Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature
Spring 2024, 1 (1), 148- 174
cisl.atu.ac.ir
DOI:

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, 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

* Corresponding Author: saeedvaez28@gmail.com
† towhid17@yahoo.com

EISSN: ISSN: Received:1/3/2023 Accepted: 24/11/2023 Original research

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۳
ISSN:
EISSN:

دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میان‌رشته‌ای ادبیات
دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳، ۱۴۸ ـ ۱۷۴
cisl.atu.ac.ir
DOI:

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

سعید واعظ[۱] استاد زبان و ادبیات فارسی ـ دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران
توحید شالچیان ناظر[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی ـ دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

کمدی و طنز جزو مؤلفه‌هایی است که با روان انسان پیوند داشته و در حوزهٔ دانش روانکاوی، پژوهشگران دربارهٔ 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 روانکاوانهٔ لکان و با تکیه بر روش تحلیل کیفی، نسبت بین امر غریب و دال کمیک را در داستان «سکتهٔ قبلی» مشخص کرده‌ایم. قراین به‌دست‌آمده از تحلیل لکانی این داستان نشان می‌دهد، اولاً، ظهور امر غریب برای سوژه، دلیلی روانکاوانه برای خلق امری کمیک است. ثانیاً، نویسنده در مقام سوژهٔ 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 سوژهٔ هیستریک بر آن غلبه کند؛ درحالی‌که راوی داستان، سوژهٔ روان‌نژند وسواسی‌ای 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 سوژهٔ وسواسی، هرگز نتوانسته است فالوس را احراز کند و ابژهٔ α برای وی محقق نشده است. با وجود کوشش‌های راوی، جلسهٔ شعر برگزار می‌شود؛ اما راوی در آن مازادی را می‌بیند که برای وی ناخوشایند است.

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

---

۱. نویسنده مسئول: saeedvaez28@gmail.com
۲. towhid17@yahoo.com

۱. مقدمه

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

> تقلیدی است از نوع فرودست شخصیت‌ها ـ البته به معنی کامل کلمه نه به معنی بد. مضحک[1] صرفاً شقی از زشت[2] است. آن عبارت است از نقص‌ها[3]، یا زشت‌هایی که نه دردآور[4] است و نه مخرب[5]. مثالی آشکارا ارائه کنیم، صورت کمیک[6]، 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 پیش‌زمینهٔ اندیشهٔ متفکران نحله‌های گوناگون، با یکدیگر متفاوت است. کمدی و تعریف آن در اندیشهٔ ارسطو با اندیشهٔ ابن‌سینا تفاوت دارد. ابن‌سینا، «کمدی را به شکل نوعی شعر هزل و سخریه تعریف می‌کند و آن را مروج و بازگوی رفتار ناپسند می‌داند، درحالی که تعریف ارسطو، کمدی را نوعی نمایش شادی‌آور توصیف می‌کند» (اسماعیل بنی‌اردلان و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۴۹).

در *فرهنگ اصطلاحات و واژگان طنز* دربارهٔ 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 دربرگیرندهٔ همهٔ آثار کمیک باشد. او در این باره گفته است:

---

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

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 غیرسنتی، غیرکمیک 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 ـ نوعی حبهٔ تلخ به ظاهر شیرین ـ پس چگونه می‌تواند شامل شب دوازدهم شکسپیر و آثار ترنس باشد؟ اگر کمدی فقط با سبکباری سر و کار دارد ـ با موضوع‌هایی نه چندان مهم ـ پس چگونه می‌تواند شامل آثار یونسکو باشد که سائقهٔ حیوانی انسان را یا در انهدام اقران خود یا در پیوستن به تتمهٔ گلهٔ انسانی ترسیم می‌کند؟ یا چگونه شامل دکتر استرنج لاو خواهد بود، که پایان قیامت‌گونهٔ انسان را ترسیم می‌نماید؟ اگر کمدی از رنج‌مایه و همدلی عاطفی جداست، پس چرا روشنایی‌های شهر و تاجر ونیزی شکسپیر و اِما، شامل آثار کمیک‌اند؟ (جرالد مست، ۱۳۶۸: ۲۰۴).

لارنس پرین نیز باور دارد که می‌توانیم به یک اعتبار، در طبقه‌بندیی چهارگانه از تراژدی، کمدی، ملودرام و فکاهی سخن بگوییم. «دو تای آخری در واقع ضمیمهٔ دو تای اولی هستند؛ اما هیچ کدام از این طبقه‌بندی‌ها ثابت و قاطع نیستند. این طبقه‌بندی‌ها در هم 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، دربارهٔ مرزبندی بین آن‌ها و نسبت آن مفاهیم با نامگذاری کتاب *طنزآوران امروز ایران* گفته‌اند: «آنچه در این مجموعه می‌خوانید، طنز و فکاهه است. می‌گویید پس نام کتاب نمی‌تواند طنزآوران باشد. حق با شماست؛ اما چه کار کنیم که این نام، جا افتاده است. به بزرگی خودتان ببخشید» (بیژن اسدی‌پور و عمران صلاحی، ۱۳۶۵: ۶).

دربارهٔ تعریف طنز[1] 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

1. satire

اجتماعی، سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد» (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

این‌که تاکنون دربارهٔ کمدی و طنز و متعلقات آن مرزبندی و تعریف متفق‌القولی بیان نشده، از منظر لکانی می‌تواند ناظر بر این باشد که طنز و کمدی و متعلقات آن از وجهی، نمادین نمی‌شوند. همان‌طور که به‌نحوی متناقض‌گونه ژیژک و زوپانچیچ باور دارند، کمدی به‌منزلهٔ بازنمایی‌کنندهٔ دال[1] امر غریب[2]، «هیچ»[3] یا نا «بود»ی است که برسازندهٔ یک کل[4] نمادین است.

دربارهٔ وجوه افتراق کمدی و تراژدی، مطالب فراوانی نوشته‌اند که یکی از مهم‌ترین وجوه 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 ژیژک، مفسر آرای لکان، باور دارد ؛ زمانی که سوژه، نسبت به خود[5]، سخت می‌گیرد و نسبت به اختگی نمادین[6]، پای‌بندی دارد، زندگی برای او تراژیک و زمانی که نسبت به اختگی مزبور، اصلاً پای‌بندی ندارد و میل[7] دیگری بزرگ[8] را نادیده می‌گیرد، زندگی برای وی کمیک می‌شود.

---

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

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

ـ با توجه به آموزه‌های روانکاوانهٔ لکانی، در داستان «سکتهٔ قبلی» محمد سهرابی، نسبت بین «امر غریب» و «کمدی» چگونه بازنمایی شده است؟

به‌نظر می‌رسد راوی در مقام سوژهٔ وسواسی میل‌ورز، با پیروی کردن از زنجیرهٔ 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 سوژهٔ وسواسی با شکست مواجه می‌شود. درخلال این شکست‌ها، به میانجی دال اضطراب، امر غریب نیز که بازنمایی‌کنندهٔ امر کمیک هم است، آشکار می‌شود.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ کمدی و نسبت آن با مطالعات روانکاوانه، پژوهش‌هایی به‌انجام رسیده که یکی از مهم‌ترین آن‌ها، مقالهٔ «از تراژدی تعذیب تا کمدی اصلاح؛ ارادهٔ قدرت و وجدان جمعی» (۱۳۹۷) است. جوان جعفری بجنوردی و ساداتی در این مقاله، با تکیه بر آرای فوکو دربارهٔ ظهور سوژهٔ 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 مقالهٔ 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 جوبُنی در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «*ویژگی‌های «طنز در سایه» 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، رؤیایی، صالحی و دیگران نشان داده است.

تاکنون، دربارهٔ داستان «سکتهٔ قبلی» با تکیه بر آرای روانکاوانهٔ لکان و مشخصاً مفهوم «امر غریب» و نسبت آن با «کمدی» و «طنز»، پژوهشی به‌انجام نرسیده است.

۱ـ۳. روش

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

۲. مبانی نظری و اصطلاحات

علی‌اصغر 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» (علی‌اصغر 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[1] را به‌نفع خود تصرف کند. دربارهٔ انگیزهٔ دوم، حلبی نوشته است: «آن‌ها [= طنزپردازان] می‌خواهند که جنایت را رسوا و حماقت را مسخره کنند، و از این روی تا می‌توانند آن را بکاهند یا از ریشه برکنند» (همان: ۴۸).

با توجه به مفروضاتی که یاد شد، در این صورت، طنزپرداز یا خالق اثر کمیک، در مقام سوژهٔ هیستریکی است که می‌خواهد فقدان در دیگری را آشکار کند و نشان دهد که نه تنها سوژه نمی‌تواند فالوس[2] را احراز نماید، بلکه دیگری نیز صاحب فالوس نیست. حلبی دربارهٔ دلیل سوم نوشته است: «هر نویسنده یا هنرمندی از نوشتن یا ساختن نمونه‌های مخصوص خود لذت می‌برد. او باید مواد برگزیدهٔ خود را با مهارت بکار ببرد» (همان: ۴۹).

---

1. juissance
2. phallus

لذت[1] از منظر لکان، امری دوسویه نیست. سوژه[2] یا میل خود را در سطح رانه[3]های بدون ابژه برآورده می‌کند و از آن لذت می‌برد، یا اینکه وی همواره در پی احراز نمودن فالوس و به‌تبع آن، تحقق‌بخشیدن، نه به میل خود، بلکه میل دیگری است. بنابراین، لذت همواره از آن دیگری بوده است. مشخصاً، سوژهٔ هیستریک[4] می‌تواند به میانجی رانه‌های فاقد ابژه، لذت مازاد یا ژوئیسانس را تجربه کند، در غیر این صورت، لذت همواره دال میل دیگری است. حلبی دربارهٔ چهارمین انگیزه نیز، نوشته است:

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

تحمیل اختگی نمادین به سوژه، به سبب فقدان فالوس در وجود وی، مشخصاً سوژهٔ 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، بمثابهٔ بازنمایی‌کنندهٔ هیچ یا فقدانی است که خود برسازندهٔ یک کل است. اگر فلسفهٔ وجودی طنز را در آثار ادبی بررسی کنیم، پی می‌بریم که رسالت خالق اثر طنز، در سطح ناخودآگاه، آشکار کردن فقدان[5] یا شکافی است که در دیگری وجود دارد و این شکاف، هرگز پُرشدنی نیست. اگر «انتقاد»، عنصر برسازنده و غرض ثانویهٔ مدلول یا معنای آثار طنز باشد، خالقان آثار طنز در نظر داشتند به میانجی ارادهٔ 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 ستمِ ستم‌پیشگان و نشان دادن چهرهٔ

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

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 دربارهٔ طنز گفته است:

طنز، اجتماعی‌ترین فعالیت روانی است. این نوع ادبی، همیشه محتاج وجود شخص سوم [= دیگری/ دیگری بزرگ] است تا آن را درک کند، چون هیچ‌کس آن را برای خود به 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 دربارهٔ امر کمیک نیز باور داشت: «هرکسی وقتی به نظرمان 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، خندهٔ ما نشان‌دهندهٔ درک لذت‌بخشی از این برتری است که نسبت به او احساس می‌کنیم» (ملوین و. مرچنت، ۱۳۷۷: ۲۷).

اگر بخواهیم از دیدگاه فرویدی، دربارهٔ آنچه گفته شد، خوانشی لکانی داشته باشیم، باید بگوییم که از نگاه لکان، کمدی آشکارکنندهٔ فقدان است، فقدانی یا نا«بود»ی که به نوعی برای مخاطب، پیش از آشکار شدنش، غریب و ناآشنا بوده است. کمدی موقعیتی است برای آشکار کردن فقدان در دیگری و فقدان در زبان. خندهٔ ما بر امر کمیک، به فقدانی ارجاع می‌دهد که هرگز پُر نمی‌شود. فقدان همواره بازنمایی‌کنندهٔ فالوس است. اینگونه به نظر می‌رسد که نه تنها سوژه در مقام کمدین، فاقد فالوس است، بلکه دیگری نیز آن را دارا نیست.

گروتیان دربارهٔ نسبت عقدهٔ ادیپ و کمدی باور دارد:

پویه‌های روانی کمدی را می‌توان به‌صورت نوعی موقعیت واژگونه فهمید. وقتی که پسر علیه پدر طغیان نمی‌کند، بلکه نگره‌های خاص میل مفرط کودکیِ پسر، در پدر فرافکنی 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 به‌آرامی رخنه می‌کند و جای نسل مسن‌تر را در کار و زندگی می‌گیرد، موقعیت واژگونهٔ ادیپ، تکرار شده است. دلقک، آن شخصیت کمیک، نمایندهٔ پدر ناتوان و مضحک است (مشهود محسنیان، ۱۳۸۲: ۳۰).

بین کمدی و امر غریب، پیوند محکمی برقرار است. زوپانچیچ، 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 دربارهٔ امر کمیک به کار برد: هرآن‌چه در پرده باید می‌ماند و نهفته باید می‌بود؛ اما آشکارا گشته و به روشنایی آمده، unheimlich است» (آلنکا زوپانچیچ، 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، زوپانچیچ از پردهٔ نمایشی مثال می‌زند که شخصی ـ که تظاهر می‌کند مرده است ـ عطسه می‌کند و تماشاچیان با دیدن چنین صحنه‌ای و با درنظر گرفتن این مسئله که بازیگر زنده است و خود را به مردن زده، می‌خندند؛ اما «فقط تصور کن که کسی نمی‌دانست در حال تماشای نمایش است و باور می‌کرد که جنازه، واقعاً مرده است. عطسه حتماً زهره‌ترک‌اش 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 ازپای درآمدن توسط ابژه‌ی غریب، بتوانیم با آن ارتباط برقرار کنیم» (همان). زوپانچیچ با عنایت به مثالِ عطسهٔ فردی که تظاهر به مردن می‌کند، یادآور می‌شود:

> ابژه‌ی حقیقی کمدی، به هیچ روی عطسه کردن نیست، بلکه دقیقاً آن فضا یا منطقه‌ای است که عطسه کردن و بدنش، یا مثلاً، صدا و منبعش، لبخند و چهره‌اش، لذت و علتش و غیره را جدا می‌کند و هم‌زمان به هم پیوند می‌دهد. خود این فاصله است که تکنیک‌های کمیک، آن را ابژکتیو می‌کنند (همان: ۸۳).

چهار اصل مشترک، بین امر غریب و امر کمیک عبارت‌اند از: «پیدایش علیت نمادین (آنچه به سان نمایش[1] یا تظاهر آغاز می‌شود، دست بالا را می‌گیرد و واقعیت می‌یابد و در امر واقعی نیز آغاز کار می‌کند)، موفقیت[2] (نه تنها همه‌چیز موفق می‌شود، بلکه بی‌اندازه موفق می‌شود، «بیش از میزان مطلوب»)، تکرار[3]، و فیگور جفت[4]» (همان: ۷۶).

عنصر «علیت نمادین»، همان منفیت[5] است. منفیت از منظر لکان، سبب میل‌ورزی سوژه برای احراز فالوس می‌شود. عنصر «موفقیت» در این‌جا، بازنمایی‌کنندهٔ ابژهٔ α[6] لکانی است. لکان، باور داشت که میل سوژه، هیچ‌گاه ارضا[7] نمی‌شود؛ زیرا ابژهٔ مزبور همواره، یا بازنمایی‌کنندهٔ فقدان یا بازنمایی‌کنندهٔ مازاد است. اگر این ابژه، فقدان را بازنمایی کند، سوژه به میل‌ورزی خود با تبعیت از زنجیرهٔ دلالت نمادین میل دیگری بزرگ ادامه می‌دهد؛ اما بازنمایی مازاد[8] برای سوژه، آسیب‌زا[9] خواهد بود. این امر دقیقاً، در نمونه‌های آثار کمیک دیده می‌شود. سوژه در سطح ناخودآگاه، آن‌قدر به عنصر «تکرار» متوسل می‌شود تا این مازاد بر او بازنمایی شود. عنصر «فیگور جفت» نیز، ناظر بر آن است که سوژه، هیچ‌گاه نمی‌تواند در ساحت ناخودآگاه به‌سبب عدم محو شدن خود یا اگو، در مرحلهٔ خیالی[10]، میل خود را با میل دیگری یکی کند.

