Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2020.14317.1821
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.16.6
Received: 04/09/2019 Accepted: 19/12/2020

A Lacanian Reading of the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman"

Abbas Barari Jirandehi[1] Ali Safai[2]* Alireza Nikoui[3]

Abstract

Interdisciplinary studies and psychoanalytic criticism have recently opened up new horizons for researchers. *The Thousand and One Nights* has been evaluated in various ways so far, but what has been overlooked is the psychoanalytical dimension of the stories. The context of the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman" illustrates a problem unique to civilization, whose examination can provide the readers with insight into latent meanings. Although Freud, the father of psychoanalysis, used to read the works of poets and writers, including fantastic and suprarealist stories and claimed that he and those writers were both inspired by the same origin, albeit in two different ways (Shariat Kashani, 2014: 13), psychoanalytic criticism does not have the prominent place it deserves in contemporary literature, or is harshly criticized by those who do not support theorists such as Freud, Lacan, and others. The analytical power of psychoanalysis and its amenity to interpretation led us to decipher the core story of *The Thousand and One Nights* according to Lacan's theories. Despite their difficulty, Lacan's theories contain neither the misunderstandings around Freud's concepts nor the sense of superiority one finds in Jung's antirealist and mystical psychology. This paper deals with the origins of the story of Shahryar and his brother Shah Zaman from a Lacanian perspective.

Keywords: Shahryar, Scheherazade, Psychoanalysis, Lacan, *The Thousand and One Nights*

Extended Abstract

1. Introduction

Psychoanalysis can help us decipher meanings hidden in texts. Although psychoanalysis and fairy tales and legends are closely connected, *The Thousand and One Nights* has rarely been psychoanalytically analyzed. The present study

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.(abbasbararijirandehi@gmail.com)
*2. Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.
(Corresponding Author: safayi.ali@guilan.ac.ir)
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.(nikouei@guilan.ac.ir)

aims to examine the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman" in *The Thousand and One Nights* based on Lacan's ideas. The main theme of the story, which can be considered a reflection of the human psychological structure, is an expression of a process common to all human beings. Shahryar commonly symbolizes collective consciousness and his derangement is caused by an ego that does not function in coordination with the psyche. Shah Zaman's sophistication does not suffice here as human behavior is lacking in him.

2. Theoretical Framework

According to Lacan, human psyche is composed of the symbolic, the imaginary and the real, which are in interaction with each other in the becoming of being. To reveal the imaginary attractions and the symbolic law governing them, Lacan focuses on the distinction between the real and reality (with a symbolic structure). In the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman," King Shahryar and his brother Shah Zaman face the real through a trauma. With the presence of Shahryar the real returns and emerges through the symbolic. Shahryar has to discover the knowledge hidden in the real. Scheherazade teaches him how to face the real by avoiding logic and relying or emotions.

3. Methodology

The library-based research method has been used in the present study to collect the data and a descriptive-analytical approach has been adopted to conduct a psychoanalytical analysis of the data.

4. Discussion and Analysis

King Shahrayr and his brother, after learning about the affairs of their wives, realize that the collapse of their symbolic world should not lead to a "lack of reality" in them. They take two different paths: Shah Zaman leads an ascetic life and Shahryar tries to kill women. From a Lacanian viewpoint, their mental status is completely different. What Shah Zaman does is to prevent the enjoyment of the other; however, Shahryar tries to ensure the enjoyment of the other, making him never experience the scruples of a psychopath. He assumes that he helps the other derive great enjoyment. The psychopath (Shah Zaman) is the object of the enjoyment of the other and is controlled by the other, while the deviant person serves the other.

5. Conclusion

Shahryar's attitude toward the other is the same attitude the other adopts toward Shahryar. Here, the deviant person, i.e., Shahryar, is the absolute subject that treats the other's body as an instrument to satisfy his own desire. Scheherazade, by avoiding logic, teaches Shahryar how to avoid encountering the real. Like a psychoanalyst, Scheherazade criticizes the internal and psychological reality of

Shahrayr by telling stories, proving the reality that in our unconscious we are all murderers. Scheherazade tries to prove Shahryar's innocence, which was a fulfilled hallucination. With the help of the real, Scheherazade proves what would be otherwise the projection of guilt onto another person. In other words, Scheherazade proved that the murdered women were all guilty.

Select Bibliography

Eshaqiyan, J. 1396 [2017]. *Boutiqa-ye No va Hezar-o-Yek Shab*. Tehran: Faraz.

Fink, B. 1397 [2018]. *Suzheh-ye Lakani bayn-e Zaban va Jouissence*. M. A. Jafari (trans.). Tehran: Qoqnous.

Freud, S. 1395 [2016]. *Tali az Tasavir-e Shekasteh*. Sh. Vaqfipour (trans.). Tehran: Cheshmeh.

Homer. S. 1388 [2009]. *Jacques Lacan*. M. A. Jafari and M. A. Tahayi (trans.). Tehran: Qoqnous.

Lacan, J. 1397 [2018]. *Ezterab: Bazbini-e Vaz'e Obzheh*. S. Rastegar (trans.). Tehran: Pendar Taban.

Lacan, J.1397 [2018]. *Shekl-e Obzheh-ye a*. S. Rastegar (trans.). Tehran: Pendar Taban.

Stavrakakis, Y. 1392 [2013]. *Lacan va Amr-e Siasi*. M. A. Jafari (trans.) Tehran: Qoqnus.

Tasouji, A. 1383 [2004]. *Hezar-o-Yek Shab*. Tehran: Hermes.

Von Franz. M. L. 1397 [2018]. *Paryaneh-ha: Zan dar Afsaneh-ye Paryan*. M. Safdarzadeh. Tehran: Roshangaran va Motale'at-e Zanan.

Žižek, S. 1388 [2009]. *Kazh Negaristan*. M. Eslami and S. Najafi (trans.). Tehran: Rokhdad-e No.

How to cite:
Barari Jirandehi, A., Safai, A. and Nikoui. A. 2021. "A Lacanian Reading of the 'Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman'." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 75-98. DOI:10.22124/naqd.2020.14317.1821

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.2020.14317.1821
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.16.6

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۲۹
صفحات ۷۵-۹۸

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲

مقاله پژوهشی

خوانش و تحلیل لکانی حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»

عباس براری جیرندهی [۱]　　علی صفایی [۲*]　　علیرضا نیکویی [۳]

چکیده

امروزه مطالعات بینارشته‌ای و نقد روان‌کاوانه، افق‌های تازه‌ای به روی پژوهشگران گشوده‌است. قصه‌های *هزارویک‌شب* تاکنون در اشکال گوناگونی مورد ارزیابی قرارگرفته‌اند، اما جنبه روانکاوی قصه‌ها کمتر موردتوجه قرار گرفته‌است. درون‌مایه حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»، بیانگر مشکلی منحصر به تمدن است، که بررسی آن می‌تواند دریچه‌های تازه‌ای از معانی نهفته را به روی مخاطبان بگشاید. باآنکه فروید، پدر روان‌کاوی، به خوانش آثار شاعران و نویسندگان ازجمله داستان‌های وهم‌آمیز و فراواقع‌گرا روی‌آورده بود و منشأ الهام خود و آنها را با دو روش متفاوت، یکی می‌دانست (شریعت کاشانی، ۱۳۹۳: ۱۳)، ولی در ادبیات روزگار ما، نقد روان‌کاوانه، آن‌گونه که شایسته است، حضور برجسته‌ای ندارد یا مورد نقد شدید کسانی است که از نظریه‌پردازانی چون فروید، لکان و دیگران حمایت نمی‌کنند. توانایی‌های تحلیلیِ روان‌کاوی و استعداد آن در تفسیرگری، ما را بر آن داشت که با توجه به نظریات لکان، حکایت بنیادین و اصلی *هزارویک‌شب* را رمزگشایی کنیم. نظریات لکان با همه مشکل‌فهمی، نه کژفهمیِ مفاهیم فروید را در بر دارد و نه در آن از برترشماریِ روان‌شناسی واقع‌گریز و عرفان‌زده یونگ خبری است. این مقاله با نگاه لکانی به ریشه‌های حکایت شهریار و برادرش شاهزمان می‌پردازد.

واژگان کلیدی: شهریار، شهرزاد، روان‌کاوی، لکان، *هزارویک‌شب*.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. abbasbararijirandehi@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسئول) * safayi.ali@guilan.ac.ir
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. nikouei@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

طبیعتِ عریانِ انسانی، در آینه افسانه‌ها پدیدار است. روان‌کاوی به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم علوم انسانی، کلید رمزگشایی حکایات و راه دست‌یافتن به معنای پنهان آنهاست. علی‌رغم پیوند میان قصه‌های افسانه‌ای و نظریات روان‌کاوی، قصه‌های *هزارویک‌شب*، کمتر بر اساس نظریات روان‌کاوی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. این‌مقاله تلاش دارد برپایه نظریات لکان، قصه بنیادی «شهریار و برادرش شاهزمان» را تحلیل کند.

در نظریه لکان، ساختمان روان انسان متشکل از سه ساحت امر نمادین[1]، امر خیالی[2] و امر واقع[3]، موجب انتظام دستگاه روان آدمی است. ساختمان روان انسان به شکل درهم‌تنیده در صیرورت «خودِ هستی» با سه ساحت مذکور و در کنش با دیگری جای دارد. به‌عبارتی «وقتی‌که دیگری، پس از اینکه ما تکیه‌گاه نمادین خود را از دست دادیم، با پس‌مانده به‌جامانده مواجه می‌شود و آن خودِ هستی ماست، آن ابژه درون ما که از نمادین‌شدن تن می‌زند» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۲۸). به گفته فینک لکان معتقد است: «شخص همواره مسئول موقعیت خود در مقام سوژه است» (۱۳۹۷: ۱۰۹). اما این‌فرایند تا چه حد آگاهانه است؟ آیا می‌توان چنان‌که لکان اعتقاد داشت شروع به تفسیر چیزی کرد که سوژه در موقعیت نخستین لذت/ درد قرار می‌گیرد؟

این مقاله با بررسی ابژه درونی شنونده حکایتِ «شهریار و برادرش شاهزمان»، «لذت مازادی» که با حس استیصال یا انزجار توأم است، صورت‌بندی شده‌است. بعد از پیرنگ حکایت، نقد کوتاه روانشناختی آمده‌است تا با نقد روان‌کاوانه لکانی مقایسه شود. دلیل این رویکرد نیز کارکردی است که فروید ترسیم کرده‌است. به گفته وی «روان‌کاوی ماهیت فرایند سرکوب در پایان‌دادن و محوکردن ایده یا فکری که امری غریزی را نشان می‌دهد، نهفته نیست، بلکه ماهیت این‌فرایند جلوگیری از آگاهانه شدن آن ایده است» (۱۳۹۵: ۱۱).

