



شماره بیست و یکم

پاییز ۱۳۹۱

صفحات ۱۳۹-۱۱۱

خوانشی «لکانی» از *سازده/حتجاب گلشیری*

حامد یزدخواستی*

کارشناس ارشد خانواده‌درمانی دانشگاه شهید بهشتی

فؤاد مولودی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

در این پژوهش بر پایه نظریه روانکاوی ژاک لکان، روانکاو پساساختارگرای فرانسوی، رمان *سازده/حتجاب* هوشنگ گلشیری تحلیل و بررسی می‌شود. پس از طرح مباحثی نظری درباره چند اصطلاح رایج در نظریه لکان (حیث واقع، ساحت خیالی، ساحت نمادین، نام پدر و نگاه خیره، در خوانشی نقادانه از *سازده/حتجاب* گلشیری چگونگی کارکرد این مفاهیم سنجیده خواهد شد. نگارندگان این پژوهش کوشیده‌اند به دو پرسش اساسی پاسخ دهند: رمان *سازده/حتجاب* در کدام ساحت لکانی روایت می‌شود؟ و علت عمده گسستگی و عدم انسجام ساختار «خود» *سازده/حتجاب* و ساختار روایی این رمان چیست؟

واژگان کلیدی: *سازده/حتجاب*، لکان، ساحت نمادین، نام پدر، نگاه خیره

*hamed_yazdkhasti2000@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۷/۵

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۳۰

۱- مقدمه

کار ژاک لکان، روانکاو فرانسوی، کوششی اصیل بود برای «بازنویسی» فرویدیسیم از تمام جهات مربوط به موضوع انسان، جایگاهش در اجتماع، و مهم‌تر از همه رابطه‌اش با زبان (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۲۵). لکان در دهه ۱۹۵۰ رویکرد ویژه‌ای را از روانکاوی مطرح کرد که بر نظریات فروید و دیدگاه زبان‌شناسانه سوسور استوار بود (همان: ۲۲۸-۹). می‌توان لکان را فرویدی دانست که با سوسور تلفیق یافته‌است. او با توجه به آرای ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه، فروید را تفسیر کرد و روانکاوی را که اساساً نظریه‌ای انسان‌گرا است، به فلسفه‌ای پساساختارگرایانه تبدیل کرد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۰). مفهوم محوری در نظریه لکان درباره ادراک انسان، این است که ناخودآگاه - که شکل‌دهنده و اثرگذار بر همه ابعاد وجود انسان است - مانند زبان ساختارمند است. لکان می‌گوید محتویات ناخودآگاه به‌شدت از زبان و به‌خصوص ساختار زبان متأثر است (همان: ۱۱۲). لکان برخلاف فروید که در توضیح رشد روانی سوژه بیشتر بر فرایندهای تنی تأکید می‌کرد، اهمیت زبان را برجسته می‌کند و معتقد است زبان در رشد روانی فرد چنان نقش به‌سزایی دارد که نه فقط شکل‌گیری ضمیر ناخودآگاه، بلکه تکوین ضمیر آگاه و ادراک فرد از خویشتن نیز شالوده زبانی دارد (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۳-۴). مطلق‌گرایی فروید درباره صادق‌بودن الگوی ادیپی در همه زمان‌ها و مکان‌ها، سبب شد لکان از ارائه طرح رشد ثابت دوری کند و در عوض، ساختاری نسبی را بنیان نهد که در آن تفاوت‌ها هم مجال بروز دارند (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

۲- نظریه لکان درباره رشد روانی سوژه

لکان برای تبیین رشد روانی فرد و مراحل مختلف آن مجموعه‌ای از اصطلاحات تخصصی را ابداع کرده‌است که مهم‌ترین‌شان «ساحت خیالی»،^۱ «مرحله آینه»،^۲ «ساحت نمادین»،^۳ «حیث واقع»،^۴ «نام پدر»،^۵ (۱) «فقدان»^۱ و «ابژه دیگری کوچک»^۲ است (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۹).

1. the imaginary order

2. mirror stage

3. the symbolic order

4. the real

5. name- of- the-father

در هنگام تولد، جنینی که از زمان تشکیل نطفه تا تولد، زندگی انگلی‌ای را در درون رحم دارد، از تن مادر جدا می‌شود؛ کودک اما از نظر روانی، خود را هنوز آمیخته با بدن مادر می‌پندارد. لکان همانند فروید بر این باور است که کودک در آغاز از مادر جدایی‌ناپذیر است؛ یا دست‌کم از نگاه کودک هیچ تفاوتی میان خود و مادر (دیگری)^۳ وجود ندارد. در واقع، هم به نظر فروید و هم به نظر لکان، کودک همانند نوعی حباب است که هیچ درکی از «خود»^۴ با هویت فردیت یافته ندارد و حتی بدنش را به صورت یک کلیت منسجم و وحدت یافته، جدای از مادر، درک نمی‌کند. «حیث واقع» مرکزی ذهنی است که این وحدت اولیه در آن قرار دارد؛ در این مرحله به علت عدم غیبت یا فقدان، زبانی هم وجود ندارد (گلیکز، ۱۳۸۸: ۱۱۵). «حیث واقع» جلوه‌گاه حضور و وفور است. «حیث واقع» مشتمل بر واقعیاتی است که ما به آنها دسترسی نداریم، چون این واقعیات‌ها به واسطه زبان، بیان‌شدنی نیستند (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۶-۲۷).

کودک از زمان شش تا هجده ماهگی - به سبب رشد نورولوژیکی - از تن خود و تن مادر آگاه می‌شود. این مرحله تازه «ساحت خیالی» نام دارد. این ساحت مشتمل بر تصاویر و ایماژهایی از محیط اطراف و به خصوص از تن مادر است که در ذهن کودک شکل بسته‌است (همان). به همین سبب است که لکان معتقد است «حیث واقع» بر پایه بدن (بدن خود و مادر) و «حیث خیالی» بر پایه طرح ذهنی است (بوتبی، ۱۳۸۴: ۲۳۰). هم در روانکاوی فروید^۵ و هم در نظریه لکان، برای شکل‌گیری فرهنگ، حالت طبیعی اتصال مادر و فرزند باید شکسته شود؛ کودک باید از مادرش جدا شود و هویتی مستقل بیابد. این جدایی، نوعی فقدان را در پی دارد (کلیکز، ۱۳۸۸: ۱۱۵). لکان این فقدان را ناشی از اختگی می‌داند. به نظر فروید، اختگی اولیه، جدا شدن از مادر است؛ البته نه مادری واقعی، بلکه بازنمایی‌ای که کودک از مادر دارد. اختگی به این معناست که مادر از ابژه خود (کودک) جدا می‌شود و چون جایگاه اولیه‌ای که کودک اشغال می‌کند ابژه مادر است، اختگی سبب عدم تداوم جایگاه و رابطه اولیه می‌شود و این، تغییر در رابطه با

1. lack
2. objet petit a
3. other
4. ego
5. freud

«دیگری» (مادر) را در پی دارد (کدیور، ۱۳۸۱: ۱۴۱). در این زمان، مفهوم «دیگری» برای کودک شکل گرفته است و کودک، تن مادر (دیگری) را جدای از خود می بیند؛ اما تصاویر مرتبط با تن کودک (برای کودک) کاملاً از هم گسسته، نامنسجم و تکه تکه است. باید در نظر کودک چنین بیاید که تکه های مختلف بدن او، زانوها، دست ها، پاها و... برای خودشان اراده ای دارند و دائماً به طور دردناکی به اشیا می خورند. ولی در آن زمان (شش تا هجده ماهگی) کودک با تصویر منسجم بدن دیگران و همچنین تصویر خود در آینه (درواقع آن تصویر هم تصویر «دیگری» است) مواجه می شود. کودک در مقایسه با انسجام و یکپارچگی تصویرش در آینه، پیکرش را «تکه تکه» احساس می کند. کودک شیفته و مجذوب پیکر یکپارچه درون آینه می شود، با آن همانندسازی می کند و به سوی آنچه لکان «من آرمانی» می خواند - که ظاهراً باثبات، کامل و یکپارچه است - حرکت می کند. درواقع این خودشیفتگی به تصویر خود در آینه، اساس شکل گیری «من» آغازین است، پیش از آنکه کودک وارد زبان شود (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۸۸-۸۶).

تا این زمان کودک با دو مفهوم «دیگری» و «خود» آشنا شده است. درواقع دیالکتیک «خود/دیگری» زمینه ای را برای شکل گیری ذهنیت فراهم می کند. کودک با دیدن تصویر خود و مادر در آینه به این حقیقت تن درمی دهد که وجود او از وجود مادر جداست (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱-۳۰). این آگاهی سبب شقاق وجودی میان تن مادر (دیگری) و کودک می شود. فقدان سبب می شود میل به بازگشت و آمیخته شدن دوباره با تن مادر در کودک ایجاد شود. بنابراین فقدان، جاودانگی میل را رقم می زند؛ چون میل همیشه میل به آنچه «مفقود است» محسوب می شود (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۱۲۸). بدین گونه، کودک برای حفظ «دیگری»، خود را در جایگاه ابژگی مادر قرار می دهد و می کوشد تا فقدان مادر - نبود قضیب - را پر کند. درواقع کودک این گونه میل خود را با میل «دیگری» همانند می کند. کودک در آغاز در این تصور باطل است که وجودش فقدان وجودی مادر را «پُر» می کند، ولی اندکی بعد آگاه می شود که میل مادر به سمتی دیگر متوجه بوده است و وجود او برای ارضای آن کافی نیست. بدین نحو، کودک با ابژه پدر و سهم او در رضایت مندی مادر آگاه می گردد و می فهمد که مادر نیز نیازمند پدر (دیگر دیگری) است و دارای تمامیت نیست (موللی، ۱۳۸۳: ۱۰۰). این زمان همان دوره ادیبی فروید است که لکان آن را به «مواجه با نام پدر» تعبیر می کند. در این مرحله، کودک - که میل به

تصاحب تن مادر دارد- با «دیگرِ دیگری» (نام پدر) و ترس از اختگی روبه‌رو می‌شود. کودک که یارای مقابله با پدر را در خود نمی‌بیند، دست از مادر شسته و «ژوئی سانس»^۱ (کیف)^(۲) را تحدید و سرکوب می‌کند. بنابراین، کودک «نام پدر» را - که در مقام یک دال حضور پیدا می‌کند- درونی می‌کند.

در این زمان کودک وارد «ساحت نمادین» می‌شود. درواقع «نام پدر»، «دلالیت قضیب» را وارد صحنه می‌کند. برای ساده‌کردن مطلب می‌توان گفت که قسمتی از بدن، یعنی آلت مردی، به مقام یک دال ارتقا می‌یابد و با این ارتقا وارد «ساحت نمادین» می‌شود. این دال تازه، حال قادر است «ژوئی سانس» را - که در «حیث واقع» است- در برگرد و به این ترتیب، اختگی نمادین را بر روی آن اعمال می‌کند و در نتیجه سبب می‌شود که سوژه (کودک) با چشم‌پوشی از قسمتی از «ژوئی سانس»، رابطه خود را با «دیگری» (مادر) تغییر دهد. اختگی بدین معناست که مادر از ابژه خودش جدا می‌شود و کودک از مقام ابژگی مادر (در ساحت خیالی) به مقام سوژگی (در ساحت نمادین) تغییر وضعیت می‌دهد (کدیور، ۱۳۸۱: ۱۴۱). همچنین سوژه دچار شقاق روانی می‌شود و دو ساحت خودآگاه و ناخودآگاه در او ایجاد می‌گردد. این تغییر و جابه‌جایی سبب می‌شود کودک مسیر رشد روانی خود را به‌طور طبیعی طی کند. درواقع دلالیت روانی پدر برای کودک عبارت است از حضور مقتدرانه شخصیتی که جایگاه سوژه را در چارچوب اجتماعی موجود تعیین می‌کند. اکنون کودک باید بیاموزد که قلمروی بسیار گسترده‌تر از خانواده وجود دارد که نخستین و بنیادی‌ترین قانون آن، نهی از محرم‌آمیزی است. ساختار پدرسالارانه فرهنگ ایجاب می‌کند که فرایند اجتماعی شدن کودک را پدر (نه مادر) با امر و نهی و نظارت‌های خود راهبری کند (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۲-۳). درواقع، اجتماعی شدن و ورود به ساختار خانواده و امر و نهی، همان «دلالیت قضیب» و «دیگری بزرگ» در جایگاه دال‌ها (ساحت نمادین) است (کدیور، ۱۳۸۱: ۶۳).

اما همیشه این فرایند به‌طور طبیعی طی نمی‌شود و گاه در آن اختلال ایجاد می‌شود. یکی از عوامل اختلال در فرایند رشد روانی کودک، نقصان در دال «نام پدر» است. در این نقصان، مسأله این نیست که پدر شخصی قوی است یا ضعیف، مهربان است یا

خشن؛ مسأله اینجاست که آیا پدر در رابطه با عملکرد نمادینی که باید اشغال کند، اعتبار دارد یا نه. این بدان معناست که در هر مورد آسیب‌شناسی روانی، باید پدر واقعی را از پدر نمادین جدا کرد. لکان بر این پارادوکس بسیار تأکید می‌کرد که وقتی پدری در زندگی واقعی کارش ایجاد قانون یا دفاع از آن است، ممکن است در سطح نمادین پدری بی‌کفایت باشد. به کرات دیده شده پدر یک روان‌پزش (پسیکوتیک)، یک قانون‌گذار، یک نظامی یا یک متعصب بوده‌است. به نظر لکان، آسیب‌شناسی روان‌پزشی را می‌توان این‌چنین با بی‌کفایتی عملکرد نمادین «نام پدر» شرح داد. در روان‌پزشی «نام پدر» طرد شده و به جای این‌دال چیز دیگری قرار نمی‌گیرد. بنابراین، در مرکز وجودی سوژه تنها یک حفره باقی‌می‌ماند. سوژه روان‌پزش این دال را به کلی دور انداخته‌است. وی «نام پدر» را اصلاً باور ندارد. در نتیجه، روان‌پزش با پر کردن حفره وجودی خویش، جایگاه ابرگی خود را در برابر «دیگری» حفظ می‌کند (کدیور، ۱۳۸۱: ۱۴۳) و همیشه در پی همانندسازی میل «خود» با میل «دیگری» است.

اتفاق دیگری که در هنگام طرد «نام پدر» رخ می‌دهد، نفوذ و برتری دو ساحت «حیث واقع» و «ساحت خیالی» بر «ساحت نمادین» است. با برتری این دو ساحت بر «ساحت نمادین»، انسجام و یکپارچگی ساختار زبان (ساحت نمادین) و همچنین یکپارچگی «خود» - که کودک در مرحله آینه‌ای کسب کرده بود- از بین می‌رود. تقابل این ساحت‌ها و گردش از «ساحت خیالی» به «ساحت نمادین»، طبیعتاً نشان‌دهنده گستره‌ای از سازوکارهای احتمالی میان دو ساحت است که در آن ممکن است یکی بر دیگری برتری یابد؛ در این رابطه فروپاشی‌ها و نابهنجاری‌های مختلفی رخ می‌دهد. می‌توان اشکال اختلالات روانی را در این گستره گنجانده و روان‌رنجوری‌ها و روان‌پزشی‌ها را در چنین ساختاری تفسیر کرد.

در روان‌پزشی و روان‌رنجوری، سیالیت و انسجام «ساحت نمادین» (دال‌های زبان) در حفره‌های «ساحت خیالی» منجمد و مضمحل می‌شود. بنابراین روان‌پزشی با تنزل مهارناپذیر دال‌ها - که جایشان را توده‌های هذیان‌وار «ساحت خیالی» می‌گیرد- آغار می‌شود. در روان‌پزشی، همان‌گونه که فروید پیش از این گفته بود، رابطه میان واژه‌ها (دال‌ها) و اشیا (تصاویر) گسسته می‌شود؛ در نتیجه روان‌پزش واژه‌ها را به‌جای اشیا

می‌گیرد و این امر سبب بیگانگی و از هم‌پاشیدگی کامل ساختار «خود» می‌شود. دال‌ها که تکیه‌گاه خود را در «ساحت خیالی» از دست داده‌اند، به دل زنجیره‌ای از دال‌های بی‌پایان جاری می‌شوند (بوتی، ۱۳۸۴: ۱۹۳-۱۹۲). نیرویی که سبب از بین رفتن انسجام «ساحت نمادین» و ساختار «خود» می‌شود، گرایش بنیادین انسان به پرخاشگری و ویرانگری است. در واقع این گرایش بازگشت به مرحله پیش‌آینه‌ای در «ساحت خیالی» و چندپارگی تن سوژه (انسان) است.

بخشی از آنچه لکان در ذهن دارد، خیالات مربوط به مثله‌کردن بدن است که در طیف تجارب گوناگون انسان نمودی مکرر دارد: از جنایت‌های فجیع گرفته تا بازی‌های کودکانه که نمایشگر تخطی‌ها و خشونت‌هایی است که علیه گشتالت بدن (تصویر یکپارچه بدن) صورت می‌گیرد. لکان با در نظر گرفتن این موارد، در انسان گشتالتی متمایل به پرخاشگری می‌بیند. تصویری از اخته‌کردن، مثله‌کردن، قطع عضو، دریدن شکم و پاره‌پاره شدن تن، و به‌طور خلاصه تصویرهایی که می‌توان برای تمامی آنها اصطلاح آشکارا ساختاری «تصاویر بدن چندپاره»^۱ را انتخاب کرد. این گرایش به پرخاشگری، پیش از آنکه میل به نابود کردن دیگری باشد، گرایش به نابودی خویش است. این گرایش، ناشی از تنش میان «خود» و سوژه ناخودآگاهی است که تابع ساختارمندی خیالی هویت است. لکان با فرض گرفتن رابطه اساسی «ساحت خیالی» و پرخاشگری، و آشکار کردن خودویرانگری اساسی آن، از معنای سائق مرگ فرویدی در کی جدید ارائه می‌دهد. از نظر لکان، نیروی فروپاشنده سائق مرگ، برعکس آنچه فروید گفته است، نه کلیت و یکپارچگی ارگانسیم بیولوژیک، بل انسجام تخیلی «خود» را هدف قرار می‌دهد (همان: ۲۴۰-۲۳۴). این تخریب انسجام «خود»، سبب از خود بیگانگی سوژه می‌شود.

۳- ابژه دیگری کوچک^۲ و نگاه خیره^۳

«ابژه دیگری کوچک» عبارتی است که لکان ترجیح داد آن را ترجمه نکند. حرف کوچک «a»، حرف آغازین کلمه «autre» به معنای «دیگری» است که نمایشگر رابطه‌ای اساسی

1. image of the fragmented body
2. objet petit a
3. the gaze

با مفهوم «دیگری» است. «ابژه دیگری کوچک» از دو جهت قابل بررسی است. اول اینکه «ابژه دیگری کوچک» به نحوی غریب میان «سوژه» و «دیگری» معلق است؛ به هر دو تعلق دارد و به هیچ‌یک تعلق ندارد؛ هم‌زمان هم مشخص‌کننده دیگری‌ترین بعد «دیگری» است، هم به خود سوژه پیوسته است. درواقع «ابژه دیگری کوچک» چیزی از آن سوژه و نزدیک‌ترین بخش سوژه است، اما همواره در جایی دیگر و خارج از سوژه ظاهر می‌شود و از چنگ سوژه می‌گریزد. جهت دوم به این مورد می‌پردازد که «ابژه دیگری کوچک» در سه ساحت بنیادین لکانی (واقعی، خیالی و نمادین) حضور و مشارکت دارد، اما به‌طور خاص به هیچ‌کدام از ساحت‌ها تعلق ندارد (همان: ۳۶۳).

لکان مواردی را به‌عنوان نموده‌های «ابژه دیگری کوچک» نام می‌برد: سینه‌ها، مدفوع، قضیب و... و همچنین «نگاه خیره» (همان). لکان «نگاه خیره» را در ردیف «ابژه دیگری کوچک» قرار می‌دهد. البته باید توجه کرد این ابژه با دیگر ابژه‌ها متفاوت است، بدین علت که نمی‌تواند کانون موضعی توجه را اشغال و تصاحب کند؛ با این‌همه چارچوبی نامرئی و بیرون از آگاهی را به‌وجود می‌آورد. رابطه «ابژه دیگری کوچک» با دیگر ابژه‌ها شبیه رابطه شکل و زمینه است. در این رابطه، دیگر ابژه‌های خودآگاه در این چارچوب نامرئی، مرئی می‌شوند: همانند شکل که در بستر زمینه آشکار می‌شود. بنابراین «ابژه دیگری کوچک»، هدف یا ابژه میل نیست، چون که خود نمایان‌کننده فقدان است. در نتیجه، خود، عامل میل و هدایت‌کننده آن در میان ابژه‌های خودآگاه است (همان: ۳۸۶). لکان نگاه خیره را ته خودآگاهی^۱ و افقی می‌داند که در آن، حوزه مرئی نهادینه می‌شود. نگاه خیره از هیچ چشمی ساطع نمی‌شود، بلکه بر کل میدان مرئی (قلمرو خودآگاهی و قابل دید) مقدم، و سبب‌ساز وجود آن است. نگاه خیره بازدید سنجشی فراگیر است که هم‌زمان، جایگاه انسان دیگری را که به «خود» و حتی جایگاه «خود» می‌نگرد، اشغال می‌کند. نگاه خیره آن لحظه‌ای از «دیگری» است که از «ساحت صرفاً خیالی» می‌گریزد. نگاه خیره، «دیگری در دیگری» است. از این‌رو، نگاه خیره لکانی تنها در ساختار مثلی ادیپی درک می‌شود. تجربه نگاه خیره زمانی اتفاق می‌افتد که «دیگری» (مادر)، دیگر فقط ارائه‌دهنده تصویری به کودک نیست، بلکه چنین تصور

1. under side of consciousness

می‌شود که خود «دیگری» در پی چیزی است. لحظه آشکار شدن این شک زمانی است که میل «دیگری» (مادر)، دیگر نه معطوف به کودک، که فراسوی او به جایگاه سومی است. به دیگر کلام، «نگاه خیره» از آغازین شکل‌هایی است که در آن «ساحت خیالی» به افق «نمادین» گشوده می‌شود و جایگاه نگاه خیره را کلیت «نظام نمادین» اشغال می‌کند. در واقع آنچه سبب ثبت «ساحت خیالی» و انسجام «خود» در مرحله آینه‌ای می‌شود، به تعلیق درآمدن «نگاه خیره» و پرهیز از آن است. این حذف «نگاه خیره»، جوهره اساسی «ساحت خیالی» است (همان: ۳۸۸).

۴- رمان شازده/حتجاج

شازده/حتجاج هوشنگ گلشیری، روایت آخرین شب زندگی یک شازده قجر به نام «شازده/حتجاج» است. او تبار و مسلول است و آخرین شب زندگی‌اش را در اتاقی تاریک و نمور با اوهام و توهمات خویش می‌گذراند. شازده/حتجاج هویت و «خود» یکپارچه ندارد. آنچه بر وی مستولی شده، تصاویری از «دیگران» است. غالب شدن «دیگری» بر «خود» شازده، سبب شده است او هویتی نامنسجم، گسسته و تکه‌تکه داشته باشد. حرکت ظاهری روایت به طرف خودشناسی و کسب هویت است (آفرین، ۱۳۸۸: ۲۹ و سیدان، ۱۳۸۸: ۶۵)، اما در واقع این حرکت سیری قهقرایی به سمت گذشته است. شازده با مرور کتاب تاریخچه اجدادی، عتیقه‌ها و قاب‌عکس‌های خانوادگی، این سفر را آغاز می‌کند: «سطحی که دور از او و در آن همه کتاب و عکس و روایت‌های متناقض به زندگی‌اش ادامه خواهد داد. اما می‌خواست بداند، به‌خاطر خودش و فخرالنساء هم که شده بود می‌خواست بفهمد که پشت آن پوست [پدر بزرگ]، پشت آن سایه‌روشن عکس و یا لابلای سطور آن همه کتاب...» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۶). این حرکت درون‌ذهنی است، حرکت از فضاهای بیرونی خانه (حیات، سالن غذا خوری و...) به طرف اتاق نمور و تاریک شازده، نشانه حرکت از بیرون به درون است (آفرین، ۱۳۸۸: ۲۳).

رمان شازده/حتجاج بر پایه سیر قهقرایی و درون‌ذهنی شازده شکل گرفته و ساختار روایی آن هم کاملاً تحت تأثیر این فضای درون‌ذهنی قرار گرفته است. این رمان روایتی چندصدایی، چندپاره و نامنسجم دارد (حسن‌لی و قلاوندی، ۱۳۸۸: ۱۶ و سیدان، ۱۳۸۸: ۶۰). حضور ابژه‌های ذهنی متفاوت و متعدد (مانند جدکبیر، پدر بزرگ، پدر، مادر، مادر بزرگ،

فخرالنساء، مراد و...) سبب عدم انسجام و یکپارچگی در ساختار رواییِ رمان *شازده/احتجاج* شده است.

با توجه به بن‌مایهٔ رمان (هویت)، و گسستگی و عدم انسجامی که به‌طور موازی و هم‌عرض در ساختار «خود» شازده و در ساختار روایی داستان مشاهده می‌شود، نقد لکانی می‌تواند نظریهٔ مناسبی برای واکاوی لایه‌های زیرین رمان *شازده/احتجاج* باشد. پرسش اساسی‌ای که با توجه به این چارچوب نظری به ذهن می‌رسد این است که: رمان *شازده/احتجاج* در کدام ساحت لکانی روایت می‌شود؟ و علت عمدهٔ گسستگی و عدم انسجام در ساختار «خود» شازده و در ساختار روایی این رمان چیست؟ در این مقاله سعی می‌شود با استفاده از نظریهٔ روان‌کوانتهٔ لکان به این دو پرسش پاسخ داده شود. وجود تصاویری که دلالت بر فضاهای سرد، ساکن، تاریک، ناشناخته و تب‌آلود دارد، در رمان *شازده/احتجاج* غالب است:

شازده‌احتجاج توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد... حالا دیگر نه بوی کاج‌ها می‌آمد نه بوی گل‌های یاس: هم‌هش علف هرز. چرا آن خانه را فروخت؟... باغچه حالا پر از علف‌های هرز شده. تا کمر بید قد کشیده... حتی آب حوض را نمی‌گذارد تازه کنم. می‌گوید: «می‌خواهم آبش همین‌طور سبز باشد». یکی یکی می‌میرند. روزی یکی‌شان را هم کلاغ می‌گیرد (گلشیری، ۱۳۸۴: ۷، ۷۰، ۷۱ و ۷۲).

توصیفِ خانهٔ شازده با دیوارهای بلند، فضای بیرونی (حیاط، باغچه و حوض) مشوش و پریشان، و همچنین اتاق نمود، تاریک و وهم‌آلود شازده، همگی به دلیل طرد و فراموش‌شدگی، بر فضای ناخودآگاهی دلالت دارد؛ به‌ویژه آب سبزرنگ حوض و مردن ماهی‌ها که به سبب راکد ماندن و جاری نبودن آب اتفاق می‌افتد. راکد ماندن نشان‌بی‌حرکتی است. حرکت، رابطهٔ تنگاتنگی با زمان دارد و زمان با حرکت معنا پیدا می‌کند. بی‌حرکتی دلالت بر بی‌زمانی و ساحت ناخودآگاه دارد. زمان در رمان *شازده/احتجاج* خطی و منظم نیست، بلکه زمانی غیرخطی، نامنظم، دوری یا چرخه‌ای است. این زمان، پاندول‌وار میان گذشته و حال در نوسان است. زمان غیرخطی، رشته‌ای از لحظات متوالی نیست، بلکه جریانی دایمی در ذهن فرد است که در آن، وقایع گذشته، پیوسته به زمان حال سرازیر می‌شود (ریچرز و ستوردی، ۱۳۷۴: ۱۱۷). ژولیا کریستوا این زمان را زمان یادوارهای می‌خواند و در مقابل زمان خطی قرار می‌دهد. او این زمان یادوارهای را زنانه، و

زمان خطی را مردانه می‌داند: «چنین به نظر می‌رسد که ذهنیت زنانه، ضرابهنگ خاصی را به زمان ارزانی می‌کند که اساساً از میان وجوه چندگانهٔ زمان که با تاریخ تمدن‌ها شناخته شده‌اند، تکرار و جاودانگی را در بر می‌گیرد. در این زمینه، از یک سو شاهد چرخه‌ها، آبستنی و تکرار جاودانهٔ روندی زیست‌شناختی هستیم که با روند زیست‌شناختی طبیعت سازگار است» (کریستوا، ۱۳۸۶: ۱۰۶). در رمان هم اشاره‌ای به این زمان غیرخطی می‌شود که می‌توان گفت زمانی زنانه است:

[فخرالنساء] از روی خرده‌ریزها رد شد و ساعت جد کبیر را برداشت، کوک کرد. صدای تیک و تاک بلند شد. ساعت پدر بزرگ و پدر را و بعد ساعت‌های جیبی را هم کوک کرد... (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۱).

این بخش از رمان، اشاره به سیطرهٔ زمان زنانه (فخرالنساء) بر زمان مردانه (جدکبیر، پدربزرگ و پدر) دارد. درواقع، زمان خطی متعلق به «ساحت نمادین» و «نام پدر» است، زمانی است که همانند دال‌ها نظم و انسجام دارد. در مقابل، زمان یادواره‌ای متعلق به «حیث واقع» (تن مادر) و «ساحت خیالی» (تصاویری از تن خود و دیگری) است. زمانی است که همانند تصاویر تن، گسسته، نامنسجم و پاره‌پاره است. سیطرهٔ زمان یادواره‌ای (زنانه) بر زمان خطی (مردانه)، تصاویر و ابژه‌های متعدد از هم‌گسیخته، روایتی که تحت تأثیر این تصاویر متکثر و نامنسجم است، همچنین چیرگی ساحت ناخودآگاهی بر فضاهای روایت رمان، همگی دلالت بر تفوق و برتری «ساحت خیالی» بر «ساحت نمادین» دارد. کیفیت این ساختار روایی (گسستگی و عدم انسجام) تحت تأثیر ساختار روان‌پیشانه (پسیکوتیک) ذهن شازده است. همان‌گونه که پیش از این گفته شد، در فرد روان‌پیش، «ساحت خیالی» در «ساحت نمادین» نفوذ می‌کند و سبب شکست و اضمحلال این ساحت می‌شود و بر آن برتری می‌یابد. برتری «ساحت خیالی» منجر به از هم‌گسیختگی و پاشیدگی «خود» و هویت فرد می‌شود. با در هم شکستن «خود»، آنچه سربرمی‌آورد، حضور بی‌وقفهٔ «دیگری» یا «دیگران» است؛ و این همان رخدادی است که در رمان شازده/حتجاب روی می‌دهد. شازده فردی است از خود بیگانه که انسجام هویتی ندارد، بنابراین وجود ابژه‌های (دیگران) متعدد و مشوش در روایت نامنسجم رمان (در ذهن تبار شازده) به علت هویت از هم‌پاشیدهٔ شازده است. ابژه‌های رمان را می‌توان به ابژه‌های مردانه (جدکبیر، پدربزرگ، پدر و مراد) و ابژه‌های زنانه

(مادربزرگ، مادر، عمه‌ها، منیره‌خاتون، فخرالنساء و فخری) تقسیم کرد. با بررسی رابطه متقابل شازده و این ابژه‌ها می‌توان مراحل رشد روانی شازده و همچنین روان‌پریشی او را نشان داد. پس نخست لازم است این ابژه‌های مردانه و زنانه در متن روایی شناسایی و تحلیل شوند.

۵- ابژه‌های مردانه: جدکبیر، پدربزرگ، پدر و مراد

سه ابژه جدکبیر، پدربزرگ و پدر، سه حلقه قدرت را شکل می‌دهند (صابرپور و غلامی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۰۶). در *رمان شازده/حتجاب* با سیر افول قدرت روبه‌رو هستیم. فخرالنساء - که نقاد قدرت است- بهترین روایت را از افول این سه حلقه قدرت ارائه می‌دهد:

بین این جدکبیر و همه آن اجداد والاتباء غریبی است، مسابقه تعدد زوجات و رنگینی نطع. هرکدام می‌خواهند حرمسرای رنگین‌تری داشته باشند و... چرا این نیاکان همه‌اش به فکر مزاج مبارک، سردل مبارک، بواسیر مبارک هستند. اگر از اینها خبری نباشد، اگر یکی را پیدا نکنند که سرش را، مثلاً لب باغچه خانه شما، گوش تا گوش ببرند، چرا سوار می‌شوند و با آن همه میرشکار باشی... به جان مرال و پازن و دراج و خرگوش و چه و چه (گلشیری، ۱۳۸۴: ۴۷-۴۵).

جدکبیر و دیگر اجداد والاتباء تنها براساس دو غریزه اصلی، غریزه جنسی و پرخاشگری (ویرانگری) عمل می‌کنند: شهوت‌ران و سرکوبگر هستند. اجداد شازده غریزه پرخاشگری (ویرانگری) خود را معمولاً با شکار ارضا می‌کنند و شکار آنها (آهو، مرال و پازن و...) معمولاً با جنس مادینه هم‌عرضی دارند: در رمان میان چشمان جنس مادینه (فخرالنساء، فخری و...) و مرال شباهت وجود دارد؛ هر دو سیاه و زنده‌اند:

[آهوها] شکمشان می‌لرزید، با آن پاهای کوچک و چشم‌های خوش‌حالت سیاه و آن نگاه‌های مات و ترسان... فخری پیشبند بسته بود. جارو دستش بود. با همان روسری گلدار و همان چشمان سیاه و زنده... چشم‌های فخرالنساء هم سیاه بود. اما پلک نمی‌زد [مات بودن]. مردمک‌هایش را شسته بودند... [فخرالنساء] نگاهم کرد، از پشت همان شیشه عینک. چشم‌هایش هنوز زنده و سیاه بود... [منیره خاتون] فقط چشم‌های سیاهش پیدا بود (همان: ۱۰، ۹۶، ۵۴، ۵۰، ۹۳).

این تشبیه مشترک، بیان‌کننده هم‌عرضی میان جنس مادینه و آهو است: هر دو قربانی دست قدرتمند هستند. نیز به کار بردن صفات سیاه، زنده و مات (بی‌حرکتی و بی‌زمانی) برای چشمان مادینه و آهو، دلالت بر ناشناختگی، حضور در حیث واقع

(ناخودآگاهی)، غریبگی و کرختی احساسی نسبت به مادینه دارد. در واقع شکار آهو، مرال، پازن و... استعاره‌های است از رابطه جنسی با جنس زن. در این رابطه، هم لذت هست، هم ویرانگری (پرخاشگری) تن مادینه؛ درست همانند شکار.

جد کبیر در این مسابقه اجدادی برنده است. او تنها کسی است که توانسته میان «لذت و ویرانگری» تعادل برقرار کند؛ اما پدربزرگ، پدر و همچنین شازده از بازندگان این مسابقه هستند. پدربزرگ در میان ابژه‌های مردانه بیشترین بسامد حضور را دارد و چهره و شخصیت او به حد کفایت پرداخت می‌شود. شاید این بسامد بالا بیان‌کننده اهمیت این ابژه برای شازده باشد. تصویری که از پدربزرگ ارائه می‌شود، تصویر مردی هولناک و سرکوبگر است. فخرالنساء دلیل شکست پدربزرگ را در مسابقه اجدادی، همین تفوق سرکوبگری (ویرانگری) او بر اصل لذت می‌داند:

[پدربزرگ] وقتش را تلف کرد. هر روز فقط باید یکی یا دو تا را سر ببرد، دو یا سه تا مرال و تکه زد تا بشود شب اسب‌های پیشکشی را سوار شد و یا برعکس. اما نباید به یکی از اینها چسبید، به یکیش عادت کرد. پدربزرگ عادت کرد، آن هم به دیدن خون. از رنگ خون خوشش آمد... (همان: ۵۰).

شاید یکی از علت‌هایی که پدربزرگ را چنین در گرایش به ویرانگری و سرکوب لذت پیش می‌برد، ترس او از اختگی باشد: «پدربزرگ خودش را خسته کرد. با آن همه دشمن هیچکاره هم بود، یک حاکم ساده که هر لحظه پدرش می‌توانست از کار بر کنارش کند» (همان: ۵۱). برکناری و جدا کردن فرد از منصبی، دلالت بر اختگی دارد. این ترس از اختگی با سرکوب لذت و احساس گناه همراه است: «شب چون خسته بود و نمی‌توانست سوار اسب‌های [زنان] پیشکشی‌اش بشود، اسب‌ها چموش می‌شدند و لگد می‌پراندند. تازه پشیمان هم می‌شد [به دلیل اعمال سرکوبگرانه] و این پشیمانی‌ها، حتماً، یک هفته طول می‌کشید» (همان: ۵۲). پدربزرگ، این ترس از اختگی، احساس گناه و ویرانگری (به شیوه برعکس: خود ویرانگری) را برای بازماندگان خود، پسر و نوه‌اش (سرهنگ و شازده) به میراث می‌گذارد. بیماری سل اجدادی، احساس گناه پدر شازده از کشتار مردم و خانه‌نشینی، و تریاکی شدن او از جمله نشانه‌های این میراث است.

پدر (سرهنگ احتجاب) حلقه سوم زنجیره قدرت است. روند زوال قدرت و شوکت خاندان قجر در پدر شدت و سرعت می‌گیرد. او یک افسرِ خاطی و تریاکی است که

صلابت و شوکت اجداد خود را ندارد (صابرپور و غلامی نژاد، ۱۳۸۸: ۱۱۲-۱۱۱). افول قدرت و صلابت سرهنگ احتجاج - یا به تعبیر روانکاونه، اخته شدن سرهنگ - در هنگام مواجهه او با پدر بزرگ به خوبی برجسته می‌شود:

پدر موها را از روی پیشانی‌اش عقب زد، کلاهش را دست به دست کرد، سردوشی‌هایش را کند و گذاشت توی جیبش: دیگر تمام شد، استعفا دادم. پدر بزرگ دسته عصا را محکم گرفت، توی هوا چرخ داد و با نوک آن زد به سینه پدر: خوب، خوب، حالا باید چند سالی از این خراب‌شده بروی بیرون تا آب‌ها از آسیاب بیفتند (گلشیری، ۱۳۸۴: ۲۸).

پیشانی موها، برداشتن سردوشی‌ها، خمودگی و افتادگی بدن، همگی نشان‌دهنده حالت نزولی پدر و بیان‌کننده ضعف و ناتوانی اوست؛ در مقابل، در هوا چرخاندن عصا، زدن آن به سینه پدر و بلندکردن صدا، بیان‌کننده حالت صعودی پدر بزرگ است و قدرت او را نشان می‌دهد. اما وجه مشترک میان پدر و پدر بزرگ، پشیمانی و احساس گناه است که در هر دو، پس از انجام اعمال جنایتکارانه پدید می‌آید. پدر بزرگ پس از ارتکاب جنایت نادم می‌شود و حتی یک بار از سید حبیب می‌خواهد او را بکشد تا راحت شود. پدر شازده نیز که طی چند دقیقه مردم زیادی را کشته‌است، پس از ارتکاب جنایت به شدت احساس گناه می‌کند و از کارش استعفا می‌دهد. احساس گناه بر وارونگی نیروی ویرانگری به سمت خود دلالت می‌کند. پدر پس از آن به تریاک (نشانه‌ای از خودویرانگری) روی می‌آورد و می‌کوشد تا میراث اجدادی را از این طریق نابود کند. اما تصویری که شازده از پدر در ذهن دارد، کاملاً دوگانه و متناقض است. در رمان، در صحنه ورود پدر، به این دوگانگی اشاره می‌شود:

پدر که هنوز داشت روی آن اسب کهتر می‌تاخت... اسب را نگاه داشت و پرید پایین. مراد هم بود؟ و پدر شلاق را کوبید به ساق چکمه‌اش. تکمه‌های نیمته‌اش برق می‌زد... اسب برگشت، نگاه کرد، سم به زمین کوبید، شیهه کشید و روی دو پایش بلند شد. یالش تمام قاب عکس را گرفت. یورتمه رفت و پشت تپه‌های عکس غیبش زد. نوار گرد و خاک هنوز در حاشیه تپه‌ها، توی هوا معلق بود (همان: ۲۷).

پدر در این بخش از روایت چون قهرمانی با اسبی چموش و سرکش توصیف شده‌است، اما بلافاصله تصویری دیگرگون و کاملاً وارونه از پدر ارائه می‌شود: «رنگ‌پریده بود. کلاهش دستش بود. موهایش روی پیشانی‌اش پخش شده بود. لباسش خیس خیس

بود. یعنی باران آن قدر تند بوده‌است؟ سردوشی‌های پدر از شانه‌هایش آویزان بود» (همان). در این تصویر، دیگر از قدرتی که در بخش قبل روایت شد، خبری نیست. گویی آن پدر، افسانه‌ای بیش نبوده‌است. پریشانی فیزیکی پدر دلالت بر پریشانی روانی و احساس گناه او دارد. همچنین افتادن سردوشی‌ها بیان‌کنندهٔ افول قدرت است. تناقض و دوگانگی شازده نسبت به پدرش در جایی دیگر از روایت باز مشهود است؛ زمانی که در مراسم تشییع جنازهٔ پدر، مراد به شازده می‌گوید: «پدرت خوب آدمی بود، شازده» (همان: ۴۱). شازده می‌داند پدرش در چند دقیقه، تعداد زیادی آدم را کشته‌است؛ نیز آگاه است که پدرش آدم بی‌آزار و منفعلی بوده‌است. پرسش بی‌پاسخی که هنگام شنیدن گفتهٔ مراد به ذهن شازده متبادر می‌شود، این است که اگر پدرش آدم خوبی بود، پس چرا این جنایت را انجام داد؟

تصویر متناقضی که شازده از پدرش در ذهن دارد، سبب می‌شود تصویر و شخصیت پدر کاملاً پرداخته نشود و او گنگ و مبهم (در ذهن شازده) روایت شود. دوگانگی و تناقض شازده نسبت به پدر - پدری که خود در خدمت قانون است - سبب می‌شود شازده «نام پدر» را درونی نکند و وارد «ساحت نمادین» نشود. درواقع سوژه در درونی کردن «نام پدر» و ورود به «ساحت نمادین»، هماهنگ با میل و قوانین «دیگری بزرگ» عمل نکرده‌است. از جمله قوانین «دیگری بزرگ» نهی از زنا با محارم، احترام به قوانین خانواده و اجتماع (خاندان) است، که شازده با آمیزش جنسی با منیره‌خاتون (زن پدر بزرگ)، رابطهٔ نامشروع با فخری و بر باد دادن میراث خاندان در پای میز قمار، تمامی این قوانین را نقض می‌کند. شازده با طرد «نام پدر» مسبب نفوذ و برتری «ساحت خیالی» بر «ساحت نمادین» شده‌است. نتیجهٔ این برتری، چیزی جز ازهم‌گسیختگی و عدم انسجام «خود» و حرکت به سمت روان‌پریشی نیست. این امر خود منجر به پیدایش و سیطرهٔ ابژه‌های «دیگری» شده‌است. شازده با پس‌زدن «نام پدر» با حفره و خلأ وجودی روبه‌رو شده‌است؛ در نتیجه برای «پر» کردن این حفره همیشه سعی کرده‌است تا برای جنس مادینه (مادر، منیره‌خاتون و فخرالنساء) ابژه باشد و تلاش کند تا میل خویش را با میل آنان منطبق سازد. کوشش شازده برای ارضای میل جنس مادینه به منظور تصاحب و از دست ندادن آن است.

۶- ابژه‌های زنانه یا مادینه (مادربزرگ، مادر، عمه‌ها، فخرالنساء و فخری)

ابژه مادینه، ابژه غالبِ رمان *شازده/حجاب* است. سیرِ تطورِ این ابژه، برعکسِ ابژه نرینه (مردانه) است. در آغاز رمان با تسلطِ ابژه نرینه (پدربزرگ، جد کبیر و پدر) مواجه می‌شویم، اما در پایان رمان این تسلط و قدرت از آن ابژه مادینه (فخرالنساء) است. مادر و مادربزرگِ شازده حضورِ کمرنگ و بسامدی پایین در روایت دارند. چهره و شخصیتِ مادر و مادربزرگ، همانندِ پدر، به‌خوبی پرداخت نشده و گنگ و مبهم است. ابهام و ناشناختگیِ مادر و مادربزرگ از ذهنِ خودِ شازده نشأت می‌گیرد. بنابراین بسامدِ پایین حضور آنها در متنِ روایی به تبع حضورِ کمرنگ آنها در ذهنِ شازده است. شاید این حضورِ کمرنگ و مبهمِ دلالت بر تسلیم و انفعالِ این‌دو در برابرِ سوژه قدرت (پدربزرگ) دارد:

با گونه‌های فرو رفته‌اش میان زن‌ها نشسته بود. چارقد سیاه و تور مادر زیر گلوی گره خورده بود. موریانه چشم زن‌هایی را که دو طرف و بالای سر مادر بودند خورده بودند. مادر از میان زن‌ها بلند شد. همان دستش را که تا حالا پشت یکی از زن‌ها مانده بود دراز کرد تا شاید شازده احتجاب بلند شود و دست مادر را بگیرد. اما شازده همچنان سر به زیر نشسته بود... شازده احتجاب می‌دانست که حالا مادرش گریه می‌کند. و دید که مادر بلند شد و رفت توی قاب عکس نشست و اشکش را پاک کرد (همان: ۳۴، ۳۸).

زنانی که موریانه چشمانشان را خورده، نشان‌دهنده آن بخش از وجودِ مادر است که تسلیم سوژه قدرت شده‌است (همانند عمه‌ها). چشم و نگاه نقش مهمی در شکل‌گیری مفهوم «خود» در مرحله آینه‌ای دارد و فقدان آن، دلالت بر نبود «خود» و «هویت فردیت‌یافته» دارد. نبود «خود» و «فردیت» سبب شده‌است مادر تسلیم خواست و میل «دیگری» (سوژه قدرت) شود. بنابراین مادر زنی منفعل و فاقد نگاه است که شازده از نگاه کردن به او سر باز می‌زند. البته نگاه نکردن شازده به مادر و حضورِ کمرنگِ مادر را - که نشان‌دهنده اهمیت ندادن شازده به مادر است - می‌توان وارونه تفسیر کرد: در واقع، این مادر گریان، غمگین و افسرده است که به شازده نگاه و توجه ندارد. بنابراین شاید علت عمده ابهام و ناشناختگیِ مادر، فقدان نگاه و توجه او به شازده، پس رانده شدن این ابژه به بخش تاریک یا ناخودآگاهیِ ذهنِ شازده، و حضور در «حیث واقع» است. شازده این «فقدان نگاه» را در رابطه با فخرالنساء هم تجربه می‌کند.

فخرالنساء، زن و دختر عمه شازده است. این ابژه بیشترین بسامد و حضور را در روایت (در ذهن شازده) دارد. فخرالنساء با اهمیت‌ترین ابژه مادینه برای شازده است که حالتی اثیری دارد:

تیک‌وتاک بی‌انتهای مدام ساعت‌ها تمام اتاق را پر می‌کرد و بوی نا و بوی شمع‌های نیمه‌سوخته و بوی فخرالنساء که آن طرف، توی تاریکی، ایستاده بود... انگشتش سرد بود، مثل تنش که آن‌همه سرد و سفید بود، کشیده بود و بی‌خون... اما فخرالنساء تنها طرحی بود بی‌رنگ. مثل همان زن‌های مینیاتوری که دور تا دور تالار کشیده بودند، ایستاده زیر بید مجنون یا نشسته کنار جوی آب با موهای افشان و جام به دست (همان: ۱۴، ۱۶، ۵۷).

فضایی که در آن فخرالنساء توصیف می‌شود (بوی نا، بوی شمع، تیک‌وتاک ساعت، تاریکی، زمینه مینیاتوری و...)، ساحتی ناخودآگاهانه است و صفاتی همچون سرد، سفید و بی‌خون، دلالت بر سکون، بی‌زمانی و عالم ناخودآگاهی و مردگان دارد. مجموعه این صفات، اثیری بودن فخرالنساء را نشان می‌دهد. نکته دیگری که بر این اثیری بودن تأکید می‌کند، نبود رابطه جنسی طبیعی میان شازده و فخرالنساء است: «هرچه کردم نگذاشت تن برهنه‌اش را ببینم. می‌گفت: "خوش ندارم، شازده". فقط پهلویش دراز می‌کشیدم، توی تاریکی با دستم تمام تنش را لمس می‌کردم. می‌گفت: زود باش... می‌خواهم بخوابم» (همان: ۱۱۵-۱۱۴). آنچه در تصاویر فخرالنساء (در ذهن شازده) مدام تکرار می‌شود، کرختی حسی فخرالنساء نسبت به شازده، و خارج از دسترس و شناخت بودن او است. این صفات دلالت بر حضور فخرالنساء در «حیث واقع» دارد. لکان معتقد است «حیث واقع» آنجاست که هم در درون ما هم بیرون از ما، و در بیرون از زمان قرار دارد. در «حیث واقع» هر چیزی خودش است و به همان‌جا بازمی‌گردد (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۱۲۶). بنابراین چون «حیث واقع» در خارج از زبان واقع شده است، آگاهی و شناخت به آن غیرممکن است. کرختی حسی، ناشناختگی و اثیری بودن فخرالنساء همگی نشان از حضور فخرالنساء در قلمرو «حیث واقع» و ناخودآگاهی دارد. در نتیجه، شیفتگی و تمنای شدید شازده برای آمیزش با تن فخرالنساء نشان‌دهنده میل او به بازگشت به «حیث واقع» است. بنابراین شازده خود را در مقام ابژگی فخرالنساء قرار می‌دهد. شازده سعی می‌کند میل خود را با میل فخرالنساء (دیگری) همانند کند.

فخرالنساء نوه دختری پدربزرگ است. پدرش، معتمد میرزا، زمانی در خدمت قشون پدر بزرگ بوده است، اما وقتی ظلم و ستم پدربزرگ بر رعیت را می بیند، تصمیم می گیرد دیگر نوکری پدربزرگ را نکند و به همین سبب مغضوب پدربزرگ می شود. پدربزرگ، زن و تمام دارایی معتمد میرزا را می گیرد و مدتی وی را حبس می کند. پس از آن پدر فخرالنساء می میرد و فخرالنساء زیر دست مادر بزرگش - که زنی بااراده و جسور است - بزرگ می شود: فخرالنساء بوده، خانم جان و آن پدر زمین گیر با آن همه کتاب، یک باغچه و یک حوض و یک در که عمه کوچک از لای درز آن نگاه می کرده. معتمد میرزا همان طور ناله می کرده یا توی چرت بوده، می گفته: بخوان، جانم (گلشیری، ۱۳۸۴: ۹۰).

فخرالنساء به سبب سرکوبگری و ظلم پدربزرگ، پدر و مادر خود را از دست می دهد (پدر می میرد و فخرالنساء هم حاضر نمی شود با مادر مطلقه اش زندگی کند). همین سبب می شود در فخرالنساء، همانند شازده، غریزه ویرانگری (غریزه مرگ) بر غریزه زندگی برتری جوید. ویرانگری در فخرالنساء دوسویه است: یک سو به سمت نابودی خاندان پدربزرگ (قجر) و دیگر سو به سمت نابودی خویش. تنها ابزار در دست فخرالنساء شازده احتجاب است. شازده هم - که همواره تحت تأثیر نیروی سرکوبگرانه پدربزرگ (سوژه قدرت) بوده است و به گونه ای دیگر پدر و مادر خود را از دست داده است و چنین نیروی ویرانگر و نابودکننده ای بر او مستولی است - به سهولت با میل فخرالنساء همذات پنداری می کند و هماهنگ می شود. بدین گونه شازده و فخرالنساء، هر دو به سمت نابودی و مرگ خویش و خاندان خویش گام برمی دارند. درواقع هر دو ریشه هایی از سادیسم - مازوخیسم^۱ دارند.^(۳)

بدین گونه است که فخرالنساء شماتت کننده و اخته کننده شازده می شود. او شازده را تحقیر و از لذت محروم می کند:

کلاه خود را گذاشت روی سر من. تا روی چشم هایم را پوشاند. فخرالنساء خم شده بود. عینک روی چشمش بود، از پایین نگاهم می کرد. گفت: اصلاً به تو یکی نمی آید، شازده. نکند قمرالدوله با باغبان باشی... هان؟ آخر حتی یک ذره از آن جبر اجدادی در تو نیست (همان: ۱۴).

بزرگ بودن کلاه خود بر سر شازده، نشان دهنده حقیر بودن و عدم تناسب او برای جایگاه قدرت است که فخرالنساء آن را به رخش می کشد. درواقع فخرالنساء با طرح این

پرسش‌ها- که مرتبط با اصالت و قدرت اجدادی است- اولین تلنگرهای حرکت به سمت خودشناسی را بر شازده می‌زند: «ببینید، اگر بخواهیم خودمان را بشناسیم باید از اینجاها [کتاب‌های تاریخچهٔ خاندان قجر] شروع کنیم، از همین اجداد» (همان: ۴۵). همراهی دو نشانهٔ عینک و کتاب با فخرالنساء، بیان‌کنندهٔ بینش، فردیت‌یافتگی و روشنفکری اوست. فخرالنساء با طرح پرسش‌های متعددِ خودشناسانه و آشکار کردن جنایت‌های خاندان قجر، سبب می‌شود یکپارچگی «هویت» و «خود» شازده در هم بشکند و شازده دچار تشتت و از خود بیگانگی شود. فخرالنساء آگاهی از تایخ خاندان را تنها راه دستیابی به هویت و فردیت می‌داند:

[فخرالنساء] هنوز ایستاده بود و نگاه می‌کرد. لبخند می‌زد، همان لبخند تلخ که وقتی آدم می‌دید، دلش می‌خواست صورت خودش را پنهان کند یا اینکه روبه‌روی آینهٔ قدی بایستد و درست به سر و وضع خودش دقیق شود... در آن چشم‌ها و حتی چرخش لب‌ها چیزی بود که آدم را می‌ترساند. آدم حس می‌کرد که چقدر کوچک و حقیر است، حالا اگر نوهٔ حضرت والا هم هست، باشد. کاش می‌مردم (همان: ۹۴، ۹۵).

نگاهِ فخرالنساء، نگاه هویت‌بخش و انسجام‌دهندهٔ مرحلهٔ آینه‌ای نیست، برعکس، این نگاه، متکثرکننده، فروپاشنده و نابودکنندهٔ یکپارچگی هویت است. این نگاه، «نگاه خیره» است. «نگاه خیره» آشکارکنندهٔ فقدان است. نگاهِ فخرالنساء، یکپارچگیِ کاذبِ هویت خاندانی و اجدادی شازده را در هم می‌شکند. نگاهِ فخرالنساء، برملاکنندهٔ فقدانِ دالِ «نام پدر» - که دلالت بر سوژهٔ قدرت (جدکبیر، پدربزرگ و پدر) دارد- است و کارکرد ناقص این دال را نشان می‌دهد و نیز نشان‌دهندهٔ حفره و خلأ هویتی در وجود شازده است. نگاه فخرالنساء سبب درهم‌شکستن ساختارِ منسجم «ساحت نمادین» و «دیگری بزرگ» می‌شود. این از هم‌گسیختگیِ «ساحت نمادین»، با نفوذ و برتری «ساحت خیالی»، اضمحلالِ ساختارِ «خود» و سیطرهٔ «دیگری» همراه است. به همین دلیل، شازده از نگاه فروپاشندهٔ فخرالنساء فرار می‌کند، یا به تعبیری دیگر، آن «نگاه خیره» را به تعلیق درمی‌آورد تا همچنان یکپارچگیِ کاذبِ وجودی و هویتی خود را حفظ کند:

می‌خندید، بی‌صدا، با همان خطوط کنار لب‌ها و چشم‌هایی که پشت شیشه‌های عینک پلک می‌زند. من که نمی‌توانستم توی خانه بند شوم. نصف‌شب می‌آمدم، مست، که نبینم، که خطوط چهره‌اش آرام شده باشد، که عینکش را برداشته باشد، که پلک‌ها بسته باشد... (همان: ۱۰۰).

با وجود این، شازده در پی آگاهی و فهم آن چیزی است که فخرالنساء به آن می‌نگرد: پشت آن پیشانی صاف چه می‌گذشت؟ چطور می‌توان به‌جای آن چشم‌ها نشست و از پشت آن شیشه‌های قطور عینک به من، به فخری، به اشیاء عتیقه نگاه کرد و به خطوط کتاب‌ها و به آینه‌ای که روزبه‌روز آن دو خط نازک روی پیشانی را عمیق‌تر نشان می‌داد؟ (همان).

از سوی دیگر، شازده سعی می‌کند نگاه فخرالنساء را تصاحب کند. وی با گم‌کردن فخری، به‌عنوان یک خفیه‌نویس (همانند کاری که اجدادش با زندانیان و مخالفان خود می‌کردند) در کنار فخرالنساء، تلاش می‌کند از ابژه‌های در معرض نگاه او آگاه شود (همان: ۱۱۴-۱۰۴). این فرایند همان ساختار مثلث‌وار ادیبی در تشکیل «نگاه خیره» است. نگاه فخرالنساء به جایگاه «دیگر»، و آگاهی شازده از آن، منجر به حرکت شازده برای آگاهی از آن جایگاه سوم «دیگر دیگری» می‌شود. در این سیر، شازده با زنجیره‌ای از دال‌ها روبه‌رو می‌شود که حول یک «حفره یا فقدان» در حال چرخش هستند. شازده با دال‌های باغ، باغچه، حوض و ماهی، کلاغ، درخت‌ها، طاق سبز و تاریکی روبه‌رو می‌شود. این دال‌ها همگی مرتبط با حیاط (فضای بیرونی) خانه است که همیشه با فخرالنساء تداعی می‌شود. حتی عکسی که از فخرالنساء در اتاق شازده هست، در همین فضای بیرونی در کنار حوض و باغچه است. فریده آفرین (۱۳۸۸: ۲۵) معتقد است در رمان *شازده/حتجاب*، این فضای بیرونی خانه، بازنمایی‌کننده فضایی اسطوره‌ای است. همراهی این فضا با فخرالنساء نشان‌دهنده ناخودآگاهی و «حیث واقع» است. همچنین فضاهای سایه‌روشن و تاریک، نشانه‌ای بر وجود قلمرو ناشناخته «حیث واقع» است؛ چون این فضاها هم ناشناخته و مبهم باقی می‌مانند:

وقتی آدم به تاریکی نگاه می‌کند، به آنجا، می‌داند که چه چیزها ممکن است باشد، اما نمی‌داند چه‌ها می‌گذرد. برای همین است که در تاریکی خیلی خیره‌است. شب‌هایی که دیروقت می‌آدمم می‌دانستم [فخرالنساء] کنار پنجره نشسته‌است، توی تاریکی... به تاریکی نگاه می‌کرده و... و شاید اصلا در تمام آن مدت فخرالنساء چشم‌هایش را بسته بوده و یا خواب بوده و... توی خواب؟ (همان: ۱۰۹).

در پایان این سیر شهودی، شازده با آن حفره توخالی و آن فقدان‌هایی که این دال‌ها در اطرافش در چرخش هستند، روبه‌رو می‌شود: «هیچ وقت نگفت: تو خوبی، شازده» (همان: ۱۱۴). در این زمان، شازده با فقدان نگاه فخرالنساء نسبت به خود روبه‌رو و از آن آگاه

می‌شود. در واقع شازده در نگاه فخرالنساء به دنبال خود و تصویری ایده‌آل و یکپارچه از «خودش» است. شازده خود را در مقام ابژگی فخرالنساء قرار داده‌است و همیشه در این تلاش بوده تا «نگاه» و تن او را تصاحب کند، اما با فقدان نگاه فخرالنساء، با حفره درون تهی روبه‌رو می‌شود. این آگاهی سبب می‌شود تا روند خودویرانگری و اضمحلال شازده شدت یابد. فقدان «نگاه» فخرالنساء همچنین تداعی کننده فقدان نگاه مادر به شازده است.

تنها ابژه زنانه یا مادینه‌ای که به شازده می‌نگرد، منیره‌خاتون است. منیره‌خاتون ابژه‌ای است که به شازده نگاه می‌کند، کیف (لذت) جنسی می‌دهد و شازده را با حس احلیلی (به تعبیری با قدرت) آشنا می‌کند، ولی در عین حال وی را به طرف مرگ و اختگی هم سوق می‌دهد. آمیزش جنسی شازده با منیره‌خاتون نشانه بارز زنا با محارم است که بنابر آن شازده با ترس شدید از اختگی به دست پدر بزرگ (سوژه قدرت) مواجه می‌شود. تصویر ارائه‌شده از منیره‌خاتون، تنها مبتنی بر تن و بدن اوست و از چهره‌اش تنها اشاره‌ای به چشمان سیاهش می‌شود:

[شازده] گذاشت منیره‌خاتون با تمامی آن گوشت گرم و زنده‌اش باز زنده شود. و منیره‌خاتون خسرو را بلند کرد و به سینه‌اش چسباند... گرم بود. داشت می‌خندید... شازده دست‌هایش را دور گردن منیره‌خاتون حلقه کرد. کف دست‌های منیره‌خاتون عرق کرده بود... (همان: ۵۳).

همچنین فضا و مکانی که منیره‌خاتون در آن قرار دارد (به‌خصوص پس از اختگی به دست پدر بزرگ)، سه‌دری و صندوق‌خانه است؛ مکانی تاریک که با ستون نوری روشن می‌شود (همان: ۵۹-۵۸). حضور پررنگ تن منیره‌خاتون، و مکانی که در آن قرار دارد (فضاهای داخلی و خصوصی خانه)، نشانه‌ای است بر بودن او در «حیث واقع» و ناخودآگاهی؛ درست همان گونه که لکان معتقد است: «حیث واقع» دربرگیرنده بدن و «ساحت خیالی» دربرگیرنده طرح‌های ذهنی است (بوتبی، ۱۳۸۴: ۲۳۰). فرایند آمیزش جنسی شازده با منیره‌خاتون، آگاهی پدر بزرگ از ماجرا، اخته کردن منیره‌خاتون، و حبس کردن او در صندوق‌خانه‌ای تاریک، شباهتی بسیار با فرایند ادیپی نظریه فروید دارد: در مرحله ادیپی هم، کودک که میل شدید برای آمیزش با تن مادر دارد، با پدر (سوژه قدرت) مواجه می‌شود و به علت ترس از اختگی، این میل را سرکوب می‌کند و به ناخودآگاهی پس می‌راند. رخداد آمیزش شازده با منیره‌خاتون نیز می‌تواند نشان‌دهنده

این باشد که شازده به دلیل ترس شدید از اختگی به دست پدربرزرگ، بخشی از ژوئی سانس (کیف جنسی) خود را سرکوب کرده‌است. بنابراین منیره‌خاتون ریشه در لایه‌های عمیق ناخودآگاهی دارد و ناشناختگی و ابهام دربارهٔ ابژه‌ای که در معرض دید منیره‌خاتون است، بدین سبب است که او در «حیث واقع» حضور دارد:

آب دستک صاف صاف بود. ماهی نداشت. فقط عکس قلبان افتاده بود توی آب، آن طرف دستک. گفت: «دیدی، خسرو خان؟» گفتم: «چی راه، چی راه؟». گفت وقتی آب به هم خورد، نگاه کن». و آب را به هم زد. نگاه کردم، چیزی نبود، فقط صورت منیره‌خاتون بود که کش می‌آمد، موج برمی‌داشت و می‌شکست و تکه‌تکه می‌شد (گلشیری، ۱۳۸۴: ۹۶).

شازده در آب فقط تصویر موج‌دار و تکه‌تکه شدهٔ منیره‌خاتون را می‌بیند، آن هم به صورت وارونه؛ و برعکس، در جایگاه و زاویهٔ دید منیره‌خاتون، آن تصویری که او می‌بیند، تصویر تکه‌تکه شده و از هم‌پاشیدهٔ شازده است و این نشان‌دهندهٔ آگاهی منیره‌خاتون از «هویت» و «خود» چندپاره و نامنسجم شازده است. اما شازده این تصویر را نمی‌تواند ببیند و نمی‌تواند از آن آگاهی بیابد؛ هرچند همیشه در پی آن است. شازده - همان‌گونه که پیش از این نیز گفته شد - در نگاهِ فخرالنساء و حتی در مواجهه با آینه‌کاری ریز داخلِ اتاق نیز به آن تصویر دست نمی‌یابد: «روی تخت، با آن گچ‌بری‌های دورتادور و چلچراغ وسط سقف و آن آینه‌ها که توی گچ‌بری‌ها کار گذاشته بودند و کتاب‌ها... از روی تخت آدم نمی‌تواند خودش را در آن همه آینه ببیند. منیره‌خاتون می‌دید» (همان: ۱۱۳). باید توجه کرد که تصویر انسان در آینه‌کاری ریز داخل دیوار، متکثر، تکه‌تکه و از هم‌گسیخته است؛ شبیه تصویر شازده در دستک آب که منیره‌خاتون آن را می‌توانست ببیند. اما شازده، نه در دستک آب و نه در آینه‌کاری ریز داخل دیوار، نمی‌تواند تصویر خود را ببیند.

ضعف، ناکامی، حقارت و خارج از دسترس بودن ابژه‌های زنانه (مادینه)، و عدم آگاهی و تسلط ذهنی و فیزیکی بر مادر، فخرالنساء و حتی منیره‌خاتون، سبب می‌شود شازده فخری را برای جبران ناکامی‌های خود انتخاب کند. این عمل شازده همانند کار کودکی است که از دنیای واقعی سرخورده و ناکام شده‌است و به دنیای اسباب بازی‌ها (نمادها) روی آورده تا ناکامی خود را به صورت نمادین جبران کند. بنابراین فخری در «ساحت نمادین» قرار دارد. او خدمتکارِ فخرالنساء است و شازده او را جایگزین فخرالنساء می‌کند. چشمان هر دو سیاه و زنده توصیف می‌شود، ولی سایر خصوصیات جسمی و شخصیتی

فخری با فخرالنساء بسیار متفاوت است. به تعبیری، می‌توان گفت فخری جنبه کاریکاتورگونه فخرالنساء است:

شازده احتجاب که می‌دانست فخری آن همه دست‌وپا چلفتی است و همه‌اش یادش می‌رود دو طره از موهایش را [همانند فخرالنساء] روی پیشانی رها کند، داد زد: این همه سرخاب روی لپ‌های چاق نمال. تو باید یادگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی، می‌فهمی؟... فخری نمی‌تواند، اصلاً نمی‌تواند آن‌طور بخندد. هر چه کردم نتوانست. دهانش را باز می‌کرد و دندان‌های درشتش را نشان می‌داد... (همان: ۳۵، ۹۴).

با وجود عدم تناسب جسمی و شخصیتی میان فخری و فخرالنساء، شازده با مکانیسم جابه‌جایی^۱ فخری را جایگزین فخرالنساء می‌کند.^(۴) بدین‌گونه شازده بر تن فخری سیطره می‌یابد و از این طریق می‌کوشد فخرالنساء را آزار دهد. شازده با آزار دادن فخرالنساء، در اصل، مازوخیسم و خودویرانگری (غریزه مرگ) فخرالنساء را ارضا می‌کند. در واقع این میل خود فخرالنساء است که شازده به سمت فخری برود و از طریق او آزارش دهد؛ و شازده با چنین عملی با میل او همانندسازی می‌کند. نکته جالب توجه در رابطه شازده و فخری، الگوی رفتار جنسی آنان است. این الگو همانند رفتار جنسی شازده و منیره‌خاتون است. تنها تفاوت، لذت‌بخشی رفتار جنسی میان منیره‌خاتون و شازده است که این صحنه کامل و با ذکر جزئیات توصیف می‌شود (همان: ۵۵-۵۳). اما در ارتباط با فخری، این رضایت و لذت‌بخشی دیده نمی‌شود و تمام صحنه‌های ارتباط جنسی ناکامل و ناقص توصیف می‌شود. تنها ابژه زنانه (مادینه) باقی‌مانده عمه‌ها هستند:

شازده احتجاب می‌دانست که حالا نوبت عمه‌هاست. و عمه‌ها با همان پیراهن بلند و سیاه و چشم‌های سفید [چشم عمه‌ها در عکس درآمده‌است یا موربانه آن را خورده‌است] آمدند و نشستند. و شازده نخواست. می‌دانست که آن سوی سایه‌روشن عکس عمه‌ها خیلی چیزها هست. و اگر بخواهد می‌تواند در ظلمت آن سوی تر چیزی بیابد، چیز دندان‌گیری شاید، که با آن می‌توان فخرالنساء را از سر نو ساخت و یا حتی خودش را. اما وقتی چشم‌ها را با قلم‌تراش درآورده بود، وقتی عمه‌ها آن همه دور بودند، وقتی پوست تنشان را آن پیراهن سیاه و بلند می‌پوشاند... و خیلی وقت بود که رها کرده بود. و باز همان دو دیوار سیاه و پرگو بر گرد شازده کشیده شد... عمه‌ها با آن پیراهن‌های سیاه و بلند و آن چشم‌های موربانه‌خورده کنار شازده بزرگ ایستاده بودند... (همان: ۳۱، ۳۶).

تصویر ارائه‌شده از عمه‌ها، تصویری تقلیل‌ناپذیر و تمییزنا یافته است. عمه‌ها سیاه‌پوش هستند و بین آنها نمی‌توان تمییز و تفاوتی قائل شد. نکتهٔ دیگر، چشم‌های موربانه‌خوردهٔ آنهاست. همان‌طور که پیش از این گفته‌شد، نبودن «چشم» و «نگاه» نشان‌دهندهٔ تشکیل‌نایافتگی «خود» و حضور قاطع «دیگری» است. تمییزنایافتگی و نبودن «خود»، نتیجه‌ای جز فردیت‌نایافتگی و بی‌هویتی ندارد. درواقع عمه‌ها همچون زنان و کنیزهایی هستند که در زمان جدکبیر روی هم می‌ریختند و تشکیل تودهٔ گوشت زنده و سفید را می‌دادند (همان: ۱۶). عمه‌ها همانند این تودهٔ گوشت، تقلیل‌ناپذیر، بی‌هویت و در خدمت «دیگری بزرگ» (سوژه قدرت) هستند. آنها تمام تلاش خود را می‌کنند تا پدر و شازده را با قوانین و آداب و رسوم خاندان منطبق و هماهنگ سازند:

عمه‌ها شروع کردند: برای ما زشت است که تو [سرهنگ‌احتجاب، پدر شازده]، تنها امید شازده، بروی نوکر اینها بشوی. و عمهٔ کوچک گفت: داداش، دست بردار، آن‌هم این وقت که... و به پدر بزرگ اشاره کرد... عمهٔ بزرگ گفت: خسروخان، از یک شازده بعید است که بادبادک پسر باغبان را بردارد (همان: ۳۷، ۳۱).

عمه‌ها توأمان و همراه با «از دست دادن» و «فقدان» هستند: همراه با از دست‌دادن پدر، از دست‌دادن بادبادک، داغ (اخته) شدن منیره‌خاتون. آنان منادیان قوانین و سنت «دیگری بزرگ» و ابزار دست قدرت هستند. این قدرت در خودآگاهی و روشنایی نیست، بلکه در تاریکی، ظلمت و سایه‌روشن قرار دارد؛ در آداب و سنتی که در ناخودآگاه واقع شده‌است. درواقع این قدرت است که در شازده و فخرالنساء، سبب سرکوب لذت، سیطرهٔ خودپرانگری و حرکت به سوی مرگ می‌شود.

نماد مرگ در رمان *شازده/احتجاب* مراد است (آفرین، ۱۳۸۸: ۳۳). سایهٔ مرگ در سراسر رمان گسترده‌است. مراد هم‌جوار، همراه و حامل مرگ است. ورودی رمان با حضور مراد است: «سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه‌روشن زیر درخت‌ها، صندلی چرخدار را دیده بود و مراد را که همان‌طور پیر و مچاله توی آن لم داده بود و بعد زن را که فقط یک چشمش از گوشهٔ چادر نماز پیدا بود» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۷). مراد در زمان قدرت و شوکت پدر بزرگ کالسکه‌ای با اسب‌های سیاه (نشانه‌ای از مرگ) داشته که گاهی با آن اجساد مردگان خاندان قجر (پدر بزرگ، مادر بزرگ، پدر و مادر) را به قبرستان می‌برده‌است. اما با افول قدرت خاندان قجر و مدرن شدن شهر، ارباب مرگ به صندلی

چرخدار، و اسب‌های مشکی به حسنی، زن مراد، تغییر وضعیت می‌دهد (سناپور، ۱۳۸۰: ۷۶-۷۷):

سر چهارراه مرادخان مهار اسبها را کشید و شازده دید که مرادخان خم شد و افتاد. آن‌هم روی آن آسفالت یخ‌زده. درست میان پای اسبها و چرخ‌های کالسکه افتاده بود. کالسکه باز هم روی زمین کشیده می‌شد. اصلاً ناله نکرد. فقط گفت: باکیم نیست شازده، باز هم می‌توانم (گلشیری، ۱۳۸۴: ۲۰).

این واقعه می‌تواند چندین تفسیر داشته باشد: از یک‌سو، بیان‌کننده ناهماهنگی و عقب‌ماندگی خاندان قجر (به‌خصوص شازده) با تحولات اجتماعی و پدیده مدرنیسم است. آسفالت از نشانه‌های شهری شدن و مدرنیسم است که دیگر مناسب چرخ‌های کالسکه نیست. از دیگر سو، سرمای هوا، یخ‌زدگی آسفالت زمین و بخاری که از دهان اسبها بیرون می‌آید، همگی نشانه‌ای از حضور عالم مردگان و مرگ، یا به تعبیر دیگر، «ساحت ناخودآگاهی» است. مراد، رابط عالم مردگان و زندگان، یا ساحت خودآگاهی و ناخودآگاهی است. با علیل و فلج‌شدن مراد، ارتباط شازده با عالم زندگان و خودآگاهی بسیار کمتر می‌شود و این سبب می‌شود تا ذهن شازده به تدریج تحت سیطره ساحت ناخودآگاهی و عالم مردگان قرار گیرد. در واقع چندپارگی و عدم انسجام ذهنی و هویتی شازده که منجر به روان‌پریشی او شده است، نشانه‌ای از تسلط «ساخت خیالی» و «حیث واقع» است که هر دو ساحت در قلمرو ناخودآگاهی واقع شده‌اند. در پایان رمان، اضمحلال «خود» و «خودآگاهی» شازده به اوج خود می‌رسد. آنجا که مراد خبر مرگ شازده را به خود او می‌دهد، شازده حتی نام خود را بازنمی‌شناسد (همان: ۱۱۶-۱۱۷). بازنشاختن نام خود، نشان‌دهنده اضمحلال و نابودی کامل دال «خود» در «ساحت نمادین» و تفوق و برتری «ساحت خیالی» و «حیث واقع» بر آن است:

پله‌ها نور و بی‌انتهای بود. و شازده می‌دانست نتوانسته است، که پدر بزرگ را نمی‌شود در پوستی جا داد، که فخرالنساء... از آن همه پله پایین تر می‌رفت، از آن همه پله که به آن دهلیزهای نمور می‌رسید و به آن سردابه زمهریر و به شمد و خون و به آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود (همان: ۱۱۸).

روایت رمان شازده/حتجاب با حرکت رو به پایین و نزولی شازده و حضور در سرابه‌ای سرد و تاریک - که نشانه‌ای از مرگ و ناخودآگاهی است - به پایان می‌رسد. بنابراین می‌توان چنین تعبیر کرد که بن‌مایه و حرکت اصلی روایت شازده/حتجاب، کسب هویت

نیست، بلکه حرکت به سوی مرگ و خودویرانگری است که شازده در پایان به مقصد خود می‌رسد. در سطح آشکار و ظاهری روایت *شازده/احتجاب* با شازده‌ای روبه‌رو می‌شویم که برای دست‌یابی به هویتی یکپارچه، سفری درون‌ذهنی به گذشته را آغاز می‌کند، اما این سفر به حفره‌ای درون‌تهی و به فقدان (فقدان نگاه) ختم می‌شود. پس از آگاهی و رسیدن شازده به فقدان نگاه فخرالنساء - که تداعی کننده فقدان نگاه مادر هم بود- حرکت خودتخریبی شازده تشدید می‌شود و به مرگ و اضمحلال کامل او منتهی می‌شود. در واقع در سطح زیرین روایت با حرکت خود نابودگرانه‌ای مواجه هستیم که حول خلأ (فقدان) و حفره‌ای توخالی و تاریک دائماً در چرخش است؛ تا اینکه خلأ و تاریکی، تمام وجود شازده را در برمی‌گیرد و روایت در آن تمام می‌شود. در پایان، تنها چیزی که در خلأ و فقدان باقی می‌ماند، «نگاه خیره» است: نگاه خیره فخرالنساء به شازده یا نگاه خیره شازده به خودش...

۷- نتیجه‌گیری

در این پژوهش، کوشش بر آن بود تا مراحل رشد روانی *شازده/احتجاب* (اصلی‌ترین سوژه متن روایی *رمان شازده/احتجاب*) و چگونگی رابطه او با ابژه‌های نرینه و مادینه رمان نشان داده شود. دوگانگی یا تعارض سرهنگ/احتجاب (پدر شازده) و به تبع آن نقصان در دال «نام پدر» و طرد آن در شازده، سبب می‌شود شازده دچار خلأ یا حفره وجودی شود. برای پرکردن این خلأ یا حفره، شازده همچنان در برابر جنس مادینه در جایگاه ابژگی خود باقی می‌ماند و هیچ‌گاه نمی‌تواند خود را به مقام سوژگی (فاعلیت) ارتقا دهد. بدین سبب، الگوی رفتاری منفعلانه و ابژه‌وار در سرتاسر زندگی شازده/احتجاب دیده می‌شود. رابطه شازده با فخرالنساء یکی از نمونه‌هایی است که ابژه‌وارگی شازده را به خوبی نمایان می‌سازد. شازده به همین سبب پیوسته میل خود را با میل فخرالنساء (دیگری) همانند می‌کند. الگوی رفتار منفعلانه در سال‌های پایانی زندگی شازده در بازی قمار نیز دیده می‌شود. شازده در پای میز قمار الگوی آشنای قربانی بودن و بازندگی خود را پیوسته تکرار می‌کند.

جنبه دیگر طرد دال «نام پدر» برای شازده/احتجاب، وارد نشدن در «ساحت نمادین» است. عدم ورود به «ساحت نمادین»، سبب شده است ذهن شازده فاقد آن مرکز

کنترل کننده و سازمان دهنده (دال نام پدر، دلالت قضیب) باشد که پیوسته با آن می توان زنجیره از هم گسیخته دال ها را مهار کرد. به دیگر سخن، «ساحت خیالی» و «حیث واقع» بر «ساحت نمادین» تفوق و برتری می یابد و از هم گسیختگی و عدم انسجام «خود» و ذهنیت شازده را رقم می زند. به همین سبب است که ساختار روایی نامنسجم رمان - که بخش اصلی آن گفتمان مستقیم و غیرمستقیم شازده است - هم عرض با ساختار روان پریشانه ذهن شازده است.

قراردادن شازده در موضع ابرگی فخرالنساء، سبب می شود شازده نگاه فخرالنساء را طلب کند تا فقدان نگاه مادر را جبران کند؛ اما فخرالنساء نگاه خود را از شازده دریغ می دارد. نگاه فخرالنساء به شازده نگاهی هویت بخش و انسجام دهنده نیست، بلکه نگاهی است فروپاشاننده که انسجام و یکپارچگی «خود» را در هم می ریزد. از این رو، این نگاه «نگاه خیره» است. «نگاه خیره» فخرالنساء به جانب «دیگری» است؛ جانبی که برای شازده احتجاب مبهم و ناشناخته است. بدین سبب، شازده می کوشد جایگاه مبهم «نگاه خیره» فخرالنساء را بشناسد و نگاه فخرالنساء را تصاحب کند، اما ناکام می ماند و در پایان با فقدان نگاه روبه رو می شود.

پی نوشت

۱- سلطه مردسالارانه پدر واقعی ادیبی، در نظم نمادین لکان به سلطه «نام پدر» ترجمه می شود. پدر مرده در فرهنگ و خاطره، در قیاس با پدر زنده، با نیروی بیشتری اعمال سرکوب می کند، که این خود تمثیلی از اعمال قدرت دال ها و زبان، یا به طور عام، بر چیزی است که بر آن دلالت می شود. از نظر لکان «پدر نمادین مادام که بر قانون دلالت می کند، پدر مرده است. "نام پدر" هم منبع اقتدار است و هم دال آن» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۱۸).

۲- ژوئی سانس اصطلاحی است بسیار پیچیده که نمی توان به سهولت تعریف کرد. واژه انگلیسی «bliss» (کیف) حتی ترجمه ای مناسب برای آن نیست. این واژه فرانسوی تقریباً بیانگر دیالکتیک غریزه پرخاشگری و غریزه جنسی است. لذت حادی است که «من» را فرو می پاشاند و از بین می برد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۶۳). کیف یا ژوئی سانس متضمن نوعی لذت توامان با گسیختگی آزردهنده است.

۳- سادیسیم یک بیماری روانی است که در آن شخص بیمار از آزار دادن دیگران لذت می‌برد. مازوخیسیم صورت وارونه سادیسیم است. شخص مازوخیسیتی از آزار و شکنجه دادن خود کسب لذت می‌کند (کاپلان و سادوک، ۱۳۷۹: ۳۷۰).

۴- «اگر به دلیلی شیئی که یکی از تکانه‌های نهاد را ارضا می‌کند، در دسترس نباشد، شخص ممکن است که تکانه را به یک شیء دیگر معطوف کند. این جریان را جابه‌جایی می‌نامند. برای مثال، کودکی که از پدر خود یا بزرگسالی که از رئیس خود متنفر است و ترس از تنبیه مانع بیان این خصومت به پدر یا رئیس می‌گردد، ممکن است پرخاشگری خود را بر روی شخص دیگری جابه‌جا کند. کودک شاید برادر کوچک‌ترش را بزند و بزرگسال ممکن است بر سر فرزندان خود فریاد بکشد» (شولتز، ۱۳۸۴: ۶۷-۶۶).

منابع

- آفرین، فریده (۱۳۸۸)، «بررسی رمان شازده‌احتجاج از چشم‌انداز یونگ»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال دوم، شماره ۷، صص ۳۵-۹.
- ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲)، *ناخودآگاه*، ترجمه شیوا رویگریان، تهران: مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۶)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۷)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابولقاسمی، تهران: ماهی.
- بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴)، *فروید در مقام فیلسوف*، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸)، «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روانکاوی لکان»، *فصلنامه زبان و ادب پارسی*، شماره ۴۲، صص ۴۶-۲۷.
- حسن‌لی، کاووس و قلاوندی، زیبا (۱۳۸۸)، «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده‌احتجاج هوشنگ گلشیری»، *فصلنامه ادب پژوهی*، شماره ۷ و ۸، صص ۲۵-۷.
- دیچز، دیوید و ستلوردی، جان (۱۳۷۴)، «رمان قرن بیستم»، *نظریه رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نظر، صص ۱۲۱-۱۱۵.
- سناپور، حسین (۱۳۸۰)، *هم‌خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری)*، تهران: دیگر.
- سیدان، مریم (۱۳۸۸)، «تحلیل و بررسی شازده‌احتجاج گلشیری با دیدگاه ساخت‌گرایانه»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال اول، شماره ۴، صص ۸۲-۵۳.
- شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی ال (۱۳۸۴)، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه یوسف کریمی و دیگران، تهران: ارسباران.

- صابرپور، زینب و غلامی نژاد، محمدعلی (۱۳۸۸)، «روابط قدرت در رمان شازده/احتجاب»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص ۹۹-۱۲۴.
- کاپلان، هارولد و سادوک، بنیامین (۱۳۷۹)، خلاصه روان‌پزشکی علوم رفتاری- روان‌پزشکی بالینی، ترجمه نصرت‌الله پورافکاری، تهران: شهر آب.
- کدیور، میترا (۱۳۸۱)، مکتب لکان: روانکاوی قرن بیست و یکم، تهران: اطلاعات.
- کریستوا، ژولیا (۱۳۸۶)، «زمان زنانه»، ترجمه نیکو سرخوش، سرگستگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: مرکز، صص ۱۳۷-۱۰۴.
- کلیگز، مری (۱۳۸۸)، درسنامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۴)، شازده/حتجاب، تهران: نیلوفر.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- موللی، کرامت (۱۳۸۳)، مبانی روانکاوی فروید و لکان، تهران: نی.