نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۱۳ - ۱ »

مرگ یا جاودانگی
تحلیلی روانکاوانه از غزلیات ویلیام شکسپیر

شیده احمدزاده[۱]

چکیده

غزلیات شکسپیر از برجسته‌ترین غزلیات دوره رنسانس محسوب می‌شوند. در این اشعار شکسپیر نه تنها فرم ظاهری غزل را با ترکیبی متفاوت از نوع ایتالیایی آن تغییر می‌دهد که با نگاهی متفاوت از هم‌عصران خود به هویت عشق می‌پردازد. شکسپیر هویت عشق را با مفاهیمی مانند زمان، زیبایی، مرگ و جاودانگی گره خورده می‌بیند. در اینجا زمان خطی است و عاشق پیاپی با استفاده از استعاره‌هایی جدید تلاش می‌کند که زیبایی را ابدیت بخشیده و عشق خود را جاودانه نماید. بدین ترتیب در ظاهر این طور بنظر می‌رسد که شکسپیر همان پرداخت افلاطونی در رابطهٔ عاشق و معشوق را تکرار می‌نماید اما در تحلیل روانکاوی ژک لکان می‌بینیم که عاشق در زنجیرهٔ دوگانه مرگ و ابدیت گرفتار می‌آید. به عبارت دیگر، تلاش عاشق برای جاودانگی معشوق دچار تعلیق شده و ابدیت به زمانی در آینده تبدیل می‌شود که دائماً در لابلای خطوط شعر به تعویق می‌افتد. این مقاله بر آن است که پس از بررسی هویت عشق و ارتباط آن با زمان به این سوال پاسخ دهد که آیا در غزلیات شکسپیر نگاه به ابدیت عشق باقی می‌ماند یا روی به نیستی و مرگ می‌آورد.

کلید واژه‌ها: استعاره باززایی، جاودانگی، عشق، غزلیات شکسپیر، مرگ، نقد روانکاوی ژک لکان.

۱. عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی

مقدمه

زمان یکی از عناصر برجسته و جدایی ناپذیر شعر تغزلی محسوب می‌شود. زمان نه تنها در غزل به شکل چشمگیری نمایان است که اساساً یکی از مضامین اصلی ادبیات دورهٔ رنسانس را تشکیل می‌دهد چرا که زندگی پس از مرگ در فراسوی این جهان آنگونه که در ادبیات این دوره انعکاس یافته بیان دیگری از دلمشغولی‌های اومانیسم رنسانس است. این مضمون به حدی در غزل حاکم است که مفهوم عشق را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در غزل شاعر با این قصد وارد شعر خود می‌شود که با آزادی کامل به توصیف عشق بپردازد اما بعد از چند قدم وارد هزارتویی می‌شود که در قالب آن نه تنها هویت خویش را نشان می‌دهد که درگیر مباحث پیچیده‌ای چون زمان، مرگ و ابدیت شده و آنها را به چالش می‌کشد. به این ترتیب می‌بینیم که غزل صرفاً شعری توصیفی درباب احساسات عاشقانهٔ شاعر نیست، بلکه به مثابهٔ یک نوع ادبی، غزل همیشه با مباحث بسیار فلسفی درگیر بوده است. در میان اشعار تغزلی دورهٔ رنسانس، غزلیات شکسپیر از اهمیت خاصی برخوردار هستند چرا که شکسپیر در این اشعار از قالب و ساختار سنتی غزل تبعیت ننموده و با بازنمایی جدیدی از معشوق تعبیری متفاوت از هویت عشق را ارائه می‌دهد. تا پیش از قرن بیستم، غزلیات شکسپیر برمبنای نظریه‌های سنتی تفسیر می‌شدند اما بطور اخص پس از ۱۹۰۰ با حضور نظریه‌های جدید در حوزهٔ نقد ادبی تفسیرهای جدید و افق‌های تازه‌ای در خوانش غزلیات شکسپیر گشوده شد. در مجموعه نقدهای ارائه شده بر غزلیات شکسپیر، مضمون جاودانگی و استعارهٔ باززایی همیشه مورد بحث بوده است و در اکثر این نقدها ما با تعبیر نئوافلاطونی روبرو هستیم. در این تعبیر، زیبایی معشوق صرفاً سایه‌ای از زیبایی مطلق است و بنابراین باززایی آن باعث حفظ ماهیت زیبایی می‌شود چرا که در این نظر فقط یک زیبایی حقیقی اصالت دارد و آن زیبایی مطلق است. اما نقدهایی که پس از دههٔ شصت بر مضمون جاودانگی و باززایی ارائه شده‌اند عمدتاً تفسیرهای تاریخی (تاریخگرایی نو) بوده‌اند. از جمله جدیدترین مقالاتی که در این زمینه نوشته شده می‌توان به دو مقالهٔ برجسته از توماس گرین (۱۹۸۶) و جان میشو (۱۹۹۵) اشاره نمود. از نظر منتقدینی مانند گرین و میشو، در غزلیات شکسپیر استعارهٔ باززایی در قالب گفتمان رباخواری نوشته شده و تحت تاثیر رواج ربا و نزول در نیمهٔ دوم قرن شانزدهم بوده است. پیتر هرمن (۱۹۹۹) نوع گفتمان عاشق به خصوص استعارهٔ باززایی

در غزلیات شکسپیر را انعکاسی از ایدئولوژی کاپیتالیسم می‌داند؛ گفتمانی که معشوق را غیرانسانی جلوه داده و او را در حد کالا تقلیل می‌دهد. مارگرتا دوگرازیا (۱۹۹۴) نیز در مقالهٔ بسیار تأثیرگذار «رسوایی غزلیات شکسپیر» کارکرد اجتماعی استعارهٔ باززایی را مطرح می‌کند. از نظر دوگرازیا، باززایی تلویحاً به حفظ تبار نژاد سفید طبقهٔ اشراف و استمرار ویژگی‌های این نژاد در اخلاف آنان اشاره دارد. در زمینهٔ روانکاوی، تحلیل‌های لکانی متعددی از غزلیات شکسپیر ارائه شده‌اند اما تاکنون هیچ یک از این تحلیل‌ها بر محور مضمون جاودانگی و استعارهٔ باززایی انجام نگرفته است. هدف این مقاله تحلیلی روانکاوانه از موضوع جاودانگی در غزلیات ویلیام شکسپیر براساس نظریات ژک لکان می‌باشد. برای این منظور، ابتدا به طور خلاصه به بازنمایی زمان و ارتباط آن با جاودانگی در شعر تغزلی قبل از رنسانس و مقایسهٔ آن با غزلیات شکسپیر می‌پردازم. سپس پرداخت شکسپیر از استعارهٔ باززایی در غزلیات را بر مبنای نظریهٔ میل لکان تحلیل خواهم نمود.

بازنمایی عنصر زمان در شعر تغزلی و شکسپیر

در اشعار تغزلی دورهٔ کلاسیک یونان و روم، شاعر برخوردی کاملاً واقع گرایانه با مفهوم زمان دارد. در اینجا زمان نیرویی بازدارنده محسوب می‌شود که گریزی از آن نیست. در دیدگاه ماتریالیستی فلسفهٔ یونان باستان نیز زمان امری ثابت و قطعی است که همچون هر امر دیگر از اصل تغییر تبعیت می‌نماید. در این اندیشه همه چیز دستخوش تغییر و محکوم به فنا است. انعکاس و بازپرداخت این فلسفه در شعر تغزلی طبیعتاً «تقدس زمان حال» را به دنبال دارد. دور باطل و حرکت تسلسل وار زمان که در جبری تغییرناپذیر گرفتار آمده شاعر را به زمان حال نزدیک می‌کند تا بتواند عشق خود را در «حال» جاودانه نماید. بقول کتی یاندل در این دوره، زمان نه به عنوان نیرویی منفی که همچون گنجینه‌ای گرانبها تلقی می‌شود و باید آن را ارج نهاد. چنین تعریف جبرگرایانه و نقش منفی از زمان برای اولین بارکارکردی ضدگفتمان به زمان در شعر می‌دهد (Yandell, 15).

پس از مسیحیت مفهوم زمان کاملاً دگرگون می‌شود و دیگر آن معنای تسلسل‌وار جبر تاریخی را ندارد. به عبارت دیگر با ورود الوهیت زمان تصویری مثبت می‌یابد. با دگرگونی مفهوم فلسفی زمان بعد از مسیحیت به تبع آن کارکرد مفهوم زمان در شعر تغزلی نیز دگرگون می‌شود. در این دوره، نقش منفی زمان که عنصر جدائی ناپذیری در سنت شعر

تغزلی محسوب می‌شد، همچنان نگه‌داشته می‌شود با این تفاوت که قدرت شرور و نابودکنندهٔ زمان در مقابل نیروی بخشنده و احیاگر عشق قرار می‌گیرد. در رنسانس ایتالیا، غزلسرای معروف پترارک با برخوردی متفاوت روایتی خطی از زمان را ارائه می‌دهد. در اینجا دیگر زمان موضوع و هدف شعر نیست. چنین کارکردی از زمان عنصر درونگرایی را در شعر تقویت می‌نماید. هیتر دوبرو در تحلیل خود از سبک پترارکی در غزل به دو ویژگی برجسته اشاره می‌کند: درونگرایی و بی‌زمانی. از نظر او عنصر بی‌زمانی این آزادی را به شاعر می‌دهد که در بیان روایت ابتدا سخن از معشوق خود کرده، سپس احساسات خود را توصیف نماید و بعد به تعالی روح بپردازد. به این ترتیب شاعر موفق می‌شود با تلفیق درونگرایی و بی‌زمانی نوعی روایت و حرکت را در شعر ایجاد کند (Dubrow,31). این الگوی خطی از روایت به شاعر اجازه می‌دهد تا از تجربهٔ عشق فانی (در زمان حال) به عشق الهی (در زمان آینده) برسد.

