دو راه پرهیز از امرِ واقعیِ میل:
راه شرلوک هُلمز ــ کارآگاه و روانکاو

نوشتهٔ اسلاوُی ژیژک
ترجمهٔ مازیار اسلامی

ساده‌ترین راه نشان دادن تغییرات روح زمانه (zeitgeist) توجه دقیق به مقطعی است که یک فرم هنری خاص (ادبیات و غیره) از دور خارج می‌شود؛ درست مثل اتفاقی که برای رمان رئالیستی ـ روانشناختیِ سنتی در دههٔ ۱۹۲۰ افتاد. دههٔ ۲۰، یادآور پیروزی نهایی «رمان مدرن» بر «رمان رئالیستی» سنتی است. پس از آن، البته، نوشتن رمانهای رئالیستی همچنان رواج داشت، اما هنجار [رمان] را رمان مدرن به وجود آورده بود و فرم سنتی ــ به تعبیر هگلی ــ به واسطهٔ آن تغییر یافته بود. پس از این واقعه، «سلیقهٔ ادبی» عمومی، رمانهای رئالیستی جدیداً نگاشته‌شده را همچون تقلید (pastiche)های کنایی، یا کوششهایی نوستالژیک برای تسخیر دوبارهٔ وحدتی از دست رفته، همچون «بازگشت» ظاهری و بدلی [به گذشته]، یا ساده‌تر، همچون آثاری که دیگر به قلمرو هنر تعلق ندارند، پذیرفت. اما نکتهٔ درخور توجه در اینجا، واقعیتی است که غالباً نادیده انگاشته می‌شود: انقراض رمان رئالیستی سنتی در دههٔ ۲۰ با تغییر گرایش مخاطبان از داستان کارآگاهی (کانن دایل، چسترتون و غیره) به رمان کارآگاهی (کریستی، سیرز و غیره) در قلمرو فرهنگ عامه همزمان شد. نوشتن رمان، به سیاقِ کانن دایل ممکن نبود؛ رمانهای او خود گواه این ادعایند. آنها داستان کوتاههایی هستند که با فلاش‌بکی طولانی در قالب یک داستان حادثه‌ای گسترش داده شده‌اند («درهٔ ترس») یا این‌که عناصر ژانری دیگر، رمان گوتیک («سگ باسکرویل») را به کار می‌بندند. در دههٔ ۱۹۲۰، داستان کارآگاهی، به عنوان یک ژانر، به سرعت از دور خارج شد و جای آن را شکل کلاسیک رمان کارآگاهی «منطق و قیاس» گرفت. آیا این همزمانی میان انقراض نهایی

رمان «رئالیستی» و ظهور رمان کارآگاهی کاملاً تصادفی است، یا حاوی نکته‌ای خاص است؟ آیا رمان مدرن و رمان کارآگاهی، علی‌رغم این‌که به دو قلمرو مختلف تعلق دارند، دارای نکاتی مشترک هستند؟

پاسخ این پرسش معمولاً به سبب وضوح بیش از حدش از چنگ ما می‌گریزد: هم رمان مدرن و هم رمان کارآگاهی از معضل صوری (formal) مشابهی برخوردارند ــ *ناممکنی داستان‌سرایی* به شیوهٔ خطی و یکدست (consistent) و نمایش پیوستگی واقع‌گرایانهٔ رویدادها. البته نشان دادن این‌که رمان مدرن با گسترش تکنیکهای ادبی جدید (جریان سیال ذهن، سبک مستندنمایانه و غیره) که گواهی بود بر ناممکنی نمایش و ادغام تقدیر فردی در کلیت تاریخی ارگانیک و معنادار، جایگزین رمان رئالیستی شد، امری بدیهی و پیش پا افتاده است؛ اما در سطحی دیگر، معضل داستان کارآگاهی هم همین است: کنش آسیب‌زای (traumatic) (جنایت) را نمی‌توان در کلیت معنادار یک داستان زندگی نمایش داد. نوعی خصیصه یا رگهٔ خودبازتابنده در رمان کارآگاهی وجود دارد: این رمان داستانِ تلاشهای کارآگاه است برای گفتن داستانی، یا به تعبیری، بازسازیِ آنچه واقعاً قبل و بعد از جنایت رخ داده است، و رمان نه هنگامی که ما جنایتکار را شناسایی می‌کنیم، بلکه هنگامی که کارآگاه قادر می‌شود «داستان واقعی» را به شیوهٔ روایت خطی بیان کند تمام می‌شود.

واکنش بدیهی به این نظر می‌تواند چنین باشد: درست است، اما این واقعیت کماکان باقی می‌ماند که رمان مدرن یک شکل هنری است، درحالی‌که رمان کارآگاهی یک سرگرمی صِرف و تابع قراردادهای ثابت است که بر اساس مهمترین آنها ما می‌توانیم مطلقاً مطمئن باشیم که کارآگاه سرانجام در توضیح کل ماجرای اسرارآمیز و بازسازی آنچه پیشتر اتفاق افتاده موفق خواهد شد. به هر حال دقیقاً این خصلت «مبرّا از گناه» و «دانای کل» کارآگاه است که مانعی بر سر راه نظریه‌های انتقادیِ رایج در باب رمان کارآگاهی ایجاد می‌کند: نفی بی‌پروای قدرتِ کارآگاه حاکی از گیجی منتقدان و عجز بنیادین آنان در توضیح این امر است که چگونه این [قدرت]، به رغم این‌که خواننده «نامحتمل» بودن آن را بدیهی می‌شمرد، در رمان کارآگاهی جواب می‌دهد و خواننده را قانع می‌کند. تلاش برای توضیح این نکته البته منجر به دو راهکار متفاوت می‌شود. چهرهٔ کارآگاه، از یک سو، همچون تجسم عقل‌گرایی علمیِ بورژوایی تفسیر می‌شود، و از سوی دیگر همچون جانشینِ پیشگوی رمانتیک، یا، مردی نه چندان معقول که از قدرت شبه‌مافوق طبیعی برای نفوذ در ذهن اسرارآمیز انسانی دیگر برخوردار است. نابسندگی هر دو راهکار، برای علاقه‌مندان داستان منطق و قیاس کاملاً واضح است. اگر گره‌گشایی پایانی داستان صرفاً با کمک روشی علمی به دست آمده باشد، همهٔ ما حسابی سرخورده خواهیم شد (برای مثال، اگر قاتل، به سادگی از طریق تجزیه و

تحلیل شیمیایی لکه‌های روی جسد، شناسایی شود). ما احساس می‌کنیم اینجا «چیزی کم است» و این عمل نوعی «استنتاج به معنای درست کلمه» نیست. اما اگر در پایان پس از مشخص شدنِ قاتل، کارآگاه ادعا کند که او از همان آغاز و با استفاده از غریزهٔ خطاناپذیرش قاتل را شناسایی کرده است، سرخورده‌تر خواهیم شد ــ اینجا احساس می‌کنیم فریب خورده‌ایم، کارآگاه باید بر اساس **استدلال** و نه «شهودِ» صرف قاتل را شناسایی کند.[۱]

