• دریافت ۹۷/۸/۷
• تأیید ۹۸/۳/۲۰

تحلیل قصیدهٔ البحّار و الدرویش (دریانورد و پارسامرد) بر پایهٔ نظریهٔ ژاک لکان

الهه ستّاری*
مهدی خرمی سرحوضکی**

چکیده

امروزه استفاده از نظریات روانشناسی برای تحلیل ادبیات و آثار ادبی کارایی قابل ملاحظه‌ای پیدا کرده است. در این میان، نظریهٔ روانکاوی ژاک لکان با تکیه بر عناصر سه گانه، مشهور به نظم‌های سه گانه (نظم خیالی، نظم نمادین، نظم واقع) در دورهٔ اخیر به یکی از پرکاربردترین نظریات برای نقد و بررسی فرآورده‌های ادبی تبدیل شده است. این نظریه در تحلیل شخصیّت‌های روانی و سوژه‌هایی که مسیر تکاملی خاصی را می‌پیمایند، مفید و مؤثر است و برای تحلیل همه جانبهٔ چنین شخصیّت‌هایی کارایی قابل ملاحظه‌ای دارد. در میان چکامه‌های عربی برخی از آنها ممتاز و در درجهٔ اول اهمیّت قرار می‌گیرد؛ از جملهٔ آن‌ها، قصیدهٔ *البحار و الدرویش* خلیل حاوی است که به گونهٔ نمادین و سمبلیک از رابطهٔ میان شرق و غرب با توجّه به بکارگیری دو شخصیّت دریانورد و پارسامرد سخن می‌گوید. از این رو پژوهش حاضر سعی دارد با تکیه بر نظریهٔ لکان و ساحت‌های سه گانه در نظریهٔ وی به تحلیل قصیدهٔ البحار و الدرویش از خلیل حاوی بپردازد. نتیجه نشان می‌دهد که شاعر به عنوان روایتگر شخصیّت‌های نمادین دریانورد و درویش، آنها را به سرعت از ساحت خیالی بیرون آورده و وارد ساحت غیر ممکنات یا ساحت واقع قرار داده است و در طی این مرحله، کنش‌های شخصیّت را برای دسترسی به ناپیداها و امور غیرممکن که در ساحت نمادین اتّفاق می‌افتد، به تصویر کشیده است. سرانجام، قصیده با مرگ که از عناصر ساحت واقع است، پایان می‌پذیرد و این ساحت، پر بسامدترین ساحت در قصیدهٔ مورد نظر است.

واژگان کلیدی: *بحار و درویش، ساحت سه گانه، امر واقع، لکان، خلیل حاوی.*

* دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری (نویسنده مسئول)
e.sattari@hsu.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری m.khorrami@hsu.ac.ir

مقدّمه

زیگموند فروید با ابداع و تبیین نظریۀ ناخودآگاه، تأثیر عمیقی بر جنبش‌های فکری و هنری بعد از خود گذاشت. در حوزۀ روان‌شناسی، برخی از روان‌شناسان ایده‌ها و نظریات فروید را بسط و گسترش دادند و هم‌زمان به نقد آن نیز پرداختند. با قدرت‌گرفتن عصب‌شناسی و زیست‌شناسی، نظریات فروید مورد شک و نقد بسیار قرار گرفت و به حاشیه رانده شد. می‌توان گفت قدرت‌گرفتن روان‌کاوی و به صحنه آمدن دوبارۀ نظریات فروید، مدیون خوانش خلاقانۀ ژاک مری لکان، پزشک و روان‌کاو فرانسوی بود. ژاک لکان با شعار «بازگشت به فروید» وارد میدان شد. امّا «بازگشتِ» او بازگشتی معمولی نبود. لکان بر مبنای سنت روان‌کاوی فروید با سنت‌های دیگر از قبیل: زبان‌شناسی، پدیدارشناسی، فلسفه و... وارد گفت‌وگو شد و توانست خوانشی خلاقانه و بدیع از نظریات فروید ارائه دهد که خود منجر به نظریۀ جدیدی شد. او در این باره گفته است: «من مفاهیم را از فروید گرفته و برجسته می‌کنم؛ مفاهیمی که فروید تأکیدی روی آن‌ها نداشته است.» (فرضی، ۱۳۹۲: ۱۸) به عبارتی دیگر، لکان مفاهیم فروید را با دسته‌بندیِ دیگری تبیین می‌کند و دسته‌بندی او به‌گونه‌ای است که تأکید او در تحلیل شخصیّت نه بر جنبه‌های زیست‌شناختی و عصب‌شناسی که بر عناصر محیطی و فرهنگی است. تأکید لکان بر عناصر فرهنگی که شامل انواع و اقسام هنرها، افسانه‌ها، اسطوره‌ها، ایدئولوژی‌ها و... می‌شود، راه را برای نقد و خوانش عناصر فرهنگی می‌گشاید. لکان برای توضیح ساحت‌های روان انسان دست به ابداع و تبیین چندین مفهوم می‌زند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: ساحت خیالی (The Imaginary)، ساحت نمادین (The Symbolic)، ساحت واقع (The Real).

بررسی فرآورده‌های ادبی بویژه اشعاری که هم جنبهٔ داستانی دارند و هم جنبهٔ نمادین بر پایه نظریهٔ لکان، نشان دهندهٔ کارایی این نظریه بر چنین آثاری دارد و با چنین روندی می‌تواند تحلیل‌هایی کارآمد و سازنده از چکامه‌های مورد نظر ارائه داد. این قصائد با سبک داستانی، تطور مراحل تکامل شخصیّتی را بیان می‌نماید که با جهان روان شناختی لکان که همانا بررسی سیر تحول و تکامل شخصیّت و سوژهٔ روانی است همخوانی دارد و می‌تواند نتیجه‌ای مفید به ارمغان بیاورد. رویکرد نمادین و سملیک در چنین چکامه‌های داستانی در بروز نشانه‌های فراواقعی و روانی و ورود قصیده به کهن الگوها و عوامل نشان دارد که به عنوان رمزی برای شناخت جهان ماوراء و ماهیّت روحی شخصیّت داستان به کار می‌آید. بنابراین چنین قصایدی، با چنین سبکی، با نظریهٔ لکان همخوانی زیادی دارد و در شعر معاصر عربی بویژه اشعاری که در حوزهٔ مکتب سورئالیسم و اگزیستانسالیسم نگاشته شده‌اند، با در هم آمیختن جهان رؤیا و واقعیت، خیال و حقیقت، بازتاب دهندهٔ مفاهیم لکانی هستند که قصیدهٔ مشهور بحار و درویش از جملهٔ این قصاید است.

خلیل حاوی شاعر توانای سوری از شاعران مطرح قرن بیستم بود که تحولی عظیم با دیوان خرد خود در شعر معاصر عرب پدید آورد و قصائد اندک امّا پر مغز و معنا در سطح شعر معاصر عرب خلق کرد که بدون تردید معروف‌ترین و برجسته‌ترین قصیدهٔ او، قصیدهٔ البحار و الدرویش است که معادل فارسی آن دریانورد و پارسامرد است. شاعر در این قصیده به طور نمادین، تمدّن شرق و غرب را در قالب دو نماد یا دو شخصیّت ارائه داده است. دو شخصیّتی که هر دو در حقیقت شکست خورده و ناکامند و در جستجوی سوژهٔ عبث و بیهوده می‌چرخند و سرگشته و حیرانند. امروزه با

توجّه به توسعۀ مباحث میان رشته‌ای، ارتباط تنگاتنگی میان روانشناسی و ادبیات برقرار است و این قصیدۀ مشهور را با توجّه به اصول انسانی و روان شناختی و برخورداری از شاخصه‌های مکتب سوررئالیسم و اگزیستانسیالیسم، می‌توان بر پایۀ یکی از این نظریه‌ها مورد بحث قرار داد تا پاسخی برای دو پرسش ذیل یافت شود:

۱. قصیدۀ بحار و درویش بر پایۀ چه ساحت‌ها و نظم‌های بنیادینی شکل گرفته است؟

۲. مؤلفه‌های مهم قصیدۀ بحار و درویش بر اساس سه نظم بنیادین چیست؟

پیشینۀ پژوهش

قصیدۀ خلیل حاوی تاکنون از جهات مختلفی مورد بررسی قرار گرفته است؛ از جملۀ آن‌ها مقالۀ «دراسة أسلوبية في قصيدة البحار و الدرويش» (۱۳۹٤) است که توسط اسماعیل حسینی اجداد و همکاران به نگارش درآمد. نویسندگان در این مقاله بر پایۀ سه لایۀ سبک شناسی از قبیل: آوایی، تصویری، زبانی و نحوی، به بررسی قصیدۀ مزبور پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که قصیده از محتوا و ساختاری مزدوج و دوگانه تشکیل شده که با هم هماهنگ هستند. در مقالۀ «تحلیل شعر البحار و الدرویش بر مبنای فلسفه سارتر، از فرهاد رجبی و میلاد درویشی»، نویسندگان با توجه به مفاهیم سارتر از قبیل: آزادی، اختیار، ناامیدی و تسلیم شدگی به تحلیل قصیدۀ معروف حاوی پرداخته و اذعان داشته‌اند که حاوی با حفظ اصول هنری، اثری فلسفی پدید آورده است.

هر چند پژوهش‌های مستقل اندکی دربارۀ این قصیده معروف وجود

دارد، امّا پژوهش‌هایی که به صورت کتاب و مقاله بـه طـور کلـی شـعر خلیـل حاوی را مورد بررسی قرار داده‌اند، این قصیده را هم جزو مواد پژوهشی خود جای داده‌اند؛ مانند مقالهٔ «بنیة الرمز الدینامیکی و دلالاته فـی شـعر خلیـل حـاوی» (۱۹۹۹) در مجلـهٔ الکترونیکـی نـزوی در عمـان کـه توسـط محمـد جمال باروت نگاشته شده و نویسنده در این مقاله به بررسی رمزهای موجود در شعر شاعر که بحار و درویش از جملـه آن‌هـا هسـتند، پرداختـه اسـت. در مجموع باید گفت که این قصیدهٔ زیبا از جنبه‌های مختلفی قابلیت تحلیل را دارد و این مقاله سعی دارد این قصیده را بر اسـاس نظریـهٔ سـاحت‌های سـه گانه لکان مورد بحث و بررسی قرار دهد و از این جهت موضوعی جدید است که تاکنون بدان پرداخته نشده است.

معرفی نظریهٔ لکان

«ژاک لکان فرانسوی (۱۹۰۱ـ۱۹۸۱م) از مهم‌تـرین فیلسـوفان و روانکـاوان قرن بیستم است که با تدوین دسـتگاهی مفهـومی، دریچـه‌های بسـیاری در حوزهٔ علوم انسانی و نقد فرهنگی گشـود. او بـه پیـروی از فرویـد، همـواره از ستایشـگران آثـار ادبـی بـوده اسـت و آثـار ادبـی را واجـد درس‌هـایی بـرای روانکـاوان می‌دانسـت» (پـین، ۱۳۸۰: ٤١). «لکـان، روانکـاو را بـه مثابـهٔ زبانشناسی می‌داند که علم او خواندن معنی ((sense و رمزگشایی نوشته‌ای است که در معرض دید همه است» (فرضی و دیگران، ۱۳۸۸: ١١٦).

نام او بعد از فروید، به عنوان مشهورترین روانکاو قـرن بیسـتم در آسـمان عالم روانکـاوی می‌درخشـد و نظریـات و آراء او هماننـد نظریـات اسـتادش از همان ابتدا این قابلیّت را پیدا کرد که در ادبیات و تحلیل فراورده‌هـای ادبـی به کار آید. لکان تأثیر بسیاری بر جنبش‌هـای نظـری بعـد از خـود گذاشـت.

شعار او بازگشت به فروید بود. امّا بازگشت لکان بازگشتی خلّاقانه بود نه صرفاً تقلیدی کورکورانه. او توانست با خوانش دیالکتیکیِ نظریات فروید، در گفت‌وگو با سنّت‌های فکری و فلسفی از جمله زبان‌شناسی سوسور و پدیدارشناسی، صورت‌بندی تازه و خلاقانه‌ای از آرای فروید ارائه دهد. در نظریۀ لکان، ساختمان روان انسان متشکل است از سه ساحت: امر نمادین (The Symbolic)، امر خیالی (The imaginary) و امر واقع (The real). این سه ساحت پیوندی استوار با یکدیگر دارند که موجب انتظام دستگاه روان آدمی است. «ساختمان نفسانی هر فرد آدمی، موکول به نوع پیوندی است که بنا بر سرگذشت او میان این سه عنصر ایجاد می‌شود. امّا عدم پیوستگی هر یک از آن‌ها، موجب از هم پاشیدگی دو قطب دیگر می‌شود» (مولّلی، ۱۳۹۰: ٦٩).

خلیل حاوی و قصیدۀ وی

خلیل حاوی در سال ۱۹۱۹ در روستای الهویه در جبل الدروز متولد شد (حجا، ۱۹۹۹: ۲۱۷). هنگامی که دوازده سال داشت، پدرش به سبب بیماری اعصاب از کار افتاده شد. وی مجبور به ترک مدرسه شد و به کار بنّایی روی آورد تا نان آور خانه باشد. این مرحله، دردناک ترین خاطرات را در ذهن او به جای گذاشت (عوض، ۱۹۸۳: ۱۹). او در دوران تحصیلش و به گواهی اساتیدش از افراد تیزهوش و خلاق در تحصیل و تحقیق و مناظره بود (الحر، ۱۹۹۵: ٦١). در سال ۱۹۳٤ خلیل حاوی به حزب ملی‌گرای سوریه پیوست؛ حزبی که جوانان بسیاری با هدف رهایی از سیطرۀ بیگانگان، جذب آن شدند (جبر، بی تا: ۵۵). وی یکی از سه چهار شاعر مسلّم و مورد قبول تمام جناح‌های چپ و راست بود (شفیعی کدکنی،

۱۳۸۰: ۱٤۷). اگر بخواهیم عنوان فیلسوف یا سرایندهٔ شعر فلسفی را در بین شاعران معاصر کشورهای عربی به یک تن اختصاص دهیم، باید حاوی را انتخاب کنیم (همان، ۱٤۸). او سرانجام پس از حملهٔ رژیم صهیونیستی به لبنان، در تاریخ ۱۹۸۲ دست به خودکشی زد.

وی دیوان کوچک و دفترهای شعری مختصری دارد که بدون شک مشهورترین قصیدهٔ وی همین قصیدهٔ البحار و الدرویش است که در ذیل دیوان *نهر الرماد* به عنوان اولین قصیدهٔ این دفتر شعری عرضه گردیده است. وی در این قصیده به طور نمادین از تمدن شرق و غرب سخن گفته است. «فضای حاکم بر این قصیده قبل از هر چیز معرّف حضور شاعری است که می‌کوشد با ژرف اندیشی و غور در معانی بلند، شعر را به سمت تأمّل سوق دهد. حاوی در این شعر، خویشتن را در مواجهه با هستی می‌بیند و بر آن است تا تعاملی صحیح با حقیقت برقرار نماید. به همین علت باید تحقیق پیرامون قصیده را نه بر دایرهٔ زیباشناختی محض، بلکه در عرصهٔ معناشناسی دنبال نمود (رجبی، ۱۳۹۳: ۸۱). در آغاز شعر، شاهد ملوانی هستیم که در دریایی مواج و ناشناخته که کفن‌هایی از جنس مرگ می‌گستراند، گرفتار آمده و دچار سرگیجه و تهوّع شده است. سپس وی به سرزمینی فرود می‌آید که دارای میکده‌ها و سنّت‌ها است. مکانی که احساس را از بین می‌برد. درویشانی در میان حلقه‌های ذکر در آن حضور دارند که در میان گل و لای وامانده‌اند و گویی موجودیتی کهن یافته‌اند. این منطقهٔ کهن، مملو از چیزی عبث و بیهود است. خدا و روزگار در خانه به استراحت می‌پردازند و تنها چیزی که انسان می بیند مرگ و خرابی است» (همان: ۸۲). در این قصیده، هم درویش و هم بحّار، علیرغم دو مسیر متفاوت، در جستجوی حقیقت منجی هستند؛ حال آنکه هیچ منجی و

نجـات بخشـی وجـود نـدارد؛ نـه در خلـوت درویشـان و پارسـامردان و نـه در ماجراجویی ملوانان و دریانوردان.

تطبیق و تحلیل نظم‌های سه گانه

نظم خیالی

اساس نظریۀ لکان بر اساس مرحلۀ آینه‌ای (The Mirror stage) است که با ساحت خیالی همگون است. در این مرحله کودک مجذوب تصـویر خـود در آینـه می‌شـود. ایـن تصـویر باعـث می‌شـود کـه کـودک کـه بـه اعتقـاد لکـان موجودی نارس و ناپخته است، اندک‌اندک به انسـجام و کلّیّـت خـود برسـد. «مرحلۀ آینه‌ای، حاکی از آن است که تشـکیل مـن نفسـانی در نـزد کـودک، حاصـل کشـف تصـویرش در آینـه اسـت.» (مـوللی، ۱۳۹۰: ۱۵۰). اولـین مرحله از مراحـل رشـد مـورد بحـث لکـان، امـر خیـالی اسـت. مـراد لکـان از انتخاب واژۀ «خیالی»، نامیدن آن چیزی اسـت کـه سـاختگی، شبیه‌سـازی شـده، مجـازی و ماننـد این‌هاسـت. بـا ایـن حـال، پدیـده‌های امـر تخیلـی، توهمات ضروری[۱] (بـه بیـان کانـت) یـا انتزاعـات واقعـی[۲] (بـه بیـان مـارکس) هستند. این امر به دو نکته اشاره دارد: نخست، امر خیالی به عنوان یکی از سـه سـاحت اصـلی و ضـروری لکـان، بُعـدی ذاتـی و گریزناپـذیر از وجـود سوژه‌های روانی متکلم است؛ همـان‌طور کـه روانکـاوی نمی‌توانـد (و نبایـد) بکوشد فردی را که روانکاوی می‌شود، از شرّ ناخودآگـاهش خـلاص کنـد، از بین بردن توهمات این ساحت نیز نه ممکن است نه مطلوب. دوم، انتزاعـات ساختگی امر خیـالی، نـه تنهـا ماننـد پدیـده‌های ثـانویِ[۳] نـاچیز و بی‌تـأثیر، اموری صرفاً «غیر واقعی» نیستند، بلکه جزء لاینفـک واقعیّت‌هـای انسـانیِ بالفعل و واقعی‌اند و تأثیراتی بسیار انضمامی بر ایـن واقعیت‌هـا می‌گذارنـد.

(جانستون، ۱۳۹٤: ۳۱-۲۸). در مرحلۀ آینه‌ای که جزئی از مرحلۀ خیالی است، کودک، خود را در آینه می‌بیند و تصویر خود را در آینه تشخیص می‌دهد و با آن همذات پنداری می‌کند. امّا این تصویر همچنان برای او بیگانه است و با خود او خلط می‌شود (هومر، ۱۳۸٤: ٤). تصویر درون آینه، مواجهه با همان ساحت خیالی مورد نظر لکان است که در قالب دیگری ادراک می‌شود. (لکان، ۱۹۸۸: ١٤). در ادامه به تحلیل این ساحت در قصیدۀ مورد نظر می‌پردازیم.

در برش‌های خاصی از قصیده، مؤلفه‌های ساحت خیالی به کار رفته است. همانطور که می‌دانیم این ساحت بیانگر ایماژهای ذهنی است که کودک در چارچوب خیال پردازی‌هایی که ناشی از مرحلۀ کودکی و وجود نارس اوست به وجود می‌آورد. سوژه‌ای که وارد مرحلۀ نمادین نشده و هنوز تصور کاملی از خود ندارد. چنین تصورات و خیال پردازی‌هایی در قصیدۀ بحّار و درویش به کار رفته است. حاوی در این قصیده، درویش را شخصیّتی که خیال، پایۀ اساسی شکل گیری آن است و پر از ایماژ و تصویرهایی خیالی است و مدام از حالتی به حالت دیگر در می‌آید و وجود ایستایی ندارد، به تصویر کشیده است؛ مانند زمانی که می‌گوید: «فورة للطین من آن لآن، فورة کانت أثینا ثمّ روما»[٤] (حاوی، ۱۳۹۳: ٤۳). این دگرگونی مدام و انتقال شگفت انگیز شخصیّت از حالتی به حالت دیگر نشانگر وجود شخصیّت در ساحت خیالی است که هنوز به انسجام و وحدت نرسیده و تغییر حالت از مشخصه‌های اصلی آن است. همچنین حاوی در به تصویر کشیدن شخصیّت غول از شخصیّت‌های جانبی روایت سلوکانه بحّار و درویش که در کنار درویش قرار می‌گیرد، از ساحت خیالی بهره گرفته و با پیوند شخصیّت او با شخصیت کودکی، او را دقیقاً مطابق با ساحت خیالی به تصویر کشیده

است: «ذلک الغول المعانی، ما أراه غیر طفل، من موالید الثوانی»[۵] (حاوی، ۱۳۹۳: ٤٤).

دریانورد بعد از جدایی از مادر، در پی انطباق هویت خود با محیط اطراف است. همانگونه که کودک چه قبل از جدایی و چه بعد از جدایی، سعی می‌کند با محیط پیرامون الفت برقرار کند، دریانورد نیز تلاش خود را مصروف این انطباق می‌کند. دریانورد بعد از رویارویی با دریای مواج که معادل موانع و مشکلاتی است که کودک در مسیر انطباق با هویت مواجهه می‌شود، به شرق می‌رسد و در می‌یابد که باید خود را با آن وفق دهد. «بعد أنْ راوغهُ الریحُ رماهُ، الریحُ للشرْق العَریقْ، حطَّ فی أرْض حکی عَنها الرَّوَاة: حانة کسلی، أساطیرٌ، صلاة»[٦] (حاوی، ۱۳۹۳: ٤١).

این همان مکانی است که موج‌های دریا، دریانورد را به آنجا کشانده است. دریانورد چیزهایی را می‌بیند که راویان روایت کرده‌اند. روایت راوی در اینجا به عنوان ابزاری برای شناخت محیط پیرامون است و با مفهوم آینه در عرف لکان برابری می‌کند. زیرا آینه که کودک، تصویر خود را در آن می‌بیند، به عنوان ابزاری برای شناخت محیط پیرامون به او کمک می‌کند. اما در قصیده، آینه به این وضوح به کار برده نشده است. هرچند می‌توان دریا را در مقابل آینه قرار داد که دریانورد از آن گذر کرده، امّا آینۀ اصلی همین روایت راویان است که دریانورد آن‌ها را به فراموشی سپرده بود، امّا بعد از مشاهدۀ تصویر از حقیقت آن باخبر شد؛ آینه‌ای که او را از واقعیّت آگاه کرده و در ناخودآگاه دریانورد به فراموشی سپرده شده بود، اینک با مشاهدۀ حقیقی عناصر آن، برایش تداعی می‌شود. حال دریانورد در یک محیط جدید افتاده، محیطی که بادها او را به سمت آن کشانده‌اند و او در صدد انطباق هویت خود با محیط جدید است. پس از سرک کشیدن به محیط

پیرامـون و منـزل درویـش و کـوهی کـه تنهـا خـدا و روزگـار در آن اسـتراحت می‌کننـد، در منطبـق قـرار دادن خـویش بـا محـیط شکسـت می‌خـورد و نمی‌تواند خود را با این محیط جدید منبطق نماید. زیرا این محیط آن تحفـه و سوژه‌ای که دریانورد، برای آن بدان ناحیه آمده (حقیقت) را در برنـدارد. از این رو به عنوان شخصیّتی بی‌هویـت آرزوی مـرگ می‌کنـد: «خلِّنـی للبحـر، للـرِّیح، لموت/ینشُـرُ الأکفـانَ زُرقـاً للغَریـقْ، / مُبْحـرٌ ماتَـتْ بعَینَیـه منـاراتُ الطریـقْ/ مـاتَ ذاكَ الضـوء فـی عینیـه مـاتْ/ لا البطـولات تنجِّیـه، ولا ذلُّ الصـلاتْ»[۷] (حـاوی، ۱۳۹۳: ٤٤). در حقیقـت، شکسـت مطلـق دریـانورد در مسیر کشف حقیقت و انطباق هویت در این فراز پایانیِ قصیده هویـدا اسـت که ندا می‌دهد باید دوباره خود را به دریا و خطرات آن بسپارد. چراکـه نـه آن ماجراجویی‌ها و دریانوردی‌های به مثابهٔ سـندباد او را نجـات داد و نـه نمـاز و دعای درویشان.

ساحت خیالی، دنیای جذابیت‌ها و افسانه و افسون است و با خیال رابطهٔ نزدیـک دارد و مهـم‌تـرین فـراز ایـن عنصـر را در تصـویر غـولی مـی‌بینیم کـه دریانورد در مسیرش با آن مواجهه شده است: «ذَلكَ الغولَ الذی یُرْغی ...»[۸] (حاوی، ۱۳۹۳: ٤٣). همچنین از مهم‌ترین عناصر مهم در مرحلـهٔ خیـالی، مادر است که کودک در مواقعی از آن جدا و دچار فقدان می‌شود. نوزاد برای ورود به عرصهٔ تمدن و فرهنگ باید از مادر جدا شود و هویت مجزّایـی شـکل دهد. این جدایی که نخست در مرحلهٔ نمـادین و بـا شـکل‌گیری زبـان پدیـد می‌آید، در مراحل بعد با نام پدر که همان قـوانین و آداب و رسـوم اجتمـاعی است، بیشتر می‌شود. این جدایی متضمن نوعی فقدان است. هنگامی کـه نوزاد از مادر جدا می‌شود، خود را موجودی مسـتقل تصـور مـی‌کنـد و حـس وحدت را که در ابتدا داشت، از دست می‌دهد، از دست رفـتن وحـدت بـرای

نوزاد، اندوه و حسرت به دنبال دارد. انـدوه و حسـرتی کـه در دوره‌هـای بعـد ادامه می‌یابد و تا پایان عمر نوزاد با وی همراه خواهد بـود» (هـومر، ۱۳۸۸: ۸۰). این مقوله، سنخیت تام با شخصیّت دریانورد می‌کند. دریانورد از مـادر یا همان موطن اصلی خود، غرب، جدا گشته و به شرق گسیل پیـدا کـرده و در شرق به دنبال گمشده‌اش می‌گردد. همـۀ ایـن مراحـل جزئـی از عناصـر لکانی را القاء می‌کند. اما به طور اخـص می‌تـوان مفهـوم فقـدان را در اینجـا مورد بررسی قرار داد. دریانورد کـه موجـب فقـدان شـده بـه دنبـال سـرپناه و مادری دیگر می‌گردد و آن شرق و منزل درویش است. امّـا ایـن مـادر آغـوش مناسبی برای او نیست و او را طرد کرده و از خود می‌راند و دریانورد بر اساس این فقدان دچار یأس و سرگشـتگی مفـرد و ناامیـدی مطلـق می‌شـود کـه در مرحلۀ بعدی یعنی ساحت نمادین به آن می‌پردازیم.

از دیگر عناصر قابل بررسـی در قصـیدۀ البحّـار و الـدرویش، می‌تـوان بـه فالوس خیالی اشاره کرد که بنابر عرف لکان مؤلفه‌ای قابل بحث در سـاحت خیالی است. در نگاه کلی فالوس به معنای توهّم نیـروی جنسـی و در وهلـۀ دوم در نگاه کلی‌تـر برخـورداری از تـوهّم در داشـتن چیـزی اسـت کـه از آن برخوردار نیست و از این حیث قابل انطبـاق بـا برخـی از برش‌هـای قصـیدۀ مورد بحث است؛ از جمله زمانی که سوژه، امید به رهـایی و نجـات از طریـق درویش شرقی دارد. زمانی که به حقیقت در شرق مواج دست نیافت و از این رو با صدای رسا گفت: «هـات خبِّـرْ عـن کنـوز سَـمَّرتْ/ عینَیـك فـی الغَیْـب العَمیقْ» [۹](حـاوی، ۱۹۹۳: ٤۳). درحـالی کـه ایـن تـوهمی بـیش نیسـت و گنجی در کار نیست و دریانورد در محاسبۀ خود اشتباه کرده و به امیـد گـنج یا همان حقیقت به سر منزل درویش قـدم نهـاده، بـدون اینکـه بـدان دسـت یابـد. زیـرا درویـش ایسـتا و بی‌حرکـت مـدت هاسـت از تحـول و جنـبش بـاز

ایستاده و چیزی برای ارائه به دریانورد ندارد تا او را از مرگ حتمی نجات دهد و این تصور دریانورد از درویش یک توهم است که با مفهوم فالوس خیالی برابری می‌کند.

نظم نمادین

دومین نظم مورد بحث، نظم نمادین است «اوّلین شرط دسترسی به ساحت رمز و اشارت نزد کودک، پدر است؛ از آن جهت که مانع ادامهٔ هم‌آمیختگی با مادر می‌گردد. در اینجا مدخلیّت پدر به معنای تحریم کودک از تمتّع نسبت به مادر است» (موللی، ۱۳۹۰: ۱۰۱). امّا توجّه به این نکته ضروری است که آنچه که از آن با نام پدر یاد می‌شود، نه رابطهٔ خویشاوندی، بکه استعاره‌ای از پدر است. این استعاره شامل: قانون، زمان، اجتماع و ... می‌شود. با ورود پدر، کودک در فرآیند اختگی (Castration) دست از قلمرو امر خیالی شسته و به وسیلهٔ زبان، ساحت امر نمادین را تجربه می‌کند. «زیرا کودک بدون مواجهه با استعارهٔ پدر ممکن است در قلمرو خیالی، در دایرهٔ بستهٔ کودکی باقی بماند.» (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۱۳۹). این ساحت عرصهٔ «ساختار» و «قانون» را در بر می‌گیرد. لکان توضیح می‌دهد که بر مفاهیم «ساختار» و «قانون» نمی‌توان بدون زبان اندیشید. بنابراین ساحت نمادین عرصهٔ زبان و واقعیت روزمره نیز هست. البته نباید آن را با زبان یکی دانست، چرا که زبان ساحت خیالی را نیز در بر می‌گیرد. در این مرحله کودک پس از مواجهه با نام پدر (قانون پدر) به ناچار لذّت را از نخستین ابژه میل یعنی مادر، سرکوب می‌کند و آن را به ناخودآگاه می‌راند. این مرحله ادیپی، مرحله نمادین است (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۱۳۹). در امر نمادین با یک رابطهٔ سه سویه مواجهه هستیم. مادر، کودک و پدر که دال قانون است، سه سوی این رابطه

را شکل می‌دهند (Evans, 1977: 201). «پدر، بازنمایی کنندۀ همه قوانین و هنجارهای اجتماعی و مانعی فرهنگی برای استمرار «میل مادر» است. در واقع دلالت روانی پدر برای کودکی که وارد ساحت نمادین می‌شود، عبارت است از حضور مقتدرانه شخصیّتی که جایگاه سوژه را در چهارچوب اجتماعی موجود تعیین می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۲). او با ورود خود به رابطۀ دو سویۀ کودک و مادر و منع یکی شدن با مادر از طرف قانون منع محرم آمیزی، زبان را به وجود می‌آورد. کودک در دورۀ نظم نمادین به آموختن زبان می‌پردازد و با فراگیری زبان، با قوانین آشنا می‌شود. در نظم نمادین بر خلاف نظم خیالی، پدر به جای مادر در جایگاه قدرت قرار می‌گیرد (لکان، ۱۹۹۳: ۲٤۷). «لکان در تحلیل امر نمادین، دیدگاه‌های روان شناسی و زبان شناسی را در هم ادغام می‌کند و بیان می‌دارد که ناخودآگاه، ساختاری منظم همانند زبان دارد (بورکر، ۱۹۹٦: ۳۸).

در ساحت نمادین، ورود شخصیّت به نظام اجتماعی مدّ نظر است. بنابراین باید در اینجا بسنجیم چسان شخصیت بحّار و درویش وارد اجتماع شده‌اند و خود را با آن وفق می‌دهند و اینکه واکنش آن‌ها در مقابل عوامل اجتماعی و همچنین پیامدهایی که این رابطه داشته، به چه صورت است؟ لازم به ذکر است اولین مشخصۀ ساحت نمادین، جدایی و بیگانگی است. این ساحت، آغاز جدایی کودک از مادر است و سوژه به موجودی منفک از وجود مادر تلقی می‌شود و باید بعد از این، به تنهایی مسیر خود را ادامه دهد. طبق نظریۀ لکان در فرایند تکوین سوژه، ما با دو فاز از بیگانگی مواجهیم. مطابق با فاز نخست در مرحلۀ آینه‌ای سوژه با مشاهدۀ تصویر خود، از خود بیگانه شده و خودش را به مثابۀ دیگری یا به بیان دیگر غیر خود درک می‌کند. دومین فاز بیگانگی اما در مرحلۀ زبانی و نمادین رخ

می‌دهد. این مرحله با فرایند (اختگی) که ناشی از ورود نام پدری است، همزمانی دارد. لذا کودک در این مرحله باید دست به انتخابی سرنوشت‌ساز بزند. انتخابی سرنوشت‌ساز میان پذیرش یا ردّ اختگی. کودک با پذیرش اختگی، تنهایی و محدودیت‌هایش را می‌پذیرد و از این پس تبدیل به سوژهٔ زبان می‌گردد. چرا که بدون این بیگانگی نمی‌توان به زبان دست یافت و در نبود زبان، میلی هم در کار نیست. سوژه با پذیرش اختگی هستی را به مثابهٔ اگو از دست می‌دهد و به تعبیری از آن بیگانه می‌گردد (هومر، ۱۳۹٤: ۲۳). در واقع شخصیّت که توانایی مقابله با محیط پیرامون بعد از جدایی از مادر را ندارد، به ناامیدی و از خودبیگانگی و سرخوردگی می‌رسد و این موضوع کاملاً در قصیدهٔ بحّار و درویش قابل انطباق است و شخصیّت‌ها در مسیر دستیابی به حقیقت دچار ناامیدی می‌شوند و چندین فراز از قصیده، شامل این مضمون است. اولین فراز مربوط به تصویری است که شاعر از درویش ارائه می‌دهد. این ایماژ و پلان داستانی، ناامیدی ملوان را نشان می‌دهد. با مشاهدهٔ این تصویر از درویش که وی را به موجودی بی حرکت و بی‌جنبش تبدیل نموده، حس ناامیدی و یأس القاء می‌گردد؛ آنجا که می‌نویسد: «آه لو یسعفُه زُهْدُ الدَراویش العُراة/ دوَّختُهم «حَلقاتُ.../ فاجتازُوا الحَیَاة./ حَلَقاتٌ حلَقاتْ/ حَوْلَ درویش عتیقْ/ شرَّشَتْ رجلاه فی الوَحْل وباتْ/ ساکناً، یَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَاتْ،/ فی مطاوی جلده یَنْمو طُفیلیٌّ النباتْ:/ طحلبٌ شاخَ علی الدهْر وَلَبلابٌ صفیقْ»[۱۰] (حاوی، ۱۳۹۳: ٤۳)

دریانورد در حالی که از کشف حقیقت بعد از ماجراجویی‌ها و تلاش‌های بسیار ناامیدشده، آه و افسوسی از درون برمی‌آورد و امید دارد که پارسایی پارسامردان نجاتش دهد. امّا صحنه‌ای که مشاهده می‌کند او را سرخورده و امیدش را به ناامیدی تبدیل می‌کند. در نتیجه بعد از گذار از مراحل دیگر و

تلاش‌هایی دیگر برای وصول به حقیقت، به ناامیدی کامل می‌رسد، زمانی که می‌گوید: خلِّنی! ماتت بعَیْنیَّ مناراتُ الطَریقْ/ خلِّنی أمض إلی ما لستُ أدری[۱۱] (همان، ٤٤). این ویژگی شخصیت‌ها در ساحتی نمادین است. ساحتی که به مانند ساحت اجتماعی در نظریات دیگر مشخص و واقعی نیست، بلکه اجتماعی نمادین است و در آن شخصیت با محیطی مواجهه می‌شود که نامعلوم و عجیب و غریب است و توانایی این را ندارد که با آن ارتباط برقرار کند. بنابراین او را دچار کشاکشی میان خود و دیگری می‌کند. او سرانجام از عناصر و نمادهایی که باید مسیر پیشبرد و پیشرفت و تکامل جامعه و شخصیت را منجر شود و به عنوان راهنماگر و چراغ مسیر او را از کورسویی به هدایت برساند، به عاملی مخرّب و ناامید کننده که نیرو و ظرفیّت خود را از دست داده و در مسیر تکامل شخصیت دست شخصیت را به قصد یاری نمی‌فشرد، تبدیل می‌گردد و نا امیدی‌اش دو چندان و معنادار می‌شود و میزان مطابقتش با لایۀ نمادین در خور توجه می‌گردد: «حطَّ فی أرْض حکی عَنها الرَّوَاۀ: حانۀ کَسْلی، أساطیر، صلاۃ/ ونَخیلٌ فاتر الظلِّ رخیٌّ اَلهْیَنمات»[۱۲] (همان: ٤٢).

از دیگر اصطلاحات مهم ایدۀ لکان که بیشتر در این مرحله بروز پیدا می‌کند، مفهوم «دیگری» است. لکان بین دیگریِ کوچک و دیگریِ بزرگ تمایز قائل می‌شود. جایگاه دیگری کوچک یا همان ابژه در امر خیالی است. امّا جایگاه دیگری بزرگ در امر نمادین است. «پدر، مادر، قانون، جامعه، مذهب و هر نیرو و نهادی که در روند شکل‌گیری شخصیت‌ها و باورها مؤثّرند، به نوعی دیگری بزرگ محسوب می‌شوند که از اجزاء اصلی امر نمادین شمرده می‌شود» (فرشید و دارابی، ۱۳۹۱: ۱٤۰). دیگری بزرگ در قصیده بحّار و درویش می‌تواند عوامل اجتماعی و مذهبی و اندیشگانی از

قبیـل: مـرگ، فلسـفه، سـیاهی و تـاریکی، گـل و لا و غـول و... باشـند کـه مهم‌ترین عواملی هستند که در رونـد شـکل گیـری و پیشـرفت شخصـیت‌ها تأثیر می‌گذارند و عمـدتاً شخصـیت‌ها را از پویـایی بـه ایسـتایی و از امیـد بـه ناامیدی رسانده و آن‌ها را چون موجودی بی‌جان و بی تأثیر در جامعه بازتاب می‌دهند. «پدر و نام پدر و وجود پدر از اساسی‌تـرین مفـاهیم لکـانی در امـر نمادین است. حال آنکه مادر از اساسی‌ترین آن‌ها در نظم خیـالی بـه شـمار می‌رفت. در تعبیرات لکان نام پدر کارکرد نمادینی است که خود را به دنیـای توهم‌آمیز کودک تحمیل می‌کند و جفت خیـالی مـادر و کـودک را می‌شـکند (هومر، ۱۳۹٤: ۱۸). دریانورد که از مادر یعنی غرب جدا گشته، سـعی دارد به آغوش پدر (شرق) بازگردد. شرق به مثابهٔ پدر، توهمات و خیالات دریانورد را مبنـی بـر دسـتیابی آسـان حقیقـت در نـزد پـدر در هـم می‌ریـزد و بـه او می‌شناساند که تنها آغوش گرم مادر است که پـذیرای اوسـت وگرنـه پـدر بـه عنوان نمادی اجتماعی و واقعگرا او را با حقیقت تلخ مواجهه می‌سازد.

آخرین مشخّصـه‌ای کـه در اینجـا قصـد بررسـی آن را داریـم و در سـاحت نمادین قابل بررسی است، ابژهٔ «میل» اسـت. کـودک در واقعیـت اجتمـاعی دنبال امیال گمشده است. او می‌خواهد جای خالی مادر را پر کند و برای پر کردن این شکاف در نظم اجتماعی، دنبال آن می‌گردد. ابژهٔ میل در قصیدهٔ بحّار و درویش، حقیقت و روشنایی اسـت و شخصـیت دریـانورد - بـه عنـوان شخصیّتی پویا و فعّال در ساحت اجتمـاعی- بـا سـرک کشـیدن در جاهـای مختلف قصد دارد آن را بیابد. او به خلوتکدهٔ درویشان سرک می‌کشد، امّا آن را در نمی‌یابد. نزد دریانورد و در محـیط پیرامـون خـود بـه جسـتجو حقیقـت می‌پردازد، امّا آن را نمی‌یابد. به عبارتی دیگر، دریانورد هم در جنبهٔ درونی و هم در جبنهٔ بیرونی دنبال حقیقت یا همان ابژهٔ میل گمشده است، امّا آن را

در نمی‌یابد. نتیجه آن می‌شود که با صدای بلند در پایان تراژدی کشف حقیقت این گونه می‌گوید: «خلِّنی للبحر، للرِّیح، لموت/ ینشُرُ الأکفانَ زُرقاً للغَریقْ،/ مُبْحرٌ ماتَتْ بعَینَیه مناراتُ الطریقْ/ ماتَ ذاكَ الضوء فی عینیه ماتْ/ لا البطولات تنجِّیه، ولا ذلُّ الصلاتْ» (حاوی، ۱۳۹۳: ٤٤): آری همۀ نشانه‌های راه از بین رفته و چراغ‌های هدایت شکسته و مسیر پیشرفت مسدود است.

صدای دریانورد در این هنگام به صدای فردی شکست خورده در ساحت نمادین تبدیل شده که کنش‌های او برای کشف حقیقت از ناامیدی به ناامیدی مطلق و یأس بی‌پایان و از خودبیگانگی تبدیل شده و سرانجام آرزوی مرگ می‌کند. می‌خواهد خود را به آغوش مرگ بسپارد و به غریقی تبدیل می‌شود که هیچ چیز نمی‌تواند نجاتش دهد.

نظم واقع

آخرین ساحت مورد بحث در این قصیده از نظر لکان «ساحت واقع» است. «در سال ۱۹۵۳ امر واقع به عنوان یکی از سه مرحلۀ تکامل نفسانی وارد نظریۀ لکان شد و نه تنها با امر خیالی که با امر نمادین نیز در تضاد قرار گرفت. از این نظر که در امر واقع با غیاب و فقدان روبه رو نیستیم. زیرا هر آنچه با زبان سروکار دارد در امر نمادین قرار می‌گیرد و از امر واقع بیرون رانده می‌شود» (Evans, 1997: 19). امر واقع در آثار لکان و تفکّر او دستخوش تغییرات بسیار شده و به صورت واضح بیان نشده است. این مفهوم ابتدا منحصراً معنایی مقابل خیال و تصور داشت، امّا لکان به تدریج میان امر واقع و واقعیت تمایز نهاد (لکان، ۱۹۹۳: ۱۹۱). منظور او از واقعی، واقعیّت نیست چون واقعیّت از دید لکان ساختاری زبانی دارد و در

برخورد با دیگری بزرگ به سوژه القاء می‌شود. او معتقد است که امر واقع دلالت‌پذیراست و وارد نظام زبان و رابطهٔ دال و مدلول نمی‌شود. بنابراین هیچ گاه امکان دسترسی به آن وجود ندارد (لکان، ۱۹۸۸: ٦٦). امر واقع همان جهان است پیش از آنکه از طریق زبان مورد شناسایی قرار گیرد (بخوانید گسسته شود) و به امر نمادین بدل شود. ایدهٔ لکان که ژیژک آن را پی می‌گیرد، این است که امر واقع، هیچ گاه به طور کامل تحت انقیاد زبان در نمی‌آید و نمادین نمی‌شود (زائری، بی‌تا: ۵۳).

مطابق با ساحت واقع، این قصیدهٔ واقعیّت گریز از جهت مفهوم فراتر از واقعیت بودن، با امر واقع برابری می‌کند و اصلاً پیرو هیچ زمانی نیست و حتّی در این قصیده فراتر از زمان و مرگ سخن می‌گوید (عباس، ۱۹۹۸: ۷۱). در قصیدهٔ دریانورد و پارسامرد هر دو به نوعی در تلاش برای رسیدن به حقیقت هستند؛ حقیقتی که وجود ندارد و آنها تنها تصویری فریبکارانه از حقیقت را مقابل چشمان خود می‌بینند. «در باور خلیل حاوی هم دریانورد و هم درویش در کشف حقیقت شکست خورده‌اند. او تمام تمدن‌ها را زمین‌گیر و گرفتار گل و لای می‌داند و معتقد است انسان با وجود تلاش‌های بسیار، در شناخت و درک کامل حقیقت مُثلی ناتوان است» (حجا، ۱۹۹۹: ۲۲۵). این محور کاملاً منبطق با امر واقع لکانی است. زیرا در امر واقع لکانی سوژه قابل دسترسی نیست. اگرچه نامش واقعیّت است، اما چیزی است که فراتر از واقعیت قرار داد و آدمی تنها به صورت گذرا و جزئی با آن واقع می‌شود. رویارویی درویش و دریانورد با حقیقت به عنوان سوژهٔ مورد نظر در سفر عرفانی خلیل حاوی نیز چنین است و آنها تنها پوستهٔ واقعیّت و بارقه‌های محدودی از آن را درک می‌کنند؛ مثلاً آنجا که می‌گوید: «حَظُّهُ منْ مَوْسم الخصْب المدوِّی، فی العُرُوقْ، رُقَعٌ تُزْرَعُ بالزهو الأنیقْ» [۱۳] (حاوی،

۱۹۹۳: ٤١). همانطور که می‌بینیم، تنها بهره‌اش از حقیقت در فصل بارور بهاری، تنها وصله‌های پاره و کهنه از شکوفه‌های شیک و زیبا است. این جستجوگر حقیقت تنها پوستۀ حقیقت را درمی‌یابد نه حقیقت را به طور کامل.

از مشخصه‌های عدم دریافت حقیقت، سرگیجه و تحیّر و شگفتی است که دریانورد در همان ابتدا بدان دچار است. زمانی که خلیل می‌گوید: «بعد ان عانی دوار البحر، والضوء المداجی عبر عتمات الطریق» [١٤] (حاوی، ۱۳۹۳: ٤١): بعد از آنکه به سرگیجه حاصل از سفر دریایی دچار گشت و در میان تنگناهای راه، گرفتار نوری کم فروغ گردید، در اینجا آشکارا و با توجّه به نشانه‌های زبانی از قبیل فعل عانی و دوار، می‌بینیم که حالت سرگیجه از حالات دریانورد در مسیر کشف حقیقت است و این از مفاهیم مهم لکانی در مسیر حرکت سوژه به سمت حقیقت است. بنابراین هر دو، هم دریانورد و هم درویش می‌خواهند از خویشتن خویش به عنوان یکی از عوامل امر واقع لکانی فرار کنند (موللی، ۱۳۸۳: ۳۱). دریانورد یا همان شاعر، نماد انسانی است که به دنبال حقیقت می‌گردد. به همین دلیل شعر را با همۀ دردها ورنج‌هایی که دارد آغاز می‌کند تا به حقیقتی که در جستجوی آن است دست یابد. دریانورد خطرهایی مثل: دریازدگی، تاریکی، عذاب راه و... را تحمل می‌کند تا به مقصودش(خاور باستانی وجایگاه نیایش‌ها واسطوره‌ها) برسد. او حقیقت را نه در خویشتن، بلکه در دیگری (درویش و فرهنگ شرق) می‌یابد؛ هرچند آن را نیز مرده و نابوده شده می‌بیند و حقیقتی از آن دریافت نمی‌کند و مثل اول ناامید و سرخورده می‌شود: «وَأری، ماذا أری؟ مَوتاً، رَماداً وَحَریقْ!.. نَزَلتْ فی الشاطئ الغَربیِّ حدِّقْ تَرَهَا.. أمْ لا تُطیقْ» [١٥] (حاوی، ۱۳۹۳: ٤١). بنابراین همانگونه که پیشتر گفتیم، علائم و نبود

نشانگرها، همه در صدد آن هستند که سوژه را از رسیدن به حقیقت ناکام بگذارند. دیگر در این فرصت همه چیز کارایی خود را از دست می‌دهد؛ نه قهرمان بودن می‌تواند آن‌ها را نجات دهد و نه نماز: «لا البطولات تنجِّیه، ولا ذلُّ الصلاتْ» (همان: ٤٤) و نه نشانه‌ها و روشنایی‌های راه «ماتت بعَیْنیَّ، مناراتُ الطَریقْ» (همان: ٤٤). دریانورد که درصدد کشف حقیقت در حلقه‌های دراویش است، آن‌ها را در جایی می‌یابد که از جهت مکانی دسترسی به آن ممکن نیست؛ مثلاً آنجا که می‌گوید: «قابعاً فی ضفَّة «الکنج» العَریقْ» (حاوی: ٤٣)، «در کرانه و کنجی کهن فرو رفته است»، در حقیقت عنصر مکان نیز - که در کرانه کنج آن هم کنج عریق و اصیل خود به خود است- عدم قابلیت دسترسی به آن مدّ نظر است.

در امر واقع، شخصیّت مدام می‌خواهد حفره‌ها و شکاف‌ها را پر کند. به گفتهٔ هومر «امر واقع لکانی حفره یا مغاکی در هست وجودی ماست که مدام به دنبال پرکردنش هستیم. ابژهٔ پتی‌آساز و کار پوشاندن موقتی این فقدان است (هومر، ١٣٩٤: ٢٤). این قضیه به دو صورت در قصیدهٔ بحّار و درویش نمودار است. وجه اول آن را می‌توان در نبود حقیقت دانست که هر دو شخصیّت برای رسیدن به آن تلاش می‌کنند، امّا در حصول آن ناکام می‌مانند و این حفره همان گونه که از مشخّصات امر واقع است، برای همیشه خالی باقی می‌ماند. در وجه دوم باید اذعان کرد که تاریکی مطلق و نبود علائم راهنمایی کننده، شخصیت را در حصول به هدف ناکام می‌کند. زیرا همه جا تاریکی و ظلمات است: والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمات الطریقْ، ومَدی المجهول یَنشَقُّ عن المجهول، عن مَوت محیق یُنشرُ الأکفانَ زُرْقاً للغَریق» [١٦] (حاوی، ١٣٩٣: ٤٠). این تاریکی و ظلمات مطلق، سبب می‌شود آن حفره و مغاک پر نشود. در این تاریکی نه تنها خبری از حقیقت

نیست، بلکه نیستی و ناشناختنی‌ها است که همه جا را در برگرفته و به قـول شاعر نیستی از نیستی می‌شکافد. عدم روشنایی و علائم راهنمـاگر درصـدد تثبیت مفهوم لکانی امر واقع یعنی پر نشدن همیشگی امر واقع است.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گذشت، نتایج زیر به دست آمده است:

قصیدۀ «البحّار و الدرویش» به گونۀ توأمان با بازنمـایی سـاحت‌های سـه گانۀ لکان که درخصوص جستجوی سوژه به هدف یا مسیر تکامل او مطـرح می‌کند، همخوانی دارد و عناصر هر سه ساحت به گونۀ متداخل در قصـیده بکار گرفته شده است.

حاوی، قصیدۀ خود را با ماجراجویی دریانورد آغاز کرده اسـت. از ایـن رو مقطع ابتدای قصیدۀ او با ساحت نمادین مناسب است. سپس با بکـارگیری عناصری از ساحت خیال از قبیل: عنصـر آینـه، تقلیـد و انطبـاق بـا هویـت، تداعی‌گر عناصر ساحت خیالی می‌شود و در پایان شخصیّت بـه شکسـت در ساحت نمادین و به ناامیدی مطلق در ساحت واقع دچار می‌گردد که حفره و مغاک موجود در هستی و زندگی را نمی‌تواند بپوشاند.

ابژۀ میل در قصیده - که سـوژۀ اصـلی یعنـی دریـانورد در پـی آن اسـت- کشـف حقیقـت اسـت. دریـانورد بـرای دسـتیابی بـه ایـن ابـژه، دسـت بـه ماجراجویی و تلاش می‌زند و به خلوتکده درویشان می‌رود و با درویشی آشنا می‌گردد که خود به دنبال حقیقت است، امّا در گل و لای اسیر شـده و تنهـا سایۀ حقیقت را یافته و از خودِ حقیقت بهره‌ای ندارد. سـوژه بـا ایـن رونـد در پایان ماجراجویی‌هایی خود شکست خورده و ناکام شده و در برابـر پـوچی و نیستی تسلیم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Necessary Illusions
2. Real Abstractions
3. Epiphenomena

۳. «گاهی در گل، از لحظه‌ای به لحظه دیگر، ناگهان سر از آتش در می‌آورم و سپس روم».

٤. «این غول در رنج را، فقط کودکی می‌بینم، از زادگان ثانیه‌ها».

٥. «بعد از آنکه باد وی را گیر انداخت و پرتاپ کرد، به سمت شرق ریشه دار، در سرزمینی وی را فرود آورد که راویان قصّه‌ای را حکایت می‌کنند، مکانی برای تنبلان، اسطوره‌ها و نماز».

٦. «مرا با دریا واگذار! با باد، با مرگ که کفن‌های آبی را برای غرق شده پراکنده می‌سازد. دریازده‌ای که در مقابل دیدگانش روشنایی مسیر از میان رفت، آن پرتو در مقابل چشمش به خاموشی گرایید. نه قهرمانی‌ها می‌تواند نجاتش دهد و نه خواری نماز».

۷. «آن غولی که کف می‌افکند».

۸. «بیا و مرا باخبر کن از گنج‌هایی که میخکوب کرده چشمانت در پنهانی عمیق»!

۹. «آه! کاش پارسایی درویش‌های پابرهنه و عریان وی را نجابت دهد که حلقه‌هایی آن‌ها را خوار نموده و گیج ساخته و زندگی را وانهادند. حلقه‌هایی پیرامون درویشی کهن سال که پاهایش در گل فرورفته و ساکن مانده که از رطوبت زمین مرده می‌مکند و در پوستش گیاهان و سبزه‌های کوچک روید، جلبکی از آن رویده و پیچکی سر برآورده».

۱۰. مرا واگذارید! روشنای مسیر در مقابل چشمانم رخت بست. مرا واگذارید تا به سمتی بروم که نشانی‌اش را نمی‌دانم! به ناکجاآباد بروم»!

۱۱. در سرزمینی فرود آمد که راویان از آن حکایت می‌کنند؛ مکانی برای تنبلان، اسطوره‌ها و نماز و نخلی که سایه‌هایش شل و آویزان است».

۱۲. «سهمش از فصل حاصلخیزی رعدآمیز در رگ‌هایی است، جامه‌هایی که با گیاه زیبا و شیک کاشته می‌شود».

۱۳. «بعد از آنکه چرخش دریا وی را دچار رنج و سرگیجه نمود و پرتو تیره از راه‌های تاریک».

١٤. «می‌بینم. چه چیزی را می‌بینم؟ مرگی و خاکستر و آتشی که در ساحل غربی

فروافتاده. خیره شو تا ببینی یا اینکه نمی‌توانی».

۱۵. «و پرتویی سیاه در راه‌های تاریک و ناشناختگی که ناشناختگی را از هم می‌شکافد و مرگی زود هنگام را می‌آورد که کفن‌هایی آبی را برای غرق شده پخش می‌کند».

منابع

منابع عربی

- جحا، خلیل میشا (۱۹۹۹)، الشعر العربی الحدیث، طبعه الأولی، بیروت: دارالعودة.
- حاوی، خلیل (۱۹۹۳)، دیوان خلیل حاوی، طبعه الأولی،بیروت: دارالعودة.
- الحر، عبدالمجید(۱۹۹۵)، خلیل حاوی شاعر الحداثه والرومانسیه، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- جبر، جمیل(بی تا)، حلیل حاوی، دمشق: الأسد.
- عباس، احسان، (۱۹۹۷)، اتجاهات الشعر العربی المعاصر، الکویت: عالم المعرفه.
- عوض، ریتا (۱۹۸۳)، خلیل حاوی، دمشق: الأسد.

منابع فارسی

- پین، مایکل (۱۳۸۰)، لکان، دریدا، کریستوا، ترجمه‌ی پیام یزادنجو، چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز.
- جانستون، ایدرین (۱۳۹٤)، ژاک لکان، چاپ دوّم، تهران: ققنوس.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، کژنگریستن، ترجمه‌ی مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ اوّل، تهران: نشر رخداد نو.
- شفیعی، کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، شعر معاصر عرب، چ۱، تهران: سخن
- فرضی، سارا (۱۳۹۲)، خیالات جان، تجربه‌ی عرفانی در آینه‌ی لکانی، چاپ اوّل، تهران: نگاه معاصر.
- کلرو، ژان پیرو (۱۳۸۵)، واژگان لکان، ترجمه: کرامت موللی، چاپ اوّل، تهران: نشر نی.
- موللی، کرامت (۱۳۹۰)، مبانی روانکاوی فروید لکان، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
- هومر،شون(۱۳۹٤)،ژاک لاکان، مترجمین: محمّدعلی جعفری و سید محمد ابراهیم

طاهایی، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

مجلّات

- رجبی، فرهاد، و همکاران (۱۳۹۳)، تحلیل شعر البحّار و الدرویش خلیل حاوی بر مبنای فلسفه ساتر، مجلّهٔ نقد ادب معاصر عربی، س ٤، ۷۳ ـ ۱۰٤
- زائری، حسین (۱۳۷٤)، دیگری بزرگ سوار بر امر واقعی، مجلّهٔ پنجره سال اوّل، دورهٔ اوّل، صص ۵۲ـ ۵۵.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸)، نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روان‌کاوی لاکان، فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، زمستان ۸۸، شمارهٔ۲، صص ٤٦-۲۷.
- فرضی، سارا و زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۸)، تحلیل انقلاب روحی سنایی بر اساس نظریهٔ ژاک لکان، جستارهای ادبی، سال چهل‌ودوم، ۱۳۸۸، شمارهٔ ١٦٦، صص ۸۷-۱۱۰.
- فرضی، سارا و مهدخت پورخالقی (۱۳۸۹)، تأویل حکایت دو زاهد از تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ ژاک لکان، جستارهای ادبی، سال چهل‌ودوم، ۱۳۸۹، شمارهٔ ١٦٤.
- فرشید، سیما؛ دارابی، بیتا (۱۳۹۱)، نظم‌های سه گانه در نمایشنامهٔ سیر طولانی شب، نقد زبان و ادبیات خارجی، دورهٔ پنجم، شمارهٔ۱، صص: ۱۳ ۱۵۰.
- مرادی و دیگران (۱۳۹۵)، خوانش شعر مرگ ناصری از منظر آرای لکان، مجلّهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، سال اول، دورهٔ اول، صص۹۳- ۱۱۵.

منابع انگلیسی

1) Booker, K. 1996. A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism London: Blackwell.
2) Evans, D. 1997. An Introductory Dictionary of Psychoanalysis. London New York: Routledge.&
3) Lacan. Jacques 1988. The Seminar of Jacques Lacan Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955, Translated by S. Tomaselli. Cambridge University.
4) Lacan Jacques. 1993. The Seminar of Jacques Lacan, Book III : The Psychoses (1955-56). Trans & Notes: R. Grigg. London: Routledge

Abstract

A Lacanian Study of "The Sailor and the Pious Man"

Elaheh Sattari*
Mehdi Khorrami**

Today psychological theories have come to be considered as remarkably efficient means of analyzing literary works. In particular Jacques Lacan's psychological theory has recently become one of the most widely used tenets for critical study of literary works. In most of the Lacanian studies of literary works, Lacan's notion of three orders (the imaginary, the symbolic and the Real) is utilized. This psychological notion is useful and effective for the psychological analysis of fictional characters which have been set to experience particular evolutionary paths. Moreover, this theoretical framework is especially effective in presenting scholars with a comprehensive framework for analyzing fictional characters of literary works. Among Arabic odes, some odes such as Khalil Havi's "The Sailor and the Pious Man" are notably distinguished and important. This ode depicts a symbolic representation of the relation between the East and the West through two characters: the Sailor and the Pious Man. Considering this symbolic representation, the present study analyzes Havi's ode through utilizing Lacan's psychological notion of the three orders. The study claims that the ode's poet - as the narrator of the symbolic characters of the Sailor and the Pious Man - quickly pulls them out of the imaginary order, and puts them in the Real. Throughout this stage, the poet narrates the characters' actions which are taken for achieving the unseen and the impossible. The nature of both the actions and their purpose can be psychologically situated in the Lacanian Real. Apart from referring to the nature of actions and their purpose, it needs to be mentioned that the ode is filled with references to death; a concept which constitutes the semantic identity of the Real.

Keywords: The Sailor and the Pious Man, The Three Orders, The Real, Lacan, Khalil Havi.

* PhD Student of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, (Corresponding Author) e.sattari@hsu.ac.ir
** Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University m.khorrami@hsu.ac.ir