

بررسی سیمای زن در رمان «گلنار و آینه» از منظر نقد روانکاوانه

چکیده

«گلنار و آینه» رمانی از محمد اعظم رهنورد زریاب نویسنده‌ی نامدار افغانستانی است. هسته‌ی این روایت، تحول روحی «ربابه»، دختری رقصه و اهل کابل است که نسب او شش نسل قبل به «گلنار»، رقصنده‌ی آیینی دربار یک مهاراجه می‌رسد. گلنار یک بار در اقدامی شگفت، با تصویر خود در آینه رقابت کرده و با پیروزی بر آن به نیرویی شگفت‌انگیز دست یافته است. ربابه - که در اواخر رمان به گلنار تغییر نام می‌دهد - هم بر آن است که روزی بتواند همانند گلنار، تصویرش را در آینه از پای درآورد. به این ترتیب «غیر» پنداشتن تصویر درون آینه و رقابت با او، موضوع اصلی این رمان است که رمزگشایی از آن می‌تواند گامی در راه کشف معنای این اثر باشد. ژک لکان، روانکاو پسا فرویدی در طراحی مراحل رشد انسان و تبدیل شدن او به «سوژه»، به نقش «دیگری» یا «غیر» توجه زیادی نشان داده و یکی از مراحل رشد را مرحله‌ی «آینه» نام‌گذاری کرده است. او تصویر درون آینه را نه خود انسان بلکه توهمی می‌داند که مرزهای وجودی آدمی و حضور «دیگری» را به او می‌شناساند. پژوهش حاضر با رویکرد نقد روانکاوانه، به شیوه‌ای توصیفی - تحلیلی به بررسی رمان «گلنار و آینه» پرداخته و ضمن رمزگشایی از معنای رقابت گلنار با «دیگری» درون آینه، سیر تحول روحی «ربابه» و تلاش او برای استحاله به گلنار را بررسی کرده است.

واژگان کلیدی: ادبیات داستانی افغانستان، نقد روانکاوانه، دیگری، گلنار و آینه

۱. مقدمه

رمان کوتاه «گلنار و آینه» یکی از آثار اعظم رهنورد زریاب نویسنده‌ی نامدار افغانستانی است که نخستین بار در سال ۱۳۸۱ ه. ش. منتشر شده است. هسته‌ی اصلی پیرنگ این روایت، رقابت زنی رقصنده با تصویر خود در آینه است. گلنار، رقصنده‌ی دربار یک مهاراجه در شهر لکنه هندوستان است که شبی به درخواست مهاراجه در برابر آینه می‌رقصد و با تصویر خودش مسابقه می‌دهد. او موفق می‌شود گلنار درون آینه را از پای درآورد و با این پیروزی صاحب چنان قدرتی می‌شود که به یک اشاره قصر مهاراجه را به آتش می‌کشد. او سال‌ها بعد، خودش نیز در آتشی که با رقص خود برپا کرده است می‌سوزد. پس از او نوادگانش - که همگی گلنار نام دارند - به همین شیوه می‌کوشند با تصویر خود در آینه رقابت کنند و او را در رقص شکست دهند، اما هیچ‌کدام موفق به انجام این کار نمی‌شوند.

تردید نیست که در رمان «گلنار و آینه»، آیین‌ها و کهن‌الگوها نقش موثری در خلق فضا و معنا بر عهده دارند. عناصری چون آینه، رقص (آیینی) و آتش را باید اجزای اصلی شکل‌دهنده این داستان دانست که در رقم خوردن معنای روایت نقش مهمی داشته‌اند. با این‌همه، گره اصلی پیرنگ - که عامل اصلی جذابیت این داستان و پیش‌برنده‌ی آن است -

تقابلی بنیادین میان دو سویه از حضور گلنار، یعنی گلنار واقعی و تصویر او در آئینه است. این تقابل بدیع و هنجارشکنانه در ساحت دانش روان‌شناسی به ویژه در اندیشه‌های کارل گوستاو یونگ^۱ و ژک لکان^۲ جایگاه ویژه‌ای دارد و از منظرهای متفاوتی بررسی شده است. یونگ نماد آئینه را در ارتباط با نقاب توضیح می‌دهد. نقاب، آن چهره ساختگی یا کاذبی است که انسان از خود به نمایش می‌گذارد. در برابر نقاب، یونگ از آئینه یاد می‌کند که تصویری از خود واقعی فرد را به او نشان می‌دهد. به بیان دیگر، آئینه آن چهره‌ای را بازمی‌تاباند که فرد هرگز به دیگران نشان نمی‌دهد و می‌کوشد آن را در پشت نقاب پنهان کند (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۶۶). پس از یونگ، نظریه‌پردازی که بیش از همه به «آئینه» به‌ویژه در کارکردی استعاری توجه نشان داده ژک لکان، روانکاو نامدار فرانسوی و شاگرد فروید است. لکان از مفهوم «آئینه» به شکلی گسترده و زیربنایی بهره برده و در روند رشد ذهنی و روانی انسان و شکل‌گیری ضمیر ناخودآگاه، مرحله‌ای مهم را به نام «مرحله‌ی آئینه» نام‌گذاری کرده است. با توجه به اینکه رابطه تقابلی گلنار با تصویر درون آئینه، نقش مهمی در خلق معنای این رمان دارد، به نظر می‌رسد یکی از راههای بررسی و تحلیل این داستان که به واکاوی معنای پنهان این متن خواهد انجامید، کاربرد شیوه‌ی نقد روانکاوانه است.

۱-۱. پرسش‌ها و اهداف پژوهش

پرسش‌هایی که پژوهش حاضر در پی پاسخ دادن به آنها برآمده، عبارتند از:

- نقش «غیر» یا «دیگری» در روایت‌های مربوط به گلنار و ربابه در این رمان چیست؟
- بر پایه‌ی آرای لکان، رقابت گلنار را با تصویر خود در آئینه چگونه می‌توان تحلیل کرد؟ دوگانه‌ی «گلنار/ تصویر درون آئینه» چه کارکرد معنایی در داستان داشته است؟
- تحول روحی ربابه و تبدیل شدن او به گلنار را بر پایه نظریه لکان چگونه می‌توان تحلیل کرد؟

بر اساس پرسش‌های مطرح شده، پژوهش حاضر دو هدف اصلی زیر را دنبال می‌کند: نخست اینکه با بهره‌گرفتن از شیوه‌ی خوانش لکانی، از دوگانه‌ی «گلنار/ آئینه» و رقابت گلنار با تصویر خود در آئینه رمزگشایی کند و دری به کشف معنای پنهان متن بگشاید. دوم این که بر پایه‌ی نظریه‌ی روانکاوانه‌ی لکان به بررسی عوامل تحول روحی ربابه و تبدیل شدن او به گلنار بپردازد.

این پژوهش با در پیش گرفتن رویکرد نقد روانکاوانه‌ی لکانی و با کاربرد روش توصیفی-تحلیلی انجام خواهد شد.

۱-۲. پیشینه تحقیق

رمان «گلنار و آئینه» یکی از آثار شناخته شده‌ی رهنورد زریاب است که از مناظر گوناگون شایسته نقد و بررسی است؛ با این حال تا کنون پژوهش‌های اندکی درباره آن انجام شده و شایسته است این اثر از مناظر متفاوتی مورد بررسی و نقد قرار گیرد. از معدود کارهایی که درباره‌ی این رمان انجام گرفته باید به مقاله‌ی «گذر از گفتمان کنشی به گفتمان حسی-

ادراکی در گلنار و آیینه اثر رهنورد زریاب» (۱۴۰۲) نوشته‌ی نعمت الله ایران زاده و همکاران اشاره کرد. این مقاله بر مبنای آرای ساختارگرایانه گرمس به بررسی تطور گفتمان در رمان‌های افغانستان معاصر پرداخته و مسیر حرکت به سوی فضای حسی- ادراکی، شوشی، تنشی و اگزستانسیال را در رمان‌های دهه‌ی هشتاد افغانستان و به ویژه گلنار و آیینه بررسی کرده است. پژوهش دیگر، پایان‌نامه مؤده قیومی به نام «بررسی کهن‌الگویی رمان‌های «چارگرد قلا گشتم» و «گلنار و آیینه» از رهنورد زریاب بر اساس نظریه یونگ» (۱۴۰۳) است که در آن به واکاوی کهن‌الگوهایی چون آنیما، سایه، نقاب، و رنگ در رمان گلنار و آیینه پرداخته شده است. بررسی پیشینه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که در زمینه‌ی نقد روانکاوانه‌ی این اثر تا کنون پژوهشی انجام نگرفته است.

