



سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

خوانش شعر «مرگ ناصری» از منظر آرای لکان

نرگس مرادی^۱

دکتر علی تسلیمی^۲

دکتر محمد علی خزانه‌دارلو^۳

تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۱۰

تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۲۱

چکیده

یکی از پرکاربردترین رویکردهای نظریه ادبی معاصر، نقد روان‌کاوانه است. با کاربرد این نظریه در خوانش متون ادبی، می‌توان به لایه‌های زیرین آثار ادبی پی برد. این نوشتار، با بهره‌گیری از مفاهیم بنیادی نظریه روان‌کاوی ژاک لکان، روان‌کاوی نو فرویدی، کاربرد این مفاهیم را در شعر معروف «مرگ ناصری» شاملو نشان می‌دهد. ابتدا برای رسیدن به هدف مقاله، چارچوب روان‌کاوانه لکان توضیح داده می‌شود که در بردارنده مفاهیمی چون امر خیالی، امر نمادین، امر واقعی، آبژه دیگری کوچک و دیگری بزرگ است. سپس با کمک این مفاهیم، شعر «مرگ ناصری» شاملو به منظور دستیابی به لایه‌های پیچیده و مباحث ضمنی، نقد و تحلیل می‌شود. عیسی در ناصره متولد شد، از این رو شاملو او را ناصری می‌نامد. ناصری کسی است که می‌خواهد با گسترش رحم خود، جامعه را در جهت دیگری بزرگ نجات بخشد. این ویژگی در امر نمادین رخ می‌دهد، اما معمولاً رحم و دوست داشتن بعد از دنیای خیالی اتفاق نمی‌افتد. این بررسی، نوعی تحلیل متنی برای شناخت هرچه بیشتر لایه‌های ضمنی و پنهان شعر را به دست می‌دهد.

واژگان کلیدی: دیگری بزرگ، نظم سه‌گانه لکان، آبژه، مرگ ناصری، شاملو

narges.m1357@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۱- مقدمه

ژاک لکان^۱، پزشک و روان‌کاو فرانسوی (۱۹۰۱-۱۹۸۱) با استفاده از نظریات و مفاهیم زیگموند فروید^۲ (رابطه، ۱۳۸۲: ۲۰۱) دیدگاه تازه‌ای را در روانکاوی مطرح ساخت که در آن علاوه بر نظریات فروید، از دیدگاه‌های زبان‌شناسی ساختاری فردینان دوسوسور و دیدگاه‌های قوم‌شناسی و انسان‌شناسی کلود لوی اشتراوس نیز بهره برد و نظریات خود را گسترش داد. او زبان‌شناسی و روان‌کاوی را به هم می‌آمیزد و با استفاده از زبان‌شناسی سوسور به توضیح ناخودآگاه می‌پردازد. چنان‌که باید «لکان را فرویدی دانست که با سوسور تلفیق یافته است و قدری هم لوی اشتراوس و حتی دریدا هم به آن افزوده شده است» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۰). تفاوت فروید و لکان در این است که «هدف فروید تقویت «خود» بود تا در نهایت، قدرتمندتر از ناخودآگاه ظاهر شود و بتواند آن را مهار کند، اما به اعتقاد لکان، این طرح، ناممکن است و «خود» هرگز نمی‌تواند جای ناخودآگاه را بگیرد یا آن را تخلیه کند؛ زیرا به گمان لکان «خود» یا «من» صرفاً یک توهم و محصول ناخودآگاه است. در روان‌کاوی لکانی، ناخودآگاه اساس کل وجود است» (همان: ۱۱۱). از نظر لکان «ضمیر ناخودآگاه، مانند زبان تکلم، منوط به فرد نیست و امری ورای اوست و ساختمانی مشابه به زبان تکلم دارد و این بدین معنی است که درک ضمیر ناخودآگاه امکان‌پذیر نیست، مگر در رابطه با کلمات زبان» (کلرو، ۱۳۸۵: ۱۰۹). لکان از سه مرحله متفاوت برای مسیر مشابه «کودکی» به «بزرگسالی» سخن می‌گوید که عبارتند از: «امر واقعی»^۳، «امر خیالی»^۴ و «امر نمادین»^۵.

در پژوهش حاضر، شعر «مرگ ناصری» احمد شاملو از دیدگاه نظریه روان‌کاوی لکان مورد بررسی قرار می‌گیرد. شاملو از شاعران مطرح در ادبیات معاصر فارسی است. از ویژگی‌های شعر او که خود نیز در حضور دوستانش به آن اذعان داشته است (باران، ۲۰۱۱)، کوتاهی طولی اشعار؛ الهامی و ناگهانی بودن، و عدم دستکاری شعر می‌باشد. کوتاهی طولی شعر، متناظر با فکر کتره‌ای حول و حوش توجه، تمرکز و مراقبه شاعرانه است، محصول شعری او را از نظر فکر ادبی تازگی می‌بخشد. عدم دستکاری شعر، نسخه نهایی را از فکر آغازین شعر دور نمی‌سازد و بدین‌سان کیفیت عاطفی و صمیمیت فکر اولیه شعر، تقلیل نمی‌یابد و خلوص و عاطفه، دستمالی و رقیق نمی‌گردد. در شعر شاملو، این بی‌واسطگی و

1. Jacques Lacan

2. Freud

3. The Real

4. The Imaginary order

5. The Symbolic order

عدم دستکاری، استقلال فکر را موجب می‌شود و بر صداقت شعر او می‌افزاید (همان). برای شاملو، ورژن نخست شعر که روی کاغذ می‌آمد، شکل نهایی شعر بود. پس از نویسش ورژن نخستین، شاملو شعر را رفع و رجوع، رفوگری، وصله‌دوزی نمی‌کرد و برخلاف شاعرانی چون اخوان ثالث، اشعارش کمتر دستخوش ویرایش، تصحیح و دگرگونی شده است. شعر چون آتشفشان فوران کرده؛ او نیازی به دستکاری این ورژن آغازین نمی‌بیند. روشن است که برای نگارش این‌گونه شعر، نثر بسیار طبیعی‌تر از نظم است (همان)، چراکه اندیشیدن به وزن و قافیه، فکر زبانی شعر را دگرگون می‌کند.

شعر «مرگ ناصری» شاملو، با توجه به ظرفیت فرهنگی، تاریخی، اسطوره‌ای و اجتماعی مسیح، نمونه‌ای گویا برای نفی مدلول‌های معین و دلخواه نویسنده و بررسی آن، از دیدگاه لغزش‌های زبانی است.

۲- روش‌شناسی و رویکرد

این پژوهش مبتنی بر رویکرد روان‌شناسی از منظر لکان است و از طریق رویکرد تحلیل محتوای کیفی با بهره‌گیری از نظریه لکان، به شناخت گسترده‌تر جهان متن کمک می‌کند. به عبارت دیگر، در این نوشتار از مفاهیم لکانی چارچوبی ساخته شده است که زبان روایت و نشانه‌های تصویری در شعر «مرگ ناصری» بر مبنای آن تحلیل می‌شود. البته همه جزئیات مفاهیم لکان در این رویکرد تحلیلی منظور نشده است اما مهم‌ترین آنها مطرح گردیده‌اند.

۳- پیشینه پژوهش

منتقدانی که به نقد روان‌کاوانه اقبال نشان داده‌اند، بیشتر براساس نظریات فروید و یونگ به بررسی متون ادبی پرداخته‌اند، چراکه از یونگ و فروید و درباره این دو، منابع زیادی به فارسی ترجمه شده است. این درحالی است که مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات لکان به زبان فارسی ترجمه نشده است. در دهه ۷۰، مجله/رغنون در مقالات خود به نظریات لکان می‌پردازد. در شماره ۱۶ همین فصلنامه، مقاله‌ای با نام «رأی مرگ نزد لکان» از الی راگلند، ترجمه شهریار وقفی‌پور، نخستین مقاله‌ای است که به طور مشخص به مفاهیم لکانی می‌پردازد. در شماره ۲۲ فصلنامه/رغنون، مقاله «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان» از ژان میشل راباته با ترجمه فتاح محمدی، شروع خوب و قابل‌قبولی برای آشنایی با شیوه تفکر لکان است. مسأله دیگر در کم‌توجهی به ترجمه آثار لکان، دشواری فهم مباحث نظری اوست. تئوری‌ها و نظریات لکان، برطبق مشاهدات عینی در جلسات روان‌کاوی شکل می‌گرفتند، بنابراین غامض

و پیچیده است. همچنین مفاهیم لکان در دوره‌های مختلف زندگی او، دچار تحول می‌شدند. مفاهیمی چون «دیگری بزرگ»، «دیگری کوچک» و «امرواقعی» و غیره، البته زبان و سبک دشوار او در بیان نظریاتش، باعث می‌شود خواننده در دریافت ساده و قابل‌فهم ایده‌های او دچار مشکل شود. او خود نیز به این شیوه آگاهانه بیان نظریاتش اذعان می‌کند (Lacan, 1999: 29). مقالات مربوط به کاربست نظریه لکان در متون ادبی در ایران، به دهه ۸۰ محدود است. از سال ۹۰ تا کنون تعداد مقالات چاپ‌شده رو به فزونی نهاده است و این مقالات به بررسی برخی متون و اشعار فارسی، نمایشنامه‌های نویسندگان خارجی چون آنتوان چخوف، هارولد پنیتر، یوجین اونیل و شکسپیر پرداخته‌اند، اما در این بررسی‌ها به کاربست نظریه لکان در شعر شاملو کمتر توجه شده است.

