Literary Theory and Criticism
Year 8, Vol. 2, No. 16
Fall 2023 & Winter 2024
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.26475.2550
Received: 15/01/2024
Accepted: 10/04/2024

"Eye," "Stain," and "Gaze" in Khosro Hamzavi's *A City that Died Under the Cedar Trees*: A Lacanian Reading

Akram Mahmoudloo[1]

Abstract

By achieving new horizons in structural psychoanalysis, Jacques Lacan revolutionised post-modern criticism. 'Eye' and 'Gaze' are among his key terms. According to Lacan, the gaze represents the impossible desire of the unconscious, while the eye has a visual nature and points to the conscious. The possibility of becoming visible under the gaze, imprints a 'stain' on the visual order. The stain draws in every moment of the image, and makes the subject anxious. Without a psychological reading of *A City that Died Under the Cedar Trees,* one cannot fully understand Khosro Hamzavi's position among Iranian authors. This study aims to employ the Lacanian conceptualisation of gaze, eye, lost object, the Other, and stain to analyse the aforementioned novel. According to the results, the character Jarir serves the same purpose as the lost object. Kian's eye is after something which is beyond the lost image; on the other hand, under Jarir's gaze, the image becomes a stain. Due to its psychological complexities, the aforementioned novel is suitable for a Lacanian psychoanalytic reading.

Keywords: Gaze, Eye, Lost Object, The Other, Stain

Extended Abstract

1. Introduction

Khosro Hamzavi's *A City that Died Under the Cedar Trees* tells the story of a neurotic man who enters a village called Salian Sofla to become a teacher. The village is the bridge which connects the subject's childhood/past to his current identity. His pathological dependency on the village and its inhabitants becomes increasingly paradoxical and challenging and this leads to his demise. The aforementioned novel is suitable for a Lacanian psychoanalytic reading.

1. M. A. in Persian Language and Literature, University of Giulan, Rasht, Iran. (amahmodloo@yahoo.com)

2. Methodology

The present article employs Jacques Lacan's theories to analyse Khosro Hamzavi's *A City that Died Under the Cedar Trees*. It employs Lacan's gaze, eye, lost object, the Other, and stain to highlight the dark corners of the aforementioned novel. Nowadays, psychoanalysis is a means of literary criticism which in turn necessitates the analysis of such a well-written novel.

3. Theoretical Framework

In 1950, Lacan illustrated that men get their true form of desire as a coded message from women. In this regard, he must channel/divert his desire to maintain himself. According to this anti-feminist theory, a woman's existence is defined by her ability to divert and maintain the men's gaze. Later on, Lacan revisited this idea and reformulated it in an Oedipal context , according to which, a woman is defined in relation to the father figure's presence, absence, or transition. At first, a woman's desire presents itself as an unresolved mystery, but as soon as it is decoded, in terms of a man's existence, and fulfilled, it becomes ominous and tries to overthrow the father figure. That is why Lacan's second seminar revolves around the woman signifier. In this regard, the gaze becomes both the object and the subject.

4. Discussion and Analysis

According to Lacan, the gaze represents the impossible desire of the unconscious, while the eye has a visual nature and points to the conscious. In other words, the gaze is the subject's illustration of how the Other views itself or the objects around it. One can trace the gaze back to the Imaginary (pre-mirror stage) where the mother-child unification is still intact. In this regard, it is the mother's gaze which guides the child's desires and horizons of expectation. While the active presence of the gaze makes other objects visible to the subject, it evades the subject because of his/her fabricated, deluded, and unstable unification with the mother. To uncover its true identity, the child must overlook its desire toward the mother which in turn creates a void. By channeling its desire to other objects, the child creates a chain of endless substitutions. While the subject is able can see other objects through the mother's gaze, it imprints a stain on the subject's perception. The concept of the stain becomes clearer in the Oedipal context in which the father figure or the Other, from an absent position, replaces the mother's gaze. In other words, the father's gaze occupies both the subject's and the object's positions. Although this gaze does not refer to an actual eye, it leaves a stain and provokes an anxiety which the subject cannot bear.

5. Conclusion

According to the results, there is a significant relation between the gaze and the desire of the subject. The subject's desire is monopolised by the Other and presents itself as a void which in the novel presents itself in the form of guilty threats and suppressed internal elements of the subject's life. The threat is represented by the stain which in turn covers the subject's real life and prevents any access to desired objects or emotional connections. In this regard, any confrontation between the subject and any object becomes a threat to the subject's ontological unity. The subject tries to fill its void by symbolically signifying other objects, but the social and symbolic dimensions are a closed loop of voids which in turn render this process impossible.

Select Bibliography

Bozovic, M. 1392 [2013]. *Lacan-Hitchcock: Anche Mikhastid dar bareh-e Lacan be-danid amma Jor'at-e Porsidan-ash az Hitchcock ra Nadashtid*. S, Žižek (ed.). A, Nikfarjam (trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian].
(*Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock*)

Boothby, R. 1384 [2005]. *Freud dar Magham-e Philsooph (Fara-ravanshenasi pas az Lacan)*. S, Somi (trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian].
(*Freud as Philosopher: Metapsychology After Lacan*).

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

Fink, B. 1397 [2018]. *Soojeh-e Lacani Miyan-e Zaban va Joiussance*. A, Hassanzadeh (trans.). Tehran: Bun. [In Persian].
(*The Lacanian Subject*).

Ragland, E. 1392 [2013]. "Mafhoom-e Ra'neh-e Marg Nazd-e Lacan." *Majmooeh Maghalati dar-bareh-e Marg*. Sh, Vaghfipoor (trans.). Tehran: Sazman-e Chop va Entesharat. [In Persian].

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

Žižek, S. 1390 [2011]. *Kazh Negaristan: Moqadameh-I bar Jacques Lacan*. M, Eslami. et al (trans.). Tehran: Rokhdad-e No. [In Persian].
(*Looking Awry*).

Žižek, S. 1395 [2016]. *Az Neshan-e-gun-e Khod Lezzat bebarid*. F, Mohammadi (trans.). Zanjan: Hezareh-e Sevvom. [In Persian].
(*Enjoy Your Symptom*).

Žižek, S. 1398 [2019]. *Honar-e Amr-e Mota'ali-e Mobtazal Dar-bareh-e Bozorg-rah-e Gomshodeh-e David Linch*. M, Eslami (trans.). Tehran: Ney. [In Persian]. (*The Art of the Ridiculous Sublime*).

How to cite:
Mahmoudloo, A. 2024. ""Eye," "Stain," and "Gaze" in Khosro Hamzavi's *A City that Died Under the Cedar Trees*: A Lacanian Reading", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 16(2): 101-123. DOI:10.22124/naqd.2024.26475.2550

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.2024.26475.2550

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۲
صفحات ۱۰۰-۱۲۳

سال (دوره) هشتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، شماره پیاپی ۱۶
مقاله پژوهشی

بازنمایی «لکه»، با تکیه بر وجه استعاری «چشم» و «نگاه خیره» در رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*

اکرم محمودلو[۱]

چکیده

دستاوردهای «ژک لکان» در زمینهٔ روان‌کاوی ساختاری، انقلاب بزرگی در حوزهٔ نقد پسامدرن به وجود آورده است. «نگاه خیره» و «چشم» از ایده‌های کلیدی لکان به‌شمار می‌رود. به عقیدهٔ او نگاه خیره میل ناممکن ناخودآگاه را می‌نمایاند؛ درحالی‌که چشم ماهیت بصری دارد و به خودآگاه اشاره می‌کند. امکان مرئی شدن شیء در زیر نگاه خیره، «لکه»ای را در نظم تصویری برجای می‌گذارد. لکه هرلحظه تصویر را به کام خود می‌کشد و سوژه را مضطرب می‌کند. از میان نویسندگان ایرانی آثار خسرو حمزوی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. فهم جایگاه این نویسنده بدون بررسی رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*، از منظر روان‌کاوانه میسر نخواهد شد. هدف از نگارش مقالهٔ حاضر تحلیل رمان یادشده با به‌کارگیری نظریهٔ لکان و با محوریت مفاهیم «نگاه خیره»، «چشم»، «ابژهٔ مفقود»، «دیگری بزرگ»، «همان‌انگاری» و «لکه» است. طبق نتایج به‌دست‌آمده شخصیت «جریر» در قالب ابژهٔ تماشا کارگزاری مشابه «ابژهٔ مفقود» دارد. نگاه سوژهٔ کیان به دنبال چیزی می‌گردد که در ورای تصویر گمشده است؛ ولی تصویر در زیر نگاه جریر به لکه مبدل می‌شود. رمان یادشده به‌لحاظ پیچیدگی روانی شخصیت‌ها قابلیت بررسی از جنبه‌های روان‌کاوانه را دارد و نظریهٔ لکان الگوی مناسبی برای بررسی این اثر است.

واژگان کلیدی: نگاه خیره، چشم، ابژهٔ مفقود، دیگری بزرگ، لکه

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
* amahmodloo@yahoo.com

۱- مقدمه

لکان[1] در سال ۱۹۵۰ نظریهٔ «زن نشانگان مرد است» را تدوین کرد که براساس آن، مرد حقیقت میلش را به‌عنوان پیام رمزداری از طرف زن دریافت می‌کند. برای اینکه مرد در مقابل این میل از هم نپاشد، باید «میل»اش را از جانب زن «منحرف کند» و به معنویت ناب نایل شود. این نظریهٔ ضد فمینیستی بر این امر دلالت می‌کند که «زن هیچ چیز نیست مگر سمپتوم[2] مرد، قدرت جاذبه و کشش زن خلأ ناشی از وجود نداشتنش را پنهان می‌کند؛ بنابراین هنگامی که سرانجام جواب رد می‌شنود، کل انسجام هستی‌شناختی او محو می‌شود» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۱۲۹). بنابراین زن تا زمانی وجود دارد که «نگاه خیره[3]»ی مرد را به خود معطوف دارد. در اصل نگاه خیره به این مفهوم اشاره دارد که «سوژه» چگونه از دید «دیگران» به «ابژه»های پیرامون یا به «خود» نگاه می‌کند؟ اساس نگاه خیره به دوره‌ای از رشد روانی سوژه (مابین شش تا هجده‌ماهگی) برمی‌گردد که در آن کودک بین خود و مادر و به‌عبارتی تمامی آنچه که دنیای پیرامونش را فراگرفته است، تفاوتی قائل نیست. کودک خود را جزوی از کل پیکرهٔ مادر می‌داند و میل او از طریق امیال مادر و دیگران معنا و جهت پیدا می‌کند. در اصل این نگاه خیرهٔ مادر است که به افق انتظارات و امیال کودک سمت‌وسو می‌بخشد. گرچه نگاه خیرهٔ مادر جهت‌دهندهٔ نگاه کودک به دنیای پیرامون است؛ ولی سوژه خود را زیر ثقل این نگاه محو می‌کند و نادیده می‌گیرد. رابطهٔ نگاه خیرهٔ مادر با کودک در این دوران به رابطهٔ شکل با زمینه در مفهوم گشتالت شباهت دارد؛ همان‌طور که «زمینه» بستری را فراهم می‌کند تا «شکل»ها در آن نمود عینی پیدا کنند، نگاه خیرهٔ مادر نیز بستری را فراهم می‌کند تا دیگر ابژه‌ها برای کودک مرئی شود. از این لحاظ نگاه خیره جزوی از درونی‌ترین بخش وجود سوژه است؛ نگاهی که درنهایت رو به درون می‌نگرد و مبتنی بر روابط دوسویهٔ سوژه- ابژه‌گی است. ازآنجاکه نگاه سوژه کل زمینه‌ای را که در آن قرار گرفته است در بر نمی‌گیرد و او از درک ماهیت کل آن عاجز است، بنابراین نگاه خیره از سویی از او می‌گریزد؛ چراکه درنهایت تصور کاذبی که سوژه از خود دارد و حاصل برداشت توهم‌آمیز یکپارچگی خود با مادر است پایدار نمی‌ماند. کودک برای درک هویت حقیقی خود باید از میل خود به مادر چشم‌پوشی کند و این امر او را با نوعی گسست و تعلیق

1. Jacque Lacan
2. Symptom
3. The Gaze

مواجه می‌سازد. انفصال از این وحدت خیالی نوعی فقدان[1] را در پی دارد. به‌همین‌خاطر نظریهٔ لکان بعدها شکل دیگری به خود می‌گیرد و او نگاه خیره را در بستر ساختار ادیپی[2] تفسیر می‌کند. در این ساختار، جایگاه زن در بطن استعارهٔ پدرانه[3] قرار دارد و رابطه با زن تنها زمانی صورت می‌گیرد که استعارهٔ پدرانه که سویه‌های کیف[4] آغازین و تملک تمام زنان را بر عهده دارد، از رده خارج شود یا به‌نوعی زن را به پسرش واگذارد. در وهلهٔ اول میل زن به‌عنوان معمایی که هنوز گشوده نشده و حالت جنینی دارد تظاهر می‌کند؛ ولی همین‌که به‌عنوان علت بیرونیِ هستی مرد رمزگشایی شد و مرد به ندای عاشقانهٔ او پاسخ مثبت داد، شکل منحوسی پیدا می‌کند و برای درهم‌شکستن استعارهٔ پدری دست‌به‌کار می‌شود.

بنابراین در سمینار دومِ لکان، تمام هستی مرد در نشانگان زن خلاصه می‌شود. وی در آخرین سمینارهایش بر زن نه به‌عنوان موجودی منفعل، بلکه به‌عنوان رانهٔ[5] مرگ تأکید می‌کند. در این ساختار، «نگاه خیره» توامان جایگاه سوژه و ابژه را اشغال می‌کند. ناگفته نماند که مفهوم نگاه خیره با مفهوم «نگاه» کاملاً متفاوت است. «ژیژک مفاهیم مذکور را به خوبی خلاصه می‌کند: چشمی که ابژه را می‌نگرد در جانب سوژه است، اما نگاه خیره در جانب ابژه است. هنگامی که به ابژه نگاه می‌کنم، ابژه همواره از پیش به من خیره شده است، از جایی که نمی‌توانم آن را ببینم» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۷۲). به عبارتی نگاه خیره «مظهر نقطهٔ کوری در میدان دید است که از آن تصویر ْ خودِ بیننده را عکاسی می‌کند» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۳۲۵). بنابراین«نگاه» مبتنی بر ادراک بصری است و منوط به چیزهایی است که در دنیای بیرونی با «چشم»[6] قابل‌درک است؛ ولی «نگاه خیره از هیچ چشمی ساطع نمی‌شود، بلکه بر کل میدان مرئی (قلمرو خودآگاهی و قابل دید) مقدم و سبب‌ساز وجود آن است» (مولودی و یزدخواستی ، ۱۳۹۱: ۱۱۸). نگاه خیره اگرچه دیده نمی‌شود؛ با این وجود حضوری فراگیر دارد. به همین خاطر لاکان در مجموعه‌ی سمینارهایش می‌گوید: «من می‌توانم خود را زیر نگاه خیره‌ی کسی احساس کنم که چشم‌هایش را نمی‌بینم، حتی تشخیص نمی‌دهم.

1. Lack
2. Complexe d' oedipe
3. Paternal metaphor
4. Jouissance
5. Drive
6. Look

کل آن‌چه لازم است این است که چیزی باشد که بـه مـن اشـارت دهـد کـه ممکـن اسـت دیگرانی وجود داشته باشند که به من نگاه می‌کنند» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۳۲۵).

اصطلاح «نگاه خیره» و «لکه»[1] در بستر شبکه‌ای از مفـاهیم و اصـطلاحات دیگـر لکـان ازجمله «ابژهٔ مفقود»[2]، «امر واقع»[3] و «دیگری»[4] قابل‌درک است؛ بنابراین در این مقاله ابتـدا شرح مختصری از این مفاهیم ارائه می‌گـردد و سـپس بـه مفهـوم «نگـاه خیـره» و «لکـه» پرداخته می‌شود. امروزه دانش روان‌کاوی به‌مثابـه ابـزاری بـرای تأویـل متـون ادبـی بـه‌کار می‌رود. ازآنجاکه *رمان شهری که زیر درختان سدر مرد* مؤلفه‌ها و ویژگی‌های نظریات لکـان را در خود دارد؛ بررسی این اثر برمبنای مناسبات اشـاره‌شـده ضـرورت می‌یابـد و منجـر بـه آشکار شدن زوایای مختلف رمان می‌شود. در این مقاله کوشش بر آن است کـه بـه سـؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱- رابطهٔ «لکه»ها با «امر واقع» در داستان به چه شکل پردازش شـده اسـت و حضـور ایـن «لکه»ها چگونه به انهدام سوژه دامن می‌زند؟

۲- «نگاه خیره» چگونه منجر به تعلیق شبکهٔ مناسباتی بین سوژهٔ داستان با ابژه‌هـای زنانـه می‌شود؟

۳- سوژه به‌چه‌نحو صدای «دیگـری» را در درون خـویش بـازمی‌شناسـد و بازتـاب کیفیـت خودارجاعی سوژه در مواجهه با «نگاه خیره» و ابژه‌های زنانه به چه شکل است؟

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده درخصوص نظریهٔ لکان دامنهٔ گسترده‌ای دارد که ازجملـه مـی‌تـوان بـه مقالاتی چون «عجز از بیان قرائتی روان‌کاوانه از داستان سـه قطـره خـون» از حسـین پاینـده (۱۳۹۰)؛ «خوانش شعر مرگ ناصری از منظر آرای لکان» از نـرگس مـرادی و دیگـران (۱۳۹۵)؛ مقالهٔ «معشوق ایده‌آل یا معشوق- مادر؛ بررسی لکانی عشق در شـعر بـر سـرمای درون احمـد شاملو» از نرگس مرادی و دیگران (۱۳۹۷)؛ «دیگری به‌مثابـهٔ خـود؛ ارتبـاط شـمس و مولانـا از دیدگاه ژاک لکان» از فؤاد مولودی (۱۳۹۶)؛ «بررسی عقاید ژاک لکان در نمـایش‌نامـهٔ از پشـت

1. The spot – The Stain
2. Lost object
3. The real
4. The Other

شیشه‌ها، اثر اکبر رادی» از علی‌نیا و کوپال (۱۳۹۳)؛ «بررسی هویت شخصیت‌های نمایشنامهٔ *نفرین طبقهٔ گرسنه* اثر سم شپرد براساس نظریات ژاک لکان» از بزرگمهر و مشگین‌قلم (۱۳۹۷) اشاره کرد. در خصوص تحقیقاتی که به مقولهٔ «چشم» و « نگاه خیره» پرداخته‌اند می‌توان به مقالهٔ «از پرهیز تا رویارویی با خیره‌نگری و امر واقع؛ خوانشی لکانی از «فیلم» اثر بکت» از چاوشیان و سخنور (۱۳۹۷)؛ مقالهٔ «ابژهٔ غایب و نگاه مخاطب: ابژهٔ غایب ژاک لکان و نقد روانکاوانهٔ فیلم» از عادل و گنجه‌ای (۱۳۹۷) اشاره کرد که مربوط به دانشجویان رشتهٔ زبان‌های خارجی و ارتباطات و رسانه است. همچنین در مقالات «خوانشی لکانی از *شازده احتجاب* گشیری» (مولودی و یزدخواستی، ۱۳۹۱) و «نقدی روانکاونه بر شعر هملت شاملو» (مولودی و دیگران، ۱۳۸۸) به موضوع «نگاه خیره» بدون پرداختن به مفهوم «لکه» اشاره کرده‌است.

۳- مباحث نظری

۳-۱- ابژهٔ مفقود

«ابژهٔ ازدست‌رفته» در نظریهٔ لکان همان سینهٔ مادر است که نخستین تجربهٔ ارضا را برای کودک برمی‌سازد. ارضاهای بعدی کودک از سینهٔ مادر با تجربهٔ اولیه متناظر نیست و کودک گمان می‌کند ابژهٔ اولیه را برای همیشه از دست داده است و سینهٔ کنونی مادر که از آن شیر می‌خورد پس‌مانده‌ای از تجربهٔ اولیه است. بنابراین ابژهٔ اولیه به‌صورت چیزی دست‌نیافتنی و شناخت‌ناپذیر برای او جلوه می‌کند. کودک بعد از دریافت این موضوع که مادر دچار فقدان است باید «میل»اش را به سمت ابژه‌هایی فراسوی عشق به ابژهٔ مادر «منحرف کند». به‌عبارتی کودک باید از سینهٔ مادر منفک شود و به «ساحت نمادین»[1] گذر کند؛ یعنی امیالش را در قالب نشانه‌های زبان‌شناختی که برپایهٔ دال[2]ها استوار است و تداعی معانی را در پی دارد، بازگو کند. در پی گسست سوژه با میل مادر، شکافی بین این دو دهان باز می‌کند که خلأ حاصله توسط فانتزی[3] پر می‌شود. ازآنجاکه ابژهٔ مفقود از هرگونه نمادسازی درمی‌ماند، کودک به‌وسیلهٔ فانتزی تلاش می‌کند توهم وحدت خود با سینهٔ مادر را حفظ کند. فانتزی مبتنی بر روابط تکرارشونده است؛ کودک باید «به‌جای

1. The symbolic order
2. Signifier
3. Fantasy

تملک هرچیزی در تمامیت آن، صرفاً در امتداد زنجیرهٔ زبانی که بالقوه بی‌پایان است از دالی به دال دیگر حرکت کند. یک دال رسانندهٔ دالی دیگر است و آن دال نیز گویای دالی دیگر و این فرآیند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد» (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۲۳۰). سوژه همواره به دنبال چیزی است که از زندگی‌اش گم شده و در پی ارضا کردن آن است، این ابژهٔ گم‌شده می‌تواند پول، عشق، دانش و غیره باشد. سوژه حتی اگر به اینها دست پیدا کند، باز هم چیزی هست که به آن میل بورزد؛ چیزی که از تصاحب کلی آن عاجز است. این تکرار و مغاکی که سوژه در پی پر کردنش است گرچه در اولین لحظه رضایت‌بخش است؛ ولی به‌مرورزمان ایستایی و حس ثابت بودن را به او می‌دهد. بنابراین سوژه از لذتی که مایهٔ حیات او است رو می‌پوشد و به کیف و لذتی که مرگ را در شکل افراطی‌اش می‌نمایاند رو می‌آورد و مرگ به شکل رخدادهای تروماتیک سوژه را به پیش می‌راند. «مایهٔ تروماتیک دانش نمادپردازی نشده‌ای است که به‌عنوان گره‌ها یا بن‌بست‌های[1] بلاتکلیف‌مانده در زبان (اندیشه) ظاهر می‌شوند» (راگلند، ۱۳۹۲: ۳۴۶).

۳-۲- همان‌انگاری و خلق هویت

همان‌انگاری در دو مرحلهٔ «آینه‌ای»[2] و «نمادین» صورت می‌گیرد. مرحلهٔ «آینه‌ای» همان دورهٔ قبل از گسست سوژه با میل مادر است. در این دوره برداشت سوژه از نقش حاصل از کالبد خود مبتنی بر انعکاس تصویر دیگران است. این تصویر، واقعیت خیالی جهان کودک را می‌سازد و نمی‌تواند هویت پایداری را برای سوژه فراهم بکند. همان‌انگاری در مرحلهٔ آینه‌ای موجب خلق اگو[3]، توهم و فانتزی می‌شود. از پیامدهای همان‌انگاری در این مرحله این است که خودشیفتگی[4] که با تنش پرخاشگرانه همراه است بر سوژه عارض می‌شود. همان‌انگاری در مرحلهٔ نمادین پیرامون نظام اجتماعی- زبانی صورت می‌گیرد؛ لکان این نظام را «دیگری بزرگ» می‌نامد. دیگری بزرگ یا شبکهٔ اجتماعی- زبانی به‌منزلهٔ قانون، ساحت نام پدر و ساحت سخن عمل می‌کند و رابطهٔ خیالی[5] محرم‌آمیز بین مادر و کودک را به دست می‌گیرد. مقولهٔ هویت در ساحت نمادین نیز هویتی ناپایدار است چراکه «از نظر ژاک لکان آغاز مرحلهٔ پساآینه‌ای در رشد کودک نشان‌دهندهٔ نوعی دیالکتیک روانی یا کشمکشی مدام

1 . xnit
2. Mirror stage
3. Ego
4. Narcicism
5. The imaginary

میان «من» آرمانی و ساخت‌های ضروری اجتماعی است» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۱۱). به‌عبارتی سوژه ماهیتی فردی ندارد؛ بلکه ساحت اجتماعی مقدم بر ساحت فردی است و ساختار این ساحت چون مبتنی بر طرد و سرکوب است نمی‌تواند ضمانت سوژه را بر عهده بگیرد. بنابراین نباید از همان‌انگاری نمادین تلقی مثبتی داشت؛ زیرا «وقتی دیگری بزرگ کنار می‌رود، تمام آنچه برای سوژه اهمیت دارد در دیگری کوچک یا سایه‌های دیگران خلاصه می‌شود. سازه‌های خیالی که به شکل توهمات پدیدار می‌شوند، بر فقدان ساحت نمادین سرپوش می‌گذارند» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۶۲).

۳-۳- امر واقع

امر واقع به مرحلهٔ پیشازبانی مربوط است. کودک در این دوره احساس هستی و وجود نمی‌کند؛ بلکه با زبان گشودن و حرف زدن است که اعلام موجودیت می‌کند. در این هنگام کودک به‌صورت سوژهٔ خط‌خورده یا دوپاره ظاهر می‌شود، پاره‌ای از سوژه از نیمهٔ اول که معلول میل «دیگری» است، بیگانه می‌شود و مسئولیت ناخودآگاه[1] را به گردن می‌گیرد. اصطلاحی که لکان با وام‌گیری از هایدگر به امر واقع اختصاص می‌دهد این است که «امر واقع «برون می‌ایستد»؛ امر واقع بیرون از یا جدا از واقعیت ما وجود دارد. مسلماً تاآنجاکه امر واقع را می‌نامیم و درباره‌اش سخن می‌گوییم و از آن گفتمانی نظری دربارهٔ زبان و روزگار پیش از واژه می‌بافیم، آن را وارد زبان می‌کنیم و بدین وسیله به آنچه به لحاظ خود مفهومش، فقط برون‌ایستایی دارد نوعی وجود می‌دهیم» (فینک، ۱۳۹۷: ۸۱). بنابراین سوژه برای اینکه مکانی برای خود احراز کند، باید از چیزی که بیرون ایستاده و به‌نوعی جایگاه قبلی او است تهی شود. امر واقع هیچ‌گاه به‌طورکامل نمادین نمی‌شود؛ بلکه همواره مازاد و چیزی دست‌نیافتنی از آن باقی می‌ماند و به ناخودآگاه رانده می‌شود. این هستهٔ غایب و ارضانشدنی بعدها به واقعیت زندگی سوژه رخنه می‌کند و او را با بحران مواجه می‌سازد؛ چراکه حتی تا دم مرگ تقلای کودک فقط در جهت برآوردن میل دیگری است و تقاضاها و امیال خودش را در بر نمی‌گیرد. سوژه با مداخلهٔ استعارهٔ پدری و در صورت بیگانگی با میل دیگری- مادر است که هستی می‌یابد. نباید امر واقع را با واقعیت اشتباه گرفت. «در عرف لکان واقعیت مجموع امور وضع شده‌ای است که در حوزه‌های مختلف حیات آدمی وجود

1. Unconscious

دارند. از آن جمله است واقعیت فردی، اجتماعی، حرفه‌ای و غیره. حال‌آنکه حیث واقع حد و حصر عالم نفسانی را تشکیل داده، برای فرد قابل دسترسی نیست مگر از طریق فرآیندهایی چون کابوس» (موللی، ۱۳۸۸: ۴۷).

۳-۴- چشم و نگاه خیره

لکان مفهوم نگاه خیره را از سارتر[1] برگرفته است. سارتر در نظریهٔ خود، نگاه مرد نظرباز به تصویر زن‌های صفحات مد را مثال می‌زند. نگاه تصویر به هیچ نقطهٔ خاصی معطوف نیست و عاری از هر حرکت و میلی است؛ ولی نگاه فرد نظرباز حق لذت بردن از او را به خود می‌دهد. فرض سارتر به رابطهٔ دو قطبی «ابژهٔ افسون‌گر» و «سوژهٔ خیره‌نگر» استوار است، طبق این الگو هریک از طرفین دیگری را به ابژهٔ خود بدل می‌سازد. لکان با پیوند دادن «ابژهٔ مفقود» به الگوی سارتر، آن را برپایهٔ روابط سه‌گانه استوار می‌کند. به عقیدهٔ وی تصویر زنان زیبا میل به نگریستن را در سوژه تقویت می‌کند؛ ولی ازآنجاکه نگاه خیرهٔ آنها عاری از هر میلی است، سوژه را در حالت تعلیق نگه می‌دارد. سوژه با نگریستن به تصاویر سعی می‌کند در فراسوی تصویری که او را احاطه کرده است، آن گمگشته را بازیابد؛ ولی تصویر نمی‌تواند پاسخ‌گوی میل سوژه باشد. بنابراین معمای میل همواره ناگشوده باقی می‌ماند و کارکردی همچون «ابژهٔ مفقود» پیدا می‌کند. بنابر نظریهٔ لکان، نخست مرد نظرباز با دیدن تصویر روی جلد آن را انعکاسی از تصویر بدن خود می‌بیند (مرحلهٔ آینه‌ای). در مرتبهٔ دوم بیننده به‌دلیل اینکه شباهتش با تصویر بسیار کم است با احساس شرم و هراسی مهارناپذیر روبرو می‌شود و از نگاه خیرهٔ تصویر می‌گریزد (ناکامی در همانندسازی). نهایتاً ابژهٔ مفقود مابین نگاه خیره و امر دیدن شکافی بازمی‌کند و از جایگاه ثالث و بیرونی مانند دیدزننده‌ای که مچ فرد نظرباز را بگیرد، عمل می‌کند. بدین‌وسیله ناخودآگاه به‌صورت تصویری مبهم درمقابل چشمان سوژه نمود می‌یابد و جذابیت زن زیبارو در پس پردهٔ ناخودآگاه مخفی می‌ماند. شکل ادراکی خودآگاه نمی‌تواند این پس‌زمینهٔ مغشوش را بازیابی یا نمادپردازی کند. ابژهٔ میل‌ورزی به‌صورت چیزی دست‌نیافتنی برای سوژه باقی می‌ماند و ساحت ناخودآگاه میل سوژه را به سمت ابژه‌های خیالی منحرف می‌کند (خلق فانتزی). «لکان رابطهٔ بین چشم و خیره‌نگری را با رابطهٔ بین سوژه و امر واقع قیاس کرده است. لکان بر این

1. Jean Paul Sartre

باور است که ملاقات بین این دو هرگز محقق نمی‌شود و آنچه سوژه می‌بیند، آن چیزی نیست که حقیقتاً آرزومند دیدارش است» (چاوشیان و سخنور، ۱۳۹۷: ۶). بنابراین ماهیت «نگاه خیره» با «نگاه» کاملا متفاوت است، دامنهٔ دیداری چشم به حوزهٔ خودآگاه و نگاه خیره به حوزهٔ ناخودآگاه یا امر واقع مربوط است. ساحت نامکشوف روان (امر واقع) قابل‌دسترس نیست و سوژه فقط از طریق تصاویری که در پیش چشمش نمود می‌یابند با واقعیت ارتباط برقرار می‌کند. این تصاویر که نمادی از امر واقع هستند به مخاطب چشم می‌دوزند و میل او را برمی‌انگیزند؛ ولی ازآنجاکه خود از برآورده کردن میل سوژه یا عرضهٔ واقعیت به‌طورتام عاجز هستند، سوژه را پریشان می‌سازند. بصیرت محوری لکان در این است که «هر تصویری، هر ایماژی در خدشه‌ها یا لکه‌های گوناگون رد اثری از نگاه خیرهٔ دیگری را به صورت نقطه‌ای نگه می‌دارد؛ نقطه‌ای که از آن من نمی‌توانم خود را ببینم؛ اما می‌دانم که از بیرون در معرض دید هستم» (راباته، ۱۳۹۶: ۲۰۵).

۳-۵- لکه

برپایهٔ یک الگوی دیالکتیکی، «نگاه سوژه» یا همان کسی که می‌بیند، خود می‌تواند جایگاه آن دیگری را که دیده می‌شود اشغال کند و در زیر نگاه چشم ثالثی که ماهیت مذکروار و خیال‌گونه دارد، به تصویر- ابژه بدل شود. این مفهوم در ساختار مثلث‌گونهٔ ادیپی درک‌پذیر است؛ در «مرحلهٔ ادیپی، تجربهٔ نگاه خیره هنگامی شروع به آشکار شدن می‌کند که مادر دیگر فقط ارائه‌دهندهٔ تصویری به کودک نیست؛ بلکه چنین تصور می‌شود که خود در پی چیزی است، لحظهٔ طلوع این شک که میل مادر دیگر نه معطوف به کودک که در فراسوی او، معطوف به جایگاهی ثالث است» (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۸۹). در این راستا «دیگری بزرگ» از موضعی غیابی مانند «نگاه خیره» عمل می‌کند و ابژه‌های زنانه هم که در بطن آن قرار دارند به ساختار نگاه خیره تداوم می‌بخشند. این نگاه خیره به شخص خاصی تعلق ندارد؛ ولی حضوری فراگیر دارد و مانند نقطهٔ کوری ازلی باقی می‌ماند. سوژه به‌دلیل اینکه نمی‌تواند ابژهٔ موردتمنا را ببیند از آن با عنوان امر والا و بت‌واره[1] یاد می‌کند. از طرفی امر والا که سوژه را به خود جذب کرده است، انعکاسی از تصویر خود اوست که به درون او تابیده و باعث جذب او شده است؛ تصویری که سوژه به آن نگاه می‌کند هم‌بستهٔ عینی خودش است. مواجههٔ سوژه با خودش «لکه»ای را در نظم تصویر

1. Fetish

به‌جا می‌گذارد، این لکه همچون نقطه‌ای از امر واقع از آن منفک می‌شود و از چارچوب واقعیت نمادین سرریز می‌کند. در مورد مثال مرد چشم‌چران «لکه» در اصل «خود بیننده درون تصویر است. او به دنبال خود و نگاه خود در تصویر می‌گردد، او شیفتهٔ حضور خود و نگاه خود است. آنچه در تصویر توجه او را به خود جلب می‌کند لکه‌ای است که انسجام تصویر را به‌هم می‌ریزد و او دقیقاً به شکل لکه در تصویر حضور دارد» (بوژروویچ، ۱۳۹۲: ۲۴۸ و ۲۴۹). در این مثال، سه مفهومِ «چشم» (امر دیدن تصویر توسط مرد نظرباز)، «نگاه خیره» (نگاه دیگری بزرگ که ابژه‌های زنانه را در بطن خود دارد) و «لکه» (نگاهی فراتر از تصویر و پشت آن که به شکل نقطه‌ای در گوشهٔ قاب شکل گرفته و بازتابی از خود سوژه است) با هم تلاقی پیدا می‌کنند. لکه عجز سوژه را از دیدن کل میدان وضعی که در آن قرار دارد، می‌نمایاند؛ سوژه مادامی که ابژهٔ در حال دید زدن را می‌بیند، از دیدن لکه ناتوان است و بالعکس. سوژه توامان نمی‌تواند به هر دوی آنها اشراف داشته باشد، بااین‌حال حضور لکه ضمانت‌دار هستی سوژه است؛ سوژه تا مادامی هست که نگاه خیره او را دید می‌زند و زمانی‌که دیگر نقطهٔ دیدی وجود نداشته باشد، هستی سوژه به مخاطره می‌افتد. از طرفی غلبهٔ لکه بر میدان دید، به غلبهٔ ساحت واقع و فروپاشی ساختار وجودی سوژه منجر می‌شود؛ واقعیت برای اینکه بتواند انسجام خود را حفظ کند، لکه باید به خفا و پشت زمینه برود. لکه در فیلم یا داستان به‌صورت نوعی تصویر ازریخت‌افتاده یا برجسته که مابقی قاب را مبهم و مغشوش می‌کند یا به‌صورت شخصیت عجیب و نامتعارف که از منطقی کاملاً متضاد با دیگر شخصیت‌ها تبعیت می‌کند، نمایان می‌شود.

۳-۶- دیگریِ دیگری

«لکه» به معنی نوعی استعارهٔ آغازین، نام‌ناپذیر و حفره‌ای که هیچ‌گاه نمادین نمی‌شود، با «دیگریِ دیگری» در پیوند است. «دیگریِ دیگری» همان پدر نخستینی است که فروید در کتاب *توتم و تابو* او را تمثال قدرت مطلق می‌داند. پدر نخستین با پدر ادیپی متفاوت است: پدر ادیپی پسر را از دسترسی به زنان قبیله منع می‌کند و نماد قانون است؛ درحالی‌که پدر نخستین در قامت مرد زن‌باره، همهٔ زنان را در اختیار خود دارد و درجهت تخطی از قانون گام برمی‌دارد. لکان پدر نخستین را در مقام دالی که فراسوی قانون است، «دال آغازین»[1] می‌نامد. بنابراین «دیگریِ دیگری» نگاهی است که مقدم بر سوژه وجود دارد و سوژه از

1. Primal signifier

طریق آن خاستگاه خود را نظاره می‌کند؛ به‌عبارتی صحنهٔ بسته شدن نطفهٔ خود را نگاه می‌کند و از دیدن صحنهٔ کامجویی والدین خویش به کیفی مرگ‌آور نائل می‌شود. پدر نخستین هنجارهای کیف یا آرمان‌های اجتماعی را وضع می‌کند و به‌صورت نگاه سرد خیرهٔ بیگانه‌ای نمود پیدا می‌کند. مواجههٔ سوژه با نگاه‌های پدر نخستین سرشار از حس مجازات‌گرانه‌ای است که به‌صورت خودآزارانه‌ای او را در موضع خیالی به پیوند کیف وارد می‌کند. این نگاه با نیروهای بینایی مقابله می‌کند و سوژه را از تمتع منع می‌کند، به‌همین دلیل سمپتوم و علائم بیماری از طریق خیال‌پردازی پیرامون ابژه‌های کذایی، سازمان‌دهی می‌شود. نگاه خیرهٔ پدر نخستین برای سوژه خاصیتی بت‌واره دارد و لکه‌ای در ساحت تصویر برجای می‌گذارد و به اضطرابی دامن می‌زند که سوژه تاب تحمل آن را ندارد. سوژه برای اینکه هراس از مواجه شدن با «امر واقع» را تاب آورد به آرمان‌گرایی روی می‌آورد و از «دیگری دیگری» به‌عنوان امری والا یاد می‌کند. نماد آرمانی «غریزه‌ای نابهشیار در همهٔ موجودات زنده برای بازگشت به وضعیت غیر موجود زنده و درنتیجه پایان دادن قطعی به رنج زیستن است» (گرین، ۱۳۹۱: ۱۴۲).

۴- رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*

شهری که زیر درختان سدر مرد، روایت فردی مالیخولیایی[1] به‌نام کیان است که برای کار معلمی از بدخش وارد دهکده‌ای به نام سالیان سفلی می‌شود. درواقع انگیزهٔ اصلی کیان برای رفتن به دهکده، کشمکش درونی اوست برای بازیافتن خاطرات کودکی‌اش. دهکده برای کیان سرشار از رمز و معما است و حضور جریر و خاور که هستهٔ اصلی خاطرات دوران کودکی او هستند، به آن جنبهٔ ماورایی بخشیده است. کیان در بدو ورود به دهکده با دختری نابینا به‌نام میناب (که دختر خاور است) آشنا می‌شود؛ ولی علی‌رغم احساس خوبی که به او پیدا می‌کند از بیان عواطف خود به او درمی‌ماند. این عجز در قالب نوعی تهدید درونی هرگونه رابطهٔ کیان با میناب را مختل می‌کند. تهدید دیگری که کیان با آن مواجه می‌شود ترس از دست‌نشانده‌های جریر یا مجازات اهالی روستا است. این تهدید بیرونی، هرگاه که کیان در صدد دیدن جریر یا برقراری رابطه با ابژه‌ای زنانه برمی‌آید، تشدید می‌شود. کیان ناگزیر می‌شود بار احساسی خود را به سگی که در حوالی خانه پرسه می‌زند

1. Melancholia

منحرف کند؛ ولی اهالی روستا سگ را می‌کشند و به بهانهٔ اینکه سگ نجس است کیان را به رفتاری منافی با آداب و رسوم جامعه محکوم می‌کنند. کیان درنهایت موفق به ملاقات جریر می‌شود؛ ولی سیمای جریر با خاطرات کودکی او تناقض دارد. پیش‌ازاین اهالی روستا همواره درمورد جریر حرف می‌زدند و وانمود می‌کردند که در امورات روستا به کسب اجازه از طرف او نیاز دارند. کیان هم گمان می‌کرد که جریر شخص بانفوذی است؛ ولی وقتی با نعش بی‌جان او که بر تخت افتاده مواجه می‌شود، می‌فهمد که او نه تنها توان ادارهٔ روستا را ندارد؛ بلکه فردی به نام نرگس که دخترخواندهٔ اوست از وی مراقبت می‌کند. نرگس نسبت به جریر با احساسات متناقضی روبروست. ازطرفی احساس ژرفی به جریر دارد و به هر نحوی می‌خواهد نعش نیمه‌جان او را زنده نگه دارد، از طرف دیگر گاه وسوسه می‌شود جریر را بکشد؛ چراکه جریر را مانعی بر سر راه خودش و کیان می‌بیند. مواجههٔ کیان با دومین ابژهٔ زنانه در اینجا صورت می‌گیرد؛ ولی در این مورد هم تحت آزار و تعقیب مردم روستا قرار می‌گیرد. آنها به بهانهٔ اینکه ارتباط کیان با نرگس خلاف عرف محسوب می‌شود مانع کار معلمی او می‌شوند و او را به روستای مجاور تبعید می‌کنند. در آنجا هم کیان با زمینه‌چینی یکی از اهالی با زنی اغواگر به نام مونس آشنا می‌شود. مونس قبلاً زن جریر بوده و اهالی به جرم اینکه رابطه با او در حکم نوعی تابو است با برچسب زنا، کیان را سنگسار می‌کنند. این امر زمانی اتفاق می‌افتد که پیش از آن جریر مرده است.

۵- بررسی رمان بر مبنای نظریهٔ لکان

۵-۱- نگاه خیره چگونه از طریق دیگری به سوژه برمی‌گردد؟

سلسله‌حوادث زندگی راوی (کیان) در پی یک گسست شکل می‌گیرد و او را از بدخش راهی سالیان سفلا می‌کند. دو مکان بدخش و سالیان سفلا، تقابل زندگی متعارف با زندگی خیالی را نشان می‌دهد؛ حرکت از مکانی ساده و واقع‌گرایانه به سویه‌ای تاریک و کابوس‌گونه که در آن قتل، تهمت، ریا، آدم‌ربایی، پدران کثیف، آزار به جرم نگهداری از سگ و غیره، زندگی ملال‌آوری را برای کیان تدارک می‌بینند: «اینجا چه خبر است [...] کجاست [...] روستاهایی پراکنده است که مشتی آدم صاف و ساده در آن زندگی می‌کنند یا جایی عجیب و غریب و مرموز است که سازمانی مخوف دارد و آدم‌هایی شقی و قسی آن را می‌گردانند» (حمزوی، ۱۳۷۹: ۱۰۳).

در اصل کیان برای یافتن خاور و جریر که در یادمان‌های گذشته‌اش نقش محوری دارند پا به سالیان سفلا گذاشته است. خاور در گذشته زن جریر بوده و از فرط شهوت‌رانی‌های او از ربع جریر گریخته و بنا به گفته‌های میناب او مرده است. کیان هرگز خاور را ندیده و فقط نامش را شنیده است؛ بنابراین خاور همان ابژهٔ ازدست‌رفته است و تقلای کیان برای یافتن خاور بر میل ناممکن او دلالت دارد. عدم امکان دیدن خاور برای کیان حالتی بت‌واره دارد، در این راستا ابژه‌های «مونس»، «نرگس» و «میناب» به‌عنوان نوعی جوهر زنانه در پی پرکردن شکاف و خلأ حاصل از ناپدید شدن خاور، جایگزین ابژهٔ مفقود می‌شوند و کیان بار احساسی خود را پیرامون آنها شناور می‌سازد. در اصل این ابژه‌ها انعکاسی از تصویر خود کیان هستند که باعث جذبهٔ او شده‌اند و کیان در تقابل آینه‌ای خود با آنها، نمی‌تواند بین خود و دیگری تمایز قائل شود. حضور ابژه‌ها نوعی نقطهٔ دید است که ازطریق آن کیان خودش را به‌عنوان هستهٔ آگاهی دید می‌زند؛ ولی جریر چون نگاه ثالث مذکروار و اخلال‌گر در مثلث ادیپی ظاهر می‌شود و هرگونه رابطهٔ محرم‌آمیز بین کیان با ابژه‌های میل‌ورزی را منع می‌کند. در این راستا پیکر بیمار و از شکل‌افتاده‌ی جریر چون لکه‌ای حوزهٔ دید کیان را مختل می‌کند و او نمی‌تواند جایگاهی را احراز کند که از آن مکان قادر به بازیابی تصویر ابژه‌های میل‌ورزی بشود. تصویر مغشوش و پیکر بیمارگونهٔ جریر که کیان آن را چون لکه می‌بیند، در اصل فرافکنی بیمارگونهٔ کیان به اوست. کیان باید به‌واسطهٔ همان‌انگاری با جریر از تصویر آینه‌ای- خیالی خود گذر کند و هویت خویش را بازیابد؛ ولی جریر به‌عنوان کارگزار امر نمادین از ضمانت اجرایی لازم برخوردار نیست و قانون به شکل مبتذلی توسط افراد شرور و دردسرساز به اجرا درمی‌آید. بنابراین کیان با نظام نمادینی فروبسته و کور مواجه می‌شود و جریر هم ساختار بت‌گونهٔ خود را از دست می‌دهد. به‌همین‌دلیل کیان گمان می‌کند: «اگر این جریر همان جریر بدخش بود حالا می‌توانست مشکلش را با او در میان بگذارد، حتی مانند نوه‌ای، نتیجه‌ای با نیایی پیر درد دل کند، با یک اشاره‌اش همه‌چیز دگرگون می‌شد» (همان: ۱۱۱).

جریر در مقام «دیگری بزرگ» چون ناظری سترون، در عین اینکه بر حضور متکی است، نوعی غیاب و ندیدن را برجسته می‌کند. این امر در تلاشِ کیان برای دیدن جریر مصداق عینی می‌یابد. کیان هر بار که به ملاقات جریر می‌رود فقط می‌تواند شمایلی مبهم از پیکر او را دید بزند، این درحالی است که نگاه خیرهٔ جریر به نقطهٔ نامعلومی دوخته شده و از موضع

شناخت و آگاهی کیان می‌گریزد: «این پیرمرد با این دو چشمی که به جایی نامعلوم دوخته شده برایش چه می‌تواند بکند! » (همان: ۱۱۱). بنابراین سوژه در اصل هیچ نمی‌بیند؛ چراکه آگاهی او بر فقدان یعنی ناآگاهی استوار است. کاسهٔ چشمان باز جریر نیز در قالب قلمرو امر واقع سوژه را مضطرب می‌کند: «کاسهٔ چشمان بازش آن‌سان خالی از نگاه و ادراک بود که کیان وحشت کرد» (همان: ۱۰۸). ازطرفی تصویری که از جریر در کودکی کیان نقش بسته، با شنیده‌ها و دیده‌های کنونی او مطابقت ندارد و کیان در مواجهه با او نمی‌تواند سیمای جریر بدخشی را که مردی دادگر، بخشنده و پارسا بود از جریر کنونی که مردی زمین‌گیر، پیر و شهوت‌ران است تمییز دهد: «از کجا معلوم است که این جریر همان جریر باشد[...] همان جریر کودکی‌اش[...] تصویر روی دیوار آن اتاق هم شباهتی به جریر نداشت[...] شباهت نگاه هم که حرف نشد» (همان: ۵۳ و ۵۴). با این توصیف، مواجههٔ کیان با جریر علاوه بر اینکه جریر را در جایگاه دیگری بزرگ بازنمایی می‌کند، بر جریر در مقام «دال آغازین» نیز دلالت دارد.

آنچه کیان را با پدر نخستین پیوند می‌دهد، دفترچه یادداشتی است که از جریر برایش باقی مانده است. این دفترچه، حکم هستهٔ روانی پیش- تاریخی دارد و مقدم بر داستان پیوند اجتماعی کیان با مردمان درون دهکده است. اولین برخوردهای کیان با جریر مربوط به همین گذشتهٔ دور است و اینک پس از گذشت چند سال برای او حکم مواجهه‌های آسیب‌زا را دارد. در این ساختار جریر در مقام پدر نخستین مظهر کامروایی و پلیدی مفرط است و سویه‌های کیف را در اختیار دارد. نگاه خیرهٔ جریر به‌عنوان امری تهدیدآمیز جلوه می‌کند و نگاه جستجوگرانهٔ کیان برای دیدن جریر او را به موضع کیف و ورای مرگش نشانه می‌رود: «زندگی و گذشتهٔ پیری بیمار که درکودکی‌اش حضوری خاص داشته در اینجا هم اسیرش کرده[...] و انگار آن معما رمز زندگی و مرگش شده است» (همان: ۷۹و ۸۰).

۵-۲- نحوهٔ پردازش لکه‌ها در داستان چگونه است؟

راوی در همان ابتدای داستان فضای امر واقع را با پیچیدن راننده از راه اصلی به جادهٔ فرعی به تصویر می‌کشد. با انحراف از راه اصلی، لکه‌ها به‌عنوان متعلقات امر واقع همچون برآمدگی ورم‌ناکی جلوه‌گر می‌شوند و چون نگاه خیرهٔ آزاردهنده‌ای چشمان سوژه را به سمت خود میکشند. راوی حضور این نگاه خیره را در همان بدو ورود در قالب «پیرمردی با قیافه‌ای ناجور

ترسناک که گوشه‌ای پای یکی از ستون‌های سنگی کت و کلفت چمباتمه زده و کز کرده باشد و با نگاهی که معلوم نیست از روی تمسخر است یا فکر و خیالی شیطانی» (همان: ۱۰) توصیف می‌کند. حضور لکه تا زمانی پابرجاست که کیان فاصلهٔ خود را با تصویرهای دریافتی بیرونی حفظ کند، همین‌که سوژه به معادل‌های ناممکن خود نزدیک می‌شود، واقعیت زندگی‌اش به لکهٔ بی‌شکلی تبدیل می‌شود. نزدیک شدن کیان به این افراد در قالب لکه، به‌منزلهٔ نزدیک شدن او به درونی‌ترین بخش از وجود خودش است و او را مضطرب می‌کند. این امر، در نزدیک شدن کیان به جریر یا اهالی روستا بیشتر به چشم می‌خورد. این افراد در قالب نگاه ناشناس و تهدیدآمیزی نمود می‌یابند و سوژه را به‌عنوان چیزی زاید از محل زندگی‌اش پس می‌زنند یا در مقابل کارهای او مانع تراشی می‌کنند: «حتمن کسانی هستند که نمی‌خواهند کیان در آن محال شارستان باشد و همان‌ها فتاح و کیان را به جان هم انداخته‌اند» (همان: ۴۰۳). در این هنگام امر واقع به‌صورت خوف‌انگیزی به هستی روزمرهٔ زندگی سوژه نفوذ می‌کند. شخصیت‌های کبل آقا، جریر، یوسف، بشیر، فتاح و دارو دسته‌اش و غیره، همگی معادل‌های ناممکن و منفی کیان و پاره‌هایی از شخصیت متکثر و جنبه‌های واپس‌راندهٔ او در دورهٔ آینه‌ای هستند. موانع موجود نیز نوعی فرافکنی خیال‌پردازانه و توهم روان‌پریشانهٔ کیان به ابژهٔ متعالی است.

همچنین توصیف راوی از لکه‌ها در قالب موارد زیر نمود می‌یابد:

تشبیه سالیان سفلا به «کتلی ویران که چون لکه‌ای درمقابل چشم‌اندازش سر برمی‌آورد» (همان: ۷)، تشبیه قلعه به «اسکلت جانوران» یا «پیکری موریانه‌خورده» یا «چهره‌ای فرتوت کریه بزک‌شده»، تشبیه درها و دریچه‌ها به «نابینایانی که از شنیدن آوایی دور گوش تیز کرده باشند» (همان: ۸)، تشبیه ساختمان‌ها به حفره و «کندویی خالی که بر خاک رسوب کرده باشد» (همان: ۷ و ۸)، تشبیه خانه به «جزامیانی که نمی‌خواهند چهره‌های زخم و زیلشان آشکار شود» (همان: ۱۰) و خود را از دید پنهان می‌کنند. لکه گاه در قالب چیزی ناشناخته و رازآمیز جلوه‌گر می‌شود و کیان به ابژهٔ تصویری نگاه ناشناس دیگری تبدیل می‌شود. این امر در تقابل آینه‌ای تصویر کیان با داداشی نمود عینی می‌یابد. داداشی که نوهٔ جریر است به کیان می‌گوید علی‌رغم تلاش‌هایی که کرده هرگز موفق به دیدن چهرهٔ جریر نشده است. یک بار او را از پشت دیده که فقط پس سر و مویش پیدا بود و به‌خاطر همین سماجت از جانب فتاح تنبیه شده است. داداشی به کیان اصرار می‌کند که در این باره به فتاح چیزی نگوید؛ ولی حضور سگ و نگاه‌های او به‌عنوان عنصری بیرونی داداشی را دید می‌زند. «سوژهٔ انسانی صرفاً

نقطهٔ تداخل و مرکز کانونی تصویرهای دریافتی از بیرون است. اگو نه به‌صورت ایزوله؛ بلکه تحت لوای یک ساختار بیرونی معنا و حتی وجود می‌یابد» (فتحزاده، ۱۳۸۸: ۱۰۴). به‌همین‌دلیل داداشی زیر نگاه خیرهٔ سگ که اینک ناظر رازی است که برملا کرده، هراسان می‌شود و به لکه تقلیل پیدا می‌کند: «برگشت به سگ نگاه کرد. سگ در نرفت. سرش را پایین برد. داداشی رو به سگ خم شد. دستش را رو به سگ دراز کرد... همه می‌گن سگ نجسه» (حمزوی، ۱۳۷۹: ۷۷).

۵-۳- رابطهٔ سوژه با ابژه‌های زنانه چگونه با تعلیق مواجه می‌شود؟

۵-۳-۱- ابژهٔ میناب

میناب را می‌توان استعاره‌ای از ابژه در وضعیت جنینی و قبل از سوبژکتیو شدن آن تلقی کرد. همان‌انگاری کیان با میناب ناشی از پیدا کردن خاستگاه اولیه (زهدان مادر) است و اشاره به سرمستی آغازین در گذشته‌ها دارد. به‌همین‌خاطر میناب در ساختار داستان ابژه‌ای نابینا شناخته می‌شود؛ چراکه نگاه خیرهٔ سوژه نسبت به شکاف امر واقع، جوهری و درونی است و کیان میان خود و ابژه تمایز قائل نیست. به‌عبارتی میناب آنقدر نسبت به سوژهٔ کیان درونی است که رابطهٔ دوگانهٔ آنها به نگاه ثالثی فروکاهیده نمی‌شود که کیان از آن طریق بتواند خود را دید بزند: «تو می‌بینی من چه شکلی هستم اما من نمی‌بینم تو چه شکلی هستی. کیان با لحنی نیازمند گفت: همیشه این‌جوریه یک چیز یک‌طرفه‌اس» (همان: ۱۵۹). از این نقطه‌نظر میناب همان عشق کور است و کیان نمی‌تواند دست به انتخاب بزند. به‌همین‌دلیل همانندسازی با میناب غیرممکن است و میناب تا پایان داستان کور باقی می‌ماند: «شاید اگر نامش میناب نبود، نابینا نبود» (همان: ۴۹۹).

در مواجهه با ابژهٔ میناب، حضور لکه ابتدا در قالب دفترچه یادداشتی که از نیای بزرگ (جریر) برجا مانده است پررنگ‌تر می‌شود. کیان می‌خواهد به هر طریقی دفترچه را سربه‌نیست کند تا از ثقل نگاه جریر رها شود؛ ولی حضور کابوس‌گونهٔ جریر به‌عنوان پدری که کیف محض است و میناب را در تملک خود دارد، هرگونه رابطه را مختل می‌کند: «پدربزرگش پای آن سرو نشسته بود. دست میناب توی دستش بود. داشت می‌نوشت. به او زل زده بود. سرش تاس بود، بزرگ. دفتر را به تنهٔ درخت کوبیده بودند. نرگس می‌خندید» (همان: ۸۹). سوژه می‌تواند از طریق گفتمان به هویت یکپارچه‌ای دست پیدا کند؛ ولی کیان نمی‌تواند حقیقت احساس خود را به میناب بازگو کند؛ به‌عبارتی نمی‌تواند ازطریق واژه‌ها که عرصهٔ بازنمایی زبان‌شناختی و ساحت نمادین است میل خود را ارضا کند، به‌همین‌دلیل رابطهٔ او با

میناب به تعلیق برمی‌خورد: «میناب که از سکوت کیان افسرده بود با هر دو دست دست‌های کیان را گرفت. بگذریم، اگر نمی‌خوای چیزی بگی نگو؛ ولی من دلم می‌خواد هرچیزی به زبون بیاد» (همان: ۱۶۰). کیان بیش از آنکه در عالم حقیقی غوطه‌ور باشد اسیر خیالاتش است به همین‌دلیل میناب از کیان می‌خواهد به بدخش (سویهٔ حقیقت) بازگردد و هویت واقعی خود را بازیابد. کیان همواره دنبال دلیل است و سعی می‌کند از لابه‌لای احساس خودش نسبت به میناب حقیقتی را بیرون بکشد. «به‌زعم روان‌کاوی تمنا همواره از ابژهٔ عینیت‌یافته؛ یعنی ابژه‌ای که حاصل شده، سرریز می‌کند تا به امر واقع بازگردد. خاصیت امر واقع آن است که در اوج حصول ابژه، تصویر تمامیت را در مورد ابژه برهم می‌زند تا بدین وسیله نابسندگی آن را بنماید و غیاب خود را گوشزد کند. این درست زمانی است که سوژه از حصول ابژهٔ مفقود و بازیافتن تمامیت خاطرجمع شده» (عادل و گنجه‌ای، ۱۳۹۷: ۱۴۱). این امر میناب را نسبت به عشق کیان بی‌اعتماد می‌کند: «گاهی احساس کردم منم دچار وحشت شدم از اینکه تو می‌خوای منو مثل کیمیاگرا چیز دیگه‌ای بکنی، چیزی که توی نهادم نبوده» (حمزوی، ۱۳۷۹: ۴۲۵). کیان در تورهای دال گیر می‌افتد و نمی‌تواند به ندای عاشقانهٔ میناب پاسخ مثبت بدهد؛ بنابراین تکانه‌های جنسی‌اش را به نرگس متمایل کند.

۵-۳-۲- ابژه‌ی نرگس

مواجههٔ کیان با ابژهٔ نرگس مقولهٔ نگاه را در سه مدار بازگو می‌کند: در حالت اول جریر در قالب دال ارباب به‌عنوان نگاه خیرهٔ ناب نرگس را دید می‌زند. جریر برای نرگس حالت اثیری دارد با این وجود نرگس را مضطرب می‌کند: «چشمش به صورت تکیده و پوست و استخوان پیرمرد می‌افتد و آن چشمان باز مات را می‌بیند که به تاق دوخته شده، ناگهان هرّی دلش می‌ریزد» (همان: ۲۴۳).

طبق تعریف لکان دال ارباب تهی است و شخص ارباب تصادفاً این جای خالی را پر می‌کند. در این معنا جریر خود لکه‌ای است که از توهم نرگس ناشی می‌شود. جریر از همان آغاز داستان به‌عنوان دیگری بزرگ خط خورده است و نرگس با چهرهٔ پدرانهٔ رو به سقوط رفته مواجه است؛ ولی نرگس به‌طرز وسواس‌گونه‌ای گمان می‌کند اگر حوادث کسالت‌بار را از چشم جریر دور نگه دارد، او را زنده نگاه خواهد داشت: «خدا رو شکر آقاجون جریر گاهی حالشون جوری نیست که همیشه بیدار باشن، مثل اون وختا همه‌چی رو ببینن، همه‌چی رو بشنفن وگنه از این حرفا و کارای شما زبونم لال دق‌مرگ می‌شدن» (همان: ۱۱۳).

حالت دوم نگاه خود نرگس است که معطوف به خود است و از نقطه‌ای ناممکن جریر را به‌مثابه توده‌ای وهمناک از امر واقع به‌عنوان همزاد خود می‌بیند. «همزاد انطباق تصویر سوژه در دورهٔ آینه‌ای نیست؛ بلکه مازادی از رابطهٔ این دو است: من در همزاد خود نه صرفاً با خودم (تصویر آینه‌ای‌ام)؛ بلکه بیش از هرچیز با آنچه در من بیشتر از خودم است مواجه می‌شوم» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۲۱۱). نرگس نمی‌تواند جریر را به‌عنوان بخشی از خود در قالب بازمانده‌ای از امر واقع بازشناسد؛ بنابراین برای رهایی و ادامهٔ زندگی باید این مازاد را بکشد یا از آن چشم‌پوشی کند. این امر به‌نوعی احساس گناه را در او برمی‌انگیزد. حضور جریر چون نگاه خیره‌ای جلوه می‌کند که در آن نرگس به‌عنوان همزاد، نظاره‌گر خود می‌شود و از فکر کشتن جریر هراسان می‌شود. در اینجا لکه به‌عنوان حس مجازات‌گرانه در قالب فتاح و دارودسته‌اش در رؤیاهای نرگس ظاهر می‌شود و پیوند عاطفی او با کیان را مختل می‌کند: «خواب دید کیان را در اتاقی تنگ و تاریک و لخت از تاق وارونه آویزان کرده‌اند... مردی که پشت به اوست روی یک صندلی چوبی ساده نزدیک کیان نشسته و از کیان بازخواست می‌کند[...] اولش مثل آنکه کاویان است، اما بعد فتاح می‌شود. چیزی مانند یک مار دستش است. به سر کیان نزدیک می‌کند و می‌گوید: بگو که دوستش نداری» (حمزوی، ۱۳۷۹: ۲۷۰). مار «نمادی که در تفکر فروید دقیقاً نشانهٔ آلت رجولیت مهارنشدنی است» (گرین، ۱۳۹۱: ۱۴۴) تکانه‌های سرکوب‌شدهٔ نرگس را نشان می‌دهد.

در حالت سوم نرگس میانجی می‌شود که کیان از زاویه دید او خود را می‌بیند؛ به‌عبارتی کیان حقیقت میل خویش را برای پدرکشی در بیرون از خویش، در شبکهٔ بین‌الاذهانی خود با نرگس می‌یابد. در این راستا کیان نیز همچون نرگس با منطقی متناقض روبرو است: ازطرفی جریر که به‌عنوان نگاه ادیپی، هرگونه رابطه و عمل جنسی را مختل می‌کند باید کشته شود تا جریان امور روند عادی خود را بازیابند؛ به‌عبارتی جریر باید با مرگ خود دختری را که در تملک خود دارد به پسر واگذارد: «باید خود جریر دیگری شود تا بتواند دست آن زن را از توی دست جریر درآورد و او را از آن اتاق و آن زیرزمین و آن خانه و آن محال بیرون کشد» (حمزوی، ۱۳۷۹: ۲۷۴). یا اینکه به هر طریقی نام پدر را زنده نگه‌دارد و در عوض نرگس را به‌عنوان لذت مازاد و ابژهٔ غیر قابل نمادپردازی کنار گذارد. درنهایت نرگس موفق می‌شود به زندگی جریر (استعارهٔ پدرانه) خاتمه دهد و کیان به‌واسطهٔ نرگس است که متوجه می‌شود پدر آغازین پیشاپیش مرده است: «گفتم نرگس تو سال‌های سال با جریری مرده سر کرده‌ای، بی جریر بوده‌ای و حالا مرده‌ای را کشته‌ای» (همان: ۵۷۹). با مرگ جریر دیگر لکه‌ای

وجود ندارد که کیان را دید بزند، بنابراین سوژه نیز محو می‌شود و رابطه با نرگس هم به تعلیق برمی‌خورد.

۵-۳-۳- ابژهٔ مونس

تاآنجاکه میل سوژه در قالب میل «دیگری» توجیه پذیر است، در برخورد با ابژه‌های جایگزین با نوعی کیف کور مواجه می‌شود و معمای میل نرگس و میناب برای او ناگشوده باقی می‌ماند؛ ولی مواجهه با مونس او را از یک عنصر سرکوبگر بزرگ در درونش آگاه می‌سازد. این عنصر همان محال بودن رابطهٔ جنسی یا کیف محال است. «تا آنجاکه این کارکرد به شکلی اجتناب ناپذیر کیفیتی واکنشی می‌یابد؛ یعنی اینکه از طریق خود مقاومت در برابر مضمون جنسی ممنوع شده، نوعی جنسی شدن افراطی و درعین‌حال فراگیر تولید می‌کند» (ژیژک، ۱۳۹۸: ۲۷). مواجهه با مونس شکلی از ظهور ابژهٔ مفقود است که نگاه را در چند بعد برجسته می‌کند:

۱- مونس نگاهی است که در اول ناشناخته می‌نمود؛ ولی در پایان داستان در جایگاه ابژهٔ شهوت و در مقام یک زن اغواگر به کیان خیره می‌شود. کیان در حالت خلسه‌وار به ندای عاشقانهٔ مونس پاسخ مثبت می‌دهد. با این اقدام سوژه از تمام همانندسازی‌هایش تهی می‌شود و خاصیت آینگی و نظام خیالی‌اش از هم می‌پاشد. چراکه کیان دیگر نمی‌تواند حقیقت وجودش را تحریف کند و خودش را به‌صورت دیگری بازشناسد: «دلبستگی به میناب و احساسی که به نرگس داشت و فکر و خیال‌هایی که ته دلش سوسو می‌زد همه خاموش شده بود... حالا می‌خواهد همه‌چیز را مانند چند عدل کالای سقط که بار سنگینی برایش شده دور بریزد» (حمزوی، ۱۳۷۹: ۴۰۶). ازطرف‌دیگر مونس نگاه ناممکنی را برجسته می‌کند که کیان را بیش از حد به قلمرو ممنوعهٔ دیگری مطلق یا امر بازنمایی ناپذیر نزدیک کرده است؛ فضایی که در آن سوژه شاهد صحنهٔ آبستنی خودش (مقاربت والدینش) می‌شود. مونس که قبلاً زن جریر بوده است، صیغه شدن با او نوعی عمل ممنوعه محسوب می‌شود و کیان این پیام مؤکد را از زبان نیای نخستین به یاد می‌آورد: «اگر پدربزرگش بود حتماً می‌گفت: پسر جان وسوسه شدی» (همان: ۴۰۱). نزدیک شدن بیش از حد به این قلمرو با مرگ سوژه منطبق است.

۲- حضور مونس با حرکت‌های اغواگرانه همانندسازی را تجسم می‌بخشد که در آن کیان هم سوژه است هم ابژه؛ یعنی هم می‌بیند و هم دیده می‌شود. مونس لکه‌ای را برجسته می‌کند که در قالب نگاه‌های اطرافیان عیان می‌شود. این نگاه‌ها که گویی به چیز قبیحی چشم دوخته‌اند، می‌خواهند کیان را سنگسار کنند. عدم مصالحهٔ کیان با میلش و طفره رفتن از ازدواج، نقاب

مونس را کنار می‌زند و هیستریک بودن او را نشان می‌دهد. درحقیقت عواطف مونس به کیان جنبه‌های سرکوب‌شده‌ای هستند که از خشونت افراطی نسبت به سلطهٔ مردان مایه می‌گیرند؛ بنابراین رابطهٔ مونس با کیان به خاطر انتقام از جریر است که زمانی مونس را به زنی گرفته و سپس رهایش کرده است: «چه ارزان خودش را فروخت[...] دید می‌تواند کار عجیب‌وغریبی بکند[...] کسی را به خاک سیاه بنشاند[...] جریر حریص را توی دست‌وبال خودش بگیرد[...] سوارش شود[...] دهنه بهش بزند[...] اما آخرش این او بود که حرام شد» (همان: ۳۸۸). مونس زمانی که قدرت بازی دادن مردان را از طریق اغواگری از دست می‌دهد، نظام هستی‌اش دگرگون می‌شود؛ به‌همین‌دلیل تهدید مونس به نظام پدرسالارانه تهدیدی کاذب است و درنهایت قدرت تأثیر خود را از دست می‌دهد و در دل واقعیت اجتماعی نابود می‌شود.

۳- نگاه‌های اطرافیان که پیش از این معطوف به شیءِ آرمانی (جریر) بود به کیان منحرف می‌شود و چون کیان در شبکهٔ نمادین جایگاهی را اشغال می‌کند که از آن او نیست، خود به لکه‌ای مزاحم تبدیل می‌شود. ازطرفی قدرت دید کیان به دلیل اینکه در معرض نگاه‌های خیرهٔ بی‌شمار قرار می‌گیرد مختل می‌شود: «نمی‌دانم بینایی‌ام را از دست داده‌ام یا نمی‌توانم چشمم را باز کنم[...] توی دهانم بو و طعم خون می‌دهد[...] تلخی مرگ توی دهانم است» (همان: ۵۹۰). کیان مجبور است حرف بزند و تعادل ازدست‌رفتهٔ خود را بازیابد؛ ولی صدا به‌صورت فروخورده جلوه می‌کند و نمی‌تواند به بیرون راه یابد. این صداها که حالت بی‌حاملی دارند به عنوان لکهٔ فالوسی[1] عمل می‌کنند. «فالوس ابژهٔ گمشدهٔ اصلی است؛ اما تنها تاآنجاکه هیچ‌کس در وهلهٔ اول آن را نداشته است. بنابراین فالوس شبیه هیچ دال دیگری نیست؛ فالوس دال غیاب است» (هومر، ۱۳۹۶: ۸۱). برخلاف ابژهٔ مفقود که ناگفتنی است، فالوس به‌زبان‌آوردنی است. شدت اضطراب به قدری بالاست که مرگ و امر والا در قالب نیروی ویرانگر صدا در شکل بی‌صدایی آن تجلی می‌کند. ریسمانی هم که در بخش پایانی داستان برای به دار کشیدن کیان به کار می‌رود، بند ناف استعاری‌ای است که پیوند محرم‌آمیز با مادر را برقرار می‌کند و او را به کیف آغازین پیوند می‌زند: «و مادرم مرا در بدخش[...] بر کرانهٔ رود دایتیا آفرید که زادگاهم بود[...] و مرگم در مازیار چاچی[...] در خانهٔ پیری پاره‌دوز» (حمزوی، ۱۳۷۹: ۵۴۹).

1. Phallus

۶- نتیجه‌گیری

نوعی جذبه بین خیره‌نگری و میل سوژه وجود دارد. میل سوژه در انحصار دیگری بزرگ است و در مقام فقدان ظاهر می‌شود. موضوع مورد تمنا در این رمان در قالب تهدید همراه با احساس گناه و به‌عنوان عنصر درونی زندگی سوژه؛ اما به‌گونه‌ای سرکوب‌شده خود را نشان می‌دهد. این تهدید به صورت ابژهٔ جریر آن هم به‌صورت لکه‌ای که در حوزهٔ واقعیت مشهود است نمود پیدا می‌کند. لکه سراسر زندگی واقعی سوژه را در بر می‌گیرد و کیان با دید زدن آن، خود را از دستیابی به دیگر ابژه‌های مطلوب و توان برقراری هرگونه رابطهٔ عاطفی با آنها محروم می‌سازد. در تقابل‌های دوتایی بین سوژه و سایر شخصیت‌ها، هرکدام از شخصیت‌ها «دیگریِ» کیان به شمار می‌روند. صداها و رفتارهای شخصیت‌های پیرامون همان هستهٔ «واقعیت روانی» خود کیان‌اند؛ به‌عبارتی ابژه‌های خیالی کیان هستند که جایگزین میل او برای ابراز هرگونه علاقهٔ ژرف به نرگس، مونس و میناب می‌شوند. این ابژه‌ها به نوبهٔ خود لکه‌ای هستند که در قالب امور نامتعارف، به واقعیت زندگی سوژه رخنه می‌کنند. سوژه مادامی که آنها را نمی‌بیند و درگیر زندگی روزمره است، می‌تواند به زندگی متعارف خویش ادامه دهد؛ ولی مواجههٔ سوژه با آنها نوعی تهدید به انسجام هستی‌شناختی او محسوب می‌شود. ازطرفی تمام ابژه‌ها توسط یک چهرهٔ پدرانهٔ مبهم (جریر) و یا توسط فرامن مادرانه که دسترسی به رابطهٔ جنسی را ناممکن می‌سازد، تروماتیک شده‌اند و کیان قادر نیست در چهرهٔ آنها تحقق کیفیت خودارجاعی مخرب خود را بازشناسد. «جریر» به‌عنوان استعارهٔ «خیره‌نگر» و سوژه (کیان)، به‌عنوان استعارهٔ «چشم» بازنمایی می‌شود. سوژه خود را زیر نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ تحت تعقیب و شکنجه می‌بیند. ابژهٔ «میناب» کور است و به‌عنوان ابژهٔ والایش‌یافته به تصویر کشیده می‌شود، همچنین مدلول گمشده‌ای است که میل پیرامون او شکل می‌گیرد. ابژهٔ «مونس» در مقایسه با این میناب حضور پررنگ و برجسته‌ای دارد و به شکل لکه‌ای که هر آن بزرگتر می‌شود و فضای امر واقع را پر می‌کند نشان داده می‌شود. سوژهٔ نرگس در قالب ابژه‌ای که استعارهٔ پدرانه را شکست می‌دهد به تصویرکشیده می‌شود. سوژهٔ کیان دچار چندپارگی و فقدان است و برای یافتن تمامیت گمشدهٔ خود به همانندسازی با ابژه‌های پیرامونی دست می‌زند؛ ولی ساحت اجتماعی و نمادین به‌عنوان ساختاری فروبسته، خود دچار فقدان است و امری محال را بازنمایی می‌کند.

منابع

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

ایگلتون، تری. (۱۳۹۵). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
بوتبی، ریچارد. (۱۳۸۴). *فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لکان)*، ترجمهٔ سهیل سُمی. تهران: ققنوس.
بوژروویچ، میران. (۱۳۹۲). «مردی پشت شبکیهٔ چشم خودش». *لکان- هیچکاک؛ آنچه می‌خواستید دربارهٔ لکان بدانید اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید*، ترجمهٔ امید نیک فرجام. گردآوری اسلاوی ژیژک. تهران: ققنوس. ۲۳۱-۲۵۰.
بزرگمهر، شیرین و مشگین‌قلم، سحر. (۱۳۹۷). «بررسی هویت شخصیت‌های نمایشنامهٔ *نفرین طبقهٔ گرسنه* اثر سم شپرد براساس نظریات ژاک لکان». *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۸ (۱۶)، ۲۱-۳۶.
پاینده، حسین. (۱۳۹۰). «عجز از بیان: قرائتی روان‌کاوانه از داستان سه قطره خون». *ادب فارسی تهران*، ۱(۷)، ۶۷-۸۸.
چاوشیان، شهره و سخنور، جلال. (۱۳۹۷). «از پرهیز تا رویارویی با خیره‌نگری و امر واقع؛ خوانشی لکانی از فیلم اثر بکت». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۵(۲۰)، ۶۵-۸۴.
حمزوی، خسرو. (۱۳۷۹). *شهری که زیر درختان سدر مرد*، تهران: روشنگران.
راباته، ژان‌میشل. (۱۳۹۶). «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان». *ارغنون؛ مجموعه مقالات دربارهٔ روانکاوی (۲)*، ترجمهٔ فتاح محمدی. (۲۲)، ۱۹۳-۲۰۳.
راگلند، الی. (۱۳۹۲). «مفهوم رانهٔ مرگ نزد لکان». *ارغنون؛ مجموعه مقالاتی دربارهٔ مرگ*، ترجمهٔ شهریار. وقفی پور. (۲۶و۲۷)، ۳۴۱-۳۸۲.
ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۰). *کژ نگریستن؛ مقدمه‌ای بر ژاک لکان*، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی. تهران: رخداد نو.
ژیژک، اسلای. (۱۳۹۵). *از نشانگان خود لذت ببرید*، ترجمهٔ فتاح محمدی. زنجان: هزاره‌ی سوم.
ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۸). *هنر امر متعالی مبتذل دربارهٔ بزرگراه گمشدهٔ دیوید لینچ*، ترجمهٔ مازیار اسلامی. تهران: نی.
عادل، شهاب‌الدین و گنجه‌ای، معصومه. (۱۳۹۷). «ابژهٔ غایب و نگاه مخاطب: ابژهٔ غایب ژاک لکان و نقد روانکاوانهٔ فیلم». *مطالعات بینارشته‌ای ارتباطات و رسانه*، ۱ (۱)، ۱۲۴-۱۵۰.
علی‌نیا، اکرم و کوپال، عطاالله. (۱۳۹۳). «بررسی عقاید ژاک لکان در نمایشنامهٔ *از پشت شیشه‌ها* اثر اکبر رادی». *دهخدا*، ۶ (۱۹)، ۳۱-۵۰.
فینک، بروس. (۱۳۹۷). *سوژهٔ لکانی میان زبان و ژوئیسانس*، ترجمهٔ علی حسن‌زاده. تهران: بان.
فتح‌زاده، حسن. (۱۳۸۸). «اگو از دیدگاه لکان و هوسرل». *گروه فلسفهٔ دانشگاه زنجان*، (۳و۴)، ۱۰۲- ۱۱۲.
گرین، ویلفرد. (۱۳۹۱). *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۹۰). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

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

مولودی، فؤاد و دزفولیان، کاظم و یزدخواستی، حامد. (۱۳۸۸). «نقدی روانکاوانه بر شعر هملت شاملو». *ادب‌پژوهی*، (۹)، ۶۹-۸۷.

مولودی، فؤاد و یزدخواستی، حامد. (۱۳۹۱). «خوانشی لکانی از *شازده‌احتجاب* گلشیری». *ادب‌پژوهی*، (۲۱)، ۱۳۹-۱۱۱.

مولودی، فواد و عاملی‌رضایی، مریم. (۱۳۹۶). «دیگری به‌مثابه خود؛ ارتباط شمس و مولانا از دیدگاه ژاک لکان». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، (۱۷)، ۹۶- ۱۱۴.

DOI: 10.22051/jm1.2018.21631.1575

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

مرادی، نرگس و تسلیمی، علی و خزانه دارلو، محمدعلی. (۱۳۹۷). «معشوق ایده‌آل، معشوق- مادر، بررسی لکانی عشق در شعر بر سرمای درون احمد شاملو». *ادب پارسی معاصر*، ۲۴(۱)، ۲۰۷-۲۳۲.

هومر، شون. (۱۳۹۶). *ژاک لکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.

روش استناد به این مقاله:

محمودلو، اکرم. (۱۴۰۲). « بازنمایی «لکه»، با تکیه بر وجه استعاری «چشم» و «نگاه خیره» در رمان «شهری که زیر درختان سدر مرد»». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۶(۲): ۱۰۱-۱۲۳. DOI: 10.22124/naqd.2024.26475.2550

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.