مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال سیزدهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱ (پیاپی ۲۵)، صص ۲۱۱-۲۳۸
DOI: 10.22099/JCLS.2021.37231.1794

خوانش رمان نوجوانِ *این وبلاگ واگذار می‌شود* بر اساس اصول نقد لاکانی

ایوب مرادی*

چکیده

رویکرد لاکانی در نقد ادبی معاصر شاخه‌ای از نقد روان‌شناسانه است که تلاش می‌کند روند شکل‌گیری سوبژکتیویته در فرد را مطابق با الگوی ژاک لاکان، روان‌شناس مشهور فرانسوی بررسی کند. لاکان فرایند فردیت را عبور سوژه از ساحت خیالی به ساحت نمادین می‌داند. در ساحت خیالی، فرد خردسال میان خود و دیگری و ذهن و عین تفاوتی قائل نیست و در اتحادی وهمی با جسم مادر به سر می‌برد. پس از گذار از دوره‌ی ادیپی، اتحاد خیالی کودک و مادر با ورود پدر از هم می‌گسلد و کودک وارد ساحت نمادین می‌شود. ساحت نمادین، فضای حاکمیت قانون پدر است. کودک با فراگیری زبان و درونی‌کردن بسیاری از قوانین اجتماعی، شرایط زیست در این ساحت را کسب می‌کند؛ اما هیچ‌گاه نمی‌تواند از هجوم یادمان‌های شیرین اتحاد دوران خیالی در امان بماند. این پژوهش در پی آن است تا با روش تحلیل محتوا و به‌کارگیری اصول نقد لاکانی، فرایند فردیت را در شخصیت «زال» قهرمان رمان *این وبلاگ واگذار می‌شود* بررسی نماید. زال در خردسالی مادر را از دست می‌دهد و در ابتدای نوجوانی پدرش او را ترک می‌کند. این موضوع باعث می‌شود که حضور او در ساحت نمادین همواره از سوی رؤیاهای شیرین ساحت خیالی با تهدید مواجه شود. ازهمین‌رو برای بازیابی شیرینی آمیختگی با مادر در دوران خیالی، ابژه‌های دیگری را برای رهایی از حس فقدان، جانشین مادر می‌کند. نبود پدر نیز که در الگوی لاکان، حضورش لازمه‌ی رسیدن به

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران ayoob.moradi@pnu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۲/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱/۱۴

ثبات هویت در دوران نمادین است، باعث سرگردانی و تعلیق همیشگی او در میان دالّ‌های متعدد ساحت نمادین است.

واژه‌های کلیدی: رمان این وبلاگ واگذار می‌شود، ساحت خیالی، ساحت نمادین، نقد لاکانی.

۱. مقدمه

طرح اندیشه‌های فلسفی و روان‌شناختی زیگموند فروید[1] یکی از مهم‌ترین رویدادهایی است که انسان قرن بیستم را به‌شکل جدی تحت تأثیر خود قرار داده است. به مفاهیمی چون ناخودآگاه، خود، فراخود، عقده‌ی ادیپ، هراس اختگی، فرهنگ، تمدن و... از همان آغاز به‌طور جدی توجه شد. این اندیشه‌ها در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، با نقدهای مختلفی روبه‌رو شدند. منتقدان فروید از تأکید بیش‌ازحد او بر روی مسائل جنسی و نگاه جنسیتی‌اش خرسند نبودند و همین امر هم‌زمان با پیشرفت فزاینده‌ی علم روان‌شناسی می‌رفت تا فروید و اندیشه‌هایش را برای همیشه از صحنه‌ی اثرگذاری کنار بگذارد؛ تا اینکه ژاک لاکان[2] روان‌شناس مشهور فرانسوی به بازخوانی و اصلاح اندیشه‌های او پرداخت. لاکان که در عصر حاضر یکی از چهره‌های مؤثر سپهر اندیشه به شمار می‌آید، با مبنا قراردادن بسیاری از اصول تفکر فروید و توجه به انقلاب فردینان دوسوسور[3] در مطالعات زبانی، الگویی بدیع در زمینه‌ی سوبژکتیویته و نسبت فرد و جامعه ارائه داد که در چند دهه‌ی اخیر توجه متخصصان در زمینه‌های مختلف اندیشه‌ای همچون روان‌شناسی، علوم اجتماعی، علوم سیاسی و هنر را به خود جلب کرد. در این میان منتقدان ادبی و نظریه‌پردازان حوزه‌ی ادبیات نیز اصول لاکان را در بازخوانی متون ادبی در مرکز توجه قرار دادند؛ تاآنجاکه در عصر حاضر کمتر اثری در حوزه‌ی آموزش نقد ادبی نوشته می‌شود که بخشی را به طرح اصول او اختصاص نداده باشد؛ به‌ویژه آنکه هم فروید و هم لاکان در طرح اندیشه‌های خود توجه ویژه‌ای به آثار ادبی داشته‌اند.

---

1. Sigmund Freud
2. Jacques Lacan
3. Ferdinand de Saussure

نکته‌ی درخور تأمل درباره‌ی فروید، لاکان و بسیاری از نظریه‌پردازان حوزه‌ی روان‌شناسی، تمرکز و توجه ویژه به دوران کودکی و نوجوانی است. بیشتر مسائلی که فروید و لاکان طرح می‌کنند به بازخوانی ساختار روانی انسان در دوران کودکی اختصاص دارد. دورانی که آثار مثبت یا منفی آن در شکل‌دهی به روان تا پایان عمر ماندگار است. این مسئله باعث شد که پژوهش حاضر تلاش اصلی خود را بر استفاده از این آراء در مطالعه‌ی آثار داستانی نوجوان متمرکز کند.

فرهاد حسن‌زاده یکی از نویسندگان سرشناس حوزه‌ی کودک و نوجوان است که آثارش توجه خوانندگان و منتقدان بسیاری را به خود جلب کرده است. *رمان این وبلاگ واگذار می‌شود* یکی از آثار درخور تأمل اوست که ظرفیت‌های معنایی خاصی دارد. در این پژوهش تلاش خواهد شد تا این اثر از منظر اصول روان‌کاوی لاکانی‌فرویدی مطالعه و بررسی شود.

۲. پیشینه و روش پژوهش

در دهه‌ی اخیر استفاده از دیدگاه‌های روان‌شناسانه‌ی ژاک لاکان در تفسیر متون ادبی به‌شکل جدّی توجه منتقدان ایرانی را به خود جلب کرده است و مقالات متعددی در این زمینه به نگارش درآمده است که از آن میان می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد. پاینده (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تلاش کرده است تا شعر «زمستان» از مهدی اخوان ثالث را باتوجه‌به آراء لاکان نقد کند. پاینده در مقاله‌ی خود در پی آن بوده تا ضمن تشریح دیدگاه‌های لاکان در تکمیل نظریه‌ی ناخودآگاه فروید، با استفاده از دو مفهوم لاکانی «ساحت خیالی» و «ساحت نمادین» متن شعر زمستان را تحلیل کند. همچنین مرادی و همکاران (۱۳۹۷) طی مقاله‌ای با اتکا به آراء لاکان به تشریح سیمای معشوق ایده‌آل در شعر «سرمای درون» از احمد شاملو پرداخته‌اند. نویسندگان در این مقاله ضمن تأکید بر اهمیت ساحت نمادین در ترسیم چیستی مفهوم عشق، ویژگی‌های ذکرشده درباره‌ی معشوق را در شعر یادشده مطابق مقوله‌ی معشوق مطلق لاکانی دانسته‌اند. همچنین جلاله‌وندآلکامی (۱۳۹۳) نیز در

مقاله‌ای به تشریح ویژگی‌های روانی راوی رمان *بوف کور* بر پایه‌ی آراء لاکان و فروید درباب مفاهیمی چون رانه‌ی مرگ و ژوئی‌سانس پرداخته است. نویسنده‌ی مقاله که به‌خوبی با اصول فکری این دو اندیشمند آشناست، اصرار راوی *بوف کور* را در شکستن ممنوعیت‌های نظم نمادین، برخاسته از تن‌ندادن او به دام دال‌های متعدد این ساحت می‌داند. از دیگر آثار شایان توجه در زمینه‌ی نقد آثار ادبی با رویکرد لاکانی، مقاله‌ی زنجانبر و همکاران (۱۳۹۹) است که نویسنده طی آن با استفاده از مفهوم مجاز و استعاره در نزد لاکان، داستان کودکانه‌ی *یک داستان محشر* را تحلیل کرده است و به این نتیجه رسیده که «دیگری بزرگ» اصلی‌ترین عامل ازهم‌گسیختن اتحاد مادر–کودک و شکل‌گیری سوبژکتیویته در ساحت نمادین است.

این پژوهش به روش توصیفی از نوع تحلیل محتوا انجام پذیرفته و طی آن تلاش شده است تا باتوجه‌به ایده‌های ژاک لاکان در زمینه‌ی ساحت‌های سوبژکتیویته، محتوای رمان *این وبلاگ واگذار می‌شود* از فرهاد حسن‌زاده خوانش و بررسی شود. «در روش تحلیل محتوا تأکید خاصی بر تحلیل ویژگی‌های پیام‌های مستتر در متن‌ها وجود دارد» (حافظ‌نیا، ۱۳۹۷: ۷۷). ازآنجاکه پژوهش حاضر در راستای «معتبرساختن و گسترش‌دادن مفهومی چارچوبِ نظریه‌ی» (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۴) ژاک لاکان به نگارش درآمده، ذیل روش تحلیل محتوای جهت‌دار تعریف‌شدنی است. تبریزی (۱۳۹۳)، ضمن استفاده از عنوان «تحلیل محتوای هدایت‌شده» برای این نوع از پژوهش، آن را حاصل استفاده از رهیافت عقلی «قیاس» در روش تحلیل محتوا می‌داند.

۳. مبانی نظری

فروید کودکی انسان را به سه مرحله تقسیم کرده است. مرحله‌ی اول دوره‌ی دهانی است که کودک طی آن با استفاده از ابزار دهان و استراتژی درونی‌سازی و برونی‌سازی تلاش می‌کند تا محیط اطراف خود را بشناسد. مرحله‌ی دوم دوران مقعدی است که در آن کودک با اعمال کنترل بر دفع و نگهداری، خشم، کنترل و شناختش در عالم بیرون را

بازنمایی می‌کند. مرحله‌ی سوم که مهم‌ترین دوران از نگاه فروید محسوب می‌شود، دوره‌ی قضیبی است. برهه‌ای که کودک موضوع لذت جنسی را از طریق آلت جنسی‌اش تجربه می‌کند. به‌زعم فروید کودک در این مرحله به والد ناهمجنس خود عشق می‌ورزد. احساس عشق به والد غیرهمجنس و حس رقابت با والد هم‌جنس این دوره را با احساس ترس از اخته‌شدن همراه می‌کند. در این دوره درونی‌کردن میل به والد ناهمجنس، همانندسازی خود با والد همجنس و تن‌دادن به قانون پدر، باعث شکل‌گیری نهاد، خود و فراخود می‌شود. بعد از این مرحله، «خود» در میان کشش‌ها و تعارض‌های جدی نهاد و فراخود نقش میانجی را ایفا می‌کند (ر.ک شولتز، ۱۳۹۸: ۶۸-۷۴ و فیست و همکاران، ۱۳۸۴: ۵۶-۶۳).

لاکان نیز با مبنا قراردادن دیدگاه‌های فروید، با نگاهی نوآورانه فرایند شکل‌گیری فردیت در سوژه را ذیل مراحل ساحت خیالی، دوره‌ی آینه‌ای، ساحت نمادین و امر واقع بازتعریف کرد. در این بخش تلاش خواهد شد تا به فراخور مباحث، برخی از این این اصطلاحات تعریف شود.

۱.۳. ساحت خیالی

از نگاه لاکان کودک پیش از رسیدن به دوران ادیپی هنوز به آن حد از درک دست نیافته است که بتواند میان امور عینی و ذهنی و همچنین بین بدن خود و جهان خارج تمایز قائل شود. کودک که خود را مرکز عالم می‌داند، بدنش را به‌شکل قطعه‌هایی جدا از هم تصور می‌کند و امکان ترسیم تصویری سرهم‌بندی‌شده و یک‌دست از این اجزای تکه‌تکه برای او وجود ندارد؛ از همین‌رو اساسا کودک جسم خود را در پیوند و در ادامه‌ی جسم مادر می‌داند و این تجربه‌ی درهم‌آمیختگی با مادر را به سایر پدیده‌های جهان خارج نیز تسری می‌دهد؛ تصوری که به کودک آرامشی بی‌حدوحصر می‌دهد. آرامشی که کودک بعدها و پس از ورود به عرصه‌ی زبان و نمادها، همواره آرزومند بازگشت به آن می‌ماند.

«کودک در این مرحله که هنوز نمی‌تواند حرف بزند، در معرض خیالات، فانتزی‌ها و انواع سائق‌ها است و درکی از محدودیت‌ها و کران‌مندی‌ها ندارد» (برتنس، ۱۳۹۴: ۱۸۶).

۲.۳. دوره‌ی آینه

کودک از شش تا هجده‌ماهگی با دیدن تصویر خود در آینه و رسیدن به این تشخیص که تصویر داخل آینه خود اوست، برای اولین‌بار حس یکپارچگی و تمامیت را در درون خود تجربه می‌کند. لاکان شیفتگی کودک به تصویر تمام‌یافته‌اش در آینه را با ایده‌ی خودشیفتگی آغازین فروید یکی می‌انگارد. همچنین در این دوره است که کودک به این نتیجه می‌رسد که داشتن هویت یکپارچه نیازمند عنصری بیرونی است که لاکان آن را دیگری می‌نامد. «ما با دریافت این نکته که «من» توسط چیزی یا کسی در جهان به ما بازگشته است، به مفهومی از من می‌رسیم. این‌چیز درعین‌حال که به‌نوعی پاره‌ای از ماست – ما خود را با آن همانند می‌کنیم— خود ما نیست و چیزی بیگانه است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۲۶). حس خوشایند کودک از رسیدن به تصویر خیالی یکپارچه از خود که از رهگذر همانندسازی با تصویر داخل آینه حاصل شده است، بعد از پی‌بردن به این مهم که او هنوز برای ادامه‌ی زندگی و برآوردن حوائج اساسی‌اش نیازمند مادر است، از بین می‌رود. ضربه‌ی روحی حاصل از این واقعیت، برای اولین‌بار احساس فقدان را در کودک ایجاد می‌کند. احساسی که بعدها و پس از گذر سوژه از ساحت خیالی به ساحت نمادین نیز تجربه می‌شود.

۳.۳. ساحت نمادین

کودک بعد از تجربه‌ی دوره‌ی آینه، ساحت خیالی را پشت سرمی‌گذارد و وارد ساحت نمادین می‌شود. ورود به این ساحت دو ضلعی خیالی کودک و مادر را از هم می‌گسلد و نام پدر آن را به سه‌ضلعی کودک، مادر، پدر تغییر می‌دهد. محوریت در این سه‌ضلعی با پدر است. پدر نه‌تنها با ایجاد منع در برابر میل کودک به مادر، اولین قانون را وضع می‌کند؛ بلکه سایر قوانین اجتماعی نیز به‌واسطه‌ی نام پدر خود را به کودک تحمیل می‌کنند.

آشنایی با زبان مقدمه‌ی ورود به این ساحت است. «در ظاهر امر، کودک در این مرحله بر قواعد زبان و نحوه‌ی کاربرد آن تسلط می‌یابد؛ اما به استدلال لاکان، این زبان است که بر سوژه تسلط می‌یابد و او را تابع قانونمندی خود می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۴۶۶). ساحت نمادین، ساحت مرگ، نیستی و محرومیت است. استفاده از نشانه‌های زبانی در این ساحت، نشان‌دهنده‌ی فقدان و مرگ اصل اشیاء است. همچنین زبان تنها ابزار در دسترس سوژه برای مواجهه با جهان خارج است. کودک در این ساحت تلاش می‌کند با درونی‌سازی نام و قانون پدر به‌عنوان دال مرکزی که در زبان بازنمایی شده است، پراکندگی‌هایی را که به‌دلیل بیرون‌آمدن از ساحت خیالی با آن‌ها روبه‌رو شده است، انسجام ببخشد. انسجامی که هرگز دست نمی‌دهد. آن‌چیزی که ساحت نمادین را تهدید می‌کند، سرک کشیدن‌های گاه‌وبی‌گاه امر واقع است.

۴.۳. ابژه‌ی a کوچک

فقدان و حفره‌ی همیشگی که کودک پس از گذار از ساحت خیالی به ساحت نمادین با آن روبه‌روست، به‌شکل تحریف‌شده در برخی ابژه‌های میل انعکاس می‌یابد. به بیان دیگر میل در ساحت نمادین هیچ‌گاه به‌شکل میل به پدیده‌ای خاص و مشخص نیست؛ بلکه به‌زعم لاکان میل فاقد موضوع است. «میل عبارت از میل به چیزی است که گم شده است و بنابراین میل‌ورزیدن با جستجوی مداوم ابژه‌ی گمشده توأم است» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۱). همان‌گونه که پیش‌تر هم اشاره شد، کودک اولین‌بار حس فقدان را در دوره‌ی آینه تجربه می‌کند و پس از آن با ورود به ساحت نمادین و ازهم‌پاشیدن یکپارچگی توهمی ساحت خیالی، حس فقدان بار دیگر در او تقویت می‌شود. سوژه با یاری‌جستن از فانتزی تلاش می‌کند با تحریف میل و دست‌یازیدن به سوی ابژه‌های کوچک a بر حس فقدان خود غلبه کند و توهم وحدت ازدست‌رفته را بازسازی کند. نکته‌ی اساسی در این‌جاست که ابژه‌ی کوچک a حاصل تحریف میل است. «ابژه‌ی a همواره، به‌موجب تعریف آن، به‌نحوی معوج

و تحریف‌شده ادراک می‌شود. زیرا برون از این تحریف، فی‌نفسه اصلاً وجود ندارد. چراکه هیچ نیست مگر تجسم و مادیت‌یافتن همین تحریف» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۳۲).

