# دلالتِ فنجانِ خالی

پژوهشی در نشانه‌های روانِ زنانه‌ی
نمایشنامه‌ی خواب در فنجان خالی،
اثر نغمه ثمینی

رفیق نصرتی

www.problematicaa.com

# دلالتِ فنجان خالی

پژوهشی در نشانه‌های روانِ زنانهٔ نمایشنامهٔ خواب در فنجان خالی اثر نغمه ثمینی

رفیق نصرتی

کتاب‌های پروبلماتیکا

۵

پروبلماتیکا

# دلالتِ فنجان خالی

(پژوهشی در نشانه‌های روانِ زنانه‌ی نمایشنامه‌ی خواب در فنجان خالی، اثر نغمه ثمینی)

رفیق نصرتی

کاری از واحد نشر اینترنتی سایت پروبلماتیکا

هرگونه استفاده از این کتاب با ذکر منبع مجاز است.

www.problematicaa.com

برای رزیتا نصرتی

به پاس مهر خواهری اش

تابستان ۱۳۹۴ خورشیدی.

تهران

این کتاب با بخشهای زیر سامان یافته است:

پیشگفتار

۱. بازخوانی موجز نمایشنامه

۲. مهتاب و مسأله‌ی ماخولیا

۳. سرپریدن فتوگراف‌ها و مسأله‌ی رانه‌ی مرگ

۴. دلالت فنجان خالی و مسأله‌ی کوریون / مادرکشی

۵. زنان و مسأله‌ی عقده‌ی ادیپ

۶. مهتاب یا ماه‌تاب و مسأله‌ی سوژه

۷. زمانمندی روایی نمایشنامه و مسأله‌ی ذهنیت زنانه

## پیشگفتار

این نوشته که اینک در قالب کتاب واره‌ای به لطف سایت **پروبلماتیکا** در اختیار شما قرار می‌گیرد بازنویسی چندم بخشی از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد بنده در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران است با عنوان « ***بررسی نوشتار زنانه در ادبیات نمایشی با تمرکز بر نمایشنامهٔ خواب در فنجان خالی اثر نغمه ثمینی*** » که به راهنمایی دکتر فریندخت زاهدی و مشاوره دکتر بهروز بختیاری انجام شد و سال ۱۳۸۷ با حضور دکتر فرهادناظرزادهٔ کرمانی و دکتر احمد کامیابی مسک به عنوان هیأت ژوری، از آن دفاع کردم. از همهٔ این بزرگواران که استادهای گرامی‌ام هستند بسیار تشکر می‌کنم. و از خود خانم دکتر نغمه ثمینی هم سپاسگزارم که شور کلاس‌های نقدش در دورهٔ ارشد مرا بر آن داشت که یکی از نمایشنامه‌های خود ایشان را برای پروژهٔ کلاسی انتخاب کنم که بعدها موضوع پایان نامه‌ام نیز شد. اما در نهایت تصمیم انتشار این مطلب شخصی بوده و هیچ مسؤلیتی چه از بابت خود عمل انتشار چه از بابت محتوای آن متوجه این انسان‌های محترم نیست.

من دورهٔ کارشناسی، فیزیک هسته‌ای خواندم، اما هیچگاه نتوانستم با آن رشته و استادهایش کنار بیایم. خوش بینی بلاهت‌وار بیشترشان به فرمول‌ها و اتم‌ها و علم آزمایشگاهی و پیشرفت به طور کلی، مایهٔ زهرخندم می‌شد. همیشه برایم سؤال بود آیا نمی‌دانند تمام این فرمول‌ها، مسأله‌ها و راه‌حل های پیچیده شان بدون انسان معنی ندارد و تنها زمانی واجد ارزش اند که انسان معیار همه چیز باشد به قول پروتاگوراس؟!

دلزده از آن فضا، کارشناسی ارشد را وارد هنرهای زیبا شدم. جایی که همه چیز انسانی بود. شاید هم زیاده انسانی. مسائل، استادها و درس‌ها همان بود که انتظارش را می‌کشیدم و سخت دوست می‌داشتم اما این بار چیزی از این سوی بام افتاده بود، سخت جای خالی علم به چشم می‌آمد. جای خالی علم به اندازهٔ جای خالی انسان دهشتناک نیست اما نگران کننده است. همیشه با خودم می‌گفتم چرا دوستان هنری به علم این‌قدر بی‌اعتنا هستند. علم حتا اگر چیز مفیدی نباشد چیز شیرینی است. چرا آن فرمول‌هایی که اساتید دانشکدهٔ دورهٔ کارشناسی مثل نقل و نبات بین دانشجویان پخش می‌کردند بدون هیچ ردی از آن شکوهِ عرقریزان روحی که کاشفان فروتن کهکشان‌ها بابت‌شان ریخته بودند، این جا و در

دانشکدهٔ هنر چنین تنفربرانگیز اند؟ حتا زندگی دانشمندان که در غالب مواقع دراماتیک است چرا مورد توجه نیست؟!

در همین زمان بود که کلاس‌های ما با حضور چند نفری که از رشته‌های دیگر وارد شده بودیم پر شد از بحث‌هایی میان رشته‌ای که گاهاً بدیع بود و الهام بخش و گاهاً بیهوده و ملال‌آور. یکی از همین دوستان مهندس سعی کرده بود با بهره گرفتن از نظریهٔ دیفرانسیل، اوج و فرودها را در نمایشنامه‌های ارسطویی فرموله کند، من نیز سعی کردم از نمودارهای دکارتی–مثلثاتی برای تحلیل درام بهره ببرم که نمونهٔ عملی اش همین « خواب در فنجان خالی بود» و با پیوند نمودارهای دکارتی به زمان زنانه انجام شد و بعدها در پیوند با نظریهٔ روانکاوی و زمان زنانهٔ کریستوا فربه‌تر شد و همین متن بود که به همراه خود نمایشنامه، سال ۹۱ به همت نشر نی منتشر شد و سال ۱۳۹۳ چاپ دومش هم در آمد. این بخش اینک فصل هفتم کتاب حاضر است. اما شش فصل پیشینش هیچگاه فرصت انتشار نیافت. البته قصد جدی‌ای هم مبنی بر انتشارش نداشتم. بیشتر به این دلیل با خود می‌اندیشیدم در مملکتی که بهترین کتاب‌های تاریخ اندیشه با ۱۰۰۰ یا حتا ۵۰۰ نسخه در می‌آید چه خودپسندی کاذب و بلاهت وار، و بی‌رحمی غریبی در حق درختان است کاغذهایی را هدر تحلیل یک نمایشنامه دادن؟! که چی؟! کجای این قبای ژنده ارزش آویختن دارد؟!

اتفاق دیدن سایت پروبلماتیکا و بخشی به نام نوشتار زنانه در این سایت توجه ام را دوباره به این فایل مانده در حافظهٔ کامپیوترم جلب کرد. حالا که قرار نیست کاغذی هدر برود و درختی قطع گردد چرا که نه. بخصوص اینکه ندیده‌ام در تاریخ ادبیات نمایشی ما چنین حجمی به تحلیل یک نمایشنامه اختصاص یابد.

شاید لازم است عرض کنم نوشتار زنانه، و روانکاوی فرویدی و شاخهٔ لکانی–فرانسوی آن بخصوص شعبهٔ فمنیستی روانکاوی همچنان از مباحث مورد علاقه ام هست با این تفاوت که به این بینش رسیده‌ام که روانکاوی و فروید و یاران لکانی–فرانسوی‌اش، بدون مارکس و اقتصاد سیاسی، و فهم جهانشمول‌تری از نظریهٔ فمنیسم، نمی‌تواند درک درستی از وجوه چندسویهٔ پدیده‌های انسانی به دست دهد و حالا بیشتر دلمشغول چنین بازی‌هایی هستم، این دلخوشی‌های کودکانه در این عصر تحریم و رکود و تورم. پس با این دلخوشی‌های تازه اگر متن را بازنویسی می‌کردم بی‌شک تغییر می‌کرد و بسیار فربه

می‌شد. اما از این کار پرهیز کردم چون برای برخی کارها باید جایی نقطهٔ پایان گذاشت که تا آخر عمر روی کول آدم نباشند و در عین حال بدون اینکه فراموش کنم که در این ادعا لاجرم نوعی خودستایی نهفته است، براین باورم این متن بعد این سال‌ها هنوز هم می‌تواند پیشنهادهای مفیدی به فضای نظری تئاتر ما بخصوص شاخهٔ تحلیل نمایشنامه بدهد، بازخوانی زنانهٔ آن از نظریهٔ براستی احلیل مدار و مردسالار روانکاوی فرویدی در قالب تحلیل و نقد یک نمایشنامه هم می‌تواند در عین بلاهتش، نشانه‌ای از شجاعت مداخلهٔ نظری باشد در ساحت یک کلان‌روایت، که بدون این شجاعت، فضای فکری ما بیش از پیش پر می‌شود از انبوه راهنماها و اینترواکشن‌هایی بر نقد و نظریهٔ ادبی، در عین نداشتن یک حوزهٔ عمومی جدی و پویا در نقد و نظریهٔ ادبی.

# ۱- بازخوانی موجز نمایشنامه

*خواب در فنجان خالی* نمایشنامه‌ای است در هشت تابلو؛ فرامرز و مهتاب زوجی میانسال که تنها وارثان یا بازماندگان یک خانواده اشرافی قاجار اند، منتظر مرگ عمه‌ی پدربزرگ‌شان، پیرزنی صد و بیست ساله، و مالک خانه آبا و اجدادی‌شان هستند تا مطابق قراری که ۱۴ سال پیش به هنگام ازدواج صوری‌شان با هم بسته بودند از هم جدا شوند. در پایان تابلوی اول این اتفاق می‌افتد که با رقص و پایکوبی فرامرز و مویه مهتاب همراه است، پیرزن ظاهراً می‌میرد و بلافاصله معلوم می‌شود که پیرزن به تمامی نمرده‌است و دچار عارضه‌ای نادر به نام سارماکوپندی[۱] شده‌است. و از آن به بعد در هر تابلو جوان‌تر از تابلوی پیش ظاهر می‌شود و گذشته خویش را از طریق قرینه‌سازی موقعیت زوج امروزی و گذشتگان خانواده باز می‌گوید؛ تا آن جا که با همدستی مهتاب، از فرامرزی که هویتش مکرراً از روزنامه‌نگاری امروزی به جَدّ مشروطه‌خواه عیاش‌اش تغییر می‌یابد، انتقام می‌گیرد. در طول نمایش مرزهای زمان در هم شکسته می‌شود، اما در صحنه پایانی همه‌چیز دوباره به حالت اولیه بازمی‌گردد. صحنه در طول هشت تابلو، اندرونی همان قصر

[۱] سارماکوپندی نامی است ساخته و پرداخته‌ی نویسنده‌ی نمایشنامه برای عارضه‌ای که به زعم خود نمایشنامه از هرده میلیون نفر یک نفر بدان دچار می‌شود.این واژه که از دو بخش سارما+ کوپندی ساخته شده است را با کمی دست کاری می‌توان ساخت شکنی کرد. سارما آشکارا همان سرما است. و کوپندی، به احتمال فراوان کشنده بوده است که در فرآیندی ناخودآگاه، کوشنده و سپس کوپنده و در نهایت کوپندی شده است.

قجری است که اسباب اثاثیه‌اش گاه تغییرات جزیی و گاه عمده می‌کند. سه نقش اصلی نمایش، مهتاب، فرامرز و آقاعمه هستند که بنابه ضرورت ساختار روایت به ماهرخ، همسر جد بزرگ فرامرزخان، فرامرز خان و ماه لیلی، معشوقه‌ی فرامرز خان، تغییر هویت می‌دهند. به جز قسمتی از سخنرانی مظفرالدین شاه، صدای حمید (همکار روزنامه‌نگار فرامرز) تنها صدای بیرونیِ دیگری است که در طول نمایشنامه شنیده می‌شود. ظاهراً عکس‌هایی که فرامرز در یک روزنامه‌ی مجهول منتشر نموده باعث بروز دردسری امنیتی شده است و همچون جد بزرگ مشروطه‌خواهش که پس از شکست مشروطیت، از ترس امنیه و نظمیه در خانه پنهان شده بود در خانه مخفی شده است. و مدام گوش به زنگ صدای اف اف است که برای بردنش آمده باشند. فرامرز و مهتاب، ۱۴ سالِ پیش، در حالی‌که تصور می‌کردند آقاعمه‌ی پیر به زودی خواهد مرد و این قصر و اشیایِ گران‌بهایش را برای آنها به جا خواهدگذاشت، بدونِ داشتنِ هیچ علاقه‌ای به هم‌دیگر و تنها برای حفظ این ثروت بینِ خودشان، تصمیم گرفتند به طور صوری با هم ازدواج کنند و قرار گذاشتند به محض مردنِ *آقاعمه* ثروتِ به جا مانده را نصف کنند و از هم جدا شوند.[۲] بر خلاف تصور آنها تا مرگ آقاعمه ۱۴ سال طول می‌کشد. ولی در این ۱۴ سال، مهتاب عشقی پنهان به فرامرز پیدا می‌کند در حالی که فرامرز همچنان به زنی دیگر به نام فرناز فکر می‌کند. تا اینکه اتفاقی که تمامِ این سال‌ها منتظرش بودند می‌افتد.

[۲] منطق شان برای چنین تصمیمی کمی ناموجه می‌نماید.

« مهتاب از روی میز کنار بستر سوزن بلنـدی را بـرمـی‌دارد و آرام بـه پـای آقاعمه می‌زند. پیرزن ابدا واکنشی نشان نمی‌دهد. مهتاب یک بار دیگـر ایـن عمل را تکرار می‌کند ولی باز هم هیچ واکنشی نیست.» (ثمینی، ۱۳۸۲:۱۲)

« فرامرز: [ناباورانه] چرند می‌گی... مطمئنی که باز اشتباه نمی‌کنی؟

مهتاب [سر تکان می‌دهد] مطمئنم! حتی یک نشانه زندگی تـوی تمـام تـنش نیست. (همان: ۱۳) [مهتاب سوزن را برمی‌دارد و باز آرام در نقـاط مختلـف پای آقاعمه فرو می‌کند، ناگهان بغضش می‌ترکد] می‌بینی؟ حتـی یـک قطـره خون نداره که از رگهای یخ بسته‌اش، نم نم کنه بیرون.» (همان، ۱۴)

با اطمینان از مرگ آقاعمه، فرامرز شروع به پایکوبی می‌کنـد و شـادمانه خـود را همچـون محکوم به حبس ابدی می‌یابد که رها شده است اما مهتاب زار می‌زند و شروع به گریستن می‌کند. تابلوی دوم در حالی شروع می‌شود که جسد آقاعمـه در ملحفـه پیچیـده شـده در گوشه‌ی صحنه است و فرامرز و مهتاب در حال تهیه‌ی لوازم برگـزاری مجلـس ترحیمـی شایسته‌ی نام خانوادگی‌شان اند، هرچند دو حس کاملاً متفاوت نسبت به این قضیه دارنـد. اما به ناگاه متوجه می‌شوند مرگی که اتفاق افتاده است، مرگی نیست کـه آن‌هـا تمـامِ ایـن سال‌ها چشم به راهش بودند.

فرامرز دوربین را تنظیم می‌کند. درست در لحظه‌ای که فلاش می‌زند، پیرزن دستش را بالا می‌آورد پیرزنی که تا چند لحظه پیش مرده بود، به تمـامی مـرده بـود و هـیچ نشـانه‌ای از

زندگی نداشت. انگاری دارد در هوا چیزی خیالی و موهوم را قیچی می‌کند. (همان، ۲۴) آقاعمه روی بسترش دراز کشیده. او دورو ور او پر است از عکس‌های پاره پاره. آقاعمه همچنان عکسهای یک آلبوم را بیرون می‌کشد و قیچی می‌کند. انگار تنها دستهایش جان دارند. (همان، ۲۵)

بازگشت آقاعمه درست در انتهای تابلوی دوم اتفاق می‌افتد. آقاعمه همچون یک زامبی بازمی‌گردد بازگشتی که به زعم اسلاوی ژیژک فانتزی بنیادین فرهنگ توده‌ای معاصر است[۳] (ژیژک، ۱۳۸۸: ۴۹). و دالی است بر وجود احساس گناه در ناخودآگاه. گناهی بزرگ همچون فانتزی زنای با محارم یا کشتن پدر. اما این دال، بازگشت مرده‌ی زنده، در *خواب...* تفاوتی مهم با کهن الگوی ژانری خود دارد. و برخلاف کهن الگوی ژانری اش در اینجا این بازگشت، نه در عرصه‌ی امر عینی که تنها در ذهن مهتاب اتفاق می‌افتد. برای فرامرز آقاعمه همچنان نعشی است افتاده بر روی تخت که به علت سارماکوپندی، کاملاً مرده به حساب نمی‌آید. این مسأله‌ی مهم به زعم من در دلِ یک اتفاق روایی نامریی می‌ماند. درست از همین انتهای تابلوی دوم، نمایشنامه، شیوه‌ی روایت خود را تغییر می‌دهد. تا پیش از این، راوی دانای کل است اما پس از این راوی دانای کل جای‌اش را

---

[۳] « اگر پدیده‌ای در کار باشد که به تمامی شایسته‌ی نام فانتزی بنیادیِ فرهنگ توده‌ای معاصر باشد، همین خیالِ بازگشت مردگان زنده است: فانتزی شخصی که نمی‌خواهد مرده بماند بلکه بارها و بارها بازمی‌گردد تا تهدیدی برای زندگان بوجود آورد. کهن الگوی بی‌رقیب یک رشته‌ی طولانی- از قاتل روانی فیلم هالووین تا شخصیت جیسن در جمعه‌ی سیزدهم- همچنان فیلم *شب مرده‌های زنده‌ی* جرج رومرو به شمار می‌آید که در آن « نامرده‌ها» به صورت تجسم عینی شر محض، رانه‌ی صاف و ساده‌ی معطوف به کشتن یا انتقام گرفتن تصویر نمی‌شوند بلکه چونان رنجبراانی ظاهر می‌شوند که با سماجتی غیر عادی قربانیان خود را تعقیب می‌کنند و رنگ اندوهی بی‌پایان و نازدودونی در سیمایشان پیداست...(ژیژک، ۱۳۸۸: ۴۹)

به راوی دانای کل محدود می‌دهد. و از این پس آنچه خواننده‌ی نمایشنامه می‌خواند نه اتفاقی به روایت راوی دانای کل که روایتی است که مهتاب، از حوادث دارد. و درست از همین جایی که نخستین علایم ماخولیای مهتاب رخ می‌نمایند، روان نمایشنامه به عنوانِ یک متن، آسیب جدی می‌خورد و واجد ترومایی بنیادین می‌شود. جایی که سوبژکتیویته‌ی اثر شقه می‌شود. نمایشنامه تا این لحظه روایتِ عینیِ زندگی فرامرز و مهتابِ کاشف میرزایی بود اما به ناگاه وحدت و یکپارچگی روایی/روانی‌اش را از دست می‌دهد و زاویه‌ی دید خود را به آنچه مهتاب می‌بیند یا تصور/توهم می‌کند، تغییر می‌دهد. این تغییر زاویه‌ی دید نه خود تروما که مکانیسم دفاعی متن برای انکار وجود آن است. تروما در واقع گونه‌ی غریبی از مرگ است که متن را به لکنت می‌اندازد. مرگی که کاملاً مرگ نیست، و هنوز علایم حیاتی در آن دیده می‌شود. متن اصلاً نمی‌خواهد به ترومای اش بیاندیشد. به سان یک انسان زنده نمی‌خواهد ترومای‌اش را به یادآورد. اما این مرگ، نه تنها ترومای متن که ترومای مهتاب نیز هست. مرگ آقاعمه به معنی پایانِ زندگی زناشوییِ هرچند صوری و بی‌رمقِ فرامرز و مهتاب نیز هست. این پایان برای مهتاب به معنی از دست دادن عشق است. آن هراس یگانه‌ی زن. اگر هراس یکه‌ی مرد را ترس از اختگی بدانیم، هراس از دست دادن عشق در زن چیزی همگن با آن است. اما نباید این تصور اشتباه به وجود آید که هراس از دست دادن عشق برای زن هراس از دست دادن مردی است که به زن به وی عشق می‌ورزد. این مرد تنها کاری که می‌کند این است که عشق زن

را نمادین می‌کند. در واقع مرد تنها وانموده‌ی عشق زن است. مرد بر جایگاهی تکیه می‌زند که اساساً تهی است و حضور مرد تنها برای آن است که این تهی انکار شود. مرد هم یک شیء است برای زن، ابژه‌ای است که مانع فروپاشی روانی زن می‌شود. با قرار گرفتن مرد در جایگاهِ تهی، زن می‌تواند میان امر تهدید کننده‌ی واقعی و فضای نمادین، جایگاهی امن برای خود دست و پا کند. در فاصله‌ی میان امر نشانه‌ای و امر نمادین بتواند بیان خود را بیابد. نه به تمامی نمادین همچون گفتمان سیاست و نه به تمامی نشانه‌ای همچون هذیان. آدمی به کل چنین است، چه مرد، چه زن. اما به زن تحمیل شده است که اگر مرد نباشد چنین نیست... به زن باورانده شده است که کورای مادرانه، زبان پیشاادیپی دوباره از برت خواهد گرفت، به هذیان کشیده خواهی شد اگر مرد بر آن جایگاه نباشد. کدام جایگاه؟ همان جایگاه تهی! همان غیاب دالِ تکینه و یگانه. همان غیاب حقیقتی که ناحقیقت بر جای آن نشسته تا عدمش پنهان بماند. پس تغییر زاویه‌ی دید نمایشنامه، آشکارا همدستی ناخودآگاهانه‌ی متن با مهتاب برای انکار و فراموشی رنجِ روانیِ مرگ آقاعمه و کاستن از هراس از دست دادن عشق است. هرچند مکانیسم دفاعی متن و مهتاب متفاوت است. مکانیسم دفاعی متن تغییر زاویه‌ی دید است و مکانیسم دفاعی مهتاب گریختن به دامان ماخولیایی است که در آن آقاعمه‌ی مرده به شکل یک کودک زنده باز می‌گردد.

این نقطه‌ی شقه‌گی را باید، نقطه‌ی عطفی موبیوسی دانست که درون و برون را بهم

می‌دوزد. پیرزن یا آقاعمه‌ی روایتِ خطی، همان اندازه مرده است که ماه‌لیلی یا کودکِ ذهنِ مهتاب متولد شده است. کودکی ذهنی که بدیهی است نه زاییده هم‌خوابگی است نه اثر زایمانی واقعی. در ابتدای تابلوی سوم، مهتاب در حالی که از بیرون به خانه برمی‌گردد متوجه آقاعمه درحال پاره کردن چند قطعه عکس می‌شود. « مهتاب: چه کار می‌کنی؟ این ها؟... این ها رو کی داده دست تو؟! ول کن، بهت می‌گم بدش به من دیوانه... بدش به من.» (ثمینی، ۱۳۸۲:۲۶)

این اولین مواجه‌ی مهتاب و آقاعمه پس از مرگ آقاعمه است. آقاعمه در انتهای تابلوی دوم مرده است و این اتفاق در ابتدای تابلوی سوم می‌افتد. واکنش مهتاب، اصلاً شباهتی به واکنش کسی ندارد که مرده‌ای را در حال حرکت، کاری غیرمنتظره مثل پاره کردن عکسی دیده است. در ادامه‌ی همین تابلو در یکی از توضیح صحنه‌ها آمده است؛ « مهتاب با عطوفتی مادرانه پیشانی او (آقاعمه) را پاک می‌کند.» (همان، ص ۲۹)

## ۲- مهتاب و مسأله‌ی ماخولیا

پس از آنکه آقاعمه‌ی صدو بیست ساله فوت می‌کند، مهتاب به صورتی غیره منتظره غمگین و ماتم زده می‌شود. در حالی‌که فرامرز بسیار شاد وخرم است. مرگ آقاعمه همان چیزی است که آنها ۱۴ ساله منتظر آن‌اند تا با تقسیم ارث و میراث نه چندان کم او، به خواسته‌هایشان جامه عمل بپوشانند. اما واکنش مهتاب به این مرگ فرامرز را نیز متعجب کرده است.

« فرامرز:... بد نیست گاهی هم یه لبخند خرج اراجیف من کنی.

مهتاب: (عصبی) لبخند؟... مسخره است! اگه تو واقعا اینقدر حالت خوشه که نمی‌توانی اشک و آه من رو تحمل کنی، بهتره پاشی بری دفتر روزنامه‌ات.

میون همه رفقای همیشه سرحالت. من خودم تنهـایی همـه کارهـا رو انجـام می‌دهم.

فرامرز: تو چرا یکهو دیوانه می‌شی؟... ببینم نکنه جدی جدی فکـر مـی‌کنـی عزاداری؟... هان؟

(مهتاب جواب نمی‌دهد، روی برمی‌گرداند تا اشکهایش دیده نشـود و بـرای رد گم کردن دو سه شمع باقیمانده بالای سر جسد را روشن می‌کند.)

فرامرز: چت شده مهتاب؟... تا دیروز... چرا تادیروز؟ ! تا همین امروز صـبح از دستش آروم و قرار نداشتی. لحظه‌ای نبـود کـه آرزوی مـرگش رو نکنـی. یادت رفته؟ یه نگاه به این عکس‌ها بکن... می‌بینی شاهکارهای آقاعمه رو؟... بعد از عکس‌ها، حتما نوبت ما بود که سرمون رو از تنمون جدا کنـه... عـین کابوسه! از وقتی یادمه فقط دستهایش می‌جنبید، برای قیچی کردن عکس‌هـا، یا دهانش، برای جویدن...

مهتاب: (بغض کرده) من بهش عادت کرده بودم.

فرامرز: ولی عزیزم این من نبودم که شب و نصفه شـب حتـی تـوی خـواب براش فاتحه می‌فرستادم.

مهتاب: (ناگهان) توی خواب؟ نکنه از وقتی اتاقت رو سوا کردی نصف شبها

دل تنگی می‌زنه به سرت و میای بالای سرم تماشام مـی‌کنـی؟... یـا شـایدم دیوارهای این خونه اجدادی اون قدر ناز که... (همان، صص ۱۷-۱۸)

فرامرز:... اما این جسد لعنتی... این کثافت....

مهتاب: هیس!... (به دور و برش نگاه می‌کند) بس کن دیگه. داره عذاب می‌کشه. از حرفهای تو داره عذاب می‌کشه. صدو بیست سال زندگی کردن کار آسونی نیست... روح اون حالا خیلی خسته است... می‌خواد بخوابه... ولی تو نمی‌گذاری... تو قلبش رو می‌شکونی...

(فرامرز نگران به مهتاب نگاه می‌کند. به سرعت قرصـهای مهتـاب را از روی قفسه دیواری برمی‌دارد و به او می‌دهد. مهتاب که روی صندلی ننوی تقریبـا از حال رفته، قرصها را می‌بلعد)» (همان، صص ۲۰-۲۱)

فروید در مقاله‌ی ماتم و ماخولیا، از طریق مقایسه ماخولیـا بـا تـاثیر حـس عـادی مـاتم[۴]، ماهیت ماخولیا را تا حدی روشـن مـی‌سـازد. (فرویـد، الـف ۱۳۸۲) فرویـد مـی‌نویسـد: «سوگواری یا ماتم مکرراً معادل واکنش به از دست دادن یک عزیز، یا واکنش به از دسـت رفتن ایده تجریدی است که جایگزین او شده است... در برخی افـراد همـان تـاثیرات بـه عوض سوگواری و ماتم به ماخولیا منجر می‌شود.» (همان، ص ۹۰)

[۴] به زعم فرهادپور مترجم مقاله‌ی ماتم و ماخولیا، ماتم هم بر جنبه ذهنی (ایـن حـس و انـدوه و زاری) و هم بر جنبه عینی و برونی مرگ عزیزان یعنی مراسم و کنش عزاداری اشاره دارد.

به زعم فروید با اینکه ماتم و سوگواری متضمن گسستی در فرد در نگرش‌اش به جهان اطراف می‌شود اما به دلیل مقطعی بودن و برطرف شدن آن پس از مدتی، نباید آن را وضعیتی مرضی تلقی کرد. در واقع می‌شود گفت این اتفاقی بسیار عادی و تجربه شده در زندگی ماست که مرگ عزیزی گاهی چنان ناراحت و مغموم‌مان کند که برای مدتی تمام وجود ما تحت تاثیر قرارگیرد. به قول ویکتور هوگو، مرده‌ها در ذهن ما زودتر از گور خاک می‌شوند! و این فراموشیِ ناگزیر است که ما را به زندگی برمی‌گرداند. « اما ویژگیهای ذهنی خاص بیماری ماخولیا عبارت‌اند از نوعی حس عمیق و دردناک اندوه، قطع علاقه و توجه به جهان خارج، از دست دادن قابلیت مهرورزی، توقف و قبضه کردن هر گونه فعالیت، و تنزل احساسات معطوف به احترام به نفس تا حد بروز و بیان سرزنش، توهین و تحقیر نفس که نهایتاً در انتظاری خیالی و موهوم برای مجازات شدن به اوج خود می‌رسد» (همان، ص ۸۴)

در ماتم و سوگواری برای عزیزی از دست رفته، بنا بر اقتصاد کلاسیک فرویدی، ما ابژه‌ای که لیبدوی‌مان بدان معطوف بود را به ناگاه ناپدید می‌یابیم. این اتفاق ضربه‌ای هولناک برای نیروگذاری روانی ماست. هر چند ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم از نیروگذاری شهوانی دست بکشیم اما در این موقعیت، جانشین‌سازی ابژه‌ی جدید، چندان راحت و آنی صورت نمی-گیرد و متضمن مقاومتی از طرف خود، بنا بر اصل واقعیت است. هرچند ما به مرور و با طی انرژی فراوان و در پروسه‌ای دردناک با واقعیت کنار می‌آییم. عمل سوگواری زمانی

کامل می‌شود که نفس یا خود، بار دیگر، آزاد و بدون منعی درونی، راضی بـه نیروگـذاری شهوانی بر ابژه‌ای جدید شود. « اینک بگذارید آنچـه را کـه دربـاره مـاتم آموختـه‌ایـم بـر ماخولیا اعمال کنیم. در ارتباط با مجموعه خاصی از موارد تردیدی نیست که ماخولیـا نیـز ممکن است نوعی واکنش به از دست دادن موضوع عشق باشد. در مواردی که علل بـروز این عارضه متفاوت است می‌توان دریافت که علت اصلی خسـران و محرومیتـی از نـوعی آرمانی‌تر است.» (همان، ص ۸۶) «فرد ماخولیایی چیزی اضافه بر [ماتم وسـوگواری] بـه نمایش می‌گذارد که در سوگواری و ماتم غالب است نوعی تنزل و کاستی فـوق العـاده در حس احترام به نفس، نوعی فقیر شدن نفس (ego) فرد در مقیاس عظیم، در سوگواری این جهان است که فقیر و تهی گشته است و در ماخولیا خود یا نفسِ فرد» (همان، ص ۹۶)

ماخولیایی مدام به سرزنش خویش می‌پردازد، با زدن اتهامات مختلـف بـه خـود، خـود را شخصی گناهکار و لایق مجازات، خوار، حقیر و نـاچیز، معرفـی مـی‌کنـد. همانگونـه کـه مهتاب در این نمایشنامه بارها چنین خود را خوار می‌سازد. ماخولیایِ مهتاب از تابلوی پنج به بعد، نمود بیشتری می‌یابد. او از تابلوی پنج بر اثر این ماخولیـا در موقعیتهـای مختلـف تحت تاثیر نداهای درونی خود شخصیتی دوگانه (مهتاب/ ماهرخ) می‌یابد.

« فرامرز: قرصهات رو به موقع می‌خوری؟

مهتاب: یعنی تو واقعاً اون صدا رو نشنیدی؟

فرامرز: نه من هیچ صدایی نشنیدم.

مهتاب: (رنجیده) لابد داری توی دلت می‌گی که من خرافاتی و ماخولیایی و عامی هستم.

فرامرز: نخیر نمی‌گم!

مهتاب: چرا؟ می‌گی! از هر حرف من یک بهانه دستت می‌آد که مطمئن بشی من اون قدر معمولی هستم که مثل تفاله قهوه می‌شه نسبت بهم بی تفاوت بود.» (ثمینی، ۱۳۸۲:۳۰)

به پیروی از فروید می‌توان گفت، مهتاب معتقد نیست که تغییری در وی رخ داده است، بلکه انتقادش از خود را به گذشته‌ها نیز بسط می‌دهد. و به صدای بلند می‌گوید که هرگز قدر و منزلتی والاتر نداشته است. این تصویر از توهم فردی نسبت به خودکم‌بینی و عمدتا اخلاقی با بیخوابی و سرپیچی از غذا خوردن کامل می‌شود. (فروید، الف ۱۳۸۲: ۸۷) فروید رد کردن اتهاماتی از این دست که بیمار به خود می‌زند را عملی بی ثمر می‌داند و معتقد است این بی‌علاقگی به جهان خارج و ناتوانی در مهرورزی که بیمار بدان اشاره می‌کند را باید حقیقتی از دانش او از خود فرض کنیم. او حتی نسبت به کسان دیگری که دچار ماخولیا نیستند دید تیزبین‌تری دارد.

«نکته اساسی آن است که وی به واقع توصیفی صحیح از وضعیت روانی خویش ارایه [می]کند. او حس احترام به نفس خویش را از دست داده است و باید واجد دلایل خوبی برای چنین امری باشد. درست است که در این

صورت با تناقضی روبه‌رو می‌شویم که ما را در برابر مسأله‌ای بس دشوار قرار می‌دهد. مقایسه ماخولیا با ماتم ما را به این نتیجه می‌رساند که فرد ماخولیایی نیز در ارتباط با یک ابژه دچار خسران گشته است؛ آنچه به ما می‌گوید حاکی از نوعی خسران در ارتباط با نفس (ego) اوست.» (همان، ص ۸۹)

فروید معتقد است در فرد ماخولیایی بخشی از وجود او در مقابل بخش دیگری از وجود او قد علم می‌کند و به خوار داشتن و سرزنش او می‌پردازد. این بخش که به شدت موقعیت اجتماعی، نقص و زشتیهای اخلاقی بخش دیگر را مورد هدف قرار می‌دهد در واقع به طور مستقیمی به «وجدان» یا بنا بر مکانمندیِ فروید با ابر خود شخص پیوسته است. مسأله دیگری که در ارتباط با خود ماخولیایی باید مطرح گردد این است که اتهاماتی که او به خود می‌زند، تحت شکلی از رابطه‌ی جانشینی به نوعی در ابژه‌ای که او بدان عشق می‌ورزد و در معرض خطر از دست دادن‌اش است نیز صدق می‌کند. فروید خود مثال می‌زند که وقتی زنی با صدای بلند شوهرش را خطاب قرار می‌دهد که گیر چه زنی عاجز و ناتوان افتاده است بیشتر از اتهامی که به عجز و ناتوانی شوهرش می‌زند خبر می‌دهد. پس اگر مهتاب به خودش اتهام سرد بودن می‌زند در واقع سرد بودن و عدم انگیختگی جنسی فرامرز را مورد انتقاد قرار می‌دهد که در فرآیندی جانشینانه به خود او معطوف شده است. این سرما دال مهمی در کلیت نمایشنامه است. از نقش پنهان و

ناخودآگاهِ آن در ساخت واژه‌ی جعلی سارماکوپندی گرفته تا اشاره‌های گـاه و بـی‌گـاه و آشکار به هوای جهان بیرون، سرما را به دالی مهم تبدیل می‌کند. دال سرما هنگامی کـه بـه رابطه‌ی فرامرز و مهتاب ارجاع دارد اهمیتی فراتـر مـی‌یابـد. « مهتـاب: چـرا دسـتش رو نمی‌گیری؟ دست‌ها خیلی زود لو می‌دن که یکی مرده. / (فرامرز با تردید دسـتش را پـیش می‌برد. می‌ترسد و دستش را پس می‌کشد.)/ مهتاب: نترس! از من سردتر نیست...بگیرش.» (ثمینی، ص ۱۳)

در اینجا کنایه‌ی مهتاب به خودش از همان جنسی است که درواقع طرف مقابـل را هـدف گرفته است. همچنین این سرزنش‌ها حاکی از کشمکشی عشقی است که به از دست دادن عشق منجر شده است. در واقع این انتقادات شدید از خود که حاوی فروتنیِ خوار دارنده خود است غیر واقعی و بیشتر متوجه شخصی دیگری است. چرا که آنـان بـه هـیچ وجـه نگرشی فروتنانه و مطیعانه نسبت به اطرافیان خویش نشان نمی‌دهند.

> «نوعی دلبستگیِ لیبیدو به شخص خاص زمانی در گذشـته وجـود داشـته و سپس، به سبب یک بی‌اعتنایی یا سرخوردگی واقعی از سوی همین شـخص محبوب، این رابطه با ابژه با موضوع میل گسسـته شـده اسـت. امـا نتیجـه و حاصل گسست، همان نتیجه عادی و طبیعی کناره‌گیری یا پس گرفتن لیبیدو از این ابژه خاص و جابجایی آن به ابژه‌ای جدید نبوده است، بلکه محصـول این فرآیند چیزی متفاوت بوده است که به نظر مـی‌رسـد شـرایط گونـاگون

برای تحقق آن ضروری است. دلبستگی به ابژه[5] قدرت مقاومت ناچیزی از خود نشان می‌دهد و به پایان می‌رسد. اما لیبیدوی آزاد و بی‌رابطه به ابژه‌ای دیگر منتقل یا جا به جا نگشته، بلکه به درون نفس یا خود پس کشیده شده است.» (فروید، الف ۱۳۸۲: ۹۰)

این همان چیزی است که ژیژک نیز آن را افسردگی واپس نشسته و به سوی خود سوژه خوانده است. کنش آغازین عزلت و حفظ کردن فاصله از ذات خلل ناپذیر زندگی. در تابلوی سوم نمایشنامه *خواب...*، مهتاب با اشاره به عکس‌های پاره شده‌ی عروسی‌شان، خطاب به فرامرز می‌گوید: « نه فکر کنی من یک ذره دلم به حال عکس‌های خودم و تو، توی اون عروسی احمقانه می‌سوزه، نه! من بدتر از تو همه موهای تنم راست می‌شه وقتی خنده‌های زورکی و چشمهای بی‌حوصله‌ات رو وسط این عکس‌ها کنار قیافه خوش باور خودم میون تور و پر و گل و آرایش و آت و آشغال می‌بینم.» (ثمینی، ۱۳۸۲:۲۸)

این اشاره مستقیم به آن بی‌اعتنایی مهلک ابژه‌ی عشق مهتاب، در واقع همان چیزی است که در رابطه علّی و معلولی بیمار ماخولیایی حاوی نوعی انکار و سرکوب خودآگاه است. در واقع همانطور که لکان می‌گوید شخص بیمار با انکار تصدیق علایم بیماری‌اش به کامیابی خاص و مطلق او، سعی می‌کند در جهان عینی و جهان بیرونی دلایلی کاملاً عینی برای آن بتراشد. مسأله‌ی مهم در شخصیت مهتاب، وجود نوعی افسردگی مزمن است،

[5] object- cathexis

نوعی افسردگی زنانه که کامیابی خاص و مطلق وی نیز هست. افسردگی کیف بنیادین مهتاب است، کیفی که به هیچ روی حاضر نیست از آن دست بکشد.

این اشارات مهتاب در واقع مکانیسمی است برای انکار افسردگی‌اش. افسردگی زنانه‌ی مهتاب که در یک جابجایی رابطه‌ی علّی و معلولی، دلیل آن بی‌اعتنایی‌های فرامرز عنوان می‌شود. مسأله‌ای که ژیژک به درستی روی آن انگشت می‌گذارد. افسردگی علت اصلی است. افسردگی متعالی. مشخصه خاص زنانه، که به نظر می‌رسد به حلقه‌ای در زنجیره علی تقلیل می‌یابد که ارتباط علّی را معلق و واژگون می‌کند، افسردگی زنانه است. کنشِ مرگبار زن به غلتیدن به ورطه‌ی خمودگی مداوم. در مهتاب نیز این کنش مرگبار افتادن به ورطه‌ی خمودگی است که علت اصلی است. ماخولیا معلول این افسردگی است.

وقتی رابطه‌ی طبیعی میان علت و معلول وارونه می‌شود: معلول به واقعیت اصلی تبدیل می‌شود، معلول است که ابتدا می‌آید و آنچه که در مقام علت آن پدیدار می‌شود – شوک‌هایی که ادعا می‌شود ایجاد افسردگی می‌کند – واکنشی به این معلول است، چالش در برابر افسردگی. اینجا بار دیگری با منطق «نه همه» روبروییم؛ «نه ـ همه»ی افسردگی از علت هایی حاصل می‌شود که آن را هدف قرار می‌دهند؛ در عین حال عنصر افسردگی‌ای که توسط علت فعال بیرونی هدف قرارگرفته باشد، وجود ندارد. به بیان دیگر؛ هر چیز موجود در افسردگی یک معلول است، همه چیز به استثنای افسردگی به استثنای شکل افسردگی. افسردگی، چهارچوبی متقدم فراهم می‌کند که علت‌ها درون آن می‌توانند به

همانگونه عمل کنند که باید. افسردگی گونه‌ای عقب نشینی سوژه به سمت خودش جلـوه می‌کند. افسردگی یا به تعبیری عقب نشینی به سـمت خـود، کـنش آغـازین حفـظ کـردن فاصله از ذات خلل‌ناپذیر زندگی و پدیدار کردن آن همچون یک جرقه برانگیزاننده اسـت. (ژیژک، ۱۳۸۲)

خود فروید این خودشیفتگی اولیه را به مرحله‌ی دهانی مرتبط می‌داند که مرحله‌ی آینه‌ای لکانی قرابتی بسیار با آن دارد. « گرایش و آمـادگی بـرای ماخولیـا از تسـلط و غلبـه نـوع خودشیفته‌ی گزینش ابژه ناشـی مـی‌شـود.» (فرویـد، الـف ۱۳۸۲:۹۱) «ناخوشـی، لختـی همیشگی‌ای در میلِ ناخودآگاه است که تمام زندگیِ هنجاری حول خطا یا نقصانِ ناشی از عدم ارتباط جنسی میان مردان و زنان سازمان می‌یابند. او نمی‌تواند یکی باشد. عشق مـانع ناخوشی نمی‌شود. نارضایتی هنجاری انسـانی اسـت.» (راگلنـد، ۱۳۸۴) ذهـن ماخولیـایی مهتاب بدین طریق برای جبران ضربه‌ی تروماتیک مرگ آقاعمه، او را به مثابه کودکی زنده دوباره به زندگی برمی‌گرداند.

فروید در ادامه‌ی مقاله‌ی ماتم و ماخولیا فروید اشاره می‌کند کـه آنچـه بـیش از هرچیـز نیازمند توضیح است: «گرایش این بیماری [ماخولیا] به چـرخش و بـدل شـدن بـه مانیـا[6] است، وضعیتی که به لحاظ علایم و نشانه‌ها نقطه‌ی مقابـل ماخولیاسـت». (فرویـد، الـف ۱۳۸۲:۹۵) فروید می‌گوید بنا بر تجربیات بالینی بعضی از علایم تماماً غالب و ناچیز است.

[6] - Mania

و در بیماران ماخولیایی اتفاق نمی‌افتد. اما در بعضی دیگر بر اساس دریافت من مهتاب نیز یکی از این‌هاست تناوبی منظم میان مراحل ماخولیا و مانیا دیده می‌شود. که به جنون ادواری معروف است. در مهتاب، مانیا و ماخولیا با عقده‌ی واحدی دست به گریبان است. عقده‌ی ادیپ و تثبیت مهتاب در این مرحله از رشد کودکی خویش.

«تراکم دلبستگی به ابژه که در وهله‌ی نخست گرفتار و بسته است و آن گاه پس از خاتمه‌ی عمل ماخولیا، آزاد و رها گشته و بروز مانیا را ممکن می‌کند، باید با پس روی به خود شیفتگی اتصال و پیوند داده شود. تخاصم درون نفس: که ماخولیا آن را جایگزین نزاع بر سر ابژه می‌کند، باید همچون زخمی دردناک عمل کند که تحقق نوعی دلبستگی ظاهری فوق‌العاده حادّ را طلب می‌کند.» (فروید، ب ۱۳۸۲:۱۰۰)

مهتاب، با مرگ آقاعمه، ضربه مهلکی خورد، نه به دلیل مرگ آقاعمه، نه حتی به‌دلیل از دست فرامرز به عنوان کسی که بر جایگاهِ ابژه‌ی عشق وی تکیه زده است. مرگ آقاعمه، حاوی از دست دادن فرامرز است. اما اصل قضیه در این از دست دادن نهفته است. خود مهتاب نیز نمی‌داند که چه چیزی را در واقع از دست داده است. ترس از اختگی در مردان و هراس از دست دادن عشق در زنان هردم به مسأله‌ی عقده‌ی ادیپ گره خورده‌اند و از دست دادن فرامرز باعث بروز دوباره‌ی ادیپ مهتاب می‌گردد اما بازگشت ادیپی در خود نمی‌تواند عامل مریضی باشد مگر اینکه بطور بطی‌ای با آنچه خودِ اصلی مریضی است پیوند خورده باشد؛ یعنی ژوئیسانس (یا کامیابی) بیش از حد و حصر، همان کامیابی خاص

و مطلق زنا با محارم مهتاب. ماه لیلی بر ساخته‌ی ذهن او به عنوان کودک، کودکی‌اش را بازنمایی می‌کند تا پی به این کامیابی تثبیت شده ببریم. ماه لیلی که در ذهن او به دنیا آمده، بزرگ می‌شود و آن ماه لیلی زیبا و جذاب تابلوی ۶ به بعد می‌شود. با اینکه تلقی فروید از ماخولیا به خوبی گویای وضعیت بالینی مهتاب است اما به گمان من تنها در سطح می‌ماند و صرفاً چهارچوبی تأویلی می‌یابد نه تحلیلی. اکتفا کردن به این مسأله که با مرگ آقاعمه، مهتاب تکیه کرده بر جایگاه ابژه‌ی عشق‌اش، فرامرز را از دست می‌دهد و چون توانایی جابجایی شار لیبیدوی‌اش به سمت ابژه‌ی دیگری را ندارد به دامان ماخولیا فرومی‌غلطد، این نکته‌ی بنیادینِ فروافتاده در اعماق را نادیده می‌گیرد که اساساً هیچ مردی، به خودی خود و فی‌نفسه، ابژه‌ی عشق زن نیست و تنها به صورت وانموده‌ای جایگاه ابژه‌ی عشقی را پرمی‌نماید. جایگاهی که اساساً تهی است، هیچ است. تلقی فروید از ماخولیا ناتوان از تبیین این جایگاه تهی است، این فقدانِ فقدان. فروید معتقد است فرد ماخولیایی چون نمی‌تواند فرد دیگری را جایگزین ابژه‌ی عشقی از دست رفته بکند تمام نیروگذاری شهوانی‌اش را به درون نفس خود واپس می‌راند. درحالی که مطابق صورتبندیِ خود فروید، «خود» تنها نقش میانجیِ میان نهاد و فراخود را بازی می‌کند و خود از هرگونه نیروگذاری روانی تهی است. فروید برای تبیین این رابطه‌ی اقتصاد لیبیدویی، نیروگذاری شهوانی واپس رانده به سوی خود را بازگشت به سوی خودشیفتگیِ اولیه تشخیص می‌دهد. به نظر می‌رسد نادیده گرفتن این جایگاه تهی، فروید را به این همگون سازی

نادرست کشانده است. در حالی که اگر بپذیریم فرد ماخولیایی پس از دست شستن از ابژه‌ی عشقی‌اش نیروگذاری شهوانی‌اش را همچنان به آن جایگاهِ تهی و سیاهچاله‌گون می‌راند که ابژه‌ی عشقی بدان تکیه زده بود شاید بتوان پاسخی برای این مسأله یافت. تلقی کریستوا از ماخولیا تا حدود زیادی می‌تواند حضور این جایگاهِ تهی را تبیین نماید و تفاوت میان خودشیفتگی و ماخولیا را روشن سازد و از آن مهمتر برای این نوشته، دلالت فنجان خالی در نام نمایشنامه‌ی *خواب*... را.

کریستوا درکی همانند لکان از ناخودآگاه دارد و شکل‌گیری سوژه را بر مبنای فرآیندی زبان‌شناختی تشریح می‌کند. با این تفاوت نسبت به لکان که جایگاه مهمی برای فرآیندهای پیشاادیپی و تبادل نشانه‌های تنانی میان مادر و کودک قایل است. و معتقد است بُعد نشانه‌ای هیچگاه به طور کامل پشت سر گذاشته نمی‌شود و همیشه درونِ گفتار بهنجار آدمی، درون نظم نمادین حضور دارد. به عقیده‌ی کریستوا این بعد نشانه‌ای خود را بیشتر در هیجان‌ها، لحن‌ها و طنین‌ها و ریتم کلام نشان می‌دهد. همچنین به عقیده‌ی وی، این بعد نشانه‌ای، تا حدودی تبیین کننده‌ی ساختِ گفتار فرد افسرده یا ماخولیایی است. به خصوص در مورد افسردگی و ماخولیای زنانه که به زعم کریستوا همیشه دشواری بیشتری از مردان برای بازگشت به نظام بهنجار زبان و طرد امر نشانه‌ای دارند. به عقیده‌ی وی زنان افسرده و ماخولیایی، « مازوخیستی، پراضطراب، سرد مزاج و در برابر غم و اندوه شکننده‌اند.» (پارسا، ۱۳۸۸: ۲۳). همان‌گونه که مهتاب در *خواب*... چنین است. در این‌جا

باید توقف کرد تا به درکی مشترک از تمام مفاهیم فوق برسیم پیش از آنکه سوءفهم را گسترده‌تر کنیم. برای تشریح ماخولیا به زعم کریستوا، باید عقیده‌ی وی در باره‌ی مفهوم سوژه و سوبژکتیویته را بازخوانیم و در این راه ناگزیریم به فروید و لکان رجوع کنیم، هرچند در این مسیر *خواب...* را هم از چشم دور نمی‌کنیم.

## ۳- سربریدن فتوگراف‌ها و مسأله‌ی رانه‌ی مرگ

از دیدگاه فروید ما باید برخی تمایلات خود را برای لذت بردن و خشنودی واپس زنیم. هر انسانی باید این سرکوب را که فروید آن را واپس زدن «اصل لذت» به وسیله اصل واقعیت می‌نامید، از سر بگذراند. فروید می‌نویسد: «ما بر آنیم که لذت و عدم لذت را به کمیت هیجانی که در ذهن وجود دارد اما به هیچ رو مقید نیست ربط دهیم و به چنان شیوه‌ای ربط دهیم که عدم لذت متناظر با افزایش کمیت هیجان باشد و لذت با کاهش آن.» (فروید، الف ۲۸:۱۳۸۲)

فروید معتقد است جریان رخدادهای ذهنی با تنش همراه است که با اصل لذت به صورت خودکار تنظیم می‌شود. یعنی لذت موجب کاهش این تنش می‌گردد. این فرآیند آشکارا

اقتصادی با مکان‌نگاری خاصِ فروید تلفیق می‌شود تا نشان دهد که دستگاه ذهنی می‌کوشد تا کمیت هیجان موجود در آن را تا آنجا که ممکن است پایین یا حداقل ثابت نگه دارد. آن‌گاه هر چیزی که برای افزایش کمیت طراحی شده باشد ناگزیر باید به عنوان ضد عملکرد این دستگاه تلقی شود. (همان، ۲۹) فروید در مکان نگاری ثانویه خود (مکان‌نگاری اولیه او تقسیم ذهن به سه بخش ناخودآگاه، پیش‌آگاه، و خودآگاهی بود) به سه مکان نهاد، خود و فرا خود اشاره می‌کند. فروید معتقد است نهاد همیشه خواست‌ها و تمایلاتی دارد که با اصل واقعیت جور در نمی‌آید، و غریزه صیانت نفس به میانجی‌گری خود، اصل واقعیت را برمی‌سازد تا از تنش منجر به هیجان اضافی خواست‌ها و تمایلات نابه‌جای نهاد جلوگیری کند.

فروید در آن مثال بسیار مشهورش، از نوه‌ی یک و نیم ساله‌اش حرف می‌زند که در بازی با قرقره‌اش، هر بار که آن را به نوعی گم می‌کرد، بلافاصله آوای «اااُ» را به زبان می‌راند و سپس با کشیدن نخ و پیدا شدن قرقره، با شادی و شعفی آشکار کلمه «دا»را به‌کار می‌برد، او معتقد است کودک در این بازی ابتکاری‌اش، قرقره را به عنوان جانشینی از بدن مادر خویش برمی‌سازد، مادری که بسیار با او با ملاطفت و مهربانی برخورد می‌کرد. کودک هر بار با گم کردن قرقره به نوعی رفتن مادر و دور شدن او را بازسازی کرده و آوای اااُ که به زبان کودک معنی رفت[۷] را می‌دهد به زبان می‌راند و سپس کلمه‌ی da را ادا می‌نماید که به

[7] fort

معنی «آمد» است. (فروید، ۱۳۸۲) او در این بازیِ کودک، نوعی تکرار را کشف کرد که با آنکه برای کودک لذت بخش نیست اما به او در رابطه با مادرش نوعی حالت فاعلانه می-دهد. فروید در این تکرار، رانه‌ی مرگ را کشف می‌کند که هدف زندگی است.

در این نمایشنامه، ماه لیلی/کودک، عین همین بازی قرقره را با عکس می‌کند، عکس‌هایی که سر بریده شده‌اند عکس را به عنوان جانشین بدن مادر برمی‌سازد، سر عکس را می‌بُرد و احتمالاً می‌گوید اااُ یعنی رفت و نیمه‌ی دوم عکس را که یک بدن صرف است به صورت فتیشیستی، به مثابه مادر، جزئی از کل می‌انگارد و می‌گوید «دا» یعنی آمد. پاره کردن عکس‌ها توسط ماه لیلی، بروز دیگری از همین بازی رفت- آمد کودکانه است که فروید در آن اصل مرگ را کشف می‌کند. اما رانه‌ی مرگ نزد لکان، سکون یا لختیِ کامیابی‌ای است که عشقِ فرد به علایم بیماری‌اش را به عنوان بزرگترین مانعِ تغییر این علایم قرار می‌دهد. در واقع فرد از بیماری‌اش کیف می‌کند و به راحتی حاضر نیست از آن دست بکشد.

ژاک آلن میلر[8]، سه دوره‌ی متفاوت تدریس لکان را پی می‌گیرد که چگونه لکان به مفهوم رانه‌ی مرگ فرویدی نگاه می‌کند. لکان ابتدا اندیشه‌های‌اش را بر پایه‌ی این رویکرد پدیدارشناختی هگل قرار می‌دهد که کلمه، چیز یا شیء را از بین می‌برد و استدلال می‌کند که در تجربه‌ی ادراکی (خیالی) حس یکی بودن در تقلای بشری برای بازنمایی شیء

[8] - Jacqeus Alen Miller

گمشده است. (راگلند،۱۳۸۴: ۳۴۲-۳۴۳) در واقع برخورد بلاواسطه‌ی ما با اشیاء که حاوی شعف و کامیابی است، تحت تاثیر زبان، منفصل و دچار وقفه می‌شود.

لکان در روند رشد کودک به سه مرحله‌ی آینه‌ای (نظم خیالی)، نظم نمادین و واقعیت اشاره می‌کند[۹] که بازخوانی سه مرحله دهانی، معقدی و اُدیپی فروید است. کودک تا سن ۱۸ ماهگی تصوری که از خود دارد، وجودی منفک شده و جدا از هم است. او خود را جزیی از بدن مادر پنداشته و با او احساس یکی بوده‌گی دارد اما در حدود هجده ماهگی با دیدن تصویر خود در آینه به آن واکنش نشان می‌دهد. او در آینه تصویر خود را باز می‌شناسد، تصویری یکپارچه که بر خلاف خود وجودی او که شقه شقه و ناسازمند است، تصویری است مرزمند.

او عاشق این تصویر از خودش شده که حال می‌تواند مرزهای آن را از بدن مادرش تشخیص دهد. حالا ادراک او از جهان بیرون ادراکی بلاواسطه، و ارضا کننده است اما با ورود او به نظم نمادین، تحت تاثیر زبان، این خویشتن خیالی، شقه می‌شود و وجود او را دچار دو پارگی و شقه شدگی می‌کند و از این پس زبان، واسطه‌ی ارتباط او با جهانِ پدیدارهاست. به عبارتی دیگر، زبان خلاء پنهانی است برای ارتباط ما با اشیاء و زبان به مثابه نظامی از تفاوت‌ها و تمایزها ادراکِ بلاواسطه‌ی ما با اشیا را منفک می‌سازد و ما، هر شیء را نه آن چنان که هست بل‌که آن چنان که شیء دیگری نیست، بر اساس تمایزها،

[۹] برای مطالعه بیشتر در مورد این مفاهیم نک به: اونز، دیلن. فرهنگ روانکاوی لکان،۱۳۸۵، مهدی پارسا، مهدی رفیع. تهران. نگاه نو

درک می‌کنیم. شب را نه آنچنان که شب، بل‌که چون روز نیست، براساس تمایز آنها درک می‌کنیم. شرّ را نه آن چنان که شرّ که چون خیر نیست، یا الف را به خاطر آنکه ب یا ج نیست. «همین که واقعیتِ کلمه در شبکه نمادین (نظام زبان) گرفتار می‌شود، یعنی نمادپردازی یا معنادار می‌شود، شیء در کلمه یا مفهوم حاضر وانموده می‌شود. نه در نوعی واقعیت تجربیِ بی‌واسطه. علاوه بر آن، هرگاه زبان اشیاء را بنامد، دیگر نمی‌توان به خوشیِ بی‌میانجی واقعیتِ داده شده‌ی من حیثِ ادغامِ ادراکی با شیء مخالف بازگشت.» (همان، ص ۳۵۶) از دیدگاه هوسرل « معنا دیگر صرف، معنای واژگان نیست، بلکه معنای مورد نظر کسی از معنای واژگان است.» (همان، ص ۹۱) شاید بتوان گفت همه‌ی این‌ها به نحوی در همان حکم معروف لکان که « ناخودآگاه ساختاری همانند زبان دارد» منجمد شده است.

«کریستوا با نگاه به این سوژه شقه شده، معتقد است معنا به دو طریق باز می‌شود. یکی، آن مرحله‌ای است که به آن نام بینامتنی می‌دهد. بینامتن بودن به این مفهوم وابسته است که در فضای یک متن مفروض، پاره گفتارهای متعدد که از متن‌های دیگر گرفته شده‌اند با هم تعامل دارند و یکدیگر را خنثی می‌کنند. با خواندن «معنا» ما گره از این خنثی شدگی باز می‌کنیم و نخ‌های معنا را در امتداد همه متن‌های دیگر که متن موجود ما از آن‌ها شکل گرفته است در می‌بریم. در نتیجه با تکثیر دایمی معنا روبروییم. و راه دیگر

معنا راه جسم است. بارت بر سطح جسمانی خواندن تأکید می‌کند. یعنی آن‌جا که معنی در می‌رود و از طریق جسم خواننده متکثر می‌شود.» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۳)

لذت متن لحظه‌ای است که جسم من ایده‌های خودش را دنبال می‌کند. کریستوا این عملیات را به محرک‌های غریزی و حتی ارگانیسم زنده مرتبط می‌کند و معتقد است آن‌ها ما را به فرآیند تقسیم در ارگانیسم زنده باز می‌گردانند. این‌جا جسم و ارگانیسم به طور اساسی به مثابه عبارتی برای بیان مادیت ناخودآگاه فرویدی استفاده می‌شوند. پس دیگر نباید سایق‌های فرویدی را صرفاً، میل به برآوردن نیازهای حیوانی بدانیم بلکه آنها میل به دلالت و دلالتِ میل‌اند. از این رو می‌توان نیتجه گرفت که آنچه ماه لیلی/کودک در این نمایشنامه با پاره‌کردن عکس‌ها انجام می‌دهد نه صرفاً یک خوی تخریب، بلکه یک میل به دلالت یا دلالتِ به میل است. در این نظام نمادین دلالت‌مندی، کلمات و مفاهیم نمادین شده‌ی به ظاهر مادی، آن چیزی هستند که در صدد بازنماییِ آن‌اند. اما در خود، فقدان پنهانی شیء را یدک می‌کشند. «لکان رانه‌ی مرگ را با از خود بیگانه شدن در پس نقابِ خود نظام نمادین معادل می‌گرفت.» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۴) «لکان مفهوم مرگ ثانوی را در تقابل با مرگ اول حیوانی بدن زیست‌شناسیک مطرح کرد که تقلایی برای توصیفِ اختگی به عنوان عملکرد یا ساختار از خودبیگانگی است. از خودبیگانگی‌ای که در آن نظام نمادین در مقام ریاضت یا اختگیِ بدن جسمانی در نظر گرفته می‌شود.» (همان، ۳۴۴)

حال به آقاعمه برگردیم و مرگ جسمانی و حیوانی او. آیا نمی‌توان با توجه به این آموزه‌ی لکان، آن را نوعی «این همانی» امر نیچه‌ای در نظر گرفت؟ در این همانی، ماه لیلی / کودک/ آقاعمه، تکرار هم‌اند و مبین این همانی. کودکی که پس از ورود به نظام نمادین زبان دچار شقگی می‌شود و نظام نمادین زبان به عنوان قانون پدر او را از توهم وحدت نظام خیالین خود جدا کرده است.

> «آقاعمه روی بسترش دراز کشیده، دور و برش پر است از عکس‌های پاره پاره، آقاعمه هم‌چنان عکس‌های یک آلبوم را بیرون می‌کشد و قیچی می‌کند [...] مهتاب عکس را از دست آقاعمه می‌کشد. عکس پاره می‌شود. نیمی در دست آقاعمه و نیمی در دست مهتاب می‌ماند. مهتاب گریه‌اش می‌گیرد. همان‌جا می‌نشیند و به عکس‌های پاره دور و برش نگاه می‌کند. سعی می‌کند آن‌ها را با هم جفت و جور کند، نمی‌تواند، با کلافگی بر روی همه پا می-کوبد. آقاعمه بدون هیچ واکنشی به قیچی کردن پتویش ادامه می‌دهد...»
> (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۷)

هرگونه قطع یا مداخله در رابطه‌ی شخصی با اشیا جهان مختل‌کننده حس سعادت و سلامتی است که ممکن است به مثابه پیوستگی میان بدن (جسمانی) و جهان پیرامون تعریف شود. به عقیده‌ی فروید، روند رشد دختر بچه و پسر بچه در آغاز به طور کامل شبیه هم است. یعنی برای هر دو، مادر، ابژه‌ی عشق است. یعنی میل قضیبی را متوجه مادر

می‌کنند، آنها به همه داشتن یک ذکر را نسبت می‌دهند حتی به زنان. کلیتوریس یک دختر بچه در ابتدا درست مثل ذکر رفتار می‌کند. تا آن که وی آن را با ذکر پسری مقایسه می‌کند و تشخیص می‌دهد که بد طوری کنده شده است. از این رو دختر بچه خود را اخته شده می‌پندارد. او مسبب این اختگی را مادر خویش می‌داند لذا از او روی گردانده و متوجه پدر می‌شود و بعد متوجه مرد بزرگسالی دیگر. اما این مرد بزرگ‌سال دیگر، همواره مایه‌ی نومیدی اوست چرا که هرگز آنی نیست که باید باشد. دختر بچه بعد از این گلایه از مادر که ذکر مناسبی را به او نداده است، اختگی را در بدن مادر کشف می‌کند و از آن پس دختر بچه، خود را مادری می‌پندارد که بچه دارشدنش این ناداشته را به او برمی‌گرداند و به صورتی فتیشیستی، بچه را جایگزین این اختگی نمادین می‌کند.

در *خواب*... این خواست معکوس شده است. فرآیند تبدیل آقاعمه به ماه لیلی/ کودک و دال قیچی کردن، نوعی فرآیند اخته کردن را باز می‌نمایاند. یعنی بچه نه ابژه‌ی میل مادر برای تصعید اختگی،که امری به مثابه بازگشت آن تصور می‌شود و نوعی از سرکوب امر زنانه/ مادرانه است. سرکوبی که در خود حاوی فرایندِ جابجاییِ فرویدی است، اختگی ناشی از بچه‌دارشدن، فرآیند ثانویه‌ی این سرکوب است. سرکوب اصلی، به رانه‌ای دیگر، که این امر بازنماییِ جانشینانه‌ای برای آن است، برمی‌گردد.

ماه لیلی/ کودک دارد «زبان باز» می‌کند. این اصطلاح زبان باز کردن که در زبان فارسی بسیار رایج است و برای اولین کلماتی که از دهن کودک درمی‌آید به کار می‌رود، در خود

حاوی ایهام بسیار مناسبی است. انگار اشاره‌ای است دوپهلو به خاصیت گشودگی زبـان از سوراخی برای ورود به آن و بازگشت به بدن کودک. یک تو در توی مثـالی. زبـان در مـا حضور دارد همچنان که ما در زبان حضور داریم، کودک با ورود به زبان ادراک بلا واسطه خود را از اشیا منفک می‌کند.

از همین رو، هر چیزی که واقعیت آنی فقدان را بر احساس شخصی از کامل بـودن (یکـی بودن با خویش) تحمیل کند، در خود ادراک مداخله کرده و آن را قطع می‌کند. مداخله، یا قطع مذکور این واقعیت را مجسم می‌سازد که ادراک، منبعث از بدن من حیث بـر سـاخته خیالی است. بر ساخته‌ای از جزء به عنوان کل.

«لکان در سومین دوره تدریسش این فرضیه را پیش کشید که دیگـری از آحاد دلالت‌کننده‌ی بارومی‌ای ساخته شده است که امر نمادین، امر خیالی و امر واقعی معطوف به اوست و به طور دقیق، در مرکز خود واجد عنصـری تروماتیک است. او این عنصر را تقلیل ناپـذیر فقـدانی نامیـد کـه بـه عنـوان عاملی مثبت در نظر گرفته می‌شود. [()s]. خلئـی ملمـوس در قلـب زبـان و وجود و بدن قرار دارد. از همین رو، فقدان است که زندگی را به پیش مـی-راند و از رانه‌ی مرگ، مایه‌ای می‌سازد که به انسجام‌های شناخته شـده مـی-چسبد، نه اینکه با واقعیت تحمل‌ناپذیر فقدان در مقام اضطراب، مقابله کنـد. ابژه a به هر چیزی اشاره دارد که این خلاء را پر کند. به معنـای دقیـق کلمـه

ابژهa به سرعت وجود را بر تکرارها مبتنی می‌کند یعنی در روابط تکرار شونده با ابژه‌هایی که کارکرد حیاتی ظاهر آنها به پر کردن خلأی بالفعل مرتبط است. بنابراین انسان‌ها ابژه‌هایی را می‌جویند که به خیال‌پردازی‌شان تداوم بخشد.» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۴-۳۴۵)

پس لحظه‌ی مرگِ آقاعمه در انتهای تابلوی دوم، همان لحظه‌ی تولد ماه‌لیلی/کودک، در روایتِ ذهنی مهتاب است، همان دیگری بارومی‌ای که واجد عنصری تروماتیک است و در آن، من و دیگری، درون و برون و روایت راوی دانای کل و روایت مهتاب یکی می‌شوند. گفتگویی میان مهتاب و آقاعمه را در تابلوی چهارم دوباره بخوانیم.

« مهتاب: شما واقعاً داری حرف می‌زنی آقاعمه؟! بعد از چند سال؟!

آقاعمه: سالهاست! سالهاست که کسی از من سراغی نمی‌گیرد. فی‌الواقع انگار با یک عفریته طرفند. هر که نداند تو که می‌دانی! این پای ناتوان و ریش و موی سپید و چین و چروک، همه سوغات سی سال اسیری در همین خانه‌ی منحوس است. اگر همه‌ی فتوگراف‌های مرا قیچی نکرده بود آن مردک، حالا همه می‌دانستند زمانی چه لعبتی بوده‌ام برای خودم.

مهتاب: این شمایی که از وقتی یادمه همه عکس آرو قیچی می‌کنی. (ثمینی،۳۷: ۱۳۸۲)

چرا مدام در این نمایشنامه عکس‌ها قیچی می‌شوند؟ عکس‌هایی که در ابتدا عکسِ آدم‌های بدون سر هستند. پس عکس به معنای عام آن نیستند، عکس‌های دسته‌جمعی نیز عکس دسته‌جمعی آدم‌های بدون سر است. این آدمهای بدون سر بر چه چیزی دلالت دارند؟ آدمهای بدون سر، در نظریه‌ی لکان، در مرحله‌ی امرخیالی ظاهر می‌شود و تعبیری است از آن تصویر اولیه کودک در آینه که آن را به مثابه ابژه‌ی میلِ خود برای جبران خلاء از دست دادن بدنِ مادر برمی‌سازد. و قیچی کردن آن‌ها همان رانه‌ی مرگ است که متن را به تکرار این عبارت و تأکید روی آن وا می‌دارد. رانه‌ی مرگی که به تعبیر لکان بر میلِ فقدان یا فقدانِ میلی دلالت می‌کند. برای روانِ این متن این فقدان همان اساسی‌ترین فقدانِ زن، « بی‌میلی» او نیست؟ آیا متن با هربار تکرار این عبارت، قیچی کردن عکس، بازیِ کودکانه‌ی رفت–آمد را انجام نمی‌دهد؟ تکراری برای کاستن اضطرابِ ناشی از عدمِ امکان بازنماییِ میل‌اش. زن، زبانی برای بازنمایی میل‌اش ندارد. این گفتگوی مهتاب و آقاعمه، حاوی پیچیدگی‌های دیگری نیز هست. و یکی از نقاطی است که نقطه‌ی آجیدن معنایی متن به شمار می‌رود.

متن توضیحی نمی‌دهد چگونه زنی که مرده اما نه به تمامی و این ناتمامی ناشی از وجود اندکی علایم حیاتی است وقتی به یکباره سخن می‌گوید، کسی را شگفت زده نمی‌کند؟ این گفتگو در تابلوی چهارم رخ می‌دهد. مرگِ ظاهری پیرزن– تولد ماه لیلی/کودک در تابلوی سوم اتفاق می‌افتد. پس تابلوی چهارم جایی است که کودک در مرحله‌ی آیینه‌ای

قرار دارد و خود را با مادر یکی می‌پندارد. این تابلو تنها تابلوی نمایشنامه است که بـدون مرد است، و فقط این دو حضور دارند: مادر و کودک. در همین جاست که سوبژکتیویته‌ی کودک در نظام نمادین شقه می‌شود. خلاءی ملموس در وجود و بدن خود احسـاس مـی-کند که همان عنصر تروماتیک اوست. تصویر قیچی شده‌ی او. تصویری که بازنمـایی امـر خیالی- تصویر وحدت‌مند آینه‌ای اوست. « اگر همه‌ی فتوگراف‌های مرا قیچی نکرده بـود آن مردک، حالا همه می‌دانستند چه لعبتی بوده‌ام برای خودم» (همـان) ایـن مـردک کسـی نیست جز قانون پدر، جز پدر نمادین، جز مردک، که با حضور خود ارضای اولیـه کـودک را مختل می‌کند و تصویر او را قیچی می‌کند. و کودک را در میان دال‌ها، ابژهa هـای دیگـر سرگردان می‌کند. (ابژه a های دیگر: همان عکس‌هایی که پاره می‌شـوند) او از ابـژه‌ای بـه ابژه‌ای دیگر حرکت می‌کند به امید بازنمایی آن ارضای اولیه، آن توهم یکی بودگی با بـدن مادر. کدام یک ازتصویر/عکس/ ابژه a هاست که می‌تواند این خلاء ناشی از نظم نمادین، ناشی از زنجیره‌ی دال‌ها، ناشی از حضور پدر را در درون او پر کند.

کودکِ روایتِ ذهنی مهتاب از درون مرگِ آقاعمه در روایتِ خطی، برساخته شـده اسـت. مرگِ آقاعمه برای مهتاب یادآور نقطه‌ی جدایی از مردی است که سـالها دوسـتش داشـته است ولی به خاطر علاقه‌ی این مرد به شخصِ دیگری (ماهرخ) مجبور بـه سـرکوبِ ایـن علاقه شده است. مهتاب با مرگِ آقاعمه، نه یک مـادر بـزرگ کـه مـرد مـورد علاقـه‌اش، عشق‌اش را از دست می‌دهد. پس جای تعجبی نـدارد کـه او دچـار ماخولیـایی شـود کـه

گفتگو با مُرده نشانه‌ای ساده از آن است و بی‌شمار نشانه‌ی دیگر. اما در انطباق زاویه‌ی دید خواننده با زاویه‌ی دید وی و روایتِ ذهنی‌اش هیچ اثری از ماخولیا نمی‌ماند. در نظریه‌ی فروید، ماتم؛ آسیبی است که بر روانِ شخصی وارد می‌شود که ابژه‌ی عشق اش را از دست می‌دهد. شخص ماتم‌زده، در صورتی که نتواند به مرور ابژه‌ی عشق دیگری از جهان بیرون برای خود بیابد به ماخولیا دچار می‌شود. یعنی تمام نیروهای شهوانی–روانی خود را به درون خود معطوف می‌کند. مهتاب با مرگ آقاعمه، ابژه‌ی عشقش یعنی فرامرز را از دست می‌دهد. این ضربه‌ی سنگینی است که لیبیدوی او را به درون خودش معطوف می‌کند ولی در اینجا برخلاف آنچه فروید می‌گوید به این لیبیدو به عضوی شهوانی از بدن معطوف نمی‌شود بلکه به خود رَحِم، به عمق مادرانگی و به فرزندی که می‌توانست در آن باشد و نیست معطوف می‌شود. در خود رحم هم متوقف نمی‌شود، پیشتر می‌رود تا آنجا که کوریون است. لایه‌ای درونی‌تر از رحم.

## ۴- دلالت فنجان خالی و مسأله‌ی کوریون/ مادرکشی

«کریستوا اقدام به تشریح دو وجه جدایی ناپذیر در بطن فرآیند دلالتی، یعنی امر نشانه‌ای و امر نمادین می‌کند و این‌ها اموری هستند که به دو جنبه از سوژه اشاره می‌کند. باز کردن معنی از دو راه جسم/ امر نشانه‌ای و بینامتنی/ امر نمادین. کریستوا مفهوم امر نشانه‌ای را از اصطلاح یونانیσημειου گرفته است که در آنتیگونه بر «نشان» یا «ردپا» دلالت دارد. به زعم کریستوا، «امر نمادین؛ اثر اجتماعی رابطه با دیگری است، که از طریق قیود ابژکتیویته‌ی تفاوت‌ها (از جمله جنسی) زیست‌شناسانه و ساختارهای خانوادگی عینی و تاریخی برقرار شده است.» و همچنین به منظور ارایه‌ی شرحی از روابط درونی و پویای میان امر نشانه‌ای و امر نمادین، مفهوم کورا

(chora) را مطرح می‌کند. این مفهوم از جهتی برگرفته از خـوانش نافـذ او از تیمائوس افلاتون است. اما در عین حال، او این مفهوم را تشدید و تعبیر می‌کند، کورا هم به عنوان پنداشتی ایفای نقش می‌کند کـه کریسـتوا بـه نحـوی فرصت طلبانه برای برآوردن نیاز مفهومی خویش آن را به کار گرفتـه و هـم به عنوان اصطلاح فنی دقیق (کوریون) به لحاظ ریشه‌شناسـانه، کـه بـه ویـژه معرف جایگاه جسمانی نخستین فرآیندهای دلالتی جنین است.» (پین، ۱۳۸۰: ۲۷۲)

به زعم پین افلاتون در تیمائوس می‌خواهد به توصـیف «آونـد هسـتی» در قالـب کلمـاتی بپردازد که خود «دشوار و غامض» بودن فوق‌العاده آنها را تصدیق می‌کند. پین معتقد است افلاتون در بخشهای اولیه‌ی متن خود دو شکل از واقعیت – یک الگوی معقول و نـامتغیر، و نسخه بدل مریی و متغیر آن – را توصیف کرده، و سپس شکل سومی را به آن دو مـی‌افزاید و این شکل سوم را به عنوان «آوند» و در واقـع، «پرورنـده‌ی همـه صـیرورت‌هـا و تغییرها» ترسیم می‌کند، اما همچنان که مجازهای پی‌درپی را مطرح کرده و سپس رد مـی‌کند، خصلت استعاری و تجربی زبان و اندیشه خودش را آشکارتر می‌کند، چنان که گویی کیفیت ناپایدار متن او هماره همان واضع آن شکل تغییر پذیری بوده اسـت کـه وی مـی‌خواهد وصف‌اش کند. سپس استعاره‌ی مادر را به جای پرورنده به کار می‌گیرد: «در واقـع می‌توانیم از استعاره زایش استفاده کرده و آوند را با مادر، الگو را با پدر، و آنچـه حاصـل

آمیزش آن‌هاست را با فرزند آنان، قیاس کنیم.». افلاتون، در عین به کارگیری مجاز توانمند توالی انسانی برای ظرف صیرورت، این استعاره را تضعیف کرده، واژه‌ی «فضا یا کورا» را به جای آوند به کار می‌برد. پین از افلاتون این نوشته را نقل می‌کند که: «فضا... ابدی و ویران ناشدنی است...[و] جایگاهی برای هر آن‌چه در وجود می‌آید مهیا می‌کند، و... فارغ از حواس و توسط نوعی استدلال مجهول درک می‌شود و بدین‌گونه اعتقاد یافتن به آن دشوار است. در واقع ما آن را چیزی چون رویا می‌پنداریم و می‌گوییم که هر چیزی وجود دارد، باید در جایی بوده و فضایی را اشغال کند، و آن‌چه که در آسمان و زمین یافت نشود اصلا چیزی نیست.» (همان)

به زعم پین، کریستوا مصمم به بازیافت مجاز مادرانه‌ی افلاتون است. چراکه هنگامی که کریستوا درباره‌ی تن می‌نویسد، بر خلاف لکان و دریدا این تن در نظر او گوشت و خون و هورمون دارد. در نظر او تن هم بیرون از زبان است و هم نیست. در اینجا به نظر می‌رسد که در راستای حفظ این ابهام و دو سویه‌گی، بدون نام بردن صریح، به کوریون اشاره می‌کند. کوریون اصطلاحی است که ارسطو در تاریخ جانوران به کار برده است و بر غشایی تأکید می‌کند که جنین را در رحم احاطه می‌کند. چنان‌که اکنون دریافته‌ایم، این غشا دو ویژگی فیزیولوژیک دارد که آن را به یک استعاره‌ی کریستواییِ مناسب بدل می‌کنند، و اگر چه افلاتون، از وجود چنین چیزی بی‌خبر بوده است با این همه به نظر می‌رسد که این غشا دنباله‌ی طبیعی مجازِ متغیرِ اوست.

نخست این‌که، کوریون به طور اساسی ساختارِ بافتیِ مضاعفی دارد و از این رو می‌تواند به عنوان جایگاهی در نظر گرفته شود که در آن‌جا، ساختار بدن مادر پایان گرفته و ساختار بدنِ جنین آغاز می‌شود. از این نظر، کوریون موجد فضایی است که در آن‌جا، دیگر بودگی جنین قابل تمایز می‌نماید. دوم آن‌که، کوریون همان جایی است که اولیه‌ترین – شاید اولین– فرآیندهای دلالت در آن‌جا به وقوع می‌پیوندد.

«در کورای کریستوایی، نشانه‌ی زبان‌شناسانه در عین حال ظهوری در قالب غیاب ابژه نداشته است، از این رو تمایز میان امر واقعی و امر نمادین تاکنون مطرح نشده است. با این حال کورا پیشاپیش مقید به قیود اجتماعی– تاریخی‌ای چون تفاوت جنسی و ساختار خانوادگی است. پس، در این بستر حتی پیش از استقرار نشانه، امر نشانه‌ای در فرآیندهای مادری ایفای نقش می‌کند. این دو گرایی اساسی، حاصل انگیزه‌هایی است که بدنِ نشانه‌شناسانه‌شده را، به جایگاه انشقاق دایمی بدل می‌کند» [...] پس در واقع، کورا فضایی است که خود در آن‌جا «هم آفریده و هم انکار می‌شود، جایی که وحدت‌اش در برابر روندِ تحولات و ایستایی‌هایی که مولد وی بوده‌اند متلاشی می‌شود. امر نشانه‌ای «در چنبره‌ی» فرآیند دلالتی است؛ مادر که در جایگاه تغییر قرار گرفته، «آوند» همه‌ی خواسته‌ها و «جایگاه» همه‌ی ارضائات است.» ( پین، ۱۳۸۰: ۲۷۵)

مک آفی نیز در تشریح کورای کریستوا می‌نویسد: « کریستوا واژه‌ی کورا را از افلاتون عاریه می‌گیرد تا سامانه‌ی لزوماً سیار و کاملاً موقتی‌ای را نشان دهد که توسط جنبش‌ها و ایستایی‌های ناپایدارش شکل گرفته است». (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۳۷) و از کریستوا نقل می‌کند که:

« انرژی‌هایی به صورت جدا جدا در تن سوژه، سوژه‌ای که هنوز به طور کامل شکل نگرفته، جاری است و این انرژی‌ها در طولِ رشد سوژه بر اساس محدودیت‌های متعددی که از سوی خانواده و ساختارهای اجتماعی به تن تحمیل می‌شود- تنی که همیشه از پیش درگیر فرآیندهای نشانه‌ای است- سازمان‌دهی می‌شوند. به این ترتیب، رانه‌ها، که هم انباره‌ی انرژی اند و هم علایم روانی، آن چه را که ما یک کورا می‌نامیم، شکل می‌دهند: یک کلیت بیان نشدنی که توسط رانه‌ها و ایستایی‌های‌شان در عین آن جنبندگی که همان‌قدر که سازمند است درجنبش نیز هست، شکل می‌گیرد.» (همان)

برای روشن‌تر شدن مفهوم کورا و کوریون بازخوانی گفتگویی در نمایشنامه مفید خواهد بود؛

« آقاعمه: چه زیر لب با خود پچ پچ می‌کنی؟ بیا جلو، ماهرخ جان! واهمه نکن، بیا و دل بسپار به افسون نقشهای این فنجان. (مهتاب با بهت جلو می‌رود. به فنجان قدیمی در دست آقاعمه با دقت نگاه می‌کند. انگار چیزی را به

یاد آورده و زبانش بند آمده)

مهتاب: این رو از کجا آوردین؟

آقاعمه: (می‌خندد) سوغات فرنگ! خاطرت نیست؟

مهتاب: نه ! نمی‌دونم! یه دونه‌اش رو مادرم داشت؛ اون هم شب عروسی من. درست سر عقد افتاد و شکست.

آقاعمه: پرت و پلا به هم می‌بافی؟! کلماتو بهتر از من به خاطر می‌آوری حکایت سوغات گرفتن فنجان‌های ویکتوریایی عتیقه را!

مهتاب: (گیج) نه! من فقط همون یک دونه یادمه، یادمه مادرم می‌گفت خیلی قیمتیه.

آقاعمه: (آرام) قیمتی عمر ماه لیلی بود که بر باد رفت آخ! بگذر ماهرخ جان! بیا! بیا کنار من بنشین.

(آقاعمه دست مهتاب را می‌کشد. مهتاب دستش را عقب می‌کشد.)

مهتاب: اما من ماهرخ نیستم.

آقاعمه: نه نیستی! تو ماهرخ بودی، هفتاد سال پیش! حالا به کسوت ارواح درآمده‌ای. تنهایی و سرگردان. سرگردانی بد دردی است، ماهرخ جان.» (ثمینی،۱۳۸۲: ۳۸)

در نظریه‌ی فروید، فنجان آشکارا به جهاز تناسلی مونث اشاره دارد، اما اینجا علاوه جهاز تناسلی زن (آن جا که مهتاب با اشاره به فنجان می‌گوید مادرم یک دونه‌ی آن را داشت، اون هم شب عروسی من، افتاد و شکست!) فنجان دالی است برای کوریون، جایی که اولین نشانه‌های تنانی میان مادر و کودک بر اساس امر نشانه‌ای شکل می‌گیرد، در این گفت‌وگوی اخیر، حرف‌های گنگ آقاعمه برای مهتاب معنی دارد در حالی که خواننده هیچ از آن‌ها سر درنمی‌آورد. انگار باید بپذیریم این نشانه‌ها تنانی اند و تنها برای ارسال پیامی برای مادر فرستاده شده اند، این گفتگوی مبهم ادامه دارد:

« مهتاب: سرگردونی؟

آقاعمه: هیچ کجا خانه تو نیست. به هزار در می‌زنی و نیم دو زن بر تو باز نمی‌شود. هزار چرخ می‌زنی و لحظه لحظه بخت خوش از تو می‌گریزد.

مهتاب: (تحت تاثیر قرار گرفته) شما این‌ها رو از کجا می‌دونی؟ هیچ کس به قدر من سرگردون نیست.

آقاعمه: (داخل فنجان را نگاه می‌اندازد) دو چشم بدخواه، دو چشم درشت قجری، دو چشم روباه، وا مصیبتا! فتنه می‌بینم و اندوه و آشوب.

مهتاب: توی فنجان قهوه‌ی من هم همین بود. اندوه و آشوب. (ثمینی،۱۳۸۲: ۳۹)

اندوه و آشوب را اولین فرآیند دلالتی بین مهتاب/ مادر و ماه لیلی/ کودک/ آقاعمه، در نظر بگیریم. چرا که نه؟ آیا اندوه و آشوب اولین و نهانی‌ترین چیزی نیست که هر مادر پس از پی بردن به حضورِ دیگری‌ای در وجودش احساس می‌کند؟ حداقل در بعضی مادران، به شهادت تجربیات کلینیکی این چنین است.

«لکان معتقد است که حتی قبل از تولد، زندگی یک کودک مشخص شده و سرنوشت او رقم خورده است. دال‌هایی که حامل وزنه‌ی بُعد تصویری والدین او هستند یا حتی میراث نسل‌های گذشته به او موجودیت می‌بخشند. با این وجود به قول لکان «اشتباهی در مورد شخص» صورت می‌گیرد. بین آن‌چه او در واقعیت هست و کودکی که در بُعد تصویری والدینش بوده، شکاف عمیقی وجود دارد. نوعی تو ذوق خوردگی به طور ثابت در نزد والدین هنگام تولد کودک‌شان تظاهر می‌کند که افسردگی بعد از زایمان یکی از نشانه‌های آن است» (کدیور، ۱۳۸۱: ۱۲۱)

اگر اندوه و آشوب، دالی است که بیانگر میل مادر است برای کودک چه نقشی ایفا می‌کند؟ در روانکاوی فروید، مادر همان ابژه‌ی عشق اولیه کودک است که در روند رشد خود مجبور است از آن چشم بپوشد. در حالی که براساس آموزه‌ی کریستوا، می‌توان اندوه و آشوب را دالی دانست که بیانگر میلِ کودک به مادر نه به مثابه موجودیتی تام وکمال یافته، بلکه میل به بخشی از مادر، یعنی همان کوریون دانست. آن غشاء محاطی که بافتی

مضاعف دارد، بافتی نرم در سوی کودک و بافتی سخت در سوی مادر. مکانی که می‌توان آن را جایی فرض کرد که به محض کامل شدن، مادر پایان می‌یابد و کودک آغاز می‌شود. به زعم کریستوا، کورا، همان شیء یا چیز مادری است که کودک برای بهنجار بودن، باید به طور کامل از آن بِکند.

« چیز مادرانه، مانند کورا ترسیم‌کننده‌ی جایگاهی پیشا-نمادین، ناگفتنی و سیال است. کریستوا، چیز را به عنوان امری واقعی توصیف می‌کند که به دلالت، مرکز جذب و دفع، جایگاه میل جنسی که ابژه‌ی میل از آن تفکیک می‌یابد تن نمی‌دهد. در این جا کریستوا به برداشت لکانی از امر واقعی نزدیک می‌شود. چیز مادرانه، همچون امر واقعی که غیرقابل توصیف و بیان نشدنی است، قلمرویی ماخولیایی است که خودشیفتگیِ دردناکی را آشکار می‌کند که از دلالت می‌گریزد. مفهوم چیز جلوه نیافتنی، زمانی روشن‌تر می‌شود که آن را در استعاره‌ی متناقض‌نمای نروالی[10] در نظر آوریم، استعاره‌ی خورشید سیاه، احساس شدیدی که در سامانه‌ی خودآگاه نمی‌گنجد، به زعم کریستوا، نروال در این باره استعاره‌ی خیره کننده‌ای مطرح می‌کند که اصراری بدون حضور، یک روشنایی بدون جلوه را پیش می‌کشد: آن چیز، یک خورشید موهوم است، هم پرنور هم بی‌نور (همچون

[10] Nerval

استعاره‌ی فنجان خالی در *خواب*...که هم خالی است همانگونه که در نام نمایشنامه است و هم پر همانگونه که آقاعمه در آن بسیار چیزها می‌بیند). چیز با ایستادگی در برابر زبان و معنا، آشیانه‌ی ماخولیاست، پیامد عشقی امکان ناپذیر در مغاک احساس ناگفتنی. چیز مادرانه همان دیگری زنانه‌ای است که فرد ماخولیایی را در تودرتوهای غربت، دیگربودگی و تأثر منزوی و زندانی می‌کند.» (چانگ سو، ۱۳۸۸: ۹۵)

به زعم لکان، میلِ ما میلِ دیگری است، ما در دیگری خود را باز می‌شناسیم پس شاید بتوان گفت کوریون اولین نشانه‌های این میلِ دیگری است که در کودک شکل می‌گیرد. کودک با اشاره به میل مادر (اندوه وآشوب) خود را به مثابه سوژه باز می‌شناسد. پس اندوه و آشوب همان ابژه a است که به سرعت خود را، وجود را به تکرارها مبتنی می‌کند. همان ابژه‌ی تب واره‌ی اولیه.

به زعم راگلند، تکرار در روابطی تکرار شونده با ابژه‌هایی مرتبط است که کارکرد حیاتی آنها پر کردن خلئی بالفعل است. بنابراین انسان‌ها ابژه‌هایی را می‌جویند که به خیال‌پردازی‌شان تداوم بخشد. حتی اگر آن ابژه‌ها دراولین دم لذت‌بخش باشند و لحظه‌ای بعد توقف وایستایی[11] مرگ را پیش کشند. مناسک تکراری به عادت تبدیل می‌شوند. و در این حال اروس به تاناتوس تبدیل می‌شود. فروید هدف زندگی را مرگ حسی دانست.

[11] fixity

فروید در مکان نگاری ثانویه خود معتقد بود، نهاد همیشه خواست‌هایی دارد کـه فراتـر از اصل واقعیت می‌روند، این خواست‌ها موجب تنش یا اضطراب می‌شوند اما خود، میـانجی اصل واقعیت و خواست‌های نهاد می‌شود، تا ما را به ثبات برساند.

« اما لکان با تعریف ابژه‌ی a، بن بستی که در نظریه فروید در مورد تانـاتوس وجود دارد را رفع می‌کند. ابژه a بت واره‌ی مورد نظـر لکـان همـان چیـزی است که شخص به منظور پر کردن شکافی و شقاقی که ناشی از نظم نمادین در وی به وجود آمده است میل خود را بدان معطوف می‌کند. تا آن انسجام و یکپارچگی امر خیالی را دوباره به وجود آورد. امـا هـیچ ابـژهa منظـور او را برآورده نمی‌کند، و شخص همچنان از میلی به میلی دیگر از ابژه‌ی a به ابـژه a ای دیگر حرکت می‌کند. در نگاه فروید رانه‌های غریزی نهاد همیشه بیشتر از آن چیزی است که واقعیت اجازه می‌دهد. واقعیـت فـردی – اجتمـاعی و انسانی که خود انگار به نمایندگی آنها وکالت تام الاختیار از طرف آنها، باید در مقابل این خواست‌ها اضافی ایستادگی کند... اما لکان با باز تعریـف رانـه مرگ استدلال می‌کند که اصل لذت در تقابل با اصل واقعیـت نیسـت. بلکـه آنچه در لحظه اول موجد لذت یا خوشی است و بعـد بـه نارضـایتی تبـدیل می‌شود، در لحظه دوم که تکرار اولی است، اصل واقعیـت یـا رانـه‌ی مـرگ است. لذت به نارضایتی تبدیل می‌شود چرا که تکرار بنا به تعریف به لحظه-

ای قبلی اشاره دارد، به فقدان لذت یا انسجام. با این حال، لذت هم‌چنان به عنوان توقف[12] یا رد پا در حافظه می‌ماند و به خیال پردازی جسمیت می‌بخشد. بنابراین لذت از طریق تکرار هایی بازیافت می‌شوند که خیال پردازیهای مرتبط با فقدان نابود کننده را بر می‌سازند.» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۷)

در این تعریف انگار این خود است که با ضبط رانه نهاد به نفع خود و تبدیل آن، آن را در جهتی پیش می‌برد که سطحی دیگر از لذت را برمی‌سازد. سطحی از لذت که به حافظه خود از میل ارضا بخش امر خیالی مرتبط است، یعنی یکی بودن آغازین کودک و مادر یکی بودنی که به نظر من فقط یک آن است، یک دم بسیار کوتاه. لحظه‌ای که در آن کوریون کامل می‌شود و به تمامی بر جنین محاط می‌شود. این کامل شدن کوریون مصادف می‌شود با پایان مادر و آغاز کودک. اینچنین همه‌ی زندگی ما در حسرت آن یک دم، آن یک آن می‌گذرد، این حسرت همانگونه که کریستوا در امر نشانه‌ای می‌گوید از بین نمی‌رود و همیشه به صورت امر واقع و تهدیدکننده‌ی زبان وجود دارد. این جدایی، این یک آن را کریستوا به غریزه‌ی مرگ متصل می‌کند. این مادرکشی آغازین، که کنشی ناگزیر از سوی کودک است برای محافظت از خود در برابر ماخولیا. «برای کریستوا، مسأله‌ی ماخولیا به مسأله‌ی کشتن یا نکشتن برمی‌گردد: یعنی، یا مادرکش بودن، یا ماخولیایی بودن، انتخاب خودکشی یا مادرکشی». (چانگ سو، ۱۳۸۸: ۹۶) ریشه‌ی این مسأله به برداشت

[12] fixation

کریستوا از غریزه‌ی مرگ لکان برمی‌گردد. نه آن‌چنان که در نگاه اول به ذهن می‌رسد معکوس سازی مفهوم پدرکشی در عقده‌ی ادیپ فروید باشد. همانگونه که راگلند می‌گوید:

« به زعم لکان سوژه‌ها در خود زبان وجود دارند نه در واقعیتی ناب. لیکن به مثابه ابژه‌های شیفته‌ی کامیابی‌ای هستند که در ابتدا با یکسان‌سازی‌ها، (یکی بودگی مادر و کودک) آن‌ها (ابژه‌ها) را ساختار بخشیده است. این ابژه‌ها نیز به نوبه خود نیازمند اعتبار تشخیص یا به رسیمیت شناخته شدن از جانب دیگرانی هستند که شخص با آنها به توهماتی محال ادامه می‌دهد که زندگی‌اش را با آنها می‌گذراند. از همین رو ما خویشتن را به منزله‌ی سوژه‌های میل درون حوزه زبان تجربه می‌کنیم. ما به منظور احساس ثبات و کلیت و یکی بودن با خویشتن در جهان کلمات واکنش‌هایی را تکرار می‌کنیم که زمانی به ما لذت بخشیده‌اند، نه آن‌طور که فروید می‌گوید مایل به ثبات در انتروپی حداقلی، بلکه مایل به ارضای جسمانی و انسجامی هستیم که ما را از امر واقعی اضطراب حفاظت می‌کند از آنجا که تکرارها موجد منظومه‌های مشابهی از کامیابی هستند که در وهله‌ی اول پیوستگی‌ای را میان خودشیفتگی خاص شخص و «ابژه‌هایش» برقرار می‌ساخت. «کامیابی نشانگر واقعیت رابطه‌ی تنازعی خاص خود با میل است. چون میل به ضمیر ناخوداگاه ـ «با من نمی‌دانم» ـ سر و کار دارد. مناسک یا عادات پیشین، دال بر ارضایی هستند که فرد بدیهی فرض

می‌کند. لکان در قلب خیال پردازی‌ای (a<>$) که ارضای فقدانی ناخودآگاه را می-جوید، ناسازه‌ای را یافت که او را به نتیجه رساند که تمامی رانه‌ها را رانه‌های مرگ بنامد.» (راگلند،۱۳۸۴: ۳۴۸)

کریستوا با استفاده از این فرمول لکان به این نتیجه رسید که در صورتی که شخص نتواند مادر را به تمامی بکشد، نمی‌تواند در بافت نظام نمادین قرار بگیرد که در قلب تکرار ارضای نخستین را بازمی‌جوید و در نتیجه آنچه لکان رانه‌ی مرگ نامید و بنیاد بهنجار زیستن است در وی به ابژه‌ی جزیی تثبیت شده و کیفِ اتصال یافته به بیماری تبدیل می‌شود که در نگاه کریستوا، جدایی ناموفق از مادر، عدم توفیق در مادرکُشی و ماخولیاست.

« کشتن مادر یا مادرکُشی ضرورتی حیاتی است که سلامت روانی زنان و مردان را تضمین می‌کند، و نکشتن او بیان‌گر ائتلافی ناتمام و معیوب با امر نمادین است که به صورت سمپتوم‌های ماخولیایی همچون بی‌معنایی و حتا رانه‌ی مرگ که به خودکشی می‌انجامد، بروز می‌کند، درون‌فکنی ابژه‌ی مادرانه، به جای مادرکشی، مرگ فرد ماخولیایی یا افسرده را درپی‌دارد. افراد ماخولیایی ابژه‌ی مادرانه را درونی می‌کنند و بدون تمایل به نفی فقدانِ مادران‌شان، مکانیسم نفی ایجابی را به تعلیق درمی‌آورند. همانگونه که

کریستوا می‌نویسد: نشانه‌ها دلبخواهی اند چراکه زبان با نفی ایجابی[۱۳] فقدان آغاز می‌شود، در عین حال، سوگواری افسردگی ایجاد می‌کند...اشخاص افسرده، این نفی را تکذیب می‌کنند: آن‌ها زیر بار نمی‌روند و آن را به تعلیق در می‌آورند و به شکلی نوستالژیک به اعماق ابژه‌ی (چیز) واقعی فقدانشان سقوط می‌کنند، چیزی که نه تنها از پس آن برنمی‌آیند، بلکه با درد و رنج گرفتارش می‌شوند.» (چانگ سو، ۱۳۸۸: ۹۶)

این همان اتفاقی است که برای مهتاب افتاده است. عدم توفیق او در مادرکشی، منجر به بروز سمپتوم‌های ماخولیایی در وی شده است که در مرگ آقاعمه بروز می‌یابد و عدم پذیرش این مرگ از سوی مهتاب را در بردارد. چنان امتناعی از پذیرش مرگ آقاعمه که بازگرداندن آقاعمه به صورت کودکی زنده را شکل می‌دهد. و همچون تاناتوس وی را به سوی جنون و مرگ می‌کشاند. به زعم چونگ سو، کریستوا، مادرکشی را تنها بدیل ماندگار نوسان رانه‌ی مرگ می‌داند و نظریه‌اش در باب مادرکشی مبتنی بر زن‌گریزی ریشه داری است که از درام ادیپی فرویدی آب می‌خورد.

[13] Verneinung

## ۵- زن و مسأله‌ی عقده‌ی ادیپ

فروید می‌نویسد: « به آن وضعیتی باید بیشتر علاقه نشان داد که هر کودکی ناگزیر آن را از سر خواهد گذراند: عقده ادیپ». (فروید ب، ۱۳۸۲: ۱۲۱)

«اکنون باید رشد دختر و پسر (یا به عبارتی اشخاص مذکر و مونث) را به طور جداگانه شرح دهیم، چرا که تفاوت جنسیت‌ها در این مرحله برای نخستین بار تبلوری روانشناختی می‌یابد. در این شرح با معمای بزرگی روبرو می‌شویم که عبارت است از حقیقت زیست شناختی دوگانگی جنس‌ها. روانکاوی هیچ نظریه‌ای را برای رفع این مشکل – که به وضوح به

طور کامل به حوزه زیست شناسی مربوط می‌شود- ارایه نکرده است. در حیات ذهنی، به طور صرف بازتاب‌هایی از این تناقض بزرگ می‌یابیم و تفسیر آن بازتاب‌ها را این حقیقت دیرینه دشوارتر کرده است که واکنش‌های هیچ فردی به شیوه واکنش نشان دادن یک حس واحد منحصر نمی‌شود، بلکه همواره گنجایشی برای واکنش‌های جنس مخالف دارد، درست همان‌گونه که بدن هر فرد در کنار اندام‌های به طور کامل رشد یافته یک جنس، شامل شکل‌های تکامل نیافته و کوچک و غالبا بدون کاربرد اندامهای جنس مخالف است. به منظور تمایزگذاری بین مذکر و مونث در حیات ذهنی، از معادله‌ای استفاده می‌کنیم که آشکارا تجربی و متعارف است: ما هر آنچه را قوی و فعال است مذکر و هر آنچه را ضعیف و منفعل است مؤنث می‌نامیم.» (همان، ۵۳)

فروید معتقد است انگیزه‌های شهوانی ما از همان مکیدن پستان مادر نیروگذاری خود را آغاز می‌کنند. تا آن زمان پستان مادر و به تبع آن خود او از نظر کودک جزیی از بدن خود کودک به شمار می‌روند اما با گرفتن پستان از طرف مادر، کودک پی به فقدانی می‌برد که برای او تنها حاوی نیازی جسمانی نیست بلکه از یک ارضا شهوانی هم خبر می‌دهد، و این چنین برای هر دو جنس مادر، موضوع عشق اولیه می‌شود، که خواستگاهی خود شیفته‌گون نیز دارد. اما با پی بردن کودک به حضور پدر، به عنوان موجودی قوی و

صاحب اقتدار او به عقب گردی از این عشق و سرکوب آن دست می‌زند. در همین زمـان است که تا حدودی پسر بچه و دختر بچه راه متفاوتی را می‌پیمایند. پسر بچه کـه متوجـه قضیب خود شده اولین واکنش‌های استثناء گونه خود را با دست کاری کردن آلت تناسلی-اش انجام می‌دهد تا بدانجا که تهدید مادر و منع او از این کار وسط می‌آید. تهدید مادر به بریدن آلت تناسلی پسر بچه برای او در عمل ناممکن به نظر می‌رسد امـا اگـر قبـل یـا در همان هنگام او آلت تناسلی مادرانه را دیده باشد، این تهدید بـرای او بسـیار جـدی تلقـی شده و اولین ضربه‌ی روانی[۱۴] یعنی ترس از اختگی را تجربه می‌کند. از این پس او به خود می‌قبولاند که باید از این عشق صرف‌نظر کند تا دارایی‌اش را حفظ نماید و باید به قـانون پدر تن در دهد. با فرافکنی این عشق اولیه‌ی خود در زنان دیگر می‌تواند خود را به مثابـه موجودی مردانه بازتولید کند، کپی برابر اصل پدر. طبیعی است که این اتفاق در همه اتفاق نمی‌افتد و با تثبیت ادیپ در بعضی پسر بچه‌ها، آنها در روند رشد خود دچار انحراف می-شوند. در مورد دختر بچه‌ها مسیر بسیار پیچیده‌تر است. خـود فرویـد بـه ایـن پیچیـدگی اعتراف می‌کند:

«تأثیرات عقده‌ی اختگی در دختربچه‌ها یکنواخت‌تر و به همان میـزان ژرف است. البته فرزند مونث نیازی به هراس از دست دادن قضـیب نـدارد. اما برخوردار نبودن از قضیب ناگزیر موجب واکنش او می‌گردد. دختـر بچـه

[14]- traumatic

از اوان کودکی به این دلیل که پسر بچه‌ها از قضیب برخوردارند، به آنان حسادت می‌ورزند. می‌توان گفت که تمام رشد[ روانی] وی تحت تاثیر غبطه برای قضیب قرار می‌گیرد. ابتدا بیهوده تلاش می‌کند که مثل پسربچه ها باشد و بعدها با توفیق بیشتری می‌کوشد تا نقصان خویش را جبران کند. این کوشش‌های آخر ممکن است در نهایت به یک نگرش بهنجار زنانه منجر شود. چنان‌چه بچه در مرحله‌ی قضیبی بکوشد همچون پسربچه ها اندام تناسلی خود را با دست تحریک کند، غالبا به ارضا کافی نمی‌رسد و نه فقط قضیب رشد نیافته‌اش را بلکه همچنین نفسِ خود را به طور کامل حقیر می‌پندارد یا هم‌بازی مذکرش را به یاد آورد و بدین ترتیب به طور کامل ازتمایلات جنسی روی برمی‌گرداند.» (همان، ۵۶)

به زعم فروید، به سبب غبطه خوردن به قضیب، دختر نمی‌تواند مادرش را ببخشد که او را این چنین نامجهز به دنیا آورده است. به دلیل همین تنفر، وی مادرش را رها می‌کند و کس دیگر (پدرش را) به عنوان مصداق عشق جایگزین او می‌سازد. بدیهی‌ترین واکنش کسی که مصداق عشق را از دست داده باشد، این است که خود را با او هم‌هویت سازد، با به عبارتی آن مصداق عشق را از راه هم‌هویتی از درون جایگزین کند. این ساز و کار در چنین اوضاعی به دختر بچه یاری می‌رساند. هم‌هویتی با مادر می‌تواند برای دختر بچه جای دلبستگی به مادر را بگیرد. دختربچه خود را جای مادر می‌گذارد، همان گونه که در

بازی‌هایش همواره چنین کرده است. وی می‌کوشد جای مادر را برای پدر بگیرد و لذا آرام آرام از همان مادری که زمانی دوست داشت، متنفر می‌شود. این تنفر دو انگیزه دارد: هم حسادت به مادر و هم سرافکندگی به دلیل قضیبی که به او اعطا نشده است. محتوای رابطه جدید او با پدرش احتمالاً با آرزوی برخورداری از قضیب پدر آغاز می‌شود، لیکن این به آرزوی دیگر منتهی می‌گردد که عبارت است از داشتن فرزندی از پدر به عنوان یک هدیه. بدین سان آرزوی بچه‌دار شدن جایگزین آرزوی برخورداری از قضیب می‌شود یا در هر صورت از آن نشأت می‌گیرد. اما روایتِ *خواب*... از عقده‌ی ادیپ دختربچه روایتی دیگرگونه است. ماه لیلی/ کودک، در آغاز تابلوی پنجم با آن قیچی معروفش، آرام پشت سر فرامرز می‌آید و آن را آرام بر شانه فرامرز می‌گذارد:

« آقاعمه: روح منحوست به درک برود آقا

(آقاعمه/ ماه لیلی بلافاصله با برگشتن فرامرز روی زمین زانو می‌زند و پاهای او را می‌گیرد (زار در می‌زند) عفو آقا، عفو! ماه لیلی به گور خودش خندید... عفو کنید آقا!!

(فرامرز وحشت زده سعی می‌کند خود را از دست آقاعمه/ماه‌لیلی نجات دهد؛ ولی نمی‌تواند.

فرامرز: (مبهوت) ولم کن! مهتاب!... مهتاب!...

آقاعمه: (سریع و زاری کنان) گیسم را ببرید آقا! داغ بزنید به پیشانی‌ام! می‌مردی ماه‌لیلی و این شوم خواب ناخوانده را نمی‌دیدی! چشمت از کاسه در می‌آمد و به خواب در نمی‌آمد...غلط کردم آقا! (تضرع آمیز) خواب از اختیار خوارج است. به روح ماهرخ جان غلط کردم!

فرامرز: بهت میگم ول کن!

آقاعمه: چشم! به روی چشم! (ماه‌لیلی عقب می‌رود.)

فرامرز: تو چطوری راه افتادی؟ مهتاب! مهتاب!

آقاعمه: (وحشت زده) می‌گویم! مو به مو! ماه‌لیلی سگ کدام درگاه باشد که بخواهد کتمان کند چیزی را از آقا! زبانم زنجیر شود به صد سیاهچالِ نمور لال بمیرم. کابوس بود آقا!...شما را می‌بردند میله‌ی ترمه‌ی یشمی، کرورکرور غلام بمباسی (Bombasi) و سهیلی و حبشی به دنبالتان. از طرف دیگر هم حضرات مشروطه‌طلبان سابق می‌آمدند. لااله الا الله گویان و زاری کنان! شام عزا طبق طبق چشم درآمده و دست بریده!

فرامرز: چرا پرت و پلا می‌گی عفریته‌ی عوضی؟ دست من رو ول کن! مهتاب!...مهتاب!

[...]

آقاعمه: (ترسیده) تازیانه و شلاق یا داغ؟ کدام نصیب من است به گناه دیدن این خواب کریه؟

فرامرز: هیچ کدوم! برو بتمرگ توی همون تخت لعنتی‌ات. اون موقع که روی تخت بودی باز قابل تحمل‌تر بودی.

آقاعمه: بروم به بستر و تختگاه شما آقا؟ ای وای! ای وای! (خود را می‌زند) به خدا شگون ندارد. روح خانم چه می‌شود؟ دیشب که دیدمش گفت که هنوز در برزخ از بوالهوسی‌های آقا عزاب می‌کشد (زار می‌زند) من به تختگاه شما نمی‌آیم آقا! ای وای!

فرامرز: صدات رو ببر! من کی همچی چیزی گفتم!

آقاعمه: شما نگفتید هرچه فتوگراف از من در خانه است باید سر برید؟

فرامرز: چی می‌گی دیوانه؟ من فرامرزم! فرامرز کاشف میرزایی. شوهر مهتاب کاشف میرزایی. تو داری از کی حرف می‌زنی؟

آقاعمه: آقا فرامرزخان کاشف میرزایی. شوی ماهرخ خاتون کاشف میرزایی.

فرامرز: خدایا مهتاب کجاست؟

آقاعمه: به خدای دو عالم که بر جایش است. میان آسمان. من که باشم که دست دراز کنم به ماه‌تاب؟ آفتاب بود که به من دست درازی کرد، عفو کنید آقا! به کرمتان این کنیزک را عفو کنید آقا!» (ثمینی،۱۳۸۲: ۴۵-۴۶)

خوابی که آقاعمه/ ماه‌لیلی/ کودک دیده است و به‌خاطر آن خود را مستحق بدترین مجازات‌ها می‌داند، خواب مرگ پدر است و فانتزی دست درازی به مادر، خواب زنای با محارم. و این روایت از ادیپِ ماه‌لیلی/کودک/دختربچه تعارضی آشکار دارد با روایت فروید از مرحله‌ی ادیپی دختربچه‌ها.

منبع الهام فروید برای کشف عقده‌ی ادیپ بازخوانی *ادیپ شاه* است، روایتِ اسطوره‌ایِ مردی که از تقدیرش نمی‌تواند بگریزد و ناآگاه یا آگاه به کشتن پدر و همخوابگی با مادر مبادرت می‌ورزد. فروید پس از این بازخوانی، کنشِ ادیپ را خواست ناآگاه روان بشر نامید که به صورت سرکوب شده در آن وجود دارد. به زعم فروید آنچه ادیپ در عمل کرده است میلِ بنیادیِ انسانی است. خوابیدن با ابژه‌ی عشق اولیه و از سر راه برداشتن رقیب عشقی. پس باید گفت برخلاف آنچه فروید در مورد دختربچه‌ها می‌گوید و ابتدای این بخش به آن اشاره شد یا برخلاف آن بازیِ کودکانه‌ی یونگ با عقدیه‌ی ادیپ که معادله را سروته می‌کند و آن را عقده‌ی الکترا می‌نامد (به نظر می‌رسد آثار یونگ بیشتر از علم روانکاوی، به درد کمپانیِ والت دیزنی می‌خورد) برای دختربچه نیز زنای با محارم یا خوابیدن با ابژه‌ی عشق اولیه، خوابیدن با مادر است. خواستِ بنیادیِ دختر بچه نیز همانند

پسر بچه، خوابیدن با مادر و مرگ رقیب، یعنی پدر است، همانگونه که خوابِ آقاعمه/ماه‌لیلی/کودک بخشی از این خواست بنیادی را بازمی‌گوید. و بخش دیگرش را آنجا آشکار می‌کند که: « من که باشم که دست دراز کنم به ماه‌تاب؟» فروید این خواب را به عنوان یکی از خواب‌های الگویی به شمار می‌آورد. خوابی که در آن شخص رویابین خواب مرگ یکی از عزیزانش را می‌بیند و به شدت اندوهگین می‌شود. فروید بنا به اصل تحقق آرزو در رویا این خواب‌ها را در راستای آرزوی سرکوب شده‌ای مبنی بر خواست مرگ آن عزیز در زمانی از کودکی شخص رویابین تصور می‌کند. ماه لیلی/ کودک، مثل هر کودک دیگری زمانی آرزوی مرگ پدر خویش را داشته تا با مادر، آن یگانه عشق اولیه تنها بماند. اما از منظر لکان چگونه می‌توان این مسأله را بازگفت؟ لکان سوژه‌ی سخنگو، سوژه وارد شده به زبان را سوژه‌ی شقه‌شده می‌داند سوژه‌ای دوپاره، دو شقه بین سوژه‌ای خود شیفته که خود را مصروف جستجو برای خوشی و کامیابی[۱۵] می‌کند. (گیسم را ببرید آقا! داغ بزنید به پیشانیم!...) این جمله چگونه می‌تواند حاوی خود شیفتگی یا کامیابیِ معطوف به خود باشد؟ کامیابی، بیانی لکانی برای مفهوم لیبدوی فرویدی است و آن چیزی است که به قول ژیژک معطوف است به ابژه‌ی متعالی/ مبتذل، سرگردان میان لذت و درد، میان خوشی و رنج، این خود آزاری ازلی زیست شناختی (داغ بزنید به پیشانیم)، انداموارە (گیسم را ببرید)، خود آزادی شهوانی- ژنتیکی است که در درد، لذت را می‌یابد و کامیابی بنیادی است.

1- Jouissance

پیدایش این سایق جدید، سایقی که معطوف به ابـژه‌ی تناسـلی اسـت و در همـان سـطح ابژه‌ی ابتدایی، که ابژه‌اش همان تصویر یکپارچه نظام خیالین از خود (آن دیگریِ منِ آینه-ای) قرار ندارد. این سایق جدید به پاره پاره شدن کلیت بدنی واحد به شدت گرایش دارد. شرح لکانی از طریق تأکید بر واپاشی تصویر تخیلی، رابطه‌ی میان آشکارگی عقده‌ی ادیپ و سایق مرگ را نمایان می‌سازد.

عمل قیچی کردن، این تکرار که به نمادی از سایق مرگ تبدیل شده بود حـال در سـطحی دیگر، در سطحی فراتر از آن لیبدوی اولیه، لیبدوی شهوانی- ژنتیکیِ فروید یـا سـاختاری لکانی را شکوفا می‌کند گونه‌ای اختگی نمـادین (چشـمت از کاسـه در مـی‌آمـد و...). آیـا استعاره‌ای آشناتر از کوری و چشم از کاسه درآمدن برای اختگی وجـود دارد؟ مـاه لیلـی/ کودک چه عملی مرتکب شده که این چنین، خود را مثل ادیپ مستحق اختگـی مـی‌دانـد. مستحق کور شدن؟ فانتزی زنا با محارم؟

لکان، اولین مرحله‌ی رشد کودک را مرحلـه‌ی آینـه‌ای مـی‌دانـد، کـودک تـا ۱۸ مـاهگی، تصوری که از خود دارد، ساختی ارگانیک و پویا با عناصر به هم پیوسته و در مناسـبت بـا هم نیست. بلکه یک سری اجزای از هم منفک و بی‌ربط اسـت. او هـیچ تصـوری از ایـن موضوع نمی‌تواند داشته باشد که حرکت دادن بازوی‌اش منجر به تغییری درموقعیت ساعد و مچش می‌شود. تا اینکه در مرحله آینه‌ای او متوجه تصویر خود در آینه می‌شود، او ایـن تصویر اولیه را به مثابه تصویر یکپارچه از وجود منفک او به عنوان ابژه‌ی میل اولیه برمی-

گزیند، ابژه‌ی میلی معطوف به خود شیفتگی و غریزه‌ی صیانت نفس کودک، این یکپارچگی خیالین، این ابژه‌ی میل امر خیالی که با یگانگی او با مادر (سینه مادر: ارضا اولیه) پیوند خورده است. مادر ابژه‌ی میل کودک است [تابلوی سوم در این نمایشنامه که فقط حاوی مهتاب/ مادر و ماه لیلی/ آقاعمه/ کودک بود] با ورود کودک به نظام نمادین زبان، جایی که قانون و زبان او را به جدایی از مادر دستور می‌دهند او متوجه ضلع سومی در این رابطه دو گانه می‌شود. ضلع سومی به نام پدر. همانگونه که اینجا در تابلوی پنجم اتفاق می‌افتد. حضور پدر ضامن اجتماعی شدن این رابطه بدوی و طبیعی مادر/ کودک به رابطه اجتماعی و فرهنگی پدر/مادر کودک است. این پدر تقلیل یافته به پدر عینی نیست بلکه دالی در نظام نمادین است. کودک از ترس اختگی تن به قانون پدر می‌دهد و از ابژه‌ی عشق اولیه، مادر دست می‌کشد؛ « من که باشم که دست درازی کنم به ماه‌تاب». ساختار اجتماعی و نمادین تحت قانون پدر است و تحت قانون او قاعده‌مند می‌شود، در حالیکه نظام خیالین زیر سیطره‌ی ارتباط با مادر بود.

«لکان آن‌چه را که بر احساس اخته شدگی کودک دلالت دارد احلیل می‌نامد. او با استفاده از این تعبیر به شرح ماجرای ادیپ می‌پردازد. در عصر باستان احلیل تعبیری استعاری از نهاد مرد به حساب می‌آمد؛ اما این تعبیر در روانکاوی، دال بر عملکرد نمادین این نهاد، به عنوان عاملی ممکن در تصور اخته‌شدگی کودک در دوران عقده‌ی ادیپ است. جدای از نحوه‌ی عملکرد

این تعبیر به عنوان یک دال، و همین‌طور تمایزش از ماهیت آلت تناسلی مرد، نماد چیزی محسوب نمی‌شود، بلکه بیشتر بیانگر ماهیت واقعیِ نفس نماد پردازانه‌اش است. بدین ترتیب هر دو نوع جنس (مذکر و مونث) خودشان را در ارتباط با احلیل، به عنوان نشانه‌ای از فقدان تعریف می‌کنند.[($) همان سوژه خط خورده لکانی]. حاصل بازنمایی این فقدان نمادین کردن همه جدایی‌های گذشته است. مرحله‌ی اخته شدگی، دنیا را به دو دسته تقسیم می‌کند: دسته اول، آن‌هایی که این رفتار را در اختیار خود می‌گیرند تا به بازنمایی این فقدان بپردازند و دسته دوم، آن‌هایی که چنین نمی‌کنند». (بوتبی، ۱۳۸۴)

تابلوی چهارم که فقط شامل مهتاب/ مادر و ماه لیلی/ کودک/ آقاعمه است، بازنماییِ دراماتیکی از این نظام خیالین است که تحت ارتباط مادر شکل می‌گیرد، کودک و مادر در دال «اندوه و آشوب» میل یکدیگر را بازنمایی می‌کنند. این تابلو با گفتگویی پایان می‌پذیرد که در آن کودک گردی را برای کشتن پدر به مادر هدیه می‌کند برای جبران آنچه بر سر او آورده است. [باکرگی از دست رفته مادر].

تابلوی پنجم، تحت قانون پدر قاعده‌مند می‌شود، کودک به خاطر خوابی که برای پدر دیده، خود را مستحق کوری و اخته شدن و از سوی دیگر پدر را عامل ناکامیِ ابدی خویش می‌داند. این بیان تراژیک، گونه‌ای بازخوانی از افسانه‌ی ادیپ است. بازخوانی

زنانه‌ی آن. آقاعمه: شما نگفتید هر چه فتو گراف از من در خانـه اسـت بایـد سـر بریـد؟ (ثمینی،۱۳۸۲: ۵۴)

اهمیتِ این پاره گفتگو در تک افتادگی آن است و عدم ارتبـاطی منطقـی بـا پـس و پـیشِ گفتگویی که در آن واقع شده است. تنها اشاره‌ای است مستقیم به این مسأله‌ی لکـانی کـه پدر مگر تو نبودی که دستور دادی ابژه‌ی میلِ اولیه مرا از من بگیرند؛ مگر تو آن یگـانگی خیالین و ارضابخش را ضایع نکردی؟

« لکان در *بازهم*[۱۶]، در سومین دوره‌ی تدریسش به این پدر می‌پـردازد، «پـدر ازلی موردِ اشاره‌ی رساله‌ی «توتم و تابوی» فروید را تفسیر کرد، این‌که شهود فروید از قدرت امر واقعی در پدر مرده‌ی تمثیلی تجسـم یافتـه اسـت. پـدر رسمی در درجه دوم اهمیـت خـود قـرار دارد- و ایـن پـدر مـرده در بنیـاد شناخت بشری قرار دارد. اما پدر ابتدایی مورد نظر فروید –کسی کـه ورای قانون زندگی می‌کند. کسی که استثنایی بر قاعـده‌ی اختگـی اسـت- از نظـر لکان پدری اسطوره‌ای است. البته منظور لکـان از اسـطوره‌ی غیرحقیقـی یـا داستانی نیست بلکه «اسطوره به آنچه عملکردش منبعـث از سـاختار اسـت، شکلی حماسی است.» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۹)

بنا به اصطلاحات منطق، برای آن‌که قاعده‌ای وجود داشته باشد باید استثنایی بر آن قاعـده

[16] Encore

باشد. با این حال این اسطوره که مردی قدر قدرت – سر پدر – معـاف از قـانون، رهـا از تابوی زنای بامحارم باشد پایه‌ای ناسازه‌گون[17] برای قانون گروهی است. به عبارت دیگـر، این پدر اسطوره‌ای موجب ایجاد فراخود تاریخی می‌شود آن هم با اسـتلزام قتـل خـویش. فروید این مسأله را پیش کشید که قانون گروهی برخواسته از گناه مشترک ادیپی ناشـی از قتل پدری است که تمام کامیابی را برای خود نگه می‌داشت. این سر پدر اسطوره‌ای مقیـد به هیچ قانونی نیست و لیکن از همین رو، پایه‌ای ساختاری برای قانون می‌شود، آن هم نـه به طور صرف چون چهره‌ای جبار است، بلکه هم از این رو که به مثابه اصلِ ممنوعیـت[18] عمل می‌کند. ناسازه‌ی بعدی از این قرار است: قانون برپایه‌ی این باور شکل می‌گیـرد کـه اَبَر چهره‌ای[19] هست که حق او بر سر خوشی تام و تمام، شـرایط قـانون را بـرای دیگـران ضروری می‌سازد. اسطوره‌ی مورد نظر فروید از پدری ازلی که ورای قانون اسـت و همـه زنها را برای خودش نگه می‌دارد و از همین رو لذت کامیابی را برای دیگران انکار می‌کند، از نظر لکان بدین معناست: قانون[به‌طور کلی]، کامیابی تام و تمام را برای هر کسی ممنوع می‌کند، آن هم به عنوان مساله‌ای ناشی از ساختار و نه مسأله‌ای ناشـی از اخـلاق. «محـال بودن زیستن در سطح کامیابی ناب در نوشته‌های فرهنگی متنوع به صورت ابرخودی نشان داده شده است که لکان آن را «سبع و قبح» توصیف می‌کرد. اما منظور لکـان چـه بـود؟ از آنجا که نخستین شکل ابر خود را نیروی اخته کننده ازلی، نگاه خیره‌ای، ایجاد کرده است.»

[17] paradoxical
[18] Prohiloition
[19] Superfigure

(راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۹) مهتاب در همین تابلوی پنجم نوشته‌ای پیدا می‌کند بدین مضمون:

« این نخستین مرتبه است که من، پسر میرزا فرامرز خان کاشف میرزایی، قلم به کف می‌گیرم تا خاطرات پدر را بر کاغذ تحریر کنم... امشب به یوم سیزدهم از ماه ذی‌حجه، پدرم که زمانی از مشروطه‌طلبان به‌نام تهران بود. جان به جان آفرین تسلیم نمود. انا لله و انا الیه راجعون. دده باشی‌ها و خواجه باشی‌ها به چشم بر هم زدنی، جسد را پیچیدند میان ترمه یزدی، و همان شب گسیل دادند به غسالخانه. نه کسی اشکی ریخت و نه آهی کشید. این اواخر حتی سایه پدرم رعب‌انگیز بود برای اهل خانه. یک قسم قساوتی در نگاهش پنهان بود که من، پسرش تا لحظه مرگ جرات نداشتم به چشم دوختن در چشمانش پنجاه سال پنهان شدن در این عمارت، دوره‌ای به سبب مشروطه‌خواهی و زمانی به علت بیم گزمه‌های محمدعلی شاه و رضا خان میرپنج اخلاقش را به غایت تند کرده بود. میان اهل خانه تنها کسی که زوری می‌کرد، آقاعمه مجنون بود، بعد عمری به در آمده بود از آن پایین خانه نمور، دور خانه می‌چرخید و دده باشی‌ها و غلام‌های عباسی و سهیلی و حبشی را صدا می‌زد و سوختم از درد جدایی می‌خواند. دیدار او مایه بُهت همگان شده بود. جز من، پدرم، مرحوم مادرم، ماهرخ خاتون، کسی از راز فضای این عمه مجنون آگاه نبود. خداوند قرین رحمت کند روح پدرم را و

جایگاهی کنار اولیاالله به ایشان ببخشاید.» (ثمینی،۱۳۸۲: ۵۲)

این متن چرا مهم است؟ فرامرز کاشف میرزایی، جد بزرگ خاندان کاشف میرزایی معروف، شاهزاده‌ای قجری، در مرگی مشکوک می‌میرد، نتیجه‌ی کالبد شکافی انجام شده حاکی از آن است که او به وسیله‌ی «گردی سبز رنگ که بوی نعنا خشک می‌ده» (ثمینی،۱۳۸۲:۴۱) و قاطی فنجان قهوه‌اش شده از پا در آمده است، شواهد و قراین به طرز اطمینان بخشی نشان می‌دهد که قاتل کسی نیست جز همسر مقتول یعنی- ماهرخ - که ظاهرا، از اختلال حواس و جنون رنج می‌برد و ماخولیا دارد.

در ابتدای این نوشته آمده است که: « این نخستین مرتبه است که من، پسر میرزا فرامرز خان کاشف میرزایی(پسری که نه حاصل ازدواج او با ماهرخ خاتون، بلکه تجاوز به ماه لیلی است) قلم به کف می‌گیرم تا خاطرات پدر را بر کاغذ تحریر کنم». در واقع صفحه‌ی نخست کتابی است که مهتاب در زیر زمینِ قصر قجری‌شان پیدا می‌کند. (مهتاب تحت تأثیر خواندن این کتاب، دچار این توهم می‌شود که همسر فرامرز خانِ جد بزرگ، ماهرخ خاتون است) کتابی عتیقه که به تصریح انتهای تابلوی سوم بر روی آن نوشته شده است: «به خامه‌ی میرزا فرامرزخان کاشف میرزایی» و سرگذشت این خاندان به شمار می‌رود. پس با آن که در کلِ نمایشنامه در حالی که زنان با اسامی مختلف بازتولید می‌شوند؛ ماه لیلی/ آقاعمه، ماهرخ/ مهتاب اما مردها تنها یک اسم دارند. فرامرز، فرامرز خان، باز تولیدی از پدر اولیه که همه زنان را برای خود می‌خواهد. جد بزرگ فرامرزخان است، و

کسی که تصمیم به نوشتن خاطرات وی می‌گیرد پسر اوست. بر روی کتاب آمده به خامه‌ی فرامرزخان کاشف میرزایی. پس پدر و پسر هردو فرامرز نام دارند. مگر اینکه پسر نوشته باشد اما نام پدر را روی آن به عنوان کاتب آورده باشد، اما تنها بازمانده‌ی خاندان کاشف میرزایی، که نوه‌ی نویسنده‌ی کتاب کهنه است نیز فرامرز نام دارد. پس این حکم که همه‌ی مردان این خاندان فرامرز اند حکمی غیر منطقی نیست. بدین شکل نمایشنامه همه‌ی مردان را بازتولیدی از آن پدر اسطوره‌ای، همان فرا- مرز نخستین نشان داده است که فراتر از قانون می‌ایستد و ناگزیر به دست زن‌اش کشته می‌شود، باید کشته شود، چنان که در انتهای تابلوی چهارم، آقاعمه گرد سمی را به مهتاب می‌دهد تا با آن فرامرز را بکشد، اتفاقی که در تابلوی هشتم می‌افتد. قتلی که به قیمت جنون قاتل تمام می‌شود. همان‌گونه که ماهرخ مجنون شد و همان‌گونه که مهتاب. همان‌گونه که فروید همه‌ی زنان را قاره‌ی سیاه، تعبیری محترمانه از هیستری و جنون خواند. و این متن که سندی است دالِ بر مرگ پدر اسطوره‌ای (در اینجا جد بزرگ)، مرگی که ماندن در کامیابی را برای بازماندگان خود ممنوع می‌کند. از آن رو مهم است که به زعم لکان تمثیلی است از قدرت امر واقعی و نشان دهنده‌ی دهشتی که امر واقعی ایجاد می‌کند. آیا مطابق این سند نمی‌توان گفت که اشتباه فروید در توتم و تابو این بود که گمان برده بود پسران اند که دست به قتل پدر می‌زنند در حالی که زن/مادر است که چنین عملی را مرتکب می‌شود؟ پاسخ به این سؤال حقیقتاً غیرممکن است چرا که پاسخ آن، جزو اسرار است.

## ۶- مهتاب یا ماه‌تاب؛ مسأله‌ی سوژه

« به نظر کریستوا، سوژه حاصلی از فرآیندهای زبان‌شناختی است. به عبارت دیگر ما کسانی می‌شویم که حاصل مشارکت در فرآیندهای دلالتی‌اند. هیچ خودآگاهی مقدم بر نظام زبان وجود ندارد. در عین حال زبان فرآیندی دلالتی است، چراکه توسط کسی که خود در یک فرآیند است به‌کار گرفته‌شده‌است.» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۵۱) کریستوا تقابل میان مرحله‌ی تصویری و مرحله‌ی آینه‌ای لکانی را به تقابلی میان امر نشانه‌ای و امر نمادین تأویل نمود، که در آن امر نشانه‌ای تحت تأثیر فضای پیشاادیپی میان مادر و کودک است و امر نمادین با مرحله‌ای ارتباط دارد که کودک تحت تأثیر قانون پدر درون چهارچوبی

دلالتی نظام نمادین قرار می‌گیرد. طرح نهایی کریستوا از مطرح نمودن امر نشانه‌ای و امر نمادین دست یافتن به معنایی از مفهوم سوژه به معنای روانکاوانه‌ی آن بود. کریستوا خود به صورت عملی درگیر مسأله‌ی روانکاوی و درمان بیماران بود و ایده‌های نظری‌اش تنها خوانشی تئوریک از آرای فروید یا لکان نبود بلکه درگیر فرآیند عملی درمان نیز بود. مفهوم سوژه نزد کریستوا، ریشه در آرای فروید و لکان و آرای آنان در باره‌ی سوژه و دستیابی شخص به سوبژکتیویته دارد. فروید دو صورتبندی برای تشریح سوبژکتیویته دارد. صورت‌بندی متقدم وی سوبژکتیویته را برگرفته از دو سازواره‌ی خودآگاه و ناخودآگاه می‌داند و در صورتبندی متأخرش سوبژکتیویته را شامل سه جزء نهاد یا id، خود و فراخود. در این صورتبندی متأخر، به زعم فروید، نهاد جزئی است که به انرژی‌های روان‌تنی مربوط است و ریشه‌ی زیست‌شناختی دارد و فراخود نیز درونی‌سازی هنجارهای اجتماعی و نظام نمادین است و آنچه تابه‌حال مورد مناقشه بوده « خود» است. در صورت‌بندی فروید، « خود» همیشه نوعی میانجی‌گر است. نقش واسط میان نهاد، خواست‌های بی‌نهایت و گاه و بی‌گاه نامعقول آن و محدودیت‌های فراخود بنابر اصل واقعیت. همین واسطه‌گری مناقشه‌ی زیادی برانگیخته است چراکه مشخص نیست اگر « من» تنها واسطه‌ی است میان خواست‌های نهاد و فراخود، پس امیال و خواست‌های خودِ خود چه می‌شود؟ خود چگونه می‌تواند در میانه‌ی این میانجی‌گری، خواست‌های خودِ خودش را برآورد نماید؟ لکان با تعریف من به صورت یک سازواره‌ی ناپایدار و مقطعی

به نوعی درصدد پاسخ دادن به این سؤال بود و حل مناقشه‌ای که بخشی بسیار مهم از آن در مصاحبه‌اش با ملانی کلاین، به گفتگو گذاشته‌شده‌است. در واقع لکان، با تعریف ناخودآگاه به صورت ساخت‌واره‌ای همگن با زبان، من را از محل مناقشه بیرون کشید. کریستوا در دستیابی به مفهوم سوژه بیشتر مدیون لکان بود تا فروید. و به تبع لکان، سوژه را حاصل فرایندی زبانشناختی می‌دانست. به زعم مک آفی این نظریه را کریستوا، تحت تأثیر لکان پرورش داده است. در دهه‌ی ۵۰ ژاک لکان وظیفه‌ی خود دانست که ایده‌های انقلابی فروید را از وضعیت موجود، یعنی افت و افولی که در میان قرن بیستم به آن دچار شده بود، برهاند. مک‌آفی می‌نویسد: برای لکان «خود» یک بنای ناپایدار است که همواره در برابر نفوذ رانه‌ها آسیب‌پذیر است. لکان با این تعریف از «خود» طرح و ایده‌ی فروید را بهبود بخشید. به زعم لکان «من» بطور عمده حاصل فرآیندهای ناخودآگاه است، نه یک عاملیت فطری و درونی. برای لکان، فرهنگ، زبان و امیال ناخودآگاه سوبژکتیویته را ایجاد می‌کند.

> «لکان، با تلفیق رشته‌های مختلفی مانند زبان‌شناسی، روانکاوی و روان‌شناسی به خوانش بسیار نوی از آرای فروید دست زد. برای مثال او می‌گوید که آن «دو فرآیند اولیه‌ی» فرویدی (رانه‌ی درونی بنیادی) را می‌توان با استفاده از برخی مقولات فرمالیسم ادبی تشریح کرد. مثلاً، فروید در تعبیر رؤیا اشاره کرده بود که تصاویر در خواب و رؤیاها می‌توانند حداقل به دو

شیوه کارکرد یابند: اول، به وسیله‌ی تلخیص، یعنی زمانی که یک نماد چیز یا چیزهایی را بازنمایی می‌کند؛ و یا به وسیله‌ی جابجایی، یعنی زمانی که یک نماد جای چیزی دیگر را می‌گیرد. لکان اشاره می‌کند که آن چه فروید تلخیص و جابجایی نامید می‌تواند با تعابیری که رومن یاکوبسن۱۹۸۲-۱۸۹۶)، فرمالیست روسی مطرح کرده، همسان باشد: یعنی استعاره[۲۰] و مجاز[۲۱] یک استعاره با جانشین کردن یک تعبیر به جای تعبیر دیگر عمل می‌کند، در حالی که مجاز با پیوند دادن یک تعبیر به تعبیر دیگر(مجاورت).»

(مک آفی: ۵۵)

لکان با ارجاع به این نظرش که ناخودآگاه ساختاری همانند زبان دارد در بسیاری از مفاهیم بنیادی فرویدی بازنگری کرد. بازخوانی لکان از آثار فروید، منجر به آفرینش گونه‌ای فراروانکاوی گردید که در آن خصلت زیست‌شناختی بسیاری از مفاهیم فروید جای‌شان را به مفاهیمی زبانشناختی دادند که باعث بازخوانی دگربنیادی از مفاهیمی همچون عقده‌ی ادیپ شد. در اندیشه‌ی فروید در عقده‌ی ادیپ، پسربچه و دختر بچه هردو در ابتدا به دلیل نیاز به تغذیه و حمایت از سوی مادر، وی را قادر مطلق می‌دانند. اما به هنگامی که متوجه اقتدار پدر به دلیل برخورداری از قضیب می‌شوند از مادر دست شسته و تمایل‌شان را به سمت پدر منحرف می‌کنند که در این میان پسر بچه به مرور با

1- metaphor
2- metonymy

اتکا به این قضیه که خود نیز دارای قضیب است سعی می‌کند با وی همانندسازی کند اما دختر بچه که متوجه می‌شود از قضیب برخوردار نیست، با پناه بردن به گونه‌ای سرخوردگی همیشه مادرش را از بابت نداشتن قضیب سرزنش می‌کند. لکان این روایت از عقده‌ی ادیپ را دگرگون نمود و به جای قضیب به عنوان عضوی از بدن توجه را به سمت نره، یا فالوس به عنوان دالی در نظم نمادین که مصداقش عضوی از بدن است کشاند و از این طریق، اقتدار پدرانه را به عنوان قانون پدر آن چیزی دانست که توجه پسربچه یا دختربچه را به خود جلب می‌کند.

« از این نظر، نره تفاوت جنسی ایجاد می‌کند: نماد محرومیت زنان و برخورداری مردان. اما مردان تنها تا آن‌جا «دارای» نره هستند که زنی را در اطراف خود داشته باشند که خواستار آن باشد. بنابراین مردان نیازمند زنانی‌اند که بدانند فاقد آن نره هستند. تا این مردان بتوانند این توهم را برای آنان ایجاد کنند که نره و قدرت همراه آن را دارای‌اند. اما از آن جا که نره یک دال است و نه یک عضو بدن، کسی نمی‌تواند آن را به مالکیت خود درآورد. این مهم نیست که شخص تا چه حد ممکن است قضیب را به عنوان یک ابژه‌ی خیالی(برای یک مرد در خودش، برای یک زن در یک مرد) تقاضا کند، او هرگز نمی‌تواند آن چه را می‌خواهد «به صورت واقعی» داشته باشد: یعنی قدرت نره، برای این که محبوب باشد، قدرت‌مند دانسته شود و

کامل باشد. هیچ چیز هرگز نمی‌تواند با این تقاضا برابری کند و جـای آن را بگیرد تقاضایی که عملاً هرگز فرونشانده و برآورده نشده است. نتیجه‌ی این فرآیند همان شهوت و امیال جنسی است. در طرح‌واره‌ای لکـان، انسـان واژه را در تلاشی عبث برای بدست آوردن چیزی که می‌خواهند به‌کار می‌گیرنـد، اما آن‌ها واقعاً نمی‌دانند که چه می‌خواهند. کـودک در ابتـدا داخـل حـوزه‌ای ازتمامیت و وفور تولد می‌یابد، در آغوش مادرش احساس ارضاء مـی‌کنـد و تمام نیازهایی را که با آن‌هـا مواجـه شـده، حتـی قبـل از ایـن کـه آن‌هـا را تشخیص داده باشد، برآورده می‌سازد. به ویژه این امر در زهدان رخ می‌دهـد (حداقل برای یک جنین سالم و تن درست): تغذیه همیشگی است و بنابراین گرسنگی وجود ندارد، هیچ نور شدید و صدای ناهنجاری نیست و درجـه‌ی حرارت هوا نیز همیشه همان درجه‌ی حرارت بـدن اسـت. ایـن تمامیـت در روزهای اولیه‌ی زندگی کودک، حداقل تا زمانی که شکاف میان یـک نیـاز و ارضای آن را تشخیص می‌دهد، ادامه می‌یابد. مادر آمـاج دغدغـه‌هـای طفـل می‌شود. اما او چیزی نیست که از خود طفل متمایز باشـد، بلکـه بـه عنـوان انگاره‌ی اولیه‌ی آن، به سان یک شبح در ارتباط با وی قرار می‌گیـرد، ابـژه‌ای که به نظر می‌رسد در واقعیت درونی یا روانی و ذهنی قرار گرفتـه اسـت. در این زمان، طفل در فضایی قرار گرفته اسـت کـه لکـان حـوزه‌ی امـر خیـالی

می‌نامد، طریقی که «واقعیت» از آن رهگذر همچون یک آگاهی پیش لفظی و از این او پیش‌زبانی نمود می‌یابد. همان‌طور که آلن شریدان[۲۲] یکی از مترجمان لکان، اشاره می‌کند، امر خیالی برای لکان چیزی است که طفل آن را «دنیا و انبارِ ساحت تصاویر ذهنی، خودآگاه یا ناخودآگاه، مفهوم یا متصور» می‌انگارد. (مک آفی،۱۳۸۴: ۵۸)

به زعم مک‌آفی در امر خیالی لکانی، طفل بین حقیقت و تصویر ذهنی، نمادها و بازنمودهای آن‌ها، تمایزی نمی‌گذارد. او همه‌ی بازنمودهای درونی‌اش را واقعی می‌انگارد. امر خیالی تنها یکی از سه حوزه‌ای است که لکان فرض ساخته است و دو حوزه دیگر امر واقعی و امر نمادین هستند. امر واقعی چیزی است که هم از امر خیالی و هم از امر نمادین بیرون است. امر واقعی، همیشه، آن‌چنان که لکان مطرح می‌کند، در جایگاه‌اش قرار گرفته است و بنابراین اجزای‌اش نمی‌توانند جدا شده و به حوزه‌ی زبان و نمادین‌سازی وارد شوند.

«در اندیشه لکان، امر واقعی، امری است که امر خیالی در مقابل آن به لکنت می‌افتد، امری که امر نمادین را به چالش و لغزش می‌کشد، امری که سرکش و مقاوم است. از این رو قاعده این است که: امر واقعی غیرممکن است. در این معنا است که این اصطلاح به‌طور منظم، به صورت یک صفت،

۳- Alan sheridan

در توصیف آن امری مطرح می‌شود که جایی در نظم نمادین ندارد. پس مانده‌ی فسادناپذیر همه‌ی تبیین‌ها و عنصر انسداد یافته‌ای است که می‌توان به آن نزدیک شد اما هرگز درک و دربرگرفته نمی‌شود: بندناف امر نمادین. امر نمادین همواره در تلاش است تا امر واقعی را درک و تسخیر کند، اما هرگز موفق نمی‌شود، چرا که امر واقعی همیشه تنها یک جانشین است. برای تشریح اصطلاح سوم لکان، لازم است که ماجرای کودک یادآوری شود که در حالت وفور و تمامیت، یگانگی بسیار رضایت‌بخشی را با مادر خود احساس می‌کند. این روند ادامه می‌یابد تا این که وی دو چیز را تشخیص می‌دهد: اول این‌که، ممکن است مرزهایی وجود داشته باشند که او را از دیگران جدا کنند، مرزهایی (هرچند موهوم) که او در «مرحله‌ی آینه‌ای» که در فصل قبل ذکر کردم، از آن‌ها برداشتی کلی بدست می‌آورد؛ و دوم این‌که این مادر قادر مطلق نیست. همان‌گونه که فروید بحث کرد، هنگامی که کودک تشخیص می‌دهد که مادر فاقد قضیب است، امکان بی‌نصیبی خودش از قضیب را نیز درمی‌یابد. از آن جاکه پدر، با اتکا به تابوی آمیزش با محرم، در ارتباط کودک با مادر مداخله می‌کند (عشق میان مادر و کودک تا حد زیادی می‌تواند همراه با تمایلات جنسی باشد)، کودک مجبور می‌شود که با پدرش همذات‌پنداری کند. شاید او نتواند مادرش را برای خود داشته باشد،

اما ممکن است روزی زن دیگری را به دست آورد. با از دست دادن ارضای بی‌واسطه نیازها، اکنون فقدان و آغاز نیازمندی رخ می‌نماید. کودک در می‌یابد می‌تواند برای درخواست چیزها و رفع نیازها به کار آید، در ابتدا با گریه نشان می‌دهد که گرسنه است و یا جایش را خیس کرده و مادر به سرعت به طرفش می‌شتابد. اما حتی وقتی که مادر این نیازها را برآورده سازد، باز هم نمی‌تواند میل ازلی او را ارضاء کند این که همه‌ی نیازها پیش از آن که تبدیل به نیاز شوند، برآورده شوند. در اینجاست که کودک این شکاف تنفرانگیز میان نیاز و ارضای آن را تجربه می‌کند، وی در جریان جاری میل قرار گرفته، امیالی که هرگز نمی‌توانند ارضا شوند. اما طفل و بعدها مرد بالغ تلاش‌اش را ادامه خواهد داد؛ او شیوه‌هایی از زبان را فرامی‌گیرد تا همان‌طور که به تلاش خود ادامه می‌دهد (هرچند به‌طوربیهوده)، چیزهایی را که فکر می‌کند نیاز دارد بر زبان براند. اما وی چیزی بسیار بیشتر از آن نیازها می‌خواهد. و بنابراین سوژه همیشه تابع میل است. به این دلیل است که دال نهایی همان نره است: نره نماینده‌ی چیزی است که شخص واقعاً به دنبالش است، چیزی که لکان، با تعبیر مرموز le objet a به آن اشاره می‌کند. این چیزی است که ما در نهایت در جست‌وجوی آن هستیم و هرگز نمی‌توانیم آن را به دست آوریم.» (همان، ص ۵۹)

کریستوا، بخشی از نظریه‌ی لکان را نمی‌پذیرد، آن‌جا که در بخش پیش از آن به عنوان مادرکشی در اندیشه کریستوا به آن اشاره شد، کریستوا معتقد است که کودک و مادر جدایی‌شان پیشتر از مرحله‌ی آیینه‌ای از هم جدا می‌شوند و معتقد است طفل در مرحله‌ی مادرکشی هرآنچه را که ناخوشایند است از خود بیرون می‌راند و وی این فرآیند را آلوده‌انگاری[۲۳] می‌نامد. به زعم من، این زمان همان دمی است که کوریون میان مادر و کودک جدایی می‌اندازد. همان یک آن. کریستوا می‌گوید که کودک از طریق مادر، و نه فقط از طریق پدر، است که شروع به آموختن شیوه‌هایی از امر نمادین – از فرهنگ – می‌کند. (کریستوا، ۱۳۱: ۱۹۸۱) با بازگشت به کورای کریستوا می‌توان گفت، کورا فضایی روانی است که کودک در آن‌جا ساکن است و انرژی‌اش را بروز می دهد. تا زمانی که مادر مراقب اصلی کودک است. کورا فضایی مادرانه محسوب می‌شود. کودک انرژی‌اش را به رابطه‌ی خود با مادرش معطوف می کند – کسی که حال«ابژه» ای برای کودک سوژه به شمار نمی رود. اکنون هیچ تمایز سوژه – ابژه وجود ندارد. کودک وفور و تمامیت را بدون تمایزگذاری تجربه می‌کند. به تعبیر لکان، اکنون کودک در حوزه‌ی امر خیالی قرار گرفته است و به تعبیر فروید، کودک در حال تجربه‌ی خودشیفتگی[۲۴] اولیه است.

کریستوا این عقیده‌ی فروید را که خودشیفتگی اولیه یک ساختار است را به عاریه می‌گیرد و بسط می‌دهد. دراین ساختار طفل تصور می‌کند که«پستان» که در واقع عضوی از بدن

1- abjection
1- Narcissism

مادر است، بخشی از خودش است. مک آفی از کلی الیور نقل می‌کند:

«کریستوا درخودگیری پستان مادر را با درخودگیری ثانوی «گفتار دیگری» مقایسه می‌کند. او توضیح می‌دهد که طفل به واسطه‌ی درخودگیری گفتار دیگری الگوی زبان را درخودگیری می‌کند و به این وسیله با دیگری نیز همذات‌پنداری می‌کند. در واقع درخودگیری الگوهای زبان از طریق گفتار دیگری است که طفل را توانا می‌سازد تا ارتباط برقرار کند و بنابراین با دیگران همدستی کند. به واسطه‌ی توانایی در شبیه‌سازی «تکرار و بازتولید کلمات» طفل با دیگری شبیه می‌شود، یعنی یک سوژه می‌شود.» (الیور،۱۹۹۳: ۷)

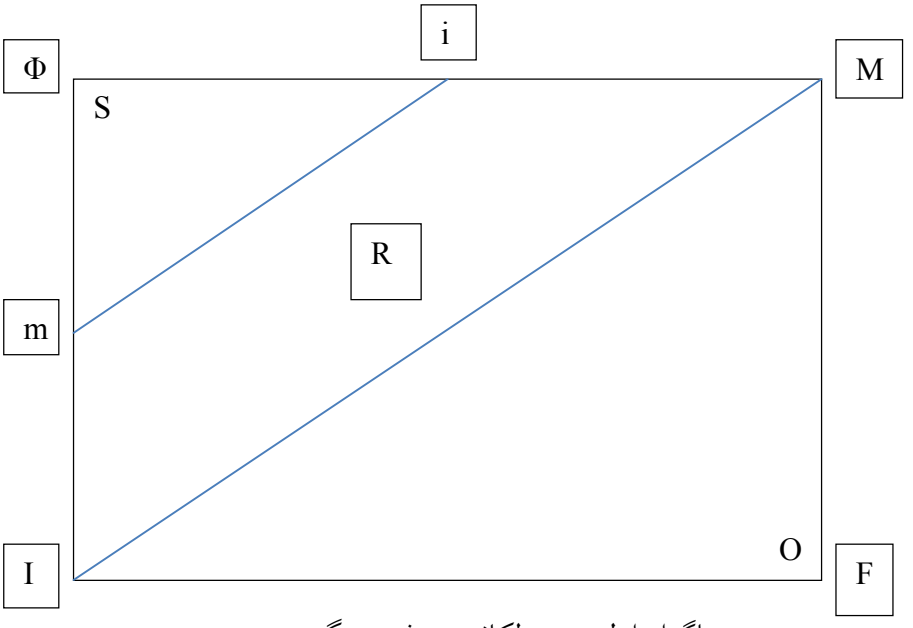
در دیدگاه کریستوا، بعد پیش نمادین هرگز به طور کامل پشت سر گذاشته نمی‌شود و در طنین‌ها و هیجانات و غیره خود را نشان می‌دهد یا در واقع خود را به نظم نمادین تحمیل می‌کند. « به زعم کریستوا، این تحمیل به نظم نمادین، به خاطر گسیختگی ویژه‌اش در درون کلیت سخنوری زبان ما، نشان می‌دهد که تحولات زبان‌شناختی دگرگونی فضایی را در وضعیت سوژه ارتباطش با تن، با دیگران و با ابژه‌ها موجب می‌شوند؛ این هم‌چنین آشکار می‌سازد که زبان به هنجار تنها یکی از شیوه‌های تبیین فرآیند دلالتی‌ای است که تن، مصداق مادرانه، و خود زبان را دربرمی گیرد. علاوه بر این در نظریه‌ی کریستوا، امر نمادین همیشه تواناترین شیوه نیست:

«در مقابل عملکرد دلالتی زبان شاعرانه درامر نشانه‌ای عملکرد ویـژه اسـت، چون امر نشانه‌ای نه تنها مانند امر نمادین یک الزام و قید است، بلکه تمایـل دارد تا با بهره‌گیری از قیود نهاده‌ای و اسنادی آگاهی داوری‌گر من برترِ خود را نشان دهد» (همان، ص ۹۵) این یعنی که موجود سخن‌گو، سوژه‌ای ثابـت و استوار نیست. او به کل چیز دیگری است یعنی یک سـوژه در فرآینـد. در این ارتباط مترجم کریستوا، لئون رودیز[۲۵]می‌نویسد، اصـطلاح معنـازایی[۲۶] بـه عملی اشاره دارد که در زبان (از طریق تبیین نامتجانس وضعیت‌های نمـادین و نشانه‌ای) انجام گرفته و متن را توانا می‌سازد تا چیزی را که گفتار ارتباطی و بازنموده‌ای قادر به گفتنش نیست، نشان دهد. ایـن اصـطلاحی اسـت کـه کریستوا اغلب آن را به‌طور خاص‌تـر و در برابـر دلالـت یـا معنـادهی[۲۷] کـه معنای عام ترکیب واژه را درنظر دارد به کار می‌گیـرد.signifiance بـه معنـایی اشاره دارد که به وسیله‌ی امر نشانه‌ای در پیوند بـا امـر نمـادین تولیـد شـده است. واژه‌ها بی‌معنا به نظر می‌رسند، چرا که با عواطف، امیـال و در کـل بـا کورای نشانه‌ای سوژه رابطه نمی‌یابند. شـخص افسـرده همچـون یتیمـی در قلمروی نمادین است. شخص ماخولیایی بـا روی گردانـدن از امـر نمـادین، کردار دلالتی، بدون وحدت نفسی که امر نمـادین ارزانـی مـی‌دارد، بـه سـر

[25] Leon Roudiz
[26] Signifiance
[27] Significance

می‌برد. در این‌جا، همان‌طور که لکان و کریستوا درمی‌یابند، قلمروی نشانه‌ها به سوژه درکی، موهوم از وجود یک «من» می‌بخشد. بر طبق نظر لکان، طفل درابتدا این درک از یگانگی را هنگام تشخیص تصویرش در آینه به دست می‌آورد و آن تصویر را خودش فرض می‌کند. قلمرو نشانه‌ها به طفل این حس را می‌دهد که او یک «من» است یک موجود یگانه و مجزا که جدای از موجودات مجزای دیگر وجود دارد. تمایز ابژه- سوژه‌ی نمادین، مجوزی برای حس انسجام، تمایز و وحدت نفس است. بدون امر نمادین، سوژه سیری قهقرایی می‌یابد و به حوزه‌ای سقوط می‌کند که چیزی در آن تمایز یافتنی نیست. بنابراین خود نمی‌تواند خودش را از اطرافیان نامتجانس‌اش جدا کند. کریستوا اظهار می‌کند این پدیده همچون یک واپس‌روی به وضعیت پیشین، به آن چه که فروید رانه‌ی مرگ می‌نامد، منسوب است.» (مک‌آفی: صص۵۸-۶۰)

با طرحی که از کتاب *فروید در مقام فیلسوف؛ فرا روان شناسی پس از لکان*، وام گرفته شده است، صورتبندی دیگری از سوبژکتیویته‌ی مهتاب را می‌توان دید. در این نمودار هم‌ارزی‌های زیر به صورت قراردادی وجود دارد:




دیاگرام اول: مربع لکانی سوژه- دیگری

Φ: دالِ استعلایی لکانی است و برگرفته از کلمه‌ی فالوس است.

M: دال اُبژه آغازین، هم مادر هم شیء مادری است.

در اینجا M به ماه‌تاب دلالت می‌کند و با اولین حرف نام مهتاب همخوانی دارد. باید به ایهامی که در ماه‌تاب نهفته است توجه کرد. ماه‌تاب، بر خلاف مهتاب، حاوی شیء مادری است و خود مادر به تمامی نیست. ماه انگار اشاره به همان شیء دسترسی‌ناپذیر و مجذوب‌کننده در مادر است که هم جزء اوست و هم از او جداست. همان «آنی» که در تشریح کوریون به آن اشاره شد. در بافت مضاعف کوریون، لحظه پایان مادر و آغاز جنین، آن دم کوتاه، به مثابه نشانه‌ای از مادر به کودک ارسال می‌شود، جرقه‌ای در آن تاریکی محض، همان ماه در شب تاریک جهان. لکان در اینجا M را به جای M(other) به کار می‌برد که هم مادر است هم دیگری و معمولاً در زبان فارسی به مادر/دیگری ترجمه شده

است اما به خوبیِ ماه‌تاب نمی‌تواند هم بر مادر و هم بر شیءِ مادری یعنی «ماه» وی دلالت کند.

F: پدر و قانون نمادینی که او مظهر آن است: نام پدر. که این نیز در این نمایشنامه با حرف نخست نام فرامرز همخوانی دارد.

S: سوژه است.

O: دیگری است.

R: واقعیت است.

i: دیگری تخیلی است.

m: خود یا me است

I: خود آرمانی مهتاب است. [۲۸]

---

[۲۸] خودِ آرمانیِ مهتاب چیست؟ *خواب در فنجان خالی* بیمار و ناخوش است و ضایعه‌ی مرگ آن را فرا گرفته است. نمایشنامه تقریبا با مرگ آقاعمه و اشاره به انتظار مرگ آوری که این زوج برای آن کشیده‌اند، شروع می‌شود. پس از آن مرگ فرامرزخان به روایت پسرش در آن تکه کاغذ، همچون زنگ ناگهانی ناقوس در ظهری ساکت در پایان تابلوی پنجم، باز هم مرگ فرامرزخان در خواب بیمارگونه‌ی ماه‌لیلی، مرگ فرامرز در انتهای نمایش به اضافه‌ی اشارات متعدد به مرگ مادر فرامرز در ارتباطش با ترمه، مرگ ماهرخ، در دیالوگهای ماه‌لیلی، و....

ژیژک می‌نویسد:

> « لکان در Encore (هنوز) – به گونه‌ای شگفت‌آور بار دیگر فرض نشانه را – به مفهومی دقیق در تقابل با دال- به عنوان حافظ پیوندی با امر واقعی تعریف می‌کند [...] لکان جوان نظم دال را به منزله حلقه گیرای تفاوتمندی تعریف می‌کند. این نظم، نظم گفتمانی است که در آن هویت هر عنصر ناشی از تعیین چند وجهی آن به واسطه تبیین خویش است، نظمی که در آن هر عنصر چیزی بیش از تفاوت آن با دیگر

عناصر نبوده و مساله رابطه با امر واقعی اصلا مطرح نیست. بر عکس لکان متاخر در جریان مطرح کردن دوباره فرض «نشانه» در چشم انداز گسترده تر آثار اخیرش می‌کوشد تا جایگاه لفظی را مشخص کند که نمی‌توان آن را به جنبه‌ای از دال فروکاست، چرا که این امری پیشا سخنی است و هنوز در جوهره لذت جای دارد.» (ژیژک،۱۳۸۳: ۳۱۲)

برای روشن‌تر شدن تفاوت نشانه از دال، باید به عاملیت مرگ در دال از نظر لکان اشاره کرد. در رانه‌ی مرگ نزد لکان، ورود سوژه به نظام نمادین زبان، تلاش بیهوده‌ی از سوژه برای جبران ضایعه‌ی از دست رفتن ارضای اولیه نامیده شد. جایی که سوژه شقه شده، از دالی به دالی دیگر، از ابژه‌ای به ابژه‌ای دیگر برای جبران این فقدان حرکت می‌کند اما هر خشنودی در لحظه اول به نارضایتی در تکرار آن منجر می‌شود، لکان می‌نویسد:

«نظم نمادین همزمان هم بدون هستی است و هم اصرار دارد که هست باشد، یعنی همان چیزی که فروید به هنگام معرفی کردن غریزه مرگ به عنوان بنیادی‌ترین چیز در ذهن داشت- نظمی نمادین در عین مشقت و رنج، در فرآیند آمدن و پدیدار شدن،مفر برای شناخته شدن... این همان نقطه‌ای است که ما از آن به نظام نمادین وارد می‌شویم، و این نظام، نظامی لیبدویی نیست که خود (اگو) و تمامی سایق‌ها را در خویش جای داده باشد. این نظام تا فراسوی اصل لذت امتداد می‌یابد، تا فراسوی محدوده زندگی، و به همین دلیل است که فروید آن را با غریزه مرگ همانند می‌انگارد... نظام نمادین را نظام لیبدویی پس می‌زند، نظام لیبدویی که در برگیرنده کل عرصه تخیلی، من جمله ساختار خود (اگو) است و غریزه مرگ فقط قاب نظام نمادین است.» (ژیژک،۱۳۸۳:۳۰۸)

این بودن نشانه در جوهر لذت، بیانگر سویه‌ای از ادراک بلاواسطه شیء است. که دال تقلایی ناکام برای فراخواندن همان شیء گم شده است. در دال سویه‌ای معنا گرایانه از چیز یا شیء که دال به آن اشاره دارد وجود دارد. اما نشانه فاقد این همراهی در معنای ضمنی خویش است.

برای مثال در نمایشنامه خواب... فتوگراف یا عکس مثالی از این دالِ نظام نمادین یا ابژه‌ی میل است یا فنجان ویکتوریایی. اما در گفتگویی در تابلوی اول که پیشتر به آن اشاره شد: « یک بادبان سفید، با یه خفاش وسطش... عین یه لکه سیاه!» به مثابه یک پیشا سخن یادآور همان نشانه‌ای که در امر واقعی راه می‌برد عمل می‌کند، مهتاب بعد از این پاره سخن می‌گوید: « آره! همین بود! معنی‌اش همین می‌شه!» که انگار تقلای او برای نمادین کردن آن را می‌رساند امری که ناممکن می‌نماید چرا که دیگر هیچگاه سخنی از آن به میان نمی‌آید یا حتی اشاره‌ای به آن نمی‌شود. این پاره سخن که در نگاه اول، مثل مواردی که در این نمایشنامه کم هم نیست اشاره به فال قهوه دارد اما برخلاف موارد دیگر در اینجا هیچ اشاره‌ای به فال قهوه یا فنجان قهوه نمی‌شود و همین مسأله بیشتر وادارمان می‌کند آن را به مثابه نشانه‌ای از امر واقعی به شمار آوریم، انگار این بار فال در فنجان خالی افتاده است. «یک بادبان سفید، با یه خفاش وسطش عین یک لکه سیاه» یادآور آن قطعه ژیژک در مورد تابلویِ *شمایل عریان و بی تاب زمانه من* اثر کازیمیر مالویچ است، مربع سیاه ساده‌ای بر یک زمینه سفید. در این شاکله، «واقعیت»، آن سطح سفید پس زمینه است، آن نیستیِ آزادی یافته، آن فضای آزادی که ابژه‌ها می‌توانند در آن جلوه گر شوند که مداومت و معنای خود را کلا از آن «سیاه چاله» ی واقع در مرکز تابلو، آن des Ding لکانی می‌گیرد، das Ding، آن چیزی است که جوهر لذت را جسمیت می‌بخشد. همانند همه‌ی تصاویر متاخری که روتکو ترسیم کرده، این تابلو نمود نبردی برای حفظ مرز جدا کننده واقعیت از امر واقعی است. برای جلوگیری از سرایت امر واقعی (مربع سیاه واقع در مرکز) به کل حیطه، برای حفظ تمایز آن مربع آن چه باید به هر قیمت پس زمینه‌ی آن بماند.». «پس، سد جدا کننده امر واقعی از واقعیت

نه نشانه‌ای از «دیوانگی» بل همان شرط وجود حد کمینه‌ای از «به هنجار بودگی»است. (ژیژک، ۱۳۸۳:۳۱۱)

حال با این تفاسیر اگر دوباره به آن گفتگو در نمایشنامه نگاه کنیم: «یه بادبان سفید با یه جغد وسطش...» کل این عبارت که همچون استعاره‌ای جلوه می‌کند از آنچه ژیژک در تابلوی مالویچ به عنوان تلاقی واقعیت و امر واقعی در نظر گرفت، خود مجاز مرسلی برای همجواری امر واقعی و واقعیت در کلیت نمایشنامه است. جایی که در بطن دیالوگ‌هایی کاملا روزمره، عادی (مربع سفید)، این جمله پرت، دورافتاده، مبهم و بدون الصاق به هیچ فضای نمادینی (مربع سیاه)، سرنمونی از امر واقعی تهدید کننده است. امر واقعی که باز بنا به اشاره ژیژک در بعضی آثار همچون این نمایشنامه، همچون دریاچه‌ای، جزایر نمادین را در بر گرفته‌اند واین خلاف آمدِ آن چیزی است که ما معمولا به تهدید امر واقعی از آن یاد می‌کنیم.

در نتیجه آنچه این دیالوگ را به مثابه استعاره‌ای از امر واقعی برمی‌سازد نه خود فی‌نفسه‌ی آن بلکه ارتباط یا عدم ارتباطش با دیالوگهای پس و پیش خود است:

مهتاب: نه نه، نه باورم نمیشه... غیر ممکنه.

(مهتاب سرش را از زوی قلب آقاعمه برمیدارد و نبض او را می‌گیرد: لحظه‌ای چشمهایش را می‌بندد، انگار می‌خواهد متمرکز باشد)

فرامرز: بالاخره چی؟

مهتاب: ترو خدا تحمل کن یه لحظه.

فرامرز: می‌خواهم مطمئن شم.(ثمینی،۱۳۸۲:۷۱)

(مهتاب از روی میز کنار بستر سوزن بلندی را برمی‌دارد و آرام به پای آقاعمه می‌زند، پیرزن ابدا واکنشی نشان نمی‌دهد. مهتاب یک بار دیگر این عمل را تکرار می‌کند، ولی باز هم واکنشی نیست. ناگهان انگار او تمام توان خود را از کف می‌دهد و می‌نشیند.)

مهتاب: (زیرلب) یه بادبان سفید، با یه خفاش وسطش... عین یه لکه سیاه!... آره همین بود. معنی‌اش همین می‌شه.

فرامرز: بالاخره چی؟

(مهتاب آشکارا در خود فرو رفته است. فرامرز بی تاب به مهتاب و آقاعمه نگاه می‌کند.)

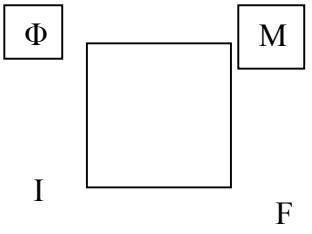
مهتاب: یه بادبان سفید با یه....

فرامرز: درست حرف بزن چی شده؟

مهتاب: آخرشه. (همان)

به قول ژیژک سد جدا کننده واقعیت از امر واقعی، این واحد کمینه بهنجار بودگی در میان دیالوگ‌های هذیان گونه‌ی مهتاب است. مهتاب که طی قرار دادی صوری تن به ازدواج با پسرعموی خود فرامرز کاشف میرزایی عکاسِ رونامه‌ی... داده است و طبق این قرارداد صوری، مرگ آقاعمه نقطه‌ی پایان این رابطه است، با مرگ او دچار شوکی ناگهانی می‌شود، شوکِ امر واقعی. امر واقعی مرگ. نه واقعیت مرگ. مرگ آقاعمه اینجا نه به خاطر پایان دادن به رابطه صوری و نه چندان گرم این زوج

پس چهار گوشه‌ی بیرونی مربع لکانی به این صورت در آمد:




Φ: قضیب F: فرامرز، پدر

M: ماه تاب I: خودآرمانی

در M به عنوان ماه تاب، ماه حاوی آن شیء دست نیافتنی آغازین مادر بود. اما این ممکن است که ما را به این سوءتفاهم برساند که این مربع حول سوژه‌ی کودک شکل گرفته است. پس توضیح این نکته بسیار ضروری می‌نماید که سوژه‌ی این مربع لکانی

---

شوک آور است بلکه به مثابه تهدید امر واقعی رخ می‌نماید و شوک اینجاست، این مرگ در خود حاوی (فرناز است!) دختری که فرامرز عاشقانه دوست می‌داشته و هنوز عکسش را نگه می‌دارد. حتی خود فرناز نیز امر واقعی نیست. فرناز نیز یک ابژه میل نمادین است، اما حضور او است که امر واقعی را آشکار می‌کند. «جنس [دستِ] دوم» بودن!: مهتاب: بمیرم برای ماهرخ! که همیشه آدم دست دوم بود- بنگرید به تابلوی شش! که با وارد شدن ماه لیلی، فرامرز او را فرناز می‌پندارد.

فرناز کلمه‌ای است که در سطح امر واقعی عمل می‌کند، کلمه‌ای که انگار بمانند یک سیاهچاله فضایی تمام نورهای ساطع شده از فضای اطراف خود را در خود بدون هیچ پسماندی به سیاهی به تاریکی مطلق تبدیل می‌کند. مسأله مطرح در حل معمای مهتاب، از حل معمای این کلمه می‌گذرد. واکنش‌های عجیب و غریب مهتاب به اتفاقات، واکنش‌هایی که کم هم نیستند، از غمی بزرگ که بعد از مرگ آقاعمه وجود او را فرا می‌گیرد تا واکنشی به کلمه ماهرخ! که به ظاهر از دهان فرامرز اتفاقی بیرون پریده یا حتی به تعبیر ما، چیزی که مهتاب می‌شنود نه اینکه فرامرز آن را گفته باشد همان چیزی است که فاصله‌ای که رابطه هنجار میان علت‌ها (مرگ آقاعمه، اشتباه لپی فرامرز در به کار بردن ماهرخ به جای مهتاب و...) و معلول (واکنشهای مهتاب!) پدید می‌آید را به هم ریخته و واجد پریشانی مهتاب است، واجد گونه‌ای علایم هیستریک زنانه.

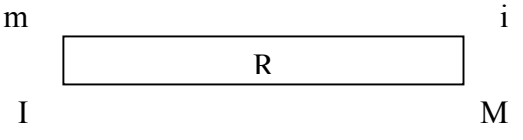
مهتاب است. شخصیت مهتاب زنی که دچار ماخولیاست و متهم به قتل شوهرش فرامرز کاشف میرزایی. و این ماه در ماه‌تاب که در آن به شیء آغازین مادری دلالت می‌کند، دیگریِ دیگریِ مهتاب است. دیگریِ میلِ دیگری او. در واقع ماه دال رابطه‌ی جنسی است در رابطه با فرامرز. در رابطه‌ی مهتاب با کودک: این ماه دالِ آن شیء آغازین مادری است. آن ارضاء اولیه و دسترسی‌ناپذیر و تکرار ناشدنی. در رابطه با ماه لیلی به عنوان خودآرمانی‌اش: دالِ بر آن خودشیفتگی اولیه، آن تصویر واحد و منسجم درآینه. برای تکمیل مربع لکان، m (نماینده خود یا Me در انگلیسی است.) که مهتاب است. پس M ماه‌تاب و m خود مهتاب است. و i دیگری تخیلی. این i در دوری ماخولیایی مهتاب، می-تواند ماه‌رخ باشد و در مانیای او ماه‌لیلی ۲۱، ۲۲ ساله. ماه‌لیلی زیبا و خوش‌چهره. «خود آرمانی کارکرداش همانندسازیی است که تا فرا و سوی بعد تخیلی پیش می‌رود. در عین حال چیزی است که متمایز از زمینهٔ دیرینه و بی‌شکل ماه تاب همانندسازی نمادین خودآرمانی I به جایگاه موضع‌مندی محض بدل می‌شود.» (بوتبی،۱۳۸۴: ۴۰۱)

فضای اصلی این مربع لکانی، ذوزنقه‌ی میانی {i،m،I،M} است که با R مشخص شده است. و معرف واقعیت است. یا مرحله‌ی واقعی. این مربع لکانی استعاره‌ای است برای ذهن مهتاب. برای نظام‌هایی که از آغاز زندگی ساخته می‌شوند. نظام‌های آینه‌ای، نمادین و واقعی. این تأثرات انضمامی، در هر سه نظام، کامیابی را به عنوان مجموعه‌ای از همان‌سازی‌ها بر می‌سازند و از همین رو، سه نوع متفاوت کامیابی را به بار می‌آورند ؛ ۱ــ

کامیابی متعلق به اندامواره‌ی بیولوژیکی (امر واقعی)، ۲- متعلق به بدن (نظـام خیـالی) ۳- متعلق به سوژه (نمادین) در بزنگاه میان نظام نمادین و نظام خیـالی، کامیـابی، بـا معنـایی سروکار دارد که به زندگی شخص ارزش می‌بخشد ($\Phi$). در بزنگاه میان امر واقعی و نظام خیالی، کامیابی با نوعی با مشغولیت فقدان سرو کار دارد که لکان آن را اختگـی مـی‌نامـد ($-\Phi$) و در واقع مرحله واقعی و نظام نمادین، می‌تواند کامیابی دیگری را یافت، جایی که خلاء در سطح انداموارہ جسمانی مستقر [$S(\Phi)$] می‌شود. T نماینده امر خیالی است. البته در کتاب این منطقه با I بزرگ مشخص شـده اسـت کـه در اینجـا بـرای رفـع اشـتباهات احتمالی یکی گرفتن آن با I خودآرمانی، با T (تخیلی) مشخص شده و N هم نماینـده امـر نمادین است. پس در بزنگاه امر خیالی و امر واقعی که کامیابی با مشغولیتِ فقدان سروکار دارد و لکان آن را اختگی می‌نامد. اینجا در محوری مهتاب و یکسان‌سازی او با مـاهرخ را می‌توان دید که حاوی همین اختگی است و فقدانِ علاقـه رابطـه جنسـی بـروز مـی‌کنـد. کامیابی بنیادی و مطلق در اینجا در همان سردیِ مورد اشاره مهتاب بروز می‌کند که در این پژوهش به صورت، دسترسی به کامیابی از راه ارضاء عدم علاقه بـه رابطـه جنسـی بـه آن اشاره شده است ($\Phi_-$). و در مرز امر واقعی و امر نمادین، کامیـابی در خـلاءای مشـخص می‌شود که در سطح انداموارہ جسمی ایجاد می‌شود. همان محور خودآرمانی و مـاه لیلـی. در اینجا نیز کامیابی خاص و مطلق همان تثبیت شدن در مرحله‌ی ادیپ است یعنی همـان عدم علاقه جنسی که در این مـرز بـه صـورتی دیگـر خـود را بـاز مـی‌نمایانـد. یکـی در

سرکوفت‌ها و سرزنش‌های خودآرمانی که مثال‌های آن آمدو بارزترین‌شان آن، گفتـه‌ی: «از من سردتر نیست..» است، و باز در برساختن ماه لیلی/ کودک در ذهن مهتاب بـاری انکـارِ این کامیابی. [S(Φ)]

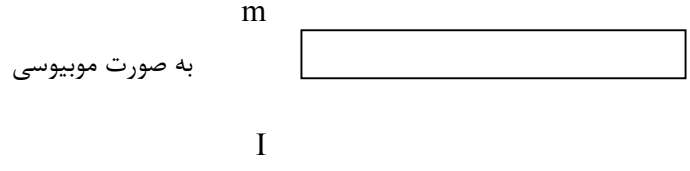
دلیل مریضی مهتاب این است: کامیابی مطلق او در عشق به پدر و زنا با محـارم. کامیـابی تثبیت شده و بازگشته! که خود را به صورت جلوه‌های مختلف بازنمایی کودک و یکسـان انگاری مهتاب با شخصیت ماهرخ می‌نمایاند حالا این ذوزنقه میانی را از باخت کلی مربع به صورت نواری جدا می‌کنیم. نواری که پس از جداکردن به این صورت زیر درمـی‌آیـد.




لکان می‌نویسد:

«آنچه طرح R نشان می‌دهد نمودار تصویری اسـت. بـه طـور اخـص نقطه‌ها اتفاقی (یا برای بازی) نیست. که من حروفی را انتخاب کردم کـه بـا آنها مطابقت دارند–I و i و M و m– و یگانه برش معتبر این طرح را پدید می-آورند (برش iI و Mm)، گواهی کافی‌اند بر این برش نواری موبیوس درمیدان ایجاد کند... منظورم این است که تنها این برش ساختار کلی سطح را آشـکار می‌سازد، چون قابلیت آن را دارد که آن دوعنصر ناهمگون خیال را (($ Δ a)) را از آن جدا سازد: $،s مسدود توسط باریکه مذکور که درواقع انتظـار مـی-

رود، میدان R بعد واقعی را بپوشاند و a که با میـدانهای NوT تطـابق دارد. از این‌رو، نماینده بازنمایی درحوزه خیال، یعنی سوژه سرکوب شده $،S مسدود شده میل [سوژه چاک خـورده ناخودآگـاه] در اینجـا تقویـت کننـده میـدان واقعیت است. و این میدان تنها به واسـطهٔ اصـل و ریشـه objet a کـه بـه آن چهارچوب می‌بخشد ثبات می‌یابد.» (بوتبی،۱۳۸۴: ۴۰۵)




I بر روی i و m بر روی M قرار می‌گیرد. این همان نقطه‌ی عطفـی اسـت کـه در بخـش مسأله‌ی کوریون در بحث امر نشانه‌ای (جسمی) کریستوایی به آن اشاره کرده‌ام و آن لحظه عطفی است که با تشکیل کوریون به عنوان بافتی مضاعف، بافتی کـه بیـرون آن سـخت و درون آن نرم است شکل می‌گیرد. لحظه‌ای که در آن مادر پایان و کودک آغـاز مـی‌گـردد. همان ترومایی که در مرگ آقاعمـه بازنمـایی شـد و مکانیسـم دفـاعی مـتن در برابـر آن، چرخش زاویه‌ی روایت بود. همان نقطه‌ی چرخش نوار موبیوسـی. اینگونـه اسـت کـه m (مهتاب)، در این چرخش موبیوسی روی ماه‌تاب (M) واقع می‌شود که حـاوی آن دیگـریِ او (کودک به مثابه (objet a او و خود نیز حاوی ابژه a آغازین کودک بود. که ما در آن جـا

دالِ اندوه و آشوب را بازنمایانِ آن گرفتیم. نقطه‌ای که درون و بـرون یکـی مـی‌شـود. دو حرف دیگر آن یعنی I: خودآرمانیِ مهتاب در پیچش نـوار موبیـوس در لحظـه‌ای همـان iماهرخ/ ماه لیلی می‌شود.

«لحظه حیاتی همان لحظه برش است. اساساً برشی در پیکـرۀ تخیلـی که به واسطۀ آن مجموعه‌ای از ابژه‌های محدود (سینه، مدفوع، قضیب، صدا، نگاه خیره و غیره) از پیکرۀ دیگری متمایز و جدا می‌شوند. بـه واسـطۀ ایـن تمایز و جدایی، سلسله‌ای از ابژه‌ها استقرار می‌یابـد کـه بـه نحـوی نمـادین واسطۀ میان سوژه و دیگری می‌شود لکان بر پایه همین مفهوم ادعا می‌کند که Objet a «باقیمانده[ای] در دیالکتیک سوژه و دیگری [است]» به دیگـر کـلام، شکل نمودهای متسلسل Objet a تمهیدی – مانند جا پاهایی در رودخانه که به واسطه آن میل دیگری به مثابه شیء از نظام تخیلی جدا می‌شود و بـه رُل مدار نمادین در می‌آید. هر پله در این سلسله، امکانی نمادین پدیـد مـی‌آورد که سوژه با تکیه بر آن می‌تواند لحظه فقدان و عدمی را که پدیدآورندۀ میـل است، بازنماید. یعنی هر تجسد Objet a به سوژه امکان می‌دهد به جای آنکـه به سئوال میل دیگری، بُعد تصورناپذیر دیگریِ تخیلی که به نحوی نخسـتین به مثابه das Ding ظاهر می‌شود، پاسخی اقامه کند، سؤال میـل دیگـری را بـه روند آشکارگی فرایند نمادین منتقل سازد.» (بوتبی،۱۳۸۴: ۴۰۷)

این تمایز و جدایی، این لحظه فقدان و عدمی که پدیدآورنده میـل بـود. همـان خـوانش است که در دو فصل اول این مقاله از روی دیگر این نوار آمد. یعنی خوانشی معکوس هم در فضا، هم در زمان. نوار هم پشت و رو شده و هم معکوس گردیده است. این خـوانش مستلزم بررسی روند رشد کودک/ ماه لیلی شد که خود فقط در ذهن و نگاه مهتاب/ مـادر حضور داشت و این فصل خوانش روی R این نوار بود. و F فرامرز پدر، آن پـدر نمـادینی است که در این نمایشنامه هر دو خوانش با الصاق به او پیوسـتگی مـی‌یابـد همـان زمـان خطی پدرانه. آخرین حلقه از شکل‌های نمود Objet a و صرفاً یکی از آنها نیست، بلکـه آن دالِ استعلایی است. این انفکاک موبیوسی IgiMgmI تنها زیز سیطره‌ی قانون پـدر امکـان-پذیر می‌شود. چرا که رابطه مادر- کودک بدون این بعد نمادین تنها رابطه‌ای طبیعی اسـت. به بدوی‌ترین شکل آن. نه رابطه‌ای فرهنگی و اجتمـاعی شـده. اسـتقرار تحـت کُـد پـدر. «مسأله اصلی این است که رابطه با واقعیت، که بر پایه قطعیات ادراک استوار نیست، تنهـا هنگامی برای سوژه انسان به امکانی بدل می‌شود که ادراک تحت تاثیر و نفوذ دال {پـدر} ثبات خویش را از کف بدهد. مفهوم واقعیت مبتنی بر ناپیوستگی و فوران عدم قطعیتی در ارتباط با ابژه است.» (بوتبی،۱۳۸۴: ۴۱۶)

مهتاب در عمق و کنه روان پریشانی‌اش، حس و دریافت خـویش را از واقعیـت از دسـت می‌دهد. مهتاب، قاتل فرامرز کاشف میرزایی، آن فاصله لازم برای نگریستن بـه واقعیـت و امنیت در آن را از کف داده و به کلی به ورطه امر واقعی فرو غلطید. «قطعیت مطلق بـدون

واقعیت» او را از پا انداخت و به دام جنون افکند.

«قابلیت مرتبط ساختن خویشتن با «واقعیت» – که بـه هـیچ‌وجـه در معلوم و معین بودن ابژه‌ها برای ادراک ریشه ندارد– مسأله‌ای است مربوط به مرتبط ساختن خویش با آنچه آن‌جا نیست، آنچه در ادراک مفقود یا ناکامـل است. من بر اساس قابلیت خودم در باز گـذاردن مسـأله «هسـتی حقیقـی... فنجان قهوهٔ پیش روی خودم می‌توانم میان خـودم و واقعیـت فنجـان قهـوهٔ مزبور ارتباط برقرار کنم، و این ارتباط نیز در ابعـاد گونـاگون بـه درک ایـن واقعیت ابتدایی در لوح هشیاری من منوط است که فنجان یـک روی پشـتی نیز دارد که اکنون از نگاه من مستور است، امـا مـن بنـابر قابلیـت ادراکـم از فنجان می‌توانم آن روی فنجان را نیز بُعـدی از «واقعیـت» بینگـارم. «آزمـون واقعیت» هنگامی حادث می‌شود که سوژه آن چیزی را که هست، در رابطه با آن چیزی که نیست، تجربه کند. به دیگر کلام، حس و دریافـت واقعیـت بـر پایهٔ تجربهٔ ابژه در چارچوب رابطه‌اش با شیء استوار اسـت. از ایـن دیـدگاه ممتاز می‌توان هستهٔ معنایی نظریه لکـان در بـاب روان‌پریشـی را درک کـرد. فرمول لکانی برای روان‌پریشی به مثابه اسقاط حـق دعـوی نـام پـدر نشـان دهندهٔ آن است که خود روان‌پریش به دلیل نقصان کارکرد نمادین در رابطه با Objet a دستخوش نقیصه و اخلالی شده است. آن چه خود روان‌پریش فاقـد

آن است، خود فقدان است.» (بوتبی،۱۳۸۴: ۴۱۶)

آری واقعیت امر همان است. مشکل مهتاب فنجان (واقعیت) نیست بلکه مشکل او خالی بودن آن است (فقدانِ فقدان). پس با بازگشت به مفهوم ذهنیت زنانه و زمانِ زنان، باید قید کنیم که آنچه این ذهنیت زنانه ناگزیر از آن است، تسلیم شدن به نگرش عزیزی است. تسلیم شدن به این نکته که در نهایت هر روایتی که با ساخت بنیادین دستورِ زبانِ معنا یعنی (اسم+ فعل، موضوع- توصیف، آغاز و پایان) همخوانی کند در نهایت ناگزیر از تسلیم شدن و به انقیاد در آمدن زمانِ زبان است. زمان تاریخ: نرینه محوری. پس ذهنیت زنانه چه امکاناتی را برای خارج شدن از این انقیاد می‌تواند فراهم سازد؟

## ۷- زمانمندی روایی نمایشنامه و مسأله‌ی زمانِ ذهنیت زنانه

پایان نمایشنامه چنین است:

« درد امان فرامرز را می‌برد، باز صدای اف اف و فرامرز که از درد بـه خود می‌پیچد و چند لحظه‌ای بعد، در حین احساس تهوعی شدید بی‌حرکت روی زمین می‌افتد. مهتاب گریه می‌کند. قنداق بچه را باز می‌کند. بچـه‌ای در کار نیست. تنها یک تکه ملحفه است. مهتاب ملحفه را روی فرامرز می‌کشد، سر او را می‌بوسد، بالای سرش می‌نشیند به زاری کردن.

مهتاب/ ماهرخ: آخ طفلکم یتیم شد... آخ! ماهرخ شوهرت رفت... سوختم از درد جدایی... ای وای!.... دوباره در توضیح صحنه: (ماه‌لیلی/ آقاعمه از زیرزمین بالا می‌آید. از آن سرزندگی و نشاط ابداً نشان بر چهره‌اش باقی نمانده. دوباره پیر شده و صدو بیست ساله می‌نماید. یک قیچی در دست دارد و لباسی شلخته بر تن. نگاهی به مهتاب و جسد فرامرز می‌اندازد. آرام لبخندی می‌زند. پشت میز می‌نشیند، عکس فرامرز را از قاب عکس روی میزی بیرون می‌آورد و قیچی می‌کند. بعد فنجانی را که فرامرز از آن قهوه خورده برمی‌دارد و به نقوش درونش چشم می‌دوزد.) و می‌گوید: ماه‌لیلی: آقاعمه: یک روباه می‌بینم. بدون سر...با یک راهبه‌ی مجنون و یک روسپی که پیر است. پیرِ پیر...این فنجان عجب حرفهایی می‌زند امشب! (زیر لب انگار نقش داخل فنجان را می‌خواند) ما از آن گونه‌ایم که رویاها هستند و زندگی کوچک ما را خوابی فراگرفته است. (صدای ماه‌لیلی/آقاعمه و مویه‌های مهتاب/ماهرخ با نوای آزاردهنده‌ی اف اف می‌آمیزد.)

(نور می‌رود.)

تهران–فصل باران ۱۳۸۱» (ثمینی، ۱۳۸۲: ۸۲)

در این پایان‌بندی که به نوعی نقطه‌ی گره‌گشایی متن است ملحفه (همچون پرده‌ی اسرار) کنار می‌رود. کودکی وجود ندارد. هیچ! هرچه بود تنها توهم ذهنیتِ مهتاب/ مادر بود، ماه

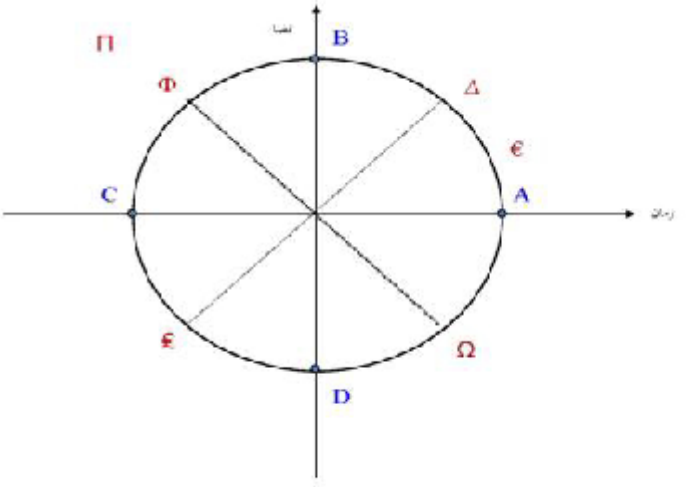
لیلی/ کودک تمام کالبد مهتاب را دربرگرفته بود همانگونه که هزیودس کالبد گئا را. حال که نیست می‌شود تمام کالبد مهتاب به یکباره فرو می‌ریزد و انهدام کامل او را سبب می‌شود. با فروپاشی مهتاب/ مادر، ماه‌لیلی دوباره به آقاعمه‌ی صدوبیست ساله‌ی ابتدای نمایشنامه تبدیل می‌شود و پایان به آغاز می‌چسبد. نه فقط چسبیدن که درهم می‌تنند چنان که سخت می‌شود از پایان به معنای معمول آن حرف زد. ساختاری که یادآور آن چیزی است که کریستوا از آن به زمانمندی یادوآره‌ای یاد می‌کند.

جولیا کریستوا در زمان زنان می‌نویسد: «هر گاه نام و سرنوشت زنان به خاطر می‌آید، بیشتر مکان مولد و شکل‌دهنده‌ی گونه‌ی انسانی‌مان را تداعی می‌کند تا زمان، شدن، یا تاریخ را.» (کریستوا،۱۳۷۴:۱۰۷) که آشکارا کنایه‌ای از تقابل فعال/ منفعل موجود در اندیشه لوگوس‌محور غرب است که وجهی انفعالی را به زن می‌بخشد. یعنی صرفاً گونه‌ای تولید مثلی زیست‌شناسانه، نه نوعی فعلیت در تاریخ، شدن و زمان.

> «چنین به نظر می‌رسد که ذهنیت زنانه، ضرباهنگ خاصی را به زمان ارزانی می‌کند که اساساً، از میان وجوه چندگانه زمان که با تاریخ تمدن‌ها شناخته شده‌اند، تکرار و جاودانگی را در برمی‌گیرد. در این زمینه از یک سو شاهد چرخه‌های آبستنی، و تکرار جاودانه‌ی روندی زیست‌شناختی هستیم که با روند زیست‌شناختی طبیعت سازگار است و بدین‌طریق دو گونه‌ی زمانمندی را تحمیل می‌کند که گر چه قالبی بودنش ممکن است متحیرمان

کند ولی نظم و هماهنگی‌اش با آنچه به منزله زمانی فراذهنی و جهانی تجربه شده است، شـهودی خیـره کننـده و کامیـابی‌ای نـام ناپـذیر را سـبب مـی-شود...حضور سترگ یک زمانمندی یادوآره‌ای که بدون شکاف یا راهی برای فرار است، و چنان ارتباط اندکی با زمان تـک خطـی (کـه همـواره در حـال استمرار است) دارد که به سختی در خـور واژه‌ی «زمانمنـدی» اسـت و ایـن زمانمندی فراگیر و بی‌پایان همانند مکانی تخیلی، آدمی را به یاد کرنـوس در اسطوره هزیودس می‌اندازد کرنوس، پسری که ثمره‌ی زنا با محارم است، بـا حضور گسترده‌اش تمامی کالبد گئا را در برمی‌گیرد تا او را از اورانوس پـدر جدا کند.» (کریستوا، ۱۳۸۴: ۱۰۸-۱۱۰)

دیاگرام زیر که حاصل تلقیح این زمانمندی یادوآره‌ای در نموداری دکارتی از فضا – زمان است نمایی کلی از زمانمندی نمایشنامه را نشان می‌دهد.




دیاگرام دوم: تلقیح زمانمندی یادواره‌ای و نمودار دکارتی فضا–زمان

ربع اول: از نقطه A تاB:

فضا و زمان هر دو مثبت‌اند: یعنی موقعیت کاملاً واقع‌گرایانه است. زمان، زمان حال است. وفضا قصری قجری اما با وسایلی مدرن (ضبط صوت، تلویزیون و...) دو تابلوی اول در این وضعیت می‌گذرد. فرامرز عکاس یک روزنامه است و به خاطر چند عکس مورد تعقیب و تهدید، مهتاب پرستار است و از این آشفتگی فرامرز نگران اما دلیل آن را نمی‌داند. آقاعمه پیرزنی است که آنها منتظر مرگش‌اند تا این قصر را به عنوان میراث، نصف کرده و از هم جدا شوند.

تابلوی اول میان دو نقطه‌ی A و $\Delta$ می‌گذرد. و تابلوی دوم میان دو نقطه‌ی $\Delta$ و B. نقطه‌ی $\Delta$ پایان تابلوی اول و نیم‌ساز ربع اول است جایی که آقاعمه به ظاهر می‌میرد. این مرگ مایه‌ی شادی فرامرز و اندوه مهتاب می‌شود. این مرگ آسیبی جدی از نظر روانی به مهتاب می‌زند. در تابلوی دوم نخستین علایم ماخولیای مهتاب ظهور می‌کند. فرامرز تاحدودی متوجه وضع روانی مهتاب شده است. سوگواری مهتاب برای مرگ آقاعمه برای فرامرز غیرطبیعی و دور از انتظار می‌نماید. جر و بحث آن‌ها بر سر این مسأله پرده از جنس رابطه‌شان بر می‌دارد. سردی و بی‌توجهی فرامرز و عشق پنهان مهتاب به وی. در همین تابلو آن‌ها متوجه می‌شوند آقاعمه کاملاً نمرده است. آنها مانده‌اند با این وضعیت چه کنند. آقاعمه هم مرده و هم نمرده است. یک جور سارماکوپندی، یک مرگ ظاهری، با احتمال یک در ده میلیون. این وضعیت تا نقطه B ادامه دارد. نقطه‌ی B پایان تابلوی دوم است و جایی که فرامرز در حالی‌که می‌خواهد از جسد آقاعمه عکس بگیرد آقاعمه دست‌هایش را به طرف دوربین دراز می‌کند. نقطه‌ی B جایی است که نمایشنامه زاویه‌ی دید روایت اش را از راوی دانای کل به راوی محدود به مهتاب تغییر داده و از واقعگرایی دو تابلوی نخست عدول می‌کند.

ربع دوم: از نقطه‌ی B تا C. تابلوی سوم میان دو نقطه‌ی B و $\Phi$ می‌گذرد و تابلوی چهارم میان دو نقطه‌ی $\Phi$ و C. نقطه‌ی $\Phi$ نیمساز ربع دوم است. در تابلوی سوم با تغییر زاویه‌ی دید، رفتار آقاعمه از پیرزنی ۱۲۰ ساله که نیمه مرده نیمه زنده است به رفتار کودکی تازه

به دنیا آمده شباهت پیدا می‌کند. چنان که در نقطه‌ی Φ آقاعمه/کودک دنـدان در مـی‌آورد. در تابلوی چهارم تنها مهتاب و آقاعمه/کودک حضور دارند و اثری از فرامرز نیسـت. ایـن تابلو که زیر سیطره‌ی مادر و کودک است بازنمودی است از مرحله‌ی خیالی در دوره‌بندی لکان از رشد کودک. این نگره با دندان درآوردن آقاعمه کودک هم جور درمی‌آیـد چراکـه کودکان معمولاً بین ۸ تا ۱۴، ۱۵ ماهگی دندان در می‌آورند و کـودک در مرحلـه‌ی خیـالی است و از ۱۸ ماهگی مرحله‌ی آینه‌ای را آغاز می‌کند. از نقطه B تانقطه C تـابلوی سـوم و چهارم است. زمان همچنان مثبت است. (هنوز در نیم دایره‌ی بالایی نمودار دکارتی فضـا– زمان هستیم) و از نقطه B رشد کودک شروع میشود و همراه با حرکت مثبـت زمـان رشـد می‌کند در حالی‌که فضا معکوس (منفی) می‌شود. در نقطه‌ای نزدیک به نیمساز این ربع، Π مهتاب کتابی را که فرامرز از زیر زمین آورده را می‌بیند و شروع می‌کند به خواندن: تـاریخ عمارت اجدادی خاندان کاشف میرزایی. به خامه‌ی میرزا فرامرزخان کاشف میرزایی. که از سنه ۱۳۱۴ هجری قمری به قلم صُنع و زیور آراسته شد. من الله توفیق (مهتاب این نوشـته را به سختی می‌تواند بخواند) باشد که ملک مرگ از خشت‌های این عمـارت گـذر نتوانـد کرد و ساکنان حقیقی‌اش را در برنتواند گرفت. (همان، ۲۴)

این نقطه روند حرکت دایره‌ای فضا– زمان را پیشگویی می‌کند. جایی که به زودی فضـا – زمان هر دو منفی می‌شوند نقطه Φ، نقطه‌ای است که به طور دقیق تابلوی سوم تمام شـده و تابلوی چهارم شروع می‌شود. یعنی نیمساز ربع دوم. آقاعمه دندان در می‌آورد، جایی که

کودک خود را جزیی از وجود مادر می‌پندارد و هیچ تصوری از خود به عنوان یک انداموارهٔ زیست شناختی ندارد. تابلوی چهارم یعنی نقطه Φ تا نقطه C تابلویی است که فقط شامل مهتاب/ مادر و کودک است. جایی که کودک با قیچی کردن عکس‌ها، همان بازی fort/da معروف فرویدی را انجام می‌دهد. و آغاز رانه مرگ! که شرح آن آمد. نقطهٔ C، آغاز تابلوی پنجم است. مرحله‌ای که در آن کم‌کم به وجود مستقل خود از مادر پی‌می‌برد و با کاربرد زبان تحت انقیاد قانون پدر قرار می‌گیرد.

ربع سوم: از نقطهٔ C تا نقطهٔ D. تابلوی پنجم میان دو نقطهٔ C و £ می‌گذرد و تابلوی ششم میان دو نقطهٔ£ و D. نقطهٔ £ نیمساز ربع سوم است. کودک/آقاعمه، درست در آغاز تابلوی پنجم متوجه فرامرز / پدر می‌شود و تحت انقیاد او تحت قانون او قرار می‌گیرد (فتوگراف‌های‌اش سربریده می‌شوند). نقطهٔ C، نقطه‌ای است که از آن‌جا، زمان و فضا معکوس می‌شوند و هر دو به قسمت پایینی نیم‌دایره (منفی) سقوط می‌کنند. این روند معکوس شدن فضا – زمان ادامه می‌یابد و اولین نشانه‌های آن در تغییر ناگهانی فرامرز به فرامرز خان بروز می‌کند. تا جایی که در نقطهٔ £ یعنی به طور دقیق انتهای تابلوی پنجم که نیمساز ربع سوم است، تابلو با این جمله پایان می‌پذیرد. که آوای مویه ماه لیلی از زیرزمین به گوش می‌رسد. زمان به طور معکوس و رو به گذشته حرکت

می‌کند.[۲۹] آوای ماه‌لیلی (اسم اصلی آقاعمه که در گذشته‌ی دور بدین نام خواند می‌شد.) از زیرزمین به گوش می‌رسد. روزنامه‌ی دست مهتاب، حبل‌المتین است و تابلوی ۶ با این توضیح صحنه شروع می‌شود: « وسایل خانه قدیمی‌تر شده‌اند... و عکس‌ها تک و توک سالمنداند» و در پایانی‌ترین قسمت تابلوی ششم بین فرامرز و مهتاب این گفتگو رد و بدل می‌شود: « مهتاب: آره، زده به سرم! از بی توجهی‌هات. از پنهان‌کاری‌هات. از این ادب مسخره تصنعی‌ات. از اینکه در تمام این سال‌ها، برای من که زنت بودم یک لامپ عوض نکردی، ولی برای ماه لیلی خانم، تمام خونه رو برگردوندی به زمان قاجار که مبادا بهش بد بگذره. فرامرز: من به هیچی توی این خونه لعنتی دست نزدم. خودم قاطی کردم. فکر می‌کردم کار توئه یا کار اونهایی که می‌خوان دیوانه‌ام کنن.» (همان، ۵۷) حالا دیگر ماه لیلی خانمی شده است، بیست و یکی دوساله است. باریک اندام و زیبا، با کت و دامنی یاسی رنگ و کلاهی بنفش بر سر و چمدانی کوچک و قدیمی در دست حالا نام ماه لیلی برای او برازنده است. با تردید داخل می‌شود.... کودک ذهن مهتاب همان گذشته‌ی ماه‌لیلیِ کاشف میرزایی، دخترعموی فرامرزخان جد بزرگ فرامرز است. مسأله‌ای که نباید فراموش شود این است که این نمودار، فضا- زمان، نموداری است که با فضای ذهنی مهتاب و قضای بازنمود روایی نمایشنامه منطبق شده است نه با فضای داستانی که با فضای بازنمودش متفاوت است. بر این مبنا مطابق فضای داستانی فرامرز از زمانی خطی پیروی

[۲۹] پلاتی شبیه به این را در سال‌های اخیر در فیلم مورد *عجیب بنیامین باتن* ساخته‌ی دیوید فینچر و بازی براد پیت می‌توان دید.

می‌کند. چنان که از تغییر اوضاع و اسباب منزل اظهار تعجب می‌کند، از حرف‌های مهتاب سردرنمی‌آورد. و حتا جایی به اشتباه مهتاب را ماهرخ (زن جد بزرگ و خواهر ماه لیلی) صدا می‌زند ولی در مقابل برآشفتگی مهتاب گیج و مبهوت قبول ندارد چنین اشتباهی کرده باشد. و درنهایت وقتی آقا عمه‌ی جوان شده را می‌بیند، گمان می‌برد فرناز است دختری که زمانی دوست می‌داشته و اینک ساکن آمریکاست. پس بهترین توضیح برای فضای حاکم بر زمانی که بر فرامرز می‌گذرد همان واژه‌ی اینک است. فرامرز همچنان در اینک به سر می‌برد ولی مهتاب به گذشته بازگشته است. ربع چهارم: ازD تا A تابلوی هفتم میان دو نقطه‌ی D و $\Omega$ و تابلوی هشتم میان دو نقطه‌ی $\Omega$ و A می‌گذرد. نقطه‌ی $\Omega$ پایان تابلوی هفتم و نیمساز ربع چهارم است. تابلوی هفتم و هشتم، جایی است که زمان همچنان معکوس است و رو به گذشته. چراکه هنوز پایین نمودار و در سمت منفی محور زمان هستیم. فرامرز، فرامرزخان می‌شود و آقاعمه/کودک ماه لیلی شده است، دخترعمو و خواهر زن از فرنگ برگشته‌ی و فرامرزخان و معشوقه‌ی او که مایه‌ی جنون خواهرش ماهرخ می‌شود. تابلوی هفت با این توضیح صحنه شروع می‌شود که خانه کاملاً حال و هوای قصری قجری را پیدا کرده است. فرامرز به فرامرزخان تبدیل شده و دیگر یک شاهزاده قجری است که قاطی مشروطه‌طلبان شده است. حتی مهتاب، که در تابلوی هفتم یکبار حضور دارد و آن هم به اسم مهتاب، هیچ حرفی نمی‌زند تنها، بخشی از آن کتاب خطی، که تاریخ خاندان کاشف میرزایی است را می‌خواند، تا یکدستی این فضا–زمان بهم

نریزد. در ربع چهارم مطابق ربع اول، همه چیز دوباره رنگ و بـوی واقعگرایانـه بـه خـود می‌گیرد چراکه فضا و زمان در این دو ربع همگن‌اند یعنی در ربـع اول هـردو مثبـت و در ربع چهارم هردو منفی اند. اما موقعیت زمانی واقعگرایی ربع اول زمـان حـال و موقعیـت زمانی واقعگرایی ربع چهارم زمانی است مربوط به کمی پس از مشروطه در زمان پادشاهی قاجاریه. و در تابلوی هشت، مهتاب، ماهرخ می‌شود.

آخرین ربع این نمودار که شامل تابلوی هفتم و هشتم می‌شود، شاید بازنمود دراماتیکی از خاستگاه چالشی در روانکاوی باشد که هیسـتریک‌هـا بـرای نورولوژیسـت‌هـا بـه وجـود آوردند، فروید کارش را با مطالعه‌ی بیماران هیستریک به همراه بروئر شروع کـرد. وبـرای درمان این بیماران از خواب مصنوعی استفاده کردند ولی بعدها فروید به دلایل متفاوت از جمله موقت بودن درمان از طریق خواب مصنوعی و عدم موفقیت او در به خـواب بـردن بعضی بیمارانش از این روش دست کشید و به تداعی آزاد روی آورد.

هیستری تنها چالشی در مقابل زمان نیست، بلکه چالشی در برابـر قـانون اسـت. هیسـتری بیشتر از آنکه نشان دهنده چیزی ذاتی خودش باشد نشان دهنـده و آشـکار کننـده چیـزی ذاتی قانون است. ناتوانی و خلاءیی ملموس در قلب قانون و زبان. آشکار کننده آن فقدان آغازین در قلب زبان که قابل بازنمایی نیست، اما «هیچ» هـم نیسـت. شـاید همـان مـرگ ظاهری آقاعمه استعاره‌ی مناسبی برای هیستری آقاعمه/کودک/ماه لیلی است. همانطور کـه آقاعمه مرده اما هنوز جرقه‌هایی مبنی بر وجود علایم حیاتی می‌زند، در هیستری نیز آنچـه

بازنمایی نشدنی است، به مثابه لایه‌ی پنهان و غیر قابل بازنمایی، آن امر واقعی تهدید کننده، همیشه در نزدیکترین فاصله به واقعیت، به زبان حضور دارد و آن را تهدید می‌کند.

زبان هیستریک، مریضی هیستریک موجد همین تهدید است. تهدید جدی و عمیق واقعیت، زبان و قانون. *تاریخ جنون* میشل فوکو گزارش تبعید هیستری به جایی پرت و دور افتاده از شهر (واقعیت)، از اجتماع است. زایش تیمارستان نه برای مراقبت از هیستری بلکه برای محافظت از قانون است. قرن هجدهم که به نوعی آغاز روشنگری و دوران تفکر مدرن است، دوران زایش تیمارستان نیز هست.[۳۰] «بسیاری از مکاتب روانکاوی هم، دیگر صحبتی از هیستری به میان نمی‌آورند و آنهایی که هنوز از آن نام می‌برند آن را فقط یک روش دفاعی برای دور نگهداشتن و کنترل اضطرابهای از نوع اولیه می‌دانند. باید اعتراف کرد که بسیاری از روانکاوان نیز همچون پزشکان در مقابل چالش هیستری عقب نشینی کرده‌اند.» (کدیور، ۱۰۶:۱۳۸۱)

سوژه‌ی خط خورده، سوژه‌ی چاک‌خورده ($)، نشانه‌ای است که لکان برای شقه‌شدگی سوژه به کار می‌برد، جایی که لکان جمله معروف دکارت؛ من می‌اندیشم پس هستم را به صورت: «آنجایی که می‌اندیشیم، من نیستم. من آنجا هستم که نمی‌اندیشم» بازنویسی می-کند که اشاره‌ای مستقیم است به ناخودآگاهیِ ناخودآگاه. اشاره‌ای است به ناآشکارگیِ ناخودآگاه، حتی آنچه که از ناخودآگاهی، به خودآگاهی درمی‌آید دیگر ناخودآگاه نیست.

---

[۱]- برای مطالعه بیشتر به تاریخ جنون، میشل فوکو، ترجمه فاطمه ولیانی، نشر هرمس نگاه کنید.

این بلند پروازانه‌ترین کشف فروید است از نگاه لکان.

بازنویسی لکان از جمله‌ی دکارت، اشاره‌ای است به ناخودآگاهیِ زنجیره گفتار، به از پیش موجود بودن زبان، به احاطه‌ی زبان بر سوژه. همان حکم هایدگر: که ما ساخته‌ی زبانیم، همان جمله معروف دریدا؛ که ما آن چیزی هستیم که گفته می‌شویم. «آنچه سوژه‌ی هیستریک به معرض تماشا می‌گذارد عدم اطمینان است، عدم وجود یک دال هویت‌دهنده است. هیستری خود را به شکل یک خلاء هویتی نشان می‌دهد. به شکل $ که سوژه آن را به صورت سؤالی به هر آن کسی که در جایگاه ارباب دانش است ارایه می‌دهد.» (کدیور،۱۰۷:۱۳۸۱)

لکان در طبقه بندی گفتمان‌ها، چهار نوع گفتمان کلی را صورت بندی می‌کند. گفتمان سرمایه‌داری، گفتمانِ دانشگاهی، گفتمانِ ارباب و گفتمان هیستریک.

دیاگرامی از گفتمان هیستریک را می‌توان به این صورت نشان داد:

$$\$ \rightarrow S_1$$
$$a \leftarrow S_2$$

سوژه‌ی چاک خورده ($)، که هویت سازیِ سوژه (s) با موضع سوژه‌ی هیستریک است، ارباب دال ($s_1$) را مورد سوال قرار می‌دهد، محصول این سؤال دانشی است که ارباب دال تولید می‌کند؛ ($S_2$) که به صورت ابژه‌ی (a) به سوژه چاک خورده برمی‌گردد.

ماه لیلی($)، سوژه‌ی چاک‌خورده که با موضوع سوژه‌ی هیستریک و دیوانه در آن قجری

هویت‌مند شده است، فرامرز- فرامرزخان را به عنوان ارباب دال($s_1$) بـه چـالش فـرا مـی-خواند و او را مورد سؤال قرار می‌دهد: (شما نگفتید هر چه فتوگراف از من در خانه است باید سر بُرید؟)، محصول این چالش، این سؤال فوق‌العاده مهم است و در آنچه اینجـا بـه عنوان هیستریِ ماه لیلی مطرح می‌کنم، اهمیتی حیاتی دارد. محصول ایـن چـالش در نگـاه اول، فتوگراف یا عکس‌ها یا تصویرهاست که همانطور که پیشتر گفته شد همان objet petit a است. همان ابژه‌ی a که در خیال‌پردازی ماه لیلـی، ($a)، ارضـای فقـدان را مـی‌جسـت. همان چیزی که لکان را واداشت تمام رانه‌ها را، رانه‌ی مرگ بنامد.

در بخش پیشین این مقاله، فتوگراف‌ها یا عکـس‌هـا، اسـتعاره‌ای از image لکـانی بـود کـه حاوی یکی انگاری نظم خیالین و ارضای اولیه است. در گفتمان لکان، فتوگراف‌هـا همـان ابژه a های میلِ ماه لیلی است که ماه لیلی در آنها ارضا اولیه را می‌جوید، ارضایی نـاممکن می‌نماید. این درحالی است که به بیان فرویدی، عکس‌ها گونه‌ای فتـیش‌انـد کـه در ذهـن ماه‌لیلی جایگزین مادر مـی‌شـوند و مـاه/لیلی کـودک بـا پـاره کـردن آن‌هـا، همـان بـازی فورت/دای نوه‌ی فروید را تکرار می‌کند که نمودی است از غریزه‌ی مرگ اما در هیسـتری سمپتوم‌های بیماری به کامیابی متصل‌اند، نه به میل.

> «از آنجا که تکرارها موجد منظومه‌های مشابهی از کامیـابی هسـتند در وهلـه اول پیوستگی‌ای را میان خودشیفتگی خاص شخصی و «ابژه» هـایش برقـرار می‌ساخت، کامیابی نشانگر واقعیتِ رابطه تنازعی خاص «خود» با میل است.

چون میل با ضمیر ناخودآگاه – با من نمی‌دانم– سرو کـار دارد، defacto (بـه شیوه‌ای عملی) دیالکتیکی است. اما در مقابل کامیابی خاص و مطلق اسـت. مناسک یا عادت پیشاپیش دال بر کامیابی‌ای هستند که فرد بدیهی فرض می-کند. لکان در قلب خیال‌پردازی($a) که ارضـای فقـدانی ناخودآگـاه را مـی-جوید، ناسازه‌ای را یافت که او را به نتیجه رساند که تمامی رانـه‌هـا را رانـه مرگ بنامد. ما مایل به تفسـیر در خیـال‌پـردازی هسـتیم (بـه عبـارت بهتـر، دگرگونی‌ها یا واریاسونهای بی‌پایان سبک یا مُد)، ولـی بـه آن سـمت رانـده می‌شویم که ارضا از طریق امری پیشاپیش برساخته شده را بجوییم. یعنی امر آشنا. این بدان معنی است که ضمانت انجام در کامیابی هیچگاه واقعـا نمـی-تواند میلی را ارضا کند.» (راگلند،۱۳۸۴: ۳۴۸)

پس آنچه در اینجا به عنوان محصولِ دانش ارباب دال،($s_2$) به بیمار هیستریک ما مـاه لیلـی برمی‌گردد، نه فتوگراف (ابژه a) است بلکه فانتزی سر بریده شدن است به عنوان کامیابی.

«لکان استدلال می‌کرد که باوری عمیق وجود دارد که زبان در سـطح آرامـی انسجام می‌یابد که صرفا بازتابنده وقت عینیِ یقینی علمی یا واقعیت ذهنی یا سربژکتیویته عقیده‌ای تفسیری است؛ ولی این باور خودگـواه و معـرف ایـن واقعیت است که انسانها زبان را به منظور پنهـان کـردن همـان شـکاف‌هـا و سوراخهایی به کار می‌برند که زبان سعی در پر کردن‌شان دارد. اما از آنجا که

زبان اندیشه‌ای مادی است که ساخته شده است، سوراخها و شکافهای آن به عنوان تناقضات، ناسازگاریهای زمانی و نظایر آن ظاهر می‌شوند. مع الوصف [این سوراخها و شکافها] به «ورایی» در خود زبان اشاره می‌کنند که با میل و کامیابی سر و کار دارد. همان هنگام که کودک می‌تواند به شیوه‌ای منسجم سخن بگوید- یعنی هنگامی که قادر می‌شود خود را به عنوان سوژه‌ای ارایه دهد که بازنماینده آن دالی ($s_1$)، برای دالی دیگر($s_2$) است.[در اینجا $s_1$ و $s_2$ برای اشاره به چیز دیگری غیر از ارباب دال ($s_1$) و محصول دانش او($s_2$) در گفتمان‌های صورت‌بندی شده لکان از جمله گفتمان هیستریک به کارمی‌روند و نباید با آنها اشتباه شود] – کلام پایه دانش را پاک می‌کند که حافظه، از آن نشات می‌گیرد. بنابراین، حتی اگر آگاهی[31] و حافظه هم گستره[32] باشند، در لحظه‌ای برق آسا یا همان دمِ کاربرد، همدیگر را حذف می‌کنند.» (راگلند،۱۳۸۴: ۳۵۶)

تابلوی پنجم، پس از تابلوی چهارم (جایی که فقط کودک و مادر حضور داشتند)، آغازگاه ورود کودک به زبان و نظام نمادین است و جایی است که کودک می‌تواند به صورت منسجم سخن بگوید و خود را به عنوان دالی($s_1$) برای دالی دیگر بازنمایی کند. اما همانطور که در این پاراگراف آمده زبان در خود شکافهایی دارد که به ورای زبان اشاره

[31] - consciousness
[32] - co-extensive

دارند. به کامیابی، به میل.

پس این جمله: شما نگفتید هر چه فتوگراف از من در خانه است باید سر برید؟ حاوی یکی از همین شکافهاست. فعل مرکب سر بریدن که جانشین فعل معمول تر بریدن یاحتی پاره کردن برای فتوگراف‌ها می‌شود حاوی تناقضی است در زبان که به کامیابی ماه لیلی برمی‌گردد. کامیابیی که ماه لیلی، اتصال بیماری‌اش (هیستری) بدان را انکار می‌کند. این کامیابی مطلق ماه لیلی است؛ سربریدن به مثابه اختگیِ جزایِ امر سرکوب شده‌ی بازگشته-ی زنا با محارم. حال می‌توان پاسخی برای این رانه که سربریدن عکس‌هاست می‌توان یافت. کامیابی حاصل از این عمل با بیماری ماه‌لیلی گره خورده است. در آخرین صفحه نمایشنامه، پس از آنکه فرامرز بر اثر مسمومیت مرده است، ماه لیلی/ آقاعمه، در فنجان قهوه، روباهی سربریده، روباه بدون سر و یک راهبه‌ی مجنون و یک روسپی پیر می‌بینند. در واقع راز فال قهوه، رازِ ناخودآگاه او را بر ما آشکار می‌کند. هیستری ناشی از بازگشت ترس از اختگیِ سرکوب شده «لکان، این ایده‌ی فروید را دنبال می‌کرد که اجزای سرکوب شده در فکرِ (ناخودآگاه) در لغزشهای زبان، رویاها، خنده‌ها، لطیفه‌ها و نظایر آن بازمی-گردند. اما لکان در این‌که چه چیزهایی سرکوب‌شده هستند، فراتر از فروید می‌رود. این معانیِ نمادپردازی نشده‌اند (یا همان امر واقعیِ ترومای هضم نشده: تجاوز فرامرزخان به ماه لیلی) که سبب می‌شوند مکان‌های خالی در بدن زیست شناختی از معنایی سرشار شوند که هنوز به زبان ترجمه نشده‌اند،

«در ضمن la langue یا زبان ازلی[۳۳] است کـه هرگـز امکـان ترجمـه آن وجود ندارد، اگر چه آثار آن قابل ردگیری و محاسـبه اسـت. امـر سـرکوب نشده، آنچه وقتی از نو مطرح می‌شود، با زبان و یکسان‌سازی‌ها مبارزه مـی-کند- مایه‌ی کامیابی در بدنهای زیسـت شـناختی (واقعـی) و خیـالی اسـت. معنای امر سرکوب شده به هیجان یا بیم تعلق دارد. به کامیابی به سـرعت از هیجان به ناخوشی تغییر جهت می‌دهد و با این کار از ناپیوستگی‌هـا کـه بـه دلیل آثار معمایی‌شان همه‌گیر و همه جا حاضرند، به سمپتوم‌های اسرار آمیـز یا دقایق ناگهانی شهوانی حرکت می‌کند- با تمامی آن مـواردی کـه مـا را از آنچه می‌پنداریم هستیم، نامتحدتر می‌سازد» (راگلند،۱۳۸۴: ۳۶۰)

این بیم و هیجان در سرتاسر تابلوی پنجم به هنگام مواجه ماه لیلی/ کودک و فرامرز / پدر موج می‌زند. کلام ماه لیلی هذیان‌گونه، بـا ضـرباهنگی تنـد بـینِ هیجـان و رنـج در نوسان است.

«آقاعمه: روح منحوست به درک برود آقا.

(آقاعمه / ماه لیلی بلافاصله با برگشتن فرامرز، روی زمین زانو می‌زند و پاهای او را می‌گیرد)

(زارمی‌زند) عفو آقا، عفو، عفو! ماه لیلی به گور خودش خندیده... عفو

3-Tongue Premordial

کنید آقا!!!

(فرامرز وحشت زده سعی می‌کند خود را از دست آقاعمه/ ماه لیلی نجات دهد، ولی نمی‌تواند.)

فرامرز: (مبهوت)ولم کن! مهتاب... مهتاب...

آقاعمه: (سریع و زاری کنان) گیسم را ببرید آقا! داغ بزنید به پیشانی-ام!می‌مردی ماه لیلی و این شوم خواب ناخوانده را نمی‌دیدی! چشمت از کاسه در می‌آمد و به خواب در نمی‌آمد... غلط کردم آقا!

(تضرع آمیز) خواب از اختیار خارج است. به روح ماهرخ جان غلط کردم.» (ثمینی، ۱۳۸۲: ۴۹)

اگر ماه لیلی، مثالی از یک موردِ بالینی روانکاوی باشد، جایی که علامت بیماری، خودش را به عنوان علامت بیماری تعریف می‌کند، آن هم دقیقا با امتناع کردن از تصدیق اتصالش به کامیابی، رابطه ماه لیلی/ کودک با فرامرز نشان دهنده امتناع ماه لیلی/ کودک از نمایشِ «بابا» یِ (فرامرز) جانشینش به عنوان موردی غیر ایده‌آل است. در واقع علامت بیماری (سمپتوم) مدعی آن است که هیچ چیز خارج از قلمرو امور عینی نمی‌تواند علت آن باشد. در این قلمرو میل در مقام علت، به دلیل رابطه‌اش با کامیابی والایش می‌یابد (سر بریدن عکس‌ها توسط ماه لیلی، والایش میل به کامیابی اوست. والایش فتوگراف (میل) به

سربریدن (کامیابی)) و در عین حال، حوزه‌های زبان و بـدن را در برابـر مـرگ شـکننده و آسیب پذیر می‌گذارد، در برابرمولفه‌هایی که ابر خود از طریق وقاحتِ گناه پدیدشان آورده است. در درسهای آخر لکان، این حکم اخلاقی متقدمش- «اول آنکه تنها چیزی که ممکن است فرد بدان علت گناهکار باشد، از دست نهادن چیزی در ارتباط با میلش اسـت» - بـه این حکم بدل می‌شود: «گناه تنها در از دست کشیدن از کامیـابی خفتـه اسـت». (راگلنـد، ۱۳۸۴: ۳۶۲)

میترا کدیور، در بخشی از فصل هیستریک‌های امروزی کتابش در بررسی سوژه‌ی معاصر و ارتباطش با هیستری از قول لکان می‌نویسـد: «وضـعیت نرمـال سـوژه‌ی معاصـر انتخـاب اجباری وجود است و اجبار وجود را به این معنا می‌داند که سوژه خـود را اربـاب هسـتی خود می‌داند و به این ترتیـب وجـود خـود را کـه مشـتق از زبـان اسـت نفـی مـی‌کنـد.» (کدیور،۱۳۸۱: ۱۱۲) او درادامه می‌نویسد: « سوژه‌ی معاصر کسی اسـت کـه در وضـعیت هیچ ندانستن است اما خیال می‌کند کنترل زندگی‌اش را در دسـت دارد و سـه شـیوه ایـن انتخاب اجباری را بر می‌شمارد.» (کدیور،۱۳۸۱: ۱۱۲)

> « انتخاب هیستریک بر اساس همانند سازی با اشتیاق دیگری است. (اشـتیاق واژه‌ای است که دکتر کدیور برای ترجمه‌ی میل به کار برده است)[ ماه لیلی/ کودک میلِ فرامرز/ فرامرز خان/ پـدر در بریـدن عکسـها (فتوگرافهـا) را بـه مثابه میلی برای خود همانند سازی می‌کند] اشتیاق همیشـه از کمبـود ناشـی

می‌شود و همانند سازی با اشتیاق دیگری به معنای همانند سازی بـا کمبـود دیگری است که این خود نفی تن را به دنبال دارد. هیستریک در عـین حـال خود را به نگاه دیگری عرضه می‌کند تا اشتیاقش را تحریـک نمایـد. امـا در ضمن در صدد است که دیگری را فریب داده و خود را کنـار بکشـد. او بـه عنوان ابژه‌ی اشتیاق خـود را بـه نگـاه دیگـری عرضـه مـی‌کنـد، از تلالـو و درخشندگی چشمگیری برخوردار است امـا خـود را از ژوئیسـانس دیگـری کنار می‌کشد.» (بوتبی، ۱۳۸۴: ۱۱۲)

این بخش از توضیح صحنه‌ی تابلوی ۶ را ببینید: فرامرز سرش را میان دستهایش می‌گیـرد و می‌نشیند. کسی به در می‌کوبد. فرامرز توجهی نمی‌کند، انگار نمی‌شـنود(چگونـه بشـنود وقتی همه اینها در ذهن مهتاب رخ می‌دهد) بلند می‌شود و به دستشویی می‌رود. با رفـتن او در آرام باز می‌شود ماه لیلی/ آقاعمه داخل می‌شود. بیست و یکی دوساله است. باریـک اندام و زیبا، با کت و دامنی، یاسی رنگ و کلاهـی بـنفش بـر سـر و چمـدانی کوچـک و قدیمی در دست حالا نام ماه لیلی برای او برازنـده اسـت. همچنـین ایـن بخـش از اوایـل تابلوی ۷ را باید دوباره بازخواند:

« (فرامرز کلافه و گیج و پیچ رادیو را می‌بندد. برمی‌گـردد بـه تمـامی فرامرز خان است. با همان هیبت و نگاه مخوف. مـاه لیلـی بـا کـت و دامـن زرشکی و چمدان در دست آرام از پله‌ها پایین می‌آید. غمگین است و انگـار

متوجه عصبانیت فرامرز خان شده است. آرام از پشت سرش به طرف در می‌رود. اما با صدای فرامرز خان می‌ماند.)

فرامرزخان: کی؟

ماه لیلی: بعد از هفت روز که به هفت قرن می‌ماند، مهمان ناخوانده عزم رفتن کرده است.

فرامرز خان: رفتن؟

ماه لیلی: (غمگین) باید می‌ماندم. با این حالِ ماهرخ جان... ولی ماندنم علاج درد او نمی‌کند. شنیدید که طبیب چه گفت. (بغض کرده)، این منم که مایه‌ی جنون او هستم.

فرامرزخان: (خشن) مجنونش کردی. حالا هم می‌نشینی و تیمارش می‌کنی.

ماه لیلی: (اندکی ترسیده) شما هم که تقصیر کار نبودید پسرعمو. از همان شب اول زفاف که جای حجله به پشت درگاهی من آمدید به زاری عاشقانه. و خبرش را خواجه باشی‌ها و دده‌باشی‌ها تا صبح نشده، کج و معوج‌تر از آنچه که بود به گوشش رساندند... بعد هم کاغذ پشت کاغذ محض اظهار تعشق!

آخر هم که ترک وطن کردم، به خیال سرد شدن این آتش، لیک بیهوده. فرامرز خان: (طعنه می‌زند) شما اگر این قدر خانمی کردی در حق یکتا خواهرت و درد ترک وطن بر جان خریدی. چرا بازگشتی؟ آن هم به همین عمارت که می‌دانستی تک تک خشت‌هایش نام تو را از زبان فرامرزخان بینوای عاشق هزار بار شنیده‌اند.

ماه لیلی: من... من...

فرامرز خان: من می‌دانم چرا برگشتی محض به رخ کشیدن آن که من چطور از قافله جا مانده‌ام و شمای فرنگ رفته چگونه صد پله جهیده‌ای... یا شاید ذلیل دیدن عاشق سینه چاک قدیمی‌ات! حکماً لذت بسیاری دارد.

ماه لیلی: اگر می‌دانستم رفتار شما اینقدر بولاهوسانه است هرگز پایم را به این گورستان نمی‌گذاشتم.

فرامرز خان: تو یک زنی! از همان نگاه نخست بی‌شک دانستی که آتش عشق من هنوز به چه قسم شعله می‌کشد. اما ماندی و آنقدر زیر لوای حرف درباب پولتیک و غیره و ذالک عشوه فروختی که بینوا ماهرخ کارش به جنون کشید و حبس خود در این پایین خانه نمور....

(ماه لیلی می‌خواهد به طرف پله‌های بالا می‌رود. اما فرامرز جلویش را

می‌گیرد. ماه لیلی، با میز اصابت می‌کند. فنجان های قهوه خوری که سوغات آورده، بر روی زمین می‌افتند و می‌شکنند. تنها یکی از آنها باقی می‌ماند ماه لیلی ترسیده و بدو بدو به طرف زیرزمین می‌رود. فرامرزخان به دنبالش. لحظه‌ای سکوت و بعد صدای جیغ تضرع‌آمیز ماه لیلی به گوش می‌رسد...)»

(ثمینی، ۱۳۸۲: ۷۲-۷۵)

این دو شقه‌گی ماه لیلی بین جذب نگاه خیره فرامرز / پدر و کامیابی بنیادین و به بیان درنیامدنی زنا با محارم او را به جنون می‌کشاند. جنونی که تا ۱۲۰ سالگی تا مرگش در نقطه شروع‌مان رد دیاگرام فضا- زمان نمایشنامه او را همراهی می‌کند. نقطه‌ی $\Omega$ یعنی نیمساز ربع چهارم، اخرین بخش تابلوی هفتم، جایی است که به ماه لیلی تجاوز می‌شود و آن ضربه روحی را بر او وارد می‌آورد و علایم بیماری‌اش را تشدید کرده تا جایی که او را به جنون می‌رساند. حال می‌توان توضیح داد که چگونه آقاعمه/ کودک در ارتباط با عکس‌ها هم سوژه‌ی چاک خورده است و هم سوژه‌ی هیستریک. سوژه‌ی چاک خورده است چون مثل هر کودکی از مادر جدا شده و ارضای اولیه را از دست داده است و سوژه‌ی هیستریک است چون بزرگ که می‌شود، ماه‌لیلی‌ای می‌شود که مورد تجاوز قرار می‌گیرد. این تلقی خطرناکی است که نمایشنامه دارد، هر دختری که به دنیا می‌آید پیشاپیش مورد تجاوز قرار گرفته است چراکه گریزی از آن ندارد. پس نباید دختری به دنیا آورد.

**منابع:**


- استم، رابرت و بورگون، رابرت و سندی، فیلترمن. (۱۳۸۴). *اصول روانکاوی*. ترجمه‌ی آرش معیریان، فصلنامه‌ی سینمایی فارابی، دوره‌ی پانزدهم، شماره اول، شماره‌ی مسلسل ۵۷، پاییز، صص ۵-۲۰.
- اونز، دیلن. (۱۳۸۶). *فرهنگ مقدماتی روانکاوی لکانی*، ترجمه‌ی مهدی رفیع، مهدی پارسا، گام نو، تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر. نشر مرکز، تهران، ویراست دوم.
- بوتبی، ریچارد. (۱۳۸۴). *فروید در مقام فیلسوف، فراروانکاوی پس از لکان*. ترجمه‌ی سهیل سمّی. ققنوس. تهران
- پارسا، مهرداد. (مترجم و ویراستار) (۱۳۸۸). *خورشید سیاه ماخولیا، مجموعه مقالاتی از کریستوا، جان لچت و...* نشر رخداد نو. تهران.
- پین، مایکل. (۱۳۸۰). *لکان، دریدا، کریستوا*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
- ثمینی، نغمه. (۱۳۸۲). *خواب در فنجان خالی*، انتشارات نمایش. تهران.

- راگلند، الی. (۱۳۸۴). *مفهوم رانه‌ی مرگ نزد لکان*، ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور، در فصلنامه‌ی ارغنون ویژه نامه‌ی مرگ شماره‌ی ۲۶-۲۷.
- ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۲). *دیوید لینچ یا افسردگی زنانه*، در فصلنامه‌ی ارغنون ویژه نامه‌ی نظریه‌ی فیلم، شماره‌ی ۲۳.
- -. (۱۳۸۳). *بوته‌های لذت*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، در اکران اندیشه، گردآوری یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
- -. (۱۳۸۸). *کژ نگریستن*، ترجمه‌ی مازیار اسلامی، نشر رخداد نو، تهران.
- فروید، زیگموند. (۱۳۸۲ الف). *ماتم و ماخولیا*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، فصلنامه‌ی ارغنون ویژه‌نامه‌ی روانکاوی، شماره‌ی ۲۱.
- فروید، زیگموند. (۱۳۸۲ ب). *رئوس نظریه‌ی روانکاوی*، ترجمه‌ی حسین پاینده، فصلنامه‌ی ارغنون ویژه‌نامه‌ی روانکاوی، شماره‌ی ۲۲.
- کریستوا، جولیا. (۱۳۷۴). *زمان زنانه*، در *سرگشتگی نمادها و نشانه‌ها*، ویراسته‌ی مانی حقیقی، نشر مرکز، تهران.
- کدیور، میترا. (۱۳۸۱). *مکتب روانکاوی لکان در قرن بیست و یکم*. نشر اطلاعات. تهران.
- کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامه‌ی نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی ججلال سخنور، الاهه دهنوی، سعید سبزیان. نشر اختران، تهران.

- مک‌آفی، نویل. (۱۳۸۴). *کریستوا*، ترجمه‌ی مهدی پارسا. نشر مرکز. تهران.
- موللی، کرامت (۱۳۸۶). *مبانی روانکاوی فروید و لکان*، نی، تهران.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). *ابرساختگرایی*، ترجمه‌ی فرزان سجودی، نشر حوزه هنری، تهران.

- Grosz, Elizabeth.(1990). ***The Body of Signification***. In John Fletcher and Andrew Benjamin(ed**.)** ***Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva***. Routledge: London. pp 80-103.
- Homer, Sean.(2005). ***Jacque Lacan***. Routledge: London & New York.
- Kristeva, Julia. (1981). ***Desire in Language***. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S.Roudiez and ed. Leon S. Roudiez. Columbia University Press: New York.
- Oliver, Kelly. (1993). ***Reading Kristeva****: Unraveling the Double-Blind*. Indiana University Press: Bloomington.
- Oliver, Kelly. (1998). '***Tracing the signifier behind the scenes of desire: Kristeva's challenge to Lacan's analysis***' in H. Silverman (ed.), ***Cultural Semiosis: Tracing the Signifier***. New York and London: Routledge, pp 83-101.

- Reinhard Lupton, Julia. (2005**).** ***Tragedy and Psychoanalysis: Freud and Lacan*** in Rebecca Bushnell (ed.). ***A Companion To Tragedy***. Blackwell Publishing.pp 88-106.
- Rose, Jacqueline. (1983). ***IntroductionII***, In Juliet Michell and Jacquline Rose (ed.) ***Feminine Sexuality: Jacues Lacan and the Ecole Freudienne,*** trans by Jacquline Rose, Norton and Company: New York.