اجازه دهید برای تلاش جهت یافتن راه‌حل فوری این معما، به دیگر موقعیت سوبژکتیوی توجه نشان دهیم که پیچیدگی مشابهی را باعث شده است، یعنی موقعیتِ روانکاو در فرآیند روانکاوی. تلاشهایی برای نشان دادن مشابهت موقعیت روانکاو و کارآگاه انجام شده است: از یک سو روانکاو همچون شخصی تلقی می‌شود که تلاش می‌کند پدیده‌هایی را که در نگاه اول به مبهمترین و غیرعقلانی‌ترین لایه‌های روان انسانی تعلق دارند، بر اساس بنیان عقلانی آنها توضیح دهد؛ از سوی دیگر، او بار دیگر همچون جانشین پیشگوی رمانتیک و همچون خوانندهٔ نشانه‌هایی ظاهر می‌شود که «معناهای نهفته» را تولید می‌کنند، معناهایی که در سنجش علمی قابل حصول نیستند. اینجا مجموعه‌ای کلی از شواهد غیرمستقیم وجود دارد که نشان می‌دهد این شباهتها بی‌اساس نیستند. روانکاوی و داستان منطق و قیاس در یک دوره ظهور کردند (اروپای اوایل قرن بیستم). «وولف من» (the "Wolf Man") مشهورترین بیمار فروید، در خاطراتش نوشته است که فروید خوانندهٔ جدی و پر و پاقرص داستانهای شرلوک هلمز بوده است. او این داستانها را نه از روی سرگرمی، بلکه دقیقاً به سبب شباهت میان روشهای مربوط به کارآگاه و روانکاو می‌خوانده است. موضوع یکی از داستانهای تقلیدی از ماجراهای شرلوک هلمز، یعنی داستان «محلول هفت درصدیِ» نیکلاس مه‌یر، مواجههٔ فروید و شرلوک هلمز است. همچنین باید یادآور شد که کتاب *نوشتارها* اثر ژاک لاکان با تحلیلِ موشکافانهٔ قصهٔ ادگار آلن‌پو، *نامهٔ ربوده‌شده*، یکی از صورتهای مثالی داستان کارآگاهی، شروع می‌شود که در آن لاکان عمدتاً مسألهٔ شباهت و تناظر میان موضع سوبژکتیوِ آگوست دوپن ــ کارآگاه آماتورِ پو ــ و موضع سوبژکتیوِ روانکاو را مورد بررسی قرار می‌دهد.

سرنخ

مقایسه میان کارآگاه و روانکاو تا به حال به اندازهٔ کافی مورد توجه قرار گرفته است. مطالعات زیادی در خصوص روشن شدن مایهٔ روانکاوانهٔ داستان کارآگاهی صورت گرفته است: آن جنایتِ آغازین و اصلی که قرار است شرح داده شود «پدرکشی» است، کارآگاه هم نمونهٔ ازلی «اودیپ» است که برای دستیابی به حقیقت وحشتناک مربوط به خودش مبارزه می‌کند. معهذا ترجیح می‌دهیم در این

نوشته، این کار را در یک سطح صوری متفاوت به انجام رسانیم. به پیروی از حرفهای خودمانی فروید به وولف من، توجه خود را بر روشهای صوری مشابه کارآگاه و روانکاو متمرکز خواهیم ساخت. چه چیزی تفسیر روانکاوانه از صورت‌بندیها و محصولات ناخودآگاه ــ برای مثال رؤیاها ــ را متمایز می‌کند؟ عبارت زیر، که از کتاب *تفسیر خواب* فروید انتخاب شده، پاسخی مقدماتی در اختیارمان قرار می‌دهد.

رؤیا ـ اندیشه‌ها (dream-thoughts)، به محض آنکه آنها را یاد گرفته باشیم، به طور بی‌واسطه قابل درک می‌شوند. ولی از سوی دیگر رؤیا ـ محتوا (dream-content) به تعبیری در قالب نوشته یا خطی تصویری بیان می‌شوند، نوشته‌ای که علائم آن که باید جداجدا به زبان رؤیا ـ اندیشه‌ها تغییر شکل دهند. اگر تلاش می‌کردیم تا این علائم را بر اساس ارزش تصویری و نه مناسبات نمادین‌شان قرائت کنیم، آشکارا به بیراهه می‌رفتیم. فرض کنید که من یک پازلِ تصویری، یک انگاره (rebus) در برابرم دارم. این پازل خانه‌ای را نشان می‌دهد که روی سقف آن یک قایق قرار دارد؛ یک حرف الفبا، چهرهٔ مردی بدون سر و در حال دویدن از دیگر عناصر این پازل تصویری هستند. ممکن است در بررسی پازل گمراه شویم و معترضانه اعلام کنیم که کل این تصویر و اجزای آن بی‌معنا هستند. یک قایق هیچ ربطی به سقف یک خانه ندارد و مردی بدون سر به هیچ وجه نمی‌تواند بدود. علاوه بر این، مرد از خانه بزرگتر است و اگر کل تصویر قرار بوده چشم‌انداز طبیعت را بازنمایی کند، پس حرف الفبا نیز یقیناً مناسبتی با آن ندارد، چرا که جزو طبیعت نیست. اما بدیهی است فقط در صورتی می‌توانیم قضاوت درستی در مورد این پازل عرضه کنیم که چنین نقدهایی در بابِ کلِ ترکیب‌بندی تصویر و اجزای آن را کنار بگذاریم و به جای آن تلاش کنیم هر عنصر مجزایی را با یک هجا یا حرف که به نحوی بیانگر معرف آن است تعویض کنیم. کلماتی که به این شکل در کنار همدیگر قرار می‌گیرند دیگر بی‌معنا نیستند، بلکه حتی ممکن است که به عبارتی شاعرانه مملو از بزرگترین معانی و زیبایی شکل بخشند. رؤیا یک پازل تصویری اینچنینی است، و اسلاف ما در حوزهٔ تفسیر رؤیا در این‌که انگاره را همچون یک ترکیب (composition) می‌دیدند، اشتباه می‌کردند؛ به همین دلیل رؤیا برای آنها بی‌معنا و فاقد ارزش به نظر می‌رسید.[۲]

