رابطهٔ هنر و ادبیات با روانکاوی

کارنامه: با تشکر از دوستان و اساتید عزیز - دکتر حسین پاینده، دکتر محمد صنعتی و مراد فرهادپور - که همیشه کارنامه را یاری کرده‌اند و این بار هم لطف کرده، در این میزگرد شرکت کردند که قرار است در آن به رابطهٔ ادبیات، نقد ادبی و روانکاوی بپردازیم که موضوع «جمع‌خوانی» این شمارهٔ کارنامه است. ابتدا خواهش می‌کنم از دیدگاه خود، مختصری این رابطه را تبیین کنید که هم با دیدگاه‌های همدیگر بیش‌تر آشنا شویم و هم شروع بحث باشد.

حسین پاینده: نقد روانکاوانه شکلی از نقد ادبی است که برخی از شیوه‌های روانکاوی را برای تفسیر متون ادبی به کار می‌برد. روانکاوی در درجهٔ نخست کارکرد ادبی ندارد، بلکه شیوه‌ای بالینی و درمانی است. با این حال، روانکاوی رهیافتی است که برای روشن کردن وجوه مختلف فرایند نوشتن و خواندن آثار ادبی و چگونگی تأثیرگذاری ادبیات مورد استفاده قرار گرفته است. فروید در یکی از نوشته‌های تفاذانهٔ خود «(توهم و رؤیا در داستان گرادیوا نوشتهٔ ینس)» می‌نویسد: «نویسندگان خلاق متحدان ارزشمندی هستند و می‌بایست برای شواهدی که در آثار آنان ارائه می‌شود، ارزش فراوانی قائل بود، زیرا آنان احتمالاً به بسیاری چیزها وقوف دارند که فلسفهٔ ما هنوز نگذاشته است حتا به خواب ببینیم. دانش آنان از ذهن آدمی بسیار بیش‌تر از ما مردم عامی است، زیر آنان از منابعی سود می‌برند که علم هنوز به آن دسترسی ندارد.» وی هم‌چنین در مقالهٔ «داستایوسکی و پدرکشی» می‌نویسد: «افسوس که روانکاوی را یارای همآوردی با هنرمند خلاق نیست.»

مفاهیم اصلی روانکاوی اغلب به ادبیات مربوط می‌شوند و یا ریشه‌ای ادبی دارند. با نام شخصیت‌های داستانی‌اند (عقدهٔ ادیپ، نارسیسیسم) و یا نام نویسندگان آثار ادبی (سادیسم - دگرآزاری - از نام مارکی دُ ساد نویسندهٔ فرانسوی اواخر قرن ۱۷ و اوایل قرن ۱۸ گرفته شده که به بی‌رحمی جنسی شهرت داشت. مازوخیسم - خودآزاری - از نام لئوپالد. فون زاکر - مازوک داستان‌نویس قرن ۱۹ اتریشی گرفته شده که در آثارش، شهوت و درد کشیدن ارتباط تنگاتنگ دارند). به این ترتیب، به قول شوشانا فلمن، ادبیات زبانی است که روانکاوی برای سخن گفتن راجع به خودش استفاده می‌کند. روانکاوی با بهره‌گرفتن از ادبیات خود را نام‌گذاری می‌کند. پس ادبیات خارج از روانکاری نیست و به همین دلیل در مورد «کاربرد» روانکاوی در نقد ادبی باید تردید روا داشت. روانکاوی بیرون از ادبیات نیست که به آن اعمال شود. روانکاوی و ادبیات رابطه‌ای دوسویه دارند و بر یکدیگر پرتو می‌اندازند.

من فکر می‌کنم که روانکاوی را «ناخودآگاه ادبیات» می‌توان نامید. روانکاوی رهیافتی است که به رغم بیگانه بودنش، برای ادبیات و منتقدان ادبی بسیار آشناست.

خواب به متن ادبی شباهت دارد:

۱- در هر دو از مستقیم‌گویی اجتناب می‌شود. خواب حرف نمی‌زند، بلکه نشان می‌دهد. در هر دو از تصویر، استعاره و نماد استفاده می‌شود.

۲- هر دو نوعی روایت هستند.

فروید استدلال می‌کند که مادهٔ خام رؤیا «(محتوای نهفته)» عبارت است از امیال ناخودآگاهانه و تصاویری که از رخدادهای روز قبل در ذهن نقش بسته است. خود رؤیا ماحصل دگرگونی این مادهٔ خام است. این دگرگونی از راه «کارکرد رؤیا» انجام می‌شود. رؤیای حاصل از اعمال شدن مکانیسم‌های «کارکرد رؤیا» {ادغام، جابه‌جایی و ...} همان چیزی است که ما پس از بیداری از رؤیا به یاد می‌آوریم و فروید آن را «محتوای آشکار رؤیا» می‌نامد.

به اعتقاد فروید آنچه در بررسی رؤیا اهمیت دارد محتوای آشکار و حتا محتوای نهفتهٔ آن نیست، بلکه کارکرد رؤیا است. کاوش روان با توجه به این کارکرد انجام می‌شود.

در نقد ادبی نیز ما به ظاهر (سطح) داستان بسنده نمی‌کنیم. به عمق داستان نظر داریم و به تکنیک، شگرد و روش نویسنده برای القای آن عمق. پس کارکرد رؤیا مشابه است با شکل در ادبیات.

یکی از مراحل کارکرد رؤیا، «بازبینی ثانوی» (secondary revision) است که عبارت است از تجدید سازمان رؤیا به شکل روایتی منسجم. به عبارت دیگر، در این مرحله رؤیا از موضوعی پریشان و پُرتناقض و ناپذیرفتنی (تشویش‌آور)، به داستانی منسجم تبدیل می‌شود.

توجه به کارکرد رؤیا و عناصر آن {از قبیل «بازبینی ثانوی»}، در واقع توجه به شکل است که به ادبیات مربوط می‌شود و الهام دیرینه به روانکاوی (که گویا فقط به محتوا نظر دارد و نه به شکل) را مردود می‌کند.

نقد روانکاوانه را خود فروید با ارائهٔ قرائتی از داستان Sandman The (نوشتهٔ هافمن) آغاز کرد. فروید متون ادبی را نظیر رؤیا می‌داند: این متون نیز محتویات ناخودآگاه را با استفاده از جابه‌جایی‌ها و تراکم‌های پیچیده به خواننده ارائه می‌دهند. همان قاعده‌ای که فروید برای رؤیا وضع کرد، شامل حال ادبیات نیز می‌شود: ادبیات امیال و انگیزه‌های ناخودآگاه را به تصاویری قابل قبول تبدیل می‌کند که چه بسا به شکل اولیهٔ این امیال و انگیزه‌ها شبیه نباشند اما مفرّی برای بیان آن‌ها هستند.

نقد روانکاوانهٔ کلاسیک (مرحلهٔ اول)، متن را مترادف نشانهٔ بیماری نویسنده می‌داند. بنیان این رهیافت عبارت از این فرض است که هدف اثر هنری همان هدفی است که روانکاوی برای رؤیا قائل است، یعنی ارضای پنهانی میلی که در دورهٔ کودکی منع شده بود. این رهیافت، رابطهٔ نویسنده و متن را مشابه رابطهٔ رؤیابین و «متن»ش (رؤیا) می‌داند. لذا هدف منتقد پیرو این رهیافت این است که روانشناسی نویسنده را - بر حسب امیال ناخودآگاهانهٔ مربوط به کودکی وی - معلوم کند. چنین منتقدی بر نقش انگیزه‌ها تأکید می‌گذارد و الگوی فروید دربارهٔ روان را مبنای کار خود قرار می‌دهد. الگویی که مطابق آن، «اصل لذت» تعارض دارد با «اصل واقعیت».

این رهیافت ابتدا در پی این بود که سرچشمه‌های خلاقیت هنری را معلوم کند. این دیدگاه که نبوغ هنری را می‌توان با جنون مرتبط دانست، در اواخر قرن نوزدهم هواخواهانی داشت. لذا آثار هنری را با این هدف مورد بررسی قرار می‌دادند که نشانه‌های بیماری یا حالت‌های غیرطبیعی را در آن آثار بیابند و بدین ترتیب بیماری هنرمند را معین کنند. این رهیافت آسیب‌نگارانه هم بعدها به «آسیب‌نگاری روانی» منجر گردید.

این کاری است که فروید در بررسی آثار لئوناردو داوینچی انجام می‌دهد: معلوم کردن تأثیر ضمیر ناخودآگاه لئوناردو بر نقاشی‌های او. نمونهٔ بسیار معروف این نوع نقد روانکاوانه، کتاب مری بناپارت (شاگرد دههٔ ۳۰ فروید) دربارهٔ ادگار آلن پو است. در این کتاب بناپارت داستان‌های پو را به منظور روانکاوی خود پو به کار بُرد و جمع‌بندی کرد که پو مبتلا به عقدهٔ مادر و مرده‌دوستی بوده است.

فروید این رهیافت را در مورد ادبیات نیز اعمال کرد. در شاهکارش، تعبیر رؤیا، در فصل ۵ با عنوان «خواب‌های سنخی» در مورد نمایشنامهٔ هملت می‌نویسد: «در نمایشنامهٔ هملت صرفاً شناختی از روان شکسپیر به دست می‌آوریم.» وی سپس به کتاب گئورگ براندس (منتقد ادبی و تاریخ‌نگار دانمارکی، ۱۹۲۷-۱۸۴۲) دربارهٔ شکسپیر اشاره می‌کند که در آن آمده است: «شکسپیر نمایشنامهٔ هملت را بلافاصله پس از مرگ پدرش به رشته تحریر درآورد، یعنی زمانی که هنوز به مناسبت این مرگ عزادار بود و می‌توان گم و بیش فرض کرد که احساسات کودکانهٔ خودش دربارهٔ پدرش مجدداً احیا شده بود.» فروید اضافه می‌کند که پسر شکسپیر که در کودکی مُرد، هملت نام داشت که تلفظی نزدیک به هملت دارد.

نمونهٔ دیگری از نقد روانکاوانهٔ نویسنده، مقالهٔ فروید با عنوان «داستایوسکی و پدرکشی» است که فروید در آن استدلال می‌کند شخصیت داستایوسکی واجد چهار بُعد است: هنرمند خلاق، فرد روان‌رنجور، موعظه‌گر، مفسده‌جو. مفسده‌جو و بزهکار، فردی خودخواه و ویرانگر است. وجه اشتراک این دو خصیصه و شرط لازم برای بروز یافتن‌شان، مهر نورزیدن به دیگران است. داستایوسکی در رمان‌هایش شخصیت‌های تندخو، جنایتکار و خودخواه را دستچین می‌کند. این مبین وجود گرایش‌های مشابه در ذات خود اوست.

صرع داستایوسکی نشانهٔ روان‌رنجوری اوست (صرع هیستریائی). فروید به زندگی‌نامهٔ داستایوسکی اشاره می‌کند تا ثابت کند که او مبتلا به صرع عاطفی ناشی از روان‌رنجوری بوده است: حادثهٔ تلخ و تکان‌دهندهٔ هجده‌مین سال زندگی داستایوسکی (قتل پدرش). فروید سپس قتل پدر در رمان برادران کارامازف را با عاقبت پدر خود داستایوسکی مرتبط می‌کند. حس گنهکاری به علت قصد پدرکشی (که به علت حل نشدن عقدهٔ ادیپ هنوز در داستایوسکی باقی بود) باعث هم‌هویتی (identification) او و پدر مرده‌اش شد، به نحوی که صرع به او امکان می‌داد همچون پدرش «بمیرد».

سه شاهکار ادبیات جهان به موضوع پدرکشی می‌پردازند: ادیپ شهریار (سوفکل)، هملت (شکسپیر) و برادران کارامازوف (داستایوسکی). در ادیپ شهریار عامل ارتکاب جنایت، خود قهرمان نمایشنامه است. در هملت کس دیگری مرتکب پدرکشی می‌شود. در برادران کارامازوف نیز کس دیگری (اسمردیاکف) مرتکب قتل می‌شود، اما او همان رابطهٔ فرزندی را با مقتول دارد که

قهرمان رمان (دیمیتری) و ضمناً مبتلا به صرع هم هست. بین داستایوسکی و شخصیت اصلی رمانش، همدلی مبتنی بر هم‌هویتی وجود دارد.

کل این بحث دربارهٔ آسیب‌نگاری روانی را می‌توان این گونه جمع‌بندی کرد: آیا اثر ادبی را باید محصول روان نویسنده دانست، یعنی مخلوق کسی که ابتدا باید خیال‌پردازی‌هایش را بشناسیم تا آن اثر را درک کنیم؟ یا این که اثر ادبی را باید کم و بیش مستقل از خالق آن دانست، یعنی شیئی که بدون هیچ ارجاع خارجی می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد؟ واضح است که طرفداران آسیب‌نگاری روانی دیدگاه اول را قبول دارد. کسانی که از دیدگاه دوم دفاع می‌کنند، اثر را بیش از صرف محصول روان می‌دانند. به اعتقاد این گروه اخیر، اثر ادبی نشان از سنت‌های فرهنگی و عرف‌های تکنیکی دارد. آثار ادبی غالباً پس از مرگ خالق‌شان به حیات خود ادامه می‌دهند و در زمینه‌های جدید دچار تحول می‌شوند. به این ترتیب اثر واجد حیات مستقل خود است. می‌توان گفت اثر تا حدودی از ذهن خالقش تراوش می‌کند، اما می‌تواند واجد لایه‌های معنایی‌ای شود که خالق آن - چه آگاهانه و چه غیرآگاهانه - قصد القای آن را نداشته است.

در مرحلهٔ دوم نقد روانکاوی، توجه نقادانه از شخصیت مؤلف به شخصیت‌های اثر معطوف شد و منتقدان هوادار نقد روانکاوانه به گونه‌ای این شخصیت‌ها را مورد بررسی قرار دادند که گویی آن‌ها انسان‌هایی واقعی (و نه تخیلی) هستند.

به این شکل از نقد روانکاوانه ایراد گرفته شده است که الف - شخصیت‌های داستانی فاقد ضمیر ناخودآگاه‌اند و ب - در روانکاوی انسان‌های واقعی، روانکاو از منابعی هم‌چون تداعی آزاد، گفت‌وگو و پرسش دربارهٔ گذشتهٔ بیمار بهره می‌برد. منتقد روانکاو در بررسی شخصیت‌های داستانی از این منابع محروم است. نمونهٔ اعلای این نوع نقد روانکاوانه، تک‌نگاری ارنست جونز (شاگرد فروید) با عنوان هملت و ادیپ است. در این تک‌نگاری، جونز استدلال می‌کند که:

ذهن هر کسی را که مبتلا به روان‌رنجوری است - خواه آن شخص انسانی واقعی باشد و خواه شخصیتی در یک اثر ادبی - فقط زمانی می‌توان مورد بحث و مداقه قرار داد که نشانه‌ها و تظاهرات بیماری او را به دورهٔ کودکی او مرتبط کنیم. (اما جونز از کنار این مسئله می‌گذرد که انجام این کار در مورد هملت - به منزلهٔ یک شخصیت ادبی - ناممکن است.)

فکر محرم‌آمیزی (همبستری با مادر) و پدرکشی برای هملت تحمل‌ناپذیر است. بخشی از وجود او خواهان تحقق این آرزوست و حال آن که بخشی دیگر از وجودش از این کار سر باز می‌زند.

هملت در کودکی از محبت کامل مادر برخوردار بود و رابطهٔ او با مادرش واجد عنصری شهوی بوده است. به نظر می‌آید هملت خود را از مادر مستقل کرده باشد و عاشق اُفلیا باشد. در واقع اُفلیا واجد خصوصیاتی درست برعکس خصوصیات مادر هملت است. از این‌جا معلوم می‌شود که هملت خواهان زنی بوده که کم‌تر او را به یاد مادرش بیندازد.

مرگ پدر و ازدواج مجدد مادر، هملت را به یاد میل ناخودآگاهانه‌اش می‌اندازد. این که مادر هملت با عموی او (که طبق اخلاقیات آن زمان جزو شبکهٔ محارم است) ازدواج می‌کند، برای هملت موید این است که عمویش دقیقاً همان کاری را کرده که خود هملت به انجام آن متمایل بوده است (محرم‌آمیزی).

روح پدر هملت به او می‌گوید که در واقع به قتلش رسانده‌اند. این نیز مطابق سناریوی عقدهٔ ادیپ است. پس باز هم هملت با واقعیتی روبه‌رو است که خودش می‌خواسته به وجود آورد.

یکی از نخستین علائم زنده شدن دوبارهٔ عقدهٔ ادیپ هملت، بیزار

شدن او از اُفلیاست. به عبارت دیگر، هملت هویت مادرش و اُفلیا را یکی می‌کند. بدین ترتیب است که او اصولاً از زن بیزار می‌شود.

نگرش هملت دربارهٔ عمویش پیچیده است. او از عمویش متنفر است، اما تنفرش به احساس تبهکاری می‌ماند که از رقیبانش بیزار است. عموی هملت واجد ژرف‌ترین خصوصیات هملت است و لذا هملت نمی‌تواند او را بکُشد. به عبارتی، عموی هملت نَفْس ثانوی اوست.

دو رهیافت فوق متعاقباً جای خود را به رهیافت دیگری دادند که مبتنی است بر «الگوی ساختاری» فروید دربارهٔ روان (الگویی که روان را متشکل از سه جزء می‌داند: نهاد، خود و فراخود). پیروان این رهیافت از سه نظر در نقد روانکاوانه تحول ایجاد کردند: ۱- «خود» را نیرویی

خلاق شمرده و بدین ترتیب تأکید نقد روانکاوانه را از نویسنده به متن و ویژگی‌های صوری آن معطوف کرده‌اند؛ ۲- شکل زیبایی‌شناسانهٔ متن را منبع لذت و تنظیم‌کنندهٔ اضطراب دانسته‌اند؛ ۳- کانون توجه را تدریجاً از متن به خواننده معطوف کرده و بدین ترتیب نظریهٔ روانکاوانهٔ واکنش خواننده را به وجود آورده‌اند.

قرائت باید فرایندی گفت‌وشنودی یا دوسویه تلقی شود که طی آن نه فقط متن، بلکه هم‌چنین خواننده نیز قرائت می‌شود. بدین ترتیب، معنا نیز فقط از متن یا صرفاً از خواننده سرچشمه نمی‌گیرد بلکه از تعامل یا همکاری متقابل هر دو متن (متن و خواننده) ناشی می‌شود. (پس این وجه افتراق این رهیافت است با نظریهٔ واکنش خواننده که معنای متن را تابع قرائت خواننده می‌داند.) به عبارتی، قرائت برملاکنندهٔ ذهنیت و ناخودآگاه خودِ ما و نیز متن است. قرائت متون ادبی راهی است برای تعریف دوباره‌ای از نَفسِ خویش.

بدین ترتیب ادبیات هم می‌تواند با معکوس کردن رابطهٔ ارباب - بنده‌ای که تاکنون رهیافت‌های نقد روانکاوانه به آن تحمیل کرده‌اند، روانکاوی را توضیح دهد.

نورمن هالند سرشناس‌ترین نظریه‌پرداز این رهیافت جدید است، رهیافتی که در واقع پلی است بین نقد روانکاوانه و نقد مبتنی بر واکنش خواننده. وی به پیروی از فروید معتقد است به این دلیل خواننده از متن کسب لذت می‌کند که امیال و هراس‌های ناخودآگاهِ خودش از طریق متن به شکلی دیگر به او ارائه می‌شود. لیکن وی نقش فعال‌تری برای خواننده قائل است.

هالند اصطلاح «نقد تبادلی» (transactional criticism) را وضع کرده است. این شکل از نقد روانکاوانه در پی روشن کردن رابطهٔ شخصی (شخصیتی) خواننده با متن است و لذا به هویت خواننده و تأثیر آن بر تفسیر او از متن نظر دارد. به زعم هالند، خواننده توقعاتی از متن دارد که در رویارویی با متن محقق نمی‌شوند. لذا فرایندهای دفاعی به کمک خواننده می‌آیند تا با دگرگون کردن معنا، هویت خواننده را با متن تطبیق دهند و نهایتاً بر آن هویت صحه بگذارند.

فرض آغازینِ هالند این است که سوژه (ذهن شناسنده، عامل معرفت) از اُبژه (موضوع شناسایی) تفکیک‌ناپذیر است: دنیای درون (ذهنی) و دنیای برون (عینی) یکی هستند. وی می‌کوشد رابطهٔ بین اجزای ادراک و سنجش ادبی را معین کند و نتیجه می‌گیرد که تفسیر ادبی در واقع نوعی عمل ادراکی است. به اعتقاد او ادراک را هویت انسان انجام می‌دهد زیرا ادراک نوعی رفتار است. پس برای فهم این که چرا خواننده تفسیر معینی از یک اثر ادبی ارائه می‌کند، باید هویت آن خواننده را بررسی کرد.

تفسیر ادبی نوعی رفتار است و هر رفتاری در یک محیط رخ می‌دهد. محیط تفسیر، متن اثر است. هر فردی محیط را مطابق ساختار هویتِ خود مورد استفاده قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، فرد از میان هزاران ادراکی که در هر لحظه بر او تأثیر می‌گذارند، فقط برخی را برمی‌گزیند. این گزینش بستگی دارد به کاری که فرد می‌خواهد انجام دهد و احساس یا واکنش او به آن کار. این گزینش نهایی است که ادراک نام دارد. این نحوهٔ فردیِ ساختار دادن به ادراک، کاملاً خود به خودی صورت می‌پذیرد.

هویت هر فرد همچنین عبارت است از راه‌هایی که او به طور معمول برای دفاع روانی از خود به کار می‌بَرَد. بدین ترتیب، مضمون هویت باعث حذف عناصری از گزینشِ پیش گفته که موجب واکنش‌ها یا خیالات تهدید کننده علیه ما است می‌شود.

هالند اعتقاد دارد که «تفسیر درست» وجود ندارد. هر خواننده‌ای نَفسِ خود را در تفسیرش بازآفرینی می‌کند. فرایند این بازآفرینیِ نَفس به این شرح است: خواننده با توسل به مکانیسم‌های دفاعی از اضطرابِ ناشی از خیالات غیرقابل قبول (نامطلوب) اجتناب می‌کند. اگر سبک دفاع روانی خواننده و متن با یکدیگر هم‌خوانی داشته باشند، آن گاه قرائت متن به خواننده لذت افاده می‌کند. وقتی که خیالات ناشی از متن لذت‌بخش باشند اما خواننده ضروری ببیند که در مقابل آن خیالات متوسل به دفاع روانیِ قوی شود - و یا هنگامی که آن خیالات باعث بروز تعارض درونی در خواننده شوند - آن گاه متن را دگرگون می‌کند: عناصری را به آن می‌افزاید، یا از آن حذف می‌کند، یا برخی عناصر را به پس‌زمینه می‌راند و بقیه را برجسته می‌کند تا زمانی که احساس کند بر تعارض خود فائق آمده است.

بدین‌ترتیب هالند رابطهٔ خواننده و متن را معکوس می‌کند: هدف از قرائت، هدف بلافصل تفسیر (هم‌چون هدف بلافصل روانی ما در زندگی روزمره)، ارضای نیازها و امیال روانی ما است. وقتی از خواندن متنی احساس کنیم که توازن روانی ما تهدید شده است، آن گاه آن متن را به گونه‌ای تفسیر می‌کنیم که آن توازن اعاده شود.

طبق نظر هالند، خواننده در فرایند قرائت، مضمون هویت خود را به متن فرامی‌افکند. به عبارت دیگر، ناخودآگاهانه دنیایی را در متن بازمی‌آفریند که در ذهنِ خودش وجود دارد. بدین ترتیب، تفسیرهای ما از متن، محصول هراس‌ها، دفاع‌ها، نیازها و امیالی هستند که به متن فرامی‌افکنیم.

اگر نویسنده، متن و خواننده را سه جزء اساسی تولید و مصرف ادبیات بدانیم، آن گاه می‌توانیم نتیجه بگیریم که نقد روانکاوانه در مرحلهٔ اول از تکوین خود معطوف به نویسنده، در مرحلهٔ دوم معطوف به متن و در حال حاضر معطوف به خواننده است.

مراد فرهادپور: من سعی می‌کنم مجموعه‌ای از ایده‌ها را که بعضاً در نوشته‌های لاکان و دولوز ریشه دارند، بسط دهم و به ایده‌های خودم گره بزنم، که تا حدودی هم با بخش آخر صحبت‌های دکتر پاینده مرتبط است. اگر چه من بیش‌تر به خصلت درون ماندگار (immanent) ادبیات نظر دارم. در وهلهٔ اول، خوانندهٔ هوشمندی که کم‌تر پیش داوری دارد، اگر فروید را بخواند، بدون آن که اطلاعی هم از تفاسیر لاکان داشته باشد، به این نتیجه می‌رسد که گفتار فرویدی یا همان روانکاوی دو لایه دارد. از یک طرف به امور جسمی، اندام‌های بدن، مسائل جنسی و غریزه و فیزیولوژی می‌پردازد - این لایه کمابیش حالتی زیست‌شناسانه دارد؛ از طرف دیگر به بحث‌های هرمنوتیکی و

زبانشناختی، یعنی به تفسیر، معنا، تمادِ، روایت و ردگیری نشانه‌ها و دال‌ها. اگر فرد مذکور واجد نبوغی لاکانی هم نباشد، خود به این نتیجه می‌رسد که کشف اصلی این گفتار (disourse)، یعنی ضمیر ناخودآگاه، نقطه یا سطح تماس این دو لایه است. می‌توان این ایده را بدین صورت بسط داد که این سطح مشترک فاقد هر گونه ضخامت است یعنی از لحاظ هندسی، مقطع مشترک این دو فضای گفتاری، یک سطح است که خود، به طور مستقل وجود ندارد و صرفاً حاصل تماس این دو است؛ به همین دلیل هم ضمیر ناخودآگاه امری عینی و زیست‌شناختی نیست، از طرف دیگر امری مفهومی یا برگرفته از حوزهٔ هرمنوتیک هم نیست. در واقع سطح مواجههٔ (interface) این دو حوزه است، که رگه‌ها و ترک‌های مشهود در آن را باید به عنوان ردپا و آثار منطق معنا و منطق میل تفسیر کرد. از این منظر روانکاوی، شباهت زیادی با غیب‌گویی دارد؛ چرا که غیب‌گوها هم صرفاً در سطح حرکت می‌کنند و فی‌المثل به رگه‌های قهوه، نه فنجان نگاه می‌کنند، و در واقع در روانکاوی معانی در همین سطح خود را نشان می‌دهند و انحناهای این سطح هم مبتنی بر نقطهٔ آجیلن، به مفهوم موردنظر لاکان، هستند یعنی همان گره‌گاه‌هایی که در آن‌ها انحنای میل یا تشک با دکمه‌ای به سطح زیرین مرتبط می‌شود و شکل خاص خود را می‌یابد؛ و از لحاظ زبان‌شناختی نیز همان تقاطعی هستند که در آن‌ها دال و مدلول به هم گره می‌خورند.

حال باید این موضوع را با نظرات مابعد ساختارگرایان و خصوصاً دولوز دربارهٔ زبان مرتبط کنیم، مبنی بر آن که زبان صرفاً یک سطح است که نه به دنیای سوبژکتیو تعلق دارد و نه به دنیای ابژکتیو، بلکه سطح تماس این دو است، یعنی زبان نه متعلق به دنیای اشیا و امور است، نه تجلی مسائل درونی اشخاص است و نه بیانگر دلالت متعلقی (significance) است که بتوان آن را به عرصهٔ مفاهیم فرو کاست؛ بلکه سطحی بدون ضخامت است که در آن رخدادها و معانی - به قول دلوز - تحقق پیدا می‌کنند آن هم از طریق روابط بین اجزای زبان که خود در همین سطح رخ می‌دهد. این سطح نه وجود عینی دارد و نه وجود ذهنی به معنای دکارتی. از زمان سوسور به بعد، مشخص شده که زبان براساس تفاوت و خلأ عمل می‌کند نه براساس عینیت ابزاری، حضور عاطفی، یا انسجام متعلقی. زبان براساس تفاوت کارکردی (functional difference) عمل می‌کند؛ بر همین اساس در نظریات جدید زبان‌شناسی می‌بینیم که از طرفی در زبان با مادیت و نشانه‌های تصویری یا صوتی روبه‌روایم، و از طرفی دیگر با دنیایی سوبژکتیو که قصد شخصی و دلالت مفهومی در آن جریان دارد.

پس می‌بینید که می‌توانیم این دو سطح - یعنی زبان و ضمیر ناخودآگاه - را به نحوی یکی بدانیم یا آن‌ها را بر هم منطبق سازیم. البته از آنجا که این دو سطح فاقد ضخامت هستند، اگر آن‌ها را روی هم بگذاریم باز هم با سطحی بدون ضخامت و «ناموجود» روبه‌روخواهیم شد حال اگر این تناظر و مقایسه را بسط دهیم، ابعادی از رابطهٔ ادبیات و روانکاوی روشن می‌شود. اگر زبان را صرف زبانی ادبی فرض کنیم براساس چند مفهوم می‌توانیم شباهت‌هایی را پی‌گیری کنیم. نخستین آن‌ها، به اصطلاح زبان‌شناسی، «سرریز دال‌ها» است؛ یعنی دال‌ها بیشتر از مدلول‌ها هستند و مدلول همیشه می‌لغزد و به زیر دال می‌رود. در واقع در این جا، به عبارتی، با «خلاقیت ادبی» روبه‌رو هستیم، یعنی با انبوه بازی‌های زبانی متفاوت، که حرکت شناور آن‌ها در ادبیات به اوج خود می‌رسد. حوزهٔ ارتباطی صرفاً یکی از حوزه‌های زبانی و یکی از بازی‌های زبان است و دیگر نمی‌توان زبان را صرفاً ابزاری برای ارتباط

دانست. این موضوع را در روانکاوی هم می‌بینیم، منطق میل در سطح ناخودآگاه هم از طریق حرکت سیال دال‌ها عمل می‌کند که مبین همان مکانیزم‌های ادغام و جابه‌جایی است، و به همین دلیل می‌توان یک رویا را به صورتی بی‌پایان تفسیر کرد. به عبارت دیگر میل پنهانی که در پس رویا است خود را از طریق سر ریز دال‌ها نشان می‌دهد. آن هم در عرصه‌ای باز به روی ادغام‌ها و جابه‌جایی‌های مختلف؛ یک رویا می‌تواند چندین میل را در خود پنهان کرده باشد و یا یک میل می‌تواند با چندین واسطه خود را بروز دهد؛ در «جریان سیال ذهن» در ادبیات

مدرن نیز شاهد همین بازی‌های زبانی هستیم که در روانکاوی به عنوان تداعی آزاد یا «درمان از طریق حرف زدن» (talking cure) مطرح می‌شود. در هر دو حوزهٔ ادبیات و روانکاوی، این گپ زدن یا وراجی، معادل انفجار، لغزش و تراکم دال‌ها در لایه‌ای سطحی است.

یکی دیگر از مفاهیم که خط پیوند این دو است، مفهوم «روایتگری» است: کل ادبیات براساس همین قصه‌گویی و روایتگری ساخته می‌شود. اگر به آرای ریکور مراجعه کنیم «روایت» به مفهوم «ساختن طرح داستان» (emplotment) برمی‌گردد که آن هم ریشه در مفهوم کانتی «شماتیزم استعلایی» دارد. ما از طریق شماها یا شکل‌واره‌ها به انبوه درهم و برهم تجربیات شکل می‌بخشیم؛ یعنی به قول ریکور، افراد خود و هویت‌شان را از طریق روایت می‌سازند و از طریق روایتگری است که خود را به دیگران عرضه می‌کنند. این نظر با دید لاکانی هم جور درمی‌آید که سوژه یا نفس امری درونی و پنهان در پشت ظواهر نیست بلکه در واقع از طریق «گفتار دیگری»، از طریق چهره‌ای که ما برای دیگران در متن مبادلهٔ اجتماعی می‌سازیم، ساخته می‌شود. ما به نفس خود به شیوه‌ای دکارتی دسترسی نداریم. نفس همان چهره‌ای است که ما در عرصه‌ای نمادین به دیگران عرضه می‌کنیم، یعنی همان نقاب یا سطح است، چیزی هم در پشت آن نیست. نفس خود همان نقاب است و نه حقیقتی در پس آن. و این نقاب هم بعضاً از طریق روایتگری ساخته می‌شود.

اما سومین مفهومی که پیونده‌دهندهٔ این دو سطح است، مفهوم «تکرار» است. به قول باربارا جانسون، روانکاوی «تفسیر یک تکرار نیست بلکه تکرار یک تفسیر است»، که دوباره ما را به همان مفهوم سطح بازمی‌گرداند؛ یعنی ما با همین سطح یا ترک‌های آن سر و کار داریم، با فشردگی‌ها و شکاف‌ها و چروک‌ها، با انحناها و خمیدگی‌های توپولوژیک این سطح. فقط در روان‌پریشی است که این ترک‌ها وسعت می‌یابند و ما به درون مغاک «امر واقع» یا همان دنیای «عمقی» اشیاء و امور سقوط می‌کنیم، و در این حال است که آن «دیگری بزرگ» یا سطح نمادین لاکانی را از دست می‌دهیم و ارتباط ما با واقعیت نمادین و زبان گم می‌شود؛ به یک معنا فرد روان‌پریش در آن ترک، در آن شکاف تن خویش یا «واقعیت خصوصی» خودش سقوط می‌کند، و به قول ویتگنشتاین هیچ زبانی به کمکش نمی‌آید. اما آنچه در منطق میل خود را نشان می‌دهد آن است که ما در روانکاوی یا تکرار روایت و تفسیر نفس یا واقعیات، علت‌ها و اشیاء و امور سرو کار نداریم؛ بلکه سر و کار ما، به گفتهٔ دولوز، با رخدادها و معانی و جلوه‌ها (effects) است: رخدادهایی چون اخته شدن، پدرکشی، یا سرکوب. به همین دلیل می‌توانیم، به پیروی از فروید، این رخدادها را هم به پیش‌تاریخ نوع بشر و هم به پیش‌تاریخ سوژه (یعنی همان دورهٔ طفولیت) نسبت دهیم. ولی این بدان معنا نیست که این رخدادها، ذهنی، کاذب یا موهومی‌اند. ژیژیک نیز به هنگام مقایسهٔ روانکاو با کارآگاه نشان می‌دهدکه از دید روانکاو همهٔ کسانی که به نحوی آرزوی مرگ مقتول را داشته‌اند، شریک جرم قاتل‌اند و شادی یا گناه آنان نیز رخدادی واقعی است نه نوعی احساس کاذب و بی‌پایه که باید هر چه زودتر محو و فراموش شود.

کشف هویت قاتل از سوی کارآگاه همان «تفسیر درستی» است که به همگان اجازه می‌دهد رخداد قتل را از یاد ببرند. ولی در واقع این دیدگاه عینی و قانونی کارآگاه است باید ذهنی، محدود و غیرواقعی تلقی شود. این نکته نیز گویاست که تقریباً همهٔ داستان‌های کارآگاهی در همین نقطه به پایان می‌رسند، زیر اشاره به مجازات قانونی قاتل به مثابه یک رخداد (داستانی) ممکن است همهٔ ما را بار دیگر درگیر احساس گناه سازد. گسست خود فروید از نظریهٔ اولیه‌اش در مورد «اغوا» (seduction) - که براساس آن کودک والدین خویش را اغوا می‌کند - نشانگر همین نکته است: تلاش برای دور شدن از دیدگاه علّی کارآگاهی به مثابه نگرشی ذهنی و غیرواقعی. پس مهم نیست که فرد در کودکی واقعاً تحت هجوم جنسی پدر یا مادر قرار گرفته یا روابط جنسی آنان را به چشم دیده باشد، این عمل ممکن است در قصه‌پردازی (fantasy) فرد رخ داده و تجربه شده باشد. آن‌چه در پس روان رنجوری، یعنی تکرار یک رخداد و تکرار سرکوب آن، نهفته است، خود یک روایت یا تفسیر است. روانکاوی این تکرار را تفسیر یا تبیین نمی‌کند؛ یعنی در روانکاوی مسأله این نیست که ما علت و منشأ «عینی» این تکرار را تحلیل و درک کنیم و بیمار با آگاهی از آن از شر بیماری خلاص شود، بلکه روانکاو به بیمار امکان می‌دهد که تفسیر خود را تکرار کند و با سامان دادن دوباره به آن، درمان شود.

ادبیات هم چیزی جز تکرار روایت نیست که در متن آن جابه‌جایی (مجاز مرسل)، ادغام (استعاره)، و سرریز شدن (بلاغت) دال‌ها به شیوه‌ای مشابه «عمل رؤیا» رخ می‌دهد. بنیاد مفهوم ژانر نیز در همان مفهوم تکرار است. مفهوم روابط بینامتنی هم همین وضع را دارد، یعنی متن‌ها به گونه‌ای همدیگر را تکرار می‌کنند. بُعد دیگر مسئله تکرار نیز همان «قرائت» متن است؛ یعنی هر خواننده با قرائت متن آن را تکرار می‌کند و این تکرار باز گشوده است، و در سطح زبان رخ می‌دهد.

از طرف دیگر افراد خود را به شکل متن می‌نویسند و در طول زندگی هم این متن را تکرار، تفسیر و تفسیر مجدد می‌کنند و از طریق همین تکرار است که سطح ناخودآگاه ساخته می‌شود. به طور خلاصه، هم ادبیات و هم روانکاوی در سطح نامتناهی و «مجازی» زبان رخ می‌دهند و پیوندی درونماندگار است.

محمد صنعتی: پیش از آن که به بحث وارد شوم، دلم می‌خواهد به نکته‌ای اشاره کنم که امروزه در ایران برای عده‌ای به صورت یک باور مسلم در آمده است. که بخشی از آن مربوط به فقدان نقد و تحلیل جدی روانشناختی و روانکاوانه (یا اصولاً نقد و تحلیل جدی ادبیات و هنر با هر رویکردی) در ایران بوده است و نقدی که با آن آشنا هستند، نقد ژورنالیستی است که بیش‌تر به گزارش و مرور نزدیک است. یا نقدهایی که محدود به بررسی تکنیک است یا برداشت‌های مقطعی و سطحی اجتماعی - سیاسی. از این رو به ندرت ما به یک نقد و تحلیل جدی و قابل توجه جامعه‌شناختی یا روانشناختی، اسطوره‌شناختی، پدیده شناختی و یا نشانه شناختی و غیره برخورد می‌کنیم. شاید در این دو - سه سال اخیر است که به نقد در حیطهٔ ادبیات و هنر و نقش خلاق آن توجه

بیش‌تری می‌شود. بنابراین قابل درک است که چرا این محدودیت‌ها در شناخت رویکردهای نقد ادبیات و هنر در جامعهٔ ما وجود دارد. و به خصوص در زمینهٔ نقدهای روانشناختی یا مثلاً پدیده‌شناختی و نشانه‌شناختی که نه تنها نیاز به دانش و مهارت تخصصی دارد، بلکه اغلب با واژگان و مفاهیم دشوار و و پیچیده همراه است که برای مردمان ناآشنا به زبان این دانش‌ها ثقیل می‌شود و نیاز به دقت و تأملی بیش از روزنامه‌خوانی دارد. از طرف دیگر یک نظرگاه استعلائی هم در مورد هنر در سال‌های اخیر رواج پیدا کرده که بیش‌تر نگاهی عرفانی یا غیرزمینی به هنر دارد و بنابراین گمان می‌کند که روانشناسی و جامعه‌شناسی که چهارچوب‌های علمی دارد و براساس واقعیت‌های عینی و در رابطه با زیست‌شناسی است نمی‌تواند بار جنبه‌های استعلائی اثر هنری که سرچشمه‌های ملکوتی دارد را به منزل برساند. عده‌ای دیگر هم به پیروی از نویسندگانی مانند سوزان سونتاگ، آلن رب‌گریه، یا با هر نوع تفسیر و تحلیلی ضدیت دارند و تصور می‌کنند نقد بدون تفسیر امکان‌پذیر است! یا گمان دارند که پس از تولد مفهوم انسان زمینی و فردیت و جامعه مدرن می‌توان رمان و نقدی خلق کرد که روانشناختی نباشد. اخیراً نشریه‌ای از من سؤالی پرسید مبنی بر این که آیا با ظهور رمان نو دوران رمان روانشناختی به سر رسیده است؟ اولین برخورد من این بود که چطور این سؤال به ذهن آن‌ها خطور کرده است! یعنی چطور می‌توان به انسان پرداخت، اما ذهن او را حذف کرد. البته می‌شود ولی او دیگر انسان نیست. انسان مدرن با اندیشه، اشتیاق (desire) و ارادهٔ آزاد تعریف می‌شود که ناشی از ذهن یا روان اوست؛ روانی که ستاد عملیاتی‌اش، مغز (یا کالبد و بدن) است و بند ناقش به جامعه، محیط‌زیست و در کل به فرهنگ بسته است. من به عنوان یک روان‌پزشک و نویسنده نمی‌توانم روان و جسم را از هم جدا کنم، گرچه دو بخش جدا از یکدیگر است، ولی جدایی آن‌ها مانند جدایی سر از تنه انسان است که در پیوند با یکدیگر و کارکرد داشتن می‌تواند به معنی انسان زنده باشد. تصور ذهن، جدا از بدن، تصوری بسیار انتزاعی است، تصوری استعلایی از روان است! این اندیشه مرا به یاد ملاقات بینز وانگر (Binswanger) بنیانگذار روانکاوی هستی‌مدارانه (Existentialist) با فروید می‌اندازد که نظر فروید را در مورد سخنرانی‌اش جویا می‌شود. بینز وانگر نه تنها تحت تأثیر آراء فروید بود، بیش از آن متأثر از مفهوم «دازاین» هایدگر بود و نام مکتب خود را «تحلیل دازاین» گذاشته بود. فروید که یک نورولوژیست متکی به زیست‌شناسی و اصول اساسی مدرنیته بود به بینز وانگر گفت - و البته به طنز -که شما از روی پشت‌بام به دنیای ما نگاه می‌کنید! من باید جایی در این پایین، در این زیرزمینی که هستم برای شما دست و پا کنم. در واقع او را دعوت می‌کرد که پای خود را روی زمین بگذارد و در مورد انسانی حرف بزند که روی زمین زندگی می‌کند. همانجا که مدرنیته به دنیا آمد و هنوز هم در همانجا به زندگی خود ادامه می‌دهد. بنابراین ما داریم در مورد دانشی حرف می‌زنیم که زمینی است یا برای این که به اصطلاح فروید در آن مکالمه نزدیک شویم (یعنی Basement) باید گفت روانکاوی جایی قرار دارد که بین طبقه همکف و زیرزمین است. در قیاس با خودآگاه و ناخودآگاه، و نباید این ناخودآگاه را با مفهوم عرفانی «باطن» که مفهومی ماورای زمین دارد اشتباه کنیم، یا با رمز و رازهای صوفیانه! ناخودآگاه نه مفهومی ماوراء طبیعی است و نه انتزاعی یا استعلائی و یا حقیقت نهایی؛ در حالی که فلسفه و بیش از آن عرفان در پی حقیقت است. ولی روانکاوی در پی بخش‌هایی از واقعیت است که بلافاصله در دسترس آگاهی نیست. ممکن است از نظر پنهان باشد، ولی اغلب دم خروسش آشکار است - ممکن است به همان شکل اصلی

و اولیه دیده نشود ولی به شکل مبدل و در بخش‌های دیگر ذهن، نشانه‌ها و قرینه‌های آن را می‌توان دید. از این نظر آرشیو یا بایگانی است، مثل کامپیوتر که بعضی اطلاعات را می‌توان روی مانیتور آن دید، اطلاعاتی را می‌توان به صورت مستقیم در فایل‌ها ذخیره کرد و اطلاعاتی را می‌توان به صورت فشرده و با کدهای رمزی بایگانی کرد. بنابراین آرشیو ناخودآگاه حافظه - بخشی از حافظه است. بخشی از

تجربه‌های همین زندگی ملموس است. ارتباطی نه به ماوراءالطبیعه دارد و نه به امور خفیه، نه آن «باطنی» که حاوی حقیقت نهایی، یا عالم غیب و اسرار است و معرفت به آن درهای دنیای دیگری را به روی انسان می‌گشاید - «بصیرت» در روانکاوی - بصیرت به چند و چون انسان در این جهان است. از این نظر و در مقایسه با دنیای باطن، ناخودآگاه نیز مانند خودآگاه باید با چشم سر دیده شود. به این معنا تعبیر سطح که آقای فرهادپور گفتند درست است. حتا اگر ما از طریق نشانه‌ها، بازنمودها، قرینه‌ها به آن دست یابیم - یا از طریق نمادها، استعاره‌ها و مجازها. همان عناصری که متن‌ها را به وجود می‌آورند یا یک تابلوی نقاشی را، چون ناخودآگاهی که فروید کشف کرد، مانند یک زبان باستانی بود - پیکرمند و مصور - مثل خط هیروگلیف - مثل ساختار یک رویا که می‌توان دید، خواند، آن را لمس کرد. و نه با چشم دل - از این نظر روانکاوی فروید از جایگاه خودآگاه، واقعیت‌بینی، تجربه و خردپذیری (Rationality) به ناخودآگاه و دنیای رؤیایی و خردگریزش نگاه می‌کند. یعنی از موضع انسان مدرن قرن ۱۹ - یا به قول والتز اونگ (w.ong) در کتاب «دهانیت یا شفاهیت» orality روانکاوی نشأت گرفته از نوشتار قرن ۱۹ است، برخاسته از رمان مدرن - از رمان داستایفسکی، درام ایبسن و گرادیوای یتسن - گرچه آغازگر رمان روانشناختی را داستایفسکی شناخته‌اند - ولی فروید از شکسپیر و سوفوکل بهره‌برداری بیش‌تری کرد - هر سه را «استادکاران» خود می‌خواند. در سال ۱۹۵۶ وقتی آلن رب‌گریه می‌خواست تولد «رمان نو» را که به زعم او رمان غیرروانشناختی بود، اعلام کند، آغاز رمان روانشناختی را با مادام دولافایت در قرن ۱۶ عقب برد و درست هم بود. روانکاوی فروید که تا سوفوکل و تراژدی‌های یونان عقب رفت و چون خدایان و نیمه خدایان یونانی هم، زمینی بودند و با همان‌ساز و کارهای روان انسانی زندگی می‌کردند. بنا براین چه نوشتار مبتنی بر اسطوره تراژدی و حماسه یونانی، چه شخصیت‌های مسطح (Flat) رمان پیش از قرن نوزده و چه شخصیت‌های مدور (Round) یا غیر قابل پیش بینی قرن ۱۹ (به قول E.M.Forster) از روانشناسی جدا نیستند. البته انسان مورد مطالعهٔ روانکاوی - انسان قرن ۱۹ بود - همان انسان رمان مدرن - که به قول اونگ اگر پیش‌زمینهٔ دموکراسی و فردیت فراهم نبود، به وجود نمی‌آمد و روانکاوی هم در چنین زمینه‌ای است که به وجود آمد. از این نظر به قول میشل فوکو دانشی سلطه برانداز شد. دانشی که می‌خواست واپس‌زده را آزاد کند - یعنی میل و اشتیاق (desire) آزاد شود و مرزهای زندگی فردی گسترده‌تر و خصوصی‌تر گردد. اما برای این کار تنها به نوشتار قرن ۱۹ یا حتا پیش از آن اکتفا نکرد. به قلمرو اسطوره و فرهنگ شفاهی رفت. از این رو روانکاوی علاوه بر این که از تلاقی زیست‌شناسی و ذهن، یا زیست‌شناسی و فرهنگ زاده نمی‌شود، برخلاف نظر اونگ، باید گفت که روانکاوی از تلاقی فرهنگ نوشتاری و فرهنگ شفاهی به وجود می‌آید و اصولاً روانکاوی بر انسانی متمرکز می‌شود، که بدوت خود را در بسته‌بندی مدنیت حفظ کرده است. خردپذیری و خردگریزی را توأم دارد. به این جهت «مدور» شده است، پیچیده و غیرقابل پیش‌بینی است، مثل آدم‌های رمان قرن ۱۹. پس این هم غلط است که فکر می‌کنند روانکاوی براساس یافته‌های شخصی فروید با چند بیمار در کلینیک صورت‌بندی شده است. این سفسطهٔ نوع کارل پوپر است. روانکاوی از کلینیک شروع می‌شود و به تمام تاریخ انسانی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی سر می‌کشد و از اسطوره و ادبیات و زبان می‌گذرد تا بتواند به انسان قرن بیستم برسد و این بده و بستان بین روانکاوی و ادبیات و هنر از یک سو و بین روانکاوی، زیست‌شناسی و سایر علوم انسانی همیشه هست. بنابراین گرچه روانکاوی از کلینیک و با مطالعه بیماری و نابه‌هنجاری شروع می‌شود، ولی به سوی شناخت به‌هنجاری می‌رود. به طوری که وقتی به لکان و ژیژک می‌رسیم تأکید بر آسیب‌شناختی جای خود را به تأکید بر «سامانه نمادین» (Symbolic order) و ناخودآگاه می‌دهد که کشف اصلی فروید بود.

ارنست جونز می‌گفت که فروید با کشف ناخودآگاه به خودشیفتگی انسان ضربه زد. به‌خصوص به انسان دکارتی که همیشه خودش را آگاه می‌پنداشت. به همین جهت هم پذیرش ناخودآگاه برای چنین انسانی دشوار بود. به ویژه برای کسانی که خالق و کاشف اندیشه‌ها و دانش‌ها بودند و بخش آگاه جامعه محسوب می‌شدند. البته نویسندگان که با میراث رومانتیسیسم آشنا بودند، به‌خصوص آن که در پایان قرن ۱۹ نئورومانتیسیسم پا به عرصه وجود گذاشته بود، بنابراین پذیرش ناخودآگاه که شلینگ و شوپنهاور و درست پیش از فروید، نیچه به آن پرداخته بود آسان‌تر بود، ولی وقتی ناخودآگاه با آسیب‌شناسی پیوند می‌خورد مقاومت ایجاد می‌کرد. گرچه ادبیات قرن نوزده، غالب کاراکترهایش را از بین آسیب‌زده‌ها برمی‌گزید. هیستریک‌ها، خوابگردها، نوروتیک‌ها، چندشخصیتی‌ها فقط سوژه فروید نبودند، جنبه غالب ادبیات دژنرسانس و تباهی بود. این وجه مشترک دیگری بود که روانکاوی و ادبیات را در یک مسیر می‌انداخت. البته گروهی مثل سوررئالیست‌ها یا اغلب مدرنیست‌های قرن بیستم به روانکاوی گرایش پیدا کردند و روانکاوی و جریان سیال ذهن که گونه‌ای تداعی آزاد بود جزئی از ادبیات شد.

فروید با کشف ناخودآگاه و بخش خردگریز ذهن به حیطه دیگری قدم گذاشت که باب تازه‌ای در گفتمان نقادانه گشود. «تفسیر» ناخودآگاه و تفسیر خواب چنان گسترده شد که به قول پل ریکور، روانکاوی تفسیر فرهنگ شد ونقد و تحلیل روانکاوانه به وجود آمد. تفسیری که مانند تأویل قرار نبود لزوماً به اول بازگردد یا به حقیقت و جوهر چیزها، بلکه تفسیری لایه لایه است. و در رابطه با تداعی‌های هر کس می‌توان تفسیرهای گوناگون داشت. نه تنها متن‌ها می‌توانند تفسیرهای چندگانه داشته باشند که خوانندهٔ اثر که متن را می‌خواند، محور شود، بلکه می‌توان متن را تفسیر کرد، تفسیر بینامتنی کرد. من در تفسیر بوف‌کور و سایر قصه‌های هدایت یا قصه‌های چوبک، تفسیری موازی به کار گرفته‌ام، قصه‌های یک نویسنده را در کنار هم موازی قرار می‌دهم، گاهی تفسیر طولی ارائه کرده‌ام، مثلاً در تفسیر فیلم‌های سهراب شهیدثالث یا می‌توان فرویدی، یونگی، کلاینی، لکانی تفسیر کرد. به هر حال روانکاوی به طور گسترده امکان تفسرهای گوناگون را فراهم

می‌سازد. گاه از منظر خالق اثر به متن نگاه می‌کند، گاه از منظر خواننده، گاه خود متن، گاه به آن محل تلاقی زیست‌شناسی و ذهن - یا تلاقی زیست‌شناسی و فرهنگ - تفسیر می‌کند، گاه از برخورد ذهن و تاریخ و همه رسوب‌های فرهنگی - تاریخی. روانکاوی در واقع نه تنها توانست ادبیات و هنر را به علم پیوند بزند، بلکه راه را برای ارتباط علوم انسانی با یکدیگر توسعه داد. به ما نشان داد که اگر یک روز، چیزها به مفاهیم تبدیل شدند، چگونه مفاهیم بار دیگر در ناخودآگاه به تصاویر تبدیل می‌شوند، به فرم‌ها و ما می‌توانیم این فرم‌ها را تفسیر کنیم. بنابراین، اشتباه است که فکر کنیم روانکاوی تفسیر محتوایی است. روانکاوی تفسیر بازنمودها، نمادها و استعاره‌ها است. محتوایی که فرم است و فرمی که ما را به معنا وصل می‌کند، یعنی تفسیر Signifier و Siguified است. تفسیر نشانه‌هاست و به همین طریق لکان به اغلب دیدگاه‌های ادبیات آکادمیک و زبانشناسی و حتا فلسفه راه باز می‌کند و اغلب فیلسوفان پست مدرن، پایی در روانکاوی دارند. زیرا روانکاوی راه را برای آزاد کردن میل و اشتیاق از یک سو و آزاد کردن معنا از سوی دیگر باز کرد. روانکاوی در این مسیر سلطه برانداری راه ادبیات سانسور شده یا به قول باختین - زبان غیررسمی - و ادبیات حاشیه‌ای را - یعنی نوشته‌های مارکی دوساد و رابله را - به حوزه‌های رسمی باز کرد.

شهریار وقفی‌پور: به نظر من شاید بتوان از دو نظر دیگر نیز رابطهٔ ادبیات و روانکاوی را تبیین کرد. اول از این منظر، که گویا روانکاوی بیش‌تر با بیماری مرتبط است و حتا وقتی به فرد از نظر روانی سالم می‌پردازد به نابه‌هنجاری‌ها نظر دارد. از طرف دیگر می‌توان نابه‌هنجاری‌ها را به خود ادبیات ربط داد، مثلاً در نظریه‌های فرمالیست‌ها دربارهٔ شعر که از نظر موکاروفسکی یا یاکوبسن زبان شعر تخطی از زبان روزمره است و کلاً غیر از شعر، کلیت ادبیات را به خاطر وجه غالب زبانی‌اش می‌توان نابه‌هنجار دانست و سنت‌شکنی که خود بارزترین شکل نابه‌هنجاری است.

منظر دیگر را می‌توان با نظریات هارولد بلوم مطرح کرد، این که تاریخ شعر مدرن تاریخ کشمکش خانوادگی است و هر شاعری در پی حل رابطهٔ اودیپی‌اش با پدر - شاعری پیشین است، که در این جا روابط بینامتنی پیش می‌آید، یعنی در این جا بیماری به تاریخ ادبیات منتقل می‌شود، این که هر نویسنده‌ای از یک طرف مجبور به تکرار است و از طرف دیگر می‌خواهد آن نام پدر را انکار کند.

صنعتی: وقتی ما دربارهٔ نابه‌هنجاری (abrormality) صحبت می‌کنیم باید بدانیم که با اصطلاحی آماری روبه‌روایم. اما به نظر من ادبیات خوب، ادبیات اصیل آن ادبیاتی است که هنجارشکن است. گرچه روانکاوی هم به گونه‌ای به ناهنجاری می‌پردازد اما همیشه هدف آن نبوده که این نابه‌هنجاری را رفع کند؛ مثلاً ژیژک (Zizek) کتابی دارد با نام «از علامت بیماری خود لذت ببر» که البته هدف اولیهٔ فروید که خود پزشک بود، رفع این ناهنجاری‌ها بود اما روانکاوی از آن به بعد صرفاً به کار کلینیکی و بیماری منحصر نشد، ولی این داغ هم‌چنان بر آن ماند. یعنی امروزه افراد بیش‌تر به کارهای اولیهٔ فروید نظر دارند نه به آن کارهایی که بعداً انجام داد و تغییراتی که در نظریاتش اعمال کرد. درست است که فروید در تفسیر داستایوسکی به بعضی نابهنجاری‌ها اشاره دارد اما بعدها در کار تفسیر متن از نظر روانکاوی، دیگر نابهنجاری چندان مورد توجه نبود. امروزه روانکاوی در پی آن نیست که فرد را از تمامی واپس‌زنی‌ها آزاد کند، چون به هر حال این واپس‌زنی‌ها رخ می‌دهد. از این نظر فکر می‌کنم ادبیات گاهی حالتی تقابلی در مقابل روانکاوی اتخاذ می‌کند، به این معنا که نویسنده همیشه دل‌نگران این است که نکند از طرف روانکاو به بیماری یا چیزی نظیر آن متهم شود و به عنوان روانی مورد مطالعه قرار گیرد؛ که البته این یا نقد روانکاوانهٔ امروز کاملاً تفاوت دارد. البته ممکن است بعضی منتقدین که آرزو داشته‌اند پزشک بشوند در پی بیماریابی در ادبیات برآیند که خود گونه‌ای بیماری است.

پاینده: شباهتی که آقای وقفی‌پور مطرح کرد، به نظر من بیش‌تر شباهتی صوری است تا شباهتی محتوایی، بدین معنا که نابه‌هنجاری در ادبیات امری مبارک است. در این‌باره می‌توان استناد کرد به آن بحث‌هایی که فرمالیست‌ها دربارهٔ وجه غالب (dominant) دارند که وقتی شکلی از نگارش یا مضمون به عمده‌ترین جنبهٔ تولید ادبی تبدیل شود، پویایی ادبیات در زیر پا گذاشتن آن وجه غالب است، به یک شاعر جایی شاعر بودن خود را به منصهٔ ظهور می‌رساند که اتفاقاً طرز نگارش یا صحبت کردنی را که مقبولیت عام دارد زیر پا بگذارد. آن هم از طریق تمهیدات (device) مختلف. از طرف دیگر اگر در روانکاوی به نابه‌هنجاری بپردازیم باید دقت کنیم که این واژه خواه ناخواه باری منفی گرفته است که البته در روانکاوی این طور نیست. فروید در نوشته‌هایش مکرر در مکرر اشاره می‌کند که روان رنجوری موضوعی نیست که کسی کاملاً بری از آن باشد. بحث ما در این جا روان‌پریشی نیست، بلکه روان‌رنجوری است که خود به گونه‌ای هنجار زندگی است که البته شکل‌ها و درجات آن با یکدیگر تفاوت دارد. بنابراین نابه‌هنجاری را، چه در ادبیات چه در روانکاوی، نباید امری نامطلوب در نظر گرفت.

اما در مورد بیمار بودن نویسنده، این تصور بیش‌تر از مقالات اولیهٔ فروید دربارهٔ نویسندگان خلاق و خیال‌پرداز نشئت می‌گیرد. البته این تصور در نویسندگان پیش از فروید هم بوده، به این معنا که اساساً فرد خلاق فردی جن‌زده تصور می‌شده است، یا به قول جان کیل بیمار است و عده‌ای تصور می‌کردند این موضوع توسط فروید تئوریزه شده است. من مایلم در این‌جا به نظریات جان کیل اشاره کنم در قرن نوزدهم که ادبیات بیان غیرمستقیم عاطفه یا احساسی است که ارضای مستقیم آن به دلیلی سرکوب شده است.» به نوشتهٔ کیل، هنر «احساس ذهنی هنرمند را تسکین و شفا می‌دهد». هنر «همه چیز را به رنگی نشان می‌دهد که ذهن [هنرمند] تعیین می‌کند. هنر مقرّی است که

مانع جنون واقعی می‌شود. « هنرمندی که هنر می‌آفریند مانند فرد روان رنجوری است که با اَعمال خویش، دمی به امیال خود میدان می‌دهد.

صنعتی: در مقدمهٔ کتاب «ناسیرایی و زمان در آثار تارکوفسکی» به این موضوع پرداخته بودم که اولین کسی که هنرمند را بیمار دانست، افلاطون بود و او را از آکادمی خود بیرون کرد. نفر دوم که سعی کرد کمی قضیه را سامان دهد اما هم‌چنان از بالا به ادبیات و هنر نگاه می‌کرد، ارسطو بود. و بوطیقای ارسطو به دستورالعمل برای هنرمندان بدل شد. یعنی فیلسوف باید مرزهای هنر را تعیین می‌کرد که هنرمندان زیاد دیوانگی نکنند. هنرمند فردی نابه‌هنجار بود که باید از او پرهیز می‌شد، اما پس از روانکاوی با دید علمی به هنرمند وی را فردی خلاق و تولیدکننده شناخت. تا قبل از قرن بیستم، فلسفه ساختار و چارچوب برای هنرمند تعیین می‌کرد اما در قرن بیستم هنر خود را از این سلطه نجات داد.

فرهادپور: شاید بتوان از نقد صحبت‌های دکتر صنعتی به سؤال

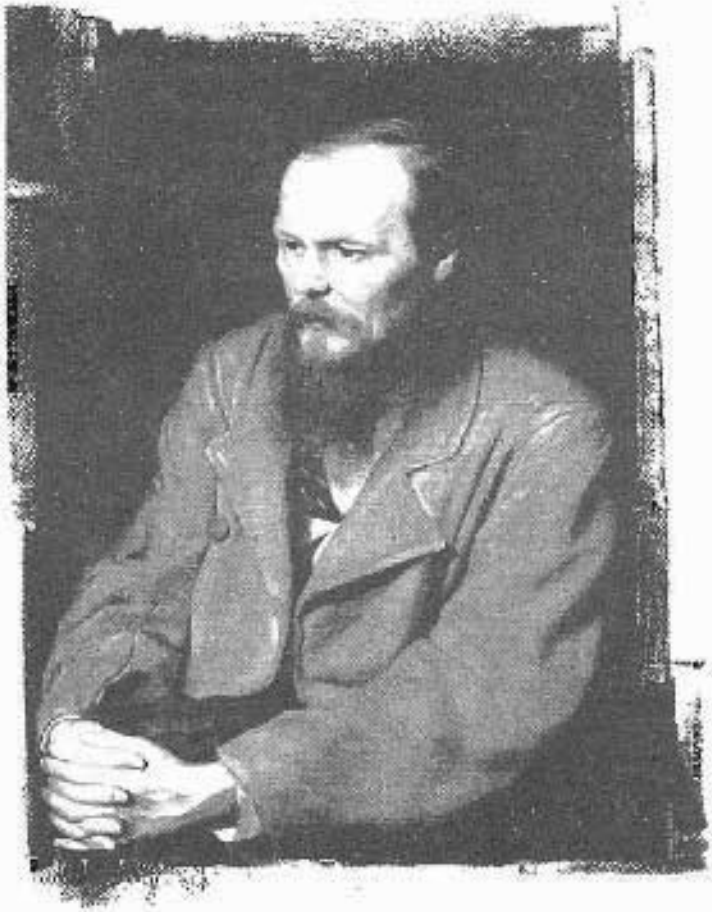
آقای وفقی‌پور نقض زد. من در کل موافقم که مقاومت اساسی دربارهٔ روانکاوی، ناشی از همین احساس آگاه بودن و نیاز به شفافیت، یکدستی و کنترل کامل بر نفس بوده است. به همین دلیل نیز هر گونه تفاوت، تناقض، نیرگی و غیریت همواره به عنوان امری شرّ محکوم و خوار شمرده شده است. اما در خود فلسفه از اپیکور و لوکرتیوس گرفته تا ارسطو و مرلوپونتی هر یک به نوعی بر عنصر جسمانی و استقلال آن تأکید کرده‌اند، حتا در اوج ایده‌آلیسم در هگل هم می‌بینیم که تلاش برای یافتن هویت انسانی نه در عرصهٔ ایده‌های افلاتونی صورت می‌گیرد و نه در حیطهٔ جسم. اما نکتهٔ اساسی دسترسی آگاهانه به این آگاهی بوده است که بعدها در صورت مفهوم سوژه بیرون می‌زند که به قول نیچه نقطهٔ شروع مفهوم جوهر هم بوده است. آگاهی و ادراک حسی از همان ابتدا مورد سؤال فلسفه بوده است. مثلاً پارمینیدس یا سقراط اعتقاد داشتند جهان اجسام و اشیاء حقیقی نیست بلکه آن را به عنوان جهان حسی توهمات نفی می‌کردند و حقیقت را به عالمی دیگر حواله می‌دادند. نتیجهٔ غایی این دیدگاه متافیزیکی همواره کشف یک بنیان در هیأت یک سوژهٔ خداگونه یا یک آگاهی برسازنده بوده است. حرکت برای پیدا کردن نوعی بنیان (Origin) همان چیزی است که در بعضی جاها مرا، اگر نه به فروید، که به فرویدیسم مشکوک می‌کند. چرا که توسل به علم و زیست‌شناسی نقطه مقابل این حرکت فلاسفه نیست. علم دترمینیستی قرن بیستم هم می‌تواند در همان جهت حرکت کند. اما در این جا، به جای سوژهٔ دکارتی بنیان غایی حقیقت را، در روابط علی میان مولکول‌ها و اتم‌ها و آناتومی مغز می‌جوییم که خود این‌ها چیزی جز برساختهٔ علم نیستند که اینک جانشین برساخته‌های فلسفه شده‌اند.

با این حال، این رجوع به زیست‌شناسی در کار فروید مهم و با معنا است زیرا نشان می‌دهد یک نظریه که درست نیست چطور می‌تواند به حقیقت ارجاع کند. این جایی است که نقد آدورنویی بر تحول بعدی روانکاوی مطرح می‌شود. این ایده‌ئولوژی که غرایز عجیب و غریبی در بدن هست که خارج از فرهنگ و تاریخ وجود دارند و فرهنگ را دچار ناخشنودی می‌کنند. این نظریه در آن مقطع خاص اتفاقاً به حقیقتی مهم اشاره می‌کند، یعنی در آن مقطعی که فرهنگ و جامعه در حال یک‌دست و کلی شدن‌اند و روانکاوی هم در شکل روانکاوی خود (ego) و آرای اریش‌فروم دارد سوراخ‌های روانشناسانهٔ این کل را پر می‌کند تا تصویری یک‌دست ارائه شود که در آن سلامت نیز به معنای انطباق با جامعه است. همهٔ مسائل هم کاملاً قابل حلند و هیچ تناقض و تنشی در این واقعیت اجتماعی نهفته نیست. اتفاقاً در این‌جا دست گذاشتن بر چیز عجیبی چون غریزهٔ جنسی یا زیست‌شناسی عمقی، فضای صاف و یک‌دستی را، که صنعت فرهنگسازی در حال ساخت آن است، دچار شکاف و تناقض می‌کند.

حال اگر راه حلی آدورنویی را کمی جلوتر ببریم باید به پیوند دروتماندگار روانکاوی و جامعه اشاره کرد؛ یعنی مسأله اساسی همان عدم دسترسی به یک خودآگاهی روشن و واضح است. مسأله همان شکاف‌ها و ترک‌هایی است که در سطح با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم. در گفتار روانکاوی مفهوم «زخم» یا تروما است که موجودیت جسم را به این سطح مرتبط می‌کند. زخم همیشه سطحی است، شکافی است روی پوست روی همین فرم سفید بی مو (که یکی از مشخصات اصلی انسان است). اما زخم ما را به عمق وجود جسم می‌برد، به جایی خارج از فضای نمادین، یعنی به همان جایی که روان‌پریش‌ها به آن دراقتاده‌اند. زخم را می‌توان به مفهوم کیف در سادیسم هم مرتبط کرد. سادیسم از طریق تخیل و از طریق ادبیات به همان سطح برمی‌گردد. کل لذت سادیستی در همان حوزهٔ نمادین، در حوزهٔ کنش متقابل انسان‌ها رخ می‌دهد که یکی باید نقش جلاد را بازی کند و دیگری نقش قربانی. نشانه‌ها، رفتارها و مناسک خاصی باید در

کار باشد تا لذت سادیستی بتواند جریان یابد.

به علاوه لذت سادیستی خودش را از طریق زخم زدن متحقق می‌سازد، از طریق وارد کردن جراحت به روی این فرم سادهٔ یک‌دست. این مفهوم زخم، که نه به عنوان مفهومی زیست‌شناختی بلکه به عنوان ترک در سطح با آن روبه‌روایم، در تجربهٔ روزمرهٔ بشری با احساس اشمئزاز و ترس و گاه لذت پنهان همراه است. سطح صاف بدن به درون گشوده می‌شود و نگاه به گوشت و خون قرمز را سبب می‌شود. زخم را می‌توان در سطح ادبیات به ناهنجاری متصل کرد، به این مسأله که حوزهٔ زبان هم دارای ترک است. شکاف‌هایی که در سطح زبان حضور دارد به راحتی می‌تواند با مفهوم روانکاوانهٔ زخم پیوند بخورد. این‌ها



همان شکاف‌هایی است که همواره در عرصهٔ نمادین وجود دارد، و به ما می‌گوید بازی‌ای که در آن با دیگران درگیریم - یعنی اجتماع - بازی‌ای که ما خود را به عنوان متن در آن می‌سازیم، خود امری متناقض است. این بازی خود واجد شکاف و سوراخ است. در این جا ادبیات، خود به معنای تن دادن به این شکاف‌ها و تناقضات است که هم در زبان و در حوزهٔ نمادین نهفته است. یعنی ما با این زخم اجازه می‌دهیم که در این سطح یک‌دست چیز دیگری بروز یابد، یعنی همان معناهای جدید و متفاوت و متناقضی که بازی ادبیات و بازی لذت را به دیالکتیک حقیقت پیوند می‌زند.

صنعتی: کمی باید به این ناهنجاری، زخم، بدن و زیست‌شناسی بیش‌تر بپردازیم. روانکاوی بیش از آن که زیست‌شناختی باشد به بدن و جهان تجسم یافته و فرم گرفته می‌پردازد. در واقع هنگام صحبت از ناخودآگاه به نمودهای آن می‌پردازد که تصویر است. این که، آن‌طور که گفته شد، این زخم‌ها و شیارها یا مثلاً خطوط کف دست، باز هم مشکل دارند، و تأکید من بر روی شکل یا تصویر اولیه است، تصویری که انسان از خود و جهانش دارد. این تصویر سطح است یا چیز دیگر، نمی‌دانم! به هر حال در مورد زخم، ما هم زخم سطحی داریم و هم زخم عمقی؛ و این «در سطح بودن» برای من مبهم است؛ چرا که من به عنوان تحلیل‌گر همیشه با عمق سر و کار داشته‌ام. از طرف دیگر من اصلاً به این موضوع اشاره نکردم که ما می‌توانیم از زیست‌شناسی همهٔ وجود بشر را استنتاج کنیم یا تمام جواب‌ها را بگیریم؛ اما از طرف دیگر، اعتقاد دارم رویه این جهان مادی، از برون این بدن‌ها و اشیا هم نمی‌توانیم به تمامی پاسخ‌ها برسیم. حذف هر بخشی از واقعیت اسطوره‌سازی است، چه واقعیت مادی بیرونی چه واقعیت درونی.

فرهادپور: البته ما ناچاریم کمی ادبی بحث کنیم. مشکل اصلی من «استعارهٔ عمق» بود. شاید در د اصطلاح روانکاوی، خصوصاً اصطلاح فارسی آن، این مفهوم تهفته باشد که ما «کاوش» می‌کنیم و به عمق چیزی می‌رویم. اتفاقاً توصیف شما از فرم، شکل و شکل‌یابی کاملاً با توصیف من سازگار است چرا که تصویر همواره به روی سطح می‌افتد، مثلاً در پردهٔ سینما همه چیز روی سطح پرده است و پشت آن هیچ چیزی نیست. ایراد این استعاره آن است که ممکن است ما را در همان دامچالهٔ فلسفی بیندازد، چرا که مسأله درون‌نگری (trospection-in) را پیش می‌کشد. فلاسفه مفهوم سوژه را با همین حیله ساختند که «من همیشه به عمق وجودم دسترسی دارم». برای ما دیگران همیشه یک سطح یا فرم انسانی هستند که به آن دسترسی نداریم، به همین خاطر هم می‌توانیم آن‌ها را بکُشیم، یعنی اگر دکارتی نگاه کنیم می‌توانیم دیگران را «اشیاء فکر کنندهٔ» یا روبات در نظر بگیریم. اما در طول تاریخ فلسفه این اعتقاد وجود داشته که «من» به خودم دسترسی دارم ولی به دیگران دسترسی ندارم؛ و همین مسأله مبنای متافیزیک بوده است. از همین رو در فلسفهٔ جدید همین ایده مورد حمله قرار گرفته است، مثلاً از سوی نیچه و ویتگنشتاین، به این صورت که من نه تنها به دیگران فقط در همین سطح دسترسی دارم، بلکه دسترسیم به خودم نیز در همین سطح است. رابطهٔ من با بدن خودم فرقی با رابطهٔ من با دیگر فرم‌ها و اشیا ندارد. من چیز عجیبی بیرون این دنیا نیستم که به روحی که درون خودم تعبیه شده، دسترسی داشته باشم. من اگر درد دارم باید این درد را نشان بدهم واین نشان دادن هم در عرصهٔ زبان صورت می‌گیرد، و دیگران هم به خاطر حضور در آن عرصه این موضوع را درک می‌کنند. البته موارد خاصی هم وجود دارد که ژیژک هم به آن‌ها اشاره کرده، مثلاً جسد که از یک طرف شیء است اما همان فرم انسانی

را هم دارد؛ از این رو رابطهٔ ما با جسد رابطه‌ای پرتنش است.

صنعتی: عمقی هم که در روانکاوی مطرح می‌شود، همین فاصلهٔ بین من و دیگری است. درست است که روانکاوی را نوعی درون‌نگری می‌دانند نظیر فلسفه؛ اما این درون‌نگری بین دو شخص رخ می‌دهد؛ و از این فاصله است که تفسیر به وجود می‌آید، تفسیر واقعیت در این رابطهٔ من با دیگری است و نه غیر آن. دیگری که ممکن است متن باشد، نویسندهٔ متن باشد دیگری که می‌تواند هر ابژه‌ای باشد. روانکاوی برخورد این دو تن و تمامی آن سایه‌هایی است که به قول فروید روی این خود (ego) افتاده‌اند. یادم می‌آید پس از یک دوره روانکاوی آن شخص تابلویی برایم آورد که دو سرباز رومی را نشان می‌داد که دست هر دو شان خنجری بود و آن فرد گفت این تجربهٔ من و شما بود. و اگر ما همین رابطه را در نقد ادبی هم ملحوظ کنیم، چه در رابطهٔ میان نویسنده و متن، و چه رابطهٔ متن و خواننده، به همین فاصله‌ها می‌رسیم و تفسیر هم ناشی از این فاصله‌ها و غیبت‌ها است.

پاینده: اجازه بدهید رابطهٔ سطح و عمق را به مسأله‌ای ربط بدهم که قرن‌ها در ادبیات مورد مناقشه بوده است، یعنی رابطهٔ میان فرم و محتوا. از این نظر فکر می‌کنم میان نظریه‌پردازان ادبی و نظریه‌پردازان روانکاوی همدلی باشد، به این سبب که چه بسا فرمولاسیونی که میان زخم و بدن در روانکاوی داریم، مشابه آن را در ادبیات داریم. بنیان نظریهٔ روانکاوی بر این است که زخمی که خود را در سطح نشان می‌دهد، در واقع از جای دیگری نشأت می‌گیرد، مثلاً هیستری را نه در بدن که باید در بُعدی نابیدا جستجو کرد. به عبارتی نشانهٔ بیماری (Symptom) همیشه شکلی خاص از یک زخم است؛ یعنی آن چه خود را در ظاهر نشان می‌دهد، ارتباطی ناگسستنی با عمق دارد. آیا این همین موضوعی نیست که در ادبیات به آن رابطهٔ هم‌پیوند و اندام‌وار محتوا با شکل می‌نامیم؟ ما معتقدیم اثر درخور آن اثری است که شکلش تبلور خاصی از محتوا باشد، یعنی مضامین متون ادبی مکررند، اما هر بار تکرار این مضامین ویژگی‌های منحصر به فرد خود را داشته است. من تناقضی بین حرف آقای فرهادپور و آقای دکتر صنعتی نمی‌بینم. سطح البته مهم است و روانکاو بررسی خود را از سطح شروع می‌کند، اما لاجرم به عمق می‌رود.

حافظ موسوی: آقای فرهادپور گفتند نفس همان نقابی است که ما با روایت می‌سازیم. نقاب یک سطح است و عمقی ندارد و پشت آن هم چیزی نیست. اما در نقد روانکاوی بحث این است که روابطی در سطح عمل می‌کنند که کاملاً خود را در سطح نشان نمی‌دهند. اگر مفهوم سطح و عمق را نسبی بگیریم آیا نمی‌توانیم بگوییم روانکاو سطحی را می‌شکافد که به سطحی دیگر برسد که این سطح کنونی نسبت به قبلی عمق است؟

فرهادپور: مقداری از این گرفتاری‌ها ناشی از زبان است؛ چرا که مفهوم سطح به نوعی تداعی‌گر سطحی بودن است، که به هیچ‌وجه منظور این نیست، چرا که سطح می‌تواند چروک بخورد، جمع بشود، در گستردگی بی‌نهایتش ما را دچار حیرت کند و تجربهٔ امر والا (sub-lime) به معنای کانتی را تحقق بخشد؛ سطح می‌تواند در نقش ونگارهای کوچک و ظرایفش به شکلی لایب‌نیتزی یادآور «موناد» باشد همان پاره‌های حقیقت که می‌توانیم تمام عمرمان را صرف نگاه کردن به آن‌ها بکنیم. سطح می‌تواند معمایی، والا یا متناقض باشد. بحث این است که با برداشتن نقاب یا نقابی دیگر روبه‌رو می‌شویم، یعنی که ما توهّم حرکت از یک ظاهر فریبنده به یک حقیقت عمقی را باید کنار بگذاریم. حرکت ما صرف حرکت از تفسیری به تفسیری دیگر است. روانکاوی هم به این معنا نیست که ما از سطح حرکت کنیم و به عمقی برسیم که گویا معادل سلامت است و فرد هم با کسب این عمق می‌تواند به زندگی شاداب و سالم و معمولش برگردد، که البته این توهم در سنت روانکاوی آمریکایی وجود دارد. طنز قضیه هم در این‌جا است که این نگاه عمقی، خودش مسأله‌ای کاملاً سطحی است؛ چرا که تمام سعی روانکاو آن است که فرد را با آن سطح همساز و یک رنگ کند.

ادبیات در این‌جا بسیار کمکمان می‌کند، یعنی این که در نقد ادبی آن‌چه روبه‌روی ما است متن است و قرار هم نیست حقیقتی عجیب را دربارهٔ جهان بیرون بگوید. قرار هم نیست متن پیامگر قصد پنهان نویسنده باشد، یا این که واقعه‌ای در متن به واقعه‌ای در زندگی نویسنده مرتبط باشد، مثلاً منتقدی می‌گفت که اخلاق و روحیات هملت ناشی از ناجور بودن وضع مزاج شکسپیر بوده است. البته در پیش گرفتن این استراتژی‌ها از نظر من ایرادی ندارد، یک استراتژی طنزآمیز در همان سطح و متن بازی عمل می‌کند، نه برای رسیدن به عمق حقیقت هملت. خود تجربهٔ آقای صنعتی هم خیلی گویا است، یعنی این واقعیت که در نهایت روانکاوی بالینی هم یک تفسیر است و خود را در یک نقاشی، یک فرم نشان می‌دهد نه در یک حقیقت غایی.

صنعتی: از نظر روانکاوی هم حقیقت غایی وجود ندارد، در ادبیات، و هیچ‌گونه نقدی حقیقت غایی وجود ندارد. ما فقط دربارهٔ لایه‌ها و تفسیرها و رابطه‌های مختلف صحبت می‌کنیم.

پاینده: ما اصلاً در روانکاوی حقیقت نداریم. تفسیری که روانکاو ارائه می‌دهد هم نوعی روایت است، روایتی که خود فروید هم دربارهٔ نسبی بودن آن هشدار می‌دهد آن هم از طریق مفهوم «انتقال» به این ترتیب که بیمار فرض می‌کند خواب‌هایی را دیده است، که در واقع این خواب‌ها را ندیده است. رویاهایی را بیان می‌کند تا دل روانکاو را خوش کند. فروید از آن طرف دربارهٔ ضدانتقال هم هشدار می‌دهد که به طریق اولی اگر بیمار نادانسته و ناخودآگاهانه دارد روانکاور را با یک چهرهٔ پدر (father - figure) همسان و هم‌هویت می‌کند؛ روانکاو هم ممکن است چنین واکنشی را به بیمار نشان دهد، یعنی جاهایی او هم با بیمار تخاصم بورزد، یا در مورد تفسیری خاص مقاومت کند (آن هم ناخودآگاهانه). بنیانگذار روانکاوی هم معتقد نبود که تفسیر روانکاو از وضعیت بیمار مبیّن یک حقیقت غایی است. اصل نسبی بودن قرائت‌ها در نقد ادبی نیز، خصوصاً نقد مدرن، صادق است.

موسوی: اگر قبول کنیم که تفسیر روانکاو هم تنها تفسیری در میان تفسیرها است، آن وقت روانکاو حق نخواهد داشت نسخه بنویسد و دستورالعملی ارائه دهد، یا شیوه‌ای را برای درمان پیش بگیرد.

صنعتی: اتفاقاً اصل روانکاوی مبتنی بر انفعال روانکاو است. او

تلاش می‌کند به هیچ عنوان نسخه‌ای برای بیمار نپیچد، اگرچه این عمل به طور کامل ممکن نیست. یادم است روانکاوی اگزیستانسیالیست تعریف می‌کرد که به بیمار فضایی کاملاً آزاد داده است تا خودش را در آن تعریف کند. من گفتم که تو خودت با این تعریف او را محدود کرده‌ای، وگرنه چگونه می‌توانی از اعطای آزادی صحبت کنی؟ اصلاً اخیراً روانکاوان لاکانی حتا درمان هم نمی‌کنند، بلکه رابطه دوتایی روانکاو و روانکاوی‌شونده است که به بیمار بصیرت و شناخت می‌دهد.

یک روانکاو نمی‌تواند خوابی را به صورت منفرد تفسیر کند، باید تداعی‌های آن فرد را بشناسد. در واقع باید روانکاو مجموعه تصاویر و مفاهیم فرد را جمع‌بندی کند و در واقع بیش‌تر هم خود فرد است که رویایش را تفسیر می‌کند و قرار هم بر این است.

من فکر می‌کنم آن جا که بلوم بر نفوذ پدر یا اضطراب تأثیر انگشت می‌گذارد. ناشی از کشمکش انسان با قانون و چهارچوب است. می‌داند که آزادی کامل میل و اشتیاق یا خشم و خشونت به مرگ و ویرانی می‌رسد. همان اسب بی‌افسار در تمثیل فرویدی. پس به قانون پدر نیاز دارد و تحت سلطهٔ پدر، فروید تصویر وحشتناک پدر را می‌بیند همان‌طور که کافکا می‌دید. روانکاوی هم سلطه‌برانداز بود و هم قانونمند. این معضل بشر با مفهوم آزادی و قانون است. پدر را برمی‌اندازد و خود به جای پدر می‌نشیند. یا در عین آرزوی سلطه براندازی تسلیم پدر است. در زندگی خصوصی کافکا و هدایت این را می‌بینیم. جالب است که هدایت هنجارشکن و سلطه براندازِ، در همه نامه‌هایی که به پدرش می‌نویسد او را «خداوندگارا» خطاب می‌کند! فروید هم همین طور. او که خود پدرکش بود، پدری مقتدر شد. با لکان هم همین کار را کردند. همهٔ فیلسوفان مدافع آزادی و استقلال، پدرخوانده‌های عظیمی شدند. در واقع با پذیرش این میل در دو سر رابطه است و بصیرت به آن به ختجر آن دو سرباز فرود نمی‌آید.

پایند: این همان دوسویه‌گرایی است که فروید در رابطهٔ فرزند با پدر به آن اشاره کرده بود؛ یعنی رابطهٔ بچه نسبت به پدر هم مهرورزانه است و هم رقابت‌جویانه. این نگرش دوسه‌گرا در روابط دیگر هم خودش را به صورت متناقض نشان می‌دهد.

صنعتی: بله، ما هم همیشه بر ضد چارچوب احساس داریم و هم هر جا که چارچوب شکسته می‌شود و آزادی وجود دارد، دچار اضطراب می‌شویم.

فرهادپور: فکر کنم خود بحث به جای روشنی رسید، یعنی که ما در آن سطح با مسئله اقتدار هم روبه‌روایم با چهره و نام پدر و خواست پدرکشی. تفسیر من این است که استراتژی جستجوی عمق در همین سطح رخ می‌دهد، اما به عنوان یک استراتژی اقتدار. مسأله انتقال و ضدانتقال که مطرح شد، خود نشانگر آن است که روانکاوی هم درگیر این استراتژی جستجوی عمق به عنوان نوعی اقتدار است. در روانکاوی خطر و ضد انتقال یک خطر است، اما خود روانکاوی هم به نحوی براساس همین خطر ساخته می‌شود؛ یعنی بدون انتقال و ضدانتقال وجود روانکاو ضروری نبود، می‌شد به جایش از مجسمه یا ضبط‌صوت استفاده کرد؛ اتفاقاً باید دو سوژه کنار هم قرار بگیرند و از قضا باید یکی (به قول لاکان) نقش سوژه‌ای را بازی کند که می‌داند، یعنی سوژهٔ صاحب اقتدار را که به علم دسترسی دارد. فقط از طریق آمیختگی با خطا است که می‌توانیم به سمت حقیقت برویم و حقیقت در آمیزش بین این استراتژی‌های اقتدار پیدا می‌شود، نظیر همان چیزی که هارولد

بلوم مطرح می‌کند، یعنی ما در خود ادبیات هم همواره با این چهرهٔ پدر روبه‌رو هستیم. در این سطح استراتژی‌های اقتدار ما را هم با ترس از پدر هم با قیام علیه پدر، و هم با تعریف خودمان از طریق ساخت یک نقاب یعنی یک پدرکشی نمادین، درگیر می‌کند.

در روانکاوی هم مسأله، سوژه‌ای که می‌داند مطرح‌است و به نظرم ما نباید قضیه را در یک گفتگوی دو طرفهٔ ایدئال حل کنیم. این نوعی خدعهٔ جامعهٔ مدرن است برای آن که ضرورت تن دادن به خطا را در خود پنهان کند و این طور بنمایاند که دو سوژه با هم گفتگو می‌کنند و به توافق می‌رسند و حقایقی هم در این میان معین می‌شود. مسأله این

طور نیست. در خود رابطهٔ روانکاوی مسأله اقتدار تعبیه شده است. در تاریخ سیاسی مارکسیسم هم با این موضوع روبه‌روایم. تحول مارکسیسم هم به سوی تأیید این حقیقت بوده است که پنهان کردن نقش رهبری و اقتداری که رهبری به دست خود می‌گیرد، امری گمراه کننده است. از این نظر بی‌راه نیست که ژیژک به دفاع از لنین می‌پردازد؛ چرا که لنین علناً این مسأله را مطرح می‌کند که باید روشنفکری از بیرون، کارگران را هدایت کند. نقش اقتدار این جا نمایان می‌شود و نباید آن را پنهان کرد، بلکه باید بر روی آن تأمل کرد تا از این بن‌بست لنینی گذر کنیم.

همان طور که آقای صنعتی اشاره کردند فضای روانکاوی یک فضای اگزیستانسیالیستی و آزادمنشانه نیست، بلکه همواره ما را با فضای اقتدار درگیر می‌کند ولی حسنش در آن است که می‌تواند بر این استراتژی‌های اقتدار تأمل کند.

صنعتی: شاید بهتر باشد به جای اقتدار از کنترل یا قدرت صحبت کرد. این که وقتی دو نفر در رابطهٔ سوژه - ابژه قرار می‌گیرند شروع می‌کنند به داد و ستد اطلاعات، اما در واقع اقتدار روانکاو آن اقتداری نیست که لنین دارد، چرا که در واقع آن که حرف می‌زند، سوژه نیست و بیمار است که اطلاعات می‌دهد و در واقع او قدرت است. و در این رابطهٔ دو نفره هر دو منبع اطلاعات‌اند و در انتها قرار نیست حتا به توافقی برسند. هنگام صحبت از اقتدار مسأله اجبار مطرح می‌شود، اما در روانکاوی اجبار نیست، خیلی وقت‌ها بیمار روانکاو را رد می‌کند و تفاسیرش را به هیچ عنوان نمی‌پذیرد.

پاینده: من می‌خواهم دوباره به مفهوم انتقال اشاره کنم. آیا قرائت ادبی نوعی انتقال نیست؟ آیا از دیدگاه روانکاوانه می‌شود بر این دیدگاه صحه گذاشت که هر نقدی که منتقد می‌نویسد یا قرائت خواننده ـ آن هم در غیاب اقتدار نویسنده ـ جوری انتقال است؟

صنعتی: در کتاب «تحلیل‌های روان‌شناختی» قصد داشتم به نقد دریدا از سمینار لاکان بپردازم، که لاکان در آن‌جا مقالهٔ «ورای اصل لذت» فروید را تفسیر می‌کند. دریدا در آن‌جا می‌گوید که فروید به دلیل آن که دوستش مرده بود، به دلیل مرگ نوه و دخترش، غریزهٔ مرگ را مطرح می‌کند. ولی وقتی مقالهٔ دریدا را می‌خواندم، پرسیدم چه وحشتی در پس این غریزهٔ مرگ است که دریدا آن را رد می‌کند. آن وقت می‌توان به خود دریدا برگشت، نوشته‌ها و متن‌ها و سخنرانی‌هایش را خواند و آن‌گاه در مقالهٔ Aporia می‌بینیم که او در صدد است انتها و تناهی را نقض کند، امکان مرگ را پس بزند، و در انتها خود را می‌بینم که در حال تحلیل او هستم. این داد و ستد در نقد وجود دارد، یک انتقال و ضد انتقال.

موسوی: آقای پاینده گفتند که از نظر فروید ما در هملت با تصویری از شکسپیر سر و کار داریم. فکر نکنم دیدگاه‌های امروز چنان حرف فروید را قبول داشته باشند. از طرف دیگر گفتید در نوعی نقد روانکاوانه، خواننده بیمار است و متن روانکاو. خواهش می‌کنم در این مورد کمی بیش‌تر توضیح بدهید.

پاینده: با آن دیدگاه اول، یعنی این که شکسپیر روان خودش را در آثارش بیان کرده، امروزه عدهٔ کمی با آن موافقند. در واقع خطری در این نوع نقد روانکاوانه مستتر است که فرد ناآشنا با نظریهٔ روانکاوی، امکان دارد خودش را مجاز به اظهارنظر دربارهٔ زندگی شخصی مؤلف بداند. باید گفت فروید نثر متقاعد کننده‌ای دارد و فرد بسیار با بصیرتی است. وقتی این کار را به تفصیل دربارهٔ داستایوسکی می‌کند باز هم صحبت‌هایش متقاعد کننده است. فروید در مقاله‌اش دربارهٔ داستایوسکی، به زندگی‌نامهٔ داستایوسکی اشاره می‌کند، به خاطرات برادر داستایوسکی از او، که در طفولیت یادداشت‌هایی بر بالین خود می‌گذاشته مبنی بر این مضمون که: «ممکن است فردا بیدار نشوم. در این صورت تدفین مرا پنج روز عقب بیندازید، چون که من نمرده‌ام بلکه این یک خواب مرگ گونه است.» فروید این خواب مرگ‌گونه را با صرع قیاس می‌کند. او به این موضوع هم اشاره می‌کند که داستایوسکی در فعالیت‌های سیاسی درگیر بوده و متعاقب این فعالیت‌ها به اعدام محکوم می‌شود و این که تمام مراحل مقدماتی اعدام اجرا می‌شود که ناگهان پیک تزار سر می‌رسد و فرمان عفو را قرائت می‌کند. این واقعه ترومای عجیب و غریبی برای داستایوسکی بوده است. موقع خواندن نقدی که

فروید بر داستایوسکی نوشته و نحوهٔ پرداختن او بر رمان «برادران کارامازوف» من متقاعد می‌شوم. البته این‌گونه نقد امروزه چندان رواج ندارد، بلکه روانکاوی از راه‌های دیگری در نقد ادبی مطرح شده است.

موسوی: درست است که این نحوهٔ نقد کاملاً پذیرفتنی نیست؛ اما آیا نقد ادبی با کنار گذاشتن شیوهٔ فرویدی خودش را از بعضی امکانات محروم نمی‌کند، با توجه به این که جنبه‌هایی از معرفت نیز در کار فروید، یعنی همان توجه به زندگی‌نامه مؤلف هنگام تفسیر اثر، وجود دارد؟

پاینده: با توجه به مسائل و وضعیت فرهنگی کشور خودمان جواب من منفی است؛ به این سبب که در کشور ما اشخاصی قربانی مستقیم این شیوهٔ نقد بوده‌اند، یعنی قربانی نوعی نقد غیرحرفه‌ای روانکاوانه که بیش‌تر مبتنی بر حدس و تصور بوده است. البته من خوشحالم که کتاب‌های خوبی مانند صادق هدایت و هراس از مرگ در رفع این مشکل کمک کرده است، اما متقابلاً انبوهی از گمانه‌زنی‌ها در مورد هدایت مرا به این سمت سوق داده که بگویم این نوع نقد خطرناک است. متقابلاً توانمندی‌های بالقوهٔ آن شیوه‌های دیگر نقد روانکاوانه را که به آن اشاره کردم، یعنی آن شیوه‌ای که متن را روانکاو می‌داند و خواننده را بیمار، بسیار بیش‌تر می‌دانم. منظور من از آن گفته این بود که نوع واکنشی که متن در ما به عنوان خواننده برمی‌انگیزد، به طور ناخواسته چیزی در مورد زخم‌ها می‌گوید، آن زخم‌هایی که در سطح خودش را به صورت فرافکنی، معقول‌سازی و دیگر مکانیزم‌های دفاعی نشان می‌دهد. هدف این شیوه آن است که نشان دهد چرا خواننده این استراتژی قرائت را در پیش گرفته است و نه استراتژی دیگری، و این قرائت‌های متفاوت چگونه دلالت‌هایی مختلف در مورد این قرائت‌کننده‌های مختلف ارائه می‌کنند. من این شکل از نقد را جذاب‌تر می‌دانم.

صنعتی: این شیوه از نقد که به آن اشاره کردند، پس از نظریهٔ «مرگ مؤلف» مطرح می‌شود؛ این که فقط متن وجود دارد و قرائت‌های مختلف به وجود می‌آید.

موسوی: به هر حال چیزی از مؤلف در متن وجود دارد، اما بعد متن استقلال خود را از نیت مؤلف به دست می‌آورد. یعنی ما دو پدیده را در دو جای متفاوت بررسی می‌کنیم. مؤلف حضور دارد اما نه به عنوان منبع اقتدار، اما به نظر من این حضور تنها یکی از جنبه‌های تفسیر متن است.

صنعتی: یعنی شما وقتی دارید کاری را تفسیر و تحلیل می‌کنید، می‌خواهید حضور مؤلف را هم در نظر بگیرید، ولی اقتدار حضور را حذف کنید.

موسوی: نه. استنباط من این است، که من به عنوان مؤلف هنگام نوشتن درگیر یک بازی زبانی شده‌ام که این بازی پایه‌هایی در ذهن من دارد. من با پایه‌های خودم این بازی زبانی را انجام می‌دهم؛ اما این بازی به طور مستقل هم وجود دارد، و خواننده هم می‌تواند با روایتی دیگر و پایه‌ها و قواعد بازی دیگری آن را بخواند؛ یعنی استقلال مؤلف از متن در این سطح است؛ نه این که اساساً هیچ بازتابی از مؤلف در متن وجود نداشته باشد.

وفقی‌پور: فکر کنم بد نباشد به یک مثال اشاره کنم. براهنی در نقد «بوف کور» مقاله‌ای دارد با نام «بازنویسی بوف کور» که در این مقاله اتفاقاً بعضی جاها به خود زندگینامهٔ هدایت رجوع می‌کند و یک سری از فاکت‌هایش را از آن‌جا برمی‌گیرد، اما با این فرق که براهنی زندگینامهٔ هدایت را به عنوان یک متن در نظر می‌گیرد، متنی که متن اصلی یا بنیادین هم نیست یعنی نمی‌خواهد «بوف کور» را به عنوان بازنویسی یا تحریف شدهٔ آن متن تفسیر کند بلکه این دو متن تعاملاتی با هم دارند؛ و حتا بعضی جاها زندگی هدایت متأثر از متن «بوف کور» است و روند برعکس می‌شود؛ و یا می‌توان به آن مقالهٔ درخشان سارتر دربارهٔ مالارمه اشاره کرد که وسواس فکری مالارمه مبنی بر خودکشی، بازتابی از همان آگاهی به ماهیت بینامتنی شعر است. از این منظر، حذف زندگینامهٔ مؤلف کار درستی نخواهد بود؛ چرا که هر متن در فضای بین دیگر متون و این روابط بینامتنی رخ می‌دهد و زندگینامه و حتا وضعیت اجتماعی، سیاسی و تاریخی (در زمان به وجود آمدن کتاب، و حتا قبل و بعد از آن) متونی هستند که می‌توانند شبکه‌ای از تفسیر ایجاد کنند.

صنعتی: در مثالی که از دریدا زدم، او خیلی جاها به زندگینامهٔ فروید برمی‌گردد.

موسوی: اما شما به متن‌های دریدا رجوع می‌کنید.

صنعتی: بله، چون چیزی از زندگی دریدا نمی‌دانم. مسأله این است که برخورد با مؤلف، بدون داشتن اطلاعات از زندگی او، کاری بیهوده است، چون قرار نیست ما حدس بزنیم. اگر متن فروید دربارهٔ داستایوسکی قانع کننده است، به این خاطر است که اطلاعاتی از زندگی داستایوسکی موجود است؛ اما این اطلاعات فی‌المثل دربارهٔ شکسپیر وجود ندارد؛ حتا بعضی به وجود خود او هم تردید کرده‌اند. اما در جاهای دیگری که این شواهد وجود دارد می‌توان از آن استفاده کرد؛ مثلاً هدایت ۳۲ داستان دارد که در ۲۸ تای آن‌ها یک مادر و دختر وجود دارند؛ این نمی‌تواند فقط تصادفی باشد؛ یا مثلاً در اخوان ثالث، تا هفتاد درصد از عناوین اشعارش به «زمان» اشاره دارد، و بازگشت او به اسطوره در زندگی او شواهدی دارد. نمی‌توان این وجه غالب را نادیده گرفت. به هر حال مؤلف وجود دارد، هم متن و هم خواننده نیز به همین صورت، و هر سه‌تایشان هم با هم تعامل دارند. آن جایی که از متن به عنوان روانکاو صحبت می‌شود، این چیزی است که لاکان می‌گوید.

مثلاً آن‌جایی که به گفتمان هیستریک می‌پردازد، می‌گوید که متن گوینده را وادار به صحبت می‌کند.

پاینده: جناب دکتر صنعتی، آن تکراری که شما به آن اشاره کردید، یعنی مثلاً عناوین اشعار یا شخصیت‌های داستان‌های یک نویسنده در کل آثار (corpus)؛ دلالت این تکرار برای شما به عنوان روانکاو در استناد به چه مشخص می‌شود؟ یعنی اگر قرار بود شما کار بالینی انجام دهید، به شواهد بیش‌تری احتیاج نداشتید؟

صنعتی: وقتی عنصری زیادتر تکرار می‌شود، می‌تواند پرسش برانگیز باشد یا واقعیت پنهان یا واقعیت دیده نشده‌ای را فاش کند. مثلاً من بیماری داشتم که خانمی بود که می‌گفت شوهر اولش معتاد بود، شوهر بعدی‌اش صرع داشت و بعداً معتاد شد. در ازدواج بعدی هم با فردی معتاد روبه‌رو شد و خودش نمی‌دانست چرا این موضوع پیش می‌آمد. ما با صرف تکرار، می‌توانیم بپرسیم که "چرا شما همه‌اش با معتادها ازدواج می‌کنید؟ ما فقط سؤال می‌پرسیم.

پاینده: می‌فهمم اما شما با سؤالی که از بیمار می‌پرسید، نوعی پس‌خورد (feedback) دریافت می‌کنید و البته تفسیر شما با تفسیر بیمار فرق می‌کند. اما این کار در ارتباط با نویسنده‌ای که زنده نیست چقدر معقول است؟

صنعتی: به هر حال او زندگینامه دارد، مجموعه نامه و دوستانی دارد که می‌تواند اطلاعاتی در اختیار ما بگذارد. همان طور که ما در تفسیر خواب به تداعی‌ها احتیاج داریم، به چیزهای دیگری نیز نیاز داریم. مثلاً من نمی‌توانم به ناگاه خواب متفردی را از یک فرد ناشناس تفسیر کنم، چرا که این خواب در یک بافت و زمینه (Context) رخ می‌دهد و تفسیر احتیاج به شناخت آن زمینه دارد. به هر حال در رابطهٔ بین این دو، و انتقال و ضدانتقال است که معنا به وجود می‌آید.

قرهادپور: فکر کنم در این جا نباید قضیه را با دسترسی وسیع به اطلاعات پیش ببریم. خود ساخت این رابطهٔ تفسیری میان خواننده و نویسنده واجد آن استراتژی‌های اقتدار است؛ به قول بنیامین تفسیر یک متن یعنی کشتن متن. مثال دیگری که از دریدا به نظرم می‌رسد در مورد تفسیر لاکان از «نامهٔ ربوده شده»ی پو است. دریدا اعتراض می‌کند که لاکان خیلی جاها با متن به عنوان متن ادبی برخورد نمی‌کند و به نحوی روانکاوی را به زور وارد می‌کند و خشونتی را بر داستان پو اعمال می‌کند. باربارا جانسون در مقاله‌اش نشان می‌دهد که تفسیری که دریدا از تفسیر لاکان ارائه می‌دهد، واجد همان مکانیزم‌هایی است که به لاکان نسبت می‌دهد، یعنی او خودش هم مجبور است خشونتی را وارد کار کند. هر تفسیری نوعی سوءتفسیر هم هست، همان پیوند انتقال و ضدانتقال یا آمیختگی حقیقت و خطا. همیشه ما از طریق خطا است که به یک حقیقتی می‌رسیم. ما با انواع بازی‌ها در این سطح یا عرصه روبه‌روایم. متن فقط یک حوزه از تنش یا درگیری است که با متون دیگر تحت عنوان بیوگرافی نویسنده یا تفسیر سیاسی خواننده گره می‌خورد. به نظر من از طریق ادبیات می‌توانیم ببینیم که این بازی‌های تفسیر و ضدتفسیر چقدر ظریف است و سرشار از فریب و جا خالی دادن است؛ و این که دست نویسنده هم این وسط چندان بسته نیست، شاید با قصد آن اسامی زمانی را برای اشعارش انتخاب کرده است تا ما را گمراه کند. ما با نویسنده‌هایی روبه‌روایم که از قضا نام مستعار انتخاب می‌کنند. به هر حال در این بازی هم خواننده می‌تواند چموش باشد، هم نویسنده ممکن است به قصد فریب و گمراهی عناصری را در متن جا داده باشد. به هر حال در تفسیر با بنه بستان خشونت، فریب، جا خالی دادن، مچ‌گیری، ذکاوت کارآگاهانه و ... روبه‌روایم و نمی‌توانیم حدی برای آن قائل باشیم. هر خواننده‌ای می‌تواند استراتژی خاصی برای کشتن متن در پیش بگیرد؛ هر نویسنده‌ای هم می‌تواند با تمهیداتی از قبل خواننده را فریب دهد. تجربهٔ خواندن بکت مرا به این سمت کشاند. بکت از قبل تمامی تفسیرهای عجیب و غریب اگزیستانسیالیستی را پیش‌بینی کرده بود، و در داخل خود متن به حساب همهٔ آن‌ها رسیده بود؛ مثلاً خود همین قضیهٔ «گودو» که کل جهان را سر کار گذاشته است. گودویی در کار نیست. اصلاً می‌خواسته نمایشنامه‌ای بنویسد

دربارهٔ انتظار، اما حتا همین را هم مطمئن نیستیم یعنی نمی‌دانیم واژهٔ گودو را بعداً اضافه کرده است یا آن عنوان اولیه را بعداً نوشته است «(در انتظار...)» و یا ارتباط گودو (Godot) با خدا (God)؛ مثلاً جایی به هیوکنر می‌گوید که این گودو یک دوچرخه سوار کچل ۳۵ ساله بود در مسابقات توردوفرانس؛ که از قضا منتقد زیرکی مثل هیوکنر این ترفند را با ارائه تحلیلی دقیق و فلسفی از حضور مکرر دوچرخه در آثار بکت و رابطهٔ آن با مفهوم دکارتی حرکت، پاسخ می‌دهد. و این نشان دهندهٔ آن است که ما با بازی‌های تفسیر و ضدتفسیر، متن و متن قبلی و بعدی روبه‌رو هستیم.

پاینده: البته به همین سبب نظریهٔ روانکاوی اهمیت دارد، زیرا می‌تواند معلوم کند که چرا نویسنده به آن فریب متوسل شده است.

صنعتی: ظاهراً این ادعا که «همه چیز می‌تواند شفاف باشد» یک دروغ بزرگ است، و در این جا حرف سوزان سانتاگ که «همه چیز شفاف است»، کاذب از کار درمی‌آید.

پاینده: بله، سانتاگ که اصلاً مخالف تفسیر است.

فرهادپور: اما در حقیقت خود نقس قرائت هم نوعی تفسیر است. چیزی که می‌توان به آن اشاره کرد آن است که ما وارد این استراتژی‌ها و بازی‌های تفسیر می‌شویم و از این منظر بحث‌های واسازی مفید است، منتها از طرف دیگر باید بدانیم که این عرصه، عرصهٔ فریب، قدرت و میل است که قبل از فروید، هگل این موضوع را در «خدایگان و بنده» مطرح کرده بود. منتها ما هیچ وقت نمی‌توانیم خودمان را از این بازی‌ها رها کنیم، و از موقعیتی بیرونی نقدی عینی ارائه دهیم، اما در داخل این عرصه می‌توان موج‌گیری کرد و نشان داد که کجاها این استراتژی‌های تفسیر با استراتژی‌های اقتدار گره می‌خورند. این اتخاذ موضوعی بیرونی نیست، بلکه در داخل همان حوزه این موضوع رخ می‌دهد.

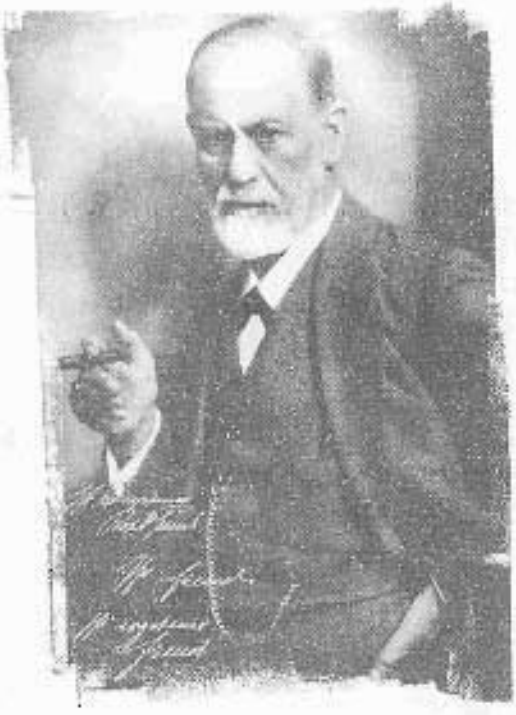
همیشه می‌توان افشاگری کرد و به نظر من این‌جا است که پای واسازی می‌لنگد، چرا که این بازی فراتر از متن است. مثلاً از رمان تالکین فیلم می‌سازند و کل قضیه را عوض می‌کنند، و حتا کسانی هم که این متن را قبلاً خوانده بودند، رابطه‌شان با متن عوض می‌شود. در عرصه‌های دیگر هم می‌توان این قضیه را دید. شما می‌گویید نویسنده، متن، منتقد؛ من به این عناصر اضافه می‌کنم: ناشر، وزارت ارشاد که اصلاً در خود متن دست می‌برد چه برسد به تفسیر، تبلیغات، گروه‌های سیاسی و قس علیهذا.

موسوی: در ارتباط با صحبت‌های قبلی می‌خواهم این سؤال را از دوستان بپرسم که بین ساختار رؤیا و ساختار اثر ادبی چه قرابت‌ها و تفاوت‌هایی دیده می‌شود؟

پاینده: به هر حال داستانی که یک نویسنده می‌نویسد، به یک صورت‌هایی حکم رویا را دارد؛ یعنی از دیدگاه نظریهٔ روانکاوی نویسنده هنگام نوشتن متن در وضعیت همان رؤیابین قرار دارد. از جهت دیگری می‌توان ساز و کار پیدایش روایت را با ساز و کار پیدایش رویا قیاس کرد: در هر دو حالت یک امر اولیه وجود دارد که در ادبیات به آن طرح (plot) می‌گوییم و در روانکاوی آن را امر سرکوب شده می‌نامیم. این امر اولیه از راه روش‌های استعاری، مجازی و نظایر آن به داستانی مشروح تبدیل می‌شود. در روانکاوی هم فرض بر این است که یک میل کام نیافته ممکن است در رویا شرح و بسط داده شود. برای مثال فرض کنید بیمار ممکن است به روانکاو بگوید که در خواب دیده که کنار دریا راه می‌رفته است و گلی را هم در دست می‌فشرده است. روانکاو مثلاً تفسیر می‌کند که «شما ناخودآگاهانه می‌دانی که به بچه‌ات بسیار سخت می‌گیری.» بچه در این‌جا به غنچه تبدیل شده و دریا هم کهن‌الگوی (Archtype) زندگی است. در این‌جا روایتی ظاهری به روایتی دیگر بدل می‌شود که به قول فروید همان محتوای نهفته (Latent Content) است.

موسوی: اما چه چیزی ساختار این دو را از هم جدا می‌کند؟

پاینده: از نظر روانکاوی هیچ چیز. از دید مخالفان روانکاوی این موضوع مطرح می‌شود که اصلاً شما چرا فرض را بر روان رنجور بودن



نویسنده می‌گذارید و متن را با رویایی قیاس می‌کنید که مبین روان رنجوری است. از طرف دیگر در مورد نویسنده‌هایی که از طریق کلاس‌های «نویسندگی خلاق» به نویسندگی روی آورده‌اند و خودآگاهانه دست به نمادپردازی می‌زنند، چه حرفی برای گفتن دارید؟ این مناقشه به همین جا ختم نمی‌شود، چرا که روانکاو می‌تواند بگوید آن امری که تصور می‌شود خودآگاهانه است، در واقع ناخودآگاه نمادین و مبین امری ناخودآگاه است.

صنعتی: یکی از مقالات فروید دربارهٔ خیالبافی یا day - dreaming است و شباهت‌هایش با کار خلاقه. اگرچه می‌شود گفت تخیل با خیالبافی فرق می‌کند، چرا که یکی عامیانه صورت می‌گیرد و دیگری خودکارانه، اما گاهی اوقات این خیالبافی‌ها منبع غنی‌ای برای

نویسندگان است. تفاوت مهم این است که نویسنده آگاه است، اما نه به آن معنا که می‌خواهد پیامی خاص را منتقل کند.

کار هنری و رویا از منظر مکانیزم‌های پیدایش هم به یکدیگر شبیه‌اند یعنی مکانیزم‌های ادغام و جابه‌جایی.

موسوی: البته به نظر من رویا ناشی از نوعی اتوماسیون ذهن است، در حالی که اثر هنری با کار خودآگاهانه هنرمند و همین فرم بخشیدن به مصالح ذهنی مشخص می‌شود. اما به نظر می‌رسد بخشی از ادبیات ما شاید تحت تأثیر نوعی از نقد روانکاوی هر اثر مغشوشی را که از هر گونه اتوماسیون بیمارگونهٔ ذهنی برآمده باشد، اثر هنری می‌پندارد.

صنعتی: شما دارید از تکنیک صحبت می‌کنید. هنرمند خلاق تکنیک دارد و براساس آن انتخاب می‌کند و البته این انتخاب هم می‌تواند ریشهٔ ناخودآگاه داشته باشد، که البته بخشی از آن هم به قریحه برمی‌گردد که نه روانشناسی و نه روانکاوی هیچ توضیحی برای آن ندارد و مدعی آن هم نیست. در مورد آثار مغشوش هم روانکاوی هیچ وقت این آثار را برای نقد روانشناختی انتخاب نمی‌کند؛ از این منظر فکر می‌کنم نظریات دیگر هستند که به این آثار مغشوش راه داده‌اند و به آن دامن زده‌اند.

فرهادپور: رابطهٔ بین رویا و اثر هنری چندان برای من مشخص نیست. گفتهٔ بودریار که اثر هنری ناخودآگاه ندارد، شاید جوابی به این سؤال باشد. از طرف دیگر قسمت اعظم مسأله برمی‌گردد به سنت ادبی. مثلاً فرم غزل که ساختهٔ حافظ نیست، به هر حال همیشه خواب را هم نمی‌توان به میل پنهان ربط داد؛ مثلاً خواب‌های اضطرابی. از طرف دیگر لاکان می‌گوید که ناخودآگاه بیرون است و این که متن ادبی هم در بیرون است، می‌تواند شباهت‌هایی بین این دو ایجاد کند؛ اما این که چطور می‌توان بر پایهٔ نظریات کلاسیک فروید تفسیر خواب و تفسیر متن را فرموله کرد، نمی‌دانم.

پاینده: البته می‌شود گفت فرم با قالب غزل مبتنی بر سنت ادبی است، اما روانکاو می‌تواند دربارهٔ تصویرپردازی حافظ صحبت کند، گرچه بسیاری از این تصویرها هم در سنت ادبی ریشه دارند، اما کنار هم چیدن این تصاویر هم می‌تواند حاوی دلالت باشد. در رؤیا نیز لایه‌های جهان واقعی وجود دارند، اما نحوهٔ پیوند این لایه‌ها تفسیر پذیرند.

وفقی‌پور: به عنوان خاتمهٔ بحث می‌توان به این موضوع اشاره کرد که گویا نقد روانکاوانه در حوزهٔ سینما موفق‌تر از حوزهٔ ادبیات است، به نظر شما آیا این ناشی از تفوق سینما در حوزهٔ تجاری و صنعت فرهنگ است یا اصلاً دو ماهیت تصویری رویا ریشه دارد؟

پاینده: بگذارید در خود این فرض مناقشه کنیم. آیا شما این گزاره را بر مبنای وضعیت فرهنگی - هنری ایران می‌گویید؟ روانکاوی در ادبیات خیلی بیش‌تر مسبوق به سابقه است و انبوهی از کتاب‌ها در نقد روانکاوانهٔ داستان‌ها و آثار ادبی نوشته شده است. از طرف دیگر بنا به این روش، موجی از بازخوانی آثار ادبی نوشته شده است.

صنعتی: شاید این گزاره برخاسته از توجه اسلاووی ژیژک به سینما باشد، که تلاش می‌کند نظریهٔ لاکان را بین مردم رواج دهد که با زبانی طنزآمیز به سینما می‌پردازد که نوشته‌های مغلق لاکان را قابل فهم سازد. اما همان طور که گفته شد نقد سینما از منظر روانکاوی بر نقد ادبی غالب نبوده است؛ مثلاً هاروارد بلوم، شوشانا فلمن، سانتیا چیس یا فردریک جیمسون بیش‌تر آثار ادبی را مد نظر دارند تا سینما، ولی البته برای روانکاو سینما ممکن است از ادبیات جذاب‌تر باشد، آن هم به دلیل همان ماهیت تصویری‌اش، به این دلیل که خیلی شبیه ناخودآگاه است، و میدان عمل بیش‌تری هم دارد؛ که البته این ممکن است نظر شخصی من باشد.

فرهادپور: سینما به عنوان هیروگلیف مدرن برای دید روانکاوانه جذاب است، اما شاید برعکس بتوان سینما را به عنوان نوعی نگارش

نگاه کرد، به عنوان متن مهم روزگار ما. برخورد روانکاوانه هم سعی دارد سینما را به عنوان متن بخواند. اهمیتش هم شاید به این خاطر باشد که سینما به عنوان نوعی بازی زبانی می‌تواند تأثیری بیش‌تر بر افراد داشته باشد، مثلاً به خاطر حضور عناصر زندگی روزمره در این متن، و شاید هم از این نظر که در آن خطا و سوءتعبیر یا حتا بلاهت و خودفریبی (نه تنها به خاطر منافع پنهانی کمپانی‌ها)، کلیشه‌ها و استراتژی‌های پنهان ایدئولوژی حضور تام دارند. این‌ها در سینما حضور بارزتری دارند و روانکاوی هم تن به خطا دادن است، شاید از طریق بلاهت فرهنگ عوام و سینما بشود راحت‌تر به حقیقتی حتا نظری رسید.