۴- رشد روانی سوژه از دیدگاه لکان

چنان‌که گفته شد لکان، فرایند رشد روانی انسان را در سه مرحله قلمرو واقعی، قلمرو خیالی و قلمرو نمادین می‌داند. لکان شناخت خود از انسان و جهان را مطابق روند رشد کودک در پیوند با مادر، پدر و دیگران تبیین می‌کند. 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 فرآیند شکل‌گیری شخصیت انسان، به مسأله «فقدان» می‌پردازد. انسان برای غلبه بر «فقدان» و رسیدن به لذت غایی یا آبژه و مطلوب‌گمشده (که مطلقاً دست‌نیافتنی می‌باشد) مدام از یک میل به میلی دیگر در گردش است و در جستجوی بی‌وقفه و بی‌پایان قرار می‌گیرد و «از آنجا که این آبژه و مطلوب گمشده، یادآور نخستین مطلوب و آبژه آدمی در امر خیالی و دوران وحدت با مادر است، هم‌زمان با مواجهه قانون منع محرم‌آمیزی، آبژه‌ای از دست‌رفته خوانده می‌شود» (Ragland-Sullivan, 1995: 89). لکان در این میان، بر نقش «دیگری» تأکید می‌ورزد که به طور مستقیم در شکل‌گیری شخصیت سوژه تأثیر می‌گذارد.

۴-۱- امر خیالی: امر خیالی لکان از مهم‌ترین مراحل رشد روانی سوژه است، زیرا سوژه همیشه آرزوی بازگشت به طفولیت و تجربه دیگرباره حس یکی‌بودگی با مادر را در سر می‌پروراند قلمرو خیالی لکان، مصادف با دوران نوزادی انسان می‌باشد. در این دوره، نوزاد تمایزی میان خود و مادر احساس نمی‌کند و به دلیل پیوستگی با مادر و برآورده شدن نیازهایش از جانب او، وجود خود را از وجود مادر جدا نمی‌داند و مادر به عنوان کلی واحد، حاکم بی‌چون‌وچرای این قلمرو است. نوزاد تا شش ماهگی می‌پندارد با مادر یکی است، اما

در فاصله بین شش تا هجده ماهگی، تصورات این وصلت با ورود کودک به مرحله آینگی فرومی‌ریزد (Habib, 2005: 558-591). کودک که تا این زمان هنوز بر بدن خویش اشراف نداشته و به کلیت بدن خود پی نبرده است؛ خود و اندامش را اجزائی منفصل و جدا از هم تصور می‌کند. در این زمان است که «مرحله آینه‌ای» لکان، اتفاق می‌افتد. در مرحله آینه‌ای که جزئی از مرحله خیالی است؛ کودک خود را در آینه می‌بیند و تصویر خود را در آینه تشخیص می‌دهد؛ با او همذات‌پنداری می‌کند، اما این تصویر، همچنان برای او بیگانه است و با خود او خلط می‌شود (هومر، ۱۳۸۸: ۴۵). تصویر درون آینه مواجهه با همان «امر خیالی» مورد نظر لکان است که در قالب «دیگری» ادراک می‌شود (Lacan, 1988: 140) کودک با دیدن خود در آینه، متوجه تمایز خود از مادر می‌شود و درک این تمایز اولین «فقدان» برای کودک محسوب می‌شود. کودک در طول زندگی خود تلاش می‌کند این «خلأ» را جبران کند. «ابژه دیگری کوچک» نشانه دیگر جدایی کودک از مادر است که لکان آن را در مباحث مربوط به مرحله آینه‌ای مطرح می‌کند، چراکه اولین ابژه کوچک، تصویر کودک در آینه است. تصویر مجازی درون آینه از سوی کودک به عنوان ابژه در نظر گرفته می‌شود (Ibid: 43). کودک کم‌کم درمی‌یابد که گاه مادرش از نزد او می‌رود و چیزهایی وجود دارند که جزئی از او به حساب نمی‌آیند. به این ترتیب با «دیگری» آشنا می‌شود. همین آگاهی‌یافتن از جدایی و امکان وجود «دیگری»، فقدان و نوعی دلهره ایجاد می‌کند.

از نظر لکان، احساس فقدان همیشه 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 (Lacan, 1978: 179)، اما ابژه مطلوب سوژه، همواره دست‌نیافتنی است. «ابژه دیگری کوچک» ساختاری به مانند استعاره دارد و به همین دلیل به مدلول‌های بی‌شماری دلالت می‌کند (Evans, 1997: 111-113).

کودک وقتی بزرگ‌تر می‌شود می‌خواهد فقدان مادر - نبود قضیب - را پُر کند. او متوجه می‌شود 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). «پدر به گفته لکان، همچون «قانون» (قانون پدر یا نام پدر) نخستین ممنوعیت‌ها را پایه می‌گذارد: ممنوعیت نزدیکی با محارم» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۳). 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.

۴-۲- امر نمادین: کودک پس از مواجهه با «نام پدر» (قانون پدر) به‌ناچار لذت را از نخستین اَبژه میل یعنی مادر، سرکوب می‌کند و آن را به ناخودآگاه می‌راند. این مرحله اَدیپی، مرحله نمادین است (همان‌جا). در امر نمادین با یک رابطه سه‌سویه مواجه هستیم؛ مادر، کودک و پدر-که دال قانون است- سه سوی این رابطه را شکل می‌دهند (Evans, 1977: 201). «پدر، بازنمایی‌کننده همه قوانین و هنجارهای اجتماعی و مانعی فرهنگی برای استمرار «میل مادر» است» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۲). او با ورود خود به رابطه دوسویه کودک و مادر و منع یکی‌شدن با مادر از طریق قانون منع محرم‌آمیزی، زبان را به وجود می‌آورد. کودک در دوره نظم نمادین به آموختن زبان می‌پردازد و با فراگیری زبان، با قوانین آشنا می‌شود. در نظم نمادین بر خلاف نظم خیالی، پدر به جای مادر در جایگاه قدرت قرار می‌گیرد (Lacan, 1993: 247).

«لکان در تحلیل امر نمادین، دیدگاه‌های روان‌شناسی و زبان‌شناسی را در هم ادغام می‌کند و بیان می‌دارد که «ناخودآگاه ساختاری منظم همانند زبان دارد» (Booker, 1996: 38). لکان معتقد است قواعد زبان بر نحوه شکل‌گیری ناخودآگاه، تأثیر می‌گذارد. اجزای ناخودآگاه که شامل امیال، تصاویر و خواست‌ها می‌باشد همگی دلالت‌گر هستند و به واسطه زبان بیان می‌شوند؛ یعنی استعاره و مجاز مرسل، فعالیت‌های ضمیر ناخودآگاه را شکل می‌دهند. در این زنجیره دلالتی، ما دائماً در حال حرکت از یک دال به دال دیگر هستیم. «هر دال به دالی دیگر اشاره دارد و زنجیره دال‌ها تا بی‌نهایت ادامه دارد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۲).

از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین اصطلاحات لکان، واژه «دیگری» است. لکان بین «دیگری کوچک» و «دیگری بزرگ» تمایز قائل می‌شود. «دیگری کوچک» در امر خیالی قرار دارد که پیش‌تر از آن یاد کردیم، اما «دیگری بزرگ» فراتر از «دیگربودگی» موهوم امر خیالی است و لکان این «دیگری» را با زبان و قانون یکی می‌داند و به همین دلیل جایگاه آن را «امر نمادین» (Evans, 1997: 135) و ضمیر ناخودآگاه می‌داند (Lacan, 1968: 168) و علاوه بر این، ناخودآگاه، جایگاه کلام دیگری بزرگ نیز هست. «پدر، مادر، قانون، جامعه، مذهب و هر نیرو و نهادی که در روند شکل‌گیری شخصیت و باورها مؤثراند به نوعی «دیگری بزرگ»

محسوب می‌شوند که از اجزای اصلی «امر نمادین» شمرده می‌شود» (فرشید و دارابی، ۱۳۹۱: ۱۴۰).

«لکان، عقدهٔ ادیپ را که اصل بنیادین خودآگاهی است به دال هم‌ارز آن، در نظم نمادین پیوند می‌زند: نام پدر. با اینکه موقعیت ادیبی متضمن روابط «واقعی» و «خیالی» هست، اما شالودهٔ آن بر رابطهٔ نمادین استوار است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۸۵).

۳-۴- امر واقعی: در سال ۱۹۵۳ امر واقعی به عنوان یکی از سه مرحلهٔ تکامل نفسانی وارد نظریه لکان شد و نه تنها با امر خیالی که با امر نمادین نیز در تضاد قرار گرفت. از این نظر که در امر واقعی با غیاب و فقدان روبه‌رو نیستیم، زیرا هرآنچه با زبان سروکار دارد در امر نمادین قرار می‌گیرد و از امر واقعی بیرون رانده می‌شود (Evans:1997:159-161). امر واقعی در آثار لکان و تفکر او دستخوش تغییرات بسیار قرار گرفته و در آثار او واضح بیان نشده است. این مفهوم، ابتدا منحصراً معنایی مقابل خیال و تصور داشت، اما لکان به تدریج میان امر واقعی و واقعیت تمایز نهاد (Lacan,1993:191). منظور او از واقعی، 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» دلالت‌ناپذیر است و وارد نظام زبان و رابطهٔ دال و مدلولی نمی‌شود؛ بنابراین هیچ‌گاه امکان دسترسی به آن وجود ندارد (Lacan,1988:66). «امر واقعی همان جهان است پیش از آنکه از طریق زبان مورد شناسایی قرار گیرد (بخوانید گسسته شود) و به امر نمادین بدل شود. ایدهٔ لکانی که ژنیک آن را پی می‌گیرد، این است که امر واقعی، هیچ‌گاه به طور کامل تحت انقیاد زبان در نمی‌آید و نمادین نمی‌شود (زائری، بی‌تا: ۵۳).

همان‌طور که گفته شد امر واقعی به گونه‌ای در مرزهای امر نمادین و امر خیالی قرار دارد. به عبارت دیگر امر واقعی برای لکان، آن بخش از تجربهٔ زندگی است که کاملاً درون نظام نشانه‌ای زبان قرار نمی‌گیرد (هومر، ۱۳۸۸: ۱۰۰-۱۱۴). با وارد شدن به امر نمادین، ارتباط انسان با امر واقع قطع می‌گردد، اما امر واقعی «خارج از امر نمادین به وجود خود ادامه می‌دهد» (کلرو، ۱۳۸۵: ۱۴۶). به گفتهٔ لکان پُر بودن از ویژگی‌ها و مشخصات امر واقعی است (Lacan,1999:129). کودک با وارد شدن به دنیای نمادین و شکل گرفتن شخصیت اجتماعی و فرهنگیش 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.

۵- مرگِ ناصری

در اینجا شعر «مرگِ ناصری» را با تکیه بر جزئیات بررسی می‌کنیم و مباحث نظریه لکان را در ارتباط با اجزای شعر تبیین می‌کنیم:

«مرگِ ناصری»

با آوازی یک‌دست / یک‌دست / دنباله‌ی چوبین بار / در قفای‌اش / خطی سنگین و مرتعش / بر خاک می‌کشید.

«- تاجِ خاری بر سرش بگذارید!» / و آوازِ درازِ دنباله‌ی بار / در هذیانِ دردش / یک‌دست / رشته‌ئی آتشین /

می‌رشت. / «- شتاب کن ناصری، شتاب کن!» / از رَحمی که در جانِ خویش یافت / سبک شد / و چونان قوئی مغرور /

در زلالیِ خویش نگریست / «- تازیانه اش بزیند!» / رشته‌ی چرم‌باف / فرود آمد، / و ریسمانِ بی‌انتهایِ سُرخ /

در طولِ خویش / از گرهی بزرگ / برگذشت. / «- شتاب کن ناصری، شتاب کن» /

□

از صفِ غوغای تماشاگران / العازر / گام‌زنان ، راهِ خود گرفت / دست‌ها / در پسِ پشت / به هم در افکنده، /

و جان‌اش را از آزارِ گرانِ دینی گزنده / آزاد یافت: / «- مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»

□

آسمانِ کوتاه / به سنگینی / بر آوازِ رو در خاموشیِ رَحم / فروافتاد / سوگواران / به خاک پشته بر شدند /

و خورشید و ماه / به هم / برآمد (شاملو، ۱۳۷۷: ۶۱۲).

۵-۱- بررسی شعر

شعر «مرگِ ناصری» در سه بند شروع شده است. آنچه با نخستین خوانش ما از این شعر حاصل می‌شود به طور خلاصه، از این قرار است؛ در بند اول مسیح، دنباله چوبین بار (صلیب) را در حالی که پشت سر او بر روی خاک، خطی سنگین و مرتعش بر جای می‌گذارد، بر دوش می‌کشد و آواز اطرافیان را می‌شنود که می‌گویند: «تاج خاری بر سرش بگذارید» و «شتاب کن ناصری شتاب کن» و مسیح، رحم را در جان خویش احساس می‌کند و چون قویی سبکبار در زلالی خویش می‌نگرد. در بند دوم، صحنه عبور بی‌تفاوت العازر را از صف

غوغای تماشاگران، نظاره‌گر هستیم که جانش از دینی گزنده آزاد شده است و با خود زمزمه می‌کند: « مگر خود نمی‌خواست ورنه می‌توانست». در بند سوم شعر، طبیعت در مرگ مسیح واکنش نشان می‌دهد و خورشید و ماه به هم برمی‌آیند. اکنون به خوانش دقیق متن می‌پردازیم و می‌کشیم ساختارهای زیرین و پنهان متن را آشکار سازیم.

از آنجایی که امر واقعی، قلمرو پیش‌زبانی است و کودک بین خود و هرچیز دیگری در دنیا تمایز قائل نمی‌شود، وضعیتی که در آن زبان وجود ندارد و هیچ فقدان، نبود یا غیبتی نیست و کودک در امر واقعی، همه‌چیز را بیرونی و ساده می‌بیند؛ چیزها تکه‌تکه و کلیت‌نیافته است و اشیاء نامی ندارند. در تحلیل شعر می‌توان گفت، بیان واژگان رحم و مفاهیم مهر، مهرورزی و مهرطلبی به دنیای کودکانه بازمی‌گردد. این واژه به همراه ترکیباتی چون دنبالهٔ چوبین بار و رشتهٔ چرم‌بافت از آنجا که بینش ساده کودکانه و گاه نگاه پراکندهٔ نوزاد را به یاد می‌آورد قلمرو واقعی و خیالی لکانی را در شعر به رخ می‌کشد که به شرح آن می‌پردازیم.

شاملو از تمهید اسم برای واژه‌های شعری‌اش سر بازمی‌زند. در اشعار او واژه‌ها و عبارات، همه جا اسم عام دارند و با این شیوه، به کلیت‌بخشیدن به اندیشه و افکار خود یاری می‌رساند و آنها را از بند محدود شدن در معنایی تعریف‌شده و خاص، آزاد می‌سازد. در مرگ ناصری، گویی مسیح مانند یک کودک و از نگاه یک کودک، «تازیانه» را رشته‌ای می‌بیند که از جنس چرم است و کاربردش را نمی‌داند. او هیچ ارتباطی بین «رشته» و «آتشین» نمی‌یابد. مسیح در «ریسمان بی‌انتهای سرخ» نیز خشونت نمی‌بیند. خشونت به دنیای خیالی و نمادین تعلق دارد. عبارتهای «از گره برگزشتن» و «آسمان کوتاه» نیز نگاه ساده و بیرونی مسیح را نشان می‌دهد.

«پیچیده‌ترین و پرتابی‌ترین» واژه‌ای که در این متن غریب می‌نشیند، واژهٔ رَحِم است. نمونهٔ برجستهٔ یک لغزش زبانی از نظر فروید و ناخودآگاه زبانی در اندیشهٔ لکان^(۱). معادل فارسی رحم، واژه است. مهر می‌تواند همان میترا باشد که شباهت نزدیکی با مسیح دارد. مهر نیز مانند مسیح بدون پدر است و مادری پاک و باکره (ناهید) دارد. از آنجایی که مهر و مسیح هر دو خداگونه هستند، رَحِم به گونه‌ای یادآور رحمت و مهر خداوندی در آفریدن نسل بشر است و افزون بر آن، مسیح از بشر نگهداری و حمایت می‌کند. بر زمین فرود آمده است تا آدمی را مورد رحم و دلسوزی خود قرار دهد و برخلاف منجیان دیگر که ستمگران را نابود می‌سازند، آنان را می‌بخشاید و بدین‌گونه به ناجی بودن خود مصداق می‌بخشد، حتی

با داستان مرگ خود (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۰۱ و ۲۰۰). مسیح، همه را با خودش نزدیک می‌بیند. او که اسطوره عشق و محبت است و رَحِم در وجودش جای گرفته است، گویی کودکی است که با جهان یگانگی و همزیستی دارد و هیچ تشخیصی بین خود و جهان نمی‌دهد.

همان‌طور که اشاره شد، مسیح سمبل مهر و عطوفت با «مهر» و «میترا» ارتباط دارد. میترائیسم یا آیین مهرپرستی، در میان آریاییان رواج داشته است. شباهت‌های موجود میان این دو دین، گواه صادقی بر تأثیرپذیری مسیحیت از آیین مهر می‌باشد. «میترا» یا «مهر»، پیش از اصلاح دین مهر به وسیله زرتشت، ایزد نگهدارنده زمین بود. ایزد «میترا» از بانویی باکره به نام «آناهیتا» زاده می‌شود. «میترا» با تمامی توان با اهریمن مبارزه می‌کند و به قدرت آنان پایان می‌بخشد و در ضیافتی به نام «شام آخر» به همراه نزدیکان خود شرکت می‌کند و از آنجا با ارباب‌های چهار اسب به سوی آسمان عروج می‌کند و در آسمان هفتم با خدا یکی می‌شود. کیش مهر در اثر جنگ‌های بین ایرانیان و یونانیان (رومیان) به اروپا رفته و با آیین‌های باستانی آن دیار مخلوط شده و با چهره‌های دیگر آشکار می‌شود و قدرت می‌گیرد. اگرچه آیین «مهر» پس از قدرت گرفتن آیین مسیحیت کم‌کم عقب‌نشینی کرد، اما شکل و هیأت اصلی میترائیسم همچنان باقی ماند و در قالب دین مسیحیت، دوباره به حیات خود ادامه داد (ربیع‌زاده، ۱۳۸۶: ۴۰). بسیاری از نشانه‌های دین «مهر» در قالب دین‌های دیگر به‌ویژه مسیحیت زنده شده است.^(۲)

واژه رَحِم به معنی عطوفت و مهر با مهر مادر آمیخته می‌شود. رَحِم با مهر و دوستی مسیحایی نیز همخوانی دارد. در میان پیامبران، مسیح اسطوره مهر و محبت و قهرمانی با سیمایی پر از مهر و عطوفت است که تسلیم‌شدن را می‌پذیرد و تن به صلیب می‌دهد تا انسان و آرمان‌های او زنده بماند. قرآن از عیسی به عنوان پیامبر صلح و دوستی یاد می‌کند. مسیح در مقابل کاهنان یهود، ستیزه و مقاومت نمی‌کند و بی‌دفاع دست به بند می‌دهد (نک. کتاب مقدس، ۱۳۸۳: ۶۵، ۶۴، ۳۸، ۳۷). او تنها پیامبری است که از مادری باکره به دنیا آمده و تولدش بزرگ‌ترین معجزه در میان پیامبران بوده است. از میان چهار انجیل، تنها انجیلی که در آن از زایمان باکره صحبت می‌شود، انجیل «لوقا» است و لوقا فردی یونانی است (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۶۰ و ۲۶۴) و این مسأله، مؤید تأثیر آیین مهر در مسیحیت است.

بدین ترتیب رَحِم با مهر و دوستی مسیحایی همخوانی دارد و دوستی با عشق و با آنچه در رَحِم به وجود می‌آید معنا می‌یابد. واژه رَحِم در شعر که گویی ناخودآگاه به زبان آمده به طور ناخودآگاه با رَحِم ارتباط برقرار کرده است.

از رَحِمی که در جان خویش یافت/ سبک شد/ و چونان قویی مغرور/ به زلالی خویش نگرست.

کودک در فاصله بین شش تا هجده ماهگی بین خود (سوژه) و اَبژه (مادر) تمایزی قائل نمی‌شود. ادراک او در این دوره، گسسته و تکه‌تکه است که برگرفته از خیال‌ورزی اوست. این تصور کودک از اجزای انسجام نیافته خود، هنگام ورود کودک به «مرحله آینه» پایان می‌یابد و کودک با دیدن تصویر خود در آینه، تصویری تمامیت‌یافته و کامل از خود متصور می‌شود. مسیح همه را با خودش نزدیک می‌بیند. وقتی که رحم در جانت باشد، مانند کودکی هستی که جهان را مادر می‌بینی و می‌خواهی همه هستی را همچون مادر در آغوش بگیری و محبت کنی، اما از آنجایی که «دیگری» او را چنین نمی‌بیند، فریاد برمی‌آورد: تازیناه‌اش بزیند!

نگاه و چشم‌های سوژه (مسیح) شبیه آینه در مرحله آینه‌ای، خود را به گونه‌ای کامل‌تر منعکس می‌کند. در این نگاه، مسیح آن‌گونه‌ای که دلش می‌خواهد باشد به تصویر کشیده می‌شود. در این بخش شعر، خواننده با این همانی مسیح و شاعر روبه‌رو می‌شود. گویی تشخیص شاعر و مسیح برای او دشوار است. شاعر در این بند با مسیح یک رشته همذات‌پنداری خیالی ایجاد کرده است؛ به مانند مسیح نسبت به باقی انسان‌ها مهر و عطوفت دارد و می‌خواهد تمامی جهان را در آغوش بگیرد، اما جامعه شاعر قادر به درک این مهر و محبت نیست.

مسیح، سمبل مهر و رحم و نجات در شهر ناصره، رسالت خود را می‌پذیرد؛ خویش و زندگی خود را وقف آن می‌کند و برای اثبات مهرورزی خویش و برپایی دین خود، مرگ الهام‌شده را می‌پذیرد و در اوج و سرافرازانه درحالی که آخرین آواز خویش را سرمی‌دهد، آوازی که تداعی‌کننده درخواست رحمت و شفقت برای مردم خویش است به آسمان عروج می‌کند^(۳). مسیح با تسلیم‌شدن و قربانی کردن خود و پذیرش مرگ و به تعبیری دیگر، سرکوب هویت خویش، خدا-پدر را هویت دیگری می‌بخشد.

دنباله چوبین بار / در قفایش / خطی سنگین و مرتعش / بر خاک می‌کشید.

عبارت «دنباله چوبین بار» نیز نگاه ساده ناصری را بیان می‌کند. نگاه کودکانه و بیرونی ناصری که همچون کودکی، همه‌چیز را سطحی و بیرونی می‌بیند و این مطلب تصویر ارائه‌شده را به امر واقعی نزدیک می‌کند. مسیح درحالی که به‌سختی و مشقت راه می‌رود، بار چوبین را نیز بر پشت می‌کشد؛ بار سنگین همان صلیب است که موجب می‌شود مسیح به‌سختی گام بردارد و قدم‌های او را مرتعش و سنگین می‌کند. از سوی دیگر بار، «بار میل» نیز می‌تواند باشد که بر دوش مسیح سنگینی می‌کند.

وقتی کودک بزرگ‌تر می‌شود و جهان بیرونی را بهتر می‌شناسد، پدر را نیز در این میانه می‌بیند. کودک در می‌یابد، مادر که جزئی از وی بود به سود پدر، تجزیه می‌گردد و خود از مادر دور می‌شود. «پدر، به گفته لکان، همچون «قانون» (قانون پدر یا نام پدر) نخستین ممنوعیت‌ها را پایه می‌گذارد: ممنوعیت نزدیکی با محارم. کودک، ناچار است لذت را از نخستین اُبژه میل (میل، خواست جنسی به اُبژه و کسی به‌ویژه مادر است که در مرحله نمادین، اُدیپی یا زبانی قرار دارد) یعنی مادر، سرکوب کند و آن را به ناخودآگاه براند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۳) و بدین ترتیب هویتش، دستخوش دگرگونی شده، چراکه ناچار گردیده همه گرایش‌های لیبودی و لذت‌های زندگی را در مرحله پیش‌زبانی به ناخودآگاه براند و خود را در رابطه با دیگران بنگرد و همواره مدلول هویت خود را در تمایز با آنان دچار دگرگونی کند. از جمله با پدر که این تمایز نخستین بار با پدر آغاز می‌شود و به‌ناچار در برابر پدر به عقده اختگی دچار می‌گردد (همان‌جا). وقتی که مسیح، بار سنگین تمایلات جنسی را بر پشت می‌اندازد و از آن چشم‌پوشی می‌کند، همان‌گونه که تا پایان عمر نیز ازدواج نمی‌کند، احساس سبک‌بودن می‌کند با تفاوتی که میان خود و دیگران می‌بیند. شاید آخرین لغزش گوینده شعر این باشد که بین خود و ناصری در مهر و عاطفه -عاطفه‌ای که گوینده شعر نمی‌توانست پنهانش کند و ناگهان بر زبان می‌آورد- هم‌حسی دیده است.

واژه صلیب، از واژه «صلیبا» ی یونانی به معنای چهارگوش گرفته شده و معادل فارسی آن چلیپاست. صلیب نشانه حرکت خورشید یعنی آسمان چهارم است و به عبارتی صلیب (قضیب) نشانه پدر (آباء آسمانی) است؛ از سویی زمین هم دربرگیرنده امهات چهارگانه خاک، باد، آتش و آب و هم اساساً زمین و الهه خاک در اساطیر «مادر» به شمار می‌آید. کشیدن صلیب بر خاک می‌تواند رابطه قضیبی پدر آسمانی با مادر زمینی را تداعی کند، که در تصویر شعری به صورت صلیب، باری است شکننده که بر دوش پسر سنگینی می‌کند. خاک به شکل نمادین، «مادر» است. منظور ما از مادر به مانند آنچه فروید می‌گوید خودِ مادر نیست، به جای مادر است و جنبه تأنیث دارد و صلیب در عین حال آسمانی و عنصری مردانه است. صلیب نمادی از حرکت خورشید است و خورشید از طرفی با مهر و مسیح نیز ارتباط دارد. خاک، زمینی و مادرانه و آسمان، پدرانه است. آسمان و زمین با هم ازدواج می‌کنند. زمین از طریق آسمان باردار می‌شود. فرزند (مسیح)، مادر را از خود می‌داند اما آسمان، باری

است بر پسر. همچون اودیپ شهریار، که در آن پدر، باری بر فرزند می‌شود. آسمان بر زمین خط می‌کشد، یعنی آسمان، زمین را باردار می‌کند و فرزند به وجود می‌آید. پدر، مادر را از فرزند می‌گیرد. به این ترتیب صلیب در اینجا نماد پدر می‌شود. شکل ظاهری صلیب، نیز از چهار زاویه ۹۰ درجه تشکیل شده است و طبق نجوم قدیم، «تربیع» حالت نیمه‌دشمنی را می‌رساند (نک. کزازی، ۱۳۷۸: ۷۴). در اینجا دشمنی پدر و پسر (أب و ابن)، اشاره به عقده اودیپ شهریار نیز دارد.

«گذر از عقده اودیپ که یکی از مراحل رشد در کودکی است، میل جنسی زناکارانه را به میل جنسی فراخانوادگی تبدیل می‌کند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۰۳). «در دوران بحران اودیپی، پدر نمادین که از نظر لکان «دیگری» نخستین است، کودک را از مادر جدا می‌کند و به این ترتیب با ورود کودک به قلمرو نمادین، شکافی دائمی میان میل و موضوع آن به وجود می‌آید. میل که افراد را هدایت می‌کند اغلب به صورت میل به یک اُبژه ظاهر می‌شود، اما این میل، میل به حضوری اصیل و دست‌نیافتنی است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۸).

خورشید زندگانی ناصری، سمبل نجات و رحم (مهر) در بالای کوه جُلجُتا رو به خاموشی می‌رود و غروب می‌کند. ناصری، «لیبدو و انرژی زندگانی خود را سنگ نمی‌سازد، بلکه تلطیف و تصعیدش می‌کند و عارفانه به جابه‌جایی^۱ نوع عشق خود می‌پردازد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۸). ناصری چوب و صلیب (دنباله چوبین بار) را که نماد نرینگی (قضیبه) است، به پشت (در قفایش) می‌افکند تا بار سنگین غریزه جنسی‌اش را سرکوب کرده، تحمل نماید و به تعبیر یونگ به اوج عشق پاک و «مریم» وار دست یابد؛ عشقی که اروس و شهوت اروتیک را به یک‌سو می‌نهد (همان‌جا) و بدین‌سان از «گره بزرگ» عبور می‌کند همان‌طور که مسیح، «طبق روایات اسلامی و ادب فارسی مجرد و گریزان از معاشرت زنان بوده است» (آریان، ۱۳۷۸: ۱۰۹). شاید وابستگی بیش از حد او به مادرش، او را از داشتن سائق ناهمجنس‌خواه محروم کرده است و تصویر به غایت آرمانی او از مادر، که نماینده مهربانی نامحدود بود، او را از زنان دیگر دور نگاه داشته بود؛ اما این پسر، پدر نمی‌شود جز آنکه با دیگران عشق اروتیک داشته باشد؛ هرچند از دید مسیحیان همین‌که به پدر آسمانی در آسمان چهارم می‌پیوندند و در فلک چهارم سکونت می‌گزینند، به گونه‌ای پدر می‌شود. (فلک چهارم جایگاه خورشید است و نام دیگر آن مهر و میترا، خدای پیشینیان است). طبق فلسفه قدیم، از

1. displacement

ازدواج آباءِ علوی (هفت‌فلک، که خورشید یکی از آنهاست) با امهات سفلی (آب و خاک و باد و آتش)، موالیدِ ثلاثه به وجود می‌آیند.

گرچه مسیح، در برابر «قانون پدر» و «نام پدر» تسلیم می‌شود و این قانون را می‌پذیرد - چراکه توان مقابله با پدر را ندارد- و از مادر چشم‌پوشی می‌کند و با نادیده گرفتن قسمتی از «ژوئی سانس»^۱ یا «تمتع»، رابطه خود را با «دیگری» (مادر) تغییر می‌دهد، اما این میل در ناخودآگاه او باقی می‌ماند و یادآوری آن با در قفا قرار دادن دنباله چوبین بار و کشیدن خطی سنگین و مرتعش بر خاک، خود را نشان می‌دهد.

از صفِ غوغای تماشائیان/ العازر/ گام‌زنان راه خود گرفت...

العازر یا لازاروس، به گفته انجیل یوحنا (کتاب مقدس، ۱۳۸۳: ۱۱/۳) از دوستان مسیح بوده است. در تاریخ یعقوبی در مورد مسیح آمده است که او را دوستی به نام العازر، در دهی به نام بیت عنیا در ناحیه اورشلیم بود. العازر مُرد و او را در غاری نهادند و چهار روز گذشت. پس مسیح به آن ده آمد و دو خواهر العازر به او گفتند آقای ما، دوست تو، العازر مرده است. عیسی اندوهگین شد و گفت: گور او کجاست؟ عیسی را نزد آن غار بردند که سنگی بر آن نهاده بودند. عیسی گفت: سنگ را بردارید. گفتند: چهار روز می‌گذرد و قطعاً گندیده است. عیسی نزد غار رفت و گفت: سپاس تو را خدایا، می‌دانم که هر چیز را می‌دهی، لیکن برای خاطر این گروه که ایستاده‌اند می‌گویم، تا به من ایمان آورند و باور کنند که تو مرا فرستاده‌ای. آنگاه العازر را گفت: برخیز. العازر در میان کفن، دست و پای بسته برخاست و بسیاری از یهودیان که آنجا بودند به عیسی ایمان آوردند (تاریخ یعقوبی، ۱۳۸۲: ۱۱/۹۴).

شاملو از میان معجزات عیسی، بیشتر به معجزه زنده‌شدن العازر، آن هم به گونه‌ای خاص و ساختارشکنانه می‌پردازد. در شعر «مرگ ناصری»، العازر به واسطه دینی که مسیح به گردن او دارد، در مقابل به صلیب کشیده‌شدن مسیح بی‌اعتناست و رفتاری حق‌ناشناسانه دارد. نوع راه رفتن او درحالی که دست‌هایش «در پس پشت» به هم گره خورده است، این بی‌اعتنایی و حق‌ناشناسی را به خوبی نشان می‌دهد. همچنین می‌تواند ناخودآگاه، نشان دهد که در بسیاری از انسان‌ها، محبت دیدن، آزاردهنده و گزنده است. ما معمولاً چنان فکر می‌کنیم که اگر فردی مدیون دیگری باشد، او را دوست خواهد داشت، اما ناخودآگاه انسان‌ها چنین نیست؛ انسان‌ها وقتی دیگری به آنها محبت می‌کند، می‌خواهند او را نابود کنند تا بدهکارش نباشند؛ در ظاهر او را دوست دارند، اما در باطن چنین حسی به او ندارند. ذهنشان همواره درگیر این ماجراست

1. jouissance

و این حقی که دیگری بر گردن آنها دارد، بر دوش آنها سنگینی می‌کند. العازر از مرگ ناجی خویش، راحت می‌شود «و از مسئولیت متعهد، می‌گریزد. زیرا اگر العازر سرانجام این روی سکه را ترجیح داد و به این بهانه خود را از زیر بار آن دین آزاد یافت، در هر صورت برای او، آن روی سکه نیز وجود داشت» (حقوقی، ۱۳۷۶: ۳۲۴). شاملو، بیست و یک سال پس از سرودن «مرگ ناصری» در شعری باعنوان «مرد مصلوب»، داستان انتقام لازاروس از خود را در تکمیل «مرگ ناصری» روایت می‌کند و دین لازاروس و لازاروس‌ها را در این شعر به مسیح ادا می‌کند (بلمه، ۱۳۸۹)؛ او با برگرداندن انبانچه نقره به آن مرد یهودی - که یادآور خیانت او به مسیح است - از دکان ریسمان فروش، مقداری ریسمان می‌خرد و خود را به عقوبت خیانت به مسیح به دار می‌آویزد. (سرانجامی که مطابق انجیل متی برای یهودا عنوان شده است و شاملو به شکلی ساختارشکنانه این سرانجام را برای لازاروس در نظر می‌گیرد).

و در آن دم در بازار اورشلیم / به راسته ریس بافان پیچید مرد سرگشته / ولبان تاریکش بر هم فشرده بود / چشمان تلخش از نگاه تهی / پنداری به اعماق تاریک درون خویش می‌نگریست / در جان خود تنها بود / پنداری / تنها / در جان خود / به تنهایی خود می‌گریست... / و در آن هنگام / برابر دکه ریس فروش یهودی / تاریک ایستاده بود / مرد تلخ، / انبانچه سی پاره‌ی نقره در مشتش / حلقه‌ی ریسمانی را که از سبد برداشت مقاومت آزمود / وانبانچه‌ی نفرت را / به دامن مرد یهودی پرتاب کرد مرد تلخ. (شاملو، ۱۳۷۷: ۹۲۱).

واژه دیگر در شعر مرگ ناصری، «غوغاء» است در معنی مردم بسیار و درهم‌آمیخته، مردم پست و فرومایه و آشوب‌طلب. کسانی که خود، صحنه به صلیب کشیده‌شدن مسیح را به تماشا نشسته‌اند و نیز به معنای کسانی است که تماشا دارند. در عین اینکه نظاره‌گر دردکشیدن مسیح هستند، خود تماشائی‌اند. کلمه «غوغاء» که به شکل ناخودآگاه به ذهن متبادر می‌شود همان مردم پست و فرومایه نیز هست؛ کسانی که اهل ویرانگری، بدصفت و بدکردار هستند. غوغاء، همان تماشائی‌اند «و شاملو تا چه پایه استادانه از کلمه تماشائی‌ان استفاده می‌کند و نه تماشاگران؛ چراکه اینان گرچه هر یک تماشاگر مسیح‌اند، ولی خود به‌راستی تماشائی‌اند» (حقوقی، ۱۳۷۶: ۳۲۳-۳۲۴). با وجود اینکه شاملو در «مرگ ناصری»، شعری تصویری را به خواننده القاء می‌کند که داستان به صلیب کشیده‌شدن مسیح را روایت می‌کند و سعی دارد که عواطف و احساسات خود را در شعر وارد نسازد، اما واژه پرتابی «غوغاء»، دست عاطفه شاعر را رو می‌سازد و بدین‌سان انزجار خویش را از تماشائی‌ان بیان می‌دارد.

سوگواران، در بند پایانی شعر، همان تماشاگران اند؛ همان خلق نادان و گروه «غوغاء» و بی‌سروپا که مسیح، در دم جان سپردن از دست آنان به خداوند گله می‌کند «و نزدیک به ساعت نهم، عیسی به آواز بلند، صدا زده گفت: الهی، الهی، مرا چرا ترک کردی (کتاب مقدس، ۱۳۸۳: متی، ۴۷/۲۷) و برای آنان طلب آمرزش می‌کند: «عیسی گفت: ای پدر، اینها را ببامرز، زیرا که نمی‌دانند چه می‌کنند» (کتاب مقدس، ۱۳۸۳: لوقا، ۲۳/۳۴).

مردم که همان سوگواران و تماشاگران اند به نحوی از دید لکان، همان «دیگریِ دیگر» هستند؛ همان که ژیزک «دیگریِ بزرگ» می‌نامد. «دیگریِ بزرگ، همین دنیای نمادین است در مقابل دیگریِ کوچک (که همان میل به مادر و بازگشتن به آن اتحاد و یکی بودگی است) و هرآنچه که یاد مادر و یکی بودگی پیشازبانی را در ضمیر ناخودآگاه سوژه، زنده کند و بدین ترتیب «دیگری‌های کوچک» بی‌شمارند. «منظور از «کوچک» در اصطلاح «ابژه دیگری کوچک» نوشته‌شده با حروف کوچک است. این تمهید املایی، تأکیدی بر این است که رابطه سوژه با مادر در «ساحت خیالی»، رابطه‌ای کاملاً شخصی و فردی است؛ حال آنکه رابطه سوژه با دیگران در «ساحت نمادین» صیغه‌ای کاملاً اجتماعی و بینافردی دارد. مادر، حکم «دیگریِ کوچک» را دارد در حالی که جامعه و قوانین اجتماعی «دیگریِ بزرگ» را تشکیل می‌دهند. هرآنچه یاد مادر و یکی بودگی پیشازبانی با مادر را در ضمیر ناخودآگاه سوژه، زنده کند، مصداقی از «ابژه دیگری کوچک» است. این یادآورنده می‌تواند برای مثال شیئی در دنیای واقعی باشد که مشاهده یا تماس فیزیکی با آن، آغازگر زنجیره‌ای از تداعی‌های ذهنی می‌شود (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۶). «دیگریِ بزرگ» در جامعه مسیح، آلوده است، همه تماشاگران اند. العازر، نماینده تمامی افراد اجتماع است که تلاش می‌کنند سوژه را از گستره وحدت و یگانگی دور کنند و او را به دنیای نمادین و زندگی دون و حقیر برگردانند؛ اجتماعی که آلوده بی‌رحمی و خشونت است و این مسیح است که با مرگ خویش بر این خشونت قیام و عصیان می‌کند. در این جامعه آلوده، که در آن رنج، دورویی، دروغ و تهمت بیداد می‌کند، تنها مسیح است که بی‌ناست، همانند داستان کوری^(۴) ژوزه ساراماگو، که افراد، چشم بر روی واقعیت می‌بندند و توانایی دیدن حقیقت به واسطه در خود فرورفتن، از میان رفته است. از دیدگاه مارکس نیز آنچه انسان را محدود می‌کند، جامعه است و همین جامعه از نگاه لکان و ژیزک «دیگری» است و این «دیگری» همچون «کرگدن»^(۵) و مثل اشباح هدایت، آلوده است. تماشاگرانی که نه تنها تماشاگراند، بلکه خود در بی‌اعتقادی و بی‌هویتی تماشاگرانند و معنا را از دست داده‌اند و بدون هیچ دلیلی انسانیت، وظیفه و تعهد خود را رها کرده تا با پیوستن به گله کرگدن‌ها،

همرنگ جماعت شوند. مردم همچون کرگدن‌هایی که «دیگری بزرگ» اند و مسیح، باید آنها را به شکل و شمایل خدای خود درآورد. از نظر لکان، این جامعه، جامعه مارکس است؛ اما خدای آن همان خدای هگل است؛ فرورفتگی مردم جامعه مسیح، خاستگاه اجتماعی دارد. جامعه به ما زور می‌گوید و تا انسان را کرگدن نکند، رهايش نمی‌کند. جامعه، افراد را در شرایطی قرار می‌دهد که به طور عادی، رفتاری ثابت را به‌ناچار انجام داده، تکرار کنند.

مگر نمی‌خواست ورنه خود می‌توانست...

در این بند از شعر، «توانستن» معانی فراوانی دارد که همه را با هم یدک می‌کشد؛ هم به معنای توان و قدرت داشتن و هم به معنای توانایی جنسی و قدرت عشق ورزیدن است. مسیح برای دفاع از آرمان خود در برابر کاهنان یهود، تسلیم را برمی‌گزیند. قید «مگر» در معنای قطعیت به کار رفته است. هنگامی که کاهنان یهود برای دستگیری مسیح می‌آیند، یکی از یاران مسیح با زخم تیغ، گوش غلامی از کاهنان را می‌برد، اما مسیح او را از ستیزه و مقاومت باز می‌دارد و می‌گوید که اگر از خداوند بخواهد، بیش از دوازده دسته از فرشتگان را به یاری او می‌فرستد و بدین‌سان بی‌دفاع دست به بند می‌دهد. (نک. کتاب مقدس، ۱۳۸۳: ۶۵-۶۴). می‌توان گفت که مسیح، قطعاً خود نمی‌خواست زنده بماند؛ چراکه او حتی می‌تواند مرده را زنده کند و از مرگ نجات دهد یا همان‌گونه که گذشت می‌توانست از خداوند بخواهد که لشکر فرشتگان را به یاری او گسیل کند. این معنا را موقتاً می‌پذیریم چراکه صورت شعر، «توانستن» را در نخستین درنگ، چنین معنا می‌کند.

واژه «توانستن»، «دارای مدلول‌های مختلفی است. ما نمی‌توانیم برای «توانستن» معنای یگانه‌ای بیابیم. تمامی معانی «توانستن» چون فرهنگ واژگان به طور همزمان به ذهن می‌آید» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۰۰)، اما می‌توانیم معانی دیگر را با رویکردی که در اینجا برگزیده‌ایم، از متن برگیریم. «او خود نمی‌خواهد به زندگی اصل لذت و تولید نسل ادامه دهد و بار چوبین سنگین‌گریزه را که به پس‌پشت افکنده است، بردارد» (همان‌جا). (اینجا صلیب می‌تواند خواسته‌های قضیبه‌ی و جنسی و فرزند باشد که سرکوب می‌شود). او می‌خواسته نسل زمینی خداوند یعنی خود را از میان بردارد و انرژی حیاتی‌اش را صرف معنا و آسمان سازد. «بنابراین «توانستن» می‌تواند برای خواننده، یادآور توانایی و ناتوانی جنسی هم باشد: مسیح می‌تواند به‌گریزه پاسخ مثبت دهد، اما خود نمی‌خواهد» (همان‌جا). برخی از چهره‌های اساطیری از ازدواج سر‌بازمی‌زنند؛ «اسطوره‌هایی چون کیخسرو شاهنامه و ایزد «مهر» یا «میترا» نیز همچون مسیح، مجرد را برمی‌گزینند» (آریان، ۱۳۷۸: ۱۰۹ و ۱۲۱). «توانستن» در اینجا به معنای توانایی عشق‌ورزی است که مسیح بر خود حرام کرده بود، چه در مورد مریم

مجدلیه، چه مادر؛ او نه تنها عشق مادر، بلکه هر نوع عشقی را برخود حرام کرده بود. هرچند عشق مادر در دیگران تلطیف یافته و معنوی شده باشد و به قول فروید، متعالی^۱ یا جانشین شده باشد، به شکل دیگری درمی‌آید، ولی در مسیح، عشق به صورت عشق به همه افراد، تعالی یافته و معنوی شده است.

فاصله زیاد سوژه با العازرها، موجب پیوند عمیق تر وی با دنیای آشوبگر درون می‌شود که سبب یادآوری دوران درخشان کودکی است. تنهایی سوژه در «مرگِ ناصری» موج می‌زند. تنهایی مسیح بیانگر فرار او از الزامات پیرامون در نظم نمادین است و نوعی جدا شدن از جامعه را القاء می‌کند و از سوی دیگر این تنهایی، تلاش نمادینی است برای رهانیدن خویش از درد و رنجی که در امر نمادین به آن دچار شده است. این «تنهایی» به نوعی بی‌زبانی تأکید می‌کند و نشانه‌هایی از امر واقع را در خود دارد، زیرا در تنهایی مخاطبی برای سخن گفتن وجود ندارد. سوژه، دائم در آرزوی بازگشت به کودکی و پرکردن آن حفره خالی یا فقدان یا همان اُبژه کوچک a است. بالاترین دستاورد انسان چیزی جز مرگ نخواهد بود و انسان تا ابد در حسرت آن چیز گم‌شده، باقی می‌ماند. مسیح، گویی که دیگر مجبور نیست بار مسئولیت قوانین نمادین را بر دوش بکشد. این سرآغاز خروج از امر نمادین و ورود تدریجی‌اش به امر واقع است. نزدیکی سوژه به گستره واقع، دلیل اصلی جدایی او از اجتماع نمادین است. برطبق نظر لکان، مرگ از ابتدا همراه سوژه است و حتی این مرگ است که زندگی را به حرکت وا می‌دارد. سوژه سرگردان در دنیایی که هیچ سنخیت و مطابقتی با درون او ندارد، ناخودآگاه سمت و سوی خود را به جهتی دیگر متمایل می‌کند تا در آن بتواند به رضایت مطلق دست یابد یا لاقط تصویری از آن ژوئی‌سانس را در ذهن خود بپروراند و به لذتی هرچند آنی دست یابد. سوژه/مسیح که در محدوده تعاریف مشخصی جاگرفته، هیچ پیوندی با دنیای نمادین دیگر سوژه‌ها ندارد. او از سرزمین ناشناخته‌ای است که هیچ راهی برای ارتباط با این دنیای نمادین ندارد. مسیح، برای ادامه زندگی یا باید خود را با نظم نمادین موجود منطبق سازد و به مانند العازرها، عنصری از این زنجیره دلالت شود و یا راه برون‌رفت از این مخمصه در ناخودآگاه را انتخاب کند که راه دوم همان پیمودن مسیر «مرگ» است. زیرا تنها راه رهایی از درد و رنج فراقی ژوئی‌سانس، مرگ است. بر طبق نظر لکان، مرگ از ابتدا همراه سوژه است و حتی این مرگ است که زندگی را به حرکت وامی‌دارد (Ragland-Sullivan, 1995: 94). گرایش سوژه/مسیح به مرگ، مطابق با جابه‌جایی^۲

1. sublime

2. displacement

در نظریه لکان است. از آنجایی که هیچ چیز او را به تسکین جدایی و انشقاق ساحت واقع نمی‌رساند و رنج فقدان و هجران او را به پایان نمی‌دهد، شاهد مرگ را در آغوش می‌گیرد تا چون العازر که نماینده همه انسان‌های ناسپاس دنیای نمادین است، اسیر دنیای نمادین نماند و شاید با مرگ، که خود اُبژه‌ای دیگر است تسکین یابد و انشقاق و جدایی را به وصل، پیوند دهد و به وسیله مرگ، از دست العازرها رهایی یابد. «آنچه در تاریخ درباره مسیح آمده است این است که او زندگی عذاب آوری داشت - یعنی همان/ مرگ - در - زندگی - و این نتیجه مسخی بود که هم او را وارد این «زندگی» کرده بود و هم او را از آن خارج کرد و به «مرگ» (یعنی «زندگی») رساند (غفاری، ۱۳۹۱: ۸). و بدین سان، آسمان که نماد پدر و مردانه است بر مسیح که اسطوره رحم و شفقت و نماد پسر است، غلبه می‌کند.

آسمان کوتاه/ به سنگینی/ به آواز روی در خاموشی رحم/ فروافتاد.

مسیح را به هنگام غروب که آسمان رو به تاریکی است، به صلیب می‌کشند و چون روشنی آسمان دیده نمی‌شود، آسمان در چشم ناصری کوتاه به نظر می‌آید. شاید همان گونه که گفته‌اند: إذا جاء القضاء ضاق الفضاء در هنگام مرگ عرصه بر فرد تنگ می‌شود. تیرگی آسمان و تنگ شدن فضا به گونه‌ای یادآور قیامت است؛ خصوصاً وقتی که خورشید و ماه نیز به هم برمی‌آیند. ناصری، اسطوره عشق و محبت است و در مرگ اسطوره، طبیعت واکنش نشان می‌دهد^(۶). طبیعت که در این شعر، آسمان و زمین از جلوه‌های آن محسوب می‌شود، حالتی کنشگر دارند و بی تفاوت و منفعل نیستند.

۶- نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از مفاهیم بنیادی نظریه روان‌کاوی ژاک لکان، کاربرد این مفاهیم را در شعر «مرگ ناصری» سروده شاملو نشان می‌دهد. کل شعر، نمایش نمادینی از تأثیر و نفوذ امر نمادین در دنیای واقعی است. سوژه (مسیح) درگیر دنیایی است که سنخیتی با درون او ندارد. العازر، نماد همه انسان‌هایی است که در اطراف سوژه قرار دارند و سوژه چون نمی‌تواند خود را با آنان منطبق سازد، تنها مانده است. حس تنهایی مسیح در سرتاسر شعر موج می‌زند. مسیح انسانی است با ویژگی‌ها و معیارها و تعاریف خاص با مهر و عطوفت و رحمی که دارد باید خود را با نظم نمادین جامعه خویش منطبق سازد و خود نیز عضوی از این زنجیره دلالت شود و یا اینکه جهت برون‌رفت از این مخصصه در ناخودآگاه، راه دوم را که همان پیمودن مسیر مرگ است طی کند و برگزیند. فاصله زیاد او با العازرها باعث

پیوند عمیق او با دنیای درون می‌شود که این امر، دوران درخشان کودکی را برای او یادآوری می‌کند. ذهن مسیح و ناخودآگاه او درگیر بازگشت به سوی مادر و آرامش و یکی‌بودگی اولیه است. ناصری با جهان و مردم آن یکی است و همزیستی دارد و با رحمی که در جان خویش دارد، تمام بشر را چون مادر در آغوش می‌گیرد و در این راه احساس سبکباری می‌کند و درد تازیانه را به جان می‌خرد. ناصری هنوز در دنیای واقعی قرار دارد و از دریچه نگاه او، همه چیز بیرونی و ساده است بنابراین «رشته‌ی چرم‌باف»، «دنباله چوبین بار» و «ریسمان بی‌انتهای سرخ» را به جای تازیانه، صلیب و رد زخم‌ها به کار می‌برد، زیرا برای کودکی که در دنیای واقعی قرار دارد خشونت مفهومی ندارد، خشونت متعلق به دنیای خیالی و نمادین است. ناصری، لیبدو و انرژی زندگانی خود را سنگ نمی‌سازد، بلکه آن را تلطیف و تصعیدش می‌کند و عارفانه به جابه‌جایی عشق خود می‌پردازد و در این راه، احساس سبکباری می‌کند و همچون قویی سبکبار، بار سنگین قضیب و تمایلات جنسی (صلیب) را بر پشت می‌اندازد و از آن چشم‌پوشی می‌کند و برای اثبات مهر خود، سرافرازانه مرگ را می‌پذیرد. بدین‌سان آسمان که نماد پدر مردانه است به مسیح که اسطوره رحم و شفقت و نماد پسر است غلبه می‌کند و مسیح در برابر نام پدر و قانون پدر تسلیم می‌شود. او با تسلیم‌شدن و قربانی‌کردن خود و پذیرش مرگ به تعبیری دیگر، سرکوب هویت خویش، خدا-پدر را هویت دیگری می‌بخشد. گرایش سوژه به مرگ مطابق با جابه‌جایی در نظریه لکان است؛ از آنجایی که هیچ چیز او را به تسکین ساحت واقع نمی‌رساند و رنج فقدان او را پایان نمی‌بخشد، سوژه/مسیح شاهد مرگ که خود ابژه‌ای دیگر فوق ابژه‌های کوچک است برمی‌گزیند و مرگ را در آغوش می‌کشد. چراکه مرگ به گونه‌ای دست‌نیافتنی و ممنوع، فراسوی لذت قرار دارد و ناصری، لذت موقت را با چیزی ناگفتنی مانند مرگ در قلمرو واقعی تجربه می‌کند.

پی‌نوشت:

۱- در پاسخ به این پرسش احتمالی خوانندگان که علت توضیحات ریشه‌شناختی و اسطوره‌شناختی مقاله چیست باید گفت که لکان از این دو حوزه سود می‌جوید تا ناخودآگاه جهانی یا ناخودآگاه بشری را واکاوی کند. لکان به شیوه خود به سازوکار ناخودآگاه باور داشت، همچنان که بسیاری دیگر از مفاهیم فرویدی را به زبان خود بازسازی کرد، برای نمونه می‌توان از مفهوم لغزش زبانی نام برد که در اصلاح‌شناسی لکان، وجه زبان‌شناختی آن قوت یافته است.

۲- برخی از شباهت‌های مسیح و مهر در مسیحیت و میترائیسم: متولدشدن از مادری باکره؛ عروج مسیح و مهر به سوی آسمان؛ ارتباط هر دو با چوپانان و شبانان در کودکی؛ مجرد بودن هردو؛ هر دو ضیافتی به نام شام آخر برپا می‌دارند؛ غسل و شستشوی آیینی که غسل تعمید مسیحیان ریشه‌ای میترائی دارد؛ همانندی شکل کلیساها با خرابه‌ها و مهرابه‌های میترائی؛ شمایل‌سازی مریم باکره و فرزندش مسیح و تشابه آن با شمایل آناهیتای باکره و فرزندش میترا؛ جایگزینی روز تولد مسیح با روز تولد میترا در آغاز زمستان؛ نواختن زنگ ناقوس در مهرابه‌های میترائی و نیز در کلیساها؛ همسرایی دسته‌جمعی موسیقی در مراسم عبادی میترائیان و مسیحیان؛ تبدیل دوازده صورت برج فلکی که از یاران میترا بودند به دوازده حواری عیسی؛ کاربرد نشانه‌های چلیپا، نماد میترائیان در آیین مسیح به صورت صلیب؛ کاربرد اصطلاح پدر برای موبد و پدرپدران برای موبدموبدان که این اصطلاحات در کلیسا نیز به کار می‌رود (نک. آیین مهر؛ تاریخ کامل ایران باستان؛ پژوهشی در اساطیر ایران؛ ماهنامه حافظ بهمن ۸۴؛ ماهنامه چیستا، شماره ۲۴۱).

۳- مطابق آنچه در کتاب مقدس آمده است، مسیح از کشته‌شدن خود در اورشلیم آگاه است و از پیش آن را به حواریون اعلام می‌کند (کتاب مقدس، ۱:۳۸۳، ۳۷ و ۳۸ و ۶۲ و ۶۴) و در لحظه جان دادن به آواز بلند برای یاران و اطرافیان طلب آمرزش می‌کند: «ای پدر! اینها را بیامرز چرا که نمی‌دانند چه می‌کنند» (لوقا، ۳۴: ۲۳).

۴- کوری (نوشته ژوزه ساراماگو نویسنده پرتغالی و برنده جایزه نوبل ۱۹۹۸) داستانی است که در آن همه شخصیت‌ها به جز زن پزشک، نابینا می‌شوند. این نابینایی که بدون هیچ پیشینه بیماری رخ می‌دهد، کوری معمول در علم پزشکی نیست؛ زیرا دنیای کورهای آن سیاه و تاریک نیست و کوران این داستان، غرق در سفیدی هستند. این داستان نمادین، استعاره‌ای از دنیای امروز است. ساراماگو به یک نوع هستی‌شناسی فلسفی روی آورده است. او روابط انسانی را کنجکاوانه می‌کاود و نیک‌بود را در ظرف روابط بین انسان‌ها به تصویر می‌کشد (نک. ساراماگو، ۱۳۷۸).

۵- داستان کرگدن نوشته اوزن یونسکو داستان مردم شهری است که به کرگدن تبدیل می‌شوند. یونسکو در این داستان کارکنان یک شرکت را به عنوان نمونه‌ای از مردم شهر در نظر می‌گیرد و این تغییر را به شکل برجسته‌تر نشان می‌دهد. در این داستان نمادین، کارکنان شرکت نماینده گرایش‌ها و جریان‌های موجود در جامعه هستند. مدیران و مقامات شرکت عاری از هرگونه اصول اخلاقی هستند و بقیه کارکنان نیز از این کرگدن‌شدگی استقبال کرده و هم‌رنگ جماعت می‌شوند.

۶- آشفستگی طبیعت در مرگ اسطوره‌هایی چون امام حسین (ع)، مانی، گرشاسب، خورشیدشاه، سیاوش و دیگران دیده می‌شود. (نک. حمیدیان، ۱۳۷۲: ۲۹۴؛ آیدنلو، ۱۳۸۷: ۱۷۰-۱۷۳).

منابع

- آریان، ق. ۱۳۷۸. *چهره مسیح در ادبیات فارسی*، تهران: سخن.
- آیدنلو، س. ۱۳۸۷. «سوگواری جانوران و طبیعت». *مزدک‌نامه*، (۱): ۱۷۰-۱۷۳.
- باران، ب. ۲۰۱۱. «خصیصه‌های تولید شعر شاملو». *تارنمای شخصی*، <http://www.matneno.com/?p=2409>
<http://archive.fdn.ir/content/view/34743/40>
- بلمه، ب. ۱۳۸۹. «نگاهی به دو شعر زیبای شاملو در مورد مسیح». *تارنمای شخصی*، <http://majhoolat.blogfa.com/post-7.aspx>
- پاینده، ح. ۱۳۸۸. «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روان‌کاوی لکان». *فصلنامه زبان و ادب پارسی*، (۴۲): ۲۷-۴۶.
- تسلیمی، ع. ۱۳۸۸. *نقد ادبی*، تهران: آمه.
- حقوقی، م. ۱۳۷۶. *شعر زمان ما*، احمد شاملو. تهران: نگاه.
- حمیدیان، س. ۱۳۷۲. *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: مرکز.
- رابطه، ژ. ۱۳۸۲. «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان». *ترجمه فتاح محمدی*. *ارغنون*، (۲۲): ۱۹۳-۲۲۷.
- راگلدن، ا. ۱۳۸۴. «مفهوم رانه مرگ نزد لکان». *ترجمه شهریار وقفی‌پور*، *ارغنون*، شماره ۲۶ و ۲۷، صص ۳۸۱-۳۴۱.
- ربیع‌زاده، ع. ۱۳۸۶. «از مهر تا مسیح». *چیستا*، (۲۴۱): ۳۹-۴۲.
- زائری، ق. بی‌تا. «دیگری بزرگ سوار بر امر واقعی». *مجله پنجره (آرزوهای هگلی یک فیلسوف)*، (۷۴): ۵۲-۵۵.
- ساراماگو، ژ. ۱۳۷۸. *کوری*، ترجمه اسدالله امرایی. تهران: مروارید.
- شاملو، ا. ۱۳۷۷. *مجموعه آثار*، دفتر یکم، تهران: نگاه.
- فرشید، س. و ب. دارابی. ۱۳۹۱. «نظم‌های سه‌گانه لکان در نمایشنامه سیر طولانی شب». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، (۹): ۱۳۵-۱۵۰.
- غفاری، م. ۱۳۹۱. «بازی مرگ و زندگی». *کتاب ماه ادبیات*، (۶۸): ۳-۱۱.
- کتاب مقدس. ۱۳۸۳. «ترجمه قدیم» شامل کتب عهد عتیق و عهد جدید ترجمه ف. خ. همدانی، و. گرن و ه. مدرتن. تهران: اساطیر.
- کزازی، م. ج. ۱۳۷۸. *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، تهران: ۱۳۷۸.
- کلرو، ژ. ۱۳۸۵. *واژگان لکان*، ترجمه کرامت موللی. تهران: نی.

- کمبل، ژ. ۱۳۸۰. *قدرت اسطوره*، ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.
- مکاریک، ار. ۱۳۸۵. *دانش نامه نظریه های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.
- کلیگز، م. ۱۳۸۸. *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه ج. سخنور و دیگران. تهران: مرکز.
- موللی، ک. ۱۳۸۳. *مبانی روان کاوی فروید- لکان*. تهران: نی.
- هومر، ش. ۱۳۸۱. *ژاک لکان*، ترجمه م. ع. جعفری و م. ا. طاهایی. تهران: ققنوس.
- یعقوبی، ا. و. ۱۳۸۲. *تاریخ یعقوبی*، ترجمه م. ا. آیتی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- یونسکو، ا. ۱۳۸۵. *کرگدن ها*. ترجمه ا. کامیابی مسک. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- Booker, K. 1996. *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*, London: Blackwell.
- Evans, D. 1997. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Habib, R. 2005. *A History of Literary Criticism: From Plato to Present*. London: Blackwell.
- _____. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*, Translated by S. Tomaselli. Cambridge University.
- _____. 1993. *The Seminar of Jacques Lacan, Book III : The Psychoses (1955-56)*. Trans & Notes: R. Grigg. London: Routledge.
- _____. 1978. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* ed. Jacques Lacan. Sheridan.A. New York: W.W. Norton & Company.
- _____. 1999. *The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. On Feminine Sexuality, The Limit of Love & Knowledge (encore) (1972-1973)*. Ed. J-A. Miller. Trans. B.Fink. London: Norton & Company.
- _____. 1968. *The Language of the Self*. trans. Anthony Wilden. New York: John Hopkins University Press.
- Ragland-Sullivan, E. 1995. *Essays on the Pleasures of Death: From Freud to Lacan*, London: Routledge.