لکان «استدلال می‌کند که ساختار خیالی روایت و داستان‌گویی، در بیان یا نمایش امر غریب و پرده برداشتن از ماهیت واقعی آن، بسی بهتر عمل می‌کند» (برایان رابرتسون، ۱۴۰۰: ۱۶۴). لکان با میانجی نشان دادن نوار موبیوس[11]، کوشید که چگونگی سازوکار امر غریب را تبیین کند. دیدگاه او دربارهٔ امر غریب دقیقاً ضد دیدگاه هایدگر دربارهٔ امر غریب است. نوار موبیوس به‌رغم ظاهر فریبنده‌اش، صرفاً یک لبه دارد. لکان باور دارد:

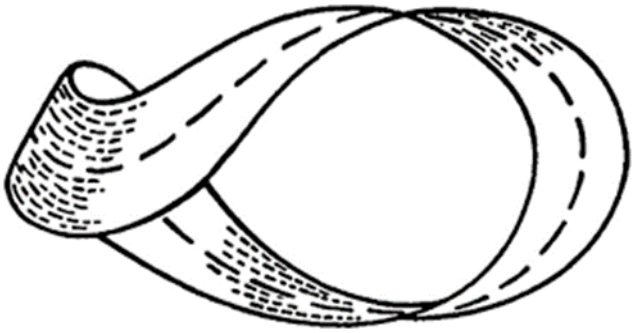
---

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

اگر نوار موبیوس، معمولاً در مکان‌شناسی به ابژه‌ای «جهت‌ناپذیر» اشاره دارد، دلیلش این است که در واقع، ابژه‌ای است که همین ساختارش، فضای پیرامون را فاسد کرده و دچار اعوجاج می‌کند. یعنی دقیقاً نمی‌توانید سر و ته آن را مشخص کنید. به معنای دقیق کلمه، هیچ محل، مکان[1] یا «آن‌جایی» ندارد (همان: ۱۶۶).

به‌عقیدهٔ لکان، سازوکار امر غریب نیز مانند نوار موبیوس عمل می‌کند و به همان اندازه، ما را سردرگم می‌کند.

شکل شمارهٔ ۱، نوار موبیوس



امر غریب با مفهوم «اضطراب»[2] 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، بازنمایی‌کنندهٔ 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 صحه 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

1. life-world
2. anxiety

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 سرافکندگی، دوان‌دوان می‌رود. در نهایت، کمی بعد، می‌بیند که برای بار سوم در اوج خستگی، دارد از همان خیابان رد می‌شود، که در آن لحظه موجی از حس غریب، بر او هجوم می‌آورد (همان: ۱۶۷).

آشنایی با تمام اصطلاحات تخصصی در حوزهٔ اندیشهٔ لکان، به‌دلیل استفادهٔ 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، به‌صورت 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. نکتهٔ مهم این است که سوژه و دیگری، همبستهٔ یکدیگرند. بدون دیگری، سوژه وجود ندارد و بدون سوژه، دیگری. سوژه با وجود دیگری، هویت‌یابی 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 تعریفِ The و دیگری بزرگ و دیگری بدون حرف تعریف مزبور و دیگری کوچک، مادر است. «دیگری، از دیدگاه لاکان، چهره‌ها یا تجسم‌های متعدد دارد: دیگری در نقش زبان (یعنی به منزلهٔ مجموعهٔ تمام دال‌ها)، دیگری به منزلهٔ تقاضا، دیگری به منزلهٔ میل (ابژهٔ a)، دیگری به منزلهٔ ژوئیسانس» (همان: ۴۶ و ۴۷).

«لاکان هنگام 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 یا خلأ موجود در خود را با تبعیت از دال‌های زنجیرهٔ دلالتِ دیگری و درنهایت با احراز کردن فالوس پُر کند؛ اما هیچ‌گاه این امر برای او میسر نمی‌شود؛ بنابراین، «از آن‌جا که میل، همواره با فقدان همبسته است، فالوس، دال فقدان است» (همان، ۱۳۹۷: ۲۱۱).

«فقدان در اندیشهٔ لاکان تا حدی، شأن هستی‌شناختی 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 آن‌جا که 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 خلأ یا 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 درعین حالی‌که در پی لذت خود، حیطهٔ آن را به‌طور قابل ملاحظه‌ای محدود می‌کند، پیوسته وسوسهٔ آن را دارد که از حیطهٔ محدود آن، فراتر برود؛ ولی این فرایند به چیزی چون «مازاد لذت» نمی‌انجامد؛ چراکه فرد، تاب تحمل آن را ندارد. همین حالت غیرقابل تحمل لذت است که لکان بدان، نام تمتع [= ژوئیسانس] داده است. لذا تمتع با لذت فرق دارد، چندان که غالباً به تألم می‌انجامد (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۷۱ و ۷۲).

ابژهٔ α:

این تعبیر لکان، مهم‌ترین و کلیدی‌ترین مفهوم مطالعات وی است. لکان در گذر مطالعاتش، تعریف یکسانی از مفهوم ابژهٔ α بیان نکرده است. «ابژهٔ a، ابتدا به منزلهٔ امر خیالی مطرح می‌شود و در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰، به ساحت واقعی، نقل‌مکان 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 گفتهٔ فینک «لاکان ابژهٔ a را مهم‌ترین سهم خود در روانکاوی می‌دانست» (همان: ۱۷۳).

ابژهٔ 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 ابژهٔ α وجود دارد:

۱ـ ابژهٔ α به مثابهٔ باقیماندهٔ نمادین شدن، که بیرون از قلمرو نمادین قرار می‌گیرد و می‌تواند علت تروماتیک باشد و در زنجیرهٔ دال‌ها وقفه ایجاد کند.

۲ـ ابژهٔ α به مثابهٔ آخرین باقیمانده یا به‌یادآوردندهٔ یگانگی فرضی مادر و کودک که سوژه، در فانتزی به آن می‌چسبد تا حس کل‌بودن را به‌دست آورد. (کودک این وضعیت را ازدست‌رفته می‌بیند. ابژهٔ مزبور، یادآور این است که کودک، زمانی، موجودی کاملی بود. کودک، به امکان لذت مازاد ـ پستان مادر ـ دسترسی 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 دربارهٔ آن ابژهٔ غایی، فانتزی بسازد. از منظر لکان، ماهیت ابژهٔ غایی از همان اول ازدست رفته است، نه اینکه قبلاً آن را داشته و سپس آن را ازدست داده است.

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

رانهٔ مرگ:

رانش مرگ، جزئی از ساحت رمز و اشارت است و به نظر لکان در مورد تعدد مرگ بازمی‌گردد. [...] 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 تألم 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، میل‌ورزبودن، انسان را هیچ‌گاه ارضا نمی‌کند و ابژهٔ α با میل‌ورزی سوژه هرگز احراز نمی‌شود.

اختگی نمادین:

اختگی، زمانی موضوعیت پیدا می‌کند که فرد بداند چیزی به نام فالوس را ندارد و برای به‌دست‌آوردن آن، باید به اختگی نمادین تن در دهد و در زنجیرهٔ دلالت قرار بگیرد و از دالی به دال دیگر ارجاع داده شود. این نکته، حائز اهمیت است که «ایدهٔ 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 منشاء انواع توهمات است:

خیال تمامیت، فکر ایجاد ترکیبی، کلی و معقول از مقولات متضاد، خیال رسیدن به استقلال ـ به‌خصوص دربارهٔ مَنِ نفسانی ـ خیال باطل اعتقاد به انواع ثنویت ـ میان فاعل نفسانی و مطلوب آن، بین آفاق و انفس، میان واقع و غیرواقع ـ خیال یافتن شباهت میان امور و مرتبط ساختن آن‌ها به یکدیگر... انسان از طریق حیث خیالی، هم به واقعیت شکل می‌دهد و هم آن‌ها را از خود نهان می‌سازد (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۸۵).

امر نمادین:

ساحتی است که در پی تلسط 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 می‌کند. 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 نمادین‌سازی مقاومت می‌کند» (فینک، ۱۳۹۷: ۷۳).

خلاصهٔ داستان

راوی، محمد سهرابی، شخصیت اصلی داستان است. وی قصد دارد به صورت سیار در منزل دوستانش ـ که به‌ظاهر به شعر و ادب علاقه دارند ـ جلسهٔ هفتگی برگزار کند. از ابتدا تا اواسط داستان، راوی هرگاه برای جلسه، هماهنگی‌هایی را انجام می‌دهد و تصمیمی می‌گیرد، با شکست مواجه می‌شود. مسئله‌ای غالباً مضحک و خنده‌آور که فکرش را نمی‌کرد، سبب تعویق جلسه و موکول شدن آن به هفتهٔ آینده می‌شود. بعد از پشت سر گذاشتن مشکلات و موانع مزبور، راوی، سلسله جلسات خود را آغاز می‌کند؛ اما در این جلسات نیز وقتی بی‌نظمی و بی‌ذوقی دوستان حاضر را می‌بیند، از ادامه دادن آن‌ها منصرف می‌شود.

۳. یافته‌ها

راوی به مثابهٔ سوژهٔ روان‌نژند وسواسی[1]، داستان را روایت می‌کند. برگزاری جلسهٔ شعر برای وی به مثابهٔ فالوس است. به محض اینکه راوی تصمیم می‌گیرد جلسهٔ 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. ابژهٔ α برای وی تحقق نمی‌یابد. سرانجام، راوی به سوژه‌ای خط‌خورده[2] تبدیل می‌شود. محمد سهرابی کوشیده است در مقام سوژهٔ هیستریک، فقدان موجود در دیگری را با ناکامی راوی نشان دهد.

راوی از همان ابتدا می‌کوشد تا جلسهٔ شعر را به بهترین نحو ممکن برگزار کند. وی با امید احراز نمودن این فالوس، حتی فانتزی[3] می‌سازد: «کاش می‌توانستم جلسه‌ای را هر هفته

1. obsessional neurosis
2. (S)
3. fantasy

بیندازم قهوه‌خانه و به صاحبش بگویم برایمان چای هندی دم کند و قهوه‌خانه را قرق کند تا هیچ‌کس مزاحم ما نشود» (محمد سهرابی، ۱۳۸۹: ۷۲).

