شنبه ۲ خرداد ۱۴۰۵ شماره ۹۰۳۲
irannewspaper irannewspapper

نیمه پنهان نویسنده

بررسی ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر نوشته مارتین برگمن

روانکاوی

عرفان خیرخواه
روان‌درمانگر تحلیلی

مارتین اس. برگمن (۲۰۱۴-۱۹۱۳) در اواخر عمرش، کتابی منتشر کرد که می‌توان آن را وصیت‌نامه بالینی یک عمر مواجهه با پویایی‌های ذهن انسان دانست: «ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر». برگمن که در محافل روانکاوی بیشتر با تدریس درباره تاریخ جنبش روانکاوی شناخته می‌شود، در این کتاب مسیری متفاوت را می‌پیماید. او از جایگاه یک درمانگر باتجربه، پشت میز تحریر خود می‌نشیند و نمایشنامه‌های شکسپیر را به‌مثابه «گزارش‌های موردی» می‌خواند اما نه از آن دست گزارش‌هایی که بیماران بر تخت تحلیل می‌گویند، بلکه از آن گونه‌ای که یک شاعر نابغه در لابه‌لای دیالوگ‌های «هملت»، «مکبث» و «اتللو» بر جای گذاشته است.

پرسش محوری برگمن ساده و در عین حال جسورانه است: آیا می‌توان لایه‌های ناخودآگاه خود شکسپیر را در شخصیت‌پردازی‌هایش تشخیص داد؟ و اگر پاسخ آری است، این لایه‌ها از چه تعارضات حل‌نشده‌ای حکایت می‌کنند؟ برگمن با تکیه بر مفاهیم کلاسیک فرویدی عقده ادیپ، ناتوانی در سوگواری، پارانویا و سازش‌های همگون‌خواهانه نشان می‌دهد بسیاری از معمایی‌ترین رفتارهای شخصیت‌های شکسپیر، وقتی در پرتو روانکاوی خوانده می‌شوند، ناگهان درونی‌ترین کشمکش‌های خالق خود را فاش می‌کنند.

کتاب پیشِ رو سفری است به اعماق ناخودآگاه نمایشنامه‌نویسی که چهار قرن پس از مرگش هنوز رازهای تازه‌ای برای افشا کردن دارد. برگمن در شش بخش مجزا، از «هملت» به‌عنوان نقطه عطف آغاز می‌کند، به سراغ عقده ادیپ در هفت نمایشنامه می‌رود، از پارانویای «اتللو» می‌گوید و سرانجام در «تاجر ونیزی» و «شب دوازدهم» به بازنمایی سازش‌های همگون‌خواهانه می‌پردازد. آنچه در ادامه می‌خوانید کاوشی است در لایه‌های پنهان شخصیت‌هایی که گمان می‌کردیم همه چیزشان را می‌دانیم، اما برگمن نشان‌مان می‌دهد ناخودآگاه خالقِ آنها هنوز حرف‌های ناگفته بسیاری دارد.

گفت‌وگوی دو نسل از روانکاوان

کتاب «ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر» با مقاله‌ای از آندره گرین، یکی از تأثیرگذارترین روانکاوان فرانسوی نیمه دوم قرن بیستم، آغاز می‌شود. حضور گرین در ابتدای این کتاب تصادفی نیست؛ او که شاگرد ژاک لکان و سپس از منتقدان جدی او بود، در طول حیات حرفه‌ای خود همواره پیوندی عمیق میان روانکاوی و ادبیات برقرار کرد. گرین پیش‌تر در آثار خود به تحلیل تراژدی‌های کلاسیک از جمله «اتللو» شکسپیر پرداخته بود. این پیشینه باعث می‌شود حضور او در کتاب برگمن، نه یک مدعو زینتی، بلکه گفت‌وگویی میان دو نسل از روانکاوان باشد که هر دو، شکسپیر را نقطه عطفی در بازنمایی روان انسان می‌دانند. مقاله «معماهای هملت» گرین در ابتدای بخش اول کتاب (موقعیت محوری هملت)، عمدتاً معطوف به تحلیل این نمایشنامه است. گرین در آثار دیگرش نیز نشان داده چگونه مفاهیم روانکاوانه همچون سازوکارهای ناخودآگاه، رابطه عاشقانه‌ای که توسط منطقی ناپیدا میانجی‌گری می‌شود و ریشه‌گیری تخیل شاعرانه در سپهر غرایز جسمانی در متن شکسپیر قابل پی‌جویی است. او در جایی دیگر از «رویای یک شب نیمه تابستان»، «آنتونی و کلئوپاترا» و «طوفان» سخن گفته و نشان داده چگونه شکسپیر، بیش از هر نویسنده مدرن دیگری، ژرف‌ترین و گسترده‌ترین تصویر را از روان انسان و روابط عاشقانه و خصمانه میان آدمیان ارائه می‌دهد. مقاله گرین در این کتاب، پلی است از نظریه روانکاوانه به متن شکسپیر. او به برگمن کمک می‌کند تا پیش از ورود به تحلیل ۱۶ نمایشنامه، چهارچوبی نظری برای خوانشِ مبتنی بر ناخودآگاه فراهم آورد. بخش اول کتاب (موقعیت محوری هملت) مستقیماً با نام گرین گره خورده و فصل اول درباره «هملت: ناتوانی در سوگواری و عشق ورزیدن» دنباله‌ای بر مقدمه تحلیلی او است.

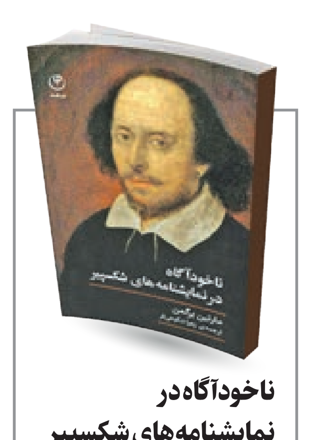
مارتین برگمن در بخش «موقعیت محوری هملت» با درک این نکته که «هملت» در تاریخ روانکاوی جایگاهی استثنایی دارد، تمام تمرکز این بخش را معطوف به معمایی می‌کند که چهار قرن ذهن خوانندگان و تماشاگران را به خود مشغول داشته: چرا هملت این‌قدر در عمل تردید می‌کند؟ برگمن در ابتدای فصل اول که «هملت: ناتوانی در سوگواری و عشق ورزیدن» نام دارد، یادآور می‌شود که فروید و بسیاری از پیروانش هملت را تقریباً همچون یک شخصیت واقعی تحلیل کرده‌اند؛ گویی با بیماری روی تخت روانکاوی مواجه‌اند که باید ریشه‌های درونی تعارضش را کشف کرد. اما برگمن از این رویکرد فراتر می‌رود: او «هملت» را نه صرفاً پرونده‌ای بالینی، بلکه «تجسم تلاش درخشان هنری» می‌داند که هدف آن، هم آشکار کردن و هم پنهان ساختن لایه‌هایی از ناخودآگاه است. به عبارت دیگر، تردید هملت، نه فقط یک مسأله درون‌داستانی، بلکه کلیدی است برای ورود به درونی‌ترین کشمکش‌های خود شکسپیر. اگر به متن «هملت» بازگردیم، با شاهزاده‌ای روبه‌رو هستیم که از همان ابتدا در سوگ پدر غرق است اما نه سوگی معمولی. گرترود، مادر هملت، کمتر از دو ماه پس از مرگ شوهرش با برادر او (کلودیوس) ازدواج کرده است. خود هملت در اولین تک‌گویی بلندش این وضعیت را شرح می‌دهد: «آه خدایا، حیوانی بی‌خرد زودتر از این به سوگ می‌نشست.» او در همان خطاب اولیه به مادر، مرزهای اخلاقی را چنان جابه‌جا می‌بیند که از تعابیری استفاده می‌کند که بیش از یک پسر خشمگین، از پسری رانده شده از حریم عاطفی حکایت دارد. اما مهم‌ترین مقطع، مواجهه هملت با روح پدر است. شبح به او می‌گوید «خونخواهی کن» و هملت به ظاهر قاطعانه می‌پذیرد. با این حال، آنچه در ادامه می‌آید، نه نقشه‌ای منسجم برای انتقام، بلکه نمایشی غریب از تردید و تعلل است. چرا هملت در فرصت‌های متعدد (از جمله صحنه دعای کلودیوس که کاملاً تنها و بی‌دفاع است) شمشیر نمی‌کشد؟ پاسخ برگمن در جایی بیرون از متن نهفته است. برگمن نظریه خود را چنین خلاصه می‌کند: هملت، «ناتوانی در سوگواری» و «ناتوانی در عشق ورزیدن» را همزمان با هم تجربه می‌کند. اما علت اصلی چیست؟ برگمن با جسارتی که در کل کتابش امتداد می‌یابد، پیشنهاد می‌کند اگر هملت را آینه‌ای از زندگی خود شکسپیر بدانیم، آن‌گاه «هملت بیانگر ناتوانی خود شکسپیر در سوگواری و عشق ورزیدن است تا زمانی که خاطره‌ای کهن از دوران کودکی از ناخودآگاه سر برمی‌آورد و درمان به واسطه بازگشت این خاطره رقم می‌خورد.»

