دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال ششم، شماره دوازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵



دریافت مقاله: ۹۵/۰۳/۱۲
پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۲۹

# مطالعه تطبیقی چگونگی مواجهه پری و هامون (در آثار مهرجویی) با امر نمادین لاکانی

**ماهرخ علی پناهلو* سیدسعید سیداحمدی زاویه****

## چکیده

مقاله حاضر با اتخاذ رویکرد روانکاوی- فلسفی لاکان به بررسی دو اثر شاخص از سینمای ایران می‌پردازد. پری و هامون هر دو ساخته‌های داریوش مهرجویی، فیلم‌ساز مؤلف ایرانی هستند. شخصیت اصلی در هردو این فیلم‌ها، شخصیت‌هایی هستند که آشفتگی‌های روانی انسان مدرن را به تصویر می‌کشند. لاکان در تئوری‌هایش با مطرح‌کردن مفاهیمی چون "نام پدر"، "میل"، "ابژه کوچک"، "دیگری"، "سه‌گانه نفسانی"، "امر خیالی، امر نمادین و امر واقع"، این آشفتگی‌ها را عمیقاً بررسی و تحلیل می‌کند. پرسش اصلی این است که چگونه پری و هامون به‌عنوان دو شخصیت عصیان‌گر مدرن، می‌کوشند تا راهی به بیرون از ساحت نمادین لاکانی بیابند. از اهداف این تحقیق، یکی تحلیل راه‌کارهای متفاوت این دو شخصیت در دست‌یابی به امرواقع و بازگشت به امر خیالی و دیگر بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو شخصیت در برخورد با قواعد نام پدر و همچنین مقایسه رویکردهای هریک از آنها در به‌دست آوردن موردمیل بوده است. در این مقاله ابتدا مفاهیم لاکانی شرح و تفسیر شده‌اند و پس از آن با روش تحلیل متنی، لایه‌های ضمنی و پنهان دو فیلم و شخصیت‌های اصلی آنها موردمطالعه قرارگرفته‌اند. همچنین، کاربردپذیری مفاهیم لاکان در هنر هفتم، سینما، به‌اجرا درآمده است. ازآنجا که به گفته لاکان، انسان راهی به بیرون از ساحت امر نمادین ندارد، ساختارشکنی‌ها و عصیان‌های پری و هامون محکوم به شکست است؛ نه قادر به بازگشت به آرامش امر خیالی هستند و نه توان مواجهه با امر واقع را دارند. می‌توان گفت اگرچه جنس شکست این دو شخصیت با یکدیگر متفاوت است اما هردو محکوم به زندگی در ساحت امر نمادین هستند.

**کلیدواژگان:** پری، هامون، ژاک لاکان، امر نمادین، امر واقع.

* کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول). malipanahlou@gmail.com
** دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران.

## مقدمه

امروزه روانکاوی تأثیر شگرفی بر حوزه سینما گذارده است. تئوری‌های *فروید* و *لاکان*، سمت و سویی نو و عمیق به نقد فیلم داده و به آن غنا بخشیده‌اند. روانکاوی نیز همچون دیگر حوزه‌های علوم‌انسانی در قرن بیست با تکیه بر حیرانی و ناتوانی انسان و نسبی و ناکامل بودن او آغاز به نظریه‌پردازی کرد. *نیچه* و فیلسوفان اگزیستانسیالیست قرن بیست با تأکید بر ناتوان‌بودن انسان در دست‌یابی به حقیقت و سوبژکتیو بودن آن، تأثیر زیادی بر فیلسوفان پس از خود ازجمله لاکان نهادند. لاکان با خوانشی جدید از فروید و تحت تأثیر زبان‌شناسی *سوسور* و جامعه‌شناسی ساختاری *لوی استروس* نظریه‌هایش را پایه‌ریزی کرد. تئوری‌های او موجب تغییرات عمیقی در فلسفه، هنر و نقد ادبی شد. جایگاه تماشاگر سینما و تحلیل‌های روایی فیلم‌ها نیز تحت تأثیر نظریات لاکان پیشرفت‌های عمیقی داشته است.

سینمای ایران به‌تبع تحولات ژانری و نیز ارتباط ساختاری و محتوایی‌ای که با سینمای غرب داشته، متأثر از رویکردهای روانکاوانه در مطالعات و تولید بوده است. *داریوش مهرجویی*، از فیلم‌سازان مطرح و از پایه‌گذاران موج‌نوی سینمای ایران به‌شمار می‌رود که ردپای این رویکردهای روانکاوانه در آثارش قابل‌بررسی است. چالش تراژیک آدم‌ها در فیلم‌های او ناسازگاری با محیط است. سینمای مهرجویی پایه‌هایش را در وهله اول در یک فقدان و ازدست‌رفتگی قرار می‌دهد، مفهومی که از کلیدی‌ترین مفاهیم تئوری‌های لاکان است. مهرجویی با خلق شخصیت‌هایی سرگردان که ناتوان از انتخاب‌اند، مرز بین "واقعیت" و "غیرواقعیت" را زیر سؤال می‌برد. شخصیت‌های مهرجویی ازجمله هامون و پری که در این مقاله به آنها پرداخته‌شده است، در برقراری ارتباط با دنیایی که در آن زندگی می‌کنند دچار مشکل شده‌اند و انگیزه‌ها و باورهایشان به چالش کشیده شده است.

تا کنون پژوهش‌های چشم‌گیری در ارتباط با این دو اثر انجام شده است؛ اما کمتر با تکیه بر چارچوب نظری معتبری چون آرای ژاک لاکان موردپژوهش واقع شده‌اند. ضرورت این پژوهش آنگاه آشکار می‌شود که درمی‌یابیم انسان مدرن و آشفتگی‌ها و حیرانی‌هایش همواره موضوعی مرکزی در آثار مهرجویی بوده‌اند؛ درنتیجه تئوری‌های لاکان محمل مناسبی برای مطالعه این آثار به نظر می‌آیند. ازآنجا که مهرجویی را می‌توان از زمره فیلم‌سازانی دانست که تأثیر مهمی بر روند سینمای ایران و معرفی آن در مجامع بین‌المللی داشته است، بررسی هرچه عمیق‌تر آثار او به واضح‌شدن اهمیت آثار وی و عوامل موفقیت آثارش کمک خواهد کرد؛ و الگویی در اختیار سینماگران جوان قرار خواهد داد تا جزئیات یک اثر موفق را با عمق بیشتری بنگرند. لاکان با رجعتی به نظریات روانکاوی فروید، مفهوم امر خیالی، امر نمادین و امر واقع را پایه‌ریزی می‌کند و به تبیین مفاهیمی چون "فقدان"، "دیگری کوچک"، "نام پدر" دست می‌زند. در این مقاله، به یاری تعاریف لاکان ناامیدی و استیصال انسان مدرن که به‌خوبی در پری و هامون تصویر شده است، استخراج شده‌اند. همچنین تلاش نویسندگان برآن بوده است تا با به‌کارگیری مفاهیم لاکانی به مقایسه تطبیقی لایه‌های زیرین شخصیت‌پردازی دو اثر مطرح در سینمای ایران بپردازند و کاربردپذیری این نظریات را در سینما بسنجند. به این جهت، نخست فیلم پری بررسی شده است تا رویکردها و تأملات شخصیت پری مطابق با واژگان لاکانی رمزگشایی شوند. پس از آن همین عوامل در شخصیت هامون بررسی شده و با فیلم پری مقایسه شده‌اند.

پرسش اصلی این تحقیق، یافتن این نکته است که چگونه پری و هامون، دو شخصیت آشفته عصر مدرن، می‌کوشند تا راهی به بیرون از ساحت نمادینی که لاکان شرح می‌دهد، بیابند. از پرسش‌های دیگر این تحقیق: راهکارهایی که پری و هامون در رسیدن به ساحت امر واقع برمی‌گزینند چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با یکدیگر دارند؟ این دو شخصیت در برخورد با قواعد نام پدر و نمودهای آن در جامعه چه راهکارهایی اتخاذ می‌کنند؟ رویکردهای انتخابی این دو شخصیت در کسب موردمیل که لاکان از آن نام می‌برد، کدام‌اند؟

## پیشینه پژوهش

در بررسی آثار مهرجویی به‌خصوص دو اثر موفقش که در این مقاله به آنها پرداخته‌شده، پری و هامون، تاکنون مقالات متعددی به رشته تحریر درآمده که برخی از مهم‌ترین آنها بدین قرارند: *دولکو* (۱۳۶۹) در "روشنفکر با مسئولیت محدود" به بررسی عناصر ساختاری و محتوایی فیلم هامون می‌پردازد و آن را از لحاظ ساختاری بررسی می‌کند. *پورمحمد* (۱۳۶۹) در "باد هرچه بخواهد می‌برد" به خط روایی داستان فیلم هامون و نقش عنصر زمان می‌پردازد و چگونگی کاربرد زمان را در این فیلم بررسی می‌کند. *حاجی مشهدی* (۱۳۷۰) در "هامون، نگاهی جدی‌تر به مفاهیم فلسفی" به مفاهیم فلسفی فیلم هامون نگاهی عمیق دارد و آن را در مقایسه با دیگر آثار مهرجویی بررسی می‌کند. *امینی* (۱۳۷۴) در "هایکوهایی در زندگی و مرگ" عناصر ساختاری فیلم پری و بازنمایی عدم قطعیت را در آن مطالعه کرده است. مقالات یادشده عمدتاً فاقد تحلیلی مبتنی‌بر یک چارچوب نظری معتبر هستند و

غالباً به ساختار آثار و مضامین آنها در نگاه نگارنده پرداخته‌اند. یکی از معدود آثاری که رویکردی علمی را در بررسی‌اش از فیلم هامون اتخاذ کرده، مقاله "بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقه متوسط شهری در سینمای پایان دهه ۱۳۶۰ ایران با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون" نوشته *احسان آقا بابایی*، *رضا صمیم* و *پیمان کی‌فرخی* (۱۳۸۸) است؛ بیشتر از آنکه به درون‌مایه خود اثر بپردازد از آن برای رسیدن به تصویر روشنفکر دهه برای رسیدن به تصویر روشنفکر دهه شصت ایران مدد جسته است. حمید *باقری* (۱۳۹۰) نیز پایان‌نامه‌ای باعنوان "مؤلفه‌های فردیت یونگی در سینمای داریوش مهرجویی" در دانشگاه علامه طباطبایی نگاشته است که به کنکاش مفهوم فردیت از دیدگاه روان‌شناسی *یونگ* در آثار مهرجویی پرداخته است. وجه تمایز پژوهش حاضر مبتنی‌بودن آن بر نظریات روانکاوی فلسفی لاکان است که خوانشی علمی و دارای پایه و اساس را ارائه می‌دهد که نه تنها آثار مهرجویی بلکه در فیلم‌های ایرانی کمتر انجام شده است.

## روش پژوهش

این پژوهش، تلاشی است در بازخوانی روایت دو فیلم هامون و پری در سایه تئوری‌های روانکاوی فلسفی لاکان که به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزارهای مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم، انجام یافته است.

## مرز میان واقعیت و امر واقع

اعتبار ادعاهای فروید ازجمله تئوری عقده ادیپ وی در اواخر قرن بیست به‌شدت زیر سؤال رفته بود و بسیاری از جنبش‌های زنان نیز این تئوری را مردسالارانه می‌خواندند. در این میان، تئوری‌های ژاک لاکان (۸۱-۱۹۰۱) که از ارائه مدل‌های ثابت و تغییرناپذیر رشد کودک دوری می‌کرد و مدلی نسبی و پذیرای تغییرات را به دست داده بود، نظر منتقدان را به خود جلب کرد. لاکان را می‌توان یک روان‌شناس فرویدی خواند که برخی از مفاهیم و اصول فروید را زیر سؤال برد و تغییر داد.

ژاک لاکان معتقد است که فردیت انسان مفهومی یکدست نیست و فاقد وحدت و تمامیت است. او انسان را موجودی گسسته و چندپاره می‌بیند. هویت انسانی برای لاکان همانند یک آینه شکسته است که نمی‌تواند تصویر واحدی از دیگری به دست دهد. همچنین از دیدگاه لاکان نظام زبانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. وی حتی معتقد است که ناخودآگاه درون نظام زبانی شکل می‌گیرد و همان‌جا باقی می‌ماند. همان‌طور که *شان هومر*[1] در کتابش *ژاک لاکان* (۲۰۰۵) می‌نویسد، امروزه تفکر لاکانی وارد گفتمان‌های مطالعات ادبی و فیلم، مطالعات زنان و تئوری‌های اجتماعی شده و بر مباحث متفاوتی چون آموزش، مطالعات حقوقی و روابط بین‌الملل نیز تأثیرگذار بوده است (ص ۱).

لاکان معتقد است که کودک تا شش‌ماهگی در امر خیالی[2] زندگی می‌کند. در این دوره، او خیال می‌کند که با تمام دنیا و مادرش وحدتی دارد. تصوری از خود به‌عنوان موجودی مستقل ندارد و قادر به تشخیص و تفکیک اشیا و افراد دور و برش با خودش نیست. لاکان این دوره را پیشازبانی می‌داند چراکه در این دوره کودک چندان قادر به برقراری ارتباط با دنیای اطرافش نیست و اصولاً به وجود این دنیا واقف نیست. در امر خیالی کودک قائل به هیچ‌گونه مرزبندی و محدودیتی نیست چراکه بدنش را تمام جهان می‌داند. بسیاری از تصاویر اتوپیایی که در ادبیات و هنر تصویر شده‌اند، تمنای بازگشت انسان به امر خیالی را بازگو می‌کنند. پس از تجربه مرحله آینه[3] که در شش تا هجده‌ماهگی رخ می‌دهد و کودک چیزی را در بیرون از خود تشخیص می‌دهد و بین کودک و دنیای اطرافش شکافی ایجاد می‌شود، او وارد امر نمادین[4] می‌شود.

امر نمادین زمان ورود به دنیای زبان و نشانه‌هاست، دوره هنجارها و قوانین است. لاکان معتقد است که به‌محض ورود انسان به امر نمادین فقدان[5] برایش اتفاق می‌افتد که نتیجه جدایی از خیال یگانگی با مادر و جهان است. این فقدان و تمنای بازگشت به امر خیالی تا دم مرگ با او همراه است. لاکان دیگری بزرگ[6] را همین ساحت امر نمادین یا قانون اساسی نانوشته جامعه می‌داند و معتقد است که تحت نگاه خیره این دیگری بزرگ، هویت فردی انسان شکل می‌گیرد. وی این مواجهه با قانون و قدرت را که از طریق زبان اعمال می‌شود نام پدر[7] می‌خواند که اشاره به خصوصیات مردسالارانه مقررات اجتماعی دارد. جهان واقعی هیچ‌گاه برای انسان قابل‌دستیابی نیست و در امر نمادین توسط زبان و دیگر نظام‌های نشانه‌ای بازنمایی و نشان پردازی می‌شود. لاکان باور دارد که انسان هیچ‌کجا مدلولی نمی‌یابد و در سفر از دالی به دالی دیگر سرگردان است. وی با دیدگاهی پساساختارگرایانه معتقد است که رابطه دال و مدلول رابطه‌ای بی‌ثبات و بی‌نتیجه است. « او نشان داد که ضمیر ناخودآگاه بدون توجه به زنجیره مدلول‌ها و مراجع آن، مبتنی‌بر یک سلسله زنجیروار میان دال‌هاست، که علی‌رغم ثبات مدلول، دال همچنان در تغییر و تحول است» (بزرگمهر و قائمی، ۱۳۹۲: ۷) لاکان در کتاب "نوشته‌ها" (۱۹۶۶)، ابراز می‌دارد که نماد در درجه اول به‌صورت قتل شیء مورداشاره خود را نشان

می‌دهد (لاکان، ۱۹۶۶: ۱۰۴). وی باور دارد که ما برای درک تجربه‌های انسانی ابزاری جز زبان نداریم و همه‌چیز را وارد نظام زبانی می‌کنیم. «زبان خود را مفت و مجانی در اختیار ما می‌نهد اما به‌محض اینکه پذیرفتیمش، ما را استعمار می‌کند» (ژیژک، ۱۳۹۲: ۲۲)

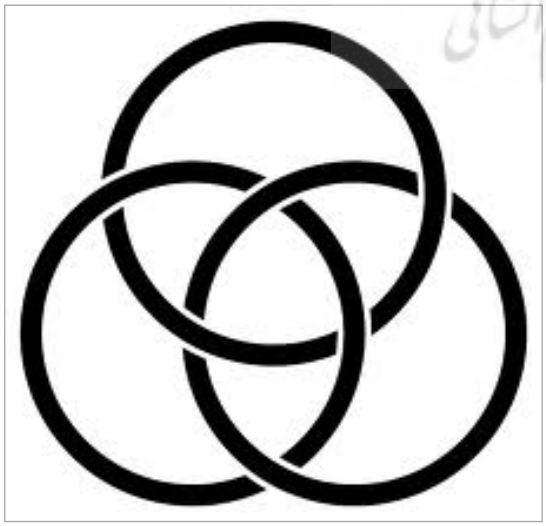
اما برخی از تجربه‌های غریب هستند که به‌سختی درون نظام زبانی قابل توجیه و توضیح هستند؛ مثل مرگ، عشق و جنون. در اینجا او یکی دیگر از مفاهیم اصلی خود یعنی امر واقع[۸] را مطرح می‌کند. «در بحث پیرامون امر واقع قبل از هر چیز می‌بایستی آن را ازآنچه واقعیت خوانده می‌شود متمایز ساخت. واقعیت در جهت مقابل امر واقع است، زیرا مقوله اخیر دارای ماهیت و ساختمانی است که آن را در جهت متضاد با ]امر نمادین[ قرار می‌دهد. درحالی که واقعیت ساخته و پرداخته این ساحت به شمار می‌رود» (موللی، ۱۳۹۲: ۲۷۳ و ۲۷۴). امر واقع ماهیتی از وجود ماست که به حضورش اذعان داریم اما در دسترس ما نیست و نمی‌توانیم آن را به زبان آوریم و مشاهده کنیم. ازآنجا که ما راه گریزی از نظام زبانی نداریم هیچ‌گاه به‌درستی امر واقع را تجربه نمی‌کنیم و نمی‌توانیم با واقعیت، بی‌واسطه مواجه شویم. اما لحظاتی در زندگی است که فرد به امر واقع نزدیک می‌شود، لحظاتی که به‌سختی می‌توان کیفیت آنها را توضیح داد یا معنی مشخصی برایشان یافت. «امر واقع نه‌تنها فرد را در حالتی از مات‌زدگی نگاه می‌دارد بلکه موجب وحشتی عظیم در او می‌گردد ... وحشت آدمی در مقابل آن ناشی از .... بیگانگی عمیق است» (همان: ۲۷۴) شان هومر چنین می‌نویسد که امر واقع وجود دارد، چراکه تجربه‌اش می‌کنیم و می‌دانیم که به شکل نشانه‌ای وارد عرصه کلام می‌شود، اما نمی‌توان منشأ آن را نمادین کرد. به نحو ناخودآگاه عمل می‌کند، یعنی به شکل اختلالی در واقعیت نمادین برزو می‌کند (همان: ۱۱۵). امر واقع، آن چیزی است که تن به نمادین شدن نمی‌دهد و وارد زبان نمی‌شود.

لاکان دریکی از سمینارهای معروفش در سال ۱۹۷۲ به نام "یا بدتر..." سه امر خیالی، نمادین و واقع را دارای پیوستگی خاصی می‌داند که در هندسه آن را پیوستگی یا گره برومه می‌خوانند (تصویر ۱). به این معنا که عدم پیوستگی هریک از آنها به فروپاشی دو قطب دیگر منجر می‌شود. نکته مهم در این الگوی پیوند این است که هیچ‌یک از حلقه‌ها زندانی حلقه دیگر نیست. هر انسانی بنابر تجربیات فردی و زندگی منحصربه‌فردی که پشت سرنهاده، رابطه‌ای خاص بین سه حلقه خویش (امر خیالی، نمادین و واقع) برقرار کرده است که ساختمان نفسانی او را تشکیل می‌دهد.

## نگاهی به هامون و پری

*هامون* (۱۳۶۸)، از موفق‌ترین فیلم‌های داریوش مهرجویی به شمار می‌رود. این فیلم توانست سیمرغ‌های بلورین بهترین کارگردانی، فیلم‌نامه، بازیگر نقش اول مرد، فیلم‌برداری و تدوین را از هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر (۱۳۶۸) و همچنین جایزه برنز بهترین فیلم بیست و چهارمین جشنواره فیلم هیوستون (۱۹۹۱) و جایزه سوم جشنواره‌فیلم توکیو (۱۹۹۱) را از آن خود کند. آنچه تاکنون درباره این فیلم به نگارش درآمده، نقدهایی کلی و ساختاری از این فیلم بوده است. در این مقاله، سعی شده با نگاهی متفاوت به لایه‌های پنهان آن، به‌ویژه در حوزه مباحث روان‌شناختی، ورود کرده و به تحلیل مفاهیم مکتوم در درون قهرمان فیلم و چهره‌ای که از وی به تصویر کشیده شده است، پرداخته شود.

حمید هامون، روشنفکری پادرهواست که به دنبال اثبات خویش است. مهرجویی خود درباره هامون این‌گونه می‌گوید: «او را از نوع شخصیت‌های داستایوفسکی می‌بینم: موجودی در حال جوش‌وخروش، در وجود او چیزی هست که دائم می‌جوشد. مردی است بی‌قرار- هم ازنظر حسی و عاطفی و هم از نظر فکری- او پی‌جوی یک مسئله است» (زراعتی، ۱۳۸۹: ۴۶) بسیاری از منتقدان، هامون را نماینده روان‌شناسانه انسان معاصر دانسته‌اند. *تهمینه میلانی*، نظرش را درباره فیلم هامون این‌گونه بیان می‌کند: «مهم‌ترین خصیصه آن روان‌شناسی انسان معاصر، نیازها و گم‌گشتگی او، تناقض اجتماعی، اخلاقی و روانی یک عصر و عدم تطابق فرهنگ مادی جامعه با فرهنگ معنوی آن است» (همان: ۳۱۴) همین خصوصیات عمیق روان‌شناسانه فیلم است که بستری مناسب را برای خوانشی لاکانی از آن فراهم می‌آورد.



تصویر ۱. گره برومه (موللی ۱۳۹۲: ۶۸)

دیگر فیلم مهرجویی، پری (۱۳۷۳)، اقتباسی است از فرانی و زوئی اثر *دی‌جی سالینجر*،[۹] رمان‌نویس آمریکایی. پری، داستان دختر کوچک یک خانواده است که دانشجوی ادبیات فارسی است اما آنچه در دانشگاه می‌خواند راضی‌اش نمی‌کند. کتابی را می‌یابد و می‌خواهد سیر و سلوک خودش را آغاز کند و از زمین دل بکند. اما برادرش، داداشی، سعی دارد او را به زندگی زمینی برگرداند و مدام پیگیر احوالش است. در شخصیت‌پردازی پری نیز مثل هامون لایه‌های درونی و ساختار روانی انسان با شناختی کامل و عمیق به‌کار گرفته شده‌اند. بیزاری پری از امر نمادین و تلاش بی‌حدش در برون‌رفت از آن بسیار همسو با نظریه‌های ژاک لاکان است.

«ساختار تکرار و گسست و تکرار در آثاری نظیر پری ... نقش مهمی دارد که نشان‌دهنده توجه آگاه یا خودبه‌خودی مهرجویی به ارزش‌های ساختار مثلث تکرار لاکان در گره‌گشایی است» (قره‌شیخلو و وفایی، ۱۳۸۵: ۲۷۷). بحران فرهنگ، جامعه و هویت همراه با تقابل سنت و مدرنیسم از دغدغه‌های اصلی پری هستند که در این مقاله از دیدگاه لاکان بررسی خواهند شد.

## ابژه یا دیگری کوچک

دو فیلم پری و هامون، بازنمایی تضاد و درگیری ساحت امر نمادین را با امر خیالی و امر واقع موضوع اصلی خود قرارداده‌اند. هر دو شخصیت اصلی در این فیلم‌ها که داستان حول درونیات و ذهنیات آنها می‌چرخد، در کشاکش بین این ساحت‌ها دچار انکسار افکار و یأس ناشی از آن شده‌اند. تجربه آنها از زیستن در امر نمادین (جامعه قانونمند) شکستی بزرگ بوده و آنان نتوانسته‌اند این بیگانگی درونی با امر نمادین را تاب آورند و به مقابله با آن پرداخته‌اند. امر نمادین به گفته لاکان، ساحت زبان و دال‌هاست. دال‌هایی که راهی به مدلول ندارند. میل نیز در همین ساحت قرار دارد، میل برای تصاحب چیزی که فرد هیچ‌گاه نمی‌یابدش. او گاهی می‌اندیشد که موردمیل خود را یافته است اما بعد کشف می‌کند که در درون آن دال دیگری هست که مدلولی دارد و باید به آن مدلول دست یابد و این‌گونه وارد چرخه بی‌انتهای دال‌ها و مدلول‌ها می‌شود که پایانی ندارد و او هیچ‌گاه به موردمیلش که همان کمال امر خیالی است نمی‌رسد. این میل را لاکان ابژه کوچک می‌نامد که با فقدان در امر نمادین همگام است.

در این دو فیلم، ابژه کوچک در نمادهای متفاوتی بر پری و هامون رخ می‌نماید و آنها را درپی خویش می‌کشد تا در آخر بیابند که این مدلولی نبود که در پی‌اش بودند. پری روزی که در دانشگاه به استادش برای نحوه تفسیر خیام اعتراض می‌کند، می‌گوید: «اگه اینقدر ذلیل و بدبختِ نفسم نبودم ادبیاتو ول می‌کردم می‌رفتم سراغ یه چیز دیگه.» در اینجا ابژه کوچک ادبیات معنایش را برای پری ازدست داده و او دریافته است که فریب خورده است و ادبیات فقدانی را برای او جبران نخواهد کرد. وقتی نامزدش منصور از او سؤال می‌کند که به نظر او شاعر "واقعی" کیست، او با تجربه‌ای که از عدم ثبات ابژه کوچک و واهی‌بودن مدلول‌ها دارد، عصبانی می‌شود و فریاد می‌زند: «من چه می‌دونم شاعر واقعی کیه، دست بردار منصور!»

در تمام طول فیلم، پری مدام درحرکت است، گویی برای رسیدن به ابژه کوچک خود سرگردان است. یا او را درحال دویدن در راهروهای دانشگاه می‌بینید یا در مسیر تهران به اصفهان و بالعکس یا در پیچ‌وخم جاده‌های شمال به سمت خانه. در خانه هم که هست مدام راه می‌رود از این اتاق به آن اتاق، از این طبقه به آن طبقه، از حیاط به زیرزمین و ... . قسمتی از وجود پری به حقیقتِ بی‌ثبات و لرزانِ معنا و موردمیل پی برده که او را این‌چنین سرگشته و عاصی کرده است. او می‌داند که در این امر نمادین که گیر افتاده است به هیچ معنایی دست نخواهد یافت. پری دریافته که تمام این ابژه‌هایی که او را درپی خود می‌کشند، مجازهایی هستند که صرفاً مدعی رفع فقدان هستند. لاکان معتقد است که ناخودآگاه انسان در زنجیره‌ای از دال‌ها گرفتار است بی‌آنکه در این میان مدلول‌ها نیز سهمی داشته باشد. او معتقد است نام‌ها و کلمات «دلالت گنجینه آرزومندی انسان هستند» (موللی، ۱۳۹۲: ۸۱) نه معادل چیزهایی در دنیای بیرون.

پری وارد دانشگاه که می‌شود تنهاست. هیچ‌کس در دانشگاه نیست. در کلاس هم تنهاست. شروع می‌کند به نوشتن فی‌البداهه ذهنیاتش روی تخته‌سیاه کلاس. خالی‌بودن دانشگاه استعاره‌ای تصویری است از عاری‌بودن آن از معنا که پری را کلافه می‌کند؛ او روی تخته‌سیاه کلماتی می‌نویسد که این استعاره را تقویت می‌کند: "همه ناتمام‌اند، عدم، هیچ، کل، نه گمانی نه یقینی، گرفتار عدم." یکی دیگر از مفاهیمی که پری در این صحنه به روی تخته‌سیاه می‌آورد این است: "فکرت عقلی ----------> فکرت قلبی". فکرت عقلی، همان فکرتی است که در قفس امر نمادین گرفتار شده است و با چارچوب‌های ایدئولوژیک و قانون‌مدارش محاسبه‌گرانه می‌اندیشد و آرزو می‌کند. دربرابرش فکرت قلبی است که نوری فراسوی این امر نمادین دیده است و به دور باطل بودن آن پی‌برده است؛ این نشان‌دهنده سفر درونی پری است از فکرت عقلی به فکرت قلبی.

تفاوت هامون با پری در این است که هامون تا انتهای فیلم درپی ابژه‌های کوچکش می‌دود و نمی‌داند که این دال‌ها مدلولی ندارند. او هرچه بیشتر تلاش می‌کند فقدانش بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود. در رویای آغازین فیلم هامون جنّی را می‌بیند که مهشید را می‌دزدد و به پشت تپه می‌برد. مهشید، همسر حمید هامون، اصلی‌ترین موردمیل او در فیلم است. هامون به بالای تپه می‌دود ولی هیچ‌کس را در پس آن نمی‌بیند. خالی‌بودن تپه استعاره‌ای است از عدم وجود معنا. ولی هامون درنمی‌یابد که مهشید قرار نیست و نمی‌تواند هیچ فقدانی را برای او پر کند و تا انتها دیوانه‌وار درپی این ابژه کوچک می‌دود. همان‌طور که لاکان معتقد است «گذشت از یک‌چیز منوط به کسب آگاهی کامل نسبت بدان است. غفلت از یک‌چیز اصرار بر آن است» (موللی، ۱۳۹۲: ۷۳).

به همین دلیل است که هامون در سرتاسر فیلم مسحور و متعجب داستان ابراهیم است. او مدام می‌پرسد، ابراهیم چگونه راضی به قربانی‌کردن پسرش شد. در این داستان به گفته خود هامون "انسان خود را از آنچه دوست می‌دارد جدا می‌سازد"؛ درست برعکس روشی که خودش برگزیده است. هامون به‌سختی تلاش می‌کند به آنچه دوست می‌دارد، برسد و هرچه بیشتر تلاش می‌کند کمتر موفق می‌شود. یکی دیگر از ابژه‌های میل هامون رفیقی است به نام علی عابدینی. هامون در تمام طول فیلم به دنبال اوست. هرجا می‌رود او را نمی‌یابد. هر وقت هامون می‌رسد علی تازه رفته است. یک‌بار هم که در تعقیب علی است تصادف می‌کند و بازهم از او جا می‌ماند. در انتهای فیلم درست هنگامی که هامون عاجز از درک قوانین و ساختار امر نمادین است و خسته و ناامید به دریا می‌زند و قصد بازگشت ندارد، علی به سراغش می‌رود و او را پیدا می‌کند.

در امر نمادین که عرصه حضور زبان است، ابژه کوچک از کامل‌شدن روند لذت جلوگیری می‌کند و هر تلاشی برای رسیدن به آن منجر به برجسته‌شدن فقدانی است که یادگار امر خیالی است. این امر در پری و حمید هامون تا آنجا پیش می‌رود که منجر به تهی‌شدن سوژه و بی‌هویتی و ضدیت با اجتماع در آنها می‌شود. دیگر سوژه‌های واقع در امر نمادین قادر به بازشناسایی چنین سوژه‌های تهی و بی‌هویتی نیستند و ارتباط آنها کم‌کم با جامعه (نام پدر) قطع می‌شود.

**امر نمادین**

در دیدگاه لاکان ساحت قانون و نام پدر است؛ امر نمادین آغاز فقدان‌های بی‌شمار و دایره هرگز کامل‌نشونده لذت است، آغاز نیازمندی انسان و برسازنده هویت کاذب اوست. پس از مرحله آینه که پایان امر خیالی و لذت دروغین یکپارچگی با دنیا و مادر است، انسان وارد امر نمادین که چیرگی زبان و ابرمن است، می‌شود. تمام پریشانی‌ها و آشوب‌های پری و هامون ناشی از عدم تجانس آنها با امر نمادین و تمنای مواجهه با امر واقع است.

رویای پری در سکانس آغازین فیلم تقلا و تلاش او را در غلبه بر امر نمادین به‌خوبی به تصویر کشیده است. معلم که نماد نظم و آگاهی و از پایه‌های امر نمادین است، سعی در غرق‌کردن پری دارد و پری در زیر آب به‌شدت دست و پا می‌زند و تقلا می‌کند. گویی نمی‌خواهد تحت لوای قانون برود و تسلیم امر نمادین بشود. این تنفر را در بیداری هم بیان می‌کند، آنجا که بعد از اعتراض به استاد از کلاس بیرون می‌رود و با انزجار به دوستانش می‌گوید "اینقدر از این آقا معلم‌های ... بدم میاد"؛ هم نگاه والد را زیر سؤال می‌برد که همان مردبودن واضع قانون است و هم از آموزگارِ این قوانین پدرسالارانه امر نمادین، ابراز انزجار می‌کند. لاکان معتقد است که بین قانون و مذکربودن رابطه مستقیمی وجود دارد، درعین حال که اصلی‌ترین شرط ورود به امر نمادین در دیدگاه او پذیرفتن پدر است.

مونولوگ‌های درونی پری نیز نشان از مبارزه او با ابرمن خویش است. پری مدام در حال گفتگوی درونی است. گویی می‌خواهد ابرمن، این سلطان امر نمادین را رام کند و به زیر سلطه درآورد. امر نمادین تنها در زبان حاضر نیست بلکه مراسم و مناسبات اجتماعی، خویشاوندی و عهد و پیمان نیز محمل‌های بروز امر نمادین هستند. پری از همه آنها گریزان است. در اصفهان به مراسم روضه‌خوانی عمه خانم می‌رود ولی نمی‌تواند تحمل کند و سریع آنجا را ترک می‌کند. خویشاوندانش به او محبت می‌کنند و از دیدنش ابراز خوشحالی می‌کنند اما پری طالب این محبت نیست و از آن گریزان است. هم‌صحبت هیچ‌کدامشان نمی‌شود و از آنها فراری است. او حتی از خانواده خود هم دوری می‌کند. در هیچ صحنه‌ای او را با پدرش نمی‌بینیم. ارتباط او با مادرش فقط بحث و دعواست. با برادرش، داداشی، به‌شدت اختلاف عقیده دارد و مدام بر سرش فریاد می‌کشد. نمی‌تواند در قالب یک نامزد با منصور درست رفتار کند و قواعد معمول این نوع روابط را رعایت کند. درراستای گریز از امر نمادین از تمام این روابط و خویشاوندی‌ها هم در گریز است.

عهد و پیمان، یکی دیگر از مظاهر امر نمادین است که پری به‌شدت دربرابر آن مقابله می‌کند. نخستین عهد و پیمانش با منصور، نامزدش است. پری دائم این عهد و پیمان را زیر سؤال می‌برد و درپی برساخت پیمانی جدید با او است. مدام از شعر

و مقاله و دانشگاه با او سخن می‌گوید، از کتابی که می‌خواند و از سالکِ راوی کتاب. ولی منصور چندان دل به سخنان او نمی‌دهد و نمی‌خواهد ساختار این عهد و پیمان را واسازی کند؛ همین امر تنش را به رابطه‌شان می‌افزاید. درجایی دیگر از فیلم یکی از اقوام از پری از او می‌خواهد که مقداری طلا را برایش از اصفهان به تهران ببرد اما پری نمی‌پذیرد و بیان می‌کند که نمی‌تواند زیر بار چنین مسئولیتی برود.

یکی دیگر از روش‌های پری برای مبارزه با امر نمادین، کتابی است که دردست دارد. از ابتدای فیلم می‌بینیم که کتابی سبزرنگ به نام سلوک در دست پری است. کتاب، داستان زندگی جوانی روستایی است که دست از زندگی عادی می‌کشد و درپی مرادی می‌گردد تا ذکری به او بیاموزد. پری نیز به این ذکرگویی بسیار علاقه‌مند است. لاکان معتقد است که خارج از حیطه کلام، تفکر انسان معنای خود را از دست می‌دهد و کارکرد ذکر هم بیرون‌رفتن از ظاهر کلام یا آنچه *سوسور* "صورت صوتی" کلام می‌خواند و رسیدن به مدلول محض است؛ که لاکان ممکن نمی‌داند اما پری درپی آن است. پری به امید بیرون‌رفتن و خلاص‌شدن از حیطه زبان مدام ذکر می‌گوید تا گشایشی برایش حاصل شود.

خانه به‌هم‌ریخته و نابسامان پری که کارگرها و نقاش‌ها در آن رفت‌وآمد می‌کنند و آرامش و امنیتش خدشه‌دار شده است، حکایت از دنیای درونی پری دارد که با شک‌کردن به امر نمادین و درپی حقیقتی ورای آن بودن به‌هم ریخته و مغشوش شده است. در صحنه‌ای از فیلم می‌بینیم که پری کلافه از پریشانی خانه به دست‌شویی پناه می‌برد تا آبی به صورتش بزند. اما آبی گل‌آلود و کثیف از لوله شیر بیرون می‌زند و بر صورتش می‌پاشد. گویی حقیقتِ امر نمادین است که بر او رخ می‌نماید. در صحنه‌ای دیگر پری برای فرار از نصیحت‌های داداشی به استخر خالی حیاط پناه می‌برد. وجود استخر خالی در ساختار روایی داستان، استعاره‌ای است از فاقد معنی بود و تهی‌بودن امر نمادین. پری با ورودش به استخر این فضای خالی و پوچ را به داداشی متذکر می‌شود. وسعت استخر و رنگ آبی لاجوردی درخشان و چشمگیر آن نیز بر تأثیرگزاری صحنه می‌افزاید.

مادر و داداشی سعی دارند، پری را به امر نمادین و جامعه پدرسالار برگردانند و قواعد را به او یادآوری کنند. مادر می‌گوید: "نمی‌شه تو این دنیا این‌جوری زندگی کرد، سیاه/سفید، بد/خوب، زشت/زیبا". مادر دسته‌بندی ابژه‌های بیرونی را یادآوری می‌کند تا به هویت‌مندی پری و پانهادن او به عرصه نمادین کمک کند. داداشی اما روش دیگری برای تقابل با قیدوبندهای امر نمادین دارد، به قول خودش "دل با یار و سر به کار". گویی او فهمیده و پذیرفته است که گریزی از امر نمادین ندارد. پری تاب حرف‌های او را ندارد و از او می‌گریزد. اما او مصرانه و گاه دلسوزانه سعی دارد ماهیت امر نمادین را به پری بنمایاند و او را متقاعد به تسلیم در برابر آن کند.

هامون نیز چون پری سعی در به‌هم‌ریختن و مقاومت دربرابر قواعد امر نمادین دارد. هامون نام پدر را نمی‌پذیرد و حاضر نیست به کسترسیون تن دهد و پا به عرصه زبان بگذارد؛ در خاطراتی هم که هامون گاه و بی‌گاه از کودکی‌اش به خاطر می‌آورد، هیچ‌وقت پدرش را نمی‌بینیم. پدر به‌زعم لاکان معنای تفاوت را که تنها عامل ایجاد معناست برای کودک ایجاد می‌کند. اولین شرط راه‌یابی به امر نمادین برای کودک قبول پدر است چراکه مانع همبستگی و هم‌آمیختگی با مادر است. پدر شرایط ورود کودک به عرصه امر نمادین، ساختار ازپیش تعیین‌شده نقش‌های اجتماعی و جنسیتی، را فراهم می‌کند. درگیری هامون با جهان و آدم‌های اطرافش حاکی از عدم پذیرش نام و قانون پدر از جانب وی است.

هامون خود می‌داند که در تعاریف و قراردادهای این عرصه نمادین نمی‌گنجد، با این وصف تفاوت او با پری این است که هامون نمی‌فهمد چرا. او نمی‌داند با چه می‌جنگد و درپی چیست. او متعجب است از این قوانین و اصولی که اطرافش می‌بیند و قادر به پذیرششان نیست. او سر درنمی‌آورد که چرا مهشید دیگر دوستش ندارد، حرف‌های مادر مهشید را نمی‌فهمد، حرف‌های مدیر و همکارانش را نمی‌فهمد، او قواعد بازی عرصه نمادین را بلد نیست. درجایی با خود می‌گوید: "چرا من این‌قدر دربرابر قدرت ضعیفم، این ضعف از کجا میاد؟ از پدرم؟ از مادرم؟ وطنم؟ از مهشید؟" او به روان‌شناس که توجیه‌گر قانون‌مداری امر نمادین است مشکوک است. احساس می‌کند او باعث شده که مهشید دوستش نداشته باشد. به او می‌گوید:" من به هیچی اعتماد ندارم، به هیچی اعتقاد ندارم".

هامون وقتی به ملاقات دوستش که یک روان‌پزشک است به تیمارستان می‌رود، با بیماران روانی و دیوانگان به‌راحتی ارتباط برقرار می‌کند و می‌فهمدشان. به دوستش می‌گوید: "بزار من یه کم با این بیمارهای تو حال کنم." در دیدگاه لاکان، نوروز[۱۰] و پسیکوز[۱۱] دو مورد از شایع‌ترین و شناخته‌شده‌ترین اختلالات روانی، یکی درپی تخطی از نام پدر و دیگری به‌دلیل دفع امیال رخ می‌دهند. یعنی هر دو گروه این افراد مشکلات شدیدی در قدم‌نهادن به امر نمادین داشته‌اند؛ و در طول فیلم می‌بینیم تنها کسانی هستند که هامون به‌راحتی با آنها سخن می‌گوید چراکه به آنها بسیار نزدیک‌تر است.

وکیل هامون نیز که قانوندان است و از تحکیم‌کنندگان امر نمادین، مدام به او سرکوفت می‌زند و سرزنشش می‌کند.

به او اصرار می‌کند که مهشید را طلاق بدهد و این بلوا را تمام کند. اما مهشید در حکم اصلی‌ترین دیگری کوچک هامون که موردمیل و آرزومندی اوست، به‌هیچ‌وجه قابل رهاشدن نیست. هامون حتی حاضر است او را بکشد اما طلاق ندهد. گویی طلاق‌دادن مهشید به‌منزله قربانی‌کردن اصلی‌ترین موردمیل، که آرزومندی کمال امر خیالی است، تلقی می‌شود. «ساحت رمز و اشارت مبتنی‌بر رابطه‌ای دیالکتیک است که میان حضور و غیاب حاصل می‌شود» (موللی، ۱۳۹۲: ۹۸) حضور کلامی شیء منوط به غیاب مادی آن است ازاین‌روست که هامون با تفنگ پدربزرگ که قوی‌ترین ابزار نام و ساحت پدر است، تصمیم به کشتن مهشید می‌گیرد. موللی در کتابش این‌گونه توضیح می‌دهد:

ورود به ساحت رمز و اشارت موجب ازدست‌دادن بخشی از رضایت‌مندی حاصل از شیء می‌گردد. همین بخش ازدست‌رفته است که ازاین پس مطلوب یا مورد اصلی آرزومندی را تشکیل داده و موجب می‌گردد که آرزومندی حالتی پایان‌ناپذیر پیدا کند. چراکه بخش ازدست‌رفته از یک‌سو دیگربار به دست نمی‌آید و از سوی دیگر به علت عدم نیل بدان همچنان مورداصلی آرزومندی آدمی قرار می‌گیرد (همان: ۹۹).

از دیگر نمودهای عدم همخوانی هامون با امر نمادین، شغل اوست. او عاشق نوشتن و خواندن و شعرگفتن است. شعر یکی از ابزارهایی است که با آن می‌توان به امر واقع نزدیک شد و جلوه‌هایی از آن را یافت. ولی هامون در یک شرکت واردات تجهیزات پزشکی کار می‌کند. در کارش چندان موفق نیست. دل به کار نمی‌دهد و دائم موردمؤاخذه مدیرش است. هامون قادر نیست در هیچ‌کدام از جلوه‌های ساحت نمادین بگنجد که شغل، یکی از آن‌هاست. هامون حتی شغلش را هم با درگیری‌هایش می‌آمیزد و وسط بیمارستان از خودش خون می‌گیرد و از حال می‌رود.

**امر واقع**

قطب سوم مثلث نفس آدمی است. امر واقع، خارج از دسترس مداوم انسان است و متناوباً رخ می‌نماید و ناپیدا می‌شود و امری است ثابت و تغییرناپذیر. مواجهه با آن آدمی را وحشت‌زده و گنگ می‌کند چراکه در دایره زبان نمی‌گنجد و انسان قادر به نامیدن آن نیست. اموری که در امر نمادین نمی‌گنجد و از حد و مرز من آدمی بیرون است، او را به جنون کشیده و از قواعد امر نمادین رها می‌کند. پری و هامون هردو در تلاش‌هایشان، آگاهانه یا ناآگاهانه، با نمودهایی از امر واقع مواجه می‌شوند که هرچه بیشتر جایگاه آنها را در امر نمادین متزلزل کرده و ارتباطشان را با قواعد آن ساحت سست می‌کند.

پری هنگامی که خسته از خانه آشوب‌زده و اساتیدی که آنها را تروریست می‌خواند، به اصفهان پناه می‌برد در رستوران بین‌راهی از در پشت خارج می‌شود و دربرابر بیابانی به تماشا می‌ایستد. ناگهان نوری می‌بیند که چشمش را می‌زند، اما این نور لحظه‌ای بیش دوام نمی‌آورد و فقط او را آشفته‌تر می‌کند. این نور همان لحظه‌ای از امر واقع است که رخ نموده، ابژه‌ای که همچون لکه‌ای بر امر نمادین ظاهر می‌شود و انسان را مفتون خویش کرده و ناپدید می‌شود. پری چند لحظه ناامیدانه به‌جایی که قبلاً نور را آنجا دیده خیره می‌شود و از صحت مسیری که در آن قدم گذشته است، آگاه می‌شود.

در دو فیلم پری و هامون، امر واقع به شکل امور نامتعارفی که امر نمادین و دنیای واقعی را خدشه‌دار می‌کنند، ظهور می‌یابند و سوژه را در تقابل با امر نمادین وحشت‌زده و مستأصل می‌سازند. مرد سالک که اولین‌بار در آینه بر پری ظاهر می‌شود، جلوه‌ای از امر واقع است که او را بیهوش بر پشت‌بام رستوران رها می‌کند. مواجهه با این آنِ ساختارشکن چنان برای او تحمل‌ناپذیر است که از هوش (یا آگاهی) می‌رود. خودآگاه او تاب این خدشه‌ای را که بر ساحت امر نمادین وارد شده ندارد و از خود تهی می‌شود. این واقعه با هیچ‌یک از اصول و قوانینی که آگاهی و من فرد آنها را می‌شناسد و از آنها پیروی می‌کند، همخوانی ندارد و برای لحظاتی خاموش می‌شود و از کار می‌افتد.

در نامه‌ای که صفا، برادر دیگر پری، برای داداشی نوشته به او می‌گوید: من دوست داشتم شما باسواد شوید، "سوادآموزی به‌قصد عدم دانش". صفا که الگوی بوداگونه پری است اولین انگیزه‌ها را برای شکستن امر نمادین و مواجهه با امر واقع به او می‌دهد. او تنها کسی است که پری هنوز دوست دارد با او حرف بزند. او تنها عضو خانواده است که هنگام خودسوزی اسد، برادر دیگرشان، در صحنه حاضر بوده است. صفا در نامه‌اش پری را دعوت به عدم دانش می‌کند که همان پانهادن به عرصه‌ای خارج از عرصه امر نمادین است. مرگ نیز از دیدگاه لاکان یکی از اصلی‌ترین نمودهای امر واقع است که انسان و قواعد سفت و محکمش را درهم می‌ریزد و احساسی از خلأ و وحشت در او برمی‌انگیزد؛ مرگ اسد برای پری چنین است. چنانچه می‌بینیم در سکانس پایانی فیلم، پری که دیگر تحمل هیچ‌کس و هیچ‌چیز را ندارد به روستای ده‌چره، محل خودسوزی اسد، می‌رود و روی تخت او دراز می‌کشد. گویی آماده است که با مرگ، این بی‌رحم‌ترین جلوه امر واقع، روبرو شود. تابه‌حال گاه و بی‌گاه امر واقع بر او رخ می‌نمود. اما اکنون پری خود به استقبال آن آمده است و با تمام وجود آن را طلب می‌کند.

درست مثل ماهی‌های عشق نور که با دیدن نوری خود را از رودخانه به بیرون پرتاب می‌کنند و می‌میرند و اسد و داداشی در طول فیلم از آنها سخن گفته‌اند.

اما مواجهه هامون با امر واقع متفاوت است. هامون آن‌قدر مبارزه می‌کند و شکست می‌خورد که در انتهای فیلم با دست خود گورش را می‌کند و امر واقع را دعوت به خودنمایی می‌کند. هامون همیشه منتظر این مواجهه بوده اما هیچ‌وقت شانسی برای آن نداشته است. هنگامی که موفق به کشتن مهشید و رهایی از ابژه میل نمی‌شود، به سمت شمال حرکت می‌کند تا تنها موردمیل دیگرش یعنی علی عابدینی را ببیند. در راه، آرزومند برخورد با لحظه و نمودی از امر واقع است. حین رانندگی با خودش می‌گوید: "خدایا برام یه معجزه بفرست. شاید معجزه من یه حرکت کوچیک بیشتر نباشه، یه چرخش، یه جهش.." و ناگهان در جاده برفی از مسیر خارج می‌شود و درست لبه پرتگاه متوقف می‌شود. از ماشین پیاده می‌شود و به پایین دره نگاه می‌کند و از وحشت این مواجهه دو دستش را بر روی سرش قرار می‌دهد.

به شمال که می‌رسد نمی‌تواند علی را ببیند. به ساحل می‌رود و با پارو گوری برای خودش می‌کند. در حد مرگ تلاش می‌کند که امر واقع را تجربه کند. با شعر و ادبیات نتوانسته موفق شود، با عشق شکست‌خورده‌اش نتوانسته موفق شود اما حالا که به انتهای خط رسیده و همه‌چیزش را ازدست داده، می‌خواهد با مرگ آن را تجربه کند. صاحب قایق به او اعتراض می‌کند که پارو را خراب کرده و زمینش را کنده است. هامون هرچه پول و مدارک شناسایی دارد به سمت او پرت می‌کند و می‌خواهد که دست از سرش بردارد. پول و کارت‌های شناسایی را که هویت وقوع او در متن امر نمادین هستند، رها می‌کند تا شاید بتواند پا از این ساحت بیرون نهد. اما این‌بار هم به‌دلیل ممانعت صاحب قایق موفق نمی‌شود. ولی از تلاش بازنمی‌ایستد و به سمت دریا می‌دود تا خود را غرق کند.

وقتی علی او را بیهوش و نیمه‌جان از آب بیرون می‌کشد در رویا می‌بیند که دنیا آن‌جور که او می‌خواهد، است. مهشید دوستش دارد، طلبکارش او را بخشیده، مدیرش می‌گوید که همه جنس‌ها فروش رفته، وکیلش می‌گوید که نباید مهشید را طلاق بدهد و مادرش رویش پتو می‌کشد. گویی آرزویش برآورده شده. در یکی از مونولوگ‌هایش شنیده بودیم که گفته بود: "چی می‌شد همه‌چیز اونجور که من می‌خوام بود، همه‌جا صلح و آشتی، همه‌جا عشق و صفا". گویی دارد به امر خیالی می‌پیوندد که ناگهان طوفانی برپا می‌شود و همه رویای زیبا و سفید او را ویران می‌کند. در قایق با تنفس مصنوعی او را احیا می‌کنند و به عرصه امر نمادین بازمی‌گردد.

## نتیجه‌گیری

در این مقاله، پژوهشگران برآن بوده‌اند تا با مفاهیم تئوری‌های لاکان ازجمله "نام پدر"، "دیگری کوچک"، "ابژه کوچک"، "موردمیل" و رابطه دیالکتیکی سه وجه نفسانی انسان یعنی "امر خیالی"، "امر نمادین" و "امر واقع" به بررسی دو شخصیت پری و هامون در فیلم‌های داریوش مهرجویی بپردازند. نتیجه این بررسی این است که پری و هامون هردو شخصیت‌هایی هستند درپی ساختارشکنی امر نمادین و بیرون‌رفتن از لوای قواعد و قوانین آن. هردو نام پدر را نمی‌پذیرند و در جستجوی آسایش امر خیالی و حقیقت امر واقع‌اند. هردوی آنها درپی ابژه‌های کوچک خود هستند. اما تفاوت پری و هامون در این است که پری می‌داند این دال‌ها برایش مدلولی به همراه نخواهند داشت. پری به سست و بی‌پایه‌بودن ابژه‌های میل و ناکارآمدی آنها در کامل‌کردن دایره لذت واقف است و درپی رویارویی با امر واقع و سالکی است که کتابش را می‌خواند. اما هامون نمی‌داند که مدلولی در عشق مهشید نخواهد یافت و این ابژه میل، دایره لذت و خواست او را کامل نخواهد کرد. او در انتها از روی ناچاری و باور به شکست روی به امر واقع می‌آورد و در این رویارویی هم شکست می‌خورد. چراکه امر واقع، مرگ، به او رخ نمی‌نماید و او دوباره به میدان مبارزه با امر نمادین پرتاب می‌شود.

ازآنجایی که این دو اثر لایه‌های پنهان بسیاری دارند، امید است که پژوهش‌های بیشتری بر روی آنها انجام گیرد. از رویکردهایی که می توان این دو اثر و سایر آثار مهرجویی را با آنها موردبررسی و خوانش عمیق قرار داد، می‌توان به آرای *ژولیا کریستوا*، فیلسوف فرانسوی، اشاره کرد. کریستوا تفاوتی میان روان مردانه و زنانه قائل است که می‌تواند در بازگشایی روان‌شناسی شخصیت‌های زنِ آثار مهرجویی راه‌گشا باشد. امید است که پژوهشگران با اتخاذ این رویکرد، گامی دیگر در بررسی لایه‌های عمیق این آثار موفق سینمای کشورمان بردارند.

## پی‌نوشت

1. Sean Homer
2. Imaginary Order
3. Mirror Stage
4. Symbolic Order
5. Lack
6. Other
7. Name of Father
8. Real Order

۹. جروم دیدوید سالینجر (۱۹۱۹-۲۰۱۰)؛ نویسنده مطرح امریکایی است که ناطور دشت و فرانی و زوئی از مهم‌ترین آثار اوست. وی از منتقدان سفت و سخت جامعه مدرن غرب بود.

۱۰. nevrouse ؛ اختلالی روانی است که از انواع بسیار رایج و شناخته‌شده آن اضطراب، وسواس، ترس‌های مرضی و هیستری است. افراد نوروتیک، درمجموع، تعدادی ویژگی مشترک دارند. مثلاً خود را ناراحت احساس می‌کنند، نقش اجتماعی خود را از یاد می‌برند، درمقابل دیگران حالت پرخاشگری دارند (آنها را مسخره می‌کنند و... ) یا برعکس، پرخاشگری آنها متوجه خود آنهاست (تلاش برای خودکشی)، خواب‌هایشان اختلال دارد (بی‌خوابی یا خواب‌های زیاد)، روابط جنسی آنها مختل است (سرد مزاجی، ناتوانی، اجتناب از ارضای نیاز جنسی) و بسیار خسته به نظر می‌رسند.

۱۱. psychos؛ اختلال کلی شخصیت است که طی آن بیمار خودآگاه نیست. پسیکوز بیماری شایعی است و ۵ درصد مردم به آن مبتلا هستند. علائم بالینی: تناوب دوره‌های سلامتی و بیماری است. بیمار گاهی افسرده (مالیخولیا) و گاهی هیجان‌زده (جنون) است.

## منابع و مآخذ


- بزرگمهر، شیرین و قائمی، سپیده (۱۳۹۲). بررسی نمایش‌نامه (جشن تولد) هارولد پینتر از منظر روانکاوی ژاک لاکان، **نامه هنرهای نمایشی و موسیقی**. (۶)، ۱۹-۵.
- زراعتی، ناصر (۱۳۸۹). **داریوش مهرجویی، نقد آثار از الماس ۳۳ تا هامون**. تهران: هرمس.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲). **چگونه لاکان بخوانیم**. ترجمه علی بهروزی، تهران: رخداد نو.
- ژیژک، اسلاوی و دیگران (۱۳۸۵). **آنچه همیشه می‌خواستید درباره لاکان بدانید اما می‌ترسیدید از هیچکاک بپرسید**. ترجمه مهدی پارسا، تهران: گام نو.
- قره‌شیخلو، علیرضا و وفایی، مهدی (۱۳۸۵). **داریوش مهرجویی، نقد آثار از بانو تا مهمان مامان**. تهران: هرمس.
- موللی، کرامت (۱۳۹۲). **مبانی روانکاوی فروید- لاکان**. تهران: نی.

- Bertens, J. W. (2001). **Literary Theory: The Basics**. London: Routledge.
- Easthope, A. (1999). **The Unconscious**. London: Routledge.
- Evans, D. (2006). **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis**. London: Routledge.
- Homer, S. (2005). **Jacques Lacan**. London: Routledge.
- Lacan, J. (1966). **Ecrits**. (B. Fink, Trans.). London: W. W. Norton & Company.
- Waugh, P. (2006). **Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide**. New York: Oxford.

Received: 2016/06/07
Accepted: 2016/11/19

# A Comparative Study of Pari and Hamoon‘s Encounter (in Mehrjui‘s Movies) with Lacanian Symbolic Order

**Mahrokh Ali Panahloo[*] Seyyed Saeed Seyyedahmadi Zavieh[**]**

## Abstract

In the present research it is investigating two outstanding movies of Iranian cinema through the philosophical-psychological theories of Jacques Lacan. Pari and Hamoon are both made by the Iranian prominent filmmaker, Dariush Mehrjui. The protagonists of both movies are characters who represent psychological perplexity and disorderliness of the modern individual. In his theories, Lacan deeply analyzes these perplexities by introducing such concepts as “name of the father”, “object of desire”, “objet petit a”, “Other” and the famous theory about three stages of self-formation which are “imaginary order”, “symbolic order” and “real order.” The main objective of this study is to find out how Pari and Hamoon, two modern rebellious individuals, are able to find a way out of Lacanian symbolic order. Other minor points of this paper are first studying the solutions hired by these characters in achieving the real order and returning to imaginary order; second, comparing and contrasting their strategies in confronting the elements of name of the father in the society; and third, surveying their different methods of achieving their object of desire. In this research, first of all the Lacanian concepts and theories have been described and interpreted and consequently through text analysis, the deep implied meanings of the both texts along with the two main characters have been studied to test the applicability of Lacanian theories in cinema. Since there is no way out of symbolic order for human beings, as Lacan stated, Pari and Hamoon’s rebellions and deconstructions have been doomed to failure. They are able neither to confront the real order nor to return to the imaginary order. It can be said that although the type of failure of the two characters are different, they both are destined to live on in the symbolic order.

**Keywords:** Pari, Hamoon, Jacques Lacan, symbolic order, real order.

[*] **MA in Art Studies ,Art University of Tehran.**

[**] **Associate Professor ,Faculty of Applied Arts ,Art University of Tehran.**