

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹
(از ص ۳۳ تا ص ۶۶)



10.22059/jlcr.2020.281883.1258

Print ISSN: 2382-9850 & Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

A Psycho-metaphoric Analysis of Childish Story: "Something from Nothing", Based on the Theory of Linguistic Unconscious

Amir Hossein Zanjanbar¹

M.A. Student Computational Linguistics, University of Tehran

Fateme Bostani

M.A. Student Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.

Gholamhossein Karimi Doostan

Professor, Linguistics Department, University of Tehran

Received: May, 22, 2019 & Accepted: January, 14, 2020

Abstract

Jacques Lacan knows the language as the "Trojan horse" which is given to us by the "other," but within it, there are some soldiers hiding and occupying all our existence. He not only considers a linguistic structure for the unconscious, but also believes that it is born of language. Unlike Freud's theory of the unconscious, which is based on biological drives, the most important paradigm of Lacanian "linguistic unconscious" is the concept of "meta other," which, during the child's development, spreads in the imaginary order, symbolic order, and real order respectively and overshadows the existence of fundamental concepts such as unconscious, language, superego, ego-ideal, and desire. Since applying the theory of the linguistic unconscious to literature is a post-structuralist approach and the purpose of post-structuralism is to reread the text, the purpose of this study is to reread Phoebe Gilman's *Something from Nothing* based on the paradigms of this theory and the metaphors in the visual text and written text of the book. Critics' neglect of interdisciplinary approaches to children's literature, their one-dimensional and merely figurative view of metaphor instead of using it to analyze stories, and most importantly, the scarcity of research in the field of analytical critique of children's literature in Iran, call for research in this field. Thus, the present study employs Lacanian psychoanalysis to answer two fundamental questions regarding *Something from Nothing*: What are the metaphors and tropes based on the linguistic unconscious that make rereading of the text possible? Through what mechanisms do these metaphors and tropes lead to the production of meaning?

Keywords: Linguistic unconscious, Post-structuralist Criticism, Lacan, Child's story, Subjectivity, metaphor, Semiotics.

1 . Email of the corresponding author: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

تحلیل استعاره- روان‌کاوی داستان کودکانه «یک داستان محشر»: بر پایه نظریه ناخودآگاه زبانی

امیرحسین زجانبار^۱

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی رایانشی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

فاطمه بستانی

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران

غلامحسین کریمی دوستان

استاد زبان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۳/۰۱؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۴

چکیده

لکان نه تنها ناخودآگاه را دارای ساختار زبان، بلکه آن را زبیده‌ی زبان می‌داند. مهم‌ترین کلیدواژه نظریه «ناخودآگاه زبانی» مفهوم زبان‌شناختی «دیگری بزرگ» است که در سایه نظام سه‌گانه‌ی ساحت‌های «واقعی، خیالی، نمادین» مفاهیم روان‌کاوانه بنیادینی چون ناخودآگاه، اگو، میل و غیره را بازتعریف می‌کند. دیگری بزرگ دلالت بر نظم نمادینی دارد که خود را بر فرایند سوپزکتیویته تحمیل می‌کند. از آنجا که هم رویکرد ناخودآگاه زبانی، هم متن «یک داستان محشر» بر فرایند تحمیلی تکوین سوژه تمرکز دارند، لذا آن رویکرد برای تحلیل این متن اختیار شده‌است. با التفات به اینکه رویکرد ناخودآگاه زبانی، روشی پساساختگرا است و هدف پساساختگرایی، دگرخوانی متن، هدف از پژوهش حاضر دگرخوانشی است که از تلاقی بایسته‌های روان‌کاوانه این نظریه با رهیافت‌های استعاره‌ی نهفته در متن حاصل می‌آید. از آنجا که لکان استعاره و مجاز را مجرای تحقق سوژه می‌داند، پژوهش پیش‌رو به روش تحلیلی توصیفی، ضمن کشف استعارات و مجازهای مرتبط با سوپزکتیویته، در پی چگونگی نقش این استعاره‌ها و مجازها در بازخوانی روان‌کاوانه متن می‌باشد. کم‌توجهی پژوهشگران ادبیات کودک به رویکردهای بین‌رشته‌ای، نگاه تک‌بعدی و صرفاً آرایه‌ای آن‌ها به استعاره، و نیز تغافل از خوانش‌های نشانه‌شناختی داستان ضرورت پژوهش را انکارناپذیر می‌نماید. این پژوهش برای نخستین بار از نظریه لکان برای خوانش بینامتنی دو متن نوشتاری و تصویری بهره می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: ناخودآگاه زبانی، لکان، نقد پساساختگرا، داستان کودک، سوپزکتیویته، نشانه‌شناسی، استعاره.

۱. مقدمه

پیوسته دو نگاه متفاوت نسبت به استعاره، شاکله گفتمان‌ها بوده‌است: یکی نگاه ارسطویی مبتنی بر اختصاص آرایه‌ای استعاره به زبان شعر و نه زبان علم، دیگری نگاه افلاطونی مبتنی بر لاینفک بودن استعاره از زبان، اعم از علمی یا شعری. «در نیمه دوم قرن بیستم، صنایع بلاغی یا دست‌کم معانی معرفت‌شناختی آن‌ها دوباره مورد توجه ساختگرایانی چون

استروس و یاکوبسن، و پس‌اساخت‌گرایانی چون دریدا و لکان، و شناخت‌شناسانی چون لیکاف و جانسون قرار گرفت» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۱۶). این گرایش‌های نظری نه‌تنها زبان بی‌استعاره را قابل تصور نمی‌دانند، بلکه نقش صور بلاغی به‌ویژه استعاره را در ساختن واقعیت می‌دانند، نه در انتقال آن. در همین راستا، لکان استعاره را مجرای برساختن واقعیت، به‌ویژه مجرای برساختن سوژه، می‌داند؛ به‌طوری‌که در دههٔ پنجاه اعلام می‌کند: سوژه اثر دال‌ها است و از طریق استعاره و مجاز مرسل محقق می‌شود. به گفتهٔ موللی، مجاز و استعاره دو مقوله‌ای هستند که لکان به‌ترتیب به‌جای دو اصطلاح فرویدی «جابه‌جایی» و «نمادسازی» به‌کار گرفته‌است. فروید «جابه‌جایی» و «نمادسازی» را دو شاخصهٔ اصلی تفکر ناخودآگاه می‌دانست (ر.ک؛ موللی، ۱۳۸۶: ۸۷). دیوید لاج، با استناد به نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن، می‌گوید: نمادسازی با قطب استعاری زبان (در محور جانشینی) متناظر است و جابه‌جایی با قطب مجازی (در محور همنشینی) (فالر و دیگران، ۱۳۹۷: ۵۱). در پژوهش پیش‌رو استعاره اعم از عناصر بیانی‌ای نظیر استعاره، تمثیل، سمبل، و نماد فرض شده‌است و متفاوت از مجاز مرسل. به زبان دیگر، استعاره عبارت است از جانشینی هر چیزی (هر واحد زبانی) به‌جای چیز دیگر (واحد زبانی دیگر) در محور جانشینی و بر اساس مشابهت. از همین رو «استعاره» در پژوهش حاضر، هم‌ناظر به ای.دی.ام (اصطلاح) روان‌کاوانهٔ آن می‌باشد و هم‌ناظر به اصطلاح ادبی‌اش. به‌عبارت دقیق‌تر، این پژوهش بر آن دسته از استعاره‌های ادبی نهفته در متن (اعم از استعاره، تمثیل، نماد) متمرکز است که یا مستعارمنه آن یک مفهوم روان‌کاوانه است، یا مستعارمنه آن خود از منظر علوم روان‌کاوی یک استعاره (نمادسازی و همانندسازی) به‌شمار می‌آید. می‌توان به استعارات ادبی‌ای که مستعارمنه آن در یکی از دو حالت فوق صدق کنند «استعارهٔ ادبی روان‌کاوانه» اطلاق کرد. درواقع، «تحلیل استعاره- روان‌کاوی» نوعی تحلیل نشانه‌شناختی است که در «تحلیل نشانه‌روان‌کاوی رمان نوجوان مسابقه دات‌کام با رویکرد واسازی» (زنجبیر و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۹-۸۲) از آن با عنوان «تحلیل نشانه- روان‌کاوی» یاد شده‌است. «یک داستان محشر»، ظاهراً داستان بازیافت و حفاظت از محیط زیست است، اما درواقع، کل داستان استعاره‌ای است از فقدان عارض‌شده بر ناخودآگاه. برخلاف فروید که ناخودآگاه را دیگری جوشان و فاقد نظم می‌انگاشت، لکان برای ناخودآگاه نظم و ساختاری زبانی قائل است. با توجه به اینکه در داستان چندرسانه‌ای مذکور نقش روایی رسانهٔ تصویر کمتر از نقش رسانهٔ نوشتاری آن نیست، هدف از پژوهش حاضر کشف استعاراتی در خرده‌روایت‌های تصویری و نوشتاری کتاب است که در اثر همکردهای بینارسانه‌ای به دگرخوانی متن کمک می‌کنند. بنابراین، پژوهش پیش‌رو، بایسته‌ها و

کلیدواژگان نظریه ناخودآگاه زبانی را فهرست نموده، سپس بر اساس آن فهرست، با روشی تحلیلی-توصیفی پاسخگوی دو پرسش خواهد بود: اولاً، کدام مجازها و استعارات در متن چندرسانه‌ای مذکور تظاهر نظام سه‌گانه سوژه‌بودگی لکان و سایر کلیدواژه‌های نظریه او می‌باشند؟ ثانیاً، این مجازها و استعارات طی چه سازوکاری دگرخوانشی از متن، با محوریت سوژه‌کتیویته، ارائه می‌دهند. «سوژه‌کتیویته به‌مثابه مفهومی انتقادی، ما را به در نظر گرفتن این مسئله فرا می‌خواند که هویت از کجا و چگونه سر برمی‌آورد، تا چه حدی قابل درک است و تا چه میزان امری است که بتوان بر آن تأثیر و کنترل داشت» (هال، ۱۳۹۵: ۱۲). فهرست کلیدواژگان و بایسته‌های نظریه مذکور که با عنوان مبانی نظری در این پژوهش آمده‌است، چیزی بیشتر، دقیق‌تر و بعضاً متفاوت است از آنچه که در درس‌نامه‌های نظریه‌های ادبی و یا مقالات ادبی تاکنون موجود بوده‌است. از آنجا که در گستره در گستره ادبیات داستانی کودک و نوجوان در ایران، نقدی با نظریه لکانی انجام نشده‌است، بنابراین، گشایش دریچه‌ای به این منظر ضروری می‌نماید.

۲. پیشینه پژوهش

لکان با بازخوانی اصطلاحات فروید، کمک شایانی به فلسفه قرن بیستم در فرانسه، نظریات نقد، و روانکاوی نموده‌است. در ایران مقالاتی چند در مورد خوانش لکانی به رشته تحریر در آمده‌است. سه پژوهش «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روانکاوی لکان» (پابنده، ۱۳۸۸: ۲۷-۴۶)، «خوانش شعر ایمان‌بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ فرخزاد از دیدگاه تحلیل روانکاوی لکان» (ابراهیمی، ۱۳۹۰: ۱-۲۴)، «خوانش لکانی از شعر ندای آغاز اثر سهراب سپهری» (سعیدی، ۱۳۹۲: ۱۰۰-۱۱۸) با شیوه تحلیلی یکسان و درخصوص ژانری همسان (شعر نیمایی) انجام شده‌است. در هر سه پژوهش صرفاً سه‌گانه نظریه لکان پیاده‌سازی و سایر بایسته‌های آن نادیده انگاشته شده‌است. «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه» (محسنی، ۱۳۸۵: ۹۸-۸۵) نگاهی نسبتاً زبانشناختی دارد. «خوانش لکانی روان‌پریشی رمان بوف کور» (حیدری و فرد، ۱۳۹۳: ۴۱-۶۱)، «عشق متنی، تجربه عشق در کتاب عشق روی پیاده‌رو» (نجومیان، ۱۳۹۱: ۹۷-۱۱۷)، «خوانش لکانی از امر سیاسی در رمان همسایه‌ها» (حیدری و فرد، ۱۳۹۳: ۴۳-۶۶)، «خوانش لکانی رمان عامه‌پسند پریچهر» (صابری و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۱-۱۴۱)، و «خوانشی لکانی از شازده‌احتجاج» (یزدخواستی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۱۱-۱۳۹) از دیگر مقالاتی هستند که وفق رویکرد لکانی تحریر شده‌اند.

۳. مبانی نظری

در این بخش فهرست وسیعی از کلیدواژگان نظریه ناخودآگاه زبانی معرفی می‌شود. این فهرست مشتمل است بر: نام‌پدر و فالوس، سامان‌های سه‌گانه «خیالی، نمادین، واقعی»،

زنجیره گفتمان دوگانی، ناخودآگاه، میل، اگو، سوژه شکافته، خود آرمانی، مطلوب گمشده، آرمان خود، دیگری بزرگ، اختگی نمادین و بیگانگی، مجاز و استعاره، تلفیق رانه مرگ و زندگی، علامت واحده، ابژه کوچک (a)، فانتزی، و ژوئیسانس.

۱-۳. نام پدر و فالوس

«هر گونه تحقیقی در زندگی که بتواند ورای مرگ و نابودی رفته در نسل‌های بعدی تداوم پیدا کند، منبعی جز نام پدر ندارد» (موللی، ۱۳۸۶: ۱۰۷)، مثل هویت اسمی افراد جامعه که نسل به نسل متکی بر هویت اسمی پدر است (منظور از پدر به لحاظ مادی نیست بلکه منظور، ساحت استعاری پدری است) (ر.ک: همان: ۹۲). لکان پدر را صاحب فالوس (قضیب) می‌داند و فالوس را دال فقدان.

۲-۳. تریلوژی سوژه‌بودگی

لکان برای وجود نفسانی یا سوژه‌بودگی سه وجه قائل است: سامان خیالی، نمادین، و واقعی. او رابطه این سه وجه را به حلقه‌های گره برومه در هندسه موضعی تشبیه می‌کند که اگر یک حلقه از این سه‌گانه حذف شود، دو حلقه دیگر نیز از هم جدا می‌شوند (ر.ک: همان: ۶۸).



شکل (۱) گره برومه

۱-۲-۳. سامان خیالی^۲

مرحله‌ای پیش‌زبان‌ی است و هسته آن، مرحله آینه‌ای^۳. مرحله آینه‌ی از شش ماهگی آغاز می‌شود، تا هجده ماهگی ادامه می‌یابد. در این مرحله، کودک برای نخستین بار به شناخت تصویر خود در آینه نائل می‌آید (می‌تواند به جای تصویر در آینه، متوجه سایه یا هر انعکاس دیگری از خود شود)، «نخستین عنصری که کودک خود را با آن تطبیق می‌دهد، چیزی جز تصویر او نیست» (همان: ۱۵۸)، «اما هنوز میان خود و دیگری، به ویژه مادر، جداسازی نمی‌کند؛ به زبان دیگر، از دیدگاه فروید، کودک در مراحل نخستین زندگی، توان جداسازی میان ذهن و عین، و میان خود و واقعیت بیرونی را ندارد» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۲۵) اما چندی بعد، دست از توهم «اتحاد مادر- کودک» می‌کشد، مادر را جدا از خود درک می‌کند؛ یعنی بازتعریفی از مادر به مثابه «دیگری» دارد. این فرایند باعث ایجاد این توهم می‌شود که میل مادر به تمامی متوجه اوست. بدین ترتیب، کودک و مادر درگیر رابطه‌ای دوسویه می‌شوند. تکوین سامان خیالی تا دوره اودیپی ادامه می‌یابد. کودک اودیپی متوجه میل مادر به پدر

شده، با پذیرش «نام‌پدر»، به‌عنوان رقیبی که مرجع میل مادر است، وارد سامان نمادین می‌شود.

۳-۲-۲. سامان نمادین^۲

همان «دیگری بزرگ»^۵ است. اولین شرط دسترسی به سامان نمادین، قبول پدر است. برخلاف مرحله پیش‌زبانی آینگی که مادر بر مسند قدرت است، در این مرحله پدر در اقتدار است و کودک جدایی و عدول از اتحادِ مادر-کودکی را با دخالت پدر به شکل نمادین می‌آموزد. کودک پسر که در رقابت با پدر برای تصاحب مادر قرار دارد، می‌کوشد برای ورود به گفتمان مادر، از تطابق با پدر بهره ببرد، لذا خود را با پدر همانندسازی و از نظام نشانه‌ای او استفاده می‌کند. از همین رو، زبان و نظام نمادین از طریق پدر به فرزند منتقل می‌شود.

۳-۲-۳. سامان واقعی^۶

حفره‌ای در سامان نمادین است. سامان نمادین (دیگری بزرگ) مرکز زوده است؛ یعنی حول فقدان و حفره‌ای موسوم به «امر واقع» پدید می‌آید. امر واقع، همان جهان است، قبل از تکه‌تکه شدن به وسیله زبان. امر واقع همیشه برای سوژه گم‌شده است، چراکه همواره وساطت زبان، دریافت تحریف‌شده‌ای از آن را به سوژه عرضه می‌نماید و مانع دسترسی بی‌واسطه به آن می‌شود. این دوره، نماد چیزهایی است که سوژه به آن‌ها دسترسی ندارد.

۳-۳. زنجیره گفتمان دوگانی

لکان قائل به دو زنجیره گفتمانی است که همزمان و به موازات یکدیگر فعال می‌شوند: یکی، «زنجیره سخن» که در سطح اگو (خودآگاه) رخ می‌دهد و دیگری، زنجیره «تفکر ناخودآگاه». این دو عمدتاً مستقل از یکدیگرند و اگر ارتباطی بیابند، ارتباطشان فراتر از سطح دال‌ها نخواهد بود (ر.ک؛ فینک، ۱۳۹۷: ۵۱)؛ چراکه ناخودآگاه انباشت همان دال‌هایی است که خودآگاه آن‌ها را واپس رانده است. (لازم به تأکید است که ناخودآگاه انباشت دال‌ها است، نه انباشت مدلول‌ها. مثلاً ممکن است در «زنجیره سخن» طی لغزشی زبانی، «تفکر ناخودآگاه» به جای «ترازو» دال هم‌آوای «آرزو» را جانشین کند، درحالی که این دو دال، هیچ رابطه‌ای مدلولی باهم ندارند.)

۳-۴. ناخودآگاه

زنجیره‌ای از دال‌هاست که از برخورد نظام نمادین ترافردی (زبان) و بینافردی با سوژه پدید می‌آید. دارای ساختاری مبتنی بر دال‌های زبانی است و دال‌های آن از طریق فنون مکنون در زبان، که مجاز و استعاره از آن جمله‌اند، تجلی می‌یابند (ر.ک؛ موللی، ۱۳۸۶: ۲۷).

«سوژه ناخودآگاه لکان برخلاف فروید، دارای عاملیت و فاعلیتِ قصدی و خودآیین نیست، بلکه گفتمان دیگری است» (ر.ک؛ فینک، ۱۳۹۷: ۱۰۲).

۵-۳. میل

«نیاز، خواسته، و میل در نظریه لکانی نوعی سه‌گانه مفهومی-واژگانی تشکیل می‌دهند» (جانستون، ۱۳۹۴: ۵۳). فروید خواسته‌ها را زیستی می‌داند. لکان با وجود اینکه منکر پایه زیست‌شناختی ذهن نیست، آن‌ها را ابژه‌های زبان‌شناختی می‌بیند. «نیاز» را برای نامیدن احتیاجات زیستی و «میل» را در مفهومی روانی به کار می‌گیرد (ر.ک؛ پالم، ۱۳۹۵: ۹۳). در دوره پیشاکلامی، وقتی نیازهای زیستی با حرکاتی طبیعی، مثل گریه یا تغییر حالت چهره، بیان می‌شود و والدین با برآوردن آن‌ها واکنش تشویقی مثبتی به بیان طبیعی مذکور نشان می‌دهند، کم‌کم «نیاز» (که امری زیستی و طبیعی است) را از طریق جفت «نیاز- بیان» در آگاهی کودک، طبیعت‌زدایی و آن را به «خواسته» (که امری زبان‌شناختی است) بدل می‌کنند. بنابراین، «نیازها با ترجمه شدن به خواسته‌ها، واجد مازادهایی می‌شوند که دارای اهمیتی فراتر از اهمیت زیستی‌اند» (جانستون، ۱۳۹۴: ۵۶). میل نه در پی ارضاء، بلکه در پی تداوم خویش است. لذا از دالی به دال دیگر می‌پرد و هرگز به تثبیت نمی‌رسد. از طرفی، «میل» موجودیتش را از دیگری می‌گیرد و دیگری نیز از دیگری. پس مسری است. «میل دیگری» اشاره دارد به «دیگری» هم به‌عنوان حالت مضاف‌الیهی فاعلی و هم به‌عنوان حالت مضاف‌الیهی مفعولی‌اش. یعنی، نقش مضاف‌الیهی «دیگری» به سه معنا به کار رفته است: میلی که از آن دیگری است (استعمار شدن سوژه در میل‌ورزی)، باب میل دیگری واقع شدن (تأیید سوژه توسط دیگری)، و میل به دیگری (تمایل سوژه به دیگری).

۳-۶. اگو (من نفسانی)

امری خیالی است. چراکه «با توجه به تصویری که فرد از هم‌نوع خویش دارد، شکل و سامان می‌گیرد و این مهم قبل از همه، ناشی از تصویری است که آینه به او ارائه می‌دهد» (موللی، ۱۳۸۶: ۱۹). لکان برخلاف فروید و دکارت معتقد است: «اگو، سوژه نیست، ابژه است؛ به دیگر بیان، به‌رغم آنچه شعور خودآگاه می‌گوید، اگو جایگاه عاملیت خودآیین، محل استقرار من فاعلی آزاد و حقیقی که سرنوشت خود را رقم می‌زند، نیست» (جانستون، ۱۳۹۴: ۴۰).

۳-۷. سوژه شکافته (سوژه خط‌خورده (\$))

«سوژه، چیزی نیست جز شکاف بین دو شکل غیریت: اگو به‌منزله دیگری و ناخودآگاه به‌منزله گفتمان دیگری» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۰۷). لکان به ایجاد شکاف بین اگو و ناخودآگاه

جداسازی (اسپالتانگ)^۷ می‌گوید. «این شکاف محصول کارکرد زبان در جریان اولین لحظات سخن گفتن ما در کودکی است» (همان: ۱۰۷).

۸-۳. من مطلوب (خود آرمانی)

هسته آگو از حس نارسیستی «خود آرمانی» در بازخوردش با آینه، در مرحله آینگی، شروع به شکل گرفتن می‌کند و بعد از مرحله آینگی نیز با تماشای آینه نگاه دیگران (سایر آگوها و دیگری‌های کوچک) ادامه می‌یابد.

۹-۳. مطلوب گمشده (چیز فرویدی)

مطلوب گمشده، در سامان واقعی قرار دارد، نه در سامان نمادین. بنابراین مدلول نیست؛ یعنی با هیچ دالی نمادین نمی‌شود. «اتحاد با مادر» مطلوب گمشده محسوب می‌شود و مادر پیشازبانی در جایگاه «چیز فرویدی» است. «چیز» نامی است که لکان از فروید وام گرفته است برای ماهیت شبح‌گون و نام‌ناپذیری که تمام گستره تجربه کودکانه پیشازبانی را در بر می‌گیرد. از ابتدا به معنای واقعی کلمه وجود ندارد، صرفاً هنگامی که وساطت زبان این اتحاد بی‌واسطه و دال‌ناپذیر تجربه پیشازبانی را زایل می‌کند، خلق و منجر به شکافتگی سوژه می‌گردد (ر.ک؛ لواین، ۱۳۹۷: ۵۸).

۱۰-۳. کمال مطلوب (آرمان خود)

غایت هدف آگو، رسیدن به آرمان خود است (ر.ک؛ مولی، ۱۳۸۶: ۱۶۹). برخلاف خود آرمانی که در سامان خیالی است، آرمان خود مربوط به سامان نمادین است. «نقطه هویت‌یابی نمادین من است. نقطه‌ای در "دیگری بزرگ" که از آن، خودم را نظارت و داوری می‌کنم» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۱۱۱). آرمان خود سوژه‌کتیویته‌ای است از «شبکه معیارها و آرمان‌های اجتماعی نمادینی که سوژه در حین دوران آموزش درونی می‌کند» (همان: ۱۱۲).

۱۱-۳. دیگری بزرگ

دیگری بزرگ را لکان با «O» بزرگ نمایش می‌دهد و دلالت بر نظم نمادینی دارد که تک‌تک سوژه‌ها و آگوها را به صورت پنهان مجبور به پیروی از میل و اراده خود می‌کند. بر سوژه خاصی دلالت ندارد و می‌تواند به شکل قانون، زبان، دین، خدا و... تظاهر کند. همچنین، می‌تواند مجازاً در هیئت فردی نیز سوژه‌کتیو شود؛ مثلاً پلیس نماینده قانون است و به‌علاقه جزء به کل می‌تواند مجازاً به قانون، به‌عنوان دیگری بزرگ، دلالت کند.

۱۲-۳. اختگی نمادین و بیگانگی

«من خودم را در زبان شناسایی می‌کنم، اما تنها با از دست دادن خود در آن، به‌مثابه یک شی» (Lacan, 1977: 86). کودک بین حفظ هویتش و سلطه دیگری بزرگ (زبان) مجبور است که سلطه زبان را انتخاب کند. لکان به این انتخاب می‌گوید: «انتخاب واداشته»

فینک، ۱۳۹۷: ۱۰۷) و سلطه تدریجی زبان را «فرایند بیگانگی» می‌خواند. زبان (دیگری بزرگ) به‌عنوان «یک عاملیت بی‌نام و نشان، گفتارها، ژست‌ها و حرکاتمان را به ما دیکته می‌کند» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۱۴). «اختگی عبارت است از شکاف بین آنچه من بلاواسطه هستم و عنوان نمادینی که شأن و اقتدار خاصی به من اعطا می‌کند.» (همان: ۴۹).

۱۳-۳. علامت واحد

فروید به وحدت در کثرت التفات دارد، اما لکان بیشتر به کثرت در عین وحدت. لکان پیدایش «اگو» را بسان پیدایش اعداد طبیعی از صفر می‌داند. صفر عدم است اما در دستگاه ریاضی پثانو، عدد «یک» با استفاده از صفر تعریف می‌شود: عدد «یک»، عبارت است از کاردینال مجموعه‌ای که صفر را به‌عنوان عضو در خود دارد. عدد «دو» کاردینال مجموعه‌ای است که صفر و یک را دارد. بدین ترتیب، تعریف اعداد به‌صورت بازگشتی ادامه می‌یابد. صفر را نمی‌توان به‌عنوان واحد شمارش در نظر گرفت، ولی برای حصول توالی اعداد ناچاریم که بدان ارزشی غیرصفر بدهیم؛ گویی صفر را می‌توان مساوی یک دانست. لکان «تساوی نادرست یک با صفر» را «اشتباه محاسباتی» می‌خواند. اگو نیز مانند اعداد طبیعی، موجودیتی است برساخته و برخاسته از عدم (ر.ک؛ موللی، ۱۳۸۶: ۱۷۳).

۱۴-۳. مجاز و استعاره

استعاره عبارت است از: وجود یک دال که در محور جانشینی جایگزین دالی دیگر شده‌است؛ مثلاً بیمار فروید، به نام «هانس کوچولو»، اسب را جانشین پدر می‌کند. مجاز مرسل عبارت است از: دلالت دالی که در محور همنشینی، جایگزین دالی دیگر می‌شود. این همنشینی می‌تواند به‌علاقه جزئیت و کلیت باشد؛ مثل وقتی که پرخوری مرضی، دالی بر تمایلات لیبیدوی دهانی (بوسه) است.

۱۵-۳. تلفیق رانه مرگ و زندگی

رانه مرگ و رانه زندگی روی یک نوار موبیوس واقع شده‌اند که با شروع از یکی می‌توان به دیگری رسید، همان گونه که هگل و اسپینوزا هستی را ادامه نیستی می‌دانستند.

۱۶-۳. ابژه کوچک (a)

بدهم‌ترین الگوواره (پارادیم) نظریه لکان مفهوم ابژه (a) است. کودک می‌خواهد ابژه میل مادر باشد، اما میل مادر به دال نخستین (فالوس) گرایش دارد. بنابراین، شکافی در اتحاد مادر-کودک ایجاد می‌شود. ابژه (a)، ته‌مانده این اتحاد فرضی است که سوژه شکافته در قالب فانتزی به آن درمی‌آویزد، تا با توهم تمامیت، جلو انشقاق خود را گرفته، به رضایت ژوئیسانسی برسد. لکان این ته‌مانده را موضوع میل دیگری بودن، یا علت-میل یا ابژه کوچک (a) می‌گوید. «ابژه (a)، احساس مداومی است مبنی بر اینکه چیزی از زندگی ما

گمشده است، یا فاقدش هستیم» (هومر، ۱۳۹۰: ۱۲۲). روایت اولیه لکان از ابژه (a) همان «چیز فرویدی» یا «مطلوب گمشده» است. لکان ابژه (a) را در دوره‌های مختلف با دلالت‌های گوناگون به کار گرفته است. دهه ۱۹۵۰ ابژه a را متعلق به سامان خیالی می‌دانست و آگو را به مثابه «دیگری». آگوی سوژه را با a (خمیده) و آگوی اشخاص دیگر را در مقابل با \bar{a} نمایش می‌داد. از ۱۹۶۶ میلادی، با افزودن پراتنز، ابژه (a) را متعلق به سامان واقعی دانست و آن را به عنوان آخرین باقی‌مانده اتحاد فرضی مادر-فرزند به کار برد (ر.ک؛ فینک، ۱۳۹۷: ۱۸۷).

۱۷-۳. فانتزی

«صحنه‌ای خیالی است که سوژه در آن، قهرمان داستان است. فانتزی همواره بیانگر تحقق و ارضای آرزویی است... و عموماً ترکیبی از عناصر آگاهانه و ناخودآگاه است که بین دو قطب واقعیت و خیال قرار می‌گیرد... فانتزی از خودارضایی و ارضای توهم‌آمیز رانه سرچشمه می‌گیرد... لذتی که از فانتزی می‌بریم نه ناشی از دستیابی به ابژه آن بلکه ناشی از به روی صحنه آوردن میل است» (هومر، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۱).

فانتزی حاصل رابطه سوژه شکافته است با ابژه (a). لکان این رابطه را با علامت لوزی نشان می‌دهد: $a \diamond$ (ر.ک؛ فینک، ۱۳۹۷: ۱۳۰).

۱۸-۳. ژوئیسانس^۱

برخلاف «اصل لذت» فروید که مبتنی بر اجتناب از تألم است، ژوئیسانس، مثل خاراندن، لذتی همراه با درد است. دو نوع است: یکی ژوئیسانسی است که در دوره پیش‌شاندادی، به خاطر توهم اتحاد مادر-کودک حاصل می‌آید (J_1) و دیگری لذتی همراه با رنج که در دوره پس‌شاندادی به سبب ته‌مانده توهم اتحاد مادر-کودک به صورت فانتزی به سوژه شکافته شده دست می‌دهد (J_2) (همان: ۱۳۲).

۴. داده‌ها

۱-۴. خلاصه روایت تصویری

کتاب شامل دو داستان موازی است: یکی داستان مصوری است از ماجرای ژوزف و روانداز آبی‌رنگی که پدربزرگش برایش دوخته است و دیگری، داستانی صرفاً تصویری از زندگی دو موش که در قالب پاورقی به تصویر کشیده شده است. تصاویر کتاب، یک خانه دوطبقه را نشان می‌دهند. در طبقه همکف، پدربزرگ و مادربزرگ ژوزف زندگی می‌کنند. آن‌ها نیمی از اتاق را پرده کشیده‌اند تا پدربزرگ بتواند در آن سوی پرده به شغل خیاطی بپردازد. در طبقه دوم، مادر و پدر ژوزف زندگی می‌کنند و مشابه با طبقه پایین، اتاق آن‌ها نیز از طریق پرده دو قسمت شده است، تا پدر ژوزف در یک سوی پرده به کفش‌دوزی مشغول

باشد. ذیل این ساختمان دوطبقه، طبقه‌ای دیگر نیز دیده می‌شود که فقط برای مخاطب قابل‌رؤیت است، اما از دید ساکنانش پنهان؛ چراکه این طبقه زیر کف‌پوش طبقه همکف



قرار دارد و موش‌ها در آن ساکن‌اند. متن نوشتاری در فضای سفید بین همین طبقه پنهان و ساختمان دوطبقه نوشته شده‌است. متن صرفاً درباره زندگی ژوزف است و از زندگی موش‌ها هیچ نمی‌گوید. داستان با تصویر پدربزرگ، که در حال دوختن روانداز ژورف است آغاز می‌شود. در صفحه بعد، ژوزف در گهواره‌ای مقابل آینه خوابیده‌است.

شکل ۲: موش‌ها زیر کف‌پوش ساکن‌اند. متن نوشتاری، در وسط صفحه، یعنی درست بین تصویر سکونت‌گاه موش‌ها و تصویر سکونت‌گاه خانواده ژوزف نوشته شده‌است. ژوزف در گهواره خوابیده و تصویرش در آینه بازتاب یافته‌است.

۲-۴. خلاصه روایت کلامی

پدربزرگ برای ژوزف روانداز می‌دوزد. ژوزف قرار است به‌زودی به دنیا بیاید. سرقیچی‌های اضافی‌اش از طبقه همکف، به طبقه پنهان زیر کف‌پوش می‌افتد. موش‌های زیر کف‌پوش سرقیچی‌ها را بازیافت می‌کنند و آن‌ها نیز برای بچه‌هایشان، که در صفحه بعد به دنیا می‌آیند، روانداز می‌دوزند. پس از مدتی، روانداز کهنه می‌شود. مادر از ژوزف می‌خواهد آن را دور بیندازد. ژوزف مایل نیست دور بیندازد، چون اعتقاد دارد که پدربزرگش می‌تواند درستش کند. پدربزرگ از روانداز یک کت درمی‌آورد. باز سرقیچی‌های اضافی به طبقه زیر همکف می‌افتد و موش‌ها این‌بار برای بچه‌هایشان لباس می‌دوزند. کت کهنه می‌شود. مادر از ژوزف می‌خواهد که دورش بیندازد، اما او مایل نیست که دور بیندازد، پس آن را در اختیار پدربزرگ می‌گذارد تا جلیقه‌ای از آن درآورد. با سرقیچی‌های اضافی، موش‌ها پرده می‌دوزند و با پرده، اتاقشان را دو بخش می‌کنند. ژورف با جلیقه به مدرسه می‌رود. متناظراً در پایین صفحه، تصویر بچه‌موش‌ها در مدرسه موش‌ها دیده می‌شود. از تصویر کتاب برمی‌آید که بچه دوم خانواده به دنیا آمده‌است. جلیقه، کهنه می‌شود. مادر از ژوزف می‌خواهد جلیقه کهنه را دور بیندازد. ژوزف نمی‌پذیرد. باز آن را در اختیار پدربزرگ می‌گذارد. پدربزرگ آن را کوتاه کرده، از آن کروات درمی‌آورد. باز سرقیچی‌ها می‌ریزد. موش‌ها زاد و ولد بیشتری می‌کنند و از سرقیچی‌ها رومیزی، روتختی، و غیره می‌دوزند. کروات کهنه می‌شود. پدربزرگ از کروات کهنه دکمه درست می‌کند. موش‌ها

از بازیافت سرقیچی‌ها مجهزتر می‌شوند. ناگهان ژوزف متوجه گم شدن دکمه می‌شود. ژوزف از دکمه گم‌شده، «یک داستان محشر» درست می‌کند. بنابراین، کل داستان محصول همان ماجرای مفقود شدن دکمه است. از همین رو، در تصویر صفحه پایانی، همان کتابی را در دستان ژوزف می‌بینیم که ما در حال خواندن آن هستیم.^۹

۵. تحلیل و خوانش لکانی

این بخش وفق فهرست کلیدواژگان مبانی نظری، دگرخوانشی از داستان ارائه می‌دهد.

۱-۵. زبان

این داستان با سه رسانه یا سه گونه زبان سروکار دارد: «زبان تکلم» که می‌تواند نوشتاری یا گفتاری باشد و شامل صورت نوشتاری متن و نیز شامل گفتگوهای کلامی شخصیت‌های داستان است، دیگری «زبان تصویر» که صامت و مکمل صورت نوشتاری متن است، و سومین زبان «نظام نمادین پوشاک» است که با نگاه رولان بارت زبان فرهنگی-اجتماعی به‌شمار می‌آید. زبان نمادین پوشاک، در این داستان، شالوده ارتباطی اپیسودها و میانجی دو زبان تصویری و کلامی است. در واقع، زبان نمادین پوشاک جزئی از پیرنگ داستان (ژرف‌ساخت) است و تغییر آن به‌منزله تغییر محتوای داستان است، درحالی‌که زبان تصویر و زبان تکلم در سطح فرم روایت (روساخت) می‌باشند.

۲-۵. سامان آینگی

بنا بر آنچه در تصاویر کتاب دیده می‌شود: طبقه همکف به‌وسیله پرده‌ای به دو بخش تقسیم شده‌است و مشابه آن، طبقه فوقانی نیز با پرده‌ای به دو بخش. بنا بر شواهدی که در ادامه به آن اشاره خواهد شد، یک سوی پرده استعاره‌ای است از مرحله آینگی و سوی دیگر پرده استعاره‌ای از مرحله نمادین (برای سهولت، از این پس، به این دو بخش از اتاق، به ترتیب، اتاق آینگی و اتاق نمادین اطلاق می‌شود). در اتاق آینگی، کودک در گهواره خوابیده‌است و تصویرش کاملاً در آینه مقابلش نقش بسته (شکل ۲). طی نمای بعدی و نیز نمای بعدتر آن، که همین اتاق به تصویر کشیده می‌شود، آینه از نما کم‌کم فیدآوت^{۱۰} می‌شود. یعنی در صفحه بعد، در تصویر اتاق آینگی، نیمی از آینه حذف و فقط نیمی از آن دیده می‌شود. در نماهای بعدی، که ژوزف از مرحله آینگی بیرون رفته‌است و وارد مرحله نمادین شده، در استعاره‌ای متناظر، آینه کاملاً از تصویر اتاق آینگی فیدآوت شده‌است؛ تا اینکه در صفحات بعدتر، دومین فرزند به دنیا می‌آید. همزمان با ورود بچه دوم، دوباره تصویر آینه (که نماد مرحله آینگی کودک دوم است) در اتاق آینگی ظاهر (فیداین) می‌شود و حضور آینه در اتاق آینگی، در مجاورت کودک دوم، تا پایان کتاب حفظ می‌شود. ژوزف پس از بیرون رفتن از اتاق آینگی و تا پایان کتاب هرگز بازگشتی به این اتاق ندارد.

از سوی دیگر، مادرها (مادربزرگ و مادر ژوزف) تا پایان کتاب فقط در اتاق آینگی دیده می‌شوند (شکل ۴) و هرگز در اتاق نمادین (که کارگاه‌های پدر و پدربزرگ است)، حضور ندارند (این یک تصویر استعاری است که اشاره دارد بر اینکه در سامان آینگی، مادرها در مسند قدرت‌اند و در سامان نمادین پدرها). لبخند والدین، گرد گهواره ژوزف، دال بر فرایند طبیعت‌زدایی کردن از «نیازها»ی کودک است (شکل ۲). به عبارتی، در مرحله خیالی، واکنش‌های تشویقی اطرافیان (لبخند والدین) نیازهای طبیعی کودک را تبدیل به «خواست» می‌کند.

۳-۵. خود آرمانی

تصویر ژوزف در آینه، تصویری استعاری از پدیده انطباق در مرحله آینگی است و بر انطباق ژوزف (یعنی: انطباق a خمیده) با تصویر خودش (یعنی: با a خمیده، به‌عنوان «خود آرمانی») دلالت دارد^{۱۱}. از طرفی یک «تصویر» بالذات و فی‌نفسه به‌خاطر ماهیت عرّضی و غیرواقعی‌اش دلالت دارد بر خیالی بودن ساحت «خود آرمانی».

۴-۵. دیگری بزرگ

دیگری بزرگ، عرف و نظام نمادینی است که مطابق با آن، مادر و پدربزرگ کهنگی لباس را نقص تلقی می‌کنند و اصرار دارند بر اصلاح لباس ژوزف مطابق با میل این نظام. «میل به‌وسیله دیگری بزرگ مرکز‌زوده، [یعنی] همان سامان نمادین، ساختار می‌یابد. آنچه من بدان میل می‌ورزم، از پیش به‌وسیله دیگری بزرگ، یعنی فضای نمادینی که در درونش سکنی دارم، تعیین می‌شود» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۱۵۹). نظام نمادین لباس، مجازاً (به‌علاقه جزء به کل) دلالت دارد بر کلیه نظام‌های نمادینی که در فرایند رشد و پرورش دخیل هستند؛ مانند فرهنگ، زبان، مدرسه، دین، تاریخ و

۵-۵. میل و انتخاب واداشته

میل مادر و پدربزرگ از آن خودشان نیست، بلکه میلی عمومی از سوی «دیگری بزرگ» است که فقط از دهان مادر (به‌مثابه عروسک سخنگوی دیگری بزرگ) و نیز از دهان پدربزرگ صادر می‌شود. مادر همچون عروسکی سخن‌گو در پایان هر اپیسود، جمله مکانیکی «دیگر وقتش رسیده که بیاندازی‌اش دور» را تکرار می‌کند. پدربزرگ اگرچه خودش خیاطی می‌کند، اما فاعلی خودآیین نیست. یک خیاط اعتباری است که به میل دیگری بزرگ، یعنی به میل عمومی نظام پوشاک جامع، می‌برد و می‌دوزد. از آنجا که میل درگیر زنجیره‌های استعاری و مجازی زبان می‌شود، میل عمومی است و نه خصوصی (ر.ک؛ پالم، ۱۳۹۵: ۹۴). خیاطی کردن‌های پدربزرگ جهت اصلاح پوشش ژوزف بیانگر این است که: نه ژوزف، نه پدربزرگش و نه دیگران از طریق زبان (نظام نمادین پوشاک)

صحبت نمی‌کنند، بلکه زبان (نظام نمادین پوشاک)، به‌عنوان دیگری بزرگ، از طریق آن‌ها صحبت می‌کند و آن‌ها را ابژه خود ساخته‌است. در همین راستا، نظریه مارکسیستی بُت‌وارگی کالا دربارهٔ بت‌وارگی لباس در قالب «احضار ایدئولوژیکی» آلتوسری سر برمی‌آورد که ناظر بر «توهم انتخاب» است، انتخابی اجباری که لکان به آن «انتخاب واداشته» و فریدمن به آن «توهم انتخاب» (Friedman, 1999: vii) می‌گوید.

۶-۵ آرمان خود

پدربزرگ، نقش آرمان خود را دارد. ژوزف پیوسته سعی می‌کند خودش را با او همسان‌سازی نماید. هر بار لباس کهنه‌اش را در اختیار پدربزرگ می‌گذارد تا هر جور که او صلاح می‌داند، برایش ببرد و بدوزد. هر بار از پوشیدن لباسی که پدربزرگ برایش می‌دوزد، احساس شادی و رضایت می‌کند (همان‌گونه که در مرحلهٔ آینگی، از دیدن تصویرش - به‌عنوان دیگری - احساس شادی و شغف کرده‌بود و در برابر آینه خودش را با تصویرش



(منطبق). در کارگاه پدربزرگ (در اتاق نمادین)، آینه‌ای برای پرو لباس وجود دارد، اما هر بار ژوزف پشت‌به‌آینه و روبه پدربزرگ ایستاده، لباس جدیدش را برانداز می‌کند تا در آینه نگاه تأییدی پدربزرگ، زیبایی لباس خود را ببیند.

شکل ۳: در طول داستان، حتی تنها باری که ژوزف روبه آینه در اتاق کار پدربزرگ می‌ایستد باز هم به پدربزرگ پشت نمی‌کند بلکه درکنار او می‌ایستد و درحالی که لباس خود را برانداز می‌کند، نگاه تأییدآمیز پدربزرگ را از طریق تصویر داخل آینه دنبال می‌کند. میل ژوزف، میل پدربزرگ است و میل پدربزرگ، میل دیگری بزرگ (میل نظام نمادین پوشاک در جامعه)؛ یعنی دیگری بزرگ مجازاً (به‌علاقهٔ جزء به کل) در هیئت فردی پدربزرگ سوپژکتیو شده‌است.

۷-۵ نام‌پدر

هر باری که مادر به ژوزف برای کهنگی لباس اعتراض می‌کند، ژوزف برای رضایت مادر (برای تصاحب مادر) سعی می‌کند لباس خود را پیش پدربزرگ ببرد (یعنی سعی در همانندسازی با پدربزرگ می‌کند تا مادر را بار دیگر تصاحب کند). پدربزرگ، جانشین استعاری پدر و یک دال فالوسی است و هر بار پس از تذکر مادر، ژوزف از گفتمان او (گفتمان نام‌پدر) برای آرام کردن مادر استفاده می‌نماید (سعی می‌کند فقدان فالوسی مادر

را با همانندسازی با نام‌پدر جبران کند). پدربزرگ مانند پدر، نماد قانون، قدرت، محدودیت و یک «نام‌پدر» است. پدر نیز رونوشتی از پدربزرگ است؛ چراکه دقیقاً روی اتاق پدربزرگ به شغلی مشغول است که به‌لحاظ استعاری، همان شغل پدربزرگ است: شغل هر دو، تعمیر و تولید پوشاک است؛ یکی لباس می‌دوزد و دیگری کفش. هم‌مسیری شغلی آن‌ها نشان می‌دهد که پدر از زمان کودکی‌اش تا به حال توانسته‌است به‌خوبی ضرب‌المثل «پسر



شکل (۴)

کاو ندارد نشان از پدر/ تو بیگانه خوانش! مخوانش پسرا! را سرلوحه خود قرار دهد. حالا نوبت ژوزف است و این میل دیگری بزرگ، از طریق سوپزکتیو شدن در هیئت پدر و پدربزرگ، چونان نام خانوادگی از نسلی به نسل دیگر تسری پیدا می‌کند.

شکل ۴: در این تصویر، پدر با فیگور دست‌های باز جلوی آینه ایستاده‌است و لباس خودش را قضاوت می‌کند. کفش و لباس، هر دو، استعاره‌هایی از «نقاب یونگ» یا «ایگوی فروید» یا «نقاب جنسیتی لکان» می‌باشند. شغل پدر و پدربزرگ به‌لحاظ استعاری تولید نقاب اجتماعی برای افرادی مثل ژوزف است.

۵. اختگی و بیگانگی

چگونگی پوشاک ژوزف «انتخابی واداشته» است که نظام نمادین پوشاک (زبان)، آن را از طریق دست‌های پدر و پدربزرگ (که هر دو تجلی نام‌پدرند) به فرزند و نوه (و درمفهوم استعاری: به تمام سوژه‌واره‌های تحت نظام زبانی پوشاک) اجبار می‌کند؛ یعنی پدربزرگ با تحمیل زبان نمادین پوشاک، ژوزف را به اختگی نمادین و بیگانگی می‌کشد. درعین حال، این تحمیل علی‌الظاهر با لبخند طرفین همراه است، چراکه با توهم انتخاب همراه است.

۹. سامان نمادین

«در تعابیر لکان، نام‌پدر تعبیری برای قوانین، تمدن و فرهنگ است» (هومر، ۱۳۸۸: ۸۳). پدرها در کارگاه (در اتاق نمادین) کارشان این است که میانجی انتقال اراده دیگری بزرگ (که اراده‌ای در سامان نمادین است) به نسل بعد، به‌ویژه به ژوزف، باشند؛ یعنی از راه دوختن پوشاک (لباس به‌مثابه نقابی اجتماعی یا کفش به‌مثابه پای‌افزار پیروی) او را در هر مرحله از رشد، به جامعه‌پذیری نزدیک‌تر کنند و سرانجام روان‌داز او را تبدیل کنند به کراوات (که در نظام پوشاک، نماد بزرگ شدن است) و در پایان به دکمه مفقوده. «کارکرد سامان نمادین این است که بیاموزد نقاب اجتماعی مهم‌تر است از واقعیت صریح و بی‌واسطه فردی که آن نقاب را به چهره زده‌است» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۱۱۲). در اتاق نمادین،

آینه‌ای قرار دارد که در تمام تصاویر دیده می‌شود. این نشان می‌دهد دوره آینه‌ای (مجازاً سامان خیالی) تا همیشه با دوره نمادین (اتاق نمادین) هم‌زیستی خواهد داشت و «ما ناگهانی وارد زبان و صورت نمادین نمی‌شویم، بلکه ابتدا وارد سامان خیالی می‌شویم و پس از آن، برای همیشه سامان خیالی به طریقی با سامان نمادین هم‌زیستی می‌کند» (پالمر، ۱۳۹۵: ۹۶). بعد از اینکه ژوزف از مرحله آینگی خارج و وارد سامان نمادین می‌شود، در تصاویر کتاب، پرده‌ای اتاق را به دو بخش تقسیم می‌کند: یک بخش مربوط به مادرهاست (اتاق آینگی) و بخش دیگر مربوط به کارگاه پدرهاست (اتاق نمادین). تا قبل از ورود ژوزف به سامان نمادین، اثری از این پرده تقسیم‌کننده در تصاویر دیده نمی‌شود؛ یعنی متن تصویری، تمثیلی از ترتیب ظهور سامان نمادین بعد از سامان خیالی است.^{۱۲}

۱۰-۵. دیگری‌های کوچک

مدرسه، یک دیگری کوچک است که مجازاً (با علاقه جزء به کل) دلالت بر دیگری بزرگ دارد. ژوزف خودش را در آینه هم‌کلاس‌ها می‌بیند؛ یعنی «سعی می‌کند در نگاه آن دیگری تحسین و تمجیدی نسبت به خود ببیند و اگر دیگری تصویری شایسته و مناسبی از او بازتاباند، او این آینه را از ارزش خواهد انداخت» (فانون، ۱۳۵۵: ۲۲۵). در تنها صحنه‌ای که از مدرسه نشان داده شده است، ژوزف هر دو دستش را به گونه‌ای باز کرده است که انگار خودش را در آینه تماشا می‌کند. ژوزف با همان فیگوری روبه‌روی دانش‌آموزان در قاب در کلاس ایستاده است که در چند صفحه قبل‌تر، پدرش جلوی قاب آینه در کارگاه خیاطی ایستاده است (شکل ۴ و شکل ۵). همنشینی این دو تصویر (همسانی فیگور پدر در مقابل



آینه، با فیگور ژوزف در برابر هم‌کلاس‌ها)، بر همسانی کارکرد آینه و هم‌کلاسی‌ها (به‌عنوان دو مصداق از دیگری‌های کوچک) دلالت دارد. خودنگری ژوزف در آینه هم‌کلاسی‌ها استعاره‌ای از تطابق سوژه است با دیگری‌های کوچکی که آن‌ها نیز خود سوژه‌های اخته دیگری بزرگ‌اند.

شکل ۵: در این تصویر، ژوزف با فیگور دست‌های باز جلوی هم‌کلاس‌هایش ایستاده است و در آینه هم‌کلاسی‌ها، که به‌مثابه دیگری‌های کوچک‌اند، به دنبال تأیید خودانگاره‌اش است.

حیرت همه هم‌کلاسی‌ها و معلم (به‌عنوان دیگری‌های کوچک) از جلیقه ژوزف، استعاره‌ای است که عمومیت میل دیگری بزرگ (نظام نمادین پوشاک) را نشان می‌دهد و یادآور کلام ویتگنشتاین مبنی بر عمومیت زبان (دیگری بزرگ) است.

۱۱-۵. لانه ناخودآگاه

از آنجا که محل سکونت موش‌ها در زیر پای ساکنان منزل، یعنی زیر کف‌پوش، است و برای هیچ‌یک از ساکنان قابل‌رؤیت نیست، بنابراین استعاره‌ای از ناخودآگاه و سطح زیرین ناآگاهی است. مکانی است مربوط به غرایز حیوانی. موش‌ها استعاره‌ای از حیوانی بودن این مکان‌اند، (علاوه بر این، موش به دلیل سکونت در سوراخ‌های تاریک زیرزمینی، نمادی از لایه تاریک و پنهان ناخودآگاه است^{۱۳})، اما لکان برخلاف فروید، به حیوانی بودن ناخودآگاه اعتقادی ندارد. «ضمیر ناآگاه نه‌تنها مخزن غرایز حیوانی نیست، بلکه ذات آن در تعلق قانون است و دارای ساختار زبان تکلم است» (موللی، ۱۳۸۶: ۲۳). از این‌رو، در لانه ناخودآگاه، موش‌ها کنش‌های انسانی دارند، حتی بچه‌هایشان بسان ژوزف به مدرسه می‌روند تا زبان حیوانی خودشان را بیاموزند. ساختار صفحه‌بندی کتاب به شکلی استعاری، سطح ناخودآگاه (لانه موش‌ها) را که مربوط به سطح زیرین ساختار روانی محسوب می‌شود، در ذیل هر صفحه به‌صورت پاورقی، به موازات تصاویر سکونت‌گاه ژوزف (سطح آگاهی) به تصویر کشیده‌است.

۱۲-۵. زنجیره گفتمان دوگانی

در چارچوب زبان نمادین پوشاک، هر صفحه دو زنجیره گفتمان موازی را به نمایش می‌گذارد: یکی «زنجیره سخن» است که مربوط به سطح آگوست و شامل مجموعه تصاویر خانواده ژوزف در بالای هر صفحه به همراه متن نوشتاری داستان زندگی ژوزف است و دیگری، «تفکر ناخودآگاه» که در پاورقی هر صفحه به‌صورت زنجیره‌ای از تصاویر صامت، داستان زندگی موش‌ها را روایت می‌کند. زبان نمادین پوشاک نقش میانجی و شالوده ارتباطی این دو گفتمان موازی را بازی می‌کند. موش‌ها درگیر نظام زبانی‌ای مشابه با زبان نمادین پوشاک خانواده ژوزف هستند. این دو زنجیره گفتمان موازی (گفتمان مربوط به زنجیره سخن و گفتمان مربوط به تفکر ناخودآگاه) مستقل‌اند و تنها وجه ارتباطی آن‌ها سرپیچی‌هایی است که به‌مثابه دال از «زنجیره سخن» بالای صفحه (سطح آگاهی) جدا می‌شود و با تبدیل شدن به دالی برای «تفکر ناخودآگاه» به سطح ناخودآگاه (لانه موش‌ها در پاورقی) سرازیر می‌شود و برای همیشه در آنجا می‌ماند. یعنی در چارچوب نظام نمادین پوشاک، دال‌های نظام زبانی تفکر ناخودآگاه (پرده‌ها، رومی‌ها، و البسه موش‌ها در پایین صفحه)، بر ساخته دال‌های زنجیره سخن (سرپیچی‌های نظام نمادین پوشاک ژوزف در

بالای صفحه) می‌باشند. روایت تصویری داستان مربوط به موش‌ها از کلاژکردن همین سرقیچی‌های واپس‌رانده ساخته می‌شود. ساکنان طبقه بالا (سطح آگاهی) بنا به میل دیگری بزرگ (به میل نظام نمادین پوشاک) سرقیچی‌ها را به لانه زیرین (سطح ناخودآگاه) می‌ریزند (یعنی: ناخودآگاه جولانگاه گفتمان «دیگری» و بر ساخته زبان است). صدای موش‌ها نه در روایت کلامی داستان شنیده می‌شود و نه به گوش ژوزف و سایر ساکنان طبقات بالا (سطح آگاهی) می‌رسد. «ضمیر ناآگاه، عین زبان تکلم است، ولی زبانی است که پیام آرزومندان آن در عین کارگزاری مداوم به ندرت به گوش ما می‌رسد» (همان: ۲۷). از آنجا که این داستان در واقع، خودزندگی‌نامه‌ای است که خود ژوزف آن را به رشته تحریر کشیده است، پس طبیعی است که متن کلامی (نوشتاری) داستان چیزی از زندگی موش‌ها (ناخودآگاه) روایت نکند؛ چراکه «زنجیره سخن» کنشی در سطح آگاهانه آگو است، اما زندگی موش‌ها در خودآگاهی ژوزف قرار ندارد.

۱۳-۵. سامان واقعی

امر واقع رؤیت‌پذیر نیست، فقط فرایند «تغییر امر واقع» (وقتی تحت سلطه امر نمادین قرار می‌گیرد) قابل‌رؤیت است. بنابراین، فقط تغییر امر واقع در قالب «استعاره فرایند کاهشی» تبدیل روانداز ژوزف، از روانداز بودن تا کت شدن، جلیقه شدن، کراوات شدن، دکمه شدن و سرانجام، هیچ شدنش رؤیت‌پذیر است. اگر امر واقع واقعی بر اساس علامت‌گذاری لکان با R_1 نمایش داده شود (فینک، ۱۳۹۷: ۷۶)، R_1 پارچه‌ای است که هنوز دست پدر بزرگ به آن نخورده است (در داستان، «پارچه» دیده نمی‌شود؛ چراکه اگر امر واقع R_1 بدون تحریف به رؤیت برسد، منجر به تروما می‌شود. لذا هیچ‌گاه سوژه با امور واقع واقعی مواجه نمی‌شود، بلکه فقط با امور واقع نمادین شده روبه‌رو می‌شود). روانداز، حکم R_2 را خواهد داشت که از تحریف R_1 به دست پدر بزرگ تولید شده است (یعنی حکم امر واقعی نمادین شده را خواهد داشت) و به همین ترتیب، کت حکم R_3 ، جلیقه حکم R_4 ، کراوات R_5 ، دستمال R_6 ، دکمه R_7 ، و فقدان، حکم اثره کوچک (a) را.^{۱۴}

۱۴-۵. مطلوب گمشده

متعلق به سامان واقعی است. بنابراین به عنوان یک امر واقع، همیشه در فقدان است. مطلوب گمشده، چیزی جز اتحاد و همانی دوره پیشاکلامی کودک با مادر نیست (اتحاد مادر- کودک از ابتدا وجود نداشته است که حالا بخواهد مفقود شود، اما کودک، بعد از دست یافتن به زبان، باورش بر این است که: در مرحله پیش‌زبانی این اتحاد مادر- کودکی وجود داشته است. از طرفی، با توجه به اینکه عنوان اصلی داستان، «یک چیزی از هیچ چیز»^{۱۵} (Gilman, 1993) است، (گرچه به نام «یک داستان محشر» ترجمه شده است)،

بنابراین عنوان اصلی داستان، استعاره‌ای از «چیز فرویدی» است که هیچ ازلی-ابدی است. اتحاد ژوزف-مادر در قالب استعاره «لباس کودکی» به وسیله دست‌ان پدربزرگ (نام‌پدر) سرکوب و به هیئت سرچیجی تدریجاً به ناخودآگاه ریخته شده‌است. آخرین یادگار از مطلوب گمشده (اتحاد مادر-فرزند)، دکمه اتصال شلوار با بالاپوش است. گم شدن دکمه (یعنی گسست کامل شلوار از بالاپوش)، مانند بریدن بند ناف، سبب گسست همیشگی از دنیای مبتنی بر «اصل لذت» اتحاد مادر-فرزند و ورود به دنیای مبتنی بر «اصل واقعیت» بزرگسالی است. (واقعیت با امر واقع تفاوت دارد. امر واقع مربوط به سامان واقعی است، ولی واقعیت مربوط به سامان نمادین و خیالی).

۱۵۵. فانتزی a، ابژه کوچک (a)، و ژوئیسانس (J₂)

ابژه کوچک (a) از آنجا که متعلق به سامان واقعی است، نه نمادین، بنابراین به زبان آمدنی نیست. ابژه (a) حس نوستالوژیکی است که شکاف درونی ژوزف بالیده (سوژه شکافته) را هم پدید می‌آورد، هم در قالب خلق فانتزی a (در قالب نوشتن خودزندگی‌نامه این داستان) آن را پر می‌کند. لذتی که از یادآوری ژوئیسانس دوران اتحاد مادر-فرزند (J₁) به ژوزف بالیده دست می‌دهد، لذتی همراه با رنج (ژوئیسانس ثانویه (J₂)) است. از منظر لکان، ژوئیسانس هدف غایی سوژه است؛ لذتی بی‌پایان که تلفیقی از رنج فقدان و لذت یادآوری است.

۱۶۵. سوژه شکافته (S)

صفحه‌بندی به گونه‌ای است که متن در فاصله بین دو تصویرگری بالایی و پایینی صفحه نوشته شده‌است؛ یعنی متن نوشتاری به منزله پراتیک زبانی، بین تصویر سکونت‌گاه ژوزف، به مثابه آگو (سطح آگاهی)، و تصویر لانه موش‌ها، به مثابه سطح ناخودآگاه، جدایی افکنده‌است. این استعاره‌ای سیمامعنایی است از سوژه‌ای که زبان بین آگو و ناخودآگاهش شکاف انداخته‌است (متن نوشتاری، مجاز از زبان است). این جداسازی (اسپالتانگ) از اولین صفحه آغاز می‌شود و تا صفحه یکی به آخر ادامه می‌یابد، تا فرایند اختگی سوژه توسط زبان را به نمایش بگذارد. در آخرین صفحه، ناگهان این شکاف استعاری از صفحه‌بندی محو می‌شود. در آخرین صفحه، فقط این جمله دیده می‌شود: «یک داستان محشر» (گیلمن، ۱۳۹۷: ۲۸)؛ یعنی در آخرین صفحه، ژوزف با نوشتن «یک داستان محشر» (یا نوشتن داستان «چیزی از هیچ چیز») یک فانتزی می‌سازد که با به خدمت گرفتن ابژه (a)، آن شکاف درونی را پر می‌کند. این دوره «دوره حسرت بازگشت به دوره پیش‌زبانی با انجام دادن کارهای نمادین، مثل نقاشی، نوشتن، موسیقی و یا به طور کلی، هنر است» (فروید و

لکان، ۱۳۸۸: ۶۳). دکمه استعاره‌ای از «واسطه اتصال» است و مفقود شدن آن به انشقاق و دوپارگی لباس (دوپارگی و شکافتگی سوژه) می‌انجامد.

۱۷-۵. تلفیق رانۀ مرگ و رانۀ زندگی

عنوان اصلی - «یک چیزی از هیچ^{۱۶} چیز» - مبین این است که: با نگاه مستقیم، هیچ چیز پیدا نیست؛ اما با اندکی «کژنگریستن» انگار یک چیزی هست. به عبارتی دیگر، «کل واقعیت، جلوه‌ای از آنامورفوسیس، سایه‌ای از هیچ چیز است و آنچه در نگاه مستقیم به آن می‌بینیم، یک هیچ چیز آشوبناک است» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۹۷) عنوان «یک چیزی از هیچ چیز» تمثیلی از تلفیق رانۀ مرگ و زندگی است. «لکان به تقلید از هگل می‌گوید: واژه، نابودی شیء است» (موللی، ۱۳۸۶: ۸۴). در انطباق با گفته لکان، داستان مذکور (واژه) از نابودی شیئی به نام دکمه (اتحاد کودک- مادر) زندگی یافته‌است. لذا تلفیقی از رانۀ مرگ و زندگی است. از طرفی، بنابه عرف پسامدرنیست‌هایی مثل موریس بلانشو که از روی «هنر/رویک سب» الگوبرداری کرده‌اند، نوشتن داستان استعاره از زندگی است و پایان یافتنش، استعاره از مرگ (McHale, 2004: 230). لذا نوشتن داستان «یک چیزی از هیچ چیز»، چیزی جز تناسخ لباس کودکی نیست.

۱۸-۵. اگو

نام اصلی داستان، «یک چیزی از هیچ چیز» است. این نام دو دلالت استعاری دارد: اولاً، دلالت دارد بر خلق شدن یک چیزی (یک داستان) از هیچ (از نیستی دکمه). ثانیاً، خلق «یک داستان از نیستی دکمه»، تمثیلی است از «خلق یک اگو از نیستی». چراکه با توجه به اینکه لکان معتقد است اگو یک چیزی است که از فقدان (از هیچ) ساخته می‌شود، پس خَلق و تکوین اگوی ژوزف بالیده‌شده در پایان داستان، مستعارمنه نام اصلی داستان است و ناظر بر «اشتباه محاسباتی» لکان مبتنی بر تساوی صفر با یک: «به نظر ژ.ا. میلر، می‌توانیم چنین تصور کنیم که فرایند بیگانگی، سوژه را به صورت مجموعه تهی تولید می‌کند؛ نمادی که نیستی را با علامت‌گذاری یا بازنمایی آن به چیزی تبدیل می‌کند» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۱۹). علاوه بر دلالت استعاری نام داستان بر فرایند خلق اگو، افتادن تصویر ژوزف بر روی آینه نیز حاوی نوعی دلالت استعاری است. تصویرگر کتاب، تصویر ژوزف را در گهواره کشیده‌است؛ تصویر این تصویر، در آینه بازنمایی شده‌است. با توجه به اینکه تصویر ماهیتاً نوعی نیستی است^{۱۷}، لذا پدیداری یک تصویر (پدیداری تصویر توی آینه) از تصویری دیگر (از تصویر طراحی‌شده توی کتاب)، دال بر پدیداری هستی از نیستی است. لب کلام اینکه: همه این‌ها استعارات و تمثیلاتی هستند از پدید آمدن «هستی خیالی اگو از نیستی».

۱۹۵. مجاز و استعاره

در لانهٔ موش‌ها (ناخودآگاه)، زبان تصاویر، مانند زبان تکلمی انسان، قائم بر دو محور است: یکی در محور همنشینی که فرم به فرم به صورت افقی، دال‌های تصویری (پایین صفحه) در کنار هم می‌نشینند و داستان خطی موش‌ها را روایت می‌کنند و دیگری در محور جانشینی که به صورت عمودی نظیر به نظیر با تصاویر مربوط به منزل ژوزف (در بالای صفحه) قرینه‌سازی می‌شوند؛ مثلاً وقتی در تصویر بالای صفحه، کلاس ژوزف نشان داده می‌شود، متناظراً در پایین صفحه، بچه‌موش‌ها در کلاس درس نشسته‌اند؛ به عبارت دیگر، تصویر کلاس موش‌ها (در ناخودآگاه)، جانشین تصویر کلاس ژوزف (در خودآگاه) شده‌است. بنابراین زبان بی‌کلام داستان تصویری موش‌ها (زبان ناخودآگاه) به قول یاکوبسن مبتنی است بر دو محور: از یک سو، بر محور همنشینی (قطب مجازی زبان) و از سوی دیگر، بر محور جانشینی (قطب استعاری زبان). بعلاوه، با توجه به اینکه زبان روایت موش‌ها در ذیل صفحه (زبان ناخودآگاه)، زبانی بدون کلام و مبتنی بر تصویر است، می‌توان زبان ناخودآگاه را استعاره‌ای از زبان مرحلهٔ آینگی (که آن هم پیشاکلامی و صرفاً تصویری است)، دانست. بنابراین، تقابل «متن نوشتاری» داستان با «تصاویر» پاورقی تمثیلی از تقابل «سامان نمادین» با «سامان خیالی» است. در راستای همین تفسیر، در پایان که ژوزف داستانی به نام «یک داستان محشر» را می‌نویسد، نوشتن، به‌عنوان استعاره‌ای از سامان نمادین، به ژوزف سیطره پیدا می‌کند و بدین ترتیب ژوزف با نوشتن داستان خود کاملاً به سامان نمادین (دورهٔ بزرگسالی) تشریف می‌یابد. از همین رو، بعد از این که ژوزف داستانش را به رشتهٔ تحریر در می‌آورد، لبخند بر لبان خانواده‌اش می‌نشیند. لبخند خانواده، ناشی از سیطرهٔ میل دیگری بزرگ (تشریف به سامان نمادین) است.

۲۰۵. علامت واحد

اولاً، مرز دو اتاق نمادین و آینگی یک پردهٔ لرزان است، نه یک دیوار مستحکم. در واقع این دو بخش تجلی اعتقاد لکان به «کثرت در عین وحدت» است؛ چراکه اتاق آینگی و اتاق نمادین به واسطهٔ ممیزی پرده، بدل به کثرتی شده‌اند که توی یک اتاق وحدت یافته‌اند. ثانیاً، حضور آینه در کارگاه خیاطی (اتاق نمادین)، تمثیل هم‌آمیزی دو سامان آینگی و نمادین است. ثالثاً، نام اصلی کتاب، «یک چیزی از هیچ چیزی»، نیز نمایشی از «علامت واحد» لکانی است. رابعاً، در پایان داستان، خودزندگی‌نامهٔ ژوزف (کتابی که ژوزف آن را می‌نویسد) استعاره‌ای از علامت واحد است؛ چراکه به قول لواین کلیت واحد کتاب، به‌عنوان اثری هنری، با گره زدن ساحت‌هایی متکثر (ساحت خیالی، نمادین، و واقعی) باعث خودسازگاری خالق آن اثر هنری (ژوزف نویسنده) می‌شود (لواین، ۱۳۹۷: ۴۶).

۶. نتیجه

برجستگی جنبه تعلیمی داستان‌های کودک باعث کم‌توجهی منتقدین به خوانش‌های فلسفی-روانی آن‌ها شده است. کم‌اینکه در داستان مورد پژوهش نیز ظاهراً مسئله بازیافت و محیط‌زیست خوانش مسلط و برجسته است؛ اما در واقع با دگرخوانشی پساساختگرا مشخص می‌شود که موضوع داستان مذکور فرایند سیطره زبان نمادین پوشاک بر ناخودآگاه سوژه است. سیطره زبان اجتماعی پوشاک استعاره‌ای از سلطه دیگری بزرگ است که مانع دسترسی بی‌واسطه سوژه به امر واقع می‌شود. به عبارت دیگر، «یک داستان محشر» گفتمانی استعاری است در مورد دسترس‌ناپذیری ازلی-ابدی «واقعیت» در اثر حجاب زبان و تسلط میل دیگری بر ناخودآگاه سوژه. اگرچه زبان نمادین پوشاک در این داستان استعاره‌ای از دیگری بزرگ است اما خود مفهوم دیگری بزرگ بر ابژه خاصی دلالت نمی‌کند، بلکه مفهومی است که هاله‌ای از مفاهیمی را در بر می‌گیرد که هیچ‌کدام از آن مفاهیم نمی‌تواند به تنهایی در مرکز این هاله قرار بگیرند. پیرامون این مرکز زوده‌شده مفاهیمی هستند که در ساختن طرحواره‌های ذهنی سوژه دخیل‌اند، مفاهیمی مانند زبان تکلم، نظام نمادین قراردادهای نانوشته اجتماعی، آموزش و پرورش، دین، فرهنگ و غیره. همین دیگری بزرگ است که از لحظه تولد، زبان ناخودآگاه و حتی امیال سوژه را طی فرایند رشد برمی‌سازد و امر واقع را مرحله به مرحله پیش از پیش دسترس‌ناپذیر می‌کند. در داستان مورد پژوهش، زنجیره تکوین سوژه در قالب شگرد «استعاره فرایند کاهشی» به نمایش در آمده است. بنا به تعریف این پژوهش، «استعاره فرایند کاهشی» یکی از شگردهای روایی داستان‌های کودک است که با نمایش فرایند کوتاه شدن یکی از تعلقات سوژه، به شکلی استعاری، فرایند بزرگ شدن و جامعه‌پذیری سوژه (کودک) را به تصویر می‌کشد. شیوه تحلیل استعاره-روانکاوی معرفی شده در پژوهش حاضر برای سایر داستان‌های کودکانه مبتنی بر «استعاره فرایند کاهشی» نیز قابل تعمیم است؛ چراکه این پژوهش نشان می‌دهد: در داستان‌های مبتنی بر استعاره فرایند کاهش، عامل فرایند کاهش، چیزی نیست مگر دیگری بزرگ. از آنجا که در این گونه داستان‌ها، «فرایند کاهش» استعاره‌ای از «فرایند افزایش سوژه‌شدگی» و جامعه‌پذیری سوژه است، بنابراین می‌توان دیگری بزرگ را عامل فرایند کاهش اتحاد مادر-فرزند نخستین یا به طور معادل، عامل افزایش فرایند سوژگی تعبیر کرد.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. Nom du père and phallus 2. Imaginary order 3. Mirror stage 4. Symbolic order 5. Object petit A / the Meta Other/ big Other 6. Real order 7. Fr: Spaltung (En: Splitting)/ barring 8. Jouissance

۹. همسانی تصویر جلد کتابی که در دست خواننده است با تصویر جلد کتابی که درون همان کتاب به آن اشاره شده است، یک شگرد داستان‌پردازانه موسوم به «همانی تراجهانی» می‌باشد (زنجانی، ۱۳۹۸).

۱۰. در سینما، وقتی می‌خواهند گذشت یک بازه زمانی را نشان دهند، دوربین را بدون حرکت یا اصطلاحاً بدون موشن روی نمای مورد نظر ثابت می‌کنند و رفته‌رفته نور را محو و تصویر را تاریک می‌کنند. سپس با افزایش تدریجی نور نمای دیگر را نمایش می‌دهند. این روش اتصال دو نمای متفاوت را به‌منظور نمایش گذشت زمان، به ترتیب، فیدآوت و فیداین می‌گویند.

۱۱. در هنر، کارکرد آینه برای انطباق تصویر با «خود آرمانی» به‌کرات دیده می‌شود. در این باره، لکان به نقاشی «دختری در برابر آینه» از پیکاسو (۱۹۳۲م، موزه هنرهای مدرن نیویورک) اشاره می‌کند (ر.ک: لوان، ۱۳۹۷: ۴۰).

۱۲. البته لکان متأخر، برخلاف لکان اولیه، اعتقاد دارد که سامان خیالی نسبت به سامان نمادین پیشینی نیست، بلکه به تبع امور نمادینی که والدین در خودشان درونی کرده‌اند، روابط نیاز- بیان زیستی کودک که در حوزه سامان نمادین نبوده است، نیز دستخوش سامان نمادین می‌شود.

۱۳. تحت یک خوانش بعید، می‌تواند تلمیحی به بیمار معروف «موش‌مرد» فروید نیز تلقی شود.

۱۴. فرمول استعاره «فرایند کاهشی» برای نمایش مستعارمنه «صیروت سوژگی» در بسیاری از داستان‌های کودکانه مبتنی‌بر محوریت «سنت تشرف» دیده می‌شود، مثلاً «لولوی قشنگ من» (انوری، ۱۳۸۷)، «خط سیاه تنها» (هنرکار، ۱۳۹۴)، «آرزوهای یک سنگ» (راستی، ۱۳۹۴: ۴)، «یک نوک کوچولو» (شمس، ۱۳۹۴: ۲۰) با نمایش مرحله به مرحله کوتاه شدن سوژه، فرایند بزرگ شدن و جامعه‌پذیری سوژه (کودک) را به شکلی استعاری موضوع داستان قرار داده‌اند.

15. Something from nothing

۱۶. دال «هیچ» در عنوان اصلی داستان، در معنای روان‌کاوانه‌اش استعاره است اما با استناد به کتب بیان، در معنای ادبی‌اش، استعاره نیست بلکه سمبل یا نماد محسوب می‌شود؛ چراکه به‌جای یک دلالت خاص، شبکه‌ای از دلالت‌ها را به همراه دارد: واقعیت، دکمه، ژوئیسانس اولیه نابودشده، دال تهی فالوس، زندگی، میل اعتباری، زبان، و غیره. اما در این پژوهش استعاره معنایی تعمیم‌یافته دارد و شامل سمبل و تمثیل نیز می‌شود.

۱۷. به‌ویژه در اشعار سبک هندی، تصویر بودن معادل «نیستی» دانسته می‌شود. صائب می‌گوید: چه عجب! غنچه تصویر شود شادی مرگ.

منابع

ابراهیمی، سیدرضا (۱۳۹۰)، خوانش شعر "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" فروغ فرخزاد از دیدگاه تحلیل روانکاوی ژاک لکان، *زبان و ادب فارسی*، س ۳، ش ۹، صص ۱-۲۴.

انوری، زهرا (۱۳۸۷)، *لولوی قشنگ من*، تصویرگر: افرا نوبهار، تهران، کانون پرورش فکری کودکان.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.

پالمر، دونالد (۱۳۹۵)، *ساختارگرایی و پساساختارگرایی*، ترجمه مهشید کریمایی، چ ۱، تهران، شیرازه کتاب ما.

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

جانستون، ایدرین (۱۳۹۴)، «ژاک لکان»، *دانشنامه فلسفه استنفورد*، ترجمه هیمن برین، چ ۱، تهران، ققنوس.

حیدری، فاطمه و میثم فرد (۱۳۹۳)، خوانش لکانی روان‌پریشی رمان بوف کور، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، د ۱۸، ش ۲، صص ۴۱-۶۱.

حیدری، فاطمه و میثم فرد (۱۳۹۳)، خوانش لکانی از امر سیاسی در رمان همسایه‌ها، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، د ۵، ش ۱۶، صص ۴۳-۶۶.

راجر، فالر و دیگران (۱۳۹۷)، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، چ ۶، تهران، نی.

راستی، مجید و دیگران (۱۳۹۴)، «آرزوهای یک سنگ»، مجموعه یک اسم و چند قصه: "سنگ"، تصویرگر: عاطفه شفیعی‌راد، تهران، چکه.

- زنجانبر، امیرحسین و فاطمه بستانی و حسین زارع (۱۳۹۸)، «تحلیل نشانه‌روانکاوی رمان نوجوان "مسابقه‌دات‌کام" با رویکرد واسازی»، پژوهش‌های زبانی، د ۱۰، ش ۱، صص ۸۲-۵۹.
- زنجانبر، امیرحسین (۱۳۹۸)، شگرد روایی «همانی تراجهانی» در داستان‌های کودک و نوجوان: با رویکرد هستی‌شناختی، *دوفصلنامه روایت‌شناسی*، د ۳، ش ۲، صص ۲۹۳-۳۲۵.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۵)، *لکان به روایت ژژیژک*، ترجمه فتح محمدی، چ ۳، زنگان، نشر هزاره سوم.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چ ۲، تهران، قصه.
- سعیدی، عبدالرضا (۱۳۹۲)، «خوانش لکانی از شعر "ندای آغاز" اثر سهراب سپهری»، *شعرپژوهی*، س ۵، ش ۳، صص ۱۱۸-۱۰۰.
- شمس و دیگران (۱۳۹۴)، «یک نوک کوچولو»: مجموعه یک اسم و چند قصه: "مداد"، تصویرگر: ایلگار رحیمی، تهران، چکه.
- صابری، فاطمه‌نسا و مصطفی صدیقی و فرامرز خجسته (۱۳۹۷)، *خوانش لکانی رمان عامه‌پسند پریچهر*، نقد و نظریه ادبی، س ۳، ش ۲، پ ۶، صص ۱۲۱-۱۴۱.
- فانون، فرانس (۱۳۵۵)، *پوست سیاه صورتکهای سفید*، ترجمه محمدامین کاردان، تهران، خوارزمی.
- فروید، زیگموند و ژاک لکان (۱۳۸۸)، «بررسی نظریات روانکاوی در دو فیلم آلفرد هیچکاک»، *گلستانه*، ترجمه سید شهاب‌الدین ساداتی، ش ۱۰۰، صص ۶۰-۶۶.
- فینک، بروس (۱۳۹۷)، *سوژه لکانی*، ترجمه محمدعلی جعفری، چ ۱، تهران، ققنوس.
- گیلمن، فوئب (۱۳۹۷)، *یک داستان محشر*، ترجمه نسرین وکیلی و پدram مهین‌پور، چ ۶، تهران، مبتکران.
- لواپن، استیون زد. (۱۳۹۷)، *لکان در قلابی دیگر*، ترجمه مهدی ملک، چ ۱، تهران، شوند.
- محسنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، «ژاک لکان زبان و ناخودآگاه»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش ۳۸، صص ۹۸-۸۵.
- موللی، کرامت (۱۳۸۶)، *مبانی روان‌کاوی فروید لکان*، چ ۳، تهران، نی.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱)، *عشق متنی تجربه عشق در کتاب "عشق روی پیاده‌رو" مصطفی مستور*، *فصلنامه نقد ادبی*، س ۵، ش ۱۸، صص ۹۷-۱۱۷.
- هال، دونالد ای (۱۳۹۵)، *سوئیژکتیویته در ادبیات و فلسفه*، چ ۱، تهران، دنیا اقتصاد.
- هومر، شون (۱۳۹۶)، *ژاک لکان*، ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهایی، چ ۵، تهران، ققنوس.
- هنرکار، لیلیا (۱۳۹۴)، *خط سیاه تنها*، تصویرگر: زهرا کیقبادی، تهران، علمی و فرهنگی.
- یزدخواستی، حامد و فؤاد مولودی (۱۳۹۱)، *خوانشی لکانی از شازده احتجاب*، *ادب‌پژوهی*، ش ۲۱، صص ۱۱۱-۱۳۹.

- Friedman, Lawrence. (1999). *The horizontal Society*, New Haven, CT: Yale University Press.
- Gilman, Phoebe. (1993). *Something from nothing*. New York: Scholastic Press.
- Lacan, Jacques. (1977). *Ecrits: A Selection*, trans: Alan Sheridan. New York: Norton.
- McHale, Brian (2004). *Postmodern Fiction*. New York and London: Routledge.