کالبد

رضا نجفی

● خمیرمایهٔ آثار
هسه را
عرفان شرقی، فلسفهٔ نیچه،
مکتب روان‌شناسی
یونگ، رمانتیسم
آلمان، خاطرات
و یادبودهای زندگی
شخصی و...
تشکیل می‌دهد.

● «گرگ بیابان» حدیث
هنرمند و روشنفکر خسته
و دردمند زمان
ماست؛ هنرمند تنها و
گوشه‌گیری که
رنج می‌برد و با
محیط خود
سرناسازگاری دارد.

شکافی یک رمان: «گرگ بیابان»

ابتدا اساس کار نه بر ارائهٔ مقاله‌ای[1] در معرفی، که در نقد و تفسیر کتاب «گرگ بیابان» بود: با این فرض که خوانندهٔ مقاله، با هسه آشنایی دارد و «گرگ بیابان» را نیز خوانده است. اما بی‌فایده ندیدیم که این وجیزه ـ تا حدامکان ـ خواننده را با هسه آشنا سازد تا کتاب «گرگ بیابان» را برای مطالعه به‌دست گیرد.

به این ترتیب، این نوشته کمابیش برای خواننده‌ای که هسه را نمی‌شناسد نیز به‌کار می‌آید؛ لیکن اساس کارکماکان برای آنانی که هرمان هسه و «گرگ بیابان» را می‌شناسند، تنظیم شده است.

هرمان هسه (۱۹۶۲ ـ ۱۸۸۶) در خانواده‌ای مذهبی و در توبینگن المان زاده شد. والدینش مبلغین آیین مسیحیت در هندوستان بودند. هسه، از طریق نیاکانش، با تمدن هند آشنا شد. وی که می‌رفت تا پیشینهٔ نیاکانش را در پیش گیرد، فضای خشک صومعه را تاب نیاورد و پس از یک سال از آنجا گریخت و زندگی آزاد را تجربه کرد.

هسه، به مشاغل گوناگونی از جمله کتابفروشی پرداخت و در این بین، بیش از پیش، با ادبیات کلاسیک، فلسفه و عرفان آشنا شد. در بیست و یک‌سالگی، کتاب شعری از او به چاپ رسید. و پیش از آغاز نخستین جنگ جهانی، به نشانهٔ اعتراض به نظامی‌گری آلمان، به تبعیدی خود خواسته تن در داد و مقیم سویس شد.

سالهای تاریک و رنج‌آور این متفکر آلمانی فرا رسید. جنگ، مرگ پدر، بیماری فرزند و... او را دچار روان‌پریشی ساخت. به آسایشگاه روانی منتقل شد. و با یونگ آشنایی یافت. یونگ، هسه را به تامل در رویا تشویق کرد، و هسه که تا کنون دلمشغولی‌اش بیشتر ارائهٔ «افسانهٔ هنری[2]» بود، متوجه تفسیر آن و تفسیر رویا شد.

در ۱۹۱۲، سفری به هندوستان داشت. کتابهایش به تدریج منتشر می‌شد: کتابهایی که آبشخورشان روان‌شناسی و روان‌کاوی یونگ، آثار نیچه، عرفان شرقی، فرهنگ هند و چین، بودیسم، ذن، اوپانیشادها، ودا، رمانتیسم و آرمانگرایی المانی بود.

هسه، به عنوان یکی از بزرگان نئورمانتیسم المان شناخته می‌شود. این عارف صلح‌جو و شیفتهٔ صلح و موسیقی و شعر و زباندان و محقق المانی، به علت کوششهای ضدجنگش آماج خشم و کینهٔ آلمان نازی قرار گرفت؛ لیکن جهان ادبیات با اهدای جایزهٔ نوبل ادبیات، در سال ۱۹۴۶، از او سپاسگزاری کرد.

همان‌گونه که گفته شد، خمیرمایهٔ آثار هسه را عرفان شرقی، فلسفهٔ نیچه، مکتب روان‌شناسی یونگ، رمانتیسم آلمانی، خاطرات و یادبودهای زندگی شخصی و... تشکیل می‌دهد: بنابراین، برای فهم درست آثار هسه، به‌ویژه «گرگ بیابان»، بی‌شک باید موارد یاد شده را مدنظر گرفت و آن را کلید حل مفاهیم پنهان در نوشته‌های هسه قرار داد.

□□□

چکیدهٔ حکایت

«گرگ بیابان»، حدیثِ هنرمند و روشنفکر خسته و دردمند زمان ماست؛ هنرمند تنها و گوشه‌گیری که رنج می‌برد و با محیط خود سرناسازگاری دارد. او، در آستانهٔ پنجاه سالگی، مردی بود آواره و خانه به‌دوش؛ بدون پیشه‌ای پایدار، و بی‌یار و همدل. این آشفتهٔ سرگردان، مدتی نزد خانواده‌ای آشیان گزید. آن‌گاه، همان‌گونه که آمده است، دگربار در سرگردانیهای خود گم می‌شود. آنچه از او برجای مانده تنها دفتر یادداشتی است که به کمك آن از نزدیك با دردهای فلسفی او آشنا می‌شویم. این یادداشت‌ها بازگو کنندهٔ تنهایی و رنجی است که **هالر می‌برد**، آدمی که برای همیشه ره گم کرده و محروم از موطن خویش، محکوم به آوارگی و تنهایی است. زندگی او این چنین است: اتاقی آشفته و انباشته از کتابهای ناخوانده و نیم‌خواندهٔ پخش و پلا روی میز و کاناپه و زمین، جاسیگاریهای پر، شیشه‌های شراب در این سوی و آن سوی؛ و امّا خودش، آدمی که گاه تا نیمه‌های روز می‌خوابد، شبها در اتاقش قدم می‌زند، کتابها را سرسری ورق می‌زند، در خیابانها پرسه می‌زند، به دیدن کنسرت می‌رود شامگاهان در میخانه‌ها وقت می‌کشد و رنج می‌برد و دلخوش به این است که با خویش پیمان بسته تا در زاد روز پنجاه سالگی‌اش مجاز به خودکشی باشد، و این زندگی را برایش راحت‌تر می‌سازد.

هالر، این عارف میخواره، این فیلسوف تنها، سرانجام خسته از سفرها و گریزها، به سفر به خویشتن و دهلیزهای نیمه تاریك و وهم‌آمیز درون خود تن در می‌دهد.

او، در یکی از شبگردیهایش، به کوچه‌ای خلوت و متروك می‌رسد. در دیوارِ کهنه و تیرهٔ آن دری می‌یابد که تا کنون برآن دیوار ندیده بود. برفراز این در، کتیبه‌ای با حروفی درخشان و رقصان به زحمت خوانده می‌شود: **تماشاخانهٔ جادویی[3]، ورود برای اشخاص متفرقه ممنوع، تنها برای شوریدگان[4]!**

هالر، می‌خواهد به این مکان اسرارآمیز داخل شود؛ لیکن تو گویی سالهاست که در قفل است. به ناچار باز می‌گردد. در دیوار پسین، در و کتیبه‌ای بر آن دیوار متروك تیره‌فام محبوب نمی‌یابد. در بازگشتش، در همان کوچه، مردی عجیب را می‌بیند که تابلویی بر شانه آویخته است و دگربار واژه‌های تئاتر جادویی را باز می‌شناسد. به جلو می‌دود و از آن مرد سؤالاتی می‌کند. لیکن، مرد مرموز، تنها جزوه‌ای در دست هالر می‌گذارد و ناپدید می‌شود.

هالر، خیس شده از باران، به خانه باز می‌گردد و رساله را می‌گشاید: رسالهٔ «گرگ بیابان» تنها برای شوریدگان! رساله، حکایت‌هاری هالر است: حدیث نفس خود اوست! رسالهٔ «گرگ بیابان» بیگانگی، غرابت اسرارآمیز، خمیزه و هستی هالر را به ما می‌نمایاند و بلکه بالاتر، دنیایی بس سحرآمیز را بر ما می‌گشاید و ما را نیز با همان شیفتگی و هراس هالر به تمنّای ورود به **تماشاخانهٔ جادویی** وامی‌دارد.

هالر، به تنگ آمده از خود و آشفتگیهایش، به خودکشی سوق داده می‌شود، او، در هراس از خودکشی، بی‌هدف و مغموم پرسه می‌زند. به میخانه‌ای پناه می‌برد و در همان جا با زنی به نام **هرمینه** آشنا می‌شود، کسی که به کمك او می‌شتابد و گریبانش را در آستانهٔ دوزخ می‌گیرد و به او که به‌سوی نیستی می‌رفت، می‌گوید؛ هان، ای خستهٔ آشفته! از این سو نیز توان‌رفت؛ زندگی را این چنین نیز توان‌دید.

هرمینه، می‌خواهد چگونه زیستن را بر هالر بیاموزاند. او دنیای دیگری را به هالر نشان می‌دهد، دنیایی که تا کنون برای گرگ بیابان دنیایی **ممنوعه** بوده و هالر، بانخوت روشنفکرانه‌اش، آن را خوار و محکوم می‌شمرده است. هالر، **خود را رها می‌گذارد**[5]، خود را در اختیار هرمینه قرار می‌دهد. و هرمینه، برای شکستن خشکی روح و نخوت بیمارگونه و روشنفکرانهٔ هالر، وادارش می‌سازد که در چنان‌سنی پایکویی بیاموزد و جاز بشنود و غیره، که برای این روشنفکر لاتین و یونانی خوانده و دانندهٔ تئوری موسیقی کلاسیك و زیبایی‌شناسی و... کفر محض می‌نمایند. جالب آنکه، در می‌یابیم هرمینه نیز اگر آن‌شب هالر را نیافته بود، خود را هلاك می‌ساخت: نجاتی دو سویه! با این همه، هرمینه با لحنی اسرارآمیز به هالر می‌گوید زمانی که دستورها و آموزشهای او به پایان‌برسد، هالر را دلباختهٔ خود خواهد ساخت، و سپس آخرین دستور را به هالر خواهد داد؛ دستوری که هالر آن‌را اجرا خواهد کرد: کشتن هرمینه!

«تو را درست بر آستانهٔ دوزخ گرفتم، دوباره بیدارت کردم، تو احتیاج داری که از من رقص بیاموزی، خندیدن بیاموزی، زیستن بیاموزی و تو [در قبال آن] مرا خواهی کشت.» (2-121 / ۵-۲۰۴)[6].

هرمینه به هالر رقص می‌آموزاند و برای شرکت در یك بالماسکه، آماده‌اش می‌کند. شب معهود، هالر که از شرکت در جشن پشیمان گشته است، بی‌آنکه توانسته باشد هرمینه را بیابد، در اندیشهٔ خروج از بالماسکه به سر می‌برد که شیطان‌زد و سرخِ کوچکی نوشته‌ای به او می‌سپارد: «امشب، ساعت چهار، جلو، تماشاخانهٔ جادویی. تنها برای شوریدگان. ورود به بهای خرد است. ورود برای اشخاص دیگر ممنوع! هرمینه در دوزخ است.» (169 / ۲۶۸).

هالر، پس از مراسم بالماسکه. به یاریِ هرمینه، وارد تماشاخانهٔ جادویی می‌شود و پس از گشت‌وگذاری در دنیای جادویی وجود خویش، هرمینه را که دیگر دلباخته‌اش شده بود، به قتل می‌رساند؛ به همان‌گونه که روزی هرمینه از وی چنین خواسته بود.

● هسه: تصور می‌کنم «گرگ بیابان» بیشتر و شدیدتر از سایر آثارم موجب سوءتفاهم شده باشد... بدیهی است که من نمی‌توانم و نه می‌خواهم که در فهمیدن داستان خود روش معینی را پیش پای خواننده بگذارم؛ بگذار هر کس به دلخواه خود آن را تعبیر کند.

هالر، دیگر رموز بازی زندگی را می‌آموزد. او در پایان رمان می‌گوید: «آه، همه چیز را دریافتم،... مصمم بودم یك بار دیگر این بازی را از سر بگیرم، مشقّات آن‌را بار دیگر چشم و در برابر بیهودگیهایش دیگر بار بر خویش بلرزم. دوزخ درونم را دیگربارو دیگربارها سراسر در نوردم. سرانجام روزی نقش خویش را بهتر بازی خواهم کرد. سرانجام روزی خندیدن‌را خواهم آموخت.» (237 / ۳۶۶).

* * *

هسه، به یاری «گرگ بیابان»، ما را از دنیای کسل کننده و مبتذل و عادی به دنیایی رؤیایی و جادویی رهنمون می‌شود و ما را به دمی آسودن می‌خواند.

