Volume 2. Issue 1. Spring & Summer 2024. Pages 205 to 222.

Research Paper

Investigating the Capacities of Lacanian Terms in the Criticism of the Long Story "With Pomegranate and Bergamot from the Apple Branch" by Ghazaleh Alizadeh

Ayoob Moradi[i*]

[i] Associated Professor, Department of Persian Language and Literature, Payamnoor University

10.22080/lpr.2024.27523.1051

Received:
August 01, 2024
Accepted:
August 30, 2024
Available online:
August 31, 2024

Keywords:
Narrative, Lacanian critique, the real, fantasy, object a, the subconscious, the story "with pomegranate and bergamot from apple branch"

Abstract

The concepts of "the real", “object a”, and "fantasy" are among the most important and, at the same time, most difficult ideas of Jacques Lacan, a famous contemporary French psychologist and philosopher who, in addition to his knowledge of psychology, plays an important role in the critique and analysis of works of art and literature. In Lacan's view, the real refers to pre-symbolic materiality, which strangely resists symbolism and disrupts the symbolic realm. Fantasy is also a subconscious function that provides a basis for expressing people's suppressed desires and aspirations. Both of these concepts can also effectively analyze the hidden messages of literary texts, especially texts, especially texts with a cryptic and symbolic structure. The long story "With Pomegranate and Bergamot from an Apple Branch" by Ghazaleh Alizadeh is one of the distinctive works dedicated to the description of different narratives of the members of an aristocratic family about an imaginary bird that appears in a different color and shape for each character, disappears from view, and then reappears, causing the formation of different dreams for these characters, including their subconscious desires. In this research, an attempt has been made to analyze the mentioned story using a descriptive-analytical method, relying on the views of Jacques Lacan. The results show that the characters’ different and conflicting perceptions of the imaginary bird are in accordance with the concept of different perceptions of the real. Also, the final dreams of the characters, which appear at the same time as the bird reappears, are basically the subconscious function of their psyche, displaying their suppressed wishes and desires.

*Corresponding Author: Ayoob Moradi
Address: Associated Professor, Department of Persian Language and Literature, Payamnoor University
Email: ayoob.moradi@gmail.com

علمی

بررسی ظرفیت‌های اصطلاحات لاکانی در نقد داستان بلند «با انار و با ترنج از شاخ سیب» اثر غزاله علیزاده

ایوب مرادی [*۱]

[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

10.22080/lpr.2024.27523.1051

تاریخ دریافت:
۱۱ مرداد ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش:
۹ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ انتشار:
۱۰ شهریور ۱۴۰۳

کلیدواژه ها:
روایت، نقد لاکانی، امر واقع، فانتزی، ناخودآگاه، داستان «با انار و با ترنج از شاخ سیب»

چکیده

مفاهیم «امر واقع»، «فانتزی» و البته «ابژه پتی «a از مهمترین و درعین‌حال دشوارترین ایده‌های ژاک لاکان روانکاو و فیلسوف نامدار معاصر فرانسوی است که گذشته از دانش روانشناسی، در نقد و تحلیل آثار هنری و ادبی نیز نقش به‌سزایی دارند. امر واقع در نگاه لاکان به مادیت پیشانمادینی اطلاق می‌شود که به‌طرز غریبی در برابر نمادین‌شدن مقاومت می‌کند و به‌شکل اختلالی در ساحت نمادها بروز می‌یابد. فانتزی نیز برای نامیدن یکی از کارکردهای ناخودآگاه به کار می‌رود که زمینه‌ای را برای نمایش و برون‌ریزی امیال و آرزوهای فروخورده افراد فراهم می‌آورد. این هر دو مفهوم بنابه تعریفشان می‌توانند در واکاوی پیام‌های پنهان متون ادبی، به‌ویژه متونی که ساختاری رمزی و نمادپردازانه دارند مؤثر باشند. داستان بلند «با انار و با ترنج از شاخ سیب» اثر غزاله علیزاده جزو آثار متمایزی است که به تشریح روایت‌های مختلف اعضای یک خانواده اشرافی از پرنده‌ای موهوم اختصاص دارد. پرنده‌ای که برای هر شخصیت در رنگ و هیئتی متفاوت نمایان شده و سپس از نظرها غایب گردیده است. در ادامه با ظهور مجدد خود، باعث شکل‌گیری رؤیاهای متفاوتی برای این شخصیت‌ها شده، که دربردارنده آرزوها و امیال ناخودآگاه آنان است. در این پژوهش تلاش شده تا با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا به آراء ژاک لاکان داستان یادشده تحلیل و بررسی شود. نتایج نشان می‌دهد تلقی‌های متفاوت و متعارض شخصیت‌ها از پرنده خیالی، با مفهوم تلقی‌های مختلف از امر واقع - به‌عنوان پدیده‌ای نمادناپذیر - مناسبت دارد. همچنین رؤیاهای پایانی شخصیت‌ها که هم‌زمان با ظهور دوباره پرنده پدیدار می‌شوند، در اصل کارکرد ناخودآگاه روان آنان است که آرزوها و امیال فروخورده‌شان را به نمایش می‌گذارد.

* **نویسنده مسئول:** ایوب مرادی
آدرس: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
ایمیل: ayoob.moradi@gmail.com

دوره ۲. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۳. صفحات ۲۰۵ تا ۲۲۲.

۱ مقدمه

امر واقع یکی از دیریاب‌ترین و درعین‌حال جذاب‌ترین ایده‌های ژاک لاکان در طول حیات علمی‌اش به شمار می‌آید که همواره دستخوش تغییر و دگرگونی بوده است. فانتزی نیز به‌عنوان یکی از کارکردهای ناخودآگاه روان آدمی از مفاهیمی است که در منظومه ذهنی لاکان تعریف و کاربرد خاص خود را دارد. ازهمین‌رو در این پژوهش تلاش شده است تا داستان بلند «با انار و با ترنج از شاخ سیب» اثر غزاله علیزاده با تمرکز بر ایده‌های یادشده و البته سایر مفاهیم لاکانی همچون ابژه پتی a، میل و ژوئی‌سانس مورد واکاوی قرار گیرد. داستان «با انار و با ترنج از شاخ سیب» روایتی خاص و متفاوت است از تجلّی آرزوها و امیال فروخورده اعضای یک خانواده اشرافی در هیأت پرنده‌ای موهوم و جادویی که هر شخصیتی روایت ویژه خود را از آن دارد. موضوعی که تناسب بسیاری با تعریف امر واقع به‌عنوان واقعیت پیشانمادین و همچنین فانتزی به‌مثابه زمینه‌ای برای برون‌ریزی محتوای ناخودآگاه دارد.

۱٫۱ سوال های پژوهش

پژوهش حاضر تلاش دارد تا با استفاده از دیدگاه‌های لاکان درباب امر واقع و فانتزی به این پرسش‌ها پاسخ دهد که:

۱- چه نسبتی میان تصاویر متفاوت شخصیت‌های داستان از پرنده جادویی با مفهوم امر واقع و نمادناپذیری آن وجود دارد؟

۲- رؤیاهای پایانی این شخصیت‌ها که حکم فانتزی از نوع لاکانی را دارند، بیان‌کننده کدام آرزوها و امیال فروخورده آنهاست؟

۱٫۲ پیشینه‌ی پژوهش

در دهه اخیر استفاده از دیدگاه‌های روان‌شناسانه ژاک لاکان در تفسیر متون ادبی به‌شکل جدّی مورد توجه منتقدان ایرانی قرار گرفته است و مقالات متعددی در این زمینه به نگارش درآمده است که از آن میان برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

پاینده (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تلاش کرده است تا شعر «زمستان» از مهدی اخوان ثالث را با توجه به آراء لاکان نقد کند. پاینده در مقاله خود در پی آن بوده تا ضمن تشریح دیدگاه‌های لاکان در تکمیل نظریه ناخودآگاه فروید، با استفاده از دو مفهوم لاکانی «ساحت خیالی» و «ساحت نمادین» متن شعر زمستان را مورد تحلیل قرار دهد. همچنین جلاله‌وند آلکامی (۱۳۹۳) نیز در مقاله‌ای به تشریح ویژگی‌های روانی راوی رمان بوف کور بر پایه آراء لاکان و فروید درباب مفاهیمی چون رانه مرگ و ژوئی‌سانس پرداخته است. نویسنده مقاله که به‌خوبی با اصول فکری این دو اندیشمند آشناست، اصرار راوی بوف کور را در شکستن ممنوعیت‌های نظم نمادین، برخاسته از تن‌ندادن او به دام دال‌های متعدد این ساحت می‌داند. همچنین مرادی و همکاران (۱۳۹۷) طی مقاله‌ای با اتکا به آراء لاکان به تشریح سیمای معشوق ایده‌آل در شعر سرمای درون از احمد شاملو پرداخته‌اند. نویسندگان در این مقاله ضمن تأکید بر اهمیت ساحت نمادین در ترسیم چیستی مفهوم عشق، ویژگی‌های ذکرشده درباره معشوق را در شعر یادشده مطابق مقوله معشوق مطلق لاکانی دانسته‌اند. از دیگر آثار قابل توجه در زمینه نقد آثار ادبی با رویکرد لاکانی، مقاله زنجانبر و همکاران (۱۳۹۹) است که نویسنده طی آن با استفاده از مفهوم مجاز و استعاره در نزد لاکان، داستان کودکانه «یک‌داستان محشر» را مورد تحلیل قرار داده است و به این نتیجه رسیده که «دیگری بزرگ» اصلی‌ترین عامل ازهم‌گسیختن اتحاد مادر-کودک و شکل‌گیری سوبژکتیویته در ساحت نمادین است.

۱،۳ مبانی نظری

از آنجاکه این مقاله در پی تشریح کارکرد مفاهیم امر واقع و فانتزی لاکانی در خوانش متون ادبی است، در این بخش ضمن توضیح دیدگاه‌های لاکان درخصوص این دو مفهوم، مفاهیمی همچون میل و ابژه پتی a نیز که در راستای دو مفهوم پیش‌گفته قابل توجه‌اند، توضیح داده خواهد شد.

۱،۳،۱ امر واقع

ژاک لاکان فرایند سوبژکتیویته در افراد را طی نظام سه ساحتی خود متشکل از ساحات خیالی، نمادین و امر واقع ارزیابی می‌کند. از نگاه این روانکاو این سه ساحت علیرغم جدایی، همانند «گره برومه» در پیوند با یکدیگرند. «بدین معنا که عدم پیوستگی هریک از آنها موجب ازهم‌پاشیدگی دو قطب دیگر می‌شود» (موللی، ۱۳۹۵: ۶۹). در میان این سه، امر واقع حکایتی خاص و دیگرگونه دارد. به‌شکلی که هراندازه بر پختگی دیدگاه‌های لاکان افزوده شد، مفهوم امر واقع در نزد او هم تغییر کرد و هم اهمیت بیشتری یافت؛ تاآنجاکه «از وضعیت اولیه حاشیه‌ای‌اش، به جایگاه محوری در کارهای متأخر لاکان رسید» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۳۱). آخرین و البته اصلی‌ترین تفسیر موجود از این امر، به آن چیزی دلالت دارد که به‌شکل جدّی از درآمدن به قالب نمادها و نمادین‌شدن امتناع می‌کند و «در برابر نمادسازی مقاومت نشان می‌دهد» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۹۰). لاکان در ارائه این تعریف از امر واقع نگاه ویژه‌ای به مباحث فروید در کتاب «تفسیر خواب» درخصوص بخش هسته‌ای و نفوذناپذیر خواب و رؤیا دارد.

نکته حائز اهمیت درباره امر واقع آن است که نباید فریب نام آن را بخوریم و سراغش را در عالم واقعیت بگیریم. چراکه امر واقع «موجودیت واهی محضی است که به‌خودی‌خود هیچ ثبات هستی‌شناسانه‌ای ندارد» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۳۲). در نگاه لاکان اساساً هرآنچه با جهان واقعیت‌های بیرونی ارتباط دارد، ذیل «ساحت نمادین» قابل ارزیابی است. آنجاکه عرصه چیرگی «دیگری بزرگ» و «زبان» است. اما امر واقع دقیقاً در لبه مرز جهان واقعیت، خارج از حیطه نمادها و در موقعیتی پیشازبانی قرار دارد و «تصورکردن آن در عالم خیال، ادغام آن در نظام نمادین و به چنگ آوردنش به هرشکل دیگری ناممکن است» (Evans, ۲۰۰۶: ۱۶۲). البته لاکان در دهه سی و در دوره‌ای از سیر اندیشه خود که بیش از هر چیزی بر موضوع ساحت نمادین متمرکز است و امر واقع هنوز اهمیت و اعتبار درخور خود را نیافته است، معنایی از آن به دست می‌دهد که شباهت بسیاری به مفاهیم فلسفی «هستی مطلق یا هستی در خود» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۴) دارد. و این دقیقا دوره‌ای است که مفهوم امر واقع به واقعیت بیرونی نزدیک می‌گردد. اما بعدها این برداشت به فراموشی سپرده می‌شود و هراندازه که به دوره‌های متأخر نظریه‌پردازی او نزدیک می‌شویم، فاصله میان این دو زیاد و زیادتر می‌گردد. به‌گونه‌ای که وجودیافتن یکی به بهای حذف دیگری رخ می‌دهد. به این صورت که واقعیت اجتماعی حاصل حذف امر واقع از طریق نمادسازی است.

امر واقع همانگونه‌که اشاره شد از نمادین‌شدن تن می‌زند و اگر با حساب‌وکتاب جهان واقعیت بنگریم، اصولاً امر واقع وجود ندارد؛ چراکه جهان واقعیت عرصه ترکتازی نمادها در قالب ابزار زبان است و هرآنچه نمادین نباشد و نتوان ازطریق زبان به آن اشاره کرد، موجود نیست. از سال ۱۹۶۴ به‌بعد تغییری اساسی در تعریف امر واقع پیش می‌آید؛ چراکه «لاکان در این دوره با واردکردن مباحثی همچون تروما (روان‌ضربه)، رانه مرگ و ژوئی‌سانس در تعریف امر واقع، آن را به‌سان حفره‌ای در ساحت نمادین می‌داند که گاه‌وبی‌گاه از گوشه‌ای سربرمی‌آورد و نظم ساختگی این ساحت را به چالش می‌کشد» (مرادی، ۱۴۰۰: ۱۰۱). ازهمین‌رو ضروری است تا در مسیر تکمیل این مفهوم، به‌شکل اجمالی مفاهیم میل، ژوئی‌سانس، ابژه پتی a و البته فانتزی تحلیل و بررسی شود.

۱،۳،۲ میل

از دیگر مفاهیم مهمی که لاکان در اخذ و پرورش آنها تحت تأثیر فروید بوده، مفاهیم سه‌گانه نیاز، رانه و میل است. نیاز یا غریزه دلالت بر خواسته‌های فیزیکی و بدنی‌ای دارند که ارضاپذیرند. همچنین رانه فرویدی عبارت است از «نیروی ثابت طبیعت زیستی که از منابع آلی سرچشمه می‌گیرد و هدفش همواره ارضای خود با ازبین‌بردن وضعیت تنش است که در منبع خود رانه فعال است» (لاپلانش و لوکلِر، ۱۹۷۲: ۴۰ نقل در هومر، ۱۳۹۶: ۱۰۶). لاکان به‌مانند سایر ایده‌هایی که از فروید گرفته است ضمن استقبال از مفهوم رانه، تغییرات عمده‌ای در آن ایجاد می‌کند. تغییراتی که در طول سال‌های فعالیت فکری خود لاکان نیز ادامه داشته‌اند. در همین راستا نیاز را برای نامیدن احتیاجات زیستی و میل را در مفهومی روانی به کار می‌گیرد (رک پالمر، ۱۳۹۵: ۹۳). برخلاف نیاز که در پی ارضای خواست خود است «میل نه در پی ارضا، بلکه در پی تداوم خویش است» (زنجانبر، ۱۳۹۹: ۴۴). ازهمین‌رو به‌شکل سیّال در میان دال‌های مختلف آمدوشد می‌کند. لاکان ضمن تمایز قائل‌شدن میان مقصد و هدف میل، بر این نکته تأکید می‌ورزد که میل در پی مقصد خاصی نیست؛ بلکه به‌شکلی مصرّانه هدف بازآفرینی خود را دنبال می‌کند. ازهمین‌رو باید گفت هدف نهایی میل چیزی نیست مگر «بازگشتن به مسیر دورانی خود، ادامه‌دادن راه خود به سمت مقصد و پی‌گرفتن راه از مقصد. سرچشمه واقعی کیف حرکت تکرارشونده این مدار بسته است» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۲۰).

لُبّ مطلب مباحث مطرح‌شده توسط لاکان درباره میل آن است که میل قرار نیست بعد از رسیدن به هدفی خاص به نقطه پایان برسد و اساساً ابژه‌ای مشخص ندارد؛ بلکه در مسیر دَوَرانی و بازگشتی خود دست به ساخت ابژه‌هایی جعلی می‌زند و این فرایند صورت نمی‌پذیرد مگر به مدد فانتزی. به عبارتی «تنها به میانجی فانتزی است که سوژه در مقام فاعل میل، در مقام موجودی خواهشگر، قوام می‌یابد: از طریق خیال‌پردازی است که یاد می‌گیریم چگونه میل بورزیم» (همان: ۲۲).

۱،۳،۳ ژوئی‌سانس

در نقطه مقابل میل که برای رسیدن به نقطه ارضای خود – امری که هرگز رخ نمی‌دهد- از ابژه‌ای به ابژه دیگر در حرکت است، لاکان از لذت بنیادینی سخن می‌گوید که مطلق، معیّن و ثابت است. این لذت عمیق که همیشه با درد و رنج همراه است، «برگرفته از تجربه بیمارانی است که به‌شکلی وسواس‌گونه به مرور خاطرات و تجارب دردناک خود می‌پردازند» (مرادی، ۱۴۰۰: ۱۰۲). ژوئی‌سانس که در دوره خیالی اتحاد کودک با مادر تحت تأثیر توهم تمامیت و یکپارچگی شکل گرفته است، در دوره پسانمادین «جانشین اتحاد گمشده کودک-مادر می‌شود» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۳۲).

ژوئی‌سانس ازاساس محصول میل بی‌نهایت سوژه‌ها برای رسیدن به فراسوی لذت‌های معمول است. لذّتی که گرچه هرگز فراچنگ نمی‌آید؛ اما سوژه همواره رؤیای آن را در سر می‌پروراند. نکته مهم درباب این لذّت، ماهیت متناقض‌نمای آن است. به این صورت که سوژه ازطریق تصور لذتی فراتر که همیشه از او دریغ شده است، احساس فقدان می‌کند، اما مسئله اینجاست که همین احساس فقدان و محروم‌بودن از لذّت بنیادین است که باعث ایجاد لذّت می‌شود. در این موضع است که سوژه بار دیگر به فانتزی متوّسل می‌گردد و به کمک آن، درست در بزنگاهی که حس فقدان باعث آزارش می‌شود، میل خود برای رسیدن به آن لذت بنیادین را بازسازی می‌کند. براین‌اساس فانتزی «درحقیقت وسیله‌ای است برای حفظ میل، میل به لذّتی که هرگز قرار نیست چشیده شود» (معین‌آبادی و تقی‌زاده، ۱۴۰۰: ۸۲۸).

۱،۳،۴ ابژه پتی a

گذار کودک از دوران خیالی که ویژگی اصلی آن توهم یکپارچگی و تمامیت و اتحاد با مادر است و ورود به ساحت نمادین که عرصه چیرگی دیگری بزرگ به شمار می‌آید، باعث ایجاد حس فقدان در وی می‌شود. در این‌حالت تمامی همّوغمّ فرد بازیابی دوباره لذّت ازدست‌رفته تمامیت است؛ موضوعی که با ماهیت ساحت نمادین تعارض دارد. ماحصل این تلاش بی‌نتیجه، پناه‌بردن به دامان فانتزی است. «سوژه با کمک فانتزی تلاش می‌کند توهم وحدت خود را با دیگری بزرگ حفظ کند و بر چندپارگی خودش سرپوش بگذارد» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۲). اما مسئله اینجاست که دیگری بزرگ خود دچار شکاف و فقدان است. «سوژه فرض می‌کند که دیگری بزرگ تمامی آنچه او نیاز دارد را دارا است، درحالی‌که درواقع دیگری بزرگ به اندازه سوژه دارای فقدان است» (بیلی، ۱۴۰۱: ۱۳۹). همین شکاف دیگری بزرگ است که سوژه را از دست‌یافتن به تمامیت بازمی‌دارد. در این وضعیت ابژه پتی a ابزاری است که به‌شکل موقتی درصدد پوشش شکاف ساحت نمادین است. سوژه ازطریق توسل‌جستن به این ابژه که البته امر واحدی نیست و با توجه به میلی که معطوف به آن است اَشکالی متفاوت می‌یابد، خود را ارضا می‌کند. این احساس که ما در طول زندگی همواره چیزی را گم کرده‌ایم و هرگاه که به گمشده خود دست می‌یابیم همچنان به آرامش نمی‌رسیم و تلاش و تکاپوی‌مان ادامه می‌یابد، بازنمودی از کارکرد میل و مواجهه با ابژه‌های کوچک a است. تجربه عشق می‌تواند یکی از بارزترین مصادیق این نوع ابژه به شمار آید. آنجاکه شما به کسی عشق می‌ورزید که علیرغم تمام زیبایی و دل‌آرایی می‌تواند نظایر بسیاری داشته باشد؛ اما چرا میل ما به آن شخص خاص تعلق می‌گیرد؟ به نظر می‌رسد چیزی در او می‌یابید که قابل شرح نیست. «چیزی گریزان، ناملموس، چیزی اضافه که نمی‌توانید کاملاً بفهمید و توضیحش دهید؛ اما می‌دانید که وجود دارد. این ابژه پتی a است» (همان: ۱۲۳). پس می‌توان نتیجه گرفت ابژه کوچکa مدلول خاصی در جهان خارج ندارد؛ بلکه در اصل انعکاس میل ماست که آن را می‌سازد و بی‌سرانجامی عشق و این واقعیت که معشوق که در برهه‌ای خاص، مطلوب گمشده ما به شمار می‌آمد اما پس از وصال جذبه خود را از دست می‌دهد، نشان‌دهنده این حقیت است که او گمشده حقیقی ما نیست. اصولاً گمشده‌ای وجود ندارد؛ بلکه موضوع اصلی تنها احساس گم‌کردن است. احساسی که برخاسته از جستجوی ما برای بازیابی حس تمامیت دوران خیالی است.

۱،۳،۵ فانتزی

دانش روانکاوی بیش از آنکه به ادعاها و گفته‌های ما توجه کند، در پی بررسی خواست‌های درونی و احساسات سرکوب‌شده ماست. موضوع ناخودآگاه فردی که فروید به آن می‌پردازد و ناخودآگاه جمعی که یونگ آن را واکاوی می‌کند و همچنین ناخودآگاه لاکانی که ساختاری مشابه زبان دارد و دربردارنده زنجیره‌ای از دال‌های سرکوب‌شده است که به زبان استعاره و مجاز بازتاب بیرونی می‌یابند، همگی نشان‌دهنده این حقیقت خطیر است که «آن‌کس که بیان می‌کند (یا به قول لاکان سوژه بیان‌گر) و آن‌کس که بیان می‌شود (یا به تعبیر لاکان سوژه بیان) هرگز هویتی واحد نیستند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۴۶۹/۱)؛ بلکه اصولاً ناخودآگاه، زبان خود را دارد و محتویاتش را به شیوه خاص خود برون‌ریزی می‌کند. لاکان ترفندهای این برون‌ریزی را فانتزی می‌نامد. به تعبیر دیگر فانتزی عرصه‌ای است برای تجلی ناخودآگاه. پرده‌ای است برای نمایش آرزوها و امیال، فیلمنامه‌ای است که بازیگر اصلی آن سوژه و نویسنده و طراحش ناخودآگاه است. براین‌اساس می‌توان گفت بسیار پیشتر از آنکه ابزارهای نوین نمایشی ساخته شوند، ناخودآگاهِ انسان با گزینش مواد خام خود از میان خاطرات، احساسات، اتفاقات و تجربه‌های فرد، میزانسنی را برای نشان‌دادن امیال، آرزوها، ترس‌ها و دغدغه‌های سوژه‌ها فراهم می‌آورده است. به باور لاکان این فانتزی است که وظیفه دارد «مختصات میل سوژه را فراهم آورد، ابژه آن را

مشخص سازد و جایگاهی را که سوژه در آن می‌پذیرد تعیین کند. تنها به میانجی فانتزی است که سوژه در مقام فاعل میل، در مقام موجودی خواهشگر، قوام می‌یابد: از طریق خیال‌پردازی است که یاد می‌گیریم چگونه میل بورزیم» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۲۲).

ساحت فانتزی عرصه تجلی آرزوهای فروخورده و ناخودآگاه سوژه‌هاست. فانتزی به‌مثابه صحنه‌ای برای اجرای نمایش امیال ماست. این میل است که از ظرفیت فانتری برای تصویرسازی در راستای تخلیه انرژی‌های نهفته در ناخودآگاه استفاده می‌کند. به تعبیر ژیژک «فضای خیال (فانتزی) نقش یک سطح خالی را ایفا می‌کند؛ قسمی پرده نمایش برای برون‌تاباندن میل‌ها و آرزوهای خویش: حضور دلفریب و هوش‌ربای محتویات مثبت و محصّل آن کاری جز پرکردن نوعی خلا و تهی‌بودگی نمی‌کند» (همان: ۲۶). با این وصف باید گفت که آرزوی سوژه برای دست‌یافتن به ابژه خیالی حول حفره‌ای خالی، باعث شکل‌گیری سناریوهایی است که در میزانسن فانتزی اجرا می‌شوند.

نکته قابل توجه در این میان آن است که فانتزی ما را ارضا نمی‌کند؛ بلکه تنها توهم ارضاشدن را پدید می‌آورد. به تعبیر لاپلانش و پونتالیس فانتزی در غیاب ابژه مفقود، امکان تجربه دروغین ارضای اصلی را فراهم می‌آورد و براین‌پایه می‌توان گفت «فانتزی نه ابژه میل بلکه موضع یا زمینه آن است» (۱۹۸۶: ۲۶-۲۴ نقل در هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۱-۱۲۰).

۲ بحث

پیش از این اشاره شد که امر واقع به عرصه پیشانمادین اختصاص دارد و سوژه توانی برای نمادین‌سازی آن ندارد؛ اما همین امر ناموجود به‌مثابه پشتوانه‌ای برای عالم نمادها عمل می‌کند و البته خود با سخت‌ایستی خاصی از درآمدن به قالب نمادها تن می‌زند. در ادامه نیز به مفهوم «چیز» در اندیشه لاکان پرداختیم که به‌عنوان گمشده اصلی سوژه در عالم نمادها حالتی همواره غایب دارد و همین مسئله باعث ایجاد حس جستجوی دائمی در او می‌شود. اما مسأله خطیر آن است که چیز اساساً وجود ندارد و تنها در ارتباط با میل و اشتیاقی که متوجه آن است ساخته می‌شود. لاکان در تکمیل ایده «چیز» به مفهوم تازه‌ای می‌رسد که از آن با عنوان ابژه «پتی a» یاد می‌کند. ابژه‌ای که حاصل تلاش فرد برای پر کردن خلأ موجود در ساحت نمادین است. تلاشی که نتیجه آن شکل‌گیری ابژه‌هایی است که اگرچه سوژه را به خیال خام دستیابی به گمشده اصلی می‌اندازند؛ اما همواره از به اختیار درآمدن می‌گریزند و در یک‌قدمی سوژه میل‌ورز، در هیئت گنجی دست‌نایافتنی باقی می‌مانند. حاصل تلاش همواره افراد برای دست‌یابی به این گمشده دراصل ناموجود که وجودش محصول ایجاد انحراف توسط میل است، روی‌آوردن سوژه‌ها به فانتزی‌سازی است .

داستان «با انار و با ترنج از شاخ سیب» روایت‌گر تلاش شخصیت‌هایی است که هرکدام آرزوهای فروخورده خود را به‌نحوی در فضای فانتزی نمایان می‌سازند. داستان از این قرار است که کارآگاهی گمنام از سوی خانواده‌ای متموّل برای یافتن پرنده‌ای گمشده استخدام می‌شود. پرنده‌ای که هریک از اعضای خانواده با اشتیاقی بی‌حد در پی بازیافتن آن است. اما مسأله اینجاست که هر عضو روایت خاص خود را از پرنده دارد و هرکدام آن را به شکل و هیئتی متفاوت تصویر می‌کند. در ادامه ماجرا مشخص می‌شود که این پرنده موهوم چیزی جز تصویر آمال و آرزوهای شخصیت‌های داستان نیست و این میل‌ها و خلأهای متعدد موجود در زندگی شخصیت‌هاست که باعث تصویرپردازی‌ها متفاوت و متنوع از آن شده است .

مسئله مهم دیگر آنکه هرکدام از اعضای حاضر در روایت، در مواجهه ابتدایی با پرنده، تصویری خاص از آن را به یاد دارند و درنهایت امر زمانی‌که وعده ظهور دوباره پرنده داده می‌شود، این‌بار رؤیا یا به تعبیر لاکان، فانتزی فردی شخصیت‌هاست که به جای پرنده مفقود خودنمایی می‌کند. گویی که تجلّی

نهایی پرنده، همان میزانسنی است که رؤیاهای شخصیت‌ها را در بر دارد. در این بخش تلاش می‌شود تا تصویر شخصیت‌ها از پرنده خیالی به‌عنوان ابژه میل آنها یا تصویرشان از امر واقعی و رؤیای پایانی آنها به‌مثابه فانتزی‌ای برای برون‌ریزی امیال و آرزوهای ناخودآگاه بررسی و تحلیل شود.

ذکر این نکته در این بخش ضروری است که تلاش برای تشریح معانی نمادین جلوه‌های مختلف پرنده در نگاه شخصیت‌ها هیچ نسبتی با مفهوم ساحت نمادین در اندیشه‌های لاکان ندارد. اساساً در این مقاله ساحت نمادین چندان مورد توجه نبوده است. ژیژک در اثر خود با نام «کژ نگریستن» به این نکته مهم اشاره می‌کند که لاکان در سال‌های آخر تدریس خود «کانون توجه را از شکاف بین ساحت خیالی و حوزه نمادین برداشت و به حائل جداکننده امر واقعی از واقعیت (واقعیتی که ساختار نمادین دارد) پرداخت» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۱۰). یکی از موضوعاتی که در این راستا مورد توجه ژیژک قرار گرفت تأثیر و کارکرد فانتزی در پُرکردن سیاه‌چاله امر واقع بود. در نگاه لاکان فانتزی به‌مثابه سطحی خالی است که کارکرد اصلی محتواهای انعکاس‌یافته در آن پُرکردن خلأها و کمبودهای فرد فانتزی‌پرداز است. بر همین اساس تلاش برای یافتن وجوه نمادین دریافت‌ها و برداشت‌های شخصیت‌های داستان «با انار و ترنج...»، با هدف تشخیص خلأها و کمبودهای آنهاست. به عبارت روشن‌تر در این مقاله پرنده خیالی همان سطح خالی فانتزی انگاشته شده است، که خلأهای مختلف شخصیت‌ها در برداشت آنان از این پرنده انعکاس یافته است.

۲،۱ فانتزی رحیلا؛ بازتابنده امیال سرکش و شور جوانی

«رحیلا» تنها دختر خانواده، جوانی پرشور و سرشار از انرژی است که کم‌توجهی‌ها و سختگیری‌های پدر و مادر، او را به فردی تندخو و زودرنج مبدّل ساخته است. این دختر که به دلیل فضای سرد حاکم بر خانواده و محیط زندگی، به‌شدت احساس دلمردگی و ملال می‌کند و برای پنهان نگاه‌داشتن نگاهش از شماتت‌های اطرافیان، صورت زیبایش را در پس گیسوان افشانش پنهان نگاه می‌دارد، در صبحی پاییزی و سرد، هم‌زمان با حس دلسوزی برای برگ‌های زرد و افسرده باغچه، با صحنه غریب ظهور پرنده جادویی روبه‌رو می‌شود. «پرّان لابه‌لاي شاخه‌ها که در پي رد پروازش، يکسره برگ‌ها سبز مي‌شد و شاخه‌ها شکوفه مي‌داد، تمام باغ خزان‌گرفته از نفس پرواز او جابه‌جا شکوفان شده بود. پنجره را گشوده بود و گوش سپرده بود به آواي غريب چهچهه پيچيده در باغ. آنگاه افسون‌زده، کشان، رفته بود سوي آن هياهوي پيچاپيچ و خواسته بود پابه‌پاي پرنده فراز چفته‌هاي باراني و داربست‌ها بپرد و نزديك آفتاب شود و انديشيده بود همين‌که پا بيرون از پنجره بگذارد، مي‌تواند بر هوايي رنگ‌رنگ از نفسي سبك و لابه‌لاي دمه‌هاي سبز گريزان بالا رود» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۷۶). میل به شکوفاشدن و سرسبزی و بیش‌ازهمه رؤیای پرواز همگی از رؤیاهایی به شمار می‌آیند که نشان‌دهنده اشتیاق صاحب رؤیا به شادی، آرامش و البته صعود و «فراگذشتن از برخوردها و درگیری‌هاست» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲۰۸) .

در کتاب فرهنگ نمادها میل به پرواز، ویژه افرادی دانسته شده است که از «نداشتن قدرت پرواز» (همان) در رنج‌اند و بی‌شک اساسی‌ترین مشکل رحیلا همین مسأله است. رحیلا از سردی رفتار مادر و از تحکم و رفتار اشرافی‌مآبانه پدر دلگیر است و از محبت تنها عضو مهربان خانواده یعنی مادربزرگ نیز چندان بهره‌ای ندارد؛ چراکه مادربزرگ نیز بیشتر به برادر توجه دارد تا او. همه این عوامل باعث آن شده است که تلقّی او از امر واقع یا به عبارتی ابژه مفقود میل او چیزی نباشد جز تصویری نمادین درباره درگذشتن از فضای پر تنش خانه و خانواده و رسیدن به انسجام درونی یعنی همه آن‌چیزهایی که در تصویر پرنده و آرزوی پرواز متجلّی می‌شود .

رفتارهای عصبی رحیلا که حاصل فضای پرتنش خانوادگی است، در همان برخورد آغازین با راوی مشهود است؛ آنجاکه در جواب پرسش راوی که از شباهت احتمالی پرنده خیالی با پروانه‌های زیبا برمی‌آشوبد و به تندی به او می‌گوید: «تنها حماقت برانگیزنده چنین تصوری از پرنده بود» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۷۵). پاسخی که شباهت بسیاری به این ایده لاکان دارد که ابژه «پتی a» شبیه هیچ‌چیز نیست. در جای دیگری نیز این شخصیت در پاسخ به ابهام راوی درباره استفاده مداوم از دوربین، می‌گوید: «با دوربین تنها آنچه را که دلخواه است می‌بینند و حصاری محض حفاظت چشم‌هاست» (همان: ۹۲). ریختن موی پیشانی بر صورت نیز دلیل دیگری است که رحیلا از محیطی که در آن است، رنج می‌برد و رؤیای رهایی ازآنجا را دارد. ازهمین‌روست که تصویر پرنده جادویی در نگاه او تابه‌این‌اندازه ارجمند است و راوی بعد از پی‌بردن به این بزرگی و مهابت اعتراف می‌کند که «شایسته نبود از چیزی آن‌همه ارجمند به چشم او، سرسری حرف می‌زدم و باید احساسات او را نسبت به آن پرنده درمی‌یافتم» (همان: ۷۶).

در ایده‌های لاکان بر این نکته تأکید ویژه می‌شود که منظور میل یا همان ابژه پتی a چیزی ازپیش‌موجود نیست که بتوان آن را جست و یافت؛ بلکه این ابژه «چیزی است که باید آن را ساخت و این دقیقا وظیفه فانتزی است» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۲۲). سوژه قطعاً در فانتزی‌ای که برمی‌سازد، نقشی محوری دارد. به تعبیر دیگر «فانتزی صحنه‌ای خیالی است که سوژه در آن قهرمان است» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۹) به همین دلیل است که در رؤیای پایانی، رحیلا همانند سایر اعضای خانواده خود را در قامت قهرمانی می‌بیند که در تکاپوی دیوانه‌وار اسب‌ها در دشت‌ها و پرواز هزاررنگ پروانه‌ها در آفتاب، هرچه سنگینی است را بر زمین می‌گذارد و به پرواز درمی‌آید و با تکاندن تنش نهرها را در زیر پا جاری می‌بیند. در این رؤیا کسی برش‌هایی زرد از میوه‌ای غریب را پرّه پرّه در دهان رحیلا می‌گذارد. میوه‌ای شبیه به لیمو که سردی و تُردی‌اش همواره در دهان می‌ماند. رحیلا در رؤیایش می‌اندیشد که این طعم و این بو چیز تازه‌ای نیست؛ بلکه تجربه‌ای است که پیشترها نیز آن را از سرگذرانده؛ اما افسوس که در طول سال‌ها آن را گم کرده است و حالا که دوباره به آن دست یافته، تنش را میان براده‌های این میوه، که همان ترنج است رها می‌کند «براده‌های ترنج، نرم و سرد و ترش به هر غلت کوچک زیر تنم می‌کروچد و خوشابه‌ای میخوش در دهانم می‌چکد. در آن گهواره نرم و شیرین می‌مانم حریری سپید روی من می‌کشند که به‌هیچ جنبشی نمی‌لرزد و آنجا، خواب‌رفته بار دیگر به زمین بازمی‌گردم. میان بخارهای زرد وزان، با تنی لخت، سپرده می‌شوم به خوابی مدام و شهدناک» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۱۰۲) .

ترنج میوه خاصی است که در باورهای ملل مختلف جایگاه ویژه‌ای دارد. ایرانیان آن را نماد شور زندگی می‌دانند. «در ایران باستان ترنج رمز نیک‌بختی و بهروزی بوده و ... در آیین‌های ازدواج و انتخاب همسر نیز کاربرد داشته است» (موسوی و اسپرغم، ۱۳۸۹: ۲۴۶). وجود ترنج در خواب رحیلا، نشانی از آرزوهای پنهان و نیروهای سرکش جوانی است که «بنا به دلایل مختلف ازجمله سردی روابط خانواده و ترس از قضاوت و شماتت آنان، به شکل فروخورده باقی مانده‌اند» (مرادی، ۱۴۰۰: ۳۴) آرزوهای پنهانی که در بستر فانتزی ناخودآگاه متجلّی شده‌اند که بیانگر تحقق و ارضای آنهاست. و غریب نیست که این رؤیا وجهی از جنسیت زنانه در خود نهفته دارد چراکه به تعبیر لاکان «فانتزی جزء لاینفک جنسیت» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۹) است. تکاپوی میل است که از هیچ، چیزی را پدیدار می‌سازد و از رهگذر این هیأت نوپدید، - که خیالی بیش نیست - بر حیات و اعمال مادی افراد تأثیری تنظیم‌کننده می‌گذارد.

۲،۲ فانتزی آقای احتشام؛ بازیابی شوکت ازدست‌رفته و میراث خانوادگی

آقای احتشام، پدر خانواده دومین فردی است که درباره پرنده گمشده با راوی یا همان کارآگاه سخن می‌گوید. او که بارها از پدرش درباره میراثی گرانبها بازمانده از خاندان اجدادی‌اش شنیده است، و معتقد است «خانواده آنها وارث چيزي گرانقدر و بي‌بديل خواهد شد» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۷۷)، شکی ندارد که پرنده جادویی همان میراث بی‌بدیل است. ازهمین‌رو پرنده را جزو اموال خانوادگی می‌داند و حتی در بدو استخدام راوی برای یافتن این گمشده، از تأکید بر این خیال ابایی ندارد. تبدیل پرنده موهوم در نگاه آقای احتشام به شیئی ملموس در حد میراث خانوادگی یادآور بخشی از آموزه‌های لاکان درباب ابژه «پتی a» است آنجاکه این ابژه را برساخته و حاصل نگاه کج و معوج سوژه به پدیده‌ها بر اثر تأثیرات میل می‌داند .

به تعبیر ژیژک «ابژه a ابژه‌ای است که تنها نگاهی کج‌ومعوج‌شده به‌وسیله میل می‌تواند آن را به ادراک درآورد؛ ابژه‌ای که برای نگاه عینی اصلا وجود ندارد. به عبارت دیگر، ابژه a همواره، به موجب تعریف آن، به‌نحوی معوج و تحریف‌شده ادراک می‌شود. زیرا برون از این تحریف، فی‌نفسه اصلا وجود ندارد، چراکه هیچ نیست مگر تجسم و مادیت‌یافتن همین تحریف، همین مازاد آشفتگی و پریشانی که میل و خواهش ما وارد به‌اصطلاح واقعیت عینی کرده است» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۳۲) .

شکی نیست تصور آقای احتشام از پرنده مرموز به‌مثابه گنج گمشده اجدادی، حاصل همین تحریف است. به تعبیر دیگر میل آقای احتشام به بازیافتن گنج گمشده باعث آن شده است که در آن صبح پاییزی خاص، پرنده را در هیئت موجودی با بال‌های هزارجواهر رنگ‌رنگ با درخششی چشم‌گیر ببیند یا منشوری از بلور هزار سطح که «با هر سو که رو به نور مي‌چرخيد رنگي تازه پديد مي‌كرد» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۷۷). شکل و هیئتی یادآور خانه‌های مجلل و تزئینات گرانمایه مکان‌های اشرافی .

همین تصور از پرنده جادویی یا به تعبیر این نوشتار ابژه پتی a است که در پایان تصویر فانتزی او را مملو از جلوه و شوکتی خاص می‌کند. بی‌شک آقای احتشام آرزوی بازیافتن غرور و منزلت ازدست‌رفته خانوادگی را دارد؛ امری که به هر دلیلی در زمان حال از دسترس خارج است. ازهمین‌رو رؤیای پایانی‌اش هم‌زمان با حلول دیگرباره پرنده جادویی حاوی تصاویر ویژه‌ای است: «پلنگي ديدم، به ناز و شقاوت خرامان و دو چشم، اختران سبز فروزان و سخت با هيبت... گرم پلكيدني رام، با پوستي رخشان در نور،... خال‌هاي تابناك پشت را در نور نوسان داده بود... دو چشم سبز لذت‌ناك، الفت‌بار، با نوري ساطع، گل‌هاي آبي استكاني بر آب افشان» (همان: ۷۸-۷۷). پلنگ در میان اهالی بیشتر فرهنگ‌ها نماد مغرور و دست‌نایافتنی‌بودن است و «ازاین‌رو می‌توان آن را کاملاً نماد طبقه سلطنتی و جنگجو به شمار آورد» (شوالیه، و گربران، ۱۳۸۴: ۲۳۶/۲). با تعابیر لاکانی می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که تجلی پلنگ مغرور در رؤیای پایانی، برخاسته از اعوجاجی است که میل آقای احتشام برای بازیافتن شأن و شوکت اجدادی ازدست‌رفته بر بستر سپید و بی‌شکل فانتزی ایجاد کرده است. آنجایی که بیان‌کننده امیال و خواست‌های ناخودآگاه ماست.

۲،۳ فانتزی خانم‌بزرگ؛ حسرت بر جوانی ازدست‌رفته و آرزوی غرق‌شدن در سپیدی مرگ

فرد دیگری که راوی با او درباره پرنده موهوم سخن می‌گوید مادر پیر آقای احتشام است. زنی مهربان و کم‌حرف با دستانی نوازش‌گر و جدیتی گاه گزنده، که به قول خودش دوست دارد این روزهای پایانی عمر را در آرامش بگذراند و خود را آماده خواب طولانی مرگ سازد. خانم‌بزرگ به‌عکس فرزندش که پرنده را

رنگارنگ دیده بود، این موجود خیالی را بزرگ و سفید می‌بیند. سفیدی یکپارچه و هول‌انگیزی که ظهور آن باعث می‌شود او «بی‌درنگ در پای پنجره به دعا بنشیند» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۷۹). در کنار این سفیدی، ویژگی دیگری که در جلوه اول پرنده ذهن خانم‌بزرگ را به خود معطوف داشته است، بلندپروازی این موجود جادویی است. در نگاه او پرنده آرام‌آرام اوج می‌گرفته و آنگاه که به اوج رسیده است: «آنجا آرام می‌چرخید، با بال صاف بی‌تکان، بی‌هیچ تلاشی برای پرواز، گویی نمی‌پرید» (همان).

مرگ موضوعی اساسی است که فهم مفهوم زندگی بدون اندیشیدن به آن امکان‌پذیر نیست. انسان از همان زمان که می‌اندیشد، مرگ‌اندیش هم می‌شود. اندیشیدن به مرگ اضطراب‌انگیز است. اضطرابی که می‌تواند فرد را تا سرحد روان‌رنجوری برساند. از نظر روانکاوی وجودی، اضطراب مرگ و نیستی همیشه به‌شکل مستقیم عمل نمی‌کند. یعنی چه‌بسا که زندگانی فرد کاملاً دستخوش این اضطراب گردد، بدون آنکه از وجود آن آگاه باشد. شکی در این نیست که مسئله پیری و مرگ اصلی‌ترین دغدغه خانم‌بزرگ است. موضوعی که در تعبیر او از حضور پرنده جادویی نیز اثرگذار است. موضوعی که در اطوار و رفتار خانم‌بزرگ کاملاً به چشم می‌آید. او گاه در گفتگویش با راوی بر جوانی ازدست‌رفته حسرت می‌خورد و با اشتغال افراطی به پرورش گل‌وگیاه، شور جوانی را در خود محفوظ می‌دارد و گاهی نیز از خوابناکی‌اش می‌گوید و «اوقات درازی که به خواب می‌گذرد و آمادگی برای خواب طولانی مرگ» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۷۸) و جالب‌تر آنکه خانم‌بزرگ مرگ خود را به زمانی پس از دیدن دوباره این پرنده جادویی موکول می‌کند و یقین دارد «تا او نیاید من نمی‌میرم» (همان: ۱۰۳).

