

دکتر محمد صنعتی

تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات



در مقاله‌های این مجموعه، برخی از آثار هنری و ادبی در زمینه‌های داستان و شعر و فیلم و نقاشی از دید روانشناختی بررسی شده‌اند: در زمینه‌ی داستان، آثار هدایت و چوبک و بهرام صادقی؛ در شعر آثار اخوان ثالث؛ در فیلم آثار سهراب شهید ثالث، کیارستمی، ورنر هرتزگ و در نقاشی آثار اسپهبدی و معتبر. تحلیلها بر سه گونه‌اند، در یکی به تحلیل متن اکتفا می‌شود، در دیگری به تحلیل شخصیت‌های اثر پرداخته می‌شود، و سومین گونه شخصیت و ذهن خود هنرمند را تحلیل می‌کند. کتاب مقدمه‌ای مفصل درباره‌ی کاربرد روانکاوی و ساخت‌شکنی در تحلیل و تفسیر ادبیات و هنر دارد.

در پایان کتاب ترجمه‌ای از آخرین اثر بکت، که یکی از شاهکارهای نثر معاصر انگلیسی شمرده شده، افزوده شده است.

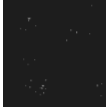
از همین قلم با نشر مرکز

صادق هدایت و هراس از مرگ
زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی

ISBN: 964-305-551-5



۳۶۰۰ تومان



دکتر محمدرضا صدیقی

تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات



تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات

مجموعه مقالات

محمد صنعتی

و

جنب و جوشهای ایستا

اثر ساموئل بکت



تحلیل‌های روانشناختی

در هنر و ادبیات

مجموعه مقالات

محمد صنعتی

طرح جلد از بهرام داوری

با استفاده از نقاشیهای علیرضا اسپهبد

چاپ اول ۱۳۸۰، شماره‌ی نشر ۵۲۴

چاپ سوم ۱۳۸۴، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ غزال

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۵۵۱-۵

نشرمرکز، تهران، صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱

کتابفروشی نشرمرکز: خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله

خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸، تلفن: ۸۸۹۷۰۴۶۲-۳

E-mail: info@nashr-e-markaz.com

همه‌ی حقوق محفوظ و متعلق به نشرمرکز است

تکثیر، انتشار و ترجمه‌ی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه

بدون مجوز قبلی و کتبی ناشر ممنوع است

صنعتی، محمد، ۱۳۲۴-

تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، مجموعه مقالات / محمد صنعتی، جنب و

جوشهای ایستا؛ اثر ساموئل بکت. - تهران: نشرمرکز ۱۳۸۲.

هشت، ۳۵۰ ص. - مصور، عکس. - (نشرمرکز: شماره‌ی نشر ۵۲۴)

ISBN: 964-305-551-5

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.

Mohammad San'atie.

ص.ع. به انگلیسی:

Psychological analyses in art and literature.

۱. ادبیات - مقاله‌ها و خطابه‌ها. ۲. هنر - مقاله‌ها و خطابه‌ها. ۳. ادبیات فارسی - تاریخ و

نقد. الف. بکت، ساموئل، ۱۹۰۶-۱۹۸۹. Beckett, Samuel. ب. عنوان.

۸۰۸/۸۴

۹ ص ۶۱۴۵ / ف PN

۸۱-۴۹۰۴۳ م

کتابخانه ملی ایران

فهرست

۱	به جای مقدمه — آشناسازی با روانکاری و ساخت‌شکنی
۲	خواندنی دیگر؛ معنایی دیگر
۶	نیچه نقاب‌بردار و نوشتار سنت‌شکن
۱۹	کشف ناخودآگاه
۲۵	واپس‌زنی و واپس‌زده
۳۱	زبان ناخودآگاه و «گفتمان روانکاری»
۳۷	زبان‌شناسی و ناخودآگاه
۴۰	فلسفه و روانکاری
۴۸	روانشناسی و ناخودآگاه
۵۰	تحولات روانکاری
۵۴	عصر پس‌مدرنیته و اندیشه رهاسازی واپس‌زده
۵۶	روانکاری و ساخت‌شکنی
۷۷	کتاب‌شناسی
۸۱	آرزوی کام‌نیافته — تحلیل روانشناختی سه قطره خون
۹۷	برزخ رابطه — بررسی روانشناختی آثار چوبک
۱۱۵	با مرگ به ستیز مرگ — بررسی روانشناختی ملکوت بهرام صادقی
۱۴۵	م. امید در نبرد با زمان — «با یگانه دشمن جهان»

شش تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات

۱۵۱ مسئله بودن یا زیستن!
۱۶۰ تلخی تنهایی و غربت زندگی
۱۶۵ هراس از نبودن
۱۷۹ دغدغه زمان
۱۸۲ غم و درد پیری
۱۸۴ شوق زندگی
۱۹۴ اعتراض به نظام سیاسی-اجتماعی
۲۰۱ بسته به زمین یا سرزمین
۲۰۲ شوق جاودانگی
۲۱۴ اسطوره شدن شعر
۲۱۷ در غربت جدائی و تنهایی — تحلیلی بر چهار فیلم سهراب شهید ثالث
۲۵۷ درد مرگ و مزه زندگی — در طعم گیلان عباس کیارستمی
۲۵۸ «آک، آه، آ، آر
۲۷۵ نگاهی به دو فیلم — فیتز کراالدو و معمای گاسپار هاوزر
۲۹۱ مرگ، آشکار مرگ، پنهان — نقاشی‌های منوچهر معتبر
۲۹۷ نیزه خشم پدر — تحلیلی از انسانها و حیوانهای علیرضا اسچهد
۳۲۵ سوگواری انتظار و ترجمه‌ی «جنب و جوش‌های ایستا»
۳۲۶ سوگواری انتظار
۳۳۳ جنب و جوش‌های ایستا
۳۴۱ نمایه
۳۴۸ نمایه نام‌ها

یادداشتی با انگیزه قدرشناسی

اگر مقاله‌های سه‌گانه مجله مفید درباره هدایت، چوبک و صادقی نوشته نمی‌شد، شاید مقاله‌های دیگر در پی آن نمی‌آمدند. مقاله‌های سه‌گانه در زمانی نوشته شد که هوشنگ گلشیری سردبیر یا مشاور بخش ادبی آن مجله بود و همت و ترغیب او و نیز خانم پروین منصوری که مسئول آن صفحات بودند، مرا به نوشتن واداشت. یاد گلشیری گرامی باد.

از آقای جمشید ارجمند که به ویراستاری این مجموعه یاری دادند و نیز از خانم نگین خاکی که برای نمایه‌ها کمک کردند. و نیز از آقای فاطمی و خانم برات‌زاده و همه همکارانشان در نشر مرکز سپاسگزارم.

خواندن؛ بگونه‌ای دیگر

خواندن بگونه‌ای دیگر، هنر بگونه‌ای دیگر خواندن است. هنر نگاه کردن و بگونه‌ای دیگر دیدن، هنر گوش کردن و بگونه‌ای دیگر شنیدن. هنر درک هماهنگی گوهرین زیبایی است؛ بگونه‌ای دیگر! نه آن گونه که به آن خو گرفته‌ایم.

نگریستن به آن گونه که به آن خو گرفته‌ایم؛ شاید نگاهی تن‌پرورانه، به کسالت‌بارترین رویه تکراری و فرسوده، یا صورت بیرونی کهنه زیبایی باشد، ولی خواندن، دیدن و شنیدن؛ نه به آن گونه که به آن خو گرفته‌ایم، خود هنری به گونه دیگر آفریدن است.

مقدمه

آشناسازی با
روانکاوی و ساخت‌شکنی

خواندنی دیگر؛ معنایی دیگر

تمامی «گفتمان»^۱ روانکاوی درباره این است که: چه چیز می‌تواند خوانده شود. چه چیز در فراسوی آنچه شخص را به گفتن واداشته؛ می‌تواند خوانده شود [...] در گفتمان روانکاوی، به گفته «نشانگر»^۲ به جز آن معنایی که دارد، معنای دیگری داده شده است.^(۱)

و «ژاک دریدا» فیلسوف فرانسوی نیز در رابطه با نظریه «ساخت شکنی»^۳ خود می‌گوید:

خواننده متن به «دو گونه خواندن» نیاز دارد، و هر متن «دو گانه» است. «دو متن، دو دست، دو نگاه، دو گونه شنیدن...». همیشه دو متن در یک متن وجود دارد.^(۲)

روانکاوی در آغاز در پی یافتن چگونگی پدیده‌ها و کارکردهای ذهن بود، تا بتواند نقش تعیین‌کننده «نیت‌ها»^۴، «آرزوها»^۵، «اشتیاق‌ها»^۶ و «انگیزه‌ها»^۷ی برخاسته از ذهن را در شکل‌گیری رفتارهای فرد و یا «علامت‌های»^۸ اختلال رفتار دریابد. آنچه را فروید و بروئر در کار با بیماران هیستریک یافتند، انگار دو ذهن، یا دو بخش جداگانه در یک

1. discourse

2. signifier

3. Deconstruction

4. intention

5. wishes

6. desire

7. motives

8. symptoms

ذهن بود که پیام‌های متفاوت یا متناقض، حتی گاه متضاد داشتند. به یکی از آنها فرد آگاه بود، پس «خودآگاه»^۱ نام گرفت که همان «آگاهی» سنت فلسفه بود که از زمان دکارت به عنوان واقعیتی بدیهی و چالش‌ناپذیر پذیرفته شده بود. و دیگری بخشی از ذهن بود که فرد - یعنی مالک و دارنده آن - از محتوای آن خبر نداشت. انباری پنهان، از یادهای فراموش شده و «واپس‌زده»^۲ که بیاد نمی‌آمدند، پس آن را «ناخودآگاه»^۳ نام دادند که دنیای دیگری بود، غریب! آن چنان بیگانه که انگار به فرد دیگری تعلق داشت. فلسفه، پیش از روانکاوی با مفهوم ناخودآگاه بیگانه نبود، ولی در ضمن واقعیتی هم نبود که بدیهی فرض شده باشد یا دست‌کم، مقوله‌ای قابل تأمل تلقی شده باشد (که به چند و چون آن خواهیم پرداخت). ولی آنچه مهم بود، این بود که برای روانکاوان و بیماران آنها واقعیتی بود که بود! هردو می‌دانستند که هست! چون تجربه کرده بودند، ولی تجربه‌ای که نمی‌توانست بطور مشاهده‌پذیر توصیف یا سنجش شود. پس به منزله «دانش علمی»^۴ پذیرفته نمی‌شد همانگونه که «آگاهی» با تمام بدیهی بودنش، در حکم یکی از وجوه تمایز انسان و حیوان دانش علمی اثبات‌پذیر نبود. با این حال دانشی با یک نظام مشخص بر پایه «ناخودآگاه» به عنوان «نهاد»^۵ روانکاوی نهاده شد. آنگاه فروید دریافت که خودآگاه زبانی دارد با ساختار و واژگان و معانی، که زبان روزمره ماست. ناخودآگاه هم زبانی دارد که متفاوت است؛ «زبانی تصویری»^۶، بمانند «زبان‌های کهن»^۷ و جایگاه «استعاره‌ها»^۸ و

1. consciousness

2. repressed

3. unconsciousness

4. scientific knowledge

5. institution

6. pictorial language

7. archaic language

8. metaphors

«نمادها»^۱ است که تا کلید رمز آنها را ندانی، برای درک معنا بازگشوده نمی‌شوند. پس از آنجا که ذهن را دو زبان هست، باید دو گونه خواندن نیز داشته باشیم، تا بتوان هر «روایت»^۲ یا هر «متن»^۳ را که بر زبان جاری می‌شود، یا هر «نمایش ذهنی»^۴ را دو گونه خواند. یکی برای درک معنای ظاهری که در آگاهی یا «خودآگاه» است و دیگری برای دریافت معنای پنهان و عمیقی که در نمادهای «ناخودآگاه» قرار دارد. زیرا هر متن «فراافکنده شده»^۵، مانند هر نوشتار یا تصویر در حوزه هنر نیز باید دو گونه خوانده شود.

«ساخت‌شکنی»، از همان آغاز گونه‌ای فعالیت «خواندن» است که متن‌ها را مورد تحلیل و گاه «بازجوئی» قرار می‌دهد. تا در زیر معنای ظاهری به معانی دیگر آن برسد. از این نظر نوعی «تأویل»^۶ است. که ابتدا، برای «تفسیر»^۷ متون مذهبی بکار گرفته می‌شد. یعنی فن تفسیر متن است، که خود را اغلب در همان سطح «معنای متن»^۸ محدود می‌سازد، معتقد است که هر «معنایی نسبی»^۹ است. معنای یگانه تغییرناپذیر وجود ندارد. برای هر متن معانی گوناگونی می‌توان یافت که هیچ کدام «معنای نهائی»^{۱۰} نیست. ساخت‌شکنی که با واژه‌ای مانند «نوشتار»^{۱۱} آغاز می‌کند در برابر هر گونه معنای معین و ثابتی مقاومت دارد. هر متن می‌تواند به دو گونه متفاوت خوانده شود. این دو گونه «خواندن» از نظر دریدا، یکی خواندن به شکل کلاسیک است؛ با درک همان معنای ظاهری و یکی خواندن به شیوه ساخت‌شکنی است. در این شیوه دوم، نه تنها

-
- | | | |
|----------------------|--------------------|---------------------|
| 1. symbols | 2. narrative | 3. text |
| 4. psychic drama | 5. projected | 6. hermeneutic |
| 7. interpretation | 8. textual meaning | 9. relative meaning |
| 10. ultimate meaning | 11. writing | |

«ناخود آگاه» و واپس زده، بلکه تلاش برای بوضوح دیدن رابطه بین خود آگاه و «پیش آگاه»^۱ و نیز «آوا»^۲ یا «فرانمود کلامی»^۳ را از روانکاوی به عاریت می گیرد. گرچه دریدا با تأکید به این شباهت ها بین ساخت شکنی و روانکاوی، آنها را ظاهری می بیند. در بسیاری موارد، ساخت شکنی مانند تأویل خود را به متن محدود می کند، متنی که صرفاً از واژه ساخته شده است، ولی گاه نیز از آن فراتر می رود و به نوعی روانکاوی متن می رسد، که در آن نه تنها زبان واژه ها بلکه زبان تصویرها تحلیل می شود. بهر حال روش یکدستی ندارد.

به دلیل شباهت های این دو شیوه «تحلیل»^۴ و «تفسیر» متن که یکی نزدیک به یک قرن قدمت دارد، و طی این زمان در مکاتب متنوع روانکاوی تحول یافته است و از سوئی در «نظریه رابطه با ابژه»^۵، «روانشناسی من»^۶ و «روانشناسی خود»^۷ که اشکال تحول یافته «روانشناسی آن»^۸ یا روانکاوی فروید هستند، به «واقعیت بیرونی»^۹ و کارکردهای «من»^{۱۰}، به سطح خود آگاه و پیش آگاه بیشتر نظر دارد. از سوی دیگر به شکل روانکاوی ژاک لکان بیشتر به قلمرو «نمادین»^{۱۱} یا ناخود آگاه توجه خود را محدود می سازد. ساخت شکنی نیز با عمری کوتاه تر، از اواسط ۱۹۶۰، توسط ژاک دریدا ارائه شده است، و هردو بر نظریه های «نقد ادبی»^{۱۲} اثر بسیار داشته و در سالهای اخیر دپارتمانهای زبان و ادبیات به نحو چشم گیری به این گونه تفسیرها توجه نشان می دهند.

-
- | | | |
|-----------------------|---------------------------|--------------------------|
| 1. preconscious | 2. phone | 3. verbal representation |
| 4. analysis | 5. object relation theory | |
| 6. ego psychology | 7. self psychology | 8. id psychology |
| 9. external reality | 10. ego | 11. the symbolic |
| 12. literary theories | | |

از این رو، ترجیح دادم، در این مقاله که به منظور معرفی «روانکاوی» و کاربرد «آن» در حوزه تحلیل و تفسیر ادبیات و هنر و نوشته شده، ساخت‌شکنی و رابطه آن با روانکاوی نیز مورد توجه قرار گیرد، و تا آنجا که این مقاله اجازه می‌دهد به شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها و شاید اشاره‌ای به تکنیک‌های آنها در عمل پرداخته شود، و نیز به میراث گذشته که الهام‌بخش هردو بوده است.

نیچه نقاب‌بردار

و نوشتار سنت‌شکن

فرید روانکاوی را بعنوان یک نهاد، با مفهوم جدیدی از انسان و جهان او، در برابر «انسان دکارتی» بنیان‌گذار. ولی پیش از او شوپنهاور، نیچه و نیز فلاسفه و پزشکان روماتیسیست راه را گشوده بودند. فردریک نیچه، آن «نقاب‌بردار»^۱ بزرگ که می‌گفت: «انسان بیش از هر کس دیگر به خود دروغ می‌گوید» یا «هر کس به خود دورترین است» تلاش داشت تا نشان دهد که هر گونه احساس، عقیده، «پیش‌داشت»^۲ یا رفتار، ریشه در «خود-فریبی»^۳ یا دروغ ناخودآگاه دارد. هانری آلن برگر می‌نویسد:

کار نیچه حجاب‌برداری از انسان به عنوان موجودی «خود فریبده» بود. موجودی که مدام هموعان خود را نیز فریب می‌دهد:

با تمامی آنچه که فرد اجازه داده است نمایان شود. می‌توان پرسید: منظور از این نهانکاری چیست؟ نگاه را باید از چه چیز منحرف کرد؟ کدام تعصب را باید فهمید؟ این نهانکاری ناراستین تا کجا خواهد رفت؟ او خود را در این عمل تا کجا فریب می‌دهد؟^(۳)

بنابراین از آنجا که انسان هم به دیگران دروغ می‌گوید، هم به خودش، روانشناس نمی‌تواند منظور واقعی مردم را از آنچه می‌گویند بدست آورد، یا حتی از آنچه می‌کنند. زیرا ممکنست گفتار و کردار آنها لااقل بخشی تظاهر و فریب باشد. روانشناس باید شیوه «حجاب‌برداری»^۱ یا روانشناسی «نقاب‌برداری» را بکار گیرد. شیوه‌ای که در انتهای قرن نوزدهم بجز نیچه در فلسفه، داستایفسکی و ایسن آن را در ادبیات و هنر بکار می‌بردند، و میراث^۲ آن به فروید رسید. در نظر نیچه بین «نیت واقعی» مردم و آنچه به زبان می‌آورند، تفاوت بسیار هست. فروید نیز در پس پشت واژه‌ها در پی یافتن انگیزه و نیت‌های پنهان می‌گشت. در حالی که روانشناسی «پدیده‌شناختی»^۳ یا «رفتارمداری»^۴ و «علم‌شناختی»^۵ زمان او یا بعد از او برای آنکه به مهر استاندارد پژوهش علمی و «واقعیت عینی»^۶ مزین گردند، یا باید ذهن و آگاهی را که «درون‌نگرانه»^۷ بود از حوزه پژوهش‌ها حذف می‌کردند (آنگونه که واتسون دستور داد) و یا به «پاسخ کلامی»^۸ افراد مورد پژوهش اکتفا می‌نمودند، پاسخ‌هایی که برای «پرسشنامه‌های»^۹ عینی درخواست می‌شد، پاسخ‌هایی که می‌توانست با واقعیت تفاوت بسیار داشته باشد، و «اتکاء‌پذیری»^{۱۰} آنها نیز می‌توانست در چهارچوب هنجارها و معیارهای فرهنگی و اخلاقی آن جامعه قابل فهم باشد. نیچه می‌گفت: «هیچ چیز حقیقت نیست، هر چیز مُجاز است». پس شاید مردم آنچه را «مُجاز» است بر زبان می‌آورند و یا در رفتار آنها می‌بینم. زیرا هر فرد

1. unveiling or uncovering

2. legacy

3. phenomenology

4. behaviourism

5. cognitive science

6. objective reality

7. introspection

8. verbal response

9. questionnaire

10. reliability

«سازگاری»^۱ که مورد تأیید جامعه خویش است و با اکثریت آن جامعه «همرنگی»^۲ می‌کند. هرچه که انگیزه و نیت واقعی‌اش می‌خواهد باشد، و هرگونه که در نهان عمل کند به ظاهر پاسخی خواهد داد که جامعه‌پسند یا «مُجاز»^۳ باشد. ولی روانکاوی برای دستیابی به واقعیت راستین نمی‌توانست در پی معنی مجاز باشد. فروید، در پی معانی ناخودآگاه^۴ بود و تلاش می‌کرد این واقعیت را «بطور تجربی»^۵ در بیماران خود و نیز در روان-آسیب‌شناسی هر روز زندگی^(۴) نشان دهد و اثبات کند. واقعیتی که برای به اصطلاح «جویندگان حقیقت» - از آن دست که فیلسوفان و دانشمندان، حتی هنرمندان سنتی هستند - مزه بسیار تلخ و مشمژکننده‌ای داشت. اگر می‌توانستند نیچه و تمامی اندیشه‌های سنت براندازش را بخاطر بیماری سالهای پایانی زندگیش با برچسب دیوانگی رد کنند. ولی برای رد فروید نمی‌توانستند این شیوه را به کار گیرند. پس با برچسب‌های «متافیزیک»^۶، «گمان‌پردازی»^۷ یا «تباهی»^۸ و «فساد»^۹ در برابر روانکاوی قرار می‌گرفتند که هنوز هم برای گروهی از آنها شیوه پذیرفته شده و موجهی است. کارل پاپر، نه تنها تلاش کرد روانکاوی فروید را با این ابزارها بلکه با مفهوم «نادرستیابی‌پذیری»^{۱۰} نظریه‌های علمی، رد کند. «دکترین پاپر»^{۱۱} بر آن است که اگر نظریه‌ای قرار است در «بازی علم»^{۱۲} بعنوان «قانون علمی»^{۱۳} یا «نظریه بیش گواه‌یافته»^{۱۴} در «علم تجربی»^{۱۵}

-
- | | | |
|------------------------|--------------------|-------------------------|
| 1. adjusted | 2. conformity | 3. allowed, permitted |
| 4. unconscious menning | | 5. empirically |
| 6. metaphysics | 7. speculative | 8. decadence |
| 9. corruption | 10. falsifiability | 11. popper's doctrin |
| 12. scientific game | 13. scientific law | 14. corroborated theory |
| 15. empirical science | | |

پذیرفته شود، باید «آزمون‌پذیر»^۱ بوده و با آزمون «نادرستی‌یابی شده»^۲ باشد. البته کارل پاپر، با همین اصل «نادرستی‌یابی»^۳ نظریه زیست‌شناختی «تکامل» داروین و نظریه‌های مارکس را نیز رد کرده بود. نظریه‌های ماکسول و مندل و قانون «جاذبه عمومی نیوتن» هم به همین صورت از «بازی علم» بیرون می‌رفتند، زیرا آنها نیز ممکن بود «ردپذیر»^۴ نباشند. گرچه هیلری پاتنام^(۵) فیلسوف «واقعیت‌مدار»^۵ آمریکائی و برخی دیگر به نقد این دکترین پرداخته‌اند. ولی هنوز چالش‌ناپذیر و رد‌نشدنی، ناظر بر تمامی تحقیقات علمی پس از «قانون نسبیت»^۶ اینشتن و «عدم قطعیت»^۷ هایزنبرگ بوده است. این «روش استنتاج آزمونی»^۸ پاپر، جایگزین شیوه «اثبات‌پذیری استقرایی»^۹ «اثبات‌مداران»^{۱۰} است، و برخلاف آنها، تمامی نظریه‌های فراگیر را از بازی علم کنار گذاشته است. بنظر می‌رسد که اندیشه‌های کاملاً نوآور و اصیل ممکنست اغلب و در وهله نخست با مشاهده و استقراء اثبات‌پذیر باشند و نه با سنجش و نادرستی‌یابی. اگر چنین باشد، پس قانونی که در پی علم ناب بود، مانند سانسور عمل کرده است. در انتهای قرن بیستم که قرن ذهن و گفتمان روانشناختی بود و آخرین دهه آن که «دهه مغز»^{۱۱} نام گرفت، برای مشتاقان اندیشه‌های نو یأس‌آور بود. در سلطنت بلامنازع دکترین پاپر، هیچ نظریه اثبات شده‌ای در روانپزشکی و روانشناسی در مورد سبب‌شناسی رفتار انسان به «دانش علمی» افزوده نشده است. در ۲-۳ دهه اخیر «پس‌مدرنیته» علم‌ستیز و

-
- | | | |
|--------------------------------|-------------------------|----------------------------|
| 1. testable | 2. falsified | 3. falsification Principle |
| 4. refutable | 5. Realist | 6. Relativity |
| 7. uncertainty principle | | |
| 8. Deductive method of Testing | | 9. verifiability inductive |
| 10. positivists | 11. the decade of brain | |

ساخت‌شکنی دریدا، مانند اصل نادرستیابی‌پذیری پاپر، به نقد تمامی یافته‌های علمی از آن جمله خودِ دکترین پاپر، می‌پردازد، و اغلب آنها را تباه و فاسد یا متافیزیکی و بی‌معنا دانسته، رد می‌کند. در واقع «پس‌مدرنیته» به راهی می‌رود که نیچه آغازگر آن بود. در واقع «شک‌مداری»^۱ یا «نیست‌مداری»^۲ نیچه بود، که فلسفه را به شیوه سنتی نمی‌پذیرفت و به علم با تردید می‌نگریست و بر آنها می‌تاخت. از آنجمله به نظام اندیشه خویش! این همان «شک‌مداری» نیچه نیست که از یکسو بر فروید اثر گذاشت و از سوی دیگر بر پیشگامان «پس‌مدرنیته» مانند میشل فوکو، ژاک لکان، ژاک دریدا و تقریباً همه اندیشمندان همزمان، که «خردپذیری»^۳ و قوانین حاکم بر علم اثبات‌مدار، تجربه‌مدار و نظریه نادرستیابی‌پذیری و شک‌مداری خودِ کارل پاپر و بسیاری از نظریه‌های گذشته را رد می‌کند. این «شیخ» نیچه نیست که بر قرن بیستم سایه افکنده است و با ما به قرن بیست و یکم می‌آید؟ مانند «شیخ» فروید و «شیخ» داروین، که علیرغم همه تاخت و تازهای انتقادی به آنها و بیرون کردن آنها از قلمرو فلسفه و علم و انکار آنها به عنوان گفتمان فلسفی و دانش علمی، اندیشه‌هایی چنان فراگیر بودند که زندگی و فرهنگ قرن نوزدهم و بیستم را دگرگون ساختند. آن گونه که هیچ یافته علمی نادرستیابی شده‌ای هنوز نتوانسته با آنها برابری کند و از چنین اثری یا قدرت نفوذی برخوردار باشد. آیا می‌توان گفت که تمامی تأثیر آن (کاذب یا جادویی است و هیچ واقعیتی در اندرون این نظام‌های فکری نیست؟ مارکسیسم بسختی شکست خورد و شوروی و اقمارش فرو ریختند ولی در مقاله «شیخ مارکس»^۴، ژاک دریدا هنوز هم شیخ او را بر فراز جامعه غرب

1. scepticism

2. nihilism

3. rationality

4. "Specter of Marx"

حس می‌کند! این در حالی است که نظریه تکامل داروین با اصلاحات تازه، بار دیگر به صورت نظریه‌ای نو؛ برای توضیح رفتارهای انسان به روانشناسی و روانپزشکی وارد می‌شود. علم شناختی و نظریه «شناختی- رفتاری» که در آغاز قرن در قلمرو رفتارمداری آگاهی را و در نظریه پدیده‌شناسی، ناخودآگاه را نمی‌پذیرفتند، در دهه آخر قرن بیستم مطالعات خود را به قلمرو «فراگرد پیش‌آگاه / ناخودآگاه»^۱ گسترش می‌دهند و از «ناخودآگاه‌شناختی»^۲ سخن می‌گویند. و روانکاوی از طریق فیلسوفان پدیده‌شناس و نیز طرفداران ساخت‌شکنی به قلمرو فلسفه و نقد ادبی می‌رود.

چرا می‌باید داروین، نیچه و فروید این گونه مورد حمله فیلسوفان و دانشمندان می‌بودند و علیرغم آن از آزمون زمان می‌گذشتند تا هر روزه فراگیرتر و گسترده‌تر بر فرهنگ جامعه غرب چنین اثری عمیق بگذارند؟ ارنست جونز^(۶) یکی از حواریون و شاگردان فروید که سرگذشت او را نیز نوشته است، می‌گوید: «سه نفر به خویشتن‌کامی^۳ انسان به شدت ضربه زدند». کوپرنیک، داروین و فروید. کوپرنیک زمین را از مرکزیت جهان انداخت و سنت‌مداران خودشیفته برآشفتنند. داروین نیز انسان طبیعت‌گریز را که بر اریکه تمدن خود-ساخته خویش، تکیه زده بود به طبیعت بازگرداند؛ به طبیعتی که در همه تاریخ عزم آن داشت تا بر آن فائق آید. بنابراین نظریه تکامل داروین خوشایند نبود، ناگزیر بر آن تاختند. ولی بهر حال انسان لااقل می‌توانست دل خوش کند که بر فراز هرم زیست‌شناختی و در رأس سلسله‌مراتب حیوانی قرار دارد و هنوز

1. unconscious processing / Preconscious

2. Cognitive unconscious

3. Narcissism

می‌تواند با زبان، آگاهی و خردی که وی را از دیگر حیوانات متمایز می‌سازد به سلطه‌کیانمند خود بر جهان زمینی ادامه دهد. ولی فروید هر سه وجه تمایز انسان یعنی آگاهی و خرد و زبان را نشانه گرفت و بر آن تاخت. آگاهی و خردی که از آغاز «عصر خرد»^۱، جزء جدائی‌ناپذیر «مفهوم انسان» شده بود و با رساله ژرف‌اندیشی^(۷) رنه دکارت چنان تثبیت شد که انگار بدیهی بود: دکارت ذهن را از جسم جدا کرده بود و «دوگانه‌مداری»^۲ را به عنوان مفهوم جدیدی از انسان ارائه کرد که مشخصه دیگرش «خودآگاهی» بود. کوهن و راپرت انسان‌شناسان معاصر در پایان قرن بیستم، در کتابی به نام مسأله آگاهی^(۸) هنوز به همین پرسش می‌اندیشند که:

تفکر اجتماعی غرب بر پایه «نمایافت»^۳ دکارتی «خودآگاهی» به عنوان مشخصه متمایزکننده انسانیت شکل گرفته است. نمی‌توان تصور کرد که «سنت‌های خردورزانه»^۴ ما، اگر از این پیش‌فرض آغاز نمی‌شدند، چگونه ممکن بود باشند.

کوهن و راپرت، مانند بسیاری از انسان‌شناسان دیگر چون کلودلوی استراوس نمی‌توانند پیش‌فرض دکارت را بپذیرند و انسان را تجسم آگاهی مطلق و خرد ناب ببینند، آن‌گونه که کانت، روسو و اغلب اندیشمندان و خردورزان آغاز مدرنیته می‌دیدند. امکان داشت مانند افلاطون، به آگاهی و خرد مردمان معمولی با تردید نگاه کنند، ولی در مورد آگاهی خود هیچ تردیدی نداشتند. یکی از انتقادهایی که به اندیشه فروید داشتند همین بود که چرا الگوی خود را از ذهن‌های معمولی یا

1. Age of Reason

2. Dualism

3. notion

4. intellectual tradition

حتی بیمار برگزیده است و نه ذهن فیلسوفان و دانشمندان! [گرچه فروید به تحلیل آثار و ذهن اندیشمندانی چون سوفوکل، شکسپیر، میکل آنژ، لئوناردو داوینچی، ایسن، داستایفسکی و حتی دکارت به عنوان الگوی خود پرداخته بود. ولی این تحلیل‌ها نیز گونه‌ای توهین به فلسفه و هنر و ادبیات بشمار آمدند]. از آنجا که فیلسوفان، خود را صاحبان شایسته «حقیقت» نیز می‌دانستند، بنابراین باور داشتند که هرچه می‌گویند و می‌کنند عین آگاهی و خرد و خردپذیری است. اما فروید به قلمرو ناخودآگاه و «خردگریزی»^۱ انسان پا گذاشته بود. فیلسوفان و اندیشمندان از آغاز عصر خرد صاحبان ناآگاهی و خردگریزی را که «بیماران روانی» یا به زبان آنها «دیوانگان» بودند در تیمارستانهای دور از شهر به زنجیر بسته بودند. تاریخ این تبعید و زندان بزرگ را، میشل فوکو در کتاب دیوانگی و تمدن^(۹) نوشته است. علیرغم خواست روشنگری، فروید بار دیگر «ناخودآگاهی» و «خردگریزی» را به عنوان بخش‌هایی از ذهن و شخصیت انسان متمدن رودرروی او گذارد.

نیچه پیش از او به سرزمین وحش پا گذارده بود، تا در آنجا انسان را دریابد. از شهر تمدن گریخته، خود را بمانند زردشت در کوهها تبعید کرده بود و به زبان پیامبر سرزمین کهن سخن می‌گفت. از انسانی سخن می‌گفت که بین «اخلاق دروغین»^۲، زبان و کردار دروغین و غریزه‌های پرخاشگرانه‌ی حیوانی ژرفی در وجود خود گیر افتاده بود. انسانی با اندیشه و رفتاری ناخودآگاه که با «غریزه جنسی»^۳، «غریزه گله (انسانی)»^۴ و نیز «غریزه‌ای برای دانستن حقیقت» که در واقع واپس‌زنی «غریزه

1. irrationality

2. false morality

3. sexual instinct

4. herd instinct

خود-ویرانگری»^۱ و «آرزوی مرگ»^۲ بود، هدایت می‌شد. به عبارت دیگر از انسانی به ظاهر «خردپذیر»^۳ سخن می‌گفت که «خردپذیری» و «اخلاق»، نقاب‌های مجاز و جامعه‌پذیر او بودند، تا غریزه‌های پرخاشگرانه حیوانی را پشت آنها پنهان کند.

برای نیچه، ناخودآگاه بخش اساسی هر فرد بود. در حالیکه آگاهی در نظر او فرمول صفر ناخودآگاه به شمار می‌آمد. ناخودآگاه را جایی می‌دانست که در آن احساس‌ها، غریزه‌ها و اندیشه‌ها سردرگم بودند. در ضمن مکانی که در آن مراحل گذشته زندگی فرد و نوع انسان بار دیگر پدیدار می‌شدند.

حملات پرسروصدای نیچه به فلسفه غرب، حملاتی سنت‌شکن بود، که از سنت‌شکنی رنسانس و روشنگری بسیار فراتر می‌رفت، به همه آنچه حقیقت‌جوئی فیلسوفان و اهل علم شناخته می‌شد می‌تاخت. به فیلسوفان که آنها را زندانیان فریب خویش و نیز «خود-محکوم‌کنندگان»^۴ فریب حقیقتی می‌دانست که خود را با محو «استعاره‌ها»^۵ و یا «گفتمان پیکرمند»^۶ حفظ می‌کردند که حقیقت را بوجود آورده بود. به زبان پیکرمندی^۷ یورش می‌برد که «وهم‌زده»^۸ و تنها ابزاری بود که با آن حقیقت را جستجو می‌کردند. برای نیچه حقیقت:

ارتشی از «استعاره‌ها»، «کنایه‌ها»^۹، «انسان شکل‌انگاری‌هایی»^{۱۰} است که رژه می‌روند... حقیقت‌ها فریفتارهایی هستند که «فریفتار»^{۱۱} بودن آنها را فراموش کرده‌ایم.

1. Self-destructive instinct

2. death wish

3. rational

4. self-condemned

5. metaphor

6. figurative discourse

7. figurative language

8. deluded

9. metonymy

10. anthropomorphism

11. ilusion

این بصیرت برای نیچه این نتیجه را داشت که تمامی فلسفه‌ها را هر چقدر هم که مدعی منطق و خرد باشند، وابسته به بافت همان «زبان پیکرمندی» می‌دانست که «نشانه‌های»^۱ آن منتظماً به فرمان کیانمند حقیقت واپس‌زده شده‌اند. این نسبیت بیکران معنا و شیوه‌هائی که با آن فیلسوفان استعاره‌های فرمانروای خود را جامه مبدل می‌پوشانند و از نظر پنهان می‌کنند، نقطه عزم نیچه بود که بر فروید، لکان و دریدا اثر گذاشت. آنچه نیچه ارائه کرد، نه یک نظام فلسفی که به آن اعتقادی نداشت، بلکه سبکی در «نوشتار فلسفی»^۲ بود. نوشتاری که به تمامی ادعاهائی که درباره حقیقت وجود دارد - از آن جمله به ادعاهای خودش با شک‌مداری می‌نگریست. بنابراین آزادی اندیشه را از زنجیرهای مفهومی کهن ممکن می‌ساخت. البته اندیشه استعاری بودن زبان به نیچه تقدم داشت. پیش از او فیلسوفان رومانیسیست آلمان آن را مطرح کرده بودند و پس از نیچه به دریدا در ساخت‌شکنی رسید. در این راستا هم فروید در توصیف ناخودآگاه که ساختاری بمانند زبان دارد به آن اشاره کرده بود و هم پس از او سوسور آن را در زبان‌شناسی نوین بکار گرفته بود.

نیچه به سرشت «زبان‌بازانه»^۳ فلسفه غرب انتقاد داشت و دریدا نیز با انتقاد از همین سرشت زبان‌بازانه، فلسفه غرب را ساخت‌شکنی می‌کند، و می‌خواهد رابطه ادبیات و فلسفه را که بطور سنتی همیشه بر پایه غلبه فلسفه بدیهی انگاشته شده بود به رابطه‌ای متعادل‌تر یا برابر تبدیل کند. در واقع با ساخت‌شکنی نشان می‌دهد که متن‌های ادبی کمتر از گفتمان فلسفی وهم‌زده است. چون ادبیات آشکارا حالت

1. signs

2. philosophical writing

3. rhetorical

زبان‌بازانه و لفاظی خود را می‌پذیرد. در حالی که فیلسوفان با محو استعاره‌ها و یا «زبان تصویری»^۱، زبان‌بازی، خود را انکار می‌کنند. اگر زبان آن گونه که فردیناند دوسوسور می‌گوید، استعاره‌ای است، پس درگیر زنجیره‌ای از رابطه‌ها و تفاوت‌هاست. بنابراین وهم‌زده است و نمی‌تواند برای جستجوی حقیقت در فراسوی انحراف‌های زبانی بکار رود.

نیچه با انتقاد از فلسفه در سنت غرب به فلسفه‌ای تازه دست یافت، با زبانی تازه، تیز و شکافته، که معانی زبان‌بازانه ظاهری و مجاز را درو می‌کرد تا بتواند به معانی واقعی زیرین برسد، به معانی واپس‌زده و پنهان در ناخودآگاه. این یافته نیچه، سنگ بنای روانکاوی شد. گرچه فروید آن را نه از نیچه یا فلسفه بلکه از کار بالینی با بیماران هیستریک، «تلقین پس-هیپنوتیسم»^۲ و تفسیر رؤیاها یافته بود، و نیز از رفتارهایی مانند «لغزش زبان»^۳، «لغزش نوشتار»^۴ و فراموشکاریهای بظاهر تصادفی که آنها را «پیراکنش»^۵ می‌نامید. بیماران هیستریک او خاطراتی از گذشته داشتند که بیاد نمی‌آوردند. تنها جای پای خاطرات در رؤیاها و پیراکنش‌های آنها بود، یا در قرینه‌ها و ربط‌هایی که در «تداعی آزاد»^۶ آنها می‌توانست بیابد. گاهی نیز بالاخره بیاد می‌آوردند. بنابراین این پرسش به ذهن می‌آمد که در تمام مدتی که بیمار خاطره را بیاد نمی‌آورد. یعنی خاطره در خودآگاهی نیست. پس کجاست؟ بسیار هم به ذهن خود فشار می‌آورد، باز هم بیادش نمی‌آید. بنابراین در پیش‌آگاه او هم نیست؟ دروغ می‌گوید. انکار می‌کند؟ شاید هم به خودش انکار می‌کند! چون می‌بینم که ظاهراً دروغ نمی‌گوید.

1. pictorial language

2. post-hypnotic suggestion

3. slip of the tongue

4. slip of writing

5. parapraxes

6. free association

می‌دانیم که این خاطره، جایی در ذهن او هست. نمادها در رؤیاهایش نشانگر آنند. قرینه‌ها، جایگزین‌ها و ربط‌ها در تداعی آزادش گواه آن هستند. پس این «ردپای حافظه»^۱ در کدام پستوی ذهن پنهان شده است؟ فروید مشاهده کرده بود که به بیمار تحت هیپنوتیسم می‌تواند تلقین کند که زمانی که بیدار شد پس از چند لحظه کاری انجام دهد، مثلاً برخیزد و در را باز کند، و این تلقین را نیز بیاد نیاورد. سپس بیمار را بیدار می‌کردند، و او پس از چند لحظه برمی‌خاست و در را باز می‌کرد. وقتی از او می‌پرسیدند چرا در را باز کرده است. می‌گفت: «چون هوا گرم بود!» به این پدیده «تلقین پس هیپنوتیسمی» می‌گفتند که در آن تلقین، یعنی فرمانی که داده شده بود، فراموش می‌شد. فرد گمان می‌کرد انگیزه در باز کردن از خود او ناشی شده است. اوست که خواسته است و کاری را انجام داده است. در حالی که او فقط به دستور عمل کرده بود. دستوری که در ناخودآگاهش پنهان بود - دستور یا تلقینی که واپس زده شده بود. این «فراگرد»^۲ کشف ناخودآگاه توسط فروید بود، و آغاز جنبش روانکاوی و کشف پدیده‌های دیگر در ساختار ذهن که فروید بتدریج به آنها دست یافت. ولی آیا بدون هیچ آگاهی به گفته‌ها و نوشته‌های دیگران در قلمرو پزشکی یا فلسفه و روانشناسی بود که فروید به کشف ناخودآگاه، واپس زده، نیروهای غریزی و «بازگشت واپس زده»^۳ بصورت علامت رسید؟ یا پس از کار با بیماران هیستریک و جرقه‌های اولیه در ذهنش، به جستجو در دانش پیشین پرداخت یا پیش از آنکه جرقه‌های نخستین در ذهنش زده شود به کشف ناخودآگاه در فلسفه و پزشکی آگاهی داشت و انکار می‌کرد. دریدا به فروید انتقاد دارد که او به

1. memory trace

2. process

3. return of repressed

تقدم فلسفه در اندیشه‌های خود احترام نگذاشته است. در همان مقدمه کوتاه بر مقاله «فروید و صحنه نوشتار»^(۱۰) به آن اشاره می‌کند، گرچه خود دریدا، نیز در همانجا با برشمردن شباهت‌های ساخت‌شکنی به روانکاوی که در واقع شباهت در اصول بنیادی است، باز هم به وامگیری خود از روانکاوی صحنه نمی‌گذارد، و از این فراتر شباهت‌ها را هم ظاهری می‌بیند. دلیلی که می‌آورد اینست که ساخت‌شکنی او «معنا مرکز»^۱ است و ما در صفحات پیشین مشاهده کردیم که فلسفه نیچه و روانکاوی فروید هم «معنا مرکز» اند ولی دریدا روانکاوی فروید و حتی فلسفه نیچه را بخشی از متافیزیک غرب می‌داند، به مفهومی که خود از متافیزیک ارائه می‌کند (و به آن خواهیم رسید). شاید دریدا نیز آرزو داشته چنین باشد، یا در ستیز با فروید و روانکاوی بر سر «میراث نام و امضا»^۲ است. مفهومی که دریدا بارها به آن باز می‌گردد. کارت‌پستال از سقراط تا فروید و بعد»^(۱۱)، این رقابت حسادت‌بار در فلسفه را ساخت‌شکنی می‌کند.

اما آنچه در اینجا مهم است، اینست که هم فروید، هم دریدا، هم شاید نیچه، مانند هایدگر، یونگ، هوسرل و بسیاری دیگر، کاملاً آشکار به همه منابع وامگیری‌های خود اعتراف نمی‌کردند. زیرا شاید همه می‌خواستند آغازگری نوآور بوده و نوآوری «میراث نام و امضا» آنها باشد. اما برای فروید و بیش از او برای نیچه یک چیز برتر از نوآوری بود، و آن شجاعت بت‌شکنی است. شکستن بت‌های سنتی، زمانی که چیزی نو با خود داری که بجای آن بگذاری، و زبان نیچه و نوشتارش اینگونه، سنت شکن بود. نمی‌شکست بخاطر نفس شکستن، آنگونه که بسیاری حسادت‌بار و

1. Logocentrism

2. Legacy of Name and signature

حقارت بار می شکندند! نمی شکست، بخاطر انتقام از سنت، که قانون پدر بود. او اندیشه‌ای را می شکست که حقیقت نداشت. پیامبر عصری بود که آن را عصر «تباهی»^(۱۲) می گفتند، «پایان قرن»^۱ که نیز عصر نقاب برداری بود. شکستن او، نابود کردن و حذف کردن نبود، نقاب برداشتن از چهره‌های دروغین بود. این میراث نیچه است، که فروید از پایان قرن نوزدهم با خود به قرن بیستم آورد. میراثی که به میشل فوکو و ژاک دریدا می‌رسد تا آن را به عصر پس‌مدرنیته آورند. این میراثی است که در رابطه با روانکاوی، نیچه را مقدم بر شوپنهاور و دیگران قرار می‌دهد. لودویک کلاگه، نیچه را «بنیانگذار واقعی روانشناسی مدرن» خواند.^(۱۳) و توماس مان او را «بزرگترین منتقد و روانشناس اخلاق می‌دانست که تاریخ ذهن انسان به خود می‌شناسد».^(۱۴)

کشف ناخودآگاه

گرچه فروید در مقاله «مطالعه‌ای خود سرگذشت نگاران»^(۱۵) در (۲۴) ۱۹۲۵ نوشت.

حتی زمانی که از مشاهده [بیماران] دور شدم مراقب بودم که از تماس با «فلسفه شایان»^۲ اجتناب کنم... من همیشه برای اندیشه‌های فخرآماده بودم و آن اندیشمند را در موارد مهمی دنبال می‌کردم. اینکه روانکاوی در گستره بزرگی با فلسفه شوپنهاور انطباق دارد. نباید به جستجوی آن در آشنائی من با آموزه‌های او بود. وی نه تنها غلبه احساس‌ها را اظهار کرده بود و اهمیت بسیار زیاد جنسیت را، بلکه حتی از مکانیسم واپس‌زنی باخبر بود. ولی من خیلی دیر در زندگی‌ام،

1. Fin de Siecle

2. philosophy proper

شوپنهاور را خواندم. نیچه فیلسوف دیگری است که حدس‌ها و شهودهایش اغلب به شیوه‌ای بسیار شگفت‌انگیز با یافته‌های به دشواری کشف شده روانکاوی موافقت دارند. درست به همین دلیل برای مدت زیادی از او دوری می‌کردم. من کمتر به مسأله تقدم توجه داشتم، مبادا ذهنم پریشان شود».

بسیار عجیب است که اندیشه‌های فیلسوفی پر سرو صدا، چون نیچه در سراسر اروپای پایان قرن منتشر باشد و اندیشمند کنجکاو هم‌زمانش توانسته باشد از شنیدن و یا خواندن آثار او اجتناب کند. از خلال سطرهای آخر و عبارت «درست به همین دلیل» که حدس‌های او با یافته‌های روانکاوی موافقت دارد می‌توان فهمید که فروید به احتمال زیاد نیچه را خوانده بوده است. ولی برای اینکه مبادا ذهنش پریشان شود، از خواندن آن احتراز می‌کرده است. واژه "Embarrass" که فروید در این متن به کار می‌برد علاوه بر پریشان شدن و مضطرب شدن به معنی دستپاچه و شرمسار شدن نیز هست. اگر با تحلیلی روانکاوانه به جمله آخر نظر کنیم و اگر واژه فوق درست معادل واژه آلمانی آن باشد. پرسش‌ها و احتمالات زیادی به ذهن خطور می‌کند که آیا فروید از اینکه نظریه‌هایش را در نوشته‌های نیچه می‌دید پریشان می‌شد؟ یا چون نیچه فیلسوف عجیب و غریبی بود، فروید شرمسار می‌شد همانگونه که وقتی روانکاوی او در رابطه با سوررئالیست‌ها که آنها نیز رفتارهای عجیب و غریب داشتند مطرح می‌شد، ارتباط خود را با آنان انکار می‌کرد؟ یا همانطور که گفته شد، چون اصرار داشت روانکاوی به عنوان یک علم شناخته شود، باید رابطه آن را با فلسفه انکار می‌کرد؟ یا آنگونه که دریدا مطرح می‌کند مسأله حسادت بوده است. حسادت در حول و حوش نام و امضای فروید از بالا

بیائین از چپ به راست، بین اعضاء خانواده، دوستان و فیلسوفان پیش از او، و اینکه باید کشف ناخودآگاه به اسم او ثبت می‌شد. البته دریدا، حسادت را به همه نسبت می‌دهد. حسادت را از «یهوه» در تورات و پریشان کردن زبان سامی‌ها در برج بابل ردیابی می‌کند تا با گذار از سقراط به فروید برسد و حسادت شیطان را در نوشتن مقاله «فراسوی اصل لذت»^(۱۶) کشف کند. حسادت همه دانشمندان و خردورزان - هر که نام خاصی دارد - از آن جمله خودش! این مسأله که دریدا مطرح می‌کند کاملاً قابل تأمل است. حسادت و رقابت، بخشی از ذهنیت انسان است که در رفتارهای بین فردی و نیز روانشناسی انگیزه‌های انسان نقش مهمی دارد. تمامی تاریخ یهود، از حسادت یهوه گرفته تا حسادت هابیل و قابیل، اسحق و اسمعیل، تا برسد به برادران یوسف و هارون و موسی، همه جا مالا مال از حسادت است. بنابراین برای فروید، به عنوان یک یهودی شگفت‌انگیز نیست، برای ژاک دریدا نیز، درست به همین دلیل!

البته حسادت بین اندیشمندان و هنرمندان، هیچگاه کمتر از مردمان عادی نبوده است. بین خردورزانی همپایه و هم‌سنخ که یکی از آنها از دیگر دوستان یا همکاران یا هم‌اندیشان پیشتر می‌رود. چه از نظر مالی و موقعیت‌های روزمره‌ای که البته بهتر تحمل می‌کنند، چه آنجا که مسأله نام و شهرت و موفقیت‌های اندیشگی و محبوبیت مطرح می‌شود، آنجاست که دیگر تحملش را ندارند. بخصوص اگر آن یک نفر، یکه باشد و پرمایه، همگنان تنک مایه او را بر نمی‌تابند. حتی جامعه هم تحمل او را ندارد. این تنها تفاوت بارز اندیشه و فرهنگ نیست که آنکه بسیار بالاتر از جامعه خود قرار می‌گیرد، درک نمی‌شود، حرف او را نمی‌فهمند. و یا حرفش برخلاف سنت پذیرفته شده است، و آنکه برخلاف جریان آب حرکت می‌کند، محکوم به نابودی است. شاید هم می‌فهمند چه می‌گوید و چه

می‌کند و کجا ایستاده است و بهیچ روی توان آن را در خود نمی‌بیند که حتی به نزدیکی او برسند و حسادت آنها ویرانگر می‌شود. تا جائی رقابت می‌تواند سازنده بماند که رقیب امکان رسیدن به دیگری را در خود می‌بیند، بنابراین حرکت می‌کند. ولی اگر نبیند یا از مسابقه دست می‌کشد و یا عزم می‌کند تا رقیب را حذف کند. از انتقادهای ویرانگر و تهمت و جوسازی گرفته تا هر نقشه و توطئه‌ای که بتواند به نام و شهرت و محبوبیت دیگری آسیب برساند، رویگردان نیست. آنچه بین موتزارت و رقیبش رخ داد، یا گفته می‌شود بین شوپنهاور و هگل وجود داشت. مسعودکان در کتاب *خودهای پنهان*^(۱۷) می‌نویسد.

فروید سرنوشت خود را حس کرده بود. از پاریس در ۱۸۸۶ به نامزدش نوشت که: «در مغز استخوانهایم حس می‌کنم، استعدادی دارم که مرا به آن ده هزارتای بالای [جامعه] برساند». دست‌کم گرفته بود. قرار بود یکی از آن دو نفری باشد که باید رابطه انسان با خودش و دیگران را به طور رادیکال در قرن بیستم تغییر دهند.

او می‌دانست استعدادش را دارد. «اراده مصمم او» نیز که مورد توجه دریداست، پشتوانه مهمی برای این استعداد بود. جسارت برخلاف جریان حرکت کردن و سنت شکنی و نوآوری را نیز داشت. ولی آیا همه اینها می‌تواند نافی حسادت او باشد؟ در این شکی نیست که مانند بسیاری از اندیشمندان و هنرمندان، در حیطه کار خود جاه‌طلبی داشت. می‌خواست نام او بماند و گسترده هم بماند. اما در کنار این شهرت‌طلبی و نامجوئی، می‌دانست که نام او در کنار روانکاوی به عنوان یک علم باید بماند. همانگونه که نام داروین در کنار نظریه تکامل، نام اینشتین در کنار نظریه نسبیت و نام دریدا در کنار نظریه ساخت‌شکنی است. ولی در سه

مورد نظام‌اندیشه و نام با هم عجین شده بود. داروینسم، مارکسیسم و فرویدسم! آیا هیچکدام از آنها می‌دانستند که قرار است چنین شود؟ آنچه می‌دانیم اینست که فروید بسیار تلاش می‌کرد روانکاوی یک علم، جدا از فلسفه و چسبیده به پزشکی رشد کند. این هدف در «درس‌های مقدماتی جدید» ش آشکارتر است.

ممکنست شانه‌هایتان را بالا انداخته بگوئید این [نظریه غریزه مرگ] علم طبیعی نیست؟ اینکه فلسفه شوپنهاور است! ولی خانمها و آقایان چرا نباید اندیشمندی بیباک چیزی را حدس زده باشد که بعدها با پژوهش هوشیارانه و موشکافانه تأیید شود؟^(۱۸)

در اینجا ملاحظه می‌شود که گرچه کشف غریزه «زندگی و مرگ» را توسط شوپنهاور «حدس» یا «گمان‌پردازی فلسفی» می‌داند. و کار خود را پژوهش تجربی هشیارانه و موشکافانه تلقی می‌کند، ولی آگاهی پیشاپیش خود را به نظریه شوپنهاور رد نمی‌کند. بلکه سرشت دانش شوپنهاور را متفاوت از دانش خود طبقه‌بندی می‌کند. یکی دانش فلسفی مبتنی بر «گمان‌پردازی» یا شهود است، همانگونه که حدس‌های نیچه و دیگری «دانش علمی» است که از طریق مشاهده و تجربه بدست آمده است. سالها پیش از این در جای دیگری می‌نویسد:

بالا‌تر از همه پیشگامان ما اندیشمند بزرگ شوپنهاور قرار گرفته است که «خواست»^۱ ناخودآگاه او معادل غریزه‌های ذهنی در روانکاوی است. همین اندیشمند بود که با واژه‌هایی که تأثیر فراموش ناشدنی دارند. به انسان اهمیت ولع جنسی‌اش را هشدار داد. گرچه هنوز هم به شدت دست‌کم گرفته می‌شود.^(۱۹)

پس فروید به وضوح شوپنهاور و نیچه را پیشانی‌دهای روانکاوی می‌شناسد، و انتقاد دریدا به او در مورد نپذیرفتن تقدم فلسفه به روانکاوی چندان اساسی ندارد. گرچه همانطور که اشاره شد، سرشت این دو نوع دانش تفاوت اساسی با یکدیگر دارد. از این رو فروید بیشتر به یافته‌های پزشکان یا روانشناسان تجربی پیش از خود ارجاع می‌داد. ولی از این گذشته، شاید حتی کشف ناخودآگاه را نتوان در ابتدا فقط به فلسفه نسبت داد، آنگونه که دریدا انتظار دارد. النبرگر، روانکاو هستی‌مدار، در کتاب بزرگ و ارزشمند خود کشف ناخودآگاه با دقت به تحقیقی بزرگ دست می‌زند که در تاریخ‌نگاری پزشکی و درمان کم‌نظیر است. او با جزئیات جریان کشف ناخودآگاه را در تاریخ دنبال می‌کند. مفاهیمی مانند زندگی درونی یا ناخودآگاه در نوشته‌های فیلسوفان رومانتیک و «فلسفه طبیعت»^۱ مانند بوهم و شلینگ یافت می‌شد. ولی مهمترین آنها کارل گوستاو کاروس (۱۸۶۹-۱۷۸۹) پزشک و نقاش رومانتیک بود که در کتاب خود با نام «روان»^(۲۰) تلاش کرد که نظریه‌هایی عینی درباره زندگی روانی ناخودآگاه ارائه کند. البته کتاب او سالها پس از کتاب شوپنهاور منتشر شد. شوپنهاور در کتاب خود «نیروهای فراران کور»^(۲۱) را شرح داده بود، که تا بعد از ۱۸۵۰ کسی به آن توجهی نداشت.

در این دوره همان طور که گفته شد پزشکان رومانتیسیست دیگری به ناخودآگاه توجه نشان دادند که مهمترین آنها فخر بود.^(۲۲) فروید «مفهوم جانگاشتی ذهن»^۲، «اصل لذت - بی‌لذتی»^۳، «اصل تکرار»^۴ و «پایائی»^۵ را

1. philosophy of nature

2. topographical concept of mind

3. principle of pleasure-unpleasure

5. principle of constancy

4. principle of repetition

از او گرفت و به او در تفسیر رویا و نیز جوک و ناخودآگاه ارجاع می‌دهد. ولی کتاب فلسفه ناخودآگاه^(۲۳) توسط برجسته‌ترین شاگرد شوپنهاور، ادوارد فون هارتمن نوشته شد که در آن به مفهوم «خواست» بوهم، شلینگ و شوپنهاور نام مناسب‌تر «ناخودآگاه» را داده بود.

گرچه شلینگ و شوپنهاور بیش از دیگران مفهوم «خواست» را نزدیک به مفهومی که فروید از ناخودآگاه داشت، ارائه کردند ولی کاروس و فخر دو پزشکی بودند که مفهوم ناخودآگاه را نظام‌یافته‌تر و مشخص‌تر به عنوان نظریه‌ای شرح دادند که بسیار نزدیک‌تر به مفهوم کنونی ناخودآگاه است. فروید نیز که «نظریه جانگاشتی» خود را از فخر گرفته بود، واژه «ناخودآگاه» هارتمن را در آن گنجانده. در ضمن بدون هیچ مشکلی در نوشته‌هایش به فخر ارجاع می‌داد، شاید چون پزشک بود. این نیز می‌تواند شاهد دیگری باشد، برای اینکه نمی‌خواست نظام فکری او به عنوان فلسفه شناخته شود. می‌خواست در چهارچوب علم و پزشکی بماند. ولی هر اندیشه‌ای زمانی که از مؤلف خود جدا می‌شود برای خود سرنوشت مستقلی دارد. اندیشه فروید به عنوان رویکردی در روانپزشکی و روانشناسی بالینی برای تشخیص و درمان ماند. ولی پیش از آن به عنوان اندیشه‌ای فراگیر راه خود را به فلسفه، انسانشناسی، جامعه‌شناسی، زبانشناسی، هنر و ادبیات، سیاست و غیره باز کرده بود.

واپس‌زنی^۱ و واپس‌زده^۲

واپس‌زنی واژه‌ای است که فروید نخست برای «هیستریا» و «روان‌نژندی و سواس» بکار برد. در مطالعه هیستریا، فروید با این پدیده روبرو شد که

1. repression

2. repressed

برخی از بیماران او خاطراتی را بیاد نمی‌آورند، هرچند که اگر بخاطرشان می‌آمد، کاملاً واضح بود:

مسئله چیزهایی بود که بیمار آرزو داشت فراموش کند. و بنابراین «نیت‌مندانه»^۱ آن را از تفکر آگاهانه‌اش واپس‌زده، «بازداشته»^۲ و «سرکوب»^۳ می‌کرد. (۲۴)

فروید در مقاله دیگرش «پیرامون تاریخ جنبش روانکاوی» نوشت که «نظریه واپس‌زنی» شالوده‌ایست که بر آن تمامی ساختار روانکاوی برپا شده است.^(۲۵) در ساخت‌شکنی نیز هدف جستجوی معنای پنهان در متن است. خواندن از لابلای کرکره‌هاست. خواندن نقاط کور هر روایت است، که می‌تواند معنای ظاهری را به معنای دیگری، حتی معانی مقابل آن تغییر دهد، پس عشق به نفرت، دوست داشتن به حسادت و صداقت به ریا می‌رسد. بنابراین در ساخت‌شکنی نیز مانند روانکاوی، بنیاد بر معنای واپس‌زده است و بدون ناخودآگاه تصور ساخت‌شکنی دشوار می‌شود. فروید، سالها واژه واپس‌زده را معادل «دفاع» بکار می‌برد. زیرا مدتها تنها دفاعی که می‌شناخت واپس‌زنی بود، تا سال ۱۹۱۵ که مقاله واپس‌زنی را نوشت، تعداد بیشتری مکانیسم دفاعی کشف شده بود. پس واپس‌زنی بعنوان یکی از مکانیسم‌های دفاعی توصیف شد. در آن مقاله فراگرد واپس‌زنی و هدف آن توضیح داده شد.

یکی از دگرگونی‌های «برجش غریزی»^۴ در زمانی است که ممکنست در برابر مقاومتی قرار گیرد که هدفش بی‌عملکرد کردن برجش باشد. در چنین شرایطی... برجش به حالت واپس‌زنی می‌رسد. (۲۶)

1. intentionally

2. inhibited

3. suppression

4. instinctual impulse

منظور از مقاومت حالتی است که «من»^۱ تحت شرایط تنش‌زایی مانند یک «کشمکش درون روانی»^۲ قرار می‌گیرد. این کشمکش ممکنست بین دو گزینه^۳ یعنی دو آرزو یا «پیش‌داشت»^۴ باشد. یا ممکنست بین توقعات «آن»^۵ و معیارهای «ابرمن»^۶ یا در برابر فشاری از بیرون باشد. این فشارهای تنش‌زا به «درد روانی»^۷ منجر می‌شوند. اگر این درد تحمل‌ناپذیر شود، «من» ناگزیر است از موجودیت خود در برابر این درد یا هر تهدید دیگری دفاع کند. مثلاً اگر تهدید مربوط به قضاوتی محکوم‌کننده باشد؛ فرد نیازی غریزی دارد که مورد پذیرش آگاهی او نیست. ممنوعیت دارد. مانند برخی از خواست‌های جنسی یا پرخاشگرانه که فرهنگ او مجاز نشناخته است. بنابراین ممکنست ترس از مجازات از طرف جامعه و ترس از ناکامی، یا از درون با احساس گناه، عذاب وجدان و «اضطراب اختگی»^۸ مورد تهدید باشد. پس به هر صورتی باید جلوی برجهش یا حتی اندیشه پیوسته به آن احساس را بگیرد. این مقاومتی است که برجهش غریزی با آن روبرو می‌شود و «من» برای آنکه زیر «فشار» یا «درد روانی» غیرقابل تحمل نباشد. به «مکانیسم‌ها» (افزارگردهای دفاعی)^۹ پناه می‌آورد. در واقع در برابر تهدید بیرونی، فرد می‌تواند بگریزد. ولی اگر از درون باشد (از گزینه) فرار اثری نخواهد داشت. «من» نمی‌تواند از خود بگریزد. پس با شیوه‌های دفاعی تلاش می‌کند، آنچه مورد پذیرش در آگاهی او نیست از آنجا دور شود. واپس‌زنی چنین کارکردی دارد:

1. ego

2. intra-psycho conflict

3. instinct

4. attitude

5. id

6. super ego

7. psycho pain

8. castration anxiety

9. defence mechanism

چون جوهر واپس‌زنی به سادگی در کار طرد کردن و چیزی را بیرون از آگاهی نگه‌داشتن است.^(۲۷)

ولی واپس‌زنی مکانیسم دفاعی نیست که از همان آغاز وجود داشته باشد. بلکه ابتدا باید «بین خودآگاه و ناخودآگاه تمیزی پدیدار شود». این نکته‌ای است که فروید در همان مقاله به آن اشاره می‌کند. بنابراین از طرفی به نظر می‌رسد که تا واپس‌زنی رخ ندهد، نیاز به جایگاهی برای چیزهای واپس‌زده نباشد. چون ناخودآگاه از واپس‌زده‌ها تشکیل می‌شود. اما باید بخاطر داشت که تمامی محتوای ناخودآگاه واپس‌زده نیست. تجربه‌های فراموش شده دیگری نیز در ناخودآگاه هست که از طریق سانسور یا واپس‌زنی به آنجا نرسیده‌اند.

بخشی از محتوای ناخودآگاه می‌تواند - مانند پیش‌آگاه - مخزنی برای نگهداری اطلاعات و درست مانند یک بایگانی باشد. ولی نه اطلاعات «طبقه‌بندی شده»^۱ که به علت قابل پذیرش نبودن به ناخودآگاه رانده شده باشند.

فروید سه مرحله برای واپس‌زنی شرح می‌دهد. نخستین مرحله «واپس‌زنی آغازین»^۲ است که بر ضد غریزه نیست، بلکه بر ضد نشانه‌ها یا «نماینده‌های اندیشه‌ساز»^۳ است که ورود آنها به خودآگاه انکار می‌شود و غریزه به آنها «تثبیت»^۴ می‌گردد. بدینگونه نخستین هسته ناخودآگاه شکل می‌گیرد تا به صورت قطبی برای جذب عناصری عمل کند که باید واپس‌زده شوند. مرحله دوم «واپس‌زنی شایان»^۵ است که در

1. classified information

2. primal repression

3. ideational representations

4. fixation

5. repression proper

آن مشتقات ذهنی نماینده‌هایِ غریزیِ واپس‌زده، یا چنین اندیشه‌هایی که از خاستگاه دیگری با آن همراه شده است، سرنوشت «واپس‌زنی آغازین» را خواهند داشت.

سومین مرحله واپس‌زنی، «بازگشت واپس‌زده»^۱ است. فروید همیشه اصرار داشت که چیزهای واپس‌زده شده نه تنها از نابودی می‌گریزند و در ناخودآگاه نگهداری می‌شوند، بلکه گرایشی به باز پدیدار شدن دارند. باز پدید آمدن آنها در نتیجه سازش بین اندیشه‌های واپس‌زده و «واپس‌زننده»^۲ است و بصورت مبدل پدیدار می‌شوند؛ به شکل علامت، رویا، «پیراکنش»^۳ و غیره، و بوسیله همان مکانیسم‌هایی که «واپس‌زنی» صورت گرفته است، مانند «جابجایی»^۴، «تراکم یافتگی»^۵، «تبدیل»^۶ و غیره بازگشت می‌کند. باید توجه داشت که واپس‌زنی نه بر غریزه عمل می‌کند و نه بر «عواطف»^۷، عواطف می‌توانند به طور غیرمستقیم در نتیجه واپس‌زنی دگرگونی‌هایی پیدا کنند. تنها نماینده‌های اندیشه‌ساز غریزه (مانند اندیشه‌ها، تصویرها و غیره) است که واپس‌زده می‌شود. عواطف و دیگر محتویات ناخوشایند، از آن جمله اندیشه‌های ناراحت‌کننده با «سرکوب»^(۲۸) از خودگاه بیرون می‌روند. به این معنا واپس‌زنی شیوه خاصی از «سرکوب» است. ولی سرکوب آگاهانه رخ می‌دهد، در صورتی که واپس‌زنی، عامل واپس‌زننده و حاصل آن همه ناخودآگاه هستند. دیگر اینکه محتوای «سرکوب شده» به «پیش‌آگاه» می‌رود و نه به ناخودآگاه و عاطفه سرکوب شده یا به عاطفه دیگری تبدیل یا «بازداشته»^۸ می‌شود یا ممکنست جابجائی صورت گیرد.

1. return of the repressed

2. repressing agent

3. parapraxis

4. displacement

5. condensation

6. conversion

7. affections

8. inhibited

نیچه واژه «بازداری» را برای مفهوم واپس‌زنی به کار برد و آن را به «دریافت»^۱ و حافظه نسبت داد.

نسیان صرفاً نیروی «دیرجینی»^۲ نیست... برعکس فعال بوده و به معنی دقیق‌تر، ظرفیت مثبتی برای «بازداری» است... حافظه‌ام می‌گوید: آن را انجام داده‌ام. غرورم می‌گوید نمی‌توانستم انجام داده باشم و تسلیم‌ناپذیر می‌ماند تا بالاخره حافظه راه بدهد. (۲۹)

نیچه، این «بازداری» یا واپس‌زنی را مکانیسمی می‌دانست که با آن «وجدان اخلاقی»^۳ و «تمدن»، از طریق انکار ارضاء نیازهای غریزی شکل می‌گیرد.

محتوای وجدان ما شامل تمامی آن چیزهایی می‌شود که در کودکی از ما انتظار داشته‌اند، بدون توضیح و بطور منظم، آن هم از طرف کسی که برای ما احترام داشت یا از او می‌ترسیدیم... ایمان به هر «دستورداری»^۴ منبع وجدان است. این صدای خدا در شیر انسان نیست، بلکه صدای چند انسان در انسان. (۳۰)

او به مکانیسم «والایش»^۵ نیز آگاه بود. می‌گفت «کردارهای خوب، کردارهای بد و الایش یافته‌اند». او «شوق یافتن حقیقت» و «تشنگی برای دانش» را نیز واپس‌زنی «غریزه خود-ویرانگری» و «آرزوی مرگ» می‌دانست. غریزه‌ای که بالاخره به غریزه پایه‌ای «خواست قدرت»^۶ می‌رسد و از آنجاست که مفهوم «ابرانسان»^۷ را ارائه می‌کند. انسانی که درگیر غریزه‌های جنسی پرخاشگرانه و ویرانگرانه و اخلاق دروغین خویش بوده، برای حل

1. perception

2. inertia

3. moral conscience

4. authority

5. sublimation

6. will to power

7. Superman

مشکل و رهائی از این دام، باید تمامی ارزش‌های موجود را براندازد تا در درون خود طغیان غریزه‌های واپس‌زده را تجربه کند، و آنگاه بتواند به جای انتقام از دشمن خود، برای بخشیدن و احترام گذاشتن به او آماده گردد. «انسان چیزی است که باید بر آن فائق آمد» و نخستین پیام زرتشت این بود که «انسان باید خود را فتح کند». این «ابرانسانی» است که نیچه می‌خواست، نه آن «ابرانسانی» که خواست نازی‌ها بود.

روانکاوی نیز شاید بگونه‌ای در پی چنین «ابرانسانی» است. انسانی که بتواند با آزادسازی واپس‌زده و طغیان ناخودآگاه آن‌را به آگاهی برساند. یعنی از کشمکش‌های درونی خویش تا آنجا که ممکنست رها شود و به واقعیت‌های درونی خویش بصیرت پیدا کند؛ یعنی بر خود فائق آید و خود را فتح کند. ولی می‌دانیم که نمی‌تواند و یا شاید هم مطلوب نیست که از همه این کشمکش‌ها و خردگریزی‌ها آزاد شود. زیرا انسان باید انسان بماند. موجودی اجتماعی و «خردپذیر»^۱ که «خردگریزی»^۲ را نیز در درون دارد و با آنها در آرامش و آشتی است. چون عواطف و احساس‌های غریزی است که به او لذت می‌دهد و منشاء انگیزه زندگی‌اوست چه غریزی و چه غریزی‌والایش یافته باشد.

زبان ناخودآگاه و «گفتمان روانکاوی»^۳

پس ناخودآگاه را فیلسوفان و پزشکان نیمه نخستین قرن نوزدهم کشف کردند. تا در نیمه دوم قرن فخر، پزشکی که به پدر «روانشناسی آزمودی»^۴ شهرت یافت. آنرا به وندت بسپارد تا در نخستین «موسسه روانشناسی آزمودی» به تحقیق در آن بپردازد. از سوی دیگر هیپنوتیسم، با توجه به ناخودآگاه، توسط شارکو، ژانه، بروئر و فروید برای درمان

1. rational

2. irrational

3. psycho-analytic discourse

4. experimental psychology

بیماران هیستریک به کار گرفته شد، تا روانکاوی بوجود آید. تاریخ به ما می‌گوید که فروید نه کاشف نخستین ناخودآگاه بود و نه کاشف بسیاری دیگر از پدیده‌های ذهنی که نظام روانکاوی را بوجود آورد. ولی اگر او کاشف اصلی این پدیده‌ها نبود، به نظر می‌رسد که بدون او هم شاید نه این یافته‌ها می‌توانست در آن زمان، در نظامی سازمان یافته شکل گیرد و نه بدون «نوآوری»^۱ و شجاعت او می‌توانست به عنوان دانشی مستقل ابراز وجود کند. ویتگنشتاین فیلسوف هم وطن فروید که بارها، از جنبه‌های مختلف خود را با او مقایسه کرده بود، می‌نویسد:

باور دارم که «نوآوری» من (اگر واژه درستی باشد) نوآوری متعلق به خاک است و نه به بذر (شاید من بذری از آن خود نداشته باشم) بذری در خاک من افشاندن می‌شود و می‌روید، متفاوت از رویش در هر خاک دیگری. فکر می‌کنم، نوآوری فروید نیز مانند این بود. همیشه باور داشته‌ام بدون اینکه بدانم چرا؟ که بذر اصلی روانکاوی به بروئر تعلق داشت و نه فروید، البته بذر - دانه بروئر فقط بسیار کوچک بود. (شجاعت همیشه نوآور است).^(۳۱)

ویتگنشتاین با اینکه فیلسوف نوآوری بود و بر اندیشه فلسفی قرن بیستم تأثیر بسیار گذاشته است، ولی به شجاعت فروید غبطه می‌خورد. در جای دیگر می‌نویسد:

چرا نباید بتوانم واژه‌ها را در مقابله با کاربرد اصلی آنها بکار ببرم؟ مگر فروید برای نمونه چنین نمی‌کند، وقتی که رویای اضطرابی را «رویای آرزومندانه»^۲ می‌خواند؟ تفاوت کجاست؟

با این که می‌داند، در علم کاربرد تازه مبتنی بر نظریه‌ایست که اگر آن نظریه کاذب بود، باید از کاربرد تازه دست برداشت. در حالی که در فلسفه، کاربرد تازه را نه هیچ واقعیتی پشتیبانی می‌کند، و نه هیچ واقعیتی می‌تواند آن را براندازد. با اینکه او به عنوان یک فیلسوف در موقعیت ایمنی قرار دارد، با اینحال آرزو می‌کند یک‌کاش می‌توانست «واژه‌ها» را نه به معنی و کاربرد پذیرفته شده آنها، بلکه با کاربرد مقابل آنها به کار گیرد. کاری که شاید تا آن زمان، از نیچه و فروید برمی‌آمد. انقلابی بزرگ در کاربرد زبان، در افتادن با معنای کلاسیک یا اصلی، با هدف رهاسازی معانی واپس زده، معانی تبعید شده یا دفن شده زیر معانی ظاهری و سستی روزمره! انقلابی برای این که ساخت زبان را بشکافند تا بتوانند در عمق آن به حقیقت اندیشه دست یابند. اندیشه پیوسته به احساسی ناخوشایند و گناه‌آلود که می‌توانست لذت بخش باشد. ویتگنشتاین با تردید به این پدیده می‌اندیشد:

اگر در نظریه تفسیر رویای فروید چیزی باشد، پس نشان می‌دهد شیوه‌ای که ذهن انسان تصویرهایی از واقعیت می‌سازد چقدر پیچیده است. شیوه «فرانمود»^۱ بسیار پیچیده و بسیار بی‌نظم است. به طوریکه دیگر به ندرت می‌تواند فرانمود خوانده شود. (۳۲)

ناخودآگاه که در رؤیا متجلی می‌شود، به گفته فروید، نه از غریزه‌ها یا ابژه‌ها، بلکه از فرانمودهای آنها شکل می‌گیرد و ساختاری مانند زبان دارد. مک‌گینس از گفتگوی خود با ویتگنشتاین نقل می‌کند که او

می‌خواهد از اسطوره‌شناسی که به طور ضمنی در نخستین تأملات ما پیرامون زبان بود، احتراز کند. می‌خواهد شکلی از اندیشه را جایگزین

آن کند تا احترازش ممکن شود. پس شاید به بهای خطر اسطوره‌شناسی تازه‌ای... می‌خواهد رویه دستورزبان را ببیند. بنظر می‌رسد این ممکن بود دلیلی باشد که ویتگنشتاین خود را شاگرد و پیرو فروید بخواند. زیرا او در نظریه‌های فروید نمونه‌ای می‌شناخت که چگونه تفسیر تازه و عمیق‌تر که کمتر لذتبخش است می‌تواند جایگزین معنای ظاهری شود... (۳۳)

آنگاه می‌بینیم فیلسوفی که در مکتب راسل آموزش دیده است به زبان فروید سخن می‌گوید.

... من مشکلات کودکی را که حساب می‌آموزد بیرون می‌کشم. برای او دشوار است. مشکلاتی که آموزش آنها را واپس می‌زند بی‌آنکه حل کند. من به آن تردیدهای واپس‌زده می‌گویم: کاملاً درست می‌گوئی برو سؤال کن و بخواه برایت «روشن‌سازی»^۱ کنند! (۳۴)

او شیوه کار خود در فلسفه را روشن‌سازی می‌نامد. واژه‌ای که در روانکاوی نیز به کار می‌رود. هر گفتاری، یا رؤیائی که در جریان تداعی آزاد گفته می‌شود، باید تحلیل و تفسیر شود. برای اینکار، روانکاو با فن «روشن‌سازی» توجه روانکاوی شونده را به نکته‌ای که خودش گفته جلب می‌کند، انگار نور متمرکزی را بر آن می‌اندازد تا روشن‌تر دیده شود و فرد با افزودن توضیحات یا جزئیات بیشتری که درباره آن به یاد می‌آورد و تمامی تداعی‌هایش به این روشن‌سازی یاری می‌دهد. آنگاه که معنای آن بیرون کشیده شد. با فن «رؤیاری» به تفسیر می‌رسند. به این شیوه است

که به ساخت گفتار نفوذ می‌کنند تا به معانی نهفته در ناخودآگاه دست یابند.

پس آنچه در وهله نخست در نوشته‌های فروید و روانکاوی جلب نظر می‌کرد، زبان بود. نه تنها معنای تازه، بلکه زبانی تازه بود، که می‌توانست زبان اول را ساخت شکنی و تحلیل کند و نیز از تلخی و تیزی معنای تازه بکاهد. در رؤیا به نقل از فروید به «دنیای کهن» می‌رویم. به «شیوه‌های قدیمی نگریستن به چیزها و احساس کردن آنها».^(۳۵)

فروید به کرات به پدیده‌های زبانشناختی انگشت می‌گذارد، از تفسیر رویا، جایی که طبعاً تصویرها، عناصر اصلی هستند فروید توجه مخصوصی به واژه‌ها دارد. «واژه‌های خواب دیده»، که انگار اهمیت غریبی دارند. به عقیده او این واژه‌ها به «معانی مفهومی»، به شیوه معمول اشاره ندارند. معنای آنها بیشتر گونه‌ای «فزون معنا»^۱ است که گرداگرد بدنه فیزیکی کلمه را احاطه کرده است.

واژه‌ها در رویاها اغلب چنان‌اند که گوئی اشیائی هستند.^(۳۶)

فروید همانطور که اشاره شد با مطالعه پژوهش‌های زبانشناسان نشان می‌دهد که رفتار معنا در ناخودآگاه، قرینه رفتار معنا در زبان‌های ابتدائی یا کهن است.

مفاهیم در زبان رویا، هنوز «دوسویگی»^۲ دارند و بین خود، معانی متناقض را یگانه می‌کنند.^(۳۷)

فروید در تفسیر واژه «بی‌خانمان» (uncanny) به نوعی ساخت شکنی می‌پردازد. این واژه، هم به معنی آشناست و آنچه بوی خانمان می‌دهد و

هم به معنی آنچه پنهان و غریب است، به معنی «بی‌خانمان» که «برابر نهاد»^۱ خودش است. پس آنچه روزی آشنا بود و بوی خانه می‌داد، مانند بدن مادر، اکنون ممکنست پنهان شده و چیزی غریب و هراسناک پدیدار شود.^(۳۸) یا در مورد واژه قِبطی "Ken" که هم به معنی «قوی» و هم «ضعیف» است.^(۳۹) این گونه پرداختن به معانی دوگانه واژه‌ها شبیه روش‌های ساخت‌شکنی «نقد ادبی پس از دریدا»^۲ است.

یکی از مهمترین مشخصات روانکاوی توجهش به رؤیا و «نمادسازی»^۳ در رؤیاست. پیش از این به شباهت ساختار رؤیا به زبان‌های کهن اشاره شد. این زبان‌ها بیشتر خصوصیت تصویری داشتند و بیشتر این تصویرها نمادین بودند. فراگرد نمادسازی در رؤیا دو گونه است. یکی جابجائی است. یعنی عنصری به جای عنصر دیگری قرار می‌گیرد، که دومی ممکنست مفهومی یا گونه‌ای «تابو» باشد. رابطه بین این دو عنصر «تلمیحی»^۴ است. یعنی رابطه‌ای بیرونی و بسیار دور. فراگرد دوم تراکم‌یافتگی است که در آن تنها یک عنصر درگیر است. ولی به اینصورت که جزئی یا بخشی از آن، نماینده تمامی آن می‌شود. این زمانی رخ می‌دهد که چند عنصر با هم تراکم می‌یابند. مثلاً آدمی است که چهره‌اش شبیه پدر است، لباسش مانند لباس معلم است. رفتارش مانند همسر است. به این صورت است که «نمادمداری»^۵ رؤیا شکل می‌گیرد. پس معنای حقیقی هر چیز در پشت معنای ظاهری پنهان است. همانند آنچه در کار هنرمندان «نمادمدار»^۶ و «مدرن‌مدار»^۷ مشاهده می‌شود. یا در

1. antithesis

2. Post-Derridean literary interpretation

3. Symbolization

4. allusion

5. symbolism

6. symbolist

7. modernist

صنایع شعری استعاره‌ها^۱، کنایه‌ها^۲ که مشخصه آنها ایهام و ابهام است.

تفسیر منتقدین ادبی مدرن، شباهت به تفسیر در روانکاوی دارد. منتقد تلاش می‌کند معنی یا معانی متعدد پنهان در ایهام و استعاره و نماد را از زیر معنای ظاهری بیرون کشد.^(۴۰) بی‌تردید گفتمان روانکاوی همانگونه که بر ساخت‌شکنی اثر بسیار داشته، بر نقد ادبی مدرن و نظریه‌های ادبی این قرن تأثیر قابل توجهی داشته است. البته بسیاری از هنرمندان و منتقدین هم بوده‌اند که در برابر این اثرگذاری مقاومت شدید داشته‌اند.

زبان‌شناسی و ناخودآگاه

روانکاوی فروید جریانی بود که در آغاز قرن بیستم گستره علم را به حیطه‌های تازه دنیای انسانی منتشر کرد. اثرات این جنبش چنان بود تا قرن بیستم را به عصر ذهن و روانشناسی برساند. گفتمان روانکاوی در غرب چنان اثر گذاشت تا «ذهنیت روانشناختی»^۳ مشخصه انسان غربی شود. اما آنچه در رابطه روانکاوی با ساخت‌شکنی و نقد ادبیات و هنر اهمیت دارد. اثری است که بر زبان‌شناسی گذاشت.

زبان‌شناسی قرن نوزدهم، بر تکامل تاریخی زبان تمرکز داشت، ولی در قرن بیستم، گرایش بسوی روابط همزمان و «ساختارهای صوری»^۴ در زبان رفت که تحت عنوان «زبان‌شناسی ساختاری»^۵ توسط فردیناند دو سوسور در سال‌های ۱۱-۱۹۰۵ آموزش داده شد. برای سوسور

1. metaphor

2. metonymy

3. psychological mindedness

4. formal structures

5. structural linguistics

«سخنگویی»^۱ اهمیت خود را از دست داد و «زبان‌نامه»^۲ که نظام احکام و مقوله‌هایی بود که سخنگویی را ممکن می‌ساخت، ابژه جدید مطالعه زبان‌شناسی شد. این نظام در ابتدائی‌ترین مراحل زندگی باید در ذهن بوجود آید.

بنابراین زبان را نمی‌توان بسادگی شکلی از قرارداد تلقی کرد. «نشانه زبان‌شناختی»^۳ از کنترل اراده ما می‌گریزد.^(۴۱)

حتی جامعه نمی‌تواند تصمیمی آگاهانه درباره «زبان‌نامه» بگیرد. زیرا این نظام تفکر ما را تعیین می‌کند و نمی‌تواند به آگاهی برسد. «زبان‌نامه» در درون ما کاشته شده، ولی مانند «ناخودآگاه» فروید، بیرون‌ازماست، و بازمانند «ناخودآگاه» بر اساس «روابط هم‌فراخوان»^۴ ساختار آن ساخته شده است. سوسور این نظام را بر پایه شباهت‌ها و تفاوت‌ها لایه‌لایه باز می‌کند. نظام «زبان‌نامه» پر از تقابل‌هاست. سوسور، پیش‌بینی کرد که علم نشانه‌ها یا «نشانه‌شناسی»^۵ بوجود می‌آید تا بتواند قوانین حاکم بر زبان‌شناسی را کشف کند.

برای نوام چامسکی، ساختارهای زبان‌شناختی در ذهن انسان بطور «ذاتی»^۶ برنامه‌ریزی شده‌اند. ولی «کارآمدی»^۷ زبان‌شناختی، ناگفته و کاملاً ناخودآگاه است.^(۴۲)

جولیا کریستیوا، زبان‌شناس و روانکاو فرانسوی، ارزیابی تازه‌ای از نیروی صوری و آوایی زبان و اثرات ناخودآگاه آن ارائه می‌کند. وی مدعی است که «نشانه‌شناسی»^۸ «پیش‌ادبی»^۹ است.

و از اینجا به ژاک لکان می‌رسیم که روانکاوی و زبان‌شناسی را به هم

1. parole

2. langue

3. linguistic sign

4. associative relations

5. semiology

6. innate

7. competence

8. Semiotics

9. pre-oedipal

می‌آمیزد تا علم «نمادین»^۱ را به عنوان قرائت راستین فروید بوجود آورد. فروید در مقاله «ناخودآگاه»، واپس‌زنی را نارسائی ترجمه تلقی کرد. او دستگاه‌های «یاد‌یاور»^۲ را بخشی از فراگرد واپس‌زنی می‌دید، و واژه‌هایی مانند «سنگ نبشته»^۳، «رونوشت»^۴، «ثبت»^۵ و ترجمه^۶ را به کار می‌برد. خودآگاه، را شامل «چیز - نمودها»^۷ به صورت دریافت‌ها یا اثرهای حسی می‌دید، همراه با «واژه - نمودها»^۸ که ترجمه کلامی آنها بودند. ولی ناخودآگاه شامل «چیز - نمودها» بود که از «واژه نمودهای خود جدا شده بود - پرسش فروید این بود که آیا محتوا یک بار یا دوبار در ذهن ثبت می‌شود. یکی در خودآگاه و دیگری در ناخودآگاه.

مهمترین کار لکان در روانکاوی فروید این بود که اولاً زیان‌شناسی سوسور را که فروید در زمان نوشتن مقاله «ناخودآگاه» به آن دسترسی نداشت (چون در سال ۱۹۱۶ منتشر شده بود) برای توضیح کارکرد ناخودآگاه بکار گیرد. او زیان‌شناسی و معنی‌شناسی را برای فهم و درک ناخودآگاه ضروری دانست. محتوای ناخودآگاه را شامل «نشانگرها»^۹ می‌دید؛ فراگردهائی ابتدائی که ناخودآگاه برای بیان یا تحریف خود به آنها متکی است، مثل تراکم‌یافتگی و جابجایی، که لکان آن را با واژگان یاکوبسن، استعاره و کنایه می‌دانست. هر «نشان»^{۱۰} برای لکان دوسو دارد. یکی «نشانگر» که مادی است یعنی «صدا - اثر»^{۱۱} که «واژه» است، و دیگری «نشان شده»^{۱۲} که «مفهوم» آن است.

1. the symbolic

2. mnemonic systems

3. inscription

4. transcription

5. registration

6. translation

7. thing-presentations

8. word-presentations

9. signifier

10. sign

11. sound-impression

12. signified

فلسفه و روانکاوی

کندوکا و ناخودآگاه، کار در زیرزمین ذهن با ابزارهای خاص، وظیفه اصلی روانشناسی در قرن تازه ماست^(۴۳)

هانری برگسون فیلسوف فرانسوی در سال ۱۹۰۱ چنین پیش‌بینی کرد. اکنون در سال ۲۰۰۱ درست یک قرن پس از آن، با نگاهی به قرن بیستم باید دید تا چه اندازه پیش‌بینی یا اندیشه او تحقق یافته است. هانری برگسون بیش از هر فیلسوف دیگری به ناخودآگاه اعتقاد داشت. دوست پیر ژانه روانپزشک و فیلسوف فرانسوی بود که پیش از فروید کار با بیماران هیستریک را شروع کرده بود و واژه «زیرآگاه»^۱ را او ارائه کرد. ولی بعد محافظه‌کارانه عقب‌نشینی را برگزید، در حالی که برگسون همچنان در عقیده خود پیشرفت و اثر قابل ملاحظه‌ای هم بر خردورزان زمان خود، از آن جمله نویسنده‌ای چون مارسل پروست داشت.

ویلیام جیمز، روانشناس و فیلسوف «عمل‌مدار»^۲ آمریکائی نیز، کشف ناخودآگاه را توسط فروید و بروئر و دیگران، مهمترین کشف روانشناسی زمان خود دانست. ولی آیا، تأثیر کشف ناخودآگاه بر دیگر فیلسوفان نیز همین‌گونه بود؟ در نیمه نخست قرن از سوئی پدیده‌شناس‌ها^۳ و هستی‌مداران^۴ غلبه داشتند و از سوی دیگر «تجربه‌مداران»^۵ و اثبات‌مداران، و هر دو گروه با پیش‌فرض ژرف‌اندیشی دکارت به مسائل انسانی و جهان‌انسانی می‌نگریستند. یعنی با پیش‌فرضی که «انسان همواره آگاه» است.

1. subconscious

2. pragmatist

3. phenomenologists

4. existentialists

5. empiricist

یعنی همانطور که پیش از این اشاره شد آگاهی در کنار خرد مهمترین شرط انسان بودن محسوب می‌شد. گاه به نظر می‌رسید که این دو واژه را به طور مترادف به کار می‌گیرند، یا یکی را بجای دیگری می‌گفتند. یا بدیهی بود که در حضور آگاهی، خرد متناسب با آن وجود دارد. یا بالعکس هر خردمندی، آگاه است. از اینجا، بخصوص برای مردمان عادی اینگونه بود که گوئی ناآگاهی را به معنی «نادانی» می‌دانستند یا آن را تعبیر به «خردگریزی» و «جنون» می‌کردند.

به عبارت دیگر اگر گفته می‌شد کسی ناآگاه است، وی را نادان و بیخرد می‌شمردند یا کسی که جنون دارد. وگرنه انسان بالغ و متمدن خردمند بود و نمی‌توانست ناآگاه باشد یا رفتارهای ناآگاه داشته باشد. مانند این بود که بگویند خردمندی، بیخرد است. برای اکثر مردم، هنوز هم «ناخودآگاه» به معنی بیخردی و نادانی است، یا به معنی خردگریزی که جنون است. از آنجا که در «عصر خرد»، بیخردی و خردگریزی زشت‌ترین و ناپسندترین بود و نشانه نابهنجاری بنابراین هر آنکس که چنین مشخصه‌ای داشت از جامعه طرد می‌شد (مگر آن که کودک باشد). بیرون راندن این انسان‌ها از جامعه انسانی از آغاز «روشنگری» و «عصر خرد» روی داد، که جامعه غربی با تأسیس بیمارستانها در بیرون شهر، در واقع خردگریزی را تبعید و زندانی کرد. انکار می‌خواست، خردگریزی و ناآگاهی انسان را می‌خواست انکار و پنهان کند. خرد و خردگریزی در کنار هم نمی‌توانستند وجود داشته باشند، همانطور که همزیستی آگاهی با ناخودآگاه غیر منطقی و ناممکن بود. پس مقاومت جامعه قرن بیستم در برابر روانکاوی، مربوط به تأکید فروید بر جنسیت یا عقده ادیپ^۱ نبود. مقاومت بیشتر در برابر پذیرش ناخودآگاه بود. چنین مقاومتی در قرن نوزدهم هم وجود داشت. کتاب عظیم شوپنهاور تا

1. Oedipus complex

نیمه دوم قرن هنوز شهرت پیدا نکرده بود. او را فیلسوفی نوید می‌خواندند. حتی سرکلاشش حاضر نمی‌شدند. نیچه را که دیوانه‌ای رانده شده می‌دانستند. ولی بهر حال هیچ کدام از آن دو، نه نظام فکری سازمان یافته‌ای چون فروید داشتند و نه قدرت سازماندهی اجتماعی او را، تا بتوانند نیروئی پشت اندیشه خود گرد آورند. بنابراین مقاومت در برابر آنها کمتر بود. مقاومت فیلسوفان و دیگر اندیشمندان، بیش از مردمان عادی بود. تصور اینکه دانشمند، فیلسوف و هنرمندی کنش خردگرای داشته باشد، ناممکن بنظر می‌رسید. گرچه افلاطون شاعران را به همین دلیل از «باغ آکادمی» خود بیرون کرده بود، ولی فیلسوفان بر صدر آن نشست‌ه بودند. فروید می‌نویسد:

برای اکثر کسانی که فلسفه خوانده‌اند، تصور هر چیز روانی که آگاهانه نباشد، آنقدر درک‌ناپذیر است که به نظر یاوه می‌رسد و با منطق رد شدنی. (۴۴)

پس بدون شک اندیشه مدرنیته بر پایه مفهوم انسانی «بخرد، آگاه و با اراده» بود. بنابراین تجربه‌مداری، اثبات‌مداری و پدید‌شناسی نیز بر همین سه باور استوار بود.

فرانتس برتتانو^(۴۵)، فیلسوف پدید‌شناسی که توجه خاصی به روانشناسی توصیفی نشان می‌داد، و بین سال‌های ۷۶-۱۸۷۴ استاد فروید بود، در «روانشناسی کنش»^۱ خود که بر هوسرل و دیگر پدید‌شناس‌ها اثر بسیار داشت، مفهوم «رابطه نیت‌مند»^۲ را این‌گونه توضیح می‌داد.

1. act psychology

2. intentional relation

هر کنش روانی نیت‌مند است بدینگونه که بر ابژه‌ای هدایت شده است... (۴۶)

«نیت‌مندی»^۱ بی‌تردید بخشی از سرشت آگاهی بود و برتتانو عقیده داشت که هیچ‌گونه آگاهی بدون رابطه نیت‌مند وجود ندارد. «کنش‌های روانی» - در نظام فکری او بخش‌هایی از آگاهی انسان بودند. بنابراین در «روانشناسی توصیفی» او ناخودآگاه جایی نداشت. البته می‌پذیرفت که ممکنست کنش روانی بی‌آنکه به حیطة «دریافت حسی»^۲ برسد، اجرا شود، و آن را «تجربه ضمنی»^۳، در برابر کنش‌های روانی «آشکار» می‌خواند. معه‌ذا عقیده نداشت که «ناخودآگاه» کاملاً اشتباه است. گفته می‌شود که فروید «اندیشه‌های کنش‌مند»^۴ خود و این عقیده را که هر حالت ذهنی شامل دو جزء «اندیشه» و «عاطفه» است از برتتانو گرفته است. ولی فروید هیچگاه نامی از او نبرد.

اندیشه «نیت‌مندی» برتتانو، توسط ادموند هوسرل یکی از مشخصات بنیادی پدیده‌شناسی شد. «کنش نیت‌مند»، اغلب پدیده‌های ذهنی، کنش دانستن یا شناخت، ارزش‌ها و معانی پدیده‌ها، دریافت‌ها، داوری و تصمیم‌گیری را دربرمی‌گرفت، حتی آرزوها و تمامی حالات احساسی نوعی کنش نیت‌مند به شمار می‌آمدند. به گونه‌ای که هوسرل این نظریه را پروراند، «کنش نیت‌مند» برای آنکه «دانش عینی» شود، باید از خلال شش لایه «ذهنیت» می‌گذشت. این سبب می‌شد که در وضعیتی «ناهمشوند»^۵ قرار گیرد. از اینرو دیگر پدیده‌شناسان تلاش کردند راه‌حلی برای این ناهم‌شوندی بیابند. هایدگر، سارتر، مرلوپوتی و آر.

1. intentionality

2. sense perception

3. implicit experience

4. Active ideas

5. paradoxical

دی. لنگ بر اساس «هستی‌مداری»^۱ به درک این مفهوم رسیدند. طبق نگرش آنها در نهایت خود فرد است که تصمیم می‌گیرد بر چه پایه‌ای خود را منطبق ساخته، چه چیز را تجربه و چه را تحلیل کند. پس فرد نقش تعیین‌کننده در این پدیده‌شناسی پیدا می‌کند. بنابراین وضعیت ناهم‌شوند «ذهنیت بنیادی»^۲ و «دانش عینی» در نیت‌مندی هوسرل، پدیده‌شناسی را بسوی آراء متفاوتی هدایت کرد. بخصوص اینکه آیا «نیت‌مندی» باید - همانگونه که برنتانو می‌گفت در «محدوده آگاهی» بماند - یا می‌تواند در قلمرو «تجربه‌های ضمنی» یا «ناخودآگاه» نیز قابل درک باشد. در این راستا، برخی مانند هایدگر به «دانش فرازین»^۳ نظر کردند و بسیاری ناگزیر از پذیرش ناخودآگاه شدند. بخصوص آنها که از حوزه فلسفه ناب و «تفکر آهیخته»^۴ و «گمان‌پردازی»^۵ دورتر می‌شدند، مانند آنها که کار بالینی داشتند.

موريس مرلوپوتی، فیلسوف پدیده‌شناسی بود که ناخودآگاه را کاملاً پذیرفته بود، به نظریه‌های فروید توجه می‌کرد، و می‌گفت ناخودآگاه وجود دارد حتی اگر «علم عصب» آن را «ردپای حافظه» بشناسد. ژان پل سارتر ابتدا هم به فروید و هم به مارکس معتقد بود، ولی بعداً تغییر موضع داد. ولی کارل یاسپرس که هم فیلسوف بود و هم روانپزشک، و نخستین کسی است که «پدیده‌شناسی» را به روانپزشکی آورد و کتاب *روان - آسیب‌شناسی عمومی* (۴۷) را نوشت، نیمی از آن کتاب را به پدیده‌های ذهنی فردی آشکار اختصاص داد. ولی در کار بالینی دریافته بود که نمی‌تواند همه پدیده‌های ذهنی را در چهارچوب

1. existentialism

2. fundamental subjectivity

3. transcendental knowledge

4. abstract thinking

5. speculation

آگاهی توضیح دهد. بنابراین در بخش مربوط به «ارتباط‌های علی»^۱ زندگی روانی به نوعی «روانشناسی توضیحی»^۲ رسید که در آن ناگزیر رویدادهای علی آگاهانه را به قلمرو «فزون‌آگاهی»^۳ برد که از حیطه خودآگاه بیرون بوده یا سپرس مفهوم «فزون آگاهی» را برگزید تا خود را هم از «ناهمشوند» هوسرل و هم از بن‌بست آگاهی رها سازد.

بینر وانگر، آر. دی. لنگ و رولومی، هر سه روانکاوان هستی‌مدار بودند. که باید ناگزیر خود را رویارو با این مشکل می‌دیدند. بینر وانگر از حواریون همیشگی فروید بود و رولومی در کتاب عشق و اراده^(۴۸)، از نیت‌مندی آگاهانه هوسرل به «نیت‌مندی ناخودآگاه»^۴ رسید، تا بتواند فروید را به پدیده‌شناسی پیوند زند و از «آرزو» و «اشتیاق» به «نیت‌مندی» راهی بگشاید.

از اینها که بگذریم به فیلسوفانی می‌رسیم، مانند میشل فوکو یا ژاک دریدا که تحت تأثیر پدیده‌شناسی بودند، ولی آن را کافی برای درک مسائل انسانی نیافتند و به جستجوی راه‌های دیگر پرداختند که در کنار مکتب فرانکفورت و دیگران به پیدایش پس‌مدرنیته انجامید.

ولی موضع تجربه‌مداران و اثبات‌مداران برای درک چگونگی پیدایش پس‌مدرنیته و ستیزش با خردپذیری و علم جالب است. این گروه برای اجتناب از متافیزیک و اسطوره‌شناسی، باید هر چه بیشتر دامنه معیارهای دانش علمی را محدودتر می‌کردند، و هر آنچه را که عینی نبود و یا با ابزارهای موجود سنجش‌پذیر نبود، به کل انکار می‌نمودند. برخورد آنها

1. causal connections

2. explanatory psychology

3. extraconscious

4. unconscious intentionality

مثل برتانو نبود که بگوید «نظریه ناخودآگاه» یا مفاهیم دیگری مانند آن اشتباه نیست، ولی در روانشناسی توصیفی نمی‌گنجد. می‌گفتند «پدیده» یا «واقعیت» فقط «واقعیت عینی» است، که توسط حواس پنجگانه دریافت شود. آنوقت باید روی بسیاری از واقعیت‌ها خط بطلان می‌کشیدند. اولین مشکل درباره پدیده‌های ذهن پیش می‌آمد که برای مشاهده‌گر (پژوهش‌گر) عینیت ندارند. مثل «اوهام»^۱ یا «پندارها» و «توهمات»^۲ بیمار - (ذهن دیگری).^۳ اگر اینها را نیز بزور پرسشنامه بخواهند، عینی کنند، تازه به پدیده‌های درونی‌تر می‌رسیم، به «کوالیا»^۴ که از طریق حواس پنجگانه دریافت نمی‌شود. مثل گرسنگی، درد، دلشوره، دل‌تنگی و بسیاری پدیده‌های دیگر. می‌شود گفت گرسنگی درد (احشائی) واقعیت ندارد چون عینی نیست؟ چون توسط حواس پنجگانه دریافت نمی‌شود؟! پس اکنون که نمی‌شود، هر آنچه مربوط به آگاهی است، از آنجمله خود «آگاهی» را که پژوهش در آن ناگزیر به «درون‌نگری»^۵ می‌رسد، کنار می‌گذاریم. کاری که «واتسون» و «رفتارمداری» او با آگاهی کرد. از آنجا که می‌خواست پژوهش‌های روانشناسی همه بر اساس تجربه و سنجش پدیده‌های عینی باشد، تنها «عواقب رفتاری» را مورد توجه قرار داد نه آنچه در ذهن یا آگاهی می‌گذشت. پس پژوهش در «آگاهی» را از وظائف روانشناس تجربی، حذف کرد. بنابراین یکی از معیارهای مشخصه انسان مدرن ملغی شد. اسکینر، رفتارمداری دیگر بود که در کتاب مشهور *در فراسوی آزادی و شأن انسان*^(۴۹)، «اراده انسان» را انکار کرد.

وی با یادآوری احکام بنیادین رفتارمداری بخصوص حذف «آگاهی» و «درون‌نگری» با تمسخری به روانکاوی و ناخودآگاه و از آنجا به اسطوره «اراده انسان» و باجیر «محیط مدارانه» ای مفهومی از انسان ارائه کرد که بدون آگاهی و اراده

1. delusions

2. hallucinations

3. other's mind

4. Qualia

5. introspection

بود. انسان فقط تحت کنترل محیط بود. بنابراین اعلام کرد که «راستای رابطه کنترل‌کننده» وارونه شده است، فرد بر جهان کنشی ندارد، این جهان است که بر او کنش دارد. بنابراین تنها انسان ماند و خردش که آنهم برای یادگیری از طریق «شرطی شدگی» چندان نقشی نداشت. بهر حال تا سال ۱۹۷۰، با توصیه جان واتسون (۱۹۱۳) توجه به آگاهی ممنوع بود، تا آنکه فیلسوفان فلسفه ذهن، چه آنها که ایدئالیست بودند چه آنها که ماتریالیست یا «جسم‌مدار»^۱، بار دیگر آگاهی را در حیطه پژوهش‌های خود قرار دادند. نظریه‌های شناختی به سرعت، جای رفتارمداری را گرفت و آگاهی دیگر نمی‌توانست در حوزه شناخت نادیده گرفته شود.

واژه «فیزیکالیست» ابتدا توسط فیلسوفان «حلقه وین»^۲ به کار گرفته شد. کسانی که روانشناسی را کاملاً از فلسفه جدا کرده بودند و دیگر پاسخ به سؤالات روانشناسی را کار فیلسوف نمی‌دانستند. حلقه وین شامل فیلسوفانی چون شلیک، کارنپ و... بود که به «اثبات‌مداران منطقی»^۳ شهرت یافتند و با دیگر اثبات‌مداران تفاوت داشتند. بنا به گزارش هاینریش نایدر^(۵۰)، بسیاری از آنها تحت روانکاوی بودند و یکی از انگیزه‌های آنها برای آمدن به وین نیز این بود که روانکاوی شوند. خود «کارنپ» مدت بیست سال تحت روانکاوی بود. این گروه، ناخودآگاه را رد نمی‌کردند و روانشناسی را شاخه‌ای از علوم تجربی می‌دیدند. کارنپ می‌نویسد:

مسائل روانشناختی به همه نوع رویدادهای روانی و ذهنی توجه دارد. همه انواع حس‌ها، احساس‌ها، اندیشه‌ها، تصویرها و غیره چه خودآگاه باشند و چه ناخودآگاه...^(۵۱)

آنها روانکاوی‌ای را خردپذیر و مرفقی می‌شناختند و عقیده داشتند که بالاخره منجر به درک علمی‌تر پدیده ذهنی می‌شود. نظری که در مانیفست آنها نیز آمده است.

به جز حلقه وین، مکتب فرانکفورت متشکل از فیلسوفانی مانند مارکوزه، آدورنو... بودند که برای یافته‌های روانکاوی آنقدر ارزش قائل بودند که آن را همراه با مارکسیسم دو پایه اصلی نظام اندیشه خود قرار دهند. همانگونه که سوررئالیست‌های فرانسوی تلاش می‌کردند روانکاوی و مارکسیسم را، در هنر و ادبیات با هم بیامیزند.*

روانشناسی و ناخودآگاه

همانطور که اشاره شد. رفتارمداران نه به آگاهی می‌پرداختند و نه البته به ناخودآگاه که نمی‌توانست مورد پذیرش آنها باشد. ولی بناچار با آمدن «نظریه یادگیری اجتماعی»^۱ باندورا، ناگزیر باید به پدیده‌های ذهن توجه پیدا می‌کردند. به هرحال نظریه باندورا^(۵۲)، راه رفتارمداران را بسوی نظریه شناختی باز کرد و از دهه ۱۹۶۰ که «شناخت درمانی»^۲ براساس فلسفه شناختی نظریه یادگیری باندورا، یافته‌های اریکسون... ارائه شد، به سرعت رفتارمداران که به کم و کاستی‌های توضیحی رفتارمداری آگاه شده بودند به شناخت درمانی پیوستند. شناخت درمانی آگاهی و شناخت را محور کار خود قرار داد ولی پدیده‌های شناختی هنوز فقط در حیطه آگاهی مورد بررسی بودند و شناخت تعیین‌کننده دیگر پدیده‌های

* به مقدمه کتاب «نامیرایی و زمان در سینمای تارکوفسکی» نوشته مؤلف نگاه کنید.

1. social learning theory

2. cognitive therapy

ذهنی و رفتاری از آن جمله تعیین‌کننده احساس‌ها و عواطف تصور می‌شد. به تدریج با پژوهش بیشتر در کارهای بالینی، سرنوشت پدیده‌شناسی تکرار شد. اثرات تعیین‌کننده احساس‌ها نیز مورد توجه قرار گرفت و «فراگشت احساسی»^۱ به «فراگشت شناختی» افزوده شد.

این یکی از اختلاف‌های عمده روانکاوی با نظریه شناختی بود که روانکاوی به احساس‌ها و عواطف، نقش تعیین‌کننده می‌داد. از ۱۹۸۰ تحول تازه‌ای در نظریه شناختی رخ داد و آن مسئله «یادگیری ضمنی»^۲ و «حافظه ضمنی»^۳ بود که مورد توجه پژوهشگران شناختی قرار گرفت و در دهه ۱۹۹۰ ابتداء به پیش‌آگاه و سپس به ناخودآگاه گسترش یافت تا بالاخره به «فراگرد پیش‌آگاه - ناخودآگاه»^۴ برسد. ماکس ولمنز در کتاب اخیرش «فهم آگاهی» می‌نویسد ذهن:

... فراگردهایی روانشناختی است که ممکنست همراه با محتوای خودآگاه باشد یا نباشد. برای مثال شواهد بسیاری برای یک «ناخودآگاه شناختی»^۵ وجود دارد...

... در روانشناسی، متون تجربی بسیاری وجود دارد که به فراگرد «خودآگاه» در برابر «فراگرد پیش‌آگاه» یا «ناخودآگاه» می‌پردازد. (۵۳)

به این ترتیب «رفتارمداری» که دیگر نمی‌توانست همه رفتارهای انسان را توضیح دهد. از آنجا که آگاهی و اراده را از مفهوم انسان حذف

1. emotional processing

2. implicit learning

3. implicit memory

4. preconscious-unconscious processing

5. cognitive unconscious

کرده بود، در نقش فلسفه‌ای «انسان‌زدا»^۱ جای خود را به روانشناسی شناختی رفتاری داد و تنها از آن چندین تکنیک درمانی یا شیوه تربیتی بجا مانده که برای آنها نیز توضیح شناختی وجود دارد. در نظریه شناختی، با پذیرفتن نقش احساس‌ها و عواطف، و نیز رابطه خودآگاه و پیش‌آگاه و پدیده‌های ذهنی که شامل دو جزء اندیشه و احساس باشند، اگر ناخودآگاه نیز پذیرفته شود که گزارش ولمنز حاکی از آنست، بنظر می‌رسد آنچه که برگسون پیش‌بینی می‌کرد، با فاصله یک قرن شاید در حال وقوع باشد. یک قرن بحث و جدل بر سر اینکه بدانیم ناخودآگاهی هست یا نه؟! لاقلاً امروز مقاومت در برابر آن بسیار کمتر از گذشته است.

تحولات روانکاوی

برخلاف آنچه که گاه گفته می‌شود، روانکاوی به نام فروید نچسبیده است، آنگونه که آن را فرویدیسم بدانیم. روانکاوی مانند مارکسیسم نبوده که یا آن را تحول‌ناپذیر بدانند و یا اگر تغییری در آن داده شد بشکل مارکسیسم لنینیسم استالینیسم معرفی شود. روانکاوی بیشتر شبیه نظریه تکاملی است، که البته داروین آغازگر آن بود. بنابراین مدتی آن را داروینیسم می‌خواندند و بعد که «داروینیسم اجتماعی»^۲ تحول یافت، باز نام داروین به آن نظام فکری چسبیده بود. پس از یک صد سال که نظریه تکاملی تحولات تازه پیدا کرده، دیگر چندان داروینیسم را به کار نمی‌برند، ولی نظریه تکامل بعنوان بخشی از دانش علمی در حال تحول است.

روانکاوی بسیار زودتر از نظریه تکاملی مسیر خود را مستقل از بنیانگذار آن تعیین کرد. در زمان حیات فروید از سالهای ۱۹۰۹ آلفرد آدلر و سپس یونگ و اتورنک بنابه اختلافات خود با فروید، مکاتب خود را برپا کردند که در کل بر مبنای اصلی روانکاوی فرویدی، مهمتر از همه ساختار ذهن به صورت خودآگاه، پیش آگاه و ناخودآگاه استوار بود، و سپس به واپس زده، «کشمکش درون روانی»، «مکانیسم های دفاعی»، بنیاد غریزی و ساختار شخصیت به صورت «آن»، «من» و «ابرمن» و مفاهیمی که در کار روان درمانی پدید می آید، مانند پدیده «انتقال»^۱، «ضد انتقال»^۲، «مقاومت»^۳ و دیگر تکنیک ها کم و بیش اعتقاد داشتند. ولی آدلر به جای غریزه بیشتر عامل اجتماعی را جایگزین کرد، و یونگ به «ناخودآگاه جمعی»^۴ و اسطوره ها به شکل «سرنمون»^۵ بیشتر توجه داشت. اتورنک غریزه مرگ را کنار گذارد و بیشتر به «ترس از مرگ» توجه داشت، که در واکنش به آن، فرهنگ در برابر طبیعت بوجود می آمد. آدلر برای مکتب خود نام «روانشناسی فردی» را برگزید و یونگ مکتب خود را «روانشناسی تحلیلی»^۶ خواند.

پیروان خط اصلی که در کنار فروید بودند، نیز در پژوهش های خود به مواضعی رسیدند که با فرویدیسم تفاوت داشت. آنا فروید (دختر فروید) و ملانی کلاین به خودآگاه، کارکردهای من، و رابطه با مادر (ابژه) توجه بیشتری داشتند و پیشآیندهای مکتبی شدند که «نظریه

1. transference

2. countre-transference

3. resistance

4. collective unconscious

5. archetype

6. analytic psychology

رابطه با ابژه»^۱ نام گرفت. برخی از پیروان این نظریه مانند فربرن، می‌خواست غریزه را نیز از روانکاوی حذف کند. می‌گفت «انسان رابطه (یا ابژه) جوست»، در برابر «اصل لذت» فروید که می‌گفت «انسان لذت جوست». این نظریه که منجر به شکل‌گیری مکتب دیگری به نام «روانشناسی من» شد، توجه خود را به روابط نوزاد و مادر (ابژه) متمرکز کرد و آن را در تعیین رفتارهای آینده فرد بسیار با اهمیت دانست. علاوه بر این به کارکردهای «من» که بیشتر خودآگاه بود پرداختند. بنابراین «روانشناسی آن» را که بیشتر متوجه آرزوها و اشتیاق‌های «آن» و نمادهای ناخودآگاه بود به حیطه واقعیت و خودآگاه آوردند. علاوه بر اینکه به پدیده‌ها و کشمکش‌های «پیش ادیپی»^۲ بیشتر از پدیده‌های ادیپی نظر داشتند، به مسئله رابطه با ابژه؛ «پیوند»^۳ با مادر، جدائی و از دست‌دادگی، ترس از مرگ، خویشتن‌کامی، و نیازهای دهانی و وابستگی، پرخاشگری و خشونت و ساختارهای شخصیتی «نوزادی»^۴، خویشتن‌کام، «بازیگر»^۵، وابسته، اسکیزوئید، پارانوئید بیشتر می‌پرداختند. در برابر «روانشناسی آن» که بیشتر متوجه عقده ادیپ، «حسرت آلت»^۶، «اضطراب اختگی»^۷ و همانندسازی با پدر یا «پدرکشی»^۸ و «محرم‌آمیزی»^۹ بود.

روانکاوی از اینجا توسط هاینز کوهاث به حیطه «روانشناسی خود» پا گذارد، تا بتواند تمامیت خود، «من هسته‌ای»^{۱۰} و «من‌های کمکی»^{۱۱} را در ساختار ذهن بگنجاند و تمامیت فرد را در روند رشد همیشگی‌اش ببیند.

1. object relation theory

2. Pre-oedipal

3. attachment

4. infantile

5. hysterionic

6. penis envy

7. castration anxiety

8. patricide

9. incest

10. nuclear ego

11. auxiliary ego

در زمان خود فروید، بینز وانگر «روانکاوی هستی‌مدار»^۱ را بنیاد نهاد ولی همیشه در کنار فروید در جامعه اصلی روانکاوی باقی ماند. در دهه ۱۹۶۰ ژاک لکان با تفسیر تازه‌ای از فروید، تمامی قرائت‌های دیگر را «تصوری»^۲، و به دور از نظریه‌های فروید دانست و کار روانکاوا را منحصر به ناخودآگاه و قلمرو نمادین کرد.

از دل روانکاوی مکاتب دیگری نیز بوجود آمدند. مانند «روانکاوی داد و ستدی»^۳ اریک برن، «روانکاوی‌های کوتاه‌مدت»^۴ مالن، دوانلو و سیفنیوز و انواع روان‌درمانی‌های مشاوره‌ای «بین فردی»^۵ و غیره که همه در یک چیز مشترک هستند و آن ناخودآگاه و واپس‌زده است. به این ترتیب مشاهده می‌شود که می‌توان، بنیاد غریزی، عقده ادیب، سبب‌شناسی روان‌نژندی یا حتی دوره‌های رشد روانی جنسی مانند مرحله دهانی، مقعدی و نرگی.. را که فروید پیشنهاد کرده بود با مرحله «خوداندری»^۶، «همزیستاری»^۷، جدائی و «فردشوندگی»^۸ مارگارت ماهرل عوض کرد و هنوز علمی که از آن سخن می‌گوئیم روانکاوی باشد و نه فرویدیسم. پس همانگونه که فروید پیش‌بینی کرده بود و نه آنگونه که دریدا می‌گوید، روانکاوی بدون نام فروید که چسبیده به آن باشد به رشد و تحول خود ادامه می‌دهد. فرویدیسم مرده است، ولی روانکاوی زندگی می‌کند و نام فروید را بعنوان بنیان‌گذار خود در خاطره‌اش نگهداشته است. روانکاوی به تاریخ «پدرکیائی»^۹ تعلق ندارد. بنابراین نیازی به پدرکشی نیست.

1. existential analysis

2. imaginary

3. transactional analysis

4. brief psychotherapy

5. interpersonal psychotherapy

6. autistic

7. symbiosis

8. individuation

9. patriarchy

عصر پس‌مدرنیته و اندیشه رهاسازی واپس‌زده

در این بررسی تاریخی پیدایش «ناخودآگاه» در اندیشه «خودآگاه» انسان مدرن، ناگزیر باید به تحول آن در اندیشه «پس‌مدرنیته» برسیم. در اندیشه رابرت یانگ و «ایان چمبرز» که از نظر تاریخ‌نگاری به اندیشه پس‌مدرنیته نظر دارند، «پس‌مدرنیته، بازگشت واپس‌زده است». چمبرز می‌نویسد:

نوشتار، فرامود است و با آنچه برایش بجا مانده شبیه‌سازی می‌کند. تاریخ به صورت حقایق خام و خون‌آلود بمانی‌رسد. بلکه به صورت فرآورده‌های متنی است که بشکل روایت‌هایی با اشتیاقی (برای حقیقت) و خواستی (برای قدرت) بهم بافته شده است. چنین دانشی به خشونت و زوری می‌رسد که اندیشه را فعال می‌سازد. زیرا با حافظه‌ای سروکار دارد که هرگز دانستن خود و یا دانستن گذشته‌اش کاملاً ممکن نمی‌شود... تاریخ‌نگاری، بیاد آوردن و بازگشودن گذشته است که انجام‌گذاری آن، بازگشائی و نهان‌شدگی را همزمان فرا می‌خواند (۵۴)

ژیل دولوز فیلسوف فرانسوی، همراه با همکار روانکاوش، فلیکس گوتاری در کتاب *ضد ادیپ* (۵۵) «پس ساختار مداری» نئومارکسیستی را برای رد سرمایه‌داری و قرینه آن روانکاوی فرویدی به کار می‌گیرند، و روانکاوی فروید را تلاش بورژوازی برای واپس‌زنی زندگی غریزی (یا اشتیاق) می‌دانند. به‌زعم آنها اندیشه فروید سرکوبگر و واپس‌زننده بود، زیرا اعتقاد به تخلیه کامل انرژی غریزی برای ارضاء کامل غرائز نداشت. درست می‌گویند، زیرا کاشف واپس‌زده بهیچ عنوان نمی‌پذیرفت که هر

آنچه واپس زده شده، باید رها شود. در مقاله «آن و من»^(۵۶) می‌گفت اگر «من» افسار «آن» را رها سازد، «آن» مانند اسبی سرکش به هر کجا خواست می‌رود و «من» را نابود می‌سازد. تنها حیوان، انسان وحشی، و جنایتکاران هستند که زندگی غریزی دارند. در مقاله «تمدن و ناخشنودی‌هایش»^(۵۷) نیز نوشت که بیماری نتیجه واپس‌زنی است. ولی این بهائی است که برای متمدن بودن خود می‌پردازیم. دولوز که بر اندیشه پس‌مدرنیته اثر زیادی داشته است با رد «خانواده مداری»^۱ روانکاوی، «تحلیل اسکیزو»^۲ را با اندیشه رهائی اشتیاق از تمامی بندها، بجای آن پیشنهاد می‌کند. تا اشتیاق رها شده به مفهوم «خواست قدرت» نیچه برسد. در حالی که در نظریه فروید تنها بخش کوچکی از انرژی جنسی می‌تواند از طریق جنسی تخلیه شود. قسمت اعظم آن باید از طریق خلاقیت به والایش رسد. این مفهوم انسان رشدیافته و سالم است. درواقع در نظامی که آرزوی روانکاوی است بی‌نظمی نمی‌تواند مجاز باشد. هر نظام فکری از آنجمله پس‌مدرنیته در شکل انسجام یافته و رشد یافته‌اش، نظم نوینی را جانشین نظم قدیم پیشنهاد می‌کند که اگر چیره شود. مانند هر نظم دیگری بی‌نظمی خود را و آنجا ابزارهای مهارکردن بی‌نظمی را به همراه خواهد داشت. یعنی ابزارهای واپس‌زنی فرا خوانده می‌شوند. ناگزیر، نه تنها گفتمان روانکاوی، بلکه گفتمان پس‌مدرنیته، یا ساخت‌شکنی همه در نهایت و در ذات خود نظم‌ی دارند، پس واپس‌زننده خواهند بود. همانگونه که آنارشیست‌ها باور داشتند که دولت و قدرت از هر نوع بالاخره سرکوبگر می‌شود. درست هم بود. ولی اگر قرار باشد انسان به منزله انسان اجتماعی دوام یابد، باید اجتماع به زندگی خود ادامه

دهد. پس واپس‌زنی مهار بی‌نظمی می‌شود. راه‌حل برای آن این است که واپس‌زنی منصفانه و دادگر باشد. ولی هر مجری قضاوت و عدالتی مدعی دادگری است. هیچ خودکامه‌ای خود را خودکامه نمی‌داند. بنابراین در دموکراسی قضاوت و انتخاب به عهده دیگری است. مردم برمی‌گزینند، ولی آن نیز هیچگاه به دادگری دلخواه نمی‌رسد. با وجود این، ژاک دریدا نیز اندیشه فروید را متعلق به تاریخ متافیزیک واپس‌زننده غرب می‌داند که نمی‌تواند ابزاری برای رهاسازی واپس‌زده باشد.

از دهه ۱۹۶۰ به بعد، بر اندیشه پس‌مدرنیته فرانسه چند اندیشمند بیشترین اثر را داشته‌اند. میشل فوکو، ژاک لکان، آلتوسر، ژاک دریدا و ژیل دولوز، و پیش از آنها پدر ساختارمداری در انسانشناسی؛ کلودلوی استراوس و نیز موريس مرلوپونتی و ژان پل سارتر. از میان این اندیشمندان لوی استراوس، بخشی از مطالعات خود را به پژوهش در زمینه یافته‌های روانکاوی مثل عقده ادیپ اختصاص داد و جهانی بودن آن را گزارش کرد. میشل فوکو که هم فلسفه خوانده بود و هم روانشناسی، گرچه ابتدا تحت تأثیر پدیده‌شناسی و مارکسیسم بود، ولی هیچکدام را برای درک مسائل خردورزانه کافی نمی‌دید. معه‌ذا به شدت تحت تأثیر نوشته‌های مارکس، فروید و نیچه بود.^(۵۸) و ژاک دریدا نیز از هایدگر، فروید، نیچه و مارکس تأثیر پذیرفته بود.

روانکاوی و ساخت‌شکنی

ساخت‌شکنی نام خاص ژاک دریدا را به ذهن می‌آورد. دریدا در دهه ۱۹۶۰ برای توضیح ساخت‌شکنی چند متن منتشر کرد. این زمانی بود که واژه «ساختار» و «ساختارمداری»^(۵۹) کلود لوی استراوس، واژه حاکم بود. ولی دریدا، ساخت‌شکنی خود را با فاصله از ساختارمداری کلود

لوی استراوس نگره می‌دارد. زیرا میراث لوی استراوس را، مانند میراث نیچه، فروید، داروین، مارکس متعلق به متافیزیک واپس‌زننده غرب می‌داند که غیرنقادانه به کار گرفته شده‌اند. ساخت‌شکنی ابتدا بر منتقدین ادبیات اثر گذاشت زیرا به تفسیر «متن» و «روایت» توجه داشت و سپس به الهیات، معماری، موسیقی، نقاشی، نمایشنامه، حقوق، نظریه‌پردازی سیاسی و اجتماعی و نیز بالاخره به روانکاوی و فلسفه گسترش یافت. بدین صورت ساخت‌شکنی به نظر ویرانگر می‌رسد. کاپوتو استاد فلسفه دانشگاه ویلانووا می‌نویسد: (۶۰)

در ساخت‌شکنی هر زمان تلاش کنی تا معنی چیزی پایدار شود و آن را در وضعیت رسالت‌مند خود ثابت کنی خود آن چیز اگر چیزی باشد می‌لغزد و می‌گریزد.

کاپوتو به این دلیل در میزگردی به دریدا می‌گوید که بسیاری از مردم ساخت‌شکنی را «پایان فلسفه» می‌دانند و اضافه می‌کند که

آنها، ساخت‌شکنی را «پیش‌داستی»^۱ ویرانگر نسبت به متن‌ها، سنت‌ها و حقیقت می‌دانند. نسبت به افتخار‌آمیزترین نام‌ها در میراث فلسفی، فکر می‌کنند که ساخت‌شکنی دشمن برنامه‌های آکادمیک و نهادهای آکادمیک است. (۶۱)

دریدا پاسخ می‌دهد که:

آنچه ساخت‌شکنی نامیده می‌شود. هرگز، هرگز چندان در مقابله با نهادها، چندان در مقابله با فلسفه و دیگر رشته‌ها نبوده است. معهذاً...

هر چقدر ساخت‌شکنی صحه بگذارد، صحه‌ای می‌گذارد که بسادگی مثبت نیست، به سادگی محافظه کار نیست. ما می‌توانیم نهاد را برای باز شدن به آینده انتقاد کنیم و دگرگون سازیم... (۶۲)

ولی فقط انتقاد نیست. درواقع کمتر متنی است که «دریدا» ساخت‌شکنی کند و بجز بی‌معنایی، معنای دیگری برای آن گذاشته باشد. جان کاپوتو تلاش می‌کند که تعریف جمع و جور و بسته‌بندی شده‌ای، بقول خودش که در کپسولی یا پوسته گردوئی جا بگیرد از ساخت‌شکنی ارائه کند.

معنی و رسالت ساخت‌شکنی این است که نشان دهد که چیزها، متن‌ها، نهادها، سنت‌ها، جامعه‌ها، باورها و عمل‌ها، از هر اندازه و هر گونه که نیاز دارید، معانی تعریف‌پذیر و رسالت‌های معین ندارند. همیشه بیش از هر رسالتی هستند که به آنها تحمیل شده است. از مرزهای کنونی خود فراتر می‌روند. هر آنچه در هر چیز در جریان است هر آنچه واقعاً رخ می‌دهد چیزی است که قرار است بیاید... یک معنا یا یک رسالت شیوه‌ایست که چیزها را در یک پوسته گردو متراکم و حفظ می‌کند... درواقع... حتی ممکن است بگوئیم که شکستن پوسته گردو، ساخت‌شکنی است... (۶۳)

به این ترتیب وقتی پوسته گردو شکسته می‌شود، یعنی متن را ساخت‌شکنی می‌کنند. چیزی در آن نیست. یا اگر هست پوچ است. چیزی که واقعاً باید باشد، چیزی است که قرار است بیاید. این را دریدا، «رسالت مسیحائی»^۱ ساخت‌شکنی می‌داند. و معیاری که برای

ساخت‌شکنی به کار می‌برد، فلسفه اوست، با معانی ثابت که انکار حقیقت نهائی هستند.

دری‌دا، تقریباً همه اندیشه‌های پیش از خود را با برجسب متافیزیک رد می‌کند، و متافیزیک برای او معنای خاصی دارد که از زیانشناسی و اسطوره‌شناسی گرفته است. متافیزیک برای او اندیشه‌ای است که

تمیز بین «نشانگر» و «نشان شده» را در چهارچوب مفهوم «نشان» نگهدارد،... که... نشانه نخست تصویر خدا بوده است. این مفهوم «نشان» که تاریخش همیشه با تاریخ «معنا‌مداری»^۱ همزمان بوده، در اصل خداشناسانه^۲ است. (۶۴)

بر این اساس دری‌دا، زیانشناسی سوسور، انسان‌شناسی لوی‌استراوس، پدیده‌شناسی هوسرل، فلسفه نیچه، روانکاوی فروید، تکامل داروین، ماتریالیسم مارکس، تجربه‌مداری، اثبات‌مداری و... همه را متعلق به تاریخ متافیزیک می‌داند. بنابراین واپس‌زننده بوده‌اند، پس باید نقادانه رد شوند. او هیچ معنای ثابتی را نمی‌پذیرد. هیچ قاعده‌ای را، ولی،

گرچه از پایگاه گذشته آغاز می‌کند، ولی چیزی بطور مطلق نو شروع می‌شود. این «نوینگی»^۳، این اصالت خطر است. چیزی است که باید خطر باشد و خشونت‌بار است. زیرا هیچ قاعده قبلی آن را تضمین نمی‌کند. بنابراین در عین حال، باید قاعده را پی‌گرفت، قاعده‌ای نو ابداع کرد، هنجاری نو، معیاری نو، قانونی نو، از این روست که لحظه نهادن در عین حال چنین مخاطره‌آمیز است. نباید تضمینی مطلق

داشت. هنجاری مطلق، ما باید قاعده‌ها را ابداع کنیم... بدون این آغازگری، این گسستگی مطلق، مسئولیتی نیست، تضمینی نیست. این چیزی است که ساخت‌شکنی را می‌سازد. (۶۵)

این «ناهمشوندی» آشکار در ساخت‌شکنی که در آن نه معنای واحد و پایداری هست، نه قاعده و هنجاری ثابت و مطلق! از هر قاعده و قانون گذشته، به عنوان قاعده و قانون ثابت می‌گسلد، ولی قاعده‌ای مطلق، به‌طور مطلق نو، معیاری بطور مطلق نو باید آغاز شود. این ناهمشوندی و تناقض است که ساخت‌شکنی دریدا را لغزنده و «معناگریز» می‌کند. تقریباً نمی‌توان آن را تعریف کرد. به یک تعریف کاربردی هم نمی‌توان رسید. از این روست که ساخت‌شکنی تحقق نمی‌یابد، به‌رحال برای آنکه واقعیت به عنوان واقعیت بتواند لمس شود یا درک شود، باید معنایی داشته باشد، هر چند گذرا، هر چند نسبی، هر چند گوناگون، ولی باید نشان شده‌ای داشته باشد یا نشانه‌ای در خود آگاه یا حتی ناخودآگاه که بتوان آن را واقعیت نامید. هر چند برای زمانی کوتاه در آنجا باشد. ولی آنچه معنا نمی‌پذیرد، یاوه به نظر می‌رسد. فقط در رؤیای خردگریز انسان، امکان ناممکن آن را می‌توان فرض کرد. حضوری منفی نیست، غیبت نیست، یاوه و پوچ است. از این روست که ساخت‌شکنی دریدا، بیش از آنکه دیگر دریدائی در کار نباشد، پیشاپیش به دوران «پس-مدار»^۱ خود رسیده است - به ساخت‌شکنی پس از دریدا رسیده‌ایم. درست به سبب آنکه دریدا خود را در چنین وضعیت ناممکنی قرار می‌دهد. یا ساخت‌شکنی را - که ناممکن است، نه دوسویه، نه آن گونه که دریدا می‌خواهد، نه ناهمشوند! بلکه ناممکن! که ممکنست برای انسان

1. post-ism

پس مدرنیته - یا هر انسان دیگری جذاب باشد، درست به دلیل همین عدم امکان! ناممکنی که همواره انسان سر خود را به دیوار آن کوبیده است. ناممکنی که قهرمان تراژدی با آن دست و پنجه نرم می‌کند. البته در آنجا ناممکن، ممکن است که انسان بتواند سرنوشت خود را تغییر دهد. ولی دریدا ناممکن خود را بما نشان داده است؛ در آنجا، در آپوریا^(۶۶) که آن را بجای مرگ گذاشته است. مرگی که دریدا آن را «ناممکن ممکن» یا «ممکن ناممکن» آرزو می‌کند و بخود نوید می‌دهد که بر آن فائق آید، به این آپوریا، که وضعیت ناممکن است. شاید از این روست که از میان آن همه نوشته فروید، «فراسوی اصل لذت» را برای ساخت‌شکنی برمی‌گزیند و برای شکستن ساخت آن، با چنان خشمی بنیان برانداز دست بکار می‌شود، که انگار رودرروی مرگ قرار گرفته است؛ مرگی که درواقع شیطان است. می‌گوید این حسادت شیطان است که فروید را وادار به نوشتن آن مقاله کرده است. مقاله‌ای که درباره «غریزه مرگ» است. غریزه‌ای که انسان را بسوی خود می‌راند. این برای دریدا بسیار هراسناک است؛ کسی که در کتاب آپوریا می‌پرسد «آیا مرگ من ممکنست؟» چطور می‌تواند، بدون اضطراب با غریزه مرگ رویارو شود؟ روانکاوی متن دریدا بر مقاله «فراسوی اصل لذت» بما هراس او را از مرگ نشان می‌دهد. یکی از کسانی که بر دریدا تأثیر بسیار داشته، فروید بوده است. دریدا چندین متن را به او و روانکاوی اختصاص می‌دهد. حتی از ژاک لکان بسیار تأثیر می‌پذیرد. مفاهیم روانکاوی فرویدی و لکانی مانند ناخودآگاه، واپس‌زده و اشتیاق بسیار در نوشته‌های او مانند دیگر متون پس مدرن بارها تکرار می‌شود.

دریدا در کتاب نوشتار و تفاوت^(۶۷) مقاله «فروید و صحنه نوشتار» (۱۹۷۸) را دارد که در آن به شباهت‌های ساخت‌شکنی و روانکاوی

می‌پردازد. مقاله «مرا-روانکاوی»^(۶۸) در ۱۹۷۹ نوشته می‌شود. و در ۱۹۸۰ کتاب کارت پستال: از سقراط تا فروید واحد^(۶۹) را منتشر می‌کند که مفصل‌ترین کتاب او درباره فروید و روانکاوی است. در بخش «گمان‌پردازی درباره فروید» به ساخت‌شکنی مقاله «فراسوی اصل لذت» پرداخته است. دیگر نوشته‌های او «زن‌انگی»، «انتقال در روانکاوی»، «روانکاوی و تله‌پاتی» و نیز مقالاتی در «مذاکرات» است که به روانکاوی و فروید ربط دارد.

همانطور که پیش از این اشاره شد در مقدمه کوتاهی به مقاله «فروید و صحنه نوشتار» به شباهت‌های روانکاوی و ساخت‌شکنی اشاره می‌کند.

۱- هردو به تحلیل واپس‌زده توجه دارند، و این‌که نمی‌تواند از «بازگشت واپس‌زده» به صورت علامت جلوگیری شود.

۲- هردو معمای «حضور»^۱ را به عنوان جفتی همانند و تکرار اصل بازی می‌کشایند.

۳- هردو تلاش دارند رابطه بین خودآگاه، پیش‌آگاه و «آوا» یا «فرانمود کلامی»^۲ را به وضوح ببینند.

این شباهت‌ها شامل تمامی «نظریه جانگاشتی»^۳ فروید می‌شود که در آن ذهن به خودآگاه، پیش‌آگاه و ناخودآگاه تقسیم شده و بطن آرمه و چهارچوب بنیادی نظریه روانکاوی است. به ساختار ناخودآگاه پیش از این پرداختیم که از واپس‌زده تشکیل می‌شود و به مکانیسم دفاعی واپس‌زنی که برای دفاع از «من» در برابر اضطراب و تنش تحمل‌ناپذیر ناشی از تقابل گزینه‌ها به کار گرفته می‌شود، نیز اشاره شد. همچنین

1. presence

2. verbal representation

3. topographical theory

«بازگشت واپس زده» را که به صورت علامت، بیماری های روان نژندی را سبب می شود (نظریه سبب شناسی روان نژندی) بررسی شد. همه اینها، مواردی است که دریدا از روانکاوی برای ساختن نهاد «ساخت شکنی» وام گرفته است. علاوه بر اینها، رابطه بین خودآگاه و پیش آگاه و «فرانمود کلامی» را که در وضعیت روانکاوی تجربه می شود.

با اینحال دریدا، به فروید مانند بسیاری دیگر از اندیشمندان گذشته انتقاد دارد. نخست این که وی را متعلق به تاریخ متافیزیک واپس زننده می دید. دوم اینکه می گفت پای نهاد روانکاوی به عنوان علمی کاملاً علمی و نیز به عنوان دانشی نوآور که مدیون هیچ گفتمانی پیش از خود، بخصوص گفتمان فلسفه نیست، می لنگد. سوم اینکه چرا فروید برای اثبات نظریه خود به نورولوژی رشد یافته امید بسته بود. چون دریدا درباره علم نیز نظری منفی داشت:

علم گفتمانی است که مربوط به ایدئولوژی واپس زننده خرد است. (۷۰)

دریدا، در همان مقدمه، شباهت های روانکاوی و ساخت شکنی را ظاهری می خواند. (در صورتی که بسیار بنیادی است) گرچه می توان گفت که دریدا، مفاهیمی را که برمی شمارد، گاهی در ساخت شکنی بطور ناقص به کار می گیرد. در ضمن اینکه در ساخت شکنی بیشتر به معانی ادبی توجه می شود تا معانی تصویری، اصولاً تصاویر و قصه تحت الشعاع معانی ادبی است. هارولد بلوم یکی از نظریه پردازان نقد ادبی نام آور که مانند دریدا به روانکاوی توجه دارد. و فروید را یکی از استادان بزرگ تفسیر مدرن و کشتی گیری قدرتمند می داند که با معانی ناخودآگاه دست و پنجه نرم می کند و طرح های آن را به اسطوره های تازه و نیرومند توضیح

معنایی فرامی‌افکند. وی بشدت به قرائت فروید توسط دریدا اعتراض دارد، بخصوص در مقاله «فروید در صحنه نوشتار»، می‌گوید این قرائتی است که کاملاً «درام روانی»، کشمکش‌های خواست و انگیزه را بحساب نمی‌آورد. بلوم با قرائت ساخت‌شکنانه‌ای که روانکاوی را در حد بازی افتراق نیافته معانی متنی یا ادبی ببیند سخت مقابله دارد. می‌گوید:

نظریه پردازان ساخت‌شکنی می‌گویند «در آغاز مجاز»^۱ بود بجای آنکه بگویند «در آغاز گوینده مجاز» بود.^(۷۱)

این تفاوت بارز ساخت‌شکنی دریدا با روانکاوی است؛ «غیبت حاضر مؤلف» که روانکاوی نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد. ولی برای مؤلف پذیرش تفسیر و تحلیل را قابل هضم‌تر می‌سازد. فروید در مقاله «نویسنده و رؤیای روز»^(۷۲) به نقش آرزوهای واپس‌زده نویسنده در خلق اثر هنری تأکید دارد. در مقاله «اوهام و رؤیاها در گراویدای ینسن»^(۷۳)، «موسی میکل آنژ» «لئوناردو داوینچی» «داستایفسکی و پدرکشی»^(۷۴) و «هاملت»^(۷۵) شکسپیر نیز از این نمونه‌اند. آن گونه که ریچارد هارلند می‌نویسد فروید:

وقتی با یک متن ادبی رویارو می‌شود. نخستین حرکت او اینست که برای تحلیل یا روان «بیرون از متنی» را فرامی‌افکند، یا روان مؤلف را تحلیل می‌کند. مثلاً روان ینسن مولف گراویدا، یا روان شخصیتی در نمایشنامه را (مانند هاملت در نمایشنامه هاملت).^(۷۶)

و این همانجاست که مؤلفین آزرده می‌شدند و در برابر تحلیل‌های روانکاونه مقاومت داشتند. زیرا فروید می‌گفت هنرمند:

می‌داند چگونه با رؤیاهای روز خود کار کند به شیوه‌ای که آنچه در آنها بسیار شخصی است محو شود... چگونه لحن آنها را کاهش دهد بطوریکه به خاستگاه خود هم خیانت نکرده باشد.^(۷۷)

در جای دیگر می‌گوید:

هنرمند، در ابتدا درون گراست، که از روان‌نژندی بسیار دور نیست. با نیازهای غریزی نیرومند و زیادی سرکوب شده است. اشتیاق دارد به افتخار، قدرت، ثروت، شهرت و عشق‌زنان برسد.^(۷۸)

این اشتیاق‌های کام‌نایافته نویسنده می‌تواند از طریق همانندسازی با قهرمان «پیش‌تاز»^۱ نوشته‌اش ارضا شود:

به گونه‌ای معین، واقعاً قهرمان، شاه، آفریننده، می‌شود و یا هر آنچه آرزو دارد باشد.^(۷۹)

این همان چیزی است که خواننده اثر او را جذب می‌کند. خواننده نیز خود را بجای این قهرمانان می‌گذارد، تا از تنش‌ها و کشمکش‌های درون روانی خویش رها شود - دست کم برای مدتی که به خواندن آن اثر مشغول است. هارلند به واقعیتی انگشت می‌گذارد که قابل توجه است.

فروید پذیرفته بود که هم نویسنده و هم خواننده‌های او از فراگردهائی که پشت کامروائی‌ها^۲ یا آرامش آنهاست، آگاه نیستند. این فرض جایی برای رسالت نویسندگان مدرن که خود مدعی آن هستند، باقی نمی‌گذارد که با آگاهی‌های تازه چالش کرده، آنها را پریشان کنند یا بالا ببرند. پس شگفت آور نیست که چرا نفوذ متقدین فرویدی اولیه بر

منتقدین مدرن که نظری بسیار والا درباره نقش نویسنده داشتند کم بود. منتقدین جدید دیگر چنان نظر والائی [درباره مؤلف] ندارند. گرایش آنها بیشتر این است که رسالت بالا بردن آگاهی تازه را برای خود نگهداشته و هماهنگی با آن از کشف علائم ناخودآگاه در متن کمتر اکراه داشته باشند. علائمی که نویسنده و خوانندگان (معمولی) از آن آگاه نیستند. معهذاً، منتقدین اخیر حداقل، علائم را در متن به گونه‌ای تفسیر می‌کنند که بطور کلی اشاره‌ای به وقایع گسترده در جامعه داشته باشد. (۸۰)

این همان نگرشی است که دانشمندان و فلاسفه در مورد خود داشتند. انسان‌های کامل و خداگونه، بی‌هیچ نقص و کاستی که انگار مسلط بر همه جنبه‌های زندگی خود بودند، از واقعیت‌های بیرونی زندگی روزمره گرفته تا تلاطم‌ها، بیقراری‌ها، تنش‌ها و اضطراب‌ها، دلتنگی‌ها و افسردگی‌هایی که آنها را از درون مورد هجوم قرار می‌دهند، ولی ناگزیر باید انکار شوند. انگار که هرگز اضطراب را تجربه نکرده‌اند و افسرده نشده‌اند، که از سخن فروید اینگونه شکفت زده می‌شوند! نیچه شاید نخستین کسی بود که می‌توانست با شجاعت به این تلاطم‌های درونی خود نظر کند و آشکارا درباره آنها بگوید. برخورد او با «خردگریزی» به عنوان یکی از شرایط انسانی که باید پذیرفته شود، از نگرش دیگر اندیشمندان پیش از او متفاوت بود. حتی با نگرش شوپنهاور که الهام‌بخش او بود، تفاوت داشت.

او یأس شوپنهاور نسبت به اراده کور و خردگریزی انسان به عنوان پاسخ معمول فلاسفه به خردگریزی را رد می‌کرد. این نتیجه بود که نخست، فراران‌ها^۱ و غرایز خردگریز را اساس خلاقیت هنری دانست.

همه خلسه‌ها، هر چند متفاوت بوجود آیند، قدرت آن را دارند که هنر بیافرینند.^(۸۱)

این نظریست که در شامگاه بتان ابراز می‌کند. نیچه اشتیاق‌های اعتراف نشده هنرمند را برملا می‌سازد. هنر را تخلیه انرژی و مربوط به «خودمداری مطلق»^۱ هنرمند می‌داند. می‌پرسد:

«چه غریزه‌هایی را [هنرمند] والایش می‌کند؟»^(۸۲)

و انگیزه‌های ممکن هنرمند را در غریزه‌های «جنسی» و «حسناک»^۲ همراه با اشتیاق وی برای موفقیت و قدرت می‌بیند. حتی میل به احتراز از امیال جنسی ممکنست به شکل علاقه‌ای خودخواهانه دیده شود، ... هنر به دلایلی که شوپنهاور ارائه کرد برتر از دیگر فعالیت‌های انسانی نیست، و از آنجا که همه فعالیت‌های انسان برابرند، پس کمتر هم نیست.

نیچه به کارکرد غریزه‌ها و آرزوهای خردگرای هنرمندان خلاق تأکید کرده بود. فروید با توجه به این کارکردها در چهارچوب روانکاوی با ابزاری برای تحلیل و یافتن چگونگی آنها از طریق اثر هنری تلاش کرده بود. ولی «خوشتن‌کامی» هنرمند یا دانشمند خلاق اغلب به او اجازه نمی‌دهد که هیچ‌گونه نابهنجاری یا آسیب‌شناسی را در خود بپذیرد. انگار تصور می‌کند که روان‌نزدی با هوش و استعداد هنری یا خلاقه در تناقض است. هنرمندانی مانند وان‌گوگ، حتی گرفتار نوع شدیدتر آسیب‌شناسی، یعنی روان‌پریشی بودند و باز چنان آثار اصیلی در هنر بوجود آوردند، روان‌نزدی یا نابهنجاریهای شخصیتی با خلاقیت منافاتی ندارند. اصولاً هیچ هنرمند و اندیشمندی سبک زندگی و رفتار معمولی انسان روزمره و بهنجار را ندارد.

1. absolute egoism

2. sensuel

پذیرش «نابنجاری‌ها» و «خردگریزی‌ها»ی انسان، توسط جامعه انسانی مدرن، به تدریج طی رشد فرهنگ پس مدرنیته بیشتر شده است.^۱ درواقع قبول تحلیل‌های روانکاوانه آن‌گونه که هارلند می‌گوید مربوط به این نبود که رسالت آگاهی دادن، از نویسنده به منتقد منتقل شد، بلکه پذیرش این واقعیت بود که «خردگریزی» بخشی از حالت انسانی است و نه هنرمند و نه هیچ اندیشمندی از آن بری نیست. و نویسنده با همان ذهنی زندگی می‌کند که اثر هنری خود را می‌آفریند. دانشمند و هنرمند خلاق دو ذهن ندارند که با یکی زندگی کنند و با دیگری بیافرینند. حتی فروید یا دریدا، یا هیچ تحلیل‌گر و منتقدی، از این قانون مستثنی نیست. البته انتظار می‌رود، کسی که روانکاوی شده است به بخشی از انگیزه‌ها و نیت‌های ناخودآگاه خودآگاه شده باشد، تازه این به آن معنا نیست که اولاً به تمامی ناخودآگاه خود بصیرت پیدا کرده و دوم اینکه با بصیرت یافتن لزوماً آن انگیزه‌ها یا طرح‌های رفتاری حک شده را از دست بدهد. اما آگاهی به او یاری می‌دهد که با آنها کنار بیاید و با آرامش زندگی کند. بنابراین هر اثر هنری یا هر متنی، مؤلف خود را به‌مراه دارد. اگر ما نخواهیم مؤلف را بینیم این مشکل ماست، و اگر بتوانیم بینیم نه تنها از تأثیر آن اثر هنری کاسته نمی‌شود، بلکه بسیار گسترده‌تر و عمیق‌تر می‌گردد. اصولاً ادبیات مدرنیته خود در پی این اندیشه، از ادبیات ناتورالیستی برون‌گرا که فقط می‌خواست جامعه و جهان بیرون از خود را توصیف کند به ادبیات «خود سرگذشت نگارانه» و «درون‌نگرانه» تغییر مسیر داد. اولیسیس جیمز جویس و در جستجوی زمان از دست رفته مارسل پروست، حتی خود سرگذشت‌نگاری‌های فلاسفه و خردورزانی مانند ژان پل سارتر، سیمون دوبوار و بسیاری دیگر، از این دست هستند. هارولد بلوم به همین دلیل به ساخت‌شکنی اعتراض دارد. چون ساخت‌شکنی گاه «ذهن» نویسنده را از

۱. در کتاب خلاقیت و هراس از مرگ به این تحول پرداخته‌ام. م

تحلیل متن بیرون می‌برد. انگار که در آغاز متن بود و سپس نویسنده بدنیا آمد. داستان نویسنده و نوشتارش نباید با عبارت کتاب مقدس که در «آغاز کلمه بود» اشتباه شود. در آنجا کلمه، خداست. البته منظور اینست که خدا انسان را [یعنی نویسنده را] آفرید. ولی نویسنده است که سپس ذهن خود را در متن فرا می‌افکند. این که فکر کنیم در این صورت نویسنده یا هنرمندی افسرده، مضطرب یا زنباره و معتاد، آنچه می‌آفریند بی‌ارزش است، اشتباه ماست. اثر هنری ممکن است بسیار اصیل و با ارزش باشد ولی جای پای سبک زندگی و انگیزه‌های ناخودآگاه و بطور کل ذهنیت نویسنده در اثر او بازتاب یابد. وقتی به مارتین هایدگر به دلیل اعتقادش یا همکاری نزدیکش با نازی‌ها انتقاد می‌شد. دریدا دفاع می‌کرد که زندگی و اعتقادات فیلسوف به اندیشه‌های ارزشمندی که ارائه کرده ربطی ندارد. چطور می‌شود ربطی نداشته باشد؟ البته نوشته‌ها تا آنجا که همان نیت‌ها را در پشت خود نداشته باشند با ارزش هستند. و اگر هم فاقد آن نیت‌ها باشند باز می‌توان نوشته‌ها را تحسین کرد و به هایدگر هم انتقاد داشت، وگرنه تمامی ساخت‌شکنی‌های دریدا، بی‌معنی و پوچ می‌شود.

دریدا در کتاب کارت پستال؛ از سقراط تا فروید واحد را ساخت‌شکنی می‌کند تا مثلاً بفهمد که انگیزه نوشته شدن «فراسوی اصل لذت» «حسادت» فروید بوده و تأثیری که مرگ دوست، نوه و دخترش بر او داشته است، وگرنه لابد، فروید در مورد «غریزه مرگ» که «کار شیطان است» چیزی نمی‌نوشت. دریدا در این ساخت‌شکنی، تمامی زندگی فروید، از آغاز تا انجام و نیز تمامی وقایع حول و حوش نوشته شدن آن مقاله را اساس تحلیل خود قرار می‌دهد. ولی زندگی و ایدئولوژی هایدگر را بسته‌بندی کرده بایگانی می‌کند. دریدا در بسیاری از نوشته‌هایش چنین برخورد متناقضی دارد، که قطعاً مربوط به انگیزه‌های

ناخودآگاه، تعصب‌ها، و خودشیفتگی‌هایست که نمی‌خواهد به آنها توجه کند. دریدا، روانکاوی نشده است، و در کار ساخت‌شکنی نیز گاه، آنجا که با نویسنده همسو می‌اندیشد فقط به تفسیر متن می‌پردازد، ولی آنگاه که می‌خواهد رد کند، همه را به تاریخ متافیزیک واپس‌زننده می‌چسباند و یا زندگی و انگیزه‌های شخصی‌شان را به عنوان سلاحی علیه آنها به کار می‌گیرد. شیوه‌ای که در جامعه ما نیز به کار گرفته می‌شد، زمانی که از روانکاوی برای قلع و قمع نویسنده یا هنرمندی سوءاستفاده می‌کردند.

به هر حال نوشته‌های دریدا، برخاسته از انگیزه و نیت‌مندی‌های ناخودآگاهی است که وی گاه نمی‌خواهد آنها را بپذیرد. انگیزه قدرت، شهرت و نام، حتی حسادت‌هایی که به همه نسبت می‌دهد - به تمامی فیلسوفان نیز - ممکنست برخاسته از حسادت خود او باشد، که به نمونه‌ای از آن خواهیم پرداخت. ولی در اینجا، ابتدا به مقدمه تحلیل فروید بر «موسی میکل آنثر» می‌پردازیم، تا در ضمن شباهت‌ها و تفاوت‌های روانکاوی متن با «ساخت‌شکنی» مشخص شود. فروید می‌نویسد:

... معه‌ذا کارهای هنری اثر بسیار نیرومندی بر من می‌گذارند، به خصوص ادبیات، پیکرتراشی و کمتر از آنها نقاشی... وقت زیادی را در برابر آنها می‌گذرانم، با تلاشی تا به شیوه خود آنها را درک کنم. یعنی بخود هم توضیح دهم که سبب اثر آنها چیست؟

[...]

این مسئله مرا به اینجا کشاند تا این واقعیت به ظاهر «ناهمشوند» را بازشناسم، واقعیتهایی که به دقت برخی از بزرگترین و گنج‌کننده‌ترین خلاقیت‌های هنری هنوز برای ما معماهای حل نشده هستند. آنها را

تحسین می‌کنیم. هیبت آنها را احساس می‌کنیم، ولی نمی‌توانیم بگوئیم برای ما نمایانگر چیست‌اند...

صاحب‌نظران و عاشقان هنر... در حضور کار هنری بزرگ، هر کدام معمولاً چیزی متفاوت از دیگری می‌گویند، و هیچ‌کدام چیزی نمی‌گویند تا مشکل را برای تحسین‌کننده نامتظاهر حل کند. آنچه ما را با چنین قدرتی محکم جذب می‌کند، بنظر من تنها می‌تواند، «نیت» هنرمند باشد، تا آنجا که موفق شده است، آن را در کارش بیان کرده و ما را به درک آن وادارد. می‌دانم که چنین چیزی نمی‌تواند تنها موضوعی برای درکی «خردورزانه»^۱ باشد. آنچه هدف اوست، بیدار کردن همان «پیش‌داشت» احساسی در ماست، همان «خوشه‌واره ذهنی»^۲ بمانند همان چیزی که در او «جنبش‌انگیز»^۳ خلاقیت بود. ولی چرا نباید «نیت» هنرمند، بمانند هر واقعیت دیگر زندگی ذهنی، بتواند با «واژه‌ها» انتقال یافته و درک شود؟ شاید در جایی که کارهای بزرگ هنری مدنظر هستند، بدون به کارگیری روانکاوی این امر هرگز ممکن نشود... پس برای کشف «نیت» او نخست باید معنی و محتوای آنچه در کارش ارائه شده کشف کنم. یا به عبارت دیگر باید بتوانم آن را «تفسیر» کنم... تا تفسیر به انجام نرسد. نمی‌توانم بدانم چرا چنین با توش و توان بر من اثر گذاشته است... (۸۳)

فروید به تحلیل جزئیات مجسمه موسی در مقبره پاپ جولئوس دوم می‌پردازد. که با موسای سنت و تورات تفاوت بسیار دارد. مجسمه مربوط به بازگشت موسی از کوه طور است با الواحی که ده فرمان خدا بر آن نوشته شده است. موسای تورات، خشمگین و عصبانی است، به مانند

یهوه، و از اینروست که با مشاهده امت ناخلف که به پرستش گوساله‌ی طلای سامری مشغول بودند، نمی‌تواند بر خشم خود غلبه کند و الواح را می‌شکند. الواحی که فرمان خدا بر آن کنده شده بود. ولی میکِل آنژ، موسای دیگری ساخته بود. «موسایی که برتر از موسای تاریخ و سنت بود. موضوع شکسته شدن الواح را تغییر می‌دهد. اجازه نمی‌دهد موسی در خشم خود آنها را بشکند». به این ترتیب موسی توانست در این جلوه هنرمندانه، بر خشم خود غلبه کند و با شور و شهوت درونی به مبارزه برخیزد، به خاطر سببی که خود را وقف آن کرده بود. از آنجا فروید به زندگی میکِل آنژ می‌پردازد تا «نیت» او را در شخصیت و زندگی‌اش بیابد، در رابطه میکِل آنژ با پاپ، که آرزوهای بسیار بزرگ برای ایتالیا در سر داشت. پاپ مرد عمل بود، و می‌خواست ایتالیا را دست تنها، زیر سلطه پاپ‌ها متحد سازد. او به خشونت توسل جست تا به آرزوی خود برسد. پاپ، در میکِل آنژ نیز مردی همانند خود می‌دید. ولی گاهی او را از خشم خود بی‌نصیب نمی‌گذاشت. هنرمند هم نیروی خشن اراده را در خود می‌دید، ولی چون اندیشمندی می‌توانست شکست محتمل را برای خودش و پاپ پیش‌بینی کند:

بنابراین پیکره موسی را بر مقبره پاپ تراشید. بدون سرزنی بر ضد پاپ مرده، به عنوان هشداری به خود، بنابراین به انتقاد از خود پرداخت، برتر از آنچه طبیعت او بود. (۸۴)

اکنون می‌رسیم به خود فروید که می‌خواست بداند چرا موسی میکِل آنژ چنین اثری بر او گذارده است. در تحلیل خود به آن اشاره‌ای ندارد. ولی بر اساس قاعده‌ای که خود گذارده بود. باید همان «پیش‌داشت احساسی» و «خوشه‌واره ذهنی» را در او برانگیخته باشد. اگر چنین است

که روانکاوی آن را تأیید می‌کند، بنابراین فروید هم مانند پاپ و میکل آثر مرد عمل بود با اراده و پشتکاری قوی که یک تنه می‌خواست نهادی نورا بنیاد گذارد و خود را وقف این انگیزه و سبب کرده بود. این مقاله در ۱۹۱۴ منتشر می‌شود. سالی که خود او با وضعیتی روبارو شد که موسی در بازگشت از کوه طور داشت. امت روانکاوی - حواریون او - یکی پس از دیگری از او جدا می‌شدند، و هر کدام برای خود گوساله طلانی داشتند؛ آلفرد آدلر و کارل گوستاو یونگ او را ترک کرده بودند. پس تحلیل موسای میکل آثر، هشداری به فروید نیز می‌توانست باشد که الواح او نیز ممکن است شکسته شود!

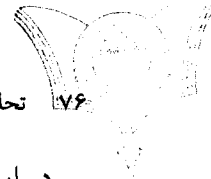
اکنون به بینیم «نیت» فروید برای نوشتن مقاله «در فراسوی اصل لذت» چه بود و «نیت» و انگیزه دریدا در ساخت شکنی آن از کجا ناشی می‌شد؟ این مقاله‌ای است که فروید در مارس ۱۹۱۹ شروع به نوشتن آن کرد و بالاخره در ژولای ۱۹۲۰ آماده انتشار بود. مقاله‌ای است که فروید درباره وجود «غریزه مرگ» نوشت. تا آن زمان نظریه فروید، در بخش غریزی، تحت سلطه «غریزه زندگی» و «اصل لذت» بود. ولی بدلیل سرشت دیالکتیکی اندیشه فروید که براساس تقابل‌ها ساخته شده بود و مشاهده رفتار بیماران، بخصوص مشاهده اتفاقی بازی کودکی (که نوه‌اش) بود. در این مشاهد پدیده‌ای را کشف کرد که به آن «تکرار اجباری»^۱ نام داد. پیش از این در مقاله «بی‌خانمان»^(۸۵) که آن نیز در ۱۹۱۹ نوشته و انتشار یافته بود، به «اجبار تکرار کردن» در رفتار کودکان و در درمان روانکاوانه اشاره شده بود. وی پیشنهاد کرد که این اجبار چیزی است که به سرشت غریزه نزدیک‌ترین است و آنقدر نیرومند است که

«اصل لذت» را نادیده بگیرد. این «غریزه مرگ» است که در برابر «کامه»^۱ قرار می‌گیرد. بازی بچه را «رفت / آنجا، یا (Fort / da)» می‌نامد. بچه یک چرخ چوبی را که به آن نخ بسته است به پشت تخت خود می‌اندازد و همین که ناپدید می‌شود «او، او، او» می‌کند که فروید و مادر بچه آنرا به "FORT" یا «رفت» ترجمه می‌کنند. بچه سپس نخ را می‌کشد تا چرخ دوباره پدیدار شود. شادمانه می‌گوید «آنجا» (da) پس تمامی بازی «ناپدید شدن و بازپدید آمدن» است. بازی تکرار شونده‌ای که شامل «بی‌لذتی»^۲ و «لذت» است. بچه آن را تکرار می‌کند تا از مادرش که او را می‌گذاشت و می‌رفت انتقام بگیرد. انگار می‌گوید «بسیار خوب برو، من تو را نمی‌خواهم، خودم ترا بیرون می‌کنم». - یکسال بعد همین بچه اسباب‌بازی خود را پرت می‌کرد و می‌گفت. «برو جبه» - چون پدرش در «جبه» جنگ بود. ولی کودک غمگین بنظر نمی‌رسید، بلکه آشکارا گفته بود که نمی‌خواهد پدرش برگردد و آرامش او را با مادر بهم زند. بچه‌ها ممکن است اشیاء را به جای اشخاص پرت کنند. این «تکرار اجباری» مربوط به آرزوئی واپس‌زده است.

این متن را دریدا در کارت پستال، در بخش «گمان‌پردازی درباره فروید» و «میراث فروید»^۳ ساخت‌شکنی می‌کند. به جزئیات این تفسیر نمی‌پردازیم که تکرارها و مشکلات زیادی دارد و بیرون از حوصله این نوشتار است. ولی در آنجا که مربوط به «نیت پنهان» نویسنده می‌شود، دریدا، مانند دیگر مواردی که در این کتاب ساخت‌شکنی کرده است. همانگونه که پیش از این گفته شد به مسأله حسادت می‌رسد. «حسادت شیطان» که فروید را وادار به نوشتن درباره «تکرار اجباری» و «غریزه

مرگ» کرده است. بجز حسادت، خود مسأله مرگ است که بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۰ که این مقاله منتشر می‌شود، فروید با آن روبرو بوده است. در ۱۹۱۸ از سرطان گلوی خود آگاه می‌شود و نخستین عمل جراحی از ۳۳ عملی که روی گلویش انجام شد، در همان سال بود. سپس یکی از نزدیک‌ترین دوستانش فروند درگذشت. آنگاه باید سوگوار از دست دادن نوه‌اش و سپس عزیزترین دخترش سوفیا می‌شد که پس از آن مقاله انتشار یافت. گرچه مقاله پیش از مرگ سوفیا نوشته شده بود ولی پس از آن بود که آخرین دستکاری‌ها روی مقاله صورت گرفت و منتشر شد، ولی حتی اگر مرگ سوفیا را «انگیزه پنهان» برای نوشتن این مقاله به حساب نیاوریم (که دریدا آن را به حساب می‌آورد) باز مرگ‌های دیگر و جنگ باقی می‌ماند. می‌دانیم که واکنش فروید به جنگ اول جهانی، با پرکاری و فعالیت خلاقه بسیار زیاد بود. در آغاز جنگ (۱۹۱۴) مقاله «سوگواری و ملانکولی»^(۸۶) را نوشت، و در سال‌های جنگ مهمترین مقالات «فراروانشناسی»^۱ او انتشار یافت. که به نظر من می‌توانست خلاقیتی جبرانی در پاسخ به «هراس از مرگ» باشد. هراسی که بالاخره در انتهای جنگ منجر به پذیرش مرگ و نوشتن مقاله «فراسوی اصل لذت» و تلاش برای اثبات «غریزه مرگ» می‌شود.

ولی نیت دریدا برای ساخت‌شکنی این مقاله، که از بین ۲۴ جلد کتاب فروید برگزیده می‌شود، شاید هراس از مرگی است که پیش از این به آن اشاره شد، و دریدا حداقل دو کتاب خود را به آن اختصاص داده است. در آپوریا^(۸۷) مرگ خود را «ناممکنی ممکن» تلقی می‌کند و در کتاب هدیه مرگ^(۸۸) تنها مرگ دیگری را می‌تواند بپذیرد.



در این تحلیل‌ها، از آنجمله تحلیلی که من بر فروید و دریدا در این جا
 آرا^{۳۷۶} می‌کنم، نه تنها نیت پنهان هنرمند یا اندیشمندی که متن را نوشته
 است جستجو می‌شود، بلکه به «نیت» خود تحلیلگر نیز باید توجه
 داشت. او نیز با ذهن خود می‌نویسد. ذهنی که از خودآگاه، پیش‌آگاه و
 ناخودآگاه تشکیل یافته است. و در ناخودآگاهش واپس‌زده‌ها هستند که
 می‌توانند در نوشته او بازگشت کرده و بار دیگر پدیدار شوند. روان-
 تحلیلگر باید این نیت‌ها و انگیزه‌های پنهان را بیابد و به آنها توجه داشته
 باشد. فروید در زمانی که مقاله «فراسوی اصل لذت» را نوشت، در
 نامه‌ای به دوستی متذکر شد که بیاد داشته باشد که مقاله پیش از مرگ
 دخترش تمام شده بود. شاید می‌دانست که مشغولیت ذهنی او با مرگ
 روزی به عنوان انگیزه نوشتن آن مقاله در تحلیل‌ها خواهد آمد.

* * *

اما در مورد مقالاتی که در این مجموعه گرد آمده است به سه گونه
 تحلیل برمی‌خوریم. یکی تحلیل متن است که خود را در چهارچوب اثر
 هنری محدود می‌کند. دیگری تحلیل شخصیت‌های قصه یا فیلم است، و
 سومی شکلی است که در آن علاوه بر تحلیل اثر هنری به تحلیل
 بخش‌هایی از شخصیت و ذهن هنرمند پرداخته شده تا نیت و انگیزه پنهان
 او را در نوشتن آثار خلاقه‌اش بیابیم. در این مجموعه به ۲-۳ تحلیل از این
 گونه برمی‌خورید. ولی شکل کامل‌تر آن که تحلیل جامع‌تری از ذهنیت و
 شخصیت نویسنده است، و تا آنجا که آثارش و نیز آنچه از او بجا مانده
 اجازه می‌دهد، در کتاب نامیرانی، زمان و تارکوفسکی و نیز صادق هدایت و
 هراس از مرگ (در دو جلد) انجام یافته است، که توسط نشر مرکز انتشار
 خواهد یافت.

کتابشناسی

1. Lacan, Jacques, *From Literature & psychoanalysis*, Edit Felman. Sh. John Hopkins University Press 1977.
2. Derrida Jacques, *Dessemination*, 1975 English. trans, Johnson. B., 1982 & *Margins of Philosophy*, 1972 English. Trans. Bass. A, 1982.
3. Ellen berger. Henri: *The Discovery of the unconscious*, 1970, Basic Books, p. 243.
4. Freud. S. *The psychopathology of everyday life*, 1901, S.E., VI.
5. Putnam. Hilary, "The corroboration of theories" from *The Philosophy of Carl Popper*, Paul. A. Schilpp open court pub, 1974, p. 221-240.
6. Jones. Ernest, *The life and works of S. Freud*, Basic Books 1957.
7. Decartes, Rene. *Meditation, on First philosophy*, Cambridge press, 1996.
8. Cohen. A. P & Rapport. N. *The Question of Consciousness*, Routledge, 1955.
9. Foucault. Michel, *Madness & Civilization*, Tavistock pub, 1967.
10. Derrida. J. "Freud & the Scene of writing" in *writing & difference*, Chicago Press, 1978.
11. Derrida. J. *Post-Cart From Socrates to Freud & Beyond*, Trans. Bass. A. Chicago Press. 1987.
12. Decadance, or "dégénéresence" From *The Discovery of The unconscious*, p. 281.
13. Klage Ludwig, In *The discovery of The unconscious*, p 272.
14. Mann. Thomas, In *The Discovery of unconciuous*, p. 272.
15. Freud. S. "An Autobiographical study", (1925) S.E. XX, p. 59-60.
16. Freud. S. "Beyond Pleasure Principle", S.E. XVIII, P. 7.
17. Khan. Masud: *Hidden selves*, Hogarth Press, 1983, p. 131.
18. Freud. S. "New Introductory lectures", (1933) S.E. vol XXII, p. 3.
19. Freud. S. "A Difficulty in the Path of Psychoanalysis", (1917). S.E. XVII, p. 137.

20. Carus. Carl Gustave: *psyche*, 1849.
21. Schopenhauer, Arthur, *The world as will & Representation*.
22. Fechner. G. T. in *The Discovery of...*, p. 215-18.
23. Hartmann, Eduard von, *philosophy of unconscious*, 1869.
24. Freud. S. "studies on Hysteria", (1895), S.E. II, 54-55.
25. Freud. S. "On the history of psychoanalytic movement" S.E. XIV, p.16.
26. Freud. S. *Repression* (1915) S.E. IV, p. 84.
27. *Ibid*, C.W. IV, p. 86.
28. Suppression, in *Language of psychoanalysis*, Laplanche & Pontalis, Hogarth Press, 1973.
29. Nietzsche. f. from *The Discovery of unconscious*, p. 274.
30. *Ibid*, p. 275.
31. Wittgenstien. Ludwig, *Culture & Value*, 1944, Blackwell 1998 , p. 12.
32. *Ibid*, p. 51e.
33. Mc Guinness: in *Wittgenstein Reads Freud*, Princeton university Press, 1995, p. 9-10.
34. Wittgenstien. L. quoted in *Wittgenstin Reads Freud*, p. 10.
35. Freud. S. *Interpretation of dreams*.
36. *Ibid*, S.E.IV, p. 295.
37. Freud. S. "The Claims of Psycho-analysis to scientific interest", S.E. vol XIII, p. 179.
38. Freud. S. *The uncanny*, 1919, S.E. vol XVII, 219.
39. Freud. S. *Introductory lectures in psychoanalysis*, SE. vol XV, p. 33.
40. Harland. Richard, *Literary theory, From Plato to Barths*, 1999, p. 132.
41. Saussure. F. *Course in General linguistics*, 1983, p. 71.
42. Chomsky. Noam, from *Decoconstruction*, Norris. C., p. 6.
43. Bergson. Henri, from *The Discovery of unconscious*, Basic Books 1970, p. 321.
44. Freud. S. "The ego and the Id", Pelican, vol 11, p. 351.
45. Brentano. Franz. in *Descriptive psychology*, quoted from "psychology from an Emperical stand point" (1874). Rortledgy 1995, p. XIX.
46. *Ibid*, p. XIX.
47. Jaspers. Karl. *General psychopathology*, trans. by J. Hoenig & Hamilton, Manchester Press, 1963, p. 33, 302-364.
48. May. Rollo, *Love & Will*, 1969, Dell pub.
49. Skinner. *Beyond Freedom and Human Dignity*, 1970, p. 20b.

50. Neider. H. quoted From *Wittgenstein Reads Freud*, p. 7.
51. Carnap. Rudolf, *Philosophy and Logical Syntax*, Thoemmes Press, 1996, p. 34.
52. Bandura, Albert, "Principle of Behaviour Modification", Ahoet, Edit, 1970.
53. Velmans. Max, *Understanding Consciousness*, Routledge, 2000.
54. Young, Robert, *White Mythologies* and Chambers. Lain "Migrancy, Culture, Identity" in *The postmodern History Reader*, Pages 75-84. Routledg, 1997.
55. Deleuz. G. and. Guattari. F. *Anti-oedipus* Athlone Press, 1984.
56. Freud. S. *The ego & the Id* 1923. S.E. XIX, p. 3.
57. Freud. S. "Civilization and its discontent" 1930, S.E. XXI, p. 59.
58. Smart. Barry, *Michel Foucoult*, Routledge 1985, p. 14.
59. Levi-strauss. C. *Structural Anthropology* Penguin Books. 1963 (1993).
60. Caputo. John. *Deconstruction in Nutshell*, Fordhm University Press 1997, p. 31.
61. *Ibid*, p. 4.
62. *Ibid*, p. 5.
63. *Ibid*, p. 31-32.
64. Derrida. J. quoted from (*Grammatology*) in (A Derrida Reader) Kamuf. P. 1991, p. 32.
65. Derrida. J. Quoted in *Deconstruction in A Nutshell* Edit Caputo J.D, p. 5-6.
66. Derrida. J. *Aporias*, Trans, Dutoit.t, Stanford, uni Press, 1993, p.21.
67. Derrida. J. *Writing & Difference*, Trans, Bass, 1978.
68. Derrida. J. *Me-Psychoanalysis*, Trans Klem. R, 1979.
69. Derrida. J, *Post Cart: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans, Bass. A., Chicago Press, 1987.
70. Norris. C. *Deconstruction* Routledge 1991, p. 59
71. Bloom. Harold, quoted in *Deconstruction*, p. 123
72. Freud. S. "Writer and daydreaming".
73. Freud. S. *Delusions and dreams in Jensen's Gravidia*, S.E. vol IX, p. 3.
74. Freud. S. "Dostoevsky and Patricid", S.E. XXi, p. 173-94.
75. Freud. S. "Hamlet" in *The Interpretation of Dreams* Pelican 4, p. 366-8, 575-6.
76. Harland, Richard. *Literary theory From Plato to Barths*, McMillan Press, 1999, p. 134.

77. Freud. S. "The path to the formation of symptoms", S.E. XI, p. 376.
78. *Ibid*, p. 376.
79. Freud. S. "Formulation on the Two principles of Mental Functioning", S.E. XII, p. 224.
80. Harland. Richard. *Literary Theory From Plato to Barths*, MacMillan, Press, 1999, p. 135.
81. Nietzsche. F. *The Twilight of the Idols* in the Complete Works, vol XVI, p. 66.
82. Nietzsche. F. *Will to Power* in the C.W., vol XV, p. 150.
83. Freud. S. "The Moses of Michealangelo", S.E., XIII, 211-2, C.W. IV, p. 257-8.
84. *Ibid*, C.W. vol. IV, p. 284.
85. Freud. S. *uncanny*, S.E. XVII, p. 219.
86. Freud. S. *Meaning & Melancholia*, 1914.
87. Derrida. J. *Aporias*, 1993, Stanford University Press.
88. Derrida. J. *The Gift of Death*, 1992, Chicago Press.

آرزوی کام‌نیافته

تحلیل روانشناختی سه قطره خون

این مقاله نخست در شهریور ۱۳۶۶ در شماره
پنجم دوره جدید مجله مفید منتشر شد سپس
در مجموعه «سه قطره خون» انتشارات آرش،
اکتبر ۱۹۸۸ در سوئد به چاپ رسید.

آرزوی کام نیافته

« آنچه را «نول روانشناختی»^۱ می‌گویند، به هیچ وجه آن قدر که اهل ادب تصور می‌کنند، برای روانشناس بهره‌ای ندارد. چنان نوالی که خود را توضیح می‌دهد، به عنوان یک تمامیت «خودبسا»^۲ تلقی می‌شود، (بدان معنی) که کار تفسیر روانشناختی خود را خود انجام داده است و حداکثر کاری که روانشناس می‌تواند انجام دهد این است که یا از آن استفاده کند یا بر آن تفسیرها بیفزاید».

یونگ، روانشناسی ادبیات، ۱۹۵۰

پیش از یونگ، فروید در گفتگویی با آندره برتون (بنیانگذار مکتب سوررئالیسم که روانکاوی یکی از ارکان مهم این مکتب بود)، کمی علاقه خود را به نول روانشناختی ابراز کرد.

از این رو برای کار روانکاوان و روانشناسان، نولهای غیرروانشناختی بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. این به آن معنی نیست که روانکاوان هیچگاه به تحلیل نولهای روانشناختی نپرداخته باشند، بخصوص در قرن بیستم که آن قدر متن‌های روانکاوی و متن‌های روانشناسی بر ادبیات و هنر تأثیر گذارده‌اند که کمتر کار ادبی عمده‌ای است که از این تأثیر بی‌بهره باشد. این تأثیر چه در فرم چه در محتوا (ولی بیشتر در محتوا) به

1. Psychological novel

2. self-contained

اندازه‌ای است که امروزه گاه نمی‌توان ادبیات و روانکاوی را از هم جدا کرد (برای مثال در فرم، فنِ هم فراخوانی آزاد^۱ یا نزدیک به آن جریان آگاهی^۲ به کار گرفته می‌شود). از این رو به فرم اشاره می‌کنم که اکثر روانکاوان در مقدمه تحلیل هر اثر هنری این نکته را تذکر می‌دهند که بررسی ارزشهای زیباشناختی کار بایستی توسط منتقد ادبی صورت گیرد. زیرا برای یک منتقد هنر، ساختار و فرم هنری کار اهمیت دارد و برای روانکاو بیشتر محتوای آن مورد توجه است. اما محتوا در اثری که «کار هنری اصیل و ارزنده»^۳ به شمار می‌رود، چنان به فرم درآمده که با هم یگانه‌اند. از فرم می‌توان به محتوا رسید و از محتوا به فرم، یعنی که تغییر یکی الزاماً دیگری را تغییر خواهد داد. باید گفت که تحلیل روانکاوانه، گو این که بیشتر در زمینه محتواست، ولی گاه فرم را نیز دربرمی‌گیرد.

نول روانشناختی در ایران نه چندان قدیمی و نه چندان گسترده است، شاید به این سبب که متون روانکاوی معتبر بندرت به زبان فارسی برگردانده شده‌اند! تنها تعدادی از متون آسان و نسبتاً عامه‌پسند با ترجمه بد و گاه متوسط در سالهای اخیر منتشر شده است. چنین ترجمه‌هایی اگر تأثیری هم بر ادبیات فارسی گذاشته باشند، تأثیرشان بسیار محدود است. اما معدود نویسندگانی به دلیل آشنایی با ادبیات مدرن جهان و متن‌های روانکاوی به کار نوشتن این نوع داستانها پرداخته‌اند. شاید هدایت اولین نویسنده‌ای باشد که بتوان گفت در این حوزه کار کرده است. از میان آثار او به تحقیق دو داستان شاخص است: بوف کور و سه قطره خون.

از نظر روانکاوی کار هنری را می‌توان از چند جنبه بررسی کرد: یکی این که محتوای کار به طور کلی از نظر روانی تحلیل شود؛ دیگر این که یک

1. free association

2. stream of consciousness

3. Authentic Work of Art

یا چند شخصیت داستان و روابط آنها از نظر منش‌شناسی و انگیزه‌های ناخودآگاه و کشمکشهای درونی آنها مورد توجه قرار گیرد. یا اینکه از طریق همین کندوکاو محتوا و تحلیل شخصیتها و بخصوص شخصیت اصلی داستان، نقبی به شخصیت نویسنده و انگیزه‌های پنهان او بزنیم. زیرا هنرمند در لحظه آفرینش، فراتر از آرزوها، انگیزه‌ها، احساسها و کشمکشهای پنهان و آشکار خود نمی‌رود.

جهان را چگونه آفریدی؟

چگونه؟

به لطف کودکانه اعجاز!

بجز آنکه رویتی چون منش باشد

(تبادل ظریف یکی ناممکن در دوره امکان)

که را طاقت پاسخ گفتن این هست؟

به کرشمه دست برآورده

جهان را

به الگوی خویش بریدم

«احمد شاملو»

در تحلیل سه قطره خون تحلیل نویسنده را برای مجالی دیگر می‌گذاریم. در اینجا تنها خود داستان و منش‌شناسی و انگیزه‌ها و کشمکشهای شخصیت اصلی آن مورد نظر است.

اولین قدم این است که ببینیم مسئله اصلی در این داستان کوتاه چیست؟ آیا سه قطره خون روایت یک جنایت است یا گزارش یک گناه؟ تصویر مکافات است یا که سوگنامه آرزوی کام نیافته در تنهایی و بی‌اعتمادی؟ و یا داستان یک «دام» است؛ قصه صیاد و طعمه و صید که

نمی‌دانی کدام صیاد است، کدام طعمه و کدام صید. دامی است که صید و طعمه و صیاد را یکجا در خود فروبلعیده است. از آنجا که هر سه یکی است! سه گانه واحدی است؛ تثلیثی است به دام افتاده! و این دام کدام است؟ دام آرزوی کام‌نایافته و واپس‌زده که کامروایی آن تنها در پندار و رویا میسر است؛ پنداری به ژرفای وهم! اما حتی در پندار، نیرویی ویرانگر و مرموز راه کامیابی را بر آن سد می‌کند. صیادی در پندار یا آرزوی شکار، به کمین صید نشست است، اما چون صید به تیررس می‌آید، صیاد واپس می‌نشیند و بر ناتوانی خود، خون می‌گیرد. سه قطره خون خونابه‌ای است که از چشمان صیاد فرو می‌چکد و داستان این گونه آغاز می‌شود:

... در تمام این مدت هر چه التماس می‌کردم، کاغذ و قلم می‌خواستم، به من نمی‌دادند. همیشه پیش خود گمان می‌کردم هر ساعتی که قلم و کاغذ به دستم بیفتد، چقدر چیزها که خواهم نوشت... ولی دیروز بدون این که خواسته باشم، کاغذ و قلم برایم آوردند، چیزی که آن قدر آرزو می‌کردم؛ چیزی که آن قدر انتظارش را داشتم... اما چه فایده، از دیروز تا حالا هر چه فکر می‌کنم چیزی ندارم که بنویسم. مثل این که کسی دست مرا می‌گیرد و یا بازویم بی‌حس می‌شود.

و وقتی که تمامی وجودش را بر روی کاغذ می‌آورد، «بین خطهای درهم و برهم» تنها چیزی که خوانده می‌شود این است: «سه قطره خون». مسئله اصلی این داستان در همین چند جمله است؛ مابقی تفسیر روانشناختی این کشمکش و این آرزوست. مانند جملات آغاز یک سنفونی که باید در ادامه، آن را گسترده و پرداخته کرد، هدایت این خبر را

بازمی‌گشاید و به موزونی و هماهنگی یک سنفونی آن را ساخته و پرداخته می‌کند. فنی که به کار گرفته می‌شود، «تراکم»^۱، «جابجایی»^۲ و در نظر گرفتن قابلیت «فرانموداری»^۳ است. یعنی که در ایجاز، هر چیزی به جای دیگری می‌نشیند، به آن گونه که سانسورهای ذهنی اجازه دهد. پس هر چیز خودش نیست. «فرانمود» چیز دیگری است. «فرانمودی دیداری»^۴ که معنی نمادین^۵ دارد. از این رو «سه قطره خون» مانند یک خواب است.

احمد روایتگر این کابوس وحشتناک، در یک بیمارستان روانی بستری است و این گونه ذهنیت آشفته و وهم‌زده خود را به تصویر می‌کشد. احمد خود این سه قطره خون است. گویا تمامی عمر به این آرزو نشسته بود تا خود را چنین سرزنش کند و مکافات دهد. به جرم گناهی ناکرده اما گرفتار و سوسه آن بوده... به گناه آرزویی ناممکن در رابطه با آن «رخساره - مادر» که به ظاهر طعمه‌ای است تا به هوای آن سیاوش را صید کند... سیاوش خود اوست.

... اما آرزو، خود تنها در «رابطه»^۶ مفهوم می‌یابد. در فقدان رابطه، هیچ چیز دارای معنی نیست. شخص^۷ در رابطه با دیگری (ابژه)^۸، آرزویی دارد. این دیگری می‌خواهد شخصی باشد یا حیوانی، شیئی؛ حتی چیزی

1. Condensation

2. Displacement

3. Consideration of representability

4. Visual Representation

5. Symbolic

6. Relation

7. Subject

۸. object: برای واژه «ابژه» تاکنون هیچ برابر نهاده مناسبی پیشنهاد نشده است. ابژه (فرانسوی)؛ چیزی است که گزینه از طریق آن یا در رابطه با آن در پی رسیدن به هدفش (یعنی نوعی ارضا) است. ابژه ممکن است کسی، حیوانی یا چیزی یا بخشی از کسی باشد. ممکن است واقعی یا خیالی باشد. مثلاً در رابطه کودک با مادر؛ مادر، ابژه کودک است.

در درون خود شخص (که البته این چیز درونی، در واقع شکل «درونی شده»^۱ چیزی است بیرونی). حتی بی‌رابطگی، در متن رابطه است که دارای معنی می‌شود و در نهایت خود انسان در رابطه مفهوم می‌یابد. بدون درک و فهم رابطه با ابژه^۲، درک این نکته که «احمد» چه انگیزه و آرزویی دارد و چرا زمانی که به آن می‌رسد، واپس می‌نشیند، امکانپذیر نیست. یعنی که فرد را در انزوا و جدا از دیگران و محیطش نمی‌توان شناخت.

شخصیت فرد در رابطه شکل می‌گیرد و رشد می‌یابد و این سایه دیگران است (ابژه) که بر «من»^۳ او می‌افتد. در واقع «من» فرد، از همان اوان زندگی در جستجوی ابژه^۴ است. در جستجوی کسی یا چیزی که خود را به آن پیوند دهد. پس چگونگی رفتار فرد را بایستی در همین رابطه، همین پیوند و «من» رشدیابنده او جستجو کرد.

اولین کلیشه این پیوند را، رابطه کودک با مادرش می‌سازد. مادر اولین ابژه‌ای است که کودک پناه را در وی می‌جوید. مادر در ابتدا چیزی نیست مگر کسی که کودک را تغذیه می‌کند. یعنی که در خدمت ارضای نیازهای پایه‌ای اوست و کودک «بد» و «خوب» مادر را در ارتباط با همین ارضای نیاز می‌بیند. پس از آن، رابطه از مرز رابطه صرفاً زیست‌شناختی می‌گذرد و یک بعد عاطفی به آن افزوده می‌شود. مادر برای او یگانه‌ای است، متفاوت از همه دیگران که از او جدا نمی‌توان شد. جدایی دردناک

1. Internalized object 2. Object relation

۳. Ego: «من» بخشی از «آن» (Id) است که به وسیله تأثیر مستقیم دنیای خارج و از طریق پیش‌هشیار – هشیار تغییر یافته – و بر طبق «اصل واقعیت» و فراگرد ثانویه (process secondart) عمل می‌کند.

4. Object Seeking

و اضطراب‌آور است، زیرا بقای کودک را تهدید می‌کند؛ یعنی برای کودک جدایی مرگبار است و تنها در همزیستی با مادر است که «من» او رشد می‌یابد. تصویر «خوب» و «بد» مادر، در ارتباط با کامروایی و ناکامی بر «من» او اثر می‌گذارد. «من» او انباری از «ابژه‌های وانهاده»^۱، یعنی ابژه‌های درونی می‌شود. این رابطه نخست میان او و مادر و بعد پدر و بعد همه خانواده و تمامی ساختار اجتماعی است. در این گذار، شخصیت کودک شکل می‌گیرد و ظرفیت آن را می‌یابد تا خود را از ابژه خود جدا کند. این جدایی او را به سوی «فردشوندگی»^۲ سوق می‌دهد تا کودک هویت خویش را بیابد و بار دیگر با ابژه خود، مستقل از حالت نیاز رابطه برقرار کند. «من» او چنان ظرفیتی داشته باشد تا بتواند از خود دفاع کند و شیوه‌های غریزی را به شیوه‌های غیرغریزی تبدیل کند. هر خللی در این مسیر، اختلالی در کارکردهای «من» و سرانجام در شخصیت و روابط او ایجاد می‌کند. اگر فرصت نیابد با ابژه رابطه برقرار کند، دیگر چنین فرصتی دست نخواهد داد. اگر عشق را در آن رابطه تجربه نکند، ظرفیت همدلی، عشق، گناه و افسوس در او رشد نمی‌کند، دیگر نمی‌تواند تصویری خوب از خود داشته باشد. تشکیل هسته «من» و اعتماد پایه‌ای پریشان می‌شود و جای خود را به ابژه خود حاوی پرخاشگری «به تمامی بد» می‌دهد. در مراحل بعدی «آرمان‌سازی»^۳ ابتدایی «به تمامی خوب» به عنوان دفاع در برابر تصویر «به تمامی بد» مادر آشکار می‌شود؛ یعنی «من» خود و ابژه را به دو نیمه «به تمامی خوب» و «به تمامی بد» تقسیم می‌کند، به عبارتی در من او «دو نیمه‌شدگی»^۴ ایجاد می‌شود.

1. Abandoned Objects

2. Individuation

3. Idealization

۴. Splitting: «دو نیمه‌شدگی» من، عبارت از همزیستی دو ایستار (Attitude) در

احمد چنین «منی» دارد. «منی» پراز ابژه‌های بد و حاوی پرخاشگری «به تمامی بد» که بسیار ویرانگرست. نه تنها خود را بلکه آرزو دارد دیگران را نیز نابود سازد.

من اگر به جای او بودم یک شب توی شام همه زهر می‌ریختم، می‌دادم بخورند. آن وقت صبح توی باغ می‌ایستادم، دستم را به کمر می‌زدم، مرده‌ها را که می‌بردند تماشا می‌کردم.

گویی تمامی وجود او تجسم مرگ است. مرگی که «من» او تاب تحملش را ندارد و آن را به «دنیای ابژه‌ای»^۱ فرامی‌افکند و دیگران را حاوی این مرگ می‌بیند:

اول که مرا اینجا آوردند همین وسواس را داشتم که مبادا به من زهر بخوراندند... شبها که هراسان از خواب می‌پریدم، به خیالم آمده‌اند مرا بکشند.

با این که در ابتدا از مرگ می‌هراسد و برای حفظ خود می‌خواهد دیگران را نابود سازد، اما داستان قضیه کشته شدن خود او یا چیزی در اوست. قتل در پندار اتفاق می‌افتد، تا او بتواند به آسانی ابژه‌ها را جابه‌جا کند، برایشان جان‌نشین بیابد و واقعیت را «دگر نمود»^۲ نشان دهد. این پرخاشگری و ویرانگری، احساس گناه و عذاب وجدان را برایش به ارمغان می‌آورد:

→ «من» است، نسبت به واقعیت، یکی واقعیت را در نظر دارد و دیگری آرزو را جایگزین آن می‌سازد. این دو ایستار در کنار هم وجود دارند و برهم اثری ندارند.

شبها تا صبح از صدای گریه بیدارم، این ناله‌های ترسناک، این حنجره خراشیده که جانم را به لب رسانده...

مگر بر او چه گذشته است که مرگ چنین بر او چیره شده است؟ هم صیاد و هم صید است. چرا خشم او این گونه مهار گسیخته است؟ خشمی چنین، مهار می‌گسلد که از «غیظ خویشتن کامی»^۱ برخاسته باشد، که خود حاصل خویشتن کامی تحقیر شده و پست شده است. ردپای این تحقیر و پست‌شدگی را در جای‌جای این بیان حال می‌بینیم. تحقیری ناشی از طردشدگی و وانهادگی در رابطه با ابژه:

تاکنون، نه کسی به دیدن من آمده و نه برایم گل آورده‌اند.

دختر جوان به او لبخند می‌زند و لحظه‌ای بعد با عباس عشق‌بازی می‌کند، و در پایان داستان:

به اینجا که رسید مادر رخساره از اتاق بیرون رفت، رخساره ابروهایش را بالا کشید و گفت «این دیوانه است»، بعد دست سیاوش را گرفت و هردو قه‌قهه خندیدند و از در بیرون رفتند و در را برویم بستند.

و از پشت پنجره عشق‌بازی نامزدش رخساره را با سیاوش می‌بیند. در همین جا داستان پایان می‌گیرد. پایانی که آغاز بوده و خود را بارها و بارها تکرار کرده است. نقطه عطفی است که احمد در آنجا تثبیت شده است. آغاز و پایانی در اوج. تجربه‌ای از گذشته که در حال تکرار می‌شود. تجربه‌ای دردناک در رابطه با اولین ابژه: این تجربه خود دو جنبه دارد. جنبه‌ی عاطفی (غیرجسمی و جنسی) و جنبه‌ای جنسی و جسمی که در

1. Narcissistic rage

«فرانمود دیداری» خود، به صورت مادر و دختر تصویر می‌شوند. گو اینکه هردو مربوط به یک ابژه هستند ولی سانسورهای ذهنی اجازه این بیان را نمی‌دهند. در دو جا این مادر و دختر خود را نشان می‌دهند یکی در ارتباط با عباس، زن و دختر جوانی به دیدن او می‌آیند و دیگری در ارتباط با احمد و سیاوش، رخساره و مادر او. این «رخساره-مادر» در زمانی می‌تواند به هیئت واحدی تصویر شود که از صورت اصلی خود به درآید، یا در پشت «دگر نمودی» پنهان شود.

قناری ناظم و نازی گربه سیاوش چنین خصوصیتی را دارا هستند. بنابراین نازی فرانمود آن ابژه اولین است: اما به صورتی پنهان و ناشناس! از این‌رو «احمد» می‌تواند بیشتر بار احساسی خود را متوجه آن کند و بخش بزرگی از بیان حال خود را به نازی اختصاص دهد:

روزها که از مدرسه برمی‌گشتم، نازی جلوم می‌دوید، میومو می‌کرد. خودش را به من می‌مالید وقتی که می‌نشتم از سر و کولم بالا می‌رفت، پوزه‌اش را به صورتم می‌زد. با زبان زبرش پیشانیم را می‌لیسید و اصرار داشت که او را ببوسم.

درست مثل مادری که پسر بچه‌اش را که از مدرسه بازگشته است در آغوش می‌گیرد و می‌بوسد و نوازش می‌کند، یا معشوقی که عاشق را! در اینجا «تصویر ذهنی»^۱ یا «فرانمودی» از «مادری خوب» دارد. اما آن روی سکه چیز دیگری است. احمد همه این مهر و عطوفت را مکر می‌بیند: گویا گربه ماده مکارتر و مهربانتر و حساستر از گربه نر است. مهربانی نازی نوعی چاپلوسی و تملق است تا بتواند نیازهای خود را توسط او مرتفع سازد؛ وگرنه طبیعت «نازی» چیز دیگری است:

تنها وقتی احساسات طبیعی نازی بیدار می‌شود و به جوش می‌آید که سر خروس خونالودی به چنگش می‌افتاد و او را به یک جانور درنده تبدیل می‌کرد.

قرینه این احساس را در وسواس (یا وهمش) در ابتدای داستان می‌بینیم؛ وقتی که فکر می‌کند دیگران می‌خواهند به او زهر بخوراند یعنی احساس مرگی را که در خود اوست به نازی فرامی‌افکند. پس نازی به ابژه «بد»، به «مادری بد» مبدل می‌شود؛ «مادری بد» که او را بازی می‌دهد و قصد جاننش را دارد. احمد در دام این «دوسویگی احساسی»^۱ اسیر است. این «دوسویگی احساسی» تعیین‌کننده روابط آینده او می‌شود. با اینکه به ظاهر از خود نمی‌گوید، اما دیگران زبان حال او می‌شوند:

بدتر از همه تقی خودمان است که می‌خواست دنیا را زیر و زبر کند و با آن که عقیده‌اش این است که زن باعث بدبختی مردم شده و برای اصلاح دنیا هرچه زن است باید کشت! عاشق همین صغرا سلطان شده بود.

اما صغرا سلطان تجسم خودشیفتگی و فریب است، زنی زشت‌روی که صورتش را گچ دیوار می‌مالد و گل شمعدانی هم سرخابش است». صغرا سلطان در فریبکاری به نازی دختر جوان و رخساره شباهت دارد. دختر جوان و رخساره با این که با گل می‌آیند و انگار به هوای او می‌آیند، با دیگری نرد عشق می‌بازند و در مورد نازی می‌گویند:

پارسال بهار بود که آن پیشامد هولناک رخ داد.

۱. Ambivalence، «دوسویگی احساسی» وجود همزمان گرایشها، ایستارها (attitudes) یا احساسها در رابطه با یک ابژه؛ مثلاً عشق و نفرت همزمان به یک شخص.

آن پیشامد هولناک، کلیشه تحریف شده پیشامد پایان داستان است. نازی همسر خود را انتخاب می‌کند. رقیب را انتخاب می‌کند و احمد تحقیر شده و پست شده تاب تحمل این «زخم خویشتن‌کامی»^۱ را ندارد: شبها از دست عشقبازی آنها خوابم نمی‌برد. آخرش از جا در رفتم.

این فریب خوردن و طرد شدن چنان خشمی در او برمی‌انگیزد که هیچ چیز جلودارش نیست. عشق غریزی او به ابژه در اینجا که چیزی جز یک جذبه جنسی نیست، به نفرتی عمیق و انتقام‌جویانه تبدیل می‌شود و از این روست که امکان وصال نمی‌یابد و اعتماد پایه‌ای وجود ندارد. همینکه «زخم خویشتن‌کامی» بر او وارد شد، در دوسویگی احساسی‌اش «دو نیمه‌شدگی» ایجاد می‌شود و از آنجا پس از آرزوی دیرپای وصال، همینکه معشوق نزدیک می‌شود، او واپس می‌نشیند، اما نه واپس نشستنی در آرامش، آن طور که در ظاهر امر پیدا است، بلکه واپس نشستنی آکنده از نفرت و خشم و کینه که می‌گوید: اگر گردون به کام من نگردد، بهتر است اصلاً نگردد. «غیظ خویشتن‌کامی» چنین ویرانگر است و خویشتن‌کام آنگاه که دیگران را مانع ارضای امیال و خواستها و اهداف خود ببیند، می‌تواند به جانوری درنده تبدیل شود؛ نابود کند و نابود شود. احمد چاره را در ششلول خود می‌بیند - ششلول دارد زیرا که می‌ترسد. با نگاهی تحقیرآمیز و ترس‌آلود، کج‌باورانه به همه چیز و همه کس نگاه می‌کند و هیچ وجه اشتراکی بین خود و دیگران احساس نمی‌کند:

یک سال است که میان این مردمان عجیب و غریب زندگی می‌کنم. هیچ وجه اشتراکی بین ما نیست. من از زمین تا آسمان با آنها فرق دارم.

پیوند گسسته و تنها و منزوی است. اما نه تنهایی آرامش بخش که تنهایی مرگبار و غم‌انگیز.

«دریغا که بار دگر شام شد،

«سراپای گیتی سیه‌فام شد،

«همه خلق را گاه آرام شد،

«مگر من که رنج و غمم شد فزون.

«جهان را نباشد خوشی در مزاج،

«به جز مرگ نبود غمم را علاج،

«ولیکن در آن گوشه درپای کاج،

«چکیده است بر خاک سه قطره خون».

رهایی از تنهایی و غم را در مرگ خود می‌بیند و «سه قطره خون» سه قطره خون اوست که بر خاک چکیده است. «منی» شکننده و ظریف که هر تلنگری را پتکی احساس می‌کند که بر او فرود می‌آید و او را در هم می‌شکند. از این‌رو در بارویی از سنگهای سخت پنهان شده است و رابطه خود را با جهان بیرونی قطع کرده است و هرگاه که از روزنه به بیرون نگاه می‌کند، جز آنچه می‌خواهد، چیزی نمی‌بیند و آنچه می‌بیند، وحشت‌آور است. در واقع بازتاب خود را می‌بیند؛ همان‌گونه که اگر صفرا سلطان در آینه نگاه کند. اما در اینجا، تصویر چهره احمد در آینه نیست، بازتاب تکه‌هایی از «من» اوست؛ همان ابژه‌های وانهاده که به بیرون فرافکنده شده‌اند. حسن، محمدعلی، حتی آن که با تیله شکسته شکم خودش را پاره می‌کند، یا آن که با ناخن، چشم خودش را در می‌آورد و تقی که می‌خواهد دنیا را زیر و زیر کند و همه زنان دنیا را بکشد! همه پاره‌هایی از خود او هستند.

ناظم، عباس و سیاوش به نحو آشکارتری بازتاب او هستند. مثل این که جلوی آینه سه تکه ایستاده باشد. ناظم به انتقام قناری اش گربه را می‌کشد. سیاوش و عباس، همسایه و دوست او هستند؛ اما زیرپوشش این نزدیکی و دوستی، خصومت و رقابت عمیق وجود دارد. از ناظم بدش می‌آید و به عباس غبطه می‌خورد. در مورد سیاوش رابطه نزدیکتر است. سیاوش در همه چیز شبیه اوست، به طوری که جانشین بلافاصله احمد به حساب می‌آید و در واقع قضیه شکار گربه تهمتی نیست که سیاوش به احمد بزند؛ بلکه تهمتی است که احمد به سیاوش می‌زند. حتی مغالزه سیاوش با رخساره نیز شاید بازتاب کج‌باوری احمد باشد - و ممکن است نویسنده، نام سیاوش را به همین دلیل برگزیده باشد تا قرینه‌ای برای سیاوش در اسطوره و تهمتی که به او زدند را نشان دهد. رابطه پیچیده‌ای است. پاره‌هایی از او رقیب او می‌شوند و اوست که آرزوی کشتن رقیب را در سر می‌پروراند! یعنی که صیاد و صید یکی است؛ پس تکلیف طعمه چه می‌شود؟

طعمه را بایستی در تصویر قفس قناری دید؛ قفس خالی قناری که ناظم برای به دام انداختن گربه‌ها جلوی پنجره می‌گذارد. در قفس روزی یک قناری بوده که گربه آن را ربوده و آنچه برای ناظم مانده، یک قفس خالی است. ناظم که روزی به قناری دلبسته بوده است، اکنون قفس را نگهداشته است تا انتقام بگیرد. احمد نیز روزی پیوندی عاطفی داشته است و از دست رفته است و آنچه مانده است، داغ این ناکامی است؛ نقشی در ذهن، نقش خالی یک عشق و چون نقش خالی است، پس سراب و فریب است. همان گونه که دختر جوان را می‌بیند، نازی را می‌بیند و رخساره را می‌بیند. بخشی از آن «رخساره - مادر» که برای او تجسم احساس «جنسی - جسمی» بوده است. به همان شیوه که او را به دام

انداخته بود، اکنون او می‌خواهد رقیب را به هوای این سراب به دام اندازد. روزی خود فریب این سراب را خورده بود؛ پس چرا دیگری به دام این سراب نیفتد؟ خوشا که این دیگری رقیب باشد - (نام «رخساره» را شاید به همین منظور انتخاب کرده، یعنی ابژه‌ای که فقط رخساره‌ای است، نقشی است) - و این نقش اکنون، تنها در ذهن اوست و در هر رابطه تازه‌ای آن را فرامی‌افکند. پس خود طعمه خویش است، همان‌گونه که صیاد خویش بود. در انزوا جز این نمی‌تواند باشد.

احمد تصویر آینه‌ای خود (سیاوش) را به کار می‌گیرد تا آرزوی دیرین خود را از طریق سیاوش ارضا کند. سیاوش را که نماد رقیب دیرین است، می‌کشد تا بتواند با «رخساره-مادر» باشد. اما حتی با چنین شگردی، احساس گناه و عذاب وجدان عمیقی وجودش را می‌لرزاند. تا که وجدان آسوده شود، خود را سزاوار مکافات می‌بیند. مانند مرغ حق که سه گندم از مال صغیر خورده باشد، آنقدر ناله می‌کند تا سه قطره خون از گلویش بچکد؛ مانند آن که با تیلای شکسته شکم خود را پاره می‌کند یا با انگشتهای خود، چشمان خود را از حدقه درمی‌آورد. این آخرین، تصویر «ادیپوس رکس»^۱ است که با کور کردن خود آرامش نمی‌یابد. «من» شکننده او زیر بار گناه از هم فرومی‌پاشد و تکه‌تکه می‌شود تا بلکه در برابر لشکرانگیزی اضطراب تحمل ناپذیر، از خود دفاع کند.

شاید عدد «سه» که این همه در این داستان تکرار می‌شود، اشاره به این مثلث است؛ یا به مفهومی دیگر، تثلیثی که زیر کاج چکیده است، معلوم نیست؛ یا که قرار است معلوم نباشد که آیا «سه گندم» است یا «سه قطره خون».

برزخ رابطه

بررسی روانشناختی آثار چوبک

این مقاله نخست در مهرماه ۱۳۶۶ در شماره
ششم مجله مفید منتشر شد، و بار دیگر در نوروز
۱۳۷۴ در «دفتر هنر» شماره سوم، ویژه صادق
چوبک در آمریکا چاپ شد.

داستانهای کوتاه صادق چوبک وصف رابطه‌های برزخی در دوزخ گندآلود و هراس‌آور و تحمل‌ناپذیر زیستگاهی است که گریز و رهایی از آن جز در آرزو نمی‌گنجد. همه آرزوی رهایی در سر دارند، اما به اجبار «عادت و ترس» بر جای خود می‌خکوب شده‌اند. ترس و بدبینی و بی‌اعتمادی چنان در خویشتن آنها خانه کرده است که از سایه خود نیز می‌هراسند. در کثافت و مدفوع خود غوطه‌ورند و فراتر از ابتدایی‌ترین نیازهای خود نمی‌روند؛ زیرا هیچ‌گاه این نیازها بدرستی تأمین نبوده‌اند. همه با هم یگانه و بیگانه‌اند. در گریز از تنهایی، ناامنی و وحشت از چوب خیزران، در کنار یکدیگر پناه می‌جویند تا دریابند هر کدام چوب خیزرانی دارند و منتظر افتادن دیگری، تا بر سر فرو افتاده فرود آورند. به هم وابسته و از هم بیزارند؛ زیرا نیازمند و ناتوانند و از این ناتوانی رنج می‌برند و در خود احساس حقارت و زبونی می‌کنند و از این احساس شرمنده و سرافکنده‌اند. پس، از وابستگی بیزارند و آرزوی رهایی در سر می‌پرورانند و برزخ رابطه در اینجاست. در این «دوسویگی احساسی» که در هر جا و هر رابطه‌ای تکرار می‌شود؛ انگار میخ زنجیرشان را در یک نقطه کوبیده‌اند و آنها به اجبار به دور خود می‌چرخند.

برای درک این که چگونه صادق چوبک طرح رفتاری و ساختار روانی خاصی را به صورگوناگون در در وضعیتهای به ظاهر متفاوت، در داستانهای خود تکرار می‌کند، به جای تحلیل یک داستان، به تحلیل چند داستان کوتاه او می‌پردازیم تا این خطوط مشترک و درونمایه یگانه و یا طرح هسته‌ای آنها را دریابیم. انتری که لوطیش مرده بود، مردی در قفس، بعد از ظهر آخر پاییز، قفس، چرا دریا توفانی شده بود و همراه داستانهای هستند که برای این منظور برگزیده شده‌اند.

* * *

دو تن به از یک‌تنند. زیرا پاداش نیکویی برای رنجشان خواهند یافت. چون هرگاه یکی از پا افتد، دیگری وی را برپا بدارد. اما وی بر آنکه تنها افتد. زیرا کسی را نخواهد داشت که در برخاستن وی را یاری دهد. باب چهارم کتاب جامعه

این چند خط را صادق چوبک به عنوان پیش نوشتاری در آغاز داستان «همراه» می‌آورد، اما داستان با این خطوط پایان می‌گیرد:

و آنکه برپای بود، دهان خشک بگشود و لثه نیلی بنمود و دندانهای زنگ شره خورده به گلوی هم‌مره در مانده فرو برد و خون فسرده از درون رگهایش مکید و برف سپید پوک خشک، برف خونین پرشاداب گشت.

اگر کتاب جامعه از دو یاور همراه سخن می‌گوید، چوبک دو همراهی را توصیف می‌کند که نه اعتمادی بین آنهاست و نه مهر و عشقی. به دور از ارضای نیازهای ابتدایی گاه دو بیگانه‌اند، گاه دو دشمن که ناگزیر و از سر اتفاق در کنار یکدیگرند و رابطه‌ای برزخی متزلزل و بلا تکلیف را تجربه می‌کنند. نیروی مرموزی آنها را به هم بسته است.

باز هم از همان راهی که آمده بود، از همان راهی که فرار پیروزمندانه و در جستجوی آزادی از آن شده بود، برگشت. نیرویی او را به پیش لاشه تنها موجودی که تا چشمش روشنایی روز دیده بود، او را شناخته بود می‌کشانید. حس کرده بود که بودنش بی‌لوطیش کامل نیست. با رضایت و خواستن پرشوقی رفت به سوی کهنه‌ترین دشمن خودش که هنوز پس از مرگ نیز زنجیر او را به سوی خودش می‌کشید. زنجیرش را به دنبالش می‌کشانید و می‌رفت. ولی این زنجیر بود که او را می‌کشانید.

انتری که لوطیش مرده بود

در داستان مردی در قفس که به تعبیری می‌توان گفت واگردان داستان انتری که لوطیش مرده بود است، رابطه سید حسن خان با سگش «راسو» همین گونه متزلزل و لرزان است؛ گو اینکه به حد دشمنی نمی‌رسد:

اگه من اقبال داشتم، تو این دنیای گل و گشاد دلم را به تو تنها خوش نمی‌کردم که تو هم سر به در بشی و فیلت یاد هندوستان کنه.

مردی در قفس

راسو زبان نمی‌گشاید تا ببینیم احساسش به سید حسن خان چه شباهتی به احساس «مخمل» به «لوطی» دارد، ولی می‌توان احساس او را در انتهای داستان کوتاه مردی در قفس حدس زد؛ آنگاه که سید حسن خان در خودش مچاله شده و از پا افتاده، جلویش در دو قدمی،

راسو با سگ غریبه ته به ته به هم قفل شده بودند و از بودن یک آدمیزاد مچاله شده در دو قدمی خودشان هیچ شرم و خجالتی نداشتند.

حتی رابطه «کهزاد» و «زیور» در داستان چرا دریا توفانی شده بود، به همین اندازه بی اعتبار و نامطمئن است. نیرویی مانند همان زنجیر «مخمل»، «کهزاد» را به سوی «زیور» در بوشهر می کشاند. در حالی که «کهزاد» خود را درباره وفاداری «زیور» می فریبد و از توفانهای بوشهر، جایی که «زیور» به آن چسبیده است، می هراسد. رابطه «اصغر سپوریان» در بعد از ظهر آخر پاییز با معلمش یا با مادرش، همین طرح را تعقیب می کند. هیچ رابطه ای مطمئن نیست. در هر رابطه کششی بر اساس نیازهای ابتدایی مانند غذا و تماس جسمی و ارضای جنسی و در حد گسترده ترش، نوعی نیاز به مراقبت و پرستاری وجود دارد. این همان نیروی مرموزی است که آنها را به سوی ابژه ای ناخوشایند می کشاند و از سوی دیگر، احساس ترس و بی اعتمادی است نسبت به ابژه ای سختگیر، مسلط و تنبیه کننده که قادر است فرد را طرد کند، محروم کند و یا از هستی ساقط سازد. در بعضی از داستانها جنبه ای یا جنبه هایی از این ابژه و این رابطه تصویر شده اند و در بعضی دیگر مانند انتری که لوطیش مرده بود، بیشتر این جنبه ها نمایانند. به این معنی که این طرح رفتاری کاملاً در همه داستانها تکرار نشده، گاهی تنها بخشی از آن طرح هست و گاه داستانها مکمل یکدیگرند. مخمل پس از فرار از لوطی درمی یابد که «بدون لوطیش وجودش کامل نیست». ناتوان و زبون است. حتی قادر نیست از خود دفاع کند. تا چشم باز کرده بود، لوطی به او غذا داده بود، دود داده بود و از او حفاظت کرده بود و حالا که لوطی مرده بود، پس از آن گریز نافرجام، مخمل درمی یابد که چقدر به لوطی وابسته است:

لوطی برایش همزادی بود که بی او وجودش ناقص بود. مثل این بود که نیمی از مغزش فلج شده است و کار نمی کند.

چوبک در داستانهایش «وابستگی»^۱ را به صورتهای مختلف نشان می‌دهد؛ نه تنها وابستگی به آدمها، به حیوانات، به اشیاء، بلکه وابستگی به تریاک را گاه چنان به دقت تصویر می‌کند که گویی این آدمها نوزادان شیرخواره‌اند. به همان گونه ناتوان و وابسته که به تأخیر انداختن ارضای نیاز برایشان جانکاه و زجرآور است. رسیده و نرسیده، بایستی منقل و وافر را بگذارند و پستانک وافر را چنان بکنند که انگار پستان مادر است:

عباس لبهایش را به پستانک وافر چسبانده بود و آن را مک می‌زد. هولکی و پر اشتها مک می‌زد. تمام نیرویش را برای مکیدن به کار می‌برد، گویی بیرون زندگی ایستاده بود و زندگیش را چکه‌چکه از توی نی می‌مکید.

چرا دریا طوفانی شده بود

لوطی جهان و سید حسن خان هم همین گونه رفتار می‌کنند و حتی مخمل و راسو را هم مبتلا کرده‌اند، طوری که مخمل بایستی ساعتها منتظر بماند و به هر ساز لوطی برقصد تا لوطی به او دودی بدهد. وضع و حال راسو نیز بهتر از این نیست. محروم شدن از این «لذت دهانی»^۲ را نمی‌توانند تحمل کنند؛ گویی در شیرخوارگی خود تثبیت^۳ شده‌اند و جدایی از مادر و پستانک برایشان نشانه گرسنگی، مرگ و نابودی است. به این سبب به آن که منبع غذا و دود است چسبیده‌اند.

چوبک رابطه مخمل را با لوطی جهان ناشی از «عادت و ترس» توصیف می‌کند. هر وقت لوطی میخ زنجیر مخمل را به زمین می‌کوبید:

1. dependency

2. Oral pleasure

3. fixation

او دیگر همان جا اسیر می‌شد. همانجا وصله زمین می‌شد. هیچ زورورزی نمی‌کرد. عادت و ترس او را سرجایش می‌خکوب می‌کرد. ممکن است تصور شود که این «ترس» تنها ترس مخمل از چوب خیزران است، اما چنین نیست:

بدترین کیفر برای مخمل گرسنگی و بی‌دودی بود. جهان وقتی کینه شتریش گل می‌کرد، او را گرسنه و بی‌دود می‌گذاشت و بهش خوراک نمی‌داد.

گو اینکه این ترس در وهله اول ترس از گرسنگی و بی‌دودی است، ولی در ادامه به ترس دیگری نیز منجر می‌شود و آن ترس از تنها ماندن و بی‌دفاع بودن است:

راه و چاه را نمی‌دانست؛ نه خوراک داشت، نه دود داشت و نه سلاح کاملی که بتواند با آن با محیط خودش دست پنجه نرم کند. گوشت تنش در برابر محیط زمخت و آسیب‌رسان، زیون و بی‌مقاومت و از بین رونده بود.

از این روست که برای مخمل و نیز برای هر کودکی «جدایی»^۱ اضطراب آور و هراس‌انگیز است. اما ترس همین جا پایان نمی‌گیرد. ترس از مجازات، خط‌کش و چوب خیزران، کارد قصاب و تبر تبردارها و قفس مرغ‌دارها و قناریها نیز همه وحشت‌انگیزند. رشد «من» کودک، در وهله اول در رابطه با مادر است و بعد پدر و دیگر اعضای خانواده و بعد تمامی ساختار اجتماعی. حال اگر این رابطه‌ها

ترس آور باشند و درونی شوند، همه «ابژه‌های درونی شده»^۱ نیز ترس آور خواهند بود؛ و چون درونی می‌شوند، مثل این است که کودک از سر عادت از آنها بترسد و ترس را که جزئی از او شده است، به تمامی محیط خود فرایفکند.^۲ به این سبب است که «ترس» از مرزهای رابطهٔ مخمل با لوطی جهان فراتر می‌رود و به رابطهٔ مخمل با جهان او تعمیم پیدا می‌کند:

نگاه لوطیش پشتش را می‌لرزاند. از او قبل از همه کسی می‌ترسید. از او بیزار بود. زندگیش جز ترس از محیط خودش برایش چیز دیگر نبود. از هرچه دوروبرش بود وحشت داشت. به تجربه یافته بود که همه دشمن خونی او هستند.

اما این تنها مخمل نیست که ترس وجودش را آکنده است. لوطی جهان نیز با آن همه «کیایی» از انترش می‌ترسد:

از انتر حیوونی حرومزاده‌تر تو دنیا نبود و تا چشم آدمو می‌بایید، زهرش را می‌ریخت و یک وقت می‌دید آدمو تو خواب خفه می‌کرد.

به این سبب همیشه میخ طویله زنجیر مخمل را تا حلقه‌اش قرص و قایم تو زمین می‌کوبید. گویی لوطی نیز در همان جا پرورش یافته بود که

۱. Internalized object: واژه درونی شدگی (Internalization) در نظریه ملانی کلاین مترادف درون‌افکنی (Indojection) به کار می‌رود. یعنی یک ابژه بیرونی «خوب» یا «بد» یا تمامی ابژه یا بخشی از آن به درون شخصی (Subject) در پندار منتقل می‌شود. به عبارت دیگر یک ابژه بیرونی، فرانمودی (Representation) درونی یا ذهنی پیدا می‌کند. مثلاً مادر از طریق درونی‌شدگی در ذهن کودک فرانمود یا تصویری ذهنی پیدا می‌کند. چنین ابژه‌ای را ابژه درونی شده می‌گویند.

۲. Projection: فرافکنی؛ مکانیسمی دفاعی است که از طریق آن، شخص (Subject)، خصوصیات، احساسها، آرزوها یا حتی ابژه‌های ناپذیرفتنی خود را (که برای وی نامطلوبند) به شخص دیگری یا چیزی نسبت می‌دهد.

انترش: جهانی «پراز ترس» و ناامنی که در آنجا به هیچ آدمیزادی نمی‌توان اعتماد کرد. چون هیچ آدمیزادی قابل اعتماد نیست، از آن رو که نمی‌توان بر وی چیره شد و مهارش کرد. پس با حیوانات و اشیا رابطه برقرار می‌کند. با این تصور که حیوانات و اشیا همیشه در اختیار او هستند. ولی در این داستانها این ابژه‌ها هم قابل اعتماد نیستند. یک نمونه‌اش مخمل است. نمونه‌های دیگر را در داستان مردی در قفس می‌بینیم. سید حسن خان به دلیل تجربه تلخ از دست دادن زنش سودابه از آدمیزاد فراری است و تنها به اشیا و سگش راسو دل بسته است. یا:

همان طور که به تریاک عادت کرده بود به راسو هم عادت کرده بود.

«رابطه خود را با «قلمتراش صدفی» که «از روی میز یک رفیق صمیمی هندی خود دزدیده بود و به این قلمتراش علاقه و هم‌کینه شدیدی داشت»، به زیباترین وجه توصیف می‌کند. نمی‌داند چرا این قلمتراش را دزدیده است و فکر می‌کند «شاید برای این که در نهان کاری انجام داده باشد» (توجه کنیم به کارهای پنهانی مخمل، به دور از چشم لوطی؛ اصغر سپوریان، به دور از چشم مادر و معلم و بچه‌ها). رابطه سید حسن خان با قلمتراش بر اساس این علاقه و کینه است و با این دوسویه احساس به این قلمتراش عادت کرده است؛ همان طور که انتر به لوطیش یا قناری به قفس خود:

اما قناریها چون از اول به قفس عادت کرده بودند و بلد نبودند آزاد بپرند، به چند خیز خود را روی علفهای خشکیده چینه باغ انداختند و با آشفته‌گی و ترس سرهایشان را به این طرف و آن طرف حرکت می‌دادند....

مردی در قفس

مانند اتر که وقتی لوطی می‌میرد، چند لحظه‌ای احساس می‌کند آزاد است ولی!...

به ناگهان چشمش به زنجیر افتاد... تا خودش را شناخته بود مانند کفچه ماری دور او چنبر زده بود؛ هم او را کشیده بود و هم او را در میان گرفته بود و هم راه فرار را بر او بسته بود. مانند عضوی از اعضای تنش بود. آن را خوب می‌شناخت و مانند لوطیش و همه چیز دیگر ازش بیزار بود.

از آنجا که زنجیر مانند عضوی از اعضای تنش بود، یعنی «درونی شده» بود، پس آزاد شدن از لوطی، آزاد شدن از زنجیر نبود:

اما دید زنجیر هم به دنبالش راه افتاد و آن هم با او ورجه ورجه می‌کرد. آن هم با او شادی می‌کرد. او هم رها شده بود... اما هر دو به هم بسته بودند... مخمل پکر شد... برزخ شد... اما چاره نداشت.

زیرا زنجیر پاره‌ای از او بود. گویی «همزاد»^۱ او بود و وجودش بدون این ابژه معنی و مفهومی نداشت. چه در گذشته، چه در حال و چه در آینده، این زنجیر است که تعیین‌کننده روابط اوست. زنجیر او را به ابژه‌ای پیوند می‌دهد که خصوصیات لوطی جهان را داشته باشد؛ چرا که اتر جز این جهانی را تجربه نکرده و نیازموده بود. جهان او لوطی و زنجیر است و معرکه و تریاک و چوب خیزران و تسلیم؛ و تسلیم، تضمین بقای اوست. از آنجا که هنوز آنقدر رشد نیافته است تا بتواند نیازهای خود را مرتفع سازد، به دیگری چسبیده است؛ همان گونه که بچه‌ای شیرخواره - ناتوان و بی‌دفاع - به مادرش وابسته است.

1. the double

صادق چوبک گاه از زبان خود و گاه از زبان شخصیت‌های داستان‌هایش این موجودات را ناقص‌الخلقه می‌خواند. گویی هم به دلیل نیازشان و هم به دلیل ناتوانی در رفع این نیازها، ناقص‌الخلقه‌اند:

این آدم ناقص‌الخلقه و اخورده هم مثل تمام مردم در مقابل احتیاجات طبیعی خودش، زبون و بیچاره بود. او هم ناچار بود که به تلافی و کفاره چند لقمه غذایی که می‌خورد....

مردی در قفس

و در بعدازظهر آخر پاییز شاگردهای کلاس آن‌گونه توصیف می‌شوند؛ که گویی نقصی در خلقت آنهاست. «بیشتر به توله‌سگ شبیه بودند تا به آدمیزاد» و راسو سگ سید حسن‌خان به دلیل احساس‌های جنسی شبیه آدمیزاد می‌شود و انتر چیزی است بین آدمیزاد و میمون، همان‌طور که اصغر سپوریان چیزی است بین حیوان و آدمیزاد؛ خط‌کش آقا معلم را مانند چوب خیزران لوطی بالای سر دارد و داد و هوار تحقیرکننده و توهین‌آمیز معلم بر سرش فرود می‌آید:

آهای سپوریان گوساله! آهای تخم‌سگ! اینارو واسه‌ی تو می‌گم که فردا که روز امتحانه مثل خر لنگ توی گل نمونی.

و اصغر سپوریان مانند گوساله‌ای، توله‌سگی، خر لنگی باید منتظر دست دیگری باشد تا به او غذا برساند و از آنجا که بی‌دفاع است، به مش رسولی پناه ببرد تا هوایش را داشته باشد. ولی در عوض هروقت که مش رسول اراده کند، «اصغر مانند انتر» جلوش خم شود، و بعد بچه‌ها به سرکردگی رجبعلی به او «هرهر بخندن»؛ مانند تماشاچیان معرکه لوطی که به انتر می‌خندند:

اینها بودند که سنگ و میوه گندیده و چوب و استخوان و کفش پاره... به سوی او می‌انداختند و همه می‌خواستند که او کونش را هوا کند و جای دشمن را به آنها نشان دهد.

آن وقت که اتر چنین کند، لوطی به او غذا می‌دهد و دود می‌دهد و گرنه او را تنبیه خواهد کرد. از این‌رو مخمل موجودی شده بود که:

از خودش هیچ اختیاری نداشت. هرچه می‌کرد مجبور بود. هرچه می‌دید مجبور بود و هرچه می‌خورد مجبور بود. از خودش هیچ اختیاری نداشت. زنجیری داشت که سرش به دست کس دیگری بود و هر جا که زنجیردار می‌خواست می‌کشیدش. هیچ دست خودش نبود. تمام عمرش کشیده شده بود.

و این دایره بسته آنهاست که حتی وقتی هم لوطی می‌میرد، قفس باز می‌شود، زنجیر از هم می‌گسلد، گویی هیچ چیز تغییر نکرده است؛ زیرا «ابژه درونی شده» است:

او دور دایره‌ای چرخ می‌خورد که نمی‌دانست از کجای محیطش شروع کرده و چندبار از جایگاه شروع گذشته. اتری که لوطیش مرده بود

آنها قفس و زنجیر را با خود دارند و هر کجا بگریزند، آسمان همین رنگ خواهد بود. باید در قفسی چون «منجی‌الاب»، فرش شده از فضله و خاک و کاه و پوست ارزن زندگی کنند و راه‌گریزی نداشته باشند؛ مانند مرغان در داستان «قفس». همان‌گونه که سید حسن‌خان مجبور بود مدت‌ها توی مستراح بدبو و دخمه مانند خانه خود بنشیند و بوی گند بالا بکشد. این گند و کثافت را همه جا می‌بینیم. صادق چوبک در هر داستانی با

جزئیات مشمئزکننده و تهوع آوری این مدفوعات را، از خون دلمه و چرک بدن گرفته تا تف و مف و عرق و فضله و مدفوع، توصیف می‌کند. گویی آدمها نه تنها در خورد و خوراک که در مورد دفع هم مسئله دارند:

مجبور بود... روی یک پا بنشیند و با عجز و انکسارش فانوس چین بشود و نفس نفس بزند و آنچه را با لذت و حرص خورده بود، با اکراه پس بدهد. این از قیودی بود که او را پیش خودش کودک می‌کرد.

مردی در قفس

مثل اینکه بعضی از این آدمها می‌خواهند به این ابژه تنفرانگیز خود کثافت بزنند. یعنی به محیطی که در آن این همه اجبار و ترس هست، تف بیندازند. بعضی دیگر از موجودات بیچاره و درمانده می‌خواهند خودشان و محیطشان را مهار کنند. بنابراین به همه چیز چسبیده‌اند. هیچ ابژه‌ای را نمی‌توانند از خود دور کنند. حتی اگر این ابژه «مفی» باشد بین انگشتان اصغر سپوریان و یا قلمتراشی یا حتی سگی یا تکه مدفوعی در تملک سید حسن‌خان که خود مانند معلم اصغر سپوریان و لوطی جهان، «ابرمی»^۱ است سختگیر و بیرحم و طردکننده که فرمان می‌دهد، انتقاد می‌کند، سرزنش می‌کند و اگر دست از پا خطا کنند، می‌تواند گلویشان را مانند «بیخ بال جوجه ریغونه» بچسبد و در بیرون قفس، کاردی تیز و کهن بر گلویشان مالیده شود. ترس از این سهراب‌کشی است که تن اصغر سپوریان و مخمل و مرغ و خروس‌های توی قفس را به لرزه درمی‌آورد. زیرا گویی هر پدری بالقوه «پسرکشی» است و یا دست‌کم «اخته‌کننده»^۲ است.

۱. super ego: «ابرمی» به آن بخش از دستگاه روانی می‌گویند که کارکرد آن نظارت بر اعمال فرد و انتقاد به خود است: «ابرمی» جایگاه وجدان و خودهای دلخواه (ego ideals) است.

2. Castrating

بنابراین آنچه در این افراد می‌بینیم، «منی» است که نه چندان رشد یافته و یکپارچه است که بر جای خود بایستد و از خود دفاع کند و نه چندان ظریف و شکننده که با نسیمی درهم بشکند. آنقدر رشد یافته است تا با ابژه خود رابطه‌ای با «دوسویگی احساسی» برقرار کند. آنها به ناتوانی و زبونی خود آگاهند و نسبت به این کوچکی و زبونی، احساس ناخوشایندی دارند. از سویی در دام امیال غریزی «آن»^۱ خود اسیرند و توان مهار آن را ندارند. از سویی دیگر در زیر چوب خیزران «ابرمنی» مقتدر پشت خم کرده‌اند. «منی» در زیر فشار این «آن» ناآرام و آن «ابرمن» تنگ‌نظر، جرئت عرضه اندام ندارد. همیشه می‌ترسد. از همه چیز می‌ترسد. از انتقاد و تنبیه گرفته تا جدایی و طردشدگی؛^۲ زیرا همه در یک معنی خلاصه می‌شوند و آن هم «مرگ» است. مرگی را که به دیگران و محیط خود فرامی‌افکند تا درون خود را آرام سازد. ما مرگ را همه جا می‌بینیم، در کاردهارهای آخر قفس و بعد از ظهر آخر پاییز یا در تبردارهای آخر انتری که لوطیش مرده بود یا در شاهینی که از آسمان فرود می‌آید یا در نمادی مانند قلمتراش دسته صدفی یا حتی در غرش توفان پایان چرا دریا توفانی شده بود و نیز در مرگی که واقع می‌شود و یا واقع شده است، در لاشه طوطی، در بدن مچاله شده سید حسن خان و مرغها و جوجه‌هایی که کشته می‌شوند.

۱. id: «آن» بخشی از دستگاه روانی است که در طبیعت انسان، غیرشخصی بوده، و به اصطلاح تابع قوانین طبیعی است. بدان معنی که از نیروهای غریزی، غریزه زندگی یا زندگی‌مایه (Eros) یا «کامه» و غریزه مرگ یا مرگ‌مایه (Thanatos) انباشته است. یعنی «آن» مخزن هوسمایه (Libido) است و طبق اصل لذت (Pleasure Principle) و فراگرد ابتدایی (Primary Process) عمل می‌کند. واژه «آن» از نیچه و گروdek به عاریت گرفته شده است و جز در زبان انگلیسی، در بقیه زبانها معادل همان «آن» فارسی است.

2. Rejection

کودکی که در «رابطه با ابژه»^۱ خود، از مرحله «جدایی - فردشوندگی»^۲ نگذشته و آن را بدرستی تجربه نکرده است، منابع سازنده درونی خود را نخواهد شناخت و نمی‌تواند از آنها بهره‌برداری کند. بنابراین وابسته باقی می‌ماند. گویی همه مانند سید حسن‌خان پایشان را از دست داده‌اند و چوب زیر بغل لازم دارند تا راه بروند. مثل این که مادرانشان در مرحله «همزیستاری»^۳ همان قدر به آنها یاری داده‌اند تا تنها نیازهای مادرانه خود را ارضا کنند. محبت و پرستاری را به آن گونه عرضه کرده‌اند تا کودک همیشه کودک بماند، تا آنها بتوانند کودکی محرومیت کشیده خود را در کودک خود ببینند و آن را جبران کنند؛ و کودک، کودک می‌ماند. پس همیشه پرستار و مسئول لازم دارد و اینجاست که میخ طویله زنجیر مخمل کوبیده شده است.

روابط وابسته آن گونه‌اند که هم فرد می‌خواهد نیازهای وابستگی خود را در آن رابطه مرتفع سازد و هم این نیازها را انکار می‌کند و نسبت به رابطه خشمگین است. آنگاه که با ناکامی مواجه می‌شود، یا مثل اصغر

1. object-relation

2. separation-individuation

۳. Symbiosis: مارگارت ماehler معتقد است که رشد رابطه کودک با ابژه (مادر) از سه برهه یا فاز گذرد، اولین برهه را خوداندری (Autistic Phase) می‌داند. در این برهه کودک، نمی‌تواند رابطه‌ای با ابژه برقرار کند. برهه دوم، همزیستاری (Symbiosis) است. همزیستاری یک مفهوم زیست‌شناختی است و آن رابطه‌ای است که به سود طرفین باشد. یعنی هم کودک نیازهای کودکانه خود را از طریق مادر مرتفع سازد و هم مادر نیازهای مادرانه خود را از طریق کودک تأمین کند (همزیستاری را نباید با همزیستی (Co-existence) و یا انگلی زیستی (Parasitism) اشتباه کرد). برهه سوم، جدایی - فردشوندگی (Separation-Individuation) است. در مرحله جدایی کودک به چنان رشدی می‌رسد که بتواند بین فرامودهای خود و فرامودهای مادر فرق بگذارد و بتدریج مرزهای «من» خود را از مرزهای مادر بازشناسد، از وی جدا شده و به کشف دیگر بخشهای واقعیت پردازد. مرحله فردشوندگی در پی این مرحله می‌آید که در آن، نوزاد از وابستگی خود به مادر کاسته (ego boundary) و خود به ارضای خواسته‌هایش می‌پردازد.

سپوریان به «پندار»^۱ پناه می‌برد و یا مثل مخمل سربزنگاه کار نمی‌دهد. البته باید متوجه بود که تنها کتک خوردن نیست که مخمل را آتشی می‌کند. «بدترین کیفر برای مخمل گرسنگی و بی‌دودی» است. همان‌طور که بزرگترین لذت برای اصغر سپوریان «شیرین پلوی چرب با خرما و مغز بادام و خورش قورمه‌سبزی چرب...» است. می‌تواند در ازای «کباب با ماس» یا یک «خرمالوی درسته» خودش را تسلیم کند. اگر نمی‌خواهد دیگران مادر او را (یا جانشینش را) که در قصابی نشسته است ببینند. او تنها از فقر بیرونی خود نیست که شرمنده است، از «فقری درونی شده» شرمنده است. همان ناتوانی انسانی وابسته که از «نیازهای وابستگی»^۲ خود شرمنده است و به آنکه وی را وابسته کرده است، خشمگین و پرخاشگر.

اما وابسته‌کننده، خود گرفتار همین کاستی بوده است. این فقط موش تنفرانگیز مستراح نیست که زندگی انگلی دارد، بلکه خود سید حسن‌خان نیز چنین زندگی‌ای دارد. تنها تفاوت در این است که موش «پولی ندارد که تنزیل بدهد». لوطی جهان هم به نوعی زندگی انگلی دارد. زنجیر وابستگی، حلقه به حلقه به گردن همه آنهاست. مثل مرغان در قفس باید به فضله‌های یکدیگر نوک بزنند و اگر یکی به جای فضله، زردۀ تخم مرغی بی‌پوسته دفع کند، آن نیز چنان آلوده شده است که خود فضله‌ای است که به دهان قفس‌دار می‌رود.

از این پس چنین «منی» کم توان و کم قوام یافته، با «ابرمنی» خرده‌گیر و بخیل رودرو است که سرکشی در برابرش، تاوان سنگینی دارد. گویی پدری سنگدل و مادری وسواسی و سختگیر است که بچه باید به هر

سازشان بر قصد و مثل میمون به آنها جای دوست و دشمن را نشان دهد و اگر دست از پا خطا کند، بخصوص اگر خطا غریزی باشد، بچه تویخ خواهد شد و چه سخت!

چنین «منی» که با ابژه خود رابطه‌ای بر اساس نیاز و ترس از مجازات برقرار کند، شخصیتی است «ناگزیر»^۱ و مجبور و احساس ناتوانی و ناامنی می‌کند. بنابراین همه چیز را تهدیدکننده می‌یابد. ولی این احساس تهدید و خطر آنقدر او را درهم نمی‌شکند که «دو نیمه‌شدگی» در من او اتفاق بیفتد و پاره‌پاره شود. به دنیای وهم‌زده^۲ پناه نمی‌برد. حداکثر قدمی که از واقعیت فراتر می‌گذارد، این است که به خیال و خاطره رومی آورد. مانند حسن سپوریان و سید حسن خان و مخمل که در پرواز اندیشه آنها مرز بین واقعیت و رؤیا مشخص و آشکار است. پندار و خاطره را چون پندار و خاطره تجربه می‌کنند، نه چون واقعیت اینجا و اکنون. در حالی که شخص وهم‌زده اوهامش را چون واقعیت اینجا و اکنون تجربه می‌کند؛ در «شخصیت ناگزیر»، حتی در آن زمان که فشارهای واقعیت زمخت و نامطلوب آنها را به دامن پندارهای آرزو-برآورانه^۳ پرت می‌کند، دیری نمی‌پاید که دوباره به واقعیت عینی بازمی‌گردند. در این حالت است که گاه با افراط موشکافانه‌ای واقعیت زمخت و زشت را (با تمامی جزئیات تهوع‌آور و مضمضکننده و نامطلوبش) تجربه می‌کنند و خود را بیش از پیش در آن اسیر و مقید می‌بینند. بنابراین تنها آرزویشان رهایی از این قیود و زنجیرها و قفسهاست. لاجرم علیه زنجیر و قفس طغیان می‌کنند. یعنی با

1. Amankastic personality

۲. Delusion: «وهم» که به نظر من به اشتباه به آن هذیان می‌گویند، عبارت از باور کاذب و تزلزل‌ناپذیری است که منطق و استدلال تغییری در آن ایجاد نمی‌کند.

۳. Wishfulfilment: وقتی است که آرزو در خیال برآورده می‌شود.

این که شخصیت‌های ناگزیر، مجبور، انفعالی^۱ و تسلیم به نظر می‌رسند، تمامی عمرشان نشان از تسلیم‌ناپذیری و طغیان دارد؛ طغیان بر ضد آنچه سرنوشت محتوم خود می‌دانند. این طغیان و تسلیم‌ناپذیری محتوای خیال و پندار و رؤیای آنهاست. ولی از آنجا که از مرحله فردشوندگی به سلامت نگذشته‌اند، اغلب تلاش آنها برای رهایی، از حد پندار فراتر نمی‌رود. در واقعیت، طغیان آنها زودگذر، پنهانی و شبیه به شیطنتهای کودکانه است و باز به جای اول بازمی‌گردند:

شتابزده پا شد فرار کند. می‌خواست از مرده لوپیش فرار کند. اما
کشش و سنگینی زنجیر نیرویش را گرفت و با نهیب مرگباری سر
جایش می‌خکوب کرد. گویی میخ طویله‌اش به زمین کوفته شده بود.
و آن وقت که از فردشوندگی بگذرند و بتوانند روی پای خود بایستند،
رؤیای آنها به واقعیت می‌رسد.

با مرگ به ستیز مرگ

بررسی روانشناختی ملکوت بهرام صادقی

این مقاله نخست در آذرماه ۱۳۶۶ در شماره ۸
دوره جدید مجله مفید منتشر شد.

برخی با مرگ زندگی می‌کنند و برخی در برابر مرگ، برخی زندگی می‌کنند تا بمیرند. مسئله آنها بودن یا نبودن نیست؛ هستند، پس زندگی می‌کنند. اما برخی دیگر با مرگ به ستیز می‌روند. دکتر حاتم صدقهرمان داستان «ملکوت» از این گروه است. هراس از مرگ چنان بر جاننش چیره شده است که ناگزیر رهایی از آن را جز در خود مرگ میسر نمی‌بیند. هراس از مرگ با چنان شدتی یا از اضطراب جدایی و ترس از طردشدگی و تنهایی می‌آید، یا ترس از کیفر گناهی نابخشودنی که در اعماق جان خانه کرده است. «ملکوت» سرگذشت دکتر حاتم است و باطن او که ترس از مرگ بر آن چیره شده است.

به دور از انتظار است اگر کسی داستان را نخوانده باشد یا به تازگی نخوانده باشد و تحلیل روانشناختی آن را دریابد. خلاصه داستان، حتی اگر بتوان همه داستانها را خلاصه کرد، نمی‌تواند در این رابطه کمکی باشد؛ زیرا تحلیل روانشناختی توجه به جزئیات دارد. آن هم جزئیاتی بسیار کوچک، گوشه‌ای از یک تصویر، پاره‌ای از یک جمله، یک واژه تکرار شونده، یک رنگ، یک حرکت، یک صدا، که اغلب در لابه‌لای حوادث داستان از چشم بی‌حوصله دور می‌مانند و خلاصه داستان،

خلاصه حوادث است. تازه بعضی از داستانها را نمی‌توان خلاصه کرد: «ملکوت» بهرام صادقی داستانی از این گونه است.

چهار دوست که در باغی با یکدیگر دمی خوش دارند، با حادثه‌ای روبرو می‌شوند. جن در «آقای مودت»، یکی از آنها، حلول می‌کند. سه نفر دیگر او را به تنها پزشک شهر، دکتر حاتم می‌رسانند. دکتر حاتم در ضمن معالجه آقای مودت با یکی از آن دوستان (منشی) گفتگویی دارد. در آن گفتگو از زندگی ناگوار و نابسامان خود می‌گوید و از «م.ل.»، مردی که با نوکرش «شکو» به خانه‌اش آمده است. «م.ل.»، مردی که همه اعضای بدن خود را قطع کرده است و آنها را در شیشه‌های الکل، همراه خود دارد، به دیدار دکتر حاتم آمده است، با این قصد که دکتر آخرین عضو باقیمانده بدن او را قطع کند. م.ل. طی اقامت ۱۳ روزه خود در خانه دکتر حاتم، خاطرات گذشته و افکار و احساسات کنونی خود را به روی کاغذ می‌آورد و در تمام این مدت شکو و ساقی از او مواظبت می‌کنند. ساقی زن ناکام دکتر حاتم است و گویا با شکو سروسری پیدا می‌کند و به دست دکتر حاتم کشته می‌شود. «ساقی» تنها قربانی دکتر حاتم نیست. او به همه مردم شهر و شهرهای دیگری که در آنجا زیسته، آمپول مرگ تزریق کرده است. دکتر حاتم تنها دیگران را نمی‌کشد، بلکه خود را نیز می‌کشد. گویی وجود او تنها در مرگ مفهوم می‌یابد. مرگی که نمی‌خواهدش و با آن ستیز می‌کند؛ اما خود را از درون نابود می‌سازد. گرچه می‌گوید:

... به هر حال مسئله برای من باور کردن یا باور نکردن است، نه «بودن»

یا «نبودن»، زیرا من همیشه بوده‌ام...

ولی پیش از آن گفته است:

... آن دوگانگی که همیشه در حیاتم حس می‌کرده‌ام نتیجه این وضع

بوده است. یک گوشه بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم...

تنها «باور کردن یا باور نکردن»، «بودن یا نبودن»، «مرگ یا زندگی» نیست، دکتر حاتم خود را در بین ملک و ملکوت یعنی در تمامی وجودش دوگانه می‌یابد:

من مثل خرده آهنی بین این دو قطب نیرومند و متضاد چرخ می‌خورم.

این دوگانگی حتی ظاهرش را نیز شامل می‌شود که بازتابی از شادابی و پژمردگی، یعنی جوانی و پیری است:

... اما خودتان می‌بینید، دستها و پاهاى من چالا کند، قوی و تازه... اما سرم پیر است.

گاه دکتر حاتم است و گاه شیطان:

حالا یک بار دیگر باید ترا خفه کنم و این بار دیگر خودم هستم، می‌شنوی؟ این خود دکتر حاتم است که ترا خفه می‌کند و نه شیطان...

وقتی که می‌گوید مسئله‌اش «باور کردن یا باور نکردن» است، گرچه به زمین و آسمان اشاره می‌کند، ولی در واقع به خویشتن خویش اشاره دارد. او خود را باور نمی‌کند، حقیقت وجودی خود را باور نمی‌کند، توانایی خود را در کارزار مرگ و زندگی باور ندارد؛ کشمکش درون‌ناک و تحمل‌ناپذیر و متلاشی‌کننده. می‌خواهد باشد و زنده باشد و زندگی کند، اما سایه هیولای مرگ آرامش از او ربوده است. باید در برابر مرگ از خود دفاع کند. باید مهار مرگ را به دست گیرد؛ اما چگونه؟ چگونه می‌تواند بر

این ابر دشمن مقتدر و عظیم چیره شود؟ «افزارگردهای دفاعی»^۱ خود را به کار می‌گیرد. می‌توان اقتدار مرگ را انکار^۲ کرد و بی‌خیال خود را به چنگال نابودکننده‌اش سپرد؟ یعنی به پیشباز مرگ خود رفت و وانمود کرد که این منم که مرگ خود را می‌خواهم، نه این که مرگ است که زندگی مرا تهدید می‌کند و من توانایی مقابله با آن را ندارم که نوعی انکار خوشتنکامی^۳ تحقیر شده است و کوشش برای خردپذیر کردن^۴ این عمل با این دلیل که زندگی و بودن بیهوده است. البته تناقض آن عمل را با این عقیده آشکار می‌توان دید که در هر بودن بیهوده، همه چیز عبث خواهد بود؛ هر عملی، هر فکری و هر تصمیم، و در اینجا هر تصمیمی برای پایان دادن به زندگی و عمل به آن نیز پوچ خواهد بود. یا با شیوه دفاعی دیگری می‌توان برای سرپوش گذاشتن بر هراس از مرگ، با این هیولا، این دشمن پرخاشگر، همسان‌سازی^۵ کرد و هم او شد؛ مرگبار و مرگ آفرین. کشت! درست همان گونه که مرگ انسانها را می‌کشد و با کشتن، احساس کرد که به چیرگی و اقتدار مرگ رسیده‌ای! این خود بزرگ‌منشی^۶ و هم‌آلودی است تا سرپوشی برای آن ترس حقارت‌آمیز شود. یا باز به شیوه سومی می‌توان واقعیت دشمن را پذیرفت و برای دفاع از خود به سلاحی مجهز شد و با آن سلاح بازدارنده از قدرت و میدان عمل مرگ کاست. گاهی انگیزه طیب شدن می‌تواند بدین گونه دفاعی باشد. هراس دکتر حاتم از مرگ به جایی می‌رسد که برای دفاع از خود در برابر تهدیدهای «آن» (Id) از هر سه شیوه دفاعی استفاده می‌کند. طبیعی است که هم دیگران را می‌کشد و هم خودش را (یا آرزوی

1. Defence Mechanisms

2. Denial

3. Narcissism

4. Rationalization

5. identification

6. grandiosity

کشتن خود را دارد و کشتن دیگران را). در داستان، دیگر کشی دکتر حاتم آشکار است، اما خودکشی^۱ یا آرزوی خودکشی او در ناخودآگاه است و می‌گوییم چرا!

«م.ل.» تنها یک دست برایش باقی مانده است و با همان دست خاطرات و افکارش را یادداشت می‌کند. در انتهای فصل سوم این داستان می‌شنود که «آن روز قوتی بر خویش و یاوری بر نجات خود نیابد». کدام روز؟ این که در یادداشتهای «م.ل.» نیامده است. می‌گوید: «روزی که اسرار باطن شخص آشکار شود» و یادداشتهای روزانه «م.ل.» نوعی اعتراف است؛ آشکار کردن اسرار باطن است. پس آنچه «م.ل.» می‌گوید، وصف درون است. به این سبب نویسنده در آغاز فصل دوم از مولانا نقل می‌کند که «سر من از ناله من دور نیست». انتخاب عنوان «ملکوت» برای این داستان نیز کنایه‌ای از این باطن است؛ زیرا ملکوت علاوه بر معنای اصلی خود اشاره به باطن نیز دارد. نویسنده از طریق فنون هنرمندانه، یعنی در فرم نیز، این نیت خود را نشان می‌دهد. فصل دوم و سوم از زبان اول شخص نوشته می‌شود. به بیان روانکاوانه، نویسنده از جایگاه «من» سخن می‌گوید. اما اغلب، زمانی که نویسنده از زبان اول شخص می‌نویسد، تا به انتها یکدستی در بیان او هست؛ یعنی از جایگاه من، از درون خود، گاه به درون نگاه می‌کند (واقعیت درونی)^۲ و گاه به بیرون (واقعیت بیرونی).^۳ اما در داستان ملکوت، نویسنده فصل اول را از زبان سوم شخص می‌نویسد. یعنی در بیرون می‌نشیند و به بیرون نگاه می‌کند. در فصل دوم و سوم، جای خود را عوض می‌کند. در درون می‌نشیند و به درون نظر می‌افکند و در بقیه فصول باز از درون به بیرون می‌آید. به این طریق بین واقعیت

1. suicide

2. internal reality

3. external reality

درونی و واقعیت بیرونی فاصله و شکاف ایجاد می‌کند. نویسنده به گونه‌ای دیگر، یعنی از طریق مکان وقایع داستان نیز این دو واقعیت را از هم جدا می‌سازد. وقایع داستان بیشتر در خانه دکتر حاتم اتفاق می‌افتد و بخشی از آن در جاده و باغ رخ می‌دهد. در همه این مکانها دکتر حاتم سعی دارد بین اندرونی‌ها و بیرونی‌ها فاصله ایجاد کند. در بیرون چهار دوستی هستند که برای گرفتن کمک به او مراجعه می‌کنند و در اندرون چهار نفر دیگر هستند، «م.ل»، «شکو»، «ساقی» و بخش شیطانی دکتر حاتم. گو این که او هر گروه را از وجود گروه دیگر باخبر می‌سازد، ولی آنها اجازه ندارند به یکدیگر نزدیک شوند. «منشی»، یکی از بیرونی‌ها، تلاش می‌کند که به اندرونی‌ها نزدیک شود، اما دکتر حاتم به او اجازه نمی‌دهد. تنها مواردی که این نزدیکی را می‌بینیم وقتی است که دکتر حاتم نیات شیطانی خود را به «ناشناس»، یکی دیگر از بیرونی‌ها باز می‌گوید. «شکو» است که پنهانی از رویدادهای مطب دکتر باخبر می‌شود. این نیز علتی دارد که به قرابت «ناشناس» و «شکو» مربوط می‌شود که بعد به آن می‌پردازیم. حتی در انتهای داستان، بیرونی‌ها از دور می‌توانند «م.ل» و «شکو» را در اتومبیل و در تاریکی شب، آن هم به صورت هیولای مرگ ببینند. بدین ترتیب است که دکتر حاتم با ایجاد این فاصله و «دو نیمه‌شدگی»، باطن را از ظاهر و واقعیت درونی را از بیرونی جدا نگه می‌دارد. این بدان معنی نیست که دکتر حاتم بر همه چیز مسلط است. در اندرونی، بسیار چیزها می‌گذرد که او از آنها ناآگاه است. البته چیزهایی را می‌تواند حدس بزند، ولی به یقین نمی‌داند بر «م.ل» چه می‌گذرد یا بین «شکو» و «ساقی» چه رابطه‌ای هست. گویی اندرونی، باطنی است که صاحب آن باطن بر بخشی از آن آگاهی دارد ولی از بخشی دیگر بیخبر است. همان که ناخودآگاه دکتر حاتم را می‌سازد. به این گونه می‌توان گفت

که ملکوت، درباره دکتر حاتم است و «مکاشفات» او از باطنش (پیش‌آگاه^۱ و ناخودآگاه). دکتر حاتمی که از یک سو با چهار پاره واقعیت بیرونی (چهار دوست) رودرست و از سوی دیگر با چهار پاره واقعیت درونی خود در کشمکش است. چگونه از آن «دوگانگی»^۲ به این «چهارگانگی»^۳ می‌رسیم؟

احتمالاً نویسنده این مفهوم را از «مکاشفات یوحنا ی رسول» گرفته است. یا به تعبیری دیگر می‌تواند اشاره‌ای به طبایع چهارگانه و عناصر چهارگانه داشته باشد. اما به طور عام در اغلب فرهنگها این «چهارگانگی» وجود دارد. یونگ در پژوهشهای خود در فرهنگ چین و هند، به «ماندالا»^۴ می‌رسد و آن را در سیستم فکری خود می‌گنجاند. دایره‌ای که نمادی از وجود کامل است و با اقطارش به چهار پاره تقسیم می‌شود و تریبمی را به وجود می‌آورد. او بعدها این تریب را در فرهنگهای دیگر دنبال می‌کند. در متن‌های عرفانی نیز به کرات ردپای این تریب را می‌توان یافت.

باید در نظر داشت که وقتی می‌گوییم دکتر حاتم تلاش می‌کند که اندرونی را از بیرونی جدا سازد، هرگز منظور این نیست که مرز بین واقعیت و رؤیا در تجربیات او مشخص و آشکار است؛ بلکه این فقط از نظر اوست که چه چیز را بیرونی و چه چیز را درونی تجربه کند. از نظر ما که به عنوان ناظر به او نگاه می‌کنیم، اگر نه همه، بلکه قسمت اعظم تجربیات او ذهنی است و مرزهای واقعیت عینی «خیال»^۵ و «پندار»^۶ و «وهم»^۷ و «توهم»^۸ درهم ریخته است. به کابوسی می‌ماند، اما نه کابوسی مانند «بوف کور» یا «سه قطره خون» که طبیعی و سیال باشد، بلکه

1. preconscious

2. dualism

3. quaternity

4. Mandala

5. imagination

6. fantasy

7. delusion

8. hallucination

کابوسی دستکاری شده و حساب شده است. منظور این نیست که «بوف کور» و «سه قطره خون» حساب شده نیستند، ولی در «ملکوت» جای دستکاریها و حساب و کتابهای آن، چنان محو و پرداخت نشده‌اند تا به چشم نیایند.

اکنون با تفکیک عناصر یا ابژه بظاهر بیرونی از فرانمودهای ذهنی می‌توانیم وجود دکتر حاتم، یا خویشتن او را از بیرون به اعماق درون و به ژرفای ناخودآگاه او لایه‌لایه بکاویم.

داستان با «حلول جن» در آقای مودت آغاز می‌شود. یعنی حلول روح خبیثه که به باور قدیم، سبب امراض جسمی و دماغی بود. در جستجوی جن‌گیر، آقای مودت را به مطب دکتر حاتم می‌برند و او «جن» را که از ایادی شیطان است از معده آقای مودت بیرون می‌کشد و جن در گزارش خود به دکتر حاتم، بیماری آقای مودت را سرطان تشخیص می‌دهد و مرگ زودرس و افتضاح‌آمیزی را برای این مرد ۴۲ ساله پیش‌بینی می‌کند. در انتها، جن خود را بظاهر مأمور و ارادتمند دکتر حاتم می‌خواند. دکتر حاتم در بازگویی این اطلاع، رئیس مستقیم جن را شیطان معرفی می‌کند. پیش از اینکه این گونه از شیطان بودن آقای دکتر حاتم باخبر شویم، او به طور غیرمستقیم، این مسئله را می‌خواهد فاش کند؛ یا از طریق یادآوری آنچه مردم پشت سر او می‌گویند یا با اشاره به کتاب یکلیا و تنهایی او.^۱ در آن داستان، شیطان به دیدار یکلیای رانده شده تنها می‌آید و با او به گفتگو می‌نشیند؛ مانند دو سوخته دل که تنهایی و مظلومیت خود را با هم تقسیم می‌کنند. اما اگر شیطان تقی‌مدرسی، انسان-شیطانی تنهاست،

۱. یکلیا و تنهایی او نوشته تقی‌مدرسی است.

شیطان بهرام صادقی، ملک‌الموت - شیطانی است که ظاهراً جز کشتن هیچ عمل شیطانی دیگری از او (لا اقل در داستان) سر نمی‌زند. اگر شیطان تقی مدرسی به عشق ممنوع یکلیا و کوشی (ویا تامار و میکا و عازار) با دیده احترام می‌نگرد، شیطان بهرام صادقی، درست به جرم همین عشق ممنوع، ساقی را یک بار دیگر خفه می‌کند. یعنی بناگاه، شیطان مرد اخلاق می‌شود و خشماگین‌تر از انصیا، پدر یکلیا، عمل می‌کند. آیا کشتن ساقی یک عمل اخلاقی است؟ تردید باید کرد.

پیش از آنکه دوستان به خانه دکتر حاتم برسند، بین منشی و مرد ناشناس بحثی درمی‌گیرد. منشی بر این باور است که معالجه بیماران وظیفه پزشک است. ولی مرد ناشناس این باور را مورد تردید قرار می‌دهد که آیا این وظیفه اوست یا حق او. در صفحات بعد دکتر حاتم نیز به وظیفه و مأموریت خود اشاره می‌کند و در توقع کشتن ساقی از وفای به عهدش سخن می‌گوید. معالجه بیماران در بین نیست، مرد ناشناس این را می‌داند، وظیفه و مأموریت شیطان هم مرگ و نابودی نیست حتی وظیفه و مأموریت او به فساد کشیدن و زجر دادن هم نیست، بلکه شیطان این را حق خود می‌داند و بر آن عهد کرده است و به عهدش وفا می‌کند. یعنی کنش او، کنشی انتقامی و کینه‌توزانه است. این تفاوت اوست با ملک‌الموت که وظیفه و مأموریتش خاتمه دادن به زندگی گیتیانه است. به عبارت دیگر، کنش دکتر حاتم، کنش فرشته مرگ است؛ اما با انگیزه‌ای شیطانی. ولی برای تبرئه خود و انکار انگیزه اصلی، یعنی «انتقام» و به عهده نگرفتن مسئولیت و کاهش بار گناه، اصرار دارد که این سرنوشت و تقدیر است که از وی می‌خواهد این گونه عمل کند. خود را مأمور می‌داند تا معذور باشد. ساختن آمپول مرگ همین مأموریت حق طلبانه اوست. یا در جایی آن را مأموریت وجدانی‌اش می‌داند. دکتر حاتم این آمپولها را به

کسانی تزریق می‌کند که خواستار «طول عمر» یا «ازدیاد و ادامه میل جنسی» هستند. اما کسانی که جور دیگر می‌اندیشند، به سراغ او نمی‌روند و او هم با آنها کاری ندارد. تنها با کسانی کار دارد که به زندگی دل بسته‌اند و آن را طولانی‌تر می‌خواهند یا حتی در طلب بی‌مرگی و جاودانگی هستند.

«ازدیاد و ادامه میل جنسی»، علاوه بر لذت جسمی و دنیایی، برای تولیدمثل و ادامه نسل، یعنی ادامه و بقای تخمه و خون، یعنی نوعی جاودانگی و بی‌مرگی است. پس او ظاهراً با زندگی در جنگ است و کار خود را در «پیشگاه حقیقت» مشکور می‌داند و مدعی است که حقیقت، «خود من هستم». از این‌رو در «پیشگاه خود» مشکور خواهد بود. این که دکتر حاتم خود را «حقیقت» بداند، پدیده‌ای «خویشتنکامانه»^۱ است و وی مفهومی «همه توانمند»^۲ از خود دارد. در این صورت مفهوم مأموریت وجدانی که قبلاً به آن اشاره کردیم، قابل درک می‌شود. یعنی خواست و اراده او که مبتنی بر معیارهای اخلاقی اوست، مطلق و عین حقیقت خواهند بود (از این روست که نام او حاتم است که به معنی حاکم و داور باشد). پس در اینجا دیگر نمی‌توان از مأموریت سخن گفت؛ خواست و اراده و عهد است. اما برای پیشبرد تحلیل، بر اساس آنچه می‌گوید، پیش می‌رویم. اگر بپذیریم که دکتر حاتم خود حقیقت است و مأموریت وجدانی او کشتن، پس خویشکاری او مرگ‌آفرینی است و مرگ و ویرانگری، حقیقت اوست. پس چرا می‌گوید «یک گوشه بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه دیگر به مرگ»؟ باید به یاد داشته باشیم که او گاه به عنوان دکتر حاتم سخن می‌گوید و گاه به

عنوان شیطان؛ چنان که در موقع کشتن ساقی، حساب این دو را از هم جدا می‌کند پیش از این گفته شد که دکتر حاتم اصولاً خود را باور ندارد و برای جبران این عدم اعتماد به نفس، به خود اعتقاد مطلق پیدا می‌کند. می‌توان گفت که دکتر حاتم شیطان نیست، شیطان پاره‌ای از اوست، پاره‌ای از تمامیت وجود او که همه توانمند و انباشته از مرگ و ویرانگری است.

این شیطان کجا و کی، مانند سرطان آقای مودت، به جان دکتر حاتم افتاده است؟ که می‌خواهد همان گونه وی را از درون متلاشی سازد. او از گذشته‌اش تنها چند کلامی راجع به زنهایش با منشی صحبت می‌کند و در پایان درباره‌ی شاگردها و دستیارهایش که همه را کشته است، با مرد ناشناس سخن می‌گوید. در همین اعترافات است که یک اطلاع‌کلیدی به دست ما می‌افتد تا شاید بتوانیم برای راه یافتن به «انگیزه‌های ناخودآگاه»^۱ او، راستایی بیابیم:

چقدر دلم می‌خواست عقیم نبودم و می‌توانستم بچه‌دار شوم، آن وقت تشنجه‌ها و جان‌کندن‌های فرزندانم را نیز تماشا می‌کردم.

آیا این حقیقت است که او عقیم بوده است؟ و انگیزه‌های انتقامی و خشم و مرگ‌آفرینی و ویرانگری وی از آنجا ناشی می‌شود؟ یا عقیم بودن و اخته بودن نوعی انکار گناه است؟ انگار درگیری در عشقی ممنوع؟ البته دکتر حاتم به منشی غبطه می‌خورد، ولی این کافی نیست تا در این مورد حقیقت را دریابیم. اما در انتهای اعترافات خود به مرد ناشناس و درست پس از افسوس در مورد عقیم بودن می‌گوید:

اما این «م.ل.» ... تنها کسی است که خیالم را ناراحت می‌کند. او مرا به زانو درخواهد آورد! ذره‌ای از مرگ نمی‌ترسد، به استقبال آن می‌رود. او چهل سال شکنجه‌ها را تحمل کرده است و همین مرا در مقابلش ضعیف و متزلزل می‌کند....

هم فراخوانی^۱ «عقیم بودن» و «م.ل.» این فکر را به ذهن می‌آورد که ممکن است رابطه‌ای بین آنها باشد. از آن گذشته همان طور که گفتیم، نه تنها شیطان پاره‌ای از «دکتر حاتم» است، بلکه «م.ل.»، «شکو» و «ساقی» نیز. پس باید به جستجو در سرگذشت آنها بپردازیم و کلید حقیقت ناشناخته را از این راه پیدا کنیم.

«م.ل.» سرگذشت خود را می‌نویسد. اولین آرزوی او نسیان و فراموشی است. می‌خواهد فراموش کند، ولی فراموشی وجود ندارد. گریستن هم وجود ندارد. با این حال می‌داند که هیچ کس فراموشی و گریستن را از او دریغ نکرده است جز خودش:

این خودم هستم که سرآمد و سرور همه تقصیرکارانم.

در اتاقی که دکتر حاتم برای او آماده کرده است، لوحه‌ای جلب نظر می‌کند که بر روی آن نوشته شده است:

هر که می‌خواهد داخل شود باید هیچ چیز نداند.

اما «م.ل.» خیلی چیزها می‌داند و دانسته‌های او چنان دردناک و زجرآورند که می‌خواهد فراموششان کند، اما نمی‌تواند. بنابراین احساس می‌کند به دلیل آنکه «وقوف» دارد، حادثه مشثومی در آن دخمه روی

خواهد داد. «م.ل.» دکتر حاتم واقعی را می‌شناسد. به یاد می‌آورد که بیست سال پیش به عنوان شاعر و فیلسوفی به شهر آنها رفت و با پسر «م.ل.» دوست شد. ظاهراً پسر «م.ل.» به آن فیلسوف و شاعر بسیار نزدیک می‌شود، تا آنجا که «م.ل.» وضعیت را تهدیدکننده می‌یابد. احساس می‌کند که پسرش، پسری که «پس از مادر و زنش بیش از هر چیز و هر کس دوست داشته و به او عشق ورزیده»، به او بیگانه و از او دور می‌شود:

او پسر من بود اما دیگر پسر من نبود.

«م.ل.» پریشان و آشفته باور دارد که آن فیلسوف، فکر بوجی و بیهودگی و خودکشی را به پسرش القا کرده است. از این رو، روزی و سواسی مهیب روحش را آزار می‌دهد که «باید پسرش را بکشد» و چنین می‌کند. ناظر این صحنه «پسرکشی»، «شکو»، خدمتکار، پیشکار، راننده و همه کاره «م.ل.» او است. «شکو» با دیدن این صحنه وحشتناک می‌گریزد و «م.ل.» او را دنبال می‌کند و در آلاچیقی زیر یک بوته گل سرخ وی را گیر می‌آورد و زبانش را می‌برد. کشتن پسر تلخترین تجربه زندگی اوست و ظاهراً زجر و شکنجه او از آن زمان آغاز می‌شود. «م.ل.» دکتر حاتم را مسبب این ماجرا می‌داند.

او قاتل واقعی پسر من است و باید تلخترین عذابها را به کیفر جنایتش بچشد.

ولی این «م.ل.» است که خود را به کیفر این گناه و این جنایت مدت بیست سال به تلخترین عذابها محکوم می‌کند. نعلب مومیایی پسرش را هر جا به دنبال خود می‌کشد. قصر و آبادی پدری را رها می‌کند و به مغرب می‌رود و باز برای کاهش بار گناه، اعضای بدن خود را به دست جراح قطع می‌کند و در شیشه‌های الکل همراه خود می‌برد. ولی در کنار

نعلش پسر و مونسى چون شكو و تكه تكه هاى خویش، احساس تنهائى و بى كسى و بى پناهى عذابش مى دهد و همه جا كینه دكتر حاتم را به دل دارد. اکنون آمده است از دكتر حاتم بخواهد تا آخرين عضو ممكن او را قطع كند و به او نشان دهد كه از مرگ و نابودى هراسى ندارد و از اين طريق از او انتقام بگيرد. ولى حقيقت جز اين است. «م.ل.» بشدت از مرگ مى ترسد. هراس از مرگ از سالها پيش، حتى سالها پيش از آن كه به كشتن پسر، دستهاى خود را آلوده كند، در كنار احساس گناه، در وجود او جريان داشته است:

من بنده گناه بودم و اين رودخانه شوم در من به بيرحمى جارى بود. و من مصب همه ماهيان مرده اى بودم كه از محيطهاى مسموم و تف زده به سويم سرازير مى شدند... و مى ديدم كه نهال ديگرى از اعماق جانم سر بر مى آورد و پر مى كشد و گناه را در من مثل شيره اى در نبات به حركت در مى آورد و مثل يادى در سينه زمان مخلد و جاويدان مى كند.

و كليلد «حقيقت» در اين «ياد» نهفته است. در اين خاطره گذشته - نه در خاطره پسر كشتى - بلكه در خاطره ديگرى از هجوم مرگ:

و آن روز را به ياد مى آورم كه مادرم را از پشت پنجره اى مى ديدم و او در سرماى خفيف صبحگاهى مى لرزيد و من با خود گفتم آيا اين اوست كه اين چنين لاغر و نحيف شده است و در اين هواى لطيف شانه خم كرده و مى لرزد؟ و مى دانستم كه او سرانجام خواهد مرد و گريزى و چاره اى نيست و مرا تنها خواهد گذاشت و اين مقدر است و بر خود گريستم زيرا مادرم را زيادتر از ستاره ها و آبها دوست مى داشتم. او مايه همه خويشهاى من بود و با رفتنش ديو من آزاد مى شد و ازدهاى گناه در ظلمت جانم از خواب بر مى خاست و من مى دانستم...

و آن روز را که ناگهان از ترس مرگ برخاستم و نمی‌دانستم چه باید کرد و اضطراب با دندانه‌های سبعش قلبم را می‌مکید و من نمی‌خواستم بمیرم و می‌اندیشیدم که آیا باید به زیر خاک بروم و چرا؟».

هراس «م.ل» از تنهایی و بی‌پناهی و مرگ از چهل سال پیش شروع شده (چنان که هم خودش و هم دکتر حاتم می‌گویند) و نه از بیست سال پیش که پسرش را کشته است؛ شاید زمان مرگ مادرش:

اما مادرم... وقتی او را از دست دادم پانزده سال داشتم و همان وقت بود که نمی‌دانستم در واقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام... باید از مادرم یاد کنم....

از دست دادن مادر (از دست دادن مهمترین ابژه) چنان دردناک و تهدیدکننده است که گویی خود را از دست داده است. این داغ زجرآور هنوز برجاست و ابژه دیگری را از دست می‌دهد و تنها می‌ماند:

خانواده من در این هنگام تنها از خود من تشکیل شده بود. پدرم ثروت و قصر و املاک خود را برایم باقی گذاشته و روزی خود را در شکارگاه کشته بود. من ناراحت نشدم، چون دوستش نمی‌داشتم و زیاد هم ندیده بودمش.

با اینکه مدعی است پدر را دوست نمی‌داشته است، با این حال بقای خود را در بقای او می‌دیده است:

و شبی را که با پدرم و دوستانش بر اسبهایمان سوار شدیم تا به شکار برویم و چهره مردانه او در قرمزی نور سیگار، عبوس و تلخ بود و فرمان داد آماده باشیم و به من گفت پسر من ناگهان رقتی در خود احساس کردم که نزدیک بود فریاد بزنم و خودم را از اسب بر زمین

بیندازم و دستهای خشن پدرم را ببوسم و التماس کنم و بگویم که نمیرد و زنده باشد و همیشه زنده باشد و نگذارد که مرگ بر من هم چیره شود و مرا هم زنده نگاه دارد. زیرا می دانستم که پدرم سرانجام خواهد مرد و این لحظه را دیگر نخواهم دید و دانستم که همه چیز طعمه مرگ است.

این مرگ نیست که بر او چیره می شود. حتی نیروی مرگ نیست که او را به سوی خود می کشد. منظور اینکه چیزی به نام «غریزه مرگ»^۱ نیست که او را به سوی مرگ می راند. بلکه ترس از مرگ است. ترسی که از تنهایی برمی خیزد؛ از بی پناهی و درماندگی برمی خیزد و خشمی به خاطر عزیزان از دست رفته یا خشم بر همان عزیزانی که ترکش کرده اند و او را وانهاده اند. عزیزانی که او را تنها و بی پناه رها کرده اند و به نیازش وقعی نگذاشته اند. چنین خشمی است که به کین و انتقام می رسد:

و آن صدای خفه پرطنین را در درونم شنیدم که به نام صدایم زد... و من گوش به فرمان بودم و او گفت باید بسوزانی، بسوزانی و رنج بدهی و بکشی و به قتل رسانی.

یک ضربه «از دست دادگی»^۲ دیو درون را آزاد می کند و ضربه ای دیگر دیو را به خویشکاری وامی دارد. «م.ل.» خود جانشین پدری عبوس و تلخ می شود و با تفنگش به شکار آدمها می رود تا ترس از مرگ را انکار کند، پنهان سازد و از خود دور کند. می داند که «بناچار طعمه مرگی بی امان و نابهنگام» است. پس چرا دیگران نباشند. تفنگش مردی دهقان را با بچه اش - که بر الاغی سوار است - نشانه می رود و خوشبختی و آرامش

دنیای فروتن آنها را با صدای شلیک درهم می‌شکنند و پدر و پسر را می‌کشد تا فرمان آن صدای خفه پرطنین را، آن سروشن مرگ و ویرانگری را تحقق بخشد.

و همه آن رقتها و اضطراب و احساسها را به یاد می‌آورم و شبی که خانه‌ام در آتش می‌سوخت و شب دیگری که خانه‌های رعیت‌هایم در آتش می‌سوخت و روزهایی که شکو در زیر شلاقم به خود می‌پیچید.

آیا بایستی به همین بسنده کرد که «م.ل» با از دست دادن مادر، دیو درونش آزاد شد و ازدهای گناه در ظلمت جانش از خواب برخاست؟ مگر هر کس مادر خود را از دست بدهد، دیو درونش آزاد می‌شود؟ البته از دست دادن مادر غم‌انگیز است، اما باید دیو دورنی و ازدهای گناهی از قبل در جان او خفته باشند تا با ضربه‌ای بیدار شوند. ازدهای گناه در «م.ل» وجود داشته است. حتی پیش از مرگ مادر، یعنی پیش از ۱۵ سالگی این گناه را عمیقاً در جان خود احساس می‌کرده است. برای یافتن حقیقت باید عمیق‌تر کاوید:

می‌خواستم فریاد بزنم مادر! مادر! من هنوز دوازده ساله‌ام. من هنوز معصوم و بی‌پناهم و پسر را نکشته‌ام! و دستم را دراز کرده بودم که به مادرم برسد، شاید که او با دستمال سفیدش خون خشکیده پسر را پاک کند.

در دوازده سالگی بر او چه گذشته است که معصومیت خود را از دست داده است؟

آن حال غریب، آن نشأت پر قدرت، اکنون مرا کاملاً دربر می‌گرفت. مثل همان روزی شده بودم که دوازده سال داشتم و با خانواده‌ام به باغ

رفته بودیم. آن روز که در ایوان باغ نشستیم و من با گل‌های سرخ باغچه جلو ایوان بازی می‌کردم... بچه‌ها پشت سرم به جست‌وخیز و بازی مشغول بودند و من باز هم از آنها کناره گرفته بودم. چیزی بود که مثل همیشه مرا به سوی انزوا و تنهایی می‌کشاند. ناگهان مادرم از قفا صدایم زد و به همین وقت بود که غنچه‌ای در انگشتانم له شد. دستم از تیغ خار آتش گرفت و من فریاد زدم: می‌سوزد! و برای اولین بار... برای اولین بار بود که خودم را در کشاکش کابوسی عجیب احساس کردم. همه چیز زرد شد... سرم گیج رفت و گرمای کشنده‌ای در سراسر بدنم لول خورد... من به صدای مادرم برگشتم و خودم را در دامانش انداختم و او خون دستم را با دستمالی پاک کرد. من ترسیدم به او چیزی بگویم... .

این خاطره را «م.ل.» درست زمانی به یاد می‌آورد که دکتر حاتم به او می‌گوید:

شما می‌گویید که باید فراموش کنید و برای همین است که خودتان را جراحی می‌کنید، اما چرا «باید» فراموش کنید، چه اجباری در کار است؟ در حقیقت به جای اجبار میل و هوس در کار است... شاید برای اینکه از حقیقت می‌ترسید....

از متن آن خاطره می‌فهمیم که «م.ل.» در دوازده سالگی برای اولین بار احساس می‌کند که بالغ شده است. شاید پیدا شدن میل جنسی است که در او احساس گناه به وجود می‌آورد. ولی به نظر می‌رسد که بایستی مسئله‌ای عمیق‌تر از این، وجدان او را معذب کرده باشد که اولین مجازاتش این است که خار گل سرخ از دستش خون جاری کند و بسوزد و خونش را مادر با دستمال سفیدش پاک کند. گل سرخ و دستمال سفید چندی در این

داستان تکرار می‌شود. بایستی رازی گناه‌آلود در گل سرخ و دستمال سفید نهفته باشد که چون «م.ل» تلاش کرده است فراموش کند و به نهانخانه ناخودآگاه بفرستد، وقتی می‌خواهد از سانسورهای ذهنی بگذرد و آشکار شود، به صورت تحریف شده خواهد بود. ما مجبوریم از روی قرینه‌ها و توازی‌ها و از میان کلاف سردرگم نشانه‌ها و اشارات، اصل آن را بیابیم.

در ارتباط با این مسئله یادداشتهای روز چهارم «م.ل» سرخ‌هایی به دست ما می‌دهد تا بتوانیم ریشه‌های این گناه را پیدا کنیم (خاطره دوازده سالگی نیز در همین یادداشت‌هاست). روز چهارم را این طور شروع می‌کند:

هنوز از روز اول حرف می‌زنم... اما من از روز اول حرف می‌زدم. وقتی شکورفت ناگهان خودم را تنها تر از همیشه حس کردم و از عرق سردی که مثل باران بر تنم فرو می‌ریخت لرزیدم و دیگر نفهمیدم چه بر سرم آمد.

جالب اینجاست که این یادداشت‌ها از روز اول شروع نمی‌شود، بلکه آغاز آن روز دوم است. یعنی هم «م.ل» و هم نویسنده می‌خواهند بگویند که اصل قضیه که فراموش کرده‌ام بگویم در روز اول اتفاق افتاده است، اما نه روز اولی که «م.ل» در خانه دکتر حاتم بستری شده است، بلکه اشاره به آن ضربه اول است. در روز اول بستری شدن، وقتی «شکو» او را تنها می‌گذارد، بحران روان او را پریشان می‌کند و «م.ل» به آن ضربه اول، یعنی نقطه تثبیت، «پسرفت»^۱ می‌کند. یعنی همان نقطه در کودکی که گناه در آن رخ داده بود. به همان جا باز می‌گردد. دکتر حاتم از «م.ل» می‌پرسد:

— او لال مادرزاد است؟

یعنی «شکو» از روز اول لال بوده است و می دانیم که این طور نیست. «م.ل» او را لال کرده است، زبان او را بریده است تا حقیقت را نگوید. همان طور که گوشهای پسرش را و خودش را نیز بریده است تا هیچ کدام حقیقت را نشنوند. به این طریق «م.ل» حقیقت را به اعماق ناخودآگاه واپس زده^۱ است.

— چه می دانم؟ چه کسی او را بخوبی می شناسد...؟ کسی تا به حال از او نپرسیده است.

پس حقیقت واپس زده انکار می شود و آن را در نهانخانه و سرداب ذهن جای می دهند. شاید به همین سبب است که دکتر حاتم گفتگو را با این جمله ادامه می دهد:

— به او در سرداب خانه جایی دادم، بسیار راضی بود.

— اما پرستار چه شد؟ چرا شما مرا به این اتاق آورده اید؟
چرا «م.ل» نگران پرستار است؟ (پرستار همان ساقی، زن دکتر حاتم است)، «م.ل» بلافاصله می نویسد:

در این لحظه دیگر حتی او نیز در وجودم خاموش ماند... آن حال غریب، آن نشأت پر قدرت اکنون مرا کاملاً دربرمی گرفت.

بردن نام «پرستار» چه خاطره و احساسی را از گذشته در او زنده می کند؟ همان ماجرای دوازده سالگی را، بازی با گلهای سرخ و له کردن غنچه بین انگشتان و جاری شدن خون از دستش به نظر پیچیده می رسد،

اما آن طور هم پیچیده نیست که ارتباط بین «م.ل.» و مادرش، «شکو»، «ساقی» و گل سرخ و له کردن غنچه و دستمال سفید غیرقابل فهم باشد. در انتهای روز سوم «م.ل.» راجع به شکو می‌نویسد:

— اما همین می‌دانم که من ترا له نکردم، هرگز... من ترا لال کردم! و می‌دانیم که او کجا زبان «شکو» را از کام بیرون می‌کشد: من عاقبت شکو را زیر یک بوته بزرگ گل سرخ که اکنون به مجسمه‌ای می‌ماند، در همان آلاچیق قشنگی که زنم برای فرزندمان ساخته بود گیر آوردم... زبان داغ و قرمز خون چکانش بر روی برفها مثل لکه‌ای درشت نقش بست.

گل سرخ و خون قرمز، دستمال سفید و برف، بریدن زبان و بریدن انگشت، تنها، هم‌فراخوانی‌های ذهنی نیستند که با هم ارتباط عاطفی عمیق در ناخودآگاه نداشته باشند. جایی که «گل سرخ اکنون به مجسمه‌ای می‌ماند» و تندیس همه این خاطره‌ها در ذهن ناخودآگاه ماندگار است. بگذارید راز گل سرخ را از کتابی که دکتر حاتم ما را به آن ارجاع می‌دهد بخوانیم — کتاب «یکلیا و تنهایی او». یکلیا به شیطان می‌گوید:

... زمانی که او گل سرخ را بشوخی به گونه‌ام می‌زد، من همه چیز داشتم....

و آن حکایت یک عشق ممنوع است. عشقی که در پی خود تنهایی و رانده‌شدگی را برای یکلیا به ارمغان می‌آورد و گاهی نیز می‌تواند خون به پا کند. از این رو باید فراموش شود. ظاهراً فراموش می‌شود. اما تنها در ناخودآگاه پنهان می‌ماند و به اشکال دیگری، گاه جابه‌جا شده^۱، خود را

1. displaced

نشان می دهد. در «ملکوت»، جایی که این عشق گل می دهد، آلاچیقی است.

همان آلاچیقی که زخم برای فرزندمان ساخته بود.

و بعد که «م.ل» می خواهد به حیاتی تازه رو کند، می گوید که باید پپ پدرش را و دستمالهای مادرش را دور بیندازد (همان دستمالهایی که یادآور خون جاری شده بودند).

و پس از آن باید به دنیای تازه اش قدم بگذارد. آری حیات تازه در انتظار اوست، روشن و آفتابی... بی آنکه آلاچیقی داشته باشد.

آلاچیقی که در انتها جای خود را به نارنجستان می دهد (در گفتگوی ساقی با دکتر حاتم):

— من همیشه آفتاب را دوست می داشته ام، با باغچه های پر گل. اما از این نارنجستان بدم می آید.

— چرا؟ از نارنجستان این خانه؟

— از همین، مرا به یاد گناه و پستی می اندازد... گناهی بی اراده و پستی و شومی لذتبخش!

— ساقی اسرارآمیز من!... یک خانه پر از گل و درخت می خریم و بی نارنجستان...

حیات تازه، اگر می خواهد پاک و معصوم باشد، باید روشن و آفتابی و پر گل باشد، اما بدون آلاچیق، بدون نارنجستان. آنچه در نارنجستان بین شکو و ساقی اتفاق می افتد، در واقع شکل تحریف شده همان گناهی است که «م.ل» یا صحیحتر بگویم دکتر حاتم می خواهد فراموش کند. همان گناهی که ترس از مجازات تنهایی و مرگ را بر او چیره می سازد. به

این سبب است که کتاب «یکلیا...» برای دکتر حاتم جالب است؛ تا بداند بین «تامار» و «میکا» و پسرش عازار چه گذشت. پسر تسلیم و سوسه نوعی زن پدر می‌شود یا نوعی مادر خوانده.

وقتی «م.ل.» به آلاچیقی اشاره می‌کند که زنش برای فرزندشان ساخته است، این فکر به ذهن می‌آید که شاید «م.ل.» زنش را به همان دلیل کشته است که دکتر حاتم «ساقی» را می‌کشد. اما مسئله دیگری کل قضیه را مشکوک می‌کند. واقعاً معلوم نیست بین «ساقی» و «شکو» چه گذشته است. اینها هم ممکن است زائیده ذهن مشکوک و حسادت‌بار دکتر حاتم باشد (و یا ذهن «م.ل.»). یعنی احساسی را که «م.ل.» در کودکی نسبت به ابژه خود داشته است، به پسر و زنش فرافکند^۱ و به آنها نسبت دهد و تصور کند که چنین رابطه‌ای بین آنها وجود داشته است و به خشم آید و از حسادت دست به قتل زند. وقتی که می‌رود تا پسر خود را بکشد، ابتدا بر سر راه خود گور زنش را در انتهای راهرو می‌بیند. مثل اینکه به یاد قتل قبلی می‌افتد (در یادداشتها هرگز از چگونگی مردن زنش حرف نمی‌زند). کشتن پسر را در رابطه با آن فیلسوف و شاعر عنوان می‌کند که مورد تأیید دکتر حاتم هم هست. منظور «م.ل.» از آن فیلسوف، شیطان است – و در «یکلیا و تنهایی او»، شیطان به صورت تامار (زنی زیبا) ظاهر می‌شود و «عازار» را و سوسه می‌کند یا با حرفهای شیرین او را می‌فریبد. همان شیطانی که احتمالاً به شکل ابژه عشق^۲، «م.ل.» را در کودکی و سوسه کرده است – و به درون او راه یافته است – و پسر همین طرح را تکرار می‌کند. در واقع به نظر می‌رسد که پسرش نمایش جوانی خود او باشد. اغلب خصوصیتی که به پسر نسبت می‌دهد، خصوصیات خود «م.ل.» است و از

آنجا این سؤالات مطرح می‌شود که آیا «م.ل.» واقعاً پسرش را کشته است؟ یا پسرش را در خیال کشته است؟ یا اصلاً پسری داشته است؟ یا اینکه خودش را در پندار کشته است؟

«م.ل.» لااقل در دو جا آرزو می‌کند که پسر داشته باشد و بعد دشنه‌ای به دست او دهد و سر روی زانویش گذارد و به همه چیز اعتراف کند و به او التماس کند که «این شیطان را در درون من به قتل رسان». وقتی که مصمم و امیدوار آرزو می‌کند که با یک زن دهاتی ازدواج کند، لبخندی تمسخرآمیز بر لبان شکو می‌بیند، که لبخندی بجاست. او همه اعضای خود جز یک دست را قطع کرده است. مردی ندارد که ازدواج کند! اما آرزو دارد! آنچه بر «م.ل.» گذشته است، در واقع سرگذشت دکتر حاتم است (باید این را همیشه در ذهن داشته باشیم) تا بتوانیم بفهمیم که آیا اصولاً دکتر حاتم (م.ل.) می‌توانسته است پسری داشته باشد. قبلاً به اعتراف دکتر حاتم در مورد عقیم بودنش اشاره کردیم که البته ممکن است ادعای عقیم بودن، انکار ارتباط جنسی ممنوع باشد. ولی می‌بینیم که امکان این ارتباط بین دکتر حاتم و زنش «ساقی» هم وجود ندارد. او در این ارتباط به ساقی می‌گوید:

— ... من چه بوده‌ام؟ یک سراب باطل!

— ... تو می‌گفتی سراب باطل هستی... این تصور را باطل کن.

پس عقیم بودن دکتر حاتم می‌توانسته است تصویری باطل باشد. اما به هر سبب، این تصور باطل و نیروی تلقینی آن به او اجازه نمی‌داده است که در خود توان جنسی ببیند. شاید که آن گناه اولیه، حتی رابطه‌اش را با زنش گناه‌آلود می‌کرده است و برای اینکه از عذاب در امان باشد، از چنین احساسی دوری می‌جسته است. تصویری که از ساقی دارد، گواهی بر این

مدعاست. ساقی در لغت به دو معنی است: یکی «شرابدار» است و معنی دیگر در تصوف می‌آید که «فیاض مطلق» باشد و صور جمالیه‌ای که از دیدن آن، سالک، مستی حق پیدا می‌کند. در این داستان «ساقی» از سویی بیانگر احساس لذت جنسی و جسمی است و از سوی دیگر «والایش»^۱ این احساس است به احساس زیبایی‌شناختی و تصعید آن به عنصر ملکوتی و اثیری. یعنی یک جنبه از آن، گناه‌آلود و شیطانی و زمینی است و جنبه‌ای دیگر پاک و معصوم و ملکوتی و آسمانی (بدین سبب دکتر حاتم یک بار می‌خواهد روح او را به ملکوت بفرستد و بار دیگر در نارنجستان دفن کند). این دوگانگی فرانمود «ساقی» در ذهن دکتر حاتم ناشی از آن گناه اولیه است که راه هرگونه ارتباط سالم غیر آسیب‌شناختی را بین او و هر زنی سد می‌کند. پس آیا با این وضع، دکتر حاتم (یا م.ل) می‌توانسته است پسری داشته باشد؟ وقتی به یادداشتهای روز هفتم «م.ل» مراجعه می‌کنیم، از یک طرح سمج تکرارشونده حرف می‌زند:

اندیشه کالسکه‌ای بود بزرگتر و سیاهتر از کالسکه خودم و خالتر و تنهاتر و غم‌انگیزتر از آن، که پیشاپیش ما می‌رفت... در حقیقت همه ما در همه سفرها به دنبال آن... حرکت می‌کردیم و به سوی مقصدمان... همان کالسکه‌ای که نعش مومیایی شده فرزندم در میانش....

پس آن کالسکه بخشی از پندار «م.ل» است و واقعیت ندارد. آرزوست؟! «آرزوی مرگ پسر! آرزوی پسر کشی؟! پسری که می‌توانست در رابطه با زنش رقیب او باشد؟ پسری که خود «م.ل» بوده است، با آن احساسهای گناه‌آلود واپس زده شده. کشتن پسر در واقع از یک سو کیفر دادن خویشتن است و از سوی دیگر دفاعی است در برابر ترسی

1. sublimation

خویشتن کامانه، پسر پاره‌ای از پدر است. پدر او را از جنس خود می‌بیند و همسان خویش. حال اگر پدر خطا و گناهی مرتکب شده باشد، پسر را نیز دارای توانمایه ارتکاب به چنان خطایی می‌پندارد. چون خود به قلمرو پدر تاخته است، از پسر اندیشناک است تا مبادا به قلمرو او بتازد و توانایی و اقتدار او را متزلزل سازد. آنگاه که پسر رودرروی پدر بایستد، مالکیت پدر را بر خود انکار کرده است:

و پسر من بود، اما دیگر پسر من نبود.

اکنون پدر با کشتن پسر، خود را کیفر می‌دهد (یعنی به مکافات گناهی که خود مرتکب شده است، پسر را که پاره‌ای از اوست نابود می‌سازد. مانند آنکه برای مجازات خود، دست خود را قطع کند و «م.ل.» همه اعضای تن خود را قطع کرده است) و نیز برای دفاع از اقتدار خویشتن - کامانه خود رقیب بالقوه را از سر راه برمی‌دارد. گاه این آرزوی پسرکشی تحقق می‌یابد و پدر ممکن است پسر خود را بکشد. یا ممکن است با جابه‌جایی، احساس خود را متوجه ابژه دیگری کند - یعنی پسر دیگری را بکشد و نیز ممکن است این احساس تعمیم یابد و هر جوانی را بکشد - یا اینکه در حد آرزوی پسرکشی، تحقق نیافته بماند. چنین آرزویی را هم از دکتر حاتم می‌شنویم و هم از «م.ل.»، اما چون بیان این آرزوها ظاهراً بعد از واقعه است، مشکل بتوان گفت که آیا واقعه اتفاق افتاده است یا این آرزوست که در پندار نقش می‌یابد. اما چه در واقعیت باشد، چه در پندار، پاره‌ای از پدر (وجدان او) می‌داند که پسر را به ناحق کشته است.

پسر معصوم و بیگناه بوده است. «شکو» که خود فرزند عشقی ممنوع است از تبر پدری پسرکش جان سالم به در برده است و «م.ل.» زیر همان

بوته گل سرخ، زبانش را از کام بیرون می‌کشد و پیش از آن، او را شکنجه‌ها داده و شلاق‌ها زده است. در انتهای داستان «شکو» را می‌بینیم که:

دستهایش را صلیب‌وار روی فرمان گذاشته بود و سرش بر این صلیب آرام گرفته بود.

گویی مصلوب است. چرا «شکو» کشته نمی‌شود؟ شاید میرانیست. دکتر حاتم تنها به کسانی آمپول می‌زند که در خود احساس ضعف جسمی و جنسی می‌کنند و برای ادامه حیات و ازدیاد قوه جنسی به او مراجعه دارند. همان وضعی که دکتر حاتم در خود احساس می‌کند و با کشتن آنها در واقع می‌خواهد ترس از مرگ و ناتوانی جنسی را در خود بکشد و «شکو» هیچ کدام از این ضعفها را ندارد. شکو «من دلخواهی» است، توانا، آگاه، بردبار، بی‌کینه و بی‌نا، نیز وجدان آگاهی است که باید نقش این تجسم گناه و ویرانگری را به دوش کشد و به خاک سپارد. مرد ناشناس نیز بازتاب بیرونی «شکو» است. او نیز به همه چیز واقف است. دانسته ناشناخته‌ای است، همان گونه که «شکو» دانسته ناگفته است. منشی، معصومیت ساده‌لوحانه‌ای است که به حیات خودکار و روزمره خود ادامه می‌دهد و سعادتمند است – همان که «م.ل» در انتها آرزو دارد بشود و دکتر حاتم به او غبطه می‌خورد – نمایش «روزمرگی»^۱ و «خودکارشدگی» است. مثل غالب آدمها که با زندگی همسازند. مثل آنها که گفتیم زنده هستند تا بمیرند و مسئله آنها بودن یا نبودن نیست. چون هستند، زندگی می‌کنند و «من» دکتر حاتم با آن همه کشمکش و عذاب هیچ وقت ثبات و آرامش درونی نداشته است تا بتواند این گونه خود را با محیط همساز کند. او با آنچه او نیست در جنگ است. شیطان ویرانگری چنان در او حلول

کرده است و از درون ویرانش می‌کند که سرطان، آقای مودت را نابود خواهد ساخت. «من» دکتر حاتم، منی است «تکه‌تکه شده»^۱ و «از هم فروپاشیده»^۲، به آن گونه که «م.ل» تصویر شده است؛ «م.ل» که از ترس مرگ به مرگ پناه می‌برد. خود را می‌کشد به امید رستاخیزی در وجودش و تولدی دیگر - تا مثل بچه‌ای معصوم زاده شود.

اما بچه‌ای که پیشاپیش، جنایتها و بدیها و گناههای محتوم و مقدر خود را بخوبی انجام داده است و از هیولای خود تنفر دارد و می‌خواهد از خود بگریزد. همان گونه که مادرش که بیش از همه دوستش داشت و به او وابسته بود، از او گریخت و پدر نیز بر نیازش وقعی نگذاشت و تنهایی و بی‌پناهی او را ندید و خود را کشت و این «من» سست تحقیر شده را در انزوای مرگبار خود رها کرد.

م. امید در نبرد با زمان

«با یگانه دشمن جهان»

در نبرد با یگانه دشمن جهان*

«م. امید» از میان ما رفته است. یک سال می‌گذرد، که پیر گروه پنجشنبه شب‌ها با ما نیست. دوستداران «م.امید»، اینجا و آنجا برای سالگرد درگذشت او، مجلس برپا می‌کنند ولی دوستان پنجشنبه شب‌ها نمی‌خواهند برای سالگردش سوگواری کنند. انگار خوشتر دارند تا زادروز شاعریش را جشن بگیرند. در کنار بسیاری چیزهای دیگر، هنگامی که خواست این حلقه نزدیک به امید را دانستم نخستین فکری که از ذهنم گذشت این بود که شاید این طبیعت‌ترین واکنش مردمی است به مرگ، که از سوگواری‌های بسیار خسته‌اند! یا که این گروه دوستان نمی‌خواهند مرگ امید را باور کنند! می‌گویند چرا از غروب عمر او سخن بگوئیم، زمانی که می‌شود از طلوع شاعریش حرف زد؟ و شاعری آن پاره از اخوان ثالث است که مانده و می‌ماند یعنی اگر به گونه‌ی اصیلی خلاق بوده است، جاودانه خواهد بود. بنابراین مرگ تن او اهمیتی ندارد و از

* این متن سخنان من است در نخستین سالگرد درگذشت مهدی اخوان ثالث که در منزل حمید مصدق برگزار شده بود. اکنون که این یادداشتها را برای چاپ آماده می‌کنم نخستین سالگرد حمید، دوست عزیز و دیرینم نزدیک است. ناگزیر به یاد «این شبیخونهای بیش‌رمانه و شومی که دارد مرگ!» می‌افتم.

آنجا تولد تن او نیز نمی‌باید اهمیتی می‌داشت هر چند که بدون آن تولد امکان زندگی، آن هم یک زندگی خلاق نمی‌توانست وجود داشته باشد. پس چرا آن تولد را جشن نمی‌گیریم؟ شاید به خاطر آن که می‌خواهیم بر «وجود خلاق»، آن بخش بارور و نامیرای او، ذهن خود را معطوف و متمرکز کنیم، تا نه تنها شاهد جاودانگی و امکان جاودانگی باشیم، بلکه آن بخش میرا و نابود شدنی انسان را از دنیای ذهن خود دور سازیم. همان گونه که تن مرده را به خاک می‌سپاریم و بر بالینش سروی همیشه سبز و همیشه زنده می‌نشانیم. شوپنهاور در کتاب جهان چون خواست و انگاشت^۱ می‌نویسد.

«اکنون که انسان خودش طبیعت است و در واقع طبیعتی در بالاترین درجه خود آگاهی^۲، که تنها «عینیت یافتگی» [یا ابژه‌شدگی]^۳ خواست زندگی است. کسی که این نقطه نظر را دریابد و در آن اصرار ورزد زمانی که به مرگ خود نظر می‌کند یا به مرگ دوستش، با نگرستن به زندگی نامیرای طبیعت؛ که خود اوست، بخوبی خویشتن را دلداری می‌دهد».

این گلها و سبزه‌ها که بر تابوتها و گورها می‌ریزند و آن گل و بوته و درختی که در گورستان می‌نشانند، با چنین هدفی است. شوپنهاور این نگاه به طبیعت را در سنت یونانیها و رومیها شرح می‌دهد. آیا در فرهنگ ما نیز بوده است؟ تردید دارم! گورستانهای ما در عهد باستان بر «برج خاموشی»، زیستگاه لاشخورها بنا می‌شده است و پس از آن، در گورستانهای مرده، پوشیده از خاک نرم و آجر و سنگ پاره‌های پراکنده و سکوت، بدون اثری از گل و سبزه و زندگی، تا همه چیز برای انسان یادآور مرگ و نیستی باشد! این قضیه گل و تاج گل و سبزی درخت در گورستان،

1. Schopenhauer, Arthur. "The Word as Will and Idea", p. 178.

2. self-consciousness

3. objectified

به احتمال زیاد مربوط به چند دهه اخیر است. پیش از آن نبود، یا من ندیده بودم. مسگرآباد (در تهران) و تخت فولاد (در اصفهان) ... قبرستان‌هایی نمایانگر مرگِ وحشتناک بودند. تازه مردم میان این گرد و خاک گورها پیک‌نیک هم می‌رفتند! تغییر محیط گورستانها در ایران احتمالاً در این چند دهه اخیر از فرهنگ غرب گرفته شده است. گرچه ممکن است پیش از آن شاعری به این تقابل مرگ و زندگی در طبیعت اشاره کرده باشد، مانند این شعر عارف قزوینی:

از خون جوانان وطن لاله دمیده
در ماتم سرو قدشان سرو خمیده

ولی این تخیل شاعرانه که آن هم ممکن است عاریتی باشد هیچگاه در مراسم خاکسپاری یا گورستان در فرهنگ ما تحقق نمی‌یافت. انگار قرار نبود در وقت رفتن چشمی به زندگی یا چشمداشتی از زندگی داشته باشیم! در سنت اهل سنت، حتی گورها باید بدون نشان می‌بودند. در سنت ما سنگ نبشته‌ای روی قبر یا پاره‌آجری بالای آن، جایش را مشخص می‌کرد و بعدها که صنعت عکاسی رواج یافت گاه عکسی از آنکه رفته بود بر بالای قبرش می‌گذاشتند و گرنه در اغلب وجوه زندگی، «خواست زندگی» به تعبیر شوپنهاور، باید انکار می‌شد؛ جشن تولد باب نبود (این هم از پدیده‌های غربی است یا به زبان آل احمد باید آن را جلوه‌ای از غرب‌زدگی بدانیم). همیشه در مرگ و سالگرد آن سوگواری و نوحه‌سرایی می‌کردیم. شادی و شادزیستی چه در زاد روز و چه در روزهای دیگر زندگی، بچگانه قلمداد می‌شد. نشانی از سطحی بودن و بی‌فکری و فریب بود! نمی‌بایست انسان فریب زندگی و شادیهای گذرای آن را می‌خورد و به آن چشم می‌داشت. غم و اندوه و سیاهی، جدیترین

پدیده در زندگی این جهانی بود. شادمانی و هر پدیده‌ای که چنین فضایی را می‌توانست القا کند؛ حتی رنگهای الوان طبیعت سبکسری و قرین خوشگذرانی، به معنی لهو و لعب و لذتجویی گناه‌آلود به حساب می‌آید که هر انسان موجهی باید آن را از خود دور می‌کرد!

گفتیم جشن زاد روز باب نبود مگر زادروزی که نشان از آغاز بی‌پایان داشت؛ از زندگی بی‌مرگ، از وجودی جاودانه، و زندگی در زمان بیکران. دیگر زاد روزها با مرگ توام بودند! یعنی که مرگ همزاد زندگی می‌شد. از این رو آنچه به پایان می‌رسید یا نابود می‌شد، شادی‌انگیز نبود که برای آن جشن بگیرند. شاید زندگی این جهانی از این رو بیهوده و بی‌مقدار است چون با مرگ عجین و قرین است. اخوان ثالث نیز چنین احساس می‌کرد زمانی که می‌گفت:

و من با این شیخونه‌ای بیش‌رمانه و شومی که دارد مرگ
بدم می‌آید از این زندگی دیگر^۱

پس شاید هر کس پس از مرگ به جز آن وصیتنامه رسمی و آشکار، وصیتی ضمنی نیز دارد که دوستان و نزدیکان و بستگانش پس از مرگش، بنا به آنچه از خواسته‌های او می‌دانند عمل می‌کنند. انگار شخص از دست رفته حضوری ذهنی دارد. مانند حضور خود «م. امید» با تمام کشمکشها و تضادهایش که پس از مرگ تعیین‌کننده می‌شود. ممکن است این تصمیم دوستان و دوستان امید نیز برخاسته از این کشمکش ذهنی امید باشد. به هر تقدیر چه این پاسخهای دوگانه به سالگرد امید برخاسته از این کشمکشهای ذهنی امید باشد، چه نباشد آنچه در آثار او نظر مرا به خود جلب کرد همین کشمکش بود؛

۱. شعر دریغ و درد، حیاط کوچک پاییز در زندان.

کشمکشی در مورد دوست داشتن یا دوست نداشتن زندگی و مرگ خواهی و مرگ هراسی او!

از همان زمان که با «م. امید» آشنا شدم و اولین بار با «از این اوستا»^۱ش و سپس با «آخر شاهنامه» و «زمستان»، «شکار»، «در حیات کوچک پاییز در زندان»، تا برسد به «ارغنون» که اولین بود، ولی همین اواخر آن را مطالعه کردم، همراه با آخرین کتاب شعری که در زمان زندگیش منتشر کرده بود «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم»، همیشه و تقریباً در همه کارهایش با دغدغه‌ای روبرو هستیم که بارها و بارها تکرار می‌شود؛ کشمکش «بود و نبود»، تکراری آکنده از وحشت و هراس که شاعر از آن بیزار می‌شود.

از روز دلم به وحشت، از شب
به هراس
وز بود و نبود خویشتن بیزارم^۱

البته کشمکش بین «مرگ و زندگی» کشمکشی عام است، همیشه به صورت بنیادی‌ترین کشمکش، جزء «وضعیت انسانی» است. پس طبیعی است که در هر هنرمندی، به عنوان یک انسان، وجود داشته باشد اما تظاهرات و جلوه‌های آن را در همه به یکسان نمی‌بینیم. دیگر آنکه واکنشها و پاسخهای همه هنرمندان به این پدیده و شیوه‌های دفاعی آنها در برابر این کشمکشها، همانند نیست. بررسی این شیوه‌ها می‌تواند ما را به گوشه‌های پنهان رفتار آدمی آشنا سازد، بخصوص که هنرمندان با این کشمکشها و تناقضهای درونی خود حساستر برخورد می‌کنند و پاسخهای رفتاری آنها والایش یافته در کار هنری آنها جلوه می‌گیرد.

مهدی اخوان ثالث، با اینکه بیشتر به عنوان یک شاعر اجتماعی - سیاسی شناخته شده است، و احتمالاً نوسانهای اجتماعی - سیاسی ایران بر زندگی و آثار او، اثر قابل ملاحظه‌ای داشته است و بنابراین از طریق همین بعد سیاسی - اجتماعی است که می‌توان آسانتر با شعر او رابطه برقرار کرد. اما «م. امید»ی هست، که در زیر این فراز و نشیب‌های سیاسی جریان دارد و گویی این تغییرات محیطی نمی‌توانند بر این اخوان ثالث پنهان رخنه کنند. هر ساز سیاسی - اجتماعی نواخته شود، او نغمه خود را می‌خواند و در واقع خود را تکرار می‌کند. اخوان ثالث را نمی‌توان به خوبی درک کرد مگر با درک این کشمکشهای درونی و شاید ناخودآگاهش، که یکی از پایه‌ای‌ترین آنها همین کشمکش مرگ و زندگی است. من می‌خواهم این اخوان ثالث پنهان را بشناسم و شاید بشناسانم!

مسئله بودن یا زیستن!

وجود یک شاعر، بیشتر وجود شعری اوست. مهمترین بخش از هویت او، که بدون آن قاعدتاً زندگیش معنی و مفهومی نخواهد داشت. به عبارت دیگر زندگی او، شعر اوست! شاعری را نمی‌گوییم که شاعریش ابزاری است. شاعر اصیل منظور من است و اخوان ثالث اصیل بود، چه با سبک و سیاق شعرش موافق باشی چه نباشی! چه آنچه را به عنوان شعر می‌گفت و می‌فروخت (بنابه اصل حرفه‌ای بودن) شعر بدانی یا ندانی! به عنوان یک هنرمند، اصیل و حرفه‌ای بود، با شعرش که هنرش بود، زندگی می‌کرد و به آن عشق می‌ورزید! آشکارا، شعر برای او اصل بود! اما گاه حرفهای متناقض او، این نکته بدیهی را نقض می‌کرد. در مؤخره ارغنون نوشته بود:

«اصولاً شعر... مقوله پرتی است... آنچه اصل است خود زندگی است که ما امروز متأسفانه زندگی حقیقی و درستی نداریم». یعنی برای او، خودِ زندگی جدا از شعرش اصل بود. یا شعر برای او وسیله‌ای برای گسترش زندگی بود، همیشگی کردن زندگی! یا جاودانه کردن عمری ناپایدار! شاید هم شعر برای او جوهر زندگی بود، خلوص ناب هستی که شاعر می‌تواند زندگی خود را با آن سرشار کند، بخصوص آنگاه که «آفات میرنده» بودن او را تهدید می‌کنند.

آه

بس کنم دیگر،

خالی هر لحظه را سرشار باید کرد از هستی

زنده باید زیست در آفات میرنده

با خلوص ناب تر هستی

چیست جز این؟!۱

نیست جز این راه.^۱ ...

بارها چیزی در زندگی یا خود زندگی او را بیزار می‌کرد و به او احساس بیهودگی و پوچی می‌داد:

چیست؟

من می‌پرسم،

این بیهوده،

این تاریک ترس آور،

چیست؟^۲ ...

۱. ماجرای کوتاه، حیاط کوچک ...، ص ۱۲۹

۲. زندگی، از این اوستا، ص ۹۶

م. امید در نبرد با زمان ۱۵۳

آشکار نیست که آنچه «تاریک ترس آور» است زندگی است یا چیزی
در زندگی، مانند ناکامی، و درد یعنی رنج هستی یا آنچه به قول باباافضل
کاشی «از نهایات الم» یا درد است چون مرگ!

روز دیگر زپس روز دگر،
همچنان بی ثمر و پوچ و پلید؟^۱
عشق را عاشق شناسد زندگی را من
یا:

من که عمری دیده‌ام پایین و بالایش
که تفو بر صورتش، لعنت به معنایش...

اما هرچه پایین و بالای زندگی بوده است «م. امید»، در برابر آن ابراز
بیزاری می‌کند و آنهم با تأکید! و با تأکید بسیار! وز هرچه بوده و هست و
خواهد بود، دیگر

بیزارم و بیزار و بیزار
نومیدم و نومید و نومید
هرچند می‌خوانند «امید» م.
و نیز

من اگر بیزارم از این زندگی،
فهمیدی، ای بیزار
یادگارا، با توام، خوابی تو یا بیدار؟...^۲

«م. امید»، از بودن خود «بیزار» است یا از چگونه زیستن خود؛ که خود
آن را «هستن» می‌خواند؟ در واقع برای او «بودن» خاصیتی عام است ولی

۱. مرداب، زمستان، ص ۹۰

۲. زمستان، ص ۹۴

«هستن» را «گهگاه و اندکیاب» می‌داند که تنها اندکی از مردمان می‌توانند آن را دارا باشند یا تجربه کنند؛ هستی که با «مستی» است یعنی با شوق و شعف و آگاهی و سرزندگی است. او این هستی را «لحظات زنده» می‌داند، در برابر «لحظات مرده عمر».

در ۶۰ سالگی و در پاسخ به این پرسش که «برای چه می‌نویسید؟» می‌گوید:^۱

برای این می‌نویسم که بدانم کیستم، در کجا، کجای عصر و زمانه خود هستم، بدانم، دانستی براستی دانستن، که آیا هنوز هستم، هنوز زنده‌ام؟ چون به اعتقاد من «هستن» تنها همین در کسوت خلق خود بودن، و از هوا و آب و نان سهمی برگرفتن، نیست. در این امر انسان، هر انسانی با انسان و حتی حیوان دیگر مشترک و شاید کمابیش همانند است. نه این «هستن» نه، بلکه آن «هستن» در اوج، آن لحظات نادر و کمیاب که «هستی» با «مستی» توأمان است و پیوند و اتصالی شگفت در آمیختگی، و بلکه یگانگی پیدا کرده است. در چنین لحظات است که به اعتقاد من هستی و بودن براستی تحقق می‌یابد و انسان می‌تواند با شوق و شعف بگوید: های زمانه! من هستم، من هم هستم! من برای این می‌نویسم، می‌سرایم متغنی می‌شوم، که بدانم آیا هنوز می‌توانم واجد و عارف آن چنان لحظات گردم و آن چنان شعف را فریادگر شوم و زمانه را آگاه کنم؟ و این حال همیشه دست نمی‌دهد و به دلخواه آدم نیست و شاید همین گهگاه و اندکیابی آن چنان که وارد بر «حال» انسان و مزین و مرصع‌کننده «وقت و حال» است که آن را لحظات ممتاز و درخشان می‌سازد و از دیگر لحظات مرده عمر تمایز و تشخیص می‌بخشد.

پس برای او «هستن»، آن «بودن» همراه با «مستی» یعنی «شوق و شغف» است آنجا و آن حالتی که در آن، انسان به «گذرگاه آزمایش» رفته است. خود آزمایشگر و آزماینده است و خود نیز آزموده و آزمایش شده! اینجاست که می‌گوید:

باز همان، یگانگی، چهره می‌نماید و من و ما و تو، همه یکی می‌شوند.

پس «هستن»، بودن سرشار از «اشتیاق»^۱ است؛ اشتیاق به دانستن. از این‌روست که زندگی او «شوق سرودن» است:

من می‌سرایم، می‌نویسم برای آن که آن پرسشها را دریابم و آن آزمایشها را داشته باشم و باز هم بدانم چیستم، کیستم، از کجایم و به کجا می‌روم؟.

اما این «اشتیاق»، «خواستنی» بیرون از اختیار است. گهگاه جولان می‌دهد و خود می‌نمایاند اما به اراده شاعر نیست که چه زمان و در چه مکان بسراید. انگار «اراده‌ای کوری» تعیین‌کننده است یا انگیزه‌ای از ژرفای «ناخودآگاه» یا جایی دیگر در ذهن که او را به هستنی در اوج می‌برد.

او لحظات زنده یا «هستن» در اوج را می‌شناسد چون تجربه کرده است، ولی نمی‌تواند توصیف کند. اما «لحظات مرده» عمر» برای او ناشناخته و غریبه است! نمی‌دانم چگونه. یعنی لحظات مرده را تجربه نکرده است؟! می‌نویسد:

۱. desire، واژه‌ای است که ژاک لکان بجای wish (آرزو) بکار می‌برد، و به معنایی که او بکار می‌برد بسیار نزدیک به اشتیاق در «قوه شوقیه» است.

آی لحظات مرده! شما نزد من چه غریبه و ناشناخته‌اید و هنگامی که چشم می‌گشایم و خود را در میان شما و محصور شما می‌بینم چقدر احساس تنهایی و غربت می‌کنم. آی!... من از شما نیستم... در میان شما چرا باشم؟ من شاهبازی بلند پروازم که آشیان بر کنگره کاخ برتر از اندیشه و خیال و واهمه ملک‌القدوس دارم. آنجا کز آن برتر اندیشه برنگذرد.

پس در میان آن لحظات بوده است. آنها را نیز تجربه کرده است ولی با آنها احساس غربت می‌کند. پس شاید این «لحظات مرده عمر» است که از آن بیزاری می‌جوید! یعنی «این غم آور و حشت منفور را» که خیام پیش از او پرسیده بود، همین لحظات مرده عمر بود یا «زندگی فناپذیر»؟ م. امید «زندگی» را این گونه توصیف می‌کند.

کس نداند کی فتاده بر زمین این خلط گندیده،
وزکدامین سینه بیمار
عنکبوتی پیر را ماند، شکم پرزهر و پراحشا
مانده، مسکین، زیر پای عابری گمنام و نایینا،
پخش، مرده بر زمین، هموار
دیگر آیا هیچ
کرمکی در هیچ جایی از دگردیسی،
به چنین پیسی
تواند بود؟^۱...

پس وقتی سخن از «به پیسی افتادن کرمکی» است، از لحظات نکبت و استیصال، از بن‌بست‌های عاجزکننده حرف می‌زند. شاید اینها «لحظات

۱. زندگی، از این اوستا، ص ۹۶

مرده عمر باشند»، حسیض ذلت را تجربه کردن! ولی گاهی لحظات ملال و سکون و ناباوری را می‌گوید:

عمر من، اما چون مردابی است
راکد و ساکت و آرام و خموش.
نه از او شعله کشد موج و شتاب
نه در او نعره زند خشم و خروش^۱...

لحظات مرده، لحظات بی‌جنب و جوش و بی‌مبارزه است، لحظات سترونی است که در شعر سترون^۲ توصیف می‌شود:

ولی باران نیامد...

— پس چرا باران نمی‌آید؟

فضا را تیره می‌دارد، ولی هرگز نمی‌بارد.

پس آن هنگام که او «نمی‌بارد»، «نمی‌سراید»، مرداب سترونی است! شکست نکبت‌باری است، افولی از اوج!

باز آینه خورشید از آن اوج بلند
راست بر سنگ غروب آمد و آهسته شکست
شب رسید از ره آن آینه خرد شده
شد پراکنده و در دامن افلاک نشست^۳

این آینه خرد شده که در دامن افلاک می‌نشیند آیا مانند همان خلط گندیده است که بر زمین پخش شده است؟ در هر دوی این استعاره‌ها، شاعر «از هم فروپاشیدگی»^۴ را احساس و تجربه می‌کند، نه «سکون و

۱. مرداب، زمستان، ص ۹۱

۲. سترون، زمستان، ص ۴۵-۴۸

۳. زمستان، ۱۴۴

4. disintegration

سکوت و آرامش» را بلکه تجزیه شدن و از هم فروپاشیدن را! انگار که احتضار را تجربه می‌کند، در آستانه مرگ بودن را! پیش از این نیز گفته بود که زندگی را دوست ندارد به دلیل شبیخونهای بی‌شرمی که دارد. پس «م. امید» نیز، با اندیشه و احساسی «خیام‌مدار» به زندگی می‌نگرد. از فناپذیر بودن زندگی دلخور و ناخشنود است اما آیا خیام‌مداران نیز با این ناخشنودی کنار می‌آید؟ لحظه را دریافتن، در لحظه زیستن و از لحظه کام جستن؟ یا «هدایت‌مداران» با آن برخورد می‌کند؟ زیرا که اخوان ثالث، بی‌تردید، هم از عمر خیام تأثیر پذیرفته بود، «آن ابررند همه آفاق»، «آن هوشمند ناشاد نیشابور» و هم از صادق هدایت و به هر دوی این تأثیرپذیری‌ها اذعان داشت. شاید رابطه او با خیام از راه شعر بود، شاید هم از راه هدایت که خود در وجهی «خیام‌مدار» بوده است! آیا «بیزاری از زندگی» را «امید» از هدایت گرفته بود؟ و با همان مفهومی که هدایت داشت؟ او بارها به هدایت پرداخته بود. به هدایت اندیشیده بود. برای «جاده غمناک» گمشده هدایت سروده بود. تلاش کرده بود دریابد که آن «غمناک» بر آن جاده چه می‌دیده است؟ تعبیرهای امید در مورد زندگی، بیشتر هدایت را به یاد می‌آورد:

در این همسایه، نامش هر چه، مرغی هست
 که شب را، همچنان ویرانه‌ها را، دوست می‌دارد.
 و تنها می‌نشیند در سکوت و
 وحشت ویرانه‌ها تا صبح
 و حق حق می‌زند، کوکوسرایان
 ناله می‌بارد.^۱

که یاد آور بوف کور و آن بوتیمار خاموش است و نیز:

هان، همین جایم، همین جایم،

کپکشان‌ی آن سوی خورشید.

در مدار غربت جاوید

در دل تاریک مطلق^۱

یا:

من اینجا بس دلم تنگ است

و هر سازی که می‌بینم بد آهنگ است^۲

و نیز:

ماجرای زندگی آیا

جز مشقتهای شوقی توأمان با زجر،

اختیارش هم‌عنان با جبر

بسترش بر بعد فرار و مه‌آلود زمان

لغزان

در فضای کشف پوچ ماجراها

چیست؟^۳

و باز:

دوزخ، اما سرد، —

گیتی بیمار و بیگانه

.....

و چه غمگین است و پرفریاد و حشتِ خالی لانه،

و چه تاریک‌ست، تنهایی

۳. پاییز در ...، ص ۱۴۰

۲. زمستان، ص ۱۴۴

۱. همان، ص ۲۸۴

و چه درد آلود، گردآلودی متروک
و چه دهشتناک، کوکو گفتن خاموش ویرانه^۱
و باز هم:
لیکن این جا زندگی محدود و بی‌رنگ است
همگنان را راهها بر آرزو بسته
دستها از خواستها کوتاه
عرصه‌ها تنگ‌ست^۲
و بالاخره:
منم من، سنگ تپیا خورده رنجور
منم، دشنام پست آفرینش، نغمه ناجور^۳

تلخی تنهایی و غربت زندگی

در اینجا نیز، بیشتر به هدایت نزدیک است، تا به خیام. وحشت لانه خالی و تاریکی تنهایی، گردآلودی متروک ماندگی برای م. امید، همان گونه که برای صادق هدایت، دردناک است. گرچه هدایت گاهی به تنهایی چون سرنوشتی ناگزیر می‌نگرد، به دلیل تفاوت‌هایش با دیگران، که امید نیز در تنهایی «جاده غمناک» به آن اشاره‌ای می‌کند:

که او هر نقش می‌بسته‌ست،
یا هر جلوه می‌دیده‌ست
نمی‌دیده‌ست چون خود پاک
روی جاده نمناک^۴

۲. پاییز در ...، ص ۱۵۲

۱. پاییز در ...، شبنم شاباشی، ص ۲۱۳-۳۱۰

۳. زمستان، ص ۹۸ / ۴. از این اوستا، ص ۵۳

م. امید در نبرد با زمان ۱۶۱

این احساس تک بودن و تنها بودن و بیگانگی با همه جهان پیرامون را در هدایت بسیار می بینم و در امید نیز اندک نیست.

چو فرزنت غریب، اندوهگین، تنها
بین - جز من - غریبی را از این تنهاتر و اندوهگین تر
دیده ای آیا؟^۱

یا:

لیکن این لبخند، در آن چهره تایک چند
از غریب غربت خود مویه ها می کرد
و چنان چون تکه ای وارونه از تصویر،
- یا چو تصویری که می گزید، غریبی می کند در قاب بیگانه
در خطوط چهره او، جا نمی افتد
حس غربت در غریبه قابهای چشم ما
می کرد^۲

باز:

از اینجا، از فراز برج خود، این برج غربت، برج زهرمار
دگر می خواهم از این مکمن وحشت فرود آیم^۳

باز هم:

گیرنده مرغکان همه در باغ، آشیان
اما من آن غریبه غار آشیان کن ام^۴

و بالاخره:

۲. پاییز در...، ص ۱۴۷

۱. پاییز در...، مایا، ص ۸۹

۳. پاییز در...، ص ۲۹

۴. ارغنون، ص ۵۲

انتظار خبری نیست مرا
نه زیاری نه زدیار و دیاری — باری،
برو آنجا که بود چشمی و گوش‌ی باکس

....

قاصدک
در دل من همه کورند و کردند
دست‌بردار ازین در وطن خویش غریب
قاصد تجربه‌های همه تلخ^۱

آیا این تنهایی و یی‌کسی است که از زندگی «مکمن وحشت» و «برج
زهرمار» می‌سازد که در آن هر تجربه‌ای تلخ است و هرچه می‌بیند بد و
بیداد است و او را وادار به ناله و فریاد می‌کند تا به این زندگی، به این بودن
اعتراض کند؟

— که چرا این بودن؟ آنگه این چنین بودن؟
و چرا این هر چه بینی، بد؟
و چرا از بد بتر، بیداد؟
و چرا آن ناله، این فریاد؟^۲

اما گاه نیز به راهی خیام مدارانه می‌اندیشد:

بده... بدبد... چه امیدی؟ چه ایمانی؟
— «... کرک جان! خوب می‌خوانی
من این آواز پاکت را درین غمگین خراب‌آباد،

۱. قاصدک آخر شاهنامه، ۱۴۷

۲. پاییز در...، شبنم شاباشی، ص ۳۱۱

چو بوی بالهای سوخته پرواز خواهم داد.
گرت دستی دهد با خویش دردنجی فراهم باش.
بخوان آواز تلخت را، ولکن دل به غم مسپار
کرک جان! بنده دم باش...^۱

بنابراین گرچه م. امید به زندگی ناسزا می گوید و از ناکامیها و تنگناهای
آن شکوه و شکایت دارد ولی می داند که زندگی را دوست دارد.

زندگی را دوست می دارم
مرگ را دشمن
وای! اما با که باید گفت این،
من دوستی دارم
که به دشمن خواهم از او التجا بردن^۲

اینجاست که خشمگین از زندگی که همیشه کام دهنده نیست،
می خواهد به مرگ پناه برد. ولی گاه وارونه ی این اندیشه را می بینم.

گرچه دانم زندگی افسانه است
کار آن را می نگیرم سرسری
زندگی سرچشمه خوشبختی است
کارگاه قدرت بالا سری

یا آشکارتر

آری، آری، شکر می گویم
گاه گرم می کنی، ای آتش هستی

شکرگویان دوست می‌دارم تو را
 ای دوستی، ای مهر
 دوست می‌دارم تو را
 ای باده، ای مستی
 شکر می‌گویم ترا ای زندگی، ای اوج
 ای گرامیتر، گرانتر موج^۱

اما به نظر می‌رسد، مهمترین و دردناکترین تجربه‌ای که زندگی را سهمگین و وحشتناک می‌کند در فراسوی دردِ ناکامی، طردشدگی، تنهایی و غربت است! آنچه نهایت دردها و ناکامیهاست، پایان زندگی است. همان شبیخون بیش‌زمانه که «بودن یا نبودن» را مهمترین مسئله انسان کرده است. ولی م. امید می‌خواهد آن را به گستره بودن بکشد تا «نبودن» را شاید پنهان کند.

من سخن از آتش آدم شدن در خویشتن گویم
 گفت: «بودن؟ یا نبودن؟ پرس و جو این است»
 پیش از آن پرسید بایستی که: بودن چیست؟
 من در این معنی سخن گویم
 «و اوجِ مستی کسوتِ هستی ست» من گویم
 پرس و جو این است، اگر باشد
 گفت او از بودن، اما من
 از شدن گویم.^۲

هراس از نبودن

گرچه امید به بودنی می‌اندیشد که در اوج باشد. به «شدنی» که آن را «هستن» می‌نامد. اما وحشت پنهان یا آشکارش از نبودن است. یعنی در نهایت پرس و جوی او نیز همان «بودن یا نبودن؟» است که انگار، انکار می‌کند! ولی:

گر عبث، یا هر چه باشد چند و چون

این است و جز این نیست.

مرگ گوید: هوم! بیهوده!

زندگی می‌گوید:

اما باز باید زیست

باید زیست!...^۱

این بیهوده، این عبث چیست؟ نداشتن هستنی در اوج؟ ناشدنی؟ یا نابودنی، رفتنی به باد؟

می‌وزد بادی، پری را می‌برد با خویش

از کجا؟ از کیست؟

هرگز این پرسیده‌ای از باد؟

به کجا؟ وانگه چرا؟ زین کار مقصد چیست؟

خواه غمگین باش، خواهی شاد

باد بسیار است و پر بسیار،

یعنی این عبث جاری است^۲

این «رفتن» یا رفتن بر باد است که زندگی را بیهوده و عبث می‌کند. نه اینکه به جای «هستن در اوج» باید «بودن» را قانع بود. امید از نبودن می‌ترسد از مردن هراس دارد.

چون به اینجا می‌رسم از خویش

می‌پرسم

همچو بسیاری که می‌دانم.

من هم آیا راستی از مرگ می‌ترسم؟^۱

در شعر «دوزخ اما سرد» مانند «منظومه شکار» و نیز «ناگه غروب کدآمین ستاره» و «آنگاه پس از تندر» م. امید این ترس خود را عیان می‌سازد.

البته در شعرهای دیگر نیز جای پای هراس از مرگ را می‌بینیم. ولی در این سه بر خود شاعر نیز باید آشکار بوده باشد.

در «دوزخ اما سرد»، از فروردین آغاز می‌کند و می‌پندارد که در میانراه زندگی خود ایستاده است. همچنان که عمر رفته داشته است، می‌پرسد «همچنان آینده‌ای هم هست، خواهد بود؟» و می‌گوید «گرچه از بود و نبود رفته و آینده بیزارم»، ولی می‌خواهد بداند آیا آنجا که ایستاده است میانراه است؟ یا آینده‌ای نیز پیش‌رو دارد.^۲ ولی ناگاه، آگاهی به او می‌زند که:

یا نه، شاید اینکه پندارم میانراهش

فصل آخر را

برگهای آخرین، یا باز هم کمتر،

۲. در حیات ...، ص ۳-۲۴۲

۱. در حیات ...، دوزخ سرد، ص ۲۴۴

سطرهای آخرین، از برگ فرجام است،
بین لبهام این دم فرسوده نمناک
واپسین نم، از پسین قطره‌ها،
از جام انجام است.
آه...

... و گر ناخوانده مهمانی که ما
را می‌برد با خویش
ناگهان از در درآید زود،
پس چه خواهد بود — می‌پرسم —

از این آگاهی است که به شناختی چنین دردناک می‌رسد:

لیکن این دانم که بی‌تردید
قصه تا اینجاش، اینجایی که من خواندم
قصه بیهوده‌تر بیهودگیها بود
لعنت آغازی، سراپا نکبتی منفور
گاهکی شاید یکی رؤیائکی شیرین
بیشتر اما
قالب کابوس گنگی خالی از مفهوم
بیهوا تصویر تاری، کار دستی کور
دوزخ، اما سرد.

آنگاه چون به اینجا می‌رسد با خویش می‌گوید:

پس چه دانی؟ پس چه دانستن؟
راستی که وحشت‌انگیزست
نیز درد آلود و شرم‌آور

آه

پس چه دانش، پس چه دانایی؟
 آنچه با علم تو بیگانه‌ست و نامعلوم
 گرگ — حتی گرگ — می‌داند
 که چه هنگام‌ست آن هنگامه محتوم
 و کناری می‌گزیند از قبیله‌ی خویش
 در پناهی می‌خزد، وانگه به آرامی
 همچو خواب آلودگانِ مست —
 بی‌تشویش
 می‌کشد سر در گریبان فراموشی
 و فراموش می‌کند هستیش را در خوابِک مستیش
 چون به اینجا می‌رسم از خویش می‌پرسم
 همچو بسیاری که می‌دانم،
 من هم آیا راستی از مرگ می‌ترسم؟

او این شعر را در ۵۰ سالگی می‌سراید (۱۳۵۷)، و می‌نویسد که آن را بیش از تمامی شعرهای آن دفتر به جهاتی بیشتر می‌پسندد و ترجمه اسمش را همان «سوم برادران سوشیانت» می‌آورد. به این نکته نیز آگاه می‌شود که در این دفتر شعر «دوزخ، اما سرد» بیش از پیش به «صبح‌ها» نگاه کرده است. بیش از دیگر دفترها در اینجا «صبح و سحر ستایی» داشته است. درک خود شاعر از این مسئله این است که چون در آن چند سال آخر به دلیل کارش صبح‌ها خوابیده و شب‌ها کار کرده است، پس در شعرهایش بیشتر به صبح‌ها و سحرها اندیشیده است. اما ممکن است انگیزه ناخودآگاه او برای ستایش صبح و سحر جز این باشد.

شعر «دوزخ، اما سرد» را با «فروردین» آغاز می‌کند که قرینه صبح در سال است. در همین شعر بارها از صبح حرف می‌زند و در شعر «شهابها و شب» از سپیده و سحر می‌گوید و در «خسروانیها»، از دمیدن خورشید و در شعرهای بعدی این دفتر از صبح آتشین، از بامداد، چاشتگاه، روشنان پگاه، عید و بارها از صبح و سحر! شاید تقریباً در دو سوم شعرهای این دفتر واژه‌های «زمان آغازین» را می‌بینیم. اما در برخی از آنها نیز واژه شب و تاریکی به کار می‌رود. عنوان بعضی از اشعار چنین است: «باز هم شبی سپری شد»، «روز و شب در تو»، «به دیدارم بیا هر شب»، «شب که شد»، «شهابها و شب». سه شعر دیگر و سه دوبیتی نیز با شب شروع می‌شود: یعنی در ۹ شعر از ۲۶ شعر واژه «شب» به کار رفته است. اما شبهایی است که اغلب به سحر و سپیده دم می‌رسد. این نه تنها به دغدغه م. امید با «زمان» اشاره دارد که به آن خواهیم پرداخت، بلکه به این دفاع ناخودآگاه شاعر، به گریز از مرگ نیز اشاره دارد. بنابراین هر آنچه می‌تواند نمودی از مرگ باشد، مانند تاریکی و شب، به سپری شدن شب، سحرگاه و صبحدم می‌رسد که برای او نمادی از زندگی، تولد و آغاز است. پیش از این گفتیم که انسان در رویارویی با مرگ نگاه خود را به طبیعت نامیرا معطوف می‌کند و به همین سیاق از شب به صبح، از پایان به آغاز نظر می‌افکند، همان گونه که نام خود را «سوم برادران سوشیانت» می‌گذارد، زیرا جاودانگی را آرزو می‌کند.

در شعر «ناگه غروب کدامین ستاره؟»^۱ شاعر با سایه که همزاد اوست در اطراف شهر مه‌آلود می‌گردد. شب تاریک و سردی است، آنجا مرد و زنی جوان را در گردش می‌بیند که صدا و خنده‌شان

انگار گردنده چرخ زمان را
این پیر پر حسرت بی‌امان را
از کار و گردش می‌انداخت، مغلوب می‌کرد
و پیری و مرگ را در کمینگاه شومی که دارند
نومید و مرعوب می‌کرد^۱

در این آغاز آرزو دارد که زمان باز ایستد تا پیری و مرگ از کار بازمانند. اما
آنگاه که با سایه خود به میخانه می‌رود از دشمنی می‌ترسد، دشمنی که
مرگ است.

می‌گفت: ای دوست ما را مترسان ز دشمن
ترسی ندارد سری که بریده‌ست
آخر مگر نه، مگر نه
در کوچه عاشقان گشته‌ام من؟

او با سایه خود تنها می‌گردد و از او می‌خواهد که با هم بمانند زیرا بی‌او راه
خود را گم می‌کند و می‌ترسد.

می‌ترسم ای سایه می‌ترسم ای دوست
می‌پرسم آخر بگو تا بدانم
نفرین و خشم کدامین سنگ صرعی مست
این ظلمت غرق خون و لجن را
چونین پر از هول و تشویش کرده است؟
ناگه غروب کدامین ستاره
ژرفای شب را چنین بیش کرده است؟

انگار هر لحظه مرگ را در «غروب ستاره»، «ژرفای شب» و «ظلمت غرق خون» به خود نزدیک می‌بیند و هر لحظه بیشتر می‌هراسد.

هشدار کاین سو کمینگاه وحشت
و آن سوی هیولای هول است
و ز هیچ یک هیچ مهری نه بر ما
ای سایه، ناگه دلم ریخت، افسرد
ای کاش می‌شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرو مرد؟

حالا دیگر از «کمینگاه وحشت»، «هیولای هول» مرگ سخن می‌گوید. دیگر از غروب ستاره حرف نمی‌زند، که مستقیم بر مردنش تأکید می‌کند. در شعر «آنگاه پس از تندر» نیز با مرگ رویاروست؛ فیلم «مهره‌فتم» اینگمار برگمان را به یاد می‌آورد که در آن شوالیه با مرگ شطرنج می‌باخت. در این شعر نیز شاعر در خوابهای هول و وحشت خود، گرگی محتضر را می‌بیند که جان می‌کند. گفتاری لاشه مدفون خورده است. آن گاه دو دست مرده‌ای او را دنبال می‌کند. سپس «زالی جفر و جادو» با پنجه خونین از راه می‌رسد و او را فرمان می‌دهد که بنشیند برای شطرنج! و «خاموشی مرگ» و در بازی دیگر «پیر دختی زرگون گیسو» همبازی اوست که در خنده‌اش «سیل اشک و خون» می‌بیند. زن جایی را به او نشان می‌دهد که:

آنجا اجاقی بود روشن، مرد
اینجا چراغ، افسرد.

.....

وان باغ بیدار و برومندی که اشجارش
در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما.

در هر سه شعر، آن هنگامه محتوم در شب رخ می‌دهد. حافظ مرگ را «روز واقعه» می‌خواند اما در شعر اخوان «شب هنگامه» باید خواندش، که همراه با هول و وحشت و هراس است. هراس از مرگ و نابودن.

هنگام رسیده بود؟^۱ می‌پرسم
و آن جنگل هول همچنان بر جا
شب می‌ترسیم و روز می‌ترسیم^۱
و نیز:

نعلش این شهید عزیز
روی دست ما چو حسرت دل،
برجاست
روز این چنین بتر با ماست^۲

در «مرد و مرکب» هم سفر دراز است و دشوار و در انتها، سیاهی سایه‌ای به سویشان می‌آید تا در قفایشان دره‌ای ناگاه دهان باز کند و مرد و مرکب را در ژرفای خود فرو بلعد.^۳

جالب است که اغلب شعرهای «از این اوستا» نیز با شب شروع می‌شود و با هراس از مرگ پایان می‌گیرد. از ۲۵ شعر، ۱۲ شعر در شب رخ می‌دهد. یکی دو شعر در صبح یا سحر است و بقیه زمان ندارد. در نیمی از این اشعار مرگ و هراس دارای نقش محوری است.

در «آخر شاهنامه» و «زمستان» نیز به هراس از مرگ یا انتظار مرگ برمی‌خوریم. در شعر «به مهتابی که برگورستان می‌تابد» می‌خوانیم که:

۱. هنگام، از این اوستا، ص ۸۳-۸۴

۲. نوحه، از این اوستا، ص ۸۵-۸۶

۳. مرد و مرکب، از این اوستا، ص ۲۶-۳۹

زین مرگ سرخ و تلخ جانم به لب آمد...^۱

و در «مشعل خاموش» نیز:

در گوشه‌ای از خلوت داشت اوفتاده خوار

بر بستر زوال و فنا در جوار مرگ^۲

در «چاووشی» هم همین «جوار مرگ» را می‌بینم، این فرهادکش که فریاد شاعر را سبب می‌شود.

صدایی نیست الا پت پت رنجور شمعی در جوار مرگ

ملول و با سحر نزدیک و دستش گرم کار مرگ

جهان پیر است و بی‌بنیاد، از این فرهادکش فریاد...^۳

از این روست که قدم در راهی بی‌برگشت و بی‌فرجام می‌گذارد.

در «مرداب» آخر شاهنامه هم از گذشت عمر شکوه دارد.

هر نفس لختی ز عمر من، بسان قطره‌ای زرین

می‌چکد در کام این مرداب عمر اوبار

.....

من ز عمر خویشتن هر لحظه‌ای را لاشه‌ای سازم^۴

اما آنجا که آشکارا شاعر به تجلیل هراس از مرگ می‌پردازد منظومه

«شکار» است. صیاد به شکار خود می‌رسد. اما امید می‌گوید که

نفس این پیروزی بیشتر از هر چیزی پوچ و بی‌ثمر است، و گوینده

خواسته است این قصه، این منظومه، همین پیروزی تهی و دردناک را

حکایت کند...

۳. زمستان، ص ۱۴۷

۲. زمستان، ص ۸۰

۱. زمستان، ص ۶۰

۴. آخر شاهنامه، ص ۴۵

مانند پیروزیهای شاعر که در متن زندگیش تهی و دردناک است. زیرا از قلم خود او می‌خوانیم به عنوان پیشگفتاری بر همین منظومه:

و می‌بینیم آن نیروی ناشناس گرسنه، آن بیرحم و بیخبر آ‌ی — که به هیچ‌وجه در نقشه‌کار به حساب نیامده بود، و اصلاً قرار نبود که به حساب بیاید، درنده است و بسیار قوی و با ضربه‌هایی کاری و از پای افکننده، تقریباً مقاومت‌ناپذیر و محتوم، مثل نقطه قطع و خاتمه داستان و از هر جا که دلخواه اوست. و او از پیش‌رو، و آشکار نیز حمله نمی‌کند تا شاید بتوان کاری کرد، لااقل بتوان به نوبدی دردآلود برای بدرود با آرزوها و عواطف نا کامیاب، برای تسلیم آماده شد. هرچند اگر از پیش‌رو و آشکار نیز هجوم می‌آورد، صیاد پیر دیگر توانایی دفاع و مقابله نداشت. یعنی او هنگامی حمله می‌کند که توانایی و نیروی دفاعی یا سلاحی اگر هم بود، دیگر حالا سلب و خلع شده. او هجوم‌آوری است وحشتناک و بیرحم و قوی، بسیار قوی‌تر از آن که بتوان با او مقابله و مقاومت کرد، و اگر چه به بوی شکار، به بوی خون، و به حکم غریزه و طبع، به سائقه ناموس طبیعتش آمده، اما حمله‌اش به شکار نیست، یا دست‌کم تا وقتی که صیاد پیر می‌تواند ببیند و می‌بیند به شکار حمله نمی‌شود، بلکه شاید شکار خود دامی و حيله‌ای است که مرد را به شکارگاه و تیررس آن صیاد بزرگ بیخبر از پشت سر آ‌ی بکشاند...^۱

اما برای م. امید «آن نیروی ناشناس گرسنه» گویی در نقشه‌کار به حساب آمده بود. لااقل در سروده‌هایش و در نوشته‌هایش — همچنان که

برخی از آنها را دیدیم - هر کجا سردی گزنده آن را حس می‌کنیم. سیطره مرگ را در بیشتر آنچه می‌گفت و می‌نوشت آگاهانه یا ناخودآگاه نشان می‌داد؛ «گاه وحشتناک، بیرحم و قوی» و گاه، نه شیرین، اما تنها گریزی برای آنچه دردناکتر می‌نمود و نیز نقطه پایانی به این رنج تحمل‌ناپذیر و یا شکستی به این گردونه تکرار عبث! شاید هم گاه میلی به آن و یا دفاعی در برابر هراس از آن، یا سرپوشی بر همان هراس بود و او - م. امید - می‌دانست - مانند آن خیل نیم خدایان سوگواره‌های (Tragedies) عهد باستان که سرنوشت خود را پیشاپیش می‌دانستند - اما نه تنها این دانش، آنها را از تکاپو باز نمی‌داشت و آنها خود را «آماده تسلیم» نمی‌کردند، بلکه تسلیم‌ناپذیر و نستوه، با آن سرنوشت محتوم به ستیز برمی‌خاستند! ستیز با سرنوشت هولناکی که تغییرناپذیر می‌نمود. اما قرار نبود آن را بپذیرند. ستیز آنها، اعتراض به این سرنوشت بود گرچه در پایان سرنوشت تحقق می‌یافت. اما آنها جوهر انسان بودن خود را دریافته بودند و به آزمون گذاشته بودند. این ستیز با سرنوشت محتوم است که از نظر من جوهر ناب تراژدی است.

«م. امید» نیز می‌دانست و می‌جنگید. زیرا اگر سرنوشت خویش را و تسلیم را پذیرفته بود - و به حقیقت پذیرفته بود - از پای می‌نشست. ولی او «م. امید» - که قرار بود نومید باشد - پذیرفته بود و از پای ننشسته بود. هر چند که جای جای شعرش بوی نومیدی می‌داد. او خود را متخلص به «لکه عابر آفاق نومیدی» کرده بود، و بارها بر نومیدی خود اصرار می‌ورزید. آن قدر اغراق‌آمیز که گاه بسیار ساختگی و گاه آشکارا دفاعی به نظر می‌رسید، از سر لجبازی و خشم. آنگاه که دخترکش را از دست داده است:

بیزارم و بیزار و بیزار
نومیدم و نومید و نومید
هرچند می‌خوانند «امید»^۱.

و یا شهریار شهر سنگستان که می‌پرسد،

بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری
نیست؟

صدا بالنده پاسخ داد:
آری نیست؟

یا در «مرد و مرکب» که باز بر بیزاری خود از زندگی تأکید می‌کند. «از
این اوستا» را نیز با این بیت شروع می‌کند که:

شاعر نیم و شعر ندانم که چه باشد
من مرثیه خوان دل دیوانه خویشم

و به استقبال آن رفته مقدمه کتاب را چنین می‌سراید که:

از بس که ملول از دل دلمرده خویشم
هم خسته بیگانه هم آزرده خویشم.

...

گلبانگ ز شوق گل شاداب توان داشت
من نوحه سرای گل افسرده خویشم

اما می‌دانی که این «موضع افسردگی» را برای چه برگزیده است، انگار
به ارادی بودن آن اعتراف می‌کند.

۱. برای دخترکم، زمستان، ص ۹۴-۹۵

شادم که دگر دل نگراید سوی شادی
تا داد غمش ره به سراپرده خویشم.

چه بیدادی بر او رفته است که تا داد خود نستانند نمی‌گذارد دلش به
سوی شادی بگراید؟ از چه یا از که شکایت دارد؟ بعضی می‌گویند از زمانه،
که منظور جو سیاسی زمان او بود. دوران پس از کودتای ۲۸ مرداد - شاید
آن نیز بوده است، و در بسیاری از شعرهای سیاسی امید، این ناخشنودیه‌ها
را می‌توان دید. ولی دنباله این شعر به ناخشنودی عامتری هم اشاره دارد.

پی کرد فلک مرکب آمالم و در دل
خون موج زد از بخت بد آورده خویشم

....

بینم چو به تاراج رود کوه زر از خلق
دل خوش نشود همچو گل از خرده خویشم
گویند که «امید و چه نوید!» ندانند
من مرثیه‌خوان وطن مرده خویشم

می‌بینید که از به تاراج رفتن ثروت خلق ناخشنود است و خود را
مرثیه‌خوان وطن مرده خویش می‌داند! پس آگاهانه نویدی خود را
نویدی سیاسی می‌شناسد. اما آنجا که از بخت بد خویش سخن می‌گوید
و فلکی که راه رسیدن به آمال را بر او بسته است، با مردی تقدیرمدار^۱
رویارو می‌شویم و ناکامیهای سیاسی او را باید از طیف وسیعتری از
ناکامیها بدانیم که بخت بد و فلک غدار بر او روا داشته‌اند. از جمله این
مصائب و ناکامیهای تحمیلی که این فلک بر انسان روا می‌دارد، علاوه بر

حکومت‌های جبار و حاکمان ستمگر و خونخوار و استعمارگران طمعکار باید بیماری و پیری و مرگ و حکومت خودکامهٔ زمان را به آن افزود! همه آن متغیرهایی که اخوان ثالث در شعرهای اندوهگین خود به آنها پرداخته است! و ما برای درک «م. امید» و شعرش، ناچار باید این بخشهای محوری ذهن او را بشناسیم. در جریان صفحات پیشین، به مسئله بودن و نبودن و شبیخونهای بیش‌زمانه مرگ، «آن صیاد بزرگ بیخبر از پشت سرآی» پرداختیم. به تلخی تنهایی و غربت زندگی نیز و در ضمن آن به دغدغه ذهنی امید با زمان هم اشاره‌ای شد. اگر به بیماری و پیری نیز در شعرهای او نظری گذرا بیفکنیم آنگاه می‌توانیم بفهمیم که آیا او آن‌گونه که می‌گفت نومید بود؟ آیا همهٔ نومیدی او را باید در چهارچوب جو سیاسی و «وطن مرده» او درک کنیم؟ یعنی او «من»ی به جز یک «من» سیاسی یا اجتماعی نداشته است؟ این «من» نومید او چرا این قدر امیدوارانه ستیز می‌کرد؟ این همه شور و هیجان با «نومیدی» نمی‌خواند! آیا با گفتن اینکه این هم یکی از تناقضها و تضادهای اخوان ثالث بود می‌توانیم قال قضیه را بکنیم و سفره را برچینیم؟ اگر چنین کنیم، ساده‌انگار بوده‌ایم، تنها خود را در جریان باب روزی انداخته‌ایم که باید از همه چیزها تنها یک تحلیل سیاسی - اجتماعی محدود و مقطعی از نظر زمانی و مکانی داشت و انگار اگر به چنین تحلیلی کلیشه‌ای توفیق یابیم، کار را تمام و کمال به انجام رسانده‌ایم!

اما «م. امید»، مانند نیما، شاملو، فروغ، ابتهاج، یا نویسندگانی چون چوبک، بزرگ علوی، رسول پرویزی، گلستان، به قول آل احمد (در یک دیدار خصوصی)^۱ همه از «آتش برآمدگان به خاکستر نشسته» بودند! اما

۱. نخستین بار که با آل احمد دیداری داشتم نسل خود را چنین نامید.

آیا همه یک حال و هوا داشتند و به یک ذهنیت می نوشتند؟ و آیا همه
نومید بودند؟ یا این گونه نومید؟ پس برگردیم به تحلیل.

دغدغه زمان

که بود و کیست دشمنم؟
یگانه دشمن جهان
هم آشکار، هم نهان
همان روان بی امان
زمان، زمان، زمان، زمان
سپاه بیکران او
دقیقه ها و لحظه ها
غروب و بامدادها
گذشته ها و یادها^۱

حالا نگاه می کنیم به عناوین اشعار اخوان در «ارغنون» تا ببینیم چند
عنوان مربوط به زمان می شود. تازه مسئله محوری بودن پدیده های زمانی
در متن شعرهای دیگر را کنار می گذاریم، مثل همین شعر که عنوانش
«پاسخ» است و زمان، محور مضمون آن است. در «ارغنون» به این عنوانها
بر می خوریم:

مہتاب شہریور،	جشن بہاران،
شبئی با او سحر کردن،	شبچہ چلہ،
درس تاریخ،	نظام دہر،
عاقبت آیا!	خطبہ اردی بہشت،

دوش خاموشی،	پرواز ایام،
بعد ازین،	الا، کی شود؟،
نوروز ملول،	سحر، یا بامداد؟،
پایان،	تازگیها روز و شب،
نسیم شهر یور،	عید آمد،
دیشب،	از آخرین دیدار،
من یکشنبه...،	نوبهار آرزو،
شب،	و...

اینها فقط عناوینی است که حاوی زمان می‌شود. ولی اگر بخواهیم عناوین مربوط به «گذشته‌ها و یادها» را به آن اضافه کنیم آنوقت تقریباً همه عناوین اشعار را دربرمی‌گیرد.

کنون روزگار جوانی زدستم
چنان تیز پرد که تیر از کمانی^۱

او همیشه درگیرودار شب و روز، پاییز و زمستان، عید و عاقبت و بالاخره گذشت ایام است.

بین چه تیشه می‌زنی

به ریشه جوانیت

به عمر و زندگانیت

به هستیت، جوانیت

تبه شدی و مردنی

به گور کن سپردنی

چه می‌کنی؟ چه می‌کنی؟

و یا در همان دفتر، شعر «ساعت بزرگ»

با تمام زودها و دیرها ملول و قهر بود

ساعت بزرگ،

ساعت یگانه‌ای که راستگوی دهر بود

ساعتی که طرفه تیک و تاک او

ضرب نبض شهر بود.

و نیز در دفتر «دوزخ، اما سرد» در «گاهان» می‌گوید.

همچنان آینده‌ای هم هست، خواهد بود؟

راستی، هان باید این را از که پرسید؟ از کجا دانست؟

که چو فصل رفته‌ها آینده‌ای هم پیش رو دارم؟

یا نه، شاید این که پندارم میانراهش

فصل آخر را

برگهای آخرین، یا باز هم کمتر

سطرهای آخرین، از برگ فرجام است...^۱

گذشت زمان آنقدر او را مضطرب می‌کند که می‌خواهد زمان را

متوقف کند.

آه

کاش می‌شد گاه

با خدا در آفرینش هم‌معنایی کرد

ناب‌نوشین لحظه‌ها را جاودانی کرد

کاشکی یک روز، یک ساعت
کور خود کوکِ زمان را خواب می‌شد کرد^۱
یا در «ناگه کدامین ستاره»:

انگار گردنده چرخ زمان را
این پیر پر حسرت بی‌امان را
از کار و گردش می‌انداخت و مغلوب می‌کرد^۲

«م. امید» برای فرار از مرگ، تنها، آرزو ندارد که چیزی جلوی گردش زمان را بگیرد بلکه دفاعهای دیگر نیز در برابر هراس از مرگ دارد که بتدریج به آنها خواهیم پرداخت. اما پیش از آن به ترس دیگر او اشاره‌ای می‌کنیم که آن نیز در همین رابطه است.

غم و درد پیری

«کمین کرده پیری چو دزدی توانا
که خواهد همه چیز از ناتوانی»^۳
پیری، منزل آخر یا فصل آخر است. درست پیش از مرگ؛ اگر بناست که انسان به مرگ طبیعی بمیرد. دورانِ مرگِ تواناییها، مهارتها و کارکردهای شناختی و احساسی است. یعنی دوران افول ذهن و جسم، پیش از آن که دیگر روانی نمانده و تن بمیرد.

دیدِ آخر لعنتِ پیری به من هم رونهاد
غم سرم بر دست و دست آرنج و بر زانو نهاد

۲. از این اوستا، ص ۹۹

۱. از برخوردها، دوزخ اما سرد، ص ۲۶۱-۲۶۲

۳. پرواز ایام، ارغنون، ص ۱۴۲

روزها دیگر برایم کوچه‌های غربت است
کاین شب نفرین شده‌ی بن‌بست سویم رو نهاد
می‌شود نزدیکتر هر دم صدای پای مرگ
دم به دم نبضم به گوش این سیلی از هر سو نهاد
مثل نور صحنه هر جا می‌روم او با من است
وین شکنجه‌ی روشنم فانوس چین، بر رو نهاد^۱

این «لعلت پیری» است که در پی آن غزلی را در متن آورده است از دوست
شاعرش «بقا» که در استقبال از غزل او گفته است با عنوان «پیری»، که
اخوان می‌گوید «به از من گفته» و راست می‌گوید:^۲
باز هم شعر دیگری در همان کتاب «تو را ای کهن بوم و بر دوست
دارم» هست با عنوان «درد پیری»:

اوقات دیرمی‌گذرد در جوانیت
هنگام آن نگذشته‌ست، این رسد^۳

و بالاخره شعر دیگری در همان دفتر، با عنوان «شکست جام
جوانیم...» می‌خوانیم:

شکست جام جوانیم و پیر شد دل من
دگر زجان، به درستی که سیر شد دل من
بداء، زبد بتر، آن زمان که سنگ سپهر
شکست جام جوانیم و پیر شد دل من^۴

۱. تو را ای کهن...، ص ۴۱-۴۰

۲. همان...، ص ۴۶۳

۳. تو را ای کهن...، ص ۴۱-۴۰

۴. همان...، ص ۱۰۸

در آخر شاهنامه هم غم‌پیری دست از سر او برنمی‌دارد:

برف بود و برف — این آشوفته پیام —
این پیغام سرد پیری و پاکی
و سکوت ساکت آرام
که غم آور بود و بی‌فرجام

....

لیک من، افسوس
مانده از ره سالخوردی سخت تنه‌ایم
ناتوانی‌هام چون زنجیر بر پایم
ور به دشواری و شوق آغوش بگشایم به روی باد،
هیچ چرخ‌ری را نگرداند نشاط بال و پرها^۱
و «در حیاط کوچک پاییز در زندان» می‌گوید:

دو چندان جور، جان چندان کشید از عمر دلگیرم
که از عقد چهل نگذشته، چون هشتاد یان پیرم^۲

شوق زندگی

اخوان گرچه بسیار از زندگی می‌نالند و شعرهای او اغلب همان گونه که خودش می‌گوید شعر نومیدی است، همه در شب و تیرگی و اندوه سروده شده است و شعر سرزمین مرده است. اما ناله، بیش از آنکه از زندگی باشد از شیوه و چگونگی زندگی و شرایط آن است و بیش از آن که صدای نومیدی باشد صدای جنگ و ستیز با همه آن چیزهایی است که

۱. برف، آخر شاهنامه، ص ۱۱۲

۲. در حیاط ...، مرغ تقدیر، ص ۶۹

شاعر دوست ندارد. به جای صدای نو میدی باید می گفت صدای ناسازگاری و نفی است. نوعی «نیست‌مداری» (Nihilism) و اعتراض به دو نظام است. یکی در سطح و آنچه بلافاصله جلب نظر می‌کند، اعتراض به نظام سیاسی - اجتماعی است (که مفصلتر به آن می‌پردازیم) و دیگری اعتراض به نظام آفرینش است. از این لحاظ بسیار به هدایت شبیه است و گر نه بسیار زندگی را دوست دارد.

اخوان سرشار از زندگی و به قول خودش در اوج است. پراز شور و هیجان، آکنده از جذبه برای بودن در این جهان است! اشتیاق او برای زندگی انکارناپذیر است. ولی هستنی را می‌خواهد بی‌ناکامی و ناخشنودی، بی‌بیماری و پیری و مرگ! هستنی آزاد، که در آن آرزوها برآورده شوند، قید و بندها برداشته شود، بجز قید عشق و دلبستگی گاه تا حد وابستگی!

زندگی سرچشمه خوشبختی است

کارگاه قدرت بالا پری

در «حیات کوچک پاییز در زندان» شاید بیش از دیگر آثارش شوق زندگی هست، و چه شگفت! که باید در زندان چنین احساس کند!

آری آری، شکر می‌گویم

گاه گرم می‌کنی، ای آتش هستی،

شکر گویند دوست می‌دارم تو را،

ای دوستی، ای مهر

دوست می‌دارم تو را، ای باده، ای مستی

شکر می‌گویم تو را ای زندگی، ای اوج

ای گرامیتر، گرانتر موج

آه!

بگذریم

مستی است و راستی، بشنو

راست می‌گویم:

.....

من نمی‌دانم که دانستن؟

لیک می‌دانم که چون از باده‌ای مستم

جانم از سیاله‌ای حساس و جادویی

می‌شود سرشار، وانگه ناگهان گویی

بافسون، در پرده‌های هور قلیایی،

کائنات آواز می‌خواند که:

.....

بس کنم دیگر

خالی هر لحظه را سرشار باید کرد از هستی

زنده باید زیست در آناتِ میرنده،

با خلوص ناب تر مستی

چیست جز این؟

نیست جز این راه،

زنده دارد زنده دل دم را

هر کجا، هر گاه^۱

و کتاب دوم «در حیات کوچک پاییز در زندان» عنوانش چنین است!

زندگی می‌گوید:

اما باز باید زیست
باید زیست،
باید زیست!...

و آنگاه شکوه از محدودیتهای زندگی و آرزوهای کام نیافته
می‌کند:

لیکن این جا زندگی محدود و
بی‌رنگ است
همگنان را راهها بر آرزو بسته،
دستها از خواستها کوتاه
عرصه‌ها تنگ است.^۱

و سپس:

جذبه‌ای از جذبه‌ها، اما
جذبه‌ای که زندگی را اوج می‌بخشد؛
گرچه باشی در حوضی محض
و سکون سنگ ساحل را تقلا و تلاش موج می‌بخشد^۲
و این جذبه، «همین پر جاذبه لذات دیرینه است» و باز شکوه و
شکایت که:

پیش این عمری که ما داریم
مرگ را باید عروسی خواند.^۳

۱. حیات ...، ص ۱۵۲ ۲. حیات کوچک، ص ۱۵۳

۳. همان ...، ص ۲۰۵

و اینکه:

من

زندگی را دوست می‌دارم

مرگ را دشمن

وای! اما با که باید گفت این، من دوستی دارم

که به دشمن خواهم از او التجا بردن؟!^۱

اما با این تکه تمامش می‌کند که:

باد بسیار است و پربسیار، یعنی این عبث جاری است

آه! باری بس کنم دیگر

هر چه خواهی کن، تو خود دانی

گر عبث، یا هر چه باشد چند و چون

این ست و جز این نیست

مرگ گوید: هوم! چه بیهوده

زندگی می‌گوید:

اما باز باید زیست

باید زیست

باید زیست!...^۲

این شوق زندگی است که در او می‌جوشد. اما ناکامیهای زندگی
فناپذیری و مرگ است که زندگی را ناخوشایند می‌کند. آنجاست که
شخص از وحشت نابودی پیشاپیش خود را تسلیم آن می‌کند. مرگ را آرزو
می‌کند تا از ترس مرگ بکاهد.

۲. همان ...، ص ۲۳۳-۲۳۴

۱. همان، ص ۲۳۲

اعتراض به نظام

گفتم که او دو گونه اعتراض داشت، یکی به نظام سیاسی-اجتماعی و دیگری به نظام آفرینش بود!

اعتراض به نظام آفرینش: اعتراضی خیام مدارانه بود؛ اعتراض به فناپذیر بودن زندگی! با اینکه در جایی پرسش «بودن یا نبودن» شکسپیر را مطرح می‌کند ولی این پرسشی غربی نیست. کاملاً شرقی و کاملاً ایرانی است. در این جا بودن واقعی و دلخواه، تنها بودن یا هستن یا شدن نیست! مسئله جاودانه بودن است! و اگر ممکن نیست پس چه فایده، زندگی بیهوده و پوچ است، اینهمه هیچ و هیچ و پوچ و پوچ که در شعرهای او می‌خوانید به این معناست! پرسش بودن یا نبودن خیامی، اعتراض به مردن است!

خداوندا!، خداوندا، پس از هرگز،
پس از هرگز همین یک آرزو یک خواست
همین یک بار
بین، غمگین دلم با وحشت و با درد می‌گیرید
خداوندا!، به حق هرچه مردانند
بین، یک مرد می‌گیرید...

چه بیرحمند صیادان مرگ، ای داد!
و فریادا، چه بیهوده است این فریاد

.....

ولی دردا دریغا، او چرا خاموش؟
چرا در خاک؟^۱

این شعر را در مرگ فروغ گفته است. پس از مرگ فروغ آن یک آرزو چیست؟ آیا او از تقدیر خود دلگیر نیست؟ تنها آرزوی او نامیرایی دیگران است؟

ز خاکم برگرفت و می‌دهد بر باد ناکامی
مگر طفل است، یا دیوانه، این تقدیر بی‌پیرم^۱

می‌بینید که از تقدیر بی‌پیرش در فغان است. از تقدیری که برای او ارمغانش ناکامی و مرگ است. آنقدر این اندیشه او را اندیشناک می‌سازد که از وحشت و هراس از زندگی بیزار می‌شود. بارها و بارها این مضمون را در اشعارش تکرار می‌کند. مثلاً در شعر شمعدان:

چون شمع و سرنوشت روشن، خطرم
پروانه مرگ پَر زنان دور سرم
چون شرط اجل بر سر از آتش تبرم
خصم افکند آوازه که با تاج زرم!
اکنون که زبان شعله‌ورم نیست، چو شمع؛
وَز عمر همین شبیم باقی‌ست، چو شمع

.....

از روز دلم به وحشت، از شب به هراس
وز بود و نبود خویشتن بیزارم^۲

باز هم به هیچی و پوچی می‌رسیم، از آن گاه که سرنوشت ما مرگ محتوم است!

تار و پود هیچی و پوچی هماهنگ است؟
ماجرای زندگی آیا
جز مشقتهای شوقی توأمان بازجر
اختیارش همعنان باجبر
بسترش بر بعد فرار و مه‌آلود زمان لغزان
در فضای کشف پوچ ماجراها، چیست؟^۱
و برای این بیداد پاسخی نیست؟

مایا: — «پسینی شوم و خون‌آلود،
که می‌داند چه بوده است و چه خواهد بود؟
.....

من: — «در این غمگین پسین شوم
کفن پوشاند، خون‌آلود
.....
.....

«و مایا! هرگز آیا هیچ معجز روی خواهد داد
به آیینی که در افسانه‌های دین شنیدستم؟
که شرم آید زمین را از قساوتها
و خون را خاک نپذیرد؟
و مایا! هرگز آیا می‌تواند بود
که بر ایشان بسوزد آسمان را دل
و در آن لحظه آخر یکی — تنها یکی — ناکشته راه آسمان گیرد؟^۲

البته این شعر برای مردانی است که سحرگاهان به «قدوس شهادت» می‌رسند. ولی برای «م. امید» نه تنها اعدام مبارزین سیاسی، بلکه هر مرگی انگار شهادتی است! یا ظلم و بیدادگری آسمان! همان گونه که در رثای فروغ فرخزاد خواندیم. در مرگ آل احمد روشتتر می‌گوید:

گرچه در خانه و بر بستر خود رفت به خواب
شک ندارم که یکی از شهدا بود جلال^۱

البته ممکن است گمان کنیم که چون آل احمد سیاسی می‌نوشته و مبارز بوده، بنابراین اخوان این گونه در رثای او سروده است! چنین نیست او حتی در رثای دختر چهار روزه‌اش «تنسگل» نیز همین گونه می‌نالد:

عمر تیری رها شده زکمان
اجل اندر نهفت کرده کمین
تیرا اگر تیر آرش و رستم
لاجرم جایی اوفتد به زمین
صید مسکین خورده تیر اجل
چند داند گریختن، مسکین؟

.....

.....

چیست تیر اجل؟ همان خونی
که خورد گرم در مشیمه جنین
عمر چبود؟ گریز بی ثمری
از اجل، چون کبوتر از شاهین

.....
.....
یافتم نو رسیده فرزندی
دختری چون شکوفه‌ای رنگین
.....
.....

اجل او را امان نداد و فتاد
چون سواری به خاک از سر زین^۱
یا در رثای شوهر خواهرش می‌گوید:
نفرین بر این مهمانسرای میهمان‌کش
وین میزبان وین راه و رسم میزبانی
.....
.....

تلخ‌ست خوردن زهر، خاص از ساغر مرگ
جورست مردن، خاصه در عهد جوانی^۲
یا در مرگ پارسا تو یسرکانی:
فلک ناپارسا و دزد و دون است
.....

فکر می‌کنم مسئله «جور مرگ» آنقدر ذهن امید را مشغول کرده بود که
بخش عمده‌ای از شعرهای او مرثیه است، شامل مرثیه‌های عام برای
تمامی مبارزان، مرثیه برای شعرا و نویسندگان و مشاهیر و نیز مرثیه‌های

بسیار برای پدر، مادر، فرزندان، خویشان، نزدیکان و دوستان! و برای بعضی از آنها مانند پدرش یا احمد سروش چند مرثیه دارد. علاوه بر این، خود را مرثیه‌خوان وطن مرده خویش می‌خواند. فکر می‌کنم کمتر شاعری - به جز مرثیه‌سرایان عهد صفوی - این همه مرثیه داشته باشد. قطعاً در شعرای معاصر این موضوع بینظیر است! (حداقل من بر نخورده‌ام).
 برای م. امید، این جنگ بین مرگ و زندگی که به محشر خواهید کشید در واقع جنگی بین زمین و آسمان است. او از نظام برین شکوه دارد. فغان و فریادش از بیداد به آسمان می‌رسد، مانند حافظ:
 «جهان پیرست و بی‌بنیاد، از این فرهادکش فریاد...»^۱

اعتراض به نظام سیاسی - اجتماعی

اخوان ثالث به عنوان شاعری «سیاسی‌سرا» مشهور است. مانند بسیاری از روشنفکران زمان خود، سوسیالیست بوده و شاید در آغاز مارکسیست! به هر حال خود را هوادار مبارزان و به خصوص مبارزان چپ می‌دانست. از «زمستان» به بعد شعرهای بیشتری با مضمون سیاسی دارد. گفتیم که او از آتش برآمده به خاکستر نشسته بود. شاعر اندوهگین نسل مبارزان شکست خورده کودتای ۲۸ مرداد بود. مرثیه‌خوان «وطن مرده خویش»، شاعر نسل خاموش، یا خاموش شده دهه ۳۰ که بار دیگر در سالهای ۴۰، اعتراض پنهان و استعاره‌ای خود را آغاز کرد. شاعری که خود را با «ناهمشوند» (Paradox) «امید نومید» در شعر سرود و معرفی کرد، شعری که فریاد خاموشی بود و خاموشی که فریادی دردانگیز و هولناک داشت! او حتی عشق را، در میدان جنگ می‌یافت. عشق برای او نه تغزل، که

۱. زمستان، مصرعی از حافظ، در چاووشی، ص ۱۴۷

حماسه بود؛ بنابراین بزم را در رزم می‌سرود. عاشقانه‌ترین شعرش، در دفتر «در حیات کوچک پاییز در زندان» بود، که جنگی با مرد قصاب و دیگر صیادان داشت. در آن شعر، اعتراض امید نه به نظام سیاسی، بلکه به نظام اخلاقی - عقیدتی جامعه بود که عشق او را ممنوع می‌دانست!

در این زندان، برای خود هوای دیگری دارم
جهان‌گو، بی‌صفا شو، من صفای دیگری دارم
اسیرانیم و با خوف و رجا درگیر، اما باز
درین خوف و رجا من دل به جای دیگری دارم

.....

من این زندان به جرم مرد بودن می‌کشم، ای عشق
خطا نسلم اگر جز این، خطای دیگری دارم
اگر چه زندگی در این خراب‌آباد زندان است
— و من هر لحظه در خود تنگنای دیگری دارم
سزایم نیست این زندان و حرمانهای بعد از آن
جهان‌گر عشق دریابد، جزای دیگری دارم^۱

بنابراین اعتراض م. امید در این قلمرو، از یک سو به نظام سیاسی بود. نظام خودکامه‌ای که آزادی و آزاداندیشی را نمی‌پسندد. آزاداندیش در چنین نظامی قربانی است؛ یا بسته در غل و زنجیر می‌ماند و یا کشته می‌شود. وگرنه باید خاموش در گوشه‌ای زانوی غم در بغل و سر در گریبان گیرد. او در وطنی مرده و خاموش زندگی می‌کند. انگار شه‌ریار «شهر سنگستان» است. شهری دزد زده و ثروت به یغما رفته، آواره و خموش که امیدی به رستگاریش نیست:

بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟
صدا نالنده پاسخ داد
«... آری نیست؟!»^۱

همان سرزمین سترونی که در آن:

ولی باران نیامد...

— «پس چرا باران نمی‌آید؟»^۲

همان غمگین خراب‌آباد که آواز کرک:

— بده... بدبد... چه امیدی؟ چه ایمانی؟...
.....

— ... بده... بدبد... ره هر پیک و پیغام و خبر بسته‌ست

نه تنها بال و پر، بالِ نظر بسته است

قفس تنگ است و در بسته است...^۳

اما امید با آنکه شعرهای صریحی در این مضمون‌ها دارد، مانند

... و بردنها و بردنها و بردنها

و کشتیها و کشتیها و کشتیها

و گز مه‌ها و گشتیها...^۴

ولی خود در مقدمه «تورا ای کهن بوم و بر...» می‌نویسد:

چون من هرگز هیچگاه، خوشبختانه در کارهای خود، «سیاسی» و یا به
قولی «سیاسی‌نویس» نبوده‌ام و نیستم. من مثلاً گفته‌ام «زمستان»، گفته‌ام

۱. از این اوستا، ص ۲۵ ۲. زمستان، ص ۴۷

۳. آواز کرک، زمستان، ص ۱۴۰-۱۴۱

۴. از این اوستا، ص ۲۱

«آخر شاهنامه»، گفته‌ام «نوحه» (...) گفته‌ام «مار قهقهه»... بله آن شعرها، زمستان، آخر شاهنامه، قصه شهر سنگستان... چاووشی و نظایر این گونه اشعار، هیچ کدامشان... در متن «سیاست» و «سیاست و فوت و فن و ترفندهایش» و مسائل موضوعات داق و حاق منطبق بر متن صریح «سیاست» به آن معنی پلید و کثیف و پلشت و فرییکار و زشتش نبوده است و نیست. هیچ کدام از شعرهای من «سیاسی» به معنی منطبق و حاش (حلول‌کننده‌اش) نبوده و نیست... اگر چه منبعث از واقعات و امور و اتفاقات سیاست هم بوده است.^۱

از یک نظر درست می‌گوید که بیش از آنچه شعر سیاسی داشته باشد به این امر نام‌آور شده است. اشعار سیاسی اخوان، در مقایسه با کل شعرهایش، حجم بسیار کمی دارد. ولی در ضمن از مشهورترین شعرهای او هستند. اغلب هم شعاری نیستند، شعر سیاسی روز هم نیستند. حالت و مشخصات دوره‌ای را بیان می‌کنند و تا آنجا که توانسته از نمادسازی مبتذل دوری جسته است. ولی از آنجا که این گونه نمادسازی از مشخصات ادبیات دو دهه ۴۰ و ۵۰ است پس ناگزیر او نیز از آن کاملاً ایمن نمانده است. ولی آنچه مهم است این است که اذعان دارد کمتر برای اهداف سیاسی-اجتماعی خاص شعر سروده است.

بنابراین اعتراضهای او را می‌توان در متن ساختار ذهن و شخصیت او نیز فهمید و تحلیل کرد. یعنی اعتراض او، به شیوه و چگونگی زندگی و شرایطی است که در آن زندگی می‌کند؛ خواه این شرایط و این شیوه در قلمرو رابطه او با آسمان باشد، چه در رابطه با زمین و در زمین، چه اعتراض سیاسی باشد، چه اعتراض به معیارهای اجتماعی و اخلاقی و

چه اعتراض به روابط بین فردی او باشد. مهم این است که او چهارچوب‌های موجود را نمی‌پذیرد و همواره خود را در قفس زندانی احساس می‌کند؛ چون به نظم موجود اعتراض دارد. پس برخوردش «نیست‌مدارانه»^۱ است. نظم موجود و هر آن چه نمایانگر آن است بیهوده و هیچ و پوچ می‌شود! با این حال او دست از نبرد برنمی‌دارد:

مرد نبرد باش که در این کهن سرا
کاری محال در بر مرد نبرد نیست

در این جا نه تنها نو مید و «نیست‌مدار» نیست، بلکه در این نبرد بسیار امیدوار است:

آدمم با هزار امید بزرگ
و همین جام خرد و کوچک خویش
آدمم تا ازین مصب عظیم
راه دریای تشنه گیرم پیش...^۲

و نیز

زینجا سرود زندگی بیرون تراود
همراه گردد بالبی نجوای لبها
بالرزش دل‌های ناراضی هماهنگ
آهسته لغزد بر سکوت نیمشبها
و این است تنها پرتو امید فردا^۳

1. Nihilistic

۲. بی‌سنگر، زمستان، ص ۳۷

۳. به مهتابی که بر...، زمستان، ص ۶۰

اما نبردش با زمان، مبارزه‌ای منفی است:

یا بین، یا بین
چه سان نبرد می‌کنم
شکفته‌های سبز را
چگونه زرد می‌کنم^۱

یا خسته و دلتنگ رهتوشه برمی‌دارد و قدم در راه بی‌فرجام می‌گذارد و
گاه فقط فریاد می‌کشد تا به گوش جهان رسد:

صیحه کشم از جگر، فغان کشم از دل
تا برسد شکوه‌ها به گوش جهانم

.....

آی جهان! یا، بین، بشنو، آی
زین بد و بیداد، وای! شیون! فریاد!

و گاه خود را دلداری می‌دهد، بالاتر از سیاهی که رنگی
نیست!

می‌گفت: ای دوست ما را مترسان ز دشمن
ترسی ندارد سری که بریده‌ست^۲

او می‌داند - مانند آن شهریار شهر سنگستان - که باید رفت:

راوی گفت: رفت باید، تا چه باشد
تا چه پیش آید

اما گاه خود را ناتوان از این نبرد می‌بیند، پس چشم انتظار قهرمانی
است که اگر نه بر افلاک، بلکه بر نظام زمینی پیروز شود:

آبها از آسیا افتاده، لیک
باز ما ماندیم و عدل ایزدی

.....

باز می‌گویند: فردای دگر
صبر کن تا دیگری پیدا شود
نادری پیدا نخواهد شد، امید
کاشکی اسکندری پیدا شود

آرزوی کهن مردمان این سرزمین، تا قهرمانی ناجی آنها شود! آرزویی
که بر خردورزان این مرز و بوم هم عیب نبوده است! اما «م. امید» فراموش
کرده است که سه سال پیش از آن که شعر «نادر یا اسکندر» را بگوید
نادری پیدا شده بود و شکست را تجربه کرده بود و خود او مرثیه‌خوان این
شکست بود:

دیدى دلا، که یار نیامد گرد آمد و سوار نیامد

.....

.....

ای شیر پیر بسته به زنجیر کز بندت ایچ عار نیامد

.....

.....

ای نادر نوادر ایام کت قرو بخت یار نیامد^۱
دیری گذشت و چون تو دلیری در صف کارزار نیامد

اما او اسکندر را طلب می‌کند که «ذوالقرنین» بود.

۱. ارغنون، «نسلی و سلام»، شعری برای «پیرمحمد احمدآبادی» است؛ اخوان این شعر
را برای دکتر محمد مصدق در فروردین ۱۳۳۵ گفته است.

بسته به زمین یا سرزمین

«م. امید»، یادگار وطن پرستان ملت مدار ۲-۳ دهه آغاز قرن چهاردهم شمسی است.

تا که از یار و دیار خود جدا افتاده‌ام
راست می‌خواهی بگویم در بلا افتاده‌ام
نی خطا گفتم، که از ام‌القرای مهد خویش
در بلای سرزمین کربلا افتاده‌ام^۱

او سخت به وطن پای‌بند است و جدایی از آن را تاب ندارد:

ولی خون من ریشه در خاک دارد
به هجرت ازین سرزمین نیست قادر^۲

او به ایرانی بودن خود پایبند است:

نه شرقی و نه غربی و نه تازی
همین گویم، نه پرچون پر سخن‌ها
ره آزادگر مزدشت پویم
نه راه غرب و شرق و راهزن‌ها

و بالاخره نام دفتری از آخرین شعرهایش را «تورا ای کهن بوم و بر...» می‌گذارد.

زپوچ جهان هیچ اگر دوست دارم
تو را، ای کهن بوم و بر دوست دارم

.....

تو را ای گرانمایه، دیرینه ایران
تو را ای گرامی گهر دوست دارم
تو را، ای کهنزاد بوم بزرگان
بزرگ آفرین نامور دوست دارم

اما سرزمین او تنها مام وطن نیست که ویشه در آن دارد؛ بلکه زمین
مادر است! او با زندگی زمینی خود پیوند دارد:

ای طلسم تیره سرشتم، از تو قالبم ز تو خشتم
خاکِ مادر! ای به تو کشتم، خیز و شکوه با پدرم کن^۱

شوق جاودانگی

گفت آن عزیز و آرزویی زیباست:
«تنها صدا، صداست که می ماند»
این آرزوست، آرزوی ماندن
و آنگاه ادعاست که می ماند^۲

اخوان نیز مانند فروغ فرخزاد، چنین آرزو دارد. اما به یاد دارد که باید
به زبان آرزوی خود را نفی کند:

دیهور گفت: هیچ نماند، هیچ
وین آرزو خطاست که می ماند

«دیهور» آسمانی قدیم است، آن هم به اعتقاد «دهریون» که برای آنان
نیز «زمان» یا «زروان» اصالت داشت و «م. امید» با اشاره به این اسطوره بار
دیگر دغدغه خود را با «زمان» نشان می دهد. زمانی که در آن «تنها خدا،

۱. تو را ای کهن...، ص ۱۳۱

۲. در حیات...، ص ۱۱۶-۱۱۸

م. امید در نبرد با زمان ۲۰۳

خداست که می ماند». پس تنها آفریننده است که به لحاظ قدرت آفرینش خود، می تواند بماند. به عبارت دیگر با آفریدن کسی مانند خود، خود را در زمان تکرار و جاری می کند؛ زمانی که خود بی مرگ است.

لیک بی مرگ ست دقیانوس

وای، وای، افسوس^۱

اما او، «م. امید» نیز که از آب و آتش است، گویی مانند شب و روز بی مرگ است!

آب و آتش نسبتی دارند جاودان؛

مثل شب یا روز، اما از شگفتیها،

ما مقدس آتشی بودیم و آب زندگی در ما^۲

نه تنها به دلیل سرشتی، بلکه به سبب ابدی بودن راه، که ظرف زمان را دارد، نیز جاودانه است.

در این قفس شوم، چه طاووس چه بوم

چون ره ابدی ست، هر کجا بودی باش^۳

به هر تقدیر، او از سویی خود را «جاودانه» می داند و از سوی دیگر آرزوی آن را دارد!

ای جاودانگی!

ای دشتهای خلوت و خاموش

باران من نثار شما باد^۴

۱. آخر شاهنامه، ص ۸۶ ۲. زمستان، آب و آتش، ص ۱۲۰

۳. آخر شاهنامه، ص ۱۴۱

۴. آخر شاهنامه، گله، ص ۵۶

او اسکندری است در جستجوی «آب حیات» و در ظلمات شهر،
سراغ خضر آب حیات نوشیده را می‌گیرد.

من همان اسکندر سرگشته‌ام
خضر ره‌کو، چشمه حیوان کجاست
باز اگر جانان دهد جانی به جان
جان دهم، تا زنده گردم جاودان^۱

پس او می‌داند که «اسم شب» برای گذار به جاودانگی، عشق است. از
این روست که جام آب حیات را در دست جانان می‌بیند.

در آن لحظه می‌پژمرد و می‌رفت
و لختی عمر جاویدان هستی را
به غارت با شتابی آشنا می‌برد و می‌رفت
در آن پرشور لحظه
دل من با چه اصراری تو را خواست
و می‌دانم چرا خواست
و می‌دانم که پوچ هستی و این لحظه‌های پژمرده
که نامش عمر و دنیا است
اگر باشی تو با من، خوب و جاویدان و زیباست^۲

و هرچه راه پر بیم و بلا باشد و زندگی نشیب و فراز داشته باشد باید
جلوه‌گاه ابدیت شود:

ای خوشا زیر و زبرها دیدن،
راه پر بیم و بلا پیمودن

روز و شب رفتن و رفتن شب و روز

جلوه گاه ابدیت بودن^۱

پس «م. امید» با ناخشنودی از زندگی که همیشه کامدهنده نبود و از این گذشته با مرگ حشر قدیم داشت، پس بی مرگ نبود. با خشم و عصیان زیست. فریاد برآورد تا داد خود از این زندگی بیدادگر، این زمان غدار بگیرد. با هراس از مرگ زیست و در جستجوی جاودانگی، هر راه و هر شیوه را آزمود یا آرزو کرد؛ این گونه:

۱. توقف زمان - گاه آرزو می کرد تا زمان را متوقف سازد تا آن «هنگام» یا «روز واقعه» در نرسد. می خواست چرخ گردنده را از گردش باز بدارد. بسیاری چنین آرزو می کنند، تا هیچگاه به «پایان» نزدیک نشوند. ممکن است کارهایشان را ناتمام بگذارند یا احساس کنند که هنوز به پایان نرسیده است؛ مانند شخصیت‌های ناگزیر.^۲ «لئوناردو داوینچی»، بارها گفته بود که باید روزی تابلوی لبخند ژوکوند را تمام کند. از نظر هنرشناسان این چهره نگاره شاید کاملترین است. ولی نقاش آن را پایان یافته نمی دید! برخی خود را در سنی متوقف می سازند، مانند اسکار وایلد در «تصویر دوریان گری». انگار در آن قصه نویسنده می خواست زمان را متوقف سازد. «امید» نیز لااقل دوبار در شعرهایش چنین آرزویی را بیان می کند. از گذشت زمان و به پیری رسیدن بارها شکایت داشت که به مواردی از آن نگاه کردیم.

۲. بازگشت زمان - «م. امید» نه تنها از گذشت زمان و پیری شکوه داشت و می نالید بلکه آرزوی بازگشت جوانی و کودکی را در سر می پروراند:

۱. زمستان، مرداب، ص ۹۱

2. Anankastic Personality

ای جوی خشک! رهگذر چشمه قدیم
وقتی مه این پرندۀ خوشرنگ آسمان
گسترده است بر تو و بر بستر تو بال
آیا تو هیچ لب به شکایت گشوده‌ای
از گردش زمانه و نیرنگ آسمان؟
من خوب یادم آید از آن روز و روزگار
کندر تو بود، هر چه صفا یا سرور بود
و آن پاک چشمۀ تو از این دشت دیولاخ
بس دور و دور بود، و ندانست هیچ کس
کز کوهسار جوی، یا کوه طور بود^۱

اینها خاطرات دورند. اما گاه به گذشته چنان باز می‌گردد که گویی
کودکی است! مانند «بیمار»:

بیمارم، مادر جان!

می‌دانم، می‌بینی

می‌بینم، می‌دانی

می‌ترسی، می‌لرزی

از کارم، رفتارم، مادر جان!

گرچه «بارها» تصویرهایی را ارائه می‌کند که تجربه اکنون اوست، ولی
آن را تجربه کودکی یا زندگی پیشین خود می‌بیند.

نرسیدم

که من آن نقش خواب‌آلود را آیا

شبی در خوابهای مات فام کودکی دیدم؟
و یا در عمر و عالمهای دیگر، پیش از این پیکر^۱؟

اما بازگشت اخوان پیش از آنکه به کودکی و به آغاز زندگی باشد تا خود را از مرگ دور کند، به گذشته تاریخی وسیعتری است. بازگشت به عهد باستان است. به دوران قهرمانان جاودان و اسطوره‌های نامیرا، رستم و زال، به زرتشت و مزدک و به خصوص به «اسطوره‌های بازگشت»، مانند سوشیانت و بهرام ورجاوند است. از آنجا که این بازگشت، در ارتباط با زبان اسطوره‌ای است، در بحث «گردونه زمان» بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

۳. گردونه یا چرخه زمان - با اینکه «امید» آرزو دارد که «زمان» بایستد یا برای دور کردن مرگ از خویش به گذشته کودکی و نوجوانی خود باز می‌گردد و یا حتی نه به «زمان شخصی»^۲، بلکه گاه به «زمان جمعی»^۳ گذشته، یعنی گذشته تاریخی یا اسطوره‌ای بازمی‌گردد. اما خود این بازگشت به اسطوره، پیشاپیش بر اندیشه‌ای اسطوره‌ای^۴ رخ می‌دهد. تفکر اسطوره‌ای حلقوی است. دور و تسلسل دارد. انگار در آن علت و معلول یکی است. اثبات هر چیز خود آن چیز است. مانند «آفتاب آمد دلیل آفتاب»! گفتمان^۵ بسته‌ای است. از هر چیز که شروع کنی به همان چیز می‌رسی! دور می‌زنی، پیشروی نمی‌کنی. تفکر پیشرونده، تفکری خلاق و جستجوگر است. در تفکر اسطوره‌ای، انسان درجا می‌زند. در واقع تفکر اسطوره‌ای نوعی امتناع از تفکر است.

۱. در حیات ...، ص ۱۸

2. Personal Time

3. Collective Time

4. Mythological thinking

5. Discourse

اخوان با این نوع تفکر با مشکل «زمان» برخورد می‌کند. او از زمان چرخه‌ای می‌سازد که به دور خود بگردد. آن گاه بر این «گردونه زمان» اصرار می‌ورزد. «گردونه» را به دو معنا به کار می‌برم، یکی به معنای مرکب است؛ یعنی مرکب زمان، و دیگری به معنای چرخه و فلکه است. بنابراین هم حرکت زمان را نشان می‌دهد و هم حلقوی بودنش را. انسان شاید از آغاز، زمان را گردونه‌ای می‌دیده است! بخصوص انسان شرقی هنوز هم می‌بیند. از گردونه تاریخ و از گردش زمان سخن می‌گوید، که انگار بدیهی است. هر گستره یا برهه زمانی را «دوره» و «دوران» می‌خواند. این مسئله در زبان ما به خصوص که بیشتر به زبان اسطوره‌ای نزدیک است و در فرهنگ ما بسیار روشن دیده می‌شود. علاوه بر اینکه از گردش سیارات و یا تکرار شب و روز یا تکرار فصلهای سال، انسان به چنین استنباطی رسیده است. اما در ضمن آرزوی بیکرانگی را نیز برآورده می‌کرده است. البته در حرکت به بی‌نهایت هم همین بیکرانگی را می‌توان دید. ولی در آنجا بازگشت وجود ندارد. انسان در پی بازگشت است! بنابراین از گردونه تاریخ سخن می‌گوید، تا بازگشت را اثبات کند. تاریخ، تاریخ انسانی است – حتی اگر تاریخ طبیعی باشد. تاریخ در زمان رخ می‌دهد و نیز خود زمان است. وقتی در باور انسان تاریخ خود را تکرار کند، پس انسان تکرار شده است. یعنی انسانی که تاریخ را می‌سازد، خود تکرار می‌شود. پس انسان بی‌پایان و بیکران است. بر این محمل «گردونه‌ی زمان» همه چیز را سوار می‌کند؛ همه آنچه در تاریخ انسانی است. پس فرهنگ که به مفهومی، تاریخ انسان ساخته است، نیز بر این گردونه زمان، چرخه‌ای می‌شود. انگار زندگی نیز چرخه‌ای و بازگشت‌کننده است. مفهوم تولد و تولد دیگر^۱ و

مفهوم بازگشت به آغاز و به اصل بر چنین اصلی استوار است. بازگشت به زهدان در روانکاوی نیز نه تنها بازگشت به وابستگی مطلق است، بلکه آرزوی تولد دیگر را با خود دارد. عقیده به تناسخ نیز همین اصل را دنبال می‌کند. در اندیشه اخوان هم بود، وقتی می‌گفت: «یا در عمر و عالم‌های دیگر، پیش از این پیکر؟» در صادق هدایت بود، فروغ فرخزاد نام یک دفتر شعر خود را «تولد دیگر» گذاشت. البته آگاهانه مفهوم نمادین آن را منظور داشت ولی آرزوی ناخودآگاه او به بازگشت نیز بود.

این اندیشه «بازگشت» زمان، زمان گردونه‌ای، زمان بیکران، از گذشته‌های دور در فرهنگ ما بوده است. «زروان» خدای زمان بود. پدر اهورا و اهریمن؛ یعنی پدر آفرینش نیک و بد بود. در مقایسه با کروئوس^۱ خدای یونانی، زمانی بسیار قدرتمندتر و سلطه‌جوتر بود. گاه بسیار هولناک تجربه می‌شد؛ آنگاه که با چهره «وای بد»^۲ - خدای مرگ - رخ می‌نمود. این نشان می‌دهد که در فرهنگ ایران، مسئله «زمان» بسیار جدی‌تر گرفته می‌شده است. زروان بالاتر از همه خدایان و بسیاری اوقات با همین چهره ترسناک مرگ دیده می‌شد! در حالی که در یونان، کروئوس یکی از خدایان بود. اما زوران در فرهنگ ما آن قدر اهمیت داشت که نه تنها خدای مذهبی مستقل، بلکه به عنوان یکی از مهمترین ارکان مذاهب باستانی ایران به شمار می‌رفت. «دهریون» را به این مسلک نسبت می‌دهند. شاید تقدیرمداری ایرانی نیز مربوط به همین مفهوم زروان و دهر باشد.

اخوان ثالث نه تنها با مسئله زمان دغدغه ذهنی داشت، بلکه در چندین مورد به دهر پرداخته است. گرچه او گاه به جبر و اختیار اشاره

دارد ولی بیشتر به سرنوشت محتوم اصرار می‌ورزد! گرچه فریاد می‌زند، اما فریادش علیه جبر است که انسان اسیر آن است. «از این اوستا» پر از مفهوم جبر است. در «ناگه کدامین ستاره»، «مرد و مرکب»، «آن گاه پس از تندر» و به خصوص در «کتیبه»، انسان در زنجیر جبر و به انتظاری بیهوده نشسته است! در شعر کتیبه انسان و زندگی را این گونه تصویر می‌کند:

و ما این سو نشسته، خسته، انبوهی
زن و مرد و جوان و پیر
همه با یکدیگر پیوسته لیک از پای
و با زنجیر.
اگر دل می‌کشیدت سوی دلخواهی
به سویش می‌توانستی خزیدن لیک تا آنجا
که رخصت بود
تا زنجیر
تخته سنگی آنجاست که پیری از پیشینیان بر آن رازی نوشته است:
...کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند.^۱

و این خیل آدمها سنگ را از این رو به آن رو می‌گردانند و در هر سوی آن همان را می‌خوانند که بر سوی دیگرش خوانده بودند. کتیبه مانند زمان می‌گردد و با همان پیغام که گرچه نومیدکننده است ولی امیدی را نیز در خود دارد.

«زمان بیکران» «م. امید»، زمانی نیست که تا بی‌نهایت رود. «زمان

گردونه‌ای» است. می‌چرخد و هر چیز در آن تکرار می‌شود. هر قصه مانند قصه «شهر سنگستان» قصه‌ای کهن است که در هر زمانه تکرار می‌شود و مصداق خود را می‌یابد. قصه‌ای که هرگز پایان نمی‌پذیرد، تمام نمی‌شود:

گویا دگر فسانه به پایان رسیده بود
دیگر نمانده بود برایم بهانه‌ای
جنبید مشّت مرگ و در آن خاک سرد گور
می‌خواست پر کند
روح مرا، چو روزن تاریک‌خانه‌ای
اما به سان بازپسین پرسشی که هیچ
دیگر نه پرسشی ست از آن پس، نه پاسخی،
چشمی که خوشترین خبر سرنوشت بود،
از آشیان ساده روحی فرشته‌وار،
کز روشنی چو پنجره‌ای از بهشت بود
خندید با ملایمت، با مهر، با غرور
با حالتی که خوشتر از آن کس ندیده است،
کای تخته سنگ پیر
آیا دگر فسانه به پایان رسیده است؟^۱

او در این شعر گرچه از پایان فریبی در یک رابطه سخن می‌گوید، بسیار روشن و زیبا این حرکت چرخه‌ای را نشان می‌دهد، اما من آن را به دلیل مفهوم «افسانه» آوردم. مثل «افسانه» نیما؛ در آنجا نیز نیما می‌داند که افسانه واقعیت ندارد ولی نمی‌خواهد باور به آن را پایان دهد. در این شعر

۱. فسانه، زمستان، ص ۱۱۴-۱۱۸

نیز گرچه بیان تجربه‌ای تلخ است، اما حتی در پایان که پایان افسانه را اعلام می‌دارد، انگار پایان نیست:

من ماندم و ملال و غم، رفته‌ای تو شاد
با حالتی که بدتر از آن کس ندیده است.
ای چشمه جوان!
گویا دگر فسانه به پایان رسیده است.^۱

نمی‌خواهد آن را به یقین پایان یافته ببیند. چشمه‌ای جوان در برابر تخته‌سنگی پیر قرار گرفته است. پیر مانده است و جوان می‌رود تا پیر شود و این گردونه‌ی زمان تکرار گردد. «پیر» و «جوان» دو اسطوره‌ی این چرخه زمان‌اند. دوروی یک سکه‌اند. مانند دوروی کتیبه که تکرار آن روی دیگر است. این زبان اسطوره‌ای^۲ است.

بنابراین زبان «زمان گردونه‌ای» زبان اسطوره‌ای می‌شود. چون «زبان اسطوره‌ای» مانند تفکر اسطوره‌ای نیز حلقوی و چرخشی است. یونگ همین «زبان اسطوره‌ای» را برای توصیف نظام فکری خود برگزیده بود. فکر می‌کرد این زبان بهتر انتقال می‌یابد. فروید نیز از مفاهیم اسطوره‌ای استفاده می‌کرد. شاید بتوان گفت به نسبتی که هر کدام از این زبان استفاده می‌کنند تفکر اسطوره‌ای را نیز ناگزیر به شیوه تفکر خود وارد می‌سازند. به خصوص در تفکر یونگ این دور و تسلسل‌ها زیاد دیده می‌شود که راه را بر پیشرفت اندیشه می‌بندد. البته از آنجا که برای مردم زبانی آشنا و قدیم است و بنابراین بهتر فهمیده می‌شود تردیدی نیست. ولی گرچه در آنجا شیوه تفکر تحلیلی است و تنها از این مفاهیم اسطوره‌ای برای انتقال

۱. زمستان، ص ۱۱۸

2. mythological language

بهرتر استفاده شده، ولی ناگزیر تا حدی جلوی پویایی آن گرفته می‌شود. اما برای شعر اخوان، این زبان اسطوره‌ای مناسبترین زبان برای بیان آرزوی جاودانگی اوست. او در برابر هراس از مرگ و نابودی با دفاعی ناخودآگاه و آغازین، زمان را به صورت «گردونه زمان» یا «اسطوره گردونه زمان» درآورده است و با زبان اسطوره‌ای که ابزار تفکر اسطوره‌ای است به نبرد با مرگ و نابودی و زمان بیکران می‌رود! زمانی که آن را بزرگترین دشمن جهان می‌دانست. اگر زمان با سپاه خود که لحظه‌ها و دقیقه‌ها، روزها و شب‌ها، یادها و گذشته‌هاست و با فرماندهانش که زندگی و مرگ باشند به نبرد با انسان برخاسته است، اکنون م. امید به گذشته تاریخ بازمی‌گردد. گویی عقب‌نشینی می‌کند تا در برابر آن «نیروی ناشناس گرسنه، آن بیرحم و بیخبر آی» خود را بسیج کند. سربازگیری می‌کند، نیرو جمع می‌کند. اسطوره‌های نامیرای عهد باستان را؛ همه قهرمانان جاودان گذشته را برمی‌گزیند تا خود به سرکردگی آنها به نبرد با این دشمن رود! از زرتشت و مزدک، رستم و زال شروع می‌کند و با نام «مزدشت» به عنوان سوشیانت یا بهرام ورجاوند بازمی‌گردد تا بر سپاه سیاهی و شب چیره گردد. او در جامه جاودانگان خود را به هیئت جاودانگی می‌آراید تا جاودانه شود. خود را «امید نوید» می‌خواند تا این نبرد با زمان، با مرگ محتوم را بازگو کند. او با سپاه جاودانگان یعنی با ابزار اسطوره به جنگ زمان می‌رود. جنگ را با «زبان حماسی» نقل می‌کند. آمیختن «زبان اسطوره‌ای» با «زبان حماسی» در اوج زیبایی و هماهنگی، بار اندیشه اسطوره‌ای امید را تا جاودانگی به دوش می‌کشد. میراثی را از پدر می‌گیرد تا به پسر واگذارد.

خفتگان نقش قالی، دوش با من خلوتی کردند
رنگشان پرواز کرده باگذشت سالیان دور،

و نگاه این یکیشان از نگاه آن دگر مهجور،
با من و دردی کهن تجدید عهد صحبتی کردند.^۱
فرشی که از پدر دارد، مانند پوستین کهنه اوست:

پوستینی کهنه دارم من
یادگار از روزگارانی غبارآلود
مانده میراث از نیاکانم مرا، این
روزگار آلود
های فرزندم!
بشنو و هشدار!
بعد من این سالخورد جاودان مانند
با بر و دوش تو دارد کار^۲

این گونه است که امید نومید در نبرد با زمان، مرگ محتوم خود را می‌پذیرد! چیزی که از همان آغاز می‌دانست. آنگاه که پدر یا دخترش یا دوستانش را از دست می‌داد و فریاد می‌زد، و ستیز می‌کرد، گرچه می‌دانست که رفتنی است. او با اندیشه و زیان اسطوره‌ای-حماسی، حماسه زندگی و مرگ را می‌سرود و جوهر تراژدی را که ستیز با سرنوشت محتوم است در شعرهای خود می‌ریخت.

اسطوره شدن شعر

ای جوان، چشمان تو می‌پرسد از من کیستی؟
من به این پرسان محزون تو می‌گویم جواب

۱. خفتگان، مرثیه‌ای برای پدر، آخر شاهنامه، ص ۱۴۳

۲. میراث، آخر شاهنامه، ص ۳۳-۳۹

من خدای ذوق و موسیقی، خدای شعر و عشق
من خدای روشنیها، من خدای آفتاب
از میان ابرهای خسته این امواج نور
نیزه‌های تیرگی پیرای زرین من است.
خسته خاطر عاشقان هستی از کف داده را
هدیه آوردن ز شهر عشق، آیین من است^۱

اکنون او «م. امید» - خدا شده است، «خدای ذوق و موسیقی، خدای شعر و عشق»! او در شعر و شاعری از خود اسطوره‌ای می‌سازد تا جاودانه شود. شعر او تنها پوستینی کهنه نیست که پیری رونده به جوانی زاینده می‌دهد. شعر او عشقی است که به ورای زمین و به فراسوی آسمانها می‌رود تا نامیرایی را زندگی کند.

این همان مرغ است کاندرا ماورای آسمان
بال بر فرق خدای حسن و گلها گسترید^۲

شاید هم همان پوستین کهنه است، همان میراث اندیشه اسطوره‌ای و گردونه زمان و او که نمی‌خواهد فرهنگ جوان را از قید آن گردونه بسته آزاد کند! شاید هم ترس از آن «بیخبر آی»! او را اسیر این زنجیر کرده است! اسیر عشق به جاودانگی!

در غربت جدائی و تنهایی

تحلیلی بر چهار فیلم سهراب شهید ثالث

در سال ۱۹۷۷ (۱۳۵۶) برای نخستین بار، تا آنجا که می دانم، «سینما تئاتر ملی لندن» برنامه‌ای برای نمایش چهار فیلم از یک سینماگر ایرانی برگزار کرده بود. من نیز برای نخستین بار با فیلمهای این کارگردان آشنا می شدم. فیلمها جذاب بودند و بر آن شدم تا تحلیلی بر آنها بنویسم. نوشتم و در همان سال در مجله رودکی در تهران چاپ شد. اما چون خواستم آن مقاله را در این مجموعه بگنجانم، نیاز بود در آن تغییراتی بدهم. از آن جمله نقد فنی آن را در بسیاری جاها حذف کنم تا مزاحم تحلیل محتوا و ساختار نشود. از این گذشته تمامی مقاله را اینجا آورده‌ام که در آن زمان به دلیل بلندی مقاله و نیز سانسور باید قسمتهایی از آن حذف می شد.

در غربت پیوند گسستگی

نمایش چهار فیلم ساخته سهراب شهید ثالث در «سینما تئاتر ملی لندن» (از ۲۲-۲۷ اوت ۱۹۷۷) بهانه‌ای برای نوشتن این تحلیل است. تحلیل چهار فیلم و از خلال آنها نگاهی به خالق آنها و این که چگونه کار یک هنرمند در کنار رشد هنری به رشدی محتوایی و عاطفی می رسد که ممکن است بازتاب ذهن سینماگر باشد؛ نه تنها آن بخش از ذهن او که در

کار خلاقیت است، بلکه آن بخش که با آن زندگی می‌کند. اینکه چگونه سینماگری که با ساختن فیلمهای کوتاه مستند یا داستانی تولد یافته بود کودکی را پشت سر می‌گذارد، رشد می‌کند و بالغ می‌شود.

در یک اتفاق ساده، مانند نوزادی بی‌زبان و بی‌احساس و با آگاهی اندک در محیطی که نمی‌شناسد زندگی را آغاز می‌کند. در طبیعت بی‌جان با تماس با طبیعت، آن را لمس و تجربه می‌کند، به دریافت عینی و ناآهیخته^۱ (یا غیرانتزاعی) آن می‌پردازد، تجربه‌ای که در آن مفهوم بی‌جان و جاندار درست همان است که با حواس خود لمس می‌کند. گرچه نشانه‌هایی در رشد عاطفی را نشان می‌دهد، ولی هنوز کودکی بی‌هویت مستقل و وابسته به خانه است. خانه‌ای که برای سوزن‌بان اهمیتی حیاتی دارد، جدا شدن از آن هولناک است، ولی می‌باید بپذیرد. پس، از خانه جدا می‌شود، به دور از خانه، در غربت^۲ که در واقع دور از خانه‌ای بزرگتر، یعنی «وطن»^۳ است، تلاش می‌کند روی پای خود بایستد. دیگر وابسته نباشد ولی هنوز از نظر اندیشه و عاطفه به رشدی نرسیده است که بتواند به تنهایی چنین استقلالی را تجربه کند. با دوستان زندگی می‌کند و به بررسی ارزشها می‌پردازد. ارزشهای گذشته را که در خانه به هردو معنای خانواده و وطن، تجربه کرده بود در برابر ارزشهای دنیای جدیدش - در اجتماع یا در غرب - قرار می‌دهد و گرفتار سرگستگی می‌شود. از یک سو سودای گذشته دارد، برای یار و دیار دلتنگی می‌کند و از سوی دیگر مجذوب دنیای جدید است. بنابراین برای آنکه هردو دنیای گذشته و اکنون خود را از دست ندهد و بین ارزشهای گذشته (سنت) و ارزشهای جدید (مدرنیته) آشتی برقرار کند، به خانه‌ای نو می‌اندیشد و تنها هدفش

ساختن خانه‌ای جدید است در همان جا که خانه قدیم بود، تا از این غربت، از این تنهایی و سرگشتگی رهایی یابد. این کودک در گیرودار مشکلات غربت و در بحرانی‌ترین دوره زندگیش یعنی در زمانی که می‌تواند در فراسوی اشیاء و آدمها به کند و کاو پردازد و حقایق آهیخته^۱ جهان خود دست یابد و زمانی که به رشد عاطفی در خور ملاحظه‌ای رسیده و دیگر نمی‌خواهد آنها را واپس زند^۲ یعنی زمانی که خودآگاهی بیشتر آماده پذیرش احساسها، اندیشه‌ها و تجربه‌های دردناک است - «به هنگام بلوغ»^۳ به ناگاه هویت خود را می‌یابد؛ هویتی دگرگونه، که با آنچه پیش از این گمان می‌کرد بسیار متفاوت است. به ناگاه درمی‌یابد که پسر یک فاحشه است! مادری که فقط به او تعلق داشت اکنون در آغوش همه است! همه بیگانه‌ها! او دیگر به خانه باز نمی‌گردد. یا تصور من این است. خانه، جایی که جایگاه مادر اوست لذتگاه بیگانگان! «هنگام بلوغ»، در واقع بلوغ فیلمساز نیز هست، در کار خلاقه‌اش که در فیلمسازی است، و راهی پیش رویش تا به کمال برسد! شاید سهراب شهید ثالث در وطنش غریب بود، مانند آن کودک در «هنگام بلوغ» که در خانه‌اش احساس غربت می‌کرد. هموطنان سهراب شهید ثالث اغلب فیلمهای او را که زبان اندیشه و احساس او هستند نمی‌فهمند. مردمان غرب هم برای آنکه فیلمهای او را بفهمند، ناگزیر باید از طریق واسطه‌ای آشنا با او رابطه برقرار کنند؛ باید بین شهید ثالث و فیلمسازان خود شباهتی بیابند تا بتوانند او را بپذیرند. از این رو «پیترو کووی»^۴ او را به «برسون»^۵ نزدیک می‌بیند، به علت آن که او نیز، برای بیان مفاهیمش از حداقل گفتگو و

1. abstract

2. repression

3. The time maturing

4. Cowie Peter

5. Bresson. R

حرکت استفاده می‌کرد. «کن ولاشین»^۱ و نیز او را در کار فیلمسازی شبیه «ارمانو اولمی»^۲ می‌داند زیرا در فیلم کوچک و ساده‌ای به حوادثی غیرقابل پیش‌بینی می‌پردازد، که به ندرت می‌توان از نظر وحدت موضوع در فیلمهایی بزرگ مشابه آن را یافت. از این روست که «ولاشین» کار سهراب شهید ثالث را سینمای خالص می‌داند.

شهید ثالث پیش از این چهار فیلم، ۲۲ فیلم کوتاه ساخته است که آخرینش فیلم سیاه و سفید در جشنواره فیلم برای کودکان و نوجوانان برنده جایزه شده است.

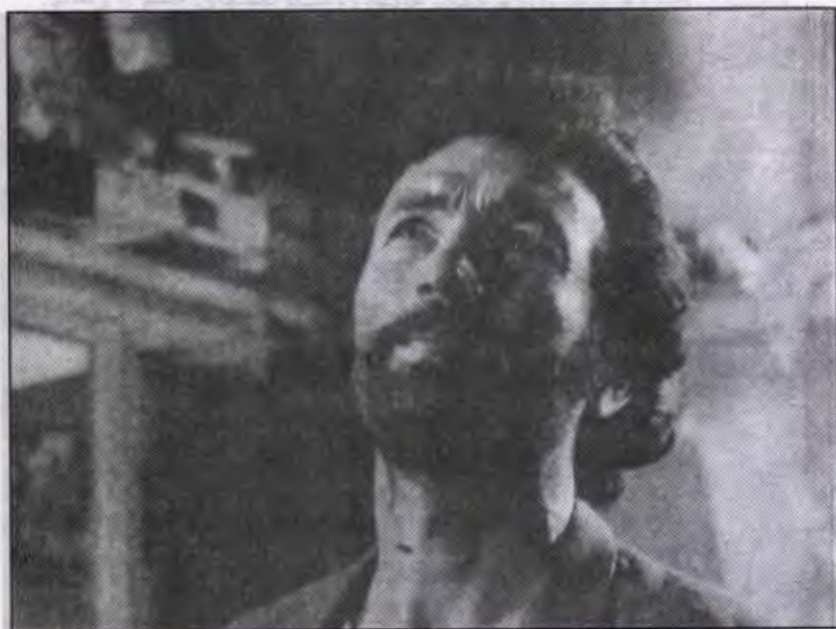
... و اما: یک اتفاق ساده (۱۹۷۳) برنده جایزه‌ای از دومین جشنواره فیلم تهران، با این نما باز می‌شود که پسری روی پی دیواری که از زمین بیرون آمده است می‌دود. دوربین او را دنبال می‌کند تا آنجا که پسرک ساکن به نظر می‌رسد. در حال در جا زدن! انگار زمان می‌گذرد. بی‌آنکه زندگی بگذرد. انگار زندگی ساکن است. در آن حرکتی یا تغییری نیست! تا آن که صدایی پسرک را هشدار می‌دهد. این حادثه‌ای است که پسر را تکان می‌دهد. بار دیگر قدمهایش را تند می‌کند و از خط خود منحرف می‌شود و دور می‌گردد. یعنی که با آن حادثه زندگیش تغییر مسیر می‌دهد. یک اتفاق ساده قصه پسرکی است ۱۰-۱۲ ساله، که در شهرکی در شمال ایران زندگی می‌کند. زندگی ساده او از این قرار است که صبح به مدرسه می‌رود. از مدرسه باز می‌گردد. به دکان بقالی می‌رود. کسبه‌ای را برمی‌دارد، به سوی دریا می‌دود. پدر ماهیگیرش از ماهیگیری باز می‌گردد. ماهیگیری ممنوع است، اما او زندگیش از ماهیگیری

می‌گذرد. پسر ماهیهای صید شده را در کیسه می‌اندازد. آن را برمی‌دارد و از میان مزارع و خانه‌های روستایی به سوی بقالی می‌دود و کیسه ماهی را تحویل می‌دهد. پولش را از بقال می‌گیرد. به طرف عرق‌فروشی می‌دود. پول را به پدر می‌دهد، سپس به جانب نانوايي می‌دود، دو قطعه نان می‌گیرد و به خانه می‌آید. غذایش را می‌خورد. کتابش را ورق می‌زند. بعد رختخوابش را می‌اندازد و می‌خوابد.

این زندگی هر روزه اوست که چندبار در فیلم تکرار می‌شود. ریتم فیلم به کندی زندگی است. نماهای طولانی و دوربین که به نرمی و سادگی حرکت می‌کند از تصویری به تصویر دیگر، با حرکتی ساده و بی‌ریا! که با وجود تکرارها و کندی و سکون و سکوت، بی‌احساس خستگی تحمل می‌شود. درست همان‌گونه که شاید زندگی کند و ساده و بی‌جنب و جوش روستا در یک روز تعطیلی را بتوان با احساس آرامش تاب آورد و حتی از بی‌تنشی آن لذت برد.

این تکرارهای کند را همواره می‌بینیم. گهگاه با جزئی تغییری؛ مثلاً روزی بازرسی به مدرسه می‌آید. از پسرک درس تاریخ می‌پرسد که پسرک نمی‌داند. به این جهت روز بعد مادرش را در دفتر مدرسه می‌بینیم، وقتی که مدیر مدرسه به او می‌گوید که پسرش درس نمی‌خواند. یا روزی ژاندارمی متوجه پسرک می‌شود که با کیسه ماهی در دست می‌دود. ژاندارم او را دنبال می‌کند. پسرک کیسه را می‌اندازد و می‌گریزد. سپس در دکان عرق‌فروشی است و پدر سیلی محکمی به او می‌زند که چرا ماهی را از دست داده است. قصه همچنان در سکون پیش می‌رود، تا به یک اتفاق ساده می‌رسیم.

شبها، پسرک در خواب است. خواب می‌بیند که از دریا بازمی‌گردد، و گویا تعقیب می‌شود. می‌دود و یکباره با صدای پدرش بیدار می‌شود. پدر



می‌گوید که حال مادرش خوب نیست و او را به دنبال دکتر می‌فرستد. دکتر می‌آید، مادر را معاینه می‌کند و می‌گوید که او مرده است. پسر صحنه را می‌بیند و کوچکترین نشانه‌ای از اندوه، تعجب، ناراحتی یا خوشحالی در چهره‌اش نمی‌بینیم. چهره‌ای بی تفاوت است. صحنه بعد گورستان است. پدر و پسر ایستاده‌اند. پس از لحظه‌ای پدر راه می‌افتد، و پسر به دنبال او! پسر حرکات پدر را در راه رفتن تقلید می‌کند. یعنی که با او همانندسازی می‌کند. پدر اسکناسی به پسر می‌دهد که در مدرسه غذا بخورد. ظهر او را می‌بینیم که به ساندویچ خود گاز می‌زند و بناؤ فوتبال بچه‌ها را تماشا می‌کند. بعد معلمش می‌آید و از او می‌پرسد که به چه علت مادرش مرده است. او با همان بی تفاوتی می‌گوید «دلش درد



این تکرارهای کند را علاوه بر نیم گویا با حرکات تدریجی و محالا می‌کرد». شب به خانه باز می‌گردد. نان و پنیر و پرسی کولا می‌خورد. فردای آن روزه پدر و پسر را در خیابان می‌بینیم که به مغازه‌ای می‌روند. پدر لباسی را برای پسر می‌پسندد. پسر آن را می‌پوشد. ولی معامله سر نمی‌گیرد. پدر از مغازه بیرون می‌آید و پسر به دنبال او... این پایان فیلم است. از آن زمان فیلم‌ها با یک سادگی و سادگی در گزینش و انتخاب و یک فیلم چه می‌خواهد بگوید. از همان گشایش فیلم به ما گفته می‌شود که یک اتفاق ساده به ظاهر ساده است. ولی در واقع به هیچ وجه ساده نیست! گرچه فیلمساز خود را پیرو پچخوف می‌داند، یعنی می‌خواهد گرایش خود را به رئالیسم نشان دهد. برای این منظور از مکانهای طبیعی مثل مزرعه، خانه، دریا و کوچه و بازار یک روستا استفاده می‌کند. نقشها را هنریشه‌ها

بازی نمی‌کنند! قرار است، مردمان عادی روستا، نقشهای فیلم را زندگی کنند. حتی ریتم فیلم به کندی ریتم زندگی روستاست. حادثه‌ها نیز، حادثه‌های معمول آن زمان است. ممنوعیت ماهیگیری! ژاندارم، مدرسه، بازرس، پزشک محل، همه چیز معمولی و ساده است. اما چیزی یک اتفاق ساده را عجیب و غریب می‌کند. به نحوی، غیرقابل لمس، یا باورنکردنی است! با این که همه اشیاء، آدمها و مکانها همانی هستند که در واقعیت هست. اما چیزی در این فیلم غیرواقعی است! لاقلاً مثل زندگی روستایی نیست. مثل روابط آدمهای روستا نیست. ظاهراً تلاش فیلمساز بر این بوده است که حرفها را به تصویر بکشاند، تا به «سینمای خالص» نزدیک شود. بنابراین مردم حرف نمی‌زنند؛ حتی سلام و علیک هم نمی‌کنند. بخصوص بین پدر و مادر و پسر به ندرت حرفی رد و بدل می‌شود. به جز صحنه کلاس، در تمامی طول فیلم، شاید ۲۰ جمله گفته نمی‌شود. از این روست که شهید ثالث را به «برسون» نزدیک دانسته‌اند. آدمها و قصه‌های «برسون» آن گونه‌اند که چنین سکوتی را ایجاب می‌کنند. ولی آدمهای یک اتفاق ساده با سکوت خود فیلم را از یک فیلم ساده به فیلمی پیچیده تبدیل می‌کنند، که ناگزیر به فراسوی تصویر کشانده می‌شویم. از همان نمای آغاز فیلم، که پسرک روی پی برآمده از زمین راه می‌رود. راه رفتنی که در جا زدن است. و شنیدن صدایی تا او تند بدود و مسیر خود را عوض کند. این تصویری نمادین است، و ما باید مفهومی نمادین از آن بگیریم. پس حرف نزدن اعضای یک خانواده کوچک سه نفره باید معنایی دیگر به جز همین حرف نزدن داشته باشد. شاید، سکوت حاکم بین آنها، نشان عدم امکان رابطه باشد. یا نداشتن رابطه‌ای نزدیک! انگار که بیگانه‌اند. یا حرفی مشترک برای گفتن و شنیدن ندارند. بخصوص بین پسرک و مادرش، سکوت عجیبی هست! شاید این

«سکوت» یا «نبودن سخن» نیست که پرسش‌انگیز است. بین آنها رابطه‌ای نیست. وگرنه به جای سخن گفتن برای ارتباط، می‌شود با «ارتباط غیرکلامی»، ارتباط و تفاهمی برقرار کرد. نه تنها ارتباط غیرکلامی نداریم که وجود این مردم از عاطفه تهی است. هیچ احساسی به جز خشم، آن هم در صحنه کتک خوردن پسر از پدرش نداریم. گفته می‌شود که شاید آنها نمی‌توانند عواطفشان را بیان کنند و به درون می‌ریزند. یعنی حتی مرگ مادر اتفاقی نیست که پسر را به تأثیری وادارد؟! پس شاید خشم فروخورده است که خود را به این شکل نشان می‌دهد. بین مادر و پسر رابطه چندانی نیست. شاید هم رابطه‌ای انکار شده است. به این ترتیب می‌توان، بی‌تفاوتی پسرک را در برابر مرگ مادرش درک کرد. شاید هم بین آنها، از آغاز پیوندی عاطفی شکل نگرفته باشد. یا حداقل آن وجود داشته باشد، که با از دست رفتن آن، بتوان جای او را با پنج تومان برای ساندویچ در مدرسه یا لباسی نو، جبران کرد! یا شاید آن «اتفاق ساده» همان‌طور که گفتیم واقعاً اتفاقی ساده نباشد. اتفاقی دردناک که درست به همین دلیل دردناک بودن انکار می‌شود. حتی بی‌هیچ ارتباطی به مادر، «اتفاق ساده»، به خودی خود هولناک است. مانند «مرگ» و «مردن» که گرچه ساده و تکراری است، مانند تمامی دیگر رویدادهای روزمره زندگی، ولی به نوعی برای هر فرد، فقط یک بار رخ می‌دهد. از این نظر هرگز تکراری نیست. آنچه تکرار می‌شود، رخداد مرگ برای دیگران است. مرگ کسانی که به آنها وابستگی داریم. بنابراین مرگ، از دست دادن، جدایی و تنهایی است. از این نظر هولناک است. علاوه بر اینها مرگ تجربه نابود شدن خود است! گرچه همواره هر فرد خود را به نوعی مستثنی می‌کند و از این‌روست که مذاهب و مکاتب عرفانی یا گاه فلسفی، یادآوری و محتوم بودن مرگ را برای اعضای خود ضروری

توصیه می‌کنند. درست به همین دلیل گرایش انسان به فراموش کردن مرگ و یا مستثنی کردن خود از مرگ! ولی با این حال هر زمان که فردی از نزدیکان می‌میرد، بار دیگر ناگزیر بودن مرگ یا حضور آن یادآوری می‌شود. ولی انسان، با اینکه از نظر فکری و منطقی واقعیت آن را به زبان می‌پذیرد. یعنی به آن شناخت آگاهانه‌ای دارد، ولی این شناخت اغلب «بصیرتی کاذب یا آسیب‌شناختی»^۱ است. ته دل حدوث آن را برای خودش انکار می‌کند. یا حتی در مواردی بسیار مرگ فرد از دست رفته را نیز انکار می‌کند. یا حتی در مواردی بسیار مرگ فرد از دست رفته را نیز انکار می‌کند. می‌داند که او مرد. او را تشییع کردند و به خاک سپردند. ولی به گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی اتفاق بسیار ساده‌ای افتاده، مانند آن که مادرش امروز برای نهار نان و پنیر خورده است! یا آن که تمام رخداد را خوابی یا خیالی می‌پندارد، و فرد مرده را زنده باور دارد! زیرا رویارو شدن با واقعیت مرگ، هولناک است، و هر کس برای خود شیوه‌ای برای گریز از آن دارد.

در فیلم *یک اتفاق ساده* نه تنها پسرک چنین برخوردی دارد، که با بی‌تفاوت بودن در برابر مرگ مادر، اهمیت آن را نادیده می‌انگارد، بلکه پدرش نیز چنین می‌کند. در واقع، ما در پشت این انکارها، چهره سازنده فیلم را می‌توانیم ببینیم که با برجسب *یک اتفاق ساده* به رخدادی هولناک، نقشی بی‌اهمیت می‌دهد. اوست که می‌ترسد از اینکه عزیزی را از دست بدهد؟ ابژه عشقش را؟ یا از دست دادن هر چیز؟ مانند از دست دادن ماهی‌ها! وقتی که پسرک در حال فرار کیسه ماهی را رها می‌کند و می‌گریزد، از دست دادن ماهی شاید به اندازه از دست دادن مادر مهم

1. pathological or false insight

باشد. پس از این روست که از دست دادن مادر را می‌توان با یک ساندویچ یا یک دست لباس نو جبران کرد. در حالی که صحنه گشایش فیلم، خارج شدن از خطی است مانند قطاری که از خط خارج شده است. اگر چنین نشود قطار و مسافرین آن و هر آنچه در آن هست، آسیب می‌بیند. ولی مرگ مادر چیزی را تغییر نمی‌دهد. جز آن که پسرک قبلاً در خانه غذا می‌خورد و اکنون باید در مدرسه ساندویچ بخورد. بقیه زندگی همان است که بود. انگار آب از آب تکان نخورده است. شاید فیلمساز می‌خواهد بر این نکته انگشت بگذارد. که مردن، چیزی را در این جهان بزرگ تغییر نمی‌دهد. ما می‌میریم و جهان و طبیعت به زندگی همیشگی خود ادامه می‌دهد! حتی چهره‌ای درهم کشیده نمی‌شود. حتی اشکی ریخته نمی‌شود! چه جهان بی‌عاطفه‌ای!

این بی‌عاطفه بودن جهانی که سهراب شهید ثالث، در فیلم *یک اتفاق ساده* تصویر می‌کند تکان‌دهنده است. ولی قابل پذیرش‌تر می‌شود اگر زمینه و ابزارهای بیان آن برای این منظور مناسب‌تر انتخاب می‌شد. مثلاً زندگی در جهانی ماشینی، که زندگی انسان، از قبل بر اساس یک طرح و برنامه کامپیوتری تنظیم شده است. ولی یک محیط روستایی ابتدایی، که آدمها هنوز از نظر عاطفی سخت به هم چسبیده‌اند، چنان حالتی را نمی‌تواند منتقل کند. اگر هم منتقل کند آن وقت، از رئالیسمی که فیلمساز مدعی آن است، پافراتر گذاشته است. انگار آدمها و روابط موجود در یک دنیای ماشینی را، به سرزمینی با طبیعت ابتدایی انتقال داده باشند. ظرف و مظهر هماهنگ نیستند. شاید این بازتاب دوگانگی خود فیلمساز است. وگرنه «مرگ» آدمی در یک روستا، همه اهل روستا را تکان می‌دهد. اگر همه را متأثر نکند لااقل برای نزدیکان فرد از دست رفته دردناک است.

پس فیلم یک اتفاق ساده برخلاف عقیده پیتر کووی منتقد سینما، «شرح زندگی روزانه محرومین» نیست، که غریبها به آن علاقمند شده‌اند. به نظر من فیلمی است شخصی و از فردیت سازنده خود جدانشدنی است. انگار مربوط به دوره کودکی آدمی است که اکنون به پشت سر خود می‌نگرد تا این کودکی یا نوزادی را ببیند. زمانی که این کودک زبان نداشت که با آن حرف بزند. با مادر هنوز پیوند عاطفی پیدا نکرده بود که از دست رفتنش برای او فاجعه باشد. اصلاً مادر را نمی‌شناخت! لاجرم وجود و عدمش در او واکنشی ایجاد نمی‌کرد! مادر برای او تنها یک منبع تغذیه بود. این رابطه بخصوص؛ در دو صحنه قرینه نمود می‌یابد. صحنه‌ای پیش از مرگ مادر، که پسر در اتاق غذا می‌خورد، و صحنه‌ای که پس از مرگ مادر، در مدرسه ناگزیر است به ساندویچ خود گاز بزند. این کودکی فیلم یک اتفاق ساده است که در فیلم‌های بعدی سهراب شهید ثالث رشد می‌کند تا از وابستگی به مادر به عنوان منبع غذا، به بلوغی در فیلم به هنگام بلوغ برسد.

طبیعت بیجان را سهراب شهید ثالث در ۱۹۷۴ (۱۳۵۳) ساخته است. حکایت «سوزن‌بان» پیری است که با زنش در خانه‌ای دولتی، نزدیک محل مأموریتش زندگی می‌کند. بیش از ۳۰ سال خدمت کرده است؛ و با زن و پسرش که اکنون به سربازی رفته است، همین جا زندگی کرده است. خانه و کاری که سخت به آن انس گرفته و به آن دلبسته است. زندگی این مرد نیز مانند زندگی پسرک فیلم یک اتفاق ساده طبق طرح و برنامه‌ای است یکنواخت که تکراری روزمره دارد. او را سر خدمت می‌بینم که جاده را می‌بندد تا قطار رد شود. سپس راه می‌افتد و به سوی خانه می‌رود، جایی که زنش در آنجا قالی می‌بافد. با کمترین گفتگو، شام خوردن، سرکار

رفتن، در اتاقک سر خط روی تخت دراز کشیدن، آمدن قطار و راه به آن دادن، به خانه بازگشتن و بار دیگر تکرار! تا یک روز، سه مرد غریبه می‌آیند تا یکدستی این طرح تکراری روزمره شکسته شود. از او در مورد سن و سالش می‌پرسند و سالهای خدمتش، و بعد می‌روند. پس از چند روز حکمی دریافت می‌کند که حکم بازنشستگی او است. ضربه‌ای هولناک و تحمل‌ناپذیر است، پس به تکرار می‌گوید. «از کارم بیکارم کردند» و زن که او را ترغیب می‌کند «برو شکایت کن، بگو من که خونه زندگی ندارم! کجا برم؟! واقعاً کجا برود؟ پس مرد چگونه خانه را ترک کند؟ پس منتظر می‌ماند. یا ترجیح می‌دهد به آن فکر نکند. تا آنکه بالاخره روزی می‌آید که برایش جانشینی می‌فرستند. پیرمرد مقاومت می‌کند! در واقع با نپذیرفتن جانشین خود، می‌خواهد با این تصمیم مسئولین – که وی آن را بیعدالتی می‌بیند – مبارزه کند. نمی‌خواهد کار و خانه خود را که به آنها وابسته است، رها کند! پناهی جز آنها نمی‌شناسد. به خانه و محل کار خود، که طبیعت بیجان است، وابسته شده است، همان گونه که کودک پس از چند ماه به مادر خود وابسته می‌شود و جدایی از او یا از دست دادن او به طور معمول و اغلب، اضطراب‌آور و هولناک می‌شود. یا حتی شبیه «ابژه‌های انتقالی»^۱ که اغلب بیجان هستند و کودک به آنها وابسته می‌شود، به متکا، یا عروسک یا خرس پشمالوی خود، آن گونه انس می‌گیرد که انگار موجودات جاندار هستند. اینها را «ابژه‌های انتقالی» می‌گویند که کودک ابتدا، رابطه با غیر خود را از رابطه با این ابژه‌ها آغاز می‌کند تا سپس بتواند با ابژه اصلی که مادر است رابطه ایجاد کند. بنابراین، انسان می‌تواند، به طبیعت بیجان یا سپس به حیوانات همان‌گونه



«سوزن‌بان» در فیلم «طبیعت بیجان»

دلبستگی پیدا کند که انگار «ابژه عشق»^۱ او هستند، به هر تقدیر، سوزن‌بان این گونه به خانه و کار خود دلبسته است و نمی‌خواهد از آنها جدا بشود. جانشین را نمی‌پذیرد. او ناگزیر روزی با پاسی از شب را پشت در خانه سوزن‌بان، در سرما می‌نشیند بدون اعتراض یا حرفی تا آنکه دل پیرمرد برایش می‌سوزد. در حالی که خصمانه به او می‌نگرد. ولی درک می‌کند که آن مرد تقصیری ندارد. اما چه کند، که احساس کودکانه‌ای او را رها نمی‌کند! احساس کودکی که با خشم به برادر نورسیده خود نگاه می‌کند!

1. Love Object

به رقیب که آمده است جا و موقعیت او را بگیرد. احساس «رقابت خواهر برادرانه»^۱ او را به دفاع از موقعیت خود وامی‌دارد. حسادت می‌کند. از حسادت خود رنج می‌برد. ولی در برابر این احساس درونی نمی‌داند چه کند! اما پیرمرد بالاخره بر این احساس رقابت و حسادت غلبه می‌کند. جانشین را برای خوردن شامی به خانه خود دعوت می‌کند. فردای آن روز، به شهر می‌رود. به اداره‌ای سر می‌زند که اشتباهی است. سپس او را مانند پدر در فیلم *یک اتفاق ساده* در عرق‌فروشی می‌بینیم که نیم‌بطری عرق سفارش می‌دهد! عرقش را می‌خورد و تصویر او را در اتاق رئیس می‌بینیم، جایی که رئیس به او می‌گوید که چاره‌ای نیست. سوزن‌بان چاره‌ای جز پذیرفتن حرف رئیس ندارد. پس روز بعد صحنه اسباب‌کشی و از آن خانه رفتن است!

فیلم‌انگار بخشی از یک فیلم بلند چهار قسمتی است، که قسمت نخست آن *یک اتفاق ساده* بود. اکنون در طبیعت بیجان رشد یافته‌تر و پخته‌تر شده است. هم از نظر فنی و هنری و هم از نظر محتوا و مضمون. فیلمبرداری بسیار زیبا، تصویرهای مات، بی‌حرکت و طولانی، همراه با صداهاى زمینه - صداهاى دور، و حرکت آهسته و با وقار دوربین در پی پیرمرد در سکوت، به فیلم جوی شاعرانه و گاه مسحورکننده می‌دهد. چنین اتمسفری بخصوص زمانی که پیرمرد تنهاست، بسیار دلنشین است. ولی در بعضی صحنه‌ها که دیگران در آن حضور دارند. حالت فیلمهای پلیسی - جنایی را پیدا می‌کند. نگاه فیلمساز، شکاک و مظنون می‌شود. مانند صحنه ورود سه غریبه: سوزن‌بان ایستاده است. صدای سوت قطار شنیده می‌شود و در پی آن واگنی آشکار می‌شود (که در واقع اتوبوسی

است که روی خط آهن حرکت می‌کند) در فاصله‌ای دور می‌ایستد. سه مرد از آن پیاده می‌شوند. سوزن‌بان در سکون به آنها نگاه می‌کند. آنها تمام مسافت را با گامهای آهسته می‌آیند. سکوت، حرکتهای آهسته و نگاههای مشکوک پیرمرد، تصویر فضایی کافکایی را تداعی می‌کند. غریبه‌ها نزدیک می‌شوند. می‌ایستند و به محض ایستادن بی‌مقدمه، یکی از آنها از پیرمرد می‌پرسد «چند سال داری؟» پیرمرد نمی‌داند! ولی وقتی می‌پرسد «چند سال است خدمت می‌کنی؟» پیرمرد بیدرنگ و مطمئن می‌گوید «۳۳ سال!» - مرد غریبه سری تکان می‌دهد. به همکارانش نگاه می‌کند و هر سه برمی‌گردند. همان‌گونه که آمده بودند، با هم تمام راه را می‌روند تا به واگن می‌رسند. سوار می‌شوند. واگن حرکت می‌کند. چرا این همه اسرارآمیز؟ چرا روال ساده و بی‌پیرایه این فیلم نیز مانند فیلم نخست که با بی‌سخنی و بی‌عاطفگی از رئالیسمی که مدعی آن بود خارج می‌شود. با این صحنه‌های پلیسی-جنایی از واقعیت زندگی روستایی دور می‌شود؟ شاید فیلمساز تاکنون از بیرون به سوزن‌بان زندگیش نگاه می‌کرده و اکنون می‌خواهد از چشم سوزن‌بان بنگرد! (چرا؟) طولی نمی‌کشد که با صحنه دیگری روبرو می‌شوی: سوزن‌بان در اتاقش نشسته است. دو نفر موتور سوار می‌آیند. پیرمرد با شنیدن صدای موتور از اتاق بیرون می‌آید، و به این دو غریبه نگاه می‌کند و آنها او را برانداز می‌کنند. ولی حرف نیست! اولین کلام از زبان غریبه‌ای بیرون می‌آید: «حاضره؟» پیرمرد سری تکان می‌دهد. پیشاپیش راه می‌افتد و دو مرد به دنبالش، تمام راه را تا خانه می‌آیند. بدون آنکه کلامی یا اشاره‌ای رد و بدل شود. از خود می‌پرسی، این دو مرد چکاره‌اند؟ با سوزن‌بان چه کار دارند؟ جنایتی در شرف وقوع است؟ آیا همه عضو مافیا هستند؟ پیرمرد در کار قاچاق است؟ بالاخره دو مرد به

خانه می‌آیند. روی تخت می‌نشینند و پیرمرد روی صندلی! زن برای آنها چایی می‌آورد؛ با نگاههای مشکوک براندازشان می‌کند. سروصدای چای خوردن مردها، سکوت را می‌شکند، و بعد پرسش پیرمرد که: «آن بالاها چه خبره؟» و پاسخ که: «همه جا را آب برده!» و افسوس سوزنبان که: «خط را هم آب می‌بره!» و این ۶-۷ دقیقه از فیلم است. چایی خوردن تمام می‌شود. یکی از مردها با حالتی پرخاشگرانه می‌گوید «بیارش کار داریم» پیرمرد قالیچه‌ای را می‌آورد، تا تو بفهمی که همه این صحنه اسرارآمیز برای فروش قالیچه است! مگر خرید و فروش قالیچه هم مانند ماهیگیری قدغن است؟ که نیست! پس چرا بیان پلیسی - جنایی؟ و لابد می‌خواهد برای ایجاد هیجان برای تماشاگر فیلم و فروش بیشتر، به «تعلیق» پناه ببرد!

ولی از چنین فیلمسازی در چنین فیلمی بعید به نظر می‌رسد بخصوص که فیلمساز در مصاحبه‌ای عنوان کرده که «من نمی‌خواهم تماشاگر را با تکنیک، نماهای شگفت‌آور، و غیره گیج کنم. من می‌خواهم صحنه‌های فوق‌العاده ساده داشته باشم که در آن آنچه اتفاق می‌افتد به حساب می‌آید، تا مردمی که در مورد سینما هیچ نمی‌دانند بتوانند صحنه‌های طولانی مرا در آرامش تماشا کنند». ولی پرداخت این صحنه که باید به سادگی نشان دهد که سوزنبان سوزنبانی می‌کند. زنش قالی می‌بافد و او می‌فروشد تا کمک خرجی برای زندگیش فراهم کند، به یک صحنه توطئه‌آمیز و یک تعلیق پلیسی می‌رسد که نجسب است و نازیبا و مهم‌تر از همه نامتناسب! که به هماهنگی و یکپارچگی فیلم لطمه می‌زند. تنها چیزی که آن را قابل درک می‌کند، آن است که این صحنه‌ها را نه از لحاظ آدمهای قصه، سبک زندگی و فرهنگ آنها و نه از نظر منطق صوری و بیرونی فیلم، بلکه از درون، از ذهن سوزنبان، که در واقع چشم اصلی

فیلم ساز است نگاه کنیم! ذهنی «کج‌باور»^۱ که در گذشته با احساس ناامنی و عدم اعتماد بزرگ شده است، مورد تهدید جدایی و از دست دادگی بوده است. از موضعی کج‌باور به دنیای بیرون نگاه می‌کند، خشم و ویرانگری خود را به دیگران فرافکنده است و اکنون همه را «آسیب‌رسان»^۲ می‌بیند که در کمین او هستند، تا به او یا به دار و ندار او لطمه‌ای وارد آورند. بنابراین، زمانی که این ذهنیت، قرار شود که به تصویر سینمایی اجازه بیان بیابد این گونه می‌شود که مأمورین بازرسی به صورت مأمورین آگاهی و انتظامی تصویر شوند و خریداران قالیچه به شکل اعضای مافیا جلوه پیدا کنند. این از نظر عینیت‌بخشی^۳ سینمایی به ذهنیت منطقی است. ولی آنچه نامتناسب به نظر می‌رسد این است که سوزن‌بان، اگر بخواهد بازرسهای راه آهن را با مأمورین انتظامی جایگزین کند، مثلاً آنها را در هیئت ژاندارم یا مأمورین محلی می‌بیند و نه به شکل مأمورین اف. بی. آی پس از جنگ جهانی دوم! یا خریداران قالیچه را به شکل قاچاقچی محلی یا دلالهای محلی یا شهری باید ببیند و نه به صورت اعضای مافیا! اما اکنون بیشتر به نظر می‌رسد که آنچه عینیت یافته است، ذهنیت خود فیلمساز است بدون آنکه برای قالب ذهنی سوزن‌بان در نظر گرفته شود. در اینجا ذهن فیلمساز، مرزهای قصه را برداشته، و انگار با نوعی فاصله‌گذاری به سبک برشت به طور مستقیم به ذهنیت خود، در این صحنه عینیت بخشیده است! پس این فیلمساز است که نگران از دست دادن کار یا خانه خویشتن است؟ اما این «کار یا خانه» آیا باید به همین شکل ظاهری پذیرفته شود و یا آنکه «خانه» نمادی است و باید به معنای نمادین آن توجه شود؟ یعنی شاید خانه نمادی از مادر باشد. (اما نه اینکه

فیلمساز آگاهانه «نمادسازی»^۱ کرده باشد). جدا شدن از مادر که هنوز بندناف آنها به او چسبیده است، باید بسیار دشوار باشد. فیلمساز از وابستگی انسانی که خود اوست حرف می‌زند؟ پس چرا زمانی که می‌خواهد رابطه پسر یکی یکدانه این مرد و زن را با آنها به تصویر کشاند، این قدر خونسرد و پیوند گسسته است. درست مانند همان رابطه‌ای که در فیلم یک اتفاق ساده بین مادر و پسر دیدیم، در طبیعت بیجان نیز همان را می‌بینیم! در حالی که رابطه با طبیعت بیجان یعنی رابطه با دنیای غیرزنده، یا دقیقتر، دنیایی به جز انسان، که انسان به آن وابسته است و برخی آدمها خود را دلبسته آن می‌یابند. بین خودشان احساس دلبستگی بسیار کم است. حتی وابستگی نوزادانه هم وجود ندارد. مثلاً در صحنه‌ای تنها فرزند خانواده که پسر است، پس از مدتی که از خانواده دور بوده، برای دیدار، به مرخصی آمده است. سربازی است که از راه دور آمده تا پدر و مادر خود را ببیند و لابد باید پدر و مادر با اشتیاق به انتظار آمدنش باشند و آغوش مادر برای در بغل گرفتن او گشوده باشد، اما چنین نیست. پس می‌آید، وارد اتاق می‌شود، انگار سرزده ولی مادر با دیدن او حتی تکانی نمی‌خورد که نشان دهد چقدر از سرزده آمدن پسر خوشحال شده و در عین حال گله کند که چرا بی‌خبر آمده است؟ مادر خونسرد در جای خود نشسته است. اثری از خوشحالی در چهره او نیست! پسر نیز از دیدن مادر، نه به هیجان می‌آید و نه شاد می‌شود. انگار که با مادر نیمه‌قهر و سرسنگین است. پس چرا آمده است؟ حتی از گفتن سلامی هم امساک دارد. مادر پس از چند لحظه می‌پرسد کی آمدی؟ (مگر نمی‌بیند؟) و پسر پاسخ می‌دهد «حالا» (توضیح واضحات) پسر می‌نشیند. در سکوتی

طولانی پاپوش خود را درمی آورد. مادر می پرسد «میگن اون بالاها را آب برده؟» پسر تکذیب می کند. انگار برای مادر سیل احتمالی آن بالاها مهمتر از آمدن پسر است، که در واقع تأکید بر رابطه عمیق این آدمها با طبیعت است. پسر می خوابد. پدر سر می رسد و می پرسد «کی آمد» و همان پاسخ! مادر خبر را انتقال می دهد که پسر گفته آمدن سیل دروغ است. اما پدر برخلاف مادر کمی نگران فرزند به نظر می آید. البته در لحن او نگرانی نیست؛ با چهره ای بی احساس یکی دو مرتبه می گوید «استخوانهایش درآمده». از لاغر شدن پسر نگران است. انگار می گوید خوب تغذیه نشده است. از او خوب مراقبت نشده، ولی مادر به جای آنکه برخیزد و غذایی برای فرزند از راه رسیده آماده کند به شوهرش می گوید «پول بش بده» و پدر هم قبول می کند... فردا صبح پسر می خواهد برود و مادر این بار مهربانی می کند و می ایستد. پسر بی آنکه حرفی بزند، می رود! بدون بوسیدن یا در آغوش کشیدنی، بدون دعایی بدرقه راه! این دیگر چگونه رابطه ای است؟ آن هم در یک کار رئالیستی که موضوع آن زندگی مردمان روستایی شمال ایران است! آیا این مادر و پسر عجیب نیستند؟ انگار مادر مریض است! هیچ گونه محبتی ندارد. چقدر سرد و بی عاطفه است! ولی ناگهان می بینی که اشتباه ارزیابی کرده ای. مادر برای بدرقه پسر از اتاق بیرون نمی رود. ولی صورتش را به شیشه اتاق می چسباند (انگار که در و پنجره بسته است - مثل سالن ترانزیت فرودگاه) صورت پیرزن به شیشه چسبیده است و نگاه او مدتها رفتن پسر را بدرقه می کند. (شاید هم این صحنه صرفاً برای استفاده زیبایی شناختی در اینجا آمده است). اما شاید صورت تغییر شکل یافته مادر از پشت شیشه معنایی دارد! به هر حال این رفتار مادر، با آنچه که شب قبل داشت حتی با آنچه در موقع جدا شدن پسرش داشت، بسیار متفاوت است.

کاملاً احساس می‌کنی که بین این پسر و مادر فاصله است. تنها از پشت شیشه با هم رابطه دارند. آیا اسم فیلم برای رساندن همین معنا برگزیده نشده است؟ این اصطلاح را از زبان نقاشان وام گرفته است. به معنی طبیعت مرده است^۱ مانند تولد مرده^۲ که آن را به درستی «طبیعت بی‌جان» ترجمه کرده‌اند که اشاره به نقاشی از گلها و میوه‌ها و اشیاء بیجان دارد. وقتی فیلم‌های شهید ثالث را می‌بینی کاملاً این احساس تجربه می‌شود که انگار او با این چهار فیلم یا بهتر بگویم سه فیلم اول یک اتفاق ساده، طبیعت بیجان و بالاخره در غربت نبود رابطه انسانی را به تصویر کشیده است. بنابراین سه فیلم اول را می‌توان یک اثر «سه بخشی»^۳ دربارهٔ بی‌رابطگی انسانی بدانیم. انگار فیلمساز جوانی است که نقاشی می‌آموزد. ابتدا درس طراحی است. آموزش گیرنده باید از اشیاء مرده طرح بکشد. از گلدان، لیوان، صندلی... همین که این را آموخت، حالا نوبت به طبیعت بی‌جان می‌رسد. دیگر اشیایی طراحی نمی‌شوند که هیچ ارتباطی به هم نداشته باشند. حالا استاد نقاش گلدان را با یک شاخه گل در کنار یک پارچ آب می‌گذارد که روی سه پایه است تا کمپوزسیون را آموزش دهد. اکنون باید رابطه بین اشیاء بیجان آموخته شود. زمانی که طبیعت بی‌جان تجربه شد، آنگاه به طراحی حیوان یا انسان می‌رسیم. پس از آنکه آن نیز آموخته شد. آنگاه رابطه آنها با هم و با طبیعت بیجان آموزش داده می‌شود. اکنون ممکن است پهلوی آن گلدان و پارچ آب گربه‌ای بگذاریم و یک ماهی قرمز هم در پارچ آب، یا گربه‌ای را در کنار بچه گربه‌ها طراحی کنیم، تا برسد به «چهره‌نگار»^۴ انسان و یا انسانها در کنار هم و بالاخره به طرحی از دنیای انسانی که در آن آدمها و جانداران

1. still life

2. still birth

3. trilogy

4. portrait

دیگر در رابطه با طبیعت بی جان تصویر می شود. سپس ممکن است نقاش مانند یک سوررئالیست یا اکسپرسیونیست «واقعیت بیرونی»^۱ را درهم ریخته و واقعیت خردگریز^۲ ذهن خود را به تصویر کشد که در ظاهر هیچ رابطه منطقی بین عناصر نقاشی نبینیم. اکنون ذهن هنرمند است که عینیت یافته است. مرحله بسیار دشواری که مدرنیست قرن بیستم تلاش می کند آن را تجربه کند. می خواهد «واقعیت درونی»^۳ ذهن خود را به تصویر کشد، یا در یک تابلوی نقاشی یا در شعر، قصه و بالاخره در تئاتر و سینما که نزدیکترین واسطه هنری به زندگی انسانی و واقعیت بیرونی است. اما موسیقی از این نظر درونی ترین و عمیق ترین لایه واقعیت درونی است. ناله ای از درد یا نوایی شادی خیز از لذتی است با هماهنگی و توازنی که احساس زیبایی را برانگیزاند. موسیقی ممکن است تنش خیز و تنش کاه ولی به هر صورت لذت آور باشد. از این رو است که انسان یا حیوان حتی اگر نوزادی بی زبان و بی کلام است، این عمیقترین لایه درونی ذهن را که شکل یافته از ابتدایی ترین احساسهاست به خوبی درک می کند. از این روست که همه هنرها، هدفشان رسیدن به این آهیخته ترین تجربه انسانی است! یا به آن آهیخته ترین شکل آگاهی انسان از زنده بودن یا هستی خویش است. صدا نشانه زنده بودن است. نخستین اعلام وجود یا اعلام زنده بودن صدای قلب جنین است و یا گریه نوزادی که نخستین دم خود را تجربه می کند. همان دم گرم که در حقیقت صدای زندگی است، و انسان با هر درجه از شعور و در هر مرحله از زندگی و در هر سطحی از رشد فرهنگی یا از هر فرهنگی این آهیخته ترین شکل آگاهی از هستی خود را می فهمد و از آن لذت می برد. بنابراین موسیقی هم می تواند

«والایش»^۱ یافته‌ترین و پیچیده‌ترین شکل وجود انسانی را نمایانگر باشد و هم ابتدایی‌ترین و آهیخته‌ترین شکل آگاهی انسان را از بودن خویش بنمایاند.

نقاشی، در سبک آهیخته^۲ (آبژه) خود، در پی رسیدن به الگوی «آهیختگی»^۳ موسیقی است. همین طور شعر، در اشکال مدرن خود، همین هدف را دنبال می‌کند. در دیگر هنرها و از آن جمله سینما نیز این تلاش را می‌بینیم. هنرها ابتدا از فرم‌های ساده یا آهیخته، به فرمهای پیچیده در طبیعت یا طبیعت بیجان می‌رسد. تا آنگاه به انسان و جامعه انسانی برسد و انسان اجتماعی و خردورز^۴ را توصیف کند. پس آنگاه از انسان اجتماعی و خردش دور می‌شود، تا بار دیگر شخصی‌ترین تجربه انسان را در خردگریزی^۵ او مشاهده و به کندوکاو و «درون روانی»^۶ او بپردازد. به عمیق‌ترین احساسهای ابتدایی «پیش کلامی» و «پیش منطقی» انسان توجه می‌کند. از آنجاست که در هنر مدرن قرن بیستم عینیت بخشی به ذهنیت یا واقعیت درونی هدف عمده می‌شود سپس به ابتدایی‌ترین و آهیخته‌ترین تجربه‌ها می‌رسد. در تئاتر، این تجربه بسیار دشوار بود، بنابراین سینما می‌توانست این امکان را به وجود آورد. ولی به تصویر درآمدن تجربه‌های ذهنی در سینما اغلب ناموفق بوده است، مگر تعداد معدودی. اما سینماگران، دست از تلاش برنداشتند. در تئاتر با تمام دشواری‌هایش، «ساموئل بکت»، «اوژن یونسکو»، «فرناندو آرابال»، «آدامف» و ... این واقعیت درونی را به صحنه آوردند و در سینما فدریکو فلینی، اینگمار برگمان، لویس بونوئل، آنتونیونی، پازولینی و ... با

1. sublimation

2. abstract art or pointing

3. abstraction

4. intellectual

5. irrationality

6. intra psychic

موفقیت بسیار به عینیت بخشی سینمایی به ذهنیت پرداختند که اوج آن در دهه هفتم و هشتم این قرن بود. سپس در کنار سینمای رئالیستی و سینمای کنش^۱ که سینمای واقعیت عینی است دو تجربه دیگر پدید آمد. یکی در دنباله تجربه برگمان، فلینی و بونوئل بود^۲ با همان تلاش که نمادسازی بر اساس واقعیت درونی را در سینما ساخته و پرداخته کند و دومی با تجربه فیلمسازی مانند برسون شروع شد. به جای آن که به واقعیت پیچیده زندگی انسان قرن بیستم از بیرون نگاه کند، آن گونه که در فیلمهای واقعیت مدار و نئورئالیست بعد از جنگ یا در فیلمهای کنش به آن پرداختند. از آنجا که می خواهد با نگاه ژرفتری به انسان پردازد. ولی نمی خواهد این نگاه از درون باشد؛ از درون به لایه های ابتدایی ذهن یا احساسهای غریزی و بدوی نظر کند. بنابراین زندگی بدوی انسان ساده تر را به عنوان موضوع خود برمیگزیند. تا از بیرون به آهستگی و با دقت به آن بنگرد. فیلم ریتم کند زندگی بدوی یا ابتدایی را پیدا می کند و به جای خود ذهن، پیامدهای رفتاری آن مورد بررسی قرار می گیرد. بنابراین موضوع، تجربه انسان ابتدایی، انسان غریزی و احساسها و منطق روستایی یا فرهنگ بدوی اوست.

این تجربه ای است که بسیاری از فیلمسازان در دهه هفتاد در پی برسون در جستجویش بودند. یا حتی همزمان با برسون در کارهای ساتیاجیت رای و آکیرو کوروساوا می دیدیم (هرچند با هدف آگاهانه دیگری چنین می کردند و شاید برای آنها نوعی رئالیسم بود. ولی از دید انسان غربی، به

1. action

این تجربه در فیلمسازی مثل تارکوفسکی در دهه هفتاد و هشاد به اوج خود می رسد. تحلیل آثار این سینماگر، به همین قلم، در کتاب جداگانه ای به وسیله همین ناشر انتشار می یابد.

نوعی مطالعه انسان‌شناسانه محسوب می‌شد که از طریق آن می‌توانست به چگونگی همان احساسها و آرزوها و تجربه‌های ابتدایی انسانی برسد که در قرن بیستم به خردگریزی ناخودآگاه او واپس‌زده شده بود.)

پس کارهای سهراب شهید ثالث که (آغازگر این سبک در سینمای ایران است)* این هدف را دنبال می‌کرد. یک اتفاق ساده در واقع ساده‌ترین شکل زندگی در این جامعه بود. با آدمهایی که ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین احساسها، اندیشه‌ها و منطق را دارند. از دریا ماهی می‌گیرد، می‌فروشد و با درآمد آن زندگی می‌کند و یا با خود آن زندگی می‌کند. ولی مدرسه، عرق‌فروشی، مرکز خرید (مغازه‌ها) از فرهنگ پیچیده‌تری وارد آن زندگی ساده شده است. گرچه آدمهای پیرامون خانواده ماهیگیر، فرهنگ و شیوه تفکر پیچیده‌تری دارند، ولی فیلمساز این خانواده را به ساده‌ترین شکل ممکن آن در این جامعه توصیف کرده است. در طبیعت بی‌جان گرچه هنوز رابطه‌ها ابتدایی است. ولی از رابطه پسر و مادر در یک اتفاق ساده رشد بیشتری دارد. لااقل پسر برای دیدن پدر و مادر به خانه می‌آید و مادر هنگام رفتنش از پشت شیشه با نگاه او را بدرقه می‌کند. انگار هنوز از رابطه عاطفی ترسی دارند! باید از هم فاصله داشته باشند. انگار غریبه‌اند. اصولاً فیلمهای سهراب شهید ثالث را اگر بخواهیم در یک یا دو جمله خلاصه کنیم باید بگوییم «فیلمهایی دربارهٔ رابطهٔ غریبه‌ها» یا «تنهایی و احساس بیگانگی» و از همه بهتر، «پیوند نداشتن یا پیوندگسستگی» است. همان معنای تحت‌اللفظی واژه (Alienation) که به مفهوم نداشتن پیوند یا گسستن پیوند باشد؛ حالتی که در آن انسان احساس غریبگی و عدم تعلق را دارد. با هیچ کس رابطهٔ احساسی و

* امروزه بسیاری از سینماگران موفق ایران، به خصوص موفق از نظر پذیرفته شدن یا جایزه گرفتن از جشنواره‌های سستی اروپا، همین سبک و روش را دنبال کردند.

عاطفی ندارد. از اصل و بنیاد خود جدا شده است. با آنچه که باید دیگر پیوندی ندارد و از آنچه که پیش از این با آن رابطه داشته، اکنون گسسته و جدا شده است. انگار انسانی خوداندر^۱ است که فقط با خود رابطه دارد. اما در مرحله بعدی رشد، با طبیعت بی جان رابطه پیدا می‌کند. شاید، رابطه با انسان‌ها را هنوز تجربه نکرده است، یا رابطه با نخستین ایزه - یا مادر آن قدر دردناک و ناموفق بوده که اکنون خود را بیگانه و پیوند گسسته^۲ می‌شناسد. مانند رابطه پسر و مادر در این دو فیلم، اما رابطه پدر در فیلم اول با دریاست و گرفتن ماهی که جلوی آن سد شده است. رفتن به دریا برای ماهیگیری را بر او ممنوع کرده‌اند بنابراین رابطه او با دریا، یا طبیعت «رابطه‌ای ممنوع» است. درست مانند رابطه با محارم! رابطه‌ی ماهیگیر با دریا ممنوع شده بنابراین احساس پیوندگسستگی می‌کند. حق طبیعی او بود که با دریای خود عشق بورزد، ولی نمی‌تواند. عشق‌ورزی او پنهانی است، تنها از طریق پسرکی نابالغ میسر می‌شود. حاصل رابطه، ماهی بیجانی است که باید در بازار به فروش رسد. قطع رابطه ماهیگیر با دریا، در واقع اخته شدن^۳ او است به دست حکومت که قانون منع ماهیگیری را گذاشته است. پدر نیز به نوبه خود به پسر سیلی محکمی می‌زند، تا او نیز بداند تا کجای گلیم می‌توان پای خود را دراز کرد. پس پسر آموخته است تا احساس خود را مهار کند. از آن هم فراتر احساس خود را انکار کرده و به ناخودآگاه واپس‌زند. پس به گونه‌ای رفتار می‌کند که انگار به مادر هیچ احساسی ندارد، انگار غریبه‌اند. رابطه او فقط با پدر است. در واقع در یک اتفاق ساده به یک معنا که پیش از این گفته شد، کودکی را می‌بینیم که هنوز مادر را نمی‌شناسد و با او پیوند عاطفی

ندارد. ولی به تعبیری دیگر ممکن است پیوند عاطفی داشته ولی از ترس مجازات، از ترس اخته شدن، آن را انکار کرده است و ما اکنون با ادیپی منفی یا وارونه^۱ رویارو هستیم. این حالت عیناً در فیلم *طبیعت بیجان* وجود دارد. رابطه بین پسر و مادر هست، اما دورادور، از پشت شیشه و رابطه پدر نیز با *طبیعت بی جان* است؛ با «خانه» که خود نمادی از مادر است و او «سوزنبان» قطار! ناخودآگاه فیلمساز، با موفقیت سوزنبان را به جای ماهیگیر گذاشته که هردو با شغل خود و ابزار آن عشق می‌ورزند. یکی با دریا و دیگری با قطار، در اولی ترس از ژاندارمی است که مأمور مجازات است و در دومی بازرسان و رئیسی که حکم تخلیه خانه و بازنشستگی را صادر می‌کنند. در هر دو هراس برای از دست دادن کار و خانه است ولی کار و خانه‌ای که به صورت *طبیعت بی جان* جایگزین «ابژه عشق» شده‌اند. مادری که از محارم است.

سکوت در این فیلمها گرچه ممکن است تأثیرپذیری از برسون باشد ولی می‌تواند به صورت نمادین اشاره به این قطع رابطه نیز داشته باشد و نیز سکون و سکوتی که از ترس مجازات در جامعه فیلمساز حاکم است. پسر و پدر در فیلم اول اعتراضی نمی‌کنند، جرئت آن را ندارند. ولی در *طبیعت بی جان* پدر به شهر می‌رود، رئیس را پیدا می‌کند، به او اعتراض می‌کند، از بیکار شدن و بیخانمان شدن خود شاکی است. با اینکه با بدبینی و ترس به بازرسها نگاه می‌کند. از رئیس واهمه دارد ولی قهر و وحشتش را می‌توانی ببینی! از اینکه خانه را از دست بدهد وحشت دارد. دور شدن از خانه فاجعه است. هم تنفر و وحشت را به رقیب می‌بینی و هم دلسوزیش را برای او، پس درمی‌یابی که آدم شده است. علاوه بر

1. Negative or Reversed Oedipus

رابطه با «طبیعت بی جان» که کم خطرتر است اکنون با احتیاط نسبت به «جانداران» به انسانها نیز احساس و عاطفه نشان می دهد.

پس نوزاد یک اتفاق ساده زبان به سخن گشوده - هرچند که هنوز سخن نابجا می گوید. از نظر عاطفی رشد کرده ولی هنوز نارس است. رابطه او با ابره های انتقالی و طبیعت بی جان عمیقتر از رابطه های انسانی اوست. دوست را از دشمن باز می شناسد. از رقیب خوشش نمی آید. به او حسادت می کند، با او خصومت می ورزد. به خانه که نمادی از مادر است متکی است و ترک آن فاجعه است. ولی می باید بپذیرد و خانه را ترک کند. سوزن بان ناگزیر می پذیرد، خانه را ترک می گوید و خالق او سهراب شهید ثالث نیز وطن را که خانه بزرگتری است ترک می کند و به آلمان می رود تا در آنجا فیلمی بسازد که خانه و کار تازه اوست. می رود تا در غربت فیلم در غربت را بسازد.

* * *

پیش از آنکه به فیلم در غربت برسیم. چند کلمه در مورد گفتگوها و سکوت در این دو فیلم بگویم. سکوت از مشخصات بارز این دو فیلم است. حداقل گفتگو را می شنویم یعنی که تلاش شده هرچه ممکن است به سینمای خالص که سینمای تصویر است نزدیک شده و از سینمای ادبی که سینمای کلام است دور شود. نیز گفته شد که ممکن است این سبک برسوزن باشد که شهید ثالث از آن تأثیر پذیرفته است. اما گفته شده که ممکن است اشاره ای نمادین به سکوت و سکون اجتماعی و سیاسی ایران نیز باشد که شهید ثالث از آن ناراضی بود و از این رو برای کار آزادتر در سینما به کشور آلمان رفت. ولی واقعیت دیگر این است که شهید ثالث گفتگوپرداز خوبی نیست. فیلمها، در لحظاتی که دیالوگ ندارند، بسیار درخشان هستند و آنجا که گفتگویی هست بشدت افت می کند! ضعیف و

نچسب و ناخوشایند می‌شود. گفتگوها اغلب بیمورد، زیادی و نابجاست. بنابراین می‌توان به این درک نیز رسید که شاید سینماگر به دلیل ضعف خود در دیالوگ‌پردازی، به طور غیرواقعی از گفتگو امتناع می‌کند. در جایی که واقعاً باید حرفی و سخنی رد و بدل شود که پیش از این به آن اشاره کردم و نمونه‌هایی از آن را آوردم.

* * *

اما، فیلم در غربت^۱ سومین فیلم بلند شهید ثالث در سال ۱۹۷۵ در آلمان ساخته می‌شود. درباره کارگران ترک در جامعه آلمان است. در این فیلم حسین (پرویز صیاد) کارگری ترک است که مدتی است به آلمان مهاجرت کرده است. او در آنجا زندگی می‌کند. زبان آلمانی نمی‌داند (باز هم همان مشکل ارتباطی زبانی که در دو فیلم اول توضیح داده شد). بنابراین در خانه‌ای که تعدادی دیگر از کارگران ترک سکونت دارند زندگی می‌کند. در کارخانه‌ای هم کار می‌کند و حقوق خوبی می‌گیرد. زندگی، باز همان زندگی ساده و روزمره است؛ سر کار رفتن - به خانه بازگشتن - خوردن و خوابیدن....

بین گروه دوستان پسری هست به نام کاظم، که هم‌اتاقی اوست. غمگین و گوشه‌گیر است. کار می‌کند و قصد دارد با پولی که جمع می‌کند، خانه‌ای در ترکیه بخرد. پسر دیگری هست که دانشجویست و می‌خواهد طب بخواند. خوش‌قیافه است و بیشتر دنبال خوش‌گذرانی است. از حسین مرتب پول قرض می‌کند. کارگر دیگری هم در این خانه هست که به تازگی از کار بیکار شده و می‌خواهد به وطن بازگردد. در این جمع یک خانواده هم هست، عثمان با زن و بچه‌اش که این جزیره ترک زبان را در

1. far from home

جامعه آلمان تکمیل می‌کند. حسین تمام تلاشش برای یافتن زن، به هدر رفته است. او از آغاز مهاجرت به دو چیز می‌اندیشید یکی پول اندوختن برای خرید خانه‌ای در ترکیه و دوم خوشگذرانی در آلمان. از اینکه پسر دانشجو دوست دختری پیدا کرده، حسین آن را برای خود افتخاری می‌داند، یا شاید راه امیدی و به این جهت با طیب خاطر به او کمک مالی می‌کند. روزی که پسر دانشجو، دختر را به خانه می‌آورد همه هیجان‌زده می‌شوند. دانشجو به خود می‌بالد. کاظم - هم‌اتاقی حسین حسادت می‌کند و غمگین‌تر می‌شود. حسین جلوی دختر خودنمایی می‌کند. غیر از این رویداد عظیم - در آن جزیره غریب - خبری همه را تکان می‌دهد. خبر مرگ پدر کاظم که همه شور و هیجان آنها را به غم و اندوه دگرگون می‌سازد. کاظم افسرده، تمام امیدها را رفته بر آب می‌بیند و خود را ناگزیر از ترک آلمان و بازگشت به وطن برای سرپرستی و حمایت از خانواده خود در ترکیه می‌بیند. پس سحرگاه کاظم خانه را ترک می‌گوید. فیلم با نمایی از کارخانه، محل کار حسین و سپس بر نمایی نزدیک از چهره او پایان می‌گیرد.

سبک و شکل کار فیلمساز در این فیلم مانند دو فیلم پیشین است. مضمون محوری همان زندگی ساده روزمره است. ولی این بار در جامعه‌ای بزرگتر، جامعه صنعتی غرب! از این نظر تفاوت فیلم در غربت با دو فیلم دیگر، بسیار چشمگیر است. آدمها، جان گرفته‌اند زنده هستند و قابل لمس، پوست و گوشت دارند. کار می‌کنند. عشق می‌ورزند خوشحال هستند. غمگین می‌شوند، خشم دارند، کینه می‌ورزند، و بالاخره هر چه می‌کنند، به زندگی آدمها بیشتر نزدیک است. در حالی که در یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان، زندگی آدمهای مرده! یا مرده‌های متحرک به تصویر کشیده شده بود. آدمهایی که از انسان بودن تهی شده بودند. نه

سخن می‌گفتند، نه عاطفه داشتند و نه جنب و جوش، تنها بودند و بیگانه با خود و با دیگری! موجوداتی انسان‌گریز که بخشی از طبیعت بیجان بودند. اما به شکل ناهم‌شوندی^۱ به طبیعت بیجان (به کارخانه و محل زندگی خود) وابسته بودند. البته شاید این غیرقابل فهم باشد، اگر آنها را نه بخشی از طبیعت بی‌جان، بلکه موجوداتی با زندگی نباتی ببینیم همان گونه که گیاهان به محیط زندگی خود خو می‌گیرند و با جابه‌جا شدن پژمرده می‌شوند. آدم‌های آن دو فیلم نیز انگار این گونه بودند. بنابراین وابستگی پیرمرد به خانه مانند وابستگی گیاه به محیط زندگی خویش بود. در حالی که در فیلم نخست وابستگی نداشتن پسر به مادرش بیشتر به رابطه اشیاء بی‌جان مانند بود. پس از فیلم اول به دوم نوعی رشد عاطفی مشاهده می‌شود که در فیلم سوم بارزتر است.

آدم‌های فیلم در غربت زیستگاه جدید خود را هرچند پول و رفاه و امنیت بیشتری دارد بر نمی‌تابند. زیرا نمی‌توانند در جامعه جدید رابطه ایجاد کنند و در آن جذب شوند. زبان نمی‌دانند، فرهنگ آن‌را نمی‌شناسند. جامعه جدید هم آنها را نمی‌پذیرد، پس می‌زنند. آنها را تحقیر می‌کند گرچه برای کارشان به آنها پول خوبی می‌دهد. ولی به اندازه خودیها احترام ندارند و از امتیازات برابر برخوردار نیستند. ناگزیر ترکها به دور هم جمع می‌شوند. به هم می‌چسبند و در خانه‌ها یا محله‌هایی مانند جزیره‌های غریب زندگی می‌کنند. در محله‌ی غُربا یا غریب محله^۲ تا احساس تنهایی و غربت نکنند. ولی باز هم درد غربت آنها را در فشار قرار می‌دهد سودای یا رودیاری در سر دارند، و افسوس گذشته می‌خورند. درد غربت^۳ جانکاه است. کاظم، غربت‌زده^۴ منزوی و افسرده است. همه فکر او این است که به

1. paradoxical

2. ghetto

3. nostalgia

4. homesick

اندازه کافی پول جمع کند و خانه‌ای در ترکیه بخرد. حسین نیز اندیشه بازگشت دارد تا خانه‌ای نو در دیار گذشته بسازد، ازدواج کند و خانواده‌ای داشته باشد. از طرفی می‌بیند که در زیستگاه جدید «غذا خوب است، زن‌ها خوبند، پول خوب است» رفاه وجود دارد. پس چرا خانواده‌اش را به آلمان نیاورد! کاری که عثمان کرده است. خانواده‌اش را به آلمان آورده و مقیم شده است. حسین بین وطنی که ریشه در آن دارد و با تمام وجود به آن وابسته است و دیار غربتی که آسایش، آرامش و رفاه به او می‌دهد و آینده‌ای روشنتر، درمانده است. از یک سو به آنچه با آن و در آن پرورش یافته بود و به آن خو گرفته بود، دلبسته است و حال و هوای آن برایش خوشایند است. برای آنچه به آن خو گرفته و با آن انس و الفت دارد احساس دلتنگی می‌کند هر چند که گاه آزاردهنده و آسیب‌زا است. بنابراین وطن را نمی‌تواند کنار بگذارد هرچند آینده‌ای تاریک دارد. از سوی دیگر آسایش و آرامش و رفاه در غرب، زندگی متمدنانه، جامعه قانونمند، آزادی و احترام و امنیت همراه با امید به آینده‌ای نویدبخش به آن اندازه جذاب و گیراست که نمی‌تواند آن را انکار کند. بنابراین سردرگم و پریشان است. نه در وطن دلش شاد است و نه در غربت. مانند نوزادی است که بین پستان مادری که شیرش سیرش نمی‌کند و آغوشش به او امنیت و اعتماد نمی‌بخشد و بطری مملو از شیر خوشمزه‌ای باید یکی را انتخاب کند. احساس می‌کند انتخاب بطری خیانت به پستان است. بنابراین آرزو می‌کند ای کاش می‌توانست بطری شیر را بردارد و در دامن مادر بخوابد و از بطری شیرش را بخورد. حسین چنین آرزویی دارد که ممکن نیست. حسین و کاظم مانند سوزن‌بان هنوز به قطع بندناف وابستگی خود رضایت نداده‌اند. هیچ کدام اندیشمند نیستند تا به تفاوت‌های فرهنگی و ارزیابی ارزش‌ها بپردازند، تنها بر اساس احساس و

عاطفه خود قضاوت می‌کنند و تصمیم می‌گیرند. کاظم البته درددل می‌کند، از وطن می‌گوید، دعوت پیرزن آلمانی را برای قهوه خوردن می‌پذیرد تا سر و گوشی در خانه‌اش به آب دهد. ولی از همه چیز در سطح می‌گذرد. شهید ثالث نیز نمی‌خواهد عمیقتر به برخورد این دو فرهنگ نگاه کند. شاید هم چون عمیقاً هیچ کدام را نمی‌شناسد، نه جامعه ترک و نه جامعه آلمان را، بنابراین آدمهایی را نیز که برای این مهاجرت برگزیده، آدمهای ساده - کارگران یدی کم‌سودی هستند. باز هم از کندو کاو خردورزانه امتناع می‌کند. شاید به همان دلیلی که گفتیم از سینمای کلامی احتراز دارد و از عینیت بخشی به ذهنیت آهیخته نیز! بنابراین تنها به پیامدهای رفتاری ذهنهای ساده و ابتدایی پرداخته است. همان پدر و پسر فیلم یک اتفاق ساده یا پدر و پسر فیلم طبیعت بیجان را در این فیلم می‌بینیم که اکنون نسبت به احساسهای خود آگاه هستند. عواطفشان رشد بیشتری دارد. در مقابل مسائل محیطی از خود بیش از سوزبان واکنش نشان می‌دهند. سخن می‌گویند و می‌توانند مشکلشان را بیان کنند. اما هنوز نمی‌توانند به تنهایی زندگی کنند و روی پای خود بایستند. باید در میان گروه دوستان، گرد آدمهایی زندگی کنند تا با تکیه به آنها نیازهای وابستگی خود را مرتفع سازند. هم آرزوی استقلال دارند، و هم دل‌کندن از گذشته برایشان دردناک است. هنوز هویت مستقل خود را پیدا نکرده‌اند.

اما هنگام بلوغ^۱ در سال ۱۹۷۶ در آلمان ساخته می‌شود و اوج کار شهید ثالث، تا آن زمان است. بلوغ او در کار فیلمسازی است. در این فیلم آگاهتر با واقعیت برخورد می‌کند و به رئالیسمی که آرزوی او بوده یعنی به

1. The time of maturing

رناليسم چخوفی نزدیکتر می شود. گو اینکه قصه فیلم تازه نیست، ولی پرداخت آن و بررسی حالات روانی آن کودک، در بحرانی ترین دوره زندگی یعنی به هنگام بلوغ و نیز کندوکاو بیشتر در حوادث و تلاش برای تجزیه و تحلیل رفتار آدمها و جستجوی عوامل دگرگون کننده و انگیزه های رفتارهایشان به این فیلم شخصیت ویژه ای می دهد.

فیلم سرگذشت غم انگیز کودکی است که تا حد تراژدی تکان دهنده ای تأثیرگذار و جذاب است. مایکل کودکی ۱۰-۱۱ ساله است که با مادرش در آپارتمانی واقع در محله کارگری برلین زندگی می کند. مایکل کودکی درون گرا، تنها و منزوی است. زندگی اش مانند زندگی پسرک یک اتفاق ساده، سوزن بان یا حسین شامل همان تکرارهای روزمره است. صبح پیش از مادرش از خواب بیدار می شود. صبحانه می خورد و بعد به مدرسه می رود. ظهر از مدرسه بازمی گردد، ناهار می خورد، چند کلامی با مادر حرف می زند. در حالی که مادر مشغول آماده شدن است تا سرکارش برود که ظاهراً میخانه ای است.

مایکل از مادرش اجازه می گیرد که برود برای خانم بیر^۱ که زنی کور است و در بلوک مقابل زندگی می کند، خرید کند. مادر اجازه می دهد و خانه را ترک می کند. مایکل برای خانم بیر خرید می کند تا چند فنیکی از او دستمزد بگیرد و چند فنیکی هم بدزدد. سپس به خانه برمی گردد. درس می خواند و می خوابد. معمولاً از نیمه شب گذشته است که مادر به خانه باز می گردد. مادر، آن گونه که مایکل تصور می کرد کارمند بار نیست. بلکه فاحشه ای است و این واقعیت دردناک را مایکل مدتهاست می بیند ولی نمی خواهد باور کند. مانند آن پسرک در یک اتفاق ساده که مرگ مادر

را می‌بیند و واکنشی نشان نمی‌دهد، احساسی ابراز نمی‌کند. شاید اهمیت یا معنای آن را انکار می‌کند. برای مایکل انگار واقعیت به گونه دیگری است. ما از اندیشه‌ها، احساسها و تخیلات پسرک در یک اتفاق ساده چیزی نمی‌دانیم ولی در مورد مایکل چنین نیست. شهید ثالث ذهنیت مایکل را به تصویر می‌کشد.

فیلم با صحنه‌ای از اتاق شروع می‌شود که مایکل در آن خوابیده است. شب است و صدای تیک‌تیک ساعت شنیده می‌شود. همراه با صداهای دور. مادر به خانه بازمی‌گردد. آرایشش را پاک می‌کند. لباسش را در می‌آورد. سپس برای فردای مایکل ساندویچی درست می‌کند و چند فنیکی برای او می‌گذارد و به رختخواب می‌رود.

مایکل در کنج انزوای خود، تنها با رؤیاهای خود زندگی می‌کند. رؤیای داشتن دوچرخه‌ای - با مجموعه‌ای از عکسهای دوچرخه که شبها سرگرمی اوست. برای خرید این دوچرخه، پول غذایش را در قلکی جمع می‌کند. دستمزدی که از خانم بیر می‌گیرد نیز در همان قلک می‌رود به اضافه چند فنیکی که از او می‌دزدد. شکلات همکلاسیهایش را نیز می‌دزدد تا بتواند در ازای چند دقیقه‌ای دوچرخه‌سواری شکلات را به همکلاسی دیگری بدهد که دوچرخه را از او قرض می‌کند. این همه زندگی مایکل است که مانند زندگی مادرش پنهانی است. نه مادر از دزدیهای او خبر دارد و شاید نه از پنداشتهای^۱ او، همان گونه که مایکل نیز از شغل مادر بیخبر است و یا که می‌خواهد بیخبر بماند. او در برابر این واقعیت مقاومت می‌کند. به جنگ آن می‌رود. ولی بالاخره ناگزیر از پذیرفتن آن است. رؤیای شیرین کودکی او با فاش شدن این واقعیت درهم

می‌ریزد. دوچرخه خوب است، مادر خوب است، زندگی اگر در انزوا و تنهایی، اگر با مادر یا با دوستان خوب است ولی پذیرفتن آن واقعیت همه این دنیای خوب را از او خواهد گرفت. بنابراین نمی‌خواهد آن را بپذیرد. مردهای غریبه را که به در خانه آنها می‌آیند می‌بیند، حتی قسمتهایی از گفتگوی آنها را با مادر می‌شنود. از مادر سؤال می‌کند و پاسخ نارسا و مبهم است. پدر بزرگ از داشتن چنان دختری که مادر مایکل باشد شرمسار است و از مایکل درباره مردهای غریبه می‌پرسد. مدیر مدرسه نیز از او درباره شغل مادرش سؤال می‌کند. مایکل می‌داند که مادرش هر شب دیر به خانه می‌آید! ولی نمی‌خواهد بداند! نمی‌خواهد آنچه را که می‌بیند، باور کند! نمی‌خواهد واقعیت‌های دیداری که چشم‌های او می‌بیند واقعیت داشته باشد! اما روزی حقیقت در عریاترین شکل خود، پیش چشم او قرار می‌گیرد و مقاومت ذهن او نیز به تدریج شکسته شده است. بنابراین دیگر نمی‌تواند نبیند یا دیدن را انکار کند.

روزی، زودتر از معمول به خانه می‌آید و مادر خود را در آغوش مردی عریان می‌بیند که با او آمیزش می‌کند. چشم‌ها می‌بینند و اگر در گذشته اشارات یا نجوا را می‌شنید و به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کرد، یا نیمه واقعیت‌ها را نفی می‌کرد. اکنون تمامی واقعیت در عریاترین شکل خود جلوی چشم اوست و دیگر نمی‌تواند باور نکند. مایکل آن پسر یک اتفاق ساده نیست، که احساس و عاطفه خود را چنان واپس زده باشد که اثری از احساس و عاطفه در او نبینیم و او رابطه‌ای با ابژه نخستین خویش که مادر است نداشته باشد. مایکل سوزن‌بان قطار هم نیست که به خانه به جای ابژه عشق دلبسته باشد. مایکل حسین «در غربت» نیز نیست که از ابژه عشق جدا شده باشد ولی جایگزینی برای آن نیافته باشد و تنها به تجربه‌های عینی زندگی خویش بسنده کند. مایکل در غربت خود به

انزوای درون‌گراییده است تا ابژه ناکامیهای خود را در پنداشتهای خود ارضا کند. اگر مادر از او دور است و آغوش او دست‌نیافتنی است. اما می‌تواند با سوار شدن بر دوچرخه‌ای چه در واقعیت و چه در رؤیا نیاز غریزی خود را کامروا سازد. این جابه‌جایی دوچرخه به جای ابژه عشق به او یاری می‌دهد تا هم به ارضای خود دست یابد و هم احساس گناه خود را کاهش دهد و هم بر دوری از مادر سرپوش گذارد و هم واقعیت مادر را که بخشی از هویت او است نادیده انگارد. اما هنگام بلوغ زمانی است که می‌خواهد هویت خود را بازشناسد. هویتی که سایه ابژه‌ها بر آن نقش بسته است؛ سایه پدری که نشانی از او نیست، سایه مادری که تاکنون خوب بود و او می‌توانست قضاوت‌های منفی پدر بزرگ یا مدیر را در مورد او ناشنیده انگارد و مردان غریبه را دوستان ساده مادر گمان کند. اما اکنون دیگر نمی‌تواند! مادر فاحشه است. پدر بزرگ از داشتن دختری چون او شرمسار است و مایکل نیز نمی‌تواند به او افتخار کند. با چنین تصویری از مادر هویت خود را زشت و ناپسند می‌یابد. به هویتی از خود می‌رسد که دوستش ندارد. تصورش این است که با فرار از خانه، با فرار از مادر خودفروش، این دندان فاسد را می‌کند و به دور می‌اندازد و از شر آن خلاص می‌شود. گرچه شاید این واقعیت را نیز در گوشه ذهن داشته باشد که اگر از ابژه عشق بگریزد، از سایه او که بر «من» خویش دارد نمی‌تواند فرار کند. به هر کجا که بگریزد هویتش با او است.

اگر مایکل مانند پسرک یک اتفاق ساده با مادر رابطه نداشت شاید با از دست دادن مادر می‌توانست از ننگ خودفروشی او خلاص شود. ولی چنین نیست. مایکل مانند سوزن‌بان، حسین و کاظم به گذشته خود وابسته یا دلبسته است و جدایی و از دست‌دادگی را تاب نمی‌آورد. اگر می‌توانست تحمل کند، مدت‌ها قبل واقعیت مادر را پذیرفته بود. و اگر برای

پذیرفتن آن مقاومت داشت پس نمی‌توانست به راحتی بندناف خود را قطع کند. از این رو می‌شود به این تعبیر نیز رسید که شاید اگر خالق این آثار رابطه پسر و مادر را به این شکل تصویر می‌کند که در اولی، مادر می‌میرد و پسر هیچ اندوهی در سوگ او ندارد، انگار که نه مادر او مرده است و نه هیچ فرد آشنایی! پس نکند که مرگ مادر، آرزوی پسر بوده است. از سر خشمی که شاید برخاسته از احساس گناهی باشد یا در واکنش به ناکامی و محرومیتی مادری که به او مهری نداشت همان‌گونه که در فیلم طبیعت بی‌جان دیدیم که رابطه پسر و مادر چنان سرد بود که قرینه آن در پیرمرد جای مادر با خانه عوض می‌شود، با طبیعت بی‌جان و در فیلم در غربت، گرچه درد غربت ناخوشایند بود و سودای وطن در سر، ولی به هر حال همه وطن را که فرانمودی دیگر از مادر بود ترک کرده بود. آنگاه به هنگام بلوغ پسر به بازشناسی مادری می‌رسد که روسپی است و آغوش برای مردان غریبه باز کرده است. مانند خانه در غربت که خودی و بیگانه در آن ساکن‌اند. هر کدام در آرزوی داشتن خانه‌ای از آن خود هستند. اما در هنگام بلوغ درمی‌یابد که دیگر نمی‌تواند یا نمی‌خواهد که به رابطه با مادر اعتماد کند. او هر روز با کسی است. یا در کودکی با او رابطه‌ای ناپایدار داشته است و اکنون شکل‌های گوناگون را در مرگ مادر، بازپس گرفتن خانه از سوزن‌بان، ترک خانواده و وطن می‌بینیم تا بالاخره در شکل عریان آن که فاحشگی مادر است بر او نمایان می‌شود. پدر نیست و مادر هر دم با مردی است و او که همواره با احساس ناامنی، بی‌اعتمادی و خیانت زندگی می‌کند. آیا فیلمساز وطنش را ترک گفته است زیرا مام وطن را نیز روسپی می‌بیند که نباید امنیت و اعتماد را در آغوش او جستجو کند. او دیگر نمی‌خواهد به خانه‌ای بازگردد که روسپی‌منش است. سهراب شهید ثالث ایران را ترک گفته است و در آلمان اقامت دارد. همان جا است

که فیلم در غربت و هنگام بلوغ را ساخته است، هنگام بلوغ بلوغ کار سینمایی اوست که در آن به چخوف که مراد اوست نزدیک می‌شود. او نخستین کارگردان ایرانی است که خط فکری مشخصی را در فیلمهایش دنبال می‌کند و دارای سبک و سیاق خاص خویش است. در کارهای اول این خط فکری قالب مناسب و ساخت و پرداخت قابل‌پذیرشی نداشت ولی به تدریج در فیلمهای در غربت و هنگام بلوغ به این قالب خوب پرداخت شده می‌رسد. در آن هنگام هم، قالب مناسبی برای بیان سینمایی خود می‌یابد و هم هویتی را در خود باز می‌شناسد که پایه‌های متزلزل آن در جدایی از «ابژه عشق» یا از دست دادن آن بود که شاید آخرین فیلمش یادداشت‌های یک عاشق (که من آن را ندیده‌ام) واقعیت‌های ناگفته‌ای را در مورد آن «ابژه عشق» دربرداشته باشد.

لندن ۵ سپتامبر ۱۹۷۷

درد مرگ و مزه زندگی

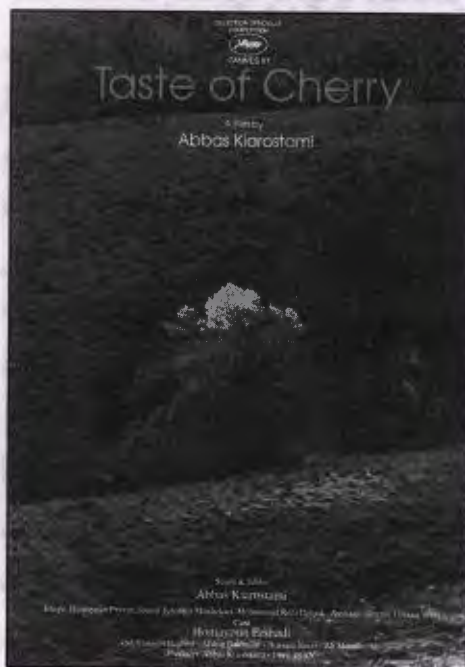
در طعم گیلان عباس کیارستمی

«آک، اُ، اِ، آر»

آک، اُ، اِ، آر»

باید «چهار کوارتت» الیوت یا «ساعت چهار بار نواخت» فروغ فرخزاد را تداعی کند. «یک، دو، سه، چهار» که آقای بدیعی، مرد فیلم طعم گیلان، برای سرباز کردستانی، تکرار می‌کند. از او هم می‌خواهد که آن را تکرار کند و او تنها «آک. اُ» را می‌گوید. بیش از آن را هنوز تجربه نکرده است. آخر سرباز هنوز در مرحله دوم زندگی است و آقای بدیعی در آغاز مرحله چهارم است یا انتهای مرحله سوم. ای کاش چهره‌اش کمی پیرتر نشان می‌داد تا او را می‌توانستیم مرد فصل چهارم ببینیم، فصل پیری، فصل سرد! فضای فیلم اما نه فصل پاییز را نشان می‌دهد و نه زمستان را؛ از همان آغاز در کنار آن گوری که برای خود کنده است درختی سبز و پربرگ هست. شاید بهتر بود، همان‌طور که به «آک، اُ» ی سرباز توجه شده، به چهار فصل زندگی توجه شده و بسیاری نشانه‌های دیگر، به فصل زندگی آقای بدیعی هم توجه می‌شد.

به هر تقدیر فیلم طعم گیلان عباس کیارستمی قطعاً دلنشین‌ترین فیلم اوست. نه به خاطر آن که برنده جایزه‌های متعدد شده است و بالاتر از همه فتح «فستیوال کن»، بلکه به خاطر اندیشه‌ای که با زیبایی آرامش‌بخش مطبوعی به تصویر کشیده می‌شود. زبان حال فیلمسازی در فصل چهارم



«طعم گیلان»
زیر درخت زندگی

زندگیش، که زندگی را دوست دارد: فکر مرگ یا خودکشی برای آن است که بار دیگر توجهش به طعم توت، یا گیلان یا زندگی شیرینی که داشته است جلب شود. کارهایش را کرده است به قول خود او در فستیوال ونیز تمامی جایزه‌هایی را که می‌خواسته گرفته است. در جهان پذیرفته شده است. ظاهراً هیچ نقطه نامطبوعی در زندگیش ندارد. اما در ضمن شاید احساس می‌کند که دیگر کاری هم ندارد که ناتمام مانده باشد؛ نکند فکر کند که حالا که دیگر کاری در این دنیا ندارم پس چرا مانده‌ام؟! نکند فکر مرگ و خودکشی به سرش بزند!

آقای بدیمی چنین اندیشه‌ای دارد. به طلبه می‌گوید:

می‌دانم که تو می‌خواهی نصیحت کنی. اما نکن. من به نصیحت تو نیازی ندارم. من به هر دلیلی به جایی رسیده‌ام که فکر می‌کنم باید بمیرم و تصمیم گرفته‌ام که بمیرم. می‌توانم منتظر خداوند بمانم که جانم را بگیرد. واژه خودکشی را تنها برای واژه‌نامه درست نکرده‌اند. کاربردی دارد و یکی از کاربردهایش همین جاست، برای انسانی که از زندگی خسته شده است. دلیلش نه به درد شما می‌خورد و نه من می‌توانم آن را بگویم و نه اگر بگویم شما می‌توانی بفهمی! شاید هم بگویم و متوجه بشوی، بفهمی ولی نمی‌توانی حس کنی! شما می‌توانی با من همدردی کنی، می‌توانی بفهمی من چمه. ولی حسش نمی‌توانی بکنی! به هر تقدیر من از زندگی خسته‌ام و تصمیم گرفته‌ام خودم را بکشم.

اما به طرز غریبی تصمیم گرفته است خودش را بکشد. مثل اکثر خودکشی‌کنندگان تصمیم خود را به دیگران می‌گوید. اینش عجیب نیست که بگویی اگر می‌خواهی خودکشی کنی برو بکن، چرا می‌گویی؟

می‌گوید! درست به همین دلیل که نمی‌خواهد واقعاً بمیرد. به هر دلیلی از زندگی دلزده است و حالا سبب اطلاع دادنش به دیگران، یکی همین است که وقتی اطلاع پیدا می‌کنند جلوی او را بگیرند. نوعی «عسس مرا بگیر» است، فریادی برای تقاضا و التماسی برای جلب توجه است؛ به سرباز می‌گوید:

من حالا به تو نیاز پیدا کرده‌ام. باید به تو التماس کنم؟ نمی‌خواهی به من کمک کنی؟ من به کمک تو احتیاج دارم.

درست است که به سرباز می‌گوید به او کمک کند که خود را بکشد. اما در واقع مثل مردی عصبانی است که در بحبوحه دعوا مرتب می‌گوید دست مرا بگیر! و درست منظورش عکس آن چیزی است که بیان می‌کند، یعنی دست مرا بگیر! تا مبادا بزنم. مرا کنترل کنید.

در وهله اول به نظر می‌رسد که تمام فیلم طعم گیلان در مورد این است که نگذارید من بمیرم. من حسی ویرانگر دارم که ممکن است مرا نابود کند. التماس می‌کنم، به شما پول می‌دهم. زندگی بچه آقای میرباقری را نجات می‌دهم به شرط آن که نگذارید من خودکشی کنم! نگذارید خود را از بین ببرم. باید التماس کنم؟!

و برای به تصویر کشیدن این حس که نمی‌شود آن را گفت، همان‌گونه که صادق هدایت نمی‌توانست آن را بگوید! شاید هم حرفهای آقای بدیعی به طلبه برگرفته از حرفهای هدایت در ابتدای بوف کور باشد. زخمی دارم که مرا از درون می‌خورد و می‌تراشد ولی گفتم نیست. زیرا کسی نمی‌تواند آن را باور کند و اگر باور هم بکند نمی‌تواند آن را حس کند. یک تجربه بسیار عمیق ذهنی است. عباس کیارستمی می‌خواهد این تجربه عمیق ذهنی را در تصویر سینمایی عینیت بخشد از این نظر با دیگر

فیلمهای او در دید من تفاوت اساسی دارد. به عینیت درآوردن ذهنیت در سینما کار بسیار دشواری است به همین جهت سینما اغلب سینمای کنش بیرونی است. آیا کیارستمی در این تجربه موفق بوده است؟ این هدف این تحلیل نیست که من میزان موفقیت او را تعیین کنم؛ به هر حال فستیوالها موفقیت او را تأیید کرده‌اند. البته از نظر کار سینمایی تأیید کرده‌اند. نمی‌دانم آیا این معیار را داشته‌اند. مثل داوران رقص یا ژیمناستیک که حد دشواری یک حرکت را نیز برای نمره دادن در ارزیابی خود منظور دارند یا نه؟ آنچه در اینجا بر آن انگشت می‌گذارم زیرا از نظر روانشناسی انسان برای من مهم است که بینم آیا یک ابزار یا واسطه^۱ هنری قابلیت آن را دارد که «واقعیت درونی»^۲ انسان را به تصویر کشد؟

در مورد کیارستمی می‌دانیم که فیلمهای بلند او در دنباله مستندسازی آغاز شد. مستندسازی گزارش در سینماست. فیلمساز، حادثه‌ای یا واقعیت بیرونی را گزارش می‌کند، با درون آدمها کاری ندارد. با واقعیت پشت این واقعیت عینی کاری ندارد. بهترین مستندساز کسی است که خنثی بودن و بی‌طرف بودن خود را تا آنجا که ذهن اجازه می‌دهد حفظ کند. با اینکه هر چقدر هم بخواهد اثرش بی‌طرفانه باشد، هر چقدر هم بخواهد واقعیت را آن گونه که هست بازگو کند باز باید از صافی ذهن او، از چشم و دست او بگذرد. بالاخره او مشاهده‌گر است و مشاهده‌گر هر چند بی‌طرف، قاضی است، قضاوت می‌کند. بنابراین واقعیتی که گزارش می‌کند واقعیتی است که او می‌بیند. به همین جهت چند گزارشگر یک حادثه؛ چندجور آن حادثه را روایت می‌کنند. البته مستندسازی خبری را گفتم. ولی مستندسازی انواع دارد. اغلب فیلمساز از یک حادثه واقعی

استفاده می‌کند تا حرف خودش را بزند. آنجا دیگر خنثی بودن و بی‌طرفی معنی ندارد؛ اگر از حادثه واقعی استفاده کرده است برای آن که بهتر بتواند حرف خود را به عنوان یک واقعیت مسلم به کرسی بنشاند.

اما آنجا که به سینمای داستانی می‌رسیم، چه داستان از زبان اول شخص بیان شود که خود سرگذشت نگاری^۱ است، چه از زبان سوم شخص که داستانهای «روایی» است. به هر حال فیلمساز واقعیتی را بیان می‌کند که مورد قضاوت او قرار گرفته است. بخشی از ذهنیت اوست که تصویر آن برای پرده سینما ساخته شده است. کیارستمی فیلمهای بلند خود را مانند مشق شب، به شکل گزارش تهیه می‌کند. شیوه بیان سینمایی او گزارش مصاحبه‌ای است؛ فیلمساز با آدمهای قصه‌اش مصاحبه می‌کند. در اینجا فیلمساز ظاهراً اول شخص نیست، سوم شخص هم نیست. بلکه انگار دوم شخص است و موضوع فیلم، زندگی اول شخص است. فیلمساز به عنوان دوم شخصی که جای سوم شخص را گرفته وارد می‌شود. فیلمساز سوم شخص، خود یا صدایش نه در قصه و نه در فیلم نباید وجود داشته باشد، چون راوی است. اما در سینمای کیارستمی فیلمساز مشاهده‌گری است که در فیلم هست. آلفرد هیچکاک وجود خود را در آغاز فیلم نشان می‌داد. اغلب به عنوان یک رهگذر، هم مشاهده‌گر بودن خود را اعلام می‌کرد و هم مثل امضای او بود. اما در اینجا فیلمساز در تمام طول قصه حضور عینی دارد. از این نظر فیلم طعم گیلان دنباله مشق شب است. با این تفاوت که در مشق شب صدای فیلمساز با آدم‌های اول فیلم مصاحبه می‌کرد. آن آدمها و روابط آنها مطرح بودند. اما در طعم گیلان فیلمساز خود آدم اول است. آقای بدیعی، «من» فیلمساز است که با

«من» های دیگر خود مصاحبه می‌کند یا گفتگو دارد؛ با چهار من از چهار مرحله زندگی خودش حرف می‌زند. پس آنچه در آغاز، دوم شخص به نظر می‌رسید باید اصلاح شود. فیلمساز اول شخص است که با دوم شخص‌های فیلم مصاحبه می‌کند. جاها عوض شده‌اند. این کارِ بدیعی است. بنابراین شکل فیلم «گزارشی» است یا «مصاحبه‌ای»! ولی گزارشگر اول شخص است و طی مصاحبه با «دوم شخص‌ها»، زندگی خود (یا اول شخص) را گزارش می‌کند. ببینیم طرح این گزارش چگونه است. در آغاز آقای بدیعی را در یک ماشین بزرگ (مثل لندور) می‌بینیم. که در حین رانندگی به هر دو طرف سر می‌کشد. زندگی در بیرون ماشین او در جریان است. ماشین انگار زندگی اوست. شاید او برخلاف «دوم شخص‌ها»، انسان عصر ماشین است. اوست که در داخل ماشین قرار گرفته است. در قسمت سوم فیلم هم آدم‌ها با ماشین کار می‌کنند. با بولدزر خاک‌بردار و ماشینهای جاده‌سازی. ولی ماشین در بیرون از آنها وجود دارد. ولی آقای بدیعی به‌ندرت از ماشین خود بیرون می‌آید. دیگران باید برای مصاحبه با او در لندوررش بنشینند. او به یک حساب با ۵ نفر وارد مذاکره می‌شود و به یک حساب با ۴ نفر که هر کدام نمایانگر مرحله‌ای از زندگی او هستند. در آغاز، در بیابانهای اطراف شهر، پسری را می‌بیند که مانند کودکان فقیر آشغال بازی می‌کند؛ پیراهن سرخی پوشیده که فیلمساز بر آن تأکید می‌کند. پسرک شاید ۱۵-۱۶ ساله باشد اما رفتارش کودکانه است. مثل عقب‌افتاده‌های ذهنی است. مثل بچه‌ها حرف می‌زند. برای همین هم انتخاب شده است که کودکی را نشان دهد. آقای بدیعی با او وارد مذاکره می‌شود. ولی هم فاصله سنی بین آنها زیاد است هم فاصله فرهنگی (یک روستایی لرستانی است) و هم فاصله سینمایی، از دور با هم حرف می‌زنند.

آقای بدیعی به او پیشنهاد پول و کار می‌دهد. ولی او نمی‌پذیرد. می‌خواهد کیسه نایلون‌های خودش را جمع کند. اصلاً حرف‌های آقای بدیعی را نمی‌فهمد. اولین کسی است که سوار ماشین او نمی‌شود. بنابراین بدیعی از سر او می‌گذرد و راه می‌افتد می‌رود تا به سربازی کردستانی می‌رسد. این سرباز باید ۱۸-۱۹ ساله باشد. در آغاز جوانی. پیشنهاد بدیعی را برای آنکه تا پادگان به او سواری بدهد می‌پذیرد تا با هم در مورد کار مذاکره کنند. به هر حال به سنی رسیده است که باید روی پای خود بایستد. سوار ماشین می‌شود و طبق معمول آقای بدیعی مصاحبه را شروع می‌کند؛ کی هستی؟ چه کار می‌کنی؟ اهل کجایی؟ چقدر مزد می‌گیری؟ زندگی می‌چرخد یا نه؟ تا بالاخره برسد به نیاز به پول. آنگاه پیشنهاد کار و مزدی که دویست هزار تومان برای ده دقیقه کار است! سرباز کردستانی است. باید اهل جنگ و ستیز با دشواریهای زندگی باشد. ولی پس از آن که کار را می‌فهمد نمی‌پذیرد. آقای بدیعی او را از پیچ و خم‌های تپه‌ها، پرتگاه‌های خاکی آورده است تا نقطه‌ای که در آنجا درختی سبز است. به سرباز می‌گوید پای درخت چاله‌ای یا گودالی کنده است. کاری که او باید انجام دهد این است که ساعت ۶ صبح بیاید سر این گودال که او در آن خوابیده است؛ دوبار آقای بدیعی را صدا بزند. اگر جوابی نشنید، با بیلی که در آنجاست ۲۰ ییل خاک روی او بریزد و بسته دستمزد خود را از داشبورت ماشین بردارد و برود. همین! ولی سرباز می‌گوید او خاک سر آدم نمی‌ریزد. آقای بدیعی پاسخ می‌دهد که آدم اگر آدم بود از جایش بلند می‌شد. اگر آدم بود دیگر توی این چاله نبود. سرباز سرباز می‌زند ولی آقای بدیعی اصرار می‌کند که سرباز، آنهم سرباز کردستانی باید دل داشته باشد. به هر حال سرباز از ماشین پیاده می‌شود و فرار می‌کند. در همین مصاحبه است که برای ترغیب سرباز، خاطرات

سربازی خود را در پادگان بازگو می‌کند، با تأکید زیاد به آک، اُ، آر. و گروه سربازان که چندبار قدم روی آنها را می‌بینیم. به سرباز می‌گوید که او به جای پسرش است، به کمکش نیاز دارد، می‌خواهد به او کمک شود تا خودش را بکشد. این نکته جالب است که به او می‌گوید اگر سربازی باید جگر داشته باشی و از کشتن ترسی و اگر کشاورزی، فرض کن من کودم، مرا پای آن درخت چال کن تا درخت بارور شود. اما پسر که انگار جوانی خود بدیعی در زمانی است که سرباز بود، از مرگ می‌ترسد! حتی از ماشین پیاده نمی‌شود تا گور را ببیند. با هراس صحنه را ترک می‌کند و به سوی پادگان خود می‌رود. آقای بدیعی بی‌آنکه کمکی گرفته باشد، پشت ماشین خود می‌نشیند و می‌رود. در راه چرخ ماشین از جاده خارج می‌شود و به گودالی می‌افتد. یک مرتبه گروهی از کارگران یا کشاورزان بی‌آنکه درخواستی کند می‌آیند تا کمک کنند و چرخ زندگی او را به جاده اصلی بیندازند.

مصاحبه سوم با دو افغانی است که از «مزار شریف» آمده‌اند، مهاجرند. اولی را در آلودگی گیر می‌آورد که محل کشیک اوست. انگار خاکبرداری می‌کنند. دو گلدان سبز کنار آلودگی هست. بدیعی به او می‌گوید داری صفا می‌کنی و او می‌گوید خاک و خل چه صفایی دارد. افغانی برای او چای درست می‌کند. ولی آقای بدیعی موفق نمی‌شود که او را به کار دعوت کند. از آنجا بیرون می‌آید و بلافاصله افغانی دیگری را در همان سن و سال می‌بینیم که در ماشین آقای بدیعی سوار شده است؛ طلبه‌ای افغانی است که در حوزه تحصیل می‌کند. شاید در دهه سوم یا چهارم زندگی است. به دوران بزرگسالی رسیده است؛ که دوران سوم زندگی است. برای او می‌تواند روشتر و رک‌تر حرف بزند و کارش را بگوید. به طلبه می‌گوید که از زندگی خسته است می‌خواهد خودش را

بکشد که قبلاً به آن پرداختیم، ولی طلبه شروع به نصیحت او می‌کند و بالاخره او را به ناهار دعوت می‌کند و آقای بدیعی نومید از همه تلاشهای خود، ماشین را در کناری نگه می‌دارد، که در آنجا بولدزری خاکبرداری می‌کند. سایه او بر گودالی می‌افتد و بولدزر خاک بر سایه او می‌ریزد. انگار همزاد خود را به خاک می‌سپارد. این صحنه‌ای نمادین، برای فیلم کمی ناهم‌رنگ به نظر می‌رسد. گرچه بقیه فیلم هم از نماد استفاده کرده است، ولی نمادها متفاوتند. آدمها، نمایانگر مراحل مختلف زندگی هستند - زندگی بیابان خاک آلود و لم‌یزرعی است و از این قبیل. ولی این صحنه به خاک سپردن سایه، طبیعت دیگری دارد. به هر حال از نظر نقد هنری قابل تأمل است ولی از نظر تحلیل روانشناختی اتفاقاً بجاست. او در زمانی که از تلاشهای خود ناکام می‌ماند، در پندار آرزوی خود را عملی می‌کند. اگر نتوانست خود را به خاک بسپارد حالا سایه خود را به خاک می‌سپارد. ولی افغانی اول سرمی‌رسد و او را از آنجا دور می‌کند. آقای بدیعی منگ و مات به او نگاه می‌کند. افغانی می‌پرسد مریضی؟ شاید هم مریض است! حالتش چنین چیزی را در آن صحنه نشان می‌دهد.

قسمت چهارم فیلم. مردی ۶۰ ساله را در ماشین او می‌بینیم با موی و سبیلی که خاکستر پیری بر آن نشسته است. ترک است از اهالی میانه، زیاد حرف می‌زند. آدم‌های «دوم» هرچه عمرشان بیشتر می‌شود پرحرف‌تر می‌شوند. اولی پاسخهای کوتاه می‌داد، دومی پاسخهایش کوتاه بود ولی گهگاه سؤال می‌کرد. اما سومی حرف می‌زد و نصیحت می‌کرد. به چهارمی که می‌رسیم هم زیاد حرف می‌زند هم زیاد نصیحت می‌کند، ولی با آرامش و راحتی بیشتر. عجله ندارد. راه طولانی‌تر را انتخاب می‌کند که راحت‌تر و قشنگ‌تر است. خاطره تعریف می‌کند؛ از زمانی می‌گوید که تازه ازدواج کرده بود، در سال ۱۳۳۹ و فکر خودکشی داشته است. صبح

زودی که تاریک بود طناب را برمی‌دارد و می‌رود نزدیک توتستانی، درختی پیدا می‌کند که خود را آویزان کند. طناب را می‌اندازد و احساس می‌کند دستش به شیئی نرمی خورده، نگاه می‌کند، توتی است. آن را می‌خورد. شیرین است. دومی و سومی و چهارمی را می‌خورد و ادامه می‌دهد تا هوا روشن شود و بچه‌ها در راه مدرسه او را بالای درخت می‌بینند. از او می‌خواهند درخت را تکان بدهد. چنین می‌کند. آنها هم توت می‌خورند. یک دستمال هم توت برای زن و بچه‌اش می‌برد. و ادامه می‌دهد که:

رفته بودم خودکشی کنم، توت آوردم. یک توت ما را نجات داد.
توت فکرم را عوض کرد

از آنجا به بعد او را نصیحت می‌کند که

ایستگاه آخر مرگه، البته که مرگ چاره است اما آخرش

و برای او از طبیعت و زیباییش می‌گوید:

ماه را دیدی؟ نمی‌خواهی ببینی؟ ستاره‌ها را دیدی؟ نمی‌خواهی
ببینی؟ آب چشمه‌های خنک را نمی‌خواهی بخوری؟

تا بالاخره برسد به اینکه

از مزه یک گیلان می‌خوای بگذری؟ نگذر. رفیقم می‌گم نگذر.

اکنون به محل کار او رسیده‌اند. در موقع خداحافظی قرارداد را مرور می‌کنند. آقای بدیعی می‌گوید که خاک ریختن روی او را تکرار کند. او امتناع می‌کند. می‌گوید:

بعضی کارها را می‌شه کرد ولی نمی‌تونی حرفش را بزنی.

بله دردناک است. حرفش از عملش دردناکتر است. او نمی‌خواهد راجع به مرگ و به خاک سپردن حرف بزند. آنچه نظر را جلب می‌کند لغزش زبان آقای بدیعی است وقتی که می‌گوید:

پس، فردا ساعت ۶ صبح می‌بینمت.

و متوجه می‌شود که ظاهراً آرزو دارد در آن ساعت مرده باشد و نمی‌تواند باقری را ببیند. پس حرفش را درست می‌کند

یعنی شما مرا می‌بینی.

آقای باقری به صرافت درمی‌یابد و پاسخ می‌دهد که

خیر شما هم مرا می‌بینی.

آقای باقری در «موزه تاریخ طبیعی» کار می‌کند. این نیز معنای نمادین دارد. آقای باقری نه تنها لذت خود را از طبیعت بیان می‌کند، حاضر نیست از خوبیهای زندگی و لذتهای طبیعی بگذرد، بلکه در موزه تاریخ طبیعی کار می‌کند. جایی که طبیعت نگه داشته می‌شود. حتی طبیعت مرده! آقای باقری فرزندی لال دارد و ناچار است برای نجات فرزندش این کار را تقبل کند. آقای بدیعی هم از این نیاز او استفاده می‌کند. به هر حال خداحافظی است و آقای باقری سرکارش می‌رود.

آقای بدیعی برمی‌گردد و روبه‌روی خود طبیعت زنده را می‌بیند، حرکت مردم را، گلها و درختان و دختری که از او می‌خواهد که عکس دو نفره از او و نامزدش بگیرد. چنین می‌کند. پس از آن انگار چیزی او را تکان می‌دهد. با نگرانی و پریشانی برمی‌گردد، به موزه تاریخ طبیعی می‌رود. پیرسان پیرسان محل کار آقای باقری را پیدا می‌کند و از پشت شیشه‌ها او را صدا می‌زند. آقای باقری برای محصلین دربارهٔ بلدرچین حرف می‌زند.

اما آقای بدیعی از او با اصرار می‌خواهد که بیرون بیاید. بین او که از پشت شیشه طبیعت که زندگی است حرف می‌زند و آقای باقری که در درون موزه تاریخ طبیعی نشسته فاصله زیادی است. اما بالاخره باقری بیرون می‌آید تا ترس را در چهره آقای بدیعی ببیند، ترس نزدیک شدن به مرگ را. حالا برای آقای بدیعی عمل دشوارتر از حرفش شده است. می‌گوید بعد از اینکه ۲ بار مرا صدا کردی اگر جواب ندادم دو سنگ‌ریزه هم پرتاب کن. باقری می‌گوید: «چشم سه تا می‌زنم».

بدیعی: «دو بار هم شانهم را تکان بده، کاره دیگه، شاید زنده باشم».

باقری: «انشالله زنده‌ای».

از هم دور می‌شوند. بدیعی را در خانه‌اش می‌بینیم و از پنجره روشنی به اندازه یک گور و سپس او را در گورش می‌بینیم که خوابیده است و با چشمان باز آسمان را نگاه می‌کند. سپس تاریکی مطلق مرگ پرده را فرامی‌گیرد. صدای زمینه صدای بچه‌هاست همراه با صدای آسمان و شاید باران و آنگاه روشنی به صحنه بازمی‌گردد. مردی دوربین به دوش را می‌بینیم و سپس آقای بدیعی را که از پایین تپه عبور می‌کند. او نقش خود را به پایان رسانده است. گروه سربازان در آن دور قدم‌رو می‌روند، و صدا اک، اُ، اُ، آر فرمانده آنها را می‌شنویم، همراه با صدای کارگردان که فرمان می‌دهد سربازان اطراف همان درخت بنشینند؛ همانجا که قرار بود گور بدیعی شود. انگار پسران به جای پدر نشسته‌اند.

آنچه در این فیلم می‌بینی رویارویی انسان است با مرگ، به ظاهر زمانی که از زندگی خسته شده است و نمی‌خواهد منتظر فرمان خدا بماند. می‌خواهد خود را خلاص کند. اما این انسان زندگی را دوست دارد. در حقیقت نمی‌خواهد بمیرد. در انتهای فیلم وقتی کارگردان و

فیلمبردار را می‌بینی و هنرپیشه‌ای که تنها نقش بازی می‌کرده است، سازنده فیلم (نویسنده و کارگردان) می‌گوید که این در واقع ذهنیت خود اوست، زبان حال اوست. او مشاهده‌گر نیست، شرکت‌کننده است. پس کیارستمی است که ذهنیت خود را به تصویر کشیده است. اوست که با خودش در مرکب (لندور) زندگی نشسته و گفتگو می‌کند. اوست که با خودش چانه می‌زند. دو بخش من^۱ اوست که با هم کشمکش دارند. در واقع پسر پیراهن قرمز لر، سرباز گرد، طلبه افغانی و کارمند ترک همه من‌های دیگر خود فیلمسازند. هر کدام نمایانگر دوره‌ای از زندگی او هستند. در کودکی و نوجوانی انگار آن قدر به خود و بازیهای خود مشغول بود، آن قدر شور داشت و غریزی زندگی می‌کرد که نمی‌توانست مرگ را بفهمد. مرگ بسیار از او دور بود. بنابراین آقای بدیمی در گفتگوی با آن پسر تنها به پرسیدن مشخصات می‌رسد و صحبتی از خودکشی و مرگ نیست. اما در جوانی که سرباز نمایانگر آن است صحبت از مرگ می‌شود بدون آن که واژه را به زبان آورند. سرباز به شدت از ماجرا می‌ترسد و می‌گریزد. اما در میانسالی (طلبه) کم‌کم با فکر مرگ، آشکار و مستقیم می‌تواند روبه‌رو شود. گفتگوی فیلمساز با خودش زمانی که میانسال بود می‌توانست چیزی شبیه همین گفتگو باشد. امکان مرگ و خودکشی هست اما شایسته نیست! قتل نفس است! یعنی حتی اگر جگر کشتن را هم داشته باشی، باز نباید چنین کنی. اما در دوران کنونی که فیلمساز پا به سن گذاشته و هردو سرنشین اتومبیل تقریباً در یک گروه سنی جای می‌گیرند راحت می‌تواند درباره مرگ با خودش حرف بزند. احساس می‌کند می‌تواند جای خود را به کودک یا جوانی (پسر باقری) بدهد. اما آنقدر

زندگی سرشار از لذت است که نمی‌تواند از سر آن زندگی بگذرد؛ از سر مزه‌گیلاس یا از تمام لذت‌های دیگر زندگی نباید بگذرد.

او در گفتگو با سرباز که می‌گوید خاک بر سر آدم نمی‌ریزد، می‌گوید آدم اگر آدم بود تکان می‌خورد، جنبش داشت یا جایش در آن چاله نبود. در واقع می‌داند که آدم تا زمانی آدم است که شور زندگی دارد. وقتی از شور و اشتیاق زندگی تهی شد دیگر آدم نیست. اما حتی در آنجا هم نمی‌تواند تسلیم فکر نابودی شود. به سرباز می‌گوید فکر کن من کود هستم، مرا پای آن درخت بریز! در واقع انگار می‌خواهد در تن درخت زندگی کند. حتی در آنجا که می‌خواهد به زندگی خود پایان دهد نیز نمی‌خواهد زندگیش به پایان رسد. طرح این نقشه عجیب برای خودکشی، همان گونه که قبلاً اشاره شد برای مردن نیست. مرگ و خودکشی آنقدر هولناک است که تنها به شکل یک بازی و بدون احساس می‌توان با آن روبه‌رو شد. مردی که می‌خواهد خودکشی کند با صدای یکنواخت یک گزارشگر تلویزیون و بی‌احساس صحبت می‌کند! انگار درباره خودکشی فردی غریبه حرف می‌زند. بنابراین سرتاسر فیلم، هیچ احساس ناراحت-کننده‌ای به تماشاکننده نمی‌دهد. طنز فیلم، با لهجه‌های گوناگون و خنده‌ای که می‌آفریند، باز هم از تنیدی و خشونت مرگ و خودکشی می‌کاهد، تا تحمل‌کننده‌تر شود. تنها جایی که احساس منتقل می‌شود نگرانی و ترس انتهای فیلم است. زمانی که می‌ترسد زنده بگور شود. اصولاً انتخاب این «من‌های دوم» به صورت مردانی با قومیت‌های گوناگون، کرد، افغانی و ترک، برای ایجاد فاصله بین ذهنیتی است که در جستجوی مرگ است، با منی که از من نخستین بسیار دور و با آن بیگانه است. تنها جایی که به هم نزدیک می‌شوند در بخش چهارم است، به خصوص زمانی که آقای باقری با همان لهجه ترکی می‌خواهد لطیفه‌ای بگوید و

ترک بودن خود را به آقای بدیعی نسبت می دهد. در واقع با این عبارت که بر آن تأکید هم می شود به یگانگی سرشتی دو نیمه «من» او اشاره می کند. تنها جایی که کم کم احساس غریبگی برداشته می شود. اما دوباره، آنگاه که ترسیده و پریشان به موزه تاریخ طبیعی بازمی گردد همین جدایی را می بینیم. انگار فیلمساز این فکر را در خود بیگانه می یابد. نقشهای دوم، بیشتر حس می کنند؛ نقش بازی نمی کنند. رفتار آنها مثل زندگی است. اما نقش آقای بدیعی بازی درآوردن است. اندیشه های خود را زندگی نمی کند، انگار با نقش خود بیگانه است! از این رو با اینکه نقش اول را او دارد ولی بسیار آشکار است که این نیمه ذهن فیلمساز نقش غالب را ندارد. فیلمساز انگار هیچگاه چنین فکری را در ذهن نداشته است، بلکه همیشه با شوق زندگی زیسته است و اگر اکنون چنین فیلمی می سازد به این سبب است که مرگ را محتمل و نزدیک می بیند. در عین این که نمی تواند از مزه زندگی بگذرد می خواهد خود را با فکر مرگ آشنا کند. بیشتر دوست دارد با مرگ بازی کند یا مرگ را به بازی بگیرد زیرا فکر مرگ او را می آزارد. ولی بالاخره روزی ناگزیر است با واژه مرگ و خودکشی به گونه ای دیگر برخورد کند. زیرا هر چه پیرتر شود، به مرگ نزدیک تر می شود. آنگاه نگرانی و ترس جدیتر خواهد شد. شاید این نگرانی در فیلمهای بعدی این فیلمساز بیشتر نمایان گردد.

نگاهی به دو فیلم

فیتز کراالدو و معمای گاسپار هاوزر

فیتز کراالدو دون کیشوت نیست که در رؤیا، با واقعیت بجنگد، فیتز کراالدو دون کیشوتی است که با رؤیایش از واقعیت می‌گریزد.

مردی سفید، در لباسی سفید، بر کشتی سفید رؤیا می‌نشیند تا در ژرفای تاریک دور، کاخ رؤیایی خویش را برپا سازد و در آن به هیئت رؤیا، سلطنت رؤیایی خود را جاودانه سازد.

فیتز کراالدو، ایرلندی آس و پاس، که در هفت آسمان یک ستاره ندارد، در اوج تمدن و در بحبوحه واقعیت علمی و خردپذیر، آهنگ آن دارد تا در اعماق جنگلهای آمازون برای آواز، قصری در خور بسازد. او همچون اپراست؛ شیدا و فریفته است. فیتز کراالدو، همان انسان ناخشنود و بی‌امان سراسر تاریخ است که می‌خواهد ناممکن را ممکن سازد. می‌خواهد آنچه را آرزو دارد، در دنیای خود بیافریند؛ حتی اگر آن آرزو ابلهانه و بیهوده بنماید و حتی اگر آن دنیا، دور از واقعیت شناخته شده و ملموس باشد؛ زیرا باور دارد که تنها بر آفریده خویش است که می‌توان فرمانروای مطلق بود.

آنگاه که در انتها از سفر به اعماق اسرار و دنیای ناممکن خویش پیروز بیرون می‌آید، بر عرشه کشتی مانند سرداری فاتح می‌ایستد، به سیگار

برگش یک می‌زند و به هنرپیشگان اپرا و مردمی که برای پیروزش هلهله می‌کنند، آن چنان می‌نگرد که گویی خدایی است از کار آفرینش دنیای دلخواهش فارغ شده، که به دنیای آفریده‌اش نگاه می‌کند و به خود آفریننده‌اش می‌گوید: منم آن سردار فاتح، منم آن معجزه‌گر!

فیتزکراالدو رسالتی را به انجام می‌رساند. وی باور دارد که برای این رسالت قبلاً برگزیده شده است. در ابتدای فیلم وی را می‌بینیم که دست رفیق‌اش را در دست دارد و با شتاب به سوی تالار اپرا می‌رود. راه خود را به درون تالار باز می‌کند. از فرط شادی در پوست نمی‌گنجد. با اشتیاق و هیجان به هنرپیشگان روی صحنه نگاه می‌کند و محو صدای آنان می‌شود. صحنه انتهایی اپراست. مردی (قهرمان اپرا، سرداری، شاهی یا صدای تنور - شاید کروزوست - روی صحنه است و می‌خواند و زنی در کنار اوست که وی را همراهی می‌کند (ای کاش زبان‌شان را می‌فهمیدم). مرد خنجرش را از غلاف می‌کشد و بر سینه خود فرو می‌کند. زن با فریادی جلوی صورتش را می‌گیرد. مرد در حال جان دادن دستش را به جلو دراز می‌کند، انگار که به حضار اشاره می‌کند؛ اما فیتزکراالدو که در انتهای سالن ایستاده است می‌پندارد که مرد به او اشاره می‌کند. به این ترتیب است که فیتزکراالدو رسالت می‌یابد. اکنون فیتزکراالدو تنها شیدای اپرا نیست، بلکه مردی است که می‌باید رسالتی را که اپرا به وی داده است بپذیرد و به فرجام رساند.

در دنیای فیتزکراالدو و اپرا نهایت زیبایی است. اپرا خود زیبایی است و این خدای زیبایی آفرینندهٔ آواز است که وی را برگزیده است. از این‌رو نه تنها همیشه در فکر این خداست، بلکه همه جا صدای او را با خود می‌برد. هر جا که سر می‌خورد، هر جا که در می‌ماند، هر جا که مشکلی دارد، فونوگرافش را به کار می‌اندازد و به صدای اپرا پناه می‌برد. برای فیتزکراالدو،



فیتز کراالدو

فونوگرافش حکم کتاب مقدس را دارد. از این رو می‌توان گفت فیتز کراالدو هنوز مرد متدین متعهدی است در جستجوی بهشت مادر. مذهبش محور زندگی اوست و هر که مذهب وی را انکار کند معصیتی بزرگ مرتکب شده است. در اواسط فیلم، وقتی که فیتز کراالدو موفق به خرید یک کشتی شده و جشنی برپاست، در میان تالار فونوگرافش را روی پایه‌ای گذاشته و حضار را به شنیدن صدای جادویی فراخوانده است. به هنگامی که همه محو صدا شده‌اند، مردی وارد مجلس می‌شود و بی‌غرض به سوی فونوگراف می‌رود و چیزی می‌گوید و بدین گونه آواز ملکوتی را قطع می‌کند. مگر چنین جسارتی برای فیتز کراالدو قابل تصور است. وی نمی‌تواند این گونه گستاخیه‌ها را تحمل کند. به خشم می‌آید، فریاد می‌زند و مجلس را دیگر شایسته شنیدن صدای ملکوت نمی‌بیند و با قهر صحنه را ترک می‌کند.

اکنون که فیتز کراالدو را شناختیم دیگر از خود نمی‌پرسیم چرا به این سفر بیهوده می‌رود و برای چه با این همه مشکلات دست و پنجه نرم می‌کند؛ زیرا می‌دانیم که برای وی تنها از این راهست که زندگی معنی به خود می‌گیرد.

پس اینکه چرا فیتز کراالدو به این سفر بیهوده می‌رود و برای چه با این همه مشکلات دست و پنجه نرم می‌کند تا حدودی روشن است. او یک رومانتیک ایده‌آل‌طلب است و تنها از این راه است که برای وی زندگی معنی و مفهوم می‌یابد. فیتز کراالدو به هیچ کجا تعلق ندارد. ریشه در هیچ کجا ندارد رابطه او با خویش است و خدای زیبایش. انسانها هم وسیله‌اند و بهشت موعود را تنها در طبیعت مادر، در گذشته می‌توان یافت. وی انسانی است که برای خودش و انگاره‌هایش وجود دارد. آدمی خودشیفته که تنها با خود و در خود زندگی می‌کند و شاید این واکنش فیتز کراالدو باشد به دنیای مادی و سوداگرانه.

اما فیتز کراالدو بعدی سوداگرانه هم دارد. ورنر هرتزوک این شخصیت را برگزیده است. فیتز کراالدوی تاریخ، مردی است سفید نژاد، زاده و پرورده دست استعمارگران ویکتوریایی و بنابراین سفر او، سفر استعمار و استثمار است تا شیره منابع طبیعی را بمکد و به جایش فرهنگ اروپایی تزریق کند؛ به عبارتی وحوش را متمدن سازد. بنابراین گو اینکه از سویی ایده‌آلیستی است رومانتیک، ولی از سوی دیگر سوداگری است بهره‌کش و اهل حساب و کتاب و خرد.

در صحنه‌ای که رفیقه‌اش از او می‌پرسد که: آیا مرا دوست داری؟ فیتز کراالدو برای پاسخ درنگ می‌کند و بالاخره با احتیاط جواب می‌دهد: «ما شریک هستیم». درست می‌گوید. دختر بهای کشتی را پرداخته است و می‌خواهد با او تجارت کائوچو بکند؛ پس رابطه او با رفیقه‌اش رابطه‌ای

سوداگرانه است نه انسانی. وقتی فیتزکراالدو برای سفرش نیروی انسانی استخدام می‌کند، خصوصیات انسانی آدمها را نمی‌خواهد بداند. برای وی مهارت‌هایشان اهمیت دارد. می‌پرسد: «چه کاری از او ساخته است؟» زمانی که بومیان زیر کشتی کشته می‌شوند، ناراحتی فیتزکراالدو به خاطر آن نیست که انسانهایی جان خود را از دست داده‌اند، بلکه می‌ترسد دیگران بر او بشورند و کارش را نیمه‌تمام گذارند. بین شخصیت سوداگر و برای خویشتن بودنش تضادی نیست، چرا که این هر دو بر یک مدارند؛ مداری که حاکی از ناامنی و ترس از دیگری است و این ترس را روابط اجتماعی دیکته می‌کند و او را بیش از پیش در خود فرو می‌برد. روماتیسیسم و سواس بیمارگونه‌اش به زیبایی نیز، بعد دیگری از همین شخصیت و در خدمت پرکردن این انزوای وحشت‌انگیز است. فیتزکراالدو نماینده انسان عصر خویش در جامعه خویش است. حتی دیوانگیهای وی منحصر به فرد نیست. ساختن تالار اپرا در جنگلهای آمازون حتی اگر آن را نمادین ندانیم - یا کشتی بزرگی را از این سوی تپه به آن سوی کشیدن، نظایر دیگری دارد. نحوه ساختن همین فیلم توسط ورنر هرتزوگ، خود از این دست است. این همه پول که او را همانند فیتزکراالدو، استعمارگر و استثمارگر نشان می‌دهد و این همه انرژی و وقت را تنها بدین منظور صرف کرده که صحنه در مکانهای واقعی فیلمبرداری شود؛ در حالی که می‌توانست اغلب این صحنه‌ها را در استودیو با جنگلها و رودخانه‌های مشابه فیلمبرداری کند که بهتر در دسترس باشند. ولی چنین نمی‌کند. می‌خواهد فیلمش را در آمازون بسازد، حتی اگر دهها نفر هم کشته شوند و یا بومیها علیه او بشورند. از این نقطه‌نظر بومیها درست می‌گفتند. ورنر هرتزوگ فیتزکراالدوی عصر ماست با تمامی خودشیفتگیهای انسانی، در انزوای غیرانسانی خویش. بدین لحاظ بیننده

نمی‌تواند براحتی تصمیم بگیرد که آیا بایستی فیلم را اعتراضی اصیل به روشهای استعماری بداند یا اعترافی برای آرامش وجدان و یا این بعد سیاسی ناگزیر با چنان شخصیت تاریخی همراه بوده است و فیلمساز نمی‌توانسته آن را نادیده انگارد.

شاید اولین تلاش انسان برای پرواز همان قدر احمقانه و مسخره بود که آرزوی فیتزکرالدو؛ اما بین این دو فرقی هست. یکی در جهت حرکت تاریخی بشر است؛ حتی اگر در جهت عرف زمان خویش نباشد (که قاعدتاً نباید هم باشد). ولی دیگری درست در جهت خلاف این جریان تاریخی عمل می‌کند؛ حرکتی است پسرو؛ بازگشتی است به سوی سرچشمه، به سوی منشأ، هرچند که تصور سرچشمه و پیوند با منشأ، زیبا و شاعرانه باشد، هنوز تصویری است رومانتیک و حرکتی است قهقراپی؛ بازگشت به زهدان و فرار از واقعیت است و انکار واقعیت تاریخی. اما تاریخ به حرکت پیشرونده خود ادامه می‌دهد؛ هرچند که ما آن را دوست نداشته باشیم و یا افراد و جوامعی در کوتاه مدت برخلاف آن حرکت کنند. به این جهت بود که گفتم فیتزکرالدو دون کیشوتی است که با رؤیایش از واقعیت می‌گریزد و به این گونه، واقعیت را انکار می‌کند. در حالی که دون کیشوت علیه واقعیت عصر خویش قد علم می‌کند. جنگ او با دنیای شوالیه‌هاست. می‌خواهد جهان را دگرگون سازد ولی در جهت حرکت تاریخ می‌جنگند، و هیچ گاه میدان را خالی نمی‌کند. از اینجاست که دون کیشوت با همه دیوانگیش قهرمان بود، در حالی که فیتزکرالدو دیوانه باقی می‌ماند.

حرکت فیتزکرالدو بازگشتی است به گذشته انسان که حسرت این دنیای از دست رفته را در دل دارد. زمانی که انسان پاره‌ای از طبیعت بود. پس سفر وی به ژرفای اسرارآمیز جنگل، سفر به ناشناخته نیست، سفر به

دنیای از یاد رفته است، به گذشته طرد شده. گریزی است از فراز به نشیب؛ نشیبی که انسان با تلاش خستگی‌ناپذیر از آن فراز آمده است. اکنون فیتزکرالدو بدون اینکه واقعیت آن دنیا را بخوبی بشناسد، می‌خواهد به آنجا بازگردد. در صحنه‌ای پس از خرید کشتی او را می‌بینیم که به قریه‌ای وارد می‌شود. مردی از اهالی قریه به پیشبازش می‌آید و در ضمن خوشامد، می‌گوید: می‌دانستم باز می‌گردد. همه چیز دست نخورده مثل همان روزی است که اینجا را ترک کردی و فیتزکرالدو با حیرت او را نگاه می‌کند. این قریه برای او همان قدر ناشناخته و بیگانه است که هر جای دیگری که او ندیده و نمی‌شناسد و همان قدر ناخوشایند است که زمانی که از آن گریخته است. به مرد می‌گوید که آمده است برای کشتی‌اش تخته بخرد و مرد مایوس به او نگاه می‌کند. فیتزکرالدو از دنیایی می‌گریزد که دوستش ندارد و آرزوی دنیای دیگری را دارد که برای او ناشناخته است و همین که با آن روبه‌رو می‌شود، به وحشت می‌افتد.

فیتزکرالدو دنیای معاصر را، لااقل در شکل تمدن اروپاییش و با تأکید بر خردپذیری‌اش، دوست ندارد؛ آن را زشت می‌بیند؛ آن را جایگاهی برای زیبایی نمی‌یابد و بنابراین می‌رود که زیبایی را در جایی دور از زشتی نگهداری کند. او در دنیای تمدن امروز می‌خواهد علیه این زشتیها قدامت کند، ولی متأسفانه سرنا را از سرگشادش می‌زند. نه می‌تواند دل از این جامعه برکند و نه زیستن در آن را تاب می‌آورد. مستأصل و فرومانده به دنیای بیکران رؤیا پناه می‌برد. رؤیا زده به دنبال دنیای از دست رفته می‌گردد و می‌خواهد به دامن گرم طبیعت بازگردد؛ به طبیعت مادر، به زهدان جنگل.

هنرمندی با چنین جهانبینی نمی‌داند که مشکل امروزی جهان انسانی، تنها در قهر و آشتی او با طبیعت نیست؛ که بشر دیرگاهی است بندناف را

بریده است و رابطه او با طبیعت نه در سیر وابستگی که در مسیر تسلط است و از این راه توانسته است بر بسیاری از مشکلات پیشین خود فایق آید. مشکل انسان و پیچیدگی زندگی اجتماعی امروز به دستاوردها و افزارهایی نیست که برای این تسلط ساخته است که با به دور ریختن آنها و بازگشت به زندگی ساده اولیه مشکل حل شود. مشکل انسان در روابط است. اما هنرمند روماتیک افزون طلب فردمدار از کجا بتواند چنین مشکلی را دریابد.

ورنر هرتزوگ در جهان بینی خویش تنها نیست. موجی که بتدریج در تفکر فلسفی سیاسی جهان غرب از بعد از جنگ دوم به وجود آمده بود و گاه به گاه به صور مختلف اعتراض و مقاومت منفی مانند جنبش هیپیسم خود را نشان می داد، بتدریج متفکران غرب را به دامان روماتیسیسم جدیدی انداخت (که بخش عمده جنبش پس مدرن مداری^۱ را دربرمی گیرد و در برابر اهداف و باورهای مدرن مداری^۲ حرکت می کند و به شدت گرایش به خردگریزی^۳ دارد و در وجه افراطی نه تنها تمامی کوششهای چند قرن اخیر را در پیشرفت و تکنولوژی نفی می کند بلکه خرد و استدلال مدرنیت را به مسخره می گیرد. اما قطب دیگر «پس مدرن مداری» که خردپذیرتر است به حق در برابر افراطهای علم مدارانه و پوزیتیویسم غیر قابل انعطاف مدرنیت قرار می گیرد. این جنبش پس از شکست ۱۹۶۸ فرانسه، زمینه مناسبی برای رشد سریع خودیافت. نیروهای معترض سرکوب می شوند. طبقات مسلط - مسلط تر می شوند و بر جوامع معترض مهار می زنند. علم و تکنولوژی که روزی تنها امید بشر به رهایی از مشکلات بود در خدمت تخریب و ایجاد رعب و وحشت قرار می گیرند و

هنرمند و فیلسوف زمان ما به جای اینکه سوءاستفاده‌کننده را بازخواست کند، خود علم و خردپذیری را مقصر می‌یابد و از آن روی برمی‌گرداند و مبلّغ «خردگریزی»^۱، انزوا و بازگشت به زندگی گذشته می‌شود؛ یعنی بازگشت به طبیعت و در این سالهای اخیر از این نمونه زیاد دیده‌ایم.

این تجدید حیات رومانتیسیسم را فقط در زمینه اجتماعی اقتصادی آن می‌توان درک کرد. این دومین بار است که رومانتیسیسم تجدید حیات می‌کند. - بار اول در آخر قرن ۱۹ مدت کوتاهی رواج یافت و احتمالاً این بار نیز طولانی‌تر. - دنیای انسانی به اعتباری همیشه بین دو قطب رئالیسم و رومانتیسیسم در نوسان بوده است، ولی همیشه جهت کلی به سوی رئالیسم و خردپذیری گرایش داشته است.

فیتزکراالدو به طور کلی دنیای پیرامون خود را بیگانه می‌یابد. اعتراضش به چنین دنیایی اعتراضی است رومانتیک؛ یعنی فرار و انزوا. در این جا فرار به دامن طبیعت رویایی است. زیبایی را باید به خانه حقیقی زیبایی برد؛ در دور دست‌ترین نقطه جنگل و در کنار رود؛ جایی که هنوز دست انسان متمدن آن را دگرگون نساخته است. اما وقتی با چنین دنیایی روبرو می‌شود، خود به وحشت می‌افتد. در صحنه‌ای فاتحانه و خشنود بر عرشه کشتی نشسته و کشتی به سوی مقصدی پیش می‌رود. ناگهان صدای طبلهای بومیان طنین‌انداز می‌شود و آرامش او را به هم می‌زند. فیتزکراالدو به وحشت می‌افتد. قرار نیست در آن نقطه، از بومیان خبری باشد. وحشت از دست دادن جانش او را بیقرار می‌کند. تنها راه چاره این است که با صدای اپرا بومیان را آرامش بدهد. فونوگراف خود را به کار می‌اندازد و صدای آن را تا آخرین درجه بلند می‌کند تا بلکه

وحشیان، صدای زیبایی را بشنوند و بشناسند و آرام شوند و نمی‌داند که برای آنها زیبایی اپرا همان قدر بیگانه است و نازیبا که صدای طبلهای آنها برای فیتزکراالدو. او نه تنها به پیوندهای خویش با انسان متمدن و دنیایش آسیب رسانده، بلکه دنیای وحش و انسان طبیعی را نیز نمی‌شناسد و با آن پیوندی ندارد. بنابراین دنیای تمدن او را دیوانه می‌داند و دنیای بدوی او را شیطان می‌پندارد. چراکه وی پرورده دنیای بورژوازی است و حسرت بازگشت به طبیعت را به سر دارد و این تضاد را در خود حل نکرده است. بنابراین هیچ کدام از این دو دنیا را نمی‌پذیرد. حرکت او برخلاف مسیر هردو است و این مسئله را هرتز وگ به خوبی در صحنه شروع حرکت کشتی نشان می‌دهد. حرکت کشتی برخلاف جریان آب است. صاحب قلی کشتی با تعجب به آن حرکت نگاه می‌کند و می‌پرسد چرا برخلاف جریان آب حرکت می‌کنند و جواب را از ناخدای فعلی کشتی می‌شنود که می‌گوید: برای اینکه می‌خواهیم برخلاف جریان آب حرکت کنیم. وقتی که به جایگاه بومیان می‌رسند، بومیان نیز شگفتزده به این کشتی نگاه می‌کنند که در خلاف جهت رودخانه حرکت می‌کند. ما نمی‌دانیم چه اندیشه‌ای به ذهنشان خطور می‌کند، ولی می‌بینیم که با فیتزکراالدو همکاری می‌کنند. با حرارت و زحمت و پشتکار فراوان و با دادن چند قربانی و زخمی، کشتی را از این سوی به آن سوی خشکی می‌برند و هنگامی که فیتزکراالدو و کشتی‌نشینان دیگر در آن سوی تپه در کشتی خفته‌اند، رئیس قبیله به لنگرگاه می‌آید و آنجاست که فکرش را آشکار می‌سازد:

این کشتی روح شیطان را با خود داشت. برخلاف جریان رودخانه حرکت می‌کرد. او قانون رودخانه را شکست و ما چاره نداشتیم مگر اینکه آن را از این سوی به آن سوی خشکی حمل کنیم.

آنگاه هجوم می‌آورند و کشتی را به دل سنگلاخهای آن سوی خشکی می‌اندازند تا نابودش کنند. وقتی فیتزکراالدو می‌پرسد که «چرا این بومیان بردگی ما را می‌کنند؟»، ذهن سوداگرش این واقعیت را نمی‌تواند درک کند که آنها زندگی می‌کنند و در طبیعت و با طبیعت زندگی می‌کنند و به قوانین طبیعت احترام می‌گذارند. مراسم مذهبی‌شان بخشی از این زندگی و دفع شیطان، بخشی از آن مراسم مذهبی است تا طبیعت را پاک نگه‌دارند. وقتی که در یکی از این مراسم می‌خواهد مراتب سپاس خود را نسبت به این بومیان ابراز کند که آنها را به همکاری وادارد، تکه یخی به رئیس قبیله هدیه می‌کند (تکه یخی که نشان تمدن غرب است). رئیس قبیله به آن تکه یخ با شگفتی نگاه می‌کند و شاید آن را نشانی دیگر از این شیطان سفید می‌بیند که طبیعت را نمی‌شناسد و با آن سر جنگ دارد و در دست او آب به یخ بدل می‌شود و این تکه یخ چه نماد بدیعی است از آرزو و حرکت فیتزکراالدو که در چشم به هم زدن، قطره قطره آب می‌شود و چیزی از آن نمی‌ماند. کوتاه سخن اینکه کشتی فیتزکراالدو به آب پر از سنگلاخ می‌افتد و یکی از زیباترین و مشکلترین صحنه‌های فیلم را می‌سازد. به هر سویی کشانده می‌شود و به هر صخره می‌خورد. اما بالاخره نجات می‌یابد. کشتی صدمه دیده روی آب آرام می‌گیرد و فیتزکراالدو خسته و مأیوس دراز می‌کشد. فونوگرافش را راه می‌اندازد و در آن اتاق، جز او تنها خوکی است که بر صندلی بزرگی نشسته و به اپرا گوش می‌دهد. فیتزکراالدو با آن کشتی دیگر نمی‌تواند تجارت کاوچو کند. کشتی را به صاحب فعلی می‌فروشد، اما آرزویش به تمامی نقش بر آب نمی‌شود. بر حسب تصادف، همان گروه خوانندگان اپرا که در ابتدای فیلم دیدیم، برای اجرای برنامه به پرو سفر کرده‌اند و صاحب قبلی کشتی ترتیبی می‌دهد که آنها بر فراز کشتی اپرای خود را اجرا کنند.

صاحب فعلی با شگفتی و ناباوری با او برخورد می‌کند و از او مدرک می‌خواهد. مدرک فیتزکراالدو داستان جهانگردی فرانسوی است که سالها قبل به آمریکا آمده بود و همین که برای مردم از دیده‌هایش گفته بود، آنها از او مدرک خواسته بودند و جهانگرد گفته بود: «مدرک من این است که آنها را دیده‌ام» و مدرک فیتزکراالدو جز این نیست و مدرک ورنر هرتزوغ هم. زیرا در دنیا دیدنیهایی هست که با منطق و خرد وفق ندارد و به هیچ طریقی نمی‌توان آنها را توضیح داد یا اثبات کرد!

خصوصیت ورنر هرتزوغ را با دنیای خردپذیر و نیشخندش را به اهل منطق و علم در فیلم دیگرش، معمای گاسپر هاووزر دیده‌ایم و می‌دانیم که وی با چه تردیدی به جامعه متمدن معاصر نگاه می‌کند. گاسپر هاووزر موجودی است که تا ۱۷-۱۸ سالگی در زیرزمینی دور از انسان نگهداری شده و تنها به او غذا داده‌اند. وقتی یک روز از سرداب بیرونش می‌آورند، نه می‌تواند سخن بگوید و نه رفتار انسان را می‌شناسد. به او زبان و آداب و رفتار و علم می‌آموزند و او را برای زندگی در جامعه متمدن آماده می‌سازند، ولی او با اینکه هوشمند است و همه را می‌آموزد، ولی نمی‌تواند زندگی در میان آن آدمها را بپذیرد. او برای آن جامعه ساخته نشده و بالاخره به علت نامعلومی کشته می‌شود (یا خود را می‌کشد). در فیلم حاضر، فیتزکراالدو همان گاسپر هاووزر است که نمی‌خواهد بمیرد؛ بنابراین می‌گریزد. در هردو، جرئت ستیز وجود ندارد.

بر این اساس می‌گوییم که ورنر هرتزوغ راجع به خودش فیلم ساخته است. اعتراض هرتزوغ به جامعه‌اش نیز اعتراضی است رومانتیک و واقع‌گرایانه که گاه ممکن است ویرانگر باشد. اگر به ناپدید شدن خود منجر نشود، به دیگران آسیب می‌رساند؛ چراکه حرکتش نه برخلاف عرف زمان خویش، که برخلاف واقعیت انسانی است در طول تاریخ زندگی بشر.



معمای کاسپار هاووز

ورنر هرتزوغ فرزند مشروع جنبشی است در جامعه اروپایی که از تضادهای جامعه خود به تنگ آمده است و نمی‌تواند زشتیهای آن را تحمل کند. خشم پس‌مدرن‌مداری در هنر، خود را به همین شکل بر جهشی نشان می‌دهد که در واقعیت، در عین درک‌پذیر بودن، پذیرفتنی نیست، خشمی بسیار زیبا، اما ویرانگر است.

مرگِ آشکارِ مرگِ پنهان

نقاشی‌های منوچهر معتبر

این یادداشت تحلیل کوتاهی است که برای
نمایشگاه نقاشی‌های منوچهر معتبر در گالری
سبز نوشته شده بود.

«آیا کسی می‌تواند بیافریند - کسی که هنرمند باشد، دانشمند باشد، روانکاو شود یا روانکاو. اگر آگاهی از مرگ را واپس‌زند و اگر با نوعی ایستار^۱ خود آگاه نسبت به مرگ با آن دست به‌گریبان نشود؟
روزماری گوردون^۲
از کتاب مردن و آفرینش»

گویا نمی‌تواند! مرگ، و هراس از آن، در کانون هر «فراگرد»^۳ اخلاقی است. چه زندگی را بیافریند، چه مرگ را، چه کار خلاقه‌اش جلوه‌ای از شادی باشد، چه اندوه، چه عروسی، چه عزاء، چه روشنی، چه تاریکی، هنرمند آنگاه که می‌آفریند، می‌میرد تا بار دیگر زنده شود و زنده بماند. می‌آفریند که همیشه باشد. پس مرگ و هراس از نبودن، «فرار»^۴ اخلاقی است و این هراس، دلهره «هستی‌مدارانه»^۵ هر خلّاقی است به هنگام آفرینش؛ گاه آشکار، رودررو، بی‌پروا و گاه پنهان و از پشت حجاب رمز و راز.

برای منوچهر معتبر هم موضوع مرگ لااقل در کارهایی که من از او دیده‌ام همیشه مرکزیت داشته است و هر آنچه ممکن است معنای مرگ داشته باشد و یا تهدید به مرگ کند. گاری نعلش‌کش، تشییع جنازه، زنان

1. attitude

2. Gordon, R. *Death and Creativity*. Society of analytical psychology Ltd 1978.

3. process

4. drive

5. existentialist



مرگ آشکار در کارهای معتبر



مرگ پنهان

سیاهپوش سرقبر، در گورستان، زنان سیاهپوش زیر عکس عزیزان از دست رفته، یا پوشیده‌تر؛ صندلی خالی کنار آینه، کوچه خالی فرسوده درهای نیمه‌باز مشرف به تاریکی، یا با رنگهای سیاه و خاکستری، یا با تنهایی و خاموشی.

و او... خود هنرمند، ایستاده یا نشسته بر صندلی در خاموشی خلوتش نگاه می‌کند. گاه از پنجره به بیرون نگاه می‌کند؛ به بیرون از خودش، به واقعیت که مستقل از او در بیرون جریان دارد و برای او تهدیدکننده و ترس‌آور است. اما در چهره‌اش - در نگاه چهره‌اش - که بارها و بارها به تصویر کشیده است، نه ترسی هست، نه وحشتی، نه اندوهی، نه خشمی. بیشتر به نگاه مستأصل اسیری می‌ماند در اردوگاههای جنگ که سالها بی‌هیچ راه‌گریزی در مانده و خاموش نگاه می‌کند؛ گویی مرگِ خود را نظاره می‌کند یا مراسم تشییع خود را. و آن شهید، خود اوست که عکسی به دیوار دارد. و گروه سوگواران با چهره خشمگین و اندوهبار می‌گذرند. آن همه مادر به سوگ او نشسته‌اند. مادوناهای سوگوار، همه جا نشسته، دست روی دست نهاده، غمگین و یا ایستاده یا در حرکت...

... و این خود تولدی است، شاید تولد خود اوست. بار دیگر، قهرمانی دیگر - هنرمندی دیگر یا کسی مانند او - دنباله او.

همان‌گونه که چهره خود او بارها تکرار شده است. زن آبستن نیز، زنان سوگوار نیز گاری و کالسکه و کوچه کاهگلی خالی نیز که او را به گذشته می‌برد نوستالژیک به نظر می‌رسد. شاید هم دلتنگی برای گذشته موجود نیست، درد گذشته است!

از او می‌پرسم، از منوچهر معتبر - که اکنون با همان نگاه بر صندلی نشسته است - می‌پرسم:

- این درد را از کجای گذشته دور آورده‌ای ... مرگ را از کجا... ؟

نیزه خشم پدر

تحلیلی از انسانها و حیوانهای علیرضا اسپهبد

این تحلیل در شماره ۳۷ مجله دنیای سخن در دیماه ۱۳۶۹ چاپ شده است.

نقاشیهای علیرضا اسپهبد را اولین بار که دیدم، به تأملم واداشت. کارها نشان می‌دادند که نقاش نه تنها تخیلی سرشار دارد، بلکه اندیشه‌ای پیچیده و گاه هراسناک، در محتوایی که به فرم و تصویر درآمده است و در برخی از تابلوها، چه تحسین برانگیز.

... و کار من در اینجا بررسی و تحلیل فرم و ارزشهای هنری و فنی کار این نقاش نیست؛ کار من تحلیل محتواست از نقطه نظرهای روانشناختی، و همین قدر که سبک و سیاق کارها را می‌پسندم، به نظرم می‌رسد که نقاش اصول کارش را می‌شناسد و طرح و رنگ و ترکیب تابلوهایش استادانه است و برخاسته از خلاقیتی اصیل. همین کافی است تا اگر محتوای این کارها مرا بر آن داشته تا تحلیلی روانشناختی بر آن بنویسم، آسوده خاطر باشم که به تحلیل کارهایی پرداخته‌ام که آنها را از نظر هنری (در اینجا به معنای فرم و فن) ارزنده و اصیل و پخته می‌دانم.

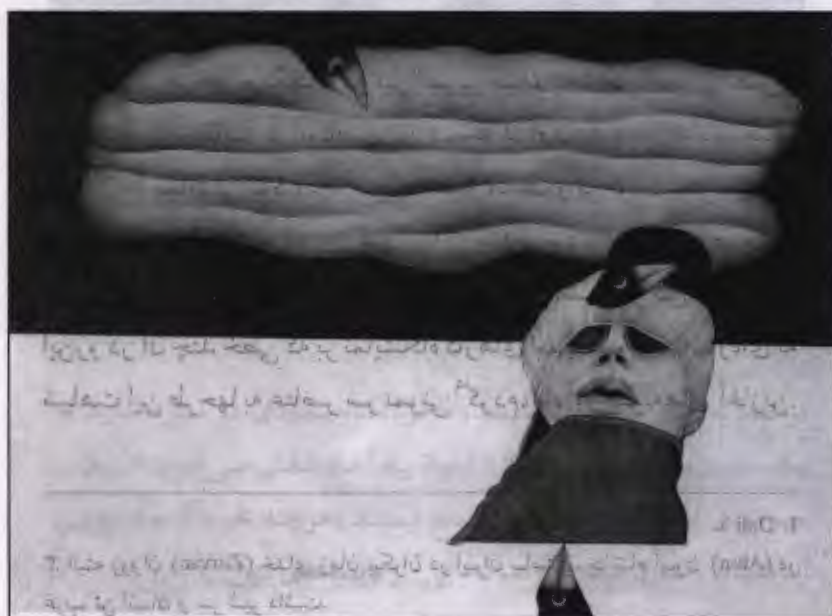
به خانه‌اش که رفتم تعدادی تابلو به من نشان داد؛ همه طرحهای زغالی که برای آخرین نمایشگاهش آماده کرده بود. البته چند تابلوی رنگ و روغن هم بر دیوارهای اتاق آویزان بود. یکی دو تابلوی رنگ و روغن دیگر هم بعداً به آنها اضافه کرد و شایق بود بداند که تحلیل روانشناختی

کارهایش چیست. این نکته هم برای من جالب و تحسین برانگیز بود. وقتی که مجله مفید که چند سالی پیش منتشر می شد از من خواسته بود تحلیلی بر قصه های چند قصه نویس بنویسم، ابتدا با اکراه پذیرفتم؛ زیرا در گذشته افرادی تحلیل روانشناختی آثار هنری را نه به منظور یاری دادن به مصرف کننده آن آثار برای درک و فهم بهتر و یا متفاوت آن کارها و خالق آن آثار، بلکه به قصد تخطئه کردن و برچسب بیماری زدن به هنرمند به کار می گرفتند که شیوه ای تنگ نظرانه و نابخردانه بود و مخرب و ناسالم - نه تنها به مصرف کننده آن کارها در جهت درک و فهم بهتر یاری نمی داد و نه تنها به خود هنرمند، انگیزه ها و لایه های پنهان کارهایش را نشان نمی داد، بلکه سوء استفاده ای بود از علم روانشناسی و تحلیل روانی، برای سرکوب و اعمال رعب و وحشت. از آنجا به تجربه دیده بودم چه بسیار هنرمندان که در برابر تحلیل روانشناختی کارهایشان حالت دفاعی به خود می گرفتند و به شدت آزرده خاطر می شدند. انگار هر تحلیلیگری می خواهد به آنها برچسب جنون و بیماری بزند و گاه چنان وحشت زده و پریشان می شدند که در مقام دفاع، کل علم روانشناسی و تحلیل روانی (پسیکانالیز) را بی پایه و بی ربط قلمداد می کردند؛ تا به آنجا که حتی از خواندن مطالب روانشناختی دوری می جستند. و در حالی که هنر مدرن چنان با یافته های روانشناسی عجین شده است که کمتر هنرمندی است در جهان پیشرفته که با این علم آشنایی نداشته باشد. هنرمند سرزمین ما اگر نگوئیم بیگانه ولی قطعاً خود را از این مقوله به نحو چشمگیری محروم کرده است و امروز که می خواهد خود را به هنر مدرن نزدیک کند، چه در زمینه ادبیات، چه در زمینه هنرهای تجسمی و نمایشی، اکثراً ناشیانه و ناآگاهانه مسائل روانی را در کار خود مورد استفاده قرار می دهد که گاه بسیار ابتدایی و مبتذل می شود. بنابراین آن زمان با اکراه پذیرفتم که

بنویسم، متنها بر آثار هنرمندان غایب و حالا جلوی روی خود، هنرمندی را حاضر می‌دیدم که شهامت آن را داشت تا تحلیل روانی کارهای خود را بشنود و آزرده‌خاطر نشود و حالت دفاعی به خود نگیرد و از ترس و وحشت حمله نکند. بنابراین بیشتر شایق شدم که بر کارهای او این تحلیل روانشناختی را بنویسم.

قبلاً فقط یکی دو کار از او دیده بودم، آن هم پشت مجله. ولی کارهایی که آن روز به من نشان داد، طرحهایی زغالی بودند. عناصر سازنده این طرحها به گونه‌ای با هم نزدیکی و پیوند داشتند، گویی همه اجزای یک طرح بودند، تکه‌تکه شده در تابلوهای مختلف. زنی جوان، مردی جوان، مردی سالخورده و کودکی، صور انسانی این طرحها بودند. در کنار آنها حیوانی یا بخشی از پیکر یک حیوان، گربه‌ای، گاوی، اسبی، کفتاری، یا بریده سر اسبی، پای اسبی، و یا سر حیوانی بر بدن یک انسان، سر گربه‌ای بر بدن یک زن، سرگوزنی بر تن یک مرد جوان، یا سر کفتاری بر پیکر مردی (شاید سالخورده).

در این طرح‌ها دو مسئله یا دو جنبه جلب توجه می‌کرد. جنبه‌ای که در وهله اول بیننده را به تأمل وامی‌داشت، در کنار هم بودن و درهم آمیخته شدن صور حیوانی و انسانی بود. در یک نظر این اندیشه به ذهن خطور می‌کرد که شاید نقاش خواسته است مسخ انسان را تصویر کند. ولی با اینکه در سه تابلو سر حیوان بر تن انسان نقش شده بود، در دیگر کارها، حیوان جدا و مستقل از انسان حضور داشت و نمی‌توانست مسخ انسان، یعنی تغییر انسان را به حیوان یا به عبارتی دیگر حیوانی شدن انسان را نشان دهد! یا حتی سرشیت حیوانی انسان را؛ بلکه بیشتر به نظر می‌رسید نقاش تنها از معانی نمادین عام و شناخته شده این حیوانات برای تأکید بر مفهومی و تسهیل انتقال آن مفهوم بهره گرفته است. مانند تابلویی که در آن



گربه‌ای روی کاناپه‌ای نشسته بود و زنی روی همان کاناپه خفته بود. حضور گربه در این طرحها بیشتر به قیاس و تشبیهی شناخته شده مانند بود. همین طور سرکفتار یا گوزن بر تن مردی سالخورده و مردی جوان که در فرم سوررئالیستی آن، یادآور بعضی کارهای «سالوادر دالی»^۱ بود؛ مانند تابلوی «انسانی با سر کلاغ»، یا حتی پیش از آن، کارهای «هورانیموس بوش»^۲؛ مانند نقش شیطانی با سر پرنده، بدن انسان و دم ماهی. در تابلوی «روز دآوری»، یا اصولاً در نقوش مذهبی، شیاطین بیشتر به صورت انسان-حیوان تصویر می‌شدند.

در ایران بجز آنکه برای دیوان شاخ می‌گذاشتند و برای اجنه سم و دم قائل بودند، از وجود اسطوره‌های انسان-حیوان در ایران باستان بی‌خبرم.^۳ ولی در مصر باستان، بعضی خدایان مانند «آنویس»^۴، خدایی که مردگان را به دنیای دیگر می‌برد، تن انسانی داشت و سرش سر شغال بود. یا یکی از ارواح نگهبان در بین‌النهرین قدیم به شکل انسانی تصویر می‌شد با سر عقاب. در یونان از این نمونه فراوان بودند. «ساتیرها»^۵ خدایان یا شیاطینی بودند، با سر شاخدار انسان و تن بُز؛ «سنتورها»^۶ با سر انسان و تنه اسب؛ «هاری‌ها»^۷ زنانی بالدار بودند، با سر و صورت زنی بر تن پرنده‌ای؛ یا «مینوتورها»^۸ که سر گاو داشتند و تن انسان. از این‌رو در آن چند خطی که بر نمایشگاه کارهای اسپهبد نوشتم اشاره‌ای به شباهت این طرحها به عناصر سر نمونی^۹ کردم، یادآور نمونه‌های آغازین.

1. Dali's

2. Hu

۳. البته زروان (Zurvan) خدای زمان بیکران در ایران باستان، با نام آیون (Aion) در غرب تن انسان و سر شیر داشت.

4. Anubis

5. Satyrs

6. Centaurs

7. Harpies

8. Minotaur

9. Archetypal



«گاو آدم» کار اسپهبد به مانند «مینوتورها»

نو شتم که: «در طرحهای اسپهبد، ناخودآگاه نمودی دو سویه دارد. از یک سو، زیستنامه انسانی از اکنون به آغاز نقش می شود. انسان - حیوانهای او به نظر من فرآورد مسخ نیستند (هرچند خودآگاه او چنین اندیشیده باشد)، بلکه سر نمون‌هایی^۱ از ریشه‌های کهن...».

اما نکته‌ای که از این نظر در کارهای اسپهبد جلب توجه می‌کند، غلبه و روشنی این نیم انسان - نیم حیوان‌هاست در برابر محو و مخدوش بودن صور انسانی و یا هر چه ساخته دست انسان است. صورت محو‌کودکی در کنار سر‌گربه‌ای با خطوط محکم و روشن، سر و صورت محو‌کودکی دیگر پیچیده در ململی در کنار سر پرنده‌ای مشخص و آشکار، پیکر و چهره محو‌دختری در کنار سر اسبی برجسته و نمایان، زنی فروپوشیده در برابر پای اسبی ستبر و استوار یا انسان - گوزنی ایستاده در کنار آسمانخراشی محو و مخدوش. حتی آنجا که حیوانی نیست، با سر و صورت انسان محو است. آیا این بدان معنی است که اسپهبد می‌خواسته است تهی شدن انسان عصر ما را از هویت و صورت انسانی خود نشان دهد؟ پس چهره کودک و آسمانخراش چرا محو و مخدوش است؟ کودک هم از هویت انسانی خود تهی است؟ با محو و مخدوش کردن آسمانخراش (که جلوه‌ای از تکنولوژی است) حاکمیت تکنولوژی بر انسان عصر ما نفی و انکار می‌شود؟ من این طور احساس نمی‌کنم. در طرحی دیگر، درختی تنومند و عظیم نقش شده است، باز هم با همان وضوح صور حیوانی - که دور از آن و پشت به آن، انسانی حقیر و محو قدم برمی‌دارد. درخت نیز همانند نیم‌انسان - نیم‌حیوان‌ها یا دیگر صور حیوانی، بر تمامی تابلو مسلط و غالب است. این مرا به یاد نقاشیهای مینیاتور می‌اندازد؛ نه به دلیل شباهتی، بلکه به دلیل تفاوت‌های بسیار و از آن میان، اینکه در مینیاتور ابعاد عناصر سازنده آن به گونه‌ای ترسیم شده است که انسان به نسبت، بزرگتر از حیوان و گیاه و جماد است و بر تمامی صحنه نقش شده است، مسلط؛ ولی در این طرح‌های زغالی به عکس، انسان به نسبت، کوچکتر از حیوان و گیاه است.



چهره‌های محو انسان در
کنار سر پرنده و اسبی
روشن و آشکار





درخت تنومند و روشن و انسان کوچک و محو

این محو و مخدوش بودن و حقیر بودن انسان و فراورده‌های انسانی در برابر حیوان و گیاه، یعنی طبیعت غیرانسانی، بیانگر چه چیز می‌تواند باشد؟ آیا حقارت دنیای انسانی زمان ما را در برابر عظمت و قدرت

طبیعت نشان می‌دهد؟ یا به عبارتی دیگر، تسلط طبیعت را بر انسان؟ یا آرزوی چنین تسلطی؟ یعنی دلتنگی برای اقتدار طبیعت از دست رفته! نیم انسان- نیم حیوان‌های عهد باستان مربوط به زمانی بود که انسان خود را اسیر چنگال قدرت طبیعت می‌یافت. پرستش حیوان یا دیگر عناصر طبیعی از آنجا بود که می‌خواست بر ترس خود از تهدید این نیروهای مهار نایافتنی یا مرموز بکاهد و با تسلیم در برابر آنها، خشونت و زیانبار بودن آنها را مهار کند؛ یا با احترام از آنها طلب کند تا مواهب و فواید خود را از وی دریغ نکنند. بنابراین ترس او از گزند و آسیب و مرگ بود که خود را هر زمان بیدفاع در معرض آن می‌دید. اغلب این نیم انسان- نیم حیوان‌ها یا به گونه‌ای در رابطه با مرگ بودند (مانند آنویس که مردگان را به دنیای دیگر می‌برد) و یا خصوصیات شیطانی داشتند، به صورت دیوان و ددان و هیولاها که با انسان و خدایان ستیز می‌کردند، از ساتیرها گرفته که شهوت مهارگسیخته داشتند تا سنتورها، هارپی‌ها، مینوتورها، یا حتی مار بهشت که در رابطه با آدم و حوا در بعضی نقوش با صورت انسانی ظاهر می‌شد. این خصوصیت شیطانی و هیولایی نیم انسان- نیم حیوان‌ها تا کارهای هورانیوس بوش همچنان ادامه می‌یابد و اغلب به گونه‌ای که برای موجودیت و اقتدار انسان خطرناک و تهدیدکننده به نظر می‌رسند. اسطوره‌هایی قابل درک برای زمانه‌ای بودند که انسان اسیر قهر و غلبه طبیعت بود؛ چه طبیعت بیرون از خود و چه طبیعت مهارناپذیر درون خود و اندیشه و رفتاری بالنسبه خردگیز. زیرا انسان بیشتر با طبیعت خود می‌زیست. اما در این زمانه، یعنی عصر خرد و اندیشه واقعیت‌مدار و تمدنی متکی بر علم خردپذیر (Rational)، نیم انسان- نیم حیوان‌های اسپهبد چگونه می‌تواند قابل درک باشد؟ بخصوص که نه به صورت هیولایی و شیطانی، بلکه اغلب

دوست داشتنی و خوشایند تصویر شده‌اند و همان گونه که گفته شد، برجسته و روشن و مسلط.

تصور من این است که با تعبیر «آرزوی بازگشت» بتوان نیم انسان-نیم حیوان‌ها و یا تسلط و غلبه طبیعت غیرانسانی را در طرح‌های زغالی اسپهبد درک کرد. آرزوی بازگشت به طبیعتی که با پیشرفت تمدن، انسان از آن دور شده است و در مسیر خود، یا آن را سرکوب و متکوب کرده است و یا تقریباً به مهار خویش درآورده است و اکنون در ماتم از دست دادن آن به سوگواری نشسته است. می‌خواهد به طبیعت خویش بازگردد. ناگزیر انسان همیشه در آرزوی چیزی است که ندارد و یا از دست داده است و انسان زمان ما گویی در قید علم خردمدار و تمدن متکی به تکنولوژی، طبیعت احساسی و غریزی خویش را گم کرده است. بنابراین گویی ناخشنود از آنچه شد و از آنچه هست، آرزوی پسرفت به آنچه بود را دارد. گرفتار سودای گذشته، برای طبیعت آغازین خود، طبیعت مقهور و پایمال شده، دلتنگی می‌کند. از این روست شاید که چهره‌های انسانی و آنچه دستاورد تمدن اوست، در این طرح‌های زغالی محو و مخدوش شده است.

نگاهی به تاریخ زندگی بشر و در کنار آن، تاریخ هنر، در دوره‌های مختلف و گاه به طور متناوب، این قبیل بازگشت به طبیعت را نشان می‌دهد. مانند روماتیسیسم نیمه اول قرن ۱۹ - یا نثوروماتیسیسم پایان قرن و باز در دو یا سه دهه گذشته، تکرار این گرایش را که به هنر مدرن و پس‌مدرن این دوره نظر دارد. هرچند، در فرم و فن متفاوت، اما همان رنگ و بوی نومیدانه و طبیعت جوی روماتیسیسم را می‌دهد؛ هم در فلسفه و ادبیات، هم در هنرهای تجسمی. شاید نوعی پدیده بازگشتی است در برابر هر دوره‌ای که علم خردمدار و تکنولوژی بر زندگی انسان

چیره می‌شود. گویی انسان این زمان خسته از حکومت خرد و اندیشهٔ واقعیت‌مدار، در پی رهایی از بند هر دو، در آرزوی سلطهٔ احساس و عاطفهٔ غریزی و گاه اندیشهٔ رفتار خردگرایز^۱ و واقعیت‌ستیز است. انگار که جهان‌بینی^۲ زمانهٔ ما، مشخصه‌اش نوعی گسستگی^۳ است بین خردپذیری و خردگریزی. از یک سو علم خردمدار و تکنولوژی با نیرو و قدرت مهارناپذیر به پیش می‌رود و از سوی دیگر، فلسفه و ادبیات و هنر، نه در راستایی موازی، بلکه در مقابلش، زندگی و اعتبار آن را به پرسش می‌گیرد. به نظر من طرح‌های زغالی اسپهبد چیزی از این گرایش عام و جهان‌بینی زمانه را با خود دارد.

از این لایهٔ عام که بگذریم و به لایه‌های درونی‌تر وارد شویم، یعنی به دنیای شخصی‌تر این تابلوها، همه چیز در غباری محو و مبهم طرح شده است که در هر کدام تنها ابژه یا بخشی از یک ابژه به روشنی و وضوح دیده می‌شود؛ و همان‌طور که گفته شد، اغلب صور حیوانی و گیاهی این روشنی و وضوح را دارند. علاوه بر این، هر جا که صورتی – صورت انسان یا حیوان – نقش شده است، چشم‌های منتظر را می‌بینیم. یا حتی آنجا که چشمی نیست، تصویر انسانی است با چشمان بسته و یا از پشت، باز این حالت انتظار و درماندگی هست، آمیخته به هراسی. هراس و انتظار، این طرح‌های زغالی را که بسادگی بر بومی سفید طرح شده‌اند، به کابوسی هراسناک مانند می‌کند؛ به کابوسی سفید و سیاه، مثل زندگی و مرگ. گویی هراس و انتظاری که در چشم‌های این چهره‌هاست، هراس از مرگ و انتظار آن است؛ مرگ خود یا دیگری، از دست دادن دیگری، و در



جسد: هراس از مرگ و انتظار آن

برابر این رویداد ناگزیر، همه کس مستأصل و معلق، انگار منفعل در چنگ تقدیری کور که فشار سکوت و سکون، سنگینی سرد و گزنده تنهایی و مرگ را القا می‌کند. پسر - گوزنی، منتظر، دست به سینه - گویی دست بسته - انتظار شلیک تفنگ صیادی است. مادر - گربه‌ای منتظر، با کودکی در بغل، انگار چشم انتظار خطری، مثل نزدیک شدن گفتاری؛ پدر - گفتاری منتظر، در کنارش بریده سر زنی؛ اسبی منتظر، در رویایش پیکر زنی؛ یا حتی گربه‌ای منتظر، در کنارش زنی که از خستگی انتظار به خواب رفته است؛ یا جوانی نشسته بر تابی معلق، در رؤیایش چهره پدری با چشمان گشاده از خشم یا ترس، یا انتظار یا اندوه. چهره پدر گونه دیگری با چشمانی به همین حالت، در رؤیای دختری با توشه راهی بر سر. یا

جوانی نشسته با کوله‌باری پیش‌رو، به انتظار وسیلهٔ سفری، پوشیده در حجاب غربت و تنهایی... و این انتظار و درماندگی است که به آنان حالتی منفعل می‌دهد و این حالت انفعالی است که آنان را اسیر جبر سرنوشتی کور نشان می‌دهد؛ نومیدانه به انتظار نجاتی. گویی از خود نه اختیاری دارند، نه اراده‌ای و نه توانی.

این هراس و انتظار مرگ می‌تواند نیز انتظار و هراس از مجازات یا مکافات باشد در عقوبت خطایی یا گناهی. در اینجا رازی دیگر پنهان است؛ رازی که در برخی از کارهای رنگ و روغن قدیمی‌تر اسپهبد آشکارتر برملا می‌شود و در این طرحهای زغالی پوشیده‌تر و گسسته‌تر است؛ اما باز هم نادیده نمی‌ماند. هرچند که تکه‌تکه شده، هر تکه در تابلویی ولی بسادگی می‌توان تکه‌های این طرح واحد را از هر تابلو جدا کرد و کنار هم گذاشت تا تصویر آن راز روشن شود. مثل مادر - پدر - پسری، در بازی عشق و مرگ.

در تابلویی مردی روی صندلی نشسته است. سرش گفتار، در کنارش دستها و پاها مردی دیگر دیده می‌شود. گویی تصویر آینه‌ای اوست، کسی مانند او؛ اما بدون سر و کوچکتر شاید. دورتر، بریدهٔ سر زنی افتاده روی زمین؛ و این تنها تابلویی است که تصویر این مثلث را به طور کامل نشان می‌دهد. چهرهٔ این زن در چند تابلوی دیگر تصویر شده است. یک جا روی کاناپه خفته است، با گریه‌ای در کنارش. در تابلوی دیگر، ایستاده است، دستها بر سر و در دامانش بریده سر اسبی است. در تابلوی دیگر، خفتهٔ این زن در رویای همان سر اسب و در جایی دیگر، همان زن، خفته بر تنویی معلق. حضور این زن در این تابلوهاست که آنها را به نوعی به هم مربوط می‌کند و گریه، گویا نقشی از زنانگی اوست، نشسته به انتظار مردی و اسب نمادی از مردانگی، نیرومند و استوار - چون جوانی. در



A. R. S. T.

پسر - گوزن به انتظار شلیک تفنگ

پسر - گوزن به انتظار شلیک تفنگ

پسر - گوزن به انتظار شلیک تفنگ



«مادر و گربه» با کودکش به انتظار خطر



تابلویی دیگری، زن سر تا به پا فروپوشیده است در حجایی، روبروش، بریده پای اسبی است؛ شاید پای همان اسب، متبر و قدرتمند. به وضوح نمادی از مردانگی و دیقتر، نمادی از نرگی^۱ است و حجاب نامحرمیت، ممنوعیت این رابطه را نشان می دهد.^۲ ولی پای اسب به گونه ای نقش شده است که گویی زن فروپوشیده را فرامی طلبد. پای اسبی که سم به زمین می کوبد و سر اسب (در دو تابلو) رؤیای زن را در سر می پروراند. گویی در آرزو و طلب اوست؛ آرزویی که نباید؛ طلبی که نباید؛ و اگر هست، گناهی سزاوار مکافات، و این علتی برای انتظار و هراس. این اسبی که در طلب زن است، باید جانشین همان مرد بی سری باشد که در

1. Phallic symbol

۲. تابلوی کابوس زنی محور را نشان می دهد که با دستها صورت خود را پوشانده است از پنجره (نمادی از vagina) یک ماهی بزرگ (نماد نرگی phallus) به درون می آید.



این تصویر از یک اثر هنری است که به عنوان «The Woman with the Bundle» شناخته می‌شود. این اثر به احتمال زیاد به یک داستان یا روایت ادبی اشاره دارد. در این تصویر، یک زن با یک بسته بزرگ روی سرش دیده می‌شود. این بسته ممکن است نمادی از بارها، خاطرات یا مسئولیت‌ها باشد. مرد در کنار او، با نگاهی عمیق، به او نگاه می‌کند. این تصویر به خوبی به تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات مناسب است.





کفتار پدر - کفتار نشسته است. سر کفتار برای پدر از این روست تا هم خشم درنده‌خوی پدر را نشان دهد و هم نفرت پسر را از پدر. پس تصویر پدر، تصویری مجازات‌کننده و نفرت‌انگیز است. پدر - کفتار فاتحانه بر صندلی نشسته است، فارغ از مجازات زن و پسر. بریده سر زن بر زمین افتاده است و مردی که در کنار اوست سر ندارد. گویی سر از تن مادر و پسر جدا شده است.^۱ متنها از یکی، تن مانده بی سر و از دیگری، سر

1. Decapitated



کریه از گویا پروان و هر جا که می‌بینی بار این گناه را به این آرزوی



زن فروپوشیده در حجاب، در برابر اسبی با پای ستبر پیش کشیده
«نمادی از مردانگی و نرگی»



آرزوی ممنوع



جدایی و ترک

مانده بی تن. مثل اینکه به نوعی اشاره دارد که این دو می باید با هم یکی شوند و یگانگی یابند. یا دو وجودی هستند، مکمل یکدیگر و یا برای هم ساخته شده اند - اما از پیش معلوم است که برای این دو امید یگانگی نیست. جوان می باید یا زن را ترک کند (همان طور که در تابلویی، زن از مانده بی تن. مثل اینکه به نوعی اشاره دارد که این دو می باید با هم یکی پشت نقش شده است و در فاصله ای - مرد - محو و تار او را ترک می کند)، یا بگریزد (که در تابلویی با کوله بارش نشسته، منتظر وسیله ای است) و یا منتظر مجازات باشد (مانند تابلوی پسر - گوزن). به هر حال گویی هر کجا برود و هر کار بکند، می باید بار این گناه را، این آرزوی



اضطراب اختگی

ممنوع را به دوش کشد. با اضطراب اختگی^۱ و ترس از مکافات، درد ناکامی خویش را نیز تاب آورد.

این اضطراب و ترس از مجازات، در یک تابلوی رنگ و روغن اسپهبد وضوح و برجستگی چشمگیری دارد. در یک فضای تیره - مثل ابرهای خاکستری بسیار تیره، به تیرگی و ابهام ناخودآگاه - نوار روشنی می‌بینی؛ اما این روشنی هم یکدست نیست، ابرآلود و محو و مبهم است. در وسط آن، چشمی خیره به یک سو، گشاده از خشم یا ترس و در زیر این چشم، ماهی قرمزی با دهان نیمه باز است و چشمانی که راستای همان چشم بزرگ را نگاه می‌کند و کره یک چشم آن از حدقه بیرون زده است. بر بالای چشم بزرگ و نوار روشن، صورت محو انسانی است. نیزه‌ای که در واقع قلمی است از شکم ماهی قرمز گذشته است و نوار روشن را طی کرده و از سوراخ چشم آن صورت انسانی بیرون زده است و از نوک نیزه خون می‌ریزد. در این تابلو همان نماد نرگی است، به صورت ماهی قرمز، همان چشم منتظر و وحشت زده و همان صورت محو انسان که گویی به عنوان مجازات یا مکافات کور شده است. این تابلو ادیپی را نشان می‌دهد؛ اما نه آنکه چشم خود را به دست خویش از جای کنده باشد، بلکه شاید ادیپی که نیزه خشم پدر - گفتار بر چشمش نشسته است؛ نیزه‌ای که پسر - گوزن به انتظارش سینه سپر کرده بود.



نیزه خشم پدر — مجازاتِ گناه

اضطراب اخلاقی

سوگواره انتظار
و ترجمه
«جنب و جوش‌های ایستا»

شاهکارِ نشر
ساموئل بکت

سوگواره انتظار*

ساموئل بکت سوگواره (تراژدی) نویس انتظار^۱، پس از سالها خاموشی آخرین قطعه نثر خود را در ۱۸۰۱ واژه، تنها در دویست نسخه منتشر می‌کند. فرانک کرمود^۲ آن را «شکوه نکبت‌بار» می‌خواند. شاید بدان جهت که بکت، فقر و نکبت انسان را در شکل و شیوه‌ای فاخر و شکوهمند بیان می‌کند. در زمان اعطای جایزه نوبل به وی در سال ۱۹۶۹، آکادمی سوئد درباره آثارش نوشت: «مجموعه کارهایی که در شکل نوین قصه و نمایش، فقر انسان را به سرافرازی وی تبدیل کرده است». اما کرمود می‌نویسد: بکت

به فقری تقریباً مطلق، در ورای التیام می‌پردازد — فقری ماوراء طبیعی. همان گونه که خود بکت می‌گوید، این قطعه از انسانی بی‌شکل در دنیایی بواقع بی‌شکل سخن می‌گوید. حالتی که در آن، هرچه که

* «سوگواره انتظار» و ترجمه «جنب و جوشهای ایستای» ساموئل بکت (۱۹۸۹). نخست در شماره ۳۰ مجله «دنیای سخن» در «بهمن - اسفند» سال ۱۳۶۸ چاپ شد.
۱. ساموئل بکت با نوشتن به «انتظار گودو» تراژدی انتظار را رقم زد. انتظار پایانی که پایان نیست. این نگاه منتظر را در بیشتر آثار او می‌بینم؛ انتظاری که هیچگاه به سر نمی‌رسد؛ چه انتظار پایان باشد که مرگ است! چه انتظار بی‌پایانی؛ که بی‌مرگی و جاودانگی است.

2. Kermode, Frank

بعضی از مفروضات ما را در مورد هستی انسان مشخص کند، مانند آنکه انسان هویتی دارد، قدرت دریافتی دارد، در دنیایی که بسیاری چیزها در آن برای دریافتن هست و قدرتی برای حرکت در حول و حوش این دنیا دارد، همه واقعاً باطل می‌شوند. در نثری غنی، تنها در امساک بی‌همتایش.

آنچه را کرمود «امساک بی‌همتا» می‌خواند، جان کالدر به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند. کالدر، بکت را «پیشرفته‌ترین پایگاه مدرنیسم و یک مینیاتوریست» می‌داند که «تلاش دارد بیشترین معانی را در کمترین واژه‌ها بگنجاند». امساک اشاره به این گونه ایجاز دارد. بکت در دوره سوم کار نویسندگی خود، که کالدر آن را مرحله کمترینه مداری^۱ می‌خواند، از یک متن بلند، واژه‌ها را چنان پیرایش می‌کند تا به حداقل کلمات برسد؛ ایجازی در نهایت ممکن.

زمانی که به نظر می‌رسید بکت دیگر حرفی برای گفتن ندارد، زبان تازه‌ای برای توصیف «خودِ تخیل و ذهنیت» ابداع می‌کند که در آن، واژه‌ها و تصاویر در شکل نوینی از «نثر-شعر» درآمیخته می‌شوند. کالدر می‌گوید:

چنین تصاویری به ارزیابی مجدد بکت منجر شد؛ نه تنها به عنوان یک نویسنده، بلکه به عنوان یک نقاش مفاهیم که واژه‌ها را به نقش درمی‌آورد.

اما تابلوی واژه‌ها به مانند یک تابلوی نقاشی ساکن نیست، تحرک دارد! مانند یک «سازی» است و در اینجا بکت توانایی خود را در

نمایشنامه‌نویسی به کار می‌گیرد. واژه‌ها را چنان به نقش درمی‌آورد که گویی نمایشی است بر صحنه. حتی زمانی که «جنب و جوشهای ایستا» را می‌نویسد تا ایستایی تحرک را تصویر کند، سکونی متحرک به نظر می‌آید. آنچه این پویایی و تحرک را برجسته‌تر می‌کند، موسیقی کلام بکت است. کالدِر در جایی دیگر می‌نویسد:

هیچ کس هنوز نقش مهم موسیقی را در زندگی و کارهای بکت، هم به عنوان الگویی برای فرمهایی که خلق می‌کند و هم به عنوان راهنمایی برای خواندن کارهای او، مطالعه نکرده است. به معنایی، بکت با واژه‌ها یک کمپوزسیون موسیقی می‌نویسد.

می‌گویند که بکت در وقت تمرین نمایشنامه‌هایش

ضربه‌های شبیه میزانه‌شمار (مترونوم) را به هنرپیشگان می‌آموزد و مانند یک موسیقیدان آنها را وامی‌دارد تا مکشهای بین کلمات را شماره کنند.

کارهای بکت همان قدر تحت تأثیر موسیقی است که تحت تأثیر نویسندگان پیشین. احساسهای بتهوون و شوپرت را به فراوانی به کار گرفته است. موسیقیدانها مسحور کارهای بکت هستند و بسیاری خواسته‌اند کارهای او را به موسیقی درآورند، اما ناموفق؛ زیرا موسیقی از پیش در کارهای او هست. پس خواندن آثار بکت تنها با عنایت به موسیقی واژه‌ها و ضرباهنگ عبارات، بخصوص در نثرهای دوره سوم، قابل درک است. شاید از این روست که نثرهای این دوره بیش از هر شکل هنری دیگر به شعر نزدیک می‌شوند. البته بجز موسیقی کلام، تصویرسازی و جوهر شعری را نیز با خود دارند. علاوه بر این، بکت ساخت دستوری زبان را به هم می‌ریزد، نقطه‌گذاری معمول را رعایت نمی‌کند. بنابراین خواننده

نمی‌باید در جستجوی ساخت دستوری قراردادی در نثر بکت باشد، که از آن چیزی نمی‌یابد. بدین جهت و نیز به جهت ایجاز فراوان، خواندن و دنبال کردن نثر بکت مشکل است؛ بخصوص در این آخرین نوشته که اگر قرار باشد آن را همان گونه بخوانیم که یک نثر معمولی با ساخت قراردادی آشنا را، از آن چیزی در نمی‌یابیم.

خواندن «جنب و جوشهای ایستا»، تنها خواندن نیست؛ شنیدن و دیدن نیز هست. یعنی بدون توجه به تصاویر حرکتهای، موسیقی و ضرباهنگ واژه‌ها و عبارات، خواندن و فهمیدن آن اگر نه ناممکن، بلکه مشکل و گاه پریشان به نظر می‌رسد. واژه‌ها بیگانه، جملات ناقص و تکرارهای بی‌ربط و زیادی می‌نماید. اما همینکه تصویر و موسیقی و حرکت با واژه‌ها یگانه می‌شوند، آنگاه بنایی باشکوه و عظیم از کلام می‌یابیم، افسونبار و فراز معنی که به قول کالدور

به آن کس که بتواند سبک او را درک کند، لذت نابی می‌بخشد.

بکت را اغلب ادامه جیمز جویس می‌دانند به خصوص که کارهای اولیه او شباهتهایی با آثار آن نویسنده بزرگ ایرلندی دارد. هر دو سعی دارند که تمامی زندگی را در نوشته‌های خود منعکس کنند؛ ولی بکت تلاش می‌کند تا همین زندگی را در کوچکترین فضا فشرده کند. از این رو برخی از فنون شعرای رومانتیک را به کار می‌گیرد و مانند آنان کارهایش آکنده از اندوه است. به دلیل این شباهتهاست شاید که کالدور او را «آخرین رومانتیک‌ها» می‌داند. در نظر بکت ما همه قربانی هستیم و تنها حقی که طبیعت به ما داده است، حق اعتراض است.

اعتراض بکت به تلف شدن است. همه چیز می‌میرد و مرگ در همه جا رخ نشان می‌دهد. بکت زندگی را افول می‌بیند و رشد شخصیت‌هایش به

صورت بخشی از این فراگرد انحطاط است. به خاطر ناامیدی و درماندگی که در نوشته‌هایش وجود دارد و به خاطر آنکه بیشتر به نیمه تاریک زندگی توجه می‌کند، کارهای بکت برای بسیاری ناخوشایند است.

کالدِر به دفاع از او می‌نویسد:

اینکه دید وی تماماً سیاه است، اتهام نادرستی است. بکت همه جنبه‌های زندگی را توصیف می‌کند.

بکت اندیشه هستی‌مدارانه را با واژه به تصویر می‌کشد. دلهره انسان را در برابر تنهایی و مرگ توصیف می‌کند. با وسوسه‌ای، سوگواره دردناک انسان را رقم می‌زند. انسانی که امید به پایان یافتن زندگی دارد، درست به دلیل ناپایداریش و از پایان یافتن آن نیز می‌هراسد، به دلیل عبث تلف شدن و پیوستن به نیستی و خاموشی! در دنیایی از ترس و امید زندگی می‌کند. موقعیتهای ناگزیر، بن‌بست‌های رهایی‌ناپذیر و آدمهای پیر و فرتوت را برای نشان دادن این نگرش بر می‌گزیند «جنب و جوشهای ایستا»، تبلور این ایستار ذهنی است. بازآفرینی ذهنیت انسانی پیر و فرتوت، در تنهایی و رویارو با مرگ، انسانی پیوند گسسته که همه کسش مرده است و در زمره آنان، «دارلی» او نیز مرده و خاموش شده است و او اکنون افول و خاموشی خود را تجربه می‌کند.

در این تجربه، از خویشتن خویش جدا می‌شود، بیرون از خود می‌ایستد، تا تباهی زندگی را در مرگ، در روشنایی تیره‌گون بنگرد. در زمان و مکانی بیگانه یا در بی‌زمانی و بی‌مکانی و یا فرازمانی و فرازمینی حرکت می‌کند تا واقعیت خود و زندگی را دریابد. انگار «از پشت جام شیشه ابرآلود» می‌نگرد؛ همه چیز تار و مبهم و گنگ! بین پدید آمدن و

ناپدید شدن، بودن و نابودن، شدن و ناشدن می‌گردد و باز می‌گردد، چنان به‌کندی که گویی در جا می‌زند. چون اسب عصاره بارها و بارها به همان جا می‌رسد که بوده است. در این حرکتهای راکد و در این جنب و جوشهای ایستاست که فروپاشیدن و تباهی ذهن و جسم خویش را می‌بیند یا می‌نگرد، ولی نمی‌بیند! گوش می‌دهد، ولی نمی‌شنود! راه می‌رود، ولی در جا می‌زند! خاطره‌های نامطمئنی را به یاد می‌آورد که معلوم نیست از گذشته است یا رؤیای اکنون. جریان سیال اندیشه‌اش به «صداهاى گمى»، پریشان و آشفته می‌نماید که در آمیخته‌ای از خاطره و رویا و آرزو، واقعیت را منکوب می‌کند. صدای زنگها و گریه‌ها را «تا پایانی حقیقی به زمان»، در سکوتی اندوهبار حس می‌کند؛ حسی بی‌رمق و گنگ و مبهم، تجربه‌ای یاوه و عبث، جنب و جوشی محکوم به افول و انحطاط و سکون؛ یعنی مرگواژه گمشده هشداردهنده که «جنب بیش از این». بکت یاوگی زندگی و مرگ را تصویر می‌کند.

کالدر می‌گوید:

قدرت نویسنده بکت، مستقیم بودن دید و درک سوگواره انسانی‌اش و ارزش واقعی که توسط آن، شخصیت‌های نوشته‌هایش و از آنجا خواننده آثارش توانایی آن را می‌یابند که با این سوگواره رویارو شوند، پدیده‌ای خارق‌العاده است. هر چقدر زندگی ممکن است وحشت بیافریند، بکت به ما یاری می‌دهد تا با آن روبه‌رو شویم و هر چقدر احتمالات، بکت هرگز امید را حذف نمی‌کند. «جادوی هنر او، برگرداندن رنج به لذت، سوگواره به خنده و تجربه‌های دردناک انسانی به نوعی خرد است که زندگی را با این همه درد، برای زیستن با ارزش می‌سازد.

اما با همه این دفاعیات کالدر، دنیای بکت تاریک است. امیدی هم اگر در آن هست، امید ضد امید است. اگر هم قصد دارد همه زندگی را منعکس سازد، آنچه را از آن برمی‌گزیند و می‌گوید، همه زندگی نیست. از این رو آنچه را که می‌گوید همه واقعیت نیست. پس آنچه را که می‌گوید، می‌تواند موردپسند و پذیرش نباشد (چنان که من نمی‌پسندم و نمی‌پذیرم). اما آن گونه که می‌گوید، در حقیقت به طرز شگفت‌انگیزی تحسین‌آفرین و تکانه‌دهنده است و آن گونه که می‌گوید، واقعاً زیبایی‌اش به ترجمه در نمی‌آید. مانند شعر حافظ که هر چند با مهارت و دقت به زبان دیگری برگردانده شود، زیبایی شعر حافظ را در زبان فارسی نخواهد داشت. اما چاره چیست؛ باید ترجمه کرد تا این شیوه نوین نثر در زبان فارسی نیز شناخته شود.

جنب و جوشهای ایستا زیباترین و برجسته‌ترین نثر در زبان انگلیسی نیمه‌دوم قرن بیستم است یا در تمامی قرن بیستم. هرچند شاید «اولیس» یا «بیدار باش فنیگان» جیمز جویس را در مجموع مهم‌تر بدانند ولی این قطعه کوتاه در ایجاز خود اوج زیبایی نثر است. نثری به گونه‌ای دیگر، با ساختاری دیگر! به انتظار پایان!

جنب و جوشهای ایستا

آخرین شاهکار نثر

ساموئل بکت

جنب و جوشهای ایستا

شبی چون پشت میز خود نشست، سر به روی دستها، خود را نگریست که برمی‌خیزد و می‌رود. شبی یا روزی، زیرا هنگامی که چراغش خاموش شد، در تاریکی نمانده بود. پس آنگاه گونه‌ای روشنایی آمد از تنها پنجره بلند به زیر آن هنوز چهارپایه که از آن نمی‌توانست یا نمی‌خواست دیگر چون گذشته بالا رود و آسمان را بنگرد. چرا گردن بر نکشید تا بنگرد زیر آن چه نهاده است. شاید چون پنجره آن گونه بر ساخته نبود که باز شود یا چون او نمی‌توانست یا نمی‌خواست آن را باز کند. شاید او بسی خوب می‌دانست زیر آن چه نهاده است و آرزو نداشت دگر باره بنگرد. پس آنجا بسادگی بر فراز زمین می‌ایستد و از ورای جام شیشه ابرآلود، آسمان بی‌ابر را می‌نگرد، نه بسان هیچ روشنایی، او می‌توانست روشنایی بی‌رمق دگر ناشونده آن را به یاد آورد. از روزها و شبهایی هنگامی که روز پی می‌گرفت شب را بدشواری و شب روز را. پس این روشنایی بیرونی، هنگامی که روشنایی خود او خاموش شد، تنها روشنایی او شد تا آنکه آن به نوبه خود خاموش شد و او را در تاریکی وانهاد؛ تا آنکه آن به نوبه خود خاموش شد.

شبی یا روزی پس چون پشت میز خود نشست، سر بروی دستها، خود را نگرست که برمی‌خیزد و می‌رود. ابتدا برمی‌خیزد و می‌ایستد؛ چسبیده به میز، پس آنگاه دگرباره می‌نشیند. پس آنگاه دگرباره بر می‌خیزد، می‌ایستد، دگرباره چسبیده به میز، پس آنگاه می‌رود. رفتن آغاز می‌کند. بر پاهای نادیده رفتن آغاز می‌کند. چنان بکندی که تنها جابه‌جایی‌اش نشان دهد که رفته است. چون آنگاه که ناپدید شد، تنها برای آنکه زان پس دوباره پدید آید در جایی دیگر. پس آنگاه ناپدید شد دگرباره تنها برای آنکه زان پس دوباره پدید آید در جایی دیگر. پس دگرباره و دگرباره ناپدید شد. دگرباره تنها برای آنکه پدید آید دگرباره از آن پس در جایی دیگر، دگرباره، جایی دیگر در جایی که آنجا نشست پشت میزش، سر بر روی دستها. همان جا و همان میز چون آنگاه که مثلاً دارلی مرد و او را وانهاد. چون آنگاه که دیگران نیز به نوبه خود از آن پس و از آنگاه چون آنگاه که دیگران نیز چنین شوند به نوبه خود و او را وانهند تا آنکه او نیز به نوبه خود سر به روی دستها هنگامی که دگرباره ناپدید شد نیم امیدوار که دگرباره پدید نیاید و نیم ترسیده که نیاید. یا تنها در شگفتی؛ یا تنها به انتظار. به انتظار آنکه ببیند (پدید) می‌آید یا نمی‌آید. او را دگرباره در تنهایی وامی‌نهند یا نمی‌نهند؛ دگرباره به انتظار برای هیچ.

همیشه از پشت دیده شد به هر کجا رفت. همان کلاه و همان پالتو همچو قدیم، آنگاه که کوچه‌ها را قدم زد؛ پسکوچه‌ها را. کنون چون کسی در مکانی بیگانه در پی راهی به بیرون؛ در تاریکی. در مکانی بیگانه کورکورانه در تاریکی شب یا روز در پی راهی به بیرون؛ راهی به بیرون؛ به کوچه‌ها؛ پسکوچه‌ها.

ساعتی دیواری دورادور ساعتها و نیم ساعتها را زنگ زد. چون آنگاه که در زمره دیگران دارلی یک بار مرد و او را وانهاد. زنگها کنون آشکار

انگار بر دوش باد برده می‌شدند؛ کنون بی‌رمق بر هوای ایستا. گریه‌ها دورادور، کنون بی‌رمق، کنون آشکار. سر به روی دستها، آنگاه که ساعت زنگ زد، نیم امیدوار که نیم ساعت نزنند و نیم ترسیده که نزنند. همانند وقتی که نیم ساعت زنگ زد. همانند وقتی که گریه‌ها یک دم ایستاد؛ یا تنها در شگفتی یا تنها به انتظار؛ به انتظار شنیدن.

زمانی بوده است که گهگاه سرش را تنها به آن اندازه بلند می‌کرده است تا دستهایش را ببیند. از آنها چه باید دیده می‌شد. یکی بر میز نهاده شده بود و دیگری بروی آن یکی؛ آسوده پس از آن همه کار. سر گذاشته‌اش را بلند کرد، یک دم تا دستهای گذشته‌اش را بنگرد. پس آنگاه سر را به روی آنها نهاد تا آن نیز بیاساید؛ پس از آن همه کار.

همانجا چون آنگاه که بیرون رفت روز از پس روز؛ به کوچه‌ها، پسکوچه‌ها. بازگشت شب از پس شب. قدم زد از دیوار به دیوار در تاریکی. آنک تاریکی باد ردپای شب. کنون برایش انگار بیگانه دیده شدن که برخیزد و برود. ناپدید شدن و باز پدید آمدن در جایی دیگر. ناپدید شدن دگرباره و باز پدید آمدن دگر باره در جایی دیگر دگرباره. یا در همان جا. نه چیزی که نشان دهد نه همان. نه دیواری که به سوی آن یا از آن. نه میزی که بازگشتن به آن یا دور شدن از آن. در همان جا. چون آنگاه که گام می‌زد از دیوار به دیوار همه جا چون همان جا، یا در جای دیگر. نه چیزی که نشان دهد نه دیگری. جایی که هرگز. برخاستن و رفتن به همان جا چون همیشه. ناپدید شدن و باز پدید آمدن در جایی دیگر جایی که هرگز. نه چیزی که نشان دهد نه دیگری جایی که هرگز. هیچ چیز مگر زنگها، گریه‌ها. چون همیشه.

(تا) بسیاری زنگها و گریه‌ها از آنگاه که او برای آخرین بار دیده شد که شاید دگرباره دیده نشود. پس آنگاه بسیاری گریه‌ها از آنگاه که زنگها

برای آخرین بار شنیده شدند که شاید دگرباره شنیده نشوند. پس آنگاه چنان سکوتی از آنگاه که گریه‌ها برای آخرین بار شنیده شدند که شاید حتی آنها دگرباره شنیده نشوند. بنابراین شاید پایان. مگر چیزی نه بیش از آرامشی محض. پس همه چیز چون از آن پیش. زنگها و گریه‌ها چون از آن پیش و او چون از آن پیش کنون آنجا کنون رفته کنون آنجا دگرباره کنون رفته دگرباره. پس آرامش دگرباره. پس همه چیز چون از آن جا پیش دگرباره. پس دگرباره و دگرباره و شکیبایی تا پایانی حقیقی به زمان و سوک و خویشتن و خویشتن دومین خویش.

چنان چون کسی با ذهنی سالم به وقتی که به آخر بیرون رفت دگرباره نمی‌دانست چگونه به دیری بیرون نماند دگرباره به وقتی که در شگفت ماند که آیا ذهنی سالم داشت. چون کسی را با ذهنی سالم بخردانه نمی‌توان گفت در شگفت ماند که اگر ذهنی سالم داشت و آنچه را از خرد او مانده بود بر این سرگشتگی مؤثر می‌ساخت به شیوه‌ای که باید گفته می‌شد او می‌ساخت اگر که به هیچ روی باید گفته می‌شد؟ بنابراین بیش و کم، نمودی از موجودی بخرد داشت که آخر نمی‌دانست چگونه در جهان بیرون پدید آمد و در آنجا بیش از شش یا هفت ساعت از روی ساعت دیواری نبود هنگامی که نمی‌توانست کاری کرد مگر در شگفت ماند که آیا ذهنی سالم داشت. با همان ساعت دیواری که زنگهایش بارها بی‌شمار در محفظه‌اش شنیده می‌شدند همچنانکه سر ساعت‌ها و نیم ساعت‌ها زنگ می‌زد و بنابراین به معنایی در ابتدا چشمه اطمینان بخشی بود تا در انتها زنگ خطری کنون آشکارتر نبود از آنگاه که در اصل چهار دیوارش صدایش را خفه کرد. پس یاری جست در اندیشه آن کس که در غروب به مغرب می‌شتابید تا چشم‌اندازی نیکوتر از ناهید بیابد و هیچ از آن نیافت. از یگانه صدای دیگر از گریه‌های جانبخش خلوتش چون از دست رفته به

رنج پشت میزش نشست سر به روی دستها همان حقیقت داشت. از هر کجا جایشان یعنی از ساعت دیواری و گریه‌ها همان حقیقت داشت که کنون بیشتر چیزی نیست تا یقین شود از آنگاه که تنها چیزی طبیعی بود. تا مانده‌های خردش را بر همه اینها کارساز کند یاری جست در این اندیشه که یادش شاید از درون خانه کاستی داشت و هیچ از آن نیافت. پریشانش بیش می‌گرفت با گامهای بی‌صدایش چون آنگاه که برهنه پا بر کف اتاقش گام برمی‌داشت. پس همه گوشها از بد به بدتر تا در انتها اگر نه شنیدن گوش دادن را بس کرد و به پیرامون خود نگرستن را آغازید. پیامد آنکه او در علفزاری بود که در آن تکه راهی رفت تا اگر نه چیزی دیگر پس گامهایش را شرح دهد و سپس کمی دیرتر انگار برای جبران این تکه راه رنج خود را بیفزاید. زیرا نه می‌توانست علفزاری را به یاد آورد که حتی در قلب قلب آن هیچ حدودی از هر گونه بتواند کشف شود. ولی همیشه در بخشی یا بخشی دیگر پایانی در نظر مانند نرده‌ای یا گونه‌ای دیگر از مرز تا از آن بازگردد. نه در نگاه نزدیکترش تا مسائل و خیمتر شوند این بود که علفهای سبز کوتاهی را انگار به یاد می‌آورد که گله‌ها و رمه‌ها خورده بودند ولی به رنگ خاکستری روشن اینجا و آنجا به سپیدی می‌زدند. پس یاری جست در این اندیشه که یادش شاید از برون خانه کاستی داشت و هیچ از آن نیافت. پس همه چشمها از بد به بدتر تا در انتها اگر نه دیدن نگرستن (به پیرامونش یا به نزدیکتر) را بس کرد و عزم آن تا بیانیشد، در این نهایت برای خواستن سنگی تا بر آن نشیند بسان والتر و چهار زانو ایستی مرده و ایست ایستای بیجان به همین صورتی بود که می‌توانست و پس از دمی درنگ چنین کرد و البته سرفرو برد به گریبان چون کسی ژرف در ژرف‌اندیشی که پس از دیگر دمی از درنگ چنین نیز کرد. ولی زود خسته از کاویدنی بیهوده در آنچه مانده بود

حرکت کرد بر علفهای پیر خاکستری بلند و تن داد به ندانستن آنکه کجا بود یا چگونه به آنجا رسید یا به کجا می‌رفت یا چگونه باز می‌گشت به آنجا که نمی‌دانست چگونه آمد. پس در ندانستن و نه پایانی در نظر. ندانستن و بیش از آن نه آرزویی به دانستن. به حقیقت هیچ آرزویی از هر گونه و بنابراین هیچ افسوسی مگر اینکه آرزو کرده بود زنگها برای همیشه بس کنند و گریه‌ها و افسوس می‌خورد که چنین نکردند. زنگها کنون بی‌رمق کنون آشکار انگار برده می‌شدند بر دوش باد و نه یک نسیم و گریه‌ها کنون بی‌رمق کنون آشکار.

چنین تا زمانی که ماند، هنگامی که از ژرفای درون اوه به گوشه‌هایش چگونه و اینجا واژه‌ای که نمی‌توانست دریابد آن را که باید پایان می‌یافت جایی که هرگز تا پس آنگاه. پس بی‌جنبش پیش از آنی که دگر باره از نه دیر زمانی به دیر زمانی که شاید هرگز دگر باره و سپس دگر باره بی‌رمق از ژرفای درون اوه چگونه و اینجا که واژه گم شده دگر باره باید پایان می‌یافت جایی که هرگز تا پس آنگاه. به هر تقدیر هر آنچه ممکن بود پایان یابد و از این دست نبود او از این پیش ایستاده آنجا همه تن خمیده و در گوشه‌هایش بی‌رمق از ژرفای درون دگر باره و دگر باره اوه چگونه چیزی و از این دست نبود او دور که می‌توانست ببیند از این پیش آنجا جایی که هرگز تا پس آنگاه؟ زیرا چگونه می‌توانست چون این کسی چون او که خود را یک بار در چون این مکانی یافته بود به خود نلرزد که خویشتن را در آن بیابد دگر باره که نیافته بود و به خود نلرزیده بود. یاری جست بیهوده با اصطلاح در این اندیشه که چون به هر صورتی از آن رهایی یافته بود پس آنگاه می‌توانست به هر صورتی از آن رهایی یابد دگر باره که رهایی نیافته بود از هیچ کدام. پس آنجا این همه وقت جایی که هرگز تا پس آنگاه و تا اینجایی که می‌توانست ببیند هنگامی که سرش را بلند کرد و

چشم‌اندش را گشود در هر راستا نه هیچ خطری نه هیچ‌امیدی در امکان اینکه هرگز بتواند از آن رهایی یابد. پس او اکنون باید اصرار ورزد علی‌رغم کنون در راستایی و کنون در راستای دیگر یا از سویی دیگر نجنبد بیش از این چون در این مورد ممکن است یعنی چون آن واژه گم‌شده ممکن است که اگر هشدار دهد چون ناشاد و ناپسند مثلاً پس البته علی‌رغم همه آنها و اگر بالعکس پس البته دیگری یعنی نجنب بیش از این. چون این و بیشتر چون این صداها ی گجی در ذهنش باصطلاح تا هیچ نماند از ژرفای درون بلکه تنهایی‌رمق‌تر از همیشه اوه به پایان رسد، مهم نیست چگونه مهم نیست کجا. زمان و سوگ و باصطلاح خویشتن. اوه همه چیز به پایان رسد.

نمایه

- آرزو، ۲، ۲۷، ۴۵؛ ~ ی بازگشت ۳۰۹؛ ~
 پسرفت ۳۰۹؛ ~ ی کام‌نایافته ۸۴، ۸۵،
 ۱۸۷؛ ~ ی مرگ ۱۴
 آسیب‌شناختی، ۱۴۰، ۲۲۷
 آگاهی، ۴، ۱۲۱
 آن، ۲۷
 آوا، ۵، ۶۲
 آه‌بخستگی، ۲۴۰
 ابرانسان - ابرمن
 ابرمن، ۲۷، ۳۱، ۱۱۰
 ابژه، ۳۸، ۸۶-۹۳، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۵،
 ۱۰۶، ۱۰۸-۱۱۱، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۳۰،
 ۱۳۸، ۱۴۱، ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۴۳،
 ۲۴۴، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۶، ۳۱۰ - های
 انتقالی، ۲۳۰، ۲۴۵؛ ~ درونی ۸۸؛ ~
 وانهاده ۸۸؛
 اتکاء‌پذیری، ۷
 اثبات‌پذیری، ۹
 اثبات‌مداران، ۴۱، ۴۷
 اخته شدن، ۲۴۳، ۲۴۴
 اختیاری، ۳۱۲
 اخلاق دروغین، ۱۳
 ادبیات مدرن، ۸۳
 ادیبی، ۳۲۳
 ادیبی منفی یا وارونه، ۲۴۴
 ارتباط عاطفی، ۱۳۶؛ ~ غیرکلامی، ۲۲۶
- استعاره، ۳، ۱۴، ۳۷، ۴۰
 استنتاج آزمونی، ۹
 اسطوره، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۲-۲۱۵، ۳۰۲،
 ۳۰۸؛ ~ شناسی، ۳۴
 اشتیاق، ۲، ۴۵، ۱۵۵
 اشیاء بی‌جان، ۲۴۸
 اصل لذت، ۷۳، ۷۴
 اضطراب، ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۹۶، ۱۱۶، ۱۳۰،
 ۱۳۲، ۳۲۳؛ ~ اختگی، ۲۷، ۵۲، ۳۲۳؛
 ~ جدایی ۱۱۶
 اعتماد پایه‌ای، ۸۸، ۹۳
 افزارگردهای دفاعی، ۲۷، ۱۱۹
 افسانه، ۲۱۱، ۲۱۲
 افسردگی، ۱۷۶
 امید، ۱۹۵
 اندیشه ۴۳؛ ~ اسطوره‌ای ۲۱۳، ۲۱۵؛
 ~ های کنشمند ۴۳
 انسان اجتماعی، ۲۴۰
 انسان‌زدا، ۵۰
 انسان-شیطانی، ۱۲۳
 انکار، ۱۲۴، ۱۳۵، ۱۴۸، ۱۶۵، ۲۲۶،
 ۲۲۷، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۷۸،
 ۲۸۱؛ ~ خویش‌کنکامی تحقیر شده، ۱۱۹
 انگیزه ۲؛ ~ ی ناخودآگاه، ۱۲۶
 اوهام، ۴۶
 ایستار، ۲۹۲

- بازگشت واپس‌زده، ۱۷، ۲۹، ۶۲
 بازی علم، ۸
 برج خاموشی، ۱۴۷
 برجهش، ۲۶، ۲۷
 برزخ رابطه، ۹۸
 پاسخ کلامی، ۷
 پایائی، ۲۴
 پدرکشی، ۵۲، ۶۴
 پدیده، ۲، ۱۷، ۲۵، ۳۳، ۴۷، ۵۰، ۱۴۹، ۱۵۰، ۳۰۹؛ ~ انتقال، ۵۱؛ ~
 خویشتن‌گامانه ۱۲۵؛ ~ شناختی ۷؛ ~
 شناسی، ۱۱، ۴۰؛ ~ ادیبی، ۵۲
 سرکشی، ۱۲۹، ۱۴۱
 پس ساختار مداری، ۵۴
 پس - مدار، ۶۰
 پس مدرن ۳۰۹
 پس - هیپنوتیسم، ۱۶
 پندار، ۴۶، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۴۱
 پوزیتیویسم، ۲۸۳
 پیراکنش، ۱۶، ۲۹
 پیش‌آگاه، ۲۸، ۲۹، ۴۹، ۶۳، ۷۶، ۱۲۲
 پیش‌ادیبی، ۳۹، ۵۲
 پیشتاز، ۶۵
 پیوند ۵۲؛ ~ گسستگی ۱۴۲، ۲۴۳؛
 تابلوی لبخند ژوکوند، ۲۰۵
 تابو، ۳۶
 تاویل، ۴
 تباهی، ۸
 تبدیل، ۲۹
 تثبیت، ۲۸، ۱۰۲
 تجربه، ۳، ۲۳، ۳۱، ۴۳، ۴۶، ۶۲، ۶۶، ۸۸، ۹۰، ۹۹، ۱۰۴-۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۵۴-۱۵۸، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۹، ۲۲۶، ۲۳۸-۲۴۱، ۲۴۳، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۳۰؛ ~
 ضمنی، ۴۳؛ ~ مداران، ۴۱؛ ~ عینی ۲۵۳
- تحلیل اسکیزو، ۵۵
 تحلیل روانشناختی، ۱۱۶، ۲۹۸-۳۰۰
 تحلیل روانی، ۲۹۹
 تداعی آزاد، ۱۶، ۳۴
 تراژدی، ۱۷۵، ۲۱۴، ۲۵۱، ۳۲۶
 تراکم، ۳۶؛ ~ یافتگی، ۲۹، ۳۹
 تربیع، ۱۲۲
 ترس از مرگ، ۵۱
 تصعید، ۱۴۰
 تعلیق ۲۳۴؛ ~ پلیسی ۲۳۴
 تفسیر ۴؛ ~ روانشناختی ۸۲
 تفکر، ۱۲، ۲۶، ۳۸، ۴۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۴۲، ۲۸۳؛ ~ اسطوره‌ای ۲۱۲؛ ~ تحلیلی ۲۱۲؛ ~ فلسفی
 سیاسی جهان غرب ۲۸۳
 تکامل تاریخی زبان، ۳۷
 تکامل داروین، ۹
 تکرار اجباری، ۷۳، ۷۴
 تکنولوژی، ۲۸۳، ۳۰۵، ۳۰۹، ۳۱۰
 تلمیحی، ۳۶
 توهم، ۴۶، ۱۲۲
 جامعه صنعتی غرب، ۲۴۷
 جانگاشتی ذهن، ۲۴، ۶۲
 جاودانگی، ۱۲۵، ۱۴۷، ۱۶۹، ۲۰۲-۲۰۵، ۲۱۳، ۲۹۶
 جبر ۲۱۰، ۳۱۲؛ ~ و اختیار ۲۰۹
 جدایی، ۸۷، ۸۸، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۰، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۵۴، ۲۵۶
 جریان سیال اندیشه، ۳۳۱
 جسم‌مدار، ۴۷
 جنبش ۱۷، ۲۶، ۳۷، ۲۷۲، ۲۸۳؛ ~
 پس‌مدرن‌مداری ۲۸۳؛ ~ هیپنوتیسم ۲۸۳
 جنگ جهانی دوم، ۲۳۵
 چهره‌نگاره، ۲۳۸
 چیز - نموده‌ها، ۳۹
 حافظه ۳۰؛ ~ ضمنی، ۴۹؛ ردپای ۱۷
 حجاب‌برداری، ۷

- حسادت، ۲۳۲، ۲۴۵، ۲۴۷
 حسرت آلت، ۵۲
 حقیقت واپس زده، ۱۳۵
 خانواده مداری، ۵۵
 خرد، ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۴۰، ۴۱، ۶۳، ۱۵۷، ۱۹۸، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۷، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۳۱، ۳۳۷؛ ~ پذیر ۱۴، ۲۸۴، ۲۸۷، ۳۰۸، ۳۱۰؛ ~ گریز ۱۳، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۸۴، ۳۰۸، ۳۱۰؛ ~ مدار ۳۰۹، ۳۱۰؛ ~ ورزانه ۷۱
 خواست ۲۳، ۲۵؛ ~ قدرت ۳۱
 خواندن، ۴
 خودآگاه، ۳، ۲۸، ۳۹، ۷۶، ۱۴۷، ۲۵۰، ۲۹۲، ۳۰۳
 خوداندری، ۵۳، ۱۱۱
 خودبسا، ۸۲
 خودشیفته، ۲۷۹، ۲۸۰
 خود-فریبی، ۶
 خودکارشدگی، ۱۴۲
 خودکشی، ۱۲۰، ۱۲۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۸، ۲۷۱-۲۷۳
 خودمداری مطلق، ۶۷
 خوشه وار ذهنی، ۷۱
 خویشتن کامی، ۱۱، ۵۲، ۶۷، ۹۰، ۹۳
 داروینیسیم ۲۳، ۵۰، ۵۱؛ ~ اجتماعی ۵۰
 دانش علمی ۳؛ ~ فرازین ۴۴
 درد روانی، ۲۷
 درد غربت، ۲۴۸
 درد ناکامی، ۱۶۴
 درونی، ۱۲۱
 دریافت ۳۰؛ ~ حسی ۴۳؛ ~ عینی ۲۱۹
 دستوردار، ۳۰
 دگرنمود، ۸۹، ۹۱
 دوسویگی، ۳۵؛ ~ احساسی، ۹۲، ۹۳، ۹۸، ۱۱۰
 دوگانه مداری، ۱۲
 دهه مغز، ۹
 دیالوگ، ۲۴۵
 دیرجنبی، ۳۰
 رئالیسم، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۳۳، ۲۴۱، ۲۵۰، ۲۸۴؛ ~ چخوفی، ۲۵۱
 رابطه ۱۳۹، ۲۴۳؛ ~ ای ممنوع، ۲۴۳؛ ~ با ابژه ۵، ۸۷، ۹۰؛ ~ با محارم، ۲۴۳؛ ~ نیت مند، ۴۳؛ ~ های برزخی، ۹۸
 رفتارمداری، ۷، ۱۱
 روابط هم فراخوان، ۳۸
 روان-آسیب شناسی عمومی، ۴۵
 روان-آسیب شناسی هر روز زندگی، ۸
 روان شناختی، ۲۹۸
 روانشناسی ۲۹۹؛ ~ آزمودی ۳۲؛ ~ آن ۵، ۵۲؛ ~ تحلیلی ۵۱؛ ~ خود ۵، ۵۲؛ ~ فردی ۵۱؛ ~ کنش ۴۳؛ ~ من ۵، ۵۲
 روان کاوی ۱، ۸۳، ۲۰۹، ۲۹۲؛ ~ داد و ستدی ۵۳؛ ~ های کوتاه مدت ۵۳؛ ~ هستی مدار ۵۳
 روایت، ۴
 روایی، ۲۶۳
 روشن سازی، ۳۴، ۳۵
 روماننسیسم، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۴، ۳۰۹
 رونوشت، ۳۹
 رویا ۲۵؛ ~ ی آرزومندانه ۳۳
 ریتم، ۲۲۲
 زبان، ۳-۵، ۷، ۱۲-۱۶، ۱۸، ۲۱، ۳۱، ۳۳، ۳۵، ۳۶، ۳۸، ۹۱، ۹۲، ۱۰۰، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۱، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۴۸، ۱۹۰، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۲-۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۸، ۲۶۳، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۸۷، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۲؛ ~ اسطوره ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۳؛ ~ اسطوره ای-حماسی ۲۱۴؛ ~ بازی ۱۶؛ ~ تصویری ۳، ۱۶؛ ~ حماسی ۲۱۴؛ ~ شناختی ۳۵؛ ~ شناسی ساختاری ۳۸؛ ~ نامه ۳۸؛ ~ های کهن ۳؛ ~ خرد،

- ۱۲: ~ ماشین ۲۶۴: ~ سیاسی - اجتماعی ۱۷۸: ~ عاطفی ۲۲۶، ۲۴۳، ۲۴۴
- زندگی گیتیانه، ۱۲۴
- زیبایی‌شناختی، ۲۳۷
- زیرآگاه، ۴۰
- ژرف‌اندیشی، ۴۱، ۱۲
- ژرفای ناخودآگاه، ۱۲۳
- ساختار ۵۶: ~ مداری ۵۶: ~ های صوری ۳۸
- ساخت‌شکنی، ۱، ۴-۶، ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۱۸، ۲۶، ۳۵-۳۷، ۵۵-۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۹، ۷۰، ۷۳، ۷۴، ۷۵
- سازگاری، ۸
- سانسور، ۸۶: ~ های ذهنی، ۹۱
- سخنگوئی، ۳۸
- سرکوب، ۲۶، ۲۹
- سرگذشت نگاری، ۲۶۳
- سرمون، ۵۱
- سکون اجتماعی و سیاسی ایران، ۲۴۵
- سنت، ۲۱۹
- سوداگری، ۲۷۹، ۲۸۰
- سوررئالیسم، ۸۲
- سوغ، ۲۹۵
- سوغواره، ۱۷۵، ۳۲۶، ۳۳۰، ۳۳۱
- سوغواری، ۱۴۶، ۱۴۸
- سهراب‌کشی، ۱۰۹
- سیاست، ۱۹۷
- سینمای ادبی ۲۴۵: ~ تصویر ۲۴۵: ~
- خالص ۲۲۵، ۲۴۵: ~ رئالیستی ۲۴۱: ~
- ~ کلام ۲۴۵: ~ کنش ۲۴۱
- شامگاه بستان، ۶۷
- شیخ داروین، ۱۰
- شیخ فروید، ۱۰
- شیخ مارکس، ۱۰
- شیخ نیچه، ۱۰
- شعر سیاسی، ۱۷۷، ۱۹۷
- شک‌مداری، ۱۰
- شناخت درمانی، ۴۹
- شیطان، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۳۸-۱۴۰، ۱۴۲، ۲۸۵، ۲۸۶، ۳۰۲، ۳۰۸
- شیوه تحلیل، ۵
- صدا - اثر، ۴۰
- ضد ادیب، ۵۴
- طبیای چهارگانه، ۱۲۲
- طبیعت بی‌جان، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۸
- عاطفه، ۸۷، ۲۱۸، ۲۲۶
- عشق ممنوع، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۳۶، ۱۴۱
- عصر، پس‌مدرنیته ۵۴
- عصر، تباهی ۱۹
- عقده ادیب، ۴۲، ۵۲، ۵۳، ۵۶
- علم، ۸-۱۰، ۱۴، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۳۲، ۳۶-۳۸، ۴۴، ۴۵، ۶۲، ۶۳، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۶۸، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۹۹، ۳۰۸-۳۱۰
- ~ تجربی ۸: ~ شناختی ۷: ~
- مدارانه ۲۸۳: ~ نمادین ۳۹
- عمل اخلاقی، ۱۲۴
- عناصر چهارگانه ۱۲۲: ~ سرمونی ۳۰۲
- عواطف، ۲۹: ~ ناکامیاب، ۱۷۴
- عهد باستان، ۲۱۳
- عهد صفوی، ۱۹۴
- عینیت، ۲۶۱، ۲۶۲
- غرب‌زدگی، ۱۴۸
- غریزه جنسی، ۱۳
- غریزه خود-ویرانگری، ۱۴
- غریزه زندگی، ۷۳
- غریزه مرگ، ۷۴، ۷۵
- غریزه‌های پرخاشگرانه‌ی حیوانی، ۱۳
- فراورد، ۳۰۳
- فراافکند، ۴، ۱۳۸
- فراران، ۶۶

- فراروانشناسی، ۷۵
 فراسوی آزادی و شأن انسان، ۴۷
 فراگرد، ۱۷، ۲۶
 فراگشت احساسی ۴۹؛ ~ پیش‌آگاه -
 ناخودآگاه ۴۹
 فرمانود ۳۳، ۹۱، ۱۱۱، ۲۵۵؛ ~ کلامی
 ۵، ۶۲، ۶۳؛ ~ های ذهنی ۱۲۳
 فردشوندگی، ۵۳، ۸۸، ۱۱۴
 فردمدار، ۲۸۳
 فرشته مرگ، ۱۲۴
 فرم، ۸۲، ۸۳، ۱۲۰، ۲۹۸، ۳۰۹
 فروپاشیدگی، ۱۵۷
 فرویدیسیم، ۲۳، ۵۰، ۵۳
 فرهنگ ایران، ۲۰۹
 فرهنگ بدوی، ۲۴۱
 فرهنگ غرب، ۱۴۸
 فریفتار، ۱۴
 فزون آگاهی ۴۵؛ ~ معنا ۳۵
 فساد، ۸
 فلسفه، ۳، ۷، ۱۰، ۱۱، ۱۳-۲۳-۲۵،
 ۳۳، ۴۰، ۴۲، ۴۴، ۴۷، ۴۸، ۵۶، ۵۷،
 ۵۹، ۶۳، ۳۰۹، ۳۱۰؛ ~ طبیعت ۲۴؛ ~
 آغازین ۲۸، ۲۹؛ ~ شایان ۲۸
 فیلمهای پلیسی-جنایی، ۲۳۲-۲۳۴
 قانون علمی، ۸
 قطعیت هاینبرگ، ۹
 کارآمدی، ۳۸
 کامروائی، ۶۵
 کامه، ۷۴
 کشمکش، ۲۷
 کمپوزیسیون، ۲۳۸، ۳۲۸
 کمترین مداری، ۳۲۷
 کنایه، ۱۴، ۳۷، ۴۰
 کنش، ۲۴۱
 کنش نیت‌مند، ۴۳، ۴۴
 کوالیا، ۴۶
 کودتای ۲۸ مرداد، ۱۷۷، ۱۹۴
 گشایش، ۲۲۴، ۲۲۸
 گفتمان ۲؛ ~ پیکرمند ۱۴؛ ~ روانکاوی
 ۳۷؛ ~ فلسفی ۱۵
 گمان‌پردازی، ۸
 گورستان، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۷۲، ۲۹۵
 گوساله‌ی طلای سامری، ۷۲
 گوینده مجاز، ۶۴
 لذت دهانی، ۱۰۲
 لغزش زبان، ۱۶
 لغزش نوشتار، ۱۶
 مارکسیسم، ۲۳، ۵۰، ۵۶
 مافیا، ۲۳۵
 مام وطن، ۲۵۵
 ماندالا، ۱۲۲
 مبارزان چپ، ۱۹۴
 مبارزین سیاسی، ۱۹۲
 متافیزیک، ۸
 متن، ۴؛ ~ های ادبی ۱۵؛ ~ روانشناسی
 ۸۲؛ ~ روانکاوی ۸۲، ۸۳؛ ~ عرفانی،
 ۱۲۲
 مجاز، ۸
 محتوا، ۸۲، ۸۳، ۲۱۸، ۲۹۸
 محرم‌امیزی، ۵۲
 مدرن‌مداری، ۲۸۳
 مدرنیته، ۲۱۹، ۲۸۳
 مدرنیسم، ۳۲۷
 مذاهب باستانی ایران، ۲۰۹
 مرثیه، ۱۹۳، ۱۹۴
 مرگ هراسی، ۱۵۰
 مسخ، ۳۰۰، ۳۰۳
 معانی مفهومی، ۳۵
 معنایی نسبی، ۴
 معنامداری، ۵۹
 معنامرکز، ۱۸
 معنای متن، ۴
 معنای نهائی، ۴
 معنی نمادین، ۸۶

- معیارهای اجتماعی و اخلاقی ۱۹۷؛ -
 اخلاقی، ۱۲۵
 مفهوم نمادین، ۲۰۹
 مقاومت، ۵۱
 مکاتب عرفانی، ۲۲۶
 مکتب فرانکفورت، ۴۸
 ملت‌مدار، ۲۰۱
 ملک‌الموت، ۱۲۴
 ملک‌الموت - شیطانی، ۱۲۴
 منش‌شناسی، ۸۴
 من، ۵، ۲۷، ۱۴۳؛ - هسته‌ای ۵۲
 میراث ۷؛ - نام و امضاء ۱۸
 میکل آنژ، ۷۰
 مینیاتور، ۳۰۵
 نئوروماتیسیسم، ۳۰۹
 ناخودآگاه، ۳، ۴، ۸، ۱۳-۱۶، ۲۱، ۲۴-
 ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۳، ۳۵، ۳۸، ۳۹-۴۱، ۴۳،
 ۴۴، ۴۸-۵۰، ۵۲-۵۴، ۶۱، ۶۳، ۶۸، ۷۰،
 ۷۶، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۳۶، ۱۵۵، ۱۶۸، ۱۶۹،
 ۱۷۵، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۴۲، ۲۴۳، ۳۰۳،
 ۳۲۳؛ - جمعی ۵۱؛ - شناختی ۱۱،
 ۴۹
 نادرست‌یابی، ۹
 نادرست‌پذیری، ۸
 ناکامی، ۱۱۱، ۱۵۳، ۱۶۴، ۱۷۷، ۱۸۸،
 ۱۹۰، ۲۵۴، ۲۵۵، ۳۲۳
 ناهم‌شوند، ۴۴، ۴۵، ۶۰، ۷۰
 نسبیت‌ایشتن، ۹
 نشانگر، ۲، ۳۹، ۵۹
 نشانه، ۱۵، ۵۹؛ - زیباشناختی ۳۸؛ -
 شناسی ۳۸، ۳۹؛ - نظام اخلاقی-
 عقیدتی ۱۹۵؛ - سیاسی، ۱۹۵؛ -
 سیاسی-اجتماعی ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۴؛ -
 فلسفی ۱۵
 نظریه، ۲، ۹-۱۱، ۲۲، ۲۳، ۳۲، ۳۳، ۴۳،
 ۴۵، ۴۸-۵۱، ۵۲، ۶۲، ۷۲، ۱۰۴؛ - پیش
 گواه‌یافته ۸؛ - تکامل داروین ۱۱؛ -
- جانگاشتی ۲۵، ۶۲؛ - رابطه با ابژه ۵،
 ۵۱؛ - واپس‌زنی ۲۶؛ - های مارکس
 ۹؛ - های ماکسول ۹؛ - یادگیری
 اجتماعی ۴۸
 نقد ادبی، ۵
 نماد ۲۴۴؛ - سازی، ۲۳۶، ۲۴۱؛ - مدار
 ۳۶، ۳۷؛ - نرگی ۳۲۳
 نمایش ذهنی، ۴
 نماینده‌های اندیشه‌ساز، ۲۸، ۲۹
 نما ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۵؛ - یافت ۱۲
 نوآوری، ۳۲
 نوزادی، ۵۲
 نوستالژیک، ۲۹۵
 نوشتار فلسفی، ۱۵
 نوپیدی سیاسی، ۱۷۷
 نویسنده و رویای روز، ۶۴
 نوینگی، ۵۹
 نهاد، ۳
 نیت، ۲
 نیت‌مند ۲۶، ۴۳؛ - ی ناخودآگاه ۴۵
 نیروهای فرارآن‌کور، ۲۴
 نیست‌مداری ۱۰، ۱۸۵
 وابستگی، ۹۸، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۸۵، ۲۰۹،
 ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۶، ۲۴۸، ۲۸۳
 واپس‌زده، ۳، ۴، ۱۵، ۱۷، ۲۵، ۲۶، ۲۸،
 ۲۹، ۳۱، ۳۳، ۵۳-۵۶، ۶۱، ۶۲، ۷۴، ۷۶
 واپس‌زننده، ۲۹، ۵۹، ۶۳
 واپس‌زنی ۲۵-۳۰، ۳۹، ۵۴-۵۶، ۶۲؛
 واژه - نموده‌ها، ۳۹
 واقعیت، ۷، ۸، ۳۳، ۴۵، ۵۱، ۵۹، ۶۵،
 ۶۷، ۷۰، ۸۷، ۸۹، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۹،
 ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۴۱، ۲۱۱، ۲۲۵،
 ۲۲۷، ۲۳۳، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۵۰-
 ۲۵۴، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۶، ۲۸۱، ۲۸۲،
 ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۰،
 ۳۳۰-۳۳۲؛ - بیرونی ۵، ۱۲۱، ۱۲۲،
 ۲۶۲، ۲۹۶؛ - درونی ۱۲۱، ۱۲۲، ۲۳۹

۳۳۰؛ ~ مداری ۴۴	۲۴۱، ۲۶۲؛ ~ عینی ۷، ۱۲۲؛ ~ مدار
همانندسازی، ۲۲۳	۲۴۱، ۹
همرنگی، ۱۰۸،	والایش، ۳۰، ۱۴۰، ۱۵۰، ۲۴۰، ۲۹۶
همزیستاری، ۵۳، ۱۱۱	وجدان اخلاقی، ۳۰
همزیستی، ۱۱۱	وسواس، ۲۸۰
هم‌فراخوانی‌های ذهنی، ۱۳۶	وهم، ۱۴، ۱۱۹، ۱۲۲
همه توانمند، ۱۲۵	هراس از مرگ، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۷۲،
هنر مدرن، ۲۴۰، ۲۹۹، ۳۰۹	۱۷۳، ۱۸۲، ۲۰۵، ۲۱۳، ۳۱۰؛ ~ از
هیپنوتیسم، ۳۲	نبودن، ۱۶۵
هیستریا، ۲۵	هستن، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۵
یادگیری ضمنی، ۴۹	هستنی، ۱۵۵، ۱۸۵
یاد‌یاور، ۳۹	هستی‌مداران ۴۱؛ ~ مدارانه ۲۹۲،

نمایه نام‌ها

- آدامف، ۲۴۰
آدلر، آلفرد، ۵۱، ۷۳
آدم، ۳۰۸
آدورنو، تئودور، ۴۸
آرابال، فرناندو، ۲۴۰
آر. دی. لنگ، ۴۴
آل احمد، جلال، ۱۴۸، ۱۷۸، ۱۹۲
آلتوسر، لویی، ۵۶
آلوریا، ۶۱
آنتونیونی، ۲۴۰
آنویس، ۳۰۲، ۳۰۸
ابتهاج، هوشنگ، ۱۷۸
احمدآبادی، پیرمحمد، ۲۰۰
اخوان ثالث (م. امید)، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۹-
۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱
۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۳-۱۷۶، ۱۷۸
۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۹۲-۱۹۴، ۱۹۷
۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۱۰
۲۱۳-۲۱۵
اریکسون، ۴۹
اسپهید، علیرضا، ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۰۵
۳۰۸-۳۱۰، ۳۱۲، ۳۲۳
اسحق و اسمعیل، ۲۱
اسکاروایلد، ۲۰۵
اسکندر، ۲۰۰
النبرگر، هانری، ۶
- الیوت، تی. اس، ۲۵۸
اولمی، ارمانو، ۲۲۱
ایبسن، هنریک، ۷، ۱۳
اینشتین، ۲۲
یتھون، لودویگ وان، ۳۲۸
برتون، آندره، ۸۲
برسون، روبیر، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۴۱، ۲۴۴،
۲۴۵
برشت، برتولت، ۲۳۵
برگسون، هانری، ۴۰
برگمان، اینگمار، ۱۷۱، ۲۴۰، ۲۴۱
برن، اریک، ۵۳
برتنانو، فرانتس، ۴۳، ۴۴، ۴۶
بروتر، ۲، ۳۲، ۴۰
بزرگ علوی، ۱۷۸
بکت، ساموئل، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹
۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲
بلوم، هارولد، ۶۳، ۶۴، ۶۸
بوش، هورانیوس، ۳۰۲، ۳۰۸
بونوئل، لوئیس، ۲۴۰، ۲۴۱
بوهم، ۲۴، ۲۵
بینز وانگر، ۴۵، ۵۳
پایر، کارل، ۸، ۹، ۱۰
پاتنام، هیلری، ۹
پازولینی، ۲۴۰
پروست، مارسل، ۴۰، ۶۸

نمایه نام‌ها ۳۴۹

سارتر، ژان پل، ۴۴، ۴۵، ۵۶، ۶۸
 سروش، احمد، ۱۹۲
 سقراط، ۲۱، ۶۲، ۶۹
 سوسور، فردیناندو دو، ۱۵، ۱۶، ۳۸، ۳۹، ۵۹
 سوشیانت، ۱۶۸، ۲۰۷، ۲۱۳
 سوفوکل، ۱۳
 سیاوش، ۹۵
 شاملو، احمد، ۸۴
 شلینگ، ۲۴، ۲۵
 شوبرت، ۳۲۸
 شوپنهاور، آرتور، ۶، ۱۹، ۲۰، ۲۲-۲۵، ۴۲، ۶۶، ۶۷، ۱۴۷، ۱۴۸
 شهید ثالث، سهراب، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۸، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۵
 صادق، بهرام، ۱۱۷، ۱۲۴
 صیاد، پرویز، ۲۴۶
 عارف قزوینی، ۱۴۸
 عمر خیام، ۱۵۸
 فخر، ۱۹، ۲۴، ۲۵، ۳۱
 فربرن، ۵۲
 فرخزاد، فروغ، ۱۷۸، ۱۹۲، ۲۰۲، ۲۰۹، ۲۵۸
 فروید، آنا، ۵۱
 فروید، سیگموند، ۲، ۳، ۶-۸، ۱۱-۱۳، ۱۵-۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۲-۴۰، ۴۲-۴۵، ۵۰-۵۷، ۵۹، ۶۱-۷۶، ۸۲، ۲۱۲
 فلینی، فدریکو، ۲۴۰، ۲۴۱
 فوکو، میشل، ۱۰، ۱۳، ۱۹، ۴۵، ۵۶
 کاپوتو، ۵۷، ۵۸
 کارناپ، ۴۷، ۴۸
 کاروس، ۲۴، ۲۵
 کاشی، باباافضل، ۱۵۳
 کالدِر، جان، ۳۲۷-۳۳۲
 کانت، ۱۲
 کرمود، اما، ۳۲۶

پرویزی، رسول، ۱۷۸
 تارکوفسکی، آندره، ۲۴۱
 تویسرکانی، پارسا، ۱۹۳
 جولینوس دوم، ۷۱
 جونز، ارنست، ۱۱
 جویس، جیمز، ۶۸، ۳۲۹
 جیمز، ویلیام، ۴۰
 چامسکی، نوام، ۳۸
 چخوف، آنتوان، ۲۲۴، ۲۵۶
 چمبرز، ایان، ۵۴
 چوبیک، صادق، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۷۸
 حافظ، ۱۷۲، ۱۹۴، ۳۳۲
 خیام، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۸۹
 دارلی، ۳۳۰
 داروین، چارلز، ۱۱، ۲۲، ۵۰، ۵۷، ۵۹
 داستایفسکی، فئودور، ۷، ۱۳، ۶۴
 دالی، سالوادر، ۳۰۲
 داوینچی، لئوناردو، ۱۳، ۶۴، ۲۰۵
 دریدا، ژاک، ۲، ۵، ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۳۶، ۵۳، ۵۶-۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۸-۷۰، ۷۳-۷۶
 دکارت، رنه، ۳، ۶، ۱۲، ۱۳، ۴۱
 دوانلو، ۵۳
 دوبوار، سیمون، ۶۸
 دولوز، ژیل، ۵۴، ۵۶
 رستم، ۲۰۷، ۲۱۳
 رکس، ادیپوس، ۹۶
 رنک، اتو، ۵۱
 روسو، ژان ژاک، ۱۲
 رولومی، ۴۵
 زال، ۲۰۷، ۲۱۳
 زرتشت، ۱۳، ۳۱، ۲۰۷، ۲۱۳
 زروان، ۲۰۲، ۲۰۹
 ژانه، پیر، ۴۰
 ژانه، ژان، ۳۲
 ساتیاجیت رای، ۲۴۱

- کرمود، فرانک، ۳۲۶
 کروئوس، ۲۰۹
 کریستیوا، جولیا، ۳۹
 کلاگه، لودویک، ۱۹
 کلاین، ملانی، ۵۱
 کوالیا، ۴۶
 کوپرنیک، ۱۱
 کوروساوا، آکیرو، ۲۴۱
 کووی، پیتر، ۲۲۸، ۲۲۰
 کوهات، هاینز، ۵۲
 کوهن، ۱۲
 کیارستمی، عباس، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۱
 گلستان، ابراهیم، ۱۷۸
 گوتاری، فلیکس، ۵۴
 گوردون، روزماری، ۲۹۲
 لکان، ژاک، ۵، ۱۰، ۱۵، ۳۹، ۴۰، ۵۳
 ۶۱، ۵۶
 لوی استراوس، کلود، ۱۲، ۵۶، ۵۷، ۵۹
 مادونا، ۲۹۵
 مارکس، کارل، ۴۵، ۵۶، ۵۷، ۵۹
 مارکوزه، هربرت، ۴۸
 مارگارت، ۵۳
 مان، توماس، ۱۹
 ماهلر، ۵۳
 مدرسی، تقی، ۱۲۳، ۱۲۴
 مرلوپونتی، موریس، ۴۴، ۵۶
 مزدک، ۲۰۷، ۲۱۳
 مسعود کان، ۲۲
 مصدق، حمید، ۱۴۶
 مصدق، محمد، ۲۰۰
 معتبر، منوچهر، ۲۹۲، ۲۹۵
 موتزارت، آمادئوس، ۲۲
 موسا، ۷۱-۷۳
 مولانا، ۱۲۰
- میکل آنژ، ۷۰، ۷۲، ۷۳
 نایدر، هاینریش، ۴۷
 نیچه، فریدریش، ۶-۸، ۱۰، ۱۱، ۱۳-
 ۱۶، ۱۸-۲۰، ۲۳، ۲۴، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۴۲
 ۵۵-۵۷، ۵۹، ۶۶
 نیما، ۱۷۸، ۲۱۱
 واتسون، ۷، ۴۶
 وان‌گوگ، ۶۷
 ورجاوند، بهرام، ۲۰۷
 ولاشین، ۲۲۱
 ولمنز، ماکس، ۴۹
 وندت، ۳۲
 ویتگنشتاین، لودویگ، ۳۲، ۳۳، ۳۴
 وایبل و قایل، ۲۱
 هارتمن، ادوارد فون، ۲۵
 هارلند، ریچارد، ۶۴، ۶۵، ۶۸
 هارون و موسی، ۲۱
 هایدگر، مارتین، ۱۸، ۴۴، ۵۶، ۶۹
 هدایت، صادق، ۸۳، ۸۵، ۱۵۸، ۱۶۰
 ۱۶۱، ۱۸۵، ۲۰۹، ۲۶۱
 هرتزوغ، ورنر، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۷،
 ۲۸۹
 هگل، ۲۲
 هوسرل، ادموند، ۱۸، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۵۹
 هیچکاک، آلفرد، ۲۶۳
 یاسپرس، کارل، ۴۵
 یاکوبسن، ۴۰
 یانگ، رابرت، ۵۴
 یوسف، ۲۱
 یونسکو، اوژن، ۲۴۰
 یونگ، کارل گوستاو، ۱۸، ۵۱، ۷۳، ۸۲،
 ۱۲۲، ۲۱۲
 یهوه، ۲۱، ۷۲



Psychological Analyses in Art and Literature

Mohammad San'atie

First edition 2001

3rd printing 2005



© 2001 Nashr-e Markaz Publishing Co.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form, or incorporated into other books or any information retrieval system, electronic or mechanical, without the written permission of the publisher

Tehran P.O.Box 14155-5541

E-mail: info@nashr-e-markaz.com

Printed in Iran