بررسی عقاید ژاک لاکان در نمایش‌نامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی

دکتر عطاالله کوپال[1]

اکرم علی‌نیا[2]

تاریخ دریافت: ۹۳/۸/۲۹

تاریخ پذیرش: ۹۴/۶/۲

چکیده

ژاک لاکان روان‌پزشک معروف فرانسوی است که در آثارش علاقه‌ی خود را به فلسفه و ادبیات ابراز کرده است. او نفسِ انسانی را متشکل از سه نظمِ مهمِ روانی با نام‌های خیالی، نمادین و واقع می‌داند. وی معتقد است که ساختارِ ضمیرناخودآگاهِ انسان همانند ساختارِ زبان عمل می‌کند. به عقیده‌ی لاکان، زبان ترکیبی از دال‌ها و مدلول‌ها است. یکی از نکات اساسی در نظریات لاکان حضور احساسات و عوامل منفی چون بیگانگی، پرخاشگری، ناامیدی، فقدان و غیره است. این‌گونه احساسات از مرحله‌ای آغاز می‌شوند که لاکان آن مرحله را آینه‌ای می‌خواند. مرحله‌ی آینه‌ای هنگامی رخ می‌دهد که کودک خود را درون آینه می‌بیند و پی می‌برد که مستقل از وجود مادر است. آثار بر جای مانده از این مرحله تا آخر عمر، بر روی ذهن انسان‌ها که در تعریف لاکانی، سوژه خوانده می‌شوند، ادامه یافته، همه‌ی آنها را تبدیل به یک روان‌نژند می‌کند. اگر مشکلات زندگی بر یک فرد فشار وارد کند، آن فرد برای فرار از واقعیت ممکن است زندگی در توهم و دور از زندگیِ معمولِ اجتماعی را ترجیح دهد. در این مقاله تلاش بر این است که شخصیت‌های موجود در نمایشنامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی به مثابه‌ی سوژه‌ی موردِ بحثِ فلسفیِ تعریف شده توسط لاکان قرار گیرند. تحلیل دیالوگ‌های موجود در این اثر بیانگر حضور عواملی است که ثابت می‌کنند که این شخصیت‌ها از مشکلات ذهنی چون بیگانگی، ناامیدی، پرخاشگری و فقدان در عذابند، بنابراین به واسطه‌ی دوری از اجتماع، با کتاب خواندن، و کتاب نوشتن از واقعیت می‌گریزند و در پشت شیشه‌ها، دنیایی متفاوت را برای خود ایجاد می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: نظم‌های سه‌گانه‌ی لاکانی، سوژه، زنجیره دلالتی، فقدان، توهم

۱- استادیار دانشکده‌ی ادبیات و زبان های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ایران atakoopal2000@yahoo.com

۲- دانش آموخته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ایران

مقدمه

نقــد روان‌کاوانه همواره دوشــادوش دیدگاه‌های دیگر برای بررســی آثار مدرن و پســت مدرن به‌کار رفته است. یکی از روانشناسانِ برجســته‌ای که نظریات پیچیده و مطرحش برای آثار معروفِ ادبیاتِ جهان به کار گرفته شــده ژاک لاکان می‌باشد. او به واســطه‌ی سمینارهای متداولش، تأثیرات فراوانی بر فلسفه، ادبیات، سینما و هنر ایجاد نموده اســت؛ چراکه در این سمینارها، روشنفکران بسیاری شرکت می‌کردند که بعدها در نظریاتشــان ردپای آرای لاکان دیده شده اســت. مقاله‌ی حاضر تلاشی است برای بررســی آرا و عقاید روانشناســانه‌ی لاکانی بر روی نمایشــنامه‌ی اکبر رادی با نام «از پشت شیشه‌ها» که از منظر روان‌شناختی، دارای شخصیت‌های پیچیده‌ای است.

لاکان مــعتقد اســت اســاس ذهن آدمی تشــکیل شده است از سه نظم تصویری (The Imaginary Order)، نمادین (The Symbolic Order) و واقع (The Real Order) که بــه صورت هم‌زمــان و مرتبط عمل می‌کننــد. در نظم تصویری، کــودک همواره موجودیــت خود و مادر و دنیای اطراف را یکــی می‌داند. اما زمانی‌که خود را در آینه می‌بیند (آینه از منظر ادبی می‌تواند هر چیزی باشد که قابلیت انعکاس تصویر را دارد)، متوجه می‌شــود که موجودی متحد با مادر و یا دنیای اطراف نیســت. از این لحظه به بعــد بیگانگی (Alienation)، ناامیدی، جدایی، پرخاشــگری (Aggressivity) و غیره در او ایجاد شــده، این فرایند تا رســیدن به مرحله‌ای کــه لاکان آن را "واقع" می‌نامد ادامه می‌یابد. بعد از ورود به نظم نمادین که مصادف اســت با یادگیری زبان، انســان تبدیل به یک سوژه (The Subject) می‌شود که بایدها و نبایدهای اجتماعی را توسط حضــورِ پدرِ نمادین (The Symbolic Father) یاد گرفته و درمی‌یابد که در زندگیش محدودیت‌های دیگری وجود دارد. در واقع پدرِ نمادین جایگاهی در نظم نمادین است که می‌تواند توســط اعمال کننده‌ی قوانین اشغال شــود. از طرفی سوژه قادر نیست تا

مفهوم و منظور اصلی خود را از طریق زبان بیان نماید چراکه زبان نظمی است متشکل از دال‌هایی (Signifier) که بر روی مدلول (Signified) می‌لغزند و نمی‌توانند بر یک مدلول خاص اشـــاره کنند و مقصود سوژه را به‌درستی انتقال دهند، بنابراین همواره از دالی به دال دیگر در حرکتند. نظم واقع پیچیده‌ترین مرحله‌ی ذهنی سوژه است چرا که در مرز نظم نمادین و تصویری واقع شده اما فراتر از آن‌ها عمل می‌کند. در این مرحله که احساساتِ منفیِ ذکر شده در بالا، همه‌ی سوژه‌ها را تبدیل به یک انسان روان نژند می‌کنند، مشکلات زندگی می‌تواند یک سوژه را وادار نماید تا برای فرار از واقعیت، به سمت توهم (Hallucination) گریخته، در دنیای دیگری زندگی کند.