امر کمیک، ممکن است با ابژه پنداشتن هیچ، به مثابهٔ حضور دیگری تلقی شود. در نظر زوپانچیچ می‌توان «مادیتِ 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: «قهوهٔ بدون خامه، لطفاً». پیشخدمت در پاسخ می‌گوید: «متأسفم حضرت آقا، خامه‌مان تمام شده. قهوه بدون شیر میل دارید؟» [...] این لطیفه، به لحاظ زبان‌شناختی، ناسازهٔ پیشاپیش موجود در واژهٔ بدون[1] را گسترش می‌دهد. واژه‌ای که لفظاً با معنای «با غیابِ»[2] است. [...] ابژه در همتای منفی‌اش پدیدار می‌شود، همتایی که اجازه نمی‌دهد آن را به هیچ فروبکاهند یا همچون هیچ با آن رفتار کنند (آلنکا زوپانچیچ، ۱۳۹۷: ۷۲ و ۷۳).

زوپانچیچ 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: «قربان، صبرم را امتحان کنید!». فایرفلای (گروچو): «اگه این کارو می‌کنم به دل نگیر. تو هم باید بعضی‌وقت‌ها مال منو امتحان کنی». در این تولید محسوسِ کمیک، صبر به‌عنوان چیزی، مثلاً، خوردنی نیز ما شاهد مادی‌شدن خنده‌دار هیچ هستیم. با این همه، در تلاش برای فهم این مسئله باید مراقب بود. منظور من از مادی‌شدنِ هیچ، ابداً این نیست که «صبر»، هیچ چیز غیرمادی‌ای است که مادی می‌شود. نکته این است که بازی با کلمات یا جناس[3]، کارگر می‌افتد و (در بی‌معنایی) معنا می‌دهد، آن هم از راه حذف کردن شکافی که معمولاً دو نظم (مثلاً ابژه‌های ذهنی و فیزیکی) را از هم جدا می‌کند. و این شکاف حذف‌شده، که معمولاً به عنوان شرط منفی «معناداشتن» عمل می‌کند، است که اکنون همچون چیزی جوهری با این همه شبح‌آسا پدیدار می‌شود: بدل

1. without
2. with absence of
3. pun

می‌شود به خود جوهر «صبر» گروچو، و از وزیر خرانه‌داری دعوت می‌شود که آن را امتحان کند (همان: ۷۴ و ۷۵).

مانند لطیفه‌هایی که زوپانچیچ ذکر می‌کند، در رمان «سکتهٔ قبلی» نیز دیده می‌شود. البته، در بستر کلام همواره با لطیفه‌ای مشخص که آغاز و پایانی دارد، روبه‌رو نیستیم. ممکن است، موجودیت بخشیدن به هیچ، در کلامی طنزگونه و کنایه‌آمیز آشکار شود که نتوانیم ساختار لطیفه را برای آن در نظر بگیریم؛ اما همان کارکردی را خواهد داشت که در لطیفه‌های مزبور دیدیم:

حمید به راوی می‌گوید: «هرکی هم مثنوی خودشو می‌آره. گفته بودی نسخهٔ «نیکلسون» رو بخونیم. هرچی باشه شما چند تا چیز بیشتر از ما پاره کردی» (محمد سهرابی، ۱۳۸۹: ۲۵).

راوی در ادامه می‌نویسد: «و «چیز» را جوری ادا می‌کند که حتماً جوابی بدهم که خوشش بیاید. حرفش که تمام می‌شود، می‌گویم «تقصیر ما نبود که پاره شد، پوسیده بود» (همان). «چیز» در این‌جا، مانند نمونه‌ای که زوپانچیچ ذکر کرده است، به ابژه‌ای مادی تبدیل شده است. در نمونهٔ دیگر، تعبیر «چیزشعر» را می‌بینیم:

«خودش هم نفهمیده که چرا این عنوان را گذاشته روی چیزشعرهایی که نوشته» (همان: ۱۳۲).

نمونه‌های همسان و همانند این امر را در متن فراوان می‌بینیم:

«برادر کوچکم نباید دختر فلان کس آقا را که اهل مسجد نیست بگیرد؛ از آن زرهای مفت که هیچ برایش باد معده هم خورد نمی‌کنند. و البته من نمی‌دانم که می‌شود آن را خورد کرد یا نه؛ یعنی حداقل دستگاهی سراغ ندارم که این کار را بکند» (همان: ۶۱).

در نمونهٔ دیگر، راوی می‌گوید: «آدم‌ها همیشه یک چیزی دارند که روی یک چیز دیگرشان بیفتد» (همان: ۹۷).

مثال فردی که خود را در صحنهٔ نمایش به مُردن زده، به یاد می‌آوریم. نمونهٔ همسان با این امر کمیک، در داستان وجود دارد. راوی با جانبخشی به برج میلاد و تونل رسالت، تصویر رکیک طنزی‌آمیزی را خلق کرده است. طنزآمیز بودن این صحنه، فقط تا زمانی پایدار است

که در حد کلام یا در محدودهٔ حوزهٔ نمادین باقی بماند. به محض اینکه مسئلهٔ مزبور، از این محدوده فراتر برود، برای سوژه امری تروماتیک خواهد بود:

همیشه منتظر روزی هستم که آب تهران از نوک برج میلاد بپاشد بیرون؛ مخصوصاً اینکه شکل خوبی هم برای آن درنیاورده‌اند تا آدم دلش خوش باشد که نماد شهرش یک چیز درست‌درمان است که می‌تواند به آن افتخار کند، نه این‌که سایر شهرها و کشورها را با آن بترساند. به نظر من، با وجود این‌که 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؛ ضمنا باید منتظر یک شهرکی چیزی هم باشید که به عنوان بچهٔ تهران یکهو اعلام موجودیت می‌کند؛ چه می‌دانم؟ مثلاً هشتگردی، پرندی، چیزی (همان: ۲۸).

در حقیقت، چیزی که راوی آن را بازگو می‌کند، جامهٔ دال به خود پوشیده است. همین امر سبب شده است امر غریب مزبور، به نظر سوژه، مضحک جلوه کند؛ اما اگر سوژه با چنین صحنه‌ای در خارج از محدودهٔ نمادین مواجه شود، مطمئناً وحشت‌زده خواهد شد.

اغراق‌ها و بزرگ‌نمایی‌هایی که در بستر کلام، زاده می‌شود نیز یکی از مهم‌ترین مواضعی است که سوژه می‌تواند به کمک زبان، نه تنها در برابر آن تاب بیاورد، بلکه این امر غریب برایش کمیک هم باشد. راوی می‌گوید: «وقتی می‌خواهم از اتاق بزنم بیرون، خودم را از مسخره‌بازی مش‌تقی ـ بابای محسن را می‌گویم ـ نجات بدهم، اولین چیزی که می‌بینم معده‌ی حمید است. بی‌شعور دهنش را آن‌قدر باز کرده است و دارد می‌خندد که من بدون این‌که بخواهم، معده‌اش را می‌بینم» (همان: ۴۲).

مواجههٔ سوژه با بدنی که نمادین نشده، به مثابهٔ واقع می‌تواند برای وی بسیار تروماتیک باشد. دیدن معدهٔ حمید، اگر بدون واسطهٔ کلام تحقق یابد، سوژه، تاب دیدن آن را نخواهد داشت.

بروز دال اضطراب در سوژه، بازنمایی‌کنندهٔ حضور امر غریب است، امر غریبی که حتی ممکن است به‌مثابهٔ نگاه خیرهٔ[1] دیگری بزرگ، حضوری نمادین داشته باشد. حس امنیت

1. gaze

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 نمونهٔ 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 خراب‌کاری نکند، وگرنه همه می‌فهمند» (همان: ۹۲).

اضطراب راوی به سبب خسران در ابژه نیست، بلکه به سبب عوامل دیگری است که راوی را به نحوی سوبژکیتو در مواجههٔ 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 دال میل دیگری بزرگ، اتفاق نمی‌افتد. راوی می‌گوید:

من شب‌ها در خانه‌ام صحیح 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 غرمز می‌کند، و چرا قرمز را با غین ننویسم 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 کودکان دبستان را آنقدر آسان می‌گرفتم که همهٔ بچه‌ها؛ حتی بچه‌های خنگ بیست بگیرند (همان: ۱۰).

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

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

باید بنشینم و فکری اساسی برای جلسهٔ شعرمان بکنم. این‌جور 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 فلانشان 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: «رفت‌وآمد و جنب‌وجوش 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 جوّ لعنتی خلاص شوم. یکی دو صفحه از مولوی را می‌خوانم؛ فقط برای این‌که خوانده باشم. از بچه‌ها می‌پرسم که کسی دلش می‌خواهد بخواند یا نه، که هیچ‌کس جوابم را نمی‌دهد. امروزم کلاً به الافی گذشت» (همان: ۱۵۴).

راوی اذعان می‌دارد به محض اینکه کتاب را می‌بندد و می‌گوید باشد برای جلسهٔ 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 نابه‌سامان برگزاری جلسه در پارک نارضایتی دارد، در پاسخ به پرسش محسن که می‌گوید؛ برگزاری جلسه در پارک، «واسه خودش یه تنوع هم بود، نبود؟» (همان: ۱۵۸)، به وی می‌گوید:

تهوع بود تا تنوع. بعدش هم؛ آقایون هم که نیومده بودن. اصلاً از اولش هم نباید، ـ می‌خواهم بگویم که نباید می‌آمدید دنبال من که جلسه بگذاردم؛ ولی اگر نگویم بهتر

است؛ این است که حرف را می‌پیچانم و عوضش می‌کنم ـ نباید روی پارک اصرار می‌کردین و اصلاً نباید پیشنهاد می‌دادین که جلسه بیفته اون‌جا (همان).

برای راوی، محدودیت‌های موجود در برگزاری جلسه، به مثابهٔ فالوس آشکار می‌شود. این امر برای وی تروماتیک است: «حال خوشی ندارم. راستش از بی‌بندوباری 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 پی‌می‌برد. برای راوی، فقدان موجود در دیگری نیز آشکار می‌شود: «آن‌ها [= بچه‌های جلسه] کسی را می‌خواهند که با تمام شلختگی و شیلنگ‌تخته انداختن‌هاشان 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 ابژهٔ 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 این‌که 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 سوژهٔ میل‌ورز می‌شود؛ اما مجدداً با مازاد ابژهٔ میل روبه‌رو می‌شود. راوی که جلسهٔ 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 شمارهٔ صفحات را با لاک بپوشاند. محسن متنی دست‌نویس را آورده که جار می‌زند مال خودش نیست. [...] حمید متنی آش‌ولاش تحویلم داده که معلوم است کار خودش است؛ ولی به درد عمه‌اش هم نمی‌خورد. [...] رضا ضایع‌تر 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 مرددم کند، از رو کردن چیزی که نوشته‌ام پس می‌زنم (همان: ۱۶۷ و ۱۶۸).