این «خاطره کودکی» در تحلیل برگمن، هسته مرکزی راز تردید هملت را تشکیل می‌دهد. به عبارت ساده‌تر، هملت نمی‌تواند علیه کلودیوس دست به عمل بزند، نه به این دلیل که شواهد کافی ندارد یا از قدرت او می‌هراسد، بلکه به این دلیل که در لایه‌های عمیق‌تر روانش، نفرت از کلودیوس با دلبستگی‌های حل‌نشده‌ای گره خورده که بازگشت به صحنه اصلی آنها برای خود شکسپیر و به تبع آن برای هملت درمان‌بخش است. بدین ترتیب، هملت در خوانش برگمن نه یک قهرمان تراژیک کلاسیک مردد، که بازنمایی هنرمندانه فرآیندی درمان‌گونه است: سفری از تردید و تعلل به سوی رهایی از طریق یادآوری. صحنه «تله موش» که در آن هملت نمایشی درون نمایشنامه اجرا می‌کند تا کلودیوس را به اعتراف وادارد، در این چهارچوب نه یک حیله، که کنشی نمادین برای احضار حقیقت سرکوب‌شده است. لحظه‌ای که هملت سرانجام شمشیر می‌کشد، در واقع لحظه‌ای است که حافظه سرکوب‌شده جای خود را به آگاهی می‌دهد و تراژدی به پایان می‌رسد.

نمایشی درباره هنرنمایی

بخش دوم کتاب «ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر» با عنوان «شاعر و رسالتش» دربرگیرنده تحلیل سه نمایشنامه است: «رویای یک شب نیمه تابستان»، «طوفان» و «تیمون آتنی». برگمن در این بخش از تحلیل یک شخصیت داستانی فراتر می‌رود و مستقیماً به سراغ خود شکسپیر می‌آید؛ پرسش او این است: یک شاعر چگونه «حقِ» نوشتنِ شاهکارها را به دست می‌آورد؟ و چگونه ممکن است این حق را از دست بدهد؟

خوانش برگمن از نمایشنامه «رویای یک شب نیمه تابستان» را با ارجاع به نقل قولی از دیوید مالوف، شاعر معاصر استرالیایی، می‌توان بهتر درک کرد که «رویای یک شب نیمه تابستان» را نمایشی درباره «هنرنمایی» می‌خواند. از این منظر، شخصیت‌ها و لایه‌های مختلف این کمدی از آتنیان نجیب‌زاده گرفته تا پَک، جن شیطان‌صفت و گروه صنعتگرانِ روستایی که نمایشی مضحک اجرا می‌کنند همگی به شکلی درگیر «نشان دادنِ توانایی خود در نمایش» هستند. برگمن اما خوانش خود را از خلال تقابل دو جفت عاشق اصلی پی می‌گیرد: هرمیا و لایزاندر در یک سو و هلنا و دمتریوس در سوی دیگر. در نگاه اول، این چهار جوان نمادی از عشقِ رمانتیک سراسر اشتیاق و بی‌پروا هستند. اما برگمن نشان می‌دهد شکسپیر از خلال ماجراهایی که بر سر این عاشقان می‌آید مانند جابه‌جایی‌های سردرگم‌کننده عشق در جنگل، دخالت‌های شیطنت‌آمیز پَک و معجون عشق در عمل دارد «دعوت خود را به‌عنوان شاعر اجرا می‌کند»: یعنی توانایی‌اش در خلقِ توهمی خوشایند و متقاعدکننده. به عبارت دیگر «رویای یک شب نیمه تابستان» برای برگمن نه فقط یک کمدی عاشقانه، که بیانیه‌ای هنری درباره چیستی و چرایی هنرنمایی شاعرانه است.



ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر

- نویسنده: مارتین برگمن
- مترجم: زهرا شکوهی‌فر
- انتشارات: مؤسسه انتشارات فلسفه
- تعداد صفحات: ۳۷۴ صفحه
- قیمت: ۷۵۰۰۰۰ تومان

فروپاشی و کناره‌گیری

در مقابلِ «رویای یک شب نیمه تابستان» که نمایشی درباره اوج هنرنمایی است، «طوفان» برای برگمن نمایشِ کناره‌گیری از خلاقیت است. پراسپرو، دوک تبعیدشده میلان که بر جزیره‌ای جادویی فرمانروایی می‌کند، در پایان نمایشنامه عصای جادویش را می‌شکند و کتابِ جادوهایش را به دریا می‌سپارد. برگمن این کنش را استعاره‌ای از تصمیم خود شکسپیر برای وداع با تئاتر می‌خواند. جالب آنکه برگمن هیچ‌یک از شخصیت‌های «طوفان» را مستقیماً از منظر روانکاوانه تحلیل نمی‌کند؛ بلکه تمام تمرکزش معطوف است به این نکته که چگونه یک شاعرِ سالخورده در واپسین نمایشنامه‌هایش خداحافظی‌ای آگاهانه با «هیاهوی بسیار برای هیچ» یعنی ذات توهم‌آمیز و زودگذر هنر نمایشی را به صحنه می‌برد.

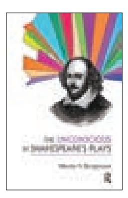
اما میان این دو قطب خیزش هنری در «رویا» و وداعِ باشکوه در «طوفان» نمایشنامه‌ای قرار دارد که برای برگمن تصویری از فروپاشی خلاقیت است: «تیمون آتنی». قهرمان این نمایشنامه، ثروتمندی سخاوتمند که دوستانِ چاپلوس دورش جمع شده‌اند، پس از ورشکستگی درمی‌یابد که همه به او پشت کرده‌اند. تیمون از شهر به بیابان می‌گریزد، نفرین‌کنان از انسانیت بریده و سرانجام در گوری بر لب ساحل می‌میرد. برگمن «تیمون آتنی» را روایتی از «از دست دادنِ خلاقیت» می‌خواند: فروپاشی اعتماد به جهان که نتیجه‌اش فروپاشی توانایی خلق کردن است. او نشان می‌دهد چگونه خشمی که در این نمایشنامه جریان دارد - خشمی همه‌جانبه و درمان‌ناپذیر - در عمل هر امکانِ هنرمندانه‌ای را خفه می‌کند. به این ترتیب، این سه نمایشنامه در کنار هم تصویری سه‌گانه از سیرِ یک شاعر به دست می‌دهند: اوجِ هنرنمایی در جوانی، کناره‌گیری آگاهانه در پیری، و فروپاشی ناگهانی خلاقیت در میانه راه سه وضعیتی که به اعتقاد برگمن، هر سه ریشه در لایه‌های ناخودآگاهِ زیسته خود شکسپیر دارند.