پیشینه‌ی تحقیق

از آنجایی‌کـــه اکبر رادی از چهره‌های شـــناخته شـــده در بین نمایش‌نامه‌نویســـان ایرانی اســـت مقالات و آثاری چند درباره‌ی آثار وی نوشته شده‌اند که مطرح‌ترین‌شان کتاب «رادی شناســـی ۱» اســـت. این کتاب مجموعه‌ای از مقالات نوشته شده درباره‌ی نمایش‌نامه‌های رادی اســـت که توسط همسر وی حمیده بانو عنقا جمع‌آوری شده‌اند. در این میان، نوشته‌های عاطفه وحیدنیا، سلما سلامتی و شکرخدا گودرزی نکات مهم و ظریفی را در رابطه با اثر «از پشـــت شیشـــه‌ها» بیان کرده‌اند. آن‌ها نوعِ زبان و حالات روانی شـــخصیت‌های رادی را در روشِ نویســـندگیش بررســـی کرده، بدین سبب به خواننده‌ی آثار رادی نشان داده‌اند که می‌توان نمایش‌نامه‌های وی را از دیدگاه متفکران روان‌شـــناختی نیز بررســـی کرد. در بین صاحب‌نظرانِ نقد روان‌شناختی، یکی از افراد برجسته‌ای که مفاهیمش تا به امروز برای بررسی و تحلیل آثار رادی به‌کار نرفته ژاک لاکان است. در ایران نقد روان‌شناختیِ لاکانی بیشتر برای بررسی فیلم‌ها استفاده شده، بنابراین اغلب علاقه‌مندان به تئوری‌های لاکان با جنبه‌ای از تفکر او آشـــنایی دارند که

برای بررسی آثار سینمایی به کار گرفته می‌شوند.

معروف‌ترین کتاب‌های ترجمه شـــده در ایران که برای شناخت نظرات ژاک لاکان می‌توانند بســـیار مفید واقع شوند «فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لاکانی» اثر دیلن اونز، «ژاک لاکان» نوشته‌ی شون هومر و «نظریه‌ی ادبی» تری ایگلتون هستند. این آثار هر کدام خوانشـــی مفید برای نظریات لاکان مطرح کرده، شناخت آرای پیچیده‌ی او را آســـان‌تر می‌کنند. در این میان کتـــاب دیلن اونز مانند مرجعی با ارزش، علاوه بر بررســـی عقاید لاکان به اکثر سمینارهای او اشاره کرده، به اختصار توضیح می‌دهد که وی در سمینارهایش درباره‌ی چه مفهومی سخن گفته است.

شناخت اکبر رادی

به واســـطه‌ی پرداختن به موضوعات منحصر به فـــرد در قالب متفاوت و کم نقصِ دراماتیک، بسیاری از متفکران ایرانی، اکبر رادی را بهترین نمایش‌نامه نویس تاریخ ایران می‌دانند. او که از برجسته‌ترین نمایش‌نامه نویسان ایرانی است در سال ۱۳۱۸ در شمال ایران پا به صحنه زندگی گذاشـــت . کودکی رادی همراه با امنیت و آرامش ســـپری شد اما در نوجوانی به دلیل تاثیر جنگ جهانی دوم بر اوضاع مالی خانواده، طعم تلخ تنگ-دســـتی و کوچِ اجباری را چشید. بعدها تحصیلاتِ دانشگاهی خود را در رشته‌ی علوم اجتماعی در دانشگاه تهران آغاز نمود، امّا تحصیل در دوره کارشناسی ارشد این رشته را رها نموده، برای آموختن دروس عمیق‌ترِ زندگی به شغل معلّمی در مناطق محرومِ شهر تهران روی آورد (رادی، ۱۳۷۹: ۱۵-۱۴)، در کارنامه‌ی کاری او تدریس ادبیات نمایشی و نمایش‌نامه نویســـی نیز به گونه‌ای برجسته حضور دارد. اولین تجربه‌ی نویسندگی او با نام باران در مســـابقه داستان نویسیِ مجله‌ی «اطلاعات جوان» در سال ۱۳۳۸ برنده‌ی جایزه‌ی اول شـــد. بعدها با نوشتن «روزنه‌ی آبی» به عنوان نمایش‌نامه‌نویس مطرح شد

و بیش از چهار دهه حضوری مقتدر و چشم‌گیر را در عرصه‌ی ادبیات نمایشی ایران ایجاد کرد. بررسی آثار مطرح او بیان‌گر این امر است که رادی با ادبیات مطرح جهانی آشنایی دارد و از بزرگانی چون آنتوان چخوف تاثیر گرفته است (رادی، ۱۳۷۹ :۹۳). نمایشنامه‌های ماندگار او مانند «ملودی شهر بارانی»، «صیادان»، «لبخند با شکوه آقای گیل» و «از پشت شیشه‌ها» مورد توجه بسیاری از کارگردانان و منتقدان ایرانی قرار گرفته و اعتباری خاص را برای هنر نمایش‌نامه نویسی ایرانی به وجود آورده است. سرانجام اکبر رادی در حالی‌که بسیاری از ادبای ایرانی او را پدر نمایش‌نامه نویسی ایران لقب داده‌اند، در سال ۱۳۸۶ در تهران درگذشت.

خلاصه‌ی نمایش‌نامه

«از پشت شیشه‌ها» داستان سی ساله‌ی زندگی زوجی با نام بامداد جلیلی، نویسنده‌ای روشن فکر و مریم، معلّم یک مدرسه را به تصویر می‌کشد. در طول نمایش‌نامه، بامداد به دور از جریان زندگی اجتماعی سرگرم نوشتن کتابی است که داستان تکراری زندگی او و مریم است. مریم گاه می‌کوشد تا وارد دنیای تنهایی بامداد شود و یا از او می‌خواهد که صفحات کتاب را برایش بخواند. اما بامداد کار خواندن نوشته‌ها را به آینده حواله می‌دهد و مانع ورود مریم به دنیای انزوای خود می‌شود. در طول داستان تنها کسانی که وارد خانه‌ی آن‌ها می‌شوند خانم و آقای درخشان هستند. از دید بامداد، درخشان‌ها گاه به شکل دو مگس دیده می‌شوند که در طی سخن گفتن، نقابی از این حشره را بر صورت زده، وِزوِز مگسانه‌ای را سر می‌دهند.

