تأملی بر اندیشهٔ رومانتیک در ارتباط با گفتمان هیستریک لکان

اندیشه‌ها

بدون شک یکی از مهمترین منابع بررسی تاریخ اندیشهٔ انسانی، هنر است. هنرمند به عنوان یکی از انواع اندیشمند، همواره در حال انتخاب موضوع اندیشه‌ورزی خود و نسبتش با آن است. اگر جریان این اندیشه‌ورزی هنرمندانه را پی بگیریم، می‌توانیم از طریق مقایسهٔ تحولات و تنوعات آنها، به نتایج آموزنده‌ای دست یابیم.

من تاریخ اندیشه‌ورزی هنرمندانه را در سه دستهٔ کلی قرار می‌دهم: اندیشهٔ کلاسیک که نمایندهٔ آن آثار هنری کلاسیک است، اندیشهٔ قدسی/دینی/حکومتی که نمایندهٔ آن آثار دینی یا ایدئولوژیک مختلف همچون دورهٔ بیزانس است و اندیشهٔ رومانتیک که نمایندهٔ آن آثار هنری رومانتیک است. این سه دسته را، سه شکل از جهان‌بینی انسان می‌توان در نظر گرفت.

در اندیشهٔ کلاسیک، آنچه در مرکز توجه اندیشمند/هنرمند است خردی فراانسانی است که از قوانین کلی و جهان‌شمولی همچون نسبت‌های طلایی و اعتقاد به عالم مُثُل و بازنمایی‌های ایدئالیستی/مُثُل‌گونه ناشی می‌شود. در اندیشهٔ کلاسیک، حقیقت، یعنی دستیابی به حالت‌های مثالی. ابژه‌های پست و غیرمثالی مورد توجه قرار نمی‌گیرند و از صحنه اندیشه حذف می‌شوند. اعتقاد به یک حالت مثالی از ابژه‌ها، اعتقاد به کمالی خلل‌ناپذیر و فاقد شکاف است.

هنر کلاسیک با ویژگی‌هایی همچون ایجاد حالت ایده‌آلی از تعادل، توازن، تقارن، هم‌آهنگی و هارمونی و ظرافت بر پایهٔ خرد و منطق شناخته می‌شود. در هنر کلاسیک، نظم و سادگی اهمیت دارد و از موضوعات غافلگیرکننده اجتناب می‌شود. موضوعات مورد بازنمایی، ارزش‌هایی همچون شجاعت، قهرمانی، شرافت، خلوص و ... هستند. سعی می‌شود اثر ساده و بدون معما باشد. معمولاً شخصیت‌های بازنمایی‌شده، شخصیت‌های برجسته، قهرمانان، پادشاهان، خدایان و الهگان هستند.

در اندیشهٔ قدسی/دینی/حکومتی، مرکز توجه هنرمند، یعنی آنچه در جهان ارزش توجه کردن دارد، خدا(یان)، پیامبران، قدیسان، پادشاهان و درباریان، آموزه‌های دینی، اصول اخلاقی و ارزش‌های اجتماعی همخوان با حکومت یا دین است. حقیقت، چیزی نیست مگر خداوند/پادشاه و آنچه به او مرتبط است. در این اندیشه، سایر ابژه‌ها و موضوعات جهان از توجه اندیشمند/هنرمند حذف می‌شود. در این نگاه، بر طبق نظر آگوستین زیبایی تنها نمادی از زیبایی آفریدگار است و هنرمند خالق آثار هنری، نمادی از خالق اصلی یعنی خداوند است (دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی، صفحات 24 و 25). زندگی روزمرهٔ انسان‌ها، احساسات غیردینی، دغدغه‌های این‌جهانی و ... در این اندیشه نادیده گرفته می‌شوند. آثار هنری قدسی/دینی ویژگی‌های متعددی دارند که بیشتر حول محور تبلیغ ایمان و تقدیس قدیسان یا بازنمایی قدرت پادشاهان و حکومت‌ها است. بازنمایی‌ها غالباً دوبعدی و فاقد عمق‌نمایی‌اند و به سمت انتزاعی‌شدن و نمادین‌بودن گرایش دارند. آثار هنری حکومتی بیشتر به ارزش‌های اجتماعی مرتبط با ایدئولوژی‌شان می‌پردازند و بازنمایی‌شان را نیز بر همین اساس تعریف می‌کنند.

در اندیشهٔ رومانتیک، آنچه در مرکز توجهٔ اندیشمند/هنرمند قرار می‌گیرد، حذف شدگان، مطرودان، انسان غیر ایدئال، غیر مثالی، این‌جهانی و پراحساسات و تقابل آنها با افراد/گفتمان مسلط است. انسانی که همواره از کمبودی، از شکافی، از فقدانی

www.alinowrouzi.com

رنج می‌برد. نه انسان کامل است و نه جهان و نه علاقه‌ای به جستجوی این کمال وجود دارد. حقیقت، همین شکاف و کمبود است. به همین دلیل، عجیب نیست که در آثار هنری متأثر از این اندیشه با شکل جدیدی از ایدئالیسم روبرو هستیم، ایدئالیسم خردگریز. معمولاً در این آثار تلاش برای ایجاد حالتی از عدم تعادل، عدم توازن و تقارن و هارمونی، حذف قابل توجه مبناهای زیبایی‌شناسانهٔ مبتنی بر خرد همچون نسبت‌های طلایی و ایجاد مبناهای زیبایی‌شناسانهٔ مبتنی بر احساس همچون اغراق و بزرگ‌نمایی، ابهام، پیچیدگی و معماگونگی دیده می‌شود. موضوع آثار غالباً شکاف‌ها (شکاف در ایدهٔ کامل بودن و کمال‌یافتگی) را در بر می‌گیرد: جنون، بی‌خردی، بیماری، طمعکاری، هوسبازی، فقر، دروغگویی، خیالبافی، ساده لوحی و ... . شخصیت‌های بازنمایی‌شده و قهرمان نیز معمولاً افراد پیش‌پاافتاده و نادیده‌گرفته‌شدهٔ جامعه هستند: دیوانگان، بیماران، فقرا، ارواح، شیاطین، زندانیان، زنان، روستاییان، فاحشه‌ها، رعیت‌ها، کودک‌ها و ... .