در غزلیات شکسپیر نیز زمان خطی است و شاعر روایت عشق را در سه زمان گذشته، حال و آینده دنبال می‌کند. روایت «گذشته» در غزلهای شکسپیر عجین با مرگ است. عاشق از خلال انبوهی تشبیه و استعاره معشوق خود را متقاعد می‌سازد که نیروی بازدارندهٔ زمان همه چیز را نابود می‌سازد. او با ارائهٔ تعبیری رواقی از زیبایی بر این باور است که امر زیبا فی‌نفسه امری فناپذیر است: «وقتی که چهل زمستان پیشانی ترا از همه طرف احاطه و محاصره کرد،/ و در کشتزار جمال تو چین و شیارهای عمیق حفر نمود،/ و این پوشش جوانی غرورآمیز را که اکنون چنان به آن خیره می‌نگرند،/ به صورت لباسی ژنده و کم ارزش درآورد» (غزل ۲). فناپذیری زیبایی فقط شامل حال معشوق نمی‌شود که اساساً حاکم بر طبیعت است. در ابتدای غزل ۷ خورشید در اوج درخشش و عظمتش ترسیم شده اما به ناگاه از شیب تند تپهٔ آسمان پایین آمده و سوار بر ارابهٔ خستهٔ پیری، ناتوان و لرزان از سیر و سفر طلایی رنگش سربر می‌تابد. اما در تصویرسازی زمان «حال»، شکسپیر برخوردی کاملاً نوآورانه دارد. شکسپیر، برخلاف پترارک، برای حل مشکل زمان، استعارهٔ باززایی را مطرح می‌نماید و در این مورد بسیاری از منتقدین ادعا می‌کنند که شکسپیر این استعاره را تحت تأثیر نوشته‌های اراسموس به کار برده است (Herman,264). در این غزل‌ها استعارهٔ باززایی به عنوان تنها نیرویی معرفی می‌شود که می‌تواند در مقابل نیروی مرگبار زمان مقاوت کند. در این اشعار عاشق از معشوق خود می‌خواهد که تسلیم این قانون طبیعی شده و خود را جاودانه نماید: «همچنین تو اکنون از ظهر و نصف النهار عمرت پای بیرون می‌نهی و می‌گذری/ و

می‌میری بدون اینکه کسی بر تو بنگرد مگر اینکه پسری به وجود آوری» (غزل ۷). قانون طبیعت هر آنچه را که محکوم به فنا است نجات می‌دهد و آن را وارد دایرهٔ تسلسل وار دیگری که همانا باززایی است می‌نماید. هرچیز مثل خود را تولید می‌کند و جاودان می‌ماند: از قالب جسم مادی خود خارج می‌شود اما ماهیت جاودان آن می‌ماند و در جسمی دیگر حلول می‌کند. به این ترتیب می‌بینیم که عاشق با استناد به طبیعت خواست خود را قانونی جلوه می‌دهد چرا که هیچ چیز در برابر داس زمان نمی‌تواند ایستادگی کند (غزل ۱۲). حتی در برخی از اشعار از این قانون به عنوان حکم اخلاقی یاد نموده و می‌گوید که این قانون عین بخشندگی است. عاشق تخطی معشوق از این قانون را گناه شمرده و او را مغبون و فریب خورده و خودخواه هم چون نارسیس می‌نامد. با چنین گفتمانی عاشق درواقع میل خود را مقدس شمرده و تنها راه جاودانگی زیبایی را در پیروی از قانون طبیعت یعنی باززایی می‌داند. به عنوان مثال در غزل ۱۴، او زیبایی را همچون حقیقت شمرده و معتقد است که آنها سرنوشت یکسانی دارند: «اما از چشم‌های تو، که آگاهی و دانش من از آن سرچشمه می‌گیرد،/ و از ستارگان ثابتی که در آنها جا دارد چنین هنر و دانشی را می‌خوانم که راستی و زیبایی با هم رشد می‌کنند و شکوفا می‌گردند، اگر تو از خودت ثمر و حاصلی ذخیره سازی،/ و الا درباره تو این پیشگویی را می‌کنم که پایان تو پایان روز سرنوشت زیبایی و راستی است» (غزل ۱۴). به این ترتیب از نظر عاشق باززایی نیرویی جهانی است که ماهیت زندهٔ همه موجودات را ضمانت می‌نماید و نفی آن مساوی مرگ است. نهایتاً در انتهای این روایت خطی زمان «آینده» وجود دارد که دائم به تأخیر می‌افتد. آینده زمانی است که قادر است زیبایی معشوق را از چنگال مرگ نجات داده و از کانال باززایی به جاودانگی رساند اما در غزل‌ها آینده به شکل یک آرزو باقی می‌ماند و به تحقق نمی‌پیوندد. آنچه در روایت خطی این غزل‌ها شایان توجه است این است که شاعر مرگ و نیستی (گذشته) را نیز در قالب زمان «حال» بیان می‌کند و همین امر به او کمک می‌نماید تا با سهولت بیشتری بتواند باززایی را نقطهٔ اتصال مرگ به جاودانگی قرار دهد. به عبارت دیگر با در کنار هم قرار دادن گذشته، حال و آینده در یک خط زمانی، دیگر مرگ امری برگشت ناپذیر به نظر نمی‌رسد چرا که به حلقهٔ دیگری به نام باززایی متصل است.

به این ترتیب می‌بینیم که استعارهٔ باززایی حلقهٔ اتصالی می‌شود برای ربط گذشته به آینده یا به بیانی دیگر باززایی نقطهٔ اتصال مرگ به جاودانگی است. اما وقتی به تحلیل غزلها

می‌پردازیم، استعارهٔ باززایی نقش محوری خود را از دست می‌دهد. حتی یک بررسی کوتاه از یک غزل (مانند شمارهٔ ۱۲) نیز نشان می‌دهد که آنچه در لابلای خطوط اشعار حاکم است تصویر مرگ می‌باشد:

وقتی من ساعت را می‌شمرم که گذشتن ایام را اعلام می‌کند، (مرگ)
و می‌بینم که روز باشکوه و درخشان می‌گذرد و در تاریکی شب کریه و زشت فرو می‌رود؛ (مرگ)
وقتی که می‌بینم بنفشه شکوفاییش را از دست می‌دهد، (مرگ)
و طره‌های گیسوان سیاه نقره فام می‌گردد و سپیدیِ روی آن را می‌پوشاند؛ (مرگ)
وقتی که می‌بینم درختان بلند و عظیم که زمانی
پیش گله‌های گاو را در برابر گرما سایبان می‌ساختند از برگ عاری شده‌اند، (مرگ)
و سرسبزی تابستان درو و جمع شده، دسته دسته به هم بسته شده (مرگ)
مثل ریشی سفید زبر سیخ شده بر روی تخته چوبی حمل می‌شوند، (مرگ)
آن وقت از زیبایی تو می‌پرسم
که آیا تو نیز بایستی در میان این صحرا و ویرانه‌های زمان از میان بروی؟ (مرگ)
چون شیرینی‌ای که در شیرینی‌ها و زیبایی‌ها هست آنها را رها و ترک می‌کنند، (مرگ)
و به همان سرعتی که می‌بینند دیگران رشد می‌کنند می‌میرند. (مرگ)
و هیچ چیز در برابر داس زمان نمی‌تواند دفاع و ایستادگی کند. (مرگ)
پس تو زاد و ولد کن تا وقتی که زمان ترا درو می‌کند و می‌برد فرزندت با او به مبارزه برخیزد. (مرگ > باززایی)

در ظاهر این غزل این طور به نظر می‌رسد که مضمون شعر جاودانگیِ معشوق است و عاشق با مداقه بر جریان هستی امور و حرکت زمان به معشوق خود نشان می‌دهد که مرگ حاکمیت اصلی را دارد. سپس شاعر در قالب سنت غزل از حلقهٔ عشق و باززایی استفاده می‌نماید تا به مرگ پایان داده و راه به جاودانگی یابد. اما چرا شاعر در شعری که مضمون آن جاودانگی است، تماماً از تصاویر مرگ سود جسته است؟ چرا دائماً از زوال و نیستی سخن می‌راند؟ چرا همه چیز بی‌ثبات و ناپایدار است؟ چرا زمان داس بر دست دارد و زیبایی همه چیز را ترک می‌نماید؟ و بالاخره چرا در مقابل این همه نگرانی و اضطراب از نیستی تنها یک خط از شعر به مضمون پیوند و باززایی می‌پردازد؟ و اساساً آیا آینده در شعر ترسیم شده

است؟ آیا عاشق به وعده خود عمل می‌نماید؟ آیا شاعر تصویری از جاودانگی را به ما ارائه می‌دهد؟

لکان و عنصر باززایی در افلاطون

جواب را باید در تحلیل لکان از *سمپوزیوم* افلاطون جستجو نماییم که به عنوان یکی از تاثیرگذارترین کتاب های افلاطون بر ادبیات دورهٔ رنسانس شناخته شده است. افلاطون در *سمپوزیوم* با صراحت بیان می‌دارد که در سفر متعالی فیلسوف/ عاشق عشق صرفاً وسیله است و نه هدف. به عبارت دیگر عشق حلقه‌ای محسوب می‌شود که از طریق آن عاشق به زیبایی مطلق و کمال می‌رسد چرا که در فلسفهٔ افلاطون روح انسانی ماهیتی هبوطی دارد. پس از هبوط، روح در اسارت جسم می‌ماند و تنها از طریق اعتلای روح است که فرد می‌تواند دوباره به موقعیت کمال اولیه دست یابد. از همین رو است که در سفر عشق، افلاطون عنصر باززایی را مطرح می‌سازد و با ورود آن در حلقهٔ عشق معنای جدیدی به کمال انسانی می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که از طریق باززایی است که انسان می‌تواند به زیبایی مطلق دست یابد. عنصر باززایی به انسان کمک می‌کند تا هر آنچه را که فانی است، از زیبایی گرفته تا عشق و دست آوردهای انسانی، بازتولید کرده و به این ترتیب به جاودانگی دست یابد. شکسپیر نیز در پرداخت خود از عشق انسانی عنصر باززایی را تنها راه وصول به جاودانگی معرفی می‌نماید. اما نکته‌ای که در اینجا مهم به نظر می‌رسد این است که شکسپیر از همان الگوی استدلالی افلاطون پیروی می‌کند که عشق را وسیله می‌انگارد. یعنی علی‌رغم اینکه عشق انسانی در این غزلیات رنسانسی از محوریت خاصی برخوردار می‌باشد، شکسپیر عشق را در قالب و دیدگاه افلاطونی به وسیله تبدیل می‌کند. جان برنکمن در خوانش لکانی خود از *سمپوزیوم* چنین توضیح می‌دهد که افلاطون با ایجاد یک روایت خطی یا به بیان دیگر نوعی زمانمندی غیرواقعی موفق می‌شود که فقدان و نیستی را که ذات عشق انسانی است به ابدیت وصل نماید. درحالی که مرگ و باززایی در یک حلقه قرار می‌گیرند، افلاطون آنها را از هم جدا نموده و در یک خط زمانی (تقدم و تأخر) قرار می‌دهد: مرگ اول می‌آید و باززایی موخر می‌شود و به این ترتیب عمل باززایی از مرگ پیشی می‌گیرد. از نظر برنکمن در *سمپوزیوم*، زیربنای عشق فقدان است و این تعریف به افلاطون اجازه می‌دهد که بر تضاد میان فناپذیری و ابدیت تأکید ورزد (Brenkman,34). می‌بینیم که چگونه عاشق در غزل‌ها نیز از همین روایت خطی استفاده

نموده و با الحاق گذشته به آینده از طریق باززایی تضادهای دوگانه اصلی شعر را تحکیم می‌بخشد: گذشته و آینده، مرگ و جاودانگی، فنا و ابدیت، انسانی و الهی، جسمانی و روحانی، نقص و کمال. به عنوان مثال در غزل ۱۵ که تصویرسازی از طبیعت حاکم است شاعر مفاهیم شکوفایی، افزایش، درخشندگی، زیبایی و کمال را در تضاد با مفاهیمی چون نقصان، فرسایش، بی ثباتی، ناپایداری و فراموشی خاطره‌ها قرار می‌دهد. روز درخشان تبدیل به شام تیره می‌شود. و شاعر در قالب استعارهٔ زیبایی عظمت صحنهٔ جهان را به نمایشی ناچیز و پشیز تقلیل می‌دهد، نمایشی ناپایدار که فقط لحظه‌ای کوتاه جلوهٔ این کمال را نشان می‌دهد:

و این صحنه‌ی عظیم (جهان) چیزی به جز جلوه‌ها و نمایش‌ها عرضه نمی‌کند
و ستارگان نیز در پنهانی بر آن اثر می‌گذارند؛
وقتی می‌بینم که انسانها نیز مثل گیاهان رشد می‌کنند و افزایش می‌یابند،
و بوسیله‌ی همان آسمان امیدوار و شاد و پس زده و ناشاد می‌شوند،
به نیروی حیاتی جوانی‌شان می‌بالند، در اوج‌شان نقصان می‌پذیرند،
وآرایش زیبایی و درخشندگی خود را آنقدر می‌پوشند و می‌فرسایند تا از خاطره‌ها می‌روند و فراموش می‌شوند؛ آن وقت تصورم این دوره‌ی بی‌ثبات و ناپایدار ترا (غزل ۱۵).

با تحکیم این تضادها عاشق موفق می‌شود که گذشته را با مفاهیمی مانند مرگ، فناپذیری، انسانی، جسمانی و نقصان پیوند دهد و برعکس آینده را به جاودانگی، فناناپذیری، الهی، روحانی و کمال مرتبط سازد. با پررنگ‌تر شدن تضادها، نقش باززایی نیز اهمیت بیشتری می‌یابد. به این ترتیب، با ایجاد تقدم و تأخر خیالی، عاشق موفق می‌شود فقدان درونی خود را بپوشاند چرا که با وصل خود به آینده از طریق باززایی به تمام مفاهیمی که با آینده پیوند خورده‌اند متصل می‌شود. در آن سوی باززایی هر چه هست کمال است و هر آنچه پیش از باززایی قرار دارد فقدان و نیستی است. بنابراین از نظر لکان باززایی صورت پنهان و نقاب مرگ است چرا که از لحاظ زمانی باززایی ادامهٔ مرگ است و نه جاودانگی. تصویر باززایی در غزل ۱۲ یکی از نمونه‌های بسیار خوب از این گفتهٔ لکان است که مرگ و باززایی در یک حلقه

قرار می‌گیرند[1] (Lacan,1979:205). «پس تو زاد و ولد کن تا وقتی که زمان ترا درو می‌کند و می‌برد فرزندت با او به مبارزه برخیزد». در اینجا می‌بینیم که داس مرگ و فرایند زاد و ولد در یک حلقه قرار گرفته‌اند تا ماهیت جاودانگی را تضمین نمایند. از همین روست که زمان آینده نیز در اشعار ترسیم نشده و به صورت آرزویی شکل نگرفته در پایان رها می‌شود.

علاوه بر استعارهٔ باززایی، موارد دیگری نیز در شعر هست که به گونه‌ای دیگر اضطراب و نگرانی عاشق از مرگ را نشان می‌دهد و آن ارائهٔ تصویری بت‌گونه از معشوق است. در تحلیلی که لکان از اشعار تغزلی دورهٔ قرون وسطی (معروف به اشعار عشق درباری) ارائه می‌دهد به غیرواقعی بودن تصویر معشوق اشاره می‌نماید. در این اشعار عاشق با تصویری ایده‌آلی به پرستش معشوق می‌پردازد و در این راه تا حدی اغراق می‌نماید که معشوق تبدیل به موجودی فرا انسانی می‌شود. در غزلیات شکسپیر نیز (البته نه در آن حد اغراق‌آمیزی که در اشعار قرون وسطی دیده می‌شود) با این تصاویر ایده‌آلی از معشوق مواجه می‌شویم: «آیا تو را به یک روز تابستان تشبیه و برابر کنم؟ / تو از آن زیباتر و ملایم‌تر و معتدل‌تری» (غزل ۱۸). یا در غزل ۱۷ که عاشق زیبایی آسمانی و مقدس معشوق را فراتر از صورت‌های زمینی شمرده و آن را غیر قابل درک یا توصیف می‌داند: «اگر می‌توانستم زیبایی چشمان تو را بنویسم / و در وزن‌های نو تمام لطف و محسنات تو را بشمارم / عصری که در آینده خواهد آمد خواهد گفت: «این شاعر دروغ می‌گوید،/ چنین رنگ و رو و نقش و نگاری آسمانی، هرگز شکل و صورت‌های زمینی را لمس نکرده و رنگ‌آمیزی ننموده است» (غزل ۱۷). بهترین نمونهٔ چنین ستایش‌های بت‌گونه غزل معروف ۲۰ است که در آن عاشق زیبایی ظاهری و درونی معشوق را برترین نمونهٔ طبیعت می‌شمارد. از نظر لکان «دست نیافتنی بودن» معشوق ماهیت اصلی او را تشکیل می‌دهد چرا که در واقع حکم ابژهٔ گمشده را دارد (Lacan,1992:149). از آنجایی که عشق از نظر لکان بر پایهٔ فقدان سوژه بنا شده است، این خلاء درونی است که درواقع ابژهٔ گمشده را بوجود می‌آورد، ابژه‌ای که هیچگاه پیدا نخواهد شد. ابژهٔ گمشده به مثابهٔ فانتزی سوژهٔ عاشق است که می‌خواهد در توهم وحدت بماند و به

---

[1]. از نظر لکان فقدان سوژه دو بعد واقعی و ساختاری دارد. منظور از فقدان واقعی فقدانی است که انسان با ورود خود از طریق تولید مثل تجربه می‌کند. از نظر لکان انسان محکوم به مرگ است چرا که در عمل تولید مثل موجودیت او به عنوان موجودی جنسی تعریف می‌شود. بدین لحاظ است که لکان عمل باززایی و مرگ در یک حلقه می‌بیند. منظور از فقدان ساختاری همان گسستگی و جدایی است که سوژه به هنگام ورود به نظم نمادین تجربه می‌کند.

این ترتیب جدایی خود از معشوق را بپوشاند. برزخ این شکاف همیشه ما را بر آن می‌دارد که به این فانتزی (استعلای روح) پر و بال دهیم. در واقع ابژهٔ گمشده بازنمایی این خلاء درونی است و این همه بت‌گرایی و ستایشِ آرمانی حکم فرافکنیِ «خود ایده‌آل»[۲] عاشق را دارد که در معشوق بازسازی شده است. از نظر لکان عشق اساساً ماهیتی فقدانی دارد و عاشق برای پر نمودن خلاء درونی خود آنچه را می‌خواهد که «خود»[۳] ندارد. این مسئله بیانگر سبک تک‌گویی در شعر تغزلی نیز می‌باشد. در این اشعار شاعر از طریق سخنگوی خود (معمولاً عاشق) به بیان احساسات و عواطف خود می‌پردازد بدون آن که وارد گفتگو با معشوق شود. وجود فاصله و عدم وحدت در این تک‌گویی همه چیز را قانونی و طبیعی جلوه می‌دهد تا فقدان عاشق را پرکند و در این گفتمان به دنبال ابژهٔ گمشده خود است که پارادوکس اصلی شعر تغزلی را می‌سازد. (این تلاش عاشق را پارادوکس گونه می‌بینیم چرا که او ناخودآگاه خلاء درونی خود را در معشوق منعکس کرده است.) در پایان غزل‌ها می‌بینیم که علیرغم تعالی‌ها و بازنمایی‌ها، عاشق در هزارتوی ناخودآگاه خود سرگردان می‌ماند. به عبارت دیگر، با به تأخیر انداختن زمان آینده و عدم تحقق جاودانگی معشوق، شاعر به تنها بهانهٔ ممکن به طور ناخودآگاه خلاء درونی خود را پر می‌کند: «علی‌رغم ظلم و آسیب تو {زمان} یار من در شعرم همیشه زنده و جوان خواهد ماند» (غزل ۱۹). «تا وقتی که این شعر زنده می‌ماند، این ابیات به تو حیات خواهند بخشید و تو زنده خواهی ماند» (غزل ۱۸). در نهایت عاشق به شعر به عنوان تنها پناه ممکن توسل می‌جوید تا از مرگ و نیستی رهایی یابد.

بدین ترتیب می‌بینیم که عشق در دیدگاه لکانی ماهیتی نارسیستی دارد و در واقعیت آنچه تعالی می‌یابد «خود» عاشق است. در فرایند ایده‌آل‌سازی معشوق، عاشق تصویری آرمانی از زیبایی و پاکی معشوق ارائه می‌دهد تا بتواند همانندسازی نموده و آن را جایگزین خلاء درونی خود نماید. (همان‌طور که اسمیت می‌گوید او در اشعار انعکاسی از عاشق است) اما این تصویر آرمانی از نظر لکان تصویر «خود ایده‌آل» عاشق است. به این ترتیب عشق نمایندهٔ «خود» است و فقط از طریق معشوق است که عاشق می‌تواند هویت خود را به عنوان عاشق بدست آورده و از طریق گفتمان باززایی مرگ را به ابدیت وصل نموده و خود را جاودانه نماید. عاشق در برخی از اشعار از زبان شعر به مثابهٔ وسیله باززایی یاد می‌کند. در

---

[2]. Ideal Ego
[3]. Ego

اینجا گویی زیبایی معشوق در قالب جسمی دیگر که فناناپذیر است یعنی اثر هنری باززایی شده است. استفاده از چنین استعاره‌ای به شاعر اجازه می‌دهد که در جریان خطی زمان مداخله نموده و به این ترتیب زبان شعر را وسیله ربط گذشته به جاودانگی در آینده کند تا بتواند معشوق را جاودانه نماید. به این ترتیب شعر به مثابهٔ ابزار نه تنها به «عاشق» هویت می‌بخشد که هویت او به عنوان «شاعر» را نیز تحکیم می‌بخشد. اما در عین اینکه زبان شعری هویتی دوگانه ایجاد می‌نماید، از نظر لکان زبان صرفاً نظام نشانه‌ای است و در محدودهٔ نظم نمادین عمل می‌کند. بدین لحاظ زبان شعر صرفاً بازنمایی‌ای از عاشق و احساسات او است که در بند زبان شعر اسیر شده است. زبان به مثابهٔ نشانه محدودیتهایی برای شاعر بوجود می‌آورد و از همین رو است که شاعر دائم شکوه دارد که زبانش در بازنمایی معشوق قاصر است. شعر حکم دلالت‌گری را دارد که به کمک آن شاعر/عاشق هردو هستی یافته‌اند و بدون زبان شعر نه شاعر و نه عاشق هیچکدام هویتی ندارند. اما از نظر لکان به همان نسبت معشوق نیز یک دال است که در سیستم نشانه‌ای که عاشق/ شاعر بوجود آورده‌اند محبوس شده و محکوم به دلالت در آن نظام نشانه‌ای است یعنی هر گونه که عاشق او را بازنمایی نماید. همان‌طور که گفتیم غزل اساساً دیالوگی یک طرفه است. در غیاب عاشق معشوقی وجود ندارد همچنانکه ونوس خدای عشق و زیبایی، در شعر *ونوس و آدونه*، خطاب به معشوق خود می‌گوید: «به چشم‌های من نگاه کن، زیبایی‌ات را در آنجا خواهی یافت» (خط ۱۱۹). پس رابطهٔ عاشق و معشوق در دیدگاه لکانی شکل دیگری به خود می‌گیرد: رابطهٔ سوژه و ابژه. به عبارت دیگر، زبان شعر تلاش سوژهٔ عاشق در محدودهٔ نظم نمادین است تا بتواند با ساختن تصویری آرمانی معشوق را جایگزین ابژهٔ گمشده نموده و خلاء درونی خود را به طور موقت پرنماید.

نکته دیگری که در *سمپوزیوم* حائز اهمیت است این است که «وسیله بودن» عشق برای رسیدن به کمال برخلاف جهت ایدهٔ وحدت در عشق عمل می‌کند و به تعبیری وحدت عشق را خنثی می‌نماید. در نمودار افلاطون، عشق انسانی حکم نردبانی را دارد که ما را به زیبایی مطلق می‌رساند. باززایی به معنای وحدت حتی در لایهٔ استعاری آن هم عمل نمی‌کند بلکه یک طرفه است. به عبارت دیگر، عشق تنها واسطه است که صرفاً عاشق را به جاودانگی می‌رساند و معشوق تنها زمینهٔ این کمال را فراهم می‌آورد. به این ترتیب سفر عشق در افلاطون سفری یک طرفه است و ایدهٔ وحدت با ابژه (در این مورد معشوق) در تضاد کامل با

زیبایی مطلق افلاطونی قرار می‌گیرد. از این روست که عاشق باید از عینیت بخشیدن به عشق فراتر رود چرا که هرگونه وحدت یا عینیت بخشیدن به معشوق به منزلهٔ نابودی و مرگ میل اصلی عاشق محسوب می‌شود. در اشعار شکسپیر روایت عشق با مرگ معشوق درهم آمیخته است. این دیدگاه افلاطونی کاملاً بیانگر عدم مفهوم وحدت و کمال در اشعار شکسپیر است چرا که هر گونه وضعیت کمال و رسیدن به معشوق مانعی برای عاشق است. از همین رو ما در این اشعار استعارهٔ باززایی را همراه و در کنار مرگ نمادین معشوق داریم گویی که استعارهٔ باززایی به نوعی برگردان مرگ است آنچنان که لکان آن را مرگ خودِ ایده‌آل می‌داند.

نتیجه

لکان در تحلیل استعاره باززایی از آن به عنوان صورت پنهان مرگ تعبیر می‌نماید و پرداخت او از جاودانگی نه تنها به منزلهٔ حیات مجدد بخشیدن به معشوق نیست که با استعلای روحانی شاعر نیز فرسنگها فاصله دارد. حکایت عاشق در غزلیات شکسپیر حکایت فقدان درونی و مرگ خویشتن است. شعر تغزلی در تحلیل لکانی در یک نگاه مانند یک تابلوی نقاشی است که در آن تمایلات متناقض عاشق، هویت دوگانهٔ عاشق/ شاعر، خود ایده‌آل، زنجیرهٔ تسلسل‌وار زندگی و مرگ، استعارهٔ باززایی به مثابهٔ نقاب مرگ، ستایش بت‌گونهٔ معشوق، خلاء درونی، همه تبلور یافته‌اند. سراسر غزل پر از تمایلات متناقض عاشق است: تنهایی، دوری، نفرت، حسادت، رقابت، بی‌وفایی، هجران، بردگی، وحدانیت، جدایی، وفاداری، تعالی، پوچی، بی‌کسی، خشم، پاکی، صفا، درد، بی‌نیازی، سردرگمی، حیران، قدرت، غم، خسران، سرور، بیچارگی، خلاء که همه و همه حاصل تجربه عشق هستند. به این ترتیب می‌بینیم که زمان که در ابتدا با مرگ و سپس با جاودانگی معنا یافته بازتابی از حس درونی عاشق است که باعث میل او به زیبایی می‌شود. با استعلای مفهوم زیبایی، عاشق هویت خود را از طریق دیگری به عنوان هویتی کامل می‌سازد و فقدان خود را پرمی‌نماید. اما تسلط انکارناپذیر مرگ در زنجیرهٔ هستی او را به جاودانه نمودن ماهیت زیبایی مطلق می‌کشاند تا آن را از زنجیرهٔ تسلسل‌گونه زمان خارج نماید. به این ترتیب، تصویر مرگ در این غزلیات گذشته را به جاودانگی آینده از طریق باززایی ربط می‌دهد تا تغییر و دگرگونی را از جریان هستی ساقط نماید. و همین پرداخت کاملاً نو با تمام تناقض‌هایش در غزلهای شکسپیر است که او را از تمام غزلسرایان پیش از خود متمایز می‌سازد.

منابع

- شکسپیر، ویلیام. غزل‌های عاشقانه ویلیام شکسپیر، ترجمه‌ی تقی تفضلی، تهران: نشر ویدا، ۱۳۷۷.
- Brenkman, John. 'The Other and the One: Psychoanalysis, Reading *the Symposium*,' *Literature and Psychoanalysis*: *The Question of Reading Otherwise*, ed. Shoshana Felman Yale French Studies 55/56 (1977), pp. 396-456.
- De Grazia, Margaret. "The Scandal of Shakespeare's Sonnets" in *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*. James Schiffer, ed. New York: Garland Publishing Inc., 1999.
- Dubrow, Heather. *Echoes of Desire*: *English Petrarchism and Its Counterdiscourses*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.
- Duncan-Jones, Katherine. ed. *Shakespeare's Sonnets*. The Arden Shakespeare, 3rd series. Italy: Thomson Publishing Company, 1998.
- Greene, Thomas M. "Pitiful Thrives: Failed Husbandry in the Sonnets" *The Vulnerable Text*: *Essays in Renaissance Literature*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Herman, Peter C. "What's the Use? Or, The Problematic of Economy in Shakespeare's Procreation Sonnets" in *Shakespeare's Sonnets*: *Critical Essays*. James Schiffer, ed. New York: Garland Publishing Inc., 1999.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Jacques-Allen Miller, ed., Alan Sheridan, trans. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1979
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan*: *Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, *1954-1955*, Jacques-Alain Miller, ed., Sylvia Tomaselli, trans. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan*: *Book VII. The Ethics of Psychoanalysis*, *1959-1960*, Jacques-Alain Miller, ed., D. Porter, trans. London: Routledge, 1992.
- Mischo, John B. "'That Use is not forbidden usury': Shakespeare's Procreation Sonnets and the Problem of Usury," in *Subjects on the World's Stage: Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance*. David G. Allen and Rober A. White, eds. Newark: University of Delaware, 1995.
- Schiffer, James. ed. *Shakespeare's Sonnets*: *Critical Essays*. New York: Garland Publishing Inc., 1999.
- Shakespeare, William. *Shakespeare's Sonnets*. Katherine Duncan-Jones, ed. England: Thomson Publishing Company, 1998.
- Yandell, Cathy. 'Carpe Diem, Poetic Immortality, and the Gendered Ideology of Time,' in *Renaissance Women Writers: French Texts/American Contexts*. Anne R. Larsen, and Colette H. Winn, eds. Detroit: Wayne State University Press, 1994.