۱-۱- پیشینه پژوهش

فروید مطالعه زبان‌ها و نهادها، ادبیات و هنر و به‌عبارتی، دنیای اجتماعی را پیش‌نیازی ضروری برای تجربه روان‌کاوی می‌دانست: «او منبع الهام، شیوه‌های تفکر و ابزارهای فنی خود را از این مطالعات به دست آورد، اما این رویکرد را شرطی ضروری برای هرگونه برنامه

1. The Symbolic
2. The imaginary
3. The real

آموزشی روان‌کاوی نیز می‌دانست» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۹). لکان نیز نوشتار خود را با تحلیل قصه ادگار آلن پو، (نامه ربوده‌شده) شروع می‌کند.

نظریه روان‌کاوی لکان در ایران عمدتاً از نیمه دهه هشتاد به بعد مورد توجه محققان بود و آثاری جهت بررسی مطابق با این نظریه مورد ارزیابی قرار گرفت. ازجمله: مقاله «نقد شعر زمستان از منظر روان‌کاوی لکان»، از حسین پاینده (۱۳۸۸)؛ مقاله «تحلیل انقلاب روحی سنایی براساس نظریه ژاک لکان»، نوشته سارا فرضی و مهدی زرقانی (۱۳۸۸)؛ مقاله «نقدی روان‌کاوانه بر شعر هملت شاملو»، از کاظم دزفولیان، فؤاد مولودی و حامد یزدخواستی (۱۳۸۸)؛ مقاله «خوانش لکانی روان‌پریشی رمان *بوف کور*»، از فاطمه حیدری (۱۳۹۲)؛ مقاله «خوانش شعر مرگ ناصری از منظر لکان»، از نرگس مرادی، علی تسلیمی و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۵)؛ مقاله «خوانش لکانی رمان عامه‌پسند *پریچهر*»، از فاطمه‌نسا صابری، مصطفی صدیقی و فرامرز خجسته (۱۳۹۷) و مقاله «ناگفته‌های قصه‌گویی شهرزاد از منظر روان‌شناسی ژاک لکان» از آزاده ابراهیمی‌پور و رقیه صدرایی (۱۳۹۷).

با توجه به ارزش داستان‌پردازی *هزارویک‌شب* و بهره‌گیری آن از زمینه‌ها و ساختارهای مختلف، پژوهش حاضر با اتخاذ داستان بنیادین، حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»، به تحلیل آن بر پایه نظریه لکان پرداخته‌است.

۱-۲- پیرنگ حکایت

پادشاهی از آل ساسان، سلطان جزایر هندوچین، دو پسر داشت: شهریار و شاهزمان. شهریار، برادر بزرگتر، جهان گرفت و شاهزمان پادشاه سمرقند بود و هردو بیست سال پادشاهی کردند. شهریار وزیرش را به دنبال برادر می‌فرستد. شاهزمان قصد دیدار برادر می‌کند و برای برداشتن هدیه برجای‌مانده، بازمی‌گردد، خاتون را خوابیده در آغوش غلامکی زنگی می‌بینند. جهان به چشمش تیره و تار می‌شود و هردو را می‌کشد و محزون به دیدار شهریار می‌رود. در آنجا نیز زن‌برادر را می‌بیند که با غلامی هم‌آغوش می‌شود. داستان را برای شهریار تعریف می‌کند و بعداز دیدن این‌واقعه هردو، شهریاری را رها می‌کنند و سر به بیابان می‌گذارند. در ساحل عمان زیر درختی در حال استراحت عفریتی با صندوق بر سر، از راه می‌رسد. از ترس بالای درخت می‌روند. عفریت عروسی را که شب زفاف از کنار داماد ربوده، از صندوق بیرون می‌آورد و خود می‌خوابد. دختر ملک‌زادگان را به خود دعوت می‌کند و آنان نیز از ترس عفریت دعوتش را

اجابت می‌کنند و انگشتری خود را به او می‌دهند تا به پانصدوهفتاد انگشتری دیگر که از مردان گرفته‌است، اضافه کند. برادران داستان عفریت را از قصه خود عجیب‌تر می‌بینند و آن را مایه شکیبایی خود دانسته، به دیار خویش برمی‌گردند. شاهزمان تجرّد می‌گزیند و خود را علائق و خلایق دور می‌دارد، اما شهریار بعد از کشتن خاتون و کنیزکان و غلامان، هرشب باکره‌ای را به زنی درآورده و بامدادن می‌کُشد؛ و این‌کار سه‌سال ادامه می‌یابد. هنگامی‌که دیگر دختری در شهر نمی‌ماند، شهرزاد داوطلب همسری شهریار می‌شود. شهرزاد به بهانه گفتن داستان‌های دنباله‌دار برای خواهرش دنیازاد، موفق می‌شود هزارشب زنده بماند و در شب هزارویکم، داستان زندگی خود را می‌گوید: که سه فرزند، از شهریار دارد؛ یکی راه‌رفتن توانستی و دیگری نشستن و سومی شیرخوار بود. شهریار، شهرزاد را می‌بخشد و یادآوری می‌کند که قبل از این هم او را بخشیده بود، چراکه در شب یکصدوچهل‌وهشتم شهریار اذعان می‌دارد که به زهد گرایش دارد، ولی شهرزاد به دلایلی که در این مقاله بررسی می‌شود، به قصه‌گویی ادامه می‌دهد.

۲- تحلیل روان‌شناختی حکایت

ناخودآگاهِ جمعی در رؤیا، حالات کشف‌وشهود و از رهگذر اساطیر، پیام‌هایی (که سرشار از رمز است) به خودآگاهِ شخص ارسال می‌کند تا شاید در چاره‌گری روانی خود، از آنها بهره‌جوید. یونگ به این زبان پر از رازورمز، «کهن‌الگو» می‌گوید (۱۳۵۹: ۱۰۲). «قصه‌های پریان، مصنف ندارند و مثل منظومه‌های حماسی، افسانه‌ها و سروده‌های عامیانه (فولکوریک)، آخرین شاخه‌هایی هستند که از تنه «اساطیر» منشعب شده‌اند و می‌توان گفت که نمایشگر خاطرات دوران کودکی نوع بشر به شمار می‌روند؛ منشأ آنها به ماقبل تاریخ می‌رسد و بنابراین پیش‌از هرگونه ادب مکتوبی، وجود داشته‌اند» (لوفر دلاشو، ۱۳۸۶: ۳۰). در کتاب *زبان رمزی قصه‌های پریوار* نوشته لوفلر دلاشو، «نمادها یا رازورمزهای اسطوره‌ای در سه سطح «دنیوی»، «قدسی» و «رازآموزانه» مورد بررسی قرار می‌گیرد» (اسحاقیان، ۱۳۹۶: ۱۷۵). سطح دنیوی، همان توصیف و روایت ظاهر رخدادها و کنش قهرمانان قصه است و سطح قدسی، معنای روان‌شناختی است.

مضمون اصلی حکایت، بازتاب ساختار روانی انسان و جهان‌شمول است و بااینکه قصه از هند یا ایران به دیار دیگر سفر کرده، همچنان بکر مانده‌است، زیرا بیانگر فرایندی مشترک در همه انسان‌ها است. معمولاً شهریار، صفت بارز خودآگاهی جمعی را نمایندگی می‌کند. درهم‌گسیختگی‌های شهریار معلولِ «منی» است که با کل دستگاه روان به‌طور هماهنگ عمل

نمی‌کند. عقده «من» او را قوی‌تر کرده، ولی به‌واسطه ناخودآگاه پیشرفته‌تر، مدام در معرض ازهم‌گسیختگی روانی است. اینجاست که «خود» در هیبت «شهرزاد» به او رخ می‌نماید تا کردار مناسب را نشان دهد. وارستگی و فیلسوفی (شاهزمان) کفایت نمی‌کند، بلکه آنچه مطلوب است داشتن رفتاری انسانی است.

با دیدن صحنه خیانت، آرمان‌منِ[1] ملک‌زادگان تخریب و به آنها آسیب روانی وارد می‌شود. دیدن واقعه خیانت زنان ملک‌زادگان، درواقع، نشانگر سربرآوردن عنصر جدیدی در وجود آنهاست و مادامی‌که این عنصر جدید «آموخته» و درونی نشده‌است، ساختار کلی شخصیت آنان را نامتوازن می‌سازد. ملک‌زادگان حقیقتی را که نباید ببینند، می‌بینند و این‌خورشیدِ خودآگاهی، زندگی آنان را نابود می‌کند. آنها باید در تاریک‌روشن، زندگی کنند. تمثیل عفریت و دختر ماهروی نیز نمی‌تواند برای آنها پندآموز شود و به‌محض برگشتن به جامعه، دچار آشفتگی می‌شوند.

شهریار پس از تجربه شگرفش از فراسو (تمتع از عروس عفریت)، دیگر تمایلی به «عادی شدن» ندارد و شاید به همین‌دلیل، هرروز زنی را می‌کُشد. شهرزاد، ناخودآگاهِ شهریار، در پایان مورد قبول وی واقع می‌شود. شهرزاد با «گفتن» قصه، شهریار را با ناخودآگاهش آشتی می‌دهد. شاهزمان راهِ این گفت‌وگو را می‌بندد و زاهد می‌شود. به گفته فلوطین: «مشاهده، راه را بر گفتار می‌بندد» (استیس، ۱۳۷۶: ۲۸۹).

ملک‌زادگان، افسرده می‌شوند و هدف واقعی افسردگی پیوند ناخودآگاه، به اصل روحانی است. شاهزمان زهد پیشه می‌کند و به افسردگی خودخواسته، فرومی‌رود و شهریار به کشتن زنان می‌پردازد، چراکه «خرد منطقی، متناوباً نیاز به تیره‌شدن دارد تا نوری نو و همراه با آن، عرصه‌های جدید آفرینش‌گری برجهد» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۲۶۹).

