ادبیات و روانشناسی

پرتال جامع علوم انسانی

نقد ادبی از دیرباز عرصه کندوکاو متون از منظر روانشناسی و گرایشهای گوناگون در مکتب روانکاوی بوده است و به ویژه در سدهٔ اخیر در غرب، تحلیلهای روانکاوان از متون ادبی دستاوردهای اصیلی داشته است. در ایران نیز در دهه‌های گذشته، تحلیلهای ادبی بر مبنای دیدگاههای یونگ و فروید مورد توجه قرار گرفته است. از این میان بررسیها و تحلیلهای دکتر محمد صنعتی به لحاظ اینکه هم در حوزهٔ روانشناسی تخصص دارد و هم در نقد و تحلیل آثار ادبی و نکته‌سنجیهای سبکی و دقتهای زبانی و اصطلاح یابی صاحب روش است، جایگاهی ویژه دارد. آثار اخیر صنعتی نوعی نقد ساخت‌شکنانه برای دستیابی به معانی پنهان اثر است. در این زمینه با حضور سیما وزیرنیا، پروین سلاجقه و بلقیس سلیمانی گفت‌وگویی با دکتر محمد صنعتی انجام داده‌ایم که پرسشها و بحثهای مختلفی در فصل مشترک ادبیات و روانشناسی مطرح شده است که حاصل آن از نظر خوانندگان محترم می‌گذرد.

□ **وزیرنیا:** آقای دکتر با آنکه من هم در اینجا مهمانم، به شما خوشامد می‌گویم. شما می‌دانید که ادبیات دنیا وامدار متفکرانی در حوزهٔ روانشناسی، فلسفه، جامعه‌شناسی و با اندکی تسامح روانپزشکی است.

ما هم در این حوزه‌ها، نویسندگان قابل و توانایی داریم، مثلاً ساعدی. در حال حاضر هم روانپزشکانی داریم که در زمینه داستان و نقد شعر کار می‌کنند، نکته‌ای که به آن اشاره می‌کنم اصلاً جنبهٔ تعارف و تکلف برای ورود به بحث ندارد، احساسی که از مطالعهٔ این کتاب (صادق هدایت و هراس از مرگ) به من دست داد، در یک کلمه تحسین و غرور بود. آنچه در این کتاب دیدم، در وهلهٔ اول نگاه یک صاحب‌فکر است که روانپزشک هم هست، طبیب هم هست، واژه‌شناس هم هست، خوب هم می‌نویسد و بعد روی یک اثر ادبی جراحی لیزری کرده، هم به لحاظ اسطوره‌شناسی، هم به لحاظ عناصر ادبی، هم به لحاظ ساختهای ذهنیِ نویسنده و هم به لحاظ بستر

اجتماعی اثر. بعضی از فصلها بسیار درخشان پرداخته شده مثل فصل ۷، ۸، ۹ و ۱۵؛ در بحث چشم مرگ، تصور می‌کنم که نقبی زده‌اید به هستی شهودی این اثر به رغم اینکه شهود از طریق زبان ابلاغ‌ناپذیر است، اما شما آن را شکافته‌اید، باز کرده‌اید و اینها همه تحسین‌برانگیز است. رمزگشایی نمادها، اعداد و بعد یک همنهاد جدید در این کتاب دیدم. با اینکه کتاب تحلیل فرویدی است و تحلیلی است که از آرای اتورنک استفاده می‌کند و همین‌طور از روانشناسی «خود»، اما هیچ کدام از اینها نیست، حوزهٔ تحلیلی جدیدی است. مثلاً تحلیل همه جانبهٔ شخصیت بوگام داسی؛ اصلاً ریشه‌شناسی این نامها، ساخت‌شکنی نامهای خاص و عام، ساخت شکنی از تصویر قلمدان و عناصر نمادینش و رمزگشایی از آنها؛ شاید در گذشته گذاری سطحی روی اینها انجام گرفته، اما هرگز به این صورت نبوده است و... تحلیل بینامتنی و ارتباطِ کار با تخت ابونصر.

باید بگویم که جامعهٔ ادبی ما در حوزه نقد ادبی با آثاری مانند این کتاب موجودیت خودش را به عنوان یک جامعهٔ آگاه، پویا و همه سو نگر اعلام می‌کند و من متشکرم.

■ **صنعتی:** من فقط می‌توانم خوشحال باشم از اینکه هدفم توانسته انتقال پیدا کند و بازتابی داشته باشد در جامعه‌ای که گرچه نقد و تحلیل در آن وجود داشته اما همان طور که فرمودید، همهٔ ما همیشه احساس می‌کردیم آن‌گونه که باید نیست؛ حالا اسمش را بحران بگذاریم یا جدی نگرفتن این حوزه آن‌گونه که شایسته است، نمی‌دانم. اما همین قدر خوشحالم که این کتاب توانسته جایی را در

جامعه ما باز کند.

□ **سلیمانی:** ضمن تشکر از جناب آقای دکتر صنعتی که دعوت **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** را پذیرفتند. من سعی می‌کنم بحث را پیرامون دو اثر تازه منتشر شدهٔ ایشان متمرکز کنم.

آقای دکتر بسیاری از منتقدان ما بر این باورند که اطلاع و آگاهی صادق هدایت از دانش روانشناسی آسیب جدی به برخی از آثار او وارد کرده است. برای مثال آقای میرعابدینی درکتاب **صدسال داستان‌نویسی** بحث خود را دربارهٔ هدایت با ذکر همین نکته آغاز می‌کند. حالا من این پرسش را از شما دارم: آیا شما به عنوان یک منتقد تفاوتی می‌بینید بین آثاری که نویسندگان با اطلاع و علم به مباحث روانشناسی خلق می‌کنند و آثاری که نویسندگان بدون آگاهی از مباحث روانشناسی می‌نویسند، اما این آثار حاوی یا بیان‌کنندهٔ برخی مسائل بنیادی علم روانشناسی هستند. به عبارتی آثار این گروه از نویسندگان توسط منتقدان روانشناختی کشف و مورد تفسیر و تأویل قرار می‌گیرد. حال آنکه آن گروه اول پیش‌آگاهیهایی داشته‌اند که آنها را در خلق یک نوع خاص از آثار هنری یاری داده است.

□ **سلاجقه:** اگر اجازه دهید، چون سؤال من هم در تکمیل همین پرسش است، آن را مطرح کنم و بعد آقای دکتر پاسخ دهند. به نظر می‌رسد این پرسش، به نوعی دغدغه خود شما هم هست. حتی در کتابتان به این دغدغه اشاره کرده‌اید، ولی آن را چندان جدی نگرفته‌اید.

به طور کلی، «لغزشهای زبانی» هنرمند در اثر، یکی از مواردی است که ارزش نقد دارد به ویژه، در نقد روان تحلیلگرانه. باتوجه به گفتار خود شما در کتابتان و نظر به آشنایی هدایت با سوررئالیستها و فضای آثار آنان و همچنین آموزه‌های علم روانکاوی مدرن، در آثارش با «لغزشهای زبانی آگاهانه» روبه‌رو می‌شویم. از طرفی، هدایت در عرصهٔ شطرنجی که در اغلب آثارش ایجاد کرده، با مهارت نقش یک ناوارد را بازی کرده است. من می‌خواهم بدانم از نظر شما آثار ایشان یا آثاری با این ویژگیها، در حوزهٔ تحلیلهای روانشناختی، چقدر ارزش نقد جدی دارند؟ و اگر ممکن است، در مورد انگیزهٔ توجه جدی خود به نقد این آثار از این دیدگاه توضیح دهید.

■ **صنعتی:** بله دغدغه من هم بوده است. در مقدمه یکی از تحلیلها (در کتاب اول) نقل قولی هم از فروید آورده‌ام در رابطه با آثار سوررئالیستی که گفته بود، اینها به درد روانکاوها نمی‌خورد، به دلیل آنکه در وهلهٔ نخست روانکاو می‌خواهد از هنر و ادبیات و تجربه‌های شهودی هنرمند، واقعیات دنیای ناشناخته انسان را کشف کند. در حالی که سوررئالیستها در ابتدا بیشتر از یافته‌های علم روانکاوی برای خلق آثار خود بهره می‌جستند. اما این به آن معنا نیست که آثار سوررئالیستی به درد نقد روان‌تحلیلگرانه نمی‌خورند. گرچه یونگ چنین نظری را درمورد نوولهای روانشناختی داده بود که آثارِ «خودبسا» هستند، یعنی کار روانکاوی خود را، خود انجام داده‌اند. به این ترتیب به نظر می‌رسید که اثری به کار روانکاوی می‌خورد که یا قصه‌های فولکلوریک و ادبیات توده باشد، یا نوولهای رئالیستی و غیرروانشناختی. ولی همان‌طور که می‌دانید، فروید درکنار آثار کلاسیک و تراژدیهای یونان، مانند آثار سوفوکل و شکسپیر، یا نمایشنامه‌های رئالیستی ایبسن به تحلیل نوولهای روانشناختی داستایوسکی می‌پرداخت یا گرادیوای جنسن، در حالی که یونگ با اینکه به تحلیل **اولیس** جیمز جویس یا نقاشیهای پیکاسو دست زد، ولی تحلیل او با نگرشی محافظه‌کارانه و تا حدودی خصمانه همراه بود. نگاهی گذرا، به تحلیلهای روانکاوانه در قرن گذشته نشان می‌دهد که طیف گسترده‌ای را در بر می‌گیرند؛ از ادبیات فولکلوریک اسطوره‌ای و تراژدیهای یونان و آثار حماسی گرفته تا برسد به آثار کلاسیک، رئالیستی و ناتورالیستی، و بالاخره رومانس، نوولهای روانشناختی، سوررئالیستی و اکسپرسیونیستی و تمامی گستره ادبیات مدرن و پست‌مدرن.

ولی اینکه در **صد سال داستان‌نویسی** اظهار شده که چون هدایت دانش روانشناسی را اساس کارش قرار داده، آسیب جدی برای ارزشهای هنری آنها بوده اظهار نظری عجیب و شاید تا حدودی وطنی است.

شگفت‌انگیز است که جیمز جویس پیوند ادبیات و روانشناسی را در **بیدارباش فنیگان‌ها** پیوندی دیرینه می‌داند که مانند دو جوان به آسانی با هم دوست شدند. توماس مان در جشن هشتادسالگی فروید، خود را متعلق به مکتب روانکاوی می‌داند که از یافته‌های آن برای خلق آثار خود بهره گرفته است. هرمان هسه شاگرد مکتب یونگ بود، آندره برتون و سوررئالیستها روانکاوی را یکی از دو پایهٔ اصلی مکتب خود می‌دانستند و اکسپرسیونیستها به شدت به روانکاوی گرایش داشتند؛ از آن جمله نمایشنامه‌نویسی مانند استرینبرگ. ادبیات مدرن از مارسل پروست و جیمز جویس گرفته تا ویرجینیا وولف و دیگران، براساس «جریان سیال آگاهی»

می‌نوشتند که از ویلیام جیمز روانشناس گرفته شده بود و آثار آنها همان‌گونه که نوشته‌های فاکنر، یوجین اونیل، آرتور میلر، تنسی ویلیامز و بسیاری دیگر از نویسندگان ادبیات نمایشی، سرشار از دیدگاهها و نظریه‌های روانکاوانه و روانشناختی است، حتی در «خود سرگذشت‌نگاریها» از این‌گونه تحلیل و روانکاوی استفاده شده است که بزرگ‌ترین و جاودانه‌ترین آثار ادبی قرن بیستم را به وجود آورده‌اند. معهذا در ایران برخی نظر می‌دهند که چنین گرایشی، آسیب جدی به ارزشهای هنری ادبیات می‌زند یا در مورد هدایت، نقص است. این اظهارنظرها بیشتر درجامعهٔ ادبی ما ابراز می‌شود، آن هم شاید به دلیل عدم دسترسی به متون روانکاوی و روانشناسی یا نقد و تحلیل جدی ادبیات بوده است. آنچه در ایران به عنوان نقد مشهور و پذیرفته شده به شمار می‌رود، بیشتر نقد ژورنالیستی است. نوعی معرفی کتاب یا مروری بر کتابهاست که قطعاً با نقد و تحلیل جدی مانند تحلیلهای رونالد بارت، هارولد بلوم، شوشانا فلمن، پیتر بروکز (P.Brooks) فردریک جیمسون، سپیواک (G.Spivak)، دانیل فرر، لکان، کریستوا و ژیژک و... بسیار متفاوت است. شاید اگر گفته می‌شد که یکی از مهم‌ترین ایرادها به هنر و ادبیات معاصر ایران چیست؟ و چرا به جز صادق هدایت دیگران در ابعاد جهانی چندان ندرخشیده‌اند؟ باید گفته می‌شد که یکی از علتها شاید همین عدم توجه غالب هنرمندان و نویسندگان ایران به جنبه‌های روانشناختی انسان است که در قرن بیستم، ادبیات و هنر جدا از آن معنی نداشته است. روانشناسی و روانکاوی دانش ذهن و رفتار انسان است و با ادبیات و هنر همین فصل مشترک را دارد و هر دو بیش از پیش از قرن ۱۸ و ۱۹ در کنار هم بوده‌اند که در قرن بیستم توأمان جداناپذیر شدند. ادبیات مدرن و پست مدرن قرن بیستم به شدت با روانشناسی و روانکاوی عجین است.

البته اگر نویسنده‌ای با اطلاعات سطحی و ناقص از روانکاوی و بدون هضم و جذب آن بخواهد قصه یا نمایشنامه‌ای بنویسد، به احتمال زیاد فاقد خلاقیت خواهد بود. ولی برای هدایت که با آثار روانکاوی عمیقاً آشنا بود، بسیار مطالعه می‌کرد و می‌گذاشت دانشی که کسب کرده بود، جذب و درونی‌سازی شود و آنگاه می‌نوشت، مسئله فرق می‌کرد. **بوف کور** و **سه قطره خون** هدایت نمونه این تجربه خلاق است که نه تنها از نظر فرم هنوز هم پس از ۶۵ سال تازگی خود را از دست نداده و به عنوان یکی از آثار پست مدرن می‌توان آن را طبقه‌بندی کرد، بلکه اگر با تحلیل بینامتنی یا آن‌گونه که من در کتاب **صادق هدایت و هراس از مرگ** ارائه کرده‌ام ـ «ساخت‌شکنی روان‌تحلیلگرانه موازی» ـ طرح و ساختار **بوف کور** را با دیگر قصه‌های هدایت، و نیز با تحلیلهای او بر کافکا و خیام و همچنین به طور موازی با زندگی وی، نامه‌ها و گفته‌هایش بررسی کنیم، آنجاست که به یک «ناهَمشَوَند» (پارادوکس) بزرگ انسانی در برخورد با مرگ می‌رسیم. مؤلفی که در نوشته‌ها و زندگی خود همه‌جا با مرگ زیسته، به مرگ اندیشیده و آن را همواره آرزو می‌کرده و شخصیتهای قصه‌های او و حتی خودش با خودکشی به زندگی خود پایان می‌دهند، در حالی که هم‌زمان با هراس از مرگ و شوق جاودانگی همان زندگی را زیسته و همان نوشته‌ها را خلق کرده است. هدایت با قدرتی بی‌نظیر این پارادوکس را به هیئت قصه‌ای می‌آفریند که بیش از نیم قرن از هر قصه مدرن دیگری بیشتر خوانده شده و بیشتر ترجمه شده است. یعنی هم برای فرهنگ ما و هم برای فرهنگ دیگران بیش از دیگر قصه‌های فارسی جذاب بوده است، به‌طوری که به دشواری بتوان همتایی برای آن پیدا کرد.

□ **سلیمانی:** آقای دکتر شما در مقام منتقدی که از دیدگاه روانشناسی تحلیلی به این متون نگاه می‌کند، آیا ابزارهایی که برای تحلیل این متون به کار می‌برید متفاوت است؟ به عبارتی برخورد شما با متنی که نویسنده با آگاهی بر اصول روانشناسی و با یک سیستم روانکاوی آن را خلق کرده با متنی که نویسنده‌اش هیچ آگاهی از این نگرشهای علمی ندارد چه تفاوتی دارد؟

■ **صنعتی:** وقتی به این دوگونه نوشته نگاه می‌کنیم، ابزار ما یکی است؛ چشم و نگاه روان‌تحلیلگرانه و ساخت شکن که استوار بر تحلیل و تفسیر نمادین و نشانه‌ها و علامتهاست. هدف هم یکی است؛ بیرون کشیدن نانوشته، یا معنای پنهان یا بهتر است بگوییم، معانی پنهان، چون هَر نماد و نشانه‌ای تفسیرهای گوناگون را برمی‌تابد و برای این کار باید «واپس زده»ها رها شوند، سانسورشده‌ها، اندیشه‌ها، احساسها، پیشداشتهای واپس زده یا سرکوب شده باید از بند سانسور و زندان ناخودآگاه بیرون کشیده شوند. آن آرزوها و انگیزه‌ها و احساسهایی که انسان از خود پنهان کرده است و رابطهٔ آنها با واقعیتهای آشکار، یعنی آنچه در خودآگاه و پیش‌آگاه هست، یا در واقعیت بیرونی است، یافت شوند. به‌عبارت دیگر، ورود و رخنه به «اندرونی» (interiority) که انباشته از واقعیتهای درونی است و پیدا کردن رابطهٔ آن با «بیرونی» (exteriority) یا واقعیت بیرونی، با این هدف غایی که به تمامی واقعیت تا آنجا که ممکن است، بصیرت یابیم. از

این نظر، روانکاوی علم بصیرت‌یابی است. بصیرت به دنیای پنهان وجود، بصیرت به ناگفته و نانوشته، بصیرت به «واپس زده» و «ناخودآگاه»؛ ناخودآگاه متن و ناخودآگاهِ مؤلف. ولی این نگاه خود ابعاد و جنبه‌های گوناگون دارد و از زاویه‌های مختلف و با نظریه‌های متفاوتی می‌توان به سرزمین ناشناخته‌ها پاگذاشت. به آن بخش پنهان هر اثر و هر مؤلف، چه او با آگاهی به دانشهای زمانه خود نوشته باشد، از آن جمله آگاهی به روانکاوی؛ چه با شهود و چه با هر دو. چه مؤلف آن اثر یک یا چند عامی باشند، چه اسطوره یا افسانه‌ای برخاسته از ذهن توده‌های عامی، فرقی نمی‌کند. زیرا اولاً هنرمند خلاق و آگاه، باز هم بخشهای ناخودآگاهی در ذهن دارد که بدون آگاهی او در اثرش متجلی می‌شوند. آگاهی از دانش روانکاوی یا حتی اگر روانکاوی هم شده باشد، مانند آگاهی به دیگر علوم انسانی یا آگاهی شاعری به عروض، وزن و قافیه و صنایع ادبی، و نیز به انواع نماد، استعاره و مجاز ... و چگونگی کاربرد آن توسط شاعران گذشته، تبحر او را در کاربرد سخن در شعرش بیشتر و توانایی او را در شناخت عناصری که به کار می‌گیرد افزون‌تر می‌کند، حتی اگر بخواهد شعر سپید بنویسد. همیشه تفاوت شاعرانی آگاه و فرهیخته مانند حافظ یا شاملو با شاعران تُنُک مایه مانند عارف یا نظام وفا و یا شاعران عامی مانند شاطرعباس صبوحی یا خاکشیر آشکار است؛ اینکه فکر کنیم نویسنده هرچه کمتر بداند، کار هنری‌اش ناب‌تر و ارزشهای هنری آن بیشتر است، سخنی خطا و باوری نادرست است. هر نویسنده‌ای نیاز به آگاهی دارد و به فرهیخته بودن.

هر نویسنده باید نسبت به اطلاعات فرهنگ زمانهٔ خود، روزآمد باشد، باید بداند و هرچه بیشتر بداند، از قریحهٔ هنری خود بهتر می‌تواند بهره گیرد و خلاقیت بیشتری داشته باشد و هنرش اصیل‌تر و ماندگارتر شود.

در مصاحبه‌ای خواندم که هوشنگ گلشیری با اشاره به سالهای پیش از انقلاب گفته بود که آن روزها از ساختارگرایی یا پست مدرنیته اطلاعی نداشته، حال اگر بگویید مگر دانستن نظریه‌های ادبی یا دانستن جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، تاریخ یا فلسفه روی کار او اثر می‌گذارد؛ همان‌گونه که دانستن روانشناسی یا روانکاوی؛ می‌گوییم مگر می‌تواند اثر نگذارد، قریحهٔ هنری شاید با کسب دانش یا دانستن تکنیک ارتباطی نداشته باشد، ولی استفاده بهینه از قریحهٔ هنری بی‌تردید با آگاهی از تکنیک و گسترهٔ عمق دانش و فرهیختگی هنرمند ارتباط مستقیم و مثبت دارد.

چرا اغلب دپارتمانهای وزین ادبیات در بزرگ‌ترین دانشگاههای جهان، به نقد و تحلیل روان تحلیلگرانه به شیوهٔ ژاک لکان یا ژولیا کریستوا یا ساخت شکنی دریدا که آن نیز ارتباط بسیار با روانکاوی دارد، روی آورده‌اند؟ چون ادبیات و فلسفهٔ «پست مدرن»، با نگاه تحلیلی و تفسیر واپس زده، و تأویل نمادین عجین است. از فرانسوا لیوتار گرفته، تا ژیل دولوز، فردریک جیمسون و... حتی در دوره ساختار مداری وقتی که کلود لوی اشتراوس تحت‌تأثیر روانکاوی بود، یا مکتب فرانکفورت با مارکوزه و آدورنو و هورکهایمر، یا پل ریکور که هم کتاب بزرگی دربارهٔ «فروید و تفسیر» نوشت و هم در «تأویل متن» بسیار کار کرد و هم در دورهٔ پساساختارگرایی گروه «تِل کِل» در فرانسه با مفاهیم روانکاوی فروید، لکان و روانکاوان پس از آنها مانند کریستوا، ژیژک، گتاری و... آمیخته بوده است. ولی همین فلسفه و ادبیات پست مدرن در ایران، با اطلاعاتی محدود، خارج از متن، سطحی و هضم نشده دارد وارد ادبیات داستانی و شعر می‌شود و از آنجا که نویسندگان این آثار با این فلسفه و جهان‌بینی زندگی نکرده‌اند، آنچه که می‌نویسند، تجربه نشده‌است. بنابراین ساختگی و زورکی به نظر می‌رسد. به دل نمی‌نشیند. ارتباط برقرار نمی‌کند. جای چفت و بستها و لحیمهایش پیداست. آثار زمخت، پرداخت نشده و خام هستند. در حالی که هدایت **بوف کور** را زندگی کرده بود، سوررئالیسم و روانکاوی را تجربه کرده بود، به این جهت بیش از هر نویسندهٔ دیگری ـ البته غیر از نویسنده‌های بازاری مردم‌پسند ـ خواننده دارد.

اما اینکه چرا آن را انتخاب کردم؟ اولاً این دو کتاب به غیر از هدایت به آثار صادق چوبک، اخوان ثالث، بهرام صادقی و فیلمهای شهید ثالث، کیارستمی و ورنر هرتزوک، و نوشته‌ای از بکت نیز می‌پردازد. ولی انتخاب **بوف کور** به دلیل پارادوکس آرزوی مرگ و مرگ هراسی بود. در حالی که باور عموم در ایران بر آن است که هدایت نه تنها به مرگ اندیشی و مرگ خواهی در قصه‌های خود مرکزیت داده، بلکه آن را زیسته و خودکشی کرده است، پس دیگر جای هیچ شکی نیست که او شوق مرگ داشته است. ولی با ساخت شکنی روان‌تحلیلگرانه می‌بینیم که نه تنها هراس از مرگ داشت، باکه با شعار مرگ، مرگ، یکی از پربارترین زندگیهای زمانه خود را در این کشور زیست، پر از شور زندگی!

آنچه در این تحلیل تازگی دارد یکی این است که آنچه او نوشت «غریزهٔ مرگ» فروید را زیر سؤال می‌برد، چون نزدیک‌تر به گفته‌های «اتورنک» و مسئلهٔ هراس از مرگ و آفرینش فرهنگ و هنر است، وگرچه شاید به کارگیری مفاهیم «سایه»، «دو قلو»، تصویر آیینه‌ای، همان مفاهیمی است که در کتاب **همزاد و خود نامیرای** اتو رنک موردتوجه بوده، ولی تردید وجود دارد که هدایت این کتاب را پیش از نوشتن **بوف کور** خوانده باشد. در سالهای آخر عمر خود کتاب اتو رنک (Otto Rank) را برای فهم **بوف کور** به فرزانه توصیه می‌کند، ولی در آن کتاب بسیاری چیزهایی که در **بوف کور** آمده، نیست؛ مثلاً «لب شکری» وجود ندارد. ـ مفهوم لب شکری را سالها بعد کلود لوی اشتراوس توضیح می‌دهد و تبارشناسی آن را به لب شکری بودن خرگوش به عنوان یک توتم مربوط می‌کند. در حالی که در **بوف کور** با تحلیل من، لب‌شکری بودن شاید به لب‌شکری بودن شیر در فرهنگ ایران بازگردد. شیری که در شیر و خورشید است، و سر شیر، در پیکره آبون (زروان).

استفادهٔ هدایت از اسطوره‌ها، در **بوف کور** بی‌نظیر است. شاید حتی برتر از **سرزمین هرز البوت**، آن‌قدر پنهان است که در نگاه اول اثری از اسطوره نمی‌بینیم. حتی مثل **اولیس** جویس آشکار نیست. بدون نام، آنها را به کار می‌گیرد، به گونه‌ای که جزء ارگانیک ساختار متن می‌شود. اگر آگاهانه هم اسطوره‌ها را به کار گرفته، بسیار استادانه به کار گرفته، طوری که گویی ناخودآگاه بوده است. همان‌گونه که شکسپیر و داستایوسکی پدرکشی ادیپی را ناخودآگاه در **هملت** و **برادران کارامازوف** می‌آورند. من نمی‌دانم که وقتی قصاب را با لاشهٔ گوشت تصویر می‌کند با گزلیکی در دست، چقدر آگاهانه به «میترای گاوکش» اشاره داشته، عنوانی که فرانتس کومون در کتابش **رازهای میترائیسم** ذکر می‌کند ـ میترایی که به روایت «زنر» همزاد «جم گاوکش» است ـ یا آنکه ناخودآگاه هدایت قلم در دست داشته است تا «سرنمونی» (Archetype) هند و ایرانی را در **بوف کور** فعال کند.

□ **سلاجقه:** می‌خواهم سؤالی که پیش از این مطرح کردم، اندکی ریزتر به آن پرداخته شود. آنچه من از نقد روانکاوانه فهمیدم این است که در این نوع نقد ما نیمه‌های پنهان اثر را کشف می‌کنیم و به نوعی دنبال کلمات نانوشته هستیم، ولی باز هم تأکیدم بر این است که باتوجه به اینکه هدایت با کلمات نانوشته هم آشنا بوده، ولی آنها را خیلی آگاهانه در متن به کار برده، مثل استفاده از زمانهای

نمادین؛ وقتی از ازل حرف می‌زند می‌داند چه کار می‌کند. یا استفاده آگاهانه از عناصر اسطوره‌ای و جایگزینی آن در جای جای آثارش. باز هم فکر می‌کنم این اثر جنبهٔ تصنعی به خود می‌گیرد. همان طور که در حیطهٔ ادبیات اگر ما بیاییم جناسها، تضادها یا دیگر آرایه‌های ادبی را که مقداری زیبایی به اثر می‌بخشد، آگاهانه و پشت سر هم به کار ببریم، اثری آفریده‌ایم، منتها امکان دارد از دیدگاه هنری و ادبی چیزهایی را در خود داشته باشد و القا کند، ولی فکر می‌کنم نقش نقد روانکاوانه باتوجه به کلمات نانوشتهٔ اثر یک مقدار فرق کند. چون در اینجا با یک اثر اصیل خود نوشته روبه‌رو نیست، بلکه با یک نوع تصنع روبه‌رو است.

■ **صنعتی:** در **بوف کور** آنچنان پنهان، ظریف، حتی بی‌نام به کار گرفته شده که انگار جزء لاینفک ارگانیک قصه است. آن قدر پنهان که جز با تحلیل روانکاوانه و ساخت شکنی دقیق معانی، بسیاری از نمادها و نشانه‌ها را نمی‌توان فهمید. این همه کتاب و تفسیر و تأویل در مورد **بوف کور** نوشته شده، ولی در کجا این معانی در این

گستردگی و عمق، تفسیر و تحلیل شده بود. حتی اسطوره‌هایی که به‌کار می‌برد بی‌نام هستند. همان طور که اشاره کردم در نگاه دهم ممکن است بفهمیم که قصاب شاید اسطورهٔ «میترا ـ جم» باشد؛ دوقلوهای همزاد. نمی‌دانم در چندمین خوانش ممکن است خواننده بفهمد که چهرهٔ بوگام داسیِ هندی ـ با چهرهٔ لکاته ترکمنی را با ترکیب دو قوم داس در درهٔ سند و داس در ایالت دهستان یا داهه (گرگان) یکی کرده که مربوط به ایلخانانی می‌شود که تبار او هستند؟ حتی اعداد و زمانها، یا اسطوره‌های فراوانی که به کار می‌گیرد، اغلب بدون نام هستند و از تصویرهایشان یا کارکردهایشان باید شناخته شوند، یعنی ناگزیر باید کارکردی ـ ساختاری تحلیل کرد. این کاربرد تصویری یا ساختاری اسطوره را در کمتر اثر ادبی می‌بینیم، از این نظر کار هدایت، بی‌نظیر است. قطعاً **اولیس** یا **یادآوری زمانهای گذشته** پروست یا نوشته‌های بکت نیز بسیار با حساب و کتاب نوشته شده‌اند. ادبیات برجسته و آگاهانه، با یک قصه فولکلوریک بسیار تفاوت دارد. گرچه هر دو ممکن است با انگیزه‌های ناخودآگاه مشابهی آفریده شده باشند. از این نظر حافظ و سعدی هم ساختگی است. همان‌گونه که **هملت** یا **اتللو** شکسپیر، بی‌آنکه طبیعی باشند یا مانند زندگی واقعی، ولی واقعی جلوه می‌کنند. **بوف کور** با اینکه ساختار سوررئالیستی دارد، ولی خواننده با آن، چنان برخورد می‌کند که انگار قصه‌ای واقعی خوانده است. گاه چنان از آن وحشت می‌کند که انگار با تمامیت یک واقعیت عریان روبه‌رو است.

□ **سلیمانی:** نکتهٔ قابل توجه این است که گفتمان غالب نیمهٔ اول قرن حاضر، گفتمان روانشناسی به معنای فرویدیسم است. در این دوره نویسندگانی وجود دارند که فرزند عصر روانشناسی هستند، مثل ویرجینیا وولف در انگلستان و هدایت در ایران. به عبارتی این نویسندگان در درون سامان دانایی عصر و دوره خودشان می‌چرخند و می‌گردند. اما نویسندگانی هستند که خارج از این سامانند، مثل شکسپیر، سوفوکل که حتی روانشناسی تا حدی مدیون آثار خلاقهٔ آنهاست. حالا سؤال این است که، آیا منتقد روانشناسی تحلیل، برخورد، نوع نگاه، نگرش و ابزارهایش با این دو دسته از نویسندگان تفاوتی ندارد؟

■ **صنعتی:** یکی دو نکته را ابتدا روشن کنم. اولاً گفتیم که در قرن‌بیستم گفتمان روانکاوی داریم که با فرویدیسم تفاوت دارد. فرویدیسم ـ نظریه خاص فروید در دانش جدیدی است که خودش بنیانگذار آن بود، ولی طی یک قرن تحولات بسیار پیدا کرده و مکتبهای بسیاری از آن منشعب شده است که برخی از آنها در برابر هم هستند. از این گذشته قرن بیستم، اصولاً قرن روانشناسی است، چه در گفتمان روانکاوی، چه مکاتب دیگر روانشناسی و همان طور که هنر و ادبیات با آن آمیخته شده، نقد ادبی هم تحت تأثیر آن قرار گرفته است. در اینجا من منتقد و تحلیلگری در ادبیات و هنر هستم که تصادفاً روانپزشک و با گرایش به روانشناسی یونگ یا تحلیلی است، وگرنه بسیاری از منتقدین با این رویکرد، لزوماً نه روانکاو هستند و نه روانپزشک، مثلاً هارولد بلوم، پل ریکور یا شوشانا فلمن ـ ولی ژاک لکان یا ژولیا کریستوا روانکاو هستند ـ نقد ادبی هم می‌نویسند. هر منتقدی می‌تواند متون روانکاوی را مطالعه کند و با این رویکرد نقد بنویسد.

اما نگاه منتقد و تحلیلگر، همان‌طور که قبلاً گفتم ابزار واحدی دارد. چه برای نگاه به نویسنده‌ای که پیش از عصر روانکاوی می‌نوشته و چه نویسنده‌ای که تحت تأثیر آن بوده است، فرقی نمی‌کند، نگاه تحلیلی و پویاست. در پی بازگشایی معانی ناخودآگاه است. حتی نویسنده‌ای هم که به این متون آگاهی دارد، باز لزوماً به ناخودآگاه خود، آگاه نشده است، حتی اگر روانکاوی هم شده باشد، باز به بخشی از ناخودآگاهش دسترسی پیدا می‌کند. تازه این جدا از تحلیل اثر اوست که بین انگیزه‌های آگاه و ناخودآگاه عناصر به کاررفته در آن تفاوت بسیار هست.

سوفوکل، شکسپیر یا داستایوسکی نوادری هستند مانند مولوی که با درون‌نگری و تحلیل رفتارهای انسانی آگاهی شهودی داشتند. یا صرفاً بدون آگاهی تجربه‌های خود را می‌نوشتند و بعداً توسط روانکاوان تحلیل می‌شد.

نوشته‌های نویسندگان آگاه به روانکاوی هم، باید سرشار از این تجربه‌های بدیع و تازه باشد، تا بتواند به عنوان ادبیات ماندگار جاودانه شود. در آن صورت با تحلیل آنها نیز پدیده‌های تازه‌ای در مورد انسان می‌توان به دست آورد. همان‌طور که از **بوف کور** یا از تحلیل شعر اخوان ثالث، یا قصه‌های میلان کوندرا، توماس مان، یا همینگوی. مثلاً وقتی به هملت نگاه کنید، تردیدهایش را می‌بینید،

وقتی «فروید» به نمایشنامه هملت نگاه می‌کرد، مسئله پدرکشی یا ادیپ را در آنجا می‌دید. وقتی «لکان» آن را تحلیل می‌کرد «اشتیاق» (desire) را در هملت می‌دید. تحلیلگران دیگر، چیزهای دیگری در هملت یافتند. در کتاب **تصویرهای نمادین در سینمای شعر** من هم به تحلیل هملت تارکوفسکی پرداختم. در تحلیل من «هراس از مرگ» تردیدهای هملت تارکوفسکی را سبب می‌شود.

در عصر گفتمان روانکاوی، نقاب برداشتن و عریان کردن هدف می‌شود. برای بصیرت یابی باید عریان کرد، واپس زده را به خودآگاه آورد. تأثیری که گذاشت، یکی هم عریان کردن استتارهای مرگ و هراس از مرگ بود. بنابراین وقتی شکسپیر مرگ را تصویر می‌کند ـ در هملت یا در اتللو و رومئو و ژولیت ـ مرگ فجیعی را، به زیباترین شکل نشان می‌دهد. مرگی که زشت است، باید پوشیده و لطیف و دلپذیر تصویر کند. در قرن بیستم هم نویسنده و هم سینماگر، مرگ را در فجیع‌ترین شکلش به نمایش گذاشتند؛ عریان و خونین. ولی در عصر پست مدرن، انکار مرگ را می‌بینیم. نه تنها در آپوریای دریدا، بلکه در «فریفتار پایان» بودریارد. در قصه‌های پست مدرن با گفتارهای پس از مرگ، مرگ انکار می‌شود. این انکار مجدد مرگ در غرب، در نتیجهٔ اتفاقاتی است که در جهان رخ داده است. جنگ جهانی دوم، جنگ اتمی، نابودی تمامی جهان در پشت این انکار هراس از مرگ هست.

□ **وزیرنیا:** آقای دکتر، من تصور می‌کنم که اینها مجهز به دانش ناآگاه بوده‌اند. دانش ناآگاه خودش، دانش است و اتفاقاً نوع غنی‌تری از دانش است. سؤالی دارم. در تحلیل شما، در نگاه شما یک جوهر ترانسندنتال می‌بینم، به قول خودتان فرازین. من احساس می‌کنم شما یک جریانی در نقد دارید یا شاید در نگاهتان به انسان یا نگاهتان به درمان که اساساً با نگاه سایر کسانی که در این زمینه‌ها کار می‌کنند متفاوت است. یعنی شما به رغم اینکه عده‌ای سعی می‌کنند در آثار و در آدمها عقده پیدا کنند، آن جوهر متعالی را می‌جویید که شاید آن گیروگرفتها را هم درست کرده، می‌تواند منشأ کار هنری و پالوده هم باشد. مثلاً از بین لایه‌های عمیق مرگ آگاهی، مرگ‌خواهی و ترس از مرگ در آثار هدایت، شما جوهر زندگی را بیرون می‌کشید. احساسم این است که شاید این تا حدودی نگاه خاص شماست، شاید نوعی نقد فرافکنانه است و شاید اگر از آن طرف قضیه نگاه بکنیم، تحلیل دیگری داشته باشیم. کل **بوف کور** امکان چنین تحلیلهایی را فراهم می‌کند، اما چهرهٔ مرگ در آن برجسته است. من فکر می‌کنم بیشتر صحنه‌های آن همان طور که خودتان به تصویر نمادین رود اشاره کرده‌اید، اصلاً یک آپوریاست، یعنی یک هالهٔ خیلی پررنگ، حول یک ابژه در معنای خیلی عامش تنیده شده و آن را وصل کرده به آن ابژهٔ اصلی و ابژهٔ نخستین ـ در مفهوم فرویدی ـ و آن را هم وصل کرده به راوی و راوی دائم آن را می‌گیرد و دفع می‌کند و تنبیه می‌کند و آپوریا و پارادوکس درست می‌کند و در نهایت بین یک ناسازهٔ بزرگ که یک سرش مرگ است و یک سرش زندگی، تحلیل می‌رود. یعنی نگاه من از فیلترهای ادراک خودش، مرگ بیرون می‌کشد، ولی شما زندگی را بیرون کشیده‌اید. متوجه هستم که کار اصیل هنری گاه می‌تواند تمام تحلیلهای متفاوت و گاه متضاد را بپذیرد، می‌خواهم نظر خودتان را دربارهٔ این نکته بدانم.

■ **صنعتی:** ببینید وقتی گفتم که نویسندگانی، هنرمندانی برای من چیزهای تازه‌ای دارند ـ حالا فرمودید ممکن است این فرافکنی من باشد به آنها ـ سعی کردم، جلوی این کار را بگیرم، با تکنیکی که آنجا ـ در کتاب هدایت ـ توضیح داده‌ام. یکی از ایراداتی که به کار تحلیلهای روانکاوی می‌گرفتند، مربوط به زمانی بود که بر مسئلهٔ عینیت تأکید می‌شد. ما الان در دوران دیگری هستیم که عینیت با آن قطعیت زیر سؤال رفته، کم کم به ذهنیت هم توجه می‌شود. ولی آن زمانی که این کار را می‌کردند، یک دلیلش این بود که چون تحلیل روانکاوی ذهنی است، ممکن است منتقد یا تحلیلگر یک ذهن دیگری را به جای ذهن مؤلف بگذارد و فرافکنی کرده باشد. در این شیوه درواقع از توازی این تکرارها استفاده می‌کنیم، هم در یک متن فرض کنید مثل **بوف کور**، هم در کتاب دوم هدایت، با توجه به این تکرارهای بینامتنی. بنابراین وقتی چیزی مثل مسئلهٔ مادر و دختر از میان ۴۲ قصهٔ هدایت در حدود ۲۷ قصهٔ آن تکرار شده، من دیگر نمی‌توانم فکر کنم که این فرافکنی من است و نمی‌توانم فکر کنم که تصادفی است. مجبورم فکر کنم که چیزی است که باید جدی گرفته شود، حالا یا مؤلف به کاربرد این آگاه بوده یا ناخودآگاه انجام داده، برای من مهم نیست. من فکر می‌کنم که در کتابم چند بار اشاره کرده‌ام که نمی‌دانم هدایت آگاهانه یا ناخودآگاه این کار را کرده، ولی برای من دیگر مهم نیست، مهم این است که صورت گرفته و من باید تحلیلش کنم. چیزی که در مورد مرگ فرمودید و اینکه من زندگی را از آن بیرون کشیده‌ام، این یکی دیگر از این مسائل است.

من سالهاست که در کار روانپزشکی و روانکاوی مشغولم و این مسئله، مسئلهٔ ذهن من بوده است که آیا ما همهٔ رفتارهایمان براساس نیروی زندگی است و اینکه نیروی زندگی یا آن زیست‌مایه، مایهٔ لازم را به ما می‌دهد تا زندگی را در جهتی هدایت کنیم، همچنین چه چیزی تعیین‌کنندهٔ آن جهت است؟ و به این نتیجه می‌رسیدم که فرهنگی که به وجود آمده، تعیین‌کننده است، بعدها متوجه شدم که اتو رنک این را گفته و در ذهن خودم هم از قبل بود که ما وقتی فرهنگی را به وجود می‌آوریم، تمدنی را به‌وجود می‌آوریم که یا برای ادامهٔ بقای ماست یا برای جلوگیری از مرگ است. آن وقت عناصری در فرهنگ می‌بینیم ـ ابزارها و شیوه‌های دفاعی را ـ مثل آن چیزی که در پست‌مدرن اتفاق می‌افتد که انکار مرگ در این جهان را برمی‌انگیزد. همان‌طور که مثلاً بازگشت ابدی نیچه بازگشت به هر زندگی نیست، بلکه بازگشت به همین زندگی است. یعنی نیچه با چه مبارزه می‌کند که نیاز به بازگشت ابدی به این زندگی دارد؟ با مرگ، ولی از داخل این مرگ زندگی به وجود می‌آورد. هدایت پنجاه سال گفته من مرگ را خیلی دوست دارم، اما پنجاه سال زندگی‌اش پرشور و فعال است، پر از آفرینش است. در کجاست که آفرینش صورت می‌گیرد؟ در زندگی، از زیست‌مایه این آفرینش می‌آید، اما در پاسخ به چه و در واکنش به چه چیزی در هدایت به وجود آمده؟ در پاسخ به مرگ. درواقع این مرگ همیشه رو به روی ماست. ما وقتی که به دنیا می‌آییم اولین دلهرهٔ ما دلهرهٔ هستی است، دلهرهٔ بودن و نبودن است، آنچه که هملت را هملت می‌کند، مسئلهٔ بودن و نبودنش است. بودن را داریم و نبودن را ترسش را داریم و این ترس از نبودن است که باعث می‌شود ما خلق کنیم. بنابراین آنچه که مرگ به من می‌دهد، هراسی است که مرا به دفاعی خلاق برمی‌انگیزد. هراس خود را والایش (sublimation) می‌دهم تا کاری خلاق پدیدار شود.

ما از بن‌بستها، از ترسها، از محدودیتها باید بتوانیم زندگی بیافرینیم. وقتی بتوانیم این کار را بکنیم، آن وقت نفس زندگی را درک کرده‌ایم. نفس زندگی در مقابل مرگ درک می‌شود، اگر مرگ را از جلوی آن بردارید، فکر می‌کنم که آدم خیلی احساس زندگی کردن نکند. افراد وقتی به مرگ نزدیک می‌شوند، قدر آن را بیشتر می‌دانند. در ترجمهٔ آخر کتاب **تحلیلهای روانشناختی** «جنب و جوشهای ایستا»ی بکت را آوردم، این بکت است شش ماه قبل از مرگش، وقتی که همسرش مرد، او را به آسایشگاه سالمندان بردند. درواقع گونه‌ای

خود سرگذشت‌نگاری است. این پیرمرد آنجا نشسته است، نمی‌تواند حرکت کند. اما شما نگاه کنید با این حرکتی که فقط سرش را از روی دستش می‌تواند بردارد، چه شاهکاری آفریده است و بکتی که همهٔ مشغلهٔ ذهنی‌اش با پایان است، پایانی که گاه در **پایان‌بازی** می‌بینیم، گاهی اوقات در **مالون می‌میرد** به شدت رو به روی او قرار می‌گیرد. من در همهٔ این نویسندگان هراس از مرگ را می‌بینم. اما اینکه فرمودید، مشغلهٔ ذهنی خود من هم هست، به هیچ عنوان انکار نمی‌کنم. من فکر می‌کنم در انتهای مقدمهٔ **تحلیلهای روانشناختی** به یکی از این کارها پرداخته‌ام، البته طولانی بود و مجبور شدم یک قسمتی از آن را حذف کنم و شاید اگر چاپ مجددی شد، اضافه کنم. ژاک دریدا در کتاب **کارت پستال** می‌آید از بین بسیاری از آثار فروید ـ گرچه به آثار دیگری هم پرداخته است اما آنجا خیلی خشمگینانه تحلیل می‌کند ـ مقاله «فراسوی اصل لذت» را ـ یعنی آنجایی که فروید دارد «غریزهٔ مرگ» را توضیح می‌دهد ـ انتخاب می‌کند. وقتی آدم می‌بیند که چقدر در کار دریدا خشم هست، نسبت به این مقاله که خود فروید هم گفته که این مقاله گمان‌پردازانه است، دیگر اگر من به آن حمله کنم که گمان‌پردازانه است، این چیزی را حل نمی‌کند. اما برای دریدا بسیار مهم است. کسی است که **آپوریا** را نوشته است. کسی است که **هدیه** (gift) را نوشته است و همهٔ اینها در مورد مرگ است. این ممکن ناممکن یا ناممکن ممکن، همانی است که دریدا نقل می‌کند. دریدا باً این مسئله مشغولیت ذهنی دارد و به بسیاری از کتابهایش که رجوع می‌کنید می‌بینید که مرگ چه جایگاه مهمی در آنجا دارد.

□ **وزیرنیا:** در آغاز گفت و گو براساس صحبتهای شما سؤالی داشتم. حالا باید آن را وارونه مطرح کنم. در جایی از کتاب اشاره کرده‌اید به الگوی کلیشه‌ای قهرمان که یونگ، رنک و... به آن اشاره کرده‌اند و اینکه قهرمانان خصوصاً در عوالم اسطوره در موقعیتهای غیرعادی به دنیا می‌آیند و ویژگیهای دیگری دارند که خودتان مستحضرید. از تحلیلی که از الگوی کلیشه‌ای قهرمان ارائه داده‌اید، چنین برمی‌آید که راوی **بوف‌کور** قهرمان است. اما حتی شاید ضدقهرمان هم نیست. حتی با آن دخترعمهٔ آنچنانی هم نمی‌تواند رابطهٔ درستی براساس حقی که دارد، برقرار کند. دائم تحقیر می‌شود، از تحقیر لذت می‌برد. وقتی هم که نیمچه خدا می‌شود، یک نیمچه خدای خنزر پنزری می‌شود که اگر لایه‌های زیرین آن را بشکافیم، حس کهتری است یا مثلاً خداشدگی روان‌پریشانه است. آیا این واقعاً قابل مقایسه با الگوی کلیشه‌ای قهرمان است؟ استنباطم این است که بخشی از پاسخ شما مثبت است.

■ **صنعتی:** فکر می‌کنم این را کاملاً درست می‌گویید. کاری است که هدایت بسیاری از جاها می‌کند. یعنی آنچه را که واقعیت بوده، واقعیت اینکه انسانها در دوره‌ای آن را واقعیت می‌دانستند. ما در مورد اینکه واقعیت اصولاً واقعیت هست یا نیست بحث نمی‌کنیم. یک دوره‌ای قهرمان اسطوره‌ای آن طوری بوده و با آن مشخصات. هدایت می‌آید آن واقعیت را که به نظر او واقعیت هم نیست، یا نوعی ناواقعیت است در ذهن و رؤیا می‌آورد. حالا به آن می‌گویند رؤیای افیونی یا دنیای ناخودآگاه و چیزی که اتفاق می‌افتد. این واقعیت وقتی که وارد آن چیزی می‌شود که قبلاً اسمش ناواقعیت بوده است، ناواقعیت بودن آن واقعیت اول مشخص می‌شود. یکی از مثالهایش این است که مشخصات قهرمانی را وارد می‌کند یا مشخصات یک خداگونه‌ای را و بعد آن خدا تبدیل می‌شود به یک نیمچه خدای خنزرپنزری. می‌بینید که ناگهان تمامی اسطوره را که اسمش واقعیت بود، نابود می‌کند و واژهٔ اسطوره‌کشی که روی جلد کتاب می‌آید، این است. درواقع ما بیشتر اسطورهٔ واقعیت داریم، تا واقعیت، اما زمانی خیلی بر این اسطوره‌ها پافشاری می‌کردند. تا قرن گذشته یکی از چیزهایی که داشتیم، این بوده است، حتی افراد بسیاری در این قرن چنان روی این واقعیت عینی تأکید می‌کنند که انگار تمامی واقعیت همین است.

اما با چه شیوه‌ای می‌شود نشان داد که شاید این اسطوره است. من فکر می‌کنم که هنر او در این بود که این واقعیت اسطوره‌ای را می‌گرفت و وارد ذهن و رؤیا می‌کرد و ناواقعیت بودنش را نشان می‌داد. به این جهت می‌بینید که راوی قهرمان نیست، اصلاً یک ضدقهرمان است، یا دقیق‌تر یک قهرمان فروپاشیده است. همان طور که مرد خنزرپنزری ممکن بود یک روز جمشیدجم باشد. یک روز ممکن بود زروان باشد، اما وقتی که به آنجا می‌رسد، خنزرپنزری است. نشسته بالای سفره‌ای و درون سفره‌اش هم همواره این اسطوره‌های وازده هست. چندین بار ذکر می‌کند که اینها دیگر به درد ما نمی‌خورد. اینها را می‌توانیم در یک صندوقچه حفظ کنیم، ولی دیگر به درد زندگی ما نمی‌خورد. آن چیزی که در آن دیدید، واقعیت هم هست، ولی من فکر نمی‌کردم که قهرمان است، گرچه از مشخصات یک قهرمان استفاده کرده است. برای اینکه غیرواقعی بودن آن را نشان بدهد، قهرمان را پوچ می‌کند، فرومی‌ریزد. یک قهرمان از هم فروپاشیده! یک قهرمان خنزر پنزری به‌جا مانده است.

□ **سلاجقه:** سؤال من برمی‌گردد به همان محور اصلی تحلیل یا نقدی که داشتید. یعنی درواقع آن دو قطب هراس از مرگ و آرزوی جاودانگی. طبق تحلیل شما، شاید ما بتوانیم ردپای این دو قطب را در کل زندگی و تلاشهای بشری پیگیری کنیم. من به یاد کتاب **جاودانگی** میلان کوندرا افتادم که چگونه حرکت عشوه‌گرانهٔ دست یک زن به آرزوی جاودانگی یا هراس از مرگ، تعبیر می‌شود. با این تعابیر، آیا نقد شالوده‌شکنانه و امتداد پایان‌ناپذیر معناها را نمی‌توانیم به نوعی آرزوی جاودانگی یا هراس از مرگ، تعبیر کنیم؟

■ **صنعتی:** قطعاً همین است که وقتی ما به دنبال معنا می‌گردیم، به دنبال چه معنایی می‌گردیم؟ این چیزی که معنا می‌گوییم چیست؟ وقتی دریدا دربارهٔ ساخت‌شکنی صحبت می‌کند (این را بگویم که من اصلاً با این واژهٔ شالوده‌شکنی یا بن‌فکنی موافق نیستم، به دلیل اینکه اولاً دریدا خود واژه را آن‌طوری انتخاب کرده و دلیلی ندارد ما واژهٔ جدیدی برای آن انتخاب بکنیم، دوم اینکه واژه "construction" شالوده، ریشه و پی و پایه نیست، ساخت است. یعنی اگر ما بگوییم شالوده، قسمتی از آن را حذف کرده‌ایم. شالوده همهٔ ساختمان نیست، اما اگر ساختمان را گفتیم، پی‌اش را هم شامل می‌شود. اگر ما واژهٔ شالوده را بگذاریم، فقط به یک قسمت کوچک ساختمان اشاره می‌کنیم.) کاری که او می‌کند، به این ترتیب است که با ساخت‌شکنی، وجود یک معنا را نقض می‌کند. وقتی وجود یک معنا را نفی کرد، امکان تفسیرهای دیگر به وجود می‌آید. به این جهت من با بعضی از ساخت‌شکنیها که فقط به دنبال این است که مقابل معنای ظاهری را پیدا بکند، مثل همین اشاره که واقعیت را بگذاریم مقابل ناواقعیت و کتاب را بگذاریم مقابل ناکتاب، این فقط دوتا امکان می‌شود، درحالی که هدف ساخت‌شکنی این است که امکانات بسیار و معانی بسیار را بگذارد. وقتی که این معانی بسیار شد، آن وقت آن حرکت مسیحانه‌ای که دریدا به دنبالش است، پیدا می‌شود و وقتی که به این اشاره می‌کند، یعنی جاودانگی.

□ **سلاجقه:** با این تفاسیر، چه کسی آرزوی جاودانگی و هراس از مرگ ندارد؟

■ **صنعتی:** نمی‌دانم، وقتی شما کتاب خیام را می‌خوانید، خیام

از چه چیزی ناراحت است، از فناپذیری ناراحت است که این شاهکار را به وجود آورده است. از فردوسی چه؟ همهٔ قهرمانان این گونه‌اند و تماماً به این شکل زندگی می‌کنند، دوست ندارند بمیرند. من هم با دریدا موافقم که آنچه فروید دربارهٔ غریزهٔ مرگ گفته، درست نیست یا این طور می‌توانم بفهمم که از نظر زیست‌شناختی فرسوده می‌شویم و این مرگ زیست‌شناختی وجود دارد. به هر حال ماده از بین نمی‌رود، اما به این شکلی که بدن من هست، این از بین می‌رود.

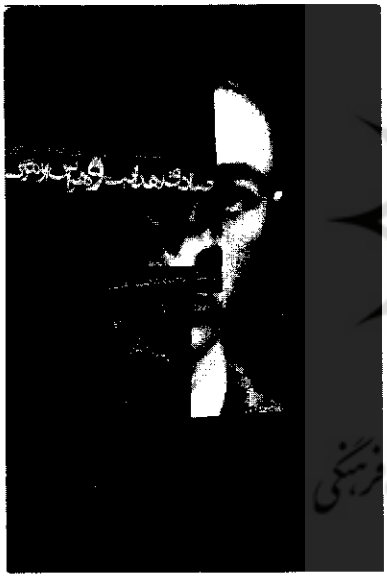
اما ذهن من که بخشی از جایگاهش هم مغز من است، بخش دیگرش فرهنگی است که من در آن زندگی می‌کنم، این دو تا هم به هم وصل هستند، آن وقت آن نخواستن مرگ (میل به بقا) در انسان هست، مگر اینکه بیمار شده باشد و بنابراین بسیار نادر هستند کسانی که نخواهند بمانند.

حالا از حوزهٔ دیگری به عنوان یک پزشک، به مسئله نگاه می‌کنم. ابتدا من هم در گذشته دور فکر می‌کردم، کسانی که خودکشی می‌کنند دلشان می‌خواهد بمیرند. من حتی یک درصد اینها را ندیدم که میل به مرگ داشته باشند، بلکه به دلیل دیگری اقدام کرده بودند؛ یا برای ترساندن، امتیاز گرفتن، فریاد کمک و یا چیزی از این قبیل. در مقایسه با مردم عادی نسبت به زندگی بسیار حساس‌تر بودند. برخی از اینها بدشانسی می‌آورند و می‌میرند، چون حسابهایی که برای نجات خود کرده‌اند اشتباه بوده است، البته افرادی را هم داریم که بسیار بیمار هستند و می‌خواهند بمیرند. ممکن است الان سؤال کنید که خیلی از سوررئالیستها هم خودکشی کردند. شاید هدایت هم متعلق به همان زمان بود و می‌دانیم که آنها به یک شیوه زندگی می‌کردند. بعد از آن هم تعدادی از فلاسفهٔ پست‌مدرن خودکشی کردند. حالا این مسئلهٔ خودکشی فلسفی هم یک بخش از آن می‌شود، ولی در کنارش این هم هست که من می‌توانم فیلسوف و هنرمند بزرگی باشم و می‌توانم افسردگی هم داشته باشم، این دو با هم تضادی ندارند و منافی هم نیستند. این مربوط به قدیم بود که فکر می‌کردند اگر کسی افسرده باشد حتماً دیوانه است.

من در کتاب **مدرنیته و پست‌مدرنیته** به این مسئله پرداخته‌ام که میشل فوکو در کتاب **دیوانگی و تمدن** می‌نویسد صد و پنجاه سال مدرنیته دیوانگی را به خارج شهر طرد کرد. در بیمارستانهای بزرگ روانی از سال ۱۹۷۰ که وضعیت پست‌مدرن نوشته شد، درست از همان سال بود که بنده هم انگلیس بودم و شروع به بستن بیمارستانهای روانی بزرگ کردند و بیمارها را برگرداندند به جامعه. درِ بیمارستانها را باز کردند، کسانی که سمبول خردگریزی بودند به درون جامعه مدرن برگشتند. درواقع پست‌مدرنیته این خردگریزی را بخشی از انسان دانست و آن را در کنار خردپذیری پذیرفت، همان‌طور که مرگ را در کنار زندگی باید بپذیرد. مردمان غرب سالهای سال، هم از مرگ و هم از عشق گریختند. من سال ۱۳۶۷ مقاله‌ای را در کنگره‌ای خواندم، تحت عنوان «واکنش عشق». در آنجا توضیح دادم سیصد سال است ـ یعنی از زمان برتون تاکنون ـ در روانپزشکی و نه در روانکاوی ـ روانپزشکی که خیلی بیشتر مدعی علم است، نمی‌خواهد به عشق به عنوان پدیده‌ای جزء رفتارهای انسان نگاه کند. همان‌طور که نمی‌خواهد به مرگ نگاه کند. ما حالا داریم راحت به اینها نگاه می‌کنیم، ترسناک هستند، اما با وجود اینها می‌توانیم با نگاه کردن در چشم مرگ، زندگی را بیشتر حس بکنیم.

□ **سلیمانی:** برای آشنایی بیشتر با آثار تازه منتشر شدهٔ شما بحث را به سوی شیوه‌ای که شما در این آثارتان از آن استفاده کرده‌اید پیش می‌بریم. شما نام این شیوه را ساخت‌شکنی روان‌تحلیل گرایانه گذاشته‌اید. در این شیوه سه موضوع مورد تأمل قرار می‌گیرد یا سه چیز موضوع بحث است. این سه چیز عبارت‌اند از: متن، تحلیل روانی قهرمانان و تحلیل دنیای درونی نویسنده. ظاهراً دو موضوع اول در کتاب **هراس از مرگ** بحث شده‌اند، اما جای تحلیل دنیای درونی نویسنده خالی است. علت این امر چیست؟

■ **صنعتی:** در کار دیگری نبوده، این دو تا کتاب، یک کتاب بود. هر دوی اینها را بنده به ناشر دادم. چون حجمش زیاد بود آنها تصمیم گرفتند ابتدا اسمش را بگذارند جلد اول و جلد دوم و بعد تصمیم گرفتند که بشود کتاب اول و کتاب دوم وگرنه در ذهن من و برای من، یک کتاب بیشتر نیست. منتها ابتدا با **بوف کور** شروع می‌شود. علت اینکه این را انتخاب کردیم این است که فکر می‌کنم **بوف کور** عصاره و چکیده و مهم‌ترین اثر هدایت است. در **بوف کور** ما طرحواره‌های زیادی را می‌بینیم که بعد تکرار می‌شوند، بعضی‌هایشان قبل از **بوف کور** آمدند، یعنی شما می‌بینید که چیزهایی در **بوف کور** هست که مثلاً از **پروین دختر ساسان** داریم تا برسد به **سه قطره خون**. **سه قطره خون** شاید اتود اولیهٔ **بوف کور** است و



زنده به گور. اما مثل اینکه در **بوف کور** ساختارش کامل می‌شود. آن چیزهایی که به نظرم مهم است، شاید آن چیزهایی نیست که باید نوشته می‌شد، ولی آن چیزی که بتوان بعداً روی آن کار کرد، این را در جلد اول آوردیم. بعد از آن ما تمامی آنچه را که در این کتاب هست، مجدداً در هر اثر هدایت دنبال می‌کنیم و آن را در رابطه با زندگی هدایت، محیط و جامعهٔ بلافاصله‌ای که در آن می‌زیسته و فرهنگ سیاسی ـ اجتماعی و حتی تاریخ اسطوره‌ای آن تحلیل می‌کنیم.

□ **سلیمانی:** آیا این شیوه در نقد و تفسیر و تأویل آثار رئالیستی هم کاربرد دارد. در مطالعهٔ آثار شما احساس کردم شما با یک ایدهٔ مرکزی به سراغ آثار می‌روید. این ایدهٔ مرکزی به نظر می‌رسد ایدهٔ مرگ یا هراس از مرگ است و همین ایده است که شما را تا خیام کشانده است. آیا ما می‌توانیم با همین شیوهٔ ساخت‌شکنی روان‌تحلیل گرایانه مثلاً به سراغ **سووشون** خانم دانشور یا **داستان یک شهر** احمد محمود برویم؟

■ **صنعتی:** بله، چند سال پیش فکر می‌کردم که اگر در این قصه‌ای که نام بردید (**داستان یک شهر**) قسمت زندان حذف شود، به ساختارش اصلاً آسیبی نمی‌زند. یک دفعه نویسنده به یاد مسائل حزبی می‌افتد و حدود صد و پنجاه صفحه، چیزی را واردش می‌کند که هیچ ربطی به داستان ندارد و می‌توانست در ده صفحه هم بیان بشود. اما اگر آن را حذف می‌کرد، آن وقت کتاب بسیار خوبی می‌شد. بیشتر می‌توانست مثل کار تارکوفسکی تحلیل بشود. ما در این کار احمد محمود سه یا چهار تا تربیع زیبا می‌بینیم که در کارهای یونگ هست. خیلی خوب در هم حلقه حلقه شده‌اند. در نقد جامعه‌شناختی توجه بیشتر به محیط بلافاصله یا مقطعی از شرایط اجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسی است. درحالی که در نقد روان‌تحلیلگرانه نه تنها ذهنیت در جنبهٔ خودآگاه و ناخودآگاه مورد توجه است، رابطه آن نیز با شرایط محیطی ـ اجتماعی و خانوادگی متن و مؤلف تحلیل می‌شود. علاوه بر آن به تاریخ فرهنگی اهمیت داده می‌شود. از این نظر جامع‌تر، ولی البته پیچیده‌تر است، زیرا به واقعیتهای بیرونی و درونی می‌پردازد و بررسی طولی است. هر نوشته رئالیستی یا غیررئالیستی را می‌توان تحلیل کرد. آن وقت گفتید چرا هدایت را؟ نه به خاطر اینکه رئالیستی نیست. قصه‌های هدایت بعضی از جاهایش ممکن است خیلی ناتورالیستی هم باشد و بعضی جاهایش هم اصلاً یک جور دیگر است، مثلاً **حاجی آقا** را اثر خوبی نمی‌بینم، اما به آن هم در کتاب دوم پرداخته می‌شود. نه اینکه کار رئالیستی تحلیل روانکاوانه را برنمی‌تابد، اتفاقاً خیلی راحت‌تر است. همان‌طور که یونگ می‌گوید، کار تحلیلگر خیلی آسان‌تر می‌شود. چون خود نویسنده، خودش و آثارش را تحلیل نکرده، بنابراین تحلیلگر سخن بیشتری برای گفتن دارد. اینکه رئالیسم به واقعیت بیرونی می‌خواهد بپردازد، معنایش این نیست که واقعیتی که می‌نویسد همان است که هست. انگیزه‌های انتخابش ناخودآگاه است. ممکن است فرافکنی کرده باشد، یا واقعیت را تحریف شده ببیند. اتفاقاً در تحلیل روان‌تحلیلگرانه اثر رئالیستی همه‌جانبه‌تر تحلیل می‌شود و تحلیل مقطعی نیست، طولی است. اما در مورد **سووشون**، اتفاقاً **سووشون** یکی از آن نوشته‌هایی است که «مرگ» در آن مرکزیت دارد. سووشون ـ سیاوشان است. سوگواری در مرگ سیاوش است. به شهادت و جاودانگی می‌پردازد. یکی از بهترین قصه‌ها برای تحقیق من **داستان یک شهر** است که «مرگ و عشق» در مرکز آن است. حتی در آن قسمتی که می‌گویم اضافی است. در زندان، هراس از مرگ موج می‌زند. این هراسی است که در **برفهای کلیمانجارو** و **برای که زنگها به صدا درمی‌آیند** هم می‌بینیم که بسیار رئالیستی هستند.

□ **سلیمانی:** آنجا زندگی درونی غایب است.

■ **صنعتی:** این طور نیست، مگر می‌شود؟ باز برمی‌گردیم به افکار پست‌مدرنیستی. داشتم گزارش مجلسی را در مورد کار یدالله رؤیایی می‌خواندم به اسم **هفتاد سنگ قبر**، دیدم یکی دو تا از منتقدین این طور می‌گفتند که رؤیایی آمده به یک مسئله غیرواقعی، مثل مرگ پرداخته است. ناواقعیت را به واقعیت تبدیل کرده است. من می‌توانم فکر کنم که مرگ ناواقعیت است، اما آیا این واقعیت است؟ هیچ چیزی واقعی‌تر از مرگ نیست. این همان جایی است که می‌گویم ما کلیشه‌ای وارد می‌شویم. اتفاقاً چند سال پیش زمانی که یدالله رؤیایی را دیدم و ما با هم گفت و گویی داشتیم در گورستان «های گیت» لندن بود. های گیت گورستانی است که بزرگان انگلیس در آن دفن شده‌اند. او قدم می‌زد و این شعرها را هم می‌خواند. هیچ چیزی برای او واقعی‌تر از این نبود و درست زمانی شروع کرده بود به سرودن این شعرها که بعد از عمل قلبش بود. یعنی پاسخ ذهنی شاعر به واقعیتی که دیگر قابل انکار نیست. حتی محمد حقوقی، خیلی آگاهانه‌تر با مسئلهٔ مرگ برخورد می‌کند. آگاه است که هنر یعنی والایش هراس از مرگ. حالا ممکن است صادق چوبک نگاهش بیشتر به بیرون باشد، چون ناتورالیستی است. ولی آنجا هم هراس از مرگ هست.

□ **وزیرنیا:** به هر حال درست است که او نویسندهٔ ناتورالیست است، ولی من فکر می‌کنم اثر هنری در نقطه‌ای تولید می‌شود که ذهن و عین به هم می‌رسند. حالا بستگی به این دارد که آن نقطه را روی محور مختصات، شما متمایل به این طرف بگیرید یا آن طرف به سمت عین بگیرید که غالباً ویژگی کارهای سفارشی است، سفارش در معنای وسیع کلمه و این طرف هم که بگیرید می‌رسد به کارهای خیلی ذهن‌گرا. من فکر می‌کنم که کار چوبک از هر دوی اینها بهره دارد.

■ **صنعتی:** من به این جهت گفتم که وقتی گفته می‌شود: این کار ناتورالیستی است، ظاهراً مثل این است که بگوییم، ذهن در آن نیست. اما این طور نیست. من در این کتاب توضیح داده‌ام. حالا چقدر موفق شده‌ام نمی‌دانم؛ این است که من ژاک لکان را خیلی دوست دارم. اما اینکه او و فروید یا روانکاوی را فقط در نماد یا ناخودآگاه می‌بیند و آنجاست که بیشتر فکر می‌کند حیطهٔ کارش است مرا یک کم از او دور می‌کند، چون فکر می‌کنم وقتی دربارهٔ ذهن حرف می‌زنم، هم دربارهٔ آگاهی حرف می‌زنم، هم ناخودآگاه. وقتی که دربارهٔ واقعیت حرف می‌زنید، هم راجع به واقعیت بیرونی حرف می‌زنید، هم درونی. هرکس هرکدام از اینها را عامداً حذف کند، فکر می‌کنم که بخشی از واقعیت را حذف کرده است. هر منتقدی که به یکی از اینها نپردازد، حتماً به یک بخشی از واقعیت نپرداخته است. چه شما کار ویرجینیا وولف را تحلیل بکنید، چه کار بکت، چه هدایت، تولستوی و بالزاک را، هرکدامشان با ذهنی فکر می‌کردند که هم به بیرون توجه داشت و هم انگیزه‌های درونی داشت، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه. بنابراین، کار من تحلیلگر این است که تمامیت این فرد و کارش را ببینم و این دو بَخش دارد، به این جهت من صادق چوبک را مثال زدم. به نظر من صادق چوبک خیلی به این چیزهای درونی می‌پردازد، وقتی که به **انتری که لوطی‌اش مرده بود** نگاه می‌کنیم، کاملاً درونی شده است. بارها و بارها، شاید دومین کاری که من در این زمینه کردم، کار صادق چوبک بود. شما می‌بینید در شش کار او این تحلیل بینامتنی صورت می‌گیرد.

□ **سلیمانی:** من وقتی به آثار شما نگاه می‌کنم و زمانی که به میراث فرهنگی خودمان می‌نگرم احساس می‌کنم شیوهٔ شما قابلیت گسترش ندارد. به عبارتی بسیاری از رمانهای مهم ادبیات فارسی در پرتو نقد اجتماعی یا جامعه‌شناختی بهتر قابل فهم می‌شوند تا نقد روانشناسی. درواقع هر اثر نوع خاصی از نقد را برمی‌تابد.

■ **صنعتی:** این نظر شما است، ولی من فکر می‌کنم که در مورد هدایت، بیشترین نقدها اجتماعی بوده است. در مورد **بوف کور** هدایت، کار کاتوزیان را داریم. کاتوزیان به شدت در آن کتاب به روانکاوی حمله می‌کند و کاملاً هم تفسیرش، تفسیری سیاسی و اجتماعی و محدود و مقطعی است. فقط برمی‌گردد به اینکه نوشته‌های صادق هدایت فقط دربارهٔ دیکتاتوری رضاخان و شرایط سیاسی ـ اجتماعی کشور و خانواده هدایت است. من فکر می‌کنم که این یک مقدار تحقیر آثار هدایت است که به ده سال یا بیست سال محدودش بکنیم. بسیاری در این دفتر هنر که در آمریکا منتشر شده بود، به جنبه‌های اجتماعی قضیه می‌پردازند. حالا در این سری کاری که بیرون آمده، طبیعی است که من آنچه را که دوست دارم بیشتر دنبالش بودم؛ یا آنچه که بیشتر امکانش بوده است یا با هدف تحقیقِ من

همخوانی داشته باشد. توجه بفرمایید که هدف من معرفی نقد روان‌تحلیلگرانه در ادبیات و هنر بود، به این جهت می‌خواستم کاربرد آن را در انواع مکتبهای ادبی و هنری و نیز در انواع هنرها مثل قصه، شعر، سینما، نقاشی نشان دهم. اینکه تحلیل نمایشنامه یا مجسمه در آن نیست به این معنا نیست که تئاتر این نوع نقد را برنمی‌تابد. گنجایش این دو کتاب همین اندازه بود. البته من کارم ارزش‌گذاری نیست، ولی به یک چیز اعتقاد دارم. معتقدم که ما در ایران و فرهنگمان خیلی با رئالیسم سر و کار نداشتیم، هنوز هم خیلی خوب رئالیسم را نمی‌شناسیم و فکر می‌کنم وقتی که نویسندگان به طرف رئالیسم روی می‌آورند، یا به ناتورالیسم، خیلی دست و پاگیر و حاشیه‌پرداز می‌رسند یا وارد چیزهای سوررئالیستی می‌شوند و این هم خصوصیت این فرهنگ است که خیلی با واقعیت سر آشتی ندارد. حالا این بحث دیگری است و باید در زمان دیگری به آن پرداخت.

□ **وزیرنیا:** مثل اینکه ما ملت درونگرای متفکر هستیم، از تیپ‌شناسی شخصیتی که در ژاپن بر اساس دیدگاههای یونگ انجام شده چنین برمی‌آید. البته قبل از اینکه ژاپنیها بگویند، می‌دانیم که دو سبک شعری عمدهٔ ما، سبک عراقی و سبک هندی، سبکهای ذهنی و درون‌نگرانه‌اند. به هر حال مشخص شده که ما درون‌نگر هستیم، ولی خیلی هم مثل روسها شهودی نیستیم که آن فضاهای عجیب و غریب را در ادبیات بسازیم. یک مقدار تفکر به ما یاری می‌دهد که عاقل‌تر باشیم. حالا سؤالم این است، جای چنین تحلیلهایی را در آثار ادبی چگونه می‌بینید؟ خودتان در این کتاب جایی اشاره کرده‌اید که تکرارهایی که در کار هدایت می‌آید، شبیه نقشهای قالی ایرانی است. این تکرارها را می‌توانیم از دو جهت بررسی کنیم: یکی معانی درونی این تکرارها، و یکی ساختار آنها. ما عین همین را در معماری خودمان داریم؛ عین همین را در موسیقی خودمان داریم. فکر می‌کنم که آن نیمکرهٔ چپ که دارد به ما منطقی فرمان می‌دهد، ضمن اینکه به موقع پس می‌نشیند و راه را باز می‌کند ـ برای اینکه درون‌نگر و ذهنی باشیم ـ یک جایی هم ساختار به ما می‌دهد، یعنی نمی‌گذارد که ما خیلی پخش و پلا فکر کنیم. شما برای یک بررسی این چنینی در پژوهشهای ادبی ایرانی چه جایگاهی قائلید؟ ببینید در قافیه، در ترکیب بند و ترجیع‌بند چطور قرینه‌سازی کرده‌ایم! آیا ضروری نمی‌بینید که برگردیم و هدایت را یک بار از بعد زبانی نگاه بکنیم، آن هم با توجه به کار کسانی چون لکان و فوکو در تلفیق یافته‌های دو حوزهٔ زبانشناسی و روانشناسی.

■ **صنعتی:** یکی از مشغله‌های ذهنی من شاید با همین شروع شد که چرا ما نمی‌توانیم در قالب رئالیستی کار بکنیم، و آثار رئالیستی که به وجود آمده، اصلاً قابل مقایسه با نمونه‌های جای دیگر نیست. ما اصلاً باید این شیوه‌ها را کنار بگذاریم و روی آن چیزی که قابلیتش را داریم کار بکنیم یا نه، این باید شکسته بشود، بیرون بیاید. از همان زمان فکر می‌کردم که باید روی آن کار بشود. این قابلیت را دارد که ببینیم چرا ما تا این حد برون‌گریز هستیم. چرا این قدر عینیت گریزیم. نکته‌ای که می‌فرمایید، بسیار مهم است. قابل مطالعه است، هم از نظر زبانی، هم از نظر روانشناختی و هم از نظر فرهنگی. چیزهایی که روی آنها کار کردم، همه در زمینهٔ مرگ نیست، مثلاً در مورد عقدهٔ ادیپ در ایران، از آنچه که فروید گفته کاملاً متفاوت است. با آنچه که کلود لوی اشتراوس مطالعه کرد و از نظر انسان‌شناختی گفتهٔ فروید را تأیید کرد، تفاوت دارد. ما دلایل و مدارک زیادی داریم که در مورد ایران قبل از اسلام تا دورهٔ فردوسی صدق نمی‌کند. به بسیاری از تفاوتهای فرهنگی اشاره کرده‌ام. از نظر زبانشناسی فکر می‌کنم، در همین تحلیل **بوف کور** ـ لااقل به زبان و اندیشهٔ اسطوره‌ای، مسئلهٔ استعاره و مجاز، و زبان تصویری ناخودآگاه پرداخته شده است. حداقل کار تلفیق را شروع کرده‌ام.

□ **سلاجقه:** آقای دکتر، شما به نوعی، فرهنگ ایرانی را با فرهنگهای دیگر متفاوت می‌بینید که گویا ریشهٔ اسطوره‌ای هم دارد. حتی در یک بخش از کتابتان که از دیدگاه فرهنگ ایرانی و عقاید زروانی به مسئلهٔ «زمان» پرداخته‌اید، در آنجا نیز، بین فرهنگ ایرانی و دیگر فرهنگها، تفاوت قائل شده‌اید...

■ **صنعتی:** این هست. من دیدم که این تفاوت هست و ابتدا هم به دنبالش رفتم و از همان جا هم شروع شد. از همین سؤالی که شما مطرح کردید. داستان اینکه چرا ما حتی مثل هندیها، مثل ژاپنیها به واقعیت نگاه نمی‌کنیم، به بیرون نگاه نمی‌کنیم، در حالی که آنها اغلب به ما نزدیک‌تر هستند. پس وقتی که شما مسئلهٔ عریانی را در معابد هندی می‌بینید، در یونان هم همین‌طور است، ولی اینجا که می‌رسد همه چیز پوشیده می‌شود. بنابراین، من ناگزیرم که فکر کنم شاید تفاوتی هست. ما همیشه دربارهٔ غرب و غیرغرب حرف زدیم. ولی من می‌آیم این طرف، هند مادر را می‌گذارم، ببینم هند مادر که ما ریشه‌های مشترک فرهنگی با آن داریم، کی و کجا از آن جدا شدیم. بنابراین این فرهنگ مشخصاتی دارد که متفاوت است. ممکن است بعد از یک مطالعهٔ عمیق، ببینیم که در عمق تفاوتی هم ندارد، ولی لااقل الان با آن اطلاعاتی که داریم، می‌بینیم وقتی که از زروان صحبت می‌کنیم، زمانه بی‌کرانه است، در ضمن اینکه زمانه کرانمند هم است. وقتی کرونوس را می‌بینیم، کرانمند است. حتی وقتی آیون را می‌بینیم. آیون؛ زروانی است که به غرب رفته و کرانمند است.

□ **سلاجقه:** یعنی با این حساب هراس از مرگ و جاودانگی در این فرهنگ بیشتر است.

□ **سلیمانی:** اگر این طور باشد، ما باید فرهنگ سازتر باشیم.

■ **صنعتی:** ما وقتی فرهنگ‌سازتر می‌شویم که واقعیت را بپذیریم. اگر به دلیل هراس از مرگ تماماً به رؤیا پناه ببریم و از واقعیت بگریزیم، فرهنگ‌ساز به آن معنایی که شما گفتید، یعنی تمدن‌ساز نمی‌شویم؛ فرهنگ‌ساز به معنی کهن می‌شویم، ولی تمدن‌ساز به معنای ابزارساز نمی‌شویم. ما ابزارساز نیستیم. تکنولوژی را می‌گویم. در آثار بعضی از نویسندگان ما، مثل آل احمد، حتی ماشین هراسی (Machino phobia) هست!

می‌بایست فرهنگ ما ساخت‌شکنی بشود، ما تا این فرهنگ را ساخت‌شکنی نکنیم، نمی‌توانیم منتظر تغییری باشیم. باید اول این فرهنگ خوب فهمیده بشود، بسیاری تفاوتهای دیگر هم هست. ما جزو فرهنگهایی هستیم که از انتقاد فرار می‌کنیم. به همین جهت است که وقتی شما می‌خواستید بحث را شروع کنید، به خاطر چالش عذرخواهی کردید، چرا عذرخواهی کردید؟

□ **سلیمانی:** اتفاقاً بنده صبح امروز در جلسه‌ای بودم که اکثر قریب به اتفاق حاضران بر این باور بودند که ما نقد نداریم. من در آن جلسه گفتم که ما اصولاً تفکر انتقادی نداریم. اینجا همه چیز به تعارف برگزار می‌شود. من وقتی می‌خواهم وارد مباحثهٔ انتقادی با کسی یا اثر شخصی بشوم، اول از او عذرخواهی می‌کنم، کاری که در آغاز این جلسه نیز انجام دادم.

■ **صنعتی:** بله، با این وضع دیگر انتقاد جایی ندارد، یا تبدیل به تعارف می‌شود یا غرض‌ورزی و حمله کردن. اگر هم یک کار مهمی صورت بگیرد، اغلب ممکن است که آن را نخوانیم و اصلاً بحث هم نمی‌کنیم، برای اینکه دشمن تراشی نکنیم و بعد فرهنگمان تبدیل به یک فرهنگ ایستا می‌شود. البته من فکر می‌کنم تا این کتاب نقد نشود، منظورم از نقد حمله نیست، چون فکر نمی‌کنم حمله‌ای که فقط قصدش حمله باشد، خیلی سازنده باشد، اما اگر نقد بشود، دلیل آورده بشود، منطقی باشد، آدم یا باید بپذیرد، یا اگر نمی‌پذیرد باید دلایل مقابلش را بیاورد. ولی تا این دیالوگ نباشد، اصلاً امکان فکر کردن نیست.

□ **سلیمانی:** معمولاً دوستداران ادبیات داستانی اقبال بیشتری به نقد اجتماعی می‌کنند تا نقد روانشناختی، زیرا نقد روانشناختی اولاً نقدی تخصصی است. ثانیاً، در عمل نقد، اثر و متن را تکه تکه می‌کند. به عبارتی در نقد اجتماعی ما به سوی ترکیب و وحدت پیش می‌رویم و در نقد روانشناختی به سوی تجزیه، نظر شما در این باره چیست؟

■ **صنعتی:** وقتی ما از تحلیل صحبت می‌کنیم، یعنی همین تجزیه‌کردن، هر تحقیق علمی از طریق تجزیه صورت می‌گیرد. متأسفانه از دوران مشروطیت و بعد از آن به خصوص از ۱۳۱۰ به بعد نفوذ یک گروه خاص باعث شد که ما فقط به این چیزهای مقطعی و ظاهری اجتماعی و سیاسی و آسان‌فهم بپردازیم، به همین جهت خیلی روی آن تمرین داریم. تمرین داریم که وقتی می‌گویند خفقان، فوری بدانیم که چه می‌گویند. اما آن چیزهایی که یک مقدار عمیق‌تر می‌شود و باید جزئی‌تر نگاه کنیم، به آنها عادت نداریم. نه تنها در مورد نقد، بلکه اصولاً کتابها و نوشته‌هایی که نیاز به تفکر دارند، اگر مثل روزنامه بشوند، یعنی با یک بار خواندن بشود فهمید، با آنها راحت هستیم. شما وقتی در **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، از دانشجویان دانشگاه آمار می‌گیرید، صادق هدایت بالا می‌آید، ولی بعد پشت او یک تعدادی نویسنده مردم‌پسند می‌آیند که شما می‌گویید اصلاً اینها چطوری پشت سر هم آمدند و اینها چه نسبتی با هم دارند که دانشجویان به این دو نویسنده علاقه‌مند هستند. بعد می‌بینید یکی را به دلیل اینکه دربارهٔ او زیاد حرف زده شده است، نام می‌برند، ولی آن یکی را می‌خوانند. زیرا همیشه طبق توصیه آن گروه خاص، نوشته‌ها باید برای توده‌ها قابل فهم باشند! آن وقت ناگزیر آسان‌گیر هم می‌شوند.

□ **سلاجقه:** آن طور که من از توضیحات شما فهمیدم، نقد سنتی یا هر نظری که پس از خواندن اثر دربارهٔ آن می‌دهیم، به ابزارهای علمی خاصی نیاز ندارد. هر فردی، با هر میزان اطلاعات می‌تواند نظری دربارهٔ اثر بدهد و نام آن را نقد بگذارد. اما در نقد تحلیل‌گرا، حتماً ابزارهای علمی، مورد نیاز است و برای تجزیه و تحلیل اثر مجهز بودن به دانش نقد، ضروری به نظر می‌رسد.

■ **صنعتی:** من فکر می‌کنم برای بقیهٔ انواع نقد نیز به ابزارهای علمی نیاز داریم. مثلاً آیا نقد اجتماعی ما همان کاری است که فرض بکنید لوکاچ ممکن است بکند؟ اینجا آن نقدی را که ما به آن اجتماعی می‌گوییم مقداری تعریف و تمجید است. یا اینکه می‌گوییم این اثر مزخرف است یا تعریفش را می‌کنیم، یا اصلاً سکوت می‌کنیم. این معرفی ژورنالیستی، غرض‌ورزانه و سطحی است، نقد نیست. شعار و زبان بازی است. مردم هم به آن علاقه‌مند هستند. فرضاً مقداری هم بحث طبقه و اقتصاد و یا خفقان سیاسی و استعمار به آن اضافه کنیم. تقریباً همهٔ نقدهای اجتماعی ما همین است.

□ **سلیمانی:** برخی از معادلهایی که برای واژه‌ها به کار می‌برید، مقداری فهم کتاب را مشکل کرده است. دربارهٔ بعضی از واژه‌هایی که در حوزهٔ روانشناسی هست و شما برای آنها معادلهایی وضع کرده‌اید، من حرفی ندارم. اما بعضی واژه‌ها در ایران دارای تبار هستند. حتی اگر این تبار ده یا بیست ساله باشد. مثلاً ما در این سالهای اخیر بسیار از کلمهٔ ابطال‌پذیری استفاده می‌کنیم و حتی خود این اصطلاح محل بحث در بعضی حوزه‌های فکری بوده است. شما به جای ابطال‌پذیری ترکیب ثقیل «نادرست یا بی‌پذیری» را گذاشته‌اید. چرا؟

■ **صنعتی:** ما دو واژه داریم یکی Refutability است، که ابطال‌پذیری گذاشته‌اند. دیگری Falsifiability است که باید معادل دیگری داشته باشد. ما در آنجا چیزی را باطل نمی‌کنیم، نادرستی آن را اثبات می‌کنیم. چون ابتدا پرسیدید کار من چیست، باید بگویم که من از سال ۵۷ به این طرف واژگانی را نوشتم که تقریباً آمادهٔ چاپ است؛ واژگان جامع علوم انسانی است و هشتاد هزار مدخل دارد و تلاش هم شده که لغت بر اساس تفکیک و تخصیص درست بشود. یعنی اینکه بدانیم چه لغاتی مشابه چه لغاتی هستند و یا مترادف و یا نزدیک به آنها هستند و بنابراین در ترجمه‌ها ساده‌ترین و معمول‌ترین لغت را انتخاب نکنیم به صرف اینکه خواننده راحت‌تر می‌خواند؛ خواننده باید درست‌تر بخواند.

فکر می‌کنم در کنار ساخت‌شکنی فرهنگ خودمان باید کارهای

دیگری هم کرد. اول باید آن چیزهایی را که در هفتصد سال گذشته از آن عقب مانده‌ایم، جبران کنیم. آنچه که می‌باید جبران کنیم، زبان ماست. ما زبان علمی نداریم، عیب هم ندارد که بگوییم نداریم. معنایش این نیست که زبان فارسی قابلیتش را ندارد. تنبل شدن ذهن ما مشکل ایجاد کرده است. زبان فارسی قابلیتش را دارد. در کشورهای دیگر هم معمولاً سعی می‌کنند که لغات علمی را همیشه به گونه‌ای درست کنند که در زبان محاوره‌ای نباشد. آنجا که به زبان محاوره‌ای پناه بردند، مشکلات بسیار زیادی برای آنها ایجاد کرده است. مثل واژهٔ سکس در روانکاوی، چون سکس یک معنای قبلی داشت و بعد فروید هم هرچه تلاش کرد که توضیح بدهد که منظورم آن معنا نبود، فایده نکرد. معمولشان این طوری است که یک ریشهٔ لاتین یا یونانی را می‌گیرند و بعد یک پسوند به آن می‌دهند، برای اینکه غریب بشود. قرار نیست این فن واژه‌ها (terms) یا لغات علمی در فرهنگ عامه وارد شود.

□ **وزیرنیا:** من در همین مورد صحبتی دارم. یک کار مفصل دربارهٔ واژه‌های شما کرده‌ام. بعضی از برابرهای پیشنهادی شما جایشان خالی بوده است تا کسی بیاید و لطف کند و این برابرها را بگذارد و من بعداً اشاره می‌کنم. اما در مورد نکته‌ای که دوست ما گفتند، من تصور می‌کنم در زبان به رغم اینکه باید به دنبال دقت و وضوح در اصطلاح‌یابی باشیم، در خود ذات زبان گاهی آن‌قدر نرمش و تساهل هست که این نوآنسهای کوچک را به جای هم بپذیرد. من فکر می‌کنم نه در دورهٔ انقلاب و نه در هیچ دوره‌ای، common sense ما اجازه نمی‌دهد سوپری سر کوچه را به جای سرمایه‌دار مثلاً تنبیه کنیم، یا شاید common sense های ما می‌گوید، اگر گفتیم که ابطال‌پذیر در نظریه، منظور این نیست که باطلش بکنیم، منظور این است که نظریه‌ها تا ابد نمی‌مانند، بلکه تاریخ مصرف دارند، بعد هم مهر خودشان را بر تاریخ معرفت‌شناسی می‌زنند. بد نیست قدری با این مسئله با انعطاف نسبی برخورد کنیم. اجازه بدهید به برابرهای بسیار خوب شما اشاره‌ای بکنم.

برابر مناسبی برای ارس (eros) نداشتیم، شما «کامه» گذاشتید، گاهی شهوت آمده، گاهی عشق آمده، در حالی که eros گاهی مجموع اینهاست، گاهی ورای اینهاست و با اینها متفاوت است. برای thanatos برابری نداشتیم، غریزهٔ مرگ می‌گفتیم، شما «مرگ‌ْ مایه» گذاشته‌اید. libido هم همین‌طور. ما همیشه لیبیدو می‌گفتیم. من گاهی مثلاً اگر بحث از فروید بود می‌گفتم «شور جنسی» یا برای یونگ مثلاً «شور زندگی»، ولی فکر می‌کنم که اینها کافی نبوده، «زیستْ مایه» گذاشته‌اید، بسیار بسیار زیباست. برای fetish «پرسته» پیشنهاد کرده‌اید که بسیار زیباست. برای gragic man «انسان سوگواره‌ای» پیشنهاد کرده‌اید، من فکر می‌کنم اگر «سوگمند» ش کنید، بنا به دلایلی، بهتر است. این موارد مثبت زیادند.

اما یک جایی شما برای paradox «ناهَمْشَوَند» نوشته‌اید. خوب، ما قبلاً «ناسازه» داشتیم. «باطل نما»، «متناقض نما» و «شطحیه» داشتیم. یا مثلاً فرض کنید برای impulse «تکانه» داشتیم و برای من که متن روانشناسی می‌خوانم و ذهنم با تکانه یا در مورد drive با رانش آشنا شده است مناسب است. «فراران برجهشی» را راحت نمی‌توانم بپذیرم یا «بی‌خویشتن شدگی» را برای depersonalization گذاشتید که فکر می‌کنم کمی تفاوت معنایی دارد. «بی‌خویشتن شدگی» یعنی مسخ شخصیت، درست است؟

■ **صنعتی:** ببینید زمانی که عدلیه معمول بود، می‌گفتند عدلیه، نظمیه و... خیلی سخت بود. حتی یادم هست که پدرم با اینکه اسم دادگستری، دادگستری بود، اما او هنوز می‌گفت عدلیه و به شهربانی می‌گفت نظمیه. همیشه صندوق شهرداری را صندوق بلدیه می‌گفتند و برای دو یا سه نسل سخت بود که واژه‌هایی که فرهنگستان اول درست کرده بود، به کار ببرند. اما برای امروزیها استفاده از این واژه‌های عدلیه، نظمیه و... سخت است. اما این تجربه به ما نشان می‌دهد که در حدود نود درصد واژه‌های فرهنگستان اول پذیرفته شد، با اینکه برای معاصران آنها خیلی مضحک بود.

شما را به‌خصوص ارجاع می‌دهم به مقالهٔ هدایت در مورد فرهنگستان. آن را بخوانید و ببینید که هدایت آنجا چه جوری همین کلمات دانشگاه و باشگاه و... را مسخره می‌کند و به آن می‌خندد.

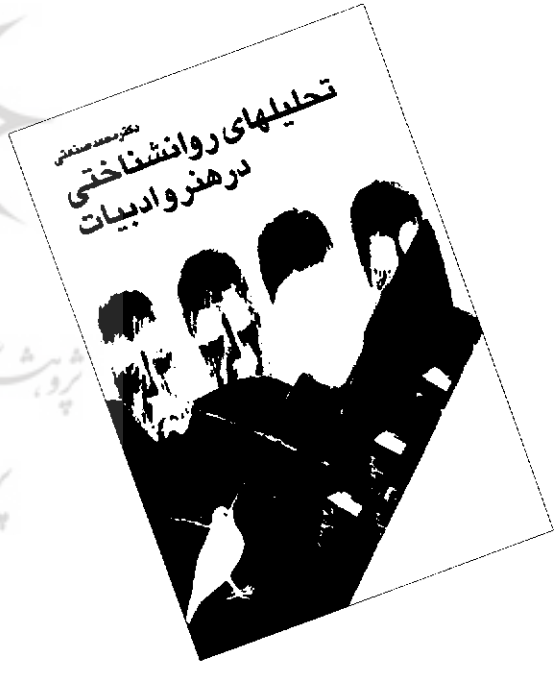
□ **وزیرنیا:** مثلاً id را شما «آن» آورده‌اید، «آن» مشکلش این است که با آن در معنای لطیفهٔ نهانی ممکن است اشتباه شود و یکی هم با itness یا «آن» به معنی ویژگی منحصر به فرد در هر اثر هنری.

■ **صنعتی:** «آن» را فروید اصلاً از گرودیک گرفت، گرودیک کتابی دارد با عنوان **The book of the it** یعنی اصلاً به معنای it است، id نبوده است، گرودیک it به کار برده است. گرودیک هم این را از نیچه گرفت که در دسترس بود. این واژه در تمام زبانهای دیگر، «آن» ترجمه شده است، به جز زبان انگلیسی. در زبان انگلیسی یکی از مشکلات بزرگی که در طی این بیست یا سی سال اخیر دارند بازنگری می‌کنند، ترجمهٔ انگلیسی ویراست استاندارد فروید است. مترجم آمد و واژه‌هایی را به کار برد که درست نبود. مثلاً فرض کنید برای trieb واژهٔ غریزه (instinct) گذاشت، واژه‌ای که فروید به کار برده بود، به معنای غریزه هم بود، اما به معنای فراران یعنی (drive) هم بود. این لغت از راندن و رانندگی می‌آید و ما رانده می‌شویم به طرف یک چیزی.

□ **وزیرنیا:** شما در مورد تحلیلهای روانشناختی که فکر کنم بخش پایانی کار باشد، بعضی نمونه‌های شعر معاصر ایران، البته شعر نو، مثلاً کارهای فروغ، اخوان و شاملو را نقد سرنمونی هم کرده‌اید. در واقع نقد یونگی کرده‌اید. در همین کتاب **صادق هدایت** و **هراس از مرگ** هم احساس کردم که جسته و گریخته تحلیلهایی آورده‌اید، ولی محور کار نقد شما در کتاب نیست. به رغم اینکه اینجا چهرهٔ فروید خیلی پررنگ است یا چهرهٔ روان‌شناسی «خود» پررنگ است، و همین طور تصویر آینه‌ای لکان، اساساً بین نقد از دیدگاه یونگ ـ نه تنها نقد سرنمونی ـ نقد با توجه به سایر مؤلفه‌های ذهنی‌اش، چه نسبتی با این جریانهای ما بعد مدرن امروز می‌بینید؟

■ **صنعتی:** بگذارید ابتدا این نکته را بگویم که کتاب هدایت همان طور که اسم پشت جلدش هست، علاوه بر اسم مشترکی که با کتاب دوم دارد، هراس از مرگ است. اما در کتاب اول مسئلهٔ تاریخ فرهنگی و اسطوره‌کشی مطرح است. دو فصل آخر این کتاب به اسطوره‌کشی در **بوف کور** و هدایت و اسطوره‌کشی می‌پردازد. من

فکر می‌کنم که یکی از قسمتهای محوری است که برای درک فرهنگمان لازم بوده است. رولان بارت می‌گوید اسطوره زبان است و لوی اشتراوس و کاسیرر می‌گویند که نوعی اندیشه است. به هرحال هیچ تردیدی نداریم که این کار را فروید هم کرد و گفت که در واقع ساختار ناخودآگاه، ساختاری شبیه زبان است. البته او موقعی این را گفت که سوسور درسهای زبانشناسی‌اش را نداده بود و به صورت کتاب هم درنیامده بود. او گفت: ناخودآگاه ساختاری شبیه زبان دارد. اما اضافه کرد که زبان ناخودآگاه، زبانی شبیه زبان ابتدایی است که تصویری بود، مثل زبان رؤیا و زبان اسطوره. اسطوره هم در واقع زبانی تصویری است. زبان ما و اندیشهٔ ما اسطوره‌ای است و اندیشهٔ غرب تا رنسانس بیشتر زبان اسطوره‌ای بود. درست است که کلود لوی اشتراوس می‌گوید که در زبان ابتدایی ما هم، تفکر انتزاعی یا آمیخته وجود دارد، منتهی از تفکر آمیختهٔ (abstract) انسان امروزی متفاوت است. این نیست که آنها اصلاً چنین اندیشه‌ای را نداشته باشند، اما وجه غالب آن اندیشه یا آن زبان، زبان اسطوره‌ای است، زبان تصویری است. ابتدا تصویرهای ساده است و بعد آرام آرام تبدیل



به تصاویر کامل می‌شود، مثل همین اسطوره‌ای که ما می‌گوییم. از این لحاظ فکر نمی‌کنم که یونگ و فروید متفاوت باشند. در واقع فروید بوده که ابتدا زبان اسطوره‌ای را به کار می‌برده، مثل ادیپ یا همین چیزهایی مثل اروس، تاناتوس و... اینها همه اسطوره بودند و یونگ معتقد بود که انتقال زبان اسطوره‌ای راحت‌تر است. مردم راحت‌تر می‌فهمند. ما هر چه از لحاظ ذهنی رشد بیشتری می‌یابیم، بیشتر می‌رویم به سمت تفکر انتزاعی و از تفکر تصویری دور می‌شویم. گو اینکه وقتی پای هنر به میان می‌آید، دوباره برمی‌گردیم به تفکر تصویری، ولی این بار دیگر آگاهانه است و این طور نیست که نتوانیم تفکر انتزاعی داشته باشیم، بلکه می‌آییم معانی انتزاعی را در شعر به تصویر تبدیل می‌کنیم و همچنین در فیلم، نمایش و...

بعد به مذاهب ایرانی می‌رسیم. در همهٔ اینها اسطوره نقش مهمی داشته است. در عرفان ما، نیز در اسطوره‌های پیش مدرنیته و اسطوره‌های کهن، تغییر بسیار کند است. جابه‌جاییها کند هستند. چون فرهنگ و جامعه ایستاست، یا درون خود می‌چرخد. درست مثل حرکت اسطوره‌ای. اندیشهٔ اسطوره‌ای، چرخه‌ای و بسته است. به دوران مدرنیته که می‌رسیم، با گسستن از دنیای مثالی، انسان مدرنیته، راه را برای حرکت خودباز می‌کند. حتی تثلیث مسیحیت که به تعبیر یونگ شکل تغییر یافتهٔ تربیع یا ماندالای سرنمونه‌ای است که از آن عنصر زن را که به معنی زمین و اهریمن نیز بوده طرد کرده‌اند. در ۱۹۵۰ با تغییر وضعیت زنان در جامعه با احراز حقوق فردی و آزادی، کلیسای کاتولیک ناگزیر می‌شود، «عروج مریم باکره» اعلام کند. اسطوره تغییر می‌یابد. پس تغییرات فرهنگی و اجتماعی می‌توانند اسطوره‌ها را تغییر دهند.

این را یونگ مفصل شرح می‌دهد، ولی سرنمونه‌های یونگ مانند «نشانه»ها در زبانشناسی سوسور هستند. به آسانی تغییر نمی‌کنند. بسیار دیر و بسیار کند تغییر می‌کنند. در حالی که اسطوره‌های مدرنیته اسطوره‌های تغییرپذیرند. ما با انواع اسطوره‌های فرهنگی، حتی علمی زندگی می‌کنیم. اسطوره‌های شبه‌علمی، اسطوره‌های هنری، فضایی و غیره. ولی می‌توان آنها را تغییر داد. در عصر پست مدرنیته، از این هم سریع‌تر است. عصر تصویرهای رسانه‌ای است. عصر سلطه رسانه‌های گروهی و اطلاعات است. در عرض ۲۴ ساعت چنان اسطوره‌هایی برای مردم می‌سازند که ممکن است بزرگ‌ترین دروغهای تاریخ باشد. مردم هم باور می‌کنند. در عرض همان ۲۴ ساعت هم می‌توانند، اسطوره‌زدایی کنند یا اسطوره‌ای دیگر به جای آن بگذارند. تصویرهای رسانه‌ای بسیار خوب می‌توانند یک زبان تصویری و اندیشهٔ تصویری را منتقل کنند. در پست مدرنیته هیچ چیز ثابت نیست. هیچ معنی ثابتی وجود ندارد. از این نظر فاصله پست مدرنیته با یونگ بسیار است.

□ **سلاجقه:** آقای دکتر، حالا که بحث یونگ و کهن الگوها به میان آمد، اجازه بدهید سؤالی را که در این مورد برای من مطرح شده است، عنوان کنم. این طور که من از بعضی مباحث کتاب فهمیدم و شما در جایی به طور تلویحی اشاره‌ای داشتید، اعتقاد چندانی به نقدهایی که از دیدگاه یونگ در مورد **بوف کور** انجام شده است، ندارید. دلایلش را البته بیان نکرده‌اید، ولی در بسیاری از نتیجه‌گیریها، شما نیز به همان نتایجی رسیده‌اید که آنها رسیده‌اند. مثلاً در دونیمه‌شدگیهای مکرر در معانی نمادین و کهن الگویی اعداد، در بررسی گیاه پیکرهای اسطوره‌ای یا در یکی بودن شخصیتها با نویسنده و چیزهایی نظیر این.

■ **صنعتی:** در مورد چیزهایی که اشاره کردید مثل دو نیمه‌شدگی، این واژهٔ فروید است. دو نیمه شدگی من (ego) است و بعد اتو رنک به این دو نیمه‌شدگی خیلی مفصل در کارهای اسطوره‌ای، می‌پردازد، مثلاً به مسئلهٔ دوقلوها و سایه. به این جهت من اشاره کردم که اگر فکر می‌کنند آن سایه‌ای که هدایت از آن صحبت می‌کند شبیه سایهٔ

یونگ است، این درست نیست. سایهٔ یونگ عبارت است از آن بخش بد من؛ بخشی است که غیرقابل پذیرش است، اما سایه‌ای که هدایت در **بوف کور** از آن صحبت می‌کند، رفیق و همدم اوست، تنها حضوری است که به آن اعتماد دارد. من تحلیل را به هیچ عنوان نمی‌خواستم در یک مکتب محدود کنم و تلاش هم کردم که نکنم. اگر به رابطه با ابژه یا روانشناسی هم اشاره کردم، برای این است که شاید بیشتر به آن سمت گرایش دارم. اما چیزی که در ایران مشهور شده که یونگی است، در واقع یونگی نیست. همان‌طور که گفتم، مسئلهٔ اسطوره را اولین بار خود فروید به کار برد و تا آخرش هم به کار می‌برد، اما این‌طور نبود که تمام ذهنش بر روی اسطوره متمرکز بشود. دوم اینکه اعداد هم به همین ترتیب در تعبیر رؤیا فراوان هست. یک جا اعداد یا تعبیری از اعداد من یونگی است، اما وقتی که به دو، چهار، بیست و چهار می‌رسد، این مربوط به همان مکاتب روانکاوی است. آنجا که به عدد زنانه و مردانه می‌رسد آن تعبیر یونگی است. اما آنجا که بیست و چهار، دو و چهار، دو ماه و چهار روز و دو سال و چهار ماه و... را به کار می‌برد اینها چیزی است که در تعابیر کلاسیک روانکاوی معمول است و مربوط به یک مکتب خاص هم نیست. مشکل قضیهٔ ما این است که در یک دوره منحصراً آثار یونگ به فارسی ترجمه شده و به آثار فروید و بقیهٔ روانکاوان

اصلاً توجه نشده است. آریانپور در سال ۱۳۳۰ کتابی نوشته که آن هم با یک دیدگاه خاص نوشته شده است، اما هیچ کدام از آثار فروید، اتورنک، ملانی کلاین، هارتمن، بالنیت و... را نداریم و چون بیشتر آثار یونگ ترجمه شده این تصور پیش می‌آید که اینها یونگی است. همین سایه تعبیرش در اتو رنک در واقع نوعی تصویر آیینه‌ای است، در حالی که در یونگ به معنای بخش بد آدم است. حالا چه جور می‌شود سایه در **بوف کور** بخش بد آن باشد.

□ **سلیمانی:** آیا حقیقتاً به نظر شما هدایت به نوعی فرزند مدرنیته بود. چون به نظر می‌آید قبل از اینکه به مدرنیته تعلق داشته باشد به پست مدرنیته تعلق دارد.

■ **صنعتی:** بله به هر دو تعلق دارد. برای اینکه مدرنیته و پست مدرنیته از هم جدا نیستند. من در همان مقدمه آورده‌ام، در آن کتاب **مدرنیته و پست مدرنیته** که در واقع پست مدرنیته از زمانی شروع شد که مدرنیته شروع شد.

□ **سلیمانی:** پیرمرد خنزر پنزری را شما مظهر آفرینش دانسته‌اید، به نظر می‌رسد سفره‌ای که جلو پیرمرد خنزرپنزری است مظهر آفرینش است، او خود یک خدا یا نیمچه خداست.

■ **صنعتی:** خودش به این مظهر آفرینش بودن اشاره می‌کند، من تعبیر نکردم، خود راوی می‌گوید که پیرمرد خنزر پنزری وقتی که بالای این سفره می‌نشست، نیمچه خدایی بود و انگار مظهر آفرینش بود. من تعبیر نکردم خودش می‌گوید. اما دربارهٔ آنچه که در سفره‌اش است، چندین بار ذکر می‌کند که اشیایی آنجا هست که زنگ زده است و قدیمی است. می‌گوید اینها چیزهایی بودند که زندگی آنها را وازده بود و اینکه نمی‌دانم چرا من به این چیزهای وازدهٔ زندگی تا این حد دلبستگی داشتم. یعنی به این احساس دوگانه (AMBIVALANCE) . خودش نسبت به این چیزهای وازده هم نگاه می‌کرد که من می‌دانم اینها وازده است و به درد زندگی امروز ما نمی‌خورد، اما من به اینها علاقه دارم و او خیلی هم مرد خوش‌بینی نبود، اگر این قدر هم در عذاب بود، چرا اینجا زندگی می‌کرد. یک عشق دیگری او را به اینجا بسته بود. این را می‌دید و در اغلب داستانهایش هم این مشکل مشهود است. افرادی هستند که یک چیزی را نمی‌خواهند ولی به آن پایبند هستند. آنجاست که این سفره‌ای که جلویش گذاشته، چیزهای اسطوره‌ای هستند. حتی در آن سفره «گلدان راغه» هست، همان گلدانی است که تصویر دختر اثیری روی آن است، مربوط به هزاران سال قبل .اسطوره‌ای که دائماً تکرار می‌شود.

او گلدان را از توی آن سفره برداشته بود، بعد یک دفعه در انتهای قصه می‌بیند که همان پیرمرد خنزرپنزری این را زیر بغلش گذاشته بود و می‌گریخت.

□ **وزیرنیا:** هستهٔ اصلی **بوف کور** همین مضمون است، یعنی آن گلدان راغه و آن نقش قلمکار و.... اما در پایان داستان این گلدان راغه جان به در می‌برد، یعنی به نوعی به سلامت از معرکه درمی‌رود.

این امر چه یک تکنیک داستانی باشد یا ناخودآگاه صورت گرفته باشد، مضمونی دارد که عنوان «اسطوره‌کشی» را می‌شکند، یعنی عنوان کتاب شما را می‌شکند.

■ **صنعتی:** بگذارید من این تکه را از کتاب برای شما بخوانم. هدایت با **بوف کور**، رؤیای پایان دوران اسطوره‌های کهنه و وازده را در خواب دید، زیرا آرزوی او بود که روزی این جامعه نیز، مانند دیگران با یک خانه تکانی فرهنگی، از اندیشه اسطوره‌ای خود را رها سازد.

در **بوف کور**، شامگاه بتان وازده ایران زمین را نوید می‌داد. او حاصل خانه تکانی دیگران را در جنبش مدرنیته و عصر خرد دیده بود. کم و کاستیهای آنها را نیز لمس می‌کرد. ولی حرفش را کسی نمی‌فهمید، یا لااقل بازتابی نداشت. از این رو، در اینجا تنها بود و در آنجا احساس تعلقی نمی‌کرد. پس تنهایی او، با تنهایی کافکا تفاوت داشت، بسیار هم! تنهایی او تنهایی بی‌کسی نبود، درد بی‌خانمانی را نیز به همراه داشت.

پس خود را از همه کس و همه جا بریده می‌دید. از اینجا رانده، از آنجا مانده، خاکسترنشین عشق وطنی لکاته و اثیری بود، شاید با این هراس که روزی او نیز مانند بوف کور استحاله یابد، رجالگی را بپذیرد

و خنزرپنزری شود. پس شاید به قربانگاه بتان وازده رفت تا خود را به‌عنوان رجاله‌ای بالقوه قربانی کند! شاید هم بار گناه تاریخی برادران را به دوش گرفته بود.

بنابراین رؤیا یا آرزوی هدایت اسطوره‌زدایی بود برای اسطوره‌های از کار افتاده. ولی در واقعیت مرد خنزرپنزری از دوران کهن مانده است تا اسطوره وازده را از موزه به جامعه بازگرداند. مانده است تا چون نیمچه خدایی، نگهدار وضع موجود یا ایستایی فرهنگ باشد، وگرنه چون شیوایی ـ خدای معبد لینگم ـ خدای ویرانگری و ناباروری گردد؛ گرچه به ظاهر اندام باروری او پرستش شود و نرینگی اخته شده او، تنها مظهر اقتدار و فرمانفرمایی می‌تواند باشد.

□ **سلاجقه:** شما در مقدمهٔ کتاب **تحلیلهای روانشناختی** در هنر و ادبیات، به نقد دریدا از آثار فروید اشاره کرده‌اید. به نظر می‌رسد به‌گونه‌ای دور تسلسل در نقد شالوده‌شکنانه و روان تحلیل گرا قائل هستید. در این گونه نقد آیا بین منتقدینی که به دانش روانکاوی و تکنیک آن مجهزند و منتقدین و مخاطبان دیگر تفاوتی وجود دارد؟

■ **صنعتی:** بدون ابزار و دانش که خیر، ولی ببینید وقتی که پل ریکور کتاب **فروید** خودش را نوشت ـ کتاب مفصلی است ـ یکی از بزرگ‌ترین کتابهای ریکور کتاب **فروید** بود. در آنجا هم توضیح می‌دهد که شاید یکی از افرادی است که نه روانکاوی را به صورت آکادمیک آموزش دیده و نه روانکاوی شده است، ولی متون روانکاوی را با دقت مطالعه کرده است. اما دارد دربارهٔ فروید می‌نویسد و اتفاقاً کاری که پل ریکور می‌کند، یکی از کارهای بسیار ارزنده در تحلیل فروید است و الزامی نیست که حتماً نویسنده روانکاوی شده باشد تا بتواند متونی را که روانکاوان نوشته‌اند تحلیل بکند. اگر خواست درمان بکند، بله. برای اینکه آنجا مسئله این است که کاملاً خودش را جدا بکند، اما در کار نقد این طور نیست. ولی قطعاً باید با متون روانکاوی آشنایی داشته باشد و آنها را خوب خوانده باشد. ما در حرفی که بارت زد تردید می‌کنیم، اینکه: «مؤلف مرده است». حالا مقصود او از این حرف چه بوده کاری ندارم، ولی در اینجا گاهی این طور برداشت می‌شود که انگار واقعاً نمی‌باید دیگر به مؤلف نگاه بکنیم یا به ارتباط مؤلف با اثرش. او اعتقاد داشت که وقتی مؤلف این را نوشت، اثر یک موجودیتی مستقل از مؤلف پیدا می‌کند. این به معنای آن نیست که اصلاً هیچ ارتباطی با مؤلف ندارد. همان طور که بچه‌ای که از مادرش به دنیا می‌آید، موجودیتی مستقل می‌یابد، اما هیچ تردیدی نداریم که وجود مادر روی بچه اثر گذاشته است. در عین اینکه دیگر این بچه کاملاً آن مادر نیست و ماهیت مستقل دارد. بنابراین، هر کسی می‌تواند آثار روانکاوی را بخواند، همان طور که می‌تواند آثار فلسفی را بخواند و همان طور که می‌تواند آثار ادبی را بخواند و اگر این دانش را هم دارد در موردش کار تحلیل را هم انجام بدهد.

□ **سلاجقه:** منظور من بیشتر در زمینهٔ نقد شالوده‌شکنانه در این آثار است.

■ **صنعتی:** دریدا این کار را کرده است. دریدا ساخت‌شکنی خود را تقریباً در **کارت پستال** که قسمت اعظمش به روانکاوی اختصاص دارد بعد کتاب "Me analysis" و کتاب **تب آرشیو** برده و نوشته‌های دیگرش. این کتاب تماماً یک برداشت فرویدین است.

□ **سلاجقه:** به نظر می‌رسد دریدا هم نوعی انگیزه یا نیاز پنهانی دارد که در نقدش بر آثار فروید، سراغ این محورها رفته است. با این تفسیر، برای انگیزه‌ها و نیازهای پنهان او در نقدش هم، می‌توان نقدی شالوده‌شکنانه نوشت. سپس مسئله این می‌شود که هر کس یا کسانی که نقد او را نقد می‌کنند، نیاز یا انگیزهٔ پنهانی خودشان را در آن دخالت می‌دهند و این دور تسلسل در نقد شالوده‌شکنانه همین طور ادامه پیدا می‌کند...

■ **صنعتی:** چه اشکالی دارد که ما نقطه پایان بر تفسیرها نگذاریم. در ساخت‌شکنی و روانکاوی راه باز می‌ماند. هیچ تفسیری مطلق نیست، ولی من چیزی را که در آن مسئله عنوان کردم، در واقع نقد دریدا بود. من اگر اینجا اسم این را ساخت‌شکنی تحلیلگرانه می‌گذارم، برای این است که مدعی هستم، هم به متن می‌پردازم و هم به قهرمانان، شخصیتها، و هم به خود نویسنده و زندگی‌اش. اما آنجایی که قرار است دریدا فقط به متن بپردازد، می‌گوییم چرا وارد زندگی شده، اگر شده است، حالا مرا وادار می‌کند که وارد زندگی و شخصیت خودش بشوم. اغلب هر نویسنده خوبی ـ من معتقدم که در همان پاراگراف اول صفحهٔ اول، ابزارهای نقد را دست شما می‌دهد، منطق نوشته‌اش را به شما می‌گوید. من نمی‌توانم فقط فکر خودم را خارج از متن نقد کنم. متن به من می‌گوید که چه جوری باید آن را نقد بکنم.

تألیف:

از سال ۱۳۴۴ نقد **کتاب تئاتر** در **بامشاد، کیهان.**
از سال ۱۳۴۵ ـ ۱۳۵۳ نمایشنامه‌های «نوزاد»، «بختک»، «شلاق»، «ستیز» و «بابک» که بعضی از آنها اجرا ولی منتشر نشده‌اند.
از ۱۳۵۸ قصه‌های کوتاه که به ندرت منتشر شده است.
از ۱۳۶۶ نقدهای روان‌شناختی در مجله **مفید و دنیای سخن.**
انتشار دو کتاب **تحلیلهای روانشناختی در هنر و ادبیات** و کتاب اول **صادق هدایت و هراس از مرگ** و **بوف کور، تاریخ فرهنگی و اسطوره‌کشی** در ۱۳۸۰.

کتابهای زیر چاپ: **تصویرهای نمادین در سینمای شعر؛ تحلیل سینمای تارکوفسکی.**

تألیفات منتشر نشده:

۱ـ کتاب دوم «صادق هدایت و هراس از مرگ».
۲ـ «واژگان جامع علوم انسانی»، با ۸۰ هزار مدخل و گنجینه.
۳ـ «کوزه‌گر دهر» (تحلیل عمر خیام و شعرش).
۴ـ «قانون یا فرمان» (پژوهشی در مسئله ادیپ و رابطه پدر و پسر در ایران).
۵ـ «از مدرنیته به پس مدرنیته».
۶ـ «مجموعه قصه‌های کوتاه».
۷ـ «نمایشنامه‌ها».
۸ـ «پرخاشگری و کیش خشونت».
۹ـ «آسیب‌شناسی فرهنگی».