نقد روانکاوانه یکی از رویکردهایی است که در دهه‌های اخیر در سطح جهان بسیار مورد توجه قرار گرفته و با کاربردی آن در زمینه‌ی خوانش متون ادبی، روزنه‌هایی نو به فهم تازه‌ای از ادبیات جهانی گشوده شده است. در ایران نیز سهم رویکردهای روانکاوانه به ویژه خوانش لکانی آثار ادبی پیوسته در حال افزایش است و به‌ویژه در بررسی و تحلیل متون عرفانی یا احوال و مفاهیم عرفانه کاربرد زیادی یافته است. در دهه‌های اخیر با ترجمه و تالیف کتاب‌هایی به زبان فارسی، اندیشه‌های ژاک لکان به جامعه‌ی فارسی زبان معرفی شد و حجم شایان توجهی از پژوهش‌های ادبی به سوی آرای لکان گرایش پیدا کرد. در متن این مقاله به ضرورت به مهم‌ترین منابع فارسی موجود در زمینه‌ی نظریه‌های لکان ارجاع داده شده است. در کنار کتاب‌ها، تعداد مقالات فارسی که در آنها از شیوه‌ی خوانش لکانی برای تحلیل متون کلاسیک و معاصر ادبی ایران در هر دو حوزه‌ی شعر یا داستان استفاده شده زیاد است. با توجه به این که ذکر همه‌ی این پژوهش‌ها در این مجال مختصر نمی‌گنجد تنها به ذکر چند مورد بسنده می‌شود: فواد مولوی و همکار (۱۳۹۶) در مقاله‌ای به نام «دیگری به مثابه خود، ارتباط شمس و مولانا از دیدگاه ژاک لکان» کوشیده‌اند از آرای لکان در تحلیل رابطه‌ی خاص میان شمس و مولوی بهره گیرند. مقاله‌ی دیگر از ایوب مرادی (۱۴۰۰) به نام «نقد رمان «شکار کبک» از رضا زنگی آبادی» بر اساس مبانی روان‌شناسی ژاک لکان است که نویسنده تحولات شخصیت محوری این داستان را با ابزار نقد لکانی بررسی کرده است. محمدرضا حاجی آقابابایی (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «خوانش حکایت «پیر چنگی» از منظر نظریه‌ی لکان» مراحل سیر و سلوک پیر را با مراحل سه‌گانه‌ای که لکان مطرح کرده تطبیق داده است. نرگس مرادی و همکاران (۱۳۹۵) نیز در مقاله‌ی «خوانش شعر «مرگ ناصری» از منظر آرای لکان» به بررسی معانی پنهان این شعر شاملو از منظر روان‌شناختی پرداخته‌اند. مقاله‌ی دیگر از سارا فرضی و همکار (۱۳۸۸) با نام «تحلیل انقلاب روحی سنایی بر اساس نظریه‌ی ژاک لکان» است که در آن به شرح مراحل سه‌گانه‌ی روحی سنایی در طول حیات او بر اساس تقسیمات سه‌گانه‌ی لکانی پرداخته شده است. همچنین غیاث‌الدین علیزاده و همکار (۱۴۰۱) در مقاله‌ی «عشق: خیال یا واقع؟ بررسی تطبیقی مفهوم عشق نزد مولوی و لکان» با رویکردی نو در پی بازگرداندن دیدگاه مولانا نسبت به عشق به زبان لکان برآمده‌اند.

۲. مبانی نظری

نظریه‌ی لکان ابعاد گوناگون و پیچیده‌ای دارد و پرداختن به همه‌ی زوایای آن به مجال‌ی گسترده نیازمند است. از این رو در این مجال کوشیده خواهد شد معرفی نسبتاً جامعی از مبانی اندیشگانی لکان ارائه شود و از این میان بر تقابل میان دو ساحت «خیال» و «نمادین» و توصیف «مرحله آئینه» و «ساحت واقع» که مبانی نظری اصلی در انجام این پژوهش است تأکید بیشتری صورت گیرد.

چیستی ضمیر انسان و تعریف هویت انسانی از دیرباز ذهن بسیاری از اندیشمندان را به خود مشغول داشته است. این دوگانگی درونی که در بیان حافظ به «خاموش بودن من و فغان کردن درون من»^۳ تعبیر شده است یکی از نمونه‌هایی است که نشان از پیچیدگی ضمیر انسانی دارد. در آموزه‌های اسلامی، تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی نفس (اماره، لوامه، مطمئنه) گواه دیگری بر همین موضوع است. فروید این سه‌گانه را «نهاد» (Id)، «خود، ایگو» (ego) و «فراخود، سوپر ایگو» (superego) نامیده و روابط آنها را در ساخت شخصیت انسانی بررسی کرده است. ژک مری امیل لکان (۱۹۰۱-۱۹۸۱) با بازنگری در آرای فروید، به جای سه بخش «نهاد» (ایگو)، «خود» و «فراخود»، سه ساحت یا مرحله قرار داده است: «ساحت خیالی»، «ساحت نمادین» و «ساحت واقع» (بختیار علی، ۱۳۹۳: ۱۰۲) بر اساس آرای لکان، رشد روانی انسان از مسیر این ساحت‌ها و مراحل می‌گذرد. در ادامه به تفکیک هر یک از این ساحت‌های سه‌گانه توضیح داده خواهند شد:

- ساحت خیالی

نخستین مرحله از رشد و شکل‌گیری ضمیر انسانی از دید لکان، ساحت «خیال» است. آنچه لکان در توصیف این ساحت بی‌شبهت به تصویری که اسطوره‌ها از روزگار آرمانی و آغازین تاریخ بشری می‌دهند نیست. ساحت خیالی در نظر لکان، روزگار یگانگی فرد با جهان اطراف است. همان‌گونه که در جهان بینی اساطیری، دوران اولیه تاریخ، روزگار طلایی یکپارچگی و یگانگی بوده است. الیاده در توصیف این یگانگی به «نوستالژی بهشت» اشاره می‌کند؛ اسطوره‌ای که در میان ملت‌های گوناگون وجود داشته و روایتگر روزگاری است که زمین و آسمان در یگانگی و پیوستگی به سر می‌برده‌اند. بر اساس این نوع بینش اسطوره‌ای، «هبوط» آدمی، سرآغاز جدایی و گسست در جهان پیوسته و منسجم باستانی بوده است (الیاده، ۱۳۸۲: ۵۷-۵۸).

لکان «ساحت خیالی» را دوره‌ای در رشد ضمیر انسان می‌داند که در میانه‌ی شش تا هجده ماهگی است. در این مرحله میان «ذهن» و «عین» تمایز مشخصی وجود ندارد؛ یا به بیان دیگر «سوژه» و «ابژه» از یکدیگر تمایزناپذیرند (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۶۱) زیرا خود متمرکزی وجود ندارد که «عین» را از «ذهن» جدا کند. از نظر لکان، در ساحت خیالی «ما کانون تعریف شده‌ای از خود نداریم. خود ما در اشیاء و اشیاء در خود ما تداخل می‌کنند و به نوعی در مرحله‌ی «ادغام هویت‌ها» قرار داریم. در این مرحله، کودک در رابطه‌ی «هم‌زیستی» با جسم مادر خود به سر می‌برد و این رابطه هرگونه خط و مرز روشن میان این دو را محو می‌کند.» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

کودک در این مرحله، ادراکی پاره‌پاره و گسیخته از وجود خود دارد. از یک سو بدن او برایش توده‌ای بی‌شکل و فاقد کلیت و وحدت است؛ از سوی دیگر او اعضای بدنش را در پیوند با محیط اطراف خود درک و نوعی یکپارچگی و یگانگی با جهان در خود احساس می‌کند (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۶۲). اما برای رسیدن به ماهیت وجودی مستقل، چاره‌ای جز جدایی از جهان اطراف خویشتن وجود ندارد؛ زیرا تا زمانی که جهان، امتداد وجودی انسان باشد، او از هویت مستقلی برخوردار نخواهد بود. در مسیر رسیدن به چنین هویتی، لکان از مرحله‌ای بسیار مهم به نام «مرحله‌ی آئینه» سخن می‌گوید. در حقیقت آنچه سبب می‌شود کودک به تصویری منسجم از خود دست پیدا کند و مرز میان خود و غیر خود را دریابد، دیدن تصویرش در «آئینه» است. در اینجا مقصود از «آئینه» صرف آئینه نیست، بلکه این نام می‌تواند استعاره‌ای باشد از هر چیزی که «خود» ما را به ما نشان دهد یا تفاوتمان را با «دیگران» ترسیم کند.

گذار از «مرحله‌ی آئینه» به همین سادگی هم نیست و رسیدن به این ادراک تازه، پیامدهای روحی برای کودک خواهد داشت. نخست این که تصویر درون آئینه، چیزی جز فریب و توهم نیست و کودک آن را باور می‌کند (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۶۲). این تصویر در عین حال که به نوعی پاره‌ای از ماست - ما خود را با آن همانند می‌کنیم- خود ما نیست و بیگانه است. کودک در مواجهه با آئینه، خود را «به غلط بازمی‌شناسد»، زیرا وحدت خوشایندی را در آن تصویر می‌بیند که در وجودش نیست. خیالی بودن از دیدگاه لکان دقیقاً همین قلمرو تصاویری است که مفهومی غیرواقعی از وحدت خویشتن به ما می‌دهد (اینگلتون: ۱۳۸۸: ۲۲۶ و ۲۲۷). با این وجود، کودک این تصاویر را محل سرمایه‌گذاری روانی قرار می‌دهد، آنها را درونی می‌کند و به کمک تصویری که از خود در آئینه می‌بیند یک کمال مطلوب ساختگی یا یک «خود» ایجاد می‌کند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۷۵ و ۱۷۶). به این ترتیب اولین ویژگی «خود»ی که در مرحله‌ی آئینه شکل می‌گیرد، خودشیفتگی و فریب است.

دومین پیامد گذار از مرحله آئینه، تجربه‌ی حس ناخوشایند «فقدان» است. کودک که از دوران جنینی در یگانگی کامل با مادر به سر می‌برد، در مسیر رشد خود کم کم باید موجودیتی مستقل از مادر خود به دست آورد. این شقاق و جدایی، مادر را به «دیگری» (موجودی جدا از کودک) تبدیل می‌کند (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۷۱). برای کودک انسانی از همان ابتدا «حضور» مادر با «غیاب» او فرق دارد. حضور مادر یعنی برخورداری (از شیر، حمایت و محبت) و غیاب مادر یعنی محرومیت (از همه‌ی آنها). بنابراین کودک از ابتدا تقابل دوجزئی «حضور-غیاب» یا «برخورداری-فقدان» را از مسیر فقدان درمی‌یابد (همان، ۴۶۶).

دیالکتیک «خود/دیگری» بر بخش مهمی از اندیشه‌های لکان سایه انداخته و او مقوله‌هایی مانند، میل (عشق)، نفرت، لذت و مرگ را هم بر پایه‌ی همین دیالکتیک بررسی و تحلیل کرده و کوشیده است نقش غیر را در آنها شناسایی کند. او بر این باور است که میل و خواست هم مانند زبان، نمودی از «دیگری» است و در حقیقت «آدمی در مقام دیگری است که میل می‌ورزد» (ژیژک، ۱۴۰۲: ۶۱). به باور لکان حتی در عشق هم رد این دوگانگی دیده می‌شود: «دوست داشته شدن

من باعث می‌شود که من به طور بلاواسطه شکافی را حس کنم که میان من به مثابه‌ی یک شخص معین و به مثابه‌ی آن مجهول دسترس ناپذیری در درون من که باعث دوست داشته شدن من می‌گردد از طرف دیگر برقرار است» (همان، ۶۵).

- ساحت نمادین

تمرکز اصلی نظام روانکاوی لکان، بر «ساحت نمادین» است که مرحله‌ی شکل‌گیری سوژه به شمار می‌رود. گذار از ساحت خیالی به ساحت نمادین، گذار از وحدت و یکپارچگی به کثرت و گسستگی است که یکی از مهم‌ترین نمودهایش «شقه شدن ذهن به دو ساحت آگاه و ناخودآگاه است» (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۶۸). این گذار، اندک اندک و در مسیر رشد اتفاق می‌افتد. رشد، فرایندی است به سوی استقلال روزافزون (موللی، ۱۴۰۱: ۹۲). یعنی گذار از مرحله یگانگی با مادر به مرحله دستیابی به موجودیت مستقل؛ یا به بیان دیگر گذار از اتصال به افتراق که مادر را به «دیگری» (موجودی جدا از کودک) تبدیل می‌کند (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۷۱) حس فقدان که با درک غیاب مادر در کودک به وجود می‌آید به کمک ابزار «زبان» - که سازنده‌ی جامعه و فرهنگ است- جبران می‌شود. در اینجا کودک برای جبران غیاب مادر - در مواقعی که مادر در کنار او نیست- نام «مادر» را به جای خود او می‌گذارد و او را صدا می‌زند. به همین ترتیب نام‌ها یا دال‌ها (وجودهای مجازی) جایگزین افراد (اشیاء) یا مدلول‌ها (وجودهای حقیقی) می‌شوند. این روند مبتنی بر غیاب یا فقدان است؛ یعنی حضور یک نشانه یا «دال» بر فرض فقدان شیئی که بر آن دلالت می‌کند استوار است (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۲۹). در این مرحله از رشد است که ناخودآگاه نیز شکل می‌گیرد؛ زیرا از دید لکان ضمیر ناخودآگاه هم ساختاری مانند زبان دارد و «مجموعه‌ای از دال‌هایی است که مدلول‌های آنها واپس رانده شده است» (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۶۸).

در ساحت نمادین که وادی ارتباط، فرهنگ و اجتماع‌پذیری است لکان مفهوم دیگری را با کاربرد اصطلاح «نام پدر» مطرح کرده است. کودک در مسیر رشد درمی‌یابد که یگانگی و پیوستگی همیشگی با مادر ناممکن است و میل مادر به جاهای دیگری نیز معطوف است. بنابراین رابطه‌ی تنگاتنگ «مادر-کودک» با ورود «دال نخستین» که لکان بر آن «نام پدر» گذاشته است فرو می‌پاشد. نام پدر به معنای پدر واقعی یا بالفعل نیست؛ مقصود هر عاملی است که کارکرد آن فسخ اتحاد «مادر-کودک» یا خلق فضا یا شکاف اساسی میان آنها باشد (فینک، ۱۴۰۲: ۱۲۴ و ۱۲۵). در مرحله‌ی «نام پدر» کودک محروم‌مانده از میل مادر سعی در همانندسازی با پدر دارد. این همانندسازی در حوزه‌ی نمادین مفاهیمی اتفاق می‌افتد که در چارچوب زبانی شکل گرفته است. در این مرحله است که روند «جامعه‌پذیری» کودک و تطبیق او با دنیای پیرامونش در چارچوب قوانین، ارزش‌ها و بایدها و نبایدها رخ می‌دهد. از دید لکان ساحت نمادین، قانون اساسی نانوشته‌ی هر جامعه است که سوژه‌ها را شکل می‌دهد و به طبیعت ثانوی هر انسان سخنگو بدل می‌شود. «در اینجا است که افعال من هدایت و نظارت می‌شوند. این جا دریایی است که من در آن شنا می‌کنم گرچه نهایتاً نمی‌توانم به عمقش برسم، هرگز نمی‌توانم آن را در برابر خود بنشانم و فراچنگ آورم» (ژیرک، ۱۴۰۲: ۱۸).

- ساحت واقع

ساحت واقع یکی از پیچیده‌ترین مفاهیم در نظریه روانکاوی لکان است. لکان بر این باور است که ساحت واقع دربرگیرنده‌ی واقعیت‌هایی است که ما به آنها دسترسی نداریم؛ زیرا عنصر «زبان» میان آن بخش از واقعیت و درک ما انسان‌ها فاصله انداخته است. «برخلاف ساحت نمادین که غیاب و فقدان را بازنمایی می‌کند «حیث واقع» جلوه‌گاه حضور و وفور است. «حیث واقع» مشتمل بر واقعیاتی است که به آنها دسترسی نداریم. زیرا این واقعیات با واسطه‌ی زبان بیان شدنی نیستند... تجربه کردن حیث واقع مستلزم از میان برداشتن حائلی به نام زبان و تامل در هستی بدون واسطه‌ی گفتمان است.» (پابنده، ۱۳۹۸: ۴۷۲).

اسلاوی ژیزک، یکی از مفسران آرای لکان، این ساحت‌های سه‌گانه را به یک بازی شطرنج تشبیه کرده است: قواعد بازی شطرنج در حکم «ساحت نمادین» است. شکل مهره‌ها و نام‌هایشان مساوی با «ساحت خیالی» است؛ اما «ساحت واقع»، مجموعه‌ی پیچیده‌ای است از شرایط اتفاقی که بر مسیر یک بازی اثر می‌گذارد. مواردی مانند درجه‌ی هوش بازیکنان، مداخله‌های غیرمنتظره‌ای که ممکن است حواس یک بازیکن را پرت کند و (ژیزک، ۱۴۰۲: ۱۹).

