A
Journal of Research in Narrative Literature
https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Res. article

Journal of Research in Narrative Literature, Razi University
Vol. 9, Issue 2, Summer 2020, 39-53.

Lacanian Reading of "The Mental Development of The Subject" in the Story Collection of Mandanipour's "The Ultramarine Blue"

Mohammad Amin Estahbanati Ehsani[*1]
M.A. Student of Persian Language and Literature, The Scientific Center of Estehban
Kheirolah Mahmoodi[2]
Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Shiraz University, Shiraz, Iran

Received: 09/27/2018 **Accepted:** 06/29/2020

Abstract
Whereas Lacan's theory of psychoanalysis, as a form of interpretation as well as a theory of language, identity, and subject, has had a profound effect on the literary studies; This study intends to analyze the short water stories of The Ultramarine Blue"as one of the open and interpretable texts in this criticism. The results show that in the darkest parts of the hero's psyche in Mandanipour's stories, other small objects replace the image of the mother in order to alleviate the pain and suffering of this split, even if it is only temporarily; but these displacements will not heal the wound caused by that split; thus, the subject's search for finding, is ultimately accompanied by failure and depression, and hence all of the stories finish with sadness and despair. This despair is the product of the protagonist's awareness that the values that govern the symbolic system (in a progressive and modern society) are absurd and they are associated with the lack; therefore, it causes them to lose their dignity. They deeply want to return to the first stage, and they want the same union again, and to implement them, they turn to other small objects that fail in all of the cases; thus in these stories Lacan's idea that the subject can never attain that former union has been realized.

Keywords: Lacan, Subject, Imaginary Action, Symbolic Action, Real Action, The Ultramarine Blue and Mandanipour.

1. **Corresponding Author's Email:** ehsani.estahbani@gmail.com
2. **Email:** mahmoodi@shirazu.ac.ir

www.SID.ir

شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶
پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی
دورهٔ نهم، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹، صص ۳۹-۵۳.

خوانش لاکانی رشد روانی سوژه در مجموعه‌داستان *آبی ماورای بحار* مندنی‌پور

محمّدامین اصطهباناتی احسانی*[۱]
کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی، مدرّس مرکز آموزش عالی استهبان
خیرالله محمودی[۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۷/۵ **پذیرش:** ۱۳۹۹/۴/۹

چکیده
از آنجایی که نظریهٔ روانکاوی لاکان به عنوان یکی از گونه‌های تفسیر و هم نظریه‌ای در باب زبان، هویت و سوژه در زمینهٔ مطالعات ادبی تأثیر بسزایی داشته‌است؛ این جستار بر آن است تا داستان‌های کوتاه آبی ماورای بحار مندنی‌پور را به عنوان یکی از متن‌های باز و قابل تأویل از منظر این نقد تحلیل و بررسی کند. نتایج نشان می‌دهد در تاریک‌ترین بخش‌های روان قهرمان‌های داستان‌های مندنی‌پور، اُبژه‌های کوچک دیگر جایگزین ایماژ مادر می‌شوند تا بلکه درد و رنج این انشقاق ولو موقتاً قدری تسکین یابد؛ امّا این جابه‌جایی‌ها، زخم ناشی از آن انشقاق را مرهم نخواهند کرد؛ بنابراین جستجوی سوژه برای یافتن، در نهایت با شکست و افسردگی قرین می‌شود و از این‌رو تمامی داستان‌ها با حزن و یأس پایان می‌یابند. این یأس و نومیدی، محصول آگاهی قهرمان داستان‌ها به این نکته است که ارزش‌های حاکم بر نظام نمادین (در یک جامعهٔ مترقّی و مدرن) پوچ و با فقدان همراه است؛ بنابراین آن‌ها را دچار ضایعهٔ حیث واقع می‌کند. ایشان عمیقاً خواستار بازگشت به مرحلهٔ نخستین هستند و همان اتّحاد دوباره را خواستارند و برای عملی‌کردن آن به اُبژه‌های کوچک دیگری روی می‌آورند که در تمامی موارد ناکام می‌مانند؛ بنابراین در این داستان‌ها این ایدهٔ لاکان که سوژه هیچ‌گاه نمی‌تواند به آن اتّحاد پیشین دست پیدا کند، محقّق شده‌است.

کلیدواژه‌ها: لاکان، سوژه، امر خیالی، امر نمادین، امر واقع، آبی ماورای بحار و مندنی‌پور.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ehsani.estahbani@gmail.com
۲. رایانامه: mahmoodi@shirazu.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدّمه

اگرچه اکثر روانکاوان، وامدار اندیشه‌های فروید هستند، بسط و گسترش اندیشه‌های وی نیز تا حدود زیادی مرهون تعریف دوبارهٔ روانکاو و فیلسوف فرانسوی، ژاک لاکان[1] (۱۹۰۱-۱۹۸۱) است. روانکاو طرد شده‌ای که در بیرون از جامعه روانکاوی پاریس[2] [زیر نظر انجمن بین‌المللی روانکاوی[3] بود]، جامعهٔ فرانسوی روانکاوی[4] را بنیان نهاد. فروید روان انسان را مجموعه‌ای فردی و متشکّل از سه بخش نهاد یا ناخودآگاه[5]، فرامن[6] و من یا خودآگاه[7] دانست. یونگ بر خلاف او، روان انسان را تنها مجموعه‌ای شخصی نمی‌دانست، بلکه بر آن بود که علاوه بر سه بخش مذکور، لایهٔ دیگری در پسِ ناخودآگاه فردی وجود دارد که بسیار عمیق‌تر و ژرف‌تر از آن است و وی آن را لایهٔ ناخودآگاه جمعی نوع بشر دانست (ر.ک: شولتز، ۱۳۸۶: ۱۱۳). بدین‌گونه روانکاوی از فروید و اندیشه‌های او به‌تدریج دور گشت تا اینکه ژاک لاکان در دههٔ پنجاه، بازگشت به اندیشه‌های فروید را مطرح نمود (ر.ک: راباته، ۱۳۸۲: ۲۰۱). لاکان با بهره‌گیری از زبان‌شناسی ساختارگرا، جامعه‌شناسی، فلسفه و حتّی رفتارشناسی حیوانات، دیدگاه نوینی نسبت به اندیشه‌های فروید عرضه کرد.

