



Lacanian Analysis of the Position of "The Uncanny" in the Story "The Previous Stroke" by Mohammad Sohrabi

Saeed Vaez  *

Professor of Persian language and literature,
Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Tohid Shalchian Nazer 

PhD student of Persian language and literature,
Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Comedy and humor are among the components that are connected with the human psyche and in the field of psychoanalysis, researchers have written many works about it. Freud and, following him, Lacan, believed that the The Uncanny represented the comic Signifier. In this research, using Lacan's psychoanalytical teachings and relying on the qualitative analysis method, we have determined the relationship between the The Uncanny and the comic signifier in the story "The Previous Stroke". The clues obtained from the Lacanian analysis of this story show that, firstly, the emergence of the The Uncanny for the subject is a psychoanalytic reason for creating a comic. Secondly, the author, as a hysterical subject, has represented the lack of the other by using the comic. In the unconscious field, the author does not seek to establish the phallus, but tries to overcome it as a hysterical subject; While the narrator of the story is an obsessive psychopath who wants to possess the phallus; But his successive efforts are met with failure, and this problem creates a comic aspect in the story. Thirdly, as a subject of obsession, the narrator has never been able to achieve the phallus,

* Corresponding Author: saeedvaez28@gmail.com

How to Cite: Vaez, S., Shalchian Nazer, T. (2025). Lacanian Analysis of the Position of "The Uncanny" in the Story "The Previous Stroke" by Mohammad Sohrabi, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 157-186. DOI: 10.22054/CISL.2023.72857.1014

and the α object has not been realized for him. Despite the efforts of the narrator, the poetry meeting is held, but the narrator sees Scum in it, which is unpleasant for him.

Keywords: Jacques Lacan, Mohammad Sohrabi, The Uncanny, Comedy, Lack, The Previous Stroke.



تحلیل لکانی جایگاه «امر غریب» در داستان «سکته قبلی» محمد سهرابی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران ایران

سعید واعظ *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران ایران

توحید شالچیانظر

چکیده

کمدی و طنز جزو مؤلفه‌هایی است که با روان‌انسان پیوند داشته و در حوزه دانش روانکاوی، پژوهش‌گرا دربارۀ آن آثار متعددی نوشته‌اند. فروید و به تبع او لکان باور داشتند که ظهور امر غریب، دال کمیک را بازنمایی کرده است. در این پژوهش، با استفاده از آموزه‌های روانکاوانۀ لکان و با تکیه بر روش تحلیل کیفی، نسبت بین امر غریب و دال کمیک را در داستان «سکته قبلی» مشخص کرده‌ایم. قراین به‌دست آمده از تحلیل لکانی این داستان نشان می‌دهد، اولاً، ظهور امر غریب برای سوژه، دلیلی روانکاوانه برای خلق امری کمیک است. ثانیاً، نویسنده در مقام سوژه هیستریک، با استفاده از امر کمیک، فقدان موجود در دیگری را بازنمایی کرده است. در ساحت ناخودآگاه، نویسنده در پی احراز نمودن فالوس نیست، بلکه می‌کوشد در مقام سوژه هیستریک بر آن غلبه کند؛ درحالی که راوی داستان سوژه رواترنند و سواسی‌ای است که می‌خواهد فالوس را احراز کند؛ اما کوشش‌های پیاپی وی با شکست مواجه می‌شود و همین مسئله، امری کمیک در داستان خلق می‌کند. ثالثاً، راوی در مقام سوژه و سواسی، هرگز نتوانسته است فالوس را احراز کند و ابژه α برای وی محقق نشده است. باوجود کوشش‌های راوی، جلسه شعر برگزار می‌شود؛ اما راوی در آن مازادی را می‌بیند که برای وی ناخوشایند است.

کلیدواژه‌ها: ژاک لکان، محمد سهرابی، امر غریب، کمدی، فقدان، سکته قبلی.

۱. مقدمه

کمدی را به‌عنوان ژانری ادبی و طنز را به‌مثابه یکی از بن‌مایه‌های آثار ادبی شناخته‌اند. نکته حائز اهمیت این است که اندیشمندان درباره مؤلفه‌های کمدی و طنز و تعریف آنها، اتفاق نظر ندارند. ارسطو درباره تعریف کمدی گفته است:

تقلیدی است از نوع فرودست شخصیت‌ها البته به معنی کامل کلمه نه به معنی بد. مضحک^۱ صرفاً شقی از زشت^۲ است. از عبارت است از نقص‌ها^۳، یا زشت‌هایی که نه درد آور^۴ است و نه مخرب^۵. مثالی آشکارا ارائه کنیم، صورت کمیک^۶، زشت و از شکل افتاده است؛ اما مستلزم درد نیست (و. ک. ویسمات و سی. بروکز، ۱۳۶۸: ۵۱ و ۵۲).

تعبیر کمدی و امر کمیک با توجه به پیش‌زمینه اندیشه متفکران نحله‌های گوناگون با یکدیگر متفاوت است. کمدی و تعریف آن در اندیشه ارسطو با اندیشه ابن سینا تفاوت دارد. ابن سینا، «کمدی را به شکل نوعی شعر هزل و سخریه تعریف می‌کند و آنرا مروج و بازگوی رفتار ناپسند می‌داند، درحالی که تعریف ارسطو، کمدی را نوعی نمایش شادی آور توصیف می‌کند» (اسماعیل بنی‌اردلان و همکاران ۱۳۹۹: ۱۴۹).

در فرهنگ اصطلاحات و واژگان طنز درباره تعریف «کمدی» آمده است:

کمدی هنر نمایشی طنزی است که در آن تمامی عناصر به شکلی انتخاب و ترتیب داده می‌شوند تا در کل، موجب خنده و شادمانی مخاطبان شوند. [...] البته واژه‌ی Comedy انگلیسی نباید با واژه‌ی comédie فرانسه اشتباه شود که لزوماً به معنی نمایش مایه‌ی انبساط خاطر نیست و فقط به نمایش‌هایی گفته می‌شود که تراژدی نیست (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۷۵).

جرالد مست باور دارد که به‌گونه‌ای سنتی، نمی‌توانیم از کمدی، تعریف مشخصی ارائه کنیم که به‌صورت جامع و مانع دربرگیرنده همه آثار کمیک باشد. او در این باره گفته است:

در مباحثه بر سر ماهیت کمدی، مسئله این است که هیچ تعریف منحصر به فردی وجود ندارد که هم شامل آثاری باشد که به‌طور سنتی کمیک نامیده شده‌اند و هم مستثنی کند آثاری را که به‌طور غیر سنتی، غیر کمیک نامیده می‌شوند. اگر هدف کمدی، اصلاح تخلفات فردی از رفتارهای اجتماعی قابل قبول است، پس چگونه می‌تواند شامل آثار چاپلین و آریستوفانس باشد که نظم اجتماعی مقبول و رفتار اجتماعی قابل قبول را به مسخره می‌گیرند؟ اگر هدف کمدی بهبود اخلاقی است نوعی حبه تلخ به ظاهر شیرین پس چگونه می‌تواند شامل شب دوازدهم شکسپیر و آثار ترنس باشد؟ اگر کمدی فقط با سبکباری سروکار دارد با موضوع‌هایی نه‌چندان مهم پس چگونه می‌تواند شامل آثار یونسکو باشد که سائقه حیوانی انسان را یا در انهدام اقرا خود یا در پیوستن به تنه گله انسانی ترسیم می‌کند؟ یا چگونه شامل دکتر استرنج‌لاو خواهد بود که پایا قیامت گونه انسان را ترسیم می‌نماید؟ اگر کمدی از رنج‌مایه و همدلی عاطفی جداست، پس چرا روشنائی‌های شهر و تاجر و نیز شکسپیر و اما، شامل آثار کمیک‌اند؟ (جرالد مست، ۱۳۶۸: ۲۰۴).

1. to geloion
2. to aischron
3. hamartoma
4. anudunon
5. ou phthartikon
6. to geloion prosopon

لارنس پرین نیز باور دارد که می‌توانیم به یک اعتبار، در طبقه‌بندی‌ای چهارگانه از تراژدی، کمدی، ملودرام و فکاهی سخن بگوییم. «دو تایی آخری درواقع ضمیمه دو تایی اولی هستند؛ اما هیچ کدام از این طبقه‌بندی‌ها ثابت و قاطع نیستند. این طبقه‌بندی‌ها درهم آمیخته می‌شوند و نمی‌توان تعریف دقیقی برایشان ارائه کرد» (لارنس پرین، ۱۳۸۵: ۳۲).

