Doi: 10.22059/jor.2019.262937.1799
شاپای الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸؛ شاپای چاپی (issn): ٤١٣١-٢٥٨٨
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

مادر و *شهرهای رشد یابنده*: استعاره‌ای مدرن در سروده‌های امیل وِرهارن

ماندانا صدرزاده*
دانشیار گروه زبان وادبیات فرانسه دانشکده زبانها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۷/۱۰/۳۰، تاریخ تصویب: ۹۸/۰۲/۰۹، تاریخ چاپ: دی ۱۳۹۸)

چکیده

هدف از نوشتار حاضر بازخوانی *دشت‌های وهم‌آلود شهرهای رشد یابنده* ۱۸۹۵ اثر امیل ورهارن در پرتو نقد روان‌شناختی است. در این سروده‌ها تصاویر حوزهٔ ناخوداگاه به شهری جان می‌دهند که‌هیولاوار پیش می‌رود و پیکرش را فربه‌تر می‌کند. انگارهٔ شهر به نحو معناداری با استعارهٔ مادر پیوند دارد و وجوه متعدد و متضادی را برمی‌نمایاند: مظهر صلابت در مقام مادر– شهر از یک سو، مظهر درنده‌خویی و مادر نرینهٔ هولناک از دیگر سو، نیز تجلی‌بخش زندگی ابدی و بازتاب‌دهندهٔ تصویر مرگ توأمان. به نظر می‌رسد که تنها راه خودیابی انسان روان رنجه در شهر، نماد مادر بدنهاد و خیزانندهٔ امیال سیری‌ناپذیر، این باشد که میل به بودن را از نو بیاموزد. پرسش جهانی سرانجام رهیده‌از سلطهٔ شهرها؟ در مؤخرهٔ سروده‌ها مبین آرزوی ناخودآگاه رهایی از سلطهٔ ایزدبانوی مادر است، آرزویی که در برابر قدرت خیره کنندهٔ او چندان سر برنمی‌آورد.

واژه‌های کلیدی: استعاره، مادر، زنانگی، میل، نقد روانشاختی، امیل وِرهارن.

* E-mail: sadrz@ut.ac.ir

۱- مقدمه

شهر، این عروس هزار چهره، طی اعصار و قرون دستمایهٔ قلمفرسایی‌های بسیار قرار گرفته به وجهی که‌اکنون در پرتو کثرت و پراکندگی از زاویهٔ نگره‌هایی مختلف و بازنمایی‌هایی پراکنده بدان پرداخته‌اند. طرفه‌انکه "از بدو پدیداری ادبیات، شهرها در آن جای داشته‌اند. " (پایک ۳) شهر، ادبیات و مدرنیته را می‌توان به منزلهٔ سه‌همراه دانست. والتر بنیامین می‌نویسد که "مُهر قابیل بر پیشانی مدرنیته حک شده" (بنجامین، ۱۱۱) یعنی رد نخستین بنیان‌گذار شهر به گواهی سِفر آفرینش. به طور کلی، غالب متونی که به مناسبات شهر و ادبیات می‌پردازند بر دیدگاه‌های او تکیه و آن‌ها را مورد مباحثه قرار می‌دهند. ولادیمیر کریسینسکی از او الهام می‌گیرد تا نقش شهر در شعر مدرن را از زاویهٔ نشانه‌شناختی ترسیم نماید. از دید او شهر همچون "عاملی چند ساحتی مناسبات بنیادینش سوژهٔ گفتار/ ابژهٔ گفتمان شاعرانه، انسان/ فضای هم‌زیستی" را تعیین می‌کند. " (کریسینسکی ۳۳-۷۱). برتن پایک دگرگونی‌های بازنمایی شهر را در ادبیات مدرن اروپایی رصد می‌کند. پس از اشاره به دو سویگی اسطوره‌های پیوسته به مضمون شهر در گذر تاریخ (آبادانی/ویرانی، مقدس/نامقدس، عشق/نفرت)، او به‌استعاره‌سازی گذشته و حال می‌پردازد که‌امکان گذر از شهر واقعی[1] به شهر کلمه[2] را به دست می‌دهند. پایک سپس دو نوع پردازش از مضمون شهردر دوران مدرن را متمایز می‌کند. رویکرد نخست سراسر قرن نوزدهم را دربرمی‌گیرد و کلیشهٔ بلاغی شهر ایستا و ساکن را مطرح می‌کند. از این زاویه متون نویسندگان بی‌شماری از جمله بالزاک، فلوبر، هوگو، دیکنز ... را بررسی می‌نماید. رویکرد دوم به بازنمایی شهر پویا و تپنده می‌پردازد. بدین ترتیب کلیشهٔ جدید "شهر در جوش و خروش"[3] بیش از پیش در پایان قرن نوزدهم گسترش می‌یابد (پایک ۷۱). گمنامی، گسست در استمرار، جستجوی لجام‌گسیختهٔ ثروتی باد آورده، انزوای افراد و گروه‌ها، همهٔ این‌ها پدیدآورندهٔ تصویر روانی متن شهری در اشعار بودلر و اخلاف اوست. در پی او، نویسندگان قرن بیستم (کافکا، توماس‌مان و دومزیل) فرد را در برابر تودهٔ شهری قرار می‌دهند و گزارشی از ضد انسانی شدن اجتماعی و همچنین رنگ باختن شعور و وجدان جمعی می‌دهند (پُیویک، ۱۱۲). بوتیقای بودلر نیز مالامال از درون‌مایهٔ شهری است. شاعر در نگاه‌او رهگذری است که در قالب شخصیت‌هایی مثل پرسه‌زن، ژیگولو، کهنه‌فروش،

1- real-city

2- word-city

3- City in Flux

زن خیابانی از میان پولیپ های انسانی عبور می‌کند. سال هـایی چنـد پـس از او امیـل ورهـارن استعارهٔ پولیپ را با تصویر چشمگیرتری در عنوان سروده‌هایش *دشت‌های وهم‌زده شـهرهای رشد یابنده*[1] (*Les Villes tentaculaires*, 1895) به کار می‌گیرد.

به دلیل درون‌مایهٔ این اثر ناقدان او را "شاعر شهر" و رهرو سـنت شـعر شـهری بنـا شـده توسط بودلر می‌خوانند. او نیز یکی از نخستین شاعران "حیات مدرن" به شمار می‌رود از آن‌رو که دگرگونی‌های ناشی از سرمایه‌داری بورژوا پس از انقلاب صنعتی خمیرمایهٔ سروده‌هـایش را پدید آورده‌اند. بوتیقای وِرهارن بر رویارویی شهر–روستا استوار است که در تقابلی گسترده‌تـر جای مـی‌گیـرد یعنـی گـسیختگی زنـدگی انـسان بـه واسـطهٔ طبیعـت و فرهنـگ (*La ville: exaltation et distanciation* 59).

فانوس راه ما در قرائت سروده‌های شاعر بلژیکی‌تبار بر رویکرد روان‌شناختی مبتنـی اسـت. اثر ممتاز امیل ورهـارن از آن رو بـه قرائتـی روانکاوانـه تـن در مـی دهـد کـه در جـای جـای سروده‌های او به تصاویر و نمادپردازی‌هایی برمی‌خوریم که به مدد جادوی قلم شاعر تصویری پویا و گیرا از شهر پیشرونده و رشد یابنده ترسیم مـی‌کنـد. امـا صـرف‌نظـر از اینکـه تـصویر، استعاره و نماد زبان مشترک شعر و ضمیر ناخودآگاه‌است، بازنمـایی برخـی از ایـن عناصـر در ذهن و روان خواننده می‌تواند موجب تداعی‌هایی گردد کـه‌از سـاحت ناخودآگـاهی او نـشئت می‌گیرند. دفتر شعر او با عنوانِ دشت‌های وهم‌آلود، شهرهای خزنده‌از همان ابتدا وام‌دار تصویر و تمثیل است. گویی وصف شاعرانهٔ شهر بهانه و دستاویزی است برای تجسم‌بخشی به چیـزی دیگر، که‌از روانکاوی و ابزارهای آن برای یافتن دلالتمندی‌ها و پرتوافشانی بر لایـه‌هـای نهـان متن مدد می‌جوید. به نظر می‌رسد که مفاهیم، انگاره‌ها و تصاویر حوزهٔ ناخودآگـاه بـه بهتـرین وجه دستمایهٔ خیال‌پردازی شاعر برای تجسم بخشیدن به شهری می‌گردنـد کـه‌هیـولاوار پـیش می‌رود و پیکرش را فربه‌تر می‌کند. اما بر این انگاره تصویر دیگری برپا می‌گـردد کـه بـه نحـو معناداری با استعارهٔ مادر گره خورده‌است و خواهیم کوشید در نوشتار پـیش رو بـر وجـوه‌ایـن تمثیل پرتوافشانی نماییم. بدین منظور به مشخصه‌هـای شـهر کـه خاسـتگاه تمثیـل و تـصاویر پیوسته بدان است می‌پردازیم که‌استعارهٔ[2] بـه معنـی بـازو در برخـی جـانوران مثـل هـشت‌پـا، کلیدواژهٔ آن است. سپس این پرسش را پی جویی می‌کنیم که توصـیف شـهر و تماشـای آن از خلال سروده‌ها کدام انگاره‌های ناخوداگاه را می‌تواند تجسم می‌بخشد.

1- *Les Campagnes hallucinées*

2- tentacule

۲- شهرخیال یا شهر درنده

آنچه در وهلهٔ نخست با قوت نمودار می‌شود، مضمون شهر یا وحش بومی‌است درنده‌خوی. شهر دشت را "می‌خورد". "حیوانی عظیم الجثه و خاموش" (ورهارن، ۵)، مظهر فرومرتبگی تکآن‌های سیری‌ناپذیر و مهلک که طبیعت محتضر را به کام خود فرو می‌برد. شهر نه جلوه‌گاه فرهنگ بشری و آشتی با طبیعت، بلکه میدانگاه خشونت و دست یازی به طبیعت است و مشاهده گر را هم‌زمان مسحور و مرعوب می‌کند: زمینی چندان شکل زدوده که چهرهٔ بکر و اصیلش بازیافتنی نیست. شهر عنوانی است که دفتر شعر دشت‌های وهم‌آلود را آغاز و بدان پایان می‌بخشد: "شهری است خزنده ". "شهری گچی، چوبین، آهنین، زرین، رشد یابنده". از ابتدا هشت‌پا یا اختاپوسی تصویر می‌شود که دشت‌ها را فرو می‌بلعد: " اختاپوسی تب‌آلود و استخوان‌ها و اسکلت‌های باشکوه". واژهٔ tentacule برگرفته‌از فعل tâter (tentare) در زبان فرانسه یعنی آنچه برای لمس کردن به کار می‌آید، یا اندامی‌که نوعی نرم‌تن با پاهای متعدد به نام پولیپ[1] به کار می‌گیرد. استعارهٔtentacule به معنی بازو در برخی جانوران مثل هشت‌پا، کلیدواژهٔ شهر است. این انگاره را مظهر هواپرستی مفرط می‌توان انگاشت. اما پس از آن، تصویر جسد و تلی از استخوان و اسکلت سر بر می‌آورد. چگونه ممکن است انگارهٔ حیاتی پرشور را با زندگی کالبدی هولناک پیوند داد؟ آیا شهر توأمان تداعی‌گر حیوانی است زنده و لجام‌گسیخته، و موجودی بی‌جان که‌استخوان‌هایش را نمایش می‌دهد؟ دلالت‌ها پیرامون دهان‌گرایی[2] و درندگی با هم تلاقی می‌کنند. از سویی اشتها و درندگی شهرها و از سوی دیگر همسویی عظیم ولع و "اشتها" ی انسان‌ها در تعابیری مثل "گرسنه چون گرگ"، "گاو" و "جوع" نمایان می‌شوند که‌همگی تداعی‌گر تصاویری مرگ‌آسا هستند. ورهارن همانند یک جانورشناس، شهری زاییدهٔ خیال را تجسم می‌بخشد که "سنگواره‌ای از تصاویر" است.

در پس این "اسکلت سیری ناپذیر" (۵۱ همان) چه چیزی نهفته‌است؟ شهر در مقام تماشاگاه با چنان قدرت و سماجتی برپاست که "تکانهٔ بصری" را برمی‌انگیزد و در عین حال به مفاهیم و تصاویر ناخودآگاه دیگری ارجاع می‌کند.

1- polype

2- oralité

۳- مادر- شهر

از دیدگاه روان‌شناسی دیدن شهر را در رویا دیدن اشاره به زنانگی و نمادی برآمده‌از "اسطوره‌شناسی و سبک شاعرانه" است. (یونگ، ۳۷٤: ۱۹۷۳) شهر همانند قصر یا عمارت نمادی مادی از جنس زنآن‌هاست. سیمای مادر در روانکاوی از سویی به ساحت دوگانهٔ پیوند و وابستگی، و از سوی دیگر به اختگی ارجاع می‌دهد. از طرفی بر ظرف یا جای اعم از صندوق، جعبه، اتاق، اتومبیل حتی زمین که ظرفی است جهان‌گستر دلالت دارد، از طرف دیگر اشاره به چیزی دارد که به دلیل "نقصانی" نهان به سرعت تکثیر می‌شود، مثل بازوان جمع شوندهٔ برخی از نرم‌تنان که مدوز[۱] را تداعی می‌کنند. این دو وجه را در عنکبوت، "نماد مادر نرینهٔ هولناک" می‌توان یافت. عنکبوت‌هراسی، بیانگر "وحشت از محرم‌آمیزی با مادر و هراس از اندام زنانه" است. (فروید، ۲۵: ۱۹۸۸) این نکته را خاطرنشان کنیم که‌اینجا با درون‌مایه‌های برآمده‌از تداعی‌های آزاد ناخودآگاه سرو کار داریم. وِرهارن نیز به مدد مضمون tentaculaire "آشیانه" ای از تداعی‌ها را به کار می‌گیرد که مکرر به درون‌مایهٔ مادرآن‌هارجاع می‌دهند. پیوند میان شهر و ایزدبانوی مادر از خلال اِفز[۲] یا افسوس، شهر معروف آسیای صغیر[۳]، معنای روشن‌تری می‌یابد. مطالعهٔ کتاب شهرهای مردهٔ آسیای صغیر (1911) به قلم مورخ مذاهب فلیکس سارسیو[٤] خواننده را به نیکی از این مناسبت آگاه می‌کند. آنچه‌این کتاب پرده‌از آن برمی‌دارد، در درک بهتر استعارهٔ مادر- شهرِ رشد یابنده سودمند خواهد بود. در اثر مورد نظر تقدیر شهر افسوس وصف می‌شود که به رغم مشقت‌ها و کوچ مردمان در طول تاریخ، پرستش ایزدبانوی شهر با نام‌هایی چند (اوپیس، آرتمیس و دیان) هرگز رنگ نباخت و دیرزمانی دوامی شگفتی‌آور داشت، به گونه‌ای که براندازی این کیش و برپایی دیگر مذاهب منتسب به "پدر" یا "پسر" محال می‌نمود. مناسبت ایزدبانوی دیان نزد شهرنشینان اِفز-یا افسوس- با سیمای ناخودآگاه مادر به بهترین وجه نمایان است. افسوس شهری است میدانگاهِ جنب‌وجوش و تکاپوی بی‌وقفهٔ "صنعتگران و هنرمندان". اینان رونق و

۱- Méduse: مدوسا در اسطوره‌شناسی یونانی، یکی از سه خواهر هیولا است که بر سرشان به جای زلف، ماران روییده‌اند و هر کس بر آنان بنگرد سنگ می‌شود.

2- Ephèse

۳- از شهرهای یونان باستان در ساحل مدیترانه در آسیای صغیر، در نزدیکی ازمیر کنونی، که‌امروز فقط ویرانه‌های آن در محل باقی است.

4- Félix Sartiaux

شکوفایی شهر را با تولید و بازتولید پیکرک ایزدبانو رقم می‌زنند و آنگاه که پایتخت در خطر است پایمردآن هاز آن دفاع می‌کنند. میان ایزدبانو و شهر چنان همزیستی و پیوند تنگاتنگی برقرار است که بقای هر یک در گرو دیگری است. افِز یا افسوس تمثیلی از شهر است: برای پایان‌بخشی به‌این سیطره، کل شهر می‌بایست مدفون مِی‌گشت که به معنای پایان نمادین بازگشت به‌اصل بود. هر شهر به مثابهٔ انگاره‌ای ناخودآگاه، در خود توانمایهٔ افِز بودن را داراست یعنی تماشاگاه قدرت مادربودن را. لذت عوام‌الناس نیز، که میدانگاه‌ان فضای شهری است، در گرو لذت مادر خواهد بود.

بنابراین کارکرد شهر مثل افِز است که نقطهٔ آغازین شهر خزنده و رشد یابَنده می‌گردد و افزون بر اشکال دیگر شهر نقش و ثبت می‌شود. از زمان نخستین بنیانگذار شهر که تورات بر آن گواهی می‌دهد یعنی خنوخ[1] پسر قابیل، که‌انگارهٔ شهر را با برادرکشی پیوند می‌دهد[2]، شهر با دلالت‌های دیگری همچون "همجنس‌خواهی" (صدوم)، تباهی (بابیلون)، قدرت و جهان‌گستری (روم) و آشفتگی حاصل از ناتوانی در ارتباط (بابل) همراه است.

شهر رشد یابنده ساختمندانه نیز هست و به شکل سازه‌هایی باشکوه قد علم می‌کند: تندیس‌ها، کلیساهای جامع، لنگرگاه‌ها، کارخانه‌ها، بورس، بازار. بی‌تردید وِرهارن از سرِ اتفاق چهار بار تندیسی را به منزلهٔ آنچه گردشگر در پیچ یک خیابان یا در میان چهارراه با آن مواجه می‌شود، در خط سیر سروده‌اش قرار نمی‌دهد. (وِرهارن، ۱۲۹–۹٦) این بناها معبد مدرنیته‌است. اینجا کیش لذت و زیاده‌خواهی منافع با نشانه‌ها و آداب نیایش‌سرایی متجلی می‌گردد. آنچه شهر افِز به طور مشخص‌تر بر این مفاهیم می‌افزاید، انگارهٔ لذتی والا است که‌از سرآغاز تا پایان بر انسان و تاریخ چیره است. شهر از نگاه شاعر ساختمایهٔ پیشرفت و تسلطی نیست که ارمان قرن نوزدهم بود، بلکه جلوه‌گاه باستانی‌ترین سیطره‌هاست.

٤– شهر مدرن، استعارهٔ میل بیمارگونه

شهر به منزلهٔ تجلی‌گاه مدرنیته، خاستگاه خواسته‌ها و امیال بیمارگون انسان‌ها نیز هست. شهر مکانی است که "خواسته‌ها از آن شراره برمی‌کشند" (وِرهارن ۵۹). و تمثیلی از این زنجیر

1- Enoch

۲– از آنجا که قابیل در هنگام تولد پسرش، سرگرم ساختن شهری بود، نام فرزندش را بر آن شهر نیز گذاشت: پیدایش ٤:٦: "چندی بعد همسر قائن حامله شده، و پسری به دنیا آورد و او را خنوخ نامیدند. در آن موقع قائن سرگرم ساختن شهری بود، پس نام پسرش خنوخ را بر آن شهر گذاشت."

گسیختگی می‌گردد به گونه‌ای که شهرهای صدوم و عموره را به خاطر می‌آورد. با این تفاوت که بر خلاف آن‌ها هیچ چیز بر نابودی‌اش گواهی نمی‌دهد. به‌هم ریختگی و وارونگی، "سری رو به پایین"، و منظره‌ای سراسر تباهی را در جای جای شهر شاهدیم. آنچه شهر در منظر نگاه می‌نشاند، نوعی میل بیمارگون و "درمان‌ناپذیر" و "دردنمونی جمعی" است. این تصاویر بر چه چیزی دلالت دارند؟ از یک سو هیچ چیز زنده‌تر از این "اندامواره" ی جمعی، که شاعر جنب‌وجوش‌ها و رعشه‌های تکانه‌وارش را به دقت برمی‌نماید نیست؛ از سوی دیگر آنچه می‌بینیم، نوعی بیماری است. شهر رشد یابنده تصویر مسلم یک حیات بیمارگونه‌است. به نظر می‌رسد که کارمایه و نیروی شورانگیز و زوال‌ناپذیری که شهر به کار می‌گیرد، به شکلی رمزآلود از آتشدان مرگ تغذیه می‌کند. اینجا مفهوم متداول شهر به منزلهٔ "گندابِ" شرارت و انحطاط اخلاقی مورد نظر شاعر نیست. آنچه تصویر می‌شود افزایش سریع امیال و خواسته‌هایی است لجام‌گسیخته و زورآور. یحتمل شیفتگی ورهارن در برابر شهر اکنون و آینده‌از آن روست که شهر به چیزی در درون انسان جان می‌دهد که چنان شورمندآن‌هاز زندگی کام می‌گیرد که گویی به پیشواز مرگ می‌شتابد. این بیمارگونگی شهر که در گسست با لذت‌پرستی سنتی قرار می‌گیرد به روشنی در قسمتی نمایان می‌شود که ترسیم کنندهٔ سرانجام بیمارگون "لذت" در شهر است:

O le plaisir qui chante et qui trépigne/ Dans la laideur tordue en tons et lignes / O le plaisir humain au rebours de la joie

…

O le pauvre plaisir qui exige des proies/ Et mord des fleurs qui ont le goût de ses nausées!

«Le spectacle»

"ای لذت انسانی بر خلاف شادمانی

...

ای لذت فرومایه که طالب شکاری

و گل‌هایی تهوع‌آور را به دندان می‌گزی!

"چشم انداز"

به خلاف لذت حاصل از اثبات و خودشکوفایی، لذت دیگری هست، تکراری، ماشین‌وار و بی‌سرانجام که شهر را همچون "گره‌گاه‌امیال" و خواسته‌ها می‌نمایاند. آیا شهر فقط یک

نماست یا موضوعی جمعی؟ آنچه بازنمایی می‌شود عبارت از طغیان میل و اشتیاق انسان‌هاست. به بیان دیگر، ماهیت شهر چیزی به جز این ماشین انسانی نیست که لذت‌هایی بیمار تولید می‌کند. البته شهر بسی بیش از دکور یا نمای بیرونی است. این مکان جولانگاه‌انفجار کارمایه‌ها و "غریزه‌هایی (است) که‌همدیگر را می‌درند " (ورهارن ٤٣) این، دردنمون زنده‌ای از ناخرسندی و ملالت وضعیت مدرن را نشان می‌دهد. از این پس انسان نه با مرگ و نیستی بلکه با "مرگ در حرکت" رویاروست و ملغمه‌ای ناگسستنی از مرگ و زندگی پیش رویش در جوش‌وخروش است. پلشتی و ابتذال این لذت در چشم‌انداز "این دنیای تب‌آلوده و جوش‌وخروش بی‌امان" و هجوم پرپیچ‌وتاب گرداگرد "میلی نادیدنی" گسترده می‌شود (همان ۱۰، ۱۲۳). در شهرهای رشدیابنده رابطهٔ انسان و شهر تا حد زیادی اضطراب‌آلود است. شهر مکانی است که نه تنها انسان را در جایگاهی در خور و شایسته نمی‌نشاند بلکه‌او را خُرد و له می‌کند. مکانی که‌انسان نشانه‌های طبیعی‌اش را در آن باز نمی‌یابد و بی‌تناسبی و عدم توازن اشکال هندسی‌اش تمامیت او را با خطر مواجه می‌کند. تو گویی انسان شهری موجودی است از خود بیگانه و روح زدوده که جسمش نیز انکار می‌شود.

فروید بنیانگذار روانکاوی در تمدن و ملالت‌های آن (۱۹۲۹)، صحنهٔ شهری را چون عرصهٔ بروز ملالت و ناخرسندی همگانی و "عصبیت مدرن" توصیف می‌کند. ورهارن نیز در گفتمانی متأثر از عصر خود، بر تنیدگی و بی‌قراری خاص زندگی مدرن تاکید می‌گذارد، زندگی‌ای که‌اسودگی، خواب و آسایش را برنمی‌تابد.

واژهٔ "خسته روانی"[1] که در سال ۱۸٦۹ وارد زبان فرانسه شد، به طور مشخص در نقطهٔ عطف این قرن رواج می‌یابد و ترجمان ناخرسندی درونی و بیرونی می‌گردد.

"وضعیت شهری" حاکی از درد یا شرارت در شهرهاست که تکانه‌ها را از اندرون به جوش‌وخروش وامی‌دارد و به ناخرسندی از تمدن می‌انجامد.

بنابراین شهر مدرن عرصهٔ این ناخرسندی و صحنهٔ نوعی روان‌نژندی جمعی می‌شود. شهر در دو تصویر به شدت متضاد نمود می‌یابد: میدانگاه کنش و تکاپو از سویی و یک زباله‌دانی کلان از دیگر سو. سروده‌های ورهارن جدال میان اروس و تاناتوس را به بهترین وجه وصف می‌کند. سازوکار "تکانهٔ مرگ" که در دل لذت جای دارد، کانون ناخرسندی از تمدن را تشکیل می‌دهد.

1- neurasthénie

۵- شهر در کشاکش کهنه‌گرایی و مدرنیته، زنانگی دو گانه

در نگاه ورهارن شهر از طرفی تجسم‌بخش مدرنیته و از طرف دیگر مبّین گسست عمیق و فاجعه‌بار با سنّت است. شاید بتوان گفت که ورهارن در کشاکش نوعی بدبینی سنت‌گرای نوستیز و خوش‌بینی آرمانی انتزاعی سرگردان است. شهر در برهه‌ای معّین سر بر می‌آورد و وجه تأثربرانگیز این متن از حس حضور شاعر در ظهور ناخجستهٔ این رخداد ناشی می شود که‌ان را دستمایهٔ شعرسرایی روشن‌بینآن‌هاش قرار می‌دهد. اما از طرف دیگر، پیدایش شهرِ رشد یابنده زمانمند نیست زیرا به روزگاران کهن و بی‌زمان باز می‌گردد: "هزاران ساله‌است شهر ... قرن‌ها و قرن‌هایی که بر او رفت " (ورهارن، ۱۰). شهر از آن‌رو ماوراءالطبیعی است که بار زورآور قرون بر این مکان مطلق سنگینی می‌کند، اما همچنان پابرجاست. معنای این دو وجه‌ان است که پیامد پیشروندگی مدرنیته بازگشت به‌اصل است. بی‌نظمی‌و آشفتگی اولیه که به واسطهٔ خرد و معرفت عصر باستان به نظم آراسته شده بود اینک در شهر به نحوی نامتعارف خودنمایی می‌کند.

اما مؤلفهٔ دیگر شهر، تودهٔ یا عوام‌الناس است که در دیدگاه ورهارن نقش مهمی‌را ایفا می‌کند. تودهٔ مردم پیکره‌ای واحد را پدید می‌آورد که با بهره‌گیری از درون مایه‌ای حماسی، به واقعیتی اجتماعی اقتصادی ارجاع می‌دهد. در شعر "کلیساهای جامع" تکرار وردوار خطاب"هان ای مردم، ای مردم ... . " (ورهارن، ۱۵) به منزلهٔطلب یاری از هستندگانی بی‌نام طنین می افکند و با آهنگی کوبنده خیل قربانیان را تداعی می‌کند: "و بار تنگدستی و درماندگی که‌آن‌ها را له می‌کند". مردم قربانی، فاعل جمع، هم دلیل ظهور شهر و هم وجه غایی آن هستند. مانند ارسطو که شهر و مردم را دو اسم با جوهری واحد می‌انگارد، شهر را می‌توان اجتماعی از انسآن‌ها تعریف کرد که در فضایی مشخص سر و سامان گرفته‌اند. توالی دو واژهٔ enfoulement و défoulement برگرفته‌از foule نیز تأمل‌برانگیز است. ذکر این نکته ضروری است که‌هم‌زمان با سال انتشار *شهرهای رشد یابنده* در ۱۸۹۵ کتابی از گوستاو لو بُن با نام *روان‌شناسی توده‌ها* انتشار یافت. نویسنده با ثبت واژهٔ "تودهٔ" در فرهنگنامه به‌ان اعتبار بیشتری بخشید. گزافه نیست اگر بگوییم که ورهارن در عرصهٔ ادبی هم‌زمان همان کاری را کرد که لو بُن در عرصهٔ علمی، یعنی جایگاه تودهٔ را تا مرتبهٔ سوژه یا اُبژه برکشاند.

لو بُن تودهٔ را "جمعیتی از انسآن‌ها" تعریف می‌کند که "دارای خصوصیات جدید و کاملاً متفاوت از هر یک از افراد تشکیل دهندهٔ آن است" (لو بُن، 32). مفهوم "روح جمعی" با "خصوصیات کلی موقت اما تعیین شدنی" از تعریف پیشین برگرفته شده است. "فرد در میان

تودهٔ" که "شخصیت خودآگاهش رنگ می‌بازد"، به موجودی تبدیل می‌شود با ویژگی‌هایی جمعی: رانشگری، جنبندگی، کم‌شکیبی، تلقین‌پذیری، ساده‌لوحی، اغراق و ساده‌انگاری احساسات، تعصب و تنزّل اخلاق و شیوه‌ای از اندیشگی که هیجانات را بر استدلال غالب می‌گرداند. آنچه توصیف لو بُن به دست می‌دهد و دیدگاه ورهارن را روشن‌تر می‌کند، به نحو غریبی انگارهٔ مردمانی، یا بهتر بگوییم، زنی جنون‌زده و اسیر هواپرستی و وسوسه‌گری را در نظر می‌آورد. بدین ترتیب تودهٔ به مثابهٔ بازیگر مدرنیته، پررنگ‌ترین نقش نمایی‌ها را در این عرصه عهده‌دار است. ورود به "عصر تودهٔها" همراه با وعدهٔ افزونی انرژی‌ها و فوران رام‌نشدنی لذت‌ها، این است آنچه شهر به تماشا می‌گذارد.

تودهٔ تجسم‌بخش ژانوس[1] با دو چهره‌است: از طرفی "مردمان تاریک" که به "سوی تقدیر گندآلوده‌اشان می‌شتابند" ((ورهارن ٦)؛ از طرف دیگر "مردمان بلندمرتبه" که تقدیر "انگاره‌ها" (همان، ٥٧) در گرو آن‌هاست.

صداهای شهر در کلام شاعر طنین می‌افکنند و در همهمهٔ اهریمنی عیش و نوش‌ها با ندای دعوت به دردی رهایی‌بخش در می‌آمیزند.

تمثال‌های حضرت مریم و نیز رخ نگاره‌های روسپیان، تقابل دو وجه‌از زنانگی را بر می‌نمایاند. گاه شاعر از مادون‌ها و نوای ملکوتی‌شان می‌گوید و گاه پرسه‌زنی زنان خیابانی را به تصویر می‌کشد. اما بیش از عمل پرسه‌زنی، انتظار و سکوتی ثبت می‌شود که مرگ را به لذت می‌پیوندد و به بخش پایانی شعر چشم‌انداز معنا می‌دهد. ابتذال و خودفروشی تمثیلی می‌شود از کل شهر: "دخترانی که در انتظارند"، زنان بزک شده یا "صورتک" پوش که در "بالماسکهٔ" ی شهر روان هستند. بدین ترتیب شهر مدرن با داعیهٔ پیشرفت، به گونه‌ای از لذت باستانی باز می‌گردد که‌از توهم مدرنیته نقاب بر می‌دارد. اما از سوی دیگر، شهر مدرن بازنمای وضعیت خاصی است که با تعبیر "بیمارگونگی میل"وصف آن رفت.

٦- کهن‌الگوی مادر، درخت زندگی، درخت مرگ

Un supplice d’arbres écorchés vifs / Se tord, bras convulsifs,/ En façade, sur le bois proche;

…

۱- Janus ایزد رومی، نگهبان دروازه‌های رم، که دو صورت متضاد دارد. ماه ژانویه وقف اوست.

Sous les branches, dont les vents prestes /Rythment, avec lenteur, les grands gestes feuillus.

«La plaine»

در اساطیر و مذاهب، درخت از جایگاه حائز اهمیتی برخوردار است و توأمان درخت زندگانی و درخت مرگ را تداعی می‌کند. شعر برخی اقوام باستانی مردگان خود را درون تنهٔ پوک و تهی درختان خشکیده، به منزلهٔ تابوت پنهان می‌کردند. درخت نمادی مادرآن‌هاست. یونگ می‌نویسد که مرده به نوعی در اندرون زن محبوس است تا از نو زاده شود. (رک.: اسطورهٔ اُزیریس[1]. درخت زندگی و مرگ در بسیاری از اسطوره‌ها با نمادگرایی مادر پیوند دارد، مانند درخت کیهانی زبان گنجشک[2] در افسانه‌های یونانی. کهن‌الگوی مادر در اشکال و وجوه متعددی جلوه‌گر است که یکی از درخشان‌ترین آن‌ها در فرهنگ مسیحی مریم عذرا، نمودی از ایزدبانو دِمتِر، نیز کلیسا و شهر است. همهٔ نمادهای مربوط به‌انگارهٔ آرمانی مادرانه دلالتی مثبت یا منفی دارند. مرگ و هر آنچه بر آدمی‌می‌پیچد و در فرو می‌بلعد، با کهن‌الگوی مادر مرتبط است. وجه شومِ آن از همان آغاز با عنوان شهرهای رشد یابنده نمایان می‌شود و دو مفهوم مادرمهربان که عنصر نوزایی[3] و مادر هولناک که عنصر اغواگری است را در درون خود به یکدیگر می‌پیوندد. شهر–مادر عنصری اساطیری است که ساکنان آن کودک‌وار در پس دیوارها محبوس‌اند. شهر در سروده‌های وِرهارن"مادرِ هر نوع فلاکت و عرصهٔ همه گونه پلشتی و ناپاکی می‌تواند باشد". (" L'âme de la ville"91-95) همچنین نماد مدور کلیسا که زنان و مردان، خواهران و برادران را گرد هم می‌آورد بدیل مادر می‌گردد. مفهوم مستتر کلیسا عبارت از "بدن مادر" است. مرگ در گور پایین می رود تا اینکه دگر بار زنده شود (رک.: نماد دخمه‌ها، ژاکپو ۹۳). در مرکز کلیسا ایزدبانوی مردگان قرار دارد که " زیر گنبد کلیساها نشسته" اما هیچ لقاحی در بطن او صورت نگرفته: "شبستان باز است و تهی (...) مدخل کلیساها در برابر خیل تابوت‌ها مسدود است" (همان). جلوهٔ دیگری از نماد مادر در آب نمایان می‌شود، یونگ هم‌آوایی واژه‌های(mer, mère, mare (nightmare به معنی دریا و مادر در فرانسوی و کابوس در انگلیسی را خاطرنشان می‌گردد (نمادهای دگرگونی ۲۵۰).

۱– Osiris: ایزد مصری نیروهای نباتی وشوی ایزیس (Isis) ، که به دست برادرش کشته شد اما با کوشش‌های آنوبیس (Anubis) و ایزیس از نو جان گرفت و فرمانروای مردگان گشت.

2- La frêne cosmique

3- Les idées, La recherche

La mer qui tient la terre en équilibre …/ qui inquiète et angoisse et oppresse/ De l'ivresse de son image.

(Le port)

دریا که زمین را متوازن می‌سازد
هول‌آور و تشویش زاست و فرسایندهٔ جان
با تصویر سرمستی آورش

حال آنکه‌اب در "گنداب‌های رنگ باخته" ی مهلک تبدیل می‌شود به مکان مرگ که روی دیگری است از "مادر هولناک".

… égouts qui roulent le poison/ Et les acides et les chlores …/ Vainement tuent sa floraison.

شهرهای رشد یابنده نماد بیداری مرگ‌آسای آدمیانی است نقاب‌زده و انسان نما، که جویندهٔ نظم نهان جهانی فهم‌ناپذیرند. بیان شعری نماد موجوداتی می‌شود که "بر روی مادهٔ برنده سخت می‌کوشند و فرسوده می‌گردند". شاعر ما را به قلمروهادس[1] ایزد دوزخ در اسطوره‌شناسی یونانی یا همان قلمرو مردگان هدایت می‌کند زیرا به نظر می‌رسد که کارگران خاموش زیست‌مایه و نیروی روانی لازم برای انجام کل فعالیت‌های حیاتی را از دست داده‌اند. زیست‌مایه‌ای که با کارهای ماشین‌وار و "آرواره‌های پولادین" بلعیده می‌شود و با لذت‌های مبتذل و حیوانی تباه می‌گردد.

ترجیع‌بند علم روان‌شناسی و روانکاوی از سرآغاز تا اکنون عبارت از لزوم قوام‌بخشی به "من" و فروکاستن از وابستگی‌اش به "فرامن" برای ایستادگی در برابر فشارهای زورآور نفس بوده‌است. شهر کانونی است با دلالتمندی عاطفی و ساکنانش به‌او احساساتی دو سویه دارند. آلام مختص زندگی شهری برآیند شکست سازگاری روانی با محیط است زیرا مقاومت تکانه های ناخودآگاه در برابر فشارهای شدید محیط مانع درونی شدن هنجارهای اجتماعی می‌گردند. بنابراین، شعر "مرگ" مانند بسیاری از دیگر اشعار صورتی رویاوار دارد که شاخصهٔ طبیعی ضمیرناخودآگاه‌است و تصاویری را بر شاعر عرضه می‌کند که ترجمان وضعیت نیمه‌آگاه‌اوست. در این میانه نیروی آفرینشگر، تکانه‌های غریزی و سرکش غیرعقلانی را از اعماق ناخودآگاه و "قلمروی مادران" بر می‌کند ("مرگ").

1- Hadès

مرگ بیش از آنکه درونهٔ ناخودآگاه و بازتاب روان فردی باشد، با روان جمعی و تاریخی پیوند دارد و با عواطف شدیدی بازنمایی می‌شود. بیان هول و هراس از عالم پس از مرگ با انگارهٔ مادر زمین نمادپردازی می‌شود، مادر زمینی که‌ادمی‌را پس از مرگ در بطن خود می‌پذیرد تا اینکه‌او را باز زاید: "مرگ جمله شهر را در گودال فراخ گورستان می‌روبد".

La Mort balaie en un grand trou/ La ville entière au cimetière.

گودال کنی همراه با رقص و پایکوبی نزد برخی اقوام حرکتی نمادین و از آیین‌های باروری است اما از دیدگاه روان‌شناسی، هراس از ماورای مرگ بیانگر هراس از دنیای درون و اضطراب در برابر دنیایی نادیدنی یعنی قلمرو ناخودآگاهی نیز هست. از این رو فرو رفتن در زمین مادر و مردن، به معنای فرو رفتن در خویشتن برای خودیابی است. بدین ترتیب ناخودآگاه به سان "زهدان آفرینندهٔ آینده" در سه سرودهٔ پایانی اثر نمایان می‌شود.

۷- نتیجه‌گیری

شهرهای رشد یابنده را می‌توان اثری خواند نشئت گرفته‌از جهان نیروهای آفرینشگر غیرعقلانی و سر برآورده‌از اعماق ناخودآگاه با نقش بس محدود آگاهی در فرآیند آفرینش آن. لذا سازوکار خلاقانه که عمدتاً غیرشخصی است در حوزهٔ خودآگاهی رخ نمی دهد و همان طور که یونگ می‌گوید شاعر سازمایهٔ خود را در تجربهٔ نخستین برمی‌گیرد و سخنش را از خلال صافی انگاره های اسطوره‌شناختی بیان می‌کند. مکاشفات شاعر ترجمان فشار تصاویر اولیهٔ ناخودآگاهی جمعی است که به یکباره به واسطهٔ رخدادهای دردناکی که پیوندی قوی با این تصاویر دارند برانگیخته می‌شود. تاناتوس یا کهن‌الگوی مرگ یکی از این انگاره‌هاست که در خیال‌پردازی آفرینندهٔ وِرهارن به سان محمل دردی تشویش‌زا آشکار می‌شود. افزون بر این، *شهرهای رشد یابنده* تصاویری متضاد از بهترین و بدترین شهر را در ذهن خواننده مجسم می‌کند، همچون دو صورت مثبت و منفی از زنانگی، یا به تعبیر روان‌شناسی "مادر خوب" و "مادر بد". این گونه می‌نماید که سیمای استعاری مادرانه به مثابهٔ نمودی از شهر، دارای دو وجه ذاتاً پیوندناپذیر است، همسان با ایزدبانو دیان که‌هم تجلی‌بخش و منادی زندگی ابدی است هم بازتاب‌دهندهٔ تصویر مرگ در مردمان شهر افسوس. شهر یا مادرشهر در مقام زیست‌بوم از کارکردی دوگانه برخوردار می‌گردد: از سویی آغوشی امن و کانون تولید و خانه‌ای که در آن نیازهای حیاتی مرتفع می‌گردند. از دیگر سو، زمینی روزی‌رسان و یگانه مکانی که‌اگاهی، چه فردی چه جمعی، را گسترش می‌دهد. می‌توان گفت که‌انسان محصول

شهر و شهر محصول انسان است یا اینکه‌انسان شهر را می‌سازد و شهر انسان را. شاعر در سایهٔ سحر کلام در پی برقراری توازن روان است، بدین معنا که رشد و بالندگی آزادانهٔ شخصیت و سازگاری با جهان بدون برخورداری از عقل سلیم ممکن نیست. یگانه طریق شفا و نوزایی انسان روان‌رنجه در شهری که نماد و تصویر مادر بدنهاد است، این است که میل به بودن را باز آموزد. این معنا در سروده‌های پایانی به وجهی نمادین بازتاب دارد. از ژرفای دل سروده‌های ورهارن این گزاره بر می‌آید که سازگار نمودن شهرها با رشد روانی انسان‌منشی خردمندانه‌تر است تا عکس آن.

شهر مدرن از طرفی با غده ای زهر آلود همسان و از طرف دیگر نویدبخش رستاخیز است. لذا هم واقعیت آسیب‌های انسان را بازمی‌نماید و هم مجد و جلال آرمآن‌ها را بازمی‌تاباند. مؤخرهٔ "به سوی آینده" نیز خطابیه‌ای است که شهرها را به تحقق رسالت خود یعنی برکشیدن عصارهٔ انسانیت فرا می‌خواند. البته پرسش "جهانی سرانجام رهیده‌از سلطهٔ شهرها؟ " ما را با چیستی اندیشهٔ نهان شاعر مواجه می‌کند. آیا منظور او بازگشت به عصر پیشاشهری است که بر توازن اولیهٔ روستا ها حکمفرما بود؟ این تعبیر در آهنگ و چشم‌انداز گشودهٔ شعر احساس می‌شود و گویی بازتاب‌دهندهٔ آرزویی ناخودآگاه‌است؛ آرزوی گریز از سلطهٔ ایزدبانوی مادر، آرزویی که در برابر قدرت خیره کنندهٔ او چندان سر برنمی‌آورد.

۸- منابع

Assoum Paul-Laurent et al (1995), *Verhaeren, Les Villes tentaculaires*, la ville, Paris, ellipses.

Benjamin Walter (1982), *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

Freud (1899, édition consultée 2010), *Interprétation des rêves*, Presses Universitaires de France.

Freud, (1929), *Malaise dans la civilisation*, Paris, Livre de poche.

Hamedani Fazel Khan Garoussi (1856), *Les Evangiles*, traduction persane.

Jacopo Pasquali, «Symbolique de mort et de renaissance dans les cultes et les rites éblaïtes», *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, 2013/1 (Vol. 107), p. 43-70. URL: http://www.cairn.info/revue-d-assyriologie.

Jung Carl Gustave (1956), *Symbols of Transformation*, Translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press.

Jung Carl Gustave (1973), *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université Georg.

Jung Carl Gustave (1996), *Psychologie de l'inconscient*, LGF, Paris, Le livre de poche.

Le Bon Gustave (1895, 1998), *Psychologie des foules*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris.

Penalta Catalan Rocio (2011), ««La ville en tant que corps: métaphores corporelles de l'espace humain», *TRANS*- (En ligne), 11, URL: http://journals.openedition.org/trans/454.

Pike Burton (1981), *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, 1981.

Quint Anne-Marie, sous la direction de (1997), *La ville: exaltation et distanciation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Popovic Pierre (1988), «De la ville à sa littérature» in *Etudes françaises*, 24 (3), p. 109-121.»

Sartiaux Felix (1911), *Villes mortes d'Asie mineure*, Hachette, Paris.

Verhaeren Emile (1982), *Les Campagnes hallucinées*, Les Villes tentaculaires, Gallimard, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی