من آن‌کسی نیستم که تو مرا به بودنش فرامی‌خوانی

حسین میرشکرایی

چگونه است که پسران ترس‌خوردهٔ فیلم پیرپسر، این‌چنین مقهور پدر هیولاگون خویش‌اند؟ در این نوشتار می‌کوشم، از مجرای تحلیلی موشکافانه، به این پرسش پاسخ بدهم. هرچند که روایتِ چندلایهٔ پیرپسر، بر امکان ارائه خوانشی چندسویه گشوده است، مایلم به نحوی مستقیم و معجّل و صرفاً با توسل به روانکاوی لکانی، به تحلیل شخصیت‌ها و موقعیت‌ها بپردازم.

بیگانگی لکانی: کلید فهم انقیاد پسران

پیرپسر در یک کلام، روایت سلطه‌گر و سلطه‌پذیر است، روایت تکفیر و کافر، طارد و مطرود، و البته روایتِ ماندن و خو گرفتنی تراژیک در وضعیتِ بیگانگی و ازاله. بیگانگی همان کلیدواژه لکانی است که به مدد آن می‌توانیم از ابهامِ معماگون و آزارندهٔ روایت فیلم حجاب‌افکنی کنیم. اینکه چرا دو پسر فیلم، علی و رضا، این‌گونه تن به انقیاد پدر سپرده‌اند و حتی در اوج آشوب وضعیت، زمانی که جنون پدر، تهدیدی هولناک می‌آفریند، ناتوان از طغیان و براندازی‌اند. گویی آن دو، در اثر سوءشناختِ حاصل از همانندسازی با تصویر برساختهٔ پدر از خودشان، خود را به مثابه سوژهٔ سوژه‌زدایی‌شدهٔ فرودست می‌یابند و همواره و در تمام لحظات خواستار قسمی بازشناسی و اعتباربخشی از جانب پدرند. آنچه شاهدش هستیم این است که تصویر برساختهٔ پدر از پسرانش و فراخواندن آنها به پذیرش آن، و البته موفقیتِ سازوکار فراخوانش و همانندسازی دو پسر با هویت اعطایی از جانب پدر، به تعلیق زیست روانی آن دو و تنزل امکان مقاومت تا سرحد امری محال انجامیده است.

مرحله آینه‌ای و تشکیل ایگوی پادآرمانی

بر اساس برداشت لکان، نوزاد، این حیوان انسانی خردسال، پیش از ورود به ساحات خیالی و نمادین، با جهان ارگانیکی که در آن زندگی می‌کند یکپارچه و بخش جدایش‌نیافته‌ای از آن است. اما در این مرحله، او خود را قطعه‌قطعه، انقسام‌یافته، و فاقد جهت‌گیری حسی-حرکتی می‌یابد. با ورود به ساحت خیالی و مرحله آینه‌ای، کودک با مشاهده تصویر کامل و یکپارچه خود در آینه و همانندسازی با آن، به درکی از یکپارچگی

و وحدت دست پیدا می‌کند. طُرفه آن است که ساحت خیالی از آغاز مشوب و آغشته به ساحت نمادین است، چرا که والدین با اشاره به تصویر کودک در آینه به او می‌گویند «این تویی!» و یا او را با دال‌هایی مثل پسر خوب یا دختر ایده‌آل خطاب قرار می‌دهند. از آنجا که تصویر، خودِ کودک نیست، بلکه بازنمودی بیرونی است که کودک آن را با خود خلط می‌کند، فهم کودک از خودی یکپارچه به بهای غیریتِ این خود تمام می‌شود. در حقیقت، کودک دستخوش خیال یا توهمی از تمامیت و وحدت است؛ توهمی که تکه‌تکه‌گی و انقسام بنیادین کودک را به محاق می‌برد. پیامدِ اجتناب‌ناپذیرِ تشکیلِ ایگو یا خودانگاره آرمانی، «بیگانگی» است.

در این مرحله کودک وارد رابطه‌ای متقابل با مادر می‌شود واتحاد مادر-کودک شکل می‌گیرد. در آغاز، کودک مادر را موجودی کامل و بی‌نیاز می‌یابد که نیازهای او را به تمامی برآورده می‌کند. اما به تدریج درمی‌یابد که میل مادر صرفاً معطوف به او نیست. اینجاست که میل مادر نزد کودک به معمایی بدل می‌شود؛ کودک گمان می‌کند آنچه مادر می‌جوید فالوس است و می‌کوشد خود را به مثابه پاسخی برای این معما و ابژه انحصاری میل مادر معرفی کند. تلاش کودک ثمری ندارد چرا که تنها دارنده فالوس پدر است. در نهایت، با مداخله نام یا استعارهٔ پدر که قانون اجتماعی و نمادین را نمایندگی می‌کند، کودک از مادر و به تبع آن، تمامیت و ارضای کامل و خدشه‌ناپذیر محروم می‌شود. تذکار این نکته ضروری است که نام پدر، دال یا استعاره‌ای است که قانون اجتماعی و نمادین را نمایندگی می‌کند و به معمای میل بلعنده و بی‌حد و حصر مادر پاسخ می‌گوید. تا پیش از ورود نام یا استعاره پدری، میل مادر کودک را دستخوش اضطراب و وحشت می‌کند، چرا که میل مادر از او «درمی‌گذرد»، استقلال دارد و معطوف به «جایی دیگر» است و این، تهدیدی برای تمامیت، ارضای کامل، و یا بقای کودک است. از این رو نام پدر هم واجد کارکردی منفی و بازدارنده و هم واجد کارکردی مثبت و نجات‌بخش است. مداخله نام پدر در مقام دالِ نخستینِ ارباب، به فسخ اتحاد مادر-کودک می‌انجامد. نام پدر همچنین به مثابه شرط ضروری امکان سوژگی سوژه و تأسیس و ساختارمندسازی ناخودگاه، و نیز زنجیره دال‌ها و فرایند فالوسی دلالت در ساحت نمادین عمل می‌کند. بنابراین با ورود نام پدر، کودک از کوشش بیهوده برای یکی‌انگاری با فالوس دست می‌کشد، و با ورود به ساحت نمادین به جستجوی فالوس در جامهٔ مبدلِ دال‌ها و نمادها سرگرم می‌شود.

معمای میل پدر: غیاب مادر و اتحاد بیمارگون

اما چگونه می‌توان به مدد آراء لکان بر زوایای پنهان و تاریک روایت پیرپسر، پرتو افکند؟

غلام باستانی، پدر عیاش و بی‌خاصیت، اما جبار و سلطه‌جوی فیلم، حتی قادر به رتق و فتق اولیّات زیست روزمره‌اش نیست، اما بی‌وقفه از جایگاه اقتدار، با رفتاری خشونت‌بار و سادیستیک، به تحقیر پسرانش مشغول است. مادرانِ دو پسرِ غلام نیز، هر دو سرنوشتی مبهم داشته‌اند و در فیلم غایب‌اند.

در این وضعیت، محتمل است که پدر در مرحله آینه‌ای جایگاه مادر را در مقام موجودی توانا و مقتدر که با رفع تمامی نیازهای کودک و بازتاب تصویری از تمامیت و یکپارچگی، زمینه‌ساز تشکیل خودانگاره آرمانی کودک و رهایی از تشتت آغازین است، اشغال کرده باشد. اما ایگویی که به‌دست پدر قاب‌بندی و قوام‌یافته است، نه خودانگاره‌ای آرمانی، بلکه خودانگاره‌ای «پادآرمانی «است. در حقیقت، پدر در مقام «دیگری بزرگ»، آینه‌ای شکسته و مخدوش است که تصویری از ضعف، حقارت، نقص، و بی‌خاصیتی را به دو پسر بازمی‌تاباند. پسران از خلال همذات‌پنداری با این تصویرِ تمامیت‌بخش، به فهمی از خودِ واحدِ یکپارچه دست پیدا می‌کنند اما این قسمی یکپارچگی منفی است که هر دو پسر را از کودکی تا بزرگسالی به استضعاف کشانده و سخت در مضیقه قرار داده است .تمامی تصاویر و توصیفات پدرِ در جایگاه اقتدار از کودکِ تحت ستم، محتوی درونمایه تحقیرند. کودک خود را در نگاه دیگری، دون‌رتبه، اخلال‌گر، اشتقاقی و ناخواسته می‌یابد.

این پدر، «نام پدر» به معنای نمادین و قانون‌گذار آن نیست. در عوض او به پدرِ نخستین در اسطورهٔ آفرینشِ فروید در کتاب «توتم و تابو» مشابهتی تام دارد؛ پدری قاهر و مستبد که با راندن پسران و رقیبانش، زنان و ثروت قبیله را از آن خود می‌کند. او خودِ قانون است، اما قانونی خودسرانه و غیرنمادین.

در این روایت پسران فیلم در طفولیت، به وارونِ معمای میل مادر، با معمای میل پدر رویارو شده‌اند. این پدر جبار و لاابالی چه می‌خواهد؟ من چه جایگاهی نزد او دارم؟ میل او معطوف به چیست؟ اما میل این پدر عیاش اساسا از پسرانش »درمی‌گذرد» و به‌کلی معطوف به جایی دیگر است. در این روایت، پسران در غیاب معنادار مادر، می‌کوشند برای پدر فالوس باشند، به ابژه انحصاری میل او بدل شوند و فقدان پدر را پر کنند.

عدم اخته‌سازی نمادین: پیامدهای غیاب نام مادر

اینجاست که مداخله نام پدر باید به اختگی نمادین کودک بیانجامد. اختگی نمادین فرایندی است که طی آن کودک پی‌می‌برد فاقد چیزی است: فالوس. اما در روایت پیرپسر، شاید بتوان از «نام مادر» سخن گفت و نه نام پدر. در واقع، در این موقعیت آسیب‌شناختی خاص، وجود یک «نام مادر»، یا به بیانی بهتر، کارکرد

نمادین مادرانه برای استقرار قانون و گسستن اتحاد بیمارگون پدر- پسر، و برکندن پسران از پدر اقتدارگرا ضرورت داشت. این استعاره مادری، در وهله نخست، میل ویرانگر پدر را نامگذاری می‌کرد و پسران را بر ماهیت و جهت‌گیری آن واقف می‌ساخت. مضافاً بر این، با وضع ممنوعیت، آنها را از کوشش جهت یکی‌انگاری با فالوس به منظور جلب رضایت پدر منع می‌کرد. و در نهایت آنها را برای ورود به ساحت نمادین و میل‌ورزیِ ناخودآگاه به فالوس به میانجی دال‌ها (موفقیت، تمول، جایگاه اجتماعی، و غیره) مهیا می‌کرد.

در روایت تراژیک پیرپسر، در غیابِ مضاعفِ مادران (غیاب دوم، غیاب نام و کارکرد مادری است)، پدر از اخته‌سازی نمادین پسران، عامداً و مصراً، شانه خالی می‌کند. پیام او به پسرانش این است: «میل من معطوف به فالوس است، پس شما مفلوکان، بکوشید تا نزد من چونان فالوس عمل کنید!» در این موقعیت، پدر پسرانش را در رابطه متقابلِ خفقان‌آور با خود محبوس می‌کند. پسران قادر به طغیان و براندازی پدر از جایگاه اقتدار نیستند چرا که اختگی نمادین را تجربه نکرده‌اند و فاقد ابزارهایی نمادین (مانند کلمات، قوانین) برای تخطی و تمردند. در این روایت، پدر خود به تمثال مطلق قانون بدل شده است. قانون نمادین که باید میان سوژه و لذتِ (ژوئیسانس) بی‌واسطهٔ «دیگری» مرزگذاری کند، از اساس استقرار نیافته است. در نتیجه، سوژه در معرضِ هجومِ ژوئیسانسِ ویرانگرِ «دیگری» قرار می‌گیرد و هیچ دفاع نمادینی در برابر آن ندارد. او کاملاً به انقیاد اراده خودسرانه دیگری درمی‌آید.

مضافاً بر این، توقف هر دو پسر در صغارتِ روانیِ ابدی، آنها را همواره محتاج التفاتِ پدرِ تحقیرگر و در عطش بازشناسی از جانب او نگه می‌دارد. علی و رضا، مأیوسانه و مادام‌العمر، می‌کوشند در قامتِ فالوسی برای پدر ظاهر شوند. کوششی بی‌آغاز و انجام و البته بیهوده و باطل.

تحلیل سکانس‌های پایانی: طغیان کاذب یا تکرار چرخه خشونت؟

اما آیا خوانشی که تا بدین‌جا از روایت پیرپسر ارائه شد، توان توضیح وقایع سکانس‌های پایانی فیلم را دارد؟ در اواخر فیلم، علی و رضا پدر را در خانه محبوس می‌کنند تا او گریز و گزیری از اعتراف به قتل رعنا نداشته باشد. در نهایت غلام باستانی، که خود را در محکمه‌ای مضیقْ تنها می‌یابد، با پسرانش گلاویز می‌شود. در انتها، پدر رضا را می‌کشد و علی پدر را.

می‌توان پرسید که آیا این وقایع به چالش‌کشندهٔ کلیتِ این خوانش از روایت پیرپسر نیستند؟ آیا این وقایع را باید به مثابه شکست سازوکار فراخوانش فهمید؟ یعنی پسرانْ فراخوانش را نمی‌پذیرند و از هویتی که پدر به

آنها تخصیص داده دست می‌کشند، و هویتی تازه و اشکال متفاوتی از سوبژکتیویته را بر می‌گزینند و می‌آزمایند؟

به باور من پاسخِ این پرسش‌ها قاطعانه منفی است. با وجودی که هر دو پسر می‌کوشند از خروج یا گریز پدر از خانه جلوگیری کنند و او را به محکمه انصاف برند، اما آن‌دو همچنان به یک طاغیِ رادیکال کمترین شباهت را دارند. پسران به‌دنبال براندازیِ کاملِ ساختارِ سلطهٔ پدرانه نیستند، بلکه می‌خواهند پدر را وادار به پذیرش مسئولیت کنند .محبوس کردن پدر می‌تواند به‌مثابهٔ تلاشی برای حفظ اتحاد با او از رهگذر وادار کردنش به اعتراف و شاید بازسازی رابطه دیده شود، و نه ایجاد شکاف و شقاق در اتحاد پدر-پسر و یا فسخ آن. آنها هنوز، حتی در اوج مجادله لفظی و کشمکش فیزیکی با پدر، توان به چالش کشیدن اقتدار او را ندارند، و در کنش و کلامشان، آشکارا عنصری از تردید و تزلزل به چشم می‌خورد. گویی آنها در دل آشوب وضعیت، همچنان خواستار قسمی اعتباربخشی از جانب پدرند، و همین امیدواری کاذب و تردید، تعلل و استیصال برآمده از آن، بستری مناسب برای خشونت‌ورزیِ رعب‌انگیزِ پدر و تداوم سلطه فراهم می‌آورد.

آنها پدر را محبوس می‌کنند، اما این عمل بیشتر واکنشی است به بحرانِ فوریِ قتل رعنا تا نفی آگاهانهٔ فراخوانشِ پدرانه. به بیانی لکانی، اینجا فراخوانش شکست نمی‌خورد؛ بلکه پسران همچنان در دام تصویر پادآرمانی خود (ضعیف، فرودست، وابسته) گیر افتاده‌اند و توان دست کشیدن از آن را ندارند. کشتن پدر توسط علی، در اوج خشم و آشوب را می‌توان بیشتر حاصل انفجار ژوئیسانس ویرانگر علی دانست تا انتخابی سوژه‌وار برای هویت جدید. کشته شدن رضا توسط پدر، و واکنش علی، بیشتر ادامهٔ چرخهٔ خشونت پدرانه است: علی با کشتن پدر، ناخودآگاه جایگاه او را اشغال می‌کند، بی‌آنکه به ساحت نمادین وارد شود .این نه آزمودن سوبژکتیویته‌ای متفاوت، بلکه تکرار همان بیگانگی است؛ پسری که حالا بدون پدر، اما همچنان در سایه او باقی می‌ماند.

اتحاد شبه‌سایکوتیک و استضعاف ابدی

بنابراین، در مقام جمع‌بندی باید گفت که اگر با مداخلهٔ نام مادر، دو پسر جدایی از پدر را که در ساحت خیالی، بازتابنده و برسازندهٔ خودانگاره‌ای پادآرمانی است، تجربه می‌کردند و از تلاش برای ایفای نقش فالوس برای پدر منع می‌شدند، این‌گونه به انقیادِ تامِ او در نمی‌آمدند. پذیرشِ فقدانِ فالوس، کلید ورود به نظم نمادین (زبان، فرهنگ، قوانین اجتماعی) است و پسران فیلم می‌توانستند ضمن اشغال جایی در این نظم، به جستجوی فالوسِ تمامیت‌بخشِ یا همان «ابژهٔ گم‌شدهٔ اصلی» از خلال جایگزینی نمادها (موفقیت، شهرت، تشکیل خانواده و غیره) بپردازند.

مضافاً بر این، خودانگارهٔ پادآرمانیِ پسران، در صورت ورود به ساحت نمادین، در فرایند پذیرش و درونی‌کردن دال‌های هویت‌بخشِ دیگر، دستخوش جرح و دگرگونی قرار می‌گرفت و در چنین شرایطی شکست سازوکار فراخوانش و پذیرش اشکال تازه‌ای از سوبژکتیویته، و نیز امکان مقاومت، نافرمانی، و طغیانی رادیکال محتمل می‌نمود. اما علی و رضا، در غیاب «نام مادر» و در وضعیتی اخته‌ناشده، همواره خود را در اتحادی شبه‌سایکوتیک با پدر و تفکیک‌ناشده از او می‌یابند و نافرمانی موقتی‌شان از مرجعیت پدر، هرگز آنها را از مقام سوژهٔ برتری‌زدایی‌شدهٔ فرودست فراتر نمی‌برد.

پیرپسر، روایت پدرکشی نیست. روایت سرکوب و سلطه است. روایت تن‌سپاری به انقیاد و پذیرشِ بی‌چون و چرای تقدیری محتوم. طغیان نه گسست از سلطه، که بازتابِ ژرف‌ترِ آن است. علی و رضا، در تمنای رهایی‌اند اما تصویر پدر، حتی در غیاب او، همچنان در مقام «دیگری بزرگ» پابرجاست. قتل پدر، نه فسخِ قانون، که تثبیتِ آن در شکلی دیگر است؛ شکلی بی‌نام، بی‌چهره، اما همچنان قاهر و نافذ.