Literary Theory and Criticism
Year 11, Vol. 1, No. 22
Spring & Summer 2026
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2026.33468.2813
Received: 06/05/2026
Accepted: 20/02/2026

The Lost Object and the Mobius Strip in Hamidi Balkhi's *Maqamat-e Hamidi*: A Lacanian Approach

Akram Mahmoodlou[1]*
Mirjalil Akrami[2]

Abstract

Some consider Jacques Lacan to be the first theorist to incorporate modern linguistics into psychoanalysis. By interweaving psychoanalysis and socio-political analysis, he achieves a new understanding of "subjectivity" and expresses new interpretations about the Symbolic and social reality. In this regard, he achieves a new concept of the "symbolic-social" order, meaning that any split in the "subject" means a break in the Other. This research aims to examine the relationship between the absent "signifier" and the missing links of the "lost object" in the stories of *Maqamat-e Hamidi* and to show how their language is transformed in accordance with Lacan's structural and signifying order. The main question of this study is how metalanguage and social-discursive formations are expressed through the unconscious and the symbolic orders of the subject and narrator of *Maqamat*. The results of the study show that the fantasy of constructing a totalitarian utopia manifests as disorder and disruption in reality, embodied by the antagonistic protagonist. The protagonist, through the performative play of signification and novel representation of the Real, offers the subject the promise of attaining the lost object. But the protagonist, as the Other, prevents the subject from entering the realm of meaning; thus, the fantasy of constructing social discourse is postponed. In this regard, both the subject and the protagonist are structurally void.

Keywords: Empty Signifier, Lost Object, The Mobius Strip, The Real, *Maqamat-e Hamidi*

*1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, Tabriz University, Tabriz, Iran. **(Corresponding Author: amahmoodlou@phd.tabrizu.ac.ir)**
2. Professor in Persian Language and Literature, Tabriz University, Tabriz, Iran. (m-akrami@tabrizu.ac.ir)

Extended Abstract

1. Introduction

Qazi Hamid al-Din Balkhi's *Maqamat-e Hamidi* comprises twenty-three anecdotes. The central focus and main theme of the stories is the endless search for an elusive, unattainable lost object or, in a way, an attempt to find a meaningful, directional meaning, which prompts the narrator to begin each story with a reference to an anecdote from his youth. In each anecdote, the narrator often embarks on a long journey for a specific purpose; as the narrative unfolds, the entry of a deceptive and demanding protagonist changes the course of events. The hero appears in different guises and encourages the public to do different things. After achieving his goal through begging, he flees just as the narrator sees the protagonist within a stone's throw of him.

2. Methodology

Informed by Lacan's theories and adopting a psychoanalytic approach, the present study investigates Hamidi's narratives. The recurrent Lacanian concepts are: the lost object, the Möbius strip, the quilting point, the empty sign, and the Real.

3. Theoretical Framework

Lacan calls the residual pleasure that remains from the immediate satisfaction of the child's need by the mother's breast the "lost object." According to him, before the child uses his pathological organs and bodily manifestations to satisfy his need, the mother, as the "other," satisfies his need. With this intervention, the mother invites the child into her own semantic and discursive world. The child's viewing of the image of the "other" establishes a narcissistic relationship that is necessary for the objectification of the child's external world. However, the memory trace and image of the first satisfaction, which was tied to the mother's signifying network, are reinforced in the child's memory, and the next time his instinctive impulses are activated, he seeks to renew the illusion that was obtained from the image of the first satisfaction. In the interval between these two satisfactions, something has disappeared and the child constantly looks for the lost object or the last irreducible reserve of libido in the subject that appears unknown to him. Since subsequent satisfactions do not correspond to the initial satisfaction, the child seeks to recover the lost jouissance by creating fantasy; however, this gap is never filled, so the subject leaps from one desire to another, which indicates a struggle to find an impossible desire, and replaces one object with another.

4. Discussion and Analysis

The narrator of *Maqamat-e Hamidi* constantly recounts the past in all of the anecdotes and travels around to rediscover the pleasures and joys of that era. On all his journeys, he encounters a community of people who have gathered around the beggared orator and listen to his boasting. Although in all anecdotes the art of rhetoric is the one that captivates the narrator, in essence, it is the missing object that appears in different forms and causes the narrator to travel to distant lands. This object appears in different forms in all twenty-three anecdotes, in the form of love, war, etc., and the narrator, for some reason, keeps travelling. He encounters a preacher who transforms the symbolic games of those around him and encourages them to take action. Thus, in the first stage, the narrator is immediately captivated by the hero's impressive speeches and is dominated by his inner space. In the second stage, the narrator realises that he is in a passive state and that an absent person is running the show. At this stage, the hero flees after begging and receiving provisions. The hero's sudden absence, inconsistent with the previous rhythm, fills the narrator with excitement and a surge of fear of losing his existence. Here, the hero takes the omniscient point of view from which he sees the subject, while the subject cannot see him. Therefore, the hero's position in a blind and invisible space takes on the function of the lost object.

5. Conclusion

The findings indicate that each anecdote is structured around the obsessive repetition of a primal memory, and these memories repeatedly overlap in an attempt to achieve the same original goal. In this regard, the antagonist is the primary object that becomes a symbol and sign for continuous signification; meaning that every presence implicitly entails a disappearance, a kind of breaking of the subject from itself and returning to itself. Through this, the subject becomes its own object and finds no outlet for satisfaction. The protagonist, through the performative play of signification and novel representation of the Real, offers the subject the promise of attaining the lost object. But the protagonist, as the Other, prevents the subject from entering the realm of meaning; thus, the fantasy of constructing social discourse is postponed. In this regard, both the subject and the protagonist are structurally void.

Bibliography

Balkhi, H. 1402 [2023]. *Maqāmāt-e Hamidi*. NP: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi. [In Persian].

Boothby, R. *Marg-o-Meil: Nazariyeh-e Ravan-kāvi dar Bāzgasht-e Lacān be Freud*. Rostamian, A (trans.). Tehran: Bidgol. [In Persian]. (*Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud*)

Eagleton, T. 1395 [2016]. *Pish-darāmadi bar Nazariyeh-e Adabi*. Mokhber, A (trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]. (*An Introduction to Literary Theory*)

Lacan, J. 1397 [2018]. *Ezterāb: Bāzbini-e Vaz'e Obje*. Rastgar, S (trans.). Tehran: Pendar-e Taban. [In Persian]. (*Anxiety*)

Zizek, S. 1390 [2011]. *Kazh-negaristan: Moqadameh-ei bar Jacques Lacān*. Eslami, M and Najafi, S (trans.).Tehran: Rokhdad-e No. [In Persian]. (*Looking Awry*)

Stavrakakis, Y. 1392 [2013]. *Lacān va Amr-e Siyāsi*. Mohammadi, M (trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]. [*Lacan and the Political*]

How to cite:

Mahmoodlou, A., Akrami, M. 2026. "The Lost Object and the Mobius Strip in Hamidi Balkhi's *Maqamat-e Hamidi*: A Lacanian Approach", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 22(1): 161-182. DOI:10.22124/naqd.2026.33468.2813

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI:10.22124/naqd.2026.33468.2813

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۳۰
صفحات ۱۶۱-۱۸۲

سال (دوره) یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۵، شماره پیاپی ۲۲
مقاله پژوهشی

بررسی مفهوم «ابژهٔ مفقود» و «نوار موبیوس» در *مقامات حمیدی* براساس نظریهٔ لاکان

اکرم محمودلو[1*] میرجلیل اکرمی[2]

چکیده

لاکان را می‌توان بنیان‌گذار استفاده از زبان‌شناسی مدرن در روان‌کاوی دانست. وی با هم‌آمیزی متقابل روان‌کاوی و تحلیل سیاسی- اجتماعی به برداشتی تازه از «سوبژکتیویته» نائل می‌شود و تفسیرهای تازه‌ای را دربارهٔ ساحت عینی و واقعیت اجتماعی بیان می‌کند. دراین‌راستا وی به مفهوم جدیدی از نظم «نمادین- اجتماعی» دست می‌یابد؛ بدین معنی که هرگونه شکاف در «سوژه» به معنی گسست در «دیگری بزرگ» است. نظریهٔ وی درجهت پاسخ دادن به این سؤال است که چه چیزهایی هرگونه کوشش سوژه را برای ساختن ابژهٔ محال که همان تشکل جامعه می‌باشد، به مخاطره می‌افکند یا ناممکن می‌سازد؟ این پژوهش بر آن است تا ارتباط «دال» غایب با حلقه‌های گمشدهٔ «ابژهٔ مفقود» را در داستان‌های مقامات بررسی کند و نحوهٔ دگردیسی زبان را براساس نظام ساختاری و دلالتی لاکان در داستان‌ها نشان دهد. به‌طورکلی نگارنده بر آن است تا به این سؤال پاسخ دهد که چگونه فرازبان یا گفتمان اجتماعی ازطریق نظام فکری و گفتمانی ناخودآگاه سوژه و راوی مقامات به بیان درآمده است؟ طبق نتایج به‌عمل آمده راوی برای رسیدن به آرمان شهری تمامیت‌خواه، به «فانتزی» روی می‌آورد تا بدین‌وسیله فقدان ابژهٔ مفقود را جبران کند، همچنین وی ازاین‌طریق به بازنمایی‌های جدیدی از ساحت واقع ازطریق ساخت‌بندی اجتماعی دست می‌یازد؛ ولی قهرمان به‌عنوان «دیگری بزرگ» سوژه را از ورود به قلمرو معنا عاجز می‌سازد؛ بنابراین فانتزی ساخت گفتمان اجتماعی به تعویق می‌افتد.

