واژگونگی‌های هیچ: موردِ جسدِ عطسه‌ای

نوشته: آلنکا زوپانچیچ

برگردان از: علی سرمدی

{همه‌ی عبارات درون {} و نیز پانویس‌های درون متن، از مترجم است. یادداشت‌های نویسنده در آخر آورده‌شده‌اند.}

کمدی زمینه‌ی مساعدی برای آموختن درباره‌ی بسیاری چیزها، بالاخص مسأله‌ی هیچ است. مثلاً، *هیاهوی بسیار برای هیچ*[1]، فقط عنوانِ یک اثرِ کمیک نیست. بلکه همچون شماری دیگر از عناوینِ نمایش‌نامه‌های شکسپیر،

[1]: much ado about nothing

نمونه‌ای مثالی و پارادایمی است. عنوانِ مذکور، حاوی بُعدِ مهمی از کمدی است. البته به شرط آن که واژه‌ی «هیچ» را سبک و خوار نشماریم و مثلاً آن را مترادفِ کلماتی چون ناچیز[۲]، بی‌اهمیت[۳]، بی‌ربط و غیرمادی فرض نکنیم و آن را جدی بگیریم. کمدی با هیچ کارهای زیادی می‌کند، ولی مهمتر از همه، بر مادیتِ فروکاست‌ناپذیرِ هیچ[۴] تأکید می‌کند.

بگذارید تا به مثال سرراستی از این نوع، نگاهی بیندازیم: به جوکی که در یک فیلم کمدی گفته‌می‌شود(فیلم *نینوتچکا*[۵] ساخته‌ی ارنست لوبیچ[۶]). این جوک به نحو احسن، یکی از ساز-و-کارهای مهم کمدی را آشکار می‌کند:

> مردی به رستوران می‌رود و به پیش‌خدمت می‌گوید:« یک فجان قهوه‌ی بدون خامه لطفاً». پیش‌خدمت پاسخ می‌دهد:« متأسفم قربان. خامه‌ی‌امان تمام شده. ایرادی ندارد اگر بدون شیر باشد؟»

درباره‌ی ساز-و-کار این جوک، سخن بسیار است. از حیثِ زبان‌شناسیک، این جوک، به ناسازنمای موجود در واژه‌ی «*بدون*»[۷]دامن می‌زند؛ واژه‌ای که به طور تحت‌اللفظی، به معنای «با نبودِ» یا «با غیاب» است. با پیروی از این منطق، می‌توان به روشنی دید که چطور، قهوه با غیابِ خامه، چیزی متفاوت است با قهوه با غیابِ شیر. در این جا، ما فقط با غرابت‌های زبان‌شناسیک-منطقیِ[۸] کمابیش سرگرم‌کننده و جذاب روبه‌رو نیستیم، بلکه، چنان که پیشتر گفته‌شد، با مادیتِ مشخص -و شبحوار- هیچ مواجه ایم. پاسخِ پیش‌خدمت، که ضمن آن چنین برمی‌نهد که نمی‌تواند آن چه را که ندارند، سِرو نکند[۹]، بُعدِی انضمامی و بسیار ملموس از *غیاب*[۱۰] را آشکار می‌کند: ابژه‌ی شبح‌آسا[۱۱]. یا اگر بخواهیم دقیقتر سخن بگوییم، می‌توانیم گفت که در این جا، ابژه‌ی «خامه» (یا «شیر») در بُعدِ

عنوان نمایش‌نامه‌ای کمدی، اثرِ ویلیام شکسپیر است که در اواخرِ قرن شانزدهم نگاشته‌شده‌است. از این اثر سه ترجمه‌ی فارسی موجود است: از انتشارات هوپا به ترجمه‌ی سید نوید سیدعلی‌اکبر، از انتشارات ذکر و به ترجمه‌ی جواد ثابت‌نژاد، و قدیمی‌ترین ترجمه، از نشر ثالث و به ترجمه‌ی عبدالحسین نوشین است.

[۲] insignificant

[۳] trifling

[۴] irreducible materiality of nothing

[۵] Ninotchka

[۶] Ernst Lubitsch

[۷] without : نویسنده در این جا به ساخت این واژه اشاره می‌کند که مرکب است از with + out که همان طور که در متن آمده، به معنای «با نبود» است. یعنی، نبودِ چیزی، نوعی مادیت و وجود انگاشته‌می‌شود. اگر از جوکی که در متن آمده کمک بگیریم، قهوه‌ی بدون شیر را، که از حیث ترکیب، فقط مشتمل بر قهوه است، باید چنین بینگاریم: قهوه + نبودِ شیر. یعنی نبودِ شیر، خود جزئی از «قهوه‌ی بدون شیر» است.

[۸] logico-linguistic

[۹] توجه شود که قهوه‌ی بدون شیر و قهوه‌ی بدون خامه به لحاظ نمادین، هر دو یک چیز اند: قهوه بی هیچ افزودنی‌ای. در واقع، وقتی مشتری قهوه‌ی بدون خامه سفارش داد، پیش‌خدمت می‌توانست به سادگی برای او یک فنجان قهوه‌ی ساده بیاورد و مدعی شود که سفارش او، یعنی «قهوه‌ی بدون خامه» را فراهم آورده‌است. اما پاسخِ او متضمن معنای مهمی است. او با پاسخ خود، چنین برمی‌نهد که «نمی‌تواند که آن چه را که ندارد(در این جا خامه) سرو نکند.» اما از آن جا که شیر در رستوران موجود است، می‌تواند برای مشتری قهوه‌ی بدون شیر بیاورد. بنابراین وقتی خامه نیست، قهوه‌ی بدون خامه هم نمی‌تواند وجودداشته‌باشد.

[۱۰] تأکید از مترجم است.

[۱۱] spectral object

شبح‌آسای‌اش ظاهر می‌شود، و در حالی که -به وسیله‌ی نفی[۱۲]- جایگاه‌اش را در نظمِ نمادین از کف داده، در ساحتِ امرِ واقعی، همچنان پایداری می‌ورزد، و فنجانِ قهوه‌اش را می‌جوید. در این جا، ابژه در صورتِ منفی‌اش ظاهر می‌شود که در برابرِ هیچ انگاشته‌شدن یا به هیچ فروکاسته‌شدن مقاومت می‌کند. مهم است که توجه کنیم که در این وهله، ما با «هیچی که همچون چیزی ظاهر می‌شود» مواجه نیستیم. یعنی، چنین نیست که با نوعی نمایشِ نمادینِ هیچ (چیزی مانند ۰(صفر) یا هر نوع نشانه‌ی دیگر که بر منفیت دلالت کند) سر-و-کار داشته-باشیم. بلکه بالعکس، با *باقی‌مانده*[۱۳]ی هیچ روبه‌رو ایم؛ یعنی با هیچی روبه‌رو ایم که به رغم آن که تضمین‌گرِ نمادین‌اش را از دست داده، در بُعدِ امرِ واقعی، پایداری می‌ورزد/ظاهر می‌شود. نیز، می‌توان گفت که در این جا ما با فقدانی در سطحِ دلالت‌گری روبه‌رو ایم، اما در این جا فقدان به مثابه‌ی یک ابژه‌ی جزئی ظاهر می‌شود، یا حتی اگر بخواهیم دقیقتر بگوییم، فقدان همچون چیزی چسبیده و الصاق‌شده به ابژه‌های جزئی (نظیر خامه، شیر و ...) پدیدار می‌گردد.

آن چه که مثالِ فوق را به کارکردِ کلی‌ترِ کمدی پیوند می‌دهد، دقیقاً همین تولیدِ ابژه‌ی شبح‌آسا است، یا به بیانِ دیگر: مادیتِ امرِ شبح‌آسا[۱۴]. این البته بدین معنا نیست که خودِ هیچ، در ابژه‌های کمیکی نظیرِ موردِ جوکِ بالا، مستقیماً مشاهده‌پذیر است. بلکه، نکته این است که این «هیچِ فروکاست‌ناپذیر» در هر حربه‌ی کمیکی که ضمنِ آن، چیزی ظاهراً غیرِ-مادی یا چیزی که فقط در نسبت(افتراقی)[۱۵] با دیگر چیزها وجود دارد، شیءانگاری می-شود[۱۶]، حاضر است. در مورد «کمدی کلامی[۱۷]»، اغلب این مهم، یا با تحت‌اللفظی گرفتنِ بعضی آرایه‌های سخن[۱۸] حاصل می‌شود(یعنی با نادیده‌گرفتن شکافی که به آن آرایه‌ها معنایی مَجازی و کنایی می‌بخشد)، یا با شیء انگاشتن برخی چیزهای غیر-مادی. بیایید به دو مثال در این خصوص، از شکسپیر که استادِ خلقِ این قبیل کمدی‌های کلامی در شعر بود، نظری بیندازیم.

---

[۱۲] negation
[۱۳] remainder
[۱۴] materiality of the spectral
[۱۵] differential relation
[۱۶] objectify
[۱۷] verbal comedy
[۱۸] figures of speech

نخست، نمونه‌ای از حاضرجوابیِ کمیک:

لئوناتو: بین عالی‌جناب بندیک و بئاتریس هماره یک جنگِ شوخی و طعنه در جریان بوده‌است. هر گاه همدیگر را می‌بینند، یک‌دیگر را متلک‌باران می‌کنند و نکته‌سنجی‌اشان را به رخ هم می‌کشند.

بئاتریس: افسوس که در آخرین نبرد-امان، چهار تا از پنج قوه‌ی نکته‌سنجی او ناکار شده و وی را ترک کردند و اکنون او مانده‌است و تنها یک قوه.[۱۹]

(پرده‌ی نخست — صحنه‌ی نخست)

در این جا، از «قوای نکته‌سنجی»‌ای سخن گفته‌می‌شود که به معنای تحت‌اللفظی کلمه، وجودِ کسی را ترک می‌کنند(می‌توان تصور کرد که این قوا می‌روند تا جای دیگری دردسر درست کنند). قوه‌ی نکته‌سنجی و شوخ-طبعی، در این جا، به مثابه‌ی ابژه‌ای خودآیین، جدایی‌پذیر {از شخص حامل آن} و مستقل تولید شده‌است. در مثال بَعدی، خواهیم‌دید که اجزای بدن و روح، چنان تصویر شده‌اند که گویی از شخص، جدایی‌پذیر و مستقل اند. بئاتریس، از افسرده‌جانی و کم‌سخنی کُنت جان، و در مقابل، حرافی بندیک گلایه می‌کند. متعاقباً، لئوناتو می‌کوشد تا بر اساس این خصیصه‌های بندیک و کنت جان، فرمولی برای یک انسانِ کامل و آرمانی بدهد:« نیمی از زبانِ بندیک در دهانِ کنت جان و نیمی از افسرده‌جانیِ کنت جان در چهره‌ی بندیک ...»

---

[۱۹] به نظر این فراز از نمایش‌نامه‌ی شکسپیر از آن دسته متونی است که به تمامی ترجمه‌پذیر نیستند. اصل عبارات چنین اند:

Leonato
(…) There is a kind of merry war betwixt Senior Benedick and her [Beatrice]: they never meet but there's a skirmish of wit between them.
Beatrice
Alas, he gets nothing by that. In our last conflict four of his five wits went haling off, and now is the whole man govern'd with one (...).

در این جا، محورِ طعنه‌ای که بئاتریس به بندیک می‌زند، معنای دوگانه‌ی واژه‌ی wit است. یکی از معانی این لغت، شوخی و طعنه است. این لغت اما نیز، به باوری اشاره دارد که ضمن آن، قوه‌ی ادراک، به پنج زیر-قوه منقسم می‌شود که عبارت اند از: آگاهی حسی(common wit)، تصور(imagination)، تخیل(fantasy)، غریزه(estimation) و حافظه(memory). به هر یک از این قوا، wit می‌گویند. در بعضی منابع، دو قوه‌ی هوش (intelligence) و خرد(reason) هم در این فهرست گنجانده‌شده‌اند. بئاتریس در این جا، با بهره گرفتن از معنای دوگانه‌ی wit، ناکارآمدی طعنه‌های (wits)بندیک را به از دست رفتن wit های او، و ضمن پرشی معنایی و منطقی، به از دست رفتن قوای ادراک و نکته‌سنجی او تحویل می‌کند و به او طعنه می‌زند که دیگر تمام هوش و فراست‌اش را از دست داده و حتی در ادامه‌ی همین صحنه(که در متن نیامده) می‌گوید که بندیک، به همین سبب، دیگر تفاوت زیادی با اسب‌اش ندارد، چرا که از میان همه‌ی wit ها فقط نخستین wit یا آگاهی حسی برای‌اش باقی مانده که خصلتِ جنریک انسان‌ها است و میان همه مشترک است. مندرجات این وبگاه در این باره مفید است.

(پرده‌ی دوم – صحنه‌ی نخست)

بگذارید تا بحث‌امان را در این جا دفعتاً متوقف کنیم و مسأله‌ی محوریِ این مقاله را معرفی کنیم که عبارت است از رابطه‌ی میانِ کمدی و اضطراب یا دقیقتر، کمدی و امرِ غریب[۲۰](das Unheimlich). زیرا که به نظر می‌رسد، «مادیتِ امرِ شبح‌آسا»، همانند تولیدِ ابژه‌های محالی که می‌توانند وجودِ حامل‌اشان را ترک کنند و به دیگری بپیوندند، فصلِ مشترک هر دو {کمدی و امر غریب} باشد. همه‌ی مثال‌هایی که تاکنون آوردم، دقیقاً ابژه‌هایی اند که ما هم در امر غریب و هم در کمدی، با آن‌ها سر-و-کار داریم، ابژه‌هایی نظیر: قوه‌هایی که آزادانه برای خود پرسه می‌زنند، نیمی از زبان کسی که در دهان دیگری جا می‌گیرد، نیمی از افسرده‌جانی کسی که از یک چهره به چهره‌ی دیگری نقلِ مکان می‌کند، یا عطف به نخستین مثال، موجودیت‌هایی نظیر «غیابِ-خامه» که برای خود-اشان آزادانه به این سو و آن سو می‌روند.

شگفت‌انگیز است که چطور تعریف هر یک از این دو {امر غریب و امر کمیک}، دیگری را نیز به خوبی توصیف می‌کند. تعریف مشهور برگسون از امر کمیک که عبارت است از « امری مکانیکی در پوستینِ امری زنده[i]»، به همراهِ تمامِ ضبط‌های مختلف‌اش(«شخصی که بر ما همچون یک شیء ظاهر می‌شود») و نیز، نسخه‌های وارونه-اش(«شیئی که همچون یک شخص رفتار می‌کند[ii]»)، به خوبی می‌تواند تعریفی برای امرِ غریب نیز باشد. متقابلاً، تعریفِ مشهورِ شلینگ از امر غریب را، که فروید در جستاری که در همین خصوص نوشته از آن تمجید کرده، به آسانی می‌توان تعریفی از امرِ کمیک دانست:« امر غریب، هر آن چیزی است که می‌بایست مکتوم و مخفی باشد، اما به رغم این، آشکار شده‌است.[iii]» قرابتِ میانِ امر کمیک و امر غریب، خودْ به نظر، کمیک و غریب می‌رسد. در این جا، ما با دو چیز سر-و-کار داریم که هم‌هنگام که بی‌نهایت به هم نزدیک اند، بی‌نهایت از هم دور اند. تو گویی که این دو، دو جهان کاملاً متفاوت اند، که با این حال، با مرز خیلی باریکی از هم جدا شده‌اند که به سختی قابل تشخیص است.

{در نسبت با کمدی و امر غریب} البته می‌توان به پدیده‌ی «خندیدن از سر تشویش» هم اشاره کرد که یعنی خندیدن به چیزی، بدان سبب که ما را مضطرب می‌کند یا می‌ترساند. اما این نوع خندیدن که عکس‌العملی به اضطراب است، در این جا برای ما مهم نیست. بلکه، آن چه که توجه ما را به خود جلب می‌کند، نزدیکی میان امر غریب و امرِ کمیک ناب است. امر کمیکِ ناب، آن چیزی است که به نحوی بلافصل بر ما همچون چیزی کمیک پدیدار می‌شود و نمی‌توان آن را واکنشی به یا دفاعی در برابر اضطراب قلم‌داد کرد.

تقارن شگفت‌آورِ میان امرِ غریب و امرِ کمیک، منحصر به سطحِ فرضاً-انتزاعیِ تعریف نیست. در آغاز این نوشتار، از قرابتِ مشخصی سخن گفتیم که میانِ ذاتِ ابژه‌هایی هست که این دو تولید می‌کنند و به کار می‌گیرند. رابرت

---

[۲۰] The uncanny

فالر[۲۱]، در یکی از مقالاتِ اخیر-اش که به موضوعِ رابطه‌ی میانِ امر کمیک و امر غریب می‌پردازد، از چهار عنصر اساسی مشترک میان این دو نام می‌برد: پیدایی علیّتِ نمادین[۲۲](امری که صرفاً به عنوان یک چیز دروغین و ظاهری آغاز شده، کنترل اوضاع را به دست می‌گیرد و شروع می‌کند به نقش‌آفرینی در واقعیت)، موفقیت(نه تنها طرح و نقشه به موفقیت ختم می‌شود، بلکه بیش از اندازه موفق می‌شود، «بیش از آن چه در آغاز اراده شده‌بود»)، تکرار، و شمایلِ امرِ مضاعف[iv]. فالر، با بسطِ تحلیلِ اکتاو مانونی[۲۳]از وهمِ نمایشی[۲۴] و معرفیِ مفهومِ «تجربه‌ی ذهنی[۲۵]» به عنوان انگاره‌ای کلیدی، تعریف زیر را، از تفاوتِ میانِ امر کمیک و امر غریب ارائه می‌دهد:

«امر کمیک {نزدِ یک شخص} آن چیزی است که نزد دیگران غریب است.» مثالِ مانونی، در خصوصِ بازیگری که روی صحنه، نقش یک جسد را بازی می‌کند و ناگهان عطسه می‌کند، به راستی مصداق بسیار خوبی از این تعریف است. برای درکِ وجهِ کمیک عطسه کردن یک جسد، مجموعه‌ی مفروضاتی که در ادامه می‌آورم، باید برقرار باشند: من نه تنها باید بدانم که بازیگر در واقع نمرده (و فقط دارد چنین وامی‌نماید)، بلکه باید قادر باشم که تصور کنم کسِ دیگری ممکن است مرده بودن او را باور کند و به وسیله‌ی وهمِ نمایشی فریب بخورد(و بنابراین، با دیدن عطسه کردن جسد بترسد). به دیگر سخن، قضیه این است که گویی من دارم تجربه‌ی ذهنی‌ای که متعاقباً می‌آورم را انجام می‌دهم:« فقط تصور کن که کسی نداند دارد یک نمایش را تماشا می‌کند و فکر کند که جسد واقعاً مرده‌است. عطسه‌ی جسد، مطمئناً حسابی او را می‌ترساند!» باید مراقب باشیم و تمایز این موضوع را با مواردی که ضمن آن‌ها، به دیگری حقه می‌زنند و او را می‌ترسانند، درک کنیم. در این جا، مسأله این نیست که ما به این دیگریِ جاهل نیاز داریم تا نسبت به خود-امان احساس بهتری پیدا کنیم(نسبت به دیگری، احساس «برتری» و باهوشتر-بودن کنیم). بلکه نکته این است که ما به این دیگری نیاز داریم تا بدان وسیله بتوانیم، به جای آن که مقهورِ ابژه‌ی غریب شویم، آن را بفهمیم و با آن ارتباط برقرار کنیم.

در ادامه، قرائتی از رابطه‌ی میانِ امر غریب و امر کمیک ارائه خواهم‌داد که بر مسأله‌ی وضعیتِ هیچ در هر دو، و نیز مسأله‌ی امرِ واقعی(در معنای لکانی کلمه) متمرکز است؛ قرائتی که در بسیاری نکات، مرهونِ تحلیلِ فالر است.

---

[۲۱] Robert Pfaller
فیلسوف و استاد فلسفه، در دانشگاه هنر و طراحی صنعتی لینز اتریش

[۲۲] symbolic causality

[۲۳] Octave Mannoni
نویسنده و روان‌کاو فقید فرانسوی

[۲۴] theatrical illusion

[۲۵] mental experiment

«وهم نمایشی»

دلایلی هست برای نقد و به چالش کشیدن خوانشِ مانونی از وهم نمایشی که عبارت است از همان طرح آشنای «انکار بتواره‌گرانه[۲۶]» و باور نیابتی[۲۷]. (باور نیابتی همان شکلی از باور است که در آن فرد می‌داند که باور-اش به الف ناموجه است و باید به گزینه‌ای بدیل باور داشته‌باشد، اما از طریق فرافکندن آن باور به دیگری و با فرض کردن این که دیگری به الف باور دارد، به باور-اش به الف ادامه می‌دهد[۷].) مضمونِ این طرحِ مفهومی، اگر به شکلِ ساده‌شده بیان‌اش کنیم، این است که ما، به رغم این که می‌دانیم کل ماجرا نمایش است، می‌توانیم به روشنی دنبال‌اش کنیم، نگرانِ شخصیت‌های نمایش شویم، برای‌اشان گریه کنیم و ...، درست بدین دلیل که ما با نگاهِ خیره‌ی دیگری بزرگ، که مطابق فرض، فریبِ نمایش را خورده و آن را باور کرده، هویت‌یابی می‌کنیم. به دیگر سخن: اگر چه ما می‌دانیم که چیزی که داریم می‌بینیم واقعی نیست، می‌توانیم *از طریق* مفروض گرفتن دیگری‌ای که نمایش برای او بر پا شده، یا به میانجی فرض گرفتن دیگری‌هایی که ممکن است واقعی بودن نمایش را باور کنند، واقعی‌بودگیِ نمایش را باور کنیم. بر اساسِ نظرِ مانونی، آن چه در این جا با آن روبه‌رو ایم، نوعی باور نیابتی است، که به ما کمک می‌کند تا اعتقاد-امان را به بعضی از باورهای قدیمی‌امان، که خلافِ عقلانیتِ روزگاری اند که در آن زندگی می‌کنیم، به رغم علم‌امان به بطلانِ آن‌ها، حفظ کنیم.

اگر چه این ساختارِ باورِ نیابتی، که توسط مانونی و برخی دیگر مفهوم‌پردازی شده، کاملاً بِجا و درخور است، و شمارِ فراوانی از تعاملاتِ روزمره‌ی ما را توضیح می‌دهد، انطباق‌اش بر موردِ وهمِ نمایشی(و نیز کلاً، بر دیگر صُوَر خیالِ هنری) محل درنگ و پرسش است.

ما می‌دانیم که در حال تماشای یک نمایش ایم و نیز، می‌دانیم که تفاوتی برسازنده هست میان یک بازیگر و نقشی که بازی می‌کند، و همین تفاوت سبب می‌شود که اگر شخصیت در نمایش بمیرد، بازیگر نمیرد. آیا واقعاً دلیل این که ما با وجود دانستن این تفاوت، همچنان با مرگِ بازیگر غمگین و مضطرب می‌شویم، این است که وجودِ باور را نزدِ دیگری(های) بزرگ، مفروض می‌گیریم و بدین ترتیب، به خود امکان می‌دهیم که باور کنیم بازیگر واقعاً مرده‌است؟ و آیا منطقی‌تر نیست که بگوییم که دلیلِ این باور ما، نه تئوری مذکور، بلکه این است که خیال(هنری) نه متضادِ واقعیت، که یکی از بهترین وسائط آن است؟ در تئاتر(و دیگر صورِ خیال هنری)، امرِ واقعی وجود دارد و این متفاوت است با این که بگوییم هر چه در تئاتر رخ می‌دهد غیرواقعی است یا این که هر آن چه در آن رخ

---

[۲۶] fetishist disavowal
[۲۷] delegated belief

می‌دهد واقعی است. تمایزِ لکانی میانِ امر واقعی[۲۸] و واقعیت[۲۹] در این جا اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد و نیز این مدعای لکان که امر واقعی چیزی نیست که باید از زیر پوسته‌ی گمراه‌کننده‌ی واقعیت(که ذاتاً خیالی و فانتازماتیک است) بیرون کشیده‌شده و آشکار شود، بلکه چیزی است که باید *ساخته‌شود*(که چیزی است متفاوت با بازنمایی شدن یا تقلید شدن). به همین سبب است که بُعدِ خاصی از آن چه «خیالِ» هنری می‌آفریند، به خوبی می‌تواند امرِ واقعی باشد.

با این حال، حقیقتِ امر این است که اگر این پاره از امرِ واقعی، به وسیله‌ی صورتِ کم‌وبیش مشخصی از خیال، قاب‌بندی نشده‌باشد(از واقعیت جدا و متمایز نشده‌باشد)، خطر اشتباه گرفتن واقعیت با امر واقعی وجود دارد که اغلب وضعیتی است که در آن، به اصطلاح، واقعیت «دیوانه‌وار» می‌شود. خطر مذکور البته اغلب، خطر خلط شدن واقعیت و خیال معرفی می‌شود که چنین نیست. (همین می‌تواند یکی از تعاریفِ محتمل امر غریب باشد: مقارنت واقعیت و امر واقعی، جایی که واقعیت و امر واقعی از هم تمیزناپذیر می‌شوند.) لذا، برای حفظِ این قاب یا مرزبندی، قطعاً اتکای به دیگریِ بزرگ لازم است. اما آیا این اتکا، ضرورتاً ملازم است با باورِ ما (به واقعی بودن آن چه روی صحنه رخ می‌دهد) از طریق فرضِ وجودِ این باور در دیگری بزرگ؟ اما آیا در واقع، این *دانشِ* صریح ما {به نمایشی بودن وقایعِ روی صحنه} نیست که به دیگریِ بزرگ فرافکنده‌می‌شود؟ آیا چنین نیست که ما برای این که از «خیال» لذت ببریم(که یعنی به خیال اجازه دهیم تا اثرِ امرِ واقعی را بر ما بگذارد و هم‌هنگام، مانع از این شویم که امرِ واقعی با واقعیت خلط شود)، دانش‌امان را نزدِ دیگری بزرگ، برای حفاظت و مراقبت، به ودیعت می‌نهیم، و خود، در آرامش، در نمایش غرق می‌شویم و بدان اجازه می‌دهیم که کاملاً ما را در خود حل کند و بفریبد؟ به دیگر سخن: ما دانش‌امان را نسبت به «وضعِ واقعیِ امور» در دیگری بزرگ می‌گذاریم تا بتوانیم، در آرامشِ کامل، خود را در باور(به آن چه می‌بینیم) رها سازیم. دیگری بزرگ تضمین می‌کند که خارج از نمایش، واقعیت قرص و محکم بر جای خود است و ما می‌توانیم، حین یا بعد از نمایش، هر گاه اراده کنیم، به آن بازگردیم. بنابراین، منطقی که در این پیکربندی حکم‌فرما است، از این قرار است که تا وقتی دیگری بزرگ می‌داند که این یک نمایش است و واقعیت ندارد، من می‌توانم از بُعدِ امر واقعی آن لذت ببرم. زیرا که نمایش می‌تواند، حتی ورای زمان و مکان اجرای‌اش، بر من اثر بگذارد. «اثراتِ امرِ واقعی» که توسط نمایش تولید می‌شوند، ضرورتاً پس از پایانِ نمایش و بعد از آن که من به واقعیتِ معمول‌ام بازمی‌گردم، از بین نمی‌روند. این اثرات می‌توانند، بی آن که با واقعیت این‌همان شوند، به بخشی از آن تبدیل شوند.

اکنون بگذارید تا به مثالِ جسد عطسه‌ای بازگردیم. در یک نمایش، ما عطسه کردن جسد را امری غریب نمی‌یابیم - بلکه در نظر-امان خنده‌دار و احتمالاً کمیک می‌نماید. اندکی بَعد به این تمایز بازخواهیم‌گشت. اما مثلاً، اگر در

[۲۸] the real
[۲۹] reality

پایانِ نمایش، بازیگرِ نقشِ جسد، از جای خود برنخیزد و برای تشویق شدن، در کنار سایرِ بازیگران نایستد و همان طور مُرده روی زمین باقی بماند، این می‌تواند بر ما همچون امرِ غریب پدیدار شود. این اتفاق بدان معنا خواهدبود که دیگری بزرگ(که می‌بایست وضع چیزها در واقعیت را بداند و ثابت ماندن‌اشان را *تضمین کند*) دیگر برای سوژه، حاملِ دانش و تضمین نیست. به دیگر سخن، چنین اتفاقی بدین معنا خواهدبود که دانشِ ما(در خصوص این که این «فقط یک نمایش» است) هیچ تضمین‌گری در دیگری بزرگ نخواهدداشت. کمی تأمل در این باره، بر ما آشکار می‌کند که از قضا، این یکی از پیکربندی‌های خیلی معمولِ امر غریب است: احساسِ کابوس‌واری که به سراغ سوژه می‌آید، وقتی که درمی‌یابد که تنها خود-اش است که متوجه‌ی خلل و نقصانی در واقعیت شده و این دانش‌اش هیچ تضمین‌گری در دیگری بزرگ ندارد و لذا، نمی‌تواند آن را به دیگران انتقال دهد[vi]. در امر غریب، ظهورِ ابژه‌ی محال-واقعی[۳۰] در میدانِ دیگری بزرگ، هماره ملازم است با جداییِ رادیکالِ سوژه از دیگری بزرگ.

از سوی دیگر، ما باید میانِ چیزهایی که ما را می‌خندانند، تمایز قائل شویم و تعدادی از پیکربندی‌ها و احساس‌هایی را، که به شکل بالقوه اصلاً کمیک نیستند، جدا کنیم. یکی از آن‌ها، احساسِ خوشایندِ آسودگی‌ای است، که وقتی حس‌اش می‌کنیم که – پس از برهه‌ای پر از عذاب و تردید – دوباره کمی مطمئن می‌شویم که دیگری بزرگ، همچنان واقعیتِ بیرون از خیال، و در نتیجه، شکافِ برسازنده‌ی میانِ واقعیت و امرِ واقعی را، پشتیبانی و تضمین می‌کند(مثلاً، کمی بَعد، بازیگر نقش جسد، از جای خود برمی‌خیزد و برای تشویق شدن، در کنار دیگر بازیگران قرار می‌گیرد). این حس آسودگی، که می‌تواند موجبِ خنده‌ی ما شود، هنوز فی‌نفسه کمیک نیست. تمایزِ دیگری که شاید جالبتر هم باشد، تمایزِ میانِ امرِ مضحک[۳۱] و امرِ کمیک است. باز به سراغِ مثالِ جسدِ عطسه‌ای می‌روم: این که در نمایش، جسدی ناگهان عطسه کند، می‌تواند کمیک یا(و نیز) مضحک باشد. یک رخداد، زمانی مضحک است که *نمایاننده‌ی فقدانی* در ساختمانِ بازنمایی باشد. در امرِ مضحک، خودِ شرایطِ امکانِ بازنمایی به پرسش گرفته‌نمی‌شود. دیگری بزرگ همچنان تفاوتِ میانِ بازیگر و نقش‌اش را پشتیبانی می‌کند، اما بازیگر موفق نمی‌شود تا تمام فضای بازنمایی‌ای را که ضمانت دیگری بزرگ در اختیارش گذاشته، پُر کند و پوشش دهد. او به «خودِ واقعی[۳۲]»اش اجازه می‌دهد تا شخصیتِ موجود در نمایش را مغشوش کند. اگر مسئله در همین حد باقی بماند، یعنی در حدی که ضمن آن، واقعیتِ تجربی (توسط بازیگران، محیطِ اجرا یا چیزهای دیگر)، خلوصِ نمایش(یا در واقع خلوصِ بازنمایی) را ملکوک می‌کند و به شکست‌های آن اشاره می‌کند، در این صورت، روی‌دادهای این-چنینی {عطسه کردن جسد}، صرفاً مضحک و بامزه اند و فاقد کیفیتِ راستین کمیک اند.

