فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۱۲۵-۹۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

نقد رمان «شکار کبک» از رضا زنگی‌آبادی براساس مبانی روان‌شناسی ژاک لاکان

ایوب مرادی*

چکیده

ژاک لاکان بدون‌شک یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های دانش روان‌شناسی بعد از زیگموند فروید است که اندیشه‌هایش نه‌تنها در زمینهٔ روان‌شناسی، بلکه در سایر زمینه‌ها همچون ادبیات، انسان‌شناسی، علوم اجتماعی و مطالعات زنان اثرگذار بوده است. مهم‌ترین ایدهٔ این روان‌شناس، تشریح فرایند فردیت، ذیل نظام سه‌گانهٔ «ساحت‌های خیالی»، «نمادین» و «امر واقع» است. دیدگاه‌های وی که در شرح ایده‌هایش در زمینهٔ سوبژکتیویته و ناخودآگاه، به اصطلاحاتی همچون استعاره و مجاز توجهی ویژه دارد، در مطالعات ادبی در مرکز توجه قرار گرفته است و یکی از شاخه‌های نقد روان‌شناسانه، خوانش متون ادبی براساس آموزه‌های اوست. رمان «شکار کبکِ» رضا زنگی‌آبادی ازجمله آثار داستانی سالیان اخیر است که مورد اقبال مخاطبان و منتقدان قرار گرفته است. این رمان، سرگذشت نوجوانی معصوم را روایت می‌کند که به دلیل مصائب و پیش‌آمدهای زندگی، به قاتلی بی‌رحم تبدیل می‌شود. مقالهٔ حاضر در صدد است تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی با رویکرد تحلیل مضمون و با در نظر گرفتن مبانی فکری ژاک لاکان، این رمان را تحلیل کند و در پی ارزیابی میزان تأثیر عواملی همچون، فقدان مادر و سایر ابژه‌های جانشین مادر و همچنین ناکارآمدی پدر و نقش منفی سایر ابژه‌های جانشین پدر، در فرایند تبدیل «قدرت» از نوجوانی معصوم به فردی روان‌پریش و منزوی است. نتایج نشان می‌دهد گذار این شخصیت از دوران کودکی به بزرگسالی یا به تعبیر لاکان، از «ساحت

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، ایران ayoob.moradi@gmail.com

CC BY NC

خیالی» به «ساحت نمادین» به دلیل فقدان مادر و ناکارآمدی نقش پدر -که از نظر لاکان گره‌گاه روانی سوژه در ساحت نمادین محسوب می‌شود- باعث تعلیق دائمی و بدگمانی او نسبت به نظم اجتماعی و درنتیجه پناه‌بردنش به دامن ابژه‌های مادرانه شده است. موضوعی که به دلیل تعارض با ماهیت ساحت نمادین، زمینهٔ شکل‌گیری اختلال‌هایی همچون پارانویا، ترس، انزوا و بدگمانی را در این شخصیت فراهم آورده است.

واژه‌های کلیدی: نقد روان‌شناسانه، ژاک لاکان، فرایند سوبژکتیویته، ساحت نمادین، رمان «شکار کبک».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیان مسئله

رمان «شکار کبک»، که روایت‌گر زوال تدریجی شخصیتی به نام «قدرت» از کودکی معصوم به قاتلی خطرناک است، این قابلیت را دارد تا از طریق رویکردهای مختلف علم روان‌شناسی بررسی و تحلیل شود. یکی از این رویکردها، می‌تواند تحلیل ژاک لاکان از فرایند فردیت در سوژه‌های انسانی و گذار این سوژه‌ها از ساحت خیالی اتحاد مادر-کودک به ساحت نمادین به‌واسطهٔ ظهور نام و قانون پدر باشد. گذاری که از نگاه لاکان سازندهٔ شخصیت افراد است و هرگونه اختلالی در مسیر آن، زمینه‌های ایجاد انواع روان‌نژندی‌ها را در سوژه‌ها فراهم می‌سازد.

پژوهش حاضر در پی آن است تا با استفاده از اصول دیدگاه ژاک لاکان، سیر قهقرایی را در زندگی شخصیت اصلی داستان «شکار کبک» بررسی و تحلیل کند و به این سؤالات پاسخ دهد که چه عامل/عواملی در زندگی «قدرت» باعث می‌شود که کودکی معصوم به قاتلِ سریالیِ بی‌رحمی تبدیل گردد که به‌راحتی قربانیانش را به کام مرگ می‌کشاند. آیا فقدان مادر رقم‌زنندهٔ این سرنوشت شوم است یا نقش کم‌رنگ پدر؟ میزان تأثیر شخصیت منحرف «مراد» در این انحطاط تا چه اندازه است؟ نحوهٔ برخورد و تعامل قدرت با زنان نشان‌دهندهٔ کدام مشکل جدی در شخصیت اوست و این موضوع تا چه اندازه در انتخاب قربانیانش اثر گذاشته است؟

جست‌وجوی شواهد متنی برای پاسخ به این سؤالات نشان می‌دهد که محوری‌ترین موضوع در سیر انحطاط شخصیت قدرت که در روان‌شناسی لاکانی نیز اهمیت بالایی دارد، مفهوم «فقدان» است. قدرت که روزگاران شیرینی را با مادر سپری کرده است، به‌دلیل خطای پدر و با ضربهٔ بز نری که برای آبستن‌سازی بزهای ماده برای مدتی کوتاه وارد آغل منزل پدری او شده است، برای همیشه از حضور مادر محروم می‌شود؛ محرومیتی که اصلی‌ترین عامل فقدان در زندگی این شخصیت محسوب می‌شود. از سوی دیگر لاکان وداع سوژه با ساحت خیالیِ آمیختگی با مادر و ورود او به ساحت نمادین را مستلزم حضور پررنگ نام و قانون پدر می‌داند. اما نکته اینجاست که کم‌رنگ بودن نقش و تأثیر شخصیت پدر، پس از فقدان مادر، تا چه میزان در بروز مشکلات بعدی برای شخصیت «قدرت» اثرگذار بوده است؟ ارزیابی این سؤالات و پیش‌فرض‌ها با

در نظر گرفتن آرای ژاک لاکان، نویسندهٔ مقاله را به این نتیجه رسانده است که بیشتر مفاهیم ذکرشده از سوی این روان‌شناس در ترسیم فرایند سوبژکتیویته، در تحلیل سیر زندگانی شخصیت اصلی رمان «شکار کبک» کارآیی بالایی دارند.

براین اساس، وجود نشانه‌هایی همچون پیوند عمیق میان قدرت و مادر، تلاش پدر برای تسلط بر قدرت و جداکردن او از دامان مادر با تعابیری همچون بزرگ‌شدن، حضور «فالی» به‌عنوان دختری رؤیایی که خلأ و نبود او تا همیشه بر روح و روان قدرت اثر می‌گذرد، وجود شخصیت «مراد» با ویژگی‌های خاص و سیطرهٔ او بر زندگی و سرنوشت قدرت، ظهور «طلعت» و شیفتگی خاص قدرت بر او و نحوهٔ تعامل او با این شخصیت و نیز عناصری همچون بز نر پاکستانی و شخصیت عموی طلعت، همگی نشانه‌هایی هستند که نشان‌دهندهٔ قابلیت خوانش متن براساس رویکرد روان‌شناسانهٔ لاکان است.

پیشینه پژوهش

در دههٔ اخیر استفاده از دیدگاه‌های روان‌شناسانهٔ ژاک لاکان در تفسیر متون ادبی به‌شکل جدّی مورد توجه منتقدان ایرانی قرار گرفته و مقالات متعددی در این زمینه به نگارش درآمده است که از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: پاینده (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تلاش کرده است تا شعر «زمستان» از مهدی اخوان ثالث را با توجه به آرای لاکان نقد کند. نویسنده در مقالهٔ خود در پی آن بوده تا ضمن تشریح دیدگاه‌های لاکان در تکمیل نظریهٔ ناخودآگاه فروید، با استفاده از دو مفهوم لاکانی «ساحت خیالی» و «ساحت نمادین» متن شعر زمستان را مورد تحلیل قرار دهد. همچنین مرادی و همکاران (۱۳۹۷) طی مقاله‌ای با اتکا به آرای 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 دربارهٔ معشوق را در شعر یادشده مطابق مقولهٔ معشوق مطلق لاکانی دانسته‌اند. همچنین جلاله‌وند آلکامی (۱۳۹۳) نیز در مقاله‌ای به تشریح ویژگی‌های روانی راوی رمان بوف کور بر پایهٔ آراء لاکان و فروید در باب مفاهیمی چون رانهٔ مرگ و «ژوئی‌سانس» پرداخته است. نویسندهٔ 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 قابل توجه در زمینهٔ نقد آثار ادبی با رویکرد لاکانی، مقالهٔ زنجانبر و همکاران (۱۳۹۹) است که نویسندگان طی آن با استفاده از مفهوم مجاز و استعاره در نزد لاکان، داستان کودکانهٔ «یک داستان محشر» را تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که «دیگری بزرگ» اصلی‌ترین عامل ازهم‌گسیختن اتحاد مادر- کودک و شکل‌گیری سوبژکتیویته در ساحت نمادین است.

مبانی نظری

آن‌چیزی که تحت عنوان اندیشه‌های ژاک لاکان در محافل علمی روان‌شناسی و ادبیات مورد توجه قرار گرفته، دربردارندهٔ مفاهیم متعددی است که شرح تمامی آنها در این مجال نه ممکن است و نه ضروری. اما با توجه به مباحث مطرح در این مقاله، تلاش می‌شود برخی از این مفاهیم در همین بخش و برخی دیگر به فراخور موضوع و در اثنای تحلیل داستان تعریف و تشریح شوند:

ساحت‌های سه‌گانهٔ فرایند فردیت در سوژه

لاکان وجود سوژه‌ها را متشکل از سه وجه یا ساحت می‌داند: ساحت خیالی، ساحت نمادین و ساحت امر واقع. او پیوستگی این سه وجه مختلف را در وجود انسان به «گره برومه» همانند می‌کند «بدین‌معنا که عدم پیوستگی هر یک از آنها موجب ازهم‌پاشیدگی دو قطب دیگر می‌شود» (موللی، ۱۳۹۵: ۶۹).

ساحت خیالی

تعبیری است برای شرح دوران پیشاادیپی که در آن کودک انسان، هنوز به آن‌حد از درک دست نیافته است که بتواند میان امور عینی و ذهنی و نیز بین بدن خود و جهان خارج تفاوت قائل شود. در این دوران دریافت کودک از بدن خویش به شکل قطعه‌هایی منفک از هم است و امکان ترسیم تصویری یک‌دست از این اجزای جداازهم وجود ندارد. همین امر باعث می‌شود که کودک، بدن خود را در ادامهٔ بدن مادر فرض کند و این اتحاد و یکپارچگیِ وهمی، باعث ایجاد آرامشی بی‌حدوحصر در او می‌شود؛ به‌ویژه آنکه کودک این تجربهٔ اتحاد را به سایر اجزای هستی نیز تسرّی می‌دهد. «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).

لاکان هستهٔ محوری ساحت خیالی را مرحلهٔ آینه‌ای می‌داند. این مرحله که مابین ۶ تا ۱۸ ماهگی رخ می‌دهد، زمانی است که کودک برای اولین‌بار تصویر خود را در آینه می‌بیند و برای اولین‌بار حس یکپارچگی و تمامیت به او دست می‌دهد. همچنین در همین دوره است که کودک با توجه به نقش آینه به‌عنوان عنصری بیرونی در شکل‌دادن به تصویری یکپارچه از او، به نقش خطیر «دیگری» در رقم‌زدن هویّت فردی پی می‌برد. «به نظر لاکان ما به واکنش و شناخته‌شدن از سوی دیگران نیازمندیم... سوبژکتیویتهٔ ما در کنش متقابل با دیگران تعبیر و تفسیر می‌شود» (ایگلتون، ۹۴: ۱۸۷). نکتهٔ مهم درخصوص مرحلهٔ آینه‌ای آن است که احساس خوشایند یکپارچگیِ حاصل از همانندسازی با تصویر آینه، بعد از آگاهی از این حقیقت که نیاز کودک به مادر هنوز پابرجاست، از بین می‌رود. این مسئله برای اولین‌بار حس «فقدان» را در کودک برمی‌انگیزد. احساسی که پس از گذار به دوران نمادین، تبدیل به احساس محوری سوژه می‌شود.

ساحت نمادین

اگر در ساحت خیالی، مادر وجودی محوری است، ساحت نمادین عرصهٔ چیرگی نام و قانون پدر است. گذار کودک از دوران ادیپی، باعث می‌شود که اتحاد خیالی مادر-کودک، با حضور نام پدر از هم بگسلد. پدر نه‌تنها با ایجاد مانع در برابر میل کودک به مادر، اولین قانون را وضع می‌کند؛ بلکه سایر قوانین اجتماعی نیز به‌واسطهٔ چیرگی نام پدر، بر کودک تحمیل می‌شود. آشنایی با زبان مقدمهٔ ورود به این ساحت است. «در ظاهر امر، کودک در این مرحله بر قواعد زبان و نحوهٔ 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). اصل محوری ساحت نمادین چیرگی حس «فقدان» در سوژه است. حسی که حاصل ازدست‌رفتن آرامش اتحاد وهمی با مادر در ساحت خیالی است. کودک در این ساحت از طریق سازوکار درونی‌سازی نام و قانون پدر به‌عنوان دال مرکزی، تلاش می‌کند تا بر پراکندگی‌های وجودی خویش غلبه کند و حس انسجام و تمامیت را دیگرباره تجربه کند. خلأ پدر یا نقش‌آفرینی ضعیف او در این ساحت می‌تواند

کودک را در تعلیقی دائمی میان دال‌های فاقد مدلول سرگردان نماید.

امر واقع

امر واقع یکی از جذاب‌ترین و در عین‌حال دشوارترین مفاهیم اندیشهٔ لاکان است. نکتهٔ جالب ماجرا آنجاست که بدانیم لاکان خود در دوره‌های مختلف، تعریف این مفهوم را تغییر داده است و شاید یکی از دلایل دشواری درک آن، همین تغییرات باشد. در مرحلهٔ اول امر واقع به‌مثابه «هستی در خود»، یعنی موضوعی که در خارج از ساحت نام‌ها و نشانه‌ها قرار دارد، تعریف می‌شد. در ادامه لاکان از امر واقع به‌عنوان یکی از ساحت‌های سه‌گانه یاد کرد. در این وضعیت «امر واقع به‌عنوان چیزی که در جای خود می‌ماند، در تضاد با هر دو امر خیالی و نمادین بود... مادیت زمخت تقسیم‌ناپذیری که مقدم بر نمادسازی وجود دارد» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۴-۱۱۵). از سال ۱۹۶۴ به بعد امر واقع دچار تغییری عمده می‌شود. لاکان در این دوره با واردکردن مباحثی همچون تروما (روان‌ضربه)، رانهٔ مرگ و «ژوئی‌سانس» در تعریف امر واقع، امر واقع را به‌سان حفره‌ای در ساحت نمادین می‌داند که گاه‌وبی‌گاه از گوشه‌ای سربرمی‌آورد و نظم ساختگی این ساحت را به چالش می‌کشد. چیزی اضافه که «هرگز به‌طور کامل جذب امر نمادین و و واقعیت اجتماعی نمی‌شود» (همان: ۱۱۷).

ابژهٔ a کوچک

همان‌گونه که اشاره شد، ورود کودک به ساحت نمادین باعث ازهم‌پاشیدن توهم اتحاد با مادر می‌شود. این امر حسی عمیق از فقدان را در کودک بیدار می‌کند که رهایی از آن تنها در سایهٔ پناه‌بردن به «فانتزی» امکان‌پذیر است. فانتزی باعث تقویت دیگربارهٔ توهم تمامیت می‌شود و به‌مثابه مانعی مقابل انشقاق روانی سوژه عمل می‌کند. منشأ این فانتزی‌سازی میلی فاقد موضوع است که همواره به شکل تحریف‌شده در ابژه‌های میل انعکاس می‌یابد. «ابژهٔ 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). براین‌اساس میل در سوژهٔ میل‌ورزِ گرفتار فقدان، موضوع مشخصی ندارد؛ بلکه طی جست‌وجویی مداوم در میان

ابژه‌های (a) مختلف در آمدوشد است. تناقض ماجرا نیز در اینجاست که این ابژه درواقع هیچ‌چیز نیست و «صرفاً در ارتباط با میلی که متوجه آن است، به‌عنوان چیزی وجود دارد» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۲).

معشوق مطلق

معشوق مطلق حاصل امید همیشگی انسان برای بازگشت به وحدت و تمامیت دوران پیشاادیپی است. لاکان معشوق مطلق را مایهٔ اصلی حیات موجود زنده می‌داند، و البته این موضوع چیزی جز یاد حسرت‌آمیختهٔ مادر نیست. مادری که در فرایند گذار سوژه از ساحت خیالی به ساحت نمادین از او دریغ داشته شده است. به تعبیری می‌توان گفت معشوق مطلق اصلی‌ترین ابژهٔ علت میل است که سوژه آن را به‌شکل خیالی جانشین مادر می‌کند. «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، ۱۳۹۵: ۲۷۰).

ژوئی‌سانس

ژوئی‌سانس خدشه‌ای است در ایدهٔ اصل لذت فروید که بر اجتناب نوع انسان از درد و رنج تأکید دارد. این ایده برگرفته از تجربهٔ بیمارانی است که به‌شکلی وسواس‌گونه به مرور خاطرات و تجارب دردناک خود می‌پردازند. ژوئی‌سانس تجربه لذت آمیخته با درد است که «جانشین اتحاد گمشدهٔ کودک-مادر می‌شود» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۳۲).

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی از نوع تحلیل محتوا انجام پذیرفته و طی آن تلاش شده است تا با توجه به ایده‌های ژاک لاکان در زمینه‌های فرایند سوبژکتیویته، ساحت خیالی، ساحت نمادین، ژوئی‌سانس، استعاره‌های مادرانه و استعاره‌های پدرانه محتوای رمان «شکار کبک» از رضا زنگی‌آبادی مورد خوانش قرار گیرد. «در روش تحلیل محتوا تأکید خاصی بر تحلیل ویژگی‌های پیام‌های مستتر در متن‌ها وجود دارد» (حافظ‌نیا، ۱۳۹۷: ۷۷). ازآنجاکه پژوهش حاضر درجهت «معتبرساختن و گسترش‌دادن مفهومی

چارچوبِ نظریهٔ» (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۴) ژاک لاکان بـه نگـارش درآمـده، ذیـل روش تحلیل محتوای جهت‌دار قابل تعریف است. تبریـزی (۱۳۹۳)، ضـمن اسـتفاده از عنـوان «تحلیل محتوای هدایت‌شده» برای این نوع از پژوهش، آن را حاصل اسـتفاده از رهیافـت عقلی «قیاس» در روش تحلیل محتوا می‌داند.

خلاصهٔ داستان

شکار کبک روایت زندگی تلخ نوجوانی به نام قدرت است که علی‌رغـم پیونـد عمیـق محبت‌آمیزی که با مادر خود دارد، از سوی پدر، معلم و هم‌سالانش در مدرسه مـورد آزار و اذیت واقع می‌شود. رفتارهای آزاردهندهٔ پدر، تمسخر هم‌شـاگردی‌هـا و تحقیـر معلـم، آن‌قدر در نظر این کودک معصوم سنگین می‌آید که حتی محبت و حمایت مادر و دختر همسایه نیز نمی‌تواند او را به شرایط زندگی‌اش دلگرم کنـد. در ادامـه کـه خطـای پـدر، موجبات مرگ مادر باردارش را فراهم می‌آورد، همه‌چیز برای قدرت تمـام‌شـده بـه نظـر می‌رسد و در این میان ورود ناخواستهٔ زن‌بابا و برادرش مراد، شـرایط را دشـوارتر از قبـل می‌سازد. مراد که نقش دایی نداشته را برای قدرت بازی می‌کند، با سوءاستفاده از اعتماد دیگران، این کودک معصوم را فدای امیال منحرف خود می‌سازد و بـه او آزار مـی‌رسـاند. آزاری که جسم و روح قدرت را بـرای همیشـه جریحـه‌دار مـی‌سـازد و زنـدگی او را بـه پویه‌ای مداوم و بی‌حاصل برای انتقام تبدیل می‌کند. قدرت بعد از مرگ مادر و آزار مراد، خانه و کاشانه‌اش را رها و به شهر دیگری نقل مکان می‌کند. شرایط جدید قدرت کـه بـا اعتیاد او همراه است، به‌تدریج او را به قـاتلی بـی‌رحـم و سـریالی مبـدّل مـی‌سـازد کـه قربانیان خود را از میان زنان بی‌پناه انتخاب می‌کند. اولین قربانی‌اش پیرزنـی اسـت کـه اتاقی از منزلش را به او اجاره داده است. قـدرت بعـد از کشـتن پیـرزن عاشـق دختـر او می‌شود؛ عشقی که هرگز به سرانجام نمی‌رسد و اتفاقاً بر سـرعت انحطـاط اخلاقـی ایـن شخصیت می‌افزاید؛ تاآنجاکه درنهایت معشوق نیـز قربـانی میـل سـیری‌ناپـذیرش بـرای کشتن می‌شود. در انتها نیز در جریان یکی از قتل‌هایش به دست مأموران پلیس گرفتـار می‌آید و با توجه به سابقهٔ سیاهش به اعدام محکوم و در زادگاهش در برابر چشمان پدر، مراد و هم‌ولایتی‌هایش به دار مجازات آویخته می‌شود.

تحلیل داستان «شکار کبک» براساس مفاهیم لاکانی

دوران بودن با مادر، بازتولید آرامش ساحت خیالی

همانگونه‌که پیشتر اشاره شد، ساحت خیالی، ساحت آمیختگی کودک و مادر است. کودک که در این دوره قائل به تمایز میان خود و دیگری نیست و وجود خویش را منضم به وجود مادر می‌داند. مادر در روان‌شناسی لاکان «سوژهٔ ازلی تقاضا» ست و بیشتر تلاش و دغدغهٔ سوژه در طول دوران زندگی بازیابی میل مادر است. به‌شکلی که می‌توان گفت تلاش برای تکرار لذت آمیختگی دوران خیالی و همچنین یافتن جانشین‌هایی برای پرکردن فقدان مادر، اساسی‌ترین دغدغه در طول زندگی سوژه‌های انسانی است.

در دوره‌ای که کودک توانی برای مراقبت از خویش ندارد، مادر تمام هم‌وغم خود را مصروف نگهبانی از او و فراهم‌آوردن شرایط بهینه برای رشدش می‌کند و کودک این تکاپو و فداکاری‌های مادرانه را نشانه‌ای از عشق مادر به خود قلمداد می‌کند؛ ازهمین‌رو نبود مادر به‌مثابه فقدان این عشق به حساب می‌آید. ازهمین‌جاست که فرایند جانشین‌سازی آغاز می‌شود.

بخش‌های آغازین رمان «شکار کبک»، درست همانند دوران پیشاادیپی کودک انسان، مملو از لحظات آمیختگی محبت‌آمیز میان مادر و قدرت است. قدرت که با مرور خاطرهٔ بیماری دوران کودکی خود به گذشته‌ها پرتاب می‌شود، به یاد می‌آورد که در آن شب تب‌آلود، مادر چگونه بعد از خوراندن جوشاندهٔ گل ختمی، «آرام به طرف لامپا رفت و آن را فوت کرد. اتاق تاریک شد و فقط نور لرزان شعله‌های آتش بر زمینهٔ سیاه و دودزدهٔ اتاق می‌رقصید. مادر کنار قدرت خزید؛ قدرت خودش را به مادر چسباند. که گرم بود. مادر دست پشت قدرت گذاشت و او را به خود فشرد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۴)، چند صحنه بعد نیز هنگامی‌که قدرت شرمسار از اشتباه خود در کلاس درس و بعد از آنکه مدتی را در خرابه‌های اطراف روستا در تنهایی گذرانده است، به نزد مادرش بازمی‌گردد. مادر با وجود آنکه از اشتباه فرزندش آگاه است، بدون هیچ شماتتی «قدرت را آغوش گرفت... [قدرت] نگاه به چشمان مادر کرد. خودش را محکم به شکم برآمدهٔ او چسباند. مادر او را به خودش فشرد. هیچ کاری غیر از گریه‌کردن از قدرت برنمی‌آمد. مادر دست روی سر او کشید: کجا رفته بودی؟ می‌اومدی پیش خودم. همانطور به مادر چسبیده بود و

خیال نداشت او را رها کند» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۹).

رفتن قدرت به همراه پدر برای آوردن بز نری که قرار بود از طریق جفت‌گیری با بزهای پدر، نژاد برتر خود را تکثیر کند، در دل او هراس می‌افکند اما وقتی از روی موتور به عقب نگاه می‌کند و مادر را می‌بیند که چارقد سفیدش «در باد می‌رقصید» (همان: ۲۵)، آرام می‌شود. وقتی هم که با خستگی بسیار به دلیل مقاومت در برابر تقلاهای بز نر به خانه برمی‌گردد، مادر به او که در حالت خواب است نزدیک می‌شود، می‌بوسدش، در آغوشش می‌گیرد، پس گردنش و سرش را به سینه‌اش می‌چسباند، به‌شکلی که «گرمای نفس قدرت رفت توی تنش... و مادر میان خواب‌وبیداری هی دست‌وپا زد و هی قدرت را بوسید» (همان: ۲۸).

ضربهٔ شاخ بز نر به شکم مادر باردار قدرت، برای همیشه فرزند را از آرامش آغوش مادر دور می‌کند. وقتی قدرت به خانه برمی‌گردد مادر را غرق در خون می‌بیند؛ «لب‌های مادر تکان خورد... سعی کرد او را به طرف خودش بکشد. قدرت صورتش را به مادر نزدیک کرد و مادر لب‌های خشکش را به گونهٔ او چسباند؛ انگار چندساعت مقاومت کرده بود تا پسرش را ببیند» (همان: ۳۰). همین مهربانی‌های بی‌حدوحصر است که اجازه نمی‌دهد قدرت با مرگ مادرش کنار بیاید و مدام رؤیای بازگشت او را می‌بیند (همان: ۳۱).

بعد از مادر همه‌چیز برای قدرت بی‌معنی می‌شود؛ «دلش می‌خواست بمیرد، به مدرسه نرود، پدر نداشته باشد، بز گوشهٔ حیاط نباشد، غذا نباشد، آب نباشد، آبادی نباشد، هیچ‌چیز نباشد و قدرت هم نباشد» (همان: ۳۳). در این میان چادرنماز مادر، تنها عنصری است که برای قدرت یادآور مهر و محبت و رؤیای آرامشِ بودن در کنار اوست. چادری که بعدها لمس آن از سوی زن‌بابا، آن‌قدر بر قدرت سنگین می‌آید که از فرط عصبانیت لگدی را نثار او می‌کند، گیس بافتهٔ او را با نهایت توان می‌کشد و چون به آرامش نمی‌رسد، لباس‌های زن‌بابا را در تنور به آتش می‌کشد (همان: ۵۵-۵۶). وقتی هم که از آن شب‌های کابوس‌وار بودن در خانهٔ مراد و تجاوز مراد به این کودک دست‌وپابسته به خانه برمی‌گردد، بدون هیچ حرفی «رفت سراغ رواناز همیشگی‌اش؛ چادرنماز مادر. قدرت هنوز می‌توانست بوی مادرش را از لابه‌لای پارچه حس کند و به

درون بکشد... آمد گوشهٔ صفّه خوابید و چادر را روی خودش کشید» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۵۳).

یادگارهای مادر و آنگونه که لاکان اشاره می‌کند، یادمان‌های لذت ساحت خیالی، در تمام طول زندگی، همراه قدرت هستند و گاه‌وبی‌گاه از میان خاطرات او سربرمی‌آورند؛ مثلاً یک‌بار که قدرت به میان دشت می‌رود و گل‌های ختمی را می‌بیند، به یاد روزی می‌افتد که«میان ختمی‌ها می‌دوید. دستش به نوک بوتهٔ بزرگ نمی‌رسید. مادر بلندش کرد. گل را چید و خندید» (۷۵). با مرور این خاطره، «دست‌هایش را روی زانوهایش گذاشت و صورتش را روی دست‌ها و بی‌صدا گریه کرد» (همان).

ابژهٔ a کوچک (جانشینان ابژهٔ ازدست‌رفتهٔ مادر)

پیش از این اشاره شد اصلی‌ترین ویژگی سوژه‌ای که ساحت خیالی را پشت سر می‌گذارد و وارد ساحت نمادین می‌شود، حس فقدانی است که همواره همراه اوست. فقدانی که همچون حفره‌هایی عمیق وجود او را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. ابژهٔ a کوچک بازنمایی‌کنندهٔ این حس فقدان همیشگی است. ابژه‌ای که میل سوژه در ساحت نمادین همواره معطوف به یافتن اوست؛ درحالی‌که وصول به آن در ساحت نمادها امری دست‌نیافتنی و دیریاب است. در نگاه لاکان «میل عبارت از میل به چیزی است که گم شده است و بنابراین میل‌ورزیدن با جست‌وجوی مداوم ابژهٔ گمشده توأم است» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۱). براین‌اساس تلاش سوژه برای پرکردن حس فقدانِ ساحت نمادین، تلاشی بی‌ثمر است که عملاً باعث سرگردانی او در میان ابژه‌های مختلف خواهد بود.

در داستان «شکار کبک» دو شخصیت را می‌توان مصداق ابژهٔ a کوچک دانست. اولی «فالی» و دومی «طلعت». فالی دختری است که به همراه مادرش در همسایگی قدرت زندگی می‌کند. آشنایی قدرت و فالی از زمان حیات مادر آغاز می‌شود؛ اما کارکرد اصلی این شخصیت زمانی پدیدار می‌شود که مادر از دست می‌رود و حس فقدان مادر تمامی زندگی قدرت را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

«فالی» اصلی‌ترین ابژهٔ جانشین مادر در ساحت نمادین

فالی از همان دوران کودکی آن‌قدر برای قدرت مهم است که وقتی برای مدرسه‌رفتن به دنبال او نمی‌آید، دچار اضطراب می‌شود چرا که «هم آمدنش ناراحتش می‌کرد و هم

نیامدنش» (۲۲). روز اولی هم که مادر قدرت می‌میرد، فالی پیش او می‌آید و برای آرام‌کردن دل او از ترفندی کودکانه استفاده می‌کند: «سرش را جلو قدرت خم کرد: اگه می‌خوای موهامو بکشی، بکش» (هومر، ۱۳۹۶: ۳۱). در روز خاک‌سپاری مادر نیز شاهدیم که فالی مادر خود را مجبور می‌کند «قدرت را در آغوش بگیرد و اشک او را با چادرش پاک کند» (همان: ۳۰). در بخشی دیگر قدرت، ویژگی‌های مادرش را در وجود فالی می‌بیند و اعتقاد دارد «تو دستت سبزه، مثل ننه‌م» (۴۰). گرچه بلایی که «مراد» بر سر قدرت می‌آورد، آن‌قدر وجود او را مملو از خشم و کینه می‌کند که به بسیاری از وقایع و حقایق اطرافش، ازجمله فالی، بی‌توجه می‌شود و این بی‌توجهی باعث دورشدن این دو از یکدیگر می‌شود؛ اما قدرت تا آخرین روزهای زندگی به فالی می‌اندیشد و به هر بهانه او را یاد می‌کند.

اگر با انگاره‌های لاکانی به مسئلهٔ ارتباط قدرت و فالی بنگریم، باید گفت فالی اولین ابژه در ساحت نمادهاست که میل قدرت متوجه اوست و تلاش می‌کند تا او را جانشین حس فقدان مادر سازد؛ اما ورود شخصیت «مراد» -که اصلی‌ترین مصداق آسیب‌های ساحت نمادین به قدرت است-، باعث محرومیت او از فالی می‌شود. به تعبیری، مراد کارکرد نام و قانون پدر را داراست و با حضور خود، قدرت را از داشتن فالی که استعاره‌ای از تمامی خوشی‌های دوران پیشاادیپی است، محروم می‌کند. شخصیت مراد که در ظاهر فردی محبوب و بذله‌گوست، باطنی پر از کینه و تیرگی دارد. او در اولین ملاقات خود با فالی و قدرت، به‌قدری خود را محبوب نشان می‌دهد، که دل فالی را به دست می‌آورد و بعدها هرچقدر که قدرت تلاش می‌کند تا دختر را از دوست‌داشتن و ازدواج با مراد بازدارد، حرفش به جایی نمی‌رسد. او ملتمسانه از فالی می‌خواهد زن مراد نشود، اما «فالی از کار قدرت که اشک در چشمانش حلقه زده بود و التماس می‌کرد سردرنمی‌آورد. او مراد را در ذهنش همان‌طور که می‌خواست ساخته بود» (همان: ۶۸).

فالی با مراد ازدواج می‌کند و برای همیشه حسرت داشتنش را بر دل قدرت می‌گذارد. همان‌گونه که بعد از این نیز اشاره خواهد شد، مراد یکی از مصادیق نام پدر در ساحت نمادین است. حقیقتی که بر ساحت نمادها حاکمیت دارد و خواست و ارادهٔ خود را بر سوژه‌ها تحمیل می‌کند. به تعبیری فالی تنها یادگار حقیقی دوران اتحاد

قدرت با وجود مادر است که حتی می‌توان او را تجسمی از معشوق حقیقی یا مطلوب مطلق لاکانی دانست. چیزی که ساحت نمادین آن را همانند مادر از سوژه دریغ می‌دارد و سوژه در عمق وجود خود، فقدان آن را حس می‌کند و از همین‌روست که بعدها و در زمان رابطه با «طلعت»، قدرت مدام به یاد او می‌افتد و خود را مورد شماتت قرار می‌دهد که «چرا از دستش داده بود؟» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۰).

«طلعت» ابژهٔ بازنمایی‌کنندهٔ ژوئی‌سانس

گذشته از فالی، شخصیت دیگری که می‌توان از او با عنوان یکی از ابژه‌های جانشین مادر در ساحت نمادین یاد کرد، «طلعت» است. دختری شهری که در اوج تنهایی و غربت قدرت پدیدار می‌شود و باعث رقم‌خوردن تجربه‌های جدیدی برای او می‌شود؛ به‌شکلی که قدرت بسیاری از ناخرسندی‌ها و خاطرات بد خود را به بوتهٔ فراموشی می‌سپارد و پس از مدت‌ها احساس آرامش را در خود می‌یابد. اما مسئله اینجاست که حضور طلعت در زندگی قدرت، به چاقویی دولبه می‌ماند، هم به او عشق، آرامش و لذت می‌دهد و هم اینکه با رفتارهای متناقض و چندوجهی خود، باعث بروز شخصیتی جدید در وجود قدرت می‌شود. به تعبیری اگر فالی را معشوق مطلق جانشین ابژهٔ ازدست‌رفتهٔ مادر در ساحت نمادین بدانیم، طلعت جانشینی است با ابعاد شیطانی.

قدرت در مواجهه با طلعت «انگار با چند زن روبه‌رو بود» (همان: ۱۰۹)؛ زنی با ابعاد مختلف که هم اوج لذت را به قدرت می‌چشاند و هم اینکه با بی‌توجهی‌هایش، کام او را بسیار تلخ می‌کند. زمانی مانند فرشته‌ای در خانهٔ قدرت پدیدار می‌شود و با کارهایش حس امنیت و آرامش دوران بودن با مادر را برای او زنده می‌کند و زمانی دیگر با بدترین الفاظ قدرت را تحقیر می‌کند. قدرت نیز درقبال این زن احساسات متناقض و متعارضی دارد؛ گاه او را معشوق حقیقی‌ای می‌داند که با تمام وجود طالب اوست و زمانی دیگر آرزوی مرگ او را در سر می‌پروراند. معجون ناهمگونی از عشق و تنفر، رنج و لذت، شک و اعتماد؛ چیزی شبیه «ژوئی‌سانس» لاکانی.

طلعت درست شب کشته‌شدن پیرزن صاحب‌خانه توسط قدرت وارد داستان می‌شود. او که چندان رابطهٔ حسنه‌ای با مادرش ندارد، بعد از تلفن قدرت به منزل او می‌آید. بعد از آن‌شب، قدرت با تمام وجود شیفتهٔ طلعت می‌شود و سؤالات و دغدغه‌های بسیاری به

ذهنش هجوم می‌آورد: «نیاز داشت با زن حرف بزند. تمام فکر و ذکرش روی زنی متمرکز بود که معلوم نبود کجاست. در خانه‌اش؟ خانهٔ عمویش؟ تنها در این شهر چه می‌کند؟» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۰۴). کمی بعد، قدرت در خیالاتش «با زن ازدواج کرد» (همان)؛ ازهمین‌رو تصمیم می‌گیرد از او خواستگاری کند. چراکه «طلعت زیباترین زنی بود که تابه‌حال دیده بود؟ ... مهربان بود، خیلی مهربان» (همان: ۱۰۵).

در تمام مدتی که قدرت مشغول خیال‌پردازی دربارهٔ طلعت است، این زن تنها دوبار آن‌هم برای ساعاتی کوتاه به منزل مادر -که قدرت در آنجا ساکن است- سر می‌زند. در همین مراجعت‌های کوتاه، قدرت بعد از اظهار عشق، به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. جواب طلعت اما بسیار صریح است: «به عقلتم نمی‌رسه که فکر کنی من چندسال از تو بزرگ‌ترم. بچه‌دارم نمی‌شم. استعداد مادرشدنم ندارم؛ یعنی نمی‌تونم نقش ننهٔ تو رو بازی کنم. شیرفهم شد؟» (همان: ۱۱۰). این پاسخ نشان می‌دهد که طلعت به‌خوبی می‌داند که قدرت در پی آن است تا با تعلق خاطر و ازدواج با او، جایگزینی برای مادرش بیابد، امری که در ذهن طلعت امکان‌پذیر نیست.

در ادامه اصرارهای مداوم قدرت باعث می‌شود که طلعت پیشنهاد او را بپذیرد، البته مشروط به اینکه «اگه پسر خوبی بشی، اگه ترک کنی، اگه کار پیدا کنی» (همان: ۱۱۶). این وعدهٔ ازدواج، با تجربهٔ صبحی رؤیاگون همراه می‌شود که در آن «کسی جای سوختگی را نوازش می‌کرد. خیلی طول کشید تا قدرت کاملا بیدار شود و ببیند صبح شده و طلعت بالای سرش نشسته است و آرام رد سوختگی صورتش را نوازش می‌کند و لبخندی روی لب دارد که تمام ترس و وحشت قدرت را محو می‌کند» (همان: ۱۲۱). در سراسر داستان «شکار کبک» بعد از مرگ مادر قدرت، هیچ تصویر و اتفاق خوشایندی قابل مشاهده نیست؛ مگر همین صبح خاص که در آن طلعت کارهایی را می‌کند که در ذهن قدرت، تصاویر آرامش‌بخش دوران حضور مادر بیدار می‌شود. تجربه‌ای که در طول داستان بارها و بارها در ذهن قدرت مرور می‌شود و او «صبحی را به یاد آورد که با صدای طلعت و عبور انگشتان او از لابه‌لای موهایش بیدار شده بود: آرزویی دور و دراز، صحنه‌ای که بارها و بارها در موقعیت‌های مختلف به ذهنش هجوم می‌آورد» (همان: ۱۳۵).

اگرچه شک‌ها، حسادت‌ها و رفتارهای هیستریک قدرت از سویی و حالات متناقض و ابعاد ناهمگون شخصیتی طلعت از سوی دیگر، امکان شکل‌گیری و امتداد رابطهٔ این دو را سلب می‌کند و درنهایت قدرت، معشوقش را با روسری خفه می‌کند (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۴)؛ اما بی‌گمان یکی از نقاط عطف فرایند تبدیل قدرت به قاتلی روان‌رنجور و بی‌رحم، حضور طلعت در زندگی اوست.

نوع توجه قدرت به طلعت ملغمه‌ای از احساسات متناقض است؛ هرگاه او را می‌بیند دچار سحر حضورش می‌شود و نمی‌داند «چه جادویی در وجود این زن است که با دیدن او تمام خشم و عصبانیتش نیست می‌شد» (همان: ۱۲۱)؛ در مواجهه با او تمام حرف‌هایش را فراموش می‌کند و «همانطور خیره به زن» (۱۰۸) می‌ماند. وقتی زن با او تحکم می‌کند (همان: ۱۰۸) و به او بدوبیراه می‌گوید (همان: ۱۰۹)، طوری در برابر او مچاله می‌شود (همان: ۱۰۹) که تنها قادر است از لفظ «چشم» استفاده کند(همان: ۱۱۰). یک‌بار هم که به دلیل توهین طلعت به مادرش (۱۲۳) در برابر او می‌ایستد، بلافاصله با بدترین توهین‌ها به خودش از او معذرت‌خواهی می‌کند (همان).

قهقهه‌های گاه‌وبی‌گاه این زن در برابر خواست‌ها و اظهارمحبت‌های قدرت از دیگر نکات قابل توجه دربارهٔ اوست: «قدرت دوباره همهٔ توانش را جمع کرد و گفت: من شما رو دوست دارم. زن قهقهه‌ای زد و حرف قدرت ناتمام ماند» (همان:۱۱۰ و نیز ۱۲۱، ۱۳۶-۱۳۷). اما همین زن آن‌قدر حس مثبت به او ارزانی می‌کند که با کمترین توجه‌هایش تصمیم می‌گیرد سبک زندگی‌اش را تغییر بدهد، خود را لایق وصال او کند و به‌حدی حالش خوب می‌شود که در نظرش حتی «دیگر جای سوختگی روی گونه‌اش هم چندان زشت به نظر نمی‌آید» (همان: ۱۱۶).

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، یکی از مفاهیم قابل توجه در اندیشهٔ ژاک لاکان، مفهوم ژوئی‌سانس است. لذتی خاصی که آمیخته با درد و رنج است. مفهومی که برگرفته از آرای فروید در برخورد با بیمارانی بود که تجربه‌های دردناک خود را به‌شکلی وسواس‌گونه مرور می‌کردند. فروید این حالت را برخاسته از فشار رانهٔ مرگ می‌دانست. رانه‌ای که از میل شدید سوژه‌ها برای بازگشت به آرامش آغازینِ پیش از وجودیافتن حکایت می‌کرد. به همین خاطر است که فروید با گذر از ایدهٔ اصل لذت، از تعبیر

فراسوی اصل لذت برای توجیه این رانهٔ قوی بهره می‌جوید. لاکان با ایجاد تغییری اندک در مفهوم فرویدی رانهٔ مرگ، برعکس او که قائل بود هدف اصلی انسان در زندگی، یافتن مسیری به سوی مرگ است، اعلام می‌کند: «ما نه به سوی مرگ بلکه به‌موجب مرگ به حرکت درمی‌آییم» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۴). براین‌اساس در نگاه لاکان رانهٔ مرگ حاصل هراس انسان از به‌هم‌ریختن نظم ساحت نمادین است. این هراس باعث می‌شود انسان به تجارب دردناکی تن بدهد که حاصل تکرار مکانیکی رنج‌هاست. به‌شکلی که سوژه از تکرار این تجارب دردناک لذت می‌برد. لذتی دردناک که از مواجههٔ سوژه با «امر واقع» جلوگیری می‌کند.

طلعت برای قدرت حکم همین لذت دردناک را دارد. پیش از طلعت، یادمان‌های سهمگینی از گذشته به ذهن او هجوم می‌آوردند که آرامش را از او می‌گرفتند؛ یاد محبت‌های مادر، ظلم پدر، تجاوز مراد، تعدی خاور به جایگاه مادر، دوقلوهایی که حس حسادت را در او برمی‌انگیختند، ازدست‌رفتن فالی و کشته‌شدن دو همدم اصلی تنهایی‌هایش یعنی سگ‌هایی که اولی به دست پدر زنده‌به‌گور شد و دومی در آتشی که مراد افروخت، سوخت؛ اما با آمدن طلعت همهٔ این خاطرات دردناک که آرامش او را به‌هم می‌ریزند، رخت برمی‌بندند و آرامش جای آنها را می‌گیرد. اما به‌محض اینکه طلعت از او رویگردان می‌شود، «دوباره همهٔ آدم‌هایی که حالش را بد می‌کردند هجوم آوردند» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۲۰).

ازهمین‌روست که قدرت هراندازه که در مواجهه با طلعت احساس حقارت و حسادت می‌کند و هراندازه که مورد بی‌توجهی او واقع می‌شود و از رفت‌وآمدهای مشکوکش دچار تشویش می‌گردد، نمی‌تواند دست از سر او بردارد. حضور طلعت به‌عنوان جانشین عیش ازدست‌رفتهٔ مادر، به او حس کاذب یکپارچگی و اتحاد دوران خیالی را می‌دهد؛ اما در نگاه لاکان این لذتِ به‌رنج‌آمیخته، به‌هیچ‌روی نمی‌تواند خلأ عیش مفقود را پر کند؛ چراکه «در عمل رانشی، مطلوب، کسب یا تصاحب نمی‌شود، زیرا کارکرد آن چیزی جز ایجاد رانش نیست» (موللی، ۱۳۹۵: ۴۱)؛ درنتیجه حاصل سوژه از گرفتارشدن در چرخهٔ باطل تکرار تجارب دردناک، چیزی نیست جز میل به خشونت و پرخاش. موضوع قتل نامادری توسط قدرت، دقیقاً در حیص‌وبیصِ بیم‌وامید رابطه با طلعت رخ می‌دهد و در

همین برهه است که «چهرهٔ دیگری از خودش به او [قدرت] رو نشان داده بود؛ چهره‌ای غریبه. آرام نشسته بود و سعی می‌کرد آن چهره را به‌جا آورد و مطمئن شود که خود خودش بوده که چند دقیقهٔ قبل چارقد را دور گردن خاور انداخته و آن‌قدر از دوطرف کشیده تا...» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۲۷).

در پایان این بخش لازم به ذکر است که تشابه نقش فالی و طلعت، به‌عنوان جانشینان مادر در ساحت نمادین، موضوعی است که در خواب‌های قدرت نیز بازنمایی می‌شود: «فالی پشت‌بام ایستاد بود و نگاه او می‌کرد، باد چادرش را می‌رقصاند. بعد از روی بام پرید و افتاد جلو قدرت و با چشمان بی‌رمق نگاه او کرد؛... قدرت نگاهش کرد، دیگر فالی نبود، طلعت بود» (همان: ۱۲۰).

خاور (زن‌بابا) جانشین مادر در عالم حقیقت و مختل‌کنندهٔ فرایند سوگواری

مدتی کوتاه بعد از مرگ مادر، وقتی قدرت از مدرسه به خانه برمی‌گردد، با زنی روبه‌رو می‌شود که به قول عمه آمده است که برای او مادری کند (همان: ۴۰) زنی که در برخورد اول «بویش نه بوی بهار بود و نه بوی اسپند و کندر» (همان)؛ بوهایی که روزهای خوش بودن در کنار مادر را برای قدرت زنده می‌کرد. همراه با ورود این زن، برادر او نیز وارد زندگی آنها می‌شود و این شخصیت همان کسی است که زندگی قدرت را به تباهی می‌کشاند. اگرچه این زن جدید از هیچ مهربانی و مدارایی در حق قدرت محابایی ندارد؛ اما انتساب او به برادرش «مراد» هرگز شرایط را برای بهبود رابطهٔ نامادری و پسرخوانده فراهم نمی‌سازد.

قدرت یقین دارد که «این زن کثیف و نجس است؛ به هرچه هم دست بزند کثیف می‌شود» (همان: ۵۲) و او را مانعی سخت در برابر محبت پدر می‌داند (همان: ۵۳)؛ ازهمین‌رو هراندازه که زن در جهت محبت و دلداری اوست (همان: ۴۰ و ۵۱)، قدرت برعکس مسیر کینه‌ورزی و دشمنی را پیش می‌گیرد.

همان‌گونه که اشاره شد، اصلی‌ترین دلیل دشمنی قدرت با خاور، ظلمی است که برادر خاور -مراد- در حق او انجام می‌دهد. مراد که در آغاز در هیئت دایی‌ای مهربان، اعتماد قدرت را به خود جلب کرده بود، در ادامه بدترین کابوس‌ها را برای او رقم می‌زند. ازهمین‌رو به هر بهانه‌ای به یاد شباهت این دو می‌افتد و کینه‌ای را که به برادر دارد، نثار

خواهر می‌کند. او که در عالم خیال‌پردازی سبیل مراد را برمی‌دارد و پشت لب خاور می‌گذارد، و روسری دومی را برمی‌دارد و موهایش را کوتاه می‌کند و پی به شباهت عجیب این‌دو می‌برد (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۶۲)، و خواهر را «نیمهٔ احمق و مسخرهٔ مراد» (همان: ۱۲۷) می‌داند، از بوسهٔ خاور بر روی گونه‌اش چنان چندشش می‌شود که تمام تنش به لرزه می‌افتد و آن‌قدر جای بوسه را با دست پاک می‌کند که صورتش ملتهب و زخمی می‌شود (همان: ۵۶)، همین کینه باعث بروز میل مبهمی در وجود اوست که خواهان آزاردادن خاور است (همان: ۶۶).

اما، اگر بخواهیم با مفاهیم لاکانی به این موضوع بپردازیم، شاید با دلایل جدی‌تری برای دشمنی قدرت نسبت به خاور مواجه شویم. به‌ویژه آنکه حضور خاور در کابوس‌های قدرت بسیار پررنگ است. قدرت «نفرت و کینه‌ای از زن‌بابا به دل گرفته بود» (همان: ۱۲۰) که با مشی مهربانانه و محبت‌های بی‌دریغ خاور مناسبتی ندارد و خواننده با این سؤال مواجه است که چرا تا این اندازه «هجوم خیالات مربوط به زن‌بابا» (همان: ۱۳۶) قدرت را آزار می‌دهد تاآنجاکه با بی‌رحمی تمام و رفتاری مالیخولیایی «چارقد را دور گردن خاور انداخت و آن‌قدر از دوطرف کشید تا...» (همان: ۱۲۷) و بعدها حتی از یاد این قتل آن‌قدر خشنود است که «در خیالش خاور را کود پرقوتی تصور می‌کرد که ممکن است درخت را از پرقوتی بخشکاند» (همان: ۱۳۰).

لاکان در تکمیل مباحث فروید در مقالهٔ «ماتم و ماخولیا» (۱۳۸۲: ۱۰۱-۸۳)، که به تشریح علایل تعلل هملت شکسپیر در ستاندن انتقام پدرش از مادر اختصاص دارد، نکاتی را ذکر می‌کند که می‌تواند در تفسیر علل کینه و رفتار مالیخولیایی قدرت در قبال زن‌بابا راه‌گشا باشد. از نظر فروید در این مقاله، تکمیل فرایند سوگواری در فرد، «طی طریقی است که به گذشت از آنچه از دست رفته می‌انجامد و به فرد اجازه می‌دهد تا لیبیدو و آرزومندی خود را بالاخره به مطلوبات دیگری انتقال دهد» (موللی، ۱۳۹۵: ۱۲۹). براین اساس فرد سوگوار در ابتدا میل خود را بر ابژهٔ ازدست‌رفته متمرکز می‌کند و این امر باعث تثبیت میل سوژه بر ابژه می‌شود. پس از این مرحله به‌واسطهٔ تکمیل فرایند سوگواری، میل سوژه از انحصار ابژه آزاد می‌شود و سوژه می‌تواند میل خود را

متوجه سایر ابژه‌ها نماید. اگر این مسیر به‌درستی طی نشود، «سوگواری به مالیخولیا بدل می‌شود» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۱). لاکان معتقد است در داستان شکسپیر، به دلیل ازدواج زودهنگام شخصیت مادر، هملت، فرایند سوگواری را به‌شکل کامل پشت‌سر نمی‌گذارد و این مسئله توقف میل هملت را بر ابژهٔ ازدست‌رفته با مشکل مواجه می‌سازد.

در داستان «شکار کبک» نیز اقدام زودهنگام پدر برای انتخاب جانشین برای مادر، امکان تکمیل فرایند سوگواری را در او با مشکل مواجه می‌سازد. قدرت به اندازهٔ کافی فرصت ندارد تا از میل خود نسبت به مادر دست بکشد و فرد دیگری را به‌جای او برگزیند. ضربه‌ای که از این موضوع به او وارد می‌شود، نه‌تنها باعث ایجاد احساس کینه نسبت به زن‌بابا می‌گردد، بلکه رابطهٔ او را با فالی نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. چراکه عدم امکان توقف میل به ابژهٔ مادر، او را در انتخاب جانشین دیگری برای این سوژهٔ ازدست‌رفته، با مشکل مواجه می‌کند. شاید این جملهٔ کلیدی در رمان نشان‌دهندهٔ همین حقیقت است: «همه‌چیز را از دست داده بود؛ مادرش، پدرش، فالی. اجازه داده بود مراد و زن‌بابا بیایند و همه‌چیز را از او بگیرند» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۲۴). ورود نابه‌هنگام زن‌بابا و برادرش مراد، همه‌چیز را از قدرت می‌گیرد؛ مادرش، پدرش و فالی.

پدر حقیقی و استعاره‌های پدری در داستان

ارتباط قدرت با پدر حقیقی

اگرچه در سراسر رمان «شکار کبک»، پدر قدرت حضور چشم‌گیری ندارد؛ یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های ذهنی قدرت، پدر و نقش او در ازدست‌رفتن مادر و روزهای خوش پیوستگی با اوست. از همان آغاز داستان، خواننده پی می‌برد که میان پدر و پسر، رابطهٔ خوبی وجود ندارد. در موضوع بیماری قدرت در ابتدای رمان، هر اندازه که مادر مهربانانه در پی دلجویی و تیمار فرزند است، پدر موضعی سخت دارد و معتقد است توجه بیش‌ازاندازهٔ مادر، مانع بزرگ‌شدن قدرت است. در ادامه وقتی قدرت مجبور می‌شود که همراه پدر برای آوردن نَری (بز نر) به مزرعهٔ یکی از دوستان پدر برود، با این جملات روبه‌رو هستیم: «با اینکه دلش نمی‌خواست اما کمر پدر را محکم گرفته بود و توی دلش هرچه فحش بلد بود به او می‌داد.... پدر شروع به آوازخواندن کرد. آوازش در صدای موتور و باد گم می‌شد و قدرت نمی‌فهمید چه می‌خواند، اما هرچه که می‌خواند او را

عصبانی‌تر می‌کرد و فحش‌های بیشتری به یادش می‌آمد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۲۵).

طبیعی است که این کینه که می‌تواند با عقدهٔ ادیپ فرویدی قابل توجیه باشد، بعد از ماجرای مرگ مادر به‌واسطهٔ ضربهٔ شاخ بز نر، بیشتر از پیش می‌شود؛ چراکه قدرت شکی ندارد «پدر باعث مرگ مادر شده بود با آن نَری لعنتی» (همان: ۳۱). اولین مواجههٔ پدر و پسر بعد از مرگ مادر نیز مؤید این واقعیت است که در نگاه قدرت، پدر قاتل مادر است: «دیوونه، ننه‌مو کشتی، ننه‌مو تو کشتی، می‌کشمت» (همان: ۳۴). این کینه بعد از آنکه پدر، گرگو -سگ محبوب قدرت- را در حیاط خانه زنده‌به‌گور می‌کند، بیشتر و بیشتر می‌شود و درنهایت رویارویی این دو به برخورد خشونت‌آمیز قدرت با پدر و نفرین و ناله‌های او خاتمه می‌یابد: «پیشانی‌اش را به صورت پدر کوفت. عینک بر صورت پدر و پیشانی خودش خرد شد. پدر عقب‌عقب رفت و روی خاک‌های شوره‌بستهٔ کنار راه افتاد و خون از بینی و بریدگی زیر چشمش بیرون شد. نگاه قدرت کرد؛ باورش نمی‌شد» (همان: ۸۸).

لاکان به تأسی از فروید، یکی از مهم‌ترین مسائل دوران ادیپی کودکان را موضوع مواجههٔ پدر و فرزند می‌داند. فروید کودکی انسان را به سه مرحله تقسیم کرده است. به‌زعم فروید، کودک در مرحلهٔ سوم، نسبت 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 (ر.ک: شولتز، ۱۳۹۸: ۷۴-۶۸ و فیست و دیگران، ۱۳۸۴: ۶۳-۵۶).

لاکان نیز با محور قراردادن آرای فروید در باب عقدهٔ ادیپ، این عقده را بازنمود نمادین گذار سوژه از ساحت خیالی به ساحت نمادین می‌داند که طی آن «مدار بستهٔ میل متقابل میان مادر و کودک با مداخلهٔ عنصر سوم، نام پدر، می‌گسلد و فضایی ایجاد می‌شود که در آن کودک می‌تواند خود را به‌عنوان موجودی مجزّا از مادر شناسایی کند» (هومر، ۱۳۹۶: ۷۸). براین‌اساس زمانی‌که اتحاد خیالی مادر و کودک با ورود عنصر سوّم یعنی پدر از هم می‌گسلد، کودک چنین فرض می‌کند که حتماً پدر چیزی دارد که موضوع میل مادر واقع شده است؛ ازهمین‌رو تلاش می‌کند با شبیه‌سازی خود با موضوع

میل مادر، نگاه مادر را بار دیگر متوجه خود سازد و دیگرباره دوران رؤیایی اتحاد با او را بازسازی کند، غافل از اینکه بعد از گذار سوژه از دوران پیشاادیپی و ورود او به ساحت نمادین، امکان بازگشت به دوران پیشین به شکل کامل از میان رفته است.

پس از فرایند گذار و رسیدن به حقیقت عدم امکان بازگشت به دوران پیشین، پدر یا نقش نمادین پدر که لاکان با تعبیر «نام پدر» از آن یاد می‌کند «مرجع و مؤلف و حافظ و ناظر قانون، و به‌عبارتی، نمایندهٔ نظم اجتماعی» (جلاله‌وند، ۱۳۹۶: ۱۵۹) خواهد بود و هرگونه اختلال در ایفای این نقش توسط پدر، زمینه‌های بدگمانی سوژه به نظام اجتماعی را فراهم خواهد آورد که نتیجهٔ نهایی آن ازدست‌رفتن احساس اطمینان و امنیّت ذهنی و ایجاد اضطراب‌های پارانوئیدی است. اختلال یادشده درنهایت سوژه را از تثبیت در نظام نمادین دور می‌کند و باعث درافتادن او در چرخهٔ ابژه‌های مادرانه می‌شود. اتفاقی که به نظر می‌رسد شخصیت قدرت دچار آن است و یکی از دلایل اصلی رفتارهای هیستریک او همین موضوع است.

پدر خواسته یا ناخواسته باعث ازبین‌رفتن اتحاد خیالی مادر و قدرت می‌شود. او در آغاز با ایرادها و تشرهایش مادر را مانع بزرگ‌شدن قدرت می‌داند و تلاش می‌کند او را از کنار مادر دور کند. صحنه‌ای که در آن پدر، قدرت را به‌زور همراه خود برای آوردن بز نر به مزرعهٔ دوستش می‌برد، به‌شکلی نمادین بازنمایی‌کنندهٔ تلاش پدر برای ازهم‌گسیختن اتحاد خیالی مادر و قدرت است: «قدرت ترک موتور نشست و کمر پدر را گرفت. موتور از جا کنده شد. همان‌طور که از خانه دور می‌شدند برگشت و پشت سرش را نگاه کرد؛ توی تاریکی فقط چارقد سفید مادرش پیدا بود که در باد می‌رقصید» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۲۵).

مسئلهٔ مهم در ارتباط قدرت و پدرش در آن است که پدر بعد از جداکردن پسر از ساحت خیالیِ اتحاد با مادر، نمی‌تواند نقش خود را به‌عنوان مرجع و مؤلف فرزند در ساحت نمادین به‌خوبی ایفا کند و همین امر باعث می‌شود که قدرت در ساحت نمادها، از داشتن مرجع و گره‌گاهی که باعث تنظیم روابط او با اقتضائات این ساحت باشد، محروم بماند. امری که او را در تعلیقی دائمی میان ابژه‌های مختلف جانشین مادر نگه می‌دارد. همین مسئله است که باعث شده او کینه‌ای دائمی از پدر در دل داشته باشد و ضمن بی‌اهمیّت دانستن نقش او در مسیر زندگی‌اش، او را مقصر تمام بدبختی‌هایش بداند: «نگاه

پدرش کرد که بی‌خیال هندوانه می‌خورد. همهٔ آتش‌ها از گور او بلند می‌شد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۶۴). حتی در کابوس‌های قدرت، پدر موجودی حقیر و بی‌قدر است که آلت دست زن‌بابا و برادرش مراد واقع شده است: «مراد و هم‌ولایتی‌هایش می‌رقصیدند، عروسی بود. زن‌بابا هم همراه پدرش می‌رقصید، پدرش کوتوله‌ای بود با عینک ذره‌بینی» (همان: ۱۲۰).

کم‌رنگ‌بودن نقش پدر برای قدرت به‌عنوان مرجع قانون و مؤلف هویّت در ساحت نمادین، یکی از دلایل چندپارگی و آشفتگی روانی اوست. همین امر باعث شده است تا این شخصیت، تصویر ذهنی مناسبی از ساحت نمادین و نظم اجتماعی نداشته باشد که حاصل آن گوشه‌گیری و انزوای دائمی او در کلبه‌ای میان بیابان است. به عبارت دیگر از آنجا که قدرت در ساحت نمادین، از داشتن گره‌گاهی که بتواند انسجام‌بخش گسیختگی‌های روانی او باشد، محروم است، تلاش می‌کند با پناه‌بردن به دامن ابژه‌های مادرانه و پیشاادیپی، از بی‌نظمی و گسیختگی ساحت نمادین بگریزد؛ اما همانگونه‌که لاکان می‌گوید ساحت نمادین در تصرف دیگری بزرگ است و بازیابی عیش ازدست‌رفته در آن ممتنع می‌نماید. ازهمین‌رو سوژه که از ساحت خیالی رانده و از ساحت نمادین مانده است، با خلق و ابداع تصاویر پارانوئیدی، تلاش می‌کند تا بر احساس آشفتگی و ناامنی درونی خود غلبه کند: «تفسیر پارانویایی، کوششی است برای حفظ سلامت خویش، برای مصون‌داشتن خویش از بیماری، از پایان جهان، از فروریختن پایه‌های عالم نمادین، به یاری این صورت‌بندی جایگزین» (ژیژک: ۱۳۹۷: ۴۴-۴۵).

مراد، «پدر تصویری» یا استعاره‌ای از نیای نخستین

«خواب بد بود؛ جهنم بود؛ خواب می‌دید که مراد با طناب دست‌هایش را می‌بندد، خواب می‌دید که مراد به التماس‌هایش گوش نمی‌دهد، خواب، خواب بد، کابوس، تاریکی... فریاد، درد را آرام نمی‌کند. درد از پایین تا فرق سرش مثل نواری باریک کشیده می‌شود. تمام تنش درد می‌شود، می‌شکند، ترک برمی‌دارد، روحش ترک برمی‌دارد، می‌شکند، تَرَکی مثل مو که بر روی ظرف چینی گل‌مرغی مادرش افتاده بود. سرش تیر می‌کشد، گیج است، کی بیدار می‌شود؟ این خواب بد چقدر طول می‌کشد؟ تمام نمی‌شود این شب؛ طولانی‌ترین شب عمرش» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۹).

پاراگراف بالا توصیف لحظات زجرآوری است که در آن کودکی ۱۲ ساله در تاریکی و

تنهایی کلبه‌ای کوهستانی، توسط مردی جوان مورد تجاوز قرار می‌گیرد. اگر مرگ مادر، فروزندهٔ شعله‌های آتشی بود که زندگی قدرت در آن سوخت، کاری که مراد با او کرد، حکم نفتی را داشت که باعث زبانه‌کشیدن این شعله‌ها شد. مراد که در اصل از پدر قدرت به‌خاطر ازدواج با خواهر کم‌سن‌وسالش کینه به دل دارد (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۳ و ۱۲۷)، در آغاز با بازی تأثیرگذارش در نقش دایی دلسوز و بامحبت (همان: ۴۱)، اعتماد قدرت و پدر را به خود جلب می‌کند و بعد از کشاندن قدرت به کوهستان با بهانهٔ شکار کبک و موتورسواری، طی چند مرحله به او تجاوز می‌کند و پس از آن نیز با تهدید به مرگ، قدرت را مجبور به سکوت می‌سازد.

قدرت که از جریان تجاوز «هیچ حرفی به کسی نمی‌توانست بزند» (همان: ۵۲) و مجبور بود این راز را برای همیشه پیش خودش نگه دارد، برای سبک‌کردن سنگینی این راز، هرروز در ذهنش نقشه‌هایی برای کشتن او می‌کِشد و در خیالش او را به شکل‌های مختلف می‌کُشد (همان: ۶۱، ۸۶ و ۱۲۴). یک‌بار هم در عمل این کار را می‌کند که هوشیاری مراد مانع این اتفاق می‌شود: «او را بر زمین کوبید. صورت قدرت روی زمین نزدیک تکه‌چوب نیم‌سوزی قرار گرفت. پا روی گردن گذاشت؛ طوری که یک‌طرف صورتش چسبید روی کندهٔ نیم‌سوز و فریادش در صدای هوهوی آتش پیچید» (همان: ۹۲).

نقشی که مراد در تباهی سرنوشت قدرت دارد، تنها به موضوع تجاوز محدود نمی‌شود. مراد با ورود خود به زندگی قدرت، دل فالی را هم می‌برد و او را به عقد خود درمی‌آورد. فالی مهم‌ترین شخص در زندگی قدرت پس از مادر است و بعد از فقدان مادر هم، به‌گونه‌ای نقش جایگزین او را ایفا می‌کند. علاوه بر این دو مورد، مراد در موقعیت‌های مختلف و هربار به‌شکلی به قدرت آسیب می‌رساند؛ یک‌بار گرگو سگ محبوب قدرت را زنده‌زنده در آتش می‌سوزاند (همان: ۷۲)، وقتی دیگر او را آنچنان به باد کتک می‌گیرد که قدرت در خون خود غوطه‌ور می‌شود (همان: ۸۰) و بار دیگر صورت قدرت را به‌گونه‌ای می‌سوزاند که جای آن تا همیشه بر چهره‌اش باقی می‌ماند (همان: ۹۲).

یکی از آموزه‌هایی که لاکان به تأسی از فروید در آرای خود به آن پرداخته، «پدر تصویری» (اونز، ۱۳۸۷: ۱۷۲) است. فروید در کتاب «توتم و تابو» ضمن اشاره به یکی از اساسی‌ترین ایده‌های خود که همانا نشئت‌گرفتن تمامی قوانین اجتماعی از قانون منع

زنا با محارم است، مفهوم دیگری از «پدر» ارائه می‌دهد، که متفاوت با پدری است که در جریان عقدهٔ ادیپ، در رابطهٔ دوجانبهٔ مادر و کودک اختلال ایجاد می‌کند. این پدر «پدر نخستین توتم و تابوست که خارج از قانون دانسته می‌شود. در اسطورهٔ پیدایش فروید، پدر نخستین تمثال قدرت مطلق است؛ پدری که زنان و ثروت قبیلهٔ نخستین را با راندن پسران و رقیبانش دور خود جمع می‌کند» (هومر، ۱۳۹۶: ۸۶).

پدر تصویری یا آن‌چیزی که فروید می‌گوید «نیای نخستین»، تمامی زنان و لذت‌ها را در اختیار خود دارد و پسران را از رسیدن به این مواهب بازمی‌دارد و اگر پسری هوس خام دست‌یافتن به آنها را در سر بپروراند، به شدیدترین شکل ممکن اخته و از میان قبیله طرد می‌شود. این زیاده‌خواهی‌های نیای نخستین درنهایت به آنجا می‌رسد که پسران با یکدیگر متحد می‌شوند و پدر را می‌کشند؛ اما پس از این ماجرا عذاب ناشی از پدرکشی پسران را بر آن می‌دارد که قوانینی را وضع کنند که آنان را از ارتباط جنسی با محارم بازمی‌دارد. این قانون اولیه باعث شکل‌گیری سایر قوانین اجتماعی و نگهبان درونی سوپراگو می‌شود (فروید، ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۱۰).

در داستان «شکار کبک»، شخصیت مراد شباهت زیادی به ایدهٔ پدر تصویری دارد. او با ورود به زندگی قدرت، خواهرش را جایگزین مادر ازدست‌رفته می‌کند، فالی به‌عنوان اولین ابژهٔ عشق و به‌تعبیر لاکان معشوق مطلق را از قدرت می‌گیرد و به عقد خود درمی‌آورد، تمام توجه پدر قدرت را به خود معطوف می‌کند و به‌شکلی صاحب باغات و دارایی‌های او می‌شود؛ چیزی که قدرت حق خودش می‌داند و درنهایت تنها همدم قدرت یعنی گرگو را به آتش می‌کشد و رد داغی همیشگی را بر صورت قدرت به یادگار نقش می‌زند. مهم‌تر از همهٔ این موارد، تجاوز او به جسم قدرت است که به‌واسطهٔ آن «روحش تَرَک برمی‌دارد، می‌شکند، ترکی مثل مو که بر روی ظرف چینی گل‌مرغی مادرش افتاده بود» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۹).

مراد در زندگی قدرت، بازنمودی از پدر تصویری است؛ چراکه تمام خوشی‌ها و لذت‌ها را از او دریغ می‌کند و در انحصار خود درمی‌آورد. اگر از این منظر به موضوع بنگریم، دلیل کینهٔ بی‌حدوحصر قدرت نسبت به مراد و خواهرش «خاور» که شباهت عجیبی به او دارد (همان: ۶۲ و ۱۲۷)، روشن می‌شود. از نکات جالب توجه دربارهٔ مراد که

میان او و نیای نخستین شباهت ایجاد می‌کند، نگاه مسلط و چیرهٔ اوست که گویی همیشه قدرت را زیر نظر دارد؛ تاآنجاکه تمام تلاش‌های قدرت برای کشتن مراد، حتی زمانی که او در خواب شیرین است، با شکست مواجه می‌شود و همین نگاه خیره و مسلط است که در روز اعدام قدرت، از روی بام کاروانسرا به او دوخته شده است: «قدرت میان جمعیت دنبال مراد می‌گشت، اما مراد دورتر روی بام کاروانسرای خرابه و متروک نشسته بود و از آنجا نگاه می‌کرد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۴۸).

سایر استعاره‌های نیای نخستین

گذشته از مراد، در متن رمان شخصیت‌ها و عناصر دیگری هستند که می‌توانند استعاره‌ای از پدر تصویری یا نیای نخستین به‌شمارآیند. اولی مرد سفیدمویی است که کمی بعد از ورود طلعت به داستان، پدیدار می‌شود و با امر و نهی‌های پیاپی خود (همان: ۱۱۷، ۱۲۱ و ۱۲۸) و اعتمادبه‌نفس بیش‌ازاندازه‌ای که دارد، قدرت را کاملاً تحت‌الشعاع رفتار و گفتارش قرار می‌دهد. «مرد با چنان اعتمادبه‌نفسی وارد شده بود که قدرت را لال کرده بود» (همان: ۱۱۷). قدرت در برابر این پیرمرد پُرحرف که خود را عموی طلعت می‌داند، «احساس حقارت می‌کرد» (همان: ۱۱۹) و به‌جز چَشم‌گفتن‌های مکرر (همان: ۱۱۹-۱۱۸)، عکس‌العمل دیگری ندارد.

از مهم‌ترین کارکردهای این شخصیت در داستان که او را شبیه نیای نخستین یا پدر تصویری می‌کند، حضور سنگین او به‌مثابه مانعی در راه قدرت برای رسیدن به طلعت است. زنی که پیش از این او را نماد عیش یا ژوئی‌سانس در زندگی قدرت دانستیم. قدرت «گمان می‌کرد عمو دیواری محکم است بین او و طلعت» (همان: ۱۳۴). پیرمرد که نسبت و ارتباط دقیق او با طلعت چندان روشن نیست، با این زن گفت‌وگوها و خنده‌های درگوشی دارد (همان: ۱۳۶)، همین امر برانگیزانندهٔ حس حسادت در قدرت است و با اینکه قدرت «تمرین کرده بود راجع‌به عمو چیزی نگوید» (همان: ۱۴۱)، بارها نسبت به نحوهٔ ارتباط او با طلعت اعتراض می‌کند.

عنصر دیگری که در داستان می‌تواند بازنمایی‌کنندهٔ یا استعارهٔ نیای نخستین باشد، حیوانی است که عامل روی‌دادن بدترین اتفاق در زندگی قدرت -یعنی فقدان مادر- است. در روزهای آخر زندگی مادر، پدر با هدف آبستن‌سازی بزهای ماده، بز نر

عظیم‌الجثه‌ای را با نژاد پاکستانی برای چند روزی از دوستش قرض می‌گیرد. دوست پدر در توصیف این بز می‌گوید: «یه‌روزه همه رو اُوس [آبستن] می‌کنه. به آغل اشاره کرد و گفت: همهٔ این بزا رو اوس کرده؛ ماشاالله» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۲۷). به‌محض ورود این بز نر که گویی تمام ماده‌ها را سهم خود می‌داند، «بزها دور آغل دویدند و بُق‌بُق نری بیشتر شد؛ انگار بخواهد همان‌شب همه را آبستن کند. مادر گفت: می‌زنه بُزا رو ناکار می‌کنه» (همان: ۲۸). در ادامه رقابت و درگیری این حیوان با بز نری دیگر بر سر ماده‌ها، او را از آغل به حیاط منزل پدر می‌کشد و بعد در رویارویی با مادر «همان‌طور رودرروی مادر ایستاده بود و تکان نمی‌خورد. مادر می‌خواست از صفّه بیرونش کند. حیوان تا صفه عقب‌عقب رفت و بعد به طرف مادر دوید که پشت به حیاط ایستاده بود. شاخ‌هایش را محکم به شکم او کوبید و از لبهٔ صفه به پایین پرتش کرد» (همان: ۲۹). ضربهٔ شاخ این بز نر که در رمان با نام نمادین «نری» از او یاد می‌شود، قدرت را برای همیشه از بودن با مادر محروم می‌کند. به‌تعبیر لاکانی، گذار قدرت از ساحت خیالی که عنصر اصلی آن حضور و پیوستگی با مادر است، به ساحت نمادین که فضای چیرگی نام و قانون پدر است، با مرگ مادر به‌وسیلهٔ این بز اتفاق می‌افتد.

کارکرد استعاره و مجاز مرسل

استعاره در نگاه لاکان ابزاری صرفاً ادبی نیست؛ بلکه مجرایی است که سوژه در آن ساخته می‌شود. لاکان به تأسی از فروید که دو فرایند ادغام و جابه‌جایی را دو شاخصهٔ اصلی تفکر ناخودآگاه می‌دانست، در ترسیم الگوی خود دربارهٔ شکل‌گیری «فردیت»، از اصطلاحات مجاز و استعاره استفاده می‌کند. او همچنین «با منطبق‌کردن تمایز مورد نظر یاکوبسون میان استعاره و مجاز مرسل با فرایندهای اولیهٔ فروید سرانجام قادر به تبیین این موضوع بود که ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد» (هومر، ۱۳۸۸: ۶۶-۶۷)؛ براین‌اساس به‌جای این تلقّیِ فرویدی از ناخودآگاه که آن را به‌مثابه انبار انباشته و بی‌سروسامانی از انواع امیال و آرزوهای سرکوب‌شده می‌دانست، استدلال کرد که ناخودآگاه، نظمی همچون نظام زبان دارد و ابزارش برای بازنمایی نیز چیزی جز استعاره و مجاز نیست.

در پژوهش حاضر مفهوم استعاره به‌عنوان ابزاری برای عمل جانشین‌سازی، دربرگیرندهٔ تمامی عناصر بیانی اعم از استعاره، نماد و تمثیل است. بر اساس این برداشت، می‌توان گفت در متن رمان «شکار کبک» با دو گونه استعاره مواجه‌ایم؛ گونهٔ اول، استعاره‌ها و نمادهایی است که نویسنده در پرداخت خود از روایت به آنها توجه داشته است و دستهٔ دوم، برون‌ریزی‌های ضمیر ناخودآگاه شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت قدرت در متن است. برون‌ریزی‌هایی که گاه در هیئت زبان‌پریشی است و گاه در قالب رؤیاهای آشفته.

اصلی‌ترین استعاره از نوع اول، کلیت داستان است که به‌زعم نویسنده، استعاره‌ای است از فرایند سوبژکتیویته در شخصیت «قدرت». این استعارهٔ کلان که در قالب استعاره‌های خُردتر یعنی استعاره‌های مادرانه اعم از فالی، نامادری و طلعت از سویی و استعاره‌های پدرانه یعنی پدر حقیقی، مراد، عمو و بز نر از سوی دیگر، بازنمایی شده است، به ترسیم وضعیتی می‌پردازد که نشان‌دهندهٔ گذار شخصیت قدرت از ساحت خیالی به ساحت نمادین است. گذاری که به دلیل «فقدان» مادر و نقش کم‌رنگ پدر، به‌درستی صورت نپذیرفته است و نتیجهٔ آن شکل‌گیری شخصیتی روان‌نژند و منزوی است.

گذشته از این فرایند استعاری، در طول اثر نویسنده به‌تکرار از فرایند دیگر جانشینی یعنی نمادپردازی استفاده کرده است. نمادپردازی که از نام رمان (شکار کبک) شروع می‌شود که بیانی نمادین است از قربانی‌شدن قدرت نوجوان در برابر میل منحرف مراد. موضوعی که در فصل دوم رمان با جزئیات به آن پرداخته شده است. برای نمونه، در بخشی از داستان که قدرت بی‌خبر از نیت شوم مراد برای تجاوز، در آستانهٔ خوابیدن است، این تصویر قابل توجه ارائه شده است: «ترسی مرموز و ناشناخته به جان قدرت افتاده بود، مراد ساکت بود، قدرت روی تشک گوشهٔ اتاق دراز کشید و سرش را بر بالشی گذاشت که پُر از پَر کبک و تیهو بود» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۸).

همچنین حضور سه سگ مختلف در سه برههٔ متفاوت با نام‌های مشابه «گرگو» در کنار شخصیت قدرت یکی دیگر از نمادپردازی‌های عمدهٔ متن است. این سگ‌ها که اولی به دست پدر و دومی به دست مراد زنده‌به‌گور می‌شوند، نمادهایی برای بازنمایی پاکی و معصومیت ازدست‌رفتهٔ قدرت به شمار می‌آیند. گرگوی سوم اما دیگر مانند دو حیوان اولی به‌راحتی تسلیم ظلم نمی‌شود و در شبِ تاریکی که قدرت به دست پلیس گرفتار

می‌شود، به‌طرزی وحشیانه دندان‌هایش را در گلوی «قنبر» که قصد داشت اتاق قدرت را غصب کند، فرومی‌برد. تغییر تدریجی رنگ این سه سگ نیز می‌تواند عنصری نمادین فرض شود، گرگوی اول همانند پنبه سفید است و آخری سیاه.

عناصر دیگری همچون درخت گیلاس حیاط منزل پیرزن، نام «قدرت» که انتخابی طنزآمیز برای شخصیتی ضعیف و همیشه مقهور قلمداد می‌شود و همچنین استفاده از نام «مراد» برای شخصیتِ بازنمایی‌کنندهٔ نیای نخستین که همهٔ لذت‌ها را در اختیار خود می‌خواهد، موارد دیگری از کاربردهای استعاری متن محسوب می‌شوند. کاربردهایی که ذکر جزئیات آنها نیازمند وقت و نوشتار دیگری است.

از استعاره‌های نوع دوم که در قالب تصاویر برساختهٔ ناخودآگاه شخصیت قدرت بازنمایی می‌شوند نیز می‌توان به تصویری اشاره کرد که قدرتِ جوانسال درحالی‌که در خیالاتش مشغول به آتش کشیدن مراد است، به‌شکل ناخواسته در ذهنش مرور می‌شود: «باغ که هرس می‌شود باید چوب‌ها را سوزاند وگرنه آفت درخت‌ها را نابود می‌کند» (۸۷-۸۶)؛ یا آن هنگام که با مرور تصویر سرخ‌رنگ گیلاس‌ها اعصابش به هم می‌ریزد. از نمونه‌های زبان‌پریشی در متن نیز که معنایی نمادین می‌یابد می‌توان به قسمتی از داستان اشاره کرد که طی آن در هنگام معرفی معشوق دوران نوجوانی به مراد، چندین نام مشابه تکرار می‌شود: «-فالی، فالو، فاطمه، فاطلو، فاطو» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۲). لغزشی زبانی که به‌شکلی نمادین موضوع نیای نخستین و قدرتش برای در اختیار گرفتن تمامی زنان قبیله را بازنمایی می‌کند. رؤیاهای قدرت نیز کارکردی استعاری دارند. به‌شکلی که طی آنها پدر در هیئت کوتوله‌ای با عینک ذره‌بینی، عموی طلعت با موهای تمام سفید سر و صورت به‌عنوان نماینده‌ای دیگر از نیای نخستین، فالی در قالب لکاته‌ای خون‌آلود و پیرزن همچون جادوگری وحشتناک در حال تیمار از دوقلوهای منفور، نمایان می‌شوند.

گذشته از این فرایندهای استعاری، شواهدی از متن نشان‌دهندهٔ عملکرد مجاز در ناخودآگاه قدرت است. مثلاً این شخصیت طی چند مرتبه با دیدن رنگ و استشمام بوی گل ختمی، ناخودآگاه به یاد مادر می‌افتد (همان ۱۴ و ۷۵) و یا اینکه دیدن موتورسیکلت، ترسی غریب را در دل او می‌نشاند. چراکه این وسیله از طریق فرایند مجاز با علاقهٔ مجاورت، شخصیت مراد و تجاوز او را در ذهن متبادر می‌سازد.

نتیجه‌گیری

داستان «شکار کبک» روایتگر فرایند استحالهٔ تدریجی کودکی معصوم به قاتلی بی‌رحم است. فرایندی که تحلیل چرایی آن در گرو توجه به ظرائف روان‌شناسانه است. بررسی مسائل مبتلابه قهرمان داستان نشان می‌دهد که موضوعاتی همچون مرگ زودهنگام مادر، رفتار سرد و نامهربانانهٔ پدر، ازدست‌رفتن دختر محبوب دوران کودکی، حضور زودهنگام نامادری و مهم‌تر از همه تجاوز یکی از نزدیکان، در رقم‌خوردن این سرنوشت برای او دخیل بوده‌اند. اما نکته در اینجاست که روی‌دادن اینگونه مسائل تنها خاص شخصیت اصلی این داستان نیست و چه‌بسا نمونه‌هایی می‌توان یافت که سرگذشتی به‌مراتب سوزناک‌تر از او داشته‌اند اما هیچ‌گاه در هیئت قاتلی ازاین‌گونه بی‌رحم و سنگدل درنیامده‌اند. همین استدلال باعث شد تا در این مقاله، موضوع دگرگونی رفتاری شخصیت اصلی رمان از منظر آرای ژاک لاکان، روان‌شناس و فیلسوف معاصر فرانسوی، واکاوی شود.

نتایج بررسی سرگذشت شخصیت اصلی رمان «شکار کبک» از منظر آموزه‌های ژاک لاکان نشان می‌دهد که فرایند گذار این شخصیت از دوران آرامش خیالی پیشاادیپی به ساحت نمادین با اختلال روبه‌رو بوده است. مطابق آنچه لاکان می‌گوید ساحت نمادین، عرصهٔ تاخت‌وتاز دال‌های فاقد مدلول است و سوژه بعد از ورود به این ساحت در چرخه‌ای بی‌پایان از دال‌ها گرفتار می‌شود و تنها عنصری که می‌تواند به‌مثابه گره‌گاهی استوار پایان‌بخش این تعلیق دائمی باشد، نام و قانون پدر است؛ عنصری که به دلیل ویژگی‌های رفتاری پدر «قدرت»، در زندگی او کارآیی خود را از دست می‌دهد. نقش‌آفرینی نامناسب پدر سبب می‌شود کودکی که در ساحت نمادین با فقدان انسجام شخصیت و تعلیق مواجه است، برای ایجاد احساس تمامیت، دست‌به‌دامن ابژه‌های مادرانه شود؛ ابژه‌هایی که مطابق نظر لاکان، سوژه در ساحت نمادین به دامان آنها پناه می‌برد تا تجربهٔ اتحاد و آمیختگی دوران خیالی را زنده کند و از این رهگذر از کابوس تعلیق دائمی و فقدان انسجام رهایی یابد. اما مشکل اینجاست که ساحت نمادین، عرصهٔ فقدان و محرومیت است و آرزوی دست‌یافتن به کلیت و انسجام در آنجا، رؤیایی محال و دست‌نیافتنی است. ازهمین‌رو رجعت به ابژه‌های مادرانه، تلاشی عبث است که حاصل آن چیزی به‌جز آسیب شدید روانی نیست؛ آسیبی که در شخصیت قدرت به‌شکل پارانویای مزمن، انزوا و بدبینی نشان داده می‌شود.

منابع

اونز، دیلن (۱۳۸۷) فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لاکانی، ترجمهٔ مهدی رفیع و مهدی پارسا، تهران، گام نو.

ایمان، محمدتقی و محمودرضا نوشادی (۱۳۹۰) «تحلیل محتوای کیفی»، پژوهش، سال ۳، شمارهٔ ۲، صص ۱۵-۴۴.

برتنس، هانس (۱۳۹۴) مبانی نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۸۸) «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روان‌کاوی لاکان»، زبان و ادب فارسی، ش ۴۲، صص ۲۷-۴۶.

---------- (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی، درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای، ج ۱، تهران، سمت.

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

جلاله‌وند آلکامی، مجید (۱۳۹۳) «راوی بوف کور، رانهٔ مرگ و شکاف در نظم نمادین»، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۳۳، صص ۹-۳۶.

---------- (۱۳۹۶) «راوی بوف کور در زنجیرهٔ دال‌های بی‌پایان نظم نمادین»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۶، شماره ۱، صص ۱۵۹-۱۷۷.

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

زنگی‌آبادی، رضا (۱۳۹۸) شکار کبک، تهران، چشمه.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۷) کژ نگریستن، ترجمهٔ مازیار اسلامی و سالح نجفی، تهران، نشرنی.

شولتز، دوان (۱۳۹۸) نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یوسف کریمی و همکاران، تهران، ارسباران

فروید، زیگموند (۱۳۸۲) «ماتم و ماخولیا»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون، شمارهٔ ۲۱، صص ۸۳-۱۰۱.

---------- (۱۳۹۲) موسی و یکتاپرستی، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران، رخداد نو.

فیست، جس و گریگوری فیست (۱۳۸۴) نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران، روان.

فینک، بروس (۱۳۹۷) سوژه لاکانی بین زبان و ژوئی‌سانس، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، تهران، ققنوس.

مرادی، نرگس و علی تسلیمی و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۷) «معشوق ایده‌آل؛ معشوق- مادر. بررسی لکانی عشق در شعر سرمای درون احمد شاملو»، ادبیات پارسی معاصر، سال ۸، شماره ۱، صص ۱۹۵-۲۲۰.

موللی، کرامت (۱۳۹۵) مبانی روان‌کاوی فروید-لکان، تهران، نشرنی.

هومر، شون (۱۳۹۶) ژاک لاکان، ترجمهٔ محمدعلی ابراهیمی و محمدابراهیم طاهایی، تهران، ققنوس.