شاید جذابیت «گرگ بیابان» در این است که ما خود را در قالب گرگ بیابان می‌بینیم، با اورنج می کشیم و با او به پریشانی می‌رسیم؛ یا اینکه هسه چنان‌دنیای ملموس و خط داستانی مستقیم را با تخیل و رؤیا درهم می‌آمیزد که خواننـده در یك ابهـام شیرین باقی می‌ماند که چه چیز واقعیت است و چه چیز رؤیا. و جای بس شگفتی است که نه تنها در ایران که در دنیا پیش از هسـه ـ که به راستی شایسته‌تر است ـ نام **بورخس** و **مارکز** و شیوهٔ «رئالیسم جادویی» بر سرزبانها می‌افتد و نام هسه و آثار نو پردازانه و پیشرو او گمنام می‌ماند[۷].

«گـرگ بیابـان» حدیث نفس هسه و شخصیترین اثر او به شمار می‌رود. چنانکه می‌توان از تشابه نام هاری هالر با هرمان هسه پی به این مهم برد. گذشته از این، هسه در برخی از نامه‌هایش خود را **گرگ بیابان** نامیده است. هسه می‌نویسد: «برخی به سختی باور می کنند که من نویسندهٔ «سیذارتا» و «گرگ بیابان» باشم، امّا حقیقت این است که این دو اثر مکمل یك دیگرند.» به راستی نیز این دو اثر دو روی یك سکه‌اند: عارف شرقی، عارف غربی. در «سیذارتا»، هسه، بیش از هر چیز، دلمشغـولی‌اش عرفان شرقی و بودیسم است؛ به عبارتی دیگر، «سیذارتا» شرقیترین اثر هسه است. و در این میان، «گرگ بیابان» شاید غربیتـرین آن. از سوی دیگـر، برخی می‌پنـدارنـد هالـر نوعی

سیذارتاست، لیکن در قالب و ژرفای فرهنگ غربی و برخی نیز هالر را **Übermensch** به شمار می‌آورند. باید در ابراز چنین افکاری کمی محتاط بود. این پذیرفتنی است که آبَر انسان نمونهٔ غربی سیذارتاست و اینکه هالر مکمّل سیذارتا؛ لیکن سیذارتا و ابرانسان دوروی یك سکّه‌اند، نه یك روی یك سکه. همچنین، هالر می‌رود تا ابرانسان شود، او می‌رود تا خندیدن‌را بیاموزد و به «زمین» وفادار باشد؛ شاید زود باشد هالر را ابرانسان دانست.

جدای از نیچه و ابرانسان‌در «گرگ بیابان»، این اثر بیش از هر چیز از روان‌کاوی یونگ تاثیر گرفته است. و بی‌شك بدون‌یاری و آگاهی از مکتب یونگ در زمینهٔ تفسیر رؤیا، خواننده در فهم کامل «گرگ بیابان» و به ویژه در قسمتهـای پایانی داستان که پیچیده‌ترین بخش کتاب است، دچـار اشکـال جدی خواهـد شد. بیهود ه نیست که جمعی از طرفداران مکتب نوپای نقد «الگوی کهن» از جمله **نور تراپ فرای**، بیش از دیگـران به آثار هسه پرداخته‌اند. همچنین، برای کسانی که دلمشغولیشان‌پدیدار شناسی[۸] (فنومنو لوژی) هنری است، آثار هسه، به ویژه «گرگ بیابان» و «دمیان»، بسی جالب توجه‌اند.

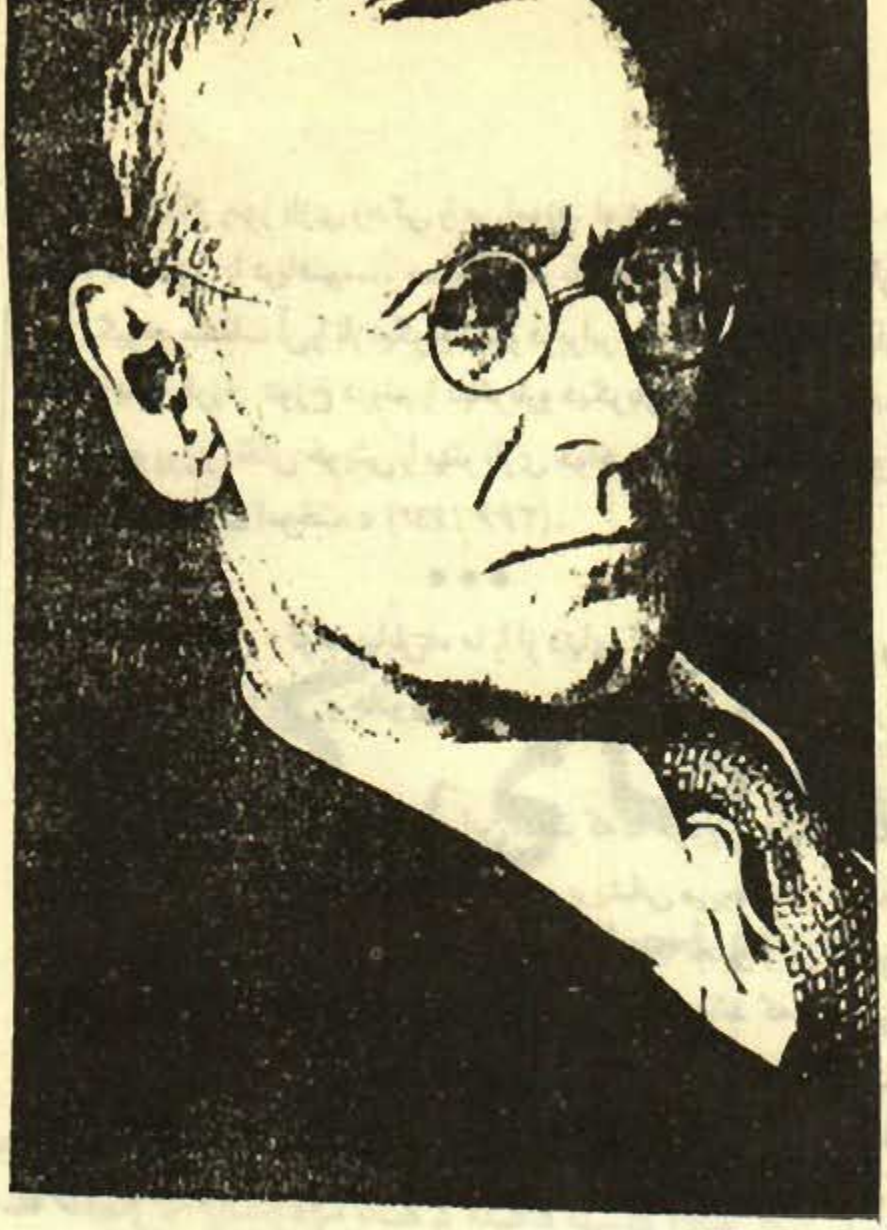
قبـل از پرداختن به کلید حل نمـادها و رمزهای «گرگ بیابان» و مفاهیم مکتب یونگ، می‌بایست به نکته‌ای مهم اشاره کرد:

هسـه، یك سال قبـل از مرگ خویش، در مورد «گـرگ بیابـان» می‌نویسد: «به هر حال، تصور می کنم «گرگ بیابان» بیشتر و شدیدتر از سایر آثارم موجب سوءتفاهم شده باشد... بدیهی است که من نه می‌توانم ونه می‌خواهم که در فهمیدن‌داستان‌خود روش معینی را بیش پای خواننده بگذارم؛ بگذار هر کس به دلخواه خود آن‌را تعبیر کند.» (۸-۳۶۷).

پاره‌ای از سوءتفاهمهایی که هسه از آن‌یاد می کند، گرچه تا حدودی به عدم شناخت خوانندگانش از مفاهیم یونگ باز می‌گردد، لیکن باید متوجّه بود که یك اثر ادبی را یکسره با دیدگاه روان‌شناسی یا هر نوع دیدگاه خاص دیگر نقد و بررسی کردن، افتادن‌در دامی است که پاره‌ای دیگر از سوءتفاهمها را پدید می‌آورد. ما نیز کماکان بر این باوریم که نگـریستن به «گـرگ بیابـان» صرفـاً از دید روان‌شناسی، کم ارزش نمایاندن یك اثر ادبی است. بی‌شك، شایسته‌تر آن است که یك اثر ادبی از دیدگاههای مختلف و حتّی با تحقیق و فهم محیط فرهنگی، و اجتماعی و سیاسی زمان‌پیدایش اثر بررسی شود.

مطلب مهمی که نباید از نظر دور بداریم، این است که تاثیر گیری هسـه از یونگ، به هیچ روی، ارزش ادبی «گرگ بیابان» را کاهش نمی‌دهد. جدای از آنکه «گرگ بیابان» از دیدگاه هنری اثری ارزشمند است، به عنوان یك اثر روان‌شناسانه نیز سند با ارزشی تلّقی می‌شود؛

● هسـه، به یاری «گرگ بیابان»، ما را از دنیای کسـل کننـده و مبتـذل و عادی به دنیـای رؤیایی و جادویی رهنمون می‌شود و ما را به دمی آسودن می‌خواند.



هسه، به این وسیله، تشویق می‌شود و به جای پرداختن به افسانه و رؤیا، به تفسیر آن بپردازد. دگرگونیی که در هسه روی می‌دهد. آن‌چنان است که او خود را نویسندهٔ دیگری می‌داند و نام دیگری برخود می‌نهد و تا مدتها از نام مستعار **امیل زنیکلایر**[1] استفاده می‌کند. مهمترین اثر وی، پس از جنگ جهانی اول، «دمیان» نام دارد که آکنده از تأثیر مکتب یونگ است. به رغم اینکه سالها بین چاپ «گرگ بیابان» و «دمیان» فاصله افتاده، ولی باید گفت که زنیکلایر جوانیِ هالر است. این دو اثر قرابت و خویشاوندی شگفت‌انگیزی نسبت به دیگر آثار هسه دارند. به هر حال، تأثیر یونگ، پس از گذشت تقریباً یك دهه، بار دیگر در «گرگ بیابان» آشکار می‌گردد.

باز گردیم به رمان و بخشی که هالر مبهوت و آشفته در برابر دیوار تیره فام و قدیمی در کوچه‌ای متروك بر سردر عجیبی حروفی درخشان و گنرا را یافته است: تماشاخانه جادویی... تنها برای شوریدگان!

این تأثر اسرارآمیز، این دیوار تیره فام کهنه که پیرامون آن را گل و لای فراگرفته، چیست؟ معنای این کلمات چیست؟ و مهمتر از آن، مرد مرموزی که رساله‌ای را در اختیار هالر می‌گذارد و ناپدید می‌گردد، کیست؟ و چگونه است که رساله در باب شخص هالر است؟

هالر، جنبهٔ خودآگاهِ وجود خویش است و تماشاخانهٔ جادویی با آن دیوار تیره‌فام و قدیمی که پیرامونش را گل‌ولای فرا گرفته، چیزی نیست جز ناخودآگاه وی. سرزمین ممنوعه‌ای که ورود به آن برای آنان که هنوز در قید خودآگاهی هستند، ناممکن است؛ و از آنجایی که خودآگاهی در هالر هنوز برتر و قویتر است، او به آنجا راه نمی‌یابد.

برای آنچه رخ دادن می‌دهد، نیاز به توضیح بیشتری است. یونگ اعتقاد دارد زمانی که خودآگاهی در خطر انفکاك شخصیت قرار گرفته و می‌لغزد، ناخودآگاه جمعی به واسطهٔ کهن الگوها (صورتهای مثالی) به وی پیام می‌فرستد و درصدد کمك به وی برمی‌آید، بی‌آنکه خودآگاهی در آغاز متوجه این جریان باشد. همان‌طور که مذکور افتاد، هالر جنبهٔ

حتّی می‌خواهم بگویم این اثر، یونگ را مدیون هسه می‌کند، زیرا این اثر هسه و کتاب دیگرش «دمیان»، بهترین نمونه‌های ادبی قابل مطالعه برای درك بهتر مکتب یونگ هستند. من، به یاری آثار هسه، به راحتی مکتب یونگ را دریافتم؛ حال آنکه، بدون هسه، این آشنایی به آسانی برای من و بسیاری دیگر مقدور نمی‌شد. هسه، همچون مجسمه‌سازی است که از مواد خام یونگ تندیسی با شکوه ساخته است. او به نظریات یونگ در کالبد آثارش جان بخشیده است و این یعنی **کیمیاگری**.

پیش از آنکه بخواهم تحلیل یونگی «گرگ بیابان» را به دست دهم، مایلم اعتراف کنم که انتقادهایی را به مکتب یونگ وارد می‌دانم و تمامی گفته‌های یونگ را وحی مُنزل نمی‌شمارم و مهمترین این انتقادها آن است که دید یونگ بیش از آنکه علمی باشد، اسطوره نگرانه است. بی‌شك، این سؤال مطرح می‌شود که چرا با شیوهٔ مکتب یونگ، این اثر را تحلیل می‌کنم؟ علّت این امر بدان سبب نیست که هر اثری را می‌توان از دید روان‌شناسی تحلیل کرد، بلکه علت این است که دقیقاً خود هسه آگاهانه و تعمداً مفاهیم مکتب یونگ را در رُمان خود وارد کرده و از آنها سود برده است. و همان طور که پیشاپیش مذکور افتاد، ما ناگزیر از رجوع به مکتب یونگ هستیم تا از معنای دشواریهای «گرگ بیابان» دور نیفتیم.

نگارنده، به مانند هسه، مایل است خواننده بنا به میل خود نیز «گرگ بیابان» را تفسیر کند و تلاشش بر این بوده در تعبیر تراشی مفاهیم یونگی و تفسیر نماد و اسطوره باقی نماند، و در جای خود، با دیدی آزادتر و احساسیتر با اثر ادبی برخورد کند؛ چه در هر مورد دیگر، هر اثر را در قالبی خاص نگریستن، به کار **بروکرست** و بسترهای معروفش می‌ماند.

* * *

آشنایی هسه با یونگ به سالهای واپسین جنگ جهانی اول باز می‌گردد. فشار جنگ، دوری از وطن، مرگ پدر، بیماری حاد فرزند و همسرش، هسه را به آسایشگاه روانی کشاند. ابتدا، دکتر **جوزف لانگ**، از پیروان یونگ، و سپس خود یونگ به یاری هسه شتافتند. و در این بین، نویسنده و روانکاو، دلمشغولیهای مشترکی را باز شناختند: پرداختن به عوالم پر رَمز و راز دین و عرفان و سیر وسلوك در کوچه‌های هزارتوی رؤیاها و افسانه‌ها و نمادها و اسطوره‌ها و باورها و آیینهای مردمی.

کاملاً قابل فهم است که چرا هسه به یونگ علاقه‌نشان داد. به طور کلّی، تمام کسانی که به موضوعاتی چون نماد و تمثیل و نشانه‌شناسی و عرفان و دین و افسانه و آیینها و آداب مردمی و فلکلور و... می‌پردازند، برای آنان مکتب یونگ جالب خوهد بود؛ چرا که اساس این مکتب بر این عوامل بنا نهاده شده است.

● هسـه، چنـان دنیـای ملمـوس و خط داستانی مستقیم را با تخیل و رؤیا در هم می‌آمیزد که خواننده در یك ابهام شیرین باقی می‌ماند که چه چیز واقعیت است و چه چیز رؤیا.

خودآگاه روان (**من**[10]) است که در خطر قرار گرفته است. و جریانی که در نظر قرا گرفت، همان اعلام خطر از سوی ناخودآگاه وی به اوست که به صورتی نمادین انجام می‌شود. به یاد داشته‌باشیم که یك نماد (سمبـل) زمانی به نجات آدمی می‌شتابد که **من** نیاز به کمك داشته باشد. همچنین اشاره شد **ناخودآگاه جمعی**[11] به واسطهٔ **کهن الگوها**[12] به **خودآگاهی** پیام می‌فرستند. حال ببینیم **ناخودآگاه جمعی** و **کهن الگو** چیست؟

اسـاسیتـرین مبحث مکتب یونـگ، ناخـودآگاهی جمعی و کهن الگـوهـاست. مکتب یونگ اهمیت فوق‌العاده‌ای به نقش این دو و همچنین نماد در روان می‌دهد و تأکید می‌کند که این عوامل تأثیر بسیار مهمی در رفتار و افکار آدمی دارند. به طور خلاصه، اگر بگوییم ناخودآگاه آدمی دولایه دارد، لایهٔ نخست که فروید آن‌را دریافت، **ناخودآگاه فردی** است؛ و در اعمـاق این لایه، ناخـودآگاه دیگری وجود دارد که برای نخستین بار یونگ متوجه آن‌شد و آن‌را **ناخودآگاه جمعی** نامید. ناخودآگاه جمعی، بسی ژرفتـر و دست نیافتنی‌تر از ناخـودآگـاه فردی است. ناخودآگاه جمعی، چیزی مانند غریزه است که تمامی آدمیان مشترکاً دارند و حاصل تجربیات و دریافتهای نسل بشریت از زمان پیدایش تا حال است.

از جملهٔ ساکنان ناخودآگاه جمعی، کهن الگوها هستند. کهن الگوها همان محتویات ناخودآگاه جمعی‌اند، که غالباً برای ظهور خود از نماد استفاده می‌کنند. به یاد داشته باشیم که ناخودآگاه جمعی و کهن الگوها و نمادها در زندگی آدمی حالتی تعیین کننده دارند و به هیچ روی ایستا نیستند.

یونـگ، از اصـطلاح **تصویـر ازلی**[13] برای تعریف صورت مثالی استفـاده می‌کنـد. صور مثالی، قدیمی‌ترین صور انتزاعی ناخودآگاه هستنـد که چنـدان تعریف بردار نمی‌نمایند. به هر حال، این عوامل تعادل‌ساز روان و سازندهٔ شخصیت هستند که واسطهٔ بین ناخودآگاه با خودآگاه آدمی به شمار می‌روند.

نمادها نیز تنها زمانی دارای زندگی و معنا می‌شوند که جنبهٔ معنوی آنها، یعنی ارتباطشان با فرد زنده، در نظر گرفته شود. تنها در آن هنگام است که ـ به گفتهٔ یونگ ـ نام آنها چندان اهمیتی نخواهد داشت، بلکه نحوهٔ ارتباط آنها با آدمی مهّم خواهد بود. ذکر این موضوع نیز بسیار اهمیت دارد که نماد هرگز به صورت خودآگاهانه به اندیشه راه نمی‌یابد، بلکه به صورت شهود[14] و غالباً رؤیا پدیدار می‌شود و اگر ذهن خودآگاه بتـواند کهن الگوها را جذب کند ـ که غالباً به صورتی نمادین در رؤیا ظاهر می‌شوند ـ شخصیت آدمی گسترش می‌یابد و دچار دگرگونی و تحّول می‌شود.

یك کهن الگو، از مدتّها پیش، در ناخودآگاه فرد دست اندرکار است و با کمـال مهـارت وضعی به وجـود می‌آورد که به حالت بحـرانی می‌انجامد. چنین تجربیاتی ظاهراً نشان می‌دهد که کهن الگوها صرفاً الگـوهای ایستا نیستند، بلکه عواملی پویا هستند. بنابراین، می‌توان نتیجه‌گیری کرد که کهن الگوها غالباً با ایجاد یك بحران روانی، سعی در ایجاد شهود دارند؛ و درك شهودی لازمهٔ تعبیر نمادهاست. بنابراین، همان طور که اشاره شد، ناخودآگاه جمعی، به واسطهٔ کهن الگوها و نمادها، جریانی در فرد ایجاد می‌کند که اغلب این کشش و جاذبه به صورت یك جریان عاطفی شدید در می‌آید و فعل و انفعالات شدیدی را در شخص برمی‌انگیزد تا جایی که سرانجام خودآگاه که نیروی کشش کهن الگو او را جذب می‌کند، متوجه کهن الگو می‌شود و آن‌را از پردهٔ استتار بیرون می‌کشد. به این ترتیب، اگر کهن الگو در حد یك غریزه نبـاشـد، به صورت اندیشه‌ای برتر و آبستنِ معنا ـ یعنی نماد ـ ظاهر می‌شود؛ و نماد چون آبستن معناست، خودآگاهی را به مقابله می‌کشاند.

به فعـالیت افتـادن یك کهن الگـو، ممکن است به دگـرگـونی خودآگـاهی بینجامد. این تغییر، موجب توزیع مجدد نیروی روانی و برقراری نظمی نو در روان می‌شود. نیروی کهن الگو، سازندهٔ سرنوشت آدمی است. اگر هشیاری بسیار خشك و سرسخت باشد، ناهشیاری به صورت رؤیای بنیادی ـ مثلاً به شکل قهرمانی نجات بخش یا حکیمی فرزانه ـ جلوه‌گر می‌شود تا خطای خودآگاهی را تصحیح کند و اعتدال روانی را که براثر رفتار هشیاری در معرض نابودی است، مجدداً برقرار سازد.

پس، درمی‌یابیم آگاهی یا **پرسونای** هالر مورد اخطار قرار می‌گیرد؛ لیکن این نمـادی که قرار است از سوی صورتهـای مثالی متعلق به ناخـودآگـاه جمعی بر هالر ظاهر شود، چیست؟ اینجاست که هرمینه پدیدار می‌گردد. هرمینه به راستی کیست؟ آیا صرفاً یك نماد است؟ در این مورد نباید به خطا رفت. هرمینه، در عین حال هم نماد، هم انیما و هم سایهٔ وجود هالر است و حتی فراتر...

به‌طـور کلی، از نظر یونـگ، صورت مثـالی و نماد و عقده دارای مفاهیمی شبیه به هم هستند. مفهوم نماد در فلسفهٔ یونگ، چنان مبهم است که با صورتهای مثالی اشتباه می‌شود؛ به طوری که یونگ گاه از عبارت **Symbole - archetype** استفاده می‌کند. گریزی از این نیست که مفاهیم نماد، انیما و سایه را دقیقتر بررسی کنیم.

پیش از این گفتم که نمـاد نقش تعـادل ساز دارد و واسـطهٔ بین خودآگاه و ناخودآگاه است. همچنین، نماد آشتی دهندهٔ **من** (**ego**) با **خود** (**Self**) است. به این ترتیب، نماد به کمك آدمی می‌شتابد تا آدمی مرکز ثقل شخصیت خود را از **من** به **خود** منتقل سازد.

نمـاد در انسان، جایگاه فراهم آمدهٔ اضداد است، و در صورت[15] و معنی[16]، هماهنگ کننده و موجب اتحّاد و همبستگی یك زوج یا دو

قطب مخالف است. نماد، قوه‌ای است که معنای خودآگاه ادراك و صور و اشیاء و مادهٔ اولیهٔ فراهم آمده از اعماق ناخودآگاه را در یك جا جمع می‌آورد و هماهنگ می‌کند.

از دیدگاه یونگ، کارکرد نماد، پیوند زدن است؛ یعنی نماد به منزلهٔ وصلتی است که ضمن آن، دو عنصر به هم می‌آمیزند و ترکیب می‌شوند و به صورت موجودی دو جنسی در می‌آیند. آدمی، به یاری آیین نمادی، به **فردیت**[۱۷] [تفرد] می‌رسد؛ به بیان دیگر، نفس، طی فرآیند فردیت؛ با تعادل جوییها و ترکیب دو عنصر صورت و معنی یا خودآگاهی و شعور روشن که تا اندازه‌ای جمعی است و از آداب و رسوم زندگی و شیوه‌های تربیت تشکیل یافته است و ناخودآگاهی جمعی (لیبیدو، یعنی نیروی روانی و صور نوعی آن)، به غایت کمال خود می‌رسد.

پس انسان برای دستیابی به فردیت خویش، با ناخودآگاهی جمعی سروکار دارد و ناگزیر از بردن صور نوعی است. این صور نوعی در مرد، که موجب اعتدال و توازن خودآگاهی جمعی است، **انیما**[۱۸] نام دارد. همچنین، در بررسی کارکرد نماد، درمی‌یابیم که نماد به واسطهٔ معنا بخشیدن به‌ناخودآگاه، موجب تقویت خودآگاهی می‌گردد. از این جهت، نماد حالت واسطه و مبین تعادل و سازندهٔ شخصیت آدمی از راه فرآیند فردیت نیز است. دگرگونی طبیعی (فردیت) در ما، خواه ناخواه، دانسته یا ندانسته رخ می‌دهد. این فرایندها موجب پیدایش اثرات روانی قابل ملاحظه‌ای می‌شوند که به خودی خود کافی‌اند تا هر شخص صاحب اندیشه‌ای از خود بپرسد: به راستی بر من چه گذشت؟

اما **فردیت** چیست؟ و اینکه عناصر گوناگون شخصیت و روان آدمی در فرایند فردیت با یکدیگر همسازی یافته و متحد می‌شوند، به چه معناست؟

یونگ می‌گوید آدمی دارای چهار کنش است: ۱. کنش حسی (حواس پنجگانه) ۲. اندیشه ۳. احساس و عاطفه ۴. درون‌بینی و شهود.

غالب مردم یك کنش را به کار می‌برند، شمار زیادی از مردم که شخصیت پیچیده‌تری دارند، از دو کنش استفاده می‌کنند و افراد ممتاز از سه کنش. استفادهٔ فرد از چهارکنش چیزی است که یونگ آن‌را **فرایند فردیت** می‌نامند که در واقع تطبیق تمایلات متضاد در طبیعتی واحد است.

فرایند فردیت، جریانی است که طی آن خودآگاه و ناخودآگاه در درون فرد می‌آموزند که یکدیگر را بشناسند و محترم شمارند و همساز شوند. انسان، زمانی کامل و وحدت یافته و آرام و بارور و شادمان می‌شود که فرایند فردیت در او کامل شود.

نیازی نمی‌بینم که تاکید کنم که فردیت به هیچ‌روی به معنای فردگرایی آن هم در مفهوم «خود مداری[۱۹]» نیست، چرا که فردیت، انتقال مرکز ثبات شخصیت از **من** به **خود** است؛ یعنی از **من** و من گرایی به خویشتن خویش رجعت کردن. فردیت را به خود آمدن و یا خودشناسی نیز می‌توان نامید. فردیت؛ انسان‌را از دنیا دور نمی‌کند، بلکه دنیا را در انسان جمع می‌کند.

در روانشناسی یونگ، جدای از فرآیند فردیت، **فرایندهای روانی مهم** دیگری نیز وجود دارند که هر کدام به سهم خود می‌توانند اثرات قابل توجهی در تکامل شخصیت آدمی بر جای بگذارند. فرایند فردیت، بیشتر در نیمهٔ دوم زندگی بروز می‌کند؛ حال آنکه فرایند دیگری مانند **فرایند تولد مجدد** در نیمهٔ نخست زندگی و حتی در دوران کودکی رخ می‌دهد. این فرایند، در رمان «دمیان» دیده می‌شود. بر همین اساس، دوست دارم امیل زینکلایر را کودکی هاری هالر بدانم.

نکتهٔ شایان توجهی که در سطور گذشته مذکور افتاد، نقش مادینه‌جان (انیما) در فرایند فردیت بود. توسل به انیما، برای فرایند فردیت و بروز شهود، ضروری است. اصولاً، دست یافتن آدمی به وحدت وجودِ خود و تکمیل فرایند فردیت، به معنای دریافتن کل ناخودآگاه و درك انیمای جان آدمی است.

یونگ می‌گوید هر مردی در خود تصویر ازلی زنی را حمل می‌کند، نه تصویر این یا آن زن به خصوص، بلکه تصویری از زنانگی را، از دیدگاه علم پزشکی شاید بتوان انیما را با ژنهای زنانهٔ مرد مقایسه کرد. از سوی دیگر، در زنان نیز یك جنبهٔ مردانگی و تصویری مردانه وجود دارد که به آن **انیموس** می‌گویند. علت آداب دانی و اهل رسوم بودن زنان، متأثر از انیموس آنان است. انیموس در زنان موجب قضاوتهای قاطع، داوریهای بی‌چون و چرا و اصولگرایی است. به هر رو، آن‌گونه که اشاره شد، فرد برای یافتن استقلال و آزادی خود باید انیمای خود را آزاد سازد؛ زیرا آزاد سازی انیما برای هر موفقیت خلاقی لازم است و هرمینه نیز انیمای هالر است که آزاد شده تا شخصیت هالر را به تکامل برساند.

همان‌گونه که شخصیت ظاهری آدم (پرسونا) پلی به سوی دنیای خودآگاه است، انیما نیز پلی است به سوی ناخودآگاه. در واقع، انیما سخنگوی ناخودآگاه است و آدمی برای راه یافتن به ناخودآگاه‌باید متوسل به انیما شود. اکنون، آشکار می‌شود هرمینه که نقش «نماد ـ کهن الگو ـ انیما» را بازی می‌کند، به یاری هالر می‌شتابد، هالری که من وجودِ خویش بوده و گرفتار خودآگاهی خشك و نقاب شخصیتی خود پرسونا شده و در آستانهٔ خطر انفکاك شخصیت (شیز و فرنی) قرار گرفته است؛ تا به وجود از هم گسیخته‌اش وحدت بخشد. به این ترتیب، ناگهان فرایند پیچیده‌ای برای سالم سازی روان آغاز می‌شود که این فرایند را فرایند فردیت می‌گویند که ما از آن به تفصیل سخن گفتیم و اشاره کردیم که این فرآیند خود متعلق به مجموعهٔ بزرگتری به نام **دگرگونی درونی** است.

نکته‌ای نیز وجود دارد که روشن ساختن آن ضروری است. چرا

هرمینه چنین لجام گسیخته و مرموز و خطرناك و منفی به نظر می‌رسد؟ باید خاطرنشان کرد که انیما تماماً جنبهٔ مثبت ندارد، بلکه جنبه تاریك نیز دارد؛ در عین حال، وجود جنبه‌های منفی انیما دلیلی بر منفی بودن کلیت انیما نمی‌تواند باشد.

تجربهٔ شخصی یونگ که از انیمای خود به دست می‌دهد، می‌تواند ما را در درك بهتـر انیمـا یاری کنـد. او در کتاب «خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها» می‌نویسد: «در بدو امر، وجه منفی انیما بود که مرا سخت تحت تاثیر قرار داد. از او کمی می‌ترسیدم.» از تمام اینها گذشته، جنبهٔ منفی هرمینه واقعی نیست، نمادین است. یونگ نوشته است که انسان در مسیر و سیاحتهای رؤیایی، غالباً با پیری مواجه می‌شود که دختری جوان را همـراه دارد و نمـونه‌های آن را می‌توان درقصه‌های اساطیری یافت. طبق روایت گنوسیها، **سیمون هاگوس** با دختر جوانی می گشت که از فاحشه خانه‌ای برده بود... **کلینگزور و کاندری، لانوتسه** و رقاصه نیز به این معقوله تعلق دارند. ما نیز می‌توانیم به **مسیح و مریم مجدلیه** اشاره کنیم. اگر بخواهیم از جنبهٔ نمادین به این روایت کتاب مقدس نظری بیفکنیم، باید به یاد داشته باشیم که مریم مجدلیه، دومین زن عالم مسیحیت، پیش از پیوستن به مسیح، فاحشه بوده است. یونگ، در ادامه، چنین دختری را یکی از چهره‌های انیما می‌داند و این زوج را تجسم **لوگوس و اروس** (عقل و عشق) می‌خواند. تمامی این مثالها که آورده شد، تنهـا برای توجیه شخصیت هرمینه و حتی ماریاست و تاکید بر این مطلب که زشتی اخلاقی که آنان در ظاهر خود دارند، از لحاظ نمادین، مفهوم دیگری می‌تواند داشته باشد؛ چه بسا یکسانی نام ماریا یا مریم مجدلیه (ماریا ماگدالینا) اتفاقی نباشد. دیگر آنکه به یاد داشته باشیم که فاحشه‌ها در فرهنگهای باستانی مقدس بوده‌اند. فاحشه‌های معابد قدیم، در تاریخ اساطیر معروف‌اند و در مراسم ازدواج جادویی، همچنین در مراسم پاکشایی (آیین تشرف) از آنان استفاده می‌شد. و نکتهٔ دیگر اینکه، هرمینه در عین حال سایهٔ هالر نیز به شمار می‌رود.

سایه برای ما، حکم **مستر هاید** در درون **دکتر جکیل** را دارد. سایه چیزی است که ما حاضر به پذیرفتن آن نیستیم و انجام دهنده کارهایی است که ما نمی‌خواهیم انجام دهیم. سایه، بدون روشنایی وجود ندارد؛ در نتیجه بدون خودآگاهی. تا خودآگاهی و به‌تبع آن، سایه نیز محو خواهد شد. اگر هالر نابود شود، هرمینه نیز نابود خواهد شد. نکتهٔ دیگر اینکه اغلب اوقات انیمای مردان همان سایهٔ آنان است که حالت مؤنث به خود گرفتـه است؛ در عین حال، انیموس زنان، سایه‌ای مذکر است. این نکته، چگونگی آمیختگی سایه و انیما را نشان می‌دهد؛ با این همه باید به یاد داشت که انیما فراتر از سایه است؛ در واقع انیما دو سویه دارد: تاریك و روشن. اما چگونه است که هرمینه می‌تواند انیما و در عین حال سایهٔ هالر باشد؟ «تاریکی‌ای که در شخصیتی وجود دارد، دری است به درون ناخودآگاه و دروازه‌ای است به رؤیاها که آن دو چهرهٔ مبهم یعنی سایه و انیما به حالات رؤیایی شبانهٔ ما پا می‌گذارند و یا نامریی باقی می‌ماند و خودآگاهی **من** ما را تسخیر می‌کنند؛ کسی که به تسخیر سایه خود درآید، همواره در پرتو خویش می‌ایستد و در دام خود فرو می‌افتد و در هر فرصتی می‌کوشد تا بر دیگران اثری منفی بگذارد. در طول زمان، بخت همیشه ضد اوست؛ زیرا دون‌شأن خود زندگی می‌کند و حداکثر به چیزی نایل می‌شود که در خور او نیست و اگر مانعی در برابر خود نیابد که او را در غلتاند. خود مانعی برای خویش می‌سازد و سرمستانه باور می‌کند که کار مفیدی انجام داده است (و به یاد بیاوریم هالر و رفتارش را در منزل پروفسور جوان).

به هر حال دریافتیم که هرمینه می‌تواند دارای خمیره‌ای چند سویه باشد، لیکن در درجهٔ نخست هرمینه انیمای هالر است. اما از دیدگاه یونگ این انیما و انیموس چه صفاتی دارند؟ «انیما، متلّون و بوالهوس، کج خلق و لجام گسیخته و احساساتی است و گاه ـ به اصطلاح ـ حس ششمی شیطانی دارد و بی‌رحم و بدخواه و ریاکار و هرزه و مرموز است؛ و انیمـوس لجـوج است و از اصول دم می‌زند و گفتهٔ خود را قانون می‌پندارد و جزمی و اصلاح‌طلب و ملانقطی و جدلی و تحکم کننده است» و کمابیش هرمینه این‌چنین است. **ادامه دارد**

پانویسها

۱. مقالهٔ حاضر فصلی است از کتاب آمادهٔ انتشار «در شناخت هرمان هسه».

2. Kunst Märchen

۳. Magisches Teater . برای واژهٔ Magisch دقیقترین معادل در فارسی، واژهٔ مناته است؛ زیرا به نظر می‌رسد واژه‌های فرهنگی نظیر Magic (انگلیسی) و Magie (فرانسه) از همین واژه گرفته شده باشد. اما به علت مهجور بودن این واژه، ناگزیر واژهٔ جادو اختیار شده است.

۴. Verrückte ، در تمامی چهار ترجمهٔ فارسی «گرگ بیابان» برای آن دیوانگان را برگـزیده‌انـد. از آنجـایی که **دیـوانگـان** ظرافت و دو پهلویی Verrückte را ندارد، **شوریدگان** انتخاب شده است.

5. Sich Fallen Lassen

۶. در این باز گفت و بازگفتهایی که از کتاب «گرگ بیابان» آمده، از منبع آلمانی Der Steppenwolf; Hermann Hesse, Surkamptaschenbuch – 175, 1974. استفاده شده است. عدد لاتین نمایانگر شمارهٔ صفحهٔ متن آلمانی و عدد فارسی نمایانگر شمارهٔ صفحهٔ متن ترجمهٔ فارسی است که توسط کیکاوس جهانداری انجام گرفته است.

۷. بی‌شك جادو نزد مارکز و بورخس با **جادو** نزد هسه مفهومی دیگرگونه دارد، اما سخن در این است که چرا لقب **جادویی** بر متاخرانی چون مارکز اطلاق می‌شود؟ در حالی که واژهٔ **جادو** از کودکی برای همه عزیز بوده و هسه آن‌را گونه‌ای شیوهٔ اندیشیدن می‌دانسته و از آن در آثار مهمش سود جسته است.

۸. Phenomenologie ، پدیدار شناسی (پدیده شناسی) از دستاوردهای هوسرل و بیشتر کار برده فلسفی دارد، اما در روان‌شناسی گونه‌ای روش تفسیر آثار هنری است.

۹. Sinclair ، زینکلایر از یاران نزدیك نووالیس، شاعر رمانتیك آلمانی، بود. انتخاب این نام از سوی هسه نشان‌دهندهٔ گرایش او به رمز و تمثیل و بیان کنندهٔ دلبستگی وی به نووالیس است.

10. Ego

11. Collective Unconscius

12. Arche type

13. Primordial image

14. Intution

15. Bild

16. Sinn

17. Individuation

18. Anima

19. Ego – centred