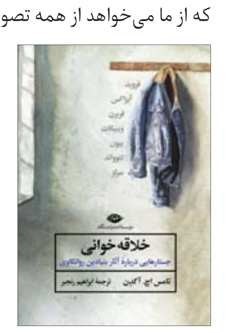
عطف

تاریخ روان‌کاوی در «خلاقه‌خوانی»

رؤیابینی‌های یک روان‌کاو

کتاب «خلاقه‌خوانی: جستارهایی دربارهٔ آثار بنیادین روان‌کاوی» نوشته تامس اچ. آگدن با ترجمه ابراهیم رنجبر به‌تازگی در انتشارات نگاه منتشر شده است. این کتاب مجموعه‌ای از تفسیرهای خلاقانه آگدنِ روان‌کاو از متون اساسی تاریخ روان‌کاوی است و چنان‌که در معرفی کتاب آمده است خواندن آن سفری به تاریخ روان‌کاوی است و مواجهه‌ای پرهیجان با افکار و آرای تأثیرگذار این وادی. آگدن در این کتاب آثار دوران‌ساز تاریخ روان‌کاوی را به دقت انتخاب کرده و ایده‌های پنهان‌شده در این متون را با تفسیری خلاقانه بیرون می‌کشید. این کتاب ۹ جستار دارد که با راه و رسم خواندن این کتاب آغاز می‌شود. آن‌طورکه انتظار می‌رود جستار آغازین متعلق به فروید است: «ماتم و مالیخولیا»ی فروید و سرچشمه‌های نظریه روابط موضوعی، عنوان این جستار است. جستار بعدی «خواندن سوزان آیزاکس، عزیمت به نظریه‌ای اساسا بازنگری‌شده درباره تفکر» نام دارد. و جستار «چرا فربرن بخوانیم؟» عنوان جستار چهارم کتاب است. بعد از آن نوبت به «رشد عاطفی بدوی» نزد وینیکات می‌رسد و جستار بعدی به «بیون‌خوانی» می‌پردازد و «لئووالدخوانی: بازنگری در ادیپوس» جستار بعد است و سرانجام، «عشق ادیپی در انتقال متقابل» و «همانندسازی ناهشیار» نزد هرولد سرلز، کتاب را به پایان می‌رساند. مترجم کتاب دستاورد آگدن را در این کتاب نه شرح و تفسیر صرفِ تاریخ روان‌کاوی، بلکه در این می‌داند که او نشان می‌دهد خواننده از رهگذر خوانش بیون یا فروید چه چیزی را خلق می‌کند. او می‌نویسد: «روان‌کاوی ارتباط زنده انسانی است و خوانش نیز باید این‌چنین باشد. خوانش متن رؤیای بیداریِ آگدن است» و ازاین‌رو مترجم جستارهای آگدن را «رؤیابینی‌های او هنگام خوانش متن‌هایی می‌دند که خودش شرح حکایت آن را در کتاب بازمی‌گوید. از دیدِ مترجم، «خلاقه‌خوانی» کتابی عادت‌گریز است که از ما می‌خواهد از همه تصورات پیشین و کلیشه‌ای خود درباره روان‌کاوی دست بکشیم و می‌خواهد بگوید روان‌کاوی یعنی گفت‌وگوی ناگفتنی با گفتنی و در این راه کامیابی است. آگدن، کتاب خود را ثمرهٔ چیزی بیش از یک دهه قلمی‌کردن تجربهٔ خوانش آثاری بزرگ از فروید، فربرن، آیزاکس، وینیکات، لئووالد، بیون و سرلز می‌داند و می‌نویسد: «همت و سودای من نوشتن دربارهٔ تجربه‌ام از خواندن آثار ایشان نیست، برعکس، می‌خواهم از خود تجربهٔ خواندن این آثار بنویسم، یعنی این مقاله‌ها و کتاب‌ها با من چه کردند و من با این مقاله‌ها و کتاب‌ها چه کردم و چگونه آن را بازنویسی کردم و از آن خود کردم. هم و غم من ثبت و ضبط چیزکی از راه و رسم من در خواندن این آثار بود تا شاید خواننده هم سر از خوانش خویش درآورد و از نحوهٔ خوانش نوشته‌های خودش هم چیزی عایدش شود. مجلد حاضر نوعی کتاب خوانشگر و دربارهٔ خوانش و راه و رسم آن است و صرفاً مجموعه و گردایه‌ای از خوانش‌های مختلف نیست». آگدن معتقد است وقتی از کتابی حرف می‌زنیم که در نظرمان مهم جلوه کرده، در اکثر اوقات از دهانمان درمی‌رود و به‌جای «کتابی که می‌خوانم» می‌گوییم «کتابی که نوشتم»، ولی بعد حرفمان را تصحیح می‌کنیم. از دیگران شنیده‌ام که مدام این لغزش کلامی را دارند. او در ادامه می‌نویسد: «به نظرم این خطا حاکی از این واقعیت است که وقتی درست و حسابی برای کتابی وقت می‌گذاریم، این احساس به ما دست می‌دهد که گویی خودمان آن را نوشته‌ایم یا لااقل وظیفهٔ بازنویسی آن بر دوش ما بوده؛ راستش را بخواهید ما به تعبیری بس مهم چنین کاری هم کرده‌ایم. خوانش تجربه‌ای است که بی‌چون‌وچرا در آن «سوار» بر زین معنای متن نمی‌شویم. ما در کنش خواندن سواد متن را به ساختارهایی زبان‌شناختی دگرگون می‌کنیم که حاکی از چیزی هستند. با وجود این، وقتی خلاقه‌خوانی می‌کنیم، باز کاری بیش از این می‌کنیم. متن را آغازگاه کار خود در نظر می‌آوریم و مجموعه معانی و تصورات فردی خود را می‌سازیم... به نظرم این شیوهٔ خواندن یا دقیق بگویم این جنبهٔ خواندن، خوانشی متعدی یا تجربهٔ خوانشی است که در آن فعالانه بلایی را سر متن می‌آوریم، آن را از آن خود می‌سازیم و چنان تفسیرش می‌کنیم که چیزی به متن افزوده می‌شود، چیزی که پیش از اقدام ما به خواندن در آن نبوده. باری، اینکه بتوانیم متن را «منفعلانه و غیرمتعدی» بخوانیم هم بسیار مهم است، یعنی بتوانیم خود را به دست امواج تجربهٔ خواندن بسپاریم. وقتی دست‌به‌کار خواندن می‌شویم، آغوش باز می‌کنیم تا ذهن فردی دیگر، یعنی نویسنده، به قدر معلوم تسخیرمان کند، گویی من دهان کلام اویم. وقتی متنی روان‌کاوانه را به قصد خواندن در دست می‌گیرم، به فرض یکی از آثار ملانی کلاین، یک کلاینی می‌شویم و بدل می‌شویم به آن پنجره‌ای که جهان از چشمان او در آستانه‌اش نگریسته شده. وقتی آثار کلاین را می‌خوانیم، از دانشجوها و همکارانم می‌خواهم تصوراتش را در کلیتشان بسنجند و هرچه در چنته دارند به کار گیرند تا تجربهٔ خوانش بر اثر ایراداتی (الابختکی) مانند مگر می‌شود کودکی دوروزه، آن‌طورکه کلاین می‌گوید، فانتزی‌پردازی کند به سنگلاخ نیفتد. تن‌سپردن به تجربهٔ خوانش رویدادی منفعلانه یا دست‌وپابسته نیست. فرد نه‌تنها «بیگانه‌ها» (کلمات و جملاتی که از آنِ او نیستند) را به خود فرامی‌خواند، می‌گذارد بیگانه‌ها (نوشته) او را بخوانند. نوشته قطعا از خواندن ما عاجز است؛ ولی منظره‌ای از خودمان به دست می‌دهد که تاکنون هرگز از قاب آن به خود نگاه نکرده‌ایم و احتمالا هرگز دوباره نخواهیم توانست به طریق مألوف به خود بنگریم. تجربهٔ «خواندن یک نوشته» (یعنی بهره‌گرفتن از متن برای دامن‌زدن به نوعی تأمل در خویش که در انحصار تجربهٔ خواندن است) چنان نیست که احساس کنیم به ما حمله‌ای شده یا چیزی در ما دخالت کرده است. برعکس، وقتی چیزی که می‌خوانیم ما را به‌خوبی می‌خواند (یعنی از تجربهٔ خوانش برای خویش‌خوانی استفاده کنیم)، چه‌بسا خواننده حس کند چنان زنده می‌شود که همیشه حس می‌کرده بعدی ذاتی از او را در خود دارد. اما راهی برای کلامی‌کردن آن سراغ نداشته یا نمی‌دانسته چگونه به آن فردی بدل شود که دربارهٔ خویش این‌چنین تفکر کرده و آن را به بیان درمی‌آورد». خوانشی که آگدن از آن سخن می‌گوید ناگزیر خواننده را وامی‌دارد بیندیشد که پایانِ فکر نویسنده کجاست و آغاز فکر من کجاست. «برای نمونه، وقتی در فصلِ ۳ می‌گویم در مقالهٔ آیزاکس «ماهیت و کارکرد فانتزی» «به مجاز» گفته شده که نیاز به کشف‌شدن و فهمیدن و درک واقعیت عینی در تاروپود فانتزی تنیده شده است، یعنی برای من زبان آیزاکس قویاً حاکی از این اندیشه است. آیا وقتی مشغول نوشتن این مقاله بود، چنین چیزی را (آگاهانه) در ذهن داشت؟ چه‌بسا خیر، ولی به باور من، زبان او نشان می‌دهد اندیشه‌اش به این سمت‌وسو در حرکت بود. این تصور را با کاوش در زبان او در واپسین بخش مقاله‌اش تحکیم می‌کنم؛ آنجا که می‌گوید کارکرد نمادین فانتزی «از جهان درون به سودای جهان بیرون و شناخت موضوع‌ها و رویدادهایی از قماش فانتزی پل می‌زند» در ادامه اذعان می‌کند که فانتزی‌پردازی «بسط گرایش به جهان عینی و فرایند نکته‌آموزی در آن باره» است. و کمی جلوتر: «قدرت فرادست‌آوردن و سروسامان‌دادن معرفت ما از [جهان بیرونی] نتیجهٔ [فعالیت فانتزی] است». من به شکرانهٔ همین عبارات و نقل چیزهای دیگر در بحثم از مقالهٔ او، راه به شیوه‌ای می‌برم که در دل آن نیاز به دانستن به فانتزی مجال فعالیت می‌دهد. به نظرم این یعنی همان تفکر ناهشیار».



اضطراب و سرگردانی میان دو هیچ

نقدی بر رمان «سنگی بر گوری» اثر جلال آل احمد

امید طبیب‌زاده

استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تقدیم به مهندس محمدحسین دانایی
به پاس اهتمامش در حفظ و انتشار دست‌نوشته‌های جلال آل احمد

امروزه نظریهٔ روانکاوی زیگموند فروید در ایران چیزی جز مکتبی روان‌شناسی در کنار ده‌ها نظریه و مکتب دیگر نیست، اما در دهه‌های ایدئولوژی‌زدهٔ ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰، غالب روشنفکران و نیروهای سیاسی چپ و مذهبی، این نظریه را نوعی ایدئولوژی رقیب برای دیدگاه‌های خود قلمداد می‌کردند، نفرت نیروهای مذهبی از این نظریه، و نقدهای تند مبارزان چپ بر آن (مثلاً رک. تیزابی ۱۳۳۷) به‌خوبی نشان می‌دهد که فرویدیسم از نگاه مذهبی‌های آن زمان نوعی ایدئولوژی ملحدانه، و از دید چپ‌های آن دوره نوعی نظریهٔ ارتجاعی و خرده‌بورژوازی قلمداد می‌شده است. هر دو گروه نیز مصراً بر این باور بودند که دستگاه‌های تبلیغاتی حکومتی، صرفاً به منظور منحرف کردن نیروهای انقلابی یا جوانان مؤمن از مسیر راستین خودشان، این نظریه را در جامعه مطرح کرده و بدان دامن زده‌اند! اما آل احمد در این میان، بی‌آن‌که تصریح کند، نگاهی بسیار منطقی‌تر به مقولهٔ فرویدیسم داشت و این نکته را خاصه در رمان «سنگی بر گوری» به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. من تصور می‌کنم علت تصریح نکردن آل احمد به ارادتش به آراء فروید، بیش از هرچیز به ترس و وحشت او از انقلابیونی مربوط می‌شد که فروید و آراء وی را کفر یا ارتجاع مسلم می‌پنداشتند و هر تشبثی بدان را گناهی لایغفر قلمداد می‌کردند!

در این مقاله نشان می‌دهیم چگونه آل احمد با پژوهش در مبادی نظریهٔ روانکاوی توانسته است یکی از برجسته‌ترین رمان‌های زبان فارسی را خلق کند؛ او در این رمان به روانکاوی خود پرداخته تا از نهانی‌ترین عقده‌های نهفته در ناخودآگاهش سر دربیاورد. این رمان به‌ظاهر دربارهٔ عقیم بودن راوی رمان است، اما نشان خواهیم داد که تکانهٔ ناخودآگاهی که مایهٔ اضطراب راوی بوده، بیش از هرچیز به سرکوب میل جنسی مربوط می‌شده، و اضطراب وی در این میان ربط چندانی به عقیم بودنش نداشته است. توجه شود که ما در اینجا به‌هیچ‌وجه از رویکرد نقدی روان‌کاوانه برای نقد رمان «سنگی بر گوری» استفاده نمی‌کنیم، بلکه می‌کوشیم تا نشان دهیم که چگونه آل احمد خود در چهارچوب روانکاوی فروید، دست به آسیب‌شناسی روانی خودش زده تا سر از عقده‌های ناخودآگاهش دربیاورد.

راوی که از عقیم بودن خود افسرده‌حال است، عازم سفری مکاشفه‌آمیز به‌سوی اعماق ضمیر ناخودآگاه خود می‌شود و نهایتاً درمی‌یابد که آنچه باعث افسردگی و ناراحتی‌اش شده ربط چندانی به عقیم بودنش ندارد بلکه به مسئلهٔ دیگری مربوط می‌شود که در اعماق ضمیر ناخودآگاه یا نهاد او نهفته است. راوی در نهاد خود با مرد شرقی مستبدی روبه‌رو می‌شود بسیار شبیه به پدرش که حریصانه فریاد می‌زند مگر می‌شود مرد بود و فقط با یک زن سر کرد؟ اما راوی طالب فرزندی نیز هست که چون سنگی بر گوری، از او به یادگار در این جهان باقی بماند. سنگ گور در این رمان را هم می‌توان تمثیلی دانست از ضمیر خودآگاهِ آدمی و هم تمثیلی از فرزندی که انسان در این جهان از خود به‌یادگار باقی می‌گذارد تا ضامن جاودانگی‌اش باشد. جنازهٔ پلشت نهفته در زیر سنگ گور، در حالت نخست تمثیلی است از آنچه در نهاد یا تاریک‌ترین بخش از ضمیر ناخودآگاه آدمی می‌گذرد، و در حالت دوم تمثیلی است از پدر آدمی! و جالب است که راوی در هر دو حالت با پدر خودش طرف حساب است؛ او در پایان برای رهایی از شرّ عقدهٔ اودیپ خود، هم پدرش را از ناخودآگاهش خود بیرون می‌راند و هم تصریح می‌کند که نه سنگی است بر جنازهٔ پدرش، و نه جز آثارش و مخصوصاً همین کتاب، سنگ گوری از خود در این جهانِ سرگردان میان دو هیچ باقی می‌گذارد.

آل احمد در این کتاب به شرح بخشی از زندگی خود پرداخته و تقریباً تمام اجزاء آن را از زندگی واقعی خودش برگرفته است؛ دقت او در شرح مسائل مختلف و جزئیات زندگی‌اش در این کتاب به‌حدی است که می‌توان از آن در مقام مأخذی دست اول در کار بررسی زندگی وی استفاده کرد. این همه سبب شده است تا برخی از پژوهشگران این کتاب را نوعی زندگی‌نامه یا اعترافات قلمداد کنند و از گنجاندن آن ذیل مقولهٔ رمان خودداری کنند. ازسوی دیگر برخی پژوهشگران نیز این کتاب را به‌علت ساختار روایی محکمش و استفادهٔ دقیق و ماهرانهٔ نویسنده‌اش از تمامی عناصر روایت، رمان می‌دانند و هیچ نام دیگری بر آن نمی‌نهند. ما در این میان بیشتر به سمت گروه دوم گرایش داریم و بر این باوریم که گرچه این کتاب شأن سندی دارد، اما استفادهٔ نویسنده از روایت و عناصر رمان، آن را مبدل به رمانی خودزندگی‌نامه‌ای (autobiographical novel) کرده است (نیز رک. سناپور ۱۳۹۷: ۸۱؛ یاوری ۱۳۷۹). به‌علاوه، سبک گفتاری نویسنده و استفادهٔ فراوان او از گفت‌وگو بین شخصیت‌های خیالی، از دیگر تمهیداتی است که شکلی روایی هرچه بیشتر به این اثر می‌بخشد و آن را ذیل مقولهٔ رمان قرار می‌دهد. در طول نقد خود به بررسی این عناصر در رمان حاضر خواهیم پرداخت و اهمیت آنها را در ساخت و شیوهٔ بیان روایت نشان خواهیم داد (برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ عناصر داستان رک. ریسمن و دیگران ۱۴۰۰: ۹-۳۰؛ و برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ ارتباط روانکاوی با ادبیات و نقد ادبی روانکاوی رک. پاینده ۱۳۹۷: ۶۹-۱۶۰؛ فروید ۱۴۰۲؛ ریسمن و دیگران ۱۴۰۰: ۲۸۲-۳۱۳). ما در اینجا بین راوی و خالق اثر تمایز قائل شده‌ایم، به این ترتیب که برای اشاره به قهرمان اصلی رمان از اصطلاح «راوی»، و برای اشاره به نویسنده یا خالق اثر از اصطلاح «نویسنده» یا نام «آل احمد» استفاده کرده‌ایم.

مختصری دربارهٔ نظریهٔ روان‌کاوی فروید

هم در رمان آل احمد و هم در نقد ما اشارات متعددی به نظریهٔ روانکاوی (psychoanalysis) فروید و مفاهیم و اصطلاحات آن وجود دارد، از این‌رو در اینجا لازم است به‌اختصار به شرح آن مفاهیم و اصطلاحات بپردازیم.

طبق آراء فروید ذهن انسان را می‌توان همچون کوه یخی درنظر گرفت متشکل از سه بخش زیر: اول ضمیر خودآگاه (بخش ناچیز بالای کوه یخ که بیرون از سطح آب و کاملاً قابل مشاهده است)، دوم ضمیر پیش‌آگاه (subconscious) (بخش کوچک دیگری که اندکی زیر آب و بسیار نزدیک به سطح خودآگاه قرار دارد)؛ این سطح بسته به شرایط ممکن است خیلی سریع مبدل به سطح خودآگاه بشود یا دوباره فراموش شود و به سطح پیش‌آگاه بازگردد؛ و سوم ضمیر ناخودآگاه (unconscious) (بخش عظیمی از کوه یخ که کاملاً در زیر آب قرار دارد و اطلاع یافتن از آن مستلزم صرف وقت و انرژی بسیار است). فروید همچنین به سه عامل تشکیل‌دهندهٔ دستگاه روانی انسان در نظریهٔ روانکاوی خود اشاره می‌کند به شرح زیر: ۱. نهاد (id= es= it) که در عمیق‌ترین و ناپیداترین بخش از ناخودآگاه قرار دارد، و محل استقرار لیبیدو (libido) است که وظیفه‌اش تحقق اصل اولیهٔ حیات یعنی اصل لذت است؛ نهاد مانند شیطانی است که برای تحقق تمنیات خود، به هیچ منطق و قانونی پایبند نیست؛ ۲. فراخود (superego= Über-Ich=over-I) که منطقهٔ وسیعی از ذهن را در هر سه سطح خودآگاه و پیش‌آگاه و ناخودآگاه اشغال کرده و اصل حاکم بر آن اخلاقیات و ارزش‌های عمومی جامعه است؛ فراخود مانند فرشته‌ای معصوم و بی‌گناه است که هدفی ندارد جز مهار رفتارهای لذت‌جویانهٔ نهاد؛ و بالاخره ۳. خود (ego= ich= I) که بخش واقع‌گرای ذهن آدمی است و مظهر خِرَد و عقل سلیم است؛ و وظیفهٔ «خود» حفظ تعادل بین لجام‌گسیختگی‌های نهاد، و قانون‌مداری‌های فراخود است.

طبق نظریهٔ روانکاوی آنچه باعث بروز رفتارهای نابهنجار می‌شود، عبارت است از تعارض‌های ناخودآگاهی که بین بخش‌های مختلف روان (نهاد، خود، فراخود) پدید می‌آید. به باور فروید، آگاهی یافتن از این تعارض‌ها موجب کاهش اضطراب انسان می‌شود، اما آگاهی یافتن از این تعارض‌ها به سادگی امکان‌پذیر نیست، زیرا «خود» به کمک سازوکارهای دفاعی، مانع از هشیار شدن انسان نسبت به افکار ناخودآگاهش می‌شود. یکی از مهم‌ترین وظایف «خود» این است که با کمک مکانیسم‌های دفاعی متعددی که دراختیار دارد از ذهن در مقابل اضطراب یا مخالف‌خوانی‌های اجتماعی محافظت کند و انسان را از شر شرایطی که قادر به کنار آمدن با آنها نیست محفوظ بدارد. به باور فروید، انسان به‌صورت طبیعی در طی زندگی خود از مکانیسم‌های دفاعی متفاوت استفاده می‌کند، اما این مکانیسم‌ها زمانی جنبهٔ مرضی (pathological) پیدا می‌کنند که استفادهٔ مداوم از آنها منجر به رفتارهای ناسازگارانه بشود و بر سلامت روانی یا جسمی فرد تأثیر مخرب بگذارند. در مآخذ مربوط به مکانیسم‌های دفاعی، از مکانیسم‌های متعددی نام برده می‌شود که ما در این رمان تنها با دو تا از آنها سروکار داریم: جابه‌جایی (displacement) و تصعید (sublimation).

«خود» با استفاده از مکانیسم دفاعی «جابه‌جایی»، موضوع جدیدی را جایگزین امری می‌کند که شکل اصلی‌اش باعث اضطراب یا آزار و اذیت فرد می‌شده است. در این رمان «خودِ» راوی، مسئلهٔ عقیم بودن را جایگزین مشکل اصلی، یعنی تنوع‌طلبی جنسی و عقدهٔ اودیپی کرده که مایهٔ اصلی اضطراب و تشویش خاطر او بوده است. «خود» همچنین می‌تواند با استفاده از مکانیسم دفاعی «تصعید»، غریزهٔ سرکش جنسی را به مسیر فعالیت‌های پسندیده اجتماعی و علمی و هنری منتقل سازد. این فرایند که نشانهٔ تمدن و بلوغ فکری است، تکانه‌های ناخودآگاه غیراخلاقی و ناپسند را مبدل به فعالیت‌ها و رفتارهای مفید می‌کند. خواهیم دید که در این رمان، تکانهٔ ناخودآگاهی که مایهٔ اضطراب راوی است، بیش از هرچیز به تنوع‌طلبی جنسی وی مربوط می‌شود و ربط چندانی به عقیم بودن وی ندارد، و راوی با اطلاع یافتن از این موضوع غریزهٔ جنسی خود را به کار فکری منتقل کند و کتاب حاضر حاصل چنین انتقالی است.

دربارهٔ کتاب «سنگی بر گوری»

«سنگی بر گوری» رمانی خودزندگی‌نامه‌ای است که آل احمد آن را در دو نوبت به‌رشتهٔ تحریر درآورد، ابتدا در اوّل مرداد سال ۱۳۴۲، و سپس در ۲۰ دی‌ماه همان سال (رک. آل احمد ۱۳۶۰: ۹۳). او در آخرین صفحه از گزارش کوتاهی که بعدها تحت عنوان «مثلاً شرح احوالات» نوشت (مکتوب در دی‌ماه ۱۳۴۶)، آورده است که قصد دارد دوباره به «سنگی بر گوری» بپردازد (رک. آل احمد ۱۳۸۸: ۷۱)، اما ظاهراً هرگز فرصت چنین کاری برای وی مهیا نشد و کتابی که عاقبت در سال ۱۳۶۰ توسط انتشارات رواق منتشر شد، بر اساس همان دست‌نوشته‌ای منتشر شده که در ۲۰ دی‌ماه ۱۳۴۲ کارش تمام شده بود. تقریباً بلافاصله پس از انتشار این رمان در سال ۱۳۶۰، تمام نسخه‌های آن گردآوری و توقیف شد، و انتشار آزادانه و گستردهٔ آن باز به تعویق افتاد تا عاقبت در سال ۱۳۸۴ انتشارات جامه‌دران آن را با حروف‌چینی جدید منتشر ساخت و پس از آن به‌دفعات توسط ناشران مختلف منتشر شد. غالب ارجاعات ما به این کتاب در مقالهٔ حاضر، به همین چاپ ۱۳۸۴ است، و تمام ارجاعاتی که فقط دارای شمارهٔ صفحه هستند ارجاع به همین کتاب می‌باشد. این کتاب مشتمل بر شش فصل است اما پیش از پرداختن به این فصول لازم است اندکی نیز دربارهٔ عنوان و کتیبهٔ (epigraph) آغازین آن بحث کنیم.

عنوان کتاب

احتمالاً عنوان این کتاب برگرفته از خطبه‌ای است که حضرت زینب (س) پس از واقعهٔ کربلا، در کوفه و خطاب به اهل کوفه ایراد کرده است (مجلسی ۱۴۰۳ ق، ج ۴۵، ص ۱۰۹):

> یَـا أَهْلَ الْکُوفَة[...] إِنَّمَا مَثَلُکُمْ کَمَثَلِ الَّتِی نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْکَاثاً [...] أَوْ کَمَرْعًی عَلَی دِمْنَةٍ أَوْ کَفِضَّةٍ عَلَی مَلْحُودَةٍ...
>
> ای مردم کوفه [...] همانا که حکایت شما حکایت زنی است که رشتهٔ خود را پس از محکم بافتن، از هم می‌گسلد [...] یا حکایت سبزه‌هایی است روییده بر فضولاتی، یا حکایت سنگی است نقره‌فام بر گوری که جنازه‌ای در آن مدفون است...

عبارت «سنگی بر گوری» در این خطبه کنایه از ظاهرِ زیباست که باطن مُرده و متعفنی را می‌پوشاند؛ برخی مفسران معتقدند که اصلاً سنگ گور در این خطبه به شخص یزید اشاره دارد، که دراین‌حالت منظور از جنازهٔ پلشت و متعفنِ خفته در زیر آن نیز کسی جز معاویه نخواهد بود. «سنگی بر گوری» در این رمان، چه در معنای فرزندی که قرار است نام پدری را زنده نگاه دارد، و چه در معنای آثاری قلمی که قرار است نام نویسنده‌ای را بر جریدهٔ این عالم بی‌ثبات ثبت کند، تمثیلی است از تلاش مذبوحانه اما غریزی و ناخودآگاه انسان برایِ گریختن از بی‌معنایی حاکم بر زندگی و مقابله با سلطهٔ بی‌چون‌وچرای مرگ و نیستی بر همه چیز.

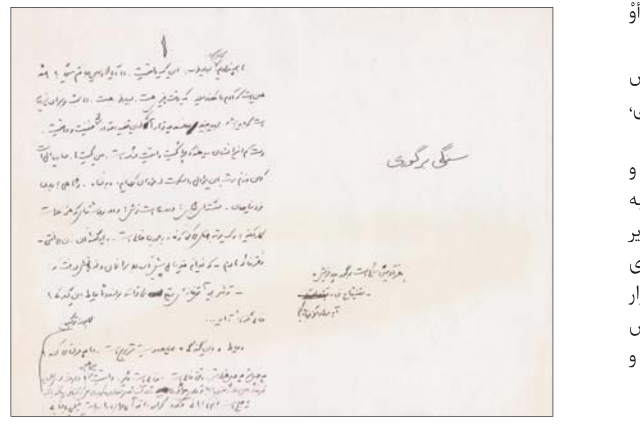
کتیبهٔ کتاب

کتیبهٔ آغازین کتاب مرکب از سه عبارت متفاوت است به شرح زیر (آل احمد ۱۳۶۰):

هر آدمیئی سنگی است بر گور پدر خویش
- فقفیقاع بنی -
آیهٔ اول و آخر جزو سی‌ویکم

عبارت آغازین کتیبهٔ فوق که در بخش قبل به‌اختصار دربارهٔ آن بحث کردیم، دارای براعت استهلال است زیرا معنایش بر کل رمان حاکم است و به انحای گوناگون در آن تکرار می‌شود. اما تکلیف عبارتِ دوم کتیبه («فقفیقاع بنی») چندان که باید روشن نیست. عبارت «فقفیقاع بنی» در چاپ نَخست کتاب (آل احمد ۱۳۶۰) به همین شکل ضبط شده است، اما بسیاری از منتقدان این ضبط را اشتباه مطبعی دانسته و آن را به صورت «فقفیقاع نبی» تصحیح کرده‌اند (مثلاً دباشی ۲۰۲۱: ۸۳)؛ این عبارت در چاپ ۱۳۸۵ کتاب نیز، بدون هیچ توضیحی، به‌شکل «فقفیقاع نبی» ضبط شده است (آل احمد ۱۳۸۵). منتقدانی که صورت «فقفیقاع نبی» را صحیح می‌دانند، براین باورند که «فقفیقاع» نام پیامبری خیالی است که آل احمد آن را در قیاس با پیامبرانی چون «اشعیاءِ نبی» یا «ارمیاءِ نبی» یا «حزقیال نبی» در «عهد عتیق» برساخته تا صاحبِ عبارت «هر آدمیئی سنگی است بر گور پدر خویش» را مشخص کند!

اما شاید بتوان همان صورت «فقفیقاع بنی» را هم که در چاپ انتشارات رواق (آل احمد ۱۳۶۰) آمده صحیح دانست! شاید آل احمد در اینجا تعمداً و با اندکی طنازی، جملهٔ امری عربی «فَقِ فی قاعٍ بُنَیَ» را به صورت پیوسته و نامشکولِ «فقفیقاع بنی» نوشته باشد- همان‌طور که مثلاً بعضی‌ها طنازانه عباراتی چون «من مشتعل عشق علی‌ام چه کنم» یا «ای حجت خدا» را به‌صورت «منمشتعلعشقعلیمچکنم» یا «ایحجتخدا» می‌نویسند! این فرض می‌تواند قابل قبول باشد زیرا عبارت «فَقِ فی قاعٍ بُنَیَ»، به معنای «پس محافظت کن در بیابانی از پسرکم»، کاملاً با محتوای کتاب حاضر همخوانی و هماهنگی دارد. باید توجه داشت که جملهٔ فوق از حیث قواعد صرف و نحو زبان عربی غلط نیست، اما نحو مشعشعی هم ندارد، زیرا بنا بر اصول صرف‌ونحو عربی معیار، مفعول جمله باید پیش از فعل آن واقع شود، یعنی شکل معیار این جمله باید به‌صورت «فَقِ بُنَیَ فی قاعٍ» باشد، اما اولاً همان‌طور که گفتیم صورت «فَقِ فی قاعٍ بُنَیَ» نیز غلط نیست، ثانیاً از سواد عربی آل احمد هم بیش از این نمی‌توان انتظار داشت (برای موردی دیگر از اشتباهات عربی آل احمد مثلاً رک. طبیب‌زاده ۱۴۰۱: ۱۵۵)، و ثالثاً تمام کلمات آن عیناً و در همان معنایی که در جملهٔ فوق آمده، در قرآن هم که منبع اصلی سواد عربی آل احمد بوده، به‌کار رفته است: مثلاً «قِ» به معنای «نگه‌دار، محافظت کن» در «وَقِنا عَذابَ النّار» (بقره: ۲۰۱)؛ یا «قاع» به‌معنای «صحرا، بیابان» در «فَیَذَرُها قاعاً صفصفاً» (طه: ۱۰۶)؛ یا «بُنَیَ» به معنای «پسرکم» در «یا بُنَیَ اَقِم الصَّلاة» (لقمان: ۱۷). خلاصه این‌که مطابق این تفسیر، آل احمد کتاب حاضر را فرزند یا پسرک، یا به‌طریق تشبیه، سنگ گور خود دانسته، و حال از خواننده می‌خواهد تا مراقب احوالات او باشد! تذکر این نکته ضروری است که دست‌خط خود آل احمد در نسخهٔ دست‌نویسش از این کتاب، بیشتر به ضبط «فقفیقاع نبی» نزدیک است تا «فقفیقاع بنی»، اما اولاً این نزدیکی به‌گونه‌ای نیست که بتوانیم احتمال صحت صورت اخیر را کاملاً مردود بدانیم[1] زیرا نه نقطهٔ «نون» دقیقاً در جای مشخصی قرار گرفته است، و نه نقطهٔ «باء»:



ثانیاً شاید شمس آل احمد و دیگرانی که چاپ ۱۳۶۰ این کتاب را آماده می‌کرده‌اند، قبلاً عبارت فوق را به صورت «فقفیقاع بنی» از خود آل احمد شنیده بوده و به همین دلیل هم آن را به همین شکل ضبط کرده‌اند؛ و بالاخره ثالثاً شاید آل احمد خود تعمداً آن عبارت را به‌گونه‌ای مبهم نگاشته که به هر دو صورت فوق خوانده و نوشته شود! درهرحال احتمال صحیح بودن ضبط اخیر را، به‌سبب معنای روشن آن و همخوانیِ کاملش با معنایِ رمان، نمی‌توان یک‌سر نادیده گرفت!

اما عبارت سوم، یعنی «آیهٔ اول و آخر جزو سی‌ویکم»، حتی از عبارت اول و دوم هم مبهم‌تر است؛ اولاً بسته به این‌که خوانش ما از عبارت دوم چه باشد، عبارت سوم دارای دو معنای اندکی متفاوت خواهد بود، و ثانیاً خوانش ما هرچه که باشد، این عبارت می‌تواند به شائبهٔ کفرآمیز بودن آلوده باشد! آل احمد مشخص نکرده است که «آیهٔ اول و آخر جزو سی‌ویکم» مربوط به چه مأخذ یا کتابی است، بنابراین با توجه به کلماتی چون «آیه» و «جزو»، نخستین احتمالی که به ذهن هر خوانندهٔ فارسی‌زبان می‌رسد قرآن است، درحالی‌که می‌دانیم قرآن سی جزو بیشتر ندارد! باری اگر عبارت دوم را به معنای نام پیامبری خیالی تفسیر کنیم، دراین‌صورت عبارت سوم به این معنا خواهد بود که جزو سی‌ویکم در کتاب مورد نظر، یک آیه بیش ندارد که آن هم اول و آخرش همین است: «هر آدمیئی سنگی است بر گور پدر خویش». حال اگر عبارت دوم را به معنای «پس محافظت کن در بیابانی از پسرکم» درنظر بگیریم، آنگاه عبارت سوم به این معنا خواهد بود که جزو سی‌ویکم متشکل از دو آیه است: آیهٔ اول: «هر آدمیئی سنگی است بر گور پدر خویش»؛ و آیهٔ دوم یا آخر: «فَقِ فی قاعٍ بُنَیَ» (پس محافظت کن در بیابانی از پسرکم)!

فصل‌های کتاب

کتاب حاضر مشتمل بر شش فصل است که هر فصل آن ازیک‌سو بخشی از ساختار و عناصر و پیرنگ (plot) رمان را آشکار می‌کند، و از سوی دیگر بخشی از سفر راوی به‌سوی ناخودآگاهش را شرح می‌دهد؛ این دوگانگی و درهم‌تنیدگی میان عناصر رمان و تحلیل روانکاوانهٔ آل احمد از احوال خودش که کم‌بیش تا پایان رمان هم ادامه دارد، از ویژگی‌های برجستهٔ ساخت رمان حاضر است.

جلال آل احمد در مراسم تشییع فروغ فرخزاد. عکس: یحیی دهقان‌پور

فصل اول (۱۱-۲۰): نویسنده در فصل آغازین کتاب که حکم مقدمه‌چینی (exposition) رمان را دارد، اطلاعات لازم را دربارهٔ قهرمان اصلی داستان، زمان‌ومکان (setting) و کشمکش (conflict) اصلی رمان در اختیار خواننده می‌گذارد. قهرمان اصلی داستان خودِ راوی است، و زاویهٔ دید رمان نیز طبعاً اول‌شخص مفرد است. رمان در تهران (ص ۱۹) و در زمانی نه خیلی دور از زمانِ نگاشته شدنِ روایت رخ می‌دهد- در فصل چهارم معلوم می‌شود که زمان نگاشته شدن روایت مربوط به حدود سال ۱۳۴۱ است که زلزلهٔ مهیب بوئین‌زهرا رخ داد. راوی در همان اولین جملهٔ فصل آغازین صراحتاً می‌گوید که او و همسرش فرزندی ندارند و بسیار مشتاقند که فرزندی داشته باشند. او در این فصل همچنین از عقیم بودن خودش و علت آن (تعداد بسیار اندک اسپرم در هر میدان میکروسکپی) و نیز از دکتررفتن‌ها و تلاش‌های بی‌حاصل بسیارش برای درمان این مشکل سخن می‌گوید. پس کشمکش اصلی در این رمان را می‌توان نوعی کشمکش درونی و روان‌شناختی (psychological) دانست که طی آن راوی باید با این واقعیت که به‌هیچ‌وجه قادر به داشتن فرزندی از خود نیست روبه‌رو شود. او درهمان ابتدای رمان از «واقعیتِ» عقیم بودن خود سخن می‌گوید، اما درعین‌حال تصریح می‌کند که تحمل چنین واقعیتی برایش ناممکن است زیرا به باور وی «حقیقت» ایجاب می‌کند که هر انسانی فرزندی داشته باشد تا بخشی از وجودش عاطل‌وباطل نماند (ص ۱۱).

فصل دوم (ص ۲۳-۳۱): راوی در این فصل مدعی می‌شود که می‌خواهد آثار قلمی خود را جایگزین میل خود به فرزندآوری کند: (ص ۲۳):

> و حالا دیگر بحث از این‌ها گذشته. از این‌که ما سنگ‌ها را با خودمان واکنده‌ایم و تن به قضا داده‌ایم و سرمان را به کارمان گرم کرده‌ایم که به‌جای اولادنا... اوراقنا اکبادنا.

توجه شود که چنین اقدامی را فعلاً نمی‌توان تصعید دانست، زیرا مهم‌ترین ویژگی تصعید این است که جایگزین شور لجام‌گسیختهٔ ناخودآگاه بشود، درحالی‌که راوی هنوز از سد راه‌کارِ جای‌گزینی (یعنی عقیم‌بودگی خود) نگذشته تا بتواند چیزی را جایگزین امیال موجود در نهادش بکند. به‌عبارت دیگر راوی تا با ناخودآگاه خود روبه‌رو نشود نمی‌تواند از تصعید سخن به‌میان آورد. در فصل پنجم خواهیم دید که راوی پس از روبه‌رو شدن با همزاد یا «حقیقت» موجود در نهاد خودش، مکانیسم دفاعی جابه‌جایی و نیز «واقعیتِ» عقیم‌بودن را رها می‌کند، و طی تصعیدی دردناک، امر دیگری را جایگزین امیال حقیقی و ناخودآگاهش می‌کند. پس گرچه راوی در این فصل تأکید می‌کند که «همین یک مسئلهٔ تخم‌وترکه اساس همه چیز را در ذهن من لق کرده است» (ص ۳۰)، اما بعداً خواهیم دید آن حقیقتی که همه چیز را در ذهن او به‌هم ریخته، نه فقط به واقعیتِ «تخم‌وترکه» و عقیم‌بودن وی، بلکه بیش از هر چیز به حقیقتِ تنوع‌طلبی جنسی او مربوط می‌شود. راوی در این فصل همچنین از تلاش‌های نافرجام خود و همسرش برای پذیرفتن سرپرستی یک کودک سخن به میان می‌آورد اما دیری نمی‌گذرد که از خیر آن می‌گذرند، و سپس توضیح می‌دهد که چگونه وقتی از همسرش خواست تا «یک مرد خوش‌تخم» پیدا کند و از او بچه‌دار شود (۳۱)، همسرش به‌شدت آزرده و گریان شد. نویسنده با این تمهیدات خواننده را آمادهٔ ورود به کُنش اوج‌گیرندهٔ (rising action) رمان در فصل سوم می‌کند، یعنی به تمام اقدامات بی‌ثمری که زن و شوهر برای بچه‌دار شدن باید از سر بگذرانند.

فصل سوم (۳۵-۴۹): در این فصل راوی اندکی به گذشته برمی‌گردد تا از سال‌های نخست زندگی مشترک خود و همسرش سخن بگوید. در این فصل می‌خوانیم که چگونه همسر او پس از گذشت سه سال از ازدواجشان وی را وامی‌دارد تا برای معالجهٔ نازایی خود نزد دکتر بروند. گرچه در همان آغاز معلوم می‌شود که عیب به‌اصطلاح از خود راوی است، آنها به خواست زن و برای محکم‌کاری، تصمیم می‌گیرند تا یک پزشک مرد و معروفِ متخصص زنان، همسر راوی را نیز معاینه کند. راوی در این فصل تصویر بسیار شنیع و دردناکی از نحوهٔ معاینه و معالجات بیهودهٔ آن پزشک زنان به‌دست می‌دهد و سپس توضیح می‌دهد که چگونه در نهایت هر دوشان از پزشکان ناامید شدند و به دوادرمان‌های سنتی روی آوردند. این فصل با ناامیدی مفرط آنها چه از پزشکان جدید و چه از دوادرمان‌های سنتی به پایان می‌رسد. شاید بتوان گفت که تکان‌دهنده بودن توصیف‌های این فصل که بخشی از کنش اوج‌گیرنده رمان است، بیشتر از هرچیز مبین تلاش‌های ناخودآگاهانهٔ راوی است برای فرار از رودررو شدن با آن‌چه در ضمیر ناخودآگاهش می‌گذرد. این کنش اوج‌گیرنده و نیز تلاش راوی برای فرار از رودررویی با ناخودآگاهش، در فصل بعد هم ادامه می‌یابد.

فصل چهارم (۵۳-۶۷): راوی در این فصل به دو واقعهٔ همزمان می‌پردازد؛ یکی زلزلهٔ مهیب بوئین‌زهرا در اواخر تابستان سال ۱۳۴۱ که حدود ۱۲۰۰۰ کشته برجای می‌گذارد، و دیگری خودکشی خواهرِ همسرش در کرمانشاه که در همان اوان از طریق خودسوزی به زندگی خودش خاتمه می‌دهد. این فصل به شرح سفر راوی و همسرش به کرمانشاه، و به توصیف تاثیرات زلزله بر زندگی مردم که در تمام طول مسیر مشهود بوده، و نیز به شرح ماجرای خودکشی خواهر همسر راوی که علتش معلوم نیست اختصاص دارد. این فصل با بازگشت راوی و همسرش به همراه دو فرزند مادرمرده از کرمانشاه به تهران به پایان می‌رسد. با این فصل بخش کنش اوج‌گیرنده در رمان به پایان می‌رسد، و راوی نیز کم‌کم آمادهٔ ورود به ناخودآگاه خود و رودررویی با همزادش در فصل بعد می‌شود.

فصل پنجم (ص ۷۱-۸۲): راوی در این فصل که شامل نقطهٔ اوج و سپس کنش فرودآیندهٔ (falling action) رمان است، عاقبت با مسئلهٔ اصلی خودش مواجه می‌شود و سپس درصدد چاره برمی‌آید. همزاد یا هیولای نهفته در نهادِ راوی ناگهان در ابتدای این فصل در قالب «آدم دیگری» که از اعماق تیره‌تارترین بخش وجودش فریاد می‌زند، خودش را بر او آشکار می‌کند و از قصد و تمنای خودش دم می‌زند (ص ۷۱):

> مسئلهٔ اصلی این است که در تمام این مدت آدم دیگری از درون من ***فریاد دیگری*** [تاکید از ما] داشته. یعنی از وقتی حد و حصر دیوار واقعیت کشف شد. و طول و عرض میدان میکروسکپی. ***شاید پیش از آن*** [تاکید از ما]. و این آدم، یک مرد شرقی. با فریاد سنت و تاریخ و آرزوها و همه مطابق شرع و عرف. [...] و چه می‌گوید این مرد؟ می‌گوید از این زن بچه‌دار نشدی زن دیگر. و جوان‌تر...

عبارت «فریاد دیگر» در بالا مبین مشکل اصلی راوی است که هیچ ربطی به عقیم‌بودن او یا به علاقه‌اش به داشتن فرزند ندارد؛ عبارت «شاید پیش از آن» نیز در نقل قول بالا به‌خوبی نشان می‌دهد که راوی خیلی پیش و بیش از آن‌که دلش فرزند بخواهد، خواهان تنوع‌طلبی جنسی خاصه با زنان «جوان‌تر» بوده است. این نکته بلافاصله در دو سه سطر بعد هم تکرار می‌شود (ص ۷۲):

> و آن مرد نه‌تنها اینها را می‌گوید بلکه به آنها عمل هم می‌کند. تمبانش که دو تا شد دو تا زن دارد و یک چهار اطاقی که خرید یکی دیگر. و یک شب اینجا و یک شب آنجا [...] عدالت پایین‌تنه‌ای. تنها عدلی که در ولایت ما سراغ می‌توان گرفت. آنهم گاهی. [...] و راستش ادا را که بگذارم کنار و شهیدنمایی را- می‌بینم در تمام این مدت ***من بیشتر با مشکل حضور این شخص دیگر خود- یعنی این مرد شرقی جدال داشته‌ام تا با مسائل دیگر*** [تاکید از ما].

حال راوی بدون هیچ ترس و تعارفی با همزاد یا با «شخص دیگرِ خود»، یعنی با آن مرد شرقیِ نهفته در ناخودآگاهش چشم‌درچشم شده است، مردی که همواره دنبال التذاذِ جنسی هرچه بیشتر بوده و «مسائل دیگر» (عقیم بودن یا آرزوی فرزنددار شدن و غیره) برایش هیچ نبوده‌اند مگر بهانه‌های مشروع و موجه جهت رسیدن به التذاذ جنسی هرچه بیشتر. در این فصل که بخش عمده‌ای از آن به بحث میان نهادِ افسارگسیخته و فراخود اخلاق‌گرای راوی اختصاص دارد، متوجه شباهت عظیمی می‌شویم که بین راوی از یک‌سو و برادر و مخصوصاً پدرش از سوی دیگر وجود دارد. (ص ۷۲-۷۳):

> [فراخود:] - آمدیم و زن دیگری هم گرفتی. دو تای دیگر هم گرفتی. عین برادرت. و باز بچه‌دار نشدی. آن‌وقت چه؟
>
> [نهاد:] - آن‌وقت هیچی. طلاق می‌دهی و به همان زن اول اکتفا می‌کنی. عین برادرت. یا نه. عین پدرت. زن دوم را هم نگه می‌داری. و اصلاً می‌آوریش توی همان خانه‌ای که زن اولت با زادورودش می‌نشیند. پهلوی خودتان.
>
> [فراخود] - آن‌وقت فرق تو با برادرمان چیست؟ [...]
>
> [نهاد:] - ول کن جانم. این حرف و سخن‌ها مال آدم‌های خیالاتی است. یا احساساتی. باید مثل همه زندگی کرد. تا کی می‌خواهی ادای مبارزه دربیاوری؟ پیر شدی دیگر. خیلی احساساتی باشی در این چهار صباح الباقی هم آب خوش از گلویت پایین نخواهد رفت. و اصلاً نمی‌خواهی طلاق بدهی، نده. مثل پدرمان نگهش دار. گفتم که. مگر نشنیدی؟ [...] مگر می‌شود مرد بود و شصت سال آزگار با یک زن سر کرد؟

در این بحث طولانی میان نهادِ شهوت‌پرست و فراخود اخلاق‌گرا، هیچ سخنی از «بچه» در میان نیست بلکه هر چه هست دربارهٔ «زن» است و بس! جالب است که ناگهان در این بحث دو نفره، اشاره‌ای هم به نفر سوم، یعنی به «خودِ» (ego) عقل‌گرا می‌شود و این نشان می‌دهد که آل احمد با اشراف کامل بر مبانی روانکاوی فروید این رمان را نوشته است (ص ۷۲-۷۴):

> - پس چطور من و تو با هم و جلوی روی هم نشسته‌ایم؟
>
> - اولاً برای این‌که همیشه ***نفر سومی*** [تاکید از ما] میان ما وساطت می‌کند. و بعد برای این‌که هنوز هیچ‌کدام‌مان از میدان در نرفته‌ایم.

باری «نفر سوم» در گفت‌وگوی بین نهاد و فراخود در بالا، کسی جز «خود» اعتدال‌گرا در چهارچوب روانکاوی فروید نیست که هدفش ایجاد و برقراری تعادل بین افراط‌های نهاد و تفریط‌های فراخود است. در ادامه می‌خوانیم که راوی حدود یک ماه پس از خودکشی خواهر خانمش، فرصتی می‌یابد تا به سفری پنج‌ماهه به اروپا برود. او اعتراف می‌کند که در سویس با دختر زیبایی روابط عاشقانه برقرار کرده است. راوی در اینجا برای اشاره به فراخود از لفظ «شخص اول»، و برای اشاره به نهاد از لفظ «شخص دوم» استفاده می‌کند (ص ۷۴-۷۵):

> اما به سویس که رسیدم دختر مهماندار چنان زیبا بود که پای شخص اول لنگید. و شخص دوم شد اختیاردار کارِ تن. و افسارم را گرفت و کشید به همانجاها که هر لر دوغ‌ندیده‌ای باید سراغ گرفت. تنعم از آزادی پایین‌تنه‌ای. تنها تجربه‌ای که ما شرقی‌ها در فرنگ از آزادی می‌کنیم.

راوی در ادامه توضیح می‌دهد که پس از مشورت با یک پزشک مرد متخصص زنان، مطلع می‌شود که اگر زن جوانی اختیار کند، احتمال فرزنددار شدنش پنجاه‌درصد افزایش می‌یابد، و همین خود بهانهٔ مشروع‌تری به نهاد شهوتران و پرشور او می‌دهد تا هرچه بیشتر تخت‌وتاز کند. ابتدا در هانور «در وسط خیابان دختر بلند» می‌کند (ص ۷۶)، سپس در هامبورگ تجربهٔ دیگری را تکرار می‌کند (ص ۷۷)، و بالاخره در آمستردام با زنی که تازه از شوهرش طلاق گرفته رابطهٔ طولانی‌تری را آغاز می‌کند (ص ۷۶):

> هفت روز بسش نبود. دنبالم آمد لندن. ده روز هم آنجا. و برگشتن هم مرا کشید به آمستردام. و دو روز از نو. و اگر بچه‌دار شدم؟... و که خوب. معلوم است. می‌گیرمت. و از این حرف و سخن‌ها. و من به‌عمد نسخهٔ دکتر را به‌کار می‌بستم. تا سفر تمام شد و برگشتم. و کاغذها و کاغذها و من مدام چشم‌به‌راه. چشم‌به‌راه خبر. [...] کاغذ می‌آمد اما خبر نمی‌آمد. و کلافگی و سرخوردگی...

اما این نقطهٔ اوج نمی‌توانست تا ابد ادامه یابد و راوی بالاخره باید در جایی تکلیف همه چیز را روشن کند. او به ایران باز می‌گردد و به نامه‌نگاری با آن زن ادامه می‌دهد. پس از چندی معلوم می‌شود که همسر راوی نیز تمام نامه‌های او را می‌خوانده و کم‌وبیش از همه چیز خبر دارد، و راوی برای برقراری آرامش، ناچار می‌شود همه چیز را به او اعتراف کند (ص ۷۷). در این بخش از رمان ندای «خودِ» (ego) عقل‌گرا چیره می‌شود و روایت از قله به سمت کنش فرودآیندهٔ (falling action) حرکت می‌کند (ص ۷۷):

> و بدتر از همه این‌که زنم نه‌تنها بو برده بود بلکه همه چیز را می‌دانست. و کاغذها را وامی‌رسید و محیط خانه سه ماه تمام بدل شد به محیط اتاق بازپرسی. تا عاقبت درماندم. همهٔ قضایا را از سیر تا پیاز برایش گفتم و تصمیم گرفتم بنشینم و مطلب را دست‌کم برای خودم حل کنم. و چه جور؟ با نوشتن. و نوشتم و نوشتم تا رسیدم به آن قضیهٔ آخر صف بودن و نقطهٔ ختام و دیگر اباطیل...

به این ترتیب تکلیفِ مسئلهٔ اصلی روشن می‌شود، و انرژی مهیبِ نهاد شهوتران به‌ناچار از مسیر اصلی منحرف و از طریق تصعید وارد مدار دیگری می‌شود. حال راوی می‌تواند به مشکل فرعی خود، یعنی به اشتیاقش به داشتن فرزند بپردازد و با بیهوده‌خواندن این اشتیاق، مسیر کنش فرودآینده را تا به پایان ادامه دهد (ص ۷۸):

> در وهلهٔ اول یک پسر یعنی رابطه‌ای میان پدری با نوه‌ای. رابطهٔ خون و نسل. و نیز نقل‌کنندهٔ فرهنگ و آداب و از این خزعبلات. یعنی دوام خلقت. چیزی که حتی دهن‌کجی‌بردار نیست. به عظمت خود خلقت. عین مدار خلق و نشور. و البته که چنین عظمتی بی‌درزتر و پرتر از آن است که به علت عقیم‌بودن تو ککش بگزد.

فصل ششم (ص ۸۵-۹۴): این فصل را می‌توان مرحلهٔ گره‌گشایی (denouncement) رمان حاضر دانست. در این بخش شاهد تغییری اساسی و آشکار در شخصیت (character) راوی هستیم، و همین شخصیت پیچیده (round character) که از مهم‌ترین عناصر روایت محسوب می‌شود، به‌خوبی نشان می‌دهد که اثر حاضر به‌خوبی ذیل مقولهٔ رمان قرار می‌گیرد (نیز رک. سناپور ۱۳۹۷: ۸۱ و ۹۵). راوی که همراه مادر و خواهرش و جمعی دیگر برای زیارت اهل قبور به قبرستان رفته، ابتدا خطاب به گور پدر خودش سخنی را بر زبان می‌آورد که هم مبین تغییر شخصیت او و هم رهایی‌اش از شرِّ عقدهٔ اودیپ است. او که در فصل قبل متوجه حضور جنازهٔ پدر در نهاد خود شده بود، در این فصل آن جنازه را از نهاد خود بیرون می‌کشد و تصریح می‌کند که دیگر سنگی برای گور او نخواهد بود (ص ۹۱):

> و خداحافظ پدر. و ممنون. می‌دانی که من هیچ‌وقت از تو تشکر نکرده‌ام... اما حالا از ته قلب ممنونم [...] اما تا یادم نرفته. این را هم بدان که من سنگ قبر تو نیستم. یادت هست که می‌گفتی دنیا دارِ بده‌بستان است؟

راوی که حال دیگر از کُنهِ ضمیر ناخودآگاه خود مطلع شده و بر همزاد خود فائق آمده است، در پایان از این‌که فرزندی ندارد اظهار خوشحالی می‌کند، زیرا نه دل خوشی از گذشتهٔ خود دارد و نه امیدی به آینده‌اش و نه اصلاً اعتقادی به زنجیرهٔ سلسله‌نسب‌ها که آن را یک «هیچ گسترده» می‌خواند. او خطاب به گور عمقزی، پیرزنی قصه‌گو از اقوام که مانندِ خودش هیچ فرزندی نداشته، سخنانی بر زبان می‌آورد که مبین پیچیدگی شخصیت او و رهایی‌اش از شرّ عقدهٔ بی‌تخم‌وترکه ماندن است (ص ۹۲-۹۳). او نهایتاً در صفحات پایانی کتاب تصریح می‌کند که آثاری که از وی باقی می‌ماند، و مخصوصاً همین کتاب، حکم فرزندی را دارد که نامش را زنده نگاه می‌دارد (ص ۹۳):

> و این همه چه واقعیت باشد چه دلخوشی، من این صفحات را هم‌چون سنگی بر گوری خواهم نهاد که آرامگاه هیچ جسدی نیست. و خواهم بست به این طریق درِ هر مفری را به این گذشتهٔ در هیچ، و این سنت در خاک.

بنابراین سنگی بر گوری، چه در معنای فرزندی که نام پدر را زنده نگاه می‌دارد، و چه در معنای آثار قلمی نویسنده‌ای که می‌خواهد از طریق آثارش نام خود را بر جریدهٔ عالم بی‌ثبات ثبت کند، تلاشی است مذبوحانه اما ناگزیر برای گریختن از بی‌معنایی زندگی و سلطهٔ بی‌چون‌وچرای مرگ بر همه چیز.

نتیجه‌گیری

جلال آل احمد در رمان زندگی‌نامه‌ایِ «سنگی بر گوری»، با استفاده از تحلیل روانکاوانهٔ فروید و نیز با تکیه بر آموزه‌های اگزیستانسیالیستی، کوشیده است تا اولاً به آسیب‌شناسی روانی خود بپردازد و از این طریق خودش را از شر عقده‌های ناخودآگاهش برهاند، و ثانیاً معنایی برای زندگی خود در بیابان یا برهوتِ هستی بیافریند. آل احمد در این رمان برخلاف بسیاری از دیگر آثارش، موضع‌گیری سیاسی و اجتماعی چندانی نداشته و بیش از هر چیز به معتقدات فلسفی خود پرداخته است، و به همین دلیل مفسرانی که عقیم‌بودن راوی را در این اثر استعاره‌ای از عقیم‌بودن جریان‌های روشنفکری و مانند آن قلمداد کرده‌اند، درواقع از ساختار و معنای اصلی رمان دور افتاده‌اند! راوی در این رمان از سفری مکاشفه‌آمیز به اعماق ناخودآگاه و سپس بازگشتش به عالم خودآگاه سخن می‌گوید. او سفرش را از ضمیرخودآگاه و پیش‌آگاه آغاز می‌کند و در همان آغاز از مشکل «عقیم بودن» خودش سخن می‌گوید، اما در فصل ماقبل پایانی کتاب معلوم می‌شود که اولاً اندیشهٔ «عقیم بودن» حاصلِ نوعی راهکار روانی معروف به «جای‌گزینی» است، و ثانیاً مشکل اصلی راوی چیز دیگری است که برای کشف و روبه‌رو شدن با آن باید به اعماق ناخودآگاهش سفر کند. راوی در این کتاب به‌هرتدبیر موفق به ورود به قلمرو نهاد می‌شود و در آنجا با همزاد پلید خود که مرد شرقی و مستبد و شهوت‌رانی بسیار شبیه به پدر خودش است مواجه می‌شود. او از طریق مکانیسم دفاعی تصعید، یعنی انتقالِ لیبیدو یا شورِ جنسی‌اش به اموری متعالی چون خلق و تولید آثار قلمی، تکلیف خود را با همزاد یا مشکل اصلی‌اش حل می‌کند و به هنگام بازگشت از ناخودآگاه، به عقدهٔ فرعی خود که همان مسئلهٔ عقیم‌بودن است می‌پردازد. به باور او اندیشهٔ جاودانگی از طریق تولیدمثل، درنهایت چیزی نیست مگر تلاش مذبوحانهٔ انسان برای جاودانگی از طریق متصل کردن یک هیچ به هیچِ دیگر. راوی در آخرین فصل کتاب، شرح سفری را که آگاهانه و به منظور روان‌پالاییِ (catharsis) خود آغاز کرده با بازگشت به ضمیر خودآگاهِ دیگر تشفی‌یافته‌اش با موفقیت به پایان می‌رساند.

---

[1] با تشکر از آقای مهندس محمدحسین دانایی، خواهرزادهٔ جلال آل احمد، که محبت کردند و اسناد بسیاری، من‌جمله تصویر حاضر از دست‌نوشت جلال را در اختیار بنده گذاشتند.

فهرست مآخذ

آل احمد، جلال، ۱۳۵۶، یک چاه و دو چاله؛ و مثلاً شرح احوالات، تهران، انتشارات رواق.
آل احمد، جلال، ۱۳۶۰، سنگی بر گوری، تهران، انتشارات رواق.
آل احمد، جلال، ۱۳۸۵، سنگی بر گوری، تهران، نشر جامه‌دران.
پاینده، حسین، نظریه و نقد ادبی؛ درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، ۱۳۹۷، ۲ ج، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
پویان، امیرپرویز، ۱۳۶۴، «خشمگین از امپریالیسم ترسان از انقلاب»، در: یادنامهٔ جلال آل احمد، به کوشش علی دهباشی، تهران، پاسارگاد.
تیزابی، هوشنگ، نقدی بر فرویدیسم، تهران، نشر آذرخش، ۱۳۳۷.
ریسمن، جین و دیگران، ۱۴۰۰، مبانی نقد ادبی (راهنمای رویکردهای انتقادی به ادبیات)، ترجمهٔ فرزانه طاهری، ویراست ششم، تهران انتشارات نیلوفر.
سناپور، حسین، ۱۳۹۷، آغازکنندگان رمان مدرن ایران؛ تحلیل رمان‌های بوف کور، سنگی بر گوری، سنگ صبور، خروس، شازده احتجاب، کریستین و کید، آشغالدونی، ملکوت، تهران، نشرچشمه.
طبیب‌زاده، امید، ۱۴۰۱، جلال آل احمد و معاصرانش؛ چهار مقاله، تهران، انتشارات نیلوفر.
فروید، زیگموند، ۱۴۰۲، کاربرد روان‌کاوی در نقد ادبی؛ هفت اثر از فروید دربارهٔ ادبیات، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، ققنوس.
مجلسی، محمدباقر، ۱۴۰۳ ق، بحارالانوار، بیروت، مؤسسه الوفاء، ج ۴۵، ص ۱۰۹.
موحدی، محمدرضا، ۱۳۹۰، «بررسی "نامهٔ پولوس رسول به کاتبان" (مرامنامه‌ای از جلال آل احمد)»، در: پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۲، پاییز ۱۳۹۰، ص ۹۵-۱۱۲.
یاوری، حورا، ۱۳۷۹، «تأملی در "غرب‌زدگی" و پیوند آن با خودزندگی‌نامه‌های جلال آل احمد»، در: نشریهٔ گفت‌وگو، زمستان، شمارهٔ ۳۰، ص ۳۷-۶۴.
Dabashi, Hamid, 2021. *The Last Muslim Intellectual: The Life and Legacy of Jalal Al-e Ahmad*, Edinburgh University Press.
Freud, Sigmund, 2010. *The interpretation of dreams, Strachey*, James, New York: Basic Books- Perseus Books Group.
Forster, E. M., 1956, *Aspects of the Novel*, Mariner Books.

شیرازه

مروری بر «خیابان بی‌نام، تاریخچه فیلم نوآر کلاسیک آمریکا»

بر باد رفتن رؤیای آمریکایی

جواد لگزیان

در خیابانی تاریک و باران‌خورده که روشنای ناتوان تابلوهای نئون می‌کوشد آن را اندکی نور ببخشد، ناگهان صدای گلوله‌ای می‌پیچد که خبر از گناه و فاجعه می‌دهد، این صحنه آشنا دری است به سوی جهان نوآر.

اندرو دیکوز در کتاب «خیابان بی‌نام، تاریخچه فیلم نوآر کلاسیک آمریکا» درصدد است تا در یک زمینه تاریخیِ قابل فهم درباره فیلم نوآر ما را به زمانه جنگ جهانی ببرد و با روایت سرآغاز نوآر در سینمای آمریکا در سرتاسر دهه ۴۰ و ۵۰ از وجه تاریک زندگی آمریکایی بگوید. از نگاه دیکوز عنوان‌های جوروا‌جور فیلم‌های نوآر یادآور نمودهای بی‌شماری از فیلم‌های مأیوس‌کننده و آزاردهنده بودند که اغلب هم طرح و اجرائی جبرگرایانه داشتند، مانند جایی که پیاده‌رو به آخر می‌رسد، جنگل آسفالت، خیابان بی‌نام، تعقیب بزرگ، خواب ابدی، نیروی اهریمن، نشانی از شر، درمانده، میان‌بر، گیرافتاده، متهم دروغین، حقه مرگبار، بدرود زیبای من، فرشته مغضوب و در زمین خطرناک و در مکانی خلوت. کارگردانان این فیلم‌ها و همتایان ادبی‌شان یعنی دشیل همت، ریموند چندلر و جیم تامپسون، این چشم‌انداز نوآر را در شهرها به کار می‌گرفتند و آدم‌های‌شان شخصیت‌های آشفته و مستأصلی بودند که احساسات و دلبستگی‌های افراطی وادارشان می‌کرد پایه‌های متزلزل اخلاق آمریکایی را برهم بزنند.

دیکوز تعریف فیلم نوآر را با شهر آغاز می‌کند و می‌نویسد که در فیلم نوآر آمریکایی، شهر به‌مثابه دورنمایی از انسان‌های بی‌نام و نشان، صحنه متلونی است از اضطراب انسانی و شهر که غالبا در تاریکی و در باران تصویر می‌شود، محلی است که در آن انگیزش‌های انسانی وارد عمل می شوند، آدم‌ها خیانت می‌کنند، به یکدیگر دروغ می‌گویند و همدیگر را آزار می‌دهند و جایی که در آن احساسات به فعل درمی‌آیند. دیکوز تصریح دارد که فیلم‌های نوآری هم بوده‌اند که داستان‌شان خارج از شهر روایت شده؛ اما این فیلم‌ها هم همیشه به یک عامل مؤثر شهری نیاز دارند؛ یعنی آوارگانی که مذبوحانه تلاش می‌کنند آرامش را در روستا بیابند، مانند درمانده آنتونی مان و شب‌زنده‌داران نیکلاس ری یا انسان‌های آسیب‌دیده‌ای که به روستا رفته‌اند تا از صلح و صفای آن بهره ببرند، مثلا در زمین خطرناک اثر ری. از سوی دیگر شهر کوچک هم می‌تواند درست مثل شهر بزرگ عمل کند؛ اما باید آن نهادهای اجتماعی و سیاسی-حقوقی‌ای را که تمدن شهری به ما ارزانی کرده، در خود داشته باشند؛ زیرا فیلم نوآر در جست‌وجوی رؤیای مخدوش‌شده آمریکایی و در مواجهه با چنین نهادهای فاسدی است که بیشترین قدرتش را به نمایش می‌گذارد.

دیکوز روایت بر باد رفتن رؤیای آمریکایی در نوآر را این‌گونه درخشان توصیف می‌کند: «سعادتی که روزمرگی مألوف خانه و خانواده و رابطه کاملا هماهنگ میان فرد و جامعه وعده آن را می‌دهد، در رویارویی با تمناها و ضعف‌های انسانی مخدوش می‌شود و نهادهای قانونی، تقدس بنیان خانواده و ازدواج و آن شور و شوقی که شخص دارد تا با ابتکار و سختکوشی بر رنج اقتصادی غلبه کند، همگی به شکست می‌انجامند. متغیرهای روانیِ وضعیت انسانی مدام به جهان نوآر ورود می‌کنند و کاری می‌کنند که معلوم می‌شود این خصوصیات زندگی آمریکایی عملا فریبی بی‌رحمانه بیش نیستند؛ بنابراین از ویژگی‌های فیلم نوآر این است که زندگی در آن از نگاه شهر و ساکنان زیرک و اغلب درهم‌شکسته‌اش دیده می‌شود».

اما این آدم‌ها چه کسی هستند و چه چیزی آنها را به این شکل درآورده؟ چه شخصیت‌هایی را بارزترین نمود آنها می‌توان دانست؟ به عقیده دیکوز شخصیت‌های داستانی در نوآر آمریکایی و همچنین تا حدی در نوآر فرانسوی که آشکارا نمایانگر تأثیرات این چشم‌انداز شهری هستند، با جنایت و قانون و معمولا با مجریان قانون درگیرند. کارآگاهان پلیس و کارآگاهان خصوصی به قامت قهرمانانی بی‌اعتنا و خویشتن‌دار به تصویر درمی‌آیند؛ چون می‌توانند به همه قلمروهای جامعه‌ی شهری سرک بکشند؛ یعنی قلمرو سازمانی و جنایی، قلمرو آدم‌های خوشنام علی‌الظاهر برخوردار از موقعیت اجتماعی و ثروتی تردیدناپذیر و آدم‌های بدنام اغلب براساس حرف و حدیث‌ها و به واسطه کلوبهای شبانه و کازینوها، بلیت‌های بخت‌آزمایی، مسابقات اسب‌دوانی، شکل‌های مختلف جرم سازمان‌یافته و دیگر تشکیلات غیرقانونی. قدرت مانور کارآگاه او را سر راه این شخصیت‌ها قرار می‌دهد و نگرش بدبینانه‌ی او را تشدید و او را به زیر و بالای این جهان مسلط‌تر می‌کند، تا جایی که می‌پذیرد چه اندک می‌توان به رفتار انسانی اعتماد کرد، چه راحت خیانت اتفاق می‌افتد و حقیقت چقدر گول‌زننده است. همه اینها در نیهیلیسم رمانتیکی که جلای زمان به نوآر بخشیده، به نظر مسحورکننده می‌آیند. گیراترین میراث این فیلم‌ها شاید این باشد که در رابطه‌ای جادویی که با زندگی ما برقرار می‌کنند، این ویژگی‌های وضعیت انسانی را با یک فریبندگی مدرن و اغواگر به نمایش می‌گذارند؛ جادویی پرزرق‌وبرق که هم مدهوش‌کننده و هم آزاردهنده است. برجسته‌ترین چهره‌هایی که به تجلی تعقیب‌گران و تعقیب‌شوندگان نوآر هستند ــ بوگارت، رابرت میچام و جان گارفیلد و بسیاری دیگر ــ همگی لحن وجودگرایانه شهرِ نوآر را وارد نقش‌های‌شان کردند و... فرهنگی آمریکایی را که در تضاد با مثبت‌اندیشانه‌ترین توهمات خودش است، برملا می‌کنند».

این معرفی کتاب را با ستایش همفری بوگارت از سوی دیکوز به پایان می‌بریم: «از معدود مواردی که یک ستاره سینما با نقشش همسانی کاملی دارد، همفری بوگارت است در نقش سم اسپیدِ شاهین مالت و فیلیپ مارلوی خواب ابدی. ما در اینجا شاهد همگرایی یک چهره سینمایی، یک سبک اجرائی، یک شخصیت داستانی و یک کیمیای غیرقابل وصف هستیم که همه اینها را با هم درمی‌آمیزد؛ و این نقش چنان بی‌کم‌وکاست است که حتی مدت‌ها پس از اینکه این داستان‌ها به خاطراتی دلپذیر؛ اما کم‌رنگ بدل شده‌اند، باز هم با هر بار نمایش دوباره این فیلم‌ها و آدم‌های‌شان، انتقال بی‌وقفه این ویژگی‌ها از ستاره به نقش و برعکس در خیال عامه زنده می‌شود. انگاره بوگارت در این فیلم‌ها تعین حداکثر ظرفیت درگیریِ رمانتیکی بود که می‌شد ما با جذبه کارآگاه نوآر و جهانش داشته باشیم».

کتاب «خیابان بی‌نام، تاریخچه فیلم نوآر کلاسیک آمریکا» نوشته اندرو دیکوز با ترجمه حمیده معین‌فر را انتشارات اختران در ۳۵۵ صفحه و با قیمت ۱۵۰ هزار تومان رهسپار بازار کتاب کرده است.