فروید هنگامی که با یک رؤیا مواجه می‌شود حواسش کاملاً جمع است. ما باید کاملاً از جستجو برای «معنای نمادین» کلیت یا اجزای متشکلهٔ رؤیا اجتناب ورزیم؛ نباید این پرسشها را مطرح کنیم که: خانه به چه معناست؟ قایق روی سقف خانه چه معنایی دارد؟ چهرهٔ مرد بدون سری که می‌دود نماد چه چیزی است؟ آنچه که باید انجام دهیم، ترجمهٔ اشیاء به واژه‌هاست، جایگزین کردن چیزهاست با کلماتی که بر آنها اشاره دارند. در یک انگاره، اشیاء به شکل تحت‌اللفظی جایگزین

نامها و دالهایشان می‌شوند. هم اینک می‌توانیم بفهمیم که چرا توصیف تبدیل عبارتی واژه‌نما (wort-Vorstellungen) به چیزنما (sach-Vorstellungen) (که در عرصهٔ رؤیا به «ملاحظات بازنمایی‌پذیری» (considerations of representability) مشهور است) به منزلهٔ «پَسروی» از نوعی زبان به بازنماییهای پیشازبانی، مطلقاً گمراه کننده است. در رؤیا، «چیزها» خود همچون «یک زبان ساختمند می‌شوند» و نظمشان را زنجیرهٔ دلالت‌گری به دست می‌آورد که آن چیزها بر آن دلالت می‌کنند. مدلول این زنجیرهٔ دلالت‌گر که به وسیلهٔ برگردان دوبارهٔ «چیزها» به «واژه‌ها» به دست می‌آید، «رؤیا ـ اندیشه» است. در سطح معنا، این رؤیا ـ اندیشه از هیچ طریق به وسیلهٔ محتوایش با اشیاء تصویرشده در رؤیا ارتباط برقرار نمی‌کند (برای مثال در مورد انگاره، جواب آن به هیچ‌وجه با معنای اشیاء نمایش داده‌شده در آن مرتبط نمی‌شود). اگر ما به دنبال معنای پنهان و عمیقتر چهره‌هایی که در رؤیا ظاهر می‌شوند باشیم، چشم خودمان را بر رؤیا ـ اندیشهٔ نهفته در آن بسته‌ایم. پیوند میان رؤیا ـ محتوا و رؤیا ـ اندیشهٔ باطنی (latent) تنها در سطح بازی واژگان وجود دارد، یا به تعبیری در سطح مصالح دلالت‌گر بی‌معنا. تفسیر مشهور آریستاندر (Aristander) از رؤیای اسکندر مقدونی را به خاطر می‌آورید که آرتمیدوروس (Artemidorus) آن را حکایت می‌کرد؟ «اسکندر شهر تایر (Tyre) را محاصره و از چهار طرف آن را احاطه کرده بود. اما به سبب طولانی شدن مدت زمان محاصره احساس پریشانی و ناراحتی می‌کرد. اسکندر در یکی از رؤیاهایش، مردی شهوتران (satyr) را دید که روی سپرش می‌رقصد. آریستاندر تصادفاً در نزدیکیهای تایر بود... با تقسیم کردن واژهٔ satyr به *sa* و *tyre*، پادشاه این جسارت را می‌یابد که فشار محاصره را بیشتر کند و فاتح شهر شود.» همان‌گونه که می‌بینیم آریستاندر به «معنای نمادین» موجود در «ساتیر در حال رقص» (مثلاً «میل حاد» یا «سرخوشی») توجهی نشان نمی‌دهد بلکه در عوض به خود واژه می‌پردازد و آن را تقسیم می‌کند؛ بنابراین پیام رؤیا را می‌گیرد: Sa Tyros = Tyre is thine (یعنی شهر مالِ توست).

اما، تفاوتی خاص میان یک انگاره و یک رؤیا وجود دارد که باعث می‌شود تفسیر انگاره آسانتر شود. به تعبیری، انگاره همانند رؤیایی است که در معرض «بازنگری ثانویه» (secondary revision) قرار نگرفته است، همان مکانیسمی که غایتش تحقق «ضرورت دستیابی به وحدت» است. به همین دلیل تلقی اولیه و فوری ما از انگاره، معادل چیزی بی‌معنا و خرت و پرتهای نامربوط و عناصر ناهمگون است، درحالی‌که رؤیا بی‌معنایی‌اش را از طریق «بازنگری ثانویه» پنهان می‌کند؛ همین امر باعث می‌شود که رؤیا دست‌کم از یک وحدت و پیوستگی ظاهری برخوردار شود. بنابراین تصویر مرد شهوتران (ساتیر) رقصان همچون کلیتی ارگانیک درک

می‌شود؛ درون آن هیچ چیزی وجود ندارد که نشان دهد تنها دلیل وجود آن افزودن شکل و نمودی خیالی به زنجیرهٔ دلالت‌گر عبارت Sa Tyros است. اینجا نقش «تمامیت معنا» یا همان نتیجهٔ نهایی عمل رؤیا (dreamwork) عیان می‌شود: بستن چشمانمان ــ به وسیلهٔ ظاهر این وحدت ارگانیک ــ بر دلیل واقعی وجودِ خودْ.

پیش‌فرض بنیادی تفسیر روانکاوانه و فرضیهٔ روش‌شناختیِ آن این است که هر محصول نهایی عمل رؤیا و هر محتوای آشکار رؤیا (manifest dream content) **دست‌کم شامل یک عنصر** است که مثل جایگزینی موقت و مغزی عمل می‌کند که کارش نگه‌داشتن [یا استقرار در] جای چیزی است که **ضرورتاً** در آن محتوا وجود ندارد. این عنصری است که در نگاه اول کاملاً با کلیت ارگانیکِ صحنهٔ تخیلی مشهود [در رؤیا] جور درمی‌آید، اما عقلاً در متن این صحنه، جای چیزی را نگه می‌دارد که این صحنه تخیلی باید به منظور شکل بخشیدن به خودش، آن را سرکوب و محروم و بیرون کند. این نوعی بند ناف است که ساختار خیالی را به فرآیند «سرکوفتهٔ» ساختار یافتنِ (structuration) آن وصل می‌کند. خلاصهٔ کلام این‌که، مکانیسم بازنگری ثانویه هرگز کاملاً موفق نمی‌شود و این نه به سبب دلایل تجربی بلکه به سبب یک ضرورت ساختاریِ پیشینی است. در تحلیل نهایی همیشه یک عنصر به مانند دم خروس بیرون می‌زند، و علامتی می‌شود برای آن خلأ یا فقدانی که برسازندهٔ رؤیاست، یعنی این‌که در درون آن [رؤیا] ظاهر بیرونی‌اش را بازنمایی می‌کند. این عنصر در دیالکتیکِ متناقض‌نمایِ کمبود و زیادیِ همزمان گرفتار می‌شود: فقط به لطف همین عنصر است که نتیجهٔ نهایی (متن آشکار رؤیا) جفت و جور می‌شود؛ بدون آن چیزی جایش خالی خواهد بود. حضور این عنصر برای خلق این حس که رؤیا یک کلیت ارگانیک است، مطلقاً ضروری است، ولی به محض این‌که این عنصر در جایش قرار گیرد، به یک معنا، عنصری «زیادی» خواهد بود و همچون بار اضافهٔ مشکل‌آفرین عمل می‌کند.