تلویحاً، اسدی‌پور و صلاحی نیز، بعد از تعریف کوتاه کمدی و طنز و متعلقاتش، درباره مرزبندی بین آنها و نسبت آن مفاهیم با نام‌گذاری کتاب *طنز آوران/ امروز ایران* گفته‌اند: «آنچه در این مجموعه می‌خوانید، طنز و فکاهی است. می‌گویید پس نام کتاب نمی‌تواند طنز آوران باشد. حق با شماست؛ اما چه کار کنیم که این نام، جا افتاده است. به بزرگی خودتان ببخشید» (بیژان اسدی‌پور و عمران صلاحی، ۱۳۶۵: ۶).

درباره تعریف طنز^۱ نیز گفته شده است: «در اصطلاح ادبی، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی، سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد» (محمد رضا اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

این که تاکنون درباره کمدی و طنز و متعلقات آن مرزبندی و تعریف متفق‌القولی بیانشده، از منظر لکانی می‌تواند ناظر بر این باشد که طنز و کمدی و متعلقات آن از وجهی، نمادین نمی‌شوند. همانطور که به نحوی متناقض‌گونه ژرژ کوژوپانچیک باور دارند، کمدی به منزله بازنمایی کننده دال^۲ امر غریب^۳، «هیچ»^۴ یا نا «بود»^۵ است که بر سازنده یک کل^۶ نمادین است.

درباره وجه افتراق کمدی و تراژدی، مطالب فراوانی نوشته‌اند که یکی از مهم‌ترین وجه افتراق در این زمینه این است که:

تراژدی بر عظمت انسان پافشاری می‌کند، حال آنکه کمدی، ضعف او را به تصویر می‌کشد. در جایی که تراژدی، آزادی انسان را جشن می‌گیرد، کمدی به محدودیت‌های انسان اشاره می‌کند. هر جا که انسانها توانایی کافی برای اجرای تصمیمشان نداشته باشند یا با تصوراتشان همخوانی نداشته باشد و هر جا که آنها به دلیل دورویی، پوچی یا حماقت، تقصیر کار هستند و هر جا که آنان با وجود عقل سلیم و رفتار عقلانی، از خود بی‌خود می‌شوند، کمدی، پوچی و بلاهت آنها را به نمایش می‌گذارد و از ما دعوت می‌کند که به آنها بخندیم (منوچهر اکبرلو، ۱۳۸۷: ۷۰).

اسلاوی ژرژک مفسر آرای لکان باور دارد؛ زمانی که سوژه، نسبت به خود، سخت می‌گیرد و نسبت به اختگی نمادین^۷، پابندی دارد، زندگی برای او تراژیک و زمانی که نسبت به اختگی مزبور، اصلاً پابندی ندارد و میل^۸ دیگری بزرگ^۹ را نادیده می‌گیرد، زندگی برای وی کمیک می‌شود.

1. satire
2. signifier
3. eng. the uncanny/ Ger. unheimlich
4. nothing
5. (w)hole
6. ego
7. symbolic castration
8. desire
9. the other

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

- با توجه به آموزه‌های روانکاوانه لکانی، در داستان «سکته قلبی» محمد سهرابی، نسبت بین «امر غریب» و «کمدی» چگونه بازنمایی شده است؟
به نظر می‌رسد راوی در مقام سوژه و سواسی میل‌ورز، با پیروی کرد از زنجیره دلالت میل دیگری بزرگ، نه میل خود، بلکه میل وی را تحقق بخشیده است. راوی با تبعیت از این زنجیره، قصد دارد فالوس را احراز نماید، غافل از آنکه دیگری بزرگ نیز فاقد فالوس است. تلاش‌های پی‌درپی راوی در مقام سوژه و سواسی با شکست مواجه می‌شود. در خلال این شکست‌ها، به میانجی دال اضطراب، امر غریب نیز که بازنمایی‌کننده امر کمیک هم است، آشکار می‌شود.

۱-۲. پیشینه پژوهش

درباره کمدی و نسبت آن با مطالعات روانکاوانه، پژوهش‌هایی به‌انجام رسیده که یکی از مهم‌ترین آنها، مقاله «از تراژدی تعذیب تا کمدی اصلاح؛ اراده قدرت و وجدان جمعی» (۱۳۹۷) است. جواد جعفری بجنوردی و ساداتی در این مقاله، با تکیه بر آرای فوکو درباره ظهور سوژه مدرن نشان داده‌اند که چگونه با ظهور «نهادهای اقامت اجباری»، تراژدی تعذیب، جای خود را به کمدی اصلاح داد. با توجه به کنایه‌ای که در تعبیر «کمدی اصلاح» وجود دارد، نویسندگان مقاله مزبور اشاره کرده‌اند که عملاً پدیده‌ای به نام اصلاح سوژه، اصلاً تحقق‌پذیر نیست و قدرت مشرف بر حیات، هرگز نمی‌خواهد که سوژه را اصلاح کند، بلکه صرفاً می‌کوشد که وی را تحت نظر بگیرد.

علیزاده جوینی در رساله دکتری خود با عنوان «ویژگی‌های طنز در سبایه» در شعر معاصر ایران (۱۳۹۴)، در ابتدا کمدی، طنز و لطیفه و انواع آنها را معرفی کرده و سپس بازتاب طنز را در ساختار گفتمانی اشعار شاعرانی چون سپانلو، قیصر امین‌پور، محمدعلی بهمنی، سیمین بهبهانی، شمس لنگرودی، فریدون مشیری، آتشی، خویی، اخوان ثالث، رحمانی، توللی، سپهری، شاملو، عبدالملکیان، رویایی، صالحی و دیگران نشان داده است. تاکنون درباره داستان «سکته قلبی» با تکیه بر آرای روانکاوانه لکانو مشخصاً مفهوم «امر غریب» و نسبت آن با «کمدی» و «طنز»، پژوهشی به‌انجام نرسیده است.

۱-۳. روش

با تکیه بر آموزه‌های روانکاوانه لکانو و با استفاده از روش تحلیل کیفی، این پژوهش به‌انجام رسیده است.

۲. مبانی نظری و اصطلاحات

علی اصغر حلبی، چهار دلیل عمده را سبب خلق شدن آثار طنز و کمیک دانسته است: «نخست باید گفت که هجاگوی، با نفرت شخصی، تحقیر و تفریح شرورانه برانگیخته می‌شود. البته او همیشه این نکته را انکار می‌کند و پیوسته اظهار می‌دارد که احساسات شخصی را از کار خود دور کرده است، یعنی همواره برای خیر و سعادت جمع می‌نویسد» (علی اصغر حلبی، ۱۳۷۷: ۴۶).

با توجه به آموزه‌های لکانی، اگر این گزاره یکی از دلایل پیدایش آثار طنز و کمیک باشد، خالق اثر در مقام سوژه‌ای است که قصد دارد به میانجی خلق اثر کمیک، ژوئیسانس^۱

1. juissance

را به نفع خود تصرف کند. درباره انگیزه دوم، حلبی نوشته است: «آنها [= طنزپردازان] می‌خواهند که جنایت را رسوا و حماقت را مسخره کنند و از این‌روی تا می‌توانند آنرا بکاهند یا از ریشه برکنند» (همان: ۴۸).

با توجه به مفروضاتی که یاد شد، در این صورت، طنزپرداز یا خالق اثر کمیک، در مقام سوژه هیستریکی است که می‌خواهد فقدان در دیگری را آشکار کند و نشان دهد که نه تنها سوژه نمی‌تواند فالوس^۱ را احراز نماید، بلکه دیگری نیز صاحب فالوس نیست. حلبی درباره دلیل سوم نوشته است: «هر نویسنده یا هنرمندی از نوشتن یا ساختن نمونه‌های مخصوص خود لذت می‌برد. او باید مواد برگزیده خود را با مهارت بکاربرد» (همان: ۴۹). لذت^۲ از منظر لکان امری دوسویه نیست. سوژه^۳ یا میل خود را در سطح رانه‌های بدونابزه برآورده می‌کند و از آن لذت می‌برد، یا اینکه وی همواره در پی احراز نمودن فالوس و به تبع آن تحقق بخشیدن نه به میل خود، بلکه میل دیگری است؛ بنابراین، لذت همواره از آن دیگری بوده است. مشخصاً، سوژه هیستریک^۴ می‌تواند به میانجی رانه‌های فاقد ابژه، لذت مازاد یا ژوئیسانس را تجربه کند، در غیر این صورت، لذت همواره دالمیل دیگری است. حلبی درباره چهارمین انگیزه نیز، نوشته است:

«یکی از عوامل مهم گرایش هجوگویان و هنرنویسان به هجو و طنز و مسخرگی، نقص جسمی یا زشتی صورت یا کمبود روحی، نیز پذیرفته نشدن در مجامع بزرگاز و همانند آن است» (همان: ۵۲).

