فصلنامه روان باستان شناسی ادبی
تابستان ۱۴۰۵

# از «*حافظ و رود جادو*» تا تولد دانش جدیدی به نام «*روان-باستان‌شناسی ادبی*»

دکتر فرزام پروا

## چکیده

**این مقاله می کوشد به چگونگی زایش رشته روان-باستان شناسی ادبی و سه گانه بنیادین آن "جرس" (جنون/ رویا/ سرایش) براساس تجربیات بالینی نویسنده و آموزه های فروید و لکان بپردازد: اینکه علائق نویسنده درین زمینه چطور شکل گرفت، و اینکه او چطور متوجه ارتباطی بنیادین بین این سه پدیده شد، سه پدیده ای که به جهان فراموش شده کودکی نقب می زند، هریک به ترتیب زاینده پدیده بعدی است و روی هم هسته سیال روح و روان و مبنای متامورفوز (دگردیسی) آن را تشکیل می‌دهد. سه پدیده‌ای که رشته باریک و بی معنایی از زبان دوران کودکی (للانگ) فصل مشترک آنهاست. بخشی از مقاله نیز به چگونگی ساخته شدن هذیان، رویا و شعر از منظری دینامیک می پردازد. در انتهای مقاله نیز تعریفی تحول یافته از روان باستان شناسی ادبی از کتاب عطار و عطر جنون ارائه می شود.**

**کلیدواژه: روان-باستان شناسی ادبی، "جرس"، جهان کودکی، متامورفوز (دگردیسی)، للانگ**

از دیرباز، از همان هنگام که در بیمارستانهای روانپزشکی روزبه و رازی در تهران آموزش می‌دیدم و کار می‌کردم، دو موضوع ذهن مرا به خود مشغول می‌داشت: یکی جنون و اشکال مختلف آن، و دیگری رویا، رویاهای خودم و رویاهای مراجعانم. مسیری که طی کردم، مانند هر جستجوی راستین دیگری، افت و خیزهای زیادی داشت، و انرژی زیادی را در ارتباط با مدعیان روانکاوی، که بعدها متوجه شدم پر مدعا و توخالی بوده‌اند، از دست دادم، اما خوشبختانه این مسیر برایم دستاوردهایی هم داشت. بر من ثابت شد که دو دغدغهٔ فوق در طول سالها ارتباط ظریفی با هم دارند؛ رویا، نوعی جنون است که در تمام افراد نرمال شباهنگام اتفاق می‌افتد، و مجنون کسی است که در بیداری رویا می‌بیند. اما چیزی که برایم غیرمنتظره بود این بود که رویا، از نظر درجه جنون، از جنون بیداری شدیدتر است. در ابتدای کتاب گمشده در آینه (۱) نوشتم: «... افراد نرمال نسبت به افراد مجنون، در حالت خواب به حالت‌های باستانی‌تری از زبان بازگشت می‌کنند... [این نکته] آنقدر حیرت‌انگیز است که اگر انسان تمام عمرش را در راه پژوهش در این زمینه صرف کند، بازهم کم است.» اکنون گویی این جمله حالت پیش‌گویی پیدا کرده، چرا که با اینکه حدود سی‌سال از اولین مواجهه من با پدیده جنون در بیمارستان روزبه می‌گذرد (خانمی که از جمله در پاسخ به پرسش در مورد اینکه نامش چیست، جواب داده بود: «بتوله، طول داره!») هنوز نیز دل‌مشغول همین دو مساله هستم، و اکنون می‌توانم بر این موضوع همراه لکان شهادت دهم که آن خط باریکی که جنون را از نرمال بودن جدا می‌کند وجود ندارد، و «همه ما دیوانه هستیم، یعنی هذیانی».(۲) در آن کتاب ارتباط این دو پدیده را با هنرها نیز بررسی کردم، و به پیروی از شوپنهاور، موسیقی را از نظر شکل بیان و تاثیرگذاری «چکاد هنرها»، و چیزی که هنرهای دیگر در صددند به جایگاه آن دست یابند، معرفی کردم. (۳) در طی این سالها کم کم دغدغه سومی هم در من شکل گرفت، یا بهتر بگویم دوباره زنده شد، یعنی هنری به نام شعر، و به طور خاص، شعری که درصدد بوده تا آخرین حد ممکن به موسیقی نزدیک شود، یعنی شعر حافظ. نکته غیرمنتظره دیگری که با آن در طی این سالها مواجه شدم، به ویژه پس از بررسیهای طولانی که در شعر حافظ انجام دادم ( کتاب حافظ و رودجادو ) ، این مساله بود که شعر حافظ با دو دغدغه طولانی مدت من نیز پیوندهای ناگسستنی دارد.

دستگاه روانی انسان برای حفظ تعادل نیاز دارد که تحریکات درونی (سائق‌ها) و تحریکات بیرونی که به آن می‌رسند را تنظیم کند، برخی را تخلیه کند، و برخی از انرژی‌ها را از حالت آزاد به حالت بسته دربیاورد. یکی از وظایف ایگو (من) همین به حالت بسته درآوردن انرژی‌هاست، و فکر کردن و سخن گفتن اشکال اساسی این انرژی بسته شده هستند. شکل ظاهری

رویا به میزان زیادی وابسته به اتفاقات روز گذشته (پس‌مانده‌های روز) است، چرا که اینها تحریکاتی هستند که انرژی خود را هنوز به صورت کامل تخلیه نکرده‌اند، و به خاطر اینکه در پیوند با آنچه در دستگاه روانی ناخودآگاه (یعنی کودکانه) است قرار می‌گیرند، بر پایه آرزویی ناخودآگاه در متن رویایی بافته می‌شوند، و رویای شبانه ما، حاصل برهمکنش وقایع روز پیشین با متریال ناخودآگاهمان است. در این حین، فرآیندهایی چون جابجایی و تراکم (یا متونیمی و متافور) باعث می‌شوند تا افکار پنهان رویا، به صورت شکل آشکار رویا تغییر شکل پیدا کنند. در تعبیر رویا هدف این است که دوباره از شکل ظاهری رویا، به افکار پنهان رویا دست پیدا کنیم، و مهمتر از آن، در عمیق‌ترین لایه رویا، به کشف آرزوی ناخودآگاهی نائل شویم که شکل‌گیری رویا را امکان‌پذیر کرده است. فرد مجنون هم کسی است که به ناگاه با میزان زیادی انرژی آزاد روبرو شده است، و در واقع فروپاشی روانی چیزی نیست جز مواجهه با میزان انفجاری از انرژی آزاد، انرژی‌ای که از حد طاقت ایگو بیرون است و آن را در هم می‌شکند. فرد مجنون برای اینکه دوباره جهانی را که فروپاشیده و او را با بیشترین اضطرابها مواجه کرده از نو بسازد، به ساختن هذیان می‌پردازد. هذیان هم مانند رویا، بافتی کلامی دارد و انرژی لازم برای ساخت خود را از آرزویی ناخودآگاه می‌گیرد. در واقع شباهتی که بین کار رویا (که افکار پنهان رویا را به شکل تصویری آشکار رویا درمی‌آورد) و کار هذیان (که از متریال دم دست فرد مجنون یاری می‌گیرد تا یک هذیان بزرگ‌پندارانه یا گزند و آسیب و غیره را بسازد) آنقدر زیاد است که فروید از ترکیب مشابهی برای هر دو استفاده می‌کند (کار رویا/ کار هذیان). هذیانها هم مانند رویاها - گرچه آرزوی ناخودآگاهی که در آنها به منصه ظهور می‌رسد ممکن است ثابت باشد - در طول زمان تغییر و تحول پیدا می‌کنند. فروید این تحول را در هذیانهای بیماری که کتاب او را مفصلا مورد بررسی قرار داده است (قاضی شربر) نشان می‌دهد و آشکار می‌کند که چطور هذیانهای او از شکل گزند و آسیب (توسط پزشک و خدا) اندک اندک به شکل هذیانهای مذهبی خودبزرگ‌بینانه (شربر در مقام کسی که ناجی نسل بشریت است) تحول پیدا می‌کند. اما در تمام این هذیانها ردپای آرزوی ناخودآگاه او (تغییر شکل پیدا کردن به یک زن) مشهود است: در ابتدای بیماری، گزند و آسیبی که می‌خواهد به او وارد شود شامل تغییر شکل به یک زن است، و در انتهای بیماری، او با این تغییر شکل آشتی می‌کند و آن را در هماهنگی با اهداف عالیه نجات بشر قرار می‌دهد. فروید در بخشی از این مطالعه موردی چنین می‌گوید: «به عنوان قاعده، علاقه‌ای که یک روانپزشک به ساختهای هذیانی از این نوع نشان می‌دهد به پایان می‌رسد هنگامی که او ویژگیهای محصولات هذیان را روشن کرده است و تقریبی از تاثیر آنها بر رفتار عمومی بیمار به دست آورده است: در مورد او، حیرت سرآغاز فهمیدن نیست. روانکاو، در پرتوی دانش‌اش از سایکونوروزها، به موضوع با این ظن و گمان نزدیک می‌شود که حتی ساختارهای فکری که به اندازه این مورد، شگفت‌آورند و اینقدر از اسلوب عمومی فکر کردن ما دورند به هر صورت از عمومی‌ترین و قابل‌فهم‌ترین تکانه‌های ذهن انسان نشات گرفته‌اند....».(۴) پس از سالها، «صاحب‌نظری» پیدا شده، که بجای اینکه در سطح و ظواهر و «نمود» سمپتومهای روانی متوقف شود، می‌خواهد «حیرانی» خود را دنبال کند و از این راه، دانشی نوین را پایه‌گذاری کند.

فروید در بخشی از کتاب سخنرانی‌هایش در باب رویاها (5) به نام «ویژگیهای باستانی و کودک‌ماندگی رویاها» به این نکته اشاره دارد که چطور رویاها پنجره‌ای به دنیای فراموش شده کودکی باز می‌کنند. او می‌گوید: «نه تنها فهمیدیم مواد تجربه‌های فراموش شده‌ی دوران کودکی در دسترس رویاها قرار دارد، بلکه همچنین دیدیم که حیات ذهنی کودکان با تمام ویژگی‌هایش، من‌مداری‌اش، انتخاب ابژه‌ی عشق محرم‌آمیزانه‌اش و غیره هنوز در رویاها باقی می‌ماند - یعنی در ناخودآگاه - و رویاها ما را هر شب به این سطح کودکانه بازمی‌گردانند. پس این واقعیت ثابت می‌شود که آن‌چه در حیات ذهنی ناخودآگاه است، همچنین آن چیزی است که کودکانه است. آن تاثیر عجیب از وجود این همه شر در آدمی شروع به کاسته شدن می‌کند. این شر ترسناک فقط بخش اولیه، ابتدایی و کودک منشانه‌ی حیات ذهنی است که می‌توانیم آن را در کودکان عملا در فعالیت ببینیم.» فروید در توضیح من‌مداری در همین بخش می‌گوید: «کودکان اول از همه خودشان را دوست دارند و تنها بعدهاست که می‌آموزند بقیه را دوست بدارند و چیزی از «من» خودشان را برای دیگران ایثار کنند.»

همینجا، محل مناسبی است که این پرسش را مطرح کنیم که شباهت رویا با جهان کودکی منحصر به یک شباهت محتوایی است، یا مبنای عمیق‌تری هم دارد؟ بایستی گفت آن من‌مداری که در بالا به آن اشاره شد، ناشی از سرمایه‌گزاری بالا روی ایگو (من) فرد است: ایگو در اکثر افراد بزرگسال هم مهمترین محل خرج لیبیدویی آنهاست؛ به عبارت ساده‌تر، خود هرکسی، به درجات کم و زیاد، مهمترین موضوع عشق‌ورزی اوست، چون همانطور که دیدیم منبع اولیه لیبیدو، از همان اوان کودکی، ایگوی خود کودک است. پس چگونه کودکان یاد می‌گیرند بخشی از این لیبیدو را صرف دیگران کنند و عشق ورزیدن را یاد بگیرند؟ پاسخ فروید بسیار تکان دهنده است: «حتا کسانی که به نظر می‌رسد کودک، آن‌ها را از آغاز دوست دارد، در وهله‌ی اول به دلیل آن‌که بدان‌ها نیاز دارد و نمی‌تواند بدون آن‌ها سر کند، توسط او دوست داشته می‌شوند - [یعنی] بار دیگر از انگیزه‌های خودمدارانه. تنها بعدهاست که تکانه‌ی عشق خود را از من‌مداری مستقل می‌کند. به معنای واقعی کلمه صحیح است [که بگوییم]: من‌مداری او عشق ورزیدن را به او یاد داده است».(۶)

می‌توانیم بگوییم چه در رویاها و چه در جنون توهمی آرزومندانه (که در آن فرد از جهان منفک شده و در حال تجربه توهمی شنوایی یا بینایی است و گویی نسبت به جهان خارجی بطور کلی بی‌اعتناست) این سرمایه‌گزاری روی ایگو به بالاترین حد خود می‌رسد، طوری که گویی فرد روی تحریکات جهان خارجی نمی‌تواند سرمایه‌گذاری کرده و آنها را دریافت کند.(۷) البته این سرمایه‌گزاری کامل هم نیست، بدین معنی که هم فرد رویابین و هم فرد مجنونی که در حالت حاد توهمی قرار دارد، بخشی از تحریکات جهان خارجی را دریافت می‌کند. مثلا تحقیقات روی رویاها نشان می‌دهد هنگامی که حس لامسه یا بینایی یا شنوایی فرد رویابین تحریک می‌شود، این تحریک در متن رویا وارد می‌شود. (مثال روشن آن وقتی است که ما با

صدای زنگ ساعت بیدار می‌شویم و در متن رویا هم سر و صدای آزاردهنده‌ای وجود دارد که در واقع ناشی از زنگ ساعت است). آنچه در رویاها و جنون توهمی آرزومندانه به منصه ظهور می‌رسد آرزوهای ناخودآگاه هستند. در اولین روزهای کودکی نیز که نوزاد هنوز با جهان خارج ارتباط چندانی پیدا نکرده، همین وضعیت وجود دارد، و می‌توانیم بگوییم وقتی نوزاد را در حالت مکیدن می‌یابیم او در حال رویاورزی در مورد شیر نوشیدن است، که در حالت بیداری با جنون توهمی آرزومندانه ارتباط پیدا می‌کند. فروید با ابداع روانکاوی، و کار روی رویاها و مکانیسم آنها، اولین پنجره به سمت کودکی فراموش شده را گشود. لکان با ادامه کار فروید و تمرکز بیشتر روی پدیده جنون (که از زمان تز روانپزشکی او تا بیست و سومین سمینارش ادامه می‌یابد) دومین پنجره را به اولین روزهای زندگی نوزاد باز کرد، چرا که مهمترین کار لکان در حوزه روانکاوی، مفهوم‌سازی جنون است.

اما هنگامی که به شعر می‌رسیم هم ما با پدیده مشابهی در مورد دستگاه روانی انسان و کنار آمدن آن با تحریکات روبرو هستیم: شاعر در صدد است که برای تحریکاتی که به روان او وارد شده، مفری کلامی بیابد و آن در قالب مشخصی (مانند غزل) بریزد. اینکه شاعران حس می‌کنند به آنها الهام می‌شود بیان دیگری از این حقیقت است که شاعر در هنگام سرایش شعر، در وضعیت سوبژکتیو خاصی قرار دارد: گویی خودآگاهی او کنار رفته، و او مانند کسی که در فرآیند روانکاوی قرار دارد، در حال گزارش کردن کلماتی است که از ناخودآگاه در پیش‌آگاه او می‌ریزد (از همینجاست که شاعران به لحظه سرایش شعر بسیار حساس‌اند و نیازمند شرایط خاص زمانی یا مکانی برای سرایش شعر هستند). شاعر به وسیله شعر خود، انرژی هیجانی خود را به شکل بسته در می‌آورد و از تحریکات اضافه‌ای که بر روان او فرود آمده خلاصی می‌یابد.(۸) از همین روست که هر شعر راستین، که به امید صله و خودنمایی سراییده نمی‌شود، و از جان و روان سراینده بهره می‌برد، در پاسخ به تحریکی خارجی و درونی اتفاق می‌افتد، ولی باز هم (مانند رویا و هذیان) مسیر کلی شعر و انرژی شعر به شکلی جوشان از عشق و آرزویی ناخودآگاه برمی‌خیزد، نه از فکر کردن و چیدن کلمات و کوشیدن برای گفتن شعر. سرودن شعر، سپردن خود به دست جریانی ناخودآگاه است:

در نظربازی ما بی‌خبران حیرانند — من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند
عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی — عشق داند که درین دایره سرگردانند
جلوه‌گاه رخ او دیده من تنها نیست — ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند...
وصل خورشید به شب‌پره اعمی نرسد — که در آن آینه صاحب‌نظران حیرانند

بر همین اساس می‌توان گفت که در رویا، هذیان و سرایش شعر، ما با ساختارهای تخیلی (صور خیال) سر و کار داریم که دست‌بافته‌های آرزومندانه ناخودآگاه هستند، دست‌بافته‌هایی که حاوی رگه‌هایی از حقیقت هستند که بایستی استخراج ( یا تعبیر) شود. اما نکته این است که چه در رویا و چه در هذیان، هرگز این دو دست‌بافته قادر نیستند که تمام انرژی آزاد را به شکل بسته و محصور درآورند: همیشه بخشی ناگفته باقی می‌ماند که نمی‌تواند به شکل بسته کلمات درآید، چرا که در روان آدمی بخشی وجود دارد (در اصطلاح لکان، بخش واقع) که به کلمه درآوردنی نیست، و این همان حقیقتی است که کلمات از بیانش قاصرند و از بعد واقع آویخته است.(۹) فروید در مورد رویاها قائل به بخشی به نام «ناف رویا» است، بخشی که به بی‌معنایی و ناشناخته (و بهتر است بگوییم ناشناخته ناگفتنی) می‌پیوندد. در هر هذیانی نیز چنین بخشی وجود دارد. لکان با بررسی شربر، بخشی از هذیان او را که هر چقدر فروید تلاش می‌کند نمی‌تواند معنایی برایش بیابد پیدا می‌کند: این بخش عبارت «قتل روح» است، که با اینکه شربر برای معنای آن آدرسهایی می‌دهد، در تمام کتاب شربر نمی‌توان معنایی برای آن یافت. بخش مرکزی ناخودآگاه از دالهایی بی‌معنا ساخته شده، و اصولا ناخودآگاه هرکس از زمان کودکی حول این دالهای بی‌معنا تنیده می‌شود، و این معنای کلمات نیستند که ناخودآگاه را می‌سازند، این اصوات کلمات هستند که ناخودآگاه هر کس را می‌سازند، و از همین راه است که ناخودآگاه هرکسی، امری است یکتا و منحصر به فرد. به زبان اولیه‌ای که ناخودآگاه را می‌سازد در روانکاوی «للانگ» می‌گویند، زبان کودک درون گهواره که مبتنی بر هم‌آوایی و چندمعنایی است (یا به عبارت دیگر عدم وجود یک معنای مشخص). در کتاب گمشده در آینه نشان داده‌ام که تنها یک هنر است که مستقیما این بخش صوتی و غیرمعنایی ناخودآگاه را هدف می‌گیرد: هنر موسیقی.(۱۰) از آنجا که موسیقی «صورت درونی مقدم بر هر گونه صورت یا قلب امور را ارائه می‌کند» تناظری با ناخودآگاه برقرار می‌کند و چه بسا که می‌تواند با آن نوعی رزونانس برقرار کند. در همان کتاب توضیح داده‌ام که(۱۱): «مجانین دقیقا همان کسانی هستند که از للانگ فراتر نمی‌روند، و وارد زبان به معنای واقعی آن نمی‌شوند، و کودکان کسانی هستند که هنوز از للانگ دست نشسته‌اند». شاید توجه کردید که در اولین سطور این مقاله به فرد مجنونی اشاره کردم که بین بتول اسمش و کلمه هم‌آوای طول نوعی پیوند یافته بود، پیوندی بر مبنای للانگ، یا زبان موسیقیایی اولیه.

به پیوند میان رویا، هذیان و شعر اشاره کردیم. حالا فرض کنیم شعری وجود داشته باشد که تا حدی که زبان اجازه می‌دهد به موسیقی و للانگ نزدیک شده باشد. طبیعی است که پیوند آن با رویا (که نقبی است به دوران کودکی و خواستهای آرزومندانه و نحوه بیان آن) و هذیان (نقبی دیگر به همان جهان) بیش از اشعار دیگر خواهد بود. این همان چیزی است که سعی کردم در کتاب حافظ و رود جادو نشان بدهم: اینکه شعر حافظ استفاده از تمام ترفندهای ممکن است برای موسیقیایی شدن و به موسیقی نزدیک شدن کلام. به بیان دیگر، حافظ، آن مردی که در زمان خود مفخرالعلماء نامیده می‌شد، احتمالا برپایه دانشی ناشناخته، مستقیما للانگ را هدف گرفته و آن را در اشعارش بازسازی کرده است. او مانند لئوناردو داوینچی،

هم دانشمند است و هم هنرمند (و در مورد او شاعر و خواننده)، و جای تعجبی ندارد اگر چنین کسی، مانند لئوناردو (در نقاشی‌هایش از جمله نقاشی مونالیزا) بتواند هنری خلق کند که بر تارک هنر جهان بنشیند. البته تمام شاعران به «للانگ» یا زبان اولیه کودکی که آشوبگونه و چندمعنا و موسیقیایی است نقب می‌زنند، چون شعر بر پایه ریتم و قافیه و استعاره و صور خیال قرار دارد، اما حافظ به جای اینکه به حوالی شهر للانگ بسنده کند، بخاطر ویژگیهای شعرش قلب این شهر را هدف قرار داده است،(۱۲) و شعر حافظ، همانطور که در کتاب فوق‌الذکر اشاره کرده‌ام، کودکی ماست.
پس شعر حافظ از یک سو مستقیما نقبی به للانگ می‌زند، و از سوی دیگر نقبی به جهان آرزوها و اشتیاق‌ها. پس به این ترتیب دیگر جای تعجبی ندارد که برای شاعری چون حافظ، «دوش» که زمان رویاهای آرزومندانه شبانه هم هست زمان ازلی می‌شود(۱۳):

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود  تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود

و:

دوش بیماری چشم تو ببرد از دستم  لیکن از لطف لبت صورت جان می‌بستم

و با جنون و رویا هم پیوند می‌یابد:

دوش سودای رخش گفتم ز سر بیرون کنم  گفت کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم

و:

دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی  کز عکس روی او شب هجران برآمدی

و همینطور با تعبیر رویا که چیزی جز به صحنه آمدن اشتیاق رویابین نیست:

ای معبر مژده‌ای فرما که دوشم آفتاب  در شکر خواب صبوحی هم‌وثاق افتاده بود
حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت  طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود

شعر حافظ اگر مانند فرش قشقایی با دیوار زبان روبرو نمی‌شد، مانند همان فرش آفاق شرق و غرب جهان را در هم می‌نوردید و از نقاشیهای نقاشان بزرگ و دفتر کار فروید سر درمی‌آورد. در قیاس با این فرش، که ساختار مشخصی دارد، که ریشه گرفته از شمسی است که در ترنج مرکزی آن حضور غیابی دارد (۱۴)، رویا چون پرده حریر و رنگارنگ و لرزانی است که بر پهنه اقیانوس ناخودآگاه شناور است، حریری که هر لحظه بیم فرو رفتن و ناپدید شدن آن می‌رود (از همین جاست که برخی بدون اینکه متوجه باشند که بدون رویا دیدن خوابیدن غیر ممکن است، بخاطر فراموش کردن رویاهایشان، تصور می‌کنند بسیار کم خواب می‌بینند.) هذیان فرد مجنون چون گبه‌ای است که طرحی از پیش گفته ندارد، و در قیاس با طرح پیچیده و تو در توی فرش قشقایی، کاملا بداهه و با متریال دم دست فرد مجنون بافته می‌شود.
شعر حافظ همان فرش پر نقش و نگار قشقایی است که روی کاناپه معروف فروید قرار داشت، شمسی را در دل خود مخفی می‌کرد (۱۵) و محل نگاه خیره فروید بود، و نگاه خیره لکان در نقاشی سفیران هولباین، که در سمینار یازدهم‌اش آن را برای تحلیل خود نگاه خیره آنالیز کرد. اما این نگاه خیره در هنر شرقی چه چیزی دیده بود؟ شاید چیزی «ورای حد تقریر»، و شاید اگر دیوار زبان وجود نمی‌داشت، این نگاه خیره می‌توانست بنیان این هنر را در شعر بی‌مرز حافظ کشف کند. فرش قشقایی برای فروید و لکان، نماینده همان فرهنگی بود که حروفش از راست به چپ نوشته می‌شد و خوانده نمی‌شد، نماینده پرنیان لطیف شعر حافظ. تار و پود این فرش برای فروید و لکان، ناخودآگاه یک متن را یادآوری می‌کرد، متن ناخودآگاه. چه بسا اگر فروید و لکان می‌توانستند حروف و کلمات این زبان هزاره‌ای را بخوانند، متوجه می‌شدند که دگردیسی‌های صوری و معنایی این زبان خود می‌تواند موضوع یک پژوهش بر روی ناخودآگاه باشد، همان متریال پر ارزشی که در باستان‌شناسی ادبیات فارسی در دسترس ما قرار دارد.
درست است که لکان به مانند فروید از فرش قشقایی در دفترش استفاده نکرده بود، اما در مورد شعر، حتی نظری وسیع‌تر از فروید داشت. « تز لکان دربارهٔ شعر قدرتمند است: او شاعر را کنار پیامبر قرار می‌دهد، که بدین معنی است که شعر متعلق به بُعد گفتنِ (۱۶) خالص و ناب است. گفتنی که کمتر از همهٔ گفتن‌ها حماقت‌بار است، چراکه تنها شعر (یا وحی) موفق می‌شود که با استفاده از دال‌های کهنه و پوسیده، چیزی جدید و حتی منحصربه‌فرد و بی‌نظیر بگوید. شعر معانی جدید تولید می‌کند و با این معانی نو، گشایندهٔ چشم‌اندازهای نوینی در واقعیت است.(۱۷) ». با چنین دیدگاهی، با خود می‌اندیشم که اگر لکان، با رخداد شعر حافظ آشنا می‌شد چه می‌کرد؟ آیا بجای جیمز جویس در سمینار بیست و سوم، یک سال از سمینارش را به حافظ اختصاص نمی‌داد؟

از رویاها و جنون پنجره‌ای به جهان بافته‌ها باز می‌شود، همچون شعر و به ویژه شعر حافظ. از رویاها و جنون پنجره‌ای به جهان کودکی باز می‌شود، همچون شعر حافظ. و در نهایت، رویاها و جنون پنجره‌هایی هستند به آن بخشهایی از روان آدمی که در تاریکی و ظلمت قرار دارد، و گویی اگر این دو پدیده شگفت نبودند، ما چیز زیادی از آن نمی‌دانستیم.
اما اگر معنی جنون را وسیع‌تر در نظر بگیریم، به معنی آن جنونی که همهٔ ما در اولین روزهای نوزادی خود، هنگامی که هنوز قادر به تفکیک جهان خارجی و داخلی نبودیم تجربه کردیم، جنونی که از زبان اولیهٔ شخصی هرکس که حتی با تن‌اش ارتباطی ندارد (للانگ) منشأ می‌گیرد؛ اگر رویا را وسیع‌تر در نظر بگیریم، یعنی هم رویای شبانه و هم رویای روز (خیالبافی)

که سرمنشأ هرگونه نوشتن و سرایش است (از نمایشنامه بگیرید تا سرایش شعر و موسیقی)؛ و اگر سرایش را هم نه فقط سرایش شعر، بلکه جوشش هر نوع کلام خلاق بگیریم که از ناخودآگاه نشأت می‌گیرد، به نتیجهٔ جالبی خواهیم رسید:
جنون همان هستهٔ کودکی است که رویاها از آن برمی‌خیزند، و هر نوع سرایشی هم از رویایی نشأت می‌گیرد، پس ارتباط جنون و رویا و سرایش همچون دوایر متحدالمرکزی است که جنون در مرکز، رویا در وسط و سرایش در محیط قرار می‌گیرد، و این همان سه‌گانهٔ جرس است (جنون- رویا- سرایش) که محور باستان‌شناسی ادبی است، یعنی محور دانشی که تئوری جدیدی در مورد ساختار اساسی روح و روان ارائه می‌کند، و برای نخستین بار منظر جدیدی برای نگریستن به روح آدمی از جنبهٔ دینامیک و سیالیت آن دارد، سیالیتی که بنیان هرگونه متامورفوز یا دگردیسی است، و بر چرخ سه‌گانهٔ جرس سوار است: همان جاهایی که لیبیدو بیشترین حرکت را دارد، و آدمی را به سمت جلو (دگردیسی استکمالی) یا عقب (دگردیسی قهقرایی) سوق می‌دهد. این نحوهٔ نگرش پاسخی به روح زمانه نیز هست که در آن همه چیز، حتی دانشهایی که از روح و روان می‌گویند اسیر چنبرهٔ ساده‌انگارانهٔ سود/ زیان شده‌اند، و سیالیت و دگردیسی روح و روان به تمامی به فراموشی سپرده شده است، که نتیجهٔ آن به وجود آمدن دانشورانی در حوزه‌های مختلف است که به کلی از روح و روان خود غافلند، و از نظر رشد روحی از چهار پنج سالگی فراتر نرفته‌اند. پدیده‌ای بی‌سابقه در تاریخ بشر، با نتایجی فاجعه‌آمیز که در تمام حوزه‌های جامعهٔ بشری، از دانش گرفته تا سیاست خود را نشان می‌دهد. از طریق این دانش تاریخ دگردیسی استکمالی روح یک ملت را با بررسی دگردیسی برگزیدگان آن ملت (که در مورد ایرانیان عمدتا شاعران بزرگ فارسی هستند) می‌توان پی گرفت، و این یکی از آرمانهای رشتهٔ جدیدالتاسیس «روان-باستان‌شناسی ادبی» است. به این ترتیب این رشته در دگردیسی‌های متوالی که از کتابهای حافظ و فردوسی (۱۸) شروع شده و در حال حاضر به عطار و نظامی (۱۹) می‌رسد، در کتاب سوم «عطار و عطر جنون» به چنین تعریفی رسیده است:
«این دانش را می‌توان باستان‌شناسی روح و تطورات و تحولات تاریخی‌اش از مسیر ادبیات فارسی و منابع الهام آن و زبان هزاره‌ای فارسی و تطورات آن در گذر زمان به حساب آورد. این باستان‌شناسی از سه مسیر سرایش، رویا و جنون ... صورت می‌گیرد، که هر سه پایه‌ای زبانی دارند، اما به خاطر به حساب آوردن روح و روان و تطوراتش در رویا و جنون (یا از جنبهٔ به خاطر به حساب آوردن تن و سائق‌هایش) از مطالعات زبان‌شناسی صرف بسیار فراتر می‌رود».(۲۰)
و این روح باستانی، سه جزء دارد، چون خود فرآیند زبان‌آموزی نوعی سرایش اولیه است، سرایشی که با ظهور بزرگان فرهنگ‌ساز یک ملت، متونی را فراهم می‌کند و یک فرهنگ را شکل می‌دهد، که یک «فرهنگ ملی» بدون میراث مکتوب غنی قابل تصور نیست. فرهنگ نیز به دگردیسی انسانهایی می‌پردازد که در دامن آن پرورش می‌یابند. البته که این روح در ابتدا در انسان ابتدایی که تمایز کاملی بین جهان درون و بیرونش نمی‌دیده دارای جزء جنون وسیع‌تری بوده است، و در تکامل خود جزء رویای وسیع‌تری پیدا کرده (در کتاب «فردوسی و کاخ حیرت» دیدیم که رویاهای اولیه بشر در شاهنامه جنبهٔ پیشگویانه داشته، جنبهٔ «عینی» بیشتری داشته و با رویاهای امروزین متفاوت بوده‌اند) و در نهایت به جهان امروز می‌رسیم، که در آن انواع سرایش در پیش زمینه قرار دارند، و جنون و رویاها به عقب رانده شده‌اند، مگر اینکه هنرمندان و دانشورانی پیدا شوند و از این جهان فراموش شده برای ما پیامهایی بیاورند.

پانویس‌ها:
(تمام منابع انگلیسی که مورد اشاره قرار گرفته‌اند در متن توسط نویسندهٔ مقالهٔ حاضر ترجمه شده‌اند)
(۱) گمشده در آینه، دکتر فرزام پروا، انتشارات ارجمند، ویراست دوم، اردیبهشت ۱۳۹۸، صفحه ۱۱
(۲) Lacan for Vincennes/ Jacques Lacan/ In "Everyone Is Mad", Scilicet, New Lacanian School, 2023,page 23
(۳) گمشده در آینه، صفحه ۱۲۹
(۴) Psychoanalytical Notes upon an Autobiographical Account of a case of Paranoia (Dementia Paranoides)/Sigmund Freud/Translated by James Strachey/Standard Edition/1925
(۵) Dreams (Introductory Lectures On Psychoanalysis 1915)
(٦) Ibid
(۷) A Meta-psychological Supplement to The Theory of Dreams, S. Freud, Standard Edition, Volume 14, Page 230
(۸) در دوران جنگ ۴۰ روزه که مصیبت‌های گوناگونی بر سرم آوار شد، و از نزدیک شاهد جنایات متجاوزان به سرزمینمان بودم، فرصت این را هم داشتم که این موضوع را بطور عملی محک بزنم. در این دوران شعر من هم دچار تحول و متامورفوزی بی‌سابقه شد، که در بخش اول مجموعهٔ اشعارم (شب‌زنده‌داری شبنم) قابل مشاهده است (بخش «سالاد فصل» )
(۹) Television, Jacques Lacan, A Challenge to the Psychoanalytic Establishment, Translated by Jeffrey Mehlman, W.W. Norton and Company, New York & London, 1990
(۱۰) گمشده در آینه، صفحه ۱۳۰

(۱۱) گمشده در آینه، صفحه ۱۳۵
(۱۲) حافظ و رود جادو، ضفحه ۳۰۵
(۱۳) حافظ و رود جادو، فصل دوم: غیاب شمس، شب و دوش و شب قدر
(۱۴) حافظ و رود جادو، ضفحه ۱۱۷
(۱۵) در کتاب حافظ و رود جادو نشان داده‌ام که واپس‌زنی کلمه شمس از دیوان خواچه، روی موسیقی تمام دیوان اثر گذاشته است. (به ویژه رجوع کنید به بخش اول کتاب: حضور شمس)
(۱۶) le dire
(۱۷) راهنمای کمبریج لکان، ترجمه دکتر فرزام پروا، انتشارات خوب، چاپ دوم ۱۴۰۲، صفحه ۱۹۱
(۱۸) فردوسی و کاخ حیرت، انتشارات نگاه
(۱۹) نظامی و نظام هستی، انتشارات نگاه
(۲۰) عطار و عطر جنون، انتشارات نگاه، چاپ اول، صفحه ۳۱۰ (با اندکی تغییر)

منابع:


(۱) پروا، فرزام (۱۳۹۸). گمشده در آینه. تهران: انتشارات ارجمند، ویراست دوم
(۲) پروا، فرزام (۱۴۰۵). شب‌زنده‌داری شبنم. تهران : انتشارات نگاه (زیر چاپ)
(۳) پروا، فرزام (۱۴۰۰). درسگفتارهای لکان در موسسه حکمت و فلسفه. تهران: انتشارات سیب سرخ ( چاپ اول)
(۴) پروا، فرزام (۱۴۰۱). حافظ و رود جادو. تهران: انتشارات نگاه (چاپ دوم)
(۵) پروا، فرزام (۱۴۰۲). فردوسی و کاخ حیرت،. تهران: انتشارات نگاه (چاپ دوم)
(۶) پروا، فرزام (۱۴۰۵). نظامی و نظام هستی. تهران: انتشارات نگاه (زیر چاپ)
(۷) پروا، فرزام (۱۴۰۴). عطار و عطر جنون، انتشارات نگاه (چاپ دوم)
(۸) پروا، فرزام (۱۳۹۸). گمشده در آینه: شرح حال یک شخصیت مرزی نقاش. تهران: انتشارات ارجمند
(۹) ژان-میشل ربته (۱۴۰۲). راهنمای کمبریج: لکان. ترجمه دکتر فرزام پروا. تهران: نشر خوب
(۱۰) Jacques Lacan : Lacan for Vincennes/ In "Everyone Is Mad", Scilicet, New Lacanian School, 2023
(۱۱) Sigmund Freud : Psychoanalytical Notes upon an Autobiographical Account of a case of Paranoia (Dementia Paranoides) /Translated by James Strachey/Standard Edition/1925
(۱۲) Sigmund Freud : Dreams (Introductory Lectures On Psychoanalysis/ Translated by James Strachey/Standard Edition/ 1915
(۱۳) Sigmund Freud : A Meta-psychological Supplement to The Theory of Dreams/ Standard Edition, Volume 14
(۱۴) Jacques Lacan : Television, A Challenge to the Psychoanalytic Establishment/ Translated by Jeffrey Mehlman/ W.W. Norton and Company, New York & London, 1990