(سوء)تعبیرهایی
از عشق و نفرت

(سوء)تعبیرهایی از عشق و نفرت

رناتا سالکل

ترجمه‌ی نرگس حسن‌لی

(PER)VERSIONS OF LOVE AND HATE
Copyright © Renata Salecl, 1998, 2000
Cover adapated from boxing gloves in the shape of a heart © Ilya lyubchenko / Shutterstock.
All rights reserved.
Persian translation © Borj Books, 2023
Borj Books is a division of Houpaa Publication.

نشـــر برج در چارچوب قانون بین‌المللی **حق انحصاری نشر اثر** (Copyright) امتیاز انتشار ترجمه‌ی فارسی این کتاب را در سراســـر دنیا با بستن قرارداد از آژانس ادبی نویسنده‌ی آن، رناتا سالکل، خریداری کرده است.
انتشار و ترجمه‌ی این اثر به زبان فارسی از سوی ناشران و مترجمان دیگر مخالف عرف بین‌المللی و اخلاق حرفه‌ای نشر است.

سرشناسه: سالکل، رناتا، ۱۹۶۲ ـ م.
Salecl, Renata
عنوان و نام پدیدآور: (سوء) تعبیرهایی از عشق و نفرت/ رناتا سالکل؛ ترجمه‌ی نرگس حسن‌لی.
مشخصات نشر:
تهران: انتشارات برج، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری: ۲۲۴ص.
شابک: ۴_۱۷_۵۶۹۶_۶۲۲_۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
عنوان اصلی: .(Per)versions of love and hate, c۲۰۰۰
موضوع: عشق و نفرت
موضوع: Love_hate relationships
موضوع: عشق در ادبیات
موضوع: Love in literature
موضوع: عشق در سینما
موضوع: Love in motion pictures
شناسه افزوده: حسن‌لی، نرگس، ۱۳۶۲ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: BD۴۳۶
رده‌بندی دیویی: ۳۰۲/۳
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۸۸۴۳۰۱۵

(سوء)تعبیرهایی از عشق و نفرت

نویسنده: رناتا سالکل
مترجم: نرگس حسن‌لی
ویراستار: علی حسن‌زاده
مدیر هنری: فرشاد رستمی
صفحه‌آرا: سوزان عاشوری
ناظر چاپ: سینا برازوان
نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۲
تیراژ: ۷۵۰ نسخه
قیمت: ۱۷۵۰۰۰ تومان
شابک: ۴_۱۷_۵۶۹۶_۶۲۲_۹۷۸

آدرس: تهران، میدان فاطمی، خیابان بیستون، کوچه‌ی دوم الف، پلاک ۹، طبقه‌ی اول.
صندوق پستی: ۱۴۳۱۶۵۳۷۶۵ تلفن: ۸۸۹۹۸۶۲۲

• همه‌ی حقوق چاپ و نشر انحصاراً برای نشر برج محفوظ است.
• نشر برج شاخه‌ی بزرگ‌سال نشر هوپا است.
• استفاده از متن این کتاب، فقط برای نقد و معرفی و در قالب بخش‌هایی از آن، مجاز است.

رناتا سالکل متولد ۱۹۶۲، فیلسوف، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز حقوقی اهل اسلوونی، پژوهشگر ارشد مؤسسه‌ی جرم‌شناسی دانشکده‌ی حقوق در دانشگاه لیوبلیانا و استاد کالج بِرکبک دانشگاه لندن است. او همچنین استاد مدعو در مدرسه‌ی اقتصاد لندن است و هرساله در دانشکده‌ی حقوق بنجامین ان. کادوزو در نیویورک، درباره‌ی روان‌کاوی و قانون سخنرانی می‌کند و کلاس‌هایی با موضوع علوم اعصاب و حقوق نیز برگزار می‌کند. سالکل از سال ۲۰۱۲ استاد مدعو دانشکده‌ی علوم اجتماعی، سلامت و درمان در کینگز کالج لندن نیز هست.
او در سال ۲۰۱۰ برنده‌ی عنوان «زن دانشمند سال اسلوونی» و در دسامبر همان سال، از طرف روزنامه‌ی دِلو نامزد دریافت جایزه‌ی «شخصیت سال» اسلوونی شد. او در سال ۲۰۱۷ به عضویت آکادمی علوم اسلوونی درآمد و کتاب‌هایش تاکنون به پانزده زبان ترجمه شده‌اند. پیشتر نشر برج کتاب اشتیاق به جهل را از این نویسنده منتشر کرده است. برخی کتاب‌های دیگر او از این قرارند: غنیمت‌های آزادی: روان‌کاوی و فمینیسم پس از افول سوسیالیسم، نگاه خیره و صدا به‌مثابه‌ی ابژه‌های عشق (به‌همراه اسلاوی ژیژک)، درباره‌ی اضطراب.

رناتا سالکل

Renata Salecl

فهرست

۱۱ سپاسگزاری

۱۳ مقدمه: از ابدیت تا تناقض

۱۹ ۱. «نمی‌توانم دوستت بدارم، مگر آن‌که رهایت کنم»
بازمانده‌ی روز یا عشق به‌منزله‌ی ممنوعیت / عصر معصومیت یا اخلاق عشق رمانتیک / **دیگری** بزرگ در عشق / «هرگز به خواستن چیز دیگری گردن خم نمی‌کنم»

۵۱ ۲. عشق در میانه‌ی میل و رانه
رپسودی یا عشق در مقام خودشیفتگی / پرده‌ی هفتم، یا سوپرایگو در عشق / عشق و میل / از میل تا رانه / در باب نبوغ مؤنث و مذکر

۷۷ ۳. سکوت ژوئیسانس زنانه
میل دیگری، ژوئیسانس دیگری / سیرن‌ها چگونه لذت می‌برند؟ / هومر با کافکا

۹۹ ۴. برای عشق به ملت: دیزنی‌لندِ چائوشسکو
هویت و نهاد / نوستالژی خاطره / دولت در مقام اثر هنری / مرکز خرید رومانی

۱۲۵ ۵. به من عشق بورز، به سگم عشق بورز: روان‌کاوی و تقسیم‌بندی انسان/حیوان
سگ‌ها و آدم‌ها / پاولوف با فروید / خوردنِ هیچی

۱۳۹ ۶. بد نبین و بد نگو: نفرت‌پراکنی و حقوق بشر
خشونت کلمات / دیگری بزرگ و رنج قربانی / باقی‌مانده / خشونت تفاوت‌های فرهنگی / آیا امور کلی متفاوتی وجود دارند؟

۱۶۳ ۷. بریدگی در تن: از ناقص‌سازی جنسی زنان تا هنر تنانه
تشرف و فردیت‌یابی / ناتوانی اقتدار / در پس وانموده‌های خیالی چه چیزی پنهان شده است؟

۱۸۹ نتیجه‌گیری: «این هیچ‌چیز نمی‌گوید»

۲۰۳ پی‌نوشت

به یاد دوست عزیزم، فریدا سال (تالیلا)

سپاسگزاری

نسخه‌های اولیه‌ای از برخی از مباحث این کتاب پیشتر در قالب جستارهایی در مجله‌ها و کتاب‌های مختلف منتشر شده است. فصل اول در کتاب نگاه خیره و صدا در مقام ابژه‌های عشق به ویراستاری رناتا سالکل و اسلاوی ژیژک (دورهم، نیویورک: انتشارات دانشگاه دوک ۱۹۹۶) آمده است. بخش‌هایی از فصول دوم و چهارم در شماره‌ی اول و دوم مجله‌ی روان‌کاوی فرهنگ و جامعه (بهار و پاییز ۱۹۹۶) منتشر شده‌اند. نسخه‌ی اولیه‌ی فصل سوم در شماره‌ی اول تفاوت‌ها (بهار ۱۹۹۷) و در کوگیتو و ناخودآگاه به ویراستاری اسلاوی ژیژک (دورهم، نیویورک: انتشارات دانشگاه دوک ۱۹۹۸) آمده است. فصل پنجم در قانون و ذهن پسامدرن به ویراستاری پیتر گودریچ و دیوید گری کارلسن (آن آربور: انتشارات دانشگاه میشیگان ۱۹۹۸) منتشر شده است. فصل ششم جستاری است که پیشتر در کتاب شر رادیکال به ویراستاری جُون کاپچک (لندن: ورسو ۱۹۹۶) منتشر شده بود.

مقدمه: از ابدیت تا تناقض

جریان غالبِ سال‌های اخیر در مد سفارشی به‌اصطلاح سادگی نوین بوده: سبک لباس‌ها غیرخودنمایانه و رنگ‌ها تیره است و نام طراحْ روی لباس به نمایش درنیامده است.[۱] هدف این سبک برجسته‌ترکردن کیفیات درونی شخص است؛ لباس فقط به فرد کمک می‌کند تا کیستی‌اش را ابراز کند. بنابراین نمی‌کوشد فرد را به کس دیگری تبدیل کند یا تصویری بسازد که شخص بخواهد خودش را در آن ببیند؛ صرفاً فردیتِ ازپیش‌موجود او را تقویت می‌کند. امروزه بنا بر این نیست که کسی از مد سفارشی استفاده کند تا از نوعی آرمان زیبایی تحمیلی پیروی کند، بلکه مد سفارشی درک او را از خودش به‌مثابه‌ی آرمان قوت می‌بخشد.

ظهور این ایدئولوژی فردیت نوین را می‌توان به بهترین نحو با تحلیل تغییر در نام‌گذاری عطرهای کلوین کلاین نشان داد. فهرستی از این نام‌ها می‌توانند به ما کمک کنند تا تبارشناسی درک سوژگی را در جامعه‌ی معاصر ردیابی کنیم. چند سال پیش کلاین عطرهایی با نام‌های ابدیت[۱]، گریز[۲] و وسواس[۳] تولید کرد. وقتی واژه‌ی ابدیت را می‌شنویم فوراً به چیزی بی‌زمان فکر می‌کنیم: عطری با چنین نامی به چیزی ورای قیدوبندهای تنانه‌ی سوژه اشاره می‌کند. سوژه نیز با عطر گریز از فلاکت زندگی روزمره‌ی خود می‌گریزد. فرار از این فلاکت شاید به کمک عشق جادویی صورت بگیرد، عشقی که سوژه می‌تواند با استفاده از عطر وسواس فرابخواند. تفاوت جنسی در هر سه عطر رعایت شده (بنابراین نسخه‌هایی زنانه و مردانه از هر عطر داریم) و استفاده از آن قرار است دو جنس را برای هم جذاب‌تر کند.

در دهه‌ی نود، بحث‌های حوزه‌ی پساساختارگرایی و نظریه‌ی جنسیت در ایجاد

---

1. Eternity 2. Escape 3. Obsession

تحول بنیادینی در درک تفاوت جنسی سهیم بودند. در محافل نظری رایج بود که تأکید شود تفاوت جنسی برساخته‌ی اجتماعی است و به شیوه‌ای اجراگرانه عملی می‌شود. به‌نحو متناقضی، مُد پیروی از این جریان را آغاز کرد، تا آن‌جا که بر دوجنس‌گرابودن صریح سوژه تأکید کرد. طراحی معاصر هم مطابق این روند غیرجنسی شد. کلوین کلاین با عطری به نام یک از این اسلوب جدید تبعیت کرد؛ عطری هم برای زنان و هم برای مردان. تبلیغات این عطر جوانان آندروژنی را نشان می‌دهد که سخت بتوان هویت جنسی‌شان را تشخیص داد. این مد بی‌جنسیت با عطر بعدی کلاین (باش) هم ادامه یافت که با این شعار تبلیغ می‌شد: «بودن. نبودن. فقط باش.» پوسترهای تبلیغاتی هنوز هم جوانان آندروژن را به تصویر می‌کشند؛ فقط حالا دیگر شبیه معتادان درهم‌شکسته‌ی کراک هستند.

در گذشته نام عطرها به راز جذابیت سوژه اشاره داشت: آن‌چه در زن بیش از خودش است گنج[۱] (لانکوم[۲]) اوست، چیزی که می‌توان آن را زهر شیرین[۳] (دیور[۴]) هم دانست. این نام‌ها ماهیت ابژه‌ی ارزشمند در سوژه را نشان می‌دادند: این ابژه یادآور رایحه‌ی عطر است؛ چیزی نیست که به‌نحوی جسمانی بتوان آن را تشخیص داد ، اما در آنِ واحد فریبنده و زهرآگین است. اگر طراحان این عطرهای قدیمی می‌کوشیدند بفهمند که چطور ماهیت ابژه‌ی لیبیدویی را در سوژه به تصویر بکشند، مد معاصر در طراحی عطر از جریان به‌اصطلاح سیاست هویت[۵] پیروی می‌کند. در این‌جا مسئله دیگر این نیست که چطور ماهیت ابژه‌ی والا در سوژه را که ورای درک و دریافت سوژه است نشان دهند؛ امروزه سوژه موجودیتی است که باید در مقام یک کل به نمایش درآید. البته که این سوژه یکپارچه نیست، بلکه کسی است که همواره دارد هویت خود را تغییر می‌دهد. ماهیت این تغییر به بهترین شکل در جدیدترین

۱. نام عطری از شرکت لانکوم. کل جمله اشاره‌ای است به بازتعریف لاکان از آگالمای افلاطون. در محاوره‌ی مهمانی افلاطون، آگالما به‌معنای پیکره‌های الهی و آسمانی و زیباست که درون صندوقچه‌های حصیری به‌شکل سیلن (موجودی افسانه‌ای در اساطیر یونان) نهفته است. لاکان در سمینار هشتم خویش با عنوان انتقال (Lacan, 2015) آگالما را به‌مرتبه‌ی یک مفهوم مهم روان‌کاوانه ارتقا می‌دهد. از دید لاکان، آگالما گنجینه‌ی نهفته‌ی ناموجود و، به یک معنا، صورت ظاهرِ مسببِ عشق است، یعنی آن‌چه در محبوب بیش از خود اوست. ـم.

2. Lancôme
3. Tendre poison
4. Dior
5. identity politics

عطر کلوین کلاین به نام تناقض[۱] تجسم یافته، عطری که با این شعار تبلیغ می‌شود: « این زن همیشه همان آدم است و هرگز نیست.»

امروز سوژه‌ها دیگر ایدئال‌های هنجارگذاری جامعه را باور ندارند و در عوض خود را خالق هویت خویشتن می‌دانند. (این جریان در تبلیغ عطر جدید هوگو باس، هوگو وومن، به نمایش درآمده که می‌گوید: «تقلید نکن. نوآوری کن.») اما این حقیقت که امروز فرض می‌شود سوژه هر امکانی دارد تا از خودش «اثر هنری» بسازد او را از قیدوبندهای اجتماعی آزاد نمی‌کند. شاید سوژه دیگر مراجع اقتدار قدیمی را که زندگی‌اش را سامان می‌دهند باور نداشته باشد، بااین‌حال، در جست‌وجوی نقاط تازه‌ی هویت‌یابی است و قواعد جدیدی ابداع می‌کند تا ماهیت هولناک این آزادی نویافته برای «خودش» بودن را سامان ببخشد.

بنابراین تغییر در نحوه‌ی نام‌گذاری عطرها نشان‌دهنده‌ی ماهیت تغییر در درک سوژگی معاصر است. سوژه امروز چطور با ذات ترومازای فقدان در خودش و در **دیگری**[۲] کنار می‌آید، تا جایی که عملاً به این باور می‌رسد که شکل‌دادن به هویت خودش بدون ارجاع به **دیگری** امکان‌پذیر است؟ و ما امروزه، در زمانه‌ای که سوژه‌ها دیگر مثل قبل با مراجع اقتدار همذات‌پنداری نمی‌کنند، شاهد چه نوع تغییری در روابط بین‌سوژه‌ای هستیم؟ این پرسش‌ها با تحلیل موارد گوناگونی از عشق و نفرت در جامعه‌ی معاصر و با نمونه‌هایی از رمان‌ها، فیلم‌ها و مباحث سیاسی پاسخ داده می‌شوند.

کتاب حاضر با مسئله‌ی میل و عشق آغاز می‌شود و مضمون اصلی‌اش را می‌توان در این قول مشهور لاکان خلاصه کرد که «من عاشق توام، اما چون به‌نحو توضیح‌ناپذیری عاشق چیزی در توام که بیش از توست ـ ابژه‌ی کوچک a ـ[۲] مُثله‌ات می‌کنم»[۳]. چرا سوژه که بی‌تابانه عاشق است، مدام سد راه وحدت با ابژه‌ی عشق خود می‌شود؟ فصل اول این بن‌بست عشق را به کمک عصر معصومیت وارتن و بازمانده‌ی روز ایشی‌گورو تحلیل می‌کند. مفهوم روان‌کاوانه‌ی میل پیوند بسیار

1. Contradiction

۲. *a*- «که به صورت ابژه‌ی *a*، ابژه‌ی (a)، *petit a*، *object a*، یا *objet petit a* نوشته می‌شود. در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰، دیگری خیالی مثل خود آدم. در دهه‌ی ۱۹۶۰ و پس از آن دست‌کم دو چهره دارد: (۱) میل دیگری...، (۲) ته‌مانده‌ی فرایند نمادپردازی.» نقل خلاصه‌شده از بروس فینک، سوژه‌ی لاکانی: میان زبان و ژوئیسانس، ترجمه‌ی علی حسن‌زاده، ۳۳۵-۳۳۶. نشر بان: ۱۳۹۷. حین ترجمه‌ی این کتاب از مفاهیم و تعاریف موجود در کتاب مذکور بهره‌ی بسیار برده‌ام. ـم.

نزدیکی با نارضایتی دارد؛ بدین معنا که ما از آن‌رو به چیزها میل می‌ورزیم که در دسترس نیستند؛ و سوژه، برای زنده‌نگه‌داشتن میل، باید مانع از تحقق آن شود. البته در این جست‌وجوی ابژه‌ی ناممکن، مسلماً میل ارتباط تنگاتنگی با مسئله‌ی عشق دارد. اما عشق با مفهوم روان‌کاوانه‌ی دیگری هم در پیوند است؛ مفهوم لیبیدو یا رانه که با ماهیت تخریبگرش به‌نحو بسیار بنیادی‌تری وابستگی‌های پرشور سوژه را تعیین می‌کند. فصل دوم با ارجاع به مجموعه‌ای از ملودرام‌های کلاسیک هالیوودی (رپسودی، پرده‌ی هفتم، کفش‌های قرمز و هومورسک) این حرکت از میل به رانه را توضیح می‌دهد. و فصل سوم به ماهیت اغواگر رانه‌ی مؤنث می‌پردازد، به آن ترتیبی که در داستان آوازهای مرگ‌بار سیرن‌ها ترسیم شده است.

بنابراین، ابژه‌ای را که در آدمی بیش از آدمی است باید هم ابژه‌ی میل و هم ابژه‌ی رانه دانست. در هر دو صورت، ابژه می‌تواند هم‌زمان چیزی باشد که کسی تحسینش می‌کند و مجذوبش می‌شود و نیز چیزی که فرد از آن متنفر و منزجر است. به‌نحو متناقضی، سوژه غالباً آن چیزی را که بیش از همه دوست دارد ویران می‌کند. این موضوع فقط در زندگی شخصی سوژه روی نمی‌دهد؛ وابستگی‌های احساسی به کشور خویش نیز می‌تواند به ویران‌کردن آن بینجامد. فصل چهارم نشان می‌دهد که چطور نگرش چائوشسکو[1] به رومانی را می‌توان در این گفته خلاصه کرد: «من عاشق کشورم هستم، به‌خاطر همین مُثله‌اش می‌کنم.»

در دنیای چندفرهنگی و روادار امروز، معمولاً فرض بر این است که آخرین دفاع در برابر این آشوبِ خودتخریبگرِ عشق-نفرت، احترام به دیگران است: از سبک‌های مختلف زندگی در جامعه گرفته تا احترام به سایر نژادها و ملیت‌ها و حتی احترام به حیوانات. فصل پنجم مورد مشهور هنرمند روس، اولگ کولیک[2]، را بررسی می‌کند که در گالری‌های هنری در قالب سگی فرومی‌رود و گهگاه کسانی از جمع مخاطبان خود را گاز می‌گیرد. اجراهای کولیک کمکمان می‌کند تا توضیحی برای این موضوع بیابیم که چرا حتی عشق به سگ‌هایی که گاز می‌گیرند آسان‌تر از عشق به انسان‌های دیگر است.

۱. نیکلای چائوشسکو دیکتاتور رومانیایی که تا پیش از اعدام در سال ۱۹۹۰ به مدت ۲۵ سال با قدرتی متکی به خشونت و سرکوب در این کشور حکومت کرد. -م.

2. Oleg Kulik

وقتی از نیاز به مدارا و احترام در جامعه‌ی خودمان داد سخن می‌دهیم، این پرسش هم مطرح می‌شود: چندفرهنگی‌گرایان دقیقاً به کدام دیگری احترام می‌گذارند و با آن‌ها مدارا می‌کنند؟ آیا این دیگری نوع بسیار خاصی از دیگری -دیگری در مقام قربانی- نیست که توجه چندفرهنگی‌گرایان را جلب می‌کند؟ وقتی دیگری از ایفای نقش قربانی منفعل دست می‌کشد و به‌نحوی عمل می‌کند که شگفتی شاهدان غربی را برمی‌انگیزد، به‌سرعت دشمن شناخته می‌شود؛ تمامیت‌خواه، بنیادگرا و جز این‌ها. فصل‌های ششم و هفتم با بررسی نمونه‌هایی از مباحث سیاسی معاصر درباره‌ی نژادپرستی و چندفرهنگی‌گرایی این امر را تحلیل می‌کنند که چگونه عشق به دیگری بدل به نفرت می‌شود. فصل ششم به مسئله‌ی نفرت‌پراکنی می‌پردازد و معضل نحوه‌ی مواجهه با دو مسئله‌ی زیر را بررسی می‌کند: شیوه‌های از بیخ‌وبن متفاوتِ فرهنگ‌های مختلف در درک خشونت و تفاوت‌ها در درک امور کلی (حقوق بشر، برابری، آزادی و غیره) که جوامع بر مبنای آن‌ها می‌کوشند مانع بروز خشونت شوند. نمونه‌ی مثال‌زدنی چنین خشونتی ختنه‌ی زنان است. فصل هفتم این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این نوع ناقص‌سازی جنسی زنان صرفاً امری مربوط به انتخاب است و چرا ما در غرب در میان برخی از مهاجران با بازگشت به این‌گونه کردارهای تشرف روبه‌رو می‌شویم. این مشکل در زمینه‌ی سایر اشکال نشانه‌گذاری بدن با بریدگی در جامعه‌ی معاصر، مانند برخی انواع هنر تنانه، خال‌کوبی یا سوراخ‌کردن بدن، تحلیل شده است.

کتاب با تحلیلی از عشق آغاز می‌شود که بیشتر مختص جامعه‌ی مدرن است، اما نتیجه‌گیری به خطوط کلی عشق و نفرت در جامعه‌ی پسامدرن می‌پردازد. امروزه تغییر بنیادینی در همذات‌پنداری سوژه با نظم نمادین، به‌اصطلاح **دیگری** بزرگ، رخ داده است. در جامعه‌ی پسامدرن، مردم دیگر به‌سان جامعه‌ی مدرن یا پیشامدرن افسانه‌ی **دیگری** بزرگ را باور ندارند. اما بی‌اعتقادی به **دیگری** بزرگ فقط رهایی برای سوژه به ارمغان نمی‌آورد بلکه آغازگر واپس‌روی به اشکال گوناگون خشونت و ازجمله ناقص‌سازی خود هم می‌شود. برخی افراد با چنین کارهایی مطابق با این تصور عمل می‌کنند که امروز همه‌چیز تغییرپذیر است و زندگی مانند صفحه‌ی نمایشی است که سوژه می‌تواند به‌طور تصادفی هویت خود را روی آن

انتخاب کند. اما کسان دیگری از همان اشکال ناقص‌سازی خود به‌عنوان واکنشی به ایدئولوژی هویت‌های تغییرپذیر بهره می‌گیرند.

بازگشت به عمل بریدن بدن را باید شیوه‌ی خاصی دانست که طی آن سوژه‌ی معاصر با فقدان‌های خود و **دیگری** روبه‌رو می‌شود. این اعمال ناقص‌سازی بدن را نباید شواهدی بر نوعی انحراف عمومیت‌یافته در جامعه‌ی معاصر دانست بلکه این‌ها نشانگان تغییر بنیادینی هستند که بر سوژگی اثر گذاشته است.

از جین مالمو و میچ کوهن به‌خاطر تصحیح ترجمه‌ام و بسیاری نظرات سودمند تشکر می‌کنم. این کتاب هنگام اقامتم در ویسنشافتسکولگ[1] در برلین تکمیل شد؛ قدردان شرایط کاری بی‌عیب‌ونقصی‌ام که آن‌جا فراهم بود.

1. Wissenschaftskolleg

فصل اول

«نمی‌توانم دوستت بدارم، مگر آن که رهایت کنم»

«عشق به خود فقط یک مانع می‌شناسد: عشق به دیگران، عشق به اشیا.»
(زیگموند فروید، روان‌شناسی گروهی و تحلیل ایگو)

یکی از بزرگ‌ترین توهمات درباره‌ی عشق این است که ممنوعیت و قواعد اجتماعی مانع از تحقق آن می‌شوند. خصلت موهومی این فرض در هر کتاب راهنمای «خودیاری» فاش می‌شود: پندی که عاشقان مستأصل می‌گیرند این است که موانع صوری و ممنوعیت‌هایی برقرار کنند و خود را موقتاً از دسترس دور نگه دارند تا ابژه‌ی عشق خود را به برگرداندن عشق وادارند. یا چنان که فروید می‌گفت: «مانعی لازم است تا موج لیبیدو را به اوج خود برساند؛ و در تمام اعصار تاریخ، بشر موانع قراردادی بر پا کرده تا بتواند از عشق لذت ببرد.»[۴] ماهیت این موانع چیست؟ نقش نهادها، مناسک و قواعد اجتماعی در نسبت با درونی‌ترین احساسات سوژه، یعنی عشق او، چیست؟ و چرا سوژه بر دوست داشتن کسی اصرار می‌ورزد که هیچ قصدی برای پاسخ دادن به این عشق ندارد؟

می‌کوشم نخست با بررسی نمونه‌ی دو رمان، بازمانده‌ی روز کازوئو ایشی‌گورو و عصر معصومیت ایدیث وارتن، و سپس بررسی داستان کوتاهی از وارتن به نام «تراژدی الاهه‌ی الهام»[1] به این پرسش‌ها پاسخ دهم. نمونه‌ی آخر درباره‌ی زنی است که از عشق مردی برای سامان‌دادن به فضای نمادینی استفاده می‌کند

1. The Muse’s Tragedy

که به او هویت می‌بخشد و او را در مقام ابژه‌ی عشق می‌نشاند، اما دو رمان اول درباره‌ی مشکل معکوس عشقی است که به‌سبب ساختار قدرت نمادین جامعه عقیم می‌ماند. اجازه دهید اول بر رمان‌ها تمرکز کنم که بازنمایی زیبایی‌شناسانه‌ای از آن چیزی ارائه می‌دهند که لویی آلتوسر دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی (ISAs) می‌نامید: «تعداد مشخصی از واقعیت‌ها که خود را به چشم مشاهده‌گر بی‌واسطه همچون نهادهای متمایز و تخصصی جلوه می‌دهند» و در وهله‌ی اول بخشی از حوزه‌ی خصوصی هستند، نهادهایی مانند خانواده، مدرسه، کلیسا، احزاب یا مراکز فرهنگی.[۵] در این دو رمان دقیقاً یکی از مهم‌ترین دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی، یعنی خانواده و «جامعه»، به‌معنای هنجارهای مدون اجتماعی و سلسله‌مراتب روابط اجتماعی است که بر زندگی خصوصی قهرمانان داستان غالب می‌شود: روابط عاشقانه‌ی آن‌ها ظاهراً مقید به تأثیر دستگاه‌های ایدئولوژی دولتی سرکوبگری است که زندگی‌شان را سامان می‌دهد.

عصر معصومیت در طبقات بالای جامعه‌ی نیویورک قرن نوزدهم می‌گذرد که جامعه‌ای به‌شدت سلسله‌مراتبی است و در آن هر عمل یا جنبش اجتماعی مدون شده و هر فرد در این تقلای دائمی است که مبادا قواعد نانوشته را اشتباه تفسیر کند و از جمع بیرون بیفتد. شدت تدوین قواعد در این جامعه در نحوه‌ی سامان‌دهی زندگی خصوصی و عمومی افراد معلوم می‌شود: از نوع ظروف چینی که در مهمانی‌های شام استفاده می‌کنند تا شیوه‌ی لباس پوشیدن، مکان خانه‌هایشان، احترامی که به افراد بالاتر در نردبان اجتماعی می‌گذارند و غیره. بازمانده‌ی روز در جامعه‌ی اشرافی انگلستان درست پیش و پس از جنگ جهانی دوم می‌گذرد که به همان اندازه سلسله‌مراتبی است و نقش اصلی آن را بلندمرتبه‌ترین خدمتکار، یعنی پیشخدمت، بر عهده دارد. این جامعه سرشار از قواعد نانوشته هم هست و در آن هر بخشی از زندگی به‌تمامی سامان یافته است. و پیشخدمت آن کسی است که کمال و حفظ این نظم وابسته به اوست. همان‌طور که استیونزِ پیشخدمت در بازمانده‌ی روز اشاره می‌کند، او با انجام وظیفه‌ی خود به عالی‌ترین و کمال‌گراترین اسلوب ممکن، در رویدادهای تاریخی مهمی که اربابش در آن دخیل است نقش مهمی ایفا می‌کند. استیونزِ پیشخدمت پیش‌الگوی یک «خدمتکار ایدئولوژیک» است: او هرگز نقش خود را در دم‌ودستگاه

به پرسش نمی‌کشد، هرگز با رئیس خود مخالفت نمی‌کند حتی زمانی که او مرتکب اشتباهات فاحشی می‌شود؛ یعنی او فکر نمی‌کند و فقط اطاعت می‌کند.

هر دو رمان نشان می‌دهند که چیزی سرکوب‌شده یا پنهان در پشت این دستگاه ایدئولوژیک هست: احساسات افراد درگیر در این مناسک، عشق‌های «راستین» و مخفی آن‌ها. نسخه‌های سینمایی هر دو رمان به‌ویژه بر این قلمرو پنهان «در پسِ» نهاد، عواطف «واقعی» در پسِ عواطف جعلی و عمومی تأکید می‌کنند. بنابراین، معضل اصلی عصر معصومیت بر محور ناممکنی عشق بین نیولند آرچر، اشراف‌زاده‌ی جوان، و کنتس الن اولنسکا، زن عجیب‌وغریبی که رفتارش زیر ذره‌بین جامعه‌ی نیویورک است می‌گردد. نیولند که نامزد ازدواج با یکی از زنان «مناسب» این جامعه شده، به‌نحوی ضمنی و به علت قواعد جامعه از امیدش برای تحقق میل خود به الن دست می‌کشد و به شوهر متعهدی بدل می‌شود. در بازمانده‌ی روز هم شاهد عشق ناگفته بین استیونزِ پیشخدمت و خانم کنتنِ سرخدمتکار هستیم که هر دوی آن‌ها بیش از آن مطیع قواعد اجتماعی هستند که احساسات خود را فاش کنند و صاحب خوشبختی شخصی خود شوند. خلاصه، هر دو رمان سرکوبگریِ نهادهایی را فاش می‌کنند که محل زندگی قهرمان‌های داستان‌اند و مانع از آن می‌شوند که آن‌ها عشق را بیابند. اما مسئله این است که آیا واقعاً نهاد است که مانع از عشق می‌شود؟ آیا عملاً نهاد نیست که به شیوه‌ای متناقض‌نما عشق را می‌سازد؟

بازمانده‌ی روز یا عشق به‌منزله‌ی ممنوعیت

بازمانده‌ی روز داستان پیشخدمتی به نام استیونز است که کل عمر خود را در خدمت خاندان لرد دارلینگتون گذرانده است. استیونز در پیرسالی عازم سفری برای دیدن خانم کنتن می‌شود که بیست سال پیش سرخدمتکار خاندان بوده، به این قصد که متقاعدش کند به کار برگردد. استیونز در این سفر خاطرات خود را می‌نویسد و در آن رابطه‌ی خود با خانم کنتن و زندگی‌اش را در خانه در بحبوحه‌ی سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم به یاد می‌آورد. این خاطرات استیونز پیشخدمت پیش از هر

چیز ادای احترامی است به اصول تشخّص و اخلاقی که یک خدمتکار تمام‌عیار با تعهد مطلق به اربابش را تعریف می‌کند. ویژگی هوشمندانه‌ی رمان در این حقیقت نهفته است که احساسات هرگز به زبان نمی‌آیند: هرچند استیونز پیشخدمت و خانم کنتن به همدیگر توجهی بیش از توجه حرفه‌ای دارند، هرگز این را به یکدیگر اعتراف نمی‌کنند. حتی در پایان، وقتی بالأخره یکدیگر را پس از سال‌ها می‌بینند و وقتی هیچ مانع واقعی بر سر راه رابطه‌شان نیست، هیچ اتفاقی بینشان نمی‌افتد. رسم و رسوم دست‌نخورده می‌مانند و احساسات هرگز به‌تمامی افشا نمی‌شوند؛ چرا نمی‌شوند؟

یک تعبیر از رفتار استیونز، از سرکوب کامل عواطفش، این است که او به‌نحوی ناانسان است. این را می‌توان در واکنشش به مرگ پدرش دید: با این‌که پدرش در بستر مرگ است، برای استیونز ادای تمام‌وکمال وظایفش مهم‌تر از بیان احساساتش است. البته چنین تفسیر اومانیستی‌ای بر منظور اصلی رمان چشم می‌بندد. برای درک منطقش باید در جهت مخالف حرکت کرد: به‌جای تلاش برای شناسایی احساسات سرکوب‌شده‌ای که به‌سبب سخت‌گیری نظام اجتماعی و به علت خدمت‌رسانی زیاده بی‌عیب‌ونقص پیشخدمت بیان نشده‌اند، بهتر است با جدی گرفتن رسم‌ورسوم و نهاد کار را آغاز کرد و بعد جایگاه عشق در آن‌ها را تعیین کرد.

چه درکی از عنوان رمان باید داشت؟ چند جای کتاب اشاراتی به آن شده است. نخست، «بازمانده‌ی روز» ممکن است صرفاً خاطراتی باشد که استیونز پیشخدمت عصرِ هر روز از سفر خود در دفترچه ثبت می‌کند. پاسخ دوم می‌تواند این باشد که هر دو شخصیت داستان دیگر پیر شده‌اند؛ بنابراین، «بازمانده» همین چند سالی است که از عمرشان باقی مانده است. اما اگر قیاسی بین «بازمانده‌ی روز» و «بقایای روز»[1] فرویدی برقرار کنیم، توضیح جالب‌تری به دست می‌آید. «بقایای روز» در نظریه‌ی رؤیاهای فروید رویدادهایی یا بقایایی از روز پیش هستند که به دلیل ساختار ناخودآگاهی که در آن جای می‌گیرند، در رؤیا معنای جدیدی می‌یابند. با قرائت خاطرات استیونز در پرتو این مفهوم فرویدی، می‌توان گفت که بازمانده‌ی روز پیش از هرچیز معطوف به خاطره‌ی رابطه‌اش با خانم کنتن است. خاطراتی که استیونز از همه عزیزتر می‌دارد ملاقات هر عصر با خانم کنتن در اقامتگاه شخصی‌شان

1. day's residues

است که با نوشیدن کاکائو و گفت‌وگو از اتفاقات روز می‌گذشت. این ملاقات‌ها همان «بازمانده‌ی روز» بودند که در خاطره‌ی استیونز نقش بقایایی را بازی می‌کنند که او قادر نیست در ساختمان بی‌عیب‌ونقص سبک زندگی وسواسی خود بگنجاند. بنابراین، رابطه‌ی استیونز با خانم کنتن باقی‌مانده‌ای است که ناخودآگاهش حول آن بافته می‌شود، بقایایی که او را وامی‌دارد با میل خود مواجه شود.

از دید لاکان، مشخصه‌ی بارز فرد وسواسی این است که خود را در جایگاه **دیگری** می‌نشاند و سپس از آن‌جا به شیوه‌ای عمل می‌کند که از هرگونه خطر مواجهه با میل خود جلوگیری کند. به همین دلیل است که او شماری آیین و قواعد خودتحمیلی ابداع می‌کند و زندگی خود را به شکلی اجباری سامان می‌دهد. فرد وسواسی همچنین مدام تصمیم‌گیری را به تعویق می‌اندازد تا از خطر و عدم‌قطعیت ملازم با میل **دیگری**، نظم نمادین، و نیز میل دیگری انضمامی[1]، یعنی جنس مخالف، بگریزد.

استیونز هرگز به خود اعتراف نمی‌کند که به امید دیدن خانم کنتن به این سفر می‌رود. بهانه‌ی او برای سفر کمبود خدمتکاران در خانه و این احتمال است که شاید بتواند با متقاعدکردن خانم کنتن به بازگشت به خانه، مشکل کمبود کارکنان را حل کند:

> شاید تعجب کنید که یک همچو عیب آشکاری در نقشه‌ی کار چطور از نظر بنده پنهان مانده بود ولی تصدیق می‌فرمایید، در مسائلی که انسان وقت و فکر زیادی صرف آن‌ها می‌کند قضیه غالباً از همین قرار است؛ یعنی انسان به حقیقت امر پی نمی‌برد تا آن‌که واقعه‌ی دیگری برحسب اتفاق، نظر او را به آن جلب کند. در این مورد همین‌طور شد؛ یعنی دریافت نامه‌ی میس کنتن، که بعد از تفصیلات زیاد و نسبتاً مبهم مشخصاً از حسرت ایام خدمت در سرای دارلینگتون حکایت می‌کرد و ـ در این خصوص یقین دارم ـ اشاره‌های صریحی هم به میل به بازگشت به این‌جا دربرداشت، مرا مجبور کرد که نقشه‌ی کارم را مجدداً مورد بررسی قرار دهم. آن وقت بود که متوجه شدم در این خانه محل کار مهم دیگری هم وجود دارد که یک نفر دیگر می‌تواند

1. concrete other

پر کند، و در واقع مشکلات اخیر من از همین کمبود آب می‌خورَد. هرچه بیشتر فکر می‌کردم برایم واضح‌تر می‌شد که شخص میس کنتن، به‌واسطه‌ی علاقه‌ی وافری که به این خانه دارد و از این جهت که به کار خود وارد است ـ چیزی که نظیرش امروز پیدا نمی‌شود ـ درست همان عاملی است که من لازم دارم تا نقشه‌ی کار خدمه‌ی سرای دارلینگتون را تکمیل و تمام کنم.[۶]۱

این قطعه اصلی‌ترین نمونه‌ی گفتمان وسواسی است. برای درک میل «واقعی» استیونز باید هر جمله را وارونه کنیم. گفتار وسواسی همیشه نشانگر معنایی است که مذبوحانه می‌کوشد میل او را بپوشاند، یا دقیق‌تر بگوییم، فرد وسواسی طوری سخن می‌گوید و فکر می‌کند که به‌اجبار از میل خود اجتناب کند. وقتی استیونز از نیاز به حل معضل کارکنان حرف می‌زند یا وقتی در نامه‌ی خانم کنتن میل او به بازگشت به سرای دارلینگتون را تشخیص می‌دهد، بهانه‌هایی جور می‌کند تا مانع از شناسایی میل خودش شود. استیونز میل خود را به حساب **دیگری** می‌گذارد: جوری نشان می‌دهد که انگار میل خانم کنتن است. بنابراین، فرد وسواسی اندیشه را جایگزین عمل می‌کند و باور دارد که رویدادهای واقعی با آن چیزی که او فکر می‌کند تعیین می‌شوند. اما این قدرت تام اندیشه با ناتوانی بنیادینی در پیوند است: «اعمال او عقیم‌اند چون او قادر نیست خود را درگیر عملی کند که افراد دیگر او را از طریق آن عمل بشناسند.»[۷] فروید ملاحظه کرد که خود فرایند اندیشه‌ی وسواسی جنسیت‌یافته می‌شود «چون لذتی که معمولاً به محتوای اندیشه متصل می‌شود به خود عمل اندیشیدن تغییر می‌یابد و رضایت برآمده از رسیدن به نتیجه‌ی یک رشته از افکار در قالب رضایتی جنسی تجربه می‌شود.»[۸] بنابراین، استیونز از برنامه‌ی خود برای حل معضل کارمندان از طریق سفر برای ملاقات خانم کنتن رضایت جنسی پیدا می‌کند، نه از خلال افکاری درباره‌ی خود خانم کنتن.

وقتی استیونز برنامه‌اش برای دیدن خانم کنتن را به ارباب خود اطلاع می‌دهد، لرد دارلینگتون به استهزا می‌گوید توقع نداشته پیشخدمتش در این سن هنوز به زنان علاقه‌مند باشد. این اشاره هسته‌ی میل استیونز را می‌لرزاند و او مجبور

۱. نقل از ترجمه‌ی نجف دریابندری، ۳۴-۳۵، تهران: نشر کارنامه: ۱۳۸۵. ـم.

می‌شود فوراً مناسکی برای نقض معانی ضمنی آن اجرا کند. به این نتیجه می‌رسد که دارلینگتون از استیونز توقع دارد به‌عنوان بخشی از خدمات حرفه‌ای‌اش شوخی ردوبدل کند. البته که استیونز در انجام این وظیفه شکست می‌خورد، پس می‌کوشد هنر لطیفه‌گویی را بیاموزد: «بنده برای خودم نوعی تمرین ترتیب داده‌ام که سعی می‌کنم روزی یک بار عمل کنم؛ هر وقت فرصتی پیدا شود، سعی می‌کنم سه تا لطیفه درباره‌ی اوضاع دوروبر خودم در لحظه‌ی حاضر بسازم.»[۹]۱ این تکلیف دشواری است چون او را در معرض خطر مواجهه با میل خود قرار می‌دهد. استیونز از خطری که لطیفه‌گویی در خود دارد آگاه است؛ این حقیقت که اثرات آن کنترل‌پذیر نیست، امری که وحشتی حقیقی برای فرد وسواسی است: «موقع لطیفه‌پرانی، به اقتضای طبیعت امر، انسان پیش از آن‌که مطلب را بر زبان جاری کند فرصتی برای سبک سنگین کردن تعبیرات احتمالی آن ندارد، و اگر انسان مهارت و تجربه‌ی کافی کسب نکرده باشد، خطر برزبان‌آوردن مطالب ناجور فراوان است.»[۱۰]۲

این اجتناب از میل مربوط به حرفه‌ی پیشخدمتی است. برای استیونز، اصول عالی خدمت به‌عنوان یک پیشخدمت شکل **آرمانِ اگو**[۳]ی او را به خود می‌گیرند. مهم‌ترین این اصولِ «تشخّص مربوط است به این که یک نفر پیشخدمت بتواند از جلد حرفه‌ی خودش خارج نشود.»[۱۱]۴ درحالی‌که پیشخدمت پست‌تر به‌سادگی وجود حرفه‌ای خود را به سود وجود خصوصی‌اش ترک می‌کند، پیشخدمت عالی در هیچ موقعیتی به‌هیچ‌وجه چنین کاری نمی‌کند: «پیشخدمت خوب آن است که کاملاً و تماماً در نقش خود "جاافتاده" باشد؛ نباید این نقش را مانند لباس نمایش یک ساعت به دوش بیندازد و ساعت دیگر آن را از دوش بردارد.»[۱۲]۵ بنابراین، پیشخدمت باید وظیفه را مقدم بداند. ژاک آلن میلر اشراف‌زاده را اربابی تعریف می‌کند که میل خود را قربانی **آرمانِ اگو** می‌کند. **آرمانِ اگو** جایگاهی در نظم نمادین است که سوژه با آن همذات‌پنداری می‌کند. جایگاهی است که سوژه از آن خود را به آن نحوی

۱. همان، ۱۹۹. ـم.
۲. همان، ۲۰۰. ـم.

3. Ego Ideal

۴. همان، ۸۰. ـم.
۵. همان، ۲۴۸. ـم.

مشاهده می‌کند که دوست دارد به آن شکل دیده شود. این جایگاه برای استیونز اصول یا قواعد خدمات پیشخدمتی، یا دقیق‌تر بگوییم، تشخّص است. وقتی سوژه میل خود را برای **آرمان** فدا می‌کند، وقتی کاملاً خود را تحت سلطه‌ی هویت نمادین درمی‌آورد و نقابی نمادین بر چهره می‌زند، در این نقاب است که می‌توان میلش را تشخیص داد. بنابراین، وقتی استیونز خود را به‌تمامی وقف کار می‌کند، زندگی خصوصی خود را وامی‌گذارد و از هرگونه تماس جنسی با زنان پرهیز می‌کند، و در نتیجه خود را با **آرمان** به وحدت می‌رساند، در این **آرمان** ، در این نقاب اجتماعی شأن و منزلت است که میلش خود را پدیدار می‌کند. **آرمان**، که به‌معنای به هیئتِ **دیگری** درآمدن است، همچنین دیگریِ میلِ سوژه است: بنابراین، خصلت‌های نقاب‌های تشخّص، حرفه‌ای‌گری و بی‌جنسیتی که **آرمان** را تشکیل می‌دهند، دست به دست میل استیونز می‌دهند؛ مثلاً نادیده‌گرفتن تعمدی و خودخواسته‌ی زنان را می‌توان میل به زنان قرائت کرد: «آن چیزی که سوژه پنهان می‌کند و به‌واسطه‌ی آن دست به عمل پنهان‌کردن می‌زند، خود همان شکل فاش‌شدنش هم هست.»[۱۳]

هیچ چیزی پشت نقاب نیست: هرچه هست در نقاب است؛ در آن حجابی که ظاهراً ذات سوژه را مخفی می‌کند، که ما باید به دنبال این ذات بگردیم. در نمونه‌ی استیونز، هیچ «ورایی» وجود ندارد، هیچ دنیای سرکوب‌شده‌ی احساساتی که پشت نقابِ انگلیسیِ خوب بودنش مخفی شده باشد.[۱۴] بیهوده است که در استیونز به‌دنبال عشق پنهانی بگردیم که به علت مناسکی که خود را سخت‌گیرانه مقید به آن کرده مجال بروز نیافته باشد؛ تمام عشقش در همان مناسک است؛ اگر او عشقی به خانم کنتن دارد، او را از نظرگاه انقیاد به قواعد حرفه‌شان دوست دارد. خانم کنتن نیز خدمتکار بسیار توانمندی است، اما چیزی که استیونز را عملاً مجذوب او می‌کند مقاومت هیستریک و گهگاهی او در برابر مناسک است، وقتی ناگهان در قواعد تردید می‌کند اما دوباره از آن‌ها اطاعت می‌کند.

اشتباه این‌جاست که استیونز را یگانه متهم تحقق‌نیافتن رابطه‌ی عاشقانه بدانیم. خام‌دستی است که به این نتیجه برسیم که اگر استیونز متفاوت و انسانی‌تر بود، خانم کنتن می‌توانست عشق خود به او را واقعیت بخشد. خانم کنتن نمونه‌ی شخصیت هیستریکی است که اسیر میل متناقضش شده است. از یک سو می‌خواهد استیونز

تغییر کند و عشقش به او را ابراز کند، از سوی دیگر استیونز را فقط به‌خاطر همان چیزی که واقعاً هست دوست دارد؛ کارگزاری که می‌کوشد به هر مستمسک ممکن از میل خود اجتناب کند. اگر قرار بود استیونز تغییر کند، می‌شد پیش‌بینی کرد که خانم کنتن خیلی زود ترکش می‌کرد و از او بیزار می‌شد، به همان ترتیبی که از شوهر خود بیزار شده بود.

خانم کنتن اولین بار زمانی واکنش هیستریک نشان می‌دهد که خدمتکار جوانی به او می‌گوید قرار است با خدمتکار دیگری ازدواج کند. واکنش خانم کنتن به این خبر بسیار احساسی است، چون با آرزوی خدمتکار جوان برای یافتن عشق همذات‌پنداری می‌کند. خدمتکاران جوان می‌فهمند که خانم کنتن دوست دارد چه اتفاقی بین او و استیونز بیفتد. عمل هیستریک بعدی خانم کنتن اعلام قصد ازدواجش با آقای بِن است. همان‌طور که در پایان رمان تصدیق می‌کند، قصد او از این کار برانگیختن واکنش استیونز است. شخصیت هیستریک همیشه با این پرسش روبه‌روست: «اگر مرا از دست بدهد، چه اتفاقی برایش می‌افتد؟» همان‌طور که بعدتر در فصول دوم و سوم با مثال توضیح می‌دهیم، تناقض میل شخصیت هیستریک در این است که می‌خواهد اربابی، **دیگری**‌ای، داشته باشد که خود هیستریک می‌تواند بر او تسلط یابد.

به‌نحو متناقضی، خانم کنتن است که در عمل نقش حامی نهاد را ایفا می‌کند. او میل نهاد است. این را می‌توان از رابطه‌اش با شوهرش فهمید. وقتی شوهرش نهاد را ترک می‌کند، او از مرد بیزار می‌شود. خودش قادر نیست بیرون‌ماندن از آن را تحمل کند. در پایان به نهاد خانواده برمی‌گردد، حتی با این که دلایلی به‌جز خودش برمی‌شمرد: شوهرش، دخترش. بااین‌حال، این همان میل حقیقی اوست.

عصر معصومیت یا اخلاق عشق رمانتیک

عصر معصومیت در نگاه اول رمانی درباره‌ی عشق رمانتیکِ نافرجام است؛ درباره‌ی اشتیاق نومیدانه‌ی دو نفر که عمیقاً عاشق هم هستند (نیولند و الن) و نمی‌توانند

پی خوشبختی خود بروند. نیولند فردی سازگار است، عضو شایسته‌ی جامعه‌ی بالای نیویورک و نامزد مِی که یکی از دختران مطلوب همان جامعه است. وقتی نیولند با الن عجیب‌وغریب ملاقات می‌کند و عاشقش می‌شود، می‌فهمد که شاید چیزی «بیرون» از آن قواعد اجتماعی‌ای وجود داشته باشد که او آن‌چنان وظیفه‌شناسانه رعایتشان می‌کند. این بیرون ظاهراً دنیای احساسات ناب است، دنیایی که در آن عشق حاکم بی‌قیدوشرط است.

محدودیت‌های بیرونی قواعد اجتماعی زمینه‌ساز رشدونمو این عشق رمانتیک می‌شود. نیولند خود تصدیق می‌کند که تصویر الن در خاطره‌ی او قدرتمندتر از الن «واقعی» است. بنابراین، الن دقیقاً در مقام فرد غایب، دسترس‌ناپذیر و ابژه‌ی اشتیاق مدام نیولند ارزش خاصی دارد. به همین سبب است که نیولند حتی قصد ندارد رابطه‌ی خود با او را به هیچ نحو جنسی‌ای به تحقق برساند. بنابراین، طی یکی از رویارویی‌های عاطفی‌شان چنین می‌گوید:

> نترس! لازم نیست آن گوشه آن‌طور مچاله شوی. بوسه‌ی دزدکی چیزی نیست که من می‌خواهم. ببین، من حتی آستین ژاکتت را لمس نمی‌کنم. خیال نکن نمی‌فهمم که چرا نمی‌خواهی احساسی که بین ماست به یک رابطه‌ی عشقی موش‌وگربه‌بازی بدل شود. دیروز نمی‌توانستم این‌طور حرف بزنم، چون وقتی از هم دور هستیم و من دوست دارم ببینمت، هر اندیشه‌ای در شعله‌ی بزرگی می‌سوزد و خاکستر می‌شود. اما بعد می‌آیی؛ و خیلی بیشتر از آن چیزی هستی که در یادم مانده، و چیزی که از تو می‌خواهم خیلی بیشتر از این است که هرازگاهی یکی دو ساعت با تو باشم، و باقی اوقات را در انتظاری سوزان بگذرانم، این‌طور در نهایت آرامش کنارت بنشینم، مثل هم‌اکنون، و آن تصویر دیگر را در ذهنم داشته باشم که بی هیچ حرفی می‌خواهم به حقیقت بپیوندد.[۱۵]

برای این‌که عشق رمانتیک بروز کند، لازم نیست شخص واقعی حاضر باشد؛ آن‌چه لازم است وجود تصویر است. لاکان نخست عشق را رابطه‌ی خودشیفته‌وار

سوژه تعریف می‌کند: آن‌چه در عاشق‌شدن دست‌اندرکار است بازشناسی تصویر خودشیفته‌واری است که ذات ایگوی آرمانی[1] را تشکیل می‌دهد. وقتی عاشق می‌شویم کسی را که ابژه‌ی عشق ماست در جایگاه ایگوی آرمانی قرار می‌دهیم. ما عاشق این ابژه‌ایم، به علت کمالی که مشتاقیم ایگوی خودمان داشته باشد. اما قضیه فقط این نیست که سوژه عاشق تصویری در دیگری است که دوست دارد خودش ساکن آن باشد. سوژه هم‌زمان ابژه‌ی عشق خود را در جایگاه **آرمانِ ایگو** می‌نشاند، جایگاهی که از آن‌جا دوست دارد خود را دوست‌داشتنی ببیند. وقتی عاشق می‌شویم، ابژه‌ی عشقی که در جایگاه **آرمانِ ایگو** نشانده شده ما را قادر می‌کند تا خود را به شکلی جدید ببینیم: مهربان، دوست‌داشتنی، زیبا، محجوب و غیره. به‌سبب **آرمانی** که در معشوق خود به ودیعه می‌گذاریم، در برابر او احساس شرم می‌کنیم یا می‌کوشیم او را مجذوب خود کنیم.

اما برای درک سازوکار عشق باید به ورای **امر آرمانی** نگریست. تعریف مشهور لاکان از عشق این است که سوژه آن چیزی را که خود ندارد به دیگری می‌دهد. این ابژه همان ابژه‌ی a کوچک ترومازا، ابژه‌علت میل است. در پس رابطه‌ی خودشیفته‌وار با ابژه‌ی عشق، ما با امر واقعی مواجه می‌شویم، با ابژه‌ی ترومازای درون خودمان و نیز درون دیگری: «تحلیل نشان می‌دهد که عشق در ذات خود خودشیفته‌وار است، و فاش می‌کند که جوهر آن‌چه ظاهراً ابژه‌گون (ابژه‌ای) است ـ چه مزخرفاتی ـ در حقیقت چیزی است که در میل باقی‌مانده‌ای[2] را برمی‌سازد، یعنی علت آن را، و میل را از طریق ارضاناشدنش (نارضایتی) و حتی امکان‌ناپذیری‌اش حفظ می‌کند.»[۱۶]

سوژه چطور با ابژه‌ی میل خود در عشق رمانتیک رابطه برقرار می‌کند؟ نیولند می‌خواهد با الن به جایی بگریزد که بتوانند آزادانه از عشق خود بهره‌مند شوند، جایی که «خیلی ساده دو انسان باشند که عاشق هم‌اند؛ و هیچ‌چیز دیگری در دنیا مهم نباشد.» مهم است که توجه کنیم این نیولند ـ فرد سازگار ـ است که امکان وجود این مکان رضایت و خرسندی در خارج از نهادها را باور دارد، و النِ ناسازگارِ نیمه‌مطرود است که با این پاسخ خیال‌های او را نقش بر آب می‌کند:

1. ideal ego
2. remainder

«اوه عزیز من، آن کشور کجاست؟ تا حالا آن‌جا بوده‌ای؟... خیلی‌ها را می‌شناسم که به دنبالش گشته‌اند؛ و باور کن، همگی‌شان اشتباهی در ایستگاه‌های پرت پیاده شدند؛ جاهایی مثل بولونیا، یا پیسا، یا مونت‌کارلو؛ و این‌ها هیچ متفاوت با دنیای کهنه‌ای که ترکش کردند نبود، فقط کوچک‌تر بود و بی‌رحم‌تر و لاقیدتر... آه، باور کن، کشور کوچک مفلوکی است!»
مرد پرسید: «پس نقشه‌ات برای خودمان دقیقاً چیست؟»
«برای خودمان؟ اما هیچ مایی به آن معنا وجود ندارد! ما فقط اگر از هم دور بمانیم، نزدیک همیم. آن وقت است که می‌توانیم خودمان باشیم. وگرنه فقط نیولند آرچر، شوهر عموزاده‌ی الن اولنسکا، و الن اولنسکا، عموزاده‌ی زن نیولند آرچریم که تلاش می‌کنیم به دور از چشم کسانی که به ما اعتماد کردند خوشبخت باشیم.»
مرد غرولند کرد: «کار من از این حرف‌ها گذشته.»
«نه، نگذشته! هیچ وقت نگذشت. کار من گذشته و من می‌دانم کار از کار گذشتن چه شکلی است.»[۱۷]

فقط در پایان رمان است که این پیام ـو از این رهگذر، حقیقت میل نیولندـ برای او روشن می‌شود. لاکان اشاره می‌کند که «میل به‌منزله‌ی چیزی شکل می‌گیرد... که تقاضا[1] ورای هر چیزی که می‌تواند صورت‌بندی کند در نظر دارد.»[۱۸] در سطح تقاضا، احساسات نیولند را می‌توان آرزوی او برای وحدت با الن دانست اما میل او آن است که از این وحدت چشم‌پوشی کند: نیولند خود را تسلیم قواعد اجتماعی می‌کند تا الن را به‌منزله‌ی ابژه‌ی دسترس‌ناپذیری نگه دارد که میل او را به جنبش می‌اندازد. این منطق ما را قادر می‌سازد تا پایان رمان را درک کنیم: نیولند، که حالا بیوه شده، در سفرش به پاریس تصمیم می‌گیرد به دیدن الن نرود و در نتیجه عاقبت از وصال عشق بزرگ خود دست بکشد. نیولند که روبه‌روی خانه‌ی الن نشسته، می‌کوشد تصور کند که در آپارتمان چه می‌گذرد:

1. demand

ناگهان صدای خودش را شنید که بلند می‌گفت: «این‌جا برایم واقعی‌تر از آن بالاست»؛ و این ترس که مبادا آخرین سایه‌ی واقعیت توان خود را از دست بدهد، او را دقیقه پشت دقیقه سر جای خود نگه داشت.
زمان درازی در آن غروب رو به تیرگی روی آن نیمکت نشست و یک لحظه هم چشم از آن بالکن برنداشت. در نهایت نوری از پنجره‌ها تابید و لحظه‌ای بعد خدمتکاری به بالکن آمد، سایبان‌ها را کشید و کرکره‌ها را بست.
آن وقت، انگار این همان نشانه‌ای باشد که نیولند آرچر منتظرش بود، آرام از جا برخاست و تنها و قدم‌زنان به هتل برگشت.[۱۹]

این عمل آخر عملی اخلاقی به‌معنای لاکانیِ «سازش‌نکردن بر سر میل خویش» است. تمام چشم‌پوشی‌های قبلی از رابطه‌ی عاشقانه میان نیولند و الن به «اخلاق با عذر موجه» متکی بود. بنابراین، می‌توانیم این جمله‌ی الن را که «نمی‌توانم دوستت بدارم، مگر آن‌که رهایت کنم»[۲۰] اعلام عشق رمانتیک بدانیم و نه یک عملی اخلاقی: عشق به‌سبب رنجی که با خود دارد رمانتیک می‌شود. به همین ترتیب، دست‌کشیدن نیولند از الن در جوانی هنوز در پیوند با انتظار «آینده»ای است که در آن دیگر به همسر خود دروغ نخواهد گفت و واقعیت (عشقش) شکلی حقیقی به خود خواهد گرفت. تنها آخرین چشم‌پوشی است که به‌معنای عمل اخلاقی است، چون دیگر هیچ نیاز فایده‌گرایانه‌ای وجود ندارد. این چشم‌پوشی از دیدگاهی عمل‌گرایانه احمقانه است: نیولند مجرد است، درست مثل الن؛ هنوز دوستش دارد؛ ظاهراً او هم ابداً به او بی‌اعتنا نیست حتی پسر نیولند می‌خواهد که پدرش عشق عظیمش را بازیابد. نه‌تنها هیچ مانع اجتماعی‌ای بر سر راه رابطه‌شان نیست، حتی توقع جامعه‌ی نیولند این است که بیوه‌مرد جوان یارویاور جدیدی برای زندگی‌اش پیدا کند.

چرا نیولند تصمیم گرفت الن را نبیند؟ پاسخ را می‌توان در «این ترس که مبادا آخرین سایه‌ی واقعیت توان خود را از دست بدهد» جست‌وجو کرد. درک ما از واقعیت در پیوند با این حقیقت است که چیزی باید در آن طرد شده باشد: ابژه در مقام نقطه‌ی نگاه خیره. هر پرده‌ی واقعیت شامل «لکه»ی برسازنده‌ای است که رد پای

آن را باید از میدان واقعیت محو کرد تا این میدان بتواند انسجام خود را حفظ کند؛ این لکه در پوشش یک خلأ ظاهر می‌شود که لاکان ابژه‌ی کوچک a می‌نامد. این نقطه‌ای است که من، سوژه، نمی‌توانم ببینم: از دست من می‌گریزد، تا حدی که بدل می‌شود به نقطه‌ای که خود پرده از آن‌جا «نگاه خیره را برمی‌گرداند»، یا به من نگاه می‌کند، یعنی نقطه‌ای که در آن خود نگاه خیره در میدان بصری واقعیت درج می‌شود. برای این که واقعیت نیولند منسجم باقی بماند، این ابژه باید در اتاق دربسته در پاریس بماند. برای همین است که وقتی خدمتکار پنجره را می‌بندد او می‌تواند صحنه را ترک کند. این عمل بستن پنجره نشانه‌ای برای نیولند است: نشانه‌ی این که ابژه تمام‌وکمال طرد شده و بنا بر این واقعیت او می‌تواند دست‌نخورده باقی بماند.

نیولند در سراسر زندگی خود ازدواجش با می را ضرورتی می‌دید که باید به آن گردن بنهد، به‌خاطر این که جامعه از او چنین توقعی داشت و به‌خاطر «معصومیت» و «پاکی» همسر دوست‌داشتنی‌اش اما درست در پایان رمان، با وظیفه‌ی دیگری مواجه می‌شود: این تشخیص که هیچ «کشور دیگری» وجود ندارد، هیچ «ورا»ی قواعد و رسم‌ورسومی که او را در تمام زندگی‌اش منکوب کرده بودند وجود ندارد.

مِی فرد دیگری است که از نبود هیچ «ورا»یی آگاه است. نیولند پس از مرگ مِی می‌فهمد که او از عشق بزرگ نیولند به الن خبر داشته است. اما می به شیوه‌ی «معصوم» خودش به این حقیقت واکنش نشان داده بود: هرگز فاش نکرده بود که می‌داند یا نیولند را ملامت نکرده بود، اما به کمک قوانین و قواعد اجتماعی وضعیت را دستکاری کرده بود. این تشخیص نبود هیچ‌چیزی «ورای» نهادها همان چیزی است که به‌نحو متناقضی بین می و الن مشترک است.

دیگری بزرگ در عشق[1]

چطور می‌شود که افراد تسلیم منطق نهاد می‌شوند و از همه نوع رسم‌ورسوم اجتماعی که ظاهراً خلاف مصلحت آن‌هاست پیروی می‌کنند؟ آلتوسر خاطرنشان

۱. The Big Other in Love: این عبارت به‌معنای دیگری بزرگِ عاشق هم هست. ـم.

می‌کند که افراد، در نسبتشان با سایر افراد، به طریق انتقال[1] عمل می‌کنند.[۲۱] بنابراین، انتقال «خمیرمایه»ی روابط اجتماعی است. اما انتقال چیست جز شکل خاصی از عشق؟ پس کارکرد عشق به‌عنوان یک پیوند اجتماعی چیست؟

آلتوسر در نوشته‌هایش درباره‌ی روان‌کاوی به سرخ‌وسیاه استاندال ارجاع می‌دهد. این رمان یک گفتمان زیباشناختی است متشکل از مجموعه‌ای از گفته‌ها که با نظم خاصی ارائه می‌شوند. این گفتمان صرف وجود ژولین و «شورها»ی اوست: شورهای ژولین با همه‌ی خشونت عاطفی‌شان مقدم بر گفتمان نیستند، چیزی هم نیستند که لابه‌لای خطوط بیان شوند؛ شور او خودِ گفتمان است: «قیدهایی که این گفتمان را تعریف می‌کنند خودِ وجود این "شور" هستند.»[۲۲] همین نکته برای گفتمان ناخودآگاه نیز صادق است: «ناخودآگاه همچون زبان ساختار می‌یابد» بدین‌معنا که ناخودآگاه همان قیدهایی است که در این گفتمان دست‌اندرکارند، که این قیدها همان وجود ناخودآگاه‌اند؛ هیچ ناخودآگاه پنهانی در پسِ قیدهای گفتمانی‌ای که خود را در گفتمان «ابراز» می‌کنند وجود ندارد.

بنابراین، معلول (ـِناخودآگاه، «شورها») بیرون از سازوکاری که این معلول را تولید می‌کند قرار ندارد: «معلول چیزی جز خود گفتمان نیست.»[۲۳] چون می‌توان گفت که هر گفتمانی با نظامی از قیدهای خاص تعریف می‌شود که در مقام قانون زبان عمل می‌کند و معلول‌های این گفتمان محصولات قیود هستند. در مورد ناخودآگاه، قیدهایی که در این گفتمان عمل می‌کنند لیبیدو را به‌عنوان معلول تولید می‌کنند؛ در مورد گفتمان ایدئولوژیک، قیدها معلولِ بازشناسی (ـِنادرست) را تولید می‌کنند.

به ترتیب مشابهی، قید (گفتمان، ساختار نمادین جامعه) است که در عمل عشق را تولید می‌کند. این نهاد معطوف به آن چیزی است که لاکان «**دیگری** بزرگ» می‌نامد. لاکان در سمینار خود درباره‌ی انتقال، به نقشی که **دیگری** بزرگ در عشق بر عهده دارد اشاره می‌کند: «جایگاه الهی **دیگری**» رابطه‌ی بین سوژه‌ها را تقدیس می‌کند، مادامی که مآل‌اندیشیِ میلِ معشوق خود را در این جایگاه الهی درج کند.[۲۴]

دیگری در روان‌کاوی لاکانی ساختار نمادینی است که سوژه همیشه در آن جای گرفته است. این ساختار نمادین یک امر واقع اجتماعی اثباتی نیست:

1. transference

چیزی شبه‌استعلایی است و به چهارچوبی شکل می‌دهد که ادراک ما از واقعیت را ساخت‌دهی می‌کند؛ جایگاهش هنجارین است، دنیایی از قوانین و قواعد نمادین است. به‌این‌ترتیب، به سطح روانی هم تعلق ندارد: جهانِ به‌شدت بیرونی و غیرروان‌شناختی‌ای از قواعد نمادینی است که تجربه‌ی روانی ما از خودمان را تنظیم می‌کند. اشتباه است که **دیگری** بزرگ را درونی کنیم و آن را به یک امر واقع روان‌شناختی فرو بکاهیم، و این هم خطاست که **دیگری** بزرگ را بیرونی کنیم و آن را به نهادهای واقعیت اجتماعی تقلیل دهیم. با هر دوی این کارها از این حقیقت غافل می‌مانیم که زبان فی‌نفسه نهادی است که سوژه به آن گردن نهاده است.

عشق چگونه با **دیگری** بزرگ پیوند می‌خورد؟ هیچ عشقی بیرون از گفتار وجود ندارد: موجوداتی که حرف نمی‌زنند عشق نمی‌ورزند. همان‌طور که لاروشفوکو می‌گفت، کسانی که از عشق سخن نمی‌گویند عاشق نیستند. عشق از دل گفتار ظهور می‌کند، به‌منزله‌ی تقاضایی که به هیچ نیازی مرتبط نیست. عشق تقاضایی است که خود را چنین برمی‌سازد، فقط به این علت که سوژه سوژه‌ی دال[۱] است.[۲۵] به‌این‌ترتیب، سوژه دوپاره[۲] و خط‌خورده[۳] می‌شود و نشان فقدانی اساسی بر آن حک می‌شود. و در این فقدان است که با ابژه‌ـعلت میل مواجه می‌شویم. این ابژه‌وضعیتی متناقض‌نما دارد: همان چیزی است که سوژه کم دارد و هم‌زمان آن چیزی است که این فقدان را پر می‌کند. افسونگری عشق از یک سو شیوه‌ی برخورد سوژه با فقدان خودش است و از طرف دیگر شیوه‌ی برخوردش با فقدان در محبوب. به‌این‌ترتیب، عشق خواهان پاسخ نیست، هرچند معمولاً تصور می‌کنیم که هست: «از آن زمان که مردان از عشق نوشته‌اند واضح است که هرچه زیبارو زمان درازتری خاموش مانده، هرچه بیشتر اصلاً پاسخی نداده، آن‌ها زمان درازتری دوام پیدا کرده‌اند که این اندیشه را به ذهن می‌آورد که خودِ گفتمان درباره‌ی عشق نوعی ژوئیسانس پدید می‌آورد که آن

1. signifier

۲. Split «"سوژه‌ی دوپاره"ی لاکان که به نام‌های "سوژه‌ی تقسیم‌شده" یا "سوژه‌ی خط‌خورده" نیز خوانده می‌شود...، تماماً عبارت از این امر است که دو "بخش" یا دو تن‌یافتگیِ یک موجود سخن‌گو هیچ بنیاد مشترکی ندارند: از بیخ‌وبن جدا هستند (اگو یا هستی دروغین مستلزم امتناع از اندیشه‌های ناخودآگاه است، اندیشه‌ی ناخودآگاه اصلاً هیچ اهمیتی به عقیده‌ی خوب اگو راجع به خودش نمی‌دهد).» نقل از سوژه‌ی لاکانی: میان زبان و ژوئیسانس، ۱۱۴. ـم.

3. barred

مرز نهایی را می‌سازد که در آن گفتار ژوئیسانس می‌شود ژوئیسانس خودِ گفتار.»[۲۶]

این حقیقت را که عشق توقع پاسخ ندارد می‌توان شاهدی بر خصلت خیالی و خودشیفته‌وار آن دانست: هر پاسخ محتملی از ابژه‌ی محبوب این رابطه‌ی خودشیفته‌وار را تحلیل می‌برد و انعکاس ایگوی سوژه در ابژه‌ی محبوب را مختل می‌کند. مثلاً در مورد بازمانده‌ی روز، خانم کنتن منتظر پاسخ استیونز نیست. او در واقع می‌خواهد از پاسخ احتمالی بگریزد. ازدواجش نوعی عمل نمایشی است که می‌کوشد معضل عشقش به استیونز را حل کند. اما نیتش این نیست که اعتراف استیونز به عشقش را بشنود: اگر ارباب جایگاه مقدس خود را از دست بدهد و بدل به انسان عادی شود، دنیا برای شخص هیستریک از هم می‌پاشد.

به هر حال، فهم عشق به‌منزله‌ی رابطه‌ای خودشیفته‌وار در همان لحظه‌ای بی‌معنا می‌شود که در نظر بگیریم «عشق تقاضایی است که ـگرچه بی‌پاسخ می‌ماندـ موجودی را مخاطب قرار می‌دهد... موجودی که دسترس‌ناپذیر است مادامی که پاسخ ندهد. عشق آن نقطه در گفتار را خطاب قرار می‌دهد که واژه شکست می‌خورد. سوژه در مواجهه با این تجربه دو راه‌حل ممکن دارد: یا بکوشد دور آن نقطه‌ای که دیگر در آن‌جا واژه‌ای در اختیار ندارد حلقه بزند، یا چوب‌پنبه‌ای در آن بچپاند.»[۲۷] بنابراین، آن چیزی که عشق به‌منزله‌ی تقاضا در دیگری هدف می‌گیرد ابژه‌ی درون خودش است، هسته‌ی واقعی و نمادین‌ناشدنی‌ای که سوژه میلش را حول آن سامان می‌دهد. آن چیزی که به محبوب تشخص و ارزشمندی می‌بخشد، آن چیزی که سوژه‌ی عاشق را وامی‌دارد ارزش بیش‌ازحدی برای محبوب قائل باشد، حضور ابژه در اوست:

> [ابژه] ارزشی بیش‌ازحد می‌یابد و بنابراین وظیفه‌ی حفظ تشخص سوژه را بر عهده دارد؛ یعنی از ما چیزی به‌جز سوژه‌ای منکوبِ لغزش بی‌وقفه‌ی دال بسازد. از ما چیزی به‌جز سوژه‌ی گفتار می‌سازد و دقیقاً همین چیزی دیگر یگانه، باارزش و جایگزین‌ناپذیر است؛ همان نقطه‌ی اصلی‌ای است که در آن بالأخره می‌توانیم آن چیزی را که من تشخص و ارزشمندی سوژه نامیده‌ام مشخص کنیم.[۲۸]

همان‌طور که دیدیم، سوژه می‌تواند به دو شیوه با این ابژه پیوند بخورد. از یک سو، می‌تواند از ابژه به‌عنوان چوب‌پنبه‌ای استفاده کند که با حضور شکوهمند و خیره‌کننده‌ی خود فقدان در **دیگری** را نامرئی کند: در ارتقای ابژه در عشق رمانتیک هم همین اتفاق می‌افتد. از سوی دیگر، سوژه می‌تواند از طریق والایش[1] با ابژه مواجه شود، چرخیدنی حول ابژه که هرگز با مرکزش تماسی رخ نمی‌دهد. والایش شکلی از عشق رمانتیک نیست که با طلب‌کردن بی‌وقفه‌ی ابژه‌ی دسترس‌ناپذیر عشق زنده نگه داشته شود. سوژه در والایش با بعد هولناکی از ابژه مواجه می‌شود، ابژه در مقام **چیز**[2]، جسم خارجی ترومازا در ساختار نمادین. والایش حول ابژه می‌چرخد؛ از این حقیقت نیرو می‌گیرد که به‌سبب ماهیت ناممکن و هولناک ابژه هرگز نمی‌توان به آن رسید. درحالی‌که عشق رمانتیک می‌خواهد از تمام **دیگری**، تمام شریک زندگی متمع شود، عشق والای راستین دست می‌کشد، چون به‌خوبی آگاه است که ما تنها می‌توانیم «از بخشی از بدن **دیگری** لذت ببریم... به همین دلیل است که باید خود را به اندک فشاری راضی کنیم، مثلاً گرفتن بازویی، چیزی؛ آخ!»[۲۹]

چنین والایشی به‌خوبی در فیلم پیانوی جین کمپیون به تصویر کشیده شده است. چیزی که این‌جا در ذهن دارم فقط پیشروی آهسته‌ی دو عاشق به عمل جنسی و معاشقه‌ی بی‌پایانشان نیست که طی آن بدن دیگری تنها جزءبه‌جزء دسترسی‌پذیر می‌شود و هرگز در کل در دسترس نیست (مثلاً تکه‌ی کوچک پوست که از سوراخ جوراب هالی هانتر می‌توان لمسش کرد)، بلکه رابطه‌ی قراردادی هم هست که بین شخصیت‌های هاروی کایتل و هالی هانتر وجود دارد. این دو قرار می‌گذارند که هانتر به شرطی می‌تواند پیانویش را پس بگیرد که اجازه دهد کایتل او را لمس کند. این قرار چنان معین است که حتی معلوم می‌کند لمس خاصی چند کلید پیانو می‌ارزد. معجزه این‌جاست که از این گردن نهادن به قرارداد جنسی، پرشورترین و والاترین عشق بروز می‌کند.

در فیلم مرا ببند! پدرو آلمودوار پیشرفت مشابهی وجود دارد که طی آن آدم‌ربا دست‌وپای بازیگر را می‌بندد، اما هرگز از او سوءاستفاده‌ی جنسی نمی‌کند: مناسک هرروزه‌ی آن‌ها به‌نحوی غیرمنتظره به عشق می‌انجامد؛ زن بازیگر عاشق رباینده‌ی

1. sublimation
2. das Ding

خود می‌شود و حتی برای ازدواج با او برنامه‌ریزی هم می‌کند. در این‌جا، کشف جزءبه‌جزء بدن محبوب از طریق عمل بستن رخ می‌دهد: وقتی آدم‌ربا به‌دقت گرهی مناسب را انتخاب می‌کند یا وقتی نوار چسبی می‌خرد که تنفس بازیگر را ساده کند، بدن او را جزءبه‌جزء کشف می‌کند. آدم‌ربا کاری را که شاید انتظار می‌رود انجام نمی‌دهد، بازیگر را به‌زور تصاحب نمی‌کند، نمی‌کوشد «کل» او را بگیرد. او طی مناسک بستن همیشه در فاصله می‌ماند و در نتیجه جرقه‌ی میل او به خودش را می‌زند.

در نتیجه، این بزرگ‌ترین تناقض عشق و نهاد است: عشق والای راستین تنها در پس‌زمینه‌ی یک تبادل بیرونی، قراردادی و نمادین به میانجی نهاد بروز می‌یابد. عشق نه‌تنها لفافی برای ناممکنی رابطه با انسان‌های دیگر، بلکه آن پنهان‌کاری‌ای است که فقدان‌های بنیادین خود سوژه را مخفی می‌کند. بنابراین، اصل فرویدیِ «عشق به خود فقط یک مانع می‌شناسد: عشق به دیگران، عشق به اشیا» را می‌توان به این شکل تفسیر کرد: «عشق به دیگران فقط یک مانع می‌شناسد: عشق به خود، عشق به ابژه‌ی درون خود.»

«هرگز به خواستن چیز دیگری گردن خم نمی‌کنم»

شیوه‌ی مواجهه‌ی سوژه با فقدان بنیادین خودش می‌تواند علت شکست مداومش در روابط عاشقانه هم باشد. چنین شکستی را می‌توان در شخصیت هیستریکی دید که نومیدانه در جست‌وجوی **دیگری** مطلقی است که تا ابد به او عشق بورزد و در نتیجه فقدان بنیادینش را رفع کند.

نمونه‌ای از این رفتار در «تراژدی الهه‌ی الهام» ایدیث وارتن یافت می‌شود. در این داستان کوتاه، دو رابطه‌ی عاشقانه‌ی نافرجام می‌بینیم: یکی بین شاعر معروف وینسنت رندل و بانویی متأهل به نام خانم انرتون، و دومی بین خانم انرتون و نویسنده‌ی جوانی به نام لوییس دنیرز. خلاصه‌ی داستان از این قرار است: دنیرز ستایشگر جدی شاعر فقید وینسنت رندل است و مقاله‌ی محشری درباره‌ی آثار او

نوشته است. یکی از برجسته‌ترین آثار رندل «غزل‌هایی برای سیلویا» است. شایعات گسترده‌ای هست که می‌گوید سیلویا در واقع خانم انرتون است که ظاهراً رندل با او رابطه‌ی عاشقانه‌ی پنهانی داشته است. دنیرز میل زیادی به ملاقات این زن دارد که الهام‌بخش این شاعر مشهور بوده است. روزی دنیرز طی تعطیلاتی در ایتالیا تصادفی به خانم انرتون برمی‌خورد که حالا بیوه شده و در انزوا زندگی می‌کند. دنیرز و خانم انرتون طی گفت‌وگوهای طولانی خود درباره‌ی شعر رندل خیلی زود دوستان نزدیکی برای هم می‌شوند. در پایان تعطیلات، تصمیم می‌گیرند ماه بعد دوباره همدیگر را ملاقات کنند، در ظاهر برای این که دنیرز بتواند با کمک او نوشتن کتابی درباره‌ی رندل را آغاز کند. اما این طرح بیشتر بهانه‌ای برای ملاقات دوباره‌ی آن‌هاست. آخرین بخش داستان نامه‌ی درازی از خانم انرتون به دنیرز است که در آن می‌فهمیم وقتی یکدیگر را دوباره در ونیز ملاقات می‌کنند، اوقات خوشی را با هم می‌گذرانند و حتی یک بار هم نامی از شاعر فقید نمی‌برند. دنیرز در پایان اقامتشان در ونیز از خانم انرتون درخواست ازدواج می‌کند، و او با این نامه توضیح می‌دهد که چرا نمی‌تواند درخواست او را بپذیرد. خانم انرتون اعتراف می‌کند که برعکس باور عموم، هرگز چیزی جز دوستی بین او و رندل وجود نداشته؛ او هرگز معشوق رندل نبوده، هرچند خیلی زیاد عاشقش بوده است. چون او، سیلویا، ابژه‌ی عشق رندل نبوده، نمی‌تواند پیشنهاد دنیرز را بپذیرد؛ هرچند خیلی از دنیرز خوشش آمده، اما دنیرز نمی‌تواند جای آن ابژه‌ی عشق دست‌نیافتنی، یعنی رندل، را بگیرد.

چیزی که بین تمام شخصیت‌های داستان مشترک است عشقی است که به شعر دارند: یا شاعرند و یا خواننده‌ی جدی شعر. اما شعر، به‌سبب خصلت فرّار خود، بازنمای ابژه‌ی عشق هم هست. در شعر، ریتم و فرم آن «چیز بیشتر» را ضبط می‌کنند که شعر را به اثری هنری بدل می‌کند، به یک شیء هنری که به معنای لاکانی کلمه ابژه هم هست: ابژه‌ای که هیچ بهایی ندارد، ابژه‌ای که هم‌زمان زیبا و هولناک است و میل ما را به حرکت می‌اندازد. ابژه‌ی عشق هم مانند شیء هنری قاب می‌شود. مثلاً خانم انرتون را برای دنیرز این‌طور توصیف کرده بودند که «یکی از آن نقاشی‌های قدیمی که در آن خطوط به‌اندازه‌ی رنگ ارزشمند است.»[۳۰] از نظر دنیرز «غزل‌هایی برای سیلویا» قابی بود که خانم انرتون به‌عنوان ابژه‌ی میلش

در آن نشانده شده بود، خیلی قبل‌تر از آن‌که او را ملاقات کند. از جنبه‌ی نشانگانی، خانم انرتون در لحظه‌ی نخست ابژه‌ی عشق دنیرز می‌شود چون فرض او بر این است که زن همان عشق بزرگ شاعر شهیر است. این‌جا این اصل لاکانی در کار است که می‌گوید میل همیشه میلِ **دیگری** است.[۳۱]

اولین معنای این اصل آن است که سوژه به همان چیزی میل دارد که **دیگری** به آن میل دارد، **دیگری** چه در معنای انسان واقعی دیگر یا در معنای نظم نمادین. به چشم دنیرز، رندل که تحسین‌شده‌ترین شاعر زمان خود بود، آن **دیگری**‌ای بود که او **آرمانِ ایگوی** خود را در او می‌نشاند. بنابراین، دنیرز مجذوب زنی شد که ظاهراً ابژه‌ی عشق رندل بود. مشخصاً وقتی دنیرز «واقعاً» عاشق خانم انرتون می‌شود، شاعر مرحوم به‌سرعت به مزاحم بدل می‌شود، چون حالا دنیرز خود می‌خواهد ابژه‌ی عشق خانم انرتون باشد. این معنای دوم اصل «میل همان میلِ **دیگری** است» را نشان می‌دهد که معطوف به این پرسش سوژه است که خودش چه نوع ابژه‌ای برای **دیگری** است. باید توجه کرد که دنیرز هرگز نمی‌پرسد آیا خانم انرتون را همان‌طوری که هست دوست دارد یا فقط در مقام معشوق فرضی رندل به او عشق می‌ورزد. وقتی دنیرز عاشق می‌شود، مسئله‌ی اساسی برایش این است که او در نظر خانم انرتون نماینده‌ی چیست. برای همین است که وقتی خانم انرتون درباره‌ی کارش پرس‌وجو می‌کند و تشویقش می‌کند نوشتن را شروع کند چنان برایش خوشایند است:

> او گفت: «باید بنویسی» و لب‌هایش موقع گفتن این، دل‌پسندترین حالت خوشامدگویی را به خود گرفت که لب‌های انسان می‌تواند بگیرد.
> البته که قصد داشت بنویسد؛ چرا او نیز کار سترگی انجام ندهد؟ دست‌کم بهترین کاری که می‌توانست؛ در وهله‌ی اول با نیت این که باید بهترین باشد. با آن فرمان در گوش‌هایش هیچ‌چیز بعید به نظر نمی‌رسید. این زن چطور سرنوشتش را خوانده بود؛ جاه‌طلبی‌های کور او را تعالی داده بود و رها کرده بود؛ با بگذار نور باشدِ خالقانه‌ی خود، سرانگشت بیدارگری بر روح او گذاشته بود![۳۲]

این قطعه نمونه‌ی کاملی از توصیف فروید از عشق در مقام یک رابطه‌ی خودشیفته‌وار به دست می‌دهد: سوژه ابژه‌ی عشق خود را در جایگاه **آرمانِ اگو** می‌نشاند و بعد می‌کوشد به دوست‌داشتنی‌ترین نحو ممکن، در قالب تحسین‌برانگیزترین انسان روی زمین، پیش چشم این ابژه ظاهر شود. این جای‌گذاری نشان‌دهنده‌ی این میل عاشق است که معشوق به عشق او پاسخ دهد و از این‌رو خود را نیز به‌منزله‌ی عاشق به سوژه بدل کند. دلیل این‌که دنیرز چنان مجذوب تشویق خانم انرتون به نوشتن می‌شود این است که این تشویق به او ثابت می‌کند زن در او «چیزی بیشتر» می‌بیند؛ آن نابغه‌ی هنرمند، ابژه‌ی تحسین زن، یک عشق احتمالی. اصرار خانم انرتون به نوشتن دنیرز به او این امید را می‌دهد که آن «چیز بیشتر» که او در زن می‌بیند زن هم در او تصدیق می‌کند، و در نتیجه، این عشق دوطرفه است. وقتی خانم انرتون پیشنهاد می‌کند دنیرز کتابی درباره‌ی رندل بنویسد، شوق‌وذوق او به‌سرعت دود می‌شود و به هوا می‌رود: با این پیشنهاد، دنیرز جایگاه ابژه‌ی عشق خانم انرتون را از دست می‌دهد و صرفاً به پلی برای عشق خانم انرتون به شاعر فقید بدل می‌شود. می‌توانیم از نامه حدس بزنیم که وقتی این دو در ونیز یکدیگر را ملاقات می‌کنند این وضعیت تغییر می‌کند و در آن زمان دیگر روح رندل تسخیرشان نمی‌کند؛ موضوعی که دنیرز را ترغیب می‌کند به خانم انرتون پیشنهاد ازدواج بدهد.

دنیرز طرح نسبتاً ساده‌ای از عشق ارائه می‌دهد: مردی عاشق **ایدئال** خود می‌شود و وقتی این **ایدئال** ظاهراً به عشق او پاسخ می‌دهد (وقتی روح شاعر مرده صحنه را ترک می‌کند)، تحقق رابطه‌ی عاشقانه طی ازدواج طبیعی‌ترین روند ممکن به نظر می‌رسد. اما اوضاع برای خانم انرتون پیچیده‌تر از این‌هاست.

رابطه‌ی او با رندل دوستی روشنفکرانه‌ای بین همتایان بود. از توصیف او از رابطه معلوم می‌شود که رندل با او مثل حریف فکری خودش رفتار می‌کرد؛ مثل دوستی که چیزهای زیادی درباره‌ی شعر می‌داند و کسی که با او می‌توانست گفت‌وگوهای جالبی داشته باشد. همان طور که خانم انرتون می‌نویسد:

«رندل با من همیشه خیلی رک‌وراست بود؛ با من همان‌طور رفتار می‌کرد که مردی با مردی دیگر؛ و باوجوداین گاهی حس می‌کردم می‌بایست بداند

که من با بقیه فرق دارم. اگر هم می‌دانست، هیچ نشانه‌ای بروز نمی‌نداد. شاید هم هرگز متوجه نشد؛ مطمئنم که هرگز قصد نداشت بی‌رحم باشد. هرگز با من معاشقه نکرد؛ ابداً تقصیر او نبود که من چیزی بیشتر از آن‌چه او می‌توانست به من بدهد می‌خواستم.»[۳۳]

از نامه‌ی خانم انرتون به دنیرز این را هم می‌فهمیم که کتاب معروف غزل‌هایی برای سیلویا همچون «فلسفه‌ای کیهانی» نوشته شده بود، نه شعری عاشقانه: آن اشعار خطاب به **زن**[۱] بودند و نه به زنی خاص. پس از مرگ رندل، وقتی خانم انرتون کتابی از نامه‌های او را ویرایش می‌کرد، نامه‌هایی را که رندل خطاب به او نوشته بود اندکی تغییر داد، به این صورت که در جاهای خاصی از نامه‌ها نشانه‌هایی می‌گذاشت که می‌گفت چیزی ناگفته مانده، در نتیجه به خواننده القا می‌کرد که بخش‌های خصوصی‌تر برای انتشار حذف شده‌اند. هرچند غزل‌هایی برای سیلویا خطاب به زن ناموجود بود، خانم انرتون تمام تلاشش را کرد تا این تصور زنده بماند که در واقع او سیلویا بود. بنابراین، خانم انرتون با **زن** یکسان‌انگاری می‌کرد. منطق این یکسان‌انگاری چیست؟

نظریه‌ی لاکانی مبتنی بر این باور است که **زن** وجود ندارد. لاکان اشاره می‌کند که هیچ مفهوم عامی از زن نمی‌تواند تمامی زنان را دربربگیرد. **زن** برای مردان، همچنان که برای زنان، خط‌خورده و ردشده است، درست همان‌طور که **دیگری** بزرگ نیز خط‌خورده است: **زن** از اساس دست‌نیافتنی است، «آن‌چه زنان هرگز به‌تنهایی نیستند، زنی که همچون **ایدئال**، الهه‌ی الهام و غیره اسطوره‌پردازی شده است.»[۳۴] بنابراین باور به **زن** هیچ نیست مگر تلاشی برای زدودن خطی که بر سوژه می‌خورد و نفی فقدان در **دیگری**. به همین دلیل است که از نظر لاکان، **زن** بالذات فانتزی مرد است. این زن اساطیری، الهه‌ی الهام یا **ایدئال**، فی‌نفسه بی‌جنسیت است. و یکسان‌انگاری با این **ایدئال** نشان‌دهنده‌ی تلاشی است برای گریختن از شکاف، از فقدانی که در پیوند با تفاوت جنسی است.

چنین تلاش مذبوحانه‌ای برای یکسان‌انگاری با **زن** در تقاضای ترنس‌سکشوال

---

۱. Woman با حرف اول بزرگ

برای تغییر جنسیت هویدا می‌شود. همان‌طور که کاترین میلو[۳۵] در تحلیل خود از ترنس‌سکشوالیسم اشاره می‌کند، مردان ترنس‌سکشوال وقتی خواهان عمل جراحی‌ای می‌شوند که جنسیتشان را تغییر می‌دهد، عموماً دارند با **زن** (La femme) یکسان‌انگاری می‌کنند. ترنس‌سکشوال‌های مذکر با این تقاضا تصویر **زن** را در جایگاه **نامِ-پدر**[۱] می‌نشانند تا از اختگی فرار کنند. یک مرد ترنس‌سکشوال می‌کوشد زنانه‌تر از هر زن باشد، به همین دلیل است که تلاش می‌کند تجسم «همه‌ی زنان» باشد. او با این تلاش، قربانی آن افسانه‌ی مذکر می‌شود که از پیش فرض می‌گیرد **زن** موجودی است که تسلیم اختگی نیست. زنان به‌عنوان کسانی که اخته نمی‌شوند، همان کارکردی را دارند که پدر ازلی فروید دارد، کسی که در مقام صاحب تمام زنان، صاحب کل ژوئیسانس هم هست و در نتیجه مانع از دسترسی پسران خود به ژوئیسانسشان می‌شود. لاکان اشاره می‌کند که «**زن** یکی از **نام‌های-پدر** است.»[۳۶] اما همان‌طور که میلو می‌گوید، **زن** از نظر فرد ترنس‌سکشوال، جایگاه **نامِ-پدر** را اشغال می‌کند. این‌جا، همان‌طور که ژاک-آلن میلر تأکید می‌کند، باید دقت کرد و بین **نامِ-پدر** و **نام‌های-پدر** تمایز قائل شد: اولی قالب تهی قانون را ترسیم می‌کند، پدر در مقام کارکرد نمادین را، درحالی‌که صورت جمع **نامِ-پدر** به‌معنای پدر ازلی فرویدی است، پدری که تجسد کامل اقتدار است و نه چهره‌ی نمادین تهی.[۳۷] بنابراین، **زن** نقش پدر نمادین تهی را ایفا نمی‌کند، بلکه یکی از **نام‌های-پدر** است که جایگاه پدر ازلی را اشغال می‌کند. به‌زعم کاترین میلو، افراد ترنس‌سکشوال موردی از روان‌پریشی[۲] نیستند، حتی با این که **نامِ-پدر** غایب است، چون «نشانگان ترنس‌سکشوال به‌معنای دقیق (باور و طلب تغییر) مطابق با تلاش برای تسکین رنج فقدان **نامِ-پدر** است... به نظر می‌رسد نشانگان ترنس‌سکشوال به‌عنوان جایگزین **نامِ-پدر** عمل می‌کند تا جایی که فرد ترنس قصد می‌کند در قالب **زن** تناسخ یابد.»[۳۸] در نتیجه این نشانگان کارکرد متناقض‌نمای محدودکردن ژوئیسانس سوژه را بر عهده دارد. این‌جا همان منطقی

۱. Name-of-the-Father «نامی که نقش کارکرد پدرانه را ایفا می‌کند، از امر واقعی، یگانگیِ یکپارچه‌ی مادر-کودک، جلوگیری می‌کند و آن را دگرگون می‌کند.» نقل از سوژه‌ی لاکانی: میان زبان و ژوئیسانس، ۱۳۲. -م.

2. psychosis

را می‌یابیم که در مورد فرد روان‌پریش می‌بینیم، کسی که با شکل‌دادن به نوعی هذیان راه‌حلی برای مشکلات خود دست‌وپا کرده است. چنین هذیان یا نشانگانی به برخی از روان‌پریشان اجازه می‌دهد که مرزی برای ژوئیسانس اعمال کنند. لاکان درباره‌ی جیمز جویس می‌گفت که نوشته‌های او نشانگانی بود که جایگزین کارکرد ناموجود **نامِ-پدر** شده بود و در نتیجه مانع از آن می‌شد که جویس عملاً به ورطه‌ی روان‌پریشی بیفتد.[۳۹] به همین ترتیب، در مورد افراد ترنس‌سکشوال هم، نشانگان آن‌ها (تقاضا و خواست تناسخ در قالب **زن**) جایگزین **نامِ-پدر** می‌شود و در نتیجه باز هم از روان‌پریشی ممانعت می‌کند.

اگر زنی با **زن** یکسان‌انگاری کند چه؟ او نیز دو گزینه پیش رو دارد: روان‌پریشی و هیستری. در یکسان‌انگاری هیستریک با **زن**، کارکرد پدری، یعنی **نامِ-پدر**، به‌تمامی در جایگاه خود است: بااین‌همه، شخص هیستریک با شکافی که ملازم ورود او به زبان است تروما را تجربه می‌کند و برای گریز از این شکاف می‌کوشد خود را به‌عنوان یک **زن** فالیک عرضه کند.

همان‌طور که در بحث از بازمانده‌ی روز اشاره کردیم، شخص هیستریک را این پرسش مشوش می‌کند که «من برای **دیگری** چه هستم؟» شخص هیستریک تلاش نمی‌کند که از طریق این پرسش به ارضای میل خود دست پیدا کند، بلکه می‌کوشد میل **دیگری** را به پرسش بکشد، چون برای شخص هیستریک مشکل این‌جاست که او با میل خود از منظر **دیگری** مواجه می‌شود. بنابراین، ترومای شخص هیستریک حول این معضل غامض می‌چرخد که او، بی آن‌که خود بداند، برای **دیگری** چه جور ابژه‌ای است. بنابراین، مشکل شخص هیستریک در عشقْ «آیا دوستش دارم؟» نیست، بلکه پرسش خودشیفته‌وار «آیا دوستم دارد؟» است. خودشیفتگی سوژه که در شخص هیستریک مشاهده می‌شود نوعی خودشیفتگی بنیادین است که درونی‌ترین هسته‌ی هستی سوژه را لمس می‌کند. خودشیفتگی هیستریک در پیوند با تلاش مذبوحانه‌ی او برای دست‌یابی به قطعیت است: آن‌چه او می‌جوید **دیگری‌ای** است که به او هویت ببخشد. پرسش‌ها و توسل‌های فرد هیستریک که خطاب به **دیگری‌اند** تا به او بگوید که او کیست، چه ارزشی دارد و چه جور ابژه‌ای است، همه تلاش‌هایی است برای غلبه بر شکاف برسازنده‌ای که

سوژه را به موجودی سخن‌گو بدل می‌کند. فرد هیستریک در جست‌وجوی دالی است که به او وحدت و تمامیت ببخشد: «در همین حین، او به آیین **زن** سرسپرده می‌شود... به این امید که این دال روزی پدیدار شود.»[۴۰]

هیستری راه سوژه برای مواجهه با ناممکنی نسبت جنسی هم هست. نشانگان فرد هیستریک معمولاً تلاش‌های مذبوحانه‌ای هستند برای انکار این ناممکنی. لاکان در شرح خود از گفتمان فرد هیستریک اشاره می‌کند که چطور او می‌کوشد از طریق این باور که **دیگری** از او آگاه است (که **دیگری** حقیقت را درباره‌ی ابژه‌ی aی او می‌داند) بر ناممکنی نسبت جنسی غلبه کند. به‌این‌ترتیب باور دارد که چنین **دیگری**‌ای وجود دارد و بی‌نقص هم هست. هیستریک همچنین خواهان این است که هر مردی تجسم این **دیگری** باشد و همین وادارش می‌کند مدام اقتدار شریک خود را به چالش بکشد. « هیستریک، که به دنبال یک **دیگری** بدون فقدان است، خود را در مقام ابژه‌ی فالوسی‌شده به او عرضه می‌کند تا کاملش کند، تا او را در جایگاه **دیگری** بدون نقص بنشاند.»[۴۱] هیستریک امیدوار است با این تلاش مذبوحانه به یگانه ابژه‌ی میل **دیگری** بدل شود، امری که درباره‌ی هستی‌اش به او اطمینان خواهد بخشید.[۴۲]

تلاش هیستریک برای تجسم‌بخشیدن به فالوس را چطور باید درک کرد؟ از نظر لاکان، فالوس عنصر سومی است که همزیستی بین سوژه‌ها را مختل می‌کند. در رابطه‌ی بین کودک و مادر، فالوس پدر آن چیزی است که مانع می‌شود کودک به‌تمامی مال مادر باشد؛ یعنی مادر، به‌سبب فالوس، فقط به کودکش میل نمی‌ورزد (و کودک به‌تمامی از آن او نیست). آن‌چه اهمیت اساسی دارد این است که «فالوس کودک را از ارضای میلش منع می‌کند، که همان میل به این است که یگانه میل مادر خود باشد.»[۴۳] فالوس دال میل **دیگری** است و به‌این‌ترتیب، دالی معادل فقدان در **دیگری** است. فالوس از نظر لاکان نشانگر ورود سوژه به زبان است، چون کودک را با اختگی نمادین آشنا می‌کند: «اختگی پیش از هر چیز بدین معناست که میل کودک به مادر نه به مادر، بلکه به فراسوی او، به یک ابژه، به فالوس ارجاع دارد که در ابتدا شأنی خیالی دارد (ابژه‌ای که فرض می‌شود میل مادر را ارضا کند) و سپس شأنی نمادین (بازشناسی این امر که میل را نمی‌توان ارضا کرد).»[۴۴]

لاکان درباره‌ی زنانی که می‌کوشند از راه فالوس‌شدن با ترومای اختگی کنار بیایند می‌گوید: «ممکن است این صورت‌بندی متناقض به نظر برسد، اما می‌خواهم بگویم که به‌منظور فالوس‌شدن، یعنی دالِ میل **دیگری**، است که زن بخشی اساسی از زنانگی خود را پس می‌زند؛ یعنی تمام ویژگی‌هایش در لباس مبدل[1] را. او در واقع به‌خاطر آن‌چه نیست می‌خواهد مطلوب باشد و دوست داشته شود.»[۴۵] لاکان عبارت لباس مبدل را از جوآن ریویه وام می‌گیرد که از نظرش زنانه‌بودن لباس مبدلی است که هم‌زمان کتمان مردانگی معینی است؛ نقابی که زن بر چهره می‌زند تا میل مرد را برانگیزد، نقابی که نماینده‌ی وحشت برای مردان است، چون مردان ظن می‌برند که خطری پشت آن پنهان است. برای لاکان این لباس مبدل در پیوند با فالوس است، که [آن هم] پیش از هر چیز فریب است، تظاهر است، به‌خودی‌خود چیزی نیست، فقط دالِ فقدان به‌طور عام است؛ «دالِ اعلای یک هویت ناممکن.»[۴۶]

مشکلِ زندگی عشقی خانم انرتون بیش از آن‌که میل او به یک ابژه‌ی عشق دست‌نیافتنی (رندل) باشد، یکسان‌انگاری او با ابژه‌ای است که ظاهراً میل رندل معطوف به اوست. او لباس مبدل یک **زن** فالیک را می‌پوشد؛ سیلویا، چون سیلویاست که دال میل رندل است. سیلویا ابژه‌ی میل رندل است؛ ابژه‌ای که از هر زن موجودی فراتر می‌رود، برای همین است که می‌تواند نقش فالوس را عهده‌دار شود. خانم انرتون طی این تلاش مذبوحانه برای این‌که ابژه‌ی عشق رندل باشد دست به هر کاری می‌زند تا این برداشت عمومی که او سیلویاست حفظ شود. اما با این‌که به‌درماندگی می‌کوشد با **زن** یکسان‌انگاری کند، سیلویا و الهه‌ی الهام رندل باشد، همیشه می‌داند که این نقشه محکوم به شکست است. همان‌طور که خودش در نامه به دنیرز می‌گوید، برای لحظاتی در نتیجه‌ی شایعات تقریباً باورش می‌شد که سیلویاست، اما ته دلش می‌دانست که این موضوع حقیقت ندارد: «هیچ مرحله‌ی حماقت نماند که من نگذرانده باشم. نمی‌توانی تصور کنی زن برای این‌که مردی به او نمی‌گوید که دوستش دارد چه بهانه‌هایی می‌تراشد... اما در تمام مدت، ته دلم می‌دانستم که او هرگز به من علاقه‌مند نبود.»[۴۷] و به‌سبب همین آگاهی است که خانم انرتون روان‌پریش نبود، بلکه هیستریک بود. اگر هرگز تردید نمی‌کرد که

1. masquerade

سیلویا است، آن‌گاه ممکن بود روان‌پریش باشد. در آن صورت، لازم نبود به شایعاتی که می‌گفت او معشوق رندل است دامن بزند. اما ازآن‌جاکه خانم انرتون واقعاً با سیلویا یکسان‌انگاری نمی‌کرد، به ساختارهای نمادین (شایعه، نامه‌های منتشرشده‌ای که خود ویراسته بود و غیره) نیاز داشت تا از طریق آن‌ها سناریوی خیالی کاملی بسازد که به دیگران اطمینان می‌داد او سیلویاست و از طریق همین اطمینانِ آن‌ها خود به اطمینان می‌رسید.

اریک لورن می‌گوید زنان زیادی هستند که به نام عشق «می‌کوشند همه‌چیز بدهند و همه‌چیز باشند» و در نتیجه تلاش می‌کنند تجسم فانتزی ناموجود **زن** باشند. وقتی زنان ناممکنی چنین نگرشی را درمی‌یابند، معمولاً از آن طرف بام می‌افتند و شروع می‌کنند خود را هیچ‌دانستن. «راه‌حل اشتباهی که مازوخیسم مؤنث پیش می‌نهد این است که سوژه تلاش کند جایگاهی را در فانتزی مرد برای خود نگه دارد که یا همه است و یا هیچ. این راه‌حل اشتباه است چون واقعیتِ جایگاه زن برای مرد همه یا هیچ نیست، بلکه **دیگری** او بودن است.»[۴۸] در نتیجه همه‌چیزبودن، «آن **زن** که تمام مردان فقدانش را حس می‌کنند» بودن، دربردارنده‌ی یک ایستار روان‌پریشانه است. در این صورت، زن به «**دیگریِ دیگری**» بدل می‌شود، که از آن حیث موضعی روان‌پریشانه است که هیچ بازنمودی در امر نمادین ندارد.[۴۹]

موضوع ترحم‌برانگیز در خانم انرتون این است که او تلاش می‌کند در رابطه‌ی خود با دنیرز ثابت کند که او این «هیچ»، کسی که ارزش عشق ورزیدن ندارد، نیست. همان‌طور که در نامه تصدیق می‌کند، در ابتدا قصدش این است که عشق دنیرز را برانگیزد تا از ارزش خودش مطمئن شود. اما روند وقایع آتی را درست محاسبه نمی‌کند، چون بیش از آن چیزی که قصدش را داشته خود به دنیرز علاقه‌مند می‌شود. این که احساساتش به دنیرز چیزی بیش از خوش‌رویی زیرکانه است در پایان نامه‌اش معلوم می‌شود، آن‌جا که نگران است آیا دنیرز در احساسات خود صادق است یا نه: نکند فقط می‌خواسته او را به بازی بگیرد؟ اصلاً او را به‌عنوان سیلویا دوست داشت یا به جای خودش؟ این‌ها باز هم پرسش‌های هیستریکی هستند که خانم انرتون از خلال آن‌ها می‌کوشد بفهمد چه جور ابژه‌ای برای دنیرز است.

وقتی سوژه‌ی هیستریک پرسش وجود خودش، این‌که برای **دیگری** چیست، را پیش می‌کشد، به پاسخی نمی‌رسد. **دیگری** پاسخ نمی‌دهد. بنابراین، سوژه می‌کوشد گواهی بیرون از کلمات بیابد: در اعمال، رفتار، بین خطوط و غیره. در نتیجه سوژه به مفسر بدل می‌شود. چون **دیگری** نمی‌تواند پاسخ دهد، سوژه پاسخ سؤال میل **دیگری** را ابداع می‌کند.[۵۰] خانم انرتون به دنیرز اعتراف می‌کند که یک سؤال شب‌وروز ذهن او را به خود مشغول کرده و به وسواس او بدل شده بود: «چرا او [رندل] هرگز به من عشق نورزید؟ چرا برای او آن‌قدر [مهم] بودم و نه بیشتر؟ آیا چنان زشت و چنان به‌کل دوست‌نداشتنی بودم که با این‌که مردی من را حریف ذهنی خود می‌دانست، هرگز به‌عنوان یک زن به من توجهی نداشت؟»[۵۱] تجربه‌ی او با دنیرز قرار بود به او بگوید به‌عنوان یک زن کیست و بر قابلیتش برای این‌که ابژه‌ی عشق باشد صحه بگذارد. اما همان‌طور که در نامه می‌گوید، فکر همه‌چیز را نکرده بود: «از همان اول ازت خوشم آمد ـ مجذوبت شدم (حتماً فهمیدی)ـ می‌خواستم تو هم از من خوشت بیاید؛ یک آزمایش روان‌شناختی صرف نبود.»[۵۲] این‌که خانم انرتون بیش از آن چیزی که قصدش را داشت به دنیرز علاقه‌مند شده بود از شادی او به‌خاطر فهمیدن حسادت دنیرز به گذشته‌اش معلوم می‌شود. گواه دیگر علاقه‌ی او به دنیرز آن‌جاست که خانم انرتون توضیح می‌دهد که چرا پیشتر وقتی در ونیز بودند دنیرز را از خود نرانده بود: «نمی‌توانستم آن ماه را خراب کنم؛ آن یک ماه خودم را. برای اولین بار در عمرم دورشدن از ادبیات خیلی خوب بود.»[۵۳] تلاش نومیدانه‌ی خانم انرتون برای یکسان‌انگاری با سیلویا این حقیقت را توضیح می‌دهد که در گذشته برای او هیچ عشقی بیرون از ادبیات وجود نداشته اما با ملاقات دنیرز شمه‌ای از چیزی که عشق «راستین» می‌توانست باشد می‌بیند: وقتی او و دنیرز از چنگ شاعر فقید می‌گریزند، فضایی برای آغاز یک عشق واقعی خلق می‌کنند.

اما چرا خانم انرتون مانع از رخ‌دادن این شد؟ پاسخ این نیست که او هنوز شاعر مرده را دوست داشت و نمی‌خواست از میلش به او دست بکشد. از آن‌چه خانم انرتون در نامه می‌گوید می‌توان نتیجه گرفت که راندن دنیرز به این ربط داشت که رابطه‌اش با او باعث می‌شد کذب داستانی که درباره‌ی رابطه‌اش با رندل ساخته بود و باور تام، اگر نه کشنده‌ی، او به این داستان فاش شود. وقتی خانم انرتون افق کامل

وهمی را که بیشتر عمر خود را در آن گذرانده بود درک می‌کند، تمام هویتش از هم می‌پاشد. همان‌طور که در پایان نامه گمانه‌زنی می‌کند، دنیرز که مرد جوانی است احتمالاً خیلی زود دردی را که او موجب شده فراموش خواهد کرد، اما تجربه‌ی خانم انرتون تأثیر بسیار عمیق‌تری در او خواهد گذاشت: «لطمه‌ی وحشتناکی به من خواهد زد...، چون برای اولین بار تمام چیزهایی را که از دست داده‌ام به من نشان داده است.»[۵۴] اما راندن دنیرز را می‌توان همچون رفتار هیستریک دیگری هم درک کرد. ردکردن عشق از طرف خانم انرتون به ناممکنی میل او مرتبط است. آن‌چه او در هر دو رابطه‌ی عاشقانه‌ی ناموفق خود پیش از هر چیز مد نظر دارد این است: او چه جور ابژه‌ای برای **دیگری** است، نخست برای رندل و بعد برای دنیرز؟ همچنین طی رابطه‌اش با دنیرز است که دغدغه‌ی اصلی‌اش حول خواسته‌ی ابژه‌ی عشق او بودن تغییر می‌کند. این‌که دنیرز در عمل عاشق او می‌شود می‌تواند به‌معنای تحقق میل او باشد. اما این همان چیزی است که شخصیت هیستریک نمی‌تواند بپذیرد: میلش باید ارضانشده باقی بماند. اما با این ردکردن، عمل خود را در قالب عملی از سر کمک به دنیرز جلوه می‌دهد. همان‌طور که در نامه می‌گوید: «کسی باید تو را از ازدواج با یک زن ناامید نجات بدهد.»[۵۵]

آیا خانم انرتون هنگام دست‌کشیدن از دنیرز و با افشای این حقیقت که او سیلویا نیست، به‌نحوی سقراطی عمل می‌کند؟ آیا در عمل به عاشق خود اعتراف می‌کند که «آن‌جایی که تو چیزی می‌بینی، من هیچ نیستم»؟ همان‌طور که لاکان در تحلیل خود بر ضیافت افلاطون تأکید می‌کند، سقراط اظهار عشق الکیبیادس را رد می‌کند و خود را دوست‌داشتنی نمی‌داند چون «از نظر [سقراط] هیچ‌چیز در او سزاوار عشق نیست. آن هیچ‌بودن[۱]، تهی‌بودن، پوچ‌بودن ذات او بود.»[۵۶] سرباززدن سقراط از این که خود را دوست‌داشتنی بداند و به عشق پاسخ دهد، ماهیت ترومازا و تهی ابژه‌ی عشق را فاش می‌کند. چنان‌که لاکان می‌گوید : «آن دیگری که آرزومندش هستیم هر چیزی است به‌جز عشق، دقیقاً همان چیزی است که عشق را به زوال می‌کشاند؛ منظورم آن چیزی است که ماهیت یک ابژه را دارد.»[۵۷] وقتی سقراط از این‌که ابژه‌ی سزاوار میل الکیبیادس باشد سر باز می‌زند، فاش می‌کند که ابژه‌ی عشق صاحب آن

۱. در اصل به یونانی: ouden.

چیزی نیست که عاشق انتظار دارد.[۵۸] خانم انرتون به سنت سقراطی عمل نمی‌کند، چرا که هنوز به آن «چیز بیشتر» در خودش که می‌بایست سزاوار عشق باشد ایمان دارد. برای همین است که می‌تواند بنویسد: «دقیقاً همان وقتی که مردی تصور می‌کند زنی را می‌فهمد، می‌تواند مطمئن باشد که نمی‌فهمد. هیچ امیدی برای تو نیست، چون وینست رندل عاشق من نبود. من هرگز آن چیزی را که می‌خواستم به دست نیاوردم و هرگز و هرگز و هرگز به خواستن چیز دیگری گردن خم نمی‌کنم.»[۵۹]

پس چطور باید دست‌کشیدن خانم انرتون از دنیرز را درک کنیم وقتی از یک سو، از نامه‌اش معلوم است که او واقعاً با دنیرز خوشبخت بوده، اما از سوی دیگر، نوستالژی او برای عشق نافرجامش به رندل ثابت مانده است. خانم انرتون وقتی از عشق توقع چیزی بیش از آن‌چه را در آن هست دارد در تناقض عشق گیر می‌افتد. یک پرسش معمول بین زنانی که دوست داشته می‌شوند این است: آیا مرد مرا به‌خاطر خودم دوست دارد یا به‌خاطر چیز دیگری؟ در فیلمی ساخته‌ی کلود شابرول، قهرمان داستان که میلیونر است، منطق این پرسش را به این صورت وارونه می‌کند: «من زنی نمی‌خواهم که مرا به‌خاطر خودم دوست داشته باشد. دوست دارم عاقبت زنی را ملاقات کنم که به‌خاطر میلیون‌ها پولم عاشقم باشد.» هر قدر هم این «منطق وارونه» بی‌معنا به نظر برسد، بازنمای ماهیت واقعی عشق است. این توقع که دیگری شما را به‌خاطر خودتان دوست داشته باشد نوعی موضع روان‌پریشانه است: در این صورت، معشوق خود را سوژه‌ی بدون فقدان تصور می‌کند. حقیقتِ عشق این است که دیگری شما را باید به‌خاطر چیزی دوست داشته باشد که در شما بیش از خودتان است.

دنیرز تا زمان ملاقاتشان در ونیز عاشق خانم انرتون است چون ظاهراً او ابژه‌ی میل **دیگری** (رندل) است. اما از آن لحظه‌ای که دیگر فارغ از رابطه‌ی او با رندل به او عشق می‌ورزد آگاه نیست. در اقتصاد لیبیدویی دنیرز، عشق او به خانم انرتون همیشه عشق به آن «چیز بیش از خود او» است. خانم انرتون برعکس خواسته‌ی محالی دارد: می‌خواهد دنیرز او را هم در مقام چیزی که خودش است و هم در مقام چیزی دیگر، سیلویا، الهه‌ی الهام فانتزی‌گون، دوست بدارد. این خواسته‌ی محالْ ناممکنی رابطه‌ی جنسی را منعکس می‌کند؛ از نظر خانم انرتون، رابطه‌ی او با دنیرز وقتی فرومی‌پاشد که تصویر سیلویا کم‌رنگ می‌شود و وقتی **دیگری**، رندل،

از وحدت او با دنیرز ناپدید می‌شود. رابطه‌ی میان دنیرز و خانم انرتون در صورتی می‌توانست ممکن باشد که خانم انرتون هنوز فرض را بر این گذاشته بود که دنیرز او را در مقام سیلویا دوست دارد. اما خانم انرتون واقعاً ناگزیر بود که سیلویا باشد (عشق او به رندل می‌بایست تحقق می‌یافت).

خانم انرتون زمانی به درکی از چیستی عشق نزدیک می‌شود که نامه‌های منتشرشده‌ی رندل را با درج ستاره‌هایی تحریف می‌کند؛ ستاره‌هایی دال بر حذف عباراتی که در اصل هرگز آن‌جا نبودند. این فقدانْ ابژه‌ی عشق است. اما تراژدی او آن‌جاست که می‌خواهد این تهی‌بودنْ سرشاری باشد و نامی داشته باشد: سیلویا. در نتیجه خانم انرتون می‌خواهد همه باشد، ابژه‌ی سرشار عشق، و وقتی می‌فهمد این‌چنین نیست، عشق را روی‌هم‌رفته رد می‌کند و به هیچ‌بودن نزدیک می‌شود. او نمی‌تواند با این حقیقت کنار بیاید که در مقام یک سوژه فقدان دارد؛ خانم انرتون چون نمی‌تواند ماهیت فانتزی‌گون عشق را بپذیرد و چون عظیم‌ترین عشق خود را به تحقق نرسانده، به دومین بخت خودش برای عشق هم پشت می‌کند.

به‌نحو متناقضی، محدودیت عشق همین است؛ این‌که ما در دیگری چیزی را می‌بینیم که ندارد، و نه خودش را. این شرط اصلی عشق است. وضعیت سوژه‌ی هیستریک همیشه این است که حدس بزند پشت پرده چیست، که معلوم می‌کند چرا معمولاً چنین سوژه‌ای دست آخر هیچ‌چیزی برایش نمی‌ماند چون به‌کلی از عشق دست می‌کشد.

سوژه‌های عصر معصومیت و بازمانده‌ی روز به **دیگری** بزرگ (قواعد جامعه، نهادها) نیاز داشتند تا از تحقق عشق خود جلوگیری کنند، اما خانم انرتون با جست‌وجوی مدام راهی برای **زن**بودن، الهه‌ی الهامی[۶۰] که ابژه‌ی راستین میل **دیگری** باشد، ممنوعیت‌های خاص خودش را وضع می‌کند. و به دلیل تشخیص‌ندادن تهی‌بودن این ابژه به عشق پشت می‌کند. درحالی‌که شاعر آرزومند ابژه‌ی عشق خودش، الهه‌ی الهام خودش است و حول این ابژه‌ی ناممکن اثری هنری خلق می‌کند، خود میوز باید در قلمرو انکار[1] زندگی کند.

1. realm of disavowal

فصل دوم

عشق در میانه‌ی میل و رانه

چه چیزی در انسانی دیگر ما را جلب می‌کند؟ حقیقتاً چه چیزی باعث می‌شود سوژه عاشق شود؟ به این پرسش با مثال‌هایی از زنان و مردانی پاسخ خواهم داد که زندگی عشقی‌شان متأثر است از وابستگی پرشورشان به حرفه‌ی هنری مانند نواختن موسیقی یا اجرای باله. رقابت بین عشق و هنر در ملودرام‌های دهه‌ی چهل و پنجاه میلادی به شکل گسترده‌ای به تصویر درآمده است. من نخست بر دو ملودرام کمتر شناخته‌شده، رپسودی (شارل ویدور، ۱۹۵۴) و پرده‌ی هفتم (کامتن بنت، ۱۹۴۵) تمرکز می‌کنم تا پیوندهای بین عشق، میل و رانه در روان‌کاوی لاکانی را بسط دهم. ارجاع به کفش‌های قرمز (مایکل پاول و امریک پرسبرگر، ۱۹۴۸) و هومورسک (جین نگولسکو، ۱۹۴۶) یاری‌ام خواهد کرد تا روشن کنم تفاوت جنسی چطور خود را در زمینه‌ی عشق و هنر درج می‌کند؛ یعنی مردان و زنان چطور با وابستگی‌های پرشور به ابژه‌های عشق خود و حرفه‌های هنری خود رفتار متفاوتی دارند.

رپسودی یا عشق در مقام خودشیفتگی

فیلم با تصویر لولوی جوان و ثروتمند آغاز می‌شود که نقشش را الیزابت تیلور ایفا می‌کند. او همراه دوست‌پسر فقیرش پُل (ویتوریو گاسمن) به زوریخ آمده تا پل درس ویولن بخواند. لولو خیلی زود می‌فهمد که سرسپردگی اول محبوبش به موسیقی