالایی هارت مرتبط می‌سازد و در عین حال استدلال می‌کند که عملکرد این گره آن نیست که ساختار «حیای فین‌اگن‌ها» را کلیتی بسته سازد.

کنکاش در مسئله‌ی گره‌های بارومی نشان‌گر تلاش لاکان برای توضیح توپولوژی امر واقعی، نمادین و خیالی است که ساختار مبهم و دوپهلوی آن، مانند «حیای فین‌اگن‌ها»، به معادله‌ی ظاهراً محال ۴=۳ منجر می‌شود ــ مانند گذری از ساختار سه‌تایی به ساختار چهارتایی. در ضمن می‌توان گفت اگر طبق منطق مرسوم مقیاس، یک جمله نمی‌تواند از یک فصل بزرگ‌تر باشد[19]، آنگاه جمله‌ی «راهی بی‌کسی ... بازمان گرداند ... به قصر هاوث و پیرامون» متعلق به یک فصل است و شماره‌ی فصل‌های «حیای فین‌اگن‌ها» هفده نیست، بلکه شانزده است و شماره‌ی کتاب‌هایش هم سه است و نه چهار ــ یا بهتر آن که هر دو امکان در آنِ واحد وجود دارند. از همین منظر، کتاب چهارم، تراجع یا ریکورسوی کتاب «حیا»، «مرکز» یا «محور مضاعف» ساختار ماندالایی «حیای فین‌اگن‌ها» این بازگشت ساختاری را به راه می‌اندازد و در عین حال، این بازگشتن آن ساختار را محو می‌کند ــ و از این طریق الگویی واقعاً شاکله‌ای از آن چیزی را فراهم می‌آورد که بلانشو و دریدا ساختار مرکززدوده‌اش می‌خوانند.

* این مقاله ترجمه‌ی بخش‌هایی از مقاله‌ی مفصل زیر است که کل آن در واقع یک کتاب است:
Armand, Louis. "Symptom in Machine: Lacan and Joice", *Symptom*, Issue 3, Autumn 2003.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پی‌نوشت‌ها:

۱. در عین اشاره به گفته‌ی فروید اشاره‌ای است به واژه‌ی هایدگری سوژه: «دازاین». ـ م.

۲. اشاره به سمینار نامه‌ی ربوده شده و این که نامه مسیری حلقوی یا مداری بسته را طی می‌کند تا در نهایت به صاحب اصلی‌اش برسد. به‌زعم لاکان، درس فرا گرفته شده از داستان پو (که اتفاقاً در زمینه‌ی مقاله‌ی «ورای اصل لذت» فروید قرائت می‌شود) این است که فرستنده‌ی پیام در نهایت خود پیامش را از گیرنده دریافت می‌کند، البته به‌شکلی واژگون. ـ م.

۳. ژاک لاکان، متعلق فانتاسم، دیگر تحریرات (پاریس: سویی، ۲۰۰۱)، ص. ۳۲۳؛ مقایسه کنید با ژاک دریدا، حقیقت در نقاشی، «پارارگون (فی‌المثل قاب) نه در اثر (ارگون) است نه خارج از آن. همین‌که پارارگون به میان می‌آید، مستحکم‌ترین تضادهای مفهومی را ویران می‌سازد.

۴. بی‌نهایت شمارا یعنی متعلق به مجموعه‌ای با بی‌نهایت عضو که متناظر با مجموعه‌ی اعداد صحیح است. ـ م.

۵. هرگونه تلاش مترجمی خام‌دست چون من برای ترجمه‌ی این بخش ناکام ماند، علی‌الخصوص که خواننده می‌تواند با نگاهی به کلمات و مطابقت‌شان با واژه‌نامه‌ی انگلیسی متوجه شود که در همین قطعه‌ی

کوچک چه تعداد فراوانی (حداقل ۱۲ کلمه) ابداع خود جویس است و حاصل ترکیب چندین کلمه‌ی انگلیسی (قدیم و کنونی) یا آلمانی یا یونانی با هم است. بهتر دیدم با کمک گرفتن از کتاب راه‌گشای یورک‌تیندال در باب احیای فین‌اگن‌ها به جای ترجمه‌ی قطعه‌ی فوق، مختصری از شاکله‌ی کلی «شم» ــ کلمه‌ای جعل‌شده از روی «سم» و همچنین صورت تحریف‌شده‌ی جان ــ را عرضه کنم، یعنی از شخصیتی کاریکاتوروار که در فصل هفت ظاهر می‌شود: نویسنده‌ای که همواره پرتره‌های ناهنرمندانه از خویش می‌نگارد، شیاد و جاعلی که نظیر جیم خوش‌نویس (جیم صورت مصغر جیمز است که در این رمان به‌شکل تحریف‌شده‌ی «شان» وجود دارد، چک جعل می‌کند و البته از نظر جویس کل هنر جاعلی یا جعل است، از همین‌رو کاریکاتورگونگی و تنفر جویس از شم به‌شکلی وارونه و آیرونیک به تأیید او می‌انجامد، و از قضا حتی به‌دلیل برخی شباهات میان سرنوشت و زندگی داستانی شم و زندگی واقعی جویس، می‌توان حکم به آن داد که جویس در چهره‌ی شم خود را به تمسخر و هجو گرفته است، مخصوصاً که شم با نوشتن خویش، هم دابلین و هم کل تاریخ حلقوی بشر را می‌نویسد و در چاپ داستان‌هایش هم با مصائبی روبه‌رو می‌شود (مثل خود جویس).

توضیحی در مورد عنوان کتاب هم ضروری می‌رسد: احیای فین‌اگن‌ها معانی بی‌شماری دارد: اول آن که مضمون کلی کتاب (تاریخ به روایت ویکو) را در خویش دارد بدان معنا که فین مک‌کول، قهرمان اسطوره‌ای ایرلند، بار دیگر زنده می‌شود و ایرلند را نجات می‌دهد (احیا). دوم آن که در کتاب نام فین‌اگن که به‌دلیل سقوط از پشت‌بام مرده است، در مراسم شب‌زنده‌داری بر سر مرده‌اش (احیا) زنده می‌شود که اشاره‌ای به یک ترانه‌ی فولکلور ایرلندی است که مردی در مراسم احیای خودش زنده می‌شود. سوم آن که تراجع تاریخ: طنین «پایان» در فرانسوی به‌معنای پایان است که فن تلفظ می‌شود اما با این املا در انگلیسی فین خوانده می‌شود (و «دیگربار» در انگلیسی که اگن تلفظ می‌شود) در یک کلمه به‌معنای «پایان از نو بارها» است. Wake به‌معنای «کشتی» هم هست و egan یعنی «بازگشت موج» و Fin هم که فنلاندی‌های کشتی‌سوارند. خود جویس اشاره می‌کند که این عنوان نوعی پیش‌بینی تاریخی است چرا که «بیداری فین‌ها یا فنلاندی‌ها»، به‌دلیل مقاومت در برابر آلمانی‌های متهاجم در جنگ جهانی دوم، در آینده‌ای نه‌چندان دور (یک سال) را نشان می‌دهد. در ضمن این عنوان می‌تواند نظریه‌ی والتر بنیامین در باب زبان یکه‌ی بشری یا زبان آدمی پیش از هبوط (یا زبان یکسان میان بشرها پیش از ساختن برج بابل) را به یاد آورد. جویس با ترکیب زبان‌های مختلف، احیای فین‌اگن‌ها را به زبانی نوشته است که در واقع انگلیسی یا هر زبان شناخته‌شده‌ی دیگری نیست؛ به‌عبارت دیگر، این کتاب نه یک رمان که نوعی بازی روشن‌فکری در سطوح بالا است، بازی‌ای جدید مثل شطرنج قدیمی‌ها یا نوعی ساختن پازل ادبی به‌شکل‌های مختلف که تمرینی ذهنی است. از منظری دیگر یک ماشین است: ماشین تولید رساله‌ها، دوره‌های آموزشی، اساتید دانشگاه. از همین‌رو این کتاب نوعی رساله در باب «زیباشناسی زشتی» یا نازیباشناسی است که لفظاً به‌معنای بی‌هوشی یا بی‌حسی (برای جراحی) است که در ضمن به‌معنای ناتوانی در ادراک جهان بیرون نیز هست، چرا که بنا به روان‌کاوی لاکانی روان‌پریشی (اسکیزوفرنی) قطع ارتباط با جهان در عمل ناشی از این است که انسان با کلمات به‌عنوان اشیا رفتار می‌کند؛ یعنی برای روان‌پریش نظام نمادین همان امر واقعی است، از همین رو آن دسته از هنرمندان نیمه‌ی دوم قرن بیستم که با ساختن مجسمه‌هایی از مدفوع یا جنازه‌ی انسان یا خوابیدن در وانی از امعا و احشای جانوران در پی بی‌مفهوم کردن هنر یا وارد کردن شوک به مخاطبان‌شان بودند، اگرچه «زیباشناسی زشتی» را مطرح کرده‌اند، اثر جویس به‌شکلی رادیکال‌تر این گونه زیباشناسی را شکل بخشیده است. زیباشناسی رابطه‌ای مستقیم با حس‌های بشری دارد و کتاب جویس چنین رابطه‌ای را قطع می‌کند: حجم فراوان نوشته‌هایی که در تفسیر این اثر نوشته شده است نشانه‌ای است از ترس رویارویی با این تروما و سعی در حل و فصل آن. ـ م.

۶. در روان‌کاوی فرویدی یکی از مراحل سه گانه‌ی رشد اگو است. یکی از مشخصات امر حرص، انبارکردن و همچنین خودشیفتگی است، و البته ماندن در این دوره به‌معنای وارد نشدن به تنش‌های اودیپی است. ـ م.

۷. اصل عبارت حاصل یک جناس است: letter from litter ـ م.

۸. مسلماً این معادل چندمعنایی عبارت جویس را چندان هم پوشش نمی‌دهد چرا که circumformation

علاوه بر ترکیب circumflex (خم، منحنی) و formation (شکل‌دهی)، کلمه‌ی circumstance (رویداد) را نیز به ذهن متبادر می‌کند. به هر حال، این معادل برای متن پیش رو تا حدی اقناع‌کننده است. کل کتاب جویس نوعی دستگاه ساخت چمدان‌واژه ــ واژه‌ای چندلایه و چندمعنا ــ است. دستگاه چمدان‌واژه‌ساز احیای فین‌اگن‌ها را می‌توان نشانه‌ای از «سوژه‌ی روان‌پریش» دانست که با واژگان چونان اشیا رفتار می‌کند. علاقه‌ی دلوز و گتاری به این کتاب نیز ناشی از همین واقعیت است و می‌توان گفت مفهوم کلیدی آن‌ها، که خود یک چمدان‌واژه است، برگرفته از همین کتاب است: شقاق‌کاری که ترکیبی از روان‌کاوی و شقاق است و شادمانه به ستایش از سوژه‌ی تکه‌پاره و روان‌پریش می‌پردازد به این امید که در برابر یک‌دستی و تمرکز مدرنیسم ــ که به‌زعم آن‌ها سوژه‌ی پارانویایی را برجسته می‌سازد ــ سوژه‌ای را پررنگ سازند که نوعی ماشین مایل است. باید اضافه کرد که در مقابل، لاکان همواره بر سوژه‌ی هیستریک تأکید می‌کند و به‌شیوه‌ای معارضه‌جویانه در برابر پسامدرنیست‌ها می‌گوید: سوژه‌ی روان‌کاوی سوژه‌ی دکارتی است. ـ م.

۹. دورف = کوتوله (مثل کوتوله‌های داستان سپیدبرفی؛ این موجودات در کار کاویدن معادن استادند)، و همچنین نام انسان‌هایی که به نوعی بیماری مادرزاد گرفتارند که مشخصات‌شان قد کوتاه به‌طور عام، و پایین‌تنه‌ای کوتاه به‌طور خاص، و دست‌هایی به نسبت قدشان بلند است. ـ م.

۱۰. جویس در توصیف احیای فین‌اگن‌ها می‌گوید: یولیسس (گزارشی غیرعادی از ۱۸ ساعت روز ۲۱ ژوئن ۱۹۰۴ است که با بیداری استیون و بلوم آغاز می‌شود و با تک‌گویی شبانه‌ی ماریون تریبدی بلوم پایان می‌یابد) کتاب روز است حال آن که احیای فین‌اگن‌ها کتاب شب است. این وصف دو معنای سرراست را به ذهن متبادر می‌کند: صحنه‌ی رمان اول روز است و اندکی شب، حال آن که دومی سربه‌سر شب است؛ اولی کتاب برخاسته از بیداری و زبان آگاه است اما دومی کتابی نوشته‌ی رویاها همراه با زبان رویاها. از همین‌رو است که جویس معتقد بوده اولی برای منتقدان قرن بیستم نوشته شده اما دومی سه قرن منتقدان را مشغول نگه خواهد داشت. ـ م.

۱۱. معادلی برای epistolear که به نظر می‌رسد کلمات «حرف نگاشته‌شده»، «حرف‌نگار»، «معرفت» و «حواری» را به ذهن متبادر سازد، یعنی صرفاً معادل‌هایی که برای بحث حاضر کفایت کنند. ـ م.

۱۲. معادلی برای .H.C.E که یکی از معانی آن «هر کسی آید» باشد در عین آن که مثل مورد قبل، برای خالی نبودن عریضه، حروف اول اچ. سی. ایرویکر است که رمان نیز با او شروع می‌شود. ـ م.

۱۳. معادل disarticulation است که در اصل به‌معنای جدا شدن از مفصل است اما معنای «عدم شرح و تبیین» را هم به ذهن متبادر می‌کند. ـ م.

۱۴. به‌زعم فروید، «لغزش» از راه‌هایی است که ضمیر ناخودآگاه یا امیال سرکوب‌شده برای بیان می‌یابند. ـ م.