کشمکش درونی

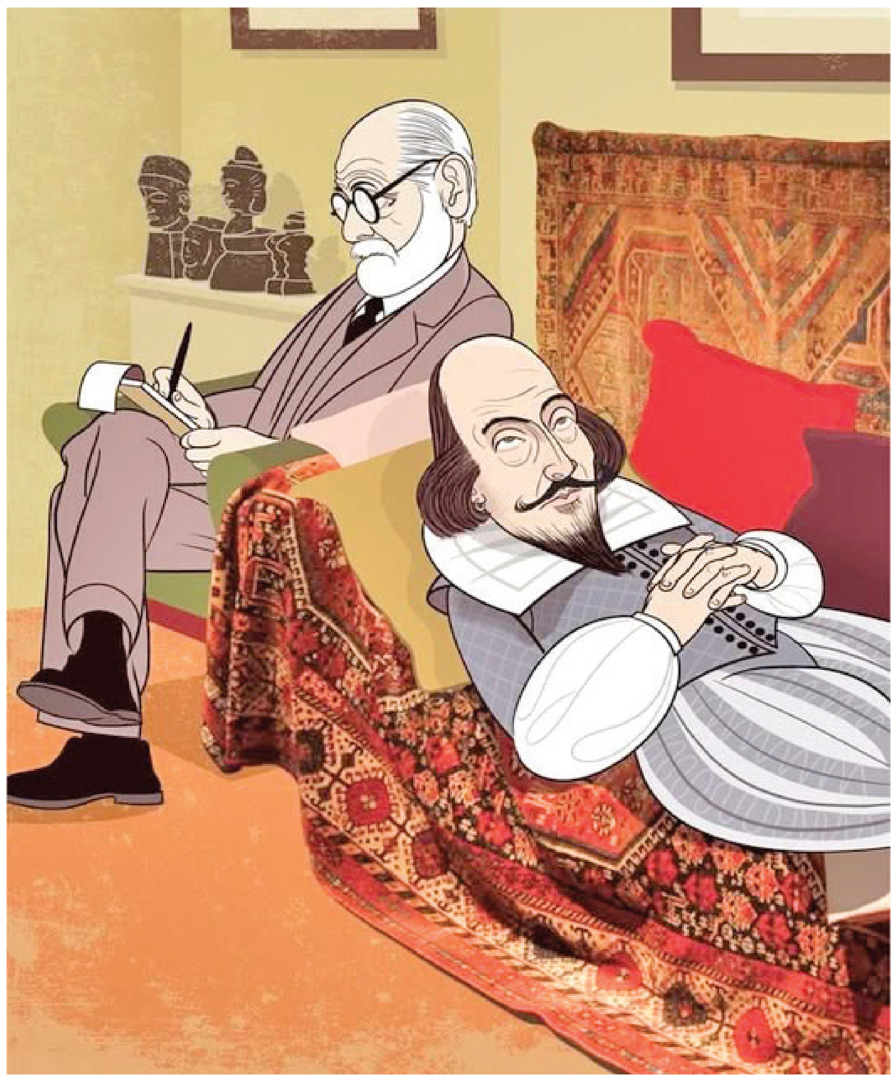
بخش چهارم کتاب «ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر» با عنوان «تعارض درون‌روانی» تنها به یک نمایشنامه اختصاص دارد: «قانون علیه قانون». برگمن عنوان این فصل را «ازهم پاشیدگی فراخود سرسخت» می‌گذارد و نشان می‌دهد چگونه این نمایشنامه به جای تحلیل یک شخصیت خاص، به واکاوی ساختار ذهنی خودِ انسانی می‌پردازد که در چنگال سرکوب روانی بی‌امان گرفتار آمده است. محور تحلیل برگمن در این بخش شخصیت آنجلو است. آنجلو معاونِ حاکم است که در غیاب او اداره شهر را بر عهده می‌گیرد. او مردی است با ایده‌های سخت و انعطاف‌ناپذیر درباره پاکی اخلاقی کسی که خود را به بالاترین استانداردهای دین و قانون پایبند می‌داند. اما برگمن فراتر می‌رود و در آنجلو نه فقط یک شخصیت داستانی، که تصویری از «فراخود» سرکوب‌شده را می‌بیند؛ بخشی از روان که با قوانین خشک و تنبیه‌آمیز خود، امکان هرگونه لذت و آزادی را از انسان سلب می‌کند. عنوان فصل «ازهم پاشیدگی» دقیقاً به همین نقطه اشاره دارد: آنجلو که به عنوان نماد قاطعیت و بی‌عاطفگی معرفی می‌شود، در مواجهه با ایزابلا که برای نجات جان برادرش نزد او آمده، ناگهان فرو می‌ریزد. اگر به متن «قانون علیه قانون» بازگردیم، با وضعیتی روبه‌روایم که در آن دو «جزم‌اندیش مطلق» در برابر هم قرار می‌گیرند. آنجلو که کلودیو (برادر ایزابلا) را به اعدام محکوم کرده، به ایزابلا پیشنهادی می‌دهد تا مشروط به پذیرش آن برادرش بخشوده شود. در اینجا برگمن معمای روان‌شناختی را آشکار می‌کند: چرا آنجلو که نماد پاکی و قانون است، ناگهان به پست‌ترین شکل ممکن سقوط می‌کند؟ پاسخ برگمن در این جمله خلاصه می‌شود: «فراخودِ سخت‌گیر، خود زمینه‌ساز فروپاشی خود است.» به عبارت دیگر، هرچه سرکوب روانی شدیدتر باشد، طغیان ناگهانی و ویرانگرتر خواهد بود. آنجلو که تمام عمر خود را وقف مهار امیال کرده، در اولین مواجهه با یک زنِ پاکدامن (ایزابلا) چنان از پای درمی‌آید که تمام اصول اخلاقی خود را زیر پا می‌گذارد. او خود در یکی از تک‌گویی‌هایش از این تعجب سرگردان می‌پرسد: «این چیست؟ گناه اوست یا گناه من؟ وسوسه‌گر گناهکارتر است یا وسوسه‌شونده؟» برگمن نشان می‌دهد ایزابلا نیز تفاوت چندانی با آنجلو ندارد. او نیز یک «مطلق‌گرای اخلاقی» است. در صحنه پایانی، حاکم وینا که در تمام مدت در لباس یک راهب اوضاع را زیر نظر داشته، پرده را کنار می‌زند. آنجلو رسوا می‌شود، اما به جای اعدام، به ازدواج با ماریانا (معشوقه سابقش که او را رها کرده بود) محکوم می‌شود. برگمن این پایان را نه یک «رستگاری»، که «تحمیلی بیرونی» می‌خواند. برگمن با تحلیل «قانون علیه قانون» نشان می‌دهد شکسپیر، بیش از هر جای دیگر، به واکاوی درون به مثابه میدان نبرد پرداخته است. نبردی میان آنچه بر خود تحمیل می‌کنیم و آنچه در ناخودآگاه ذهن‌مان می‌گذرد.

بدگمانی بیمارگون

برگمن در بخش پنجم کتاب «ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر» با عنوان «نبردی علیه پارانویا» به تحلیل دو نمایشنامه می‌پردازد: «اتللو» و «داستان زمستان». برگمن در این بخش نشان می‌دهد چگونه بدگمانی بیمارگون، تردیدهای بی‌پایان و ترس از خیانت می‌توانند ذهن انسان را تسخیر کرده و فرد را به سمت ویرانی بکشانند. محور بحث او در این دو نمایشنامه، شخصیت‌هایی است که بی‌آنکه دلیل روشنی داشته باشند، گرفتار بدبینی و فریب می‌شوند. در مرکز «اتللو» شخصیتی قرار دارد که برگمن او را نمونه‌ای از «بدگمانی بیمارگون» می‌خواند. اتللو، سردار سیاهپوست ونیزی، همسرش دزدمونا را بی‌آنکه هیچ دلیل محکمی داشته باشد متهم به خیانت می‌کند. اما این اتهام از کجا می‌آید؟ در ظاهر، ایاگو است که با دسیسه‌هایش اتللو را به شک می‌اندازد. اما برگمن فراتر از نقشه ایاگو می‌رود و ریشه بدگمانی را در درون خود اتللو جست‌وجو می‌کند. اگر به متن نمایشنامه برویم، با سرداری روبه‌روایم که در جامعه ونیز یک «بیگانه» است. او در یکی از تک‌گویی‌هایش با خود می‌گوید: «سیاه هستم و زبان بلد نیستم و به رقص و خوشگذرانی عادت ندارم.» برگمن این جمله را نشانه‌ای از ناامنی عمیق اتللو می‌خواند. او هرگز خود را کاملاً لایق عشق دزدمونا نمی‌داند و همین احساسِ کهنه و سرکوب‌شده، زمینه را برای باور کردن هر تردیدی فراهم می‌کند. اتللو در اوج شکنجه درونی، فریاد می‌زند: «شکی که دلیل ندارد، دلیل نمی‌خواهد» جمله‌ای که برگمن آن را بهترین توصیف از سقوط آزاد یک ذهن پارانوید می‌داند. برای اتللو، دیگر هیچ نشانه‌ای نمی‌تواند او را قانع کند که همسرش بی‌گناه است، چرا که او پیشاپیش به گناهِ دزدمونا «باور» دارد. این باور بی‌دلیل، خود یک سازوکار دفاعی است در برابر اضطرابی که ریشه‌اش جای دیگری است. لحظه تراژیک نمایشنامه وقتی رقم می‌خورد که اتللو پس از کشتن دزدمونا، حقیقت را می‌فهمد. اما برگمن اشاره می‌کند حتی در این لحظه نیز اتللو به جای رویارویی با ریشه‌های درونی بدگمانی، خود را قربانی «سرنوشت شوم» می‌نامد گویی نیرویی بیرونی او را فریب داده، نه آنکه خودش اسیر توهمی درونی بوده است. نمایشنامه «داستان زمستان» روایت مشابهی دارد با پایانی متفاوت. لئونتس، پادشاه سیسیل، بی‌هیچ دلیلی همسر باردارش هرمیون را به رابطه با دوستش پولیگزنس متهم می‌کند. او چنان در بدگمانی خود غرق می‌شود که دستور زندانی کردن هرمیون و سپس مرگ او را صادر می‌کند. فرزند تازه به دنیا آمده نیز به دستور او به سرزمینی بیگانه تبعید می‌شود. برگمن در تحلیل این نمایشنامه نشان می‌دهد بدگمانی لئونتس همان ساختار روانی اتللو را دارد، اما با تفاوتی کلیدی: در «داستان زمستان»، خبر مرگ ناگهانی پسرش مامیلیوس، لئونتس را بیدار می‌کند. او ناگهان درمی‌یابد که چه کرده است. در آن لحظه است که می‌گوید: «دیگر هیچ حقیقتی جز حقیقتِ نابودی خودم نمی‌شناسم.» برگمن «داستان زمستان» را روایتی از رهایی از چنگال بدگمانی می‌خواند. برخلاف اتللو که تا انتها در توهم خود می‌ماند و تنها پس از کشتن دزدمونا به حقیقت پی می‌برد، لئونتس پیش از آنکه فاجعه کامل شود، بیدار می‌شود. با این حال، تاوان این بیداری دیر هنگام سنگین است: هرمیون دیگر زنده نیست یا دست‌کم همه او را مرده می‌پندارند. پایان نمایشنامه با مجسمه‌ای از هرمیون که ناگهان جان می‌گیرد، لحظه‌ای شگفت‌انگیز است. برگمن این پایان را «رستگاری ممکن اما نه کامل» می‌نامد: خانواده دوباره کنار هم جمع می‌شود، اما زخمِ سال‌های بدگمانی و جدایی هرگز به طور کامل التیام نمی‌یابد. برگمن در پایان این بخش، «اتللو» و «داستان زمستان» را دو سوی یک واقعیت می‌داند: هر دو نمایشنامه روایتگر ذهنی‌اند که از ترس از دست دادن عشق، خود مخرب‌ترین بدگمانی‌ها را می‌پرورانند. تفاوت آنها در پایان است: یکی به کام مرگ فرو می‌غلتد، دیگری فرصت رستگاری ناقص می‌یابد. برگمن نشان می‌دهد شکسپیر نه فقط بدگمانی، که سازوکارهای دفاعی ذهن در برابر اضطراب از دست دادن را با دقتی شگفت‌انگیز به تصویر کشیده است و این شاید جاودانه‌ترین درس این دو تراژدی باشد.



کتاب «ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر» با مقاله‌ای از آندره گرین، یکی از تأثیرگذارترین روانکاوان فرانسوی نیمه دوم قرن بیستم، آغاز می‌شود و سفری است به اعماق ناخودآگاه نمایشنامه‌نویسی که چهار قرن پس از مرگش هنوز رازهای تازه‌ای برای افشا کردن دارد. برگمن در شش بخش مجزا، از «هملت» به‌عنوان نقطه عطف آغاز می‌کند



روانکاوی با زبان شاعرانه

«ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر» سفری است ۱۶ ایستگاهی به اعماق تاریک‌ترین لایه‌های روانِ بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویس تاریخ. مارتین برگمن، روانکاوی که نیم قرن از عمر خود را صرف شنیدن اسرار نهفته در اتاق درمان کرده بود، در این کتاب نشان می‌دهد شکسپیر چگونه قرن‌ها پیش از فروید، بسیاری از پیچیده‌ترین سازوکارهای ذهن را کشف کرده و در قالب شخصیت‌هایی جاودانه به صحنه آورده است. از تردیدِ درمان‌ناپذیر هملت و ناتوانی او در سوگواری و عشق ورزیدن، تا فروپاشی فراخودِ سخت‌گیر آنجلو در «قانون علیه قانون»؛ از بدگمانی بیمارگون اتللو که بی‌هیچ دلیل محکمی همسرش را به خاک سیاه می‌نشاند، تا بازگشتِ دیرهنگام لئونتس به حقیقت در «داستان زمستان». برگمن در هر کدام از این تحلیل‌ها نشان می‌دهد شکسپیر نه فقط یک شاعر، که یک روانکاو با زبان شاعرانه بی‌نظیر بوده است. اما برگمن فراتر از تحلیل شخصیت‌ها می‌رود. او در بخش «شاعر و رسالت او» مستقیماً به سراغ خود شکسپیر می‌آید: از اوج هنرنمایی در «رویای نیمه‌شب تابستان» تا فروپاشی خلاقیت در «تیمون آتنی» و خداحافظی باشکوه با جادوی تئاتر در «طوفان». این سه نمایشنامه در کنار هم تصویری سه‌بعدی از سیرِ روحی یک شاعرِ نابغه به دست می‌دهند. کتاب برگمن دعوتی است برای نگاه کردن به شکسپیر از زاویه‌ای تازه. نه شکسپیرِ شاعرِ رنسانسی، بلکه شکسپیرِ کاشفِ اعماقِ ذهن انسانی. کسی که چهار قرن پیش، آنچه را روانکاوی قرن بیستم با زحمت کشف کرد، در دیالوگ‌هایی نغز و شخصیت‌هایی ماندگار جای داد. خواندن این کتاب برای هر دوستدار شکسپیر و هر کنجکاو روان انسان، غنیمتی است که پایانی بر آن نمی‌توان متصور شد.

نمایشنامه در اتاق درمان

بخشی از پیشگفتار مارتین برگمن

فروید و سایر روانکاوان پیشرو به این نتیجه رسیده بودند که فهمیدن ناخودآگاه یک نویسنده، کلیدی برای ورود به آثارش است. اما فلسفه پشت کتاب من این نیست. هر کسی که شکسپیر می‌خواند لزوماً به جنبه ناخودآگاه اثر او علاقه‌مند نیست چیزهای دیگری هم در آثار شکسپیر وجود دارد که جلب توجه کند، برای مثال می‌توان مطالعه فرانک کرمود از زبان شکسپیر را نام برد. نگاه روانکاوانه تنها یکی از روش‌های خوانش شکسپیر است، اما کمک خاص خودش را می‌کند.

همان طور که کنسرت‌ها از فعل و انفعالات سازهای موسیقی زیادی پدید می‌آیند، بنابراین فهم ما از شکسپیر نیز با به‌کارگیری رویکردهای مختلف غنی‌تر می‌شود. در روانکاوی باور بر این است که نویسندگان خلاق نیاز دارند کشمکش‌های درونی‌شان را در آثارشان هم آشکار و هم انکار کنند. آنها رسوباتی در آثارشان به جا می‌گذارند که اگر دقت کنیم، می‌توانند عناصر سازنده‌ای باشند که جنبه‌هایی از ناخوداگاه را آشکار می‌کنند...

تفاوت‌ها و شباهت‌های مشخصی بین جست‌وجوی ناخوداگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر و یک ساعت جلسه روانکاوی، وجود دارد. معمولاً بیماران روانکاوی به صورت آگاهانه می‌خواهند روانکاو آنها را بشناسد اما همچنین به صورت ناخودآگاه در این امر مقاومت می‌ورزند. سپس روانکاوان بیمار را ترغیب به «تداعی آزاد» می‌کنند. در این زمان معجزه‌ای کوچک رخ می‌دهد: همان‌طور که بیماران در جریان تداعی آزاد قرار می‌گیرند، روانکاوانِ شنونده، چیزی بیش از آنچه بیمار تصور می‌کند که انتقال می‌دهد، به دست می‌آورند. اگر ما به روشی مشابه به نمایشنامه‌ای گوش دهیم آن وقت می‌توان نمایشنامه‌ای از شکسپیر را همچون پیامی رمزی خواند و فهم آن را آموخت. حالا باید علت اینکه یک نمایشنامه تفسیرهای متفاوتی را در روانکاوان مختلف برمی‌انگیزد شرح دهم. چنین تفاوت‌هایی برای کاستن از اعتبار روند روانکاوی و غیرعلمی دانستن آن به کار گرفته می‌شد اما این حقیقت ندارد. همان‌طور که داشتن اتفاق نظر در مورد درون‌مایه ناخوداگاه نمایشنامه به این معنا نیست که بهترین تفسیر از یک نمایشنامه ارائه شده است. این امر در مورد حرفه روانکاوی هم صدق می‌کند. اگر روایت هر بیمار را گروهی از روانکاوان بشنوند، در همه آنها واکنشی یکسان صورت نمی‌گیرد. تمامی روانکاوان از فروید آموخته‌اند که به روایت بیماران‌شان گوش بسپارند و در عین حال چیزهای بیشتری را بشنوند، چیزهایی که بیماران‌شان از گفتن آنها بیم دارند و از بیان‌شان اجتناب می‌کنند. آنها به آنچه دلیل احساس گناه یا اضطراب بیماران‌شان است و آنچه مدام تکرار می‌شود و خیلی چیزهای ناگفته دیگر، گوش می‌دهند. اما مهم‌تر از همه روانکاوان به ارتباطاتی که بیماران‌شان قادر به برقراری‌شان نیستند و به گسست‌هایی که در روایت‌شان وجود دارد، گوش می‌دهند. با فاش شدن هر یک از اینها برای بیمار، ممکن است احساس قدردانی، خشم یا مخالفت او برانگیخته شود. در اکثر موارد نتیجه این امر عمق بخشیدن به روند روانکاوی است.

متن، بر خلاف بیمار تحت روانکاوی، پاسخی نمی‌دهد اما همان‌طور که متن پنهانی‌های خود را آشکار می‌کند، تفسیر آن یا تصدیق می‌شود یا رد. گوش دادن روانکاوانه را تنها تا حدی می‌توان به دانشجو یاد داد. وقتی روانکاوان به بیمار گوش می‌دهند تنها تا حدی می‌توانند بر آموخته‌هاشان تکیه کنند؛ از طرفی دیگر آنها به آنچه بیمار در آنها برمی‌انگیزد نیز گوش می‌دهند و این به شخصیت هر روانکاو بستگی دارد. یک تفسیر روانکاوانه معمولاً از تلاقی دو ایده که بیمار از آنها بی‌خبر است شکل می‌گیرد اما برخی از این تلاقی‌ها معنای غنی‌تری نسبت به سایر دارند. مطالعات روانکاوانه بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر در دست است و در این کتاب به برخی از آنها رجوع کرده‌ام. اما کنار هم قرار دادن چند نمایشنامه، همان کاری که من کرده‌ام، یک منفعتی دارد و آن این است که ارجاع متقابل میان چند نمایشنامه می‌تواند سرنخی باشد برای فاش ساختن ارتباط ناخودآگاهی که یک نمایشنامه به تنهایی نمی‌تواند معلوم کند.

مارتین برگمن در مطب روانکاوی‌اش در نیویورک