راوی قصد داشت جلسهٔ 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 ابژهٔ α روبه‌رو شد. این امر برای او آسیب‌زا بود؛ بنابراین، از آن اجتناب ورزید. راوی در مقام سوژهٔ وسواسی با وجود پذیرفتن اختگی نمادین (علیت نمادین)، به سبب نداشتن فالوس، نتوانست با توسل به عنصر «تکرار» دال میل خود، ابژهٔ مزبور را در وجود خود تحقق ببخشد و به «موفقیت» دست بیابد. اضطراب سوژه در چندین بخش از داستان، به‌نحوی نمادین امر غریب را نیز بازنمایی می‌کند. همچنین، دیدیم که نویسندهٔ داستان در مقام سوژهٔ هیستریک، توانسته است فقدان موجود در دیگری را به میانجی امر غریب، که خود بازنمایی‌کنندهٔ امر کمیک است، آشکار کند.

۴. نتیجه‌گیری

قراین به دست‌آمده از تحلیل لکانی جایگاه «امر غریب»، در داستان «سکتهٔ قبلی» 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 این‌که امر مزبور نمادین شده و در

ساختار لفظ، ظهور یافته، سوژه می‌تواند نه تنها دربرابر ترومای آن ایستادگی کند، بلکه می‌خندد. ثانیاً، نویسنده در مقام سوژهٔ 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 سوژهٔ هیستریک، بر آن غلبه کند؛ درحالی‌که راوی داستان، سوژهٔ روان‌نژند وسواسی 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، به‌تبع احراز نشدن فالوس برای راوی، ابژهٔ α نیز برای وی محقق نمی‌شود. با وجود کوشش‌های راوی، جلسهٔ شعر برگزار می‌شود؛ اما راوی در آن، مازادی را می‌بیند که برای وی ناخوشایند است.

منابع

اسدی‌پور، بیژن و صلاحی، عمران. (۱۳۶۵). *طنزآوران امروز ایران*. تهران: مروارید.

اصلانی(همدان)، محمد رضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات و واژگان طنز*. تهران: کاروان.

اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۷). «بازی میان دو صورتک! بحثی مقایسه‌ای دربارهٔ تراژدی و کمدی». *کتاب صحنه*. ش ۶۴ و ۶۵. صص ۶۸ ـ ۷۱.

بنی‌اردلان، اسماعیل؛ دلیری، فریده؛ مازیار، امیر. (۱۳۹۹). «چالشهای دو ژانر تراژدی و کمدی از نظر ابن‌سینا در مواجهه با بوطیقای ارسطو». *تاریخ فلسفه*، س ۱۱ ش ۱. صص ۱۲۹ ـ ۱۵۸.

پرین، لارنس. (۱۳۸۵). «تراژدی و کمدی». ترجمهٔ مهدی نصیری، *کتاب صحنه*، ش ۲۹. صص ۲۹ ـ ۳۲.

پیر کلرو، ژان. (۱۳۹۸). *واژگان لکان*. ترجمهٔ کرامت موللی، تهران: نی.

جوان جعفری بجنوردی، عبدالرضا و ساداتی، سید محمد جواد. (۱۳۹۷). «از تراژدی تعذیب تا کمدی اصلاح؛ اراده قدرت و وجدان جمعی». *فصلنامهٔ مجلس و راهبرد*، س ۲۵ ش ۹۳. صص ۴۳ ـ ۶۴.

حلبی، علی اصغر. (۱۳۷۷). *طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی*. تهران: بهبهانی.

رابرتسون، برایان. (۱۴۰۰). *امر غریب*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: شَوَند.

زوپانچیچ، آلنکا. (۱۳۹۷). *چرا روانکاوی: سه مداخله*. ترجمهٔ علی حسن‌زاده. تهران: بان.

سهرابی، محمد. (۱۳۸۹). سکتهٔ *قبلی*. تهران: نیستان.

صفری‌نژاد، حسین. (۱۳۸۵). «طنز در ادبیات گذشتهٔ ایران». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۱۰۶ و ۱۰۷ و ۱۰۸. صص ۲۸ ـ ۳۷.

علیزاده جوبُنی، علی. (۱۳۹۴). «ویژگی‌های «طنز در سایه» در شعر معاصر ایران». رسالهٔ دکتری. دانشگاه گیلان.

فینک، بروس. (۱۳۹۷). *سوژهٔ لاکانی بین زبان و ژوئیسانس*. ترجمهٔ محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.

محسنیان، مشهود. (۱۳۸۲). «ماهیت خنده و زمینه‌های کمدی». *ماهنامهٔ صحنه*، ش ۱۱. صص ۲۷ ـ ۳۰.

مست، جرالد. (۱۳۶۸). «مقدمه‌ای بر سینمای کمدی». ترجمهٔ منصور ابراهیمی، *فارابی*. د ۷ ش ۳. صص ۲۰۳ ـ ۲۲۱.

مرچنت، ملیون. (۱۳۷۷). *کمدی (از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری)*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: مرکز.

ویسمات، و. ک و بروکز، سی. (۱۳۶۸). «ارسطو و کمدی: بخش پنجم از فصل سوم کتاب تاریخچهٔ نقد ادبی». ترجمهٔ منصور ابراهیمی. *فارابی*، د ۷ ش ۳. صص ۵۰ ـ ۶۹.