«ما معتقدیم که در هر ساختاری یک عنصر گول‌زننده و اغواگر وجود دارد، یک جا نگهدارِ فقدان، که توسط امور درک‌شده و مشهود شکل می‌گیرد، ولی در عین حال ضعیفترین حلقه در زنجیره‌ای بالفعل و نقطه‌ای در حال نوسان است که تنها به نظر می‌رسد به سطح واقعیت بالفعل تعلق دارد؛ در این عنصر، سطح مجازی [فضای ساختاری‌شده] فشرده شده است. این عنصر در متن واقعیت **غیرعقلانی** است، و به واسطهٔ ادغام شدن در واقعیت، محل خلأ یا فقدان نهفته در واقعیت را نشان می‌دهد.»[۳]

گفتن این نکته چندان ضروری نیست که تفسیر رؤیاها باید دقیقاً با جداکردن عنصر متناقض‌نما، جانگهدارِ فقدان، یا نقطهٔ بی‌معنایی دال (signifier) انجام شود. تفسیر رؤیا با شروع از این نقطه باید

به سمت خنثی‌کردن و محو کردن نمود ظاهریِ تمامیت معناییِ محتوای مشهود رؤیا حرکت کند، یعنی این‌که به درون عمل رؤیا نفوذ کند و آن مونتاژ اجزای ناهمگون را که توسط نتیجهٔ نهایی خود عمل رؤیا محو و پنهان شده است، عیان سازد. بدین وسیله است که می‌توانیم به مشابهتهای موجود در روش روانکاو و کارآگاه پی ببریم. صحنهٔ جنایتی که کارآگاه با آن مواجه می‌شود، بنا به یک قاعدهٔ همیشگی، در واقع تصویر کاذبی است که جنایتکار برای گمراه کردن و پنهان کردن کنش جنایت سر هم کرده است. سازمان صحنه و کیفیت طبیعی موجود در آن در واقع دامی است که برای گول زدن کارآگاه افکنده شده است و وظیفهٔ کارآگاه از بین بردن این دام به وسیلهٔ کشف جزئیات مبهم موجود در صحنه است که تناسبی با شواهد ظاهری صحنه ندارد. واژگان روایات یا داستانهای کارآگاهی واجد یک اصطلاح فنی دقیق برای چنین جزئیاتی است، یعنی اصطلاح **سرنخ** که توسط مجموعه‌ای از صفات مشخص می‌شود: غریب، عجیب، نابجا، نامتعارف، مشکوک، بودار، و نامفهوم؛ بگذریم از توصیفات قویتری همچون «غیرواقعی»، «باورنکردنی»، «هولناک» و نهایتاً «محال»[۴]. نکته‌ای که در اینجا با آن سروکار داریم جزئی است که به شکل فی‌نفسه معمولاً فاقد اهمیت است (دستهٔ شکستهٔ یک فنجان، تغییر مکان صندلی، اظهارات سست شاهد یا حتی رویدادی عادی، یعنی این واقعیت که هیچ چیز اتفاق نیفتاده است) اما **به سبب موقعیت ساختاری‌اش** صحنهٔ جنایت را از حالت طبیعی خارج کرده است و جلوه‌ای از بیگانه‌سازی برشتی را به وجود آورده است ــ مثل تغییر یک جزء کوچک در یک تابلوی مشهور که ناگهان کل تصویر را عجیب و مشکوک می‌نمایاند. البته چنین سرنخهایی زمانی آشکار می‌شوند که ما کلیت معنایی صحنه را در پرانتز بگذاریم و توجه‌مان را بر جزئیات متمرکز کنیم. توصیهٔ هلمز به واتسن که «هیچ وقت نشانه‌های کلی و مهم را به خاطر نسپار بلکه به جزئیات توجه کن» یادآور این گفتهٔ فروید است که روانکاوی یعنی تفسیر جزئی و مو به مو نه تفسیر کلی و در هم: روانکاوی رؤیاها را از همان اول همچون اموری برخوردار از خصلتی ترکیبی، همچون توده‌های متراکمی از صورت‌بندیهای روانی در نظر می‌گیرد.[۵]

کارآگاه که کارش را با پیگیری سرنخها آغاز می‌کند، وحدت خیالی صحنهٔ جنایت را که توسط قاتل ساخته و پرداخته شده است، همچون حجابی کاذب کنار می‌زند. کارآگاه صحنه را همچون معرّق‌کاری (bricolage) عناصر ناهمگونی تصور می‌کند که در آن رابطهٔ میان میزانسنِ قاتل و «رویدادهای واقعی» دقیقاً مطابق و متناظر است با رابطهٔ میان محتوای مشهود رؤیا و اندیشهٔ مضمر رؤیا، یا رابطهٔ میان هیأت ظاهریِ انگاره و راه‌حلش. این رابطه صرفاً در کلمات و عبارات دومعنایی خلاصه می‌شود؛ مثلِ «ساتیر» که نخست به معنای مرد شهوتران رقاص است و در مرحلهٔ بعد به معنای شهر مالِ توست (Tyre is Thine). ویکتور اشکلوفسکی ربط این موضوع را با داستان

کارآگاهی به خوبی توضیح داده است[۶]: «نویسنده دنبال مواردی است که در آن دو چیز که تناسب و تطابقی ندارند، ناگهان بر اساس یک ویژگی خاص بر همدیگر منطبق می‌شوند.» اشکلوفسکی همچنین اشاره می‌کند که مورد مطلوب چنین تطابقی بازی واژگان است. او به داستان «ماجرای بند خال‌خالی» کانن دایل که در آن کلید کشف جنایت در جمله‌ای از زن در حال مرگ نهفته است اشاره می‌کند: «بند (band) خال‌خالی بود.» راه‌حل غلط هنگامی رخ می‌دهد که ما واژهٔ band را به معنای گروه و دسته تعبیر کنیم و در نتیجه به این راه‌حل برسیم که دستهٔ کولی‌ها که در نزدیکی محل جنایت زندگی می‌کرده‌اند، عامل این جنایت بوده‌اند، درحالی‌که راه‌حل صحیح هنگامی به دست می‌آید که شرلوک هلمز واژهٔ band را در معنای ثانویه‌اش یعنی نوار یا بند جوراب تعبیر می‌کند. در غالب موارد عنصر دومعنایی البته شامل عناصر غیرزبانشناختی هم هست، اما در این مورد هم این عنصر از قبل همچون یک زبان ساختار یافته است. (خود اشکلوفسکی به یکی از قصه‌های چسترتون اشاره می‌کند که در آن شباهت میان لباس شب یک جنتلمن و لباس پیشخدمت مورد توجه اوست.)

چرا «راه‌حل غلط» ضروری است؟

نکتهٔ اساسی که باید در تفاوت میان صحنهٔ گمراه کننده‌ای که قاتل چیده است و شکل حقیقی حوادث در نظر داشت **ضرورت ساختاری راه‌حل غلط** است که ما را به سبب قانع‌کننده نمایاندن صحنهٔ جنایات فریب می‌دهد ــ دست‌کم در داستان کلاسیک منطق و قیاس ــ و معمولاً هم از طرف نمایندهٔ دانش رسمی (پلیس) تأیید می‌شود. راه‌حل غلط به لحاظ معرفت‌شناختی، نسبتی درونی با راه‌حل حقیقی و نهایی کارآگاه دارد. نکتهٔ کلیدی روش کارآگاه این است که رابطهٔ او با آن راه‌حل ابتدایی و غلط، رابطه‌ای بیرونی نیست. کارآگاه این راه‌حلها را همچون موانعی بر سر راه خود فرض نمی‌کند که با کنار گذاشتن آنها بتواند به حقیقت ماجرا دست یابد، بلکه کارآگاه از طریق این راه‌حلهای غلط است که می‌تواند به حقیقت دست یابد، زیرا هیچ راهی که مستقیماً و بی‌واسطه به حقیقت ختم شود وجود ندارد.[۷]

در «دستهٔ موسرخها»ی کانن دایل، مشتری موسرخی به شرلوک هلمز مراجعه می‌کند و ماجرای غریبی را برایش تعریف می‌کند. او در روزنامه آگهی اشتغالی خوانده که در آن به یک مرد موسرخ با حقوق و مزایای خوب نیاز بوده است. او پس از آن‌که خود را به مکانِ کار معرفی می‌کند، از میان تعداد زیادی مرد موسرخ انتخاب می‌شود، هرچند که موهای خیلی از مراجعه کنندگان از موهای او سرختر بوده است. کار او حقوق خیلی خوبی داشته، اما مشخصاً شغلی پوچ و بی‌معنا بوده است.

هر روز از ساعت ۹ صبح تا ۵ بعدازظهر او بخشهایی از انجیل را رونویسی می‌کرده است. هلمز به سرعت معما را حل کرد: در نزدیکی خانه‌ای که مشتری‌اش زندگی می‌کرده است (و جایی که او معمولاً در طول روز و هنگام بیکاری اقامت داشته است) بانک بزرگی وجود دارد. تبهکاران این آگهی را به روزنامه می‌دهند، بنابراین او دنبال آگهی می‌رود. قصد تبهکاران این بوده که مطمئن شوند مرد در طول روز در خانه نیست، بنابراین آنها می‌توانند از خانهٔ او به درون بانک تونل بزنند. در واقع رنگ خاص موهای مرد، نکتهٔ فریبندهٔ نقشه آنها بوده است. در «جنایت طبق حروف الفبا»ی آگاتا کریستی، تعدادی قتل طبق الگوی الفبایی پیچیده‌ای از نام مقتولان اتفاق می‌افتد. این نوع جنایتها باعث می‌شود همه فکر کنند انگیزهٔ جنایتها بیمارگون بوده است. اما راه‌حل نهایی انگیزهٔ کاملاً متفاوتی را نشان می‌دهد. قاتل صرفاً قصد داشته که شخص خاصی را به قتل برساند. قتلهای او انگیزهٔ بیمارگونه نداشته است، بلکه به دلیل منافع کاملاً مالی انجام شده است. قاتل برای گمراه کردن پلیس، اشخاص دیگری را نیز به نحوی به قتل رسانده است که الگویی الفبایی از نام مقتولان به دست آید و باعث شود که پلیس تصور کند قتلها انگیزهٔ جنون‌آمیز داشته است. این دو داستان در چه چیز مشترک‌اند؟ در هر دو مورد، حس گمراه‌کنندهٔ اولیه، تصویری از انگیزهٔ جنون‌آمیز ارائه می‌کند، فرمولی «بی‌سروته» که شماری از افراد را شامل می‌شود (موی سرخ و حروف الفبا)؛ درحالی‌که عمل جنایت در واقع به شخصی خاص نظر دارد. راه‌حل از طریق بررسی دقیق معانی احتمالیِ نهفته در پس ظاهر سطحی مسأله به دست نمی‌آید (معنای وسواس بیمارگون نسبت به موسرخها چیست؟ معنای الگوی الفبایی چیست؟) دقیقاً به سبب پیروی از این نوع تحقیق و تفکر است که ما به دام می‌افتیم. تنها روش درست این است که آن قلمرو معنا را که با نخستین برداشت فریبنده بر ما تحمیل شده است در پرانتز قرار دهیم، سپس همهٔ توجهمان را به جزئیات معطوف کنیم، **آن هم مستقل و منتزع از عضویت این جزئیات در آن قلمرو معنایی تحمیل‌شده**. مثلاً چرا این مرد برای یک شغل بی‌معنا، **صرف‌نظر از رنگ موهایش**، استخدام شده است؟ چه کسی از قتل شخصی خاص، **بدون توجه به حرف نخستین اسم او**، سود می‌برد؟ به بیان دیگر، باید همیشه توجه داشته باشیم که آن حوزهٔ معنایی که بر جنایت چارچوبی روانی و بیمارگون تحمیل کرده است، «فقط بدین منظور وجود دارد که دلیل وجود خود را پنهان سازد.»[۸] معنای این حوزه صرفاً در این نکته خلاصه می‌شود که «دیگران» (عقل سلیم، شعور متعارف) آن را بامعنا تلقی خواهند کرد. تنها معنای موی سرخ این است که شخصِ انتخاب‌شده برای این کار باور کند که موی سرخ نقشی اساسی در انتخاب او داشته است؛ تنها معنای الگوی الفبایی این است که پلیس را با این نکته گمراه کند که این الگو واجد معناست.

