سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

خوانش لکانی رمان عامه پسند پریچهر

فاطمه‌نسا صابری[۱]
دکتر مصطفی صدیقی[۲*]
دکتر فرامرز خجسته[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴

چکیده

رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه، به عنوان یکی از رسانه‌های فرهنگی، سال‌هاست که در کنج امن خود به تولید و بازتولید ایدئولوژی جنسیتی دامن می‌زنند. نفی و نادیده انگاشتن این‌گونه آثار، منجر به خروج آنها از بوته نقد می‌گردد؛ حال آنکه آگاهی‌بخشی به مخاطب، مستلزم نقد علمی است. واکاوی و تحلیل این‌گونه آثار به دلیل فروش زیاد و جذب مخاطب نوجوان و جوان بسیار ضروری به نظر می‌رسد. نقدهای بینارشته‌ای، ازجمله نقد روان‌کاوانه لکانی، یکی از رهیافت‌های کارساز در این زمینه است. این جستار با بهره‌گیری از تئوری لکانی رشد روانی سه‌گانه امر واقعی، نظم خیالی و نظم نمادین به خوانش رمان عامه‌پسند عاشقانه پریچهر مؤدب‌پور پرداخته‌است. فرایند پژوهش گویای آن است که این اثر عامه‌پسند، با ترسیم جهانی آرمانی مبتنی بر گفتمان مردسالارانه، مرحله نظم خیالی (آینه‌ای) را نمایندگی و در برساخت اگو (من آرمانی) مخاطب نقش ایفا می‌کند.

واژگان کلیدی: رمان عامه‌پسند، هویت، لکان، پریچهر، مؤدب‌پور

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه هرمزگان
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه هرمزگان
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه هرمزگان
* mostafa.sediqi123@gmail.com

۱- مقدمه

رمان مهم‌ترین آفرینش ادبی عصر حاضر است که تا دهه هفتاد قرن بیستم به آثار معتبر اطلاق می‌شد. در نیمه قرن بیستم، مطرح شدن اصطلاحات «والا/ پست» و «نخبه‌گرا/ عامه‌پسند»، گویای شکل‌گیری دیدگاه‌های متفاوتی در زمینه رمان و مطالعات فرهنگی بود.

«آدورنو»[1] و «هورکهایمر»[2] از بنیانگذاران مکتب انتقادی فرانکفورت، با تفاوت قائل شدن بین آثار والا و عامه‌پسند «مفهوم صنعت فرهنگ را همچون اساس هنری که به میان توده‌ها رفته مطرح می‌کنند و با بدبینی بسیار بدان می‌نگرند» (لوونتال، ۱۳۹۶: ۳۸). حتی منتقدان اصلاح‌طلبی چون ف. ر. لیویس[3] و دنیس تامپسن[4] ادبیات داستانی عامه‌پسند را خوار می‌شمردند؛ زیرا به اعتقاد آنان این داستان‌ها شکلی اعتیادآور از جبران مافات هستند و توجه خواننده را به امور کم‌اهمیت منحرف می‌کنند (استوری، ۱۳۹۰: ۱). پیروان مکتب بیرمنگام در برابر سنت نخبه‌گرا، استدلال می‌کردند که «فرهنگ والا تنها جنبه‌ای از فرهنگ است و مطالعه فرهنگ باید شامل فرهنگ عامه‌پسند باشد که در میان توده مردم رواج دارد» (خان‌محمدی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). «امروزه دیگر اکثر محققان دریافته‌اند که پژوهش درباره ادبیات عامه‌پسند بخش مهمی از تحلیل فرهنگ است» (همان: ۲).

«مطالعات فرهنگی، حوزه‌ای بینارشته‌ای است که در آن روش‌ها و علایق خاصی به هم پیوند خورده‌اند. فایده این پیوند در این است که ما را قادر می‌سازد تا پدیده‌ها و روابطی را دریابیم که از طریق رشته‌های موجود قابل فهم نیستند» (ترنر، ۱۳۹۰: ۹۸). گرچه رویکردهای گوناگون در این برداشت از فرهنگ (به‌مثابه فرایندی سیاسی- تاریخی که برسازنده زندگی روزمره است) مشترک‌اند، لیکن رهیافت خاص آنها و موضوع مورد علاقه‌شان ممکن است بسیار متفاوت به نظر آید. یکی از این رهیافت‌ها، مطالعات لکانی در مورد سوبژکتیویته، به‌ویژه راجع به نحوه برساخته شدن سوبژکتیویته زنانه در قلمروهایی خاص و از طریق برخی رسانه‌ها است (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

رمان‌های عامه‌پسند، با توجه به گستره مخاطبان دختر نوجوان و جوان، زمینه‌ای مناسب برای این‌گونه پژوهش‌ها، محسوب می‌شود. تحلیل روان‌کاوانه متن و مخاطب آثار ادبی می‌تواند

1 . Adorno
2 . Horkheimer
3 . F. R. leavis
4 . Denys Thompson

راه‌گشای مواجهه علمی و منطقی با این دسته از آثار و مخاطبان فراوان آنها باشد؛ دلایلی چون فروش فراوان رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه در ایران، روی‌آوری درصد زیادی از دختران نوجوان و جوان به این‌گونه آثار و اهمیت شکل‌گیری هویت گروه سنی مورد نظر، موجب شد تا این جستار با استفاده از روش تحلیل محتوا و رویکرد توصیفی- تحلیلی به خوانش لکانی یکی از پرفروش‌ترین رمان‌های عامه‌پسند دهه هشتاد به نام *پریچهر* اثر مؤدب‌پور بپردازد تا دریابد که اثر چگونه و با چه سازوکاری، نظم خیالی (آینگی) لکانی را در شکل دهی به اگوی مخاطب نمایندگی می‌کند.

۲- پیشینه پژوهش

آشنایی با اندیشه‌های پسافرویدی لکان، از دهه هفتاد با انتشار مقاله «نقد روان‌کاوانه مدرن» الیزابت رایت (۱۳۷۳) آغاز شد. انتشار مقالات «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان» میشل راباته (۱۳۸۲)؛ «رانه مرگ نزد لکان» الی راگلند (۱۳۸۴) و ترجمه آثار *ژاک لکان* از شون هومر (۱۳۹۴)، *واژگان لکان* ژان پیر کلرو (۱۳۸۵) و آثاری از این دست موجب شد، پژوهندگان حوزه نقد از دهه هشتاد به این سو، به کاربست نظریه لکانی در متون ادبی توجه نشان دهند. مقالات «مکتب لکان و روان‌شناسی ساختارگرا در نقد ادبی» جواد اسحاقیان (۱۳۸۱) با تحلیل *کلیدر* دولت‌آبادی و «ژاک لکان و نقد روان‌کاوی معاصر» شیده احمدزاده (۱۳۸۶) از نخستین آثار این زمینه محسوب می‌شوند.

با آنکه در دهه نود پژوهشگران با بهره‌گیری از جنبه‌های مختلف این دیدگاه مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی نوشته‌اند، اما در زمینه ادبیات داستانی تنها می‌توان به مقاله «راوی بوف کور، رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین» (۱۳۹۴) مجید جلاله‌وند آلکامی برگرفته از پایان‌نامه دکتری (۱۳۹۳) ایشان اشاره کرد که تحت عنوان *شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان فارسی* به صورت کتاب چاپ شده، و با رویکرد لکانی به خوانش رمان‌های مدرن و پست‌مدرن (۱۳۹۷) پرداخته است. پایان‌نامه‌های دیگر نیز با بهره‌گیری از همین دیدگاه به بررسی رمان‌های خارجی یا پژوهش‌های تطبیقی پرداخته‌اند: *نظم‌های سه گانه و جنسیت از دیدگاه لکان در رمان لولیتا* علی رضا کارگر (۱۳۹۴) و *خوانش تطبیقی از رمان‌های سووشون سیمین دانشور و کودک در زمان یان مک ایوان بر اساس ایده ترومای ژاک لکان* صفورا پور جعفری جوان (۱۳۹۶) نمونه‌هایی

از این دست هستند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تا کنون در مورد رمان‌های عامه‌پسند از چشم‌انداز نقد روان‌کاوانه لکانی پژوهشی صورت نگرفته‌است.

۳- مخاطبان رمان‌های عامه‌پسند

پژوهش میدانی علی‌احمدی، بر روی ۳۳۳۴ رمان طی سال‌های ۱۳۸۲-۱۳۷۰، نشان می‌دهد که ۱۰۰ رمان اول پرفروش، رمان‌های عامه‌پسندند؛ بیشترین تعداد این کتاب‌ها متعلق به فهیمه رحیمی، نسرین ثامنی، رؤیا سیناپور، مرتضی مؤدب پور است (علی‌احمدی، ۱۳۸۶: ۱۲۶). پژوهش جوادی یگانه و ارحامی، در سال ۸۸ نشان می‌دهد: «از مجموع ۶۷ عنوان کتاب برگزیده توسط دختران، ۱۹ عنوان آن عامه‌پسند است؛ یعنی ۲۷/۹ درصد؛ اما براساس تعداد ۱۲۹ عنوان مطرح دختران، ۳۹/۵ درصد از میزان مطالعه دختران به رمان‌های عامه‌پسند بازمی‌گردد» (جوادی‌یگانه و ارحامی، ۱۳۸۸: ۴۵). در پژوهش سال ۹۰ در یک نگاه کلی مخاطبان را به سه گروه سنی نوجوان (۱۳ تا ۲۰ سال) ۳۸/۱ درصد؛ جوان (۲۰ تا ۳۰ سال) ۳۵/۷ درصد و بزرگسال(۳۰ تا ۶۵ سال) ۲۶/۲ درصد تقسیم کرده‌اند (جوادی‌یگانه و ارحامی، ۱۳۹۰: ۱۴). با توجه به آمار به‌دست آمده ۷۳/۸ درصد خوانندگان رمان‌های عامه‌پسند، دختران رده‌های سنی نوجوان و جوان هستند.

۴- مبانی نظری

ژاک لکان[1] (۱۹۸۱-۱۹۰۱) روانکاو و فیلسوف فرانسوی، برپایه مفاهیم بنیادی روانکاوی فروید و بهره‌گیری از روش دیالکتیکی هگل، انسان‌شناسی استروس، زبان‌شناسی سوسور و یاکوبسن، دری تازه فراروی روانکاوی پساساختارگرا گشود. نقد روانکاوانه کلاسیک، در تحلیل آثار ادبی، بر شخصیت و نویسنده تأکید داشت، اما نقد پساساختارگرای لکان« به خواننده، متن و زبان معطوف است» (رایت، ۱۳۷۳: ۱۲۰).

از نظر لکان رشد روانی انسان، طی سه مرحله امر واقع، نظم خیالی (آینه‌ای) و نظم نمادین رخ می‌دهد. در ابتدای زندگی، نوزاد هیچ‌گونه احساس انسجام و یکپارچگی ندارد و بین وجود خود و مادر تمایزی نمی‌بیند؛ تنها در کنار او، احساس اتحاد، یکپارچگی کامل و امنیت می‌کند؛ این مرحله امر واقع نامیده می‌شود. «امر واقع عبارت از واقعیت زمخت

1 . Lacan

پیشانمادینی است که همواره به شکل نوعی نیاز، مانند گرسنگی، به جای خود بازمی‌گردد. از این رو، امر واقع ارتباط تنگاتنگی با بدن دارد، پیش از آنکه بدن در جریان نمادسازی قرارگیرد» (هومر، ۱۳۹۴: ۱۱۵)، تجربه خوشایند دوران طلایی پیشازبانی، موجب تمایل سوژه برای بازگشت به آن دوران می‌شود، اما از آنجا که چنین بازگشتی رخ نخواهد داد برای دست‌یابی به شادی، آرامش و امنیت آن دوران، ابژه‌هایی را جایگزین آن می‌کند. لکان این ابژه‌ها را «ابژه دیگری کوچک می‌نامد» (Lacan, 1978: 179). وی این اصطلاح را می‌آفریند «تا این اندیشه را ایجاد کند که این ابژه به ساحت دیگری بزرگ تقلیل نمی‌یابد» (مک‌گوان، ۱۳۹۴: ۱۴).

کودک بین شش تا هجده ماهگی، در مرحله نظم خیالی، با دیدن تصویری کامل از خود در آینه، درمی‌یابد که بدنش شکلی دارد و از مادر جداست. این تصویر خیالی «خود» یا «اگو»[1] نامیده می‌شود. در این مرحله کودک انعکاس تصویر را با خود یکی پنداشته و با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند. «سنتز اولیه اگو در اصل اگوی دیگری است که بیگانه گشته‌است. سوژه میل‌ورز انسانی حول محوری ساخته می‌شود که همانا دیگری است، تا بدانجا که یکپارچگی سوژه را به او می‌بخشد» (Lacan, 1993: 39). وی در این مرحله «وارد رابطه جدیدی با دیگر افراد همنوع خود شده و سعی در تقلید از آنها دارد» (موللی، ۱۳۹۶: ۱۵۶). هرچند این یکپارچگی برای کودک بسیار لذتبخش است، با تجربه حاکی از نبود انسجام و یکپارچگی‌اش همخوانی ندارد؛ زیرا هنوز پیوند دوگانه کودک با مادر گسسته نشده و این رابطه دوسویه همچنان برقرار است. «ازآن‌جا که حس یکپارچگی و انسجام اصیل در مرحله‌ی آینه‌ای توهم است، ناسازگاری بنیادینی در اگو وجود دارد. اگو اساساً جایگاه تعارض و نزاع است؛ موضع کشمکش دائمی. آنچه لکان فقدان هستی می‌نامد همین شکاف هستی‌شناسانه یا فقدان اولیه در دل سوبژکتیویته‌ی ماست. اما لکان از صرف گفتن این‌که ما حس یکپارچگی اصیل را از دست داده‌ایم فراتر می‌رود؛ او می‌گوید که این فقدان مقوّم خود سوبژکتیویته است» (هومر، ۱۳۹۴: ۵۲). اهمیت این مرحله از رشد در آن است که «این فرایندهای خیالی، اگو را شکل می‌دهند و از طریق سوژه در رابطه‌اش با جهان خارج تکرار و تقویت می‌شوند [...] و در مرکز تجربه ما می‌مانند» (همان‌جا). از نظر لکان چون مرحله آینه‌ای نمی‌تواند هویت پایداری به سوژه ببخشد پس تنها راه دست‌یابی به هویت، ورود به مرحله نظم نمادین است؛ البته «سوژه

1 . Ego

تـــنها به شرطـــی مـی‌توانـد وجـود داشـته باشـد کـه قـوانین سـاحت نمـادین را بپـذیرد» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۴۳).

نظم نمادین، نام‌های دیگری، چون زبان، دیگری بزرگ، قانون و پدر دارد. هرچند «عامل قانون در اینجا نام پدر است اما منظور از آن پدر واقعی نیست بلکـه دالـی اسـت کـه رابطـه خیالی بین مادر و کودک را، با تأسیس قانون منع محرم‌آمیزی، بر هم می‌زند» (همـان: ۶۱) و کودک را با هویتی جدید روبه‌رو می‌سازد. سوژه پدیده‌ای زبانی اسـت کـه در نظـام نمـادین تمامیت‌بخشی که حد و مرز جهان بشری را مشخص می‌سازد و درون چیزی که لکـان مـدار کلام می‌نامد گرفتار شده‌است (Lacan, 1988: 89).

سوژه با ورود به نظم نمادین و رویارویی با زنجیره دال‌ها، همزمان با ناخودآگاه پدید مـی‌آیـد. «از نظر فروید، وجود ضمیر ناخودآگاه متقدم بر وجود زبان اسـت، حـال آنکـه بـه عقیـده لکـان، ضمیر ناخودآگاه و زبان همزمان به وجود می‌آیند» (رایت، ۱۳۷۳: ۱۰۸). وی روانکاوی را علم سـوژه ناخودآگاه می‌داند و باورمند است که «ناخودآگاه حرکت و فعالیت پیوسته‌ای از دال‌هاسـت کـه مدلول‌هایشان غالباً برای ما غیر قابل دست‌یابی است، زیرا واپس زده شده‌انـد» (ایگلتـون، ۱۳۹۳: ۲۳۲). ناخودآگاه از شکاف بین دال و مـدلول پدیـد مـی‌آیـد و «سـاختاری مشـابه زبـان دارد» (Lacan, 1998: 15) که براساس استعاره و مجاز یا ترکیب و جابه‌جایی عمل می‌کند؛ ایـن نکتـه «نافذترین دستاورد او در روانکاوی و مطالعات ادبـی و فرهنگـی اسـت» (هـومر، ۱۳۹۴: ۹۷). وی «مفهوم ماهیت باورانه سوبژکتیویته را با دینامیت منفجر می‌کند و از متافیزیـک سـوبژکتیویته آگاه (حاضر) درمی‌گذرد» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۳۵).

سوژه چه در نظم خیالی چه در نظم نمادین، خواهان تأیید دیگری اسـت، میـل سـوژه، میـل دیگری است. در این مرحله، میل دیگـری بـزرگ اهمیـت دارد (نـک. لکـان، ۱۳۹۶: ۳۵-۳۷). «میـل محصولی اجتماعی است، میل آن‌گونه که به نظر می رسد امری خصوصی نیست بلکه همـواره در رابطه دیالکتیکی با امیال دریافت‌شـده از سـوژه‌هـای دیگـر شـکل مـی‌گیـرد» (اونـز، ۱۳۸۷: ۴۶۴). بنابراین سوژه نه با هویت بلکه با همان‌انگاری روبه‌رو است. همان‌انگاری فرایندی روان‌شـناختی است که سوژه به موجب آن خود را به وجه، ویژگـی یـا صـفتی از دیگـری تشـبیه مـی‌کنـد و برمبنای مدلی که دیگری عرضه می‌کند، دگرگون می‌شـود. شخصـیت از رهگـذر مجموعـه‌ای از همان‌انگاری‌ها ساخته و تعیین می‌شود (Laplanche and Pontali، به نقل از استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۵۸).

مهم‌ترین دستاورد لکان‌گرایی در مطالعات فرهنگی معاصر، تغییر استفاده روانکاوی از تفسیر محتوای متون خاص به تحلیل چگونگی ساخته شدن سوبژکتیویته و هویت، از طریق ساختار و شکل متون بوده است (هومر، ۱۳۹۴: ۴۷). «شرح پساختارگرایانه ژاک لکان از فرایند رشد سوژه، هم در مطالعات فرهنگی و هم در مطالعات فیلم تأثیر فراوانی گذاشته‌است» (استوری، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

۵- بحث اصلی

۵-۱- خلاصه رمان پریچهر

فرهاد و هومن دو دوست قدیم از خانواده‌های ثروتمند هستند که پس از پایان تحصیلات به ایران بازگشته‌اند. فرهاد پس از بازگشت، در تجریش با پیرزن دست‌فروشی به نام پریچهر آشنا می‌شود که به دلیل تفاوتش با دیگران علاقه‌مند به شنیدن سرگذشت تلخ وی می‌شود. ماجرای او به صورت داستان درونه‌ای هم‌پای داستان اصلی پیش می‌رود. هومن به علت اختلاف با پدر و نامادری‌اش بیشتر وقت خود را با فرهاد و در منزل آنها می‌گذراند. وی عاشق لیلا، دختر خدمتکار خانواده فرهاد، می‌شود و پیشنهاد ازدواج می‌دهد. لیلا که علت خواستگاری را ترحم می‌داند، نمی‌پذیرد؛ اما پس از رفع سوءِتفاهم با هم ازدواج می‌کنند. مادر فرهاد از بدو ورود پسرش با ترتیب دادن مهمانی، در پی یافتن همسری برای اوست، شهره، دختر خواهرش، یکی از پیشنهادهای او است که فرهاد به دلیل خانواده تازه به دوران رسیده، تربیت نادرست و نازپروردگی‌اش از ازدواج با وی سر باز می‌زند و به فرگل دختر آقای حکمت، دوست دیرین پدرش دل می‌بندد، وی که در خانواده‌ای فرهنگی و اصیل اما از نظر مالی متوسط بزرگ شده، معیارهای ازدواج با فرهاد را دارد. فرگل هم به درخواست عشق دیرین خود پاسخ مثبت می‌دهد. پس از مدت کوتاهی به علت وجود تومور در سر فرگل و قطع امید پزشکان، مراسم ازدواج ساده‌ای می‌گیرند و برای درمان به خارج می‌روند، اما فرگل زیر عمل جان می‌بازد و فرهاد پس از بازگشت به ایران، سال‌ها به سوگش می‌نشیند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵-۲- مرحله خیالی (آینگی) رمان

رسانه‌های فرهنگی به‌ویژه سینما و رمان، سطوح بازتابنده‌ای هستند که امکان بازنمایی مرحله آینه‌ای لکانی را فراهم می‌سازند. متز[1] و بودری[2]، نظریه‌پردازان لکانی فیلم، سینما را چونان مرحله آینه‌ای «به مفهوم خاصی که لکان مراد می‌کند، خیالی می‌دانند. امرخیالی لکان، توهمی از کامل‌بودگی ما و از آنچه ادراک می‌کنیم به دست می‌دهد. برای ایجاد این توهم، امر خیالی ما را فریب می‌دهد تا آنچه را که در خود و جهان‌مان کم داریم نبینیم» (مک گوان، ۱۳۹۴: ۹). از نظر بودری کارکرد آپاراتوس در بازسازی مرحله آینه‌ای سینما به گونه‌ای است که «آرایش عناصر مختلف -پروژکتور، سالن تاریک، پرده سینما- علاوه بر میزانسن غار افلاطون به شیوه‌ای چشم‌گیر[...] موقعیت ضروری برای عرضه مرحله آینه‌ای کشف لکان را بازسازی می‌کند» (همان: ۹)؛ و یک نگاه، یک جهان و یک ابژه خلق می‌کند و از این طریق توهمی می‌سازد برازنده میل (مالوی، ۱۳۹۳: ۸۷).

جکی استیسی[3] در مورد همانندسازی هویت مخاطبان زن فیلم‌های عامه‌پسند معتقد است: «تماشاگر زن به این حقیقت وقوف دارد که او آن هنرپیشه معروفی نیست که بر پرده سینما می‌بیند؛ با این حال، طی مدتی که فیلم نشان داده می‌شود، نوعی سیالیت موقت بین هویت او و هویت هنرپیشه هالیوود ایجاد می‌گردد. علت این سیالیت موقت، غالباً احساس مشابهت بین تماشاگر و بازیگر است» (استوری، ۱۳۹۳: ۱۴۸). تصور غالب و خودجوشی از هم هویتی، سوژه را به صرافت تقلید از سرمشق‌ها، اسوه‌ها و انگاره‌سازان می‌اندازد، جوان‌ها میل دارند خود را با قهرمانان مردمی، خوانندگان پاپ، ستاره‌های سینما و ورزشکاران و غیره هم‌هویت سازند (ژیژک، ۱۳۸۹: ۱۸۵-۱۸۶).

رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه نیز، با ساختار تخیلی- آرمانی مرحله نظم خیالی را شکل داده و با ارائه تصویر آینه‌ای، در صدد پاسخگویی به ابژه میل سوژه/ مخاطبان دچار فقدان برمی‌آید و از این راه آنها را در این مرحله محصور می‌سازد. رمان *پریچهر*، با تعلق به این سامان و بهره‌گیری از سازوکارهای روایتی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، لحن و گفتگو، زاویه دید و کانونی‌سازی، جهانی خیالی می‌آفریند که تصویر من ایده‌آل سوژه/ مخاطب را، براساس ایدئولوژی مردسالارانه برمی‌سازد.

1 . Metz
2 . Baudry
3 . Jackie Stacey

۵-۲-۱- پیرنگ: ماجرای عشق و ازدواج فرهاد و فرگل و فرجام تلخ و ناگوار مرگ نابه‌هنگام فرگل، گویای پیرنگ کلیشه‌ای بسته، با رابطه علت و معلولی ضعیف است که با سیر آرام حوادث بر زمان خطی، نه تنها پاسخ‌گوی ذهن راحت‌طلب خواننده (صفایی و مظفری، ۱۳۸۸: ۱۱۷) رمان‌های عامه‌پسند است بلکه بر بازتابانندگی تصویر خیالی می‌افزاید، به‌گونه‌ای که مخاطب بی‌کنکاش ذهنی چونان کودک مرحله آینه‌ای، تصویری شفاف از خود آرمانی در آن می‌یابد و این امر رضایت و همراهی او را در پی دارد.

۵-۲-۲- شخصیت: فرگل قهرمان زن اثر، با آنکه «نسخه‌بدل یا کلیشه شخصیت‌های دیگر است و از خود هیچ تشخصی ندارد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۹۶)؛ اما جذابیت آن برای مخاطب دختر نوجوان و جوان از آن روست که براساس آفرینش متن می‌پندارد، این تصویر آینه‌ای کامل‌تر و بی‌نقص‌تر از تجربه‌ای است که او از خود دارد. از نظر مالوی در مرحله آینه‌ای، بازشناسی با بازشناسی غلط پوشانده می‌شود یعنی تصویری که بازشناخته شده‌است به عنوان بدن منعکس‌شده خود درک می شود، اما بازشناسی غلط، این بدن را به بیرون از آن همچون یک خود آرمانی فرافکنی می‌کند (۱۳۹۳: ۷۶).

۵-۲-۳- فضا، لحن و گفتگو: فضای این فانتزی عاشقانه، به‌گونه‌ای طراحی شده‌است که در جهت نمایش فوران جهان میل و تأکید بر حضور پررنگ اشتیاق مخاطب این‌گونه آثار باشد. ورود فرهاد به ایران، طرح موضوع انتخاب همسر، پیشنهاد دختران دم‌بخت، ترتیب دادن مهمانی‌های خانوادگی از سوی مادر و رقابت دختران برای کسب این جایگاه، فضا را به سمت و سوی طرح ماجراهای عاشقانه می‌کشاند که با عشق فرهاد و فرگل قوام می‌یابد. گفتگوهای عاشقانه قهرمانان داستان در فضای رمانتیک باغ، توصیف صحنه‌هایی چون «فواره‌ها باز بود. بوی نم و بوی خاک آب‌خورده همه جا رو پر کرده بود» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۴۹) و بیان حرف‌های عاشقانه در خیابان و پارک با بازی شخصیت‌ها در نقش آقاموشه و خاله‌سوسکه (همان: ۲۶۲) فضایی خیالی و قصه‌گون می‌آفرینند. گفتگوی محاوره‌ای و لحن صمیمانه آنها نیز بر جذابیت موضوع می‌افزاید، به‌گونه‌ای که مخاطب نوجوان را به خیال‌پردازی و تجربه این فضا از طریق هم‌ذات‌پنداری با شخصیت آرمانی ترغیب می‌کند.

۵-۲-۴- زاویه‌دید و کانونی‌سازی: روایت از زبان فرهاد، قهرمان مرد داستان و از زاویه‌دید اول‌شخص صورت می‌گیرد وی «علاوه بر راوی بودن در داستان نیز فعال است؛ یعنی در شکل‌گیری پویای کنش، رخدادها و شخصیت‌های متن نقش ایفا می‌کند» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۱). کانونی‌شدگی درونی و محدود شدن روایت به دانسته‌های یکی از شخصیت‌ها (ژنت به نقل از کوری، ۱۳۹۱: ۱۵۰)، در اینجاکانونی‌ساز، وی را قادر می‌سازد تا رویدادها و فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش شخصیت‌ها را به خواننده منتقل کند (حسنی راد، ۱۳۸۹: ۵۱) و از راه توصیف مستقیم، اثری قدرتمند و پایدار بر مخاطب بر جای گذارد (ریمون‌کنان ۱۳۸۷: ۸۵). ژنت تأثیرگذاری متن بر مخاطب را به کانونی‌ساز وابسته می‌داند؛ زیرا وی عاملی است که حوادث متن از منظر او دیده می‌شود و خواننده از طریق لنز او بر روی رویدادها و شخصیت‌ها متمرکز می‌گردد (حسنی راد، ۱۳۸۹: ۵۱). «جهان‌بینی راوی-کانونی‌گر معمولاًحرف اول را در متن زده و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر است که ارزیابی می‌کند» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲). کانون نگاه راوی کانونی‌گر اثر، منطبق بر دیدگاه دیگری بزرگ است؛ زیرا لکان به درهم‌تنیدگی سه ساحت و حضور ساحت نمادین در فرایند مرحله آینه‌ای باور دارد. از نظر او «گذر از ساحت خیالی به ساحت نمادین، انتزاعی نظری است که با ترتیب منطقی خاصی صورت می‌گیرد اما به معنای دقیق کلمه، نه با ترتیب زمانی» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۴۰-۴۱).

راوی کانونی‌گر، تصویر شخصیت دختر اثر را به‌گونه‌ای ترسیم می‌کند که برای مخاطبان دختر نوجوان و جوان، بسیار جذاب و فراخواننده است، با آنکه نگاه وی، مبتنی بر ایدئولوژی مسلط مردسالارانه است، از جذابیت آن در نظر سوژه نمی‌کاهد. در این دست آثار «هنگامی که قدرت فراخوانی آن‌ها را در بازتولید ایدئولوژی‌های مربوط به جنسیت مورد بررسی قرار دهیم» (هال، ۱۳۹۵:۱۳۰)، درمی‌یابیم ایدئولوژی جنسیتی از راه معنابخشی نامرئی به تصویر آینه‌ای، نگریستن به خود ایده‌آل را از کانون دید مرد آرمانی بسیار هیجان‌انگیز می‌سازد و بدین‌گونه اشتیاق هم‌ذات‌پنداری را در مخاطبان برمی‌انگیزد. ژرفای جذابیت و فریبندگی این تصویر، بدان حد است که مخاطب با آن احساس مشارکت و هم‌جواری کرده و موقعیت خود را نسبت به آن نه بیرونی بلکه درونی احساس می‌کند؛ به‌ویژه آنکه چهره معشوق آرمانی، از زبان راوی کانونی‌گر عاشق ترسیم می‌شود.

۵-۳- اگو (تصویر آینه‌ای دختر آرمانی)

سوژه درمرحله آینه‌ای، از راه تخیل به همانندسازی با دیگری می‌پردازد، دیگری همان تصویر آیینه‌ای است که لکان، آن را ابژه دیگری کوچک می‌نامد و سوژه «به عنوان من ایده‌آل، امیدهای خود را براساس آن می‌سازد» (علی، ۱۳۹۵: ۱۰۶) تا با کمک آن چندپارگی خود را کتمان کرده و به وحدت و انسجام خیالی دست یابد.

«دیگری‌ای که دست نایافتنی است، به همین دلیل ارتباط ما با او رابطه‌ای خیالی است. هر بار ابژه‌ای جای آن را خواهد گرفت. مادر اولین ابژه‌ای است که آن جایگاه را اشغال خواهد نمود انسان از طریق خیال به دنبال سوژه‌ی گمشده و یا غیرممکن خود است [...] خیال همیشه در اعطای هویت ابتدایی به سوژه نقشی اساسی و بنیادین دارد» (همان‌جا).

از دیدگاه لکان، سوژه در مرحله آینه‌ای، به تصویر و بدن خود عشق می‌ورزد و پیش از مرحله عشق به دیگران قرار دارد؛ البته منظور وی نه تنها آینه واقعی، بلکه هر سطح بازتابنده‌ای است که مانند چهره مادر می‌تواند همراه با لذت باشد (هومر، ۱۳۹۴: ۴۳). طرح اولیه تصویر آرمانی اثر، برگرفته از سیمای الهه‌گون معشوق شعر غنایی است که پیوند ناگسستنی ایدئولوژی زنانگی و زیبایی را القا می‌کند. راوی کانونی‌گر برای تشخص‌بخشی به این چهره از مقایسه با دیگر شخصیت‌ها بهره می‌جوید تا «در هر مقایسه‌ای نوع جهان شناخته‌شده برای روایت‌نیوش را با دقت بیشتری تعریف کند» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۵۵). نخستین بازتاب آینه‌ای این تصویر، نیم‌چهره زیبا و رمانتیک دختری بر جلد کتاب است که با عنوان آن -*پریچهر*- سنخیت دارد. این عنوان که از موجود اسطوره‌ای زیبا به نام «پری» وام گرفته شده، نام شخصیت داستان درونه‌ای اثر است. استفاده از این نام با خاستگاه اسطوره‌ای به حس هویت سوژه، استحکام بیشتری می‌بخشد. راوی چهره این شخصیت نوستالژیک را این‌گونه توصیف می‌کند: «زیبایی کلاسیک زنان قدیم علیرغم گذشت سال‌ها، با سماجت تو صورتش بود» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۹). برای عمق‌بخشی به این نگاه، حتی بر زیبایی شهره، شخصیت تقابلی دختر آرمانی نیز تأکید می‌گردد: «قدکشیده، خوش‌اندام، خوشگل، چشم و ابرو مشکی، دندان‌هاش عین مروارید سفید» (همان: ۳۵). اما سیمای فرگل از نگاه عاشق راوی، چونان معشوق غزل حافظ بازنمایی می‌گردد: «صورت زیبایی داشت. چشم و ابرو مشکی، با چشمانی کشیده و کلاسیک ایرانی قدیم. چشمانش طوری بود که ذهن آدم رو دنبال خودش می‌برد! مثل تصاویر مینیاتور که در کتاب حافظ می‌کشیدند.

زیبا و گیرا و قد بلند. یه جوری که وقتی نگاهش می‌کردی دیگه نمی‌تونستی نگاهت رو از صورتش برداری» (همان: ۱۷۶). این چهره زیبای اساطیری، ابژه است که مخاطب میل‌ورز دچار فقدان را به سوی خود می‌کشاند. وی در آینه این تصویر، خود آرمانی را می‌بیند و پدیده «نارسیسم» رخ می‌نماید؛ «در اندیشه فروید نارسیس شیفته خود می‌گردد، اما در اندیشه لکان نارسیس، شیفته تصویری خارج از وجود خود می‌شود، تصویر داخل آب به باور لکان تصویر دیگری است، به همین خاطر نارسیسم لکانی بر بنیاد شیفتگی به دیگری شکل گرفته‌است. سوژه در اینجا خود را بدون ماهیت می‌پندارد و دوست دارد خود را از طریق هماهنگ شدن با تصویر بیرونی و متعلق به دیگری کامل کند (علی، ۱۳۹۵: ۹۶-۹۷).

راوی معشوق آرمانی را نه تنها زیبا بلکه فرشته‌خو، خوب، نجیب و پاک ترسیم می‌کند و برای تأیید مدعایش، گفته‌های لیلا را شاهد می‌آورد: «پاک مثل آب چشمه‌ها! نجیب مثل چشمان اسب! خوب مثل باران بهار!» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۱۸۴). وی به صورت شخصیتی مطیع و متکی، بازنمایی می‌شود که منتهای آرزویش، داشتن همسری است تا در برابر ترس‌هایش از او حمایت کند. چنان‌که در روز خواستگاری به فرهاد می‌گوید: «من از امشب به بعد، تقریباً همسر تو می‌شم. تمام امیدم بعد از خدا به توست. تو باید مواظب من باشی، یعنی تنهام نذاری. من می‌ترسم» (همان: ۳۰۰). با وجود امروزی بودن به‌شدت پای‌بند سنت‌ها و عرف جامعه است: در پاسخ به پوزش فرهاد که ماشین ندارد تا او را از محل کار به منزلشان برساند، می‌گوید: «معذرت می‌خوام فرهاد خان، من اجازه ندارم با شما یا کس دیگه‌ای به خونه برگردم (همان: ۱۷۸). حتی ظهر روز خواستگاری، وقتی فرگل در شرکت برای فرهاد غذای دست‌پخت خودش را می‌برد و فرهاد می‌خواهد که با هم غذا بخورند نمی‌پذیرد و به بعد از خواستگاری موکول می‌کند (همان: ۳۰۰).

تصویر دختر آرمانی در تقابل دوگانه با دختر هنجارشکن، گویای آن است که دختر آرمانی به دلیل پای‌بندی به عرف جامعه و گردن نهادن به نظم اجتماعی مبتنی بر اقتدار مردسالارانه، در سایه مرد آرمانی می‌تواند از خوشبختی بهره‌مند گردد، حال آنکه شخصیتی چون شهره به دلیل هنجارشکنی و رفتارهای ضدعرف جامعه، آسیب می‌بیند و طرد می‌شود. شهره عاشق سرعت، سبقت و هیجان در رانندگی است و موسیقی را با صدای بلند گوش می‌دهد: «مخصوصاً دادم این پخش رو وصل کردن که صداش زیاد و بلند باشه» (همان: ۷۳). به علت آزادی بیش از حد و ارتباط با دوستان ناباب به سمت استفاده از مواد مخدر کشیده می‌شود.

راوی برای تشخص‌بخشی به خانواده دختر آرمانی، باب مقایسه با خانواده شهره را می‌گشاید؛ ابتدا چشم‌اندازی از زندگی طبقه مرفه که خود به آن تعلق دارد و برای مخاطبان این‌گونه آثار نیز جذاب است ترسیم می‌کند: شهره «لباس شیک مشکی پوشیده بود و گردنبند گرون‌قیمتی گردنش بود» (همان: ۳۶). «ماشین شهره یک هوندای مدل‌بالا بود، با کولر و پخش و موبایل روی داشپورت. خیلی شیک» (همان: ۷۱). سپس برای نشان دادن تفاوت بین خانواده‌های طبقه مرفه در جایگاه منتقدی سطحی‌نگر خانواده نوکیسه شهره را چنین معرفی می‌کند: «معلوم نیست این پول‌ها رو از کجا و چه‌طوری در می‌آرن و ماشین می‌خرند، می‌اندازند زیر پای اینا! تا چند سال پیش همین خانم؛ یعنی پدرش با موتور گازی می‌رفت بازار» (همان: ۷۶). دختر آرمانی، در خانواده‌ای متعلق به طبقه متوسط فرهنگی و مطابق اصول و قوانین جامعه یا به تعبیر لکان دیگری بزرگ تربیت شده‌است و «سرسفره پدر و مادرش، نون حلال خورده! [...] پدر فرگل یه دبیر بازنشسته‌س. به زن و بچه‌ش نون یه کار انسانی شرافتمندانه داده خوردن» (همان: ۲۱۳)، بنابراین شایستگی ازدواج با فرهاد و تغییر طبقه را دارد. تصویرکامل و یک‌پارچه دختر قهرمان اثر، «ابژه کوچک دیگری» است که مخاطب نوجوان و جوان، در جایگاه کودک مرحله خیالی، آن را جایگزین ابژه- مادر می‌کند تا از راه خیال، هویت ابتدایی خود را با آن بازشناسد. از نظر لکان، اگو آنگاه شکل می‌گیرد که ذهن، خودش را به ابژه‌ها برون‌فکنی می‌کند و به سوی همانند شدن با آنها حرکت می‌کند (ایستوپ، ۱۳۹۵: ۹۰). میان تصویر تکه‌تکه و غیر یکپارچه فرد و تصویر یکپارچه درون آینه رابطه‌ای برقرار خواهد شد که محرک و تشکیل‌دهنده نظام درونی انسان است (علی، ۱۳۹۵: ۹۵). براساس دیالکتیک «ارباب- برده» هگلی، میل بنیادینی که انسان را به جنبش وامی‌دارد، میل به پذیرش است. در نظام روانی انسان، من آرمانی (اگو) جایگاه ارباب را دارد و من واقعی جایگاه برده را اشغال می‌نماید. من واقعی در مقابل احساس تکه‌تکه بودن خود و کامل بودن دیگری، تصویر آیینه‌ای را ارباب و خود را برده می‌شناسد. عبارت «من، همان دیگری است» لکان از همین‌جا نشأت می‌گیرد (همان: ۹۷-۹۸).

رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه با روایت دنیای فانتزی، فقدان ابژه را توضیح می‌دهند و یا به احیای آن اشاره می‌کنند. این روایت با معنادهی به فقدان ابژه، ابژه محال را به ابژه ممکن تبدیل می‌کند (مک‌گوان، ۱۳۹۵: ۲۶). در این گذار مخاطب یا پابه‌پای شخصیت آرمانی، فقدان را تجربه می‌کند و در هنگام دست‌یابی وی به ابژه‌های میل‌اش، از طریق هم‌ذات‌پنداری، در لذت با او مشارکت می‌ورزد؛ یا به باور ژیژک از طریق فانتزی سوژه میل‌ورز، نحوه میل ورزیدن را می‌آموزد

(همان: ۳۰). در حقیقت «فانتزی با استحاله میل دیگری، به سوژه اجازه می‌دهد واقعیتی را تجربه کند که در آن لذت غایی، امکانی است که زیر ظواهر امور جا خوش کرده‌است. فانتزی به تجربه ما از دنیای بیرون سرازیر می‌شود و به دریافت ما از واقعیت شکل می‌دهد» (همان‌جا). ساحت خیالی، با ارائه تصویر آرمانی، نخستین فانتزی بشر را می‌سازد و از این راه موجب می‌شود، سوژه‌ها با توهم دست‌یابی به ابژه دیگری کوچک (من آرمانی)، احساس امنیت کرده و در مرحله نظم خیالی پناه گیرند.

رمان *پریچهر*، فانتزی ثانویه‌ای است که براساس فانتزی اولیه سیندرلا، الگوی زندگی فراروانی سوژه را در مراحل بعدی زندگی‌اش ترسیم می‌کند و به این اعتبار به‌جای بازنمایی محتوایی ثابت، آن را می‌سازد (هومر، ۱۳۹۴: ۱۲۰). ایدئولوژی مردسالار به کمک دنیای فانتزی و سانتی‌مانتال اثر به فراخوانی سوژه‌های دچار فقدان می‌پردازد و با وعده دست‌یابی به ابژه‌های مرد آرمانی، عشق، و ازدواج، در پی پاسخ‌گویی به میل آنها برمی‌آید و از این راه، شاکله جنسیتی آنها را سامان می‌بخشد. جهان مبتنی بر ایدئولوژی مردسالارانه اثر، «سوژه زنانه را به‌گونه‌ای خواهد ساخت که زن به این طریق قدرتی از آن کسب نکند» (هیوارد، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

۵-۳-۱- مرد آرمانی

همذات‌پنداری مخاطبان با دختر آرمانی، میل آنها را با میل شخصیت به عنوان دیگری کوچک همسو می‌سازد؛ بنابراین سوژه‌ها « تلاش می‌کنند که با این ابژه‌ها تلفیق شده، از تمایز میان خود و دیگری رهایی یابند» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۲۳). ابژه میل دختر آرمانی، مردی خوش‌تیپ، تحصیل‌کرده خارج کشور و متعلق به طبقه مرفه است که در بدو ورود به ایران ریاست کارخانه پدر، به او واگذار می‌گردد و در اولین فرصت ماشینی آخرین‌مدل برایش خریداری می‌شود: «وقتی بیرون از کارخونه رسیدم ماشین رو دیدم، از شوق نزدیک بود سکته کنم! یک ب ام و، آخرین‌مدل بود، صفر صفر» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۱۷۹). وی به لحاظ اخلاقی و رفتاری فردی ایده‌آل است، به علت تربیت خوب خانوادگی، با وجود تحصیل در غرب و داشتن تفکرات امروزی، همچنان به سنت‌ها و فرهنگ خود پای‌بند است. چنان‌که پدرش برای نشان دادن این امر، در برابر پدر فرگل به وی می‌گوید: «فرگل خانم رو ببر خونه، بعد برو خونه خودمون، فقط حواستو جمع کن، خلاف نری! البته می‌دونم تو همیشه مقررات رو رعایت می‌کردی» (همان‌جا). وی حامی

زنان و در عشق و عاشقی پای‌بند و وفاداراست چنان‌که پس از مرگ فرگل، سال‌ها به سوگش می‌نشیند. مردی تمام‌عیار است که همه دختران شیفته و خواهان ازدواج با او هستند.

اثر برخلاف شعارهای فریبنده روشنفکرانه، در ژرف‌ساخت با گفتمانی مردسالارانه بر فرایند شکل‌گیری اگوی مخاطب اثر می‌گذارد. فرهاد، شاهزاده تمام‌عیار سوار بر اسبی سفید است که دختران جلوی او صف می‌کشند تا وی یکی را انتخاب کند و مادر برگزارکننده کارناوال همسرگزینی است: «فرداشب یه مهمونی مفصل می‌دم. بذار تمام دخترای فامیل شیک و پیک کنن و بیان، خودی به فرهاد نشون بدن» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶). باید در نظر داشت که مادر فرهاد، خود سوژه‌ای است که ناخودآگاه به همگامی با ایدئولوژی می‌پردازد. «پدرسالاری در روابط جنسیتی، ایدئولوژیی است که زنان را به دیده افرادی نیازمند مراقبت، محافظت و راهنمایی می‌نگرد» (روتمن به نقل از سفیری ، ۱۳۸۸: ۲۰۶). بنابراین سوژه می‌کوشد زیبا و دلربا، مهربان و وفادار، پای‌بندی به سنت‌ها و ارزش‌های جامعه به نظر برسد و نقش سیندرلایی باورمند به حمایت و نجات‌بخشی شاهزاده سوار بر اسب سفید را ایفا کند تا به ابژه‌های میل‌اش دست یابد. پیام این‌گونه آثار قصه مانند «در رابطه با انفعال و زندگی خانگی زنانه حتی تا به امروز نیز به کار خود مبنی بر فراخوانی نسل دختران ادامه داده‌است» (هال، ۱۳۹۵: ۱۳۰).

۵-۳-۲- عشق

یکی دیگر از ابژه‌های میلی که جهان آرمانی رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه وعده آن را به سوژه می‌دهند عشقی معنوی و آرمانی است. سازکارهای فضاسازی، گفتگوها و روند ماجراهای عاشقانه به‌گونه‌ای سامان‌یافته که پاسخ‌گوی میل مخاطب برای دست‌یابی به ابژه ناممکن باشد. «در حکایات و تمثیل‌ها و متون عشقی از این دست آنچه ثابت و لایتغیر است، پیوند یا رابطه دوطرفه ضرورت و عشق است» (وقفی‌پور، ۱۳۹۵: ۸۴). آن‌گونه که لکان در برداشت عقل سلیم تشخیص می‌دهد مقصود اصلی از عشق «یکی شدن» است هرچند در واقع نوعی سراب «یک» است؛ عشق قرار است این «یک» را فراهم آورد: اما یک در مقام امر واقعی همیشه به جای خود بازمی‌گردد و به همین دلیل است که اولین دیدار دو دلداده، اولین رویش عشق، تکرار لحظه‌ای دیگر است که همیشه بوده و هست. این وجه از عشق در سنت عشق در نگاه نخست به‌خوبی تجلی می‌یابد (همان: ۸۶). این سنت در نخستین دیدار فرهاد با فرگل نیز رخ می‌دهد: «چشماش

طوری بود که ذهن آدم رو دنبال خودش می‌برد! [...] وقتی نگاهش می‌کردی دیگه نمی‌تونستی نگاهت رو از صورتش برداری» (مؤدب پور، ۱۳۸۳: ۱۷۶).

در این‌گونه آثار، عشق، والا، رمانتیک و افلاطونی است. عاشق و معشوق هر دو انسان‌های شایسته‌ای هستند که سزاوار عشق پاک و معصومانه‌اند. «عشق باوقار یک سنت شعر غنایی است اما از اواخر قرن یازدهم به بعد فرانسه و کل اروپای غربی را فراگرفت و به نوعی فلسفه عشق تبدیل شد و شامل دستورالعمل رفتاری مفصلی درباره روابط میان عشاق اشرافی گشت که وجوه جسمانی و شهوانی عشق را به تجربه‌ای معنوی و شور و شوقی والا بدل می‌کند. عاشق باوقار و محبوبش هردو یکدیگر را آرمانی می‌کنند و عاشق خود را کاملاً تابع امیال محبوب می‌سازد» (هومر، ۱۳۹۴: ۱۴۸-۱۴۹).

عشق برای فرهاد و فرگل نیز ابژه‌ای والا و فاخر است. فرگل که در نخستین دیدار دوران کودکی، در حادثه دوچرخه سواری به فرهاد علاقه خاصی پیدا کرده در برابر اظهار عشق فرهاد خاطرنشان می‌کند که عشق او نیز دیرپای است: «من هم واقعاً تو رو دوست دارم. عکس تو رو تقریباً سه سال پیش، پدرت به من نشون داد. موقعی که عکست رو دیدم، احساس عجیبی تو من ایجاد شد (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۳۱۰-۳۱۱). فرهاد در خارج از کشور دختر رؤیاهایش را در خواب می‌دیده: «همیشه توی خواب‌هام یه دختری رو می‌دیدم شکل تو! با موهای بلند فر مشکی! با چشم و ابروی کلاسیک اصیل ایرانی» (همان: ۳۸۸). بنابراین در پی یافتن معشوق رؤیاهایش راهی سرزمین خویش می‌گردد که با تدبیر پدر در جایگاه دیگری بزرگ، با ابژه میل‌اش روبه‌رو می‌شود: « من این‌همه دختر تو خارج دیدم اکثراً خوشگل بودن تا حالا تو عمرم این حالت نشده بودم! برای خودم خیلی عجیبه از موقعی که فرگل رو دیدم یه احساسی پیدا کردم» (همان: ۱۸۵). این‌گونه عشق‌های فاخر از چهارچوب اخلاق نیز نباید خارج شود. فرهاد هنگام رساندن فرگل از هیجان زیاد، موسیقی با صدای بلند پخش می‌کند، سرعت ماشین را بالا می‌برد و از فرگل می‌پرسد نامزد دارد؟ اما با پاسخ دندان‌شکن و دوپهلوی فرگل روبه‌رو می‌شود که می‌گوید: «سرعت شما مجاز نیست! تازه متوجه حرف دوپهلوی فرگل شدم. پخش رو خاموش کردم و سرعتم رو کم. بعد زیرلبی گفتم: ببخشید منظوری نداشتم» (همان: ۱۸۱). معشوق خویشتن‌دار است و تنها با خیال‌پردازی‌های عاشقانه، عشق خود را پایدار نگه می‌دارد؛ فرگل که طی سال‌های دوری از فرهاد این‌گونه بوده، حتی در زمان وصال نیز عشق خود را بروز نمی‌دهد. وقتی شهره خود را به عنوان نامزد فرهاد معرفی می‌کند، با

خویشتن‌داری مانع بروز عشقش می‌شود. به طوری که فرهاد با تعجب می‌گوید: «من لحظه‌ای فرگل رو نگاه کردم. از صورت و چهره‌اش نمی‌شد چیزی رو خوند. بی‌تفاوت به نظر می‌رسید. همین مسأله، ناراحتی منو تشدید می‌کرد. اگر حتی کمی عصبانی بود، حداقل به احساسش نسبت به خودم پی می‌بردم» (همان: ۱۸۸).

خویشتن‌داری و سماجت در اختفای عشق تا بدانجا ادامه می‌یابد که عاشق را وادار به اعتراف کند؛ اما خجالتی بودن عاشق عاملی است که مانع از ابراز آن به معشوق می‌گردد: «کار به جایی رسیده بود که فرگل هم از خجالت و بی‌زبونی من به صدا دراومده بود» (همان: ۲۵۵). کم‌رویی عاشق و خویشتن‌داری معشوق، فضای بده‌بستان‌های عاشقانه را به گونه‌ای آرمانی، جذاب و فریبنده می‌سازد به‌طوری که مخاطب دختر نوجوان و جوان را -که به دلیل شرایط سنی، خواهان تجربه این دوران است یا در تجربه پیشینش چنین رؤیا و آرمانی نبوده- در رؤیاهای دور و دراز عشق رمانتیک غرق می‌کند و دنیایی خیالی برای او رقم می‌زند و او را از درک و فهم واقعی عشق بازمی‌دارد.

۵-۳-۳- ازدواج

به طور معمول دختران نوجوان مصرف‌کنندگان اصلی نشریات رنگارنگی به شمار می‌آیند که مملو از داستان‌های عاشقانه و اخبار مربوط به خواننده‌ها و هنرپیشه‌های محبوب است. آنها الگوهای زندگی خود را از همین نشریات برمی‌گیرند و تشویق می‌شوند که عشق و عاشقی را عادی و مطلوب بدانند و هدف غایی عشق، یعنی ازدواج یا پیوندی دائمی با یک مرد، آرزوی قلبی آنها می‌شود (سارسبی به نقل از آبوت، ۱۳۹۳: ۱۰۳-۱۰۴). به تعبیر کولت داولینگ[1] تمام تربیت دختران حاکی از آن است که می‌خواهند بخشی از وجود آدمی دیگر باشند، زوجه خوشبختی که تا لحظه مرگ حمایت، تقویت و محافظت شوند (داولینگ، ۱۳۹۶: ۳۴). جسی برنارد[2] یکی از روان‌شناسان دانشگاه پنسیلوانیا نیز معتقد است: «دختران را طوری تربیت می‌کنند که بپذیرند وابستگی در طبیعت آنهاست. بدیهی است که این دختران به قدرت مردان متکی شوند، با اعتماد کامل به این‌که در آینده، پای مراسم عقد می‌روند، توقعات آنان برآورده می‌شود» (همان: ۱۹۳).

1 . Colette Dowling
2 . Jessie Bernard

اثر با تداعی داستان سیندرلا، این امر را بازنمایی می‌کند که دختر آرمانی بـه خـاطر ازدواج با مرد آرمانی، توانسته تغییر طبقاتی دهد و به خوشبختی واقعی دسـت یابـد؛ بنـابراین ازدواج، مهم‌تـرین ابـژه‌ای اسـت کـه پـازل تصـویر آرمـانی را کامـل مـی‌سـازد. فرهـاد پسـر پولـدار، تحصیل‌کرده، خوش‌تیپ و خوش‌قیافه، بااخلاق و منشی نیکو، شاهزاده سـوار بـر اسـب سـفید قصه است و فرگل دختر زیبا، مهربان، دلسـوز بـا سـطح مـالی پـایین‌تـر، سـیندرلای داسـتان محسوب می‌شود. فرهاد از نظر فرگل، ابژه میل تمام دخترهاست: «از زمـانی کـه تـو از خـارج برگشتی، چشم تمام دخترهای فامیل و خیلی از دخترهای محل به تو و هـومن بـوده! لقمـه از شماها چرب‌تر، کجا گیر می‌آد؟» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۶۰). نویسنده کتاب *عقده سـیندرلا* بـر ایـن باور است که به دلیل اشاعه آثاری چون سیندرلا و نظایر آن بسیاری از دختران جـوان گرفتـار عقده سیندرلا هستند. بیشتر دختران جوان آرزو دارند که روزی مردی اگر نه سـوار بـر اسـبی سفید، دست‌کم پشت فرمان اتومبیل آخرین‌مدل از راه برسد و آنها را به عنوان همسر به شـهر آرزوهای دست‌نیافتنی ببرد (داولینگ، ۱۳۹۶: ۷). القای این‌گونه عشق‌های مبالغه‌آمیـز و وابسـته دانستن خوشبختی زنان تنها به وجود مردان، دخترانی می‌پروراند که اسیر ایـن فکرنـد کـه من باید مردی داشته باشم. این دل‌مشغولی چنان ستوه‌آورنـده و قـوی اسـت کـه هـر فـرد دیگری را کنار می‌گذارند و بـه‌گونـه‌ای اسـت کـه بـدون تحقـق آن، مـابقی عمـر را باطـل، یکنواخت و بی‌فایده می‌دانند. با آنکه این دختـران از اسـتعداد و قابلیـت‌هـای قابـل‌تـوجهی برخوردارند اما توانمندی آنها یا اصلاً نمود و اثر واقعی نخواهد داشت یا معنی و مفهوم خـود را از دست خواهدداد (هورنای، ۱۳۸۲: ۲۱۸).

۶- نتیجه‌گیری

رمان *پریچهر* مؤدب‌پور با ژانر عامه‌پسند عاشقانه، در رده کتاب‌های پرفروش این‌گونه آثـار قـرار دارد. بیشترین مخاطبان این ژانر را دختران نوجوان و جوانی تشـکیل مـی‌دهـد کـه بـه دلیـل شرایط سنی، فقدان و نقصی را در خود احساس می‌کننـد. آنهـا در ایـن‌گونـه آثـار، بـه دنبـال تصویری یکپارچه و کامل از خود می‌باشند تا فقدان‌شان را پنهان دارند. رمان‌هـای عامـه‌پسـند عاشقانه، متناظر با مرحله آینه‌ای لکان، واجد ساختارهای شیفتگی و لذت‌بخشـی هسـتند کـه می‌توانند مرحله خیالی لکان را نمایندگی کنند و با ویژگـی‌هـای سـازمان‌دهنـده و سـاختاری تصویر، من آرمانی را شکل دهند. رمان *پریچهر* با بهره‌گیری از سـازوکارهای روایتـی، پیرنـگ،

شخصیت‌پردازی، فضاسازی، لحن و گفتگو، زاویه‌دید و کانونی‌سازی، تصویری آرمانی از قهرمان دختر اثر، همراه با ابژه‌های میلش (مرد آرمانی، عشق و ازدواج) ارائه می‌کند که امکان همسان‌شدن نارسیستی را برای سوژه/ مخاطبان دختر نوجوان و جوان، فراهم می‌آورد و در این فرایند، اگو (من آرمانی) آنها را به شکلی خیالی سامان می‌دهد. از نظر لکان، اگو در لحظه بیگانه‌شدگی و شیفتگی با تصویر خود پدیدار می‌شود. اگو در حقیقت اثر تصویر است و کارکردی خیالی دارد. این تصویر خیالی، نخستین فانتزی بشر را می‌سازد. سوژه‌ها با توهم دستیابی به ابژه دیگری کوچک (من آرمانی)، در رابطه خطی مادر-کودک احساس امنیت می‌کنند و در مرحله نظم خیالی پناه می‌گیرند و نیازی برای ورود به نظم نمادین در خود احساس نمی‌کنند.

تصویر خیالی اثر که براساس ایدئولوژی مردسالارانه و با یاری جهان فانتزی، شکل گرفته پس از فراخوانی و احاطه سوژه، با چنان ظرافتی وی را در خود غرق می‌کند که سوژه، ناخودآگاهانه، با اشتیاق تمام برای دستیابی به این الگوی ترسیم‌شده، می‌کوشد. رهاورد این هم‌ذات‌پنداری خیالی برای سوژه‌های دختر نوجوان و جوان، غرق شدن در کلیشه‌های جنسیتی است که منجر به انکار استعداها و توانمندی‌ها وکسب هویتی انفعالی آنها می‌شود.

منابع

آبوت، پ. والاس، ک. ۱۳۹۳. *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمه م. نجم عراقی. تهران: نی.

احمدزاده، ش. ۱۳۸۶. «ژاک لکان و نقد روانکاوی معاصر». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، (۴): ۹۳-۱۰۸.

اسحاقیان، ج. ۱۳۸۱. «مکتب لکان و روان‌شناسی ساختارگرا در نقد ادبی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. (۶۲): ۳۰-۳۵.

استاوراکاکیس، ی. ۱۳۹۴. *لکان و امرسیاسی*، ترجمه م. ع. جعفری. تهران: ققنوس.

استوری، ج. ۱۳۹۰ .«داستان‌های عامه‌پسند». ترجمه ح. پاینده. ارغنون، (۲۵): ۱-۴۳.

ـــــــــــ .۱۳۹۳. «مطالعات فرهنگی در باره فیلم‌های عامه‌پسند». ترجمه ح. پاینده. *ارغنون*، (۲۳): ۱۲۹-۱۵۳.

اونز، د. ۱۳۸۷. *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لکان*، ترجمه م. رفیع و م. پارسا. تهران: گام نو.

ایستوپ، آ. ۱۳۹۵. *ناخودآگاه*، ترجمه ش. رویگریان. تهران: مرکز.

ایگلتون، ت. ۱۳۹۳. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.

پورجعفری جوان، ص. ۱۳۹۶. *خوانش تطبیقی از رمان‌های سووشون سیمین دانشور و کودک در رمان یان مک ایوان براساس ایده ترومای ژاک لکان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. کرمانشاه.

پیرکلرو. ژ. ۱۳۸۵. *واژگان لکان*، ترجمه ک. موللی. تهران: نی.

ترنر، گ. ۱۳۹۰. «ایده مطالعات فرهنگی». *ترجمه ج. خسروی. درباره مطالعات فرهنگی*، گردآوری و ویرایش م. محمدی. چشمه. ۹۷-۱۲۴.

جلاله‌وند آلکامی، م. ۱۳۹۴. «راوی بوف کور، رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین». *ادب‌پژوهی*، (۳۳): ۹-۳۶.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۷. *شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان فارسی(رئالیسم، مدرنیسم، پسامدرنیسم)*، تهران:کیان افراز.

جوادی یگانه، م. و ارحامی، آ. ۱۳۸۸. «دختران دانشجو و خوانش رمان». *پژوهش زنان*، ۴(۷): ۳۱-۵۰.

.۱۳۹۰. «کیفیت خوانش رمان‌های عاشقانه عامه‌پسند توسط زنان». *زن در فرهنگ و هنر*، ۴(۲): ۵-۲۴.

حسنی‌راد، م. ۱۳۸۹. «کانونی‌سازی ابزاری برای روایتگری». *کتاب ماه ادبیات*، (۳۸): ۵۱-۵۶.

خان‌محمدی، ک. ۱۳۹۲. «بررسی تطبیقی مکتب انتقادی فرانکفورت و مطالعات فرهنگی بیرمنگام». *علوم سیاسی*، (۶۲): ۸۷- ۱۱۲.

داولینگ، ک. ۱۳۹۶. *عقده سیندرلا*، ترجمه س. رنجبر. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

راباته، ژ.م. ۱۳۸۲. «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان». ترجمه ف. محمدی. *ارغنون*، (۲۲): ۱۹۳-۲۲۷.

راگلند، ا. ۱۳۸۴. «مفهوم رانه مرگ نزد لکان». ترجمه ش. وقفی‌پور. *ارغنون*، (۲۶و۲۷): ۳۴۱-۳۸۱.

رایت، ا. ۱۳۷۳. «نقد روانکاوانه مدرن». ترجمه ح. پاینده. *ارغنون*، (۴): ۹۷-۱۲۴.

ریمون کنان، ش. ۱۳۸۷. *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ا. حری. تهران: نیلوفر.

ژیژک، ا. ۱۳۸۹. *عینیت ایدئولوژی*، ترجمه ع. بهروزی. تهران: طرح نو.

سفیری، خ. و ایمانیان، س. ۱۳۸۸. *جامعه‌شناسی جنسیت*، تهران: جامعه‌شناسان.

صفایی، ع. و مظفری،ک. ۱۳۸۸. «بررسی توصیفی، تحلیلی و انتقادی رمان‌های عامه‌پسند ایرانی». *ادب‌پژوهی*، (۱۰): ۱۰۹-۱۳۶.

علی‌احمدی، ا. ۱۳۸۶. *مصرف ادبیات داستانی ایرانیان*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ وهنر و ارتباطات.

علی، ب. ۱۳۹۵. *آیا با لکان می‌توان انقلابی بود*، ترجمه س. محمدی. تهران: افراز.

کارگر، ع. ر. ۱۳۹۴. *نظم‌های سه‌گانه و جنسیت از دیدگاه لکان در رمان لولیتا اثر ولادیمیر ناباکوف*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه لرستان خرم‌آباد.

کلیگز، م. ۱۳۸۸. *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه ج. سخنور و دیگران. تهران: اختران.

کوری، گ. ۱۳۹۱. *روایت‌ها و راوی*، م. شهبا. تهران: مینوی خرد.
لکان، ژ. ۱۳۹۶. *اضطراب*، ترجمه ص. راستکار. تهران: پندار تابان.
لوته، ی. ۱۳۸۸. *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه ا. نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
لوونتال، ل. ۱۳۹۶. *رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه م. ر. شادرو. تهران: نی.
مالوی، ل. ۱۳۹۳. «لذت بصری و سینمای روایی». ترجمه ف. محمدی. *ارغنون*، (۲۳): ۷۱-۸۹.
مک گوان، ت. ۱۳۹۴. *نگاه واقعی (نظریه فیلم پس از لکان)*، ترجمه ب. خالدی. تهران: مرکز.
ـــــــــــ . ۱۳۹۵. *سینمای دیوید لینچ (تحلیلی بر پایه اندیشه‌های فروید، لکان و هگل)*، ترجمه م. ع. جعفری. تهران: ققنوس.
مکوئیلان، م. ۱۳۸۸. *گزیده مقالات روایت*، ترجمه ف. محمدی. تهران: مینوی خرد.
موللی، ک. ۱۳۹۶. *مبانی روانکاوی لکان*، تهران: نی.
مؤدب‌پور، م. ۱۳۸۳. *پریچهر*، تهران: نسل نواندیش.
میرصادقی، ج. ۱۳۷۶. *عناصر داستان*، تهران: سخن.
وقفی‌پور، ش. ۱۳۹۵. *نامه‌ها و ملاقات‌ها*، تهران: چترنگ.
هال، د. ای. ۱۳۹۵. *سوبژکتیویته در ادبیات و فلسفه*، ترجمه ب. سجادی و د. ابراهیمی. تهران: دنیای اقتصاد.
هورنای، ک. ۱۳۸۲. *روان‌شناسی زن*، ترجمه م. سروری. تهران: دانژه.
هومر، ش. ۱۳۹۴. *ژاک لکان*، ترجمه م. ع. جعفری و م. ا. طاهائی. تهران: ققنوس.
هیوارد، س. ۱۳۹۵. *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه ف. محمدی. زنجان: هزاره سوم.
Lacan, J. 1978. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* ed. J. Lacan. Sheridan. A. New York: W.W. Norton & Company.
_____ .1988. *The seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud Theory and in the Technique of Psychoanalysis* 1954-1955, ed. J., A. Miller, trans. S.Tomaselli, Cambridge: Cambridge University Press.
_____. 1993. *The Seminar. Book III. The Psychoses* 1955-6, Miller, J,-A. (ed.). trans. with R. notes. Grigg,London: Routledge.
_____ . 1998. *The Seminar. Book XX .Encore, On Feminine Sexualitiy, The Limits of Love and Knowledge,* 1972-3, Miller, J,-(ed.),trans. with notes Br. Fink , New York: Norton.