تخلص : "بازگشت همیشگی همان[1] "
ایرج اسماعیل پور قوچانی[2]

در دقیقه هشتم مصاحبه ای که برنامه اسپکت ZDF با آنتونیو داماسیوAntonio Samasio یکی از پیشروترین عصب شناسان عصر حاضرترتیب داده است[3]، وی در مورد کتاب جدید خودش "نظم غریب چیزها" The Strange Order of Things، توضیحاتی می دهد از جمله این که چرا برای او میکروارگانیسم ها تا بدان حد مهم هستند که او از آنها به عنوان الگویی برای فهم بهتر جامعه ی کلان فرهنگی استفاده کرده است. او می گوید:

» قبل از اینکه جامعه به مثابه ی یک بدن بزرگتر بوجود بیاید، میکروارگانیسم هایی بودند که میان آنها شکل هایی از همزیستی، رقابت و حتی عواطف دیده می شود به عنوان مثال اگر من یک باکتری را با سوزنی تحریک کنم او خود را جمع خواهد کرد،حال اگر من شما را یکهو بترسانم شما هم خود را جمع خواهید کرد... ایندو هر دو از یک جنس اند!»

مصاحبه کننده، در ادامه می گوید: "ما در مورد یک دانش نوین و جوان صحبت می‌کنیم" و سپس هر دو فراموش می کنند که منشاء این استدلال تمثیلی و استعاره گونه به یک قرن قبل برمی گردد؛ در واقع بخش اعظم مقاله ی "فراسوی اصل لذت" Jenseits des Lustprinzips به رفتار میکروارگانیسم ها می پردازد:

»ارگانیزم های ابتدایی می توانند از مناسبات مهمی پرده بردارند که گرچه هم اینک در میان آنها اتفاق می‌افتد اما تنها درمیان حیوانات عالی تر höheren Tieren قابل شناسایی است.» (فروید، ص 42)

و به این ترتیب فروید منشاء خودشیفتگی (همان، ص 43)، فرافکنی (همان، ص 23)، نرگسانگی (همان، ص 52) در میان ما انسانها را در روابط میان میکروارگانیسم ها شناسایی می کند.
از جهات دیگر هم میتوان کتاب داماسیو را برداشتی دیگرگون از رانه ی مرگ فروید دانست فقط کافیست که در متن او به جای کلمه ی هم ایستایی Homeostasis، "رانه(ی مرگ)" را بگذاریم. طبیعتاً نویسندگان دیگری هم هستند که مانند داماسیو از این مقاله شگفت انگیز متاثر و وام دار شده اند. به مناسبت یکصدمین سالی که از نوشتن این مقاله ی سترگ میگذرد لازم بود که دوباره و در همین ابتدا اهمیت آن یادآوری شود. مقاله ای که رد پای آن را می توانیم حتی در اثری که ده سال بعد توسط خود فروید نوشته شد، یعنی "فرهنگ و ملالت های آن" ((Das Unbehagen in der Kultur پی بگیریم.
یکی از مواردی که فروید در مشاهده ی میکروارگانیسم ها به عنوان گونه‌های اولیه حیات قابل تامل می داند میل و شوق الاستیکی است که در آنها به عنوان اولین رانه der erste Trieb برای بازگشتن به اصل خود، یعنی همان ماده ی بی جان پیشین vorhin unbelebten Stoff قابل مشاهده است و هر چه یک گونه ی جانوری به سمت پیچیده تر شدن پیش می رود، انحراف های Ablenkungen او نیز از این راه آغازین زندگی، بیشتر و لاجرم بیراهه هایی که برای رسیدن به هدف مرگ Erreichung des Todeszieles می‌پیماید نیز پیچیده تر می شوند (همان، ص 32).

باری، نه فروید و نه داماسیو به تحلیلی نهایی از رابطه ی مرموز میان اصل لذت /نالذت [4] Lust /Unlust و اصل نیروانا نمی رسند. به قول فروید و در انتهای مقاله، مباحث اینچنینی تاریکترین ورطه هایی هستنئد که دانش بشری با سماجت در آن غور می کند و مقاله را با بیتی از روکرت به پایان می برد:

---

[1] »Ewige Wiederkehr des Gleichen«(Freud, S.15)

[2] در زمان نگارش این مقاله از هم سخنی دوست دانشمندم، جناب آقای دکتر مجتهدی بسیار بهره بردم؛ برخی از نکات که در زیر نویس ها آمده و درون قلاب قرار دارند برآمده از نظرات صائب ایشان است.

[3] Aspekt, ZDF (Der Quernheim) : "The brain is a servant of the body" - Antonio Damasio about feelings as the origin of brain, Nov 11, 2017.

[4] »اصل لذت در متونی از فروید در پیوند با اصل ثبات و نیروانا با عنوان اصل لذت - نالذت نیز آمده است.»

»آنچه که به پرواز نتوان اقبالش کرد باید که لنگان پی گرفت«
Was man nicht erfliegen kann, muß man erhinken

نظم استعاری اشیاء

آنچه که مسلم است در فاصله ی میان انتشار مقاله ی "فراسوی اصل لذت" و کتاب داماسیو، دانش زبان و عصب شناسی پیشرفت های شگفت‌انگیزی کرده است. از دهه ۶۰ به بعد جنبه‌های آناتومیک زبان در چندین شاخه و روش متفاوت رشد کرده است. یکی از آنها نوروپاتولوژی است که بر روی آسیبهای عصب شناختی بیمارانی که دارای زبان پریشی aphasia هستند تمرکز دارد. به نظر می آید که داماسیو بر اساس محتوای کنونی این دانش، تفاوتی میان اصل لذت/نالذت و اصل نیروانا نمی‌بیند و همه چیز را با همان "هم ایستایی" توضیح می دهد. چنین فرو کاهشی یقیناً نه خواسته ی روانکاوان است و نه مردم شناسان آن هم صرفاً به این دلیل که راه را برای تحلیل های مبتنی بر نظم استعاری می بندد. بهتر است که این خوانش عصب شناسانه از رانه ی مرگ را برای کسانی که خواهان آنند به کتاب داماسیو و دیگران ارجاع دهیم. آنچه که در اینجا، یعنی در تحلیل نظم استعاری چیزها که تمامی مقاله ی فروید نیز بر آن استوار است (اسباب بازی استعاره ای است از مادر و ...) اهمیت دارد رابطه ی میان زبان و فقدان (غیاب[5]) است. غیاب در نخستین کلمه ی مقاله یعنی در Jenseits حضوری مستتر دارد. برای بیرون آوردن آن از این استتار لازم است که به انطباق شگفت انگیز دو محور اصلی جابه جایی Verschiebumg و تراکم Verdichtung در خواب پردازی Traumarbeit و دو محور زبانی مجازMetonymy و استعاره Metaphor نگاهی دوباره بیاندازیم. این تطابق اول بار توسط یاکوبسن در مطالعه روان پریشی مورد توجه قرار گرفت اما به نظر می آید که این دو محور راز های بیشتری برای گفتن دارند و چه بسا بسیاری مفاهیم دیگر را هم بتوان بر روی آنها منطبق کرد ازجمله شباهت تامل بر انگیز میان دو کلمه ی Streben و Sterben (به ترتیب "تلاش مشتاقانه"[6] و مرگ)، که مستقیماً با موضوع مقاله ی فروید مرتبط است، ما را بر آن می دارد که انطباق این دو را نیز به ترتیب بر روی محورهای به ترتیب افقی و عمودی جابه جایی و تراکم بیازماییم. همچنین فراق و فراغ دریدایی (Différance) و چند مفهوم دیگر را.

**"؟نگفتمت که فراق تو مرا دست ندهد که از فراغ تو همه بر باد آمد"[7]

---

[5]« روان کاوان آلمانی زبان واژه ی Verlust را در دوهجا و دو دال مورد نظر قرار داده اند، پیشوندی منفی ساز در پیوند با لذت»

[6] Streben بیشتر به معنی اشتیاق داشتن است چیزی که از اصل لذت و زندگی برمی خیزد. به پیشنهاد دکتر مجتهدی عجالتاً با "تلاش مشتاقانه/مجذوبانه" و "مجذوب شدن" جایگزین شد چون کلمه ی اشتیاق برای Desire, begehren بیشتر به کار می رود. ادبیات ایرانی مشحون از تمثیلاتی است که در آن یک جذبه ی ساده به مرگ ختم می شود و متداولترین آن داستان شمع و پروانه است همچنین در این شعر از حزین لاهیجی ارتباط میان جذب و شوق قابل بازخوانی است:

آوازۀ اناالحق، می آید از در و بام

این پردۀ مخالف، در گوش دل موافق

از انجذاب ذاتی، در توست روی عالم

با آفتاب تابان، هر ذره ایست شایق

[7]» فراغ نیست مرا از فراق او آری

پردازش رویا Traumarbeit قابل مقایسه با یک انتقال ریتوریک است که به واسطه ی آن صورت ظاهری خواب manifested dream objects، باطن خواب dream thought را رمزگذاری یا رمز پردازی می کند. از طرفی به نظر می رسد که ارتباط میان نطق و منطق یا همان ریتوریک (زبان آوری) و "نظم میان چیزها"، حتی همبسته تر از آنی باشد که توسط یاکوبسن (Jakobson, 1954: 8-81), و بعدها لاکان ترسیم شده است. حداقل آنکه قدمت آن بسیار بیشتر از عمر زبان شناسی مدرن است. آدمی به زعم ارسطو یک "حیوان متفکر صاحب زبان" *zōon logon echon* است و در تعریف او از انسان، تفکر و زبان با هم آمده است. حداقل از زمان ارسطو تا دریدا (و مآلاً تا هم اکنون) در مورد وجود نوعی پیوند درونی میان "نطق" و "منطق" بحث های عمیقی میان فلاسفه در گرفته است که البته به آنها نخواهیم پرداخت و تنها به این نکته و اشاره بسنده می کنیم که خواننده ی فارسی زبان ما می تواند کلمه "نطق" را در درون خود کلمه ی "منطق" شناسایی کند. همچنین دقت کنید که منطق از اساس به معنای زبان است:

وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ (سوره نمل، آیه 16)

و سلیمان از داوود میراث یافت و گفت ای مردم ما زبان پرندگان را تعلیم یافته ایم و از هر چیزی به ما داده شده است راستی که این همان امتیاز آشکار است.[8]

کتاب Rhetorica ad Herennium نیز که نگارش آن به هشتاد سال قبل از میلاد مسیح و به سیسرو نسبت داده شده، چهار عنصر را برای زبان آوری یا ریتوریک قایل شده است[9] که به طرز شگفتی با چهار عنصر خواب پردازی فروید به عنوان منطق یا

اسیر عشق بتان ترک هر فراغ کند
قآنی«
یا این بیت از مولانا:

بود عاشق فراق اندر چو اسمی خالی از معنی

ولی معنی چو معشوقی فراغت دارد از اسما

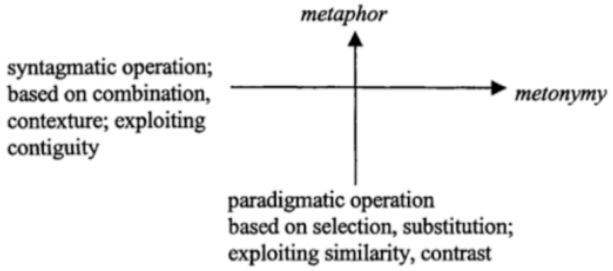
[8]« در کتب منطق سنتی نیز الانسان حیوان ناطق به کرات آمده است. همانند لوگوس در لاتین که به نوعی حامل هردو معنا است. به قول مولوی در مثنوی معنوی:

منطق الطیر آن خاقانی صداست
منطق الطیر سلیمانی کجاست

و جالب آن که شعر، یکی از اصطلاحات به کار رفته در علم منطق است، که کلام مخیل مرکب از الفاظ و کلمات موزون و متساوی مقفی است، یعنی آهنگ و وزن در آن قید شده است. حتی بعدتر درتعریف شعر تام، جز وزن و کلام مقفی بر نغمه ی مناسب نیز تاکید شده است.»

9 این عناصر عبارتند از addition, omission, permutation and transposition

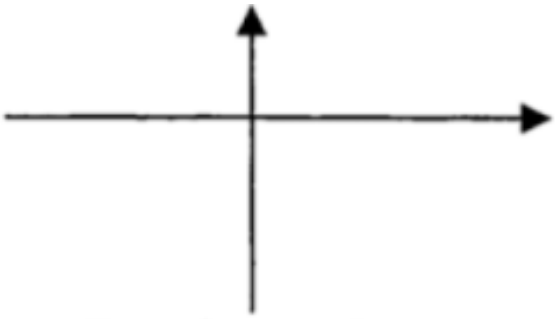
زبان خواب هم خوانی دارد[10]. حال بیایید تمرکز خود را تنها بر روی دو محور اصلی یعنی دو محور جا به جایی و تراکم قرار دهیم و زوج های همبسته ی دیگری را برای انطباق با آنها امتحان کنیم. از نمودار زیر شروع می کنیم. این نمودار همانی است که در چند شماره قبل سیاوشان[11] هم به آن پرداخته شد:



محورهای عمود بر هم مجاز و استعاره که به ترتیب متناظر با عناصر جابجایی و تراکم در خوابپردازی Traumarbeit هستند (Esmailpour: 78)

حال در اینجا چند پیشنهاد دیگر برای انطباق بر روی این دو محور که گویی شالوده ذهن آدمی را اعم از فکر و زبان، منطق و نطق و ... سامان می دهند، ارائه می شود. این پیشنهادها همگی همولوژیک و یا همساخت گرایانه هستند وابداً به معنی یکسان کردن آنها نیست و حتی در برخی از موارد شاید ارتباط ساختاری مستقیمی هم میان آنها برقرار نباشد. طبیعی است که می‌توان بر روی اشکال دیگری از این مشابهت ها تامل کرد و یا آنها را امتداد داد:

استعاره، تخیل، صدا، فرغ، نطق، شعر، مرگ، غیب[12]...



مجاز، تجسم، تصویر، فرق، منطق، نثر، زندگی، مشهودات...

مجدداً یادآوری می‌شود که منظور از انطباق معانی "این همانی" آنها نیست بلکه نسبت میان زوج ها صرفاً نسبتی همولوگ یا "هم ساخت" است، با این حال می توان رانه ی مرگ را بر روی محور عمودی و رانه ی جنسی را بر روی محور افقی مکان یابی کرد.

10 **Esmaeilpour Ghoochani, Iraj (2017): Bābā Āb Dād: The phenomenology of sainthood in the culture of dreams in kurdistan with an emphasis on sufis of qāderie brotherhood. Dissertation, LMU München: Fakultät für Philosophie, Wissenschaftstheorie und Religionswissenschaft.**

11 ایرج اسماعیل پور قوچانی، پدیدار شناسی رجال روحانی در فرهنگ خواب کردی (Die Phänomenologie der Heiligkeit in der Kultur der Träume in Kurdistan)

12 دو مفهوم غیب و مرگ با هم همبسته هستند و این نکته ای است که در اولین کلمه ی مقاله ی فروید یعنی Jenseits مستتر است و متاسفانه به ترجمه نمی آید.

اهمیت این نمودار به خصوص در بحثی که به رانه ی مرگ می پردازد بیشتر به این جهت است که کل تحلیل فروید در مقاله ی " آن سوی اصل لذت" بر پایه ی یک استعاره آغاز و امتداد می یابد: یک کودک اسباب بازی خود را به جای مادرش می نشاند. اسباب بازی استعاره ای می شود برای مادر. همچنین در مورد این صحبت می شود که چگونه فرآیند اولیه Primärvorgang توسط فرایند ثانوی Sekundärvorgang به کلی جایگزین می شود (همان، ص 52) و مآلاً از منطقی استعاری پیروی می کند.
درواقع و در سراسر مقاله ما با یک نظم استعاری و یا به عبارت دقیق تر با یک "بازی ریتوریک" اعم از استعاره و مجاز روبرو هستیم. بازی "فورت - دا"، جدا شدن بخشی از یک بدن اخته شدن، تقسیم سلولی و ...همگی یک چیزند: پاسخ های متفاوت و گاهی متناقض به میل الاستیک آن "چیز جدا شده" برای بازگشتن به اصلش. در اینجا لازم است که محض یادآوری کمی بیشتر در مورد منطق استعاره و مجاز صحبت کنیم. مجاز در زبان می تواند به این معنی باشد که گوینده در انتهای سخن بخشی از نیت خودش را عینا و علناً فاش می کند. او از این طریق، اگر چه به آرزویش نمی رسد اما به نیازش دست می یابد. اگر آرزو فی المثل یک مرغ باشد، مجاز بال یا پای مرغ است یعنی بخشی از یک اصل که اگرچه عینی و ملموس است اما قادر نیست تا به تنهایی جای یک اصل گمشده (در اینجا یک مرغ کامل) را پر کند. در استعاره اما حتی تکه ای از آرزو desire هم به ما نمی رسد اما در عوض یک استعاره قادر است تا تمامی آن فقدان مطلق را به کلی در چیزی دیگر باز آفرینی کرده و به جای "آن" بنشاند. مانند نشاندن اسم لیلی به جای خود لیلی و بازی با آن: چیزی نیست وش و خیالین اما در عوض کامل. "ابژه ی برانگیزاننده ی میل" همواره بر روی محور مجاز ریل گذاری میشود و در انتها هم البته به تکه ای جدا شده از "آن" که دیگر نیست میرسد. یک استعاره اما خود را به تمامی جای "آن" فقدان بنیادین می گذارد و برای خودش تبدیل به "چیزی" می شود. این "چیز"، بر خلاف آن "سفرکرده" که آمدن و رفتنش مطابق میل و اراده ی ما نیست، کاملاً در دسترس است و فرد می‌تواند تسلط خودش را برآن بیازماید و آزمون این تسلط هم معمولاً با تکرار همراه است و در حقیقت نوعی "اجبار به تکرار".

از "فرمان امر بنویس" تا تخلص

»وقتي آن فرمان امر بنويس صادر مي‌شود، نه هنوز مي‌دانم كه چه خواهم نوشت و نه نيازي به استفاده از فوت و فن‌ها پيش مي‌آيد. فقط كافي است قلم و كاغذي بردارم و بنويسم.«
احمد شاملو[13]

استعاره اتفاقی است که در زبان می افتد نه به وسیله ی زبان. «هر کلمه استعاره ای مرده است (این خود یک استعاره است)« (بورخس، ص 22). اما برای بوجود آمدن یک کلمه می باید چیزی از پیش مرده باشد. کلمات در نکروپولیس، در شهر مردگان ساخته می شوند و به سوی ما قدم بر می دارند. در بازی فورت - دا ، پرتاب چیزی (اسباب بازی) با یک آه بلند و کشدار همراه است که بیانی است از جدایی و فراق. در عوض، شادی بازیافتن آن تنها با ادای سریع کلمه ی کوتاه "دا" (ایناهاش) بیان می شود. در اینجا و در ادامه این "دا" با تخلص شاعر در ادبیات فارسی مقایسه شده است. اما پیش از آن باید در مورد ماهیت یک لذت بیشتر بدانیم: لذت شعرخوانی!
فروید اصل لذت را برپایه امکان تخلیه یا discharge لیبیدویی قرار می دهد و نتیجه می گیرد که بازی کودک نوعی تخلیه موفق است و آنچه در تقابل با این اصل لذت قرار میگیرد مرتبط با زمانی است که این تخلیه ناممکن می شود و لذا جستجویی برای یک ترضی خاطرجانشین Ersatzbefriedigung(همان، ص 4) آغاز می شود؛ اما برای لاکان این کودک یا هر موجود سخنگوی دیگری با "غیاب" و "حضور" سروکار دارد. در حقیقت، ما در اینجا با یک فقدان اجتناب ناپذیر رو به رو هستیم که جای خود را به کلمات می دهد: یک اووووووووی طولانی که با یک "دا" تمام می شود. این همه شبیه یک شعر غزل با رشته ای از ابیات پر سوز و گداز است که با رسیدن شاعر به نام خودش (یک "دال") تمام می شود. تخلیه ی سوز و گداز چندان جدای از اصل لذت نیست اما فهمیدن اینکه چگونه رسیدن به یک "دال" همیشگی (تخلص) به این دینامیک لذت مرتبط است کارچندان ساده ای نیست. دراینجا به نظر می‌آید که چندین کانال موازی و مرتبط با هم لذت تخلیه را بر روی صدایی که درد می کشد دگمه می کنند تا ژوئاسانسی ناب خلق شود: زیباشناسی این راز ما را یکراست به منشاء هنر تئاتر می رساند یعنی جایی که تراژدی موسیقی را ملاقات می کند. (علاوه بر کتاب نیچه با همین موضوع ((Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik، م.ک. فروید، ص 10)

13 http://shamlou.org/?p=2247 گفت‌وگوی احمد شاملو و بهروز آکرمنی از وب سایت رسمی احمد شاملو

برای لاکان رانه ی مرگ تنها ماسکی است برای نظم نمادین (2S, 326) خواندن شعر (در اینجا مراد شعر مقفی یا نظم است و به طور خاص غزل) هم به نوعی صدای یک "دیگری" است، یک "من شاعرانه"[14]The Lyric I . "من شاعرانه" یک شکل آبجکتیو از "من" است که "من تجربی" The Empirical I در فاصله ابتدا تا انتهای شعر آن را از "خودش" در می آورد (سوزمان، ص 19-20). در غزل فارسی، شاعر این "من شاعرانه" را از انتهای شعر به ابتدای شعر پرتاب می کند. و این "من شاعرانه" یا لیریک شروع می‌کند از ابتدای شعر به پایین آن سر خوردن یا همان سروده شدن تا آنکه به "دال" یا همان تخلص یعنی جایی که همان "من تجربی" همیشگی منتظر او ایستاده است برسد و همانجا شعر تمام شود[15]. ما در هر غزل با یک بازی "فورت - دا" روبرو هستیم که مکانیزم یک تئاتر دو نفره بر آن حکمفرماست. خالق اثر creator از صاحب اثر creditor به شکلی تیاتری فاصله می جوید تا برای بازی جا باز شود. این فاصله متناسب با لیبیدویی است که می بایست تخلیه شود. هر غزل یک "آه نامه" (م.ک. ملک ثابت یدالله و دیگران، ص 46) یا یک آه بلند است که از ابتدا تا انتهای غزل کشیده می شود. از منظری دیگر، غزل تئاتری است که در انتهای آن کارگردان به روی صحنه می آید و در قامت نام خود تعظیمکی می کند و تمام. بازیگر غزل یک صدای بدون بدن است. یک روح سرگردان که در تن خواننده ی خود حلول می کند و در فاصله ی این تن یافتن "من تنم" می خواند.

خواجه مگو که من منم من نه منم نه من منم

گر تو تویی و من منم من نه منم نه من منم

تاکنون به تغییر لحن نمایشگون خود به هنگام خواندن یک غزل دقت کرده اید؟ این "صدا" بر روی طناب یک تن عاریتی و در مرز میان مرگ و زندگی قدم میزند. اول آنکه سرنوشت محتوم او این گونه رقم خورده است که مجدداً به سمت طلبکار اصلی یعنی نویسنده اثر creditor باز گردد و آلتِ تن را به او پس بدهد.

تنناها یا هو
تن های ما از اوست ای او

سوژه خودش را دو پاره میکند، یک پاره را پرتاب می کند تا در انتهای شعر دوباره به دستش بیاورد و به این بهانه موفق می شود تا دو پاره بودن بنیادین خود به مثابه ی یک سوژه را به نمایش بگذارد و بر آن چیره شود. Author یا نویسنده با تن تنیدن برای یک صدا و هل دادن این صدا به سمت نام خود، Authority به دست می آورد. خواننده با باری از "تنناها یا هو" (ر. ک. "صدای پای

---

[14] من لیریک عبارت از یک گوینده خیالیست که سکان صدای شعر را به دست می گیرد. در بیشتر اشعار این من شاعرانه متفاوت از خود شاعر است و یا بهتر است بگوییم پاره ای از خود شاعر است . این اصطلاح ابتدا در سال ۱۹۱۰ توسط شاعر و فیلسوف آلمانی مارگارت سوزمان Margarete Susman در کتاب Das Wesen der modernen deutschen Lyrik معرفی و در سال ۱۹۱۶ توسط زبان شناس اتریشی اسکار والتسل Oskar Walzel دنبال شد. از آن زمان این اصطلاح وارد ادبیات و زبان شناسی شد و بیش از هر چیز دلالت بر تفاوت میان نویسنده واقعی و آن کسی که نقش گوینده را در درون شعر به عهده می‌گیرد به کار می رود. بنابراین این "من" بیشتر نقشی را بازی می کند که نویسنده برایش تدارک دیده است و نباید با "من بیوگرافیک" نویسنده اشتباه گرفته شود. "من لیریک" به اعتبار سوزمان شکلی از "من" است که نویسنده آن را از "خودش" در می آورد. (سوزمان، ص 18) این "من لیریک" فرم آبجکتیوی از "من" بودن است که از "من تجربی" نویسنده زاده می شود (همان، ص 19-20)

Margarete Susman: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Hrsg.: W. von Oettingen. Stuttgart 1910.

https://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/LyrischesIch

[15] تا جایی که می دانم بیشتر تخلص ها در بیت آخر و یا یکی مانده به آخر ظاهر می شوند. تنها در یک غزل از حافظ این "پیمان" به هم میریزد و در آن هم در ابتدا و هم در انتها به "حافظ" بر می خوریم: »حافظ خلوت نشین دوش به میخانه شد از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد .... منزل حافظ کنون بارگه کبریاست، دل بر دلدار رفت، جان بر جانانه شد». بیت مطلع به این صورت در ۴۰ نسخه از جمله بیشتر نسخه های کهن آورده شده است. نکته جالب تر این که این غزل تنها غزل حافظ است که بر وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (منسرح مطوی مکشوف) سروده شده است.

آب" سهراب سپهری) رقصان به "انتها" می رود. به ناگاه یک صدا، یک "دیگری"، از درون ساز و کارهای ریتوریک سرایش یک غزل و منطبق بر تضادها و گسست های دستگاه روانی Konflikten und Spaltungen im seelischen Apparat سر بر می آورد تا "من" das Ich بتواند از طریق انتساب این گسست ها به این "دیگری خود ساخته" سبک بارتر و حتی سوت زنان و "غزلخوان" به سمت همان مانع همیشگی گام بردارد. (مقایسه کنید با فروید، ص 4). این همه تا حدودی شبیه تعبیر آلبرکامو از خوشبختی سیزیف است هنگامی که سیزیف به فروغلتیدن سنگش به ته دره می نگرد و سپس سوت زنان از شیب دره پایین می رود تا کار تکراری خود را از سر گیرد. مجازات سیزیف عاری از لذت نیست گویی که لذت نتیجه طبیعی تکرار باشد. در "مشقت" "مشق" هست و در "مشق" تکرار.

مجنون ز مشقت جدایی
کردی همه شب غزلسرایی .

نظامی

سیزیف اثر تیتیان، 1549

شاعری هم به طریقی مشابه مجازات و "مشقت" تکراری "مشق نام لیلی" کردن است چون لیلی نیست. برای همیشه هم نیست:

گفت شرح حسن لیلی می دهم

خاطر خود را تسلی می دهم

نیست جز نامی ازو در دست من

زان بلندی یافت قدر پست من

ناچشیده جرعه ای از جام او

عشقبازی می کنم با نام او[16]

به این ترتیب در سرایش شعر اصل لذت اقناع می شود و در فراسوی آن، مرگ در کار احضار یک شبیه یا شبح از کسی است که خواهان خواندن آن است، کسی که صدایش به طرز "غریبی" با صدای "خود هر روزه" یعنی صدای "من بیوگرافیک" فرق دارد اما چندان هم دور نیست. از مقاله ی "امر غریب "فروید چنین آموختیم که "امر غریب" همبسته ی مرگ است. برآورده شدن آرزو مانند زنده شدن یک عروسک همان مرگ است و در اینجا مرگ از بر آمدن و کنده شدن یک صدا از درون خود بیوگرافیک زاده می شود. امکانی که با بازی کردن با ابژه ی صدا فراهم می آید و بدین ترتیب اقتصاد بازی دو سر سود می شود: فرد امکان می یابد تا برای مدتی ولو کوتاه و به اندازه ی سرایش یک شعر از خود روزمره ا ش بیرون بیاید و لختی در سایه ی غریب خود، در "من لیریک" بیا ساید و یک "دازاین" dasein دیگر را تجربه کند و علاوه بر این همه هر چه را که خود توان گفتن آن را ندارد مانند شکم خوانی در بازی عروسکی، در دهان این غریبه بگذارد:

این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه میگفت بر در صومعه با دف و نی ترسایی
گر مسلمانی از این است که حافظ دارد آه اگر از پس امروز بود فردایی

در اینجا همچنین با "تلاش مشتاقانه ی" یکی شدن و ملاقات با سایه و یا نیمه ی افلاطونی گم شده ی خود روبرو هستیم (مقایسه کنید با فروید، ص 50) و همچنین لذت تئاتری تبدیل کردن غیاب به یک تماشاچی نامرئی که تمام فضای تاریک بیرون صحنه یا صفحه شعر را پر کرده است: "تو همانجا در تاریکی بشین و تماشا کن که چگونه برایت جان می کنم!"
برای فهمیدن مکانیزم لذت در این بازی می باید به تغییر لحنی که هر یک از ما به محض خواندن شعر به آن دست می زنیم توجه کرد: صدایی که در کاسه ی سرمان می اندازیم و لرزه خوشایندی که درگنبد دوار جمجمه مان حس میکنیم. خوانش یک متن که در حالت معمولی مزاحم تنفس است این بار با روانی و سهولت صورت می پذیرد. لذت در اینجا نهفته است که "نام پدر" که همیشه با صدور دستور "لذت ببر!" سد راه لذت می شد و آن را به تعویق می انداخت، این بار نمی تواند مانع و تاخیری در فرآیند لذت بردن ایجاد کند. بدن به ناگهان قادر شده است تا هم حرف بزند و هم راحت نفس بکشد (= یک نفس راحت بکشد) که به خودی خود یکی از رانه های جنسی پایدار lebenserhaltenden Sexualtrieben (فروید، ص 47) است ، گویی که اوزان عروضی مانند پرانایاما در یوگا تکنیک‌هایی برای تنفس و رسیدن به آرامش هستند. در اینجا اهمیت مقفی بودن شعر هم آشکار می شود »چرا که این "تکرار" به جنسی دیگر از مصادره ی لذت ربط دارد« (فروید، ص 10).
در گفت و گویی که با دوست فرهیخته ام جناب دکتر مجتهدی داشتم، ایشان به عنوان یک پیشنهاد این لذت دردآلود را با "ژوئاسانس لالانگ" و همچنین تعبیر لاکان از زبان نوشتاری جیمز جویس مرتبط و همسو دانستند که بس درست می نماید. Lalangue از همان la langue ساخته شده است اما همچنان دارای مازادی از جنس جناس لفظ و homophonity است (مقایسه کنید با میلنر، ص 85). به این ترتیب می توان لالانگ را بر روی محور استعاره و تراکم و لا لانگ یا language را بر روی محور افقی جا یه جایی و مجاز جاگذاری و مکان نمایی کرد. همچنین لالانگ موتور ژوئاسانس ناخودآگاه است: "او حرف می زند!" منتها حرف زدن او مشابه babbling یا "ورور و زرزر" کودکان است. زبان نوعی زبان بی معنی را به درون خود راه میدهد که رمزآلودترین

---

[16]« مولوی هم به اهمیت نام در این بافتار بسیار اشاره داشته است:

آن زلیخا از سپندان تا به عود
نام جمله چیز یوسف کرده بود

نام از بیرون به سمت ما می آید، نام را بر ما "می گذارند"، که بعد ضمیر"من" جانشین آن می شود و صیغه ی اول شخص به وجود می آید و اگر "نام" در جمله فاعل باشد سوم شخص به کار برده میشود که می تواند بازنمایانگر فقدانی نیز باشد. کودک با نام همسانسازی می کند. گرگ مرد به جای "وسپه" (زنبور) که در رویا دیده بود در جلسه ی روان کاوی "اسپه" می گفت، حروف اول نام و نام خانوادگیش=(.Wespe/SP(Espe. در روان کاوی فرویدی به این مساله بسیار پرداخته می شود، اما جالب آن است که تخلص را شاعر خود برمی گزیند و از جهت گرامری با آن رفتار سوم شخص دارد»

تاثیرات آن را می‌توان در وروره جادوهای کودکانه مشاهده کرد که همچنان در زیر پوست زبان و بخصوص در شعر جاریست. "نام پدر" اول بار و مانند اسب تروا با لحن و صدای مادر راه خود را به درون ما باز می کند. مادر همچنان که کودکش را در آغوش گرفته است با لالایی عاطفه او را زخمی می کند و می شکافد و "صدای سخن" او در تن می ماند و پژواک می شود:

آنروز که روح پاک آدم به بدن
گفتند که درآ! نمی شد از ترس به تن
خواندند ملایکان به لحن داوود
در تن در تن درآ درآ در تن در تن
امیر خسرو دهلوی

لالانگ چیزی است که لاکان آنرا "راز بدن سخنگو" می گوید و نشانه های آن را در بهترین وجه درزبان نوشتاری جیمز جویس پیدا می کند.[17] به زعم او، جویس، به جای کار کردن بر روی زبان language با لالانگ lalangue بازی می‌کند(ر. ک. Gammelgaard). مثال ها در زبان فارسی فراوانند. تمامی شطح های عارفانه، بخش اعظمی از غزلیات مولانا و ... کارکردی لالانگی دارند. به عنوان نمونه مصرع دوم این بیت حافظ را چند بار برای خودتان تکرار کنید تا به جادوی یک "زبان-پیچ"[18] کودکانه هم اندازه ی سنتان به عقب برگردید:

مهر تو بر ما عکسی نیفکند

---

[17] توضیحات زیر نیز از دکتر مجتهدی است:
«لاکان در سمینار23 بیان می دارد که معنا در شکاف زبان و تصویر ساخته می شود و در محل تلاقی امر واقع، نظم تصویری و نظم نمادین است(گره برومه) و "سنتوم" در تلاقی گاه این سه حلقه، وسیله ای برای انسجام سوژه می تواند بشود. همان گونه که پیشتر سخن رفت، او از جیمز جویس مثال می آورد که توانست با توان ادبی نویسندگی اش به روان پریشی درنغلتد. داستان "مکاشفه" ی او سرشار توهماتی است شبیه توهمات بیماران پارانوییک. ساختار روانی وی روان پریشی یا سایکوز بود و خلاقیت ادبی متجلی در نویسندگی راه حلی برای پرکردن خلا سایکوتیک او شد، پایداری ساختار سوژه با ارضای حظ و کیفی منحصر به فرد، وگرنه غیاب کارکرد پدری در کودکی او می توانست وی را سایکوتیک کند. لاکان سه اثر او از جمله Ulysses, Finnegans Wake را مورد بررسی قرار داد. حظ و کیفی خاص از نگاشتن که او را نیمه شب بیدار می ساخت تا با واژگان بازی کند و به شدت بخندد. او از مسیر آفرینش ادبی به مهار ژوییسانس ویژه ی خود دست یافت و زندگیش را پیرامون آن به سامانه ای درآورد. به تعبیر رولاندو کاروتی، هدف ادبیات جیمزجویس رمزگشایی و خوانده شدن نیست، بورخس آرژانتینی که زبان مادری اش انگلیسی بود تنها توانست یک صفحه از جویس را به اسپانیایی ترجمه کند و ترجمه ی اثار او را ناممکن خواند. او برای دیگران نمی نویسد، صرفا ابزار ارتباطی و انتقال به دیگران نیست. دختر جویس اسکیزوفرنی داشت. به قول خودش، جایی که او می توانست به طور کامل شنا کند، دخترش غرق شد. لاکان دو گونه سنتوم را در پیوند با جویس به کار می برد (ر. ک. دیلان اوانس، فرهنگ روان کاوی لاکانی): synth-homme, saint-homme
"سینت-هوم"، خویش آفرینشگری تصنعی، که نوعی هجوم ژوییسانس خصوصی سوژه به نظم نمادین است. "سنت-هوم"، قدیسی که مسیر تصویری را مردود می شمارد و می تواند برای "حظ و کیف" به شیوه ای نوین به زبان پردازد. به قول دکتر پیتر ویدمر جنین صدا را می شنود زمانی که تصویر وجود ندارد.زبان حمامی است که بچه در آن قرار می گیرد، غوطه می خورد و بزرگ می شود، ابژه نیست. زبان بیگانه است از بیرون به سمت ما می آید(دیگری بزرگ). مثالی در روان کاوی زده می شود، زمانی که نوزاد پوشک می شود، لغت هایی را به زبان می آورد که بزرگ تر ها را به خنده وا می دارد، آواهایی است بدون معنا برآمده از لالانگ. بعدا هنگامی که می آموزد به گونه ای خودش را بیان کند که دیگران او را بفهمند بخشی از لالانگ از بین می رود. در تحقیق یاکوبسن پیرامون کودکان، زمانی که امر تصویری به زبان مادری تبدیل می شود(هر زبان مادری ابتدا زبان بیگانه است)، امر تصویری وارد بازی می شود و به آواها معنا می دهد، اما در دو سطح کمبود هست، ناکاملی آواها که می تواند موجب بیشتر و بیشتر شدن آنها شود، از سوی دیگر امر تصویری زمان لالانگ را درک نمی کند.»

[18] »زبان پیچان به عبارتی گفته می‌شود مانند : "آهویی رفته بود چرا نه خود چرید نه بچه را پس چرا رفته بود چرا؟" که برای سخت بیان شدن طراحی شده‌است که به نوعی برای بازی با کلمات برای بازی حرف‌زدنی (یا سرود) استفاده می‌شود. برخی زبان-پیچان‌ها هنگام گفته شدن به اشتباه به عباراتی خنده دار یا عبارتی مبتذل و خنده‌دار تبدل می‌شوند. برخی دیگر از زبان-پیچان‌ها برای سر گرمی بر پایه سردرگمی و اشتباه حرف‌زننده استوار هستند.» منبع https://en.wikipedia.org/wiki/Tongue-twister

آیینه رویا، آه از دلت آه[19]

در اینجا و در کارکرد ژوئاسانسی زبان، لفظ از معنی مفارقت می جوید و اعلام استقلال می کند. دو کانال موازی معنای زبان و موسیقی (تراژدی) با هم به نوعی توافق و استقلال دوگانه Dual Sovereignty می رسند. نکته ای که فروید آنرا نمی پذیرد و اولویت را نه به وجه نداگون interjective صدای اووووووو بلکه به معنایی که این صدا برای کودک و دیگران دارد می دهد: فورت...یعنی دووووووور....پررررررررت...رررررررفت. (م. ک. فروید، ص 4)[20]

" مدلی از" یا "مدلی برای"؟ پرسش این است!

کماکان جا برای انواع تحلیل ها ی بدیل باز است. به عنوان مثال، یک مردم شناس می تواند کل بازی "فورت - دا" را به عنوان نمونه ی آغازینی از نمو باور جادویی صورت بندی کند. این بازی مانند دایره ی جادو، هم "مدلی از" model of فراق است هم "مدلی برای" model for فراق و درمان آن[21]. تا اینجا تکیه ی ما تنها بر روی وجه نخست بود حال چند خطی در باب "فورت - دا" به عنوان "مدلی برای" دوری از مادر:
کودک در فضای بسته ی اتاق، سعی می کند تا با تکیه بر "قدرت صدا" (که زمانی به کمک آن می توانست شیر مادر را به درون دهان خود بکشاند) "آن" گمشده را مجددا به درون اتاق بکشاند. در اینجا اسباب بازی دیگر نه استعاره‌ای برای مادر بلکه نخی از مجاز است که در جایی به خود مادر گره خورده است و با بازی کردن با آن می توان مجدداً کل مادر را به درون اتاق احضار کرد. این بازی "مدلی برای" بازگرداندن یا یافتن آن مفقوده است. چیزی مانند جادوی وودوو: هرآنچه بر اسباب‌بازی/عروسک برود بر مادرم هم خواهد رفت. اگر اسباب بازی را به سمت خود بکشم در واقع مادرم را به سمت خود کشیده ام. به طریق اولی غزل خوانی هم می تواند شکل دیگرگون شده ای از احضار روح باشد. این نکته بس مجمل آمد لیک، باقی این غزل را زینسان همی شمار!

حرف زدن با صدای یک مرده

«بئاتریس، بئاتریس اِلنا، بئاتریس اِلنا ویتربو، بئاتریسِ محبوب، بئاتریسِ از دست رفته‌ی ابدی، این منم، من بورخس.»[22]

در ادامه و در زیرنویس صفحه ی نه، فروید از ارتباط حضور و غیاب یک بدن (تصویر آینه ای) و ارتباط آن با بازی "فورت - دا" سخن می گوید که برای علاقه مندان به تحلیل لاکانی از بازی "فورت - دا" می تواند بسیار جالب باشد: «کودک در طول مدت

---

[19] « ایضاً: ای مطرب خوش قاقا تو قی قی و من قوقو تو دق دق و من حق حق تو هی هی و من هوهو«

[20] »توجه به خود واژه ی "صدا" نیز خالی از لطف نیست. یک لایه ی معنایی آن، پژواک است:

این جهان کوه است و فعل ما ندا
سوی ما آید ندا ها را صدا(مولوی بلخی، مثنوی معنوی، دفتراول)

تکرار و اکو در این واژه حضور دارد. در عربی نیز صدی به معنای زنگار زدودن از آیینه و آهن نیزهست. در آهن نیز آهی است که آیینه را مکدر می کند.»

[21] ایده ی این تفاوت از آن کلیفورد گیرتس مردم شناس آمریکایی است. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به:

Schilbrack, Kevin. “Religion, Models of, and Reality: Are We through with Geertz?” *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 73, no. 2, 2005, pp. 429–452. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4139804. Accessed 16 Aug. 2020.

[22] الف، خورخه لوئیس بورخس، به‌ترجمه م. طاهر نوکنده، نشر نیلوفر

طولانی تنها ماندن بالاخره وسیله ای پیدا می کند تا به مدد آن از دست خودش خلاص شود. او تصویر خودش را در آینه قدی کشف می کند و سپس خودش را قایم میکند گویی که تصویر آینه ای همان "فورت" (دووووور) است.» (فروید، 9)
به زعم فروید به واسطه این تکرار در گم کردن هویت و دوباره پیدا کردن آن، "اصل لذت" خدشه دار نمی شود بلکه این به خودی خود، منبعی می شود برای لذت بردن (فروید، 92).
در تخلص، شاعر همین لذت را در بازی با زبان کشف و تکرار می کند. در واقع در اینجا سراینده ی شعر، و بعدها به تبع او، خواننده ی شعر مانند یک مدیوم عمل می کند که روح یک "غریبه" را موقتاً به درون خود راه می‌دهد تا با صدای او سخن بگوید و در فاصله ابتدا تا انتهای شعر با کوک اوزان عروضی مانند یک مرده ی زنده شده یا living dead یا آدم آهنی یا عروسک کوکی یا... به سمت "صاحب اثر" یعنی "خود بیوگرافیک" گام بر دارد و همزمان در فقدان یک دلدار ستمگر ناله و آه و فغان سر بدهد. در اینجا قالب شعری با قالب بدنی یکی می‌شود: یک قالب اثیری از جنس صدا، در خوانش شعر ما عجالتاً قالب تن خودمان را به دست صدای یک مرده می‌دهیم که در انتها همیشه به شکل موفقیت‌آمیزی با خود تجربی و بیوگرافیک شاعر تصادم پیدا کرده و درجا کوکش تمام می شود. مانند داستان مرد شنی باز هم ما با یک عروسک کوکی، امر غریب و البته مرگ سر و کار داریم. Jenseits چیزی نیست جز"همان" که از جهان مردگان به سمت "من" می آید ایستاده در انتها.

Literature

ملک ثابت، مهدی؛ جلالی پندری، یدالله؛ احمدی پور اناری، زهره:بررسی تخلّص در غزل های نظیره وار دوره بازگشت ادبی 1. فنون ادبی دانشگاه اصفهان دوره دوم سال 1389 شماره

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart, Metzler Verlag 1997, ISBN: 978-3476122841

Borges, Jorge Luis: THIS CRAFT OF VERSE; Edited by C alin-Andrei Mih ailescu; HARVARD UNIVERSITY PRESS 2000

Detering (Hrsg.): Autorschaft: Positionen und Revisionen. Stuttgart 2002.

Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktual. und erweit. Aufl. Stuttgart 2015.

Dirven, René : “Metonymy and Metaphor: Different Mental Strategies of Conceptualisation”, in: Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast, edited by René Dirven and Ralf Pörings, Mouton de Gruyter, 2003, pp. 75-112.

Enos, Richard Leo: “Rhetorica ad Herennium”, in: Classical Rhetorics and Rhetoricians: Critical Studies and Sources, edited by Michelle Ballif and Michael G Moran, London: Praeger, 2005, pp. 331-338.

Frank, Horst Joachim: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Stuttgart, UTB 1998, ISBN: 978-3825216399

Freud, Sigm.: Jenseits des Lustprizips, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag GmbH., 1921.

Gammelgaard, Judy. (2018). The non-symbolic level of psychical reality. The

Scandinavian Psychoanalytic Review. 1-13. 10.1080/01062301.2018.1482990.

Gryphius, Andreas: Gedichte. Ditzingen, Reclam Verlag 1986, ISBN: 978-3150087992

Jakobson, Roman: “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, in: Fundamentals of Language (section The Metaphoric and Metonymic Poles), edited by Roman Jakobson and Morris Halle, The Hague & Paris: Mouton, 1956, pp. 55-82. Also available on URL: https://ia802609.us.archive.org/6/items/fundamentalsofla00jako/fundamentalsofla00jako_bw.pdf last accessed on 12.2.2016.

Lacan, Jacques. The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore, On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge 1972-1973. Trans. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Lichtenstein, Alfred: Gesammelte Gedichte. Zürich, Arche Verlag 1988, ISBN: 978-3716035139

Loselle, Andrea. “Freud/Derrida as Fort/Da and the Repetitive Eponym.” MLN, vol. 97, no. 5, 1982, pp. 1180–1185. JSTOR, www.jstor.org/stable/2905983. Accessed 5 Aug. 2020.

Matías Martínez: Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs. In: Heinrich

Margarete Susman: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Hrsg.: W. von Oettingen. Stuttgart 1910.

Milner, Jean-Claude: “Back and Forth from Letter to Homophony”; in: PROBLEMI INTERNATIONAL, vol. 1 no. 1, 2017.

همچنین این کتاب برای مطالعه بیشتر از سوی دکتر مجتهدی پیشنهاد شده است:

Der Eigenname und seine Buchstaben, P. Widmer