این بُعد میان‌ذهنیِ (intersubjective) معنا که به تصویر غلط تعلق دارد، مشخصاً در داستان

«ماجرای معجزهٔ دروازهٔ بزرگ» که تقلیدی از شرلوک هلمز است و جان دیکنسن و آدریان کانن دایل پسر آرتور آن را نوشته‌اند، دیده می‌شود. آقای کب پلژر، بازرگانی است که با زنی ثروتمند ازدواج می‌کند. پس از چندی ناگهان آقای کب پلژر وابستگی بیمارگونه‌ای به عصایش پیدا می‌کند: او هیچ‌گاه آن را از خود دور نمی‌کند و شب و روز آن را به همراه خود دارد. این وابستگی ناگهانی فتیشیستی چه معنایی دارد؟ آیا این عصا جایی برای مخفی کردن الماسهایی است که اخیراً از کمد خانم کب پلژر ناپدیده شده است؟ وارسی دقیق و موشکافانهٔ عصا به این پرسشها پاسخ می‌دهد: عصای آقای کب پلژر عصایی معمولی مثل سایر عصاهاست. سرانجام شرلوک هلمز کشف می‌کند که تمام وابستگی آقای کب پلژر به عصا صرفاً صحنه‌سازیی بوده برای توجیه ناپدید شدن ناگهانی و جادویی‌اش در روز سرقت. شب قبل از سرقت الماسها آقای کب پلژر پنهانی به دیدار شیرفروش می‌رود و با دادن رشوه به او لباس کارش را قرض می‌گیرد تا فردا صبح خود را جای او جا زند. آقای کب پلژر ملبس به لباس شیرفروش فردا صبح در جلوی خانهٔ خودش با گاری دستی شیرفروش ظاهر می‌شود، بطری شیری از گاری درمی‌آورد و طبق معمول وارد خانه می‌شود تا بطری شیر را در آشپزخانه بگذارد. او در خانه به سرعت کلاه و پالتوی خودش را می‌پوشد و **بدون عصایش** از خانه بیرون می‌آید، در نیمهٔ راه وانمود می‌کند که ناگهان یادش آمده عصای دوست‌داشتنی‌اش را فراموش کرده است؛ بازمی‌گردد و به سرعت به سمت خانه می‌رود. پشت در ورودی، بار دیگر لباس شیرفروش را می‌پوشد و به سمت گاری دستی شیرفروش می‌رود و از آنجا دور می‌شود. در نهایت معلوم می‌شود کب پلژر سارق الماسهای گرانبهای همسرش است. او می‌دانست که همسرش به او شک داشته و به همین دلیل کارآگاهی را استخدام کرده تا از خانه در طول روز مراقبت کند. به همین دلیل ابتدا آقای کب پلژر به تدریج وابستگی بیمارگونه به عصایش را به اطرافیانش نشان داد تا در روز سرقت، بازگشت ناگهانی‌اش برای برداشتن عصا برای کارآگاه چندان غیرطبیعی جلوه نکند. خلاصهٔ کلام این‌که معنای وابستگی آقای کب پلژر به عصایش این بوده که دیگران فکر کنند این دلبستگی معنایی دارد. حالا دیگر باید روشن شده باشد که چرا تصور این‌که شیوهٔ کارآگاه همچون شیوه‌های به‌کار رفته در علوم طبیعی «دقیق» است، اشتباه محض است. البته حقیقت دارد که دانشمند «عینی‌گرا» نیز «با نفوذ به پشت ظواهر کاذب به واقعیت پنهان پی می‌برد»، اما این ظاهر کاذب که فرد دانشمند ضرورتاً با آن سروکار دارد، فاقد بُعد حیله‌گری و فریبکاری است. فقط در صورتی که فرض وجود خدای حیله‌گر و شیطان را بپذیریم، می‌توانیم باور کنیم که دانشمند به وسیلهٔ اشیاء و موضوعات تحقیقش «فریب می‌خورد»، یعنی این‌که ظاهر کاذب پیش روی او «صرفاً برای پنهان کردن دلیل وجودی‌اش، وجود دارد». در تضاد با دانشمند «عینی‌گرا»، کارآگاه از طریق کنار زدن ظاهر

کاذب به حقیقت دست نمی‌یابد: او، این ظاهر کاذب را همیشه مدّ نظر قرار می‌دهد. هلمز هنگامی که با عصای اسرارآمیز کب پلژر روبه‌رو می‌شود، به خودش نمی‌گوید «بی‌خیال عصا، این فقط گمراهمان می‌کند»؛ او از خودش پرسشی کاملاً متفاوت می‌پرسد: عصا هیچ معنایی ندارد، تنها معنایی که می‌توان به آن نسبت داد این است که یک حقه است؛ اما این تبهکار از این‌که ما فریب بخوریم و باور کنیم که عصا برای او مهم و حاوی معناست، دقیقاً به چه چیز خواهد رسید؟ حقیقت «خارج و ورای» قلمرو فریب قرار ندارد، بلکه در «نیت و قصد» تبهکار ریشه دارد؛ در کارکرد میان‌ذهنیِ هر حقه و فریب. کارآگاه به سادگی از معنای صحنه‌سازی کاذب نمی‌گذرد، بلکه آن را به سوی نقطهٔ خود ارجاعی هل می‌دهد؛ یا به تعبیری به نقطه‌ای که مشخص شود که تنها معنای این صحنه در این واقعیت نهفته است که (دیگران تصور کنند) این صحنه واجد معناست. در نقطه‌ای که موقعیت تبهکار در مقام گوینده (Enunciation) این است: «دارم گولتان می‌زنم»؛ کارآگاه سرانجام قادر می‌شود که دلالت حقیقی پیغامش را برای او بازپس فرستد:

«دارم گولتان می‌زنم» از نقطه‌ای سرچشمه می‌گیرد که در آن کارآگاه منتظر جنایتکار است تا پیام خود او را در معنا و دلالت حقیقی‌اش، یا به تعبیری در شکل واژگون‌شده‌اش، بنا به قاعدهٔ پیام به او بازپس فرستد. کارآگاه به جنایتکار می‌گوید: *در این «دارم گولتان می‌زنم»، چیزی که تو به عنوان یک پیام می‌فرستی، همان چیزی است که من برای تو بیان می‌کنم، و در واقع تو با این کار، حقیقت را بازگو می‌کنی.*[۹]

کارآگاه همچون «سوژه‌ای که قرار است بداند»

حالا ما بالأخره در موقعیتی قرار گرفتیم که می‌توانیم به گونه‌ای شایسته سوءشهرت کارآگاه مبنی بر دانای کل و مبرّا از خطا بودن را نشان دهیم. اطمینانی که خواننده دارد مبنی بر این‌که کارآگاه در پایان، مسأله را حل خواهد کرد، به سبب این فرض نیست که او حقیقت را با وجود همهٔ تقلبها و حقه‌بازیها به دست می‌آورد، بلکه حاصل این نگاه است که او دقیقاً جنایتکار را به دلیل فریب و تقلبش می‌گیرد، یعنی این‌که او با پی بردن به مکر جنایتکار او را به دام می‌اندازد. هر فکری که جنایتکار برای نجات خودش به کار می‌گیرد باعث دستگیری‌اش می‌شود. این وضعیت متناقض‌نما که در آن تلاش برای فریب دادن دقیقاً همان عاملی است که موجب دستگیر شدن ما می‌شود تنها در قلمرو «معنا» یا قلمرو یک ساختار واجد معنا و دلالت ممکن است. بر این اساس است که دانای کل بودن کارآگاه کاملاً مشابه دانای کل بودن روانکاو می‌شود که او هم از طرف بیمارانش همچون «سوژه‌ای که قرار است بداند» تلقی می‌شود. اما او قرار است چه چیزی را بداند؟ معنای حقیقی کنش ما و معنای مشهود در نفسِ کاذب بودن ظواهر. بنابراین، قلمرو کارآگاه همچون قلمرو روانکاو کاملاً به قلمرو معنا و نه

«واقعیتها» تعلق دارد: همان‌طور که قبلاً هم گفته‌ایم، صحنهٔ جنایت که از سوی کارآگاه تحلیل می‌شود، بنا به تعریف، «همچون زبان دارای ساختار است». مشخصهٔ اصلی دال، خصلت تفکیکی یا مبتنی بر تفاوت آن است: از آنجاکه هویت دال حاصل دسته‌ای از تفاوتها با دالهای دیگر است، غیاب یک ویژگی، خودش می‌تواند ارزشی مثبت باشد. به همین دلیل است که هنر کارآگاه نه در توانایی او در دست یافتن به معنای ممکن «جزئیات بی‌معنا و کم‌اهمیت»، بلکه شاید حتی بیشتر در توانایی او در درک خودِ پدیدهٔ غیبت (اتفاق نیفتادن برخی جزئیات) همچون [عنصری] معنادار است. شاید چندان تصادفی نباشد که مشهورترین دیالوگ شرلوک هلمز متعلق به داستان «شعلهٔ نقره‌ای» است.

ــ آیا نکتهٔ خاصی وجود دارد که بخواهی توجه مرا به آن جلب کنی؟
ــ حادثهٔ مشکوکِ سگ در شب.
ــ ولی سگ در آن شب هیچ کاری نکرد.
هلمز گفت: حادثهٔ مشکوک نیز همین بود.

کارآگاه به همین شکل جنایتکار را به دام می‌اندازد؛ نه از طریق یافتن نشانه‌هایی که قاتل هنگام عمل جنایت موفق به مخفی کردنشان نشده، بلکه با دریافتن نفس غیبت یک نشانه به عنوان یک نشانه. پس ما می‌توانستیم وظیفهٔ کارآگاه را در مقام «سوژه‌ای که قرار است بداند» طبق الگوی زیر مشخص کنیم: صحنهٔ جنایت از پراکندگی سرنخها و جزئیات بی‌معنا و فاقد انسجام که از هیچ الگوی آشکاری هم برخودار نیست تشکیل شده است (مثل تداعیهایِ آزاد فرد بیمار در طول فرآیند روانکاوی) و کارآگاه صرفاً از طریق حضورش در صحنهٔ جنایت تضمین می‌کند که تمامی این جزئیات به ظاهر تصادفی و فاقد معنا، با نگاه به عقب حائز معنا خواهند شد. به بیان دیگر دانای کل بودن او جلوه‌ای از [فرآیند] *انتقال (transference)* است. (مهمترین و مشخص‌ترین نمونهٔ این رابطهٔ انتقالی با شخص کارآگاه، همکاری واتسون با شرلوک هلمز است. واتسون با اطلاعاتش باعث می‌شود هلمز به معانیی دست یابد که از چنگ خود او [واتسون] می‌گریزند.) همچنین دقیقاً بر اساس این جایگاه خاص کارآگاه همچون «ضامنِ معنا» است که ما می‌توانیم ساختار دوّار داستان کارآگاهی را توضیح دهیم. آنچه ما در ابتدای داستان داریم گنگی و ابهام [ماجرای] توضیح داده نشده و یا بهتر است بگوییم روایت نشده است. (چطور اتفاق افتاد؟ در شب جنایت چه اتفاقی افتاد؟) داستان دربرگیرندهٔ همین ابهامها و جاهای خالی است و باکوشش کارآگاه برای بازسازی این روایت مفقود از طریق تفسیر سرنخها، پیش می‌رود. از این طریق ما تنها در پایان داستان است که به آغازی مناسب دست می‌یابیم، هنگامی که کارآگاه سرانجام قادر می‌شود تمام داستان را در قالبی

خطی و هنجار روایت کند و دقیقاً آنچه را که پیشتر اتفاق افتاده است، با پُر کردن جاهای خالی، بازسازی کند. بنابراین، در ابتدا جنایتی رخ می‌دهد (یک شوک تکان‌دهنده، رویدادی که نمی‌توان آن را در واقعیت نمادین حل کرد، چراکه رخ داده تا زنجیرهٔ علّی هنجار را قطع کند). از لحظهٔ شروع این انقطاع، حتی به نظر می‌رسد معمولی‌ترین رویدادهای زندگی به احتمالاتی تهدیدکننده تبدیل می‌شود، واقعیت روزمره رؤیایی کابوس‌گونه می‌شود، همراه با تعلیق پیوند به هنجار میان علت و معلول. این شروع تند و ریشه‌ای، این زوال واقعیت نمادین، دگرگونی سلسلهٔ قانونمند رویدادها به نوعی کلیت فاقد قانون را در پی خواهد داشت و بنابراین خود گواهی بر مواجهه با واقعیت «ناممکن» می‌شود که در برابر نمادپردازی مقاومت می‌کند. ناگهان همه‌چیز ممکن می‌شود؛ حتی امر محال و ناممکن. نقش کارآگاه این است که نشان دهد چگونه «ناممکن، ممکن می‌شود» (الری کوئین) یا به تعبیری نقشِ او این است که شوک تکان‌دهنده را دوباره نمادین کند و آن را در واقعیت نمادین حل کند: حضور کارآگاه پیش از هر چیز تبدیل کلیت فاقد قانون به یک کلیت قانونمند، یا به بیان دیگر «تثبیت دوبارهٔ وضعیت بهنجار» را تضمین می‌کند.

در اینجا نکتهٔ مهم و اساسی، بُعدِ میان ذهنی جنایت و البته بهتر است بگوییم جسد است. جسد همچون یک ابژه، کارش گرد آوردن گروهی از افراد دور هم است: جَسد آنها را همچون یک گروه تشکیل می‌دهد (گروه مظنونان)؛ آنها را از طریق احساس گناه مشترکشان دور هم جمع می‌کند ــ هر کدام از آنها می‌تواند قاتل باشد، همهٔ آنها انگیزه و فرصت برای انجام این کار را داشته‌اند. نقش کارآگاه اینجا از بین بردن بن‌بست این گناه فراگیر و معلق از طریق محدود کردن آن به یک سوژهٔ منفرد و بنابراین تبرئه کردن مابقی است.[۱۰] اینجا، به هر حال محدودیتهای قیاس میان شیوهٔ روانکاو و کارآگاه مشخص می‌شود. یعنی این‌که توجه به شباهتها و اثبات این‌که روانکاو واقعیت درونی و روانی را تجزیه و تحلیل می‌کند، درحالی‌که کارآگاه محدود به واقعیت مادی و بیرونی است، کافی نیست. کاری که باید انجام دهیم، تعریف فضایی است که در آن هم روانکاو و هم کارآگاه بر هم منطبق می‌شوند و این کار را هم باید با طرح این پرسش اساسی مطرح کرد: این تغییر جایگاه شیوهٔ تحلیل روانکاوانه و سرایت آن به قلمرو واقعیت «بیرونی» بر خود قلمرو «درونی» اقتصاد لیبیدویی [یا دادوستد غرایز] چه تأثیری می‌گذارد؟ ما قبلاً به این پرسش پاسخ داده‌ایم؛ عمل کارآگاه عبارت است از محو و نابودیِ آن امکان لیبیدویی یا این واقعیت «درونی» که هریک از اعضای گروه می‌توانست در سطح «واقعیت» جنایتکار باشد (یعنی این‌که ما در ناخودآگاهِ میلمان قاتل هستیم، زیرا جنایتکار واقعی به میل گروه که در قالب جسد تعیّن یافته است، تحقق می‌بخشد و در سطح واقعیت «آن متّهمی که از دیگران مجزا می‌شود، *همان قاتلی* است که بی‌گناهی ما را تضمین

می‌کند)؛ و البته دروغ بنیادین نیز در همین‌جاست، کذب وجودی (اگزیستانسیال) «راه‌حل» کارآگاه: کارآگاه بر اساس تفاوت میان حقیقتِ مبتنی بر واقعیت (صحتِ واقعیتها) و حقیقت «درونی» که مرتبط با میل ماست، بازی می‌کند. او به نمایندگی از صحت واقعیتها، از حقیقت لیبیدویی و «درونی» چشم‌پوشی می‌کند و ما را از هرگونه احساس گناه در قبال تحقق میلمان معاف می‌کند، آن هم با انتساب این امر به فرد متهم. بنابراین، با در نظر گرفتن اقتصاد لیبیدویی، «راه‌حل» کارآگاه چیزی نیست جز توهمی تحقق‌یافته. کارآگاه «از طریق واقعیتها» آن چیزی را اثبات می‌کند که در غیر این صورت یک فراافکنی توهم‌زای گناه به فردی دیگر در مقام سپر بلا (scopegoat) باقی می‌ماند، یعنی این‌که او نشان می‌دهد که آن فردِ دیگر عملاً گناهکار است. آن لذت فراوانی که حاصل راه‌حل کارآگاه است از این سود لیبیدویی ناشی می‌شود، از نوعی سود اضافی به دست‌آمده از این راه‌حل: میل ما تحقق یافته است بی‌آن‌که هزینه‌ای برای آن بپردازیم. بنابراین، تضاد میان روانکاو و کارآگاه روشن می‌شود: روانکاو ما را با بهایی که برای دستیابی به میلمان پرداخته‌ایم و با ضایعه‌ای جبران‌ناپذیر مواجه می‌کند («اختگی نمادین»). بدین‌ترتیب شیوهٔ عمل کارآگاه همچون «سوژه‌ای که قرار است بداند» نیز تغییر می‌کند. او به صرف حضورش چه چیزی را تضمین می‌کند؟ او دقیقاً تضمین می‌کند که ما از هر گناهی تبرئه خواهیم شد. و احساس گناهِ تحقق بخشیدن به میلمان در هیأت فردی دیگر یا همان سپر بلا «بیرونی خواهد شد»، و در نتیجه ما خواهیم توانست بدون پرداختن بهایی، میلی داشته باشیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این مقاله ترجمه‌ای است از بخش اولِ فصل سوم کتاب:

Zizek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jaques Lacan through popular culture*, The MIT Press, 1991.

یادداشتها:

۱. یادآوری این نکته توضیح واضحات است که تلاش برای سنتز شبه‌دیالکتیکی شمایل کاراً گاه همچون تلفیق متناقض عقلانیت بورژوایی و عکس آن یعنی شمّ غیرعقلانی، مشکلی را حل نخواهد کرد. اینها هر دو با یکدیگر در تولید آنچه هریک به تنهایی فاقدش هستند، ناکام خواهند ماند.

2. Freud, *The Interpretation of Dreams*. pp. 277-278.

3. Jaques - Alain Miller, "Action de la structure" in Cahiers Pour L'Analyse 9. Paris, Graphe, 1968. pp. 96-97.

4. Richard Alewyn, "Anatomie des Detektivromans", In *Jochen Vogt*, ed., Der Kriminalroman, Munich, UTB. Verlag, 1971, vol. 2. p. 35.

5. Freud, *The Interpretation of Dream*. p. 104.

6. Victor Shklovsky, "Die kriminalerzaehlung bei Conan Doyle", in *Jochen Vogt*, ed., Der kriminalroman, Munich, UTB - Verlag, 1971, vol. 1, p. 84.

۷. در واقع بر مبنای همین ضرورت ساختاریِ راه‌حل غلط است که ما می‌توانیم نقش دستیار بی‌تجربهٔ کاراً گاه را، که یکی از چهره‌های کلاسیک و استاندارد داستانهای کاراً گاهی است، توضیح دهیم؛ دستیاری که غالباً نقش راوی داستان را نیز بر عهده دارد (واتسن در داستانهای هلمز و هستینگ در داستانهای پُوارو). در یکی از داستانهای آگاتا کریستی، هستینگ از پوارو می‌پرسد که وجود او، علی‌رغم تمام اشتباهات و کُندذهنی‌هایش در کنار پوارو، در فرآیند کشف معمای جنایت به چه درد می‌خورد. پوارو در جواب می‌گوید: چون تو مثل تمامی مردم عادی فکر می‌کنی، در نتیجه می‌توانی راه‌حلهای غلط را برای من آشکار کنی، چرا که جنایتکار پس از وقوع جنایت صحنه را طوری می‌چیند که آدمهایی مثل تو فریب بخورند؛ فریب خوردن تو به من کمک می‌کند تا به مکر قاتل پی ببرم.

8. Miller, *Action de La structure*, p. 96.

9. Lacan, *The Four fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, pp. 139-140.

۱۰. البته آگاتا کریستی در رمان *قتل در قطار سریع‌السیر* شرق این قاعده را نقض می‌کند. در این داستان، جنایت به وسیلهٔ گروهی از مظنونان انجام می‌شود و به همین دلیل هم نمی‌توان آنها را گناهکار شمرد. در واقع اینجا جنایت به تمهیدی برای مجازات یک آدم تبدیل می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی