

The Subject's Rupture from the Signifying Chain in the Psychotic Structure: A Lacanian Reading of Amir Naderi's *Requiem* (1978)¹

Maryam Darabi², Alireza Sayyad³

Receive Date: 06 September 2025, Accept Date: 14 October 2025

Doi: 10.22034/rpa.2025.2070933.1188

Abstract

This study aims to provide a psychoanalytic reading of the subject's predicament in the film *Requiem* (directed by Amir Naderi, 1978), employing the concepts of psychosis and melancholia metaphorically through Jacques Lacan's theoretical framework. This film belongs to the Iranian New Wave cinema of the 1960s and 1970s—a movement characterized by its innovative and experimental tendencies, often reflecting contemporary social issues through forms of critical realism. In the film, the main character, after serving eight years in prison, is unable to reintegrate into society or, in Lacanian terms, re-establish his position within the Symbolic order as a linguistic structure, undergoing a psychotic rupture from the signifying chain. The aim of this study is to demonstrate how, due to the absence of familial and social bonds, he emerges as a quasi-psychotic subject and represents a melancholic experience as disorientation and wandering through the city. To illuminate the psychoanalytic dimensions of the central character's predicament in *Requiem*, a foundational understanding of these disorders is essential, bridging the film's metaphorical layers with Lacanian theory. This theoretical groundwork reveals how structural disruptions underpin the subject's estrangement. Psychosis and melancholia have often been conceptualized as pathological phenomena. Classical psychoanalysis associates psychosis with a fundamental change in the understanding of reality, while Lacanian theory sees it as arising from a disruption in the functioning of language and signification. This disruption leads to a failure of stabilization in the symbolic order, conceived as a dimension of the social order. Drawing

1. This article is derived from the first author's master's thesis research, titled: "A psychoanalytic reading of mourning and melancholia in pre-revolutionary Iranian cinema, based on Sigmund Freud's theories (A case study of New wave films)", which is processing supervised by the second author at the Iran University of Art.

2. MA in Cinema, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: maryamdarabii94@gmail.com

3. Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: a.sayyad@art.ac.ir

on the perspectives of Sigmund Freud and Jacques Lacan, melancholia typically occurs within the psychotic structure: Freud associates it with the loss of an object, while Lacan emphasizes its connection to the collapse of the symbolic order and the over-proximity to the *objet petit a*. Few, if any, studies have examined psychosis and melancholia from a Lacanian lens in Iranian cinema. Therefore, the significance of the study lies in addressing the aforementioned psychoanalytic concepts in Iranian cinema and exploring a condition reflecting the human experience of wandering and instability in the world. The present study employs a descriptive-analytical method, drawing on data collected through film observation and consultation of library and electronic sources. The study designates the film *Requiem* (directed by Amir Naderi in 1978) as its case study, with the aim of offering a psychoanalytic reading of the main character's individual and social condition, and in this way, it metaphorically examines his experience of psychosis, rupture from the signifying chain, and melancholia. The theoretical framework is grounded in the approach of Jacques Lacan; in the study's theoretical foundations section, these concepts are explored alongside other fundamental components of Lacanian thought, such as the subject's relation to the Name-of-the-Father as the primordial signifier, language and the triple division of the Symbolic, the Imaginary, and the Real, the *objet petit a*, desire, and the Other. The film analysis employs a textual method, examining the narrative structure and arrangement, modes of characterization, and representational forms to elucidate the subject's interaction and conflict with the space depicted in the film. The findings of the present study indicate that in *Requiem*, the main character, Nasrollah, on the threshold of his release from prison—which functions as a liminal space between past and present—attempts to reintegrate into the city and everyday life; yet, deprived of familial and social support, he becomes disoriented and is left to wander aimlessly. From a historical and sociological perspective, Iran during this period was subjected to contradictory modernization policies of the ruling regime, which engendered deep socio-economic dualities that profoundly influenced the symbolic fabric of daily life and interpersonal relations among the populace. Consequently, Nasrollah is relegated to the margins of the symbolic order within such a context. This condition can be interpreted through Lacanian theory, insofar as his estrangement and disaffiliation from society position him as a subject suffering from a rupture in his relation to the signifying chain, severed from the stabilizing signifiers anchoring the symbolic order and, hence, from the Other. In this regard, the absence of the Name-of-the-Father—as the foreclosure of the primordial signifier—or the loss of a coherent kinship structure as a foundational support functions as a metaphor for a hole, in a Lacanian sense, at the level of the symbolic order and signification, rendering the main character incapable of reconstructing his position within this order and thereby consigning him to a psychotic structure. The confrontation with his mother's death, the

final familial referent, exacerbates this collapse. In her absence, the only familial remnants—his father's mementos, namely a rifle and a target board—come to function as metaphorical traces of Lacanian *objet petit a*. *Objet a*, emblematic of a structural lack, operates as the cause of desire and is incessantly displaced onto other objects. Yet, in the film, these items constitute Nasrollah's sole anchors for signifying action and economic subsistence, thereby remaining irreplaceable. The rifle and the target board fail to stabilize his position in the socio-symbolic order; thus, Nasrollah persists in a state of lack. This psychic condition is further echoed in the film's formal structure. The filmmaker's camera persistently captures the main character's disorientation amid urban and peripheral *mise-en-scènes* through fragmented shots, thereby depicting an experience that is at once individual and social. This not only underscores the plight of a marginalized subject in Iran's developing society but also, from a psychoanalytic standpoint, reflects the subject's rupture from the signifying chain, situating him at a liminal surface between the imaginary, symbolic, and real orders. Moreover, the film features a character named Luti, who possesses an animal that he regards as his own child. Nasrollah establishes a connection with Luti, who, in a metaphorical sense, functions as a surrogate for the primordial signifier; however, Luti, too, perishes. Consequently, the main character's futile attempts to reconstitute relational bonds, coupled with his over-proximity to the *objet petit a*, ensnare him in a cycle of repetition, *jouissance*, and melancholic experience. At the end of the film, the subject's melancholic experience intensifies: he sells the rifle and the board and spends the meager sum he obtains on getting drunk. Nasrollah reemerges in the city, where the streets envelop him in a state of drunkenness and aimless wandering, a condition that can be read as metaphorically resembling the Lacanian real—that is, the domain of the impossible. Amir Naderi's *Requiem* (1978), a film belonging to the Iranian New Wave cinema, offers a profound insight into the structural ruptures that mark its historical moment and shape the film's narrative organization. A metaphorical reading of *Requiem* suggests that the story of Nasrollah—the recently released prisoner and central figure—operates simultaneously on a psychoanalytic plane and carries structural significance. This psychoanalytic dimension is articulated through the concepts of psychosis and melancholia. Drawing on Lacanian theory and proposing a conceptual framework for these conditions, the present study reads the main character's individual–social disjunction as a disruption in the signifying chain and identifies its constitutive components within the filmic text. The findings demonstrate that Nasrollah emerges as a fragile subject upon encountering the external world, a fragility initially manifested in the experience of the father's absence and the confrontation with the mother's death. The persistence of loss subsequently intensifies in the absence of integration into the symbolic order, drawing the subject toward the *objet petit a* as its structural lack. Consequently, the narrative structure, charac-

terization, and formal strategies—such as the use of urban *mise-en-scène*—not only reflect the fragmented historical conditions but also trace the trajectory of the character’s wandering and disintegration as a metaphor for psychosis and the progression toward a melancholic experience. Ultimately, this Lacanian perspective illuminates the significance of the film *Requiem* for examining psychic rupture at the individual level and in relation to transitional societies, paving the way for future analyses of Iranian cinema through psychoanalytic concepts such as psychosis and melancholia.

Keywords: Requiem, Jacques Lacan, Psychosis, Signifying Chain, Melancholia, objet petit a

گسست سوژه از زنجیره دلالتی در ساختار روان‌پریشانه: خوانشی لکانی از فیلم مرثیه امیر نادری (۱۳۵۶)^۱

مریم دارابی^۲، علیرضا صیاد^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۲

Doi: 10.22034/rpa.2025.2070933.1188

چکیده

در روانکاوی کلاسیک، روان‌پریشی اغلب با نوعی دگرگونی در ادراک واقعیت مرتبط است و در روانکاوی لکانی به نسبت ساختاری سوژه با زبان، دلالت‌گری و گفتمان بسط می‌یابد. مفهوم مالیکولیا نیز در ادامه بینش زیگموند فروید و تفسیر ژاک لکان، عمدتاً تابعی از ساختار روان‌پریشانه به شمار می‌رود. فروید مالیکولیا را بر پایه فقدان یک ابژه ملموس یا انتزاعی توصیف می‌کند و لکان بر نزدیک شدن افراطی به ابژه کوچک اشاره دارد. این ابژه در ذات خود تداعی‌گر یک فقدان ساختاری است و به مثابه باقی‌مانده‌ای نامعلوم از روند نمادین‌سازی توصیف می‌شود. در برخی مواقع که رابطه سوژه با نظم نمادین و زنجیره دلالتی دچار گسست می‌شود و امکان نمادپردازی در نظام متکی بر زبان و گفتمان همچون ساختارهای فرهنگی - اجتماعی از میان می‌رود، امکان دارد تا ابژه کوچک از درون نظم ماقبل‌زبانی یا امر واقعی سر برآورد و سوژه را در مدار یک فضای تهی (حفره)، یک فقدان و فروپاشی نگه دارد. باید ابراز داشت که فرد دارای ساختار روان‌پریشانه الزاماً مبتلا به اختلال یا جنون بالینی نیست؛ مسئله در اینجا نحوه انطباق با جهان نمادین و بافت واقعیت است. با توجه به این امر، پژوهش کیفی حاضر که به روش توصیفی - تحلیلی و با رویکردی روانکاوانه به انجام رسیده است، فیلم مرثیه ساخته امیر نادری در سال ۱۳۵۶ را با هدف ارائه خوانشی استعاری از موقعیت سوژه مرکزی آن در چارچوب نظریات لکان بررسی می‌نماید. پرسش آن بوده که چگونه می‌توان از خلال روایت و فرم بازنمایی اثر، وضعیت فردی و اجتماعی سوژه را به عنوان استعاره‌ای از ساختار روان‌پریشانه و تجربه‌ای مالیکولیایی تفسیر نمود؟ در این فیلم، شخصیت اصلی پس از گذراندن هشت سال حبس در زندان، به جامعه طبقاتی ایران در دهه ۱۳۵۰ بازمی‌گردد.

۱. این مقاله برگرفته از پروژه پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم مریم دارابی، با عنوان «خوانشی روانکاوانه از ماتم و مالیکولیا در سینمای پیش از انقلاب ایران، مبتنی بر آراء زیگموند فروید (مطالعه موردی آثار موج نو)» در رشته سینما، دانشکده سینماوتئاتر، دانشگاه هنر ایران است که با راهنمایی دکتر علیرضا صیاد در حال انجام است.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینماوتئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: maryamdarabii94@gmail.com

۳. دانشیار گروه سینما، دانشکده سینماوتئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: a.sayyad@art.ac.ir

از تجربه انسانی به محک می‌گذارد.

از جمله این مفاهیم، سایکوز^۷ یا روان‌پریشی و به تبع آن مالیکولیا^۸ هستند که اغلب در روانکاوی بالینی، ماهیتی آسیب‌شناختی یافته‌اند. زیگموند فروید^۹ در ابتدا آن را با تغییر کارکرد واقعیت (لکان، ۱۴۰۲: ۲۳۱) یا نوعی از دست دادن حس واقعیت مرتبط می‌داند و لکان آن را در نسبت با «دال»^{۱۰} توصیف می‌کند. از نظر وی، ساختار روانی انسان در پیوند با سه نظم خیالی^{۱۱}، نمادین^{۱۲} و واقعی^{۱۳} شکل می‌گیرد و زبان به‌طور ویژه در حیطه امر نمادین عمل می‌کند. پیش از فراگیری زبان، کودک در شبکه‌ای از دال‌های نظام نمادین جای گرفته است. دال همیشه بر مدلول^{۱۴}، دلالت^{۱۵} دارد و «معنا» با میانجی زنجیره‌ای از دال‌ها ساخته می‌شود. روان‌پریشی به‌گونه‌ای بر آشفتگی در کارکردهای زبانی، بحران دلالت‌گری و شکست در فرایند نمادین‌سازی^{۱۶} اشاره دارد؛ جایی که به سبب محروم‌سازی^{۱۷} از دال نخستین^{۱۸}، رابطه سوژه با زنجیره دلالتی^{۱۹} دچار گسست می‌شود و توان موقعیت‌یابی در جهان از دست می‌رود. مطابق با چنین شرایطی، سوژه در مدار یک فضای تهی یک کمبود یا به عبارت دیگر یک حفره^{۲۰} در ساختار نمادین، محبوس می‌ماند. مفهوم مالیکولیا نیز از نخستین شرح نظری آن در سنت روانکاوی تا بازخوانی‌های متأخر، همواره در همبستگی با مسئله از دست دادن^{۲۱} و امکان تثبیت هویت سوژه مطرح بوده است. ابتدا فروید در مقاله «ماتم و مالیکولیا»^{۲۲} (۱۹۱۷)، چارچوبی ترسیم می‌کند که سازوکار این پدیده را در قیاس با موضوع ماتم و سوگواری آشکار می‌سازد. او می‌نویسد: «در سوگواری این جهان است که فقیر و تهی گشته است؛ و در مالیکولیا، خود یا نفس فرد» (فروید؛ ۱۳۸۲: ۸۷). این بدان معناست که در سوگواری، فقدان متوجه ابژه بیرونی است، اما در مالیکولیا، ابژه از دست‌رفته^{۲۳} درون‌فکنی می‌شود و سوژه، «خود» [ego] را به عنوان محل فقدان تجربه می‌کند. با وجود آنکه لکان نظریه مستقلی از مالیکولیا ارائه نداده است، برخی روانکاوان لکانی این وضعیت را در ذیل مفهوم روان‌پریشی و با تمرکز بر رابطه سوژه با دال و ابژه کوچک *a*^{۲۴} تحلیل می‌کنند. ابژه کوچک *a* برای لکان، باقی‌مانده‌ای ساختاری از فرایند ورود به زبان و نظم نمادین است؛ یک محل ساختاری فقدان که میل را و می‌دارد تا همواره به دنبال چیزی باشد تا آن فقدان را جبران کند (Brenner, 2023: 141). در مالیکولیا سوژه

او که بر اثر فقدان پیوندهای خویشاوندی و اجتماعی، امکان تثبیت نمادین خود را باز نمی‌یابد، در شهر سرگردان و به حاشیه رانده می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که سرگذشت نصرالله به سطحی روانکاوانه بسط می‌یابد و در بستر مفهوم روان‌پریشی، از طریق مؤلفه‌هایی نظیر محرومیت از نخستین دال زبانی، گسست رابطه سوژه از زنجیره دلالتی و نسبت او با ابژه کوچک *a* قابل تفسیر است. در نتیجه، محرومیت سوژه از هرگونه ثابت فردی - اجتماعی در روایت و بازنمایی سرگردانی او در شهر، متناظر با تجربه‌ای مالیکولیایی نمود می‌یابد. اهمیت این پژوهش، پرداختن به مفاهیم مذکور در نسبت با فیلمی از تاریخ سینمای ایران و بررسی وضعیتی نمونه‌وار است که می‌تواند بازتابی از فراز و نشیب سرگردانی سوژه‌های انسانی در جهان خارج از فیلم باشد.

واژگان کلیدی: مرثیه (۱۳۵۶)، ژاک لکان، روان‌پریشی، زنجیره دلالتی، مالیکولیا، ابژه کوچک *a*

مقدمه

کاربست مفاهیم روانکاوانه در تحلیل و تفسیر متون سینمایی غالباً به جریان نظری مؤثری منجر می‌گردد که نحوه تعامل سوژه^۱ با خویشتن، ابژه‌ها، جهان و تجربیات مرتبط با میل^۲، فقدان^۳ و اضطراب^۴ را مورد توجه قرار می‌دهد. پیش‌تر «فراز و نشیب همذات‌پنداری تماشاگر، مسئله اصلی نظریه فیلم بود» (مک‌گاون و کانکل، ۱۴۰۲: ۱۹)؛ محدودیتی که بر اساس معادل‌سازی تجربه تماشاگری فیلم با مرحله آینه‌ای^۵ در روانکاوی ژاک لکان^۶ انرژی نظری را بر دریافت فیلم متمرکز می‌کرد و در این میان، متن خود فیلم فدا می‌شد (مک‌گاون و کانکل، ۱۴۰۲: ۱۹). اگرچه که سوژه فیلمی یک مورد بالینی مشخص در چارچوب روان‌درمانی به شمار نمی‌آید، اما موجودی پویا است که سوبرژکتیویته‌اش از طریق روایت فیلم و از خلال مواجهه و کنکاش در موقعیت‌های فردی و اجتماعی متنوع یا گاهی پیچیده شکل می‌گیرد. آنچه در اینجا اهمیت می‌یابد، چگونگی موازنه با موقعیت‌هایی است که بازتاب آنها تا جهان خارج از فیلم نیز قابل تصور و تجربه‌پذیر است. از این رو، مطالعه متن فیلم ضمن برجسته ساختن آن دسته از عناصر زیبایی‌شناختی که امکان تفسیر مفاهیم روانکاوانه را فراهم می‌سازند، مکانیسم روانی شخصیت‌ها و شرایط بر ساخته آنها را در وضعیاتی نمونه‌وار

قادر به جایگزینی این ابژه با ابژه‌های دیگر نیست؛ از این رو «ابژه کوچک *a* از او سبقت می‌گیرد و او را کنترل می‌کند» (لاکان، ۱۳۹۷: ۱۸۱).

پژوهش حاضر کوششی است تا مفاهیم طرح شده از سوی لکان را در فیلم مرثیه (۱۳۵۶) ساخته امیر نادری، به شیوه‌ای استعاری مورد خوانش و تفسیر روانکاوانه قرار دهد. این فیلم به جنبش موج نوی سینمای ایران^{۲۵} در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ تعلق دارد؛ جریان‌ی الهام گرفته از سایر موج‌های نوین سینمایی در دیگر نقاط جهان و شامل مشخصه‌هایی نظیر تجربه‌گرایی، نوآوری، گسست آگاهانه از الگوها و شیوه‌های مسلط در سینمای تجاری دوران، توجه به طبقات پایین جامعه و وام‌گیری از جنبش‌های فرهنگی- ادبی که هم‌پای تحول اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی ایران از عصر مشروطه به بعد پدیدار می‌گشتند (کسراییان، ۱۴۰۰). با حفظ چنین رویکردهایی، واقع‌گرایی انتقادی گرایش زیبایی‌شناسانه غالب بود که در آثار فیلم‌سازانی چند، از جمله امیر نادری به چشم می‌خورد (کسراییان، ۱۴۰۰: ۵۰). از منظری تاریخی، اثر نادری در برهه‌ای ساخته شد که جامعه ایران در معرض برنامه‌های نامنسجم صنعتی‌سازی حکومت وقت قرار داشت و دوگانگی‌های عمیق اقتصادی- اجتماعی برخاسته از این تحولات، بر ساختار زندگی و مناسبات انسانی مردم اثر نهاده بودند. بدین‌سان، مرثیه در ترسیم وضعیت سوژه مرکزی خود به تصویری صریح از واقعیت‌ها و تعارضات فردی- اجتماعی زمانه‌اش پایبند است. افزون بر این، پروسه تولید و نمایش آن هم‌زمان با اوج‌گیری انقلاب اسلامی، در شرایطی صورت گرفت که سینمای ایران با رکود اقتصادی، اعتصاب و بحران تعطیلی عمومی سالن‌های نمایش دست‌به‌گریبان بود و تنها شمار محدودی از فیلم‌های آماده اکران توانستند به نمایش عمومی درآیند (مهرابی، ۱۳۷۱). به‌زعم مسعود مهرابی در کتاب *تاریخ سینمای ایران*، «در میان فیلم‌های نمایش داده شده در سال ۱۳۵۷، چهار فیلم قابل توجه وجود دارد: *دایره مینا* ساخته داریوش مهرجویی، گزارش عباس کیارستمی، *سفرسنگ مسعود* کیمیایی و مرثیه امیر نادری» (مهرابی، ۱۳۷۱: ۱۸۰). در این فیلم، شخصیت اصلی پس از هشت سال حبس در زندان، امکان ادغام خود در جامعه معاصرش یا به بیانی روانکاوانه، تثبیت در نظم نمادین^{۲۶} را بازنمی‌یابد. پژوهش حاضر می‌کوشد

این وضعیت را بر پایه ساختار روان‌پرشانه تفسیر کند و نشان دهد که او چگونه به سبب خلأ پیوندهای خویشاوندی و اجتماعی، تجربه‌ای مالیخولیایی را به منزله سرگردانی در شهر مجسم می‌سازد.

پیشینه پژوهش

جست‌وجوها نشان می‌دهد که تا کنون مطالعات مستقیم، منسجم و نظام‌مندی پیرامون روان‌پریشی و مالیخولیا از دیدگاه لکان در بررسی فیلم‌های سینمای ایران به‌طور مشخص انجام نشده است. با این وجود، پژوهش‌هایی صورت گرفته‌اند که مؤلفه‌های لکانی نظیر نظم‌های سه‌گانه، سوژه، نام پدر^{۲۷}، دیگری بزرگ^{۲۸}، میل و بیگانگی^{۲۹} را در سینمای ایران و جهان به بحث گذاشته‌اند. ۱. آقابابایی، احسان (۱۳۹۱). سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه موردی پنج فیلم سینمای ایران در دهه‌های چهل و پنجاه). رساله دکتری تخصصی. دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

این رساله به‌عنوان مطالعه‌ای میان‌رشته‌ای با بهره‌گیری از آراء ژاک لکان درباره فانتزی^{۳۰} و ارنست لاکلان^{۳۱} درباره ایدئولوژی، به تحلیل پنج فیلم پیشانقلابی سینمای ایران (*گنج قارون*، *آقای هالو*، *آدمک*، *صبح روز چهارم* و *چلچراغ*) پرداخته است و روانکاوی لکانی را در ارتباط با مفاهیم سوژه و دیگری بزرگ به کار می‌گیرد. یافته‌ها با تأکید بر مقوله دال مرکزی ایدئولوژیک برای کنترل ناخودآگاه سوژه‌های اجتماعی نشان می‌دهد که چگونه هر جامعه‌ای ایدئولوژی‌های معاصر خود را بر فانتزی افراد تحمیل و بازتولید می‌کند. علی‌رغم آنکه پژوهش مسیری برای کشف رهیافت لکانی در سینمای پیش از انقلاب می‌گشاید، در مقایسه با رویکردی که بر واکاوی مفاهیمی همچون روان‌پریشی تمرکز دارد، بیشتر به عنوان چارچوبی تبیینی در سطح جامعه‌شناختی قرار می‌گیرد.

۲. احمدی‌فر، سیدامیرسینا (۱۴۰۰). *تعویق میل در روابط مادر و فرزند: خوانشی لکانی از باغ‌وحش شیشه‌ای*^{۳۲} اثر تئسی ویلیامز^{۳۳} و قوی سیاه^{۳۴} اثر دارن آرونوفسکی^{۳۵}. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، گروه زبان انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی.

نگارنده در پایان‌نامه انگلیسی‌زبان فوق، ایده تعویق میل

است که از منظر ارزیابی مؤلفه‌های لکانی، نسبت نزدیک‌تری با موضوع حاضر دارد. تفاوت در اینجاست که شیوه تحلیل در پژوهش حاضر، جنبه‌ای استعاری می‌یابد و در ارتباط با نمونه‌ای مطالعاتی از سینمای ایران مورد بررسی قرار می‌گیرد.

علی‌رغم اهمیت مطالعات سینمایی پیشین در پرداختن به آراء لکان، تمایز پژوهش حاضر در توسعه یک چارچوب مفهومی به‌منظور درک سازوکار روان‌پریشی و مالیخولیا از خلال خوانش استعاری اثری در برهه‌ای از تاریخ سینمای ایران است. این رویکرد، نظریه لکانی را در تشریح ساختارهای فوق به کار می‌گیرد تا مؤلفه‌های آن را به‌گونه‌ای استعاری در متن فیلم استنتاج نماید. از این‌رو، امکانی فراهم آمده تا چنین مقولاتی در بستر مطالعات روانکاوانه سینمای ایران مطرح گردند.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از انواع پژوهش‌های کیفی است. روش، توصیفی - تحلیلی و گردآوری اطلاعات از طریق مشاهده و استفاده از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی صورت پذیرفته است. پژوهش، فیلم مرثیه ساخته امیر نادری در سال ۱۳۵۶ (در برخی منابع ۱۳۵۷) را به عنوان نمونه مطالعاتی خود قرار داده و هدف آن، ارائه خوانشی روانکاوانه از وضعیت فردی - اجتماعی شخصیت اصلی و تبیین استعاری تجربه روان‌پریشی، دلالت‌گری ناممکن و مالیخولیای او در چارچوب نظریات لکان است. بدین روی در بخش مبانی نظری پژوهش، این مفاهیم در نسبت با مؤلفه‌های اساسی اندیشه لکان، نظیر نسبت سوژه با دال نخستین، نام پدر، نظم‌های سه‌گانه و ابژه کوچک *a*، به بحث گذاشته می‌شود. تحلیل فیلم، به شیوه تحلیل عناصر متنی انجام می‌شود و با پیگیری سیر روایت، نوع شخصیت‌پردازی و فرم بازنمایی، به نحوه شکل‌گیری تعامل و تعارض سوژه با فضای به تصویر کشیده شده در اثر می‌پردازد.

مبانی نظری پژوهش

ژاک لکان و نظم‌های سه‌گانه

در نظریه روانکاوی ژاک لکان، هر پدیده روانی چه در قالب نشانه‌های بالینی و چه در سطح سازوکارهای ناخودآگاه، از طریق ارتباط دیالکتیکی سه نظم خیالی، نمادین و

لکان در روابط مادر-فرزند را با بررسی مفاهیمی چون نظم‌های سه‌گانه، ابژه کوچک *a* و سوژه لکانی در نمایش‌نامه *باغ وحش شیشه‌ای* و فیلم *قوی سیاه* تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که مادر در این دو متن، هم‌زمان علت میل و مانع آن است. از این منظر، معنا و رضایت در این رابطه نه در برآورده شدن مستقیم میل، بلکه در حرکت مداوم آن و در چرخه تکرارشونده ناکامی و تعویق شکل می‌گیرد. این پژوهش به عنوان الگوی روش‌شناختی خوانش لکانی زمینه‌ای مفهومی می‌سازد اما به‌طور خاص به روان‌پریشی و مالیخولیا نمی‌پردازد.

۳. اکبری، مهرداد (۱۳۹۹). *واکاوی نقش مایه درون‌مایه‌ای بیگانگی در سینمای پل تامس اندرسن*^{۳۶} با تأکید بر آراء ژاک لکان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

پژوهش فوق، مفهوم بیگانگی در سینمای اندرسن را با تأکید بر نقش زبان و دیگری بزرگ، مورد واکاوی قرار می‌دهد و بازتاب شخصیت‌های اصلی را در نسبت با سوژه‌های لکانی تحلیل می‌کند. در این بررسی نشان داده می‌شود که این شخصیت‌ها برای دستیابی به معنا، ناگزیر از پذیرش زبان دیگری بزرگ هستند و بیگانگی به عنوان نقش مایه‌ای محوری در روابط پدری/سرمایه‌داری عمل می‌کند. اهمیت این پژوهش در برجسته‌سازی تعامل بیگانگی با ساختار نمادین و تحلیل محدودیت‌های هویتی سوژه‌ها توسط دیگری بزرگ است؛ بنابراین، مؤلفه‌های روانکاوانه بیش از آنکه در خدمت تکوین عارضه‌های روانی همچون مالیخولیا باشند، در پیوند با بسط پذیرش ایدئولوژیک مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۴. Hook, Derek (2018). "Melancholic psycho-sis—A Lacanian approach". *Psychoanalytic Dialogues*, 28 (4), 466-480.

از میان پژوهش‌های انجام‌شده در خارج از ایران که تحلیل عارضه روان‌پریشی و مالیخولیا را به‌طور اخص از منظر لکان در سینما به بحث گذاشته‌اند، می‌توان به مقاله درک هوک^{۳۷} با عنوان «سایکوز مالیخولیایی: رویکرد لکانی» اشاره نمود که به فارسی نیز برگردانده شده است. این مطالعه با بررسی فیلم اقتباسی *به سوی طبیعت وحشی*^{۳۸} (۲۰۰۷) ساخته شان پن^{۳۹}، تبیین روان‌پریشی شخصیت را در مقایسه با یک مورد بالینی به کار می‌گیرد و در دسته پژوهش‌هایی

رابطه خیالی و آینه‌ای وابسته است؛ مفهوم دیگری در اینجا بر بُعد نمادین تاریخی-زبانی-فرهنگی اشاره دارد (De Luca Picione, 2024: 16). بدین روی، نظم نمادین، نظم زبان، قانون و ساختارهای فرهنگی-اجتماعی است؛ نظمی که در آن، پیوند دال‌ها و مدلول‌ها یا همان عمل «دالالت»، امکان شکل‌گیری زنجیره‌های معنایی را فراهم می‌آورد. مدلول در امر خیالی باقی می‌ماند اما با اتکا به زبان، در امر نمادین بازنمایی می‌شود (Berger, 1996: 91). در کنار دو ساحت مذکور، امر واقعی نه خیالی است و نه نمادین. «وجود ندارد، زیرا ماقبل زبان است»؛ «چیزی است که هنوز نمادین نشده است، قرار است نمادین شود یا حتی در برابر نمادین‌سازی مقاومت می‌کند» (فینک، ۱۴۰۲: ۷۳). این ساحت را نمی‌توان مستقیماً درک کرد و تنها به مثابه باقی‌مانده‌ای حذف‌ناپذیر از درون تجربه ظاهر می‌شود؛ چیزی که می‌توان به آن نزدیک شد، اما نمی‌توان به تمامی آن را درک و تملک نمود (Sheridan, 2005).

در حقیقت، امر نمادین با حذف امر واقعی، «واقعیت» را خلق می‌کند، واقعیتی که با «زبان» نام‌گذاری می‌شود و در نتیجه امکان تفکر و صحبت درباره آن فراهم می‌آید. «ساخت اجتماعی واقعیت» به دنیایی اشاره دارد که با استفاده از واژگان زبان گروه اجتماعی تعریف و درباره‌اش بحث شود. آنچه در زبان گروه بی‌نام بماند، بخشی از واقعیت گروه نیست؛ و به معنای دقیق کلمه وجود ندارد (فینک، ۱۴۰۲: ۷۲).

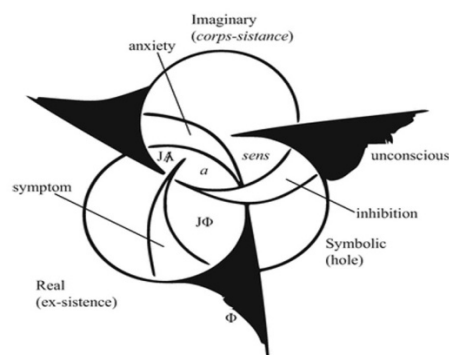
ساختار روان‌پیشانه در رویکرد لکان

در تفسیر روانکاوی، ورود کودک به نظم نمادین و امکان قانون‌مندی یا تکوین سوژکتیویته، هم‌زمان با تجربه عقده ادیپ^{۴۳} فرویدی اتفاق می‌افتد. اگر فرض بر آن است که وحدتی اولیه میان مادر و کودک وجود دارد، پدر خانواده، «نوعاً چنان رفتار می‌کند که اتحاد را می‌گسلد و به منزله عامل سوم دخالت می‌کند» (فینک، ۱۴۰۲: ۱۲۴). در چنین فرایندی، با ممنوعیت ادامه وابستگی تمام‌عیار کودک به مادر، رابطه دوسویه آنها از طریق مداخله عامل سوم، واسطه‌مند می‌شود. «لکان این عامل سوم را «نام پدر» می‌نامد، اما با صورت‌بندی عملکرد او به شکل استعاره یا کارکرد پدری روشن می‌کند که این عامل لزوماً به پدر واقعی یا بالفعل و همین‌طور اسم خاص او ربط ندارد» (فینک،

واقعی تبیین می‌گردد و به همین علت است که تحلیل هر مفهوم روانکاوانه همچون روان‌پریشی و مالدیولیا، مستلزم شناسایی روابط میان این سه ساحت و بررسی چگونگی سازمان‌یافتگی یا گسست از آنها در تجربه سوژه خواهد بود. لکان برای توضیح نسبت این سه نظم، از مدلی توپولوژیک^{۴۰} با عنوان گره برومه‌ای^{۴۱} بهره می‌گیرد؛ الگویی هندسی-ساختاری که هم‌بستگی و تداخل درونی نظم‌های سه‌گانه را به تصویر می‌کشد (Greenshields, 2017). (تصویر ۱) امر خیالی، نخستین بار در تجربه نوزاد طی رویدادی که لکان «مرحله آینه‌ای» نامیده است، رخ می‌دهد. آنچه نوزاد در آینه می‌بیند، به صورت یک کل دریافت می‌شود، بی‌آنکه تمایز میان سایر اژه‌ها را در نظر بگیرد (Berger, 1996: 88). این بازتاب، بنیان شکل‌گیری من خیالی است و نظم خیالی را به ساحت تصویر و همانندسازی^{۴۲} می‌گشاید (La-can, 1998: 279).

وقتی توانایی درک وحدت و پایداری دیگر اژه‌ها رشد می‌کند، «من آینه‌ای» به «من اجتماعی» تبدیل می‌شود و خود را درون یک دیالکتیک اجتماعی جای می‌دهد. بدین ترتیب، قلمرو خیالی از من آینه‌ای رشد می‌کند و به تجربه بزرگ‌سالی از دیگران و جهان بیرونی امتداد می‌یابد. هرگاه همانندسازی نادرست چه در درون سوژه، چه میان سوژه‌ها و چه میان سوژه‌ها و دیگر اژه‌ها رخ دهد، این نظم نقش غالب را ایفا می‌کند (Berger, 1996: 89).

با این حال، امر خیالی به‌تنهایی بسنده نیست؛ چراکه تحت هدایت و سازمان‌دهی امر نمادین قرار می‌گیرد. این امر، ساحت «دیگری» است (با حرف بزرگ Other)، برخلاف دیگری (other) با حرف کوچک که بیشتر به



تصویر ۱. گره تکامل یافته برومه‌ای (Greenshields, 2017).

چیزی در ارتباط سوژه روان‌پریش با واقعیت غایب است (لکان، ۱۴۰۲: ۳۶۲). مطابق با چنین کمبود و محرومیتی، هنگامی که هیچ دالی از فرد سایکوتیک^{۴۷} در ورود به فرایند نمادین‌سازی پشتیبانی نمی‌کند، «گفتمان» به او هجوم می‌آورد، گفتمانی که او را به شکست کامل و ناپدید شدن تهدید می‌کند. این حس مبهم از واقعیت، مشخصه آغاز روان‌پریشی است (لکان، ۱۴۰۲: ۲۳۷-۲۹۸). سرانجام، آنچه در روان‌پریشی نمادینه نمی‌شود و جایگاهی در نظام نمادین نمی‌یابد، در امر واقعی بازمی‌گردد (Chiesa, 2007: 57).

مفسران لکان به پیروی از وی بر آنند که بروز علائم سایکوتیک، گواهی بر یک بحران سوپژکتیو است؛ بحرانی که در آن هیچ دالی حمایت لازم را فراهم نمی‌کند و سوژه در سطح ناخودآگاه با بنیادین‌ترین پرسش‌های معرفت‌شناختی معطوف به خویش (من کیستم؟) و پرسش‌هایی درباره قصدیت دیگری (چه می‌خواهی؟) درگیر می‌شود. از مشخصه این پرسش‌ها، سازمان‌یافتگی پیرامون موضوعاتی چون مواجهه با والدگری و اقتدار، زیستن در پرتو مرگ، تجربه تمایلات، تولیدمثل و مسئله هویت جنسی است. بحران‌های روان‌پریشانه در رویارویی با چنین مسائلی در زندگی روزمره شعله‌ور می‌شوند، در حالی که هیچ پشتیبانی از طریق دال اصلی یا نام پدر نمی‌توان یافت (Vanheule, 2017: 388).

مالیخولیا و ابژه کوچک (a)

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، وحدت آغازین کودک در چارچوب رابطه‌ای خیالی با مادر، هنگام ورود به نظام نمادین و درگیری با زبان، به تدریج فرو می‌افتد. لحظه‌ای که استعاره پدری به کودک امکان می‌دهد میل مادر را کنار بزند؛ میلی که در آن، خطر جذب کامل کودک وجود دارد. این جداسازی به کودک اجازه می‌دهد خود را به عنوان سوژه میل‌ورز^{۴۸} [با تجربه اختگی نمادین^{۴۹}] شکل دهد (De Luca Picione, 2024: 16). لکان عقیده دارد که در نتیجه فروپاشی وحدت اولیه، چیزی باقی خواهد ماند که «به واسطه حضور سوژه، از امتحان سخت تقسیم حوزه «دیگری» جان به در می‌برد» (لاکان، ۱۳۹۷: ۱۹). این باقی‌مانده که در ردیف اصطلاحات لکانی به ابژه کوچک (a) شناخته می‌شود، «ابژه‌ای است که چیزی جز

یک سوژه (۱۴۰۲: ۱۲۴)؛ بلکه می‌بایست یک قانون، یک زنجیره، یک نظام نمادین و مداخله نظام‌گفتار^{۴۴} وجود داشته باشد که بر پایه وجود نام پدر بنا شده است (لکان، ۱۴۰۲: ۱۴۳). به بیانی دیگر، کودک با تسلیم شدن به دیگری، هم چیزی از دست می‌دهد و هم چیزی به دست می‌آورد. او از یک سو بخشی از تمامیت یا خودبستگی اولیه خویش را قربانی می‌کند، اما از سوی دیگر به یکی از سوژه‌های زبان بدل می‌شود، «سوژه زبان» یا «سوژه در زبان» (فینک، ۱۴۰۲: ۱۱۴). از همین لحظه، کودک دیگر قادر نیست تا خود را به صورت مستقیم بازنمایی کند؛ بلکه تنها از رهگذر دال‌ها قابل شناسایی است. بدین ترتیب، «سوژه در نتیجه کنش دالت‌گر^{۴۵} شکل می‌گیرد» (De Luca Picione, 2024: 16). نام پدر، طی فرایند تکوین سوژه، در مقام بنیادین‌ترین و «نخستین دال» قرار دارد که «کاملاً یکتاست و تمام دال‌های دیگر یک سوژه را برای او بازنمایی می‌کنند. اگر این دال مفقود شود، دال‌های دیگر هیچ چیز را بازنمایی نخواهند کرد» (فینک، ۱۴۰۲: ۱۶۰). در چنین موقعیتی، لکان از مفهوم سایکوز یا روان‌پریشی و از اصطلاحی به نام «محروم‌سازی» صحبت می‌کند.

بدین قرار (برای اینکه واقعیت و دستیابی مناسب به واقعیت وجود داشته باشد، برای اینکه واقعیت آن چیزی نباشد که در روان‌پریشی هست، باید فرد از پس عقده ادیپ برآید) (لکان، ۱۴۰۲: ۲۸۹). در سایکوز، این موقعیت استعاری یا متافور پدری^{۴۶} شکست می‌خورد (Dana, 2015: 51)؛ به‌گونه‌ای که «مانع بین مادر و کودک که به واسطه نام پدر پدید آمده، به اندازه کافی محکم و استوار نیست» (فینک، ۱۴۰۲: ۱۶۰). از منظر لکان در سمینار روان‌پریشی، «روان‌پریشی لزوماً ناشی از چیزی است که در سطح روابط سوژه با دال قرار دارد» (لکان، ۱۴۰۲: ۲۹۰). اگر یک فقدان خاص در کارکرد سرشت‌ساز پدر رخ دهد — موقعیتی شامل عدم امکان فرض کردنِ درک دالِ پدر در سطح نمادین — یعنی دال اصلی درون زنجیره یا بدنه اولیه دال‌ها نیست (لکان، ۱۴۰۲: ۲۲۲-۲۹۷). بدین طریق، سایکوز شامل یک فضای تهی، یک «حفره» و یک فقدان در سطح دال است و فقدان یک دال لزوماً سوژه را به نقطه‌ای می‌رساند که مجموعه‌ای از دال‌ها را مورد پرسش قرار دهد (لکان، ۱۴۰۲: ۲۹۳-۲۹۵). از آنجاکه برای لکان، واقعیت توسط دال‌ها بافته شده، حمایت شده و تشکیل شده؛

زبانی سر برمی آورد؛ زیرا در نظم واقعی است که ابژه a همیشه خیلی نزدیک است و نمی توان در فاصله ای دور از آن قرار گرفت (Madill, 2024: 40). به تعبیر لئون برنر^{۵۴}، مالیخولیا جلوه ای ویژه از مسئله محروم سازی در نسب با ابژه a ترسیم می کند؛ از یک سو، ارجاع ساختار شکنانه سوژه به ابژه ای در کار است که در بنیاد خویش همواره به منزله «فقدان» توصیف می شود؛ از سوی دیگر، همانندسازی سوژه با همین فقدان (Hook & Vanheule, 2023: 15). اسلاوی ژیتک^{۵۵} می نویسد: همانندسازی مالیخولیایی مستلزم انکار این واقعیت بوده که ابژه a از همان ابتدا فاقد وجودی مستقل است و ظهور و فقدان آن هم زمان است (Žižek, 2000, as cited in Brenner, 2023: 144). برای سوژه ملانکولیک^{۵۶} پرده وانموده ها یعنی $i(a)$ که بر ابژه a کشیده می شود، به کلی فرو می افتد (Grigg, 2015: 153). فرد مالیخولیایی از طریق تثبیت بی قید و شرط بر ابژه a ، میل خود را در دستیابی به واقعیتهای مطلق تر از واقعیت معمول و فراتر از خیالی و نمادین ابراز می کند (Brenner, 2023: 144). زیرا از میانجی گری نمادین^{۵۷} در برابر آن برخوردار نیست و بدین روی، در معرض انزوا و انقطاع شدید از نظم دلالتی و اجتماعی قرار می گیرد. با این تفاسیر، مالیخولیا در منظر لکان، نه صرفاً به سبب فقدان یک ابژه از دست رفته مشخص، بلکه در مواجهه با جهانی از ابژه های مطلوب است که سوژه از دلایل طبیعی میل به آنها محروم می ماند (Brenner, 2023: 144). این روند که شامل حرکتی ممتد از فقدانی (loss) به فقدان دیگر (lack) است را می توان به عنوان گذار از ساحت خیالی و نمادین به ساحت واقعی و در نتیجه، به عنوان پایه ای برای فرایند همانندسازی یا هویت یابی سوژه توصیف نمود (Žižek, 2000, as cited in Brenner, 2023: 144). سرانجام، در ادامه رویکرد لکان، مالیخولیا به همان میزان که مسئله ای مرتبط با از دست دادن یک ابژه محبوب است، می تواند به مثابه بحران موقعیت یابی و نشان پذیر شدن در چارچوب نظم نمادین مفهوم پردازی شود؛ امری که ممکن است در روابط خانوادگی و اجتماعی تظاهر یابد (Hook, 2023: 109).

یافته های پژوهش

سوژه و زنجیره شکسته دال ها

تیتراژ آغازین فیلم از میانه بر نمای اینسرت^{۵۸} صفحه نخست

عینیت بخشی به یک خلأ یا فقدان نیست؛ موجودیتی کاملاً آنامورفیک^{۵۹} که به خودی خود وجود ندارد» (Žižek, 2000, as cited in Brenner, 2023: 144). کارکرد ابژه a در روانکاوی لکانی از آن روست که من را تبدیل به «میل» می کند و من را در اشتیاق یک فقدان و کمبود نگاه می دارد؛ زیرا میل از فقدان اصلی به دست می آید (لاکان، ۱۳۹۷: ۱۷۵). «سوژه در فانتزی خود به این باقی مانده متوسل می شود تا به حس تمامیت دست یابد» (فینک، ۱۴۰۲: ۱۷۴). بنابراین « a مورد بحث به عنوان علت میل^{۶۰} شناخته شده است» (لاکان، ۱۳۹۷: ۱۷۴).

ابژه a دست کم دو جنبه دارد: نخست تحت عنوان میل دیگری که به منزله علت میل سوژه عمل می کند و اساساً با تجارب ژوئیسانس^{۶۱} و فقدان آن مرتبط است [ژوئیسانس در زبان فرانسوی، هیجانی است که خواه همبسته احساس آگاهانه لذت و خواه درد است و جانشین «اتحاد گمشده مادر - کودک» می شود (فینک، ۱۴۰۲: ۱۳۱-۱۳۲)] و دوم، a به عنوان تفاله فرایند نمادگذاری که در ساحت واقعی مستقر است (فینک، ۱۴۰۲: ۳۴۷).

در نتیجه « a غیر قابل تقلیل به نمادسازی ای است که در مکان «دیگری» اتفاق می افتد» (لاکان، ۱۳۹۷: ۱۷۴). این ابژه در برابر هرگونه همسان سازی با عملکرد دال مقاومت می کند و در واقع، نماد چیزی است که در عرصه دال، همیشه خود را به عنوان گمشده، به عنوان چیزی که در فرایند دال پردازی گم می شود، بروز می دهد (Lacan, 2014: 174). لذا هم علت میل و هم یادآور محدودیت های زبان و نمادین سازی است که باید توسط ابژه های دیگر جایگزین شود. در سایکوز، امکان فروپاشی وحدت اولیه کودک و دیگری با مداخله دال نخستین و از طریق اختگی نمادین فراهم نمی شود. به این معنا که سوژه کماکان از ابژه a منفصل نگشته است و آن را به عنوان علت میل خود نمی شناسد (Grigg, 2023: 46).

بدین سان، برخلاف سوژه نوروپیک^{۶۲} یا روان رنجور — که در او، انفصال از ابژه a به واسطه دیگری و به مثابه جایگاه گفتار و زبان برقرار می شود و بدین طریق ژوئیسانسش تنظیم و محدود می گردد — در صورت بندی های سایکوتیک و در غیاب این انفصال، ژوئیسانس نیز لبریز و نامحدود می ماند (Grigg, 2023: 46).

در چنین شرایطی، ابژه a از درون نظم واقعی و ماقبل

اجتماعی جای گرفته و زبان واسطه همه دال‌هایی است که در ارتباط با یکدیگر زنجیره دلالت را تشکیل می‌دهند، می‌توان در وهله نخست غیاب پدر یا «دال نخستین» را فرضی بر ناکارآمدی «متافور پدری» گرفت (Dana, 2015)؛ امری که بر شیوه ظهور سوژه در جهان اثر می‌گذارد. آنچه در قالب نظم خیالی عرضه می‌شود، شبیه تصویر شناسنامه‌ای او در گذشته است؛ زیرا نظم خیالی، قلمرو سجد و تصاویری است که تنها مبنای انسجام اولیه سوژه را فراهم می‌آورد (Lacan, 1998 & Berger, 1996). بنابراین نصرالله چه در مقام مجرم و زندانی سابق و چه فردی بدون تکیه‌گاه، نخستین بار در سطح یک تصویر پیشینی آشکار می‌شود و در این بازه زمانی تا اکنون، زندان به منزله فضای بینابینی^{۵۹} با قطع پیوندهای بیرونی یا اجتماعی شخصیت، او را همچون سوژه‌ای با لکنت زبان استعاری در مواجهه با «دیگری» ساختار بخشیده است. اکنون اگر نصرالله در آستانه، در یک نقطه شروع ایستاده باشد، موقعیت یابی او به نوع ادغام در نظم نمادین، ارتباط با زنجیره دلالت و به تضمین این امر توسط دال‌های نخستین وابسته است؛ «در حالی که هیچ پشتیبانی از طریق دال اصلی یا نام پدر نمی‌توان یافت» (Vanheule, 2017: 388). در اینجا، نصرالله نام پدر را (حسن باقری) بر زبان خویش دارد اما در غیاب طولانی پدر، نام او بسیار مبهم می‌نماید و گویی ورود سوژه به نظم نمادین را تضمین نمی‌کند. بدین قرار، شخصیت از همان ابتدا در مواجهه با اجتماع خارج از زندان، سوژه‌ای بسیار شکننده است. آزادی او به هیچ‌وجه در قالب رویدادی قطعی فهم نمی‌شود و در یک لحظه آنی اتفاق نمی‌افتد. کما اینکه مکث‌ها و توقف‌های او در برابر هم‌بندان یا دیگر زندانیان آزاد شده، همراه با خروج و فاصله‌گیری تدریجی از محوطه زندان، نمودی از چسبندگی سوژه به نظم سابق است. در همین لحظات دوربین مواجهه دیگر زندانی آزاد شده با فضای خارج از زندان را نیز تعقیب می‌کند و صحنه برخورد با آغوش گرم پدر را مستقیماً به منظر نگاه نصرالله می‌دوزد؛ منظری که در نگاه نخست، روایت را به سطحی دیالکتیکی می‌کشانند: سوژه‌ای که هنوز در خیال نظم زندان باقی مانده و آزادی را تنها به صورت یک امکان تجربه می‌کند، هم‌زمان در جایگاه شاهد آزاد شدن دیگری قرار می‌گیرد؛ دیگری که بی‌درنگ و بی‌واسطه پذیرفته و در آغوش گرفته می‌شود. در عین حال و به طریقی استعاری، در منظر نگاه نصرالله،

شناسنامه نصرالله امتداد می‌یابد. فریم ثابت تصویر بر عکس شناسنامه‌ای او متمرکز است و جز یک شماره شناسنامه زیر عکس، جزئیات دیگری در کادر نیست. تیتراژ خاتمه می‌یابد، نصرالله فرسوده‌تر از عکس شناسنامه‌اش بر صحنه ظاهر می‌شود و افسر پلیسی که در نمای بعدی شناسنامه را به دست گرفته است، هویت سوژه را آشکار می‌کند: اسم: نصرالله. شهرت: باقری. اسم پدر: حسن. سن: ۴۰ سال. سواد داری: یه مقداری. اهل کجایی: طهران. همسر داری: ندارم. فرزند داری: نه. افراد تحت تکفل: فقط مادرم. خواهر و برادری داری: ندارم. جرم: نزاع. محکومیت: ۱۰ سال. شغل: آزاد. چه مدت در زندان توقف داشتی: ۸ سال و ۵ ماه و ۱۴ روز. آدرس معینی داری: نه. امکان کار فوری برات هست: نه. چه شغلی در زندان یاد گرفتی: جوراب‌بافی.

پرسش و پاسخ، درست پیش از آزادی شخصیت از زندان و با هدف معرفی وی در یک لحظه آستانه‌ای، یعنی عبور از نظم زندان و ورود به نظم دیگر انجام می‌شود. موقعیتی انتقالی که روند شناسایی هویت اجتماعی سوژه را در تقارن با تفسیر ساختار روانی وی قرار می‌دهد. نصرالله که زین پس می‌بایست خارج از نظم زندان، در نظم نمادین شهر قرار گیرد، از همان ابتدا دچار عدم تشخیص موقعیت‌یابی خویش است. آدرس یا پیشه ثابتی ندارد، پدر مرده است و در خیال او تنها مادری تحت تکفل وجود دارد که باید در محله‌های قدیمی جنوب شهر، اقامتگاه موقت او را جست‌وجو کند. از نقطه‌نظری جامعه‌شناسانه، بازگشت نصرالله بیش از آنکه نشانه‌ای از رهایی باشد، به رویارویی با جهانی غریب و آشفته می‌ماند؛ جهانی فاقد هرگونه احساس تعلق. در واقع، او به محیطی قدم می‌گذارد که مناسبات آن در قیاس با گذشته، دستخوش برخی تغییرات ساختاری شده است. تهران در دهه ۱۳۵۰، شهری کم‌ویش نیمه‌صنعتی، نماد سیاست‌های مدرنیزاسیون عصر پهلوی و هسته اصلی جامعه‌ای که به دو قطب متقابل توسعه و از سوی دیگر توسعه‌نیافته حاشیه‌ای تقسیم می‌شد (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۵۴۰). لذا گم‌گشتگی شخصیت در حاشیه همین اجتماع به وقوع می‌پیوندد و تصویر واقعیت اجتماعی-سیاسی-اقتصادی، به موازات آنکه حاشیه‌نشینی، شکاف‌های ساختاری و فرسایش تدریجی روابط انسانی را بروز می‌دهد؛ سیر گسست روان‌شناختی او را نیز در بر می‌گیرد. بر این مبنای تکیه بر باور لکان که سوژه از طریق ساختار زبان در نظم نمادین یا

و پس از زندان بدان وابسته بوده است (تصویر ۳). بنابراین، مرگ او در غیبت انسجام نمادین سوژه، به صورت خام و پردازش ناشدنی در «امر واقعی» ظاهر می‌شود و جهان او را بی‌معنا می‌کند. مادر که در تنهایی، بیماری و فقر مرده است، دو شیء را به عنوان میراثی خانوادگی برای نصرالله بر جای گذاشته: تفنگ بادی و مکمل آن، تخته نشانه‌گیری پدر که بقایای هویتی از دست‌رفته‌اند و آخرین تلاش مادر برای جبران این فقدان‌ها را بازنمایی می‌کنند. در اینجا شاید بتوان تفنگ و تخته را تجسیدی استعاری از «ابژه کوچک *a*» در ترمینولوژی^{۶۲} لکانی دانست. طبق تفسیر، اگر فرض بر آن باشد که جدایی سوژه از مادر (چیزی شبیه به فسخ اتحاد مادر-کودک) نه از طریق دخالت عامل سوم (فینک، ۱۴۰۲: ۱۲۴)؛ که با مرگ مادر رخ داده است، ابژه کوچک *a* که ظهور آن همواره با فقدان آن توأمان است (as Žižek, 2000, cited in Brenner, 2023: 144)، به اشیائی مبدل می‌گردد که نصرالله به‌سان سوژه شبه‌سایکوتیک به آنها می‌چسبد؛ زیرا تنها یادگار از پیوندهای گمشده خویشاوندی و هم‌زمان تنها نقطه اتکا او در زندگی به شمار می‌آیند. تفنگ و تخته که کارایی چندانی در ایجاد ثبات اجتماعی-نمادین سوژه نخواهند داشت؛ تجسم خود فقدان‌اند؛ تجلی مادی از دو نامی که دیگر (هرگز) وجود ندارد. این دو شیء همچون استعاره‌ای قابل لمس از ابژه کوچک *a* که می‌بایست - در فرایند نمادین‌سازی «به‌عنوان علت میل» (لاکان، ۱۳۹۷: ۱۷۴)؛ یعنی آن چیزی که میل را به حرکت درمی‌آورد (Brenner, 2023: 141) - در فاصله‌ای دست‌نیافتنی قرار گیرد (Madill, 2024: 40) و با دیگر ابژه‌ها جایگزین گردد؛ برای نصرالله نه در هیئت امری آرمانی و به‌منزله میراث، بلکه در وضعیتی درون‌فکنانه عرضه می‌شوند که او به دلیل عدم ادغام کامل در امر نمادین، در امر واقعی گرفتار است. بر این اساس، سوژه که نه دال نخستینی از او حمایت می‌کند و نه بحران موقعیتی‌یابی نمادین را پشت سر گذاشته است، پس از رهایی از چارچوب موقت زندان، در «شهر» که اینک به‌گونه‌ای نامفهوم همچون ساحتی از امر واقعی نمود می‌یابد، بی‌خانمان و با تفنگ و تخته سرگردان می‌شود. به تعبیر لکان، او اینک علت خود را در جیبش دارد (Lacan, 1967, as cited in Grigg, 2023: 46).

نخستین فقدان و حفره در سطح دال آشکار می‌شود (لکان، ۱۴۰۲: ۲۹۳). (تصویر ۲)

این حفره، زمینه‌ساز تفسیر موقعیت نصرالله در بافتی شبیه‌سازی شده از مفهوم محرومیت است که در نهایت امر به سایکوز مالیخولیایی سوژه راه می‌برد. آنچه در اینجا از طریق رویکردی لکانی در رابطه با حفره یا به عبارتی، فقدان دال نخستین (نام پدر) تولید می‌شود، گسستی در پیوندهای گفتمانی^{۶۱} (یک دال با دال بعدی)، در گره برومهای (واقعی، نمادین و خیالی) و در زنجیره نسلی^{۶۱} (ساختار خویشاوندی) خواهد بود (Braunstein, 2015: 88). از همین روی، تفسیر فرض را بر آن بنا می‌نهد که در مورد نصرالله کماکان یک وحدت خیالی با مادر وجود دارد و زندان به مثابه فضایی بینابینی، موقتاً فقدان دال نام پدر و گونه‌ای «نقص در ساختار ادیبی» سوژه را به حالت تعلیق درآورده است. او، با گمان بر اینکه هنوز نقطه اتکایی در شهر وجود دارد، پس از آزادی از زندان در پی مادر می‌رود و درمی‌یابد که مرگ وی در چند ماه گذشته رخ داده است. اکنون در شرایطی که فقدان هر مرجع تثبیت‌کننده‌ای، امکان بازخوانی موقعیت سوژه در جهان و جایگاه خویش در میان دال‌ها و نمادها را به نحوی گسسته و ناپایدار می‌نماید؛ فقدان مادر، نظم نمادین شکننده او را که از پیش ناقص است فرو می‌ریزد و «امر واقعی» را به زندگی‌اش وارد می‌آورد. مادر به عنوان زمینه ظهور *Das Ding* یا ایده‌ای غیرقابل دسترس از امنیت و یکپارچگی اولیه که می‌بایست در یک ساختار ادیبی به صورتی بیگانه و منفک از خود تجربه شود (Lacan, 1992)، در فیلم به عنصری غیرقابل بازنمایی تبدیل می‌گردد که نصرالله تا پیش



تصویر ۲. حفره در سطح دال: بازنمایی غیاب دال نخستین (نام پدر) از طریق حضور دال دیگری (مرثیه، ۱۳۵۶).

مادر و پسری تنها هستند، مراجعه می‌کند؛ موقعیتی مشابه با درام نامنسجم خانوادگی او: غیاب پدر، حضور مادر و کودک که سوژه در مقام همانندسازی با آن رویارو می‌گردد. بدین ترتیب، در نمایی سه‌ضلعی از این سه شخصیت، نصرالله به درون ساختاری مشابه با ساختار خانوادگی خود راه می‌یابد و کمر بند یادگاری که پدر در زندان برای پسرک بافته است، همانند تفنگ‌وتخته این ظرفیت را دارد که به استعاره‌ای دیگر از ابژه کوچک *a* تبدیل شود. (تصویر ۴)

کودک که وضعیتی مشابه نصرالله دارد، به دلیل غیاب پدر در آستانهٔ گسست از نظم نمادین قرار گرفته است و استعارهٔ لکنت در زبان، نقطهٔ اشتراک دو سوژه است. بر همین مبنا، کودک و نصرالله در مقابل یکدیگر همچون تصاویری خیالی و آینه‌ای مجسم می‌گردند که هر دو حضوری نسبی در نمادین دارند. اما این بازتاب، بازتاب مستقیم خویش نیست، بلکه کودک به عنوان تصویری دوطرفه از خویش، واسطه‌ای بر تحقق میل نصرالله است که هنوز تمامی امکانات تثبیت نمادین را از دست نداده است. از این نظرگاه، هنگام رویارویی بعدی آن دو در خط راه‌آهن حاشیهٔ شهر، دوربین با شکستن خط فرضی، جایگاه دو سوژه را تعکس می‌کند و آنها را در شرایطی از تنهایی، آسیب‌پذیری و وابستگی متقابل روان‌شناختی، به جای یکدیگر می‌نشانند. به بیانی دیگر نصرالله به میانجی کودک، هم‌زمان خود بازتابی و دیگری را تجربه می‌کند. (تصاویر ۵ و ۶)

پس از ملاقات با خانوادهٔ هم‌بند سابق، نصرالله می‌کوشد تا این بار میزانشن شهر را در چارچوب واقعیتی نمادین فهم کند؛ اما واقعیتی خارج از دال‌های بافته شده



تصویر ۳. اتاق مادر بعد از مرگ: مادر به عنوان *Das Ding*، ایده‌ای غیرقابل‌بازنمایی در فیلم (مرثیه، ۱۳۵۶).

تلاش برای انطباق با امر نمادین و کنش دلالت‌گر

بنا به شرحی که رفت تا این لحظه هنوز نمی‌توان مورد نصرالله را به معنای دقیق کلمه، سوژه‌ای تمام‌عیار در وضعیت سایکوز تلقی کرد و نشانه‌های او هنوز به تثبیت در ساختار مالیکولیا نمی‌انجامند. آنچه مشاهده می‌شود، بیش از آنکه نمایانگر استقرار سوژه در جایگاه فقدان مطلق و انسداد نمادین باشد، نشانهٔ گسست در سطح پیوندهایی است که می‌بایست زنجیرهٔ دلالتی را انسجام می‌بخشیدند. اختلالی که به‌گونه‌ای استعاری در مورد نصرالله، به مثابهٔ سوژه‌ای محروم از تکیه‌گاه‌های فردی و اجتماعی توصیف می‌گردد. بدین روی، سوژه که در این مسیر افتاده است، در ادامهٔ فیلم می‌کوشد راهی به درون نمادین بیابد و در سطح دلالت جایگاه خویش را بازسازی کند؛ تلاشی شکننده برای برقراری پیوندی دوباره با جامعه و دیگری. بر این منوال، پس از پرسه‌زنی با تفنگ‌وتخته و خوابیدن در کوچه و خیابان شهری که برای نصرالله چونان امر واقعی، موهوم و بی‌هیچ‌گونه همیستواری وجودی است (ژرژک، ۱۳۸۹: ۲۷۵)، او آنها را از سر بی‌مکانی نزدیکی از کاسبان محلهٔ قدیمی خود به امانت می‌سپارد. واگذاری این دو شیء را می‌توان نوعی فاصله‌گیری موقت و پرهیز از نزدیکی بیش از حد نسبت به ابژه *a* (در مقام استعاره) دانست که نمایانگر تعلیق امر واقعی از خلال تلاش او برای اتصال به شبکهٔ نمادین (شهر) است. نصرالله در ابتدا به قصد رساندن پول و امانتی یکی از هم‌بندان خود در زندان، به خانوادهٔ وی که متشکل از



تصویر ۴. نصرالله در جایگاه همانندسازی و کمر بند یادگاری پدر به مثابهٔ ابژه کوچک *a* (مرثیه، ۱۳۵۶).

سنتی (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۵۴۴-۵۴۸)، سبب می‌گشت تا کارگاه‌های کوچک و نظام مبتنی بر مهارت‌های انسانی به تدریج جای خود را به واحدهای نیمه‌صنعتی بسپزند، تعلیق جایگاه سوژه‌ای آستانه‌ای همچون نصرالله و تضعیف امکان برقراری پیوند او با واقعیت و دیگری، امری محتمل است. در این راستا، اختلالی مشابه با سایکوز بروز می‌یابد؛ یعنی چیزی در ارتباط سوژه با واقعیت، کم یا غایب است (لکان، ۱۴۰۲: ۳۶۲). بدین گونه نحوه بازنمود تجربه او از محیط اجتماعی خود، بی‌ارتباط با ناپیوستگی ذهنی به نظم دلالتی نیست. شهر در قاب‌های گسسته و نماهایی پراکنده، شلوغ و آشفته، به صورت مکان‌هایی نامعین و نامشخص تظاهر می‌یابد و نصرالله بی‌آنکه بتواند مرز پیشانمادین^{۶۳} را طی کند، در آستانه کار و کارگاه‌ها متوقف می‌ماند. در این تصاویر، جسم او به زبان تطور یافته است؛ پیکری خمیده و اندکی لنگان که گویی همیشه یک پا عقب‌تر می‌رود و لکنت را در قالب لکنتی وجودی انعکاس می‌دهد. درست شبیه به «کودکی که برای جهت‌یابی قطب‌نمایی در اختیار ندارد» (فینک، ۱۴۰۲: ۱۲۴) و در زبان بی‌تحرك می‌ماند. امری که نشانه انقطاع نسبی روابط او با زنجیره دلالت و ناتوانی در پیوستن به ریتم گفتار جمعی است. موجودی رها شده و بی‌هدف در گفتمان‌ها پرسه می‌زند (Braunstein, 2015: 93)، با زبان و گفتار نمادین همگام نمی‌شود و ورودش به عرصه دلالت‌گری به تعویق افتاده است. بر این اساس، شخصیت همچنان در حاشیه امر واقعی و نمادین سرگردان می‌ماند؛ گویی همانند نمای شناسنامه‌اش به تصویری خیالی و چهره‌ای محض فروکاسته شده است.

بازگشت به ابژه کوچک (a): امر واقعی، مالیکولیا و سرگردانی به مثابه ژوئیسانس

نصرالله که نخستین تلاش‌هایش برای انطباق با نظم نمادین حاصلی ندارد، در قهوه‌خانه‌ای از حاشیه شهر مستقر می‌شود و روزهایش را به جست‌وجوی کار سپری می‌کند. این مکان حاشیه‌ای با دیوارهایی نیمه‌ویران، به فضایی میان‌مرزی می‌ماند که برای نصرالله نه تماماً نمادین است (زیرا فاقد زنجیره دل‌های پایدار، شغل یا هویت اجتماعی است)، نه منحصراً خیالی (چراکه وحدت‌ها نسبی و تصاویر آرمانی ناپایدار هستند) و نه عمیقاً واقعی (چون هنوز در امتداد نمادین قرار دارد). در همین فضای میان‌مرزی، تفنگ‌وتخته

(لکان، ۱۴۰۲: ۳۶۲) که سرانجام او را منزوی خواهند کرد، شکل نمی‌گیرد. او این بار نه فقط در مقام پرسه‌زن، بلکه در مقام جوینده کار، مسیریابی خود در شهر را آغاز می‌کند. به جهت تحقق این هدف، کارگاه‌های بافندگی مکان‌هایی برای راه‌اندازی نوعی کنش دلالت‌گر و محملی برای محک حضور اجتماعی او محسوب می‌شوند؛ جایی که مهارت جوراب‌بافی آموخته شده در زندان قرار است نقطه اتکا او و به عنوان نشانه‌ای از امکان پیوند با دیگری عمل نماید. اما این آموزه اکنون منسوخ شده است و در محیط بیرون تقاضایی را برنمی‌انگیزد. از این منظر، نصرالله در موقعیت زندانی سابق و بالقوه‌ای که زندان برای او تا مدت‌ها جانشین موقتی و کاذب «نام پدر» شده است، در سطحی دیگر نیز با نوعی از ناکارآمدی متافور پدری زندان در برابر دیگری و واقعیت نمادین شهر مواجه می‌گردد. در سیر مواجهه فردی شخصیت با این گسست‌ها، جوهری از ساختار تاریخی و اجتماعی دوران نیز نمایان می‌شود. به این اعتبار، مادامی که تشدید تسلط دولت بر طبقات اجتماعی مانند کارگران و نفوذ روزافزون بر تمام نهادهای اقتصادی، به‌ویژه بازارهای



تصاویر ۵ و ۶. شکستن خط فرضی: تعکس کودک و نصرالله در مقام خودبازتابی و دیگری (مرثیه، ۱۳۵۶).

را تهدید خواهد کرد؛ زیرا «رابطه سوژه با دال، شکل‌گیری میل را در خیال لازم می‌سازد و کارکرد میل، دلالت بر توقف کارکرد *a* دارد» (لاکان، ۱۳۹۷: ۱۵).

از سوی دیگر، نصرالله در فضای میان‌مرزی و تعلیقی قهوه‌خانه به برخی از شخصیت‌های حاشیه‌ای نیز می‌چسبد، زیرا فقدان دیگری معادل است با گسست نمادینی که نسبت سوژه را با میل، دستخوش وقفه و تعلیق می‌سازد. این بدان روست که در روانکاوی لکانی، میل به مثابه پیامدی تحت لوای بیان یا دلالت‌مندی نمادین شکل می‌گیرد (Lacan, 1998: 278) و نصرالله در نسبت با موقعیت فردی-اجتماعی خود به‌تمامی از آن برخوردار نیست. بنابراین در مورد سوژه، این اتصالات و چسبندگی‌ها یک مکانیسم دفاعی روانی هستند که نمایانگر تلاشی خیالی برای پوشاندن فقدان دیگری و بیان میل از طریق روابط جایگزین و ناپایدار است. معصومه، زنی بلیط‌فروش و مادر تهای دو فرزند که در قهوه‌خانه رفت‌وآمد می‌کند، همواره جایی در نماهای نقطه دید نصرالله به خود اختصاص می‌دهد و از همه مهم‌تر شخصیت لوطی است که نسبت پدرانه‌ای با میمون خود دارد. حال به دلیل آنکه ساختار روانی سوژه به‌گونه‌ای تفسیری، در غیبت نخستین دال و در نتیجه ناکارآمدی متافور پدری سامان یافته است، لوطی و میمون در مقابل چشمان نصرالله دو آیکنی هستند که به انعکاسی از یک رابطه گمشده پدری دست می‌دهند. بدین لحاظ، لوطی به‌طور مفروض همچون دال جایگزینی عمل می‌کند که ناخودآگاه نصرالله در جهت ایجاد پوششی بر فقدان دال

— میراث خانوادگی و یادمان نام پدر که توسط مادر منتقل شده است — در وضعیت استعاری خود نسبت به ابژه کوچک *a*، آخرین تحرکات میل او را به جریان می‌اندازد (Brenner, 2023: 141). از دیدگاهی لکانی در سایکوز «ابژه کوچک *a* که معمولاً بخشی از واقعیت نیست، به حوزه واقعیت بازمی‌گردد» (Quinet, 1995: 145)، (تصویر ۷). در حقیقت نصرالله آنها را با هدف میل به بقا از کاسب محله بازمی‌ستاند و به عنوان منبع درآمد خود به کار می‌گیرد. اما ابژه *a*، ابژه یا هدف میل نیست؛ بلکه علت آن است (Lacan, 2014). بازگشت به این دو شیء گرچه به عنوان عاملی برای بقا عمل می‌کند، اما از نظرگاهی روانکاوانه تلاش خلاقانه سوژه امکانی برای تثبیت جایگاهی نامتزلزل در نظم نمادین فراهم نمی‌سازد. چراکه تفنگ‌وتخته ابزار تولیدی و پایداری نیستند و از آنجاکه در پیکره نمادین رسمیتی نمی‌یابند، در قالب تلاشی برای ورود به گفتمان نامأنوس به نظر می‌رسند. بنابراین هرگز قادر به بیان کامل میل نمی‌گردند و به‌زعم لکان «در فرایند دال‌پردازی گم می‌شوند» (Lacan, 2014: 174). نصرالله تفنگ‌وتخته را به دنبال خود این‌سو و آن‌سو می‌کشاند و آنها را به بخشی از میزانشین شهر تحمیل می‌کند (تصویر ۸). به واقع او در موقعیتی شبه‌نمادین استمرار می‌یابد و هر بار که خرده‌پولی به دست می‌آورد، تجربه دوگانه سرخوشی و رنج به مثابه کنایه‌ای از افتادن سوژه در مدار ژوئیسانس (De Luca Pici, 2024: 17)، او را فرا می‌گیرد. از این‌رو خطر نزدیکی افراطی به ابژه *a* و تثبیت در ساختار مالیخولیا کماکان وی



تصویر ۸. پرسه با تفنگ‌وتخته در شهر به مثابه تثبیت سوژه بر ابژه *a* (مرثیه، ۱۳۵۶).



تصویر ۷. بازگشت ابژه کوچک *a* (تفنگ‌وتخته) به حوزه واقعیت.

می‌کند، نصرالله ساکت ایستاده است و به پایین چشم می‌دوزد، شاید به گور تازه لوطی. در پلان بعدی فقط سایه نصرالله مشاهده می‌شود که بر خاک قبرستان افتاده است. اینک که فقدان بدیل‌های موقتی، شکستن «عصای خیالی» (لکان، ۱۴۰۲: ۲۹۸) و عدم میانجی‌گری نمادین، نصرالله را در برابر خلأ بنیادین هستی‌اش بی‌دفاع ساخته است، بار دیگر چیزی شبیه به حفره در امر نمادین پدیدار می‌شود (لکان، ۱۴۰۲: ۲۳۱).

اما تفسیر نهایی سایکوز مالیخولیایی در روایت نصرالله، بارزترین نمود خود را در انتهای فیلم و در آخرین تصاویری می‌یابد که فیلم‌ساز از او در خیابان می‌آفریند. همان‌گونه که بارها استدلال شد، نزدیکی بیش از اندازه به ابژه *a*، همواره حامل خطری ساختاری است که اکنون از تثبیت [روانی و اجتماعی] سوژه بر آن حادث می‌گردد (Brenner: 2023: 144). از خلال این تفسیر، هم‌زمان که گره خسران‌ها برای نصرالله تنگ‌تر می‌شود و مأموران شهرداری نیز مانع استقرار او در خیابان و بساط کردن با تفنگ‌وتخته می‌شوند، ابژه کوچک *a* به سوی موضعی باز می‌گردد که فقدان خویش را نمایان می‌سازد. شخصیت در ادامه به سلسله کنش‌هایی رهایی‌بخش دست می‌زند که در ساحت روانکاوانه چیزی جز برون‌فکنی شکست پیوندهای او با دیگری و واکنشی به انسداد نمادین خود نیستند. میمون لوطی، حیوانی که همچون نصرالله در سوگ پدر به حال رهاشدگی افتاده است، به دست او آزاد می‌شود؛ دو مرغ عشق مرشد نیز سرنوشتی مشابه می‌یابند و فرزند زندانی هم‌بند که می‌توانست آینه‌ای از سرنوشت محتوم خود او باشد، توسط نصرالله به کانون اصلاح و تربیت سپرده می‌شود. در این سکانس، دوربین بار دیگر ساختار سه‌ضلعی قبل را در میزانشی جدید بازسازی می‌کند. شناسنامه کودک در یک نمای اینسرت از دست مادر به دست نصرالله تحویل داده می‌شود تا در غیاب پدر، امکان تثبیت در نظم نمادین از طریق ساختارهای جایگزین برای کودک فراهم گردد. کمی بعد تصویر سه‌نفره پیشین تکرار می‌شود. این بار در فاصله‌ای دورتر از مادر و نصرالله، کودک در ابتدای کوچه ایستاده است و ابژه کوچک *a* این بار نه به مثابه کمر بند یادگاری پدر، که در قالب تفنگ‌وتخته در دستان نصرالله پدیدار می‌شود (تصویر ۱۰). در نهایت کودک از این ساختار شکننده فاصله می‌گیرد و نصرالله با فقدان خود یکی می‌شود. سرانجام چنین نزدیکی افراطی به

نخستین، به سمت او جذب می‌شود. اما کارکرد این‌گونه همانندسازی‌ها در اینجا مشابه یک «عصای خیالی» است که تنها به صورت گذرا «سوژه را قادر به جبران غیاب دال می‌سازد» (لکان، ۱۴۰۲: ۲۹۸). به عنوان نمونه، در نمایی بسیار کوتاه از نصرالله، لوطی [به همراه میمون] و معصومه [به همراه دو کودک خود] هنگام صرف ناهار، فیلم‌ساز فانتزی ادیبی و فقدان درام خانوادگی سوژه را به صورت گذرا ترسیم می‌کند: نصرالله در مرکز مثلث [پدر - مادر - فرزند] نشسته است و در آرمانی‌ترین تصویر خود بازنمایی می‌شود. (تصویر ۹)

نصرالله که توانایی تأمین هزینه‌های یک اقامتگاه مستقل را ندارد، با لوطی و فرد پرده‌خوان دوره‌گردی به نام مرشد هم‌خانه شده و به ظن خود، امکان هم‌نشینی با ساختاری شبه‌خانوادگی را بازیافته است. ولیکن همه این جانمایی‌ها شکننده‌اند و لکنت زبان را به تمامی درمان نمی‌کنند. نام پدر هرگز جایگزین نخواهد شد و امر واقعی همچنان پشت در ایستاده است. از تعلیقی به تعلیقی دیگر و به تعبیر ژیک، از فقدان (loss) به فقدان دیگر (lack) امتداد می‌یابد (Žižek, 2000, as cited in Brenner, 2023: 144). بدین قرار، مرگ ناگهانی لوطی و ترک اقامتگاه توسط مرشد، الگوی موقتی پیشین را بر هم می‌زند و تجربه گریزناپذیر فقدان و خسران بار دیگر به سطح می‌آید. صحنه قبرستان پس از مرگ لوطی می‌تواند تکرار یا تقارنی از صحنه قبرستان در ابتدای فیلم پس از مواجهه دیرهنگام نصرالله با مرگ مادر باشد که در هر دو مرتبه، موسیقی متن با اتمام صحنه قبل و ورود به قبرستان خاتمه می‌یابد. در حالی که مرشد سوگواری



تصویر ۹. عصای خیالی: نصرالله در مرکز مثلث پدر - فرزند - مادر (مرثیه، ۱۳۵۶).

است. دوربین مدتی وی را که از لابه‌لای مردم و ماشین‌ها در مستی پرسه می‌زند، دنبال می‌کند و آنتروپی شهر^{۶۵} در نماهایی منقطع همچون امر واقعی، موهوم و بی هیچ‌گونه همیستواری وجودی (ژیتک، ۱۳۸۹: ۲۷۵)، نصرالله را در بر می‌گیرد. دالی که محور تمام بیان‌ها بود (نام پدر) جای خود را در زنجیره پیدا نکرد؛ همه دال‌های دیگر بی‌هدف و سرگردان هستند و سوژه محکوم به پرسه زدن است (Braunstein, 2015: 88). اینک کنایه‌ای از ژوئیسانس مالیخولیایی یا همان ماده خامی که سوژه سایکوتیک بی‌آنکه مخاطبی داشته باشد، برای بیان خویش بدان متوسل می‌شود (Braunstein, 2015: 94)، در مستی و سرگردانی، در سرخوشی و رنجی توأمان فوران می‌کند. سوژه «در محاصره آن است» و او سوژه را درون نماهای پراکنده شهر «تکه‌تکه»



تصویر ۱۱. اسکناس‌های مچاله به مثابه چهره مبدل ابژه a.



تصویر ۱۲. جدایی نصرالله از یادمان نام پدر و پیشروی به سوی امر واقعی (مرثیه، ۱۳۵۶).

ابژه a، جز احاطه شدن توسط امر واقعی و عرصه ویرانگر ژوئیسانس، چیز دیگری نخواهد بود. تفنگ و تخته که هیچ جایگزینی در نمادین نیافته‌اند، در امر واقعی ناممکن بازمی‌گردند (Chiesa, 2007: 57).

بدین‌سان، نصرالله آنها را به شاگرد قهوه‌خانه‌چی می‌فروشد و در عمق میدان کوچه از میراث خانوادگی خود جدا می‌گردد. یادمان نام پدر و نشانگر آخرین تلاش مادر برای بقای نصرالله به چند اسکناس مچاله تبدیل می‌شود و با برش به نمایی از آن در دستان شاگرد قهوه‌خانه‌چی، گویی چهره ناگوار ابژه، مانند چهره ناگوار جمجمه‌ای زشت در پشت چهره‌ای زیبا نمایان گشته است (Grigg, 2015: 153) (تصویر ۱۱). سوژه که اکنون به‌زعم لکان، آرمان یا به معنای واقعی کلمه «علت خود را در جیب دارد» (Lacan, 1967, as cited in Grigg, 2023: 46)، به سمت دهانه تنگ و بسته کوچه؛ به سوی امر واقعی پیش می‌رود. (تصویر ۱۲)

در صحنه بعدی نصرالله درون قاب‌های بسته و منزوی کافه‌ای مشاهده می‌شود. پرسش پیرمرد ارمنی کافه‌دار که می‌خواهد بداند او چه می‌خواهد، بی‌پاسخ می‌ماند. گویی در تقاطعی که «گفتمان او را به شکست کامل و ناپدید شدن تهدید می‌کند» (لکان، ۱۴۰۲: ۲۹۸)، لکنت نصرالله جای خود را به سکوت محض داده است. او فقط اسکناس‌ها را از جیب بیرون می‌آورد و فیلم‌ساز از نمای بسته اسکناس‌ها، از چهره مبدل ابژه a به نصرالله در خیابان برش می‌زند. اکنون سوژه ملانکولیک بر صحنه جهان^{۶۶} ظاهر می‌شود. صحنه‌ای که انسجام دلالتی خود را برای او از دست داده



تصویر ۱۰. بازسازی میزاسن سه نفره: فاصله‌گیری کودک از مادر و خود بازتابی (مرثیه، ۱۳۵۶).

درباره روان‌پریشی و مالیخولیا نشان می‌دهد که روایت نصرالله فراتر از سرگذشت اجتماعی یک زندانی به‌تازگی آزاد شده، در سطحی روانکاوانه نیز واجد اهمیتی ساختاری است. نصرالله در بدو ورود به جامعه شهری خارج از زندان بدون هیچ ساختار حمایتی از جنس والدین یا پیوندهای خویشاوندی، در لکنت، فقدان و سکوت گرفتار می‌شود. شیوه ورود و استقرار شخصیت در جهان پیرامون خود در عین حال که از مقتضیات تاریخی و اجتماعی زمانه تأثیر

می‌کند. صدای همهمه پیوسته خیابان و ماشین‌ها بر حاشیه صوتی جاری است، اما نصرالله جوری به نظر می‌آید که انگار صدایی را نمی‌شنود. گویی صدای زنجیرهای گسسته، سوژه روان‌پریش را ناشنوا کرده‌اند (Braunstein, 2015: 88-92). (تصاویر ۱۳)

نتیجه‌گیری

خوانش استعاری فیلم مرثیه در چارچوب رهیافت لکانی



تصاویر ۱۳. خیابان به منزله امر واقعی ناممکن و تکه‌تکه شدن سوژه توسط ژوئیسانس در سرگردانی و مستی (مرثیه، ۱۳۵۶).

آخرین تمنا در بیان‌گریِ خویش بدل گشته و دست‌آخر ناتوان از ایجاد شرایط پایدار اجتماعی یا تثبیتِ نمادین — هم‌زمان که دال‌های جایگزین نیز یکی‌یکی محو می‌شوند — او را به سوی ساحت واقعی سوق می‌دهد. بنابراین، مالیخولیای روان‌پریشانه شخصیت در انتهای فیلم نمود می‌یابد؛ در جایی که ابژه کوچک *a* به حراج گذاشته می‌شود تا مابه‌ازای ناچیز آن، تجربهٔ سرمستی و گم‌گشتگی سوژه را به منزلهٔ فوران ژوئیسانس در خیابان‌های شهر فراهم آورد. در نتیجه چنان به نظر می‌رسد که مرثیهٔ امیر نادری، به واسطهٔ نگاهی عمیق به ساختار زمانهٔ خود، آفرینش مضمون و جریان روایت، نوع شخصیت‌پردازی، تکرارها و هم‌جواری‌های فرمی و نحوهٔ ارائه میزانشن‌های شهری — حاشیه‌ای، مسیر حرکت، سرگردانی و پیشروی سوژه را به سوی استعاره‌ای از ادراک مالیخولیایی دنبال می‌کند.

می‌پذیرد، استعاره‌ای است از سوژه‌ای که در جذب کامل به زبان و جریان دلالت‌گری بازمانده، در گفتمان‌ها جایی نمی‌یابد و قادر نیست تا در نظم نمادین تثبیت گردد. از این‌رو، آزادی و پرسه‌های او در خیابان‌های شهر، بازتابی از فروپاشی زنجیرهٔ دال‌ها و طرد شدن توسط دیگری؛ تجربه‌ای است که تا حد قیاس با تجربهٔ سوژهٔ روان‌پریش از حفره و محرومیت از نخستین دال امتداد یافته است. در این میان، قهوه‌خانه به مثابهٔ مرزی میان ساحت‌های سه‌گانهٔ لکانی، شخصیت‌های آن بدیلی بر دال‌های جایگزین خیالی، پسرک دوست زندانی در جایگاه خود آینه‌ای و مهم‌تر از همه تفنگ‌وتخته که می‌بایست در مقام تنها میراث خانوادگی نصرالله بدان نگریست، تجسیدی استعاره‌ای از ابژه کوچک *a* لکانی هستند و در اینجا نه به عنوان علیت میل که در موضع خود فقدان تجسم می‌یابند. فقدان نام پدر و نشانه‌ای از تلاش مادر برای حفظ سوژه، به تنها کنش دلالت‌گر یا

پی‌نوشت‌ها

- | | | |
|------------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| 1. The Subject | 23. Lost object | 45. Signifying action |
| 2. Desire | 24. Objet petit a | 46. Paternal metaphor |
| 3. Lack | 25. Iranian New Wave | 47. Psychotic |
| 4. Anxiety | 26. Symbolic stabilization | 48. Desiring subject |
| 5. Mirror stage | 27. The Name-of-the-Father | 49. Symbolic castration |
| 6. Jacques Lacan | 28. The Big Other | 50. Anamorphic |
| 7. Psychosis | 29. Alienation | 51. Cause of desire |
| 8. Melancholia | 30. Fantasy | 52. Jouissance |
| 9. Sigmund Freud | 31. Ernesto Laclau | 53. Neurotic |
| 10. The signifier | 32. The Glass Menagerie (1944) | 54. Leon S. Brenner |
| 11. The Imaginary | 33. Tennessee Williams | 55. Slavoj Žižek |
| 12. The Symbolic | 34. Black swan (2010) | 56. Melancholic subject |
| 13. The Real | 35. Darren Aronofsky | 57. Symbolic mediation |
| 14. The signified | 36. Paul Thomas Anderson | 58. Insert shot |
| 15. Signification | 37. Derek Hook | 59. Liminal space |
| 16. Symbolization | 38. Into the Wild (2007) | 60. Discursive link |
| 17. Foreclosure | 39. Sean Penn | 61. Generational chain |
| 18. The primordial signifier | 40. Topological model | 62. Terminology |
| 19. Signifying chain | 41. Borromean knot | 63. Pre-symbolic |
| 20. The hole | 42. Identification | 64. The stage of the world |
| 21. Loss | 43. Oedipus complex | 65. Urban entropy |
| 22. Mourning and Melancholia | 44. Order of speech | |

فهرست منابع

- احمدی فر، سید امیرسینا (۱۴۰۰)، تعویق میل در روابط مادر و فرزند: خوانشی لکانی از باغ‌وحش شیشه‌ای اثر تنسی ویلیامز و قوی سیاه اثر دارن آرونوفسکی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، مشهد.
- اکبری، مهرداد (۱۳۹۹)، *واکاوی نقش مایهٔ درون‌مایه‌ای بیگانگی در سینمای پل تامس اندرسن با تأکید بر آراء ژاک لکان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه سوره، دانشکدهٔ هنر، تهران.

آبراهامیان، پروانه (۱۳۸۴)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه احمد گل محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

آقابابایی، احسان (۱۳۹۱)، سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه موردی پنج فیلم سینمای ایران در دهه‌های چهل و پنجاه، رساله دکتری تخصصی، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، اصفهان.

ژویک، اسلاوی (۱۳۸۹)، *عنیت ایدئولوژی*، ترجمه علی بهروزی، تهران: نشر طرح نو.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، ماتم و ماخلولیا، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، شماره ۲۱، بهار، ۸۳-۱۰۱.

فینک، بروس (۱۴۰۲)، *سوژه لاکانی بین زبان و ژورنالیسم*، ترجمه محمدعلی جعفری، تهران: نشر ققنوس.

کسریان، بیژن (۱۴۰۰)، *زیباشناسی موج‌نوی سینمای ایران: واکاوای دسته‌بندی‌های سبکی و زیباشناسانه موج‌نوی سینمای ایران و ارتباط با ادبیات و هنر نوگرایی ایران، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۲ (۲۴)، ۴۷-۶۳.

لکان، ژاک (۱۴۰۲)، *سمینار ژاک لکان، کتاب سوم: روان‌پریشی (۱۹۵۵-۱۹۵۶)*، ترجمه رضا سویزی و تورج بنی‌رستم، تهران: نشر گستره، (ژاک-آلن میلر، ویراستار فرانسوی).

لاکان، ژاک (۱۳۹۷)، *اضطراب: دفتر سوم: شکل‌های ابژه a*، ترجمه صبا راستگار، تهران: نشر پندار تابان، (ژاک آلن-میلر، ویراستار فرانسوی و سهیلا خداوردیان، ویراستار فارسی).

مک گاون، تاد؛ کانکل، شایلا (۱۴۰۲)، *لکان و فیلم معاصر*، ترجمه نیکا خمسی، تهران: نشر نگاه.

مهرابی، مسعود (۱۳۷۱)، *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷*، تهران: نشر ماهنامه سینمایی فیلم.

- Berger, B. (1996). A sense of orders: An introduction to the theory of Jacques Lacan. In J. R Brandell (Ed.), *Narration and therapeutic action* (pp. 83-98). The Haworth Press. [Digitized by the Internet Archive in 2024]
- Braunstein, N. (2015). You cannot choose to go crazy. In P Gherovici, & M Steinkoler (Eds.), *Lacan on madness* (pp. 85-98). Routledge.
- Brenner, L. S. (2023). Excessive creativity in melancholia. In D Hook., & S Vanheule (Eds.), *Lacan on depression and melancholia* (pp. 137-156). Routledge.
- Chiesa, L. (2007). *Subjectivity and otherness: A philosophical reading of Lacan*. MIT press.
- Dana, G. (2015). From psychotic illness to psychotic existence: On re-inventing the institution. In . In P Gherovici, & M Steinkoler (Eds.), *Lacan on madness* (pp. 47-55). Routledge.
- De Luca Picione, R. (2024). Jacques Lacan's liminal subject: Semiotic and anti-semiotic thrusts of a psychoanalytic theory of the subjectivity. In S. H Klempe., & A Madill (Eds.), *French psychoanalysis revisited* (pp. 13-31). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-68534-7>
- Greenshields, W. (2017). *Writing the structures of the subject: Lacan and topology*. Palgrave Macmillan.
- Grigg, R. (2023). Forgetting and remembering. In D Hook., & S Vanheule (Eds.), *Lacan on depression and melancholia* (pp. 41-47). Routledge.
- Grigg, R. (2015). Melancholia and the unabandoned object. In P Gherovici., & M Steinkoler (Eds.), *Lacan on madness* (pp. 139-158). Routledge.
- Hook, D., & Vanheule, S. (2023). *Lacan on Depression and Melancholia*. Routledge.
- Hook, D. (2023). The complex of melancholia. In D Hook., & S Vanheule (Eds.), *Lacan on depression and melancholia* (pp. 104-119). Routledge.
- Hook, D. (2018). Melancholic psychosis—A Lacanian approach. *Psychoanalytic Dialogues*, 28 (4), 466-480.
- Lacan, J. (2014). *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X* (J.A. Miller, Ed. & A. R. Price, Trans.). Polity Press.
- Lacan, J. (1998). *The four fundamental concepts of psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XI* (J.A. Miller, Ed. & A. Sheridan, Trans.). W.W. Norton & Company.
- Lacan, J. (1992). *The ethics of psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII* (J.A. Miller, Ed. & D. Porter, Trans.). W.W. Norton & Company.
- Madill, A. (2024). Bela Lugosi's haunted mirror: Spontaneous deployment of Lacanian concepts in rending paranormal experiences. In S. H Klempe., & A Madill (Eds.), *French psychoanalysis revisited* (pp. 33-52). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-68534-7>
- Quinet, A. (1995). The Gaze As An Object. In R Feldstein., & B Fink., & M Jaanus (Eds.), *Reading seminar XI: Lacan's four fundamental concepts of psychoanalysis* (pp. 139-147). SUNY Press.
- Sheridan, A. (2005). Translator's note. In J Lacan. *Écrits: A selection* (A. Sheridan, Trans.). Routledge.
- Vanheule, S. (2017). Conceptualizing and treating psychosis: A Lacanian perspective. *British Journal of Psychotherapy*, 33 (3), 388-398.