تحلیل اختگی نمادین به سوژه، به سبب فقدان فالوس در وجود وی، مشخصاً سوژه هیستریک را در سطح ناخودآگاه، وسوسه می‌نماید که از دالهای میل دیگری بزرگ، تخطی و در سطح رانه‌ها، یعنی پایبندی به میل خویش، اثر کمیک را خلق کند؛ بنابراین، طنز و کمدی، به مثابه بازنمایی‌کننده هیچ یا فقدان است که خود برساننده یک کل است. اگر فلسفه وجودی طنز را در آثار ادبی بررسی کنیم، پی می‌بریم که رسالت خالق اثر طنز، در سطح ناخودآگاه، آشکار کردن فقدان^۵ یا شکافی است که در دیگری وجود دارد و این شکاف، هرگز پُرشدنی نیست. اگر «انتقاد»، عنصر برساننده و غرض ثانویه مدلول یا معنای آثار طنز باشد، خالق آثار طنز در نظر داشتند به میانجی اراده دالهای انتقادی خود، به مدلول یا مطلوب «اصلاح» دست بیابند:

گروهی که خود را مصلحان جامعه و راهنمایان مردم می‌دانسته و به معرفت و روشن‌بینی واقعی رسیده بودند، چون امور را مطابق با واقعیت‌ها نمی‌دیدند، این امور برای آنان مضحک جلوه می‌نمود؛ بنابراین، برای افشای ستم ستم‌پیشگان و نشان دادن چهره کریهشان طنز و شوخی را چاشنی کلام خود می‌کردند و زمین و زمان دنیای دروغین را به باد تمسخر می‌گرفتند (حسین صفری‌نژاد، ۱۳۸۵: ۲۹).

فروید درباره طنز گفته است:

طنز، اجتماعی‌ترین فعالیت روانی است. این نوع ادبی، همیشه محتاج وجود شخص سوم [= دیگری/ دیگری بزرگ] است تا آنرا درک کند، چون هیچ کس آنرا برای خود به

1. phallus
2. enjoyment
3. subject
4. drive
5. hysteric subject
6. lack

وجود نمی‌آورد. طنز باید معترض نیز باشد و فقط در صورتی به نتیجه می‌رسد که با تمایلات مخالف، تصادف کند (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

بنابراین، بدون حضور نمادین دیگری، نه تنها سوژه نیز حضوری نمادین ندارد، بلکه اثر طنز نیز خلق نمی‌شود. فروید درباره‌ی امر کمیک نیز باور داشت: «هرکسی وقتی به نظرماز کمیک می‌آید که در مقایسه با خودمان برای اعمال جسمانی‌اش خیلی مایه بگذارد و برای اعمال ذهنی‌اش بسیار کم؛ و نمی‌توان انکار کرد که در هر دوی این موارد، خنده‌ما نشانه‌دهنده‌ی لذت بخشی از این برتری است که نسبت به او احساس می‌کنیم» (ملوین و. مرچنت، ۱۳۷۷: ۲۷).

اگر بخواهیم از دیدگاه فرویدی، درباره‌ی آنچه گفته شد، خوانشی لکانی داشته باشیم، باید بگوییم که از نگاه لکان کمیدی آشکارکننده‌ی فقدان است، فقدانِ «بود» یا «بود»ی که به نوعی برای مخاطب، پیش از آشکار شدنش، غریب و ناآشنا بوده است. کمیدی موقعیتی است برای آشکار کردن فقدان در دیگری و فقدان در زبان خنده‌ما بر امر کمیک، به فقدانِ ارجاع می‌دهد که هرگز پُر نمی‌شود. فقدان همواره بازنمایی کننده‌ی فالوس است. این گونه به نظر می‌رسد که نه تنها سوژه در مقام کمدین، فاقد فالوس است، بلکه دیگری نیز آنرا دارا نیست.

گرونیاز درباره‌ی نسبت عقده‌ی ادیپ و کمیدی باور دارد:

پویه‌های روانی کمیدی را می‌توان به صورت نوعی موقعیت واژگونه فهمید. وقتی که پسر علیه پدر طغیان نمی‌کند، بلکه نگره‌های خاص میل مفراط کودکی پسر، در پدر فراقنی شده است. پسر با آزادی و دستاورد در روابط جنسی، نقش پدر فاتح را بازی می‌کند، حال آنکه به پدر، نقش تماشاگری محروم محول می‌گردد. در زندگی هر مردی، آنگاه که نسل جوانتر می‌بالد و به آرامی رخنه می‌کند و جای نسل مسن‌تر را در کار و زندگی می‌گیرد، موقعیت واژگونه‌ی ادیپ، تکرار شده است. دلچسب، آذشخصیت کمیک، نماینده‌ی پدر ناتوان و مضحک است (مشهود محسنیان، ۱۳۸۲: ۳۰).

بین کمیدی و امر غریب، پیوند محکمی برقرار است. زوپانچیک، نزدیکی امر کمیک و امر غریب را، هم کمیک، هم غریب می‌داند و می‌نویسد: «تعریف مشهور شلینگ از امر غریب را که فروید در مقاله‌اش به همان نام می‌ستاید، به راحتی می‌توان درباره‌ی امر کمیک به کار برد: هر آنچه در پرده باید می‌ماند و نهفته باید می‌بود؛ اما آشکارا گشته و به روشنایی آمده، unheimlich است» (آلنکا زوپانچیک، ۱۳۹۷: ۷۵).

روبرت پفالر نسبت محکمی را بین امر کمیک و امر غریب برقرار می‌سازد: «امر کمیک آن چیزی است که برای دیگران غریب است» (همان: ۷۶). برای فهم بهتر این مسئله، زوپانچیک از پرده‌نمایی مثال می‌زند که شخصیکه تظاهر می‌کند مرده است عطسه می‌کند و تماشاچی با دیدن چنین صحنه‌ای و با در نظر گرفتن این مسئله که بازیگر زنده است و خود را به مرد زده، می‌خندند؛ اما «فقط تصور کن که کسی نمی‌دانست در حال تماشای نمایش است و باور می‌کرد که جنازه، واقعاً مرده است. عطسه حتماً زهره‌ترکش می‌کرد!» (همان: ۷۷).

چیزی که در نسبت امر کمیک و امر غریب حائز اهمیت است، نیاز به دیگری است: «ما به این دیگری نیاز داریم تا بجای از پای درآمدن توسط ابژه‌ی غریب، بتوانیم با آزارتباط برقرار کنیم» (همان). زوپانچیک با عنایت به مثال عطسه‌ی فردی که تظاهر به مردن می‌کند، یادآور می‌شود:

ابژه‌ی حقیقی کمیدی، به هیچ روی عطسه کردن نیست، بلکه دقیقاً آذفضا یا منطقه‌ای است که عطسه کردن و بدنش، یا مثلاً، صدا و منبعش، لبخند و چهره‌اش، لذت و علتش و

غیره را جدا می کند و همزمان به هم پیوند می دهد. خود این فاصله است که تکنیک های کمیک، آنرا ابژکتیو می کنند (همان: ۸۳).

چهار اصل مشترک بین امر غریب و امر کمیک عبارت اند از: «پیدایش علیت نمادین (آنچه به سازنمایش^۱ یا تظاهر آغاز می شود، دست بالا را می گیرد و واقعیت می یابد و در امر واقعی نیز آغاز کار می کند)، موفقیت^۲ (نه تنها همه چیز موفق می شود، بلکه بی اندازه موفق می شود، «بیش از میزان مطلوب»)، تکرار^۳ و فیگور جفت^۴» (همان: ۷۶).