شناخت ژاک‌لاکان

ژاک ماری امیل لاکان (Jacques Marie Émile Lacan) (۱۹۸۱– ۱۹۰۱) فیلسوف

و روان پزشـــک معروف فرانســـوی اســـت. هرچند لاکان تحت تاثیر نظرات زیگموند فروید قرار دارد، اما از منظر خودش به روان انسانی می‌نگرد و ذهن را به مثابه ترکیبی از سه نظم تصویری، نمادین و واقع مطرح می‌کند که رشد آن از نظم خیالی آغاز شده و تا نظم واقع ادامه دارد (ضیمران، ۱۳۸۵: ۱۵۶). اولین نظمی که لاکان از آن در آثارش یاد می‌کند نظم تصویری نام دارد.

تیســـون معتقد اســـت که اولین نظم لاکانی به این دلیل تصویری نامیده می‌شود که تصاویـــر، تجربیات کـــودک را ایجاد می‌کنند (Tyson, ۲۰۰۷: ۲۷). در این دوره به این دلیـــل که کودک تصور خیلی کاملی ازجســـم و کالبد خود نـــدارد، ارتباط نزدیکی بین مادر و او برقرار است و تمام احتیاجات کودک را مادر برآورده می‌سازد، کودک همیشه خـــود را با مادر یکی دانســـته، می‌پندارد که وجودش با دنیـــای اطراف وحدانیت دارد (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۲۲۶). اما بین ۶ تا ۱۸ ماهگی که کودک قدرت تشخیص پیدا می‌کند، خود را در یک جسم قابل انعکاس می‌بیند که می‌تواند آینه، آب و یا چشم مادر باشد (Lacan, ۲۰۰۵: ۷۵-۷۶).

بنابرایـــن در این زمان که مرحله‌ی آیینه‌ای (The Mirror Stage) نامیده می‌شـــود کودک برای اولین بار خود را موجودی جدا از جســـم مادر و دنیای اطراف می‌یابد که بر بدن خود تســـلط دارد (Selden & Widdowson, ۱۹۹۷: ۱۳۹) اینجاست که اولین حس بیگانگی، شـــقاق (Split)، و دوگانگی در او ایجاد می‌شـــود. از یک ســـو کودک خوشحال اســـت که موجودی مستقل از محیط اطراف است اما از سوی دیگر همیشه در جست و جو و تمنای وجود مادر به سر می‌برد (Bressler, ۲۰۰۷: ۱۵۳). نکته مهم دیگر نتیجه‌گیری‌ای است که لاکان از این مرحله می‌کند؛ او توضیح می‌دهد که در این مرحله یک همانند ســـازی (Identification) شکل می‌گیرد که در آن کودک در توهم همیشگی و رویا، خود را با تصویر آینه‌ای یکی می‌داند و دچار این فریب می‌شود که

یــک من آرمانی (Ideal Ego) وجــود دارد (اونز، ۱۳۸۷: ۴۴۴). امر دیگری که در این مرحله اتفاق می‌افتد، نارسیسیســم (Narcissism) نامیده می‌شود. لاکان این اسم را از اسطوره نارسیس گرفته است که در آن مرد جوان شیفته‌ی تصویر خود در آب می‌شود. لاکان معتقد اســت که این همانندســازی اگر از مرزهای عادی خودش خارج شــود می‌تواند مرگبار باشــد (اونز، ۱۳۸۷: ۴۷۱-۴۷۰)، زیرا سبب می‌شود انسان همواره در تمنای یک ایده آل و کمال مطلوب به سر برد (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۳). همیشه به دلایل مختلف احتمال دارد که ســوژه بخواهد به نظــم تصویری بازگردد تا بتواند کمال‌های مطلوبی چون وحدانیت با مادر و یا من آرمانی را پیدا کند. بنابراین آثار نظم تصویری و مرحله آینه‌ای همیشــه تا آخر عمر باقی اســت و اهمیت دارد که این شکل گیری‌ها در ذهن سوژه چگونه صورت می‌گیرد.

نکته‌ی مهم دیگری که در آرای لاکان وجود دارد ابژه‌ی کوچک (bject Petit a) نام دارد که از نظم تصویری شروع می‌شود و تا باقی عمرِ سوژه ادامه می‌یابد و همواره با فقدان در رابطه است. بیان یک مثال برای توضیح بهتر نکات می‌تواند مفید باشد؛ وقتی یک کودک نیازهای زیســتی خود را مانند گرســنگی، تشنگی و خواب آلودگی توسط گریســتن انتقال می‌دهد، مادر این نشانه‌ها را دریافت کرده، برای رفع نیازهای کودک عواملــی را فراهم می‌کند. از آنجایی که ایــن عوامل یا همان ابژه‌های برطرف کننده‌ی نیاز کودک توســط فردی ایده آل به وجود آمده‌اند، عشــق کودک به مادر را هم نشان می‌دهند. بنابراین یک ابژه‌ی خاص دارای دو عملکرد می‌باشــد؛ بیان نیاز و بیان عشق کــودک. اما ایــن ابژه‌ها فقط می‌توانند نیاز اولیه را برطرف کنند و عشــق برای کودک همواره دور از دســترس باقی می‌ماند. این کارکــرد دوگانه‌ی ابژه به همراه ته مانده‌ی نیازهای تکراری کودک باهمدیگر میل را به وجود می‌آورند (اونز، ۱۳۸۷: ۴۶۱-۴۶۰).

نظــم دومی که لاکان از آن صحبت می‌کند، نظم نمادین نــام دارد. در این مرحله که

کودک شروع به یادگیری زبان و قوانین می‌کند، سوژه شکل می‌گیرد (Habib, ۲۰۱۱: ۲۸).

از نظر لاکان زبان تعریفی مانند آنچه که فردینان دو سوسور ارائه می‌دهد، دارد (موللی، ۱۳۸۴: ۱۶۹). سوسور معتقد است که مفهوم مانند مدلول است و زبان یا نشانه‌ای که برای بیان آن استفاده می‌کنیم دال نام دارد. تفاوت سوسور و لاکان در این است که سوسور معتقد است مدلول همیشه بر دال مقدم است و دال می‌تواند مفهوم و منظور گوینده را بیان کند. در حالی که لاکان باور دارد که به دلیل وجود بار (Bar) میان دال و مدلول، دال‌ها همواره بر روی مدلول در حال سر خوردن هستند و نمی‌توانند بر روی یک مدلول خاص ساکن شوند. بنابراین یک دال در یک زنجیره‌ی دلالتی (Signifying Chain) همواره بر دال دیگر اشاره می‌کند و معنی و منظور گوینده را به تعویق می‌اندازد (هومر، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۱). در نظریه‌ی لاکان اصولاً دال بر مدلول مقدم است و باعث می‌شود که سیستمی از دلالت، سوژه را از دالی به دال دیگر محدود کند. درنتیجه، زبان که به گونه‌ای از طریق دیگری به سوژه منتقل می‌شود، در مقابل سوژه قرار می‌گیرد و او را محکوم می‌کند که خود را از طریق سیستم دلالت بیان کند. این محدودیت باعث می‌شود آن چیزی که در لایه‌های ضمیر ناخودآگاه (The Unconscious) سوژه وجود دارد همیشه پنهان مانده، نتواند خود را به درستی بیان کند. چراکه لاکان معتقد است جایگاه ضمیر ناخودآگاه در بار میان دال و مدلول است (Lacan, ۲۰۰۵: ۴۲۸) البته لاکان معتقد است که در زنجیره‌ی دلالتی نقاطی وجود دارند که در آن‌ها "مدلول و دال به هم گره می‌خورند" (Lacan, ۱۹۹۷: ۲۶۸) و در این نقاط لغزش متوقف می‌شود و "پندار ضروری معنای تثبیت شده را ایجاد می‌کند" (اونز، ۱۳۸۷: ۴۸۶). لاکان این‌ها را نقطه‌ی کاپیتون نامیده است.

یکی از نکات مهمی که در آرای لاکانی دیده می‌شود رابطه‌ی دیالکتیک ارباب و برده نام دارد که تاثیر دستاوردهای هگلی در عقاید لاکان را نشان می‌دهد (اونز، ۱۳۸۷: ۲۷۰).

لاکان معتقد اســت ســوژه بودن با فقدان هویت همراه است و برای کسب هویت سوژه باید جایگاه خود را در جامعه به عنوان ارباب یا برده مشــخص کند. اما حضور شخص دیگری الزامی است که نقش ارباب و یا برده را به عهده بگیرد. بدیهی است که سوژه در حالت عادی موقعیت اربابی را ترجیح می‌دهد. سوژه‌ی دیگری که در جایگاه برده قرار دارد همواره تصوّر می‌کند که بر او ظلم شــده و جایگاه ارباب، برجســته‌تر و مناسب‌تر است. بنابراین همیشه میان ارباب و برده مبارزه‌ای بر سر قدرت و حفظ و تغییر جایگاه وجود دارد (اونز، ۱۳۸۷: ۱۰۳-۱۰۲).

قســمت آخر مباحث لاکانی مربوط است به نظمِ واقع که یکی از پیچیده‌ترین آرای لاکان به شمار می‌رود. همچنین تعریف این نظریه در طول عمر لاکان تغییرات مکرری پیدا کرده است و در نهایت، لاکان تعریف مشخص و نهایی‌ای را برای آن مطرح نکرده اســت. نظمِ واقع، نظمی اســت که در مرز بین نظم نمادین و خیالی واقع شده است اما کارکــرد آن فراتــر از عملکردهای این دو نظم می‌رود (اونــز ۱۳۸۷: ۱۳۰-۱۲۹؛ هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۷-۱۱۳). نکته‌ای که در اینجا باید در نظر گرفته شــود این اســت که منظور لاکان از واقع با واقعیت متفاوت است. نظم واقع آن چیزی است که برای ما مقدر شده و گریزناپذیرترین بخش وجود ما اســت. موضوعی که در نظم واقع اهمیت دارد و به نوعی ارتباط بین ســه نظم را ایجاد می‌کند، مســئله‌ی بازگشــتِ تمام امیالِ رد شده در این مرحله، به صورت توهم آمیز اســت (Lacan, ۱۹۹۷: ۱۳-۱۴; Nassio, ۲۰۰۴: ۲۲). تمام فقدان‌های نظم تصویری و نمادین که میل را در سوژه ایجاد می‌کنند در نظم واقع دوباره به سوی او باز می‌گردند. در نتیجه حضور خلاء در نظم واقع، گریز ناپذیر است و همواره ســوژه را آزار می‌دهد. بنابراین اگر این احساساتِ آزار دهنده مانند بیگانگی، شــقاق، و ناامیدی در سوژه بیشتر شوند و یا اگر مشکلات زندگی و شکست‌ها به یک سوژه فشار وارد نمایند، نتیجه می‌تواند سوژه‌ای باشد که زندگی کردنِ دور از واقعیت

را ترجیح می‌دهد و برای فرار از این شکست‌ها به سوی دنیایی ترکیبی از توهم و واقعیت پناه می‌برد.

بررسی نمایش‌نامه‌ی «از پشت شیشه‌ها»

همان‌طور که شکر خدا گودرزی در مصاحبه خود بیان می‌کند روان شناسی و پیدایش اعتقادات آدم‌ها در آثار رادی به صورت استادانه بیان شده است (گودرزی، ۱۳۹۱: ۷۳)، بنابراین شخصیت‌های نمایشنامه‌های او را می‌توان از دیدگاه‌های روان‌شناختی بررسی نمود. یکی از آثار مطرح او که دارای شخصیت های پیچیده‌ی روحی و روانی است، «از پشت شیشه‌ها» نام دارد. در این نمایش‌نامه سی سال زندگی مشترکِ زوجی به نام‌های مریم و بامداد جلیلی نشان داده شده که بر روی صحنه‌ای با دکور ثابت، سیر زمان و پیر شدن آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود. در طول نمایش‌نامه رخدادِ اجتماعیِ خاصی در زندگیِ این زوج صورت نمی‌گیرد بلکه آن‌ها خود را در دنیایی محصور میان شیشه‌ها پنهان کرده، تنها نظاره‌گرِ سیرِ زندگی در آن سوی شیشه‌ها هستند. تنها کسانی که به خانه‌ی آن‌ها رفت و آمد دارند، خانواده‌ی درخشان هستند. خانم درخشان با مریم همکار است و همسرش که مردی ضعیف و تحت سلطه است در بانک کار می‌کند و بعدها تجارت کوچکی برای خود ایجاد می‌کند. در ارتباطِ مریم و همسرش، درخشان و همسرش و ارتباط این دو خانواده با هم لایه‌های عمیقی وجود دارد که مخاطب را به تفکرِ بیشتر وا می‌دارد. پرداخت شخصیت‌ها، رفتار و حرکات شخصیت‌ها به گونه‌ای شکل گرفته‌اند که مفاهیم زیر متنی را در داستانِ به ظاهر راکد آنها ایجاد می‌کنند.

نکته‌ای که خود را در این اثر به رخ می‌کشد حضور عواملی است که در درونِ زندگیِ ذهنی و روانیِ مریم و بامداد جلیلی، مانند موشی رسوخ کرده و آن‌ها را به

تدریج از بین می‌برد. دنیای آن‌ها که با رنگ خاکستری پوشیده شده‌است از ناامیدی، اندوه و فقدان سرشار است و آن‌ها را تبدیل به نوعی افلیجِ جسمی و روانی کرده است. این موضوع با ناتوانی جسمیِ بامداد که گویی یک پایش را کوسه از بین برده و همچنین عدم باروری مریم نشان داده شده است. هر دوی آن‌ها در انتهای نمایش‌نامه مانند قربانیانی به تصویر کشیده می‌شوند که در این سی سال، زندگی خود را صرف هیچ کرده‌اند. وقتی‌که بامداد نتیجه‌ی سی سال نویسندگیش را می‌خواند، مخاطب با ناباوری درمی‌یابد که این نوشته‌ها همان داستانِ تکراریِ زندگیِ این زوج است. این تکرارِ ناعادلانه، بیان‌گر این است که در زندگی آن‌ها به عنوان سوژه عواملی وجود دارد که گریزی از آن‌ها نیست و آنها در سیر سه نظمِ تصویری، نمادین و واقع اسیر هستند و با فقدان‌ها و امیال دست نیافتنی دست و پنجه نرم می‌کنند.

آغاز مراحلِ ابتدایی سفرِ طولانی در نظم‌های لاکانی

«از پشت شیشه‌ها» خصوصیاتی از شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد که برای مخاطب، سوژه‌ی لاکانی را یادآوری می‌کند. به عنوان مثال مریم بارها اشتیاق خود را در مورد بازگشت به مرحله‌ی آینه‌ای و پیدا کردن کمال مطلوب ثابت کرده است؛ در خطوط ابتدایی نمایش‌نامه، او درباره‌ی رویاهای دست نیافتنی خود سخن می‌گوید و بیان می‌کند که "دلم می‌خواست یه تکه زمین داشتیم ... دویست مترشو با سلیقه‌ی خودمون ساختمون می‌کردیم؛ یه ساختمونی که پر از پنجره باشه" (رادی، ۱۳۸۷: ۹). واژه "پنجره" می‌تواند اشتیاق مریم برای بازگشت به مرحله‌ای را نشان دهد که لاکان آن را آینه‌ای می‌خواند چراکه شیشه یادآور تصویر ایده‌آلِ منعکس شده‌ی سوژه در آینه‌ی است. در جای دیگری مریم این‌گونه توصیف شده است: "پیشانی‌اش را روی شیشه می‌گذارد؛ با لحنی که دور و خیال انگیز شده است" (رادی، ۱۳۸۷: ۱۵). حضور

کلماتی چـــون "دور" و "خیال انگیز" می‌تواند بیانگر امیال و خواســته‌های غیرممکن مریم به سوی نظم تصویری باشد که تاثیر خود را بر روی زندگی سوژه برای همیشه می‌گذارد. بنابراین همان‌گونه که لاکان مطرح می‌کند؛ نوعی از نوســتالژی برای بهشتی گمشده وجود دارد (Lacan, 2005: 458)، مریم هم به عنوان یک سوژه امیدوار است در آینــده آن را به دســت آورد. به علاوه در طول خطوطِ ایــن اثر با مواردی برخورد می‌کنیم که ابژه‌های کوچک را به یاد می‌آورند؛

بامداد: هر کی یه جوری خودشو سرگرم می‌کنه.

مریم: ؟

بامداد: یکی با کتاب.

مریم: کتاب چی به آدم می‌ده؟

بامداد: یکی با بچه.

مریم: خیال می‌کنی دلم نمی‌خواد؟

بامداد: یکی هم با کلکسیون.

مریم: کلکســیون؟ (با شــوقی مبهم.) بد نگفتی، آره، این یه چیزی. (نرم، خیره به گلدان.) گل! خوبه. گلای دنیا رو جمع می‌کنم. (رادی، ۱۳۸۷: ۳۸)

گل‌های اطلســی یکــی از آن ابژه‌های کوچک اســت که مریم می‌پنــدارد با آن‌ها می‌تواند میل همیشــگی در جود خود را ارضا کنند. اما وقت گذاشتن برای آن‌ها مانند تلاشی بیهوده است که فقط باعث یاد آوری فقدان می‌گردد.

وحیدنیا در مقاله‌ی خود می‌نویســد که گل‌ها"نوستالژی گذشته‌ی دل خوش مریم را دارند"(وحیدنیا،۱۳۲:۱۳۸۹)

برای همین اســت که مریــم از وجود موش‌های مزاحمی شــکایت می‌کند که هیچ مدرکی مبنی بر حضورشان وجود ندارد. این موش‌ها نمادی از واقعیت‌های تلخ زندگی

هستند که رسیدن به میل و دیگرخواسته‌های سوژه را غیر ممکن می‌سازند. از این دیدگاه است که می‌توان موش‌ها را نمادی از ویرانی تصور کرد (وحیدنیا، ۱۳۸۹: ۱۳۴).

مریم: موشـــا مرتب دارن زیاد می‌شـــن، دارن زندگی‌مونو می‌جوین. یه چیزی، یه تلـــه موش بهم بدین، می‌خوام زنده زنده گیرشـــون بیـــارم ... امروز دو تا از گلای منو جوییدن. (رادی، ۱۳۸۷: ۶۳).

از ســـویی دیگر بامداد درگیر خصوصیت نارسیســـتی نظم تصویری اســـت که بر اســـاس گفته‌های لاکان می‌تواند برای ســـوژه ویران‌گر باشـــد (اونـــز، ۱۳۸۷: ۴۷۱) او مانند ســـوژه‌ای عمل می‌کند که همواره در حال نقد کردن هویت اجتماعی و موقعیت خانوادگی دیگران اســـت و "خود را تنها تافته‌ی جدا بافته و تنها اســـتثنا و تنها انســـان نیالوده" می‌داند (حسن‌لی، حقیقی، ۱۳۹۰: ۶۱) و در تمنای یک ایده‌آل و کمال مطلوب به سر می‌برد، در نتیجه هرگز دچار احساس رضایت و شادمانی نمی‌شود. برای همین است که بامداد مصرانه خود را از روابط اجتماعی دور نگه داشته و سرگرم خواندن و نوشتن کتاب است. اما او خود و زندگیش را دچار نابودی کرده و تبدیل به یک شهید فلسفی شده است (حسن‌لی، حقیقی، ۱۳۹۰: ۶۰).

ادامه‌ی سفر به سوی نظم نمادین

دومین مرحله روانی مطرح شده در آرای لاکان نظم نمادین نام دارد. در این مرحله که ســـوژه با یادگیریِ زبان و قوانین شـــکل می‌گیرد، زبان نقشی مهم و اساسی را ایفا می‌کند. زبان و بازی‌های زبانی یکی دیگر از مباحث

لاکان هستند که در این اثر دیده می‌شوند. از نظر لاکان، زبان که بر اساس زنجیره‌ی دلالتی به وجود می‌آید، تمامی روابط انســـانی را شـــامل می‌شـــود. در آثار اکبر رادی نمونه‌هایـــی از دیالوگ مشـــاهده می‌گردد که در آن‌ها نوعـــی از دادن‌ها و گرفتن‌های

نرم و سریع دیده می‌شود (رادی، ۱۳۷۹: ۲۸۲). به عقیده‌ی اکبر رادی دیالوگ‌ها گاهی در "کیفیت حرکات و حالات بدن پنهان است" (مظفری ساووجی، ۱۳۸۸: ۲۸). شخصیت‌های «از پشت شیشه‌ها» بیان‌گر سوژه‌هایی هستند که نمی‌توانند تمام منظور و مقصود خود را بیان کنند چرا که دال در کلام آن‌ها همواره بر روی مدلول در حال لغزیدن است. این نکته در یکی از دیالوگ‌های مریم به وضوح دیده می‌شود، "امروز رتبه یه عده اومده بود ... یادم باشه یه خورده قارچ بگیرم برای سوپ. به هما گفتم. گفت: آره، من که می‌دونستم گردنبندش بدله؛ اما هر وقت می‌رم منزل خانم درخشان..." (رادی، ۱۳۸۷: ۳۳-۳۲). کلام مریم همچنان از دالی به دال دیگر در حال تغییر است، در نهایت او قادر نیست تا احساس و منظور واقعی خود را به بامداد برساند (وحیدنیا، ۱۳۸۹: ۱۳۵). یا در جای دیگر بدون این که صدایی از دهان مریم خارج شود لب‌های خود را تکان می‌دهد چرا که کلام او توانایی بیان خواسته‌های او را ندارد و این موضوع با عدم ایجاد صدا نشان داده شده است.

مریم: [...] وقتی بچه بودم، اون روزا باغچه‌ی ما پر از گلای اطلسی بود. غروبا، ما یه گرامافون چاپِ سگ داشتیم (همان گرامافون «هیز ماسترز ویس» است که مردم کوچه و بازار آن را «سگ نشان» یا «چاپِ سگ» می‌نامیدند)، می‌ذاشتیم رو تخت و گوش می‌کردیم. وقتی نوای موسیقی بلند می‌شد، گلا انگار بیدار می‌شدن؛ اون‌وقت ... (صدایش بریده می‌شود؛ اما لبانش همچنان می‌جنبد.) (رادی، ۱۳۸۷: ۱۴)

در این قسمت مریم همچنان که امیال نوستالژیکِ خود را مرور می‌کند قادر نیست تا منظور و خواسته‌ی واقعی خود را توسط کلام مطرح سازد. لاکان در این باره می‌گوید بین کلام و میل ناسازگاری حاکم است (Lacan, ۲۰۰۵: ۵۳۵) در نتیجه نوعی از کلام به صورت اسرار آمیز باقی می‌ماند که خودِ گوینده هم از آن بی خبر است. این موضوع به ویژه هنگامی دیده می‌شود که در بخشی از نمایش‌نامه، خانواده‌ی درخشان

ماسکی از مگس بر روی صورت خود قرار داده و شروع به ویز ویز مگسانه‌ای می‌کنند که قســمتی از نا خودآگاه آن‌ها را مطرح می‌کند که هنگام گره خوردن دال و مدلول و ایجاد نقطه‌ی کاپیتون به وجود می‌آید.

نکتــه‌ی دیگری که در مباحث کلامی لاکان وجــود دارد رابطه دیالکتیک ارباب و برده است که سوژه‌ها را وادار به جنگیدن بر سر قدرت می‌کند، بنابراین نکته‌ی اساسی بین آنها قدرت زبانی است (وحیدنیا، ۱۳۸۹: ۱۳۵-۱۳۳). قدرت کلام بیشتر در دستان خانواده‌ی درخشان است که هنگام حضورشان بیشتر از مریم و بامداد سخن می‌گویند، پیداست که این امر مریم و بامداد را آزار می‌دهد چرا که اکثر مواقعی که خانم و آقای درخشــان به منزل آن‌ها می‌آیند مریم به بهانــه‌ی پذیرایی کردن صحنه را ترک می‌کند و وقتی باز می‌گردد که آن‌ها رفته‌اند و خود مریم اندکی پیرتر شــده اســت. از سویی دیگر بامداد آن‌ها را با ماسک نفرت انگیز مگس تصور می‌کند تا بدین وسیله به عنوان برده‌ای که می‌پندارد به او ظلم شــده اســت، نفرت خود را نسبت به آن‌ها نشان دهد. در رابطه‌ی بین مریم و بامداد، مریم با تصاحب کلمات، بســیار تلاش می‌کند تا ارباب رابطه‌ی دیالکتیکی باشد در حالی که بامداد با انتخاب سکوت هم مریم را آزار می‌دهد و هم تلاش می‌کند تا در این رابطه، طرف پیروز باشد.

بنابراین شخصیت‌های نمایشنامه‌ی رادی سوژه‌هایی هستند که نتایج منفی سه نظم تصویری، نمادین و واقع ســبب ایجاد عقده‌هایی در آن‌ها شــده اســت. آن‌ها برای به دست آوردن امیالشان به دنبال ابژه‌هایی چون جمع آوری کلکسیون، شرکت در مراسم مذهبــی، گوش کردن به موســیقی و کتاب خواندن رفته‌اند اما هیــچ کدام این‌ها قادر نبوده‌اند که به آن‌ها کمک کنند، چرا که ابژه همواره با فقدان همراه اســت و نمی‌تواند نیاز سوژه را برطرف کند. برای همین است که در جایی از نمایش‌نامه بامداد این گونه توصیف می‌شــود: بامداد می‌آید ســمت گرام. می‌خواهد روشــن کند. حوصله ندارد.

می‌رود جلوی کتابخانه. دستی به روی ردیف کتاب‌ها می‌کشد. کتابی جدا می‌کند. می‌نشیند به مطالعه. حوصله ندارد. کتاب را می‌بندد. سیگاری آتش می‌زند. شروع می‌کند به نوشتن. پک می‌زند. سرفه می‌کند. سنگین و کش‌دار ریسه می‌رود. سیگار را خاموش می‌کند. (رادی، ۱۳۸۷: ۷۶)

نظم واقعِ توهم‌آمیز

همان طور که پیشتر نیز گفته شد، لاکان معتقد است تمام امیال سوژه که در گذشته سرکوب شده‌اند، در نظم واقع به صورت توهم‌آمیز باز می‌گردند (Lacan, ۱۹۹۷: ۱۳-۱۴)، بنابراین در نظم واقع بعضی از سوژه‌ها برای خود دنیایی توهم آمیز را ایجاد می‌کنند تا از واقعیت و حقایق تلخ زندگی فرار کنند. نظم واقع در تعریف لاکانی بین نظم نمادین و خیالی واقع شده است. البته این مفهوم در طول عمر لاکان چندین بار تغییر کرده، تا به معنای نهایی خود رسیده است. تلقی لاکان از واقع با واقعیت بسیار متفاوت است. واقع، مقدر و گریزناپذیرترین بخش وجود انسان است. فضای حاکم در نمایش‌نامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» ترکیبی از واقعیت و خیال را به تصویر می‌کشد (سلامتی، ۱۳۸۹: ۱۶۴) که در آن مریم و بامداد در پشت شیشه‌ها خود را پنهان نموده و جریان زندگی را از پشت پنجره تماشا می‌کنند. با توجه به عقایدِ لاکان خواسته‌های غیر ممکنی چون بازگشت به نظم تصویری، آغوش مادر و تصویر ایده آل، احساساتی چون فقدان، میل، ناامیدی و بیگانگی را در سوژه ایجاد می‌کنند. اگر مشکلات و سختی‌های زندگی به یک سوژه خاص فشار وارد نماید ممکن است سوژه را وادار کند تا در یک دنیای توهم آمیز به سر برد. بامداد نویسنده‌ای است که قادر به خلق یک اثر ادبی واقعی نیست، از نظر جسمی هم دارای ناتوانی است، از طرفی همسرش نمی‌تواند به او فرزندی بدهد. در نتیجه مشکلات زندگی او را وادار می‌نماید تا با سیگار کشیدن، گوش کردن به

موسیقی و کتاب خواندن و نوشتن برای خود دنیایی را خلق کند که از واقعیت و دنیای واقعی فاصله دارد. برای همین است که وقتی خانم و آقای درخشان از فضای حاکم بر زندگی جلیلی‌ها شکایت می‌کنند بامداد به آن‌ها می‌گوید؛

بامداد: موضوع اینه که ... می‌دونین؟ موضوع سر جلده.

آقا: جلد؟ (با استفهام به خانم نگاه می‌کند.)

بامداد: هر کی یه جلدی برای خودش داره که ...

آقا: بله، البته، بحثی نیس.

بامداد: خب دیگه، اینم جلد منه. (رادی، ۱۳۸۷: ۲۵)

جلد در **اینجا** می‌تواند نمادی از دنیای متفاوت از واقعیت باشد که تمام سی سال زندگی مشترک بامداد را در خود بلعیده است اما نتوانسته است به او کمکی بکند؛

بامداد: [...] دالونیه تنگ و تاریک. کف این دالونم یه فاضلابه که به کندی حرکت می‌کنه ... خب، حالا فرض کن میلیون‌ها مگس تو این دالون می‌لولن و وزوز می‌کنن ... دالون، فاضلاب، مگس‌ها! اینا عناصر اصلی اون کابوسه که ذهن منو اشغال کرده. چطور بگم؟ دنیا برای من دالونی شده با لشابش و اون مگس‌های گرسنه‌ای که روی لشاب پرواز می‌کنن. (رادی، ۱۳۸۷: ۱۸)

در نتیجه دنیای توهم آمیز هم کمکی به سوژه نکرده است و در پشت شیشه‌ها که خود نمادی از بازگشت به امیال سرکوب شده است "تنها نگاه مانده است. نگاهی تلخ، خسته، مات به بیرون" (رادی، ۱۳۸۷: ۶۶). در نهایت بامداد در اواخر نمایش نامه از بین رفتن دنیای توهم آمیز را پیش بینی می‌کند و به مریم می‌گوید:

بامداد: دیشب چه باد بدی می‌اومد، تمام شیشه‌ها می‌لرزید. (رادی، ۱۳۸۷: ۷۷)

در خطوط پایانی نمایش‌نامه هنگامی که بامداد نتیجه‌ی سی سال نویسندگی خود را برای مریم می‌خواند، مخاطب ناباورانه در می‌یابد که این کتاب فقط و فقط داستانی

تکراری از داستان زندگی خود آن‌ها است که دقیقا همانند خطوط ابتدایی نمایش‌نامه شـــروع می‌شود. همچنان‌که بامداد داســـتان را برای مریم می‌خواند لبانش بدون ایجاد هیچ صدایی شـــروع به جنبیدن می‌کنند و "مریم همان طور که دستش را زیر چانه‌اش گذاشته، آهسته آهسته چرت می‌زند" (رادی، ۱۳۸۷: ۸۳) آخرین نور صحنه که غروب را نشـــان می‌دهد، به مخاطب این حس را القا می‌کند که تمام تلاش‌های این ســـوژه‌ها برای فرار از نتایج محنت بار ســـه نظم لاکانی کمکی به آن‌ها نکرده و زندگی آن‌ها با واقعیتی تلخ همراه شده است.

نتیجه‌گیری

از آن‌جایی‌که اکبر رادی شـــخصیت‌های اِثرش را بـــا لایه‌های ذهنی و روانی خلق کرده اســـت، می‌توان آن‌ها را با توجه به آرا و عقایدِ روان‌شناسانه تحلیل نمود. بررسی نمایش‌نامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» بر اساسِ نظریه‌های روان کاوانه‌ی لاکان نشان می‌دهد که شـــخصیت‌های این اثر به مثابه‌ی ســـوژه‌هایی رفتار می‌کنند که در گردابِ نظم‌های ســـه‌گانه‌ی تصویری، نمادین و واقع اسیر شده‌اند و هیچ گریزی از نتایج محنت‌بار آن ندارند. چراکه حس فقدان و بیگانگی از همان مراحل ابتداییِ شـــکل‌گیریِ روان، آن‌ها را همراهی کرده و تا همیشه ادامه دارند. از سویی دیگر چنگ زدن به ابژه‌های کوچک، نـــه تنها میل آن‌هـــا را فروکش نکرده اســـت بلکه همواره فقدان و کمبود را برایشـــان یادآوری نموده‌اســـت، چراکه بر اســـاس عقایـــد لاکان، میل و فقـــدان بایک‌دیگر گره خورده‌اند. از آنجایی‌که سیســـتم دلالتی زبان هم قادر نیســـت تا منظور و مفهومِ درونی آن‌هـــا را بیان کند و همچنیـــن به این دلیل که ضمیر ناخـــودآگاه برای آن‌ها مانند یک پدیده‌ی رمز آلود عمل می‌کند، شـــخصیت‌های این اثر قادر به شناختن و مطرح کردن نیازها و خواسته‌های خود نیستند و این، اوضاع را برایشان سخت‌تر می‌کند. مشکلاتِ

موجود در زندگی مریم و بامداد، مانند عدم توانایی در داشـــتن فرزند و یا شکست در زندگی روزمره‌ی اجتماعی، اوضاع را برای آن‌ها ســـخت‌تر نموده و مشکلاتِ روحیِ آن‌ها را تشدید می‌نمایند. به همین دلیل است که در نهایت، این دو شخصیت به نوعی از زندگیِ دور از واقعیت پناه برده و در فضایی که رنگ طوســـی بر آن حاکم اســـت، زندگـــی می‌کنند. اکبر رادی در اثر خود، دنیایی ترکیبی از واقعیت و خیال را برای این شـــخصیت‌ها آفریده اســـت که می‌تواند به عنوان دنیای توهم‌آمیزِ لاکانی در نظر گرفته شـــود؛ دنیایی که در آن سوژه‌های ناامید و سرخورده، از واقعیتِ زندگی گریخته و در پشت شیشه‌ها، سیرِ بی‌رحمانه‌یِ زمان را نظاره می‌کنند.

فهرست منابع

۱. احمدزاده، شیده. (۱۳۹۱) سه نظم حیات نفسانی انسان. شهر کتاب، تهران. سخن‌رانی.

۲. اونـــز، دیلن. (۱۳۸۷) فرهنگ مقدماتـــی اصطلاحات روان‌کاوی لاکانی. ترجمه مهدی رفیع و مهدی پارسا. چاپ دوم. تهران: گام نو.

۳. ایگلتـــون، تـــری. (۱۳۸۸) پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی. ترجمـــه عباس مخبر. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.

۴. حسن لی، کاووس و حقیقی، شهین. (۱۳۹۰) نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو «زن» در نمایشنامه‌ی «از پشت شیشه‌ها». نقد ادبی، ۱۶، ۸۴-۵۵.

۵. رادی، اکبر. (۱۳۸۷) از پشت شیشه‌ها. چاپ چهارم. تهران: نشر قطره.

۶. ---. (۱۳۷۹) مکالمات. تهران: انتشارات ویستار.

۷. ضیمران، محمد. (۱۳۸۵) دودمان پژوهی فلســـفه: اندیشه های فلسفی در پایان هزاره دوم. تهران: هرمس.

۸. سلامتی، ســـلما. (۱۳۹۱) شگردهای نمایشنامه نویسی اکبر رادی. در حمیده بانو عنقا (گردآورنده): رادی شناسی ۱، (۱۷۸-۱۴۵). تهران: نشر قطره.

۹. گودرزی، شـــکرخدا. (۱۳۹۱) اکبر رادی قله نشـــین تئاتر هویت. در حمیده بانو عنقا (گردآورنده): رادی شناسی ۱، (۷۶-۶۹). تهران: نشر قطره.

۱۰. مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۸۸) پشت صحنه‌ی آبی: گفت‌وگو با اکبر رادی. تهران: انتشارات مروارید.

۱۱. موللی، کرامت. (۱۳۸۴) مبانی روانکاوی فروید-لاکان. چاپ دوم. تهران: نشر نی.

۱۲. وحیدنیا، عاطفه. (۱۳۹۱) بررســـی زبان «از پشـــت شیشـــه‌ها». در حمیـــده بانو عنقا (گردآورنده): رادی شناسی ۱، (۱۴۳-۱۱۹). تهران: نشر قطره.

۱۳. هومر، شـــون. (۱۳۸۸) ژاک لاکان. ترجمه محمد علی جعفری و سید محمد ابراهیم موسوی. تهران: ققنوس.