بیگانه با آثار روانکاوی و نقد ادبی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حسین پاینده در سال ۱۳۴۱ در تهران متولد شد. دورهٔ دبیرستان را در انگلستان گذراند و یک سال پس از انقلاب به کشور بازگشت. در سال ۱۳۶۸ از دانشگاه علامه طباطبایی لیسانس ادبیات انگلیسی گرفت و در سال ۱۳۷۰ موفق به اخذ فوق‌لیسانس ادبیات انگلیسی از دانشگاه تهران شد. او از همان سال به عنوان عضو هیأت علمی به استخدام دانشگاه علامه طباطبایی درآمد و متعاقباً در سال ۱۳۷۵ برای ادامه تحصیل به انگلستان رفت. وی در اسفند ماه ۱۳۷۹ پس از اخذ دکترای ادبیات انگلیسی به کشور بازگشت و در حال حاضر به تدریس در دانشگاه علامه طباطبایی اشتغال دارد.

از دکتر پاینده تاکنون ۵۲ مقاله در نشریات ادبی به چاپ رسیده است. وی همچنین دو کتاب با عنوان **درآمدی بر ادبیات (۱) و (۲)** تألیف کرده و سه کتاب نیز ترجمه کرده است که عبارت‌انداز: **زبانشناسی و نقد ادبی** (که ترجمه‌ای مشترک با زنده‌یاد مریم خوزان است)، **نظریه رمان** و **بکت و تئاتر معناباختگی**. وی در حال حاضر مشغول تألیف کتابی دربارهٔ آثار سیمین دانشور است و به زودی کتاب دیگری با عنوان «**روانکاوی و نقد ادبی**» را که ترجمه کرده است، منتشر خواهد کرد.

***

صحبت امروز من دربارهٔ نقد روانکاوانه است. قصد من این است که ابتدا در یک مقدمه، قدری دربارهٔ ماهیت روانکاوی توضیح بدهم و به آن جنبه‌هایی از این نظریه اشاره کنم که به کار ما در نقد ادبی می‌آید. در قسمت دوم بحثم می‌خواهم سه شیوهٔ مختلف کاربرد روانکاوی در ادبیات را برحسب تاریخ این شیوهٔ نقد مطرح کنم و در پایان یک جمع‌بندی هم از برداشت خودم از این شیوهٔ نقد ارائه بدهم.

نقد روانکاوانه، شکلی از نقد ادبی است که برخی از شیوه‌های روانکاوی را به متون ادبی اِعمال می‌کند و تفسیرهایی از این متون به دست می‌دهد. با این توضیحِ اولیه شاید اولین پرسشی که به ذهن

همایش بررسی وضعیت نقد ادبی در ایران

جلسه یازدهم

دکتر حسین پاینده

هر شخص علاقه‌مند به ادبیات متبادر می‌شود، این است که چه نسبتی است بین ادبیات و روانکاوی؟ چون ادبیات مجموعه‌ای از متون (داستان، شعر و نمایشنامه) است و حال آنکه روانکاوی شیوه‌ای برای درمان بیماریهای روانی بر اساس دیدگاههای فروید. برای روشن کردن اینکه نسبت این دو چه هست، باید قدری دربارهٔ روانکاوی صحبت بکنیم. بیمارانی که نیاز به روانکاوی دارند کسانی هستند که نوعاً از عارضه‌ای بدنی رنج می‌برند، اما این عارضهٔ بدنی، هیچ منشأ جسمانی ندارد. یعنی شخص به پزشک مراجعه می‌کند و مثلاً می‌گوید قلبم تیر می‌کشد یا سرم دائماً گیج می‌رود و در پایم احساس درد می‌کنم و همهٔ آزمایشات پزشکی نشان می‌دهد که هیچ نوع مشکل جسمانی در او نیست. اینجاست که پزشک، بیمار را احتمالاً به روانکاو ارجاع می‌دهد و حدس می‌زند که منشأ بیماری باید جای دیگری باشد. شیوهٔ کلاسیک روانکاوی برای درمان این بیماران، مبتنی بر تداعی آزاد است. روانکاو از تجویز دارو عاجز است

و اصولاً داروشناسی نمی‌داند و کارش تجویز دارو نیست. بلکه روانکاو نوعی گفت‌وگو را با بیمار آغاز می‌کند و از بیمار می‌خواهد که دربارهٔ هرچیزی که مایل است و هرچیزی که به ذهنش می‌رسد، بدون اینکه مانعی سر راه بیان خودش بگذارد، صحبت بکند. یا اینکه واژه‌ای به او می‌گوید و می‌خواهد اولین فکری را که پس از شنیدن آن واژه به ذهنش متبادر می‌شود بیان کند. همچنین بخش زیادی از روانکاوی مبتنی است بر تحلیل رؤیاهایی که بیمار می‌بیند. اما باید بگویم همهٔ این شیوه‌ها و همهٔ این نظریه‌های روانکاوی در واقع مبتنی بر یک ایدهٔ خاص است که اس و اساس روانکاوی محسوب می‌شود و آن وجود «ضمیر ناخودآگاه» است. باید توجه داشته باشیم که از قرن هفدهم به این سو، در غرب انسان واجد «نَفْسِ اندیشمند» تلقی می‌شد، نَفْسی که تا حدود زیادی قابل شناخت تلقیَ می‌گردید و در واقع این نفس اندیشمند محک انسانیت و مدنیت بود. اما انتشار کتاب فروید با عنوان **تعبیر رؤیا** در ابتدای قرن بیستم این ایده را مورد تردید قرار داد. این کتاب کوششی است برای تبیین اهمیت ضمیر ناخودآگاه. به اعتقاد فروید، رفتار ما انسانها از بُعدی از ذهن ما ناشی می‌شود که فقط بخشی از آن جنبهٔ آگاهانه دارد و بخش زیادی از آن ناآگاهانه است و اغلب به طور غیرمستقیم در رفتار ما بروز می‌کند. همین جا مایل هستم اشاره بکنم که لاینل تریلینگ ـ منتقد معروف ادبی ـ در مقاله‌ای با عنوان «فروید و ادبیات» اشاره کرده در جشنی که به مناسبت هفتادمین سالگرد تولد فروید گرفته شده بود، سخنرانی از فروید به عنوان کاشف ناخودآگاه نام برد و بعد موقعی که نوبت فروید شد، او به این نکته اشاره کرد و گفت: این درست نیست. من کاشف ناخودآگاه نیستم. شعرا ناخودآگاه را کشف کردند. کاری که من کردم فقط این بود که روشی علمی برای بررسی ناخودآگاه، ابداع کردم.

به هرحال ضمیر ناخودآگاه از دیدگاه فروید مخزن تمام امیال، هراسها، خاطرات و انگیزه‌های غریزی است که ما به هر دلیل مجال بروز به آنها نداده و سرکوبشان کرده‌ایم. همین کلمه یعنی «سرکوب» یکی دیگر از مفاهیم کلیدی در روانکاوی است. به اعتقاد فروید سرکوب یعنی به فراموشی سپردن یا بی‌اعتنایی کردن به کشمکشهای حل نشده، تعارضات درونی حل نشده یا امیال و خاطراتی که به هر دلیل برای شخص رنج‌آور هستند. کودک در خانواده یاد می‌گیرد که به امیال خود، مهار بزند. بعد به‌خصوص در بدو ورود به جامعه و هنگام از سر گذراندنِ آن چیزی که جامعه‌شناسان به آن می‌گویند «آیین تشرف» (initiation) یاد می‌گیرد فقط در پی تحقق آن امیالی باشد که جامعه هم به آن مجال بروز می‌دهد. بنابراین، سرکوب امیال و مهار زدن به آنها از یک دیدگاه در واقع ضرورت تمدن است. اما باید دقت کنیم که از دیدگاه روانکاوی این سرکوب، منجر به ایجاد یک نَفْسِ ثانوی در ما می‌شود و این همان چیزی است که فروید به آن doubleness یا «دوبودگی» می‌گوید. یعنی آن احساس که در کنار ضمیر خودمان و آن چیزی که برای ما کاملاً آشناست، یک غریبهٔ هم درون ما هست. غریبه‌ای دائماً امکان دارد بخواهد کارهایی را انجام بدهیم که با ملاکهای اخلاقی و اجتماعی و دینی و... می‌دانیم نباید انجام بدهیم. همزیستی این دو ـ یعنی آن ضمیر آشنا که برای ما غریبه نیست و آن صدای غریبه که از درون ما را به انجام کار دیگری فرا می‌خواند ـ باعث آن دوبودگی بنیادین می‌شود. فروید می‌گوید به این سبب است که ما دائماً می‌خواهیم کارهایی را انجام دهیم که خودمان هم دلمان نمی‌خواهد انجام بدهیم ولی باز هم برای ما اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌آید. بعضی مواقع این کارها برایمان حتی دردآورند، لیکن باز احساس می‌کنیم که انجام آن کارها، به رغم دردآور بودنشان، اجتناب ناپذیرند. منشأ همهٔ اینها به اعتقاد فروید، همان ضمیر ناخودآگاه است.

فروید از چه راهی به کشف ضمیر ناخودآگاه نایل شد؟ از راه بررسی بیماران روان رنجور. من باید دوباره اصطلاح فروید را برای شما معنا بکنم. منظور فروید از روان رنجوری اختلال خفیف در شخصیت است و به اعتقاد روانکاوان همهٔ ما آدمها، به میزان مختلف (کم یا زیاد) دچار روان رنجوری هستیم. در واقع باید بین روان‌رنجوری و آن چیزی که فروید به آن روان گسیختگی می‌گوید، تمایز قائل بشویم. روان گسیختگی آن مرحله‌ای از مشکلات روانی است که ارتباط فرد با واقعیت کاملاً قطع می‌شود. یعنی امکان دارد شخص از طبقهٔ پنجم ساختمانی خودش را به بیرون پرت کند یا سرش را محکم به شیشه بزند و اصلاً متوجه نباشد که این اَعمال چه صدماتی به جسم او وارد می‌آورد.

در صحبت امروز، بیشتر به بیماران روان‌رنجور نظر دارم. فروید در معالجهٔ این بیماران متوجه شد که آنها در واقع خواسته‌های نَفْسِ ثانویهٔ خود را سرکوب کردند و این سرکوب و مجال ندادن به آنَ امیال، باعث انواع روان‌رنجوریها در آنان شده است، و روشی هم که در درمان این بیمارَان استفاده می‌کرد و از استاد خودش جوزف بروئر به عاریت گرفته بود، روش تداعی آزاد بود که پیش از این به آن اشاره کردم. در واقع فروید به این نتیجه رسید که خود این بیماران اطلاع ندارند که چه چیزی می‌خواهند و آن چیزی که از آن اطلاع ندارند منبع روان‌رنجوری آنهاست. برای مثال یکی از بیماران فروید بی‌هیچ دلیلی از همهٔ حیوانات، می‌ترسید و روانکاوی چندین سالهٔ فروید دربارهٔ او نشان داد که این ترس به دوران کودکی او و نهی پدر او برمی‌گردد.

این تقسیم‌بندی از ذهن به «آگاه» و «ناخودآگاه» را بعدها فروید تعدیل و تقسیم‌بندی جدیدی ارائه کرد که در روانکاوی به آن تقسیم‌بندی ساختاری می‌گویند. در مرحلهٔ بعدی فروید گفت که ذهن ما تشکیل می‌شود از سه حوزه: «نهاد» که تحت سیطرهٔ «اصل لذت» قرار دارد و در واقع هیچ منطقی، هیچ تناقضی را نمی‌شناسد و به هیچ قانون اجتماعی و اخلاقی نمی‌خواهد پایبند باشد؛ «فراخود» که تحت سیطرهٔ «اصل اخلاق» قرار دارد و در حقیقت تجسم وجدان اجتماعی و آن چیزی است که جامعه از ما می‌طلبد؛ و «خود» که با مبنا قرار دادن «اصل واقعیت» سعی می‌کند بین «نهاد» و «فراخود» توازن برقرار کند ولی اغلب نمی‌تواند و درواقع بیشتر خواسته‌های «نهاد» را سرکوب می‌کند.

اکنون می‌توانیم به بخش دیگری از نظریات فروید بپردازیم که به‌ویژه به ادبیات خیلی مربوط می‌شود، و آن دیدگاه فروید دربارهٔ رؤیاست، دربارهٔ آن تصویرهایی که ما شب پس از به خواب رفتن می‌بینیم و بیشتر مثل یک داستان است. فروید معتقد بود که در بیداری «خود» (یا Ego) امیال نهاد را سرکوب می‌کند و مجال بروز به آن نمی‌دهد. برای مثال می‌گوید این کاری که می‌خواهی انجام بدهی خلاف عرف اجتماعی است یا خلاف فلان نهی دینی است، تو نباید این کار را بکنی. اما در خواب این مهار برداشته می‌شود. بنابراین تصاویری که می‌بینیم همان امیالِ خودِ ما هستند، همان چیزهایی هستند که ما می‌خواهیم انجام بدهیم ولی هرگز در بیداری نمی‌توانیم محققشان بکنیم. رؤیا زبان ناخودآگاه است. اگر ما الان به مدد واژه‌ها و ساختار معینی از جملات و یا صداهای معین با هم صحبت می‌کنیم، ضمیر ناخودآگاه هم به مدد آن تصویرها با ما صحبت می‌کند. به هرحال برای اینکه ضمیر ناخودآگاه بتواند به ما بگوید که دنبال چه هست مجبور است که از سد یک سانسور بگذرد، و آن امیال را جور دیگری به ما نشان بدهد و نکتهٔ مهم همین است و فروید این فرآیند را dream work یا کارکرد رؤیا نامید. به اعتقاد فروید مکانیسمهای متعددی اینجا در کار است: یکی displacement یا جابه‌جایی است. یعنی اینکه برای مثال شما خواب می‌بینید که معلمتان دارد به شما امر و نهی می‌کند ولی آن شخصیت که در آنجا به صورت معلم مدرسه است، در واقع پدر یا مادر سخت‌گیرِ دورانِ کودکی است و چون شما نمی‌توانید این را قبول کنید که از پدر یا مادرِ خودتان متنفر باشید، این شخصیتها در آن dream work به صورت جابه‌جا شده با شخص دیگری به شما نشان داده می‌شوند. یا یکی دیگر از این مکانیسمها، آن چیزی است که فروید به آن ادغام (condensation) می‌گوید: تراکم چند عنصر درهم و این وضعیتی است که چند عامل ناخودآگاه با یک نماد، با یک تصویر یا با یک استعاره به ما نشان داده می‌شوند. برای مثال اینکه شخص در خواب ببیند که دارد با یک حیوان درنده می‌جنگد، آن حیوان درنده ممکن است دلالت داشته باشد بر همهٔ تعارضاتی که او در محیط کار با افراد مختلف دارد. یکی دیگر از این مکانیسمها آن چیزی است که فروید به آن واکنش وارونه (reaction formation) می‌گوید و آن وضعیتی است که شخص درست بر عکس آن چیزی را که مایل است در خواب می‌بیند. برای مثال در خواب می‌بیند که برای بهبود سرماخوردگیِ کسی دارد به شدت تلاش می‌کند و خیلی دغدغهٔ خاطر دارد و این نشان‌دهندهٔ آن است که شخص از فرد سرماخورده شدیداً بیزار است و در واقع خواهان این است که او مبتلا به بیماری سختی بشود.

فروید در بررسیهای خودش متوجه شد که عین همین

فرآیندهایی که در رؤیا با آن روبه‌رو هستیم، در نشانه‌های روان رنجوری هم هست. منظور من از نشانه‌های روان رنجوری همان چیزی است که پزشکان به آن علائم بیماری می‌گویند. فروید از همین اصطلاحات به خاطر پس زمینهٔ پزشکی خودش در روانکاوی استفاده کرد. به هرحال این نشانه‌ها همه حکایت از دگرگون شدن امیال ما دارند. برای مثال، واکنش واورنه ممکن است خودش را این‌گونه نشان بدهد که فردی که همیشه با مادرش فاصلهٔ عاطفی داشته و هرگز نتوانسته با او انس بگیرد، ممکن است در آینده این طور تصور بکند که هیچ زنی شایستهٔ عشق او نیست و به طور کلی از زن بیزار بشود. این همان وضعیتی است که در مورد هملت اتفاق می‌افتد و در بخشهای بعدی بیشتر در مورد آن صحبت می‌کنم.

به طور اختصار باید بگویم که بخش زیادی از روانکاوی دربارهٔ تکوین جنسیت در انسان است و روانکاوان معتقدند که این تکوین نه در سن بلوغ (آن‌جور که ما اغلب تصور می‌کنیم) بلکه از اوان طفولیت شروع می‌شود. من ترجیح می‌دهم اینجا وارد جزییات نشوم و در صورت علاقه، می‌توانید به منابع موجود در این زمینه مراجعه کنید. فقط لازم می‌بینم به یک نکته اشاره بکنم. فروید معتقد است حدود ۵-۴ سالگی، دورانی بسیار حیاتی در رشد روانی ما انسانهاست. در واقع ما در بزرگسالی ماحصل همان چند سال اول کودکی خودمان و به خصوص ۵-۴ سالگی هستیم. این دوره‌ای است که فرزند پسر در واقع به مادر خودش مهر می‌ورزد و پدر خودش را رقیب خود تلقی می‌کند. آنهایی که فرزند دارند بهتر می‌دانند که در این سن پسر بچه‌ها اغلب دوست دارند کلاه پدرشان را سرشان بگذارند ولو اینکه آن کلاه به شدت برایشان بزرگ باشد. یا کفشهای پدرشان را می‌پوشند یا پیپ پدرشان را برمی‌دارند و وانمود می‌کنند که دارند پیپ می‌کشند. یا دختربچه‌ها در آن مرحله عین گل‌سر مادرشان را می‌خواهند چون همین حساسیت خاص را نسبت به پدرشان دارند و مادر خودشان را رقیب خود می‌بینند. یا از همان پارچه‌ای می‌خواهند لباس داشته باشند، که مادرشان دارد. روانکاوان به طور کلی معتقدند که این مرحلهٔ بسیار حساسی است و فقط زمانی کودک با سلامت روان از این مرحله عبور می‌کند که کودک پسر با پدر خودش هم هویت بشود و کودک دختر هم با مادر خودش. در غیر این صورت، این افراد در بزرگسالی با مشکلات روانی بسیار زیادی روبه‌رو خواهند بود. به هرحال در مورد مفاهیم روانکاوی خیلی بیشتر از اینها می‌شود صحبت کرد، ولی مجال نیست و من به ذکر یکی دو مفهوم دیگر بسنده می‌کنم.

یکی فرافکنی است و آن نوعی مکانیسم دفاعی است که ما بخشهای نامطلوب شخصیت خودمان را به دیگران نسبت می‌دهیم، یعنی آن چیزی که در واقع نمی‌دانیم خودمان داریم می‌گوییم دیگری دارد و در مرحلهٔ بعدی آنها را محکوم می‌کنیم تا منکر وجود آن عنصر در شخصیت خودمان شویم. یا تپق فرویدی (Freudian slip) و آن عبارت است از تپق زدن در کلام یا اشتباه نوشتن یک کلمه یا انجام اَعمال ناخواسته. روانکاوان معتقدند وقتی شخص تپق می‌زند، دقیقاً همان چیزی را که گفته، منظورش است و یک لحظه در واقع مهار «خود» برداشته شده و ضمیر ناخودآگاه، آن چیزی را که همیشه می‌خواسته بگوید، گفته است.

اما در مورد رؤیا، دو واژهٔ خیلی خیلی مهم در روانکاوی هست که در نقد ادبی بسیار کاربرد دارند. فروید معتقد است که صحبت کردن از خواب به طور کلی نادقیق است. ما باید رؤیا یا خواب را با دو اصطلاح دقیق‌تر مورد بررسی قرار بدهیم. یکی manifest content یا محتوای آشکار و دیگری آن چیزی است که فروید به آن می‌گوید latent content یا محتوای نهفته. به اعتقاد فروید آن تصاویری که ما در رؤیا می‌بینیم، فقط شکلی از یک داستان است و معنای رؤیا چیز دیگری است. بنابراین، روانکاو هم وقتی از بیمار خودش می‌خواهد که روی کاناپهٔ روانکاوی دراز بکشد و صحبت بکند، به داستان یا روایتی که بیمار می‌گوید، نه از جهت محتوای آشکارش، بلکه از جهت دلالتهایش توجه دارد. اینجا دو نکتهٔ بسیار مهم است: یکی اینکه هم در رؤیا و هم در ادبیات، از مستقیم‌گویی اجتناب می‌شود. ما در ادبیات معتقدیم که داستانی واجد ارزش ادبی است که یک بیانیهٔ سیاسی، اجتماعی یا اخلاقی نباشد، بلکه داستان‌نویس هرچه که می‌خواهد بگوید، به مدد شخصیتها، موقعیت، زمان، مکان، حال و هوای داستان، کشمکش و تم خاص خودش گفته بشود. در رؤیا هم دقیقاً همین طور است. خواب حرف نمی‌زند بلکه نشان می‌دهد. همان طور که می‌دانید، ما در ادبیات دو اصطلاح telling و showing را داریم و اعتقاد داریم که نویسنده نباید بگوید بلکه، آن چیزی را که می‌خواهد بگوید، باید نشان بدهد. یعنی مثلاً به جای اینکه بگوید: «زری ناراحت شد»، باید بگوید «زری بلند شد و دستهایش را محکم روی میز گذاشت و نگاه خشمگینانه‌ای کرد.»

در رؤیا هم دقیقاً همین طور است. هم در رؤیا و هم در روایت داستانی، از تصویر، استعاره و نماد استفاده می‌شود. و بعد اینکه اگر هر دوی اینها (رؤیا و داستان) نوعی روایت هستند، آیا کار ما در نقد ادبی بررسی روایت نیست؟ آیا ما به یک عبارت، متخصص آن قسمت نهفتهٔ داستان نیستیم؟ اگر این طور است آیا خوابها را هم با همین دید می‌شود بررسی کرد؟ اینها را به صورت سؤال در این مرحله داشته باشیم تا مجدداً به آن برگردیم.

فروید در تبیین رؤیا می‌گوید که رؤیا از امیال ناخودآگاه و تصاویری ناشی می‌شود که از رخدادهای روز قبل در ذهن ما رسوب بسته و مانده است. این مادهٔ خام رؤیاست، یعنی آن چیزی که ما در طول روز شاهد آن هستیم و وقایعی که می‌بینیم، در ذهن ما می‌ماند و شب از طریق کارکرد رؤیا (dream work) دگرگون می‌شود (یعنی از طریق همان مکانیسمهای جابه‌جایی و ادغام و غیره) و محتوای آشکار خودش را پیدا می‌کند.

به اعتقاد روانکاوان آن چیزی که اهمیت دارد، محتوای آشکار و حتی محتوای نهفتهٔ رؤیا نیست. آن چیزی که در بررسی یک روانکاو اهمیت پیدا می‌کند و از راه آن به درمان بیمار می‌رسد، **کارکرد رؤیا**، یا نحوهٔ دگرگون شدن این مادهٔ خام است. به همین ترتیب، ما در نقد ادبی به ظاهر داستان بسنده نمی‌کنیم، بلکه به عمق داستان و به تکنیک و شگرد نویسنده برای القای آن عمق نظر داریم. پس می‌خواهم نتیجه بگیرم که کارکرد رؤیا در روانکاوی قیاس‌پذیر است با آن چیزی که ما در ادبیات به آن **شکل** می‌گوییم در تقابل با محتوا. همین جا اشاره کنم که یک اتهام دیرینه به نقد روانکاوانه این بوده که نقد روانکاوانه همیشه به محتوا می‌پردازد. این اتهامی است که در کتاب لی مورگان (**مبانی نقد ادبی**) آمده است و یا در کتاب **راهنمای نظریه‌های نقد ادبی** با ترجمهٔ خانم میهن خواه. باید بگویم این اتهام بسیار قدیمی و متعلق به دههٔ ۶۰ است. (در حاشیه اشاره کنم که چقدر جای تأسف است که وقتی کتابی برای ترجمه انتخاب می‌شود، معمولاً آن قدر قدیمی است که مباحثش هم ممکن است به اندازهٔ خودش قدیمی شده باشد.) طبق نظریه‌های جدید نقد روانکاوانه، اتفاقاً این جور نیست. همان‌گونه که در بخشهای بعدی توضیح خواهم داد، نقد روانکاوانه فقط به محتوا نظر ندارد، بلکه به شکل هم می‌پردازد.

چه مفهوم روانکاوانهٔ دیگری می‌تواند در بررسی شکل در نقد

ادبی به ما کمک بکند؟ آن مفهومی که فروید به آن می‌گوید بازبینی ثانوی یا secondary revision. به تعریف فروید بازبینی ثانوی یعنی: تجدید سازمان رؤیا به شکل یک روایت منسجم، به شکل یک داستان که آغاز، میانه و پایانی دارد. یعنی آن مادهٔ خام پر از تشویش پر از تناقض و ناپذیرفتنی ضمیر ناخودآگاه از طریق dream work تبدیل می‌شود به یک داستان. این باز مفهوم دیگری است که در نقد ادبی برای ما کاربرد زیادی دارد.

نقد ادبی را خود فروید آغاز کرد. نقد روانکاوانه کلاسیک در واقع متن اثر را مترادف نشانهٔ بیماری نویسنده می‌داند. بنیان این رهیافت این است که متن ادبی همان کارکردی را برای نویسنده دارد که رؤیا برای رؤیابین یا کسی که خواب می‌بیند: یعنی ارضاء پنهان میلی که در دورهٔ کودکی منع شده بود و به یک نوع دیگر، به یک شکل عجیب و غریب بر ما در خوابمان معلوم می‌شود. به این ترتیب هدف منتقد پیرو این رهیافت این است که روان‌شناسی نویسنده را برحسب امیال ناخودآگاهانهٔ او به دست بدهد. چنین منتقدی بر انگیزه‌های نویسنده تأکید می‌گذارد و الگوی تقسیم ساختاری ذهن به «خود»، «نهاد» و «فراخود» را مبنای کارش قرار می‌دهد. باید توضیح بدهم که این رهیافت در ابتدا در پی معلوم کردن سرچشمه‌های خلاقیت هنری بود، یعنی در پی یافتن پاسخ برای همان پرسشی که همهٔ ما همیشه از نویسنده‌ها داریم: چه می‌شود که شما می‌نویسید؟

هستند کسانی که سالهاست در دانشگاه، شعر تدریس می‌کنند اما خود از سرودن شعر عاجزند، یا کسانی که خود استاد رمان هستند اما نمی‌توانند یک داستان کوتاه بنویسند. امثال اینان نیز خواهان پی‌بردن به سرچشمه‌های خلاقیت ادبی‌اند. باید بگویم دیدگاهی که در مرحلهٔ اول نقد روانکاوانه در پاسخ به این پرسش مطرح می‌شد، نبوغ هنری را به جنون یا شوریدگی مانند می‌کرد. این دیدگاه در اواخر قرن ۱۹ اتفاقاً هواخواهان زیادی داشت. به این ترتیب این منتقدان هدفشان این بود که نشانه‌های بیماری یا حالتهای غیرطبیعی را در آثار نویسندگان پیدا کنند تا بتوانند «بیماری نویسنده» را معلوم کنند و اصطلاحاً به این کار، pathography یعنی آسیب‌نگاری (نگارش دربارهٔ بیماری روانی) می‌گفتند. متعاقباً این اصطلاح تبدیل شد به psychopathography.

این دقیقاً همان کاری است که فروید در تک‌نگاری خودش دربارهٔ لئوناردو داوینچی نقاش معروف انجام می‌دهد. فروید با بررسی تابلوهای بسیار زیاد داوینچی و زندگینامهٔ داوینچی و با استناد بسیار زیاد به رابطهٔ او با دیگران، نوعی آسیب‌نگاری روانی از داوینچی ارائه می‌کند. اما نمونهٔ درخشان این شیوهٔ نقد در تاریخ ادبیات کاری است که مری بناپارت شاگرد فروید انجام داد. این روانکاو کتابی مفصل راجع به ادگار الن پو شاعر و داستان کوتاه‌نویس آمریکایی نوشت.

بناپارت در این کتاب ضمن ارائهٔ زندگینامهٔ مشروحی از ادگار الن پو و توضیح مبسوطی دربارهٔ رابطهٔ او با مادرش، اشعار و داستانهای عمدهٔ پو را در پرتو آن psychopathography از پو قرائت کرد. هدف بناپارت دقیقاً همان هدفی بود که فروید در تک‌نگاری‌اش راجع به داوینچی دنبال می‌کرد: معلوم کردن بیماری روانی پو. بناپارت در پایان کتاب نتیجه می‌گیرد که ادگار آلن پو mother fixation داشته و این اصطلاح در روانکاوی اطلاق می‌شود به فرزند مذکری که در مرحلهٔ رقابت با پدرش می‌ماند و هرگز هویت خودش را با پدرش همسان نمی‌کند و بنابراین در بزرگسالی هیچ زنی را به غیر از آن تیپ زنی که مادر خودش بوده نمی‌تواند زن ایده‌آل بداند. تبلور خفیفش در فرهنگ ما همان وضعیتی است که شما در میهمانی می‌بینید که شخص مثلاً می‌گوید «هیچ کس دست پخت مادر مرا ندارد» یا «هیچ کس خانه‌داری‌اش مثل مادرم نمی‌شود» و این دلالت ناخودآگاهش این است که شخص در اعماق ذهنش هنوز تصوراتی دارد که حل نشده مانده است. و البته مری بناپارت همچنین نتیجه گرفت که بیماری دیگر پو necrophilia یا احساس شهوی به جسد بوده که وارد شدن به جزییاتش، ما را از هدف اصلی این سخنرانی دور می‌کند.

فروید همچنین این شیوه را نه تنها به کارهای یک نقاش، بلکه به ادبیات اعمال کرد. به عبارت دیگر، خود فروید هم نقد ادبی از این دیدگاه به دست داده است. در شاهکار فروید، **تعبیر رؤیا**، در فصل ۵ با عنوان «خوابهای سنخی»، در مورد نمایشنامه **هملت** آمده است. «در نمایشنامه **هملت** صرفاً شناختی از روان شکسپیر به دست می‌آوریم.» و بعد هم به کارهای گئورگ براندس (منتقد ادبی دانمارکی، ۱۹۲۷-۱۸۴۴) اشاره می‌کند که از جمله در یکی از کتابهایش آمده است: «شکسپیر نمایشنامه **هملت** را بلافاصله پس از مرگ پدرش به رشتهٔ تحریر درآورد، یعنی زمانی که هنوز به مناسبت این مرگ عزادار بود و می‌توان کم و بیش فرض کرد که احساسات کودکانهٔ خودش دربارهٔ پدرش مجدداً احیا شده بود.» شما مسلماً ماجرای نمایشنامه **هملت** را و تلاش هملت برای گرفتن انتقام قتل پدرش را می‌دانید. و اینکه هملت در عین اینکه موقعیتهایی به دست می‌آورد که عمویش (یعنی قاتل پدرش) و مادرش (یعنی کسی که با عموی هملت برای این قتل تبانی کرده بود) را بکشد، اما این کار را نمی‌کند و این پرسش همیشه در تاریخ ادبیات بوده که چرا هملت در زمانی که می‌تواند انتقام بگیرد و زمانی که می‌خواهد انتقام بگیرد، این انتقام را نمی‌گیرد؟ فروید با اشاره به کارهای آن منتقد دانمارکی دربارهٔ زندگینامهٔ شکسپیر نتیجه می‌گیرد که اینجا ما چیزی راجع به روان خود شکسپیر می‌فهمیم. در ضمن اشاره می‌کند که پسر شکسپیر که در کودکی مرد، هملت نام داشت که تلفظی نزدیک به هملت دارد.

نمونهٔ دیگری از این نوع نقد روانکاوانه باز به قلم فروید مقاله‌ای است با عنوان «داستایوسکی و پدرکشی» که ترجمهٔ کامل آن در فصلنامهٔ **ارغنون** شمارهٔ ۳، ویژهٔ مبانی نظری مدرنیسم، چاپ شده است. در این مقاله فروید چهار بعد برای شخصیت داستایوسکی قائل می‌شود: هنرمند خلاق، فرد روان رنجور، موعظه‌گر و مفسده‌جو. در اینجا صرفاً به اجمال اشاره کنم که در قسمت روان رنجوری داستایوسکی، فروید استناد می‌کند به بیماری صرع داستایوسکی و می‌گوید داستایوسکی صرع داشته ولی صرع را در پزشکی دوجور می‌دانند: یا از یک بیماری عضوی یا ارگانیک ناشی می‌شود که به مغز ربط پیدا می‌کند و یا اینکه عاطفی است، یعنی اینکه مسئلهٔ جسمانی در کار نیست و فروید می‌گوید صرع داستایوسکی از این نوع دوم بود و از زمانی شروع شد که پدر داستایوسکی در هیجده سالگی او به قتل رسید. در واقع صرع (یعنی منقطع شدن از زمان حال و یک مرگ موقت) امکان identification یا هم هویتی موقت داستایوسکی، با پدر مرده‌اش را برای او فراهم می‌کرده است.

فروید در بررسی بُعد دیگر شخصیت داستایوسکی، یعنی هنرمند خلاق، او را همتای شکسپیر قلمداد می‌کند. سه شاهکار بزرگ ادبیات جهان یعنی **ادیپ شهریار**، **هملت** و **برادران کارامازوف**، هر سه به مسئلهٔ پدرکشی می‌پردازند. در **ادیپ شهریار** عامل قتل خود قهرمان نمایشنامه است، حال آنکه در **هملت** عامل قتل کس دیگری است و عین همین هم در **برادران کارامازوف** رخ می‌دهد، یعنی اسمردیاکف قتل را مرتکب می‌شود. اما او همان رابطهٔ فرزندی را با مقتول دارد که قهرمان رمان یعنی دیمیتری و ضمناً این شخصیت در رمان داستایوسکی مبتلا به صرع هم هست. از اینجا فروید نتیجه می‌گیرد که بین داستایوسکی و شخصیت اصلی رمانش، نوعی همدلی مبتنی

بر هم هویتی وجود دارد.

من از ذکر جزییات بیشتر در این بخش فعلاً صرف نظر می کنم و یک نقدی ارائه می دهم از این شیوهٔ روانکاوانه و این نقد به نقل از مقالهٔ بسیار محققانه Ellen Handler Spitz است که امیدوارم یک روزی به فارسی ترجمه بشود.

در این مقاله اسپیتز می گوید که: پس زمینهٔ دیدگاههای فروید دربارهٔ هنر را نقد ادبی رمانتیک تشکیل می دهد. اینجا ما باید توضیح بدهیم که ویلیام وردزورث شاعر معروف رمانتیک انگلیسی در مقدمه‌ای که بر کتاب **ترانه‌های غنایی** نوشته (آن مقدمه در ضمن بیانیهٔ اعلام موجودیت رمانتیسم در انگلستان است)، در تعریف شعر می گوید که «شعر فوران بی‌اختیار احساساتی قوی است» و اینجا لغت کلیدی «بی‌اختیار» هست. با این تعریف از شعر، وردزورث در واقع توجه نقادانه را از مخاطبان اثر برمی گرداند به روان نویسنده، نویسنده‌ای که خالق آن اثر است. رهیافت pathography یا آسیب‌نگاری فروید هم برآمده از همین پس‌زمینه است. منتقد پیرو نقد رمانتیک در واقع دنیای خارج را انعکاسی از ذهنیت هنرمند می داند و می خواهد نشان بدهد که اثر ادبی چه بصیرتهایی را راجع به خالق اثر به ما ارائه می کند. در حاشیه اشاره کنم که این دیدگاه که هنر یعنی بیرونی‌سازی حالات درونی، منجر به مکاتب ادبی بسیاری در اواخر قرن نوزدهم شد از جمله سمبولیسم، سوررآلیسم و اکسپرسیونیسم.

منتقد پیرو این دیدگاه می خواهد حالات روانی نویسنده را نشان بدهد و به پیروی از ایبرامز معتقد است که اگر در گذشته هنرمند آیینه‌ای در برابر ما قرار می داد که طبیعت در آن آیینه منعکس می شد، حال آن آینه شفاف شده و در واقع درون خود هنرمند را به ما نشان می دهد. یعنی اگر نشانی از طبیعت هست، طبیعت به آن شکل است که هنرمند می بیند. این دیدگاه که به شکلهای مختلف در هنر، موسیقی، ادبیات و نقد ادبی قرن نوزدهم وجود دارد، خالق اثر ادبی را متمایز و متفاوت از مردم عادی می داند. هنرمند یا نویسنده را فردی بسیار حساس، بسیار زودرنج، تسخیرشده یا جن‌زده می داند. (در حاشیه، شما می توانید ببینید که چه‌قدر بین دیدگاههای متداول در زمانهٔ ما در ایران و این دیدگاه در قرن نوزدهم شباهت وجود دارد. می توانید قیاس کنید که ما چه‌قدر از این مراحل نقد ادبی باید جلوتر بیاییم تا به نظریه‌های جدیدتر و امروزین دربارهٔ نقد برسیم.) به هر حال این دیدگاه باعث طرح این سؤال می شود که خلق آثار ادبی چه تأثیر درمانی دارد؟ من دیگر به این موضوع نمی خواهم بپردازم فقط اشاره می کنم که این هم خیلی مورد کنکاش بوده و اصطلاح هنردرمانی یا art therapy برای آن وضع شده و مبین نگرشی مثبت در این زمینه است. به عبارت دیگر، عده‌ای در روانکاوی معتقدند که هنر در پالایش تعارضات درونی می تواند بسیار مؤثر باشد.

سابقهٔ این دیدگاه در نقد ادبی قرن ۱۹ زیاد است. ازجمله مثلاً شخصی به نام کبل که استاد شعر در دانشگاه آکسفورد بوده است، می گوید: «شعر احساس ذهنی هنرمند را تسکین و شفا می دهد.» دقت می کنید که باز اینجا یک کارکرد درمانی برای هنر قائل می شود. یا می گوید «هنر همه چیز را به رنگی نشان می دهد که ذهن [هنرمند] تعیین می کند. هنر مفرّی است که مانع جنون واقعی می شود.»

به اعتقاد فروید، هنرمند درواقع دچار این تناقض است که از یک سو می خواهد احساساتش را مستقیماً بیان کند واز سوی دیگر نمی تواند این کار را بکند بنابراین، به تخیل متوسل می شود. به هر حال در نقد این دیدگاه می شود گفت که هر اثر ادبی فقط محصول روان هنرمند نیست، بلکه نشانی است از سنتهای فرهنگی و عرفهایی که در ادبیات هر کشوری وجود دارد. ضمناً اثر ادبی بعد از مرگ هنرمند به حیات خودش ادامه می دهد و اتفاقاً بعد از مرگ نویسنده امکان دارد به گونه‌ای دیگر فهمیده بشود، کمااینکه الان برای مثال از اشعار حافظ نقدهای ساختارگرایانه نوشته می شود که در زمان سرایش این اشعار اصلاً آن شیوهٔ نقد وجود نداشته است. اثر واجد حیات مستقل خودش است. به سخن دیگر، گرچه اثر از ذهن خالق خودش تراوش می کند، اما حیاتش مستقل است. واجد لایه‌های معنایی است که حتی به وجودآورندهٔ آن اثر هم چه آگاهانه چه غیرآگاهانه ممکن است بر آنها اشراف نداشته باشد.

در ادوار بعدی، نقد روانکاوانه متحول شد و شکل دیگری به خود گرفت. در این دوره منتقدان روانکاو به جای اینکه روانکاوی نویسنده را به دست بدهند، روانکاوی شخصیتهای ادبی را به دست دادند. به این شیوهٔ نقد از دو دیدگاه انتقاد شده است: یکی اینکه چون شخصیتهای داستانی انسان واقعی نیستند، فاقد روان و به همین علت فاقد ضمیر ناخودآگاه‌اند و اگر کار روانکاوی بررسی ضمیر ناخودآگاه است، چطور امکان دارد این شیوهٔ تحلیل دربارهٔ شخصیتها اِعمال بشود. دوم اینکه در روانکاوی واقعی یعنی در مطب روانکاو نوعی تعامل زبانی بین روانکاو و بیمار وجود دارد. یعنی روانکاو می تواند از بیمار سؤال کند، یا می تواند تداعی آزاد را با او انجام دهد، یا در مورد پس زمینهٔ خانوادگی بیمار از او سؤال کند. حال آنکه این کار در مورد شخصیتهای داستانی امکان‌ناپذیر است. نمونهٔ اعلا و بسیار بسیار معروف این نوع دوم از نقد روانکاوانه، تک‌نگاری ارنست جونز شاگرد و مرید فروید است با عنوان **هملت و ادیپ**. در تاریخ ادبیات بسیار به این تک‌نگاری اشاره شده است. چون درواقع مبنا و الگویی برای کسانی که دنبال این شیوهٔ نقد هستند معین کرد. شرح موجزی از این تک‌نگاری بدین قرار است: در بخش اول جونز می گوید که ذهن هرکسی را که مبتلا به روان رنجوری است فقط زمانی می توان بررسی کرد که نشانه‌ها و تظاهرات بیماری او را به کودکی‌اش ربط بدهیم. در حاشیه اضافه کنم که خودش از کنار این مسئله می گذرد که این کار را با هملت نمی‌شود کرد، چون هملت نمی‌تواند به سؤالات ما پاسخ بدهد و ما از پس زمینهٔ کودکی‌اش بی‌خبر هستیم. بعد اشاره می‌کند که فکر محرم‌آمیزی و پدرکشی برای هملت تحمل‌ناپذیر است. بخشی از وجود او خواهان تحقق این آرزوی

ناخودآگاهانه است، یعنی اینکه مشکل عقدهٔ ادیپش حل نشده و حالا در بزرگسالی به شکل دیگری بروز کرده است. حال آنکه بخش دیگری از وجودش از این کار سرباز می‌زند و تعارض درونی هملت نیز همین است. به اعتقاد جونز، هرگاه که هملت امکان گرفتن انتقام قتل پدرش را می‌یابد، این تعارض درونی مانع اقدام او می‌شود.

بعد اشاره می‌کند که هملت در کودکی از محبت کامل مادر برخوردار بوده، ولی این محبت به نظر می‌آید که بیش از حد مهربانانه و واجد یک عنصر شهوی هم بوده است. به نظر می‌آید که هملت خودش را از مادرش مستقل کرده باشد چون عاشق افیلیا، دختر یکی از درباریان، است. ولی اگر در خصوصیات افیلیا در نمایشنامهٔ هملت دقت کنیم می‌بینیم که افیلیا دقیقاً ویژگیهایی عکس مادر هملت دارد و بنابراین شاید از اینجا معلوم شود که هملت خواهان زنی است که کمتر او را به یاد مادرش بیندازد.

چون عقدهٔ ادیپ هملت حل نشده است، حالا مرگ پدر و ازدواج مجدد مادر او را به یاد میل ناخودآگاهانه‌اش می‌اندازد. باید دقت کنیم که مادر هملت با عموی هملت ازدواج می‌کند. در اخلاقیات مسیحی قرن ۱۶ انگلستان، عمو جزو شبکه محارم محسوب می‌شود. یعنی زن نمی‌توانسته حتی پس از مرگ همسرش به ازدواج برادرشوهر خود درآید. به این ترتیب هملت این کار مادرش را نوعی محرم‌آمیزی تلقی می‌کند، و این دقیقاً همان کاری است که خودش به طور ناخودآگاه می‌خواسته انجام بدهد. به این ترتیب، سناریوی عقدهٔ ادیپ با تکه‌های مختلف، تکمیل می‌شود. پس به عبارتی می‌توانیم بگوییم که عموی هملت با کشتن پدر هملت و وصلت با مادر هملت، همان کاری را کرده که دقیقاً خود هملت می‌خواسته انجام بدهد. اینجا این پرسش پیش می‌آید که پس اگر هملت عمویش را بکشد آیا نَفْسِ خودش را نکشته است؟ آیا این هراس نیست که مانع اقدام او می‌شود؟ همچنین اینکه پدر هملت به قتل رسیده ـ یعنی با مرگ طبیعی نمرده است ـ نیز سناریوی ادیپ را تکمیل می‌کند.

جونز برای اثبات ادعای خودش، اشاره می‌کند به یکی از نخستین علائم زنده شدن دوبارهٔ عقدهٔ ادیپ هملت، یعنی بیزار شدن او از افیلیا. می‌دانید که افیلیا به شدت به هملت عشق می‌ورزد و در تک‌گویی درونی معروفی به هملت خیلی اظهارعلاقه می‌کند. غافل از اینکه هملت دارد به آن تک‌گویی، گوش می‌دهد. ایضاً هملت نیز افیلیا را دوست دارد. وقتی که پدر هملت می‌میرد، رابطهٔ این دو از طرف هملت خراب می‌شود. هملت ازدواجش را به هم می‌زند و افیلیا هم از این قضیه دچار جنون می‌شود. به اعتقاد جونز، علت بیزاری بی‌دلیل یا ظاهراً بی‌دلیل هملت از افیلیا، بیدار شدن همان احساسات دربارهٔ مادرش است. حالا که آن عقدهٔ ادیپ، مجدداً در ذهنش اعاده شده است، هیچ زن دیگری جای مادرش را نمی‌تواند بگیرد. تا اینجا ما نگرش هملت راجع به افیلیا و مادرش را فهمیدیم. شخصیت کلیدی دیگر، عموی هملت است. هملت از عمویش بیزار است چون درواقع عمویش، پدرش را کشته است. جونز می‌گوید: بیزاری او به بیزاری یک تبهکار می‌ماند که به تبهکار دیگری رشک می‌برد. یعنی درواقع تنفرش در این است که چرا خودش نتوانسته این کار را بکند. از رقیبش بیزار است. اگر دقت بکنید، عموی هملت واجد ژرف‌ترین خصوصیات شخصیت خود هملت است.

تک‌نگاری جونز، نمونه‌ای از نقد روانکاوانه از دیدگاه دوم بود، که باید بگویم این هم الان فراموش شده و کمتر اجرا می‌شود. قطعاً آن شکل اول نقد روانکاوانه یعنی نقد نویسنده، بسیار طرفدارانش انگشت‌شمار است و این شکل هم به طریق اولی کمتر انجام می‌شود. البته ادلهٔ کسانی که طرفدار این شکل از نقد روانکاوانه‌اند، این است که شخصیتهای داستانی را شخصیتهای واقعی تلقی نمی‌کنند بلکه آنها را تظاهر خصوصیات انسانهای واقعی می‌دانند و به این دلیل خود را مجاز به روانکاوی آن شخصیتها می‌دانند. دلیل دوم اینکه همان قدر منتقد روانکاو محق است مکتبی دیگر یعنی روانکاوی را به ادبیات اِعمال کند که مثلاً یک مارکسیست یا یک فمینیست یا ساختارگرا می‌تواند دستگاه نظری دیگری را وارد ادبیات بکند. یعنی اگر اینجا اعتراضی به روانکاوی باشد، عین همین اعتراض را هم می‌شود راجع به شیوه‌های دیگر نقد ادبی مطرح کرد.

در اینجا می‌خواهم به سومین شکل و شکل نهایی نقد روانکاوانه بپردازم و وقت بیشتری را برای این قسمت بگذارم. این رهیافت سوم مبتنی بر همان الگوی ساختاری است (الگوی تقسیم روان به «نهاد»، «خود» و «فراخود») و از سه نظر در نقد ادبی تحول ایجاد کرده است: یکی این که خود یا Ego را نیروی خلاق شمرده است و به این ترتیب تأکید نقد روانکاوانه را از نویسنده به متن و ویژگیهای صوری و شکلی متن منعطف کرده است. دیگر اینکه شکل زیباشناسانهٔ متن را

منبع لذت و تنظیم‌کنندهٔ اضطراب خواننده می‌داند. سوم اینکه کانون توجه را تدریجاً از متن به خواننده معطوف کرده است، و به این طریق نظریهٔ روانکاوانهٔ واکنش خواننده را به وجود آورده است.

کسانی که با نقد ادبی آشنایند می‌دانند که شیوهٔ دیگری در نقدادبی داریم با نام واکنش خواننده. در این شیوهٔ نقد می‌خواهیم این را توضیح بدهیم که چرا خوانندگان مختلف از یک داستان واحد، چندین تحلیل مختلف ارائه می‌دهند. باید بگویم این سومین شکل نقد روانکاوانه، پلی است بین همین نقد مبتنی بر واکنش خواننده و روانکاوی. روانکاوی را ما معمولاً برای «روشن کردن» متون ادبی به کار می‌بریم. یعنی عملاً خواننده، نقش روانکاو را ایفا می‌کند، و متن مثل بیمار به موضوع یا ابژهٔ روانکاوی تبدیل می‌شود. متن برای چنین منتقدی حکم بیمار برای روانکاو را دارد. اگر دقت بکنیم، در این نگرش روانکاوی یک سخن یا گفتمانِ والاتر از ادبیات تلقی می‌شود. روانکاوی ارباب است و ادبیات بنده. تمام اصطلاحات و شیوه‌ها از روانکاوی اخذ و به متن ادبی فقط اِعمال می‌گردد. حال آنکه در این شیوهٔ جدیدی که الان توضیح خواهم داد، این رابطه کلاً به هم می‌ریزد. چرا؟ چون در این شیوه تمرکز نه بر نویسنده است و نه بر شخصیتهای داستانی، بلکه بر خواننده است. برای توضیح اینکه تمرکز چگونه می‌تواند بر خواننده باشد باید به روانکاوی برگردیم. فروید می‌گوید که وقتی بیمار به روانکاو مراجعه می‌کند امکان یک خطر هست و آن این است که بیمار ممکن است به طور ناخودآگاه، هویت روانکاو را با یک شخصیت صاحب اقتدار در کودکی خودش همانند کند. شخصیت صاحب اقتدار از نظر روانکاوان یعنی پدر، مادر، اولیاء مدرسه، اولیاء سیاسی یک کشور و هر کسی که به نحوی تعیین‌کنندهٔ رفتار آحاد یک جامعه است. اگر برای مثال بیمار به طور ناخودآگاه تصور کند که روانکاوش مثل پدرش است، پدیده‌ای رخ می‌دهد که روانکاوان به آن انتقال یا transference می‌گویند. یعنی مثلاً احساس تنفر یا احساس مهرورزی که بیمار نسبت به آن شخصیتهای صاحب اقتدار داشته، حالا به روانکاوِ خودش پیدا می‌کند. متقابلاً از طرف روانکاو ـ به خصوص روانکاوان کم‌تجربه ـ امکان دارد پدیدهٔ «ضد انتقال» صورت بگیرد. یعنی آگاهی روانکاو از اینکه حالا موضوع احساساتی شده که او هیچ در آنها دخیل نبوده، باعث واکنشهای ناخودآگاهی در خود او می‌شود. عین همین رابطه، بین خواننده و متن ممکن است رخ بدهد. این رهیافت اخیر اتفاقاً روی این موضوع تأکید دارد که رابطه بین بیمار و روانکاو رابطه‌ای دیالکتیکی و دوجانبه است. یعنی رابطه‌ای که نه فقط در آن بیمار مورد تحلیل روانی قرار می‌گیرد، بلکه همچنین روانکاو نیز از خلال ضدانتقالها و ارتباط خاص عاطفی که با بیمارِ خودش برقرار می‌کند، ممکن است مورد تحلیل روانی قرار بگیرد. واکنشهای روانکاو نیز چیزی راجع به شخصیت خود روانکاو می‌گوید. به طریق اولی بیمار ممکن است خوابهایی را که هرگز ندیده، فقط برای خشنود کردن یا ناراحت کردن روانکاوش از خودش بسازد. و این مرحله‌ای است که فروید به روانکاوان خیلی هشدار می‌دهد، خیلی خطرناک است. یعنی فرد روان‌رنجور ممکن است حتی متوسل به خشونت جسمانی هم بشود دراین فیلمهایی که اصطلاحاً به آنها می‌گوییم psychological films اغلب می‌بینید که فرد روان‌رنجور ناگهان در جلسهٔ روانکاوی با روانکاو گلاویز می‌شود. آن زمانی است که انتقال دارد صورت می‌گیرد و بیمار متوجه نیست که با کسی گلاویز شده که هیچ نقشی در وضعیت فعلی او نداشته است. (در حاشیه اشاره کنم کسی که به خصوص به این قضیهٔ انتقال و ضدانتقال در روانکاوی پرداخته، روانکاو معاصر کریستوفر بالِس است که چندین کتاب دارد. البته او روانکاو است و نه منتقد ادبی، اما کتابهای او بسیار مورد توجه منتقدان ادبی قرار گرفته است و مفاهیم انتقال و ضدانتقال را برای بررسی متون ادبی از دیدگاه کریستوفر بالس مورد بررسی قرار داده‌اند.)

اگر رابطهٔ بیمار و روانکاو رابطه‌ای دوسویه است، به طریق اولی قرائت خواننده از متن هم و رابطه‌ای که خواننده با متن برقرار می‌کند باید رابطه‌ای گفت‌وشنودی dialogic یا دوسویه باشد. در این رابطه فقط متن نیست که قرائت می‌شود، بلکه خواننده هم قرائت می‌شود. به این ترتیب که معنا فقط از متن سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه از تعامل خواننده با آن متن سرچشمه می‌گیرد.

دقت داشته باشید که ما اینجا با وجه تمایز این نوع نقد روانکاوانه با نقد مبتنی بر واکنش خواننده روبه‌رو می‌شویم. در نقد واکنش خواننده، به متن اصالت داده نمی‌شود بلکه به نقدی که خواننده از متن ارائه می‌دهد، اصالت می‌دهند. حال آنکه در این شکل از نقد روانکاوانه، هم متن مهم است و هم خواننده و تعامل این دو، تعیین‌کنندهٔ معناست. پس نتیجه می‌گیرم که آن چیزی که ما در نقد ادبی «قرائت» می‌نامیم، برملاکنندهٔ ذهنیت و ناخودآگاه خود ماست. قرائت متون ادبی راهی است برای اینکه ما نَفْسِ خودمان را دوباره تعریف کنیم بدون اینکه خودمان متوجه باشیم. به این ترتیب، ادبیات رابطهٔ خودش با نقد ادبی را معکوس کرده، دیگر بندهٔ روانکاوی نیست بلکه ادبیات چیزی برای گفتن راجع به روانکاوی دارد و روانکاوی را به عبارتی توضیح می‌دهد.

سرشناس‌ترین نظریه‌پرداز این شکل از نقد روانکاوانه، نورمن هالند است. هالند به پیروی از فروید معتقد است که خواننده از متن کسب لذت می‌کند، برای اینکه امیال و هراسهای ناخودآگاه خود را در متن به یک شکل دیگر می‌بیند. ولی فروید با گفتن این جمله دیگر متوقف می‌شود و فقط به نویسنده می‌پردازد. هالند همین بر نهاد را بسط می‌دهد و نقش فعال‌تری برای خواننده قائل می‌شود. اصطلاحی که نورمن هالند در نقد ادبی وضع کرده transactional criticism یا نقد تبادلی است. این شکلی از نقد روانکاوانه است که در پی روشن کردن رابطهٔ شخصی یا شخصیتیِ خواننده بامتن است و بنابراین با هویت خواننده سر و کار دارد. هَویت و تأثیر این هویت بر تفسیر خواننده از متن، در نظریهٔ هالند واجد کمال اهمیت است. به اعتقاد هالند، خواننده توقعاتی از متن دارد که وقتی متن ادبی را می‌خواند همهٔ آن توقعات، محقق نمی‌شوند و لذا خواننده به مکانیسمهای دفاعی متوسل می‌شود (همان جابه‌جاییها، ادغامها و...) و معنا را در متن دگرگون می‌کند، یا به عبارتی، معنایی از متن به دست می‌دهد که هویت خودش را صحه بگذارد.

فرض اولیهٔ هالند این است که سوژه یا عامل معرفت، از ابژه یا موضوع شناسایی، تفکیک‌ناپذیر است. دنیای درون ذهن خواننده و دنیای بیرون یکی هستند. به اعتقاد هالند تفسیر، یک جور عمل ادراکی است و چون ادراک را هویت انسان انجام می‌دهد، نوعی رفتار است. بنابراین برای فهم اینکه چرا خواننده تفسیر معینی را از یک اثر ادبی ارائه می‌دهد، باید هویت آن خواننده را بررسی کرد.

باید اشاره کنم بنیان نظری دیدگاههای نورمن هالند (که یک منتقد ادبی طرفدار روانکاوی است نه یک روانکاو علاقه‌مند به ادبیات)، نظرات روانکاو دیگری است به نام هاینتس لیختنشتاین که تخصصش در هویت است و مقالاتش بیشتر در مورد نحوهٔ شکل‌گیری هویت. وی مقاله‌ای دارد با عنوان «هویت وجنسیت: پژوهشی پیرامون ارتباط متقابل این دو در آدمی». در آن مقاله لیختنشتاین توضیح می‌دهد که هویت نوزاد از همان بدو تولد در ارتباط خودش با مادرش شکل می‌گیرد. نیازهای کودک را به یک

عبارت مادر تعیین می‌کند. مادر فقط تأمین‌کننده نیازهای کودک نیست، بلکه به آن نیازها شکل می‌دهد و باعث شکل‌گیری چیزی می‌شود که لیختنشتاین به آن می‌گوید «هویت مقدماتی». این هویت مقدماتی مثل همان چیزی است که موسیقیدانها به آن می‌گویند theme and variation : یک مضمون و تکرار آن مضمون در اشکال مختلف. به این صورت که یک ملودی در ابتدای یک قطعهٔ موسیقی می‌آید و همان ملودی به شکلهای دیگر در طول آن قطعهٔ موسیقی دائماً تکرار می‌شود. لیختنشتاین می‌گوید ما یک هویت اولیه در بدو ارتباط خودمان با مادرمان، کسب می‌کنیم و تا پایان عمر آن هویت را دائماً در ارتباط خودمان با دیگران، در رفتارمان، در نحوهٔ فهم دنیا و... بازآفرینی می‌کنیم.

تفسیر ادبی هم نوعی رفتار است و از آنجا که هر رفتاری در یک محیط رخ می‌دهد، محیط تفسیر ادبی هم متن داستان یا اثر ادبی است. هر فردی آن محیط را (آن داستان را) مطابق ساختار هویت خودش بازسازی و بازآفرینی می‌کند، لیختنشتاین و هالند به عبارتی هر دو می‌گویند که هر لحظه که انسان بیدار است انواع مختلف ادراک بر او متبادر می‌شود ولی انسان فقط دستچینی از این ادراکها را انتخاب می‌کند. برای مثال شما اگر بخواهید از خیابان بگذرید، به رنگ چراغ راهنما دقت می‌کنید، به حرکت ماشینها دقت می‌کنید. ولی اینکه دو نفر که در حال عبور هستند و با هم گفت‌وگو می‌کنند، به رغم اینکه شما صدای آنها را می‌شنوید و ادراک می‌کنید، ادراک آن گفت وگو نقش نهایی در عبور شما از آن خیابان ندارد. بنابراین ما دائماً در حال دستچین کردن آن ادراکهایی هستیم که به هدف خاص ما، مرتبط می‌شوند، یعنی به رفتاری که می‌خواهیم انجام بدهیم. عین این فرآیند در قرائت متن رخ می‌دهد، یعنی ما آن جزئیاتی از متن را به هنگام خواندن یک شعر، داستان یا نمایشنامه، دستچین می‌کنیم که برای منظور خودمان مفید است، منظوری که متأثر از شخصیت ماست. هویت هر فرد همچنین راههایی است که او برای دفاع روانی از خودش به کار می‌برد. و به این ترتیب مضمون هویت باعث حذف بعضی از عناصر که مربوط به ادراک هستند، می‌شود.

حالا باید بپرسیم که دلالت این دیدگاه راجع به نقد ادبی چیست؟ یک دلالت بیشتر ندارد و آن اینکه، اثر تعیین‌کنندهٔ معنا نیست، یا به تنهایی تعیین‌کننده نیست. این معنا از تعامل خواننده و متن به وجود می‌آید. هالند کتابی دارد با نام **قرائت ۵ خواننده**. وی در این کتاب، تحقیقش را توضیح می‌دهد و می‌گوید که به پنج دانشجوی خودش داستان کوتاه «گل سرخی برای امیلی» نوشتهٔ فاکنر را می‌دهد و از آنها می‌خواهد که تحلیلی راجع به این داستان کوتاه بنویسند. هالند تحلیلها را بررسی می‌کند و به طور خاص در مورد یکی از صحنه‌های این داستان با دانشجویانش مصاحبه و نوار مصاحبه را پیاده می‌کند. از نحوهٔ واکنش این پنج دانشجو به آن صحنهٔ داستان، هالند هویت این پنج نفر را معین می‌کند. این یک روش ادبی است اما هالند از آنجا که روانکاوی هم می‌داند، از راه روانکاوی هم مستقلاً شخصیت این پنج نفر را بررسی می‌کند (مثلاً از طریق آزمون رورشاخ، یا Thematic Appreciation Test یا پرسش‌نامهٔ Cope) و از این راه هم به شخصیت اینها می‌رسد و نکتهٔ جالب این است که جمع‌بندی هالند دربارهٔ شخصیت این پنج نفر، هم از راه روانکاوی و هم از راه نقد ادبی، مشابه بوده است. هالند نتیجه می‌گیرد که بنابراین، واکنش خواننده به متن ادبی نشان‌دهندهٔ شخصیت خواننده است. این پنج نفر دراقع تفسیرهایشان با هم تفاوت داشت. هالند در تبیین این موضوع می‌گوید این به سبب این است که مضمون هویت اینها با هم فرق دارد و نتیجه می‌گیرد که در نقد ادبی تفسیر یگانهٔ درست وجود ندارد. در گذشته در کلاسهای ادبیات این جور فرض می‌شد که معلم باید بگوید این شعر معنایش همین است و دانشجو هم همان را در امتحان بازتولید بکند. حالا با این دیدگاهِ هالند می‌بینید که این رهیافت مورد تردید قرار می‌گیرد. موضوع درست بودن یا نادرست بودن تحلیل ادبی یا نقد نیست، موضوع منطبق بودن آن نقد با هویت شخص است. خواننده با توسل به مکانیسمهای دفاعی از اضطراب ناشی از خیالات غیرقابل قبول در متن اجتناب می‌کند. اگر خواننده دفاع روانی‌اش با متن همخوانی داشته باشد، از خواندن متن لذت می‌برد و آن را ادامه می‌دهد، اما اگر متن به او افادهٔ لذت بکند ولی خواننده در عین حال متوسل به دفاع روانی بشود، یا موقعی که آن متن باعث تعارض در ذهن خواننده باشد، آن‌گاه خواننده به طور ناخودآگاه، متن را دگرگون می‌کند. یعنی برای مثال عناصری به متن اضافه می‌کند که در متن نیست یا عناصری را حذف می‌کند.

در حاشیه اشاره کنم این اتفاقی است که در کلاسهای ادبیات کراراً رخ می‌دهد. برای مثال، در کلاس نقد ادبی من داستان کوتاهی از جلال آل احمد را کار می‌کنم که شاید خیلی از شما خوانده باشید، داستان «بچهٔ مردم». این داستان از دیدگاه یک زن روایت می‌شود. زنی که یک بار ازدواج کرده، یک بچه هم دارد، بعد از همسرش جدا می‌شود و مجدداً ازدواج می‌کند. همسر دوم او می‌گوید که این بچه متعلق به من نیست و نباید در زندگی ما باشد. اگر می‌خواهی با من زندگی کنی، فکری برای بچه بکن. نهایتاً مادر تصمیم می‌گیرد، بچه را سر راه بگذارد. داستان آنجا تمام می‌شود که راوی بچه را به یک میدان شلوغ می‌برد و در آنجا رهایش می‌کند. این داستان را مکرراً به دانشجوها ارائه داده‌ام و از آنها خواسته‌ام که واکنشهایشان را بیان کنند. اتفاقی که می‌افتد، معمولاً این است: دانشجویان مؤنث نوعی همدلی با راوی از خودشان نشان می‌دهند به این ترتیب که می‌گویند راوی چارهٔ دیگری نداشته است. چون راوی استقلال مالی ندارد، بقای خود را در گرو پاگذاشتن بر عواطف مادری‌اش می‌بیند. به عبارتی آنها یک عنصر را در داستان برجسته می‌کنند و عنصر دیگر را به پس‌زمینه می‌رانند. متقابلاً اغلب دانشجویان مذکر به این اشاره می‌کنند که این چه مادر بی‌رحمی است. چطور امکان دارد مادری فرزندش را سر راه بگذارد هرچند که فشار اقتصادی هست، هرچند که چشم‌انداز جدایی از همسر دوم وجود دارد. اما در واکنش این خواننده‌ها باز یک عنصر به پس‌زمینه رفته و آن فشار مردسالارانه‌ای است که شوهر دوم راوی دارد به او تحمیل می‌کند. خیلی جالب است همین دسته از دانشجویان مذکر در داستانهای دیگر هم گرایشهای ضدفمینیستی خودشان را نشان می‌دهند و اینجا شما می‌بینید که عناصری از داستان اصلاً در تحلیل محو می‌شود یا عناصر دیگری برجسته می‌شود. می‌خواهم نتیجه بگیرم که تمایزی بین خواننده و متن نیست؛ این دو در رابطهٔ دائمی با هم هستند و فیدبک یا پس‌خوران دارند.

هالند معتقد است که واکنش ما به متن ادبی عین واکنشی است که ما در زندگی روزمره نسبت به وقایع از خود نشان می‌دهیم. برای مثال اگر کسی پدرش معتاد باشد و از این ناراحت بشود که اشخاص دیگری او را به یاد پدرش بیندازند چون می‌گوید که او آبروی مرا برده است، اگر داستانی بخواند که شخصیتی در آن خواننده را به یاد پدر معتادش بیندازد، خود به خود از این داستان بدش می‌آید. به کرات به دانشجویی برمی‌خورید که می‌گوید من نصف داستان را خوانده‌ام. می‌پرسید چرا؟ می‌گوید: این دیگر چیست؟ این واکنش نشان‌دهندهٔ اِعمال شدن مکانیسم دفاعی است. شخص برای اجتناب از آن عناصری از داستان که برای او اضطراب‌آور بوده حالا به این نوع

تفسیر از متن، متوسل می‌شود. پس ما اگر احساس تهدیدشدگی روانی بکنیم، ممکن است داستان را بد بفهمیم یا حتی نیمه‌کاره رهایش کنیم.

هدف بلافصل تفسیر به اعتقاد این دسته از منتقدان روانکاو، ارضاء نیازها و امیال روانی است. وقتی از خواندن متنی احساس کنیم که توازن روانی ما تهدید شده، آن وقت آن متن را جور دیگری تفسیر می‌کنیم. هالند در مقاله‌ای با عنوان «خواندن و هویت: انقلابی روانکاوانه» می‌گوید در گذشته تصور می‌کردند که یک قطعه شعر فقط یک واکنش دارد و حال آنکه ما در مرکز تحقیقات روان‌شناختی هنر در دانشگاه بافلو دیدیم که فرایندی بسیار پیچیده‌تر در کار است به این مفهوم که می‌گوید من سه نفر را انتخاب کردم: ساندرا، سُل و سباستین. و یک عبارت را از داستان «گل سرخی برای امیلی» برای آنها خواندم. عبارت یاد شده از این قرار است: «کسی که این قانون را از خود درآورده بود که هیچ زن سیاه‌پوستی بدون پیشبند حق پاگذاشتن به خیابانهای شهر را ندارد.» این عبارت را برای این سه نفر می‌خواند و از آنها می‌خواهد که نظری راجع به این عبارت ابراز کنند. البته هالند مضمون هویت این سه نفر را دارد. سُل مضمون هویتش این است که: «توقع تبادلهای متوازن و معین را از دنیا دارد. تبادلهایی که او در آن مغلوب نباشد.» اگراین هویت سل است نباید تعجب کنیم که در پاسخ می‌گوید که آن عبارت نشان‌دهندهٔ اجبار و بی‌رحمی است.

ولی ساندرا هویتش فرق دارد. به قول هالند «در پی این است که از موقعیتهایی که وی را از چیزی محروم می‌کند، اجتناب ورزد و منابعی بیابد که برایش دل بسوزانند و به او نیرو ببخشند تا با آنها تبادل و وحدت داشته باشد.» برای مثال وقتی هالند با ساندرا صحبت می‌کند و از او دربارهٔ ازدواج می‌پرسد، ساندرا می‌گوید: برابری بین زن و شوهر. برطبق همین مضمون هویت، واکنش ساندرا این است که قرائتی اخلاقی از این عبارت داستان ارائه می‌دهد. به هر حال چهار واژهٔ کلیدی در این رهیافت وجود دارد. دفاع، توقع، تبدیل و خیال. توقع اثر ادبی را در زنجیرهٔ آرزوهای خواننده قرار می‌دهد. دفاع باعث می‌شود که عناصری از داستان پس‌زده یا حذف بشوند، عناصری که از دنیای اثر می‌خواهند به ذهن خواننده وارد بشوند. متقابلاً خیال عبارت است از آن عناصری که از ذهن خواننده به اثر وارد می‌شوند و این زمانی رخ می‌دهد که خواننده چیزی را به داستان وارد می‌کند که در داستان نبوده است و نهایتاً تبدیل رخ می‌دهد و آن زمانی است که خواننده اصلاً معنای اثر را دگرگون می‌کند.

به قسمت پایانی بحثم رسیدم. سه مرحله در نقد روانکاوانه وجود داشته است. اگر تولید و مصرف ادبیات را واجد سه عنصر نویسنده، متن و خواننده بدانیم، باید بگوییم در مرحلهٔ اول نقد روانکاوانه معطوف به جزء اول یعنی نویسنده بود. در مرحلهٔ دوم معطوف به متن و شخصیتهای داستانی بود و حالا در مرحلهٔ سوم به جزء سوم این رابطه یعنی خواننده، معطوف شده است.

باید اضافه کنم روانکاوی در درجهٔ اول کارکرد ادبی ندارد بلکه شیوه‌ای بالینی و درمانی است ولی برای روشن کردن وجوه مختلف آثار ادبی و به خصوص برای معین کردن نحوهٔ تأثیرگذاری ادبیات بر خواننده می‌تواند مورد استفاده قرار بگیرد.

می‌خواهم جمله‌ای از فروید را برای شما بخوانم که شاید روشنگر باشد. در مقاله‌ای با عنوان «توهم و رؤیا در داستانی به نام گرادیوا» فروید می‌گوید «نویسندگان خلاق متحدان ارزشمندی هستند و می‌بایست برای شواهدی که در آثار آنان ارائه می‌شود، ارزش فراوانی قائل بود. زیرا آنها احتمالاً به بسیاری از چیزها وقوف دارند که فلسفهٔ ما هنوز نگذاشته است حتی به خواب ببینیم. دانش آنان از ذهن آدمی بسیار بیشتر از ما مردم عامی است.»

دقت کنید که فروید خودش را در مقابل پدیدآورندگان آثار ادبی، عامی تلقی می‌کند و می‌گوید دانش آنها تخصصی است زیرا آنها از منابعی سود می‌برند که علم هنوز به آن دسترسی ندارد، که منظور همان خلاقیت هنری است.

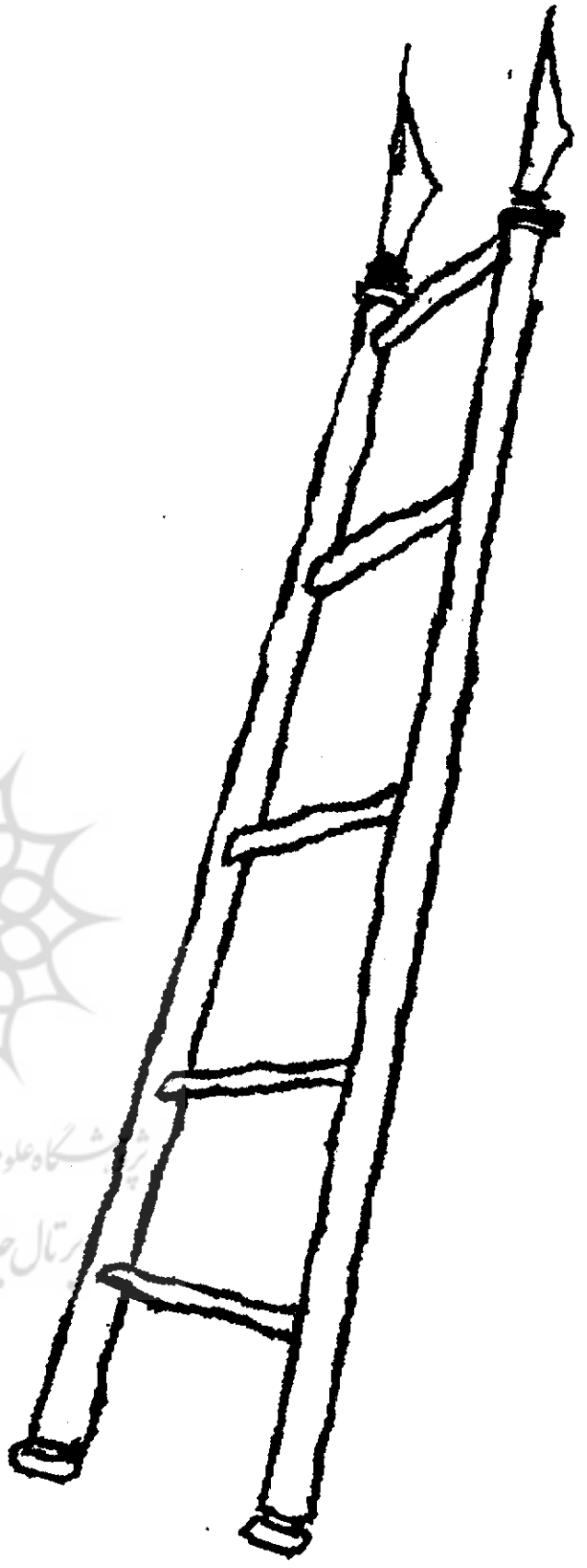
باید اضافه شود که مفاهیم روانکاوی و اصطلاحاتی که روانکاوان به کار می‌برند، یا از ادبیات گرفته شده‌اند یا ریشهٔ ادبی دارند. برای مثال عقدهٔ ادیپ از نمایشنامهٔ معروف سوفکل گرفته شده یا نارسیسیسم از اسطوره‌ای معروف گرفته شده است. حتی نام بیماری سادیسم که به معنای دگرآزاری است، از نام مارک دُساد نویسنده فرانسوی قرن ۱۷ گرفته شده که به بی‌رحمی به شکل خاصی شهرت داشت. مازوخیسم یا خودآزاری از نام لئوپالدوان زاکر مازوک داستان‌نویس قرن ۱۹ اتریش گرفته شده که در آثارش لذت جنسی و درد کشیدن مترادف تلقی می‌شوند.

به این ترتیب ادبیات، زبانی است که روانکاوی برای سخن گفتن راجع به خودش یا نام گذاردن بر خودش از آن استفاده کرده است. ادبیات خارج از روانکاوی نیست که روانکاوی به آن اعمال بشود. روانکاوی و ادبیات، رابطه‌ای دوسویه دارند. من فکر می‌کنم در یک جملهٔ پایانی بتوانیم روانکاوی را ناخودآگاه ادبیات بنامیم. به عبارتی روانکاوی برای ادبیات، آشنایی دیرینه است، آشنایی که در عین حال غریبه هم است. مثل کسی که در زندگی عادی برمی‌خوریم، غریبه است اما به نظر می‌آید مدتهاست که او را می‌شناسیم. به رغم «بیگانه بودن» این رهیافت یعنی نقد روانکاوانه، روانکاوی برای ادبیات و منتقدان ادبی سخن بسیار آشنایی به نظر می‌آید، همان جور که ادبیات برای روانکاوان گفتمانی دیرینه و دیرآشنا به نظر می‌آید. از شکیبایی شما بسیار سپاسگزارم.

***

□ شما فرمودید که در نظریهٔ جدید نقد روانکاوانه، توجه منتقد عمدتاً به شکل اثر است می‌خواستم این موضوع را بیشتر توضیح بدهید و اگر ممکن است با داستان «بچهٔ مردم» تطبیق کنید.

■ **پاینده:** منظور من از پرداختن به شکل، تمایزی بود که در نقد ادبی بین محتوا و شکل می‌گذاریم. از زمانی که روانکاوی توسط فروید و شاگردانش به ادبیات اِعمال شد، این بحثِ اعتراضی وجود داشته که آنچه در این نوع نقد ملحوظ نمی‌شود ویژگیهای ادبی اثر است. برای مثال، منتقد عقدهٔ اُدیپ هملت را مورد بحث قرار می‌دهد، اما گویی فراموش می‌کند که نمایشنامهٔ **هملت** منظوم است و لذا به استعاره‌های فراوانی که شکسپیر به کار برده یا به تصاویر این اثر نمی‌پردازد. به همین سبب، مخالفان نقد روانکاوانه استدلال می‌کردند که روانکاوی از شکل آثار ادبی غافل است. من در پاسخ به این اعتراض، اشاره کردم که اگر همان تفاوتی را که فروید بین «محتوای آشکار» و «محتوای نهفته» رؤیا قائل می‌شود (یعنی آن تبیینی که از «کارکرد رؤیا» ـ dream work ـ و نحوهٔ تبدیل «محتوای نهفته» به «محتوای آشکار» ارائه می‌دهد)، دربارهٔ محتوا و شکل در آثار ادبی در نظر بگیریم، می‌بینیم که منتقد روانکاو در بررسی و نقد اثر از شکل غفلت نمی‌ورزد. پرداختن یک روانکاو به جنبهٔ صوری و



شکلی رؤیای بیمار، شباهت دارد به همان کاری که منتقد ادبی در پرداختن به ویژگیهای شکلی یک داستان یا یک قطعه شعر انجام می‌دهد.

برای مثال، در داستان «بچهٔ مردم»، این نکته درخور اهمیت است که سرتاسر این داستان، تک‌گویی شخصیت اصلی است و گفت وگو در آن بسیار اندک است. این خیلی به تداعی آزاد شبیه است، در وضعیت تداعی آزاد، بیمار فراموش می‌کند دربارهٔ چه موضوعی صحبت می‌کرد و ناگهان به یک موضوع ظاهراً بی‌ربط می‌پردازد. اما روانکاو می‌گوید اتفاقاً این عطف توجه بیمار، مبین ضمیر ناخودآگاه اوست که از یک موضوع به موضوعی دیگر ـ که منبع احساس اضطراب اوست ـ می‌پردازد. در داستان «بچهٔ مردم» نیز می‌بینیم راوی دربارهٔ شوهر دومش صحبت می‌کند و می‌گوید سر راه گذشته شدن بچه، به تحریک و درواقع تقصیر شوهر او بوده است. اما ناگهان می‌گوید «حالا هرچه فکر می‌کنم نمی‌توانم بفهمم چطور دلم راضی شد.» بدین ترتیب معلوم می‌شود که راوی خود را مقصر می‌داند و تا پیش از این با توسل به مکانیسم دفاعی «فرافکنی» (Projection) شوهرش را مسبب این واقعه جلوه می‌داد. پس شکل نامنسجم و آشفتهٔ این داستان را می‌توان با بهره گرفتن از مفاهیم روانکاوانه، بازنمایی آشفتگی ذهن راوی دانست. به‌کارگیری این مفاهیم، در خدمت بررسی نقادانهٔ **شکل** داستان است و لذا روانکاوی قابلیت آن را دارد که ابزاری برای تبیین شکل آثار ادبی باشد.

□ **حق‌شناس:** با تشکر از بیانات روشن، منقح و عالمانهٔ شما. از رهگذر مطالبی که شما فرمودید، ابهامی برای من ایجاد شد که خواهش می‌کنم کمک کنید رفع شود. در اکثر قریب به اتفاق موارد آثار یک نویسنده، مثلاً شکسپیر، قرائتها و خوانشهای متفاوتی را می‌طلبد: قرائتی که از هملت داریم، دربارهٔ جولیوس سزار یا اتللو مصداق ندارد. باز در اکثر قریب به اتفاق موارد، بازخوانی آثار یگانه از نویسندهٔ یگانه، قرائتهای مختلف می‌طلبد و این سبب می‌شود که ما نتوانیم محتوای مشخصی برای هیچ اثری ـ و قرائت مشخصی برای هیچ خواننده‌ای ـ معین کنیم لطفاً در این مورد توضیحی بفرمایید.

■ **پاینده:** اگر منظور جناب عالی را درست متوجه شده باشم، اشاره‌تان به این است که یک خوانندهٔ واحد، از یک اثر واحد در ادوار مختلف قرائتهای متفاوتی ممکن است داشته باشد. اتفاقاً همین موضوع، مُبین نکاتی است که درخصوص رهیافت سوم گفتم. اینکه خواننده هنگام قرائت متن به لحاظ روانی یا روحی در چه وضعیتی باشد، ازجمله عوامل بسیار مهم در تعیین قرائت او از متن است. به عبارتی، اگر در آن برههٔ خاص، به سبب پیشامدی نابهنگام یا ناگوار ذهن خواننده از موضوع خاصی ناراحت باشد، آن خواننده همان اثر را که قبلاً جور دیگری دیده بود اکنون با نگاهی متفاوت می‌نگرد. زیاد به افرادی برمی‌خوریم که می‌گویند این رمان را من پنج سال پیش خواندم، اما این اواخر که دوباره آن را خواندم برایم چیز دیگری بود. در این فاصله چه رخ داده است؟ باید در زندگی آن خواننده تفحص کنیم و ببینیم چه تحولی در احوال شخصی او روی داده است. متن ثابت است و طبیعتاً تغییری نکرده است. لیکن همین متن در فرآیند پردازش مجدد در ذهن خواننده، اکنون معنای جدیدی را به ذهن او متبادر کرده است.

در عین حال باید توجه داشت که اگر یک اثر ادبی واحد، توسط خوانندگان مختلف به اَشکال گوناگونی قرائت شود، اتفاقاً این نشانهٔ غنای آن اثر است. از این امر قطعاً باید خشنود بود و استقبال کرد که، برای مثال، در مورد **بوف کور** انبوهی از مقاله و کتاب نوشته شده است و هرکدام ادلهٔ مستدل و چه‌بسا قانع‌کننده‌ای برای دیدگاه خاص خود ارائه داده‌اند. در نقد ادبی، این رویداد را علامتی از پایا بودن آن اثر می‌دانیم.