عنصر «علیت نمادین»، همان منفیت^۵ است. منفیت از منظر لکان سبب میل ورزی سوژه

برای احراز فالوس می شود. عنصر «موفقیت» در اینجا، بازنمایی کننده ابژه^۶ لکانی است. لکان باور داشت که میل سوژه، هیچ گاه ارضا^۷ نمی شود؛ زیرا ابژه مزبور همواره، یا بازنمایی کننده فقدان یا بازنمایی کننده مازاد است. اگر این ابژه، فقدان را بازنمایی کند، سوژه به میل ورزی خود با تبعیت از زنجیره دلالت نمادین میل دیگری بزرگ ادامه می دهد؛ اما بازنمایی مازاد^۸ برای سوژه، آسیب^۹ خواهد بود. این امر دقیقاً، در نمونه های آثار کمیک دیده می شود. سوژه در سطح ناخود آگاه، آنقدر به عنصر «تکرار» متوسل می شود تا این مازاد بر او بازنمایی شود. عنصر «فیگور جفت» نیز، ناظر بر آن است که سوژه، هیچ گاه نمی تواند در ساحت ناخود آگاه به سبب عدم محو شدن خود یا اگو، در مرحله خیالی^{۱۰}، میل خود را با میل دیگری یکی کند.

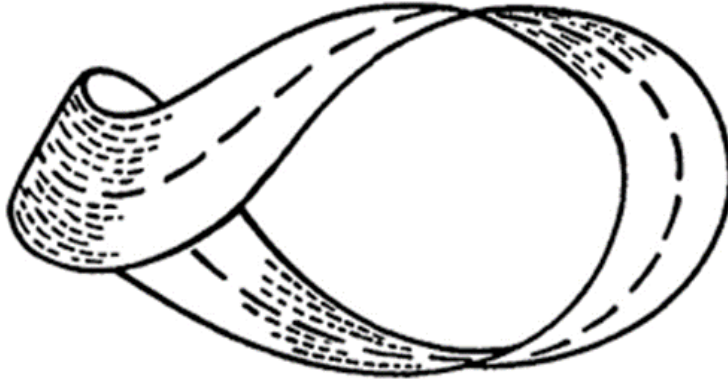
لکان «استدلال می کند که ساختار خیالی روایت و داستان گویی، در بیانیا نمایش امر غریب و پرده برداشتن از ماهیت واقعی آن بسی بهتر عمل می کند» (برایان رابرتسون ۱۴۰۰: ۱۶۴). لکان با میانجی نشاندادن نوار مویوس^{۱۱}، کوشید که چگونگی سازوکار امر غریب را تبیین کند. دیدگاه او درباره امر غریب دقیقاً ضد دیدگاه هایدگر درباره امر غریب است. نوار مویوس به رغم ظاهر فریبنده اش، صرفاً یک لبه دارد. لکان باور دارد:

اگر نوار مویوس، معمولاً در مکانشناسی به ابژه ای «جهت ناپذیر» اشاره دارد، دلیلش این است که در واقع، ابژه ای است که همین ساختارش، فضای پیرامون را فاسد کرده و دچار اعوجاج می کند؛ یعنی دقیقاً نمی توانید سر و ته آنرا مشخص کنید. به معنای دقیق کلمه، هیچ محل، مکان^{۱۲} یا «آنجایی» ندارد (همان: ۱۶۶).

به عقیده لکان سازوکار امر غریب نیز مانند نوار مویوس عمل می کند و به همان اندازه، ما را سردرگم می کند.

شکل شماره ۱، نوار مویوس

1. play
2. success
3. repetition
4. figure of double
5. negativity
6. object petit α
7. satisfy
8. (S)cum
9. thrumatic
10. the imaginary
11. Möbius strip
12. life-world



امر غریب با مفهوم «اضطراب»^۱ پیوند دارد. از منظر لکان امر غریب بر سوژه آشکار نمی‌شود؛ مگر اینکه وی هم‌زمان با ظهور آن دچار اضطراب شود. از طرفی دیگر، دال اضطراب، بازنمایی‌کننده‌ی احساس شرم در سوژه است. «شرم و خجلت، به قول لکان هیچ‌گاه بدون احساس اضطراب، اتفاق نمی‌افتد، گرچه شاید این اضطراب، «جزئی» و گذرا باشد» (همان: ۱۶۹).

لکان عقیده داشت که اضطراب، دالی است که هرگز فریب نمی‌دهد. این امر بر جهت‌ناپذیربودن امر غریب از نگاه فروید و لکان صحنه می‌گذارد.

فروید در مقاله‌اش، درباره‌ی امر غریب، نقل می‌کند که وقتی تعطیلات را در شهری محلی در ایتالیا سپری می‌کرد، تصمیم گرفته بود که در خیابانها گشتی بزند. در یک آن به خیابانی که محله‌ی روسپی‌ها است، وارد می‌شود و احساس شرم و خجلت می‌کند و حس می‌کند که جایش آنجا نیست، به سرعت دور می‌شود. پس از آنکه دوباره مشغول قدم زدن می‌شود و کمی پیش می‌رود، با شرم بیشتر، می‌فهمد که ناخواسته دوباره به همان خیابان برگشته است. البته این بار حضورش توجه زنان لب پنجره را جلب می‌کند. باز هم حس می‌کند که جایش آنجا نیست و با سرافکنندگی، دواندواز می‌رود. در نهایت، کمی بعد، می‌بیند که برای بار سوم در اوج خستگی، دارد از همان خیابان‌زرد می‌شود که در آن لحظه موجی از حس غریب، بر او هجوم می‌آورد (همان: ۱۶۷).

آشنایی با تمام اصطلاحات تخصصی در حوزه اندیشه لکان به دلیل استفاده این اندیشمند از دانش‌هایی چون ادبیات، فلسفه، ریاضیات، روانشناسی، زبان‌شناسی و غیره، مجال دیگری می‌طلبد؛ اما برای فهم بهتر و روشن‌تر مخاطبان مهم‌ترین و برجسته‌ترین اصطلاحات مربوط به آرای لکان به صورت مختصر، توضیح داده خواهد:

سوژه:

«سوژه، ارتباط با ساحت نمادین است. ایگو با معیار ساحت خیالی، تعریف می‌شود؛ اما سوژه به معنای دقیق کلمه، اساساً موقعیتی است که در نسبت با دیگری اختیار می‌شود» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۵).

سوژه به بیانی روشن‌تر، دالی است که به دال دیگری ارجاع داده می‌شود. نکته مهم این است که سوژه و دیگری، همبسته یکدیگرند. بدون دیگری، سوژه وجود ندارد و بدون

1. anxiety

سوژه، دیگری. سوژه با وجود دیگری، هویت یابی می‌کند. به گفتهٔ فینک، ایگو از نظر فروید در مرتبهٔ عاملیت است و از نظر لکان آشکارا در مرتبهٔ عاملیت نیست؛ زیرا «جایگاه تثبیت و تعلق خودشیفته‌وار است» (همان: ۹۳)؛ بنابراین، اگر سوژهٔ لکانی را به تعبیر «فاعل نفسانی» ترجمه کنیم، دچار کج‌فهمی از سوژهٔ لکانی شده‌ایم. (موللی در «مقدماتی بر روانکاوی لکان: منطق و توپولوژی»، سوژه را «فاعل نفسانی» ترجمه کرده است) (ر. ک: موللی، ۱۳۹۸: ۱۴).

دیگری:

دیگری با حرف تعریف The و دیگری بزرگ و دیگری بدون حرف تعریف مزبور و دیگری کوچک، مادر است. «دیگری، از دیدگاه لکان چهره‌ها یا تجسم‌های متعدد دارد: دیگری در نقش زبانه (یعنی به منزلهٔ مجموعهٔ تمام دالها)، دیگری به منزلهٔ تقاضا، دیگری به منزلهٔ میل (اثرهٔ a)، دیگری به منزلهٔ ژوئیسانس» (همان: ۴۶ و ۴۷). «لاکانه‌نگام بحث دربارهٔ تجربهٔ کودکی، اغلب دیگری را با مادر یکی می‌داند» (همان: ۳۶).

فقدان:

فقدان مفهومی است که با فالوس و میل، همبسته است؛ بدین معنا که با پذیرش اختگی نمادین، سوژه، زمانی که پی‌می‌برد دچار فقدان است، می‌کوشد این فقدان را خلاصهٔ موجود در خود را با تبعیت از دالهای زنجیرهٔ دلالت دیگری و درنهایت با احراز کردن فالوس پر کند؛ اما هیچ‌گاه این امر برای او میسر نمی‌شود؛ بنابراین، «از آنجاکه میل، همواره با فقدان همبسته است، فالوس، دال فقدان است» (همان: ۱۳۹۷: ۲۱۱). «فقدان در اندیشهٔ لکان تا حدی، شانه‌هستی‌شناختی دارد: اولین گام پس از نیستی است. توصیف چیزی به منزلهٔ خالی، استفاده کردن از استعارهٔ مکانی است، به این معنا که از نوعی وجود برخوردار است» (همان: ۱۱۸).

فالوس:

«از آنجاکه میل همواره با فقدان همبسته است، فالوس، دال فقدان است» (همان: ۲۱۱). فالوس در مطالعات لکان برخلاف مطالعات فروید، وجهی کاملاً نمادین و زبانی دارد و در خلاصهٔ فقدان شکل می‌گیرد، گویی از اول اصلاً وجود نداشته است؛ اما سوژه، تمام انرژی یا لیبیدوی خود را صرف احراز کردن آن می‌کند.

ژوئیسانس:

کاربرد لکان از این اصطلاح، حاصل تفحص او در اصل لذت از نظر فروید بوده و تحول بسیاری در نظریهٔ او یافته است. اصل لذت، برعکس آنچه تصور می‌شود، چیزی جز محدود کردن حیطهٔ لذت، نزد آدمی نیست، زیرا فرد را بر آن می‌دارد که تا حد امکان از تمتع بپرهیزد؛ ولی آدمی در عین حالی که در پی لذت خود، حیطهٔ آنرا به‌طور قابل ملاحظه‌ای محدود می‌کند، پیوسته وسوسهٔ آنرا دارد که از حیطهٔ محدود آن فراتر برود؛ ولی این فرایند به چیزی چون «مازاد لذت» نمی‌انجامد؛ چراکه فرد، تاب تحمل آنرا ندارد. همین حالت غیرقابل تحمل لذت است که لکان بدان نام تمتع [= ژوئیسانس] داده است. لذا تمتع با لذت فرق دارد، چندانکه غالباً به تألم می‌انجامد (پیر گلو، ۱۳۹۸: ۷۱ و ۷۲).

ابژه α :

این تعبیر لکان مهم‌ترین و کلیدی‌ترین مفهوم مطالعات وی است. لکان در گذر مطالعاتش، تعریف یکسانی از مفهوم ابژه α بیان نکرده است. «ابژه a ، ابتدا به منزله امر خیالی مطرح می‌شود و در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰، به ساحت واقعی، نقل مکان می‌کند؛ $S(A)$ ابتدا در ساحت نمادین قرار دارد و بعد به سمت ساحت واقعی، حرکت می‌کند. جابه‌جایی، همواره به سمت ساحت واقعی است» (فینک، ۱۳۹۷: ۲۹۹). به گفته فینک «لاکان ابژه a را مهم‌ترین سهم خود در روانکاوی می‌داند» (همان: ۱۷۳).

ابژه α ، علت میل است، علت در اینجا نه به معنای منطقی آن بلکه به معنای چیزی است که همواره از دسترس سوژه بیرون می‌ایستد. نزدیکی سوژه به این ابژه، به دلیل حضور این ابژه در امر واقع، برای وی آسیب‌زا خواهد بود. با توجه به آنچه گفته شد، سه تقریر گوناگون برای ابژه α وجود دارد:

۱- ابژه α به مثابه باقیمانده نمادین شدن که بیرون از قلمرو نمادین قرار می‌گیرد و می‌تواند علت تروماتیک باشد و در زنجیره دالها وقفه ایجاد کند.

۲- ابژه α به مثابه آخرین باقیمانده یا به یاد آوردنده یگانگی فرضی مادر و کودک که سوژه، در فانتزی به آن می‌چسبد تا حس کل بودن را به دست آورد. (کودک این وضعیت را از دست رفته می‌بیند. ابژه مزبور، یادآور این است که کودک زمانی، موجودی کاملی بود. کودک به امکان لذت مازاد پستان مادر دسترس داشت). اینجا تفسیر لکان با فروید تفاوت دارد. فروید اعتقاد داشت که کودک در جایی، آن وضعیت مطلوب را تجربه کرده است و از آن خاطره‌ای تروماتیک دارد. کودک می‌تواند درباره آن ابژه غایی، فانتزی بسازد. از منظر لکان ماهیت ابژه غایی از همان‌اول از دست رفته است، نه اینکه قبلاً آنرا داشته و سپس آنرا از دست داده است.

۳- ابژه α به مثابه چیزی است که نهایتاً از دست می‌رود؛ اما سوژه همواره قصد به چنگ آوردن آنرا دارد و برای آن به دنبال جایگزین‌هایی می‌گردد. روشن‌تر بگوییم، سوژه چیزی را از دست می‌دهد؛ اما تلاش مذبوحانه‌ای دارد تا آنرا مجدداً بیابد.

رانه مرگ:

رانش مرگ، جزئی از ساحت رمز و اشارت است و به نظر لکان در مورد تعدد مرگ باز می‌گردد. [...] رانش‌ها همگی به رانش مرگ بازگشت دارند. این ارجاع را می‌توان لااقل امری تلویحی دانست، زیرا هرگونه رانشی به خاموشی می‌انجامد، زیرا ذات رانش به‌طور کلی در تکرار و فرسودگی است، زیرا رانش مرگ، چیزی ورای اصل لذت است و مقوله‌ای است که به تمتع [= ژوئیسانس] آدمی اشاره دارد، تمتعی که عین تالم است (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۱۳۷).

میل:

«میل، به معنای دقیق، ابژه [موضوع] ندارد. [...] یکسره مخالف تثبیت است. میل نه به دنبال رضایت، بلکه به دنبال تداوم و تقویت خویش است» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۸۶).

اساساً، در نگرش لکان میل با نیاز تفاوت دارد. «آرزومندی [= میل] در حاشیه‌ای حاصل می‌آید که طلب را از احتیاجات زیستی جدا می‌کند» (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۲۹). این

بدین معناست که در نگاه لکان میل ورز بودن انسان را هیچ گاه ارضا نمی کند و ابژه α با میل ورزی سوژه هرگز احراز نمی شود.

اختگی نمادین:

اختگی، زمانی موضوعیت پیدا می کند که فرد بداند چیزی به نام فالوس را ندارد و برای به دست آوردن آن باید به اختگی نمادین تن در دهد و در زنجیره دلالت قرار بگیرد و از دالی به دال دیگر ارجاع داده شود. این نکته، حائز اهمیت است که «ایده اختگی لاکان اساساً بر ترک ژوئیسانس تمرکز دارد نه ترک قضیب، بنابراین در مورد مردان و زنان هر دو تا جایی که با بخشی از ژوئیسانس خود (در مفهوم مارکسیستی اصطلاح) «بیگانه شوند»، کاربرد دارد» (فینک، ۱۳۹۷: ۲۰۵).

امر خیالی:

امر خیالی از نظر لکان منشأ انواع توهمات است: خیال تمامیت، فکر ایجاد ترکیبی، کلی و معقول از مقولات متضاد، خیال رسیدن به استقلالیه خصوص درباره من نفسانی خیال باطل اعتقاد به انواع ثنویت میز فاعل نفسانی و مطلوب آن بین آفاقوانفس، میز واقع و غیر واقع خیال یافتن شباهت میز امور و مرتبط ساختن آنها به یکدیگر... انسان از طریق حیث خیالی، هم به واقعیت شکل می دهد و هم آنها را از خود نهان می سازد (پیر کلو، ۱۳۹۸: ۸۵).

امر نمادین:

ساحتی است که در پی تسلط بر حیث واقع است و بنا بر ریتم و تضادهای درونی خود، سعی بر نفوذ در آن دارد. ساحت رمز و اشارت، حالتی خارجی نسبت به فاعل نفسانی [= سوژه] پیدا می کند. علت این امر آن است که این ساحت، عمیقاً با غیر [= دیگری] پیوند دارد (همان، ۹۹).

امر واقع:

«امر واقعی، چیزی است که هنوز نمادین نشده است، قرار است نمادین شود یا حتی در برابر نمادین سازی مقاومت می کند» (فینک، ۱۳۹۷: ۷۳).

خلاصه داستان:

راوی، محمد سهرابی، شخصیت اصلی داستان است. وی قصد دارد به صورت سیار در منزل دوستانش که به ظاهر به شعر و ادب علاقه دارند جلسه هفتگی برگزار کند. از ابتدا تا اواسط داستان راوی هر گاه برای جلسه، هماهنگی هایی را انجام می دهد و تصمیمی می گیرد، با شکست مواجه می شود. مسئله ای غالباً مضحک و خنده آور که فکرش را نمی کرد، سبب تعویق جلسه و موکول شدن آن به هفته آینده می شود. بعد از پشت سر گذاشتن مشکلات و موانع مزبور، راوی، سلسله جلسات خود را آغاز می کند؛ اما در این جلسات نیز وقتی بی نظمی و بی ذوقی دوستان حاضر را می بیند، از ادامه دادن آنها منصرف می شود.