زندگی برای ملک‌زادگان از هرمعنایی تهی شده‌است «پس‌ازاین ما را شهریاری نشاید. آنگاه سرِ خویش گرفتند و راه بیابان در پیش» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۶)، چراکه طبیعت با تمام زیبایی و سرشتِ بکرش، قدرت شفابخشی دارد. به‌جای فرشته عفریتی به‌عنوان پیام‌آور ظهور می‌کند: «پس‌ازآن عفریتی، صندوق آهنین بر سر از دریا به‌درآمد» (همان: ۶). در عمل، فقط یک‌تجربه بی‌واسطه می‌تواند دو برادر را از گرفتاری نجات دهد. شکل غیرمتعارف برخورد ملک‌زادگان با عفریت، حکایت از آن دارد که با محتوایی روانی سروکار داریم. عفریت ناخودآگاهی است که

1. ego-ideal

صندوق ذهن آنان را تربیت می‌کند و آموزش می‌دهد. همه‌چیز چنان پیش می‌رود که گویی شفا از درون ناخودآگاه زاده می‌شود. «ملک‌زادگان از بیم به فراز درخت شدند» (همان‌جا).

وضعیتی پیش می‌آید که شکیبایی و عدم مداخله در آن، شرط شفا است: «ماهروی ایشان را به فرودآمدن اشارت کرد و از عفریتشان بترسانید. از بیم جان دعوتش را اجابت کردند.[...] ملک‌زادگان شگفت ماندند و گفتند داستان عفریت از قصه ما عجیب‌تر و محنتش بیشتر است و این‌حادثه ما را سبب شکیبایی تواند بود» (همان: ۸). ازآنجاکه ملک‌زادگان در سطحی ژرف‌تر و فردی‌تر تعادل خود را یافته بودند، به محض برگشت به زندگیِ مطابق با عرف جامعه، گسسته‌روانی[1] آنها آغاز می‌شود: «شاهزمان تجرد گزید [...] شهریار، [...] هرشب باکره‌ای را به زنی آورده بامدادانش همی‌کشت و تا سه سال حال بدین منوال گذشت» (همان‌جا). شهریار همه‌چیز را حول آنچه درواقع میل دیگری بزرگ است، جمع می‌کند. وانمود می‌کند دیگری بزرگ چیزی از او می‌خواهد؛ مثلاً قربانی (لکان، ۱۳۹۸: ۴۴). حضور شهرزاد تعدیل را به وجود می‌آورد. «بیان» حکایت‌های شهرزاد به شهریار کمک می‌کند، تا این‌عنصر جدید را بیاموزد و با آن کنار بیاید.

گسسته‌روانی شهریار سه سال طول می‌کشد. دربرابر این روح مردانه، صیانت از وجه عاطفی، کاملاً در دایره اختیار زن است، شهرزاد وجه انسانی شهریار را به او یادآوری می‌کند. با دفاع از حق پیوند عاطفی، ضایعه روح مردانه شهریار را جبران می‌کند و مانع از آن می‌شود که به‌سوی انحراف کامل(خودکشی) سوق پیدا کند. «شیوه آرام‌تر اندیشیدن زن، به او امکان تأثیرگذاری بسیار مثبت بر مرد و رفتاری نرم‌تر را می‌دهد. در این حالت، زن با تأثیر زایایی که به‌مدد خوی خیالباف، جان‌بخش و آزادش بر مرد می‌گذارد، آفرینش‌گر است. آفرینش‌گری قرینه مثبت دسیسه است. چنانچه زن وجود خود را به اندیشه‌های دسیسه‌گر وانهد، توانمندی‌های راستین آفرینش‌گرِ خود را از دست می‌دهد» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۳۰۲). تنها کار انجام‌دادنی برای ملک‌زاده قدرت‌طلب و خونریز، در انزوا گذاشتنِ شهریار با عقده قدرتش است، چنان‌که سرانجام شکست خود را اعلام کند. شهرزاد با بهره‌گیری از حکایت، این انفعال طولانی را برای شهریار رقم می‌زند. بیان شکست شهریار به زبان قصه این‌گونه است: «ملک کودکان را به سینه گرفت و گفت: به خدا سوگند من پیش‌ازاین تو را بخشیده بودم» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۲۳۲۹).

1. dissociation

شهرزاد به‌سان طبیعتِ وجودی خودش مهر می‌ورزد و داستان می‌گوید تا لاجرم شهریار به تابناکیِ نیکیِ خودجوشِ درونی‌اش برسد. به نظر لکان: «زن خیلی واقعی‌تر و حقیقی‌تر از مرد است. چون‌که زن ارزش مقیاس آنچه را که در میل با آن سروکار دارد، می‌داند. چون‌که او این‌مسیر را با آرامش خاطر طی می‌کند و به دلیل عدم‌تمکین مورد اهانت قرار می‌گیرد. درحالی‌که این لذتی است که مرد نمی‌تواند به خود بدهد. مرد نمی‌تواند به عدم‌تمکینِ میل اهانت کند، زیرا دراصل این اوست که باید تمکین کند» (۱۳۹۷الف: ۱۶۲).

بر اساس *هزارویک‌شب*: «شهرزاد دختر مهین، دانا و پیش‌بین و از احوال شعرا و ادبا و ظرفا و ملوک پیشین آگاه بود» (۱۳۸۳: ۸). فرزانه در پی برقراری نظم و وارستگی در وجود خود، با دیگران، رخدادها، ضرب‌آهنگ‌های زندگی و کائنات هماهنگی می‌کند. همان‌گونه‌که کیمیاگران می‌گویند: «ماده اولیه یا طبیعت، باید نخست اصلاح شود» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۳۶۱)، و شهرزاد در تمام داستان‌ها در اصلاح خود می‌کوشد و شهریار با دیدن این وقایع به اصلاح خود می‌پردازد و نکته جالب‌تر اینکه استادِ شهرزاد -در این مورد خاص- طبیعت است. طبیعت در مقام روان ناخودآگاه انسان، خود را چنان توصیف می‌کند که سودای انسانی‌تر شدن و دستیابی بیشتر به آگاهی دارد.

آدمی در مواجهه با ترس ممکن است دو واکنش متفاوت نشان دهد: ترسیدن (شاهزمان و زاهدی) و پرخاشگری (شهریار، به‌صورت نمادینِ حمله به زنان) شهرزاد فرزانه، به هردو منشی که در وجود ملک‌زادگان حلول یافته، حق می‌دهد. داوری او مبین راهکار است. شهرزاد، نماینده «خود» است که با توازن‌بخشی به ترس و پرخاشگری، اضداد را به یکدیگر پیوند می‌دهد. همچنین نشان می‌دهد که مشکل فقط با خرد حل‌شدنی نیست، بلکه باید پخته گردد (با «شنیدن» حکایت) و سپس پشت‌سر گذارده شود. شهریار به زمان آماده‌سازی بیشتری نیاز دارد (سه سال) تا ازیک‌طرف شجاعت را بیاموزد و ازطرف‌دیگر، پرخاشگری کمتری بروز دهد تا قادر به ملاحظه ترس خود باشد و هم‌زمان بکوشد تا امنیت را بازیافته، بر پرخاشگری لگام بزند تا رسیدن به مرحله‌ای که به‌آرامی، همه این‌عناصر توازن یابند و کشمکش را کنار بگذارند.

در پایان هرشب معمولاً حکایت‌ها، با این عبارت تکراری به پایان می‌رسد: «چون قصه بدین‌جا رسید، شهرزاد لب از داستان فروبست» (۱۳۸۳: ۱۵)، یعنی؛ از فضای خیالی قصه بیرون بیاییم، چراکه قصه در دنیای خیال‌آلود اتفاق می‌افتد و شخصیت‌ها و رخدادهای آن به جهان ناخودآگاه تعلق دارند. «دنیایی دیگر» که رویاروی زندگی و افراد عادی قرار دارد. به‌این‌ترتیب، آمدوشدِ خودانگیخته‌ای میان خودآگاه و ناخودآگاه برقرار می‌شود.

ظاهراً داستان شهریار از نوعی وحدت و کثرت نیز سخن می‌گوید: «ملکی از ملوک، [...] دو پسر دلیر و دانشمند داشت» (همان: ۳). ملک -اتحاد بی‌انتهای خیروشر است- و ملک‌زادگان تضاد خیروشر را به نمایش می‌گذارند که یکی از ترس به‌سوی زهد (تقلید بی‌قیدوشرط از خیر و خودآگاه) و دیگری از نفرت به‌سوی کشتن زنان (تقلید بی‌قیدوشرط از شر و ناخودآگاه) می‌رود.

۳- تحلیل لکانی حکایت

۳-۱- ماتریکس حکایت

در حکایت ملک‌زادگان صحنه‌های کوتاهی از ماتریکس، سلول بنیادی یا همان ماده اولیه زاینده حکایت، چند بار تکرار می‌شود؛ [شاهزمان]: «خاتون [...] با غلامک زنگی در آغوش یکدیگر خفته‌اند» (همان: ۳)، «ناگاه زن‌برادر[...] و غلامی آمد گران‌پیکر و سیاه. خاتون با او هم‌آغوش گشت» (همان: ۴)، «شهریار آنچه از برادر شنیده بود به‌عیان بدید» (همان: ۶). و بار چهارم برای ملک‌زادگان به دست عروسی که عفریت او را دزدیده بود (همان: ۷-۸). شاید آنها با صحنه‌ای مواجه می‌شوند که لکان آن را «نقطه آجیدن»(۱) می‌نامد. موقعیتی‌که در آن چیزی چونان وصله‌ای ناجور جلوه‌گری می‌کند، چیزی سرشار از وحشت و تهدیدهای بالقوه. این دال «ناب» بدون مدلول، باعث رویشِ یک معنای استعاری و مکملی برای همه عناصر دیگر می‌شود (ژیژک، ۱۳۸۸: ۱۶۹).

هزارویک‌شب دیدگاه «فالوس‌مدار»[1] دارد، به‌شرطی‌که این بُعد فالوسی را دقیقاً در آن نقطه مکملی بازجوییم که «وصله‌ناجور» است. [کسی] ناگهان «زیادی می‌بیند»، چیزِ جزئیِ ناهماهنگی که در او سوءظن برمی‌انگیزد. «فالوسی» دقیقاً همان عنصر جزئی است که با ظاهرِ ساده صحنه «جور نمی‌شود»، چونان «وصله ناجوری» که حالت طبیعیِ آن را زایل می‌کند. عنصر «فالوسیِ» حکایت وجود ملک‌زادگان را «قلب ماهیت» می‌دهد و آنها خود را درون یک قلمرو ابهام مطلق می‌یابند، اما همین فقدان آنها را وامی‌دارد تا موقعیت‌های کاملاً تازه‌ای تولید کنند: این، همان نیروی پیش‌برنده اجبارِ بی‌پایان است. نوسان میان فقدان و معنای مازاد، ساحتِ درخور سوبژکتیویته را برمی‌سازد. از طریق این صحنه فالوسی است که تصویر مشاهده‌شده، سوبژکتیو می‌شود: این نقطه پارادوکسیکال، پایه‌های موقعیت آن را در مقام ناظری خنثی و عینی‌نگر می‌کند و آنها را به خود ابژه(۲) وصل می‌کند (همان: ۱۷۲-۱۷۴).

