

معشوق ایده‌آل؛ معشوق - مادر

بررسی لکانی «عشق» در شعر بر سرمای درون احمد شاملو

نرگس مرادی*

علی تسلیمی**، محمدعلی خزانه دارلو***

چکیده

مقاله حاضر مفهوم عشق را مطابق با مدل نظری «لکان» در شعر بر سرمای درون سروده «احمد شاملو» بررسی می‌کند. لکان علاوه بر دو ساحت «نمادین» و «خیالی»، که پیش از او «فروید» بدان پرداخته بود، ساحت جدیدی را مطرح می‌کند که همان امر «واقع» است. از دیدگاه او، عشق متعلق به امر واقع است و ما فقط قادریم عشق را در ساحت نمادین تجربه کنیم. بنابراین، تجربه ما از عشق تجربه‌ای ناقص است، چراکه ما در امر نمادین دچار فقدانیم. از دیگر سو، در این نظریه، لکان «دیگری بزرگ» را نیز مطرح می‌کند؛ بدین معنا که ما در عشق به یک معشوق واقعی، هم‌زمان با او، به چیز بزرگ‌تری عشق می‌ورزیم. چیزی که غیرممکن می‌نماید و همواره از دالی به دال دیگر در حرکت است، بدون آن‌که به مدلول مشخصی برسد. در این شعر، شاملو میل به مادر را که میل به محارم است، به دلیل ترس از «اختگی»، سرکوب می‌کند و به ناخودآگاه می‌فرستد؛ البته این میل هیچ‌گاه او را رها نمی‌کند؛ بنابراین، از فرایند «جاب‌جایی» استفاده می‌کند. میل به مادر را متعالی و تلطیف (تضعید) می‌کند و در امر خیالی، ابژه کوچک دیگری (معشوق) را جای‌گزین معشوق - مادر می‌کند. در این رابطه عاشقانه، سوژه/ شاعر می‌خواهد نقش و جایگاه معشوق را داشته باشد و آزاد و بی‌قید و رها باشد. عشقی از نوع «آکیپ» که محبتی یک‌سویه، مراقبت‌گونه، نارسیسی، و به سود خویش است؛ یعنی ترکیبی از «اروس» و «استورگ». سوژه/ شاعر دست‌رس ناپذیری معشوق گم‌شده را نمی‌پذیرد تا به ساحت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان (نویسنده مسئول)، Narges.m1357@gmail.com

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، alitaslimi@gmail.com

*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، khazaneh@guilan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۰۱

نمادین و سمبولیک لکانی وارد شود. پناه‌بردن سوژه به عشق به نوعی پشت‌پازدن به «قانون پدر»، اجتماع، و جهان سمبولیک لکانی است. او دنیای پر از تنهایی و انزوا را برمی‌گزیند و در این راه خواننده را با خود همراه می‌کند و اشتیاق و آرزو را در او برمی‌انگیزد.

کلیدواژه‌ها: عشق، لکان، شاملو، بر سرمایه درون، معشوق.

۱. مقدمه

ژک مری لکان (Lacan 1981-1901) روان‌کاو و نظریه‌پرداز بزرگ فرانسوی است. لکان بازخوانی جدیدی از متون فروید (Freud) ارائه می‌دهد (رابطه ۱۳۸۲: ۲۰۱). موضوعات موردعلاقه او عرصه‌های گسترده‌ای چون انسان‌شناسی، فلسفه، و دانش علمی را در بر می‌گیرد. باوجود تأثیر لکان در نظریه فیلم، مطالعات جنسیت (gender)، و مطالعات فرهنگی می‌توان او را نظریه‌پرداز فلسفی، ادبی، و روان‌کاوی دانست (همان). لکان در دیدگاه تازه خود، علاوه بر نظریات فروید، از دیدگاه‌های زبان‌شناسی ساختاری فردینان سوسور (Ferdinand de Saussure)، دیدگاه‌های قوم‌شناسی و انسان‌شناسی کلود لوی اشتراوس (Claude Le'vi Strauss) (۱۹۰۸-۲۰۰۹)، و نیز آرای زبان‌شناس روسی، رومن یاکوبسون (Roman Osipovich Jakobson)، استفاده کرده و نظریات خود را گسترش داده است.

لکان از نظریات سوسور در شکل‌گیری ایده ساحت نمادین استفاده می‌کند. از دیدگاه سوسور، هر واژه زمانی معنا پیدا می‌کند که تمایزش با واژه‌های دیگر مشخص شود. هر نشانه که از دال (واژه) و مدلول (مفهوم) تشکیل شده است ما را به نشانه‌ای دیگر و همین‌طور آن نشانه ما را به نشانه دیگری ارجاع می‌دهد و این زنجیره هم‌چنان ادامه می‌یابد. لکان استدلال می‌کند که مطابق نظر سوسور زبان متشکل از دال یا واژه‌ای نیست که به مدلول یا مفهومی ارتباط یابد، زیرا از دید او مدلول و مفهوم نیز امری ثابت نیستند. از دیدگاه او، نظام زبانی متشکل از دال‌ها یا واژه‌هایی است که به دالی دیگر ارجاع می‌دهد (همان).

لکان با استفاده از زبان‌شناسی سوسور ناخودآگاه را توضیح می‌دهد. در روان‌کاوی لکانی ناخودآگاه اساس کل وجود است (کلیگز ۱۳۸۸: ۱۱۱). لکان همانند فروید معتقد است که ناخودآگاه در کودک در پی منع محرم‌آمیزی از جانب پدر شکل می‌گیرد، اما از دید لکان، ناخودآگاه ساختاری همانند زبان دارد و قوانینی که بر آن حاکم است همانند استعاره و مجاز جزء از کل است (موللی ۱۳۸۳: ۸۷).

«مجاز و استعاره دو مقوله‌ای هستند که ژک لکان به ترتیب به جای ایجاز و جابه‌جایی (که در عرف فروید مکانیسم اصلی ضمیر ناآگاه هستند) به کار گرفته است» (همان). بر این

اساس، او ناخودآگاه را در جایگاه سرچشمه معنا قرار می‌دهد و معتقد است که ساختار ناخودآگاه موقعیت‌های اجتماعی را تعیین و تنظیم می‌کند. ازدیدگاه او، زبان از طریق ما سخن می‌گوید، نه این‌که ما از طریق زبان سخن بگوییم. بنابراین، هیچ سوژه‌ای نمی‌تواند خارج از مدار کلام هویت یابد (Booker 1996: 38). سوژه سخن‌گو و میل‌مند همواره در هسته نظریه لکان قرار دارد. لکان از سه مرحله متفاوت برای مسیر مشابه «کودکی» به «بزرگ‌سالی» سخن می‌گوید که عبارت است از: «امر واقعی» (the real)، «امر خیالی» (the imaginary order)، و «امر نمادین» (the imaginary order).

شاملو از شاعران مطرح در ادبیات معاصر فارسی است. الهامی و فورانی بودن شعرها، کوتاهی طولی، و نثرگونه بودن آن‌ها ویژگی‌هایی است که شعر شاملو را از شعر شاعران دیگر معاصر فارسی متمایز می‌کند. علاوه بر این، شعرهای سروده شده شاملو تا هنگام چاپ کم‌تر دست‌خوش ویرایش، تصحیح، و دگرگونی شده است (باران ۲۰۱۱). از سوی دیگر، ابهام از دیگر ویژگی‌های کلیدی شعر شاملو است و شعر دارای ابهام استعداد تأویل‌پذیری و یافتن معانی متعدد را دارد.

این ویژگی‌ها می‌تواند شعر او را به‌عنوان مناسب‌ترین نمونه شعری برای بررسی آن ازدیدگاه لغزش‌های زبانی قرار دهد. شعر بر سرمایه درون نمونه‌ای گویا برای بررسی ازدیدگاه قلمروهای لکانی است.

۲. روش‌شناسی و رویکرد

این پژوهش مبتنی بر رویکرد روان‌شناسی ازدیدگاه لکان است که با رویکرد تحلیل محتوا و با بهره‌گیری از نظریه لکان، به شناخت گسترده‌تر متن کمک می‌کند. این پژوهش در چهارچوب مفاهیم لکان نشانه‌های زبانی و تصویری شعر بر سرمایه درون را تحلیل می‌کند. در این تحلیل، همه جزئیات مفاهیم لکان منظور نشده است، اما تلاش شده است مهم‌ترین مفاهیم مطرح شود.

۳. پیشینه تحقیق

آشنایی با نظریات و شیوه تفکر لکان در ایران مربوط به دهه هفتاد و انتشار مقاله‌هایی در مجله ارغنون است. در شماره شانزدهم، مقاله‌ای با نام «رانه مرگ نزد لکان» از الی راگلند

ترجمه شهریار وقفی پور منتشر شده است که در واقع، نخستین مقاله‌ای است که به‌طور مشخص مفاهیم لکانی را مطرح کرده است (سادات فخر ۱۳۸۹: ۵۱). در شماره ۲۲/رغنون، مقاله «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان» از میشل راباته با ترجمه فتاح محمدی چاپ شده است که شروع خوب و قابل‌قبولی برای آشنایی با شیوه تفکر لکان دارد.

علت کم‌توجهی به نظریات لکان اول، ترجمه‌نشدن سخن‌رانی‌ها و مقاله‌های او به زبان فارسی است. دوم، زبان و سبک دشوار لکان در بیان نظریاتش است که باعث می‌شود خواننده در دریافت ساده و قابل‌فهم ایده‌های او دچار مشکل شود. در دهه هشتاد، پژوهش‌های مربوط به کاربرد نظریه لکان در متون ادبی محدود می‌شود به تحلیل کوتاه کلیدر دولت‌آبادی از اسحاقیان (۱۳۸۱) که در کتاب *ماه فلسفه* منتشر شده است. در سال ۱۳۸۶، شیده احمدزاده نکاتی در تفسیر متون ادبی از دیدگاه روان‌کاوی بیان کرده است. از نمونه‌های کاربرد آرای لکان در متون ادبی می‌توان به دو مقاله اشاره کرد: در سال ۱۳۸۸، مقاله پاینده در بررسی شعر زمستان اخوان، و نیز «نقد روان‌کاوانه بر شعر هملت شاملو» از یزدخواستی و دیگران.

از ابتدای دهه نود تاکنون تعداد پژوهش‌های چاپ‌شده بیش‌تر شده است که می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: مقاله «خوانشی لکانی از شازده احتجاب گلشیری»؛ «بررسی کتاب عشق روی پیاده‌رو مصطفی مستور» از نجومیان؛ بررسی دو شعر از سهراب سپهری از سعیدی؛ «از لکان تا مولانا» از شیرینی؛ بررسی خسرو و شیرین نظامی؛ غم‌نامه رستم و سهراب؛ بررسی همسایه‌ها اثر احمد محمود؛ حکایتی از تاریخ بیتهسی؛ بررسی اشعار مولانا و اشعار سنایی؛ بررسی شخصیت گشتاسب، راوی بوف کور هدایت؛ روان‌پرسی بوف کور.

پایان‌نامه‌هایی هم که در این زمینه نگارش شده است بیش‌تر مربوط به دانشجویان رشته‌های هنر و زبان‌های خارجی است. در این پایان‌نامه‌ها، نمایش‌نامه‌های نویسندگان خارجی چون آنتوان چخوف، هارولد پنیتر، یوجین اونیل، شکسپیر، و ... بررسی شده است. از جمله پایان‌نامه‌های فارسی می‌توان به این دو پایان‌نامه ارشد اشاره کرد: *تجربه عرفانی مولانا و دیگری، و بررسی چند داستان از ادبیات کودک و نوجوان*.

پیش از آن‌که مفهوم عشق از دیدگاه لکان را تبیین کنیم، ضروری است در آغاز با مدل فکری لکان و اصطلاحات نظریه او هم‌چون «امر نمادین»، «امر خیالی»، و «امر واقع» آشنا شویم.

۴. رشد روانی سوژه ازدیدگاه لکان

به اعتقاد لکان، انسان/ سوژه مراحل رشد روانی خود را در سه مرحله امر خیالی، امر نمادین، و امر واقعی پشت سر می‌گذارد.

۱.۴ امر خیالی

این مرحله از مهم‌ترین مراحل رشد روانی سوژه است. نوزاد در هنگام تولد جسم خود را به شکلی منفصل و غیریک‌پارچه و به صورت اجزایی جدا از هم حس می‌کند. به علت همین انفصال کالبدی به شدت وابسته به والدینش است. او در ارضای نیازها و احتیاجاتش نیازمند به آن‌هاست. بنابراین، درک نوزاد از خود به عنوان کالبدی ناهماهنگ و موجودی وابسته برای او اصلاً خوش آیند نیست و این نبود هماهنگی در رانش‌های کودک منشأ اصلی اضطراب و هراس وی است (Barker 2003: 153).

نوزاد حتی تا شش ماهگی می‌پندارد که با مادر یکی است و بین خود و مادرش تمایزی نمی‌گذارد. این تصویر کودک هم‌زمان با ورود او به مرحله آینگی (the mirror stage) فرومی‌ریزد (Habib 2005: 555-558). هراس و اضطراب کودک از وابستگی محرک اصلی برای مرحله آینگی است. مرحله آینگی لکان هسته اصلی امر خیالی را تشکیل می‌دهد، چون امر خیالی زمانی شکل می‌گیرد که کودک برای اولین بار تصویر خود را در آینه می‌بیند. در این جا باید ذکر کنیم که آینه می‌تواند هر چیزی باشد که بتواند تصویر کودک/ سوژه را در خود بازتاب دهد. این آینه می‌تواند صورت مادر یا هر چیز دیگری باشد. این مرحله مرحله‌ای پیش‌آدیبی و پیش‌زبانی است که نوزاد طی آن خود را به مثابه شخصی منفرد بازمی‌شناسد (Barker 2003: 108). در این زمان وجهی از روان و نفس انسان که فروید آن را اگو (ego) می‌نامد شکل می‌یابد (موللی ۱۳۸۳: ۱۴۸). مواجهه کودک با تصویر خود نویدبخش یک پیروزی نیز است، زیرا خود را برای اولین بار به عنوان کلیتی یک‌پارچه می‌شناسد. کودک با تصویر خودش به مثابه آگویی ایده‌آل این‌همانی می‌کند و این بازشناسی به منزله رهایی از تمام ناخرسندی‌های گذشته است. کودک تصور می‌کند که با دست‌یابی به این تسلط و یک‌پارچگی رضایت مادر به عنوان دیگری را نیز کسب کرده است و غرق در شادی و شور می‌شود، اما باید گفت که این شادمانی راه به جایی نمی‌برد، زیرا ازدیدگاه لکان، این یک‌پارچگی و تسلط کودک سرابی بیش نیست. «این تسلط به‌زعم لکان، نوعی پیش‌دستی است که به میل کودک به کنترل و تسلط واقعیتهای خیالی می‌بخشد» (Barker 2003: 153).

نکته دیگر در مرحله آینگی رابطه مادر و فرزند است. با شکل‌گیری آگویی کودک، او خود را به‌عنوان عنصری جدا از مادر تعریف می‌کند. در واقع، وحدانیتی که میان کودک و مادر در مرحله پیش‌آدپی وجود داشت، بعد از این که کودک خود را به‌عنوان عنصر جدا شده بازمی‌شناسد، دچار دگرگونی اساسی می‌شود. کودک هم‌چنین مادر را نیز به‌عنوان موجودی جدا از خود درک می‌کند. «یعنی بازتعریف مادر به‌مثابه دیگری کوچک» (Lacan 1988: 140). این فرایند باعث شکل‌گیری توهم خیالی دیگری نیز می‌شود. به این شکل که در این مرحله کودک می‌پندارد میل مادر (دیگری) به‌تمامی متوجه اوست. بدین ترتیب در ساحت خیالی، کودک و مادر (به‌مثابه دیگری کوچک)، درگیر رابطه‌ای دوجانبه یا خطی‌اند. لکان، به‌تبع فروید، این رابطه را صرفاً محبت‌آمیز نمی‌داند و معتقد است این رابطه حاوی خشونت نیز است، یا به‌تعبیر فرویدی حاوی مهرآگین (هم محبت‌آمیز و هم خشونت‌آمیز) است. لکان این رابطه را به مبارزه مرگ‌باری همانند مبارزه ارباب و بنده هگل تشبیه می‌کند (ibid.: 155). همین آگاهی یافتن از جدایی و امکان وجود «دیگری» دلهره و نوعی فقدان ایجاد می‌کند.

۲.۴ امر نمادین

کودک وقتی بزرگ‌تر می‌شود می‌خواهد فقدان مادر (نبود قضیب) را پُر کند. «پدر به‌گفته لکان، هم چون "قانون" (قانون پدر یا نام پدر) نخستین ممنوعیت‌ها را پایه می‌گذارد: ممنوعیت نزدیکی با محارم» (تسلیمی ۱۳۸۸: ۱۹۳). او متوجه می‌شود کودک خواهان پیوند مجدد و بازگشت به آن وحدت اولیه است و تقاضا دارد که «دیگری» پاسخ‌گویی باشد و به وحدت اولیه برگردد و به «فقدان» پایان دهد، اما این وضعیت برای او لازم است تا به موجودی نقش‌مند و فرهنگی بدل شود. «نام پدر» (the name of father) کارکرد نمادینی است که خود را به دنیای توهم‌آمیز کودک تحمیل می‌کند و وحدت مادر و کودک را درهم می‌شکند. کودک می‌فهمد که مادر به او متمایل نیست، بلکه میل مادر به سوی «دیگری» است. این «دیگری» همان پدر (دیگری دیگر) است. بدین‌سان از ابژه پدر و «سهم او در رضایت‌مندی مادر آگاه می‌شود» (موللی ۱۳۸۳: ۱۰۰). کودک گمان می‌کند که برای نزدیک‌شدن به مادر و رسیدن به نیمه گم‌شده خود باید همانند پدر دارنده فالوس باشد تا بتواند میل مادر را به‌سوی خود جلب کند و چون فاقد آن است، دچار حس «فقدان» می‌شود.

از دیدگاه لکان، احساس فقدان همیشگی ناشی از عبور از مرحله خیالی در سوژه باقی می‌ماند و این فقدان با هیچ ابژه‌ای جبران نمی‌شود و اگر هم این اتفاق بیفتد، این برآورده شدن حالتی موقتی دارد، زیرا مبنای وجودی انسان خلأ و فقدان است. سوژه برای جبران این فقدان به دنبال «ابژه‌های دیگری کوچک» است که بتواند این خلأ را جبران کند، اما ابژه مطلوب سوژه همواره دست‌نیافتنی است. «ابژه دیگری کوچک» ساختاری مانند استعاره دارد و به همین دلیل به مدلول‌های بی‌شماری دلالت می‌کند (Evans 1997: 110-111). بنابراین، «نام و قانون پدر» وحدت دوسویه مادر و کودک را در هم می‌شکند و کودک به ناچار به ساحت دال‌های (signifier) بی‌پایان نمادین پرتاب می‌شود و ساختار سه‌گانه کودک، پدر، و مادر را شکل می‌دهد.