۳. یافته ها

راوی به مثابه سوژه روان‌نژند و سواسی^۱، داستان را روایت می‌کند. برگزاری جلسه شعر برای وی به مثابه فالوس است. به محض اینکه راوی تصمیم می‌گیرد جلسه شعر سیار را برقرار کند، فقدان موجود در دیگری برای راوی آشکار می‌شود و راوی همواره با شکست مواجه می‌شود. سوژه از دالی به دال دیگر ارجاع می‌شود. ابژه α برای وی تحقق نمی‌یابد. سرانجام، راوی به سوژه‌ای خط‌خورده^۲ تبدیل می‌شود. محمد سهرابی کوشیده است در مقام سوژه هیستریک، فقدان موجود در دیگری را با ناکامی راوی نشان دهد.

راوی از همان ابتدا می‌کوشد تا جلسه شعر را به بهترین نحو ممکن برگزار کند. وی با امید احراز نمودن این فالوس، حتی فانتزی^۳ می‌سازد: «کاش می‌توانستم جلسه‌ای را هر هفته بیندازم قهوه‌خانه و به صاحبش بگویم برایمان چای هندی دم کند و قهوه‌خانه را قره کند تا هیچ کس مزاحم ما نشود» (محمد سهرابی، ۱۳۸۹: ۷۲).

امر کمیک، ممکن است با ابژه پنداشتن هیچ، به مثابه حضور دیگری تلقی شود. در نظر زوپانچیک می‌توان «مادیت شبح‌وار هیچ» را در کمدی نشان داد. برای فهم بهتر این مطلب، وی لطیفه‌ای را ذکر می‌کند:

کسی که به رستوران می‌رود و به پیشخدمت می‌گوید: «قهوه بدون خامه، لطفاً». پیشخدمت در پاسخ می‌گوید: «متأسفم حضرت آقا، خامه‌ماز تمام شده. قهوه بدون شیر میل دارید؟» [...] این لطیفه، به لحاظ زبانشناختی، ناسازه پیشاپیش موجود در واژه بدون را گسترش می‌دهد. واژه‌ای که لفظاً با معنای «با غیاب»^۴ است. [...] ابژه در همتای منفی‌اش پدیدار می‌شود، همتایی که اجازه نمی‌دهد آن را به هیچ فرو بکاهند یا همچون هیچ با آن رفتار کنند (آلنکا زوپانچیک، ۱۳۹۷: ۷۲ و ۷۳).

زوپانچیک در باب کمدی لفظی نیز به نمونه‌ای از آثار شکسپیر اشاره می‌کند: این موضوع غالباً با جدی گرفتن برخی از آرایه‌های ادبی (نادیده گرفتن شکافی که آنها را نمادین می‌سازد)، یا با ابژه‌انگاشتن چیزهای «غیرمادی» حاصل می‌شود. [...] وزیر خزانه‌داری: «فربان صبرم را امتحان کنید!». فایرفلای (گروچو): «آگه این کارو می‌کنم به دل نگیر. تو هم باید بعضی وقت‌ها مال منو امتحان کنی». در این تولید محسوس کمیک، صبر به عنوان چیزی، مثلاً، خوردنی نیز ما شاهد مادی شدن خنده‌دار هیچ هستیم. با این همه در تلاش برای فهم این مسئله باید مراقب بود. منظور من از مادی شدن هیچ، ابتدا این نیست که «صبر»، هیچ چیز غیرمادی‌ای است که مادی می‌شود. نکته این است که بازی با کلمات یا جناس^۵، کارگر می‌افتد و (در بی معنایی) معنا می‌دهد، آنهم از راه حذف کردن شکافی که معمولاً دو نظم (مثلاً ابژه‌های ذهنی و فیزیکی) را از هم جدا می‌کند؛ و این شکاف حذف شده که معمولاً به عنوان شرط منفی «معناداشتن» عمل می‌کند، است که اکنون همچون چیزی جوهری با این همه شبح آسا پدیدار می‌شود: بدلی می‌شود به خود جوهر «صبر» گروچو و از وزیر خزانه‌داری دعوت می‌شود که آن را امتحان کند (همان: ۷۴ و ۷۵).

مانند لطیفه‌هایی که زوپانچیک ذکر می‌کند، در رمان «سکته قلبی» نیز دیده می‌شود. البته، در بستر کلام همواره با لطیفه‌ای مشخص که آغاز و پایانی دارد، روبه‌رو نیستیم.

1. obsessional neurosis
2. (S)
3. fantasy
4. without
5. with absence of
6. pun

ممکن است، موجودیت بخشیدن به هیچ، در کلامی طنز گونه و کنایه آمیز آشکار شود که نتوانیم ساختار لطیفه را برای آن در نظر بگیریم؛ اما همان کار کردی را خواهد داشت که در لطیفه های مزبور دیدیم:

حمید به راوی می گوید: «هر کی هم مثنوی خودشو می آره. گفته بودی نسخه «نیکلسون» رو بخونیم. هر چی باشه شما چند تا چیز بیشتر از ما پاره کردی» (محمد سهرابی، ۱۳۸۹: ۲۵).

راوی در ادامه می نویسد: «و «چیز» را جوری ادا می کند که حتماً جوابی بدهم که خوشش بیاید. حرفش که تمام می شود، می گویم «تقصیر ما نبود که پاره شد، پوسیده بود» (همان). «چیز» در اینجا، مانند نمونه ای که زوپانچیک ذکر کرده است، به ابژه ای مادی تبدیل شده است. در نمونه دیگر، تعبیر «چیز شعر» را می بینیم: «خودش هم نفهمیده که چرا این عنوان را گذاشته روی چیز شعرهایی که نوشته» (همان، ۱۳۲).

نمونه های همسان و همانند این امر را در متن فراوان می بینیم: «برادر کوچکم نباید دختر فلا، کس آقا را که اهل مسجد نیست بگیرد؛ از آن زره های مفت که هیچ برایش باد معده هم خورد نمی کنند؛ و البته من نمی دانم که می شود آن را خورد کرد یا نه؛ یعنی حداقل دستگاهی سراغ ندارم که این کار را بکند» (همان، ۶۱). در نمونه دیگر، راوی می گوید: «آدم ها همیشه یک چیزی دارند که روی یک چیز دیگرشان بیفتد» (همان، ۹۷).

مثال فردی که خود را در صحنه نمایش به مُردن زده، به یاد می آوریم. نمونه همسان با این امر کمیک، در داستان وجود دارد. راوی با جانبخشی به برج میلاد و تونل رسالت، تصویر رکیک طنزی آمیزی را خلق کرده است. طنز آمیز بودن این صحنه، فقط تا زمانی پایدار است که در حد کلام یا در محدوده حوزه نمادین باقی بماند. به محض اینکه مسئله مزبور، از این محدوده فراتر برود، برای سوژه امری تروماتیک خواهد بود: همیشه منتظر روزی هستم که آب تهران از نوک برج میلاد بیرون؛ مخصوصاً اینکه شکل خوبی هم برای آن در نیاورده اند تا آدم دلش خوش باشد که نماد شهرش یک چیز درست در مانا است که می تواند به آن افتخار کند، نه این که سایر شهرها و کشورها را با آن بترسانند. به نظر من، با وجود این که شهرها مؤنث مجازی هستند، تهران هم مؤنث است و هم مذکر؛ روی همین حساب اگر یک روز بیدار شدید و دیدید که از برج میلاد خبری نیست و تونل رسالت هم پر شده است، نباید زیاد تعجب کنید؛ ضمناً باید منتظر یک شهر کی چیزی هم باشید که به عنوان بچه تهران یکهو اعلام موجودیت می کند؛ چه می دانم؟ مثلاً هشتگردی، پرنده، چیزی (همان، ۲۸).

در حقیقت، چیزی که راوی آن را باز گو می کند، جامه داله به خود پوشیده است. همین امر سبب شده است امر غریب مزبور، به نظر سوژه، مضحک جلوه کند؛ اما اگر سوژه با چنین صحنه ای در خارج از محدوده نمادین مواجه شود، مطمئناً وحشت زده خواهد شد. اغراقها و بزرگ نمایی هایی که در بستر کلام، زاده می شود نیز یکی از مهم ترین مواضعی است که سوژه می تواند به کمک زبان نه تنها در برابر آن تاب بیاورد، بلکه این امر غریب برایش کمیک هم باشد. راوی می گوید: «وقتی می خواهم از اتاق بزنم بیرون خودم را از مسخره بازی مش تقیبابای محسن را می گویم نجات بدهم، اولین چیزی که می بینم معده ی حمید است. بی شعور دهنش را آنقدر باز کرده است و دارد می خندد که من بدون این که بخوام، معده اش را می بینم» (همان، ۴۲).

مواجهه سوژه با بدنی که نمادین نشده، به مثابه واقع می‌تواند برای وی بسیار تروماتیک باشد. دیدن معده حمید، اگر بدون واسطه کلام تحقق یابد، سوژه، تاب دیدن آنرا نخواهد داشت.

بروز دال اضطراب در سوژه، بازنمایی کننده حضور امر غریب است، امر غریبی که حتی ممکن است به مثابه نگاه خیره^۱ دیگری بزرگ، حضوری نمادین داشته باشد. حس امنیت برای سوژه با مفهوم اضطراب، نسبت محکمی دارد. برای سوژه حس امنیت زمانی بروز می‌کند که اختگی نمادین، حضوری هرچه قوی‌تر داشته باشد. راوی می‌گوید: «این مسجدهایی که جاکفشی‌هایشان کلید دارد، حضور قلب آدم را بیشتر می‌کنند، تمیزتر هم هستند» (همان: ۹۷).

در نمونه دیگر، راوی می‌گوید: «دیوارها خیلی نازک شده‌اند؛ عین روابط انسانی که از شدت نازکی دارد می‌شکند؛ تمام دیوارها نازک شده‌اند. آدم باید مواظب باشد تا باطنش خراب کاری نکند، وگرنه همه می‌فهمند» (همان: ۹۲).

اضطراب راوی به سبب خسرازدن اثره نیست، بلکه به سبب عوامل دیگری است که راوی را به نحوی سوژگیو در مواجهه با نگاه خیره قرار می‌دهد. گفتیم که یکی از دلایل خلق اثر کم‌دی، تصرف نمودن ژوئیسانس به نفع خود است. تصرف نمودن ژوئیسانس نیز، جز با تخطی کردن از دامیل دیگری بزرگ، اتفاق نمی‌افتد. راوی می‌گوید:

من شب‌ها در خانه‌ام صبح بخاری روشن نمی‌کنم. من هیچ چیز را روشن نمی‌کنم. من حتی تکلیفم را با کبری روشن نمی‌کنم. من شاید بعدها رفتم تصمیم اکبر گرفتم. من هیچ چیز را روشن نمی‌کنم. تب پیشانی من دیوارها را قرمز می‌کند و چرا قرمز را با غین نویسم وقتی همه دارند با کلمات بازی می‌کنند؟ [...] من بلیت دسته‌دار گرفته‌ام تا با فرهنگستان ادب لج کرده باشم. [...] من اگر زورم می‌رسید تمام کلمات را سر هم می‌نوشتم و املای کودک‌دستان را آنقدر آسان می‌گرفتم که همه بچه‌ها؛ حتی بچه‌های خنک بیست بگیرند (همان: ۱۰).

به ارضا نشدن میل راوی و عدم احراز فالوس و تحقق ابژه α برای راوی، پیش‌ازاین، اشاره کرده بودیم. بعد از شروع جلسات شعر نیز راوی به ادامه آزامیدی ندارد: «من چشمم کلاً به این جلسات آب نمی‌خورد ولی اگر راه بیفتد و ادامه داشته باشد، لابد خوب از آب دریابید» (همان: ۱۰۰).

دیگری سوژه را همواره به آینده امیدوار نگه می‌دارد. در جایی دیگر، راوی می‌گوید:

باید بنشینم و فکری اساسی برای جلسه شعرماز بکنم. این جور پیش برود، تعطیل می‌شود، البته الان هم کم از تعطیل ندارد. شاید تکلیف، چیز بدی نباشد. ولی خب چه تکلیفی می‌شود برای آدم‌هایی گذاشت که شاعری را فقط در این می‌بینند که خودشان به هم احسنت و طیب‌الله بگویند و به فلاشان هم نباشد که چه کسی، چه فکری راجع به آنها دارد (همان: ۱۰۲).

بعد از اینکه راوی برای خرید کتاب به خیابان انقلاب می‌رود، می‌گوید: «رفت و آمد و جنب و جوش مردم مرا به تکاپوی بچه‌های جلسه امیدوار می‌کند؛ و شاید این، گولزدن خودم باشد» (همان: ۱۰۷).

ظاهراً، راوی به آینده امیدوار می‌ماند؛ اما رفته‌رفته، فقدان در دیگری برای وی پدیدار می‌شود. وی بعد از این می‌گوید: «چرا باید دویدنهای مردم مرا به این چرند بیندازد که ما [= بچه‌های جلسه] هم جمع خوبی داریم» (همان: ۱۰۸).

بعد از این، بنا می‌شود یکی از جلسات در پارک برگزار شود. اتفاقات یکی پس از دیگری دست‌به‌دست هم می‌دهد تا راوی با مازاد میل خودش روبه‌رو شود:

«دوست دارم زودتر از این جو لعنتی خلاص شوم. یکی دو صفحه از مولوی را می‌خوانم؛ فقط برای این که خوانده باشم. از بچه‌ها می‌پرسم که کسی دلش می‌خواهد بخواند یا نه که هیچ کس جوابم را نمی‌دهد. امروزم کلاً به ال‌افی گذشت» (همان: ۱۵۴).

راوی اذعان می‌دارد به محض اینکه کتاب را می‌بندد و می‌گوید باشد برای جلسه بعد، بچه‌های جلسه به سرعت کتاب را می‌بندند و از دور راوی پراکنده می‌شوند. این نیز مازادی است که بر میل سوژه اضافی است. بعد از این روز، محسن، یکی از بچه‌های جلسه، با راوی گفت‌وگو دارد. راوی که هنوز از وضع نابسامان برگزاری جلسه در پارک ناراضی دارد، در پاسخ به پرسش محسن که می‌گوید: برگزاری جلسه در پارک «واسه خودش یه تنوع هم بود، نبود؟» (همان: ۱۵۸)، به وی می‌گوید:

تنوع بود تا تنوع. بعدش هم؛ آقایون هم که نیومده بودن اصلاً از اولش هم نباید، می‌خواهم بگویم که نباید می‌آمدید دنبال من که جلسه بگذارم؛ ولی اگر نگویم بهتر است؛ این است که حرف را می‌پیچانم و عوضش می‌کنم نباید روی پارک اصرار می‌کردین و اصلاً نباید پیشنهاد می‌دادین که جلسه بیفته اونجا (همان).

برای راوی، محدودیت‌های موجود در برگزاری جلسه، به مثابه فالوس آشکار می‌شود. این امر برای وی تروماتیک است: «حالا خوشی ندارم. راستش از بی‌پندوباری بچه‌ها بدجوری پکرم و از بساطی که درست کرده‌ام، دلخورم. من وقتم را فدای کاری که نباید می‌کردم، کرده‌ام» (همان: ۱۵۹).

راوی در نگاهی رو به عقب، به روند سوژه‌شدگی خود پی می‌برد. برای راوی، فقدان موجود در دیگری نیز آشکار می‌شود: «آنها [= بچه‌های جلسه] کسی را می‌خواهند که با تمام شلختگی و شیلنگ تخته انداختن هاشان سر کند و بی‌قاعدگی‌شان را ندید بگیرد؛ کسی از جنس خودشان» (همان: ۱۶۲).