۴. بررسی داستان *این وبلاگ واگذار می‌شود* از منظر اندیشه‌های لاکان

۱.۴. خلاصه‌ی داستان

دختر نوجوانی به نام درنا که به تازگی آغاز به نویسندگی کرده است، به‌طور اتفاقی به دفترچه‌ی خاطرات پیرمردی دست می‌یابد که در آن داستان دوران کودکی او و روایت امانتی که سال‌هاست او را پابند مکانی خاص کرده، آمده است. پیرمرد یادشده که نامش زال است و نویسنده برای مخفی نگه‌داشتن هویتش در آغاز او را «زال» می‌نامد، در دوران خردسالی مادرش را از دست داده و توسط پدر نزد مردی بوالهوس و کج‌خُلق به امانت گذاشته شده است. پدر زال بعد از سپردن فرزند به قادرقناری، به مکانی نامعلوم می‌رود و هرگز برنمی‌گردد. قادرقناری هم که به فروش پرندگان تزئینی مشغول است، در عوض نگهداری از زال، از هیچ سوءاستفاده‌ای در حق او فرو نمی‌گذارد. در همسایگی مغازه‌ی قادر، خانواده‌ای سکونت دارد که مرد آن خانواده برای کار به کشور دیگری رفته است. مادر خانواده توران‌خانم که نسبت به زال احساس دلسوزی دارد، عهده‌دار نقشی مادرانه در قبال او می‌شود. پسر هم سعی می‌کند برخی وظایف مرد آن خانه را بر دوش بگیرد. رفت‌وآمد زال به آن خانه باعث ایجاد علاقه‌ی یک‌طرفه‌ی او به فریبا دختر خانواده می‌شود. کمی بعد، آغاز جنگ توران‌خانم و دخترانش را مجبور به ترک شهر و دیار می‌کند. توران‌خانم در زمان عزیمت، کلید خانه را در دست زال به امانت می‌گذارد. امانتی که سرنوشت زال را رقم می‌زند و او را برای همیشه در آن خانه ماندگار می‌کند. زال تا کهن‌سالی، عشق فریبا و کلید آن خانه را به امید بازگشت اهل خانه، به امانت نگه می‌دارد. تنها پس از نگارش داستان زندگی او توسط دُرنا و پخش‌شدن آوازه‌ی این عشق و امانت‌داری در وبلاگ «دسته‌کلید» که درنا آن را به‌روزرسانی می‌کند، زال متوجه می‌شود که خانواده‌ی فریبا در امارات زندگی خود را دارند و هرگز به فکر بازگشت نبوده و نیستند.

دو عامل فقدان مادر در کودکی و رفتن پدر در ابتدای نوجوانی، در شکل‌دهی به ساختار روانی زال نقش مؤثری دارند. زال متأثر از این دو رویداد، با برخی معضلات روحی دست‌به‌گریبان است که او را به سوی نوع خاصی از زیستن سوق می‌دهد. وجود نشانه‌هایی مانند میل شدید بازگشت به دوران طلایی اتحاد خیالی با مادر، روی‌آوردن به ابژه‌های جانشین میل مادرانه و همچنین سرگردانی او میان ابژه‌های مختلف میل نشان می‌دهد که رویکرد لاکان بهترین الگویی است که می‌توان از طریق آن ویژگی‌های روانی این شخصیت را تحلیل کرد.

۲.۴. بررسی ساحت خیالی و ابژه‌های مادرانه در زندگی زال

مطابق الگوی لاکان در دوران ادیپی یعنی سه تا پنج‌سالگی، کودک که متوجه میل مادر به دیگری یعنی پدر شده است، تلاش می‌کند تا با شبیه‌سازی خود با سوژه‌ی میل مادر، رابطه‌ی همبستگی با مادرش را که در دوران پیشاادیپی یا خیالی تجربه کرده است، حفظ نماید. به همین دلیل به تعبیر لاکان کودک خود را تبدیل به «فالوس خیالی» می‌کند. از نگاه لاکان مادر که در دوران نوزادی محور تقاضاهای کودک است، تبدیل به هسته‌ای مرکزی در روان کودک می‌شود که بودن یا نبودنش می‌تواند روان او را به هم بریزد. در داستان *این وبلاگ واگذار می‌شود*، شخصیت اصلی از داشتن مادر محروم است و به‌جز خاطره‌ای گنگ، چیزی از او در ذهن و ضمیرش بر جای نیست. «نه که حالا ننه‌ته دیدی و زیر دست بال ننه‌ت بزرگ شدی. اصلاً قیافه‌ش یادت هست؟ چند سالت بود که مُرد؟» (حسن‌زاده، ۱۳۹۷: ۴۲). با آنکه زال تصویر دقیقی از مادرش ندارد؛ اما او نیز مانند هر کودک دیگری در دوران پیشاادیپی تجربه‌ی وحدت خیالی با مادر را از سر گذرانده است. با گذار کودک از دوران خیالی و ورود به ساحت نمادین، پیوند خیالی میان کودک و مادر گسسته می‌شود و همین موضوع باعث حذف مادر در نظام نمادین است؛ از همین‌رو سوژه، تلاش می‌کند ابژه‌هایی را جایگزین این فقدان کند. لاکان در دوران نمادین از دو

فرایند دیگری‌سازی و جانشین‌سازی یاد می‌کند که بر اساس اولی کودک خود را از مادر جدا می‌کند و در دومی تلاش می‌کند، ابژه‌های جایگزینی را برای او پیدا کند.

توران‌خانم شخصیتی است که زال برای پُرکردن خلأ مادر در ساحت نمادین او را جانشین مادرش می‌سازد. در بخش‌های مختلف داستان خواننده می‌تواند این موضوع را حس کند. هرگاه زال از توارن‌خانم سخن می‌گوید، میل بازگشت به احساس تمامیت و یگانگی ساحت خیالی به ذهن متبادر می‌شود. مثلاً زمانی که «لطیف» با زیاده‌گویی‌هایش درباره‌ی دوچرخه‌ای که هنوز نخریده، زال را کلافه می‌کند. او دوست دارد از فریبا و توران‌خانم بگوید: «من دلم می‌خواست از فریبا و خوبی‌هایش بگویم. از احساس قشنگی که از دیدنش پیدا می‌کردم. مثل زلزله که نه، مثل درختی می‌شدم که شاخه‌هایش توی باد بلرزد و تکان بخورد... بگویم توران‌خانم نماز یادم داده. هرچند این‌ها را می‌دانست. ولی دوباره گفتنش کیف داشت» (همان: ۵۳-۵۴) در ادامه‌ی این گفتگو زال به نقش مادرانه‌ی توران‌خانم اشاره می‌کند و حتی او را از مادر هم مهربان‌تر می‌داند: «برام مث مادر می‌مونه. به قول شما عربا... یوما. حتی از مادرم مهربون‌تره» (همان: ۵۷).

نکته‌ی جالب توجه آن است که زال در چند موقعیت ویژه، هنگامی‌که به‌واسطه‌ی عوامل بیرونی بدن یا روانش آسیب دیده، در آشفته‌ترین حالات، به یاد توران‌خانم می‌افتد. به‌عنوان نمونه در بخشی از داستان که وانت حامل زال و همراهانش بعد از شلیک تیرِ نیروهای عراقی واژگون شده است و او در موقعیت مرگ و زندگی قرار دارد، وقتی مجبور می‌شود برای رهایی از وضعیت بغرنجش، خود را به چپ و راست تکان بدهد، بلافاصله به یاد می‌آورد که «توران‌خانم چپ و راست را یادم داده بود» (همان: ۱۲۵). در بخشی دیگر که لطیف به‌خاطر خوردن خمپاره آسیب جدی می‌بیند، زال به‌شدت منقلب و متأثر از دیدن بدن غرق‌درخونِ دوست صمیمی‌اش از حال می‌رود، در آن لحظات که همه‌چیز به‌هم‌ریخته است، به‌یک‌باره خاطرات محبت و توجه توران‌خانم در ذهن زال جان می‌گیرد: «یخ زدم و شُرشُر عرق ریختم. مثل گنجشکی باران‌زده می‌لرزیدم و از ته حلق عُق می‌زدم. دلم می‌خواست توران‌خانم نرفته بود و می‌آمد بالای سرم. دست روی

موهایم می‌کشید و می‌گفت ناراحت نشو. می‌گفت لباست را عوض کن تا بشورم. می‌گفت عینکت را بده با چادرم پاک کنم» (همان: ۶۶).

کشش‌های مداوم و ناخواسته‌ی زال به طرف خانه‌ی توران‌خانم که در آنجا امکان تجربه‌ی آرامش پیشاادیپی بازنمایی می‌شود، در موقعیت‌های مختلف داستان خود را نشان می‌دهد. خود زال هم به این علاقه و جذبه‌ی عجیب اذعان می‌کند: «مثل آهنی که بدون این‌که بخواهی می‌چسبد به آهن‌ربا، چسبیده بودم به در خانه‌شان» (همان: ۹۱).

در ادامه‌ی همین بخش ورود زال به منزل توران‌خانم همراه می‌شود با بزرگ‌نمایی برخی نشانه‌های مادرانه که مرور آن‌ها ذهن زال را به خاطره‌ای گنگ در زمان‌های گذشته می‌برد که با نشانه‌هایی که در روان‌شناسی لاکانی بر ساحت خیالی انتساب می‌یابد، مطابق است. «همه‌چیز برق می‌زد. در و دیوار و پرده‌های گلدار و ظرف‌های شسته‌شده. استکان‌هایی هم که توی سینی چیده بود، برقشان نگاهت را قورت می‌داد... دستگیره‌ی قشنگی بود. چهارخانه با عکس میوه‌های تابستانی. گلابی و انگور و گیلاس. حس خوبی پیدا کردم. بوی مادر پیچید زیر دماغم... سینی چای می‌لرزید توی دست‌هایم. توران‌خانم سینی را گرفت... این لحظه را انگار قبلاً جایی دیده بودم. توی فیلم یا واقعیت. هرچه فکر کردم نفهمیدم کجا. سرم گیج می‌رفت. چشم‌هایم را بستم. شوری عرق می‌سوزاندشان» (همان: ۹۳-۹۵). از آنجاکه در دوران پیشاادیپی نوزاد قادر به تمایز میان ذهن و عین نیست، حس گمشده‌ی اتحاد با مادر در ساحت خیالی همچون خاطره‌ای ناپیداست که علی‌رغم بازگشت‌های مکرر، خاطره‌ی دقیق آن هرگز به یاد نخواهد آمد.

لاکان به پیروی از فروید، در نظام فکری خود برای مرگ جایگاه ویژه‌ای قائل است. فروید مرگ را تنها تهدید ساختار ساحت نمادین که عرصه‌ی ترک‌تازی قانون و نام پدر است، می‌داند. «به باور فروید غرایز مرگ، کشش و میل انسان به حالت سکون و آرامش مطلق و جاودانه و برگشت به وضعیت اولیه و ابتدایی و غیرارگانیک و غیرزنده است؛ یعنی همان وضعیتی که زندگی از جنب‌وجوش و پویایی می‌ایستد و به سوی سکون، لَختی و ایستایی ماقبل حیات بازمی‌گردد» (جلاله‌وند، ۱۳۹۴: ۱۴). در روان‌شناسی لاکان

سوژه از بند و زنجیر ساحت نمادین که ساحت فقدان، محرومیت و مرگ است، هیچ راه گریزی ندارد. سرگردانی میل در میان ابژههای مختلف، تنها فریبی است که همواره سوژه را در چندقدمی ارضاشدن به حال خود رها میکند. اما مرگ نیرویی است که خارج از نظام نظم نمادین میایستد و از طریق تکرار لذتهای دردآمیخته خود را بازنمایی میکند: «سائقهی مرگ بهشیوهای خارقآسا، نام فرویدی چیزی است در نقطهی مقابل مرگ، یعنی نامی است برای ظهوری نامیرایی در محدودهی روانکاوی؛ نامی برای مازاد مرموز حیات، یک فشار و سوق نامُرده که در فراسوی چرخهی (بیولوژیک) زندگی و مرگ، کون و فساد، سختایستی میکند» (ژیژک، ۱۳۹۲: ۷۹).

در یکی از بخشهای مهم داستان، زال که مورد سوءاستفادهی جنسی قادرقناری قرار میگیرد، (به یاد داشته باشیم که لاکان تجاوز جنسی را جزو نمونههای تروما یا روانضربه میداند) در درون خود نفرتی عجیب به همهچیز و همهکس پیدا میکند و ناخواسته راهی شط میشود و خود را در درون آن رها میکند. در این حال او رودخانه را همچون مادری میبیند که آغوشش را به رویش باز کرده است. «شط شناسنامه نمیخواست. مثل مادری مهربان بود» (حسنزاده، ۱۳۹۷: ۱۰۲). همانگونه که بعد از این نیز اشاره میشود، شناسنامه برای قهرمان داستان نمادی برای اقتضائات ساحت نمادین یا همان عرصهی قانون پدر است و اینکه او شط را همچون مادری میداند که به رویش آغوش گشوده است و برای رفتن در این آغوش امن نیازی به داشتن شناسنامه که در گرو قادرقناری (نمایندهی نام پدر و دیگری بزرگ) است، ندارد. فرار زال از پستی زندگی و گریز به دامان مرگ که تنها عنصر رهاییبخش بشر از بند و زنجیر ساحت نمادهاست، شکل دیگری از بازسازی ابژههای مادرانه در روان قهرمان داستان است.

روانضربهی حاصل از تجاوز جنسی او را بسیار مایل به بازگشت به ساحت خیالی، عالم اتحاد خیالی با مادر، کرده است و از همینرو بیهیچ هراسی خود را به مرگ نزدیک میکند. در این حالت او کفشهایش را که دالهایی برای پیوند با ساحت نمادین است، از پا درمیآورد و بدون ترس از خیسشدنِ لباسهایش، به سوی بخش عمیق رودخانه

حرکت می‌کند: «دیگر هیچ‌چیز برایم مهم نبود. با لباس زدم به آب... یکی از کفش‌هایم ماند و همراهم نیامد. آدمی که به بن‌بست رسیده باشد کفش می‌خواهد چه کند؟» (همان). زال وقتی که به سوی مرگ گام برمی‌دارد، صدای مادر را از میانه‌ی رودخانه می‌شنود که به او وعده‌ی آرامش می‌دهد. «بیا... بیا... من آرامت می‌کنم. از سوختن نجاتت می‌دم و خنکت می‌کنم. بیا بگیرمت تو بغل... بیا از کوسه‌ها نترس» (همان). ساحت اتحاد خیالی، عرصه‌ی آرامش و پیوستگی با مادر است و زال حاضر است از جان خود چشم بپوشد؛ اما بتواند آن آرامش ازدست‌رفته را دوباره تجربه کند: «می‌رفتم. زانو، کمر، شانه، سر... خدایا چه ترسی دارد مردن! یعنی دیگر زندگی تمام است؟ تمامِ تمام. می‌روم پیش مادرم آن دنیا؟» (همان).

اما همان‌گونه که پیش‌تر نیز بیان شد، بازگشت دوباره به ساحت خیالی، اندیشه‌ای محال و دست‌نایافتنی است. فقدان حاصل از این ناممکنی تنها به‌واسطه‌ی برخی ابژه‌ها پر می‌شود که لاکان این واسطه‌ها را ابژه‌های کوچک a می‌نامد. مهم‌ترین ابژه‌ی زال که حس فقدان و گم‌کردگی را در او پوشش می‌دهد، فریبا است. تنها مسئله‌ای که پیوند او را با ساحت نمادین در لحظه‌ای که بسیار نزدیک است تا مرگ هیمنه‌ی این ساحت را به‌هم بریزد، حفظ می‌کند، فریبا است: «برگرد! این صدای فریبا بود؟ -زال! می‌گُمت برگرد... صدای فریبا بود؟ چقدر صدای فریبا شبیه توران‌خانم بود» (همان). در بخش‌های بعدی وقتی که زال بار دیگر خطر مرگ را از سوی سربازان عراقی احساس می‌کند، این واقعه را به یاد می‌آورد و یاد فریبا و محبت مادرانه‌ی توران‌خانم را عامل نجات خود برمی‌شمرد: «نمی‌خواستم بمیرم یا به چنگ‌شان بیفتم. بوی مرگ را حس می‌کردم. مثل وقتی‌که توی شط رفته بودم و سرم را آب گرفته بود. که حس کردم فریبا صدایم زد: زال... که توران‌خانم چادر گلدارش را انداخت روی شانه‌ام» (همان: ۱۲۶).

هم فریبا و هم توران‌خانم و حتی شخصیت رضاخیاط برای زال نمادهای مادرانه‌ای هستند که بودن در کنار این شخصیت‌ها به او آرامش ساحت خیالی را یادآور می‌شوند. به همین خاطر است که در ذهن زال، فریبا به توران‌خانم پیوند می‌خورد. البته درخصوص

فریبا به‌عنوان ابژه‌ی میل عاشقانه‌ی زال بعد از این بحث خواهیم کرد. فریبا باتوجه‌به ویژگی‌هایی که از او می‌بینیم، ذیل ابژه‌های کوچک a می‌گنجد، اما در خیالات زال در لحظه‌ای که قدمی بیش تا مرگ و ازهم‌گسستن ساحت نمادین باقی نمانده است، یاد فریبا با اصلی‌ترین نماد جانشین میل مادر یعنی توران‌خانم پیوند برقرار می‌کند. زال نمی‌تواند به ساحت اتحاد خیالی با مادر بازگردد؛ اما می‌تواند با جایگزین‌های مادر تصویر آن اتحاد ازدست‌رفته را بازیابی کند.

در ادامه‌ی این بخش توران‌خانم، زال را در آن وضعیت آشفته می‌یابد و تلاش می‌کند به او آرامش دهد. تصویری که باز هم جانشینی این ابژه‌ی مادارنه را با حس فقدان مادر حقیقی تأیید می‌کند: «چادر گل‌دارش را از سر برداشت و کشید روی شانه‌هایم: بیا، اینه بپیچ دورت، سرما نخوری. بوی مادر می‌داد گل‌های چادرش. بوی دور روزهای دور و خیلی دورتر از همینی که بودم» (همان: ۱۰۴). بوی دور روزهای دور، همان آرامش ساحت خیالی است که به‌شکلی فقدانی بزرگ در تمامی دوران زندگی خود را نمایان می‌کند.

از نکات جالب این داستان شخصیت رضاخیاط است. او مردی باایمان و جهادگر است که در بیشتر شرایط دشوار به کمک زال می‌آید. با اینکه رضا باتوجه‌به نشانه‌های ظاهری ذیل شخصیت‌های مرد روایت می‌گنجد؛ اما برای زال جزو ابژه‌های مادرانه محسوب می‌شود. در بخشی از داستان که قادرقناری به‌شدت زال را کتک می‌زند، رضاخیاط او را به مغازه‌ی خود می‌برد و بعد از پانسمان زخمش، تلاش می‌کند او را آرام کند. در این حالت ذهن زال ناخواسته میان تصاویر لطف‌های رضاخیاط و توران‌خانم آمدوشد می‌کند: «آدم درستی بود. از وقتی توران‌خانم رفته بود، محبتش پررنگ‌تر شده بود. دفعه‌ی قبل که پایم را شیشه بریده بود، توران‌خانم زخمم را پانسمان کرده بود. بعدش برایم یک‌جفت کتانی خرید که با آن‌ها فوتبال بازی کنم. از بطری کوچک چیزی ریخت روی پنبه» (همان: ۴۹). در بخشی دیگر از داستان، بازهم زال ناخواسته این دو شخصیت را به‌هم پیوند می‌دهد: «کش عینکم را بالا داد و عینک را درآورد. با تکه‌پارچه‌ای تمیزش کرد و گذاشت روی صورتم. یاد توران‌خانم ریخت تو سرم» (همان: ۷۳).

