**خوانش روان شناختی مجموعه داستان "زنانی که زنده اند"**

**نوشته ی "فریبا چلبی یانی"**

 "زنانی که زنده اند" سیزده داستان کوتاه و دقیق تر بگوییم "طرحواره ی شخصیت و موقعیت" ((sketch دارد که به اعتبار ارزش ادبی، متفاوتند و از این میان، ده داستان "عالی" و "خوب" به نظر می رسند. داستان ها، زبانی روان دارند؛ خوب آغاز می شوند و پایان بندی ها در وجه غالب، عالی است؛ خواننده را به تأمل برمی انگیزند و به این اعتبار "خواننده گرا" ((reader oriented هستند؛ مثلاً در داستان "خاطره بازی" نویسنده از خواننده می خواهد پس از پایان داستان، به تأمل بپردازد و حفره های اطلاعاتی ناگفته ی نویسنده را پر و خود، نتیجه گیری کند. ارزش کار نویسنده در برخی داستان ها مانند "این همه راه" گاه در پرداختن به تیپ ها و سنخ های فکری شخصیت های زن از "رفیقه" و "خودفروش" و "عامل تشکیلات" و مشاغل مختلف اجتماعی است. آنچه بر ارزش هنری داستان ها می افزاید، این است که نویسنده با یک تجربه ی زیسته، از نقطه ضعف ها، دروغزنی ها، حسادت ها و ترفندهای همجنسان خود درنمی گذرد و سیمایی شفاف از روان تباه آنان ترسیم می کند و با آن که نویسنده خود زن است، در برخی داستان هایش مانند "تسویه حساب" از افشای سیماهای تباه شخصیت های زن، خودداری نمی کند و نمی کوشد بر خلاف برخی نویسندگان زن، آنان را تنها "قربانی" مردسالاری یا کامخواهی مردان یا "ستمدیده" ی محض معرفی کند. نویسنده در جمعبندی نهایی، از کلیشه پردازی در مورد شخصیت های زن و مرد، پرهیز می کند و می کوشد بیشتر بر تجربیات فردی و زیسته ی خود در زندگی تکیه و به گوشه ها و زوایای تاریک تر و ناگفته تر حیات روانی و اجتماعی اشاره کند؛ اشاراتی که در دیگر آثار نویسندگان زن، کم تر می توان یافت.

 با این همه، پیشرفت بیشتر نویسنده در پهنه ی داستان نویسی به ویژه در "داستان کوتاه" در گرو کانونی کردن "ادبیّت" اثر است. نخستین زبانشناسی که فکر "ادبیّت" ((literariness را به عنوان موضوع رسمی دانش ادبی مطرح کرد، "رومن یاکوبسون" (Roman Jakobson) بود. او ادعا می کرد: " موضوع دانش ادبی در کلیّت خود "ادبیات" نیست؛ بلکه "ادبیّت" است؛ یعنی آنچه یک اثر را به اثری ادبی تبدیل می کند " (خِلِبنیکوف، 1921، 11). آنچه برای "فورمالیست" های روسی در "ادبیّت" اثر مهم تر می نمود، تقلیل هنر به "شِگِرد" (device) بود. "یاکوبسون" در برجسته سازی نقش "شگرد" در "ادبیت" اثر ادبی تا آنجا پیش رفت که می گفت: " شگرد، به "تنها قهرمان" در تلقی ضد روانشناختی و ضد محاکاتی ادبیات، تبدیل شده است " (یاکوبسون، 1921، 7). "رابرت اسکولز" (Robert Scholes) فکر "ادبیت" یاکوبسون را می پذیرد و قبول می کند که ادبیت، در همه ی گونه های زبان هست [ مثلاً "تاریخ بیهقی" می تواند به اعتبار "ادبیت" ارزشمند باشد ] اما یک اثر ادبی، اثری است که "ادبیت" بر آن، "چیره" است " (اسکولز، 1932، 19).

 غرض از این اشاره، طرح این نکته بود که یک اثر می تواند "فمینیستی" ((feminist باشد، اما لازم است بیش از آنچه صرفاً به طرح مسائل زنان در جامعه مربوط می شود، از "ادبیت" برخوردار باشد؛ یعنی به اعتبار زبانی، باید حتماً "نوشتار زنانه" (écriture féminine) و به لحاظ ادبی باید سرشار از راز و رمز ((code، ابهام ((ambiguity و گره افکنی complication)) باشد. اثر ادبی و به ویژه "داستان کوتاه" ابزار و قالبی برای طرح مسائل زنان یا نگاهی زنانه به مسائل اجتماعی نیست؛ بلکه در وجه غالب، باید از زیور "ادبیّت" برخوردار باشد؛ یعنی تنها ذهن را نورباران نکند، بلکه به ویژه این نور باید از رهگذر "منشور" و "کریستال زبان و ادبیت" اثر به خواننده انتقال یابد؛ یعنی خواننده هم به اندازه ی نویسنده در دریافت اثر هنری، انباز باشد. این اشاره، به خواننده هم هشدار می دهد که باید بر میزان انتظارات خود از داستان و نویسنده بیفزاید و نویسنده را تنها به دلیل طرح برخی مسائل زندگی یا حیات زناشویی و عوالم زنانه نستاید؛ بلکه هم به تجربه ی زیسته، فردی و شخصی نویسنده نظر کند، هم به "ادبیّت" و "نوشتار زنانه" ی اثر ادبی.

\*\*\*

1. *روان زنانه (anima):* "یونگ" برای هر مرد و زنی، به کهن الگویی به نام "روان زنانه" باور داشت که ناظر

به احساسات، عواطف، عوالم زیبایی شناسی، طبیعت و توانایی عشق شخصی و نمودی از تجلیات "ناخودآگاهی" ((unconsciousness آدمی است که هم می تواند با عوالم الهی رابطه برقرار کند، هم در سویه ی منفی اش با عوالم شیطانی موجود در ناخودآگاهی ما. در "نوشتار زنانه" اصولاً "روان زنانه" ـ که نقشی غالب بر روان زن دارد ـ حتماً باید ردیابی و شناخته شود. "یونگ" در مقاله ی "کهن الگوهای ناخودآگاه جمعی" ( نهمین جلد "مجموعه ی آثار" بیست جلدی) خود می نویسد:

 " انیما، تصویر ذهنی پیچیده ی شخصی و کهن الگوییِ زن در روان مرد و در خودِ زن است و طبعاً با مادر شناخته می شود؛ یعنی از مادر به فرزند به میراث می رسد و منتقل می شود. انیما نه تنها در زنان تجربه می شود، بلکه تأثیر شگرفی بر حیات روانی مرد می نهد. انیما، کهن الگوی خودِ زندگی است " (یونگ، 1968، ج. 9، بخش اول، پاراگراف 66).

 "یونگ" تأکید می کند که "انیما در رؤیاهای ما به هیأت زنانی تجسم می یابد که دامنه اش از یک زن فریبکار تا یک راهنمای روحانی کشیده می شود. انیما گاه با اصل "شور زندگی" (Eros) همراه می شود. از این رو، پیشرفت انیمای مرد بستگی به این دارد که او با زنان چگونه ارتباط یابد. انیما در روان مرد، کارکردی چون "روح" خودش دارد و بر افکار و تلقّی ها و احساساتش تأثیر می گذارد . . . انیما همیشه یک "عنصر پیشین" (apriori element) و ماقبل تجربی در حالات، واکنش ها، انگیزه ها و هر چیزی است که به طور خودپو و خود انگیخته در حیات روانی مرد، نقش ایفا می کند " (همان، پاراگراف 57).

 در داستان "زنانی که زنده اند" قراینی هست که نشان می دهد که زن، شوهرش را دوست می دارد و چنان رفتار می کند و خود را می آراید که گویی می خواهد مراتب احساسات عاشقانه ی خود را به شوهرش ثابت کند:

 **" در را باز می کند و وارد می شود. کتش را درمی آورد و از جارختی آویزان می کند. سلامم را با بوسه ای کوتاه جواب می دهد. به چیزی نگاه نمی کند، حتی به گل های توی گلدان کریستال روی میز ناهار خوری ـ که به تازگی از حیاط چیده ام. یکراست می رود توی اتاقش. . . چیزی در دلم فرومی ریزد. این بار چه کسی را؟ خودم را در آینه ی قدی توی هال نگاه می کنم. رژ لبم را پررنگ می کنم و موهایم را با گیره می بندم. چند تار موی خاکستری لابه لایشان پیدا است. رنگ مو لازم دارند. با سینی چای وارد اتاق می شوم. سرش را بلند نمی کند؛ انگار نیستم. نجوایش را می شنوم: چه رنگی؟ چه رنگی کنم موهایش را؟ طلایی؟ قهوه ای؟ "**

 **" اتاق را ترک می کنم. از خودم می پرسم: موهایم را چه رنگی باید بکنم؟ خودم را به شخصیت کدام زن داستانی مورد علاقه اش شبیه کنم؟ " (چلبی یانی، 1397، 8-7)**

 سلام کردن "سیمین" به شوهرِ نویسنده، چیدن گل از حیاط و گذاشتن در گلدان کریستال برای جلب توجه شریک زندگی، پررنگ کردن رژ لب و بستن موها با گیره برای ابراز توجه و ضرورت خودآرایی بیشتر و رنگ کردن مو و ناپدید کردن موهای خاکستری برای جوان تر نشان دادن خود و بردن سینی چای برای رفع خستگی شوهرِ از سرِ کار برگشته به یقین، از نشانه های عشق، عاطفه و احساس زنانه ی همسر نسبت به شوهر و "روان زنانه" ی "سیمین" است. با این همه، برخی از رفتارهای شوهر، ظاهراً نشانه ی بی اعتنایی او به همسر مهربان است. بوسه ی کوتاه، نگاه نکردن به گلدان کریستال و تشکر نکردن به خاطر آوردن سینی چای و پرس و جو از حال و کارهای روزمره ی همسر، محدود کردن ذهن خود به آفرینش شخصیت زن داستان با جزئیات ظاهری اش، بر زن ناگوار می آید. با این همه و چنان که خواننده نیز دریافته است، ذهن شوهر، درگیر خلق یک داستان است و به آنچه در اطرافش می گذرد، چندان توجهی ندارد اما هیچ مورد مشکوکی هم در رفتار و گفتارش نیست که بر بی وفایی یا کم مهری او دلالت کند. بیرون رفتن شتابان شوهر از خانه، نشان می دهد که باز باید به سرِ کار خود برود.

 با وجود این، در پندار و رفتار زن نیز، نشانه هایی از تردید، بدگمانی و حسادت نسبت به زنانی وجود دارد که شوهر نویسنده به عنوان شخصیت داستان در حال خلق آنان است. پرسش شوهر از خود که موهای شخصیت زن چه رنگی داشته باشد بهتر است، نکته ای است که "سیمین" به آن حساسیت بیش از اندازه ای نشان می دهد. او به خطا، شخصیت داستانی مخلوق ذهن خلاق شوهر را به جای زنی واقعی و عینی می گیرد و سپس در عالم خیال، تصور می کند که شوهر با چنین زنی "رابطه" دارد. وقتی صدای تلفن بلند می شود و زن به دستور شوهر گوشی را برمی دارد، تلفن قطع می شود. قطع تلفن در ذهن زنی که نسبت به صداقت شوهر بدگمان است، نشانه ی این است که تلفن زننده، زن بوده و از این که به جای صدای مرد، صدای زنی را شنیده و تلفن را قطع کرده است؛ بدگمان تر می شود:

 **" هرکسی بود، حتماً می خواست صدای دلنشین او را بشنود. شاید هم فکر می کرد نبایستی زنی در خانه بوده باشد. شاید زنِ داستانِ قبلی اش بوده و بو برده که رقیبی تازه . . . " (9-8).**

 "سیمین" برای خرید به سوپر می رود اما هوش و حواسش متوجه زنانی خیالی است که شوهرِ نویسنده آنان را در ذهن خود می آفریند و زن، آنان را اشخاص حقیقی تصور می کند و شروع به خیالبافی می کند:

 **" از مغازه بیرون می آیم. زنی از کنارم رد می شود. نگاهش می کنم. اگر موهایش طلایی باشد، چی؟ نکند عینهو همین زن باشد؟ شاید همین الآن که نیستم، با موهای موّاج بلندش روی میز کنار او نشسته و سین جیمش می کند. تا رسیدن من حتماً نزدیکش شده و دستانش را گرفته و توی گوشش چیزی را زمزمه می کند. دارم خفه می شوم. لبانم خشک می شود و صورتم داغ؛ سرم به تنم سنگینی می کند. قدم هایم را تندتر برمی دارم. تا می رسم، آهسته کلید را توی قفل می چرخانم. باید غافلگیرشان کنم. . . به اتاق مطالعه اش می روم. کاغذهای A4 ولو شده ی روی میز کارش را جمع می کنم. کاغذهای قلم خورده را زیر و رو می کنم. باید آن زن را پیدا کنم: زن موطلایی با چشمان قهوه ای رنگ، گونه های برجسته، قدی بلند، بی اسم. کیست این زن؟ " (11-9).**

 بدگمانی و حسادت زن به زنان خیالی چنان ذهن همسر را به خود مشغول کرده که رفتار و گفتاری غیرعادی از خود بروز می دهد. زیادی سیگارهای کشیده را به حساب حضور زن سیگاری دیگری می گذارد و وقتی شوهر به او می گوید نمی داند چگونه شخصیت داستانی را "از صحنه بیرون ببرد" بی درنگ زیر لب می گوید: " بکشش. بکشش " (همان).

 زن به این که چرا این اندازه شخصیت زن در داستان های شوهر هست، بدگمان است:

 **" زنانی که تمامی ندارند هیچ. چرا قبول ندارد که زنان توی داستان هایش زنده اند؟ من صدایشان را می شنوم؛ حتی حسّی را که به من دارند؛ نوعی حسرت یا چه طور بگویم "حسادت" ی را که لای گلویشان گیر کرده و می کند، احساس می کنم؛ زنان و دخترانی که لب باز می کنند؛ نجوا می کنند؛ تکان می خورند و با تُنِ صدایشان، گرمی خاصی را به او القا می کنند و او نمی خواهد باور کند " (12-11).**

چنان که دریافته اید، چنین پندارهای بی پایه ای، نشانه ی عشق و عاطفه و نمود "روان زنانه" نیست؛ بلکه خیالات و اوهامی است که جنبه ی آسیب شناختی (پاتولوژیک) به خود گرفته اند و زندگی را بر شریک زندگی، تلخ و تباه کرده است واین، همان است که ما از آن به "سویه ی منفی انیما" یاد کرده ایم. این که "سیمین" در جهان پندار از شوهر می

خواهد شخصیت های زن و رقبای عشقی او را بکشد، از اندیشه های تباه او حکایت می کند. "یونگ" به چنین زنانی "بانوی زهرآگین" می گوید و می نویسد:

 " بانوی زهرآگین، موجود زیبایی است که سلاح ها یا یک زهر پنهانی در بدن خود دارد که با آن، عاشقان خود را در نخستین شب وصل می کشد. در این هیأت، روان زنانه، همان قدر سرد و بی پروا است که برخی از جنبه های عجیب طبیعت و در اروپا غالباً تا زمان حاضر به صورت اعتقاد به زنان جادوگر، جلوه گر شده است " (یونگ، 1359، 283).

 ما در تداول عام بر این عارضه ی روانی "حسادت" و علمی تر بگوییم "اختلالات عصبی یا روانی" (neurotic or psychotic disorders) نام می گذاریم. برخی از نشانه های حسادت آسیب شناختی را برمی شماریم. ما برخی از این نشانه های مرضی (syndrome) را در رفتار و پندار "سیمین" یافته ایم: متهم کردن شریک زندگی به این که چرا به دیگر زنان، زیاد نگاه می کند، پرسش مداوم از علل رفتار شریک زندگی، تحقیق و کنجکاوی در مورد گفت شنودها و مکالمات تلفنی همسر، اجازه ندادن شریک زندگی که با هیچیک از رسانه های اجتماعی از نوع "فیس بوک" و "توویتر" نباید ارتباطی داشته باشد، کنجکاوی در مورد متعلَقات همسر، کوشش برای جدایی همسر از ارتباط با برخی خویشان و دوستان که به آنان بدگمان است. حسادت روانی و عصبی، گونه ای از نافرمانی شخص به طور مرتب و مکرر است که دیگری را به داشتن رابطه ی جنسی یا عاطفی و بی وفایی و خیانت متهم می کند بی آن که مدارک و شواهدی برای اثبات این اتهام وجود داشته باشد. یک نمونه ی برجسته تر آن در نمایشنامه ی "اوتللو" (*Othello*) نوشته ی "شکسپیر" (Shakespeare) هست که "اوتللو" نسبت به "دزدمونا" ((Desdemona دارد و او را بیهوده به داشتن سَر وسِرِی با دیگری متهم کرده می کشد. برخی محققان از این گونه رفتار به عنوان "سِندروم اوتللو" ((Othello Syndrome تعبیر می کنند (کریچتون، 1997، 169-161).

 چون شوهر می خواهد از خانه بیرون رود، نخست شانه های زن را گرفته سپس لبانش را می بوسد. با این همه، زن بی درنگ باز به اتاق مطالعه ی او رفته پوشه ی آبی رنگ او را برمی دارد و وقتی چیزی در باره ی زن دیشبی و موطلایی نمی بیند، خشمگین می شود:

 **" پس زن موطلایی کجاست؟ لای کدام کاغذ گم و گور شده؟ چرا پیدایش نمی کنم؟ " (12)**

 وقتی شوهر می گوید: " دیر می یام خونه؛ کاری نداری؟ " باز زن، نگران می شود و با خود می گوید:

 **" شاید امروز با او قرار دارد و به خاطر او دیر می کند. . . کاش جرأتش را داشتم با همین دست های سردی که می لرزند، همه ی کاغذها را تکه تکه کنم و محو کنم. تمام کاغذهایی را که زیرِ دستان او خط خطی می شوند، نفرین می کنم. صدای تک تکشان توی گوشم می پیچد و درون ذهنم می رقصند " (13).**

1. *پرسونا (persona):* "پرسونا" به معنی "ماسک"، " نقاب"، یا "صورتک" ی است که بازیگران نمایش

به صورت خود می زده اند تا نقشی را به بینندگان معرفی کنند که مشغول ایفای آن هستند. "یونگ" در 1917 نخستین بار از این واژه به عنوان اصطلاحی روان شناختی و کهن الگویی سود جست و از آن به "شخصیت اجتماعی و بیرونی" ((outward or social personality فرد تعبیر کرد. "هاپک" (Hopcke) در توضیح و تفسیر این کهن الگو از دید "یونگ" می نویسد:

 " پرسونای ما، همان قیافه ی فکری ما است که به وسیله ی آن، خود را به جهان معرفی می کنیم. پرسونا، همان مَنِشی است که ما از طریق آن، خود را در معرض داوری دیگران قرار می دهیم. پرسونا، همان نقش اجتماعی ما است؛ مثل

لباسی که می پوشیم تا شخصیت مقبول اجتماعی خود را به اطرافیان نشان دهیم. این اصطلاح، از زبان لاتین آمده و به معنی "ماسک" یا "سیمای کاذب" ((false face است؛ آن چنان که بازیگران در صحنه های نمایش های قدیم رومی به چهره می زده اند تا مثلاً خود را به تماشاگران در این یا آن نقش معرفی کنند.

 ما نیز در زندگی اجتماعی، چنین نقاب هایی به چهره می زنیم و نقش هایی را ایفا می کنیم که خود قلباً از آن بیزاریم. "پرسونا" هم جنبه ی مثبت دارد، هم جنبه ی منفی. وقتی صورتکی به چهره می زنیم تا آن را به عنوان شخصیت واقعی خود به جامعه قالب کنیم، "فردیت" راستین ما به تدریج تباه می شود و ما ـ که می کوشیم خودمان را با صورتکمان همهویت و همانند سازیم ـ فقط سعی می کنیم سیمای مقبول اجتماعی اما غیر واقعی خودمان را به دیگران معرفی کنیم. "یونگ" از "پرسونا" به عنوان "کهن الگوی انطباق" (conformity archetype) تعبیر می کرد. اما به عنوان جنبه ی مثبت می توان گفت که "پرسونا" قادر است "خود" (ego) و روان ما را از تلقّی قالبی و تحمیلی اجتماعی، ایمن نگاه دارد؛ یعنی ما این صورتک را گاه به چهره می زنیم تا احساس ایمنی کنیم اما بر باورهای خود باقی می مانیم. با این همه، نباید فراموش کرد که در دراز مدت، هویت دروغینی که خود را به آن منتسب می کنیم، چه بسا بر ذهن و روان ما چیره می شود؛ به همانند سازی می پردازیم و هویت واقعی ما آسیب می بیند. در این حال، هم امر بر خود ما مشتبه می شود، هم دیگران را می فریبیم " (هاپک، 1995).

 در داستان "مرد کنارِ خیابان" نیز خواننده هم با سویه ی مثبت "انیما"ی شخصیت زن داستان، آشنا می شود که "خود" واقعی او است، هم با "پرسونا" و منش اجتماعی و شغلی وی که باید به مقتضای آن اجباراً و ناخواسته رفتار کند. "پری" بر "آریان" مهر افکنده و دل به نزد او برده است. برخی رفتارها و ذهنیات او از این "عشق" و "فردیت" راستین او خبر می دهد:

 **" امروز هوس کردم صبحانه ی مفصلی را برای دو نفر آماده کنم؛ مثل آن وقت ها که پاورچین پاورچین به اتاق خواب برمی گشتم و نوک انگشتانم را در موهای نرم و لَخت آریان فرومی کردم تا از خواب بیدار شود و من در بازوانش گم شوم. چای را دَم می کنم؛ درِ کابینت را باز می کنم. رژِ دمِ دستی ام را بی آینه به لبانم می مالم و عطر نیناریچی را ـ که آخرین هدیه ی آریان بود ـ از گوشه ی پنهانی کابینت برمی دارم و پس از سال ها به نرمه ی گوش، مچ دست ها و گردنم می زنم. به طرف گنجه ی لباس هایم می روم. پیراهن سیاه رنگی را ـ که برای آشنایی با آریان خریده بودم ـ از جارختی برمی دارم و تنم می کنم " (17).**

 این که زنی با آن که تنها زندگی می کند، به یاد و خیال دوست پیشین خود صبحانه ای دونفره آماده کند و رژ مخصوص روزگار دوستی با "آریان" را بر لب بمالد و عطر یادگاری او را به خود بزند و لباس زمان آشنایی با وی را بپوشد، بی گمان بر عشقی دلالت می کند که پیشترها نسبت به آن دوست داشته است. با این همه، "پری" برای تشکیلاتی لابد امنیتی کار می کند که به مقتضای حرفه اش، باید کسانی را که تشکیلات به او معرفی می کند، مورد شناسایی قرار دهد و اطلاعات به دست آمده را بی درنگ در اختیار آن سازمان قرار دهد. اینک "آریان" دستگیر شده و شاید هم گور و گم و کشته شده است. "پری" دوستی به نام "نازیلا" دارد که او هم در همان تشکیلات فعالیت می کند و از این که "پری" به تلفن هایش جواب نمی دهد، عصبانی است. "نازیلا" همکارش را به خاطر جواب ندادن به تماس ها سرزنش می کند. آنچه "نازیلا" به "پری" می گوید، به درک بهتر "پرسونا" کمک می کند:

 **" نه، تو یه چیزیت می شه. تازگی ها یه جوری شده ای. فکر می کنم همش زیر سرِ اونه. کشته شدن آریان رو می گم. زنده یا مرده، واسه ی تو چه فرقی می کنه؟ . . . خوبه که می دونستی تو این جور کارا، عشق و احساس جایی نداره. با این حساب، تو می خواستی سرِ کی کلاه بذاری؟ خودت؟ ما؟ یا آریان؟ چرا پاتو مثل حالا از قضیه نکشیدی کنار؟ نکنه فکر می کردی اینا با بقیه فرق دارن؟ اصلاً فرض کنیم آریان زنده باشه. فکر می کنی بیاد سراغت؟**

 **همیشه دلم می خواست جسارت او را داشتم. خیلی راحت تصمیم می گرفت و به کاری که می کرد، اعتقاد داشت؛ برعکس من که حتی نمی دانستم از کجا و برای چی به این جور مسائل کشیده شده بودم؛ بدون هیچ آگاهی و آمادگی قبلی " (17-16).**

 از گفته های "نازیلا" و رفتار و انفعال "پری" می توان به سویه های مثبت و منفی "صورتک" آن دو پی بُرد. "پری"، نمود آن بخش از "پرسونا" است که به دستور تشکیلات، ناگزیر از انجام مأموریت و رفتاری شده است که با نیّت و ذهنیت او کاملاً مغایر است. او همان روز که به "آریان" می گوید: " دوستت دارم"، می خواهد پیش او اعتراف به کاری کند که در راستای عاشق خود کرده، اما جرأت ندارد به آن اعتراف کند:

 **" آن روز بارها سعی کردم که همه چیز را به آریان بگویم. از برداشتن اسناد سِرّی تا کپی گرفتن از تک تک آن ها و رساندن به دست تشکیلات. از این که او را ذرّه ذرّه لو می دادم؛ از این که اسم واقعی ام هرگز پری نبود و این که شماره ی عضویتی داشتم که همیشه باید از حفظ می بودم " (20-19).**

 این اشاره، نشان می دهد که "پری" نامی به تشکیلاتی سیاسی نفوذ کرده، با طرح دوستی با افراد و دسترسی به اسناد سرّی اعضا، آن ها را به "تشکیلات" امنیتی لو می دهد و در همان حال هم سخت عاشق "آریان" است که پس از لو رفتنش، از سرنوشت او خبری نیست. "پری" به شدت گرفتار "احساس گناه" ((guilty feeling می شود اما تنها کاری که از او برآمده، این است که مدتی است رابطه ی خود را با "تشکیلات" قطع کرده و از همکاری، خودداری کرده است و ناخشنودی خود را از ایفای این نقش تباه، به آگاهی "تشکیلات" رسانده است. این امر، نشان می دهد که "پری" از ایفای وظایف سرّی و تباه خود، خشنود نیست و می خواهد "منش فردی" خود را حفظ کند. در برابر، "نازیلا" از اعتقادات و موضع سیاسی پیشین و مترقی خود دور شده، همان هویت و منشی را پذیرفته که "تشکیلات" از او می خواهد:

 **" ببین. حرف امروز و فردا نیست؛ حرف یه عُمره. این تموم شد، اون یکی. اونم تموم شد، یکی دیگه با هویت دیگه؛ مثل این باشه که هر دفعه بخوای کس دیگه ای بشی با اسم جعلی، تاریخ تولد جعلی و . . . یادت باشه که بعدش هیچ عذر و بهونه ای رو قبول نمی کنن. مطمئنی که می تونی از عهده ش بربیای؟ " (20)**

 "پری" در آغاز، این وظیفه و ایفای نقش جعلی را پذیرفته اما اکنون پس از پشت سر نهادن یک تجربه ی موفق از نظر "تشکیلات"، از مأموریت غیر انسانی خود، خشنود نیست و احساس می کند عشق خود را نسبت به "آریان" تباه ساخته تا به وظایفی بپردازد که از آن اکراه دارد. در کشاکش میان فاصله گرفتن از "تشکیلات" و اندیشیدن به تجربه ی عشقی دیگری است که این بار مسؤول تشکیلات خود شخصاً با وی تماس گرفته، دستور تازه ای به او می دهد:

 **" ماه آینده، روز دهم، سوژه: آشنایی با آقای .. . . برای اطلاعات بیشتر، منتظر تماس بعدی باشید " (19).**

 اینک پس از اندکی انفعال و تردید "پری" دیگر بار باید همان نقشی اجتماعی را به عهده گیرد و تکرار کند که با منش راستین او، در تضاد است و این، حل شدن "فردیت" آدمی در ایفای وظایف ناگزیر اجتماعی است. در حالی که "نازیلا" از "پری" می خواهد در آینده ی نزدیک، خود را برای آشنایی با یک دوست تازه آماده کند که او برایش در نظر گرفته و زندگی معمول و بی شکوهی را با هم تجربه کنند، "پری" به مرد جوانی می اندیشد که اسمش را "مرد کنار خیابان" گذاشته، زیرا مدتی است او را دنبال می کند و "پری" در او همان سیمای "آریان" پیشین را می بیند؛ یعنی شخصیتی را که منش و پیوندی عاطفی و عاشقانه با او خواهد داشت (15).

1. *شور زندگی و شور مرگ:* "شور زندگی" ((Eros و "شور مرگ" ((Thanatos هرچند به اعتبار اساطیری

از جمله واژگان یونانی به شمار می رود، در روانکاوی "فروید" نقش برجسته ای دارد. او نخستین بار در کتاب "فراسوی اصل لذت" (*Beyond the Pleasure Principle* : 1920) "اروس" را به عنوان غریزه ی زندگی و نیروی وحدت بخش حیات روانی تعریف کرد. اروس، همان نیرویی است که با آن، از خود مراقبت و محافظت می کنیم و علاقه به خلق زندگی و کار خلاق از جمله اهداف اصلی این غریزه است. "فروید" باور داشت که موجودات انسانی، گرفتار نوعی دوگانگی ((dualism غریزی هستند که یکی "شور زندگی" و دیگری "شور مرگ" نام دارد. "شور مرگ"، نیروی

منهدم کننده است و با غریزه ی مرگ و تضادهای روان شناختی ارتباط دارد که باعث ناهمپیوندی (تجزیه)، زوال و نفی همه ی مظاهر زندگی می شود و هر دو نیروی خلاق و تباه کننده، از "شور جنسی" ((libido انرژی می گیرند (لیمینگ و دیگران، 2010، 289).

 در داستان "ضرباهنگ" مردی که سال ها با همسرش "مهین" زندگی می کرده، عاشقانه او را دوست می داشته است. با این همه، او اکنون درگذشته است و مرد در غیاب همسر، احساس می کند روح و سرزندگی پیشین را از او گرفته اند. او در خانه تنها زندگی می کند و در هر چیز که می بیند، به یاد یک یکِ خاطراتی می افتد که با او سپری کرده است:

 **" از وقتی مهین مُرده بود، رفت و آمدها به مراتب کمتر شده و زنگ خوردن تلفن ها هم فراموش شده بود. دیگر آواز "دل دیوانه" ی "ویگن" از صفحه ی گرامافون قدیمیشان به گوش نمی رسید؛ ضبط صوتی که همراه با رادیو، گرامافون هم داشت. . . مهین بیشتر، خاطرخواه گرامافون بود تا ضبط صوتش. . . دلش برای دریاچه ی "اورمیه" (ارومیه) لک زده بود. خرداد ماه که می رسید، صبحِ هر جمعه با زن و بچه ها بار و بندیل هایشان را می بستند؛ دلمه برگ هایی را که مهین از چند روز قبل تدارک دیده بود، برمی داشتند و به راه می افتادند. تا می رسیدند، توی آب شیرجه می رفتند. دریاچه تا چند صد متری کم عمق بود. بعد از آن، پاهایشان خود به خود روی آب شناور می شد. همیشه مواظب بودند که صورتشان توی آب شور دریاچه فرونرود. از آب تنی که سیر می شدند، نوبت شن های داغ و لجنی و سیاه رنگ دریاچه می رسید. بدنشان زیر شن های داغ، زق زق می کرد. عصر که می شد، خسته و کوفته اما با آرامشی برگرفته از دریاچه به خانه برمی گشتند " (25-24).**

چنانکه خواننده دریافته، تداعی های ذهنی مرد تنها، با انبوهی از خاطرات خوش سرشار شده است. اما اکنون آنچه می بیند، جز حسرتی بر لب و داغی در دل، چیزی نیست. دختر و عروسش ـ که هفته ای یک بار به دیدن او می آیند ـ با وجود این که مهربانند ـ حتی فرصت احوالپرسی پیدا نمی کنند. به جان خانه می افتند و همه جا و چیز را نظافت می کنند و او را مورد سؤال و عتاب و خطاب قرار می دهند و می روند. از تنهایی به جان آمده می خواهد به طرف دریاچه برود به ویژه که تازگی ها، راهش هم کوتاهتر شده است. کت پیر مردی که او را سوار کرده و با او به دریاچه می رود، دستباف زنش است:

 **" چه قدر این کت دستتباف به ژاکتی شباهت داشت که مهین برایش بافته بود! به خودش لعنت فرستاد که چرا آن را نپوشیده است " (47).**

 وقتی مرد می بیند، بخار روی شیشه را فراگرفته، با نوک انگشت خود، نام "مهین" را روی آن می نویسد اما بعد بی درنگ، پاکش می کند تا پیر مرد راننده آن را نبیند. این قراین نشان می دهد او نمودی از "شور زندگی" است؛ همان که "یونگ" از آن به "روان زنانه در مرد" تعبیر می کرد. با این همه، نشانه هایی هم حکایت از این دارد که تنهایی و فقدان "مهین" به عنوان نمودی از "شور زندگی" او را به خودکشی و "شور مرگ" فرامی خواند. نویسنده با مهارت تمام در همان نخستین سطر داستان می گوید: " تمایلی نداشت بداند خواهد توانست یا نه " (23). خواننده از همان نخستین سطر درمی یابد که پیر مرد، تصمیمی گرفته است. با این همه، نویسنده نمی خواهد خواننده فکرش را بخواند. وقتی پیر مرد به راننده می گوید قبلاً که به دریاچه می رفته " چند متر بیشتر نتونستم برم جلو، اما امروز می خوام تا آخرش برم " (27) خواننده فکر شخصیت اصلی را می خواند. وقتی نویسنده می گوید: " ساعت مچی اش را به همراه نداشت " (26) باز خواننده آن را در حکم "پیش آگهی" ((foreshadowing می داند که "زمان" برای شخصیت داستان، دیگر به پایان رسیده است. سرمایی که او در خود حس می کند، سرمای بیرون نیست، سرمای درون و بیانگر چیرگی "شور مرگ" در او است (26). وقتی راننده ضبط ماشینش را روشن می کند، از قضا باز هم ترانه "دل دیوانه" را می شنود: " هوس یاری مکن؛ هوس زاری مکن. بخواب آرام، دل دیوانه " (28). گذشتن از دریاچه، یک "رخداد دلالتگر" ((significant event است و از یک بن مایه ی اسطوره ای و مکرر حکایت می کند که همان "مرحله ی گذار" قهرمان است؛ یعنی از وضعیتی عادی به وضعیتی متفاوت خواهد رسید. این که این بار دیگر نمی خواهد در همان عمق اندک دریاچه شنا کند، باز "رخداد دلالتگر" دیگری است. او می خواهد در اعماق شنا کند و تا ته آن، پایین برود:

 **" همه چیز، بی فایده بود. او دیگر به شنا و فرورفتن در شن های داغ و لجنی نمی اندیشید " (28).**

 "فروید" برای "شور مرگ" دو نمود برجسته یافته بود: یکی هنگامی که "شور مرگ" متوجه درون خود شخص گرفتار این بیماری می شود که ما به آن "خودآزاری" می گوییم و "فروید" از آن به ""masochichismus تعبیر می کرد. هرگاه "شور مرگ" متوجه دیگری شود، به آن "دیگرآزاری" (sadism) می گویند:

 "فروید در 1905 هر دو نمود "شور مرگ" را دو انگیزه یا سائقه ی مستقل می شمرد اما از 1915 به بعد معتقد شد که "خودآزاری" یا "مازوشیسم" آمیزه ای از "درد" و سائقه [غریزه]ی جنسی است و "دیگرآزاری" آمیخته ای از سائقه ی جنسی و تسلّط. سرانجام او در 1921 اعلام داشت که سادیسم و مازوشیسم، از تجلیات "سائقه ی مرگ" یا تخریب هستند " (آریانپور، 1357، 122).

 "خودکشی" از نظر "فروید" گونه ای "خودآزاری" است؛ یعنی وقتی که "شور مرگ" به دلایل فردی و ممنوعیت های اجتماعی، نتواند متوجه امر بیرونی شود. در این حال، بیمار روانی لوله ی تپانچه را به سوی خود برمی گرداند. اما در برخی از داستان های نویسنده، "شور مرگ" متوجه کسان دیگری می شود که با او رابطه ای می داشته اند. در این حال، هریک از دو تن، یا نماینده ی "شور زندگی" یا "شور مرگ" می شوند و این تقابل روانی با تقابل جنسی نیز می آمیزد و از نظر هنری، اثر را ارزشمندتر می سازد.

 در داستان "خاطره بازی" از مردی کامخواه و زنباره با نام جعلی "فریدون سالک" نام می رود که امروزه به آنان "توّاب" می گویند. اینان به دلیل ضعف عقیدتی یا جسمی یا انگیزه ی "بقا" و ارتقای اجتماعی، همکاری با دشمن پیشین را می پذیرند و با لو دادن دوستان و "سوژه" های مترقی، باعث گرفتاری یا مرگ آنان می شوند. شخصیتی به نام "سوسن" زنی روشنفکر، کتابخوان، بااراده و تحصیلکرده و مظهر "شور زندگی" است اما "فریدون" تبلور "شور مرگ" است، زیرا نمی تواند مانند "سوسن" خلاق، پیشرو و آزاده اندیش باشد. این مأمور بداندیش به نقطه ضعف های خود از یک سو و به نقاط قوت "سوسن" اعتراف می کند و با بازیاد خاطرات گذشته و کابوس های شبانه اش، خود را می آزارد:

 **" زنِ کم حرفی بود؛ اهل کتاب خواندن بود و اهل دل. برعکسِ من که هر دو را در اعماق ذهنم دفن کرده بودم. پوستر بزرگی از خسرو گلسرخی، احمد شاملو و فروغ فرخزاد را در اتاق خوابش نصب کرده بود. خسرو را دوست می داشت به خاطر مرگی که انتخاب کرده بود و عاشق شعرهای شاملو و فروغ بود. با آن ها زندگی می کرد . . . دو سال از من بزرگتر بود. دانشگاهش را تمام کرده بود و چند سالی می شد که در شرکت خصوصی دایی اش کار می کرد. منحصر به فرد بود؛ تنها زن مستقلی که تا به حال دیده بودم. او مثل دیگر زن ها اصرار نمی کرد برای ازدواج با من. تحمیل در تفکر او جایی نداشت، اما قدرتی داشت که من را به تدریج در روح و روانش غرق می کرد . . . وقتی شبانه به خانه اش ریختند، بی هیچ داد و فریاد و مقاومتی، همراه با مأموران از خانه خارج شد. ماشینم را صد متر پایین تر از خانه اش نگه داشته بودم. چه قدر مصمّم گام برمی داشت! امیدوار بودم که حرف بزند و اعتراف کند و رهایی یابد. . . آخرین بار که فهمید اصلاً شخصی به نام "فریدون سالک" وجود خارجی ندارد، از درون درهم شکست. من زندگی را از او گرفته بودم و حالا . . . آه ! لعنت بر من!**

 **او نمی دانست که پرونده ی قطوری از برادرش روی میز کارم داشتم و باید برادرش را توسط او پیدا می کردم. هر بار سراغ برادرش را می گرفتم، جوابی آماده داشت تا قانعم کند که مرده است. . . می دانید؟ بعد از دستگیری سوسن، خیلی زود ترفیع گرفتم اما او تا آخر، راه رفت و لام تا کام حرفی نزد " (91-88).**

1. *من، او، منِ برتر:* "فروید" حیات روانی آدمی را عرصه ی تاخت و تاز سه نیروی مختلف و گاه متضاد می

دانست: نخست "من" ((ego. از نظر او "من" بخشی از نیروهای آگاه آدمی است که طرفدار "اصل واقعیت" (reality principle) است و روابط آدمی را با محیط بیرون، تنظیم می کند و جهتی عقلانی به محرّک های لُگام گسیخته ی روانی می دهد. دوم "او" (id , it) یا همان غرایز کور آدمی بر اثر ضعف "من" تابع "اصل لذت" می شود و در یکه تازی خود، مانعی را برنمی تابد. "او" یا "نهاد" با در دست گرفتن مهار غرایز، همه ی نیروهای سازنده و پویای آدمی را به بیراهه می کشانند و تباه می کنند. سوم "منِ برتر" یا "فراخود" (super ego) که هرگاه دریابد "من" دارد تسلیم "او" می شود، از گوشه ای ظاهر شده، هشدار اخلاقی و اجتماعی می دهد:

 " من برتر، حکم یک منتقد یا سانسورچی را دارد که هر چیزی را که با ارجاع به معیارهای آرمانیِ به دست آمده توسط فرد در سرتاسر زندگی اش ، مورد اشاره و ارزیابی و قضاوت قرار می دهد. "منِ برتر" نماینده ی آرمانی متعالی است که "من" قرار است یا انتظار می رود که بدان دست یابد. یک مثال ساده می تواند تفاوت ها و روابط بین این سه جزء از شخصیت را نشان دهد. مرد جوانی، دختر ناشناس اما زیبایی را برای اولین بار ملاقات می کند. "نهاد" او ممکن است او را وادارد که دختر را در آغوش گیرد و ببوسد، اما "من برتر" اعلام می دارد که چنین عملی، غیر اخلاقی و شرم آور است. سپس "من" در این قضیه رفتاری را در پیش می گیرد که هم "نهاد" را راضی کند، هم مشکل "من برتر" را حل کند. نتیجه، یک لبخند، سلامی گرم یا دست دادنی صمیمانه است " (میزیاک؛ استاوت سکستون، 1371، 580).

در داستان "خاطره بازی" راوی خطاب به شنونده ای ناشناخته می گوید: " از زنی حرف می زنم که خودم نقشه ی قتلش را کشیده ام " (87). این اعتراف، نمودی از همان "او" یا اندیشه ی تباه مأمور است که کارش، از بین بردن مخالفان احتمالی است یا کسانی که حاضر نشده اند مانند خودش، به پیچ و مهره ی نظام تبدیل شوند. او یک مأمور است و می خواهد مانند همه ی همکاران خود، مورد تشویق قرار گیرد؛ چنان که پس از دستگیری "سوسن" بی درنگ "ترفیع" می گیرد (91) و جالب تر این که "سوسن" از نیات تباه "فریدون سالک" تا اندازه ای آگاهی دارد اما به دلیل بلند نظری و عشق، به او فرصت می دهد تا در پندار و رفتار خود بازنگری کند و پیوسته به او می گوید:

 **" خسته نمی شی از این همه کار و مأموریت هایی که پایانی ندارن؟ من هیچی ازت نمی دونم. هرچی می پرسم، جواب سربالا بهم می دی. مرموزی، مرموز " (88-87).**

 سویه ی "من" را در مأمور وقتی می توان دریافت که به بررسی پرونده ی او می پردازد و می گوید " گاهی فراموشم می شد که خود تحت نظرم و سین جیم می شئوم " و می افزاید که گاهی در مطالب پرونده دست می برده و به قول خودش " بارها شده بود که راپورتش را اشتباهی و تحریف شده می نوشتم " (90). از این اعتراف، چنین برمی آید که او آگاهانه می خواهد از میزان جرم "سوسن" بکاهد و کاری کند که کمتر در زندان بماند. اما "من برتر" را در مأمور هنگامی می توان دریافت که از آنچه بر سر "سوسن" آورده و او را برای همیشه از دست داده، پشیمان شده است. نتیجه ی این پشیمانی و سرزنش خود، کابوس هایی است که شب هنگام به سراغش می آید و به تعبیر خودش "گردابی مرا در خود غرق کرده بود و راه فراری نداشتم " (90). همه ی کابوس او، این است که حتی وقتی می میرد، کابوس خیانت و بی وفایی و عذاب وجدان، او را راحت نگذارد:

 **" کاش راه فراری از این ذهن آشفته ام داشتم! می دانید ترسم از چیست؟ بعد از مرگم همچنان کابوس وار حرف بزنم و در گور، کسی صدای فریادهایم را نشنود " (91).**

1. *کامجویی جنسی:* "فروید" کامجویی جنسی را یکی از نمودهای "شور جنسی" (libido) می داند که در مرد،

نیرومندتر از زن است و ساز و کار ارضای آن، آسان تر و فراهم تر. "کارن هورنای" ((Karen Horney یکی از نخستین روانپزشکان زن آلمان، کتابی با عنوان  *Feminine Psychology*(1937-1922، 1967) دارد که با عنوان "روان شناسی زنان" (1382) به فارسی ترجمه شده است. او در آمریکا به حق بنیانگذار "روان شناسی زنگرایانه" است و در قبال نظریه ی "فروید" دایر بر "نظریه ی حسادت زن به نرینگی مرد" (theory of penis envy) قاطعانه موضعگیری می کند و به تفاوت های موجود میان روان شناسی مردان و زنان در این زمینه باور ندارد و این تفاوت ها را بیش از آنچه زیست شناختی بداند، نتیجه ی تفاوت های فرهنگی و اجتماعی معرفی می کند (شاکتر، 2011، 180). او در مورد تن کامگی مردان می نویسد:

 " مردان برای ارضای نیازهای جنسی خود، فرصت های بسیاری دارند. تأکید بر عیاشی های جنسی و تحقیر زن تا حد کالایی برای ارضای نیازهای کاملاً جسمانی، عواقب دیگر رویکرد مردسالارانه است. . . نمی خواهم این سوء تفاهم پیش آید که به نظر من تمام مصیبت ها، زاییده ی برتری مردان است و اگر زن ها بر آن ها تفوق یابند، همه چیز اصلاح خواهد شد. با این حال، این سؤال پیش می آید که چرا باید میان دو جنس، نزاعی بر سر قدرت درگیرد؟ در هر زمان، جنس قوی تر ایده ئولوژی ای خلق می کند که به حفظ جایگاه او و پذیرش آن در نزد جنس ضعیف تر، کمک می کند. در این ایده ئولوژی، تفاوت گروه ضعیف تر به حساب حقارت او گذاشته می شود و چنان القا می گردد که این تفاوت ها تغییرناپذیر، بنیادی و ماحصل مشیت خداوندی است. . . پنهان کردن این واقعیت، به نفع مردان است و تأکید آن ها بر ایده ئولوژی ها، باعث شده است که زن ها نیز این نظریات را بپذیرند " (هورنای، 1398، 139-138).

 به نوشته ی دکتر "لوئیز تیسن" (Lois Tyson) یکی از نمودهای مشخص تر و شفاف تر ایده ئولوژی مردسالارانه ((patriarcal ideology استفاده از تفاوت واژگانی است که ما در زبان روزمره ی خود برای توصیف کامخواهی یا رفتاری مشابه در زن و مرد به کار می بریم؛ به گونه ای که یک واژه برای مرد نشانه ی "فضیلت" و همان رفتار برای زن، نشانه ی "رذیلت" شمرده می شود، مانند "خوش تخم" ((stud برای مرد کامخواه و صفت "لکاته" ( (slutبرای زن کامجو است (تیسن، 2006، 91). "تیسن" با این مثال به دقت نشان می دهد که ایده ئولوژی مردسالارانه تا چه اندازه از رهگذر "زبان" می تواند در مورد مرد و زن به عنوان دو جنس مختلف، ارزیابی مثبت و منفی داشته باشد.

 "چلبی یانی" در چند داستان، به این رفتار غیر انسانی مرد نسبت به شرکای حیات روانی زن می پردازد و این که تکیه بر رفتار جنسی و بی اعتنایی به جنبه های عاطفی زن، تا چه اندازه می تواند بر روند زندگی او تأثیر بگذارد. در داستان " این همه راه" از تنوع طلبی مردی می گوید که هنگام گفت و گو با او در پیتزافروشی، نمی داند چگونه از مشکل بارداری خود با او حرف بزند. مرد ازدواج کرده و همسرش حامله است اما "نیلوفر" معشوقه و در همان حال هم تازه باردار شده و بچه را هم به شدت دوست دارد اما نمی داند چگونه آن را به عاشقش بگوید. همه چیز، نشان می دهد که مرد دیگر به "نیلوفر" چندان مهری ندارد. "نیلوفر" میگوید:

 **" او را اوایل دو شب در هفته می دیدم، از ساعت هشت و نیم شب تا کلّه ی سحر تا این که ملاقات هایمان به یک بار در هفته تغییر کرده بود. به گفته ی او، گویا زنش به طریقی بو برده بود. دست هایم هنوز رعشه دارد. امروز هر جوری است باید به او بگویم. به اطرافم نگاه می کنم. اینجا با جاهای قبلی که می رفتیم، فرق دارد؛ دورافتاده و ارزان قیمت تر به نظر می رسد. دلم شور می افتد. . . اگر مثل سابق از کوره درمی رفت، چه؟ . . . مدتی است دیگر مثل سابق برای دیدنم ذوق نمی کند؛ انگار نه این که تا می رسید، زمزمه های درگوشی اش، شروع می شد و دستهایش را دور گردنم حلقه می کرد و با طرّه های موهای مواجم ور می رفت. بوی تند عرق تنش با بوی ادوکلن قاتی شده. عق می زنم و از پشت میز بلند می شوم و به طرف دستشویی می روم. بعد از مدتی، رنگ پریده برمی گردم. . .**

 **پیشخدمت با قلم و کاغذ برای یادداشت سفارشات، سر می رسد. او مِنو را برمی دارد و بی آن که نظر مرا بپرسد، دو تا سالاد، سوپ خامه با دو نوشابه و دو مینی پیتزا سفارش می دهد. . . یکی از ظرف های سالاد را برمی دارد و می گوید:**

 **ـ فردا باید زودتر برم سرِ کار. کلّی کار دارم. موضوع مهمیه که باید بهت بگم. . . پس چرا معطلی؟ سوپتو بخور. نترس. از خونه بیرون نمی کنمت. منتها . . . بهتره یه مدتی همو نبینیم. . . سمین [سیمین، ثمین] حامله اس.**

 **به تکان مداوم لب هایش نگاه می کنم. دستم روی شکم برآمده ام به دَوَران می افتد. نیم لبخندی می زنم . . . صورتم داغ است و او اصلاً متوجه تغییر حالت من نیست. به تنها**

**چیزی که فکر می کند، وضعیتی است که حالا دارد " (42-39).**

 زن، طبیعتاً به مسائل عاطفی اهمیتی بیش از هر چیز می دهد. انتخاب غذاخوری پرت و ارزان، نشُستن خود اما کوشش برای رفع بدبویی عرق بدن با زدن ادوکلن، نپرسیدن نظر زن در مورد سفارش غذا و انتخاب نوع نوشابه، دیر کردن در زمان دیدار و بی توجهی به بارداری "نیلوفر" و قطع موقتی رابطه به خاطر حاملگی همسر ثروتمندش و منت گذاشتن بر او به خاطر اجازه ی اقامت در آپارتمان متعلق به خودش، "نیلوفر" را از مرد دلسرد و بیزار می کند.

 پسر و دختر جوانی که تازه به کافی شاپ آمده اند، دورتر از آن دو نشسته اند و در حالی که پسر سر بر شانه ی دوست دخترش گذاشته، پیوسته به "نیلوفر" می نگرد و در همان حال، دختر بی توجه به مسیر نگاه پسر، دست پسر را در دست گرفته نزدیک لبانش می برد اما همه ی نگاه و توجه پسر جوان به "نیلوفر" است و به او لبخند می زند (43). وقتی "نیلوفر" ـ بی آن که چیزی خورده باشد ـ به حالت قهر از روی صندلی بلند شده و با تهدید کردن مرد به آبروریزی از پله های پیتزا فروشی بیرون می رود، همان پسر جوان را می بیند که ماشین خود را آماده کرده تا او را سوار کند:

 **" سوار ماشین می شوم و به تنها چیزی که فکر می کنم، حبابی است که توی شکمم هر روز بزرگ و بزرگ تر می شود " (44).**

 در داستان "تسویه حساب" نویسنده به دو مسأله ی محوری در زندگی عملی و تجربی می پردازد. به نظر می رسد نویسنده این داستان را با اندیشه ای پرداخته و از سرِ آگاهی خاص نوشته است. خواننده چه بسا به خاطر همین دقیقه، در خوانش آن با دشواری روبه رو شود؛ یعنی سرانجام بر سرِ یک دوراهی قرار گرفته، نداند حق با مرد هنرمند "نادر" است یا معشوقه ی او که دختر خانم زیبایی با چشم های روشن است. آیا باید "معشوقه" را به خاطر فرصت طلبی اش بنکوهد یا "نادر" را که در اندیشه ی این معشوقه نبوده و معشوقه های دیگری هم داشته است؟ "نادر" ازدواج کرده و همسرش، چهره ای معمولی دارد اما لباس هایی شیک و برازنده ی مجالس عزاداری. "نادر" درگذشته است و همسر "نادر" به نام "تهمینه" با خواهر "نادر" بر سر گور او ایستاده اند. معشوقه ـ که به دلیل هوشیاری زنانه بر سر گور "نادر میثمی" حاضر شده تا اوضاع و احوال را بسنجد ـ وانمود می کند برای چهلم مادر مرحوم دوستی به اینجا آمده است. با این همه، "تهمینه" این دختر جوان و چشم روشن را می شناسد و می داند که یکی از کارآموزان شوهر موسیقیدان و ترانه ساز و در همان حال، معشوقه ی جوانش بوده است و می خواهد از او بازجویی کند. دختر و کارآموز جوان در گفت و شنودی با برادرِ همسر "نادر" ـ که وکیل درجه ی یک و کارکُشته ای است ـ درمی یابد که "نادر" غیر مستقیم از دختر زیبا و چشم روشن و کارآموزی مبتلا به آسم برای وکیل حرف زده و به او گفته است که این دختر اصرار داشته "نادر" یکی از خانه هایش را به نام او ثبت کند و نیز می فهمد که "نادر" جز او، معشوقه های متعدد دیگری هم داشته که به قول جناب وکیل " اوه! نپرسین. حسابش از دستم دررفته":

 **" از اون کنه ها بود و ول کن نبود. گیر داده بود به مال و منالش. پیله کرده بود که بایستی یکی از خونه هاتو به اسمم کنی و مزخرفات دیگه. . . دختره رو بد جوری پیچونده بود. چند روز مونده به فوتش، رفتم دفتر کارش. همه چی رو زد به اسم زنش " (58-57).**

 دختر جوان ـ که درمی یابد همه ی نقشه ها و معادلاتش خطا از آب درآمده و رودست خورده است ـ متوجه می شود که "نادر" هیچیک از آن معشوقه ها را هم دوست نمی داشته و می خواسته به ویژه از شر او خلاص شود. به این دلیل به پیشنهاد برادرزنش، دارایی خود را به "تهمینه" واگذار کرده است. شور جنسی و سوء استفاده ی ابزاری استاد موسیقی از دختران جوان و بی تجربه با این توجیه روشنفکرانه که گویا عشق دختر، الهام بخش هنرمند است، قابل دفاع نیست:

 **" فقط تو بهم انگیزه می دی. از وقتی به زندگی ام وارد شدی، می تونم هر روز، شعر بگم و آهنگ سازیش کنم. معرکه است. مگه نه ؟ " (54)**

 با این همه، در داستان دقایق و ظرایف دیگری هم هست که باید به آن ها اشاره کرد. این که رابطه ی یک استاد موسیقی با یک دختر جوان و کارآموز موسیقی ـ که به ادعای خودش " از شاگردهای با استعداد استاد تو موسیقی " (56) بوده است ـ می توانسته الهامبخش استاد باشد ـ خطا نیست. شرط خلق آثار هنری و علمی، در گرو آمیزش دو کهن الگوی "انیما" و "انیموس" یا "روان مردانه" است و هنرمندان بیش از دیگران به این یگانگی نیاز دارند، زیرا همان گونه که "آنتونیو مورنو" (َAntonio Moreno) از پیروان "یونگ" می نویسد: سویه ی نرینه ی زن [آنیموس] تخم هایی زاینده ای به بار می آورد که قدرت بارور کردن سویه ی مادینه ی مرد [انیما] را دارند. این، همان femme inspiratrice (= "زنِ الهام بخش") است " (مورنو، ۱۳۷۶، ۶۶).

 "تیموتی کینلن" (Timothy Quinlan) روان شناس و نویسنده ی ایرلندی ـ که کتابی در باره ی زندگی نامه ی "یونگ" نوشته است ـ از بی قیدی "یونگ" در زدن یقه ی طلقی و بد سلیقگی در پوشیدن لباس در روزگار جوانی پیش از آشنایی و ازدواجش با "اِما روشنباخ" ((Emma Rauschenbach همسر سویسی اش یاد می کند که تأثیری سازنده بر زندگی او نهاد و پنجاه سال با این همسر روان شناس زندگی کرد. او به این باور "یونگ" نیز اشاره می کند که جنسیت مردانه، اصولا ً به "چند زنی" ((Polygamy گرایش دارد و "یونگ" جز "اِما" به عنوان همسر، دست کم دو معشوقه به نام های "سابینا" (Sabina) و "کریستانا" ((Christana داشته است؛ نکته ای که خود آن را پنهان نمی کرده، زیرا باور داشته که معشوقه می تواند در الهام بخشی مردِ اندیشه و هنر، نقشی برجسته داشته باشد؛ یعنی باعث "تولد دوباره" ی او شود (کینلن، ۲۰۰۲). خواننده ی ناخشنود از این اشاره، می تواند برای آشنایی بیشتر با این نکته ی روانشناختی به مقاله ی "زن الهامبخش: روابط سابینا اسپیلرین با کارل یونگ و زیگموند فروید" (*La Femme Inspiratrice: Sabina Spielrein's Relations to Carl Jung and Sigmund Freud,*1990) مراجعه کند. ناآگاهی از این دقایق و نکات روانشناختی، باعث پاره ای اشتباهات در ارزیابی منش شخصیت های علمی و ادبی می شود و بر "نوشتار زنانه" تأثیر نامطلوب می نهد.

 چون احساس می کنم خواننده دوست دارد در این باره بیشتر بداند و نفس مسأله نیز از نظر روانشناسی اهمیت دارد، بیشتر به آن می پردازم. بیشتر همسران پس از ازدواج، به ویژه به لحاظ عاطفی، نسبت به شوهر کم اعتنا و نسبت به فرزند یا فرزندان، خرده ریزهای زندگی معمول و مصالح حیات خانوادگی بیشتر حساس می شوند. کوشش برای حفظ کیان خانواده و مراقبت از فرزندان و حتی نوه ها، جایگزین روابط عاشقانه، عاطفی و نزدیکی بیشتر با شوهری می شود که به اعتبار خلق آثار ادبی، هنری، علمی و جز آن نسبت به بقیه ی افراد عادی جامعه، متفاوت و نیازمند مراقبت جسمی، همدلی، عاطفی و همفکری بیشتر است. تجربه ی عملی در حیات فکری روشنفکران، هنرمندان و پدیدآورندگان آثار ادبی و علمی نشان می دهند که همسران به تدریج حساسیت خود را نسبت به نیازهای روانی و ذهنی شوهر از دست می دهند. طبیعی است که مردان به دلیل برخورداری از آزادی های جنسی و اجتماعی، به روابطی کشیده شوند که آرامش از دست رفته و انتظارات فراموش ناشده ی خود را بازیابند. ناخشنودی چنین شوهرانی از وضع موجود و نیاز به داشتن آرامش روانی و عاطفی، یکی از علل اصلی رابطه ی پنهان با زنانی است که خود را از تعلقات پیش پا افتاده تر زندگی آزاد کرده اند. اگر همسر نتواند تا پایان عمر بر شوهرش همچنان عاشق بماند و اندوه او برد و تیمار او دارد، هیچ گونه تضمینی برای بقای رابطه ای گرم، صمیمانه و صادقانه با شوهر استثنایی و خلاق خود نخواهد داشت. شوهر استثنایی، یار شاطر می خواهد، نه بار خاطر. آرامش و زیبایی می طلبد، نه هیاهو و شکایت. شوهر فرهیخته و برجسته ی اجتماعی، از همسر خود، احترام، همدلی و همفکری و گفتمان صمیمانه طلب می کند و از او انتظار دارد در همه ی لحظه های حیات، همراه او باشد و تنهایش رها نکند. اتفاقاً نویسنده در نخستین داستان کتاب خود با عنوان "زنانی که زنده اند" از فاصله ی فکری و ذهنی همسر حسود و بداندیش نسبت به شوهر نویسنده اش، سخن گفته و به درستی نشان داده که چگونه عوالم ذهنی و عاطفی آن دو با هم سازگار نیست و هریک، در مدار ذهنی و درونی متفاوتی حرکت می کنند. شوهر نویسنده به نیروی تخیل فرهیخته، جهان داستانی خود را می آفریند و همسر بدگمان و حسود، زنان ساخته ی خیال شوهر نویسنده را به حساب زنان واقعی می گذارد و به آنان کینه می ورزد.

 یکی از دقایق و ظرایفی که "هورنای" به آن اشاره می کند "انتخاب شریک زندگی تنها بر پایه ی یک جاذبه و علاقه" است؛ مانند این که زن یا شوهر فقط از تمکن مالی یا تنها زیبایی و تناسب اندام یا فقط عنصر روشنفکری برخوردار است. زنی هم که از وقت انتخاب شوهر و ازدواجش گذشته و می خواهد فقط شوهری داشته باشد و به این دلیل ازدواج می کند تا لذت مادر شدن را تجربه کند، از ارضای بسیاری از دیگر انتظارات و توقعات شوهر، بازمی ماند."هورنای" می نویسد:

 " مسلماً در انتخاب طرف مقابل، خصوصیتی هست که کمابیش، بعضی از توقعات ما را برآورده می کند. مسلماً چیزی در او هست که نوید ارضای خواهشی را به ما می دهد و شاید این اتفاق، واقعاً روی دهد. اما از سوی دیگر اگر شریک زندگی ما به غیر از این ویژگی، نقاط اشتراک چندانی با ما نداشته باشد، این بیگانگی، دوام رابطه ی ما را با وی تهدید خواهد کرد . . . دلیل دیگر انتخاب همسر، ممکن است این تصور باشد که به کمک او می توانیم شخص مهمی جلوه کنیم، چه به لحاظ اقتصادی، چه اجتماعی، چه روحی و معنوی. در این گونه موارد، بخش عمده ای از نیازهای ما برآورده نشده باقی می ماند. ارضای اولیه، جای خود را به یأس و سرخوردگی متعاقب می دهد. البته یأس، ضرورتاً به معنی نفرت نیست، اما منبع مهمی برای نفرت محسوب می شود، مگر این که حس تسلیم در ما قوی باشد " (148-147).

 تجربه ی ازدواج خودِ "هورنای" با شوهرش در 1909 و سپس جدایی آن دو از هم در 1926 و سرانجام طلاق در سال 1937 و سپس دل بردن به نزد روان شناس معروف هموطنش "اریش فروم" ((Erich Fromm گرهی از کار فروبسته ی او نگشود و این رابطه هم، دولت مستعجل بود (*ویکی پدیا،* 2019). این تجربه ی شخصی، نشان می دهد که رابطه ی زناشویی و عاشقانه، همیشه شکننده است و هیچ گونه تضمینی برای بقای همیشگی آن نیست. آنچه او از این تجربیات آموخت، این بود که:

 " آرمانی ترین هدف ازدواج یا هر گونه رابطه ی دیگری، این است که میان ترک نفس و برآوردن کام، میان محدودیت و آزادی، تعادلی قابل قبول ایجاد کنیم. با این همه، آنچه ازدواج ما را تهدید می کند، دیده بر بستن بر کاستی های همسرمان نیست. به هر حال ما زنان، می توانیم بر شوهرانمان ببخشاییم که نمی توانند غیر از آن چیزی باشند که محدودیت های سرشتشان امکان می دهد. اما در کنار آن، بهتر است از بسیاری توقعات خود ـ که به طور نهفته یا آشکار بر رابطه ی ما با شوهرانمان تأثیر سوء می گذارد ـ چشم بپوشیم و از خواستِ ارضای دیگرگونه ی نیازهای دیگر وجودمان ـ و نه تنها نیازهای جنسی که مردانمان به طور کامل آن ها را ارضا نمی کنند ـ بگذریم؛ به عبارت دیگر، باید با بررسی دوباره و گشاده نظرانه ی ریشه، ارزش ها و خطرهای معیار مطلق تک همسری به طور جدّی در آن تجدید نظر کنیم " (159-158).

منابع:

آریان پور، امیرحسین. *فرویدیسم: با اشاراتی به ادبیات و عرفان.* تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، 1357.

چلبی یانی، فریبا. *زنانی که زنده اند.* تهران: نشر حکمت کلمه، 1397.

مورنو، آنتونیو. *یونگ، خدایان و انسان مدرن.* ترجمه ی داریوش مهرجویی. تهران: نشر مرکز، 1376.

میزیاک، هنریک؛ استاوت سکستون، ویرجینیا. *تاریخچه و مکاتب روان شناسی.* ترجمه ی احمد رضوانی. مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی، 1371.

هورنای، کارن. *روان شناسی زنان.* ترجمه ی سهیل سُمّی. تهران: انتشارات ققنوس، چاپ ششم، 1393.

یونگ، کارل گوستاو. *انسان و سمبولهایش.* ترجمه ی ابوطالب صارمی. تهران: انتشارات پایا و امیرکبیر، چاپ دوم، 1359.

Crichton, P. *Journal of Forensic Psychiatry & Psychology.* 1996, 7, (1). pp. 161-169.

Hopcke, R. *Persona: Where Sacred Meets Profane.* Boston: Shambliala, 1995.

Jakobson, Roman. "The Latest Russian Poetry. First Draft. Viktor Khlebnikov" (1921), in: O'Toole and Shukman (ed.) *Russian Poetics in Translation*, vol. 4. Cited in: *Literary Theory Today,* "Literariness, Dominance and Violence in Formalist Aesthetics".

Jung, C. G. *Collected Works of C. G. Jung,* 20 vols. Bollingen Series XX, trans. By R. F. C. Hull, ed. H. Read et.al. 2nd. Ed. Princeton University Press, 1968.

Leeming, David A.; Maddon, Katheryn; Malan, Stanton. *Encyclopedia of Psychology and Religion.* Springer Reference, 2010 (USA).

Quinlan, Timothy. Still Point Meditation for School and Parish. Veritas, Dublin, Irland, 2002.

Schacter, Gilbert; Wegner, Daniel. *Psychology.* Cambridge: Worth Publishers, 2011.

Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation.* New Haven: Yale UP, 1932.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide.* Second Edition, Routledge, New York, London, 2006.

*Wikipedia*: the free encyclopedia, 2019, "Karen Horney".

Xlebnikov, Viktor. *Novejaja Russkaja Poezija.* (Prague, 1921). Cited in: Tung, Alexander, C. H., *The Nature and the Locus of Literariness.* 1990.