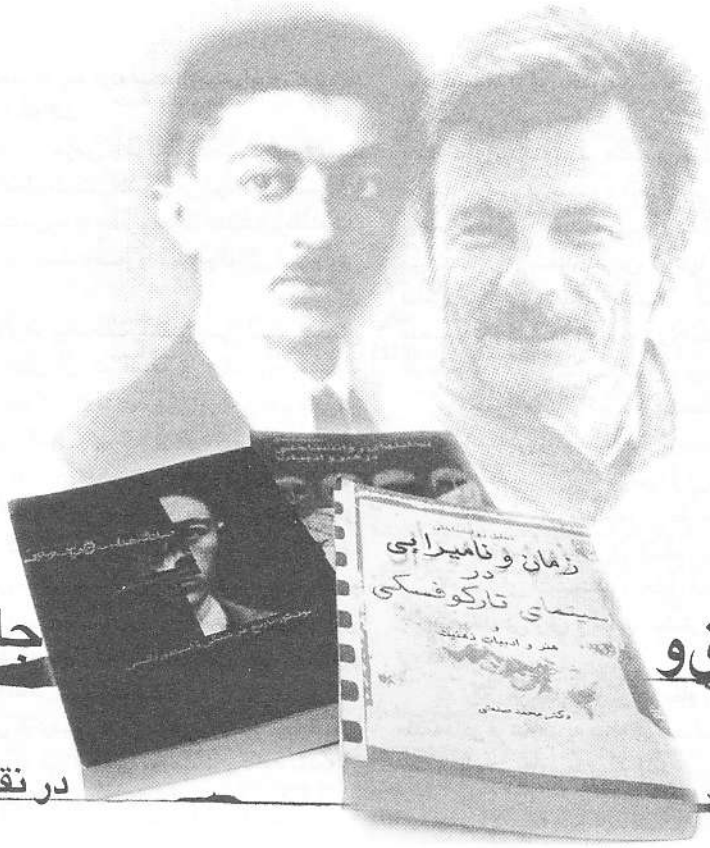


«تثلیث عشق و جاودانگی و مرگ»

بررسی سه اثر در نقد مدرن روانشناختی

دکتر پروین سلاجقه

یکی از رویکردهای مهم نقد در جهان معاصر، که با گسترش روایت پست مدرنیسم، جایگاه ویژه‌ای برای خود به دست آورده و بخش عظیمی از گفتمان نقد مدرن را به خود اختصاص داده است، «نقد روانشناختی» است. گفتگو دربارهٔ اهمیت این گونه نقد در بازخوانی آثار ادبی و هنری، جای بحث مفصلی دارد. ولی آنچه را که می‌توان در تحلیل و گفتگوی مدرن روانکاوانه در کشور ما، حادثه‌ای مثبت به شمار آورد، انتشار سه کتاب علمی و آکادمیک در این زمینه است که بدون تردید، بر معرفی و گسترش نقد روشمند روانکاوانه، تأثیر زیادی خواهند گذاشت.

اولین کتاب از این مثلث «تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات» است که می‌توان آن را مقدمه یا درآمدی بر این گونه نقد و تحلیل به حساب آورد که با فاصله‌ای کوتاه، با انتشار دو کتاب: «صادق هدایت و هراس از مرگ» و «زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی» کامل شد.

در این مقاله، بحث چالش در میدان‌های تخصصی تحلیل ساخت‌شکن روانکاوانه مطرح نیست و قصد نگارنده، بیش‌تر معرفی بخش‌هایی از مهم‌ترین محورهای اساسی این سه اثر و پیگیری شیوهٔ کاربرد ابزارهای علمی روانشناختی در بازخوانی متن توسط منتقد است.

در نگاه اول، آنچه در این مثلث روانکاوانه قابل مشاهده است، گستردگی و فراگیری روش‌های علمی در تحلیل مقوله‌های مختلف هنری، از آثار ادبی گرفته تا نقاشی، سینما و مهم‌تر از همه، «ذهن» هنرمندان است. پشتوانهٔ محکم تئوریک و کاربرد این تئوری‌ها در شالوده‌شکنی متن و توجه دقیق به جزئیات در این خوانش روانکاوانه و هنری، در این سه کتاب، به بحث‌های مفصلی نیاز دارد. که در این مقاله، به طور اجمال به بعضی از این مباحث اشاره می‌شود.

به طور کلی، هر یک از این سه کتاب، از دو بخش اصلی تشکیل شده است که بخش اول، مقدمه‌ای است برای توضیح مبانی و پایه‌های اصلی تئوری‌هایی که بخش کاربردی نقد بر آن‌ها بنا شده است و بخش دوم، تحلیل روانکاوانهٔ آثار است، که بهتر است در این مقاله نیز، به ویژگی‌های هر بخش به طور جداگانه پرداخته شود:

الف - مقدمه‌ها

در «تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات» حدود یک چهارم از صفحات کتاب به مقدمه اختصاص داده شده است. این بخش، تحت عنوان «خواندنی دیگر، معنایی دیگر»، با گفتاری از «ژاک لکان» دربارهٔ گفتمان (Discourse) روانکاوی، شروع می‌شود و با گفتهٔ معروف «ژاک دریدا»، فیلسوف فرانسوی، در رابطه با نظریهٔ ساخت‌شکنی، خط مشی خود را روشن می‌کند:

«... متن، به دو گونه خواندن نیاز دارد و هر متن «دوگانه» است. دو متن، دو دست، دو نگاه، دو گونه شنیدن...، همیشه دو متن در یک متن وجود دارد. هر متن می‌تواند «دوگونه» خوانده شود.»[۱]

آنچه از همان آغاز بحث روشن است، چگونگی شیوهٔ تحلیل در این سه کتاب است. بنابراین، منتقد، خود را ملزم می‌بیند که تاریخچهٔ این علم را از آغاز شروع کند و در نتیجه به تفسیری چندگانه دست می‌زند که به طور عمده، هدف‌های زیر را در نظر دارد:

الف: معرفی تاریخچهٔ علم روانشناسی و نقد روان‌تحلیلگرا از مدرنیته تا پست مدرنیسم.

ب: معرفی و تحلیل ابزارهای نقد مدرن روانکاوانه و ارتباط آن با مباحثی مانند: زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، فلسفه، هنر و ادبیات و...

ج: تحلیل انتقادی آرای نظریه‌پردازان این علوم (به ویژه روانشناسی و فلسفه).

د: طرح و ارائه تئوری‌های خود در مقام یک تئوریسین.

در این مقدمه، به روشی علمی و دقیق، آرای اندیشمندانی، مانند، دکارت، نیچه، فروید، ژاک لکان، کریستوا، دریدا، یونگ، بلوم و... بیان و تفسیر و در صورت لزوم به نقد کشیده شده است (به طور مثال، نقد بعضی از نظریه‌های دریدا و فروید در صفحات ۲۱ و ۲۰ و ۱۸).

این بخش با عنوان‌های دیگری، نظیر نیچهٔ نقاب‌بردار و نوشتار سنت‌شکن، کشف ناخودآگاه، واپس‌زنی و واپس‌زده، گفتمان روانکاوی و... طرح روشنی از

فرضیه یا تئوری «هنر و ادبیات ذهنیت» ارائه کرده است، تا زمینه را برای کاربرد نقد شالوده‌شکنانه، در بخش دوم اثر، آماده کند.

مقدمه در کتاب «صادق هدایت و هراس از مرگ»، با بحثی دربارهٔ «اهمیت تاریخ فرهنگی، نقش اسطوره و اسطوره‌اندیشی» شروع می‌شود که در ضمن آن، به زمینه‌های به وجود آمدن مباحث مربوط به «هنر و ادبیات ذهنیت» پرداخته شده است. این بحث نیز، به گونه‌ای در خدمت توضیح و تفسیر چگونگی سیر جنبش مدرنیته به پست مدرنیسم است.

در مورد «جنبش درون‌نگری»، توضیحات منتقد، چنین است: «جنبش درون‌نگر را می‌توان در پیشایندهای آن که فلسفه و ادبیات رومانتیست و اندیشه‌های شوپنهاور بودند، مشاهده کرد که با جهان‌بینی قرن نوزدهم و یورش بی‌پروای اندیشه‌های روانشناختی برگسون و پیر ژانه در مورد «زیرآگاه» و «جریان آزاد خودآگاهی» ویلیام جیمز و انقلاب روانکاوی، با کشف «ناخودآگاه» توجه اندیشمندان و پژوهشگران علوم انسانی را هر چه بیش‌تر، به واقعیت درونی دنیای نمادین و استعاری و نقش تعیین‌کنندهٔ انگیزه‌های ناخودآگاه جلب کرد. با کشف ناخودآگاه و تحول انقلابی در نظریه‌های زبانشناسی، دری به دنیای اسطوره‌ای و سرنمونی باورهای انسان گشوده شد. جنبش درون‌نگر، با نیچه و فروید، حضور انکارناپذیر خود را اعلام کرد و برفلسفه، هنر و ادبیات، چنان اثری گذارد که «هنر و ادبیات ذهنیت»، مشخصهٔ آثار خلاقهٔ قرن بیستم شد.»[۲]

«زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی» با گفتاری از ویکتور شکلوفسکی از مقالهٔ شعر و سینما آغاز می‌شود که خود، بهانه‌ای مناسب، در پرداخت مقدمه‌ای بسیار مفصل، در چگونگی گذار «هنر و ادبیات ذهنیت» از مدرنیته به پست‌مدرنیسم است و تفسیر و بیان «سینمای شعر».

بحث سینمای شعر یکی از مقوله‌های مهمی است که در این بخش مطرح شده و از آن‌جا که نقد آن به ابزارهای خاصی نیاز دارد (که در واقع ابزارهای تحلیل شعر است)، منتقد لازم می‌بیند عناصری مانند مجاز مرسل، استعاره، نماد و اسطوره را مطرح کند تا به کمک آن‌ها، رمز و رازهای این نوع سینما گشوده شود. بنابراین، طرح این مسائل، بحث را به نظریه‌های تخصصی می‌کشاند که در ادامهٔ آن، تعریف «سینمای شعر» از دیدگاه شکلوفسکی مورد نقد واقع می‌شود و در نهایت، منتقد، تعریف موردنظر خود را، از این نوع سینما، ارائه می‌دهد. همچنین، در مقدمه، دلایل تدوین این کتاب را به نحوی بیان می‌کند که بیانگر جدال او با «تارکوفسکی» است. این جدال، روانکاوانه است و به نظر می‌رسد علاوه بر تسلط منتقد بر تئوری‌های «هنر و ادبیات ذهنیت»، حرفهٔ اصلی او (روانپزشکی) نیز، ابزارهای لازم را برای پیروزی در این جدال، در اختیار وی می‌گذارد:

«... اگرچه تارکوفسکی آفرینش نماد را اغلب انکار می‌کند ولی یک جا می‌نویسد: تصویر هنری، همیشه، مجاز مرسل (Metonymy) است که «چیزی» جایگزین «چیز دیگری» می‌شود.»[۳]

و در ادامهٔ این جدال، منتقد، این گونه، نتیجه می‌گیرد: «برای من این، کلید معمایی غیرقابل فهم بود. چه‌طور سینماگری، این همه نماد در فیلم‌هایش به کار می‌گیرد و در هر مصاحبه‌ای، کاربرد نماد را انکار می‌کند؟ شاید به این دلیل است که اسطوره برای او، بیان نمادین نیست. ادامهٔ سنت فولکلوریک باستانی است.»[۴]

به نظر می‌رسد، همین «انکار» تارکوفسکی در نمادپردازی در آثارش، منتقد را بر آن می‌دارد تا برای اثبات تصنعی بودن این انکار، با کوششی خستگی‌ناپذیر، به نوعی ساخت‌شکنی حیرت‌آور دست بزند و نمادها را یک به یک، از لابه‌لای کلام، تصویر، حرکت و رنگ، بیرون بکشد و به نمایش بگذارد. به طور کلی، مقدمه، در «زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی»، نیز، ابزاری است تا به وسیلهٔ آن، به معرفی «هنر و ادبیات ذهنیت» و مباحث مربوط به حرکت از رئالیسم به رومانتیسم، سمبولیسم تا پست‌مدرنیسم و هایپررئالیتهٔ پست‌مدرن بپردازد. منتقد در این بخش نیز، به نظریه‌پردازی دست زده و همزمان با بیان آرای اندیشمندانی نظیر، نیچه، فروید، مارکس و... به نتیجه‌گیری خود برای ورود به بحث اصلی پرداخته است: «گفته می‌شود هیچ دانشمندی بیش از داروین، فروید، نیچه و مارکس، بر اندیشه و فرهنگ قرن بیستم اثر نگذاشته‌اند. و از این میان، نیچه، مارکس و فروید، مهم‌ترین پیشایندهای جنبش پس مدرنیته به شمار می‌آیند... برای پساساختگرایان، نه تنها علوم تجربی، طبیعی و اجتماعی، بلکه تمامی جنبه‌های فرهنگی زبانشناسی، انسان‌شناسی، روانکاوی، اسطوره‌شناسی، مذهب، هنر و ادبیات و آنچه مجازی، نمادین یا در حوزهٔ ناخودگاه است، در حیطهٔ کار علوم بوده و برای شناخت انسان و جهان در تمامیتش ضروری است.»[۵]

در مجموع، می‌توان گفت، «مقدمه‌ها» در این سه اثر، به مثابهٔ ابزاری مفید در خدمت ارائه دانش ژرف منتقد قرار گرفته‌اند و از جهات فراوانی، قابل تأملند که در این مقاله فقط، می‌توان به چند مورد از آن‌ها اشاره کرد:

۱- ارائه اطلاعات دست اول از نظریه‌ها و ابزارهای نقد روانشناختی.

۲- شیوهٔ صحیح معادل‌یابی ادیبانه و رسا برای واژگان و اصطلاحات تخصصی

۳- نقد آرای اندیشمندان و تحلیل قوت و ضعف نظریه‌های آنان.

۴- یکدستی زبان و اسلوب نوشتار در متن و عدم فاصله میان بخش‌های ترجمه و تألیف.

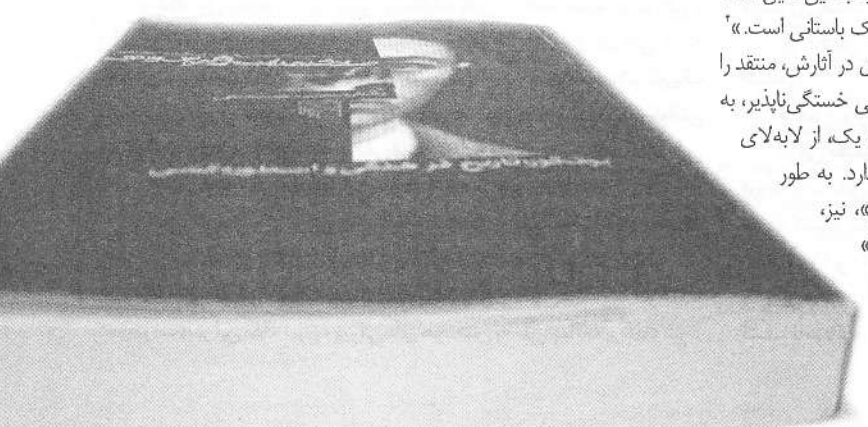
۵- ارائه نظریه‌های خویش در مقام یک تئوریسین ایرانی و خلاصه این که، مقدمه‌ها در هر سه اثر، به منزلهٔ «براعت استهلالی» است که پیوندی ناگسستنی و معنی‌دار با بخش‌های بعدی آثار (نقد کاربردی) برقرار کرده است.

ب - تحلیل‌ها

در بخش دوم کتاب‌ها، که تحلیل‌ها یا نقد کاربردی آثار هنرمندان را دربرمی‌گیرد، منتقد، به چند محور اساسی در نقد روانشناختی، نظر دارد که دغدغه‌های اصلی او را تشکیل می‌دهند. به عبارتی دیگر، این محورها در نقد و تحلیل ساخت‌شکنانهٔ همهٔ آثار هنری (در این سه کتاب) حرف اول و آخر را می‌زنند؛ که از میان این محورها می‌توان به «هراس از مرگ» اشاره کرد.

در «تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات»، گفتاری از کتاب مردان و آفرینش روزماری گوردون، نقل شده است که علاوه بر خود این گفتار، تفسیر منتقد در این زمینه، قابل تأمل است: «آیا کسی می‌تواند بیافریند ـ کسی که هنرمند باشد، دانشمند باشد، روانکاوی‌شونده باشد یا روانکاو. اگر آگاهی از مرگ را واپس زند و اگر با نوعی ایستار خودآگاه، نسبت به مرگ، با آن دست به گریبان نشود؟»

و جواب منتقد: «گویا نمی‌تواند. مرگ و هراس از آن، در کانون هر فراگرد (process) خلاقیتی است؛ چه زندگی را بیافریند، چه مرگ را، چه کار خلاقه‌اش جلوه‌ای از شادی باشد، چه اندوه، چه عروسی، چه عزا، 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، فراران (drive) خلاقیت است و این هراس، دلهرهٔ هستی‌مدارانه (existentialist) هر خلاقی است به هنگام



آفرینش؛ گاه آشکار، رو در رو، بی‌پروا و گاه پنهان و از پشت حجاب رمز و راز...»[۶]

دلایل «هراس از مرگ» علاوه بر تفسیرهای قابل اعتماد خود منتقد، با پشتوانه‌ای از نظریات برجسته‌ترین روانکاوان، مورد تأکید قرار گرفته است. در «زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی» آمده است: «ترس از مرگ، هم به خاطر اضطراب جدایی و از دست دادن عشق آغازین است و هم به خاطر اضطراب اختگی و گناه برخاسته از همان عشق. گرچه، فروید در مقالهٔ «من و آن» اظهار کرد که: عبارت پر سر و صدای «هر ترسی در نهایت هراس از مرگ است» معنایی ندارد و به هر حال نمی‌تواند توجیه شود» و این عبارتی بود که استکل (stekel) گفته بود. واقعیتی که بسیاری از مؤلفین در سال‌های بعد، آن را می‌پذیرفتند. او ترس از اختگی را نیز، در نهایت، ترس از مرگ می‌شناخت. برای اتو رنک (Rank) نیز، هراس از مرگ، نخستین و مهم‌ترین سرچشمهٔ اضطراب‌های انسان بود. همان‌گونه که برای بسیاری دیگر از روانکاوان همزمان فروید و یا پس از او، هراس از مرگ، جای غریزه یا فراران مرگ را می‌گرفت. در نظام اندیشهٔ ملانی کلاین و نظریهٔ رابطه با ابژه، هراس از مرگ، عامل بنیادین در شکل‌گیری وضعیت افسردگی (Dipressive - Position) و وضعیت پارانوئید - اسکیزوئید (Paranoid - Schizoid) بوده است.»[۷]

و بدین‌گونه است که در این سه کتاب، هراس از مرگ، مهم‌ترین محور بررسی آثار هنرمندانی نظیر: اسپهبد (نقاش)، اخوان ثالث (شاعر)، چوبک (نویسنده)، بهرام صادقی (نویسنده)، عباس کیارستمی (کارگردان سینما)، منوچهر معتبر (نقاش)، صادق هدایت (نویسنده)، تارکوفسکی (فیلمساز)، داوینچی (نقاش) و... قرار می‌گیرد و مرکزیت تکاپو و کشمکش آن‌ها با زندگی و هنر را از آن خود می‌کند. توجه به جزئیات در لایه‌برداری آثار مورد بررسی و خوانش ساختارشکنانهٔ آن‌ها به گونه‌ای است که علاوه بر کلمات نوشته و نانوشته، یادداشت‌های شخصی، مصاحبه‌ها، زیست‌جهان پدیدآورندگان و حوادث زندگی آن‌ها را نیز، دربرمی‌گیرد. همان‌طور که در جای دیگری اشاره شد، بی‌تردید، ابزارها و امکانات حرفهٔ روانپزشکی و روانکاوی نیز، در این میان، به منتقد اجازهٔ چنین ریزبینی‌ها و وارونه‌خوانی‌هایی را داده است. به طور مثال در اثبات «هراس از مرگ» در ذهن تارکوفسکی، گوشه‌ای از تحلیل‌های منتقد، بدین‌گونه است:

«... در کنار ترس از تنهایی، زوال اخلاقی و نادانی، ترس از بیماری در تارکوفسکی چشمگیر است. وی بسیار به سلامت خود می‌اندیشد و از بیماری که بیشایند مرگ است، می‌ترسید. در یادداشت‌هایش، مرتب، به پزشک مراجعه می‌کند. برعکس پدرش آرسنی [که دربارهٔ او گفته است]: پدرم یک حملهٔ قلبی داشته است ولی به طور قطع، از رفتن به بیمارستان احتراز می‌کند. روی هم رفته، به بیمارستان حساسیت دارد؛ نمی‌خواهد پزشکی را ببیند.» و ادامهٔ تحلیل: این بدان معنی نیز هست که ترس پدر از مرگ و شناسه‌های آن، بیمارستان و پزشک، حتا بیشتر از آندره‌ی است. حتا نمی‌خواهد با آنها روبه‌رو شود. خاطرهٔ دردناک در کودکی برایش مانده است: در کودکی بیمار شدم / از گرسنگی و / ترس اکنون زیر درختان سیب / رویای / بیمارستان سپیدی...»[۸]

در تحلیل‌های دقیق در این آثار، منتقد «هراس از مرگ» را نه فقط در بین هنرمندان و آثار هنری، بلکه در کنش نظریه‌پردازان علوم نیز، بررسی کرده است:

«... می‌دانیم که واکنش فروید به جنگ اول جهانی، با پرکاری و فعالیت خلاقه بسیار زیاد بود. در آغاز جنگ (۱۹۱۴)، مقالهٔ «سوگواری و ملانکولی» را نوشت و در سال‌های جنگ، مهم‌ترین مقالات «فراروانشناسی» او انتشار یافت که به نظر من [منتقد] 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 «غریزهٔ 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» مرگ خود را «ناممکنی ممکن» تلقی می‌کند و در کتاب «هدیهٔ مرگ» تنها «مرگ دیگری» را می‌تواند بپذیرد.»[۹]

«هراس از مرگ» یک روی سکهٔ زندگی است که در آن سوی خود، تصویری لرزان و آرزویی شیرین و محال را ثبت کرده است که همانا «آرزوی جاودانگی» است. و این دو در کنار هم، یکی از مهم‌ترین «تقابل‌های دوگانه» هستی‌اند که منتقد در نگاهی دقیق، ردپای آن‌ها را در آثار مورد بررسی، در کنش هنرمندان و شخصیت‌های آثار آن‌ها جستجو کرده و سرگردانی آن‌ها را بین این دو قطب «خوف و رجا» به نمایش گذاشته است؛ که قول اتو رنک، مصداقی بر این نگاه و جستجوی دقیق است: «هراس از مرگ و میل به جاودانگی در آفرینش هنری و در انسان که اتو رنک آن را انگیزه‌ای بنیادی برای آفرینش فرهنگ و تمدن انسانی نیز می‌داند.»[۱۰]

و به همین دلیل است که منتقد، محور اساسی تحلیل‌های خود را در ارتباط با کنش همهٔ شخصیت‌های مورد بررسی، به ویژه، صادق هدایت و تارکوفسکی، صرفاً بر همین اساس، بنا نموده است.

یکی دیگر از مباحثی که در ارتباط با این دو محور اصلی (هراس از مرگ و آرزوی جاودانگی) به شکلی علمی و اساسی، مورد توجه قرار گرفته و ضلع دیگری از این مثلث روانکاوانه را تشکیل می‌دهد، «زمان» است و دغدغهٔ آن. این بحث در نقد همهٔ آثار، به ویژه در تعریف «سینما» که به نظر منتقد، در برخوردی شالوده‌شکنانه، به قصد «جاودانه‌سازی و توقف زمان» و در نتیجه «آرزوی نامیرایی» به وجود آمده است (یا یکی از هدف‌های آن، این است)، قابل تأمل است. توجه به «دغدغهٔ زمان» در این تحلیل‌ها، علاوه بر پیگیری دقیق آن در اسطوره‌های کهن از جمله اسطورهٔ «زروان، زمان بی‌کران» بحث را به تفسیر و تحلیل «زمان» در ادبیات مدرن می‌کشاند که خود، الگوی مناسبی است برای منتقدان در بررسی این نوع ادبی از این زاویه و به ویژه «زمان چرخه‌ای». ابژهٔ نخستین عشق (Primery Love) یکی از مهم‌ترین عناصر در پیوند با این مقوله‌های اساسی است. این «ابژه» در زندگی هر فرد، نقشی سرنوشت‌ساز دارد و چون چتری، بر تمامی هستی فرد سایه می‌افکند و کام‌ها و ناکامی‌های او را سامان می‌دهد. در این سه کتاب، به شرح و تفسیر چند و چون کارکرد این عنصر، به گونه‌ای علمی و دقیق، پرداخته شده و سپس به شکل کاربردی، در کنش هنرمندان و شخصیت‌های آثار آنان، نشان داده شده است. به نظر منتقد، چگونگی ارتباط با این «ابژه» است که بر تعامل او با «هراس از مرگ و آرزوی نامیرایی» تأثیر می‌گذارد و نحوهٔ برخورد او را با زندگی، شکل می‌دهد. در تفسیر «ابژهٔ نخستین عشق» آمده است:

این بحث در نقد موشکافانهٔ روانشناختی در هر سه کتاب موردنظر، چنان به دقت مورد تحلیل و کاربرد قرار گرفته که کلیهٔ وابسته‌ها و جزئیات آن، از جمله «پاره ابژه‌ها» و «سایه ابژه‌ها» را نیز، به میدان تحلیل کشانده است و نگاه منتقد در لابه‌لای آثار هنری نقد شده، با دقت عجیبی، این نشانه‌ها را از کلام، تصویر، اعضای بدن و گیاه‌پیکرها گرفته تا اشیاء، مورد تحلیل و ارزیابی علمی و روانکاوانه قرار داده است. به طور مثال، در تفسیر «بغلی شراب» در «بوف کور» که از طرف «بوگام داسی» (مادر راوی - بوف کور) برای او به یادگار مانده، آمده است:

«... بنابراین، بغلی شراب، هم به معنی پستان ابژهٔ عشق (مادر) است و به تعبیر ملانی کلاین، «پاره ابژه» است؛ هم به معنی تمام پیکر و بدن او یا «تام ابژه» و هم به معنای تمام کالبد خاکی یا زمینی انسان در برابر آب و شراب که جان و روح انسان است.»[۱۱] و همچنین است تحلیل بی‌نظیری که از نقش «چشم» به عنوان «پاره ابژه» در بوف کور آمده است.

منتقد برای نقد روانشناختی بوف کور چندین راه پیشنهاد می‌کند:

الف - دیدگاه روانکاوی ارتدکس فرویدی و کندوکاو انگیزه‌های «آن» (Id) در ناخودآگاه.

ب - در سطح ادیپی یا پیش ادیپی (Preodipal)

ج - براساس نظریهٔ «روابط با ابژه» و «روانشناسی من».

د - با توجه به دیدگاه رنک در رویارویی با «مرگ»، «سایه» یا «همزاد» (The double)

ه - با توجه به ناخودآگاه جمعی و رابطهٔ او با «بزرگ مادر» (Magna Mater) و سرنمونه ازلی (archetype) که شباهت به اسطورهٔ آناهیتا دارد یا کالی Kali (الههٔ هند)، آمیخته‌ای از مرگ و زندگی یا پاکی و روسپیگری مقدس).[۱۲]

اگرچه در نقدهایی که براساس آرای یونگ و سرنمونه‌ها بر بوف کور نوشته شده، به «دو نیمه شدگی»های مکرر این اثر اشاره شده است و در بعضی از آن‌ها، نمونه‌های آن به طور کامل، پیگیری و برشمرده شده ولی تقریباً در هیچ موردی، به چند و چون شکل‌گیری «دو نیمه شدگی آغازین» اشاره‌ای‌نشده است. می‌توان گفت، یکی از ویژگی‌های دیگری که کتاب «صادق هدایت و هراس از مرگ» را متمایز می‌کند، برخورد بنیادین و علمی با این پدیده (دو نیمه شدگی) براساس نظریه‌های مدرن نقد روانشناختی است.

«دو نیمه شدگی» یا ثنویت در نقد «بوف کور» در پیوند با اَبَرابژه یا «ابژهٔ نخستین عشق» بررسی شده که همین «ابژه»، پایه و اساس «تثلیت‌ها» و «تربیع‌ها» در نقد برخی از آثار هنری دیگر است و بخش مفصلی از کتاب «صادق هدایت و هراس از مرگ» را به خود اختصاص داده است. علاوه بر آن، با طرح روایت دیگری، بر پشتوانهٔ علمی آن افزوده شده است. این روایت، روایت اساطیری شکل‌گیری «تقابل‌های دوگانه» هستی (پندارهٔ ثنویت) است. در «تحلیل‌های روانشناختی» در توضیح روانشناسی ابژه‌گرا و در پیوند با عشق نخستین، آمده است:

در روایتی که براساس تحلیل «تقابل‌های دوگانهٔ» هستی و نقشمایه‌های خیر و شر و سپیدی و سیاهی شکل گرفته است، این بحث را به پایهٔ اندیشهٔ ثنویت در فرهنگ ما متصل می‌کند که در تحلیل بسیاری از آثار، به ویژه «بوف کور»، به کار گرفته شده است:

«در باور ثنویتی ادیان باستانی این سرزمین، به عنوان پایه و اساس، جنگ همیشگی نور و تاریکی یا زندگی و مرگ برقرار بوده است که به آفرینندگان آن‌ها، یعنی اهورا و اهریمن بازمی‌گشت و در نهایت به زروان، خدای زمان بی‌کران»[۱۳]

در این سه کتاب، تحلیل‌های مربوط به «تثلیث و تربیع» زیباترین شگردها را در نقد شالوده‌شکنانهٔ تصویر، صدا، رنگ، کلام و... به نمایش گذشته است (به ویژه در سینمای تارکوفسکی) و بدون تردید، این شیوهٔ تحلیل، همان نقدی است که مصداق تعریف منتقد و اندیشمندان دیگر از نقد روانشناختی تحلیلگر است:

«تحلیل روانشناختی، توجه به جزئیات دارد. آن هم جزئیاتی بسیار کوچک، گوشه‌ای از یک تصویر، پاره‌ای از یک جمله، یک واژهٔ تکرار شونده، یک رنگ، یک حرکت، یک صدا که اغلب در لابه‌لای حوادث داستان، از چشم بی‌حوصله دور می‌ماند.»[۱۴]

به طور کلی، چگونگی تفسیر نمادهای حاوی تثلیث، تربیع،ثنویت و توجه به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در شالودهٔ شخصیت‌های آثار هنری و پدیدآورندگان آن‌ها در این سه کتاب، (به ویژه سینمای تارکوفسکی)، به مقالهٔ جداگانه‌ای نیاز دارد.

گفتگو دربارهٔ چگونگی قدرت تحلیل و شیوهٔ به کارگیری ابزارهای آن در این سه کتاب، در حوصلهٔ این مقاله نیست. همچنین، علاوه بر به کارگیری محورهای اساسی نقد روانشناختی، محورهای جانبی دیگری، به طور موازی، به کار گرفته شده‌اند که هر کدام در جای خود قابل تأمل‌اند. به طور مثال، توجه به مباحثی مانند رابطهٔ «پدر و خشم پسر» براساس طرح ادیپی، طرح علمی ویژگی‌های جامعهٔ پدرکیا (Patriachal) و مادرکیا (Matriarchal) که در عین ارتباط با موضوع اصلی، خود می‌توانند مقدمهٔ بحث‌هایی بنیادین و قابل تأمل در «نقد جامعه‌شناختی» و به ویژه، «نقد علمی فمینیستی» باشند. همچنین، پرداختن به نقد «زیباشناختی» به موازات نقد روانشناختی، که نشانگر شناخت جدی این ابزارها و تعلق خاطر منتقد به مقولهٔ هنر و ادبیات است (آن هم به خاطر نفس هنری بودن آن‌ها). شاید در نگاهی شتابزده یا سطحی، به نظر برسد که طرح و تفسیر مباحثی مانند: مجاز، استعاره، نماد، اسطوره در مقدمهٔ کتاب‌ها چندان ضروری نیست ولی در تأملی ژرف‌تر در بخش نقدهای عملی، کاربرد ماهرانهٔ این ابزارهای زیباشناختی (که در خدمت نقد روانشناختی درآمده‌اند)، علت توضیح و تفسیرهای آن‌ها را روشن می‌کند. می‌توان گفت، اوجِ به کارگیری این ابزارها، به ویژه، مجاز مرسل و نماد در «زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی» است که در ساخت‌شکنی یا تأمل پساساختگرایانه و تأویل هنری صحنه‌ها، تصاویر، کلام، موسیقی، رنگ، حرکت... به نحو زیبایی نمایش داده شده است.

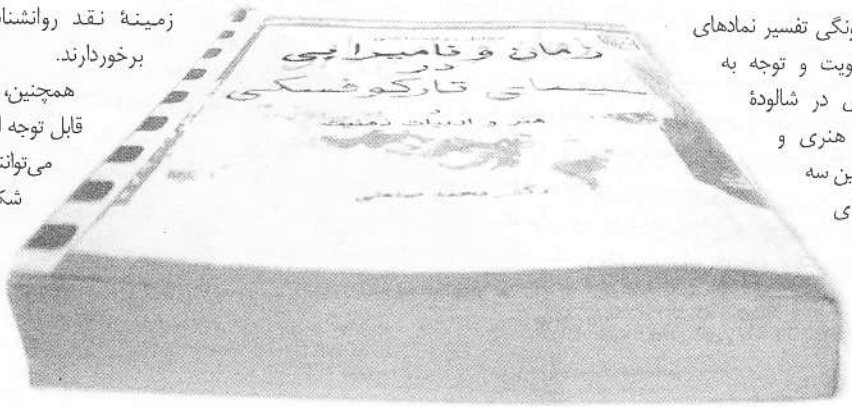
و مهم‌تر این که، طرح تمامی این مباحث به گونه‌ای است که در رابطه با تحلیل آثار هر هنرمند، آثار هنرمندان دیگر نیز تحلیل شده است. به طور مثال، در سینمای تارکوفسکی، بخش قابل توجهی از مهم‌ترین آثار لئوناردو داوینچی و همچنین شخصیت او، به طور تلویحی یا صریح، به نقد کشیده شده و در نتیجه، به نوعی نقد روانشناختی - زیبایی‌شناختی منجر شده است.

طبق آرای بعضی از نظریه‌پردازان نقد مدرن، نقد واقعی و روشمند، روندی را طی می‌کند که در نتیجهٔ درست طی شدن این روند، خود، به اثری هنری تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که این «فرازبان» خلق شده، خود اثری تازه و «قائم به ذات» است که می‌تواند به شیوهٔ خود با مخاطبانش گفتگو کند.

پل ریکور برخورد پدیدارشناسانه با متن را چنین توصیف می‌کند: «به نظر من، پدیدارشناسی فقط با دو مورد سر و کار دارد، یعنی با «روشن کردن» و «توضیح دادن». زیرا روشن کردن یک کار ادبی، همان شناخت ساختار درونی اثر است. مشاهدهٔ این که چگونه رمزگان متفاوت و ساختارهای زیزینی گوناگون، پیام اثر را همراه دارند و «توضیح دادن» یعنی نسبت آن را با مؤلف، مخاطبان و جهان اثر شرح دادن.»[۱۵]

اگر این دو ویژگی در یک نقد پدیدارشناسانه، تحلیلی، ساختگرا و پسا ساختگرا به درستی به کار گرفته شوند، بی‌شک، با نقدی اصیل و روشمند روبه‌رو می‌شویم که خود به مثابهٔ اثری هنری، و ماندگار قابل تأمل است. و بدون اغراق می‌توان گفت که هر سه کتاب موردنظر در زمینهٔ نقد روانشناسی، از چنین ویژگی‌هایی برخوردارند.

همچنین، فرازهای دیگری در این سه اثر قابل توجه است که هر کدام به جای خود، می‌توانند به صورت الگوی ارزنده‌ای در شکل‌گیری نقد علمی و دقیق مطرح شوند که به علت پرهیز از طولانی شدن مطلب به شکل فهرست‌وار به بعضی از



آن‌ها اشاره می‌شود: معادل گزینی دقیق واژگان و اصطلاحات تخصصی که در بسیاری از موارد، نشانگر تسلط و آگاهی منتقد از قلمرو دو زبان مبدأ و مقصد است، بررسی چگونگی کاربرد اسطوره‌ها در متن‌های هنری نقد شده به ویژه، اساطیر مذهبی و ملی، ساخت‌شکنی بسیار دقیق، در بررسی واژگان خاص و کلیدی، (به خصوص در مورد اسامی و از همه بهتر، در نام بوگام داسی در صادق هدایت و هراس از مرگ)، رعایت اسلوب نوشتار در جهت آفرینش نثری نسبتاً یکدست و ادیبانه، طرح اندام‌واره و هماهنگ فصل‌بندی‌ها که به خوشه‌واره‌هایی از فهرست‌های منظم انجامید است (به ویژه در صادق هدایت و هراس از مرگ و زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی)، استفاده از منابع دست اول، تنظیم پی‌نوشت‌ها، استفاده از تصویر در جهت تکمیل تحلیل‌های متن و...

و اما همان‌طور که در آغاز این مقاله اشاره شد، قصد نگارنده در اینجا، بحث در مورد مؤلفه‌های اساسی علم روانشناسی که در این کتاب‌ها به شکلی اساسی به کار گرفته شده است، نیست. چرا که به نظر من، برای نقد و بررسی چند و چون این مؤلفه‌ها، هماوردی روانشناس و روانکاو، همانند خود منتقد بایسته است.

ولی آن‌چه در این میان، در ارتباط با این سه کتاب، برای من اهمیت دارد و از همان منظر به آن پرداخته‌ام، چگونگی خدمت این مؤلفه‌ها به بازخوانی متون ادبی و هنری است یا به عبارت دیگر، رویکرد نقد روانشناختی و تأثیری که بر روشن شدن نسبی بسیاری از نکات این متون دارد. بنابراین بدیهی است که نگاه من به این سه اثر نیز، از همین زاویه است (یعنی نگاه یک خادم ادبیات و نقد ادبی به چگونگی کاربرد یکی از رویکردهای آن).

بعد از خواندن چندین و چندبارهٔ این سه کتاب و یادداشت‌برداری برای تهیهٔ این مقاله، نکاتی به نظرم می‌رسد که شاید توجه به آن‌ها، بر حسن آثار بعدی مؤلف، بیفزاید. به طور مثال، تکرار بسیاری از مضمون‌ها که از جهتی تعهد منتقد را به فهماندن مطلب و توجه به درک مخاطب می‌رساند و از جهتی دست کم گرفتن درک او را. که از این میان می‌توان به شرح و تکرار چندبارهٔ تثلیث‌ها و تربیع‌های انسانی (به ویژه در پیوندهای بوف کور و تارکوفسکی با اطرافیان آن‌ها از قبیل پدر، مادر، عمو و...) اشاره کرد و یا تکرار «هراس از مرگ» در همهٔ آثار و همچنین، متصل نوشتن بعضی از واژه‌های ترکیبی که گاهی به نثر کتاب‌ها، رنگ کهنگی می‌دهند مانند: بما ـ به ما، بگونهٔ ـ به گونهٔ و بطور ـ به‌طور.

و همچنین مواردی از ضعف تألیف که خوشبختانه، اندک است و فقط در خواندن و تأمل بسیار دقیق جلب توجه می‌کنند. مانند جابه‌جا شدن مضاف‌الیه و صفت در این جمله: «../ یا هارولد بلوم یکی از نظریه‌پردازان نقد ادبی نام‌آور - به جای - یکی از نظریه‌پردازان نام‌آور نقد ادبی[16]

و یا ایجاد فاصلهٔ طولانی بین مفعول و «را» نشانهٔ مفعول:

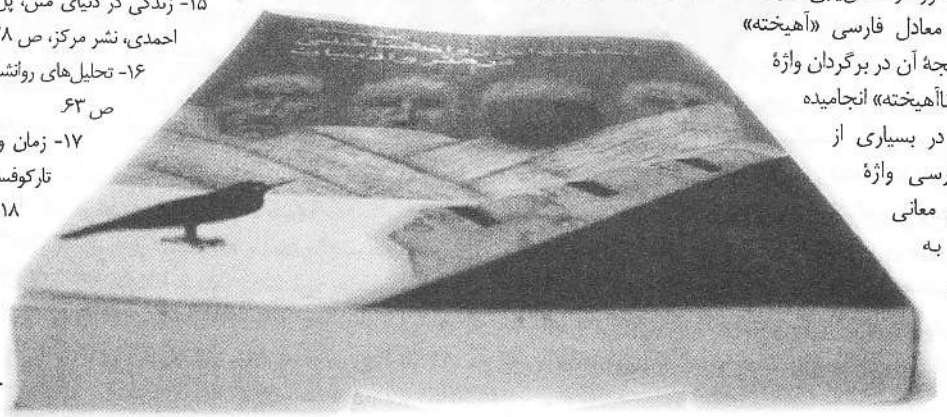
«... که در این فیلم‌ها، هیچکاک بدون خارج شدن از منطق رئالیستی قصه، شخصیت‌ها، رابطه‌های آن‌ها و حادثه‌ای که در آن فیلم‌ها مرکزیت دارد را در نظر می‌گیرد.[17]

و یا در دو یا سه مورد از معادل‌یابی‌های اصطلاحی، به طور مثال در برگردان واژهٔ "abstract"، معادل فارسی «آهیخته» انتخاب شده و در نتیجهٔ آن در برگردان واژهٔ "concrete"، به «ناآهیخته» انجامیده است. از آنجا که در بسیاری از فرهنگ‌های فارسی واژهٔ «آهیخته» فقط در معانی زیر آمده است، به خوبی روشن نیست که کدام معنی آن مورد‌نظر مؤلف بوده است:

آهیختن: کشیدن، برکشیدن، برآوردن، آهنجیدن، (چنان‌که شمشیر)، کشیدن صف و رده، کشیدن دلو و مانند آن از چاه، کشیدن چنان‌که اژدها به دم، جذب کردن، برداشتن، بلندکردن، برافراشتن، محکم کردن، استوار کردن، براق کردن (پروموی و مانند آن).[18]

البته، شاید بتوان تا حدودی، با توجه به ترجمه‌های دیگر این واژه (abstract) به «انتزاعی و مجرد» و واژهٔ «آهیخته»، ارتباطی برقرار کرد ولی در هر صورت، درک مفهوم آن دچار دست‌انداز می‌شود.

به هر تقدیر، کوشش مؤلف محترم این کتاب‌ها قابل تحسین است. زیرا خلق آثار علمی و معتبری از این دست، بدون تردید، نه تنها به تلاش مسؤلانه بلکه عشقی وافر نیاز دارد. عشقی از آن دست که بتواند منتقد را با متن عجین کند و نبض فراز و نشیب‌های آن را به دست او بسپارد. در روز بازار هجوم نقدهای غیرعلمی و سطحی، تولد آثار اینچنینی را باید بشارتی برای سرنوشت نقد هنری در عرصهٔ هنر و ادب قلمداد کرد. آثاری که (همان‌طور که قبلاً اشاره شد)، خود به عنوان یک «فرازبان» می‌توانند به وجود آورندهٔ یک ژانر یا نوع ادبی باشند. و به تعبیر دیگر، آثاری که در جایگاه خود می‌توانند مصداق این سخن باشند که «زندگی جاودانه ممکن نیست ولی جاودانگی وجود دارد.»[19]



پی‌نوشت:

۱- تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، دکتر محمد صنعتی، ص ۲، به نقل از:
1- Derrida Jacques, Dessemination,
1972 English. 1975 English. Irans, Johnson.B., 1982
Trans. Bass. A, 1982 Margins of philosophy,

۲- صادق هدایت و هراس از مرگ، دکتر محمد صنعتی، نشر مرکز، ص ۱۱.
۳- زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی، دکتر محمد صنعتی، نشر مرکز، ص ۴.
۴- همان، ص ۱۳.
۵- همان، ص ۱۰.
۶- تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، ص ۲۹۲.
۷- زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی، ص ۱۸۸.
۸- همان، ص ۱۶۶.
۹- تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، ص ۷۵.
۱۰- صادق هدایت و هراس از مرگ، ص ۲۶۶.
۱۱- همان، ص ۱۴۸.
۱۲- همان، ص ۲۱.
۱۳- همان، ص ۰۲۲۵
۱۴- تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، ص ۱۱۷.
۱۵- زندگی در دنیای متن، پل ریکور، ترجمهٔ بابک احمدی، نشر مرکز، ص ۲۸.
۱۶- تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، ص ۶۳.
۱۷- زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی، ص ۴۶.
۱۸- فرهنگ دهخدا.
۱۹- زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی. ص ۱.