تا پیش از فروید، انسان‌گرایان بر آن بودند که چیزی به عنوان «خود ثابت» وجود دارد که دارای همهٔ ارزش‌های خوب، از جمله آزادی و اراده است. فروید یکی از برجسته‌ترین افرادی بود که این تصوّرِ خودِ یکپارچه را زیر سؤال برد و ناخودآگاه را جایگزین آن کرد (ر.ک: کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۰). فروید به دنبال این نظر بود که این غرایز سرکش ناخودآگاه، چگونه والایش می‌یابند و تبدیل به خواسته‌های جامعه‌پسند می‌شوند و در نتیجه تمدّن شکل می‌گیرد. در حقیقت او به دنبال چگونگیِ جایگزین‌شدن ناخودآگاه با خودآگاه (من) بود. لاکان این اندیشه را پذیرفت؛ امّا ثابت کرد که «به‌طور کلّی چیزی به نام (من) توهّمی بیش نیست که بر ساختهٔ ناخودآگاه می‌باشد» (همان: ۱۱۱).

در این مقاله، کارکرد نظریهٔ لاکان دربارهٔ رشد روانیِ سوژه در تعدادی داستان کوتاه از مجموعهٔ *آبی ماورای بحار* شهریار مندنی‌پور بررسی و تفسیر می‌شود؛ به این منظور ابتدا پیدایش و کارکرد ادبی نظریهٔ لاکان و سیر رشد روانی سوژه از منظر وی بررسی می‌شود؛ سپس کاربردپذیریِ مفاهیم لاکانی در نقد ادبی

1. Jacques lacan
2. spp
3. IPA
4. SFP
5. ide
6. Super ego
7. ego

www.SID.ir

Archive of SID

در خوانشی از مجموعه‌داستان *آبی ماورای بحار* شهریار مندنی‌پور اعتبار سنجی می‌شود.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی مقالات و منابع موجود، پژوهشی که به خوانش لاکانی داستان یا داستان‌هایی از مندنی‌پور مربوط باشد، مشاهده نشد؛ امّا پژوهش‌هایی یافت می‌شوند که به بُعد روانی داستان‌های مندنی‌پور توجّه داشته‌اند؛ از جمله: محمدی و کریمی (۱۳۹۱) در بررسی انواع پیش‌نمون در داستان‌های مندنی‌پور به این نتیجه رسیده‌اند که تبحّر نویسنده در استفاده از پیش‌نمون‌ها منحصر به فرد است؛ چراکه پیش‌نمون‌های او هم از زمانی بسیار دور است و هم از زمانی بسیار نزدیک؛ از شخصیّت و روح حافظ که حافظهٔ فرهنگ ماست تا صادق هدایت و واقعهٔ یازده سپتامبر. مندنی‌پور شخصیّت ها را آن چنان قوی و پیچیده می‌آفریند که خواننده حین خواندن داستان متوجّه منشأ شخصیّت نمی‌شود.

همچنین می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد که کاربرد ادبی نظریهٔ لاکان را در برخی دیگر از آثار ادبیّات فارسی بررسی کرده‌اند؛ از جمله: پاینده (۱۳۸۸) در نقد شعر زمستان بر مبنای نظریهٔ لاکان نشان می‌دهد که اخوان ثالث در شعر زمستان از سویی «ساحت نمادین» را مغایر اصول و ارز ش‌های راستینِ انسانی می‌داند و از سوی دیگر، خودِ این اصول و ارزش‌ها نیز صرفاً در «حیث واقع» متبلور می‌شوند که او نمی‌تواند به آن دسترسی داشته باشد؛ در نتیجه سوژهٔ حرمان‌زده به «ساحت خیالی» پناه می بَرَد تا بلکه از این طریق مافات زندگیِ دردآور در جامعهٔ انسان‌های خودمدار را جبران کند. سعیدی (۱۳۹۱) شعر «تا انتها حضور» سهراب سپهری را از منظر رشد روانی سوژه در روان‌کاوی لاکان بررسی کرده‌است.

۲. بحث

۱-۲. سیر رشد روانی سوژه از منظر لاکان

لاکان فرایند رشد روانی سوژه را در سه مرحله بیان کرد: ۱- مرحلهٔ خیالی ۲- مرحلهٔ نمادین (نظام نمادین) ۳- امر واقع (حیث واقع)

مرحلهٔ خیالی: از دیدگاه لاکان این مرحله از همان روزهای نخستینِ تولّد نوزاد آغاز می‌شود و کودک هر چند از اعضای خود درکی پاره‌پاره و گسسته دارد، به‌طور کلّی تصوّری از خود، به عنوان موجودی مستقل که دارای هویت باشد، ندارد و پیوسته خود را با مادر و محیط اطراف، متّحد و یکپارچه می‌پندارد (ر.ک: ایگلون، ۱۳۶۸: ۱۴۳).

مرحلهٔ آینه‌ای: آغاز این مرحله (به عنوان جزئی از همان مرحلهٔ خیالی) بین ۶ تا ۱۸ ماهگی و پایان آن نیز در ۳ سالگی است. کودک در این دوران تصویر خود را در آینه تشخیص می‌دهد و با این تصویر هم‌ذات‌پنداری می‌کند؛ امّا هم‌زمان این تصویر برای او بیگانه‌کننده است و با خود او خلط می‌شود. به نظر

www.SID.ir

Archive of SID

لاکان در این لحظه بیگانه‌شوندگی و شیفتگی با تصویر، الگوی سوژه پدیدار می‌شود (ر.ک: هومر، ۱۳۸۸: ۴۵) و از این جهت است که ساخته‌شدن «خود» [و نیز هویّت] کودک به همین دریافت‌های نادرست از وجودش بازبسته است (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۲۷). به هر حال سوژه (نوزاد) احساس می‌کند که بر خود تسلّط دارد؛ امّا این تسلّط در بیرون از خود اوست و برخورداری او از بدنی تام و زیر فرمان خود توهّمی بیش نیست؛ کودک به علّت ناتوانی در انجام امور اولیهٔ زندگی از قبیل راه‌رفتن، رفع تشنگی و گرسنگی و ... همچنان وابسته به مادر است.

۲-۲. نظام نمادین

توهّم‌های مرحلهٔ خیالی با گام نهادن در مرحله‌ای که لاکان آن را مرحلهٔ نمادین یا نظام نمادین می‌خواند، به پایان می‌رسد. ذکر این نکته لازم است که لاکان در تدوین این مرحله، متأثّر از آرای سه اندیشمند برجسته، یعنی لوئی استراوس (۱۹۰۸)، فردینان دوسوسور (۱۹۱۳) و یاکوسن (۱۹۸۲) بوده‌است.

