

فلسفه‌های ترسناک جنسیتی: از چشم انداز ژیک

استفان گالاتزا | معین رسولی



مسائل جنسی طیف وسیعی از مباحث آکادمیک را در مورد ژانر وحشت سینمایی در برمی‌گیرند (برای مثال، مباحث گلد، در سال 1994) و اگر ما با یک انحراف غیرمنتظره پیش برویم، یعنی بازنگری دوباره‌ی مشاجره‌ای که نوئل کارول آن را آغاز کرده است یا همان فلسفه‌ی وحشت و پارادوکس‌های قلب در سال 1990، می‌توانیم آن را به شیوه‌ای بدیع بررسی کنیم.

تحلیل به شدت تاثیرگذار [کارول](#)، سیر تکاملی ژانر وحشت را دنبال می‌کند که ریشه در رمان گوتیک دارد. همان‌طور که کارول بیان می‌کند، فلسفه‌ی وحشت در اصل تلاشی برای کشف هم‌زیستی دو اصل به ظاهر متناقض است که در «هنر وحشت» بسیار مهم تلقی می‌شوند، برای مثال کارول می‌نویسد که ژانر وحشت در ادبیات یا سینما در مقابل ترس در زندگی واقعی قرار می‌گیرد. عنوان «پارادوکس‌های قلب» در مورد روشی است که نوع ژانر در ایجاد نوعی حس وحشت آمیخته با «فرب زنده» متناقض در آن احساس می‌شود، لذت گمراه‌کننده‌ای که هرگز نتوانسته است نسل‌های متوالی مخاطبان را مجذوب خود سازد. به عبارت دیگر، چرا ما با تجسم موجودات خیالی حاضر در ژانر وحشت، مانند اشباح و خون‌آشام‌ها و سایر نامرده‌های تجسم‌یافته، هم‌زمان هم جذب آن‌ها می‌شویم و هم دافعه ایجاد می‌کنیم؟ کارول با توضیح مفصل و دقیق زیبایی‌شناسی جدید «هنر وحشت» - به عنوان مقوله‌ای که باید از سایر ژانرها مانند ژانر هیجان‌انگیز یا فانتزی کاملاً متمایز شود - به این معضل آشکار و غیرقابل حل نزدیک می‌شود. درحالی‌که رویکرد او شامل شبکه‌ای متراکم از زیرمجموعه‌هاست، اما در اصل این رویکرد، یک درخشش ابتکاری از ژانر است که ذاتا پدیده‌ای متعلق

به عصر پس از روشنگری و شرط اساسی ظهور هیولاهای فراطبیعی است. و اغلب با ابژه‌هایی همراه است که بازنمایی («ناخالصی» [1]) هستند، به طوری که خارج از نظم طبیعی باقی می‌مانند و در نتیجه باعث ایجاد دافعه و یا وحشت می‌شوند. جنبه‌ی پساروشنگرانه‌ی این امر از آنجا مهم است که نظم طبیعی به واسطه‌ی عامل ایجادکننده‌ی وحشت مختل می‌شود و در وهله‌ی اول تنها از طریق مختصات فلسفه‌ی روشن‌گری عقل‌گرا نمود می‌یابد. در مقابل، طیف فیگورهای غیرقابل‌تصوری که در افسانه‌های جن و پری و اسطوره‌های پیش از روشنگری با آن‌ها مواجه می‌شویم، در واقع بخشی از آن‌چه که در آن زمان نظم («طبیعی») تلقی می‌شد را تشکیل می‌دهند.

همان قدر که در این جا تعاریف کارول موثر هستند، مناقشه‌برانگیز نیز خواهند بود. برای مثال، توتارو (بیش از 2000 صفحه) به طیف وسیعی از فیلم‌ها اشاره می‌کند که شامل پروتاگونیست‌ها و یا موقعیت‌هایی هستند که قرار است وحشت یا انزجار ایجاد کنند. برای مثال، فیلم‌های **تنفر** اثر رومان پولانسکی در سال 1965، **کرم فاتح** (با نام دیگر جنرال جادوگر) در سال 1968، **مرد حصیری** اثر رابین هاردی و **خواهران** اثر بریایان دی پالما در سال 1973، **کشتار باره برقی تگزاس** در سال 1974، **آرواره‌ها** به کارگردانی استیون اسپیلبرگ در سال 1975، **هنری: پورتره‌ی یک قاتل سریالی** در سال 1986 و **سکوت بره‌ها** اثر جان اتان دمی در سال 1992. این فیلم‌ها ممکن است نمونه‌های برجسته‌ی این ژانر باشند، اما واضح است که با معیارهای کارول در مورد جنبه‌ی ضروری امر فراطبیعی مطابقت ندارند.

در یکی از آثار اولیه‌ی ژیتک، راه حل احتمالی برای خروج از این بن بست ارائه شده است، **برای آن‌هایی که نمی‌دانند چه کاری انجام می‌دهند: لذت به‌عنوان یک عامل سیاسی** در سال 1991، کتابی حجیم و دلهره‌آور است که در آن ژیتک، رمان‌های گوتیک عصر ویکتوریایی را از لحاظ اصول فلسفی، بنیادین و در اصطلاح («ناگفته») آن بررسی می‌کند. مانند بحث کارول، فلسفه‌ی روشن‌گری در این جا نیز فیگوری برجسته است. ژیتک به واقعیت معاصر بودن رمان گوتیک در چرخش استعلایی **کانت** اهمیت خاصی می‌دهد - برای مثال، تمرکز او بر وضعیت آگاهی و دانش ممکن - که به هیچ وجه آن را تصادفی نمی‌داند. در واقع، او با دقت نظریه‌ای را ارائه می‌دهد که در آن ارواح و اشباح خیالی و تجسم یافته در رمان گوتیک را به نوعی در جهت انتقاد از ادعای کانت به کار می‌گیرد و برای ایجاد افق هستی‌شناختی - همان‌طور که ژیتک آن را در این جا با اصطلاحات **هایدگری** بیان می‌کند - یک چیز غیرقابل شناخت باید کاملاً محدود به «اونتیک [2]»، قلمروی دنیای درونی سوژه باشد و این چیز هرگز نباید در واقعیت فیزیکی و تجربی («پدیدار») شود. چرا؟ این خیلی مهم است که بدانیم ژیتک در این جا به طور کلی تحلیل خود را بر اساس نقد کانت از عقل عملی و نه عقل محض بنا می‌کند. او به این فرضیه‌ی کانت اشاره می‌کند: «برای این که سوژه بتواند تمامیت اخلاقی خود را حفظ کند، به هیچ وجه نباید بینشی مستقیم نسبت به آن چیز در خودش پیدا کند - خدا در این مورد خاص، پاراگرافی را در انتهای چاپ دوم کتاب نقد عقل عملی به خود اختصاص داده است، چرا که این مفهوم را به وی منتقل می‌کند که اعمال شورانه مجازات خواهند شد. هر بینشی، بلافاصله هرگونه اخلاق واقعی را انکار می‌کند که این امر برای کانت مستلزم داشتن سوژه‌ای خودمختار و مستقل است تا به خاطر خود، تعمداً رفتار اخلاقی داشته باشد. ژیتک ادامه می‌دهد که این سوژه‌ی متعالی کانت، یعنی اندیشیدن «من»، ریشه در عرصه‌های منطقی دارد و ذاتاً تهی است - به صورت صوری یا ساختاری - به طوری که هیچ راه قابل‌تصور وجود ندارد که سوژه‌ی متعالی را به ماده (متافیزیکی) متصل کند. به گفته‌ی ژیتک، دقیقاً این ممنوعیت/امکان‌ناپذیری است که توسط هیولاهای رمان گوتیک و ویکتوریایی، که وی به عنوان «چیزهایی که فکر

می‌کنند) از آن‌ها نام می‌برد، ارواح تجسم یافته‌ی ناخوشایند، ظهور یک مجهول ذاتاً غیرقابل شناخت، که دارای عقل نیز هستند، راهی به بیرون می‌یابد. بنابراین ساختار ضمنی دراماتیک رمان گوتیک به نوعی اتصال کوتاه فاجعه‌بار- در چارچوب اخلاق و ادراک کانتی که توسط ژیتک ترسیم شده است - نیاز دارد که به موجب آن، چیز گوتیک که قدرت تفکر دارد، به چارچوب واقعیت فیزیکی و تجربی حمله کرده و در نتیجه زنجیره‌ی علیت عادی آن را برهم می‌زند.

ژیتک با ذکر مثال دراکولای برام استوکر، اهمیت ویژه‌ی خون‌آشام را در سنت گوتیک تأیید می‌کند. بخش زیر درباره‌ی گیرانداختن لوسی، نامزد آرتور است که به یک خون‌آشام تبدیل شده است. آرتور برای این که بتواند او را از این حالت خارج کند، میخی را به قلب او فرو می‌برد:

چیزی در تابوت تکان خورد و صدای فریاد مهیبی از بین لب‌های قرمز و باز شده برخاست. جسم بی‌روح لرزید و پیچ خورد. دندان‌های تیز و سفیدش به هم ساییده شد تا این که لب‌ها بریده شده و دهان خون‌آلودش (استوکر، صفحه 216، سال 1988)

بنابراین، ژیتک با استفاده از اصطلاحات روان‌کاوی لکانی، لوسی را با مولفه‌هایی که بیش از حد نمادین است، یعنی نظم نمادین و اجتماعی زبان، قانون و فرهنگ توصیف می‌کند. در این متن، مقاومت سخت لوسی نشان‌دهنده‌ی مقاومت چیز- یعنی ژوئیسانس - در برابر خارج شدن از جسم و بدن است. با این حال، وقتی که این روح مازاد و غیرقابل توصیف با موفقیت از جسم او («خارج») می‌شود، ابراز خوشحالی آرامی در چهره‌ی او مشاهده می‌شود.

درک این که ژیتک چگونه به طور نامحسوس در اینجا بین دو تصور متفاوت از چیز یعنی شیء فی‌نفسه‌ی کانتی و امر واقع لکانی در نوسان است، بدون این که به صراحت این تمایز را بیان کند، بسیار مهم است. شناخت کامل این تمایز، مستلزم آگاهی از دو مرحله‌ی کاملاً متمایز آموزش لکان است: اول، «لکان هگلی» که تحت تاثیر الکساندر کوژو بود و در اوایل دهه‌ی 1950 روند روان‌کاوی را با مفهوم فرآیند دیالکتیکی هگل به طور دقیق شناسایی کرد. بنابراین، حرکتی به سمت ادغام محتوای ناخودآگاه و بیگانه‌شدگی - که خود را به صورت استعاره در «سیمپتوم» پاتولوژیک و آسیب‌شناسی بیان می‌کند - در جهت آگاهی انجام داد و در مرحله‌ی دوم «امر واقع لکانی». منظور از لکان در تحلیل ژیتک از وحشت، در وهله‌ی اول، «[امر واقع لکان](#)» است که برهسته‌ی تروماتیک در قلب این سوژه متمرکز شده است، یک لکه‌ی «(estimate-ex [3])» در مازاد لذت که در وجود او متراکم شده است، اما ذاتاً در ورای نظم نمادین قرار دارد و هرگز نمی‌تواند به طور کامل جذب شود - برخلاف پتانسیل سیمپتوم حل‌شدنی در اصطلاحات هگلی. لکان قرائت خود از امر واقع را با نظریه‌ی درباره‌ی رابطه‌ی اختگی نمادین و فقدان هم‌زمان چیز - که در غیاب آن، میل سوژه را هدایت می‌کند - «به واسطه‌ی پیوند [Das Ding](#) فرویدی با شیء فی‌نفسه‌ی کانتی شرح می‌دهد (ژیتک). Ding Das که در این جا توسط ژیتک به کار رفته، اصطلاحی است که فروید برای اشاره به ابژه‌ی نهایی میل سوژه در این مورد استفاده کرده است. درک این نکته ضروری است که ادغام لکان در مورد Ding Das فرویدی و شیء فی‌نفسه‌ی کانتی به خودی خود حاکی از قیاس مربوط به نظم نمادین لکان و سوژه‌ی متعالی کانتی در ساختار دسترسی سوژه به واقعیت است. به عبارت دیگر، نظم نمادین لکان در این مرحله از آموزش لکان با زمینه‌ی متعالی کانت همسان است، چرا که هر دو در حالی که دسترسی ما به واقعیت را شکل می‌دهند، هم‌زمان دسترسی مستقیم به آن را - یعنی شیء کانتی یا چیز فرویدی/لکانی - غیرممکن می‌کنند.

بنابراین، تعریف ژرژک از **اشباح گوتیک** به عنوان «چیزهایی که فکر می‌کنند»، می‌تواند به طور متناوب در امتداد خطوط کانتی یا لکانی قرائت شود: این امر، ماهیت کاملاً غیرممکن و تحت پوشش صوری واقعیت تجربی را (که به طور متناوب با سوژه‌ی متعالی کانتی یا سوژه‌ی لکانی دال، ارائه شده است) با ماده‌ی اساسی امر واقع که محروم از این پوشش است، تعیین و مرزبندی می‌کند. این جوهره‌ی استثنایی، شیء فی‌نفسه‌ی کانتی و یا چیز لکانی است که نمایان‌گر لذت مازاد و ممنوع است - که اگر خیلی نزدیک شود، ادغام و یک‌پارچه‌سازی سوژه در چارچوب انسانی‌سازی فرهنگ به خطر می‌افتد.

اکنون، برای بررسی دوباره‌ی موضوع به نقطه‌ی شروع خود بر می‌گردیم: یعنی تعریف بحث‌برانگیز کارول از هنر وحشت با اصطلاحات کاملاً فراطبیعی. به راحتی می‌توان دریافت که رویکرد کانتی یا لکانی ژرژک در بررسی وحشت (گوتیک) چگونه می‌تواند به ما در حل این مشکل کمک کند. صف فیلم‌هایی را که توتارو در بالا ذکر کرده و آن‌ها را فاقد معیار کارول و واجد یک بُعد فراطبیعی شمرده، بررسی کنید. بدون شک می‌توان این فیلم‌ها را به عنوان نمونه‌های اصلی ژانر وحشت تلقی کرد. بدیهی است که ما بر اساس تعریف ژرژک از ژانر وحشت ادبی و سینمایی (موجودات)، یعنی «چیزهایی که فکر می‌کنند»، به جای کارول می‌توانیم این موارد را در ژانر وحشت بگنجانیم. در حالی که می‌توان دیدگاه کانتی از چیزها را با هیولاهای فراطبیعی کارول نزدیک دانست - با فرض اینکه ما مجاز به تعیین چیز کانتی به عنوان امر متافیزیکی هستیم - اما چیزی که از لحاظ اصطلاحات روان‌کاوی قابل تصور است، هم هیولاهای فراطبیعی، مانند فیگور خون‌آشام و هم قاتل روانی مانند هانیبال لکتر در سکوت بره‌ها یا نورمن بیتس در فیلم روانی هیچکاک را در بر می‌گیرد. با استفاده از تعاریف ژرژکی می‌توانیم «ریسمان قرمز» خط تداوم در تکامل ژانر وحشت سینمایی را تشخیص دهیم که اشباح متافیزیکی سنتی مانند موجود نامرده و فیگور غیرانسانی قاتل‌های سریالی که در بعضی مقاطع سینمای بعد از جنگ جهانی دوم، جایگزین آن‌ها شده است را شامل می‌شود.

نمونه‌ای که به بهترین شکل این تداوم را نشان می‌دهد، وضعیت نیمه اسطوره‌ای هانیبال لکتر در سری فیلم‌های **سکوت بره‌ها** با بازی آنتونی هاپکینز است. این فیگور به معنای محدود این اصطلاح، یک موجود شیطانی متافیزیکی را نشان نمی‌دهد. با این وجود، به نظر نمی‌رسد که او با واقعیت تجربی در ارتباط نزدیک باشد، به طوری که نمی‌توان او را «سوژه» دیگری در نظم زبان‌شناسی اجتماعی دانست. در مقابل، او به عنوان تجسم بی‌نام و مستهجن مازاد ژوئیسانس نمادین - چیز - ظهور می‌کند که با اعمال قتل و آدم‌خواری شکوه می‌یابد. در این جا نوعی سلب مالکیت روانی از امر نمادین را احساس می‌کنیم، ابعادی کاملاً غیرانسانی که ناشی از تخطی از یکی از نهایی‌ترین تابوها در آگاه‌سازی هر فرهنگ متمدن است. به طور واضح ارتباط نزدیک دکتر لکتر با امر واقع را درک می‌کنیم، برای مثال، وقتی او در یک نقطه ایستاده، نه تنها کاملاً بی‌حرکت است، بلکه علاوه بر این ماسک آهنی معروف خود را نیز بر چهره دارد، اما با این حال، این حس وجود دارد که حضور قاتلوار او به شکلی بالقوه در همه جا حاضر است. در این مرحله، وحشتی که ایجاد می‌شود، نظریه‌پرداز لکانی را به یاد اسطوره‌ای می‌اندازد که خود لکان ابداع کرده است تا نشان دهد که هیولای «نامرده» لیبیدو یا میل جنسی که در اصل قابل نام‌گذاری نیست، امر واقع در رانه‌ی مرگ است که ورای افق هستی‌شناختی ترسیم شده‌ی امر نمادین قرار می‌گیرد. لکان این خلقت اسطوره‌ای خود را «لاملا [4]» می‌نامد. به گفته‌ی لکان «لاملا» چیزی کاملاً تخت و مسطح است که مانند آمیب (موجود تک‌سلولی) حرکت می‌کند و می‌تواند در اطراف نیز پخش شود. خوب، این امر زیاد قابل اطمینان نیست. اما تصورش را بکنید وقتی بی‌سر و صدا خوابیده‌اید، می‌آید و صورت شما را می‌پوشاند ... (لکان، چهار مفهوم اساسی).

البته پیچیدگی آبرونیک و کنایی سری فیلم‌های سینمایی سکوت بره‌ها در این است که هجوم وحشیانه‌ی امرواقع که در هسته‌ی اصلی آن قرار دارد، به‌طور غیرقابل بازگشتی به درخشش فکری دکتر لکتر وابسته است. به عبارت دیگر، با توجه به هر نوع چشم‌انداز لکانی/ژیژکی در تعریف ژانر، لکتر نمونه‌ی کلاسیک «چیزی که فکر می‌کند» است. بنابراین، در لایه‌ی زیرین درخشش فکری لکتر، یک مازاد شوم، مازاد «نامرده» وجود دارد که کاملاً مشابه با آن چیزی است که در بخش مربوط به دراکولای برام استوکر نیز ذکر شد.

با این که به نظر می‌رسد تعاریف ژژیکی از ژانر وحشت نشان‌دهنده‌ی پیشرفتی مشخص نسبت به رویکرد محدودکننده‌ی کارول است، اما نظر روان‌کاوانه‌ی ژژیک درباره‌ی خون‌آشام زیاد مناقشه‌برانگیز نیست. کن‌گلدرد متن مربوط به خون‌آشام‌ها، شرح مفصل ژژیک در مورد «چیزی که فکر می‌کند» گوتیک را به‌عنوان یک عامل سیاسی بررسی می‌کند. او ارزش قرائت لکانی این موضوع را که متمرکز بر «مازاد» غیرایدئولوژیک، غیراستعاری و غیرطبیعی است، تایید می‌کند. با این حال، گلدرد از دیدگاه ژژیک ناراضی است: به نظر می‌رسد که ژژیک تاحدودی برای راحتی کار به سمت خوانش قابل پیش‌بینی فرویدی از فیگور خون‌آشام به‌عنوان جلوه‌ای از امر عجیب یا غیرطبیعی، به معنی بازگشت امر آشنا که با سرکوب بدل به امر بیگانه شده است، حرکت می‌کند. در مرحله‌ی دوم، گلدرد با نقل مطلب ژژیک از استوکر در مورد گیرانداختن لوسی توسط آرتور، ادعا می‌کند که همه‌ی خون‌آشام‌ها چنین مقاومت خشونت‌آمیزی هنگام نابودی از خود نشان نمی‌دهند، او خاطر نشان می‌کند که بسیاری از آن‌ها مانند خود دراکولا، بی‌سرو صدا به خاک تبدیل می‌شوند. در مرحله‌ی سوم، نگرانی اصلی گلدرد این است که از نظر ژژیک «همه‌ی خون‌آشام‌ها شبیه به هم هستند». بنابراین، وی ادعا می‌کند که در تحلیل او، به مفهوم تفاوت جنسی یا گرایش جنسی توجه نشده است. بنا به گفته‌ی گلدرد تنها خود ژژیک، بلکه بسیاری از فیلسوفان لکانی اسلوونی، امثال کوپچک، دولار و خود ژژیک به اندازه‌ی کافی به مسئله‌ی تفاوت جنسی در خوانش خود از اسطوره‌ی خون‌آشام نمی‌پردازند. به این ترتیب، رویکرد آن‌ها تلقی محافظه‌کارانه و همژمونیک در مورد روابط جنسی را به‌عنوان روابطی با ماهیت دگرجنس‌گرایانه تقویت می‌کند، به طوری که جنسیت در رویکرد آنها عادی تلقی شده و در راستای وجوه متضاد «عادی» و «انحرافی» نشان داده می‌شود.



دختران تاریکی

به گفته‌ی گلدز: «کوپچک نیز مسلماً به انحرافات جنسی دراکولا توجه کرده و به سراغ صحنه‌ای رفته که خدمه‌های فانوس به دست وارد اتاق خواب مینا می‌شوند و او را در حال مکیدن خون از سینه‌ی دراکولا می‌بینند، اما در مشاهده‌ی این موضوع، امر «انحرافی» مجاز است تا به عنوان امر «عادی» بازنگری شود.» (گلدز، ص 57)

در مقابل تحلیل فیگور خون‌آشام توسط مکتب اسلونویایی لکانی، که به نظر نمی‌رسد به موضوع گرایش جنسی زیاد حساس باشد، گلدز قصد دارد زیرمجموعه‌ی داستانی عجیب و غریب [5] را در افسانه‌های خون‌آشامی، از داستان کارمیلا اثر جوزف شریدان تا دراکولا اثر برام استوکر، روایت‌های خون‌آشامی از لرد بایرون و داستان خون‌آشام اثر ویلیام پلیدیوری را بازنگری کند.

در این مورد ژینک خود از گلدز انتقاد نکرده است، اما او افرادی را متهم کرده که بی‌شبهت به گلدز نیستند، مانند جودیت باتلر که از دیدگاه‌های ژینک و لکان درباره‌ی تاریخچه‌ی تفاوت جنسی انتقاد کرده‌اند. در واقع، به شکل اقتضایی، جهانی بودن و همژمونی در اثری که به طور مشترک توسط ارنستو لاکائو، باتلر و ژینک تالیف شده است، در این مورد و سایر موضوعات مرتبط با آن وجود دارند. پیچیدگی‌های انعطاف‌پذیر این رقابت فکری فراتر از موضوع این مقاله است، اما چند جنبه‌ی اساسی بحث بین ژینک و باتلر را می‌توان در چند کلمه خلاصه کرد. باتلر مفهوم هر گونه تاکید اساسی بر "تثبیت" پیشین جنسیت را رد می‌کند، او ادامه می‌دهد، نه تنها برداشت‌های زیست‌شناختی از جنسیت که توسط محافظه‌کاران اجتماعی در نظر گرفته می‌شود، بلکه مفهوم لکانی تثبیت نمادین به عنوان یک سیستم اساساً خود ارجاع [6] که دلالت بر این دارد که سوژه‌ی نوزاد مجبور می‌شود به تحمیل بنیادین تفاوت ناب دال فالیک تن در دهد، به عنوان مثال اختگی نمادین چیزی غیر از تفاوت و عملکردهایی مانند شرایط متمایز سوژه‌ی اجتماعی از نظر

جنسی را نشان نمی‌دهد. باتلر معتقد است که این تصور فرمالیستی از پیدایش تفاوت جنسی در دوران نوزادی، از لحاظ دلالت‌های تاریخی، تصویری غلط از هویت‌های جنسی به‌عنوان موجودیتی پیشینی است. با این حال، از نظر باتلر و همکارانش، هویت جنسی با سوژه‌ی انتزاعی فرهنگ هیچ ارتباطی ندارد، مانند سوژه‌ی لکانی دال که در ارتباطی خاص با امر واقع به حالت تعلیق درآمده است، اما به روش‌های متمایز عملکرد خلاقانه در فرهنگ خاص و تجربه‌ای خاص که فرد در آن اجتماعی شده است، بستگی دارد. برای مثال، از دیدگاه مسیحیت، جنسیت در نتیجه‌ی یک سری هنجارها و معیارهایی که از لحاظ تاریخی رشد یافته و فرهنگ را تحت سلطه‌ی خود درآورده، به وجود آمده است و بر این اساس فاقد هرگونه ماهیت جهانی و بین فرهنگی است. ژیزک این انتقاد را مطرح می‌کند، او با این انتقاد از اتهام هستی‌شناسی غیراخلاقی لکانی در تفاوت جنسی که به طور ضمنی برای تثبیت «ناهمگونی [7]» سنت مسیحیت غربی است، در امر واقع می‌گوید:

مفهوم تفاوت جنسی که در قواعد جنسیت در سمینار XX نیز نقش دارد، کاملاً با دیدگاه لکان یکی است که بر اساس آن دیدگاه «چیزی به نام رابطه‌ی جنسی وجود ندارد». منظور از تفاوت جنسی به معنی یک سری تقابل‌ها و استنباط‌های نمادین و «ساکن» نیست (هنجارگرایی ناهمگون که هم‌جنس‌گرایی و «انحرافات» دیگر را به نقش ثانویه کاهش می‌دهد)، بلکه به معنی یک بن‌بست، تروما و یک پرسش گشوده است، چیزی که در برابر هرگونه تلاش در جهت نمادین‌شدن مقاومت می‌کند. هرگونه تفسیر و ترجمه از تفاوت جنسی در مورد مجموعه‌ای از تضاد(های) نمادین، محکوم به شکست است و این امر «امکان‌ناپذیر» است، چرا که زمینه‌ی کشمکش هژمونیک در مورد مفهوم تفاوت جنسی را باز می‌کند. آن چه که ممنوع است، چیزی نیست که در نظام هژمونیک کنونی محروم یا مستثنی باشد. (ژیزک، سال 2005، صفحات 298/299)

خوشبختانه، ژیزک در مورد این قسمت حجیم، بیش‌تر توضیح می‌دهد، او اول به یک نمونه‌ی بارز انسان‌شناسی ساختاری از لوی اشتراوس اشاره می‌کند و بعد جنبه‌ی قابل دسترسی و شهودی نظریه‌ی لکانی/مارکسیستی، یعنی تقسیم سیاسی جامعه به چپ و راست را مطرح می‌کند (ژیزک، سال 2005، صفحات 303-300). به گفته‌ی ژیزک، چپ و راست سیاسی «در یک سطح» کنار هم دیگر قرار نمی‌گیرند، مواضع و موقعیت‌های متضاد و متخاصم آن‌ها، کلیت اجتماعی یکسانی را متصور نیست، یعنی آن‌ها در مورد تصور بی‌طرفانه از کلیت اجتماعی به‌عنوان یک امر مشترک «زمینه‌ی ارجاع» توافق ندارند. در مقابل، مبارزه‌ی سیاسی دقیقاً یک ناسازگاری اساسی در نحوه‌ی بررسی کلیت اجتماعی را نشان می‌دهد: جناح راست تمایل دارد که «بدن» اجتماعی را با اصطلاحات شبهه‌بیولوژیکی ناتورالیستی یا طبیعت‌گرایانه (به عنوان مثال قومی) یا اصطلاحات ارگانیک به‌عنوان یک وحدت هارمونیک تهدید شده توسطه انحراف از خارج که باید بر این اساس دفاع شود، تفسیر کند در حالی که جناح چپ با تفسیر مفهوم مارکسیستی از مبارزه‌ی طبقاتی، تمایل دارد که جامعه از اول شروع کند، یعنی از لحاظ ساختاری یا ذاتی تقسیم شده و به یک طبقه‌ی حاکم و یک طبقه‌ی مسلط تقسیم شود - مفهومی که با این ایده مشخص می‌شود آن است که تاریخ، به مثابه‌ی تاریخ مبارزات طبقاتی است. با این حال، برای این که بتوان «عرصه» سیاسی را به‌طور کامل، قابل تصور کرد، منطق ایجاب می‌کند که افراد، مرجعی را انتخاب کنند که هر دو طرف به آن رجوع کنند. به گفته‌ی ژیزک، این مرجع مشترک نمی‌تواند «داور بیطرف» جامعه باشد - با توجه به این که طرفین دیدگاه‌های مختلفی در مورد آن خواهند داشت - بلکه یک «تفاوت محض» تروماتیک و نوعی زخم بنیادین نظم اجتماعی است. ژیزک با اقتباس اصطلاحی از لوی اشتراوس، این تفاوت بنیادین را «نهاد مبد [8]» و یک مجهول (X) سازگار و غیرقابل درک می‌داند که چپ و راست را متحد می‌کند، تا جایی که برای

همیشه این سوال بازار از طریق موضع‌گیری‌های ویژه و سیاسی («بیش از حد تعیین شده») مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، در عرصه‌ی سیاسی، تفاوت ناب، مقدم بر تفاوت تجربی بین هر دو موضع‌ها/ تضادهای بنیادین (چپ و راست و غیره) است.

بنابراین، مفهوم لکانی تفاوت جنسی نیز بدین ترتیب مشخص می‌شود: تفاوت جنسی به‌عنوان یک تفاوت ناب، تروماتیک و بنیادین باقی می‌ماند، یک X تروماتیک که در اصل همه‌ی مظاهر تجربی و ملموس آن نهفته خواهد ماند. بنابراین تفاوت جنسی به‌عنوان یک «نهاد مبدا»، فضایی را باز می‌کند که مبارزات اجتماعی و سیاسی بر سر مفهوم آن رخ می‌دهند. کافی است که مجموعه‌ی قطب‌های متضاد («انحراف عادی [9]») و («BDSM و انیلی [10]») را در نظر بگیریم که دلالت بر رویکردهای مختلف و در واقع متمایز از یکدیگر دارند تا چارچوبی تنظیم شود که از طریق آن فرهنگ جنسی دیده شود. بنابراین، طبق گفته‌ی لکان/ژیژک، جنسیت نه ریشه در ماهیت زیست‌شناختی دارد، همان‌طور که محافظه‌کاران اجتماعی معتقدند و نه یک ساختار اجتماعی («بالقوه») است، همان‌طور که باتلر و همکارانش معتقد هستند. در مقابل، ادامه‌ی تفاوت جنسی، «به نام یک بن‌بست، یک تروما، یک پرسش باز»، به دور از داشتن یک قوام هستی‌شناسانه‌ی مثبت، یک شکست تروماتیک بنیادین را نشان می‌دهد. با این حال، این شکست به‌عنوان منشا و عامل همه‌ی مباحث مناقشه‌برانگیز در مورد جنسیت نیز خواهد بود.

همان‌طور که ژیک مدام بیان می‌کند، اظهار نظر در این مورد که «تفاوت واقعی جنسی»، واقعیتی غیرممکن با بیانی همگن است که «چیزی به‌عنوان رابطه‌ی جنسی وجود ندارد». قدم بعدی این است که نشان دهیم این برداشت لکانی از تفاوت جنسی به‌صورت سطحی نیست، بلکه به‌صورت جدایی‌ناپذیر با چیزهای ناخوشایند و غیرعادی حاضر در ژانر سینمایی وحشت در ارتباط است. در اینجا ممکن است فردی در اول بحث اغوا شود و فکر کند که فیلم کاملاً زیبایی‌شناسانه‌ی هری کومل با خون‌آشام‌های رنگی آن با عنوان دختران تاریکی - مازاد [11] معنایی در اینجا اغلب به دیالکتیک ظریف نگاه بستگی دارد - نه تنها هم‌جنس‌گرایی قدرتمندی را به همراه دارد بلکه از نظر مفهوم سادومازوخیستی نیز قابل توجه است. در واقع، رشد شخصیت یکی از قهرمانان مرد (فانی) که توسط یک زن خون‌آشام طلسم شده است، به مثابه‌ی نوعی سیر سادومازوخیستی و رستگاری بخش در شناخت و کشف خود به تصویر کشیده شده است. از چشم‌انداز نظریه‌ی لکانی در مورد جنسیت که در بالا توضیح داده شد، جای تعجب نیست که فیلم در سال 1971 ساخته شد، در دوره‌ی ادعای سیاسی با اعتماد به نفس در مورد انواع حالت‌های آلترناتیو و جایگزین هویت جنسی که بخشی از موارد گسترده در راستای مبارزات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی علیه استقرار دستگاه محافظه‌کار بود.

حتی نگاهی گذرا به رویکرد ژیک در مورد بعضی از فیلم‌های ترسناک غیر خون‌آشامی در سراسر آثار او، نشان خواهد داد که چگونه آگاهی عمیق او از یک طرف در مورد ارتباط بین وحشت ناشی از چیزهایی که فکر می‌کنند و مسئله‌ی تروماتیک تفاوت جنسی، زیربنای سوژکتیویته‌ی هر کسی را تشکیل می‌دهد. این امر به نوبه‌ی خود بدین معنی است که دیدگاه گلدر در مورد عدم تفاوت جنسی ژیک در خوانش روانکاوانه‌ی خود از وحشت، نیاز به تجدید نظر دارد.

ابتدا تجزیه و تحلیل ژیک در مورد اثر «پرنده‌گان» از هیچکاک را در نظر می‌گیریم. ژیک با درگیر شدن در یک آزمون فکری این فیلم را بررسی می‌کند که یکی از ابعاد کانتکتست فرهنگی آن را که اغلب نادیده گرفته شده، ارزیابی کند. یعنی طیف وسیعی از واقعیت‌های فیلم‌ها و نمایش‌های آمریکایی در دهه‌های 50 و 60 که سوژه‌ی اصلی آن یک مرد منزوی

است و معمولا به خاطر داشتن مادری سلطه‌جو که در جایی در پس‌زمینه وجود دارد، به نوعی قادر به برقراری رابطه‌ی جنسی پایدار با جنس مخالف نیست. در مقابل، ژیتک با طرح اصلی خود بدون تغییر، پرندگان هیچکاک را بدون حیوانات (پرنده‌ها) دوباره تصور می‌کند. به این ترتیب، او در خیال خود فیلم را به نمایش رابطه‌ای معمولی در آن زمان تبدیل می‌کند، چرا که میچ به دلیل حضور مادر سلطه‌گرس که با او در خانه‌ی ساحلی خلیج بودگا در سان‌فرانسیسکو زندگی می‌کند، نمی‌تواند رابطه‌ی عمیق‌تری با ملانی برقرار کند. او پس از این ساماندهی اولیه اجازه می‌دهد که پرندگان هر از چند گاهی به عنوان دال معرفی شوند، نمادی از سوپراگوی مادرانه که مانع رابطه‌ی میچ با ملانی می‌شود. وی ضمن اشاره به این که این سناریوی تصور شده به طور مسلم با نمایش درام روابط آن دوره مطابقت دارد، اظهار می‌کند که فیلم واقعی هیچکاک چنین عملکردی ندارد: حملات کاملا مرموز و به طرز فزاینده‌ای شریانه و مرگبار پرندگان فراتراز شبکه‌ی زنجیره‌های علیتی است که درک روزمره و منطقی ما از واقعیت را شکل می‌دهد و این همان چیزی است که پرندگان را خارج از حوزه‌ی بازنمایی نمادین قرار می‌دهد. بر این اساس، ژیتک نفوذهای غیرقابل توضیح آن‌ها را توصیف می‌کند تا واقعیتی غیرممکن را نشان دهد که همانند موجودهای دیگر - چیزهایی که فکر می‌کنند - ژانر وحشت را می‌سازند. به عبارت دیگر، پرندگان نماد سوپراگوی مادرانه نیستند، بلکه به معنای واقعی کلمه، سوپراگو را در سطح واقعی مجسم می‌کنند و به بن بست ذاتی رابطه‌ی جنسی جامه‌ی عمل می‌پوشانند - در این جا منظور رابطه‌ی بین میچ و ملانی است. (ژیتک، سال 1992، صفحات 106-104)

خوانش ژیتک از [سولاریس](#) تارکوفسکی که می‌تواند تحت ژانر وحشت و علمی تخیلی قرار گیرد، ممکن است به عنوان نقطه‌ی عزیمت دیگری برای بررسی رابطه‌ی بین چیز تروماتیک و نقص ساختاری در رابطه جنسی باشد. بنا به گفته‌ی ژیتک در فیلم تارکوفسکی، سیاره‌ی مشهور سولاریس خود نشان دهنده‌ی بازنمایی چیز بسیار بزرگی است که «فکر می‌کند». سولاریس غرق در اقیانوسی است که آگاهی، چگالی و گرانش آن فضای نمادین روایت را پر می‌کند. در مقابل شخصیت‌های اصلی فیلم، دانشمندان ساکن یک ایستگاه فضایی هستند که در بالای سیاره معلق است، ابژه‌ی فانتاسماتیک این سیاره به عنوان «ماشین اید» عمل می‌کند، نقطه‌ای که تثبیت‌های نمادین و امرواقع در آن جا به هم می‌پیوندند، به طوری که عمیق‌ترین تروماها و امیال ناخودآگاه قهرمانان (پروتاگونیست‌ها) به شکلی مستقیم درک می‌شوند. کریس کلونین، روانشناسی که به تازگی به ایستگاه اعزام شده است با بررسی قهرمان فیلم، متوجه ترومایی می‌شود که قهرمان سعی در مقابله با آن دارد، ترومایی که مربوط خودکشی همسرش هاری است و لکه‌ای پاک‌نشده‌ی از گناه را در هسته‌ی روان او حک کرده است. در واقع، هاری «از جنبه مادی» در ایستگاه فضایی ظاهر می‌شود، جایی که با نگرش او در مورد همسرش در ارتباط است. در واقعیت این دوست داشتن و از خودگذشتگی است که تحقق می‌یابد، طوری که او بارها سعی می‌کند خودکشی کند تا خود را از حضور تروماتیکش خلاص کند. خودکشی‌های مکرر و ناکام که کریس را از لبه‌ی پرتگاه به عقب می‌کشاند، نشان می‌دهد که وجود او به صورت یک روح، وجودی «نامرده» است که قابل قیاس با پافشاری سیمپتوم در روانکاوی است که به راحتی نمی‌توان از شر آن خلاص شد چرا که منبع آن در تارو پود ناخودآگاه قرار دارد.

صحنه‌ی پایانی فیلم تارکوفسکی را در نظر بگیرید که کریس با حالت آشتی و ارتباط معنوی در مقابل پدر خود زانو زده است. ایدئولوژی ضمنی و ضد فمینیستی این فیلم را می‌توان با در نظر گرفتن جنسیت و شخصیت اتو واینینگر - که با فروید معاصر بود و در 24 سالگی خودکشی کرد - مشخص کرد. در این اثر واینینگر نظریه‌ای را درباره‌ی جنس زن شرح می‌دهد که هرگونه سازگاری هستی‌شناسانه‌ی خود با او را انکار کرده و او را به تجسم صرف گناه مرد تقلیل می‌دهد.

مفهوم این تصور این است که بهترین روش برای مردی که می‌خواهد خود را از شر «زن» خلاص کند، نه نابود کردن زن بلکه از بین بردن میل خودش است. ژیزک خاطرنشان میکند که گفته‌های متاخر لکان مبنی بر این که «زن عرصه‌ی وجود مرد است» با رویکرد ارتجاعی و ضدفمینیستی واینینگر مطابقت دارد (ژیزک، سال 1992، صفحه‌های 156 - 154) و ژیزک در «چیز از فضای داخلی» (سال 1999)، تحولات سولاریس را به‌عنوان شواهدی مورد خوانش قرار می‌دهد که نشان بدهد کریس هم‌زمان میل خود را از بین برده و روح معنوی «بی‌آلایش [12]» خود را درک می‌کند.

بنابراین، علاوه بر هرگونه تصور احتمالی که ژیزک مطابق سنت مسیحیت غربی در مورد «ناهمگونی طبیعی» می‌کند، نگرش او نسبت به سولاریس تارکوفسکی، تنها هستی‌شناسی منفی تفاوت جنسی را به‌شکل کامل تأیید می‌کند.

در راستای تلاش برای تبیین مفهوم لکانی امر واقع به‌عنوان رانه‌ی ناب یا به‌ترتیبی، پس مانده‌ی فانتاسماتیک نیروی حیات که از استیلای نظم نمادین فراتر رفته، نقطه‌ی مرجع تکرار شونده‌ی ژیزک - بخشی از ابداع اسطوره‌های لکانی از گفته‌های ابتدایی لاملا - هیولایی از مجموعه فیلم‌های بیگانه است که گاهی او از آن به‌عنوان مترادف امر واقع استفاده می‌کند. در چشم‌انداز موازی، او از دیدگاه استفان مولهال وام گرفته است، کسی که این هیولا در فیلم ریدلی اسکات را شناسایی می‌کند. شناسایی او نه در وهله‌ی اول به‌عنوان تصویری از یک گونه‌ی خاص، که جذابیت خود را از طریق دیگربودگی غیرعادی خود معرفی می‌کند، بلکه در درجه‌ی اول از زندگی به‌عنوان «تجسم کابوسی در قلمروی طبیعی» است که کاملاً تحت تاثیر نظریه‌ی داروین در مورد بقا و تولید مثل است. ژیزک با اشاره به این که «این انزجار از زندگی به مثابه‌ی خالص‌ترین انزجار از رانه قلمداد می‌شود» ادعا می‌کند که اسکات در این جا از رمزگذاری معمول طبیعت شیطانی زن دور می‌شود و ادامه می‌دهد که بیگانه، یک قدرت نافذانه، وحشیانه و مردانه (فالیک) را غالباً به‌منظور تولید مثل و بارور کردن بر روی زنان اعمال می‌کند. در مقابل، ببینید که ژیزک چگونه چیز تروماتیک را در فیلم‌های دیوید لینچ به‌واسطه‌ی فیگور زن شناسایی می‌کند، «نقاط جذب و دفع هم‌زمان که مخفف مفهوم تهدیدات خود زندگی است و ما را به ورطه‌ی افسردگی می‌کشاند.» (ژیزک، سال 1996، ص 75)

از نظر ژیزک دلالت ضمنی هیولا در مجموعه فیلم‌های بیگانه همچون یک نیروی نافذ «مردانه» با آن چه که او آن را به‌عنوان لبه‌ی ضد سرمایه داری تلقی می‌کند، ارتباط نزدیک دارد: بنابراین به‌نظر نمی‌رسد که تهدید نهایی برای گروه مسافران فضایی فقط در بیگانه‌ها وجود داشته باشد، بلکه در شرکت‌های مبهم و وحشتناک روی زمین که می‌خواهند از آن‌ها برای سودآوری استفاده کنند نیز وجود دارد. ژیزک با شناسایی دقیق پویایی و روان‌شناختی که از نظراو «جسم و روح» داستان، کلید خود سرمایه‌داری است، با گرایش سرسختانه‌ی آن را برای «استثمار و انگلی کردن رانه‌ی ناب زندگی»، بحث خود را در چشم‌انداز موازی به پایان می‌رساند.

بنا به گفته‌ی ژیزک: زندگی ناب طبقه‌ای از سرمایه داری است. اگر همان‌طور که بنیامین ادعا می‌کند، سرمایه داری در واقع یک دین باشد، پس این یک دین «مستهجن» از زندگی نامرده، خیالی و شیخ‌وار است که در میان توده‌های سیاه و انبوه تبادلات سهم و ارز در بازار سرمایه و بورس جریان دارد. (ژیزک، سال 2006، ص 118)

[لینک مقاله اصلی](#)

impurity [1]

[2] مندهست یا و هستنده، موجود یا، موجودشناختی هستی معنای به هایدگر اصطلاح : Ontik

[3] یعنی هم درونی است و هم بیرونی، درونی که از بیرون

Lamella [4]

queer [5]

Self- referential [6]

hetero-normativity [7]

zero-institution [8]

normal-deviant [9]

vanilla-BDSM [10]

surplus [11]

immaculate [12]

<https://apparatus.com/>