مهابت مرگ بسیار از این تناقض‌ها پدید می‌آورد و اگر این عارضه برای خانم‌بزرگ نیز پیش آمده باشد چندان غریب نیست. ژیژک در تفسیر آراء لاکان درباب امر واقع می‌گوید که اصولاً وجود امر ناگفته یا نمادناپذیر است که زمینه شکل‌گیری فانتزی را فراهم می‌آورد و التفات به ابژه «پتی a» از سوی سوژه چیزی نیست مگر «تجسمی از نوعی انسداد در فرایند نمادپردازی. برای آنکه واقعیت وجود داشته باشد، چیزی باید ناگفته باقی بماند» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۹۵). مرگ آن مفهومی است که گفتن از آن همواره با کاستی همراه است و اساساً از نمادپردازی در گریز است و هراندازه که تلاش شود تا آن را در هیئت نمادهای شناخته‌شده ارائه نماییم، چیزی فراتر باقی می‌ماند چیزی مازاد و «ابژه پتی a دقیقاً همان مازاد است» (همان: ۲۵).

در فانتزی پایانی نیز او پرنده را به رنگ سفید می‌بیند، سفیدی‌ای همچون نخستین برف زمستان بر قله کوهی افراخته. در مواجهه با این سپیدی نیز تناقض پیشین همچنان پابرجاست؛ یعنی میل به زندگی توأم با رفتن به سوی مرگ. از سویی می‌خواهد خود را در این سپیدی که نمادی از آرامش مرگ است غرق کند (علیزاده، ۱۳۵۶: ۱۵۳) و از سوی دیگر فانتزی‌اش گره می‌خورد با خاطرات و دور و دیرآشنای دوران جوانی آنجاکه همراه و شانه‌به‌شانه خواهرش در پوششی از حریر در میان بدرقه زنانی خدنگ و گلگون، جاده‌های باریک و گل‌اندود را پشت سر می‌گذارد و غرق در لذت نیمروز عید، جوانی را مرور می‌کند.

۲،۴ فانتزی مادر راوی؛ بازگشت به آرامش دوران آمیختگی با مادر

در کنار ساکنان خانه اشرافی آقای احتشام، موضوع پرنده کم‌کم برای راوی و مادرش که او را همراهی می‌کند، اهمیت می‌یابد. مادر راوی زنی سالخورده و مهربان است که درقبال تنها فرزندش رفتار حامیانه وسواس‌گونه‌ای دارد. در طول داستان بارها با صحنه‌هایی مواجهیم که در آنها مادر، فرزندش را همچون کودک بیمار بی‌دست‌وپایی که سخت نیازمند توجه است، تیمار می‌کند. این موضوع که راوی خود را همچون بیماران نشان دهد و مادر همچون پرستاری دلسوز در پی حمایت و توجه به او

باشد، چونان قراردادی نانوشته میان این مادر و فرزند رعایت می‌شود. هروقت هم که بنا به موقعیتی میان این‌دو نقاری پدیدار می‌گردد، بازگشتن به نقش همیشگی بیمار و پرستار پایان‌دهنده غائله است.

موضوع دیگری که درباره مادر راوی جلب توجه می‌کند، اشتغال زایدالوصف ذهنی او به گذشته‌های دور زندگی است. زمانی‌که او به همراه خانواده‌اش در خانه‌ای اشرافی مملو از اصطبل و ملک و حشم می‌زیسته و مادرش چون کدبانویی شاهوار بر چاکران دست‌به‌سینه و گوش‌به‌فرمان حکم می‌رانده است. این خاطرات آنقدر برای مادر راوی عزیزاند که از یادآوری و روایت چندین و چندباره آنها سیر نمی‌شود. مسئله‌ای که به‌مرور باعث شاخ‌وبرگ‌دارشدن آنها می‌شود تاآنجاکه هیئتی فراواقعی به خود می‌گیرند. مادر ابایی ندارد از اینکه اعتراف کند که دوست دارد دوران واپسین زندگی‌اش که با پدر راوی بوده است را به‌کلی فراموش کند و «روزهای دور آغازین را به امروز بپیوندد و ... به سوی قلّه‌های مخمور اشرافیت صعود کند» (همان: ۶۴). همین روحیه است که باعث می‌شود هرچیز گرانبهایی را در برابر شوکت دوران کودکی‌اش ناچیز بینگارد و به چشم تحقیر به آن بنگرد. ازهمین‌رو زمانی‌که بحث اهالی خانه را درباره پرنده جادویی می‌شنود، با بی‌اعتنایی می‌گوید: «پرنده چندان شگفت نیست و او همواره وجودش را به نوعی حدس می‌زد و از زمان کودکی و خاطره‌هایی مانده از خواب‌ها او را می‌شناخت» (همان: ۷۹).

پرواضح است که مادر راوی پیش از حضور در منزل آقای احتشام هیچ اطلاع یا سابقه ذهنی‌ای از موضوع پرنده جادویی نداشته است و اینکه حال خود را در شمار آگاهان نسبت به وجود این پرنده می‌آورد، یکی از شواهد اصلی ساختگی و ذهنی‌بودن حقیقت پرنده جادویی است و البته دلیلی بر این موضوع که پرنده موهوم می‌تواند نمادی از امر واقع لاکانی یا ابژه پتی a باشد. یعنی همان امری که «در نظریه روانکاوی لاکان به ابژه-علت میل اطلاق می‌شود و مطلوبِ دست‌نیافتنیِ آرزوی سوژه به شمار می‌رود» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۱۵) .

مادر راوی همچون آقای احتشام که او نیز شوکت و شکوه گذشته ازدست‌رفته خود را با ابژه میل خود اشتباه گرفته بود و در خیال باطل به این می‌اندیشید که پرنده جادویی چیزی جز گنج پنهان‌مانده اجدادی نیست، نشان پرنده را در گذشته‌های دور زندگی خود می‌یابد و طی فرایند ناخودآگاه روانی نسبت به شگفت‌ناکی و مهابت آن تشکیک ایجاد می‌کند. اما شکی نیست که او نیز گمشده‌اش را در قالب این پرنده مفقود بازمی‌جوید. ازهمین‌روست که در فانتزی پایانی، هنگام رجعت دوباره پرنده جادویی، خود را در هیئت کودکی محبوب می‌بیند که اطرافیانش با مهر و عطوفتی بی‌مثال او را در مرکز توجه قرار داده‌اند. پدر را می‌بیند که او را بر زانو نشانده است و مادر را که با زلفان مجعد او را به خود فرامی‌خواند و باقلوا در دهانش می‌گذارد. این رؤیا با تصویر حمامی گرم در جمعه‌ای دلپذیر ادامه پیدا می‌کند که در آن مراقبانی دست‌به‌دست تا لب خزینه می‌برندش، حنا بر انگشتانش می‌مالند، در آغوش می‌گیرندش و با احتیاط روی سکو جامه‌هایش را بر تن می‌پوشانند؛ درحالی‌که او لیوان شربتی را که به دستش داده‌اند با میل می‌نوشد و ابرهایی روشن و زرد و سبک احاطه‌اش می‌کنند.

فانتزی پایانی مادر راوی به‌روشنی نشان می‌دهد مادری که تمام عمر و زندگانی‌اش را صرف تیمار فرزندش کرده است، خود در عطش توجه و تیمار می‌سوزد. او که پس از ازدواج با پدر راوی از زندگی پرآسایش منزل پدری و توجه مادر مهربان و باشکوهش دور افتاده است، در دل حسرت بازگشت به آن مهر و توجه را دارد. ازهمین‌روست که میل او در سناریوهای فانتزی بازسازی می‌شود. سناریوهایی که مواد و مصالح اصلی آن از زندگی و خاطرات سوژه برگرفته شده است.

نکته قابل توجه دیگری که درباره تجربه مادر راوی از پرنده جادویی می‌توان ذکر کرد، مسأله شباهت

این تجربه با مفهوم ساحت خیالی در روانکاوی لاکانی است. ازآنجاکه در این دوره کودک میان وجود خود و دیگری، به‌ویژه جسم مادر دوگانگی‌ای نمی‌بیند و به تعبیری بدن خود را ادامه بدن مادر می‌انگارد، حسی از اتحاد و یکپارچگی میان خود و سایر اجزای هستی مشاهده می‌کند «و این اتحاد و یکپارچگی وهمی، باعث ایجاد آرامشی بی‌حدوحصر در او می‌شود» (مرادی، ۱۴۰۰: ۹۹). تصویر این توهم دل‌انگیز بعد از اولین مواجهه‌های کودک با تصویر خود در آیینه - واقعی یا نمادین - تَرَک برمی‌دارد و پس از ورود به ساحت نمادین که هم‌زمان با فراگیری زبان است، به‌طور کلی از هم فرومی‌پاشد؛ اما خاطره شیرین آن همیشه همراه سوژه است و به‌شکلی می‌توان اینگونه گفت که هسته اصلی فانتزی‌های سوژه در دوران نمادین، آرزوی بازگشت به دوران یادشده است. آرزویی که گاه به تصاویر و تفاسیر پارانویایی می‌انجامد که در این‌حال خطر فروپاشی نظم نمادین را ایجاد می‌کند اما به تعبیر ژیژک «هنگام رویارویی با این قسم تفسیر پارانویایی نباید هشدار فروید را از یاد ببریم و آن را به‌جای خود بیماری بگیریم: برخلاف بیماری، تفسیر پارانویایی کوششی است برای حفظ سلامت خویش، برای مصون‌داشتن خویش. کوششی است برای حفظ سلامت خویش از بیماری واقعی، از پایان جهان، از فروریختن عالم نمادین، به یاری این صورت‌بندی جایگزین» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۴۵-۴۴). فانتزی پایانی مادر راوی چیزی از همین دست است. تصاویری رؤیاگون از دوران آرامش پیشانمادین. با فرض این مقدمه رفتارهای وسواس‌گون این شخصیت را در راستای پرستاری و تیمارداری از راوی نیز می‌توان تلاشی دانست هرچند بی‌سرانجام در مسیر بازسازی و زنده‌نگاه‌داشتن یاد و رؤیای این آرامش ازدست‌رفته.

۲،۵ خانم احتشام و فانتزی عشق سوزان

شخصیت بعدی‌ای که در داستان به انگاره او از پرنده جادویی پرداخته می‌شود، خانم احتشام است. همسر آقای احتشام و مادر رحیلا و معین‌الدین. زنی نجیب و مغرور با زیبایی‌ای چشم‌نواز. چیزی که در اولین مواجهه خانم احتشام با پرنده جادویی بیش‌از هر امری جلب توجه می‌کند، بوی عطری آشنا از دوران نوجوانی است که پیش از ظهور پرنده نظر خانم احتشام را به خود جلب می‌کند. با استشمام این عطر دل‌انگیز به یک‌باره «زمان و موقعیت‌ها به‌هم آمیخته بود و او چشم مالیده بود و سوی پنجره رفته بود» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۸۲). پس از این صحنه بادی گرم و شهدآلود او را به سوی پنجره کشانده و در آنجا با پرنده جادویی در هیئت کبوتری معمولی روبه‌رو شده که تک و تنها در مسیری دایره‌شکل پرواز می‌کرده است .

نکته قابل توجه در توصیف پرنده از سوی خانم احتشام آنجاست که این شخصیت پیش از هر صحبتی به این مهم اشاره می‌کند که به دلیل سردی روابط عاطفی، به تنهایی در اتاقی مجزّا از همسرش می‌خوابد. نکته‌ای که می‌تواند تاحدود زیادی راهگشای خواننده در تفسیر تعبیر این زن از پرنده جادویی باشد. در طول داستان نویسنده به‌گونه‌ای خانم احتشام را توصیف می‌کند که نشان‌دهنده روحیه پرشور و سر پرسودای این شخصیت است که ظاهراً بر اثر سردی روابط و بی‌توجهی‌های همسر، باعث ایجاد حالتی از انزوا در درون او شده است. همین فقدان عشق است که گویی بر تصور ذهنی این زن از پرنده جادویی و درنهایت فانتزی او اثر گذاشته است.

در فانتزی پایانی خانم احتشام او را در حالتی دستخوش وزش عطری نازک و سیّال و جرقه‌های برخاسته از پوست تن می‌بینیم که سراسر اندامش را از عشق و حسی گرم به لرزه درآورده است. در ادامه او خود را می‌بیند که با پای خیس برهنه گرد شهر می‌گردد و و در جنگل بلوط که سراسر آن را

عطر گل برف گرفته است، با عاشقان بی‌شمارش که جابه‌جا در دایره‌هایی از مهتاب انتظار او را می‌کشند، روبه‌رو می‌شود. آنگاه در حالی‌که خود را در اوج زیبایی دوشیزگان بیست‌ساله می‌انگارد «لبانی گرم و تپنده با تُردی و نازکی، چون دل پرنده‌ای نایاب، می‌خمد بر لبانم، شهدابه‌های نازک دهان‌هایی گرم می‌آمیزد با طعم علفی دهان من، پس از جدایی از هر بوسه سپرده می‌شوم به بوسه‌ای دیگر و می‌چرخم در کهکشان بوسه‌ها و و نفس‌ها، از خویش می‌روم» (همان: ۱۵۳). مرور سطحی این فانتزی نشان‌دهنده میزان عطش جسمی و جنسی این زن است که همانگونه‌که پیشتر نیز اشاره شد، به دلیل بی‌توجهی‌های همسر، حالتی حریصانه به خود گرفته است. در کنار این اشتیاق جنسی، موضوع محور توجه واقع‌شدن و درخشش به‌واسطه زیبایی سحرانگیز نیز، که رگه‌هایی از خودشیفتگی در آن به چشم می‌آید، در این فانتزی کاملاً مشهود است.

لاکان در تعبیر خود از مفهوم عشق، به تأسی از فروید، خودپرستی یا عشق به خود را از عناصر اصلی عشق به دیگری می‌داند. او گرچه تاحدودی این ایده فروید را اصلاح و تعدیل می‌کند؛ اما در تفسیر خود خودشیفتگی مندرج در عشق را شامل عرضه خود به‌مثابه سوژه‌ای ارزشمند در نگاه دیگران می‌داند. براین‌اساس می‌توان گفت تصویر خانم احتشام از عشق، علیرغم ظاهر دیگرخواهانه خود، در اصل «لقاح با خویشتن است» (شهریاری و مختاری، ۱۳۹۶: ۷۹).

۲،۶ معین‌الدین؛ جستجوی دائمی برای بازیابی تمامیت

در نگاه لاکان سوژه‌های انسانی که در ساحت خیالی لذّت تمامیت و انسجام را تجربه کرده‌اند، پس از سپری‌شدن این مرحله همواره در پی تجدید آن لذت ناب‌اند. لذتی که برای اولین‌بار بعد از مواجهه کودک با آینه تَرَک برمی‌دارد و ورود به ساحت نمادین – که عرصه ترکتازی دیگری بزرگ است – این لذت را به‌تمامی از دسترس خارج می‌کند و سوژه را با حس فقدانی همیشگی مواجه می‌سازد. تکاپوی دائمی میل، در میان ابژه‌های مختلف نیز چیزی نیست مگر بازنمایی این جستجوی دائمی. به تعبیری این فقدان است که علت پدیدار شدن میل می‌گردد (Evans, ۲۰۰۶: ۹۸).

در این وضعیت، حالت دیگری نیز حادث می‌شود که همین فقدان که از سویی برسازنده میل است و از سوی دیگر رقم‌زننده تکاپوی دائمی برای یافتن ابژه میل، تبدیل به هدف سوژه می‌شود. چراکه «ما عقب‌افتادن خود چیز را به‌جای آنچه خود چیز از قبل بوده اشتباه می‌گیریم، جستجو و دودلی‌های مخصوص به میل را به‌جای آنچه در واقعِ امر، تحقق میل است می‌گیریم. به تعبیر دیگر، تحقق میل عبارت از برآورده‌شدن و ارضای کامل آن نیست، بلکه بیشتر با بازتولید خودِ میل انطباق دارد، با حرکت دَورانی آن» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۲۴). در این حال سوژه گرفتار چرخه جستجوی دائمی و بی‌سرانجامی می‌شود که رهایی از آن نه متصور است و نه مطلوب .

در میان شخصیت‌های داستان مورد بحث، معین‌الدین فرزند ذکور خانواده در وضعیتی مشابه آنچه که اشاره شد، گرفتار است. مرد جوانی که در بیشتر مواقع در ساختمان عجیب و غریب خود حضور دارد و کمتر اهل گفتگو و نشست‌وبرخاست با سایر اعضای خانواده است. تمام جدّ و جهدش نیز معطوف است به رصد امور و احوال ستارگان و «نقش‌زدن شکل‌های غریب و سنجش فاصله‌ها و رسم اعداد» (علیزاده، ۱۳۵۶: ۸۳). او که تنها علم استناناپذیر را ستاره‌شناسی می‌داند، پرنده جادویی و نحوه ظهورش را اینگونه توصیف می‌کند: «غفلتاً قران‌السعدین شده بود. کاینات انگار به وجد آمده بود و پابه‌پای طلوع فجر، پرنده در فلق رخ نمود، چون سیّاره‌ای مهذّب... شادی او درحد کشف ستاره‌ای ناشناخته بود» (همان: ۸۴). در ادامه نیز اعتراف می‌کند تمامی تکاپوهایش در هیئت

تلاش‌های یک ستاره‌شناس پرکار و بی‌خستگی، هدفی ندارد مگر بازیافتن دوباره آن پرنده. بعد در حالی‌که احساسات بر او غلبه کرده است به راوی پیشنهاد می‌کند برادارنه یکدیگر را در آغوش بگیرند. این اطوار غریب اگر در کنار میل وافر وسواس‌گون او به نوازش‌شدن از سوی مادربزرگ و همین‌طور رؤیای پایانی‌اش قرار بگیرد، خواننده را با این حقیقت مواجه می‌سازد که گمشده اصلی معین‌الدین چیزی جز حس تمامیت دوران خیالی نیست. همان احتیاج عمیقی که به دلیل ماهیت ساحت نمادین از دسترس سوژه‌ها خارج است .

در فانتزی معین‌الدین که هم‌زمان با ظهور مجدد پرنده جادویی رخ می‌نماید، او با سه صحنه از سه برهه متفاوت از زندگی خود مواجه می‌شود. تصاویری که بیش‌ازآنکه همچون فانتزی سایر اعضای خانواده رنگ‌وبویی آغشته با آرزوهای فروخورده ناخودآگاه آنان داشته باشد، ماهیتی شبیه به مرور خاطرات زندگی واقعی را دارند. در صحنه اول او با تصویر کودکی خود هنگام بازی با خرسی عروسکی در کنار مادر و پدری مهربان در فضایی مملو از مهربانی روبه‌رو می‌شود. کودک حاضر در این تصویر با دیدن او شروع به گریه می‌کند و درحالی‌که عروسکش را رها کرده به آغوش مادر پناه می‌برد. او عروسک را برمی‌دارد و وارد تصویر بعدی می‌شود. در این مرحله او با شخصیت آشفته و ناآرام دوره جوانی خود روبه‌رو می‌شود. وقتی‌که به سوی جوانی خود لبخند می‌زند، مرد جوان صحنه، مدادی را از پشت گوش برمی‌دارد و به سوی او پرتاب می‌کند و بعد با خشم و تندی پنجره را می‌بندد. بعد از این تصویر، او وارد صحنه بعدی می‌شود که ماهیتی پیش‌بینانه دارد. جایی‌که پیرمردی اندیشناک در آنجا دست زیر چانه زده و چشم‌هایش میان آب رود و کوه‌های اطراف در رفت‌وبرگشت است. او عروسک دوران کودکی را در آغوش پیرمرد خسته رها می‌کند و پیرمرد با خنده‌ای تلخ عروسک را می‌گیرد و با حسرت و حیرت به نوازش آن می‌پردازد.

تصویری که معین‌الدین در فانتزی پایانی خود می‌بیند، سناریویی کوتاه است از حسرت و سرگردانی دائمی این شخصیت. تنها صحنه شیرین این سناریو مربوط به دوره کودکی است. همان دوره‌ای که به تعبیر لاکان سوژه‌ها به دلیل عدم تمایز میان خود و محیط اطراف، حسی کاذب از تمامیت و انسجام دارند. حسی که با ورود به ساحت نمادین برای همیشه فرومی‌پاشد و به حسرت و سرگردانی دائمی میان ابژه‌های مختلف و متعدد میل تبدیل می‌شود. اینکه در صحنه مربوط به دوران پیری، راوی عروسک دوره کودکی را در آغوش پیرمرد حاضر در صحنه می‌گذارد و با لبخند تلخ و تاحدودی رضایت‌آمیز او مواجه می‌شود، به‌شکلی بازنمایی‌کننده همان حسرت دائمی سوژه‌ها برای بازگشت به آرامش دوران پیشاادیپی است.

۳ نتیجه

داستان «با انار و با ترنج از شاخ سیب» گزارش روایت‌های مختلف از پرنده‌ای موهوم و جادویی است که با جلوه‌ای کوتاه دل اهالی یک خانه را می‌برد و بعد از نظرها غایب می‌شود. برداشت‌های مختلف و توصیف‌های متفاوتی که از پرنده ارائه می‌شود در کنار فانتزی‌ای که با پدیدارشدن دیگرباره پرنده در ذهن افراد خانواده نمایان می‌شود، تاحدود زیادی با مفهوم نمادناپذیری امر واقع و پناه‌بردن سوژه‌ها به دامن فانتزی برای گریز از مهابت امر واقع به‌عنوان یکی از درخشان‌ترین بخش‌های اندیشه ژاک لاکان تناسب دارد.

احساس سوژه‌ها مبنی بر وجود امر واقعی و مواجه‌شدن با آن به‌مثابه حفره‌ای در جهان نمادین باعث ایجاد حس فقدان دائمی است. نتیجه این فقدان دائمی پناه‌بردن به دامن ابژه‌هایی است که توهم دستیابی به گمشده حقیقی را ایجاد می‌کنند درحالی‌که در واقع امر این ابژه‌ها چیزی جز امور برساخته نیستند. در داستان مورد بحث پرنده جادویی حکم همین ابژه گمشده را دارد. چیزی که

براساس امیال و آرزوهای شخصیت‌ها به اشکال و رنگ‌های مختلف متجلّی می‌شود. یکی آن را به رنگ سفید می‌بیند و دیگری در هیئت پرنده‌ای با بال‌های شکوهمند و رنگارنگ. گزارش‌های مختلفی که حاصل نگاه خاص و متمایز این شخصیت‌هاست. از منظری بسته به علائق شخصی که توسط میل سوژه‌ها تقویت می‌شود.

مفهوم بااهمیت دیگری که لاکان به آن می‌پردازد، مفهوم «فانتزی» است. فانتزی حاصل تکاپوی امیال نهفته در ناخودآگاه است که از طریق فراهم‌آوردن صحنه‌ای ساختگی، توهم برآورده‌شدن خواست‌ها و نیازها را در سوژه ایجاد می‌کنند. به تعبیر روشن‌تر فانتزی فیلمنامه نوشته‌شده توسط ناخودآگاه است که براساس موقعیت‌ها و تجارب ما در جهان حقیقی فراهم آمده است. بخش عمده‌ای از داستان «با انار و با ترنج از شاخ سیب» به تقریر فانتزی‌های شخصیت‌های اصلی اختصاص دارد. فانتزی‌هایی که بازتاب‌دهنده آرزوها و امیال این شخصیت‌هاست. مثلاً در مورد شخصیت‌های رحیلا و خانم احتشام، فانتزی عرصه نمایش امیال جسمی و جنسی آنهاست و درخصوص آقای احتشام، فانتزی برساخته آرزوی بازیابی شأن و شوکت ازدست‌رفته خانوادگی است. در فانتزی خانم‌بزرگ نیز میل او به جوانی گمشده و اشتیاقش به آرامش خواب ابدی انعکاس یافته است. در فانتزی دو شخصیت دیگر یعنی مادر راوی و معین‌الدین کارکرد فانتزی به‌شکلی بازنمایی‌کننده تحسّر این دو بر ازدست‌رفتن حس تمامیت و انسجام حاصل از اتحاد با مادر در دوران پیشانمادین و آرزوی رسیدن دیگرباره به این احساس است. موضوعی که به تعبیر لاکان هسته فانتزی‌های سوژه‌ها در ساحت نمادین به حساب می‌آید.

منابع

بیلی، لیونل (۱۴۰۱). لکان؛ راهنمایی برای مبتدیان، ترجمه رضا سویزی و تورج بین‌رستم، تهران: گستره.

پالمر، دونالد (۱۳۹۵). ساختارگرایی و پساساختگرایی، ترجمه مهشید کریمایی، تهران: شیرازه کتاب ما.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). نظریه و نقد ادبی (درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای)، تهران: سمت.

پاینده، حسین (۱۳۸۸). «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روان‌کاوی لاکان»، زبان و ادب فارسی، ش ۴۲، صص ۴۶-۲۷.

جلاله‌وند آلکامی، مجید (۱۳۹۳). «راوی بوف کور، رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین»، ادب‌پژوهی، شماره ۳۳، صص ۳۶-۹.

زنجانبر، امیرحسین (۱۳۹۹). «تحلیل استعاره-روان‌کاوی داستان کودکانه یک داستان محشر بر پایه نظریه ناخودآگاه زبانی»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شماره ۱، ۶۶-۴۳.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۰). امر واقع لاکانی، ترجمه مهدی سلیمی، تهران: رشد آموزش.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۷). کژ نگریستن، ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: نشر نی.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شهریاری، مرضیه و مریم مختاری (۱۳۹۶). «کاربست مفهوم فانتزی عشق لاکان در تبیین طلاق به‌منزله مسئله‌ای اجتماعی»، نشریه زن در فرهنگ و هنر، دوره ۹، شماره ۱، صص ۹۲-۷۳.

علیزاده، غزاله (۱۳۵۶). سفر ناگذشتنی (مجموعه سه قصه)، تهران: انتشارات نقش جهان.

فینک، بروس (۱۳۹۷). سوژه لاکانی، ترجمه محمدعلی جعفری، تهران: ققنوس.

مرادی، ایوب (۱۴۰۰). «بررسی ویژگی‌های خصیصه‌نمای امپرسیونیسم در ادبیات داستان»، پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی، دوره ۵، شماره ۱۴، صص ۴۴-۲۵.

مرادی، ایوب (۱۴۰۰). «نقد رمان شکار کبک از رضا زنگی‌آبادی براساس مبانی روانشناسی ژاک لاکان»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۲، ۱۲۵-۹۵.

مرادی، نرگس و علی تسلیمی و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۷). «معشوق ایده‌آل؛ معشوق – مادر. بررسی لکانی عشق در شعر سرمای درون احمد شاملو»، ادبیات پارسی معاصر، سال ۸، شماره ۱، صص ۲۲۰-۱۹۵.

معین‌آبادی، حسین و حسین تقی‌زاده (۱۴۰۰). «ژاک لاکان و خیال سیاسی»، فصلنامه سیاست، شماره ۵۹، صص ۸۶۵-۸۳۹.

موسوي، مصطفي و ثمين اسپرغم (۱۳۸۹)، «نقد اسطوره‌شناختي قصه دختر نارنج و ترنج و بررسي پيش‌زمينه‌هاي

فرهنگي كاربرد نارنج، ترنج و انار در اين قصه»، نقد ادبي، سال ۳، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۲۵۵-۲۳۳.

موللی، کرامت (۱۳۹۵)، مبانی روان‌کاوی فروید-لکان، تهران: نشر نی

هومر، شون (۱۳۹۶). ژاک لاکان، ترجمه محمدعلی ابراهیمی و محمدابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.

Evans, Dylan (۲۰۰۶). An Introductory Dictionary Of Lacanian Psychoanalysis, New York: Routledge.