با قبول فرضیهٔ وجود این سه نوع کلان‌اندیشهٔ انسانی در آثار هنری، این نکته را نیز نباید نادیده گرفت که این دسته‌ها قابل تقلیل به دوره‌های خاصی از تاریخ نیست. تقریباً در تمام تاریخ، آثاری از هر سه دسته مشاهده می‌شود. اندیشهٔ قدسی/دینی/حکومتی در سرتاسر تاریخ نمود دارد، از آثار هنری بین‌النهرین تا هنر رسمی حکومت‌ها در عصر حاضر. همین مسئله در مورد آثار کلاسیک و آثار رومانتیک نیز قابل ردگیری است. برای مثال به آثار رومانتیک اواخر دوران عصر طلایی یونان یا به آثار کلاسیک مورد علاقهٔ آکادمی‌های هنر توجه کنید.

با این حال، غلبهٔ یکی از این سه نوع اندیشه و نگاه در اندیشمندان/هنرمندان در هر دورهٔ تاریخی به خوبی دیده می‌شود. برای مثال، عصر طلایی یونان، سپس روم باستان و در ادامه دوران نئوکلاسیک پس از رنسانس با غلبه اندیشهٔ کلاسیک مشخص می‌شود و دوران قرون وسطی و بیزانس با غلبهٔ اندیشهٔ دینی. به طور مشخصی، دوران غلبهٔ اندیشهٔ رومانتیک نیز از قرن هجدهم میلادی آغاز شده و همچنان با قدرت ادامه دارد. آنچه در این نوشتار قصد مداقهٔ آن را دارم، بررسی ریشه‌های گفتمانی هر کدام از این اندیشه‌ها و علل ایجاد غلبه در اندیشهٔ رومانتیک در عصر حاضر است. ضمناً انگیزه‌ام از بحث در مورد دو نوع اندیشهٔ دیگر هنری، ایجاد پایه‌ای برای مقایسه و شناخت دقیق‌تر اندیشهٔ رومانتیک است.

انقلاب صنعتی

انقلاب صنعتی که در قرن هجدهم در انگلستان آغاز شد، تحولات عظیمی در شیوهٔ اندیشهٔ انسانی پدید آورد؛ همانطور که انقلاب کشاورزی چنین کرده بود و انقلاب الکترونیک/اطلاعات چنین کرده و یا خواهد کرد (گویا هنوز توان اندیشیدن به تأثیرات عظیم آن را نداریم). انقلاب صنعتی به نیروی کار (کارگر ساده یا متخصص) نیاز داشت و از این طریق توانست به استقلال مالی و هویت‌بخشی به طبقه‌ای همیشه نادیده‌گرفته‌شده کمک کند. انقلاب صنعتی، برای اولین‌بار از انقلاب کشاورزی به این‌طرف، زنان را مستقل کرد. زنان، کارگران، فقرا و حتی کودکان توانستند پول به دست بیاورند. رشد اقتصادی سریع، باعث رشد رفاه این طبقات همواره محروم شد. احساس مالکیت بر پول، و تحقق حداقلی رؤیای زندگی بهتر، نوعی جدید از اندیشه را پدید آورد. زنانی که مالک پول‌شان بودند و کارگرانی که مالک کارشان، دیگر می‌خواستند مالک بدن‌شان، فکرشان، احساس‌شان و آینده‌شان هم باشند. از آن سو، پیشرفت‌های صنعتی موجب شد که حتی خانواده‌های معمولی نیز پولی بیش از تهیهٔ مایحتاج زندگی به دست آورند و با آن کالاهای جدید صنعتی خریداری کنند. کالاهایی که موجب رفاه می‌شدند، دیگر

www.alinowrouzi.com

تنها متعلق به طبقهٔ نخبگان (درباریان، اشرافیان و حاکمان) نبود. تمایزی که همواره طبقهٔ نخبگان را از مردم عادی جدا می‌کرد، در حال ازبین‌رفتن بود.

به بیانی دیگر، طبقهٔ حذف‌شده و نادیده‌گرفته‌شدهٔ جامعه، طبقه‌ای که تنها باید برای حاکمان می‌جنگید، برای حاکمان کار می‌کرد و زمین‌های مالکان را درو می‌کرد، دارای قدرت شد. قدرت انتخاب این‌که کجا کار کند، چقدر دستمزد بگیرد و چه مزایایی داشته باشد، قدرت انتخاب حداقلی. با این حال، این قدرت انتخاب حداقلی، انقلابی در زیست روانی آنها ایجاد کرد؛ چرا که آنها را به جایگاه سوژگانی بالا کشید. بدون انتخاب، سوژه‌ای وجود ندارد (در اینجا سخن از سوژهٔ انتخاب‌گر است، نه آنچه لکان در بررسی گفتمان‌ها سوژه می‌خواند و در ادامه بدان خواهیم پرداخت).

سوژه‌ای که تاکنون همواره حذف شده بود و اعتراضی هم بدان نداشت، چرا که اصلاً به جایگاه سوژگانی نرسیده بود که توان اندیشیدن وضعیتش را داشته باشد، دیگر نمی‌خواست حذف شود. این سوژه باید به حساب می‌آمد، باید دیده می‌شد. جنبش‌های کارگری، جنبش‌های فمنیستی، جنبش‌های حمایت از حقوق کودکان، جنبش‌هایی در اعتراض به شیوهٔ برخورد معمول پزشکی با بیماران جسمی و روانی، جنبش‌های حمایت از حقوق معلولین و ازکارافتادگان، جنبش‌های حمایت از حقوق زندانیان و مجرمین، جنبش‌های اعتراض به امتیازات اشرافان و طبقهٔ حاکم/نخبه و بسیاری دیگر از جنبش‌هایی از این دست، ناشی از این سوژه‌یابی انسان حذف‌شده و دورانداخته‌شده بود. کافی است مروری بر تاریخ رفتار طبقهٔ حاکم بر این گروه‌های رانده‌شده تا پیش از قرن هجدهم بیندازیم تا عمق حذف‌شدگی‌شان را ببینیم. انحصار طبقهٔ نخبه در سوادآموزی، تنها گوشه‌ای از این تبعیض‌هاست.

تأثیر انقلاب صنعتی بر غلبه‌یابی اندیشهٔ رومانتیک غیرقابل‌انکار است. شالودهٔ اندیشهٔ رومانتیک، مرکزتوجه‌قرارگرفتن حذف‌شدگان، مطرودان، ناتوانان، بیماران و ... است که بی‌شک، از طریق انقلاب صنعتی که منجر به قدرت‌یابی طبقهٔ حذف‌شدهٔ جامعه شد، رخ داد.

ساختار هیستریک

پیش از صحبت از ساختار هیستریک، نیاز است مقدماتی در حد موجز و مختصر دربارهٔ برخی اصطلاحات روانکاوانه که در این نوشتار مورد نیاز بحث است، گفته شود.

در روانکاوی ساختار هیستریک را ساختاری غالباً زنانه می‌دانند، چرا که در زنان به وفور دیده می‌شود. ساختار هیستریک، ساختاری است در پاسخ به فالوس (نره). فالوس، وجه نمادین آلت تناسلی مردانه است.

آلت تناسلی مردانه، مهمترین و آشکارترین تمایز میان مردان و زنان است. توجه کنید که وقتی می‌خواهند جنسیت کودکی درون رحم (یا پس از تولد) را تشخیص دهند، تنها ملاک قطعی، وجود یا عدم وجود آلت تناسلی مردانه است. پس، در نگاهی تاریخی، می‌توان دید که آلت تناسلی مردانه مهمترین وجه افتراق زنان از مردان بوده است. در جوامع مردسالار (که از ابتدای کشاورزی تا کنون در غالب فرهنگ‌های جهان مشاهده می‌شود) که مرد در جایگاه ارباب و زن در جایگاه بنده قرار می‌گیرد، آلت تناسلی مردانه از امتیاز بسیار بالایی برخوردار می‌شود (به بیانی دیگر، کامرانه‌تابی شدیدی توسط جامعه و والدین بر روی

www.ainowrouzi.com

آلت تناسلی مردانه رخ می‌دهد؛ یعنی به آن اهمیت بسیاری داده می‌شود. این را در بسیاری از صحبت‌های والدین با فرزند پسرشان، حتی امروزه می‌توان دید). در نتیجه، آلت تناسلی مردانه به نمادی از ارباب بودن، یعنی توانمندی، قدرت، لیاقت، ارزشمندی اجتماعی و ... بدل می‌شود.

این وجه نمادین آلت تناسلی مردانه را فالوس (نره) می‌گویند. آلت تناسلی مردانه داشتن یا نداشتن، امری فیزیولوژیک و مرتبط با آناتومی است، اما فالیک (نره‌این) بودن یا نبودن، امری روانی/اجتماعی است. فالیک بودن، یعنی توانمند و با جربزه بودن، یعنی دارای ارزش‌های اجتماعی آن جامعه بودن. پرواضح است که همانقدر که مردانی هستند که از دید اجتماع فالیک نیستند (مردانی که توسط جامعه تحسین نمی‌شوند)، به همان میزان هم زنان فالیک بسیارند. پس، نکته‌ای که باید به آن دقت کرد، خوانشی نمادین از آلت تناسلی مردانه است که خودبخود به خوانشی نمادین از مردانگی متصل می‌شود (در زبان فارسی، جملات بسیاری هستند که این امر را به خوبی نشان می‌دهند: خیلی مردی، نامردی نکن، جوانمرد باش، مرد نیستی اگر...). با این حال، همواره بین این دو وجه پنداری و نمادین توسط سوژه‌ها/خوانشگران اختلاطی شکل می‌گیرد. فالوس، وجه نمادین آلت تناسلی مردانه است و آلت تناسلی مردانه، وجه پنداری فالوس، یعنی صورت عینی و تصویری فالوس. فالوس نمایندهٔ ارزش‌های اجتماعی است و ارزش‌های اجتماعی در بسیاری از اوقات نماینده و در خدمت گفتمان اربابی و طبقهٔ حاکم است. برای مثال، پزشک بودن، جایگاهی فالیک است و از ارزش‌های اجتماعی هزاران سالهٔ این حرفه ناشی شده است. زنی که پزشک می‌شود نیز به همان اندازهٔ پزشک مرد در جایگاه فالیک قرار می‌گیرد. این گفتمان اربابی پزشک است که وی را نجات‌دهنده و دانای کل می‌داند و باعث می‌شود بیمار خودش را به دست توصیه‌ها و اقدامات وی بسپارد و بدنش را مطیع تیغ جراحی پزشکش کند. مسئله، جایی دچار خلط بحث بین این ابعاد پنداری و نمادین می‌شود که سوژهٔ هیستریک (زن) بین خودش و سایر مردها تفاوتی می‌بیند که به باورش (درست یا غلط) تنها ناشی از همان تفاوت آلت تناسلی مردانه است و بس؛ یعنی سطح پنداری و نمادین اشتباه گرفته می‌شوند. در این نوشتار، مهم است که از این اشتباه چشم پوشید. منظور از ارباب، هر کسی است (فارغ از جنسیت) که همچو سوژه‌ای کامل و بی نقص و همه‌چیزدان خود را آشکار می‌کند و منظور از هیستریک، هر کسی است که علاوه بر آگاهی به اختگی خودش (یعنی فالوس نداشتن خودش)، فالیک بودن ارباب را نیز به پرسش می‌گیرد.

در اینجا، سوژهٔ هیستریک در واکنشی دوگانه قرار می‌گیرد: از یک سو، کسی که در جایگاه فالیک (اربابی) قرار گرفته را به پرسش می‌گیرد و تلاش می‌کند توانمندی‌اش را زیر سؤال ببرد (به او نشان خواهم داد چه کسی واقعاً توانمندتر است، یا به زبان روانکاوانه: خواهیم دید چه کسی فالوس دارد. در واقع سوژهٔ هیستریک، تلاش می‌کند اختگی سوژهٔ فالیک را نشان دهد و معمولاً هم بسیار موفق است) و از سویی دیگر، فالیک بودن را تحسین می‌کند و جذب سوژهٔ فالیک می‌شود. در واقع، هیستریک جذب گفتمان اربابی می‌شود و در عین حال ارباب بودن ارباب را به پرسش می‌کشد. زن هیستریک آرزوی فالوس‌داشتن را دارد (چرا که در جامعهٔ مردسالار، فالوس ندارد، همانطور که آلت تناسلی مردانه ندارد) و در عین حال فالوس داشتن مردان را به پرسش می‌گیرد و اختگی آنها را نمایان می‌سازد.

www.alinowrouzi.com

رابطهٔ دوگانهٔ سوژهٔ هیستریک با فالوس پیچیدگی‌های بسیاری دارد، اما برجسته کردن همین میزان از کارکرد روانشناختی آن، برای بازگشت به موضوع بحثمان کافی است. پیش از این، گفته شد که انقلاب صنعتی موجب سوژه‌یابی و مرکز توجه قرار گرفتن بخش بزرگی از مطرودان جامعه شد. بزرگترین طبقهٔ اجتماعی حذف‌شده، زنان بودند چرا که علاوه بر حذف در نسبت با طبقهٔ نخبه، در ساختارهای خُرد زندگی اجتماعی همچون خانواده نیز مطرود بودند تا جایی که مالک بدنشان هم نبودند. انقلاب صنعتی، بیش از هر چیز زنان را از تماشاگر به بازیگر صحنه زندگی اجتماعی بدل کرد. این در حالی است که مردان معمولی جامعه اگرچه در برابر ارباب، مورد بهره‌وری قرار می‌گرفتند و از گفتمان اربابی آسیب می‌دیدند، اما خودشان در موقعیت‌هایی نظیر نسبتشان با همسر و فرزندان همان گفتمان اربابی را تکرار می‌کردند. پس تأثیر متفاوت انقلاب صنعتی بر اندیشهٔ مردانه و زنانه جای تعجب چندانی ندارد.

زنان، در گفتمان جامعهٔ مردسالار، به واسطهٔ نداشتن آلت تناسلی مردانه (جنبهٔ پنداری فالوس) خود را حذف شده می‌بینند. رابطهٔ دوگانهٔ آنها در نسبت با فالوس از همینجاست. از سویی آرزوی داشتن آن را دارند (پس مردانی که فالیک هستند، در واقع من آرمانی آنها می‌شوند و به همین سبب برایشان بسیار جذابند) و از سویی دیگر از آنجا که توسط جامعه، اختگی را تجربه و زیست کرده‌اند (تأکید جامعهٔ مردسالار بر حذف زنان از صحنهٔ اجتماعی و ارباب خویش نبودنشان)، به خوبی با مفهوم و اندیشهٔ اختگی آشنایند (به زبان روانکاوی، پیشاپیش دوپاره شده‌اند، سوژه‌هایی شکافته هستند که می‌دانند ارباب خودشان نیستند. در واقع، مردان و اربابان هم ارباب خودشان نیستند، آنها هم در زبان، در ناخودآگاه و ... ازخودبیگانه شده‌اند اما آن را نمی‌دانند) در نتیجه به سادگی اختگی ارباب را تشخیص می‌دهند و به پرسش می‌گیرند.

پس، ساختار هیستریک، بر رابطهٔ دوگانهٔ مهمی با ارباب استوار است. سوژهٔ هیستریک، نمایندهٔ حذف‌شدگان و نادیده‌گرفته‌شدگان است و ارباب نمایندهٔ طبقهٔ حاکم. سوژهٔ هیستریک، از سویی به فالوس نداشتن خود اعتراض دارد و از سویی به توهم فالوس داشتن ارباب. با این حال، سوژهٔ هیستریک، می‌داند که فالوس داشتن ممکن نیست (کامل بودن، ارباب خویش بودن ممکن نیست) پس نمی‌خواهد ارباب را از جایگاهش به زیر بکشد (کاری که سوژهٔ وسواسی به دنبال و در آرزویش است) بلکه ارباب را به پرسش می‌گیرد، در عین حال که به او توجه ویژه‌ای دارد. پس اگرچه در گفتمان اربابی، دیگران تنها ابژه‌ای هستند که باید از آنها استفاده کرد و در نتیجه ارزش توجه را ندارند و از صحنه حذف می‌شوند، اما در نگاه سوژهٔ هیستریک، ارباب نه تنها وجود دارد و مورد توجه قرار می‌گیرد بلکه همچنین ارزشمند است. ارزشمند است اما با پرسش اختگی روبرو می‌شود.

رابطهٔ بین اندیشهٔ رومانتیک و ساختار هیستریک بسیار آشکار است. اندیشهٔ رومانتیک، حذف‌شدگان را مورد توجه قرار می‌دهد، نه به عنوان اربابان جدید بلکه به عنوان سوژه‌هایی اخته. نمایش اضطراب‌ها، پریشانی‌ها، ترس‌ها، توهمات، جنون، احساسات شدید و ... در گروه حذف‌شدگان (زنان، مردم عامی، دیوانگان، فاحشه‌ها و ...) به خوبی بازنمایی‌کنندهٔ نگاه سوژهٔ هیستریک به خودش به عنوان سوژه‌ای اخته و دوپاره است. از سویی دیگر نمایش رویارویی طبقهٔ حذف‌شدگان با اربابان، یادآور توجه سوژهٔ هیستریک به ارباب و به پرسش کشیدن فالیک بودن آنهاست. برای نمایش این قرابت بین ساختار هیستریک و اندیشهٔ رومانتیک، بررسی اجمالی رمان گوژپشت نتردام ویکتور هوگو (یکی از سرآمدترین اندیشمندان رومانتیک) کمک‌کننده است.

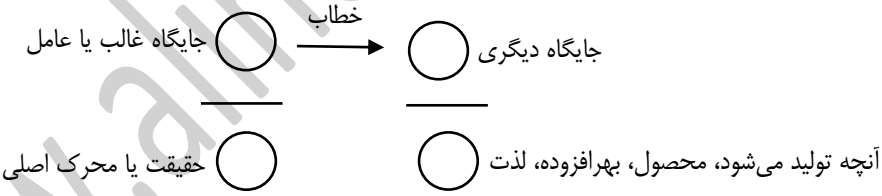
www.alinowrouzi.com

در این رمان، طبقهٔ حذف شدگان را داریم: اسمرالدا، دختری کولی و نوجوان (که همچنین مادری فاحشه و بزی بازیگوش دارد)، گوژپشت که مردی معلول، زشت و ناشنوا است، نویسنده‌ای فقیر با نمایشنامه‌ای شکست‌خورده و گروه دزدان که نمایندهٔ طبقهٔ فقیر و مجرم‌اند. از آن سو نماینده‌های طبقهٔ نخبه و حاکم: کشیش کلیسای نتردام، افسر نظامی و سیستم قضایی حاکم بر شهر نتردام. اول به سراغ گروه حذف‌شدگان برویم. آنها، مشابه سوژهٔ هیستریک اخته هستند. یکی کولی و بی‌خانمان است، دیگری معلول و زشت، یکی شکست خورده و فقیر و گروه دیگر دزد و زشت و معلول و بی‌فرهنگ. از سوی دیگر، گروه حاکمان دارای نقایص ظاهری نیستند و توسط جامعه به عنوان افرادی برجسته و مورد احترام شناخته می‌شوند؛ اما رویارویی این دو طبقه، اختگی و فالیک نبودن حقیقی گروه حاکم را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد: کشیش نمی‌تواند در برابر تمایلات جنسی خود مقاومت کند، سیستم قضایی غرق در فساد و بی‌عدالتی است و افسر نظام که عاشق اسمرالدا شده، در عشقش ثابت‌قدم نیست و جا می‌زند. کاملاً می‌شود جانمایهٔ اندیشهٔ رومانتیک حاضر در این اثر را با رابطهٔ ساختار هیستریک با ارباب مشاهده کرد. پس شاید بتوان گفت که اندیشهٔ رومانتیک را ساختار هیستریک می‌سازد.

گفتمان‌ها

برای آنکه گامی دیگر به جلو برداریم، لازم است شرحی موجز از چهار گفتمانی که لکان به بحث می‌گذارد بیاوریم. لکان تلاش می‌کند ساختار حاکم بر چهار گفتمان را بررسی کند: گفتمان ارباب، گفتمان دانشگاهی، گفتمان روانکاو و گفتمان هیستریک. برای هر کدام از گفتمان‌ها چهار جایگاه داریم که چهار نماد در این جایگاه‌ها بسته به گفتمان مورد نظر قرار می‌گیرد.

جایگاه‌های موجود در هر گفتمان بدین شکل است:



چهار نماد مورد استفاده نیز بدین شرح است:

S_1: پرانمایهٔ (دال) ارباب

S_2: دانش یا امر مولد و ثمربخش

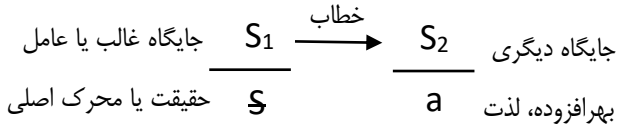
~~S~~: سوژهٔ اخته و شکافته‌شده و بیگانه‌شده

a: ارزش افزوده، بهرافزوده، علت آرزومندی

گفتمان ارباب

www.alinowrouzi.com

گفتمان ارباب بدین شکل است:

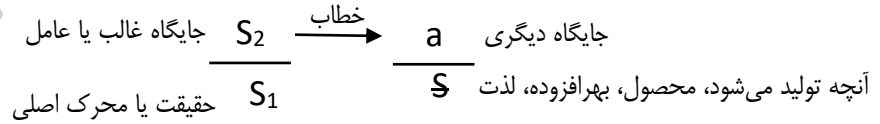


در این گفتمان، پرانمایهٔ ارباب (S_1) (مثلاً پدر، حاکم، خداوند) دیگری (S_2) را خطاب قرار می‌دهد و از او چیزی می‌خواهد (فرزند/همسر خوبی باش، شهروند خوبی باش، بنده خوبی باش. در واقع، ارباب از بنده می‌خواهد دانش لازم را برای خوب بودن کسب کند). آنچه محصول این درخواست ارباب از بنده است (a)، فرآورده‌ای لذت‌بخش برای ارباب است (قدرت داشتن، به خواسته‌ها رسیدن و ...) که نمایانگر بهره‌وری ارباب از بنده است. ارباب در گفتمان اربابی، خود را به عنوان سوژه‌ای تمام و کمال و غیر اخته معرفی می‌کند و نمایش می‌دهد (حقیقت که همان اخته بودن ارباب است ($\$$)–زیر خط کسر، خط واپس‌رانی پنهان می‌شود).

در اندیشهٔ قدسی/دینی/حکومتی، استفادهٔ هنرمند از چنین گفتمانی دیده می‌شود. برای مثال، در کمدی الهی دانته، این خداوند (ارباب) است که دانته را در جایگاه دیگری خطاب قرار می‌دهد و از او درخواست چیزی را (مؤمن بودن) دارد. یا در آثار هنری کمونیستی، این حکومت کمونیستی است که شهروندان را خطاب قرار می‌دهد و از آنها پیروی از اصول کمونیسم را خواستار است.

گفتمان دانشگاهی

لکان برای ساخت مَتِم گفتمان‌ها، نمادها را در جهت پادساعت‌گرد یک درجه می‌چرخاند. بدین شکل، گفتمان بعدی، یعنی گفتمان دانشگاهی پدید می‌آید:



در این گفتمان، جایگاه غالب و عامل را دانش (S_2) در اختیار دارد. دانش است که علت (a) را خطاب قرار می‌دهد. برای مثال، گفتمان دانشگاهی می‌پرسد چرا امر «الف» به «ب» منجر می‌شود. آنچه حقیقت یا محرک اصلی این پرسشگری از سوی دانش است، همان پرانمایهٔ ارباب (S_1) است که پنهان شده است. دانش در اینجا در خدمت ارباب عمل می‌کند. پرسش دانش (در اینجا مراد نوع خاصی از دانش است که متعلق به فضاهای آکادمیک است) از علت، پاسخی را تولید می‌کند که در خدمت

www.alinowrouzi.com

ارباب است، اما از آنجا که همواره دانش از یافتن علت کامل یک چیز عاجز است، تکه‌های برون‌افتادهٔ دانش، سوژهٔ اخته‌ای (S) رانشان می‌دهد که ناتوان از درک کامل علت‌ها است.

اندیشهٔ کلاسیک، از چنین گفتمانی برمی‌آید. در اندیشهٔ کلاسیک، خرد است که دیگری را خطاب قرار می‌دهد تا علت‌ها را بشناسد. نسبت‌های طلایی و حالت‌های مثالی ابژه‌ها همان علت‌هایی هستند که مورد پرسش قرار می‌گیرند. چه نسبتی به شکلی جهانشمول و همواره زیباترین است؛ زیباترین چرا که درست‌ترین است، همان است که باید باشد و مثالی است. در این شیوهٔ اندیشه، اختگی واپس‌رانی شده است. گویا درست‌ترین یا زیباترینی وجود دارد. سیستمی کامل وجود دارد و تنها باید آن را کشف کرد. عجیب نیست که چه در این گفتمان و چه در گفتمان پیشین، سوژهٔ شکافته و اخته، واپس‌رانی، حذف و توجه‌زدایی می‌شود.

نظریات افلاطون دربارهٔ هنر، فلسفه و سیاست به خوبی جانمایهٔ اندیشهٔ کلاسیک را در بر دارد. «در نظر افلاطون نظمی مابعدالطبیعی و اخلاقی بر جهان حاکم است که فیلسوف باید آن را از طریق تفکر عقلانی کشف کند و هنر فقط هنگامی ارزش حقیقی دارد که این نظم را دقیقاً نشان دهد یا به ما کمک کند که در جریان آن قرار بگیریم» (دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی، صفحه 3). یعنی سیستم کامل است، نقصی و شکافی وجود ندارد و می‌توان از طریق فلسفه یا هنر بدان دست یافت. این نظر را با آنچه نظر غالب در دانشگاه‌ها نسبت به علم است مقایسه کنید: هر چیزی علتی دارد، اگر علم تا کنون آن را کشف نکرده، به زودی به آن دست خواهد یافت.

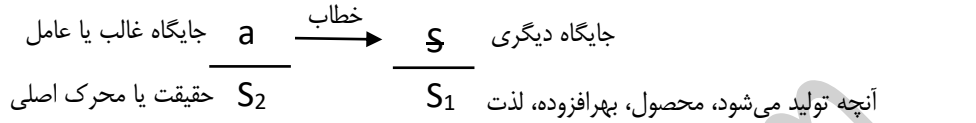
افلاطون در بخشی از رسالهٔ پروتاگوراس در توصیف آرمانشهرش می‌گوید: «به جوانان کتاب‌هایی از شاعران خوب اعطا می‌شود تا مطالعه کنند و آنها باید مطالب این کتاب‌ها را به ذهن بسپارند. این کتاب‌ها حاوی پند و اندرزهای گوناگون و قطعاتی است که در آنها با تعبیرات باشکوه از نیک‌مردان اعصار کهن یاد شده است، به طوری که نوجوان ترغیب می‌شود که از آنها تقلید کند و شبیه آنها شود» (همان، صفحه 3). در مورد هومر، وی «در کتاب جمهور آثار او را بی هیچ اغماضی سزاوار ممیزی می‌داند. خدایان و قهرمانان را نباید با صفات ترس و ناامیدی و فریبکاری و در حکم موجوداتی که تابع تمایلات نفسانی خویشند و مرتکب جنایات می‌شوند توصیف کرد» (همان، صفحه 3) و در مورد شهروندان و اعضای حکومت معتقد است که «نگهبانان تا آنجا که بتوانند باید کمتر تقلید کرده، دامنهٔ کار خود را به ایفای نقش اشخاص بزرگ و خویشتندار و با فضیلت محدود سازند و به این ترتیب خود را به انسان‌هایی شبیه کنند که مطلوب حکومت باشند» (همان، صفحه 4). در این نقل قول‌ها، دو نکته به خوبی روشن است: نادیده‌گرفتن و تلاش برای پنهان‌سازی اختگی پرانمایهٔ ارباب (خدایان و قهرمانان) و تعلیم و تربیت دیگران برای تبدیل شدن به عناصری مطلوب برای حکومت. در اینجا می‌شود به خوبی پنهان شدن گفتمان ارباب را در پس گفتمان خردین کلاسیک یا گفتمان دانشگاهی مشاهده کرد.

تمام مؤلفه‌های مورد استفاده در هنر کلاسیک، تأکیدی بر یافتن حالت آرمانی و مثالی، در اوج خرد و با کنترل هر چه بیشتر احساسات است. موضوع آثار نیز غالباً پرانمایهٔ ارباب را بازنمایندگی می‌کند. پس، می‌توان این نتیجه را گرفت که اندیشهٔ کلاسیک در گفتمان دانشگاهی قرار دارد و عجیب نیست که آکادمی‌های هنری کشورها که نمایندهٔ هنرهای رسمی هر کشور هستند همواره به اصول کلاسیک در هنر روی خوش نشان می‌دهند.

www.alinowrouzi.com

گفتمان روانکاو

با یک چرخش دیگر در جهت پادساعت‌گرد، گفتمان روانکاو به دست می‌آید.

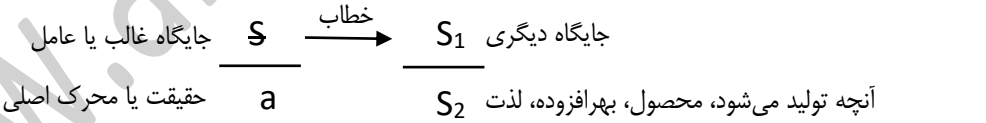


در این گفتمان، جایگاه غالب و عامل، علت (a) (علت سخن، ابژه آرزومندی، حفره‌ای در ساختار) است که دیگری شکافته و اخته را خطاب قرار می‌دهد. روانکاو، به عنوان علت سخن مراجع (کسی که مراجع را به سخن می‌آورد) ارباب نبودن مراجع را بر سخنش (S)، ازخودبیگانگی‌اش را در سخن و کنشی که انجام می‌دهد و به بیانی دیگر دوپارگی او را نشان می‌دهد، برجسته می‌کند و خطاب قرار می‌دهد. آنچه محصول و تولید چنین کنشی است، پیدایش پرانمایه‌های ارباب (S_1) است (در اینجا، به این معنا که پرانمایه‌هایی در دل زبان که بزرگترین ارباب حاکم بر انسان‌هاست پدید می‌آورد) و بهره‌ایست که علت سخن از تولید آنها می‌برد. دانش (S_2) (که در اینجا دانش ناخودآگاه است و با دانش دانشگاهی تفاوت بسیاری دارد) محرک اصلی این گفتمان است.

معرفی مفصل‌تر این گفتمان را همین‌جا رها می‌کنم، چرا که با بحث ما از سه نوع اندیشهٔ هنرمند ارتباط مستقیمی ندارد و تنها برای پیوستگی درک حداقلی از چهار گفتمان لکان در اینجا نقل شد.

گفتمان هیستریک

آخرین گفتمانی که لکان با چرخشی دیگر در جهت پادساعت‌گرد پدید می‌آورد، گفتمان هیستریک است.



در این گفتمان، سوژهٔ دوپاره و اخته (S) در جایگاه عامل است و ارباب (S_1) را خطاب قرار می‌دهد و به پرسش می‌گیرد. چنین خطابی منجر به تولید دانشی راستین و اقناع‌کننده (S_2) از سوی ارباب می‌شود، اگرچه سوژهٔ هیستریک، مجدداً آن را هم به پرسش خواهد گرفت. محرک اصلی این گفتمان، کمبود، فقدان، یا همان علت آرزومندی (a) است. پدیدآمدن دانشی به نام روانکاوی، خود محصول گفتمان هیستریک است. بیماران هیستریک، پزشکان را که در جایگاه ارباب قرار داشتند (ارباب دانش پزشکی، کسی که به گمان، همه چیز را در حرفه‌اش می‌داند) با نشانه‌های بیماری‌شان به پرسش گرفتند. نشانه‌های هیستریک، نشانه‌هایی ظاهراً جسمانی اما بدون علت جسمانی بودند همچون کوری هیستریک، فلج هیستریک، حاملگی کاذب و ... که پزشکان از فهم علت آنها و درمانشان عاجز شده بودند. حاصل این عجز به کوشش‌های افرادی همچون شارکو، بروئر و فروید انجامید (که همگی پزشک بودند) تا دانشی جدید پدید آورند. وجود دانش روانکاوی مدیون گفتمان هیستریک است.

www.alinowrouzi.com

از آنجا که پیش از این، در شرح ساختار هیستریک، هماهنگی اندیشهٔ رومانتیک با گفتمان هیستریک را نشان داده‌ام، در اینجا آن بحث را تکرار نخواهم کرد. تنها بیان چند نکته کوتاه خالی از لطف نیست. در ابتدا باید به این توجه کرد که گفتمان هیستریک در پرسشی که از ارباب می‌کند زمینهٔ رشد و اصلاح وی را فراهم می‌آورد. برای مثال، در داستان گوژپشت نتردام، اگرچه پرسش‌های ویکتور هوگو از کشیش در مورد ایمان مذهبی و سوءاستفاده از جایگاهش، از دستگاه قضایی در مورد اجرای عدالت و دلبستگی به قانون و از نیروی نظامی بابت صداقت و عشق (که یادآور نیاز به عشق به میهن در افسران است) اختگی این پرانمایه‌های ارباب را به رخ می‌کشد، اما از سویی دیگر زمینهٔ اصلاح و اندیشیدن به این نقایص را فراهم می‌آورد؛ به عبارت دیگر باعث تولید دانشی عمیق‌تر در باب ایمان، قدرت، عشق و عدالت می‌شود.

نکتهٔ دیگر اینکه، با توجه به نقش اصلاحگر گفتمان هیستریک، اربابانی که چنین گفتمانی را طرد می‌کنند، پوچ می‌انگارند و نادیده می‌گیرند چرا که در توهم کمال بوده و اختگی خود را نمی‌پذیرند، دیر یا زود دچار مشکلات اساسی می‌شوند. اگر پزشکان، به مراجعان هیستریک‌شان توجهی نمی‌کردند و به پرسش آنها از پزشکی بی‌اعتنا می‌ماندند، دانش پزشکی از دانشی به نام روانکاوی بی‌بهره می‌ماند. در اینجا می‌توان نقش اصلاحگر و ترمیم‌کننده و همکارانهٔ گفتمان هیستریک را با اربابان دید. طوری که می‌توان گفت، سوژهٔ هیستریک خود را فدای رشد هر چه بیشتر ارباب می‌کند، اگرکه ارباب گوش شنوایی داشته باشد.

و نکتهٔ دیگر اینکه، هر فرد ممکن است در گفتمان‌های متفاوتی در طی زندگی قرار بگیرد و این‌گونه نیست که همواره در یک گفتمان حاضر باشد. برای مثال، یک خانم متأهل، روانکاو و استاد دانشگاه ممکن است در برابر همسرش در جایگاه سوژهٔ هیستریک (~~S~~) در گفتمان هیستریک باشد (فالیک بودن همسرش را به چالش بکشد)، در برابر پدرش در جایگاه سوژهٔ بنده (S_2) در گفتمان اربابی قرار بگیرد، در دانشگاه و هنگام انجام پژوهش در جایگاه سوژهٔ دانش (S_2) در گفتمان دانشگاهی باشد و هنگام تدریس در نسبت با دانشجویانش در جایگاه اربابی و در گفتمان اربابی حضور داشته باشد (S_1) و در نهایت، در اتاق درمان هنگام کار با مراجعش به عنوان روانکاو، در جایگاه علت سخن (a) در گفتمان روانکاو نقش ایفا کند. یعنی، موقعیت سوژگانی و گفتمانی که فرد در آن قرار دارد می‌تواند بارها تغییر کند.

پرتره‌های زنجیره‌ای

در اینجا مایلم برای بررسی بیشتر اندیشهٔ رومانتیک، این نوشته را با نگاهی به آثار مجید خادم تحت عنوان پرتره‌های زنجیره‌ای (1401) به پایان ببرم. مجید خادم در این مجموعه آثار سراغ موضوع قتل‌های زنجیره‌ای رفته و در تلاش برای نوعی نمایش متفاوت (متفاوت در ژانر پرتره) از مقتولین بوده است. موضوع اثر، به خوبی اندیشهٔ رومانتیک مسلط بر آن را نشان می‌دهد: حذف‌شدگان، واپس‌رانده‌شدگان؛ نه تنها از این حیث که زنده نیستند، بلکه از آن جهت که اندیشه‌هایشان توسط گفتمان ارباب پذیرفته نشد و کشته/حذف شدند. مقتولین زنجیره‌ای در تاریخ ایران، نمادی از واکنش احمقانهٔ گفتمان ارباب به سوژه‌های هیستریک جامعه هستند. اربابی که تنها خواسته‌اش این است که حذفشان کند تا اختگی بنیادینش به چشم نیاید.

www.alinowrouzi.com

جدای از موضوع اثر، نباید از این نکته نیز غافل شد که به جای استفاده از شیوهٔ رایج ژانر پرتره در بازنمایی چهره یا جسم سوژهٔ پرتره، از نوعی بازنمایی مفهومی و انتزاعی استفاده شده است که شیوه‌های رایج بازنمایی در ژانر پرتره را به پرسش می‌گیرد. به پرسش گرفتن قراردادهای ژانری تثبیت‌شده (که همچون اصولی خلل ناپذیر یادآور گفتمان‌های ارباب و دانشگاهی هستند) تأکیدی فزاینده بر شدت اندیشهٔ رومانتیک حاکم بر این آثار است.

فرض کنیم که هنرمند، چهره‌های مقتولین زنجیره‌ای را به رسم همیشگی ژانر پرتره می‌کشید. در این صورت توجه مخاطب را به خود چهرهٔ مقتول، به جسمش جلب می‌کرد. آیا جسم این مقتولین، چیزی بود که توسط گفتمان اربابی طرد و کشته شد؟ یا چیزی متفاوت از آن؟ این پرسشی است که ما را با نگاه هنرمند به پرتره، به بازنمایی یک انسان آشنا می‌کند و خوانشی متفاوت از تلقی همیشگی‌مان از شخصیت، شخص، انسان و ... رقم می‌زند. در واقع هنرمند، با این انتخاب خود به چند دستاورد رسیده است: 1) قراردادهای ژانری تثبیت‌شده را به چالش کشیده، 2) بر آنچه واقعاً مورد طرد گفتمان ارباب بوده تأکید کرده (چیزی از جنس اندیشه و نه جسم)، 3) تلقی همیشگی ما را از شیوهٔ بازنمایی شخصیت، شخص، انسان و ... به پرسش گرفته (آیا تن انسان بازنمون خوبی برای بازنمایی یک شخص است؟) و 4) از تثبیت توجه نسبت به ابژهٔ حذف شده (مقتول) جلوگیری کرده و آن را همچون سوژه‌ای کامل و بی نقص و مثالی (نمونه‌ای از انسان ایده‌آل) یا سوژه‌ای قدسی (نمونه‌ای از انسان خوب/درست) به تصویر نکشیده و به این طریق از به دام افتادن سوژهٔ هیستریکش (مقتولین زنجیره‌ای) در دام گفتمان‌هایی مخالف و مقابل گفتمان هیستریک پیشگیری کرده است.

کمپوزیسیون تابلوها، طوری طراحی شده‌اند که نگاه مخاطب را هر لحظه از جایی به جایی دیگر می‌رانند. خطوط جهت دار واضحاً توجه مخاطب را به مسیرهای مختلف هدایت می‌کنند. دایره‌ها لحظه‌هایی از گیر کردن توجهند، اما به سرعت با سایر خطوط و لکه‌ها اثرشان خنثی می‌شود. لکه‌ها چنان چشم‌گیر و بیانگرند که توجه را به خود می‌خوانند هر چند که فرم و تعددشان مانع از ثبات توجه روی آنها می‌شود. از همه شدیدتر، تعبیه شدن پاندول‌های در نوسان و عقربه‌های در حال چرخشی هستند که جهت نگاه را کاملاً بی ثبات می‌کنند و با حالت جهت‌دارشان، توجه را در حالتی از نوسان شدید قرار می‌دهند؛ به طوری که در تجربه مواجهه با اثر، به سختی می‌توان توجه را بر بخشی ثابت نگاه داشت.

فراموش نکنیم که از مهم‌ترین مؤلفه‌های شناسایی هر نوع اندیشه‌ای، مرکز توجه قرار گرفتن ابژه‌ای ویژه توسط هنرمند/اندیشمند/گفتمان است. در اندیشهٔ کلاسیک، کمپوزیسیون بایستی ایجاد نوعی توجه به ابژهٔ آرمانی‌اش کند. ابژه مثالی چشم را به خود معطوف کند و کمپوزیسیون اثر، تمرکز مخاطب را بر هم نزند؛ هم از این رو که توجه متمرکز بر ابژهٔ مثالی بماند، و هم از این رو که فرآیند خردین اندیشه‌ورزی دچار خلل نشود. در اندیشهٔ قدسی/دینی/حکومتی نیز توجه بایستی بر موضوع، مفهوم و آرمان‌های اخلاقی/ایدئولوژیک متمرکز بماند. اگرچه معمولاً حرکت چشم بیشتری تولید می‌کند اما هدف اصلی، ارائه و انتقال صحیح پیام ایدئولوژیک اثر است. در اندیشهٔ رومانتیک، اما توجه بر حذف‌شدگان و مطرودان است. از این جهت، آثار پرتره‌های زنجیره‌ای ما را با پرسش جالبی مواجه می‌کند: آیا هر گونه توجه تثبیت شده به هر ابژه‌ای منجر به پدیدایی دو دستهٔ مورد توجه–مورد غفلت یا در مرکز توجه/رانده شده نمی‌شود؟ اگر توجه مخاطب در مواجهه با اثر بر تکه‌ای از آن تثبیت شود، آیا روح اندیشهٔ رومانتیک زیر سؤال نمی‌رود؟ پس چنین کمپوزیسون پر حرکتی که مانع از تثبیت توجه

www.alinowrouzi.com

مخاطب می‌شود، می‌تواند تمهیدی کارآمد جهت جلوگیری از ایجاد هرگونه دسته بندی باشد و بدین شکل، مبارزه با رانده‌شدن را، مبارزه با گفتمان اربابی را که همواره در پی راندن چیزی از توجه و تثبیت چیزی دیگر در مرکز توجه است گامی بزرگ به پیش ببرد.

از سویی دیگر، نام مقتولین زنجیره‌ای، بسیار کوچک و در حاشیه‌های تابلو قرار دارد، چیزی که به رانده‌شدن آنها از صحنهٔ اجتماعی توسط گفتمان ارباب اشاره می‌کند. نکته بااهمیت دیگر، به باور من حضور لکه‌های عظیمی روی تابلو است که به شیوهٔ تصادفی کنترل‌شده‌ای روی بوم ریخته شده‌اند. گویی زمینهٔ بوم، چیزی همچون صحنهٔ اجتماع است و لکه، در اینجا برهم‌زنندهٔ نظم پنداری و دروغین جامعه است و نمادی از گفتمان هیستریک را به خوبی بازنمایی می‌کند.

لکه‌ها اهمیت مفهومی عظیمی در اندیشهٔ رومانتیک دارند. آنها در این نگاه تحسین می‌شوند چرا که نظم ساختگی را به پرسش می‌گیرند. لکه‌ها، تاریخچهٔ عظیمی از تلاش برای پاک شدن و حذف شدن توسط اربابان را یدک می‌کشند و با این حال، همواره رسالت خودشان را در برملاکردن اختگی و ناکارآمدی گفتمان ارباب ایفا کرده‌اند. به باور من، لکه‌ها، چکیدهٔ روح و عصارهٔ اندیشهٔ رومانتیک را بازنمایی می‌کنند. آنها همیشه رسواکنندهٔ تلاش‌های اربابان برای پوشاندن و پنهان‌کردن کاستی‌هایشان هستند. اگر عذابی که از افتادن لکه‌ای روی پیراهن سفید اطوزده‌مان هنگامی که در برابر فرد یا افرادی هستیم که قرار بوده چهره‌ای بی نقص و کامل از ما را تماشا کنند به یاد آوریم، عظمت این لکه‌ها و خدمتی که به تاریخ اندیشه در عبور از خودشیفتگی احمقانهٔ اربابان کرده است را بهتر درک خواهیم کرد.

پایان

علی نوروزی

1401/9/9

www.alinowrouzi.com