Volume 4. Issue 2. Autumn & Winter 2026-27. Pages 45 to 67.

Research Paper

Category Error and Indeterminacies of Signification in Nabokov's Signs and Symbols

Masoud Algooneh Jouneghani[1*]

[1] Associate Professor of Persian Language and Literature, Humanities Faculty, University of Isfahan, Iran.

10.22080/LPR.2026.30620.1170

Received:
November 25, 2025
Accepted:
May 18, 2026
Available online:
September 23, 2026

Keywords:
Nabokov, Signs and Symbols, Lacanian subject, referential mania, category error, indeterminacy of signification.

Abstract

Vladimir Nabokov's short story 'Signs and Symbols' (1948) presents a deceptively simple narrative: an elderly Jewish couple visiting their mentally ill son in a sanatorium, then returning home to receive puzzling phone calls. However, beneath this surface lies a dense network of signs, symbols, and referential delusions that challenge any stable interpretation. The son suffers from "referential mania", a condition in which every natural or artificial object (clouds, dead birds, playing cards, telephone rings) seems to carry a coded message uniquely addressed to him. This clinical picture resonates deeply with Jacques Lacan's psychoanalytic theory, particularly his concepts of the split subject, the three registers (Imaginary, Symbolic, Real), and the fundamental role of misrecognition and slippage in the production of meaning. This study asks: How does Nabokov's story stage Lacanian category errors, and what are the implications for understanding subjectivity and literary signification? By combining psychoanalysis and semiotics, the research moves beyond traditional symbol-hunting to reveal the structural indeterminacy that defines both psychosis and narrative art.

*Corresponding Author: Masoud Algooneh Jouneghani
Address: Associate Professor of Persian Language and Literature, Humanities Faculty, University of Isfahan, Iran.
Email: m.algone@ltr.ui.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Vladimir Nabokov's short story 'Signs and Symbols' (1948) presents a deceptively simple narrative: an elderly Jewish couple visiting their mentally ill son in a sanatorium, then returning home to receive puzzling phone calls. However, beneath this surface lies a dense network of signs, symbols, and referential delusions that challenge any stable interpretation. The son suffers from "referential mania", a condition in which every natural or artificial object (clouds, dead birds, playing cards, telephone rings) seems to carry a coded message uniquely addressed to him. This clinical picture resonates deeply with Jacques Lacan's psychoanalytic theory, particularly his concepts of the split subject, the three registers (Imaginary, Symbolic, Real), and the fundamental role of misrecognition and slippage in the production of meaning. This study asks: How does Nabokov's story stage Lacanian category errors, and what are the implications for understanding subjectivity and literary signification? By combining psychoanalysis and semiotics, the researcgh moves beyond traditional symbol-hunting to reveal the structural indeterminacy that defines both psychosis and narrative art.

2. Purpose, Literature Review, and Method

The purpose of this research is to analyze 'Signs and Symbols' as a textual laboratory where Lacanian category errors (mistaking the Real for the Symbolic and the Symbolic for the Real) and indeterminacies of signification are dramatized. Unlike previous studies, such as Carroll's (1974) early symbolic decoding, Hagopian's (1981) psychiatric reading, Lane's (1986) Lacanian analysis of referential mania, or Garrido's (2013) Freudian-Lacanian interpretation, the present research offers a systematic integration of the Imaginary-Symbolic-Real triad with the mechanisms of foreclosure and jouissance. It also addresses a gap: most analyses focus on the son's psychosis, neglecting the parents' gradual entanglement in the same semiotic confusion and the reader's forced participation .

Methodologically, the study adopts a qualitative, analytical-critical approach. First, it elaborates Lacan's theoretical framework: the mirror stage as primordial misrecognition; the distinction between need, demand, and desire; the object petit a as the cause of desire; and the notion that "the unconscious is structured like a language," meaning that signification always slips. Then, it applies this framework to four interconnected dimensions of the story: (1) the son's referential mania as a psychotic foreclosure of the paternal metaphor; (2) the parents' failed attempts to stabilize meaning, which ironically reproduces categorical errors; (3) the conflict between internal (private, paranoid) and external (social, verifiable) significations; and (4) the philosophical consequences of structural indeterminacy for the reader.

3. Discussion

The analysis reveals several key findings. First, the son embodies the Lacanian split subject in its most radical form. His referential mania is not a simple cognitive mistake but a structural foreclosure: the fundamental signifier (Name-of-the-Father) is rejected from the Symbolic order, so it returns in the Real as

unassimilable, persecutory meaning. Every contingent detail, the dead bird, the jam jars arranged in a row, the repeated wrong-number phone calls, is experienced as a direct, hostile address. This is a paradigmatic category error: the Real (random material events) is mistaken for the Symbolic (a coded message) .

Second, the parents, though apparently sane, gradually enter the same semiotic vortex. When they return home, they cannot help interpreting the bird, the telephone, and the boy's old photographs as omens. Their loving but anxious gaze transforms neutral objects into signs of possible suicide or recovery. This shows that the category error is not merely psychotic; it is a structural possibility of all subjectivity. The parents' rationality is porous; they oscillate between scientific explanation (the bird is just dead) and paranoid interpretation (the bird is a warning). Nabokov thus blurs the line between normal and pathological meaning-making.

Third, the story constructs a systematic indeterminacy of signification. The famous "third telephone call" at the end, which may be another wrong number, the son's escape, or a message from an unknown other, remains permanently undecidable. Likewise, the son's suicide attempt (mentioned in the parents' conversation) and the final image of the mother "straining to hear something" suspend closure. This structural openness forces the reader into the position of the paranoid subject: we too search for a hidden code, but the text offers only contradictory clues. Lacanian theory accounts for this through the concept of jouissance, the excessive, painful pleasure of being caught in an endless chain of signifiers. The reader shares the son's referential mania as a textual effect.

Fourth, the story critiques naive representationalism. Nabokov does not use symbols as stable allegories (e.g., the bird does not simply mean "death" or "hope"). Instead, symbols function as floating signifiers whose meaning depends entirely on the subject's position. This aligns with Lacan's dictum that "a signifier represents the subject for another signifier." Meaning never arrives; it perpetually defers.

4. Conclusion

'Signs and Symbols' is far more than a clinical case study or a postmodern puzzle. It is a profound meditation on the human condition as caught between the need for meaning and the impossibility of stable signification. Through the lens of Lacanian psychoanalysis, we see that the son's referential mania is an extreme magnification of a universal structure: every subject interprets signs from a private, desiring position, and every interpretation risks misrecognition. The parents represent the tragic effort to love and protect within this broken semiotic field; an effort that cannot fully succeed but remains ethically indispensable. Nabokov's narrative technique, with its scrupulous detail and withheld resolution, does not mock the search for meaning; rather, it dignifies the struggle. The story's final, unanswered telephone call is not a gimmick but a powerful image of human transcendence: the willingness to listen even when no final message can be confirmed. Thus, the originality of this study lies in demonstrating that category error and indeterminacy are not flaws to be eliminated but the very condition of

subjectivity, art, and ethical attention to the other.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approved the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work.

Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

دوره ۴ شماره ۲. پاییز و زمستان ۱۴۰۵. صفحات ۴۵ تا ۶۷.

علمی پژوهشی

خطای مقوله‌ای و کژدیسگی‌های دلالت در نشانه‌ها و نمادهای ناباکوف

مسعود آلگونه جونقانی[1*]

[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی،دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، ایران.

10.22080/LPR.2026.30620.1170

تاریخ دریافت:
۴ آذر ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش:
۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۵
تاریخ انتشار:
۱ مهر ۱۴۰۵

کلیدواژه ها:
ناباکوف، نشانه‌ها و نمادها، سوژۀ لاکانی، جنون ارجاعی، خطای مقوله‌ای.

چکیده

این مقاله با رویکردی روانکاوانه و نشانه‌شناسانه به تحلیل داستان کوتاه نشانه‌ها و نمادها اثر ولادیمیر ناباکوف می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه سوژۀ لاکانی در مواجهه با جنون ارجاعی، دچار خطای مقوله‌ای و کژدیسگی دلالت می‌شود. مطالعۀ حاضر فرایند پیچیدۀ تعامل سوژه با نشانه‌ها و نمادها را کاویده است و روشن می‌سازد که تجربۀ زیسته و فهم معنا در داستان، نه‌صرفاً براساس روابط علت و معلولی، بلکه از مسیر دلالت‌های هم‌زمان، متضاد و غیرقابل تأیید نشانه‌ها شکل می‌گیرد. تحلیل بخش‌های مختلف داستان با تمرکز بر مؤلفه‌های روانکاوانه، فلسفی و معنایی نشان می‌دهد که گره‌گشایی معنا برای سوژه و خواننده با محدودیت‌های ساختاری و ذهنی مواجه است و این محدودیت‌ها خود محصول تقابل میان تجربۀ عینی، تفسیر ذهنی و فشارهای روانی است. یافته‌ها حاکی است که ناباکوف با ایجاد سیالیت معنا، تراکم نمادین و فراوانی دلالت‌ها، خواننده را به مشارکت فعال در بازشناسی و تولید معنا فرامی‌خواند. از این منظر، فضای داستان نه‌صرفاً یک روایت خطی بلکه عرصه‌ای برای تجربۀ پیچیدگی وجودی، تعلیقِ شناختی و کشمکش میان فهم شخصی و ساختار متن می‌شود و امکان تأمل عمیق در سوبژکتیویته، تعارضات روانی و تعامل با نشانه‌ها را فراهم می‌آورد، به گونه‌ای که هر خواننده با توجه به تجربه و تفسیر خود با لایه‌های متعدد معنا مواجه می‌شود.

* **نویسنده مسئول:** مسعود آلگونه جونقانی
آدرس: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی،دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، ایران.
ایمیل: m.algone@ltr.ui.ac.ir

۱ مقدمه

در بررسی آثار ادبی به‌مثابهٔ میدان‌هایی که جهان، زبان و ذهن در آن‌ها به هم می‌رسند، همواره این پرسش بنیادین مطرح است که چه نسبتی میان نشانه‌های متن و سازوکارهای ناخودآگاه وجود دارد. اگر اثر ادبی را در مرکز بگذاریم، می‌توان تعامل آن را با سه افق عمده در نظر گرفت: نخست با جهان بیرونی و واقعیت زیسته، دوم با ذهن و ضمیر نویسنده، و سوم با افق دریافت و بازآفرینی خواننده. در این میان، ناباکوف نویسنده‌ای است که متن‌هایش بارها و بارها چنین تعاملات سه‌گانه‌ای را به سطحی خودآگاهانه می‌کشاند؛ به‌گونه‌ای که خواننده نه‌فقط درگیر روایت، بلکه درگیر بازی‌های نشانه‌ای می‌شود که پیوسته دلالت را جابه‌جا می‌کنند. بدین‌ترتیب، آثار ناباکوف را نمی‌توان صرفاً محاکات یا بازنمایی‌ای از جهان دانست، بلکه باید آن را همچون صحنه‌ای در نظر گرفت که در آن، نشانه‌ها در نسبت‌های پیچیده با ناخودآگاه و ساختار روانی سوژه سامان می‌یابند.

از میان رویکردهای گوناگون نظری، روان‌کاوی لاکان ابزار ویژه‌ای برای خوانش چنین متونی فراهم می‌آورد. لاکان با تمایز سه ساحت بنیادین «خیالی»[1]، «نمادین»[2] و «امر واقع»[3] نشان می‌دهد که تجربهٔ انسانی همواره براساس جابه‌جایی و کژدیسگی این سه ساحت شکل می‌گیرد. یکی از نکات کلیدی در اندیشهٔ او آن است که ساحت خیالی همواره درگیر «خطای مقوله‌ای» است؛ به این معنا که آنچه متعلق به امر واقع است به خطا همچون امر نمادین تفسیر می‌شود، یا آنچه در قلمرو نمادین جای دارد به شکل امر واقع تجربه می‌گردد. به تعبیر دیگر، خیالی قلمرویی است که در آن نشانه‌ها با چیزها، و چیزها با نشانه‌ها، به اشتباه درهم می‌شوند. همین منطق خطا، به‌زعم ما، یکی از محورهای اصلی در آفرینش و دریافت داستان کوتاهِ نشانه‌ها و نمادها از ناباکوف است. زیرا در این اثر با وضعیت‌هایی مواجهیم که در آن رخدادهای بی‌معنا یا جزئیات ظاهراً تصادفی به نشانه‌هایی پرمعنا بدل می‌شوند و برعکس، نظام‌های معنایی زبانی و فرهنگی خود را در سطحی مادی و جسمانی تحمیل می‌کنند.

بدین سبب پژوهش حاضر بر آن است که با تمرکز بر دستگاه نظری لاکان نشان دهد که نشانه‌ها و نمادهای ناباکوف را می‌توان در پرتو «کژدیسگی‌های خیالی» فهمید؛ جایی که مرز میان واقعیت و نماد، زبان و بدن، دلالت و بی‌معنایی، پیوسته درمعرض لغزش و جابه‌جایی قرار می‌گیرد. هدف اصلی این پژوهش آن است که نشان دهد چگونه نشانه‌ها و نمادهای ناباکوف صحنهٔ وقوع همان خطاهای مقوله‌ای‌اند که لاکان دربارهٔ ساحت خیالی از آن‌ها سخن می‌گوید. برای نمونه، در برخی رمان‌های او اشیا و رویدادهای بی‌اهمیت، همچون سایه‌ای بر دیوار یا شیئی کوچک در اتاق، برای شخصیت‌ها به منزلهٔ نشانه‌هایی رازآلود و واجد معنا تجربه می‌شوند. این همان جابه‌جایی «امر واقع به‌جای نمادین» (Johnston, 2013: 9) است. ازسوی‌دیگر، تعارضات و گره‌های روانی شخصیت‌ها غالباً به‌صورت عوارض جسمانی یا رخدادهای مادی بازنمایی می‌شوند که نمونه‌ای از «نمادین به‌جای واقع» است (همان). بررسی دقیق این موارد نشان می‌دهد که ناباکوف نه‌تنها ازحیث زبان و سبک، بلکه ازحیث سازوکارهای ناخودآگاه نیز نویسنده‌ای است که آثارش امکان آزمون نظریه‌های روان‌کاوانه را فراهم می‌آورد. روش این پژوهش مبتنی‌بر تحلیل کیفی متون ادبی در پرتو چارچوب نظری است. بدین معنا که نخست مبانی نظری لاکان درباب سه ساحت خیالی، نمادین و واقع، با تأکید بر ایدهٔ «خطای مقوله‌ای»، به تفصیل شرح داده می‌شود. سپس با عطف توجه به عناصر داستانی نشانه‌ها و نمادها، به‌ویژه آن دسته از عناصری که مستلزم بازی‌های نشانه‌ای، ارجاعات متقاطع و رخدادهای ظاهراً بی‌معنا هستند، مواردی مشخص از این

[1] Imaginary
[2] Symbolic
[3] Real

خطاها و جابه‌جایی‌ها تحلیل خواهد شد. روش پژوهش نه‌صرفاً توصیفی بلکه تحلیلی ـ انتقادی است؛ یعنی در کنار شرح موارد، تلاش خواهد شد کارآمدی و محدودیت‌های نظریهٔ لاکان نیز در برخورد با این اثر ناباکوف روشن گردد. مفروضات پژوهش حاضر بر چند اصل استوار است: نخست آنکه متن ادبی نه‌صرفاً بازنمایی جهان، بلکه خود صحنه‌ای برای بازآفرینی ساختارهای روانی است؛ دوم آنکه نشانه‌ها و نمادهای ناباکوف را نمی‌توان تنها ازمنظر زبان‌شناختی یا تاریخ ادبی توضیح داد، بلکه نیازمند چارچوبی هستیم که سازوکارهای ناخودآگاه را نیز لحاظ کند؛ و سوم آنکه نظریهٔ لاکان، به‌ویژه ایدهٔ «خطای مقوله‌ای» در ساحت خیالی، ابزار مناسبی برای فهم این سازوکارها در اختیار می‌گذارد. بر این اساس، پژوهش حاضر فرض را بر آن می‌گذارد که داستان مذکور واجد نظمی است که نه در سطح فرم یا روایت، بلکه در سطح لغزش‌های خیالی و جابه‌جایی‌های نماد و واقع معنا پیدا می‌کنند. ازاین‌رو، این مقاله بر آن است با تأکید بر ساختارهای ناخودآگاه و کژدیسگی‌های دلالت، خوانشی انتقادی از نشانه‌ها و نمادهای ناباکوف به دست دهد.

۱،۱ پیشینهٔ پژوهش

تحلیل داستان کوتاه «نشانه‌ها و نمادها» از دههٔ ۱۹۷۰ مورد توجه پژوهشگران ادبی قرار گرفته است. کارول (۱۹۷۴) نخستین مطالعات را دربارهٔ نقش نمادها و رمزها انجام داد و نتیجه گرفت که خواننده، تجربه‌ای مشابه جنون ارجاعی شخصیت، در جستجوی دلالت‌های پنهان روایت دارد. رِو (۱۹۹۵) نشان داد که فریب روایت و تکنیک‌های هنری، خواننده را به برداشت‌های پیش‌داوری‌شده سوق می‌دهد، اما این فریب بخشی از تجربهٔ هنری است. هاگوپیان (۱۹۸۱) با رمزگشایی عناصر نمادین، ثابت می‌کند که برخی نمادها، مانند شماره تلفن سوم، صرفاً تصادفی نیستند و تحلیل‌های روانکاوانه می‌توانند لایه‌های معنا و پرسش‌های فلسفی داستان را آشکار سازند. او تصریح می‌کند که برخلاف دیدگاه‌های روان‌پزشکی یا پسامدرنی، رفتار پسر تنها هذیان نیست، بلکه بازتاب واقعی جهان است و به پایان تراژیک او اشاره دارد. لین (۱۹۸۶) تصریح می‌کند که در «نشانه‌ها و نمادها»، سوژهٔ لاکانی گرفتار جنون ارجاعی است و دلالت‌ها را به‌صورت متضاد و هم‌زمان تجربه می‌کند، امری که امکان تأیید جمعی معنا را نفی کرده و خواننده را به مشارکت فعال در تولید معنا فرامی‌خواند. توکی (۱۹۸۸) با تمرکز بر نمادها و رمزهای دایره‌ای، نتیجه می‌گیرد که این عناصر می‌توانند هم معنای مطلق و هم پوچ‌گرایانه داشته باشند و مضمون‌های نیهیلیستی را تقویت کنند، درحالی‌که فیلد (۱۹۸۸) تأکید می‌کند تکنیک‌های هنری ناباکوف، خواننده را در مواجهه با واقعیت‌های پیچیده و تلخ انسانی قرار می‌دهند.

در دههٔ ۱۹۹۰، تحلیل جامع‌تر آثار نابوکوف انجام شد؛ میگون (۱۹۹۵) با اتکا به نظریه‌های شناختی پیاژه نشان داد که والدین با فرایندهای «جذب» و «سازگاری» تا حدی با رنج محیطی کنار آمده‌اند، اما پسر در دام ساختارهای ثابت ذهنی گرفتار است و نمی‌تواند واقعیت را بازتولید کند. پژوهش‌های متأخرتر بر تعامل سطح نمادین و روایی متمرکز شد؛ ترزسیاک هاس (۲۰۰۳) سکوت‌ها و نیمه‌گفته‌ها را برجسته ساخت و نشان داد که رفتار والدین و تعامل آنان با فرزند بیمار نقش کلیدی در ایجاد لایه‌های معنا دارد. گودمن (۲۰۱۰) سوژهٔ مبتلا به اسکیزوفرنی پارانوئید را در داستان بررسی کرد و محدودیت شناخت جمعی واقعیت را برجسته ساخت، درحالی‌که وایت (۲۰۱۰) با تأکید بر سنت‌های ادبی روسیه و اروپا، فضاهای نهادی و روان‌پزشکی را نه برای درمان، بلکه برای کنترل اجتماعی و جداسازی بیماران تحلیل کرد. مارتین (۲۰۱۰) بحران معرفتی ناشی از پایان مرموز داستان را بررسی کرد و تمایز میان «نشانه» به‌عنوان شاخص عینی و «سمبل» به‌عنوان نمایش ذهنی یا اجتماعی را روشن ساخت. گاریدو (۲۰۱۳) با رویکرد روانکاوانهٔ عمیق، جنون ارجاعی پسر را با تکیه بر فروید و لاکان

تحلیل کرد و تعامل پیچیده میان ناخودآگاه، نشانه‌ها و تولید معنا را نشان داد.

با توجه به این پیشینه، مطالعات گذشته عمدتاً بر نمادها، دلالت‌های روانکاوانه و بازی‌های فراداستانی تمرکز داشته‌اند، درحالی‌که تحلیل هم‌زمان سطح روایی و تجربیات عاطفی والدین کمتر موردتوجه بوده است. مقالهٔ حاضر با رویکرد روانکاوانه و نشانه‌شناسانه، با تمرکز بر تعامل سوژه با نشانه‌ها و نمادها و محدودیت‌های ذهنی در گره‌گشایی معنا، نشان می‌دهد که تجربهٔ معنا در داستان نه‌تنها بر روابط علت و معلولی، بلکه از مسیر دلالت‌های هم‌زمان، متضاد و نیمه‌گفته شکل می‌گیرد.

۲ بحث

۲٫۱ مبانی نظری: خطای مقوله‌ای و کژدیسگی دلالت در دستگاه لاکانی

از همان آغاز که ژاک لاکان در سنت فرویدی قدم گذاشت، آشکار بود که دغدغهٔ او نه تکرار فروید بلکه بازخوانی او در پرتو زبان‌شناسی و فلسفهٔ مدرن است. جملهٔ مشهور او «ناخودآگاه ساختاری همچون زبان دارد» سنگ‌بنای این بازخوانی است (Lacan, ۲۰۰۶: ۴۹۶). به موجب این دیدگاه، ناخودآگاه ماهیتی بیناذهنی دارد و در موقعیتی بین سوژه و «دیگری» قرار دارد (ر.ک. محسنی ۸۵-۹۸) و معنا و ساختار آن تنها در رابطه با دیگری قابل فهم است، نه به‌عنوان محتوای درونیِ منفرد (Verhaeghe, ۲۰۱۹: ۲۲۴-۲۲۷). ناخودآگاه را نمی‌توان صرفاً به‌صورت «خلأیی دربرابر آگاهی» تلقی کرد، بلکه باید آن را به‌منزلهٔ «دیگریِ آگاهی» فهمید که هم‌زمان امکان دلالت را برمی‌سازد و آن را از مدار جمعی می‌گسلد (Archard, ۱۹۸۴: ۸۶). در داستان «نشانه‌ها و نمادها»ی ناباکوف، این وضعیت با شدتی رادیکال نمایان می‌شود: هر شیء، تصویر یا کلمه، به‌جای آنکه در افق بازنمایی مشترک اجتماعی قرار گیرد، به دلالتی خصوصی و خودارجاع بدل می‌شود؛ نشانه‌ها نه حامل معناهای بیناذهنی بلکه انعکاس‌های پارانوئید ناخودآگاه‌اند. بدین‌سان، ناخودآگاه در کارکرد خود نه غیاب آگاهی بلکه «چهرهٔ دیگر آن» (همان، ۸۷) است که با تسخیر زبان و نشانه‌ها، جهان بیمار را به شبکه‌ای از ارجاعات بسته فرو می‌کاهد. ناباکوف در این روایت، به‌جای توصیف روان‌پریشی به‌عنوان امر روان‌شناختی منفصل، آن را به‌مثابهٔ رخدادی فلسفی-ادبی تصویر می‌کند که در آن مرزهای آگاهی فرومی‌پاشد و ناخودآگاه همچون نیرویی زنده و مزاحم بر تمامی عرصهٔ دلالت سایه می‌افکند.

به این معنا، ناخودآگاه دیگر محلی برای انباشته‌های محتوایی سرکوب‌شده نیست، بلکه شبکه‌ای از دال‌هاست که در آن معنا پیوسته می‌لغزد. از همین‌جا اهمیت خطا و لغزش معلوم می‌شود؛ یعنی اگر ساختار ناخودآگاه همان ساختار زبان باشد (Fink, ۱۹۹۵: ۸)، پس حقیقت نه در تثبیت، بلکه در لغزش و کژدیسگی نهفته است. به موجب چنین نگرشی، باید پرسید چگونه می‌توان براساس این منطق، متن ادبی را خواند؟ به‌ویژه آثاری چون متون ناباکوف که وسواس بر جزئیات، نشانه‌های تصادفی و بازی‌های زبانی را در مرکز قرار می‌دهند. آیا این عناصر همان چیزی نیستند که لاکان «خطای مقوله‌ای در ساحت خیالی» می‌نامد، یعنی جابه‌جاییِ مرزهای واقع و نمادین؟ و آیا لغزش‌های زبانی ناباکوف نمونه‌ای از همان «کژدیسگی دلالت» نیست که لاکان بنیاد آن را شرح می‌دهد؟

در راستای پاسخ به این قبیل پرسش‌ها کافی است به یاد آوریم که سه‌گانهٔ خیالی، نمادین و واقع به‌مثابهٔ چارچوبی است که لاکان برای توصیف تجربهٔ سوژه پیشنهاد می‌کند. خیالی قلمروی تصویر و همانندسازی است، نمادین عرصهٔ زبان و قانون، و واقع آن چیزی که هیچ‌گاه در زبان و تصویر جا نمی‌گیرد (Lacan, ۱۹۷۷: ۲۷۹-۲۸۰). از همان آغاز، سوژه در «مرحلهٔ آینه‌ای» خود را ازطریق تصویر کامل و یکپارچهٔ آینه بازمی‌شناسد، حال آنکه بدن

زیستهٔ او پراکنده است (Lacan, ۲۰۰۶: ۵۵). این «بازشناسی غلط» بنیان شکل‌گیری «من» است[۱]؛ زیرا سوژه ازطریق تصویری بیرونی خود را بازمی‌شناسد، بی‌آنکه با خودِ واقعی‌اش منطبق باشد. بنابراین «من» همواره بر پایهٔ این خطای بنیادین استوار است و سوژه را در وضعیت دوگانهٔ جدایی‌ناپذیر خود و دیگری نگاه می‌دارد (Rabaté, ۲۰۰۳: ۷). به تعبیر لکان، «من» از رهگذر تصویری بیرونی و در قالب بازشناسی خطا شکل می‌گیرد، و بدین‌ترتیب از همان آغاز سوژه نه براساس خودی ناب، بلکه در نسبت با نگاهی دیگر تثبیت می‌شود (Roudinesco, ۲۰۰۳: ۲۵–۲۹). بنابراین، مرحلهٔ آینه‌ای، محل نخستین تجربهٔ «خطای مقوله‌ای» است: کودک تصویری را که امر خیالی است، به‌جای واقع بدن خویش می‌گیرد و بدین‌سان اساساً در دل خطا به جهان نمادین قدم می‌گذارد. بنابراین، هر تلاشی برای تثبیت معنا همواره درگیر خطاست.

به‌این‌ترتیب، یکی از نکات محوری در دستگاه لاکان، ایدهٔ خطای مقوله‌ای در ساحت خیالی است. همان‌طور که در مدخل استنفورد آمده، خیالی رجیستری[۲] است که در آن دو اشتباه رخ می‌دهد: امر واقع به‌جای نمادین گرفته می‌شود و امر نمادین به جای واقع (Johnston, ۲۰۱۳: ۹). نمونهٔ نخست را می‌توان در وسواس‌های روان‌نژند دید: سوژه رویدادی تصادفی را به‌منزلهٔ نشانه‌ای پرمعنا تعبیر می‌کند. نمونهٔ دوم وقتی رخ می‌دهد که تعارض‌های زبانی و نمادین به‌صورت عوارض جسمانی تجربه شوند. لاکان در سمینار یازدهم توضیح می‌دهد که «سوژه رنجی جسمانی را تجربه می‌کند، حال آنکه ریشهٔ آن در زبان است» (Lacan, ۱۹۷۷: ۱۶۹). این همان «نمادین به‌جای واقع» است. براساس این استدلال، در خیالی شاهد انتقالی هستیم که به موجب آن ابژه‌های مادی به دال‌هایی پرمعنا تبدیل و دال‌ها به اشیاء مادی تحمیل می‌شوند (see Fink, ۱۹۹۵: ۱۱-۱۳). این دقیقاً معنای خطای مقوله‌ای است: ساحت خیالی، قلمروی کژدیسگی‌های شناختی است که هم شرط امکان معنا و هم سرچشمهٔ خطا را تشکیل می‌دهد. به‌این‌ترتیب، اگر خطای مقوله‌ای سازوکار خیالی به شمار آید، کژدیسگی دلالت سازوکار نمادین محسوب می‌شود. لاکان توضیح می‌دهد که «دال تنها با دال دیگری تعریف می‌شود» (Lacan, ۲۰۰۶: ۱۹۴). یعنی هیچ دالی مدلول ثابتی ندارد؛ معنا همیشه ازطریق لغزش دال‌ها ساخته می‌شود. لاکان در «استعارهٔ سوژه» نشان می‌دهد که ساختار زبان به‌طور بنیادین سوژه را شکل می‌دهد و سوژه محصول اثر دال‌هاست (Swales, ۲۰۱۹: ۳۰۸–۳۲۲). بنابراین، سوژه در جایی ظهور می‌کند که این زنجیره بشکند یا بلغزد. لاکان لغزش زبان را نه نقص، بلکه ساختار بنیادین آن می‌داند؛ بدین معنا که ناخودآگاه دقیقاً در همان جا پدیدار می‌شود که دال از مسیر عادی خود منحرف می‌شود. «این ناخودآگاه هیچ ربطی به غریزه ندارد و همه‌چیز به زبان مربوط است» (Vanheule, ۲۲۸-۲۳۰). از این منظر، ناخودآگاه در گسست‌های گفتمان و شکست‌های نمادین آشکار می‌گردد. ژیژک نیز همین اندیشه را بسط داده و تصریح می‌کند: «امر واقع تنها با کژنگری، ازطریق نگاهی جزئی و تحریف‌شده، قابل ادراک است. حقیقت در زیر سطح پنهان نیست؛ این خود سطح است، اما سطحی که به شیوه‌ای تحریف‌شده دیده می‌شود» (Žižek, ۱۹۹۱: ۲۷). بدین‌سان، لحظهٔ لغزش زبان همان نقطه‌ای است که لذت مادی‌شده خود را به‌مثابهٔ حقیقت سوژه بر نظم نمادین تحمیل می‌کند. بدین‌سان، کژدیسگیِ دلالت نه امری

[۱] درحقیقت، بنیاد وجودی انسان به‌زعم لاکان انتقال از مادر خیالی به پدر نمادین است (Levine, 2008: 23–30). به موجب این ادعا، سوژه میان تصویر آینه‌ای خود و ایده‌آل خیالی‌اش (a–á) قرار دارد و برای عبور از این فاصله باید از طریق محور نمادین (S--/--A) به زبان جمعی و ساختار اجتماعی دست یابد. در داستان ناباکوف نیز می‌توان این گذار را در ساختار نشانه‌ها مشاهده کرد؛ چراکه هر نماد یا نشانه در این اثر نقش دوگانه‌ای ایفا می‌کند؛ یعنی هم بازتاب سوژهٔ خیالی و تعلّقات اولیه، و هم نشانه‌ای از امکان ورود به نظم نمادین زبان و فرهنگ است.

[۲] Register

حاشیه‌ای، بلکه محل ظهورِ حقیقت سوژه است. در نشانه‌ها و نمادها، کژدیسگی دلالت را می‌توان در بازی‌های زبانی بی‌شمار، لغزش‌های نام‌ها و جابه‌جایی‌های معنا دید. حتی عنوان داستان نیز در بازی لغزش معنا گرفتار است: واژهٔ نشانه‌ها در متن حضور دارد، اما نمادها هرگز ظاهر نمی‌شود، گویی معنای آن به‌صورت ارجاعی پوشیده باقی می‌ماند. به این ترتیب، زبان ناباکوف خود به صحنهٔ ظهور سوژه بدل می‌شود: جایی که معنا هرگز ثابت نمی‌ماند و هر بار به مسیر دیگری می‌لغزد.

ازآنجاکه فهم این موضوع، در گرو توجه به منطق تمنا نزد لاکان است، در ادامه به اختصار به این موضوع می‌پردازیم. باری، لاکان میان نیاز، تقاضا و تمنا تمایز می‌گذارد: نیاز زیستی وقتی در زبان بیان می‌شود به تقاضا بدل می‌گردد و در این انتقال، تمنایی برمی‌خیزد که هیچ‌گاه ارضا نمی‌شود (see Lacan, ۲۰۰۶: ۶۷۱-۸۰۲). علت این تمنا «ابژه کوچکِ آ»[1] است: ابژه‌ای دست‌نیافتنی که سوژه را در حرکت نگاه می‌دارد. ابژه کوچکِ آ همان چیزی است که در هر خطای مقوله‌ای نقش «محرک معنا» را ایفا می‌کند. براین‌اساس، ابژهٔ علت میل با اینکه همیشه در حاشیه است، اما همواره دلالت را به حرکت درمی‌آورد. به‌این‌ترتیب، خطا و لغزش با سازوکار میل درهم تنیده‌اند. سوژه دقیقاً در جایی شکل می‌گیرد که به‌دنبال ابژه‌ای دست‌نیافتنی است، و همین جست‌وجو زنجیرهٔ بی‌پایان لغزش‌ها را تولید می‌کند. براین‌اساس، باید پرسید که آیا خطا و لغزش نشانهٔ ناکارآمدی‌اند یا خود حقیقت؟ پاسخ لاکانی روشن است: حقیقت سوژه همان خطا و لغزش است. به بیانی ساده‌تر، سوژهٔ لاکانی همیشه در جایی است که معنا از هم می‌گسلد. به‌این‌ترتیب، ناخودآگاه نه پشت سر زبان، بلکه در شکاف‌های زبان سکونت دارد. «این شکاف‌ها همان نقطه‌ای هستند که دال از مسیر عادی خود منحرف می‌شود، ساختار بنیادین ناخودآگاه را آشکار می‌سازد، و مکانیزم‌های عملیاتی آن را – شامل اثرات استعاری و مجازی – افشا می‌کند (see Verhaeghe, ۲۰۱۹: ۲۳۰-۲۲۸). پس اگر ناباکوف این داستان را بر بازی خطا و لغزش بنا می‌کند، این نه‌صرفاً بازی فرمال بلکه آشکار ساختن حقیقت سوژه است.

۲،۲ خطای مقوله‌ای و کژدیسگی‌های دلالت

در این بخش تلاش می‌کنیم پیچیدگی‌های معنایی و کژدیسگی دلالت‌ها را در متن روشن کنیم. چهار بخش تحلیلی پیشِ رو به‌طور مستقل ولی پیوسته، به ترتیب شاملِ ۱) بررسی موقعیت«جنون ارجاعی»[2] و ساختار ذهنی شخصیت‌ها، ۲) تحلیل نمادها و اشیاء در چارچوبِ خیالی، نمادین و واقع ۳) مطالعهٔ تعامل زبان و نشانه‌ها در ایجاد کژدیسگی دلالت‌ها، و ۴) نقد روانکاوانهٔ تجربهٔ روانی والدین و فرزند است.

۲،۲،۱ بخش اول: ساختار نشانه‌ای و سوژهٔ لاکانی در «نشانه‌ها و نمادها»

در داستان «نشانه‌ها و نمادها» دلالت و معنادهی نشانه‌ها به‌طرزی دقیق و پیچیده با ذهنیت سوژه‌ای مبتلا به پارانویا هم‌سو می‌شوند. این سوژه، پسرِ بیمار والدین مسن داستان، نمونه‌ای برجسته از آن چیزی است که لاکان (۱۹۷۷) در نظریهٔ سوژهٔ خود با عنوان سوژهٔ تقسیم‌شده[3] و مرتبط با نمادین توضیح می‌دهد. سوژهٔ لاکانی نه یک ذهن واحد و خودکفا، بلکه نقطه‌ای است که میان نمادین، خیالی و واقعی تقسیم می‌شود و در آن خطای مقوله‌ای در مواجهه با نشانه‌ها و دلالت‌های آن‌ها می‌تواند به‌شکل شدید نمود پیدا کند. به همین منوال، رابطه میان نشانه‌ها، خطای مقوله‌ای و کژدیسگی دلالت در متنِ داستان همان‌طور که مارتین (۲۰۱۰: ۱۰۱-۱۱۳) نشان می‌دهد مبتنی‌بر دو خطای معرفتی بارز است: نخست، «عقل سلیم» که با اتکای صرف بر

[1] Object petit a
[2] Referential mania
[3] Split subject

نشانه‌های بیرونی، ارزش تخیل و بینش شاعرانه را نادیده می‌گیرد؛ دوم، تخیل بی‌مهار که فرد را از تمایز میان واقعیت عینی و فانتزی بازمی‌دارد، همانند پسر داستان که همه‌چیز را نمادِ خود می‌بیند[1]. به موجب این تفکیک، سوژهٔ داستان ناباکوف، همان پسر بیمار، در وضعیت روانی‌ای قرار دارد که ناباکوف آن را جنون ارجاعی می‌نامد. این وضعیت، در اصطلاح لاکانی، نوعی افراط در «دلالت نمادین» (Evans, ۱۹۹۶: ۲۰۳-۲۰۴) است که سوژه را به‌گونه‌ای درگیر می‌کند که هر نشانهٔ بیرونی را بازتابی از خویشتن خود می‌بیند. برای لاکان، نشانه‌ها صرفاً حامل معنا نیستند؛ آن‌ها محملی برای آرایش سوژه در ساختار نمادین هستند. پسرِ داستان ناباکوف هرچیز محسوس در محیط را، از ابرها و سنگ‌ها گرفته تا تصاویر کتاب‌ها و حتی کارت‌های بازی، به‌عنوان نمادی از حضور یا عملکرد خود می‌بیند.

درواقع، جنون ارجاعی پسر نمونه‌ای برجسته از فرایند بازپس‌زدگی دلالتگرهای نمادین در ساختار سوژه است. او در مواجهه با جهان و والدین، فاقد دلالتگرهای لازم برای پردازش تجربیات خود در نظام نمادین است و این فقدان مانع ورود آن‌ها به زندگی روانی او می‌شود، بنابراین تجربه‌هایش به‌شکل هذیان‌ها و تفسیرهای شخصی از رویدادها ظاهر می‌شوند. ازمنظر لاکان، ساحت خیالی شامل اشتباه در تفسیر تصاویر ذهنی با واقعیت بیرونی است، ساحت نمادین با فقدان دلالتگرهای بنیادین مواجه است و ساحت واقع به ظهور ناپایدار و غیرقابل کنترل رخدادها محدود می‌شود. بدین‌ترتیب، جنون ارجاعی پسر بیش از یک خطای خیالی است و ساختاری روان‌پریشانه دارد که با سازوکار بازپس‌زدگی لاکان همخوانی دارد (Grigg, ۱۹۹۹, pp. ۴۸-۷۴; Lacan, ۲۰۰۶, pp. ۳۶۱-۳۶۳). تعامل والدین و زمینهٔ اجتماعی نیز نه‌تنها بحران سوژه را کاهش نمی‌دهد، بلکه زمینه‌ای فراهم می‌آورد که سوژه در مدار بازپس‌زدگی دلالتگرها حرکت کند؛ خواننده نیز با فقدان نمادین مواجه می‌شود و فرایند معناورزی او همواره در سیّالیت و ابهام باقی می‌ماند.

این سازوکار، تمایز روان‌پریشی از نوروزیس را به روشنی نشان می‌دهد؛ دسترسی سوژه به دال بنیادین و نشانهٔ لازم برای ورود به نظم نمادین کاملاً مسدود است، و درنتیجه کل دستگاه نشانه‌ای او دچار تکه‌تکه شدن و پراکندگی می‌شود. نشانه‌های بازپس‌زده ممکن است به‌صورت هذیان یا توهم ظاهر شوند و سوژه برای بازسازی رابطه با نمادین نیازمند تلاش مضاعف است. از این منظر، جنون ارجاعی پسر در داستان ناباکوف نمونه‌ای از مواجههٔ سوژه با نشانه‌های بازپس‌زده است و فاصلهٔ روشنی میان خطای مقوله‌ای خیالی و اختلال در ورود به نظم نمادین ایجاد می‌کند.

این بازنمایی بیش از حد شخصی نشانه‌ها را می‌توان از منظری دیگر نمونه‌ای از خطای مقوله‌ای دانست، زیرا دلالت‌های نشانه‌ها به‌شکل غیرمنطقی و فراتر از قواعد نمادین توسعه می‌یابند. ناباکوف در توصیف سوژه می‌گوید: «همه‌چیز یک رمز است و سوژه موضوع همه‌چیز است» (Nabokov, ۱۹۷۳: ۵۲-۵۹)، که سوبژکتیویتهٔ مطلق و همه‌جانبهٔ سوژهٔ پارانوئید را آشکار می‌سازد: سوژه نه‌تنها خود را در هر نشانه می‌یابد، بلکه به محتوای واقعی آن نیز توجهی ندارد. او در «توده‌ای متراکم از توهمات منطقی» گرفتار است که هر جزئی از محیط را به ارجاعی دربارهٔ خود بدل می‌کند (Garrido, ۲۰۱۳: ۵-۶). ازمنظر لاکان، این همان «وضعیت خیالی سوژه است که در آن نشانه‌ها به‌عنوان بازتاب خود سوژه تفسیر می‌شوند و نه صرفاً عناصر مستقل در ساختار نمادین یا واقع» (Lacan, ۱۹۷۷: ۷۹). در داستان ناباکوف، این منطق حتی به مادر نیز سرایت می‌کند و او در مواجهه با مسافران یا هنگام ورق زدن آلبوم عکس، درگیر همان الگوهای ارجاعی پنهان می‌شود. به‌این‌ترتیب، تمامی

[1] البته نگرش هنرمندانه، راه سومی است که واقعیت سخت را می‌بیند و هم‌زمان تخیل را خلاقانه و مسئولانه به کار می‌گیرد؛ تماس تلفنی نهایی در این چارچوب نمادی از توان شگفت‌زدگی در امور کوچک و بالاترین سطح آگاهی انسانی است

اشیاء و نمادها از تصاویر پرندگان و درختان تا شیشه‌ها و مرباها به‌عنوان نشانه‌هایی چندلایه عمل می‌کنند که تجربهٔ ذهنی سوژه را شکل داده و جنون ارجاعی او را تقویت می‌کنند. «خواننده نیز، مانند سوژه، در بازشناسی و تفسیر دلالت‌ها مشارکت فعال پیدا می‌کند» (Andrews, ۱۹۸۲: ۱۴۰-۱۴۳). تصاویر پرندگان، درختان، محیط‌های بسته و اشیاء روزمره، همراه با نمادهای عددی و کارت‌های بازی (اعداد زوج، صفر، سه، آس پیک) شبکهٔ پیچیده‌ای از نشانه‌ها را شکل می‌دهند که هم خطای مقوله‌ای و هم کژدیسگی دلالت را بازتاب می‌دهد و تجربهٔ معنا را چندلایه و فراتر از روابط علت و معلولی می‌سازد. درعین‌حال، تمامی این نشانه‌ها ساختگی‌اند و درک واقعیت پسر با پایان داستان به سطح هنر ناباکوف منتقل می‌شود؛ بدین‌ترتیب «مرز میان واقعیت و خیال، نماد و مرجع، به‌طور مستمر جابه‌جا می‌شود و خواننده در بازی با نشانه‌ها مشارکت می‌کند» (Garrido, ۲۰۱۰: ۳۰۴-۳۲۴). این توضیح، گذر منطقی از تحلیل خیالی نشانه‌ها به تحلیل روان‌پریشانه و نمادین جنون ارجاعی پسر را برقرار می‌سازد و نشان می‌دهد که این جنون بیش از خطای خیالی، ساختاری روان‌پریشانه دارد.

در همین راستا ذکر این نکته اهمیت دارد که یکی از شاخصه‌های برجستهٔ داستان «نشانه‌ها و نمادها» در نگاه نمادشناسانه، استفادهٔ ناباکوف از نماد صفر و دایره است که پارادوکسی بنیادین میان «همه‌چیز» و «هیچ‌چیز» ایجاد می‌کند. این نمادگذاری، همان‌گونه که توکی (Tookey, ۱۹۸۸: ۳۴-۳۶) نشان می‌دهد، هم‌زمان امکان اشاره به مفاهیم مخفی و همچنین تهی بودن معنا را فراهم می‌آورد. در متن داستان، شماره‌های اشتباه تلفن و حضور نماد دایره/صفر، خواننده را با پرسشی اساسی دربارهٔ ماهیت معنا و رابطهٔ آن با سوژه مواجه می‌سازد. این پارادوکس نمادین با تجربهٔ سوژهٔ لاکانی در مواجهه با جنون ارجاعی هم‌خوانی دارد، زیرا سوژه تلاش می‌کند دلالت‌ها را به‌صورت یک‌پارچه و مقوله‌ای درک کند، اما با تضادهای هم‌زمان و معانی متعدد روبه‌رو می‌شود. از این منظر، نماد صفر/دایره نه‌تنها پیچیدگی زیسته و دلالت‌های چندلایهٔ داستان را نشان می‌دهد، بلکه مشارکت فعال خواننده در بازشناسی معنا و تجربهٔ پیچیدگی وجودی را نیز تقویت می‌کند.

در داستان مذکور، وضعیت روانی پسر بیمار، آمیخته‌ای از سه حوزهٔ واقعی، نمادین و خیالی است. به بیان دیگر، سوژه در مواجهه با هر نشانه، آن را نه به‌عنوان یک عنصر مستقل بلکه به‌عنوان بخشی از یک دلالت شخصی و انفرادی درک می‌کند. این همان چیزی است که می‌توان به‌عنوان خطای مقوله‌ای دلالت نامید: یعنی دسته‌بندی نادرست نشانه‌ها براساس هم‌معنایی خیالی و سوژه‌گرا، بدون توجه به محدودیت‌های ساختار نمادین یا زمینه‌های اجتماعی و جمعی. به‌عنوان مثال، پسر بیمار تصور می‌کند که ابرها، سنگ‌ها، و درختان به‌طور ویژه با او در ارتباط هستند. این خطای مقوله‌ای نشان می‌دهد که او در سطح نمادین آرایش منطقی و جامعه‌پذیر نشانه‌ها را از دست داده است و همهٔ عناصر، حتی آن‌هایی که هیچ ارتباط منطقی یا قراردادی با وی ندارند، به‌عنوان دلالت‌های شخصی او در نظر گرفته می‌شوند. این وضعیت به‌نوعی کژدیسگی دلالت منجر می‌شود: دلالت‌های نشانه‌ها از ساختار اصلی خود جدا شده و به شکل‌های خیالی، ایدئولوژیک و درون‌روانی تحریف می‌شوند. ناباکوف با ارائهٔ جزئیات متعدد از محیط پیرامون والدین و پسر، بار معنایی غیرقابل تأیید و هم‌زمان چندگانه ایجاد می‌کند. برای مثال، بارش باران، پرندهٔ مرده، و کارت‌های بازی هرکدام می‌توانند به چند معنا تعبیر شوند: طبیعتاً این عناصر می‌توانند صرفاً نشان‌دهندهٔ محیط باشند یا ازنظر پزشکی قابل تفسیر باشند؛ اما سوژهٔ بیمار همه را به‌عنوان هشدار یا نشانه‌ای از سرنوشت شخصی می‌بیند (Nabokov, ۱۹۷۳: ۵۹۹-۶۰۱). ازمنظر لاکان، این وضعیت، بازتاب پیوند ناگزیر میان سوژه و حیثِ نمادین است که در آن دلالت‌ها بدون واسطهٔ اجتماعی یا قراردادی تفسیر می‌شوند. فینک (۱۹۹۵)

می‌گوید: «سوژهٔ لاکانی، گرفتار میان دال و لذت، نشانه را هم صمیمی و هم تهدیدآمیز تجربه می‌کند» (ص. ۵۸). به موجب چنین تفسیری می‌توان گفت پسرِ ناباکوف دقیقاً در این وضعیت قرار دارد: هر نشانه‌ای که مشاهده می‌کند، نه‌تنها پیامی شخصی و مستقیم برای او دارد، بلکه تهدیدی بالقوه نیز در دل خود نهفته است، گویی جهان پیرامون او هم‌زمان دوستانه و خصمانه است. به‌این‌ترتیب، داستان مرزهای سه ساحت لاکانی را برهم می‌زند؛ هیچ سطحی خالص باقی نمی‌ماند، زیرا حتی زبان و حافظهٔ مادر نیز آلوده به همان منطق جنون‌آمیز می‌شود (Garrido, ۲۰۱۳: ۱۰). این تجربهٔ دوگانهٔ نشانه‌ها، تضاد میان میل و اضطراب را در سوژهٔ لاکانی برجسته می‌سازد و بازنمایی آشوب ذهنی او را تقویت می‌کند. نشانه‌ها همگی به او مربوط می‌شوند و هم‌زمان تهدیدآمیز هستند. این تجربهٔ مستقیم، کژدیسگی دلالت‌ها و خطای مقوله‌ای در سطح روانی را توجیه می‌کند؛ زیرا سوژه در مواجهه با نشانه‌ها، موقعیت خود در جهان نمادین و واقعی را از دست داده و تنها میان خود و نشانه‌ها حلقهٔ بسته‌ای ایجاد کرده است.

بنابر آنچه گفتیم تحلیل لاکانی داستان امکان تفکیک میان دلالت واقعی و خیالی نشانه‌ها را فراهم می‌کند. سوژهٔ بیمار، به‌دلیل پارانویا، تمام نشانه‌ها را در دایرهٔ خیالی خود بازتاب می‌دهد و هیچ امکانی برای تأیید جمعی یا اجتماعی دلالت‌ها ندارد. این وضعیت با نمونه‌های برگی از کتابخانهٔ بابل[1] بورخس (۱۹۹۷) قابل مقایسه است، با این تفاوت که در کتاب بورخس، جامعه‌ای از کتابداران می‌تواند دلالت‌ها را بررسی و به توافق برسد؛ اما سوژهٔ ناباکوف کاملاً منزوی است و هیچ امکانی برای مشترک‌سازی معنا ندارد. ازمنظر لاکانی، این همان سوژهٔ تقسیم‌شده و فروبسته به نمادین است که هر نشانه‌ای را به‌صورت بازتابی از خود می‌بیند، و به‌دلیل فقدان ابزار نمادین جمعی، خطای مقوله‌ای در تفسیر نشانه‌ها به حداکثر می‌رسد. کژدیسگی دلالت در این زمینه، نه ناشی از فقدان توانایی سوژه، بلکه نتیجهٔ طبیعی ساختار تقسیم‌شدهٔ ذهن لاکانی و انزوای نمادین است.

به موجب این تحلیل، می‌توان گفت نشانه‌ها برای سوژه تنها حامل معنا نیستند، بلکه محملی برای بازتابِ وضعیت‌های خیالی، نمادین و واقعِ او هستند. این وضعیت باعث می‌شود که دلالت‌ها از چارچوب قراردادی یا اجتماعی خود خارج شوند و در ذهن سوژه به‌شکل پراکندگی معنا و انحراف در تفسیر نشانه‌ها نمود پیدا کنند. از این منظر، داستان ناباکوف، نمونه‌ای ممتاز از برهم‌کنش پیچیده میان سوژه و نشانه‌ها، و پیامدهای روانی و نمادین خطای مقوله‌ای در ادبیات مدرن به شمار می‌رود.

۲،۲،۲ بخش دوم: والدین، تجربهٔ دلالتی و کژدیسگی معنایی در «نشانه‌ها و نمادها»

در تحلیل لاکانی داستان ناباکوف، نقش والدین تنها به‌عنوان شخصیت‌های محیطی یا حامل روایت محدود نمی‌شود، بلکه آن‌ها بخشی از دستگاه نمادین هستند که دلالت‌ها را تقویت یا تضعیف می‌کند. ازمنظر لاکان، والدین نه فقط مراقب و ناظر بلکه سوژه‌های مشارکت‌کننده در بازتولید نمادین دلالت‌ها هستند (Lacan, ۱۹۷۷: ۸۵). والدین، علی‌رغم هوش و تجربهٔ خود، ناگزیر با وضعیت پارانوئید فرزند مواجه می‌شوند و تلاششان برای کنترل و فهم جهان دلالتی فرزند به‌طرزی جدی با خطای مقوله‌ای مواجه می‌شود. این جدال میان واقعیت و تفسیر، هستهٔ اصلی کژدیسگی دلالت‌ها در داستان است.

داستان با توصیف دقیق مسیر بازگشت والدین از آسایشگاه آغاز می‌شود؛ هر عنصر محیطی، از بارش باران گرفته تا پرندهٔ مرده و کارت‌های بازی، می‌تواند حامل نشانه‌ای برای پسر باشد (see

[1] Library of Babel

(Nabokov, ۱۹۷۳: ۵۲-۵۹). والدین، به‌عنوان سوژه‌هایی بالغ، ابتدا تلاش می‌کنند تا دلالت‌ها را به چارچوب عقلانی محدود کنند. اما در مواجهه با شدت پارانویا، آن‌ها در دام همان خطای مقوله‌ای فرزند گرفتار می‌شوند: یعنی نشانه‌هایی که در سطح واقعیت قابل توضیح هستند، به‌طرز ناخواسته‌ای به‌عنوان حامل پیام یا هشدار تلقی می‌شوند. این وضع، نشان‌دهندهٔ تعارض درونی بین تفسیر نمادین جمعی والدین و تفسیر نمادین انفرادی فرزند است، که خود منجر به تقویت کژدیسگی دلالت‌ها می‌شود.

لاکان نشان می‌دهد هویت فرد نه در تصویر ذهنی «خود»، بلکه در تقابل با دیگری و چارچوب نظم نمادین زبان شکل می‌گیرد؛ مرحلهٔ آینه، «خود» را به‌صورت یک خودِ بیگانه و ایده‌آل‌سازی‌شده می‌سازد و کشاکشی دائمی میان آنچه هست و آنچه می‌خواهد باشد ایجاد می‌کند، به‌گونه‌ای که روان‌نژند با پذیرش قانون پدر و «نه» نمادین، خود را تثبیت می‌کند، اما روان‌پریش اسیر سلطهٔ خیال مادر می‌شود و از گفتار و نظم اجتماعی محروم است. به‌زعم لکان عبور از خودِ خیالی به خودِ نمادین مستلزم عبور از «دیوار خیال» و مشارکت در شبکهٔ زبان و هنر است و بنابراین هویت، ثابت نیست بلکه محصول پویایی میان خود، گفتار و دیگری بزرگ است، نه انعکاس سادهٔ تصویر ذهنی (see Levine, ۲۰۰۸: ۱۵-۲۳). درحقیقت، سوژهٔ لاکانی همیشه در کشاکش میان زبان و لذت یا ژوئیسانس[1] است، براین‌اساس می‌توان گفت والدین داستان ناباکوف نمونه‌ای از این کشاکش هستند: آن‌ها در تلاش برای فهم دلالت‌ها، به‌طور هم‌زمان با اضطراب و لذت روانی مواجه می‌شوند (ص. ۶۳). به بیان دیگر، تلاش والدین برای درک نشانه‌ها، نه‌تنها وضعیت پارانوئید فرزند را تعدیل نمی‌کند، بلکه به بازتولید کژدیسگی معنایی کمک می‌کند. هر تلاشی ازسوی والدین برای نظم‌دهی، درواقع همان ساختار نمادین خطا را تقویت می‌کند. والدین در داستان، با اقداماتی نظیر دیدار با فرزند، تلاش برای تماس تلفنی و بررسی محیط پیرامون، در پی محدود کردن دامنهٔ دلالت‌ها هستند. اما ازمنظر لاکان، این اقدامات خود نشانه‌هایی هستند که توسط سوژهٔ بیمار تفسیر شده و بازتعریف می‌شوند. این همان وضعیت عدم توازن میان دلالت واقعی و دلالت خیالی است: والدین به‌دنبال تثبیت معنا هستند، ولی سوژهٔ فرزند هیچ چارچوب مشترک نمادینی برای بازشناسی نشانه‌ها نمی‌پذیرد (Lacan, ۱۹۷۷: ۹۱). درنتیجه، هر تلاشی برای کاهش ابهام، به‌طرز پارادوکسیکالی به کژدیسگی دلالت‌ها منجر می‌شود و آن‌ها نیز به‌تدریج درگیر همان پارانویا و خطای مقوله‌ای فرزند می‌شوند.

یکی از نکات جدلی داستان، تضاد آشکار میان مشاهدهٔ واقعی والدین و تفسیر دلالتی فرزند است. ناباکوف با دقت جزئیات محیطی را توصیف می‌کند: رگ‌های متورم دست‌ها، لکه‌های پوست، پرنده‌ای نیمه‌جان در آب، و کارت‌های پخش‌شده (see Nabokov, ۱۹۷۳: ۵۲-۵۹). والدین می‌توانند هر یک از این عناصر را به‌شکل علمی یا منطقی توضیح دهند؛ اما این تفسیر عقلانی با دلالت خیالی فرزند در تضاد است. این تضاد نشان می‌دهد که کژدیسگی دلالت‌ها صرفاً مسئلهٔ سوژهٔ بیمار نیست، بلکه یک وضعیت ساختاری در تعامل سوژه‌های متعدد با نشانه‌هاست. والدین، هرچند با عقلانیت و تجربه عمل می‌کنند، باز هم بخشی از شبکه‌ای هستند که باعث افزایش ابهام و چندمعنایی نشانه‌ها می‌شود.

نقش والدین تنها درزمینهٔ محافظت یا مراقبت خلاصه نمی‌شود؛ آن‌ها واسطه‌های نمادین بین جهان واقعی و سوژهٔ بیمار هستند. هر حرکت، کلمه یا اقدام آن‌ها توسط فرزند بیمار به‌عنوان نمادی از ارتباط یا هشدار تعبیر می‌شود. به‌این‌ترتیب، والدین خود تبدیل به نمادهای چندگانه و متناقض می‌شوند: ازیک‌سو، نمایندهٔ واقعیت اجتماعی و نمادین برای دیگران، و ازسوی‌دیگر، اجزایی از دنیای

[1] Jouissance

خیالی و منحرف‌شدهٔ فرزند. این موقعیت، به تحلیل لاکانی اجازه می‌دهد تا تأثیرات کژدیسگی دلالت‌ها را نه‌تنها در ذهن سوژل بیمار، بلکه در کل شبکهٔ نمادین پیرامونی رصد کند. شایان توجه است که در این داستان، روایت هم بر سطح نمادین و هم بر سطح واقعی متمرکز است، اما به نظر می‌رسد اغلب تحلیل‌ها بر نمادپردازی و لایه‌های فراروایت تأکید کرده‌اند و ابعاد ساده و روزمرهٔ داستان تا حدی مغفول مانده است. تمرکز اغلب بر پسر بی‌نام و جنون ارجاعی اوست، اما «سکوت‌ها و تبادلات غیرکلامی والدین کمتر موردتوجه قرار گرفته‌اند» (Toker, ۱۹۹۳: ۱۶۷–۱۸۰). درحالی‌که به نظر می‌رسد قدرت متن نه در رویدادهای دیدنی، بلکه در سکوت‌ها، پس‌زمینه‌های روانی و ابهام‌های ضمنی آن است. «همین امر باعث می‌شود داستان دربرابر اقتباس سینمایی مقاومت کند و عمق روان‌پریشی و سوبژکتیویتهٔ شخصیت‌ها دست‌نیافتنی بماند. از چشم‌انداز نظری، این مقاومت به‌نوعی با «امر واقع» لاکان و نشانه‌شناسی لوتمن پیوند می‌خورد، جایی که ناگفته‌ها و غیاب‌ها حامل بار اصلی معنا به شمار می‌روند» (see Ackerman, et. al ۲۰۱۰: ۱۵–۱۹). به موجب چنین تحلیلی، سکوت‌ها و زیرمتن‌های داستان، بازنمایانگر سوبژکتیویته و روان‌پریشی‌اند (Biggs & Leving, ۲۰۱۰: ۱۹-۲۱).

براین‌اساس می‌توان گفت، اگرچه تحلیل سنتی نمادها، ازجمله اعداد و تماس‌های تلفنی، بر حل یک «معمای نهایی» تمرکز دارد، می‌توان این رویکرد را کنار گذاشت. نمادها شاید بیش از آنکه به رویدادی خاص اشاره کنند، مختصات تراژدی زندگی انسان‌ها را ترسیم می‌کنند و خواننده را به درک سکوت‌ها و فقدان‌های تاریخی فرامی‌خوانند. سکوت والدین، ترکیبی از همدلی، رنج مشترک و آگاهی ضمنی از تاریخچهٔ هولوکاست است؛ این سکوت‌ها نه ناآگاهی، بلکه بیان تراژدی زندگی بازماندگان است. سکوت‌های زوج روسیه‌ای-یهودی، حامل تجربهٔ زیسته از رنج و فقدان‌های عمیق است و نشانگر عشق والدین، فقدان و شکنندگی زندگی است (see Nabokov, ۱۹۷۳: ۵۲-۵۹). به موجب چنین استدلالی، نمادهایی مانند مرباهای ده‌تایی میوه، که در ابتدا ساده و بی‌اهمیت به‌نظر می‌رسند، در پرتو سکوت‌ها به نشانه‌ای از تلاش والدین برای ارتباط با ذهن پسر و پیش‌بینی تراژدی او تبدیل می‌شوند (see Trzeciak Huss, ۲۰۰۳: ۵۸-۶۷). این سکوت‌ها نه از ناآگاهی، بلکه از فهم مشترک و تلویحی دردهای زندگی سرچشمه می‌گیرند. مشاهدهٔ جزئیات روزمره، عکس‌ها، مرباها و مراقبت‌های معمول، به خواننده امکان می‌دهد عمق این سکوت‌ها و تاریخچهٔ رنج خانواده را دریافت کند. همان‌طور که وود اشاره می‌کند، «همهٔ آنچه در داستان رخ می‌دهد همین است. یا دست‌کم همین است به‌جز یک چیز تسخیرکننده که به داستان نوعی طنین عجیب می‌بخشد و معنای آن را فراتر از صرف مشاهده و رفتارِ همدلانه به قلمرویی رازآلود و پیش‌گویانه می‌کشاند» (Wood, ۱۹۹۳: ۱۰۵–۱۰۷). اما پسر، با جنون ارجاعی و حس قرار گرفتن در مرکز نشانه‌ها، از این جهان سکوت‌دار والدین جداست؛ او گرفتار دنیایی خودمحور و بی‌سکوت است که تنها با مرگ و اقدام به خودکشی پایان می‌یابد (see Toker, ۱۹۹۳: ۱۶۷–۱۸۰). این تضاد میان سکوت والدین و هیاهوی ذهن پسر، تراژدی داستان را تقویت می‌کند و خواننده را به بازشناسی پیچیدگی روابط انسانی، نشانه‌ها و فقدان‌های تاریخی وامی‌دارد (Hagopian, ۱۹۸۱: ۷۶). بنابراین، با تحلیل نقش والدین، مشخص می‌شود که کژدیسگی دلالت‌ها یک پدیدهٔ فردی صرف نیست، بلکه پدیده‌ای ساختاری و تعاملی است. والدین، به‌عنوان سوژه‌های بالغ و ناظر، تلاش می‌کنند دامنهٔ دلالت‌ها را محدود و معنا را تثبیت کنند، اما همین تلاش‌ها خود به بازتولید خطای مقوله‌ای فرزند و افزایش پیچیدگی معنایی کمک می‌کند. تحلیل لاکانی نشان می‌دهد که در این تعامل، تضاد میان واقعیت و تفسیر، میان امر نمادین جمعی و امر نمادین فردی هستهٔ کژدیسگی دلالت‌ها را شکل می‌دهد.

۲،۲،۳ بخش سوم: دلالت‌های داخلی و خارجی و تأثیر ساختار نمادین در «نشانه‌ها و نمادها»

یکی از پیچیده‌ترین جنبه‌های داستان ناباکوف، تضاد میان دلالت‌های داخلی و خارجی است که سوژه را در یک وضعیت دائمی کژدیسگی معنایی قرار می‌دهد. ازمنظر لاکان، هر نشانه در جهان، هم‌زمان در سطح نمادین، خیالی و واقعی عمل می‌کند؛ این سه سطح، مرجع فهم ما از معنای پیام را تشکیل می‌دهند (Lacan, ۱۹۷۷: ۱۰۲). در نشانه‌ها و نمادها، پسرِ بیمار تمام جهان بیرونی را ازمنظر دلالت‌های داخلی خود می‌بیند و این دلالت‌ها، فارغ از قصد یا واقعیت، به او هشدار یا پیام می‌دهند. هر برگ، هر سنگ‌ریزه، هر پرندهٔ مرده یا حتی صدای تلفن به دامنه‌ای از معناهای نامحدود تبدیل می‌شوند. این وضعیت، نمونه‌ای بارز از کشمکش میان دلالت داخلی سوژه و دلالت‌های بیرونی جهان است. جزئیات نمادین داستان، از ترتیب شیشه‌های مربا تا تماس‌های تلفنی مکرر و عکس‌های پسر، نشان می‌دهند که تجربهٔ معنا برای سوژه نه‌صرفاً براساس روابط علت و معلولی، بلکه از مسیر دلالت‌های هم‌زمان، متضاد و نامطمئن نشانه‌ها شکل می‌گیرد و خواننده را به مشارکت فعال در بازشناسی معنا فرامی‌خواند. پس دلالت‌های داخلی، همان معنایی هستند که سوژهٔ بیمار به تجربه‌های روزمره و محیط پیرامون خود نسبت می‌دهد. هر اتفاق ساده، از باران گرفته تا صدای زنگ تلفن، به نشانه‌ای شخصی و تهدیدآمیز تبدیل می‌شود. ازمنظر لاکان، وضعیت سوژه در این روایت می‌تواند ازخلال مفهوم ژوئیسانس تحلیل شود. سوژه در حالت «ژوئیسانسِ افراطی» گرفتار است (Fink, ۱۹۹۵: ۹۶-۹۷)؛ یعنی لذت و اضطراب درهم می‌آمیزند و جهان را به یک رمزگان انحصاری و غیرقابلِ اشتراک تبدیل می‌کنند. در این روایت، ژوئیسانس تجربه‌ای تنش‌زا، مرزی و گاه همراه با رنج است، چیزی فراتر از اصل لذت و به‌ویژه مرتبط با رانهٔ مرگ (Braunstein, ۲۰۰۳: ۱۰۲-۱۰۵). بنابراین، دلالت‌های داخلی فراتر از وضعیت معمولی چندمعنایی ادبی عمل می‌کنند: آن‌ها جهان را در شبکه‌ای از نشانه‌های بسته و غیرقابل راستی‌آزمایی فرو می‌برند. در مقابل، دلالت‌های خارجی به آن معناهایی اشاره دارد که در چارچوب عرفی، اجتماعی و علمی قابل تصدیق‌اند. والدینِ داستان نمونه‌ای از سوژه‌هایی هستند که به دلالت‌های خارجی تکیه می‌کنند: رگ‌های متورم دست، لکه‌های پوستی، یا پرندهٔ مرده هرکدام قابلیت تحلیل علمی یا نمادین محدود دارند (see Nabokov, ۱۹۷۳: ۵۲-۵۹). اما تعارض اساسی اینجاست که دلالت‌های داخلی و خارجی از هم جدا می‌شوند؛ دلالت‌های بیرونی نمی‌توانند دامنهٔ پارانویا و خطای مقوله‌ای فرزند را محدود کنند و بالعکس، تفسیرهای خیالی او دلالت‌های واقعی جهان را مختل می‌سازند. این تضاد، نمونه‌ای از عدم امکان هم‌ترازی کامل میان جهان واقعی و جهان نمادین سوژه است. لاکان اشاره می‌کند که سوژه هرگز نمی‌تواند تمام نشانه‌ها را در چارچوبی واحد جمع‌آوری کند (Lacan, ۱۹۷۷: ۱۰۹). در داستان، این عدم امکان، نه‌تنها تجربهٔ سوژهٔ بیمار، بلکه تجربهٔ والدین و خواننده را نیز درگیر کژدیسگی دلالت‌ها می‌کند؛ هر یک از آن‌ها تلاش می‌کنند معنا بسازند، اما هر معنا به شکل طبیعی و هم‌زمان با نشانه‌های دیگری که تضاد ایجاد می‌کنند، باطل می‌شود.

بنابراین، ناباکوف جهان داستان را طوری می‌سازد که ساختار نمادین پیرامونی، امکان تأیید دلالت‌ها را غیرممکن می‌کند. تلفن‌های مکرر، بارش باران، و کارت‌های بازی همه نمادهایی هستند که در یک نظم بالقوه اما غیرقابل دسترسی قرار دارند. والدین ممکن است تصور کنند که تلفن اشتباهی است، یا کارت‌ها صرفاً تصادفی روی زمین افتاده‌اند، اما از نگاهِ فرزند، همهٔ اینها بخشی از رمزگان جهان‌شمول و تهدیدآمیز هستند (see Dolinin, ۱۹۹۵: ۱۳۵–۱۵۶). این وضعیت، نشان می‌دهد که کژدیسگی معنایی محصول تعامل میان ساختار نمادین و محدودیت‌های سوژه است: دلالت‌ها نه‌تنها در ذهن بیمار، بلکه در خود ساختار جهان نیز پراکنده و

مبهم‌اند. فینک (۱۹۹۵) در تحلیل لاکانی تأکید می‌کند که سوژه همیشه در تلاش برای گشودن معناست، ولی این معنا تنها در چارچوبی نسبی و ناقص امکان‌پذیر است (ص. ۸۱). در داستان ناباکوف، این چارچوب ناقص نه‌تنها تجربهٔ فرزند، بلکه تجربهٔ والدین و خواننده را نیز شکل می‌دهد. هر اقدام برای نظم‌دهی، هر تلاش برای محدود کردن دلالت‌ها، به تقویت شبکهٔ معنایی متناقض و کژدیسگی دلالت‌ها کمک می‌کند.

شایان توجه است که یکی از ویژگی‌های برجستهٔ نشانه‌ها و نمادها، دعوت مستقیم خواننده به نقش سوژهٔ نمادین است. به تعبیری دیگر، میتوان اذعان داشت، متن پاناورمیک است. تکصدایی نیست. خواننده در فعالیتهای ذهنی شخصیتها دخیل میشود. بارت این نوع متون را «متون نوشتنی» و نه «خواندنی» و اکو آن‌ها را «متون باز» مینامد، به‌طوریکه خواننده می‌تواند چیدمان نشانهها را عوض کند. براین‌اساس، همان‌طور که فرزند داستان نمی‌تواند دلالت‌ها را با دیگران به اشتراک بگذارد، خواننده نیز با حجم گسترده‌ای از جزئیات در دام چندمعنایی قرار می‌گیرد. هر بار که خواننده تلاش می‌کند دلالت‌های داخلی یا خارجی را تفکیک کند، با نشانه‌های متناقض دیگری مواجه می‌شود. این وضعیت، داستان ناباکوف را به یک کتابخانهٔ شخصی و ذهنی بی‌انتها از نشانه‌ها تبدیل می‌کند که هر سوژه باید با خطای مقوله‌ای و کژدیسگی دلالت‌ها مواجه شود، درست همانند سوژهٔ بیمار. تحلیل تفاوت میان دلالت‌های داخلی و خارجی نشان می‌دهد که کژدیسگی معنایی محصول تعارض میان تجربهٔ شخصی، ساختار نمادین و محدودیت‌های سوژه است. دلالت‌های داخلی، جهان را به رمزگانی اختصاصی تبدیل می‌کنند؛ دلالت‌های خارجی، محدودیت‌ها و واقعیت‌ها را نشان می‌دهند؛ اما هیچ‌کدام قادر به حل تضاد نیستند. این وضعیت، نه‌تنها تجربهٔ سوژهٔ بیمار، بلکه تجربهٔ والدین و خواننده را در یک میدان چندسطحی و غیرقابل تسلط دلالتی قرار می‌دهد.

۲،۲،۴ بخش چهارم: کژدیسگی دلالت‌ها به‌عنوان ویژگی ساختاری و پیامدهای فلسفی

در نشانه‌ها و نمادها، کژدیسگی دلالت‌ها تنها یک وضعیت روانی یا ادبی نیست؛ بلکه ویژگی بنیادین ساختار داستانی و فلسفی است. ناباکوف با طراحی جهانی که هر نشانه می‌تواند هم‌زمان حامل معنا و بی‌معنایی باشد، خواننده را وادار می‌کند که تجربه‌ای متناقض، چندلایه و نامطمئن از سوژه و جهان داشته باشد. ازمنظر لاکان، سوژه همواره در مواجهه با خیالی، نمادین و امر واقع قرار دارد و هیچ‌گاه نمی‌تواند تمام دلالت‌ها را در یک چارچوب قابل تسلط گردآورد (Lacan, ۱۹۷۷: ۱۱۵). داستان ناباکوف، به‌روشنی این کشمکش را به سطح روایت می‌آورد.

کژدیسگی دلالت‌ها در داستان، هم در سطح روایی و هم در سطح نمادین قابل مشاهده است. تلفن‌های مکرر، کارت‌های بازی، پرنده مرده، و حتی لکه‌های پوستی و رگ‌های متورم، همه به سیستم نمادین باز و غیرقابل تفسیر تعلق دارند (see Dolinin, ۱۹۹۵: ۱۳۵–۱۵۶). برخلاف روایت‌های سنتی که در آن‌ها معنا در متن محدود و قابل اشتراک است، هر عنصر در داستان ناباکوف می‌تواند چندین مسیر تفسیر موازی ایجاد کند. این وضعیت، نشان‌دهندهٔ یک خطای مقوله‌ای ساختاری است: هر تلاش برای تثبیت معنا با ظهور نشانه‌های جدید و متناقض باطل می‌شود.

ازمنظر فلسفی، کژدیسگی دلالت‌ها وضعیت انزوای سوژه در جهان نشانه‌ها را برجسته می‌کند. فرزند بیمار، به‌عنوان سوژهٔ لاکانی، درحال ژوئیسانسِ افراطی و انحصاری است که جهان را به رمزگانی تبدیل می‌کند که فقط او قادر به خواندن آن است. این تجربه، نماد وضعیت انسان در مواجهه با واقعیت پراکنده و چندلایه است: سوژه نمی‌تواند تمامی معناها را جمع‌آوری کند، و درنتیجه، هر اقدام

برای فهم جهان با شکست و اضطراب همراه است. چراکه ناخودآگاه زنجیره‌ای از دال‌ها است که مستقل از واقعیت عمل می‌کند؛ سوژه تقسیم‌شده است و «من» گرامری هرگز سوژهٔ واقعی را نشان نمی‌دهد، بلکه در گسست‌های بیان آشکار می‌شود. در همین راستا، «میل و ژوئیسانس، نیروهایی مرگ‌زا و بیگانه‌کننده به شمار می‌آیند که سوبژکتیویته را شکل می‌دهند و سوژه را از حقیقت خود دور نگه می‌دارند» (Vighi, ۲۰۱۹: ۱۶۸-۲۲۴). والدین و خواننده نیز در این وضعیت، شریک غیرمستقیم تجربهٔ کژدیسگی می‌شوند و این نشان می‌دهد که کژدیسگی دلالت‌ها نه‌تنها ویژگی ذهن بیمار، بلکه ویژگی جهان روایت است. ناباکوف با ساختاردهی متن به‌گونه‌ای که هیچ نشانه‌ای مطلقاً قابل تأیید نیست، خواننده را در موقعیتی مشابه فرزند بیمار قرار می‌دهد. تمام تلاش‌ها برای شناسایی و تفسیر دلالت‌ها، با ظهور جزئیات متناقض و چندمعنایی، در دام کژدیسگی قرار می‌گیرند. این فرایند، خواننده را وادار می‌کند که هم‌زمان تحلیلگر و سوژهٔ نمادین باشد، دقیقاً همان‌طور که لاکان سوژه را در میدان نمادین و خیالی قرار می‌دهد. نتیجهٔ آن، حس دائمی عدم قطعیت و اضطراب معرفت‌شناسانه است که نه‌تنها سطح روانی، بلکه ساختار فلسفی متن را شکل می‌دهد. ناباکوف نشان می‌دهد که ذهن‌های غیرمتعارف، همانند پسرِ داستان، جهان را براساس نشانه‌های ذهنی خود بازسازی می‌کنند و تجربهٔ جنون به‌شکل تفسیر تمام رویدادها به‌عنوان دلالت‌های شخصی با آنچه فوکو در تاریخ جنون به‌عنوان «تجربهٔ جنون» و جدایی سوژه از نظم عقلانی توصیف می‌کند، قابل مقایسه است. برخلاف سوژهٔ معمولی، تفاوت هنرمند در خودآگاهی و دقت مشاهدهٔ طبیعت است که مانع از فروپاشی کامل واقعیت می‌شود (Field, ۱۹۸۸: ۲۸۵-۲۹۳; Foucault, ۲۰۰۶).

در پایان می‌توان گفت تحلیل لاکانی داستان نشان می‌دهد که کژدیسگی دلالت‌ها، محور اصلی تجربهٔ سوژه و خواننده است. ناباکوف با طراحی جهانی که در آن هر نشانه می‌تواند هم‌زمان شامل پیام، هشدار و بی‌معنایی باشد، خواننده را وامی‌دارد تا نسبت خود با معنا، نشانه و جهان را بازاندیشی کند. کژدیسگی دلالت‌ها، نتیجهٔ تعارض میان تجربهٔ شخصی، محدودیت‌های سوژه و ساختار نمادین جهان است و نه‌تنها تجربهٔ بیمار، بلکه تجربهٔ والدین و خواننده را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. این وضعیت، متن را به یک آزمایش فلسفی در زمینهٔ سوبژکتیویته، معنا و محدودیت‌های شناختی انسان تبدیل می‌کند، جایی که هیچ خواننده‌ای نمی‌تواند از دام چندمعنایی و تضاد دلالت‌ها آزاد بماند. گویی در این اثر ساختار و سکوت‌ها مانند معادلات ریاضی عمل می‌کنند؛ یعنی خواننده در هر «خلأ» مجبور به تصمیم‌گیری می‌شود و محدودیت‌های تفسیر به تجربهٔ سوبژکتیویته و مشارکت فعال او می‌انجامد (see Crossley, ۲۰۱۰: ۲۲-۲۶).

۳ نتیجه

در فرجام این جستار، آن‌گاه که همهٔ سپهرهای دلالتی و روانکاوانه را در منظری فراگیر می‌نگریم، آشکار می‌شود که اثر ناباکوف نه حکایتی سطحی، بل آزمایشگاهی است برای آزمون مرزهای ادراک آدمی. آنچه در نگاه نخستین، روایتی از زوجی فرتوت و پسری در بند جنون ارجاعی می‌نماید، تنها دروازه‌ای است به جهانی که در آن هر نشانه، از رنگ پرده تا افتادن برگ، حامل پیامی است چندپهلو و تعلیق‌یافته. در این قلمرو، معنا هرگز در چنبرهٔ تفسیری واحد اسیر نمی‌شود و ذهن در مسیر جستجوی خود، پیوسته در تاروپود ابهام و تناقض گرفتار می‌آید. ناباکوف خواننده را نیز در همین دور باطل می‌افکند: جستجویی که هرگز به ساحل قطعیت نمی‌رسد. ازمنظر روانکاوی، جنون پسر تنها یک بیماری نیست؛ تراژدی سوژه‌ای است که در میانهٔ خود و جهان، هیچ پلی از فهم استوار نمی‌یابد. او در انزوایی محض، هر رویداد را تنها در ارجاع به خویش تفسیر می‌کند. این وضعیت، هم نقدی است

بر جامعه‌ای که امکان ارتباط اصیل را می‌خشکاند، و هم پرسشی است بنیادین دربارهٔ نسبت سوژه و دلالت. سوژه در پی معناست، اما هر تقلای او بر ابهام جهان می‌افزاید. در قلمروی نشانه‌شناسی، داستان آشکار می‌سازد که نمادها، از پرندهٔ مرده تا لکه‌های پوست بی‌آنکه معنایی مشخص عرضه کنند، تجربهٔ زیسته را شکل می‌بخشند. این عناصر همچون متغیرهای معنایی در شبکه‌ای از امکان‌ها شناورند و خواننده را ناگزیر می‌سازند تا بی‌هیچ قرینهٔ بیرونی، خود پلی به سوی معنا بسازد. این همان «کژدیسگی دلالت» است که پیشتر بر آن تأکید شد: معنا در جریان دیالکتیک سوژه و نشانه زاده می‌شود، ولی هرگز در قالبی ایستا تثبیت نمی‌گردد. ازمنظر ساختاری، روایت ناباکوف با صورت‌بندی لاکانیِ سوژه هم‌نواست: سوژه در تنشِ میان سه ساحتِ نمادین، خیالی و واقعی گرفتار می‌شود و «جنون ارجاعی» به‌مثابهٔ شکل افراطیِ ناتوانی در تفکیک این ساحت‌ها بروز می‌یابد. با این‌همه، در دل این گسیختگی، عشقِ والدین همچون امری پایدار و فراتاریخی باقی می‌ماند؛ حقیقتی که نه در سطح اختلال روایی حل می‌شود و نه به‌تمامی در نظم نمادین مستهلک می‌گردد. اما خود والدین نیز با همهٔ تعادل ظاهری دربرابر جهان اشباع‌شده از نشانه، دچار اضطرابی وجودی می‌شوند. در پهنهٔ معناشناسی اجتماعی، داستان نشان می‌دهد که معنا پدیده‌ای سیال و زادهٔ تعامل ذهن با زمینه‌های فرهنگی است. ناباکوف خود را داور معنا نمی‌کند، بل خواننده را در موقعیت سوژه‌ای می‌نهد که باید در اقیانوس نمادها غوطه بخورد بی‌آنکه هرگز به کرانه‌ای قطعی برسد. این همان خطای مقوله‌ای است که کوشش برای تثبیت معنا را محکوم به شکست می‌داند و سرانجام، در بُعد ادبی، ناباکوف با روایتی فشرده و جزئیت‌بین، فضایی از ابهام می‌آفریند که خواننده را هم‌زمان به ژرف‌اندیشی و تشویق وامی‌دارد. چنان‌که خود وی اشاره کرده، این داستان دارای «صفحه‌ای نهفته» است؛ معنای حقیقی در تعامل لایه‌های پنهان و آشکار پدیدار می‌شود. در اینجا، نشانه‌ها تنها حامل معنا نیستند، بل واسطه‌های تجربه‌اند. و اینجاست که هنر ناباکوف چنانکه ویلیام وودین رو[1] تصریح کرده است «رنج را به کنشی آفرینشگر بدل می‌سازد». پس در فرجام سخن، نشانه‌ها و نمادها تجربه‌ای است هستی‌شناسانه از مواجههٔ سوژه با مرزهای خود و جهان. این تلاش، درعین تراژیک بودن، شکوهمند است: شکوهمند نه به‌سبب دستیابی به حقیقت، بلکه به‌دلیل تاب آوردن در بی‌یقینی و پذیرش سیّالیت همیشگی معنا. این والاترین دستاورد ادبیات ناباکوف است: نشان دادن اینکه فهم ما از خویش و جهان، همواره در گردابی از امکان‌های همواره ناتمام در جریان است.

[1] Rowe, William W.

منابع

محسنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). لکان، زبان و ناخودآگاه. پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۳۸، تابستان، صص. ۸۵-۹۸.

References

Ackerman, H., Biggs, M., Crossley, J. N., Goodman, W., White, F., & Leving, Y. (2010). Psychosis, performance, schizophrenia, literature: An interdisciplinary roundtable discussion on Nabokov's "Signs and Symbols." In Y. Leving (Ed.), Anatomy of a short story: Nabokov's "Signs and Symbols" (pp. 15–19). Continuum.

Andrews, L. R. (1982). Deciphering "Signs and Symbols." In J. E. Rivers & C. Nicol (Eds.), Nabokov's fifth arc: Nabokov and others on his life's work (pp. 139–152). University of Texas Press.

Archard, D. (1984). Consciousness and the unconscious. Open Court.

Barabtarlo, G. (1995). English short stories. In V. E. Alexandrov (Ed.), The Garland companion to Vladimir Nabokov (pp. 101–117). Garland Publishing.

Biggs, M., & Leving, Y. (2010). Approaching the story through theater. In Y. Leving (Ed.), Anatomy of a short story: Nabokov's "Signs and Symbols" (pp. 19–21). Continuum.

Borges, J. L. (1997). The library of Babel (A. Hurley, Trans.; E. Desmazières, Illus.). David R. Godine.

Braunstein, N. A. (2003). Desire and jouissance in the teachings of Lacan. In J.-M. Rabaté (Ed.), The Cambridge companion to Lacan (pp. 102–110). Cambridge University Press.

Carroll, W. (1974). Nabokov's "Signs and Symbols." In C. R. Proffer (Ed.), A book of things about Vladimir Nabokov (pp. 203–217). Ardis.

Crossley, J. N. (2010). Approaching "Signs and Symbols" through mathematics. In Y. Leving (Ed.), Anatomy of a short story: Nabokov's "Signs and Symbols" (pp. 22–26). Continuum.

Dolinin, A. (1995). The Gift. In V. E. Alexandrov (Ed.), The Garland companion to Vladimir Nabokov (pp. 135–156). Garland Publishing.

Evans, D. (1996). An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis. Routledge.

Field, D. (1988). Sacred dangers: Nabokov's distorted reflection in "Signs and Symbols." Studies in Short Fiction, 25(3), 285–293.

Fink, B. (1995). The Lacanian subject: Between language and jouissance. Princeton University Press.

Foucault, M. (2006). Madness and civilization. Vintage Books.

Garrido, A. (2010). The referential mania: An attempt of the deconstructivist reading. In Y. Leving (Ed.), Anatomy of a short story: Nabokov's "Signs and Symbols" (pp. 304–324). Continuum.

Garrido, A. (2013). The referential mania of "Signs and Symbols": Reading Nabokov through Freud and Lacan. CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 15(4), 1–9. https://doi.org/10.7771/1481-4374.2338

Goodman, W. (2010). Approaching "Signs and Symbols" through psychiatry. In Y. Leving (Ed.), Anatomy of a short story: Nabokov's "Signs and Symbols" (pp. 28–30). Continuum.

Grigg, R. (1999). From the mechanism of psychosis to the universal condition of the symptom: On foreclosure. In D. Nobus

(Ed.), Key concepts of Lacanian psychoanalysis (pp. 48–74). London, UK: Routledge.

Hagopian, J. V. (1981). Decoding Nabokov's "Signs and Symbols." Studies in Short Fiction, 18(2), 115–119.

Johnston, A. (2013). Lacan. In E. N. Zalta (Ed.), The Stanford encyclopedia of philosophy (Fall 2013 ed.). Stanford University.

Lacan, J. (1977). The seminar of Jacques Lacan. Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis (A. Sheridan, Trans.). W. W. Norton.

Lacan, J. (2006). Écrits: The first complete edition in English (B. Fink, Trans.). W. W. Norton.

Lacan, J. (2006). The seminar of Jacques Lacan, Book III: The psychoses, 1955–1956 (J.-A. Miller, Ed.; R. Grigg, Trans.). New York, NY: W. W. Norton & Company .

Lane, J. B. (1986). A funny thing about Nabokov's "Signs and Symbols." Russian Language Journal, 40, 147–160.

Levine, S. Z. (2008). Lacan reframed: Interpreting key thinkers for the arts. I.B. Tauris.

Martin, T. J. (2010). Ways of knowing in "Signs and Symbols." In Y. Leving (Ed.), Anatomy of a short story: Nabokov's "Signs and Symbols" (pp. 19–21). Continuum.

Mignon, C. W. (1991). A referential reading of Nabokov's "Signs and Symbols." Studies in Short Fiction, 28(2), 169–175.

Mohseni, M. R. (2007). Lacan, language, and the unconscious. Pajuhesh-e Zabanhaye Khareji, (38), 85–98. (In Persian)

D. Hook, & C. Neill (Eds.), Reading Lacan's Écrits (pp. 168–224). Routledge.

Nabokov, V. (1973). Nabokov's dozen: A collection of thirteen stories. Avon Books.

Rabaté, J.-M. (Ed.). (2003). Lacan's turn to Freud. Cambridge University Press.

Roudinesco, E. (2003). The mirror stage: An obliterated archive. In J.-M. Rabaté (Ed.), The Cambridge companion to Lacan (pp. 25–32). Cambridge University Press.

Rowe, W. W. (1979). Nabokov and others: Patterns in Russian literature. Ardis.

Swales, S. (2019). Metaphor of the subject. In S. Vanheule, D. Hook, & C. Neill (Eds.), Reading Lacan's Écrits: From "Signification of the Phallus" to "Metaphor of the Subject" (pp. 308–322). Routledge.

Toker, L. (1993). "Signs and Symbols" in and out of contexts. In C. Nicol & G. Barabtarlo (Eds.), A small Alpine form: Studies in Nabokov's short fiction (pp. 167–180). Garland.

Tookey, M. (1988). Nabokov's "Signs and Symbols." Explicator, 46(2), 34–36.

Trzeciak Huss, J. (2003). "Signs and Symbols and silentology." In Nabokov at Cornell (pp. 58–67). Cornell University Press.

Verhaeghe, P. (2019). Position of the unconscious. In S. Vanheule, D. Hook, & C. Neill (Eds.), Reading Lacan's Écrits: From "Signification of the Phallus" to "Metaphor of the Subject" (pp. 224–259). Routledge.

Vighi, F. (2019). The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious. In S. Vanheule,

Wight, F. (2010). Approaching the story through literary studies. In Y. Leving

(Ed.), Anatomy of a short story: Nabokov's "Signs and Symbols" (pp. 29–37). Continuum.

Wood, M. (1993). Consulting the oracle. Essays in Criticism, 43(2), 93–111.

.

.

https://doi.org/10.1093/eic/XLIII.2.93

Žižek, S. (1991). Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture. MIT Press