۳.۴. ابژه‌ی a کوچک

همان‌طورکه که پیش از این اشاره شد، سوژه‌ی دچار فقدان در ساحت نمادین، برای پُرکردن حفره‌های برخاسته از فقدان دست‌به‌دامن ابژه‌هایی می‌شود که تاحدودی حس دروغین رسیدن به یکپارچگی و تمامیت را در او ایجاد می‌کنند. لاکان این ابژه‌های میل را ابژه‌های کوچک a می‌نامد.

بر اساس شواهد موجود در متن، زال به‌هیچ‌روی توان ماندن در ساحت امر نمادین را ندارد و مدام در پی گریز از اقتضائات این ساحت است. او نمی‌تواند غرابت امر نمادین را تحمل کند و از سوی دیگر گریزی از آن نمی‌یابد. دست‌یازیدن به ابژه‌های مختلف میل گمشده از قبیل عشق فریبا، طوبا (طوطی فریبا) و مهم‌تر از همه دسته‌کلید که هرکدام نمادی از شوق زال به ساحت آمیختگی با مادر او هستند، همگی نمونه‌هایی از تلاش‌های او برای گریز از ساحت نمادین به شمار می‌آیند که هیچ‌کدام به ثمر نمی‌رسند. «امر نمادین به گفته‌ی لاکان، ساحت زبان و دال‌هاست. دال‌هایی که راه به مدلول ندارند. میل نیز در همین ساحت قرار دارد، میل برای تصاحب چیزی که فرد هیچ‌گاه نمی‌یابدش. او گاهی می‌اندیشد که مورد میل 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 چرخه‌ی بی‌انتهای دال‌ها و مدلول‌ها می‌شود که پایانی ندارد و او هیچ‌گاه به مورد میلش که همان کمال امر خیالی است نمی‌رسد. این میل را لاکان ابژه‌ی کوچک می‌نامد که با فقدان در امر نمادین همگام است» (علی‌پناهلو و سیداحمدی، ۱۳۹۵: ۹۱).

فریبا ابژه‌ی a کوچک است که جانشین ابژه‌ی مادر در ساحت نمادین است. این ابژه افزون‌بر ایجاد اختلال در نظام ساحت نمادین، وعده‌ی جبران و تمامیت نیز می‌دهد. ابژه‌ی a کوچک، ابژه علت میل است که در فرد انگیزه‌ی جستجوی همیشگی را ایجاد می‌کند و تداوم می‌بخشد؛ اما خود همیشه دور از دسترس است. در اندیشه‌ی لاکان میل همیشه از امری به امری و از چیزی به چیز دیگر منتقل می‌شود، اما هیچ‌گاه ارضا نمی‌گردد. زال با تمام وجود فریبا را دوست دارد و تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد که فریبا نیز او را

دوست بدارد. اما این خواسته هرگز تحقق نمی‌یابد. موضوع میل زال به فریبا برای نویسنده هم موضوعی مبهم است (رک. حسن‌زاده، ۱۳۹۷: ۴۰).

پیش‌تر نیز اشاره شد که در ذهن زال ابژه‌ی اصلی جانشین مادر، توران‌خانم است؛ اما در مواقعی شخصیت‌های دیگر داستان هم با ابژه‌ی اصلی جانشین میل مادر تلفیق پیدا می‌کنند و نقشی هم‌سنگ او می‌گیرند. فریبا یکی از این شخصیت‌هاست. به نظر می‌رسد که ناخودآگاه زال، فریبا را هم ابژه‌ی کوچک a می‌پندارد و هم اینکه به‌خاطر قرابت این شخصیت با توران‌خانم، او را نیز ابژه‌ی مادرانه می‌انگارد. رؤیاهای زال نیز بر این واقعیت صحه می‌گذارند: «من و فریبا توی باغ بودیم. پرنده‌ها هم توی باغ بودند، بی‌قفس و آزاد. کسی کاری به کارشان نداشت. ما نشسته بودیم وسط و دورتادورمان پرنده بود. دوتا مرغ عشق نشسته بودند روی مچ دست فریبا و از سفیدی انگشت‌های به‌هم‌چسبیده‌اش دانه می‌چیدند. یکی نر بود، یکی ماده. به مرغ عشق‌ها حسودی‌ام می‌شد. دلم می‌خواست فریبا به من خوراکی می‌داد. برایم لقمه‌ای نان و پنیر و خرما می‌گرفت و می‌گفت: اگه سیر نشدی بگو. می‌گرفتم و می‌خوردم» (همان: ۱۸–۱۹). اظهار علاقه به این امر که فریبا به او خوراکی بدهد، نشان‌دهنده‌ی انتساب نقش ابژه‌ای مادرانه به این شخصیت از جانب زال است.

اما نقش اصلی این شخصیت در زندگی زال مطابق نظام فکری لاکان همان ابژه‌ی a کوچک است. لاکان برای این ابژه دو کارکرد عمده برمی‌شمرد. اول اینکه ابژه‌ی a باعث ایجاد حفره‌ای در نظام ساحت نمادین است و از سوی دیگر نقش عاملی را به عهده می‌گیرد که این حفره را پر می‌کند. به این اعتبار، ابژه وجود خارجی ندارد؛ بلکه شکل‌یافتنش حاصل میلی است که متوجه آن است: «ابژه صرفاً در ارتباط با میلی که متوجه آن است، به‌عنوان چیزی وجود دارد» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۲). این ویژگی خاص باعث می‌شود گاهی این ابژه‌های میل، بسته به میزان بزرگی حفره‌ای که در روان فرد ایجاد می‌کنند، بزرگ به نظر برسند. خاصیتی که در برخی عشق‌های آتشین نمایان می‌شود. این مفهوم در اندیشه‌ی لاکان با تعبیر مطلوب مطلق قرابت بسیاری دارد. «مطلوب مطلق وعده‌ای است که همواره این امید را در فرد انسانی زنده نگه می‌دارد که وصال امری

است ممکن؛ جالب آنکه ماهیت آن در عدم امکان آن است و نیل بدان چیزی جز توهمی محض نیست» (موللی، ۱۳۸۳: ۲۷۰). در داستان بررسی‌شده، ویژگی‌های دلبستگی زال به فریبا و بی‌تفاوتی فریبا به نشانه‌های این دلبستگی، با همین مفهوم مطلوب مطلق را می‌توان ارزیابی کرد. این عشق کلیت زندگی زال را معنا می‌بخشد و تمامی عناصری که به‌شکلی ذهن زال را به خود مشغول می‌دارند، همگی یادآور و بازنمایی‌کننده‌ی این عشق هستند: «مع‌الوصف به برکت چنین آرزوی توهم‌آمیزی است که آدمی انگیزه‌ی لازم را برای فعالیت‌های آفاقی و انفسی خود پیدا می‌کند» (همان).

نکته‌ی درخور تأمل آن است که لاکان مطلوب مطلق را شکلی از بازنمایی مادر و یاد او می‌داند: «در تحلیل نهایی مطلوب مطلق موجودی جز مادر و یاد حسرت‌آمیز او نیست، مادری که به حکم قانون بر کودک حرام شده است» (همان). مسئله‌ای که در داستان بررسی‌شده نیز نمود دارد.

زمانی‌که فریبا به همراه خانواده از آبادان می‌رود، دل‌مشغولی زال نسبت‌به فریبا به یادمان‌های او یعنی «طوبا» طوطی دست‌آموز فریبا و دسته‌کلید خانه‌ی آن‌ها منتقل می‌شود. در الگوی لاکان دال نشانه‌ی فقدان مدلول است و درست از زمانی‌که دال مطرح می‌گردد، مدلول پنهان می‌شود. از همین‌رو پس از رفتن خانواده‌ی فریبا، فضای داستان تبدیل به ساحت تکرار دال‌هایی می‌شود که هیچ مدلولی ندارند.

دسته‌کلیدی که توران‌خانم در هنگام ترک شهر به امانت در دست زال می‌گذارد، یکی از این یادمان‌هاست که پس از رفتن فریبا و خانواده‌اش، تبدیل به ابژه‌ای می‌شود که میل زال به فریبا و توران‌خانم و در نگاه کلی‌تر میل به مادر را بازنمایی می‌کند. تصویری که هنگام تسلیم دسته‌کلید ترسیم می‌شود نشان از گسستگی روانی زال دارد. در این بخش داستان زال مدام ناخنش را می‌جود و یک جمله در میان عبارت «دلم نمی‌خواست بروند» (حسن‌زاده، ۱۳۹۷: ۳۶) را تکرار می‌کند. این دسته‌کلید در ادامه‌ی داستان جانشین تمامی دال‌های مادرانه‌ای می‌شود که یکی پس از دیگری ناپدید می‌شوند. اما این آخری تا دوران کهن‌سالی زال به‌عنوان نمادی از میل سرگردان او به آمیختگی دوران خیالی با مادری

است که زال پس از جداشدن از دامن او در ساحت نمادهای گونه‌گون سرگردان مانده است. در بخش‌های مختلف داستان، وفاداری زال به حفظ دسته‌کلید محل سؤال بوده است. مثلاً «قیم» یکی از خوانندگان ناشناس وبلاگ در کامنتی می‌گوید: «احساس مسئولیت این پسر نسبت به این کلید جالبه» (همان: ۴۵). در بخش درگیری زال و قادرقناری هم مسئله‌ی احساس مسئولیت زال در قبال حفظ دسته‌کلید زیر سئوال می‌رود. (همان: ۴۱). مهم‌ترین شاهد بر این نکته در بخشی از روایت است که زال به اجبار قادرقناری در حال ترک آبادان است، او قصد دارد دسته‌کلید را به رضاخیاط تحویل دهد؛ اما جواب رضاخیاط در این موقعیت شایان توجه است: «گفتم: تو... نگذاشت حرفم را تمام کنم. که بگویم کلیدها پیش تو باشد... کلید را توی مشت سالمم فشار داد و انگشت‌هایم را روی کلیدها کشید. دردم آمد: ئی‌قدری که ئی کلیدا به تو ربط داره، به هیچ‌کس دیگه‌ای نداره. با نخ‌وسوزن نامرئی به‌هم دوخته شدین. منظورش را نمی‌فهمیدم: ئی کلیدا مال توئه. تو اونایه نگه می‌داری و اونام تونه حفظ می‌کنن» (همان: ۷۹).

در بخشی دیگر از داستان، لطیفه خواهر لطیف، دوست نزدیک زال که با نام مستعار «غریب آشنا» وبلاگ دسته‌کلید را می‌خواند، در بخش کامنت‌ها می‌نویسد: «لابد دیگه قفلای اون خونه زنگ زدند و دیگه کلیدها به کارش نمی‌آد. ولی ظاهرا آقای زال با فکر صاحب اون دسته‌کلید زندگی براش مفهوم داره و بس» (همان: ۱۵).

ابژه‌ی دیگری که در این داستان میل زال به فقدان ابژه‌های اصلی مادر را بازنمایی می‌کند، طوباست. طوبا نام طوطی فریبا است که هنگام ترک آبادان به زال امانت می‌دهد. زال وقتی طوبا را می‌نگرد، فریبا را می‌بیند. از همین‌رو از او می‌خواهد نام فریبا را برایش ادا کند: «این‌پا و آن‌پا شد. پرهای سبز و آبی‌اش را نوک کشید و با چشم‌های خمار به بالا نگاه کرد و گفت: فروشی نیست. سر تکان دادم. یواش گفتم: فروشی نیست چیه؟ بگو فریبا... جونِ مو بگو فریبا...» (همان: ۲۲). زال با آنکه از رهگذر فروش پرندگان تزئینی امرار معاش می‌کند، اما اولین کلامی که به طوبا می‌آموزد، عبارت «فروشی نیست»

است: «طوبا مال خودم بود. بیست‌ویک کلمه یادش داده بودم و هرکی آمده بود بخردش، نداده بودم. اول یادش دادم بگوید: فروشی نیست» (همان: ۲۵).

اینکه طوطی جانشین میل زال به فریبا و درنهایت میل به ابژه‌ی مادر شده است در بخشی از داستان به‌شکلی صریح بیان شده است: «به طوبا گفتم: دیدی؟ اول سیخ نگاهم کرد و بعد گفت: دیدی؟ گفتم چی؟ گفت: چی؟ گفتم: هرچی مو می‌گم نگو. از خودت حرف بزن. ساکت نگاهم کرد و بعد منقار خمیده و سرخش تکان خورد: فریبا. ماتِ مات زل زدم توی صورتش. صدایش با همیشه فرق داشت. شبیه من بود صدایش. بود یا من اینطور فکر می‌کردم؟ انگار مرا قورت داده بود» (همان: ۹۷).

سرگردانی در میان ابژه‌های مختلف میل در ساحت نمادین در گفتگوی میان روناک و درنا با زالِ پیرمرد بازنمایی می‌شود: «روناک دیوونه با اینکه می‌دانستن پرسید: شما چرا نرفتین؟ با نگاهش اشاره کرد به دیوار پشت سرش و کلیدی که از میخی زنگ‌زده آویزون بود و با آه گفت: آدم وقتی منتظره، هیچ‌جا نمی‌تونه بره» (همان: ۸۴).

۴.۴. ساحت نمادین و دال پدرانه

فروید برای پدر نقشی چشم‌گیر در فرایند فردیت قائل است. پی‌بردن به میل مادر در قبال پدر و ایجاد حس رقابت با او برای کسب مادر، ترس از اختگی توسط پدر و درنهایت همانندسازی با پدر، مراحلی است که کودک در فرایند فردیت از آن‌ها گذر می‌کند و همگی با حقیقت پدر آمیخته است. لاکان نیز به تأسی از فروید، جایگاه ویژه‌ای برای پدر قائل است. ورود به مرحله‌ی نمادین مصادف است با روبه‌روشدن با نام پدر و قوانین او. پدر، نام پدر، دیگری بزرگ، جامعه و زبان همگی کارکردهایی از این وجود هستند که در ساحت نمادین به‌انحاء مختلف و در مراحل متفاوت محوریت می‌یابند. از نظر لاکان «پدر تجسم قانون اجتماعی–نمادین است و کارکرد استعاره‌ی پدری، قراردادن قانون پدر به جای میل مادر است» (هومر، ۱۳۸۸: ۸۳).

۱.۴.۴. پدر نخستین

فروید در آثار خود گذشته از پدر حقیقی که در دوران ادیپی نقش ایفا می‌کند، از نیای اولین یا نیای بزرگ یاد می‌کند. پدری که تمامی زنان قبیله به او اختصاص دارند و هرآنچه خوشی است را از پسران خود دریغ می‌کند. پسران علیه او قیام می‌کنند و پدر را می‌کشند و گوشت او را می‌خورند. بعد از آن، مرگ نیای نخستین تبدیل به منعی عظیم می‌شود که فرزندان را برای همیشه از ازدواج با محارم بازمی‌دارد. تفاوت اساسی نیای نخستین با پدر حقیقی، رهایی نیای نخستین از قید تمامی قوانین و منع‌هاست. این نیای زن‌باره و ظالم، در اندیشه‌ی لاکان «آن روی دیگر قانون است» (همان: ۸۶). کودک برای ورود به ساحت نمادین یا به تعبیر فروید برای گذار از طبیعت به فرهنگ، همان‌گونه که مجبور به همانندسازی با پدر است، ضروری است تا با نیای نخستین نیز همانندسازی کند. حضور سنگین و نگاه خیره‌ی این نیای نخستین، همواره در کمین سوژه است تا هرگونه لذت ناب را ممنوع و محال کند.

نماد پدر نخستین در این داستان، شخصیت قادرقناری است که با سرسختی تمام همواره در مسیر لذت‌ها و خوشی‌های زال مانع ایجاد می‌کند و با رفتار و گفتار خود این شخصیت را می‌آزارد. تقریباً کمتر صحنه‌ای در این رمان یافت می‌شود که حضور قادرقناری حس لذت و خوشی را از زال نگیرد.

در آغاز داستان، تعریفی که راوی برای قادرقناری استفاده می‌کند، تعبیر «کنه» است: «کَنه، کنه‌ی دیوانه آمده بود بالای سرم و می‌خواست مثل عزرائیل جانم را بگیرد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۹) در این قسمت از داستان حضور سنگین قادقناری زال را از فضای شیرین خیالی خارج می‌کند. قادرقناری همچون نام پدر تلاش می‌کند زال را از ساحت خیالات شیرین وارد فضای ساحت نمادین کند، اما زال تمام تلاشش آن است تا با گریز از هوشیاری ساحت نمادین، خود را به پس پرده‌ای برساند که در آنجا فریبا به‌عنوان یکی از ابژه‌های مادرانه حضور دارد. استفاده از تعبیر «پرده» در این بخش درخور توجه است: «با خودم گفتم یک‌کم دیگه، و رفتم پشت پرده. پرده‌ای که آن طرفش باغ بود. من و فریبا

توی باغ بودیم. پرنده‌ها هم توی باغ بودند، بی‌قفس و آزاد. کسی کاری به کارشان نداشت. ما نشسته بودیم وسط و دورتادورمان پرنده بود. دوتا مرغ عشق نشسته بودند روی مچ دست فریبا و از سفیدی انگشت‌های به‌هم‌چسبیده‌اش دانه می‌چیدند. یکی نر بود، یکی ماده. به مرغ عشق‌ها حسودی‌ام می‌شد. دلم می‌خواست فریبا به من خوراکی می‌داد. برایم لقمه‌ای نان و پنیر و خرما می‌گرفت و می‌گفت: اگه سیر نشدی بگو. می‌گرفتم و می‌خوردم» (همان: ۱۸–۱۹). این خیال شیرین با ورود قادرقناری تمام می‌شود: «پاشو بوزینه! و الا یه پارچ آب خالی می‌کنم رو هیکلت... چاره‌ای نبود برگشتم این‌ور پرده. درجا نشستم و با پشت دست چشم‌هایم را مالیدم. فریبا پرید. باغ پرید، پرنده‌ها پردیدند» (همان: ۱۹). حضور سنگین قادرقناری که نگاه خیره‌ی نیای نخستین را نمایندگی می‌کند، زال را از آغوش خیالات ابژه‌ی مادرانه بیرون می‌کشد و وارد ساحت نمادین می‌کند. این صحنه بار دیگر تکرار می‌شود. این‌بار هم زال در رؤیایی غرق است و حضور قادرقناری رؤیای او را می‌گسلد: «با پای پتی دویدم وسط خیابان. صدایم کرد: زال...! زال...! برنگشتم. زال...! زال...! و بعد کم‌کم صدایش عوض شد: زالو... زالو... شبیه صدای قادر قناری بود. تو خواب و بیداری صدای‌شان قاتی شده بود و بلندتر می‌شد. عینهو سریش بود و ول‌کن نبود: پاشو بیا زالو» (همان: ۷۲).

۲.۴.۴. تعلیق نام پدر

در الگوی لاکان ساحت نمادین فضای چیرگی دال‌های متعدد مدلول ندارد. سوژه در این فضا نمی‌تواند به مدلول دست یابد و تنها مشغول دال‌هاست. «نظم نمادین، ساحت دال‌های بی‌مدلول است که در آن هر دالّی به دالّ دیگر و آن نیز به دالّ‌های دیگر ارجاع داده می‌شود و این زنجیره‌ی بی‌پایان دالّ‌ها همچنان به تعویق می‌افتد» (جلاله‌وند، ۱۳۹۶: ۱۷۶). تنها نام پدر به‌عنوان تنظیم‌کننده‌ی قانون اجتماعی است که می‌تواند سوژه را از سرگردانی میان دال‌ها رهایی بخشد. همان‌گونه که برای اولین بار سوژه در دوره‌ی آینه به تصویری یکپارچه از خود دست یافت، رسیدن به تمامیت و یکپارچگی در ساحت نمادین نیز به‌واسطه‌ی دیدن خود در آینه‌ی اجتماع امکان‌پذیر است. نام پدر در ساحت

نمادین تنظیم‌کننده‌ی قانون اجتماعی است. کودکی که دوران ادیپی را به‌سلامت از سر می‌گذراند، در مرحله‌ی نمادین با پدر همانندسازی می‌کند و قوانین اجتماعی و وجدان نیز حاصل درونی‌شدن شخصیت پدر است. ناگفته پیداست که اگر این دوره‌ی همانندسازی با پدر به‌درستی انجام نپذیرد، فرد شخصیت ثابتی نخواهد داشت و تزلزل همیشگی حاصل از این کاستی، فرایند هویت‌یابی را در او به تأخیر می‌اندازد. ازآنجاکه نام پدر گره‌گاهی است که به تعلیق دائمی دال‌های بی‌مدلول پایان می‌دهد، وجودش به‌عنوان شرطی اساسی برای ایجاد ثبات در شخصیت تلقی می‌شود. از همین‌رو می‌توان تزلزل هویت شخصیت زال را به فقدان پدر در زندگی او نسبت داد.

تأکید چندباره‌ی داستان بر موضوع شناسنامه‌ی زال که قادرقناری آن را به گرو گرفته است، یکی از نمونه‌هایی است که بر بحران هویت قهرمان داستان دلالت دارد: «فلاسک را آوردم پایین و گذاشتم کنار استکان‌ها. یک‌وجبی شناسنامه‌ها. جلد زرد شناسنامه‌ام قهوه‌ای شده بود. مثل قناری زردی از کشو آمده بود بیرون هواخوری. خیلی دوستش داشتم. میلم کشیده بود برش دارم و نگاهش کنم. اسم پدر و مادرم را بخوانم و آه بکشم. جرئت نداشتم. فکر می‌کرد می‌خواهم شناسنامه را کش بروم. درست هم فکر می‌کرد. از دستم برمی‌آمد، می‌دزدیمش. هلاکش بودم. بی‌شناسنامه نمی‌شد هیچ‌جا رفت. این را خودش چندبار گفت که فکر فرررار یا همان فرار از کله‌ام بپرد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۵) پدر حقیقی زال در آخرین ملاقات بعد از سپردن اختیار او به قادرقناری، شناسنامه‌اش را هم تحویل می‌دهد: «از لابه‌لای اشک‌ها دیدمشان. کاغذ دادند و کاغذ گرفتند. شناسنامه هم رفت توی کشوی میز» (همان: ۸۷).

در داستان این وبلاگ واگذار می‌شود پدر زال سرگذشت مبهمی دارد. او پس از آنکه در آن غروب دلگیر فرزندش را به قادرقناری می‌سپارد، برای همیشه می‌رود و زال را چشم‌انتظار بازگشت خود می‌گذارد. «دستش را دراز کرد طرفم. دستش را گرفتم. دلم می‌خواست ببوسمش، ولی او نخواست. مثل غریبه‌ها فقط دست داد و نرمه‌ی بینی سرخش لرزید. پشت کرد به من و رفت طرف ایستگاه هفت. خورشید پشت سرش تو

نخلستان غروب می‌کرد. برای همین بود که دیگر هیچ‌وقت غروب را دوست نداشتم» (همان: ۸۸). پدر ظاهراً برای درس‌خواندن به کشور دیگری رفته است؛ اما بازگشتش بسیار به تأخیر افتاده است: «پدرم خیلی بیشتر از خیلی دیر کرده بود. قرار بود بعد از یک‌سال وقتی درسش تمام شد، بیاید و مرا ببرد. اما هیچ خبری از او نداشتیم. قادرقناری می‌گفت: درسِ چی؟ کشکِ چی؟ رفته خوش‌گذرونی» (همان: ۵۲). این فقدان اساسی، مانعی مهم در مسیر شکل‌گیری و تثبیت هویت زال است. پدر برای او خاطره‌ای گنگ و محو است که بهره‌ی چندانی از اقتدار لازم برای تبدیل‌شدن به گره‌گاهی در مرکز هویت زال ندارد. نکته‌ی شایان توجه آن است که پدر نقش خود را به‌شکل خودخواسته بر عهده‌ی قادرقناری می‌گذارد: «از همان اول به نظرم آدم درستی نیامد که داشت به بابا می‌گفت: اگه آروم باشه و جفتک نندازه... خوبه. داشتم به جفتک فکر می‌کردم که انداختنی بود یا نبود؟ بابا گفت: نه نمی‌ندازه. ازش یه مرد بساز و لبخندی زد که تا آن‌موقع ندیده بودم» (همان: ۸۶). پس از این موقعیت است که پدر واقعی به‌عنوان محوری برای مرکزیت دال‌ها در ساحت نمادین ناپدید می‌شود و قادرقناری که نیای نخستین را نمایندگی می‌کند و خویشکاری اصلی‌اش ایجاد مانع در برابر لذت‌هاست، جانشین او می‌شود: «دیگه از ئی ساعت به بعد بووات و همه‌کست قادرقناریه» (همان: ۸۸). همین موضوع باعث می‌شود که زال تصویر درست و منسجمی از جامعه به‌عنوان محل تجلی دیگری بزرگ نداشته باشد و دنیا را جایی ناامن و نااستوار تلقی کند. وجود موقعیت‌های متعدد در داستان که نشان‌دهنده‌ی میل زال برای بازگشت به تجربه‌ی آرامش پیوند با مادر در ساحت خیالی، نشانه‌هایی آشکار از عدم تثبیت او در ساحت نمادین است. گذشته از این موقعیت‌ها، در چند بخش شاهد هجوم تصاویر خیالی به ذهن زال هستیم که به‌عنوان ترفندی در گریز از ساحت دال‌های نمادین محسوب می‌شود.

در چند موقعیت نیز شاهد هجوم تصاویر خیالی و درهم‌آمیختن خیال و واقعیت در ذهن او هستیم: «راه‌راه، یک تصویر راه‌راه. چندتا خط سیاه بود که هرچه دنبالش می‌کردم ادامه داشت. مثل خط‌های آبی زیرشلواری قادرقناری، مثل لوله‌های سیاه نفت که خوابیده

باشند روی زمین خاکی و چرب، مثل سیم‌های قفسی بی‌پرنده که از زمین برسند آسمان، به ماه یا خورشید...» (همان: ۵۰). در ادامه این تصاویر ذهنی با واقعیت می‌آمیزد: «چشم‌های خوابم دنبال خط‌ها می‌دوید و نمی‌رسید. صدای سوت می‌آمد. سوتی که بر خط‌های عمودی خطی اریب می‌کشید و جدایم می‌کرد از خواب. باز هم سوت. باز هم سوت» (همان).

در بخشی دیگر فشار تشنگی و گرما باز هم زال را به وادی خیال‌پردازی می‌کشاند: «چشم‌هایم همه‌چیز را موج‌درموج می‌دید. انگار توی آب بودم و دنیا سبک شده بود. من، وانت، زبان‌بسته‌ها، جاده... مسیری بود... به آسمان می‌رفت... به ابرهایی که...» (همان: ۱۱۸). در ادامه‌ی این حالت وقایع مهم زندگی زال همانند فیلمی از مقابل چشمانش می‌گذرد: «سوار دوچرخه بودم و تند پا می‌زدم. فریبا عقب نشسته بود و هی می‌خندید و هی می‌گفت: یواش! یواش‌تر... بیابان پر از بادی بود که غبار داشت و می‌رفت توی چشمم. یک‌مرتبه لطیف را دیدم. نشسته بود روی ویلچر... خواهرش می‌گفت: می‌خوام برسونمت. لطیف می‌گفت: کوه به کوه نمی‌رسه... من این طرف جاده با فریبا، لطیف آن‌طرف با لطیفه» (همان).

در صحنه‌ی واژگون‌شدن وانت نیز باز هم شاهد این تصاویر چندپاره و تکه‌تکه در ذهن زال هستیم: «صداهای عجیبی تو سرم بود و تمام نمی‌شد. دنگ دنگِ زنگ‌های دنیا؛ دنگ، دنگ، فریبا... دنگ، دنگ، توران‌خانم... دنگ، دنگ، فرشته کوچولو... دنگ، دنگ، بابای دورِ دورم... دنگ، دنگ، مادرِ دورِ دورِ دورم... دنگ، دنگ، لطیف... دنگ، دنگ، پرویز آرایشگر... دنگ‌دنگ، رضاخیاط... دنگ‌دنگ، قصه‌های شیرین... سیمرغ، زال، سلیمان، یوسف، خشایار، اسکندر...» (همان: ۱۲۴). جالب است در همین‌حال که به نظر می‌رسد زال به‌خاطر ضربه هوش و حواس ندارد، وقتی به دست چپ و راستش فکر می‌کند، به یاد می‌آورد که توران‌خانم چپ و راست را به او یاد داده است: «توران‌خانم چپ و راست را یادم داده بود: دست بذار رو قلبت. ئی‌طرف که می‌تپه، قلبه. همو طرف که قلبه، چپه» (همان: ۱۲۵).

تلقی چندپاره و بی‌ثبات زال از جهان باعث پناه‌بردن دیگرباره‌ی او به ساحت خیالی می‌شود. آنجایی‌که پیش از ورود به عرصه‌ی ناساز ساحت نمادین، در سایه‌ی وحدت با مادر آرامش حقیقی را تجربه می‌کرده است. اما دست‌ندادن وصال همیشگی فریبا و رفتن توران‌خانم این اجازه را به او نمی‌دهد که به سوژه‌های جایگزین مادر دست یابد و این واماندگی او را دچار ترس و ناامیدی و یأس کرده و درنهایت اقدام به خودکشی می‌کند.

۵.۴. پایان تعلیق

انتهای داستان زال زمانی رقم می‌خورد که به‌دلیل انتشار سرگذشتش در فضای مجازی، پی به حقایقی می‌برد که پایان‌یافتن تعلیق دائمی او در ساحت نمادین را رقم می‌زند. تعلیقی که از پناه‌بردن‌های مکرر او به دامن ابژه‌های مختلفی که هرکدام به‌نوعی جانشین فقدان اصلی زندگی او شده‌اند، برخاسته است. آخرین مصداق این ابژه‌ها، دسته‌کلیدی است که او را به‌شکل ظاهری در عالم دال‌ها تثبیت می‌کند و به زندگی‌اش معنا می‌بخشد. ایمیل فریبا در پایان داستان و آگاهی زال از این حقیقت که فریبا و خانواده‌اش هرگز به آبادان باز نخواهند گشت، آخرین ضربه را به تعلیق دائمی زال میان ابژه‌های مختلف میل وارد می‌کند. ضربه‌ای که شاید نتیجه‌اش ازهم‌گسیختگی کامل روانی او باشد: «صدای خشکش پرده‌های گوشمو لرزوند: همینه می‌خواستی دختر؟ و پیشنونیش رو گذاشت رو آرنجش: پاشین برین خونه‌تون. پاشین... دیگه نمی‌خوام چیزی بشنفم. همه‌چی تموم شد» (همان: ۱۴۲).

البته جمله‌ی آخر داستان *این وبلاگ واگذار می‌شود*، کامنت «غریب آشنا» یا همان لطیفه است که از قصد خود برای ابراز عشق پنهانی‌اش به زال خبر می‌دهد. احتمالی که نویسنده با درج این کامنت در بخش پایانی داستان در ذهن خوانندگان ایجاد می‌کند، ازدواج لطیفه و زال است. رویدادی که زال را از تعلیق دائمی در ساحت نمادها رهایی خواهد داد. لاکان ازدواج را بخش نمادین عشق می‌داند «جنبه‌ی نمادین یک‌زوج‌بودن و داشتن رابطه با سوژه‌ای دیگر که او نیز دچار فقدان است» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۳). کامنتی

که غریب آشنا می‌نویسد نشان می‌دهد خود او نیز همچون زال از فقدان رنج می‌برد. او نیز همچون زال که دلش را به دسته‌کلید خانه‌ی فریبا خوش کرده بود، سال‌هاست با النگوهای سبز پلاستیکی که از زال گرفته است، رؤیا می‌بافد و امیدوار است با پیوستن به او از این حالت دربه‌دری همیشگی رهایی یابد: «آدمی که دربه‌دره به هیچ‌جا تعلق نداره. می‌خوام از دربه‌دری نجات پیدا کنم. می‌خوام یکی از همین‌روزا لطیف و ویلچرش‌رو سوار ماشین کنم و دوتایی از اصفهان پاشیم بیایم اونجا. آخه من خسته شدم از بس دلمو با النگوهای پلاستیکی خوش کردم. دلم النگوهای واقعی می‌خواد. از اونایی که جیرینگ‌جیرینگ صدا می‌ده» (حسن‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۴۳).

۵. نتیجه‌گیری

«زال» قهرمان داستان *این وبلاگ واگذار می‌شود*، کودکی است که از وجود پدر و مادر بی‌بهره است. مادرش در دوران خردسالی او از دست رفته است و پدرش نیز او را به فردی دیگر سپرده و دچار سرنوشتی مبهم شده است. ازدست‌رفتن مادر که خاطرات مبهم او در گوشه‌گوشه‌ی ذهنش حضور دارد، باعث می‌شود که او مکرراً با هدف تکرار تجربه‌های شیرین سپری‌شده، خود را از ساحت نمادین به آرامش رؤیایی ساحت خیالی بیندازد. زال همچنین فقدان مادر را در ساحت نمادین از طریق جایگزین‌سازی ابژه‌های مادرانه پوشش می‌دهد. توران‌خانم اصلی‌ترین ابژه‌ی مادرانه برای او محسوب می‌شود؛ اما در کنار این شخصیت، شخصیت‌های دیگری همچون فریبا و رضاخیاط نیز حضور دارند که در ذهن زال با شخصیت توران‌خانم از منظر نمایندگی آرامش مادر گمشده، درهم می‌آمیزند. نتیجه‌ی فقدان پدر نیز باعث تعلیق همیشگی زال در میان دالّ‌های متکثر در ساحت نمادین می‌شود. زال تا دوران کهن‌سالی در میان دال‌هایی سرگردان است که هرکدام به او وعده‌ی تمامیت و آرامش می‌دهند؛ اما همیشه او را در چندقدمی تحقق وعده‌ای که داده‌اند، به حال خود رها می‌کنند. ابهام در بازگشت فریبا و توران‌خانم و انتظار دائمی‌شان که به‌شکل وفاداری به دسته‌کلید منزل آن‌ها بازنمایی می‌شود، زندگی

زال را در تعلیق و سرگردانی مداوم نگه می‌دارد. سرگردانی‌ای که پایان آن می‌تواند به‌مثابه فروپاشی کامل روانی قهرمان قلمداد شود، زیرا نبود نام پدر به‌عنوان گره‌گاهی برای تثبیت هویت در ساحت نمادین، او را بسیار آسیب‌پذیر کرده است. اطلاع‌یافتن زال از قصد فریبا برای بازنگشتن در پایان داستان، رویدادی است که می‌تواند انتظار طولانی‌مدت و تعلیق دائمی‌اش را پایان دهد و او را تا لبه‌ی پرتگاه فروپاشی کامل روانی پیش ببرد؛ اما وعده‌ی لطیفه که خود نیز سال‌هاست انتظار می‌کشد که مکنونات قلبی‌اش به زال را آشکار نماید، دورنمای روشنی را برای پایان ترسیم می‌کند.

منابع

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

ایمان، محمدتقی؛ نوشادی، محمودرضا. (۱۳۹۰). «تحلیل محتوای کیفی». *پژوهش*، سال۳، شماره‌ی۲، صص۱۵-۴۴.

برتنس، هانس.(۱۳۹۴). *مبانی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

تبریزی، منصوره. (۱۳۹۳). «تحلیل محتوای کیفی از منظر رویکردهای قیاسی و استقرایی». *علوم اجتماعی*، شماره‌ی ۶۴، صص ۱۰۵-۱۳۸.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی؛ درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*. ج۱، تهران: سمت.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). «نقد شعر زمستان از منظر نظریه‌ی روان‌کاوی لاکان». *زبان و ادب فارسی*، سال۲۵، شماره‌ی۴۲، صص ۲۷-۴۶.

جلاله‌وند آلکامی، مجید. (۱۳۹۶). «راوی بوف کور در زنجیره‌ی دال‌های بی‌پایان نظم نمادین». *پژوهشنامه‌ی نقد ادبی*، سال ۶، شماره‌ی ۱، صص ۱۵۹-۱۷۷.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۴). «راوی بوف کور، مرگ و شکاف در نظام نمادین». *ادب‌پژوهی*، سال۹، شماره‌ی۳۳، صص ۹-۳۶.

حافظ‌نیا، محمدرضا. (۱۳۹۷). *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*. تهران: سمت.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹۷). *این وبلاگ واگذار می‌شود*. تهران: افق.

زنجانبر، امیرحسین و همکاران. (۱۳۹۹). «تحلیل استعاره روان‌کاوی داستان کودکانه‌ی «یک داستان محشر» بر پایه‌ی نظریه‌ی خودآگاهی زبانی». *پژوهش‌نامه‌ی نقد ادبی و بلاغت*، سال۹، شماره‌ی۱، صص ۳۳-۶۶.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۷). *کژ نگریستن*. ترجمه‌ی مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: نی

ـــــــــــــ . (۱۳۹۲). *چگونه لاکان بخوانیم*. ترجمه‌ی علی بهروزی، تهران: رخداد نو.

شولتز، دوان. (۱۳۹۸). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه‌ی یوسف کریمی و همکاران، تهران: ارسباران

علی‌پناه‌لو، ماهرخ؛ احمدی زاویه، سعید. (۱۳۹۵). «مطالعه‌ی تطبیقی چگونگی مواجهه‌ی پری و هامون در آثار مهرجویی با امر نمادین لاکانی». *مطالعات تطبیقی هنر*، سال۶، شماره‌ی۱۲، صص ۸۷-۹۶.

-فیست، جس؛ فیست، گریگوری. (۱۳۸۴). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه‌ی یحیی سیدمحمدی، تهران: روان.

مرادی، نرگس و همکاران. (۱۳۹۷). «معشوق ایده‌آل؛ معشوق—مادر؛ بررسی لکانی عشق در شعر سرمای درون احمد شاملو». *ادبیات پارسی معاصر*، سال۸، شماره‌ی۱، صص ۱۹۵-۲۲۰.

هومر، شون. (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*. ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس

موللی، کرامت. (۱۳۸۳). *مبانی روان‌کاوی فروید-لکان*. تهران: نی.