ناتاشا محرم‌زاده

حدّ تقریر

لکان، هنر و ادبیات

نشرنی

ورای حدّ تقریر است شرح آرزومندی

حافظ

فهرست مطالب

پابه‌پای گرادیوا ۱۱

فصل اول: در طریق آرزومندی ۳۷

رانش‌ها، طلب و آرزومندی ۳۷

گره برومئی ۴۶

حیث خیالی: پردهٔ پندار ۴۷

ساحت رمزواشارت: حدّ تقریر ۵۱

امر واقع: ورای حدّ تقریر ۶۰

تفاوت جنسی، سمپتُم و قاعدهٔ «رابطهٔ جنسی وجود ندارد» ۶۴

فصل دوم: نسبت تصعید و اثر هنری ۷۱

معضلات تصعید فرویدی ۸۰

تصعید کلاینی با صدای اُپرای راول و انگشت اشارهٔ قدیسه حنا ۹۵

مطلوب مطلق ۱۰۰

عشق مهذب: سرمشق تصعید ۱۰۳

فضای خالی: توپولوژی مطلوب مطلق ۱۱۲

از تمثیل کوزه تا کفش‌های ونگوگ و مجموعه کبریت شاعر ۱۱۷

ایدهٔ مرگ دوم ۱۲۵
نسبت اثر هنری و خلأ ۱۳۰
آثار هنری طی زمان؛ سازماندهی حول خلأ ۱۳۶
اثر هنری و خرده‌مطلوب نگاه ۱۴۴
نگاه در آثار ادبیِ محبوب لکان ۱۴۸
«نامهٔ ربوده شده» ۱۴۸
شیدایی لُل.و.اشتاین ۱۵۲
اثر هنری به منزلهٔ نقاب ۱۶۵
اثر هنری به قصد تظاهر به ماغیر ۱۶۷
اثر هنری به قصد استتار ۱۶۸
اثر هنری به قصد ارعاب ۱۶۹
لبخند به منزلهٔ اثر هنری ۱۷۱
گریزی به مفهوم نقاب در زندگینامهٔ آندره ژید ۱۷۲
نگاه در آثار تجسمی و سینمایی ۱۷۶
اثر هنری به‌منزلهٔ تله یا دام ۱۸۵

فصل سوم: نسبت اثر هنری با برخی مفاهیم حوزهٔ زیباشناسی ۱۹۱
اثر هنری و محاکات ۱۹۴
اثر هنری یا نمایندهٔ باز ـ نمایی ۱۹۷
اثر هنری و حدیث شکستِ امر خیر ۲۰۹
اثر هنری و امر زیبا ۲۲۰
اثر هنری و قباحت متعالی ۲۲۸
اثر هنری و کاتارسیس ۲۳۸
اثر هنری و حقیقت ۲۴۵
گفتارهٔ هنر و گفتارهٔ روانکاوی ۲۵۱

فصل چهارم: اثر هنری به‌منزلهٔ سنتُم ۲۵۷
لیتوراتِر: لِتر در هیئت حروف، زباله، وجود، حد و مرز (ساحل) و ادبیات ۲۶۱

انطباق هویت با سمپتُم، کتابت گره برومئی و ساختن سنتُم ۲۷۱
سمپتُم پدر ۲۷۳
نورا ۲۸۲
آیا جویس دیوانه بود؟ ۲۸۹
غور بیشتر در مفهوم سنتُم و ظرایف آن ۲۹۴
نظریهٔ ساختن اگو ۲۹۹
سنتُم و نسبت آن با زیبایی، حقیقت و اخلاق ۳۰۱

کلام آخر ۳۱۱
فهرست منابع و مآخذ ۳۱۵
نام‌نامه ۳۲۵

پابه‌پای گرادیوا

پیش به سوی درنوردیدن مرزها

روانکاو شهیر فرانسوی، ژک مَری امیل لکان، در سال ۱۹۰۱، یک سال پس از انتشار کتاب **تعبیرخواب**[1] فروید و نمایش مجسمهٔ **مردی که راه می‌رود**[2] اثر اوگوست رودَن، متولد شد؛ در دقایقی از تاریخ هنر که بحث در باب چیستی اثر هنری، اهمیت کار هنری و چشمداشت مخاطبان از اثر، یکی از بحرانی‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین لحظات خود را سپری می‌کرد. حتی امروز هم پرسش اصلی همچنان به قوت خود باقی است و اهمیت بیشتری می‌یابد آنگاه که اعتراف کنیم از زمان فروید بدین‌سو رابطهٔ هنر و روانکاوی رابطه‌ای همواره تنگاتنگ و درعین‌حال معضل بوده است. زیرا روانکاوی به‌رغم ره‌آوردهای گرانبهایش برای نظریهٔ هنر، غالباً متهم بوده که در بررسی آثار هنری چندان به تاریخچهٔ شخصی هنرمند پرداخته که از بذل توجه به شرایط اجتماعی ـ تاریخیِ حاکم بر تولید این آثار غفلت کرده و مهم‌تر این‌که بنا به ضرورت ارتباط تنگاتنگش با مسائل نفسانی انسان (هنرمند و مخاطب) در تبیین ماهیّت ضلع سوم این مثلث، یعنی خودِ اثر هنری، و متعاقب آن مفاهیم عمدهٔ حوزهٔ زیباشناسی، یا درمانده یا سکوت کرده است. کتاب حاضر با گوشهٔ چشمی به همین انتقادها شکل گرفته و به امید یافتن پاسخی برای پرسش خود به بازخوانی برخی مکتوبات و

1. *Die Traumdeutung / Interpretation of Dreams* 2. *L'homme qui marche* (1900)

سمینارهای لکان می‌پردازد: به‌راستی روانکاوی اثر هنری را چگونه چیزی می‌پندارد و نسبت به دغدغه‌های حوزهٔ زیباشناسی چه موضعی اتخاذ می‌کند؟

غالباً لحظهٔ خلق مجسمهٔ **مردی که راه می‌رود** را با لحظهٔ ظهور سوژهٔ ناآگاه فرویدی قیاس می‌کنند. پاهای این مجسمه امروز البته یادآور گام‌های اسرارآمیز گرادیوا[۱]، بانوی افسونگر داستان ویلهلم ینسن نیز هست، در حالی که مجسمهٔ مذکور برخلاف گرادیوا نه دست داشت و نه سر. گویی آدمی در هنگامهٔ ورود به قرن تازه یکباره مثله و میخکوب شده بود؛ بخش عضلانی و مطمئن پیکره این سؤال را بی‌پاسخ می‌گذاشت که این تن تا کی قادر به حفظ تعادل خود خواهد بود. آیا کار رودَن اثری نیمه‌تمام بود که دعوی یقین تام‌وتمام را به پرسش می‌گرفت؟ نمی‌دانیم. این‌قدر می‌دانیم که یک سال بعد (در سال ۱۹۰۲) اولین نسخهٔ داستان **گرادیوا** در روزنامه‌ای در وین به چاپ رسید؛ داستانی که باستان‌شناسِ انقلابی ضمیر ناآگاه را شیفتهٔ خود کرد. شخصیت این داستان، نوربر هانولد، نیز باستان‌شناس است و نام گرادیوا (زنی که راه می‌رود) را از این رو برای مجسمهٔ محبوب خود، که یادآور محبوبهٔ دیرینش است، برمی‌گزیند که شعرای قدیم نام «مارس گرادیوس» را بر خدای جنگی که عازم پیکار بود، می‌نهادند!

