رضا کاظم‌زاده

بوف کور، فروید، و نقد ادبی

(۲)

۳ ــ فروید و هنر

نویسندهٔ مقاله دربارهٔ نظر فروید در باب هنر، و از قول یونگ می‌نویسند:

> یونگ در کتاب «روانشناسی و ادبیات» نظر فروید را که «آفرینشهای هنری را می‌توان مانند انواع «نوروزها» به بازتابی از کششهای واپس‌رانده فروکاست» نمی‌پذیرد و در شناخت آن «ناشناختهٔ» وصف‌ناپذیر که از ژرفترین لایه‌های خیال و اندیشه سر بر می‌کشد کارآمد نمی‌داند (ص۳٦۱).

و سپس در مقام مقایسهٔ این دو چنین ادامه می‌دهند:

> فروید نقاشی و نوشتن را هم مانند بازی و خواب در فرمان تنشهای ناخودآگاه، آرزوهای جنسی، نگرانی، ترس و پرخاشگری می‌گذارد و میان سمبولیزم رؤیا با سمبولیزم آفرینشهای ادبی نزدیکی و خویشاوندی بسیار می‌بیند در حالی که یونگ رؤیاهای اصلی و عمیق را از دیگر رؤیاها جدا می‌کند، فرمانبرداری از تنشهای جنسی و پرخاشگریها را یکسره به‌رویاهای کوچک وامی‌نهد و دروازه‌های رؤیاهای ژرف را به روی آرکی‌تایپ‌ها می‌گشاید تا پیامهای ناخودآگاهی جمعی را به ساحت آگاه ذهن برسانند و از رازهای ناگفتهٔ روزگاران دراز پیش سخن بگویند (ص۳٦۱).

در این‌جا نظرات یونگ در باب هنر را به کناری گذاشته تنها به نظریات فروید در

این باره می‌پردازیم.

در ابتدا باید گفت که فروید برای هنرمندان (خصوصاً نویسندگان) ارزش زیادی قائل است و حتی رتبهٔ آنان را در کشف حقایق درونی انسان از مقام دانشمندان و روانشناسان بیشتر می‌داند:

> شاعران و رمان‌نویسان همراهان ارزشمند ما هستند، و شهادتشان باید خیلی با ارزش تلقی گردد، چرا که اینان مابین آسمان و زمین بسیاری چیزها می‌دانند که دانش مدرسی ما هنوز به خواب هم نمی‌تواند ببیند. اینان در شناخت روان، استادان ما انسانهای عامی هستند، زیرا که از چشمه‌هایی سیراب می‌شوند که ما هنوز نتوانسته‌ایم در دسترس علم قرار دهیم.[۱۱]

و حتی تا آن‌جا پیش می‌رود که برای اثبات برخی از نظریه‌هایش از هنرمندان استمداد می‌جوید.[۱۲]

نکتهٔ دومی که نباید از آن گذشت این است که فروید هرگاه به نقد و یا تفسیر اثری هنری پرداخته، محدودیتها و نارساییهای روانکاوی در فهم کامل آثار هنری را نیز گوشزد نموده است. به عنوان مثال، به سال ۱۹۱۳ در کتاب «اهمیت روانکاوی» (*l'interêt de la psychanalyse*) می‌نویسد:

> در مورد آنچه به هنر و هنرمند مربوط می‌شود، شیوهٔ نگارش روانکاوی در مورد بعضی مسائل ما را به روشنگریهای قانع‌کننده‌ای رهنمون ساخته است، در حالی که در مورد بقیهٔ آنها حرفی برای گفتن ندارد.

در نتیجه، روانکاوی تنها به‌توضیح آن بخش از اثر هنری می‌پردازد که در رابطهٔ مستقیم با تخیلات و ناخودآگاه هنرمند قرار دارد.

اما باید دید در مورد چه مسائلی روانکاوی حق اظهارنظر ندارد:

> ارزیابی زیبایی‌شناسانهٔ اثر هنری و نیز توضیح استعداد هنری در حوزهٔ عمل روانکاوی نمی‌باشند»،[۱۳] و سپس کمی جلوتر می‌افزاید: «در ضمن نباید فراموش شود که روانکاوی به‌تنهایی نمی‌تواند تصویر همه‌جانبه‌ای از دنیا عرضه دارد. چنانچه تمایزی که به‌تازگی در سیستم روانی مابین «من» (moi) که رو به سمت دنیای بیرونی داشته و صاحب آگاهی می‌باشد و «نهاد» (ça) که ناخودآگاه بوده و زیر سلطهٔ اختیاجات درونی می‌باشد قائل شده‌ام مورد پذیرش قرار گرفته باشد، می‌توان روانکاوی را به مثابه نوعی روانشناسی «نهاد» و تأثیراتش بر «من» قلمداد کرد، به همین خاطر در هر

حوزه‌ای از دانش، روانکاوی تنها برآورندهٔ دستمایه‌هایی‌ست که بایستی توسط روانشناسی «من» تکمیل گردد. اگر چنین دستاوردهایی اغلب اساس رویدادها را دربردارد، تنها به‌دلیل اهمیت نقشی‌ست که ناخودآگاه ــ که تا به حال ناشناخته باقی مانده بود ــ در زندگی ما بازی می‌کند.

فروید حتی در اکثر آثاری که در آنها به نوعی تفسیر آثار هنری می‌پردازد (مانند «موسی اثر میکل آنژ» (*Moïse de Michel Ange*) از خود همیشه به‌عنوان علاقه‌مند و حتی «ناآشنا»[۱] به هنر، و هرگز نه به‌عنوان یک متخصص یاد کرده و هرگز سخن خود را به مثابه حرف اول و آخر ندانسته است.

نکتهٔ قابل ذکر مهم دیگر این است که برخلاف استنباطات رایج و سطحی عموم، فروید هرگز هنر را همانند خواب و بازی، تا سر حد تشبهای ناخودآگاه، آرزوهای جنسی، نگرانی، ترس و پرخاشگری پایین نمی‌آورد. اصلاً مسألهٔ «پایین» و «بالا» مطرح نیست. این پایین و بالاها در فرهنگ مذهبی و بینش عرفان‌زدهٔ ما که حتی در مورد مسائل روانی و هنری همیشه بحث «خوب و بد» و «روحانی و جسمانی» را پیش می‌کشند، وجود دارد. مقایسهٔ مکانیسم خواب با نحوهٔ کارکرد روانی هنرمند به هنگام خلق اثر، به‌مانند تبدیل اثر هنری به نوعی خواب نیست و صرف بیان این که هر دو پدیده در بعضی موارد به لحاظ کارکردی و خاستگاه وجودی شبیه می‌باشند پایین آوردن ارزش کار هنری نیست. یکی از بزرگترین و انسانی‌ترین دستاوردهای تئوری فروید همانا خاتمه بخشیدن به این تفکر مذهبی، قرون وسطایی و طردکننده‌ای بود که همیشه تفاوتی جوهری و ذاتی مابین خیر و شر، آسمانی و زمینی، روحی و جسمانی و... قائل می‌شد. فروید نشان داد که درست در همان‌جایی که ما تفاوت جوهری می‌بینیم، در حقیقت نوعی خویشاوندی و پیوند وجود دارد و به همین سبب تفاوت بنیادین مابین پدیده‌هایی مثل خودآگاه و ناخودآگاه، سالم و بیمار، کودک و بالغ، متمدن و بدوی، فرد و نوع، عادی و خارق‌العاده، انسانی و الهی را یکسره از میان برداشت. در واقع اساس متد فروید نمایاندن خویشاوندی و تفاوت پدیده‌ها در آن واحد می‌باشد. فروید در «تعبیر خواب» (*l'interpretation des rêves*) برای توضیح پدیدهٔ رؤیابینی در خواب، از هنر به‌عنوان الگو استفاده می‌کند، همان‌طور که چند سال بعد در نقد خود بر رمان «گراویدای» جانسن، از خواب به عنوان الگویی برای توضیح اثر ادبی سود می‌برد. وی در این میان هیچ کدام را زیر گروه و تابع آن یکی قرار نمی‌دهد. اگر شباهتی ما بین خواب و اثر هنری یافت می‌شود فقط به این دلیل است که هر دو از یک سرچشمه ــ

ناخودآگاه ... سیراب می‌شوند و این که به قول فروید «ناخودآگاه به بیش از یک زبان سخن می‌گوید»[۱۵] درست همانند رابطهٔ زبان آلمانی و انگلیسی‌ست، با این که هر دو از یک‌جا نشأت می‌گیرند و می‌توان شباهتهای فراوان مابین آن‌دو یافت، با این حال هرگز نمی‌توان یکی از این دو زبان را زیرگروه دیگری قرار داد. هنر و خواب تنها دو نوع متفاوت بروز ناخودآگاه است و مقایسهٔ فروید تنها جنبهٔ آنالوژیک دارد و هرگز هنر را نوعی «خواب با چشمان باز» تلقی نمی‌کند.

در صفحهٔ ۷۰ کتاب «هذیان و رؤیا در گراویدای جانسن» (*Délire et rêves dans le "Gravida" de Jensen*) می‌نویسد:

> نه شاعر باید جای خود را به روان‌پزشک بسپارد و نه روان‌پزشک به شاعر، بررسی شاعرانهٔ موضوعی مربوط به علم روان‌پزشکی می‌تواند بدون این که به زیبایی اثر لطمه‌ای وارد سازد از اعتبار نیز برخوردار باشد.

در ضمن خوب است گفته شود که این نزدیکی میان خواب و هنر تنها از طرف فروید مطرح نگشته است. زیرا خیلی قبل از او، هنرمند بلندآوازهٔ آلمان فردریک وون شیلر در نامه‌ای به کونز، به هنگام توصیهٔ استفاده از «تداعی آزاد» برای شعرگویی، هنرمند را با کسی که در خواب است و خواب می‌بیند مقایسه می‌کند.[۱۶]

پس از نمایاندن شباهتها، فروید از بیان تفاوتها نیز غافل نمی‌ماند. به عنوان نمونه می‌توان گفت:

> خواب امری کاملاً خودبه‌خودی‌ست در حالی که در هنر یک سری مسائل به صورت کاملاً آگاهانه مورد استفادهٔ هنرمند قرار می‌گیرند؛ دلایل پیدایش خواب و هنر متفاوتند؛ خواب کاملاً تابع آن چیزی‌ست که فروید آن را «فرایندهای نخستین» (les processus primaire) در روان می‌خواند در حالی که در هنر، علاوه بر این «فرایندهای نخستین» (که خاص ناخودآگاه می‌باشد)، «فرایندهای ثانوی» (les processus secondaire) که خاص خودآگاه است نیز دست‌اندرکارند ...

با این که فروید به تنهایی ۹ کتاب و مقالهٔ بلند به بررسی روانکاوانهٔ هنر اختصاص داده، وقتی از دیدگاه روانکاوی و یا فرویدویسم دربارهٔ هنر سخن به میان می‌آید نباید تنها به بحث دربارهٔ آثار او بسنده کرد. همزمان و یا پس از فروید، روانکاوان بزرگی چون اتو رانک (Otto Rank)، ماری بوناپارت (Marie Bonaparte)، دیدیه آنزیو (Didier Anzieu) و منتقدین روانکاو و آنگلوساکسون پیرون ملانی کلین (Mélanie

Klein) کتابهای متعددی را به نقد و اظهارنظر در باب رابطهٔ روانکاوی با آثار هنری اختصاص داده و سعی نموده‌اند تا نظریات فروید را در این موضوع بسط دهند و حتی اصلاح نمایند. هنر به قول فروید همچنان به عنوان «جذاب‌ترین» موضوع برای بررسی روانکاوانه می‌باشد.

٤ ــ عرفان، هدایت و روانکاوی

نویسندهٔ مقاله با کمک گرفتن از یونگ خواسته‌اند تا به تعبیری عارفانه از بوف کور دست یابند. این خواسته هرچند به ظاهر بر قطعاتی استوار است که از این‌جا و آن‌جای بوف کور بیرون کشیده شده است، با این حال در بعضی موارد به تغییر و حتی تحریف مفاهیم در بوف کور و روانکاوی هر دو منجر گردیده است. این میل به‌رنگ آمیزی عارفانهٔ بوف کور که نقد ایشان را به سیاق عرفا بیشتر شاعرانه و رازآمیز و دوپهلو ساخته است تا توضیحی و دقیق و موشکافانه، حتی به نظریات روانکاوی نیز سرایت نموده و خواننده را در بعضی موارد دچار این توهم می‌کند که گویی روانکاوی نیز رنگ و بویی از عرفان دارد. البته منظور من در این‌جا از کاربرد روانکاوی شیوه و نحوهٔ نگرش فروید و پیروان او به‌مسائل روانی‌ست، و از کاربرد دلبخواهی و نادرست روانکاوی، هم برای نظریات فروید و هم برای نظریات یونگ اجتناب می‌کنم.

نویسندهٔ مقاله، در حقیقت در روانکاوی نیز (به همان میزان که در بوف کور) به دنبال «یگانگی تن و روان» و سفر تأویلی که به «یگانه شدن با تمامیت هستی» منجر می‌شود، می‌گردند. ایشان در پانوشت ٦ مقالهٔ خود می‌نویسند:

> شاید در میان همهٔ علوم زیستی تنها روانکاوی‌ست که با سرشت تأویلی خود راهی به «سرآغاز» زندگی می‌جوید و این سرآغاز را با همان بهشت گمشده‌ای یکی می‌داند که مهر «هنوز ما نبوده بر دل نشستهٔ آن» چون آرزویی ازلی، همیشگی و بازگردنده با ما می‌زید (ص۳۷۳).

ولی در این‌جا نیز (همان‌طور که در مورد بوف کور سعی کردیم نشان دهیم که «پیوند راوی با دنیای رازآمیز روح» آن چیزی نیست که ادعا می‌شود) باید دید که واقعاً هدف روانکاوی از این جستجوی «سرآغاز» زندگی چیست و چرا آن را با بهشت گمشده‌ای که آدمی همیشه به‌نوعی در جستجوی آن است مقایسه می‌کند؟

فروید برای تبیین رابطهٔ آدمی با دنیای خارج دو مدل متفاوت ارائه داده است. مدل اول که تحت عنوان «توپیک اول» (première topique) شناخته شده است به بررسی رابطهٔ دنیای درون و دنیای بیرون می‌پردازد. توپیک اول که برای اولین بار به سال ۱۹۰۰ و

در فصل هفتم «تعبیر خواب» عنوان گشته، از خودآگاه، ناخودآگاه و پیش آگاه و همین‌طور دوتای دیگر که کمتر شناخته شده‌اند (حافظه و ادراک) تشکیل یافته و به بررسی رابطهٔ دنیای خارج و دنیای بدون انسان و یا به بیانی دیگر به رابطهٔ مابین محرکات و تأثیر آنها بر روان و سرانجام پاسخ انسان به آن محرکات می‌پردازد.

«توپیک دوم» (seconde topique) نه از برای جایگزینی، بلکه تکمیل توپیک اول به سال ۱۹۲۰ ارائه شده است. در این توپیک که از «من»، «من برتر» و «نهاد» تشکیل شده، فروید به بررسی رابطهٔ «من» و «غیر-من» و یا «دیگری» می‌پردازد. از دیدگاه روانکاوی آنچه ما به‌عنوان «من» (یعنی تمامی آن چیزهایی که به نام خود شناخته و به خود نسبت می‌دهیم) می‌فهمیم و درمی‌یابیم موجب می‌شود تا بتوانیم بین خود و دیگری، بین دنیای درون و بیرون تفاوت گذاشته و بدین ترتیب از نوعی حالت «به‌هم‌آمیختگی» (fusion) با دنیای خارج و یا دیگری به‌درآییم. چنین توانایی و استعدادی از بدو تولد با انسان همراه نیست و به مرور زمان و براساس نوع رابطهٔ کودک با دنیای پیرامونش (خصوصاً با مادر به عنوان اولین و نزدیکترین موجود به نوزاد) رشد می‌کند و شکل می‌گیرد. در بدو تولد نوزاد آدمی در «به‌هم‌آمیختگی» با مادر و دنیای پیرامونش به‌سر می‌برد و قادر به تمیز مابین خود و دیگری نیست. از همین روست که کودک قادر است به‌راحتی احساسات و تمایلات خود را به‌دیگری و یا به‌اشیاء پیرامونش نسبت دهد و آنها را بر اساس تمایلات درونی خود ارزیابی کند. به‌مرور زمان در حدود پایان سال اول زندگانی، کودک به‌کشف خود به‌عنوان موجودی متفاوت، مستقل و مجزا از دیگری نائل می‌آید و به درک جدیدی از رابطهٔ من ـ دیگری و یا دنیای درون ـ دنیای بیرون دست می‌یابد. شکل‌گیری «من» و تمیز آن از «غیر-من»، یکی از اساسی‌ترین مراحل رشد روانی و در حقیقت سنگ‌زیرین و اولین مرحلهٔ آن است. با این حال خروج از به‌هم‌آمیختگی «با دنیای رازآمیز پیرامون» با خود انواع و اقسام اضطرابهای جدید و سرخوردگیهای گوناگون به دنبال دارد. کودک متوجه می‌شود که به عنوان فردی مجزا و مستقل از دیگری، گرفتار محدودیتهای بیشماری‌ست و مابین تمایلات و آرزوهای «من» و «واقعیت» فاصلهٔ زیادی وجود دارد. در حقیقت تنها دوره‌ای که در آن آدمی در نوعی آرامش «نیروانایی» زندگی می‌کند و از هرنوع سرخوردگی و رنجی به‌دور است، زمانی‌ست که هنوز در شکم مادر به‌سر می‌برد. در این زمان آدمی در نوعی یگانگی و وحدانیت با محیط به‌سر می‌برد و تمامی نیازهای اساسی و ابتدایی‌اش (مانند امنیت، دریافت مرتب و بی‌دغدغهٔ مادهٔ خوراکی و...) بدون کوچکترین تقلایی

برآورده می‌شود و از هر نوع رنجی به‌دور است. خاطرهٔ ناخودآگاه چنین آرامش مطلق و بی‌قید و شرطی برای همیشه در روان شخص حفظ می‌گردد و بعدها به صورت نوعی نوستالژی خود را در انواع و اقسام تلاشها برای رسیدن به آن «بهشت گمشده» و نیروانای عاری از رنج و میل، به یگانگی و وحدت با جهان و دیگری و احساس نشأه‌آور بیخودی نشان می‌دهد. اگر چنین وضعیت روانی و احساس نوستالژیکی گاه به‌گاه و در اثر فشارها و دشواری تحمل فردیت و یکتایی، تنها به صورت زودگذر در آدمی پدید آید اشکال چندانی در تعادل روانی و شخصیتی فرد ایجاد نمی‌کند. ولی گاهی اوقات بعضی افراد در اثر اختلال در «رشد به‌هنجار» «من» (و یا آنچه یونگ «فردشوندگی» (individuation) می‌نامد) دچار «واپس‌روی» (régression) می‌شوند و به‌هر نوعی که امکان داشته باشد می‌کوشند تا دوباره به آن حالت ابتدائی زندگانی رجعت کنند. چنین وضعیتی اگر حالت دائمی به‌خود بگیرد و به‌صورت پاره‌ای از منش و شخصیت فرد درآید، رابطهٔ او را با واقعیت قطع می‌کند و تعادل روحی-روانی‌اش را برهم می‌زند. البته چنین حالتی معمولاً نوعی مکانیسم دفاعی در مقابل خطری بزرگتر است که وضعیت روانی فرد را تهدید می‌کند. هدایت در داستان «تاریکخانه» از مجموعهٔ سگ ولگرد به‌خوبی به‌آسیب‌شناسی چنین پدیدهٔ روانی‌ای پرداخته است. شخصیت اول داستان مردی‌ست منزوی و گوشه‌گیر که به‌جای مقابله با واقعیتهای بد و آدمهای تحمل‌ناپذیر دور و برش به‌گوشهٔ امنی رفته و به زندگی در خیالهای خود پناه جسته است. در این پناهگاه اطاق عجیبی توسط قهرمان ما ساخته شده که شباهت فراوانی به رحم مادر دارد. اطاق بیضی شکل که هیچ منفذی (به‌جز در ورودی) به خارج ندارد و طاق و دیوار دالانی که به آن منتهی می‌شود به رنگ اخرا و کف آن از گلیم سرخ (مانند جفت مادر) است و سقف و کف اتاق از مخمل عنابی پوشیده شده است. تنها غذای سازندهٔ اطاق شیر می‌باشد. او دچار نوعی «نوستالژی گذشته» است و آن را در خود احساس می‌کند (ص ۱۲۱، سگ ولگرد). قهرمان داستان از «درد زندگی» از «شرّ جامعهٔ گندیده، شرّ خوراک و پوشاک» و غیره به این اطاق پناه آورده است. یکی از خصوصیات جذاب این «بهشت گمشده» این است که در آن هر نیازی بدون کوچکترین تلاشی و حتی بدون این که مجبور باشیم به آن فکر کنیم برآورده می‌شود. حتی پس از تولد، زمانی نسبةً طولانی باید سپری شود تا کودک با آنچه فروید «اصل واقعیت» (principe de réalité) می‌نامد آشنا شود و بپذیرد که برای رسیدن به امیال و خواستهایش باید تلاش کند و سختی ببیند و حتی در بعضی موارد به سرخوردگی تن بدهد و از ارضای تمایلاتش نیز چشم

پیوشد. در این رابطه، قهرمان داستان «تاریکخانه» به مهمان خود می‌گوید: «من اصلاً تنبل آفریده شده‌ام ـ کار و کوشش مال مردم تونخالیس...» (ص۱۲۱، سگ ولگرد).

داستان با خودکشی میزبان و کشف جسد او توسط راوی در فردای آشنایی‌شان خاتمه می‌یابد:

... پاورچین پاورچین وارد اطاق مخصوص شدم، چراغ روی میز می‌سوخت. دیدم میزبانم با همان پیژامای پشت گلی، دستها را جلو صورتش گرفته، پاهایش را توی دلش جمع کرده، به‌شکل بچه در زهدان مادرش درآمده و روی تخت افتاده است (ص۱۲۵، سگ‌ولگرد).

با توجه به آنچه در مورد روانکاوی بیان شد باید گفت که چنین حالت نوستالژیکی اگر از حالت به‌هنجار خود خارج گردد و فرمان اعمال و افکار آدمی را به‌دست گیرد، فرد را دچار روان‌پریشی و جداافتادگی، و از واقعیت خارج می‌سازد. این میل به «به‌هم آمیختگی» با دنیا و دیگران نشان عدم بلوغ روانی و نمودار نوعی حالت «واپس‌روی» (regression) به مراحل ابتدایی‌تر تکامل و رشد روانی و عدم توانایی در پذیرش و کنترل دنیای بیرونی‌ست... در لحظات بحران فردی و یا اجتماعی چنین روحیه‌ای در افراد تقویت می‌شود و به مانند مکانیسمی دفاعی در برابر واقعیت بد و نابهنجار عمل می‌کند.

تز مورد دفاع نویسندهٔ مقاله همانا این قبیل بینشهای عارفانه و تبلیغ این‌گونه «به‌هم‌آمیختگی» با دنیای رازآمیز پیرامون و دیگری می‌باشد و بوف کور و روانکاوی هردو در خدمت تأیید و اثبات درستی چنین طرز تفکری می‌باشند. در این میان، نویسندهٔ مقاله به‌چنین تعبیر عارفانه‌ای از جهان وفادار مانده و در عوض بوف کور و روانکاوی هر دو را قربانی ساخته‌اند.

بروکسل، بلژیک

۵ ژوییه ۱۹۹۴

پاورقی:

۱۱ - Sigmund Freud, *le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*,NRE, p. 127.

۱۲ - به عنوان مثال فروید در جایی چنین می‌نویسد: «با توجه به این که اتفاق نظر بین ما و شاعران بزرگ در نحوهٔ ارزیابی «لغزش کلامی» (lapsus) از ارزش فوق‌العاده‌ای برخوردار است به‌همراه «جونز سومین نمونه را ارائه می‌دهیم.» و سپس از دو کتاب شکسپیر («ریچارد دوم» و «تاجر ونیزی») دو مثال ارائه می‌دهد.

Sigmund Freud, *la psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot poche, 1905- p:107

۱۳ - Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, 1923

۱۴ - profan در زبان فرانسه به معنای «ناآشنا و ناوارد» است و معادل Laie در زبان آلمانی. فروید به هنگام

اظهار نظر دربارهٔ مسائل هنری از خود همیشه با این صفت یاد می‌کرده است.

۱۵ ـ Sigmund Freud, *Intérêt de la psychanalyse*

۱۶ ـ نامهٔ یکم دسامبر ۱۷۸۸ شیلر به گوته که توسط فروید در کتاب «تعبیر خواب» آورده شده است. کم نبوده‌اند هنرمندانی که حتی قبل از فروید، نه‌تنها تعابیری دقیقاً «روانکاوانه» از حالات روحی افراد و مسائل هنری ارائه داده‌اند بلکه حتی بعضی از اصطلاحات روانکاوی را قبل از فروید خلق کرده‌اند. مثلاً کلمهٔ کلیدی «سرکوبی» (refoulement) که در روانکاوی به معنای سرکوب نمودن تمایلات غیر قابل پذیرش از نظر خودآگاه می‌باشد، نه توسط فروید، که برای اولین بار به‌وسیلهٔ بودلر خلق شده و دقیقاً به معنای مورد نظر فروید به‌کار گرفته شده است. بودلر در مورد ادگار آلن پو چنین می‌نویسد: «ای شمایی که با شور و حرارت در جستجوی قوانین هستی ما بوده‌اید، که از بینهایت نوشیده و احساسات «سرکوب شده‌تان» (refoulés) در شراب خوشگذرانی به‌نوعی آرامش وحشت‌آور دست یافته است، برای او دعا کنید ("Combat," 27 Fevrier 1956) . همین واژهٔ «سرکوب شده» توسط ویکتور هوگو نیز در کتاب «۱۹۳» به طرز عجیبی در معنای روانکاوانهٔ آن به‌کار گرفته شده است: «این مرد [اشاره به سیموردن کشیش انقلابی رمان می‌باشد] بدون وقفه مطالعه می‌کرد، همین امر به او امکان می‌داد تا بیگناه باقی بماند، اما هیچ چیز خطرناکتر از چنین «سرکوبی» (refoulement) [احساسات] نیست.» (Quatre-Vingt-treize, au grand passage, Genève, tome I, p:103) . همچنین وقتی استاندال چنین واضح و روشن به توضیح «عقدهٔ اودیپ» خود می‌پردازد: «مادرم خانم هنریت گانیون زنی بود دلربا و من عاشق مادرم بودم. در ضمن خیلی سریع باید اضافه کنم که وقتی هفت سالم بود او را از دست دادم. با چنین عشقی در شش سالگی (۱۷۸۹) شاید در ۱۸۲۸ و با عشق جنون‌آمیزم به آلبرت دورویامیره، مطلقاً همان کاراکتر را حفظ کرده بودم. روشی که برای جستجوی خوشبختی به‌کار می‌گرفتم در اساس تفاوتی نکرده بود ... دوست داشتم که مادرم را غرق بوسه کنم و این که هر دو برهنه باشیم. او مرا خیلی دوست می‌داشت و مرتب می‌بوسید، من با چنان حرارتی او را می‌بوسیدم که اغلب اوقات مجبور می‌شد مرا بگذارد و برود. از پدرم وقتی که با آمدنش مانع ادامه یافتن بوسه‌ها می‌شد متنفر بودم.» *Introduction à la psychanalyse*, petite Bibliothèque de payot, 1962, 317, 318.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی