



هملت پیش از ادیپ

اسلاوی ژیزک

ترجمه: بهنام صدر

وقتی درباره‌ی اسطوره‌ها در روانکاوای سخن می‌گوئیم، بطور موثری درباره‌ی یک اسطوره سخن می‌گوئیم: اسطوره‌ی اودیپ. سایر اسطوره‌های فرویدی (اسطوره‌ی پدر ازلی، شرح فروید بر اسطوره‌ی موس) با وجود اهمیتشان، همگی گونه‌هایی از این اسطوره‌اند. اما در مورد داستان هملت امور از پیچیدگی بیشتری برخوردارند. خوانش مرسوم و «خام» پیشا-لکانی از هملت تمرکز خود را بر میل هملت در زنا با مادرش می‌گذارد. بدین ترتیب شوکی که با مرگ پدر بر هملت وارد می‌شود، بعنوان ضربه‌ای تروماتیک شرح داده می‌شود از میل شدید ناخودآگاهی (در این مورد، مرگ پدر) که سوژه داشته است؛ روح پدر مرده که پیش روی هملت ظاهر می‌شود، برون فکنی گناه خود هملت است در خصوص آرزوی مرگ پدر؛ تنفر او از کلاودیوس نتیجه‌ی یک رقابت نارسیستی است، یعنی بجای هملت، این کلاودیوس است که با مادرش ازدواج کرده است؛ بیزاری او از اوفلیا و در کل جنس زن، بیان‌کننده‌ی جابجایی دردآور او در رابطه جنسی در کیفیت زنا با محارم خفه شده‌ی آن است، که به‌مراه فقدان نهی / فرمان پدری پدیدار می‌شود. . . . خب، طبق این خوانش مرسوم، هملت همچون صورت امروزی ادیپ شاهدیست بر تقویت و قوام ممنوعیت زنا با محارم در گذار از عهد عتیق تا مدرنیته: در مورد ادیپ، ما همچنان با زنا با محارم مواجهیم، در حالیکه در هملت، خواست زنا با محارم سرکوب و تبعید شده است. و این نشان دهنده‌ی نقش مهم هملت به عنوان یک نقطه‌ی نوروتیکِ وسواسی در این مسیر است: در تقابل با هیستری، که در سراسر تاریخ (دستکم غرب) یافتنیست، نوروژ وسواسی (obsessional neurosis) مشخصاً پدیده‌ای مدرن است.

درحالی‌که نباید قوتِ خوانش جانانه و استخوان‌دارِ فرویدی از هملت به عنوان صورتِ امروزیِ اسطوره‌ی ادیپ را دستکم گرفت، مسئله این است که چگونه باید آن را با این حقیقت هماهنگ کرد که هرچند - در اعقابِ گوته‌ای - هملت همچون نمونه‌ای از یک روشنفکر مدرن (درون‌گرا، تهدیدآمیز، دو دل) ظاهر می‌شود، اما قدیمی‌تر از اسطوره‌ی ادیپ است. شالوده‌ی اولیه‌ی داستان هملت (پسر به خونخواهی از پدر بر علیه برادر شرور پدر که او را کشته و اکنون تاج و تخت او را به چنگ آورده

می‌ایستد؛ پسر قانون نامشروع عمومیش را با مسخره‌بازی و «دیوانه» بازی توام با اظهاراتی حقیقی و راست ادامه می‌دهد) یک اسطوره‌ی فراگیر است که در همه جا یافت می‌شود، از فرهنگهای کهن شمال اروپا بگیر، بیا تا مصر باستان، تا ایران و اساطیر پولینزی. علاوه بر این، مدارک محکمی هست دال بر اینکه منابع اصلی این داستان مربوط به آسیب‌های خانوادگی نیست، بلکه مربوط به رویدادهای سماوی است: «معنا»ی نهایی اسطوره‌ی هملت جنبش ستاره‌های در گردش است، یعنی اسطوره‌ی هملت به داستان خانوادگی‌ای برمی‌گردد که بطور عالی بر پایه مشاهدات نجومی شکل گرفته است. . . . [۱] بهر حال، این راه حل، که در نوع خود متقاعد کننده است، نیز خیلی زود در تنگنای خودش گیر می‌افتد: جنبش ستارگان به خودی خود بی‌معنا است، صرفاً فاکتی از طبیعت است بدون هیچ تشدید لیبیدینال، پس چرا مردمان آن را در قالب یک چنین داستان خانوادگی‌ای که چنین درگیری لیبیدینال شگرفی را پدید می‌آورد ترجمه - استعاری کرده‌اند؟ به بیان دیگر، پرسش «فلان چیز چه معنایی می‌دهد؟» در این خوانش به هیچ وجه در نظر گرفته نشده است: آیا داستان هملت به «معنای» ستارگان است؟ یا آیا ستارگان به «معنای» داستان هملت هستند؟ به عبارت دیگر، آیا مردمان کهن دانش نجومی‌شان را برای به رمز در آوردن بصیرت‌ها به صورت بن‌بستهای لیبیدینال بنیادین نوع بشر بکار می‌بردند؟

با این حال موقتاً و منطقاً یک چیز در اینجا روشن است: و آن اینکه داستان هملت زودتر و پیش‌تر از اسطوره‌ی ادیپ است. ما در اینجا مکانیسم جابجایی ناخودآگاه را مورد بررسی قرار می‌دهیم که برای فروید کاملاً شناخته شده بود: آنچه از لحاظ منطقی زودتر و پیش‌تر است تنها همچون یک کژدیسیگی دیرتر ثانویه‌ی داستان «خاستگاهی» منتصب به آن درک شدنی‌ست. از این حیث، در آنجا ماتریکس ابتدایی غالباً فراموش‌شده‌ی «کار رویا» مستقر است، که دربر دارنده‌ی تمایز میان رویا- اندیشه‌ی پنهان و میل ناآگاهی‌ست که در رویا ساخته و پرداخته شده است: در رویا- کار، اندیشه‌ی نهفته به رمز در آمده / جابجا شده است. لیکن از طریق این جابجایی است که دیگری، اندیشه‌ی ناآگاه حقیقی خود را ساخت می‌دهد. بنابراین، در مورد ادیپ و هملت، بجای خوانش خطی- تاریخی هملت به عنوان کژدیسیگی ثانوی متن ادیپی، ادیپ (همچنان که هگل پیش‌تر خاطر نشان کرده است) اسطوره‌ی زمینه‌ای و پایه‌ای تمدن غربی یونانی‌ست (پرش مرگبار ابوالهیل نشان‌دهنده‌ی ازهم‌پاشیدگی جهان کهن پیشا- یونانی است)؛ و در «کژدیسیگی» ادیپ توسط هملت است که محتوای سرکوب‌شده‌ی آن خود را ساخت می‌دهد - گواه این مسئله هم اینکه ماتریکس هملت در سراسر اسطوره‌شناسی پیشا - کلاسیک یافت می‌شود، تا خود مصر باستان که شکست معنوی‌اش با پرش مرگبار ابولهل اعلام شد. (و ضمناً، حالا اگر همین اتفاق برای مسیحیت نیز افتاده باشد چه: و آیا این تز فروید نیست که قتل خداوند در عهد جدید، «انکار» ترومای عهد عتیق را به منصفی ظهور می‌گذارد؟) بنابراین کدامیک «راز» پیشا ادیپی هملت محسوب می‌شود؟ باید این دیدگاه را حفظ کرد که ادیپ «اسطوره»‌ای درست و صحیح است، و اینکه داستان هملت جابجایی / انحراف «امروزی‌شده»‌ی آن است - درسی که می‌گیریم این است که

«اسطوره»ی ادیپی - و شاید خود «خامی» اسطوره‌ای - به مبهم کردن پاره‌ای دانش ممنوع شده کمک می‌کند، که مهمترین آنها دانش درباره‌ی وقاحت پدر است.

با این حساب، عمل و دانش در یک منظومه‌ی تراژیک چگونه با یکدیگر مرتبطاند؟ در این مورد تقابل بنیادینی میان ادیپ و هملت وجود دارد: ادیپ عمل (کشتن پدر) را انجام می‌دهد، چون نمی‌داند چکار دارد می‌کند؛ اما در مقابل، هملت می‌داند، و به همین دلیل مهم، توانایی گذار به عمل (گرفتن انتقام مرگ پدر) را ندارد. ازین گذشته، همانطور که لکان اشاره می‌کند، این تنها هملت نیست که می‌داند، این پدر هملت نیز هست که بطور مرموزی می‌داند که مرده است و حتی می‌داند که چگونه مرده است، بر خلاف پدر در رویای فرویدی که نمی‌داند مرده است - و همین دانش شگرف است که خصیصه‌ی ملودراماتیک هملت بحساب می‌آید. بدین معنی که، بر خلاف تراژدی که بر پایه‌ی عدم شناخت یا جهل شکل می‌گیرد، ملودرام همیشه در بر دارنده‌ی دانشی غیرمنتظره و شگرف است که نه در تصرف (اختیار) قهرمان، بلکه در تصرف دیگری اوست، این دانش در انتهای کار، در یک واژگونی ملودراماتیک به قهرمان رسانده می‌شود. کافی‌ست به یاد آوریم واژگونی برجسته‌ی ملودراماتیک در انتهای «عصر بی‌گناهی» نوشته‌ی وارثون که در آن شوهر که سالها عشق پنهان و آتشین کنتس اولنسکا را در دل پنهان کرده بود، درمی‌یابد که همسر جوانش در تمام این مدت از این اشتیاق مخفیانه مطلع بوده است. شاید این می‌توانست راهی را نیز برای نجات فیلم ناموفق پل‌های مدیسن کانتی پیش بکشد: اگر در انتهای فیلم، فرانسسکای در حال مرگ می‌توانست دریابد که شوهر باصطلاح ساده لوح و واقع‌بین‌اش در تمام مدت از رابطه‌ی آتشین گذرای او با عکاس نشنال جئوگرافیک مطلع بوده، و می‌دانسته این عشق چقدر برای فرانسسکا عزیز است، اما برای اینکه به او آزار نرساند در این مورد سکوت اختیار کرده بود. معمای دانش در همینجا واقع است: چگونه ممکن است که تمامی اقتصاد روانی یک موقعیت بطور بنیادین تغییر کند آن هم نه وقتی که قهرمان مستقیماً از چیزی (یک سر مدتها پنهان‌شده) مطلع می‌شود، بلکه وقتی که درمی‌یابد که دیگری (که قهرمان گمان می‌کرده او نمی‌داند) نیز در تمام این مدت از قضیه مطلع بوده و تنها وانمود کرده که نمی‌داند تا ظواهر را حفظ کند - آیا چیزی تحقیرآمیزتر از این موقعیت می‌توان متصور شد، که در آن شوهر پس از یک ماجرای عشقی پنهان و طولانی، ناگهان درمی‌یابد که همسرش در تمام این مدت از این قضیه مطلع بوده، اما در این مورد سکوت کرده بوده چون فکر می‌کرده این بدور از ادب، یا حتی بدتر، بدور از عشق به شوهرش است؟ در «دوران عزیز»، دبرا وینگر درحالی‌که بر اثر سرطان بر روی تخت بیمارستان در حال مرگ است، به پسرش (که عملاً او را - یعنی دبرا را - به خاطر اینکه توسط پدر، یعنی شوهر او، ترک شده سرزنش می‌کند) می‌گوید که خوب می‌دانسته که او واقعاً چقدر او را دوست دارد - او می‌داند که روزی در آینده، پس از مرگش، پسر این را به خود خواهد فهماند؛ در آن لحظه، او بخاطر تنفر گذشته از مادرش احساس گناه خواهد کرد، پس حالا او را خاطر جمع می‌کند از اینکه او را پیشاپیش بخشیده است تا بدین ترتیب او را از بار گناهی که در آینده بر دوشش خواهد افتاد نجات دهد... این دستکاری

در احساس گناه آینده ملودرام به بهترین شکل آن محسوب می‌شود؛ ژست مهم آن بخشش پیشاپیش پسر از مجازات. (اینجا، در این مجازات کردن، در این تحمیل وام نمادین، از طریق عمل مهم تبرئه کردن، بزرگ‌ترین حقه‌ی مسیحیت نهفته است.)

با این وجود یک فرمول سوم هست که به این جفت «او این را نمی‌داند، هرچند که این کار را می‌کند» و «او این را می‌داند، بنابراین نمی‌تواند آن کار را بکند» اضافه می‌شود اینک: «او بخوبی می‌داند که او (زن) چکار دارد می‌کند، با اینحال باز هم این کار را می‌کند». اگر فرمول اول پوشش دهنده‌ی قهرمان سنتی است و فرمول دوم مربوط به قهرمان مدرن ابتدایی، سومی یعنی تلفیق دانش و عمل بطرز مبهم، فرمول قهرمان مدرن متاخر - معاصر - بحساب می‌آید. یعنی این فرمول سوم همواره دو خوانش کاملاً متضاد را سبب می‌شود، تا اندازه‌ای همچون قضاوت اندیشناک هگلی که در آن پائین‌ترین حد و بالاترین حد بر یکدیگر منطبق می‌شوند: از سویی «او بخوبی می‌داند که دارد چه می‌کند، ولی با اینحال آن را انجام می‌دهد» روشن‌ترین جلوه‌ی وضعیت بدگمانی تباهی اخلاقی است - «آره، من یه تفاله‌ام، حقه می‌زنم و دروغ می‌گم. حالا که چی؟ زندگی یعنی همین!»؛ و از سوی دیگر، همان حالت «او بخوبی می‌داند که دارد چه می‌کند، ولی با اینحال آن را انجام می‌دهد» می‌تواند در خدمت ریشه‌ای‌ترین نقطه‌ی متضاد با کلبی‌مسلمی باشد، یعنی در خدمت آگاهی تراژیکی که، هرچند می‌دانم آنچه در صدد انجامش هستم برای آسایش افراد و برای آسایش نزدیک‌ترین و عزیزترین کسانم پی‌آمدهایی تراژیک دارد، با این‌حال من باید بواسطه‌ی حکم سخت اخلاقی آن را انجام دهم. [حالت پارادایماتیک آن قهرمان سیاه را بیاد آوردید: او کاملاً می‌داند که، اگر به دنبال صدای زن افسونگر برود، تنها مجازات است که انتظار او را خواهد کشید، که آنچه او خودش را به سمت آن می‌برد یک تله‌ی دو لبه است، اینکه زن مطمئناً به او خیانت خواهد کرد، ولی با این وجود نمی‌تواند مقاومت کند و باز این کار را انجام می‌دهد. . . .) این شکاف فقط شکاف میان امر «آسیب‌شناختی» - رفاه، لذت، سود . . . - و حکم اخلاقی نیست: می‌تواند همچنین شکاف میان هنجارهای اخلاقی که من همواره از آنها پیروی می‌کنم، و دستور حکم بلاشرط که من مجبور به اطاعت از آن‌ام باشد؛ همچون بلا تکلیفی ابراهیم که «خوب می‌داند کشتن پسر خود یعنی چه»، ولی با این‌حال تصمیم می‌گیرد این کار را بکند، و یا مسیح که آماده است تا یک گناه بزرگ مرتکب شود (قربانی کردن روح ابدی‌اش) برای هدفی والاتر که خشنودی خداوند است . . . خلاصه آنکه، موقعیت مناسب پسا- یا ورا- تراژیک وقتی اتفاق می‌افتد که یک ضرورت برتر مرا وامی‌دارد که تسلیم جوهر اخلاقی ژرف هستی‌ام شوم.