به صورت خلاصه باید گفت هرچند لکان سوژه‌ی آرمانی دکارت و حتی «خود» آگاه فروید را به سوژه‌ای شکافته و تحت سیطره‌ی چارچوب‌های اجتماعی بدل کرده است، نمی‌توان انکار کرد که نظریه‌ی روانکاوی لکان راهی برای «رو در رو کردن انسان‌ها با ریشه‌ای‌ترین بعد هستی‌شان» است؛ زیرا «من باید جرأت کنم و به جایگاه حقیقت خود نزدیک شوم. آنچه در آنجا منتظر من است حقیقت عمیقی نیست که باید خود را با آن هم هویت گردانم. بلکه حقیقت تحمل‌ناپذیری است که باید هم‌زیستی با آن را بیاموزم.» (همان، ۱۲).

نکته‌ی دیگری که ژیزک کوشیده است توضیح دهد تصور رایج درباره‌ی جبراندیشانه بودن نظریه‌ی لکان است. او در ابتدا این پرسش را مطرح می‌کند که: «آیا از نظر لکان، ما افراد بشر صرفاً موجوداتی درجه دو هستیم، سایه‌هایی هستیم که هیچ قدرت واقعی از آن ما نیست؟ ابزارهایی هستیم در دست «دیگری بزرگ» که در پشت صحنه پنهان است و سر نخ عروسک‌ها را به دست دارد؟» (همان، ۱۸ و ۱۹). در پاسخ، او توضیح می‌دهد که برخلاف ظاهر جبرگرای نظریات لکان، در عمق و باطن این نظریه راهی به سوی رهایی وجود دارد: «نکته‌ی مهم این است که «دیگری بزرگ» به رغم تمامی قدرت پس زمینه‌ای که دارد چیزی شکننده، بی‌جوهر و کاملاً مجازی است. «دیگری بزرگ» تنها در صورتی وجود دارد که سوژه‌ها چنان رفتار کنند که گویی او وجود دارد. ... تنها چیزی که واقعا و اصالتا وجود دارد افراد انسانی و فعالیت‌های آنهاست. یعنی این جوهر تا آن جایی فعلیت دارد که این افراد به آن مومن باشند و مطابق با این ایمان عمل کنند.» (همان، ۲۱).

۳. بحث و بررسی

پیش از پرداختن به نقد و بررسی رمان «گلنار و آیین» بر پایه نقد روانکاوانه لکانی، ضروری است در آغاز خلاصه‌ای از این رمان آورده شود. این داستان از زبان راوی اول شخصی روایت می‌شود که رمان‌نویس و تحصیل‌کرده‌ی ادبیات است. او در جوانی شیفته‌ی دختری رقصنده به نام ربابه بوده که سال‌ها پیش مرده است. حالا سی و پنج سال پس از روزگار آشنایی ربابه و راوی، روح ربابه به نزدش آمده و از او می‌خواهد قصه‌ی زندگی‌اش را بنویسد. ماجرا از این قرار است که راوی داستان در دوران جوانی، زمانی که دانشجوی زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه کابل است در قبرستان با دختری رقصنده به نام «ربابه» آشنا می‌شود. ربابه برای گذران زندگی در مجالس و میهمانی‌های مردم شهر می‌رقصد. راوی و ربابه دل به مهر هم می‌بندند. ربابه اندک‌اندک رازهای شگفت‌انگیزی را از خانواده و نیاکان خود به راوی می‌گوید. او از مادر و مادر بزرگ‌هایی یاد می‌کند که همگی گلنار نام داشته و رقصنده بوده‌اند. در راس همه آنها، گلناری است که رقصه درباره یک مهاراجه در هندوستان بوده است. مهاراجه مهربان که شیفته‌ی رقص گلنار بوده، در اواخر عمر به زوال عقل مبتلا می‌شود و شبی گلنار را وامی‌دارد تا با تصویر خود در آیین مسابقه دهد و او را در رقص از پا درآورد. گلنار در این رقابت پیروز می‌شود و نیروی شگفت‌انگیزی به دست می‌آورد که با یک اشاره مهاراجه و کاخ او را در آتش می‌سوزاند.

در ادامه‌ی داستان، شیرین - خاله‌ی ربابه - با دیدن کف دست راوی - که مانند کف دست ربابه فقط یک خط دارد - درمی‌یابد که آنها خواهر و برادر معنوی یکدیگرند. سپس شبی در حالی که ربابه در مهمانی یکی از آشنایان راوی در حال رقص است، مردی مست که قصد نزدیک شدن به او را دارد، به ربابه توهین کرده و او را روسپی خطاب می‌کند. ربابه پس از شنیدن این توهین، در حالت دل‌شکستگی و افسردگی، گلنار (رقاصه مهاراجه) را در خواب می‌بیند که از او در برابر مرد مست دفاع می‌کند و همچنین از او می‌خواهد به نزدش برود. ربابه با دیدن آن خواب دگرگون می‌شود و برای یافتن گلنار به هندوستان می‌رود. در آنجا خبردار می‌شود که گلنار شبی در آتشی که با رقصش به پا کرده، سوخته است. از آن به بعد است که ربابه، خود را گلنار می‌نامد. او دوباره به کابل برمی‌گردد اما همچنان از نظر روحی آشفتگی و دردمند است. او بار دیگر به دلیل بیماری خاله‌اش به همراه خانواده به هندوستان می‌رود. در بازگشت آنها، طالبان بر افغانستان مسلط شده‌اند. خاله‌ی ربابه در کابل از دنیا می‌رود. طالبان - که با موسیقی و رقص میانه‌ای ندارند - یکی از برادران ربابه را به زندان می‌برند و برادر دیگرش را در برابر چشمانش می‌کشند. ربابه نیز در کنار جسد برادرش جان می‌سپارد.

چنان که از خلاصه‌ی داستان پیداست در این اثر با دو مقطع تاریخی مختلف (گذشته و حال) روبه‌رویم که تفاوت میان آنها یکی از زمینه‌های اصلی خلق معنای این رمان است. دوران گذشته مربوط به حیات «گلنار» در هندوستان و روزگار معاصر، دوره‌ی زندگی «ربابه» در افغانستان است. میان این دو دوره، شش نسل فاصله است و جهان در این مدت تغییرات زیادی را به خود دیده و به دوران مدرن پا نهاده است. چنانکه ربابه پس از بازگشت از هندوستان توصیف می‌کند، قصرهای مهاراجه‌ها خراب شده و به جای آنها در همه جا کارخانه‌هایی ساخته شده که دود سیاه تولید می‌کنند.

«رفتم به لکنهو و همه جا را گشتم که قصر آن مهاراجه را پیدا کنم. همه جا رفتم و از همه کس پرسیدم. آخر مرا به جایی رهنمون کردند که قصر مهاراجه آن جا بود. پرسیدم: پس قصر را دیدی؟ سرش را تکان داد و با تلخی گفت: نی، دیگر از آن قصر نشانی نیست. بر جای آن کارخانه ساخته‌اند. همه جا کارخانه ساخته‌اند و از دودروهای بلند این کارخانه‌ها، همیشه دود برمی‌آید. یک دود سیاه و بدبوی.» (زریاب، ۱۳۹۵: ۱۰۳ و ۱۰۴)

در توصیفاتی که از افغانستان معاصر آمده هم می‌توان نمادهای دنیای مدرن را دید: دانشگاه، تاکسی، پارک و ... با توجه به اهمیت این گسل تاریخی در این روایت، ضروری است این موضوع در تحلیل رمان مد نظر قرار گیرد. در همین راستا، در رمان «گلنار و آیین» دو خط داستانی جداگانه را می‌توان از هم تفکیک کرد:

- روزگار گذشته: رقابت گلنار (رقاصه‌ی مهاراجه) با تصویر خود در آیین (که گلنارهای بعدی هم این رقابت را دنبال می‌کنند)
- روزگار معاصر: تحول روحی ربابه و تلاش برای تبدیل شدن به گلنار (رقاصه مهاراجه)

در ادامه به ترتیب هر دو خط داستانی مورد نظر بررسی و تحلیل خواهد شد.

۱-۳. روزگار قدیم: رقابت گلنار با تصویر خود در آیین

در بخش روزگار قدیم، مهم‌ترین رویداد، رقابت گلنار با تصویر خود در آیین و پیروزی بر آن است. چنانکه در بخش مبانی نظری توضیح داده شد در اندیشه‌ی لکان، نخستین مرحله‌ی ادارک آدمی در «ساحت خیال» شکل می‌گیرد که مساوی است با ادراک جهان به شکلی منسجم و یکپارچه؛ به گونه‌ای که غیریت و افتراق در آن معنایی ندارد. نمودهای روشنی از پیوستگی و یگانگی انسان و کائنات را می‌توان در زندگی «گلنار» مشاهده کرد. در بررسی خط داستانی مربوط به گلنار، بر اساس شواهد متعددی که در این رمان دیده می‌شود، او از زمان کودکی شخصیتی متفاوت با دیگران از خود به نمایش می‌گذارد. اصلی‌ترین نمود این تفاوت، گرایش ذاتی عجیبی است که در گلنار نسبت به رقص وجود داشته است. رقص آیینی در هند از دیرباز نوعی رقص کیهانی و نشان دهنده‌ی وحدتی بنیادین و تقلیدی از ریتم کائنات است (نوروزی طلب، ۱۳۹۳: ۶۶) که آن را در سماع عارفانه هم می‌توان دید و از «قدرت بیان شگفت‌انگیزی» برخوردار است (ستاری، ۱۳۷۴: ۲۲). چنانکه میرچا الیاده درباره‌ی رقص‌های آیینی توضیح می‌دهد «همه‌ی رقص‌ها در اصل مقدس بودند، یعنی نمونه و الگوی فوق بشری داشتند. در مواردی نمونه‌ی مذکور امکان داشت که جانوری توتمی و رمزی باشد... در مواردی امکان داشت که نمونه‌ی نخستین را ایزدی یا پهلوانی به آدمیان بازنموده باشد. هدف از اجرای رقص ممکن است به دست آوردن زاد و توش یا بزرگداشت مردگان و یا استقرار نظم موزون در گیتی باشد» (الیاده، ۱۳۸۴: ۴۳). رقص جزء مهمی از فرهنگ‌های باستانی بوده و غالباً «مهم‌ترین رخدادهای کیهانی و اجتماعی و طبیعی به وسیله‌ی رقص بیان و تفسیر شده

و انسان‌ها از این طریق با آنها مواجه می‌شده‌اند» (کراوس، ۱۳۵۷: ۱۸ و ۱۹). در متن رمان گلنار و آئینه شواهدی است که نشان می‌دهد گلنار به کمک رقص و تقلید از عناصر طبیعت، به دنبال هماهنگی با کائنات بوده است:

«وقتی گلنار کودک بود مثل دخترکان دیگر به بازی های دخترانه دل بستگی نشان نمی‌داد. او بسیار علاقه داشت که به گرد یگانه درخت کهن سالی که در خانه داشتند بچرخد. تقریباً سراسر روز را به گرد این درخت می‌چرخید. در این چرخیدن‌ها گاهی پرواز پرنده‌ای را تقلید می‌کرد، گاهی ادای پروانه‌ای را درمی‌آورد و گاهی هم حرکت‌های برگ‌ها را تقلید می‌کرد که در گردبادی افتاده باشد» (زریاب، ۱۳۹۵: ۴۹).

بنابراین بر پایه توصیفاتی که در متن رمان آمده است، گلنار شخصیتی است که در جهانی منسجم و یگانه - مطابق با آنچه لکان در شرح ساحت خیالی گفته است - حضور دارد. چنین فردی، گسست و غیریت را بر نمی‌تابد و احساس خوشبختی او منوط به تداوم حس یگانگی و اتحاد است. بر اساس آرای لکان، آنچه این یگانگی و انسجام را بر هم می‌زند مرزبندی میان «خود» و «غیر» است؛ زمانی که انسان درمی‌یابد جهان اطراف امتداد وجودی او نیست و میان او و هر آنچه غیر اوست فاصله و حائل وجود دارد. در اینجا است که لکان از استعاره‌ی «آئینه» برای توصیف هر آن چیزی که بتواند این ادراک یکپارچه و یگانه را به چالش بکشد و مرزی میان «خود» و «دیگری» ترسیم کند بهره برده است. تصویر درون آئینه از دید لکان، توهم و فریب است. وحدت خوشایندی که در تصویر درون آئینه وجود دارد خیال و توهم است؛ زیرا چنین وحدتی در ضمیر انسانی - که متشکل از خودآگاه و ناخودآگاه است - وجود ندارد. از دیدگاه لکان انسان در مسیر رشد خود با طی کردن مراحل تبدیل به سوژه (شناسنده) ای می‌شود که دچار گسست درونی (خود/ ناخودآگاه) شده و تناسبی با تصویر منسجم درون آئینه ندارد.

در اینجا است که رویارویی گلنار و آئینه در متن این روایت، از دیدگاه نقد لکانی اهمیت می‌یابد. گلنار که بر اساس شواهد متنی، متعلق به ساحت یگانگی و اتحاد با جهان هستی است (ساحت خیالی) در مواجهه با «غیر» قرار می‌گیرد. تصویر درون آئینه، گلنار نیست بلکه «غیر» است و اگر آن را «خود» بپندارد دچار توهم و فریب شده است. وقتی مهاراجه از گلنار می‌خواهد با تصویر خود رقابت کند، او را به ادراکی از «غیر» رسانده و نخستین مرحله از شناخت «خود» یا «ایگو» را برایش رقم زده است. برای گلنار، رویارویی با تصویرش در آئینه، روزه‌ای به ادراکی تازه از جهان است.

در مرحله‌ی بعد، پس از این که آگاهی اولیه ایجاد شد، گلنار با درک این که تصویر درون آئینه نمودی از غیر یا دیگری است به رقابت با او برمی‌خیزد: «گلنار به تصویرش در آئینه نگریست تصویرش هم به او نگریست. در چشم‌ها و صورت گلنار خشم زبانه کشید؛ در چشم‌ها و صورت تصویر او در آئینه نیز خشم زبانه کشید.» (زریاب، ۱۳۹۵: ۴۲). درک حضور غیر، ویران کننده‌ی ادراکی است که در ساحت خیال از دنیای یگانه و منسجم ایجاد شده است. رقابت گلنار با تصویر درون

آئینه - که نمود «غیر» به شمار می‌آید - و تلاش برای از میان برداشتن آن، راهی برای احیای دوباره‌ی جهان یگانه‌ای است که گلنار در آن زیسته است. به بیان دیگر، شکست دادن تصویر درون آئینه به معنای مبارزه با گسست در جهان یکپارچه است؛ همان جهان منسجم و یگانه‌ای که در اندیشه‌ی عرفانی و اساطیری نیز تضمین کننده‌ی شادمانی و خوشبختی انسان است.

«گلنار چرخید و چرخید و چرخید. تصویرش در آئینه هم چرخید و چرخید و چرخید. گلنار باز هم چرخید و چرخید و چرخید و ناگهان ... همگان دیدند در حالی که گلنار همچنان می‌چرخید و تاب می‌خورد و پای می‌کوبید، تصویر او در آئینه تعادل خودش را از دست داد. کژ شد و مژ شد و بر زمین افتاد و همان جا بی حرکت ماند» (همان، ۴۴).

از سوی دیگر، لکان بر این باور است که میل به بازگشت به ساحت خیالی یا جهان یکپارچه، میلی است که همیشه در ناخودآگاه انسان باقی می‌ماند. «میل کودک به امحاء دوبرودگی «نفس / دیگری» و اعاده وحدت زایل شده با مادر، همواره در ضمیر ناخودآگاه او باقی می‌ماند و بعدها به شکل‌هایی غریب مجدداً بروز پیدا می‌کند. سوژه میل رجعت به دنیای کودکانه‌ی «ساحت خیالی» را واپس می‌راند لیکن خود این ساحت را نمی‌تواند از شعور تاریک خویش بیرون کند» (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۷۰). بنابراین از منظری دیگر می‌توان گلنار درون آئینه را تجلی ضمیر «ناخودآگاه» نیز به شمار آورد. لکان سوژه انسانی را «سوژه‌ای شکافته» می‌داند؛ به این معنا که ضمیر او به دو ساحت خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم شده است. در اندیشه‌های لکان، ناخودآگاه جلوه‌ی مهمی از «دیگری» شمرده می‌شود، اما این «دیگری» به موازات و در امتداد «سوژه» حضور دارد. در حقیقت سوژه (که در «ساحت نمادین» که ساختاری زبانی دارد شکل گرفته است) و ناخودآگاه (که آن هم ساختاری زبانی دارد) دو زنجیره گفتمانی (در معنای مجازی) هستند که به موازات هم حرکت می‌کنند؛ هر یک به ترتیب زمانی پدیدار می‌شوند و گسترش می‌یابند و گاه در دیگری دخالت و ایجاد وقفه می‌کنند (فینک، ۱۴۰۲: ۵۰). یگانگی در ضمیر انسان زمانی محقق می‌شود که این انشقاق و شکافتگی از میان برود و یکپارچگی ساحت خیالی دیگر بار به دست آید. بر این اساس اگر گلنار درون آئینه را تجسمی از ناخودآگاه به شمار آوریم، از پای درآوردن آن تلاشی برای احیای دوباره‌ی جهان یکپارچه‌ی نخستین خواهد بود.

به این ترتیب پیروزی گلنار بر تصویرش در آئینه، مساوی با از میان برداشتن «غیر» یا غلبه بر «ناخودآگاه» و بازگشت به انسجام و یگانگی نخستین است. به نظر می‌رسد نیروی شگفت‌انگیزی که گلنار پس از شکست دادن «غیر» به دست می‌آورد نتیجه‌ی همین پیروزی و بازگشت به یگانگی با جهان است. پس از اینکه گلنار تصویر درون آئینه از پای درمی‌آورد به قدرتی دست پیدا می‌کند که می‌تواند با یک اشاره هر چیزی را به آتش بکشد.

«گلنار بی توجه به مهاراجه و بی توجه به هر کس دیگری، همچنان می‌رقصید و می‌چرخید و می‌جنبید. او دیگر خودش نبود. نیروی مرموزی در وجود او داخل شده بود و فوران می‌کرد. از

سیمایش نوری می‌تراوید و این نور در شیشه‌های چلچراغ‌ها و در پیاله‌ها و جام‌ها منعکس می‌شد... گلنار بی‌اعتنا به همه چیز و همه کس، می‌رقصید و می‌رقصید. در همین حال بود که یک بار با دست راستش به پرده‌های در حال پرواز اشاره کرد و ناگهان همگان دیدند که پرده‌ها آتش گرفتند... بعد با دست چپش پنجره‌ی بزرگی را نشان داد. آن پنجره هم آتش گرفت...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۴۵).

آتش از جمله عناصری است که در معانی نمادین متفاوتی به کار گرفته شده است: «آتش نماد نیروی زندگی‌بخش، تجدید حیات، ویرانی، تبدیل یا گذر از مرحله‌ای به مرحله دیگر است. در تفکر هندو نیز آتش، نماد نور و معرفت متعالی و انرژی حیاتی خرد است» (کوپر، ۱۳۸۷: ۴ - ۶). مجهز شدن گلنار به قدرتی شگفت‌انگیز که می‌تواند محو‌کننده و از بین برنده‌ی ساحت نمادین یا جهان اغیار باشد هر چند تصویری استعاری است اما به نظر می‌رسد بتوان آن را در منظومه‌ی فکری لکان روزه‌ای به ساحت واقع یا حقیقت دانست. در نظریه‌ی لکان «ساحت واقع» حیطه‌ای دست نیافتنی است که در پشت حصار ساحت نمادین قرار گرفته است. گذار از ساحت نمادین و دفع اغیار، می‌تواند راهی به سوی حیث واقع بگشاید. چنانکه ژیک هم در رد جبراندیشانه بودن آرای لکان «دیگری بزرگ» را «شکننده، بی‌جوهر و کاملاً مجازی» دانسته و حضور او را منوط به باور داشتن آن به شمار آورده است (ژیک، ۱۴۰۲: ۲۱). بنابراین شکست دادن ساحت نمادین که ساحت فقدان و حضور «اغیار» است امکان دست‌یابی به حقایقی را فراهم می‌کند که پشت دیوارهای زبان مخفی مانده است. مجهز شدن به حقیقت و آگاهی، عامل توانمندی سوژه‌ی انسانی است. توانمندی و قدرتی که در این رمان در هیأت تصویر استعاری آتش ظاهر شده است.

۲-۳. تحول روحی ربابه و تلاش برای تبدیل شدن به گلنار

خط دوم داستانی در «گلنار و آینه» در دنیای معاصر می‌گذرد. در این بخش ما با «ربابه» رو به رو می‌شویم، یکی از نوادگان گلنار با شش نسل فاصله. ربابه هم مانند مادر و مادربزرگ‌هایش رقصنده است و در کابل برای گذران زندگی در مجالس مردم می‌رقصد. از همان ابتدای داستان پیداست که ربابه شخصیتی متفاوت با مردمان روزگار راوی (دوره‌ی معاصر) دارد. شواهدی که در داستان آمده نشان می‌دهد که ربابه هم شخصیتی شبیه گلنار دارد؛ گذشته از استعداد او در رقص - که به همین دلیل با گلنار در پیوند قرار می‌گیرد - دل‌بستگی نداشتن به دنیای معاصر هم ویژگی دیگری است که شباهت او را به گلنار بیشتر می‌کند. ربابه با اینکه در دنیای معاصر افغانستان زندگی می‌کند اما توجه او غالباً به دنیای گذشته و گذشتگان است: ظاهر و شیوه‌ی لباس پوشیدن او، رفت و آمد مکرر او به قبرستان و بی‌توجهی به مظاهر دنیای مدرن نشانه‌هایی از دل‌بستگی او به گذشته‌های کهن است. راوی و ربابه حتی قرارهای عاشقانه‌ی خود را در گورستان می‌گذارند. یک بار که با هم به پارک (که مظهری از دنیای مدرن است) می‌روند ربابه در آنجا احساس عدم امنیت و بیگانگی می‌کند «آن روز تصمیم گرفتیم که دیگر به این جا نیاییم. پس از آن، همیشه می‌رفتیم به همان سر قبرها، پنجه شاه، سه اوغور، زیارت تمیم، چشمه‌ی خضر» (زریاب، ۱۳۹۵: ۵۸). به این ترتیب از ابتدای داستان شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد

ربابه دلبسته‌ی دنیای منسجم و یگانه‌ی گذشته است و یکپارچگی جهان کهن را به تکرر و گسست جهان معاصر ترجیح می‌دهد.

رویداد اصلی در این خط داستانی، تحول روحی ربابه و تلاش او برای تبدیل شدن به گلنار است. هرچند ربابه از ابتدای داستان به دنبال آن است تا همانند گلنار به رقابت با تصویرش در آینه برخیزد اما این روند از میانه‌های داستان شدت می‌گیرد. او در آغاز گمان می‌کند برای شکست دادن تصویر درون آینه، باید از رازی آگاه شود که گلنار آن را می‌دانسته است: «من یک روز به لکنهو خواهم رفت. شاید بتوانم آن راز را پیدا کنم و تصویر خودم را در آینه از پا درآورم» (همان، ۵۳). اما پس از اینکه مردی مست در مجلس رقص به او تهمت روسپی‌گری می‌زند و او را دل‌شکسته و اندوهگین می‌کند، ربابه نیمه شب به قبرستان می‌رود و رقصی پرشور و آیینی را در آنجا اجرا می‌کند. پس از اجرای این رقص است که گلنار به خواب او می‌آید و ربابه را ترغیب می‌کند به نزد او در هندوستان برود: «گلنار به من نزدیک شد. پیشانی‌ام را بوسید و گفت: دخترک، تو دیگر ربابه نیستی. تو گلنار هستی. گلنار ... گلنار ... تو باید پیش من بیایی ... باید پیش من بیایی!» (همان، ۹۳). از این جاست که سیر تحول ربابه آغاز می‌شود و او می‌کوشد تا بیش از پیش به تصویری که از شخصیت گلنار در ذهن دارد نزدیک شود.

در توضیح این تحول روحی پیش از همه باید به «ساحت خیالی» بپردازیم. ربابه با اینکه شش نسل از گلنار فاصله دارد اما چنانکه اشاره شد پیوندهای خود را با ساحت خیالی و جهان یکپارچه حفظ کرده و از تکرر دنیای اغیار دوری گزیده است. او با اینکه در دنیای معاصر و مدرن زندگی می‌کند، خود را از تمام مظاهر این دنیا دور کرده است. ربابه همچنان به سنت‌های گذشته پایبند و دلبسته است. او از معاشرت با مردمان دوری می‌کند و حتی با پوشیدن چادر می‌کوشد خود را از جهان اغیار دور و در امان نگه دارد. رویارویی او با مرد مست در یکی از مجالسی که او برای رقص به آنجا رفته است تجربه‌ی تازه‌ای از مواجهه با «غیر» است. این «غیر» که از جنس مذکر است در اصطلاح لکان، «دال استعلایی» نام می‌گیرد که تجسمی از «نام پدر» یا همان قدرت برتر مردانه است، زیرا از نظر لکان «قضیب به عنوان نماد قدرت مردانه در جامعه و ابژه‌ای یکتا است که به همه ابژه‌های دیگر معنا می‌بخشد» (پاینده، ۱۳۹۸: ۴۶۷).

رویارویی با غیر، ربابه را از ساحت خیالی پیشین به ساحت نمادین می‌کشاند و او را به درد «فقدان» مبتلا می‌کند. فقدان برای ربابه همان گسسته شدن یگانگی جهان و ادراک حضور «دیگری» یا «دال استعلایی» است؛ حضور مقتدرانه‌ی شخصیتی که جایگاه سوژه را در چهارچوب اجتماعی موجود تعیین می‌کند یا به بیان دیگر، مجموعه قواعدی که جامعه و فرهنگ را شکل داده و غالب افراد جامعه ناگزیر به آن تن می‌دهند. این قواعد و اصول در قالب زبان نمود می‌یابند که متشکل از دال‌هایی است که موجودیتی نمادین دارند. در داستان ربابه، حضور مرد مست و صفتی که به ربابه نسبت می‌دهد، جمع دو «غیر» است که در هیأت «زبان» و «دال استعلایی» ربابه را از «ساحت خیالی» به «ساحت نمادین» می‌کشاند. این دو سبب می‌شوند ادراک ناخوشایندی از «دیگری» در ذهن ربابه شکل گیرد و شادی و خوشبختی پیشین او را ویران کند. در جامعه‌ای که ربابه در آن زندگی می‌کند تسلط گفتمان مردسالار (که نمود «نام پدر» است) این امکان

را به مرد مست داده است که ربابه را روسپی بخواند، تنها به این دلیل که ربابه با پاکدامنی تن به خواسته او نداده است. در اینجاست که ربابه درمی‌یابد در بستر چنین فرهنگ، عرف و گفتمانی، «دیگری بزرگ» در جایگاه «جنس مذکر» می‌تواند با کاربرد زبان تعیین‌کننده ارزشها و قواعدی باشد که از «واقعیت» بی‌بهره‌اند. مرد مست با متهم کردن ربابه به صفتی - که واقعیت وجودی او نیست- در حقیقت هویتی کاذب برای او - در بستر زبان- شکل داده است.

نخستین تجربه‌ی تلخ از رویارویی با «دیگری بزرگ» ربابه را به دام افسردگی و اندوه می‌کشاند. اما در ادامه داستان می‌بینیم که حضور «دیگری بزرگ» به همین جا محدود نمی‌شود و ربابه پی در پی نمودهای عمیق‌تر و مهم‌تری از آن را درک می‌کند. ربابه پس از اینکه گلنار را به خواب می‌بیند به هدف یافتن او به هندوستان می‌رود. اما هندوستانی که در زمان حیات گلنار، پیوندهای مستحکمی با معنویت و ازلیت داشت حالا پر از کارخانه‌هایی شده که دود سیاه تولید می‌کنند و دیگر نشانی از دنیای کهن و قصرهای مهاراجه‌ها در آن نیست. حضور پر تعداد کارخانه‌ها نشان از تسلط پول، صنعت و سرمایه بر جهان انسان‌ها دارد که باید آنها را نمودهای دیگری از «غیر» دانست که در قالب دنیای صنعتی مدرن خود را به ربابه نشان می‌دهد. اینها ساختارهایی است که در ادراک ربابه و جهان متفاوت او نمی‌گنجند. در افغانستان هم وجود دانشگاه، تاکسی، پارک و ... جلوه‌هایی از دنیای مدرن صنعتی و سرمایه‌داری است که ربابه آنها را بر نمی‌تابد و از همین رو قرار عاشقانه خود را به جای پارک در قبرستان می‌گذارد. اما دشوارترین رویارویی ربابه با «غیر» یا «دیگری بزرگ» در اواخر رمان و زمانی است که طالبان بر افغانستان مسلط می‌شوند. حضور طالبان و تسلط گفتمان آنها نقطه مقابل تجربه‌های زیسته ربابه و خانواده اوست که تار و پود حیات آنها با هنر موسیقی و رقص و آواز گره خورده است. تسلط گفتمان طالبانی که در آن نه جایی برای دغدغه یگانگی با کائنات و نه امکانی برای موسیقی، رقص و آواز است، مساوی با فرورفتن کامل ربابه در «ساحت نمادین» و گسستگی و شکافتگی بنیادین در ضمیر او است. در این شرایط است که «غیر» یا «دیگری» سرتاسر جهان ربابه را پر می‌کند.

ربابه پیوسته جلوه‌هایی ناخوشایندتری از گسست را تجربه می‌کند و هر روز بیش از گذشته در انزوا و تنهایی فرو می‌رود. در دنیایی که آکنده از «دیگری» است، تنها راهی که برای ربابه باقی مانده فرو رفتن در تنهایی و انزوا است. به قول لوکاچ: «در این دنیای جدید، انسان بودن یعنی یکه و تنها بودن.» (لوکاچ، ۱۴۰۰: ۲۶). پایان مسیری که برای ربابه در «ساحت نمادین» جهان او رقم خورده است مرگ اعضای خانواده‌اش و سرانجام مرگ خود اوست که پس از کشته شدن بردارانش به دست طالبان، تن به آن می‌سپارد. به این ترتیب با اینکه ربابه نامش را به گلنار تغییر می‌دهد، نمی‌تواند مانند گلنار دربار مهاراجه در رقابت با «دیگری» درون آیینه پیروز شود. دنیای معاصر دنیای کثرت است و در افغانستان معاصر که صحنه جنگ و درگیری‌های «اغیار» متنوع است، هیچ روزنه‌امیدی برای احیای یکپارچگی کهن یا گشودن دریچه‌ای به حیث واقع برای ربابه وجود ندارد.

۳-۳. مقایسه میان گلنار و ربابه

مقایسه میان «گلنار» و «ربابه» در بستری از آرای لکانی نشان می‌دهد که هرچند هر دوی آنها در تقابل با «غیر» قرار دارند، نوع و شرایط مواجهه آنان بسیار متفاوت است. مهمترین عامل این تفاوت، تفاوت در موقعیت تاریخی و جغرافیایی حیات آنان است. گلنار در زمانه‌ای زندگی می‌کند که شباهت‌هایی به «ساحت خیالی» لکان دارد؛ روزگاری که هنوز گسستگی و تکرر دنیای مدرن، یگانگی و انسجام دنیای کهن را به تمامی از میان نبرده است. در چنین فضایی است که جدال با «غیر» در آئینه برای احیای وحدت پیشین، رویایی دور از دسترس نیست. بر همین اساس است که گلنار، می‌تواند دیگری درون آئینه را از پای در آورد و با غلبه بر ناخودآگاه و شکستن حصار ساحت نمادین، راهی به سوی حیث واقع بگشاید و به حقیقت دست یابد. موقعیت جغرافیایی گلنار، یعنی حضور در هندوستان هم می‌تواند در این زمینه اثرگذار باشد زیرا هندوستان در ادب عرفانی فارسی نماد «عالم معنویات و سرمنزله مقصود» شمرده شده است (دهرامی، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

شرایط اما برای ربابه به گونه دیگری است. ربابه در دنیای معاصر و در کشوری زندگی می‌کند که مصداق کاملی برای دنیای گسسته و آکنده از حضور «غیر» است. «دیگری بزرگ» چنان جهان ربابه را پر کرده که دیگر نشانی از یگانگی و انسجام پیشین در حیات او باقی نمانده است. در دنیای تاریک ربابه، دیگر حتی روزه‌ای به رستگاری و رهایی به جا نمانده است. در چنین شرایطی است که ربابه برخلاف گلنار نمی‌تواند «دیگری» را - نه در آئینه واقعی و نه در آئینه استعاری - شکست دهد.

به این ترتیب ربابه برخلاف گلنار امکان غلبه بر «دیگری» را ندارد. او محکوم به ماندن در حصار ساحت نمادین است. با این وجود او راهی هوشمندانه را برای جدال با «غیر» در اسارت ساحت نمادین در پیش می‌گیرد. ربابه از نویسنده (راوی داستان) می‌خواهد که داستان زندگی او را بنویسد و او را نه «ربابه» که «گلنار» بنامد. نویسنده - که همان راوی داستان است - ربابه را در قالب هویت راستین او در قاب روایت خود شکل می‌دهد. چنانکه گفتیم به عقیده لکان، پیکره ساحت نمادین - که سوژه را شکل می‌دهد - از «زبان» تشکیل شده است. روایت نیز در زبان و به کمک ابزار زبان شکل می‌گیرد. آفرینش یک روایت درباره ربابه، مساوی با خلق دوباره و هویت بخشی به او در بستری از زبان است.

۴. نتیجه‌گیری

«گلنار و آئینه» اثر محمد اعظم رهنورد زریاب رمانی ارزشمند و دارای لایه‌های معنایی چندگانه است که مناسبت بسیاری با آرای روانکاوانه ژک لکان دارد. در این اثر دو خط روایی متفاوت مربوط به دو دوره تاریخی ترسیم شده است: دوران کهن که زمان حیات گلنار (رقاصه مهاراجه) است و روزگار معاصر که دوران زندگی ربابه است. آنچه پیکره‌ی اصلی پیرنگ این رمان را تشکیل داده آرزوی شکست دادن تصویر خود در آئینه در جدال رقص است؛ جدالی که گلنار در آن پیروز می‌شود اما ربابه امکان پیروزی را به دست نمی‌آورد. بر پایه نقد روانکاوانه‌ی لکانی می‌توان گفت دوران حیات گلنار از نظر تاریخی با «ساحت خیالی» که دوران ادراک جهان در شکلی یکپارچه و منسجم بوده هم‌خوانی دارد. جدال او با

تصویر خود در آئینه، مبارزه با «غیر» یا «ناخودآگاه» او و دست یابی به حیث واقع است. گلنار با شکست دادن «دیگری» درون آئینه، به حقیقت، یگانگی و نیرویی شگفت انگیز دست می‌یابد.

برخلاف گلنار، ربابه در دوران معاصر زندگی می‌کند. در تقابل با یکپارچگی روزگار گذشته، دنیای معاصر دنیای تکرر و گسستگی است؛ دنیایی که می‌توان آن را معادل «ساحت نمادین» لکان به شمار آورد. در این ساحت، «غیر» در قالب «دیگری بزرگ» خواه در لباس مرد مست (به عنوان «دال استعلایی» و نماینده‌ی گفتمان مردسالار)، خواه در هیات کارخانه و دود و ... (به عنوان نماد جهان صنعت و سرمایه‌داری) و خواه در قاب تفکر طالبانی (به عنوان نماد جزم‌اندیشی و تقابل با هنر و آیین) جهان او را فرا گرفته است. در این ساحت، ربابه به سوژه‌ای شکافته، منزوی و دردمند بدل شده که هرچند آرزو دارد مانند گلنار «دیگری» درون آئینه را که مانع رسیدن او به یگانگی با جهان است از پا درآورد اما بندها و حصارهای «ساحت نمادین» مانع از تحقق این آرزوست. با این همه، ربابه با واداشتن نویسنده‌ی رمان به نگارش داستان زندگی او، کوشیده است در همان ساحت نمادین و با ابزاری از جنس «زبان» به جدال با «دیگری» بپردازد. با نوشته شدن این رمان است که او موفق می‌شود ردی از هویت راستین خود را در بستر زبان برجا بگذارد و با تغییر نام خود به گلنار، بخشی از آرزوی دیرین خود را محقق کند.

¹Karl Gustav Jung

² . Jacques Marie Emile Lacan

³ . در اندرون من خسته دل ندانم کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

منابع

۱. الی‌اده، می‌رچا (۱۳۸۴). *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه بهمن سرکاراتی، چاپ دوم، تهران: طهوری
۲. ----- (۱۳۸۲). *اسطوره، روی‌ها، راز*، ترجمه روی‌مانجم، چاپ دوم، تهران: علم
۳. ای‌ران زاده، نعمت‌الله؛ طلی‌فی، شی‌رزاد؛ آری‌ن، نصی‌ر احمد (۱۴۰۲). «گذر از گفتمان کنشی به گفتمان حسی - ادراکی در گلنار و آیی‌نه اثر رهنورد زری‌اب»، *پژوهشنامه ادبیات داستانی*، دوره دوازدهم، شماره ۱، پی‌اپی ۴۵، ص ۲۳- ۱
۴. ای‌گل‌تون، تری (۱۳۸۶). *پی‌ش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: مرکز
۵. بی‌لسکر، ری‌چارد (۱۳۹۱). *اندیشه‌ی‌ونگ*، ترجمه حسی‌ن پای‌نده، تهران: مرواری‌د
۶. پای‌نده، حسی‌ن (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی، درسنامه می‌ان رشته‌ای (مجموعه دو جلدی)*، چاپ دوم، تهران
۷. حاجی‌آقابابایی، محمدرضا (۱۳۹۷). «خوانش حکایت پی‌ر چنگی از منظر نظریه لکان»، *فصلنامه عرفان اسلامی*، سال چهاردهم، شماره ۵۵، ص ۵۳- ۶۸

۸. دهرامی، مهدی (۱۳۹۶). «کارکردهای زیباشناختی ویژگی های فرهنگی سرزمین هند (در شعر فارسی تا قرن نهم)»، فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال نهم، شماره ۳۲، ص ۱۲۴-۱۰۹
۹. رهنورد زریاب، محمد اعظم (۱۳۹۵). گلنار و آیینه، چاپ چهارم، کابل: نشر زریاب
۱۰. ژیک، اسلاوی (۱۴۰۲). چگونه لاکان بخوانیم، ترجمه علی بهروزی، چاپ چهارم، تهران: نی
۱۱. ستاری، جلال (۱۳۷۴). اسطوره و رمز، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش
۱۲. سلدن، رامان؛ وی دوسون، پیتر (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: طرح نو
۱۳. عامری، زهرا؛ پناهی، مهین (۱۳۹۴). «بازتاب نماد آینه در اسطوره و عرفان با تکیه بر بندهشن و مرصادالعباد»، ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، سال هفتم، شماره ۱۳، ص ۱۴۳-۱۷۴
۱۴. علی، بختیار (۱۳۹۳). آی با لاکان می توان انقلابی بود؟ مقالاتی در روانکاوی و فلسفه پست مدرن، ترجمه سردار محمدی، تهران: افراز
۱۵. علی زاده، غیاث الدین؛ فرهمندفر، مسعود (۱۴۰۱). «عشق: خیال یا واقع؟ بررسی تطبیقی عشق نزد مولوی و لاکان»، مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، سال دوم، شماره ۱، ص ۱۲۱-۱۴۰
۱۶. فرضی، سارا؛ زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۸). «تحلیل انقلاب روحی سنایی بر اساس نظریه ژک لکان»، جستارهای ادبی، سال چهل و دوم، شماره ۱۶۶، ص ۸۷-۱۰۹
۱۷. فی‌نک، بروس (۱۴۰۲). سوژه لاکانی، بین زبان و ژوئی‌سانس، ترجمه محمدعلی جعفری، چاپ چهارم، تهران: ققنوس
۱۸. قیومی، مزده (۱۴۰۳). «بررسی کهن الگوی رمان های «چارگرد قلا گشتم» و «گلنار و آیینه» (بر اساس نظریه یونگ)»، (پایان نامه کارشناسی ارشد)، دانشگاه خلیج فارس.
۱۹. کراوس، ریچارد (۱۳۵۷). رقص های فرهنگ های پیش از مسیحیت، ترجمه مسعود رجب نی، مجله هنر و مردم، شماره ۱۸۷، ص ۱۸-۲۹
۲۰. کلی‌گزر، مری (۱۳۸۸). درسنامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور، الهه دهنوی و سعید سبزیان، تهران: اختران
۲۱. کوپر، جین (۱۳۸۷). فرهنگ نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نشر نو
۲۲. لوکاج، جورج (۱۴۰۰). نظریه رمان، ترجمه محسن سعیدی، چاپ چهارم (وی‌راست دوم)، تهران: آشیان
۲۳. مرادی، ایوب (۱۴۰۰). «نقد رمان «شکار کبک» از رضا زنگی آبادی بر اساس مبانی روان شناسی ژک لکان»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۲، ص ۹۵-۱۲۵

-
۲۴. مرادی، نرگس؛ تسلی‌چی، علی؛ خزانہ دارلو، محمدعلی (۱۳۹۵). «خوانش شعر «مرگ ناصری» از منظر آرای لکان»، نقد و نظریه ادبی، سال اول، دوره اول، شماره ۱، ص ۹۳-۱۱۵
۲۵. مولودی، فواد؛ عاملی رضایی، مریم (۱۳۹۶). «دی‌گری به مثابه خود، ارتباط شمس و مولانا از دیدگاه ژاک لکان»، ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، سال نهم، شماره ۱۷، ص ۹۵-۱۱۴
۲۶. موللی، کرامت (۱۴۰۱). مبانی روانکاوی فروید-لکان، چاپ هفدهم، تهران: نی
۲۷. نوروزی طلب، علی‌رضا؛ عادلوند، پدیده (۱۳۹۳). «مطالعه تطبیقی رقص شی‌وا و رقص سماع»، باغ نظر، سال یازدهم، شماره ۲۸، ص ۱۵-۲۴

پایزدهنده نشده برای انتشار