1. Phallocentric

ملک‌زادگان هنگامی‌که «زیادی می‌بینند»، وارد قلمرو ممنوعه می‌شوند، به‌طوری‌که مرز بین «واقعیت» و «توهم» (میل) از هم گسیخته می‌شود. شوربختانه این‌قلمروِ ممنوعه، تهدیدآمیز است. شاهزمان به‌محض‌اینکه با صحنه فالوسی برخورد می‌کند، عجولانه به آن نزدیک می‌شود و آن‌صحنه «از دست می‌رود»: «درحال تیغ برکشیده هردو را بکشت» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۳). به‌همین‌دلیل «شاهزمان تجرد گزید» (همان: ۸). شهریار مکث می‌کند تا این موضوع «هضم شود» تا دریافت خام را از ابژه کامل‌کند، به‌همین‌خاطر شهریار، بعد از شنیدن و دیدن موضوع فالوسی، «خاتون و کنیزکان و غلامان را عرضه شمشیر و طعمه سگان کرد. پس‌ازآن هرشب باکره‌ای را به زنی آورده بامدادانش همی‌کشت» (همان‌جا). شاید دیدن صحنه فالوسی و برهم‌خوردن روان ملک‌زادگان نشان می‌دهد که «قسمی غلیان تروماتیکِ امر واقعی می‌تواند، گردش امور در شبکه نمادین را برهم بزند و جهانِ به‌ظاهر آرام و بهنجار را برآشوبد و بر اثر مداخله کاملاً تصادفی در ورطه آشوب و بی‌سامانی بیندازد» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۱۸۳) و عمل جنسی غلامان با همسران ملک‌زادگان همچون تجاوز امر واقعی، انسجامِ واقعیت ذهنی آنان را بر باد می‌دهد.

۳-۲- از واقعیت تا امر واقعی

«رجعت به فرویدِ» لکان را معمولاً با شعار پرآوازه او مرتبط می‌دانند که: «ناخودآگاه ساختاری همچون زبان دارد» (149 :1964)؛ لکان برای پرده‌برداشتن از جاذبه‌های خیالی و افشای قانونِ نمادینی که بر آن حاکم است، در واپسین سال‌های تدریس کانون توجه خود را به حائلِ جداکننده امر واقعی از واقعیت (با ساختاری نمادین) معطوف کرد. در داستان، به نظر می‌رسد ملک‌زادگان، ابتدا با یک تروما با امر واقعی آشنا می‌شوند و امر واقعی واقعیت می‌یابد. آنچه ما «واقعیت» می‌خوانیم همواره متضمن مازادی است از ساحت خیال (فانتزی) که «سیاه‌چاله» امر واقعی را پر می‌کند. آنگاه با حضور شهرزاد امر واقعی برمی‌گردد و پاسخ می‌دهد و می‌تواند از طریق خودِ صورتِ نمادین جلوه نماید. معرفتی در امر واقعی نهفته است که شهریار باید آن را کشف کند. شهرزاد با پرهیز از منطق و با استفاده از احساسات، راه پرهیز از مواجهه با امر واقعی را به شهریار می‌آموزد.

abjet Petit a، در نظریه لکان به ابژه‌علتِ میل اطلاق می‌شود که مطلوب دست‌نیافتنیِ آرزوی سوژه به شمار می‌رود. *ابژه پتی a* قسمی فقدان است، بازمانده «امر واقعی» که تکاپوی نمادین تأویل را به جریان می‌اندازد. ابژه‌علتِ میل مفقود است و از ما کاری، به‌جز حلقه‌زدن به

دورش برنمی‌آید: «رانه همواره حول موضوعش می‌چرخد، اما هرگز به آن دست نمی‌یابد و ارضا نمی‌شود. بنابراین، غایت رانه، صرفاً حفظ جنبشی بی‌اختیار و مکرر است. درست مانند غایت میل که میل‌ورزیدن است» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۰۸-۱۰۹).

حصار جداکننده امر واقعی از واقعیت، شرط بهره‌مندی از حد کمینه «بهنجاری» است، امر واقعی از طریق دریچه‌ای خود را به ملک‌زادگان نشان می‌دهد، برای شاهزمان این حصار بین امر واقعی و واقعیت فرومی‌ریزد و امر واقعی طغیان می‌کند و واقعیت را فرامی‌گیرد و شاهزمان در همان ابتدا به «انحراف» دچار می‌شود و زن و غلام خود را می‌کُشد و به دیدار شهریار می‌رود. و در انتها بعد از دیدن خیانت زن‌برادر و تمتع از عروس عفریت به «جنون» (روان‌پریشی) دچار می‌شود و به زهد گرایش پیدا می‌کند. اما شهریار به‌جای جنون، دچار «انحراف» می‌شود، کنیزکان و غلامان را می‌کشد و تا سه سال، هر روز یکی از زنان را می‌کُشد. شهریار در کشتن زنان، این شعار لکانی را به یاد می‌آورد: تو را دوست دارم اما در درون تو چیزی بیش از تو هست، همان *ابژه پتی a*، که به‌خاطر آن، لتوپارت می‌کنم. مرگ چیزی است که لکان به کیف (ژوئیسانس) ترجمه‌اش می‌کرد. ژوئیسانس نامی لکانی برای همان چیزی است که ورایِ اصل لذت است.

وزیر شهریار، دختر خردمندش را مأمور می‌کند تا شاه منحرف را به راه بیاورد. شهریار طی سه سال دختران را کشته، حالا باید حدوداً همین مدت زمان طی شود تا آگاه شود و این تلف‌کردن زمان، با داستان‌گویی (سخن‌گفتن زنانه شهرزاد) میسر است که پندآموز و سرگرم‌کننده است چراکه «اگر امکان ارضای رانه وجود دارد، همان ارضای غایتِ بازتولیدِ رانه محسوب می‌شود، بدین علت است که این رانه‌ای جزئی است، و هدف آن، همین بازگشت به مدار بسته رانه است» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۴۴).

رانه و خواست با هم رابطه نزدیکی دارند: رانه دقیقاً به خواستی اطلاق می‌شود که به دیالکتیک میل تن نمی‌سپارد. خواست، تقریباً همیشه پای نوعی میانجی دیالکتیکی را به میان می‌آورد: ما چیزی را طلب می‌کنیم، اما درواقع به میانجی این، چیزی دیگر را طلب می‌کنیم و گاه حتی خودِ نفی خواست را به تمام معنای آن می‌خواهیم. رانه، برخلاف این، روی خواستی معین پای می‌فشارد، یک جور پافشاری «مکانیکی» که فریب دیالکتیکِ شبکه نمادین را نمی‌خورد: «من چیزی را طلب می‌کنم و تا آخرین نفس همان را می‌خواهم» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۴۴-۴۸)، به نظر می‌رسد آنچه شهریار را در اختیار خود دارد، رانه است نه خواست.

«امر واقع مفهومی بسیار متناقض‌نماست و پشتیبان واقعیت اجتماعی است -دنیای اجتماعی نمی‌تواند بدون آن وجود داشته باشد- درعین‌حال واقعیت اجتماعی را تخریب می‌کند» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۳). ملک‌زادگان در آشوب ناشی از دیدن رابطه همسرانشان، گرفتار می‌آیند و به لحاظ روحی-روانی باید بیاموزند بعدازآن‌که عالم نمادینشان، به‌تمامی فرومی‌پاشد، دچار «فقدان واقعیت» نگردند. به‌همین‌خاطر شاهزمان زهد پیشه می‌کند و شهریار به کشتن زنان بعد از بهره‌مندی، مشغول می‌شود. اولین واکنشِ تقریباً غریزی شاهزمان به این فقدان واقعیت، به این مواجهه با امر واقعی، کشتن همسر و غلام است، ولی شهریار به کمک شاهزمان به فکر راه بیابان می‌افتد و به ماجرای عروس و عفریت کشیده می‌شود. انحراف شهریار واکنش در مواجهه با فقدان واقعیت را به طریقی دیگر رقم می‌زند: تکرار اطوارِ «فالوسیِ» ابتدایی در ورود به ساحت نمادین، تلاش برای بدل‌ساختنِ بی‌قدرتی محض به قدرت مطلق، تبدیل بی‌توانی به همه‌توانی. شهریار می‌کوشد با فرافکنی به‌جای اینکه خود را مسئولِ اساسیِ تجاوزِ امر واقعی [به واقعیت خویش] قلمداد کند، زنان را مقصر شمارد. شهریار به قصد نگاه‌داشتن و ازدست‌ندادنِ «حس واقعیت» خود است که مسئولیت این تجاوز را بر دوش زنان می‌گذارد و خود را از بابت آن مقصر نمی‌انگارد. تنها هنگامی متوجه انحراف خود می‌شود که شهرزاد یکصدوچهل‌وهشت شب برای شهریار داستان نقل کرده‌است: «ای شهرزاد، مرا زاهد کردی و از کشتن زنان و دختران پشیمان گشتم» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۵۳۴-۵۳۵). شهرزاد می‌داند که یک مرحله، شهریار را یاری کرده‌است؛ از «انحراف» به «روان‌پریشی»، و همچنان تا شب هزارویکم به داستان‌گویی («سخن‌گفتن») ادامه می‌دهد تا شهریار سلامت کامل را به دست آورد. گویا حضور شهرزاد، «پاسخ امر واقعی» است که اساساً برای تحقق ارتباط بین‌الاذهان، برقراری پیوند میان سوژه‌ها، ضرورت دارد و هیچ ارتباط نمادینی بدون «قطعه‌ای از امر واقعی» که همچون گرویی ضامن انسجام و استحکام آن ارتباط است، میسر نیست.

امر واقعی همچون پشتوانه واقعیت نمادین عمل می‌کند، باید یافت شود نه تولید. شهرزاد با گفتن حکایت، شهریار را به این نکته هدایت می‌کند که سوژه نمی‌تواند به خود بگوید: «چون ابژه دل‌بخواهی است، می‌توانم هرچه را دلم می‌خواهد به‌عنوان ابژه مطلوبِ رانه‌ام انتخاب کنم» ابژه باید یافت‌شده در نظر آید، چونان چیزی که به‌صورت پشتوانه و چارچوبِ حرکت دورانیِ رانه، ظاهر می‌شود. تمام هنر شهرزاد این است که شهریار موقعیت غریب و بیمارگون را، گام‌به‌گام، به‌صورت موقعیتی عادی و آشنا بپذیرد، چراکه حوزه نمادین فی‌حدذاته همواره از

پیش مسدود، ناقص و ترک‌خورده است. حولِ نوعی هسته غریبه با خود در اندرونش، حول قسمی ناممکنی یا امتناع، ساخت یافته‌است. کارکردِ «قطعه کوچک امر واقعی»، دقیقاً پرکردن این خلأی است که در قلب حوزه نمادین، دهان گشاده است (ژیژک، ۱۳۸۸: ۶۹).

۳-۳- معرفت در امر واقعی

اگر در هر صورت‌بندی نمادینی، هسته‌ای روان‌پریشانه دخیل است که امر واقعی با آن بی‌واسطه عرضه می‌شود، و اگر این شکل درنهایت، شکلِ یک زنجیره دلالت است، یعنی زنجیره‌ای از معرفت، پس باید دست‌کم در سطحی خاص، نوعی معرفت در کار باشد که در خود امر واقعی عمل می‌کند. در کارتون‌ها گربه، وحشیانه موش را تعقیب می‌کند، بی‌توجه به پرتکاهی که در جلوی اوست: اما حتی هنگامی‌که زیر پایش خالی می‌شود، گربه نمی‌افتد، و همچنان به‌دنبال موش می‌دود و تنها زمانی سقوط می‌کند، که پایین را نگاه می‌کند و می‌بیند که در هوا ایستاده‌است. گویی امر واقعی لحظه‌ای فراموش کرده که از کدام قوانین باید تبعیت کند. هنگامی‌که گربه به پایین نگاه می‌کند، امر واقعی قوانینش را «به یاد می‌آورد» و طبق آنها عمل می‌کند. همین پارادوکس را در داستان ملک‌زادگان می‌یابیم، شاهزمان از نظر خود خیانت همسرش را کشف می‌کند و وی را می‌کشد، اتفاقاً خیانت همسر شهریار را نیز می‌بیند و ملک‌زادگان، با داستان عفریت و عروس گرفتار به عمق قضیه پی‌می‌برند ولی با همه این احوال، شاهزمان زاهد می‌شود و شهریار به کشتن زنان می‌پردازد. شهریار همچون گربه کارتن‌ها به دویدن و کشتن زنان ادامه می‌دهد، چون نمی‌داند که زمینِ زیر پایش خالی شده‌است. شاید این ندانستن، نشانه ایدئولوژیک‌بودن افکار ملک‌زادگان باشد، یک نفر (شهرزاد) باید تعارف را کنار بگذارد و بی‌محابا این واقعیت ناخوشایند را به شهریار یادآوری کند.

در «واقعیت روانی» ما با مجموعه‌اجزایی مواجهیم که به معنای واقعی کلمه، تنها بر مبنای یک بازشناسیِ غلط وجود دارند، یعنی تا آنجا که سوژه چیزی را نمی‌داند، تا آن حد که چیزی ناگفته می‌ماند و در جهان نمادین ادغام نمی‌شود. همین‌که سوژه «زیادی بداند» بهای این مازاد را با وجود واقعی و مادی خویش خواهد پرداخت. من[1]، بیش از هرچیز موجودیتی است در این مرتبه؛ یک‌رشته هویت‌یابی یا همانندسازی‌های خیالی، که انسجام وجودِ سوژه وابسته به آن است، اما به‌محض‌آنکه سوژه «زیادی بداند» و به حقیقت ناخودآگاه زیادی نزدیک شود، منِ او

1. ego

فرومی‌پاشد (همان: ۸۷-۸۹). بارزترین الگوی چنین موضوعی، هنگامی است‌که آنها سرانجام به حقیقت پی‌می‌برند، به‌لحاظ وجودی «زمین زیر پایشان خالی می‌شود» و خود را در خلأی تحمل‌ناپذیر می‌یابند. نتیجه چه می‌شود؟ شاهزمان به سرکوبی آگاهانه[1](زهد) پناه می‌برد و شهریار با واپس‌رانی ناآگاهانه[2] به تمتع و سپس کشتن زنان می‌پردازد.

۳-۴- زن وجود ندارد

حضور ایدئولوژی پدرسالارانه در *هزارویک‌شب*، به‌نوعی اعلام جنگ بر ضد عنصر زنانه است. مردان، همگی شاه، ملک‌زاده و وزیر هستند و زنان خیانتکار، جفادیده و یا خانه‌نشین. در فرهنگ ایدئولوژیکی، یعنی در سنتی منحصراً پدرسالار، تصویر زن نمودی ندارد، آن‌گونه که یونگ به‌مزاح می‌گوید: «زن نماینده‌ای در انجمن عرش برین ندارد» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۱۷).

شهریار بعداز کشتن همسر خود، با زنان دیگر ازدواج می‌کند و آن‌ها را می‌کُشد، چرا؟ به‌نظر، پاسخ در این سخنان لکان است: «لذت مرد و لذت زن هیچ‌گاه قرین نمی‌شوند، تا بدان حد که میل مرد ناکام می‌ماند و زن به سمت ایده داشتن اندام مردانه هدایت می‌شود، تاجایی که تبدیل به یک آمبوسپتور[3] اصیل می‌شود که فالوس نام دارد. به همین دلیل فالوس به هیچ تطبیقی در امیال نمی‌رسد. همان امیالی که در ناپایداری و زوال تدریجی آن ذخیره می‌شوند و فالوس در آن تبدیل به جایگاه مشترک اضطراب می‌شود و اگر زن لذت خود را محدود و مقید نکند، تبدیل به بهایی می‌شود که باید به‌واسطه ناکافی «دیگری» پرداخت کند» (۱۳۹۷ب: ۸۴-۸۵).

فروید پارادوکس «نه‌همه»[4] را در خصوص زنان با آوردن گفت‌وگویی فکاهی توضیح می‌دهد: «مردی پیش دوستش از نقاط ضعف و طبیعتِ دردِسرزای جنس لطیف شکایت می‌کرد. دوستش در جواب گفت، «با همه این حرف‌ها، زن‌ها بهترین چیزی هستند که از این نوع داریم» (257: 1990). منطق زن در مقامِ سَمپْتُم مرد، تحمل‌نکردنی است: ازاین‌قرار هیچ چیزِ مطبوع‌تری در کار نیست؛ زندگی‌کردن با آن محال است: زندگی‌کردن بدون زن به‌مراتب دشوارتر است. با این توصیف، دردِسر شهریار از منظرِ کل‌نگرانه، فاجعه‌بار است اما چون

1. suppression
2. repression
3. amboceptor
4. not-all

«نه‌همه» را در حساب گیریم، حتی نمی‌توان آن را معضلی جدی به شمار آورد. به همین سبب لکان از ما دعوت می‌کند «سر بدترین شرط ببندیم[1]» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۶۱): هیچ چیز ممکن نیست بهتر از آنچه (در چارچوب کل) به نظر «بدترین» می‌نماید، کافی است آن را منتقل کنیم به ساحتِ «نه‌همه» و اجزایش را یک‌به‌یک با هم مقایسه کنیم. در چارچوبِ کل‌نگرِ منطقِ شهریار، کشتن زنان بی‌شک «بدترین» است، فاجعه محض است، اما همین‌که آن را با دیگر روش‌هایی که آگاهی دارد (مثلاً زهد شاهزمان، یا خودکشی) مقایسه می‌کند، روشن می‌گردد که بهتر از آن وجود ندارد ولی شهرزاد که سلامت روانی دارد و به‌خاطر ویژگی زن‌بودن نمی‌تواند «منحرف» شود، راهی دیگر با «گفتن» افسانه‌ها، پیش پای شهریار می‌گذارد.

آیا حرکتِ همسر شهریار می‌تواند یک نوع «پاسخ امر واقعی» به عمل انسانی و تعدی شهریار به مقام زن به‌عنوان یک سوژه باشد؟ شهریار زنان را نابود می‌کند و شهرزاد می‌داند که آنچه در خطر است، نفسِ حیات نوع بشر است. شهریار منحرف شده‌است و کشتن زنان مبتنی بر این اولتیماتوم است: «اگر این کشتن (آیین قربانی) را به جا نیاورم، اتفاق مبهم بسیار وحشتناکی رخ خواهد داد.» شاید، به تعبیر لکانی، این اتفاق مبهم را می‌توان همان دیگریِ خط‌خورده دانست، همان فقدانِ موجود در دیگری، همان عدم انسجام نظم نمادین، شهریار زنان را می‌کشد تا این موضوع که «دیگری وجود ندارد» لو نرود. به همین خاطر با زنان به‌عنوان یک‌ابژه، همچون توده‌ای از اشیا برخورد می‌کند که بعد از استفاده باید دور ریخته شوند، نه همچون طرفِ گفت‌وگو یا بنیان وجودش. شهرزاد با گفتن داستان و بیان عشق‌ورزانه خود (و بچه‌ها، نماد زندگی) به شهریار می‌آموزد که باید از شیوه منحرف و ازخط‌خارج‌شده زندگی خود، دست بشوید و ازاین‌پس طوری زندگی کند که گویی بخشی از وجود زن است و خود را با ضرباهنگ‌های آن سازگار کند و در آن ریشه بدواند. شهرزاد گویا با یک‌رهیافت لکانی به شهریار یاد می‌دهد که باید هسته واقعی وجود انسان را (چه زن، چه مرد) در فعلیت بی‌معنایش بپذیرد، بدون آنکه معنا و پیامی بارِ آن کند. چراکه این واقعیت که بشر حیوانی ناطق است دقیقاً به این معناست که او به‌تعبیری، اساساً «ازمسیرخارج‌شده» است، وجه مشخصه او شکافی تقلیل‌ناپذیر است که بنای نمادین بیهوده می‌کوشد آن را اصلاح کند. گاهی این‌شکاف به‌صورتی خیره‌کننده، شکنندگی بنای نمادین را نمایش می‌دهد.