واژگان کلیدی: *مقامات حمیدی*، ابژهٔ مفقود، دال تهی، امر واقع، نوار موبیوس.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * amahmoodlou@phd.tabrizu.ac.ir

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران m-akrami@tabrizu.ac.ir

۱- مقدمه

جستجو و تلاش انسان درجهت یافتن گمشده‌ای دیرین و آرمانی و نزدیک شدن بـه مـدلول[1] نهایی که به خیالات او جنبهٔ واقعی ببخشد، انعکاسی فراگیر در آثار ادبـی داشـته و درون‌مایـهٔ بسیاری از آفرینش‌های هنری را به خود اختصاص داده است. کانون محوری و درونمایهٔ اصـلی داستان‌های *مقامات حمیدی* نیز جستجوی بی‌پایـان بـرای دسـتیابی بـه گمشـده‌ای گریزپـا و دست‌نایافتنی یا به‌نوعی تلاش جهت یافتن مدلولی معنادار و جهت‌مند است که راوی را بـر آن می‌دارد تا هر مقامه را با ارجاع به حکایتی از دورهٔ جوانی خود به‌همراه دوسـتی «کـه در سـفر انیس هم‌غم بود و در حضر جلیس هم‌دم» (بلخی، ۱۴۰۲: ۲۵) آغـاز کنـد. در هـر مقامـه، اغلـب راوی برای مقصودی خاص به سفری دوردست می‌رود، ایـن سـفر محـل تلاقـی افـرادی بـرای اوست؛ ولی درست هنگامی‌که جریان امور روال عادی خـود را در پـیش مـی‌گیـرد، ورود یـک قهرمان فریبنده و متکدّی به دل داستان سیر رخدادها را دگرگون می‌کند. قهرمـان در هیئـت های متفاوت ظاهر می‌شود و عامه را به انجام کارهای مختلف ترغیب می‌کند، درنهایت پـس از آنکه ازطریق تکدّی‌گری به مقصود خود نائل می‌شود و درست زمـانی‌کـه راوی، قهرمـان را در یک‌قدمی خود می‌بیند، رو به گریز می‌نهد. می‌توان قهرمـان گریزنـده کـه مسـیر ذهنـی راوی مقامات را تحت‌کنترل دارد، استعاره از «ابژهٔ مفقود»[2] لاکانی[3] دانسـت. بـه‌زعـم لاکـان «شـیءِ گمشدهٔ اصلی- جسم مادر- است که قصهٔ زندگی ما را به پیش می‌راند و ما را بر آن می‌دارد تـا در جریان حرکت مجازی پایان ناپذیری از میل به جستجوی جانشین‌هایی بـرای ایـن بهشـت گمشده باشیم» (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۲۵۴). کودک حتی پـس از منفـک شـدن از جسـم مـادر دائـم آرزوی بازگشت به آن را در سر می‌پرورد؛ ولی این شیءِ اسـتعلایی تـا انتهـای عمـر سـوژه بـه عنوان خلا و حفره‌ای شناخت‌ناپذیر برای او باقی می‌ماند و دست‌یابی به آن امری محال اسـت. به‌طور دیالکتیکی این ابژه- دیگری[4]، همان تصویر آینه‌ای[5] خود سوژه است، «بـه‌نظـر لاکـان از لحظه‌ای که تصویر وحدت درمقابل تجربهٔ چندپارگی مسلم دانسته می‌شـود، سـوژه بـه‌عنـوان رقیب خودش پایه‌ریزی می‌شود. میان احساس نوزاد از چندپارگی خود و خودآیینی خیـالی‌ای

1. signifier
2. Lost object
3. Jacque Lacan
4. The other
5. Mirror stage

که اگو از دل آن متولد می‌شود تعارضی ایجاد می‌شود. رقابت مشابهی که بین سوژه و خودش درمی‌گیرد در روابط آتی سوژه و دیگران نیز ایجاد می‌شود» (هومر، ۱۳۸۸: ۴۵). ابژهٔ ازدست‌رفته میل سوژه را برمی‌انگیزد و او را بر آن می‌دارد تا با ابژه‌های پیرامون به همسان‌سازی دست بزند. به این واسطه سوژه در طلب و جستجو برای یافتن نیمهٔ گمشده و پارهٔ ازدست‌رفتهٔ خویش برمی‌آید. ابژه‌های شناور پیرامون، هریک مصداقی برای ابژهٔ متعالی هستند؛ بنابراین فانتزی به‌عنوان جایگزینی برای این فقدان عمل می‌کند و ماتریکس‌های خیال‌پردازانه را درجهت تحقق امیال سوژه پردازش می‌کند. امروزه تحلیل و نقد متون از منظر روان‌کاوانه دامنهٔ وسیعی را به خود اختصاص داده است و پژوهش‌های زیادی براساس نظریات ژاک لاکان نگاشته شده است که منجر به برجسته شدن زیرلایه‌های متن و یا سبک نوشتاری مؤلف و همچنین آشکار شدن لایه‌های مخفی جهان مؤلف نیز می‌شود. این پژوهش بر آن است تا با روش کیفی و کتابخانه‌ای و در پرتو مفاهیم لاکانی همچون ابژهٔ مفقود، رانهٔ مرگ، نقطهٔ کاپیتون، نوار موبیوس، امر واقع و... به تحلیل داستان‌های مقامات، اثر قاضی حمیدالدین بلخی بپردازد و به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱- ارتباط دال غایب با حلقه‌های گمشدهٔ ابژهٔ مفقود در پیوند با راوی مقامات چگونه پردازش شده است؟

۲- نحوهٔ دگردیسی زبان براساس منطق توپولوژیکی و چرخش نوار موبیوس لاکانی در *مقامات* به چه شکل است؟

۳- رابطهٔ سه‌گانهٔ بازگشت امر سرکوب شده با امر واقع و قهرمان *مقامات* در هیئت نوعی اغتشاش‌گر در چیست؟

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

براساس پیگیری‌های به‌عمل آمده باید گفت تاکنون پژوهشی که از منظر آرای لاکان به بررسی *مقامات حمیدی* بپردازد، صورت نگرفته است. درخصوص پژوهش درباب متون دیگر براساس آراءِ لاکان، می‌توان به مواردی چون مقالهٔ «تحلیل و نمادشناسی بخش اول *بوف‌کور* با استفاده از نظریهٔ امر واقع لاکان» از اسد آبشیرینی (۱۴۰۱)، مقالهٔ «جستاری روان‌کاوانه بر شخصیت‌های زن نمایشنامهٔ ملکهٔ زیبایی لی‌نین با تأکید بر شاخصهٔ خشونت و براساس نظریات ژاک لاکان» از مصطفی مختاباد (۱۳۹۵)، مقالهٔ «خوانش مرگ ناصری از منظر آرای

لاکان» از نرگس مرادی (۱۳۹۵)، مقالهٔ «خوانش لاکانی روان‌پریشی رمان *بوف‌کور*» از فاطمه حیدری (۱۳۹۳)، مقالهٔ «خوانشی لاکانی از غم‌نامهٔ رستم و اسفندیار» از بهروز مهری (۱۳۹۴)، مقالهٔ «دیگری به‌مثابه خود، ارتباط شمس و مولانا از دیدگاه ژاک لاکان» از فؤاد مولودی (۱۳۹۶)، مقالهٔ «راوی *بوف‌کور* در زنجیرهٔ دال‌های بی‌پایان نظم نمادین» از مجید جلاله‌وند آلکامی (۱۳۹۶)، مقالهٔ «از رنج تا لذت حبس؛ خوانش لکانی داستان‌های بند محکومین، آمرزش زمینی و قهوهٔ سرد آقای نویسنده» (۱۴۰۳) و «نقش استعاره و مجاز در فرآیند میل‌ورزی در رمان نگران نباش بر مبنای آموزه‌های لکان» از شیرزاد طایفی (۱۴۰۳)، مقاله «بررسی مفهوم نگاه خیرهٔ لاکانی در تیزرهای تبلیغاتی و اثر آن بر مخاطب به‌مثابه سوژه» از نیلوفر شکرابی (۱۴۰۰) و مقالهٔ «بازنمایی لکه باتکیه‌بر وجه استعاری چشم و نگاه خیره در رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*» (۱۴۰۲) از نگارندهٔ مقالهٔ حاضر اشاره کرد.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- ارتباط دال غایب با حلقه‌های گمشدهٔ ابژهٔ مفقود در پیوند با راوی *مقامات* چگونه پردازش شده است؟

برای پاسخ به این پرسش پیش از هرچیز نخست باید به مفهوم «دال» و «ابژهٔ مفقود» از منظر لاکان بپردازیم. لاکان پس‌ماند لذتی که از ارضاءِ بی‌واسطهٔ نیاز کودک توسط سینهٔ مادر باقی می‌ماند را «ابژهٔ مفقود» می‌نامد. به‌زعم وی قبل از اینکه کودک از اندام‌های پاتولوژیک و تجلیات بدنی خود برای رفع نیازش استفاده کند، مادر در نقش «دیگری» نیاز او را ارضاء می کند. پاسخ آرام‌بخش مادر «باعث می‌شود کودک بالاتر و فراتر از ارضاءِ نیازش، لذت را تجربه کند. ازاین‌نظر می‌توانیم محل یک ارضای فراگیر را شناسایی کنیم که در آن مازاد ژوئیسانسی[1][کیف] که به پشتوانهٔ عشق مادر ایجاد شده چنان‌که بایدوشاید با ارضای نیاز پشتیبانی می‌شود. فقط وقتی‌که تجربهٔ ارضاء به این شکل پایان یابد، کودک در جایگاهی قرار می‌گیرد که بتواند ازطریق میانجی‌گری خواستی که متوجه دیگری است، میل بورزد» (دُر و گورویچ،۱۴۰۳: ۲۱۳و ۲۱۲). با این مداخله، مادر کودک را به جهان معنایی و گفتمانی خودش فرامی‌خواند. نگریستن به تصویر «دیگری» از جانب کودک، یک رابطهٔ خودشیفته‌گون را پی می‌سازد که برای عینیت بخشیدن به جهان خارجی کودک ضروری است (دورهٔ آینه‌ای). ولی

1. Jouissance

ردّ خاطره و تصویر ارضاءِ نخستین که با شبکهٔ دلالت‌کنندهٔ مادر گره خورده بود، در حافظهٔ کودک نیروگذاری می‌شود و دفعات دیگر که تکانه‌های غریزی وی فعال می‌شود، درصدد تجدید ارضاءِ توهمی که از تصویر به‌دست‌آمده از ارضاءِ نخستین حاصل شده بود، برمی‌آید. در فاصلهٔ بین این دو ارضاء چیزی از میان رفته است که کودک همواره در جستجوی آن است؛ همان ابژهٔ مفقود یا آخرین ذخیرهٔ غیرقابل‌تقلیل لیبیدو[1] در سوژه که برای او ناشناس جلوه می‌کند. ازآن‌رو که ارضاءهای بعدی با ارضاءِ اولیّه متناظر نیست، کودک با خلق فانتزی درصدد بازیافتن ژوئیسانس ازدست‌رفته برمی‌آید؛ ولی این شکاف هرگز پر نمی‌شود، بنابراین سوژه از یک خواست به خواست دیگر که نشان از تکاپو برای یافتن میل ناممکن است، جهش برمی‌دارد و ابژه‌ای را جایگزین ابژهٔ دیگر می‌کند. این امر به ظهور زبان در او می‌انجامد؛ به عبارتی حرکت از سویهٔ پربودگی محض به سمت «امر نمادین[2]» یا نوعی خلاء که در نظرگاه لاکان همان حرکت از جانب سوژهٔ جوهری به‌سمت سوژهٔ خط خورده است؛ سوژهٔ دوپاره[3] که بین خود و آنچه در او بیش از خود اوست قرار دارد. براساس نظم نمادین که کودک میل خود را در قالب نشانه‌های زبان‌شناختی ابراز می‌دارد، «مدخلیت پدر حکم ممنوعیت از تمتع از وجود مادر را برای کودک پیدا می‌کند و ساحت قانون و موازین مترتب بر ناموس را برای او پایه‌ریزی می‌کند» (موللی، ۱۳۹۲: ۵۹). استعارهٔ پدری که لاکان آن را «دیگری بزرگ» می‌نامد، گرچه منجر به قربانی شدن ابژهٔ مفقود می‌شود؛ ولی خود نیز بر نوعی غیاب و حضور متکی است؛ چراکه امر نمادین ازطریق واژه، امر غایب را نام‌گذاری می‌کند. حال باید دید لاکان چگونه «ابژهٔ مفقود» را به «دال» ارتباط می‌دهد. برای توضیح این مدعا لاکان از کارکرد «واج» در ساختار زبان کمک می‌گیرد: واج تمام زنجیرهٔ گفتار را به‌هم پیوند می‌زند و آن را معنادار می‌کند؛ ولی خود به‌تنهایی معنا و مفهوم مستقلی ندارد و از هرگونه نمادپردازی بازمی‌ماند. واج از جایگاهی تهی، شکاف میان دال و مدلول را پر می‌کند و به‌این واسطه افق معنایی بازی را به‌سوی دلالت‌های زبانی می‌گشاید. بنابراین واج مشابه ابژهٔ مفقود عمل می‌کند؛ ابژهٔ مفقود ازطرفی در قیاس با بدن سوژه پدید می‌آید و به ساختارهای جسمانی مرتبط است و ازطرف‌دیگر از هرگونه ارجاع به بدن فراتر می‌رود. به‌عبارتی «به‌نحوی غریب میان سوژه و مفهوم دیگری معلق است؛ به هر دو تعلق دارد و به هیچ‌یک تعلق ندارد. همزمان

1. Libido
2. The symbolic order
3. Spalted Subject

هم مشخص‌کنندهٔ دیگری‌ترین بعد دیگری است و هم تنگاتنگ به خود سوژه پیوسته است» (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۶۳). به عقیدهٔ لاکان ابژه میل پیش از سوژه وجود داشته است؛ ولی به‌نوعی غایب و مفقود است، درست مانند واج که حضوری غیابی دارد، بنابراین ابژهٔ مفقود اگرچه مبین فقدان است؛ ولی برای انگیزش میل و ادامهٔ حیات ضروری است. ازاین‌رو ماهیت تصادفی معنا با شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ «میل» و «ناخودآگاه» مرتبط است: «مرحلهٔ نمادین» ظرفیت‌های زبانی سوژه را متجلی می‌سازد؛ ولی ازآنجاکه میل بر فرآیند زبان و گفتمان متقدم است، خود زبان هم در شبکهٔ عناصر میل گرفتار می‌ماند. به همین دلیل «معنا همواره مقوله ای است استعاری؛ یعنی حاصل جانشین شدن اسم دلالتی در سلسلهٔ زنجیری کلمات است نسبت به اسم دلالتی دیگر» (موللی، ۱۳۸۸: ۱۰۸). بنابراین مدلول اسیر بازی دلالت‌هاست و ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم به حقیقت ناب یا معنی پایدار دست پیدا کنیم. مدلول‌ها به این جهت که واپس زده شده‌اند برای ما غیرقابل‌دسترس‌اند؛ خودآگاه با سیلان و پنهان کردن مداوم معنا به صحبت انسجام می‌بخشد و کلمات را بر معانی منطبق می‌سازد. «آنچه باقی می‌ماند جایگاه مدلول است که صرفاً فقدانی بنیادی است. چیز دیگری که باقی می‌ماند وعده یا اشتیاق دستیابی به مدلول گمشده/ محال است تا خلأ جایگاه مدلول غایب را پر کند» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۵۳). بنابراین سوژه نیز در نظریات لاکان خط‌خورده و پوچ است و آنچه مبنای عملکرد او قرار می‌گیرد، همذات‌پنداری وی با ابژه‌های پیرامونی است که تحت تقابل‌های آینه‌ای سازمان‌دهی شده‌اند. اکنون به بازنمایی این مقوله در ساختار داستان‌های *مقامات حمیدی* می‌پردازیم.

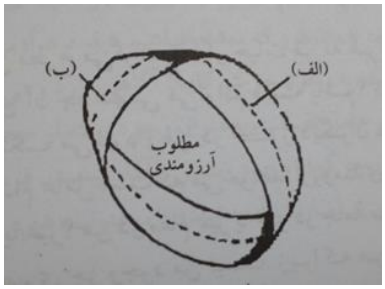
مقامات حمیدی در ۲۳ مقامه نوشته شده است که هریک از مقامات به‌طور تکراری با عباراتی چون «حکایت کرد مرا دوستی که مونس خلوت بود و صاحب سلوت» (بلخی، ۱۴۰۲: ۳۱)، «حکایت کرد مرا دوستی که دل در متابعت او بود و جان در مشایعت او» (همان: ۳۹)، «حکایت کرد مرا دوستی که شمع شب‌های غربت بود و تعویذ تب‌های کربت» (همان: ۴۵) و غیره آغاز شده است. راوی در بطن تمام مقامات به‌طور روتین به روایت گذشته می‌پردازد و برای بازیافتن لذت‌ها و خوشی‌های آن دوران به سفر رو می‌آورد. در تمام سفرها نیز به‌محض ورود با اجتماعی از مردم مواجه می‌شود که به گرد فرد سخنور متکدی جمع شده‌اند و به رجزخوانی‌های او گوش فرا می‌دهند. در مقامهٔ اول مستمع «فضل و ادب» سخنور را سبب تجمع می‌داند، در مقامهٔ دوم «مناظره و فن جدل‌ورزی» سبب تجمع عوام شده است. در

مقامهٔ سوم راوی وارد میدان غـزو مـی‌شـود و در بحبوحـهٔ کـارزار قهرمـان متکـدی در قالـب خطیبی ظاهر می‌شود و جنگجویان را ترغیب به جنگ می‌کند و غیره. اگرچه در تمام *مقامـات* فن خطابه‌ورزی متکدی است که راوی را مسحور خود می‌کند؛ ولی در اصـل ایـن ابـژهٔ مفقـود است که در هر مقامه در وجوه مختلف ظاهر می‌شود و سبب رهسـپار شـدن راوی بـه منـاطق دورخیز می‌گردد. به‌عنوان‌مثال ابژهٔ مفقود به‌طـور اسـتعاری در مقامـهٔ اول در قالـب «ثـروت» متبلور می‌شود و سوژه «تا مگر حلق صیدی در حبایل شست افتد یا گوشهٔ دامـن کریمـی بـه دست آید» (همـان: ۲۵) راهی سفر می‌شود ولی خود پیشاپیش پی می‌برد که «این مُنیت چـون خط معما مشکل بود و این بُغیت چون اسم بی‌مسمّا بی‌حاصل. چون کیمیـا امکـان نداشـت و چون عنقا مکان» (همان: ۲۵). در مقامهٔ دوازدهم در هیئت «علم» ظاهر مـی‌شـود و راوی بـرای «اقتباس فواید و اختلاس زواید» به فقیهی رو می‌آورد و پیری را نظـاره مـی‌کنـد کـه مسـائل سائر میان شافعی و ابوحنیفه را پاسخ مـی‌گویـد و پـس از آنکـه «هرکـه را کـه خرقـه‌ای بـود درانداخت و هرکه را کیسه‌ای بود بپرداخت و پیر طناز چون صیرفی و بزاز از زر و جامه با آلـت و ساز شد و با یسار و غنا انباز شد و چون بالای منبر به پست رسید هیچ دیدهٔ تیـزبین گـرد او را ندید» (همان: ۱۲۵). با این توصیف ابژهٔ مفقود با ناپدید شدن خود غیـاب خـود را نشـان مـی دهد. به همین منوال این ابژه در تمام بیست و سه مقامه به شمایل مختلـف در هیئـت عشـق، جنگ و غیره رو می‌نماید و راوی بنابه دلایلی به سفر می‌رود و با واعظی متکـدی مواجـه مـی شود که با سخنان مطنطن خود (بازی‌های دال) اطرافیـان را متحـول مـی‌سـازد و آنـان را بـه اعمالی ترغیب می‌کند. بدین واسطه در مرحلهٔ نخست راوی با خطابه‌های اغوا کننـدهٔ قهرمـان به شکلی بی‌واسطه مجذوبش می‌شود و تحت سیطرهٔ فضای درونی او قرار می‌گیرد؛ بـه‌عبـارتی فضای عینی و روایی راوی به درون فضای ذهنی قهرمان دوخته می‌شـود. در مرحلـهٔ دوم راوی متوجه می‌شود که در جایگاه انفعالی قرار دارد و شخص غایبی نمایش را اداره می‌کند. در ایـن مرحله قهرمان پس از تکدی‌گری و دریافتن توشه رو به گریز می‌نهد. غیبـت ناگهـانی قهرمـان به‌طور ناسازگار با ریتم قبلی، راوی را سرشار از هیجان مـی‌کنـد و تکانـهٔ تـرس از دسـت دادن وجودش را فرا می‌گیرد. در اینجا قهرمان نقطه نمای دید کلی را به‌دست می‌گیـرد کـه از آنجـا سوژه را دید می‌زند؛ درحالی‌که سوژه از دیدن او ناتوان است. بنابراین موضع قهرمان در فضایی کور و غیرقابل‌رؤیت، کارکرد ابژهٔ مفقود را به خود می‌گیرد؛ راوی بـه جهـان فـانتزی و خیـالی قهرمان وارد می‌شود و چون نتیجه‌ای از سفر حاصل نمی‌شود دنبالهٔ بازی‌های ناخودآگـاه خـود

را در دل داستان‌های دیگر پی‌گیری می‌کند. درنهایت راوی شرح سفر خود را با عبارات تکراری چون ««بسیار بر اثر وی دویدم، در گرد او نرسیدم و بقیت عمر در جستجوی او بودم و در تک‌وپوی او بفرسودم. به عاقبت از او اثری ندیدم و خبری نشنیدم. معلوم من نشد که پای‌افزار غربت کجا گشاد و بار کربت کجا نهاد» (همان: ۲۹) و یا اشعاری مانند « معلوم من نشد که زمانه کجاش برد/ وز جام روزگار کجا خورد صاف و درد/ دست امل ورا به کدامین طرف فکند/ پای اجل ورا به کدامین مقر سپرد» (همان: ۵۱) خاتمه می‌دهد. راوی می‌توانست هزاران مقامه روایت کند و همچنان سیر وقایع را ادامه دهد بی‌آنکه به ابژه دست پیدا کند و یا نتیجهٔ معناداری از روایت بر او حاصل شود. حال باید دید چرا مؤلف از عبارات کلیشه‌ای بدون حصول نتیجه‌ای از روایت خویش پیکربندی تکراری را برای شرح هریک از *مقامات* در پی می‌گیرد. برای این منظور پرداختن به مفهوم «نوار موبیوس» ضروری می‌نماید.

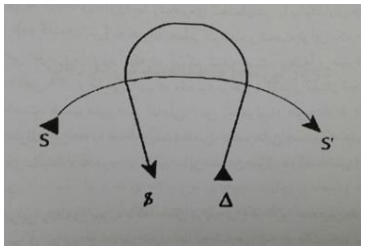
۲- ۲- نحوهٔ دگردیسی زبان براساس منطق توپولوژیکی و چرخش نوار موبیوس لاکانی در *مقامات* به چه شکل است؟

لاکان یکی از اشکال منطق توپولوژیکی به‌نام نوار موبیوس را به‌عنوان مدلی برای «بازگشت امر سرکوب‌شده» به‌کار می‌برد؛ «براساس منطق هندسهٔ فضایی (و درنهایت زمانی) اقلیدسی، شکل دو وجه دارد؛ اما درواقع تنها یک وجه دارد. در هر نقطه، می‌توان دو وجه مختلف نوار را به‌آسانی از هم تشخیص داد؛ اما وقتی کل نوار را در نظر بگیریم، دو وجه پیوسته و به‌دنبال‌هم و درنتیجه تنها یک وجه داریم» (هرزوگنرات، ۱۳۸۴: ۱۲۶). شکل (۱) چرخش رویه‌های نوار موبیوس را نشان می‌دهد، حفرهٔ خالی نیز همان ابژهٔ مفقود (مطلوب آرزومندی) است که همواره به شکل شکافی پرنشدنی باقی می‌ماند:



شکل ۱- نوار موبیوس

نوار موبیوس منجر به فروپاشی امر نرمال می‌شود و کژراه شدن آن درگفتمان سوژه به‌شکل هجوم فزایندهٔ دال‌ها خود را نشان می‌دهد، طوری‌که دال از مدلول‌هایش رها می‌شود و منجر به وهم‌زدگی سوژه می‌شود. برای اینکه سوژه بتواند واقعیت بیرونی را به‌صورت یک کل منسجم متصور شود باید آن را به تصویر ذهنی خود بدوزد و یا به‌اصطلاح بخیه بزند. لاکان محل تلاقی‌گاه درون و بیرون یا به‌عبارتی دال و مدلول را «نقطهٔ کاپیتون[1]» یا «لنگربست» می‌نامد؛ جایی که در آن ویژگی پوزیتیوی که شرایط بیرونی را حاضر می‌سازد تا یک چیز برساخته شود (دال)، با محتواها و مؤلفه‌های برسازندهٔ آن (مدلول) به‌هم گره می‌خورند. «بدین‌وسیله با دوختن عرصه؛ یعنی ایجاد جلوهٔ درخودبستگیِ بی‌نیاز از یک فضای بیرونی، آثار و ردپای تولید خود را پاک می‌کنند: آثار و فرایند تولید، شکاف‌های آن، سازوکارهای آن محو می‌شوند تا محصول بتواند به‌صورت یک کل جاافتاده و اندام‌وار به نظر بیاید» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۸۹). در شکل (۲) محور s⟶ s' محور دال‌های شناور است که به‌وسیلهٔ منحنی Δ ⟵s (سوژهٔ خط‌خورده) که محور مدلول است قطع شده است. نقطهٔ کاپیتون گره‌گاه این دو محور را نشان می‌دهد:

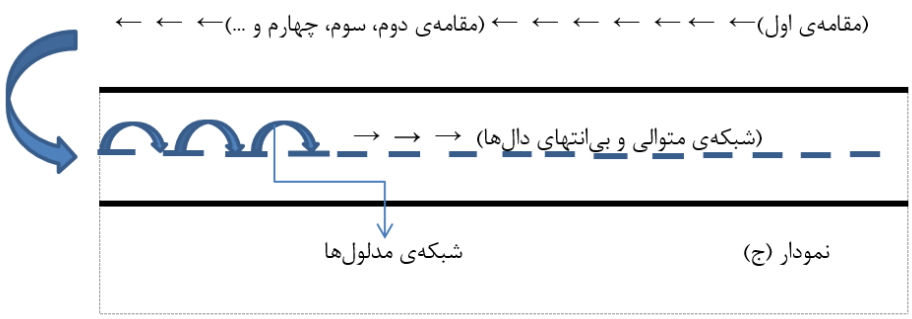


شکل ۲- نقطهٔ کاپیتون

با نگاهی در شمایل کلی مقامات، اگر بتوان نمودار زیر (ج) را شاه‌راهی در نظر گرفت که کل *مقامات* در آن مصداق یافته است و قصد نویسنده از نگاشتن آن ارائهٔ نوع منسجم ادبی با درون‌مایهٔ تعلیمی بوده است، پاره‌دوخت‌های منقطع را باید گفتمان‌های لغزان و غیرثابتی تصور کرد که راوی *مقامات* با سجع‌پردازی‌ها و آرایه‌های کلامی با تأویل به گذشته‌ای دور بازگو می‌کند تا آن نقطهٔ نامعلوم و گریزپا (ابژهٔ مفقود) را به‌دست آورد. تعبیراتی چون «با دوستان در بوستان از سر طیش عیشی می‌کردم و هر روز مضیفی تازه‌روی می‌دیدم و هر شب حریفی خوشگوی می‌گزیدم. از غرّهٔ غرّای صباح تا طرّهٔ مطرّای رواح و از حلّهٔ روز پرنور تا حدّ

1. Point de Capiton

ذوابهٔ شب دیجور، گاه مشغول ملاهی و گاه مرتکب مناهی می‌بودم» (همان: ۶۳) و یـا «بـا خـود گفتم اگر شتافتی یافتی و اگر دویدی رسیدی. انبان طوّافی بنه که امیان صرّافی به‌دسـت آمـد. بود که این صورت زیبا بی‌معنی نبود و این عارضِ عذرا بی وامقِ دعوی نبود» (همان: ۷۷)



هریک از مقامات در نقطه‌هایی به همدیگر بخیه می‌خورند و آن درسـت نقطـهٔ پایـان یـک مقامه و آغاز مقامهٔ دیگر است. هر مقامه با حکایتی از دوست یکدله آغاز مـی‌شـود و بـا ناپدیـد شدن قهرمان و ناکام ماندن راوی از یافتن ابژهٔ مفقود پایان مـی‌یابـد و مقامـات دیگـر بـه‌طـور سلسله‌مراتبی چنین فرمی را در پیوند با مقامهٔ پیشـین، دنبـال مـی‌کننـد. در اصـل ایـن امـر سرکوب‌شده است که در مقامهٔ نخست (دستیابی به ثروت و مکنت) به‌نحوی دیگر در مقامـات دیگر بازمی‌گردد و نام‌گذاری مقامات با عناوین مختلفی چـون «فـی‌التصـوف»، «فـی‌العشـق»، «فی‌العشق و المعشوق و الحبیب و المحبوب»، «فی‌المجنـون» و غیـره وجـه‌هـای متعـددی از همان امر سرکوب شده است. محور دال‌هـا در شـکل (۲) همـان محتواهـای سـطحی و خـط سیرهای پایه‌ای و تکراری (بـازگویی خـاطرات و سـفر رفـتن راوی) مقامـات اسـت کـه ماننـد واریاسیون‌های مختلفی پی‌درپی می‌آیند و به‌هم بخیه می‌خورند. محور مـدلول، تصـادف‌هـای بی‌معنی سوژه با قهرمان است؛ بدون اینکـه بـه نشـانه‌هـای رمـزداری فروکاسـته شـود. نقطـهٔ کاپیتون نیز انطباق ترس ناسازگار و شناور راوی است که در مظروف قهرمان گره خورده است؛ به‌عبارتی قهرمان منطق صوری است که ترس‌های راوی را به محتوای انضـمامی خـودش گـره می‌زند یا به‌نوعی درصدد مسدود کردن جستجوهای راوی دربارهٔ معناهایی است کـه او در پـی یافتن آنها به سفر می‌پردازد. این امر در قالب تکرار ملال‌آور بیت‌های پایانی *مقامات* نمود یافتـه است. ابیاتی که اغلب محتوای یکسانی دارند: «معلوم من نشد کـه ز احـداث روز و شـب/ بـا او چه کرد گردش ایّام بوالعجب» (همان: ۱۰۹) یا «معلوم من نشد که بر آن پیـر گوژپشـت/ گیتـی

چگونه راند قضا نرم یا درشت» (همان: ۱۲۵). بنابراین در نمودار (ج) راویت‌ها (پاره‌خط‌ها) محملی است برای مدلول‌های شناور (فلش‌های منحنی) درجهت آشکار ساختن هویت راوی و سخنان قهرمان به‌منزلهٔ «دال مِهتر[1]» است؛ بااین‌وجود بین این دو ساحت شکاف وجود دارد: بدین معنی‌که قهرمان با رجزخوانی‌ها (بازی دال‌ها و مدلول‌ها) در پی بازنمایی معنای غایی (مدلول متعالی) برای راوی است و ازآن‌رو که پذیرش هر گفتمانی به طرد دال‌ها و گفتمان های دیگر می‌انجامد، هیچ‌یک از روایت‌ها نمی‌توانند شکاف را پر کنند. بنابراین قهرمان به‌طور متناقض‌گونه‌ای در جایگاه دال تهی قرار می‌گیرد؛ «گفتار تهی، غان و غون غیراصیلی تصور می‌شود که در آن موضعِ اظهارِ سوبژکتیوِ سخن‌گو آشکار نمی‌شود؛ درحالی‌که در گفتار پر فرض می‌شود که سوژه موضع اظهار وجودی اصیل خود را بیان می‌کند» (ژیژک، ۱۴۰۱: ۱۴۱). گفتار تهی فضایی برای گفتار پر می‌آفریند تا بدین وسیله سوژه موضع اظهار خود را در آن پر کند و حقیقت سوبژکتیو خویش را در آن بیافریند. لازمهٔ این پر شدن آن است که نخست سوژه باید خود را از هرگونه محتوای پوزیتیو خالی کند. قهرمان مقامات در موضع گفتار تهی با بازی‌های زبانی درصدد ایجاد گفتمانی برمی‌آید تا به سلسله‌مراتب دال‌ها معنایی ببخشد. درحالی‌که نمی‌توان به غایت معانی و به مدلول نهایی رسید، «هیچ مفهومی وجود ندارد که گرفتار بازی بی‌پایان دلالت و یا در معرض رسوخ و تأثیرگذاری اندیشه‌های دیگر نباشد» (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۱۸۱). بنابراین قهرمان با غیبت متقارن خود خاصیت بت‌گونهٔ خود را از دست می‌دهد و راوی از مکانی به مکان دیگر رهسپار می‌شود تا رد کیف را در جستجوی قهرمان دیگر پی‌گیری کند. برای بازی‌های زبانی قهرمان متکدی درجهت بازنمایی نوار موبیوس و دال تهی به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم:

به‌عنوان‌مثال در مقامهٔ سوم راوی برای اختبار و آزمون سفر اختیار می‌کند، هریک از یاران او عزیمتی را بر عزیمتی دیگر رجحان می‌نهند؛ یکی سفر تجارت را بر دیگر سفرها ارجح می داند، دیگری سفر حج را و درنهایت یاری سفر غزو را به او پیشنهاد می‌کند. راوی گزینهٔ سوم را برمی‌گزیند و راهی سفر جهاد می‌شود. در بحبوحهٔ کارزار و در آن اثنا جوانی را می‌بیند که گاه به زبان تازی و گاه به زبان عجم، گاه در قالب نثر و گاه در قالب نظم دیگران را تحریک به کارزار می‌کند. این دوشقّه شدن زبان، خود گویای چرخش رویهٔ دیگر نوار موبیوس و شقه شدن بُعد صوری داستان و در پی آن شکاف سوژه-راوی با دیگر ابژه‌ها و یا با تصاویر بازنمایی

1. Master Signifier

شده از خودش است. قهرمان به‌سان نقطهٔ تلاقی نوار موبیوس در لحظات سانحه و رخداد ظاهر می‌شود و با رجزخوانی‌های خود (بازی‌های دال) سوژه را متحول می‌سازد: «پس سیاقت سخن را بگردانید و سلسلهٔ نظم بگردانید و لحم ملیح در عظم پیوست و نثر فصیح در نظم بست و دُرّ منظوم برفشاند و این قطعهٔ روان برخواند. شعر:

یا رُفقهَ السّیفِ الیمانی الخضیب و زُمره الرُّمحِ الاَصمِّ المُصیب
قوموا بحقّ الدینِ مُستقبلاً وحقِّقوا قولَ طریدٍ غریب[...]

... پس مخاطبهٔ کرخیان به معاتبهٔ بلخیان بدل کرد و خطیب‌وار ثنایی بگفت و عندلیب‌سان نوایی بزد و چون مغنّیان رباب طبع را بساخت و این قطعه بدین‌گونه بپرداخت. قطعه:

روز جنگ است جنگ باید کرد کوشش نام‌ونگ باید کرد
تا شود عرصهٔ مراد فراخ تنگ بر اسب تنگ باید کرد [...]

(بلخی، ۱۴۰۲: ۴۲).

پس از ناپدید شدن قهرمان حفره‌ای خالی باقی می‌ماند و نیمی از سوژه به فضای سوررئال و خیالی که قهرمان به او تابانده پرتاب می‌شود و نیمی دیگر به حوزهٔ نمادینی که سوژه هویت خود را در آن جستجو می‌کرد تقلیل می‌یابد. نمونهٔ دیگر بازی دلالت را در «مقامهٔ دوم» در مجادلهٔ پیر و جوان، در رجحان پیران بر جوانان و بالعکس می‌بینیم. پیر مدعی است که تفاوت میان پیری و جوانی «تفاوت میان هند و روم باهر است و تباین میان ترک و زنگ ظاهر. اگر کافور با خاکستر آمیزشی دارد و در وی آویزشی، اما عُقلا نرخ هریک دانند و برخ هریک بازشناسند» (همان: ۳۵). با این گفته به‌عنوان دالِ مهتر، حقیقت مطلق را در گرو گفتمان برآمده از جانب خود می‌داند و جوانان را از وارد شدن به قلمرو معنا منع می‌کند، درحالی‌که در انتهای مقامه راوی پی‌می‌برد که بازی‌های گفتمانی پیر و جوان (تصویر آینه‌ای خود راوی) ترفندی برای به دام انداختن حاضران و گردآوردن توشه بوده است. بنابراین هرگاه که دو فضای خیال و ساحت نمادین به‌هم نزدیک شوند، با واقعیت به حالت تعلیق درآمده مواجه می‌شویم؛ چنانچه مصالحهٔ پیر و جوان در انتهای مقامه نیز راوی را در تورهای دال گرفتار ساخته بود.

«چون دل‌ها به آتش جدال بجوشیدند و آن قوم را به ابتدا و انتها به ید استقصا و اقتراح بدوشیدند و خواستنی بخواستند و خود را چون طاووس به زر و جامه بیاراستند و بساط هنگامه درنوشتند و پیر و جوان هر دو برگذشتند. چون مضمون حال بپرسیدم و از مکنون

مقال بررسیدم، گفتند آن هر دو اگرچه به وقت مخاصمت تیغ و سپرند، به هنگام مسالمت پدر و پسرند» (همان: ۳۶)

در مقامهٔ پنجم نیز راوی چنین می‌انگارد که گویی «من صاحب ادبم و کمال صناعت عجم و عربم. مرا در هر کلامی مقالی است و در هر سخن مجالی» (همان:۵۳) و از این پندار خام خود درحالی‌که «نخوتی در دماغ متضمن و رعونتی در طبع متمکن [است]» (همان:۵۳) راهی سفر می‌شود و رای اقامت در صدر مجمعی می‌کند که «نُقل آن مجلس، نقل اخیار و نشر آثار بود و بَقل آن مائده، روایت اشعار و حکایت احرار» (همان: ۵۵). ناگهان پیرمردی خُلقانی در هیئت درراه‌مانده‌ای غریب، از دور به سنجش قریحه و قدرت طبع آن جمع مشغول می‌شود و بر قریحهٔ آنان خرده می‌گیرد: «ای بحور حریت و ای بدور ذرّیت! این شربت از کدام رود است و این رقص بر کدام سرود است؟ خمار بی‌مل و خار بی‌گل که دیده است و نوحهٔ بی‌غم و خروش بی‌ماتم که شنیده است؟ صبح صادق از شیب غاسق پدید است و این قفل خطاب را هزار کلید. بالای این نظم بدین شگرفی نیست و نشیب این سخن بدین ژرفی نه» (همان: ۵۷). با خطابات او جملهٔ جمع از بضاعت مزجات خود در فن سنخنوری خجل می‌شوند: «دانستند که گزاف گفتن نه حرفت مردان است و لاف زدن کار سردان است» (همان: ۵۹). پیر از آنها توشه و احسان طلب می‌کند و پس از آنکه آنچه طلب کرده بود را از آن جمع می‌ستاند، آنها را ترک می‌کند و رو به دیار دیگر می‌نهد. بنابراین درست زمانی که هویت و سیمای مجهول قهرمان برای راوی آشکار می‌شود، قهرمان با گریز خود راوی را آلت‌دست خود قرار می‌دهد. به‌همین دلیل است که سوژه-راوی در هنگام ورود به ساحت نمادین که جایگاه دال (بازی‌های گفتمانی قهرمان) است ناگاه با غیاب ابژهٔ قهرمان مواجه می‌شود و سرگردان می‌ماند؛ به‌عبارتی راوی توسط «خود» (که به‌وسیلهٔ نظم خیالی به‌وجود آمده است) محصور می‌شود و آن هنگام که «دیگری» (فرافکنی از تصویر مادر در سیمای قهرمان) باعث هویت‌بخشی وی می‌شود، توسط «خود» از علت اصلی‌اش جدا می‌شود. در اصل خود راوی است که پیرمرد را به دور از مرزهای حوزهٔ استحفاظی خود رانده است؛ طرد پیرمرد توسط راوی ناشی از شرمی است که از دید زدن وی در منطقهٔ ممنوعهٔ سوژه (ساحت خیال) نشأت می‌گیرد، شرم از اینکه پیرمرد به راز میل افراطی راوی برای تبدیل شدن به سخنور و ادیب، پی برده باشد، درحالی‌که سوژه-راوی پوچ و تهی است و فقط آرزوی تبدیل شدن به چنین فردی را در سر می‌پروراند.

چرخش نوار موبیوس در مقامهٔ شانزده در قالب دو سوژهٔ منحرف «لاطی» و «زانی» نمودار می‌شود. راوی بر آن است که در سفر «با ماهرویی درتنم و با شکسته‌مویی درشکنم و عقل متأنّی را عقال برنهم و نفس حریص را شکال بردارم» (همان: ۱۵۰) که در رستهٔ بزّازان پیری ظاهر می‌شود و در ذمّ قوم لوط سخن می‌راند. در آن میان جوانی نیز در مذمت زنان زیبارخسار سخن آغاز می‌کند و بر پیرمرد خرده می‌گیرد. «اول فتنه که ملک هشتم بهشت، آدم را در سر آن شد، به تدبیر حوّا بود که دانه دید و دام ندید...» (همان: ۱۵۲). در این مقامه نوعی ابهام جنسی در کار است و هریک از سوژه‌ها انحراف خود (شخصیت جوان لواط بودن خود و پیرمرد زانی بودنش) را در پس پرده نگه می‌دارد. می‌توان این مقامه را در قالب دو قضیهٔ زیر مطرح کرد:

قضیهٔ ۱ ⟵ لاطی، مرد ناتوان جنسی است با صدای زنانه

قضیهٔ ۲⟵ زانی، زن پرتوانی است با صدای مردانه

این قضیه به‌نحوی دیگر در مقامهٔ هفده تکرار شده است. این‌بار مقصود راوی از سفر، دیدن یکی از علمای شهر است، بنابراین برای اختلاط نزد قاضی شهر می‌رود. در آن میان زن و مردی را می‌بیند که گریبان هم را می‌درند. وقتی قاضی دلیل را از مرد می‌پرسد وی می‌گوید که زن او را فریفته چراکه «دُر ناسفته گفته است، سفته بوده و شرط سَمّ‌الخیاط کرده است و سمّ‌الرباط آمده» (همان: ۱۵۸). قاضی وقتی به سخنان زن گوش می‌نهد «چون گل در تبسم آمد و چون باد در تنسم که زَنَک آن‌کاره بود و از قضا را قاضی روسپی‌باره بود. آب از دهانش بدوید و خوی از رخانش بچکید. قلم از دست بنهاد و زبان بگشاد و گفت: ای کذّاب لئیم و ای نمّام زنیم سبحانک هذا بهتانٌ عظیم» (همان: ۱۵۹). قاضی باوجود اشراف بر خطای زانی، حکمی مبنی بر شیادی او صادر نمی‌کند؛ به این دلیل که ایدهٔ قانون مطلقی که ژوئیسانس را در حیطهٔ خود دارد «در پس پرده است و دیگری بزرگ [قاضی] آلت‌دست او به‌شمار می‌آید؛ یعنی درست در همان لحظه که دیگری بزرگ لب به سخن می‌گشاید تا از خودآیینی خویش دم بزند، همانجا که به‌وسیلهٔ پیش‌آمدی بی‌معنا، معنایی را تلقین می‌کند» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۴۱) بخشی از ژوئیسانس الوهی توسط قاضی و قضاوت نمادین او تخلیه می‌شود، ولی پایگان آن همچنان تهی باقی می‌ماند.

محتواهای انضمامی مقامات را برای نمونه می‌توان در قالب سؤالات زیر طرح کرد:

۱- آیا قهرمان *مقامات* به‌عنوان‌مثال در مقامهٔ «فی‌الغزو» روحیهٔ ستیزه‌گری جهان مؤلف را نشان می‌دهد؟

۲- آیا قهرمان، ماهیت گدامنش راوی را نشان می‌دهد که وی این ویژگی را به متکدی فرافکنی می‌کند؟
۳- آیا قهرمان لفاظی و یا به‌گفتهٔ لاکان موضع گفتار تهی راوی را بازنمایی می‌کند؟
۴- آیا قهرمان به‌طورنمونه در مقامهٔ «لاطی و زانی» انحطاط اخلاقی راوی را نمادپردازی می‌کند؟

در پاسخ می‌توان گفت هر مقامه خط روایی‌های خیالی از امکانات بالقوه‌ای است که اگر راوی تن به هریک از آنها می‌داد زندگی دیگرگونه‌ای را در پیش می‌گرفت: ۱- راوی می‌توانست جنگجو شود. ۲- راوی می‌توانست چون قهرمان سخن‌ور و ادیب شود.۳- راوی می‌توانست مانند لاطی و زانی فردی منحط شود و... بنابراین هر مقامه بدیلی بر مقامهٔ دیگر است و راوی از یک زندگی به زندگی دیگر در جهش است. در اصل، روایت تنها یک نوع است؛ ولی محتواهای خیالی در نوسان است و تلاش سوژه برای بازآفرینی واقعیتی دیگرگون و خوش‌آیند در مقامات دیگر پی‌گیری می‌شود. بنابراین قهرمان به منبع خاصی تعلق ندارد و به‌طور دیالکتیکی بر وجود عنصری مخرب در درون راوی صحه می‌گذارد که وی سعی در دور کردن و راندن آن به فراسوی مرزهای هستی خویش دارد یا اینکه قهرمان حقیقت سرکوب‌شده و واپس‌راندهٔ راوی است که در وجوه مختلف ظاهر می‌شود و راوی با فرافکنی به قهرمان او را قلب ماهیت داده و به شکل سوژهٔ اغتشاشگر برمی‌سازد؛ بدین معنی‌که راوی *مقامات* ازطریق رویارو شدن با وجه تیره‌وتار خود این تکانه‌های منفی را به آن‌سوی روانش می‌فرستد، به همین دلیل است که قهرمان در پایان تمام مقامات رو به گریز می‌نهد. در این راستا و به‌منظور پاسخ دادن به (سؤال ۳) به توضیح «رانهٔ مرگ[1]» و «امر واقع» از منظر لاکان می‌پردازیم.

۲- ۳- رابطهٔ سه‌گانهٔ بازگشت امر سرکوب شده با امر واقع و قهرمان *مقامات* در هیئت نوعی شرّ در چیست؟

امر واقع در نظرگاه لاکان «نقطهٔ مقابل و مخالف رئالیته یا واقعیت است. بخشی از زندگی است که واقعیت پیدا نخواهد کرد، واقعیت به معنای اموری که یا به کمک خیال و فانتزی می‌توان آنها را به تصویر کشید و یا به کمک زبان می‌توان آنها را تعبیر کرده، آنها را نمادین کرد و یا به حرفشان آورد. اما همیشه اموری هستند که نه می‌توان آنها را نمادین کرد و نه می‌توان آنها

1. Deth Drive

را به واژه تبدیل نمود» (علی، ۱۳۹۵: ۱۱۰ و ۱۰۹). درمقابلِ امر واقع، مرحلهٔ نمادین قرار دارد که ظرفیت‌های زبانی سوژه را متجلی می‌سازد و به دنبال خلق معناست. به‌واسطهٔ زبان وحدت خیالی سوژه با دیگری یا مادر از هم گسیخته می‌شود و سوژه میل خود را در قالب نشانه‌های زبان‌شناختی ابراز می‌دارد. به‌زعم لاکان در فراسوی امر واقع «دال تهی» حاکم است؛ مرکزیت پوچی که به هیچ مدلولی اشاره نمی‌کند؛ ولی به‌طور متناقضی معنا را خلق می‌کند. تماس با دال تهی به معنای مرگ است و سوژه همواره باید فاصلهٔ خود با آن را حفظ کند. شکاف بین دال و مدلول نیز گسست بین ساحت واقع و ساحت نمادین را نشان می‌دهد. لاکان برای اثبات این مدعا بر این باور است که بازشناسی تصویر سوژه از خودش به‌عنوان ابژهٔ میل‌ورز که آن را بر مادر فرافکنی کرده بود، نوعی رابطهٔ مبنی بر مازوخیسم[1] است: ازیک‌سو سوژه با شکافی مواجه می‌شود که نمی‌تواند آن را پر کند و به امیالش جامهٔ عمل بپوشاند که این امر برای او اضطراب‌زاست. ازسوی‌دیگر تصویر آرمانی سوژه در فضای دیگری باعث مسحورشدگی او می‌شود و رابطهٔ او با «دیگری بزرگ» [پدر] را با تعلیق مواجه می‌سازد. لاکان در این باره می‌گوید: «کافی است فقط به لحظه‌ای اشاره کنیم که من از آن به‌عنوان ویژگی تجربهٔ آینه و الگوی تشکیل خود آرمانی در فضای دیگری یاد کردم؛ لحظه‌ای که کودک سرش را با آن حرکت آشنا به سمت همین دیگری، به سمت شاهد؛ یعنی همان بزرگسالی که پشت کودک ایستاده می‌چرخاند تا با یک لبخند با او ارتباط برقرار کند [... اگر رابطه‌ای که با تصویر برقرار می‌شود] طوری باشد که شخص برای ممکن بودن این حرکت اسیر و مسحور تصویر شود به این دلیل است که رابطه‌ای کاملاً دوتایی او را از رابطه‌اش با دیگری بزرگ بی‌بهره می‌کند» (لاکان، ۱۳۹۷: ۶۰). بنابراین مواجههٔ سوژه با پویشی از تمناهای خیالی خود که گرایش به آزادسازی دارند، در مرحلهٔ نمادین او را دچار سردرگمی می‌کنند: ازطرفی سوژه می‌خواهد شکاف‌های میل را با ابژه‌های پیرامونی پر کند که در این‌صورت باید تاوان و غرامتی بپردازد که همان واگذاری ابژهٔ مفقود است. از طرف دیگر انرژی‌های رام‌نشده، سوژه را با تهدید مواجه می‌سازند و باید توسط «رانهٔ مرگ» از او بیگانه شوند. بنابراین ابژهٔ مفقود ازآن‌رو که سوژه هیچگاه بدان دست نخواهد یافت با رانهٔ مرگ یا به‌تعبیری نوعی شرّ در ارتباط است؛ همانطور که ابژهٔ مفقود چیزی بدون نام یا همان هیچ است، مرگ نیز (البته نه مرگ در معنای مصطلح آن که مردن جسم است؛ بلکه چیزی ورای مرگ جسم، نوعی نقطهٔ صفر و نفی مطلق) نوعی تلاش مزبوحانه برای امری محال است. سوژه برای فردیت‌یابی خود ناچار است به مرگ و

1. Masochism

زایش نمادین تن دهد، نوعی صورت منفرد و نابود کردن آن درجهت بازآفرینی صورت‌های دیگر سوژه و احیای نوع دیگری از شور زندگی. بنابراین رانهٔ مرگ نوعی آیرونی است؛ مرگ رویهٔ دیگر میل ناب است. «به همین دلیل لاکان پیشنهاد می‌کند که این (Trieb) به (Drive) ترجمه شود، واژه‌ای که نه‌تنها به معنی کژراه شدن و منحرف شدن است؛ بلکه همچنین به معنی سرگردان شدن در جریان‌ها و مسیرهای دائماً تغییریابنده نیز هست» (بوتبی، ۱۴۰۰: ۶۲). رانهٔ مرگ به‌نوعی همان دال تهی است.

واقعیت اجتماعی داستان *مقامات* در هنگام رویارویی با قهرمان بارها دچار بازی سلطه جویانهٔ نمادپردازی ساحت واقع می‌شود، بنابراین سوژه اسیر چرخهٔ بازی امتناع و امکان و ویران کردن و ساختن، بازنمایی و ناکامی در بازنمایی می‌شود. می‌توان چنین انگاشت که حضور مداوم خیال گذشتهٔ گمشدهٔ راوی، افق واقعیت را بر وی مسدود می‌کند و وعدهٔ تحقق فانتزی همیشه به تعویق می‌افتد. بنابراین راوی با فقدان ابژه مواجه می‌شود و ساختار فانتزی نیز نمی‌تواند به بی‌هنجاری‌های حاصل از تلاقی ساحت نمادین و ساحت واقع پاسخ دهد؛ چراکه اساساً فانتزی مولد وعده‌ای خیالی است. این امر درمورد اکثر داستان‌های مقامات صدق می‌کند. به‌عنوان‌مثال در مقامهٔ دوازدهم، راوی از حضور یاران خود دچار نوعی ملال می‌شود و تصمیم به ترک محل زندگی‌اش می‌گیرد؛ ولی در همان اثنای سفر نیز، به این نکته پی می‌برد که «شرط اهمّ و رکن اتمّ در سپردن طریق به‌دست کردن رفیق است. مفرد دویدن سنّت هلال است و تنها رفتن رسم خیال» (بلخی، ۱۴۰۲: ۱۲۸). ناگهان در همان گوشه به‌خواب می‌رود (ورود به دنیای خیالی) و همین‌که چشم می‌گشاید، پیری را در کنار درخت سرو می‌بیند (خلق فانتزی) که به زبان تازی و عجم (بازی دال و مدلول و چرخش نوار موبیوس) نجوا می کند. به‌محض اینکه پیر آنجا را ترک می‌کند، راوی از وی می‌خواهد که رفیق راه او باشد. پیر نخست درخواست راوی را رد می‌کند؛ چراکه خود در انتهای راه طریقت است و جوان هنوز مبتدی و خام. درنهایت پیر تن می‌دهد و قرین راوی می‌شود، وی در راه به جوان اندرز می دهد که «زنهار تا نخست دست در گریبان همراه نزنی، پای در این عرصه‌گاه منه که الواحدُ شیطان؛ اعنی که یک قالب تنها به‌حکم مراد شهوانی صفت شیطانی دارد و قالب مفرد بدین معنی شیطان مجرد بود. اما رفیقی و هم‌طریقی را آداب و شروط است بیرون از آنکه هر دو هم‌منازل و هم‌مراحل باشند و مطرح و رخت در یک سایه افکنند» (همان: ۱۳۰). در ادامه وی از بزرگانی چون «ابوبکر» و «خضر» سخن می‌راند و لزوم داشتن رفیق شفیق در طی

طریق را به جوان گوشزد می‌کند. همین‌که جوان از حضور معنوی پیر در کنار خود اطمینان حاصل می کند، باز به خواب می‌رود و این‌بار که برمی‌خیزد، نشانی از او درنمی‌یابد. به‌خواب رفتن راوی به بخش سوررئال اثر منوط است، در اصل راوی با فرافکنی‌های خیالی و به مدد فانتزی سعی در بازیافت ماهیت راستین واقعیت پیشانمادین دارد تا بدین وسیله خود را متقاعد کند که چیزی که در گذشته از کف رفته است، اکنون می‌توان به آن دست یافت. به همین خاطر راوی با در پیش داشتن قهرمان که برنهادی از خود اوست و با پرداخت داستانی لازم و اسطوره‌ای از ابوبکر و خضر، سعی در ساخت آرمان‌شهر فانتزی‌وار خود دارد؛ ولی هیچ دیگری بزرگ کاملی و هیچ دال استعلایی وجود ندارد که ضامن تمامیت سوژه بشود بنابراین قهرمان از صحنهٔ دلالت‌گری‌های راوی محو می‌شود.

با این توصیف، در یک دید کلی ساختار *مقامات* بدین نحو است که:

نخست فانتزی، نوید ساخت آرمان‌شهری تمامیت‌خواه را (در سطح کلان) به راوی می‌دهد، بر این مبناست که سوژه راهی سفر به اقصی نقاط دنیا می‌شود. این مکان‌ها که کانون اصلی گردآمدن قهرمان داستان است، به‌نوعی هستهٔ کیف منوط به ساحت واقع است و سوژه تحت‌تاثیر جاذبه و دافعه‌های آن قرار می‌گیرد. ازطرف‌دیگر فانتزی منجر به آشفتگی و فساد نیز می‌شود و باید یک شرور و بدنامی وجود داشته باشد که جنبهٔ تاریک فانتزی نمایان شود. فانتزی «به‌شرطی برقرار است که تمام بی‌نظمی‌های سمج را بتوان به مزاحم بیگانه‌ای نسبت دارد. شاخصهٔ توهم‌آلود ساخت هماهنگ ما از طبیعت در این واقعیت مشهود است که بخشی از ساحت واقع در چارچوب کلی خود قرار نمی‌گیرد و به شکل تروماتیک (موجودات موذی و...) درمی‌آید» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۱۲۳). همان چیزی که در *مقامات* در قالب نوعی بی‌نظمی از جانب قهرمان خود را نشان می‌دهد. در این گستره راوی پا در مجامع عمومی می‌گذارد و قهرمان را رؤیت می‌کند. بازی امکان و امتناع ساحت واقع و بازی دال‌ها در این مرحله رخ می‌نماید. «ساحت واقع در ناکامی/ انسداد ذاتی تمام دلالت‌گری‌ها پدیدار می‌شود و تمام حقیقت نمادین را به‌صورت نا- تمام نشان می‌دهد» (همان: ۱۲۹). درخلال بازی‌های دلالت‌گری در ساحت واقع، مدلول دوباره چیزی است خیالی و دچار فقدان. بنابراین قهرمان اغتشاشگر کنش اجرایی لازم برای منشأ اثر شدن را ندارد و نمی‌تواند نقش ابژه- علت میل را بازی کند؛ چراکه جذبه و کشش وی نشأت‌گرفته از کنش اجرایی خودش نیست؛ بلکه این قدرت اجرایی نوعی ساختار صوری است که ازطرف اطرافیان به‌عنوان جلوه‌ای از برگزاری

مناسک نمادین به او تفویض شده است و با از میان رفتن این قدرت ازجانب اطرافیان، ماهیت ترک‌خورده و ناقص قهرمانان نیز برای راوی آشکار می‌شود. بنابراین قهرمان ساختار بت‌گونهٔ خود را از دست می‌دهد. در مرحلهٔ سوم آرمان‌شهر راوی ازطریق رویارویی با خودش به بی‌نظمی نمادین فروکاهیده می‌شود و این درست آنجاست که قهرمان ناپدید می‌شود. در اینجا سوژه ازطریق یکسان‌سازی ابژهٔ قهرمان با بقایای خاطرات کاذب و اسطوره‌های پیشین خود، درصدد جبران و تخفیف فقدان و استمرار کیف برمی‌آید. «قصه‌ها، اسطوره‌ها و ایدئولوژی‌ها باور به آرمان پردازی‌های خیالی نفس[1] را توجیه می‌کنند. لیکن امر واقعی ازطریق بن‌بست‌های ملموسی بازمی‌گردد که ما را به تصدیق تصویر آرمانی نفس در چشمان دیگران می‌راند» (راگلند،۱۳۹۲ :۳۵۹). بنابراین آرمان‌شهر راوی ازطریق رویارویی با واقعیت خویش (ازطریق مواجه شدن با تصویر آینه‌ای خود در قهرمان) به خراب‌آباد تبدیل می‌شود؛ «لاکان نیز همچون فیتشه قایل است که سوژه نمی‌تواند خود را فراچنگ آورد؛ چراکه هرگاه که به خود می‌اندیشد، در حقیقت خود را به ابژهٔ خویش تبدیل می‌کند. بنابراین خصلت‌های من، همان خود من نیستند و ما نمی‌توانیم خود را به مجموعه‌ای از ویژگی‌های فردی فروکاهیم» (فتح‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۰۵).

۳- نتیجه‌گیری

هریک از داستان‌های *مقامات* در قالب تکرار وسواس‌گون بازنمایی یک خاطرهٔ اولیه مفصل بندی شده‌اند و هر خاطره مکرراً در تلاش برای دست‌یابی به همان هدف اولیه با یکدیگر تداخل پیدا می‌کنند. درظاهر چنین به‌نظر می‌رسد که هر مقامه داستانی واحد با درونمایه‌ای متفاوت است، درحالی‌که کلیت داستان‌ها حول یک خاطرهٔ تروماتیک سوژه شکل گرفته‌اند و تکه‌پارگی آنها تصویری از واپاشی و گسیختگی نیروهای متعارض امر خیالی و امر واقع است و چرخش نوار موبیوس را نشان می‌دهد. در این راستا قهرمان شرور همان ابژهٔ نخستینی است که به نماد و نشانی برای دلالت‌ورزی بی‌وقفه تبدیل می‌شود؛ بدین معنی که هر حضوری یک ناپدید شدنی را به‌طور ضمنی در پی دارد، نوعی گسستن سوژه از خودش و بازگشت به خود. بدین واسطه سوژه خود به ابژهٔ خود تبدیل می‌شود و میل او در خودش مستحیل می‌شود و مجرایی برای ارضاء نمی‌یابد. درنهایت در انتهای *مقامات* مشخص می‌شود که خود سوژه ابژهٔ

1- imaginary self-idealization

جستجوی خود بوده است و آنچه بر او باقی می‌ماند چیزی جز خود او نیست. بنابراین سوژه با خلاءِ سوبژکتیو محض رویارو می‌شود؛ بازیابی خاطرات و مواجهه با قهرمان او را از جوهرهٔ اصلی خود- این‌همانی‌اش محروم می‌کند. با گریختن قهرمان ماهیت ترک‌خورده و ناقص او، اینکه وی شیئی بیش نیست برای راوی آشکار می‌شود و ساختار بت‌گونهٔ او مضمحل می‌شود. همچنین روایت‌های مقامات به‌دلیل اینکه نمی‌تواند به یک دال به‌عنوان مبدا ارجاعی وصل شوند، شکل ساختاری را به خود می‌گیرند تا سوژه را در تله گرفتار کنند. این تله همان ابژهٔ مفقود است که حول خلأ شکل گرفته است؛ خلائی که با غیاب معنا مطابقت دارد چراکه هیچگاه به ماهیت قهرمان پی نمی‌بریم و گره داستان کور می‌ماند. قهرمانی که روایت‌ها را سر می‌دهد و ناگاه شخصیت اصلی را رها می‌کند همان دال تهی است که به‌مثابه تله‌ای انتظار سوژه را می‌کشد. ازطرفی قهرمان وجهی دیگر از راوی و برنهاد او در دورهٔ آینه‌ای است که در ذاتی دیگر جلوگر شده است، نیمی از وجود راوی این دیگری را پذیراست و نیمی دیگر او را سرکوب می‌کند و از دایرهٔ هستی خویش بیرون می‌نهد. مکان‌های وقوع حادثه همان امر واقع است و ابژهٔ مفقود مازادی از آن به‌شمار می‌رود که به‌زعم لاکان دست‌یافتنی نیست. به‌همین دلیل راوی با خلق فانتزی درصدد جبران فقدان آن ازکف‌رفته برمی‌آید. همچنین راوی با روی‌آوردن به فانتزی بر آن است تا به آرمان‌شهری تمامیت‌خواه دست یابد. این امر منجر به اختلال در حوزهٔ واقعیت می‌شود؛ بنابراین سوژه به بازنمایی‌های جدیدی از ساحت واقع دست می‌یازد. ولی قهرمان با بازی دلالت‌گری‌ها، سوژه را از ورود به قلمرو معنا عاجز می‌سازد.

منابع

استاوراکاکیس، یانی. (۱۳۹۲). *لکان و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۵). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

آبشیرینی، اسد. (۱۴۰۱). «تحلیل و نمادشناسی بخش اول *بوف‌کور* با استفاده از نظریهٔ امر واقع لاکان». *زبان و ادبیات فارسی*، (۹۲): ۳۱-۵۶.

بلخی، قاضی حمیدالدین. (۱۴۰۲). *مقامات حمیدی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

بوتبی، ریچارد. (۱۳۸۴). *فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لکان)*، ترجمهٔ سهیل سمی. تهران: ققنوس.

بوتبی، ریچارد. (۱۴۰۰). *مرگ و میل؛ نظریهٔ روان‌کاوی در بازگشت لاکان به فروید*. ترجمهٔ علی رستمیان. تهران: بیدگل.

جلاله‌وند آلکامی، مجید. (۱۳۹۶). «راوی *بوف‌کور* در زنجیرهٔ دال‌های بی‌پایان نظم نمادین». *پژوهش نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، (۱): ۱۵۹-۱۷۷.

حیدری، فاطمه و فرد، میثم. (۱۳۹۳). «خوانش لاکانی روان‌پریشی متن *بوف‌کور*». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، (۲): ۴۳-۶۱.

راگلند، الی. (۱۳۹۲). «مفهوم رانهٔ مرگ نزد لکان». *ارغنون*؛ مجموعه مقالاتی دربارهٔ مرگ، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (۲۶/۲۷): ۳۴۱- ۳۸۱.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۸). *وحشت از اشک‌های واقعی؛ کریستف کیسلوفسکی بین نظریه و مابعد نظریه*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: هزارهٔ سوم.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۰). *کژ نگریستن؛ مقدمه‌ای بر ژاک لکان*. ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی. تهران: رخداد نو.

ژیژک، اسلاوی. (۱۴۰۱). *درنگیدن با امر منفی؛ کانت، هگل و نقد ایدئولوژی*. ترجمهٔ علی حسن‌زاده. تهران: نشر نی.

شکرابی، نیلوفر. (۱۴۰۰). «بررسی مفهوم نگاه خیرهٔ لاکانی در تیزرهای تبلیغاتی و اثر آن بر مخاطب به‌مثابه سوژه». *جلوهٔ هنر*، (۲): ۳۴-۴۶.

طایفی، شیرزاد و شالچیان ناظر، توحید. (۱۴۰۳) «از رنج تا لذت حبس؛ خوانش لکانی داستان‌های بند محکومین، آمرزش زمینی و قهوهٔ سرد آقای نویسنده». *پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی*، (۱۱): ۳۱۵ -۳۴۹.

طایفی، شیرزاد و شالچیان ناظر، توحید. (۱۴۰۳). «نقش استعاره و مجاز در فرآیند میل‌ورزی در رمان نگران نباش بر مبنای آموزه‌های لکان». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*، (۲۴): ۹۴-۱۱۰.

علی، بختیار. (۱۳۹۵). *آیا با لاکان می‌توان انقلابی بود؟ مقالاتی در روان‌کاوی و فلسفهٔ پست‌مدرن*. ترجمهٔ سردار محمدی. تهران: افراز.

فتح‌زاده، حسن. (۱۳۸۸). «اگو از دیدگاه لکان و هوسرل». *متافیزیک*، (۳): ۱۰۲- ۱۱۲.

گورویچ، جودیت و در، ژُئل. (۱۴۰۳). *درآمدی بر مطالعهٔ لاکان؛ ناخودآگاه ساختاریافته همانند زبان*. ترجمهٔ فرهاد دشتی. تهران: جامی.

لاکان، ژک. (۱۳۹۷). *اضطراب؛ بازبینی وضع ابژه* (دفتر دوم). ترجمهٔ صبا رستگار. تهران: پندار تابان.

موللی، کرامت. (۱۳۸۸). *مقدماتی بر روان‌کاوی لکان؛ منطق و توپولوژی*. تهران: دانژه.

موللی، کرامت. (۱۳۹۲). *مبانی روان‌کاوی فروید- لکان*. تهران: نشر نی.

مرادی، نرگس؛ تسلیمی، علی و خزانه دارلو، محمدعلی. (۱۳۹۵). «خوانش شعر مرگ ناصری از منظر آرای لکان». *نقد و نظریهٔ ادبی*، (۱): ۹۳-۱۱۵.

محمودلو، اکرم. (۱۴۰۲). «بازنمایی لکه باتکیه‌بر وجه استعاری چشم و نگاه خیره در رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*». *نقد و نظریهٔ ادبی*، (۲): ۱۰۰-۱۲۳.

مختابـاد، مصـطفی؛ بابـایی، آرزو و شـریف‌زاده، محمدرضـا. (۱۳۹۵). «جسـتاری روان‌کاوانـه بـر شخصیت‌های زن نمایشنامهٔ زیبایی لی‌نین با تأکید بر شاخصهٔ خشـونت و براسـاس نظریـات ژک لکان». *فصل‌نامهٔ تئاتر*، (۶۵): ۱۲-۲۸.

مهری، بهروز. (۱۳۹۴). «خوانش لاکانی از غم‌نامهٔ رستم واسفندیار». *شـعرپژوهی* (بوسـتان ادب)، (۴): ۱۴۱- ۱۶۶.

مولودی، فؤاد و عاملی‌رضایی، مریم. (۱۳۹۶). «دیگری به‌مثابه خود؛ ارتباط شـمس و مولانـا از دیـدگاه ژاک لکان». *ادبیات عرفانی*، (۱۷): ۹۶- ۱۱۴. DOI: 10.22051/jm1.2018.21631.1575

نژادمحمد، وحید. (۱۳۹۷). «تأملی بر سوژهٔ ژاک لکان در بسـتر زبـان دگردیسـی و یـا تکامـل زبـان». *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. (۱): ۱۰۶-۱۳۱.

هومر، شون. (۱۳۸۸). *ژاک لکان*. ترجمهٔ محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.

هرزوگنرات، برند. (۱۳۸۴). «دربارهٔ بزرگراه گمشده؛ لینچ و لاکان، سینما و آسـیب‌شناسـی فرهنگـی». ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی و امیر احمدی‌آریان. *فارابی*. (۵۷): ۱۱۹-۱۳۶.

روش استناد به این مقاله:

محمودلو، اکرم و اکرمی، میرجلیل. (۱۴۰۵). «بررسی مفهوم «ابژهٔ مفقود» و «نوار موبیـوس» در مقامـات حمیـدی براسـاس نظریـهٔ لاکان». *نقد و نظریهٔ ادبی*، ۲۲ (۱): ۱۶۱-۱۸۲. DOI:10.22124/naqd.2026.33468.2813

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.