

معشوق ایده آل، معشوق - مادر

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

نرگس مرادی*

دکتر علی تسلیمی**، دکتر 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 می‌افزاید که همان امر «واقع» است. از نظر او عشق، متعلق به امر واقع است و ما تنها قادریم عشق را در ساحت نمادین تجربه کنیم؛ بنابراین تجربه ما از عشق، تجربه‌ای ناقص است؛ چراکه ما در امر نمادین دچار فقدان هستیم. لکان از دیگر سو «دیگری بزرگ» را نیز وارد این نظریه می‌کند؛ بدین معنا که ما در عشق به یک معشوق واقعی، هم‌زمان در ورای او به چیزی بزرگ‌تر 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 خاطر ترس از «اختگی»، سرکوب می‌کند و به ناخودآگاه می‌فرستد؛ اما این میل هیچ‌گاه او را رها نمی‌سازد. بنابراین از فرایند «جابجایی» استفاده می‌کند. میل به مادر را متعالی و تلطیف (تصعید) می‌کند و ابژه دیگری کوچک «معشوق» را جایگزین معشوق - مادر در امر خیالی می‌کند. سوژه/ شاعر می‌خواهد در این رابطه عاشقانه، نقش و جایگاه معشوق را داشته باشد و آزاد و بی‌قید و رها باشد. عشقی از نوع «اکپ» که محبتی یک‌سویه، مراقبت‌گونه، نارسایی و به سود خویش است؛ ترکیبی از «اروس» و «استورگ». سوژه/ شاعر،

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان (نویسنده مسؤل)،

Narges.m1357@gmail.com

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

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۱

دسترس ناپذیری معشوق گمشده را نمی‌پذیرد تا به ساحت نمادین و سمبولیک لکانی وارد شود. پناه بردن سوژه به عشق به نوعی پشت پا زدن 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 نیز برمی‌انگیزد.

کلیدواژه‌ها: عشق، لکان، شاملو، «بر سرمای درون»، معشوق.

۱. مقدمه

ژک مری لکان (*lacan*) (۱۹۰۱-۱۹۸۱) روانکاو و نظریه‌پرداز بزرگ فرانسوی است. لکان بازخوانی نوینی از متون فروید (*Freud*) ارائه می‌دهد (رابطه، ۱۳۸۲: ۲۰۱). موضوعات مورد علاقه او عرصه‌های گسترده‌ای چون انسان‌شناسی، فلسفه و دانش علمی را در برمی‌گیرد. با وجود تأثیر لکان بر نظریه فیلم، مطالعات جنسیت (*Gender*) و مطالعات فرهنگی، می‌توان او را نظریه‌پرداز فلسفی و ادبی روانکاوی دانست (همان). لکان در دیدگاه تازه خود، علاوه بر نظریات فروید، از دیدگاه‌های زیباشناسی ساختاری فردینان سوسور (*Ferdinand de Saussure*) و دیدگاه‌های قوم‌شناسی و انسان‌شناسی کلود لوی اشتراوس (*Claud Le'vi Strauss*) (۲۰۰۹-۱۹۰۸) و نیز آراء زبان‌شناس روسی؛ رومن یاکوبسون (*Roman Osipovich Jakobson*) بهره برد و نظریات خود را گسترش داد. لکان از نظرات سوسور در شکل‌گیری ایده ساحت نمادین بهره می‌گیرد. از دیدگاه سوسور، هر واژه زمانی معنا پیدا می‌کند که تمایزش با واژه‌های دیگر مشخص گردد. هر نشانه که متشکل از دال (واژه) و مدلول (مفهوم) آن است، ما را به نشانه‌ای دیگر و همین‌طور آن نشانه ما را به نشانه دیگری ارجاع می‌دهد و این زنجیره 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 نیست. از نظر او، نظام زبانی متشکل از دال‌ها یا واژه‌هایی است که به دالی دیگر ارجاع می‌دهد (همان). لکان با استفاده از زیباشناسی سوسور به توضیح ناخودآگاه می‌پردازد. در روانکاوی لکانی، ناخودآگاه اساس کل وجود است (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۱). لکان به مانند فروید معتقد است که ناخودآگاه در کودک به دنبال منع محرم آمیزی از جانب پدر شکل می‌گیرد، اما از دید لکان، ناخودآگاه ساختاری به مانند زبان دارد و قوانینی که بر آن حاکم است همانند استعاره و مجاز جزء از کل است (موللی، ۱۳۸۸: ۸۷). «مجاز و استعاره دو مقوله‌ای هستند که ژک لکان به ترتیب به جای ایجاز و جابجایی - که

در عرف فروید مکانیسم اصلی ضمیر ناآگاه هستند- به کارگرفته 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. از دید 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 میل مند همواره در هسته نظریه لکان قرار دارد. لکان از سه مرحله متفاوت برای مسیر مشابه «کودکی» به «بزرگسالی» سخن می‌گوید که عبارت‌اند از: «امر واقعی» (*The real*)، «امر خیالی» (*The imaginary order*) «امر نمادین» (*The imaginary order*).

شاملو از شاعران مطرح در ادبیات معاصر فارسی است. الهامی و فورانی بودن اشعار، کوتاهی طولی اشعار و نثرگونه بودن آن ویژگی‌هایی است که شعر او را از شعر دیگر شاعران معاصر فارسی متمایز می‌سازد. همچنین اشعار 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 شاملوست و شعر دارای ابهام، استعداد تأویل پذیری و یافتن معانی متعدد را دارد.

این ویژگی‌ها می‌تواند شعر او را به‌عنوان مناسب‌ترین نمونه شعر جهت بررسی آن از دیدگاه لغزش‌های زبانی قرار دهد. شعر «بر سرمای درون»، نمونه‌ای گویا جهت بررسی از دیدگاه قلمروهای لکانی است.

۲. روش‌شناسی و رویکرد

این پژوهش مبتنی بر رویکرد روان‌شناسی از منظر لکان است و با رویکرد تحلیل محتوا با بهره‌گیری از نظریه لکان، به شناخت گسترده‌تر متن کمک می‌کند. این پژوهش در چارچوب مفاهیم لکان به تحلیل نشانه‌های زبانی و تصویری شعر «بر سرمای درون» می‌پردازد. همه جزئیات مفاهیم لکان در این تحلیل منظور نشده است اما تلاش شده است مهم‌ترین مفاهیم مطرح گردد.

۳. پیشینه تحقیق: آشنایی با نظریات و شیوه تفکر لکان در ایران مربوط به دهه ۷۰ و با انتشار مقالاتی در مجله ارغنون بود؛ در شماره ۱۶ مقاله‌ای بانام «رانه مرگ نزد لکان» از الی راگلد ترجمه شهریار وقفی‌پور، نخستین مقاله‌ای که به‌طور مشخص به مفاهیم لکانی می‌پردازد (سادات فخر، ۱۳۸۹: ۵۱). در شماره ۲۲ ارغنون، مقاله «پیش درآمدی بر ژاک لکان»

از میشل راباتِه با ترجمه فتاح محمدی، شروع خوب و قابل قبولی برای آشنایی با شیوه تفکر لکان است. علت کم توجهی به نظریات لکان، یکی ترجمه نشدن سخنرانی‌ها و مقالات او به زبان فارسی و نیز زبان و سبک دشوار لکان در بیان نظریاتش باعث می‌شود خواننده در دریافت ساده و قابل فهم ایده‌های او دچار مشکل شود. پژوهش‌های مربوط به کاربرد نظریه لکان در متون ادبی، در دهه ۸۰ محدود است به تحلیل کوتاه کلیدر دولت‌آبادی از اسحاقیان (۱۳۸۱) در کتاب ماه فلسفه است. در سال ۱۳۸۶ شیده احمدزاده نکاتی در تفسیر متون ادبی از دیدگاه روانکاوی بیان کرده است. در سال ۱۳۸۸، مقاله پاینده در بررسی شعر «زمستان» اخوان، و نیز «نقد روانکاوانه بر شعر هملت شاملو» از یزدخواستی و دیگران، از نمونه‌های کاربرد آراء لکان در متن ادبی است. از ابتدای دهه ۹۰ تاکنون تعداد پژوهش‌های چاپ شده رو به فزونی نهاده است. 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 بیهقی»؛ بررسی «اشعار مولانا» و «اشعار سنایی»؛ بررسی «شخصیت گشتاسب»، «راوی بوف کور هدایت» و «روان پریشی بوف کور»، نمونه‌هایی از این دست است. پایان‌نامه‌هایی هم که در این زمینه نگارش شده است، بیشتر مربوط به دانشجویان رشته‌های هنر و زبان‌های خارجی است که در آن‌ها، نمایشنامه‌های نویسندگان خارجی چون آنتوان چخوف، هارولد پنیتر، یوجین اونیل و شکسپیر و... مورد بررسی قرار گرفته است. از نمونه پایان‌نامه‌های فارسی چند پایان‌نامه ارشد از جمله تجربه عرفانی مولانا و دیگری، بررسی چند داستان از ادبیات کودک و نوجوان است.

پیش از آنکه به مفهوم عشق از دیدگاه لکان بپردازیم لازم 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 از دیدگاه 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 غیر یکپارچه و به صورت اجزایی جدا از هم حس می‌کند و همچنین به علت همین انفصال کالبدی، به شدت وابسته به والدین و در ارضای نیازها و احتیاجاتش نیازمند به آن‌هاست؛ بنابراین درک نوزاد از خود به‌عنوان کالبدی ناهماهنگ و موجودی وابسته برای او اصلاً خوشایند نیست و این عدم هماهنگی در رانش‌های کودک، منشأ اصلی اضطراب و هراس وی را نیز تشکیل می‌دهد (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: 555-8). 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 اینجا باید ذکر کنیم که آینه می‌تواند هر چیزی باشد که می‌تواند 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 و نوزاد طی آن، خود را به مثابه شخصی منفرد بازمی‌شناسد (Barker, 2003: 108). در این زمان وجهی از روان و نفس انسان که فریاد آن را آگو (Ego) می‌نامد، شکل می‌یابد (موللی، ۱۳۸۳: ۱۴۸). مواجهه کودک با تصویر خود، نویدبخش یک پیروزی نیز هست؛ چراکه خود را برای اولین بار به‌عنوان کلیتی یکپارچه می‌شناسد. کودک با تصویر خودش به مثابه آگویی ایده آل، این همانی 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 به‌عنوان دیگری را نیز کسب کرده است و غرق در شادی و شور می‌شود، اما باید گفت که این شادمانی راه به‌جایی نمی‌برد؛ چراکه از نظر لکان، این یکپارچگی و تسلط کودک، سرابی بیش نیست. «این تسلط به‌زعم لکان، نوعی پیش‌دستی است که به میل کودک به کنترل و تسلط، واقعیتی 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 پیش‌آدیبی وجود داشت، بعداً اینکه کودک خود را به‌عنوان عنصر جداشده بازمی‌شناسد، دچار دگرگونی اساسی می‌گردد. کودک همچنین مادر را نیز به‌عنوان موجودی

جدا از خود درک می‌کند. «یعنی بازتعریف مادر به مثابه دیگری کوچک» (Lacan, *SemI*, 1988:140). این فرایند باعث شکل‌گیری توهم خیالی دیگری نیز می‌شود. به این شکل که کودک در این مرحله می‌پندارد میل مادر (دیگری) به تمامی متوجه اوست. به این ترتیب در ساحت خیالی، کودک و مادر (به مثابه دیگری کوچک)، درگیر رابطه‌ای دوجانبه یا خطی هستند. لکان به تبع فروید، این رابطه را صرفاً محبت‌آمیز نمی‌داند و معتقد است این رابطه حاوی خشونت نیز هست، یا به تعبیر 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 به گفته لکان، همچون «قانون» (قانون پدر یا نام پدر) نخستین ممنوعیت‌ها را پایه می‌گذارد: ممنوعیت نزدیکی با محارم» (تسلیمی، ۱۳۸۱: ۱۹۳). او متوجه می‌شود کودک، خواهان پیوند مجدد و بازگشت به آن وحدت اولیه است و تقاضا دارد که «دیگری» پاسخگویش 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. بدین سان از ابژه پدر و «سهم او در رضایتمندی مادر آگاه می‌گردد» (موللی، ۱۳۸۳: ۱۰۰). کودک گمان می‌کند که برای نزدیک شدن به مادر و رسیدن به نیمه گم شده خود باید همانند پدر، دارنده فالوس باشد تا بتواند میل مادر را به سوی خود جلب نماید و چون فاقد آن است، دچار حس «فقدان» می‌شود. از نظر 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 است؛ 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 به‌مانند استعاره

دارد و به همین دلیل به مدل‌های بی‌شماری دلالت می‌کند (Evans, 1997: 110-11)؛ بنابراین «نام و قانون پدر»، وحدت دوسویه مادر و کودک را درهم می‌شکند و کودک به‌ناچار به ساحت دال‌های (Signifier) بی‌پایان نمادین پرتاب می‌شود و ساختار سه‌گانه کودک، پدر و مادر را شکل می‌دهد. نظم نمادین یا نام و قانون پدر یا دیگری بزرگ (The Meta Other) در واقع همان قوانین و هنجارهای حاکم بر جامعه‌اند و کودک پس از گذر از مرحله آینگی و آموختن زبان، تلاش می‌کند با درونی کردن آن، پراکندگی‌های خود را انسجام بخشد (ثریثک، ۱۳۹۲: ۲۰). کودک/ سوژه با پذیرش نام و قانون پدر و به‌طور کلی نظام نمادین و زبان، در واقع همان دیگری بزرگ، جانشینی برای نام مادر می‌یابد. «دیگری بزرگ» هرگز با سوژه به‌طور کامل همانند نمی‌شود؛ باین‌حال دیگری بزرگ، دیگربودگی بنیادینی است که هسته ناخودآگاه ما را شکل می‌دهد (هومر، ۱۳۸۸: ۶۷). با ورود به مرحله نمادین، خوشی‌های پیش‌آدیبی و پیش‌زبانی خود را به‌صورت اُبژه منع شده 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 کرده، همگی باعث می‌شود که سوژه دچار فقدان شود.

از نظر لکان، اساساً سوژه به معنای واحد وجود ندارد و حیات و ماهیتش وابسته به «دیگری» است. اُبژه محوری در ابعاد مختلف تئوری لکان خود را نشان می‌دهد. در شکل‌گیری سوژه؛ در ورود او به زبان نمادین؛ در بحث میل که «دیگری» هم علت و هم غایت سوژه است. در یک‌کلام، سوژه بدون «دیگری» معنا ندارد (حمیدی، ۱۳۸۶: ۹۶). زبان همیشه با فقدان یا غیبت در ارتباط است. شما وقتی از واژه‌ها استفاده می‌کنید که شیء مورد نظرتان 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 «هر آنچه یاد مادر و یکی بودگی پیش‌زبانی با مادر را در ضمیر ناخودآگاه سوژه/ انسان زنده کند، مصداقی از «اُبژه 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 هر کدام از آن‌ها نمادی از نخستین «فقدان» (جداشدگی از مادر) است. کودکی که هنوز دچار این جدایی نشده و تنها نیازهای ارضاء شدنی دارد و تمایزی هم میان خود و آنچه نیازهایش را برآورده می‌کند، نمی‌گذارد به گفته لکان در امر واقع است. «امر واقع، مرکزی (ذهنی) است که این وحدت اولیه در آن قرارداد؛ 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 درهم شکسته شود؛ برعکس امر نمادین که سراسر فقدان است، این محدوده سراسر وفور و نعمت است. ایده لکانی که ژیتک آن را پی می‌گیرد، این است که امر واقع، هیچ‌گاه به طور کامل تحت انقیاد زبان در نمی‌آید و نمادین نمی‌شود» (زائری، بی تا: ۵۳). امر واقعی در آثار لکان و تفکر او دستخوش تغییرات بسیار قرار گرفته است و در آثار او واضح بیان نشده است. این مفهوم، ابتدا منحصراً معنایی مقابل خیال و تصور داشت، اما لکان به تدریج میان امر واقع و واقعیت تمایز نهاد (Lacan, *Sem III*, 1993:191). منظور او از واقع، واقعیت نیست، چون واقعیت از دید لکان، ساختاری زبانی دارد و در برخورد با «دیگری بزرگ» به سوژه القاء می‌شود. او معتقد است که «امر واقع» دلالت ناپذیر است و وارد نظام زبان و رابطه دال و مدلولی نمی‌شود؛ بنابراین هیچ‌گاه امکان دسترسی به آن وجود ندارد (Lacan, *Sem I*, 1988:66). نوزاد به کشف خود دست نیافته است. او اعضای تن خود و اندام مادر را لمس می‌کند. کودک با این لمس کردن هاف ازای تکه تکه شده بی‌کلیتی را حس می‌کند. امر واقع به گونه‌ای 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؛ به عبارت دیگر 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 می‌گردد، اما امر واقع «خارج از امر نمادین به وجود خود ادامه می‌دهد» (پیرکلرو، ۱۳۸۵: ۱۴۶). به گفته لکان، پُر بودن از ویژگی‌ها و مشخصات امر واقع است.

کودک با وارد شدن به دنیای نمادین و شکل گرفتن شخصیت اجتماعی و فرهنگی، آن فقدان وحدت اولیه را حس می‌کند و در ناخودآگاه خود نگه می‌دارد و حسرت آن دوران را به همراه دارد و می‌خواهد که به آن دوران برگردد. از دیدگاه او، بین این سه قلمرو، مرزبندی مشخصی وجود ندارد و این سه قلمرو در هم تداخل دارند. لکان، پس از تعریف نظم‌های سه‌گانه و تأثیر آن‌ها بر فرایند شکل‌گیری شخصیت انسان، به مسأله «فقدان» می‌پردازد. انسان برای غلبه بر «فقدان» و رسیدن به لذت غایی یا اُبژه و مطلوب گمشده (که مطلقاً دست‌نیافتنی هست) مدام از یک میل به میلی دیگر در گردش است و در جستجوی 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 محرم آمیزی، 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 از دیدگاه لکان

اینکه لکان در مورد عشق چه می‌گوید، پرسشی دشوار است، زیرا موضوع لکان، بیشتر تمنامندی است. دیگر اینکه نظرات او درباره عشق در طول تحولات فکری او به‌طور جدی تغییر یافته است. ساختار محوری تفکرات لکان به حول محور «تمنماندی» و «فقدان» می‌چرخد. پیوند شبکه وار لکان در مورد عشق به‌ویژه از سمینار «انقلاب قلبی» و نقد رساله «ضیافت» افلاطون شروع می‌شود و در آثار بعدی او ادامه می‌یابد. این مبحث در سمینار «انکور» (*encore*) (بازهم) به اوج خود می‌رسد (برادری، ۲۰۱۵: ۱-۵). «عشق» از دیدگاه لکان، محل تلاقی ما با «امر واقع» است. لمس شوریدگی و تمتع محض برای لحظه‌ای میسر می‌شود. زندگی و هستی رنگارنگ و غیرقابل درک، ما را دمی لمس می‌کند و ما سرشار از حس زندگی و تمنامندی می‌شویم (Paul Ricoeur, 2007: 55). از دیدگاه 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 و این نقیضه‌گویی مربوط به ذات عشق است؛ چراکه عشق پارادوکسیکال است (*Ibid*).

مهم‌ترین دیدگاه 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 می‌سازد و محل تلاقی دال‌ها و ضرورت‌های مختلف است. از این رو به قول فروید، در حالت شوریدگی، ما در حال فرافکنی ایده آلمان بر دیگری و معشوق هستیم و ایده آلمان 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 نارسیت یونانی، فقط تصویر ایده آل خودمان را می‌بینیم و عاشقش هستیم. به زبان دیگر 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 نارسیت در رودخانه، تصویر خویش را می‌بینیم که همان تصویر دیگری است و برای یگانه شدن 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 و می‌خواهیم با او یکی شویم و به ناچار عاشقی همیشه عشق/نفرتی است. یک حالت خیالی است و برای عبور از بحران، محکوم است به «عشق» تبدیل شود؛ وارد زبان شود؛ نمادین شود و قابل تحول گردد (*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 بوسیله نام پدر ایجاد شده، اولین کلامی است که به نوزاد هویت می‌دهد.

در مدار کلام است که من ادغام می‌شوم. من یکی از حلقه‌های آن هستم. این مدار برای مثال، کلام پدرم است. اشتباهاتی را که مرتکب شد، من محکوم به تکرار آن‌ها هستم، زیرا ملزم به فراگیری کلامی هستم که پدرم برایم به ارث گذاشته؛ 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

است که تجربه‌های عشق افراد از گذشته تاکنون 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 ما ابتدا عشق را تجربه می‌کنیم، زیرا به‌عنوان یک نوزاد با مادر روبرو می‌شویم که شروع و بستر تمام عاشقی‌های بعدی ماست. ابتدا به‌عنوان یک نوزاد و سپس در بزرگسالی به‌عنوان سوژه در لحظه عاشقی از مادر و پدر و جانشین‌های آن‌ها می‌خواهیم که ما را دوست بدارند، طلب و درخواستی که حال به قول لکان به شکل معکوس به‌سوی ما بازمی‌گردد و می‌گوید پس بگذار دوست داشته باشیم. در عشق ما به دنبال چیزی می‌گردیم که کمبودش را حس می‌کنیم تا با او دوباره کامل شویم (برادری، ۲۰۱۵: ۵-۱). انتقاد روانکاوی نزد لکان به عشق نیز از همین جا شروع می‌شود، ما نمی‌توانیم با دیگری یگانه شویم، زیرا عشقی که به دنبال یگانگی و وحدت وجود با معشوق و دیگری است، محکوم به شکست است؛ چنین عشقی یک حالت نارسیستی و خودشیفتگانه است. عاشق در معشوق چون نارسیست به تصویر خویش در آب می‌نگرد و عاشق تصویر و ایده آل خویش می‌شود. به قول فروید در مقاله «درآمدی بر نارسیسم» (Sigmund Freud: 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 عشقی خودشیفتگانه است؛ زیرا ما حال نیز به دنبال پدر و مادرمان می‌گردیم که مواظمان باشد. ما به زنی عشق می‌ورزیم که تغذیه‌مان کند یا مردی را دوست داریم که مواظمان باشد. این عشق، نمونه عشقی 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، به‌نوعی پشت پا زدن به قانون پدر و قانون اجتماع و گستره نمادین لکانی است.

حال برای گذر از مرحله «طلب عشق» و رسیدن به بلوغ و دیالکتیک عشق و عشقی تمام‌مند، باید «نام پدر» و حس «فقدان» و کمبود به‌عنوان ضلع سوم وارد شود و به ما بیاموزد که باید نام و قانون پدر؛ کمبودهای خویش و دیگری را قبول کرد تا بتوان هم به‌نوعی 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 در عین چشیدن عشق‌های مختلف هم‌زمان پی ببریم که این خیال، واهی است. اینکه سوژه، نه خویش نه معشوق و نه عشق را کامل می‌شناسد و «رانه مرگ» را بپذیریم. آنچه ما به‌تنهایی یا با معشوق می‌آفرینیم، بر کمبود استوار است؛ روایتی از عشق است و همیشه روایات دیگر و بهتری ممکن است. باید روایت‌ها و دنیا‌های 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 باعث کنجکاو می‌شود و ما را با خویش درگیر می‌کند؛ ما را به لرزیدن و تپش قلب و لمس حقیقتی ناآگاه وادار می‌سازد و ما را به لمس تفاوت‌ها و تشابه‌ها قادر می‌سازد. بخش خیالی عشق، زنی خیالی و پدر و مادری خیالی است که این معشوق به او شباهتی دارد و به همین خاطر برای ما زیبا، باشکوه و مسحورکننده است. بخش واقع عشق، اما همان بخشی است که غیرقابل بیان است؛ ما را متحیر و بی‌زبان می‌کند؛ محل شیدایی و خلسگی عاشقانه است و عجیب اینجاست که این بخش در نگاه لکان با «زن و ژوئی سانس 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: ۱۰۲-۱۰۱). عشق اما برای ما فقط درون امر نمادین قابل تجربه است. از آنجایی که ما درون امر نمادین دچار نوعی فقدان هستیم، 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 درنهایت به قلمرو فرهنگ وارد می‌کنیم، ولی این رام شدن به بهای فقدان بی‌پایان است که عشق را با شکست، تراژدی، مرگ، اندوه، رنج و غیاب همراه می‌کند (همان ۱۰۲-۱۰۱).

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 ی آبی ات پیدا نیست.
و خنکای مرهمی
بر شعله ی زخمی
نه شور شعله
بر سرمایِ درون.

آی عشق آی عشق
چهره ی سُرخ ات پیدا نیست.
غبار تیره ی تسکینی
بر حضورِ وهن
و دنجِ رهائی

بر گریزِ حضور،
سیاهی
بر آرامشِ آبی
و سبزه ی برگچه
بر ارغوان
آی عشق آی عشق
رنگ آشنای ات
پیدا نیست.

۷. سه طرح و واریاسیون برای یک مطلب

شعر «بر سرمایِ درون»، شعری سمبولیک و قابل تأویل است. شاعر در این شعر، باور و اندیشه خود را در مورد «عشق» به تصویر می‌کشد و با تکرار واژه عشق، تأکید می‌ورزد که عشق مطلوب و دلخواه او متفاوت و متمایز از مفهوم و برداشتی است که دیگران از معنای عشق دارند و بدین‌سان چهره تکراری عشق و رابطه عاشق و معشوق در شعر غنائی کلاسیک 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 و در این راه حاضر است، تمام کج خلقی‌ها و سنگدلی‌ها و ناز و عتاب معشوق را به جان خریده و تحمل کند تا در سایه‌سار آرامش وصل معشوق دمی آرام گیرد. در شعر سنتی، 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 ۲۲۱

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

سعدی ۶۰۲

رابطه عاشق و معشوق در ادوار مختلف شعر غنائی، رابطه‌ای ایستا و تکراری بوده است. چهره معشوق شعر غنائی، چهره‌ای کلی است که حتی تشخیص مرد یا زن بودن آن نیز دشوار است. معشوق، موجودی است قدسی و دست‌نیافتنی و ظالم و جبّار و خون‌خوار که تقریباً نوعی بیماری سادیسیم دارد و عاشق هم به بیماری مازوخیسیم 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 ص ۱۵۸

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

حافظ ص ۴۰۳

معشوق ایده آل، معشوق - مادر... (بررسی لکانی عشق در شعر ۲۲۱)

ای ساقی هر نادر این می ز چه خُم داری من بنده ظلم تو، از بیخ و بُن ام برکن
مولانا ص ۴۵۰

عشق در نزد صوفیه نیز، خود ریاضتی سخت بوده است و نتیجه آن، بی خبری عاشق از دنیای بیرون است. در نزد صوفیه معشوق در هر شرایطی بر عاشق فضیلت دارد. احمد غزالی می گوید: «عشق از هرگونه که باشد امری مقدس است چنانکه اگر معشوق بنده عاشق هم باشد باز بر عاشق فضیلت دارد» (دهقانی پور، ۱۳۷۷: ۱۲۳).
به ناچار عشق اسارت می دهد و عاشق، نیازمند و خریدار ناز و دلال معشوق می شود و دم بر نمی آورد:^۱

سعدی ز کمند خوب رویان تا جان داری، نمی توان رست
سعدی ص ۱۴۴

زلف او دام است و خالش دانه آن دام و من بر امید دانه ای افتاده ام در دام دوست
غزلیات حافظ ص ۸۱
بنابراین عشق مایه آزادی، رهایی و پرواز نبوده است. البته گهگاه برخی از شعرا چون سعدی این درون مایه را آورده اند:

من از آن روز که دربند توأم آزادم پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم
سعدی ۴۱۸

یا حافظ که این درون مایه را از سعدی گرفته است:

حافظ از روی تو حاشا که بگرداند من از آن روز که دربند توأم آزادم
حافظ ص ۲۷۷

در اشعار مولانا نیز این مضمون دیده می شود:

نهاده بر کف جامی بر من آمد عشق که ای هزار چو من عشق را غلام
به من نگر که بدیدم هزار آزادی چو عشق را دل و جانم کنیزک است و غلام
مولانا ص ۴۱۹

شاملو در این شعر 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 دست‌ودل» شاعر از این است که عشق برای او پناهگاه و گریزگاه و مایه آرامش باشد و قیدوبند به ارمغان آورد؛ این در حالی است که 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، مایه‌رهایی نباشد؛ و در پایان بند اول، گفتگوی 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 و در واقع عشقی رهایی‌بخش، نصیب او نگردیده است. بند دوم شعر، به گونه‌ای دیگر، تکرار همان مفهوم بند اول است و دلهره شاعر این است که عشق مرهمی بر زخم او باشد و نه شور شعله بر سرمای درون.

بند پایانی شعر نیز در واقع 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 برایمانده است: تسکین سیاه بر هستی بی‌مقدار و گوشه‌ای برای فرار از هستی و حضور بارور (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۱۳) و پایان بند، تأکیدی است بر ناپیدایی و غیرقابل دسترس بودن عشق مورد نظر 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، به وسیله 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 پرواز دهنده 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» مورد نظر شاعر تأکید دارد که درونمایه اصلی شعر است؛ و در کل، شعر مرثیه واره‌ای 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 رهایی بخش می‌گردد. پرسش اینجاست که آیا وجود چنین عشقی که آزادی و رهایی به ارمغان آورد، امکان‌پذیر است که شاعر آن را آرزو می‌کند؟ باید گفت این آزادی و رهایی در عین اسارت و دربند بودن امکان‌پذیر نیست و بیشتر پارادوکس است؛ چراکه 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 گردد؟ 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 تنها 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

غزل ۱۶۷۰

او به عشق به عنوان «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 پیش‌زبانی و پیش‌ادپیی که رابطه دوسویه ای بین او و مادر برقرار بود او جایگاه معشوق را داشت و حال پس از گذار از آن ساحت همچنان به دنبال 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؛ اینکه او معشوق باشد و دیگری عاشق. نوع عشق، مادرانه است؛ معمولاً مادران، وابسته‌تر به کودک هستند 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 است که مطابق تقسیم‌بندی لی^۲، از نوع «اگیپ» است؛ ترکیبی از «اروس» و «استورگ». عشق مادرانه، حس از خودبی خود شدن و یک نوع اجبار برای مراقبت فرزند و عشق‌ورزی به اوست؛ معشوقی که به مانند مادر، عشقی بدون قید و شرط و از هر جهت کامل است. اریک فروم در «هنر عشق ورزیدن» می‌گوید: عشق پدرانه، عشق 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 می دارد و این دوست داشتن کودک تنها به این سبب است که فرزند اوست (به نقل از اشراقی، ۱۳۸۶: ۴۸).

از آنجایی که عشق غیرقابل دستیابی و امری ناممکن است، این تلاش و حرکت و جستجو به دنبال عشق همچنان و بی وقفه ادامه می یابد. عشق در نگاه شاملو توأم با ناکامی رازآلودگی، و غیرقابل دسترس است. عشق برای او پدیده ای ناپایدار است و شاعر در تشخیص آنهمواره سردرگم است. شاملو از همان سنین جوانی و از نخستین دفترهای شعری به دنبال معشوق مثالی و آرمانی خویش در تکاپو و جستجو است؛ به طوری که نه اولین دل‌بستگی‌های احساسی دوره جوانی (عشق گالیا)، نه ازدواج با اشرف اسلامی؛ آموزگار جوانی که برای او چهار فرزند به نام‌های سیاوش، سیروس، سامان و ساقی می آورد؛ نه ازدواج دوم او با توسی حائری که به مدت چهار سال دوام آورد؛ نه عشق‌های کوتاه و گذرا و تجربه‌های آشنایی‌های کوتاه و بی سرانجام که الهام‌بخش اشعاری در دیوان شعر او می‌شوند (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۴۷)؛ «زنانی که هیچ‌یک از مهربانی‌های مادری نشانی نداشتند و دور از مادرانگی‌های فداکارانه و سرسپارانه، او را برای خویش و برآوردن خواسته‌های خود می‌خواستند» (همان) و نه حتی عشق سترگ و عظیم آیدا که مایه آرامش و لنگرگاه زندگی پراشوب شاعر می‌شود؛ هیچ‌کدام نمی‌تواند آغوش گرم و مادرانه را برای او زنده کنند.

«فروید و لکان - هردو - عاشق بودن را به مثابه‌ی 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. از نظر لکان، دوست داشتن اساساً میل به دوست داشته شدن 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 بدهد 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. همچنین مادر نیز به واسطه حضورش - بیشتر از مراقبتی که از او می‌کند - به عنوان پاداش متقابل، عشقش را نشان می‌دهد. کودک مایل است دوست بدارد، اما همچنین دوست داشته شود (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 در مورد عشق تشریح می‌کند؛ قاعده‌ای که آن را در اوایل کارش در سمینار ۵ «ارتباط با اَبژه» بیان می‌دارد: «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 حال او نیز بتواند عشق بورزد (*Ibid*). در اینجا نیز عشق یک‌سویه و به نفع سوژه/ شاعر وجود دارد. در ناخودآگاه او، همان میل مادرانه است که لکان از آن با عنوان «اَبژه دیگری کوچک» (*Object petit a*) (در مقابل «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 اَبژه‌اش 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. هرچند «به‌زعم لکان، این استقلال هرگز نمی‌تواند حقیقتاً رخ دهد. نفس بودگی، 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، حسّی 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 امحاءِ دوربودگی (نفس/ دیگری) و اعاده وحدت زایل شده 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 به سوی خود می‌خواند» (پاینده، ۱۳۸۱: 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 به خاطر ترس از «اختگی»، «سرکوب» می‌کند و به ناخودآگاه می‌فرستد؛ سپس این میل را متعالی و تلطیف (تضعید) می‌کند و به جای دیگری می‌برد که از نشانه‌های آن‌هم همان معشوق بودن است. «پناه» و «گریزگاه» که با دامان مادرانه ارتباط دارد و نیز «آرامش»، «تسکین» و «مرهم» همگی

از خصوصیتی است که مادر می‌تواند داشته باشد. طلب حضور مادر و قرار گرفتن در وحدت و یگانگی بدون اضطراب «ساحت خیالی»، دغدغه ادیبی 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 به کار می‌رود و نشان دهنده سردی، سکون و سکوت و آرامش کامل است (قائینی، ۱۳۹۰: ۳۷۲). رنگ آبی، سمبل «خلق و خوی آرام و طبیعت زنانه» (رک. لوشر، ۱۳۷۲) الهام، ایشار، صلح و آرامش، نشانه وفاداری و صداقت است و برای درمان تنش، ترس، تپش قلب به کار می‌رود (رک. 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 (رک. خواجه پور، ۱۳۸۹: ۲۴). قرم 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، قدرت انرژی است و بیش از هر رنگ دیگری قدرت نفوذ دارد (رک. شی‌جی‌وا، ۱۳۷۷). علاوه بر آن، رنگ سرخ، محرک «آتش درون» است که گرمای ضروری برای ادامه حیات محسوب می‌شود؛ 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 دهد، ادیبی تر می‌شود. سوژه/شاعر در بند اول و دوم شعر، به دنبال عشقی است که با رنگ «آبی» آن، آرامش کودکی را باز یابد و با رنگ «سرخ» شعله آن، سرمای درون را مرهم نهد. شاعر در فاصله ادیبی و پیش‌ادیبی است؛ زیرا می‌خواهد چه عشق پُر آرامش و چه عشق اروتیک را برای خود روشن کند، اما هنوز هیچ‌کدام از این دو، خود را نشان نمی‌دهند؛ و در انتهای بند سوم شعر، «سیاهی» که تیره‌ترین رنگ‌هاست و نمایانگر مرز مطلق است که در فراسوی آن زندگی متوقف می‌شود؛ لذا بیانگر پوچی و نابودی است (رک. لوشر، ۱۳۷۲) جای «آرامش آبی» را می‌گیرد و «سبزه‌ی زودگذر برگچه»، به جای سرخی ارغوان قرار گرفته و در این مهمه‌ی رنگ‌ها، رنگ آشنای عشق ناپیدا گردیده است (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۱۳).

خطاب قرار دادن عشق، در پایان هر سه بند شعر، تمنّایی ادیبی است که از جستجوی 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،

«جابجایی» (*Displacement*) است. ما انسان‌ها، ناخودآگاهانه نگرشی عاطفی یا معنایی نمادین را از یک اُبژه (مصدق امیال) به اُبژه‌ای دیگر انتقال می‌دهیم تا بدین ترتیب هدفی واحد را در شکلی دیگر دنبال کنیم» (پاینده، ۱۳۸۱: ۴۴). در اینجا عشق جایگزین «اُبژه دیگری کوچک» شده است. سوژه/ شاعر از همان ابتدا، می‌داند که این جدایی حتمی است؛ چراکه عشق، چهره خود را به او نشان نمی‌دهد و رنگ آشنایش پیدا نیست؛ به زبان دیگر، رنگ آشنای چهره مادرانه را می‌جوید، چهره‌ای که ممکن است با چهره زنی دیگر جابجایی داشته باشد. جست و جوی رنگ آشنای چهره، تمنای وی در دوره اودیپی و امر نمادین است که می‌خواهد به دوره امر خیالی و حتی اگر ممکن است، به دوره امر واقعی بازگردد، اما امر واقعی با این لرزش‌های دست و دل امکان پذیر نیست. لرزش دست و دل، نشانه نوعی از آگاهی صاحب دست است، ولی در امر واقعی هیچ آگاهی صورت نمی‌بندد، چرا که این لرزش محض و لرزش دست نوزادی نیست که ناخودآگاه به سوی بدن بی سرانجام، تکه تکه و بی رنگ خیالی عشق دارد. او اکنون می‌ترسد که در امر نمادین قرار دارد و چهره آشنای عشق مادرانه (در امر خیالی) رنگ باخته است. با این حال گوینده، نهاد خود را برملا و ناخودآگاهش را در یک تداعی آزاد شاعرانه آشکار می‌سازد؛ او نمی‌خواهد در این عشق، عاشق باشد. تمایزش بیشتر به معشوق بودن است، مانند عشقی که مادر به فرزند دارد. روانکاو گوینده شعر به مثابه 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 زبانی اش بدان اقرار کرده است.

این شعر به خوانندگان خود دو نقش و حالت در امر نمادین می‌دهد. اینکه در ما شوق آرزوها و اشتیاقات 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 در نهایت ما را در همان ساختار نارسیستی و خیالی در ارتباط با دیگری نگه می‌دارد؛ اینکه 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 تمناست و امکان تفاوت سازی و روایت سازی نوین و مدام است و از سوی دیگر، اما «این حزن عمیق» به سان «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» روبرو می‌شود. در اینجا است که «سوژه بیان‌شده»/ شاعر دچار ضایعه‌ی حثیت واقع می‌شود. شاعر/ سوژه از سازوکار «جابجایی» بهره می‌گیرد تا بر آن جدایی غلبه کند. سوژه به ابژه دیگری کوچک (در اینجا عشق) روی می‌آورد. او در هیئت عشق به دنبال 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 گردد، زیرا سوژه/ کودک تنها 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؛ هرچند این طلب به دنبال عشق است. سوژه در دوره فقدان و ورود به امر نمادین با جستجوی دیگری کوچک که جایگزینی برای آن مطلوب گمشده اولیه (مادر) هست، 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 دامان مادر است. عشقی از نوع «اگیپ» که محبتی است یک‌سویه، مراقبت گونه؛ ترکیبی از «اروس» و «استورگ» و تنها 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 بود 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 تنها یک دل‌خوشی کوچک و گذراست و آن اتحاد اولیه و پیشین دیگر دست‌یافتنی نیست.

سوژه با پناه بردن 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 «سبزه‌ی برگچه» بر «ارغوان» غلبه می‌کند. شاید تسکینی کوتاه مدت و گذرا برای سوژه فراهم آورد، اما آن رنگ آشنای «امر خیالی» و اتحاد را به ارمغان نمی‌آورد. پناه بردن سوژه به عشق، به نوعی پشت پا زدن 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 به طور کامل به جهان سمبولیک لکانی وارد شود و ناتمام بودن و ناکامل بودن را بپذیرد. از انزوا و تنهایی نجات یابد، اما او همچنان ترجیح می‌دهد در همان دنیای رماتیک و تراژیک باقی مانده؛ ما را به عنوان خواننده با خود همراه سازد و حس هم ذات‌پنداری 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 رماتیک و خیالی، در همان حالت خودشیفتگی و نارسیتی نگه دارد.

۹. پی‌نوشت‌ها

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

الف: سبک‌های عشق‌ورزی اولیّه

۱. اروس: (Eros) اروس یک تجربه شدید عاطفی است که شبیه به عشق هوس‌آلود هست و بارزترین نشانه هروس، جذّابیت آنی و نیرومند برای دوست داشتن افراد است (ر.ک. Lee, 1998).
۲. لودوس (Loudos): یکی از شیوه‌های عشق‌ورزی که در آن، قوانین به بازی گرفته می‌شود. 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 به وجود آمدن محبت عمیق و تعهد می‌شود.

این عشق نوعی دوستی دراز مدت است که در طول زمان اعتماد به وجود می‌آید و اصراری بر عشق‌ورزی نیست (ر.ک. Fricker & Hons 2006).

ب: سبک‌های عشق‌ورزی ثانویه

۱. پراگما (Pragma): این نوع سبک عشق، ترکیبی از «استورگ» و «لودوس» می‌باشد. 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 است از «اروس» و «استورگ» است. آمیزه‌ای از یک حس مالکیت و نوع اضطرابی از عشق می‌باشد (ر.ک. Hendrick & 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 عشق‌ورزی به آن‌هاست؛ بدون اینکه هیچ‌گونه انتظار پاداش متقابل وجود داشته باشد. این عشق، فداکارانه، پاک و مراقبت‌گونه است (ر.ک. Lee, 1973 & 1977).

کتاب‌نامه

احمدی، شیده (۱۳۸۶). ژاک لکان و نقد روانکاوی معاصر، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۴، صص ۹۳-۱۰۸.

اشراقی، منصوره، (۱۳۸۶)، *معشوق بی صدا*، چاپ اول، تهران: مینا.

ایستوب، آنتونی، (۱۳۹۰)، *ناخودآگاه*، ترجمه شیوا رویگریان، چاپ سوم، نشر مرکز.

باران، بیژن، (۲۰۱۱)، *خصیصه‌های تولید شعر شاملو*، تارنمای شخصی (دسترسی ۲۰ آذر ۹۴).

<http://www.matneno.com/?p=2409>

برادری، داریوش (۲۰۱۲). نقد شعری از شاملو از منظر دلوز و بینامتنی. تارنمای شخصی، (دسترسی ۲۰ شهریور ۱۳۹۶). www.iranglobal.info/taxonomy/term/58

برادری، داریوش، (۲۰۱۵). بن‌بست ساختاری عاشقی از منظر لکان. تارنمای شخصی، (دسترسی ۲۰ شهریور ۱۳۹۶). www.iranglobal.info/node/51025

پاینده، حسین، (۱۳۸۸)، *نقد شعر زمستان از منظر نظریه روانکاوی لکان*. فصلنامه زبان و ادب فارسی، شماره ۴۲، زمستان ۸۸، صص ۲۷-۴۶.

پیر کلرو، ژان. (۱۳۸۵)، *واژگان لکان*، ترجمه کرامت موللی، چاپ اول، تهران: نی.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۷)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (شعر)*، چاپ اول، تهران: آمه.

تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، چاپ اول، تهران: آمه.

معشوق ایده آل، معشوق - مادر... (بررسی لکانی عشق در شعر ۲۳۱

حافظ، خواجه شمس الدین، (۱۳۸۰)، دیوان، تصحیح محمد قزوینی، چاپ دوازدهم، تهران: نشر پیام عدالت.

حیدری، فاطمه و میثم فرد (۱۳۹۲). خوانش لکانی روان‌پریشی بوف کور، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۱۸، شماره ۲، پاییز و زمستان. صص ۴۳-۶۱.

خواجه پور، میلاد و دیگران، (۱۳۸۹)، رنگ، روانشناسی زندگی، چاپ اول، تهران: سبزان. دزفولیان، کاظم و دیگران (۱۳۸۸). «نقدی روانکاوانه بر شعر هملت شاملو» لدب پژوهی، شماره نهم، پاییز ۸۸، صص ۶۹-۸۷.

دهقانی پور، محمد، (۱۳۷۷)، وسوسه‌های عاشقی، چاپ اول، تهران: برنامه پائیز. راباته، ژان میشل (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر ژاک لکان، ترجمه فتح محمدی، ارغنون شماره ۲۲، صص ۱۹۳-۲۲۷.

زائری، قاسم (بی‌تا). دیگری بزرگ سوار بر امر واقعی. مجله پنجره (آرزوهای هگلی یک فیلسوف). شماره ۷۴. صص ۵۲-۵۵.

ژریک، اسلاوی (۱۳۹۲). چگونه لکان بخوانیم، ترجمه علی بهروزی، تهران: رخداد نو. سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۱)، دیوان کامل غزلیات، چاپ دوم، تهران: نشر کومش.

سلاجقه، پروین (۱۳۹۲)، امیرزاده کاشی‌ها، چاپ سوم، تهران: مروارید. شاملو، احمد (۱۳۷۷)، مجموعه آثار، دفتر یکم، شعرها، چاپ نهم، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (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، دو فصلنامه پژوهشی ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء، سال سوم شماره ۶، بهار و تابستان ۹۱، صص ۱۰۰-۸۱.

کلیگز، مری (۱۳۸۸)، درس‌نامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران. فرخزاد، پوران (۱۳۸۳)، مسیح مادر (نشان زن در زندگی و آثار احمد شاملو)، چاپ اول، تهران: ایران جام.

قایی، زهره (۱۳۹۰)، تصویرگری کتاب‌های کودکان، چاپ اول. تهران: مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان.

لوشر، ماکس (۱۳۷۲)، روانشناسی رنگ‌ها، ترجمه ویدا ابی زاده، تهران: دُرسا. موللی، کرامت (۱۳۸۳)، مبانی روانکاوی فروید- لکان، تهران: نی.

مولوی، جلال الدین (۱۳۷۷)، گزیده غزلیات شمس، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: علمی و فرهنگی.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱). عشق متنی، فصلنامه نقد ادبی، س ۵، ش ۱۸، تابستان، صص ۹۷-۱۱۷. ویلز، پاولین (۱۳۷۵)، رنگ درمانی، ترجمه نسرین فرجی، تهران: دُرسا.

هومر، شون(۱۳۸۸)، ژان لکان، ترجمه محمد علی جعفری و دیگران، تهران: ققنوس.
یزدخواستی، حامد و فؤاد مولودی(۱۳۹۱). «خوانشی لکانی بر شازده احتجاب گلشیری» ادب پژوهی،
شماره بیست و یکم، پاییز ۹۱، صفحات ۳۹-۱۱۱.

- Booker, Keith M.A Introduction to Literary Theory and Criticism, London: 1996.
- Barker, Cheris (2003). Cultural Studies Theory and Practice, second edition, London, Sega publications Ltd.
- Fricker, J. & Hons ,B. A (2006). Predicting Infidelity: The Role of Attachment Styles ,and The Investment Model.
- Evans, Dylan (1997). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London & New York: Routledge.
- Habib, Rafey(2005). a History of Literary Criticism: From Plato to Present. London: Black – well.
- Hendrick ,S.S. & Hendrick ,C.(1987).
- Love and Sexual attitudes Self – disclosure and Sensation Seeking. Journal of Social and Personal Relationships ,4 ,281 – 297.
- Homer, Sean (2005). Jacques Lacan. London: Routledge.
- Lacan ,Jacques. (2002). Ecris – A Selection ,New York:Norton.
- Lacan ,Jacques. (1988). The seminar of J.Lacan Book I: Freud,s papers on Tecnique 1953-1954, Ed. Jacques-Allain Miller. 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.
- Lee. J. A. (1973). The Colours of Love: An exploration of the ways of loving. Ontario ,Canada: New Press.
- Lacan ,Jacques. (1977). A Typology of styles of loving. Personality and social psychology Bulletin 3 (2). 173-182.
- Lacan ,Jacques. (1998). Ideologies of lovestyle and sexstyle ,In de Mank (Ed) ,Romantic Love and Sexual behaviours: Perspectives from the social science (pp.33-76).western port , connecticut: praeger.
- Paul Ricoeur,Jean(2007). Lacan und die liebe ValenceLes apprentis philosophers,16 April 2007. Translated to German by Hans-Peter Jack (Translated to Persian by Baradari, Dariush, 2012:www.Sateer. de).
- Rugland-Sullivan,E(1995). Essays on the pleasures of Death: From Freud to Lacan. London: Routledge.