1. *Parier sur le pire*

به سیاق گزاره لکانی «زن وجود ندارد» (7 :1988) ما نیز می‌توانیم گزاره «زندگی مشترک وجود ندارد» را پیش کشیم. زندگی مشترک شهریار با همسرش به‌مثابه مدار متوازن که خیانت همسرش آن را مختل ساخته، وجود ندارد. در اینجا درس نظریه‌های اخیر خائوس (آشوب) نهفته است: زندگی مشترک، ازپیش، فی‌نفسه پرآشوب و نامتوازن است؛ «قاعده» آن نوسانیِ کاملاً متعادل پیرامون یک کانون پایدار جاذبه نیست، بلکه نوعی از پراکندگی آشوبناک درون مرزهای چیزی است که نظریه خائوس آن را «جاذب[1] ناشناخته» می‌خواند، یعنی نوعی قاعده که خود خائوس را هدایت می‌کند. در داستان شهریار، یک علت ساده، به‌ظاهر خیانت همسر و به عقیده لکان، چون «لذت زنان بیشتر از مردان است» (۱۳۹۷الف: ۱۵۲)، رفتاری «آشوبناک» ایجاد کرده‌است و شهرزاد «جاذب عجیب» (*ابژه پُتی a*) شهریار را با نقل داستان به درونِ نوسانِ آشوبناک می‌کشاند و به شهریار اجازه می‌دهد الگویی را نظاره کند که در آن، در حالت عادی چیزی جز قسمی بی‌نظمیِ بی‌شکل‌وصورت نمی‌بیند. آنچه به‌ظاهر آشوبی مهارناپذیر است - انحراف شهریار و کشتن زنان- از قانونی معین پیروی می‌کند؛ خائوس (شهریار، اژدها، آشوب) توسط یک «جاذب» (شهرزاد) تحت قاعده درمی‌آید: هدف نه «ردیابی نظمی پس ثبتِ آشوب» بلکه کشف شکل و الگوی خود آشوب است، یعنی شکل و الگوی پراکندگیِ بی‌قاعده آن. «علم به امر واقعی»، علمی که تشریح‌کننده قواعدی است که پیشامدی یا طوخه[۳] را در تقابل با خودکاریِ ماشین‌وار حوزه نمادین ایجاد می‌کند (ژیژک، ۱۳۸۸: ۷۴-۷۹).

حکم لکانی این است که «زن وجود ندارد»: زن هیچ چیزی نیست مگر «سَمپتُم مرد»، قدرت جاذبه و کشش زن خلأ ناشی از وجودنداشتن‌اش را پنهان می‌کند، بنابراین زنان شاهزادگان، گویا تهدیدی مرگبار برای آنها هستند، یعنی کیف بی‌حدوحصر آنان، نفسِ هویت شاهزادگان را در مقام سوژه تهدید می‌کند، ملک‌زادگان با کشتن زنان، حس یکپارچگی و هویت شخصی خود را بازمی‌یابند. شهریار این‌کار را با دختران در طی سه سال انجام می‌دهد. ظاهراً، آنچه در زنان تهدیدآمیز است، کیف بی‌حدوحصری نیست که مرد را منکوب می‌کند و او را بازیچه زن می‌کند. این زن در مقام ابژه جذابیت نیست که باعث می‌شود شاهزادگان درکشان را از داوری و نگرش اخلاقی از دست بدهند، بلکه برعکس، آن چیزی است که در زیر این نقابِ جذاب، پنهان مانده‌است، آن چیزی که ناگهان با فروریختن این نقاب آشکار می‌شود: یعنی همان بُعد سوژه نابی که کاملاً رانه مرگ را می‌پذیرد.

1. Attractor

زن تاآنجاکه تجسم کام‌جویی و کیف بیمارگون است، تهدیدی برای مرد محسوب نمی‌شود، چون در چارچوب یک فانتزی خاص قرار می‌گیرد. بُعدِ واقعی تهدید هنگامی آشکار می‌شود که ما از فانتزی «گذر می‌کنیم»، هنگامی‌که پیوندهای فضای فانتزی از طریق فروپاشی هیستریک از هم می‌گسلد. آنچه در زنِ افسونگر، واقعاً تهدیدآمیز است، این نیست که او برای مردان مرگبار هست، بلکه این است که او نوعی سوژه غیربیمارگون و ناب را عرضه می‌کند که کاملاً تقدیر خویش را می‌پذیرد (همان: ۱۳۰). هنگامی که زن به این نقطه می‌رسد، دو راه‌حل برای مرد باقی می‌ماند: یا «از میلش دست می‌کشد»، دستِرد به سینه زن می‌زند و هویت خودشیفته و خیالی خویش را بازمی‌یابد (شاهزمانِ زاهد و شهریار، هنگام کشتن زنان) یا با زن به‌مثابه سَمپتُم خود یکی می‌شود و تقدیر خویش را در ژستی خودکشی‌گونه[۴] می‌پذیرد (مرحله دوم زندگی شهریار).

گویا در نظر شهریار، زن یک ابژه والاست که او را به‌سبب سرشت افراطی عشقش به‌سوی مرگ می‌راند و با توجه به ناممکن‌بودن رابطه جنسی، می‌توانیم به داستان چرخشی لکانی بدهیم. ارتقای یک زن زمینی عادی به مقام ابژه والا، همیشه مستلزم بروز خطری مهلک برای اوست که وظیفه تجسم‌بخشیدن به شیء، به او محول شده‌است، زیرا درنهایت «زن وجود ندارد». به اعتقاد لکان، «درحقیقت هیچ‌گونه رابطه جنسی وجود ندارد» (XXI :1974)، مرد تنها مادامی می‌تواند رابطه‌ای قابل‌تحمل با یک زن برقرار کند و آن را پیش ببرد که زن در چارچوب خیالِ بیمارگونه و نامعقول او وارد گردد (ژیژک، ۱۳۸۸: ۳۲۳)؛ یا مرد به صدای زن میل بورزد: «در مورد مردان، این صدای زن است که بسیار اهمیت دارد؛ آنچه میل آنها را بیدار می‌کند، نه آنچه زن می‌گوید، بلکه شیوه‌ای که به آن سخن می‌گوید و لحن و طنین صدای اوست. مثلاً، اگر مردی کسی را پیدا کند که صدایش، میل را دقیقاً به شیوه صدای مادرش بیان کند، چه بسا اعتقاد عامه، فشار اجتماعی و اخلاق رایج را نادیده بگیرد و از جستجوی زنی با تمام کیفیاتی که آموخته بود به دنبالش باشد، صرف‌نظر کند. الزاماً نه به دلیل عشق چنان‌که به‌طور رایج تصور می‌شود، بلکه به‌دلیل میل -تا این‌که بتواند جایگاه سوژه میل‌ورز را حفظ کند» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۸۹). شهرزاد به بهانه گفتن افسانه‌ها در چارچوب خیالِ بیمارگونه شهریار وارد می‌شود و با داستان‌گویی، نقش مادر را برای شهریار بازی می‌کند؛ بنابراین شهرزاد را می‌توان ابژه عشق کامل دانست که نه خاموش است نه غایب و شهریار نیز با «شنیدن» این افسانه‌های شبانه،

بیش‌ازپیش به شهرزاد وابسته می‌شود و میل شهریار کلاً حول تقاضای شهرزاد می‌چرخد تا بتواند همچنان جایگاه سوژه میل‌ورز را حفظ کند.

۳-۵- ژوئیسانسِ منحرف و روان‌پریشی

نگاه شهریار، به‌مثابه نگاهی که ازقبل متعلق به دیگری است، چیزی بی‌نهایت ناخوشایند و شرم‌آور است. چرا؟ ظاهراً پاسخ لکانی این است که این‌گونه منطبق‌شدنِ نگاه‌ها، معرفِ موقعیتِ آدمِ منحرف است. به زعم لکان، تفاوت میان عارف مؤنث (شهرزاد) و عارف مذکر (شهریار) در همین‌جاست. عارف «مؤنث» واجد قسمی کیفِ غیرفالوسی و «نه‌همه‌ای» است و حال‌آنکه عارف «مذکر» دقیقاً، متکی است به این قسم هم‌پوشیِ نگاه‌ها که بر اثر آن، عارف به‌تجربه درمی‌یابد که شهود وی از خدا با همان چشمی صورت می‌بندد که خدا با آن در خویشتن می‌نگرد: خلط‌کردن این چشمِ اهل مراقبه با چشمی که خدا با آن به او می‌نگرد، مطمئناً باید حاکی از ژوئیسانسِ منحرف باشد (147 :1982). این تطابق دیدگاه سوژه با نگاه دیگریِ بزرگ، که مفهوم انحراف را تعریف می‌کند، شاید ما را قادر می‌کند تا یکی از ویژگی‌های بنیادین عملکرد ایدئولوژیکِ «تمامیت‌خواهی» را به‌صورت مفهوم درآوریم: اگر انحرافِ «مردانه» مبتنی است بر اینکه دیدگاهی‌که سوژه از آن به دیگری می‌نگرد همان نگاهی است که دیگری از آن به خود می‌نگرد، پس انحراف شهریار عبارت است از این واقعیت که دیدگاهی که شهریار از آن به دیگری می‌نگرد، بی‌واسطه منطبق است بر نگاهی که دیگری به شهریار می‌نگرد و فرد منحرف (شهریار) در موضع سوژه مطلقی می‌نشیند که حق بهره‌برداری بی‌قیدوشرط را از جسم دیگری غصب می‌کند و او را تا حد ابژه ابزاری برای ارضای خواست خویش پایین می‌آورد. لکان استدلال می‌کند این خود، فردِ «منحرف» است که در جایگاه ابژه‌ابزار قرار می‌گیرد و مجری اراده‌ای ازبیخ‌وبن دگرآیین می‌شود، درحالی‌که سوژه شکاف‌خورده دقیقاً همان دیگری (قربانی او) است. فرد منحرف در راستای لذت خودش فعالیت نمی‌کند، بلکه قصد کیف‌رساندن به دیگری را دارد. او کیف را دقیقاً در این آلت‌دست شدن می‌جوید، در کارکردن برای کیفِ دیگری (ژیژک، ۱۳۸۸: ۲۰۵). احتمالاً ملک‌زادگان در این خیال هستند که «دیگری» می‌کوشد کیف و کام‌جویی آنها را بدزدد و این «دیگری» به کیف و کام‌جویی پنهانی دسترسی دارد که از دسترس آنها بیرون است.

موقعیت ذهنی فرد منحرف (شهریار) با موقعیت ذهنی روان‌پریش (شاهزمان) فرق می‌کند. هردو گرفتار فعالیتی جنون‌آمیز در خدمت به دیگریِ بزرگند؛ تفاوتشان این است که هدف فعالیت شاهزمان (زاهدی) جلوگیری از کیف‌بُردن و کام‌جویی دیگریِ بزرگ است؛ یعنی «فاجعه‌ای» که شاهزمان می‌ترسد در صورت توقف فعالیت بی‌وقفه‌اش روی بدهد. درنهایت همان کیف و کام‌جویی دیگری است، و حال‌آنکه فرد منحرف (شهریار) دقیقاً با این هدف کار می‌کند و زنان را می‌کشد که «خواستِ کام‌جویی» دیگریِ بزرگ را تضمین کند. به همین علت است که فرد منحرف هرگز دچار تردید ابدیِ ویژه فردِ روان‌پریش نمی‌شود: او فرض را بر این می‌گذارد که فعالیتش به کیف و کام‌جویی دیگری کمک می‌کند. ازطرف‌دیگر، فرد روان‌پریش، خود ابژه کیف و کام‌جویی دیگری و به‌عبارتی، «مکمل» اوست (شاهزمانِ زاهد): این دیگری است که روی او کار می‌کند، برخلاف فرد منحرف که ابزار و آلات دستِ خنثایی است که برای دیگری کار می‌کند.

فرد منحرف، یقینی فوری دارد که این فعالیت، در خدمت کیف و کام‌جویی «دیگری» است. شاهزمان بعداز دیدن غلامان و همسرش، بلافاصله آنها را می‌کُشد (انحراف) و در انتها زاهد می‌شود (روان‌پریشی). شهریار، مکث می‌کند تا روان‌پریشی‌اش به انحراف کشیده شود و بعد از بازگشت از پیش عفریت و عروس، زن و غلامان خود را می‌کشد و این کشتن را تا سه سال ادامه می‌دهد و این زنان را، درواقع به‌عنوان قربانی (ابژه) تقدیم دیگری می‌کند، ولی شاهزمان زور می‌زند که با فعالیت زاهدانه خود، از تقاضای دیگری تبعیت‌کند. وقتی در شب یکصدوچهل‌وهشتم شهریار به شهرزاد می‌گوید که زاهد شده‌است، شهرزاد همچنان به قصه‌گویی خود ادامه می‌دهد، چراکه می‌داند شهریار یک پله از انحراف دوری گزیده، ولی هنوز در مرحله روان‌پریشی است و باید از این مرحله هم عبور کند.

حضور عفریت و دیو و غیره، نقشی مستقیم در *هزارویک‌شب* بازی می‌کنند، حضور آنها را می‌توان در مقام چیزی توضیح‌ناپذیر، در مقام چیزی بیرون از زنجیره عقلانی وقایع، در مقام امر واقعی، ناممکنی بی‌قانون نشان داد. بعد از دیدار عفریت و عروس، ملک‌زادگان، احساسِ گناه می‌کنند؛ ولی برای رهایی از بار گناه و جبران مافات جرأت آن را ندارند که مستقیماً دست به خودکشی بزنند، به‌همین‌خاطر شاهزمان زاهد می‌شود و شهریار به یاری نوعی قربانی آیینی توأم با احترام (کشتن زنان بعد از تمتع از آنان) جبران می‌کند. «فروپاشیِ «من‌آرمان» با برپاییِ ابرمنی «مادرانه» همراه است که مانع کام‌جویی و کیف

نمی‌شود بلکه، برعکس، آن را تحمیل می‌کند و «ناکامی اجتماعی» را از طریق اضطرابی خودویرانگرانه و طاقت‌سوز، با خشونت و قساوت تمام تنبیه می‌کند» (همان: ۱۹۲).

۳-۶- شهرزاد سَنتُم[۵] شهریار

شهریار در مقابل شهرزاد؛ یعنی، روان مردانه شهریار در مقابل روان زنانه (یا مادرانه) شهرزاد (و روان خواهرانه دنیازاد) ژست تهدیدکننده می‌گیرد، ولی می‌داند که این تهدید به عمل درنمی‌آید. به قول لکان «ژست تهدیدکننده ضربه یا مشتی نیست که دچار وقفه شده‌است، بی‌گمان، حالتی است که گرفته می‌شود، تا متوقف شود و به حال تعلیق درآید» (1964: 116).

سَنتُم در ساخته‌شدن بنای ایدئولوژیک نقش دارد. ایدئولوژی را معمولاً قسمی گفتار تلقی می‌کنند که نوعی به‌زنجیربستنِ عناصری است که معنای‌شان به‌واسطه شکل خاص مفصل‌بندی و چفت‌وبست شدنشان به یکدیگر با علل مختلف (و گاه متناقض) تعیین می‌گردد، قسمی «گره‌گاه» (دال لکانی) آنها را در میدانی همگن به‌صورت تمامیتی واحد درمی‌آورد. به‌نظر، شهرزاد به‌عنوان سَنتُم شهریار، هیچ‌نوع «حقیقتِ واپس‌رانده تمامیت‌خواهیِ» شهریار را آشکار نمی‌کند. همچنین منطق تمامیت‌خواهی را با «حقیقت» آن رودررو نمی‌کند، بلکه نظام تمامیت‌خواه را به عنوان یک پیوند اجتماعی، با جدانمودنِ هسته شنیعِ کیف یا کام‌جویی ابلهانه آن، منحل می‌کند.

در نظریه لکان، سه ساحت واقعی، نمادین و خیالی در حلقه‌ای برومه‌ای با هم پیوند خورده‌اند، کانون روانِ شخص زمانی مکشوف می‌شود که این سه حلقه در فضای تهی وسط حلقه با هم تداخل کنند؛ یعنی در سَنتُم. می‌توان شهرزاد را در نقش «سَنتُم» برای شهریار در وسط سه حلقه تصور کرد، چراکه به خاطر انحراف، این سه حلقه از هم گسسته است. سَنتُم همچون آخرین تکیه‌گاه انسجام سوژه عمل می‌کند، نقطه‌ای که به سوژه می‌گوید «تو آنی»، نقطه‌ای که ناظر است به بُعدِ «آنچه در سوژه بیش از خود اوست» و آنچه بدین اعتبار، او «بیش از خویش دوستش می‌دارد».

معمولاً مفهوم ناخودآگاه را به شیوه‌ای متضاد می‌فهمند: گمان می‌برند ناخودآگاه موجودیتی است که سوژه، به علت سازوکار دفاعیِ واپس‌رانی، درباره‌اش هیچ نمی(خواهد) بداند (برای مثال امیال نامشروع). برعکس، ناخودآگاه را باید موجودیتی محصل دانست که انسجامش را تنها براساس قسمی ندانستنِ خاص حفظ می‌کند -شرط هستی‌شناختی ایجابی‌اش آن است که

چیزی نمادین‌ناشده باقی بماند- چیزی که نباید به قالب کلام درآید. این ابتدایی‌ترین تعریف سَمپتُم است؛ تشکل خاص که تنها تاآنجا وجود دارد که سوژه از حقیقتی بنیادین در باب خویش غافل باشد؛ به‌محض‌آنکه معنای آن درون عالم نمادین سوژه ادغام شود، سَمپتُم، خود را منحل می‌کند. تز لکان این است که «جهان» به ذات خود، یا همان «واقعیت» همواره یک سَمپتُم است؛ یعنی مبتنی بر فروبستگیِ یک دال کلیدی خاص است. خود واقعیت چیزی نیست مگر تجسمی از نوعی انسداد در فرایند نمادپردازی. برای آنکه واقعیت وجود داشته باشد، چیزی باید ناگفته باقی بماند (ژیژک، ۱۳۸۸: ۹۰). شهریار با «شنیدن» افسانه‌ها، رفته‌رفته گسسته‌پاره‌هایی از زندگی «انسانی» گذشته خود را به یاد می‌آورد و بدین‌قرار نوعی فرایند بازسوژه‌شدن را از سر می‌گذراند که به‌تدریج وجودش را از رانه تجسدیافته ناب به موجودی دارای میل برمی‌گرداند و شهرزاد بر مبنای این تز لکانی که زن «یکی از سَمپتُم‌های مرد» است، ارزش غیرمنتظره‌ای می‌یابد؛ او عملاً سَنتُمِ شهریار می‌شود «متمم ترکیبیِ» او.

ملک‌زادگان در مقابله با عفریت آگاه می‌شوند که همچون عروس عفریت، خودشان نیز قربانی تقدیر هستند، بازیچه‌ای در دست نیروهایی که نمی‌توانند بر آنها تسلط یابند و کاملاً تقدیرشان را با وفاکردن به میلشان می‌پذیرند، همان میلی که به مفهوم دقیق لکانی آنها را تبدیل به «سوژه» می‌کند. برای لکان، سوژه درنهایت نامی است برای این «ژست تهی» که به کمک آن، ما آزادانه آنچه را به ما تحمیل می‌شود، می‌پذیریم، یعنی همان‌هسته واقعیِ رانه مرگ. به بیان دیگر، تا هنگام دیده‌شدنِ خیانتِ همسرانِ ملک‌زادگان، آنها ابژه‌ای برای این مردان بودند، جاذبه آنها متکی بر نقشی بود که در فضای فانتزی ایشان ایفا می‌کردند. آنها سَمپتُم شاهزادگان بودند، اگرچه هر دو شاهزاده با این توهم زندگی می‌کردند که واقعاً «افسار آنها را در دست دارند». هنگامی که ملک‌زادگان در مقابله با عفریت، ابژه‌ای برای خودشان نیز می‌شوند، آنها خودشان را «سوژه می‌سازند»، یعنی سوژه می‌شوند. «بنابراین از منظر لکانی، «سوژه‌شدن» دقیقاً همبسته تجربه‌کردن خویش به‌مثابه یک‌ابژه است، به‌مثابه یک «قربانی بیچاره» و این نامی است برای نگاهی‌که با آن ما با بی‌اعتباری محض جلوه‌فروشی‌های خودشیفته‌مان مواجه می‌شویم» (همان: ۱۲۷).

۴- نتیجه‌گیری

نتایج نشان می‌دهد که بسیاری از گزاره‌های حکایت ملک‌زادگان با توجه به نظریه لکان قابل خوانش است. دیدن صحنه فالوسی و برهم‌خوردن روان ملک‌زادگان، قسمی غلیان تروماتیکِ امر واقعی، گردش امور در شبکه نمادین را برهم‌زد و جهانِ به‌ظاهر بهنجار را برآشفت و براثر مداخله کاملاً تصادفی در ورطه آشوب و بی‌سامانی انداخت و عمل جنسی غلامان با همسران ملک‌زادگان همچون تجاوز امر واقعی، انسجامِ واقعیت ذهنی آنان را بر باد داد. ملک‌زادگان در آشوب ناشی از دیدن رابطه همسرانشان گرفتار شدند و به‌لحاظ روحی‌ـروانی آموختند که بعد از آنکه عالم نمادینشان به‌تمامی فروپاشید، باید دچار «فقدان واقعیت» نگردند. نتیجه این آموزش این بود که دو برادر دو راه متفاوت را در پیش می‌گیرند: شاهزمان زهد پیشه کرد و شهریار به کشتن زنان مشغول شد. نگاه لکانی نشان داد که موقعیت ذهنی فرد روان‌پریش (شاهزمان) با موقعیت ذهنی فرد منحرف (شهریار) فرق می‌کرد. هردو گرفتار فعالیتی جنون‌آمیز در خدمت به دیگریِ بزرگ بودند؛ تفاوتشان این بود که هدف فعالیت شاهزمان (زهد)، جلوگیری از کیف‌بُردن و کام‌جویی دیگریِ بزرگ است؛ و هدف فرد منحرف (شهریار) تضمین «خواستِ کام‌جویی» دیگریِ بزرگ بود. به همین علت فرد منحرف دچار تردید ابدیِ ویژه فرد روان‌پریش نمی‌شد: او فرض را بر این می‌گذاشت که فعالیتش به کیف و کام‌جویی دیگری کمک می‌کند. فرد روان‌پریش، خود ابژه کیف و کام‌جویی دیگری و «مکمل» او بود، این دیگری بود که روی او کار می‌کرد، برخلاف فرد منحرف که ابزار و آلات دستِ خنثایی بود که برای دیگری کار می‌کرد.

انحراف شهریار عبارت بود از این واقعیت: دیدگاهی که شهریار از آن به دیگری می‌نگرد، بی‌واسطه منطبق است بر نگاهی که دیگری به شهریار می‌نگرد و فرد منحرف (شهریار) در موضع سوژه مطلقی می‌نشیند که حق بهره‌برداری بی‌قیدوشرط را از جسم دیگری غصب می‌کند و او را تا حد ابژه ابزاری، برای ارضای خواست خویش پایین می‌آورد. آنگاه با حضور شهرزاد، امر واقعی برگشت و پاسخ داد و توانست از طریق خودِ صورتِ نمادین جلوه نماید. معرفتی در امر واقعی نهفته بود که شهریار باید آن را کشف می‌کرد. شهرزاد با پرهیز از منطق و با استفاده از «سخن‌گفتن»، راه پرهیز از مواجهه با امر واقعی را به شهریار آموخت. شهرزاد همچون یک روان‌کاو، واقعیت «درونی» و «روانی» شهریار را با گفتن داستان به نقد کشاند و اثبات این‌حقیقت که ما در ناخودآگاهِ میل خویش همگی قاتل هستیم و جنایتکار واقعی در

شکل «شهریار» تحقق یافته است. شهرزاد در پی آن بود که بی‌گناهی شهریار را اثبات کند. تمام تلاش شهرزاد چیزی نبود، جز توهم تحقق‌یافته. شهرزاد «به یاری امورِ واقع» آن چیزی را «اثبات کرد» که درغیراین‌صورت یک فرافکنی توهم‌زای گناه به فردی دیگر در مقام سپر بلا باقی می‌ماند؛ به عبارت دیگر شهرزاد اثبات کرد که زنان کشته‌شده، عملاً گناهکارند.

پی‌نوشت

۱- نقطه فروبردن درفش که در آن روکش به مبل و غیره دوخته می‌شود و برجستگی آن نیز به همین‌نحو تعیین می‌شود. در نظریه لکان این استعاره ناظر به گره‌گاه‌هایی است که در عرصه‌های رؤیا و روانکاوی و غیره به روایات شکل‌می‌بخشند؛ همان‌نقطه یا دگمه‌ای که زنجیره دال‌ها به‌واسطه انحنا یا مسیر خود، مدلول را تعیین می‌کنند (ژیژک، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

۲- ابژه، objet عاملی است که تکانه pulsion با آن به رضایت دست می‌یابد. آنچه که (شخص، شیء، حیوان و غیره) لذت یا رضایتی را فراهم می‌آورد، می‌توان ابژه تلقی کرد. ابژه دلالت بر چیزی دارد که از سوژه متفاوت است.

۳- واژه یونانی به معنای «بخت» یا «شانس» که در روان‌کاوی فروید و لکان برای بیان گره‌هایی به کار می‌رود که میان رویدادهای روان آدمی و وقایع زندگی‌اش پیش می‌آیند. لکان «خودکاریِ» حوزه نمادین (automaton) را در برابر «پیشامدیِ» (contingency) مواجهه با امر واقعی قرار می‌دهد. «طوخه» اشاره دارد به حالت تصادفی و بخت‌بنیاد امر واقعی: مواجهه با امر واقعی.

۴- سرانجامِ شهریار باید به خودکشی منتهی شود، ولی ازآنجایی‌که قصه‌ها باید به‌خوشی به پایان برسند، با تشکیل خانواده، این پایان خوش رقم می‌خورد.

۵- Sinthome، نشانه جسمانی مخوف یا خاموش، که گواه لذتی پردافعه است و هیچ‌چیز یا کسی را مظهریت نمی‌کند و بدین اعتبار، در سَنتُم وجه نمادین‌ـ ارتباطیِ سَمپتُم وجود ندارد. لکان در سیر تحول نظری‌اش، سَمپتُم را به‌منزله سَنتُم بازخوانی کرد. سَنتُم با سَمپتُم فرق می‌کند، سَمپتُم پیام رمزگذاری‌شده‌ای است که با تأویل معنا می‌شود اما سَنتُم موجودیتی بی‌معناست که بی‌واسطه، ژوئیسانس ایجاد می‌کند، یعنی «کیف در معنا» یعنی خود معنا را به کیف بدل می‌کند.

منابع

ابراهیمی‌پور، آ. و صدرایی، ر. ۱۳۹۷. «ناگفته‌های قصه‌گویی شهرزاد از منظر روانشناسی ژاک لکان». *فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی*، (۳۵): ۱-۱۸.

استاوراکاکیس، ی. ۱۳۹۲. *لکان و امر سیاسی*، ترجمه م. جعفری، تهران: ققنوس.

استیس، و. ت. ۱۳۷۶. *عرفان و فلسفه*، ترجمه ب. خرمشاهی. تهران: سروش.
اسحاقیان، ج. ۱۳۹۶. *بوطیقای نو و هزارویک‌شب*، تهران: فراز.
پاینده، ح. ۱۳۸۸. «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روان‌کاوی لکان». *فصلنامه زبان و ادب پارسی*، (۴۲): ۴۶-۲۷.
تسوجی، ع. ۱۳۸۳. *هزارویک شب*، تهران: هرمس.
حیدری، ف. و فرد، م. ۱۳۹۲. «خوانش لکانی روان‌پریشی رمان بوف کور». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، (۲): ۴۳-۶۱.
دزفولیان، ک.؛ مولودی، ف. و یزدخواستی، ح. ۱۳۸۸. «نقد روان‌کاوی بر شعر هملت شاملو». *ادب‌پژوهی*، (۹): ۶۹-۷۸.
ژیژک، ا. ۱۳۸۲. «چگونه آنان که گول نخورده‌اند به خطا می‌روند». ترجمه م. فرهادپور، *ارغنون*، ۲۲: ۱۶۷- ۱۹۲.
ژیژک، ا. ۱۳۸۸. *کژ نگریستن*، ترجمه م. اسلامی. و ص. نجفی، تهران: رخداد نو.
ژیژک، ا. ۱۳۹۵. *از نشانگان خود لذت ببرید*، ترجمه ف. محمدی. زنجان: هزاره سوم.
شریعت کاشانی، ع. ۱۳۹۳. *روان‌کاوی و ادبیات و هنر؛ از فروید تا ژاک دریدا*، تهران: چاپ و نشر نظر.
صابری، ف. ن.؛ صدیقی، م. و خجسته، ف. ۱۳۹۷. «خوانش لکانی رمان عامه‌پسند پریچهر». نقد و نظریه ادبی، (۱): ۹۳-۱۱۵.
فرضی، س. و زرقانی، م. ۱۳۸۸. «تحلیل انقلاب روحی سنایی براساس نظریه ژک لکان». *جستارهای ادبی*، (۱۶۶): ۸۷-۱۱۰.
فروید، ز. ۱۳۹۵. «ضمیر ناخودآگاه». *تلی از تصاویر شکسته*، ترجمه ش. وقفی‌پور. تهران: چشمه. ۱۱-۳۷.
فینک، ب. ۱۳۹۷. *سوژه لکانی بین زبان و ژوئیسانس*، ترجمه م. ع. جعفری. تهران: ققنوس.
لکان، ژ. ۱۳۹۷الف. *اضطراب: دفتر دوم: بازبینی وضع ابژه*، ترجمه ص. راستگار. تهران: پندار تابان.
لکان، ژ. ۱۳۹۷ب. *اضطراب: دفتر سوم: شکل‌های ابژه a*، ترجمه ص. راستگار. تهران: پندار تابان.
لکان، ژ. ۱۳۹۸. *آموزه من*، ترجمه ا. کیانی‌خواه. تهران: حرفه نویسنده.
لوفلر دلاشو، م. ۱۳۸۶. *زبان رمزی قصه‌های پریوار*، ترجمه ج. ستاری. تهران: توس.
لوئیز ف. ف.، م. ۱۳۹۷. *پریانه‌ها: زن در افسانه‌های پریان*، ترجمه م. صدرزاده. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
مرادی، ن.؛ تسلیمی، ع. و خزانه‌دارلو، م. ع. ۱۳۹۵. «خوانش شعر مرگ ناصری از منظر لکان». *نقد و نظریه ادبی*، (۶): ۱۲۱-۱۴۱.
هومر، ش. ۱۳۸۸. *ژاک لکان*، ترجمه م. ع. جعفری و م. ا. طاهائی. تهران: ققنوس.
یونگ، ک. گ. ۱۳۵۹. *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه ا. صارمی. تهران: امیرکبیر.

Freud, S. 1990. *The Question of lay analysis; an introduction to psychoanalysis*, in SE. vol. 20. New York: Norton.

Lucan, J. 1974. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XXI: Les Non-Dupes Errant*, 1973-1974. trans. C. Gallagher. New York: Norton.

Lucan, J. 1982. "God and the Jouissance of the Woman". in *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, ed. J. Mitchell and J. Rose. New York: Norton.

Lucan, J. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1*, Freud's Papers on Technique. 1953-1954. ed. J.-A. Miller. trans. J. Forrester. Cambridge: Cambridge University press.

Lucan, J. 1964. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* Book XI . Ed. J. A. Miller. Trans. A. Sheridan. London.

روش استناد به این مقاله:

براری جیرندهی، ع.؛ صفایی، ع. و نیکویی، ع. ۱۴۰۰. «خوانش و تحلیل لکانی حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۷۵-۹۸. DOI:10.22124/naqd.2020.14317.1821

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.