درواقع، نظم نمادین، یا نام و قانون پدر یا دیگری بزرگ (the meta other) همان قوانین و هنجارهای حاکم بر جامعه‌اند. کودک پس از گذر از مرحله آینگی و آموختن زبان تلاش می‌کند با درونی‌کردن آن پراکندگی‌های خود را انسجام بخشد (ژیژک ۱۳۹۲: ۲۰). کودک/ سوژه با پذیرش نام و قانون پدر و به‌طور کلی نظام نمادین و زبان درواقع، همان دیگری بزرگ جانشینی برای نام مادر می‌یابد. «دیگری بزرگ» هرگز با سوژه به‌طور کامل همانند نمی‌شود. باین حال، دیگری بزرگ دیگری بودگی بنیادینی است که هسته ناخودآگاه ما را شکل می‌دهد (هومر ۱۳۸۸: ۶۷). سوژه با ورود به مرحله نمادین خوشی‌های پیش‌آدیبی و پیش‌آزبانی خود را به‌صورت ابژه منع‌شده نشان می‌دهد. فرایند ورود سوژه به امر نمادین و این‌که دیگری تمام خوشی و لذت را در تصرف دارد کودک را از شیرینی وحدت اولیه و کلیت و هویت منسجم دوران پیش‌آدیبی محروم می‌کند؛ به‌گونه‌ای که باعث می‌شود سوژه دچار فقدان شود.

از نظر لکان، اساساً سوژه به معنای واحد وجود ندارد و حیات و ماهیتش وابسته به «دیگری» است. ابژه‌محوری در ابعاد مختلف تنوری لکان خود را نشان می‌دهد: در شکل‌گیری سوژه؛ در ورود او به زبان نمادین؛ و در بحث میل که «دیگری» هم علت و هم غایت سوژه است. در یک کلام، سوژه بدون «دیگری» معنا ندارد (احمدی ۱۳۸۶: ۹۶). زبان همیشه با فقدان یا غیبت در ارتباط است. شما زمانی از واژه‌ها استفاده می‌کنید که شیء موردنظرتان حضور ندارد. اگر دنیای شما دارای جامعیت تمام بود و هیچ غیبتی نمی‌داشت، در آن صورت نیازی به زبان نبود (کلیگز ۱۳۸۸: ۱۱۶). سوژه، به دلیل جدایی از آن احساس یک‌پارچگی و حس فقدان، چیزی را می‌جوید که او را به آن عالم وحدت و وفور نزدیک کند. به همین دلیل گفته می‌شود که «هرآن‌چه یاد مادر و یکی‌بودگی پیش‌آزبانی با مادر را در

ضمیر ناخودآگاه سوژه/ انسان زنده کند، مصداقی از «ابژه دیگری کوچک» است» (پاینده ۱۳۸۸: ۳۶) و به همین دلیل دیگری‌های کوچک بی‌شمارند.

۳.۴ امر واقع

در سال ۱۹۵۳، امر واقع، یکی از سه مرحله تکامل نفسانی، وارد نظریه لکان شد و نه تنها با امر خیالی که با امر نمادین نیز در تضاد قرار گرفت (Evans 1997:159-161). این ساحت و رای «امر خیالی» و «امر نمادین» قرار دارد و متشکل از مجموعه‌ای از «ابژه‌های دیگری کوچک» است که هرکدام از آن‌ها نمادی از نخستین «فقدان» (جداشدگی از مادر) است. به‌گفته لکان، کودکی که هنوز دچار این جدایی نشده است و فقط نیازهای ارضاشدنی دارد و تمایزی هم میان خود و آنچه نیازهایش را برآورده می‌کند نمی‌گذارد در امر واقع است. «امر واقع، مرکزی (ذهنی) است که این وحدت اولیه در آن قرار داد؛ به این دلیل هیچ غیبت یا فقدان یا نبودی در آن قرار ندارد» (کلیگز ۱۳۸۸: ۱۱۶). «دست‌رسی به این حیطه زمانی است که حصار زبان در هم شکسته شود. برعکس امر نمادین که سراسر فقدان است، این محدوده سراسر وفور و نعمت است. ایده لکانی که ژیزک آن را پی می‌گیرد این است که امر واقع هیچ‌گاه به‌طور کامل تحت انقیاد زبان در نمی‌آید و نمادین نمی‌شود» (زائری بی تا: ۵۳).

در آثار لکان و تفکر او، امر واقعی دست‌خوش تغییرات بسیار قرار گرفته است و واضح بیان نشده است. این مفهوم ابتدا منحصراً معنایی مقابل خیال و تصور داشت، اما لکان به تدریج میان امر واقع و واقعیت تمایز گذاشت (Lacan 1993: 191). منظور او از واقع واقعیت نیست، چون واقعیت از دید لکان ساختاری زبانی دارد و در برخورد با «دیگری بزرگ» به سوژه القا می‌شود. او معتقد است که «امر واقع» دلالت‌ناپذیر است و وارد نظام زبان و رابطه دال و مدلولی نمی‌شود. بنابراین، هیچ‌گاه امکان دست‌رسی به آن وجود ندارد (Lacan 1988: 66). نوزاد به کشف خود دست نیافته است. او اعضای تن خود و اندام مادر را لمس می‌کند. کودک با این لمس کردن‌ها اعضای تکه‌تکه‌شده بی‌کلیتی را حس می‌کند. امر واقع به‌گونه‌ای پراکنده در جهان خارج وجود دارد و اگر بخواهیم این پراکندگی را سامان دهیم، دیگر به امر نمادین رسیده‌ایم.

همان‌طور که گفته شد، امر واقع به‌گونه‌ای در مرزهای امر نمادین و امر خیالی قرار دارد. به‌عبارت‌دیگر، امر واقع برای لکان آن بخش از تجربه زندگی است که کاملاً درون

نظام نشانه‌ای زبان قرار نمی‌گیرد (Homer 2005: 102). با وارد شدن به امر نمادین ارتباط انسان با امر واقع قطع می‌شود، اما امر واقع «خارج از امر نمادین به وجود خود ادامه می‌دهد» (پیرکلرو ۱۳۸۵: ۱۴۶). ازدیدگاه لکان، پُربودن از ویژگی‌ها و مشخصات امر واقع است. کودک با وارد شدن به دنیای نمادین و شکل‌گرفتن شخصیت اجتماعی و فرهنگی‌اش، آن فقدان وحدت اولیه را حس می‌کند و آن را در ناخودآگاه خود نگه می‌دارد؛ از این رو حسرت آن دوران را به‌همراه دارد و می‌خواهد که به آن دوران برگردد. ازدیدگاه او، بین این سه قلمرو مرزبندی مشخصی وجود ندارد؛ به‌گونه‌ای که در هم تداخل دارند.

لکان پس از تعریف نظم‌های سه‌گانه و تأثیر آن‌ها در فرایند شکل‌گیری شخصیت انسان مسئله «فقدان» را مطرح می‌کند. انسان برای غلبه بر «فقدان» و رسیدن به لذت غایی یا اُبژه و مطلوب گم‌شده (که مطلقاً دست‌نیافتنی است) مدام از یک میل به میلی دیگر در گردش است و در جست‌وجویی بی‌وقفه و بی‌پایان قرار می‌گیرد و «از آن‌جاکه این اُبژه و مطلوب گم‌شده یادآور نخستین مطلوب و اُبژه آدمی در امر خیالی و دوران وحدت با مادر است، هم‌زمان با مواجهه قانون منع محرم‌آمیزی، اُبژه‌ای از دست‌رفته خوانده می‌شود» (Regland-Sullivan 1995: 89). این حرکت مدام و پیوسته از یک نشانه به نشانه‌ای دیگر و از یک میل به میلی دیگر که مطابق «اشتیاق» (desire) در نظم نمادین است، هم‌چنان ادامه می‌یابد بی‌آن‌که به نقطه رضایت و برآورده شدن دست یابد (Homer 2005: 88-90).

۵. مفهوم عشق ازدیدگاه لکان

این‌که لکان در مورد عشق چه می‌گوید، پرسشی دشوار است، زیرا موضوع لکان بیش‌تر تمنامندی است. علاوه‌براین، نظریات او درباره عشق طی تحولات فکری‌اش به‌طور جدی تغییر یافته است. ساختار محوری تفکرات لکان حول محور «تمنمندی» و «فقدان» است. پیوند شبکه‌وار لکان در مورد عشق به‌ویژه از سمینار *انقلاب قلبی* و نقد رساله *ضیافت افلاطون* آغاز می‌شود و در آثار بعدی‌اش ادامه می‌یابد. این مبحث در سمینار *انکور* (Encore) (باز هم) به اوج خود می‌رسد (برادری ۲۰۱۵: ۱-۵).

ازدیدگاه لکان، «عشق» محل تلاقی ما با «امر واقع» است. لمس شوریدگی و تمتع محض برای لحظه‌ای میسر می‌شود. زندگی و هستی رنگارنگ و غیرقابل‌درک ما را دمی

لمس می‌کند و ما سرشار از حس زندگی و تمنامندی می‌شویم (Paul Ricoeur 2007: 55). ازدیدگاه لکان، تجربه «امر واقعی» به دلیل قرارگیری انسان/ سوژه در امر نمادین ناممکن است. ذات عشق پر از نقیضه است. لکان درباره عشق به نقیضه‌گویی می‌پردازد؛ این نقیضه‌گویی مربوط به ذات عشق است، چراکه عشق پارادوکسیکال است (ibid.).

مهم‌ترین دیدگاه‌ها در مورد عشق از منظر فروید تا لکان، هیچکاک تا رولان بارت با یک‌دیگر گره می‌خورند و تلاقی می‌یابند. عشق به سان «صحنه و روی‌دادی شخصی» است که عمیق‌ترین رازهای زندگی ما را برملا می‌کند و محل تلاقی دال‌ها و ضرورت‌های مختلف می‌شود. از این رو به قول فروید، ما در حالت شوریدگی، در حال فرافکنی ایده‌آلمان بر دیگری و معشوقیم و ایده‌آلمان را در او می‌پرستیم (Paul Ricoeur 2007: 54). هر عشقی در هر حالتش یک «خودشیفتگی» است؛ از این رو در حالت عشق و عاشقی ما به شدت ضربه‌پذیریم. ما در دیگری خویش را می‌پرستیم و آنچه بودیم یا می‌خواهیم باشیم. ما در دیگری، مثل تصویر اول از نرسیست یونانی، فقط تصویر ایده‌آل خودمان را می‌بینیم و عاشقش می‌شویم. به زبان‌دیگر، ما در دیگری متنی را می‌پرستیم که ناخودآگاه آن‌جا گذاشته‌ایم. یا به قول هیچکاک در سرگیجه (*Vertigo*) عشق فقط «یک رونوشت و کپی از رونوشت و کپی دیگری» است. این‌که اصلی نیست (ibid.). حال لکان می‌آید و نگاه فروید را قوی‌تر و مشخص‌تر می‌کند. این‌که در حالت عاشقی رمانتیک یا شوریده، ما در «آینه»، مانند نرسیست در رودخانه، تصویر خویش را می‌بینیم که همان تصویر دیگری است که برای یگانه‌شدن با تصویر خویش خود را به آب می‌اندازد و غرق می‌شود. یا چون کودکی که در مرحله آینه و مابین هجده‌ماهگی تا سه‌سالگی به تصویر خویش در آینه می‌نگرد و خیال می‌کند که این تصویر یگانه و واقعی اوست و نمی‌داند که این تصویر در نهایت تصویر مادر (پدر) است. می‌خواهیم با او یکی شویم و به ناچار عاشقی همیشه عشق/ نفرتی است. یک حالت خیالی است که برای عبور از بحران محکوم است به «عشق» تبدیل شود؛ وارد زبان شود؛ نمادین و قابل تحول شود (ibid.).

زبان از طریق ما سخن می‌گوید، نه این‌که ما با زبان سخن بگوییم، زیرا زبان ناخودآگاه انسان را پایه‌ریزی کرده است و هیچ سوژه‌ای نمی‌تواند خارج از مدار کلام هویت داشته باشد، همان‌طور که در مورد سوژه انسانی صدق می‌کند. هنجارهای خانوادگی که به وسیله نام پدر ایجاد شده اولین کلامی است که به نوزاد هویت می‌دهد.

در مدار کلام است که من ادغام می‌شوم. من یکی از حلقه‌های آنم. برای مثال، این مدار کلام پدرم است. اشتباهاتی را که او مرتکب شده است، من محکوم به تکرار آن‌ها می‌باشم، زیرا ملزم به فراگیری کلامی‌ام که پدرم برایم به ارث گذاشته است. نه صرفاً از آن‌جاکه من پسرش هستم، بلکه به این سبب که فرد نمی‌تواند زنجیره کلام را متوقف کند و وظیفه من دقیقاً این است که آن را در شکل منحرفش به دیگری منتقل کنم (Lacan 2002: 89). به همین دلیل از گذشته تاکنون، تجربه‌های عشق افراد تغییر چندانی نکرده است. ما به شیوه تجربه پیشینیان خود عاشق می‌شویم.

همان‌طور که گفته شد، به قول لکان ما انسان‌ها با آن‌که در زبان به دنیا می‌آییم و در ابتدا کلام است که وجود دارد، اما در رابطه انسانی ابتدا عشق را تجربه می‌کنیم، زیرا به عنوان یک نوزاد با مادر روبه‌رو می‌شویم که آغاز و بستر تمام عاشقی‌های بعدی ماست. ابتدا به عنوان یک نوزاد، سپس در بزرگسالی به عنوان سوژه در لحظه عاشقی از مادر، پدر، و جانشین‌های آن‌ها می‌خواهیم که ما را دوست بدارند، طلب و درخواستی که اکنون به قول لکان به شکل معکوس به سوی ما باز می‌گردد و می‌گوید پس بگذار دوست داشته باشیم. ما در عشق در پی چیزی می‌گردیم که کمبودش را حس می‌کنیم تا با او دوباره کامل شویم (برادری ۲۰۱۵: ۱-۵).

انتقاد (روان‌کاوی) لکان به عشق نیز از همین جا آغاز می‌شود: ما نمی‌توانیم با دیگری یگانه شویم، زیرا عاشقی که در پی یگانگی و وحدت وجود با معشوق و دیگری است محکوم به شکست است؛ چنین عاشقی یک حالت نارسیستی و خودشیفتگانه دارد. عاشق در معشوق چون نارسیست به تصویر خویش در آب می‌نگرد و عاشق تصویر و ایده‌آل خویش می‌شود. به قول فروید در مقاله «درآمدی بر نارسیسم» (*Zur Einführung des Narzißmus*) در حالت شیفتگی ما چیزی را دوست می‌داریم که گذشته ما بوده یا می‌تواند آینده ما باشد. حتی عشق به یک ابژه بیرونی نیز عاشقی خودشیفتگانه است، زیرا ما اکنون نیز به دنبال پدر و مادرمان می‌گردیم که مواظبان باشند. ما به زنی عشق می‌ورزیم که تغذیه‌مان کند یا مردی را دوست داریم که مواظبان باشد. این عشق نمونه عاشقی تکیه‌گرانه است (همان).

در مقیاس کوچک‌تر، ابتدا سوژه تابع قانون پدر در خانواده، و در ابعاد بزرگ‌تر، تابع قانون اجتماع است. سوژه نمی‌تواند از این قوانین سرپیچی کند. در صورت نافرمانی خودبه‌خود از جامعه نمادین لکانی طرد می‌شود، این سرآغاز انزوای سوژه و نزدیک شدن او

به گستره واقع است (حیدری و فرد ۱۳۹۲: ۴۷). پناه بردن سوژه به عشق به نوعی پشت‌پازدن به قانون پدر و قانون اجتماع و گستره نمادین لکانی است.

اکنون، برای گذر از مرحله «طلب عشق» و رسیدن به بلوغ و دیالکتیک عشق و عشقی تمنامند، باید «نام پدر»، حس «فقدان»، و کمبود به عنوان ضلع سوم وارد شود و به ما بیاموزد که باید نام و قانون پدر، کمبودهای خویش و دیگری را قبول کرد تا بتوان هم به نوعی به یگانگی رسید و هم مرتب تحول یافت، زیرا عشق ملتهب در تعلیق و تحول است. از این رو به قول فروید و لکان، ما در دوران عاشقی مجبور می شویم که درعین چشیدن عشق‌های مختلف هم‌زمان متوجه باشیم که این خیال واهی است. این که سوژه نه خویش، نه معشوق، و نه عشق را کامل می‌شناسد و «رانه مرگ» را بپذیریم. آنچه ما به تنهایی یا با معشوق می‌آفرینیم بر کمبود استوار است. در واقع، روایتی از عشق است و همیشه روایات دیگر و بهتری ممکن است وجود داشته باشند. باید روایت‌ها و دنیاهاى نو آفرید و به عقب بازنگشت (برادری ۲۰۱۵: ۷)، زیرا بازگشت به امر خیالی ناممکن است.

به‌طور خلاصه اگر بخواهیم عشق را با سه ساحت لکانی تعریف کنیم، بخش نمادین عشق و معشوق همان بخشی است که کنج‌کاوی ما را برمی‌انگیزد و ما را با خود درگیر می‌کند. ما را به لرزیدن، تپش قلب، و لمس حقیقتی ناآگاه وادار می‌کند؛ از این رو ما قادر به درک تفاوت‌ها و تشابه‌ها می‌شویم. بخش خیالی عشق زنی خیالی یا پدر و مادری خیالی است که این معشوق به او شباهت دارد؛ به همین علت برای ما زیبا، باشکوه، و مسحورکننده است. بخش واقع عشق، اما همان بخشی است که بیان‌نشده است. این بخش ما را متحیر و بی‌زبان می‌کند. محل شیدایی و خلسگی عاشقانه است و عجیب این‌جاست که این بخش در نگاه لکان با «زن و ژوئیسانس زنانه» پیوند می‌خورد (Paul Ricoeur 2007: 13).

در مدل نظری لکان، «عشق طبیعتی وحشی درون امر واقعی است (امری که در حوزه تجربه ما نیست)» (نجومیان ۱۳۹۱: ۱۰۱-۱۰۲). عشق اما برای ما فقط درون امر نمادین قابل تجربه است. از آنجایی که ما درون امر نمادین دچار نوعی فقدانیم، هیچ‌گاه به تجربه کامل و تمام از عشق دست نمی‌یابیم. تجربه عشق همواره تجربه‌ای ناممکن است. ما به قلمرو عشق نزدیک می‌شویم، اما این نزدیکی هیچ‌گاه به پیوندی کامل نمی‌انجامد. ما عشق را با امر نمادین رام می‌کنیم، به نظم درمی‌آوریم، و در نهایت به قلمرو فرهنگ وارد می‌کنیم، ولی این رام‌شدن به بهای فقدان بی‌پایان است که عشق را با شکست، تراژدی، مرگ، اندوه، رنج، و غیاب همراه می‌کند (همان).

۶. شعر بر سرمای درون

همه

لرزش دست و دلم

از این بود

که عشق

پناهی گردد

پروازی نه

گریزگاهی گردد.

آی عشق آی عشق

چهره آبی‌ات پیدا نیست.

و خنکایِ مرهمی

بر شعله زخمی

نه شور شعله

بر سرمایِ درون.

آی عشق آی عشق

چهره سُرخ‌ت پیدا نیست.

غبار تیره تسکینی

بر حضورِ وهن

و دنجِ رهائی

بر گریزِ حضور،

سیاهی

بر آرامشِ آبی

و سبزه بر گچه

بر ارغوان

آی عشق آی عشق

رنگ آشنای‌ات

پیدا نیست.

(شاملو ۱۳۷۷: ۴۲)

۷. سه طرح و واریاسیون برای یک مطلب

شعر بر سرمایه درون شعری سمبولیک و تأویل شدنی است. شاعر در این شعر باور و اندیشه خود را در مورد «عشق» به تصویر می‌کشد. او با تکرار واژه عشق تأکید می‌کند که عشق مطلوب و دل‌خواهش متفاوت و متمایز از مفهوم و برداشتی است که دیگران از معنای عشق دارند. بدین‌سان در شعر غنایی کلاسیک، چهره تکراری عشق و رابطه عاشق و معشوق غنایی را به چالش می‌کشد. عاشق/ شاعر در اشعار عاشقانه دیگر درگیر رابطه‌ای نابرابر و پر از سوز و گداز و رسیدن به وصال معشوق است. او در این راه تمام کج خلقی‌ها، سنگ‌دلی‌ها، و ناز و عتاب معشوق را به جان می‌خورد و تحمل می‌کند تا در سایه‌سار آرامش وصل معشوق دمی آرام گیرد. در شعر سستی، معشوق در هر دوره از ارزش‌های معشوق شاعران پیش از خود تبعیت می‌کند. این تبعیت نه تنها در زیبایی‌شناسی واحد، بلکه خصوصیات رفتاری چون بی‌وفایی، ناز و دلالت و کرشمه، غرور و تکبر، و تندخویی را نیز شامل می‌شود. ناز، ویژگی همیشگی معشوق، و نیاز و خاک‌ساری و فرمان‌برداری ویژگی عاشق بوده است.

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است چو یار ناز نماید شما نیاز کنید

(حافظ ۱۳۸۰: ۲۲۱)

وصال ما و شما دیر متفق گردد که من اسیر نیازم تو صاحب نازی

(سعدی ۱۳۷۱: ۶۰۲)

رابطه عاشق و معشوق در ادوار مختلف شعر غنایی رابطه‌ای ایستا و تکراری بوده است. چهره معشوق شعر غنایی چهره‌ای کلی است که حتی تشخیص مرد یا زن بودن آن نیز دشوار است. معشوق موجودی است قدسی، دست‌نیافتنی، ظالم، جبار، و خون‌خوار که تقریباً نوعی بیماری سادیسزم دارد و عاشق هم به بیماری مازوخیسم دچار است. معشوق آزار می‌دهد و عاشق آدمی است که از آزار لذت می‌برد (شفیعی ۱۳۸۰: ۲۳).

حاجت به تُرکی نیستش تا در کمند آرد دلی من خود به رغبت در کمند افتاده‌ام تا می‌برد

(سعدی ۱۳۷۱: ۱۵۸)

خیال تیغ تو با ما حدیث تشنه و آب است اسیر خویش گرفتی بکش چنان‌که تو دانی

(حافظ ۱۳۸۰: ۴۰۳)

معشوق ایده‌آل؛ معشوق - مادر؛ بررسی لکانی «عشق» ... ۲۰۹

ای ساقی هر نادر این می ز چه خُم داری من بنده ظلم تو، از بیخ و بُنم برکن
(مولانا ۱۳۷۷: ۴۵۰)

عشق در نزد صوفیه نیز خود ریاضتی سخت بوده است و نتیجه آن بی‌خبری عاشق از دنیای بیرون است. در نزد صوفیه، معشوق در هر شرایطی بر عاشق فضیلت دارد. احمد غزالی می‌گوید: «عشق از هر گونه که باشد، امری مقدس است؛ چنان‌که اگر معشوق بنده عاشق هم باشد، باز بر عاشق فضیلت دارد» (دهقانی‌پور ۱۳۷۷: ۱۲۳).
به‌ناچار عشق اسارت می‌آورد و عاشق نیازمند و خریدار ناز و دلال معشوق می‌شود و دم بر نمی‌آورد:^۱

سعدی ز کمند خوب‌رویان تا جان داری، نمی‌توان رست
(سعدی ۱۳۷۱: ۱۴۴)

زلف او دام است و خالش دانه آن دام و من بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست
(حافظ ۱۳۸۰: ۸۱)

بنابراین عشق مایه آزادی، رهایی، و پرواز نبوده است. البته گه‌گاه برخی از شعرا چون سعدی این درون‌مایه را آورده‌اند:

من از آن روز که در بند توام آزادم پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم
(سعدی ۱۳۷۱: ۴۱۸)

یا حافظ که این درون‌مایه را از سعدی گرفته است:

حافظ از روی تو حاشا که بگرداند روی من از آن روز که در بند توام آزادم
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۷۷)

در اشعار مولانا نیز این مضمون دیده می‌شود:

نهاده بر کف جامی بر من آمد عشق که‌ای هزار چو من عشق را غلام
به من نگر که بدیدم هزار آزادی چو عشق را دل‌وجانم کنیزک است و غلام
(مولانا ۱۳۷۷: ۴۱۹)

در این شعر، شاملو به عشق نگاهی نو دارد و از دریچه دید شاعران کلاسیک به عشق نمی‌نگرد. سوژه/ شاعر با درک و معنایی جدید از عشق روایتی نو و متفاوت با پیشینیان را می‌آفریند.

در بند اول شعر، تمام نگرانی و اضطراب و دل‌مشغولی و «لرزش دست و دل» شاعر بدان سبب است که عشق برای او پناهگاه و گریزگاه و مایه آرامش باشد و قیدوبند بهارمغان آورد؛ درحالی‌که خواسته و آرزوی شاعر رسیدن به عشقی رهایی‌بخش و بلندپروازانه در آسمان آبی عشق است که او را از قیدوبند اسارت برهاند. می‌گوید می‌خواهم که پرواز باشد، اما می‌ترسم که این عشق مایه رهایی نباشد. در پایان بند اول، گفت‌وگوی درونی و حدیث نفس پر حسرت او حاکی از آن است که ترس او به حقیقت پیوسته است و عشق «چهره آبی» خود را به او نشان نداده است. درواقع، عشقی رهایی‌بخش نصیب او نشده است.

بند دوم شعر، به‌گونه‌ای دیگر، تکرار همان مفهوم بند اول است. دلهره شاعر این است که عشق مرهمی بر زخم او باشد و نه شور شعله بر سرمای درون.

درواقع، بند پایانی شعر نیز ارجاعی است به دو بند پیشین شعر. شاعر در این بند، «او» عطف استفاده نمی‌کند؛ یعنی نتیجه می‌گیرد و می‌گوید با این همه دغدغه، اما چه برایم مانده است: تسکین سیاه بر هستی بی‌مقدار و گوشه‌ای برای فرار از هستی و حضور بارور» (تسلیمی ۱۳۸۷: ۱۱۳). پایان بند تأکیدی است بر ناپیدایی و غیرقابل دست‌رس بودن عشق موردنظر شاعر و حسرت او در عدم دستیابی به این عشق آشنا در زندگی شاعر.

آنچه در این بند مهم است، بازگشت شعر به بند اول، به‌وسیله ایجاد پیوند بین دو واژه کلیدی «آبی و سرخ» در کل شعر است که در نتیجه آن «آبی» در ترکیب «آرامش آبی» با «آبی» در بند اول (که مجاز از «پرواز عشق در آسمان آبی» بود) ارتباط می‌یابد (عشق پروازدهنده با چهره آبی که شاعر در بند اول از فقدان آن با تأسف سخن می‌گوید). دیگر، واژه «سرخ» است که «ارغوان» بند آخر را به «شعله زخم» و «شور شعله» و «چهره سرخ عشق» در بند دوم پیوند می‌دهد. این ارتباط معنایی در محور درونی شعر باعث ایجاد انسجام هنری شده است؛ و در نتیجه بر عشق «آبی و سرخ» موردنظر شاعر تأکید دارد که درون‌مایه اصلی شعر است. درکل، شعر مرثیه‌واره‌ای است بر فقدان این عشق (سلاجقه ۱۳۹۲: ۶۲۴).

در این شعر، شاملو در جایگاه برتر می‌نشیند و ناز بنیاد می‌نهد. چگونه شاعر/عاشق شیوه‌ای خلاف شاعران پیش از خویش در پیش گرفته است؟ شاملو در این سه بند به دنبال عشقی رهایی‌بخش می‌گردد. پرسش این جاست که آیا وجود چنین عشقی که آزادی و رهایی بهارمغان آورد امکان‌پذیر است که شاعر آن را آرزو می‌کند؟ باید گفت این آزادی و رهایی درعین اسارت و در بندبودن امکان‌پذیر نیست و بیش‌تر پارادوکس است، زیرا لازمه

عاشقی اسارت است یا دست‌کم در عشق زمینی چنین است. شاملو در این شعر که عشق در آن زمینی است، چطور مدعی است که این عشق زمینی امکان دارد که باعث رهایی او شود؟ تنها در صورتی این ادعا می‌تواند از سوی گوینده شعر صحیح باشد که گوینده شعر معشوق باشد.

ناگفته نماند که عاشقان اهل قبض‌اند. از میان شاعران ادب فارسی فقط مولوی است که اهل ناز است. مولوی خودش را معشوق خداوند می‌داند، چون اهل بسط است. مولوی اشعار زیادی دارد که نشانه اهل ناز بودن اوست:

وارهیدیم از گدایی و نیاز پای‌کوبان جانب ناز آمدیم

(مولوی ۱۳۷۷: ۱۶۷۰)

او به عشق به‌عنوان «ابژه دیگر» می‌پردازد، اما در همان موقعیت نیز معشوق بودن را برمی‌گزیند، زیرا به دنبال آن وحدت اولیه و یگانگی با مادر می‌گردد. در دوره پیش‌بازبانی و پیش‌ادیپی که رابطه دوسویه‌ای بین او و مادر برقرار بود، او جایگاه معشوق را داشت و اکنون پس از گذار از آن ساحت هم‌چنان در پی بازیابی آن مطلوب اولیه است.

این‌جا بین ناخودآگاه شاملو و تداعی آزاد رابطه وجود دارد. شاملو ناخودآگاه بیان کرده است که دوست دارد بیش‌تر معشوق باشد. عشق شاملو عشقی یک‌طرفه و به سود خویش است. در ناخودآگاه شاملو یک میل مادرانه وجود دارد: او معشوق باشد و دیگری عاشق. نوع عشق مادرانه است. معمولاً مادران وابسته‌تر به کودک‌اند و کودک درهم‌شکننده‌تر است؛ یعنی کودک آزاد و ویران‌گر است؛ تنها عشقی که می‌تواند انسان را آزاد کند. او به دنبال معشوقی است که مانند مادر است. همان عشقی که مطابق تقسیم‌بندی لی^۲ از نوع «اگیپ» است: ترکیبی از «اروس» و «استورگ». عشق مادرانه حس از خود بی‌خود شدن و یک نوع اجبار برای مراقبت فرزند و عشق‌ورزی به اوست؛ معشوقی که همانند مادر عشقی بدون قید و شرط و از هر جهت کامل است. اریک فروم در هنر عشق ورزیدن می‌گوید: عشق پدرانه عشقی مشروط است. فرزندان باید در برابر الزاماتی چند آن را به دست بیاورند. پدر پسری را دوست دارد که خواسته‌ها و توقعات او را بهتر برآورده کند. در مقابل، عشق مادرانه وجود دارد که مادر همه کودکان خود را یک‌سان دوست می‌دارد و این دوست داشتن کودک تنها به این سبب است که فرزند اوست (فروم، به نقل از اشراقی ۱۳۸۶: ۴۸).

از آنجایی که عشق دست‌نیافتنی و امری ناممکن است، این تلاش و حرکت و جست‌وجو به دنبال عشق هم‌چنان و بی‌وقفه ادامه می‌یابد. عشق در نگاه شاملو توأم با

ناکامی، رازآلودگی، و دست‌نیافتنی است. عشق برای او پدیده‌ای ناپایدار است و شاعر در تشخیص آن همواره سردرگم است. شاملو از همان سنین جوانی و از نخستین دفترهای شعری به دنبال معشوق مثالی و آرمانی خویش در تکاپو و جست‌وجو است؛ به طوری که نه اولین دل‌بستگی‌های احساسی دوره جوانی (عشق گالیا)؛ نه ازدواج با اشرف اسلامیه (آموزگار جوانی که برای او چهار فرزند به نام‌های سیاوش، سیروس، سامان، و ساقی می‌آورد)؛ نه ازدواج دوم او با توسی حائری که چهار سال دوام آورد؛ نه عشق‌های کوتاه و گذرا^۳ و تجربه‌های آشنایی‌های کوتاه و بی‌سرانجام که الهام‌بخش اشعاری در دیوان شعر او می‌شوند (فرخزاد ۱۳۸۳: ۴۷)؛ و نه حتی عشق سترگ و عظیم آیدا که مایه آرامش و لنگرگاه زندگی پرآشوب شاعر می‌شود هیچ‌کدام نمی‌تواند آغوش گرم و مادرانه را برای او زنده کنند.

«فروید و لکان، هر دو، عاشق‌بودن را به مثابه حالتی از خودشیفتگی می‌دانند، نه عشق به دیگری، بلکه عشق به خود خودفریبی» (ایستوپ ۱۳۹۰: ۹۴)، زیرا در آرمان من هرچه از محبوب سرزند و هرچه بخواهد پسندیده است. ازدیدگاه لکان، دوست‌داشتن اساساً میل به دوست‌داشته‌شدن است (Lacan 1977: 253). کودک در سال‌های اولیه زندگی خود، احتیاجات و نیازهایش را از راه درخواست و تقاضا برطرف می‌کند. کم‌کم او از راه تجربه می‌آموزد که وابسته به دیگران است. تجربه دیگر او تجربه قدرت است. حتی می‌توان گفت که کودک در برابر دیگری (معمولاً مادر) به مقام قدرت مطلق دست می‌یابد. بایستی نشان دهد که به صاحب جواب مثبت یا منفی به طلبش تبدیل شده است، اما این طلب به سرعت ماهیتش را تغییر می‌دهد. کودک درمی‌یابد که مادر فراسوی همه این تقاضاها و احتیاجات است. طلب به دنبال عشق است.

مادر نیز به واسطه حضورش، بیش‌تر از مراقبتی که از او می‌کند، به‌عنوان پاداش متقابل عشقش را نشان می‌دهد. کودک مایل است دوست‌بدارد، اما هم‌چنین دوست‌داشته‌شود (Paul Ricoeur 2007: 34). کودک با عشق وارد علائم زبانی می‌شود. وقتی کودک از مادر درخواست می‌کند «تو باید کنار من بنشینی» این خواسته و طلب را به‌عنوان علامت عشق بیان می‌کند. این حرکات کودک یکی از قاعده‌های مهم لکانی را درمورد عشق تشریح می‌کند؛ قاعده‌ای که آن را در اوایل کارش در سمینار پنجم ارتباط با ابژه بیان می‌کند: «عشق اعطای چیزی است که آدمی ندارد». طلب کودک به دنبال عشق است. درخواست سوژه نیز عشق دیگری است؛ عشقی که او را در جایگاه معشوق قرار می‌دهد تا اکنون او نیز بتواند عشق بورزد (ibid.). در این جا نیز عشقی یک‌سویه و به‌نفع سوژه/ شاعر وجود دارد. در

ناخودآگاه او همان میل مادرانه است که لکان از آن با عنوان «ابژه دیگری کوچک» (object petit a) (درمقابل «دیگری بزرگ» که همین دنیای نمادین است) یاد می‌کند. بنابراین، ترجیح می‌دهد او معشوق باشد و دیگری عاشق. معشوق - مادر این همان میلی است که معمولاً ابژه‌اش مادر است. تصویری که از معشوق دارد مادرانه است؛ یعنی شاملو از «ساحت خیالی» و پیش‌آدیبی عبور کرده است و یگانگی و پیوند او با مادر از هم گسیخته است.

به‌زعم لکان، این استقلال هرگز نمی‌تواند حقیقتاً رخ دهد. نفس‌بودگی، یعنی نیل به تمامیتی جدا از دیگران، به‌ویژه جدا از مادر. در «ساحت خیالی» مادر و کودک هویت‌هایی جدا نیستند. مستغرق شدن هویت کودک در هویت مادر، حسی از ایمنی وجودی به کودک افاده می‌کند که همه ما در مراحل بعدی زندگی بی‌آن‌که خود بدانیم هم‌چنان آن را می‌جوییم [و نمی‌یابیم]. میل کودک به امحای دوربودگی «نفس / دیگری» و اعاده وحدت زایل‌شده با مادر همواره در ضمیر ناخودآگاه او باقی می‌ماند و بعدها به شکل‌های غریب مجدداً بروز می‌کند. سوژه میل رجعت به دنیای کودکانه «ساحت خیالی» را سرکوب می‌کند، لیکن خود این ساحت را نمی‌تواند از شعور تاریک خویش بیرون براند. به‌رغم سیطره «ساحت نمادین»، «ساحت خیالی» در مراحل بعدی زندگی هم‌چون سرابی فریبنده کماکان ما را به‌سوی خود می‌خواند (پاینده ۱۳۸۸: ۳۵).

اما ترس عبور از «ساحت خیالی» به «ساحت نمادین»، یعنی گذر از پیش‌آدیبی به آدیبی، به او دست داده است. او می‌ترسد که این عشق از دست برود یا عشق او و معشوق - مادر را دیگری تصاحب کند. در این‌جا، شاملو میل به مادر را که میل به محارم است به‌دلیل ترس از «اختگی» «سرکوب» می‌کند و به ناخودآگاه می‌فرستد. سپس این میل را متعالی و تلطیف (تصعید) می‌کند و به‌جای دیگری می‌برد که از نشانه‌های آن هم همان معشوق بودن است. «پناه» و «گریزگاه» که با دامان مادرانه ارتباط دارد و نیز «آرامش»، «تسکین»، و «مرهم» همگی از خصوصیات آنند که مادر می‌تواند داشته باشد. طلب حضور مادر و قرارگرفتن در وحدت و یگانگی بدون اضطراب «ساحت خیالی» دغدغه آدیبی شاعر است.

شاعر / سوژه برای توصیف عشق از رنگ آبی استفاده کرده است. این رنگ از گروه رنگ‌های سرد و برای اشیای دور و کرانه‌های افق به‌کار می‌رود و نشان‌دهنده سردی، سکون، سکوت، و آرامش کامل است (قائینی ۱۳۹۰: ۳۷۲). رنگ آبی سمبل «خلق و خوی آرام و طبیعت زنانه» (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به لوشر ۱۳۷۲) است. الهام، ایثار، صلح،

و آرامش نشانه وفاداری و صداقت است و برای درمان تنش، ترس، و تپش قلب به کار می‌رود (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به ویلز ۱۳۷۵). در میان اشکال هندسی با دایره، که شکل آسمانی دارد، مقایسه می‌شود. دایره شکل منحنی و بدون زاویه است که هیچ‌گاه دید چشم را منحرف نمی‌کند (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به خواجه‌پور ۱۳۸۹: ۲۴). فرم دایره برای بیان زمان‌های گذشته به کار برده می‌شود و یادآور آن دوران خوش و پُر از آرامش گذشته و اتحاد مادر و کودک، پیش از ورود سوژه به «امر نمادین» است.

رنگ سرخ رنگ پرشوری است؛ رنگ قلب و زبانه‌های آتش است. سمبل شهوت، خطر، گرمی و صمیمیت، بلندپروازی، عاطفه و دل‌بستگی، خوش‌بینی، نشاط، و قدرت انرژی است و بیش از هر رنگ دیگری قدرت نفوذ دارد (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به شی‌جی‌وا ۱۳۷۷). علاوه بر آن، رنگ سرخ محرک «آتش درون» است که گرمای ضروری برای ادامه حیات محسوب می‌شود. این رنگ توجه بسیاری را به خود جلب می‌کند و اولین رنگی است که نوزاد تشخیص می‌دهد. در این شعر، وقتی عشق می‌خواهد چهره سرخ خود را نشان بدهد، ادیبی‌تر می‌شود. سوژه/شاعر در بند اول و دوم شعر به دنبال عشقی است که با رنگ «آبی» آن آرامش کودکی را بازیابد و با رنگ «سرخ» شعله آن سرمای درون را مرهم نهد. شاعر در فاصله ادیبی و پیش‌ادیبی است، زیرا می‌خواهد چه عشق پُرآرامش و چه عشق اروتیک را برای خود روشن کند، اما هنوز هیچ‌کدام از این دو خود را نشان نمی‌دهند.

در انتهای بند سوم شعر، «سیاهی» جای «آرامش آبی» را می‌گیرد. این رنگ تیره‌ترین رنگ‌هاست و نمایان‌گر مرز مطلق است که در فراسوی آن زندگی متوقف می‌شود؛ از این رو، بیان‌گر پوچی و نابودی است (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به لوشر ۱۳۷۲). «سبزه زودگذر برگچه» نیز به جای «سرخِ ارغوان» قرار می‌گیرد، اما در این همه رنگ‌ها، رنگ آشنای عشق ناپیدا شده است (تسلیمی ۱۳۸۷: ۱۱۳).

خطاب قراردادن عشق، در پایان هر سه بند شعر، تمنایی ادیبی است که از جست‌وجوی سوژه/شاعر به دنبال یافتن «بُژه دیگری کوچک» (همان مادر مهربان و حمایت‌کننده) با حسرتی تمام حکایت دارد. «یکی از بنیادی‌ترین سازوکارهای روان به‌ویژه در رؤیا "جابه‌جایی (displacement)" است. ما انسان‌ها ناخودآگاهانه نگرشی عاطفی یا معنایی نمادین را از یک بُژه (مصادق امیال) به بُژه‌ای دیگر انتقال می‌دهیم تا بدین ترتیب هدفی واحد را در شکلی دیگر دنبال کنیم» (پاینده ۱۳۸۸: ۴۴). در این جا عشق جای‌گزین «بُژه دیگری کوچک» شده است. سوژه/شاعر از همان ابتدا می‌داند که این جدایی حتمی است،

زیرا عشق چهره خود را به او نشان نمی‌دهد و رنگ آشنایش پیدا نیست؛ به عبارت دیگر، رنگ آشنای چهره مادرانه را می‌جوید، چهره‌ای که ممکن است با چهره زنی دیگر جابه‌جایی داشته باشد.

جست‌وجوی رنگ آشنای چهره تمنای وی در دوره اودیپی و امر نمادین است که می‌خواهد به دوره امر خیالی و حتی اگر ممکن باشد، به دوره امر واقعی بازگردد، اما امر واقعی با این لرزش‌های دست و دل امکان‌پذیر نیست. لرزش دست و دل نشانه نوعی از آگاهی صاحب دست است؛ درحالی‌که در امر واقعی هیچ آگاهی صورت نمی‌گیرد، زیرا این لرزش محض و لرزش دست نوزادی نیست که ناخودآگاه به سوی بدن بی‌سرانجام، تکه‌تکه، و بی‌رنگ خیالی عشق داشته باشد. او اکنون از این که در امر نمادین قرار دارد، می‌ترسد و چهره آشنای عشق مادرانه (در امر خیالی) رنگ باخته است. باین حال، گوینده نهاد خود را برملا و ناخودآگاهش را در یک تداعی آزاد شاعرانه آشکار می‌کند؛ او نمی‌خواهد در این عشق عاشق باشد. تمایلش بیش‌تر به معشوق بودن است، مانند عشقی که مادر به فرزند دارد. روان‌کاوی گوینده شعر به‌منابۀ تعبیر یک رؤیا این است که وی ناخودآگاهانه می‌خواهد معشوق باشد نه عاشق، زیرا عاشق نیازمند اسیری است که در پناهگاه و گریزگاه به سر می‌برد، اما معشوق آزاد و در ناز و پرواز است. شاید شاملو شرم دارد که بگوید می‌خواهم معشوق باشم، ولی ناخواسته و در ناخودآگاه زبانی‌اش بدان اقرار کرده است.

این شعر در امر نمادین به خوانندگان خود دو نقش و حالت می‌دهد. در ما شوق آرزوها و اشتیاق‌های مدرن و عشق را برمی‌انگیزد و «دردی مشترک» را در ما زنده می‌کند. ما را به هم نزدیک می‌کند و هم‌زمان ما را اسیر این مونولوگ درونی و حزن‌آلود درباره عشق گم‌شده می‌کند و نیز خشم ما را بر «دیگری بزرگ و دیکتاتور» که نمی‌گذارد به آن دست یابیم، برمی‌انگیزاند (برادری ۲۰۱۲). بدین ترتیب درنهایت ما را در همان ساختار نارسیستی و خیالی در ارتباط با دیگری نگه می‌دارد؛ گویی وصال نهایی با تمنا و دیدن نهایی «دیگری» ممکن است، اما ما را به جهان سمبولیک و همیشه متفاوت «عشق تراژیک/کمیک» بشری وارد نمی‌کند و به عرصه چالش و دیالوگ و خلاقیت همیشه ناتمام عشق، به عرصه لمس «شکست دست‌یابی به عشق و هیچی» وارد نمی‌کند تا از یک‌سو، زمینه‌ساز روایت‌های متفاوت از عشق و تمنا باشد و تفاوت‌سازی و روایت‌سازی نوین و مدام را امکان‌پذیر کند. از سوی دیگر، «این حزن عمیق» به‌سان «حالتی بس انسانی» باقی می‌ماند و باعث می‌شود که شعر جاودانه شود (همان).

۸. نتیجه‌گیری

سوژه/ شاعر در «امر خیالی» در اتحاد و یگانگی با مادر به سر می‌برد. سپس در «امر نمادین» که حاکمیت زبان و انفصال از «امر خیالی» است، گرفتار می‌آید و با «فقدان» روبه‌رو می‌شود. در این جاست که «سوژه بیان‌شده»/ شاعر دچار ضایعه‌ی حیث واقع می‌شود. شاعر/ سوژه از سازوکار «جابه‌جایی» استفاده می‌کند تا بر آن جدایی غلبه کند. سوژه به ابژه دیگری کوچک (در این جا عشق) روی می‌آورد. او در هیئت عشق در پی یافتن «ابژه دیگری کوچک»/ مادر است تا به مانند «ساحت خیالی» ندای طلب و تقاضای او را بی‌پاسخ نگذارد. با این همه، دغدغه سوژه/ شاعر این است که معشوق باشد تا عشق برای او رهایی‌بخش شود، زیرا سوژه/ کودک فقط در عشق مادرانه است که قدرت مطلق دارد. سوژه/ شاعر در سال‌های اولیه زندگی قدرت را تجربه می‌کند و در برابر دیگری (مادر) به مقام قدرت مطلق دست می‌یابد و به صاحب جواب مثبت و منفی تبدیل می‌شود، هر چند این طلب به دنبال عشق است. سوژه در دوره فقدان و ورود به امر نمادین با جست‌وجوی دیگری کوچک که جای‌گزینی برای آن مطلوب گم‌شده اولیه (مادر) است، می‌خواهد آن قدرت مطلق اولیه را بازیابد. بنابراین، به دنبال این است که در این رابطه عاشقانه نقش و جایگاه معشوق را داشته باشد و آزاد و بی‌قید و رها باشد. او در عشق به دنبال مهر و محبت و آرامش دامن مادر است. عشقی از نوع «اگیپ» که محبتی است یک‌سویه و مراقبت‌گونه؛ ترکیبی از «اروس» و «استورگ» و فقط در این عشق است که رهایی و پرواز برای سوژه/ شاعر فراهم می‌شود. همان رهایی که یادآور اتحاد و یگانگی او با مادر در دوره پیش‌سازبانی و پیش‌آدیبی است و هنوز زبان شکل نگرفته و کودک در ارتباط با مادر آزاد بود، ببرد به دنیای بی‌کران عشق (امر خیالی)، به آن دوران دور گذشته که یادآور خوشی و آرامش بود. لکان بر آن است تا سوژه/ شاعر از طریق توسل به این «دیگری کوچک» به «امر خیالی» نزدیک شود، اما این دست‌یابی فقط یک دل‌خوشی کوچک و گذراست و آن اتحاد اولیه و پیشین دیگر دست‌یافتنی نیست.

سوژه با پناه‌بردن به عشق می‌خواهد برای لحظه‌ای به لمس شوریدگی و تمتع محض دست‌رسی یابد، اما تجربه عشق هم‌چون تجربه مرگ امری محال است. در نهایت نیز «سیاهی» بر «آرامش آبی» و «سبزه برگچه» بر «ارغوان» غلبه می‌کند. شاید تسکینی کوتاه‌مدت و گذرا برای سوژه فراهم شود، اما آن رنگ آشنای «امر خیالی» و اتحاد را به ارمغان نمی‌آورد. پناه‌بردن سوژه به عشق به‌نوعی پشت‌پازدن به قانون پدر و قانون اجتماع و

گستره نمادین لکانی است. سوژه/ شاعر می‌تواند این ناتمامی و ناممکنی دست‌رسی به مطلوب گم‌شده را بپذیرد و به‌طور کامل به جهان سمبولیک لکانی وارد شود و ناتمام‌بودن و ناکامل‌بودن را بپذیرد. شاید از انزوا و تنهایی نجات یابد، اما او هم‌چنان ترجیح می‌دهد در همان دنیای رمانتیک و تراژیک باقی بماند و ما را به‌عنوان خواننده با خود هم‌راه کند و حس هم‌ذات‌پنداری را در ما زنده کند و خشم را بر دیگری بزرگ و پدر نمادین برانگیزاند. به ما این امید را بدهد که امکان رسیدن به معشوق گم‌شده وجود دارد و ما را هم‌چنان در جهان رمانتیک و خیالی در همان حالت خودشیفتگی و نارسیستی نگه دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. «استغنا» و «فقر» از اصطلاحات دینی است که تبدیل به اصطلاحات ادبی ناز و نیاز شده است.
۲. براساس نظریه سبک‌های عشق لی (Lee)، نگرش‌های مختلفی به عشق وجود دارد که تحت تأثیر عواطف، تجربه‌های خانوادگی، و رفتارها قرار دارد. شش سبک اصلی عشق‌ورزی به دو دسته سبک‌های عشق‌ورزی اولیه و ثانویه تقسیم می‌شود:

الف) سبک‌های عشق‌ورزی اولیه

۱. اروس (eros): اروس یک تجربه شدید عاطفی است که شبیه به عشق هوس‌آلود است. بارزترین نشانه اروس جذابیت آنی و نیرومند برای دوست‌داشتن افراد است (see also Lee 1998)؛

۲. لودوس (ludos): یکی از شیوه‌های عشق‌ورزی است که در آن قوانین به بازی گرفته می‌شوند. عاشق لودوسی با مهارت در این بازی شرکت می‌کند و هم‌زمان چندین شریک عشقی دارد (همان)؛

۳. استورگ (storg): شیوه‌ای از عشق‌ورزی که باعث کاهش استرس و فشار روانی و به‌وجودآمدن محبت عمیق و تعهد می‌شود. این عشق نوعی دوستی درازمدت است که در طول زمان اعتماد به وجود می‌آید و اصراری بر عشق‌ورزی نیست (see also Fricker and Hons 2006).

ب) سبک‌های عشق‌ورزی ثانویه

۱. پراگما (pragma): این نوع عشق ترکیبی از «استورگ» و «لودوس» است. این نوع عشقی است که برای شریک ارزش بسیار قائل می‌شود. عاشق پراگماتیک نگاهی عملی به عشق دارد و به دنبال عاشق سازگار می‌گردد (همان)؛

۲. مانیا (mania): این نوع عشق ترکیبی از «اروس» و «استورگ» است. آمیزه‌ای از یک حس مالکیت و نوع اضطرابی از عشق است (see also Hendrick and Hendrick: 1987)؛

۳. اگیپ (egape): آخرین نوع از سبک‌های عاشقانه عشق ترکیبی از «اروس» و «استورگ» است. این سبک عشق حس از خود بی خود شدن و یک نوع اجبار برای مراقبت از دیگران و عشق ورزی به آن‌هاست؛ بدون این که هیچ‌گونه انتظار پاداش متقابل وجود داشته باشد. این عشق فداکارانه، پاک، و مراقبت‌گونه است (see also Lee 1973; Lee 1977).

۳. «زنانی که از هیچ‌یک از مهربانی‌های مادری نشانی نداشتند و دور از مادرانگی‌های فداکارانه و سرسپارانه، او را برای خویش و برآوردن خواسته‌های خود می‌خواستند» (فرخزاد ۱۳۸۳: ۴۷).

کتاب‌نامه

- احمدی، شیده (۱۳۸۶)، «ژاک لکان و نقد روان‌کاوی معاصر»، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، ش ۴. اشراقی، منصوره (۱۳۸۶)، *معشوق بی‌صدا*، تهران: مینا.
- ایستوپ، آتونی (۱۳۹۰)، *ناخودآگاه*، ترجمه شیوا رویگریان، تهران: مرکز.
- باران، بیژن (۲۰۱۱)، «خصیصه‌های تولید شعر شاملو»: <http://www.matneno.com/?p=2409>.
- برادری، داریوش (۲۰۱۲)، «نقد شعری از شاملو از منظر دلوز و بینامتنی»: <http://www.iranglobal.info/taxonomy/term/58>.
- برادری، داریوش (۲۰۱۵)، «بن‌بست ساختاری عاشقی از منظر لکان»: <http://www.iranglobal.info/node/51025>.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸)، «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روان‌کاوی لکان»، فصل‌نامه علمی پژوهشی *زبان و ادب فارسی*، ش ۴۲.
- پیر کلرو، ژان (۱۳۸۵)، *واژگان لکان*، ترجمه کرامت موللی، تهران: نشر نی.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۷)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (شعر)*، تهران: آمه.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، تهران: آمه.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین (۱۳۸۰)، *دیوان*، به تصحیح محمد قزوینی، تهران: پیام عدالت.
- حیدری، فاطمه و میثم فرد (۱۳۹۲)، «خوانش لکانی روان‌پریشی بوف کور»، فصل‌نامه علمی - پژوهشی *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره ۱۸، ش ۲.
- خواجه‌پور، میلاد و دیگران (۱۳۸۹)، *رنگ*، *روان‌شناسی زندگی*، تهران: سبزان.
- دزفولیان، کاظم و دیگران (۱۳۸۸)، «نقدی روان‌کاوانه بر شعر هملت شاملو»، فصل‌نامه علمی - پژوهشی *ادب‌پژوهی*، ش ۹.
- دهقانی‌پور، محمد (۱۳۷۷)، *وسوسه‌های عاشقی*، تهران: برنامه پاییز.
- راباته، ژان میشل (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر ژاک لکان*، ترجمه فتاح محمدی، *نشریه ارغنون*، ش ۲۲.

- زائری، قاسم (بی‌تا)، «دیگری بزرگ سوار بر امر واقعی»، هفته‌نامه پنجره، ش ۷۴.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، چگونه لکان بخوانیم، ترجمه علی بهروزی، تهران: رخداد نو.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۱)، دیوان کامل غزلیات، تهران: کومش.
- سلاجقه، پروین (۱۳۹۲)، امیرزاده کاشی‌ها، تهران: مروارید.
- شاملو، احمد (۱۳۷۷)، مجموعه آثار، دفتر یکم، شعرها، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی، تهران: سخن.
- شی جی وا، هی داشی (۱۳۷۷)، هم‌نشینی رنگ‌ها، ترجمه فریال ده دشتی و دیگران، تهران: کارنگ.
- شیری، قهرمان و دیگران (۱۳۹۱)، «از لکان تا مولانا»، دوفصل‌نامه علمی - پژوهشی ادبیات فارسی، س ۳، ش ۶.
- فرخ‌زاد، پوران (۱۳۸۳)، مسیح مادر (نشان زن در زندگی و آثار احمد شاملو)، تهران: ایران جام.
- قاینی، زهره (۱۳۹۰)، تصویرگری کتاب‌های کودکان، تهران: مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان.
- کلیگز، مری (۱۳۸۸)، درس‌نامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.
- لوشر، ماکس (۱۳۷۲)، روان‌شناسی رنگ‌ها، ترجمه ویدا ابی‌زاده، تهران: دُرسا.
- موللی، کرامت (۱۳۸۳)، مبانی روان‌کاوی فروید - لکان، تهران: نشر نی.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۷)، گزیده غزلیات شمس، به‌کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: علمی و فرهنگی.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱)، «عشق متنی»، فصل‌نامه نقد ادبی، س ۵، ش ۱۸.
- ویلز، پاولین (۱۳۷۵)، رنگ درمانی، ترجمه نسرين فرجی، تهران: دُرسا.
- هومر، شون (۱۳۸۸)، ژان لکان، ترجمه محمدعلی جعفری و دیگران، تهران: ققنوس.
- یزدخواستی، حامد و فؤاد مولودی (۱۳۹۱)، «خوانشی لکانی بر شازده احتجاب گلشیری»، فصل‌نامه علمی - پژوهشی ادب‌پژوهی، ش ۲۱.

Barker, Cheris (2003), *Cultural Studies Theory and Practice*, London: Sega Publications Ltd.

Booker, Keith M.A. (1996), *Introduction to Literary Theory and Criticism*, London.

Evans, Dylan (1997), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.

Fricker, J. and B. A. Hons (2006), *Predicting Infidelity: The Role of Attachment Styles and The Investment Model*, A Thesis Submitted in Partial Fullfilment of the Requirements for the award of the Professional Doctorate in Psychology (Counselling Psychology) by Swinburne University of Technology.

Habib, Rafey (2005), *A History of Literary Criticism: From Plato to Present*, London: Black well.

Hendrick, S.S. and C. Hendrick (1987), "Love and Sexual Attitudes Self-Disclosure and Sensation Seeking", *Journal of Social and Personal Relationships*, no. 4.

- Homer, Sean (2005), *Jacques Lacan*, London: Routledge.
- Lacan, Jacques (1977), "A Typology of Styles of Loving", *Personality and Social Psychology Bulletin*, 3 (2).
- Lacan, Jacques (1988), *The Seminar of J. Lacan Book I: Freud's Papers on Technique 1953-1954*, Jacques-Allain Miller (ed.), trans. John Forrester, New York: Cambridge University Press.
- Lacan, Jacques (1993), *The Seminar of J. Lacan Book III: The Psychoses (1955-56)*, trans. & Notes: Russel Grigg, London: Routledge.
- Lacan, Jacques (1998), "Ideologies of Lovestyle and Sexstyle", in de Mank (ed.), *Romantic Love and Sexual Behaviours: Perspectives from the Social Science*, Western Port, Connecticut: Praeger.
- Lacan, Jacques (2002), *Ecrits - A Selection*, New York: Norton.
- Lee, J. A. (1973), *The Colours of Love: An Exploration of the Ways of Loving*, Ontario, Canada: New Press.
- Paul Ricoeur, Jean (2007), *Lacan und die liebe Valence Les Apprentis Philosophers*, trans. German by Hans-Peter Jack.
- Rugland-Sullivan, E. (1995), *Essays on the Pleasures of Death: From Freud to Lacan*, London: Routledge.