گاهنامه ادبی آنتی‌مانتال

با موضوع ادبیات و روان‌کاوی

شماره سوم، بهار ۱۴۰۰

www.antimantal.com

سرمتن ۳

نقد و مقاله ۴

شعر ۹۳

داستان ۱۲۲

شعر ترجمه ۱۴۲

داستان ترجمه ۱۷۲

صاحب امتیاز:

پایگاه ادبی آنتی‌مانتال

شورای سردبیری:

پویان فرمانبر، مهدی قاسمی شاندیز

دبیر نقد و مقاله: لیلا بالازاده

دبیر شعر: لولیا قهرمانی

دبیر داستان: ساحل نوری

ویراستار: میلاد نصری

طراح و صفحه‌پرداز: لیلا بالازاده

گرافیست: مصطفا پروین

با سپاس از شکیبا معظمی

هیئت تحریریه:

لیلا بالازاده، محمدامین عسکری، پویان فرمانبر، مهدی قاسمی شاندیز، محمد مروج، حسین نظریان، میلاد نصری، صفورا هاشمی چالشتری

با آثاری از:

بکتاش آبتین، ساریا ابرا، صنم احمدزاده، نیلوفر آقاابراهیمی، بهمن بابالویان، زلما بهادر، هانیه بختیار، فائزه پورپیغمبر، علی جلایی، حسین رحمتی‌زاده، زبیده حسینی، محمدعلی حسنلو، تورگوت سای، فرزانه شهفر، بابک صحرانورد، مصطفا صمدی، پویان فرمانبر، فرناز قربانی، مهدی قاسمی شاندیز، آیدا مجیدآبادی، افسانه مرادی، علیرضا مطلبی، مجید محمدی، ابوالفضل نظری، حسین نظریان، ساحل نوری، صفورا هاشمی چالشتری

سرمتن

سخن راندن از روان‌کاوی همواره برداشت‌های متفاوتی به‌دنبال دارد، به‌خصوص اگر این مفهوم در نسبت با آثار هنری و ادبی قرار گیرد. البته باید دید که این برداشت‌ها له و علیه چه دستگاهی هستند؟
به‌شکل کلی، دانش روان‌کاوی از نوعی پردازش و تکرار صحبت می‌کند که پیوسته درحال تغییر است و اساسا اعتبارش را از همین تغییر گرفته، خودش را در رابطه‌ی میان آنالیز و آنالیزان بهبود می‌بخشد.
این شکل از رابطه در هنر و ادبیات دچار دگردیسی‌ای از نوع متنی می‌شود و دیگر تنها منوط به مؤلف نیست؛ بلکه به متن و کارکردهای آن و همچنین موجودی به نام مخاطب مربوط می‌شود. در حقیقت، روان‌کاوی در هنر و ادبیات از نوعی تلاقی نگاه سوژه و اثر در صفحه پرده برمی‌دارد که هر دو به‌طور هم‌زمان بر یک‌دیگر اثرگذارند. دیگر مساله و بحث نوعی بیماری روانی نیست که متن یا همان اثر بهانه‌ای باشد برای کشف ناخودآگاه هنرمند، بلکه تنها با ساختارهای ذهنی متفاوت مواجه هستیم که بازشناسی سوژه را رقم می‌زند. بازشناسی سوژه‌ی انسانی پیوسته در گرو حضور یک دیگری اتفاق می‌افتد، دیگری بزرگی که میل نخستین سوژه را از طریق زبان غصب می‌کند. همین جداافتادگی و فقدان است که در روان‌کاوی نقش تولیدگر را ایفا می‌کند و تنها در زنجیره‌ای از دال‌های زبانی که پیوسته درحال تغییر است، می‌تواند وجود پیدا کند. ادبیات به‌مثابه‌ی دال بزرگ دلالت‌گر ایده‌ای است که می‌تواند به کمک تولید اسامی دلالت و تشخص‌بخشیدن به فقدان‌ها و غیاب‌ها، امکانی برای تفاوت و تفاوتیدن مهیا سازد. در این شماره از گاهنامه‌ی ادبی-فرهنگی آنتی‌مانتال تلاش کرده‌ایم تا نگاه جزئی و جهان‌شمول‌تری از مفهوم روان‌کاوی در ادبیات را با شما به اشتراک بگذاریم؛ هم‌چنین سعی بر آن بوده تا نیم‌نگاهی به روان‌کاوی امروز و گفتمان‌های تازه‌تر هم داشته باشیم که مقاله‌ی «پوست-من» اثر دیدیه آنزیو شاهدی بر این ادعاست. در نقدها نیز هدف پیاده‌سازی تئوریک و ملموس این ایده‌ها بوده است.

با ما همراه باشید...

شورای سردبیری آنتی‌مانتال

نقد و مقاله

اسطوره‌ی «پدر نخستین»

و حقیقت «نام پدر»

نویسنده: محمدامین عسکری

در گفتار روان‌کاوی، مفهوم «اختگی» (castration) از اهمیتی اساسی برخودار است؛ به‌طوری که می‌توان کلیت روان‌کاوی را بر اساس این مفهوم اساسی بازخوانی نمود. از سوی دیگر، و با رجوع به مباحث مختلف مطرح در این حوزه، مشخص می‌گردد که این مفهوم مورد سوء تعبیر و بدفهمی بسیار قرار گرفته است. در پرسش از چرایی این مسأله، مفهوم «نام پدر» بیش از هر مفهوم دیگری، رخ می‌نماید. در جستار پیش رو کوشش خواهیم کرد تا در ضمن رفع چنین سوء تعبیرهایی، زمینه‌ای مناسب را برای درک و تبیین مفهوم «نام پدر» پدید آوریم.

روایتی مشهور و متداول در گفتار روان‌کاوی مسأله‌ی اختگی را چنین توضیح می‌دهد: "پسر به‌دنبال به دست آوردن آغوش مادر است؛ اما پدر در برابر این گرایش طبیعی و ذاتی وارد صحنه می‌شود و با تهدید و تنذیر نسبت به قطع نرینگی، عقده‌ی اختگی را در پسر با دلالت ممنوعیّت (داشتن مادر) پدید می‌آورد. در مقابل زن از آن‌جا که از ابتدا با مسأله‌ای همچون داشتن (یا نداشتن) نرینگی مواجه نیست، به‌نوعی اختگی را پذیرفته و در برابر تمنایش برای داشتن مادر و فرمان ممنوعیّت تمتع از وجود وی، به «همانندانگاری» (identification) با خودِ مادر، به‌عنوان مطلوب میل پدر، روی می‌آورد." این روایت مشهور با وجود داشتن اشاراتی که در شمای کلی می‌توان به آن‌ها توجه داشت، در ادامه ما را دچار سوء تفاهم‌های بسیار می‌کند. مهم‌ترین نکته‌ای که در شمای اخیر ناکامل و در نتیجه گمراه‌کننده است، توضیح آن درمورد کارکرد «پدری» است. لکان در سمینار هفدهم (با عنوان *سویه دیگر روانکاوی*، The Reverse of Psychoanalysis)[1]، با ستایش ویژه و خاصی از کارکرد اخیر یاد می‌کند:

> «صحبت از این مسأله وقتی کسی می‌داند که امور چه‌طور در ارتباط با پدر عمل می‌کنند غریب به‌نظر می‌رسد. بدون شک، این تنها نقطه‌ای نیست که فروید پاردوکسی را پیش روی ما می‌گذارد، یعنی، ایده‌ی ارجاع عملکرد [پدر] به شکلی از بهره‌مندی از کیفِ [داشتنِ] تمامی زنان، [...] پس عجیب نیست که آن‌چه فروید در واقع امر، ولو نه به‌صورت تعمدی، [در توضیح کارکرد پدر] بدان توجه دارد، دقیقاً همان چیزی باشد که او به‌عنوان مهم‌ترین جزء ادیان بدان اشاره دارد.

[1]. همچنین در واپسین صفحات سمینار اضطراب

یعنی ایده‌ی خدایی که همه دوستش دارند... پدر همانا عشق است، اولین چیزی که در این جهان دوستش می‌داریم پدر است.» (Lacan, ۲۰۰۷§, ۱۱۴)

اما آیا چنین تبیینی به تمامی در تقابل با نقد ریشه‌ای روانکاوی از «گفتار ارباب»، توضیح عملکرد شکنجه‌گرانه «فرا-من» (Super-ego)، یا انتقاد از ایدئال‌های ساختگی بشر قرار نمی‌گیرد؟ همچنان‌که تبیین درخشان فروید در کتاب *موسی و یکتاپرستی* و دیگر رسالات مشهورش، احتمالاً یک‌بار برای همیشه مسأله را در این زمینه مشخص ساخته است. پرواضح است که برای رفع این تعارض بایستی مفهوم «نام پدر» را مورد بررسی مجدد قرار داد، و البته به‌قطع یقین چنین تحلیلی بایستی در هر سه ساحت درهم‌تنیده‌ی *خیالی*، *نمادین*، و *واقعی* صورت پذیرد که لکان در مقام شکلی از "*شبه*-هستی‌شناسی" پیوسته به آن‌ها اشاره دارد.

از منظر خیالی، مسأله به همان شرحی باز می‌گردد که در سطور پیشین روایت شد. در این معنا نام پدر هم‌ارز با «سر-پدر» (Ur-Father) توتمی، همواره ایده‌ی قتل را به ذهن متبادر می‌سازد. پدر اولیه، موجودیّتی است که به‌دلیل اقامه‌ی تهدید اختگی (و همچنین تشخیص پسران در ربایش *کیف* خود توسط وی از آن‌جا که تملک تمامی زنان در اختیار سر-پدر است)، به دست پسران کشته می‌شود. پسران که این عمل را در همانندانگاری خیالی با سر-پدر انجام داده‌اند، درنهایت به *عذاب وجدان* دچار می‌شوند؛ حسی که در مرتبه‌ی بعد برای قابل تحمل شدنش، در چرخشی ویژه جای خود را به حس تابعیت از پدر می‌دهد. از این نظر می‌توان گفت که آنچه حس سرسپردگی از «پدر-خدا» را پدید می‌آورد، همانا میل به قتل، یا لااقل آرزوی مرگِ سر-پدر است. از این پس پدر مرده با حضوری قوی‌تر، در هیئت استعاره‌ی «قانون»، که غیاب وی را دلالت می‌کند، آن‌چه را *تمدن* می‌خوانیم رقم می‌زند - آنطور که لکان در ادامه توضیح می‌دهد، مفهوم «مادر»، به‌عنوان مطلوب تمنا نیز عملاً دال استثنایی دیگری است، برای دلالت کردن همین پدر مرده (Lacan, ۲۰۰۷, §۱۱۵). این روند در مرتبه بعد، تعین مفهوم پدر در ساحت نمادین (همزمان شکل‌گیری گفتار ارباب) را نیز توضیح می‌دهد.

اما تبیین لکان از مفهوم پدر در ساحت واقعی، شرح فرویدی از اسطوره‌ی سر-پدر و مسائل متعاقبش را دستخوش تحولی اساسی می‌کند. مطابق شرح لکان، پدر واقعی، ماهیتاً نا-اخته نیست ـزیرا قانون اختگی، قانون کلی و عام حضور در ساحت زبان است_ مسأله‌ای که در روایت فرویدی همواره نادیده گرفته می‌شود:

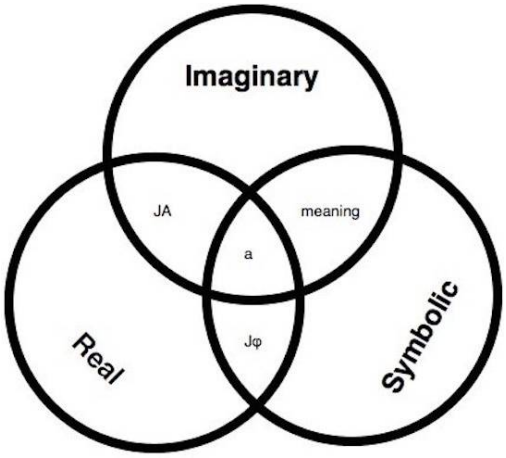
«چه چیز در [شرح فروید] وجود دارد که در مقام دفاع بایستی پنهان داشته شود؟ این‌که پدر [...] بنا به ذاتش اخته است.» (Lacan, ۲۰۰۷§, ۱۱۵)

بدین‌ترتیب مشخص می‌شود که پدر نیز اخته است. اما پدر چه‌گونه می‌تواند هم‌زمان چنین جایگاه متناقضی را اشغال نماید؟ به‌عبارت دیگر اگر در سطح نمادین و خیالی، سر-پدری غیراخته وجود نداشته باشد که بتواند ممنوعیت را جاری سازد، اصولاً چه‌گونه می‌توان از مسأله‌ی اختگی صحبت نمود؟ خصوصاً اگر این مفهوم را لازمه‌ی امکان سوژگی و حضور در ساحت زبان دانست.

یکی از تعابیر ویژه‌ی لکان از مسأله‌ی اختگی، تعبیر «محرومیت» (privation) است. مطابق این تعبیر سوژه به‌واسطه‌ی قدم گذاشتن در نظام زبان (یا به سخن درآمدن) از چیزی محروم می‌گردد. به این اعتبار می‌توان گفت که اختگی برای سوژه همواره در سطحی غیرطبیعی، ظاهر می‌گردد؛ اما علت محرومیت سوژه متوجه شخص یا موجودیتی خاص نیست، بلکه در مرتبه‌ای *ساختاراً* لازم آشکار می‌گردد، و با تولید نوعی برش-شکاف (یا به‌زعم لکان حفره) شکل می‌گیرد:

> «حفره‌ی واقعی (le trou réel)، متعلَق محرومیّت، صرفاً چیزی است که وجود ندارد. از آن‌جا که ساحت واقعی (le réel) در ماهیت خود مسطح است، برای ایجاد حفره‌ای واقعی، می‌بایست، ابژه‌ای نمادین را تعریف کرد.» (Lacan, ۱۹۹۴, P. ۲۵۰)

پیش از ادامه‌ی بحث در مورد مفهوم پدر، لازم است که شرحی از مفهوم مورد اشاره‌ی گزاره فوق، یعنی مفهوم «علت ابژه‌ی میل» (objet a) به دست دهیم. ابژه‌ی میل، همان ابژه‌ی نمادینی است که ورای تداعی‌های زیست‌شناسانه-خیالی، بر هیچ ابژه‌ی خاصی دلالت نمی‌کند، جز صرف وجود غیاب، یا همان حفره. این حفره، همچنان‌که از نام آن برمی‌آید، خود چیزی نیست جز مکانی بدون دال _یا دالی برای خودِ «فقدان» (Lack)_ و نه فقدان امری خاص؛ همچنان‌که «دیگری بزرگ» (big Other) نیز توأمان سوژه، در این فضای منفی با نوعی گسست و شکاف مواجه است. به این اعتبار ابژه‌ی a، به‌مثابه‌ی خمشی در ساحت امر واقعی (تخت و یکنواخت)، همان نقطه‌ی آژیدنی است که دو ساحت دیگر (نمادین و خیالی) را با ساحت واقعی به لحاظ مکان‌نگارانه پیوند می‌دهد، تا بدین‌شکل سوژه تقویم یابد.



اکنون اگر به تبیین لکان از مفهوم پدر بازگردیم -برابر دانستن پدر و عشق- می‌توان گفت که «نام پدر»، دیگر نه بر پدر بیولوژیک و نه بر پدر جاری‌کننده‌ی قانون ممنوعیت (بهره‌مندی از کیف)، که به کارکرد «ابژه‌ی a» باز می‌گردد. عشق به پدر، همانا عشق به ابژه‌ی a، به‌عنوان متعلق (غایی) میل است. با اتخاذ چنین رویکردی مفهوم پدر:

الف) نوعی عملگر *مولد* است: او چیزی را تولید می‌کند که دسترسی بدان ممکن نیست، به‌عبارت دیگر پدر چیزی را سلب یا ممنوع نمی‌کند (همچون *کیف* ربوده شده)، بلکه چیزی را برای حذف شدن پدید می‌آورد؛[1] و البته تنها پس از این حذف است که جهان پدیدار می‌گردد.

ب) الزاماً *واجد هیچ کیفیت ذاتی‌ای نیست*، بلکه تنها بایستی (استعاره‌ی پدر) باشد، تا بتوان با پذیرش (یا نفی) وی، به نظام نمادین وارد شد؛ درنتیجه به فردی خاص یا ازپیش‌موجود مربوط نمی‌گردد، بلکه خود *اختراع* پسران است، که به آن‌ها چارچوب (یا قابی) را برای تجربه و ادراک جهان می‌بخشد.

این جایگاه یا چارچوب *مولد* و در عین حال *تهی*، باری دیگر نقش ابژه‌ی a را در فرآیند تکوین میل آشکار می‌سازد. تعریف پدر به مثابه‌ی ابژه‌ی a، مشخص می‌سازد که موجود سخن‌گو برای سوژه شدن نیازمند تن دادن به انقیاد کارکرد پدری در مقام یک *نام* است. بدین‌شکل و با تعریف گرفتن «فقدان»، *میل* (در جبران فقدان) پدید می‌آید که توضیح‌دهنده‌ی رابطه‌ی خاص سوژه با دیگری بزرگ است و به او در نظام نمادین، نام و جایگاه ویژه‌ای را اعطا می‌کند؛ معادل کارکرد نام‌گذاری پدر. به همین اعتبار می‌توان مسأله پدرکشی توتمی را نیز مورد بازخوانی مجدد قرار داد. مواجه با پدر واقعی (یا پدر بهره‌مند از کیف)، همواره ملازم با نوعی *تولید* یا فعالیتی خلاقه (در معنای الهیاتی آن) است؛ درست عکس آن چیزی که در روایت اختگی پسران توسط پدر نخستین شرح داده می‌شود که در آن همواره چیزی کم، بریده، یا از دست می‌رود. درواقع ایده‌ی قتل پدر، بیش از هرچیز ایده‌ی به‌جا آوردن حضور و پذیرفتن اثرگذاری نام اوست، تا در مرتبه‌ی بعد بتوان یادآوری کرد که او نیز *پیشاپیش* مرده است، و بدین‌شکل اشتیاقی برای فراروی از او را نمایان ساخت که همانا لحظه‌ی حقیقی «سوژه شدن» است.

با در نظر داشتن توضیحات سطور بالا، به دو تقریر از مفهوم پدر دست می‌یابیم: پدر فرویدی (*در تقابل*) با پدر لکانی. پدر فرویدی (پدر نخستین، سر-پدر) که همواره میل را نابود می‌سازد و سوژگی افراد را از بین می‌برد -زیرا بنا به اقتضاء جایگاهش، صرفاً دالی برای یادآوری محالیت کیف و امکان میل‌ورزی است- و به همین ترتیب، در مقام یک اسطوره (ابرقهرمان)، می‌تواند منطق یکسان‌ساز تشکیل گروه را با تعریف «استثناء برسازنده» برقرار سازد. در مقابل پدر لکانی، مشخصاً پدر میل است، زیرا در مرگ و غیاب خویش، در مقام نوعی گسست یا فقدان (ابژه a)، میل را پدید می‌آورد و به سوژه قابی برای مشاهده و مواجه با جهان می‌بخشد. از این نظر پدر لکانی، برعکس پدر فرویدی، *اجتماعی* از افراد *تکین* را پدید می‌آورد، زیرا هر سوژه صرفاً با ابژه‌ی خود مواجه است، و تنها میل خویش را دنبال می‌کند که هرآینه، میل جمع نیز هست.[2] در نهایت، چنین پدری:

---

[1]. ابژه نمادین میل، هرگز به‌شکلی معین از پیش موجود نیست (چیزی معین همچون مادر یا قضیب)، بلکه بایستی توسط نام پدر به‌صورت ساختاری تولید گردد.

[2]. بدین‌شکل جامعه مدرن (در معنای هگلی آن) در پاسخ به معمای مرگ خدا توضیح می‌یابد.

«پدر مفقود را به یادمان می‌آورد، پدری که با هستی‌اش چنان معادل بود که تقریباً تعینی جز پدر نداشت؛ [... که] با طبیعت و زندگی پیوسته بود و چشمه‌ی حیات مردمانی بی‌شمار؛ اگرچه نامتناهی، اما یک یا واحد یا احد نبود، پسر نخستین بود، تنها یک پسر، نه برادر و نه حتی فرزند.» (وقفی‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۲۱)

فهرست منابع:

۱. وقفی‌پور، شهریار. (۱۳۹۴). *پدران خفته و اشباح عروسکخانه*، تهران، نشر دیبایه.

1. Lacan, Jaques. (۲۰۰۷) *Seminar XVII: The Other Side of Psychoanalysis*, New York: W. W. Norton & Company.

2. Lacan, Jaques. (۱۹۹۴) *Seminar XI: the four fundamental concepts of psychoanalysis,* New York: W. W. Norton & Company.

دیدیه آنزیو[1] (۱۹۲۳-۱۹۹۹) قلب تپنده‌ی انجمن روان‌کاوی فرانسه[2]، فارغ‌التحصیل دانشگاه معتبر اکول نرمال سوپریور[3] پاریس و استاد بسیار واجد شرایط فلسفه با مدرک دکترای روان‌شناسی بود. او در واقع یکی از بنیان‌گذاران انجمن بود و (پس از مدتی) به نایب‌رئیس آن تبدیل شد. تفکر روان‌کاوانه‌ی او بسیار اصیل و اساسی بود؛ آنزیو به شدت حامی تحقیقاتی با رویکرد معرفت‌شناختی نسبت به ظروف روانی و محتوای آن‌ها، توسعه و به‌کارگیری مفاهیم و تکنیک‌های فرویدی در طیف وسیعی از زمینه‌های بالینی بود. وی عمیقاً درگیر آموزش روان‌شناسان بالینی بود و در سال ۱۹۶۶، با سابقه‌ی دانشگاهی که داشت، دانش‌نامه‌ی تحصیلات تکمیلی در زمینه تکنیک‌های فرافکنی را در سوربن ایجاد کرد و در سال ۱۹۹۲ موفق به دریافت جایزه سیگورنی[4] شد. همچنین در تبدیل روش روان‌نمایش جیکوب مورنو به یک روش حقیقی روان‌کاوی نقش به‌سزایی داشت و مرکز مطالعات فرانسه برای آموزش و تحقیقات فعال در روان‌شناسی[5] (CEFRAP) را تأسیس کرد. او ویراستار دو مجموعه در انتشارات دونو بود: «ناخودآگاه و فرهنگ»[6] (به‌همراه رنه کائس) و پدیده‌های «فراروانی»[7]. از آثار مهم وی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. روان‌نمایش تحلیلی در کودکان و نوجوانان[8] (پاف: ۱۹۵۶، ۱۹۷۹)

۲. خودکاوی[9] (پاف: ۱۹۵۹، ۱۹۷۵، ۱۹۸۸)

1. Didier Anzieu
2. French Psychoanalytical Association
3. Ecole Normale Supérieure
4. Sigourney Award
5. Centre of French Studies for Training and Active Research in Psychology
6. Inconscient et culture
7. Psychismes
8. Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent
9. L'auto-analyse

۳. پویایی گروه‌های کوچک[۱] (پاف: به‌همراه جی.وای. مارتین؛ پاف، ۱۹۸۲ و ۱۹۹۰)

۴. روش‌های فرافکنی[۲] (پاف: ۱۹۸۳.، و ۱۹۹۲ به‌همراه سی. چابرت)

۵. روان‌کاوی نبوغ خلاق[۳] (دونو، ۱۹۷۴)

۶. گروه و ناخودآگاه[۴] (روت‌لج، ۱۹۸۴)

۷. پیکره‌ی اثر: مقاله‌های روانکاوی درباره‌ی آفرینش اثر[۵] (گالیمار، ۱۹۸۸)

۸. پوست-من[۶] (ییل، ۱۹۸۹)

۹. بکت و روانکاو[۷] (نشریه مطالعات بکت، ۱۹۹۴)

کاترین چابرت شرح حال مختصری را از دیدیه آنزیو برای مجموعه‌ی «روان‌کاوی امروز»[۸] نوشته است. (پاف، ۱۹۹۶)

1. La dynamique des groupes restreints
2. Les methode projectives
3. Psychanalyse du genie createur
4. Le groupe et l'inconscient
5. Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail createur
6. Le moi-peau
7. Beckett et le psychanalyste
8. Psychanalystes d'aujourd'hui

کارکردهای پوست–من[1]

دیدیه آنزیو

برگردان: مهدی قاسمی شاندیز

آن‌چه در زیر می‌آید مبتنی بر دو اصل کلی است. نخستین مورد به‌شکلی خاص از رویکردی فرویدی برخوردار است: هر عملکرد روانی با اتکای انگل‌وار خود بر کارکردهای جسمانی توسعه پیدا کرده و آن را به سطح ذهنی منتقل می‌کند. اگرچه ژان لاپلانش (۱۹۷۰) از حفظ و ابقای مفهوم انگل‌وارگی در بحث رانه‌های جنسی متکی بر اعمال درونی حفظ خویش حمایت می‌کند، من طرفدار استفاده‌ی گسترده‌تری از آن هستم؛ چراکه دستگاه روانی با جداشدن از اساس زیستی خود به‌صورت پی‌درپی توسعه می‌یابد. این شکاف‌ها از یک سو امکان فرار از قوانین بیولوژیکی را فراهم می‌سازند. این درحالی است که از سوی دیگر، بررسی اساس انگل‌وارگی تمام عملکردهای روانی در کارکردهای بدن ضرورت می‌یابد.

اصل دوم که نیز برای فروید آشنا بود، به هیولینگز جکسون برمی‌گردد؛ توسعه‌ی سیستم عصبی در طی تکامل ویژگی خاصی پیدا کرده است که در سیستم اندام‌ها دیگر یافت نمی‌شود، جوان‌ترین اندام بدن، قشر پوست که نزدیک‌ترین فاصله را با سطح داراست، تمایل شدیدی به کنترل سیستم عصبی و تمام زیرمجموعه‌های آن تحت لوای خود دارد. این درباره‌ی منِ (ego) هوشیار نیز صادق است که تمایل به اشغال جایگاهی در دستگاه روانی موجود در سطح دارد، در نسبت با دنیای خارج جایی‌که می‌تواند عملکرد دستگاه روانی را کنترل کند. علاوه‌بر آن، می‌دانیم که پوست (سطح بدن) و مغز (سطح سیستم عصبی) از ساختار جنینی مشابه و یا همان اکتودرم ناشی می‌شوند. برای یک روان‌کاو مثل من پوست از اهمیتی اساسی برخوردار است، چراکه دستگاهی روانی را برای بازنمایی «من» و کارکردهای اصلی تشکیل‌دهنده‌ی آن ارائه می‌دهد. این مشاهده‌ی نظری، به‌نوبه‌ی خود، در چارچوب نظریه‌ی عمومی تکامل قرار می‌گیرد. تفاوت بین انسان و سایر پستان‌داران تنها در اندازه و پیچیدگی بیش‌تر مغز آن‌ها نیست، در انسان پوست نیز سختی و پوشش خز خود را از دست می‌دهد. موهای بدن به سختی باقی می‌مانند، مگر در چند قسمت ازجمله روی کاسه‌ی سر جمجمه که به‌عنوان یک لایه‌ی دوم محافظتی برای مغز عمل می‌کند و اطراف روزنه‌های بدن در صورت و تنه را احاطه می‌کند؛ جایی‌که باعث افزایش حساسیت و حتی محرک شهوت آن اندام‌ها می‌شود.

---

۱. این مقاله برگرفته از کتاب «Reading French Psychoanalysis» انتشارات Routledge است.

همان‌طور که ایمره هرمان (۱۹۳۰) اشاره می‌کند، محرک‌های کودک برای اتصال به مادر در انسان دشوارتر ارضا می‌شود. این امر باعث می‌شود این گونه‌ی جوان با وحشت‌های زودرس، شدید و طولانی‌مدت مبنی بر ازدست‌دادن ایمنی و فقدان ابژه‌ی تکیه‌گاه روبه‌رو شود، آن‌چه که «درماندگی اولیه» خوانده می‌شود. برای جبران این مسئله، محرک دل‌بستگی در نوزادان انسان اهمیت بیش‌تری پیدا کرده است، زیرا دوره‌ی نوزادی آن‌ها بسیار بیش‌تر از سایر گونه‌ها است. این محرک ابژه‌های خود را با دنبال‌کردن نشانه‌ها در مادر و سپس در گروه خانواده که جایگزین او می‌شود، پیدا می‌کند. لبخند، لطافت لمس، حرارت بدنی درآغوش‌گرفته‌شدن، انواع صداهای شنیده‌شده، ثباتی که با آن کودک حمل می‌شود، تکان‌داده‌شدن، در دسترس‌بودن غذا، توجه و حضور دیگران، همه‌ی این عناصر به کودک سرنخی را درباره‌ی ماهیت واقعیت خارجی و نحوه برخورد با آن را ارائه می‌دهد؛ همچنین، احساساتی که جفت (مادر) دریافت می‌کند متاثر از خود اوست. در این‌جا دیگر تنها مسئله‌ی تأمین نیازهای حیاتی حفظ خویش (مثل تغذیه ، تنفس یا خواب) مطرح نیست که امیال جنسی یا پرخاش‌گرانه به‌صورت انگل‌واره بر روی آن ایجاد می‌شوند، بلکه صحبت از نوعی ارتباط (پیشاکلامی و فرازبانی) است که در آن تبادل زبانی به‌شکل تکیه‌گاهی انگل‌واره حمایت می‌شود. این دو مفهوم غالباً برهم منطبق‌اند. به‌عنوان مثال، خوردن شیر مادر به کودک فرصتی برای ارتباطات لمسی، دیداری، شنیداری و بویایی می‌دهد. اما می‌دانیم که ارضای صرفاً مادی نیازهای حیاتی، اگر به‌طور سیستماتیک فاقد آن تبادلات حسی و عاطفی باشد، می‌تواند منجر به «بستری‌شدن» و یا اوتیسم شود. همچنین مشاهده شده است که هم‌زمان با رشد کودک، نسبت فزاینده‌ای از توجه به ایجاد ارتباط توسط او و مراقبان‌اش، صرف‌نظر از فعالیت‌های حفظ خویش و تنها به‌خاطر ارتباط صرف وجود دارد.

در شکل اصلی خود، ارتباطات در واقعیت، حتی در فانتزی بیشتر، رابطه‌ی مستقیم و بدون واسطه‌ی پوست به پوست است. در کتاب *من و نهاد*[1] (۱۹۲۳ب)، فروید نشان داد که نه تنها مکانیسم‌های دفاعی و ویژگی‌های شخصیتی به‌صورت دل‌بستگی و از طریق تحول فعالیت‌های بدنی حاصل می‌شوند، بلکه عوامل روانی نیز این‌چنین هستند. محرک‌های روانی که برسازنده‌ی نهاد هستند، از غرائز بیولوژیکی حاصل می‌شوند، آن‌چه «ریشه‌ی پژواک‌شناختی دارد» و بعدها آن را فرامن (superego) نامید؛ و «من» در ابتدا براساس تجربه‌ی حس لامسه شکل می‌گیرد. من معتقدم که می‌بایست نوع دیگری از ساخت‌شناسی ازپیش‌موجود، قدیمی‌تر و شاید حتی نخستین را به این مقوله اضافه کنیم که احساس وجود خود (self) است. خودی که با بسته‌بندی‌شدن در میان صدا و بو منطبق است، ضمیری احاطه‌شده توسط یک «من» متمایزشده براساس تجربه‌ی حس لامسه، خودی که بر روی محرک‌های بیرونی و درونی فرافکنی می‌شود.

1. the ego and the id

ساخت‌شناسی ثانویه‌ی فروید (نهاد، من و پیوست آن منِ ایده‌آل[1]، به‌همراه فرامن و ایده‌آلِ من[2]) زمانی به‌وجود می‌آید که در حمایت از «من» پوشش بصری را به‌ویژه درنتیجه‌ی تابوی اولیه تجربه‌ی بساوشی، جایگزین پوشش لامسه‌ای می‌کند. این اتفاق زمانی می‌افتد که وقتی نمایش چیزهای (عمدتا تصویریِ) درحال توسعه در ناخودآگاه با نمایش کلمات همراه می‌شوند (که با اکتساب زبان ممکن می‌شود)؛ و زمانی‌که سوژه قادر می‌شود بین من و فرامن از یک طرف و بین محرک‌های خارجی و هیجانات مبتنی بر رانه‌ها از سمت دیگر تمایز قائل شود.

در مقاله اصلی خود درباره‌ی پوست-من (۱۹۷۴)، سه کارکرد ۱. پوست به‌عنوان یک پوشش دربرگیرنده و انسجام‌بخش در اطراف «خود»؛ ۲. یک مانع محافظت‌کننده از روان؛ و ۳. یک صافی مبادلات را به آن اختصاص داده‌ام. هم‌چنین، برای ثبت و نگارش اولین نشانه‌ها از کارکردی که بازنمایی را ممکن می‌کند سخن می‌گویم. سه پیکربندی که با این سه کارکرد مطابق است عبارت‌اند از: کیسه[3]، صفحه‌نمایش[4] و صفحه‌ی غربال[5]. کار فرانسیس پاشه (۱۹۷۱) درباره‌ی «سپر پرسئوس»[6] باعث شد تا من کارکرد چهارمی را در نظر بگیرم و آن «آیینه‌ی واقعیت»[7] نام دارد.

هشت کارکرد «پوست-من»

اکنون می‌خواهم مدار موازی و قاعده‌مندتری را میان کارکردهای پوست و من ایجاد کنم. در هر مورد، تلاش می‌کنم تا با جزئیات نشان دهم چگونه اندام‌ها و روان مطابقت دارند، چه نوع اضطرابی با آسیب‌شناسی آن کارکرد مرتبط است و چگونه اختلالات پوست-من که در عمل بالینی با آن مواجه‌ایم، پیکربندی می‌شود. ترتیب کارکردهای آورده‌شده در زیر از هیچ اصل طبقه‌بندی دقیقی پیروی نمی‌کند و فهرست من هیچ ادعایی برای جامع‌بودن ندارد، پایان آن کاملاً باز باقی می‌ماند.

۱. همان‌گونه که پوست وظیفه‌ی محافظت از اسکلت و عضلات را بر عهده دارد، پوست-من نیز عملکرد *حفظ*[8] روان را برآورده می‌سازد. آن‌طور که وینی‌کات (۱۹۶۲آ) از آن یاد می‌کند، این کارکرد از نظر زیست‌شناختی «درآغوش‌گرفتن» نام دارد که به معنای شیوه‌ی حمایت مادر از بدن نوزاد است. کارکرد روانی از طریق درونی‌کردن آغوش مادر شکل می‌گیرد. پوست-من بخشی از مادر است، به‌ویژه دستانش که درونی شده و اکنون روان را در حالت عملکردی ابقا می‌کند؛ حداقل در زمان بیدارباش کودک همان‌طور بدن خود را در

1. ideal ego
2. ego ideal
3. sac
4. screen
5. sieve
6. shield of Perseus
7. mirror of reality
8. maintaining

حالت پیوسته و مستحکم نگه می‌دارد. توانایی کودک در حفظ و سکون خود به شکل فیزیکی اجازه می‌دهد تا به وضعیت نشسته، سپس ایستاده و در نهایت راه‌رفتن برسد. حمایت به‌وسیله‌ی محیط خارجی در برابر بدن مادر به او می‌آموزد که چگونه خودش را به‌شکلی درونی بر روی ستون نخاعی حفظ کند؛ برآمدگی محکمی (ستون فقرات) که به او اجازه می‌دهد تا به‌صورت عمود بایستد. یکی از هسته‌های پیش‌بینی‌کننده‌ی «من» احساس خیالی از یک فالوس درونی است که ریشه‌ی مادرانه (و یا به‌طور کلی مربوط به والدین) دارد و به فضای ذهنی (نوزاد) که درحال شکل‌گیری است، یک محور اولیه می‌دهد. این محور نوعی از مفهوم عمودیت و مقابله با نیروی گرانش ایجاد می‌کند که زمینه تجربه‌ی شخصی از زندگی روانی را برای سوژه فراهم می‌سازد. با تکیه بر این محور، «من» می‌تواند قدیمی‌ترین مکانیزم‌های دفاعی را اجرا کند، مکانیسم‌هایی مانند دوپاره‌سازی و همانندسازی فرافکنانه. اما نوزاد تنها با تکیه بر این کارکرد می‌تواند واقعاً احساس امنیت کند؛ البته درصورتی‌که مطمئن شود بدن‌اش دارای مناطق نزدیک و پایدار تماس با پوست، عضلات و کف دست‌های مادرش (یا سایر افراد حاضر در محیط مراقبت اولیه) باشد. همچنین، نوزاد توسط محیط روانی‌اش، آن‌چه سامی علی (۱۹۷۴) از آن با عنوان «شمول دوسویه» توسط روان مادر یاد می‌کند، به‌صورت متقابل محاصره شده است.

بلیز پاسکال که مادرش را در کودکی از دست داده است ابتدا در فیزیک، سپس در روان‌شناسی و جنبه‌های دفاعی مذهبی، نظریه‌ی وحشت از خلاء درونی را منحصراً پی‌ریزی کرده است که مدت‌ها به طبیعت نسبت داده می‌شد؛ نوعی فقدان ابژه‌ی تکیه‌گاه که روان به‌منظور یافتن مرکز ثقل خود بدان نیاز دارد. فرانسیس بیکن در نقاشی‌های خود بدن‌های مایع‌شونده را به تصویر می‌کشد که پوست و لباس‌شان یک پیوستار سطحی را ایجاد می‌کند، اما در عین حال فاقد ستون فقرات پشتی نگه‌دارنده‌ی بدن است؛ گویا آن‌ها پوست‌هایی هستند مملو از موادی سیال‌تر از جامدات که به انگاره‌ی فیزیکی یک فرد الکلی شباهت دارد.

آن‌چه در این‌جا مهم است درونی‌سازی خیالی پستان مغذی نیست، بلکه همانندسازی اولیه‌ی یک ابژه‌ی تکیه‌گاه است که نوزاد می‌تواند به آن بچسبد و توسط آن نگه داشته شود. این انگیزه‌ی اتصال یا چسبیدن است که به‌جای میل جنسی ارضا می‌شود. بدن کودک بدون واسطه با بدن مادر پیوند می‌خورد. این مساله با میل جنسی مرتبط است که با شیرخوردن و درآغوش‌گرفتن، آن نوع از تجلی عاشقانه، به‌صورت دهانی ارضا می‌شود. بزرگسالان معمولاً هنگامی‌که تمایلات جنسی خود را در سطح دستگاه تناسلی برآورده می‌سازند، این نوع از پیوند را تجربه می‌کنند. درمقابل، همانندسازی اولیه با ابژه‌ی تکیه‌گاه فرضیه‌ی دیگری از آرایش فضایی را دربرمی‌گیرد که می‌توان آن را در دو نوع نمونه‌ی مکمل یافت: جیمز گروتشتاین (۱۹۸۱)، شاگرد کالیفرنیایی بیون، برای اولین‌بار آن‌ها را این‌گونه شرح داد: پشت کودک در مقابل شکم فرد تکیه‌گاه (آن‌چه «ابژه‌ی زمینه‌ای» نام دارد: Grotstein, 1981, p. 77*ff*) یا شکم کودک در برابر پشت شخص دیگر.

در نوع اول، کودک پشت خود را به ابژه‌ی تکیه‌گاه که در اطراف او شکل می‌گیرد متمایل می‌کند و این‌گونه از سمت پشت احساس مصونیت می‌کند، زیرا پشت تنها بخشی از بدن اوست که نمی‌تواند لمس کند و ببیند. کابوسی که کودکان معمولاً هنگام تب‌داشتن می‌بینند و در آن یک سطح دچار انحنا و یا پیچ‌خوردگی می‌شود، و با تقلا و کاویدن پاره‌پاره و یا پر می‌شوند، نمایه‌ای استعاری از حمله به بازنمایی اطمینان‌بخش رابطه‌ی مشترک پوست با ابژه‌ی تکیه‌گاه‌اش را نشان می‌دهد. شخص رویاپرداز ممکن است این سطح معیوب را به صورت انبوهی از مارها تفسیر کند، اما درک این مسئله فقط به‌عنوان نمادی از فالوس اشتباه خواهد بود. دسته‌ی مارهایی که درهم می‌لولند معنای متفاوتی از سبزشدن ناگهانی یک مار دارد. گروتشتاین رویای دختربچه‌ای را نقل می‌کند که مادرش هنگام معاینه به او گزارش داد:

> این دختر ظاهراً در نیمه‌های شب بیدار می‌شود و می‌بیند که مارها در همه‌جا، ازجمله کف زمینی که روی آن قدم می‌زند، ظاهر شده‌اند. به اتاق خواب مادرش می‌دود و خودش را از پشت به شکم مادر می‌چسباند. این نقطه تنها جایی است که او می‌توانست آرامش پیدا کند. اگرچه مادر، و نه کودک، بیمار من بود، تعامل‌های او با این واقعه به زودی تصدیق نمودند که او خودش را با فرزندش همانند ساخته است. دختر کوچکی که می‌خواست بالای سر من دراز بکشد تا از «پشتوانه»، محافظت و «تربیتی» که از والدین خود محروم شده بود، برخوردار شود. (Grotstein, 1981, p. 79)

حالت دوم وضعیتی است که کودک در وضعیت مقابل قرار دارد و از جلو در پشت فردی قرار می‌گیرد که نقش ابژه‌ی تکیه‌گاه را بازی می‌کند. در این وضعیت، این احساس برای کودک ایجاد می‌شود که ارزش‌مندترین و شکننده‌ترین قسمت بدن‌اش یعنی شکم پشت یک صفحه‌ی محافظ، سپری اصلی در برابر تمام محرک‌ها متعلق به یک بدن دیگر، کاملا ایمن است. معمولاً این تجربه با یکی از والدین (یا حتی هردو) آغاز می‌شود. ممکن است با خواهر یا برادری که کودک در رختخواب آن‌ها قرار دارد، مدت طولانی‌تری ادامه یابد (ساموئل بکت فقط با خوابیدن در کنار بدن برادر بزرگترش می‌توانست بر وحشت بی‌خوابی غلبه کند). به‌طور مشابه، یکی از بیماران من که توسط والدینی خشن و ستیزه‌جو بزرگ شده بود، احساس امنیت درونی‌اش را تا سنین پیش از بلوغ با خوابیدن در کنار بدن خواهر کوچک‌ترش پیدا کرده بود. آن‌ها رختخوابی مشترک داشتند و هرکدام که بیش‌تر وحشت‌زده می‌شد «یک صندلی می‌ساخت» (نقل مستقیم)، تا بدن اطمینان‌بخش دیگری را دریافت و حفظ کند. برای یک دوره‌ی کامل تحلیل و بررسی، روان‌درمانی متمرکز بر فرآیند انتقال او به‌طور ضمنی از من خواست تا بدین طریق برای او صندلی بسازم. او می‌خواست که من در روند تداعی آزاد به‌نوبت با او پیش بروم و به افکار، احساسات و ترس‌های خود اعتراف کنم. هم‌چنین پیشنهاد کرد که به‌شکل فیزیکی به من نزدیک شود، درحالی‌که نمی‌فهمید چرا من از اجازه‌دادن به او برای نشستن روی زانوان‌ام خودداری می‌کنم. در ابتدا مجبور شدم اغواگری هیستریک را که وی با این خواسته‌ها به‌عنوان یک ترفند دفاعی از جنسیت‌پردازی مطرح کرده است، تجزیه و تحلیل کنم؛ پیش از آن‌که بتوانیم درباره‌ی وحشت ازدست‌دادن ابژه‌ی تکیه‌گاه صحبت کنیم.

گروتشتاین نمونه‌ی قابل توجه دیگری را گزارش می‌کند: «از بیماران تحت روان‌کاوی که رویاهای‌شان را بازگو می‌کنند، به‌کرات شنیده‌ام که در خواب‌های‌شان درحال رانندگی هستند درحالی‌که بر صندلی عقب ماشین نشسته‌اند. تقریباً همیشه تداعی معانی این رویاها به مفهوم نقصان در پشتیبان و تکیه‌گاه و درنتیجه دشواری در شکل‌گیری استقلال خویشتن منجر شد» (۱۹۸۱، ص ۷۹). حتی از یک جناس غیرقابل بیان استفاده می‌کند: «همچنین می‌توان ابژه‌ی پشتی را در زیر احساس کرد. بنابراین به الگویی متداول برای این مفهوم ذیل کلمه‌ی فهمیدن تبدیل می‌شود»[۱] (همان، ص ۸۰).

۲. خصیصه‌ی *دربرگیرندگی*[۲] پوست-من شامل کارکردهایی می‌شود که پوست تمام نواحی بدن را پوشش داده و تمام اندام‌های حسی خارجی را در آن قرار می‌دهد. به‌طور عمده این کارکرد به‌وسیله‌ی لمس کودک توسط مادر انجام می‌شود. تصویر خیالی پوست به‌عنوان یک کیسه در کودک تازه متولدشده با مراقبت‌های روزانه بدنی که متناسب با نیازهای او و توسط مادر انجام می‌شود، برانگیخته می‌شود. پوست-من به‌عنوان یک بازنمایی روانی از اثر متقابل بین بدن مادر و کودک و همچنین واکنش‌های مادر در برابر احساسات و عواطف کودک پدید می‌آید. این واکنش‌ها هم حرکتی و هم صوتی است، زیرا در آن لحظه پوشش صوتی پوشش بساوایی را تکمیل می‌کند. این یک فرآیند مدور است که در آن به‌وسیله‌ی پژواک‌گوئی و پژواک‌کرداری شخصی از شخص دیگر تقلید می‌کند. هم‌چنین به کودک اجازه می‌دهد تا کم‌کم این احساسات را درونی کرده و خودش آن‌ها را تجربه کند، بدون اثری از حس نابودی توسط آن‌ها. رنه کائس ((۱۹۷۹آ) این مجلد را ببینید، ص. ۴۲ یادداشت ۱) دو جنبه از این کارکرد را با استفاده از دو حالت متفاوت ازهم متمایز می‌کند. اصطلاحاً ظرف محتوی [*contenant*] که پایدار و بی‌حرکت است، محفظه‌ای غیرفعال را برای نوزاد فراهم می‌کند تا احساسات/ شمایل/ عواطف خود را تحت تأثیر قرار داده و آن‌ها را خنثی و حفظ نماید. اصطلاحاً ظرف مخزن‌مانند [*conteneur*] مربوط به جنبه‌ی فعال، «خیال‌اندیشی مادرانه» بیون، همانندسازی فرافکنانه و اعمال کارکرد آلفا است که احساسات/ شمایل/ عواطف آن را به شکلی قابل نمایش بسط می‌دهد، تغییر می‌دهد و به کودک اعاده می‌کند.

همان‌طور که پوست در سراسر بدن پیچیده شده است، پوست-من نیز مشتاق است تا تمام دستگاه روانی را در بر بگیرد. این جاه‌طلبی بعدها معلوم می‌شود که اضافی خواهد بود، اما در ابتدای امر لازم و ضروری است. در آن زمان، پوست-من به‌عنوان پوسته و نهاد غریزی به‌عنوان هسته تصور می‌شود، هریک از این گزاره‌ها نیازمند وجود دیگری است. پوست-من نمی‌تواند به‌عنوان یک ظرف عمل کند، مگر این‌که حاوی رانه‌های غریزی برای محلی‌سازی در خاستگاه جسمانی و بعداً برای ایجاد تمایز باشد. یک رانه تنها می‌تواند به‌عنوان یک انگیزه، یک نیروی محرکه، درک شود، اگر در مقابل محدوده و نقاط خاصی از ورود به فضای ذهنی که در آن جای می‌گیرد قد علم کرده و خاستگاه آن با تحریک انحصاری خود در مناطقی از بدن فرافکنی شود. این

---

۱. بازی زبانی با کلمات underneath و understand که از پیشوند «under» ساخته شده‌اند.

2. containing

مکمل‌بودن عملکرد پوسته و هسته اساس یک سرشت یکپارچه و پیوسته را می‌سازد. اگر کارکرد دربرگیرندگی پوست-من از کار بیفتد، دو شکل از اضطراب ایجاد می‌شود. حالت اول نوعی تحریک غریزی غیرمتراکم، پراکنده، غیرقابل جانمایی، غیرقابل شناسایی و آرام‌ناپذیر است که بیانگر جای‌نگاری روانی متشکل از یک هسته‌ی بدون پوسته است. افراد مبتلا به این مشکل تلاش می‌کنند پوستی جایگزین از درد و یا وحشت روانی ایجاد کرده و خود را در پوششی از رنج قرار دهند.

در حالت دیگر، پوشش وجود دارد اما بدون تداوم و پیوستگی که با حفره‌هایی پر شده است. این خصیصه‌ی *غربال‌گری* پوست-من است. افکار و خاطرات در آن به‌سختی حفظ شده و گذرا هستند. مانند مورد النور (نگاه کنید به بالا، صص ۷۱-۷۲). سوژه متحمل ترس شدیدی نسبت به داشتن باطنی درونی قرار دارد که درحال تخلیه‌ی خویش است، خصوصاً این‌که خشونت مورد نیاز برای هرگونه تصدیق شخصی از آن نشت می‌کند. این حفره‌های روانی ممکن است به صورت انگل‌واره بر روی منافذ پوست تکیه داشته باشند. مطالعه‌ی موردی گتسمین (مراجعه کنید به صفحات ۱۹۹–۲۱۰) بیماری را نشان می‌دهد که در طول جلسات خیس عرق می‌شد و بنابراین حالت متفعنی از پرخاش‌گری برای تحلیل‌گر خود ایجاد می‌کرد تا جایی که نتوانست جلوی خود را بگیرد و کار را پیش ببرد؛ در نتیجه نمایش ناخودآگاه او از خصیصه‌ی غربال‌گری پوست-من هرگز به تفسیر نرسید.

۳. لایه‌ی سطحی اپیدرم از لایه‌ی حساس آن (جایی‌که پایانه‌های عصبی آزاد و دانه‌های بساوایی مایسنر بنا شده‌اند) محافظت می‌کند؛ همچنین، به‌طورکلی محافظ این اندام در برابر حملات فیزیکی، برخی از اشکال تابش و محرک‌های بیش از حد است. در اوایل سال ۱۸۹۵، در «پروژه‌ای برای روان‌شناسی علمی» (1950a [1895])، فروید تشخیص داد که «من» کارکردی موازی با *سپر محافظ در مقابل محرک‌ها* دارد. او در «یادداشتی بر صفحه جادویی» (۱۹۲۵آ) روشن می‌سازد که «من» مانند اپیدرم، گرچه این مورد را تصریح نمی‌کند، یک ساختار دولایه از خود بروز می‌دهد. در «پروژه»ی ۱۸۹۵ نیز اشاره می‌کند که مادر نقش سپر محافظ را برای کودک بازی می‌کند و این کار را ادامه می‌دهد (اضافه می‌کنم) تا زمانی‌که «منِ» درحال رشد کودک پوست خود را به عنوان تکیه‌گاهی کارآمد برای برعهده‌گرفتن این عملکرد بیابد. به‌طور کلی، پوست-من از بدو تولد دارای یک ساختار بالقوه است. این رابطه به‌عنوان رابطه‌ای بین نوزاد و محیط اولیه‌ی مراقبت از او درک می‌شود. به‌نظر می‌رسد که منشا دیرین این ساختار به پیدایش اولین اندام‌های زنده برمی‌گردد.

زیاده‌روی و یا نقصان در عملکرد سپر محافظ نمایه‌های استعاری گوناگونی را نشان می‌دهد. فرانسیس تاستین (۱۹۷۲) دو تصویر از بدن را تشریح می‌کند که به ترتیب متعلق به اوتیسم اولیه و ثانویه هستند. در اوتیسم اولیه یک «من» آمیبی‌شکل وجود دارد که در آن هیچ‌کدام از کارکردهای پوست-من از جمله تکیه‌گاه‌بودن، دربرگیرندگی، سپر محافظ و یا ساختار دولایه شکل نگرفته است. در اوتیسم ثانویه نیز یک «من» سخت‌پوست

وجود دارد که در آن یک لاک سخت و محکم جای ظرف گم‌شده را گرفته و از عملکردهای پوست-من که بعداً باید ایجاد شوند جلوگیری می‌کند.

وحشت پارانوئید از مزاحمت روانی به دو صورت ظاهر می‌شود:

(آ) گزندزنی[1]: کسی درحال دزدیدن افکار من است یا (ب) دستگاه اثرگذار[2]: کسی درحال جای‌گذاری افکار (مختلف) در سر من است. در هر دو مورد کارکرد سپر محافظ و ظرف دربرگیرنده وجود دارد، اما ناکافی است.

شدیدترین حالت وحشت از دست‌دادن ابژه‌ی ایفاکننده‌ی نقش سپر کمکی محافظ زمانی اتفاق می‌افتد که مادر کودک را به مادر خود (مادربزرگ مادری نوزاد) داده است تا بزرگ کند. اگر این مادربزرگ از نظر کیفی و کمی بسیار عالی و کامل از کودک مراقبت کند، به این معناست که او امکان و ضرورت تجربه‌ی ایجاد تکیه‌گاه شخصی خودش را پیدا نکرده است. آن‌گاه ممکن است اعتیاد به مواد مخدر با ایجاد یک سد دودی یا مه‌آلود میان «من» و محرک‌های خارجی به‌عنوان یک راه‌حل خودنمایی کند. سوژه ممکن است تلاش کند تا سپر محافظ را با تکیه بر درم (غشا میانی پوست) و نه اپیدرم (روپوست) تکمیل کند. این همان چیزی است که استر بیک آن را «پوست دوم عضلانی» و ویلهلم رایش «زره شخصیت» می‌نامد.

غشای سلولی اندام‌ها از فردیت سلول محافظت می‌کند، با تمایز میان اجسام خارجی که مانع از ورود آن‌ها می‌شود و موادی که مشابه یا مکمل آن هستند و پذیرش یا ارتباط با آن‌ها مجاز است. پوست انسان طیف قابل توجهی از تفاوت‌های فردی را از طریق ظاهر سطحی، رنگ، بافت و بو ایجاد می‌کند. این‌ها ممکن است از نظر خودشیفتگی و یا در واقع اجتماعی دچار تحریک روانی بیش‌ازاندازه قرار بگیرند. آن‌ها به ما این امکان را می‌دهند که در میان افراد دیگر، کسانی را که دوست‌شان داریم و به آن‌ها وابسته هستیم، تشخیص داده و خودمان را به‌عنوان فردی با پوست شخصی مطرح کنیم. به‌همین منوال کارکرد پوست-من *شخصی‌سازی* «خود» و ایجاد احساس یگانگی در آن را به‌عهده دارد. وحشت «اسرارآمیز» که توسط فروید (۱۹۱۹ اچ) معرفی شد، مربوط به خطری ملموس است که باعث می‌شود در آن مرزهای فردیت «خود» از بین برود. در اسکیزوفرنی، تمام واقعیت بیرونی که از واقعیت درونی چندان متمایز نیست، برای درک‌شدن خطرناک قلمداد می‌شود و تنها با نوعی مصلحت‌اندیشی افراطی که در آن تمام احساس واقعیت از بین می‌رود، «خود» می‌تواند یگانگی‌اش را حفظ کند.

۵. پوست از یک سطح تشکیل شده است که دربردارنده‌ی کیسه‌ها و حفره‌هایی است که اندام‌های حسی در آن جای گرفته‌اند، البته غیر از اندام بساوایی که در خود اپیدرم قرار دارند. پوست-من یک سطح روانی است که احساسات مختلفی را به‌هم پیوند داده و باعث می‌شود آن‌ها به‌عنوان فرم‌هایی درمقابل زمینه اولیه‌ی پوشش بساوایی آرایش بگیرند:

1. persecution
2. the influencing machine

این عملکرد بیناحسی پوست-من است که منجر به شکل‌گیری «عقل سلیم» (مرکز اشتراک حواس در فلسفه‌ی قرون وسطایی) می‌شود که نقطه‌ی مرجع اصلی آن همیشه حس لامسه بوده است. اگر این کارکرد دچار نقص باشد، بدن را ترس متلاشی‌شدن و یا به‌طور دقیق‌تر فروپاشی فرا می‌گیرد (Meltzer، 1975)؛ به‌عبارت دیگر، ترس از اندام‌های مختلف حسی که به‌شکل آشفته و مستقل از یکدیگر عمل می‌کنند. بعداً نقش تعیین‌کننده‌ای را که تابو در حس لامسه ایجاد می‌کند خواهم گفت، وقتی که از سوی پوشش بساوایی دربرگیرنده به‌سوی فضای درون‌حسی درحال پیش‌روی است و زمینه را برای نمادسازی آماده می‌کند. در واقعیت عصب-تن‌شناختی یکپارچه‌سازی اطلاعات به‌دست‌آمده از اندام‌های مختلف حسی توسط انسفالون صورت می‌گیرد؛ بنابراین، بیناحسیتی تابعی از سیستم عصبی مرکزی یا به‌طور گسترده‌تر، اکتودرم است (که پوست و سیستم عصبی مرکزی از آن به‌طور همزمان توسعه می‌یابند). در مقابل، در واقعیت روانی این نقش ناشناخته است و در عوض، تصویر خیالی پوست در پشت‌زمینه بازنمایی می‌شود؛ یک سطح اولیه که اتصالات حسی بر روی آن مستقر شده‌اند.

۶. پوست کودک ابژه‌ی یک تابش روانی لیبیدینال (وابسته به غریزه‌ی جنسی) در اندام مادر است. به‌طور کلی، بخش تغذیه و سایر مراقبت‌ها با لذت تماس پوستی مستقیم همراه است که زمینه را برای تجربه‌ی شهوت خودانگیخته هموار می‌کند و لذت‌های پوستی را به‌عنوان پیش‌متن همیشگی لذت جنسی قرار می‌دهد. لذت جنسی در برخی مناطق نعوظ‌پذیر یا روزنه‌های خاص موضع می‌گیرد (در محل برآمدگی و یا کیسه) که لایه سطحی اپیدرم نازک‌تر است، و یا تماس مستقیم با غشای مخاطی باعث افزایش تحریک اثر می‌شود. پوست-من عملکرد یک سطح را برای حمایت از تحریک جنسی برآورده می‌سازد، سطحی که اگر فردی دارای رشد جنسی متعادل باشد، نواحی شهوت‌زا روی آن قرار می‌گیرد. این‌گونه می‌توان تفاوت بین دو جنسیت را تشخیص داده و این مکمل‌شدگی را طلب کرد. اجرای این کارکرد می‌تواند به‌صورت خودبسنده عمل کند، درصورتی‌که پوست-من تابش روانی لیبیدو را به تمامی سطوح خود جذب کرده و باعث ایجاد یک پوشش کامل برانگیزاننده‌ی جنسی شود. این پیکربندی در فانتزی کودکی ریشه دارد. بدون شک اولین نظریه‌ی جنسی که در آن رابطه‌ی جنسی کاملاً در لذت تماس با پوست است و بارداری درواقع نتیجه‌ی هم‌آغوشی و بوسه است. در صورت عدم ارضای کامل، ممکن است این پوشش هیجانات جنسی به یک پوشش اضطراب تبدیل شود (به مطالعه موردی زنوبی مراجعه کنید، صص ۲۴۳–۲۵۰).

اگر روان‌تابش پوست بیش‌تر از لیبیدو به خودشیفتگی وابسته باشد، پوشش هیجانی ممکن است با ظهور پوششی از نوع خودشیفتگی جایگزین شود. پوششی که تصور می‌شود صاحبش را شکست‌ناپذیر، جاودانه، و قهرمانانه جلوه می‌دهد. اگر تکیه‌گاه هیجانات جنسی کاملاً ایمن نباشد، به‌محض رسیدن فرد به سنین بلوغ، احساس امنیت کافی برای ایجاد روابط جنسی به‌طور کامل که رضایت دستگاه جنسی طرفین را در پی دارد، وجود ندارد.

اگر برآمدگی‌ها و حفره‌های جنسی به‌جای این‌که محلی برای تجربیات شهوت‌زا باشند موضع درد را بسازند، ممکن است بازنمود پوست-من را به شکلی تماما دارای حفره افزایش دهند. این مساله می‌تواند سطح اضطراب گزندزن را افزایش داده و تمایل فرد به پرورش انحرافات جنسی را به‌منظور تبدیل درد به لذت دوچندان کند.

۷. کارکرد پوست-من در تضمین تغذیه‌ی دوباره میل جنسی به‌عنوان عملکردی روانی، حفظ انرژی تنش‌های درونی و توزیع آن به‌صورت نابرابر در میان زیرساخت‌های فرعی روانی (رجوع کنید به «موانع تماس» در پروژه‌ی ۱۸۹۵ فروید) با پوست به‌عنوان سطحی که دائماً توسط هیجانات خارجی تحت تحریک تکانه‌های حسی-حرکتی قرار می‌گیرد، مطابقت دارد.

ناتوانی در این کارکرد ممکن است باعث ایجاد دو نوع اضطراب متفاوت شود: ترس از انفجار دستگاه روانی تحت فشار هیجان بیش‌ازحد (به‌عنوان مثال در حمله‌ی صرعی، رک. هرو بوچسن، ۱۹۸۰)، یا اضطراب نیروانا که به‌معنای ترس از این است که چه اتفاقی می‌افتد اگر میل به کاهشِ تنش به صفر برآورده شود.

۸. از آن‌جا که پوست شامل اندام‌های حسیِ لمس می‌شود، از قبیل حس لامسه، درد، سرما، و حساسیت پوستی اطلاعات مستقیمی را در نسبت با جهان خارج فراهم می‌کند که بعدا توسط «عقل سلیم» با اطلاعات شنیداری، دیداری و غیره کنترل می‌شود. *نگاشت* اثرات حسی لامسه‌ای توسط پوست-من صورت می‌گیرد، آن‌چه پیرا کاستوریادیس-اولانی (۱۹۷۵) از آن با نام یک تابع تصویری یاد می‌کند و یا فرانسیس پاشه با عنوان «سپر پرسیوس» می‌شناسد که تصویری آینه‌ای از واقعیت را بازتاب می‌کند. این کارکرد از آن‌جا که نقش «نمایش ابژه» را برای نوزاد بازی می‌کند، توسط محیط مادرانه تقویت می‌شود (وینیکات ، ۱۹۶۲).

این کارکرد پوست-من بر یک اساس دوگانه مبتنی است: اساس زیست‌شناختی و اجتماعی. از نظر زیست‌شناختی، اولین الگوی واقعیت بر روی پوست نقش بسته است. از نظر اجتماعی، فردی که متعلق به یک گروه اجتماعی خاص است با بریدن، زخم‌کردن، نقاشی روی پوست، تتو، آرایش، مدل مو و لایه‌های اضافی لباس شناخته می‌شود. پوست-من پوستین اولیه‌ای است که مانند یک چندنگاره[1] عمل می‌کند و وظیفه‌ی حفظ محذوفات، خراشیدگی‌ها و پیش‌نویس‌های رونویسی‌شده از یک نوشتار پیشاکلامی «نخستین» بر روی پوست را بر عهده دارد.

شکل اولیه‌ای از اضطراب در نسبت با این کارکرد وجود دارد که ترس از لکه‌دارشدن در سرتاسر بدن و سطح «من» توسط نقش‌های پاک‌نشدنی و شرم‌آور ناشی از «فرامن» از قبیل گل‌انداختن، بثورات، اگزما، و یا «زخم‌های نمادین» به‌تعبیر بتلهایم (۱۹۵۴) را شامل می‌شود. و یا مثل ماشین دوزخی کافکا در داستان «گروه محکومین» (۱۹۱۹-۱۹۱۴) که با حروف سیاه‌قلم آلمانیِ تراشیده‌شده در پوست مرد محکوم، ماده‌ی مجازات قانونی را که از آن تخطی کرده است حک می‌کند، تا زمانی که بمیرد. به‌عنوان مثال در خواب، ترس متقابلی

1. palimpsest

از پاک‌شدن این نقش‌ها در زیر بار سنگین آثاری که از خود برجای می‌گذارند و یا از دست‌دادن توانایی حفظ آن‌ها وجود دارد.

حملاتی علیه پوست-من

همه کارکردهایی که در بالا گفته شد، در وهله‌ی اول، در خدمت رانه‌ی دل‌بستگی و دوم، رانه‌ی لیبیدو هستند. آیا نمی‌توان گفت که فعالیتی منفی در ارتباط با پوست-من وجود دارد که در خدمت رانه‌ی مرگ بوده و هدف آن خودتخریبی پوست و «خود» باشد؟ تحولات به‌دست‌آمده در مبحث ایمنی‌شناسی با هدف مطالعه‌ی مقاومت در برابر پیوند اعضا در این‌جا به ما یک سرنخ می‌دهد تا آن‌جا که به اندام‌های زنده مرتبط باشد. عناصر ناسازگاری بین اهداکننده و گیرنده تایید می‌کنند که هیچ دو انسانی روی زمین کاملاً شبیه هم نیستند (به استثنای دوقلوهای هم‌سان)، آن‌ها همچنین در درک اهمیت نشانگرهای مولکولی «شخصیت زیست‌شناختی» به ما کمک کرده‌اند. هرچه این نشانگرها در اهداکننده و گیرنده به‌هم شبیه‌تر باشند، به احتمال زیاد پیوند با موفقیت بیشتری همراه است (ژان همبرگر) و این شباهت‌ها از وجود انبوهی از گروه‌های مختلف جسم سفید به‌وجود می‌آیند که ظاهراً نشانگرهای نه تنها خودشان بلکه تمام شخصیت را دارا هستند (ژان داوست). زیست‌شناسان دریافته‌اند بدون آنکه متوجه شوند درحال توسل به مفاهیمی (مانند خود، نه-من) هستند، مشابه با مفاهیمی که برخی از جانشینان فروید برای تکمیل ساخت‌شناسی ثانویه‌ی دستگاه روانی او ایجاد کردند. در بسیاری از بیماری‌ها، مکانیسم دفاعی سیستم ایمنی ممکن است ناگهان بدون هیچ دلیل و منطقی شروع کند به حمله به اندامی از بدن فرد، گویا یک اندام پیوندی است. این یک فعالیت خود-ایمنی است، به‌عبارت دیگر (از نظر ریشه‌شناختی) فعالیت یک اندام زنده که یک واکنش ایمونولوژیک و یا ایمنی را علیه خودش هدایت می‌کند. کار ارتش سلولی جلوگیری از تماس با بافت‌های خارجی است که به‌تعبیر زیست‌شناسان «غیر خود» نام دارند. اما گاهی اوقات آن‌قدر عاجز می‌شود که بتواند به «خود» حمله کند، حتی اگر در یک وضعیت کاملا سالم وجود آن را ارج بنهد؛ این همان چیزی است که باعث بیماری‌های خود-ایمنی می‌شود و اغلب بسیار جدی هستند.

به‌عنوان یک تحلیل‌گر در قیاس بین این واکنش خود-ایمنی و واکنش درمانی منفی برخاسته از تمایل رانه علیه خود، به‌همراه سایر حملات پیوندی به‌شکل کلی و به‌ویژه مفهوم روانی گیر افتاده‌ام. همچنین به این مساله برخورده‌ام که تمایز میان آشنا و عجیب (اسپیتز) و یا من و نه-من (وینیکات) ریشه‌های زیست‌شناختی در سطح سلول دارد، و فرض من این است که پوست، پوشش بدن، یک واقعیت مداخله‌ای بین غشای سلولی تشکیل می‌دهد که وظایف جمع‌آوری، مرتب‌سازی و انتقال اطلاعات درباره‌ی خارجی‌بودن و یا نبودن یون‌ها را برعهده دارد، و هم‌چنین به‌عنوان رابط روانی برای سیستم هوشیاری-ادراکی «من». (Ego’s Pcpt.-Cs)

متخصصان بیماری‌های روان-تنی شرح داده‌اند که چگونه در ساختار آلرژی علامت‌های امنیت و خطر معکوس می‌شوند. این ساختارها به‌جای آن‌که محافظت‌کننده و ضامن امنیت باشند، آن‌چه خودی است را بد تلقی کرده و درنتیجه از فعالیت آن‌ها جتناب می‌شود، درحالی‌که چیزهای ناشناخته به‌جای آنکه مختل‌کننده باشند، فریبنده به‌نظر می‌رسند؛ این امر منجر به واکنش‌های متناقض در افراد مبتلا به آلرژی و همچنین معتادان به مواد مخدر می‌شود که از آن‌چه ممکن است برای آن‌ها خوب باشد اجتناب می‌کنند و شیفته‌ی آن‌چیزی می‌شوند که به آن‌ها آسیب می‌رساند. واقعیت این‌که ساختار آلرژی اغلب شکلی متناوب میان آسم و اگزما به‌خود می‌گیرد، این امکان را می‌دهد که پیکربندی پوست-من را که در این‌جا حائز اهمیت‌تر است با جزئیات توضیح دهیم. در حقیقت، مسئله اصلی کاهش ناتوانی پوست-من-به‌عنوان-کیسه است تا محدوده‌ی یک حوزه روانی درونی را از نظر ظرفیت و غیره معین کند که به‌معنای حرکت از نمایش دوبعدی دستگاه روانی به‌سوی یک تصویر سه‌بعدی است (نگاه کنید به دیدیه هوزل، ۱۹۸۵ آ). این دو وضعیت با دو حالت ممکن ورود به سطح این حوزه، از داخل و خارج، مطابقت دارد.

آسم تلاشی است برای احساس پوشش جسمانی «من» از درون. بیماران مبتلا به آسم بدن‌های خود را از هوا پر می‌کنند تا جایی‌که قادر می‌شوند محدوده‌های جسمی خود را از پایین احساس کرده و از حدود گسترش‌یافته‌ی خود مطمئن شوند. به‌منظور حفظ احساس یک «خود» متورم کیسه‌ای، خودشان را در معرض خطر مسدودکردن ریتم تبادل تنفسی با محیط و درنهایت خفه‌شدن قرار می‌دهند. این را می‌توان در مطالعه‌ی موردی پاندورا مشاهده کرد (به صفحات ۱۲۶–۱۳۱ مراجعه کنید). اگزما به‌همراه جراحت‌های دردناک پوست، احساس زمختی، ظاهر تحقیرآمیز و درعین حال پوشش حرارتی و پراکنده‌ی هیجانات جنسی تلاشی است برای احساس سطح جسمانی «خود» از بیرون.

در روان‌پریش‌ها، به‌ویژه مبتلایان به اسکیزوفرنی، شرایط متناقض آلرژیک به اوج خود می‌رسد. کارکرد روانی آن به تعبیر پل وینر (۱۹۸۳) تحت سلطه‌ی پاسخی ضد فیزیولوژیک است. هم‌چنین، اعتماد به عملکرد طبیعی اندام از بین رفته و یا هرگز از اول وجود نداشته است، آن‌چه طبیعی است مصنوعی تصور می‌شود؛ آن‌چه زنده است، ماشینی به‌نظر می‌رسد؛ و آن‌چه در زندگی و برای زندگی خوب و مفید به‌شمار می‌آید، خطرناک می‌شود. این تناقض عملکرد روانی از طریق واکنشی چرخش‌محور باعث تحریف درک عملکرد جسمانی شده و تناقض را تقویت می‌کند. پیکربندی متناقض تشکیل‌دهنده‌ی زیرلایه‌ی پوست-من این مفهوم را متبادر می‌سازد که تمایزهای اساسی در موارد بین خواب‌وبیداری، رویاوواقعیت، جان‌دارو بی‌جان‌بودن هرگز به‌دست نمی‌آید.

مطالعه‌ی موردی یوریدیس (آنزیو، ۱۹۸۲ ب) نمونه‌ی بسته‌ای از چگونگی این کارکرد را در یک بیمار نشان می‌دهد که روان‌پریش نیست، اما احساس درخطربودن از نظر روانی را بروز می‌دهد. یکی از وظایف اساسی روان‌کاو در مواجهه با چنین بیمارانی بازگرداندن اعتماد آن‌ها به عملکرد طبیعی و موفقیت‌آمیز اندام‌های زنده است (به‌شرطی که از محیط پیرامون خود یک پاسخ طنین‌انداز دریافت کند که نیازهای آن را برآورده سازد)؛

اگرچه باتوجه به تلاش‌های ناخودآگاه بیمار برای گرفتارساختن تحلیل‌گر در دام فرآیند متناقض انتقال کاری طاقت‌فرسا و تکراری است و درنهایت، باعث شکست خودشان می‌شود. (نگاه کنید به آنزیو، ۱۹۷۵ ب)

به عقیده‌ی من حملات ناخودآگاه به ظرف دربرگیرنده‌ی روانی که ممکن است به‌صورت انگل‌وار به پدیده‌ی خود-ایمنی اندام‌ها متمایل شود، از قسمت‌هایی از «خود» منشعب می‌شوند که با نشانگرهای رانه‌ی درونی و خودتخریب‌گر نهاد درآمیخته شده‌اند. دراین‌جا، آن‌ها به پیرامون «خود» تبعید شده و در لایه‌ی سطحی آن (پوست-من) کیسه‌بندی/ محصور می‌شوند؛ سپس به‌تدریج تداوم پوست-من را از بین می‌برند و انسجام و کنترل عملکرد آن را با منحرف‌سازی اهداف آن تضعیف می‌کنند. درنتیجه، پوست خیالی که «من» را می‌پوشاند به یک لباس مسموم‌کننده، خفه‌کننده، سوزاننده و نابودگر تبدیل می‌شود. می‌توان این فرآیند را کارکرد سمی پوست-من نامید.

کارکردهای دیگر

این فهرست هشت کارکرد روانی «من» را در نسبت با کارکردهای زیست‌شناختی پوست نشان می‌دهد که شبکه‌ای منفذدار را برای آزمایش حقایق فراهم می‌کند؛ این فهرست برای توسعه و گسترش هرچه بیش‌ترِ خود بدون محدودیت و باز است.

در رابطه با سایر کارکردهای پوستی که هنوز به آن‌ها اشاره نکرده‌ام، یکی می‌تواند خوانش‌های مربوط به کارکردهای بعدی خود را پیشنهاد دهد:

- کارکرد ذخیره‌سازی (به‌عنوان مثال، چربی‌ها) را می‌توان با کارکرد حافظه مقایسه کرد. اما همانطور که فروید اصرار داشت، این امر در منطقه‌ی ناهشیار دستگاه روانی ظهور می‌کند و به «سطح» که متعلق به سیستم هوشیاری-ادراکی است ارتباطی ندارد.

- کارکرد تولید (به‌عنوان مثال، مو یا ناخن) را می‌توان با تولید مکانیسم‌های دفاعی حوزه‌ی «من» که خود نیز نیمه‌هشیار و یا حتی ناخودآگاه است مقایسه کرد.

- کارکرد انتشار (به‌عنوان مثال، عرق یا فرومون‌ها) می‌تواند با کارکرد قبلی مقایسه شود، چراکه عمل فرافکنی یکی از کهن‌ترین شیوه‌های مکانیسم دفاعی «من» بوده است. اما باید توجه داشت که با پیکره‌ی ساخت‌شناسی ویژه‌ای که برای آن نامیده‌ام، کارکرد پوست-من به‌عنوان غربالگر، مفصل‌بندی شود. (رجوع کنید به مطالعات موردی النور، ص ۷۱–۷۲، و گتسمین، ص ۱۹۹–۲۱۰).

همچنین می‌توان برخی از تمایلات پوست-من (اگر کارکرد واقعی نداشته باشند) را با ویژگی‌های ساختاری ویژه‌ای از پوست که دیگر کارکردی ندارند، مقایسه کرد. به‌عنوان مثال، این واقعیت که پوست بزرگ‌ترین

مناطق سطحی را داشته و سنگین‌ترین اندام بدن است با ادعای «من» برای پوشش‌دهی تمام دستگاه روانی و دارابودن سنگین‌ترین وزن در کارکرد خود مطابق است. به‌طور مشابه، تمایل به هردو لایه‌ی داخلی و خارجی پوست-من و انواع گوناگون پوشش‌های روانی (حسی، عضلانی، ریتمیک) که در آن بین جای می‌گیرند، می‌توانند با شبکه‌سازی لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی اپیدرم، درم و هیپودرم، مقایسه شوند. (توضیح داده شده در صفحات ۱۷-۱۸ بالا) پیچیدگی «من» و تعدد کارکردهای آن ممکن است به یک اندازه با وجود تفاوت‌های عمده زیادی به ساختار و عملکرد بین یک نقطه از پوست و نقطه دیگر تشبیه شود. به‌عنوان مثال، تراکم انواع مختلف غدد و یا جسمک‌های حسی و غیره.

نمونه‌ای از مازوخیسم انحرافی

مطالعه موردی: آقای ام.

مورد نسبتاً استثنایی آقای ام. که توسط میشل دو موزان در تاریخ بین ۱۹۷۲-۱۹۷۷ و پیش از انتشار اولین مقاله‌ام (مربوط به پوست-من در سال ۱۹۷۴) گزارش شد، چنان مواجهه‌ای با روان‌کاوی نداشت و صرفاً موضوع یک گفت‌وگوی خصوصی با آن همکار بود. با این‌حال، پیرو بحثی که در ارتباط با هشت کارکرد پوست-من داشتم، باتوجه به تحقیقات قبلی می‌توان آن را بازنگری کرده و نشان داد چگونه تقریباً همه‌ی کارکردهایی که تاکنون ذکر کرده‌ام (که میزان اعتبار آن‌ها به‌طور غیرمستقیم تایید می‌شود) در موارد شدید مازوخیسم آسیب دیده است، و این‌که چگونه سوژه برای بازیابی آن کارکردها به اقدامات انحرافی متوسل می‌شود.

برای آقای ام. که یک برق‌کار رادیویی است اما نه برحسب تصادف، کارکرد حفظ و نگه‌داری پوست به‌شکلی تصنعی با درج قطعات فلزی و یا شیشه‌ای در سراسر آن ایمن شده است، به‌دنبال آن پوست ثانویه‌ای ایجاد می‌شود که نه از جنس عضله بلکه فلز است؛ به‌ویژه سوزن‌هایی که در درون بیضه‌ها و آلت تناسلی‌اش وجود داشت. این سوزن‌ها توسط دو حلقه‌ی فولادی در نوک آلت و زیر بیضه‌هایش قرار گرفته بود و هم‌چنین برش تسمه‌مانندی از پوست کمرش تهیه شده بود تا بتواند زمانی‌که توسط یک سادیست (دگرآزار) به او تجاوز می‌شود، از چنگک‌های قصابی آویزان شود. یک تجلی از اسطوره یونانی مارسیاس، مضمون افسانه‌ی خدای حلق‌آویزشده که قبلاً درباره‌اش خواندیم (ص ۵۳).

شکست کارکرد دربرگیرندگی پوست-من نه تنها در محل زخم‌های بی‌شمار سوختگی‌های قدیمی و بریدگی‌های موجود در تمام بدن او قابل مشاهده نبود، بلکه هم‌چنین با مسطح‌ساختن برخی از سطوح مشخص (پستان راست پاره‌شده، انگشت کوچک پای راست بریده‌شده با اره فلزی)، مسدودسازی حفره‌های خاص (ناف پرشده از سرب مذاب)، و بزرگ‌سازی غیرطبیعی برخی از مجاری خاص (مقعد، دهانه آلت) مشهود است. در این حالت، کارکرد دربرگیرندگی (پوست-من) با خلق مداوم پوششی از جنس رنج از طریق ابزار و فنون

گسترده و فراوان شکنجه، نبوغ و وحشی‌گری بازیابی می‌شود؛ یک مازوخیست منحرف باید فانتزی پوست پاره‌شده را پیوسته زنده نگه دارد تا بتواند پوست-من خود را بازسازی کند.

در چنین حالتی، از کارکرد سپر محافظ به میزان زیادی سوء استفاده می‌شود، تا آن‌جا که راه بازگشتی وجود نداشته و جان اندام‌های زنده را به‌خطر می‌اندازد. آقای ام. پیوسته و به‌شکلی ایمن از این نقطه برمی‌گشت (او نه تسلیم یک بیماری جدی شد و نه کارش به جنون می‌کشید). اما همسر جوانش که همراه او بود، در یافتن این انحرافات مازوخیستی سهیم بود، در نتیجه‌ی شکنجه‌هایی که متحمل شده بود، از فرط درماندگی درگذشت. آقای ام. دست بسیار بالایی در قمار با مرگ رو کرده بود.

کارکرد یگانه‌سازی و فردیت‌بخشیدن به «خود» تنها از طریق رنج‌هایی حاصل می‌شود که هم جسمانی (شکنجه) و هم اخلاقی (تحقیر) باشد. الحاق اصولی اجسام غیر تنی در زیر پوست و خوردن مواد دفعی، مانند ادرار یا مدفوع شریک جنسی خویش، نشان می‌دهد که این کارکرد تا چه اندازه شکننده است؛ در نتیجه، تمایز بین کارکرد بدن فرد و دیگر بدن‌ها پیوسته زیر سوال می‌رود. «بیناحسیت»[1] بدون شک بهترین کارکرد قابل توجه است که توضیح می‌دهد چرا آقای ام. هم به‌شکل حرفه‌ای و هم از نظر اجتماعی بسیار خوب سازگار شده بود.

کارکردهای پوست-من در نسبت با تحریک جنسی و تغذیه‌ی مدوام میل جنسی نیز حفظ و فعال شده بودند، اما تنها به قیمت رنج‌های شدیدی که در بالا ذکر شد. وقتی آقای ام. از تمرینات منحرفانه‌ی خود برمی‌گشت، نه غمگین و افسرده بود و نه حتی ظاهرا خسته، آن فعالیت‌ها به او نشاط می‌بخشیدند. او از طریق دخول به ارگاسم نمی‌رسید بلکه در ابتدا از طریق خودارضایی و سپس تنها به‌وسیله‌ی تماشای صحنه‌های زننده تحریک می‌شد، به‌عنوان مثال دیدن همسرش را که تحت تجاوز یک سادیست قرار می‌گیرد، هم‌زمان که تمام پوست‌اش با شکنجه تحریک می‌شد: «تمام سطوح بدنم می‌توانست با درد تحریک شود. وقتی که در بالاترین نقطه‌ی درد بودم، به انزال می‌رسیدم [...] پس از آن، احساس درد داشتم، فقط همین.» (موزان ، ۱۹۷۷، صص ۱۳۴-۱۳۳).

کارکرد نگاشت نشانه‌ها به‌شکل بیش‌فعالی صورت می‌گرفت. تمام بدن آقای ام. به استثنا صورت، از تتوهای بی‌شماری پوشانده شده بود. برای مثال، روی باسن‌اش نوشته شده بود: «آلت‌های اعلاء به این‌جا خوش آمدید». روی ران‌ها و شکم‌اش نوشته بود: «زنده باد مازوخیسم»، «من یک کثافت زنده‌ام»، «مثل یک زن ازم استفاده کن، حتما خوشت می‌آد» و غیره (همان، ص ۱۲۷). تمام این نشانه‌ها گواهی بود بر شکل خاصی از همانندسازی با آناتومی بدن زنان که با ارضای تمام سطح پوست و فراخوانی به دیگران برای تجربه‌ی لذت ارگاسم از مخارج مختلف (مثل دهان و مقعد) همراه است که خود از آن بی‌بهره بود.

1. intersensoriality

و در انتها آن‌چه آن را سمی خوانده‌ام، یعنی زمانی که کارکرد خود-تخریب‌گر پوست-من به اوج خود می‌رسد. پوست منبع و هدف فرآیندهای مخرب می‌شود. اگرچه شکاف بین رانه‌ی زندگی و مرگ ناپایدار است، در نسبت با روان‌پریش‌ها مسئله‌ای کاملاً مشخص و تعریف‌شده است. در نقطه‌ای که بازی با مرگ نزدیک بود به خودکشی بدل شود، شریک جنسی سادیست وی شکنجه‌کردن را متوقف می‌کرد، لیبیدو به‌شکلی «رام‌نشده و دیوانه‌وار» حاصل می‌شد و آقای ام. ارگاسم خود را تجربه می‌کرد. دست کم استعداد روان‌شناختی کافی برای انتخاب چنین افرادی به‌عنوان شریک جنسی داشت و معتقد بود که: «یک سادیست همیشه در آخرین لحظه از کار دست می‌کشد» (همان، ص ۱۳۷). نظر میشل دو موزان این بود که: «آرزوی او به‌حرف‌آمدن قدرت مطلق است»، و من اضافه می‌کنم: برای یک مازوخیست منحرف، جست‌وجوی قادر مطلق و ویران‌گر تنها راه دست‌یابی به فانتزی شهوت مطلق است که خود لازمه‌ی تجربه‌ی لذت است. خیر، در این فرد پوست کاملاً تکه‌پاره نمی‌شود، کارکردهای پوست-من به‌شکل برگشت‌ناپذیر از بین نمی‌رود و فرد آن‌ها را در *لحظه‌ی* مرگ بازیابی می‌کند. درست همان نقطه‌ای که نزدیک است آن‌ها را از دست دهد یک «انگاره‌ی شعف‌انگیز» ایجاد می‌کند که در کارکرد خودشیفته‌ی آن به همان اندازه روشن است. همان‌طور که لاکان در مرحله‌ی آینه‌ای از آن پرده برمی‌دارد اما بسیار شدیدتر، چراکه هم در جسم و هم در روان احساس می‌شود.

امیدوارم تا این‌جای کار نشان داده باشم که این مکانیسم‌های دفاعی شناخته‌شده مثل شکاف، واژگونی و چرخش رانه در برابر «خود»، یعنی تابش روانی بیش‌ازحد خودشیفتگی در کارکردهای روانی و ارگانیک معیوب، تنها زمانی موثر خواهد بود که پوست-من فرد آن هشت کارکرد اساسی خود را به‌دست آورده باشد و پیوسته فانتزی پوست تکه‌پاره‌شده و نمایش ازدست‌دادن دوباره‌ی این کارکردها به‌منظور تجربه‌ی لذت شدیدتر بازیابی آن‌ها را زنده کند. فانتزی داشتن پوستی از آن خود که برای توسعه‌ی استقلال روانی ضروری است، اساساً با احساس گناه همراه است؛ به‌دلیل وجود یک فانتزی پیشین که داشتن پوستی از آن خود بدان معناست که فرد آن‌را از شخص دیگری گرفته است، و درواقع بهتر است به آن شخص اجازه دهد تا آن را پس گرفته تا بدین‌وسیله هم به آن‌ها لذت دهد و خود نیز سرانجام از لذت بهره‌مند شود.

پوشش‌های مرطوب

بسته‌بندی[1]

«بسته‌بندی» روشی در درمان روانپریش‌های بسیار جدی است. این روش براساس آیین روان‌پزشکی بسته‌بندی افراد میان ورقه‌های مرطوب در فرانسه‌ی قرن نوزدهم است، اما هم‌چنین تشابهاتی با مناسک خاکسپاری‌درمانی در آفریقا و حمام‌های یخی راهبان تبتی دارد. در حدود سال ۱۹۶۰ یک روان‌پزشک آمریکایی، مایکل وودبری، این روش را در فرانسه معرفی کرد و جنبه‌ی دیگری از درمان را به بسته‌بندی مهروموم‌شده‌ی بیمار در لباس‌اش

1. pack

اضافه کرد؛ روش نگهداری بیمار در نزدیکی کادر پزشکی و احاطه‌شدن توسط آن‌ها. این تکنیک اضافه‌شده شاهدی رسیده از غیب برای فرضیه‌ای است که در ابتدای این مطالعه مطرح شد:

> پوست-من دارای یک انگل‌وارگی دوگانه است، یکی زیست‌شناختی که بر سطح بدن مبتنی است و یک اجتماعی برپایه‌ی حمایت یکپارچه‌ی گروهی از مردم که حواس‌شان جمع آن شخص و چیزهایی است که در آن لحظه تجربه می‌کند.

کادر پرستاری بیمار را در پارچه‌های مرطوب و سرد می‌پوشانند. بیمار می‌تواند براساس ترجیح خودش برهنه و یا با لباس زیر باشد. ابتدا دست‌وپاها را به‌طور جداگانه می‌بندند، و بعد تمام بدن را از جمله دست‌وپا، گرچه سر را آزاد می‌گذارند. سپس بیمار بلافاصله در پتو پیچیده می‌شود که به او اجازه می‌دهد تا دوباره و تقریبا سریع، گرم شود. آن‌ها به مدت چهل‌وپنج دقیقه به حالت درازکش باقی می‌مانند و آزادند آن‌چه را که احساس می‌کنند، بر زبان بیاورند یا نه. به گفته‌ی کارکنان که خود نیز آن را امتحان کرده‌اند، در هر مورد عواطف و احساساتی را که فرد در طول بسته‌بندی‌شدن تجربه می‌کند چنان شدید و شگفت‌آور است که کلمات به‌سختی می‌توانند آن‌ها را بیان کنند. پرستاران بیمار بسته‌بندی‌شده را با دست‌های خود لمس می‌کنند، با نگاه‌شان از آن‌ها سوال می‌پرسند و به هر چیزی که می‌گویند، پاسخ می‌دهند؛ آن‌ها نگران و مشتاق این هستند که ببینند چه در درون بیمار می‌گذرد. روش «بسته‌بندی» چنان احساس گروهی قدرتمندی را ایجاد می‌کند که حسادت را بین دیگر کارکنان برانگیخته می‌سازد. این مساله نظریه‌ی دیگر مرا تأیید می‌کند، این‌که پوشش جسمانی یک عامل سازمان‌دهی‌کننده‌ی ناخودآگاه روانی در میان گروه‌هاست (آنزیو، ۱۹۸۱ ب). پس از یک دوره اضطراب نسبتاً مختصرِ ناشی از احساس کاملاً در-محاصره‌ی-سرما-بودن، فرد بسته‌بندی‌شده احساس قدرت مطلق و کمال جسمانی و روانی را تجربه می‌کند.

به عقیده‌ی من این یک عقب‌گرد به سمت «خود» روانی نامحدود اولیه است که فرضیه وجود آن توسط برخی از روان‌کاوان تایید شده است. گفته می‌شود که این مساله با تفکیک «من» جسمانی و روانی متناظر است، مشابه آن‌چه که توسط اعضای یک گروه یا عرفا و یا هنرمندان خلاق تجربه شده است (نگاه کنید به آنزیو، ۱۹۸۰آ). این احساس خوشی موقت است، اما هربار که عمل بسته‌بندی تکرار می‌شود دوام بیشتری پیدا می‌کند (درمان کامل، مانند مدل روان‌کاوانه‌ی آن، با احتساب سه جلسه در هفته، ممکن است سال‌ها به طول بیانجامد).

روش بسته‌بندی به بیمار احساس پوشش جسمانی دوگانه‌ای را می‌دهد، یک پوشش حرارتی (که به دلیل گشادشدن عروق ناشی از تماس با محیط سرد، ابتدا سرد و سپس گرم می‌شود) که دمای داخلی بدن را کنترل می‌کند و یک پوشش بساوایی (پارچه‌های مرطوبی که سرتاسر پوست محکم بسته‌شده‌اند). این وضعیت به‌شکل موقت «منِ» بیمار را به‌صورت جدا و همزمان همراه دیگران بازسازی می‌کند، این یکی از ساخت‌شناسی‌های

مربوط به پوست-من است. کلود کاچار (۱۹۸۱)، یک متخصص روش بسته‌بندی، در این ارتباط به «غشاهای زندگی» اشاره می‌کند (همچنین نگاه کنید به دایان دی لوئیز، ۱۹۸۱).

همچنین ممکن است این روش برای کودکان روان‌پریش، لال و ناشنوا استفاده شود که تنها دسترسی‌شان به یک ارتباط موفق با دیگری از طریق حس لامسه است. روش بسته‌بندی یک «پوشش اضطراری» را به آن‌ها پیشنهاد می‌دهد که به آن‌ها ساختار بخشیده و برای مدتی جای پوشش‌های بیمارگونه‌ی آن‌ها را می‌گیرد. از طریق این، آن‌ها می‌توانند بخشی از کارکرد دفاعی خویش نسبت به حرکات تحریک‌کننده و صداهای بلند را رها کرده و احساس یکپارچگی و سکون را تجربه کنند. ابتدا آن‌ها در برابر بسته‌بندی‌شدن مقاومت می‌کنند. تلاش برای ساکت‌کردن این کودکان باعث ایجاد وحشت شدید و خشونت منحصربه‌فردی در آن‌ها می‌شود.

سه دیدگاه

تجربه‌ی بسته‌بندی مرا به سمت سه دیدگاه سوق می‌دهد. اول، بدن نوزاد به‌گونه‌ای برنامه‌ریزی شده است تا پوششی دربرگیرنده را تجربه کند. اگر داده‌های حسی مناسب در دسترس نباشند، باید راهی برای تجربه‌کردن آن با هر چیز دیگری که در اختیار دارد پیدا کند. این مساله نشان‌دهنده‌ی پوشش‌های بیمارگونه‌ی جایگزینی است که از صداهای ناهماهنگ و نیرومحرکه‌هایی تشکیل شده‌اند که نه برای تخلیه کنترل‌شده‌ی انرژی غریزی بلکه اطمینان از بقای سازگارپذیر اندام‌ها تعبیه شده‌اند.

دوم، ایستادگی‌های متناقضی که میان مراقبین و مربیان یافت می‌شود از تفاوت در سطح ساختار بین «من» جسمانی آن‌ها و کودک به‌وجود می‌آید و هم‌چنین ترس آن‌ها از گرفتاری در وضعیتی بغرنج که در آن تفاوت از بین می‌رود و سردرگمی‌های ذهنی حاصل می‌شود.

سوم، درمان مبتنی بر «پوشش اورژانسی» (بسته‌بندی، ماساژ، انرژی‌درمانی زیستی و یا گروه‌های مواجهه) تنها یک اثر موقتی دارد. این نسخه‌ی افراطی از یک پدیده است که در مردم عادی می‌تواند به‌طور دوره‌ای با استفاده از تجربیات جسمی و در جهت تصدیق احساس بنیادین داشتن یک پوست-من شناسایی شود؛ همچنین، ضرورت پیدایش یک جایگزین جبرانی را در موارد شدید فقدان نشان می‌دهد.

روان‌شناسی کهن‌الگویی کارل یونگ، ادبیات و معنای غایی[1]

دیوید جی. لی[2]

برگردان: حسین نظریان

در این مقاله[3] به بررسی اعتبار نظریه‌های روان‌شناسی کهن‌الگویی کارل گوستاو یونگ به ویژه ارتباط آن‌ها با موضوعات غایی در ادبیات و مطالعات دینی- خواهم پرداخت. این جستار با مروری بر زندگی یونگ آغاز شده، سپس به سوالات زیر پاسخ داده خواهد شد:

- روان‌شناسی کهن‌الگویی یونگ در پشت نقد ادبی کهن‌الگویی، به خصوص فرض علمی آن در روند فردیت‌سازی[4] و نقش کهن‌الگوها در این فرایند چه بود؟

- نظریه و رویکرد یونگ در تلقی از ادبیات داستانی به عنوان منبع کهن‌الگوها چه بود و این نقد ادبی کهن‌الگویی در نقد ادبیِ پس از خود چه‌گونه توسعه پیدا کرد؟

- نظریه‌ی یونگ درباره‌ی دین، به ویژه مسیحیت، با رویکرد فردیت‌سازی، ادبیات و کهن الگوها چیست؟

- چه‌گونه یونگ نظریه‌ی کهن‌الگوهای دینی خود را با هم‌ترازهایش در "فراروان‌شناسی، عرفان، کیمیاگری و اندیشه‌ی شرقی"[5] ارتباط داد؟

- برخی از نظریه‌های یونگ درباره‌ی کهن‌الگوها در ادبیات، و دین کدام‌اند؟

---

[1] Carl Jung's Archetypal Psychology,Literature, and Ultimate Meaning
[2] David J. Leigh,Seattle University, Seattle, WA 98122, U. S. A.
[3] ©URAM Volume 34, nos. 1-2, 2011, Published 2015;
https://www.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/uram.34.1-2.95
[4] individuation
[5] Parapsychology, Gnosticism, Alchemy, and Eastern Thought

زندگی و کارهای کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵)

کارل یونگ در ۲۶ ژوئیه‌ی ۱۸۷۵ در "کسویل سوئیس"[۱] به دنیا آمد، فرزند وزیر اصلاحات پروتستان، یوهان یونگ[۲] و همسرش، امیلی پریسورک[۳]. کارل در کلاین-هونینگن[۴]، روستایی در نزدیکی بازل[۵] بزرگ شد -جایی که قبل از تحصیل پزشکی در دانشگاه بازل از ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۰ در مدرسه تحصیل می‌کرد- پدرش در میانه‌ی تحصیلات کارل در سال ۱۸۹۶ درگذشت، یک واعظ "کالونیست"[۶] آشفته که تردید مذهبی و جزم‌گرایی[۷] کارل جوان را به دین سوق داد. ترس شبح‌زده‌ی او از خدا وقتی که هنوز یک پسربچه بود و آلتی ذکور را در خواب دید، و به دنبال آن در سنین نوجوانی در یک برخورد وحشتناک با یک کشیش یسوعی[۸] سیاه‌خرقه‌پوش، و پس از آن در یک خواب نمادین از مدفوع خدا در یک کلیسای جامع، تشدید شد. او در زندگی خود با مفاهیم مختلفی از خدا دست و پنجه نرم می‌کرد و آن‌ها را رد می‌کرد، اما با این وجود اعتراف کرد "که حداقل برای من خدا یکی از مطمئن‌ترین و فوری‌ترین تجربه‌ها بود" (خاطرات، ۶۲). کارل در سال ۱۹۰۳، با اما راوشنباخ[۹] ازدواج کرد، که پنج فرزند از او داشت و در فعالیت‌ها و انتشارات کمک‌حال کارل بود.

یونگ در دوران تحصیلات تکمیلی خود به مطالعه و نوشتن در خصوص روان‌شناسی ماوراء الطبیعه پرداخت. او پس از چندین سال کارورزی روان‌پزشکی در زوریخ[۱۰] و یک سال تحصیل در پاریس، زیگموند فروید[۱۱] را ملاقات کرد و به عنوان سردبیر یک مجله‌ی روان‌کاوی و به عنوان اولین رئیس انجمن بین‌المللی روان‌کاوی به حلقه‌ی فروید در وین پیوست.

در سال ۱۹۱۱ ، یونگ اولین قسمت از کتاب "روان‌شناسی ناخودآگاه"[۱۲] را منتشر کرد که در آن با نظریه‌های فراجنسی فروید مخالف بود؛ گسستی که منجر به قطع رابطه‌ی همکاری و دوستی آن‌ها شد. یونگ پس از خدمت در جنگ جهانی اول، اثری سترگ با عنوان "انواع روان‌شناختی"[۱۳] (۱۹۲۱) نوشت، که در آن تئوری‌های خود درباره‌ی "ناهشیار شخصی و جمعی"[۱۴]، کهن‌الگوها و روند فردیت‌سازی را آشکار کرد. وی پس از مرگ مادرش در سال ۱۹۲۳ ، ساخت خانه‌ی برجی خود در دریاچه‌ی زوریخ را آغاز کرد، که در سال ۱۹۵۵ به پایان رسید. او برای آزمایش جهان‌شمولی نظریه‌ی کهن‌الگوهای خود به سفر پرداخت؛ از دهکده‌ی

[1] Kesswil, Switzerland
[2] Johann Jung
[3] milie Preiswerk
[4] Klein-Huningen
[5] Basel
[6] Calvinist
[7] dogmatism
[8] Jesui
[9] Emma Rauschenbach
[10] Zurich
[11] Sigmund Freud
[12] Psychology of the Unconscious
[13] Psychological Types
[14] personal and collective unconscious

سرخپوستان پوئبلو در نیومکزیکو[1] در سال ۱۹۲۵ ، قبایل الگونی در شرق آفریقا[2] در سال ۱۹۲۶ و مناطقی از هند در سال ۱۹۳۷ بازدید کرد. علاقه‌ی او به تأثیرات مذهبی بر روان‌شناسی طی سال‌ها افزایش یافت؛ و اوج آن در سخنرانی‌های تری[3] در ییل[4] با عنوان "روان‌شناسی و دین"[5] و پاسخ بعدی او به ایوب[6]، به ترتیب در سال‌های ۱۹۳۷ و ۱۹۵۲ بود. علاقه‌ی او به مسائل غایی شامل مطالعات و مقالاتی در مورد مسیحیت، یهودیت، عرفان، ادیان شرقی و کیمیاگری بود. پس از تأسیس موسسه‌ی یونگیان در زوریخ در سال ۱۹۴۸، یونگ تا زمان مرگ خود در سال ۱۹۶۱ به نوشتن، گردآوری زمینه‌های تحقیقاتی خود ادامه داد، که آغاز انتشارشان در سال ۱۹۵۳ بود.

نظریه‌ی روانشناسی فردیت‌سازی یونگ

کمک بزرگ کارل یونگ به روان‌شناسی را می‌توان تأکید بر اهمیت هر فرد و هدف غایت‌شناختی و معنای زندگی درونی و بیرونی در سطح هشیار و ناهشیار به حساب آورد. هدف کلی یونگ از "فرد" ادغام دو عنصر آگاه و ناخودآگاه روان است؛ این عناصر جنبه‌های شخصی و جمعی دارند. آگاهی شخصی شامل خویشتن است؛ با خاطرات و احساسات مربوط به گذشته، که برخی از آن‌ها در دسترس هستند، اما برخی دیگر در ناخودآگاه شخصی سرکوب می‌شوند، جایی که به عنوان عقده وجود دارند (به عنوان مثال عقده‌ی مادر، عقده‌ی حقارت، عقده‌ی قهرمان و...). ناخودآگاه جمعی در لایه‌های عمیق‌تر روان استقرار دارد؛ جایی که از کهن‌الگوها یا "اشکال" نمادین از داستان‌ها، اشخاص، مکان‌ها یا تصاویری تشکیل شده که از تجربه‌ی بشر در طول تاریخ انباشته شده است. این کهن‌الگوها اغلب در رویاها، افسانه‌ها، ادبیات، تصورات و سایر منابع تخیل دیده می‌شوند. چند کهن‌الگوی اصلی عبارتند از پرسونا (نقاب اجتماعی شخص)، سایه (جنبه‌ی تاریک یا شیطانی)، آنیما/ آنیموس (جنبه‌ی ناهمگن شخص)، مادر، کودک، پیرمرد دانا و از همه مهم‌تر خود[7]. **خودِ** یک فرد، بازنمایشی از پیکر کاملن رشدیافته‌ی آن شخصِ به خصوص (متشکل از خرد بالغ، سخاوت، و آگاهی کامل) است. خود، اغلب با اشکال هندسی؛ مانند ماندالا (شکل هندسی نمایش‌دهنده‌ی کائنات در سمبولیسم هندویی و بودیستی) یا شکل‌های چهارطرفه، یا اشخاص بزرگ مانند بودا یا مسیح یا جفت‌های متحد مانند پدر/ پسر، پادشاه / ملکه یا یک فرد آندروژنیک نمادین می‌شود. دیگر کهن‌الگوها یا نمادهای معنادار شامل حیوانات، (اژدها، مار، شیر، خرس و ...)، و اشیا (جام مقدس، سنگِ فیلسوف[8]، معبد و درخت کیهانی) است. آخرین و بحث‌برانگیزترین کهن‌الگو، تصور از خدا است؛ که موجودی الاهی نیست؛ بلکه تصور از خدا در اعماق خود/ من است و خویشتن[9] می‌تواند از آن به عنوان موجود الاهی پاسخ دهد. در درون این ساختار پیچیده از فرد، هدف اصلی ادغام این عناصر توسط فرایندی به نام "فردیت‌سازی" یا تبدیل شدن به یک خودآگاه کاملاً هشیار و

[1] Pueblo Indians in New Mexico
[2] the Elgonyi tribes in east Africa
[3] Terry Lectures
[4] Yale
[5] Psychology and Religion
[6] his laterAnswer to Job
[7] The Self
[8] philosopher’s stone
[9] ego

تفکیک‌ناپذیر است. برخی این فرآیند را "خودتحقق‌بخشی"[1] از طریق خلاص شدن از شرّ بسته‌بندی‌های کاذب (مانند شخصیت یا عقده‌ها) و توسعه‌ی کامل به وحدت قدرت کهن‌الگوها می‌دانند. از نظر یونگ، این فرآیند معمولن در دو مرحله از زندگی اتفاق می‌افتد؛ جوانی و میان‌سالی. در جوانی، فرد با استفاده از تحصیلات، کار، ازدواج و غیره، جنبه‌ی برون‌گرای شخصیت را بسط می‌دهد. در میان‌سالی، فرد می‌تواند جنبه‌ی درون‌گرای شخصیت را با استفاده از واحدهای متضاد درونِ روان از طریق تأمل، تجزیه‌وتحلیل رویا، اعمال معنوی، درمان و غیره توسعه دهد. قرار است تقابل‌هایی مثل ظاهر و باطن، شور و شهود، تفکر و احساس، درک و قضاوت متحد شوند. علاوه بر این، یکی از دوگانه‌ها برای تمایز و ادغام ساختارهای خودِ کاملِ فرد فراخوانده می‌شود: خودآگاه و ناخودآگاه، عقلانی و غیرمنطقی، زنانه و مردانه، ماده و روح. حرکت همه‌جانبه در قسمت بعدی زندگی، عملکرد متعالی نامیده می‌شود، که تمام ساختارهای خود را در یک سطح بالاتر از فرد و ادغام کامل قرار می‌دهد.

نظریه‌ی یونگ در خصوص کهن‌الگوها در ادبیات

اگرچه یونگ به عنوان یک روان‌شناس تجربی در حلقه‌ی فروید در وین[2] آغاز به کار کرد، اما به تدریج تئوری فردیت را به عنوان یک جایگزین عملی برای روش سرآمد خود توسعه داد. با وجود این که برای بعضی از نمونه‌ها از بیماران واقعی بهره جست، اما بیش‌تر، و بیش‌تر علاقه‌مند به بررسی نقش کهن‌الگوها در متون ادبی و سایر متن‌ها شد. از آن‌جا که این صورت‌های ازلی که از نظر وی در یک حافظه‌ی جمعی استقرار دارند، بیش‌تر برای مطالعه در متون ادبیات، کیمیاگری و اساطیر سهل‌الوصول بودند، یونگ پس از سال ۱۹۰۹ شروع به مطالعه‌ی چنین متن‌هایی نمود و سرانجام در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در مورد چنین متن‌هایی تحت عناوینی مثل "رابطه‌ی روان‌شناسی تحلیلی با شعر"، "روان‌شناسی با ادبیات"، و متون خاص ادبی مانند شعر ویلیام بلیک و اولیس جیمز جویس[3]، و... گفت‌وگو کرد و نوشت. اگرچه تفسیرهای ادبی او اغلب ناآزموده و ناکافی بودند، او اقرار کرد که "تولیدات ادبی با شایستگی بسیار شک‌برانگیز، اغلب بیشترین بهره را برای یک روان‌شناس دارند." (گردآوری شده، ۱۵: ۸۷-۸۸). نقد ادبی یونگ منجر به تفسیرهای پیچیده‌تری از استعاره‌های کهن‌الگویی در دانته، شکسپیر، میلتون، و کالریج توسط مود بودکین[4] (۱۹۳۴)، در تی. اس. الیوت توسط الیزابت درو[5] (۱۹۴۹) و در ویلیام بلیک توسط جون سینگر[6] (۱۹۷۰) گردید. نقد ادبی کهن‌الگویی به طور هم‌زمان در چندین جهت، "متنی، بینامتنی، و روان‌شناختی"[7] حرکت می‌کند. مانند خواننده‌ی خلاق در نقد ادبی جدید، نقد ادبی کهن‌الگویی اغلب کهن‌الگوها را در طرح، شخصیت‌ها، استعاره، و موقعیت متن مکان‌یابی می‌کند. سپس مانند منتقد بینامتنی، کهن‌الگوها را در متون خاص با الگوهای مشابه در ادبیات جهان (اغلب در طرح‌های گسترده‌ای مانند سفر ماجراجویانه[8]، شخصیت‌هایی مانند پیرمرد خردمند یا فرم

[1] self-realization
[2] Vienna
[3] Joyce's Ulysses
[4] Dante, Shakespeare, Milton, and Coleridge by Maud Bodkin
[5] T. S.Eliot by Elizabeth Drew
[6] William Blake by June Singer
[7] textual, intertextual, and psychological
[8] Quest Journey

مادر، استعاره‌هایی مثل تاریکی یا موقعیت‌هایی مانند جنگل یا بیابان) به هم پیوند می‌دهد. این مطالعه در ضمن می‌تواند ارتباط روان‌شناختی هر کهن‌الگو را با شخصیت‌های موجود در متن بررسی کند، مثل مطالعه‌ی روند فردیت‌سازی در "پرودو در ارباب حلقه‌های تولکین (توسط پیا اسکوگمن، جایی که سایه‌ها دراز می‌کشند، ۲۰۰۹)"[۱]، یا ویژگی‌های روان‌شناختی نویسنده یا خواننده را مورد جست‌وجو قرار دهد؛ همان‌طور که در مطالعه‌ی اسکات، برونته، جورج الیوت و وایلد توسط ترنس داوسون (قهرمان اصلی اثر در رمان بریتانیایی قرن نوزدهم، ۲۰۰۴)[۲]. بیش‌ترین رواج نقد ادبی آرکی‌تایپی از طریق کار نورثروب فرای[۳] گسترش یافت؛ وی دانش‌آموخته‌ی ادبیات از دانشگاه آکسفورد (در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰) بود؛ جایی که مورد تدریس سی. اس لوئیس[۴] قرار گرفت؛ کسی که به عنوان بهترین سخنران دانشگاه مطرح بود. ساختمان کلاسیک نقد ادبی فرای (۱۹۵۷) که منجر به گسترش نقد عملی گردید، شامل نقشه‌ی ساختاری فراگیر ژانرهای ادبی ناشی از چهار فصل بود: کمدی از بهار، عاشقانه از تابستان، تراژدی از پاییز، و کنایه / هجو از زمستان. برای هر کدام از این فصل‌ها، یک طرح در یک الگوی جستجوی کلی یا افسانه‌ای بزرگ‌تر به وجود می‌آید، الگویی که قبلاً توسط جوزف کمپبل در "قهرمان هزار چهره"[۵] (۱۹۴۹) به سبکی تقلیلی رواج یافته بود. فرای اگرچه تأثیرپذیری از یونگ را تصدیق می‌نمود، بعدتر اما نظریه‌ی خود در خصوص کهن‌الگوها را از روان‌کاوی یونگی جدا کرد. جیمز هیلمن[۶] سپس کهن‌الگوهای ادبیات و افسانه را در حدود فرآیند تخیل قلمداد کرد تا برخاسته از یک منبع فیزیولوژیکی از ژن‌ها. هیلمن هم‌چنین در سال ۱۹۷۰ در یک مجله‌ی میان‌رشته‌ای به نام "اسپرینگ[۷]" به ترویج نقد ادبی کهن‌الگویی پرداخت. سال‌نامه‌ای از روان‌شناسی کهن‌الگویی و اندیشه‌ی یونگی (که از مجله‌ی اسپرینگ، مجله‌ی کهن‌الگو و فرهنگ تمایز می‌یافت). نقد ادبی کهن‌الگویی همین‌طور توسط محققان فمینیست دهه‌ی ۱۹۸۰ (آنیس پرات، استلا لاوتر، ژولیا کریستوا، و کارول شرایر روپراخت[۸]) که به تأثیرات فرهنگی و فردی بر کهن‌الگوها در ادبیات تأکید داشتند، ارتقاء یافت.

سی. اس. لوئیس که استاد فرای در هاروارد بود، به کهن‌الگوهای یونگ علاقه‌مند شد؛ همان‌طور که در مقاله‌ای که در سال ۱۹۴۲ با عنوان "تحلیل روان‌شناسی و نقد ادبی[۹]" منتشر شد، به این موضوع پرداخت؛ وی در این مقاله پس از بحث در خصوص نقاط قوت و ضعف اندیشه‌های ادبی فروید، به ارزیابی نقد ادبی کهن‌الگویی کارل یونگ می‌پردازد و آن را نسبت به آراء فروید "تفسیر بسیار مدنی‌تر و انسانی‌تری از اسطوره و استعاره" قلمداد می‌کند (لوئیس در هوپر، ۲۹۶)[۱۰]. لوئیس حتا اذعان دارد که خود او نیز از تفاسیر مشابهی استفاده کرده است؛ همان‌طور که نورثروب فرای بعدتر، پس از شنیدن سخنرانی‌های خود در خصوص الگوهای تصویری از قرون وسطا تا رنسانس، چنین موضعی را اظهار داشت که در تصاویر متروک[۱۱] منتشر گردید. لوئیس با یونگ موافق

[1] Prodo in Tolkien's Lord of the Rings by Pia Skogemann (Where the Shadows Lie2009)
[2] Scott, Bronte, George Eliot, and Wilde by Terrence Dawson (The Effective Protagonist in the Nineteenth Century British Novel 2004)
[3] Northrop Frye
[4] C. S. Lewis
[5] Joseph Campbell in The Hero with a Thousand Faces
[6] James Hillman
[7] Spring
[8] Annis Pratt, Estella Lauter, Julia Kristeva, and Carol Schreier Rupprecht
[9] Psychoanalysis and Literary Criticism
[10] Lewis in Hooper 296
[11] The Discarded Image

بود که استفاده از چنین تفسیری از کهن‌الگوها در ادبیات به عنوان نمادهای در حال ظهور از یک ناخودآگاه جمعی، روشی است که "تمام بشریت را متحد می کند" و برخی از منتقدان را "مسحور" می‌نماید، اما برخی دیگر (از جمله لوئیس) برای تأیید اعتبار آن، هنوز نیاز به اثبات علمی بیشتری داشتند. بیش‌تر از همه لوئیس در توافق با اوون بارفیلد[1] دریافت که نقد ادبی کهن‌الگویی با ارائه‌ی ژرفای ادبیات و تجارب بشری بر تسلط تعصبات مادی‌گرایانه‌ی بسیاری از نظریه‌های روان‌شناسی ادبیات و رفتار انسان غلبه می‌کند. اما لوئیس تردید داشت که آیا دلایل یونگ برای استفاده از چنین تفسیری از نظر علمی منطقی بوده است و آیا پاسخ‌های احساسی به کهن‌الگوها به درستی توسط یونگ توضیح داده شده است.

کریستوفر بوکر[2] -منتقد غیرآکادمیک- عمر خود را صرف بررسی روایت‌های متعدد از افسانه‌ها، داستان‌های کتاب مقدس، کتاب‌های مهم و تأثیرگذار تاریخ ادبیات (کمدی الاهی دانته، ویلیام شکسپیر و...) و فیلم‌های محبوب از دیدگاه روان‌شناسی کهن‌الگویی یونگ نمود و دریافت که بیش‌تر روایت‌های تا سال ۱۸۰۰ میلادی را می‌توان به لحاظ موضوعی در هفت طرح اصلی طبقه‌بندی کرد؛ غلبه بر هیولا، ژنده‌پوشی تا ثروت، سفر ماجراجویانه، سفر دریایی و بازگشت از آن، کمدی، تراژدی، و داستان‌های تولد دوباره. درون این هفت الگوی مختلف اما یک طرح کلی کهن‌الگویی ظاهر می‌شود: قهرمان (مرد یا زن) حرکت را از یک موقعیت ناقص یا ناامیدی آغاز می‌کند؛ سپس طی سلسله‌ای از چالش‌ها که زیر سایه‌ی قدرت‌های تاریک قرار می‌گیرد، بر مناقشه‌ها فائق می‌آید. هم‌چنین آن‌چه بوکر تلاش برای انجام آن داشت؛ جمع‌بندی الگوهای روان‌شناختی یونگی بود که در این هفت دسته یافت می‌شود:

۱. قهرمان (مرد یا زن) یک انسان ناقص است که در زندگی شخصی خود در سیر تحول به بلوغ (اعم از تمامیت و درک نفس) قرار دارد. از نظر مذهبی، این هدف با اتحاد روح قهرمان با "یک" متعالی محقق می‌شود.
۲. تمامیت شامل ترکیب متناسب چهار ویژگی است: قدرت، نظم نسبی، هم‌حسی عاطفی، و درک شهودی نسبت به دیگران در هر دو سطح ناخودآگاه و خودآگاه. این تمامیت از طریق سمبل‌های "روشنایی" نمادین شده است.
۳. این فرایند درک نفس بر خودپرستی و تک‌بعدگرایی غلبه می‌یابد که ناشی از داشتن تنها بخشی از چهار ویژگی در هردو سطح ناخودآگاه و خودآگاه است. این تک‌بعدگرایی از طریق سمبل‌های "تاریکی" نمادین شده است.

از نظر بوکر فقط در چند داستان کلاسیک، شخصیت اصلی (قهرمان داستان) به اتحاد عناصر (ادغام کامل[3]) می‌رسد؛ برای نمونه ادیسه، قصه‌ی سیندرلا، قصه‌ی زمستان، فلوت جادویی، ارباب حلقه‌ها و.... او هم‌چنین بیش‌تر رمان‌ها و فیلم‌های قرن ۱۹ و ۲۰ را تحت سلطه، و نه در ادغام خود یا روح، بلکه در تسلط شخصیت‌های خودخواهی می‌داند که در رسیدن به وحدت عناصر موفق نیستند؛ با این حال، چنین داستان‌هایی به دلیل

[1] Owen Barfield
[2] Christopher Booker
[3] full integration

عدم موفقیت در ادغام، طرح‌ها و شخصیت‌های کهن‌الگو را به شکل منفی آشکار می‌کنند. از نظر بوکر، بسیاری از داستان‌های سیر تحول، هم جنبه‌ی شخصی دارند و هم جنبه‌ی اجتماعی. هنگامی که وحدت شخصی اتفاق می‌افتد؛ مثل ادیسه، توازن و آرامش اجتماعی را نیز در پی دارد؛ توازن در بین قدرت اجتماعی، نظم نسبی، درک شهودی میان مردم، و هم‌حسی مشترک اجتماعی در سطح خانواده، شهر، و کشور نیز برقرار می‌شود.

یونگ در اواخر عمر خود به مطالعه‌ی دین و بررسی الگوهای اسطوره‌ای آن در رابطه با نظریه‌ی روان‌شناختی فردیت‌سازی تحت تأثیر کهن‌الگوهای ناخودآگاه جمعی پرداخت. چنین الگوهایی نه تنها در رویاها و خاطرات فرد، بلکه در افسانه‌ها، ادبیات و چشم‌اندازهای تجربه‌ی دینی نیز برای او مشهود بود. یونگ در زندگی شخصی خود تحت سطله‌ی موعظه و شخصیت کالوینیستی پدر خود بزرگ شد، اما کلیسای خداباوران متعصب و منفعل آن را به عنوان ترس و تصور منفی از یک نرینه تفسیر کرد. با این حال، علاقه به دین به عنوان یک روان‌شناس او را از فروید متمایز می‌سازد. از نظر یونگ، فروید تجربه‌های مذهبی را به خاستگاه‌های جنسی دوران کودکی تقلیل می‌دهد. از نظر یونگ، تجربیات معتبر دینیِ تجلی یافته در تصاویر کهن‌الگویی از خدا، مسیح، بهشت، جست‌وجوی امر مقدس و... الگوهای معناداری در روان به شمار می‌روند که می‌توانند خویشتن را به فردیت‌سازی عمیق‌تری از خود/ من برسانند. به طور خاص، یونگ تصویر خدا را در درون ناخودآگاه با واقعیت متافیزیکی یک موجود غایی این‌همان نمی‌داند، بلکه آن را تصویری انسانی تشخیص می‌دهد که مستلزم تفسیر و ارزیابی توسط روان‌شناس و نیز متخصص الاهیات است. در سال‌های بعدی زندگی، او درباره‌ی این مسائل با ویکتور وایت[1] (متخصص الاهیات دومینیکنی از انگلستان) و سایرینی که در خصوص نظریه‌های روان‌شناسی یونگ کار می‌کردند -اما در خصوص موقعیت متافیزیکی برخی از موقعیت‌های متافیزیکی با او اختلاف‌نظر داشتند- گفت‌وگو کرد. رویکرد یونگ به دین مبتنی بر مفهوم "ایمان" به عنوان تعهد به آموزه‌های دینی بدون تجربه یا درک آن‌هاست؛ در مقابل، وی معتقد بود که از طریق مطالعات روان‌شناسی خود، می‌تواند بگوید: "باور نمی‌کنم. می‌دانم." به گونه‌ای که بتواند در کتاب زندگی‌نامه‌ی خود "خاطرات، رویاها و تأملات" ادعا کند، "در امور مذهبی، فقط تجربه به حساب می‌آید" (۹۸). افزون بر این ادعا، یونگ هم‌چنین پیرو امانوئل کانت[2] بود و بر تجربه‌پذیری واقعیت دانش واقعی باورنداشت، بلکه معتقد بود پدیده‌های جهان با استفاده از ساختارهای پیشین ذهن یا روان هر شخص قابل دریافت هستند. کهن‌الگوها در ناخودآگاه افراد -که از فرم‌های انرژیِ بدون‌مضمون تشکیل شده‌اند- در زمره‌ی این ساختارهای پیشین قرار می‌گیرند. از میان کهن‌الگوهای دینی، ادراک یونگ از خدا، تصویری چهارسویه بود؛ تثلیث پدر، پسر، و روح‌القدس به علاوه یک سمت سایه؛ از شر- همان‌طور که تصور از خدا در روان یافت می‌شود، این تصویر ذهنی با موجودیتی واقعی، متعالی، مهربان و البته غایی قابل شناسایی نیست. این تصویر چهارسویه از خدا (با در نظرگرفتن سایه‌ی شر) بیش‌تر در کتاب پاسخ به ایوب (۱۹۵۲) توسط یونگ توصیف گردیده است؛ تصویر خدا در این توصیف در گفت‌وگو با انسان‌هایی مثل ایوب به تدریج به خودآگاهی می‌رسد و جنبه‌ی سایه‌ی خود را نشان می‌دهد؛ همان‌طور که در تجسد، مرگ، و حیات دوباره‌ی مسیح. علاوه بر این، کامل بودن تصویر خدا شامل اتحاد همه‌ی اضداد است: خیر و

[1] Fr. Victor White
[2] Immanuel Kant

شر، زنانگی و مردانگی، ماده و روح و غیره. "تصویر مسیح[1]" به شکلی متناقض تصویری مثبت از یک انسان به مثابه‌ی یک فرد ایده‌آل است؛ هرچند، فقدان شر در مسیح، یونگ را ملزم می‌کند که اصل وجود شیطان را در وی که تصویری از روح کلی شر است، اثبات کند. فرآیند نجات یا رستگاری از نظر یونگ، در درجه‌ی اول یک فرآیند درونی است؛ یعنی فردیت‌سازی روان از طریق ادغام توسط خویشتن کهن‌الگوها با خود/ من به کمک درمان‌گر یا جامعه‌ی روان‌درمان‌گرها صورت می‌گیرد. نماد چنین ادغامی ماندالا است؛ شکلی چهاروجهی که در بسیاری از ادیان یافت می‌شود. در سطح عمل معنوی، تفسیر یونگ از دین بسیار موثر واقع گردید. برای نمونه تصور روان‌شناختی او از نمایان‌ساختن سایه از صفات یا انگیزه‌های شیطانی بر روی افراد یا اشیای دیگر، درک شفاف‌تری از گناه انسان در قضاوت یا نفرت از دیگران و نیاز به حذف وابستگی‌های مفرط دارد. تأکید یونگ بر روان و نقش آن در رشد معنوی به اصلاح گرایش به یک "آگاهی متکثر[2]" در افراد یا جنبش‌هایی کمک می‌کند که بُعد مادی (سکولار[3]) از احساسات دینی آن‌ها جدا شده است. علاوه بر این، روان‌شناسی یونگی دین در ادغام زندگی معنوی، روانی، و ارگانیک نیز از طریق ارتقای معنویت که وحدت آگاهانه‌ی تمامیت شخصیت فرد را -با خودتصرفی در تفکر، احساس، دعا، و کار با دیگران- در پی دارد، به افراد کمک می‌کند (دوران[4]، ۱۰۰-۹۷). چندین نفر از شاگردان یونگ بینش‌های معنوی او را با روشی غیرقابل‌منازعه تبیین، و بسط دادند. ماری فون فرانتس[5] در مطالعه‌ای در خصوص مرگ، نشان داد که روان‌شناسی فردیت‌سازی یونگی چه‌گونه به آن‌ها کمک کرد تا برای تحول پس از مرگ آماده شوند؛ والاس کلیفت[6] نشان داد که رشد روان که با الاهیات مسیحی روح‌القدس مطابقت دارد، چه‌گونه در زندگی افراد منجر به سفر زیارتی کهن‌الگویی می‌گردد؛ جان استنفورد[7] درک از مسیح را به عنوان الگویی که از طریق عشق همه‌ی کهن‌الگوها را متحد می‌سازد، بسط داد؛ رابرت ال مور[8] طی مطالعات خود از انجیل به شرح تفصیلی کهن‌الگوی مسیح -که کهن‌الگوهای مبارز، عاشق، جادوگر، پادشاه قلمرو پادشاهی خداوند را دربرمی‌گیرد- پرداخت. آن اولانوف[9] اظهار کرد تصور دینی سنتی انسان[10] با درک یونگ از "خود" به عنوان تصویر خدا یکسان است. بنابراین، تصورات از "خود" خدای پنهان در ناخودآگاه (اشاره به غیبت آشکار خدا در برابر کسانی که او را می‌جویند) را به بخش هشیار روان می‌رساند. این موضوع از منظر الاهیاتی به این معناست که خدا از طریق روان به ما می‌رسد، که این نیز بخشی از جسمانیت است که در آن تجسم مقدس (خدا)، تجلی می‌یابد (اولانوف، "الاهیات بعد از یونگ"، ۶۵-۶۵).

---

[1] Christ-image
[2] split consciousness
[3] secular
[4] Doran
[5] Marie von Franz
[6] Wallace Clift
[7] John Sanford
[8] Robert L. Moore
[9] Ann Ulanov
[10] imago Dato;

یک اصطلاح الاهیاتی، منحصر به انسان‌ها، که نشان دهنده‌ی رابطه نمادین بین خدا و بشریت است.

کهن‌الگوهای دینی یونگ و هم‌ترازهای آن‌ها در فراروان‌شناسی، عرفان، کیمیاگری، و اندیشه‌ی شرقی

اولین مطالعات یونگ در فراروان‌شناسی، برگرفته از پایان‌نامه‌اش در مقطع دکترا با عنوان "روان‌شناسی و آسیب‌شناسی پدیده‌های به اصطلاح اسرارآمیز"[1] (۱۹۰۲)، بر پایه‌ی احوال یکی از بستگان نوجوان‌اش؛ هلن پریسورک[2] بود(۱۸۸۱–۱۹۱۱) که ادعا می‌کرد در تصرف چندین روح است. در این راستا یونگ در سال‌های ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۰ جلسه‌هایی برگزار می‌کرد که در آن‌ها هلن به عنوان واسطه[3] برای احضار روح پدربزرگ درگذشته‌اش به‌کار گرفته‌شد (پدربزرگ پدری کارل -که نسبت به احضار روح بدبین بود- نیز در این جلسه‌ها حضور داشت). پیام‌های این خلسه و سایر خلسه‌ها، برآمده از حالت‌های ناهشیار در چندین صدا و شخصیت بود که برای اطمینان‌خاطر بیش‌تر خانواده از طرف درگذشتگان، ارتباط با ماجراهای خیالی، درس‌های مرتبط با تناسخ، و هم‌چنین هشدارهایی درخصوص آموزه‌های نیچه درباره‌ی مرگ خدا بود. یونگ، خود اذعان داشت "برخی حقایق علمی در خصوص روان انسان" را از این جلسه‌ها (جلسه‌های برگزار شده با هلن به عنوان واسطه برای احضار روح) و مصاحبه‌های متعاقب آن‌ها آموخته است و انتظار دستیابی به یک "نتیجه‌ی ارزش‌مند برای روان‌شناسی تجربی در این زمینه" را داشت (برگرفته از وهر[4]، ۷۵-۷۴). به طور خاص، پایان‌نامه‌ی یونگ، زمینه‌ساز علاقه‌ی بعدی‌اش به ناخودآگاه شخصی و جمعی در صداها، شخصیت‌ها، و ایده‌های مختلف برآمده از مطالعه‌ی ناهشیار به عنوان واسطه بود.

مطالعات اولیه‌ی یونگ در خصوص فراروان‌شناسی، بعدتر توسط منشی او (آنییلا یافه[5]) در یک مقاله‌ی معروف "دنیای روان کارل گوستاو یونگ[6]" (۱۹۶۰)، که در آن به علاقه‌مندی خود نسبت به نگرانی مادرش از ارواح و رویاها، می‌پردازد، همین‌طور در قرائت و تجربه‌های او در خصوص اصالت روان[7] دنبال شد. او هم‌چنین به استناد نظرات دانشجویان و همکاران یونگ در خصوص اهمیت پایان‌نامه‌اش پرداخت؛ برای مثال در شمولیت اولین نمونه از یک ماندالا که در مکاشفه‌های واسطه‌ها پدیدار شد. یونگ سپس در یک سخنرانی در سال ۱۹۱۹ که درباره‌ی پدیده های روانی در لندن ایراد کرد، موارد این‌چنین را "اشکال بیرونی عقده‌های ناخودآگاه[8]" خواند (به نقل از یافه، ۱۹۱. که هم‌چنین اشاره می‌کند یونگ در سال ۱۹۴۷ یک پاورقی به این سخنرانی اضافه کرد و اذعان داشت که ریشه‌ی صرفاً روان‌شناختی چنین پدیده‌هایی را مورد تردید قرار داده است). او هم‌چنین برخورد یونگ با یک خانه‌ی جن‌زده در انگلستان در سال ۱۹۲۰ را توصیف می‌کند، که در تفسیر مجدد خود از آن به عنوان فرافکنی ناخودآگاه تعبیر کرد. طی دو دهه‌ی بعدی یونگ بعضی اوقات در آزمایش‌های با واسطه‌ی روانی شرکت می‌کرد، اما هرگز نتوانست در مورد آن‌ها به یک نتیجه‌گیری علمی برسد. او هم‌چنین علاقه‌ای دیرینه به پدیده‌های مشابه، مانند طالع‌بینی، روش‌های پیش‌گویی چینی، رویاهای

[1] On the Psychology and Pathology of so-called Occult Phenom-ena
[2] Helene Preiswerk
[3] medium
[4] cited by Wehr
[5] Aniela Jaffe
[6] The Psychic World of C. G.Jung
[7] spiritualism
[8] exter-iorized forms of unconscious complexes

تله‌پاتیک، درک خارج حسی، کارت‌های تاروت و غیره[1] نشان داد. در سال‌های بعد، یونگ شیفته‌ی بشقاب‌پرنده‌ها، تجارب دژاوو[2]، و نیز تله‌پاتی ذهنی و ارتباط آن‌ها با "نظریه‌ی روان‌شناسی رویاها[3]"ی خود شد. اگرچه پیشینه‌ی مذهبی یونگ، او را به سمت مطالعه‌ی الگوهای قدیمی مسیحیان در تثلیث، رستگاری توسط مسیح، مقدسات و غیره سوق داد، اما او بعداً سایر هم‌ترازها را نیز در الگوهای تخیلی و آموزه‌های دیگر ادیان مطالعه کرد. برای مثال وقتی که در سال ۱۹۵۲ به بازیابی یک رمز عرفانی کمک می‌کرد، به تشابه بشارت درباره‌ی مسیح با برخی از یافته‌های خود در خصوص ناخودآگاه جمعی اشاره داشت. همان‌طور که ژیل کوئیسپل[4] به طور خلاصه تحلیل یونگ از شرح عرفانی در مورد بشارت مسیح را آورده است:

مسیح شخصیتی متافیزیکی بود، نورآفریننده‌ای که از سوی پدر آمده بود تا با تنویر ناخودآگاه انسان از طریق خودشناسی، فرد را به اصل خود هدایت نماید. نمادهایی که با پذیرش انجیل ایجاد می‌شوند، واکنش روان به نام ناخودآگاه را نمایان می‌سازند، که با تصاویر کهن‌الگویی پاسخ می‌دهند؛ نشان‌گر این است که پیام تا چه حد در اعماق روان رخنه کرده و ناخودآگاه چه‌گونه مسیح را تفسیر می‌کند. یونگ می‌گوید این واکنش‌های نمادین از قرون وسطا با عرفان آغاز شده و تا امروز ادامه یافته است.

به طور کلی، تفسیر یونگ از حقیقت بشارت مسیح و عرفان، دقیق بود. عرفانی که در جست‌وجوی خدا و خود است. نماد این جست‌وجو پسر انسان بود که خدای ناشناخته را فاش کرد و به طور هم‌زمان کهن‌الگو و ایده‌ی انسان را نشان داد.[5] مولف در ادامه شباهت‌های عرفان مسیحی را با کهن‌الگوها در پیامبران عبری، مانند حزقیال[6] در کابالا[7] (عرفان یهودی) و سایر ادیان نشان می‌دهد. شاید ماندالا[8] مهم‌ترین نماد کهن‌الگویی مورد مطالعه توسط یونگ بود. همان‌طور که در آیون[9] در سال ۱۹۵۱ این مسئله را خاطرنشان می‌سازد. ". . . خویشتن به خودی خود به شکل نمادهای خاص ظاهر می‌شود، و کلیت آن بیش از هر چیز در ماندالا و انواع بی‌شمار آن قابل تشخیص است" (آثار گردوری‌شده ۲:۹ ,۲۶۸). همان‌طور که او به تدریج فهمید، ماندالا نماد "خود، تمامیت شخصیت است... مرکز... مسیری به تمرکز یافتن، به فردیت‌سازی" (خاطره‌ها ۹۶ ,۱۹۵-۱۸۸ به نقل از ون فرانتس[10]، ۱۴۰). او انواع مختلفی از ماندالا را در تصاویر مدور از بودیسم اولیه، در "تصاویر دایره‌ای از افلاطون و پلوتینوس"[11]، در مسیح؛ در میان چهار کشیش در نقاشی مسیحی، و در نمادهای کیمیاگری متعدد یافت. یونگ در سخنرانی‌های تری می‌گوید، " ماندالا به لحاظ تاریخی به عنوان نمادی برای روشن شدن ماهیت خداوند از نظر فلسفی، یا نشان دادن همان چیز به شکل قابل‌مشاهده (به عنوان یک نماد برای پرستش) عمل می‌کرد؛ همان‌گونه که در شرق؛ به عنوان مانترا[12] در

[1] Chinesedivination methods, telepathic dreams, extra-sensory perception, tarot cards, etc.,
[2] déjà vu experiences
[3] psychological theories of dreams
[4] Gilles Quispe
[5] Quispel in Barnaby and D'Acierno 33–34
[6] Ezekiel
[7] kabbalah
[8] mandala
[9] Aion
[10] von Franz
[11] Plato's and Plotinus's circle imagery
[12] mantra

تمرینات یوگا (در بودیسم). تمامیت[1] ("کمال")[2] دایره‌ی سماوی و مربع بودن زمین، با ترکیب چهار اصل یا عناصر ویژگی‌های روانی، بیان‌گر کامل بودن و اتحاد است. بنابراین وضعیت ماندالا دارای یک نماد متحد است[3]. در دنیای مدرن، تفسیر تاریخی یونگ از ماندالا دیگر به عنوان یک نماد الاهی تلقی نمی‌شود؛ بنابراین، اکنون باید به عنوان نماد درونی خویشتن نشانه‌گذاری شود (که او آن را "خدای درون" یا "تصویر خدا"[4] در روان نیز می‌نامد). از آن‌جا که ماندالا شامل اتحاد اضداد است؛ بیش‌ترین تناسب را با تفسیر روان‌شناختی یونگ (به لحاظ ظاهری؛ در رویاها و تخیل فعال بیماران وی) دارد. او ماندالای ظهوریافته از ناخوداگاه جمعی را به عنوان شکلی مدرن از کهن‌الگوهای باستانی می‌داند، اما اکنون به عنوان نماد حضور اضداد است که باید در روان انسان مورد ادغام قرار گیرد- آنیما و آنیموس[5]، خود (نفس[6]) و سایه، پدر و مادر، ماده و روح، خوب و بد و.... او شرح و تاریخ ماندالا از نگاه خود (یونگ) را در سخنرانی‌های تری با یک بحث علمی برای اهمیت آن‌ها در روان‌شناسی به پایان می‌رساند: روان به گونه‌ای عمل می‌کند که کهن‌الگوی ماندالا. "... و این یک واقعیت است که بیمار من پس از تصور ماندالا احساس بهتری داشت... [به دنبال آن] احساس هارمونی متعالی[7]" (کوارد، ۱۱:۱۰۴). البته یونگ هم‌چنین نتیجه گرفت که با تفسیر خود از ماندالا هیچ "حقیقت ماورایی"[8] متافیزیکی را درباره‌ی آن تصدیق نمی‌کند. با این حال، همان‌طور که یک منتقد گفته است، ماندالا نه تنها حالت تمامیت روانی، بلکه روند دستیابی به آن از طریق "نقاشی، رقص یا اجرای ماندالا" را نشان می‌دهد، یا آن‌چه یونگ ماهیت این روند بهبودی نامیده است، "طواف"[9] (کوارد، ۵۰).

در ادامه ضمن اشاره به مطالعه‌ی یونگ در مورد کیمیاگری و نمادگرایی، ارتباط آن را با دیگرمطالعه‌ی او در مورد کهن‌الگوهای مذهبی شرقی بررسی خواهیم نمود. یونگ در علاقه‌ی خود به کیمیاگری، بر تغییر ماده‌گرایانه سایر فلزات به طلا تمرکز نکرد، به عنوان مثال با استفاده از "سنگ فیلسوف"[10] مرموز. بلکه او به دنبال یافتن بعد معنوی کیمیاگری بود که تحول را در انسان به ارمغان بیاورد. مطالعات وی در زمینه‌ی کیمیاگری وی را به ریشه‌های خود در "دوره‌ی هلنیستی"[11] برگرداند؛ که "مصریان و آشوری‌ها"[12] جست‌وجوی روش‌های تبدیل فلزات و روان را آغاز کردند. این مطالعات، یونگ را به دنیای نمادین کابالای یهود، عرفان یعقوب بوهم[13]، اسناد محرمانه‌ی رزی کروشن[14] و نوشته‌های گوته[15] برد، جایی که او چندین نمونه از نمادها را کشف کرد که با کهن‌الگوهای روان‌شناختی ناخودآگاه جمعی موازی است. یونگ، به عنوان مثال، قطعه ای از بوئنز[16] -متفکر قرن چهاردهم- را که در آن به ستایش سنگ کیمیاگری می‌پردازد، مورد

---

[1] The wholeness
[2] perfection
[3] CW11, 59
[4] "theGod within"or the"God-figure"
[5] the anima and animus
[6] ego
[7] feeling of sublime harmony
[8] transcendental truth
[9] circumambulation
[10] philosopher's stone
[11] Hellenistic period
[12] Egyptians and Chaldeans
[13] mysticism of Jacob Bohme
[14] secret documents of the Rosicrucians
[15] writing of Goethe
[16] Bonus

ذکر قرار می‌دهد: "این سنگ مخفی هدیه‌ی خداوند است. بدون این سنگ، کیمیاگری وجود ندارد... هرمس[1] می گوید: لازم است که در پایان جهان آسمان و زمین متحد شوند: که پیغامی فلسفی است" (کوارد ۱۳؛ پاراگراف ۴۶۲). یونگ از مطالعات این‌چنینی متفکرانی مانند زوسیموس پانوپلیس[2] پیرامون کیمیاگری، شواهدی را از فراگیری کهن‌الگوهایی که در خواب و فعالیت‌های تخیلی بیمارانش کشف کرده بود یافت؛ مانند آنیما و آنیموس و موازی با آن‌ها "ازدواج عرفانی"[3] در فلسفه‌ی کیمیاگری، یا معبد درونی -جایی که رنج منجر به تحول می‌گردد- (فون فرانتس، ۲۲۷–۲۳۰). این نماد هم‌چنین کهن‌الگوهای مسیحی یونگ را -به عنوان مرکزیت روان و آیین‌های مسیحی- یادآوری می‌کند. همه‌ی این نمادهای کیمیاگری نظریه‌ی اصلی او در مورد "تحول شخصیت از طریق ترکیب و ادغام اعمال شرافت‌مندانه و پست با خودآگاه و ناخودآگاه" را تأیید می‌کند (کوارد:۲۲۰؛ به نقل از پالمر[4]، ۱۲۲).

یونگ بعداً چه‌گونه در مواجهه با اندیشه‌ی شرقی این مطالعات درباره‌ی عرفان، ماندالا، و کیمیاگری را تأیید کرد؟ او در تفسیر خود از رهایی بزرگ در کتابی تبتی (نوشته شده در سال ۱۹۳۹؛ منتشر شده در سال ۱۹۵۴)، قبل از تحلیل متن بودایی کتاب، تفاوت‌های اصلی را که بین اندیشه‌ی غربی و شرقی یافته بود، عنوان کرد: از نظر او تفکر غربی مادی‌گرایانه، برون‌گرا، و متمرکز بر جهان از طریق علم، آگاهی، عینیت، با اولویت بدن و نفس: و تفکر شرقی معنوی (تمامیت و مرکزیت ذهن)، درون‌گرا، متمرکز بر خویشتن از طریق فلسفه و روان شناسی؛ هشیار و ناهشیار، ذهنی، با اولویت روان نسبت به نفس بود. بنا بر اظهار یونگ، برای اندیشمند شرقی، "در نتیجه روان بسیار مهم است؛ این جوهر وجودی بودا همه‌گیر است؛ ذهنیت بودا مبتنی بر یکه‌گی است؛ دامارکیا[5]. تمامیت وجود از آن نشأت می گیرد و همه‌ی اشکال جداگانه دوباره در آن حل می شوند" (کوارد، ۱۱:۴۸۲). یونگ در بررسی متن کتاب تبتی، درک از ناخودآگاه جمعی و ممارست "راه میانه[6]" در کنترل و سرکوب خواسته‌های متعدد واهی و تلاش برای اتحاد با یگانگی بی‌انتها را فراتر از همه‌ی تمایزها و تضادها، هم‌سو می‌یابد. او هم‌چنین موافقت می‌کند که رستگاری در درجه‌ی اول "رهایی از نفس"[7] از طریق "هوشیاری منفصل"[8] یوگا در مراقبه و مسیر چهارگانه‌ای است که طی آن فرد با انحلال خودآگاهی در نیروانا به وارستگی می‌رسد. با این وجود، یونگ مفهوم فرافیزیکی در احوال بودایی را معادل با فردیت‌سازی در روان‌شناسی فردی خود، می‌داند. "حقایق متعصبانه‌ی زمینی بودیسم: بر رنج کشیدن و عدم وجود، زوال‌پذیری و غیرخود دلالت دارد... این که تمام هستی سرشار از رنج است و هر آن‌چه به نفس وفادار باشد، ناپایدار است. "سرانجام یونگ نتیجه‌گیری می‌کند که بودا در حقیقت چیزی جز روان فعال‌شده‌ی یوگی (کسی که از تعلیمات مکتب یوگ سرشار است و وجود خود را فتح می‌کند، و به آرامش درونی خدشه‌ناپذیرمی‌رسد) خودمراقبه‌کننده نیست"[9]. همان‌طور که این جمله‌ی آخر نشان می‌دهد، یونگ به جای درک آموزه‌های بودایی، آن‌ها را تغییر داده است؛ در وهله‌ی اول به این دلیل که او متفکران شرقی را بیش از حد، فلسفی می‌داند و اظهارات‌شان را

[1] Hermes
[2] Zosimos of Panoplis
[3] mystic marriage
[4] Palmer
[5] Dharmakaya
[6] Middle Path
[7] self-liberation
[8] detached consciousness
[9] CW11: 567

صرفاً روان‌شناختی به حساب نمی‌آورد، اما هم‌چنین به این دلیل که تصور نمادین نسبی‌گرایانه‌ای از بودا دارد (تا حدودی شبیه به انتقاد از شخصیت مسیح). بنابراین، به طور کلی، یونگ مفاهیم خودآگاهی بودایی را تحسین می‌کرد، اما آن‌ها را به دلیل نداشتن تصوری از ناخودآگاه جمعی، و بنابراین تلاش برای دستیابی از خودآگاهی به ناخودآگاهی نیروانا، مورد انتقاد قرار می‌داد. او هم‌چنین از تلاش آن‌ها برای دستیابی به دانش کامل حقیقت از طریق مراقبه انتقاد می‌کرد. سرانجام، یونگ هندو و دیگر مفاهیم شرقی مانند آتمن[1] (روح‌الارواح یا انسان کامل) را تحسین می‌کرد، و بر این باور بود که مفهوم بهتری از خود انسان و خود الاهی است که وی آن‌ها را به عنوان کهن‌الگو در روان غیرقابل‌تشخیص می‌دانست، اما او با هیچ‌یک از تلاش‌های شرقی در تأیید وجود متعالی آتمن یا سایر تصورات از خدا موافق نبود (نگاه کنید به کوارد[2]، ۵۲–۷۵).

ارزیابی نقد ادبی کهن‌الگویی یونگ

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نقد ادبی کهن‌الگویی در طول قرن بیستم پس از انتشار نوشته‌های یونگ در دهه‌ی ۱۹۲۰ به آرامی رشد کرد. این امر برای کمک به منتقدان در شناخت یک الگوی جامع از تصویر و روایت بینامتنی در تاریخ اساطیر و ادبیات جهان -به ویژه در کار نورثروپ فرای و پیروانش- بسیار تأثیرگذار بود. با ظهور ساختارشکنی و انتقادات متنی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، نقد کهن‌الگویی به استثنای برخی از مطالعات ویژه پیرامون روایت‌ها، نویسندگان یا سنت‌های خاص به حاشیه رانده شد. اخیراً، همان‌طور که اشاره شد، کریستوفر بوکر در کتاب "هفت طرح اساسی"[3] (۲۰۰۴) به عنوان منتقد غیردانشگاهی سعی در ارائه‌ی نقشه‌ی جدیدی از روایت‌های ادبی یونگ داشته است. اکنون به بررسی برخی از فنون انتقادی نقد ادبی کهن‌الگویی که از زمان یونگ توسط منتقدان مدارس دیگر ابداع گردیده، می‌پردازیم. ابتدا، تفاسیر ادبی خود یونگ به دلیل احساسات، عملکرد سلیقه‌ای و فقدان اصول زیبایی‌شناختی مورد انتقاد شدید قرار گرفت. به‌عنوان‌مثال، خوانش وی از اولیس جویس متناقض و فاقد تحلیل دقیق متنی بود، و اظهارات وی در مورد رمان هیاواتا[4] و داستان رایدر هاگارد[5] تقریباً فاقد ارزیابی و بهره‌ی ادبی بود. همان‌طور که اخیراً طبق اظهار یکی از منتقدان، مقالات یونگ در مورد ادبیات "هیچ کمکی به درک ما از هیچ‌یک از معدود متون مورد استناد وی نمی‌کند" (داوسون[6]، ۲۷۲). دوم، همان‌طور که تمایل یونگ به تقلیل یک موضوع پیچیده (برای مثال تعمیم عبارت پشمالو)[7]، منجر به شکل‌گیری نوشتارهای مشابه گردید، اتهام تقلیل‌گرایی در برابر همه‌ی نقدهایی که از روان‌شناسی یونگی به عنوان منبع آن استفاده می‌شد، مطرح شد. "دستگاه انتقادی یونگی به یک تمرین در تکرار بی‌پایان درباره‌ی ناخودآگاه جمعی، یا سایه یا فردیت‌سازی یا نیرنگ یا روح یا هرچیزدیگری تبدیل شده است... نقد ادبی یونگی به طور آزاردهنده‌ای تقلیلی، و قابل پیش‌بینی شده است" (داوسون، ۲۸۶). میل یونگ به تقلیل‌گرایی، البته از علاقه‌ی اصلی‌اش به ادبیات ناشی می شود- صرفاً به عنوان منبع تأیید یا مثال از روش و تئوری روان‌شناسی وی- سوم، همان‌طور که نقد ادبی بعد از ۱۹۷۰ فراتر از نقد جدید

[1] Atman
[2] Coward
[3] The Seven Basic Plots
[4] Hiawatha
[5] Rider Haggard
[6] Dawson
[7] woolly generalizations

فرمالیستی[1]، انتقاد تاریخی قدیمی، و نقد کهن‌الگویی توسعه پیدا کرد، ساختارشکن‌ها[2] دریافتند که نقد کهن‌الگویی فاقد تئوری پیچیده‌ای از زبان و روش تفسیر نمادها است. طرف‌داران دستگاه نقد یونگی آن‌چنان مشتاق بودند که درباره‌ی معنای نمادهای کهن در ادبیات و رویاها بحث کنند که در پاسخ به استدلال‌های مخالف ساختارگرایان و پساساختارگرایان مبنی بر نمادین‌بودن همه‌ی زبان‌ها؛ زبانی که مقدم بر حقیقت است (حتا حقیقت اسطوره‌ای)، و این‌که چیزی خارج از زبان وجود ندارد، ناموفق بودند (گولد[3]، ۲۹-۱۵). مخالفت‌های این‌چنینی، یونگی‌ها و انواع آن‌ها مثل نورثروپ فرای را به ارائه‌ی نظریه و روش تفسیری فرا می‌خواند تا نشان دهد چگونه آن‌ها از متون ادبی (روان‌شناختی یا غیره) به دریافت معنا می‌پردازند. چهارم، خوانندگان ادبیات کهن‌الگویی خود آغاز به فهم این موضوع کردند که جست‌وجوی آن‌ها برای این موضوع یکپارچه، مبتنی بر شخصیت‌ها و تصاویر یکسان، و بیش از حد ایستا و تکراری است؛ و تقریباً با سختارشکنی شباهت دارد و در اغلب تفسیرها در ادبیات به همان نتایج روان‌شناختی می‌رسد. حتا زمانی که منتقدان کهن‌الگویی نشان دادند که برخی الگوها و شخصیت‌های افسانه‌ای در طول تاریخ تغییر کرده‌اند، این توسعه بیش از حد قابل پیش‌بینی یا غیرقابل تأیید بود. با ظهور انتقادات متنی (یا مطالعات فرهنگی) و تمرکز آن بر نژاد، جنسیت و طبقه، انتقاد کهن‌الگویی به دلیل یکنواختی و تک‌صدایی، معیار جدید تنوع را برآورده نکرد. منتقدان فمینیست هم‌چنین موارد زیادی از پدرسالاری را در داستان‌های افسانه‌ای، و ماجراجویانه و رمان‌های قرن نوزدهم یافتند که حتا برخی به این نتیجه رسیدند که روایت‌های کهن‌الگویی ذاتاً ضد زن هستند (بوگدان؛ دابسون)[4]. پنجم، اگرچه برخی از منتقدان مانند ام. اچ. فیلیپسون[5] تلاش کرده‌اند تا یک طرح کلی از زیبایی‌شناسی یونگی (۱۹۹۴) ارائه دهند، اتفاق نظر عموم بر این است که نقد یونگی اساساً روان‌شناختی یا انسان‌شناختی است و از این رو بی‌بهره از استانداردهای خاص ادبی است. همان‌طور که ویمستات و بروکس[6] به طرز عالی در پایان تحلیل خود از "اسطوره و کهن‌الگو"[7] در نقد ادبی گفتند: "به عنوان سوال . . .در مورد این‌که آیا نقد "اسطوره"ی جدید کلید ویژه‌ای برای تفسیر ادبی دارد، به نظر می‌رسد پاسخ یونگ یک نه موکد است "(۷۲۰). در حقیقت، همان‌طور که یونگ اذعان داشت، خوانش‌های ادبی می‌توانند از ادبیات نامعتبر هم‌چنین ادبیات معتبر ساخته شوند. علاوه بر این، هدف روان‌شناختی یا انسان‌شناسی بیش از حد انتقادی یونگی، رسیدن به تأیید نظریه‌های یونگ است. همان‌طور که یک منتقد ادعا کرده است، یونگ "می‌خواهد همه‌ی افسانه‌ها به سمت مدل هارمونی خودش باشند، جی. اس. کرک[8] مشاهده کرد؛ هدف نهایی یونگ اصرار در نمادگرایی است تا "پویایی" روایت"[9] (کرک ۲۷۸–۲۸۰؛ به نقل از کوپه[10] ۱۴۶). سرانجام، به عنوان یک تئوری ادبیات، نقد کهن‌الگویی یونگی، همان‌طور که در بخش بعدی بررسی خواهیم کرد، بر یک فرضیه‌ی روان‌شناختی اثبات‌نشده استوار است که بسیاری از یونگی‌ها آن را نمی‌پذیرند – نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی.

---

[1] New Critical formalism
[2] deconstructionists
[3] Gould
[4] Bogdan; Dobson
[5] M.H. Phillipson have
[6] Wimsatt and Brooks
[7] Myth and Archetype
[8] G. S. Kirk
[9] dynamism’of narrative
[10] Kirk; cited by Coupe

بنابراین، حتا به لحاظ روان‌شناسی، نقد یونگی ممکن است زمینه‌ی محکمی را نداشته باشد که به نظر می‌رسید قبلاً روی آن ایستاده است. هرچند، روش‌های روان‌شناختی تجزیه و تحلیل و ادغام او ممکن است در عمل مفید باشند، اما سوال‌هایی فلسفی و الاهیاتی را به‌وجود می‌آورند که تئوری خود یونگ قادر به پاسخ‌دادن به آن‌ها نیست. در ادامه به نقاط قوت و ضعف ایده‌های او در مورد فلسفه و دین در رابطه با نقد ادبی کهن‌الگویی خواهیم پرداخت.

ارزیابی نظریه‌های دینی یونگ

همان‌طور که در خصوص ایده‌های یونگ در مورد دین به طور خلاصه اشاره کردیم، بسیاری از معنویت‌های کهن‌الگویی وی کاملاً روشن‌گرانه است. حتا یک منتقد پروتستان نسبتاً محافظه‌کار اعتراف کرد که "رویکردهای کهن‌الگویی شاید بیش‌ترین هم‌خوانی را با گرایش‌های جسمانی و آیین‌های دینی در زیبایی‌شناسی مسیحی داشته باشد" ، تا حدی به این دلیل که تفسیر کتاب مقدس به طور سنتی شامل تجزیه و تحلیل تصویر و ساختار روایت‌ها و شعرهای آن است (والهوئت[1]). چنین تفسیری هم‌چنین از تجزیه و تحلیل فرویدی و یونگی[2] مبنی بر نیاز به یادگیری قوانین نوشتاری نمادین برگرفته‌شده است. همان‌طور که برنارد لونرگان؛ متکلم برجسته‌ی کاتولیک گفته است: "نمادها از قانون منطق پیروی می‌کنند؛ و نه تصویر و احساس. چنان‌که از یک شکل به خصوص برای ارجاع به یک رده‌ی منطقی خاص استفاده می‌شود. انبوهی از معانی متعدد جایگزین "یک‌سو بودن به لحاظ ماهوی"[3] می‌شوند؛ هرچند این معانی قابل اثبات نیستند، اما معنای اصلی نماد توسط انبوهی از تصاویر که به لحاظ معنایی هم‌گرایی دارند، درهم‌شکسته می‌شود. این مسئله از دلالت‌پذیری بر معانی دیگر جلوگیری نمی‌کند، اما انطباق اضداد را تصدیق می‌نماید... دلالت‌های دیگر نفی نمی‌شوند، بلکه توسط دلالت اصلی مورد غلبه واقع می‌شوند. "دلالت/ معنا"ها در مسیر یا سطح واحد حرکت نمی‌کنند، بلکه در وحدتی خیالی متراکم می‌شوند" (روش ۶۶). تفسیر نمادین این‌چنینی از متون دینی به یونگ اجازه داد بسیاری از مفاهیم سنتی را از ادیان مختلف بپذیرد، و یا دوباره تفسیر کند، از جمله خدای سه‌گانه (تثلیث) مسیحی به عنوان منجی، جایگاه انسان به عنوان تصویر خدا و همانند او، اهمیت مقدسات و روند تغییر معنوی به عنوان بُعد نهایی در فردیت‌سازی روان‌شناختی. در مقابل عدم پذیرش دین از سوی فروید؛ که آن را چیزی جز اختلال روانی نیازمند درمان نمی‌دانست: یونگ دین را برای زندگی انسان و تمامیت روان‌شناختی ضروری تلقی می‌کرد. پس چرا متفکران دینی چندین تفسیر وی از آموزه‌ی دینی را ناکافی دانسته‌اند؟

اولین مشکل تفسیرهای دینی یونگی این است که از شناخت‌شناسی[4] کانتی حاصل می‌شوند. همان‌طور که متذکر شدیم، یونگ مانند کانت، تمام تجربیات بشری را صرفاً تجربه‌ی پدیده‌ها می‌دانست، نه وابسته به معنویات و خدایان یا واقعیت عینی. از این رو او به طور مکرر در خصوص تعابیر خود از آموزه‌ها گفته که آن‌ها را متافیزیکی تقریر نمی‌کند، بلکه از نظر او این آموزه‌ها فقط اظهاراتی در مورد برداشت انسان از روان خود

[1] Walhout
[2] Freudian and Jungian
[3] univocity
[4] epistemology

هستند. همان‌طور که دوران و دیگران متذکر شده‌اند، یونگ فاقد هرگونه تئوری در خصوص رأی انسان در مورد تفاوت نمود با واقعیت بود، مگر از طریق ساختارهای پیشین ذهن یا تخیل. این شناخت‌شناسی باعث شده است که بسیاری از اندیشمندان اظهارات معنوی وی را صرفاً "روان‌گرایی"[1] بدانند؛ یعنی این‌که نه به واقعیت عینی، بلکه فقط به تجربیات ذهنی در روان انسان ارجاع دارد (نگاه کنید به جی. هلال[2]). همان‌طور که خود یونگ غالباً می‌گفت، "من یک تجربه‌گرا هستم و از این لحاظ به موضع پدیدارشناسی پایبند هستم"، زیرا "فقط دنیای روان قابل تأیید است" (به نقل از پالمر ۱۶۸-۱۶۹). اگرچه وی در برخی از نوشته‌های بعدی خود اعتراف می‌کند که تجربه‌ی دینی در کهن‌الگویی مانند تصویر خدا نیز برخورد با تقدس یا "مقدس"[3] است، اما او این امر را برای اثبات وجود خدا معتبر نمی‌داند (پالمر ۱۳۹-۱۴۰). همان‌طور که یک شارح از یونگ نتیجه‌گیری می‌کند، کهن‌الگوها به مثابه‌ی اشیا یا رویدادهای واقعی، یا موجودات متافیزیکی عیان‌ساخته‌شده در ناخودآگاه نیستند... به طور کلی نمادها، و این نمادهای روان همیشه به روان ارجاع دارند (زابریسکی[4]، ۴). بنابراین، حتا منتقدان دلسوزی مثل جان پاتریک دورلی[5]، رویکرد یونگ به دین را "نهادینه‌سازی"[6] افراطی می‌داند؛ روشی برای تجزیه و تحلیل که اجازه‌ی تعالی الاهی یا یک خدا به عنوان "دیگری مطلق"[7] را نمی‌دهد (۳۸). علاوه براین، دورلی ادامه می‌دهد تا نشان دهد که همه‌ی مفاهیم/ تصورات دینی کهن‌الگویی ناکافی بوده و هرگز قطعی نیستند؛ بنابراین وقتی به هشیاری می‌رسند، می‌توانند تغییر داده شوند. با وجود نسبیت تمام نمادهای مذهبی برای یونگ، همه‌ی کهن‌الگوهای دینی می‌توانند چیز جدیدی به خودآگاه بیاموزند. با این حال او هم‌چنین معتقد است که هیچ نماد مذهبی نمی‌تواند برای تأیید بی‌بدیل بودن هیچ رویداد یا تعلیم دینی مورد استفاده قرار گیرد، زیرا حتا تصویر مسیح نیز منحصر به فرد نیست، بلکه باید به عنوان یک امکان کلی در تجربه‌ی بشری نمادپردازی شود (۳۹-۴۴). با وجود این، حتا این اظهارات یونگ نباید به عنوان گزاره‌های متافیزیکی مربوط به واقعیت تفسیر شود.

این محدودیت‌ها و ابهامات در شناخت‌شناسی یونگ باعث شده است که بسیاری از متکلمان برجسته و دلسوز نسبت به روند روان‌شناختی درمانی وی -از طریق ادغام و فردیت‌سازی- از آموزه‌های او درباره‌ی خدا، تثلیث، مسیح، روح و رستگاری مستثنا شوند. با توجه به تصویر ابدی خدا در روان، چنین کهن‌الگویی برای یونگ فقط تأثیر تمایلات ذاتی روان برای استقرار تصاویر جمعی از خداست. حداکثر آن چیزی که یونگ آن را "غریزه"ی انسان "برای خدا"[8] نامید، نه اثبات، و نه حتا نشانه‌ای از وجود خدا، یا شناخت او از ذات خدا است (پالمر، ۱۲۸–۱۳۷). رابرت دوران، همان‌طور که دیدیم، برخلاف تأیید نیاز به ادغام احساسات و نمادهای فردی در روان، با عقاید یونگ در مورد خدا و به ویژه در مورد تثلیث کاملاً مخالف است. در پاسخ به چهارتایی یونگ درباره‌ی خدا تحت عنوان پدر، پسر، روح‌القدس، و شر، دوران معتقد است که یونگ در تلاش است تا نفس/ روان را با شناسایی خدای خوب و بد، کنترل کند، که می‌تواند از طریق فرایند فردیت‌سازی کامل شود. این

[1] psychologism
[2] G. Helal
[3] numinous
[4] Zabriskie
[5] John Patrick Dourley
[6] interiorization
[7] wholly other
[8] human“instinct for God,”

درک تقلیل‌آمیز از خدا، او را از حیطه‌ی رمز و راز خارج می‌کند و او را تحت کنترل انسان قرار می‌دهد. به‌طورخاص، دوران با این استنتاج یونگ که خدا از سوالات و تجربه‌ی انسانی ایوب آموخت، مخالفت کرد؛ در حقیقت، خداوند شیطانی را در خود یافت؛ از این رو مجبور شد در مسیح انسان شود تا با مصلوب‌شدن، بر شر ذات شیطان غلبه کند. این نظریه، نیکی خدا و آزادی در تجسم الاهی و رستگاری از طریق عشق را انکار کرد.

بنابراین، تفاوت اصلی بین الاهیات یونگی و مسیحی، تفاوت در مرکزیت خود از مرکزیت خداست. همان‌طور که دوران در مقاله‌ی بعدی خود نتیجه‌گیری می‌کند، "در سفر درونی... انتخاب نهایی تبدیل به خود یا خدا می‌شود. انتخاب مفهومی یونگ در نهایت برای خود است. . . . در این مرحله، روان‌شناسی یونگ باید چنان بنیادی دگرگون شود که بتواند آن را فراتر از این بن‌بست سوق دهد" ("قصدمندی"[1]، ۳۵۶). به منظور منطبق ساختن تصویر خدا با تصویر انسان، یونگ انسان را در مرکز هستی و البته تحت کنترل خدا قرار می‌دهد؛ همان‌طور که در فرم بسته‌ی ماندالا این موضوع را به طور نمادین ابراز می‌دارد. از نظر دوران، متعاقب انجیل یوحنا، خدا آزادانه و با بخشندگی در روان، ساکن است؛ که به موجب آن به خدایی مفتوح می‌شود که هم دارای سیطره‌ی کامل بر هستی، و نیز متعال است. خداوند، که قابل شناخت است اما قابل درک نیست، همه خیر است، و تصمیم گرفته است تا با رمز و راز غیرقابل درک عشق الاهی در مسیح انسانی شود و رنج را بپذیرد، و در عوض -با مصلوب شدن و رستاخیز- بر قدرت شر در جهان غلبه کند ("معنویت[2]"، ۱۰۷). سایر اندیشمندان از مفهوم "میان‌فردی"[3] برای انتقاد از تعابیر مذهبی یونگ استفاده کرده‌اند. مارتین بوبر[4] یونگ را به طرز بسیار عالی به چالش کشید، زیرا که با خدا به عنوان "آن" و نه "تو" رفتار می‌کند و بنابراین در سنت یهود هرگز به رمز و راز خدای متعال نمی‌رسد. رابرت سیرز ادراک میان‌فردی از مسیر فردیت‌سازی را به طور کامل توسعه داد، فهمی که وجود را از حدود فراروان‌شناختی یونگ و خودمحوری تفکر دینی آزاد کرد. نظریه‌ی میان‌فردی سیرز از ادراک یونگ از مفهوم ایمان به مثابه‌ی "تسلیم بی‌چون و چرا[5]" که آموزه‌ای غیربشری است آغاز شده و به "رابطه‌ای متعهد و محبت‌آمیز، اعتماد اساسی به آن، در مکاشفه‌ی نفس و سرسپردگی به دیگری؛ در ارتباط با خدا" تصحیح می‌گردد (۱۳). هرچند روند یونگی می‌تواند به فرد کمک کند تا خود را از پیش‌بینی‌های ناخودآگاه آزاد کند، "ما برای تحقق اهداف میان‌فردی، بدون یک وجود الاهی به عنوان دیگری، با انگیزه و منافع شخصی باقی خواهیم‌ماند" (۱۳). از همه مهم‌تر، برای سیرز، خدای یونگی "مقصودی متعالی از عشق کامل و خودساخته را مجسم نمی‌کند که ما را به اتحاد با مسیح و جامعه‌ی دوست‌داشتنی دعوت کند" (۱۴). این عشق خودساخته از طریق ایمان و موهبت روح در رستاخیز مسیح در دسترس است، موهبتی که اساساً دیدگاه و انگیزه‌ای میان‌فردی را در زندگی فراهم می‌سازد. نظریه‌ی میان‌فردی این‌چنینی است که به شما اجازه می‌دهد تا دیدگاه بالاتری از تفکر یونگی را به‌کاربگیرید، دیدگاهی که غنی‌ساختن فردیت‌سازی از طریق هدایت فرد به دگرگونی، اجتماع، مصالحه، و احساس تکلیف را در برمی‌گیرد.

---

[1] Intentionality
[2] Spirituality
[3] interpersonal
[4] Martin Buber
[5] unquestioning submission

آخرین نقد و بسط "معنویت در خود"[1] یونگی توسط جوآن وولکسی کان و والتر کان[2] در تحلیل رویکرد یونگ، توماس مرتون و برنارد لونرگان[3] نسبت به "درونی‌بودن"[4] ارائه گردیده است. تحلیل آن‌ها از یونگ با یادآوری این موضوع آغاز می‌شود که او "دین را به عنوان منبعی ضروری در معنای انسان و لازمه‌ی سلامت روان‌شناختی می دانست" (۸۶۸). آن‌ها سپس توصیف یونگ از ادغام جنبه‌های مردانه و زنانه در ناخودآگاه را با این پیشنهاد که اظهارات یونگ در خصوص نقش‌های "ذاتی" زنان، جنس و جنسیت را آشفته می‌نماید، تصحیح می‌کنند: "برخلاف یونگ، که درک کرده است که *آنیموس* با جنبه‌های بیرونی ذات زن در ارتباط است، بازبینی‌های فمینیستی آن را به عنوان یک عقده از جنبه‌های جداشده از هویت مربوط به جنس (زن) سازمان‌دهی می‌کنند. جنبه‌های وابسته به اجتماعی‌شدن (شکل‌گیری خصوصیات و رفتار فرد تحت تأثیر آموزش‌هایی که محیط اجتماعی فراهم می‌کند) در یک فرهنگ مردمحور[5]" (۸۷۰). بنابراین، این نویسندگان ضمن تأیید فرآیند فردیت‌سازی یونگ، تصور او از کهن‌الگوهای کلی زنانه و مردانه را نسبی می‌دانند.

علاوه بر این، کانز با استفاده از تمایز توماس مرتون بین "خود واقعی و نادرست (یا وهمی)"[6]، تصور یونگ از خود را روشن می‌کند، دومی به تلقی یونگ از مفهوم نقاب یا چهره عمومی در جامعه بسیار نزدیک‌تر است. همین‌طور، مرتون از طریق همانندساختن حکم اول در ازدست‌دادن خود کاذب وحکم دوم در کشف خود واقعی به فهم بحران دیرینه‌ی معنویت مسیحی در حکم "ازدست‌دادن خود" و "یافتن خود" به خوانندگان کمک می‌کند. برای مرتون "حقیقت نهایی زندگی معنوی" در این گفتار معروف او "اگر [خدا] را پیدا کنم، خودم را پیدا خواهم کرد و اگر خود واقعی‌ام را پیدا کنم [خدا] را یافته‌ام" خلاصه می‌شود (۸۷۳). در این فرآیند یافتن خدا، "خود واقعی را، باید با خدا خلق کرد" (۸۷۴)، که شامل نوعی "آگاهی ناب" است که در تفکر و عبادت یافت می‌شود و طی آن فرد به "آگاهی از خدا که فراتر از درون "من" است می‌رسد. همه‌ی این فرآیندها باید "عشق نوع‌دوستانه به دیگران" را دربربگیرد (۸۷۴). در نهایت، کانز این فرآیند وابسته به عبادت و مکاشفه‌ی مرتون را با فرآیند "تعالی خویشتن"[7] لونرگان که ماهیت ذهنیت آگاهانه را توأمان به طور "شناختی وساختاری"[8] روشن می‌کند، مرتبط می‌داند. بنابراین، خودشناسی صرفاً یک آگاهی ذهنی نیست، بلکه "آگاهی به عنوان مجاورت سازنده‌ی خویشتن با خودش" به حساب می‌آید. چنان‌که آن‌ها مفهوم تعالی خویشتن لونرگان را از طریق قصدمندی خودشان به مثابه‌ی "یک عملیات شخصی که طی آن اشیا[9] در معرض نفس خود قرار می‌گیرند و در همان کنش، از طریق آگاهی، به صورت هم‌زمان شخص عامل (کنش‌پذیر) به خود او عرضه می‌شود" جمع‌بندی می‌کنند. علاوه بر این، "خویشتن یک واقعیت شخصی است که توسط یک محرک بنیادی برای فرارفتن از خود برای معنا و ارزش ایجاد می شود، و به ویژه، برای رسیدن به دیگران با عشق. در فرارفتن از خود (به عنوان یک گرایش نهادینه برای تعالی خویشتن، ۸۷۲) فرد با تمایل فطری نسبت

[1] spirituality of the Self
[2] Wolksi Conn and Walter Conn
[3] Jung, Thomas Merton, and Bernard Lonergan
[4] interiority
[5] male-centered culture
[6] true and false (or illusory) self
[7] self-transcendence
[8] cognitive and constitutive
[9] Objects

به "واقعیت الاهی و انسانی"[1] زندگی می‌کند. خواستی که به گفته‌ی لونرگان، وقتی اتفاق می‌افتد که دگرگونی مذهبی یک سوژه‌ی وابسته به هستی را به موضوعی در عشق تبدیل کند. سوژه‌ای که از طریق یک مطلق؛ یعنی دیگری (عشق دنیوی)، که کانز[2] آن را "آکندگی از درک نفس صحیح"[3] در خفا می‌نامد، تحت تصرف و تعلق واقع می‌شود و مورد درک قرار می‌گیرد.

آثار مورد اشاره

- Barnaby, Karin and Pellegrino D'Acierno, ed.C. G. Jung and the Humanities:Toward a Hermeneutics of Culture.Princeton, NJ: Princeton University Press,۱۹۹۰. Print.
- Bodkin, Maud.Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.London: Oxford, ۱۹۳۴. Print.
- Booker, Christopher.The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories.London: Continuum, ۲۰۰۴. Print.
- Carpenter, Humphrey.The Inklings.Boston: Houghton Mifflin, ۱۹۷۹. Print.Clift, Wallace B.Jung and Christianity: The Challenge of Reconciliation.N.Y.: Cross-roads, ۱۹۸۳. Print.
- Conn, Joann Wolski, and Walter Conn."Self,"inNew Dictionary of Catholic Spirituality, ed. Michael Downey. Collegeville, MN: Liturgical Press, ۱۹۹۳. Print.
- Coupe, Laurence.Myth.London: Routledge, ۱۹۹۷. Print.
- Coward, Harold.Jung and Eastern Thought. Albany: SUNY Press, ۱۹۸۵. Print.
- Dawson, Terrence."Literary Criticism and Analytical Psychology,"in Young andDawson,The Cambridge Companion to Jung.Print.
- Dobson, Darrell."Archetypal Literary Theory in the Postmodern Era."Journal ofJungian Scholarly Studies.۱:۱ (۲۰۰۵): ۱–۱۶. Print and Web.
- Doran, Robert.Psychic Conversion and Theological Foundations.Chico, CA: Scho-lars Press, ۱۹۸۱. Print.

  —.Subject and Psyche: Ricoeur, Jung, and the Search for Foundations.Washington,D. C.: University Press of America, ۱۹۷۹. Print.
  —.Theological Foundations. Vol. I: Intentionality and Psyche.Milwaukee: MarquetteUniversity Press, ۱۹۹۵. Print.
- Dourley, John Patrick."Jung's Impact on Religious Studies,"in Barnaby andD'Acierno, ۳۶–۴۴. Print.
- Drew, Elizabeth.T. S. Eliot: The Design of His Poetry.N. Y.: Scribner's ۱۹۴۹. Print.
- Fodor, Nador.Freud, Jung, and Occultism.New York: University Books, .۱۹۷۱
- Frye, Northrop.The Anatomy of Criticism: Four Essays.۱۹۵۷. Print.
- Gould, Eric.Mythical Intentions in Modern Literature.Princeton, NJ: Princeton University Press, ۱۹۸۱. Print.

[1] human and divine reality
[2] Conns
[3] the fullness of authentic self-realization

- Grant, Patrick.“Tolkien: Archetype and Word.”Cross Currents.Winter, ۱۹۷۳: ۳۶۵–۳۸۰. Print and Web.
- Hein, Rolland.Christian Mythmakers.۲ndEd. Chicago: Cornerstone Press, ۲۰۰۲.Print.
- Heisig, James W.Imago Dei: A Study of C. G. Jung’s Psychology of Religion.Lewisburg, PA: Bucknell University Press, ۱۹۷۹. Print.
- Helal, G.“The Methodological and Epistemological Foundation of C. G. Jung’sTheory of Religion and its Relationship to Ultimate Reality and Meaning.”Ulti-mate Reality and Meaning۲۲/۴ (۱۹۹۹): ۲۹۴–۳۰۶.
- Jaffe, Aniela,“The Psychic World of C. G. Jung,”Appendix I in Fodor, ۱۸۷–۲۰۳.Jung, Carl Gustav.The Collected Worksof C. G. Jung. Ed. Herbert Read, MichaelFordham, and Gerhard Adler. ۲۰ vols. London: Routledge and Kegan Paul,۱۹۵۸–۷۹. Print.
  —.Memories, Dreams, and Reflections.London: Fontana, ۱۹۹۳.Lammers, Ann Conrad.In God’s Shadow: The Collaboration of Victor White andC. G. Jung.New York: Paulist, ۱۹۹۴. Print.
- Lewis, C. S.On Stories and Other Essays on Literature.New York: Harcourt BraceJovanovich, ۱۹۸۲. Print.
  —.Selected Literary Essays.Ed. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University-Press, ۱۹۶۹. Print.
- Moore, Robert L., ed.Carl Jung and Christian Spirituality.New York: Paulist, ۱۹۹۸.Print.
- Noll, Richard.The Jung Cult: Origins of a Charismatic Movement.Princeton, NJ:Princeton University Press, ۱۹۹۴. Print.
- O’Neill, Timothy.The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien, and the Archetypes of Middle-earth.Boston: Houghton Mifflin, ۱۹۷۹.
- Quispel, Gilles.“Gnosis and Culture,”in Barnaby and D’Acierno, ۲۴–۳۵. Print.
- Palmer, Michael.Freud and Jung on Religion.London: Routledge, ۱۹۹۷. Print.
- Ruland, Vernon.Horizons of Criticism: An Assessment of Religious-Literary Options.Chicago: American Library Association, ۱۹۷۵. Print.
- Rupprecht, Carol Schreier.“Archetypal Theory and Criticism,”inJohns HopkinsGuide to Literary Criticism, ۳۶–۴۰.Print.
- Sanford, John A.Evil: The Shadow Side of Reality.New York: Crossroads, ۱۹۸۱.Print.
- Sears, Robert.“Jung and Christianity: An Interpersonal Perspective.”The Journal ofChristian Healing.۱۲:۲ (Summer ۱۹۹۰): ۱۱–۱۹. Print.
- Skogemann, Pia.Where the Shadows Life: A Jungian Interpretation of Tolkien’s TheLord of the Rings.Wilmette, IL: Chiron Publications, ۲۰۰۹. Print.
- Smith, Curtis D.Jung’s Quest for Wholeness: A Religious and Historical Perspective.Albany: SUNY Press, ۱۹۹۰. Print.
- Stein, Murray.Jung’s Treatment of Christianity: The Psychotherapy of a ReligiousTradition.Wilmette, IL: Chiron Publications, ۱۹۸۵. Print.
- Tolkien, J. R. R.The Monster and the Critics and Other Essays. Ed. By ChristopherTolkien.Boston: Houghton Mifflin, ۱۹۸۴. Print.
- Ulanov, Ann“Theology After Jung,”Journal of Jungian Theory and Practice.۸:۱(۲۰۰۶): ۶۱–۶۸. Print. Web.
- —.“Jung and Religion: The Opposing Self,”in Young and Dawson,The CambridgeCompanion to Jung,۳۱۵–۳۳۱. Print.
- Vickery, John B., ed.Myth and Literature.Lincoln, NB: University of NebraskaPress, ۱۹۶۴. Print.

- Von Franz, Marie-Louise.C. G. Jung: His Myth in our Time.Tr. William H. Ken-nedy. New York: Putnam's Sons, ١٩٧٥. Print.
- Walhout, Clarence, and Leland Ryken, ed.Contemporary Literary Theory: A Chris-tian Appraisal.Grand Rapids, MI: Eerdmans, ١٩٩١. Print.
- Wehr, Gerhard.Jung: A Biography.Tr. David M. Weeks. Boston: Shambhala, ١٩٨٧.Print.
- Whitmont, Edward C.The Symbolic Quest.Princeton, NJ: Princeton UniversityPress, ١٩٧٩. Print.
- Wimsatt, William, and Cleanth Brooks.Literary Criticism: A Short History.N. Y.:Routledge and Kegan Paul, ١٩٧٠. Print.
- Young-Eisendrath, Polly and Terence Dawson, ed.A Cambridge Companion to Jung.Cambridge: Cambridge University Press. Print.
- Zabriskie, Philip T."Introduction: C. G. Jung and the Humanities,"in Barnaby andD'Arcineo, ٣–١٠. Print.

روان‌کاوی و ادبیات: گذشته و اکنون

نورمن ان. هالند

برگردان: میلاد نصری

پیشینه‌ی رابطه‌ی بین روان‌کاوی و ادبیات اکنون نزدیک صد سال می‌شود. این مساله بارها، دست‌کم دوبار توسط خودم، مطرح شده است (۱۹۷۶، ۱۹۷۸ و ۱۹۹۰). می‌خواهم این بررسی را با لحاظ‌کردنش در ماتریسی سه‌درسه‌درسه مختصر کنم. می‌توانیم روان‌کاوی را دارای سه فاز در نظر بگیریم (هالند، ۱۹۷۶، ۱۹۷۸). در فاز نخست فروید کشفیات بزرگ و اصلی خود را انجام داد. منظورم کشف تداعی آزاد، فرایندهای ناخودآگاه، عقده‌ی ادیپ و سکسوالیته‌ی کودکی است. می‌خواهم این فاز نخست را به‌عنوان فازی تعریف کنم که در آن امور را با رابطه‌ی بین خودآگاه و ناخودآگاه توضیح می‌دادند.

سپس یک فاز دوم آمد. فروید مدلی را که بر اساس کشفیات اصلی‌اش ساخته بود، بازاندیشی کرد و او و همکارانش در دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۳۰، مدل ساختاری نهاد-ایگو-سوپرایگو، اصل عملکرد چندگانه و آن‌چه را که اکنون به‌عنوان روان‌کاوی الگو در نظر می‌گیریم، توسعه دادند. من این فاز دوم را به‌عنوان فازی تعریف می‌کنم که در آن چیزها توسط رابطه‌ی میان ایگو و نا-ایگو، اید(id)بودن نا-ایگو، سوپرایگو و دنیای بیرونی توضیح داده می‌شدند.

فاز نخست از زمان آغاز روان‌کاوی، یعنی ۱۸۹۷، رقم خورد و تا ۱۹۲۳ ادامه می‌یابد. فاز دوم از ۱۹۲۳ تا دوره‌ی حاضر ادامه داشته است و با این وجود، هنوز خیلی جاها روان‌کاوی ایگو را داریم. فاز سوم به‌نظر من در دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز می‌شود و همچنان در آن هستیم. در ضمن، تمام این فازها حوزه‌ی روان‌کاوی را گسترش می‌دهند، بدون این‌که زیاد از قلم بیندازند. بیش‌تر از آن‌که جا بیندازند، در بر می‌گیرند. فازهای قدیمی‌تر دور انداخته نمی‌شوند، بلکه در نظامی بسط‌یافته، از ادعاها و توضیحات به‌شمار می‌آیند. هر فاز موفقیت‌آمیز مدعی‌ست پدیده‌های بیشتری را نسبت به قبلی‌اش توجیه می‌کند.

اگرچه این فاز سوم را من از زمان گرایش انگلیسی به روابط اُبژه، یعنی دهه‌ی ۱۹۵۰، تاریخ‌گذاری می‌کنم، درواقع باید با هورنی و سالیوان آن را پی گرفت. آن دو بی‌شک متفکران «روابط ابژه» در دهه‌ی ۱۹۳۰ بودند. جنبه‌ی دیگر فاز سوم، نسخه‌ی ژاک لکان از روان‌کاوی‌ست که در دهه‌ی ۱۹۶۰ برجسته می‌شود. با این حال نسخه‌ای دیگر از روان‌کاوی فاز سوم، ایده‌های اریکسون راجع به تقابل و هویت است که نقش بزرگی در زیست

فکری دهه‌ی ۱۹۶۰ دارد. ولی هنوز صورتی دیگر، خودروان‌کاوی از کُهوت و نظریه‌های خود-ابژه از اوتو کِرنبرگ است و همچنین بازنگری فمینیستی روان‌کاوی در دهه‌ی ۱۹۷۰ و ۸۰.

این‌ها همگی بسیار متفاوت‌اند، با این وجود به‌زعم من تمام‌شان یک چیز را در اشتراک دارند. آن‌ها توضیحات پیشین درباره‌ی اساس خودآگاه-ناخودآگاه یا ایگو-ناایگو را با خود و دیگری جایگزین می‌کنند. این‌ها روان‌کاوی خود هستند.

این یک تاریخ مختصر بود از روان‌کاوی از سال ۱۸۹۷ تا به اکنون. در همان دوران چه داشت بر سر نقد ادبی می‌آمد؟ نه ادبیات_ که آن همان‌گونه راه‌اش را می‌کشد_ بلکه نقد ادبی، که من آن را به‌سادگی به‌مثابه‌ی نوشتن یا گفتن درباره‌ی ادبیات تعریف می‌کنم. دوباره من سه فاز را در نظر می‌گیرم (هالند ۱۹۸۶).

نخست، آن چیزی که آن را سبک تاریخی در نقد ادبی می‌نامم وجود داشت. این سبک از نقد با مقاله‌ای معروف از موریس مورگان در اوایل قرن نوزدهم آغاز می‌شود که پرسید آیا **فالستاف** [نام شخصیتی در سه نمایش‌نامه از شکسپیر] یک بزدل بود یا نه. در این‌جا داریم یک تاریخ از فالستاف را پی می‌گیریم، طوری که انگار او یک شخص واقعی بود. ما از طریق زبان متن، رویدادها، شخصیت‌ها یا ذهن مولف را می‌خوانیم. ما داستان‌ها را چنان می‌خوانیم که گویی تاریخ‌اند. در این حالت، زبان شفاف است. این ما را به چیزهایی در جهان راهنمایی می‌کند که در بحث نقدهای ادبی ابژه‌هایی واقعی‌اند: کنش‌ها، انگیزه‌ها، ویژگی‌ها و به همین ترتیب.

فاز دوم همان‌گونه بود که نقد نو یا در نسخه‌ی به‌نوعی متفاوت اروپایی‌اش، ساختارگرایی نامیده می‌شد. نقدهای ادبی، شروع‌شده در دهه‌ی ۱۹۳۰ و ادامه‌یافته تا دهه‌ی ۱۹۷۰، زبان ادبیات را به‌عنوان یک کمال در خود برگزیدند. اولین کسانی که این ایده را گسترش دادند، در دهه‌ی ۱۹۳۰ می‌نوشتند و این در دانشگاه‌های آمریکایی و انگلیسی، به‌طور تقریبی از دهه‌ی ۱۹۵۰ تا اواخر دهه‌ی ۷۰، طرز مسلط نقد ادبی شد. این نقدی بود که برای خواندن متون بزرگ و بغرنج مدرنیستی مانند اولیس جویس، سرزمین هرز الیوت، کانتوس از پاوند یا پروست، مان و... طراحی شده بود.

اکنون ما در فاز سومی هستیم که می‌پندارم اغلب آن را پست‌مدرن می‌نامند. این اصطلاح چنان محبوب شده است که دانشجویانم آن را به پومو (PoMo) مخفف می‌کنند. اگرچه این اصطلاحی محبوب است، اشخاص مختلف پست‌مدرنیسم را متفاوت تعریف می‌کنند. دو تعریفی که من می‌پسندم جیسون (۱۹۸۴) و حسن (۱۹۸۷) هستند، اما بگذارید تعریف خودم را بگویم. من می‌اندیشم چیزی که در واکنش علیه مدرنیسم اتفاق می‌افتد_ و آن حداقل بخشی از «پومو»ست_ این است که هنرمند توجه‌اش را از آنچه ابژه‌ی درخودِ ناب و حتا کلان، مانند نقاشی پیکاسو است، منتقل می‌کند به رابطه‌ی بین ابژه و مخاطب، مثل نقاشی مرلین مونرو از اندی وارهول.

هنرمندان بزرگ مدرنیست یک شیئِ درخود (فی‌نفسه) و اغلب چیزی ماندگار ساختند. در چشم ذهن خود گِرنیکای پیکاسو، موزه‌ی گوگنهایمِ رایت یا مجسمه‌های بزرگ لیپ‌شیتز یا چیلیدا را بیاورید. برخلاف این، هنر پست‌مدرن شوخی‌گونه و گول‌زننده است و خودآگاهانه صورت‌های دیگر هنری را ایجاد می‌کند. ساختمان‌های اِی. تی. و تی. با سقفی برآمده و کنده‌کاری‌شده از جزئیات در نیویورک را تصور کنید که با سبک بین‌المللی «میس فَن دِر روهه» و سازه‌های یک آسمان‌خراش عجین شده است. به قوری چای معروف میشل گریِو بیاندیشید. او با قابلیت بوهاوس شروع می‌کند. یک کتری هندسی، نیم‌کره‌ای، از استیل ضدزنگ، اما سپس رنگ‌ها را به‌اضافه‌ی پرچ‌های تزئینی و درنهایت پرنده‌ای پلاستیکی برای آن‌که هنگام جوشیدن کتری چه‌چه کند، قرار می‌دهد. «توییِن پیکز» یک جوک پست‌مدرن عالی بود. داستان‌های کوتاه بورخس یا رمان‌های جان بارت را درنظر بیاورید. احتمالن گویاترین نمونه‌های این نوع از هنر ریاست‌جمهوری ریگان یا بوش باشد که در آن‌ها چیزی که اهمیت دارد چیزی نیست که درواقع اتفاق افتاده است، بلکه چیزی‌ست که مردم راجع به آن‌چه اتفاق افتاده می‌اندیشند. تمام این هنرمندان پست‌مدرن دارند به‌طرزی قابل‌ملاحظه نسبت به دیگر کارهای هنری، با دانش من و شما بازی می‌کنند. آن‌ها دانش و توقعات‌مان را برای ساختن کارهای هنری خود به کار می‌برند. جایی که هنرمندان مدرنیست اشیا فی‌نفسه ماندگاری می‌آفرینند، هنرمندان پست‌مدرن واکنش ما را به کاری که می‌آفرینند، موضوع خود برمی‌گزینند. همان‌گونه که همکارم اندی گوردون می‌گوید، در پومو هر چیزی بین گیومه است. یک پست‌مدرنیست می‌گوید: من فقط بازی می‌کنم، منظورم درواقع این نیست، این به تو بستگی دارد که از آن معنا بسازی. همچنین نقد ادبی دیگر رابطه‌ی بین متن و خواننده‌اش را مفروض نمی‌گیرد. نقد ادبی دیگر نمی‌تواند پاسخی بهینه را بپندارد. درعوض همان رابطه مبدل می‌شود به چیزی که نقد از آن می‌گوید. نه خود ابژه، بلکه رابطه‌ی ما با ابژه. در جهان نقد ادبی این فاز همان چیزی‌ست که آن را «پیروزی تئوری» (میلر ۱۹۸۷) می‌نامند، که یعنی متن ادبی دیگر یک کمال درخود نیست، درعوض ساخته شده است که به نیاز نقد برای نوشتن تئوری‌های پیچیده یا موقعیت‌های سیاسی خدمت کند. امروزه برخی نقدها به‌صورت رُک می‌گویند که هدف اولیه‌ی ادبیات و فرهنگ این است که موقعیت‌هایی برای استادان فراهم آورد که منتشر کنند و تلف نشوند.

اکنون ما سه فاز از روان‌کاوی و سه فاز از نقد ادبی داریم. می‌رسیم به سه‌تایی سوم در ماتریس سه‌درسه‌درسه‌مان. این سه‌تایی انتهایی به مهم‌ترین نکته متکی‌ست. درواقع گمان می‌کنم مهم‌ترین چیز اگر واضح‌ترین چیزی باشد که در این مقاله خواهم گفت، همین است. اگر قرار است که تنها یک چیز در این مقاله به‌خاطر بیاورید ترجیح می‌دهم که همین باشد. *روان‌کاوی نه با متن‌ها، بلکه با اشخاص سروکار دارد.*

هنگامی که روان‌کاوی را به ادبیات اعمال می‌کنیم، ازاین‌رو ناچاریم شخصی را بیابیم، که روان‌کاوی را به او اعمال کنیم. سه شخص هستند که ممکن هستند: نویسنده‌ی واقعی، خواننده و یک شخص، معمولا شخصیت ادبی در داستان یا نمایش، به این منظور که در متن سخن بگوید (هالند، ۱۹۶۴).

در حالتی دیگر، اگر با یک شعر یا مقاله یا صورتی دیگر مواجه باشیم که در آن شخصیت وجود ندارد، منظورم پرسوناست، سخن‌گوی شعر یا مقاله قرار نیست با نویسنده‌ی واقعی قاتی شود. سه شخص وجود دارند: نویسنده، خواننده و شخصِ در متن.

حالا به‌طرزی جالب این سه شخص درست در ابتدای نقد روان‌کاوانه ظاهر می‌شوند و در همان نامه‌ی ۱۵ اکتبر ۱۸۹۷ که در آن فروید عقده‌ی ادیپ را اعلام و به ادبیات اعمال کرد. «من، در مورد خودم هم عاشق مادر بودن و حسادت به پدر را یافته‌ام و حالا آن را موردی عمومی در ابتدای کودکی تلقی می‌کنم.» فروید چنان پیش رفت که این را به هرکدام از سه شخص در ادبیات اعمال کند. او راجع به واکنش مخاطبان به ادیپ شهریار گفت: «اگر این‌گونه است، ما می‌توانیم به قدرت گیرایی ادیپ شهریار پی ببریم... هرکسی از مخاطبان در فانتزی، زمانی یک ادیپ نوپا بود.» او در باب شخصیت هملت و این که چرا او تعلل کرد نوشت. «او خودش همان عمل را از سر اشتیاق به مادر، علیه پدر مرتکب شده بود.» و او بینش‌اش را به نویسنده نیز اعمال کرد. «اتفاقی واقعی شاعر را به بازنمایی‌اش، که در آن ناخودآگاه او ناخودآگاه قهرمان‌اش را می‌فهمید، شبیه‌سازی می‌کرد» (۱۹۸۵، ۲۷۲).

پس حالا آن سه‌سه‌ای را که گفته بودم داریم. ما سه فاز از روان‌کاوی داریم: خودآگاه-ناخودآگاه، ایگو-ناایگو و خود و دیگری. ما سه فاز از نقد ادبی داریم: تاریخی، نقد نو و پست‌مدرن. و سه شخص داریم که روان‌کاوی انتقادی می‌تواند عنوان کند: نویسنده، شخصیت در متن و مخاطب.

همان‌گونه که می‌بینید ۲۷ امکان مختلف برای روان‌کاوی انتقادی وجود دارد. من می‌توانم باقی مقاله را برای‌تان صرف ارائه‌ی مثال از تمام جایگشت و ترکیبات مختلف کنم. برای مثال تحلیل ارنست جونز از هملت روان‌کاوی فاز نخست است که به شخصیتی ادبی اعمال شده. کتاب فروید در باب جوک‌ها روان‌کاوی کلاسیک است که به نویسنده‌ی جوک و شنونده‌اش اعمال شده. کتاب خودم «دینامیک پاسخ ادبی» روان‌کاوی فاز دوم است که به خواننده می‌پردازد. کتابی جدید از بروکز بوشن تئوری‌های خودشیفتگی هاینتز کُهوت، روان‌کاوی فاز سوم را به شخصیت‌های ادبی اعمال کرده است. می‌توانیم به همین منوال ادامه دهیم، اما چرا باید چنین کنیم وقتی که به‌سادگی می‌توانید کتاب «راهنمای روان‌شناسی روان‌کاوانه» و «ادبیات و روان‌شناسی» از هالند را تهیه کنید.

ترجیح می‌دهم عوض زمینه‌های قدیمی به زمینه‌های جدید بپردازم، به دشتی خیالی که امیلی دیکینسون توصیف کرده است و علی‌رغم دشت دیکینسون، این زمینی ناهموار است. می‌خواهم از مشکلات در رابطه‌ی بین روان‌کاوی و ادبیات بگویم. آن‌ها به‌خاطر نکته‌ای بنیادی که کمی پیش مطرح کردم رخ می‌دهند. روان‌کاوی با مردم و به‌طور اخص با ذهن‌های مردم سروکار دارد، اما ادبیات کلمات است. اکیداً راهی نیست که بتوان روان‌کاوی را به‌صورت مستقیم به ادبیات اعمال کرد. روان‌کاوی تنها می‌تواند به یک شخص به‌کار بسته شود.

بنابراین باید بین شخصی که روان‌کاوی از او می‌گوید و کلماتی که نقد ادبی موضوع قرار می‌دهد نوعی پل بزنیم.

چگونه این را انجام می‌دهیم؟ خوب، ما آن را طبق فازی از روان‌کاوی یا نقد ادبی که خود را در آن می‌یابیم، پیش می‌بریم. حالا نگاه کنیم به شعری از نظر شخصیتی مختصر از امیلی دیکینسون (۱۹۵۵، ۳. ۱۱۷۸) و ببینیم فازهای مختلف از روان‌کاوی چگونه آن را می‌بینند. فاز نخست چه‌طور؟

«شبدری و یک زنبور کافی‌ست

تا دشتی ساخت

زنبوری و یک شبدر

و خیال

که به تنهایی بس است

اگر زنبورها کم‌اند»

حالا چگونه یک نقد روان‌کاوانه‌ی فاز نخستی می‌تواند به این شعر نزدیک شود؟ درواقع هیچ‌کس در فاز نخست نمی‌توانست، زیرا نقد روان‌کاوانه در روزهای نخست تقریباً به‌صورت کامل محدود بود به تحلیل یک شخصیت یا بررسی یک نویسنده بر اساس آثار روایی از هنر، آثاری ادبی، اغلب داستان‌ها و نمایش‌نامه‌ها که شخصیت و رویدادهایی در خود دارند. نقد روان‌کاوانه در روزهای نخست بیشتر با تم‌های ادیپی سروکار دارد.

خواندن تمام متن آن‌گونه که شخصیت‌ها یا رویدادها در آن واقع‌بینانه تصور شده‌اند. برحسب اتفاق نقد روان‌کاوانه‌ی فاز نخست از نمادگرایی استفاده می‌کند، اما برخلاف این فرض، واقع‌گرایی عمومیت دارد.

با این وجود مواجهه با این شعر در روش فاز نخست غیر ممکن نیست. در آن فروید گوش‌دادن به تداعی آزادهای بیماران برای ماده‌ی ناخودآگاه نهفته در تداعیات را موکد می‌کرد. می‌توانم نقدهای روانکاوانه‌ی جسورانه‌ای از فاز نخست را تصور کنم که شعر امیلی دیکینسون را به‌مثابه‌ی تداعی‌های آزاد می‌خوانند.

اگر این‌گونه باشد، با نمادگرایی جنسی طرف هستیم. نقد به این اشاره خواهد کرد که زنبور نمادی فالوسی‌ست که به شبدر پذیرا دخول می‌کند و حاصل یک دشت است. ما به‌طور نمادین یک کنش مقاربتی را پیش رو داریم، اما سپس شعر زنبور را کنار می‌زند و «تنها خیال» را می‌نشاند. نقد فاز نخستی فرضی‌مان فانتزی جنسی را به خود امیلی دیکینسون ربط خواهد داد. تصور این که او بنا به وجود جمعیت‌هراسی و محصورش، در خانه‌ی سفید و تمیزش می‌نشیند و این‌قبیل فانتزی‌های جنسی را می‌پروراند دشوار نیست. درواقع بعد این، پل بین شخصی که موضوع روان‌کاوی‌ست و واژگانی که عنصر ادبیات‌اند، نویسنده می‌شود. نقد روان‌کاوانه شعر

را آن‌گونه می‌خواند که انگار عبارت‌بندی‌ای از فانتری‌های نویسنده است (برای مثال رجوع کنید به فروید در سال‌های ۱۹۲۸ یا ۱۹۰۷).

خوانش فاز دوم از شعر پیچیده‌تر خواهد بود. در دهه‌ی ۱۹۶۰ می‌توانستیم از آن‌چه که در روان‌کاوی آن زمان تازه بود استفاده کنیم: توجه به تنوع پاسخ‌ها (به‌هرحال تازه برای نقد ادبی). و نیز ما به مراحل پیشاادیپی نزدیک شدیم. (برای مثال از این نوع نقد به کریس ۱۹۵۲ لِسِر ۱۹۵۷ یا رز ۱۹۸۰ رجوع کنید).

خوانش دومی از این شعر می‌تواند با فانتزی جنسی دخول زنبور به شبدر برای ساختن چیزی یا تولید، آغاز شود. اما نقد فاز دومی می‌تواند همچنین متوجه این شود که این صحنه‌ی نخستین است و خاطرنشان کند که امکانی دهانی در میان است. زنبور در حال تغذیه از شبدر است و در ایده‌ی این‌که خیال دشتی را بیافریند، فقدان دهانی مرزها وجود دارد.

نقد روان‌کاوانه‌ی فاز دومی به چیز دیگری اهمیت خواهد داد، چیزی که نقد فاز نخستی هیچ راهی برای صحبت از آن نداشت: فرم شعر. نقد فاز دومی فرم شعر را با دفاعی برای اداره‌ی محتوای فانتزی قیاس می‌کند (هالند ۱۹۶۸). چنین نقدی می‌تواند همین‌طور بازی شعر با بی‌کرانگی‌ها را دریابد. در ابتدا «شبدری» را داریم که نامتناهی‌ست، سپس «یک زنبور» که متناهی‌ست. بعد برعکس می‌شود، «یک شبدر» متناهی و «زنبوری» نامتناهی. بعد آن همه‌چیز در «خیال» حل می‌شود، اما به ترکیبی از متناهی و نامتناهی در «اگر زنبورها کم باشند» باز می‌گردد. بنابراین نوعی کیفیت «حالا می‌بینی، حالا نمی‌توانی» در مورد شعر برقرار است. این دیدن و ندیدن البته برای صحنه‌ی فانتزی نخستین بسیار مناسب است.

نقد فاز دومی، شعر را به‌عنوان یک فانتزی از نزدیکی جنسی و آبستن‌سازی توصیف می‌کند که با سازوکار دفاعی سرکوب یا انکار پیش می‌رود. سازوکار دفاعی فانتزی جنسی را به عبارتی راجع به قدرت خیال بدل می‌کند. این‌گونه می‌تواند دشتی بسازد، حتا بدون دخول فیزیکی زنبور به شبدر، یا درواقع بدون کل حضورشان. «خیال، که به‌تنهایی بس است.» بنابراین ما به خوانشی متناقض‌نما از شعر می‌رسیم. راجع به خیال است، اما در عین حال سرکوب و پاک‌شدگی چیزهای مشخصی‌ست که خیال می‌کنیم. خیال می‌تواند بیافریند، اما همچنین می‌تواند از خود براند. خیال چه کسی؟ شخصی که از آن می‌گوییم کی‌ست؟ چه کسی این سرکوب را انجام می‌دهد؟ حالا ما به بخش جالب این نوع از خوانش فاز دومی وارد می‌شویم.

چیزی که درباره‌ی فاز دوم مرا می‌فریبد نوع پلی‌ست که بین شخصی که موضوع روان‌کاوی‌ست و کلمات مورد بحث در نقد ادبی، می‌سازد. در واقع، نقد روان‌کاوانه خود متن را به مثابه‌ی یک ذهن تلقی می‌کند. شعر یک فانتزی دارد، این‌جا تناسلی یا دهانی، شاید فانتزی صحنه‌ی نخستین، یا شاید فانتزی ازدست‌دادن حدود. سپس این شعر-ذهن یک سازوکار دفاعی دارد، نوعی سرکوب یا جلوگیری. این احتمال که کنش جنسی فیزیکی با کنش غیرجنسی و ذهنی «خیال» جایگزین شده است. و شعر یک تم دارد. بگذارید آن را قدرت

گسترده‌ی خیال‌پروری و خیال بنامیم. درواقع شعر فانتزی جنسی راجع به گرده‌افشانی را به‌عبارتی راجع به خیال بدل کرده است.

به این طریق شعر چیزی را که من و شما همیشه انجام می‌دهیم، اجرا کرده است. ما والایش می‌کنیم. ما ایده‌های ناخودآگاه، احتمالن جنسی یا تابو را به فعالیت‌های از نظر اجتماعی قابل عرضه و خودپذیر تبدیل می‌کنیم. آیا این ذهن امیلی دیکینسون است؟ یا ذهن ما؟ نقد فاز دومی صرفاً می‌گوید که این یک ذهن است. شعر فرایندی ذهنی را تنانه می‌کند. امیلی دیکینسون فرایندی ذهنی را درون متن برون‌افکنی یا طرح‌ریزی کرد، سپس شما و من آن فرایند شعر را از متن می‌گیریم و آن را درون فرایندهای ذهنی خودمان درون‌افکنی می‌کنیم. این ایده‌ای مسحورکننده است. شعر یک فرایند ذهنی‌ست، یا دقیق‌تر، فرایند ایگو است که ما درون‌افکنی می‌کنیم. از آن‌جا که ما ادبیات را این‌گونه عمومیت بخشیده‌ایم، امکان‌های بیشتری نسبت به فاز نخست در باب روان‌کاوی و ادبیات داریم. ما محدود به آن‌چه که واقع‌بینانه در جهان روی می‌دهد، نیستیم. ما می‌توانیم با هرگونه متن ادبی، چه دارای شخصیت‌ها و رخدادها باشد و چه نه، سروکار داشته باشیم. ما می‌توانیم با شعری مقفّا و حتا با یک مقاله مواجه شویم. تمام آن‌چه که باید انجام بدهیم این است که سازوکار دفاعی و فانتزی‌ای را که دفاع علیه آن برمی‌آید، شناسایی کنیم. نقد روان‌شناسانه‌ی فاز دوم پیشرفتی شگرف نسبت به فاز نخست بود، اما دارای آن فرض غریب بود که شعر ذهنی‌ست که نقد می‌تواند آن را بدون تحریف ببیند.

حال در فاز سوم چه اتفاقی می‌افتد؟ گفتن‌اش دشوار است، چون امروزه تنوعی بسیار از مدرسه‌های روان‌کاوی وجود دارد. همچنین این روزها آماری بزرگ از نقد روان‌کاوانه وجود دارد، اما نه آن‌قدر که یک روان‌درمانگر در حال آموزش بتواند آن‌ها را تشخیص بدهد. بسیاری از نقدهای ادبی این روزها خیلی تئوریک، انتزاعی و دور از شخصی که درواقع درگیر نوشتن یا خواندن ادبیات است، هستند. اگر تنها یک خصلت برای جریان نقد ادبی و تئوری باشد، آن همان پرهیز از «شخصی» است (هالند ۱۹۹۱).

در کل، روان‌کاوی فاز سوم خود را در تفکر ناخودآگاه–خودآگاه فاز نخست محدود نخواهد کرد و همچنین به این‌که شعر ابژه‌ای خودکفا در روش مدرنیستی یا در روش نقد روان‌کاوانه‌ی فاز دوم است.

نقد روان‌کاوانه‌ی پست‌مدرن شخص را در رابطه با شعر خطاب قرار می‌دهد. همچنان که ما چشم‌انداز ادبیات و روان‌شناسی معاصر را می‌پژوهیم، بسیار دشوار است که توافقی عام به‌دست دهیم. چیزهای متفاوت زیادی در جریان یا در توقف‌اند. برای مثال هرچند نظریه‌ی انگلیسی روابط ابژه مبحثی داغ در حلقه‌های روان‌کاوانه است، نقد ادبی را چندان فرا نخوانده است (اما مثلاً نگاه کنید به شوارتز و کان ۱۹۸۰، دوبر ۱۹۸۱، و دِروین ۱۹۸۱). نظریه‌ی روابط ابژه به‌تنهایی برای شخصی که روان‌کاوی و کلماتی که نقد ادبی مطالعه می‌کنند، هیچ رابطی پیشنهاد نمی‌دهد. ما فقط رابط نامناسب مطالعه‌ی متن تا رسیدن به روابط انسانی را داریم و این شیوه‌ای‌ست که نقد ادبی نزدیک چهار دهه تا کنون آن را پس زده است. در باب شخصیت‌های ادبی، ایده‌های

اریکسون درباره‌ی متقابل‌سازی و هویت متحمل این فشار به‌سوی واقع‌گرایی می‌شوند. از خوانش متن به واقع‌گرایی شخصیت و رابطه می‌رسیم. (اریکسون هنگامی که بر نویسندگان اعمال می‌شود، نتیجه‌ی بهتری می‌دهد_ نگاه کنید به لوبو، ۱۹۷۷) مشکلی مشابه از واقع‌گرایی به مطالعات هورنیان از ادبیات نسبت پیدا می‌کند (برای نمونه رجوع کنید به پاریس ۱۹۸۶). ما نقدهایی را دریافت می‌کنیم که برگرفته از نظریات روان‌کاوی کُهوت و کِرن‌برگ هستند، اما آن‌ها نیز به تحلیل شخصیت گرایش دارند (رجوع شود به بِرمان ۱۹۹۰).

مانند روزهای نخست نقد روان‌کاوانه، متن ادبی برای اثبات نظریات به کار برده می‌شوند. استثنایی برای این الگو نقد لکانی است که در حلقه‌های ادبی به‌شدت محبوب است. به‌هرطریق نقد ادبی به‌طرزی قابل پیش‌بینی روان‌کاوی‌ای را پیش برده است که نسبتی اندک با آن‌چه روان‌درمان‌گران در مطب‌های‌شان می‌بینند، دارد. این روان‌کاوی به‌شدت متکی به نمادهای فالوسی و تناسلی روان‌کاوی ۱۹۱۰ است و دارای دوپهلوگویی‌ها، جناس‌ها و نابه‌هنجارخوانی‌های بسیار است.

بسیار کم شامل چیزهای دیگر می‌شود. این یک روان‌کاوی کاملاً لفظی‌شده و انسان‌زدایی‌شده است. این نوع روان‌کاوی خیلی خوب با تحلیل متن‌های ادبی وفق می‌یابد، اما به بهانه‌ی نادیده‌گرفتن تقریباً تمامیت شخصی که سوژه‌ی روان‌کاوی‌ست (برای مثال به فِلدشتاین و سوسمان ۱۹۹۰ رجوع کنید).

در حال حاضر دو مدرسه‌ی نقد ادبی هستند که روان‌کاوی فاز سه و معاصر را در خود جای می‌دهند. یکی فمینیسم است و دیگری خواننده‌محوری.

نقد روان‌کاوانه‌ی فمینیستی واکنش‌های زن واقعی را به ادبیات و نقدی که اغلب فرضیات و زبان و طُرُق خوانش مردانه در آن مسلط است، عنوان می‌کند. (برای مثال نگاه کنید به فلین و شوایکارت ۱۹۸۶ و برای بحث نظری، رایت ۱۹۸۹).

همان‌طور که نقد فمینیستی به نقد جنسیتی گسترش می‌یابد، سوال نیز گسترش می‌یابد به این‌که چگونه جنسیت، سکسوالیته‌ی جامعه‌ساخت، زن یا مرد، وارد خواندن و نوشتن می‌شود؟ (رجوع کنید برای مثال به شوالتِر ۱۹۸۹).

به روشی یکسان، نقد خواننده‌محور واکنش‌های واقعی مردم واقعی را عنوان می‌کند. نقد فمینیستی و نقد خواننده‌محوری هردو بین شخص روان‌کاوی و کلمات ادبیات با تمرکز به اشخاص واقعی‌ای که ادبیات را می‌خوانند و پاسخ می‌دهند و اشخاص واقعی‌ای که آن‌ها را می‌نویسند، پل می‌زنند. به‌جای گفتن این‌که شعر یک والایش را انجام می‌دهد، نقدهای روان‌کاوانه‌ی فاز سوم می‌گویند که خواننده به‌وسیله‌ی شعر یک والایش را اجرا می‌کند.

بگذارید مثال‌هایی بزنم از سمیناری که این بهار تدریس می‌کردم. من این شعر راجع به دشت را بین دانشجویانم پخش کرده و از آن‌ها خواستم آن‌چه که آن را «پاسخ تداعی‌گرا» می‌خوانیم برایش بنویسند. بدین معنا که از آن‌ها خواستم احساساتی که نسبت به شعر داشتند، اشخاص و رویدادهایی را که در زندگی‌های‌شان به آن احساسات مربوط می‌شد، بنویسند، تا هرچه را که در رابطه با شعر به ذهن می‌رسد گفته باشند.

این چیزی‌ست که یکی از آن دانشجویان_با نام بث_ نوشت. او کاملاً صریح گفت «من این شعر را دوست ندارم. وقتی من درخیال سیر می‌کنم، ذهنم به‌سوی نقطه‌ای خالی می‌لغزد، نقطه‌ی خودتحلیلی که سرزده وارد هستی خود می‌شوی.» او با اکراه ادامه داد تا آن را به «پرندگان و زنبورها [اصطلاحی برای توضیح مسائل جنسی به کودکان]» در شعر هری بلافونته ربط بدهد. «برای مثال بزرگ‌شدن پرندگان و زنبوران این معنی را می‌دادند که پیژامه‌های‌ات را روی دیرک تخت‌خواب بگذاری... هردو این را بکنید و صبحش **بچه‌ها** پدید بیایند! من خیال می‌کردم که ذراتی از یک پیژامه به دیگری می‌جهند، اگر پیژامه همان‌طور بی‌جان روی دیرک تخت چهاردیرکه‌ی مادربزرگم آویزان بمانند.» فکرکردن به پرندگان و زنبورها و آن دیرک منجر شد که او به جثه‌ی لاغر پدربزرگش بیندیشد که در فروتنی در حینی که حمام داده می‌شد، لباس زیرش را به تن داشت.

«او و مادربزرگم در سراسر زندگی مزدوج‌شان مقابل هم لخت نشدند.» او نوشت و فکر کرد «زندگی جنس آن‌ها چگونه بود؟ من تصاویری از آن‌ها دارم ... تقریباً مانند این‌که زوجی که در نقاشی «گوتیک آمریکایی» هستند، بدون تغییر وضع به تخت بروند.» او ادامه داد تا این‌که رسید به مسئله‌ی عدم آموزش جنسی خود و خواهرش و گفت «فقدانی درونی از یک چیز (دانش) وجود داشت که منجر شد هرکدام‌مان در دام‌های متعدد بلغزیم که بالای سرمان بسته شد و گیرمان انداخت.» او پیش رفت تا حس خود از گیرافتادن را توصیف کند، نگاه‌کردن از بین میله‌ها به منظره، بچه‌ها، تصویری از شاخه‌های مرده روی سرخسی که او هرس کرده بود و بارداری. «برای من بچه‌ها معنی مردن می‌دهند... بارداری یعنی انتخاب.» و شروع کرد به ربط‌دادن به برادری که مادرش به‌دنیا آورده بود، به‌قول بث «انتخاب» کرده بود. «وقتی هفتاد سالم شد به او سر می‌زنم... (حتماً).» «مرگ یعنی مردن و تولد یعنی پرسش‌ها... فقدان زندگی.»

هنگامی که شما به بث گوش می‌دهید، یا می‌خوانیدش، فکر می‌کنم می‌بینید که او چیزی را حل می‌کند شبیه آن‌چه خوانش فاز دومی ما را به آن هدایت کرد. یک صحنه‌ی فانتزی نخستین، صحنه‌های فانتزی نخستین متعدد، اما او شعر را اغلب در عبارات خودش تأویل می‌کند. در اصطلاح فاز دوم این یعنی شعر فانتزی‌ای جنسی را که علیه آن به‌وسیله‌ی انکار یا سرکوب دفاع شده است، تن‌دار می‌کند. بث چیزی بسیار مشابه این انجام می‌دهد. او از شعر به‌سوی خیال‌های جنسی می‌رود، نوعی صحنه‌ی نخستین، اما سپس آن را پاک و خاموش می‌کند. او آن را به فیگورهای جدا از هم «گوتیک آمریکایی» وارد می‌کند. او از کمبود دانش‌اش و احساساتش که توسط کمبود دانش محبوس شده‌اند گلایه می‌کند. سرآخر هم می‌رسد به فکرکردن درباره‌ی بارداری مادرش، تولد بچه و برادر سرّی و گم‌شده و «فقدان زندگی»ای که آن حاصل کرد. به‌عبارت دیگر بث

شعر را برای خودش بازپنداری می‌کند، اما با عبارات خودش. او تجربه‌ی شعر را بر اساس آن‌چه که خودش وارد شعر می‌کند، می‌سازد. کلمات شعر خوانش او را کنترل نمی‌کنند، آن‌ها به‌سادگی ابزاری‌اند که او به‌وسیله‌ی‌شان پاسخ‌اش را می‌سازد. این به‌نظر من یک فهم روان‌کاوانه‌ی درست از دادوستد ادبی‌ست که متکی به انتقال متقابل خواننده به شعر است. این یک مفهوم روی‌هم‌رفته متفاوت است از این‌که ادبیات در دو فاز پیشین در نقد روان‌کاوانه کار می‌کند.

در فاز نخست از کلمات به فانتزی امیلی دیکینسون پی می‌بریم. در فاز دوم فانتزی را در متن تعیین می‌کنیم. حالا در اکتشاف فاز سوم می‌بینیم که فانتزی درواقع متعلق به بث است و بسیار هم شخصی‌ست. شامل پدربزرگ و برادر گم‌شده و احساساتش از محبوس‌بودن است. برای او دانش جنسی با ازدست‌دادن و مرگ و غیب‌شدن پیوند خورده است؛ از همین رو، نمی‌تواند از استفاده‌ی خلاق دیکینسون از خیال لذت ببرد و شعر را پس می‌زند. بگذارید به یکی دیگر از دانشجویانم گوش دهیم. او «جین» است. با گفتن این آغاز می‌کند که «من مطمئن نیستم در دشت چه‌چیزی هست.» او دنبال تعریفی مناسب می‌گردد و به دشت محلی‌مان در گِنسویل فلوریدا و درآن‌جابودن با دوست‌پسر سابقش می‌اندیشد و سپس می‌نویسد «می‌خواهم شب به آن‌جا بروم، تا تنها باشم، فکر کنم و تنها باشم.»

او جلسات علمی را به‌خاطر آورد که به‌عنوان یک دانشجوی لیسانس می‌گذراند. «به‌خاطر می‌آورم که می‌توانستم بیشتر ببینم وقتی که نگاه می‌کردم، چون در حال آموختن این بودم که چه چیزی در درون و بیرون می‌گذرد.» اما سپس در نقطه‌ای مشخص «وقتی به اندازه‌ی کافی فشار می‌آورید» علم فقط نظریه و شانس می‌شود. جین می‌نویسد «من تمایلی به فشاردادن چیزها دارم» و مدام می‌پرسد چرا؟

ادامه می‌دهد «مطالعه‌ی مبحث گرده‌افشانی را به‌خاطر می‌آورم. این مرا به یاد کنفرانس راجع به سکس که در نه‌سالگی شرکت کردم می‌اندازد.» او پدر خانواده‌اش را به‌خاطر می‌آورد، یک پزشک که او را با کتاب‌های آناتومی آشنا کرد و از آن‌چه که یاد گرفته بود امتحان گرفت. او اعتراف کرد که در آن تقلب کرد. او می‌نویسد «تمام این چیزها مرا به‌یاد صحنه‌ی نخستین می‌اندازند.» و برادر بزرگ‌ترش را به‌یاد می‌آورد که سرزده «مادر و آقای ایکس» را می‌بیند. او خودش چنین صحنه‌ای را به‌خاطر نداشت ... «من در سرکوب بسیار خوب هستم.» بااین‌وجود به‌خاطر داشت که مادرش دیوارها و سقف اتاق‌خواب را گچ‌اندود کرده بود و این مساله او را می‌آزرد «زیرا من خود را موقع بیدارشدن با صورتی پر از آن تصور می‌کردم و فکر می‌کردم که باید درد بسیار داشته باشد.»

او می‌نویسد «این حتی به آن‌چه که فکر می‌کردم این شعر مرا به آن خواهد برد، نزدیک هم نیست» و سر آخر نوشته بود «اگر «خیال به تنهایی بس است» چرا باید در وهله‌ی اول خود را با زنبورها به دردسر بیندازیم؟ چرا، چرا، چرا، چرا، چرا، چرا، چرا؟»

دوباره صحنه‌ی نخستین اما بسیار متفاوت با دید بث. او از خیال‌های امیلی دیکینسون به چرا، چرا، چرا می‌رسد. جین هم‌چنین انکار می‌کند، یا به قول خودش سرکوب، اما می‌نویسد «من این شعر و ا. د. را در کل دوست دارم. فشرده است» اما بعد به پژوهش و پرسش‌های علمی‌اش روی می‌آورد. او پاسخش را با یک سوال نهایی به پایان می‌برد. چرا ما اصلاً به آن زنبور فالوسی نیاز داریم؟ باید اضافه کنم که جین یک فمینیست معتقد و تندرو است.

فکر می‌کنم درحال مواجهه با پدیده‌ی کوه یخ باشیم که برای تمام ما که درگیر روان‌کاوی هستیم آشناست. ما راجع به افکار روزمره، درست مانند شعر دیکینسون سخن می‌گوییم، اما این تنها نوک کوه یخ است. در زیر توده‌ای بزرگ از تداعیات و احساسات هستند که پاسخ نظرات‌مان را نسبت به این مسائل صوری فکری یا هنری، شکل می‌دهند.

دو مثال دیگر می‌زنم. من شخصی در سمینار خود دارم که پسادکترا دارد. یک محقق ادبی از جمهوری خلق چین که «مین» نام دارد. او ترتیبی نامعمول از تداعیات دارد، که از طرفی بسیار خودویژه‌اند، اما هم‌چنین به فرهنگ و باورهای کاملاً متفاوت او وابسته‌اند. مین با گفتن این‌که او هرگز مگر در فیلم‌ها دشت ندیده است، آغاز می‌کند، اما بعد آن شعرهایی چینی راجع به فلات‌های هموار مغولی به‌یاد می‌آورد. او یکی از این اشعار را این‌گونه ترجمه می‌کند. «باد می‌وزد/ تا به خاک بیفتد چمن/ به آشکار بیایند گاو و گوسفندان» این شعرها او را به یاد مغول‌ها و امپراتوری عظیم و حملات‌شان به مردم کشاورز داخل دیوار بزرگ می‌اندازد.

سپس مین به این می‌اندیشد که یک شبدر چه شکلی است؟ او برمی‌گزیند که «شبدر نوعی گیاه بته‌مانند است که غذایی بسیار خوب برای خوک‌هاست» و به‌خاطر می‌آورد هنگامی که ده سال داشت به حومه می‌رفت تا به دهقانان در برداشت محصول‌شان کمک کند. سپس به اصطلاح «چون خوک میان شبدر زیستن» می‌اندیشد. «چرا باید حیوانی کثیف و تنبل در چنین استعاره‌ای به کار برده شود؟» او می‌گوید که عبارت «به‌دنیاآمدن با قاشقی نقره در دهان» را ترجیح می‌دهد، اما سپس آن را به «به‌دنیاآمدن با کادیلاکی در دهان» تغییر و ادامه می‌دهد تا این‌که آموزش رانندگی و ماشین‌دارشدن‌اش را تعریف کند و از ضرورت آن در آمریکا بگوید. «هنگامی که برای اولین‌بار به آمریکا آمدم، نمی‌توانستم رانندگی کنم ... حس می‌کردم که شخصی معلول در ویلچر هستم. از لحاظ نظری من با ایده‌ی کلی فرهنگ ماشین مخالف هستم ... اما اکنون به‌طرز قابل‌توجهی به آن وابستگی دارم، همان‌گونه که یک معتاد به کوکائین یا کراک.»

او سپس خود را عقب می‌کشد و می‌نویسد «از شعر خیلی دور شدم» و زنبور تولیدگر را با خوک تنبل قیاس می‌کند. «زنبور [در شبدر] بی‌شک برتر از خوک است، زیرا که خوک خود را راضی می‌کند، درحالی که زنبور مشغول ساخت چیزی برای رضایت دیگران است.» برای دشتی ساختن، او حتی به بیشتر از زنبور نیاز دارد. به خیال، خیال‌پروری، اما نه خیال‌پروری‌ای نظیر ویتمن که می‌توانست جهان را در یک برگ چمن ببیند. ویتمن اهل یک دشت واقعی بود. دیکینسون «با خیال‌کردن یک دشت راضی‌ست.» او «زندگی‌ای ساده را

پیش می‌برد.» و مین بالاخره می‌رسد به این‌که امیلی دیکینسون عضوی از طبقات ممتاز بود، شخصی که با قاشقی نقره در دهان به‌دنیا آمده بود، اما علی‌رغم این زنبوری تولیدگر بود که اشعاری تحسین‌برانگیز می‌آفرید. «با این معنا» او نتیجه می‌گیرد «من از این‌که او را خوکی میان شبدر بنامم خود را بازمی‌دارم.»

این پاسخی فوق‌العاده است. این یک تفاوت فرهنگی را می‌نمایاند در اشتغال ذهنی مین با عضویت افراد در گروه و مسئولیت‌شان، که مورد توجه هم کنفوسیوس و هم چین کمونیست است. او در سمینار ما اغلب نظر می‌داد که فردگرایی آمریکایی چه‌قدر به نظرش خودخواهانه و روان‌رنجورانه می‌آید. در عین حال، پاسخ او چیزی را نشان می‌دهد که کاملاً ویژه‌ی مین است.

علاقه‌ی او به تقسیم مسائل به متضادهایی که باهم تصادف می‌کنند: دشت آمریکایی و جلگه‌های مغولی، ارتش مغولی و کشاورزان صلح‌جو درون دیوار بزرگ، خوک میان شبدر در مقابل زنبور در شبدر، ثروتمند و فقیر، فرهنگ ماشینی در مقابل فرهنگ غیرماشینی، انتقادات نظری‌اش که در مقابل لذت واقعی‌اش از درماشین‌بودن قرار می‌گیرد، ویتمن و دیکینسون و تا آخر. (برای مبحث نظری راجع به رابطه‌ی بین عناصر فرهنگی و شخصی در پاسخ، رجوع کنید به هالند ۱۹۸۹) هم‌چنین می‌شنوم که مین به ما از آرزوی خودش برای کام‌یابی اقتصادی می‌گوید تا ماشین‌ها و قاشق‌های نقره‌ای فرهنگ مادی ما را داشته باشد و تناقضی که او در این آرزو دارد. آیا او یک خوک میان شبدر، تنبل و طمّاع است؟ یا او زنبوری تولیدگر است؟ به‌عبارت دیگر، شعر دیکینسون او را به پرسیدن از تصورات ماتریالیستی خودش سوق می‌دهد. این از هرچه خوانش که آمریکایی‌ها در سمینار من داشته‌اند، بسیار دور است، اما همان شخصیت مین و گرایش مارکسیستی‌ای‌ست که در فرهنگ او مشترک است و هرچیزی را در اقتصاد و شرایط طبقاتی می‌بینند. در مورد او فرهنگ نیروی مسلط است، برای آمریکایی‌ها فردیت.

می‌توانیم این را با دانشجویی دیگر، فریدا، که از اکوادور است قیاس کنیم. او نیز با شعر طوری برخورد می‌کند که آمریکایی‌نبودن او در آن بارز است. او می‌گوید «دلم برای خانه باید تنگ شده باشد.» و قصه‌ای را راجع‌به پسر برادرش و مادر مادربزرگ هشتادساله‌اش به‌یاد می‌آورد. برادرزاده شعری درباره‌ی یافتن ستاره‌ای که اتاق مادر مادربزرگ‌اش را روشن کند، حفظ کرده بود، اما این را گفته بود که محض احتیاط باید همچنین چراغی خوب برای خانم‌بزرگ بخرند. فریدا نتیجه می‌گیرد «ما خانواده‌ای از رویاپردازان و راویان هستیم»، اما این کودک از رگی دیگر است.

فریدا فرهنگ رویایی و حسی لاتین‌اش را با امیلی دیکینسون قیاس می‌کند که درباره‌اش می‌گوید «او بسیار آمریکایی و بسیار قوی‌ست. او مانند زنبوری تنهاست که دست‌تنها دشتی را ساخت.» دیکینسون مانند نیاکان اوست که به قدرت رویا باور دارند. «من به اعلامیه‌ی استقلالی که شما در پشت سر دارید غبطه می‌خورم.» او می‌نویسد «شما مردانی داشته‌اید که می‌توانستند رویاهایی را حتی از نوع بسیار بزرگ بپذیرند، بدون این‌که بگذارند اراده‌شان کم‌سو یا مضمحل شود.» و آرزو می‌کند که نسل جدید اکوادوری‌ها بیش‌تر مانند این باشند.

او یادداشتی به‌طور کامل متفاوت را آخر کار می‌آورد، با به‌یاد آوردن دهه‌ی ۱۹۶۰، هنگامی که او نیز در نیویورک آمریکا زندگی می‌کرد و البته زندگی آزادی را چه طبق معیارهای سخت‌گیرانه‌ی خودش و چه طبق معیارهای آمریکایی می‌گذراند. او می‌افزاید و دوستانش فقط «آدم‌هایی معمولی بودند که بازی می‌کردند.» سپس «وحشت آن ترورها»ی مارتین لوترکینگ و رابرت کندی را به‌خاطر می‌آورد. «دهه‌ی ۶۰ مانند افسانه‌ای برعکس بود. جادو، شادی و رنگارنگی در ابتدا آمدند و مشقت‌ها در نهایت امر.»

دوباره ما با مجموعه تداعیاتی بسیار شخصی، اما نیز فرهنگی و نسبت به شعر دیکینسون در باب خیال، روبه‌رو هستیم. درواقع فریدا می‌پرسد چه چیز را می‌توانی در خیال بیاوری؟ آیا می‌توانی آن‌چه را که خیال می‌کنی، مانند تاریخ سیاسی آمریکا به چیزی واقعی بدل کنی؟ یا آیا آن‌چه که خیال می‌کنی فقط فانتزی‌گونه است؟ و آیا اگر از هرچیز بگذری و خیال‌هایت را دنبال کنی، به‌سوی یک تراژدی رهنمون می‌شوی؟

اما می‌توانم بشنوم که به زبان می‌آورید ـبه هر حال اگر خودم داشتم این مقاله را می‌خواندم، می‌گفتمـ هدف تمام این چیزها چیست؟ آیا اهمیتی دارد که مین عبارت «خوکی میان شبدر» را به این شعر ربط می‌دهد؟ چه تفاوتی می‌کند؟

برای من، این جالب‌ترین و توان‌بخش‌ترین قسمت نقد خواننده‌محور و روان‌کاوی پست‌مدرن است وقتی که آن را به ادبیات اعمال می‌کنیم. من قادر می‌شوم از آن‌چه که بث یا جین یا مین یا فریدا درباره‌ی شعر می‌گویند استفاده کرده و آن را در روش‌های جدید برای خودم بخوانم.

حال فکر کنید من پاسخ فریدا را برمی‌دارم و برای خودم استفاده می‌کنم. فرض کنید من تم‌هایی را که در تداعیاتش حین شعر می‌بینم، می‌گذرانم. می‌شنوم که او سه نوع مختلف از خیال‌پردازی را قیاس می‌کند. او تصور پر زرق‌وبرق لاتین-آمریکایی‌اش را که به هیچ چیزی در عمل منجر نمی‌شود، مقایسه می‌کند و سپس تصوری از پدران بنیان‌گذار ما و در نهایت تخیل جسورانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ به‌همراه وحشت و ازدست‌دادن. حالا می‌توانم شعر دیکینسون را تقریباً طبق تخیل بخوانم و تخیل تمام این نیروهای گسترده‌ی تاریخی را آزاد بگذارد، اما تخیل در شعر دیکینسون به چیزی بسیار متین و آرام و نه اصلاً تهدیدآمیز کاهش پیدا کرد، خیال و دشت.

شعر برای هر نوعی از امکان خوانش توسط خوانندگان باز است. من به قیاس فریدا از تخیلات لاتین و آمریکای اولیه اشاره کردم، اما هرکدام از این خواننده‌ها به من اختیارات جدید می‌دهند.

برای مثال می‌توانم شعر را از چشمان و گوش‌های بث بخوانم. یعنی پرسش‌گری جنسی و سرکوب این پرسش‌گری، و سپس می‌توانم راه‌حل «تنها خیال» دیکینسون را بشنوم که سرکوبگر و کلاستروفوبیک است، درست نقطه‌ی قرینه‌ی کیفیت توسعه‌گرای سطر آغازین.

می‌توانم شعر را از دریچه‌ی سوالات علمی جین راجع به سکسوالیته بخوانم و از شعر دیکینسون برای قیاس بین انواع مختلف تخیل یا خیال، علمی و داده‌گرا بهره ببرم و حتی از جنبه‌ی خشن و نابودگر آن، و بارها و بارها بپرسم چرا، چرا، چرا.

می‌توانم شعر را از طریق تداعیات عجیب مین بخوانم و غیرمادی‌بودن خیال‌های دیکینسون را قیاس کنم با خیال‌های تمام‌مادی این مرد از کشور جهان‌سومی فقیر و درواقع خیال‌های به‌شدت مادی «فرهنگ ماشینی» آمریکای مدرن. نوعی حکمت شرقی در توانایی دیکینسون در «ساختن» با تنها خیال وجود دارد، حکمتی که فرهنگ مین آن را باخته و ما شاید هرگز نداشته‌ایم.

توجه کنید، ما خوانندگان منتقدان حرفه‌ای نیستیم. می‌توانیم توقع داشته باشیم که منتقدان حرفه‌ای جوری بنویسند که شعر را برای ما می‌گشاید. (درواقع، منتقدان حرفه‌ای اغلب سعی می‌کنند آن را به این یا آن معنای مشخص ببندند.) به هر نحو، اکنون ما راهی داریم که خوانندگان معمولی می‌توانند در خوانش‌های خود و با خوانش‌های دیگران به‌کار ببرند تا تجربه‌ای غنی‌تر از شعر داشته باشند. به‌طور خلاصه، ما عملکردی جدید را برای نقد روان‌کاوانه یافته‌ایم که متن را به برهم‌کنش‌های انسانی‌مان که به‌اشتراک می‌گذاریم بازمی‌گذارد.

کوتاه‌سخن، ما پلی جدید را بین روان‌کاوی و نقد ادبی یافته‌ایم، بین اشخاصی که روان‌کاوی از آن‌ها می‌گوید و زبانی که نقد ادبی موضوع صحبت قرار می‌دهد. این پلی‌ست جدید اما نیز قدیمی که همواره بوده است. پل، مردم واقعی‌اند که در دادوستدهای واقعی ادبی شرکت می‌کنند. پل کسانی‌اند که می‌نویسند و آن‌ها که می‌خوانند، و همین کنش نوشتن و خواندن‌شان. خلاصه‌ی کلام، پل و رابط شما و من هستیم.

منابع و مآخذ:

Berman, J. (1990) Narcissism and the Novel. New York: New York University Press.

Bouson, J. B. (1989) The Empathic Reader: A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self. Amherst: University of Massachusetts Press.

Dauber, A. (1981) Thomas Traherne and the poetics of object relations. Criticism, 23:103-25.

Dervin, D. (1981) Play, creativity and matricide: The implications of Lawrence's 'smashed doll' episode. Mosaic,

14:81-84.

Dickinson, E. (1955) Poems: Including variant Readings Critically compared with all known Manuscripts (1. H. Johnson, ed.). Cambridge: Harvard University Press.

Feldstein, R. and Sussman, H. (eds.) (1990) Psychoanalysis and ... New York and London: Routledge.

Flynn, E. A. and Schweickart, P. P. (eds.) (1986) Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Freud, S. (1907) Delusions and dreams in Jensen's Gradiun. Standard Edition, 9:3-95).

Freud, S. (1928) Dostoevsky and parricide. Standard Edition, 21:175-196.

Freud, S. (1985) The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904 (M. Masson, trans, and ed.). Cambridge and London: Belknap Press of Harvard University Press.

Hassan, I. (1987) The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State University Press.

Holland, N. N. (1964) Shakespcarcan tragedy and the three ways of psychoanalysistic criticism. In: Psychoanalysis and Literature.H. Ruitenbeek (ed.), (pp. 207-217). New York: Dullon.

Holland, N. N. (1968) The Dynamics of Literary Response. New York: Oxford Univer sity Press.

Holland, N. N. (1976) Literary interpretation and three phases of psychoanalysis. Critical Inquiry, 3:221-233.

Holland, N. N. (1978) Literary interpretation and three phases of psychoanalysis. In: Psychoanalysis, Creativity, and Literature: A French-American Inquiry Alan Roland (ed.), (pp. 233-247). New York: Columbia University Press.

Holland, N. N. (1986) Twenty-five years and thirty days. Psychoanalytic Quarterly, 55:23-52.

Holland, N. N. (1989, September), Culture and the I. Tenor: A journal of creative and critical writing (Hyderabad), pp. 4-15.

Holland, N. N. (1990) Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and Psychology. New York: Oxford L'niversity Press.

Holland, N. N. (1991) The Critical I. New York: Columbia University Press. Jameson, F. (1984) Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. New Left Review, 146:53-92. Kris, E. (1952) Psychoanalytic Explorations in Art. New York: Schocken Books.

Lebeaux, R.M. (1977) Young Man Thoreau. Arnherst: University of Massachusetts Press. Lesser, S. O. (1957) Fiction and the Unconscious (Ernest Jones, Preface). Boston: Beacon Press.

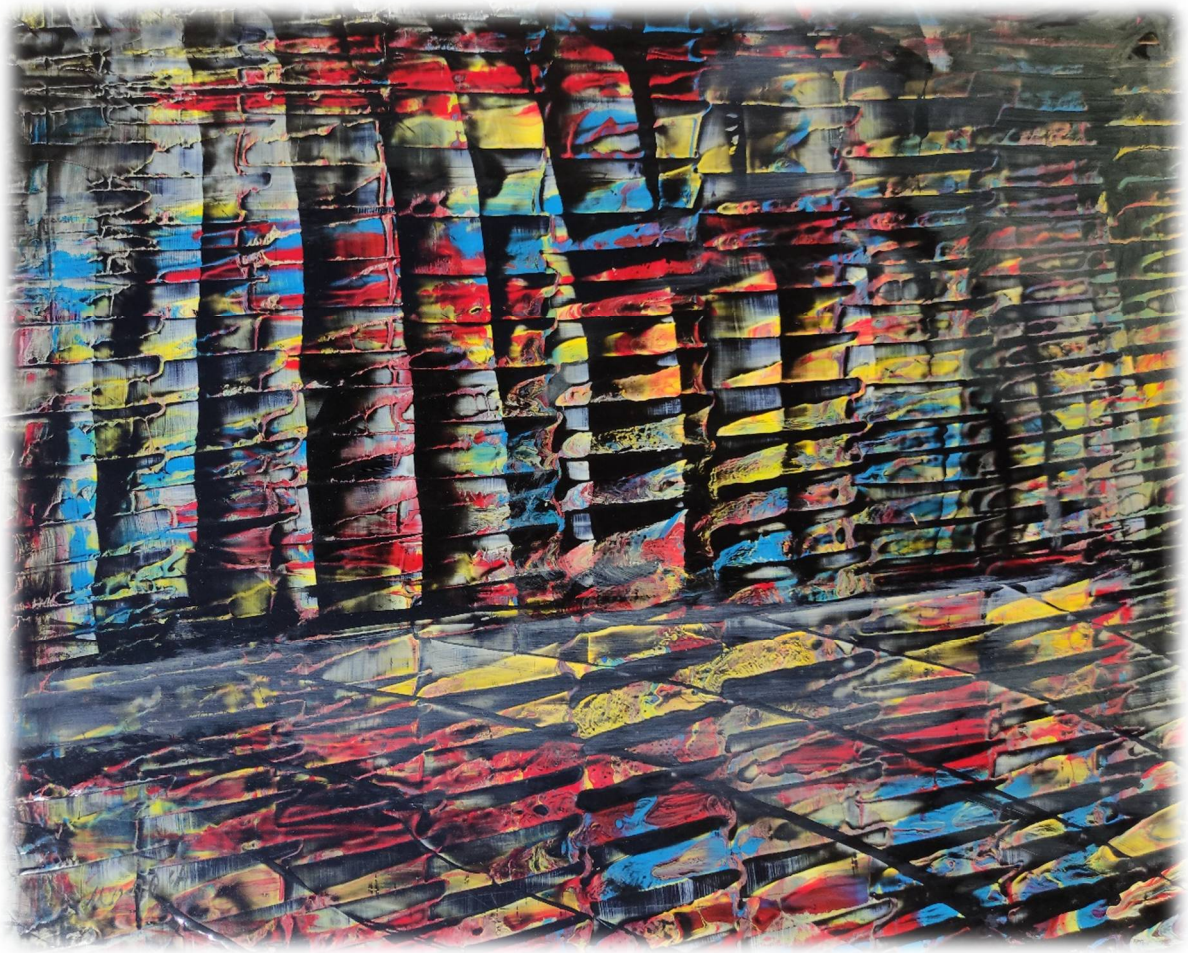
Miller, J. H. (1987) Presidential address 1986: The triumph of theory, the resistance to reading, and the question of the material base. PMLA, 102:281-291. Paris, B. J. (ed.) (1986) Third Force Psychology and the Study of Literature. Rutherford. NJ: Fairleigh Dickinson University Press. Rose, G. (1980) The Power of Form: A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form (Psychological Issues, Monograph 49). New York: International Universities Press.

Schwartz, M. and Kahn, C. (eds.) (1980) Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Showalter, E. (ed.) (1989) Speaking of Gender. New York and London: Routledge.

Wright, E. (1989) Thoroughly postmodern feminist criticism. In: Between Feminism and Psychoanalysis.

T. Brennan (ed.), (pp. 141-152). New York and London: Routledge. Department of English University of Florida

Gainesville, Florida 32611



روان‌پریش‌سازی لکان:
دلوز، گاتاری و ضد ادیپ

لوک کالدول

برگردان: صفورا هاشمی چالشتری

در سال ۱۹۷۲، ضد_ادیپ[1] نوشته‌ی ژیل دلوز و فیلیکس گاتاری مانند بمبی در بین روشن‌فکران فرانسه منفجر شد و با ایجاد یک حمله‌ی جدلی گسترده بر سر عناصر بنیادین روان‌کاوی اورتدکس و مارکسیسم، این کتاب به سرعت تبدیل به یک کتاب پر تیراژ شد. درحالی که هدف اولیه‌ی کتاب، فروید بود، اما تئوری‌های خلاقانه‌ی ژاک لاکان نیز جان سالم به در نبردند. به هر حال، بسیاری رابطه‌ی دلوز و گاتاری با لکان را به دلیل ایجاز انتقادی آن‌ها به شکل آنتاگونیسم و تضاد تفسیر کرده‌اند. این مساله بسیاری از روابط مهم را که آن‌ها با لکان حفظ می کردند و اصرارشان بر این‌که آن‌ها واقعاً تئوری‌های لکان را با نتیجه‌گیری‌های بایسته گسترش می‌دادند، مبهم می‌کند. این مقاله به واسطه‌ی تحلیلی از ضد_ادیپ در رابطه با تئوری‌های اصلی لکان، چگونگی دگرگون‌سازی عادلانه و ناعادلانه‌ی لکان توسط دلوز و گاتاری را بررسی خواهد کرد تا از پروژه‌ی آرمان‌شهر آن‌ها حمایت کند.

از دهه‌ی هفتاد تاریخی به روشی که دلوز و گاتاری تصدیق می‌کنند، شروع نمی‌کنیم، بلکه بیشتر با حوادث معاصر برای روشن کردن و توضیح شروطی که انگیزه‌ی این تحقیق می‌شوند آغاز می‌کنیم. مجله‌ی نقد ادبی در پاییز سال ۲۰۰۴ مناظره‌ای درباره‌ی رابطه‌ی بین دلوز و لکان[2] چاپ کرد. مرکزیت مناظره حول دو گفتمان بررسی وارونگی نئولکانی اسلاوی ژیژک از دلوز به نام «اندام‌های بدون بدن»[3] و پاسخی توسط نویسنده با مذاکره‌ای کوتاه به‌صورت آیرونی بود حول یک دال عمدتاً غایب که باید حتی «فالوس مانند» گفت «اندام بدون بدن» که روابط بین پروژه‌های دلوزی و لاکانی را به‌وجود آورد. آن واژه‌ی درون براکت، [گاتاری] است، فردی که دلوز را از مسیر خوب لکانی جدا کرد و به او کمک کرد تا این را تشخصیص دهد. در «اندام‌های بدون بدن» ژیژک به‌صورت مجادله‌آمیزی وضعیت گفته‌شده را در نظر گرفته و بیان می‌دارد که دلوز مبتلا به همکاری با گاتاری شده است- «گاتاری‌زده» به گفته‌ی ژیژک- و اینکه دلوز تنها برای کمک به او رو می‌کرد زیرا به یک تنگنای فلسفی رسیده بود و به دنبال یک «راه فرار آسان»[4] بود. ژیژک مجموعه نوشته‌های دلوز را

---

[1]. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).
[2].Daniel W. Smith, "The Inverse Side of the Structure: Žižek on Deleuze on Lacan," *Criticism* 4 6, no. 4 (2004): 635-650; Eleanor Kaufman, "Betraying Well," *Criticism* 46, no. 4 (2004): 651-659; Slavoj Žižek, "Notes on a Debate 'From Within the People'," *Criticism* 46, no. 4 (2004): 661-666.
[3].Slavoj Žižek, *Organs without bodies: Deleuze and consequences* (New York: Routledge, 2004).
[4].Ibid., 20-21.

در دو هستی‌شناسی متفاوت، یکی درگیر با کار انفرادی خود دلوز و دیگری در همکاری با گاتاری می‌بینند. اولی ـ وضعیت مناسب لکانی ـ رویداد را به شکل نتیجه‌ی علل اولیه یا ترجیحاً به‌عنوان «فوران اصل (لکانی) در حوزه‌ی علیت»[1] در نظر می‌گیرد. دومی ـ وضعیت از نظر فلسفی آلوده‌شده ـ رویداد را به عنوان یک فرایند پیوسته و مجازی از تولید می‌داند که ساختارهای نامتداومی را از امر واقعی خلق می‌کند[2]. ژیژک می‌بینند که دلوز قبل از ملاقات با گاتاری بین این دو وضعیت در کتاب آخرش، کتابی با عنوان «منطق حس»[3] مبارزه می‌کند. اما انتشار ضد_ادیپ چرخشی قاطع از وضعیت پیشین به نفع وضعیت دوم را نشان می‌دهد، چرخشی که ژیژک آن را تا حد زیادی رسوب‌کرده به‌واسطه‌ی سیاست‌های رادیکال گاتاری می‌داند. بنابراین از دید ژیژک، ضد_ادیپ چرخشی انتقادی به دور از لکان را نمایش می‌دهد و به فراخور رد کردن آن با عنوان « شاید بدترین کتاب دلوز» است[4].

در بررسی آثار ژیژک، اسمیت این دیدگاه را مورد چالش قرار می‌دهد و می‌پرسد آیا حرکت دلوز به سمت گاتاری و ضد_ادیپ واقعاً رد لاکان است یا خیر. با استناد به مصاحبه‌ی دلوز که کمی قبل از مرگش انجام داده است، اسمیت بحث می‌کند که لکان واقعاً عصیان ضد_ادیپ را در ادامه‌ی کارش می‌دید. در این مصاحبه، دلوز بازگو می‌کند که چند ماه پیش از انتشار ضد_ادیپ توسط لکان فراخوانده شده است. در ملاقات آن دو، لکان همه‌ی شاگردانش (به غیر از یک نفر) را تقبیح کرده است؛ همه‌ی آن‌ها را بی‌ارزش می‌خواند و سپس به دلوز می‌گوید «چیزی که ما نیاز داریم فردی شبیه به تو است.»[5]. زندگی‌نامه‌نویس لکان، الیزابت رودینسکو داستانی شبیه به این را بازگو می‌کند، اما مساله را پیچیده و ادعا می‌کند که هم‌زمان لکان، هم دلوز را ستایش می‌کرده است و هم درباره‌ی او به ماریا آنتونیتا ماگیوچی گله می‌کند: [لکان] متقاعد شد که ضد_ادیپ بر اساس سمینارهایش است، سمینارهایی که پیش از این طبق گفته‌های او حاوی ایده‌ی «ماشین میل» بود[6]. از این داستان‌ها متوجه می‌شویم که خود لکان یک رابطه‌ای بین طرحش و طرح دلوز و گاتاری می‌دید: در چندین مصاحبه پس از انتشار ضد_ادیپ، دلوز و گاتاری نظرشان را تکرار کردند که خود را وفادار به طرح لکانی می‌دانند و این‌که آن‌ها هر دو «بسیار زیاد به لکان مدیون هستند»[7]. به‌هرحال، این مساله آن‌ها را از انتقال مفاهیم مسئله‌دار معینی که به عنوان موانعی بر توسعه‌ی روان‌پزشکی واقعاً ماتریالیستی می‌دیدند باز نداشت. چنان‌چه دلوز می‌نویسد:

« می‌کردم که اگر فرد مفاهیم درست را به جای استفاده از مفاهیمی که برآمده از سمت خلاق لکان نبودند و از یک فضای اورتودکسی ایجاد شده در اطراف او بودند دریابد، آن‌گاه کل کار بهتر خواهد شد. خود لکان می‌گوید «من بیشتر از این نمی‌توانم کمکی کنم». ما فکر کردیم که به او کمکی روان‌پریشی برسانیم. و شکی

---

[1].Smith, 638.
[2].Žižek, *Organs without bodies*, 21.
[3].Gilles Deleuze, *The logic of sense*, European perspectives (New York: Columbia University Press, 1990).
[4].Žižek, *Organs without bodies*, 21.
[5].Quoted in Smith, 635-636.
[6].Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, European perspectives (New York: Columbia University Press, 1997), 348.
[7].Gilles Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, European perspectives (New York: Columbia University Press, 1995),

نیست که ما همه بیشتر از این‌ها به لکان مدیون هستیم، هرگاه که مفاهیم را به سمت ساختار، امر نمادین یا دال برده‌ایم که کاملاً بی‌راه رفته‌ایم و این‌که خود لکان همیشه مدیریت می‌کرد که عنوان‌ها از محدودیت‌هایشان خارج شوند[1]. »

درحالی که دلوز کمی شوخ‌طبع است_ و به نظر می‌سد که دگرگون‌سازی لکان را تا اندازه‌ای جدا می‌کند- این مصاحبه رابطه‌ی پیچیده‌ای را که در کل دلوز و گاتاری با روان‌کاوی حفظ کرده‌اند نشان می‌دهد. با این‌که ضد_ادیپ حمله‌ی جدلی به تئوری‌های روان‌کاوی بود، اما بیشتر یک برداشت داخلی بود تا عدم پذیرش و این هدف آن‌ها برای حرکت ورای روان‌کاوی‌ای که «تحلیل روان‌پریشی» می‌نامیدند بود. بنابراین، دلوز و گاتاری بسیاری از مفاهیم تحلیلی مانند ناخودآگاه و سرکوب را حفظ می‌کنند و آن‌ها را با حمایت از الگوی آرمان‌شهری و انقلابی‌شان انتقال می‌دهند[2].

برای نائل شدن به درک پتانسیل تحول‌آفرین ضد_ادیپ، بایست ژیژک را به‌خاطر عدم پذیرش گاتاری به نام حفظ لکانیسم دلوز کنار گذاشت و درعوض با مظاهر متعدد تولیدشده به‌واسطه‌ی معرفی گاتاری در معادله کنار آمد. گذشته از همه‌ی این‌ها، گاتاری یک روان‌کاو آموزش‌دیده و تجربی بود، فردی که چندین سال در کنار لکان مطالعه کرده بود. بااین‌حال، موضع گاتاری و دلوز به پیمایش در یک خط بین وفاداری و خیانت به لکان پایان داد و دلوز و گاتاری و لکان، هر سه به‌واسطه‌ی طرح دگرگون‌شده ظهور کردند.

- ایجاد ماشین‌های میل: درمان تنها کمی روان‌پریشی است.

کتابی عجیب! روش استدلال ضد_ادیپ مستتر و کوتاه و در بسیاری مواضع به نظر می‌رسد گرفتار عملکردی اسکیزوئید است. به‌هرحال، به‌سادگی می‌شود این مواضع اصلی که طرفداری هم می‌شوند و چندین عنصر موضوعی را که به کلی و تماماً بر آن‌ها پافشاری می‌شود، جدا کرد. مفاهیم مرکزی‌ای که این کتاب آن‌ها را مورد خطاب قرار داده و انتقال می‌دهد، ساختار میل ناخودآگاه در روان‌کاوی، نقش امر فرهنگی/ امر نمادین در شکل‌دهی به سوبژکتویته و عقده‌ی ادیپ هستند.

دلوز و گاتاری بیشتر به صورت مستقیم، لکان را در بازتعریف میل به‌شکل بهره‌وری به‌جای نبودن – هسته‌ی عنصر انتقادی ژیژک - مورد خطاب قرار می‌دهند. برای لکان، سوبژکتیویته به‌واسطه‌ی نبودن و میل هدایت‌شده به‌سمت بازکسب تمامیتی که رسیدن به آن غیرممکن است، سرایت می‌کند[3]. از آن‌جایی که سوژه به‌تدریج در مرحله‌ی آینه‌ای (امر خیالی)، عقده‌ی ادیپ (امر نمادین) و در فرهنگ ظاهر می‌شود، به صورت فزاینده‌ای از امر واقع - ورطه‌ی شکل‌نگرفته‌ی نبودن اولیه - جدا شده و متلاشی می‌شود. نمی‌شود گفت این سوبژه دربرابر

[1].Ibid., 13-14.
[2].Ian Buchanan, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: a reader's guide*, Continuum reader's guides (London: Continuum, 2008), 65.
[3] .Kaja Silverman, *The subject of semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983), 151-153.

خویشتنی عمیق‌تر و معتبرتر قرار گرفته است. بلکه برای لکان، کل مفهوم یک سوبژکتویته‌ی درونی و شخصی‌شده کاملاً مشتبه‌سازی است. هر چیزی که خویشتن است یا در درونی‌سازی نمادهای ناقص و امیال پراکنده ساختارمند می‌شود به‌واسطه‌ی سخن و عمل اطرافیان کودک به‌ویژه مادر[۱] به‌وجود می‌آید. همان‌طور که شاگرد لکان، ژاکوب آلین میلر می نویسد، «لکان، ناخودآگاه را نه به‌عنوان ظرف، بلکه به‌عنوان چیزی موجود – خارج از خودش – که با سوژه‌ی نبودن مرتبط است در نظر می‌گیرد»[۲]. امیال ناخودآگاه به‌واسطه‌ی این نبودن در دیگری/خود به وجود آمده و به‌سمت شناخت مطلق از تکمیل غیرممکن در برابر دیگری (مادر) هدایت می‌شوند. به‌هرحال، هر مفصل‌بندی‌ای از این نیاز از طریق میل به‌رسمیت شناخته می‌شود و مازاد میل که از نماد به شکل بی‌پایانی فرار می‌کند و به‌واسطه‌ی زنجیره‌های دال‌هایی که دائماً از هر معنای تعیین‌شده‌ای طفره می‌روند، به تعویق افتاده است[۳]. فرمول‌بندی لکان این‌گونه بود که «میل، میل دیگری است»[۴] و آن را به شکل«آلت کوچک» نمادپردازی می‌کند، به شکل ابژه‌ای که هرگز به‌دست نمی‌آید، ابژه‌ای که واقعاً دلیل میل است به‌جای این‌که به سمت برآوردن میل تمایل داشته باشد[۵]. آلت کوچک به عنوان نیرویی ورای امر نمادین و امر خیالی، باقی‌مانده‌ی امر واقعی است که در برابر تکامل مقاومت می‌کند[۶].

با وجود این‌که دلوز و گاتاری از مرکززدایی سوبژه‌ی کاتارسیس لکان حمایت می‌کنند، اما عناصر معینی را از فرمول میل واکنشی از چشم‌انداز نیچه‌ای دریافتند[۷]. با تعریف میل در شرایط ابژه‌های گم‌شده، لکان و در کل روان‌کاوی، میل را به‌سمت مفهومی ایده‌آلیست (دیالکتیکی نهلیستی) می‌کشاند[۸]. به هر صورت، دلوز و گاتاری به جای گیر کردن در این فرمول بدبینانه، ایده‌ی لکان از ابژه را به‌عنوان ابزاری که از طریق آن تبدیل این وضعیت به‌دست می‌آید در نظر می‌گیرند و میل را ابزار آزادی و رهایی به‌جای خشم سرکوب‌شده می‌دانند[۹]. آن‌ها در یادداشتی در ضد-ادیپ ادعا می کنند که:

«تئوری قابل تحسین لکان درباره‌ی میل دارای دو قطب است: یکی مربوط به آلت کوچک به‌عنوان ماشین میل که میل را در شرایط امر واقعی تعریف می‌کند و بنابراین ورای هر ایده‌ی از نیاز و امر خیالی می‌رود؛ و

---

1. Ibid., 157-166.
2. Jacques-Alain Miller, "An Introduction to Seminars I and II," in *Reading seminars I and II: Lacan's return to Freud : seminar I, Freud's papers on technique, seminar II, The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis*, SUNY series in psychoanalysis and culture, eds. Richard Feldstein, Bruce Fink, and Maire Jaanus (Albany: State University of New York Press, 1996), 11.
3. Dylan Evans, An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis (London: Routledge, 1996), 37-39.
4. Jacques Lacan, *The seminar book XI: four fundamental concepts of psycho-analysis*, The International psycho-analytical library, no. 106 (London: Hogarth Press, 1977), 235. Seminar taught in 1964.
5. Evans, 128.
6. Bruce Fink, *The Lacanian subject: between language and jouissance* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995), 90-91.
7. .Ronald Bogue, *Deleuze and Guattari* (London: Routledge, 1989.), 89.
8. Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, 25.
9. For the preliminary development of this position, see Félix Guattari and Stéphane Nadaud, *The anti-Oedipus papers*, Semiotext(e) foreign agents series (New York: Semiotext(e), 2006), 128-132, 152-157. A good discussion of this position is also available in Félix Guattari, Sylvère Lotringer, and Francois Dosse, *Chaosophy: texts and interviews 1972-1977* (Los Angeles: Semiotext(e), 2009), 75-84.

دیگری مربوط می‌شود به «دیگری بزرگ» به‌عنوان یک دال که مفهومی معین از نبودن را بازتولید می‌کند[1]. »

دلوز و گاتاری در فصل‌های آغازین ضد-ادیپ، اولی را رادیکال کرده و آن را به یک اصل هستی‌شناسانه می‌رسانند و در انجام این کار، دومی را واژگون می‌سازند.

با از بین بردن زبان سوژه‌ی لکان و فروپاشی هستی‌شناسی امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی او، دلوز و گاتاری بحث می‌کنند که هر چیزی امر واقعی است و این‌که هر چیزی یک ماشین است[2]. آن‌ها با آزادسازی آلت کوچک از تبعیتش از نبودن، ایده‌ی لکان را به یک منبع خاستگاه انرژی تبدیل می‌کنند که به‌واسطه‌ی روش‌هایی سازمان‌یافته انتقال می‌یابد و انتقال داده می‌شود. دلوز و گاتاری این انرژی را به شکل یک فریاد – یک جریان پیوسته‌ی خالص یا جریان مادی - در نظر می‌گیرند و ماشین را به‌عنوان «سیستم تعلیق و وقفه» در این جریان تعریف می‌کنند[3]. آن‌ها در سطرهای ابتدایی ضد-ادیپ ادعا می‌کنند:

« هر جایی ماشین وجود دارد – یک ماشین واقعی، نه یک ماشین مجازی: ماشین‌ها، ماشین‌های دیگر را تحریک می‌کنند، ماشین‌ها با همه‌ی لزوم جفت‌شدگی و پیوندها به واسطه‌ی ماشین‌های دیگر تحریک می‌شوند. یک ماشین اندامی به ماشین منبع انرژی وصل می‌شود: یکی جریانی را به‌وجود می‌آورد که دیگری آن را قطع می‌کند[4]. »

میل از طریق اتصال یک ماشین به ماشین دیگر، واقعیت را به‌وجود می‌آورد. به‌هرحال، این مساله باعث نمی‌شود که باور کنیم آن‌ها در رئالیسم ساده‌لوحانه‌ی هویت‌های اجتماعی گیر افتاده باشند. در عوض، به‌دلیل این‌که همه‌ی ماشین‌ها شامل ماشین‌های دیگر می‌شوند که آن‌ها هم شامل ماشین‌های دیگر هستند... تا بی‌نهایت، هرگز هیچ تمامیتی وجود ندارد که واقعاً یک ابژه را به روشی کامل تک‌ساحتی سازد. هویت‌ها تنها «تولیدشده به‌شکل پسماند در راستای ماشین، به شکل پیوست، یا قطعات یدکی چسبیده به ماشین» و طبق گفته‌ی لکان، سوژه‌ها نه در مرکز بلکه در پیرامون، بدون هویت ثابت، برای همیشه مرکززدا و تعریف‌شده به‌واسطه‌ی کیفیت‌ها» هستند که آن‌ها از آن عبور می‌کنند[5].

این تبدیل و رادیکال‌سازی تئوری امیال لکان یکی از نقدهای بنیادینی را شکل می‌دهد که در ادامه‌ی کتاب ضد-ادیپ دنبال می‌شود. از نظر تاریخی، اگر واقعیت ناشی از فرم‌های احتمالی میل باشد، بنابراین امر خیالی و امر بنیادین ابعادی نیستند که میل را مبهم سازند بلکه به‌صورتی نسبتاً ثانویه مظاهر آن هستند[6]. این مساله به دلوز و گاتاری امکان فروریختن تفاوت بین اقتصاد لیبیدی (جنسی) و اقتصاد سیاسی را می‌دهد که دومی صرفاً یک ماشین پیچیده‌تر ناشی از اولی‌ست و به شکل‌گیری جریان‌های میل به روش‌های خاص مربوط

---

[1] .Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, 27.
[2]. Ibid., 1-2.
[3] .Ibid., 36.
[4]. Ibid., 1.
[5] .Ibid., 20.
[6]. Ibid., 26.

می‌شود[1]. درحالی که سازمان، امری دستوری برای ظرفیت تولید میل است تا کارکرد داشته باشد، انرژی نامحدود به سمت «بدن بدون اندام» برمی‌گردد و عقیم و سترون می‌شود و به‌علاوه کدگذاری‌ای که بسیار سرسخت است از تکثیر میل جلوگیری می‌کند: «بدن رنج می‌برد ... از نوع دیگری از سازمان نبودن ... ماشین امیال تنها زمانی کار می‌کند که تجزیه شده و به طور پیوسته در حال شکسته شدن باشد»[2]. این حرکت بین به‌هم‌ریختگی و سازمان یا همان‌طور که دلوز و گاتاری آن را دوباره‌سنجی می‌نامند، آن چیزی است که به تولید-میل مربوط می‌شود[3]. دلوز و گاتاری، روان‌پریشی را به‌عنوان مدلی برای این فرایند تبدیل مداوم متصل‌کننده/منفک‌کننده در برابر پایداری و ثبات روان قرار می‌دهند و فرمی از تحلیل روانی برای تغییرات بنیادین در روان‌کاوی ارائه می‌کنند. درحالی که هدف تحلیل فرویدی، درمان بیماران روان‌پریش به‌وسیله‌ی کمک به آن‌ها برای اعتناء کردن و کنترل امیال ناخودآگاه‌شان به‌نام حفظ سوبژکتیویته‌ی ثابت است.

هدف تحلیل روان‌پریشی آزاد کردن فرایند تولید میل از محدودیت‌های اجتماعی است. با این هدف، دلوز و گاتاری فرایند روان‌پریشی را به‌عنوان نیروی کدگذاری سرسختانه‌ی اجتماعی و مقاومت در برابر گرفتار شدن در هر هویت منفرد تجلیل می‌کنند. آن‌ها روان‌کاوی را به‌جای کمک به افراد، بسط جامعه‌ی سرکوب‌گر می‌دانند، جامعه‌ای که نبودن میل را مرسوم کرده و در نتیجه آن را در تبعیت از یک ابژه‌ی کامل انتزاعی‌شده مهار می‌کند:

«نبودن در و به‌واسطه‌ی تولید اجتماعی خلق‌شده، طراحی‌شده و سازمان‌دهی‌شده است.. میل، نبودن هر چیزی نیست: این نبودن ابژه‌اش نیست. بلکه سوبژه‌ای است که در میل گم می‌شود یا میلی که یک سوژه‌ی ثابت را از دست می‌دهد. هیچ سوژه‌ی ثابتی وجود ندارد مگر این‌که سرکوب وجود داشته باشد... آن‌هایی وجود دارند که این روان‌پریشی را ابقاء کنند، روان‌پریشی‌ای که ناتوان از به زبان آوردن و ادا کردن جهان اول است و مایی که توانایی‌اش را تا رسماً ادا کردن این جهان تقدیس‌شده اعاده کنیم. همه‌ی آن چیزی که روان‌پریشی در آن خلاصه می‌شود گفتن این است که: آن‌ها دوباره و دوباره به من تعدی می‌کنند[4]. »

یکی از قوی‌ترین روش‌هایی که روان‌کاوی این عملکرد را تحقق می‌بخشد به‌وسیله‌ی اجبار روان‌گسیختگی در عقده‌ی ادیپ است. دلوز و گاتاری روان‌کاوی را به منظور فرار از تله‌ی ادیپ تاریخی می‌کنند تا آن را در معرض ایدئولوژی‌ای قرار دهند که نابهنگام و سرکوب‌گر است. دلوز وگاتاری آن‌چه را «ماشین سرزمینی وحشی»، «ماشین مستبد بربریت» و «ماشین سرمایه‌داری متمدن» می‌نامند با نگاه تاریخی بررسی می‌کنند، نگاه تاریخی به این‌که چگونه حالت‌های مختلف سازمان اجتماعی (ماشین اجتماعی) میل را به روش‌های خاص کدگذاری می‌کنند[5]. آن‌ها ادعا می‌کنند که ماشین سرزمینی، میل را سرسختانه کدگذاری کرده و قدرت را به‌صورت مساوی در بین مردم توزیع می‌کند. از طرف دیگر، ماشین مستبد (امر مطلق) رژیمی از کدگذاری

---

[1]. Ibid., 345: "Libidinal economy is no less objective than political economy, and the political no less subjective than the libidinal, even though the two correspond to two modes of different investments of the same reality as social reality." See also Eugene W. Holland, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: introduction to schizoanalysis* (London: Routledge, 1999), 24.

[2]. Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, 8, emphasis added

[3] .Adrian Parr, *The Deleuze dictionary* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), 65-69.

[4]. Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, 28, 26, 23.

[5]. Ibid., 184-262

بیش از حد است در جایی که جامعه به صورت سلسله مراتبی در تبعیت با یک دال ماورایی ساخته شده است. سلطه‌ی پدرسالاری در هر سطحی از سازمان اجتماعی به‌ویژه در خانواده تحت عنوان امر مطلق تکرار شده است. ماشین سرمایه‌داری در تقابل با ماشین‌های دیگر بر اساس سازمانی ساخته‌شده از رمزگشایی است و در اینجا متریال از تولید و مصرفی جریان می‌یابند که دائماً در حال تبدیل هستند[1]. در حالی که دلوز و گاتاری قدرت رمزگشایی سرمایه را به شکل نیرویی توانا در آزدسازی خلاقیت از فرایند روان‌گسیختگی می‌دانند، این قدرت همچنین با نیروی ضبط و ثبتی که هدفش حفظ طبقه‌بندی جامعه و ادغام قدرت است همراه می‌شود. بنابراین قدرت رهایی‌بخش رمزگشایی به‌صورت اسلوب سرکوب عمل می‌کند و به افراد در قدرت امکان تبدیل کردن به ارزش مازاد بسیار موثر را می‌دهد[2].

یکی از راه‌هایی که متاسفانه سرمایه‌داری از آن اجتناب می‌کند، حل کردن قدرت مشتقه‌ای است که سلسله‌مراتب اجتماعی به‌واسطه‌ی تقویت پدرسالاری در خانواده آن را حفظ می‌کند. درحالی که قدرت بازدارندگی سرمایه‌داری بسیار قوی است تا آن حد که حتی سازمان خانواده از چنگال آن در امان نیست، روان‌کاوی و کنترل عقده‌ی ادیپ به عنوان یک بردار مهم عمل می‌کند که به‌واسطه‌ی آن میل فرار از خانواده سرکوب می‌شود[3]. عقده‌ی ادیپ به‌جای شرح وضعیت معینی از سرکوب امور واقعاً به‌صورت نیروی بازدارندگی عمل می‌کند و تنها میل را آزاد می‌کند تا دوباره آن را به شکل نبودن در محدودیت‌های شدید خانوادگی بنویسد. روان‌کاوی با پس زدن به‌سمت ماشین مستبد، تحلیل‌گر را به‌سمت انکار روان‌پریشی و درونی‌سازی دال توتالیتر پدر و قانونش هل می‌دهد. روان‌کاوی به‌جای مقصر دانستن قدرت‌های واگذار شده‌ای که شرایط را حفظ می‌کنند، شرایطی که میل را سرکوب می‌کنند، این شرایط سرکوب‌گر را به‌وسیله‌ی اجتماعی‌سازی افرادی که به توانایی رهاشدن از زنجیرها پناه می‌برند ارزیابی می‌کند[4]. باور غلط ایدئولوژیک از روان‌کاوی در واماندگی خود در تشخیص این مساله است که ادیپ – نه پدر – عامل اختگی و این‌که درمان واقعاً فقط بیماری است؛ چنان‌چه دلوز و گاتاری می‌نویسند: «اختگی به‌عنوان یک وضعیت قابل تحلیل ... تاثیر اختگی به‌عنوان یک عمل روان‌کاوی است»[5].

درحالی که این انتقاد مستقیما بر تحلیل فرویدی به عنوان یک فرم از ایدئولوژی دلالت می‌کند، دلوز و گاتاری معتقد بودند که لاکان به درستی در این مسیر حرکت می‌کرد و در حقیقت مسیری را برای تخریب ادیپ سنگ‌فرش کرد. لاکان با ایجاد امر نمادین در ساختار ادیپ و سازمان‌دهی این ساختار حول دال غایب آلت ذکر نشان داد که «ادیپ، امر خیالی است نه یک تصویر، یک اسطوره و این‌که این تصاویر تولید شده به

[1]. Eugene W. Holland, "Schizoanalysis: the postmodern contextualization of psychoanalysis", *Deleuze and Guattari critical assessments of leading philosophers. Volume 2, Guattari*, ed. Gary Genosko (London: Routledge, 2001), 761-762.
[2]. Ibid., 762-763.
[3] .Ibid., 765.
[4]. Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, 51-55.
[5] .Ibid., 66-67.

واسطه‌ی ساختاری ادیپ‌سازی شده هستند (نظام سرمایه‌داری) که عنصر اختگی را باز تولید می‌کنند»[1]. بنابراین اثر لاکان روشن کرد که چگونه کل خانه‌ی کارت‌های ادیپ بر اساس یک «دال بزرگ مستبد به شکل باستان‌گرایی (آرکائیسم) عمل کرده» و روان‌کاوی را به «نقطه‌ی انتقاد از خوداش» هدایت می‌کند[2]. این مساله به ضد-ادیپ امکان مقیاس‌گذاری و آشکار کردن «سمت معکوس» نمایش و ساختاری را می‌دهد که «به شکل اصل مثبت ناخودآگاهی‌ای است که آن را حل می‌کند»[3].

ادیپ را با جایگاهی ازدست‌رفته و جهان نویی ساخته‌شده درک نکردیم بلکه روان‌پریشی را در اتاق امیال‌مان در نظر گرفتیم و ناخودآگاه را نه به‌عنوان یک تئاتر بلکه به‌شکل کارخانه‌ای تجهیزشده به‌سمت تبدیل مداوم و انقلاب اجتماعی دریافتیم. دلوز و گاتاری به جای رد بینش لاکان، آن‌طور که ژیژک ادعا می‌کند، او را در تلاش برای تبدیل دستگاه ایدئولوژیک نظام سرمایه‌داری و آزادسازی میل از واکنش‌پذیری رادیکال می‌کنند این‌که آیا طرح آن‌ها موفق است یا خیر نه تنها بستگی به اصول مجرد هستی‌شناسی دارد بلکه بیشتر بستگی به روش‌هایی دارد که افراد می‌توانند از آن استفاده کنند. همان‌طور که گاتاری می‌گوید «ما کارکردگرای مطلق هستیم: آن‌چه ما به آن علاقه‌مند هستیم چگونگی عملکرد امور است»[4]. آن‌چه در ضد-ادیپ درک می‌کنیم، نمونه و الهامی برای چگونگی انقلاب است، انقلابی که اگر از خودمان به سمت بیرون حرکت کنیم می‌تواند عمل کند و پذیرفتن پتانسیل خلاق و واژگون‌کننده‌ی میلی است که درحال گذر در و به‌واسطه‌ی جهانی است که ما از آن جدا هستیم: بیایید تحریک روان‌پریشی را امتحان کنیم!

---

[1]. Ibid., 310. In his Écrits, Lacan writes, “the Oedipal show cannot run indefinitely in forms of society that are losing the sense of tragedy to an ever greater extent”, Jacques Lacan, *Écrits: the first complete edition in English* (New York: W.W. Norton & Co., 2006), 668. See also Guattari’s commentary on this and other similar passages in *The anti-Oedipus papers*, 123-127.

[2]. Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, 310

[3].Ibid., 311.

[4]. Guattari in Deleuze, *Negotiations*, 21.

صاحب این خانه کیست؟

نگاهی به شعر «صاحب‌خانه» از علیرضا کاهد

نویسنده: لیلا بالازاده

«صاحب‌خانه»

واردنشده می‌خواهی از همه

اعتراف بگیری:

«چرا خونه تاریکه؟»

کلیدها را می‌زنی

مه‌تابی به لکنت می‌افتد

ولی بالاخره به حرف می‌آید و

همه‌چیز روشن می‌شود

تقصیرها را گردن چوب‌لباسی می‌اندازی

و کنترل را دستت می‌گیری

بی‌خیالِ تلویزیون

که همیشه برایت فیلم بازی کرده

بیا پرونده را جور دیگری ببینیم:

وارد که می‌شوی

مه‌تابی به خانه چشم‌روشنی می‌دهد

چوب‌لباسی

مثلِ پیش‌خدمتی مؤدب

لباس‌هایت را می‌گیرد

کنترل خانه دستِ توست

اما بگذار تلویزیون بخوابد

برای آمدنت

شعری گفته‌ام...

شاعر: علی‌رضا کاهد

همواره دو سوال فلسفی اساسی پیش روی انسان اندیشمند بوده است. از کجا می‌دانم هستم و که هستم؟ ژاک لکان، روان‌کاو برجسته‌ی قرن بیستم به سوال اول این‌گونه پاسخ می‌دهد: من آن جایی هستم که نمی‌اندیشم! به این تعبیر که اندیشیدن در بستر زبان و فرهنگ اتفاق می‌افتد و نسخه‌ی در حال تفکرِ «من»، آن «منِ» ذاتی (سوژه) نیست، بلکه «منِ» تصویر شده بر آینه‌ی زبان و قرادادهای اجتماعی‌ست.

در پاسخ به سوال دوم، لکان مرحله‌ی آینه‌ای را مطرح می‌کند که اولین قدم در مسیر هویت‌یابی است. نوزاد انسان، انعکاس وجودش را در آینه می‌بیند و خودش را همان تصویرِ خیالیِ در آینه می‌شناسد. از این پس، هر چیز دیگری می‌تواند آینه‌ای برای او باشد. او برای کشف خودش، نیازمندِ دیگری است تا تصویرش را منعکس کرده و او را به او بشناساند. به این ترتیب در این مرحله‌ی شناخت، جهانِ اطراف انسان، فضایی سراسر نقره‌اندود و آینه‌ای است و او خود را با تصویری یکی می‌داند که از آینه‌ی دیگری بازتاب می‌شود. در مرحله‌ی بعدی،

نظم نمادین و زبان است که از طریق تعریف زنجیره‌ای از دلالت‌ها، تصویری نمادین از هویت می‌سازد. شناخت در این مرحله، نمادین است و از طریق زبان صورت می‌گیرد. هر چیزی، آن چیزی است که زبان آن را می‌شناساند و هیچ معنای مستقلی خارج از ساختار به هم تنیده‌ی زبان وجود ندارد. به این ترتیب، هویت نیز در فضای محدود زبان تقلیل می‌یابد و همواره ابعادی از آن ناشناخته می‌ماند. این بخش از اندیشه‌های لکان، برگرفته از اندیشه‌های فردینان دو سوسور زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی است که به بررسی ارتباط بین نشانه‌ها و قوانین حاکم بر آن‌ها می‌پرداخت.

در این شعر، شاهد تلاش ذهن مغشوشی هستیم که در تلاش است به واکاوی خود پرداخته و خود را بشناسد و به این منظور از انعکاس خود در ساحت خیال و ساحت زبان کمک می‌گیرد. برای درک این تصاویر و کشف ارتباط‌های معنایی از زاویه‌ی ساختارگرایی جزئی‌نگر، به تحلیل اپیزودهای شعر می‌پردازیم.

واردنشده می‌خواهی از همه

اعتراف بگیری:

«چرا خونه تاریکه؟»

خانه تاریک است. کسی در خانه نیست که چراغی روشن کند یا هست و تاریکی را به روشنایی ترجیح می‌دهد. صاحب‌خانه، بیرون است و می‌خواهد وارد خانه شود. خانه‌اش تاریک است. به نظر می‌رسد که توطئه‌ای علیه او در کار باشد. چرا اهالی خانه، چراغی روشن نکرده‌اند؟ «همه»، همه‌ی اهالی خانه هستند که باید در خدمت روشنایی خانه‌ی او می‌بودند. چه کسانی اهل این خانه‌اند؟ و چرا مظنون به توطئه هستند؟ در این‌جا راوی، ناظر و شاهد طرز فکر و رفتار صاحب‌خانه با اهالی خانه است. در سطر «چرا خونه تاریکه؟» شاهد تغییر ناگهانی زبان معیار به محاوره و تغییر روایت از دوم شخص به سوم شخص هستیم که می‌توان گفت از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده شده است.

کلیدها را می‌زنی

مه‌تابی به لکنت می‌افتد

ولی بالاخره به حرف می‌آید و

همه‌چیز روشن می‌شود

اسباب و اثاثیه‌ی خانه مورد سوءظن هستند. صاحب‌خانه شروع به بازجویی می‌کند. چراغ مهتابی در ابتدا به لکنت می‌افتد اما در نهایت اعتراف می‌کند و حقایق برملا می‌شود. شاعر از آرایه‌ی جان‌بخشی به اشیا بهره

برده و چراغ مهتابی را تشبیه به فرد در حال بازجویی کرده که از طریق روشن شدن و نور دادن حرف می‌زند و از آن‌جا که چراغ مهتابی بعد از زدن کلید، چندباری با شدت‌های متغیر روشن و خاموش می‌شود، گویی به لکنت افتاده و نمی‌تواند درست و شمرده حرف بزند (نور بدهد) اما بالاخره به حرف می‌آید و همه‌چیز روشن می‌شود. در این جا «به حرف آمدن» هم در چارچوب معنایی انتشار روشنایی منظم قرار می‌گیرد هم در خدمت معنای مرتبط با اعتراف‌گیری و بازجویی است. همین‌طور روشن شدن همه‌چیز، کارکرد دو معنایی مرتبط را حفظ می‌کند: روشن شدن فضای خانه و روشن شدن حقیقت.

تقصیرها را گردن چوب‌لباسی می‌اندازی

و کنترل را دستت می‌گیری

بی‌خیالِ تلویزیون

که همیشه برایت فیلم بازی کرده

بیا پرونده را جور دیگری ببینیم:

تقصیرها به گردن چوب‌لباسی انداخته می‌شود که در ارتباط با صحنه‌ی درآوردن لباس‌ها و انداختن آن‌ها روی چوب‌لباسی است. چرا تاریک بودن خانه تقصیر اوست؟ در این‌جا تقصیرها جانشین لباس‌های کنده‌شده هستند که به لحاظ معنایی، منطقی نیست و این سطر صرفاً برای بازی زبانی آورده شده است. صاحب‌خانه، بعد از اعتراف‌گیری از چراغ مهتابی و انداختن تقصیرها گردن چوب‌لباسی، تصور می‌کند که به اشرافی کلی بر خانه رسیده و کنترل آن را در دست گرفته است. از طرف دیگر، کنترل در ارتباط معنایی با کلمه‌ی تلویزیون در سطر بعدی، دلالت بر شیءِ کنترلِ تلویزیون هم دارد.

در تصویر اول، شاعر دو چارچوب معنایی موازی را دنبال می‌کند و در هر دو چارچوب، معنای متناسبی به عناصر می‌بخشد:

- اعتراف گرفتن از چراغ مهتابی، روشن شدن حقیقت و انداختن تقصیرها گردن چوب‌لباسی، در دست گرفتن کنترل خانه و بی‌توجهی به تلویزیون
- روشن و خاموش شدن چراغ مهتابی، روشن شدن فضای خانه، درآوردن لباس‌ها و آویختن آن‌ها روی چوب‌لباسی، گرفتن کنترل تلویزیون در دست اما انصراف از روشن کردن آن

در ادامه راوی از انفعال خارج شده و تلاش می‌کند نقشی تاثیرگذار داشته باشد. او پیشنهاد می‌دهد: بیا بی‌خیال تلویزیون بشویم و حتی اجازه ندهیم او حرفی بزند. در واقع راوی خود، پاره‌ای از «منِ» صاحب‌خانه است.

تلویزیون، نماد منبع تولید تصاویر خارجی‌ست و فیلم بازی کردن، کنایه از حقه زدن و فریب‌کاری است. راوی به صاحب‌خانه پیشنهاد می‌دهد پرونده‌ی تاریک بودن خانه را جور دیگری بررسی کنند.

وارد که می‌شوی

مه‌تابی به خانه چشم‌روشنی می دهد

چوب‌لباسی

مثلِ پیش‌خدمتی مودب

لباس‌هایت را می‌گیرد

در این اپیزود، تصویر دیگری نمایان می‌شود که کاملاً متضاد تصویر اول است. لکنت زبان مهتابی در تصویر قبلی، بدل به خوشحالی و چشم‌رووشنی‌دادن به اهالی خانه می‌شود. عبارت چشم روشنی، ارتباط ترامتنی با داستان یعقوب پیامبر و پسر گمشده‌اش یوسف دارد و جانشین از پیراهنی است که یوسف برای پدرش فرستاد تا نور چشمانش برگردد. در این‌جا چراغ مهتابی، به یمن ورود صاحب‌خانه به اهالی خانه چشم‌روشنی می دهد که در این‌جا عبارت چشم‌روشنی کارکرد دومعنایی دارد، هم در معنای ضرب‌المثل اشاره شده و هم در معنای روشن شدن واقعی خانه. چوب لباسی که تقصیرها به دوش او افتاده بود، به شکل پیش‌خدمتی مودب که لباس‌ها را می‌گیرد، ظاهر می‌شود.

به نظر می‌رسد که دو تصویر ذکرشده، نمونه‌های نگاتیو و ظاهرشده از یک صحنه‌ی یکسان هستند. یکی کاملاً عکس دیگری است و صرفاً مکانیسمی لازم است که نگاتیو را ظاهر کرده و تصویر دیگر را نشان دهد. کدام تصویر به امر واقع شبیه‌تر است؟

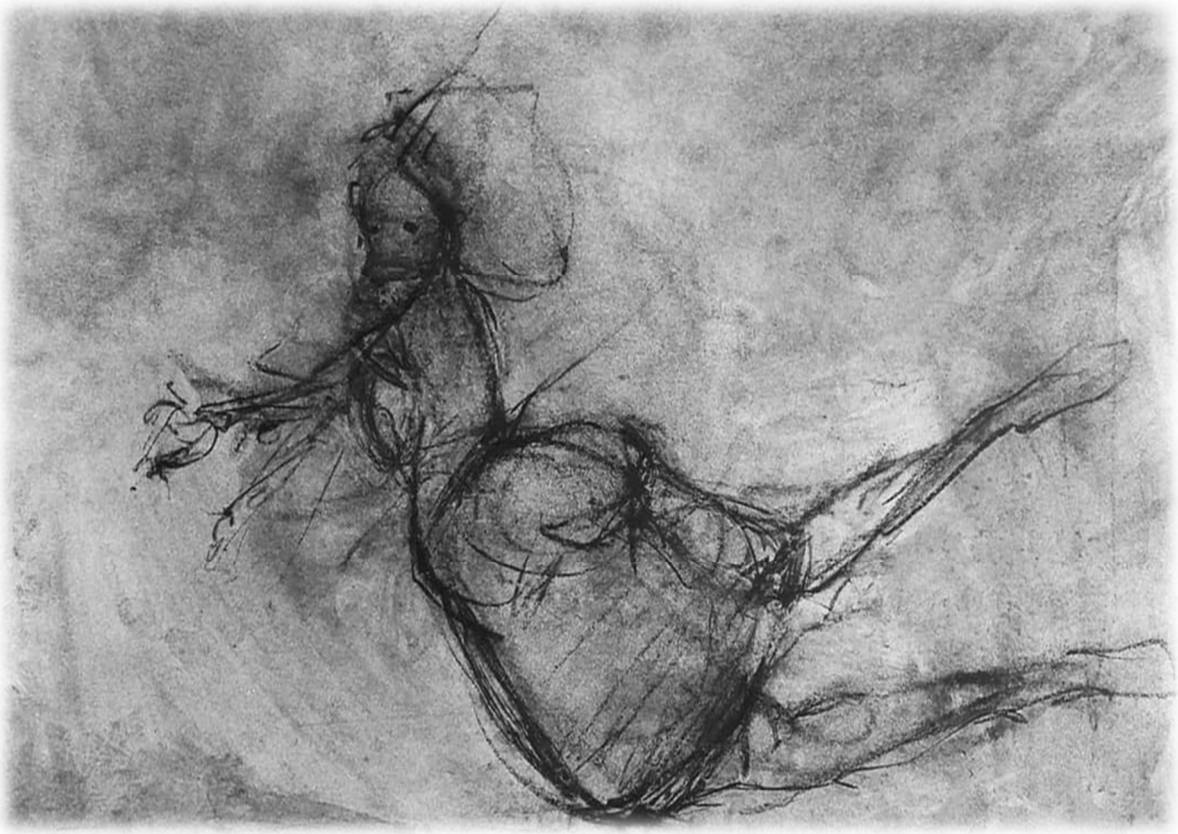
در تصویر اول، ذهن از تاریک بودن خانه شکایت دارد، گویی انتظار دارد کسی قبل از او همواره خانه را روشن نگه دارد، به این معنا که ذهن به‌دنبال گمشده‌ای است و این روشن‌گر چه کسی می‌تواند باشد؟ ذهن در اضطراب نیافتن روشن‌گر، دچار سوءظن شده و تصمیم‌می‌گیرد همه‌ی اجزای خود (اهالی خانه) را مورد بازجویی قرار دهد که همان نمود گفتگوها و درگیری‌های ذهنی است. اما نتیجه چه می‌شود؟ این اضطراب و درگیری، سبب می‌شود که از پرسش اصلی دور و دورتر شویم و در واقع تصویر که قرار بود به شناخت منجر شود، بدل به کژتابی شد. به این ترتیب، تصاویر قابل اعتماد نیستند و ممکن است مانعی در مسیر پی بردن به واقعیت شوند. دو پاره از «منِ» صاحب‌خانه، تصاویری نقیض هم ارائه می دهند، در واقع آن‌ها نه صاحبِ خانه که خود تصاویری از او هستند. «منِ» ذاتی، همواره غایب است.

کنترل خانه دستِ توست

اما بگذار تلویزیون بخوابد

برای آمدنت

شعری گفته‌ام...



ذهن با مشاهده‌ی تصاویر، به این حقیقت پی می‌برد که در محاصره‌ی آینه‌هایی است که ممکن است دروغ بگویند. این‌جاست که واقعاً کنترل خود را به دست می‌گیرد، تصمیم می‌گیرد به تصاویر اعتماد نکند، به نماد دروغ و فریب (تلویزیون) کاری نداشته باشد و در نهایت به شعر پناه ببرد.

فضای خانه استعاره از ذهن و تصاویر نگاتیو و آشکارشده، استعاره از شناخت‌های ذهن کنکاش‌گر مبتنی بر جهان آینه‌ای هستند. از همان سطر اول، معلوم می‌شود که ذهن خانه‌ای دارد و از این رو به موجودیت خود

شکی ندارد اما در مورد توصیف این خانه مردد است، به‌طوری که می‌تواند صفات متناقضی را به صحنه‌ی یکسانی نسبت دهد. در چارچوب نظریه‌های روان‌کاوی لکان، سوژه غایب است و ذهن تلاش می‌کند با تحلیل بازتاب‌های وجودش روی جهان آینه‌ای، آن را بیابد. در این جهان آینه‌ای، ذهن در محاصره‌ی دسته‌ی بزرگی از مجموعه‌های غیرقابل اجماع تصاویر قرار می‌گیرد که مرتباً از هر سمت قابل مشاهده هستند. برخی آینه‌ها، اساسا تولید شده‌اند که تصاویر را دچار انحراف کرده و به هر چه محوتر شدن سوژه منجر شوند و برخی هم پاره تصاویری ناقص نشان می‌دهند. تلویزیون، از جمله این آینه‌هاست و در این شعر هم نماد حقه‌بازی است که فیلم‌های گمراه‌کننده و ناقص نمایش می‌دهد.

اگر زبان را عنصر ارتباطی بین امر واقع و ساحت نمادین تعریف کنیم، آن که می‌تواند هزاران زبان بیافریند، شاعر است. اساسی‌ترین عنصر شعر، آفرینش امکان‌های نو است و شاعر با سرودن شعر، دست به آفرینش جهان‌های نو و بازآفرینی آفریده‌های پیشین می‌زند. در حالی که زبان از صحنه عکس می‌گیرد، شعر در صحنه دست می‌برد و این قدرت هنر است که در بند تفسیرهای تخیلی و نمادین امر واقع نمی‌ماند و با گذر از مرزها، به بازآفرینی صحنه می‌پردازد و همواره به دنبال گمشده‌ی ذهن می‌گردد. نقطه‌ی مقابل این آفرینندگی، نشستن جلوی تلویزیون و فرهنگ مصرف‌گرایی است که به تصاویر تولید شده اکتفا کرده و به دنبال تصویرسازی نمی‌رود. مخاطب تلویزیون، دچار انفعال شده و نه تنها دستی در صحنه نمی‌برد بلکه مورد دست‌کاری قرار می‌گیرد و امکان کنکاش و کشف پیدا نمی‌کند. در واقع «شعر»، در سطرهای انتهایی این شعر اتفاق می‌افتد و آن سوق دادن ذهن به سمت ابراز پرسش اساسی است: چطور می‌توان روشن‌گرِ خانه را یافت؟ مرجع ضمیر «ت» در «آمدنت»، همان گمشده و غایب است. در این سطر، تمنای ذهن برای درک صاحب خانه مطرح می‌شود؛ جایی که شعر، با به بازی گرفتن خیال و نماد و زبان، صاحب خانه را می‌جوید.

مخاطب تبدیل به تصویر می‌شود

نگاهی به شعر «بارانی» از بهزاد زرین‌پور

نویسنده: پویان فرمانبر

«بارانی»

به اینجا که رسیدی

آینه‌ها به تو پشت می‌کنند

به‌هم می‌خورد آرایش گام‌هایت

برمی‌گردی

چیزی از قدم‌هایت به یاد زمین نمانده است

به کوله‌پشتی‌ات دست می‌بری

جز مشتی خاکستر به چنگ نمی‌آوری

جایی پا گذاشته‌ای

که به‌جای نام

داغ بر پیشانی کودکان می‌گذارند

تنها منم

که داغ کودکی‌ام را به دلم گذاشته‌اند

شاعر: بهزاد زرین‌پور

رابطه و نسبتی که سوژه و ابژه با یکدیگر دارند از دیرباز نقل مجلس فلاسفه بوده است. چه آن دوران که جوهر بود و ذات بود و باور به دست‌های پنهان، چه این دوران که دست‌ها از دعا افتاد و طبیعت ماند و انسانی که تنهای تنهای تنها. در اولی سوژه به‌معنای موضوع یا موصوف به‌کار می‌رفت و ابژه محموله‌ای بود که بر آن حمل می‌شد، مانند نسبت بین اسب و پای اسب، و در دومی سوژه در کسوت فاعل شناسا مرکز عالم بود و ابژه هرآن‌چیز که پیرامون انسان قرار داشت، بالاخص طبیعت.

این دومی را، که تمهید اصلی بحث ما نیز هست، میراث دکارت می‌دانند؛ آن‌جا که با طرح کوگیتوی معروف خود، انسان را از آسمان کند و انداخت به جان طبیعتی که حالا باید پاسخ‌گوی آرزوی ازدست‌رفته‌ی او در آسمان‌ها می‌بود و خود را سپر بلای فقدان می‌کرد. آرزویی که تمامی نداشت و ندارد و خواهیم دید که نخواهد داشت. از همین گسست بین انسان و طبیعت بود که فلاسفه‌ای نظیر هایدگر و بعدها دریدا و سایر پست‌مدرن‌ها تصمیم به دفرمه‌کردن یا طرد سوژه گرفتند و با مرکزیت‌زدایی از آن درصدد احضار صدای آن‌دیگری برآمدند که توضیح آن در این مجال نمی‌گنجد. با این‌همه، اگر برداشت‌های دیگر از سوژه مانند سوژه‌ی تجربی و مکانیکی را فاکتور بگیریم، بالاخره می‌رسیم به سوژه‌ی مورد نظر بحث حاضر، یعنی روان‌کاوی، که آن را به‌نوعی مدیون کانت و سنت استعلایی هستیم.

با توجه به تمهید مذکور در این متن قصد دارم ارتباط بین سوژه‌ی روان‌کاوی و مفهوم نگاه در اثر هنری را با توجه به شعر «بارانی» اثر بهزاد زرین‌پور مورد بررسی قرار دهم؛ این‌که چه‌طور تثلیث «مؤلف، متن، مخاطب» تبدیل به «سوژه، نگاه، دیگری» می‌شود و مؤلف در اثر محو شده هم‌نشین مخاطب می‌شود.

ژاک لکان، روان‌کاو قرن بیستم فرانسوی، متاثر از کانت که برای آگاهی شروط پیشینی خاصی متصور بود، شروط پیشینی میل‌ورزی را سازوکار فقدان تعریف کرد و هوشمندانه با چرخشی حساب‌شده کوگیتوی دکارتی را از «من می‌اندیشم، پس هستم» به «من جایی که هستم نمی‌اندیشم و بالعکس» تغییر داد و این‌گونه سوژه‌ی فقدان را پی‌ریزی کرد. درواقع سوژه‌ی لکانی آنجا که نیست می‌اندیشد و این به‌معنای آن است که با سوراخی طرف هستیم که سرِ پر شدن ندارد. سوراخی که سلبی‌ست اما موتور محرک میل انسان در ابعاد مختلف است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

اما وجود چه می‌شود؟ اگر من جایی که هستم نمی‌اندیشم پس چگونه می‌توانم بگویم که هستم!؟ پاسخ لکان دیگری‌ست؛ دیگری به‌مثابه‌ی زبان و دیگری به‌مثابه‌ی میل.

«جایی پا گذاشته‌ای/ که به‌جای نام/ داغ بر پیشانی کودکان می‌گذارند»

درک و فهم ما از این نام و تمییز آن از داغ همان چیزی‌ست که مربوط به «بیگانگی» ماست و اما جدالی که این نام و داغ با یکدیگر دارند و تصمیم بر سر آنکه تا کجا داغ حکم‌فرما باشد و تا کجا نام، مربوط به

«جداسازی»ست. به‌عبارتی زبان خصلت خودبیگانه‌ساز دارد و به‌قول ژیژک چون اسب تروآ با ظاهری فریبنده وارد شهر می‌شود و بعد از درون آن را به تسخیر خویش درمی‌آورد.

کودک که پیش‌تر در کورای مادرانه (la chora) جا خوش کرده بود و حالا با به‌دنیا آمدن تبدیل به توده‌ای وابسته و نیازمند شده است، با یافتن خویش در «آینه-زبان» برای نخستین‌بار خود را به‌مثابه‌ی دیگری می‌فهمد. و این لذتی‌ست سترگ! لذت آغازیدن و احساس وجود داشتن! لذت اینکه پس من هم کسی هستم! اما طولی نمی‌کشد که این لذت جای خود را به معمای میل می‌دهد و سربازان مهاجم از اسب می‌ریزند بیرون و شهر را غارت می‌کنند.

درواقع کودک که در ابتدا (پیش از شش ماهگی) هنوز توانایی تشخیص خود از دیگری را ندارد، خود را به‌مثابه‌ی چیزی در امتداد مادر احساس می‌کند و با گریه‌کردن درصدد آن است که نیازهای خویش را برطرف سازد؛ اما از آن راحتی کورای مادرانه دیگر خبری نیست و کودک نیازمند ابزار قوی‌تری‌ست تا به کمک آن بتواند کورای مادرانه را بازسازی کند، که این امری‌ست محال. نمی‌توان هم مادر را نزد خود داشت و هم موجودی مستقل بود. نمی‌شود هم خر خواست و هم خرما.

در همین وانفساست که سروکله‌ی آینه-زبان پیدا می‌شود و چون جادوگری فریبا وعده‌ی تحقق این محال را به کودک می‌دهد. درحالی‌که این «کسی‌بودن» یا همان «درک انسجام خویش» چیزی‌ست از اساس برساخته و کذایی که نه تنها واقعی نیست، بلکه چنان واقعی‌ست که هنوزاهنوز نمی‌دانیم و نخواهیم دانست بالاخره واقعی چیست.

«که به‌جای نام/ داغ بر پیشانی کودکان می‌گذارند»

بیایید کمی دقیق‌تر نگاه کنیم. داغ چیست؟ داغ بر پیشانی گذاشتن به چه معناست؟ این اصطلاح منوط به رفتاری‌ست که بخواهند مجرم را انگشت‌نما و ایزوله کنند. درواقع مجرم که حق دیگری را ضایع کرده است حالا باید بدهی‌اش را با داغ‌خوردن بپردازد. و چه مجرمی شهره‌تر از کودک؟ کودکی که محصول آمال و اهداف والدین خویش است و تا زنده است بدهکار است. بدهکار به همین آمال و اهداف. این بدهکاری کودک را می‌توان به دو نیم تقسیم کرد:

۱) انطباق فقدان خود با فقدان دیگری و بازگشت همه‌جانبه به مادر

۲) اتوریته‌ی نام پدر و غصب جایگاه میل دیگری

در اولی سوژه به «اتحاد با مادر» بدهکار است. به این‌که روزی با مادر هم‌پیوند و هم‌راستا بوده ولی حالا چیزی جز باقی‌مانده‌ی مبهمی از آن حالت به‌جای نمانده است. این فقدان دوطرفه بوده و مادر نیز از کودک انتظاراتی دارد. و کودک به‌طرز موشکافانه‌ای درصدد انطباق بین این دو فقدان است، که این امری تحقق‌ناپذیر و خیالی‌ست؛ بازی‌ای‌ست که آینه-زبان به راه انداخته تا سوژه را بیش‌ازپیش غرق در چرخه‌ی بی‌پایان معمای

میل کند. این جدافتادگی سوژه از جایگاهِ خواستن و چگونگی دیالکتیک او با این امر همان چیزی‌ست که پیش‌تر تحت عنوان «جداسازی» از آن یاد کردیم.

در مورد نیم دوم نیز با دخالت پدر یا بهتر است بگوییم نام پدر (جایگاه پدرانه) طرف هستیم. درواقع یک سمت فقدان روبه‌سوی کودک است و سمت دیگرِ آن که از مادر هم‌چون کودک سوژه‌ای میل‌ورز و درروند می‌سازد، معطوف به نام پدر است.

کودک دیگر ابژه‌ی انحصاری مادر نیست و مقصر پدر است! اوست که این فاصله را ایجاد کرده و دست‌بردار هم نیست؛ چراکه جایگاه میل دیگری را غصب کرده و حالا دیگر صحبت نه از مادر است نه پدر، بلکه فالوس یا همان اختگی نمادین وارد کار می‌شود. آن لذتِ «یه کسی بودن» رفته‌رفته جای خود را به رنجِ «یه بچه‌ی خوب که این کارارو نمی‌کنه» می‌دهد و به‌نوعی اصل واقعیت و اصل لذت با یکدیگر مزدوج می‌شوند و معجون تازه‌ای شکل می‌بندد.

داغ‌خوردن بر پیشانی روایت همین ازدواج است. ازدواجی که حیله‌ای جز محصول آینه-زبان نیست و رسالت‌اش دامن‌زدن به امر محال و تولید وعده‌های توخالی‌ای‌ست که چرخه‌ی میل را پابرجا نگاه می‌دارد. این رفتن و نرسیدن، این غیاب مدلول، و البته آفرینش دال‌های بازنمودگر و تولید معنا، همان اختگی‌ست. و اختگی مهم‌ترین ویژگی‌اش همان «ابژه a» یا «علت میل» است. همان باقی‌مانده‌ی مبهم از اتحاد با مادر که سوژه همواره در پی آن است و هرگز به چنگ نمی‌آید، چراکه این ابژه اساساً فرّار است و وجودش بر مبنای محوشوندگی‌ست و از سوژه یک سوژه-خواستن می‌سازد. اما به‌راستی چرا راوی شعر خودش را از خیل اختگان جدا می‌کند؟ دلیل این فرق‌گذاری چیست؟

«تنها منم/ که داغ کودکی‌ام به دلم گذاشته‌اند»

همان‌طور که توضیح دادیم اختگی نمادین در دوران کودکی پی‌ریزی می‌شود و ابژه a نیز محصول همان ایام است. ولی این‌که راوی خودش را متمایز از سناریوی بدهکاری می‌داند و چهره‌ای حق‌به‌جانب و طلب‌کار به خود می‌گیرد، دو معنا می‌تواند داشته باشد:

۱) تجربه‌ی کودکی نداشتم و علت میلی در کار نیست و از ابتدا در بند دیگری بوده‌ام.

۲) صرف تمییز دادن و ایجاد تفاوت (لذت از سیمپتوم symptom)

اولی به‌کل منتفی‌ست؛ چراکه راوی اگر سوژه‌ی روان‌پریش می‌بود و اختگی را تجربه نمی‌کرد، طلب‌کار نیز نمی‌بود. کسی که فالوس را نزد خود داشته باشد چرا باید با چیزی که اصلاً برایش وجود ندارد و حتی قابل تصور نیست به‌مقابله برخیزد؟ درواقع طلب‌کاری راوی نیز چیزی جز به‌رسمیت‌شناختن بدهکاری به دال پدرانه نیست و تنها نوعی جابه‌جایی و فرافکنی صورت گرفته است.

در مورد معنای دوم نیز، که تکمیل‌کننده‌ی پاراگراف پیشین است، به هیستریک‌بودنِ سوژه‌ی راوی پی می‌بریم. درواقع راوی با نوعی تولید دانش سعی کرده دیگری بزرگ را به استهزا بگیرد و وانمود کند که آن اشتیاق اولیه از من ربوده شده و این تو هستی که مرا می‌خواهی! نه برعکس!

به‌عبارت بهتر این خودبیمارپنداری راوی حربه‌ای‌ست برای اینکه نشان دهد ابژه‌ی ازدست‌رفته‌ی دیگری بزرگ است و اوست که در تمنای رسیدن به میل سوژه‌ی راوی به‌سر می‌برد. و از آن‌جایی که سوژه‌ی هیستریک همواره در پی این است که امیال دیگری بزرگ برآورده‌نشده باقی بماند، احتمالاً اگر از او بپرسیم: «پس داغ کودکی‌ات را به دلت گذاشته‌اند؟ » فوری منکر شود و باز گزاره‌ی دیگری برای فرار و استهزای دیگری پیدا کند؛ چراکه محتوا مهم نیست، خود این فرآیند است که ارجحیت دارد و باعث می‌شود که سوژه از سیمپتوم خویش (غریبه‌ای در درون=هیستری) لذت ببرد و انسجام روانی خویش را (فرم سازش و تعامل بین امر واقعی و امر نمادین و امر خیالی) حفظ کند و خود را همواره در اتصال با دیگری بزرگ نگاه دارد. درواقع در نگاه لکان، برخلاف فروید که سیمپتوم نوعی کژکارکردی محسوب می‌شد که طی جلسات روان‌کاوی باید به زبان آورده و بعد ناپدید می‌شد، نوعی صورت‌بندی خاصی از ناخودآگاه آدمی‌ست که باعث می‌شود سوژه را به‌طور تقریبی تحت نظام نمادین تشخیص داد و درک کرد. البته این ماجرا چنین سخت جبری نیست و سینتومی (Sinthome) نیز در کار است که مربوط به بُعد امر واقعی و ناشناخته‌ی سیمپتوم است که توضیح آن از حوصله‌ی این مقال خارج است. حال با این توضیحات قسمت اول شعر را بهتر می‌توان درک کرد.

«به اینجا که رسیدی/ آینه‌ها به تو پشت می‌کنند/ به‌هم می‌خورد آرایش گام‌هایت/ برمی‌گردی»

روایت، روایت اختگی‌ست. دیگر خبری از لذت برآمده از هدیه‌ی اسب چوبی تروآ نیست. آینه-زبان شبیخون زده و کل شهر را به تسخیر خویش درآورده است. این فریبا، این جادوگر، کار خود را کرده و دیگر خبری از آن لذت اولیه‌ی «انسجام خویشتن» نیست و ساحت نمادین بر سوژه چیره شده است. گام‌های لذت جای خود را به معمای بی‌پایان میل داده‌اند و از مادر جز ذراتی مبهم که دست‌نشانده‌ی آینه-زبان است، به‌جای نمانده. چنان‌که وقتی برمی‌گردی و دست می‌بری بر کوله‌پشتی‌ات جز مشتی خاکستر پیدا نمی‌کنی. خاکستری که مخزن تروماهای ماست. دیگر خبری از لذت نارسیستیک روان‌پریشانه روبه‌روی آینه نیست و آن‌چه هست انباشت تصاویر است. تصاویری که مواد اولیه‌ی تروماهای سوژه را فراهم می‌کنند و مجموع آن‌ها سیمپتوم را شکل می‌دهد. و سیمپتوم تحت این معنا شاید مازادی‌ست که چاره‌ای جز پذیرش‌اش نخواهیم داشت. نپذیرفتن او مساوی‌ست با وجودنداشتن که این امری تحقق‌ناپذیر است؛ چراکه زبان هست و ناخودآگاه هست و چرخه‌ای که ما چه بخواهیم چه نخواهیم به حرکت بی‌رحمانه‌ی خویش ادامه می‌دهد. دروازه را باز کرده‌ایم، اسب داخل است و کار از کار گذشته!

«چیزی از قدم‌هایت به یاد زمین نمانده است/ به کوله‌پشتی‌ات دست می‌بری/ جز مشتی خاکستر به چنگ نمی‌آوری»

اما این‌ها همه به‌خودی خود چه اهمیتی دارد؟ این‌که راوی فلان‌طور یا بیسارطور باشد چه دخلی به ما دارد؟ جواب مشخص است؛ هیچ. نکته‌ی اصلی اینجاست که راوی فانتاسم خویش را بر صحنه‌ی نوشتار آورده و رفته و حالا ما مانده‌ایم و این متن! در این دقیقه حتی خود مؤلف نیز مخاطب است. ما همه مخاطبیم و با دیگری بزرگ‌مان ذیل این متن تنها گذاشته شده‌ایم. و این کلیدی‌ست که از تخاطبی‌بودنِ قسمت اول شعر می‌فهمیم. راوی با تخاطب به ما می‌فهماند که این ماییم که اخته‌ایم!

مخاطب اخته است و از همین روی اوست که داغ کودکی را به دل سوژه‌ی راوی گذاشته و خواهان شعریدن راوی‌ست؛ راوی، علت میل منِ مخاطب است. درواقع این مخاطب است که دارد نقش دیگری بزرگ را برای راوی ایفا می‌کند و حالا خودش هم در مقام سوژه-خواستن به صحنه‌ی نوشتار دعوت شده است تا با دیگری خود در قالب فانتزی به گفت‌وگویی سه‌طرفه بنشیند؛ مخاطب، متن و دیگری.

کار دیگر تمام است. شاعر وظیفه‌اش را به نحو احسن انجام داده و حالا وقت آن است که محو شود و خود بیاید کنار مخاطب. سوژه‌ی مخاطب تبدیل به سوژه-خواستن شده و اکنون دیگر چاره‌ای جز نگاه‌کردن و درعین‌حال نگاه‌شدن از سمت اثر هنری ندارد. این‌جاست که مخاطب تبدیل به تصویر می‌شود. تصویری که قرار است از طریق متن خود را تعین بخشد.

چیزی مبهم، هم‌چون باقی‌مانده‌ی ذرات مادرانه، همواره از دل اثر درحال نگریستن به مخاطب است. مخاطب هرچه در اثر می‌نگرد و با سطرها و حتی کلمات آن به‌شکل مولکولی همانندسازی می‌کند، ولی این فقدان پر نمی‌شود. هم اثر دارای فقدان است چون به زبان درآمده و هم مخاطب که دارد سعی می‌کند ابژه aی خود را از متن بازپس گیرد. غافل از این‌که ابژه a همیشه برون ایستاده [یا شاید کمین کرده] و از لابه‌لای سطرها و کلمات و حروف در حال پاییدن سوژه‌ی مخاطب است. و این فرقی‌ست که یک شاعر مدرن با ناشاعر دارد. او ابژه aی خویش را برخلاف ناشاعر که فوری آن را لو می‌دهد و در پی اعلام یا معرفی آن است، به صحنه‌ی نوشتار دعوت می‌کند و با آن به گفت‌وگو می‌نشیند؛ خواه به شکل دربسته که معمولاً در آثار پست‌مدرن‌ها به چشم می‌خورد و خواه درباز مانند همین شعر.

در پایان، شاید اگر بتوان تعریفی برای شعریت یا جنبه‌ای شاعرانه برای شعر قائل شد همین ردوبدل کردن نگاه جای انتقال پیام باشد. آن‌جا که شعر از نگاه‌شونده‌ی صرف یا همان کلام شاعر تبدیل به نگاه‌کننده می‌شود و مستقل از شاعر عمل می‌کند. به‌جای پیام، نگاه در متن به کار می‌افتد. نگاهی برآمده از سوراخ همین کلمات. نگاهی که سرِ سیراب‌شدن ندارد.

سیاه‌تر از کلاغ

نگاهی به شعر«این برف» از مهرداد فلاح

نویسنده: محمد مروج

«این برف»

این برف کلاغ می‌خواهد

هرچه سیاه‌تر که بنویسی بهتر

مشتی سنگ هم بردار

وگرنه آن‌قدر

که چشم هرچه آدم کور

به قارقار نگاه کن!

ببین چقدر شلوغ کرده‌اند

هزار کلاغ هم که بیاید

آب نمی‌شود این برف

این برف بچه‌ها!

مدرسه‌ها را تعطیل می‌کند

«مهرداد فلاح»

زندگی یعنی تازگی، نوزایی، نوجویی. آدمی از تکرار خسته می‌شود و به عادت تن می‌دهد، در نتیجه کسی که به این روال معتاد شده، از خلق و حرکت رو به جلو ناتوان است. در این شرایط هنرمند تفاوتش با دیگران را

به‌نمایش می‌گذارد. جایی که با آوانگاردیسم در فرم و محتوا، اندیشه را نو می‌کند و برعرض فضای فکری جامعه می‌افزاید. اما در این راه اولین و بزرگ‌ترین مانع ظاهر می‌شود: سنت! باورهای راکد و دگم که مهم‌ترین دست‌انداز جلوی پای شاعر و نویسنده‌ی نوگراست، جایی که با سوءاستفاده از تمام امکانات و ظرفیت‌ها می‌خواهد تمرکز و آزادی عمل هنرمند را بگیرد. این موانع شکل‌های گوناگونی دارند که در متن نقد به آن‌ها اشاره می‌کنم.

موتیف مقید شعر «این برف»، دعوت به عمل‌گرایی و کارِ نو و تسلیم‌نشدن است. هنری که از دید سنت، مثل رنگ کلاغ، سیاه است و بی‌فایده و گاهی مضر به حال جامعه! حال از زاویه‌ی دید یک ساختارگرای جزئی‌نگر، شعر را به چند اپیزود تقسیم می‌کنم:

«اپیزود ۱»

این برف کلاغ می‌خواهد

هرچه سیاه‌تر که بنویسی بهتر

مشتی سنگ هم بردار

وگرنه آن‌قدر

که چشم هرچه آدم کور

برف در سطر اول می‌تواند چندتأویلی باشد:

۱) با توجه به «بنویسی» در سطر دوم، شاعر دارد شخصی دیگر را مخاطب قرار می‌دهد. او ممکن است نویسنده‌ای دیگر باشد. پس برف در این‌جا تمثیلی از فضای ادبی‌ست. راوی این شعر می‌خواهد بگوید فضای ادبیات تک‌قطبی و تک‌صدایی نیست، بلکه صداهای مختلف حق دارند نوآوری‌های خود را عرضه کنند. همیشه استادِ خوب و سربه‌زیر و دل‌ای‌دل‌ای‌کن جواب نمی‌دهد و گاهی این بوستان پر از گل و بلبل که تاریخ هزارساله دارد و به آن می‌بالد، نیاز به قارقار کلاغ دارد. که می‌گوید قارقار زیبا نیست؟ چون ما نمی‌پسندیم؟ این نگاه خیر و شرّی به هر سوژه‌ای باعث انجماد فکری می‌شود. احوال امروز ما نشان می‌دهد جائی از راه را غلط پیموده‌ایم و از صداهای مغلوبِ اراده‌ی قدرت پیروی کرده‌ایم و نخواستیم آن‌دیگری (کلاغ) را بخوانیم و ببینیم و بشنویم. پس این ادبیات فاخر، نیاز به کلاغی شرور دارد که همه‌چیز را سیاه و خط‌خطی کند.

۲) برف از لحاظ ابژکتیو به صفحه‌ی سفید کاغذ شبیه است. پس راوی از پیشروها می‌خواهد فعال باشند و بیافرینند و عرصه را برای ویراژ سنت خالی نکنند. سطر دوم این اپیزود به همین موضوع هم اشاره می‌کند،

یعنی بنویس، تا می‌توانی بنویس، هرچه سیاه‌تر بهتر! البته هرکسی پیشرو و آوانگارد نیست، چون نوآوری باید دارای دستگاه فلسفی و فکری باشد و از طرف دیگر خود شخص آوانگارد مسلح به دانش و هوش.

«سنگ» در سطر «مشتی سنگ هم بردار» می‌تواند اشاره به همین دانش و فکر و قدرت درونی باشد. تو باید مسلح به سنگ باشی تا با کلاغان سنتی بجنگی وگرنه مثل دو سطر پایانی آن‌قدر نوکت می‌زنند تا کور و خاموش شوی.

اگر بر اساس دستگاه سمیولوژی پیرس، نشانه‌ها را به ۳ دسته‌ی شمایلی، نمادین و عقلی تقسیم کنیم، بین واژه‌های برف، کلاغ، سیاه و کور رابطه‌ای از نوع عقلی یا منطقی برقرار است. آن‌ها ما را به یاد سرمای زمستان و انجماد می‌اندازند که خود بیان‌گر روح زمانه‌ی حاکم بر جامعه‌ی ایرانی‌ست.

در دو سطر پایانی این اپیزود از تکنیک سپیدخوانی استفاده شده. سپیدخوانی یعنی خواندن واژه‌های نانوشته‌ی بین سطور شعری: وگرنه آن‌قدر نوک می‌زنند تا چشم آدم را کور کنند.

«اپیزود ۲»

به قارقار نگاه کن!

ببین چقدر شلوغش کرده‌اند

در این بخش به تلاش زبان قدرت به‌مثابه‌ی عامل اخته‌کننده‌ی جریان‌های فکری تازه اشاره می‌شود. سنت همیشه می‌خواهد در پوشش‌های مختلف، نوگرایان را خفه کند. یکی از مؤثرترین روش‌ها، پروپاگانداست که با شلوغ‌کاری و سر و صدا و جلب توجه ارتباط دارد. این شلوغ‌کاری از دو جنبه قابل بررسی‌ست:

۱) آن‌قدر جنجال و هیاهو درباره‌ی شخص هنرمند تولید می‌کنند که تمام وقت او صرف پاسخ دادن به حمله‌ها می‌شود و مجالی برای فعالیت برایش نمی‌ماند.

۲) وقتی نمی‌توانند شاعر یا نویسنده را تحت کنترل درآورند، ایده‌ی او را از طریق بلندگوهای خودی مطرح می‌کنند. در نتیجه آن مفهوم را از معنا تهی می‌سازند. درواقع با دفرمه‌کردن، کار آن‌ها را منحرف و گفتمان خود را به‌جای افکار نوگرایان جا می‌زنند. مثلن انواع بازی‌های زبانی، مشخصه‌ی شعر دهه‌ی هفتاد است. پس برای تخریب این تکنیک، شاعرانی تولید شدند که زبانیت را تحریف کردند و باعث شدند مخاطب از شعر زبانی فراری شود و فلسفه‌ی نهفته در آن را نفهمد.

حمله‌های متعدد از سوی شاعران نسل گذشته، مانع‌تراشی در روال زندگی عادی شاعران و جنجال‌های رسانه‌ای عامل اول و مطرح‌کردن شاعرانی که اصلن هفتادی نبودند یا در پشت‌وپسله می‌لولیدند، مثال‌های جنبه‌ی دوم هستند.

پیچیده‌نویسی، اشعار نامفهوم، میان‌مایه‌سازی و... بخشی از شلوغ‌کاری کلاغان قدرت است. در این بخش، کلاغ نقشی خلاف اپیزود اول دارد. در آن‌جا کلاغ نمایه‌ای از آن‌دیگری فعال و خلاق است اما در قسمت دوم نقشی منفی دارد.

«اپیزود ۳»

ببین چقدر شلوغ کرده‌اند

هزار کلاغ هم که بیاید

آب نمی‌شود این برف

این برف بچه‌ها!

مدرسه‌ها را تعطیل می‌کند

در سطر سوم از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده شده و راوی مستقیمن وارد دیالوگ با مخاطب می‌شود. این تکنیک، عملی‌ست ضد دیکتاتوری دانای کل. ادبیات پند و اندرزی ما مملو است از شاعرانی که در مقام خدایی پند و اندرز می‌دهند و خود را بالاتر از خواننده‌ی خود می‌بینند، اما فاصله‌گذاری این تقدس را می‌شکند.

با توجه به تأویل‌های مختلف «برف» در اپیزود اول، می‌توان تفسیر جالبی از این بخش شعر داشت. اگر برف را صفحه‌ی سفید کاغذ که محل هنرنمایی شاعر است و درکل نماد ادبیات در نظر بگیریم، چنین برداشت می‌شود که فضای ادبی وسیع است و جا برای کلاغان نوگرا باز. درچنین فضایی و با توجه به دو سطر پایانی

اپیزود آخر، اگر ادبیات نومدرن (یعنی مدرن اکنونی new modern) همه‌گیر شود و مخاطبان بفهمند چیزی که تا بحال به‌عنوان ادبیات دیده‌اند، چیزی جز دل‌ای‌دل‌ای کردن نبوده، دکان خیلی‌ها تخته می‌شود. از طرف دیگر، این اپیزود به تصویری ابژکتیو اشاره می‌کند که در آن، سنگینی بارش برف باعث تعطیلی مدارس می‌شود. تصویر عینی دیگر، راه‌رفتن کلاغ‌ها روی برف است که نمی‌تواند برف را آب کند، چون فضای فرهنگی منجمد و سرمازده است.

از سوی دیگر مدرسه در گفتمان قدرت میشل فوکو یکی از مراکزی‌ست که بر فکر دانش‌آموز قید و بند می‌گذارد و اندام او را با تارهای نامرئی قدرت آشنا می‌کند. زمانی که نیاز است تا بدیهیات و علوم پایه به شاگردان آموزش داده شود، مطمئنن ۱۲ سال نیست، بنابراین اگر مبانی درست فکرپردازی را یاد بگیرند، دیگر مدارس تعطیل می‌شوند.

در زمان‌های گذشته پادشاه از طریق داغ‌گذاشتن بر تن مردم و یا برپایی مراسم تعذیب و شکنجه می‌خواست هژمونی خود را تحمیل کند، اما با گسترش آگاهی و تلاش روشنفکرانی از جنس ولتر و روسو و ارنست رنان و دیگران، چنین اعمالی نتیجه‌ی معکوس داد و در جاهایی حتی به مقاومت مردمی انجامید. پس قدرت ریز شد و خود را در مناسباتی دیگر حل کرد. میدان اعدام تبدیل به پادگان، بیمارستان، مدرسه، خانه و مراکز گوناگون دولتی شد تا اصطکاک را به حداقل برساند. حال دیگر روشن‌فکر فقط با یک دشمن روبه‌رو نبود، بلکه قدرت تکثیر شده حتی به لباس خود روشن‌فکران درآمد. درچنین شرایطی نیاز نیست ماشین سرکوب مستقیمن وارد عمل شود، بلکه شما خودبه‌خود در تارها گیر می‌کنید و از مسیر خود خارج می‌شوید. در این‌جا می‌خواهم نقل‌قولی از غلامحسین ساعدی بیاورم که بخشی از سخنرانی او در شب‌های شعر گوته است و اشاره دارد به همین شبه‌هنرمندانی که مثل کلاغ شلوغش می‌کنند و حتی ممکن است چشمت را دربیاورند: «می‌خواهم از پدیده‌ی بسیار مهمی بگویم که در روزگار ما به صورت جدی و به‌شکل سرطانی در تمام جریانات فرهنگی و هنری ما ریشه دوانده: هنر کاذب و فرهنگ ساختگی و قلابی و فرمایشی و گردانندگان خارج از شماره در هر رشته‌ی هنری که با خوش‌رقصی‌های بی‌شمار و دلقک‌بازی‌های مضحک، بزرگ‌ترین هدف‌شان این است که هنر راستین و هنرمندان واقعی ملت را با گرد و خاکی که می‌کنند، پشت پرده‌ی استتار نگه دارند. من آن‌ها را شبه‌هنرمند و شبه‌نویسنده و شبه‌شاعر می‌نامم.»

پس راه چاره چیست؟ قلمت را بردار و بنویس. سیاه. هرچه سیاه‌تر بهتر. تا بخواهی جا برای همه هست. پس حسادت نکن. آن‌قدر بنویس تا ماشین سرکوب تعطیل شود.

شعر

«دندان‌های گم‌نام»

دندان‌های گم‌نام تو و

ردیف سنگ قبرهای جرم‌گرفته

انبوهی از مرگ

در گورستان زندگی می‌کند

با تو حرف می‌زنم ای مرده‌ی جوان

ای مرده‌ی جنگ

ای مرده‌ی میخ‌کوب‌شده

بر پیشانی کوچه‌ها و خیابان‌ها

می‌دانم که در گوش‌های تو و

چشمان تو و دهان تو

پنبه‌هایی به خواب نرم فرو رفته‌اند

تو نبودی

صلح شد

و عراق

کشور برادر ما نام گرفت!

بکتاش آبتین

«کابوس»

خیال آینه تخت است

با ملافه‌ای چرک‌تاب

و من

که خوابیده‌ام لای ناکامی

چروک می‌شوم

خطوطی که تزریق می‌شود در پوست

سوءتفاهم نیست

چکیده‌ی لبخند آبکی‌ست

تزریقی که باشی

فرو می‌روی

و طنابی که می‌کشدت بیرون

پاره می‌شود بین راه

خلاص نمی‌شود این تیر

این دردها

که ریخته در استخوان

و حامله می‌کند آینه را

چکیده‌ام

نه مثل آب

مثل زنی

که عصا قورت می‌دهد

دامنش اما

صورتی‌ست چین‌دار

کابوسی

که پایان ندارد

ساریا ابرا

می‌خواستم چیزی را

از صورتت پاک کنم نشد

گلویی را

که در امتداد رگی آبی

به نیزارها می‌رسد چطور؟

خطوط درهم عزیز

خطوط درهم خونی عزیز

ناچاری شما

کشنده بود مگر؟

نارسایی زبان که همیشگی است

نارسایی فکر

قلب

نارسایی آب را قسمت کنم میان دو سینه‌ات

که برداشته‌اند از آن

از صورتت چکیدن انگشت‌ها را بردارم

که کشانده‌اند بر آن

چه مانده است مگر

که دست می‌سایند

چه مانده است که

چیزی پاک نمی‌شود

خشکی نشسته است در باریکه راهی

به نشانه‌ای

به تنهایی پوست

که ساده است مگر

صنم احمدزاده

بر تخت سینه‌ات به قبطی بنگار

با یک تراشه‌ی نازک از استخوان فک

شانه‌ی چپ تا شانه‌ی راست نه

دوّار، قلم بگردان چون احاطه‌ی ماه بدر:

زبانِ عصر بدکار است.

میخ که بر انحنای گردن کشیدی

نیایِ سومری در خون تو رگ می‌کند

حلول در بدایتِ خط

نخستین مَراثی گمشده را

در الواح گِلین بادیه فاش خواهدکرد

شبیه‌خوانیِ اشیاء بر گورِ کلمات مطنطن

آوای تکین درخت را بازمی‌گرداند

خار در کشاله با نقوش کهن بر غار

زخمِ بازِ زبان را عصر به عصر می‌سوزاند

آتش که می‌گوییم آتشیم

آب که می‌گوییم آب

و جنون، تنها دو خط شکسته بر سنگی‌ست

چون استخوان حنجره

در کف دریا

هانیه بختیار

پنج سال از زبان تو می‌بُرم

اضافه می‌کنم به انگشتم

اشاره‌ی خط را نمی‌بینم

نوشته‌ام آجر به آجر این رویا را

خاک کرده‌ام

معمارِ من وقت است

نمی‌رسد و نمی‌رسم

هر بار یکی ساکن

می‌گذرد

گشته‌ایم ما؟

با پنج دهانِ دمیده

در پنجه‌ای عمود

موازیِ مرگم

دهانی بسته و راهی دوخته

گداخته‌ام بر خط

موازی پنج دختر و

یک لباسِ عروس

نمی‌رسم بر تن

و چشمِ شکسته در نکاحِ پل

فرو می‌ریزد.

وقتی دو خط

لبه‌ی پرتگاهی

نگاه می‌کنند

با لکنتِ شب

می‌آمیزم و سیراب

دریغ می‌خورم

پنج حرفِ پل

بی‌راه

پنج‌گاهِ وقت

راست

موازیِ افتادن

صداست.

برگ می‌خورم

به پوسته‌ی خودم شاید

بعد از شنیدن و دیدن

خاکسترم در چشم

خواب می‌خورد

بگذار با تو بیایم

این خانه آینده‌ست

در مشارکت

پنج پنجره

به دیگری باز است

در تاریکی

سیاه خودم از تو

سیاه‌تر است.

زلما بهادر

چه خواب‌ها که در سر داشتم وُ

چه خارها که بر تن

سیاه وُ الماس‌گونه

طلا بودم در سرزمین‌تان

ارزشمند بر سرایِ نخل‌ها

آن‌گونه که پندار نازکِ مردم

می‌توانست نجاتش را به رویایم گِره بزند

به تجزیه‌ی ابناء و انواعم

از پست‌ترین اعماقِ زمین، تا مرتفع‌ترین بُرج‌های خلیج

خوشا بخت‌برگشته نبودن

در دالان‌های پُرعُمقِ سیاست

خوشا امید نداشتن

به حراستِ چشم‌های استعمار

خوشا توانستن، نجات‌گَر بودن

جنوب را به سعادت پیوند زدن

به لحظه‌های معدودِ رستگاری

بر لب‌های مردمانی که بر بالشی از ثروت خوابیده‌اند

خوشا بویِ کودکان، دویدن

پابرهنه گرما را بر لبخندهای عصرگاهیِ کارگران چیدن

اما . . . آن‌که می‌بیند وُ ناخوش می‌گردد، منم

آن‌که زیرِ پای‌تان است وُ عاملِ فقرتان

ناخوش، رُطَب‌خورده در تماس‌های تنم

می‌گریزم وُ می‌سوزم وُ خواهش‌های اندکِ شما را می‌بینم وُ دم نمی‌زنم

خوشا نبودن

اسبابِ لعنتِ لب‌ها را نساختن

محمدعلی حسنلو

حالا که از هیزمِ تو کم می‌شود این درخت

و می‌شکند در حجم

پس احتمال‌ها صورتِ یقین‌اند

صورتی سرخوش از انهدام

یا طورِ دیگر برخاستن از تکرار

(فرقش به بوسه‌ای برمی‌گردد موازیِ موهای خوابیده بر سنگ)

یک سال و چند ماه دهان

و نشخوارِ کلمه

که بر ترازو شعری سنگین بنشانَد

وقتی سنگ می‌تراشم از تن: تنی منعطف‌ام در سنگ

وقتی دهان به مُهرِ مرگ بسته‌ام: خالی شده‌ام از چشم

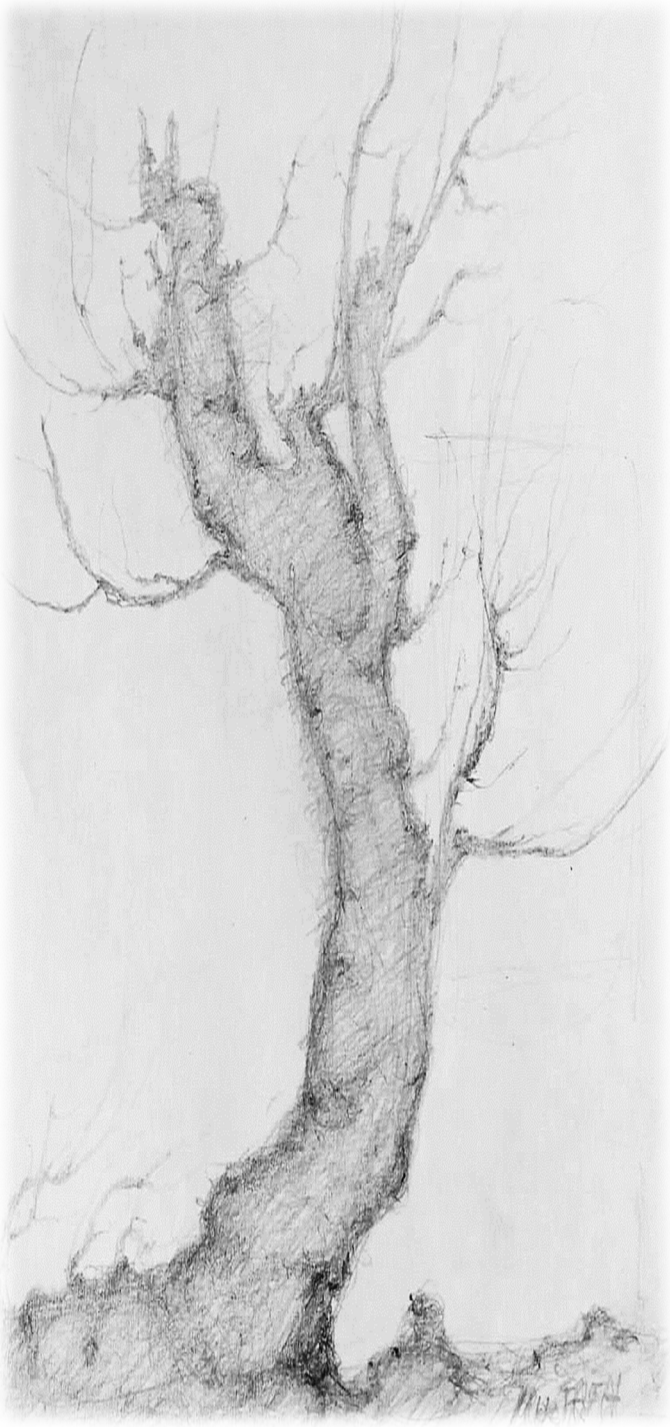
و این، ویرانیِ من است در سی‌وشش برگ:

باریدن از کناره‌ها و ستون‌ها

بارانِ گوشت‌های سوخته از نور

بارانِ دل بریدن از ابر

که از ارتفاع می‌افتد



از سایش دندان‌ها و لرزش فک

شهری جاری می‌شود و خورشید را می‌پوشاند

شهری به وقت اتفاق

که از ریسمان می‌ریزد

پس ترمیم باش در پذیرش فلز بر گلو

پذیرش سینه به ناهمواری خاک

_ آیا

همواره می‌شود شروع شویم از سوختن؟

از گوشه‌های سایه صدا می‌شوی

از آن درخت که میوه‌اش مرگ است

زبیده حسینی

«زبون‌بسته»

نوشتن نیاز به کلمه دارد

کلمه‌ای مثل سکوت روی آب

که بر پوست انسان می‌نشیند

و گاه از چشم او

چکه‌چکه...

کلمه‌ای مثل دریا

که خیس می‌کند همه

و می‌گذرد

تا کسی نفهمد

تمام این دست و پا زدن‌ها

برای غرق شدن بود

کلمه‌ای

مثل تمام چیزهایی که می‌توانست باشد

می‌توانستم باشم

ولی نیستم

و خوب می‌دانم که هرگز نخواهم بود

چون هستم

و دارم حرف می‌زنم

با زبانی

که دور دیر دراز

مرا ببخش دوست من

که مثل آب آزاد نیستم

و تا برایت میله‌ای نکارم

اشک‌هام

میوه نخواهد داد

پویان فرمانبر

«زنگ»

زنگ که نمی‌زنی

زنگ می‌زند دلم

و صدات که از گوشی توی گوشم نمی‌افتد

زندگی از اوج می‌افتد

و از اوجِ شعرها من

مرگ هر روز پشت گوشیم به‌روز می‌شود

و تو هنوز روی پوستت پنکیک می‌مالی

تا از مرگ من

در خانه‌ای خالی

شانه خالی کنی

خالی شده‌ای از خود

و پُر کرده‌ای مرا

از پرپر زدن پرنده‌ای

که با پرهاش هرچه می‌زند پارو

دسته‌گلت را پس نمی‌گیرد از آب

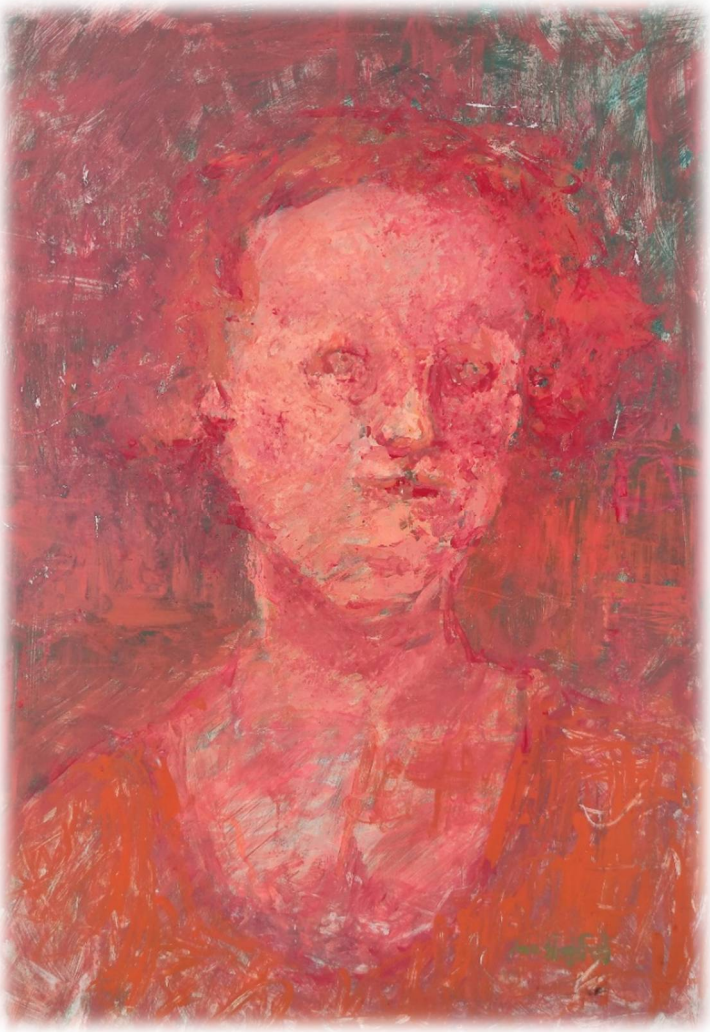
و آب که آرزوهام را با خود می‌برد

مثل خالی که بالای لبَت ایستاده

ایستاده‌ام

و فقط نگاه می‌کنم

به خودم که توی آب دست‌وپا می‌زنم



پس زنگ که نمی‌زنی

پسم می‌زند

گلی که روی گونه‌هات انداخته‌ای

مجید محمدی

لطفعلی خان

آی لطفعلی خان

که بر زینِ اسبت

شب‌های پیاپی

در سریالی

پیاپی شمشیر می‌زنی

بگو گریم چشم‌هایت را دوست داری؟

خالِ زنخدانت را کدام ضلعِ تنهاییت بگذارم بهتر است؟

بگو تابه‌حال به این فکر کرده‌ای

در همان حال که کنار آتشِ مشتعل در خیال

ساندویچ ازدهان‌افتاده را گاز می‌زنی

دشنه را تا دسته در سینه‌ی همبازیت فرو کنی

کات بدهی

-این است سزای آن‌که با ولی‌نعمت خود

دشنه را لای لفافِ تاریکی بپیچی

از روزنِ مزغل‌ها

دست بسایی بر تن سفید زنی

که دیشب توی فیلم دیده‌ای

بر ماهی‌های ریزِ زیر پوستش

زیر دستت ظاهر شود

- این‌جا عجیب تاریک است

خش‌خشِ کاغذها

جست‌وخیز ماهی‌ها

به وقتِ دست‌هایت

کورمال کورمال

- آن‌جا بر حصار فیلم‌نامه مشعلی می‌سوزد

نور روشن می‌کند صحنه را

زن را

غیه‌کشان غیب می‌شود

و تو در همان حال که چسب سبیلت را

دست می‌کشی بر فلس‌های اسب و

بخار نفس‌هاش روی گردنت

روی دوربین

قطره قطره آب می‌شود

وقتی زیر نور مشعل‌ها

به شمایلِ کوتوالی تنها

به کرمان می‌روی....

کات

داخلی - آپارتمانی در تهران - شب

زن زیر نور مشعل‌ها

لفاف خونینِ دامنش را باز

و در همان حال

کورمال کورمال

دست به حصار قلعه می‌ساید

دست به روزن مزغل‌ها

و تلویزیون را

خاموش می‌کند

افسانه مرادی

ضخامت فریادم از هندسه‌ی ملاحظات

مشت مشت درون زده بود

و طاغیِ طاق‌های بَعدِ مُدرنم از یزدیِ به اصرارِ هوا، یزدیِ اغراق‌شده

پیِ نماندن می‌ریخت

بلاتکلیفی آزادی،

از استخوانِ هیچ دردی پنهان نبود

وقتی استقرارِ پوسیدگی، لای سی‌ودو دندان قاطع بود

از سفیدی‌های لباس

از بی‌راه راهی این مسیر،

تهرانی ساخته نیست

نیویورکِ بی‌ملاحظه، پیش‌کشِ محافظه بی‌کاریِ دست‌های همیشه دست‌کش‌دار

بازدار این باز دار را

که در تمام طاغیِ ریخته از زمان

پیچیده،

در انتهای هستیِ کشیدن، ایستاده

نرفته بود

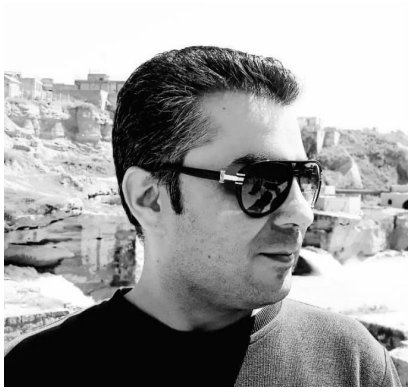
بازدار به که می‌گفتم وقتی «که»

هم‌ربطِ تمام عدم‌ها

جزئی از فعل‌های دیکته‌آتور

سطرهای همیشه زندان بود

علی‌رضا مطلبی



سر تو خراب شوم!

بس که زیبایی‌ات را پنهان کرده‌ای

بس که جاهای پنهانت را

پیدا نمی‌کنم.

به خدایی که در کوه آتش گرفته است!

بس کن!

این‌جا در حضور تو

آتش‌بس را چه کسی به آتش کشیده است؟

جاهای خالی‌ات را در خیابان

در فروشگاه

در جای خالی تو

چه کسی پر خواهد کرد؟

("در من شکل دیگری از تو پنهان است"

این را تو هم می‌گویی)

اصلاً به درد راحت‌ترم یا مرگ؟

به آرامش یا حضور؟

از هر طرف که برگردم آیا تو زیبایی؟

یا جنون به زیبایی انقلاب است

که خودم را به کشتن بدهم؟

این جای خالی در سینه‌ام چه‌کار می‌کند اصلاً؟

من جای خالی کدام گلوله را در تفنگ، پر کرده‌ام؟

من بس نمی‌کنم تو بس کن!

بس که زیبایی‌ات را خالی کرده‌ای

بس که جاهای خالی‌ات را

پیدا نمی‌کنم.

مگر جنازه‌ات را گم کرده مرگ؟

مرگ بر هرچه مرگ

بر هرچه خالیِ زیبا

وقتی که از دانشگاه برمی‌گردی

و برگشتن کار تو نیست

کار ما نیست

(این‌ها را در کوه طور دیگری می‌گوید

طوری که آتش زبانه بکشد

زنانه بکشد)

این جای خالیِ گلوله است یا عشق؟

جای خالی‌ات در سینه‌ام پر نمی‌شود

وقتی که آب می‌خورم شُرّه می‌کند

وقتی که حرف می‌زنم یا شعر می‌خوانم شرّه می‌کند

و مردم از این سوراخ تو را می‌بینند

تو را که با توی من فرق داری

تو را که با توی او فرق داری

تو را که سوراخ شعرم شده‌ای

و کلمه‌ها نشت می‌کنند

(سوال شخصی بپرسم

از نسرین چه خبر؟!)

این جای خالیِ گلوله است یا نفرت؟

من بس نمی‌کنم تو بس کن!

که زیبایی این مرگ در دهانت پر خواهد شد

و دختری که از دانشگاه از کتاب‌فروشی از کافه از رقص برمی‌گردد

کَفَنت را لای کتاب پیچیده است

و در شعر، که سوراخ پیچیده‌ای‌ست

و چشم باز کرده است

ببین!

ابوالفضل نظری

یاد هندوستان از مزارع فیل می‌گذرد

و می‌رسد به موز

که هرچه پوست می‌کنم

لیز نمی‌خورد

اضافه می‌شود به جمعیت

که شبه‌قاره است

جای سوزن انداختن

آن که صدایش درنمی‌آید گنگ است

مرده‌ها زنده‌ها را می‌برند توی آب

زنده‌ها مرده‌ها را می‌سوزانند

بعضی از هندی‌ها سنجاب‌ها را مقدس می‌شمارند

فصل بارانی سال بهترین زمان بازدید از جنگل درخشان هند است

این جنگل نامش را از معبد شیوا گرفته

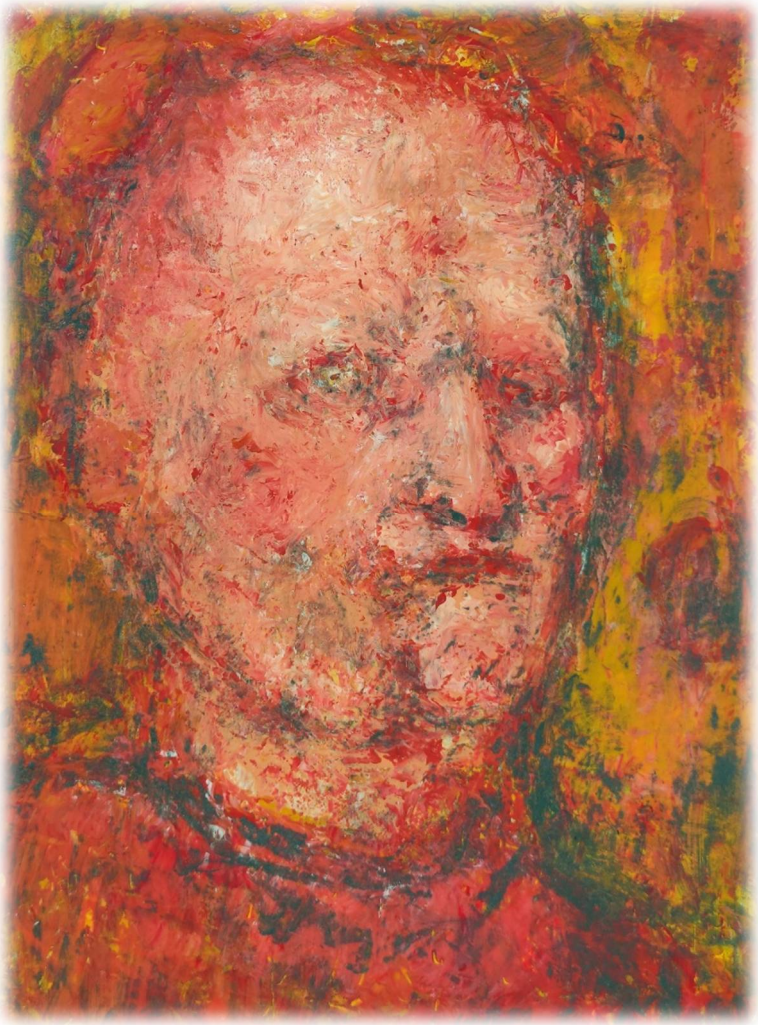
اگر شما هم در زمره‌ی افراد طبیعت‌دوست هستید،

از گشت‌وگذار در یکی از عجیب‌ترین جنگل‌های دنیا لذت خواهید برد

مخاطب این‌جا به هوای جنگل از فیل پایین می‌آید

سفر به هند همین‌جا به اتمام می‌رسد.

مخاطب سعی دارد به خانه برگردد



مخاطب را به خانه برگردانید.

حسین نظریان

داستان

می‌خواستم آینه را سخن بگویم

نویسنده: بهمن بابالویان

همه‌ی این احوالاتی که شرح خواهم داد در یکی از ماه‌های سال خیلی گرم دو هزار و پنجاه میلادی اتفاق می‌افتد، یعنی سالی که آویزان است از وسط دو تا شقه‌ی مهبل قرن بیست و یک میلادی، به همان اندازه کریه، به همان اندازه بدبو. این‌که سال را به میلادی می‌گویم، ماجرایی‌ست جدا که حال شرح دادنش نیست و از شما می‌خواهم به من اعتماد کنید و بپذیرید هر آن‌چه را که هست. حتی عاقلانه است اگر دنبال هیچ معنای خاصی، پشت این درآینده‌بودن نگردید که من گشتم و نبود. در این آینده‌ی کمی دور از شما، من هنوز هم در شمال شهر تهران، آن جاهای خرابه‌اش در طبقه‌ی چهل و یکم برجی زواردررفته زندگی می‌کنم و تهران فرق چندانی در احوالاتش نیست و تنها ترافیکش شدیدتر و برج‌هایش بلندتر شده. این را هم بگویم که آن‌قدر تمام این سال‌ها به مذاقم خوش آمده که به‌جای شصت سال، تهش سی و اندی ساله به نظر می‌رسم و کسی مجبور نیست قصه را با لحن ازنفس‌افتاده‌ی پیرمردی، توی ذهنش بخواند. نمی‌خواهم مجبور شوم به آن‌طور نوشتن که نه لطفی دارد و نه کار دلچسبی است. «کم کن خزعبلات فضا و زمان» می‌گوید و باید از یک نقطه‌ای شروع کرد به قلم زدن.

پرده‌ی اول: برخورد

با صدای دل‌انگیز آواز سهره‌ها و طوطی‌ها از خواب بیدار شدم و با خمیازه‌ای به عرض دو متر ماهیچه‌هایم را کش دادم تا آماده شوم برای روزی نو. خودم را یک‌راست از تخت گرم و نازم کشاندم توی آشپزخانه و لیوان قهوه‌ام را برداشتم تا بروم سمت هال و لم بدهم روی کاناپه‌ی پسته‌ای دم پنجره که باز است رو به کوهستان‌های باصفای البرز و آن‌چنان نسیمی از توی پنجره می‌وزد که جگر آدم خوش‌حال می‌شود. اما صد دریغ و صد افسوس از ناخوشی که هستم من. یعنی دلم می‌خواست برای چند ثانیه هم که شده، منطقم را بگذارم لای گیوتین و چنان وضعیتی را تصور کنم، اما نه با این پنجره‌ی آلوده به منظره‌ی دل‌ننشین نره‌خرهای پشمالوی برج جلویی و نه با این بوق و زِرنا. آن‌قدری هم پول ندارم که کولری بچپانم توی این خراب‌شده و این دریچه‌های وامانده را بکوبم روی صورت هر چه خیابان است و شهر. صبح تا شب بوق و بوق و بوق. ای بوق و دیفتری. ریه‌مان که شده انبار چس‌دوده‌های توپ‌خانه‌ی ماشین‌ها و گوش‌مان زباله‌دان چند صد دسی‌بل صدای

عرعری‌شان به کنار، توی این وامانده یک ساعت آفتاب نصیب‌مان نمی‌شود که حداقل ویتامین دی بدن‌مان ته نکشد و آخر عمری از درد استخوان، زامبی وبال گردن دست‌وپاهای کمک‌لمکی نشویم. «کم بکش مویه‌های پیرپاتالی» می‌پرد بیرون از دهان‌مان با آن لحن لوس و کم‌مزه. عجیب نیست که همیشه صداهای توی مغز هیجانی و غرغرو و نابخردند و صداهای توی دهان گیر داده‌اند چک آبدار باشند توی گوش‌شان؟ خب، به حرفش گوش دادم. پر بیراه نمی‌گفت و قهوه هم که آماده بود و هیمم، بوی خوشش توی دماغ و چاق، ما هم عادت. سر در هپروت و خیال اندر باغ و صفا راه افتادم توی راهرو و لیوان قهوه به دست، درِ هال را باز کردم. پایم هنوز داخل نشده بود که آن دو نکبت نشسته روی کاناپه‌ام مثل جن جلوی چشم‌هام ظاهر شدند و قهوه‌ی داغ پر کشید توی هوا و بعد هم سقوط آزاد روی پیژامه‌ی پارچه‌کلفت چسبیده‌به‌تنم، آن هم درست در محدوده‌ی بیست‌سانتی کنار خشتکم. پناه بر جیزز. واقعاً قرار بود این بلا چندبار یقه‌مان را لگد کند؟ یعنی شاید شما ندانید دردش را ولی آن دو فریک خوب می‌دانستند چه بحرانی‌ست درد چیز. در این حد برایتان بگویم: یک نعره‌هایی می‌کشیدم که حداقلش برای چند دقیقه دیگر صدای هیچ بوقی به گوش هیچ احدی یا صمدی نمی‌رسید. دستی‌دستی چیز داشت آب‌پز عسلی می‌شد و آن دو تا هم که گاو، داشتند در وصف اوضاع برای هم ماغ می‌کشیدند و گاوگاو نگاه می‌کردند. برای من که می‌توانم اوضاع را در هر شکل و شمایلی ببینم و مثلاً پلان طورش را، باید بگویم که اوضاع به‌شدت بی‌ریختی بود. یک طرفِ این بی‌ریخت، من بودم که ریخته بودم روی زمین و چیزسوزان نعره می‌زدم و در پی فوت و آب گلدان و شلوار کندن و طرف دیگر هم آن دوتای مبهوت سرگشته‌ی ازدنیابی‌خبر که کم مانده بود پی‌پی شوند و ول شوند توی جایشان. آخر سر به یک نحوی از سوزش خلاص شده بودم و برقرار، که تازه جای دیگرم شروع کرد به سوختن که ای دل غافل. آن همه پول بی‌زبان را داده‌ام برای یک «ماشینِ زمانِ آدم‌کش» که این دو ابله یک‌لاقوا را بیارد و بنشاند روی کاناپه‌ی ناز پسته‌ایم با آن شکل و شمایل ویروسی و میکروبی و جنگ‌زده‌ی بدبخت‌شان. بماند که کارها داشتم با این دوتا جفت چشم‌گردالی هاج و واج. از کجا شروع می‌کردم؟ آهان

ماشین زمانِ *Teleport*- دستگاهی که من سابقاً ترجیح می‌دادم صفتِ آدم‌کش را البته با کسره‌ی زیر ک، به‌جای تله‌پورتش به‌کار ببرند. «و این ترجیح به تخم کسی هم نبود» . یازده سال پیش یعنی یک سال مانده به خروج از دهه‌ی چهارم قرن بیست و یک، یک شرکت کله‌اش گنده، تولید انبوه این ماشین را شروع کرد و گذاشته شد برای خرید عموم تا هرکس که می‌خواهد، نسخه‌های کهنه‌تر خودش را بیاورد زمان حال تا با آن‌ها ور برود و سرش را گرم کند و بازی‌بازی که کاری به کار بالا و پایین هیچ چیزی نداشته باشد. مزایای زیرپوستی‌تری هم برای‌شان داشت که می‌سپرم به تخیل خودتان تا هرجایی که بتوانید تئوری توطئه را پیش ببرید. البته برخلاف اسمی که رویش گذاشته بودند نه کسی توی زمان حرکت می‌کرد و نه کسی از جای گذشته‌اش زابه‌را می‌شد که پا بشود و بیاید آینده پیش نسخه‌ی پیر پاتالش و از زن و زندگی بیافتد. درواقع تمام این اسم‌های نوستالژیک علمی تخیلی، کس‌کلک‌بازی‌های تجاری‌اش بودند و برای بازارگرمی و البته سرپوش گذاشتن روی آن روی ماجرا. حداقل می‌دانستیم ساز و کارش را. به این شکل بود که کلاهش را

می‌گذاشتی روی کله‌ات و ذهنت را از طریق ثبت اطلاعات نورون‌های عصبی مغزت لود می‌کرد و بعد هم آنالیز و خاطرات را از ناخودآگاهت می‌کشید بیرون و تا یک سن خاصی دسته‌بندی می‌کرد که سوارش کند روی یک ربات پرینت‌شده‌ای که با حساب و کتاب مهندسی شده بود عین‌هو همان آدم چند سال پیش. اسباب‌بازی جالبی بود برای آدم‌های تنها و رددداده که بنشینند و با خودشان گپ بزنند و دیگر احتیاجی هم نباشد که دست به دامن هر کله‌خراب ویروسی بشوند برای همدم‌شدن. یک جورهایی مثل خودارضایی عاطفی بود. ایده‌اش را هم اولین‌بار خودم توی همین داستان آورده بودم و بعدها که داده بودم دست چند عنتر که بخوانند درز کرده بود بیرون و به مذاق اهالی کنترل‌چی خوش آمده بود. اما خب، ژول‌ورن که نبودم کسی حرفم را باور کند، حتی این دو ابله هم که از خاکسترهای مغز خودم برخاسته بودند نشستند و زیرزیرکی به من پوزخند زدند. صدای توی دهانم که به ما می‌رید کم بود این‌ها هم مضاف. یکی نیست بگوید گذشته‌ات خیلی گه خوش‌رنگی بود که پاشدی یک جفتش را آوردی ور دلت و مغزت را سپردی دست یک آهن‌قراضه‌ی رایانکی که دست‌کاری‌اش کند. البته فکر این‌جایش بودم که نگذارم محتویات مغزم بیافتد دست آن لاشی‌های قالتاق ایده‌دزد. برای همین هم رفتم سراغ بازار سیاه توی اینترنت سیاه که بدون بارکدش را گیر بیاورم. آوردم اما چه‌ها که نکشیدم و چه‌ها که ندیدم توی آن تاریک‌کده‌ی روزش شب.

تا لنگ صبح نشستم پای ماشین و تنظیماتش اما نسخه‌ی اول بودن و لود شدن کمی بیشتر از زیادی طول‌دار و از آن طرف هم خمیازه‌ای که فکم را جر داده بود، نهایتاً برایم بهانه شد و به خیال این‌که جنس خراب انداخته‌اند بهم بی‌خیال ماجرا شده بودم و بعدش هم تخت که خوابیده. لنگ ظهر که از خواب بیدار شدم حتی یادم نبود که شب قبلش چه غلط‌هایی کرده‌ام. حالا چند ساعت نگذشته از حلول مبارک‌شان، از فرط خستگی آن‌قدر قهوه توی شکمم ریخته‌ام که شده‌ام کشتی بارکش و روی صندلی تلوتلو می‌خورم. ببین یک شب عقل‌مان را سوییچ‌آف کردیم و چه تحفه‌هایی افتادند توی دامن‌مان، یک فقره استخوانِ چس‌ناله تمام‌نشوی بیست‌ساله و آن چهل‌ساله‌ی پرپرشده‌ی همه‌چی‌به‌تخمم. حجره‌های مغزم را جویدند از بس که زار و زور و سوال و نق توی مغزم چپاندند. این‌که یک بار برای‌شان تمام ماجرا را از بیخ و بن تعریف کرده‌ام پیش‌کش، به‌اندازه‌ی چهل‌سال سوال بی‌جواب برای بیست‌ساله‌ام داشتم و بیست‌سال تمام هیچ و پوچ برای چهل‌ساله‌ام. چه اشک‌ها و فین‌هایی که خرج خلوارخلوار دستمال نشدند وقتی که فهمیدند قرار است آخر و عاقبت‌شان من شوم. چه نکبت‌هایی بوده‌ام من. اما مطمئنم که برای همه‌ی مشتری‌ها قضایا اینطور جلو نمی‌رود و فقط برای من قوز بالا قوز شده، و الا محصول‌شان سر دو روز ورشکست می‌شد. شاید هم توی نسخه‌های جدیدتر یک تنظیمات ولومی، خفه‌کنی چیزی برایشان تعبیه کرده‌اند و فقط منم که با آن ایده‌ها و قورخاربازی، رکب خورده‌ام.

پرده‌ی دوم: عکس‌العمل

روزها نشستن و خاطره گفتن برای هم، چنگک انداختن روی خاک‌وخل‌های انباشته روی خودم و فال‌بینی و نوستراداموس‌بازی برای آن‌ها، خندیدن و جلغولک‌بازی درآوردن برای هم و شاخ‌هایی که درآمد از هیبت فرداهای هیچی‌ندار. برای بعدش خیلی کارها بود که می‌شد انجام داد و خیلی جاها بود که می‌شد برد این قصه را. از بحث به‌شیوه‌ی عن-تلکچوالی از معایب خود درگیری مزمن و خودبینی افراطی تا چندش‌بازی‌های پازولینیایی که هیجانی‌تر بود و کم‌تر کسل‌کننده، خیلی هم بدم نمی‌آمد که بلاهایی سرشان بیاورم غریب و حسابم را باهاشان صاف کنم. اما می‌دانستم هر قدر هم که کشش بدهم، ته همه‌ی این ماجراها یک جایی از دستم در خواهد و با اخمی برخواهد گشت توی صورتم که سوال: واقعاً ما را برای چه آوردی پیش خودت؟

مثل این نمی‌ماند که موقع تماشای عکس‌های قدیمی آن موجودات فریزشده، از توی مانیتور بجهند بیرون و یقه‌تان را بچسبند که هی یارو برای چه فلان می‌کنی و الان؟ لابد انتظار هم دارند که کسی نگوید شما دو تا موجود مگر من نیستید و از کی ما آدم‌ها جرأتش را پیدا کرده‌ایم که از خودمان سوال بپرسیم؟ اصلاً این‌همه علامت سوال کوفتی توی این سطرها چه غلطی می‌کنند؟ سوال که پیش‌کش، جرأت آن را نداریم که چند دقیقه بیشتر جلوی آینه به خودمان زل بزنیم که می‌دانیم مغزمان پاره‌سنگ برمی‌دارد و آخر سر باید دزدید چشم‌ها را «که چه دزدهای بی‌رحمی». حالا چه‌طور این سه‌تا من این‌جا نشسته‌ایم و هی زرت و زرت سوال؟ البته که خیالش را ندارم بگویم من آن باخایه‌ی بزرگی بودم که سمندر شدم و به دل آتش زدم و دوتا کپی از من را آوردم که بکارم‌شان جلوی رویم تا برایم میخ شوند. بگذارید اینطور روشن‌تان کنم: درست است که ما توی یک جسم بزرگ شده‌ایم و خورده‌ایم و ریده‌ایم و تا این‌جای کارمان را یک‌راست آمده‌ایم بدون این‌که خودمان را جایی گم کرده باشیم و دوباره پیدا، اما من با چشم‌های خودم دیدم و فهمیدم که با این بیست‌ساله‌ی عزیز و آن چهل‌ساله‌ی محترم خیلی کم‌تر از آن است مشترکاتی که بتواند ما را من کند و واقعاً مانده‌ام در کار این‌که اگر بخواهم عددها را بی‌خیال شوم قرار است چه‌طور صدای‌شان بزنم یا چه ضمیری برای‌شان استفاده کنم. انگار یک غفلت عجیبی‌ست توی این زبان که تمام تلاشش را توی چندتا هستم و می‌کنم خرج کرده و از دستش در رفته تا من‌ها و توهای گذشته و آینده را صرف کند. می‌گویم نه. همان آدم نیستم. نه که کمی تفاوت باشد توی صدایمان و پیرتر شده باشم و عاقل‌تر، یک چیزهایی از اساس لق است یا کم. وقتی می‌نشینم کنارشان پای صحبت و خاطره گفتن و یاد ایام خوش، روایت‌هایی از قصه‌ی مشترک‌مان آن‌قدر متفاوت از آب درمی‌آید که مطمئنم کند، او من نیست و من آن. قبول کردم که خاطرات بیست‌سالگی مال اوست و غصه‌هایش هم که به وقت گفتن این‌چنین چشم‌هایش برق می‌زند که غصه‌دارش می‌کند و گرم است و می‌تپد هنوز. برای من تنها یک تصویر است و یک علامت سوال بالای کله که گه‌گداری روشن می‌شود و می‌لغزاند دل و حیرتم را می‌گدازد. می‌گویم: آوردم که تماشای‌تان کنم، آوردم که شاید به یاد بیاورم. پاکت سیگار را از توی جیبم در می‌آورم و روشن می‌کنم یکی‌یکی برای‌شان و می‌نشینم پای تماشای پکاندن و بین جفت انگشت فشردن و چینی که می‌نشیند کنار لب‌ها. تماشا می‌کنم و می‌بینم که توی این مسیر طولانی چه زیاد بوده‌اند چیزهایی

که از وجودم جدا شده‌اند و جا مانده‌اند توی راهی که آن‌قدر کلوخ بوده است و آن‌قدر سنگی که کل تایرم را سوزانده و رسیده است به استخوان. یعنی که ته مسیر است و هیچ چیز برایم نمانده، این است دلیل این همه تفاوت‌مان.

- کفتار پیر دیوانه

آن هم دیوانه‌ی بی‌تایر یدکیِ پنچرکرده‌ای که دود روغن سوخته و موتور داغ‌کرده از سوراخ‌هایش بیرون می‌زند. یعنی که آلارم می‌دهد یک چیزهایی توی وجودش و آدمی هم به وقت احتضار کم به سرش نمی‌زند. حالا این که منظورم از به سر زدن جنون باشد و من هم جن‌دیده‌ی پریشان، گه‌خوری اضافه است اما این را به یقین می‌دانم که کم نبوده آن زمان‌هایی که بی‌خرد نادانم دنده را عوض می‌کرد. کمی که بیشتر دقت کنی خیلی هم ساده است: یک مرد بی‌خرد در حال مردن که احساس می‌کند با به یاد آوردن این که چه چیزی را زندگی کرده دلخوش‌تر خواهد مرد. نمی‌شد که این هیچ بودنم را دفن کنم توی خاک و انتظار داشته باشم که از قبرم درد نروید؟

پرده‌ی سوم: تلاشی

هفته‌ها همین‌طور می‌گذرد و من ضعیف‌تر و ضعیف‌تر می‌شوم. سرفه امانم را بریده اما نمی‌خواهم دیگر معده‌ام را با قرص و کپسول و فلز و اسید پر کنم. توی آینه‌ی لجن‌گرفته‌ی توالت زل می‌زنم به کبودی که چشم‌هایم را ربوده و عق می‌زنم و خلط و خون بالا می‌آورم. مثل زامبی‌ها لنگ می‌زنم و اگر دست نیندازم به دیوارها و تکیه ندهم به عصا و میله و چوب معلوم نیست کجا پخش زمین بشوم. ترس برم داشته بود که مبادا ترک بردارد استخوان‌هایم و خشک بشود ریه‌ام و یک جایی بیفتم به جان‌دادن که چشم‌هایم قفل بماند روی آن تصویرهای کریه و نفس‌های آخر را هم با فحش و لعن و نفرین تمام کنم. خودم را می‌رسانم به هال و می‌نشینم روی صندلی پیرم که با چند متر فاصله کاشته‌ام درست روبه‌روی کاناپه جایی که نشسته‌اند آن دوتا درست در دیدرسم که بشوند یک قاب زیبا و دلِ مرده خوش‌کنک.

-سیگار؟

تلاشی برای خم شدن به سمت‌شان می‌کنم و نفس‌هایم می‌برد. بیست‌ساله دست‌هایش را می‌آورد جلوتر و دو نخ سیگار برمی‌دارد. سیگار لای لب‌های خودش و لای لب‌های چهل‌ساله را می‌گیراند و پکی و آهی و حرف‌هایش را از جایی که جا مانده بود پی می‌گیرد: «اما اقبال خوشی می‌شد اگر یک‌راست می‌رسیدیم آخر کار و مجبور نمی‌شدیم نعش‌کش خودمان شویم»

- نعش‌کش که آبرودارشان بود اگر بدانی که چه کش‌هایی را بعد تو برای‌مان دست‌وپا کردیم. و سرفه و سرفه و سرفه. من توی ذهنم حرف بزنم بهتر، بیست‌ساله می‌خندد. چهل ساله‌ی لب‌پر اخمو چین به پیشانی می‌اندازد

و پوزخندی پر می‌دهد توی هوا و می‌گوید: «همه‌ی خیال‌هایت مهمل بود. هرچه که آرزویش را داشتی به درد لای جرز هم نمی‌خورد. این مردن هم با هر رنگ و لعابی که بخواهی قشنگ‌ترش کنی هیچ وقت دردی را دوا نکرد. حالا مثلا خیلی خوشبخت بودند آن‌هایی که زیر خروارخروار خاک مانده بودند؟ ول کن این قصه‌های قشنگ شکوه مردن و خزعبلات را. کر است و لال است و هیچ‌چیزی را هم کم نخواهد کرد، نه دردی را و نه به فکر آن است که اعلا کند بدبختی را»

چه خیالات سنگینی، مثل یک اسکات صدوپنجاه کیلویی می‌ماند که مطمئنم ماهیچه‌های گوگولی مغز من را خواهد چزاند. اما برای او چه‌طور؟ من چه‌طور بعد او زنده ماندم. انگار حسی را که او نسبت به کوچک‌تر از خودش دارد من هم نسبت به او دارم. آیا او را مقصر وضعیت الانم می‌دانم؟ فکر نکنم، حالا که تایمر بمب درونم به شمارش افتاده چطور می‌تواند چیزی برایم مهم باشد و خیال نکنم او را آورده‌ام این‌جا که از نفرتش نفرت بورزم. حالا شاید کمی قابم را بد منظره‌تر کرده باشد با آن کچلی که چنگ انداخته به کله‌اش و آن شکمی که محافظ شده برای آلتش. اما نه بودن او هم توی این قاب اجباری است. بیست‌ساله توی جایش تکانی می‌خورد و چشم‌هایش را که خیره مانده بود به صورت آن یکی و برق می‌زد، می‌چرخاند سمت پنجره. چطور نمی‌هراسد از تصویر دهشتناک پشت پنجره، از این خاکستری بی‌رنگ چرک‌گرفته؟ صدایش می‌لرزد و اما هنوز رسا، می‌گوید: «بیراه هم نمی‌گویی. شاید هم آن ترس بزرگ توی دل‌مان بوده که لعاب می‌زند همه چیز را تا قایم کنیم که چه ابلهان بزرگی بوده‌ایم.

- و چه بزدلان بی‌خایه‌ای، سرفه، سرفه، سرفه

-اما هرچه که هست زیر سایه‌ی ترسناکش، با چشم های باز نگاه کردن هم کاری‌ست بی‌خودتر. مگر این‌طور نیست که ما آدم‌ها دلمان را خوش می‌کنیم به یک سری وعده و وعید تا زنده بمانیم؟ حالا برای یکی خوشگل‌تر و برای یکی هم هیکلی‌تر. قبول که ضعیف بودم. جلوی آن عذاب بزرگی که چشم توی چشم‌هایم دوخته بود، هیچ وعده‌ای نبود بهتر از آن که بدانم تمام می‌شود روزی. من که تمام عمرم را خیره در چشم های آن سیاه‌چاله‌ای سپری کرده بودم که دروغ‌های زیبا را توی خودش می‌بلعید و می‌بلعید، کجا می‌توانستم خودم را بند کنم و دل‌خوش ، کدام فکر و کدام کاغذپاره. من فقط می‌خواستم فرار کنم از هر چیزی که همه چیز آن‌قدر زشت و فاسد بود که نمی‌خواستم داشته باشم‌شان، بدانمشان یا به دهان بیاورم. یادت هست آن قصه‌مان را که در آن مردی ساعتی قبل از بازجویی‌اش، با دندان زبانش را شکافت و بعد قورتش داد؟»

چهل‌ساله بادی به گلو می‌اندازد و می‌گوید: «همان قصه‌ای که مرد بازجو می‌توانست کاغذ و خودکاری جلویش بگذارد و به حماقتش پوزخند بزند؟ آدمی هرکاری هم کند از شر طبعش نمی‌تواند خلاص شود، حتی اگر جرأت جویدن زبانت را هم داشته باشی، معده‌ات هضمش نخواهد کرد. هرچه‌قدر هم که فرار کنی مجبورت می‌کند که بالا بیاوری آن سوال‌های لعنتی را و دیگر نه آرزوی مرگ نجاتت خواهد داد و نه بستن چشم‌هایت. قصه نوشتن هم کاری بیهوده‌تر و آن جوهرهای خشکیده‌ی روی انگشت‌هایت فقط سرطانی‌مان کرد»

نگاهی به دست‌هایش می‌اندازد و بعد نگاهی به من. سرم را به نشانه‌ی نفی تکان می‌دهم و اشاره می‌کنم به کله‌ام، یعنی که می‌خواهد بگوید فکرهای سرطانی، اصلا چه استعاره‌ی پخ و نچسبی، شل‌مغز چاخان، حالا این ریه‌های ترکیده هم شد تأیید حرف او، برای چزاندنش هم که شده سرفه‌هایم را قورت می‌دهم و جمله‌ای بلند می‌گویم: اما آن مرد بی‌زبان بعد از خالی کردن جوهر خودکار روی کاغذهای جلویش، سرش را بالا آورد و یک قهقهه‌ای سر داد که پشم‌های بازجو فر خورد و بعد از آن هرباری که بازجوی مشنگ شکنجه‌اش می‌کرد، چندین سطر جملات شیتیل‌تر و مضحک‌تر تحویل می‌گرفت.

و امانم بریده شد اما هنوز هم نگرانی توی چشم‌های بیست‌ساله بزرگ‌تر می‌شود و خطابه‌ی ما برای دیوار بوده لابد، با صدایی لرزان‌تر می‌گوید: «اما من اگر تلاشی برای نوشتن کرده‌ام، نه هوای پاسخ دادن داشتم و نه آنقدر بی‌رحمی برای حرام‌کردن واژه‌ها به‌خاطر چند اعتراف سرطانی. شاید هم کل این نوشتن‌ها بیهوده بود. باور کن من هم می‌دانم که جنس خراب بودم و معلوم نیست به سبب کدام بلاهتی، کار دنیا آن‌قدر دستکاری شده بود که آدمی مثل من هم فرصت زیستن داشته باشد. انسانی نحیف که رها شده در دل طوفانی مهیب، نه ریشه‌ای برای ماندن و نه چنگالی برای چنگ‌زدن.

حالا بیست‌ساله لبخندی کوچک می‌زند و دوباره با صدایی سنگین‌تر و گرفته‌تر - دلم تاریکی می‌خواست دور از چشم همه، دلم خلوتی می‌خواست برای خودم و برای همین هم تصمیم گرفته بودم که بنویسم که آینه‌هایی بیافرینم، آینه‌هایی آن‌چنان جلایافته با جیوه‌ای آن‌چنان مسموم که من. می‌آمدند و در آینه نگاه می‌کردند و خیره در جلوه‌ی خودشان در آینه، و من می‌ماندم پنهان پشت لایه‌ای از جیوه در تاریکی خودخواسته‌ام»

خنده‌ی خفیفی می‌نشیند کنار لب‌های چهل‌ساله و انگار که منتظر بوده است تا این جمله را بشنود و بترکاند نفرتش را. صدایش رساتر می‌شود و سینه‌اش صاف: «اما این از نقص انسان‌ها بود که انعکاس پرتوهای نور را از آینه به بازتاب جلوه‌شان تفسیر می‌کردند. هر نقص ابلهانه‌ای هم یک روز توی شکم مادری از بین می‌رود. باید انتظار آن روزی را داشتی که آدم‌هایی با ناخن‌شان، به تراشیدن آن جیوه‌ها کمر ببندند. اما فکر نکنم انتظار این را داشته باشی که من این‌کار را انجام دهم. جیوه‌ها را تراشیدم و شیشه‌هایش را خرد کردم و می‌خواستم ببینم هر لعن و هر نفرینی را که پشت آن صورتک‌ها پنهان شده بود. مهم نبود مسموم شدن، مهم نبود که دنیا برایم چه خوابی دیده»

بدون نفس‌گرفتن یک‌ریز حرف می‌زند و گاهی صورتش ملتهب می‌شود و گاهی حرف‌هایش آن‌قدر طولانی که سیگارهای توی دستش خاکستر، بدون آن‌که پکی زده باشد. گاهی طوری همدیگر را نگاه می‌کنند که خیال می‌کنی به چند دقیقه نکشیده همدیگر را خواهند درید. دو درنده که دو طرف قاب روبه‌رویم ایستاده‌اند و رنگ‌ها را می‌پاشند و قلم‌مویشان را می‌چرخانند و می‌سازند با لبخند و غم و ترس و کینه و نفرت منظره‌ی دل‌چسب لحظه‌های آخرم را. چشم‌هایم سیاهی می‌رود و رفته‌رفته صدایشان توی صدای بوق و نعره‌های خیابان و چهره‌شان توی دود و غبار گم و گم‌تر می‌شود. بمب ساعتی توی وجودم دارد دینگ‌دینگ‌های آخرش

را می‌زند تا آن لحظه که منفجر شود. از اینجایی که من ایستاده‌ام هیچ چیز نه آن‌قدری بی‌مزه است که بشود روی برگرداند و ندید و دل نبست و نه آن‌قدری بی‌قاعده که جای بازی باشد. چه می‌شد اگر گورخری بودم توی صحرا که جدی باشد خورده شدنش، مهم باشد علف خوردنش و زاییدنش و ماندنش؟

برمی‌گردند و توی صورتم نگاه می‌کنند. همه‌ی آن نگاه‌های مضطرب و آن حرف‌های دهن‌پر کن قرار است توی همین مغز خودم بپوسد و همین‌جا دفن. تنم کم‌کم دارد بوی مرده می‌گیرد. چشم‌هایم کم‌سوتر و ضعیف‌تر می‌شود و دست‌هایم کم‌توان‌تر طوری که دیگر قلم را هم نمی‌توانم روی کاغذ فشار دهم. شاید همین تکه‌های ناقص باقی مانده از نوشته هایم نیز همراه من دفن شوند و برای همیشه تمام.

اما می‌دانم که یک‌جایی یک‌نفر بالأخره خواهد پرسید که اصلاً توی بی‌خرد در حال احتضار برای چه نشستی و سلول‌های خاکستری مغزت را سوزاندی تا روایتی بگویی در مورد شصت‌سالگی‌ات که نشسته است با بیست‌سالگی و چهل‌سالگی‌اش و زر می‌زند و زار؟

بگذارید من چیزی از شما بپرسم: کجای جهان را سراغ دارید که یک‌نفر بتواند بنشیند و برای خودش مهمل ببافد و با خودش حرف بزند و فحش بدهد و بُکُشد و رنج دهد و جواب پس بدهد به آینه و زل بزند به چشم‌های خودش برای ساعت‌های متوالی و کسی زنجیرش نکند؟ چرا ننویسم و هرچیزی را که دارم نشکنم و نریزم روی این کاغذ، وقتی تنها جایی است که می‌شود به‌شیوه‌ی خودم باشم و به‌شیوه‌ی خودم بمیرم.

نویسنده

نویسنده: علی جلایی

شاش تا چشمم را گرفته بود. سگ را می‌زدی تو آن سرما نمی‌رفت توی خیابان. یک چشمم به دیوار بود یک چشمم به پنجره‌ی همسایه. کل محل چراغ‌شان خاموش بود الا این یک اتاق. نور صورتی دلم را گرم می‌کرد؛ یحتمل نور چراغ‌خواب بود. شروع کردم به نوشتن. اسپری بی‌پدر و مادر هم چس‌چس می‌کرد.
به‌جای دیوار، شره کرد روی انگشتم و کشید تا روی کشباف کاپشنم «دوستت» را که نوشتم از پشتم صدا آمد. برگشتم طرف پنجره. کسی نبود. یهو شاشم انگار سه‌برابر شد. عین زنگ آخرها که صف می‌کشیدیم جلوی مستراح. یک دبیرستان بود و پنج‌تا دستشویی؛ سه‌تایش هم فقط می‌شد شاش خالی کرد. همیشه‌ی خدا چاه‌شان گرفته بود. حالا هم عین همان موقع شاشم گرفته بود. کمربند را یک سوراخ شل کردم و نوشتم«دارم».
تن سیمانی دیوار انگار می‌خواست قورتم بدهد.
-عجب غلطی کردم. کسی ببیندم چه گهی بخورم؟
دیوار پست برق بود؛ طوسیِ سیمانی، درست روبه‌روی خانه‌ی خاله‌ام. توی کل محل فقط خانه‌ی خاله‌ی من ویلایی مانده بود. همه ترکانده بودند و چهارطبقه ساخته بودند. خانه‌ی خاله هم که مانده بود سر دعوای ارث و میراثی. برگشتم پنجره‌ی بالا را نگاه کردم. انگار کسی نگاهم می‌کرد. چشمم را تنگ کردم و پاییدم. خبری نبود. از گه خوردنم پشیمان شده بودم. لیلا نمی‌گفت، به قبر پدرم می‌خندیدم بروم. توی خرپشته نشسته بودیم که گفت. سرم را گذاشته بود روی پایش. دامنش را داده بود بالا و رانش را لخت کرده بود. بوی زنانگی‌ش می‌پیچید توی دماغم. مویش را ریخته بود یک طرف صورتش. از بچگی می‌ترسیدم مویش از صورتش کنار برود. توی سه‌سالگی خودش را کوبیده بود به علاالدین و ظرف کله‌گنجشکی را برگردانده بود روی خودش. خانه‌شان شوفاژ داشت. توی بلبشوی جنگ و بی‌گازوئیلی افتاده بودند به نفت سوزاندن. بچه هم که بخاری‌ندیده بوده، خودش را به فنا داده بود. نصف صورت و گردن و یک پستانش پلیسه داشت؛ سرخ و چروک. ولی پاهایش عین قند بود؛ برف! بیست و پنج سالش بود، هشت سال بزرگ‌تر از من. صدایم که خروسی شد و صورتم شروع کرد به جوش زدن، لیلا عوض شد؛ وقتی می‌رفتیم خانه‌شان من را می‌برد توی اتاق‌شان. محکم بغلم می‌کرد و می‌چسباندم به خودش. من چشمم دنبال پریسا بود. هم‌سن بودیم. دوتا خواهر مسابقه گذاشته بودند سر زاییدن ما دوتا؛ دو ماه فرق‌مان بود. پریسا فقط می‌خندید و خودش را قایم می‌کرد. ولی لیلا بود که سینه‌هایش آدم را دیوانه می‌کرد. آن روز هم فشارم داد به سینه‌اش داغ شدن کله‌ام را حس

کردم. خواستم لبش را بمکم که سرش را کشید عقب. اخم نمی‌کرد هیچ‌وقت. با اخم گفت :«یا می‌نویسی یا دیگه نه من نه تو!»
دوباره خواستم ببوسمش که پس کشید. دفعه‌ی اول بود. همیشه خودش شروع می‌کرد. گرمای تنم نمی‌گذاشت سرمای پله را بفهمم. گفتم: «چشم!»
زبان‌های‌مان خورد به هم. گلویم شد عین کلوخ عین همین حالا که داشتم ویرگول را می‌گذاشتم. این هم سفارش لیلا بود. گفت: «خط‌تو عین بهزاد کن! همه ویرگول‌میرگولا رو هم بذار! می‌دونی که استاد عشق ادبیاته.»
بهزاد پسر عموی‌شان بود. هم‌سن لیلا بود و دانشجو؛ فوق لیسانس می‌خواند. خیلی سال بود ندیده بودمش . خبرش را داشتم که دانشجوی ادبیات است. مثل اینکه درس هم می‌داد توی مدرسه. من هم عین معلم‌ها ویرگول را نوشتم؛ جایی که جمله باید یک توقف کوتاه کند. از بس که معلم‌ها کلید بودند به این ویرگول، یاد گرفته بودم. همه‌شان هم می‌گفتند اگر ویرگول را یک کلمه این‌ور بگذاری یارو اعدام می‌شود یک کلمه آن‌ور بگذاری اعدام نمی‌شود.
-آخه مشنگا یارو بخواد حکم اعدام شدن یا نشدن کسیو بده می‌نویسه «بخشش لازم نیست اعدامش کنید»؟ یه چیزی می‌نویسه که معلوم باشه دیگه.
ویرگول را نوشتم. ولی فکر کنم جایش درست نبود بعدش هم آخر خط اصلاً ویرگول می‌خواست یا نه؟ نوشتم دیگر، به درک! همین دوستت دارم بس بود به‌نظرم. لیلا گیر داده بود باید اسم پدر هم بیاید وسط.
نوشتم «از پدرت» لیلا گفته بود بنویسم «بابای قرمساقت» روم نمی‌شد. آقا جلیل خیلی نازنین بود. دست‌هایش هم مثل فولاد بود. از سه‌چهار سال قبل به این‌ور هردفعه که باهاش دست می‌دادم استخوان‌های دستم را جوری می‌چلاند که انگار دستم را گذاشته‌اند لای انبر قفلی. لوله‌کش بود. نه! هیچ رقمه نمی‌شد قرمساق را نوشت. گیریم می‌فهمید من نوشتم. لااقل قرمساق نداشته باشد. اصلاً بابا هم خوب نبود. بابا حرف دهن بهزاد نبود .او به بابای خودش می‌گفت «پدر»، عین فیلم هندی‌ها! می‌نوشتم بابا آقا جلیل بو می‌برد کار بهزاد نیست. اصلاً شاید ظنش به من می‌برد. فکر کنم یک شک‌هایی هم به من و لیلا کرده بود؛ آن سری صدایم کرد و به هوای چاق سلامتی جوری زد پشتم که جای پنج‌تا انگشتش تا شب می‌سوخت. درآمد: «جوون باید مثل تو چشم‌ودل‌پاک باشه. آدم بی‌ناموس خیلی زیاد شده».
«بی‌ناموس» تکیه‌کلامش بود. بار آخری که بهزاد را دیدم یقه بابای بهزاد را گرفت و دو سه متر پرتش کرد آن‌طرف. بعدش هم یک کشیده خواباند زیر گوشش. جوری اخم کرده بود که از چشمش چیزی معلوم نبود. داد زد: «بی‌ناموس مرده‌خور! فکر نکن ما خریم» وقتی «بی‌ناموس» را می‌گفت زل زده بود به چشم زن‌داداشش.
نوشتم «از پدرت» ،بعدش باید می‌نوشتم «نمی‌ترسم، یعنی این‌جوری می‌شد «دوستت دارم از پدرت نمی‌ترسم»، نه به نظرم یک «هم» می‌خواست. شاش امانم را بریده بود. باید همان‌جا می‌رفتم پشت درخت و خودم را خلاص می‌کردم.
-ول کن بابا حالا بری بشاشی یکی بیاد خفتت کنه؟ بنویس برو دیگه!
یک «هم» کمتر هم یک «هم» بود. نشد! باید «هم» را می‌نوشتم. لیلا گفته بود عین معلم‌ها دربیاور!

دوباره پنجره‌ی بالا را پاییدم. نه! خبری نبود. کلاه کاپشنم را کشیدم جلوتر و مشغول شدم.
-بابا کی ساعت چهار صبح بیداره بیاد زاغ تو رو چوب بزنه آخه؟
درد پیچید توی مثانه‌ام. کل دم و دستگاهم از سرما شده بود قد سه‌تا فندق. یک‌بار به لیلا گفتم «چه جوریه؟» خندید: «کوچیکه.»
لب ورچیدم که: «مگه تو مال چند نفرو دیدی؟»
زد توی گوشم و بلند شد رفت. سه ماه باهام حرف نزد. جانم داشت از چشم‌هایم می‌زد بیرون از زور تنهایی. به پایش افتادم که بخشید. کف پاهایش را داد ماچ کنم. موهایش را هم زده بود کنار. گفت: «همین‌جوری که ماچ می‌کنی نگام کن!». اولین‌بار بود از سوختگی‌های صورتش بدم نمی‌آمد باید عین همان کاری را که گفته بود، می‌کردم. نمی‌خواستم دوباره بیفتم به موس‌موس کردن.
«نمی‌ترسم» را باید جدا می‌نوشتم، این را یادم بود «نمی» سوا «ترسم » سوا. آخرش ما نفهمیدیم چه فرقی می‌کند جدا و سرِهم. حواسم به «میم»ها بود. خودم کلّه‌ی میم را توپر می‌نوشتم ولی روی دیوار طوری درآوردم که توی‌شان گرد شد و سمت چپ گردی بالای‌شان تیز؛ عین خط معلم ادبیات خودمان. بهزاد هم حتماً همین‌جوری می‌نوشت. شاید فردا آقا جلیل می‌پرید روی موتور و می‌رفت در خانه‌ی داداشش یک جفت چک افسری می‌خواباند توی گوش بهزاد و مجبورش می‌کرد روی کاغذ بنویسد «دوستت دارم از پدرت هم نمی‌ترسم» عین فیلم‌ها. بهزاد هم عیناً با همان خطی می‌نوشت که من نوشته بودم. بعد آقا جلیل یک کتک مفصل بهش می‌زد و داغ پریسا را می‌گذاشت به دلش. اصلاً نمی‌رفت هم تنها کسی که می‌شد بهش شک کرد بهزاد بود. خریت کرده بود رفته بود خواستگاری پریسا؛ آن هم یکه و تنها. آقا جلیل از در خانه هم راهش نداده بود تو. حتما پای خاله‌ام شُل شده بوده که لیلا این نقشه را چید. خداییش هم مو لای درزش نمی‌رفت. حیف بود از سینه‌های پُر پریسا که بیفتند لای آن دست‌های استخوانی بهزاد. فکرش هم حالم را بد می‌کرد.
آخرش هم باید نقطه می‌گذاشتم. ولی نه! نقطه خیلی بچه‌بازی بود. معلم‌مان همیشه کلی صغری کبری می‌چید، آخرش هم می‌گفت باید آخر این جمله به‌جای نقطه علامت تعجب گذاشت. علامت تعجب خیلی بهتر بود. گذاشتم و خلاص. دیگر دوام نیاوردم .دویدم پشت چنار و شاشیدم به تنه‌اش. قطره‌های شاش زیر نور لامپ تیربرق، طلایی می‌شد و می‌پرید به هوا.

مملی

نویسنده: حسین رحمتی‌زاده

حمید از پشت پنجره دید که مملی دارد می‌آید و رفت و پشت میزش نشست. مملی رکابی‌اش را درآورد و وارد دفتر شد. اولین چیزی که به چشم حمید آمد خال‌کوبی روی بازوی راستش بود. با خط کج و معوجی نوشته بود: «عشقم شیلا». مملی رکابی را مشت کرد توی دستش و با آن زیر بغل‌هایش را خشک می‌کرد. بعد بازش کرد و با هر دو دست دو طرفش را گرفت و برد پشتش. یک دست را بالا و دیگری را پایین گرفت و شروع کرد به پاک کردن پشتش. حالا دیگر میکس بوی عرق تن و تریاکی را که از مملی بلند می شد خوب می‌شنید. می‌خواست عق بزند. چندبار به پدرش گفته بود که این مملی توی انبار تریاک می‌کشد و پدرش گفته بود «ولش کن. ماهی یه بار که بیشتر این‌جا نمی‌آد. تو فقط حواست باشه چیزی رو با خودش نبره بیرون. اگه به صاب‌کارش بگم می‌ندازتش بیرون از نون خوردن می‌افته. اون رحیمی رو که می‌شناسی این چیزا سرش نمیشه.»

از بوی تریاک بدش می‌آمد. خودش را با کاغذها و فاکتورهای روی میز مشغول کرد و زیرچشمی حرکات مملی را تماشا می‌کرد. فقط روی جناغش کمی موی فرفری داشت و باقی بالاتنه‌اش را انگار که با تیغ تراشیده باشد، بی‌مو بود. رکابی را که حالا خیس ازعرق بود، انداخت روی یکی از صندلی‌های کنار در و گفت: «آقاحمید یه زنگ می‌زنی واسه ما غذا بیارن؟» حمید سعی کرد قیافه‌ی بی‌تفاوت به خود بگیرد، نگاهش را از او دزدید و گفت: «چی بگم برات بیاره؟» مملی پیرهنش را از جالباسی برداشت و گفت: «هرچیش بهتره بگو بی‌زحمت.» مکث کرد و بعد انگار که یادش افتاده باشد پرسید: «خودت غذا گرفتی از این رستورانه دیگه؟ تخمی نباشه غذاش!»

حمید در حالی که تلفن را برمی‌داشت گفت: «آره، هرروز می‌گیرم، خوبه.» مرد آن طرف خط پرسید چی می‌خورند و حمید گفت دوتا جوجه با برنج. بعد رو کرد به مملی و گفت: «جوجه می‌خوری دیگه؟» مملی گفت:«چند هس؟» حمید با این‌که هرروز جوجه می‌خورد اما قیمت را یادش نمی‌آمد. از مرد آن طرف خط پرسید جوجه‌تون چنده؟ و مرد گفت نه تومن. به مملی گفت نه تومن. مملی انگار که بخواهد با تله‌پاتی بفهمد چه‌قدر پول توی جیبش دارد لحظه‌ای مکث کرد و بعد گفت: « بگو بیاره آقا حمید.» دو تا نوشابه هم به

سفارشش اضافه کرد. تلفن را که گذاشت مملی داشت پیراهنش را می‌تکاند و پشتش به او بود. روی سطح پوستش برآمدگی‌هایی شبیه زخم تازه‌ی حجامت بود، اما خیلی درازتر. «پشتت چی شده مملی؟»

نفهمید این جمله چه‌طور از دهانش بیرون آمد. مملی برگشت و گفت:«پشتم؟» بعد انگار که یادش افتاده باشد ادامه داد: «هیچی آقاحمید. جریمه‌ی عرق‌خوری جومهوری اسلامیه» خنده‌ی تلخی کرد. نشست روی صندلی و در حالی که داشت دکمه‌های پیراهنش را می‌بست گفت: «رفته بودیم با داشم اینا لب رودخونه عرق‌خوری. رفیق داشم یه چهارلیتری عرق کیشمیش گرفته بود، گف بریم لب رودخونه بشینیم بخوریم.»

«کدوم رودخونه؟»

«داهاتمون. این سمتا که نمی‌شه ازین کارا کرد. آقا ما رفتیم نشستیم به خوردن تا تهش درومد.»

نتوانست تعجبش را پنهان کند: « سه نفری؟»

« نه بابا، چهار نفری»

مملی به دیوارهای دفتر نگاه کرد و بعد گفت:«اشکال نداره که سیگار بکشم این‌جا؟»

چندبار پدرش به او گفته بود اجازه ندهد کسی توی دفتر سیگار بکشد، اما می‌خواست ادامه داستان مملی را بشنود.

«راحت باش.»

پاکت مگنای قرمز را از جیب پیراهنش درآورد. توی جیب‌ها دنبال فندک گشت و بعد سیگار را روشن کرد. کام عمیقی گرفت و در حالی که دود را بیرون می‌داد گفت: «نمی‌دونیم کدوم تخم‌حرومی ما رو لو داده بود، یهو دیدیم یه ماشین گشت اومده بالا سرمون. مام که مست، اصن چیزی نمی‌فهمیدیم.»

سیگارش بوی علف و برگ سوخته می‌داد و حمید پشیمان شده بود از این‌که اجازه داده او توی دفتر سیگار بکشد. مملی سیگار را بین انگشت شصت و اشاره‌اش گذاشت و دستش را طوری توی هوا نگه داشت که انگار می‌خواهد سیگار را به‌سمت او پرت کند.

«تست الکل ازمون گرفتن. داشم نود و هشت درصد مست بود.»

یک‌دفعه زد زیر خنده و بعد گفت: «قاضیه بهش گفت کبریت بزنم بترکی؟»

حمید بهت‌زده نگاهش می‌کرد و او بی‌آن‌که متوجه باشد ادامه داد. «همون روز حد زدن. بی‌ناموس یه‌جوری می‌زد انگار شب قبلش با ننه‌ش خوابیدم»

حمید زیر لب گفت: «درد داشت؟»

مملی انگار که سیگار انگشت ششم دستش باشد آن را بی‌آن‌که متوجه باشد به دهانش نزدیک کرد. کام گرفت و دوباره دستش را پایین آورد. زیر ناخن‌هایش کبود بود و گوشه‌هایش را انگار که جویده باشد، زخمی و بدون پوست بود.

«اولاش نداشت. یعنی تحمل می‌کردم. صدام درنمی‌اومد. از پنجاه که رفت بالاتر دیگه آه و ناله می کردم. ده تای آخر شلاق می‌چسبید به تنم. وقتی می‌خواست بکشه بالا دادم درمی‌اومد.»

دوباره همان خنده تلخش را تحویل حمید داد و گفت:«جوون بودیم دیگه!»

صدایش که حسابی نعشه بود. حمید چندشش شد. دعا می کرد غذا را زودتر بیاورند و مملی هم برود بنشیند توی اتاق علیداد و او دیگر نبیندش.

«تازه الان خوب شده. قبلن بدتر بود. روم نمی شد برم توی رودخونه آب‌تنی.»

حمید تلفن را برداشت و دکمه‌ی تکرار را زد. «آقا این غذای ما چی شد؟» و دو سه تا تشر دیگر به صاحب رستوران زد و تلفن را قطع کرد. مملی سیگارش را زیر پا خاموش کرد و گفت:«ببخشید مزاحم شوما شدیما. من همیشه غذا می‌آوردم یا با علیداد شریک می شدیم. امروز نیومده انگار، آره؟»

«دو هفته‌ای می‌شه نیست. رفته شهرستان پیش مادرش.»

آمد خندید و دندان‌هایش که به‌طرز عجیبی سیاه شده بود را به نمایش گذاشت. «مگه ننه‌م داره اون مادرقحبه؟»

حمید خوشش نمی‌آمد کسی با کارگرش این طور صحبت کند. اما چیزی نگفت و بحث را عوض کرد.«داداشت چی شد؟ اونم زدن؟»

مملی رویش را برگرداند و گفت :«نه.»

«یعنی چی؟ چه‌طور اونو نزدن تورو زدن.»

«قاضیو خرید.»

«مگه میشه؟ چرا واسه تو پول نداد به قاضیه؟»

مملی کف دست هایش را گذاشت روی پیشانی و بعد انگار که بخواهد تیمم بکند، آرام کشیدشان روی صورت. قی چشم‌ها را با انگشت گرفت و همان‌طور که به نوک انگشتش نگاه می کرد، گفت: «آقا حمید شما باباتو داری. پسر حاجی هستی نفست از جای گرم بلند میشه. نمی‌دونی ما چی کشیدیم که!»

حمید توی دلش گفت «تریاک» و سعی کرد لبخند نزند. مملی رفت سمت پنجره، کونه‌ی سیگار له‌شده را انداخت بیرون و همان‌طور که به بیرون نگاه می‌کرد گفت: «بچه که بودم پیش داشم کار می‌کردم. یه مغازه داشت توی سداسمال.اون موقع هنو تهران بودیم. سر سیاه زمستون. وقت غذا که می‌شد داشم می‌گفت کفشامو در بیارم. جورابمم درمی‌آوردم، بعد می‌گفت برو دو سیخ کباب بگیر بیار. به ابالفضل اگه دروغ بگم آقا حمید. هیچ وقت یادم نمی‌ره. یعنی نمی‌شه که بره. برف می‌اومدا. اون موقع‌ها هوا مث الان چسکی نبود که!»

حمید میان حرفش دوید: «خوب چرا می‌گفت دربیاری؟»

مملی برگشت و انگار که خنده‌ی تلخ دیگر عضوی از صورتش شده باشد، ثابت نگاهش کرد و گفت:«واسه خاطر اینکه سردم بشه توی راه بدوام. واسه این‌که غذاش یخ نشه.»

حمید نگاهش را سراند روی کاغذها. فاکتورها را برداشت و گذاشت توی کشو. از کشو درآورد و توی کشوی پایینی گذاشت. دست ها را روی شلوار کشید. صدای زنگ در بلند شد. مملی گفت:« حتما غذا رو آوردن.» و رفت سمت در.حمید هم پشت سرش از دفتر بیرون رفت. پول غذا را حمید حساب کرد. مملی گفت موقع رفتن یادم بنداز حساب کنم اقا حمید. یادش نینداخت.

ملغمه‌ای به نام زندگی

نویسنده: فرناز قربانی

زن‌های سیاه‌پوش، کیپ تا کیپ هم، دور اتاق نشسته‌اند. خط چشم کشیده و کرم‌پودر مالیده و موهای زرد و قهوه‌ای و شرابی؛ اما به احترام صاحب عزا که من باشم، لب‌هایشان بی‌رنگ و رو است. سحر هم همین کار را می‌کند؛ وقتی می‌خواهد به من ثابت کند آرایش‌اش برای بیرون رفتن از خانه چندان هم تند نیست، تمام صورتش را نقاشی می‌کند جز لب‌ها را... سحر کجاست!

از سر خاک که برگشتیم دیگر ندیدمش. واقعا همان‌قدر که صبح ضجه می‌زد و نمی‌گذاشت روی جنازه‌ی پدرش خاک بریزند، پدرش را می‌خواست! دختری که در هجده‌سالگی پدرش را خاک می‌کند، چه‌قدر از دیدِ اطرافیان ترحم‌برانگیز می‌شود! به سوسن گفتم:«برو جلوی سحر را بگیر! خودش را کشت.» چپ‌چپ نگاهم کرد و گفت بالاخره پدرش بود.

یکی از زن‌ها با شالِ گل برجسته‌ی مشکی و صورتِ مهتابی جلوی من خم می‌شود و دهانش را بیخ گوشم می‌برد و می‌گوید:« بمیرم، چه‌قدر شکسته شدی! خدا صبرت بده.» و می‌رود انتهای اتاق می‌نشیند و به پشتی تکیه می‌دهد.

چه‌قدر شکسته شده‌ام؟

سحر با چشم‌های پف کرده و صورت گل‌انداخته از چهارچوب در اتاق چیزی می‌گوید. نمی‌فهمم. خودم را نشسته کمی جابه‌جا می‌کنم که از روی سرِ نوه‌ی خاله که پشت به در حیاط نشسته، صورت سحر را ببینم. خودش هفته‌ی پیش گفت حالا که بزرگ شده به نظرش پدرش خودخواه‌ترین مرد دنیاست و من فکر کردم که دیگر وقتش است؛ وقتش بود حرف می‌زدم.

چرا صورتش مثل مرده آن‌قدر بی‌رنگ و روست! حتی برایش مهم نیست پسر آقای مردانی از اتاق آن دست حیاط مدام سرک می‌کشد و با نگاه دنبالش می‌گردد! من اما همین الان به یک آینه احتیاج دارم که ببینم چه‌قدر شکسته شده‌ام؟

سحر دمپایی‌هایش را در می‌آورد و به سمتم می‌آید. بوی عرق و گلاب می‌زند زیر دلم. دولا می‌شود و آهسته کنار گوشم می‌گوید: « خاله سوسن شکر می‌خواهد.»

قوطی شکر را کجا گذاشتم؟ دیروز قبل از آنکه پدرشان از خانه بیرون برود درِ قوطی را باز کردم و جلوی چشم‌هایش گرفتم و گفتم: «ببین! خالیه؛ کاش عرضه‌ی خریدن یه کیلو شکر برای خانه‌ت داشتی!»

همان نگاه بی‌تفاوت را به قوطی خالی انداخت و گفت: « قند بریزید توی چای‌تان.» و با شلواری که فاقش بین پاهای خشکیده‌ش آویزان بود، از آشپزخانه بیرون رفت.

به سحر می‌گویم: « قند بریزید توی شهدِ حلوا.» و خودم را با دسته‌ی روسری باد می‌زنم.

سحر چشم‌هاش را می‌دراند و من با نگاه، زن‌های اطرافم را نشان می‌دهم. چشم غره‌ای می‌رود و به سمت حیاط برمی‌گردد.

چطور فکر می‌کردم اول حرف‌هایم را به سحر بگویم؟ چون زن است؟ سینا که همیشه بهتر حرف‌هایم را می‌فهمد. از همان بچگی مطیع و فرمانبردار بود. لازم نبود برای جمع کردن اسباب‌بازی و حمام رفتن و دعوا نکردن با بچه‌های دیگر، یک ساعت داستان بگویم و آسمان و ریسمان ببافم. حتی الان هم که با ریش‌های تُنُک و موهای خوابانده به فرق سر، جلوِ در ایستاده و سرش را برای کسانی که از در تو می‌آیند و یا بیرون می‌روند تکان می‌دهد، من یادش ندادم که برای مرگ پدرش اینطور متین عزاداری کند.

کاش کسی را صدا بزنم و بگویم لااقل یک آینه‌ی جیبی به من بدهد. بی‌انصافی است صورتم آن‌قدر شکسته شده باشد که اطرافیان برایم دل بسوزانند. من تازه می‌خواهم زندگی کنم. قرار بود بگذارم ماه دیگر که سحر هجده ساله شد، با هم برویم یکی از کافه‌های سی تیر و من بگویم که دیگر خسته‌ی خسته‌ام؛ که هجده سال به خاطر تو و بیست سال به خاطر سینا با پدرتان زندگی کردم چون فکر می‌کردم شما باید پدر داشته باشید. لااقل از وقتی تو دو ساله بودی به روزی فکر کردم که زبانم را بفهمید و به شما بفهمانم که زندگی با مردی که بندبند وجودت را به اسارت بکشد، چه‌قدر دردآور است. فکر می‌کردم وقتی تو پنج‌ساله و سینا هفت‌ساله شود، می‌توان این‌ها را گفت اما باز هم زود بود و شما فقط معنی اسباب‌بازی را می‌فهمیدید و لج‌بازی با یکدیگر و برای‌تان پدری که شب‌به‌شب موقع خواب گونه‌هایتان را ببوسد کافی بود. هر وقت خواستم دهان باز کنم با خودم فکر کردم که هنوز زود است. تمام شب‌ها به آن روزی که این حرف‌ها را می‌زنم، فکر کردم. یک شب بینِ خیالاتم سحر روی میز کافه خم می‌شد و در آغوشم می‌گرفت و می‌گفت حق داری و یک شب شماتتم می‌کرد که حق ندارم خانواده‌ی چهارنفره‌مان را به هم بریزم. هزار موقعیت و هزار برخورد برای خودم تجسم می‌کردم. هزار جمله و کلمه برای شروع حرف‌هایم می‌چیدم و هر صبح مغلوب و خسته از جدالِ خود در برابر خود، تمامِ حرف‌ها را بای چایِ تلخِ اول صبح هورت می‌کشیدم به اعماق روحم. حالا به بچه‌هایم درباره‌ی پدری که در یک لحظه سکته کرده و مُرده چه بگویم!

سینا از پشت شیشه اشاره می‌کند به زنی که رو به من می‌آید که یعنی مادرِ دوستش است. سوسن گفت لازم نیست صاحب عزا جلوی پای تک‌تک مردم بلند شود. گفت فقط بنشینم و سعی کنم لااقل برای حفظ آبرو

چند قطره اشک بریزم. ریختم. برای روزهای جوانی‌ام. برای اینکه قرار بود یک ماه دیگر بهترین لباسم را بپوشم و حتی بگویم سحر کمی از آن رنگ‌ها به صورتم بمالد و بروم دنبال دادخواست طلاقم. مادرِ دوستِ سینا که برای سرسلامتی جلو می‌آید اشک‌هایم سرازیر می‌شود که چطور می‌شود وقتی در دادگاهِ بچه‌هایم شخصِ خوانده حضور ندارد از خودم دفاع کنم؟ حالا دیگر توی ذهنِ بچه‌هایم پدرشان همان پدری می‌ماند که دیروز صبح از در بیرون رفت. چطور می‌توانم پدرشان را از خاک بیرون بکشم و خاک‌های تنش را بگیرم و نقابش را کنار بزنم؟ حالا که دیگر شکسته شده‌ام و از درون چنان خالی‌ام که هیچ حسی ترغیبم نمی‌کند به زندگیِ نو. آن‌قدر چسبیدم به آن زندگیِ کهنه که خودم هر روز صبح تکه‌های شکسته‌اش را بند می‌زدم که دیگر جرئت و توانِ از نو شروع کردن را ندارم.

مُردن، آدم‌ها را عزیز می‌کند؛ مگر می‌توانم تمام این حرف‌ها و شکواییه‌های فروخورده‌ی سال‌ها را درباره‌ی مردی بگویم که دیگر نیست!

بوی حلوا می‌پیچد توی اتاق. سحر دو ظرف بزرگ حلوا را وسط اتاق می‌گذارد. حتما خودش با قاشق تزیین‌شان کرده. مردم هم حتما دنبال خلال پسته و بادام و پودر نارگیل روی حلوا می‌گردند؛ در عوض سحر غنچه‌های خشک شده‌ی گل محمدیِ حیاط را روی حلواها گذاشته. چرا فکر می‌کردم دختری که در بحران مالی اینطور حساب شده رفتار کند هنوز برایش زود است درک اینکه مادرش سال‌هاست به جای زندگی مشترک زندگیِ مستقل دارد!

دستم را می‌کشم به پوست صورتم، زیر چانه شل و افتاده شده.

زن‌های سیاه‌پوش خودشان را با بادبزن و آگهی ترحیم و پر روسری، باد می‌زنند.

من تنها دلم می‌خواهد زودتر از این حلوایی که به جای شکر در شهدش قند ریخته‌اند بخورم.

شدن

نویسنده: ساحل نوری

زندگی مثِ یه خوابه که توش هزار بار دارت می‌زنن باید ماهی باشی که بفهمی پشت این جمله چقد حَرفِه... پشت فرمون نشسته و از کتابی که مطمئنم هنوز ده صفحه‌شم نخونده یه جمله رو هی بلغور می‌کنه. انقد تو یه ساعت اینو گفته که دار و بار و زندگی و خواب، تو جاده دارن بَرام والس می‌رقصن.

گرمَمِه، خیلی گرمَمِه، پنجره رو می‌دم پایین، دسته گیر می‌کنه، همیشه این دسته گیر می‌کنه، دارم از گرما خفه می‌شم، از بالای کمرم عرق شُره می‌کنه تا توی شلوارم، خیسِ خیس شدم، خیس، انگار ته دریام، نفسم بالا نمی‌آد، همه‌ی ماهی‌هایی که تو زندگیم خوردم جلو چِشَم رژه می‌رن. نفس کم می‌آرم، دست و پا می‌زنم نمی‌تونم خودم رو آزاد کنم، بازم دست و پا می‌زنم، انقد دست و پا می‌زنم که ماهی می‌شم یه‌کاره می‌افتم تو سینیِ پسرِ ماهی‌فروش.

یقه‌ش رو تا ناف باز کرده، انقد خودش رو نَشسته که بدن و لباس‌ش خاکِ خالیَن، گلِ که تو سر و سینه‌اش کِبره بسته.

چهار ثانیه یه‌بار روم آب می‌ریزه تا زنده بمونم! نه، چه احمقیم، حالا که ماهی شدم می‌خواد تازه بمونم، بازم نفس کم می‌آرم، دست و پا می‌زنم یه سطل آب روم خالی می‌شه، دوباره کم می‌آرم، دوباره می‌ریزه.

دمپایی‌هاش از داغی آسفالت شل شدن، دارن ذوب می‌شن، کف دمپایی با پاش قاطی شده، کنار جاده منتظر وایساده تا یکی بیاد شَرم کم شه. آفتاب ظل می‌تابه رو صورتِش، عرق با گِلُ و آبِ تو سینی قاطی و از دماغِشم داره خون می‌آد، گمونم خون دماغ شده، خونِش با مخلوط عن دماغ، آویزون می‌شه قلفتی می‌ریزه تو آب، همه‌ش می‌ره تو حلقم، نخورم دوباره باید دست و پا بزنم.

سرش رو بالا می‌گیره تا خون بند بیاد ولی نمی‌آد، منو یادش رفته باید الان بریزه، نمی‌ریزه، نمی‌تونم نفس بکشم، نمی‌ریزه، دست و پا می‌زنم، نمی‌ریزه، داد می‌زنم، نمی‌ریزه، نفسم بند اومده، نمی‌ریزه، چِشام بسته می‌شه، بازم نمی‌ریزه...

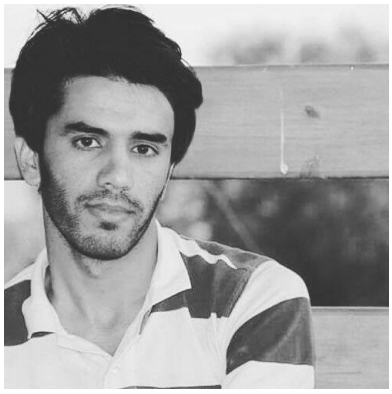
می‌زنه رو ترمز، چِشام باز می‌شه، بوی گند می‌آد، دستش رو دراز می‌کنه سمت پسرِ ماهی فروش و می‌گه:

- این‌جا ماهی‌هاش خیلی خوبن، خیلی تازه‌ن، همه‌شون هنوز دارن نفس می‌کِشن.

پیاده می‌شیم، گرما می‌کوبه تو صورتم، از زمین دود بلند می‌شه، می‌ریم پیشش، بدجور خون دماغ شده، ولی ماهی‌ش تازه‌س، اما دیگه نفس نمی‌کشه...

شعر ترجمه

اولا هان شاعر و نویسنده آلمانی زاده‌ی ۳۰ آوریل ۱۹۴۵ میلادی است. او دانش‌آموخته‌ی رشته آلمانی‌شناسی، جامعه‌شناسی و تاریخ در دانشگاه شهر کُلن است که در سال ۱۹۷۸ موفق به اخذ درجه دکتری ازهمین دانشگاه شده است. «قلبی بر سر» اولین مجموعه‌ی شعری اولا هان است که در اوایل دهه هفتاد میلادی انتشار گردیده و مورد استقبال عظیمی قرار گرفت. هم‌چنین کتاب «مردی در خانه» اولین رمان وی است که در سال ۱۹۹۱ به بازار عرضه شده است. اولا هان یکی از شاعران برجسته امروز آلمان به‌شمار می‌رود که در کارنامه‌ی ادبی‌اش بیش از بیست مجموعه شعر و رمان به چشم می‌خورد. او در حال حاضر مقیم هامبورگ آلمان است.



۱.

«تماشا شده»

نگاهم کردی
ناگهان حداقل دو چشم دارم
یک دهان
و زیباترین بینی
در میان صورت

لمسم کردی
رشد می‌کند
پوست فرشته‌ای
در آن‌جا که شکایت داشتی

مرا بوسیدی
پرواز می‌کنند
از دهانم
کفتران کباب‌شده
کبک‌های بریان
و خروسکان اخته
آه
تو کیف کردی

فراموشم کردی
حالا من این‌جا ایستاده‌ام
و می‌پرسم
تنهایی چه‌کار کنم
با این آت‌وآشغال‌های بدردنخور

Angeschaut

Du hast mich angeschaut jetzt
hab ich plötzlich zwei Augen mindestens
einen Mund die schönste Nase mitten im Gesicht.

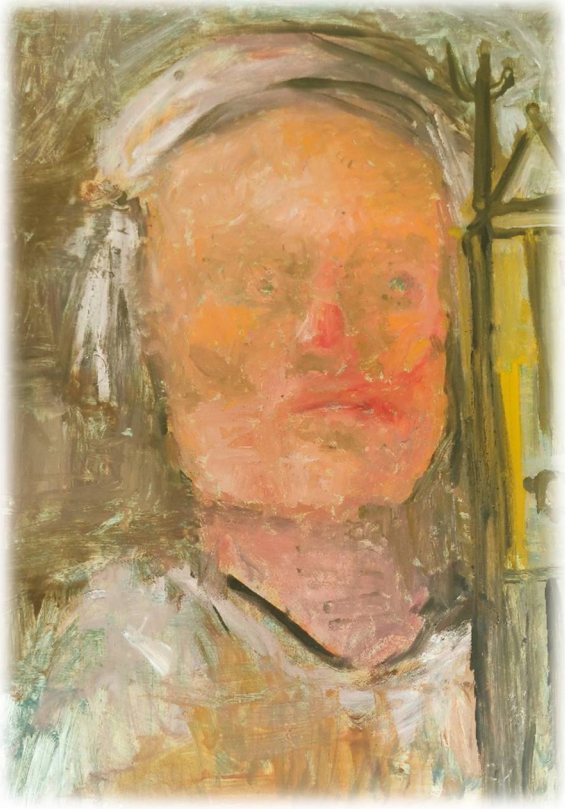
Du hast mich angefasst jetzt
wächst mir Engelsfell wo
du mich beschwertest.

Du hast mich geküsst jetzt
fliegen mir die gebratenen Tauben Rebhühner und Kapaunen
nur so ausm Maul ach
und du tatest dich gütlich.

Du hast mich vergessen jetzt
steh ich da
frag ich was
fang ich allein
mit all dem Plunder an?

۲.

«آهنگ کودکانه»



روی تخت
آواز می‌خواندم با برادرم
در شب‌های داغ تابستان
پدرم یک رهرو بود
ولی خسته بود و کوفته
از گرما و قیل وقال
در کارخانه
نعره می‌کشید؛ **ساکت!**

ما آرام همچنان می‌خواندیم
پدر ولی گوش‌هایش را تیز می‌کرد
نعره می‌کشید بلندتر؛ **ساکت!**

ما وزوز می‌کردیم
او پاورچین به در خانه می‌آمد؛
ساکت!

صدا خفه می‌شد
ضربه می‌زدیم با پدال
چاردستی
بر روی این پیانوی چهارگوش

Kinderlied

An heißen Sommerabenden sang
Ich abends mit meinem Bruder
Im Bett: Mein Vater war
Ein Wandersmann er war

Aber nur erschöpft von Hitze und Krach
In der Maschinenfabrik
Brüllte Ruhe
Ganz leise sangen wir weiter
Aber der Vater spitzte die Ohren
Brüllte noch lauter
Ruhe. Wir summten
Der Vater schlich an die Tür
Ruhe. Die Stimme kippte
Wir hämmerten mit Pedal
Vierhändig auf das stumme Karoklavier.

۳.

«اجزای ساعت»

سرریز می‌کند صندوق پست
همچنان چند روز دیگر
تلفن زنگ می‌خورد.
قبض دوباره می‌آید
و اولین جریمه بیمه‌ی زندگی

فاسد می‌شود آذوقه
در یخچال
سطل آشغال بوی گند می‌دهد
هوای بی‌ثمر
چون گردوخاک دراز می‌کشد
بر ماشین تحریر
بر سه‌پایه‌ی نقاشی
و لباس‌های واژگون

ساعت به کار ادامه می‌دهد
هر تیک‌تاک یک تپش قلب
چه مسخره

Uhrwerk

Ein paar Tage noch quillt
Der Briefkasten über
Klingt das Telefon.
Auch die Rechnung kommt
Noch einmal und die
Erste Mahnung für die

Lebensversicherung.
Im Kühlschrank verderben
Die Vorräte. Der Mülleimer stinkt.
Nutzlose Luft legt sich
Als Staub auf Schreibmaschine
Und Staffelei Kippen Kleider die
Quarzuhr läuft weiter jedes
Rücken ein Herzschlag
Ein Hohn.

برگردان: مصطفا صمدی

روبر ساباتیه که یکی از برجسته‌ترین شاعران و نویسندگان قرن بیستم فرانسه است، در ۱۹۲۳ در پاریس چشم به جهان گشود. خیلی زود پدر و مادرش را از دست داد و تحت سرپرستی عموی خود در چاپ‌خانه‌ی کوچک او مشغول به کار حروف‌چینی شد. او که شیفته‌ی شعر و ادبیات شده بود از همان ابتدا در مجلات مختلف طبع‌آزمایی کرد. کتاب «کبریت‌های سوئدی» او را به شهرت رساند. رمان‌هایش از آن‌رو که گوشه‌هایی از تاریخ فرانسه را بیان می‌کنند، اهمیت زیادی دارند. کتاب «تاریخ شعر فرانسه»اش بسیار ارزشمند تلقی شده است. در سال ۱۹۷۱ به داوری جوایز گنکور و مالارمه برگزیده شد. از کتاب‌های دیگر او «نقاب‌ها و آینه» و «پرنده فردا» را می‌توان برشمرد. این چهره‌ی پرکار ادبیات فرانسه در سال ۲۰۱۲ درگذشت.

«دیگر هراسی ندارم»

دیگر هراسی ندارم، بند غصه را می‌گشایم
با شماست بردنِ من، حی‌وحاضرم،
چمدان‌ها را باز کرده‌ام، آن‌جا که می‌روم
بیهوده است بارِ سفر.

برای سفر بی‌دغدغه‌های روز، جز مرگ نیست
و هم اوست مسافرِ من و ویرژیلِ من،
در سرزمین دوزخ، دانته خواهم شد
و چیزی نخواهم نگاشت.

زمان زیادی سپری شد تا دریابم هستی وجود ندارد
که هرگز نبوده‌ام که در خیال مرا دیده‌اند
که غایب بوده‌ام و نبوده‌ام مگر در سطرهایی چند.

Je n'ai plus peur, je largues les amarres de la détresse, à vous de m'enlever, je suis fin prêt, j'ai défais mes bagages car où je vais ils ne sont pas utiles.

Pour voyager sans les soucis du jour, il n'est que mort et c'est ma voyageuse et mon Virgile, au pays des Enfers, je serais Dante et je n'écrirai pas.

J'ai mis du temps à comprendre que l'être n'existe pas, que je ne fus jamais qu'on crut me voir et que j'étais absent et n'étais pas sinon dans quelques lignes.

Robert sabatier

پانوشت:

در سفر دانته به دنیای پس از مرگ (در دوزخ و برزخ) راهنمای او ویرژیل است، گویا در این شعر به او اشاره می‌شود.

برگردان: فرزانه شهفر

بیرحان کسکین (Birhan Keskin) در سال ۱۹۶۳ در قرقلرایلی (Kırklareli) متولد شد. در سال ۱۹۸۶ در رشته جامعه‌شناسی از دانشگاه ادبیات استانبول فارغ‌التحصیل شد. سال‌ها به‌عنوان ویراستار در انتشارات مختلف کار کرد. اولین شعرش را در سال ۱۹۸۴ نوشت. همراه یکی از دوستانش بین سال‌های ۱۹۹۵-۱۹۹۸ مجله مهاجر (Göç) را منتشر کردند. از او تا کنون ده کتاب شعر منتشر شده دو اثر مهمش؛ با (Ba) و کنه فقیر از کارهای مهم شعر معاصر ترک به‌حساب می‌آیند. خیلی از منتقدان بیرحان کسکین را در زمره‌ی ده زن برتر شعر ترکیه محسوب می‌کنند. شعر زیر بعد از چهار سال سکوت آخرین شعر اوست که اخیراً در جراید ترکیه به چاپ رسید.

«خورجین»

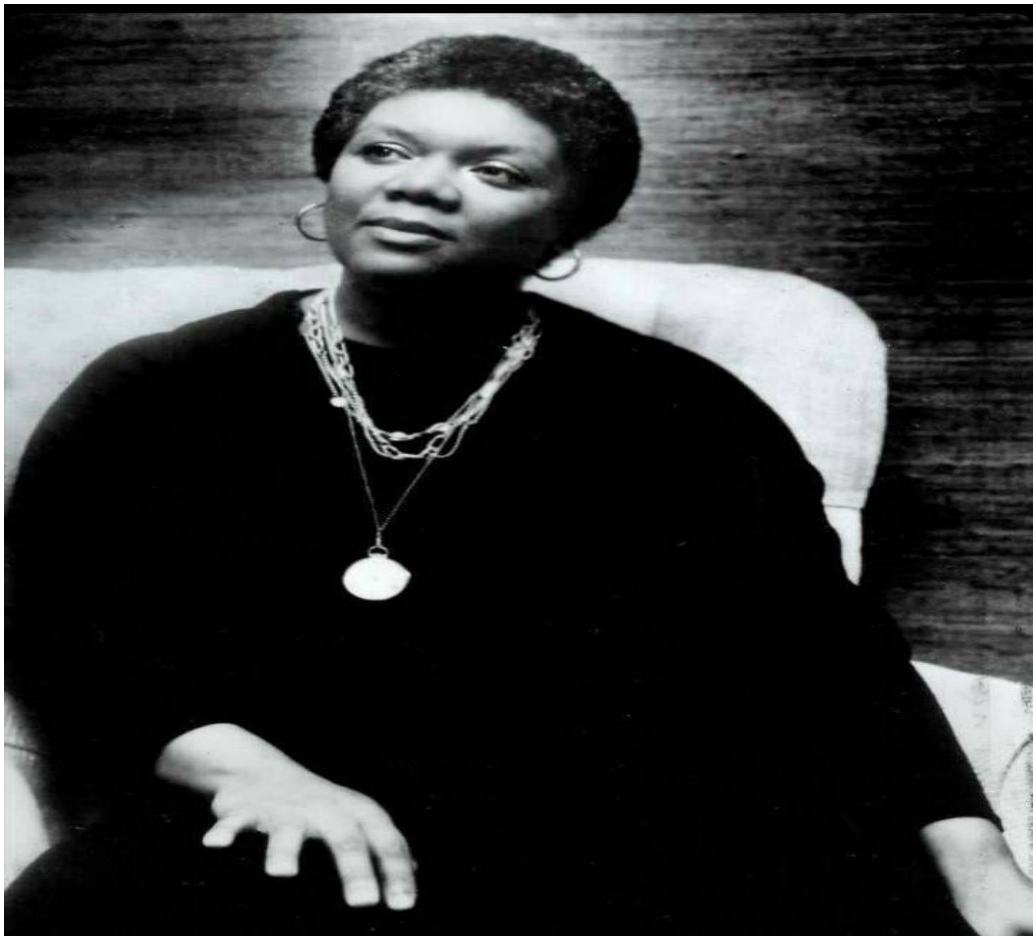
به خوابم بیا
خدایی بزرگ‌تر از عناد در دل آدمی نیست.
میان هوای ابری غروب و یک پیشخدمت
میان شکوفه‌های انار و کرم ابریشم بازیگوش
میان دندان‌های فاصله‌دار پیش یک کودک
میان جیب شلوارم و سر یک گربه
میان پذیرش یک اتفاق و گفتن کاش اتفاق نمی‌افتاد!
چه بسیار
در انتظار پیغام خوشی از تو
به سر کردم
ای نشاط باغ و بوستان از تو
می‌خواهمت بیا، به خودت بیا
بین فشار تند خون و دنده‌ی چپم
با فرو افتادن لب زیرین یک کودک
جهان سقوط می‌کند
میان صبر و دندان شکسته‌ای که در دهانم می‌افتد
میان گوش‌های تیز «زیتون»
میان ریشه‌های خشک که این تابستان گرد آوردم
در انتظار پیغام خوشی از تو
به سر کردم
با چنان عشقی که در نگاه یک زن می‌غرد
میان مشت کوفته بر دماغم و جمله‌های نامفهوم بر لبم
گویی طنین جویباران تنیده در صدایت
قلب من، سحرگاهان
با همان ترنم جاری
در آغوشم بیدار شو
که من بسیار
در انتظار پیغام خوشی از تو
به سر کردم
قلبم، سرزمین زیبایم
خورجین من

می‌خواهمت، بیا، به خودت بیا

'DENK BEYGİRİ'

Rüyama gel.
İnsanda inattan büyük bir tanrı yok.
Akşam bulutuyla garson arasında
Nar çiçekleriyle koşan tırtıl arasında
Bir çocuğun aralık ön dişleri arasında
Pantolonumun cebiyle kedinin kafası arasında
Böyle şeyler de olurdu arada- olmasındı keşke arasında çok bekledim,
Bir güzel haberini, senden.
Bostanların neşesiydin sen, gel,
Gel, kendine gel istedim.
Huysuz tansiyonla sol kaburgamın arasında
Bir çocuğun alt dudağının aşağıya sarkmasıyla aşağı sarkıyor dünya
Dişimin kırılıp ağzıma düşmesiyle sabır arasında
Zeytin'in dikilen kulaklan arasında
Bu yaz edindiğim kuru kökler arasında
Bir güzel haberini
Hep bekledim.
Bir kadının bakışlannda gümbürdeyen bir aşkla,
Burnuma yediğim bir yumrukla devrik bir cümle arasında
Sesine dolmuş sanki bütün nehirler, öyle akan bir sesle
Kalbim, koynumda uyan bir sabah arasında
Bir güzel haberini, senin
çok bekledim.
Kalbim, güzel ülkem,
denk beygirim.
Gel, kendine gel istedim.

برگردان: آیدا مجیدآبادی و تورگوت سای



لوسیل کلیفتون، نویسنده و شاعر آفریقایی‌تبارِ آمریکایی بود. او در بیست‌وهفتم ژوئن سال ۱۹۳۶ و در نیویورک به دنیا آمد. وی نه تنها اولین نویسنده‌ی آمریکایی‌آفریقاییِ برنده جایزه راث لیلی، یکی از معتبرترین جوایز شعری آمریکا، بود، بلکه از اولین نویسندگان زن بود که آثارش در دو مرحله توانستند نامزد دریافت جایزه پولیتزر شوند. عنوانِ اولین کتاب شعر لوسیل کلیفتون «اوقات خوش» بود که آن را در سال ۱۹۶۹ منتشر کرده و نیویورک‌تایمز از آن به‌عنوان یکی از ده کتابِ برترِ سال نام برد. لوسیل به علت تنگدستی خانوادگی تنها دو سال موفق به گذرانیدن دوره کالج در دانشگاه دولتی نیویورک شد، با این‌حال از سال ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۵ ملک‌الشّعرای ایالت مریلند بوده و در سال ۲۰۰۰ نیز توانست برای کتاب «برکت قایق‌ها؛ اشعار منتخب» جایزه ملی کتاب آمریکا را به دست آورَد. او شاعر و نویسنده‌ای دغدغه‌مند بود که ادبیات را در خدمتِ انتقاد به معضلات اجتماعی از قبیلِ جنسیت‌زدگی و نژادپرستی به کار گرفته و چهره‌ای قابل ستایش از خود در این وادی به جای گذاشت. امروز یک دهه از درگذشت لوسیل کلیفتون فقید می‌گذرد.

«دوشیزه رزی»

تو را نگاه که می‌کنم
تو را که مچاله هستی در خود
مثلِ مچالگیِ زباله
که نشسته‌ای در خود، در
احاطه‌ی پوستِ سیب‌زمینی‌های فاسد ...

تو را نگاه که می‌کنم
تو را که رفته‌ای درون کفش‌های مردت
کفش‌های برش‌خورده از پنجه
که نشسته‌ای در خود، در
انتظارِ یک تصمیم
برای خرید خوار و بار در طی هفته‌ی آتی ...

تو را نگاه که می‌کنم
تو را که سیه‌چرده‌زنی غرقِ در خیسیِ عرق هستی
تو را که فریباترین دخترِ نواحی جورجیا بودی، تو
که صدایت می‌کردند
گلِ سرخِ جورجیا ...

من می‌ایستم
به پای ویرانی‌ات
به پا می‌خیزم من.

Miss Rosie

When I watch you
wrapped up like garbage
sitting, surrounded by the smell
of too old potato peels
or
when I watch you
in your old man's shoes
with the little toe cut out

sitting, waiting for your mind
like next week's grocery
I say
when I watch you
you wet brown bag of a woman
who used to be the best looking gal in Georgia
used to be called the Georgia Rose
I stand up
through your destruction
I stand up.

Lucille Clifton

برگردان: فائزه پورپیغمبر

نزند بگیخانی، یکی از شاخص‌ترین زنان شاعر کُرد، سال ۱۹۶۴در کردستان عراق متولد شده است. از او تاکنون چندین مجموعه شعر منتشر و برخی از آثارش به زبان‌های عربی، انگلیسی، فرانسوی و سوئدی و فارسی برگردانده شده است. به تازگی نیز یکی از برترین جوایز شعر فرانسه را از آن خود کرده است. بگیخانی سردبیر بخش کردی روزنامه‌ی معتبر «لوموند» فرانسه نیز هست.

«جزیره‌ای دل‌نزار»

من عاشقم

عاشق غروبی بنفشه‌آسا

که دو دیده‌ی پُر حسرت و تمنا

گونه‌های‌شان را در من خیسانده‌اند،

و آن‌گاه دو لب پاییزی‌وش، بانگ برآوردند:

«فرزندم، راهت لبالب از روشنایی باد.»

آن‌گاه بود که من نیز کوچیدم.

من در فراسوی مرزهای آشنایی می‌زیم

اتاقم، همسایه‌ی آب است

و رفیق سنگ.

از پنجره‌ی اتاقم همیشه

گوش به ترانه‌ی موج و ساحل می‌سپارم

گوش به صدای خیس تنهایی.

از پنجره‌ی اتاقم

زیبایی چه خوش‌منظر است

مستی، هوس و مرگ هر سه پیدایند.

از پنجره‌ی اتاقم

جزیره‌ای دل‌آشفته پیداست

در آن‌جا، مادرم چهار زانو نشسته است

دست‌هایش سرشار از نذر و نیایش

دیدگانش از انتظار لبریز لبریز.

قامت مردم آن جزیره شبح‌گون است

و چشمان‌شان به چشمان دریا می‌ماند

هر آن‌گاه که کشتی‌ای را نظاره می‌کنند

دهان‌شان را قواره‌ی رویاهاشان باز می‌کنند

فریاد می‌کشند

و پارچه‌ای سفید را در هوا به رقص وا می‌دارند

آغوش‌شان را برای «هما» می‌گشایند.

مردم آن جزیره در آرزوی پروازند

هیچ کشتی‌ای را ندیدم در بندر آن‌جا لنگر بگیرد.

مردم آن جزیره تنهای تنهایند.

مردم آن جزیره در میعادگاه ابدی دل‌مُردگی‌اند.

ای موج همسایه

من در میان مردم آن جزیره

چشمانی پر از حسرت

و لبانی به خشکی پاییز می‌بینم

من در میان مردم آن جزیره، قامت ناهموار و نارس ناامیدی را

به قدِ قامت تو، بلندبالا می‌بینم .

مردم آن جزیره تنهایند، تنها

مردم آن جزیره در میعادگاه همیشگی دل‌افسردگی‌اند.

رخسارشان شبح‌گون است

لحظه‌های‌شان چکه‌چکه فرو می‌چکد.

من در میان مردم آن جزیره دست‌های مادرم را می‌بینم

و سرگذشت غمگنانه‌ی زنان عشیرتم را.

مادرم با پارچه‌ای سپید

در انتظار دیدن «هما» است

و به انتظار گم‌شدن کودکی‌هایش.

من در هر پگاهی، آن جزیره را می‌نگرم

که از در درد و رنج به جوش می‌آید.

من قلب آن جزیره را می‌بینم

که در میان چهار سرحد حسود

هر پگاه، از جنبش باز می‌ماند

مردم آن جزیره از دست زندگی

خطی از مِه را به سوی عدم می‌کشند.

ای موج همسایه

من عاشقم،

عاشق جزیره‌ای دل‌نزار

که از درد به جوش و خروش آمده

ای موج همدم، مرا بر بال نرم خود بگذار

بلندم کن، مرا در خود بپیچان و با خود ببر

بیا تا هر دو برویم

و ترانه‌ای سپید را

بر فراز آسمان آن جزیره‌ی اسیر بخوانیم

ترانه‌ای سفید برای جزیره‌ای

که زندگی‌اش را به پای میعادگاه ابدی شکستن‌ها و ریختن‌ها گذاشته،

میعادگاه همیشگی فروریختن‌ها و شکستن‌های زنان عشیره‌ام.

دوورگەیەکی نیگەران

من عاشقم
من عاشقی ئێوارەیەکی وەنەوشەییم
کە دوو چاویی پڕ حەسرەت
رووممەتەکانیان تیا تەڕ کردم و
دوو لێوی پاییزیی چرپاندیان: "ڕێگات پڕ بێ لە ڕۆشنایی ڕۆڵەکەم"
ئینجا من کۆچم کرد.

من لەودیو سنوری ئاشناییدا دەژیم
ژوورەکەم دراوسێی ئاو و
دۆستی تاشەبەردە
لەپەنجەرەی ژوورەکەمەوە
من هەمیشە
گوێ لە ستڕانی شەپۆل و نالّانەوەی کەنار دەگرم
گوێ لە دەنگی تەڕی تەنهایی دەگرم
لە پەنجەرەی ژوورەکەمەوە
جوانی دیارە
مەستی، هەوەس، مەرگ دیارە
لە پەنجەرەی ژوورەکەمەوە
دوورگەیەکی نیگەران دیارە
لەوێدا
دایکم چوارمشقی دانیشتووە
دستەکانی پڕ لە دوعا
نیگای پڕ لە ئینتیزار

خەڵکی ئەو دوورگەیە بالّایان تارماییە
چاویان فراوان چەشنی دەریا
هەر کە کەشتییەک دەبینن

دەمیان بە قەد ئارەزوویان دەکەنەوە و
هاوار دەکەن
دەسمالّی سپی ڕادەتەکێنن و
باوەش بۆ هوما دەکەنەوە
خەڵکی ئەو دوورگەیە هەر هەموویان چاوەڕێی هەڵفڕین دەکەن
من نەمدیوە هیچ کەشتییەک لەو دوورگەیە بەندەر بگرێ
خەڵکی ئەو دوورگەیە تەنهان
خەڵکی ئەو دوورگەیە لە ژووانی هەمیشەیی حوزندان

ئەی شەپۆلی هاوسێ
من لەناو خەڵکی ئەو دوورگەیە
چاوی پڕ حەسرەت
لێوی پاییزیی دەبینم
من لە ناو خەڵکی ئەو دوورگەیە باڵای نائۆمێدی
بەقەد باڵای تۆ بەرز دەبینم
خەڵکی ئەو دوورگەیە تەنهان
خەڵکی ئەو دوورگەیە لە ژووانی هەمیشەیی حوزندان
تارماییە ڕووخساریان
پڕ ژانە ساتەکانیان
من لە ناو خەڵکی ئەو دوورگەیە دەستەکانی دایکم دەبینم
سەرگوزەشتەی ژنانی هۆزەکەم
دایکم بە دەسمایڵکی سپیەوە
چاوەڕێی دیداری هوما دەکا
دیداری هەمیشە ونبووی زارۆکەکانی
من هەموو سپێدەیەک
ئەو دوورگەیە دەبینم قوڵپ دەدا لە ژان
دڵی ئەو دوورگەیە دەبینم
لە ناو چوار سنوری چڕنووکاوی
هەموو بەیانیەک لە ترپە دەکەوێ

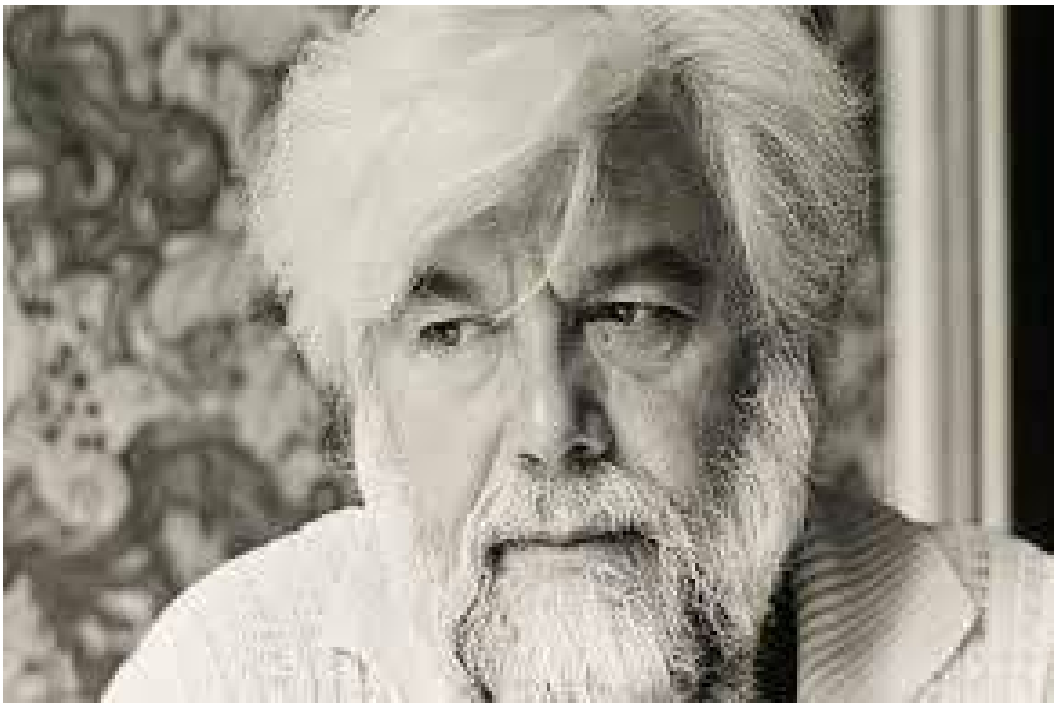
خەڵکی ئەو دوورگەیە
رۆژانە لە تاو ژیان
بە هێڵی تەمدا

بەرەو نێیانت دەکشێن
ئەی شەپۆلی هاوسێم
من عاشقم
عاشقی دوورگەیەکی نیگەران
کە قوڵپ دەدا لە ژان
دەسا ئەی شەپۆلی هاودەم بمخەرە سەر باڵی نەرمت
هەڵمگرە، لوولم بدە، رامپێچە
وەرە با بچین پێکڕا
سترانێکی سپی
لە ئاسمانی ئەو دوورگە یەخسیرە بچڕین
سترانێکی سپی
بۆ دوورگەیەک
کە ژیانی لەژووانی هەمیشەیی رۆچووندا بە سەر دەبا
ژووانی هەمیشەیی رۆچونی هۆزەکەم.

نەزەند بەگیخانی

پاریس، ۱۹۹۲ زستانی،

برگردان: بابک صحرانورد



جان سیلکین در خانواده‌ای مهاجر-یهودی در سال ۱۹۳۰ در شهر لندن چشم به جهان گشود و تا زمان جنگ جهانی دوم در آن‌جا زندگی کرد. وی در کالج ویکلیف و دالویچ تحصیل کرد. سیلکین نویسنده‌ی بیش از ۳۰ مجموعه شعر و ترجمه از جمله «قلمرو صلح‌آمیز» (۱۹۵۴)، دو آزادی (۱۹۵۸)، بازآرایی سنگ‌ها (۱۹۶۱)، طبیعت و انسان (۱۹۶۵) را در کارنامه‌ی خود دارد. اشعار سیلکین معمولاً بر هویت یهودی، سردرگمی و شکاف بین انسان و طبیعت متمرکز است.

«مرگ پسری»

(یک‌ساله در بیمارستان روانی)

چیزی همراه من است که دیگر نیست

چیزی شبیه یک نفر: چیزی خیلی شبیه یکی

و هیچ افتخاری در آن نبود

یا هرچه شبیه آن

چیزی در آن‌جا بود

مثل یک خانه‌ی قدیمی یک‌ساله

خاموش مثل سنگ

گرچه عمارت‌های نزدیکش

مطلع از عهدی

که با سکوت بسته بودند

مثل پرنده‌ها

آواز سر داده و می‌خندیدند

اما او

نه می‌خواند نه می‌خندید

مثل نان

با کلماتش سکوت را آلوده نکرد[1]

او سکوت را فراموش نکرده بود

بلکه برعکس

مثل خانه‌ای عزادار

به داخل چشم دوخت

تا سکوت را به تماشا بنشیند

گرچه خانه‌های دیگر مثل پرنده‌ها

دور سرش آواز می‌خواندند

و سکوت زنده‌ای

که نه ساکن بود و نه جم می‌خورد

من سنگ‌ها را می‌شناسم، خشت پخته را هم

اما بنای این خانه نه آجر و نه سنگ بود

بلکه خانه‌ای از گوشت‌وخون

با سنگ‌هایی از جنس گوشت

و خشت‌هایی به‌جای خون

یک خانه از جنس سنگ و خون آغشته به نفس سکوت

با پرنده‌های مجنونی

که روی دودکش‌هایش می‌خوانند

اما این سکوت بود

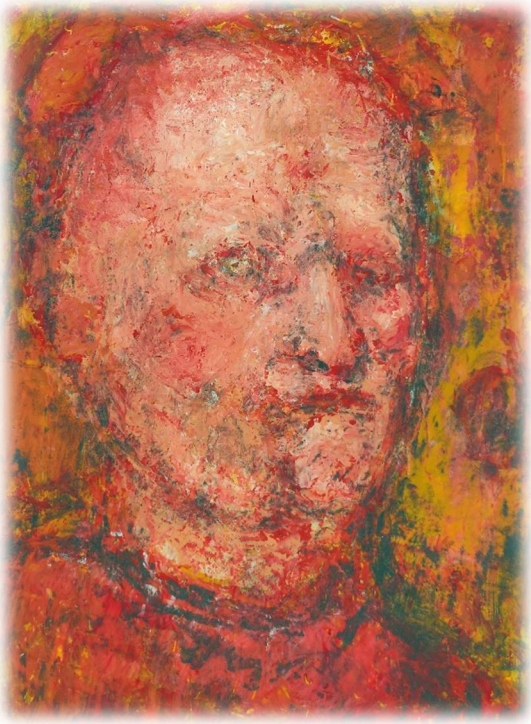
این چیز دیگری بود این

گفتن و شنیدن بود، گرچه او

خانه‌ای بود گرفتار سکوت

چیزی روحانی در سکوت او بود

چیزی درخشان در خاموشی



این یکی فرق داشت، این یکی کاملاً فرق داشت

گرچه هرگز حرفی نزد

چیزی مربوط به مرگ

و بعد کم‌کم

چشمی دیگر به داخل چشم ندوخت

سکوت برخاست و خاموش ماند

نگاهی به بیرون انداخت و ایستاد

با پرنده‌هایی که هنوز

دور سرش جیغ می‌کشند

و انگار که بخواهد چیزی بگوید

با سرخی یک‌ساله‌ای مثل زخم

به‌یک طرف چرخید

گویا از این بابت متاسف است، به‌یک طرف چرخید

و از کاسه‌ی چشمان‌اش

دو قطره اشکِ بزرگ مثل سنگ به بیرون غلتید

و مرد.

Death of a Son
(who died in a mental hospital aged one)

Something has ceased to come along with me.
Something like a person: something very like one.
And there was no nobility in it
Or anything like that.

Something was there like a one year
Old house, dumb as stone. While the near buildings

Sang like birds and laughed
Understanding the pact

They were to have with silence. But he
Neither sang nor laughed. He did not bless silence
Like bread, with words.
He did not forsake silence.

But rather, like a house in mourning
Kept the eye turned in to watch the silence while
The other houses like birds
Sang around him.

And the breathing silence neither
Moved nor was still.

I have seen stones: I have seen brick
But this house was made up of neither bricks nor stone
But a house of flesh and blood
With flesh of stone

And bricks for blood. A house
Of stones and blood in breathing silence with the other
Birds singing crazy on its chimneys.
But this was silence,

This was something else, this was
Hearing and speaking though he was a house drawn
Into silence, this was
Something religious in his silence,

Something shining in his quiet,
This was different this was altogether something else:
Though he never spoke, this
Was something to do with death.

And then slowly the eye stopped looking
Inward. The silence rose and became still.
The look turned to the outer place and stopped,
With the birds still shrilling around him.
And as if he could speak

He turned over on his side with his one year
Red as a wound
He turned over as if he could be sorry for this
And out of his eyes two great tears rolled, like stones, and he died.

Jon Silkin

پی‌نوشت:

۱. اشاره دارد به نان مخصوصی که یهودیان در شنبه و ایام مقدس می‌خورند و خدای‌شان را برای نعمت‌هایی که بر آن‌ها ارزانی داشته‌است شکر می‌کنند.

برگردان: مهدی قاسمی شاندیز

داستان ترجمه

عشق اول

نویسنده: ایساک بابل

برگردان: نیلوفر آقاابراهیمی

ده سالم بود که عاشق زنی به اسم گالینا اپولانُونا شدم. نام خانوادگی‌اش رابتسوا بود. شوهرش افسری نظامی بود که به جنگ روسیه با ژاپنی‌ها[1] اعزام شده و در اکتبر ۱۹۰۵ بازگشته بود. او با خودش تعداد زیادی صندوق آورده بود. صندوق‌ها پر از اجناس چینی بودند: حفاظ، اسلحه‌های قیمتی، سیصد و چهل کیلویی می‌شدند. کوزما به ما گفته بود زمانی که این افسر نظامی در خدمت سربازی، مدیر سپاه مهندسی ارتش منچوری بود، پول خوبی درآورد و با همان پول این‌ها را خرید. نه فقط کوزما، که بقیه هم همین را می‌گفتند. برای مردم سخت بود پشت سر خانواده‌ی رابتسوا حرف نزنند، چون خانواده‌ی رابتسوا شاد بودند. خانه‌ی آن‌ها دیواربه‌دیوار املاک ما بود و با ایوان آیینه‌خانه‌یشان بخشی از مِلک ما را غصب کرده بودند، اما پدر سر این موضوع دعوایی با آن‌ها نداشت. در شهرمان شهره شده بود که رابتسوا که ارزیاب اداره‌ی مالیات بود، مرد منصفی است و روابط دوستانه‌اش را با یهودی‌ها حفظ کرده و زمانی که این افسر نظامی، پسر آن پیرمرد، از جنگ با ژاپنی‌ها برگشت، همه‌ی ما دیدیم که آن‌ها چه‌طور در کنار هم خوش و خرم زندگی کردند. گالینا اپولانونا هرروز و هرلحظه دست‌های همسرش را می‌گرفت. نمی‌توانست لحظه‌ای چشم از او بردارد، چون یک‌سال‌ونیم بود که او را ندیده بود، اما من در نگاهش وحشت می‌دیدم، رویش را برمی‌گرداند و می‌لرزید. در چشم‌های پُر از شادی‌اش، زندگی شرم‌آور و شگفت‌انگیز همه‌ی آدم‌های روی زمین را می‌دیدم، دلم می‌خواست در خوابی عجیب عمیق، فروبروم تا این زندگی را که از خواب‌هایم فراتر رفته بود، فراموش کنم. گالینا اپولانونا عادت داشت راحت و با خیالی آسوده، با کفش‌های قرمز و لباس راحتی چینی‌اش، از این اتاق به آن اتاق برود. از زیر پارچه‌ی توری پیراهن دکولته‌اش می‌شد خط گودی بالای سینه‌های سفید متورمش را که از شکل‌افتاده، شل و پایین‌افتاده بودند، دید. روی پیراهن بلندش با ابریشم صورتی اژدها، پرنده و درخت‌های خشک گلدوزی شده بود.

همه‌ی روز با لبخندی پُرابهت روی لب‌های نمناکش، این‌طرف و آن‌طرف می‌پلکید و به صندوق‌های هنوز باز نشده و نردبان‌های طنابی ژیمناستیک که روی زمین ریخته پاشیده بودند، می‌خورد. اگر با این ضربه‌ها خودش را کبود می‌کرد، لباس راحتی‌اش را از روی زانوهایش بالا می‌زد و به شوهرش می‌گفت: «کوچولوی ملوست را ببوس . . .». و آقای افسر پاهای بلندش را در شلوار سواره‌نظام تنگش تا می‌کرد، مهمیزها، پاچه‌های

[1] جنگ روسیه و ژاپن (۴-۱۹۰۳) که ژاپنی‌ها پیروز آن بودند.

تنگ شـــلوار، و پوتین‌های چرم بُزش را روی زمین کثیف می‌گذاشـــت، لبخندزنان، با حرکتِ پاهایش روی زانو می‌خزید و جایی را که آسیب دیده بود، جایی را که بند جوراب پرچین‌وچروک و متورمش کرده بود، می‌بوسید.

من از پنجره‌ی اتاقم آن بوســه‌ها را می‌دیدم و از دیدن‌شـــان رنج می‌کشـــیدم. خیال‌بافی‌های مهارنشـــدنی شکنجه‌ام می‌دادند، اما این موضوع ارزش آن را ندارد که درباره‌اش حرف بزنم، چون عشق و حسادت پسرهای ده‌ساله از هر نظر شبیه عشق و حسادت مردهای بالغ است، فقط با این تفاوت که در پسرها این احساسات مخفیانه‌تر، شدیدتر و پرشورترند. دو هفته سمت پنجره نرفتم و از گالینا دوری کردم، تا این‌که اتفاقی تصادفی اسـباب دیدار ما را فراهم کرد. این اتفاق تصـادفی نسـل‌کشـی یهودیان در سـال ۱۹۰۵ در نیکالایف و دیگر شهرهای مناطق یهودی‌نشین بود. انبوهی از آدم‌کش‌های اجیرشده مغازه‌ی پدرم را غارت کردند و عمو شویل را کشـتند. همه‌ی این‌ها زمانی اتفاق افتاد که من آنجا نبودم، آن صـبح غم‌انگیز که داشـتم از ایوان نیکودیمیچ شـکارچی کبوتر می‌خریدم. پنج سـال از عمر ده‌سـاله‌ام، با تمام وجود رویای کبوترها را در سـر داشـتم، و بعد، زمانی که خریدم‌شـان، ماکارینکای چلاق کبوترها را روی شـقیقه‌ام له‌ولورده کرد. و بعد کوزما من را به خانه‌ی رابتسوا برد. جلوی در حیاط خانه‌ی رابتسوا با گچ صلیبی کشیده شده بود، آن‌ها را اذیت نکرده بودند. خانواده‌ی رابتسـوا پدر و مادرم را در خانه‌یشـان مخفی کرده بودند. کوزما من را به ایوان آیینه‌خانه برد. آنجا در سـرسـرای سبز خانه، مادر و گالینا نشسته بودند.

گالینا گفت: «باید بشـوریمش، باید خاخام کوچولو را بشـوریم، همه‌ی صـورتمان پُر از پَر شده، پرهای خونی . . .».

بغلم کرد و به راهرویی که عطر تندی در آن پیچیده بود، برد. ســـرم روی بدن گالینا بود، بدنش حرکت می‌کرد و نفس می‌کشـــید. به آشـــپزخانه رســـیدیم و رابتســـوا من را زیر شـــیر آب گذاشـــت. روی اجاق کاشـی‌کاری‌شـده، گوشـت غاز بزرگی با آتشـی ملایم می‌پخت، وسـایل آشـپزخانه که برق می‌زدند، روی دیوارها آویزان بودند، و در کنار وسـایل آشـپزخانه، در گوشـه‌ای تصـویر تزار نیکالای را که با گل‌های کاغذی تزیین شـده بود، نصب کرده بودند. گالینا بقایای کبوترها را که روی گونه‌هایم خشک شده بود، با آب شست.

گفت: «دماغ سـربالای کوچولوی من، تو شـاه‌داماد می‌شـوی» و لب‌هایم را با لب‌های غنچه‌شـده‌اش بوسـید و دور و بر را نگاه کرد.

ناگهان آهسته گفت: «خاخام کوچولو ببین پدرت الان خیلی ناراحت است، همه‌ی روز در خیابان قدم زده و هیچ کاری نکرده، چرا صدایش نمی‌کنی بیاید خانه ...؟»

و من از پنجره آن خیابان متروک را دیدم، آن خیابان با آسمانی فراخ بر فرازش و پدر موقرمزم که در امتداد مسـیر سـواره‌رو قدم می‌زد. کلاهی نداشـت تا موهای قرمز آشـفته‌اش را با آن بپوشـاند. جلو پیراهن نخی‌اش کج شده بود. آن را با یکی از دکمه‌ها بسته بود، اما نه آن دکمه‌ای که باید با آن می‌بست. ولاسف، کارگر نحیفی که لباس‌های پاره و پوره و لایی‌دارشده‌ی سربازی را بر تن داشت، با سماجت پشت سر پدرم می‌آمد.

با صدایی گرفته و پرحرارت، پدرم را مهربانانه با هر دو دسـتش نوازش می‌کرد و می‌گفت: «بابل، برای این‌که

یهودی‌ها بتوانند آزادانه چک و چانه بزنند، به آزادی نیاز نداریم . . . به زندگی یک کارگر برای کارش، برای این کار سنگین و طاقت‌فرسا، روشنایی بده . . . بهش روشنایی بده، رفیق، می‌شنوی، بهش بده . . .»

ولاسف چیزی را از پدر گدایی می‌کرد و او را نوازش می‌داد؛ در صورتش، درخشش وحی ناب و ازخودبی‌خودشدگی جای خود را به دلشکستگی و خواب‌آلودگی داد. «زندگی ما باید مثل زندگی شیرخورها[1] باشد»، غرغرکنان روی پاهای سستش تلو تلو می‌خورد و می‌گفت: «زندگی ما باید مثل زندگی شیرخورها باشد، فقط بدون خدای مؤمن‌های قدیمی[2]. این یهودی‌ها هستند که از وجود خدا بهره‌مند می‌شوند و نه هیچ‌کس دیگر».

و ولاسف، با ناامیدی بی‌حد و مرزی شروع کرد به فریاد زدن و از خدای مؤمنان قدیمی گفتن، خدایی که فقط به یهودی‌ها رحم می‌کند . . . ولاسف فریاد می‌کشید، سکندری می‌خورد و تلاش می‌کرد خدای ناشناسش را گیر اندازد، اما در آن لحظه قزاقی که سوار بر اسب گشت می‌زد، با او برخورد کرد. افسر با شلواری که پایین درزش نوارهایی داشت و کمربند نقره‌ای رژه، پیشاپیش گروهی نظامی حرکت می‌کرد، و کلاه لبه‌دار بلندی هم بر سر داشت. افسر آرام و بدون این‌که به اطراف خود نگاه کند، با اسبش می‌رفت. آنچنان حرکت می‌کرد که انگار در مسیل بود، جایی که آدم فقط می‌تواند رو به جلو نگاه کند.

زمانی که قزاق با پدر شانه به شانه شد، پدر نجواکنان گفت: «سروان»، گفت: «سروان» و سرش را با دو دست گرفته بود که در گِل به زانو افتاد.

افسر که همچنان رو به جلو نگاه می‌کرد، جواب داد: «چه کاری می‌توانم برای شما انجام بدهم؟»، و دستش را که در دستکش جیر لیمویی‌رنگی بود، به سمت کلاه لبه‌دارش بالا برد.

جلوتر، در گوشه‌ی خیابان ریبنایا، اراذل و اوباش داشتند مغازه‌ی ما را تار و مار می‌کردند، و جعبه‌های میخ، دستگاه‌ها و عکس تازه‌ی من با اونیفورم مدرسه را بیرون می‌ریختند.

پدر بی‌آن‌که روی زانوهایش بلند شود، گفت: «آنجا، دارند چیزهایی را که برای من خیلی مهم‌لند، درب و داغان می‌کنند، سروان، چرا . . .»

افسر زیر لب گفت: «بله آقا!». دستکش لیمویی‌اش را روی کلاهش گذاشت و به دهنه‌ی اسب دست کشید، اما اسبش حرکت نکرد. پدر جلو اسب، روی زانوهایش سینه‌خیز می‌رفت و پاهای کوتاه، مهربان، وحشت‌زده و پوزه‌ی پهن، پرطاقت و پشمالوی اسب را جلو می‌کشید.

سروان تکرار کرد: «بله، آقا!»؛ ناگهان دهانه‌ی اسب را کشید و دور شد، قزاق‌ها به دنبال او حرکت کردند. آن‌ها با خونسردی روی زین‌های بلندشان نشسته بودند، سوار بر اسب، از میان مسیل خیالی‌شان رفتند و در پیچ خیابان سوبورنایا از نظر محو شدند.

گالینا دوباره من را به طرف پنجره هل داد.

---

[1] اشاره دارد به سبک زندگی فرقه‌ای مذهبی در روسیه (the Molokanye) که در ماه روزه‌داری فقط از شیر و فراورده‌های آن استفاده می‌کنند.

[2] ارتدکس‌های روسی که اواسط قرن هفدهم اصلاحات مراسم نماز را نپذیرفتند.

گفت: «پدرت را صدا کن بیاید خانه. از اول صبح چیزی نخورده است».

و من سرم را از پنجره بیرون بردم.

گفتم: «بابا».

پدر وقتی صدایم را شنید، برگشت.

با محبتی غیرقابل‌توصیف زیر لب گفت: «پسر کوچولوی من»، و با علاقه‌ای که به من داشت، از نگرانی به خود لرزید.

و ما با هم به ایوان خانه‌ی رابتسوا رفتیم، جایی که مادر در سرسرای گنبدی‌شکل سبز دراز کشیده بود. کنار رختخوابش چند دمبل و لوازم ژیمناستیک بود.

مادر سلام کرد و گفت: «کوپک‌های کثیف . . . زندگی آدم‌ها و بچه‌ها و شانس بد ما . . . به آن‌ها همه‌چیز دادی . . . کوپک‌های کثیف»، با صدایی بم و گرفته که صدای او نبود، فریاد می‌زد، بعد روی رختخواب لرزید و ساکت شد.

و آن‌وقت، من، در سکوت، به سکسکه افتادم. کنار دیوار ایستاده بودم، کلاهم تا بالای چشم‌هایم پایین آمده بود و نمی‌توانستم جلو سکسکه‌ها را بگیرم.

گالینا که همان لبخند تحقیرآمیز همیشگی‌اش را بر لب داشت، گفت: «خجالت بکش! دماغ سربالای کوچولوی من» و با لباس خانگی زنانه‌اش به من ضربه زد. با کفش‌های قرمزش به‌سمت پنجره رفت و شروع کرد به آویزان کردن پرده‌های چینی روی لبه‌های عجیب پنجره. بازوهایش را که با پوششی از حریر پوشیده شده بودند می‌شد دید، درخت زنده‌ی موهایش روی باسنش حرکت می‌کرد و من با شیفتگی نگاهش می‌کردم.

من که سرم همیشه توی کتاب بود و عصبی بودم، طوری نگاهش می‌کردم که انگار صحنه‌ی نمایشی دور است که با تعداد زیادی چراغ، روشن و چراغانی شده است. و همزمان تصور می‌کردم که میرون‌ام، پسر تاجر زغال‌سنگی که در بخش ما تجارت می‌کرد. خودم را عضوی از اتحادیه‌ی دفاع از خود یهودیان[1] تصور می‌کردم، آنجا، مثل میرون، با کفش‌هایی پاره‌پوره که با بند گره خورده بودند، قدم می‌زدم. روی شانه‌ام تفنگی بی‌ارزش به بندی سبز آویزان بود؛ داشتم به‌تلافی به آدم‌کش‌ها شلیک می‌کردم که حصار چوبی قدیمی من را به زانو درآورد. پشت حصار من قطعه زمین خالی گسترده‌ای بود که در آن توده‌های انبوه زغال‌سنگ غبارآلود انبار شده بودند. تفنگ به‌دردنخور بدجوری شلیک کرد، آدم‌کش‌های ریشو، با دندان‌های سفید، به من نزدیک و نزدیک‌تر می‌شدند؛ و من که حس غرورانگیز مرگی قریب‌الوقوع را تجربه می‌کردم، آن بالا، در رنگ آبی آسمان، گالینا را می‌دیدم. در دیوار خانه‌ای بسیار بزرگ که از میلیون‌ها آجر ساخته شده بود، مَزغَلی[2] دیدم. این خانه‌ی ارغوانی خط باریکی را که زمین خاکستری روی آن طور بدی هموار شده بود، به مبارزه می‌طلبید؛ در بلندترین مزغل آن گالینا ایستاده بود، لبالب از سرزندگیِ زمستانی بی‌رحم، مثل دختری ثروتمند در زمین اسکیت. همان لبخند تحقیرآمیز همیشگی را در چارچوب آن پنجره‌ی دست‌نیافتنی بر لب داشت؛ همسر افسرش، نیمه‌برهنه،

---

[1]. Jewish Self-Defence League

[۲]. رخنه یا شکافی باریک در دیوار سنگر یا دژ که از آن تیراندازی می‌کنند. م

پشت سرش ایستاده بود و گردنش را می‌بوسید...

همان‌طور که تلاش می‌کردم سکسکه نکنم، همه‌ی این‌ها را تصور کردم تا رابتسوا را عمیق‌تر، پرشورتر، و ناامیدانه‌تر دوست بدارم، و شاید به این دلیل که حد و مرز اندوه برای کسی که فقط ده سال دارد، گسترده نیست. رویاهای احمقانه به من کمک کردند کبوترها و مرگ شویل را فراموش کنم، حتی شاید اگر در آن لحظه کوزما همراه با آن پدر یهودی به ایوان نیامده بود، این کشتارها را هم فراموش می‌کردم.

زمانی که آن‌ها رسیدند، غروب بود. روی ایوان چراغ کوچکی روشن بود، یک طرف چراغ کج بود، این چراغ کوفتی، این رفیقِ دمدمی‌مزاجِ گرمابه و گلستان بدشانسی.

کوزما به محض این‌که وارد شد، گفت: «به پدربزرگ لباس‌های رسمی خوبی پوشاندم . . . حالا آنجا خیلی خوش‌تیپ می‌خوابد. و ببینید از کنیسه یک نفر را آورده‌ام، بگذارید برای پیرمرد ذکر بخواند ...»

و کوزما به آن خادم بی‌حوصله، پدر یهودی، اشاره کرد.

نگهبان با محبت گفت: «بگذارید کمی گریه و زاری کند ... اگر خادم برود پی کارش، همه‌ی شب مزاحم خدا می‌شود ...»

کوزما با بینی زیبای شکسته‌اش که از همه طرف پیچ خورده بود، در آستانه‌ی در ایستاده و کم‌کم می‌خواست با شور و هیجانی بی‌حدومرز توضیح بدهد که چطور آرواره‌های مُرده را بسته است، اما پدر حرف پیرمرد را قطع کرد.

پدرم گفت: «جناب پدر اگر لطف کنی یکی دو نماز برای متوفی بخوانی، به تو پول می‌دهم ...»

پدر یهودی با صدایی خسته جواب داد: «اما می‌ترسم پولی ندهی»، صورت زودرنج ریشویش را روی رومیزی گذاشت و گفت: «می‌ترسم پولم را برداری و با آن به آرژانتین، به بوینس آیرس، فرار کنی، و آنجا با پول من کسب‌وکار عمده‌فروشی راه‌بیندازی ... کسب‌وکار عمده‌فروشی»، و همین‌طور که داشت مدام لب‌های تحقیرآمیزش را می‌جوید، روزنامه‌ی پسر میهن را از روی میز به طرف خودش کشید. در روزنامه گزارشی از بیانیه‌ی ۱۷ اکتبر تزار درباره‌ی آزادی آمده بود.

پدر یهودی کلمه‌ها را با دقتی شبیه هجی کردن می‌خواند: «... شهروندان روسیه‌ی آزاد ...» و همان‌طور که داشت ریشش را که در دهانش چپانده بود، می‌جوید، ادامه داد: «شهروندان روسیه‌ی آزاد، رستاخیز روشن عیسی مسیح به شما نزدیک باد ...»

روزنامه یک‌وَری پیش روی خادم پیر بود و تکان می‌خورد. خادم روزنامه را با حالتی خواب‌آلوده و با لحنی آهنگین می‌خواند و بعضی واژه‌های روسی را که بلد نبود، با تکیه‌های عجیب و غریب تلفظ می‌کرد. تکیه‌های پدر یهودی شبیه طرز سخن گفتن مبهم سیاه‌پوستی آفریقایی بود که تازه از سرزمین مادری‌اش به بندرگاهی در روسیه رسیده است. تلفظش حتی مادرم را به خنده انداخت.

مادر از سرسرای گنبدی‌شکل به سمت بیرون خم شد و با صدای بلند گفت: «دارم گناه می‌کنم ... دارم می‌خندم، پدر ... دقیق‌تر بگویید ببینم چه‌طور زندگی می‌کنید و خانواده‌تان چه‌طور خانواده‌ای هستند؟»

پدر یهودی زیر لب و بدون این‌که ریشش را از میان دندان‌هایش درآورد، گفت: «درباره‌ی چیز دیگری از من بپرسید» و به خواندن روزنامه ادامه داد.

بعد از پدر یهودی، پدرم گفت: «درباره‌ی چیز دیگری از او بپرسید»، و رفت بیرون، وسط اتاق. در چشم‌هایش که از میان پرده‌ی اشک به ما لبخند می‌زدند، ناگهان انحرافی به سمت حدقه‌ها دیده شد و چشم‌ها بر نقطه‌ای که هیچ‌کس دیگری نمی‌توانست آن را ببیند، ثابت ماندند.

«وای! شویل»، پدر با صدایی یکنواخت، ساختگی و صدایی که آماده‌ی گریستن می‌شد، گفت: «وای! شویل! مرد نازنین ...»

صورت پدر که با گرفتگی عضله‌ها، جدی‌تر به نظر می‌رسید، با خلسه در هم فرو شکست. داشت خودش را برای زار زدن آماده می‌کرد، درست همان‌طور که بیوه‌های یهودی در مراسم خاکسپاری زار می‌زنند یا مثل پیرزن‌ها در مراکش، پیرزن‌هایی که گرفتار بدبختی‌اند. دیدیم که می‌خواهد به‌طرز وحشتناکی زار بزند و مادر پیشاپیش به ما هشدار داد.

مادر که داشت هر لحظه آشفته‌تر می‌شد، لابه‌کنان گفت: «مانوس»، سرش را روی سینه‌ی شوهرش گذاشت و شروع کرد به گریه کردن، «ببین چطور بچه‌یمان دارد رنج می‌کشد. چرا صدای ضعیف سکسکه‌هایش را نمی‌شنوی، برای چی مانوس؟»

و پدر ساکت شد. چشم‌های خالی از زندگی‌اش پر از اشک بودند.

با ترس گفت: «راکهیل، نمی‌توانم بگویم، راکهیل، چقدر برای شویل ناراحتم ...»

پدر به آشپزخانه رفت و با لیوانی آب برگشت.

توجه پدر یهودی به من جلب شد و گفت: «بخور، هنرمند ... این آب را بخور که به تو کمک می‌کند، درست مثل عودسوز که به مرده‌ها کمک می‌کند ...»

و، صادقانه بگویم، آب هیچ کمکی به من نکرد. خیلی تندتر سکسکه کردم. یک گوریدگی از سینه‌ام بیرون می‌زد. روی گلویم ورمی بالا آمده بود که لمس‌کردنش برای من خوشایند بود. ورم نفس می‌کشید، پر از هوا می‌شد، حلقم را می‌پیمود و از یقه‌ام بیرون می‌ریخت. درون ورم نفس‌های زخمی‌ام می‌جوشیدند. مثل آبی که می‌جوشد، می‌جوشیدند. و نزدیکی‌های نیمه‌شب من دیگر آن پسر گوش‌درازی که در همه‌ی زندگی قبلی‌ام بودم، نبودم. با غلتیدن در استفراغ سبز خودم به توپی که از درد به خودش می‌پیچد، تبدیل شده بودم. مادر که خودش را در شالش پیچیده بود، قدبلندتر و خوش‌اندام‌تر، رفت کنار رابتسوای جدی.

مادر با صدایی بلند و آهنگین گفت: «گالینای عزیز ... چقدر تو و نادیاژدا ایوانونا و همه‌ی خانواده‌تان را به زحمت انداختیم، خیلی شرمنده‌ام گالینای عزیز ...»

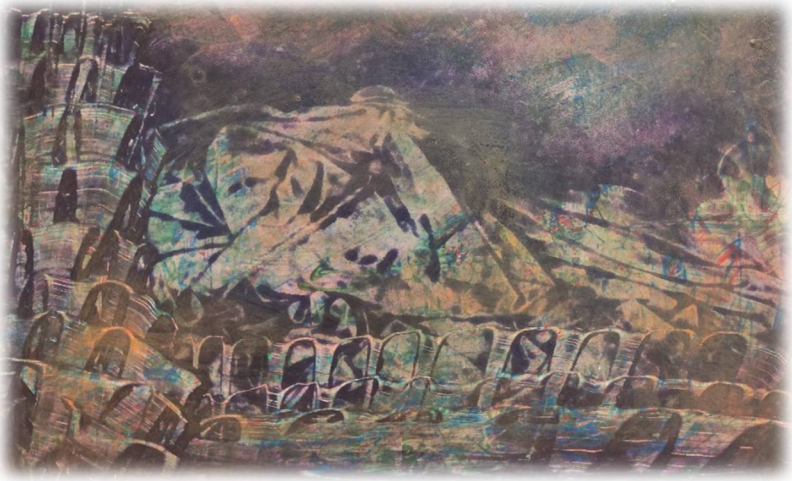
مادر با گونه‌هایی سوزان گالینا را به طرف در هل داد، بعد با عجله به طرف من آمد و شالش را برای فرونشاندن آه و ناله‌هایم، در دهانم فرو کرد.

آرام گفت: «شجاع باش پسر عزیزم ... شجاع باش، بابل بینوای من، بخاطر مامان شجاع باش ...»

اما حتی اگر می‌توانستم تحمل کنم، تحمل نمی‌کردم، چون دیگر اصلاً خجالت نمی‌کشیدم. روی رختخواب از این دنده به آن دنده شدم، داشتم می‌افتادم روی زمین، اما چشم از گالینا برنداشتم. بدن این زن از ترس می‌لرزید و به خود می‌پیچید؛ با عصبانیت بر سرش فریاد کشیدم، می‌خواستم برای همیشه سرنوشتش را در دست بگیرم؛ اگرچه از پا افتاده بودم، اما با حس رضایت، با بیشترین اعمال نیروی عشق، بر سرش فریاد کشیدم.

این‌چنین بود که بیماری من شروع شد. آن زمان ده سالم بود. صبح من را نزد پزشک بردند. نسل‌کشی ادامه داشت، اما ما را اذیت نکردند. پزشک که مرد چاقی بود، فهمید که من بیماری عصبی دارم.

گفت: «این بیماری فقط در بین یهودی‌ها دیده می‌شود و در میان یهودی‌ها هم فقط زن‌ها به آن مبتلا می‌شوند».



پزشک از این که فهمید من چنین بیماری عجیبی دارم، بسیار تعجب کرد. به ما گفت در نزدیکترین زمان ممکن به اُدسا و نزد پزشکان حاذق برویم، و آنجا منتظر هوای گرم و شنا در دریا باشیم.

و همین کار را کردیم. چند روز بعد همراه با مادرم به اُدسا رفتم تا در خانه‌ی پدربزرگ لیوی-ایتسخُک و عمو سیمون بمانم. صبح با کشتی بخار سفر دریایی‌مان را شروع کردیم، و ظهر بود که آب‌های قهوه‌ای باگ جای خود را به تلاطم سبز خروشان دریا دادند. پیش روی من درهای زندگی در خانه‌ی لیوی-ایتسخُک دیوانه گشوده شد و برای همیشه با نیکالایف، جایی که ده سال از کودکی‌ام را گذرانده بودم، وداع کردم. و حالا، آن سال‌های غمگین را به یاد می‌آورم و ریشه‌ی بیماری‌هایی را که شکنجه‌ام می‌دهند، و علت افتادن نابهنگام و هولناک زندگی‌ام در سراشیبی را، در آن‌ها پیدا می‌کنم.

روزهای خوشی

ساموئل بکت

ترجمه : صفورا هاشمی چالشتری

پرده‌ی اول این نمایش‌نامه را در شماره‌ی قبلی گاهنامه‌ی ادبی آنتی‌مانتال بخوانید:

شماره‌ی دوم گاهنامه‌ی آنتی‌مانتال

پرده‌ی دوم

صحنه مانند قبل است.

وینی تا گردن در تپه فرو رفته است. کلاه بر روی سرش و چشم‌های‌اش بسته است. سرش را نه می‌تواند بچرخاند و نه خم کند و نه بلند کند. در تمام طول بازی، صورت، بدون حرکت و به سمت مقابل است. حرکت چشم‌ها همان‌گونه است که گفته می‌شود.

کیف و چتر آفتابی مانند قبل هستند. هفت‌تیر در سمت راست وینی روی تپه به چشم می‌خورد.

سکوت طولانی. ساعت به‌صورت گوش خراش و با صدای بلند زنگ می‌زند. وینی فورن چشم های‌اش را باز می‌کند. زنگ متوقف می‌شود. او به سمت جلو خیره می‌شود. سکوت طولانی.

وینی: سلام بر تو، ای نور مقدس. (**مکث طولانی. وینی چشم‌های‌اش را می‌بندد. ساعت با صدای بلند و گوش‌خراش زنگ می‌زند. او فورا چشم‌های‌اش را باز می‌کند. زنگ متوقف می‌شود. وینی به سمت جلو خیره می‌شود. لبخند طولانی‌ای می‌زند. لبخند نمی‌زند. مکث طولانی.**) یکی هنوز داره منو نگاه می‌کنه. (**مکث.**) هنوز منو می‌پاد. (**مکث.**) این اون چیزیه که من می‌گم خیلی شگفت‌انگیزه. (**مکث.**) چشم‌توچشم من. (**مکث.**) اون سطر فراموش‌نشدنی چی بود؟ (**مکث. چشم‌ها به سمت راست.**) ویلی. (**مکث. بلندتر.**) ویلی. (**مکث. چشم‌ها به سمت جلو.**) هنوز می‌شه از زمان حرف زد؟

(**مکث.**) ویلی، باید بگم که خیلی وقته تو رو ندیده‌م. (**مکث.**) صدات رو هم نشنیده‌م. (**مکث.**) می‌شه بگم؟ (**مکث.**) من که می‌گم. (**لبخند.**) مث همیشه! (**بدون لبخند.**) چیزهای خیلی کمی مونده که می‌شه در موردشون حرف زد. (**مکث.**) آدم می‌تونه از همه‌چی حرف بزنه. (**مکث.**) هرچی که بشه. (**مکث.**) قبلاها فکر می‌کردم ... (**مکث.**) می‌گم قبلاها فکر می‌کردم که باید یاد بگیرم تنهایی حرف بزنم. (**مکث.**) منظورم اینه که با خودم، تو این بر بیابون. (**لبخند.**) اما نه. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند.**) تو اون‌جایی. (**مکث.**) البته، بدون شک تو مردی، مث بقیه، شکی نیست که تو مردی، یا رفتی و من‌و ترک کردی، مث بقیه، ولی اهمیتی نداره، تو اونجایی. (**مکث. چشم‌ها به سمت چپ.**) کیفه هم همون جاس، مث همیشه، می‌تونم ببینمش. (**مکث. چشم‌ها به سمت راست. بلندتر.**) ویلی، کیفه اونجاس، مث همیشه، همون کیفه که تو اون‌و به من دادی... تا برم خرید. (**مکث. چشم‌ها به سمت جلو.**) اون روز. (**مکث.**) کدوم روز؟ (**مکث.**) قبلاها دعا می‌کردم. (**مکث.**) می‌گم قبلاها دعا می‌کردم. (**مکث.**) بله، باید اعتراف کنم که این کار رو می‌کنم. (**لبخند.**) نه حالا. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند. مکث.**) قبلا... حالا... عجب مشکلاتی برا ذهن آدم پیش می‌آد. (**مکث.**) من که همیشه همین بودم که هستم_ ولی همونی هم نیستم که هستم. (**مکث.**) من این‌ام، همین‌ام، و یکی دیگه هم هستم. (**مکث.**) بعضی وقت‌ها این‌ام، بعضی وقت‌ها اون‌ام. (**مکث.**) چیزهای خیلی کمی مونده که میشه در موردشون حرف زد، همه رو می‌تونم بگم. (**مکث.**) هر چی که بشه. (**مکث.**) و هیچ حقیقتی هم توی هیچ‌جاشون نیست. (**مکث.**) دست‌هام. (**مکث.**) بدن من. (**مکث.**) کدوم دست؟ (**مکث.**) کدوم بدن؟ (**مکث.**) ویلی. (**مکث.**) کدوم ویلی؟ (**ناگهان با تاکید شدید.**) ویلی من! (**چشم‌ها به سمت راست، صدا می‌زند.**) ویلی! (**مکث. بلندتر.**) ویلی! (**مکث. چشم‌ها به سمت جلو.**) آه، خیلی‌خب، نمی‌دونم، نمی‌دونم مطمئن نیستم، ولی خدا رو شکر، من هم همین‌و می‌خوام. (**مکث.**) آه، بله... قبلن‌ها... حالا... درخت‌های راش... چارلی... دیدارها... همه‌ش همین... عجب دردسر برای ذهن آدم. (**مکث.**) اما این مشکل من نیست. (**لبخند.**) نه حالا. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند. مکث طولانی. وینی چشم‌های‌اش را می بندد. ساعت با صدای بلند و گوش‌خراش زنگ می‌زند. وینی چشم‌های‌اش را باز می‌کند. سکوت.**) باید چشم‌هایی باشن که تو آرامش بسته می‌شن... توی آرامش... می‌بینن... (**مکث.**) ولی نه چشم‌های من. (**لبخند.**) نه حالا. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند. مکث طولانی.**) ویلی. (**مکث.**) ویلی، تو فکر می‌کنی هوای زمین تموم شده؟ (**مکث.**) ویلی؟ (**مکث.**) هیچ نظری نداری؟ (**مکث.**) خوبه که تو خودتی، تو هیچ وقت هیچ نظری درباره هیچی نداری. (**مکث.**) اصلا قابل درک نیست. (**مکث.**) به هیچ وجه. (**مکث.**) کره‌ی زمین. (**مکث.**) گاهی تعجب می‌کنم. (**مکث.**) شاید نه کاملن. (**مکث.**) همیشه یه چیزی باقی می‌مونه. (**مکث.**) از هر چیزی. (**مکث.**) بعضی چیزها می‌مونن. (**مکث.**) حتی اگه ذهن هم از بین رفته باشه. (**مکث.**) که البته از بین نمی‌ره. (**مکث.**) نه کاملا. (**مکث.**) نه برای من. (**لبخند.**) نه حالا. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند. مکث طولانی.**) امکان داره یه سرمای ابدی باشه. (**مکث.**) سرمای جاودان. (**مکث.**) فقط یه فرصت، اگه فقط یه فرصت

خوب دیگه می‌تونستم داشته باشم. (**مکث.**) آه، بله، خدا رو شکر، خدا رو شکر. (**مکث.**) و حالا؟ (**مکث طولانی.**) صورت‌ام. (**مکث.**) بینی‌ام. (**وینی کج می‌شود.**) می‌تونم ببینمش... (**در حال کج شدن.**) نوک بینی‌ام... سوراخ‌های بینی... نفس زندگی... ابروهایی که تو خیلی دوست داشتی.... (**لب و لوچه را جمع می کند.**) لب‌هام... (**دوباره لب و لوچه را جمع می‌کند.**) اگه بیارمش بیرون... (**زبان را بیرون می‌آورد.**) زبون‌ام رو... که تو خیلی دوست داشتی.... اگه من اون‌و بیرون بیارم... (**دوباره زبان را بیرون می‌آورد.**) نوک زبون‌ام رو... (**چشم‌ها را باز می‌کند.**) احتمالا پیشونی‌ام... ابروهام... شاید هم فکر و خیاله... (**چشم‌ها به سمت چپ.**) گونه‌هام... نه... (**چشم‌ها به سمت راست.**) نه... (**لپ‌ها را باد می‌کند.**) حتی اگه من پوف کنم... (**چشم‌ها به سمت چپ، دوباره لپ‌ها را باد می‌کند.**) نه... دیگه مث گل رز نیستن. (**چشم‌ها به سمت مقابل.**) همه‌ش همینه. (**مکث.**) و البته کیف... (**چشم‌ها به سمت چپ.**) شاید کمی محوه... اما خود کیفه‌ست. (**چشم‌ها به سمت مقابل. چشم‌ها را می‌بندد.**) البته زمین و آسمون هم هستن. (**چشم‌ها به سمت راست.**) چتر آفتابی‌ایی که تو اون روز به من دادی... اون‌روز... (**مکث.**) اون‌روز... دریاچه... نیزار... (**چشم‌ها به سمت مقابل. مکث.**) کدوم روز؟ (**مکث.**) کدوم نیزار؟ (**مکث طولانی. چشم‌ها بسته. ساعت با صدای بلند زنگ می‌زند. چشم‌ها باز. سکوت . چشم‌ها به سمت راست.**) برونی هم هست. (**مکث.**) ویلی، تو برونی رو یادت می‌آد، من می‌تونم ببینمش. (**مکث.**) ویلی، برونی اون‌جاست، کنار من. (**مکث طولانی.**) ویلی، برونی اون‌جاست. (**مکث. چشم‌ها به سمت جلو.**) همه‌ش همینه. (**مکث.**) من چی کار باید بکنم بدون این‌ها؟ (**مکث.**) وقتی واژه‌ها وا بمونن، بدون این‌ها من باید چی کار کنم؟ (**مکث.**) دهن‌ام رو ببندم و هیچی نگم و به جلو خیره بشم! (**سکوت طولانی در حالی که این کار را انجام می‌دهد.**) نمی‌تونم. (**مکث.**) آه، بله، خدا رو شکر، خدا رو شکر. (**مکث طولانی. با صدای آهسته.**) گاهی صداهایی رو می‌شنوم. (**به حالت گوش دادن. با صدای عادی.**) اما نه همیشه. (**مکث.**) این خودش یه نعمته، این صداها نعمت‌ان، اون‌ها به من کمک می‌کنن... تو تمام طول روز. (**لبخند.**) مث همیشه! (**بدون لبخند.**) بله، وقتی صداها هستن، اون روزها، روزهای خوشی‌ان. (**مکث.**) روزهایی که صداها رو می‌شنوم. (**مکث.**) قبلا فکر می‌کردم... (**مکث.**) می‌گم فکر می‌کردم این‌ها توی سرم هستن. (**لبخند.**) اما نه. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند.**) منطقی بود. (**مکث.**) عقلانی بود. (**مکث.**) من عقل‌ام رو از دست ندادم. (**مکث.**) نه هنوز. (**مکث.**) نه همه‌اش رو. (**مکث.**) یه کم از عقلم هنوز مونده. (**مکث.**) صداها هستن. (**مکث.**) مث صدای ریختن پاره‌های سنگ، سنگ ریزه‌ها... (**مکث. با صدای آهسته.**) ویلی، این چیزها هستن. (**مکث. با صدای عادی.**) توی کیف، بیرون کیف. (**مکث.**) آه، بله، اشیا زندگی خودشون رو دارن، این اون چیزیه که من همیشه می‌گم، اشیا زندگی دارند. (**مکث.**) آینه‌ی منو ببین، به من نیازی نداره. (**مکث.**) صدای زنگ. (**مکث.**) انگار چاقوئه که فرو می‌ره تو بدن. (**مکث.**) مث یه زخمه. (**مکث.**) نمی‌شه نشنیده‌اش گرفت. (**مکث.**) بارها... (**مکث.**) می‌گم بارها گفتم که ، نشنیده‌اش بگیر، وینی، زنگ رو نشنیده بگیر، توجه نکن، فقط بخواب و بیدار شو، بخواب و بیدار شو، هرجور که دلت می‌خواد، چشم‌ها رو باز کن و ببند، هرجوری که دلت می‌خواد، یا

هرطوری که فکر می‌کنی بهتره. (**مکث.**) چشم‌ها رو باز کن. ببند، وینی، باز کن و ببند، فقط همین. (**مکث.**) اما نه. (**لبخند.**) نه حالا. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند. مکث.**) حالا چی؟ (**مکث.**) ویلی، حالا چی؟ (**مکث طولانی.**) البته که وقتی همه‌چی از بین بره، قصه‌ی من وجود داره. (**مکث.**) قصه‌ی یه زندگی. (**لبخند.**) یه زندگی طولانی. (**بدون لبخند.**) که از درون رحم شروع میشه، همون جایی که همیشه زندگی آغاز می‌شه، میلدرد قبل از این‌که بمیره از رحم مادرش خاطراتی داره، خاطراتی خواهد داشت. (**مکث.**) اون الان چهار تا پنج سالشه و تازگی‌ها یه عروسک بزرگ مومی گرفته. (**مکث.**) با یه دست لباس کامل. (**مکث.**) کفش، جوراب، زیرپوش، یه ست کامل، پیراهن چین‌دار، دستکش. (**مکث.**) تور سفید. (**مکث.**) یه کلاه حصیری سفید کوچولو با کش زیر چونه. (**مکث.**) گردن‌بند مرواریدی. (**مکث.**) یه کتاب عکس‌دار کوچیک، با نوشته‌های چاپی که وقتی می‌ره گردش با خودش ببره. (**مکث.**) با چشم‌های چینی آبی که باز و بسته می‌شن. (**مکث. داستان‌سرایی می‌کند.**) خورشید هنوز بالا نیامده بود که مالی بیدار شد، از پله‌ها پایین رفت... (**مکث.**) لباس‌خواب تن‌اش بود، چهاردست‌وپا و عقب‌عقبی تنهایی پله‌های چوبی را پایین رفت، اما به او گفته بودند که هرگز نباید این کار را بکند... (**مکث.**) پاورچین‌پاورچین به‌آرامی پایین رفت، وارد اتاق بازی شد و شروع کرد به درآوردن لباس عروسک‌اش. (**مکث.**) خزید زیر میز و شروع کرد به درآوردن لباس عروسک‌اش. (**مکث.**) مدام هم با او دعوا می‌کرد، در حالی که... (**مکث.**) ناگهان یک موش... (**مکث طولانی.**) وینی، آروم. (**مکث طولانی، صدا می‌زند.**) ویلی! (**مکث. بلندتر.**) ویلی! (**مکث. با حالت سرزنش و ملایم.**) من گاهی طرز برخورد تو رو کمی عجیب و غریب می‌دونم، ویلی، بعید به‌نظر می‌رسه که این‌همه مدت عین سنگ خشکت زده باشه. (**مکث.**) عجیبه؟ (**مکث.**) نه. (**لبخند.**) نه این‌جا. (**با لبخندی بیشتر.**) نه حالا. (**بدون لبخند.**) ولی... (**ناگهان مضطرب می‌شود.**) امیدوارم مشکلی برات پیش نیومده باشه. (**چشم‌ها به سمت راست، با صدای بلند.**) عزیزم، همه‌چی خوبه؟ (**مکث. چشم‌ها به سمت مقابل، با خودش حرف می‌زند.**) خدا رو شکر، با سر نرفته تو! (**چشم‌ها به سمت راست، با صدای بلند.**) ویلی، گیر کردی؟ (**مکث. ادامه می‌دهد.**) ویلی، تو که گیر نکردی؟ ها؟ (**چشم‌ها به سمت مقابل، با اندوه.**) شاید اون همه‌ی این مدت سخت نیاز به کمک داشته و من نفهمیدم! (**مکث.**) البته فریادها رو می‌شنوم. (**مکث.**) اما اون‌ها مطمئنا توی سرم هستن. (**مکث.**) ممکنه که... (**مکث. با قاطعیت.**) نه، نه، سر من همیشه پره از فریاد. (**مکث.**) جیغ‌های درهم و ضعیف. (**مکث.**) اون‌ها میان. (**مکث.**) بعد می‌رن. (**مکث.**) مث باد. (**مکث.**) این اون چیزیه که من می‌گم خیلی شگفت‌انگیزه. (**مکث.**) بعد هم تموم می‌شن. (**مکث.**) آه، بله، خدا رو شکر، خدا رو شکر. (**مکث.**) حالا دیگه روز رفته. (**لبخند. بدون لبخند.**) ولی هنوز زوده که آواز بخونم. (**مکث.**) خیلی زود آواز خوندن مصیبت‌باره، همیشه هم به این حرف رسیدم. (**مکث.**) از طرف دیگه شاید هم بشه گذاشتش برای دیروقت. (**مکث.**) زنگ خواب به صدا در می‌آد و من هنوز آواز نخوندم. (**مکث.**) تمام روز هم رفته. (**لبخند. بدون لبخند.**) رفته، رفته که رفته، و هیچ آوازی از هیچ نوعی یا هیچ مدلی هم خونده نشده. (**مکث.**) یه مشکلی این‌جا هست. (**مکث.**) نه، نمی‌تونم این‌طوری آواز بخونم... (**مکث.**) یه موقع به دلایل

نامعلوم، حس آواز خوندنم میاد، اما وقتش مناسب نیست، منم جلوشو می‌گیرم. (**مکث.**) یه موقع هم می‌گم، حالا وقتشه، یا حالا یا هیچ‌وقت، اما نمی‌تونم. (**مکث.**) حسش نیست. (**مکث.**) حتی یه نت. (**مکث.**) ویلی، یه چیز دیگه هم هست، حالا که حرفش شد بذار بگم. (**مکث.**) غم بعد از آواز. (**مکث.**) ویلی، تا حالا باهاش مواجه شدی؟ (**مکث.**) تا حالا تجربه‌اش کردی؟ (**مکث.**) نه؟ (**مکث.**) البته غم بعد از رابطه‌ی جنسی رو که آدم می‌دونه چیه! (**مکث.**) ویلی، فکر کنم باید این‌جا با ارسطو هم‌عقیده باشی. (**مکث.**) بله، چیزی که آدم می‌دونه و باید برای روبه‌رو شدن باهاش آماده باشه. (**مکث.**) اما بعد از آواز... (**مکث.**) چیزی هم طول نمی‌کشه. (**مکث.**) این همون چیزیه که من می‌گم خیلی شگفت‌انگیزه. (**مکث.**) مستعمل میشه. (**مکث.**) کجان اون سطرهای بی‌بدیل؟ (**مکث.**) برو فراموشم کن، چرا باید سنگینی سایه‌ی یکی دیگه رو تحمل کرد... برو فراموشم کن، چرا باید غصه خورد... با نشاط لبخند بزن... برو و فراموشم کن... هرگز به صدای من گوش نده... دل‌انگیز لبخند بزن... بانشاط آواز بخون... (**مکث. با یک آه.**) آدم آهنگ‌های کلاسیک رو هم فراموش می‌کنه... (**مکث.**) آه، نه همه‌اش رو. (**مکث.**) بخشی. (**مکث.**) یه بخش‌هایی یادمه. (**مکث.**) این همون چیزیه که من می‌گم خیلی شگفت‌انگیزه، یه بخش‌هایی باقی می‌مونه، از آهنگ‌های کلاسیک، تا به آدم کمک کنه که روز رو بگذرونه. (**مکث.**) آه بله، خدا رو شکر، خدا رو شکر. (**مکث.**) و حالا؟ (**مکث.**) ویلی، حالا چی؟ (**مکث طولانی.**) یادم می‌آد... آقای شوور، یا کووکر. (**وینی چشم هایش را می‌بندد. ساعت با صدای بلند زنگ می‌زند. چشم‌هایش را باز می‌کند. سکوت.**) دست‌تودست، تو اون یکی دست‌هاشون کیف هست. (**مکث.**) سنی ازشون گذشته. (**مکث.**) دیگه جوون نیستن، پیر هم نیستن. (**مکث.**) اون‌جا ایستاده‌ن و در مورد من حرف می‌زنن. (**مکث.**) مرده می‌گه، تو دوره‌ی خودش، بد سینه‌ای هم نبوده‌ها. (**مکث.**) مرده می‌گه، نگاه، بد شونه‌هایی هم نیستن. (**مکث.**) می‌گه پاهاش رو حس می‌کنه؟ (**مکث.**) می‌گه، اصلا جوونی توی پاهاش هست؟ (**مکث.**) می‌گه، اون زیر چیزی هم تن‌شه؟ (**مکث.**) می‌گه، من خجالت می‌کشم، تو ازش بپرس. (**مکث.**) زنه می‌گه، چی ازش بپرسم؟ (**مکث.**) این‌که اصلا جوونی توی پاهاش هست؟ (**مکث.**) این‌که اون زیر چیزی هم تن‌شه یا نه؟ (**مکث.**) زنه می‌گه، خودت ازش بپرس. (**مکث. با خشمی ناگهانی.**) به‌خاطر عیسی مسیح، بذار برم، ولم کن! (**مکث. ادامه می دهد.**) برو به جهنم! (**لبخند.**) اما نه. (**با لبخندی بیشتر.**) نه، نه. (**بدون لبخند.**) می‌بینم که اون‌ها دور می‌شن. (**مکث.**) دست تو دست هم، با کیف‌هاشون. (**مکث.**) تار می‌شن. (**مکث.**) بعد محو می‌شن. (**مکث.**) آخرین آدمی‌زادهایی بودن که از این‌جا رد شدن. (**مکث.**) تا امروز. (**مکث.**) و حالا؟ (**مکث. با صدای آهسته.**) کمک. (**مکث. ادامه می دهد.**) ویلی، کمک. (**مکث. ادامه می‌دهد.**) نه؟ (**مکث طولانی. با حالت روایت‌گونه.**) ناگهان یک موش... (**مکث.**) ناگهان یک موش از پای کوچک‌اش بالا رفت و میلدرد در حالی که عروسکش وحشت‌زده شده بود شروع به جیغ زدن کرد _(**وینی جیغی نافذ و ناگهانی می‌کشد.**) و جیغ زد و جیغ زد_ (**وینی دوباره جیغ می‌زند.**)_ جیغ زد و جیغ زد و جیغ زد تا این‌که همه دوان‌دوان با لباس‌های خواب‌شان آمدند، بابا، مامان، بی‌بی و... آنه‌ی پیر، تا ببینند که چه اتفاقی افتاده است... (**مکث.**) خدای من، چی شده؟

(**مکث.**) اما خیلی دیر شده بود. (**مکث.**) خیلی دیر شده بود. (**مکث طولانی. با صدای کاملا رسا.**) ویلی. (**مکث. با صدای عادی.**) آه، خیلی‌خب، وینی، دیگه چیزی تا موقع زنگ خواب نمونده. (**مکث.**) اون‌وقت می‌تونی چشم‌هات رو ببندی، باید چشم‌هات رو ببندی_ و باز هم نکنی. (**مکث.**) چرا دوباره اینا رو می‌گی؟ (**مکث.**) قبلاها فکر می‌کردم... (**مکث.**) می‌گم قبلاها فکر می‌کردم که هیچ تفاوتی بین یه کسر از ثانیه با ثانیه‌ی بعدی وجود نداره. (**مکث.**) قبلاها می‌گفتم... (**مکث.**) می‌گم قبلاها می‌گفتم، وینی، تو تغییرناپذیری، و هرگز هیچ تفاوتی بین یه کسر از ثانیه با ثانیه‌ی بعدی وجود نداره. (**مکث.**) چرا این‌و دوباره مطرح می‌کنی؟ (**مکث.**) چیزهای خیلی کمی مونده که می‌شه مطرح کرد، همه‌شون رو می‌گم. (**مکث.**) هرچی که بشه. (**مکث.**) گردنم داره من‌و اذیت می‌کنه! (**مکث. با خشونتی ناگهانی.**) گردنم داره من‌و اذیت می‌کنه! (**مکث.**) آه، بهتر شد. (**با عصبانیت خفیف.**) هرچیزی دلیلی داره. (**مکث طولانی.**) دیگه نمی‌تونم کاری بکنم. (**مکث.**) دیگه نمی‌تونم حرف بزنم. (**مکث.**) اما باید بازم حرف بزنم. (**مکث.**) مشکل همین جاس. (**مکث.**) نه، یه چیزی باید تو این دنیا حرکت کنه، من که دیگه نمی‌تونم. (**مکث.**) یه نسیم. (**مکث.**) یه دم. (**مکث.**) اون سطرهای ابدی کجان؟ (**مکث.**) این می‌تونه تاریکی ابدی باشه. (**مکث.**) شب سیاه بی‌پایان. (**مکث.**) فقط یه فرصت، اگه یه بار دیگه یه فرصت خوب داشتم. (**مکث.**) اوه، بله، خدایا هزاربار شکرت. (**مکث طولانی.**) و حالا؟ (**مکث.**) ویلی، حالا چی؟ (**مکث طولانی.**) اون روز. (**مکث.**) با اون شامپاین صورتی. (**مکث.**) جام‌های بلورین. (**مکث.**) آخرین مهمون رفته بود. (**مکث.**) آخرین گیلاس بود و ما به‌هم چسبیده بودیم. (**مکث.**) نگاه‌ها. (**مکث طولانی.**) کدوم روز؟ (**مکث طولانی.**) کدوم نگاه؟ (**مکث طولانی.**) من فریادها رو می‌شنوم. (**مکث.**) بخون. (**مکث.**) وینی، اون ترانه‌ی همیشگی‌ت رو بخون.

(سکوت طولانی. ناگهان صدای بلند زنگ. چشم‌ها به سمت راست تغییر جهت می‌دهند. سر ویلی در سمت راست و گوشه‌ی تپه ظاهر می‌شود. چهاردست‌وپا راه می‌رود، در حالی که لباس‌های رسمی پوشیده است. کلاه مردانه‌ی استوانه‌ایی، کت رسمی فراک، شلوار راه‌راه، با دستکش‌های سفید در دست. با سبیل خیلی بلند و پرپشت به شکل سبیل‌های دوره‌ی نبرد سفید بریتانیا. ویلی می‌ایستد، به سمت مقابل خیره می‌شود، سبیل‌ها را مرتب می‌کند. او از کنار تپه کاملا بیرون می‌آید، به سمت چپ می‌چرخد، مکث می‌کند، به بالا و به وینی نگاه می‌کند. ویلی روی چهاردست‌وپا به جلو می‌رود، می‌ایستد، سر را به سمت جلو برمی‌گرداند، به مقابل خیره می‌شود، سبیل‌ها را نوازش می‌کند، کروات را صاف می‌کند، کلاه را مرتب می‌کند، کمی به جلو می‌رود، می‌ایستد، کلاه را برمی‌دارد، و به بالا به وینی نگاه می‌کند. ویلی حالا خیلی از مرکز صحنه دور نیست و در میدان دید است. در نگاه داشتن کلاه‌اش هنگام نگاه کردن به بالا ناتوان است و سر را به سمت زمین خم می‌کند.)

وینی: (**با لحنی تعارف‌آمیز.**) چه عالی، سرافرازمون کردید! (**مکث.**) یاد اون روزی افتادم که اومده بودی و با ناله و زاری ازم خواستگاری می‌کردی. (**مکث.**) وینی، من عاشقتم، مال من باش. (**ویلی به سمت بالا نگاه می‌کند.**) وینی، زندگی بدون تو مسخره است. (**وینی از خنده ریسه می‌رود.**) یه نگاهی به خودت بنداز! چهت شده؟! (**هرهر می‌خندد.**) گل‌هات کو؟ (**مکث.**) لبخندت کو؟ (**ویلی سر را به زیر می‌اندازد.**) اون چیه روی گردنت، سیاه زخم؟ (**مکث.**) ویلی، یه فکری به حالش بکن، قبل از این‌که از پا درت بیاره! (**مکث.**) تمام این مدت کجا بودی؟ (**مکث.**) تو تمام این مدت چیکار می‌کردی؟ (**مکث.**) لباس عوض می‌کردی؟ (**مکث.**) نشنیدی که به‌خاطر تو چه‌قدر جیغ زدم؟ (**مکث.**) گیر کرده بودی توی سوراخت؟ (**مکث. ویلی به سمت بالا نگاه می‌کند.**) آره؟ ویلی، به من نگاه کن. (**مکث.**) ویلی، مث قدیم‌ها از دیدن من لذت ببر. (**مکث.**) دیگه چیزی ازم مونده؟ (**مکث.**) اثری ازم باقی مونده؟ (**مکث.**) می‌دونی، نتونستم مراقبش باشم. (**ویلی سر را به زیر می‌اندازد.**) ولی تو خوب موندی. (**مکث.**) داری الان فکر می‌کنی که بیای این طرف زندگی کنی... شاید فقط برای چند وقت؟ (**مکث.**) نه؟ (**مکث.**) فقط اومده بودی که بری؟ (**مکث.**) ویلی، کر شدی؟ (**مکث.**) لال شدی؟ (**مکث.**) آه، می‌دونم، تو هیچ‌وقت با آدم حرف نمی‌زنی، وینی من عاشقتم، مال من باش، و بعد از اون روز هیچی غیر از اراجیف اخبار روزنامه‌ی رینولدز نبود. (**چشم‌ها به سمت مقابل. مکث.**) اوه، خیلی‌خب، چه اهمیتی داره، من همیشه این‌و می‌گم، به هر حال روز خوشیه ، یه روز خوش دیگه. (**مکث.**) وینی، دیگه چیزی از روز نمونده. (**مکث.**) من فریادها رو می‌شنوم. (**مکث.**) ویلی، تو تا حالا فریادها رو شنیدی؟ (**مکث.**) نه؟ (**چشم‌ها به سمت ویلی برمی‌گردد.**) ویلی. (**مکث.**) ویلی، دوباره به من نگاه کن. (**مکث.**) یه بار دیگه، ویلی. (**ویلی به سمت بالا نگاه می‌کند. با خوشحالی.**) آه! (**مکث. شوکه شده است.**) ویلی، چهت شده؟ هیچ‌وقت تو رو این‌طوری ندیده بودم! (**مکث.**) عزیزم، کلاهت رو بذار، آفتابه ، تعارف نکن، از نظر من عیبی نداره! (**ویلی کلاه و دستکش‌ها را در می‌آورد و شروع می‌کند به خزیدن به سمت بالای تپه و به سمت وینی. وینی، با حالت شاد.**) وای خدای من، چه فوق‌العاده! (**ویلی می‌ایستد، با یک دست به تپه چسبیده است و دست دیگرش را به سمت وینی دراز می‌کند.**) بجنب عزیزم، یه کمی تلاش کن، من تشویقت می‌کنم. (**مکث.**) ویلی، تو دنبال منی ، یا چیز دیگه؟ (**مکث.**) می‌خوای من‌و داشته باشی... دوباره؟ (**مکث.**) ویلی، تو دنبال چی هستی؟ (**مکث.**) یه زمانی بود که می‌تونستم دستت رو بگیرم. (**مکث.**) قبلش هم یه دفعه دستت رو گرفته بودم. (**مکث.**) ویلی، تو همیشه نیاز مبرمی به کمک داشتی. (**ویلی به سمت پایین تپه می‌غلتد و با صورت به روی زمین دراز می‌کشد.**) بررروووم! (**مکث. ویلی روی چهاردست‌وپا بلند می‌شود، صورت‌اش را به سمت وینی بلند می‌کند.**) ویلی، یه بار دیگه، یالا، من تشویقت می‌کنم. (**مکث.**) این‌طوری به من نگاه نکن! (**مکث. با خشم.**) این‌طوری به من نگاه نکن! (**مکث. با صدای آهسته.**) ویلی عقلت رو از دست دادی؟ (**مکث. ادامه می‌دهد.**) ویلی، دیوونه شدی؟

(**سکوت.**)

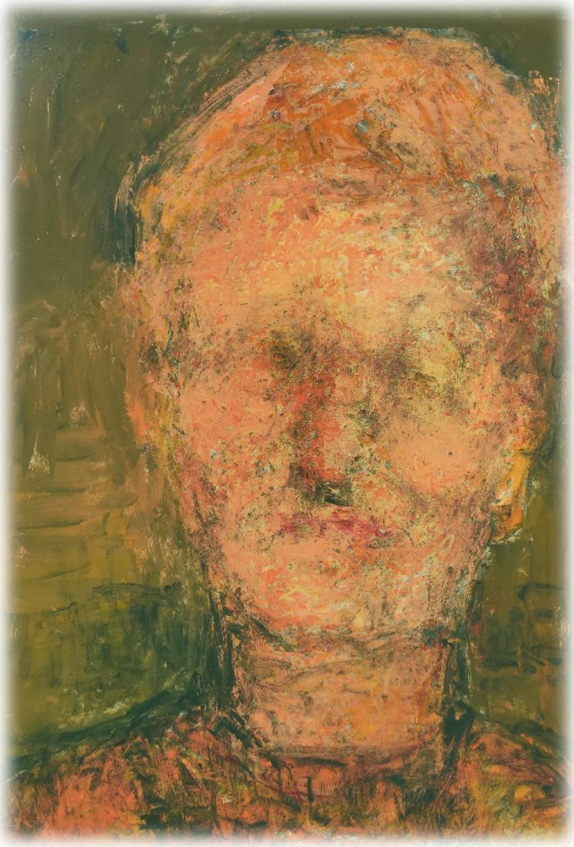
ویلی: (**با صدای خیلی آهسته.**) وین.

(سکوت. چشم‌های وینی به سمت مقابل. حالت شاد ظاهر می‌شود و بیشتر می‌شود.)

وینی: وین! (**مکث.**) آه، عجب روز خوشیه، چه روز خوشی در پیشه! (**مکث.**) به هر حال. (**مکث.**) تا حالا که بوده.

(سکوت. وینی با تردید زمزمه و شروع به خواندن می‌کند، بعد به‌آرامی می‌خواند، صدای جعبه‌ی موسیقی می‌آید.)

گرچه



آن‌چه را که نمی‌خواهم

تو بشنوی

نمی‌گویم

اما این رقص پرشور

می‌گوید

عزیزم

دوستم بدار

سر انگشتان تو

آن‌چه را باید بدانم

به من می‌گویند

برایت می‌گویم

آری، آری

تو هم مرا دوست می‌داری!

(سکوت. حالت شاد در صورت وینی از بین می‌رود. وینی چشم‌هایش را می‌بندد. ساعت با صدای بلند و گوش خراش زنگ می‌زند. وینی چشم‌هایش را باز می‌کند. وینی لبخند می‌زند، به سمت مقابل خیره می‌شود. وینی چشمهایش را به سمت ویلی می‌گرداند و لبخند می‌زند و ویلی هنوز روی چهاردست‌وپا به سمت بالا به او نگاه می‌کند. لبخند نمی‌زند. آن‌ها به هم‌دیگر نگاه می‌کنند. سکوت طولانی.)

پرده کشیده می‌شود.

لینک صفحات آنتی‌مانتال

وب سایت:

www.antimantal.com

اینستاگرام:

www.instagram.com/antimantal1

کانال تلگرام:

t.me/antimantal1

توئیتر:

twitter.com/antimantal1

یوتیوب:

www.youtube.com/antimantal