---

[۳۰] impossible-real object
[۳۱] funny
[۳۲] reality-self

از سوی دیگر، عطسه کردنِ بازیگرِ نقشِ جسد، اگر نه به عنوانِ شکستِ بازیگر در ایفای نقش، که در مقامِ ظهورِ ناگهانیِ دانشِ دیگریِ بزرگ بر صحنه در قالبِ عطسه به مثابه‌ی یک ابژه فهمیده‌شود، می‌تواند در ما حسی کمیک برانگیزد؛ دانشی که نگاه‌بانِ قابِ خیال است{و اکنون به درون قاب رخنه کرده‌است}. به دیگر سخن، به خلافِ موردِ امرِ غریب، که ضمن آن، ظهورِ چنین ابژه‌ای، موجبِ عقب‌نشینیِ دیگریِ بزرگ (نمادین) و متعاقبِ آن، فروپاشیِ قابِ جداکننده‌ی فضای خیال می‌شود، در یک پیکربندیِ متناسبِ کمیک، این قاب، درونِ مرزهای خود-اش(در صورت یک ابژه) و بی آن که خودْ به عنوان یک قاب فروبپاشد، ظاهر می‌شود. این ظهورِ همزمانِ دیگریِ بزرگ و ابژه a (در معنای لکانی کلمه) در یک سطح، نمونه‌ی اَعلای صحنه‌ی کمیک است. در موردِ مثالِ جسد عطسه‌ای، خودِ عِلمِ ما به این که آن چه شاهدِ آن ایم فقط یک نمایش است(و توسط دیگری بزرگ تضمین شده)، درونِ نمایش، در قالبِ عطسه‌ی جسد ظاهر می‌شود. چنان که فوقاً بیان شد، این همچنین، همان چیزی است که یک پیکربندیِ کمیک را از سایر انواع مَضحکه[۳۳] متمایز می‌کند.

به عنوان مثال، میانِ خوانشِ رمانتیک از پدیده‌ی جسد عطسه‌ای (که شامل پدیده‌ی «آیرونیِ رمانتیک» است) و نیز خوانشِ کمیک از آن، فرق هست. در خوانشِ رمانتیک، بدنِ «واقعیِ» بازیگر، با خلوصِ بازنماییِ نمادین به مبارزه برمی‌خیزد، و در برابر آن که بدان فروکاسته‌شود، مقاومت می‌کند. به خلافِ خوانشِ رمانتیک، در خوانشِ کمیک، خودِ تضمینِ بازنماییِ نمادین، در قالب جسدِ عطسه، بر صحنه ظاهر می‌شود.

این خوانشِ دوم، می‌تواند روی صحنه موردِ تأکید و تصدیق قرار گیرد. می‌توان موقعیتِ کمیک زیر را تصور کرد:

در یک صحنه‌ی «جدیِ» نمایش، بازیگرِ نقشِ جسد، به ناگه عطسه می‌کند – که این امر، فضا را برای هر دو خوانش یا واکنشی که فوقاً بدان‌ها اشاره رفت، می‌گشاید. اما بیایید تصور کنیم که در همین صحنه و پس از عطسه‌ی جسد، بازیگر دیگری که درگیر ادای یک دیالوگ است و دیالوگ‌اش به سبب عطسه‌ی جسد، بُریده و منقطع شده، رو به جسد کند و به او بگوید: *« عافیت باشه»* و سپس با آرامش، ادامه‌ی دیالوگِ بریده‌شده‌اش را ادا کند. این تصدیقِ ابژه‌ی غیرمنتظره(عطسه، بدون وجودِ بدنی که بتواند به طور طبیعی مولد عطسه باشد) بر روی صحنه و واکنش بدان درست همان طور که هست، دقیقاً همان چیزی است که موقعیت عطسه را، به مثابه‌ی یک ابژه، تأیید و حتی، مستحکم می‌کند.

می‌توانیم ادامه‌ای را برای موقعیتِ فوق تصور کنیم: بعد از این که بازیگر به جسد گفت:« عافیت باشه» و بعد به دیالوگی که پیشتر مشغول ادای آن بود بازگشت، ناگهان در جا خشک‌اش می‌زند و دوباره به جسد نگاه می‌کند(و متوجه اتفاقی که افتاده و غرابت آن می‌شود). این واکنش با-تأخیر(یا بازشناسیِ با-تأخیرِ آن چه که رخ داده)

[۳۳] funniness

که بعد از یک پاسخِ خودکار و ناخودآگاه روی می‌دهد، در موقعیت‌های کمیک فراوان اتفاق می‌افتد، و یکی از چندینِ «تکنیکِ کمیک» است. تکنیکِ مذکور، در خدمتِ اجرای یکی از اهدافِ بنیادینِ کمدی است: ابژه‌سازی از تناقضِ درونیِ زندگیِ آدمی و نمایاندن این تناقض در قامتِ یک شیء.

نباید این نکته را از نظر دور داشت که «عطسه‌ی یک جسد»، ابژه‌ای بسیارِ شبیه به غیاب-خامه، در جوک قهوه‌ی بدون خامه تولید می‌کند. عطسه‌ای سرگردان، که پیوندِ ارگانیک‌اش را با بدن مولد-اش از دست داده‌است. ابژه‌ای که فراموش کرده که بدنی که بدان متعلق است، پیشتر مرده‌است.

به رغم این، ابژه‌ی راستین کمدی، عطسه نیست، بلکه دقیقاً آن فضا یا قلمرویی است که عطسه را از بدن مولد-اش، یا صدا را از منبع‌اش، لبخند را از چهره‌اش، یا لذت را از علت‌اش، جدا می‌کند، و هم‌هنگام به هم پیوند می‌دهد ... تکنیک‌های کمیک، خودِ این بازه یا فضا را ابژه می‌کنند.

چیزی برای دیدن باقی نمی‌ماند

فصلِ مشترکِ کمدی و امر غریب، به هیچ مرتبط است. تحتِ نظمِ نرمالِ چیزها (که مشتمل است بر طیف گسترده و کاملی از پدیده‌هایی که مضحک و/یا ترسناک اند، و فاقد آن خصلتِ خاصی اند که بدل به پدیده‌هایی «کمیک» یا «غریب»اشان کند [vii])، ما با پیکربندی‌ای که در ادامه می‌آورم، روبه‌رو ایم. منفیتِ بنیادینی هست که به عنوان شرط تفاوت‌گذاری در جهان(نمادین و خیالی) ما، یا به عبارت دیگر، شرطِ قابلِ فهم بودن جهانِ ما، عمل می‌کند. بنا بر نظر لکان، برساخته شدن واقعیت، بیرون افتادن عنصری را از واقعیت پیش‌فرض می‌گیرد و همین عنصر بیرون‌افتاده است که به میانجی نبود و فقدان‌اش، سازواری واقعیت را تضمین و پشتیبانی می‌کند. یک فقدانِ برسازنده هست که متعلق به مرتبه‌ای است، متفاوت از هر فقدانی که ما در واقعیت‌امان با آن مواجه شده‌ایم. فقدانی که ما در واقعیت با آن مواجه می‌شویم، به خلافِ فقدانِ برسازنده، هماره پیشتر بازتابی، برساخته، وساطت-شده توسط نظم نمادین و مطیع آن است. این بدین معنا است که فقدانِ مذکور، واجدِ این امکان است که به هیچ، همچون چیزی، ارجاع دهد. یک نماد[۳۴]، قادر است تا فقدان را پُر کند، می‌تواند مکانی به فقدان اختصاص دهد، می‌تواند غیاب را بنامد، و لُبِ کلام این که می‌تواند آن چه را که غایب است، حاضر کند. لذا مهم است که دو نوع

[۳۴] symbol

منفیت[۳۵]را از هم تفکیک کنیم: منفیتِ بنیادین یک فقدان برسازنده(که هرگز بماهو مشاهده‌پذیر نیست، اما از طریق آن است که دیگر چیزها مشاهده‌پذیر می‌شوند)، منفیت برنهاده و ادعاشده‌ی یک فقدان، غیاب و غیره. چنان که در آغاز گفته‌شد، هم امر غریب و هم امر کمیک، می‌توانند پدیدارهای «غیرمنطقی» مشخصی را در بر داشته‌باشند، که نشانگرِ فروپاشیِ خودِ منفیتِ بنیادینِ برسازنده اند. ابژه‌های کمیک، از حیث «مادیت شبح‌آسا»ی‌اشان، می‌توانند بسیار شبیه ابژه‌های غریب باشند.

لکان، در تحلیل‌اش از امرِ غریب(به عنوان امری مرتبط با اضطراب)، آن چه را که در این پیکربندی در میان است، با عبارتی که متعاقباً می‌آورم، توضیح می‌دهد: le manque vient a’ manquer، فقدان خودْ دچار فقدان می‌شود[viii]. فقدانِ برسازنده‌ای که درست بماهو فقدان، ضامن جهانِ نمادینِ ما و تفاوت‌های آن است، خود دچار فقدان می‌شود. آن چه در مکان این فقدان ظاهر می‌شود، امرِ محال است، یعنی ابژه‌ی مازادی که هیچ جایی در واقعیت موجود ندارد و قانون آن را، آشکارا نقض می‌کند. فرمول لکان، تا اندازه‌ای، درباره‌ی امرِ کمیک هم صدق می‌کند. به عنوان مثال، مصداقِ تعریفِ لکان را، می‌توان در شَمایل «موفقیت-اضافی[۳۶]» دید که به عقیده‌ی فالر، از ویژگی‌های مشترک میان کمدی و امر غریب است(امور، به شکل مضحکی، نه فقط جفت‌وجور شده و موفق از آب در می‌آیند، بلکه بیش از حد موفق می‌شوند، «بیش از آن میزان که اراده شده‌بود»).

لکان، مضافاً چنین می‌گوید که این «فقدانِ فقدان»، همان چیزی است که در مفهومِ ابژه‌ی a (به مثابه‌ی امر واقعی)، در نظر دارد. به همین سبب است که چنین نیست که اضطراب، «ابژه‌ای نداشته‌باشد»[ix]. بگذارید تا برای ارائه‌ی تفسیری ملموس‌تر از این فرمول‌ها، مثالی را بررسی کنیم. تصویرِ کسی را در نظر بگیرید که دارند چشمان‌اش را از حدقه بیرون می‌آورند، به نظر می‌رسد که این تصویر، از روزگارانِ آغازین، خیال آدمی را آزرده‌است و اغلب نیز با امرِ غریب پیوند دارد. در تحلیل جنبه‌ی غریب این تصویر، دو چیز شدیداً جلب توجه می‌کند: ۱) دو حفره‌ی خالی‌ای که در صورتِ فرد، به جای چشم، دهان گشوده‌اند. ۲) خودِ چشم‌ها، که وقتی که از صورت جدا می‌شوند، همچون ابژه‌های عمیقاً برآشوبنده و محال پدیدار می‌شوند. در پیوند با مورد اول، آدم چنین وسوسه می‌شود که بگوید که این حفره‌ها، بدین سبب ترسناک اند که دال بر یک فقدان اند، یعنی حفره‌هایی خالی اند، با ژرفایی نامشخص. اما آیا درست عکس این موضوع نیست که برآشوبنده است؟ یعنی، آیا چنین نیست که از قضا، این چشم‌ها هستند که همیشه – و در سطحی خیالی -، همچون حفره‌هایی با ژرفایی نامشخص/بیکران به نظر می‌آیند که پنجره‌ای اند به درون جهان نافهمیدنی، معمایی و بی‌منتهای سوبژکتیویته‌ی فرد(به عبارت دیگر، چشم‌ها همچون شکافی به درون روح فرد به نظر می‌آیند)؟ و آیا چنین نیست که وقتی چشم‌ها بَرکَنده‌می‌شوند، شکاف‌هایی که به جای آن‌ها می‌ماند، *بسیار سطحی* و بی‌ژرفا بوده و ته‌وتوی‌اشان کاملاً معلوم و پیدا است؟ بنابراین،

---

[۳۵] negativity
[۳۶] surplus-success

باز هم، آن چه ترسناک و موحش است، نه پدیداری و آشکار شدن فقدان، بلکه این است که فقدان، خود دچار فقدان می‌شود، یا به عبارت دیگر، فقدان از میان می‌رود و تضمین‌گر-اش را از دست می‌دهد. می‌توان گفت: لحظه‌ای که فقدان، ضمانتِ نمادین و/یا خیالی‌اش را از دست می‌دهد، به یک «حفره‌ی صرف» بدل می‌شود، یا می‌توان گفت، به یک ابژه بدل می‌شود. این ابژه، هیچی[۳۷] است که، به معنای واقعی کلمه، تنها چیزی که در آن جا برای دیدن باقی مانده‌است.

هم‌هنگام و همبسته‌ی با این موضوع، چشم‌ها – آن هنگام که از حدقه بیرون آورده‌شدند- بلافاصله، از مجرایی به درون روح، به یک امرِ پستِ مازاد[۳۸] بدل می‌شوند. در این معنا، چشم‌های ازحدقه‌درآمده، به چیزی مازاد[۳۹] بدل می‌گردند. آن‌ها مازادهایی اند که نمی‌توانند مجدداً در نظامِ اقتصادیِ نمادینِ مثبت و منفی، یعنی در فقدان و مکملِ آن، حک و ثبت شوند.

این مشاهدات، از قضا، می‌توانند به ما کمک کنند تا تغییرات ساختمانی در اقتصاد نمادین سوژه را بفهمیم؛ اقتصادی که لکان آن را با فرمولی که در خصوصِ اضطراب ارائه می‌دهد(«فقدان خود دچار فقدان می‌شود») متمایز می‌کند: سوژه، پشتیبانِ میل‌اش، و به طور کلی، پشتیبانِ جهان نمادین‌اش را، که پیشتر در قالب یک فقدان(برسازنده) داشت، از دست می‌دهد. درست به همین دلیل است که لکان، تأکید می‌کند که عقده‌ی اختگی[۴۰]، واپسین وهله‌ی تحلیلِ اضطراب نیست؛ عقده‌ی اختگی، همان نقطه‌ای است که در آن، تحلیل فرویدی اضطراب، و نیز تحلیل فروید از امرِ غریب که ضمنِ پرداختن به داستان «مرد شنی[۴۱]»، نوشته‌ی هافمن[۴۲]، آن را مطرح می‌کند، بدان می‌رسند و در همان جا نیز متوقف می‌شوند. لکان مدعی است که یک فقدان بنیادین و نخستین وجود دارد، فقدانی در امر واقعی، یک «شکافِ ساختاری»[vice de structure] که در دلِ در-جهان-بودنِ سوژه‌ای که با آن سر-و-کار داریم، حک شده‌است.»[x] باید مراقب باشیم تا این مدعای لکان را نوعی «فرهنگی‌سازیِ فلسفیِ روان‌کاوی» به شمار نیاوریم. این نوع فرهنگی‌سازی معمولاً برای این انجام می‌شود که انگاره‌ی مناقشه-برانگیز اختگی را، با ایده‌ی پذیرفتنی‌تر (و البته در ظاهر عمیقتر) «شکاف ساختاری»، یا «نقصان/فقدان هستی-شناسیک» جایگزین کند. مدعای لکان، انکارِ نقش اساسی «عقده‌ی اختگی» در تجربه‌ی انسان نیست. بالعکس، او در پی *ایضاح* این نقش است. عقده‌ی اختگی، در تجربه‌ی ما نقشی محوری دارد، زیرا که یک تفسیر نمادین، یک

---

[۳۷] تأکید از مترجم است.

[۳۸] the surplus abject

[۳۹] en trop : فرانسوی و به معنای زیادی و مازاد است.

[۴۰] castration complex

[۴۱] The Sandman

[۴۲] Hoffmann

ارنست تئودور آمادئوس هافمن، نویسنده‌ی آلمانی که بخشی از جنبش رمانتیسم بود، و داستان‌های تخیلی می‌نوشت.

ضمانت نمادین، و بنابراین، یک شیوه برای کنار آمدن با/جابه‌جا کردن «فقدان در امر واقعی» برای‌مان فراهم می‌کند.

به عبارت دیگر، تفاوتِ لکان با فروید در این موضوع، این نیست که لکان منکرِ کارکردِ اساسی و بنیادیِ عقده‌ی اختگی است، بلکه در این است که لکان اصلاً صحنه را عوض می‌کند. مدعای لکان این است که در پسِ اضطراب، نه هراسِ(تجدیدشده) از یا تهدید به اختگی، بلکه، هراس از یا تهدید به از دست دادنِ خودِ اختگی نهفته‌است، که این خودْ یعنی از دست دادنِ ضمانتِ نمادینِ فقدان – ضمانتِ نمادینی که توسط عقده‌ی اختگی تأمین می‌شود. این همان چیزی است که فرمول‌بندی لکان از اضطراب، یعنی همان فرمولِ «فقدان خود دچار فقدان می‌شود»، در وهله‌ی نهایی بدان اشاره می‌کند. نکته‌ی اصلی اضطراب، «ترس از اختگی» نیست، بلکه وحشت از احتمالِ از دست دادن پشتیبانی‌ای است که سوژه (و میل‌اش)، در اختگی، به مثابه‌ی یک ساختارِ نمادین، در اختیار دارند. از دست رفتن این تضمین است که موجبِ پدیداری آن ابژه‌های ناخوشایندی می‌شود که به میانجی آن‌ها، فقدان در امر واقعی، در امر نمادین، در قالب یک «زیادی‌بودگی[۴۳]» مطلق حاضر می‌شود؛ ابژه‌های ناخوشایند مذکور، ابژه‌ی میل را از جایگاه‌اش به زیر می‌کشند و به جای آن، علتِ میل را می‌نشانند.

رئالیسم میل در برابر رئالیسم رانه

نکاتِ فوق، خودْ نشانگر مسیری اند که ضمنِ پیمودنِ آن، خواهیم‌کوشید تا تعریفی از تفاوتِ میانِ امرِ غریب و کمدی به دست دهیم. امرِ غریب، به تمامی، بر ساختارِ میل مبتنی است؛ یعنی پایه‌ی آن بر ناهمسازی‌ای است که میانِ ابژه‌ی میل و علتِ (استعلایی) آن وجود دارد. ابژه‌ی میل، ابژه‌ی مفقودِ آغازین است که فقدان آن، صحنه را برای همه‌ی ابژه‌های ممکنِ دیگرِ میل، آماده می‌کند. ابژه-علتِ میل، به نحوی برسازنده، از میدانِ میل(و ابژه‌های‌اش)، یعنی از دیگری، کنار گذاشته‌شده‌است. این گسستِ مطلقی که میان ابژه-واقعی و واقعیت(که به میانجی دیگری برساخته‌می‌شود) هست، برای ممکن شدن امرِ غریب ضروری است: اگر ابژه-علت(به جای آن که «به مثابه‌ی یک غیبت حضور داشته‌باشد»)، در میدان دیگری بزرگ پدیدار شود، این امر موجب تولیدِ امرِ غریب می‌شود. مثال خوبی از این ناهمسازیِ میانِ دیگریِ بزرگ و ابژه-علت، که نمی‌توانند در یک سطح و صحنه ظاهر شوند، توسط ملادن دُلار[۴۴]، در پاره‌نوشته‌ای در خصوصِ شمایلِ امرِ مضاعف در امرِ غریب ارائه شده‌است. مطابق

---

[۴۳] too-muchness

[۴۴] Mladen Dolar : روانکاو لکانی و فیلسوف اسلوونیایی.

نوشته‌ی دلار، اگر، چنان که لکان می‌گوید، دسترسی به واقعیت، یا دسترسی به سخنی که بتوان در آن خویشتن را بازشناخت، مشروط به فقدان، یا مشروط به *بیرون افتادن* ابژه‌ی a باشد، پس:

> امرِ مضاعف، تصویر آیینه‌ای است که در آن ابژه a حضور دارد. امر خیالی، شروع به تصادم با امر واقعی می‌کند و اضطرابی برآشوبنده برمی‌انگیزد. امرِ مضاعف، خودْ عبارت است از: من بعلاوه‌ی ابژه a، یعنی امرِ مضاعف، همان محصول الحاق پاره‌ی نامرئی هستی به تصویر من است. برای آن که تصویر آیینه‌ای، ابژه‌ی a را در خود داشته‌باشد، یک چشمک[۴۵] یا یک سر تکان دادن[۴۶] کافی است. لکان، نگاهِ خیره را، بهترین بازنمایی آن ابژه‌ی گم‌شده می‌داند؛ در آیینه، دیدنِ چشمانِ خود ممکن است، اما نگاه را، که همان بخشِ مفقود است، نمی‌توان دید. اما تصور کنید که کسی بتواند، تصویر آیینه‌ای خود را، در وضعیتی که تصویر، چشمان‌اش را بسته، ببیند: اگر چنین شود، ابژه به مثابه‌ی نگاهِ خیره، در آیینه ظاهر می‌شود. این همان رویدادی است که امرِ مضاعف رقم می‌زند، و اضطرابی که می‌آفریند، قطعی‌ترین نشانه‌ی ظهورِ ابژه است. [xi]

بنابراین، می‌توانیم گفت که امرِ غریب، بر رئالیسمِ میل ابتنا دارد و از آن «بهره می‌جوید»: اگر از تعریفِ شلینگ [xi i] از امرِ غریب استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم که ظهور آن چه که باید مرموز و پنهان باقی می‌مانْد، باعثِ فروپاشیِ واقعیت (یا اصولاً فروپاشی واقعیتِ میل) می‌شود. آثارِ ادبیِ دربردارنده‌ی امرِ غریب، با همین تهدید به فروپاشی، یا به عبارت دیگر، با ابهام و دوسویگی[۴۷]بنیادی میل بازی می‌کنند: میل نمی‌تواند امرِ واقعی‌ای را که بنیادگذارِ خود-اش بوده، طلب کند. اما می‌تواند در خصوص رسیدن به آن، ضمن یک (بیش)تحقق‌یافتگیِ[۴۸] خود-ویرانگر، فانتزی‌پردازی کند، که این «بیش‌تحقق‌یافتگی»، دقیقاً همانی است که در امرِ غریب با آن مواجه ایم. این همان «بیش‌تحقق‌یافتگی»‌ای است که ما به کمک آن به دیگر سو گذر می‌کنیم – که با موردِ تحققِ مازاد در امر کمیک متفاوت است.

در پیوند با این «رئالیسمِ میل»(که عبارت بود از این که مفقود شدن فقدان برسازنده، موجب فروپاشی واقعیتی می‌شود که پیرامون آن ساختار یافته‌است)، کمدی به نظر می‌رسد که در جایگاهی کاملاً ناواقع‌گرایانه[۴۹] قرار

---

[۴۵] wink
[۴۶] nod
[۴۷] ambivalence
[۴۸] over-realization
[۴۹] unrealistic

داشته‌باشد: فقدان دچار فقدان می‌شود، ابژه‌ی برآشوبنده، در جایی که نباید، ظاهر می‌شود، دیگری بزرگ و ابژه در یک سطح پدیدار می‌شوند – اما پس از آن چه؟ نه تنها هیچ اتفاق بدی نمی‌افتد، بلکه شدیداً بامزه و خنده‌دار نیز است.

بدون تردید، کمدی از قوانینِ «رئالیسمِ میل»، یا همان قوانینِ واقعیتی که توسط ساختار میل پشتیبانی می‌شود، پیروی نمی‌کند. نه تنها پیروی نمی‌کند، بلکه بالعکس، آن‌ها را آشکارا به چالش می‌کشد. اما به رغم این‌ها، در یک کمدی خوب، می‌توان به وضوح حس کرد که در میانه‌ی این ناواقع‌گرایی، چیزی بسیار واقعی وجود دارد. تو گویی که کمدی، دال بر واقعیت متفاوتی از تجربه‌ی آدمی است، واقعیتی که از قوانین میل تبعیت نمی‌کند(و این متفاوت است با این که بگوییم، این واقعیت «از آن قوانین تخطی می‌کند»).کمدی، به طرز شگفت‌آوری، امر باورنکردنی را، با رئالیسمی بسیار مادی و زمینی، تلفیق می‌کند. کمدی از آرمانی‌گری[۵۰]می‌پرهیزد، اما اگر اثر ارضاکننده‌ی هر آن چه را که در آن رخ می‌دهد، در نظر بگیریم، به نحو عجیبی خوش‌بین باقی می‌ماند. آیا منطقی نیست که بگوییم رئالیسمِ کمدی، در واقع، رئالیسمِ رانه است، که دقیقاً، در نسبت با آن چه فوقاً آوردیم، ناواقع‌گرایانه است؟ رانه‌ها، صرف نظر از ماحصل عینی فرآیندی که طی می‌کنند، هماره ارضا می‌شوند. آن‌ها، مجهز به راه‌هایی اند که از طریق آن‌ها، می‌توانند همیشه لجوجانه به مکان خود برگردند، مکانی که جابه‌جا شده‌است.

دوباره به مثال جسد عطسه‌ای برگردیم: در کمدی، عطسه‌ی جسد، آن ابژه یا امر واقعی برآشوبنده‌ای نیست که نباید آن جا باشد، بلکه امر واقعی‌ای است، متعلق به تجربه‌ی انسانی‌ای بسیار متفاوت که می‌توان آن را چنین فرمول‌بندی کرد: *آن آدم، مرده باشد یا نه، همچنان دارد عطسه می‌کند.* یا: *عطسه هماره به مکان خود بازمی‌گردد*(حتی اگر آن مکان، دیگر در آن جا نباشد). به دیگر سخن، آن چه کمدی در پی نمایش آن است، دقیقاً ابژه‌ی رانه است.

از این نظرگاه، می‌توانیم مشاهده کنیم که آن چه معمولاً از آن به «حیات‌باوری[۵۱]» کمدی تعبیر می‌شود(یعنی همین واقعیت که کمدی، حیات را ورای تمام قوانین محتمل می‌گسترد)، در حقیقت، چیزی نیست جز *حیات‌باوریِ رانه‌ی مرگ*. یا به عبارت دیگر، حیات‌باوری تناقضِ درونیِ خودِ زندگی (بشری). انگاره‌ی لکانی رانه‌ی مرگ، به نوعی از مازاد حیات اشاره دارد، و چندان ربطی به چیزی در انسان که خواهان مرگ است، یا هدف‌اش مرگ و ویرانی است، ندارد. درون سوژه‌ی انسانی، چیزی هست که یگانه هدف‌اش این است که، صرف نظر از این که سوژه چه حسی دارد یا چگونه زندگی خود را اداره و رهبری می‌کند، به حیات ادامه دهد و خود را تداوم بخشد.

---

[۵۰] idealization
[۵۱] vitalism

تأکید بر معنای رانه‌ی مرگ نزد لکان، هرگز گزاف نیست، چرا که این موضوع، موجب شده‌است تا لکان، در بحث-و-جدل‌های فلسفی معاصر، به این موضوع شهره شود که، برای مرگ، در سوبژکتیویته‌ی آدمی، نقشی تعیین‌کننده قائل شده‌است(همانند مفهومِ هایدگریِ هستی-به-سوی-مرگ[۵۲]) [xiii]. دلیل این که سوژه را، هرگز نمی‌توان به افقِ مرگ‌اش فروکاست، دقیقاً مفهومِ لکانی «رانه‌ی مرگ» است. این البته بدین معنی نیست که از آن جا که رانه‌ی مرگ، مازادِ حیات است، ما را از تناهی و کرانمندی‌امان نجات می‌دهد، یا این که این «حیاتِ جاودان و مهارناپذیر» (لکان)، پس از مرگ ما نیز، به زندگی ادامه می‌دهد و بخشی از ما، درون آن زنده می‌ماند. شمایلِ سرنمونی[۵۳]کمیکِ یک عادت یا تیک[۵۴]شدید، که حتی بعد از مرگ(یا به خواب رفتن یا از میان رفتن) سوژه‌اش، همچنان برجای خود باقی می‌ماند، همان طریقی است که کمدی به میانجی آن، طبیعت دوگانه‌ی زندگیِ انسان، یا شکاف و تناقضِ درونی‌اش را، ملموس می‌سازد. زندگی «واقعی»، ورای زندگی ما در واقعیت نیست(یعنی چنین نیست که زندگی واقعی، در آن چیز گم‌شده از واقعیت نهفته‌باشد)، بلکه به شکلی از-جا-دررفته و برسازنده، به زندگی الصاق شده‌است. نزد کمدی، زندگی واقعی، همین واقعیتِ زندگی ما است که از مفصل در رفته و از جای خود خارج شده‌است. کمدی، با گرفتن ساختارِ رانه به خود، چنین پیش‌برنمی‌نهد که چیزی از حیاتِ ما، پس از مرگ‌امان، به زندگی ادامه می‌دهد، بلکه ما را بدین واقعیت انذار می‌دهد که *هم‌اکنون و در هر لحظه، چیزی از حیاتِ ما، مستقل از ما، زندگی می‌کند*. کمدی ما را بدین واقعیت فرامی‌خواند که به شیوه‌ی خاصی، عطسه(یا هر تیک، عادت یا وسواسی که موضوعِ کمدی قرار می‌گیرد)، هماره-پیشتر[۵۵] به ما الصاق شده‌است: به شکل فروکاست-ناپذیری به ما پیوند خورده، اما حیاتی کمابیش خودآیین و خودفرمان دارد. این دقیقاً همان نکته‌ی نهفته در مطلبی است که پیشتر آوردم: ابژه‌ی راستینِ کمدی، به سادگی، تیک، یا عادت، یا عطسه، نیست، بلکه، حیطه‌ای است که، هم‌هنگام، عطسه را از بدن، عادت را از دارنده‌ی عادت، لبخند را از صورت، لذت را از علتِ آن و .... جدا می‌کند و به هم پیوند می‌دهد. همین منطقِ *از-جا-دررفتگیِ*[۵۶] *برسازنده*(به مثابه‌ی هیچِ درون‌ماندگار) است که کمدی را به دینامیزمِ رانه مربوط می‌سازد و آن را از امرِ غریب متمایز می‌کند؛ امر غریبی که تابعِ دینامیزمِ میل، و منطقِ فقدانِ برسازنده (به مثابه‌ی هیچِ استعلایی) است.

---

[۵۲] being-towards-death
[۵۳] archetypical
[۵۴] tick
[۵۵] always-already
[۵۶] dislocation

این نوشتار، ترجمه‌ای است از:

Zupančič, A., ۲۰۰۵. Reversals of nothing: The case of the sneezing corpse. *Filozofski vestnik*, *26*(۲).

یادداشت‌ها

[i] Henri Bergson, *Laughter*, The John Hopkins University Press, Baltimore ۱۹۸۰, p. ۹۷.

[ii] Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body*, Black Sparrow Press, Santa Barbara ۱۹۸۲, p. ۱۵۸.

[iii] Sigmund Freud, "The 'Uncanny'", in: *Art and Literature*, The Pelican Freud Library, Volume ۱۴, Penguin Books, Harmondsworth ۱۹۸۷, p. ۳۴۵.

[iv] See Robert Pfaller, "The Familiar Unknown, the Uncanny, the Comic", in: S. Žižek (ed.), *Lacan's Silent Partners*, Verso, London ۲۰۰۵ (forthcoming).

[v] Cf. Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire*, Seuil, Paris ۱۹۶۹, pp. ۱۶۱–۱۸۳.

[vi] برای مطالعه در این خصوص و بیشتر از آن، بنگرید به:

Mladen Dolar, "'I Shall be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny", *October 58*, 1991, pp. 5-23.

[vii] به عبارت دیگر، به همان شیوه‌ای که همه‌ی چیزهای ترسناک و موحش، ذیلِ مقوله‌ی امرِغریب نیستند(یا به اضطراب مربوط نیستند)، کمدی نیز نباید با میدان وسیعتر امور مضحک و خنده‌دار، اشتباه گرفته‌شود. زیرمجموعه‌ای از امر مضحک هست که، بی‌تردید، نسبت به باقی موارد امور مضحک، اشتراکات بیشتری با امر غریب دارد.

[viii] Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X, L'angoisse*, Seuil, Paris ۲۰۰۴, p. ۵۳.

[ix] *Ibid*., p. ۱۰۵.

[x] *Ibid*., pp. ۱۶۰–۱۶۱

[xi] Mladen Dolar, *op. cit*., p. ۱۳.

[xii] بی‌شک، برای ملاحظه‌ی قرابتِ تعریفِ شلینگ از امرِ غریب(«امرِ غریب، هر آن چیزی است که می‌بایست مکتوم و پنهان باقی می‌ماند، اما به صحنه آمده و آشکار شده‌است»)، به تعریفِ لکان از آن، کافی است به آن چه که در ادامه می‌آورم، دقت کنیم: عبارت «هر آن چیزی که می‌بایست مکتوم و پنهان باقی می‌ماند» را باید در قوی‌ترین معنای آن فهمید، یعنی، در معنای یک غیبت برسازنده از صحنه، و نه در معنای نسبی(یا حتی اخلاقی) آن چه که برای دیده‌شدن، شایسته یا ناشایست است.

[xiii] در خصوص این مناقشه، بنگرید به:

Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject,* Verso, London & New York ۲۰۰۰, pp. ۱۶۳–۱۶۷

همچنین، بنگرید به اثر ژیژک، در همین مجلد، که ضمن آن، بر تمایز میان ابژه کوچک a، به مثابه‌ی ابژه-علت میل، و به مثابه‌ی ابژه‌ی رانه، انگشت تأکید می‌نهد و بسیار شبیه همین خط استدلالی است که من طرح کردم.