میزگرد

رویکرد روان‌شناسی ژرفانگر در نقد ادبی

به حضور همه سلام عرض می‌کنم و تشکر می‌کنم از مسئولان محترم کتاب ماه ادبیات و فلسفه که امکان برگزاری این نشست‌ها را فراهم کردند و فرصتی هم برای بحث امروز در اختیار من گذاشتند.

در عرایض من مقدمه و حاشیه بیش از متن است؛ چرایی آن را مدعوین محترم در پایان جلسه متوجه خواهند شد. اجازه بدهید برای ورود به مطلب، یک اپیزودی را با هم در ذهنمان بازسازی کنیم. سه صحنه مستند با شرکت دو چهرهٔ شاخص روان‌شناسی بالینی؛ فروید بنیانگذار مکتب روان کاوی یا مکتب وین و یونگ بنیانگذار مکتب روان‌شناسی تحلیلی یا مکتب زوریخ. سال ۱۹۰۹است. یونگ و فروید برای شرکت در کنگرهٔ روان‌شناسی در آمریکا ملاقات کرده‌اند. سه سال از آشنایی آنها می‌گذرد، در فرصت‌هایی که دارند- چون حوزه تحلیل رویا مورد علاقهٔ هر دو است - رویاهای یکدیگر را تحلیل می‌کنند. من رویا را در معنای محتوای خواب به کار می‌گیرم، چه رویای نوشین، چه کابوس.

در یکی از این نشست‌ها یونگ محتوای رویای خود را برای فروید تعریف می‌کند. در این رویا او وارد مکانی قدیمی و باستانی می‌شود و در آنجا با اشیایی قدیمی روبه‌رو می‌گردد. هر چه به طبقات زیرین می‌رود، اشیا قدیمی‌تر می‌شوند و در زیرزمین خانه دو جمجمهٔ انسان می‌بیند، گفتنی است که در آن سال‌ها یونگ، فرضیهٔ ناخودآگاه جمعی‌اش را در ذهن بررسی می‌کرد و خودش تحلیل نهایی این رؤیا را می‌دانست، اما فروید به او می‌گوید که در ناخودآگاه آرزوی مرگ یکی از نزدیکانت را داری. هرچه یونگ انکار می‌کند، فروید نمی‌پذیرد، چون یونگ شاگرد فروید بود و فضل تقدم او را می‌شناخت، نمی‌خواست که غرور علمی او خدشه‌دار شود، ناگزیر می‌پذیرد و می‌گوید من آرزوی مرگ همسرم را دارم. در همین سال چند ماه بعد، سمینار روان‌شناسی دیگری تشکیل می‌شود و یونگ و فروید مجدداً در آن شرکت می‌کنند. مقارن همین ایام اجسادی در مرداب‌های زغال سنگی در شمال آلمان پیدا می‌شود که به علت تأثیر اسیدهای خاص زغال سنگی استخوان‌های آنها تحلیل رفته و پوستشان دباغی شده بود و فقط مو و پوست سالم مانده بود. در واقع یک نوع مومیایی طبیعی. این موضوع خیلی توجه یونگ را جلب می‌کند و مرتب بحث آن را پیش می‌کشد. در یکی از این بحث‌ها فروید به شدت عصبانی می‌شود و بعد هم از هوش می‌رود. بعدها فروید به یونگ می‌گوید آنقدر بحث اجساد را مطرح کردی که من احساس کردم که در ناخودآگاه آرزوی مرگ مرا داشتی.

سه سال بعد در ۱۹۱۲ کنگرهٔ دیگری در مونیخ برگزار می‌شود، میهمانان کنگره بحث را به مسئله عقده ادیپ و موضوع آمنوفیز چهارم (ایختاتون) از فراعنهٔ مصر می‌کشانند که دستور داده بود القاب الهی پدرش را از روی لوحه‌های باقی مانده پاک کنند. فروید در آن جلسه هم برافروخته می‌شود و از حال می‌رود و باز یونگ او را بیرون می‌برد. بعدها یونگ در یادداشت‌هایش می‌نویسد که از لای پلک‌های نیمه بازش طوری به من نگاه کرد که انگار پدرش هستم. من تصور می‌کنم که فروید خودش مبتلا به عقدهٔ ادیپ بود. البته یونگ تحلیل‌های مفصلی از شخصیت فروید دارد که بحث جداگانه‌ای می‌طلبد.

کاری که این دو دانشمند در کاویدن بخش‌های پنهان روان یکدیگر می‌کردند، همان کاری است که با روان مراجعه‌کنندگان خود روی کاچ انجام می‌دادند، یعنی از راه رفتار و گفتار ظاهری آنان به بخش‌های ژرف روانشان می‌رفتند، این اساساً تکنیک کارشان بود. به همین دلیل مکتبی که سه روان‌شناس بزرگ معاصر، یعنی یونگ، فروید و آدلر را به هم پیوند می‌دهد، مکتب روان‌شناسی اعماق یا روان‌شناسی ژرفانگر (depth psychology) نام گرفته است. به رغم اینکه بحث عمدهٔ من در جلسهٔ امروز حول محور دیدگاه‌های یونگ می‌گردد، به دلایلی عنوان آن را روان‌شناسی ژرفانگر گذاشته‌ام. اولاً امروزه روش‌های تحلیل روانی که روش‌های تحلیل متن هم ملهم از آنهاست، التقاطی است. دیگر فرویدیسمی وجود ندارد، اما هنوز مکتب روان‌کاوی معتبر است که رویکردهای

همایش بررسی وضعیت نقد ادبی در ایران

جلسه پنجم

سیما وزیری‌نیا

مختلفی از آن منشعب شده است، یکی از چهره‌های سرشناس آن لاکان است که روان‌کاوی را با مسائل زبان‌شناسی آمیخته و موضوع تصویر آینه‌وار و دیدگاه‌های دیگری برآن افزوده است. اریک برن هم روش ارتباط متقابل را براساس شخصیت «کودک، بالغ، والد» مطرح می‌کند. به هرحال امروزه بیشتر دیدگاه‌ها در تحلیل روان التقاطی است. دوم اینکه یونگ آدم بسیار منعطفی بود و در یادداشت‌هایش بارها صریحاً عنوان کرده است که سیستم تحلیل روانی من به همهٔ مراجعانم پاسخ نمی‌دهد و در بسیاری از موارد از دیدگاه‌های فروید و آدلر استفاده می‌کنم. سوم اینکه منتقد بزرگی مثل نورتروپ فرای که در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای کارکرده، تأکید دارد که نمی‌توان با توجه به دیدگاه یکی از این سه روان‌شناس کار تحلیل متن را پیش برد. بعضی منابع به دیدگاه‌های فروید جواب می‌دهد، بعضی به یونگ و بعضی به آدلر. اما این دو نفر (فروید و یونگ) بیش از آدلر دیدگاه‌هایشان در حوزهٔ نقد ادبی مطرح بوده و کاربرد داشته است، به همین دلیل برای اینکه به نقطه‌ای برسم که در آن وجوه افتراق و اشتراک دیدگاه‌های این دو روان‌شناس قدری ـ حداقل در بعضی زمینه‌هایی که به کار ما می‌آید ـ روشن شود به چند نکته اشاره می‌کنم:

۱ـ مسئله جنسیت و لیبیدو، فروید در تحلیل روانی روی مسئله جنسیت تأکید می‌کرد و سایق جنسی را تعیین کنندهٔ رفتارهای آدمی، بیماری و تولید هنری می‌دانست. از طرف دیگر لیبیدو را فقط در معنای سایق جنسی به کار می‌برد. یونگ چنین نمی‌کرد، او برای مسئله جنسیت، اهمیت قائل بود، اما نه اهمیت کانونی. لیبیدو را هم در معنای سایق جنسی نمی‌گرفت، بلکه مثل مفهوم انرژی در فیزیک که یک مفهوم کلی است و می‌تواند شامل انرژی جنبشی، حرارتی و... بشود، لیبیدو را تقسیم می‌کرد به مجموع انگیزه‌هایی که می‌تواند روان انسان را به تکاپو وادارد، یعنی در معنای شور زندگی.

۲ـ موضوع دیگر که از همین امر منشعب می‌شود و تأثیر بسیاری در نقد ادبی گذاشته، عقدهٔ ادیپ است. فروید این نام را از یکی از تراژدی‌های سوفوکل گرفته و می‌گوید چون مادر نخستین جهانی است که کودک تجربه می‌کند و نخستین موجود مؤنثی است که فرزند پسر تجربه می‌کند و او غریزهٔ گرسنگی‌اش را در دامان مادر ارضاء می‌کند و امنیت را در آنجا می‌یابد، انتظار دارد که همهٔ نیازهای او با همین موجود برآورده شود، درنتیجه او را کانون محبت می‌گذارد و پدر را که رقیب خویش می‌بیند، دشمن می‌گیرد و در ناخودآگاه آرزوی ازبین بردن او را می‌پرورد، اما این آرزو یک قطبی نیست، دوسوگراست، یعنی پدر را دوست دارد و در عین حال دوست ندارد، مانند بیشتر امیال انسان که همین‌گونه دوسوگرا هستند. غالب روان‌شناسان بعد از فروید وجود ادیپ را پذیرفتند. لاپلانش، لاکان، اریک برن، نئوفرویدین‌هایی مثل فروم، کارن، هورنای و خود یونگ. منتها بعضی از اینها معتقدند که در ادیپ سایق جنسی وجود ندارد، یا ضعیف است، بیشتر نوعی شوق و علاقهٔ روحانی است و بعد هم آن را به گونه‌ای افراطی، کانونی و محوری نمی‌کنند. فروید ادیپ را مرکز هستی می‌بیند و معتقد است هر نوع

اثر هنری یا ادبی به نوعی شکل پالایش یافتهٔ عقدهٔ ادیپ است. البته انسان‌شناسانی مانند لوی‌اشتراوس نیز همگانی بودن ادیپ را پذیرفته‌اند، اما یونگ آن را جهان شمول نمی‌داند. موضوع دیگری که این دو در آن اختلاف نظر دارند، تحلیل رویاست. رویا هم در تحلیل روانی و هم در تحلیل متون ادبی نقش عمده‌ای دارد و به علاوه زبانی است که ناخودآگاه به وسیلهٔ آن با انسان سخن می‌گوید و پیام‌های نمادینش را می‌فرستد، در نتیجه وجه مشترکی با خلق آثار هنری و ادبی دارد و بسیار مورد علاقهٔ فروید و یونگ است. دیدگاه‌های آنان در این زمینه به‌رغم مشابهت‌های بسیار، تفاوت‌های عمده دارد، که نیازمند بحث مفصلی است.

۳ـ نکتهٔ دیگر، ناخودآگاه است. ناخودآگاه را اول بار فروید در روان‌شناسی به شکل صورت‌بندی شده در یک طرح منسجم به کار برد. اما قبل از او این اصطلاح هم درفلسفه و هم در روان‌شناسی کاربردی حاشیه‌ای داشته است. از نظر فروید ناخودآگاه یک مخزن اطلاعات است که یادهای فراموش شده، واپس زده، سرکوب شده و خاطرات درد بار و رنج آور را دربرمی‌گیرد، یعنی همان‌ها که انسان می‌خواهد ناخودآگاه در ذهنش به جایی دور ببرد که دیگر آزارش ندهد و همین‌طور یادهایی که اساساً به سطح خودآگاهی نمی‌رسند. فرض بفرمایید ما اینجا نشسته‌ایم و صحبت می‌کنیم. شخصی در بیرون جمله‌ای می‌گوید، متوجه این جمله نمی‌شویم، یعنی زیر آستانهٔ هوشیاری ماست، اما وارد ناخودآگاه می‌شود. اینها می‌روند به ناخودآگاه و انبار می‌شوند تا بعدها از طریق رویا خودشان را به ما نشان دهند، یا در تولید هنری به ما کمک کنند، یا رنج‌هایی برای ما بیافرینند و زمینهٔ بروز لغزش‌های زبانی ما را ایجاد کنند و چیزهایی از این قبیل.

یونگ این بخش را ناخودآگاه فردی می‌نامد و معتقد است پشت این مخزن، مخزن عظیم دیگری وجود دارد و آن ناخودآگاه جمعی است و جان کلام یونگ همین جاست.

از نظر او ناخودآگاه جمعی گنجینهٔ تجربه مشترک بشری است، یعنی ذهن هم مانند جسم در طول قرون از دوره‌های باستانی و ماقبل تاریخ تکامل و تحول پیدا کرده و ته‌نشست تجربه‌های اساسی بشری است در زمینه مسائلی که همیشه ذهن او را به خود معطوف کرده است. مسائلی چون عشق، تولد، مرگ، مادر، جهنم و بهشت ـ یوتوپیاها از همین جا زاده شده‌اند ـ اینها انبار شده‌اند و حافظهٔ جمعی وراشخصی بشر را ساخته‌اند. این اساس نظریهٔ ناخودآگاه جمعی یونگ است. او برای ناخودآگاه جمعی، درونه‌هایی قائل است، غریزه، کهن الگو (archetype) و صورت اسطوره‌ای. غریزه صورت کهن‌الگویی تولید می‌کند و صورت‌کهن‌الگویی صورت اسطوره‌ای. در همین جاست که روند هنر از دید یونگ شکل می‌گیرد. بحث غریزه و اسطوره را مسکوت می‌گذارم تا به آنچه در اینجا اساسی‌تر است بپردازم. آرکی‌تایپ را می‌توانیم با مثل افلاطونی یا تصورات مقدماتی کانت مقایسه کنیم. با این تفاوت که مثل افلاطون مفهومی متافیزیک است، یا می‌توانیم با دستگاه فرضیه‌ساز ذاتی ـ چیز فرضی که چامسکی عنوان می‌کرد ـ مقایسه‌اش کنیم. زیرا براساس آن نیز صورت‌های زبانی در درون ذهن موجود نیستند، اما یک توان ذاتی برنامه‌ریزی شده هست، برای اینکه صورت‌های زبانی را در محیط مناسب تولید کند. براساس نظر یونگ ذهن برای اینکه چنین صورت‌هایی تولید کند، برنامه‌ریزی شده است مانند مایع بلور که بلور در آن موجود نیست، ولی آمادگی دارد که در شرایط مشخص بلورهایی با ابعاد و سطوح خاص تولید کند.

تعداد کهن‌الگوها زیاد است، اما نامحدود نیستند. به تعدادی از آنها که در تحلیل ادبی نقش دارند اشاره می‌کنم. اگر مفهوم مکان در معنایی وهمی برای ما مطرح باشد در حرکت به سمت پسین ذهن، پشت ناخودآگاه فردی، اول کهن الگوی سایه قرار دارد. سایه بخش تاریک وجود انسان است. سایه همان آقای هاید است در داستان **دکتر جکیل و مستر هاید**. همان است که در داستان **فاوست** گوته، مفیستوفلیس می‌شود. اما سایه به رغم اینکه شیطانی است جنبه‌های مثبت هم دارد، اگر با آن کنار بیاییم می‌تواند الهام بخش باشد و در تولید هنری ما را یاری کند.

بعد از سایه، کهن الگوی پرسونا یا نقاب شخصیتی است، همان نقابی که همه ما در روابط اجتماعی بر چهرهٔ خود می‌گذاریم تا ارتباطمان با افراد تنظیم شود. پرسونا هم دو جنبه دارد، مثبت و منفی. اگر بگذاریم بر شخصیت ما غلبه کند، به نحوی که با آن یکی شویم، یعنی تصور کنیم همان آدمی هستیم که در فلان جا، فلان مسئولیت را داریم، نوعی تورم روانی (psychic inflation) ایجاد می‌کند و ما را از درون تهی می‌کند، به این دلیل که فکر می‌کنیم تکامل پیدا کرده‌ایم، رشد کرده‌ایم در حالی که چنین نیست، در نتیجه برای جبران دلمان می‌خواهد که نقاب قوی‌تر شود و این دور معیوب همین طور ادامه می‌یابد.

دو کهن الگوی آنیما و آنیموس یا مادینهٔ جان و نرینهٔ جان پس از نقاب می‌آیند. مادینهٔ جان برای مرد و نرینهٔ جان برای زن، (برای صرفه‌جویی در کاربرد اصطلاح من اصطلاح روان متضاد را به کار می‌برم). از نظر یونگ اینها بخش‌هایی از وجود متضاد درون ما هستند. نوع مثبت و ادغام شده روان متضاد به مرد شور و آفرینندگی می‌دهد، استعداد برای مهرورزی می‌دهد و به زن لوگوس می‌دهد، یعنی استدلال و تعقل می‌دهد، صورت منفیِ آن افکار ارتجالی بی‌ربط و شخصیت منفی ایجاد می‌کند.

مادر هم کهن‌الگو دارد، در دو وجه مثبت و منفی. وجه منفی کهن‌الگوی مادر، آن وجهی است که مخوف است و می‌ترساند، همان است که گاهی در دوران کودکی خوابش را می‌بینیم که مثلاً مادر در هیئت یک جادوگر است و می‌خواهد ما را اذیت کند. گزارش تحلیل رویا از زمان فروید به بعد این تصویر را جهان‌شمول اعلام کرده است. به هر حال مادر همیشه در پشت امنیتی که به ما می‌دهد، ترس و وحشت و بیم را هم دارد و آن چهره با مادر شخصی تداخل پیدا می‌کند و اگر در زندگی درست هدایت نشود چهره‌ای از مادر در روان ما ترسیم می‌کند که به صورتی ناهشیار در ارتباط و در عشق دشواری‌آفرین است، مثل آن چیزی که در **بوف کور** اتفاق می‌افتد. کهن‌الگوی دیگر، روح یا پدر، یا پیرداناست که آن نیز دو وجه دارد، شخصیتی است که در قصه‌ها و به خصوص در داستان‌های عامیانه، در هیئت پیرمردی خوش مشرب و حتی موجودی غیرانسانی نصیحت می‌کند و در بحبوحهٔ گرفتاریِ قهرمان، او را در نجات از مخمصه یاری می‌دهد و در واقع وجهیَ از شخصیت خود قهرمان است و اما جان کلام یونگ کهن‌الگوی خویشتن است. کهن‌الگوی خویشتن غایت کسب فردانیت (individuation) یاکمال در نظریهٔ شخصیت یونگ است. یک وجه تمایز دیدگاه فروید با یونگ از حیث نظریهٔ شخصیت در این است که فروید بسیار جبرگرا و منفی‌نگراست. او انسان را از نظر ساخت شخصیت مقهور رویدادها و تجربیات سه ـ چهار سالهٔ اولیه دوران کودکی و عقَده ادیپ می‌داند. اما یونگ این گونه نمی‌اندیشد. او جزو روان شناسان انسان گراست و معتقد است انسان تا روزی که زندگی می‌کند امکان تکامل دارد، اما نقاط عطفی برای تکامل شخصیت قائل است: دوران

کودکی، بلوغ و میان سالی. میان سالی در فرایند تکامل مرحلهٔ اوج است، تقریباً از ۳۵ سالگی شروع می‌شود، همان چیزی که روان‌شناسان دیگر بحران میان سالی (mid life crisis) می‌نامندش .آن سال‌هایی که آدم‌ها برمی‌گردند و به گذشته‌شان نگاه می‌کنند و از خود می‌پرسند آیا ارزش‌هایی که داشتم درست بود؟ آیا درست زندگی کردم؟ آیا درست انتخاب کردم؟ تا اینجا من بیشتر انرژی روانی‌ام را معطوف به این کردم که در کار و زندگی موفق شوم، از این به بعد می‌خواهم چه کنم؟ و این مصداق همان ضرب المثل چینی است که می‌گوید: اگر خانه‌ام را بسازم خواهم مرد. بعد روان‌نژندی‌های دوران میان سالی پیش می‌آید. اما اگر فرایند فردانیت درست پیش رود، می‌تواند بزرگ‌ترین دستاورد برای تمامیت و کمال شخصیت باشد و به کهن‌الگوی خویشتن بینجامد که یک نقطهٔ فرضی است بین خود آگاهی که مرکز آن خود (Ego) است و ناخودآگاهی؛ یعنی مرکز قدرت از خود به خویشتن منتقل می‌شود از Ego به self. خویشتن با زبان نمادین با ما سخن می‌گوید. این جریان ممکن است در بعضی هشیارانه و در بعضی ناهشیار پیش رود، و غالباً توام با رؤیاهای مربوط به ماندالاست. جالب توجه این است که ماندالا همان چیزی است که در تفکر شرقی در چین و هند اصلاً موضوع مراقبه است و تصور سالک برای مراقبه باید به آن تصویر معطوف شود. ماندالاها اشکال بی‌شمار دارند؛ دایره، کره، صلیب، هرشکل مربع، نیلوفر، خورشید و رز. اگر دقیق شویم می‌بینیم که در محاصره ماندالاییم، چیزی که در کیمیاگری هم به آن توجه می‌کردند و نماد کمال شخصیت می‌گرفتند. یونگ مطالعات بسیار عمیق و مبسوطی در کیمیاگری دارد و بین فرآیندهای کیمیاگری و فرایند فردانیت وجه‌اشتراک می‌بیند، از نظر او کیمیاگری چیزی نیست، مگر بازتاباندن و فرافکنی مسئله کمال‌یابی شخصیت در ماده. اگر کیمیاگر می‌گوید سنگ زندهٔ فلسفی، اگر می‌گوید اژدهای اروبوروس، یا اژدهای مرکوریوس (جیوه) اگر می‌گوید مروارید مثالی و .... همه اینها نمادی از یک فرایندند که در تحلیل شخصیت و تحلیل آثار هنری و ادبی نقش تعیین‌کننده دارد. فرایند فردانیت. یونگ هیچ گوشهٔ نامکشوفی از روح انسان را نکاویده باقی نگذاشته است، از ناسوت تا لاهوت. سراغ یهوه نیز رفته، پاسخ به ایوب‌اش سراسر روان‌کاوی یهوه است.

اما یونگ چطور دیدگاه ناخودآگاه جمعی‌اش را ثابت می‌کند؟ بحث مفصلی است، من تنها به چند نکته اشاره می‌کنم. در سال ۱۹۰۷ یک بیمار اسکیزوفرن به او مراجعه کرد که پرت و پلاهایی می‌گفت. بیمار اسکیزوفرن توهم‌هایی دارد و کلامش منسجم نیست. در همان سال‌ها یونگ ضمن مطالعه متون باستانی پاپیروسی دید که عین آن هذیان‌های بیمار اسکیزوفرن روی آن نوشته شده بود. او ضمن تحلیل رویاهای خودش و بیمارانش متوجه شد که سیاهان آمریکا خواب اسطوره‌های یونان را می‌بینند. هشتاد هزار رؤیا را تحلیل کرد و وجوه مشترک بسیار بین آنها یافت. یونگ با توجه به این یافته‌ها و نتایج مربوط به مشاهدات و تجربیات دیگر نظریهٔ ناخودآگاه جمعی‌اش را تدوین کرد. ناخودآگاه جمعی با درونه‌هایی که ذکرکردم، امروزه وسیله‌ای است در دست منتقد برای نقد متون ادبی. اما نقد روان شناختی ژرفانگر در معنی واقعی آن پردامنه و دشوار است. متاسفانه تا آنجا که من دیده‌ام در متون معتبر نقد این جنبه را تنها نمک و فلفل کار کرده‌اند و بیشتر هم متمرکز شده‌اند روی نقد اسطوره‌ای و نقد کهن الگویی. تازه در این زمینه، خرج نقد اسطوره‌ای را هم جدا کرده‌اند. برای مثال به دیدگاه‌های نورتروپ فرای اشاره می‌کنم که برای خودش در این زمینه غولی است. پیروان فروید هم از قدیم‌الایام ذره‌بین به دست گرفته‌اند روی متون تا ببینند یک سرنخ ادیپی پیدا می‌کنند یا نه. نقد روان‌شناسی از دیدگاه یونگ مؤلفه‌های گوناگونی را دربرمی‌گیرد که به طور مختصر اشاره می‌کنم: نقد براساس کهن الگو، نقد براساس اسطوره، نقد براساس نظریه شخصیت و کسب فردانیت، نقد براساس کنش‌های خودآگاهی و ناخودآگاهی، یعنی اینکه ببینیم شاعر یا نویسنده چهار کنشی را که انسان برای شناخت از جهان خارج در اختیار دارد: خرد، احساس، حس (در معنای ادراک حسی) و شهود در چه ترکیبی و با چه وسعتی به کار می‌گیرد. مثلاً ناصرخسرو با آنها چه می‌کند؟ حافظ چه می‌کند؟ که البته غالباً انتخاب آگاهانه نیست. نقد براساس نمادهای زنده یا عناصر بسیط اسطوره‌ای، نقد براساس گره‌گشایی ساخت فرافکنانه از مسئله عشق و قهرمانی، نقد براساس نمادهای کیمیاگری و نمادهای تائویستی. برای دفع دخل مقدر نکته‌ای عرض می‌کنم، ممکن است سؤال شود در این توبره مثل اینکه همه چیز هست ! بله هست، به دلیل اینکه نظام اندیشهٔ یونگ همهٔ اینها را در خودش جذب کرده، ما در روان‌شناسی یونگ، عناصری از آیین تائو را هم می‌بینیم، چون «اصل تضاد» یا نوعی هستی‌شناسی شبه‌ثنوی را هم در خودش جذب کرده، چون معتقد است اصلاً نمادهای کیمیاگری، نمادهای ماست، «ما» درمرتبهٔ نوع انسان. نمادهای کسب فردانیت است، پس جا دارد که اینها در نقد ادبی لحاظ شوند.

مسئله هم زمانی یا هم گاهی (synchronicity) یعنی اصلی که خارج از علیت عمل می‌کند نیز مهم است. از اینها که بگذریم دیدگاه‌های فروید و آدلر را هم باید اضافه کنیم. زیرا همان‌طور که اشاره کردم، یونگ تصریح می‌کند که در بعضی تحلیل‌های روانی یا متون، از فروید و آدلر کمک می‌گیرد، خوب پس این حوزه بسیار وسیع و گسترده است. خود یونگ به تحلیل متون علاقه‌مند بود. از متون دینی تا آثار ادبی، زندگی نامه‌ای و متون کیمیاگری همه در حوزهٔ کار او بودند. اساساً از زمان پایه‌گذاری مکتب روان‌کاوی به بعد تحلیل روانی در ادبیات رایج شد. به‌عنوان نمونه فروید، داوینچی و هولدرلین را تحلیل می‌کند. ماری بناپارت، ادگارآلن پو را می‌کاود و عقدهٔ ادیپی در او می‌یابد. او در متون ادبی ساختار روانی هفتاد قهرمان متفاوت را تحلیل می‌کند و در همهٔ آنها ویژگی‌های آرکی‌تایپی پیدا می‌کند. ارنست جونز، هملت را تحلیل می‌کند، عقدهٔ ادیپ را نخستین بار او در هملت کشف می‌کند. لی مورگان هنری جونز

را تحلیل می‌کند و.... در این زمینه مثال فراوان است. بعد می‌رسیم به جایی که می‌بینیم نام دیگر عقدهٔ ادیپ، عقده استاندال است، ما می‌بینیم که مادام بواری خود گوستاوفلوبر است، یعنی شخصیت سایهٔ اوست. از او می‌پرسند که مادام بواری کیست؟ این زن کژطینتِ کیست؟ می‌گوید خود من هستم. بعد متوجه می‌شویم که برادران کارامازوف - چهاربرادر- هر یک وجوه مختلفی از شخصیت داستایوسکی هستند. بعد می‌رسیم به این که تفاوت شخصیتی که دکتر جکیل در مقابل مسترهاید دارد شکاف اسکیزوفرنیک است و اسم اصلی‌اش شقاق فاوستی است، یعنی یک اثر ادبی نامش را به یک اصطلاح بالینی داده. یونگ با گوته خیلی کار می‌کند.

اما در ایران ما در چه وضعیتی هستیم؟ خوب طبیعتاً نقد روان شناختی ما معطوف شده به نقد کهن‌الگویی و اسطوره‌ای، آن هم در معنای بسیار محدود. در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای بیشتر حول و حوش عقدهٔ ادیپ کار کرده‌ایم، در حوزهٔ نقد کهن‌الگویی هم خیلی کم‌تر و غالب این تحلیل‌ها متوجه آثار صادق هدایت بوده، برای اینکه اصولاً آثار هدایت دعوت می‌کنند و می‌گویند بیایید ما را با عینک روان‌شناسی ژرفانگر بخوانید. تحلیل روان‌شناختی روی کارهای هدایت از سال ۱۳۳۸ شروع می‌شود. قصد ندارم تاریخچه ارائه دهم و کار آماری هم نمی‌کنم، چون این اساساً مشتغل من نیست. تنها نمونه‌هایی را ذکر می‌کنم. می‌توان به کتاب شناسی هدایت کار آقای گلبن مراجعه کرد.

اما آقای ابراهیم شریعتمداری، دکتر بهرام مقدادی، دکتر جمشید ایرانیان، دکتر محمدعلی کاتوزیان، دکتر سیروس شمیسا و آقای جلال ستاری در زمینهٔ آثار هدایت، به ویژه **بوف کور** او کار کرده‌اند. و البته کسان دیگر نیز هستند. نقد آقای دکترجمشید ایرانیان که نمی‌دانم چه شدند و کجا رفتند، به رغم محدودیت زمینهٔ تحلیل روان‌شناختی نمونه‌ای بسیار خوب از یک نقد علمیِ و نظام دار و همه‌سونگر است و ایشان متاسفانه دیگر پیدایشان نیست. آقای دکتر محمدعلی کاتوزیان در حوزهٔ مشخصی از این مفاهیم خوب کار کرده‌اند. آقای جلال ستاری در زمینهٔ اسطوره‌شناسی زیاد کارکرده‌اند و کارهایی با لعاب روان‌شناسی هم دارند و با یونگ آشنا هستند و **بوف کور** را هم تحلیل کرده‌اند. آقای دکتر سیروس شمیسا هم تحلیلی دارند با ویژگی کارهای دیگرشان که می‌شناسیم. اطلاعات در آنها زیاد است، اما باید منسجم شود، تقلیل یابد و از وجود بعضی گزاره‌ها رها شود. آقای دکتر پورنامداریان نیز در **رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی**، از دیدگاه‌های یونگ استفاده می‌کنند. البته آنجا ایشان وجههٔ همتشان محوریت این دیدگاه‌ها نیست، اما آن را خوب به کار می‌گیرند. آقای دکتر صنعتی که روان‌شناس هستند. در کتاب **تحلیل‌های روان‌شناسی در هنر و ادبیات، ملکوت** بهرام صادقی را با دید فرویدی بسیار خوب نقد کرده‌اند. خانم حورا یاوری باز با دید یونگی **هفت‌پیکر** را نگاه کرده‌اند، اما کارْ تمام و منسجم نیست. آقای دکتر نصرالله امامی در کتابی با نام **مبانی نقد ادبی**، نگاهی روان شناختی به داستان شهرزاد کرده‌اند، کار ایشان نیز محدود است، نکات ناگفته‌ای دارد و تمام نشده است. اگر ارزش عنوان کردن داشته باشد، کارهایی هم من کرده‌ام، فرایند فردانیت را در شعر سپهری پی گرفته‌ام. کنش‌های خودآگاهی را در شعر فروغ و نمادشناسی رنگ و نمادهای زنده را در شعر سپهری بررسی کرده‌ام.

اجازه بدهید برای اینکه بدانیم آنچه در این زمینه داریم در چه مرحله‌ای است، دو کار دربارهٔ **بوف کور** را با هم مقایسه کنیم، یکی از آقای دکتر شمیسا و دیگری از آقای جلال ستاری. دکتر شمیسا از **بوف کور** تحلیل ادبی خوبی به دست می‌دهد. نمادهای دیگر اثر را هم تحلیل می‌کند، مثلاً بعضی نمادهای کیمیاگری، اما نه در جای خودش و گاه تحلیل‌های واژگونه می‌دهد که فعلاً به آنها کاری نداریم.

آقای جلال ستاری از موضع تحلیل کهن‌الگویی می‌نگرد، یعنی از دید مادینهٔ جان (Anima) دلیل هم می‌آورد، می‌گوید آن زن اثیری که همه می‌شناسیمش، بخش مثبت مادینهٔ جان راوی و زن لکاته، بخش منفی مادینهٔ جان اوست. این دو تحلیل درست‌اند. اما هریک سویه‌ای از کار را نشان می‌دهند. یعنی خنزرپنزری و قصاب و نعش‌کش و عمو و پدر و راوی یکی‌اند، از طرف دیگر مادر و عمه و زن اثیری و زن لکاته همگی یکی هستند، این تحلیل‌ها درست است، اما هر دو در مقابل هم متوقف می‌شوند، یعنی باید شخص ثالثی بیاید و از این دو تحلیل هم نهادی بیرون بکشد. آقای ستاری نقدی بر کار آقای شمیسا دارد. ایشان می‌گوید اگر بوف‌کور درونْ مایهٔ ادیپی دارد، چرا راوی مادر خود را نیز می‌کشد، چون در واقع در شکل کلاسیک اسطوره، ادیپ مادرش را نمی‌کشد. پاسخ این است که اسطوره یک گفتمان بسته نیست. اسطوره تغییر پیدا می‌کند، متبدل می‌شود، شکل‌های گوناگون به خود می‌گیرد، یعنی این نگاه امروزی به اسطوره است. اینکه ما در بین روایت‌های گوناگون از یک اسطوره بگردیم برای اینکه روایت اصلی را پیدا کنیم، نگاهی قرن نوزدهمی به اسطوره است. از سوی دیگر، اسطوره آنقدر انعطاف‌پذیر است که می‌تواند قالب کلاسیک خودش را همپای ساخت روانی نویسنده تعدیل کند و تغییراتی در آن بدهد، پس براساس تحلیل‌ها که **بوف کور** عقدهٔ ادیپی دارد، مضمون مادینهٔ روان هم دارد، اما هر دوی اینها را در بدترین و تاریک‌ترین صورت ممکنش دارد. «تاریک‌ترین صورت ممکن» را برای این به کار می‌برم که عقده فی‌نفسه مفهوم منفی ندارد؛ هر جا که مقدار زیادی انرژی روانی معطوف به یک مسئله خاص باشد، عقده تشکیل می‌شود. عقده فی نفسه نه مثبت است و نه منفی. اگر از آن آگاه نباشیم، منفی می‌شود و تازه وجه منفی هر عقده‌ای هم یک سویهٔ مثبت دارد که همان خاصیت تعالی‌دهنده‌اش است. خوب پس در **بوف کور** عقدهٔ ادیپ وجود دارد، در تیره‌ترین شکل ممکنش. چرا؟ برای اینکه راوی دست آخر حتی مادر (عمّه) را هم می‌کشد. کهن‌الگوی مادینهٔ روان هم وجود دارد در تیره‌ترین شکل ممکنش و در آمیختگی‌اش با مفهوم ادیپی، برای این‌که راوی نه تنها زن لکاته را می‌کشد، بلکه زن اثیری را هم می‌کشد، یا به هر حال صحنه‌ها طوری توصیف شده‌اند که جسدش جلوی چشم خواننده است.

این دو منتقد بزرگوار کارشان مانند کسی است که جلوی یک تابلو ایستاده‌اند و همهٔ ریزه‌کاری‌ها را می‌بینند. همان چیزهایی که در نقاشی ساخت و ساز می‌گوییم. اما اگر کمی فاصله بگیریم یا پرسپکتیومان را عوض کنیم، از آنجا یک چشم‌انداز دیگر می‌بینیم. در واقع ادیپ و مادینهٔ روان در منفی‌ترین صورت خود حضور دارند، برای اینکه در خدمت کهن‌الگوی مرگ باشند. در توجیه این امر دست‌کم سه دلیل دارم: تصویری، تطبیقی، زندگی نامه‌ای، مورد آخر را همه می‌دانیم چون پایان کار هدایت را می‌دانیم. دلیل تطبیقی‌اش را هم می‌دانیم، زیرا اگر برگردیم و به کارهای دیگر هدایت توجه بکنیم، مثلاً **تاریکخانه**، یا **مردی که نفسش را کشت**، یا **زنده به گور** و... همگی عاقبتی این چنین دارند. یعنی پایانشان مرگ است، به نکتهٔ تصویری که بازمی‌گردد به تکنیک داستان اشاره‌ای می‌کنم. هدایت در آغاز **بوف کور** که تصویر زن اثیری، آن تصویر و فضای زیبا و شاعرانه را روی گلدان به ما نشان می‌دهد، یعنی هنگامی که هنوز لکاته را

ندیده‌ایم، هنوز فضاهای دوزخی مرگ آور را ندیده‌ایم، دو زنبور طلایی در حال پرواز بالای آن منظرهٔ اثیری را نیز برایمان به تصویر می‌کشد. آقای سیروس شمیسا می‌گوید، این دو زنبور طلایی نماد زندگی‌اند، چون زوج‌اند و می‌توانند تولیدمثل کنند. حقیقت این است که این نماد، نماد پارادوکسیکال است، می‌تواند، نماد مرگ هم باشد. چرا؟ اول به این دلیل که غالباً بالای سرلاشه حضور دارند و دیگر اینکه در پایان داستان وقتی همه از بین رفتند، وقتی راوی می‌گوید که من سنگینی مرگ را روی سینهٔ خودم احساس می‌کردم و کرم‌ها توی تنم می‌لولیدند، دو زنبور طلایی می‌آیند و حضورشان را بر روی جسد اعلام می‌کنند. در واقع نویسنده این نماد را در آغاز داستان می‌آورد، تا مرگ را از آغاز برای راوی در تقدیر بگیرد.

اجازه بدهید که در این قسمت از بحث، پرسش‌هایی را که برای خودم مطرح است، عنوان بکنم، شاید روزی در پاسخ آنها به فصل مشترکی برسیم: آیا خود پندارهٔ (self concept) منفی کافکا در داستان‌هایش با تحلیل‌های روان شناختی انطباق دارد؟ آیا **موبی دیک** بخشی از روان هرمان ملویل است؟ اگر این طور است چرا بعد از مرگ قهرمان آرام می‌گیرد؟ اگر کهن الگوی «مرگ، قهرمان و تولد مجدد» را در آثار شاملو، فروغ و اخوان جست‌وجو کنیم، هر یک از این کهن‌الگوها را به کدام یک از این بزرگان نسبت می‌دهیم؟

اگر اجازه دهید به مسئله نمادهای زنده می‌پردازم. یونگ معتقد است بعضی از نمادها چون ریشه در تصویرهای اسطوره‌ای و کهن الگویی دارند، نمادهای عادی نیستند. شخصیت دارند، جان دارند، می‌آیند و خودشان را به ذهن هنرمند تحمیل می‌کنند. به عنوان مثال درخت، همیشه آن درختی نیست که شاعر بتواند قامت یار را به آن تشبیه کند و بگذرد. این درخت در یک جایی از روان ما زنده است و تشخص دارد. من حضور چهار نماد زنده را که یونگ بر آنها خیلی تأکید دارد، در شعر سهراب سپهری به عنوان الگویی برای بررسی یونگی تحلیل کرده‌ام که خلاصهٔ آن را ارائه می‌دهم.

می‌دانیم که درخت سرو در اساطیر ایرانی نماد نامیرایی است، کاج در مسیحیت همین نقش را دارد، انجیر هندی در بودیسم درختی است که بودا در زیر آن به آگاهی می‌رسد و طوبی را که همه می‌شناسیم. یونگ به جای آزمون‌های فرافکنی روشناخ که ابزار آن لکه‌های متقارن جوهر روی کاغذ است، از آزمون درخت استفاده می‌کرد، یعنی از مراجعه‌کننده می‌خواست که درخت بکشد یا تصویر درختی را توصیف کند و بعد تصویر یا توصیف او را تحلیل می‌کرد. این وجهی از همان درخت اساطیری یا نماد زنده است. سهراب در شعرهای «باغی در صدا»، «میوهٔ تاریک» و «مرغ افسانه» دقیقاً درخت را در این مضمون به کار می‌گیرد. من «مرغ افسانه» را با درخت مسخ پیکتور هسه مقایسه کرده‌ام، همان است، درختی است که زنده است، تشخص دارد، دچار مسخ می‌شود و زندگی‌های متعدد پیدا می‌کند.

دومین نماد زنده سنگ است. موضوع سنگ خیلی جالب است، یونگ با سنگ خیلی کارها می‌کند. قلعه‌های سنگی می‌سازد، برج بولینگن را با سنگ ساخت و سال‌های پایانی زندگی‌اش را در آنجا گذراند. در سی و پنج سالگی به یاد کودکی سنگ جمع‌آوری می‌کرد، و قلعه‌های کوچک سنگی می‌ساخت. او معتقد است که انسان از دیرباز خواست‌های ضمیر ناخودآگاهش را بر سنگ فروتابانده است. در تورات احجار کریمه نماد استحالهٔ ظلمات به نور هستند. در کیمیاگری، سنگ نماد روح است. می‌گویند سنگ زندهٔ فلسفی، که همان اکسیر است، همان ماندالاست، همان اژدهای اروبوروس است، همان مروارید مثالی است. در شعر سهراب سنگ در سه شخصیت حضور پیدا می‌کند: ۱ـ سنگ عادی مانند سایر عناصر طبیعت، چون شعرش بسیار طبیعت‌مدار است، و بعد یک سنگ ویژه. سهراب از دو سنگ نام می‌برد: سنگ رنوس و سنگ مگار. یکی خاصیت اندوه‌زدایی دارد و دیگری خاصیتی دارد که روی روان انسان تأثیر می‌گذارد. جایی می‌گوید «بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم» اگر سورهٔ تماشا را یک‌بار دیگر بخوانیم، متوجه می‌شویم که سنگ در آن سنگ زنده فلسفی است. (اشاره کنم که سهراب با نمادهای کیمیاگری آشنا بوده و آنها را در شعرش به کار گرفته و برای اثبات آن می‌توانیم **اتاق آبی** را بخوانیم.) نماد دیگر مار است. سهراب در **اتاق آبی** اشاره می‌کند به اسطورهٔ مال‌ها و میسوری علیا و نقش مثبت مار در این اسطوره‌ها. نماد مار هم یک نماد ناسازوار است، گاه نماد مرگ است و گاه زندگی. اینکه مارپوست می‌اندازد، نشانهٔ تجدید حیات است، اینکه در یک آن زیرزمین می‌رود، حالتی رازآمیز به آن می‌دهد. به هر حال مار همیشه برای انسان مطرح بوده، شکل عالی‌اش هم همان اژدهای اروبوروسِ کیمیاگری است. در مسیحیت مار شخصیت خوبی ندارد. نزد قوم یهود برعکس است. موسی با قومش در بیابانی می‌رفتند، قوم با هم نجوا کردند و بر او شوریدند. از جانب خدا مارهایی آمدند که به آنان آسیب برسانند، سپس خداوند به موسی ندا داد که ستونی برپاکن و ماری برنجین بر سر آن بیاویز تا کسانی که از نیش مارهای واقعی مجروح شده‌اند، در زیر آن مار برنجین آرام گیرند.

سیما وزیرنیا

سهراب در «شکست کرانه»، «گل کاشی» و «فراتر» مار را دقیقاً در معنی اسطوره‌ای و نمادینِ زنده‌اش به کار می‌برد. در «گل کاشی» احساس می‌کنیم که مار بر روی کاشی‌ها می‌لغزد، به طرف ما می‌آید، جان دارد و زنده است. نمی‌دانم سهراب با چه ترفندی این کار را می‌کند که حس خواننده از آن منفی نیست. در «فراتر» می‌گوید: «باترس و شیفتگی در برکهٔ فیروزه گون/ گل‌های سپید می‌کنی /و هر آن /به مار سیاهی می‌نگری /گلچین بی تاب /و اینجا افسانه نمی‌گویم /نیش مار نوشابهٔ گل به ارمغان آورد.» اگر با متون کیمیاگری آشنا باشیم، درمی‌یابیم که نوشابهٔ گل، نوشابهٔ زرین است و نوشابهٔ زرین، سنگ زندهٔ فلسفی است و سنگ زندهٔ فلسفی اکسیر است که همان «خویشتن» است.

آخرین نمادی که در شعر سهراب بررسی می‌کنم، خورشید است که آن هم از نمادهای پارادوکسیکال است. خورشید می‌تواند ماندالا، کره، دایره، مربع و صلیب و... باشد. یعنی اینها شکل‌هایی هستند که به یکدیگر تبدیل می‌شوند. می‌تواند نیلوفر باشد. اما نیلوفر چه حضور قشنگی دارد در شعر سهراب و به عکس، در بوف کور که من فراموش کردم به آن اشاره کنم. هر جا می‌رویم یک نیلوفر کبود بی‌بو می‌بینیم. گل بی‌بو اصلاً گلیت ندارد. دشتی که رودخانه‌اش خشکیده، دشتی است که پر از نیلوفرِ آبی بی بوست

از بُن‌مایه‌های بوف کور است. و این صحنه‌ها دائم تکرار می‌شوند. چرا این اتفاق می‌افتد؟ برای اینکه سایهٔ مرگ بر **بوف کور** بال گسترده است. نیلوفر نماد زایایی، کمال و جاودانگی است، بودا بر روی آن زاده می‌شود، استحاله‌ای از خورشید است، شکلی از ماندالا با کمال شخصیت است. سهراب می‌گوید: «نیلوفر به همهٔ زندگی‌ام پیچیده بود/ در رگ‌هایش من بودم که می‌دویدم / هستی‌اش در من ریشه داشت / همهٔ من بود.» در جایی دیگر می‌گوید: «هر جا من مرده بودم /نیلوفر روییده بود.» او ۲۲ بار نیلوفر را در **هشت کتاب** به کار می‌برد و مجموعاً در «گل آینه» و «نیلوفر» ۱۳ بار به کار می‌برد.

نکته دیگری که در تحلیل یونگی می‌توانیم به آن توجه داشته باشیم نمادگرایی رنگ است. اصولاً رنگ‌ها در نمادگرایی که یونگ تحلیل می‌کند، پُرمعنی‌اند. علاوه‌براین از زمان یوگای تانتری تا مکاتب مدرن روان‌شناسی امروز، رنگ‌ها واجد معنی بوده‌اند.

مثلاً اندوه خاکستری است، عشق آبی است گاه هم سبز یا سرخ است و... جیغ بنفش هم به رغم اینکه بعضی‌ها تصور می‌کنند، معنی دارد، یکی از معانی آن خشم و اضطراب است، در روان‌شناسی موسیقی نیز به نتایجی رسیده‌اند، مثلاً سیم سوم ویولن از نظر تحلیل‌های موسیقایی ممکن است حنایی باشد. پیانو بعضی از گام‌هایش خاکستری است و نکاتی از این قبیل. امروزه قطعات موسیقی را به کامپیوتر می‌دهند تا کامپیوتر رنگ آنها را تعیین کند. این کارها هم در زمینهٔ نقد ادبی ما صورت نگرفته. البته من سال‌ها پیش در مقاله‌ای با عنوان «اجازه می‌دهید جیغ بنفشی بکشم» به بعضی از این نکات پرداخته‌ام.

اینکه چرا راوی **بوف کور** خیال می‌کند بعضی مناظر را که در خواب دیده، قبلاً در بیداری دیده است، اینکه چرا کیمیاگر پائولوکوئیلو بر سر راه سفر عجیبش چیزهایی می‌بیند که احساس می‌کند قبلاً با آنها آشنا بوده، اینها در نظام روان‌شناسی یونگ پاسخ دارد، از طریق پدیدهٔ هم گاهی یا (synchronicity) که خارج از علیت و زمان و مکان خطّی است. چرا همین کیمیاگر پائولوکوئیلو آنقدر با عدد چهار بازی می‌کند؟ اینها نمادهای کیمیاگری‌اند که باز جایشان در نظام روان‌شناسی یونگ است. البته آقای دکتر شمیسا که می‌دانم کیمیاگری مطالعه کرده‌اند و این نمادها را می‌شناسند، به عدد چهار و نمادهای دیگر در **بوف کور** توجه کرده‌اند، اما آنها را در جای خودشان قرار نداده‌اند.

اگر اجازه بدهید در این بخش از عرایضم نیز چند پرسش دیگر طرح می‌کنم. آیا در مومیا و عسل نمادهای زنده داریم؟ آیا می‌توانیم **شازده احتجاب** گلشیری را با دیدگاه روان‌شناسی ژرفانگر تحلیل کنیم؟ **مهرهٔ مار** به‌آذین را چطور؟ در **معصوم پنجم** گلشیری صحبت از حلقهٔ سماعی است (البته سماع را من به کار بردم) که عده‌ای دور هم هستند، دستشان را روی شانهٔ هم می‌گذارند و در یک حالت جذبه رقصی دوری می‌کنند، آیا این نمادی از ماندالاست؟ آیا معنی خاصی دارد؟ گفتنی است یونگ متوجه شده بود بعضی مراجعانش در آن مراحل تحول شخصیت، به جای اینکه شکل ماندالا را ترسیم بکنند، آن را در رؤیا می‌رقصیدند بدون اینکه بدانند ماندالا چیست! می‌دانیم که در آیین هندو یک نوع رقص ویژه به نام نریثیا ماندالا (nrilhia mandala) وجود دارد، یعنی رقص دوری که تجسمی از ماندالاست.

نقد روان‌شناختی، نقد گسترده و پیچیده و دشواری است. من احساس می‌کنم بر سر راه این نقد دام‌هایی وجود دارد. اگر اجازه دهید به چند مورد اشاره می‌کنم: عقده پروکراستس. پروکراستس شخصیتی است در اساطیر یونان، راهزنی که قربانیان خود را می‌دزدید و روی تختی حمل می‌کرد. اگر قدشان به تخت نمی‌رسید، پای آنها را می‌کشید تا اندازهٔ تخت شوند و اگر درازتر بودند، پاهای آنها را قطع می‌کرد. فکر می‌کنم که ما گاهی در تحلیل‌های روان‌شناختی این کار را می‌کنیم، یعنی از عقدهٔ ادیپ، پیش فرضی در ذهنمان داریم یا فرض‌کنید یک کهن‌الگو، بعد می‌خواهیم از طریق تحلیل، متن را با آنچه در ذهن داریم اندازه کنیم.

دام دوم تبیین تک پدیداری است، یعنی اکتفا کنیم به شباهت‌های سطحی و ظاهری غیرساختاری. بد نیست در اینجا از یک تمثیل زبان‌شناسی استفاده کنم. باید برای تحلیل کهن الگویی و اسطوره‌ای از شیوهٔ هم‌زمانی استفاده بکنیم یا درزمانی را در کنار هم‌زمانی ببینیم. فرض کنید یک کابل داریم که درون آن تعداد زیادی سیم است. کاری نداریم که یکی از این سیم‌ها از کجا شروع شده و به کجا ختم شده. باید در یک برش عرضی، مجموعهٔ روابط متقابل سیم‌هایی را در نظر بگیریم که در حال حاضر در کنار هم حضور دارند. آیا این ساخت به ما می‌گوید ادیپ حضور دارد؟

مسئلهٔ سوم فرافکنی منتقد است. اگر قرار باشد که مؤلف در تولید هنری، حالات روانی خودش را بر اثر باز بتاباند، خوب منتقد هم همین کار را می‌کند، همهٔ ما از بام تا شام در حال فرافکنی

هستیم. البته تصور می‌کنم این دو تا از تبعات طبیعی همان موضوع نخست‌اند.

مسئله چهارم جبرگرایی فوق ادبی است، یعنی نباید فکر کنیم اگر یک نقد روان‌شناختی یا دیدگاه فروید یا یونگ یا لاکان یا هر کس دیگری حتی اگر به بهترین صورت ممکن انجام شد، شناخت کاملی دربارهٔ یک اثر ادبی به ما می‌دهد. یک اثر ادبی مادام که در جوار نقدهای فوق ادبی، نقدهای اخلاقی، نقدی از درونِ ساخت اثر هم به خواننده عرضه نکند، نقدی کامل نیست.

در بحث از نقد روان‌شناختی من همیشه به یاد تمثیلی می‌افتم که همه خوانده یا شنیده‌ایم. یک یونانی قطعه‌ای الماس بسیار زیبا داشت، در راز زیبایی آن متحیر بود، نمی‌توانست بفهمد که این زیبایی و درخشش از کجا می‌آید و سرچشمه‌اش چیست. آنقدر با الماس ور رفت تا آن را تجزیه کرد، الماس را که ترکیبی ویژه از کربن خالص بود زغال کرد. متاسفانه ما در نقدهای روان‌شناختی این کار را می‌کنیم، چرا؟ چون در تراژدی‌های باشکوه عقدهٔ ادیپ پیدا می‌کنیم. در عشق‌های پرووانسی (که اصطلاحاً افلاطونی می‌گویند) شعله‌های آتش باشلار پیدا می‌کنیم، عقدهٔ مادر پیدا می‌کنیم، نارسیسیزم خیلی قوی پیدا می‌کنیم، چرا؟ چون وقتی کسی با تمام وجودش بر کسی عاشق است، در واقع عاشق است بروجهی از وجود خودش که در او می‌بیند (البته با تحلیل یونگی). در زیر پوست قهرمانانی که آنها را تحسین می‌کنیم تورم روانی ناشی از فرافکنی دوسویه میان فرد و جامعه می‌بینیم. یعنی ما فرافکنی کرده‌ایم، او فرافکنی کرده و به ما برگردانده و یک قهرمان زاده شده است. در زیر اراده‌های معطوف به قدرت خودپنداره‌های منفی negative self concept و احساس کهتری می‌بینیم. در زیر مهربانی و ایثار نیاز به سلطه می‌بینیم. پیداست که کمی غصه می‌خوریم، راه برون رفت از دایرهٔ احساسات منفی مربوط به این گونه تحلیل‌ها آن است که در مرحلهٔ تحلیل متوقف نشویم. حتماً باید برگردیم و مجدداً ترکیب کنیم، یعنی دید ما نباید دیدی کاهش‌گرا باشد، بلکه باید ترکیبی و کلی‌نگر باشد. بعد این دید به ما می‌گوید که تو می‌توانی از اثر ادبی با این نوع نگاه حظ مضاعف ببری، چرا؟ چون کشف می‌کنی که انسان تنها نوع جاندار در روی زمین است که قادر است از ترکیب، از استحاله و از پالایش مجموعه عواطف منفی، مجموعهٔ عقده‌ها، مجموعهٔ آن شخصیت‌های سایه و روان نژندی، پلی از پندار بسازد، برای ورود به سرزمین‌هایی که سرشار از عشق است، زیبایی است، قهرمانی است و شکوه.

اجازه دهید که پرسش پایانی بحثم را مطرح بکنم. آیا در عرایض من عقدهٔ پروکراستس بود؟

متشکرم.

□ **مرتضی کارآموز:** نویسندگان بزرگ اواخر قرن نوزدهم به بعد، مثل صادق هدایت، کافکا، هنری جیمز، ویلیام گلدینگ و... اشخاص فرهیخته و دانش آموخته‌ای بوده‌اند و در کوران تمام مبحثی که شما عنوان کردید، بوده‌اند. خود هدایت شخص فرهیخته‌ای بوده و شاید این مسائل را خیلی بهتر از ما می‌دانسته. به طورکلی نویسندگانی که از اواخر قرن نوزدهم به نوشتن پرداخته‌اند، صد در صد آگاهانه عمل کرده‌اند و به تمام این مسائل علم داشته‌اند. مثلاً **کیمیاگر** پائولوکوئیلو خودش یک چهل تکه‌ای است که حسابگرانه در کنار هم چیده شده است. این است که فکر می‌کنم باید حساب این مقولات را از ادبیات گذشته جدا کرد و اگر می‌خواهیم نقد روانکاوانه بکنیم باید گوشه چشمی داشته باشیم به آگاهی نویسندگان از این مسائل. مثلاً کتابی از هنری جیمز هست که تمام قهرمانان آن اسم «گل» دارند و اگر به فرهنگ لغت رجوع کنیم، می‌بینیم که معنی گل مطابق با شخصیت قهرمان است.

■ **وزیرنیا:** روی این جملهٔ شما که آن نویسندگان این اصول را صد در صد آگاهانه به کار می‌بردند باید درنگ کنیم و محتاط باشیم. ولی مجموعاً من امکان این مسئله را نفی نمی‌کنم. ما رمان **عشق کشی** آقای بهارلو را داریم که با توجه به **بوف کور** نوشته شده. آقای شمیسا مجموعه داستانی با توجه به مباحث یونگی نوشته و.... (البته من حساب کار آقای بهارلو را جدا می‌کنم) خیلی‌ها این کار را کرده‌اند و گاه ممکن است اثری آگاهانه قوی‌تر از کاری باشد که ناخودآگاه خلق می‌شود. اجازه دهید تحلیلی از تولستوی بیاوریم. در جایی از **جنگ و صلح** تحلیلی تاریخی ارائه می‌دهد. می‌گوید، «فرض کنید درخت سیبی داریم که شخصی زیر آن نشسته، اگر سیب از شاخه می‌افتد علتش آن است که هم سیب رسیده بود و می‌خواست بیافتد، هم نیروی جاذبه زمین در کار بود و هم کسی که آنجا نشسته بود، گرسنه بود و می‌خواست سیب را بخورد.» غالباً مجموعه عواملی در کار است. اما حقیقت آن است که هدایت، کافکا را دو سال بعد از نوشتن **بوف کور** ترجمه کرد و کافکا و هدایت به‌رغم وجه اشتراک بزرگی که مربوط به خلق جهان‌های دوزخی است، تفاوت‌های بسیار آشکاری دارند که کسی توجه نکرده است و می‌تواند موضوع بحثی دیگر باشد، البته ما نباید سهم آن شواهد و قرائن را نادیده بگیریم. این نوع تحلیل مختص آثار مربوط به قرن نوزدهم به بعد نیست. عرض کردم که با این دیدگاه، ما **فاوست** را تحلیل می‌کنیم، با این دیدگاه آثار قرون گذشته را تحلیل می‌کنیم، تراژدی‌ها را تحلیل می‌کنیم و... بنابراین ضمن اینکه معتقدم آگاهی از این مسائل می‌تواند مؤثر باشد و کارهای ساختگی تولید بکند، در عین حال می‌تواند کاملاً ناخودآگاه صورت بگیرد. چون بین خودآگاه و ناخودآگاه دائماً دیالوگ هست. اگر ما زیر سلطهٔ کهن‌الگو باشیم می‌توانیم اثری تولید کنیم که نشان آن را داشته باشد و این دو را باهم در تضاد نمی‌بینم. در مورد پائولوکوئیلو با شما موافقم و تحلیلی هم بر آن نوشته‌ام.

□ **بلقیس سلیمانی:** مرز این دو کجاست؟ یعنی منتقد چگونه می‌تواند تشخیص دهد که فلان نویسنده آگاهانه از یک نماد خاصی استفاده کرده یا ناآگاهانه؟ به رغم اینکه بعضی نویسندگان ما در همین قرن اخیر آگاهی خاصی به این نمادها ندارند ولی استفاده می‌کنند، این مرز را چگونه می‌توانیم تشخیص دهیم؟

■ **وزیرنیا:** من در بسیاری از مسائل اصلاً به دنبال مرز نیستم، چون فکر می‌کنم چیزها را باید با هسته‌هایشان دریافت کنیم نه با مرزهایشان، برای اینکه وقتی با هسته‌هایشان آنها را دریافت می‌کنیم، می‌بینیم که مرزهای مشترک بسیار قوی دارند. شمّ انتقادی یک خواننده بسیاری چیزها را روشن می‌کند، مثلاً ببینید پائولوکوئیلو قواعدی را پیش‌رو گذاشته و براساس آن می‌نویسد، خواننده با کمی شم و ذوق تصنعی بودن آن را تشخیص می‌دهد، او موفقیتش را مدیون این موج جهانی مطالبات نیمکرهٔ راست ما در پایان یا آغاز هزاره است. کار هدایت نمی‌تواند چنین باشد، کار او از عمق روانی ملتهب جوشیده و بیرون آمده، اصلاً زیر سلطه این صورت‌ها بوده. این که می‌فرمایید بعضی نویسنده‌ها بدون آگاهی از این امور می‌نویسند، کاملاً درست است. اصل این است که چنین باشد چون در غیر این صورت که ناخودآگاهی در کار نیست و

نیازی به تحلیل ندارد. در هر حال من وجود آثار ساختگی و کلیشه‌ای را نفی نمی‌کنم.

□ **محمدرضا گودرزی:** من به شخصه نقد روان‌شناختی را به عنوان یک نقد خود بسنده در برخورد با اثر ادبی قبول ندارم. در واقع معتقدم روان‌شناسی و جامعه‌شناسی اگر از دیدگاه‌های خودشان وارد اثر ادبی شوند، قبل از اینکه نقد ادبی باشند، نظریه روان‌شناختی یا جامعه شناختی هستند. اما ما یک سری تعاریف ازپیش تعیین‌شده، دربارهٔ سایه، دربارهٔ ناخودآگاهی و غیره داریم و با پیش اندیشگی سراغ متن ادبی می‌رویم و آن را تفسیر می‌کنیم. در واقع یک نوع نقد تفسیری و نقد مؤلف است نه نقد اثر، چون که قبل از هر چیز با یک اثر ادبی باید به عنوان یک متن خود بسنده رو به رو شویم، یعنی یک داستان یا اثر ادبی قوانین خودش را خودش تعیین می‌کند، یعنی اگر یک بیمار روانی در داستان هست، حتماً مهم نیست که بتوانیم بیماری او را با تعاریف از پیش تعیین‌شده‌ای که در روان‌شناسی هست تعریف کنیم. اصلاً این کار لزومی ندارد، چون خود اجزای متن، تعیین‌کنندهٔ حرکت‌های آن شخص هستند. یا مثلاً گلشیری که در **معصوم پنجم** مثال زدید، تا جایی که از نحوهٔ نگاهش به قضیه اطلاع دارم، تصورش این بود که به باورها و فرهنگ عامه، خرافی یا غیر خرافی شکل داستانی بدهد، یعنی برای برخورد با متن ادبی می‌توان مرکز را متن قرار داد و این هم بازی زبانی است و خود مسئله روان‌شناسی در گفتمان خود روان‌شناسی ارزش دارد و وقتی وارد گفتمان ادبی شود، آن وقت است که باید قواعد دیگری را بپذیرد و بازی زبانی دیگری بکند که در گفتمان ادبی حاکم است.

■ **وزیرنیا:** من با آنچه که شما در آغاز مطرح کردید موافقم و در پایان عرایضم گفتم که یکی از دام‌هایی‌که بر سر راه منتقد ادبی قرار دارد، افتادن در جبرگرایی فوق ادبی است. چه روان‌شناختی و چه جامعه‌شناختی. زمانی این تحلیل‌ها ارزش دارند که از دل خود اثر ادبی نشات بگیرند. یعنی با صورت و ساختار هم مرتبط باشند. اما فراموش نکنید. آثارتولستوی ومثلاً داستایوسکی از این‌رو ارزشمند وموفق‌اند که این دو نویسنده مانند دو روان‌شناس بالینی متبحر شخصیت‌هایشان را خلق کرده‌اند، نه شخصیت‌های کج و کوج که فقط در گفتمان رمان معنی‌دار باشند.

سیما وزیرنیا

در مورد اشاره‌ای که به داستان **معصوم پنجم** و آن حلقه کردید، سؤال‌های من الزاماً پاسخ ایجابی ندارند، اما باید تأکید کنم یک نظر این است که اسطوره‌ها ارتباط تنگاتنگ با آداب و رسوم دارند؛ مگر اسطوره‌ها از ناخودآگاهی نمی‌آیند؟ ارتباط این حلقه‌های چرخ زنی را با پس ذهن، نتایج تحلیل یونگ از رویاهای مراجعانش نشان می‌دهد. من کاری تحقیقی دربارهٔ نقاشی کودک کرده‌ام. ما ضمن کار متوجه شدیم اولین تصویر هندسی که کودک رسم می‌کند، دایره است. خیلی جالب است! و روان شناسان این نوع دایره را شکل مرجع می‌نامند. شکل دیگری که کودک می‌کشد یک صلیب در درون دایره است، یعنی همان چیزی که از گذشته‌ها تکرار شده یعنی همان ماندالا. افلاطون روان را کروی می‌دانست. آیا او و پیروانش صورت نابی از ناخودآگاهی را بر مفهوم روان بازنمی‌تاباندند؟ این جای بحث دارد. من اصراری ندارم بگویم که حلقهٔ داستان گلشیری حتماً حلقه ماندالا است، ولی سؤال می کنم: آیا هست؟

□ **محمدرضا گودرزی:** نکته‌ای که فروید هم ظاهراً به آن اشاره کرده این است که روان‌شناسی از ادبیات می‌آموزد، در واقع روان‌شناسی مدیون ادبیات است ولی ادبیات نیست. یعنی یک نویسنده تئوری‌های روان‌شناسی را یاد می‌گیرد و بعد می‌گوید داستانی روان‌شناسی می‌نویسم، ولی اثر او ادبیت نخواهد داشت و چون با شکل پیش فرضی نوشته شده، پس او اصلاً نویسنده نیست. این است که آیا واقعاً روان‌شناسی بیشتر مدیون ادبیات است و یا اینکه یک نویسندهٔ ادبی هم باید حتماً مسائل روان‌شناسی را بداند و از آنها استفاده کند؟

■ **وزیرنیا:** ببینید روابط همیشه متقابل است، من باور ندارم در هیچ زمینه‌ای رابطه یک سویه باشد. اینکه شما فرمودید، نقد روان شناختی، نقد مؤلف‌است، خوب این طبیعی است. در آنچه که منتقدین ما دربارهٔ **یونگ کور** گفتند، بخشی از خودشان را هم گفتند، آنچه هم که من در اینجا گفتم، دربردارندهٔ بخشی از خودم بود. ما باید این را بپذیریم، اما باز بستگی به این دارد که ما دین را چگونه معنی کنیم و چه سهمی برایش در نظر بگیریم، بعد که متوجه شدیم کدام بیشتر زیر بار دین هستند، با آنچه می‌خواهیم بکنیم. شکی نیست که نظریات روان کاوی نه تنها از متون ادبی بلکه از سایر آثار هنری نیز بهره گرفته‌اند. در پاسخ به بخش آخر پرسش شما باید عرض کنم که نقد آثار ادبی براساس مکاتب روان‌کاوی با اعلام ضرورت آگاهی نویسنده از اصول آن مکاتب دو امر کاملاً متفاوت است. شما دایم برآگاهی نویسنده از مکاتب روان شناختی تأکید می‌کنید. این بحث دیگری است و فاعلش هم ممکن است کار هنری بکند یا کار کلیشه‌ای، بحث ما آن جاست که بخش مهم این امر ناآگاهانه اتفاق می‌افتد.

□ **بهادر باقری:** البته شاید سؤال من ارتباط زیادی به بحث نقد ادبی نداشته باشد. یکی از اعتقادات یونگ این است که اگر کسی بتواند لایه خودآگاه را بشکافد و از لایهٔ ناخودآگاه بگذرد و به لایهٔ ناخودآگاه جمعی برسد. با دنیای بسیار وسیعی از دانسته‌ها، معرفت‌ها و دنیای تازه و بسیار شگفتی روبه‌رو می‌شود که دو حالت دارد، یا نمی‌تواند آن را تحمل کند و دیوانه می‌شود، و یا اگر بتواند آن دنیا را تحمل کند بی‌نهایت وسعت شخصیت پیدا می‌کند و به تولد دوباره می‌رسد. آن گونه که در خدمت آقای دکتر پورنامداریان بودیم و از محضرشان آموختیم، یونگ معتقد است که انسان برای رسیدن به آن ناخودآگاه جمعی، احتیاج به یک جرقه دارد و مثالشان هم دیدار مولانا با شمس است که شمس این جرقه را می‌زند و در حقیقت مولانا را به این درجه از معرفت می‌رساند، طوری‌که مولانا در جایی قبل از دیدار شمس می‌گوید:

در بن چاهی بدم من سرنگون
در همه عالم نمی‌گنجم کنون

یا
زهره بدم ماه شدم چرخ دو صد تاه شدم
یوسف بودم زکنون یوسف زاینده شدم

می‌خواستم سؤال کنم که آیا با این بخش از اعتقاد یونگ هم شما برخورد کرده‌اید، آیا کار کرده‌اید و به چیزهای تازه‌ای در این زمینه رسیده‌اید یا نه؟

■ **وزیرنیا:** حقیقت این است که استادان ما ذهنشان خیلی عرفان آشناست و طبیعی هم هست، سعی کرده‌اند که مایه‌های مشترکی بین دیدگاه‌های یونگ و عرفان اسلامی پیدا بکنند خوب یونگ هم گرایشی عرفانی داشت. بعد از اینکه از فروید جدا شد، هواداران فروید برای اینکه سر به سر او بگذارند، همه جا می‌گفتند ما تصور می‌کردیم که او دانشمند است، ولی حالا فهمیدیم که پیامبر و عارف است. البته بود و اینها نقص شخصیت او نیست، اینها مایه‌های کمالی است که به شخصیت یونگ اضافه شد. حقیقت این است که فردانیت و رویارویی با ناخودآگاه بیشتر یک فرایند است. اما تصور می‌کنم تجربهٔ فردی هر یک از ما می‌تواند تایید کند که جرقه هم یکی از راه‌هاست که تنها می‌تواند فرایند را تسریع کند و به نتیجه برساند. اما ناخودآگاهی منبع و جریان بسیار عظیمی از اطلاعات است، که همیشه پس زده می‌شود، چون آن پشت چیزهایی هست که دلمان نمی‌خواهد باورشان کنیم یا دیگران بدانند، سایهٔ ما هست، نقاط منفی ما هست، ما نمی‌خواهیم همه چیز را آشکار کنیم، بیشتر دوست داریم آن نقاب را رو کنیم و دائم محتویات ناخودآگاه را سرکوب می‌کنیم. بعد می‌رود آن پشت، آنجا مترصد می‌ماند تا بیاید و حضورش را اعلام کند، پس به رغم سرکوب از بین نمی‌رود. مثل مفهوم انرژی در فیزیک. انرژی فقط از شکلی به شکل دیگر تغییر پیدا می‌کند اما از بین نمی‌رود. همان‌طور که اشاره کردید، ناخودآگاه جمعی دو وجه دارد، یک نیروی بسیار مخرب و یک نیروی بسیار سازنده. اگر کسی بتواند فرایند فردانیت را طی کند یعنی یکی یکی کهن الگوهای اصلی را که اشاره کردم، جذب خودآگاهی کند، با آن به مصالحه می‌رسد و بعد مقر فرماندهی روان از «خود» به «خویشتن» منتقل می‌شود، (از ego به self) در نتیجه «خویشتن» منبع بی‌کرانی از دانش، آگاهی و الهام در اختیارش می‌گذارد که می‌تواند او را حمایت کند.

□ **حسینعلی نوذری:** بحثی که در ارتباط با روان‌شناسی نادیده گرفته می‌شود و ممکن است منشاء خلط‌هایی هم بشود، این است که فکر می‌کنیم نقد روان‌کاوی و نقد روان‌شناسی فقط برمی‌گردد به دوران فروید و قرن نوزدهم به این طرف. در حالی که وقتی ارسطو تحلیل خودش را در ارتباط با مفهوم شعر می‌دهد و به‌خصوص آن جایی که به تعریف و تبیین مفهوم تراژدی می‌پردازد، می‌بینیم که در مفهوم تراژدی، وقتی صحبت از تاسف و ترحم می‌کند، دقیقاً به مسائل روان‌شناسی نظر دارد. منتها روان‌شناسی فرویدی و ناخودآگاه جمعی یونگ که خانم وزیرنیا به آن اشاره کردند، در واقع اوج تکامل رویکرد روان کاوانه به متن یا اساساً به اثر هنری است، که خوب مورد انتقادات زیادی هم واقع شده که اشاره شد.

سؤالم این است که ما سه رویکرد اساسی را در نظر می‌گیریم: یکی رویکرد سنتی در نقد ادبی است که در واقع ضعف اصلی آن نادیده گرفتن پیچیدگی‌های ساختاری یک اثر هنری است. رویکرد اساسی دیگر، رویکرد صورت‌گرا یا فرمالیسم است که در واقع در رویکرد فرمالیسم بر خلاف رویکرد سنتی مفاهیم و زمینه‌های تاریخی و اجتماعی خلق یک اثر نادیده گرفته می‌شود، به اصطلاح اهمیت بیش از حدی برای ظاهر و صورت و ساختار قائل می‌شود. اما یکی از ضعف‌های اساسی رویکرد روان‌شناسی به نقد ادبی که انتظار داشتم به این نکته اشاره بفرمایید در واقع این است که در رویکرد روان‌شناسی علاوه بر آنکه آن دو وجه با شدت و حدت دنبال می‌شوند، ـ وقتی می‌بینیم که از ظواهر به سمت اعماق حرکت می‌کنیم ـ نقیصه رویکرد سنتی کنار گذاشته می‌شود. وقتی در ارتباط با زمینه‌های روان شناختی پیدایش یک قهرمان یا افعال و رفتار یک قهرمان صحبت می‌شود، در واقع در اینجا به مفاهیم و مضامین اجتماعی پرداخته می‌شود. اما چیزی که در اینجا نادیده گرفته می‌شود، زمینه‌های زیبایی‌شناسی خلق یک اثر است. این ضعف را ناشی از چه چیزی می‌دانید؟ آیا ناشی از آن برخورد پروکرانستوسی می‌دانید که در رویکرد روان‌کاوانه وجود دارد، یا ناشی از ضعف منتقد؟

■ **وزیرنیا:** ضعف روانکاوی نیست. روانکاوی در ذات خود قادر است همپای توان ذهنی منتقدی مبدع امکانات نو بیافریند. رویکرد روان‌شناختی نمی‌گوید که شما این طور نگاه نکنید. من نقل قولی از نیچه می‌آورم، که روان‌شناسی بزرگ بود. او در تحلیل کارهای ناتورالیستی زولا ـ که می‌دانید اوج بازتاب جنبه‌های خیلی ناخوشایند زندگی است. می‌گوید که زولا از بوی گند خیلی شش می‌آید. خوب این هم تحلیلی است، روان‌شناسی نمی‌گوید به زیبایی نگاه نکنید، نقد روان‌شناختی ابزاری است مثل سایر ابزارها که به ما امکان می‌دهد، به قول فرنگی‌ها موضوع را روی میز بگذاریم و از زوایای مختلف نگاهش کنیم.

نقد روان شناختی نه تنها شیوه‌های دیگر نقد را نفی نمی‌کند، بلکه ظرفیت دارد، که مخاطبش بگوید نویسنده‌ای که زیبایی‌ها را می‌بیند خصیصه‌ای در روانش دارد که او را به این کار قادر می‌کند و آن دیگری که انگشتش را تنها روی زشتی‌ها می‌گذارد خصیصهٔ دیگری دارد. و هیچ کدام الزاماً بدتر یا بهتر نیستند و بازمی‌گردند به شرایط دیگر. اجتماعی و روانی در زمینهٔ تحلیل زیبایی‌شناسی هنری نیز این توان در نقد روان‌شناختی هست. نمونه دم دستی‌اش مقایسه کاربرد استعارهٔ نیلوفر در بوف کور و در شعر سهراب است. ما نیازمند کاربست تلفیقی از این دو نگرش هستیم، مثلاً باید در چرخه‌ای که بالا می‌رود، در یک دایرهٔ وسیع‌شونده، از یک لایه تحلیل روانی شروع کنیم و بعد برگردیم به سوی نکات زیبایی شناختی و دوباره یک حلقه بالاتر رویم و اینها را به هم پیوند بزنیم، این البته ایده‌آل است و امیدوارم که عملی شود.

اما در مورد ردپای تحلیل روان‌شناختی در آثار ارسطو که به آن اشاره کردید و عمدتاً موضوع و با نگاهی «موزه»‌ای پالایش یا کاتارسیس، باید عرض کنم که این مبحث مربوط به حوزه بسیار بسیار محدودی از تحلیل روان‌شناختی است که تنها از حیث بررسی تاریخچه موضوع و با نگاهی «موزه»‌ای می‌توان به آن اشاره کرد و آن هم از زاویهٔ تأثیر ادبیات بر روان خواننده، نه تحلیل ساختِ اثر ادبی و منشأ هیچ خلطی هم نشده است.