

ناتاشا مَحرمزاده



حدّ تقریر

لکان، هنر و ادبیات



حدّ تقریر



ناتاشام - حرمزاده



نشرنی

حد تقرییر

لنگان، هنر و ادبیات

سرشناسه: محرم‌زاده، ناتاشا، ۱۳۵۸- • عنوان و نام پدیدآور: حدّ تقریر: لکان، هنر و ادبیات/ ناتاشا محرم‌زاده/ ویراستار سیده معصومه موسوی • مشخصات نشر: تهران، نشرنی، ۱۴۰۱ • نوبت چاپ: چاپ اول، ۱۴۰۲ • مشخصات ظاهری: ۳۲۸ ص/ مصور • شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۵۲۰-۱ • وضعیت فهرست‌نویسی: فیا • یادداشت: کتابنامه: ص. [۳۲۴-۳۱۵]، نمایه • موضوع: لکان، ژک، ۱۹۰۱-۱۹۸۱ م. -- روانکاوی: Lacan, Jacques -- Psychoanalysis / لکان، ژک، ۱۹۰۱-۱۹۸۱ م. -- نقد و تفسیر: Lacan, Jacques -- Criticism and interpretation / روانکاوی و ادبیات: Psychoanalysis and literature / تصعید (روان‌شناسی): (Sublimation Psychology) / روانکاوی و هنر: Psychoanalysis and art • رده‌بندی کنگره: BF۱۰۹ • رده‌بندی دیویی: ۱۵۰/۱۹۵۰۹۲ • شماره کتابشناسی ملی: ۹۱۶۶۰۲۸

قیمت: ۲۴۰۰۰۰ تومان



نشرنی

حدّ تقریر

لکان، هنر و ادبیات

ناتاشا محرم‌زاده

ویراستار: سیده معصومه موسوی

صفحه‌آرا: راضیه شریفی

لیتوگرافی: باختر • چاپ و صحافی: غزال

چاپ اول: تهران، ۱۴۰۲، ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۵۲۰-۱

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شماره ۲۰

کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۸۸۰۴۶۵۸-۹، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴

www.nashreny.com • email: info@nashreny.com • nashreny

© تمامی حقوق این اثر برای نشرنی محفوظ است. هرگونه استفاده تجاری از این اثر یا تکثیر آن، کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

ورای حدّ تقریر است شرح آرزومندی

حافظ



فهرست مطالب

۱۱	پابه‌پای گرادیاوا
۳۷	فصل اول: در طریق آرزومندی
۳۷	رانش‌ها، طلب و آرزومندی
۴۶	گره برومنی
۴۷	حیث خیالی: پرده‌پندار
۵۱	ساحت رمز و اشارت: حدّ تقریر
۶۰	امر واقع: ورای حدّ تقریر
۶۴	تفاوت جنسی، سمپتم و قاعده «رابطه جنسی وجود ندارد»
۷۱	فصل دوم: نسبت تصعید و اثر هنری
۸۰	معضلات تصعید فرویدی
۹۵	تصعید کلایینی با صدای اُپرای راول و انگشت اشاره قدیسه حنا
۱۰۰	مطلوب مطلق
۱۰۳	عشق مهذب: سر مشق تصعید
۱۱۲	فضای خالی: توپولوژی مطلوب مطلق
۱۱۷	از تمثیل کوزه تا کفش‌های ونگوگ و مجموعه کبریت شاعر

۱۲۵	ایده مرگ دوم.....
۱۳۰	نسبت اثر هنری و خلأ.....
۱۳۶	آثار هنری طی زمان؛ سازماندهی حول خلأ.....
۱۴۴	اثر هنری و خرده مطلوب نگاه.....
۱۴۸	نگاه در آثار ادبی محبوب لکان.....
۱۴۸	«نامه روده شده».....
۱۵۲	شیدایی لُل. و. اشتاین.....
۱۶۵	اثر هنری به منزله نقاب.....
۱۶۷	اثر هنری به قصد تظاهر به ماغیر.....
۱۶۸	اثر هنری به قصد استار.....
۱۶۹	اثر هنری به قصد ارباب.....
۱۷۱	لبخند به منزله اثر هنری.....
۱۷۲	گریزی به مفهوم نقاب در زندگینامه آندره ژید.....
۱۷۶	نگاه در آثار تجسمی و سینمایی.....
۱۸۵	اثر هنری به منزله تله یا دام.....
۱۹۱	فصل سوم: نسبت اثر هنری با برخی مفاهیم حوزه زیباشناسی.....
۱۹۴	اثر هنری و محاکات.....
۱۹۷	اثر هنری یا نماینده باز-نمایی.....
۲۰۹	اثر هنری و حدیث شکست امر خیر.....
۲۲۰	اثر هنری و امر زیبا.....
۲۲۸	اثر هنری و قباحت متعالی.....
۲۳۸	اثر هنری و کاتارسیس.....
۲۴۵	اثر هنری و حقیقت.....
۲۵۱	گفتاره هنر و گفتاره روانکاوی.....
۲۵۷	فصل چهارم: اثر هنری به منزله سنّم.....
۲۶۱	لیتوراتر: لِتر در هیئت حروف، زبانه، وجود، حد و مرز (ساحل) و ادبیات.....

۲۷۱	انطباق هویت با سمپُتم، کتابت گره برومنی و ساختن سنْتم
۲۷۳	سمپُتم پدر
۲۸۲	نورا
۲۸۹	آیا جویس دیوانه بود؟
۲۹۴	غور بیشتر در مفهوم سنْتم و ظرایف آن
۲۹۹	نظریه ساختن اگو
۳۰۱	سنْتم و نسبت آن با زیبایی، حقیقت و اخلاق
۳۱۱	کلام آخر
۳۱۵	فهرست منابع و مآخذ
۳۲۵	نام نامه



پابه پای گرادِیوا

پیش به سوی درنوردیدن مرزها

روانکاوشهیر فرانسوی، ژک مری امیل لکان، در سال ۱۹۰۱، یک سال پس از انتشار کتاب تعبیر خواب^۱ فروید و نمایش مجسمه مردی که راه می رود^۲ اثر اوگوست رودن، متولد شد؛ در دقایقی از تاریخ هنر که بحث در باب چیستی اثر هنری، اهمیت کار هنری و چشمداشت مخاطبان از اثر، یکی از بحرانی ترین و تعیین کننده ترین لحظات خود را سپری می کرد. حتی امروز هم پرسش اصلی همچنان به قوت خود باقی است و اهمیت بیشتری می یابد آنگاه که اعتراف کنیم از زمان فروید بدین سو رابطه هنر و روانکاوی رابطه ای همواره تنگاتنگ و درعین حال معضل بوده است. زیرا روانکاوی به رغم ره آوردهای گرانبهای برای نظریه هنر، غالباً متهم بوده که در بررسی آثار هنری چندان به تاریخچه شخصی هنرمند پرداخته که از بذل توجه به شرایط اجتماعی-تاریخی حاکم بر تولید این آثار غفلت کرده و مهم تر این که بنا به ضرورت ارتباط تنگاتنگش با مسائل نفسانی انسان (هنرمند و مخاطب) در تبیین ماهیت ضلع سوم این مثلث، یعنی خود اثر هنری، و متعاقب آن مفاهیم عمده حوزه زیباشناسی، یا درمانده یا سکوت کرده است. کتاب حاضر با گوشه چشمی به همین انتقادات شکل گرفته و به امید یافتن پاسخی برای پرسش خود به بازخوانی برخی مکتوبات و

1. Die Traumdeutung / Interpretation of Dreams

2. L'homme qui marche (1900)

سمینارهای لکان می‌پردازد: به‌راستی روانکاوی اثر هنری را چگونه چیزی می‌پندارد و نسبت به دغدغه‌های حوزه‌ی زیباشناسی چه موضعی اتخاذ می‌کند؟

غالباً لحظه‌ی خلق مجسمه‌ی مردی که راه می‌رود را با لحظه‌ی ظهور سوژه‌ی ناآگاه فرویدی قیاس می‌کنند. پاهای این مجسمه امروز البته یادآور گام‌های اسرارآمیز گرادیاوا^۱، بانوی افسونگر داستان ویلهلم یسن نیز هست، در حالی که مجسمه‌ی مذکور برخلاف گرادیاوا نه دست داشت و نه سر. گویی آدمی در هنگامه‌ی ورود به قرن تازه یکباره مثله و می‌خکوب شده بود؛ بخش عضلانی و مطمئن پیکره این سؤال را بی‌پاسخ می‌گذاشت که این تن تا کی قادر به حفظ تعادل خود خواهد بود. آیا کار رودن اثری نیمه‌تمام بود که دعوی یقین تام و تمام را به پرسش می‌گرفت؟ نمی‌دانیم. این قدر می‌دانیم که یک سال بعد (در سال ۱۹۰۲) اولین نسخه‌ی داستان گرادیاوا در روزنامه‌ای در وین به چاپ رسید؛ داستانی که باستان‌شناس انقلابی ضمیر ناآگاه را شیفته‌ی خود کرد. شخصیت این داستان، نوربر هانولد، نیز باستان‌شناس است و نام گرادیاوا (زنی که راه می‌رود) را از این رو برای مجسمه‌ی محبوب خود، که یادآور محبوبه‌ی دیرینش است، برمی‌گزیند که شعرای قدیم نام «مارس گرادیاوس» را بر خدای جنگی که عازم پیکار بود، می‌نهادند! از انتشار داستان گرادیاوا تا خلق مجسمه‌ی کویستی زنی که راه می‌رود^۲ اثر آلکساندر آرچینکو تنها یک دهه سپری می‌شود، اما این بار آنچه به نمایش درمی‌آید دیگر نه

۱. *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. گرادیاوا، خیال‌پروری در پمپنی، یا به اختصار گرادیاوا؛ نام رمانی است اثر ویلهلم یسن که عمیقاً مورد توجه فروید قرار گرفت. در این رمان باستان‌شناسی به نام نوربر هانولد، شیفته‌ی نقش برجسته‌ای با نقش دختری جوان می‌شود، تاجایی که صورت بدلی اثر را به دیوار اتاقش می‌آویزد. هانولد بر این باور است که اصل اثر حتماً در زمره‌ی آثار باقیمانده از شهر پمپنی است. چون دخترک به طرزی دل‌انگیز گام برمی‌دارد، از هانولد نیز نام گرادیاوا را بر او می‌نهد و سپس جهت کشف راز سربه‌مهر آن به پمپنی سفر می‌کند. و پس از سرگشتگی‌های فراوان و خواب دیدن‌های مکرر که در تحلیل فروید اهمیت فراوان می‌یابند، سرانجام با دختری روبه‌رو می‌شود به نام زونه برتگانگ (زونه به معنای زندگی است) که یاد گرادیاوا را زنده می‌کند چندانکه گویی خود اوست. کمی بعد کاشف به عمل می‌آید که زونه کسی نیست جز همبازی قدیمی نوربر هانولد؛ همان دختری که زمانی بسیار شیفته‌ی نوربر بوده اما پاسخ درخوری از وی دشت نکرده است. درواقع نقش برجسته‌ی غریب‌آشنای گرادیاوا شکل راه رفتن زونه و تصویر دل‌انگیز اندام او را از زیر غبار فراموشی به درآورده بود.

2. *Femme Marchante / Woman Walking* (1912)

حجمی پر و ناتمام که فضایی خالی است در دل پیکره‌ای ظاهراً تمام؛ توگویی این بار زنی قالب تهی کرده و خیره به تماشاگرش ایستاده است. از این پس خدای جنگ در عالم هنر اشکال گوناگون به خود می‌پذیرد.

در این سال‌ها لکان هنوز نوجوان است اما سال‌های نوجوانی و جوانی او تا روزهای^۱ منتهی به چرخش او از روانپزشکی به روانکاوی سال‌های غریب و پرفرازونشیبی برای عالم هنر و دنیای روانکاوی است؛ سال‌های ظهور و امحای پی‌درپی جنبش‌ها و بیانیه‌هاست؛^۲ از آن سوزیگموند فروید نیز از حدود سال ۱۹۲۰ دست‌اندرکار بازنگری در عملکرد خدای عشق و حسابرسی کارنامه خدای مرگ، جنگ و کشتار شده است. مشهور است که در سال ۱۹۱۶، در اوج فجایع جنگ در اروپا، هنرمندان دادانیست که سودای نابودی آثار هنری بزرگ، کتابخانه‌ها و موزه‌ها را در سر داشتند و علیه نابرابری‌های جامعه بورژوازی می‌شوریدند، در کاباره ولتر شهر زوریخ گرد هم آمدند تا دست‌به‌کار بازنگری انتقادی تمام سنت‌ها، مبانی منطقی و حتی نظریات مربوط به نظم، هماهنگی و زیبایی در سراسر تاریخ هنر شوند. از قضا لنین نیز درست در مقابل این کاباره اقامت داشت و انقلابی بزرگ را تدارک می‌دید. گویا همه چون گرادیا در اندیشه درنوردیدن مرزها بودند.

وقتی مرگ لعه‌باز میدان است، ملعبه بودن چه حکمی دارد؟ چگونه می‌توان «اثر» هنری را به «کار» هنری بدل کرد و منشأ اثری شد؟ و اساساً آیا تأثیر هنر هرگز از کار هنر و عمل اخلاقی مبادرت به خلق امر نو جدا بوده است؟ اگر فرجام عقل روشنگری رسیدن به جنون جنگ جهانی بود از کجا که قیام علیه عقل سرانجام بهتری نداشته باشد؟ سوررنالیست‌ها که به دو روی سکه تازه ضرب شده فروید، رانش زندگی و رانش مرگ، دل بسته بودند خود را از دیگر سو وارث لوترنامون نیز می‌دانستند؛ شاعری که در شعر منشور ترانه‌های مالدورور^۲ هنرمند را انسانی با طبیعت

۱. از جمله مانیفست فوتوریسم (Futurism) نوشته ماریتی در ایتالیا در سال ۱۹۰۹، آغاز سوپرماتیسم (Suprematism) مالویچ در سال ۱۹۱۵، آغاز جنبش دادانیسم (Dadaism) در سال ۱۹۱۶، انتشار دو بیانیه سوررنالیسم (Surrealism) در سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۲۹ و بسیاری از این دست.

2. *Les Chants de Maldoror* (1868)

دوگانه توصیف می‌کرد که از صنع آفریدگار و درنده‌خویی جانوران وحشی به یک اندازه بهره دارد و لذا اثر هنری او نیز می‌بایست در آن واحد خلاق و ویرانگر باشد. ایده‌شورش در تمام اشعار او و علاقه‌مندانش موج می‌زد. گرادیوا با عزم جزم بر سنت پا می‌گذاشت، بر خانواده، اجتماع و البته خدا، و پیش می‌رفت.

از روزگار جوانی لکان این قدر می‌دانیم که با هنرمندان و ادیبان آوانگاردی که به کتابفروشی آدرین مونیه رفت‌وآمد می‌کردند، نشست و برخاست داشته است. در بیست سالگی در جلسه‌ی قرائت رمان اولیس^۱ جویس شرکت کرده و این واقعه تأثیری شگرف بر او گذاشته است. نیز مشهور است که در دهه ۱۹۳۰ سوررئالیست‌ها توجه وی را عمیقاً به خود جلب کرده بودند.

لکان جوان شاهد خاموش نزاع‌های لفظی آندره برتون و سالوادور دالی از یک سو و ژرژ باتای از سوی دیگر بود. این هیاهو البته ریشه در اختلافات ایدئولوژیک داشت اما حول محور روش انتقادی-پارانوید^۲ سالوادور دالی نیز می‌چرخید. در فرهنگ اصطلاحات تاریخی سوررئالیسم ذیل مدخل روش انتقادی-پارانوید آمده است: «این تکنیک را سالوادور دالی طراحی کرد که ترکیبی بود از اتوماتیسم^۳ و روند فعال ذهن برای خلق تصاویر. تکنیک مذکور در فرم کلاسیک به شکل تصاویر مبهم دوگانه و چندگانه پدید می‌آمد و تفاسیر گوناگون را به خود می‌پذیرفت» (Aspley, 2010: 368).^۴ دالی از تجارب شخصی خود نتیجه گرفت که پارانو یا خصلتی فعال دارد و وجه هذیان‌آلود آن مستعد برداشتی متفاوت از واقعیت است. در همین اثنا باتای نیز مقاله‌ای کم‌وبیش ستایش‌آمیز در مورد تابلوی بازی در تاریکی^۵ (۱۹۲۹) دالی نوشت و قرائتی به‌زعم خود فرویدی از این اثر ارائه کرد، اما گویا این مقاله به مذاق نقاش خوش نیامد. دالی ایده‌های باتای را کهنه و منسوخ دانست و در ژوئیه سال ۱۹۳۰ در مقاله‌ای با عنوان «الاغ گندیده»^۶ به او تاخت.

1. *Ulysses* (1922)

2. méthode paranoïaque-critique / paranoiac-critical method

3. automatism

۴. در اینجا منظور از نمونه کلاسیک اشاره به آثار جوزپه آرچیمبولدو (Giuseppe Arcimboldo) است.

5. *Playing in the Dark* (1929)

6. «L'Âne Pourri» / «Rotten Donkey»

لکان، فارغ از حواشی ماجرا، روی روش ابداعی دالی تمرکز کرد و بر آن شد که حتماً این هنرمند نامتعارف را ببیند. آن‌طور که رودینسکو گزارش می‌دهد، دالی با ظاهری عجیب در هتل محل ملاقات ظاهر شد. لکان اعتنایی به چسب روی بینی او نکرد، فقط با دقت به نظرات نقاش گوش داد (Roudinesco, 1997: 32). ذهن لکان در این زمان از یک‌سو درگیر مسئلهٔ پارانوئیا بود و از سوی دیگر احتمالاً درگیر یکی از مقالات فروید با عنوان «برخی مکانیسم‌های روان‌رنجوری در حسادت، پارانوئیا و همجنس‌خواهی»^۱ که مبادرت به ترجمهٔ آن نیز کرد. از آن مهم‌تر، رفته‌رفته برای نگارش رسالهٔ دکتریش آماده می‌شد که بعدها عنوان روان‌پریشی پارانوئید و رابطهٔ آن با شخصیت^۲ را گرفت؛ رساله‌ای که به‌واسطهٔ مورد مطالعاتی‌اش ارتباطی ظریف با عالم هنر و ادبیات پیدا کرد. این بار «مارس گرادینوس» به قالب زنی دیگر درآمده، زیادی جلورفته و پیکانی نفرتش به محلی غلط اصابت کرده بود؛ به یک انسان واقعی! ماجرا از این قرار بود که روز دهم آوریل سال ۱۹۳۱ نویسندهٔ آماتوری به نام مارگریت پانتن^۳ سعی کرد با ضربات چاقو زنی هنرپیشهٔ مشهوری به نام هوگت دوفلو^۴ را از پا درآورد اما بلافاصله دستگیر و زندانی شد. مارگریت حادثه‌ساز در اوت سال ۱۹۲۵ همسر و فرزندش، دیدیه، را ترک کرده و به پاریس نقل مکان کرده بود تا کسانی را که به خیال او درصدد آزار و اذیت فرزندش بودند، بیابد و به سزای اعمال خود برساند. بعدها معلوم شد کسانی که از نظر او درصدد آزارش بودند المثنای خواهر بزرگ‌ترش بودند که او در کودکی بسیار دوست می‌داشت — عشقی که حال بدل به خصومت شده بود (Fink, 2016: 91?). در پاریس، غرق در این هذیان‌ها، به‌سرعت و پشت سرهم دو رمان نوشت اما هیچ ناشری آن‌ها را برای چاپ نپذیرفت. او که در هذیان‌هایش، تمناهای جنسی پرشوری نسبت به نویسندهٔ رمان‌های عامه‌پسندی به نام پیر بنوا^۵ داشت، در حادثهٔ سال ۱۹۳۱ چاقوی خشمش را نه به سمت بدن او که به بدن هوگت، معشوقهٔ بنوا، نشانه رفت. رودینسکو می‌نویسد: «روزنامه‌های پاریس هر

1. «Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality» (1922)

2. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932)

3. Marguerite Pantaine

4. Huguette Duflos

5. Pierre Benoit

روز از درگیری‌های این هنرپیشه با کم‌دی فرانسز می‌نوشتند و اِمه^۱ از میزان توجهی که بذل این جماعت تئاتری می‌شد، رنج می‌برد (Roudinesco, 1997: 3). مارگریت یک ماه بعد از حادثه به بیمارستان سنت-آن^۲ منتقل شد و تحت درمان دکتر لکان قرار گرفت و لکان نیز به سبب ملاحظات حرفه‌ای، در رساله‌اش از او با نام مستعار اِمه یاد کرد که هم ملهم از نام یکی از شخصیت‌های رمانی به نام معاند^۳ به قلم خود مارگریت بود و هم حاکی از حُسن انتخاب نویسنده رساله؛ چرا که اِمه در زبان فرانسه به معنای «محبوبه» است و این زن نیز عمیقاً از هذیان محبوبیت رنج می‌برد.

در فضایی که به واسطه آثار سوررنالیست‌ها و انتشار نامه‌نگاری‌های برتون و فروید، ایده ارتباط بین هنر و جنون همه‌جا سرایت کرده بود، متن رساله لکان به محض انتشار به سرعت از انحصار جوامع علمی خارج شد و پا به دنیای هنر و ادبیات گذاشت و عمیقاً مورد توجه سوررنالیست‌ها قرار گرفت. دالی در سال ۱۹۳۳ در اولین شماره مجله مینوتور^۴ مقاله‌ای به نام «تفسیر انتقادی-پارانوئید از تصویر فراموش نشدنی فرشته اثر فرانسوا میله^۵» منتشر کرد و در مورد رساله لکان هم نوشت: «ما به این کتاب مدیونیم چرا که برای اولین بار مفهومی کلی و یکپارچه از پدیده پارانویا ارائه کرده است، بسیار فراتر از هر رنج و محنت مکانیکی که مدنظر روانپزشکی رایج بوده است؛ پدیده‌ای که کشتی روانپزشکی در توضیح آن به گل نشسته بود» (Iverson, 2007: 55).

باری، پس از حُسن برخورد سوررنالیست‌ها با رساله لکان، روانپزشک جوان مقاله‌ای با عنوان «انگیزه‌های جرم پارانوئید در رابطه با جنایت خواهران پپن^۶» نوشت (دهه بعد ژان ژنه نیز بر اساس همین جنایت، نمایشنامه کلفت‌ها^۷ را منتشر کرد).^۸ او

1. Aimee

2. Sainte- Anne

3. *Le détracteur*4. *Minotaur*

5. «Interpretation paranoïaque-critique de l'image obsédante L'Angélus de Millet»

6. «Motives of Paranoid Crime: The Crime of The Papin Sisters» / «Motifs du crime paranoïaque-le crimes des soeurs papin»

7. *Les Bonnes / The maids* (1946-1947)

8. در شهرستان لومان، دو خدمتکار به نام‌های لئا و کریستین پپن که در یتیم‌خانه بزرگ شده بودند، کارفرمایان خود، مادام لُسُلُن و دخترش ژُنوویو، را به طرز وحشیانه‌ای به قتل رساندند. قطع برق اجازه نداده ←

در همین مقاله به نمایشنامهٔ باکخانت‌های^۱ انوریپیدس اشاره کرد و از این پس اشارات همیشگی‌اش به آثار هنری بدل به یکی از ویژگی‌های بارز سمینارها و مکتوبات او شد. این روش بسیار فرویدی بود. زیرا فروید در مقالهٔ «مسئلهٔ روانکاوِ اُمی^۲» با این نگاه که آموزش پزشکی شرط لازم روانکاو شدن باشد، مخالفت کرده و در عوض از علوم انسانی به‌عنوان پیش‌نیازی ضروری حمایت کرده بود. برنامهٔ آموزشی او شامل موضوعاتی بود همچون تاریخ تمدن، اسطوره‌شناسی، هنر و ادبیات که پزشکان در کارشان هرگز بدان‌ها نیازی نداشتند.

بدین ترتیب لکان پس از سال‌ها تحصیل در رشتهٔ روانپزشکی و با تأیید جامعهٔ هنری متأثر از فروید، به روانکاوِ علاقه‌مند شد و در ژوئن سال ۱۹۳۲ روانکاوِ شخصی خود را زیر نظر رودلف لوونشتین آغاز کرد. به بیان بهتر، درحالی‌که هیستری آموزه‌های بسیاری برای دکتر فروید و نقشی غیرقابل‌انکار در پیدایش روانکاوِ داشت، به همین نسبت ورود دکتر لکانِ روانپزشک به عالم روانکاوِ را مَرهونِ مطالعات او در باب پارانوایا هستیم.

لکان در سال ۱۹۳۴ علیرغم مخالفت روانکاوش، که هنوز این مرد جوان را برای ورود به جامعهٔ روانکاوِ پاریس^۳ آماده نمی‌دید، برای عضویت در این جامعه داوطلب

بود تا کریستین اتوکشی خود را تمام کند. در نتیجه، مادام لُسُلَن پس از بازگشت به خانه او را به‌خاطر تمام نکردن اتوکشی سرزنش کرد. کریستین هم به کارفرما و دخترش حمله کرد و خواهر کوچک‌تر خود را صدا زد تا در این قتل فجیع به او بپیوندد. آن‌ها چشم قربانیان‌شان را درآوردند و با وسایل آشپزخانه اجسادشان را تکه تکه کردند. ولی این دو خواهر کمی پیش از وقوع قتل، به مقامات محلی شکایت کرده بودند که «مورد آزار و اذیت» قرار گرفته‌اند. سه روان‌پزشک بررسی این مورد را آغاز کردند. ولی در نهایت سلامت جسم و روان آن‌ها را تأیید و در نتیجه خواهران را مسئول اعمال‌شان قلمداد کردند. مجازات کریستین مرگ با گیوتین و مجازات لئا ده سال حبس در نظر گرفته شد. اما لکان در مقالهٔ خود تلاش کرد نشان دهد که فقط پارانوایا می‌تواند پرده از رمز و راز عملی آن دو خواهر بردارد. بله، در ظاهر به‌نظر می‌رسد که آن جنون‌آنی برخاسته از تصادفی ساده بوده است: قطعی برق. اما این حادثه همچنین می‌توانسته معنای ناآگاهی برای خواهران پَین داشته باشد. بنا به پیشنهاد لکان قطع جریان برق نشان‌دهندهٔ سکوتی است که مدت‌های مدید میان خانم‌ها و کلفت‌ها برقرار بوده است. بنابراین جنایتی که بر اثر قطعی برق رخ داد، عملی خشونت‌آمیز و منبعث از ناگفته‌ها بود: چیزی ناگفته که بازیگران اصلی این درام از معنای آن بی‌خبر بودند.

1. *The Bacchae*

2. «The Question of Lay Analysis»

3. Société psychanalytique de Paris (SPP)

و البته پذیرفته شد. دو سال بعد اولین گام قاطع خود را در مسیر اثبات حقانیتش در عالم روانکاوی برداشت و سخنرانی بسیار مهمی در کنگره بین‌المللی روانکاوی در مارین‌باد ارائه کرد با عنوان «مرحله آینه‌ای به عنوان عامل شکل‌گیری اگو»^۱. کاملاً از سر «اتفاق» در سال ۱۹۳۶ آنا فروید نیز کتاب مکانیسم‌های دفاعی اگو^۲ را منتشر کرد و از آن تاریخ به مرور بین تقرّب لکان به مفهوم اگو در نظریه فروید و تقرّب حامیان روانشناسی اگو به همین مفهوم، پیکاری در گرفت که تا به امروز هم زنده و زیاست. ظاهراً این بار گرادیس خفته در لفظ آوانگارد تمنای آن را داشت که نه در ارتش و نه در عالم هنر، که در دنیای روانکاوی به مبارزه برخیزد؛ با این تفاوت که لکان به خوبی دریافته بود که برای پرشی خوب با نیزه، برای درنوردیدن مرز و ثبت رکوردی ماندنی، نخست باید دورخیز کردن آموخت و به سراغ پدر رفت؛ بدین ترتیب رو خدای جنگ عرصه روانکاوی فرانسوی نخستین گام‌ها را نه به جلو که به عقب برداشت و با شعار بازگشت به فروید در شیپور نبرد دمید.

در عالم هنر نیز شبح گرادیا دست‌بردار نیست و پیوسته بازمی‌گردد. بازگشت دوباره او در سال ۱۹۳۱ اتفاق می‌افتد؛ در تابلویی از سالوادور دالی: گرادیا و پیرانه‌های آنتروپومورفوس را می‌یابد^۳؛ بار دیگر در سال ۱۹۳۷ در عنوان گالری هنری آندره برتون که در ساحل جنوبی رود سن افتتاح شد و طراحی شگفت‌انگیز آن را نیز مارسل دوشان برعهده داشت؛ دگر باره در سال ۱۹۳۹ در تابلوی آندره مسون: گرادیا (دگر دیسی گرادیا)^۴ و باز هم و... از جمله ظهور تلویحی در تندیس‌های آلبرتو جاکومتی و در قالب مردان و زنانی که علیرغم نزاری همچنان پیش می‌روند... وانگهی حال دیگر، زنان نیز رفته رفته بر طبل نبرد می‌کوبند که: «ما نیز مردمانیم».

حال اواخر دههٔ چهل میلادی است. سیمون دوبووآر در حال جمع‌بندی آخرین

1. «Le stade de miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique» (1936) / «The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience»

2. *The Ego and the Mechanisms of Defence* (1936).

3. *Gradiva finds the ruins of Antropomorphos* (1931)

4. *Gradiva (Metamorphosis of Gradiva)* (1939)

فیش‌های کتاب پیشرو جنس دوم^۱ است که در دایرةالمعارف فرانسه به مقاله‌ای از لکان برمی‌خورد^۲ و برای مشورت درباره نقش زنان در خانواده با وی تماس می‌گیرد. لکان چندان همراهی نمی‌کند یا به هر حال بهانه می‌آورد. شاید بی‌میلی او به همکاری به این نکته بی‌ارتباط نباشد که کم‌کم دفتر کار او رونق گرفته است؛ به خصوص از حدود سال ۱۹۴۹ که نسل سوم روانکاوان فرانسوی به تعلیمات او علاقه‌مند می‌شوند و او از این پس تقریباً به طور تمام وقت کار می‌کند.

در سال ۱۹۵۳ آتش جنگ خانگی — مشهور است سالودور دالی هم همسرش را در خانه گرادیاو صدا می‌کرد — به خانه روانکاوها هم سرایت می‌کند. جامعه روانکاوی پاریس هم که زیر نظر انجمن بین‌المللی روانکاوی^۳ اداره می‌شود، طریقی را که لکان برای اداره جلسات روانکاوی انتخاب کرده تأیید نمی‌کند. لکان مدت زمان مصوب انجمن روانکاوی را در جلسات رعایت نمی‌کند و چندان هم به این که مورد تأیید آن‌ها باشد وقتی نمی‌گذارد. از نظر او IPA نه خانه پدری است، نه سرزمین موعود. از همین رو و به این دلیل که دیگر روانکاوان کارآموز هم از اصول آموزشی رایج در جامعه روانکاوی پاریس ناراضی هستند، دودستگی رخ نشان می‌دهد و در نتیجه گروهی از روانکاوان به ریاست دنیل لگش و همراهی لکان از جامعه روانکاوی پاریس گسسته و تحت ریاست لگش درصدد تأسیس جامعه جدیدی به نام جامعه فرانسوی روانکاوی^۴ بر می‌آیند.

اما پس از این انفصال، لکان به هیچ وجه کناره نمی‌گیرد و پا پس نمی‌کشد؛ برعکس در سمینارهای هفتگی خود که به بهانه بررسی نظریات فروید در بیمارستان سنت — آن^۵ برپا می‌کند، به تبیین هرچه بیشتر نظریات فروید می‌پردازد. کسی چه می‌داند، شاید تصمیم گرفته است در زمره بزرگان و جاویدانان باشد، چون دقیقاً پس از همین انفصال است که تندنویسی را به کار یادداشت‌برداری از سمینارهایش می‌گمارد!

1. *Le deuxième sexe* (1949)/*The Second sex*.

2. «Les complexes familiaux dans la formation de l'individu: Essai d'analyse d'une fonction en psychologie» (1938)

3. International Psychoanalytic Association (IPA)

4. Société Française de Psychanalyse (SFP)

5. Sainte-Anne Hospital Center

این دوره شگفت‌انگیز و پربار بود، به‌خصوص به‌لحاظ توجه او به آثار هنری و ادبی. آیا خود او می‌دانست حال که سر ریسمان آریادنه را در دست گرفته و در هزارتوی ضمیر ناآگاه می‌چرخد، لاجرم باید همچون فروید منتظر گره خوردن ریسمان روانکاوی با هنر نیز باشد؟ این گره در زندگی حرفه‌ای لکان در تاریخ ۲۶ آوریل ۱۹۵۵ با نقد شگفت‌انگیز او بر داستان نامه‌ر بوده شده^۱ اثر ادگار آلن پو ایجاد می‌شود.

شاید بتوان تاریخ ساختارگرایی فرانسوی را به دو مرحله تقسیم کرد: در مرحله نخست، زبان‌شناسان در هیئت راهنما به حوزه‌های روانکاوی، قوم‌شناسی و تاریخ باستان وارد می‌شوند و در مرحله دوم، از ساختارگرایی سوسوری به‌عنوان مبنای انواع موضوعات پژوهشی استفاده می‌شود. در این حوزه دوم فعالیت است که تعالیم لکان همچون سنجش مجدد نظریات فروید در نظر گرفته می‌شود و در قرائت او از داستان «نامه‌ر بوده شده» تأثیری خیره‌کننده بر جای می‌گذارد.

در هفتم نوامبر سال ۱۹۵۵، لکان سخنرانی مهمی هم در وین ایراد می‌کند، به نام «شیء فرویدی: یا معنای بازگشت به فروید در روانکاوی^۲». او که همواره کار سترگ فروید را ابداعی شبیه به کشف (invention au sens de découverte) توصیف می‌کند، در بخشی از این مقاله صراحتاً به وجه سلبی شعار «بازگشت به فروید» خود اشاره کرده و می‌گوید: «متأسف نخواهم شد اگر شما فروید را فراموش کنید، چرا که این باعث می‌شود آزادانه‌تر در مورد پروژه بازگشت به فرویدی صحبت کنم که برخی از ما در جامعه فرانسوی روانکاوی تعلیم می‌دهیم. ما به دنبال تأکید بر بازگشت امر سرکوب‌شده نیستیم، بلکه می‌خواهیم از آنتی‌تزی که جنبش روانکاوی پس از مرگ فروید تا امروز پشت سر گذاشته استفاده کنیم تا نشان دهیم روانکاوی چه چیزی نیست...» (É: 404 / E: 336). بروس فینک (مترجم آثار لکان به زبان انگلیسی) تأکید دارد که حدوداً در سال ۱۹۵۵-۱۹۵۶ تغییر سبک قابل ملاحظه‌ای در گفتار و نوشتار لکان رخ می‌دهد که در مقاله «شیء فرویدی...» مشهود است و پس از آن در

1. *Purloined Letter* (1844)

2. «La chose freudienne ou sens du retour a Freud en psychanalyse» (1955) / «The Freudian Thing: or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis»

مقاله «عاملیت حرف/ نامه در ضمیر ناآگاه یا تعقل از زمان فروید»^۱ تنویر می‌شود (Fink, 2004: 71).

اکنون در اوایل دهه شصت هستیم، دهه‌ای که با واقعه‌ای تلخ برای عالم هنر آغاز می‌شود. جهان ادبیات شاهد مرگ یکی از محبوب‌ترین نویسندگان خود است. آلبر کامو عالم خاکی را بدرود گفته است. سیمون دوبووآر با زبانی قاطع و توانا در کتابی کم‌حجم به توصیف مرگ ناگهانی مادرش و روزهای دردناکی که در کنار تخت او در بیمارستان سپری کرده می‌پردازد و با نیشخندی کنایه‌آمیز آن را مرگی بسیار آرام و مطبوع^۲ می‌نامد. کتاب با فصاحتی بی‌نظیر خشونت را توصیف می‌کند که مادر و خانواده‌اش به نام «ضرورت» درمان از سوی پزشکان بیمارستان متحمل شده بودند. از دیگر نویسندگان بزرگی مرزهای کتابت را درنوردیده و جهانی یکسره بیگانه خلق کرده‌اند که چه بخواهند چه نخواهند عنوان افسورد^۳ را برایشان به ارمغان آورده است! جهانی که گرادیا با بدن گذاشته اینک در خلأ غرق شده و او در این مه ناپیدا شاهد گم‌گشتگی انسانی است که خلأ را گاه به عزا می‌نشیند و گاه به استهزا.

در سال مهم ۱۹۵۹-۱۹۶۰، زمانی که نمایشنامه‌های بکت در تلاش برای نامیدن امر نام‌ناپذیر بر صحنه جولان می‌دهند و تماشاگران پارسی برای دیدن نمایشنامه کرگدن^۴ اوزن یونسکو صف کشیده‌اند، لکان در حال ارائه سمینار اخلاق روانکاوی^۵ است که بدل به یکی از سمینارهای محبوب خود او می‌شود. این سال، سال سخت کار بر روی امر نام‌ناپذیر در روانکاوی است و نتایج آن همواره مورد ارجاع کسانی بوده که دغدغه مطالعات هنری را داشته‌اند. در نمایشنامه یونسکو، ژان نمی‌تواند حضور کرگدنی را که می‌بیند باور کند. واکنش اولیه او این است که چشم در چشم کرگدن بگوید: «چنین چیزی نمی‌تواند وجود داشته باشد!» از سوی دیگر، کانت که لکان در سمینار اخلاق روانکاوی مدام به او ارجاع می‌دهد، جهان را فارغ از مُدرک

1. «L'instance de la lettre dans l'inconscient» (1957) / «The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud»

2. *Une mort très douce* (1964)

3. absurd

4. *Rhinocéros*

5. *l'éthique de la psychanalyse / The Ethics of Psychoanalysis*

آنگونه که در خود است، با اصطلاح نومن^۱ (نفس الامری، شیء فی نفسه) معرفی کرده بود تا نشان دهد اگرچه نمی توان به نومن ها معرفت یافت ولی قطعاً می توان آن ها را تخیل کرد. در سمینار هفتم، تلفیق مفهوم شیء فی نفسه با نظریات فروید و هیدگر اصطلاحی جدید به دایرة واژگان لکان اضافه می کند؛ اصطلاحی که خواهیم دید با تأملات وی در باب آثار هنری ارتباطی تنگاتنگ دارد.

می دانیم از دهه های نخست قرن بیستم، مارکی دو ساد به مرکز توجه هنرمندان پارisi تبدیل شده بود. بعد از آن که در بیانیه نخست سوررئالیست ها از ساد به عنوان یک هنرمند سوررئالیست آزاد یاد شد، در دهه سی بالاخره ساموئل بکت هم جرئت کرد و هنگام ترجمه صدویست روز در سدوم^۲ که البته نیمه کاره رها شد نوشت: «نثر این اثر خارق العاده و به قدرت نثر دانته است» به نقل از^۳ (Rabaté, 2001: 86). موريس هاینه عزم خود را برای گردآوری و نشر آثار ساد جزم کرد. گیوم آپولینر، من ری و پل الوار او را ستودند. پی یر کلو سوفسکی، بالتوس، موريس بلانشو، ژرژ باتای، میشل فوکو و رولان بارت به آثار ساد واکنش مکتوب نشان دادند. ناگهان جامعه کتابخوان فرانسوی با جملاتی تکان دهنده از هنرمندان و نظریه پردازان معاصر خود روبه رو شد. موريس هاینه می گفت: «با متن مارکی دوساد باید با همان احترامی برخورد کرد که با متنی از پاسکال» (بلانشو، ۱۳۹۴: ۱۲۷) بلانشو که طنز ساد را حتی بر کنایه های ولتر ترجیح می داد، می پرسید: «چه کسی از ساد محترم تر است؟» (همان: ۸۸). آپولینر می نوشت: «او آزادترین روحی است که تاکنون وجود داشته است» (همان: ۱۵۰). در این میان ژرژ باتای را نباید فراموش کرد. مشهور است که او معتقد بود حتی اگر ساد وجود خارجی نمی داشت، باید ابداعش می کردیم!

بازنگری های ریشه ای هم قطاران قدیمی لکان بر روی آثار ساد بالاخره در سمینار اخلاق روانکاوی خود را بروز داده و برداشت کلاسیک از مفهوم تصعید^۴ فرویدی

1. noumenon

2. *The 120 Days of Sodom, or the School of Libertinage*

۳. رَبنّه این نکته را از کتاب ذیل نقل کرده است:

Knowlson, J. (1996), *Damned to Fame*, New York: Simon and Schuster. P. 269.

4. sublimation

را یکسره زیرورو می‌کند. چنانکه خواهیم دید، لکان در سال ۱۹۶۰ دست‌کم به تأثیرپذیری خود از آثار موريس بلانشو در این مورد تصریح دارد.

سه سال بعد از این سمینار، از لکان خواسته می‌شود تا مقدمه‌ای بر کتاب فلسفه در اتاق خواب^۱ ساد بنویسد. او این تقاضا را می‌پذیرد و مقاله نوشته می‌شود اما ناشر^۲ مقاله را گنگ و نامفهوم تشخیص می‌دهد و از خیر چاپ آن می‌گذرد. این سال‌ها از همه جهت سال‌های دشواری است و مقارن است با طرد لکان از جامعه فرانسوی روانکاوی یا، آن‌طور که مشهور است، دومین انفصال.

روانکاوانی که در سال ۱۹۵۳ انفصال را برگزیدند، تا سال ۱۹۶۳ همچنان در تلاش برای به رسمیت شناخته شدن جامعه نوپای خود از سوی انجمن بین‌المللی روانکاوی بودند و این البته میسر نشد تا زمانی که انجمن بین‌المللی صریحاً اعلام کرد که خواهان اخراج لکان است. بالاخره در سال ۱۹۶۳ حواریون تسلیم شدند، شرط را پذیرفتند و تحت رهبری لگش، لکان را کنار گذاشتند. لکان پس از اخراج انجمنی جدید به نام مکتب فرویدی پاریس^۳ تأسیس کرد که تا سال ۱۹۷۹ دوام آورد. امروز به نظر می‌رسد انفصال دوم در تکوین آرای وی نقشی قاطع و مؤثر ایفا کرده است. او از این پس با حمایت لویی آلئوسر در اکول نرمال سوپریور^۴ به ادامه تدریس خود پرداخت تا این‌که پس از جنبش ۱۹۶۸ از آنجا نیز اخراج شد. سمینار یازدهم (۱۹۶۴) پس از انفصال دوم و با لحنی عمیقاً دردناک آغاز می‌شود. اینجاست که سرانجام مخاطبان درمی‌یابند معنای شعار بازگشت به فروید به‌راستی چه بود و این شعار در مقابل سیاست‌های انجمن بین‌المللی روانکاوی که می‌دانیم زمانی کارل گوستاو یونگ ریاستش را برعهده داشت چقدر کنایه‌آمیز بود.

در میانه این غوغا، گرادیاوی که همچنان پیش می‌رود در بدن زن دیگری—باز هم زنی به نام مارگریت—حلول می‌کند. زنی که اینک نام پدر را از خود برداشته و تخلص دوراس را به جای آن برگزیده، ناگهان آپارتمان خود در پاریس را ترک می‌کند، تناثر پاریس را به نویسندگان افسورد و ژک لکان را به سمینارهایش می‌سپرد

1. *La philosophie dans le boudoir / Philosophy in the Bedroom* (1795)

2. École Freudienne de Paris (EFP)

3. École normale supérieure

تا در مقابل هتلی قدیمی به نام دِ روش نوآر («صخره‌های سیاه»)^۱ — که زمانی محلّ اقامت گوستاو فلوبر و مارسل پروست بوده — آپارتمانی بخرد و سبک جدیدی در نوشتن بیازماید. رمان شیدایی لُل. و. اشتاین^۲ در چنین مکان و شرایطی به رشته تحریر درمی‌آید.

لکان نیز در سال انتشار این رمان و در خلال ارائه سمینار یازدهم گامی قاطع در عرصه مطالعات هنری برمی‌دارد که موجب می‌شود مباحث او به منبعی مهم برای علاقه‌مندان به هنرهای تجسمی و سینمایی بدل شود. وی اندکی بعد، پس از ملاقات با مارگریت دوراس، چکیده مباحث قبلی خود در حوزه تصویر را این بار در متنی ادبی و در قالب سخنرانی «تجلیل از رمان شیدایی لُل. و. اشتاین اثر مارگریت دوراس»^۳ تکرار می‌کند و مخاطب را با این پرسش روبه‌رو می‌سازد که آیا آثار هنری و ادبی علیرغم پیوستگی هر دو به عوامل تکوینی مشابه لزوماً باید جدا از یکدیگر در نظر گرفته و مطالعه شوند؟ ظاهراً که مکتوبات و سمینارهای لکان چنین تمایز قاطعی را برنمی‌تابند.

در هر حال زدودن مرز بین هنر و ادبیات و حتی بین هنرهای مختلف به هیچ وجه ابداع روانکاوی نبوده است. از ابتدای قرن، تخطی از معیارهای سنتی، تجاوز به مرزهای بین کشورها و مرزکشی‌های دوباره، رفته‌رفته چنان در دلِ تلقی هنرمندان از فرم‌های هنری جای گرفت که دیگر نه بین اشیاء هنری و غیرهنری مرزی ماند و نه بین ژانرهای مختلف آثار هنری. مدت‌ها بود که مفهوم مرز تغییر کرده بود. هنرمندان قرن بیستم خود گرادپوای درنوردیدن مرزها بودند؛ از جمله نویسنده محبوب لکان سالخورده که خود را در عنوان رمان چهره مرد هنرمند در جوانی^۴، نه «نویسنده» که «هنرمند» معرفی کرده بود.

سال ۱۹۶۶ که کتاب الفاظ و اشیاء^۵ به قلم میشل فوکو منتشر می‌شود، مقارن

1. Hôtel des Roches Noires (Trouville-sur-Mer)
2. *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) / *The Ravishing of Lol V. Stein*
3. «Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein» (1965)
4. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)
5. *Les mots et les choses* (1966) / *Words and Things* (1966)

است با انتشار مکتوبات لکان که در کمتر از دو هفته پنج هزار نسخه از آن به فروش می‌رسد. نقد «نامهٔ ربوده شده» در صدر فهرست مقالات اوست؛ سرانجام علیرغم تأکیدهای لکان بر وجه شفاهی تعلیماتش، مخاطبان او با شینی کاغذی روبه‌رو می‌شوند که نام مکتوبات را بر خود دارد. خوانندگان شیوهٔ کتابت او را عمیقاً باروک و نمایشی می‌خوانند و گاهی سبک پر پیچ‌وخم و دشوارش را با سبک شاعر محبوبش استفان ملر مه مقایسه می‌کنند. رَبنه می‌نویسد: وقتی لکان مکتوبات خود را در سال ۱۹۶۶ منتشر ساخت، اعلام کرد که این گلچین جامع نه تنها متنی مکتوب است بلکه می‌بایست آن را متنی ادبی نیز تلقی کرد (Rabaté, 2001: 16). به‌رحال لکان خود را وارث فرویدی می‌دانست که در سال ۱۹۳۶ جایزهٔ ادبی گوته را دریافت کرده بود و به احتمال زیاد به وجه ادبی کارش اهمیت می‌داد.

اما نه تنها مکتوبات لکان، بلکه فصل نخست کتاب الفاظ و اشیاء فوکو هم به بررسی یک اثر هنری یعنی تابلوی ندیمه‌ها^۱ اثر بلاسکس^۲ (۱۶۵۶) می‌پردازد. لکان در یازدهم و هجدهم مه و همین‌طور اول ژوئن سال ۱۹۶۶ در خلال ارائهٔ سمینار سیزدهم به نام ابژهٔ روانکاوی^۳ به تحلیل فوکو از تابلوی ندیمه‌ها واکنش نشان می‌دهد و ضمن تحسین نگاه او و دعوت شاگردانش به خواندن این کتاب، در حضور فوکو نقدهایی نیز بدان وارد می‌کند.

سرانجام گراداوس سالخورده در سن ۷۴ سالگی در تاریخ ۱۶ ژوئن ۱۹۷۵ سخنرانی مهمی در سوربن ارائه می‌کند و گیلگمش وار به جنگ نویسنده‌ای می‌رود که شاید نه خونبیه، که انکیدوی زندگی او بود. این بار آثار جیمز جویس در مرکز بحث است تا روانکاو به کمک نویسنده‌ای دیگر در آنچه خاتمهٔ روانکاوی می‌دانست تجدید نظر کند. سمینار بیست‌وسوم حکایتِ شجاعت، خستگی‌ناپذیری و انعطاف‌پذیری مردی سالخورده است که به حقیقت عشق می‌ورزد؛ حتی اگر این حقیقت همیشه تنها نیمی از چهرهٔ خود را بر او عیان کند.

لکان به‌واسطهٔ علاقهٔ شخصی، ارتباطات خانوادگی و شرایط بی‌نظیر جامعهٔ

1. *Las Meninas* (1656)

2. Diego Velázquez

3. *L'objet de la psychanalyse / The object of psychoanalysis*

هنری پاریس—پیش از آن‌که نیویورک به مهد هنر تبدیل شود و فرانسوی‌ها را با این جراحی نارس‌ستیک تنها بگذارد—اشتهایی سیری‌ناپذیر به گردآوری آثار هنری و نسخه‌های اصلی کتاب‌ها داشت. می‌دانیم در سال ۱۹۵۱ ویلایی در گیتراکور می‌خرد و از آن پس عموماً با دوستان صاحب‌نامش تعطیلات را در آنجا می‌گذرانند. رودینسکو از قول لوی استروس نقل می‌کند که: «با مرلوپونتی برای ناهار به گیتراکور می‌رفتیم... به‌ندرت در مورد روانکاوی یا فلسفه و همیشه دربارهٔ هنر و ادبیات بحث می‌کردیم. لکان دانش عظیمی در این زمینه داشت. عادت داشت آثار هنری و تابلوهای نقاشی بخرد و همین معمولاً موضوع گفت‌وگوهای ما بود» (Roudinesco, 1997: 210). ویلایی که رودینسکو آن را «غار علی بابا» توصیف می‌کند، به یک نیمچه موزهٔ ارزشمند تبدیل شده بود. در این غار، ۵۱۴۷ نسخه کتاب ارزشمند وجود داشت؛ از جمله: نسخهٔ نخست دایرةالمعارف دیدرو، آثاری از آندره مَسون، رنوار، بالتوس، دُرِن، مونه، جاکومتی و طراحی‌هایی از پیکاسو، مجسمه‌هایی از عاج، سفالینه‌های اروتیک، دست‌ساخته‌های سرخپوستی، گلدان‌های منقوش و... (ibid: 355). رودینسکو در کتاب دیگر خود، لکان: علیرغم همه چیز^۱، در چندین صفحهٔ متوالی به لیستی بلندبالا از آثار هنری محبوب وی اشاره می‌کند: پرترهٔ سیلویا باتای اثر آندره دُرِن، تعدادی نقاشی ژاپنی، مجسمه‌های مصری، پنج کتابخانهٔ عظیم در اقامتگاه‌های مختلف لکان؛ کتابخانه‌هایی مملو از نسخه‌های نایاب آثار کلاسیکی مثل هزارویک شب، آثار ابن خلدون، آثار تمام رمان‌نویسان مطرح روسیه و انگلیس، طبیعتاً شکسپیر، کتاب‌های مربوط به تاریخ هنر، آثار هومر، سیسرو، هرودوت و حتی دست‌نوشته‌های دوستان و همقطاران‌ش—از دست‌نوشته‌های ژرژ باتای گرفته تا نسخه‌های اصلی اشعار آپولینر و همهٔ شماره‌های مجلهٔ مینوتور که البته امروز غالب آن‌ها ناپدید شده‌اند (Roudinesco, 2014: 155, 156). لکان صاحب تابلوی منشاء جهان^۲ اثر کوربه نیز بود و بسیار به آن می‌بالید. یکی از دوستان او به‌نام موريس کروک (استاد معماری دانشگاه کیوتو) گفته است: همواره این‌طور به نظر می‌رسید

1. Lacan: In Spite of Everything (2014)

2. L'Origine du monde (1866)

که این داشته‌ها خوراک دائمی فکر او بودند و ارتباط هر روزه او با آن‌ها بخشی از زندگی‌اش بود. ارجمندی این آثار برای او یا به واسطه این بود که به خویشاوندان و دوستانش مربوط می‌شدند یا به خاطر رازهای برانگیزاننده و معماهایی بود که در دل خود داشتند (Roudinesco, 1997: 355).

حال باید دید مفسر فرانسوی فروید که بی‌تردید شیفته هنر آوانگارد است اما همزمان در دل نظریه‌ای کار می‌کند که علیرغم انقلابی بودن، روحی کلاسیک دارد، در باب تلقی جدید از اصطلاح «اثر هنری» چه می‌اندیشد.

از «تلقی جدید» سخن می‌گوییم زیرا از نیمه دوم قرن بیستم بدین سو با هنرمندان بسیاری مواجه می‌شویم که اصطلاح «اثر» را مردود دانسته و به جای آن کار، شیوه، تولید، فرایند، دستگاه و غیره را به کار می‌برند. از این نظر، به قول پیر سوانه، معادل انگلیسی (work) این مزیت را دارد که هم به ارزش اثر هنری و هم به کاری که برای خلق آن صورت گرفته دلالت می‌کند (سوانه، ۱۳۸۹: ۹۸). او شرح می‌دهد: در زبان فرانسوی Œuvre به معنای چیزی است که کاری روی آن صورت گرفته باشد. این کلمه از ریشه لاتین opera به معنای «کار» و «دقت‌ورزی» مشتق می‌شود و با واژه opus (به معنای دستاورد و محصول) هم‌خانواده است و علاوه بر این وقتی از دایره مالکیت بورژوازی بیرون می‌آید مفهوم «ستایش» را نیز افاده می‌کند؛ ستایش خدایان، نیروهای برتر و غیره. بنابراین می‌بینیم که اثر هنری معانی متعددی دارد (کار، ستایش، ارزش...) (همان: ۹۷). از طرفی چون مفهومی جدید است که از قرن نوزدهم وارد مباحث هنری شده، هنوز جای مطالعه دارد.

امروز با توجه به آنچه در این قرن پرهیاهو گذشت از یک سو دیگر عجیب نیست که چرا مارسل دوشان، در سال ۱۹۱۷ بر آن شد تا کاسه توالتی به نام چشمه^۱ را با امضای مستعار R. مات^۲ به نمایشگاه آثار هنری بفرستد، ولی از دیگر سو ماجرا هنوز هم خیلی آشنا و مأنوس نشده است. این کتاب تلاشی است جهت مواجهه مستقیم با نظریات لکان در باب همین دغدغه.

خواهیم دید که وی به وضوح در خلال اظهارنظرهایش درباره آثار هنری گاهی پا را از اظهار نظر صرف فراتر می گذارد، در مواردی باب مبحثی گسترده را می گشاید و گاهی بی مبالغه، داعیه نظریه پردازی در عرصه هنر را دارد. برای مثال در سمینار هفتم به وضوح می گوید: «فکر نمی کنم صورت بندی من، به رغم کلیتش، برای علاقه مندان به شرح مسائل هنر صورت بندی بیهوده ای باشد، بلکه معتقدم به طرق متعدد و چشمگیری ملزومات چنین شرحی را نیز در اختیار دارم» (Sé VII: 155 / S VII: 130). اما «علاقه مندان به شرح مسائل هنر» برای مواجهه با آثار این روانکاو چه منابعی در اختیار دارند؟

باید دانست سرگذشت انتشار آثار لکان از سال های پایانی عمر تا امروز سرگذشتی پرفراز و نشیب بوده است. آثار وی شامل مطالبی می شود که یا توسط انتشارات Le Seuil به صورت کتاب منتشر شده و یا در مجله Ornica? برای نخستین بار به طبع رسیده اند. سایر نوشته ها و سخنرانی های لکان نیز در مجله La Psychanalyse و یا برخی مجلات تخصصی روانکاو منتشر شده اند. برخی دیگر که عموماً در باب ادبیات یا مسائل فلسفی نگاشته شده اند، غالباً ابتدا در مجله Critique و بعدها در نشریه Scilicet به چاپ رسیده اند.

لکان از سال ۱۹۵۳ یک تندنویس را به کار یادداشت برداری از سمینارهایش گمارده بود. از سال ۱۹۶۲ دستگاه ضبط صوت نیز در سمینارها مورد استفاده قرار گرفت. همه این ها در حالی است که بسیاری از شاگردان نیز برای استفاده شخصی از سخنان وی یادداشت برمی داشتند و این یادداشت ها امروز منبع مهمی برای پژوهشگران حوزه روانکاو محسوب می شوند.

خود لکان، ژک آلن میلر را ویراستار این میراث معنوی اعلام کرده است. میلر حدوداً از سال ۱۹۷۳ مسئولیت ویرایش سمینارهای لکان را به عهده گرفت و پس از مرگ وی نیز نه تنها کلاس هایی برای تبیین هرچه بهتر آرای لکان ارائه کرد بلکه کم و بیش هر دو سال یک بار به انتشار برخی سمینارهای او نیز همت گماشت. در حالی که نسخه های دیگری از سخنرانی های لکان به صورت غیرقانونی در میان خیل روانکاوان معترض به این انحصارطلبی دست به دست می شد. امروز مجادلات

بسیاری دربارهٔ صحت نسخ رسمی و مطابقت آن‌ها با اظهارات شخص لکان وجود دارد، از همین رو هنگام رجوع به آثار شارحان وی همواره باید منتظر برخورد با عبارت‌هایی نظیر «این‌طور فکر می‌کنم که...»، «به نظر می‌رسد که...»، «تا جایی که من دیده‌ام و می‌دانم...» و نظایر آن باشیم و اگر در این کتاب چندان از این عبارات استفاده نشده قطعاً فرض بر این بوده که بدیهی است کار من بی‌گفت‌وگو دوصد برابر این تردیدها را در دل خود خواهد داشت.

قبلاً اشاره شد که اظهار نظرهای لکان دربارهٔ آثار هنری در میان مکتوبات و سمینارهای شفاهی او پراکنده‌اند. این را هم اضافه کنم که قرار نبود و نیست که چیزی از بیرون به روانکاوی تزریق شود، بنابراین اگرچه پرسش پیرامون مفهوم «اثر هنری» است اما در نهایت ترجیح دادم نخست کل مباحث را حول دو اصطلاح خاص روانکاوی، تصعید و سمپتم^۱ گردآوری کنم و سپس ابعاد مختلف پرسش اصلی را لابه‌لای شرح این دو اصطلاح کلیدی پخش کنم. فصل اول را به شرح مختصر برخی اصطلاحات ضروری اختصاص داده‌ام. در فصل دوم به معضلات اصطلاح تصعید فرویدی و بازخوانی لکان از آن پرداخته‌ام؛ درست در همین فصل است که نظر لکان در باب اثر هنری همچون غنچه آغاز به بالیدن خواهد کرد. در فصل سوم با گوشه‌چشمی به یافته‌های فصل قبل به نسبت اثر هنری با برخی مفاهیم حوزهٔ زیباشناسی نظیر امر زیبا، محاکات و کاتارسیس پرداخته‌ام و سپس بنا به ضرورت به نسبت اثر هنری با اخلاق و حقیقت نیز اشاره کرده‌ام. در این دو فصل بیش از همه از این منابع بهره برده‌ام: مکتوبات، سمینار هفتم، سمینار یازدهم، سخنرانی «تجلیل از رمان شیدایی ل. و. اشتاین مارگریت دوراس»، سمینار سیزدهم و سمینار هفدهم.

فصل چهارم به ماهیت امر مکتوب و نظریهٔ «اثر هنری به منزلهٔ سنتم» اختصاص دارد. در این فصل هم به اختصار به نسبت اثر هنری با اخلاق، زیبایی و حقیقت

۱. Symptôme/Symptom؛ در پزشکی به معنای عارضهٔ بیماری یا علامت آن است. می‌توان همین معادل‌ها را نیز در ذهن داشت. اما خواهیم دید که وجه استماعی این اصطلاح در مباحث هنری-بالینی لکان در دههٔ هفتاد، خاصه هنگام بررسی آثار جویس، اهمیتی فراوان می‌یابد. از همین رو در هیچ کجای کتاب حاضر از معادل فارسی یا انگلیسی این اصطلاح استفاده نشده است.

نزد لکان متأخر اشاره کرده و اغلب به سخنرانی «لیتوراتر»^۱ و سمینار بیست و سوم مراجعه کرده‌ام.

بدیهی است که گاهی در خلال مباحث به برخی سمینارهای دیگر از جمله سمینار چهارم، ششم، هشتم و بیستم نیز اشاراتی داشته‌ام. متأسفانه سمینار هفتم یا اخلاق روانکاوی که پس از درگذشت لکان راهی بازار کتاب شده و از قضا منبع اصلی فصل دوم و سوم است، بیش از هر سمینار دیگری محل تشکیک بوده و تا جایی که می‌دانیم لکان یک بار جلوی انتشار آن را گرفته است. او در سمینار بیستم به صراحت می‌گوید:

جلوی چاپ سمینار اخلاق را گرفتم. جلوی انتشارش را گرفتم چون نمی‌خواهم برای متقاعد کردن آدم‌هایی که سرشان برای حرف‌هایم درد نمی‌کند خود را به آب و آتش بزنم. نباید متقاعد (Convaincre) کرد. فارغ از این که آدم‌ها ابله (Con) باشند یا نباشند، بهترین کار این است که روانکاوی دنبال مغلوب (vaincre) کردنشان نباشد. در مجموع اصلاً هم سمینار بدی نبود (S XX: 53).

وی بعد از اشاره به تلاش‌های میلر که آن‌ها را صادقانه برمی‌شمرد، می‌گوید: «از میان تمام سمینارهایی که شخص دیگری منتشرشان می‌کند، این یکی احتمالاً تنها سمیناری است که خودم آن را بازنویسی و مکتوب خواهم کرد» (ibid). ولی این اتفاق هرگز نمی‌افتد و سرانجام میلر سمینار هفتم را در پاییز سال ۱۹۸۶ منتشر می‌کند. رودینسکو می‌نویسد: نقایص این سمینار بسیار بیش از سمینارهای قبلی بود. میلر می‌گفت که سمینار مطابق اصول سال ۱۹۷۳ تنظیم شده است، اما وقتی یک نسخه از آن را برای یونان‌شناس بزرگی چون پی‌یر ویدال-ناکه فرستاد، ناکه متوجه شد که در هر صفحه از سخنرانی‌های مربوط به آتی‌گونه حداقل دو اشتباه وجود دارد. یک لغت یونانی درست وجود نداشت و چندین نقل قول اساساً غلط بود. بنابراین ضمن ذکر اشتباهات و ملاحظات، چند، نامه‌ای هشت صفحه‌ای به میلر نوشت ولی جوابی

نگرفت. بعدها در ملاقاتی با ژودیت میلر در مورد نامه یادآوری کرد ولی به او گفته شد که نامه به مقصد نرسیده و بهتر است نامه دیگری تنظیم کند. ناکه این کار را کرد و باز هم هیچ جوابی دریافت نکرد. اینجاست که رودینسکو به کنایه می گوید شاید هم دریدا حق داشت بگوید برخی نامه ها به مقصد نمی رسند. ظاهراً گابریل بورگونیو نیز بیست و پنج اشتباه بزرگ، چهل و سه اشتباه کوچک و هفتاد و دو اشتباه تایی در سمینار پیدا می کند، به اضافه نکاتی مشابه یافته های ناکه و ... (Roudinesco, 1997: 423, 424).

فارغ از این که این اظهارات چقدر درست یا غلط باشند، غرض تنها ذکر برخی حواشی مربوط به وضعیت منبع اصلی بود. پس از مرگ لکان انجمن ها و گروه های مختلفی حول محور نظریات او شکل گرفت که هر کدام مدعی قرآنی متفاوت از آثار او بوده اند. در اینجا نام هایی را کنار هم خواهید دید که نسبت به هم انتقادهای بسیار تند و تیزی روا داشته اند و شیوه تحلیل دیگری را زیر سؤال برده اند. من از کنار هم نهادن این نام ها، هر جا که لازم بود، هیچ ابایی نداشته ام چون غرض اصلی رسیدن به بهترین روش انتقال مطلب بود و هر جا به نظر رسید که شارحی صاحب نظری درخور توجه است در مورد نقل قول از او درنگ نکرده ام. حتی تلاش کردم تا جای ممکن به آثار شاگردان مستقیم یا شارحانی که به منابع غیر رسمی دسترسی داشته اند، مراجعه کنم. اما این بدان معنی نیست که ذهن غربال کننده ای نداشته ام؛ مثلاً کتاب اروس و اخلاق^۱ اثر مارک دو کسل که تماماً در شرح سمینار هفتم است، حقیقتاً از جهت ارجاع به نسخ غیر رسمی مفید بود اما این اشکال را داشت که می بایست تعلق خاطر نویسنده به پرسش اصلی اش و هدف او از ارجاع به منابع دیگر را نیز در نظر می گرفتم و دست آخر هم که کتاب آماده شد در کمال تعجب متوجه شدم هیچ اشاره مستقیمی به او نکرده ام! یا منابعی هم وجود داشته اند که می دانستم به راحتی در دسترس خواننده فارسی زبان است. از جمله آثار اسلاوی ژیزک که اغلب به فارسی ترجمه شده اند. در نتیجه ترجیح دادم به جای آثار او از منابعی که کمتر آشنا بوده اند و بیشتر بر وجه بالینی روانکاوی تمرکز داشته اند، استفاده کنم.

خوشبختانه سمینار یازدهم در زمان حیات لکان و با نظارت شخص او منتشر شده است.

دیگر منابع به اندازه سمینار اخلاق روانکاوی محل تردید نبوده‌اند؛ هرچند این شاید از جهتی بدین دلیل هم باشد که اساساً کمتر به آن‌ها توجه شده است. اعتراف می‌کنم که سمینار سیزدهم حقیقتاً دشوار بود، به شرح‌های چندان به‌دردبخوری هم برنخوردم و لذا جز در حد چند ارجاع بیش از آن تاب پذیرش مسئولیت نوشته‌ام را نداشتم.

سمینار بیست‌وسوم یا سنتم^۱ در هجدهم نوامبر سال ۱۹۷۵ آغاز می‌شود. لکان در فاصله جلسه اول و دوم همین سمینار به آمریکا سفر می‌کند و در سخنرانی ارائه شده در دانشگاه ییل نیز گاهی به تأملاتش در باب ادبیات به‌طور عام و آثار جیمز جویس به‌طور خاص اشاره می‌کند. درست در همین جاست که صراحتاً می‌گوید: «شرح هنر با ضمیر ناآگاه به نظرم بسیار مشکوک است؛ این همان کاری است که تحلیل‌گران می‌کنند، به نظر من شرح هنر با سمپتم [سنتم؟] کاری به‌مراتب جدی‌تر است» (Harari, 2002: 24).

می‌ماند سخنرانی او در آمفی‌تئاتر دانشگاه سوربن و در پنجمین کنفرانس بین‌المللی جویس به دعوت ژک اوبر، با نام «جویس سمپتم^۲» در شانزدهم ژوئن سال ۱۹۷۵ که با ویرایش و مقدمه میلر در کتاب جویس همراه با لکان^۳ آمده است. سنتم طریق دیگر خواندن کلمه سمپتم است. درواقع لکان معتقد بود در فرانسه قرن پانزدهم به‌خصوص در متون رابله لغت symptôme که ریشه‌ای یونانی دارد به صورت لاتین یعنی sinthome نوشته و تلفظ می‌شد. خواهیم دید تأکید لکان بر وجه

1. Le sinthome

۲. Joyce the Symptôm (Sinthôme) I & II: 16th June 1975؛ هنگام خواندن عنوان این سخنرانی می‌توان نام جویس را همچون نام کوچک و سمپتم را همچون نام فامیل جویس در نظر گرفت. سولر می‌نویسد این یک نام مستعار مثل مرد موش‌آذین یا گرگ‌مرد نیست؛ مختص یک و فقط یک نفر است و سمپتم یک و منحصر به فرد اوست که در اینجا هیچ نامی به آن تعلق نگرفته. لذا سخن از تشخیص ساختار سمپتم است (Soler, 2018: 39).

3. Joyce avec Lacan (1987)

استماعی این لغت و قرائت آن به اشکال گوناگون به سمینار حال و هوای جویسی بیشتری می‌بخشد. لذا این دو کلمه رفته رفته اندک تفاوت‌هایی با هم خواهند یافت. همان‌طور که هراری تأکید دارد هیچ بعید نیست در نسخ مختلف خیلی مواقع اصطلاح «سنپتم» و اصطلاح جدید این سال‌ها، «سنتم»، به جای همدیگر به کار رفته باشند، زیرا تلفظ دو اصطلاح در زبان فرانسه بسیار به هم شبیه است و دور از ذهن نیست که کسانی که یادداشت برمی‌داشتند یا توجهی به وجوه افتراق این دو نکرده باشند یا اساساً درست ننشیده باشند و یا اصلاً شاید خود لکان در مواقعی تشخیص داده که می‌توان در فلان یا بهمان لحظه خاص، این دو اصطلاح را به جای هم استفاده کرد. هنگام مراجعه به متون برخی شارحانی که صرفاً بر این سمینار متمرکز نبوده‌اند، این تصمیم‌ناپذیری و تردید حتی تشدید شده و مشهود و آزاردهنده است؛ گاهی این تردید را در داخل قلاب به نحوی نشان داده‌ام.

باید اضافه کنم در حد وسیع سعی کرده‌ام در برخورد با پرسش‌ها از همان روش معمول روانکاوان استفاده کنم. اما به لحاظ اندک پشتوانه‌ای که در داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی دارم، همواره تلاش می‌کنم — و در اینجا هم تلاش کرده‌ام — حتی در حوزه نظری هم به «شهرزاد» متن وفادار باشم. این شیوه‌ای است که می‌پسندم. به عبارت دیگر ورود به هر بحث با این فرض انجام شده که خواننده مطلقاً با روانکاوی آشنایی ندارد، در نتیجه هرگاه در میانه بحث به مسئله‌ای برخوردیم که به نظر آمده شاید برای مخاطب تازه‌وارد دشوار باشد، بحث فعلی را معوق گذاشته‌ام، طرح پرسش کرده، به سراغ ریشه بحث رفته و بعد از شرح مطلب و بستن پراتز دوباره به نقطه قبل بازگشته‌ام. یعنی در عین حفظ چارچوب بنیادین کار از گریز زدن به خرده‌داستان‌ها و خرده‌تحلیل‌ها ابایی که نداشته‌ام هیچ، لذت فراوان هم برده‌ام.

در مورد ضبط اسامی باید بگویم بدیهی است که قصد آزار خواننده را نداشته‌ام تا با دیگرگونه نوشتن نام‌هایی که به آن‌ها خو کرده بی‌جهت ابراز وجود کنم و یا روش اساتید فن و مترجمان نامداری را که عمری با قلمشان زندگی کرده‌ام و از آن‌ها آموخته‌ام و می‌آموزم زیر سؤال ببرم. راست این‌که دو سنت مقابل بود؛ می‌توانستم سنت ضبط اسامی فرانسوی در زبان فارسی را انتخاب کنم، یا به سنت روانکاوی

وفادار بمانم که در آن آنچه بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد استماع کلمات است و لا غیر. بدیهی است انتخاب گزینه اول نقض غرض بود، در نتیجه گزینه دوم را انتخاب کردم. وانگهی تلفظ نام‌هایی مثل «ژک لکان» که شامل حروفی مثل H و R نیستند، به هیچ وجه برای فارسی زبان دشوار نیست. حتی چه بسا «ژاک لکان» علیرغم غلط بودن، به مراتب نامأنوس تر هم باشد. در مورد حروف H و R از همان تلفظی استفاده کرده‌ام که در زبان فارسی راحت تر تلفظ می شود مثل هوگت یا ژرژ و... در عین حال نهایت استفاده را از اعراب گذاری کرده‌ام. فی المثل ترجیح داده‌ام از «ژرژ باتای» به جای «ژرژ باتای» استفاده کنم. حتماً استثناهایی هم وجود داشته است. از استنهاها ترسیده‌ام چون به دنبال رسیدن به یکدستی خیالی نبوده‌ام.

ناگفته پیداست که گاهی به منابع انگلیسی اکتفا کرده‌ام. اما تلاش کرده‌ام در مواقعی که محل تردید بوده، حتماً به متن فرانسه مراجعه کنم. در مورد پانویس اصطلاحات، اگر اصطلاح فرویدی بوده به ترتیب نخست معادل آلمانی، سپس فرانسه و انگلیسی آمده و اگر اصطلاح خاص لکان بوده اغلب هم معادل فرانسه و اغلب هم معادل انگلیسی ذکر شده است.

بعد از همه این تفصیل و با علم به وجود اشکالات و نقایص مسلّم، در نهایت لابد مسئولیت آنچه را انتخاب و نقل قول کرده‌ام، می پذیرم و با اشتیاق فراوان چشم به راه نظرها و انتقادهای صاحب نظران این عرصه هستم.^۱

و اما سپاسگزاری‌ها

گاه شعبده‌ای در کلاه است که ناغافل از آستین زندگی برون می افتد و سلسله وقایع میمون بعدی را رقم می زند. این شعبده برای من خواندن نامه مبانی روانکاوی فروید - لکان دکتر کرامت مولّی بود. سپس آشنایی با او، دیدارها و گفت وگوهای فراموش نشدنی با او. امید که عجلتاً این پاسخ کوچک را بپذیرد.

نگارش این کتاب قطعاً بدون راهنمایی های ارزشمند دکتر مسعود علیا ممکن

۱. برای این منظور از طریق ایمیل hadetaghrir@gmail.com با نگارنده در تماس باشید.

نمی‌شد. سپاسگزارم از او که به من اعتماد کرد و بیراهه رفتن‌های مرا که با توجه به طبیعت پژوهش در حوزه روانکاوی گاهی ناگزیر بود، با صبوری تاب آورد.

در این میان لطف بسیاریانی شامل حالم شد؛ حمایت‌های مادر، همسر و برادرانم بی‌وقفه بود؛ خاصه بهنام محرم‌زاده که وجودش روشنی‌بخش دل و جان خواهر است. و در آخر از راهنمایی‌ها، حمایت‌ها و زحمات مترجم توانا جناب آقای رضارضایی سپاسگزاری می‌کنم و ممنونم از جناب آقای جعفر همایی، مدیریت محترم نشر نی، که فرصت انتشار حدّ تقریر را فراهم کردند.

ناتاشا محرم‌زاده

تهران / دوازدهم مهرماه ۱۴۰۱



فصل اول

در طریق آرزومندی

در این فصل به معرفی برخی از مهم‌ترین مفاهیم روانکاوی خواهم پرداخت. در نتیجه خواندن آن برای کسانی که پیشاپیش با این مباحث آشنایی کافی دارند ضروری نیست و خواننده به راحتی می‌تواند بحث را از فصل بعدی پی بگیرد.

رانش‌ها، طلب و آرزومندی

فروید در مقاله «رانش‌ها و فرازونشیب‌هایشان»^۱ چهار عنصر اساسی را با مقوله رانش مرتبط دانست. آشنایی با این چهار مقوله رفته‌رفته ما را با خود مفهوم رانش نیز آشنا خواهد کرد: ۱. فشار رانش^۲ که نیروی مطالبه‌ای شدید در ارگانیسم انسان است؛ ۲. منشأ رانش^۳ که عمدتاً یکی از مناطق لذت‌زای^۴ بدن است مثل ناحیه دهانی^۵ یا مقعدی^۶؛ ۳. ابرّه (یا مطلوب) رانش^۷ مثلاً پستان مادر که حرکت رانش معطوف به

1. «Triebe und Triebchicksale» (1915) / «Instincts and their vicissitudes»

2. Drang /poussée /pressure

3. Triebquelle / source de la pulsion./source of instinct (drive)

4. Erogene zone / zone érogène/ erogenous zone

5. Orale Stufe / stade oral / oral stage

6. Anal Stufe / stade oral / anal stage

7. Objekt /object

آن است؛ ۴. غایت رانش^۱ که هنوز در این سال (۱۹۱۵) چیزی نیست جز تخفیف یا حذف تنش برآمده از فشار رانش.

اولین مطلوب رانش در مرحله دهانی، پستان مادر است که تمام تندبادهای درام زندگی آدمی حول آن می‌گردد. پستان مادر و سپس خود او نزد لکان به مثابه اولین «غیر^۲» کودک، یا غیر کوچک معرفی می‌شود. و درحالی‌که رانش دهانی با حرکتی توأمان دَوْرانی و بازگشتی حول مطلوبی در عالم بیرون (پستان) و از طریق دهان، لب‌ها و زبان موجبات لذت طفل را فراهم می‌کند، در مرحله مقعدی این لذت محصول انباشت مدفوع و انقباضات عضلانی است که مقعد را به مثابه ناحیه لذت‌زای دوم به وی معرفی می‌کند. سپس مرحله فالیک^۳ از راه می‌رسد. حدوداً در سه تا شش سالگی و در اوج بحران ادیپی و مسیر منتهی به حل و فصل آن است که تازه دستگاه تناسلی به عنوان ناحیه لذت‌زا شناسایی می‌شود.

لکان در سمینار یازدهم با توجه به حیث دَوْرانی و بازگشتی رانش که ربطی به رفع نیازهای جسمانی آدمی ندارد، چهارمین عنصر رانش یعنی غایت (Ziel) را کمی دستکاری کرده و عملکرد دوپهلوی آن را با دو لغت aim و goal در زبان انگلیسی توصیف می‌کند: «نظر شما را به معنای دقیق کلمه غایت و به خصوص به معنای مبهم و دوپهلوی آن جلب می‌کنم. ولی برای رفع این ابهام می‌توان از زبان انگلیسی مدد گرفت که دارای دو لفظ متفاوت در این مورد است. کلمه aim در این زبان بدین معناست که کسی که مأموریتی دارد برای رفتن به محل مأموریت خود لزوماً از چنین و چنان راهی نمی‌رود. در اینجا aim تنها به معنای مسیریست که شخص می‌پیماید. در مورد لفظ غایت (goal) نیز باید در نظر داشت که هدفی نیست که کمان خود را به سوی آن نشانه می‌گیریم، پرنده‌ای نیست که می‌خواهیم شکار کنیم، بلکه بدین معناست که نباید به دروازه (به غایت خود) برسد چراکه اساس بازی بر این است که مانع رسیدن آن به درون دروازه شویم. مقصود تنها گل زدن است. غایت رانش نیز در همین عمل گل زدن خلاصه می‌شود» (S XI: 179) / (موللی، ۱۳۹۹: ۱۴۱).

1. Ziel / aim

2. autre

3. Phallische Stufe (Phase) / stage phallique / The phallic stage

فروید نیروی روانی دخیل در رانش‌ها را به کمک اصطلاح لیبدو^۱ توضیح می‌داد و می‌گفت: «مفهوم لیبدو را به معنای نیرویی تعریف کردیم که از نظر کمی متغیر است، تا بتوانیم فرایندها و دگرگونی‌های هیجانات جنسی را با این مقیاس بسنجیم... این هیجانات جنسی نه فقط با اندام‌های به اصطلاح تناسلی، بلکه به وسیله همه اندام‌های بدن ارائه می‌شود (SE, VII: 217). یا به قول لکان، لیبدو: «کمیتی است که نمی‌دانید چطور اندازه‌اش بگیرید؛ روحتان هم از ماهیت آن خبر ندارد، اما با این حال همیشه می‌توانید مطمئن باشید که هست» (Sé II: 221). به هر روی از نظر روانکاوی، سرمایه‌گذاری اقتصادی لیبدو وضعیتی الکلنگی دارد یعنی مقدار این نیرو ثابت است و افزایش آن در یک قسمت، کاهش آن در بخش‌های دیگر را در پی خواهد داشت.

فروید در سال ۱۹۲۰ در متن درخشان فراسوی اصل لذت^۲ گامی بلند در مسیر تکمیل نظریه لیبدوی خود برداشت. نظر به آفاق، تجربه جنگ جهانی اول و توجه به عطش انسان‌ها برای جنگ و ویرانی، نظر روانکاو را نسبت به عنصری انفسی تغییر داد: تکرار و مسیر دورانی و بازگشتی رانش به او می‌گفت که احتمالاً غایت رانش نمی‌تواند صرفاً کسب لذت یا کاهش آلم و تنش باشد، چرا که تکرار این کار با افزایش تنش، فرسودگی و فرسایش رابطه مستقیم دارد. بدین ترتیب رانش مرگ^۳ یا تاناتوس^۴ روی دیگر سکه رانشی دانسته شد که از پیش — چون فرض بر این بود که متعهد و متضمن لذت زندگی است — به نام رانش زندگی یا اروس^۵ ضرب شده بود. اما لکان به همین مناسبت، یعنی با توجه به نقش رانش مرگ و طبع خسران‌جوی آدمی، به جای لذت از اصطلاح ژوئیسانس^۶ استفاده کرد. باید دانست اصل لذت

1. libido

2. *Jenseits des Lustprinzips / Beyond the Pleasure Principle*

3. Todestrieb / pulsion de mort / death drive

۴. Thanatos؛ ارا بهران مأمور حمل و عبور دادن مردگان از رودخانه جهان زیرین.

5. Eros

۶. jouissance؛ لکان در سال ۱۹۶۰ تضاد بین ژوئیسانس و لذت را بسط داد؛ تضادی که به تمایز هگلی / کوژوی بین حظ (Genuss) یا (enjoyment) و لذت (Lust) یا (pleasure) اشاره داشت. اما ژوئیسانس رفته‌رفته در نظریه لکان اشکال مختلفی به خود می‌گیرد که به فراخور بحث به آن‌ها اشاره خواهد شد.

همچون حدودمرزی برای ژوئیسانس عمل می‌کند. یعنی سوژه همواره به گمان دست یافتن به ژوئیسانسی مازاد، سودای تخطی از مرز اصل لذت را در سر دارد، غافل از این‌که حاصل این تخطی چیزی جز درد نخواهد بود. لکان همین لذت دردناک را ژوئیسانس می‌خواند.

وی درعین حال با کمی درنگ عناصر دخیل در رانش را با کمک اصطلاحاتی تازه از نو صورتبندی می‌کند: نیاز^۱، طلب^۲ و آرزومندی^۳. اصطلاح طلب نزد لکان بدل به ترکیبی متشکل از دو مقوله می‌شود: نخست طلب در معنایی که ظاهراً شبیه طلب غذا یا چیزی از این دست است و از این جهت با نیاز ارتباطی مستقیم دارد. دوم، چیزی که در صورت رفع نیاز هم چون امری ارضاء نشده بر جای می‌ماند؛ آرزومندی.

1. besoin / need

2. demande / demand

۳. *désir / desire*؛ معادل‌های میل، تمنا و اشتیاق نیز برای آن در نظر گرفته شده است. آرزومندی معادلی فرانسوی برای ترجمه اصطلاح فرویدی Wunsch بوده است که استریچی در زبان انگلیسی معادل wish را برای آن برگزید و مثلاً یادآور این جمله مشهور فروید است که: «رؤیا تحقق آرزو است». ولی بعد مترجمان متون لکان دچار مشکل شدند که آیا باید در زبان انگلیسی از نو، معادل فرویدی wish را برای *désir* استفاده کنند یا صورت انگلیسی اصطلاح لکان، *desire* را. ظاهراً دومی را انتخاب کردند که هم منظور فروید را برساند و هم از پس ارجاعات لکان به اسپینوزا و ظرایف هگلی مباحث او خصوصاً اصطلاح *Begierde* der بر بیاید. مترجمان فارسی نیز که معمولاً پشتوانه‌های فلسفی خوبی داشته‌اند، در ترجمه این اصطلاح و انتخاب معادل «میل» به هیچ مشکلی برنخوردند. اما پشتوانه‌های فرویدی این اصطلاح و برخی ظرایف بالینی دیگر به روانکاوهایی که سال‌ها کار بالینی کرده بودند، و قبل از این‌که لکانی باشند، فرویدی بوده‌اند اجازه نمی‌داد در زبان فارسی این کلمه را فوراً با معادل «میل» یکی بگیرند. خصوصاً که مقوله فقدان بودن مطلوب آرزومندی به هیچ‌وجه در برداشتی که فارسی‌زبان می‌توانست از مطلوب‌های میل داشته باشد، افاده نمی‌شد. مثلاً می‌دانیم مراجع فارسی زبان در مکالمات روزمره به راحتی از «میل نداشتن» یا «بی میلی» استفاده می‌کنند؛ حال اگر به‌طور معکوس منظور او را با *desire* یکی بگیریم اتفاق غریبی می‌افتد چون این همه تکرار «بی میلی» ذهن روانکاو را به مقوله مالیخولیا می‌کشانند. ظرایف بحث بسیار بیش از این مثال است. مختصر این‌که کدیور معادل «اشتیاق» را برگزید، موللی به تناسب زمینه بحث و با حفظ ظرافت‌های هر مبحث گاهی از «تمنا» گاهی از «آرزومندی» و گاهی هم از صورت جمع کلمه میل، «امیال» استفاده کرد ولی ظاهراً معادل «آرزومندی» به لحاظ غنای مستتر در خود که همانا اشاره به فقدان مطلوب آرزومندی است بیش از دیگر معادل‌ها برای او اقناع‌کننده بود. من نیز به معادل «آرزومندی» خو کرده‌ام و نظریات لکان را با این معادل می‌فهمم. وانگهی احساس می‌کنم حال که مجبزه به این معادل هستم آنگاه که به فروید بازمی‌گردم و به ترکیباتی مثل «رؤیا-آرزو» و امثال آن برمی‌خورم، چندان هم دست خالی نیستم.