گفته می‌شود که دشمنان دیگری بزرگ، یا کسانی هستند که به اوامر و فرمانهای او اصلاً اعتنایی نمی‌کنند، یا برعکس آنها را خیلی جدی می‌گیرند. راوی مانند سوژه‌ای بود

که بیش از حد به ابژه کوچک α نزدیک شده بود و دیگری بزرگ را بیش از حد جدی گرفته بود. در چنین اوضاعی، هفت‌هشت نفری می‌خواهند به جمع این جلسه اضافه شوند: با خودم می‌گویم اگر این هفت‌هشت نفر را هم به آن جماعت لاقید پاچه‌خوار اضافه کنم، لابد اوضاع بدتر می‌شود. با قبول کردنشان حکم آدمی را پیدا می‌کنم که از یک سوراخ دو بار گزیده می‌شود و شاید حکم آدمی را داشته باشم که انگشتش را روی نیمکت پارک می‌کشد تا ببیند خاک دارد یا نه و بعد از این که مطمئن می‌شود که نیمکت پر از خاک است باز هم روی آن می‌نشیند؛ و اگر ردشان کنم، لابد می‌خورد توی ذوقشان اگر توی این چند نفر، یک نفر هم با استعداد باشد، باید آن یک نفر را پیدا کنم. البته آب، راه خودش را پیدا می‌کند (همان: ۱۶۴).

راوی برای حفظ نقاب اجتماعی هم که شده، به اختگی نمادین، تن در می‌دهد و میل دیگری را تحقق می‌بخشد و بچه‌های جدید را به جلسه می‌برد. راوی بار دیگر سوژه میل‌ورز می‌شود؛ اما مجدداً با مازاد ابژه میل روبه‌رو می‌شود. راوی که جلسه پیش برای اینکه بچه‌ها را به تکاپو وادارد، به آنها تکلیفی را تحمیل کرده بود، در این جلسه می‌بیند:

احمد عیناً مقاله‌ای را از اینترنت پرینت کرده و آورده. نکرده لااقل تعداد نظرات را پرینت نگیرد. غلامرضا برداشته چند صفحه از یک کتاب را کپی کرده و با منگنه آنها را به هم دوخته. نکرده لااقل شماره صفحات را با لاک‌پوشانند. محسن متنی دست‌نویس را آورده که جار می‌زند مال خودش نیست. [...] حمید متنی آتش‌ولاش تحویل داده که معلوم است کار خودش است؛ ولی به درد عمه‌اش هم نمی‌خورد. [...] رضا ضایع تر از همه کتابی را در شرح مثنوی آورده و می‌گوید که چون دیده مطالب خوبی دارد، حیفش آمده که برای ما نخواند. خوب که فکر می‌کنم، گوز، یک ربطی به شقیقه دارد، ربطی که شاید بتوانم مغز بچه‌ها را با آن شرح بدهم؛ گاهی شقیقه حکم شقاق دارد. وقتی می‌بینم هیچ‌یک از بچه‌ها کاری نکرده است که لااقل دلم را خوش کند، یا مثلاً برای تعطیلی جلسه مردم کند، از رو کردن چیزی که نوشته‌ام پس می‌زنم (همان ۱۶۷ و ۱۶۸).

راوی قصد داشت جلسه شعر را هر طور شده، برگزار کند. سرانجام، بعد از پشت سر گذاشتن مشکلات موجود، با ارجاع داده شدن از دالی به دالی دیگر، او با مازاد موجود در

ابژه α روبه‌رو شد. این امر برای او آسیب‌زا بود؛ بنابراین، از آذاجتناب ورزید. راوی در مقام سوژه و سواسی با وجود پذیرفتن اختگی نمادین (علیت نمادین)، به سبب نداشتن فالوس، نتوانست با توسل به عنصر «تکرار» دال‌میل خود، ابژه مزبور را در وجود خود تحقق ببخشد و به «موفقیت» دست یابد. اضطراب سوژه در چندین بخش از داستان به نحوی نمادین امر غریب را نیز بازنمایی می‌کند. همچنین، دیدیم که نویسنده داستان در مقام سوژه هیستریک، توانسته است فقدان موجود در دیگری را به میانجی امر غریب که خود بازنمایی‌کننده امر کمیک است، آشکار کند.

۴. نتیجه‌گیری

قراین به دست آمده از تحلیل لکانی جایگاه «امر غریب»، در داستان «سکته قلبی» نشان می‌دهد که؛ اولاً ظهور امر غریب برای سوژه، دلیلی روانکاوانه برای خلق امری کمیک است. امر غریب برای سوژه می‌تواند آسیب‌زا باشد؛ اما به سبب این که امر مزبور نمادین شده و در ساختار لفظ، ظهور یافته، سوژه می‌تواند نه تنها در برابر ترومای آذاستادگی کند، بلکه می‌خندد. ثانیاً، نویسنده در مقام سوژه هیستریک، با استفاده از امر کمیک، فقدان موجود در دیگری را بازنمایی کرده است.

در ساحت ناخودآگاه، نویسنده در پی احراز نمودن فالوس نیست، بلکه سعی دارد در مقام سوژه هیستریک، بر آن غلبه کند؛ درحالی که راوی داستان سوژه روان‌نژند و سواسی است که می‌خواهد فالوس را احراز نماید؛ اما کوشش‌های پیاپی وی با شکست مواجه می‌شود و همین مسئله، امری کمیک را در داستان خلق کرده است. ثالثاً، به تبع احراز نشدن

فالوس برای راوی، ابژه α نیز برای وی محقق نمی‌شود. با وجود کوشش‌های راوی، جلسه شعر برگزار می‌شود؛ اما راوی در آن مازادی را می‌بیند که برای وی ناخوشایند است.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ گونه تعارض منافع ندارند.

منابع

- اسدی پور، بیژن و صلاحی، عمران (۱۳۶۵). *طنز آوران/امروز ایران تهران* مروارید. اصلانی (همدان)، محمدرضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات و واژگان طنز*. تهران: کاروان اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۷). «بازی میازدو صورتک! بحثی مقایسه‌ای درباره تراژدی و کمدی». کتاب صحنه. ش ۶۴ و ۶۵. صص ۶۸-۷۱.
- بنی اردلان اسماعیل؛ دلیری، فریده؛ مازیار، امیر. (۱۳۹۹). «چالش‌های دو ژانر تراژدی و کمدی از نظر ابن سینا در مواجهه با بوطیقای ارسطو». *تاریخ فلسفه*، س ۱۱ ش ۱. صص ۱۵۸-۱۲۹.
- پرین، لارنس. (۱۳۸۵). «تراژدی و کمدی». ترجمه مهدی نصیری، کتاب صحنه، ش ۲۹. صص ۳۲-۲۹.
- پیر کلرو، ژان (۱۳۹۸). *واژگان لکان ترجمه کرامت موللی*، تهران: نی. جواز جعفری بجنوردی، عبدالرضا و ساداتی، سید محمدجواد. (۱۳۹۷). «از تراژدی تعذیب تا کمدی اصلاح؛ اراده قدرت و وجدان جمعی». *فصلنامه مجلس و راهبرد*، س ۲۵ ش ۹۳. صص ۴۳-۶۴.
- حلبی، علی اصغر. (۱۳۷۷). *طنز و شوخطبعی در ایران و جهان اسلامی*. تهران: بهبهانی. رابرتسون برایان (۱۴۰۰). *امر غریب*. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: شوند.
- زوپانچیک، آلنکا. (۱۳۹۷). *چرا روانکاوی: سه مدل/خله*. ترجمه علی حسن زاده. تهران: باند سهرابی، محمد. (۱۳۸۹). *سکته قلبی*. تهران: نیستان
- صفیری نژاد، حسین. (۱۳۸۵). «طنز در ادبیات گذشته ایران». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۱۰۶ و ۱۰۷. صص ۲۸-۳۷.
- علیزاده جوینی، علی. (۱۳۹۴). «ویژگی‌های «طنز در سایه» در شعر معاصر ایران». *رساله دکتری*. دانشگاه گیلان.
- فینک، بروس. (۱۳۹۷). *سوره لکانی بین زبان و ژنوتیسانس*. ترجمه محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.
- محسنیان مشهود. (۱۳۸۲). «ماهیت خنده و زمینه‌های کمدی». *ماهنامه صحنه*، ش ۱۱. صص ۲۷-۳۰.
- مست، جرالده. (۱۳۶۸). «مقدمه‌ای بر سینمای کمدی». ترجمه منصور ابراهیمی، *فارابی*. د ۷ ش ۳. صص ۲۰۳-۲۲۱.
- مرچنت، ملیون (۱۳۷۷). *کمدی (از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری)*. ترجمه فیروزه مهاجر. تهران: مرکز.
- ویسمات و. کو بروکز، سی. (۱۳۶۸). «ارسطو و کمدی: بخش پنجم از فصل سوم کتاب تاریخچه نقد ادبی». ترجمه منصور ابراهیمی. *فارابی*، د ۷ ش ۳. صص ۵۰-۶۹.