۱۵. معادلی برای desiring machine که اصطلاحی ساخته‌ی دلوز و گتاری در ضدادیپ است که بنا به توضیح آن، مرحله‌ی نهایی سه‌گانه‌ای است که در آن دو ماشین اول ماشین عزب و ماشین ایلیاتی هستند. از آن‌جا که این ماشین هم فاعل و هم دارنده‌ی میل است، معادل «ماشین مایل» برای آن جعل شد. ـ م.

۱۶. Paradox lust جناسی لفظی است که منظومه‌ی مشهور میلتن، بهشت گم‌شده، را هدف قرار داده است. ـ م.

۱۷. «راهی بی‌کسی آخری محبوبی درازایی» آخرین جمله‌ی کتاب احیای فین‌اگن‌ها است که ما را به سطر اول کتاب برمی‌گرداند که باقی جمله‌ی ذکر شده است: در این جمله که تقلیدی است از آغاز نمونه‌وار همه‌ی داستان‌ها یعنی «یکی بود یکی نبود» که نشانه‌ای از آغاز جهان است. در این‌جا جویس، آن را به زمان هبوط آدم و حوا مرتبط می‌سازد که در عین حال اشاره‌ای است به «آدم و حوا» که در کتاب به آن اشاره می‌شود و گویا در دابلین وجود داشته است. ویکوس‌دهات ترجمه‌ای است از vicus که واژه‌ای لاتین است که در زمان امپراتوری روم به روستا یا شهرستان می‌گفتند و کوچک‌ترین واحد شهرنشینی به حساب می‌آمد و هم آشکارا به جامباتیستا ویکو ارجاع می‌دهد که چنان که گفته شد جویس کتابش را براساس آموزه‌ی اصلی ویکو بنا نهاده است که حرکتی دورانی و تراجعی را به تاریخ نسبت می‌داد. قصر هاوث نیز بنایی است که منزلگه خاندان ارل هاوث بود و به دست سر آلمریک تریسترام در ایرلند بنا شد. سر آلمریک خود را قدیس لارنس نامید و جویس در جمله‌ی بعدی کتابش به او هم اشاره می‌کند. رودخانه نیز یکی از عناصر کلیدی

رمان احیای فینیگن‌ها است به‌طوری که در آخر کتاب رودخانه‌ی لیفی به سخن درمی‌آید. ـ م.

۱۸. گره بارومی گره ناشی از برخورد نظام خیالی، نظام نمادین و امر واقعی ــ ساختار بارومی ساختار سه‌تایی خیالی، نمادین و واقعی. این اصطلاح برگرفته از نام خانواده‌ی بارومئو در ایتالیای دوران رنسانس است که سه حلقه‌ی تو در تو را روی لباس ارتش‌شان ترسیم می‌کردند. ـ م.

۱۹. مسلماً چنین منطقی در برابر برخی از رمان‌های مدرن رنگ می‌بازد: پاییز پدرسالار مارکز با جمله‌ای شروع می‌شود که چندین فصل طول می‌کشد. ـ م.

آثار ارجاع‌شده:

Georges Canguilhem, "Machine and Organism," *Incorporations*, ed. Jonathan Crary and Sanford Kwinter (New York: Zone Books, 1992) 53. Cf. "Sixth Meditation" in *Philosophical Works of Descartes*, trans. Elizabeth S. Haldane and G.R.T. Ross (Cambridge: Cambridge University Press, 1967).

Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995).

Jacques Derrida, "The Double Session," *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981).

Jacques Derrida, "Two Words for Joyce," trans. Geoffrey Bennington, *Post-structuralist Joyce*.

Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem, and H.R. Lane (New York: Viking, 1977).

Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. C.J.M. Hubback (London: The Hogarth Press, 1922).

Clive Hart, *Structure and Motif in Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1962).

Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology*.

James Joice, Finnegans Wake, 1939, printed in Paris.

Jacques Lacan, "On a Question Preliminary to any Possible Treatment of Psychosis," *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridon (New York: Norton, 1977).

Jacques Lacan, "A Materialist Definition of the Phenomenon of Consciousness", *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*, trans. S. Tomaselli (London: Cambridge University Press, 1988).

Jacques Lacan, "The Agency of the Letter in the Unconscious," *Écrits*.

Jean-Michel Rabaté, "Lapsus ex machina", trans. Elizabeth Guild, *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, eds. Derek Attridge and Daniel Ferrer (London: Cambridge University Press, 1984).

Bertrand Russell, "Mathematical Logic as Based on the Theory of Types," *American Journal of Mathematics*, *30*, pp. 222-62 (1908). Rep. in Bertrand Russell, *Logic and Knowledge* (London: Allen and Unwin).

Viktor Tausk, "The Influencing Machine," trans. Dorian Feigenbaum, *Incorporations*, eds. Jonathan Crary and Sanford Kwinter (New York: Zone Books, 1992).