از انتشار داستان **گرادیوا** تا خلق مجسمهٔ کوبیستی **زنی که راه می‌رود**[۲] اثر آلکساندر آرچیپنکو تنها یک دهه سپری می‌شود، اما این بار آنچه به نمایش درمی‌آید دیگر نه

۱. *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. **گرادیوا، خیال‌پروری در پمپئی**، یا به اختصار گرادیوا؛ نام رمانی است اثر ویلهلم ینسن که عمیقاً مورد توجه فروید قرار گرفت. در این رمان باستان‌شناسی به نام نوربر هانولد، شیفتهٔ نقش‌برجسته‌ای با نقش دختری جوان می‌شود، تاجایی که صورت بدلی اثر را به دیوار اتاقش می‌آویزد. هانولد بر این باور است که اصل اثر حتماً در زمرهٔ آثار باقیمانده از شهر پمپئی است. چون دخترک به طرزی دل‌انگیز گام برمی‌دارد، از هانولد نیز نام گرادیوا را بر او می‌نهد و سپس جهت کشف راز سربه مهر آن به پمپئی سفر می‌کند. و پس از سرگشتگی‌های فراوان و خواب دیدن‌های مکرر که در تحلیل فروید اهمیت فراوان می‌یابند، سرانجام با دختری روبه‌رو می‌شود به نام زوئه برتگانگ (زوئه به معنای زندگی است) که یاد گرادیوا را زنده می‌کند چندانکه گویی خودِ اوست. کمی بعد کاشف به عمل می‌آید که زوئه کسی نیست جز همبازی قدیمی نوربر هانولد؛ همان دختری که زمانی بسیار شیفتهٔ نوربر بوده اما پاسخ درخوری از وی دشت نکرده است. درواقع نقش‌برجستهٔ غریب‌آشنای گرادیوا شکلِ راه رفتن زوئه و تصویر دل‌انگیز اندام او را از زیر غبار فراموشی به درآورده بود.

2. *Femme Marchante /Woman Walking* (1912)

حجمی پر و ناتمام که فضایی خالی است در دل پیکره‌ای ظاهراً تمام؛ توگویی این‌بار زنی قالب تهی کرده و خیره به تماشاگرش ایستاده است. از این پس خدای جنگ در عالم هنر اشکال گوناگون به خود می‌پذیرد.

در این سال‌ها لکان هنوز نوجوان است اما سال‌های نوجوانی و جوانی او تا روزهای منتهی به چرخش او از روانپزشکی به روانکاوی سال‌های غریب و پرفرازونشیبی برای عالم هنر و دنیای روانکاوی است؛ سال‌های ظهور و امحای پی‌درپی جنبش‌ها و بیانیه‌هاست[۱]؛ از آن‌سو زیگموند فروید نیز از حدود سال ۱۹۲۰ دست‌اندرکار بازنگری در عملکرد خدای عشق و حسابرسی کارنامهٔ خدای مرگ، جنگ و کشتار شده است.

مشهور است که در سال ۱۹۱۶، در اوج فجایع جنگ در اروپا، هنرمندان دادائیست که سودای نابودی آثار هنری بزرگ، کتابخانه‌ها و موزه‌ها را در سر داشتند و علیه نابرابری‌های جامعهٔ بورژوازی می‌شوریدند، در کاباره ولتر شهر زوریخ گرد هم آمدند تا دست‌به‌کار بازنگری انتقادی تمام سنت‌ها، مبانی منطقی و حتی نظریات مربوط به نظم، هماهنگی و زیبایی در سراسر تاریخ هنر شوند. از قضا لنین نیز درست در مقابل این کاباره اقامت داشت و انقلابی بزرگ را تدارک می‌دید. گویا همه چون گرادیوا در اندیشهٔ درنوردیدن مرزها بودند.

وقتی مرگ لعبده‌باز میدان است، ملعبه بودن چه حُکمی دارد؟ چگونه می‌توان «اثر» هنری را به «کار» هنری بدل کرد و منشأ اثری شد؟ و اساساً آیا تأثیر هنر هرگز از کار هنر و عمل اخلاقیِ مبادرت به خلق امر نو جدا بوده است؟ اگر فرجامِ عقل روشنگری رسیدن به جنونِ جنگِ جهانگیر بود از کجا که قیام علیه عقل سرانجام بهتری نداشته باشد؟ سوررئالیست‌ها که به دو روی سکهٔ تازه ضرب شدهٔ فروید، رانش زندگی و رانش مرگ، دل بسته بودند خود را از دیگر سو وارث لوترئامون نیز می‌دانستند؛ شاعری که در شعر منثور **ترانه‌های مالدورور**[۲] هنرمند را انسانی با طبیعتِ

۱. ازجمله مانیفست فوتوریسم (Futurism) نوشتهٔ ماریتّتی در ایتالیا در سال ۱۹۰۹، آغاز سوپرماتیسم (Suprematism) مالویچ در سال ۱۹۱۵، آغاز جنبش دادائیسم (Dadaism) در سال ۱۹۱۶، انتشار دو بیانیهٔ سوررئالیسم (Surrealism) در سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۲۹و بسیاری از این دست.

2. *Les Chants de Maldoror* (1868)

دوگانه توصیف می‌کرد که از صنع آفریدگار و درنده‌خویی جانوران وحشی به یک اندازه بهره دارد و لذا اثر هنری او نیز می‌بایست در آن واحد خلاق و ویرانگر باشد. ایدهٔ شورش در تمام اشعار او و علاقه‌مندانش موج می‌زد. گرادیوا با عزم جزم بر سنت پا می‌گذاشت، بر خانواده، اجتماع و البته خدا، و پیش می‌رفت.

از روزگار جوانی لکان این‌قدر می‌دانیم که با هنرمندان و ادیبان آوانگاردی که به کتابفروشی آدرین مونیه رفت‌وآمد می‌کردند، نشست و برخاست داشته است. در بیست سالگی در جلسهٔ قرائت رمان **اولیس**[1] جویس شرکت کرده و این واقعه تأثیری شگرف بر او گذاشته است. نیز مشهور است که در دههٔ ۱۹۳۰ سوررئالیست‌ها توجه وی را عمیقاً به خود جلب کرده بودند.

لکانِ جوان شاهد خاموش نزاع‌های لفظی آندره برتون و سالوادور دالی از یک‌سو و ژرژ باتای از سویی دیگر بود. این هیاهو البته ریشه در اختلافات ایدئولوژیک داشت اما حول محور روش انتقادی‌ـ‌پارانوئید[2] سالوادور دالی نیز می‌چرخید. در **فرهنگ اصطلاحات تاریخیِ سوررئالیسم** ذیل مدخلِ روش انتقادی‌ـ‌پارانوئید آمده است: «این تکنیک را سالوادور دالی طراحی کرد که ترکیبی بود از اتوماتیسم[3] و روند فعال ذهن برای خلق تصاویر. تکنیک مذکور در فرم کلاسیکش به شکل تصاویر مبهم دوگانه و چندگانه پدید می‌آمد و تفاسیر گوناگون را به خود می‌پذیرفت» (Aspley, 2010: 368).[4] دالی از تجارب شخصی خود نتیجه گرفت که پارانویا خصلتی فعال دارد و وجه هذیان‌آلود آن مستعد برداشتی متفاوت از واقعیت است. در همین اثنا باتای نیز مقاله‌ای کم‌وبیش ستایش‌آمیز در مورد تابلوی **بازی در تاریکی**[5] (۱۹۲۹) دالی نوشت و قرائتی به‌زعم خود فرویدی از این اثر ارائه کرد، اما گویا این مقاله به مذاق نقاش خوش نیامد. دالی ایده‌های باتای را کهنه و منسوخ دانست و در ژوئیهٔ سال ۱۹۳۰ در مقاله‌ای با عنوان «الاغ گندیده[6]» به او تاخت.

1. *Ulysses* (1922)
2. méthode paranoïaque-critique / paranoiac-critical method
3. automatism
۴. در اینجا منظور از نمونهٔ کلاسیک اشاره به آثار جوزپه آرچیمبولدو (Giuseppe Arcimboldo) است.
5. *Playing in the Dark* (1929)
6. «L'Ane Pourri» / «Rotten Donkey»

لکان، فارغ از حواشی ماجرا، روی روش ابداعی دالی تمرکز کرد و بر آن شد که حتماً این هنرمند نامتعارف را ببیند. آن‌طور که رودینسکو گزارش می‌دهد، دالی با ظاهری عجیب در هتل محل ملاقات ظاهر شد. لکان اعتنایی به چسب روی بینی او نکرد، فقط با دقت به نظرات نقاش گوش داد(Roudinesco, 1997: 32). ذهن لکان در این زمان از یک‌سو درگیر مسئلهٔ پارانویا بود و از سوی دیگر احتمالاً درگیر یکی از مقالات فروید با عنوان «برخی مکانیسم‌های روان‌رنجوری در حسادت، پارانویا و همجنس‌خواهی[1]» که مبادرت به ترجمهٔ آن نیز کرد. از آن مهم‌تر، رفته‌رفته برای نگارش رسالهٔ دکتری‌اش آماده می‌شد که بعدها عنوان **روان‌پریشی پارانوئید و رابطهٔ آن با شخصیت**[2] را گرفت؛ رساله‌ای که به‌واسطهٔ مورد مطالعاتی‌اش ارتباطی ظریف با عالم هنر و ادبیات پیدا کرد. این بار «مارس گرادیوس» به قالب زنی دیگر درآمده، زیادی جلو رفته و پیکانِ نفرتش به محلی غلط اصابت کرده بود؛ به یک انسان واقعی!

ماجرا از این قرار بود که روز دهم آوریل سال ۱۹۳۱ نویسندهٔ آماتوری به نام مارگریت پانتن[3] سعی کرد با ضربات چاقو زنِ هنرپیشهٔ مشهوری به نام هوگِت دوفلو[4] را از پا درآوَرَد اما بلافاصله دستگیر و زندانی شد. مارگریتِ حادثه‌ساز در اوت سال ۱۹۲۵ همسر و فرزندش، دیدیه، را ترک کرده و به پاریس نقل مکان کرده بود تا کسانی را که به خیال او درصدد آزار و اذیت فرزندش بودند، بیابد و به سزای اعمال خود برساند. بعدها معلوم شد کسانی که از نظر او درصدد آزارش بودند المثنای خواهر بزرگ‌ترش بودند که او در کودکی بسیار دوست می‌داشت ــ عشقی که حال بدل به خصومت شده بود (Fink, 2016: 91?). در پاریس، غرق در این هذیان‌ها، به‌سرعت و پشت سرهم دو رمان نوشت اما هیچ ناشری آن‌ها را برای چاپ نپذیرفت. او که در هذیان‌هایش، تمناهای جنسی پرشوری نسبت به نویسندهٔ رمان‌های عامه‌پسندی به نام پیر بنوآ[5] داشت، در حادثهٔ سال۱۹۳۱ چاقوی خشمش را نه به سمت بدن او که به بدن هوگِت، معشوقهٔ بنوآ، نشانه رفت. رودینسکو می‌نویسد: «روزنامه‌های پاریس هر

1. «Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality» (1922)
2. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932)
3. Marguerite Pantaine 4. Huguette Duflos 5. Pierre Benoit

روز از درگیری‌های این هنرپیشه با کمدی فرانسز می‌نوشتند و اِمه[1] از میزان توجهی که بذل این جماعت تئاتری می‌شد، رنج می‌برد (Roudinesco, 1997: 3). مارگریت یک ماه بعد از حادثه به بیمارستان سنت‌ـاَن[2] منتقل شد و تحت درمان دکتر لکان قرار گرفت و لکان نیز به‌سبب ملاحظات حرفه‌ای، در رساله‌اش از او با نام مستعار اِمه یاد کرد که هم ملهم از نام یکی از شخصیت‌های رمانی به نام **معاند**[3] به قلم خود مارگریت بود و هم حاکی از حُسن انتخاب نویسندهٔ رساله؛ چرا که اِمه در زبان فرانسه به معنای «محبوبه» است و این زن نیز عمیقاً از هذیان محبوبیت رنج می‌برد.

در فضایی که به‌واسطهٔ آثار سوررئالیست‌ها و انتشار نامه‌نگاری‌های برتون و فروید، ایدهٔ ارتباط بین هنر و جنون همه‌جا سرایت کرده بود، متن رسالهٔ لکان به‌محض انتشار به‌سرعت از انحصار جوامع علمی خارج شد و پا به دنیای هنر و ادبیات گذاشت و عمیقاً مورد توجه سوررئالیست‌ها قرار گرفت. دالی در سال ۱۹۳۳ در اولین شمارهٔ مجلهٔ **مینوتور**[4] مقاله‌ای به نام «تفسیر انتقادی‌ـپارانوئید از تصویر فراموش نشدنی **فرشته** اثر فرانسوا میله[5]» منتشر کرد و در مورد رسالهٔ لکان هم نوشت: «ما به این کتاب مدیونیم چرا که برای اولین‌بار مفهومی کلی و یکپارچه از پدیدهٔ پارانویا ارائه کرده است، بسیار فراتر از هر رنج و محنت مکانیکی که مدنظر روانپزشکی رایج بوده است؛ پدیده‌ای که کشتی روانپزشکی در توضیح آن به گل نشسته بود» (Iverson, 2007: 55).

باری، پس از حُسن برخورد سوررئالیست‌ها با رسالهٔ لکان، روانپزشک جوان مقاله‌ای با عنوان «انگیزه‌های جرم پارانوئید در رابطه با جنایت خواهران پَپَن[6]» نوشت (دههٔ بعد ژان ژنه نیز بر اساس همین جنایت، نمایشنامهٔ **کلفت‌ها**[7] را منتشر کرد.)[8] او

1. Aimee
2. Sainte- Anne
3. *Le détracteur*
4. *Minotaur*
5. «Interpretation paranoïaque-critique de l'image obsédante L'*Angélus* de Millet»
6. «Motives of Paranoid Crime: The Crime of The Papin Sisters» / «Motifs du crime paranoïaque-le crimedes soeurs papin»
7. *Les Bonnes / The maids* (1946-1947)
۸. در شهرستان لومان، دو خدمتکار به نام‌های لئا و کریستین پَپَن که در یتیم‌خانهٔ بزرگ شده بودند، کارفرمایان خود، مادام لُنسُلَن و دخترش ژُنوویو، را به‌طرز وحشیانه‌ای به قتل رساندند. قطع برق اجازه نداده ←

در همین مقاله به نمایشنامهٔ **باکخانت‌ها**[1]ی ائوریپیدس اشاره کرد و از این پس اشارات همیشگی‌اش به آثار هنری بدل به یکی از ویژگی‌های بارز سمینارها و مکتوبات او شد. این روش بسیار فرویدی بود. زیرا فروید در مقالهٔ «مسئلهٔ روانکاوی اُمّی[2]» با این نگاه که آموزش پزشکی شرط لازمِ روانکاو شدن باشد، مخالفت کرده و در عوض از علوم انسانی به‌عنوان پیش‌نیازی ضروری حمایت کرده بود. برنامهٔ آموزشی او شامل موضوعاتی بود همچون تاریخِ تمدن، اسطوره‌شناسی، هنر و ادبیات که پزشکان در کارشان هرگز بدان‌ها نیازی نداشتند.

بدین‌ترتیب لکان پس از سال‌ها تحصیل در رشتهٔ روانپزشکی و با تأیید جامعهٔ هنریِ متأثر از فروید، به روانکاوی علاقه‌مند شد و در ژوئن سال ۱۹۳۲ روانکاوی شخصی خود را زیر نظر رودلف لووِنشتین آغاز کرد. به بیان بهتر، درحالی‌که هیستری آموزه‌های بسیاری برای دکتر فروید و نقشی غیرقابل‌انکار در پیدایش روانکاوی داشت، به همین نسبت ورود دکتر لکانِ روانپزشک به عالم روانکاوی را مرهونِ مطالعات او در باب پارانویا هستیم.

لکان در سال ۱۹۳۴ علیرغم مخالفت روانکاوش، که هنوز این مرد جوان را برای ورود به جامعهٔ روانکاوی پاریس[3] آماده نمی‌دید، برای عضویت در این جامعه داوطلب

بود تا کریستین اتوکشی خود را تمام کند. درنتیجه، مادام لُنسُلَن پس از بازگشت به خانه او را به‌خاطر تمام نکردن اتوکشی سرزنش کرد. کریستین هم به کارفرما و دخترش حمله کرد و خواهر کوچک‌تر خود را صدا زد تا در این قتل فجیع به او بپیوندد. آن‌ها چشم قربانیان‌شان را درآوردند و با وسایل آشپزخانه اجسادشان را تکه تکه کردند. ولی این دو خواهر کمی پیش از وقوع قتل، به مقامات محلی شکایت کرده بودند که «مورد آزار و اذیت» قرار گرفته‌اند. سه روان‌پزشک بررسی این مورد را آغاز کردند. ولی در نهایت سلامت جسم و روان آن دو را تأیید و درنتیجه خواهران را مسئول اعمال‌شان قلمداد کردند. مجازات کریستین مرگ با گیوتین و مجازات لنا ده سال حبس در نظر گرفته شد. اما لکان در مقالهٔ خود تلاش کرد نشان دهد که فقط پارانویا می‌تواند پرده از رمز و رازِ عملِ آن دو خواهر بردارد. بله، در ظاهر به‌نظر می‌رسد که آن جنون آنی برخاسته از تصادفی ساده بوده است: قطعیِ برق. اما این حادثه همچنین می‌توانسته معنای ناآگاهی برای خواهران پِیَن داشته باشد. بنا به پیشنهاد لکان قطع جریان برق نشان‌دهندهٔ سکوتی است که مدت‌های مدید میان خانم‌ها و کلفت‌ها برقرار بوده است. بنابراین جنایتی که بر اثر قطعی برق رخ داد، عملی خشونت‌آمیز و منبعث از ناگفته‌ها بود: چیزی ناگفته که بازیگران اصلی این درام از معنای آن بی‌خبر بودند.

1. *The Bacchae*

2. «The Question of Lay Analysis»

3. Société psychanalytique de Paris (SPP)

و البته پذیرفته شد. دو سال بعد اولین گامِ قاطع خود را در مسیر اثبات حقانیتش در عالم روانکاوی برداشت و سخنرانی بسیار مهمی در کنگرهٔ بین‌المللی روانکاوی در مارین‌باد ارائه کرد با عنوان «مرحلهٔ آیینه‌ای به‌عنوان عاملِ شکل‌گیری اگو[1]». کاملاً از سر «اتفاق» در سال ۱۹۳۶ آنا فروید نیز کتاب **مکانیسم‌های دفاعی اگو**[2] را منتشر کرد و از آن تاریخ به‌مرور بین تقرّب لکان به مفهوم اگو در نظریهٔ فروید و تقرّب حامیان روانشناسی اگو به همین مفهوم، پیکاری در گرفت که تا به امروز هم زنده و زایاست. ظاهراً این بار گرادیوسِ خفته در لفظ آوانگارد تمنای آن را داشت که نه در ارتش و نه در عالم هنر، که در دنیای روانکاوی به مبارزه برخیزد؛ با این تفاوت که لکان به‌خوبی دریافته بود که برای پرشی خوب با نیزه، برای درنوردیدن مرز و ثبت رکوردی ماندنی، نخست باید دورخیز کردن آموخت و به سراغ پدر رفت؛ بدین‌ترتیب رو خدای جنگ عرصهٔ روانکاویِ فرانسوی نخستین گام‌ها را نه به جلو که به عقب برداشت و با شعار **بازگشت به فروید** در شیپور نبرد دمید.

در عالم هنر نیز شبح گرادیوا دست‌بردار نیست و پیوسته بازمی‌گردد. بازگشت دوبارهٔ او در سال ۱۹۳۱ اتفاق می‌افتد؛ در تابلویی از سالوادور **دالی: گرادیوا ویرانه‌های آنتروپومورفوس را می‌یابد**[3]؛ بار دیگر در سال ۱۹۳۷ در عنوان گالری هنری آندره برتون که در ساحل جنوبی رود سن افتتاح شد و طراحی شگفت‌انگیز آن را نیز مارسل دوشان برعهده داشت؛ دگرباره در سال ۱۹۳۹ در تابلوی آندره مَسون: **گرادیوا (دگردیسی گرادیوا)**[4] و بازهم و... ازجمله ظهور تلویحی در تندیس‌های آلبرتو جاکومتّی و در قالب مردان و زنانی که علیرغم نزاری همچنان پیش می‌روند ... وانگهی حال دیگر، زنان نیز رفته رفته بر طبل نبرد می‌کوبند که: «ما نیز مردمانیم».

حال اواخر دههٔ چهل میلادی است. سیمون دوبووآر در حال جمع‌بندی آخرین

1. «Le stade de miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique» (1936) / «The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience»
2. *The Ego and the Mechanisms of Defence* (1936).
3. Gradiva finds the ruins of Antropomorphos (1931)
4. Gradiva (Metamorphosis of Gradiva) (1939)

فیش‌های کتاب پیشرو **جنس دوم**[1] است که در **دایرةالمعارف فرانسه** به مقاله‌ای از لکان برمی‌خورد[2] و برای مشورت دربارهٔ نقش زنان در خانواده با وی تماس می‌گیرد. لکان چندان همراهی نمی‌کند یا به هرحال بهانه می‌آورد. شاید بی‌میلی او به همکاری به این نکته بی‌ارتباط نباشد که کم‌کم دفتر کار او رونق گرفته است؛ به‌خصوص از حدود سال ۱۹۴۹ که نسل سوم روانکاوان فرانسوی به تعلیمات او علاقه‌مند می‌شوند و او از این پس تقریباً به طور تمام وقت کار می‌کند.

در سال ۱۹۵۳ آتش جنگ خانگی ــ مشهور است سالودور دالی هم همسرش را در خانه گرادیوا صدا می‌کرد ــ به خانهٔ روانکاوها هم سرایت می‌کند. جامعهٔ روانکاوی پاریس هم که زیر نظر انجمن بین‌المللی روانکاوی[3] اداره می‌شود، طریقی را که لکان برای ادارهٔ جلسات روانکاوی انتخاب کرده تأیید نمی‌کند. لکان مدت زمان مصوب انجمن روانکاوی را در جلسات رعایت نمی‌کند و چندان هم به این‌که مورد تأیید آن‌ها باشد وقعی نمی‌گذارد. از نظر او IPA نه خانهٔ پدری است، نه سرزمین موعود. از همین رو و به این دلیل که دیگر روانکاوان کارآموز هم از اصول آموزشی رایج در جامعهٔ روانکاوی پاریس ناراضی هستند، دودستگی رخ نشان می‌دهد و درنتیجه گروهی از روانکاوان به ریاست دنیل لَگَش و همراهی لکان از جامعهٔ روانکاوی پاریس گسسته و تحت ریاست لَگَش درصدد تأسیس جامعهٔ جدیدی به نام جامعهٔ فرانسوی روانکاوی[4] بر می‌آیند.

اما پس از این انفصال، لکـان به‌هیچ‌وجـه کناره نمی‌گیـرد و پا پس نمی‌کشد؛ برعکس در سمینارهای هفتگی خود که به بهانهٔ بررسی نظریات فروید در بیمارستان سنت‌ـاَن[5] برپا می‌کند، به تبیین هرچه بیشتر نظریات فروید می‌پردازد. کسی چه می‌داند، شاید تصمیم گرفته است در زمرهٔ بزرگان و جاویدانان باشد، چون دقیقاً پس از همین انفصال است که تندنویسی را به کار یادداشت‌برداری از سمینارهایش می‌گمارد!

1. *Le deuxième sexe (1949)*/*The Second sex.*
2. «Les complexes familiaux dans la formation de l'individu: Essai d'analyse d'une fonction en psychologie» (1938)
3. International Psychoanalitic Association (IPA)
4. Société Française de Psychanalyse (SFP)
5. Sainte-Anne Hospital Center

این دوره شگفت‌انگیز و پربار بود، به‌خصوص به‌لحاظ توجه او به آثار هنری و ادبی. آیا خود او می‌دانست حال که سر ریسمان آریادنه را در دست گرفته و در هزارتوی ضمیر ناآگاه می‌چرخد، لاجرم باید همچون فروید منتظر گره خوردن ریسمان روانکاوی با هنر نیز باشد؟ این گره در زندگی حرفه‌ای لکان در تاریخ ۲۶ آوریل ۱۹۵۵ با نقد شگفت‌انگیز او بر داستان **نامهٔ ربوده شده**[1] اثر ادگار آلن‌پو ایجاد می‌شود.

شاید بتوان تاریخ ساختارگرایی فرانسوی را به دو مرحله تقسیم کرد: در مرحلهٔ نخست، زبان‌شناسان در هیئت راهنما به حوزه‌های روانکاوی، قوم‌شناسی و تاریخ باستان وارد می‌شوند و در مرحلهٔ دوم، از ساختارگرایی سوسوری به‌عنوان مبنای انواع موضوعات پژوهشی استفاده می‌شود. در این حوزهٔ دوم فعالیت است که تعالیم لکان همچون سنجش مجدد نظریات فروید در نظر گرفته می‌شود و در قرائت او از داستان «نامهٔ ربوده شده» تأثیری خیره‌کننده برجای می‌گذارد.

در هفتم نوامبر سال ۱۹۵۵، لکان سخنرانی مهمی هم در وین ایراد می‌کند، به نام «شیء فرویدی: یا معنای بازگشت به فروید در روانکاوی[2]». او که همواره کار سترگ فروید را ابداعی شبیه به کشف (invention au sens de découverte) توصیف می‌کند، در بخشی از این مقاله صراحتاً به وجه سلبی شعار «بازگشت به فرویدِ» خود اشاره کرده و می‌گوید: «متأسف نخواهم شد اگر شما فروید را فراموش کنید، چرا که این باعث می‌شود آزادانه‌تر در مورد پروژهٔ بازگشت به فرویدی صحبت کنم که برخی از ما در جامعهٔ فرانسوی روانکاوی تعلیم می‌دهیم. ما به دنبال تأکید بر بازگشت امر سرکوب‌شده نیستیم، بلکه می‌خواهیم از آنتی‌تزی که جنبش روانکاوی پس از مرگ فروید تا امروز پشت سر گذاشته استفاده کنیم تا نشان دهیم روانکاوی چه چیزی نیست...» (É: 404 / E: 336). بروس فینک (مترجم آثار لکان به زبان انگلیسی) تأکید دارد که حدوداً در سال ۱۹۵۵-۱۹۵۶ تغییر سبک قابل ملاحظه‌ای در گفتار و نوشتار لکان رخ می‌دهد که در مقالهٔ «شیء فرویدی...» مشهود است و پس از آن در

1. *Purloined Letter* (1844)
2. «La chose freudienne ou sens du retour a Freud en psychanayse» (1955) / «The Freudian Thing: or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis»

مقالهٔ «عاملیت حرف/ نامه در ضمیر ناآگاه یا تعقّل از زمان فروید[1]» تئوریزه می‌شود (Fink, 2004: 71).

اکنون در اوایل دههٔ شصت هستیم، دهه‌ای که با واقعه‌ای تلخ برای عالم هنر آغاز می‌شود. جهانِ ادبیات شاهد مرگ یکی از محبوب‌ترین نویسندگان خود است. آلبر کامو عالم خاکی را بدرود گفته است. سیمون دوبووآر با زبانی قاطع و توانا در کتابی کم‌حجم به توصیف مرگ ناگهانی مادرش و روزهای دردناکی که در کنار تخت او در بیمارستان سپری کرده می‌پردازد و با نیشخندی کنایه‌آمیز آن را مرگی بسیار آرام و مطبوع[2] می‌نامد. کتاب با فصاحتی بی‌نظیر خشونتی را توصیف می‌کند که مادر و خانواده‌اش به نام «ضرورت» درمان از سوی پزشکان بیمارستان متحمّل شده بودند. از دیگرسو نویسندگان بزرگی مرزهای کتابت را درنوردیده و جهانی یکسره بیگانه خلق کرده‌اند که چه بخواهند چه نخواهند عنوان ابسورد[3] را برایشان به ارمغان آورده است! جهانی که گرادیوا پا بدان گذاشته اینک در خلأ غرق شده و او در این مِه ناپیدا شاهد گمگشتگی انسانی است که خلأ را گاه به عزا می‌نشیند و گاه به استهزا.

در سال مهم ۱۹۵۹–۱۹۶۰، زمانی که نمایشنامه‌های بکت در تلاش برای نامیدن امر نام‌ناپذیر بر صحنه جولان می‌دهند و تماشاگران پاریسی برای دیدن نمایشنامهٔ **کرگدن**[4] اوژن یونسکو صف کشیده‌اند، لکان در حال ارائهٔ سمینار اخلاق روانکاوی[5] است که بدل به یکی از سمینارهای محبوب خود او می‌شود. این سال، سال سختِ کار بر روی امر نام‌ناپذیر در روانکاوی است و نتایج آن همواره موردِ ارجاعِ کسانی بوده که دغدغهٔ مطالعات هنری را داشته‌اند. در نمایشنامهٔ یونسکو، ژان نمی‌تواند حضور کرگدنی را که می‌بیند باور کند. واکنش اولیهٔ او این است که چشم در چشم کرگدن بگوید: «چنین چیزی نمی‌تواند وجود داشته باشد!» از سوی دیگر، کانت که لکان در سمینار اخلاق روانکاوی مدام به او ارجاع می‌دهد، جهان را فارغ از مُدرَک

1. «L'instance de la lettre dans l'inconscient «(1957)/» The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud»

2. *Une mort très douce* (1964) 3. absurd 4. *Rhinocéros*

5. *l'éthique de la psychanalyse* / *The Ethics of Psychoanalysis*

آنگونه که در خود است، با اصطلاح نومن[1] (نفس الامری، شیء فی‌نفسه) معرفی کرده بود تا نشان دهد اگرچه نمی‌توان به نومن‌ها معرفت یافت ولی قطعاً می‌توان آن‌ها را تخیل کرد. در سمینار هفتم، تلفیق مفهوم شیء فی‌نفسه با نظریات فروید و هَیدگر اصطلاحی جدید به دایرهٔ واژگان لکان اضافه می‌کند؛ اصطلاحی که خواهیم دید با تأملات وی در باب آثار هنری ارتباطی تنگاتنگ دارد.

می‌دانیم از دهه‌های نخست قرن بیستم، مارکی دو ساد به مرکز توجه هنرمندان پاریسی تبدیل شده بود. بعد از آن‌که در بیانیهٔ نخست سوررئالیست‌ها از ساد به‌عنوان یک هنرمند سوررئالیست آزاد یاد شد، در دههٔ سی بالاخره ساموئل بکت هم جرئت کرد و هنگام ترجمهٔ **صدوبیست روز در سدوم**[2] که البته نیمه‌کاره رها شد نوشت: «نثر این اثر خارق‌العاده و به قدرت نثر دانته است» به نقل از (Rabaté, 2001: 86)[3]. موریس هاینه عزم خود را برای گردآوری و نشر آثار ساد جزم کرد. گیوم آپولینر، من ری و پل الوار او را ستودند. پی‌یر کلوسوفسکی، بالتوس، موریس بلانشو، ژرژ باتای، میشل فوکو و رولان بارت به آثار ساد واکنشِ مکتوب نشان دادند. ناگهان جامعهٔ کتابخوان فرانسوی با جملاتی تکان‌دهنده از هنرمندان و نظریه‌پردازان معاصر خود روبه‌رو شد. موریس هاینه می‌گفت: «با متن مارکی دوساد باید با همان احترامی برخورد کرد که با متنی از پاسکال» (بلانشو، ۱۳۹۴: ۱۲۷) بلانشو که طنز ساد را حتی بر کنایه‌های ولتر ترجیح می‌داد، می‌پرسید: «چه کسی از ساد محترم‌تر است؟» (همان: ۸۸). آپولینر می‌نوشت: «او آزادترین روحی است که تاکنون وجود داشته است» (همان: ۱۵۰). در این میان ژرژ باتای را نباید فراموش کرد. مشهور است که او معتقد بود حتی اگر ساد وجود خارجی نمی‌داشت، باید ابداعش می‌کردیم!

بازنگری‌های ریشه‌ای هم‌قطاران قدیمی لکان بر روی آثار ساد بالاخره در سمینار اخلاق روانکاوی خود را بروز داده و برداشت کلاسیک از مفهوم تصعید[4] فرویدی

1. noumenon
2. *The 120 Days of Sodom, or the School of Libertinage*
۳. رَبَته این نکته را از کتاب ذیل نقل کرده است:
Knowlson, J. (1996), *Damned to Fame*, New York: Simon and Schuster. P. 269.
4. sublimation

را یکسره زیرورو می‌کند. چنانکه خواهیم دید، لکان در سال ۱۹۶۰ دست‌کم به تأثیرپذیری خود از آثار موریس بلانشو در این مورد تصریح دارد.

سه سال بعد از این سمینار، از لکان خواسته می‌شود تا مقدّمه‌ای بر کتاب **فلسفه در اتاق‌خواب**[1] **ساد** بنویسد. او این تقاضا را می‌پذیرد و مقاله نوشته می‌شود اما ناشر مقاله را گنگ و نامفهوم تشخیص می‌دهد و از خیر چاپ آن می‌گذرد. این سال‌ها از همه جهت سال‌های دشواری است و مقارن است با طرد لکان از جامعهٔ فرانسوی روانکاوی یا، آن‌طور که مشهور است، دومین انفصال.

روانکاوانی که در سال ۱۹۵۳ انفصال را برگزیدند، تا سال ۱۹۶۳ همچنان در تلاش برای به رسمیت شناخته شدن جامعهٔ نوبنیاد خود از سوی انجمن بین‌المللی روانکاوی بودند و این البته میسّر نشد تا زمانی که انجمن بین‌المللی صریحاً اعلام کرد که خواهان اخراج لکان است. بالأخره در سال ۱۹۶۳حواریون تسلیم شدند، شرط را پذیرفتند و تحت رهبری لَگَش، لکان را کنار گذاشتند. لکان پس از اخراج انجمنی جدید به نام مکتب فرویدی پاریس[2] تأسیس کرد که تا سال ۱۹۷۹ دوام آورد.

امروز به نظر می‌رسد انفصال دوم در تکوین آرای وی نقشی قاطع و مؤثر ایفا کرده است. او از این پس با حمایت لویی آلتوسر در اکول نرمال سوپریر[3] به ادامهٔ تدریس خود پرداخت تا این‌که پس از جنبش ۱۹۶۸ از آنجا نیز اخراج شد. سمینار یازدهم (۱۹۶۴) پس از انفصال دوم و با لحنی عمیقاً دردناک آغاز می‌شود. اینجاست که سرانجام مخاطبان درمی‌یابند معنای شعار بازگشت به فروید به‌راستی چه بود و این شعار در مقابل سیاست‌های انجمن بین‌المللی روانکاوی که می‌دانیم زمانی کارل گوستاو یونگ ریاستش را برعهده داشت چقدر کنایه‌آمیز بود.

در میانهٔ این غوغا، گرادیوایی که همچنان پیش می‌رود در بدن زن دیگری ــ باز هم زنی به نام مارگریت ــ حلول می‌کند. زنی که اینک نام پدر را از خود برداشته و تخلّص دوراس را به جای آن برگزیده، ناگهان آپارتمان خود در پاریس را ترک می‌کند، تئاتر پاریس را به نویسندگان ابسورد و ژک لکان را به سمینارهایش می‌سپرد

1. *La philosophie dans le boudoir* / *Philosophy in the Bedroom* (1795)
2. École Freudienne de Paris (EFP)
3. École normale supérieure

تا در مقابل هتلی قدیمی به‌نام دِ روش نوآر («صخره‌های سیاه»)[1] ــ که زمانی محلّ اقامت گوستاو فلوبر و مارسل پروست بوده ــ آپارتمانی بخرد و سبک جدیدی در نوشتن بیازماید. رمان **شیدایی لُل.و.اشتاین**[2] در چنین مکان و شرایطی به‌رشتهٔ تحریر درمی‌آید.

لکان نیز در سال انتشار این رمان و در خلال ارائهٔ سمینار یازدهم گامی قاطع در عرصهٔ مطالعات هنری برمی‌دارد که موجب می‌شود مباحث او به منبعی مهم برای علاقه‌مندان به هنرهای تجسمی و سینمایی بدل شود. وی اندکی بعد، پس از ملاقات با مارگریت دوراس، چکیدهٔ مباحث قبلی خود در حوزهٔ تصویر را این بار در متنی ادبی و در قالب سخنرانی «تجلیل از رمان **شیدایی لل.و.اشتاین** اثر مارگریت دوراس[3]» تکرار می‌کند و مخاطب را با این پرسش روبه‌رو می‌سازد که آیا آثار هنری و ادبی علیرغم پیوستگی هر دو به عوامل تکوینی مشابه لزوماً باید جدا از یکدیگر در نظر گرفته و مطالعه شوند؟ ظاهراً که مکتوبات و سمینارهای لکان چنین تمایز قاطعی را برنمی‌تابند.

در هرحال زدودن مرز بین هنر و ادبیات و حتی بین هنرهای مختلف به‌هیچ‌وجه ابداع روانکاوی نبوده است. از ابتدای قرن، تخطی از معیارهای سنتی، تجاوز به مرزهای بین کشورها و مرزکشی‌های دوباره، رفته‌رفته چنان در دلِ تلقی هنرمندان از فرم‌های هنری جای گرفت که دیگر نه بین اشیاء هنری و غیرهنری مرزی ماند و نه بین ژانرهای مختلف آثار هنری. مدت‌ها بود که مفهوم مرز تغییر کرده بود. هنرمندان قرن بیستم خود گرادیوای درنوردیدن مرزها بودند؛ ازجمله نویسندهٔ محبوب لکانِ سالخورده که خود را در عنوان رمان **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی**[4]، نه «نویسنده» که «هنرمند» معرفی کرده بود.

سال ۱۹۶۶ که کتاب **الفاظ و اشیاء**[5] به قلم میشل فوکو منتشر می‌شود، مقارن

1. Hôtel des Roches Noires (Trouville-sur-Mer)
2. *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) / *The Ravishing of Lol V.Stein*
3. «Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V.Stein» (1965)
4. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)
5. *Les mots et les choses* (1966) / *Words and Things* (1966)

است با انتشار **مکتوبات** لکان که در کمتر از دوهفته پنج هزار نسخه از آن به فروش می‌رسد. نقد «نامهٔ ربوده شده» در صدر فهرست مقالات اوست؛ سرانجام علیرغم تأکیدهای لکان بر وجه شفاهی تعلیماتش، مخاطبان او با شیئی کاغذی روبه‌رو می‌شوند که نام **مکتوبات** را بر خود دارد. خوانندگان شیوهٔ کتابت او را عمیقاً باروک و نمایشی می‌خوانند و گاهی سبک پر پیچ‌وخم و دشوارش را با سبک شاعر محبوبش استفان مَلَرمه مقایسه می‌کنند. رَبَته می‌نویسد: وقتی لکان **مکتوبات** خود را در سال ۱۹۶۶ منتشر ساخت، اعلام کرد که این گلچین جامع نه‌تنها متنی مکتوب است بلکه می‌بایست آن را متنی ادبی نیز تلقّی کرد (Rabaté, 2001: 16). به‌هرحال لکان خود را وارث فرویدی می‌دانست که در سال ۱۹۳۶ جایزهٔ ادبی گوته را دریافت کرده بود و به احتمال زیاد به وجه ادبی کارش اهمیت می‌داد.

اما نه‌تنها **مکتوبات** لکان، بلکه فصل نخست کتاب **الفاظ و اشیاء** فوکو هم به بررسی یک اثر هنری یعنی تابلوی **ندیمه‌ها**[1] اثر بلاسِکس[2] (۱۶۵۶) می‌پردازد. لکان در یازدهم و هجدهم مه و همینطور اول ژوئن سال ۱۹۶۶ در خلال ارائهٔ سمینار سیزدهم به نام **ابژهٔ روانکاوی**[3] به تحلیل فوکو از تابلوی **ندیمه‌ها** واکنش نشان می‌دهد و ضمن تحسین نگاه او و دعوت شاگردانش به خواندن این کتاب، در حضور فوکو نقدهایی نیز بدان وارد می‌کند.

سرانجام گرادیوس سالخورده در سن ۷۴ سالگی در تاریخ ۱۶ ژوئن ۱۹۷۵ سخنرانی مهمّی در سوربُن ارائه می‌کند و گیلگمش‌وار به جنگ نویسنده‌ای می‌رود که شاید نه خونبیه، که انکیدوی زندگی او بود. این بار آثار جیمز جویس در مرکز بحث است تا روانکاو به کمک نویسنده‌ای دیگر در آنچه خاتمهٔ روانکاوی می‌دانست تجدید نظر کند. سمینار بیست‌وسوم حکایتِ شجاعت، خستگی‌ناپذیری و انعطاف‌پذیری مردی سالخورده است که به حقیقت عشق می‌ورزد؛ حتی اگر این حقیقت همیشه تنها نیمی از چهرهٔ خود را بر او عیان کند.

لکان به‌واسطهٔ علاقهٔ شخصی، ارتباطات خانوادگی و شرایط بی‌نظیر جامعهٔ

1. *Las Meninas* (1656) 2. Diego Velázquez
3. *L'object de la psychanalyse* / *The object of psychoanalysis*

هنری پاریس ــ پیش از آن‌که نیویورک به مهد هنر تبدیل شود و فرانسوی‌ها را با این جراحت نارسیستیک تنها بگذارد ــ اشتهایی سیری‌ناپذیر به گردآوری آثار هنری و نسخه‌های اصلی کتاب‌ها داشت. می‌دانیم در سال ۱۹۵۱ ویلایی در گیتراکور می‌خرد و از آن پس عموماً با دوستان صاحب‌نامش تعطیلات را در آنجا می‌گذراند. رودینسکو از قول لوی استروس نقل می‌کند که: «با مرلوپونتی برای ناهار به گیترانکور می‌رفتیم... به‌ندرت در مورد روانکاوی یا فلسفه و همیشه دربارهٔ هنر و ادبیات بحث می‌کردیم. لکان دانش عظیمی در این زمینه داشت. عادت داشت آثار هنری و تابلوهای نقاشی بخرد و همین معمولاً موضوع گفت‌وگوهای ما بود» (Roudinesco, 1997: 210). ویلایی که رودینسکو آن را «غار علی بابا» توصیف می‌کند، به یک نیمچه موزهٔ ارزشمند تبدیل شده بود. در این غار، ۵۱۴۷ نسخه کتاب ارزشمند وجود داشت؛ ازجمله: نسخهٔ نخست دایرةالمعارف دیدرو، آثاری از آندره مَسون، رنوار، بالتوس، دُرن، مونه، جاکومتّی و طراحی‌هایی از پیکاسو، مجسمه‌هایی از عاج، سفالینه‌های اروتیک، دست‌ساخته‌های سرخپوستی، گلدان‌های منقوش و... (ibid: 355). رودینسکو در کتاب دیگر خود، **لکان: علیرغم همه چیز**[1]، در چندین صفحهٔ متوالی به لیستی بلندبالا از آثار هنری محبوب وی اشاره می‌کند: پرترهٔ سیلویا باتای اثر آندره دُرن، تعدادی نقاشی ژاپنی، مجسمه‌های مصری، پنج کتابخانهٔ عظیم در اقامتگاه‌های مختلف لکان؛ کتابخانه‌هایی مملو از نسخه‌های نایاب آثار کلاسیکی مثل **هزارویک شب**، آثار ابن خلدون، آثار تمام رمان‌نویسان مطرح روسیه و انگلیس، طبیعتاً شکسپیر، کتاب‌های مربوط به تاریخ هنر، آثار هومر، سیسرو، هرودوت و حتی دستنوشته‌های دوستان و همقطارانش ــ از دستنوشته‌های ژرژ باتای گرفته تا نسخه‌های اصلی اشعار آپولینر و همهٔ شماره‌های مجلهٔ **مینوتور** که البته امروز غالب آن‌ها ناپدید شده‌اند (Roudinesco, 2014: 155, 156). لکان صاحب تابلوی **منشاء جهان**[2] اثر کوربه نیز بود و بسیار به آن می‌بالید. یکی از دوستان او به‌نام موریس کروک (استاد معماری دانشگاه کیوتو) گفته است: همواره این‌طور به نظرم می‌رسید

1. *Lacan: In Spite of Everything* (2014) 2. *L'Origine du monde* (1866)

که این داشته‌ها خوراک دائمی فکر او بودند و ارتباط هر روزهٔ او با آن‌ها بخشی از زندگی‌اش بود. ارجمندی این آثار برای او یا به‌واسطهٔ این بود که به خویشاوندان و دوستانش مربوط می‌شدند یا به خاطر رازهای برانگیزاننده و معماهایی بود که در دل خود داشتند (Roudinesco, 1997: 355).

حال باید دید مفسر فرانسوی فروید که بی‌تردید شیفتهٔ هنر آوانگارد است اما همزمان در دل نظریه‌ای کار می‌کند که علیرغم انقلابی بودن، روحی کلاسیک دارد، در باب تلقی جدید از اصطلاح «اثر هنری» چه می‌اندیشد.

از «تلقی جدید» سخن می‌گوییم زیرا از نیمهٔ دوم قرن بیستم بدین سو با هنرمندان بسیاری مواجه می‌شویم که اصطلاح «اثر» را مردود دانسته و به‌جای آن کار، شیوه، تولید، فرایند، دستگاه و غیره را به کار می‌برند. از این نظر، به قول پیر سوانه، معادل انگلیسی (work) این مزیت را دارد که هم به ارزش اثر هنری و هم به کاری که برای خلق آن صورت گرفته دلالت می‌کند (سوانه، ۱۳۸۹: ۹۸). او شرح می‌دهد: در زبان فرانسوی Œuvre به معنای چیزی است که کاری روی آن صورت گرفته باشد. این کلمه از ریشهٔ لاتین opera به معنای «کار» و «دقت‌ورزی» مشتق می‌شود و با واژهٔ opus (به‌معنای دستاورد و محصول) هم‌خانواده است و علاوه بر این وقتی از دایرهٔ مالکیت بورژوازی بیرون می‌آید مفهوم «ستایش» را نیز افاده می‌کند؛ ستایش خدایان، نیروهای برتر و غیره. بنابراین می‌بینیم که اثر هنری معانی متعددی دارد (کار، ستایش، ارزش...) (همان: ۹۷). از طرفی چون مفهومی جدید است که از قرن نوزدهم وارد مباحث هنری شده، هنوز جای مطالعه دارد.

امروز با توجه به آنچه در این قرن پرهیاهو گذشت از یک‌سو دیگر عجیب نیست که چرا مارسل دوشان، در سال ۱۹۱۷ بر آن شد تا کاسهٔ توالتی به نام **چشمه**[1] را با امضای مستعار ر. مات[2] به نمایشگاه آثار هنری بفرستد، ولی از دیگرسو ماجرا هنوز هم خیلی آشنا و مأنوس نشده است. این کتاب تلاشی است جهت مواجههٔ مستقیم با نظریات لکان در باب همین دغدغه.

1. *Fountain* 2. "R. Mutt"