۲-۲-۱. ساخت نمادین از دیدگاه لاکان

لاکان در فرضیهٔ مرحلهٔ نمادین خود، فرضیهٔ فروید را با جایگزین‌کردن «فقدان قضیب» به جای «ترس از اختگی» تغییر داده‌است. دختربچه آگاهی مؤنّث‌بودن خود را از راه دریافت این نکته که وی فاقد قضیبی همچون برادر خویش است، به دست می‌آورد. در مقابل، پسر، مذکّربودن خود را از راه توجّه به این نکته که خواهرش یا هر دختربچهٔ دیگری فاقد قضیبی همانند وی هستند، دریافت می‌نماید. پس آنچه این دو (پسر و دختر) را از تمایز جنسی خویش با جنس مخالف آگاه می‌گرداند، نه ترس از اخته شدن، بلکه آگاهی از «فقدان» است (مک‌کاریک[1]، ۱۹۹۷: ۵۹۸).

لاکان نیز همانند فروید بر آن بود که ناخودآگاه در کودک در پی منع از محرم‌آمیزی توسّط پدر شکل می‌گیرد؛ اما از نظر این ناخودآگاه که ساختاری شبیه به زبان دارد، قوانین حاکم بر آن همانند زبان، مبتنی بر استعاره و مجاز جزء از کل است. از طرفی از دیدگاه او «من» یا خودآگاه آدمی میان «دال» یا واژگان و تعبیرات لفظی و «مدلول»، یعنی شیء و پدیده‌ای که واژه بر آن دلالت می‌کند، تقسیم می‌شود. مدلول‌ها لغزنده، شناور و غیر قابل سکون هستند و دال‌ها به شدّت تحت تأثیر ناخودآگاه و کام‌های وازده قرار گرفته‌اند. ناخودآگاه با چیرگی بر دال‌ها و با استفاده از سازکارهای روانی «ادغام» و «جابه‌جایی» – که لاکان آن‌ها را به استعاره و مجاز جزء از کل تشبیه کرده است، آدمی را میان دال‌هایی که پایان ندارد، سرگردان می‌کند. هر واژه از نظر لاکان یک پرسش و لغزش لفظی و تیک زبانی است و ناخواسته پیوندی با ناخودآگاه دارد (ر.ک: اسحاقیان، ۱۳۸۱: ۳۲).

1. Makaryk

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۲-۲. مرحلهٔ حیث واقع

در ورای «ساحت خیالی» و «ساحت نمادین»، محدوده‌ای متشکّل از مجموعهٔ «اُبژه‌های دیگریِ کوچک[1]» وجود دارد که هر کدام از آن‌ها نمادی از نخستین فقدان (جداشدگی از مادر) است. «کودکی که هنوز دچار این جدایی نشده و فقط نیازهای ارضاشدگی دارد و تمایزی هم میان خود و آنچه نیازهایش را برآورده می‌کند، نمی‌گذارد، به گفتهٔ لاکان در قلمرو واقعی است. قلمرو واقعی، مرکزی (ذهنی) است که این وحدت اولیه در آن قرار دارد؛ به این دلیل هیچ غیبت یا فقدان یا نبودی در آن قرار ندارد» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۶). این حیطه برای همیشه خارج از دسترس ماست و تنها زمانی می‌توانیم به آن دسترسی پیدا کنیم که «حصار زبان در هم شکسته است و ساحت نمادین که جایگاه فقدان است، جایگاهی است انباشته از وفور و فراوانی که بهترین زمان و دسترسی به آن در نزد لاکان دوره‌ای است که فرد بر اثر افسردگی، به معنا باختگی ارزش‌های مسلّط اجتماعی یا نظام‌های اعتقادی رسمی پی می‌برد؛ ولی نمی‌تواند احساس‌های خود را دربارهٔ آن ارزش‌ها و نظام‌ها به زبان آورد. این لحظه‌ها و دوره‌های زمانی، بسیار کوتاه و گذرا هستند؛ امّا همواره موجد احساس اضطراب در فرد می‌شوند؛ زیرا ساختگی بودن معنای معقول جامعه را آشکار می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۳۷). به وجود آمدن چنین اضطرابی در نزد لاکان موجد چیزی است که او آن را «ضایعهٔ حیث واقع» می‌نامد. ناگفته نماند که این ضایعه، کلام را نامنسجم و نا فهمیدنی می‌کند.

۲-۲-۳. دیگری کوچک

همان‌گونه که دیده شد کودک با ورود به دنیای نمادها و دور گشتن اجباری‌اش از دنیای وفور خیال و یکی‌بودگی با مادر که در دورهٔ پیشازبانی بود، دچار فقدان می‌شود. کودکی که تا پیش از این در دنیای خیالی تنها چیزی که درک می‌کرد، میل بود و مادر تمام نیازهایش را برآورده می‌ساخت، اکنون برای برآورده‌گشتن نیازش مجبور به تقاضاکردن از طریق زبان می‌گردد که جانشین‌گشتن نام اشیا، به جای خود اشیا، خود نمود بارزی از آن است؛ بنابراین در این جا تقاضا جانشین میل شده‌است. سوژه (کودک) در دنیای نمادین همیشه به دنبال بازگشت به آن دنیای میل، وفور و اتّحاد و یکپارچگی است (ر.ک: کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۲۳). بارزترین مصداق میل از آن دورهٔ خیالی که در این دنیای نمادینِ زبان از دست رفته‌است، میل به مادر است که لاکان از آن به عنوان اُبژهٔ دیگریِ کوچک (در مقابل دیگریِ بزرگ که همین دنیای نمادین است) یاد می‌کند. «همهٔ افراد به نوعی تلاش می‌کنند که با این اُبژه‌ها، تلفیق شده و از تمایز میان خود و دیگری رهایی یابند» (همان: ۱۲۳).

1. Object petite

www.SID.ir

Archive of SID

میل به مادر یا دیگریِ کوچک در حالت‌های گوناگون جلوه‌گری می‌کند و گفته می‌شود کـه «هـر آن چه یاد مادر و یکی‌بودگی پیشازبانی با مادر را در ضمیر ناخودآگاه سوژه (انسان) زنده کند، مصداقی از اُبژهٔ دیگریِ کوچک است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۳۶).

۲-۳. آبی ماورای بحار

شهریار مندنی‌پور مجموعه‌داستان *آبی ماورای بحار* را در سال ۱۳۸۲ منتشر کرده‌است. این کتاب شامل چند داستان کوتاه است که از داستان‌های خاص و متمایز دههٔ هشتاد خورشیدی هستند. نویسنده آن‌هـا را در پـی واقعهٔ یازده سپتامبر و با رویکردی جهان‌شمول نوشته‌است. این رویکرد تا بدانجا پیش رفتـه‌اسـت کـه غالـب اشخاص فاقد هویّت ملی و نژادی هستند و خواننده تنها به ویژگی‌های جسـمی اشـخاص (ماننـد زن یـا مـرد بودن، پیر یا جوان‌بودن) و در نهایت با ارتباط موقعیّت شغلی یا خانوادگی‌شان با دو برجی که در این حادثـه نابود شدند، مواجه می‌شود. «آنچه در داستان‌های کوتاه مندنی‌پور نمودی چشمگیر دارد، تلاش برای یـافتن فرم و لحن مناسب با مضمون داستان است. او می‌خواهد از راه تجربه‌کردن فرم به شـناختی تـازه از واقعیّـت برسد؛ از این‌رو در خیلی از داستان‌هایش برای آفرینش فضای مناسب، فرم و نثر خاصّی را تجربـه مـی‌کنـد. داستان‌ها حرکتی دایره‌ای دارند؛ هیچ کدام مسیری خطّی را طی نمی‌کنند که از جایی شروع شوند، فـرود و فرازی را بگذرانند و پس از رسیدن به نقطهٔ اوج پایان یابند. نویسنده قطعات درهم‌ریختهٔ واقعیّـت، خـاطره و کابوس را با نظمی درونی کنار هم می‌چیند؛ از نقطه‌ای بر روی دایرهٔ زمان ذهنی شـروع مـی‌کنـد و پـس از رفت و برگشت‌هایی در ذهنیّت راوی، به مرکز ماجرا می‌رسد. او برای پرداختن به وجوه گوناگون واقعیّت، ناگزیر از انتخاب صناعتی پیچیده شده‌است؛ به همین دلیل داستان‌های کوتاه منـدنی‌پـور در برخـورد اوّلیـه، مشکل و سخت‌خوان به نظر می‌آیند و با طلبِ فعّالیّت ذهنی خواننده، او را بـه مشـارکت فعّـال‌تـر بـه هنگـام خواندن متن دعوت می‌کنند» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۰۵۹).

۲-۳-۱. مجموعه‌داستان *آبی ماورای بحار* از منظر روانکاوی لاکان

رهیافت‌های نوینی که فیلسوف و روانکاو فرانسوی قرن بیستم، ژاک لاکان در علم روانکاوی به دسـت داد، باعث شد که در نقد روانکاوی برای بررسی آثار ادبی افق‌های تازه‌ای بر روی منتقـدان و مخاطبـان گشـوده شود. از آنجا که مجموعه‌داستان *آبی ماورای بحار* از جمله متون باز یا قابل تأویل است، نگارندگان برآنند تا برخی از داستان‌های این مجموعه را از منظر روانکاوی لاکان بررسی کنند.

۲-٤. چوپان برج‌ها (دریای باران‌ها)

داستان «چوپان برج‌ها» که عنوان دوم «دریای باران‌ها» را نیز یدک می‌کشد، تلاش برای تبدیل چندگانگی به وحدت است. در این داستان شخصیّت‌ها فاقد نام هستند و تنها از روی جنسیّت به آن‌ها اشاره می‌شود (زن و

www.SID.ir

Archive of SID

مرد)؛ حتّی اشخاص فرعی نیز اسم ندارند (همکار، زن خال به لب و ...). زن و مرد اصلی داستان در واقع نمایندهٔ دو جنبهٔ مردانه و زنانه (آنیما و آنیموس) یک وجودند. این مسأله به ویژه با بُن‌مایهٔ اصلی داستان که تلاش این زن و مرد برای یافتن نزدیک‌ترین مکان برای هم‌آغوشی (یکی‌شدن) به‌طور کامل در تناسب است. لاکان معتقد است هدف اصلی سوژه رسیدن به لذّت غایی در ژوئی‌سانس[1] (لذّت) است. با نزدیکی سوژه‌ها به گسترهٔ واقع، تفاوت‌های فردی کم‌رنگ می‌شود و روح آن‌ها به وحدت نزدیک‌تر می‌شود؛ چون همگی در پی هدفی یگانه در ناخودآگاه خود برآمده‌اند. همهٔ مرزها و محدودیّت‌های گسترهٔ نمادین که تأکیدی بر تفاوت‌های فردی است، زدوده می‌شوند و افراد به حقیقت وجودی خود یعنی وحدت، پی می‌برند. آرزوی رسیدن به نهایت خوشبختی و ناکامی همیشگی سوژه‌ها در نیل به این هدف موجب ایجاد تجربه‌های تلخ بشری شده‌است. گفتار لاکان در داستان چوپان برج‌ها با پیگیری رابطهٔ زن و مرد و به‌ویژه حضور شخصیّت فرشته (که جنبهٔ ماورایی دارد و فقط زن و مرد داستان قادر به دیدن او هستند) در رابطهٔ شخصی آن‌ها صدق می‌کند.

در ابتدا زن داستان شتاب عجیبی برای هم‌آغوشی با مرد از خود نشان می‌دهد: «همین امروز مناسب‌ترین موقع من است. یک بچهٔ سالم و قوی...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳۳). این اشتیاق او می‌تواند نشان‌دهندهٔ میل سوژه‌ها را برای بازگشت به دورهٔ پیش از مرحلهٔ آینه‌ای و وحدت با مادر نشان دهد. زن از روزمرّگی و قوانین گسترهٔ نمادین بیزار است. برج‌های دوقلو نمایندهٔ گسترهٔ نمادین است که هم زن و هم مرد ناچارند غالب اوقات خویش را در آن و در حضور دیگران سپری کنند. دیگرانی که رؤیای بازگشت به گذشتهٔ زن و مرد داستان را خبر ندارند و حتّی چنین رؤیایی را به سُخره می‌گیرند:

«ما یک فرشته دیدیم. گفت نیم ساعت دیگر همه اینجایی‌ها می‌میریم.

«تو همین حالا مرده‌ای. روژلبش هم صورتی بوده.

«و به گوشهٔ لبش اشاره کردند؛ سه نفر همکارش و مسخره‌کردن او را دست گرفتند» (همان: ۱۳۳).

زن و مرد داستان با تجسّم حضور فرشته و هشدارهای وی، آرزوی سوژه را برای بازگشت به گذشته‌های درخشان پیشین به تصویر می‌کشند. ایشان هرکدام به دنبال نیمهٔ گم‌شدهٔ خود در دیگری می‌گردند تا تکامل یابند. از منظر لاکان، هر سوژه در جستجوی دیگری است. سوژه‌ای که از تکیه‌گاه نخستین جدا شده به دنبال نیمهٔ مکمّل دست‌نیافتنی خود است و هیچ‌گاه به این هدف خود نمی‌رسد؛ چون خواست او همواره یک‌پلّه دورتر قرار دارد؛ همچنان که در این داستان نیز هنگامی که زن و مرد با اشتیاق

1. Jouissance

www.SID.ir

Archive of SID

شدید، وصال هم را می‌جویند، برج‌ها که جنبهٔ گسترهٔ نمادین را دارند، فرو می‌ریزند تا اشتیاق و امکان وصال آن‌ها به کلّی از بین رود و تنها حسرتی بر جای بماند:

«آن‌هایی که مثل ما عاشق هم نبودند، اقل کم لحظه‌های آخرشان را داشته‌اند...

هر دو نشستند زمین. زن خیره به یک دانهٔ کوچک روی پوست صاف زانویش، گفت:

خیال آدم را از قرار و مدار خودش می‌کشند بیرون ... دیگر چه اعتمادی می‌ماند؟

و معلوم نبود باد صدای باران را می‌آورد یا باران ...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۴۳)

تنهایی زن در این داستان بیانگر بیزاری او از الزامات پیرامون است. تمام آرزوهای سرکوب‌شدهٔ وی در به‌دست‌آوردن دنیایی خلاصه شده که بهشت گم‌شدهٔ انسان است و در نهایت تنها چیزی که باقی می‌ماند افسوس نرسیدن به عُقده‌های سرکوب‌شده‌ای است که نه تنها در روان او، بلکه در ناخودآگاه جمعی بشری ثبت شده‌است.

یکی از نکات قابل توجّه در این داستان کاربرد فراوان ضمیر «ما» به جای ضمیر «من» است:

«ما یک فرشته دیدیم» (همان: ۱۳۳).

«شاید برای این که می‌خواستیم یک بچه ...» (همان: ۱۳۸).

«شاید خواسته زجرش را نفهمیم» (همان: ۱۴۲).

«انگار سعی می‌کرد یک چیزی بهمان بگوید» (همان: ۱۴۲).

«لحظه‌های آخرمان با هم، تقلّا برای نجاتمان، خوب بوده ...» (همان: ۱۴۳).

کاربرد این ضمیر با مفاهیم لاکانی به‌سادگی قابل توجیه است. سوژه در جستجوی تکامل خویش در دیگران است؛ دیگران نیز در جستجوی مکمّل خویشند و این زنجیره تا جایی ادامه می‌یابد که فقدان رضایت کامل از زندگی، تبدیل به مهم‌ترین مشکل بشریّت می‌شود. تمام سوژه‌ها در ناخودآگاه خود درد مشترک دارند.

۲-۵. چکاوک آسمان‌خراش (حلزون عدن‌شکن)

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، مندنی‌پور کتاب *آبی ماورای بحار* را تحت تأثیر واقعهٔ یازده سپتامبر نوشته است. داستان چکاوک آسمان‌خراش با عنوان دوم «حلزون عدن‌شکن» بر مبنای سقوط مردی سیاهپوش از بالای برج است که البتّه از منظر پدر و مادر کهنسال وی بدین قضیه نگریسته می‌شود. سقوط دغدغه‌ای ویژه برای مندنی‌پور بوده‌است. وی در آخر همین کتاب بیان می‌کند که این حادثه چقدر ذهن او را به خود مشغول کرده‌است. چرا باید در آن موقعیّت، آن مرد خودش را به پایین بیندازد:

www.SID.ir

Archive of SID

«من هیچ وقت یادم نمی‌رود اوّلین تصویری که از ماجرای یازده سپتامبر دیدم و احساس و حیرانی‌ام را: چشم‌هایم دریده، خیره به تلویزیون، شاهد بودم سقوط آن مرد سیاهپوش را، بدون دست و پازدن‌های معمول و احتمالاً با سکوت ... تصویر این مرد ساقط رهایم نمی‌کرد تا «حلزون به شکل عدن» را نوشتم» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

در تحلیل این داستان باید به این مسأله اشاره کرد که هنگامی که پسر (مرد سیاه‌پوشی که از برج سقوط کرده) پا به گسترهٔ نمادین می‌گذارد، با زندگی تلخی مواجه می‌شود که از دیدگاه پدرش عین واقعیّت است. پدر به خیال خود در تلاش است تا راوی را برای مواجه‌شدن با مشکلات، قوی و نیرومند سازد. پدر می‌خواهد او قهرمان باشد:

«یک مرد واقعی به درد می‌خندد؛ مسخره‌اش می‌کند» (همان: ۴).

امّا گسترهٔ نمادین (دنیای واقعی‌ای که پدر در تلاش بوده پسرش را برای آن آماده کند) از منظر مادر نوعی فریب برای تمسخر پدر و پسر بوده‌است:

«از او ناراحت نشو! همهٔ پسرها با مادرشان راحت‌تر رازهایشان را خودمانی می‌گویند. او وقتی می‌بردیش جنگل می‌ترسید» (همان: ۶).

در این داستان خواسته در لابه‌لای چندین آینه گرفتار می‌شود: یکی از آینه‌ها، میل به گرفتن جای «دیگری» در خواسته است (ر.ک: لاکان، ۱۹۷۷: ۲۸۶).

«برای چی این قدر بی‌عاطفه شده‌ای؟ حتّی یک بار هم نمی‌آیی! اقلاً خوب از نزدیک ببینی همین پسر ما هست که پریده توی آسمان. حتماً یک‌راست افتاده بهشت» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۶).

آینه دیگر، میل به شدن آ چه «دیگری» می‌خواهد، است (لاکان، ۱۹۷۷: ۲۸۶).

«ما کارهای مهم‌تری داشتیم؛ خیلی مهم... او باید یاد می‌گرفت وقتی گیر بیابان و جنگل می‌افتاد، به جای ناامیدی یا صدازدن مامانش، چطور گوشت گیر بیاورد؛ چطور از خزه، تنهٔ درخت، جهت را پیدا کند که دور خودش نچرخد. او یک مرد متکّی بود که اگر همهٔ دنیا هم خراب می‌شد، می‌توانست توی پناهگاهش زنده بماند که نگذارد نسل بشر منقرض ...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۵).

در این مرحله، نیاز، ویژگی خاصّ هر آنچه را که بتوان با قلب ماهیّتش به نوعی اثبات عشق به دست آورد، خنثی می‌کند و رضایتی که در ازای نیاز کسب می‌شود، به سطحی کاهش می‌یابد که دیگر هیچ نیست جز در هم کوبیدن میل به عشق (ر.ک: لاکان، ۱۹۷۷: ۲۸۶).

واقعیّت برای مادر با تعریفی ماورای آنچه در ذهن پدر و رسانه‌هایی که حوادث یازده سپتامبر را روایت

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کنند، در جریان است. او آرزوی سوژه را برای بازگشت به گذشته‌های درخشان پیشین به تصویر می‌کشد و برای واقعیّت‌پوشاندن به این میل در تلاش است تا آخرین پیوندهای خود را با دنیای بیرون و تمامی ظواهر فریبنده را به کناری نهد تا تنها سوژه‌ای باقی بماند که فاقد هرگونه تعلّقات باشد. این افکار از هر واقعیّتی برای وی واقعی‌تر است:

«ما سه نفر با هم که بودیم، خیلی قشنگ بود؛ نه؟ همه حسرتمان را داشتند. دل و دماغ آرزوداشتن داشتیم؛ در امان بودیم. اصلاً یک‌طوری بودیم که خودمان هم حواسمان نبود که خوشحال هستیم» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۴).

هم از این‌روست که حاضر نمی‌شود به توصیه‌های مکرّر پیرمرد توجّه کند و یک‌بار هم که شده تصویر مرد سیاهپوش را با دقّت بنگرد. واقعیّت پنهان، درد ناشی از نرسیدن به ژوئی‌سانسِ دست نیافتنی است. مادر تنها تصویری موقّت از آن صحنه را ادراک می‌کند؛ چون همواره یک پلّه فراتر از حیطهٔ اوست؛ بنابر نظر بروس فینک، سرانجام سوژه‌ها به این باور می‌رسند که چیزی فراسوی درک آن‌ها هست. سوژه‌ها چیزی را مشاهده نمی‌کنند؛ امّا به این باور رسیده‌اند که حتماً چیزی آن‌جا وجود دارد و هیچ‌گاه نمی‌توانند آن را فراموش کنند (ر.ک: فینک، ۱۹۹۶: ۳۵).

۲-۶. صنوبر و زن خفته (درخشش صبحگاهی علفزار)

«صنوبر و زن خفته» که نویسنده در کنار عنوان اصلی برایش عنوان دوم «درخشش صبحگاهی علفزار» را نیز برگزیده است، وصف حال زن و شوهری است که دخترشان را در حادثهٔ یازده سپتامبر از دست داده‌اند. با شروع داستان، تصویری از زن ارائه می‌شود که هنوز نتوانسته‌است از شوک روانی- عاطفی این حادثه بیرون بیاید و توان سخن گفتن و راه رفتن را ندارد؛ بنابراین تنها کسی که سخن می‌گوید مرد است؛ با وجود این نویسنده به ذهن زن نفوذ می‌کند و از این طریق مخاطب را به گذشته می‌برد؛ گذشته‌ای که در آن زن شخصیّتی بسیار پرانرژی، سرشار از زندگی و بسیار جذّاب و موفّق دارد. دخترشان دارای معلولیّت حرکتی است؛ امّا زن با تلاش طاقت‌فرسا و چندین‌ساله موفّق به مداوای او می‌شود. با اینکه شوهرش و دیگران بارها تلاش‌های او را بی‌ثمر می‌دانند - زن که دخترش را بسیار مستعد می‌داند - بر این باور است که صرف این همه انرژی و زمان با وجود بختِ اندکِ موفقیّت، ارزشش را دارد. بالأخره زن موفّق می‌شود. دخترش نه تنها مداوا می‌شود، از نظر شغلی نیز بسیار پیشرفت می‌کند و موقعیّت ممتازی پیدا می‌کند؛ امّا درست در زمانی که زن و شوهر برای استراحت چندروزه به خانهٔ ویلایی‌شان نزدیک علفزار رفته‌اند، اتّفاق یازده سپتامبر رخ می‌دهد. این موضوع مخصوصاً بدان سبب زن را آزار می‌دهد که آن صبح دل‌انگیز که با قدم‌زدن در علفزار

www.SID.ir

Archive of SID

به شدّت تهییج شده‌است، به سراغ شوهرش در رختخواب می‌رود و برای نخستین بار در سرتاسر زندگی زناشویی‌شان او پیشنهاددهندهٔ رابطه است. زن از این موضوع به شدّت خود را آزار می‌دهد که درست در همان لحظات، دخترش نومیدانه برای نجات از انفجار فریاد می‌زده‌است.

شخصیّت زن در این داستان نیز فاقد نام مشخّصی است و می‌تواند زنی آمریکایی، اروپایی یا حتّی مهاجر ایرانی مقیم آمریکا یا هر زن دیگری باشد. روایت مندنی‌پور در این قصّه اگر چه عمدتاً با تکنیک دانای کُل است، امّا این دانای کُل معطوف به شخصیّت زن هست و شخصیّت دیگر داستان (مرد) در مقابل این شخصیّت و به‌طور عینی روایت می‌شود؛ یعنی نویسنده، زن را هم از بیرون می بیند و هم ذهنیّات او را می‌کاود، حتّی تصویر زیبایی که در آغاز داستان از طبیعت ارائه می‌شود، تصویری است زنانه:

«و تپه مانند شکم زنی حامله بود که پاهای کشیده‌اش را زیر هم برتابانده و ساق‌هایش می‌رسیدند به برکه» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۷).

تصویرگری مبتنی بر ذهنیّت زن تا انتهای داستان همواره مشاهده می‌شود:

«خورشید پشت ساق‌های زن و برکه داشت فرو می‌رفت که ماشین شوهرش پیدا شد» (همان: ۲۹).

زن از قواعد و مقرّرات دست و پاگیر خانوادگی و روابط اجتماعی، به‌ویژه در هنگامی که چالش عمیق عاطفی دارد، گریزان است:

«رمقی نداشت برای تسلیت احمقانه‌ای که می‌خواستند به او بگویند» (همان: ۲۷).

زن با وجود شخصیّت قوی، صبور و باپشتکاری که دیگران از او سراغ دارند، به هنگامی که از درون شکسته می‌شود (دخترش را از دست می‌دهد)، جسمش را به تسلیم خودخواسته وا می‌دارد:

«او بهتر از هرکس می‌دانست که پاهایش دیگر میلی و نیازی به حرکت ندارند» (همان: ۲۹).

این تسلیم‌شدن و این رفتار ویژه که (نویسنده تأکید داشته‌است آن را به ارتباط خاصّ وی با طبیعت مرتبط سازد) باعث شگفتی پزشک نیز می‌شود، در واقع در محدودهٔ علم و منطق نمی‌گنجد:

«پزشکش که دوست خانوادگی‌شان بود، گفته بود: این نگاه ترسناکت ... با این نگاه ترسناکت، توی این سکوتت چی داری پرورش می‌دهی؟» (همان: ۳۴)

و در ادامه تحلیل پزشک می‌آید که در انتهای داستان، مخاطب متوجّه اشتباه بودنش می‌شود.

نکتهٔ جالب توجّه دیگری که در مورد این زن وجود دارد، این است که در شرایطی که تحت تأثیر اندوه شدید، روند عادی زندگی و حرکتش متوقّف شده‌است، ذهنش برخی جزئی‌نگری‌ها را همچنان ادامه می‌دهد:

www.SID.ir

Archive of SID

«به نظرش رسید که موهای سیاه شوهرش خاکستری شده‌اند و او اصلاً متوجّه نبوده» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۹)

یکی از ویژگی‌های بارز شخصیّتی زن، علاقهٔ عمیق به طبیعت است:

«تماشای شامگاهی صنوبرهای قدیمی را دوست داشت» (همان: ۳۱).

در حالی که شوهرش که نماد مردان است، به هنگام استراحت آن‌ها در ویلای خلوتشان بیشتر تلاش می‌کند تا بخوابد و کمبود خوابش را جبران کند، زن بسیار حیران و مشعوف طبیعت است. به نظر می‌رسد نویسنده می‌خواهد به این موضوع اشاره داشته باشد که به‌طور کلّی زنان بیشتر و عمیق‌تر از مردان طبیعت را درک می‌کنند و نیز بیشتر از آن‌ها زندگی را به‌طور «طبیعی» و غریزی تجربه می‌کنند. هم از این روست که زنِ داستان همه چیز را در بستر علفزار می‌بیند:

«هر دفعه که دیده بودشان، هول هول‌وار دور شده بود و امّا این بار نمی‌خواست از قبول گرمای مرموزی که ... زیر پوستش حلول می‌کرد، بگریزد» (همان: ۳۸).

نکتهٔ غم‌انگیز اینجاست که درست پس از عالی‌ترین تجربه‌اش، تلخ‌ترین خبر ممکن (کشته شدن دخترش در برج) را می‌شنود. زن بعد از بحث کوچکی که با همسرش در رابطه با نحوهٔ تدفین قسمت‌های اندکِ باقی‌مانده از جسد دخترشان سخن می‌گوید، عمق فاجعه‌ای که برایش اتّفاق افتاده را درمی‌یابد و خاموش و ملول می‌شود.

شخصیّت زن در این داستان از نکاتی متفاوت از برخی تصوّرات سنّتی است؛ برعکس تصوّر عامیانه مبنی بر اینکه

«مرد تکیه‌گاه زن است» در این داستان، زن نقش چنین تکیه‌گاهی را بازی می‌کند:

«و بعد مرد زمین نشست و سرش را تکیه داد به زانوهای زن» (همان: ۴۰).

همچنین مندنی‌پور، در بخش‌هایی از داستان مردها را مورد انتقاد قرار می‌دهد و زنانی مانند شخصیّت زنِ این داستان را در نقطهٔ مقابل می‌ستاید:

«مردها فقط دو کار بلدن؛ یا بلند می‌کنند یا می‌ریزند پایین. آن‌ها بلد نیستند صبر داشته باشند؛ بلد نیستند ادامه بدهند؛ حتّی بلد نیستند چطور و چی‌ها یادشان بماند. تصوّرش را هم نمی‌توانند بکنند که ما چه قدرت‌هایی که داریم ازشان قایم می‌کنیم؛ نه فقط این دو خوشگل نازمان و گلمان» (همان: ۴۱ و ۴۲).

آخرین نکته در مورد شخصیّت زن این داستان، ضدّ خشونت بودن اوست. در حالی که مرد داستان بی‌صبرانه در تلاش است تا خشونت تروریست‌ها را با خشونت چند برابر پاسخ بدهد، زن با وجود اینکه

www.SID.ir

Archive of SID

خیلی بیشتر از مرد از این خشونت صدمه دیده‌است، به‌واسطهٔ غریزی‌بودن رفتارش، به‌واسطهٔ قرابت شدیدی که با طبیعت دارد و به‌سبب تفاوتش با مرد، نمی‌تواند راضی به انتقام با خشونت باشد؛ هم از این‌روست که حتّی در مقام انتقام، به زندگی بخشیدن می‌اندیشد:

«فقط یک دخترشان را بیاور» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۴۳).

زن در انتهای داستان، سکوتش را می‌شکند تا درخواست کند که مرد که رهسپار انتقام است، به جای کشتن و ویران کردن فقط دختری از آن‌ها را برایش بیاورد تا زن دوباره بتواند عطوفت مادرانه و شور زندگی را در وجود آن دختر بریزد و نیز او را از خشونت مردان آن دیار برهاند.

شته‌شدن دخترِ زن و مرد عاشق، برداشتی ذهنی از گسترهٔ واقع است؛ جایی که طبق نظر لاکان نیازهای اساسی بشر از آن سرچشمه می‌گیرد. برای دست‌یابی به آرامش، راوی باید سرزمین آرزوها را در ناخودآگاه خود بیابد و به انتخاب دختری از سرزمین مشرق‌زمین و جایگزینی‌اش با دختر خویش را بپذیرید. هیچ کلامی نمی‌تواند جنبهٔ شکل‌گرفته در ذهن زن را به هنگامی که از شوهرش می‌خواهد دختری از تروریست‌ها را برایش ببرد، توصیف کند. زمانی که امیال فروخوردهٔ ناخودآگاه، فوران می‌کند، سوژه برای پر کردن خلأ درون به کارهای مختلفی پناه می‌برد تا از شرّ افکار مخرب رهایی یابد و این پیشنهاد می‌تواند مصداق آن دیگری تلقی شود.

پس از مرگ دختر، زندگی زن و شوهر بی‌مفهوم‌تر می‌شود؛ چون خیالی که با یاد او خوش بود، دیگر وجود ندارد:

بنابراین مسأله همان است که با کمک آن سوژه‌ها قادر به تصویرسازی ژوئی‌سانس در ذهن خویشند تا لذّتی هر چند آنی نصیبشان شود. هنگامی که شوهر سر زن را نوازش می‌کند، آرزوی او مرگ است؛ چه لذّتی بالاتر از آن که او را بلافاصله به یاد دوران خوشِ گذشته‌ای که دخترشان را داشته‌اند، می‌اندازد:

«تُرشالِ حسّ تهوّع از مرد و تهوّع از حسّ آن موقع خودش، ته حلقش را سوزاند» (همان: ۴۰).

همین امر سرآغاز جدایی او از گسترهٔ نمادین و بلاتکلیفی اوست: «داد که می‌زدی مرا می‌خواهی، به نظرم می‌آمد که هر چی از دنیا می‌خواستم، توی بغلم هست» (همانجا).

۳. نتیجه‌گیری

بررسی رشد روانی سوژه در مجموعه‌داستان *آبی ماورای بحار* نشان می‌دهد که در سه داستان صنوبر و زن خفته (درخشش صبحگاهی علفزار)، چکاوک آسمان‌خراش (حلزون عدن شکن) و چوپان برج‌ها (دریای باران‌ها) با نزدیکی سوژه‌ها به گسترهٔ واقع، تفاوت‌های فردی پژمرده می‌شوند و روح آن‌ها به وحدت

www.SID.ir

Archive of SID

نزدیک‌تر می‌شود. در داستان‌های مذکور غالب مرزها و محدودیّت‌های گسترهٔ نمادین که تأکیدی بر تفاوت‌های فردی است، زدوده می‌شوند و اشخاص به حقیقت وجودی خود، یعنی وحدت پی می‌برند. این وحدت در داستان چوپان برج‌ها (دریای باران‌ها) از طریق تلاش برای یگانگی زن و مرد از طریق همبستری، در داستان چکاوک آسمان‌خراش (حلزون عدن شکن) از طریق تلاش پدر برای همسان‌پنداری پسر با خویش و بالأخره در داستان صنوبر و زن خفته (درخشش صبحگاهی علفزار) از طریق تلاش شخصیّت زن داستان برای یکی پنداشتن ذات معصوم دختری از تروریست‌ها با دختر از دست داده‌اش، رخ می‌دهد.

در داستان چکاوک آسمان‌خراش (حلزون عدن شکن) اشتیاق پسر به پرت‌کردن خود، شکل دگرگون‌شده‌ای از رشد روانی سوژه است. سوژه همچون کودکی ضعیف و درمانده به مرگ به عنوان مادری حمایت‌کننده و التیام‌دهنده پناه می برَد تا با ایماژ خیالیِ یکی‌بودگی، بر احساس ناخودآگاهانهٔ هجران فایق آید. گسترهٔ نمادین (دنیای واقعی‌ای که پدر در تلاش بوده پسرش را برای آن آماده کند) از منظر مادر نوعی فریب برای تمسخر پدر و پسر بوده‌است. او آرزوی سوژه را برای بازگشت به گذشته‌های درخشان پیشین به تصویر می‌کشد و برای واقعیّت پوشاندن به این میل در تلاش است تا آخرین پیوندهای خود را با دنیای بیرون و تمامی ظواهر فریبنده را به کناری نهد تا تنها سوژه‌ای باقی بماند که فاقد هرگونه تعلّقات باشد. در داستان صنوبر و زن خفته (درخشش صبحگاهی علفزار) زمانی که امیال فروخورده ی ناخودآگاهِ زن، فوران می‌کند، سوژه برای پر کردن خلأ درون به کارهای مختلفی پناه می‌برد تا از شرّ افکار مخرب رهایی یابد و پیشنهاد به چنگ آوردن دختری از سرزمین تروریست ها می‌تواند مصداق آن دیگری تلقی شود. در داستان چوپان برج ها (دریای باران ها) هنگامی که زن و مرد با اشتیاق شدید وصال، به دنبال مکانی برای همبستری هستند برج‌ها که جنبه گستره نمادین را دارند فرو می‌ریزد تا اشتیاق و امکان وصال آن‌ها به کلی از بین رود و تنها حسرتی بر جای بماند.

در مجموع بر طبق نظریهٔ رشد روانی سوژهٔ لاکان می‌توان چنین نتیجه گرفت که در تاریک‌ترین بخش‌های روان قهرمان‌های داستان‌های مندنی‌پور، اُبژه‌های کوچک دیگر جایگزین ایماژ مادر می‌شوند تا بلکه درد و رنج این انشقاق ولو موقتاً قدری تسکین یابد؛ امّا این جابه‌جایی‌ها، زخمِ ناشی از آن انشقاق را مرهم نخواهند کرد؛ از این‌رو تأثیر اُبژه‌های کوچکی از قبیل دوری از خانه در داستان چکاوک آسمان‌خراش، موقّتی و گذراست؛ نه دائمی و پایدار؛ بنابراین جستجوی سوژه برای یافتن نهایتاً با شکست و افسردگی قرین می‌شود و از این‌رو تمامی داستان ها با حزن و یأس پایان می‌یابند. این یأس و نومیدی محصول آگاهی قهرمان داستان‌ها به این نکته که ارزش‌های حاکم بر نظام نمادین (در جامعه‌ای مترقّی و

www.SID.ir

Archive of SID

مدرن) پوچ و با فقدان همراه است، آن‌ها را دچار ضایعهٔ حیث واقع می‌کند؛ به همین دلیل، ایشان عمیقاً خواستار بازگشت به مرحلهٔ نخستینند و همان اتّحاد دوباره را خواستار هستند و برای عملی‌کردن آن به اُبژه‌های کوچک دیگری روی می‌آورند که در تمامی موارد ناکام می‌مانند؛ بنابراین در این داستان‌ها این ایدهٔ لاکان که سوژه هیچ‌گاه نمی‌تواند به آن اتّحاد پیشین دست پیدا کند، محقّق شده‌است.

کتابنامه

اسحاقیان، جواد (۱۳۸۱)، «مکتب لاکان و روانشناسی ساختارگرا در نقد ادبی»، *کتاب ماه ادبیّات و فلسفه*، شمارهٔ ۶۲، صص ۳۰-۳۵.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *نظریهٔ ادبی*، ترجمه: عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *گفتمان نقد ادبی*، تهران: روزنگار.

---------- (۱۳۸۸)، «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روانکاوی لاکان»، *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، شمارهٔ ۴۲، صص ۲۷-۴۸.

راباته، ژان میشل (۱۳۸۲)، «پیش درآمدی بر ژاک لاکان»، ترجمه: فتاح محمدی، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۲، صص ۹۷-۱۲۴.

سعیدی، عبدالرّضا (۱۳۹۱)، «نقد شعر «تا انتها حضور»، اثر سهراب سپهری، از منظر رشد روانی سوژه در روان‌کاوی لاکان»، *ادبیّات پارسی معاصر*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۸۳-۱۰۳.

شولتز، دوان (۱۳۸۶)، *نظریه‌های شخصیّت*، مترجمان فرهاد جمهری و همکاران، تهران: ارسباران.

کلیگز، مری (۱۳۸۸)، *درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*، مترجمان جلال سخنور، الهه دهنوی و علی سبزیان، تهران: اختران.

محمدی، محمد حسین و طاهر کریمی (۱۳۹۱)، «پیش نمون و انواع آن در داستان‌های شهریار مندنی‌پور»، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۹۶-۱۰۹.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۲)، *آبی ماورای بحار*، تهران: نشر مرکز.

مورنو، آنتونیو (۱۳۹۲)، *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمه: داریوش مهرجویی، تهران: نشر مرکز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، تهران: چشمه.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، *ابرساختگرایی*، ترجمه فرزان سجودی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

هومر، شون (۱۳۸۸)، *ژاک لاکان*، مترجمان محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهائی، تهران: ققنوس.

References

Lacan, J. (1968), *The Language of the Self*, trans, London: Routledge.

---------- (1972), *'The insistence of the letter in the un- conscious*, London: Routledge.

---------- (1977), *Ècrits: A selection*, trans, London: Routledge.

Makaryk, I. R. (1997), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches Scholars*, Terms. Toronto: University of Toronto press.

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir