مطالعهٔ تطبیقی مفهوم مرگ و جاودانگی در شعر و سینما
(مورد مطالعه: شعر فروغ و سینمای تارکوفسکی)

رقیه بهادری*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۲، ش ۴۷، پاییز ۱۳۹۸ (صص ۳۵_۶۱)

چکیده

در این مقاله، با مطالعهٔ ارتباط ادبیات و سینما، یکی از حوزه‌های غنی و پرمایهٔ ادبیات تطبیقی نوین، مفهوم هراس از نیستی و مرگ و جست‌وجوی نامیرایی بررسی شده است. یافتن مضمون و بن‌مایه‌ای مشترک بین آثار هنری در فرهنگ‌ها و زبان‌ها و زمان‌های متفاوت می‌تواند از یک سو نشانهٔ جهان‌شمول بودن این مضمون باشد و از سوی دیگر این امکان را فراهم می‌آورد تا بازنمود آن در هنرهای مختلف مقایسه شود. هنرمندان به کُنه این دغدغهٔ جهانی پی برده و آن را در آثارشان به‌نمایش گذاشته‌اند. هراس از مرگ، به‌عنوان مضمونی جهانی، در آثار هنرمندان مختلف خود را نشان می‌دهد که درعین تشابهات کلی، تفاوت‌هایی نیز دارند. به‌گفتهٔ نظریه‌پردازان حوزهٔ روان‌شناسی، ازجمله زیگموند فروید، اتو رنک و ارنست بِکر، ترس از رها شدن و درپی آن ترس از الفت نشانه‌های ترس روان‌فرسا از مرگ است که به گریز از ایجاد ارتباط جنسی و نهایتاً خلق همزاد، به‌عنوان موجود تضمین‌کنندهٔ جاودانگی انسان، منجر می‌شود. این مقاله به بررسی این مقوله‌ها در اشعار فروغ فرخزاد و فیلم «نوستالژیا» اثر آندری تارکوفسکی، شاعر و کارگردان معروف روسی پرداخته است. در این تحقیق، با بهره‌گیری از نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی نشان داده شده که این دو هنرمند

---

* نویسندهٔ مسئول: r.bahadori@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۲۵

www.SID.ir

بدون هرگونه اثرپذیری از همدیگر، به‌طور همسان هراس از مرگ و آرزوی جاودانگی را در دو رسانهٔ مختلف، شعر و سینما، بیان کرده‌اند. در اشعار فروغ فرخزاد، تمرکز بر دو کتاب شعر آخرش (*تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*) بوده است؛ فروغ در این دو کتاب هراس از مرگ و میل به جاودانگی را همچون حقیقتی جهانی به‌تصویر کشیده است. «نوستالژیا» نیز جزو آخرین آثار آندری تارکوفسکی است که همین مضمون را در قالب فیلم به‌نمایش گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی نوین، هراس از مرگ، تمنای جاودانگی، فروغ فرخزاد، آندری تارکوفسکی.

۱. مقدمه

مسئلهٔ مرگ همواره یکی از مهم‌ترین و مجهول‌ترین دغدغه‌های ذهن انسان بوده و هست. مرگ قانونی فراتر از محدودهٔ درک عقل مادی انسان است که با زندگی پیوند خورده و جدای از زندگی نمی‌توان آن را مطالعه کرد.

همهٔ موجودات محکوم به فنا هستند؛ اما فقط انسان به این واقعیت آگاه است و برای این آگاهی باید هزینهٔ سنگین زندگی در سایهٔ ترس از مرگ را بپردازد. اگرچه هراس از مرگ فی‌نفسه برای محافظت از زندگی انسان ارزشمند است، در شکل روان‌فرسایش همهٔ ارزش‌های زندگی را نابود می‌کند. به عبارت دیگر، از سویی بیم از مرگ ترسی طبیعی و سرچشمهٔ همهٔ هراس‌های انسان است؛ هراسی که در زندگی روزمره، در قلمروی عواطف و افکار انسان نقش برجسته‌ای را ایفا می‌کند. اضطراب مرگ پدیده‌ای طبیعی با ارزش‌های زیست‌شناختی است که بدون آن زندگی انسان به‌خطر می‌افتد. از سوی دیگر برای داشتن زندگی شاد، انسان باید این ترس را ازبین ببرد.

انسان‌ها در هر فرهنگ و زبان و زمانی به‌گونه‌های متفاوتی با این هراس روبه‌رو شده‌اند و پاسخی برای خود یافته و واکنش‌های متفاوتی به مرگ نشان داده‌اند. به‌اعتقاد معتمدی (۱۳۸۶: ۸)، دو انتهای طیف گستردهٔ واکنش‌های انسان «انکار و پذیرش مرگ» است. چه انسان مرگ را بپذیرد چه منکر آن شود و خواه جاودانگی را باور کند خواه

www.SID.ir

به آن اعتقادی نداشته باشد، وجود ترس از مرگ در نهاد انسان انکارناپذیر است. تعداد بسیار زیادی از روان‌کاوان کوشیده‌اند جهانی بودن این ترس را اثبات کنند. بِکر[۱] مدعی است که کتابش، *انکار مرگ*،[۲] «شبکه‌ای از استدلال‌ها براساس جهانی بودن ترس از مرگ» (15 :1975) است. او در همین کتاب و فِیفِل[۳] در *معنای مرگ*[۴] از روان‌شناسان و منتقدانی نام می‌برند که همین دیدگاه را دارند تا تأییدی بر گفته‌هایشان باشد. فِیفِل از پژوهشگرانی یاد می‌کند که معتقدند: «ترس از مرگ واکنشی جهانی است و هیچ‌کس از آن مبرا نیست» (114 :1959). فروید نیز می‌گوید: «هیچ‌کس در عمق وجودش مرگ خود را باور ندارد یا به عبارت دیگر، هریک از ما در عمق وجودش جاودانگی‌اش را حتمی می‌داند» (289 :1925). تمنای پیوستن به ابدیت یکی از کهن‌ترین شکل‌های ظهور انکار مرگ است.

تلاش همیشگی انسان برای رسیدن به جاودانگی در افسانه‌ها و اسطوره‌ها بارها تکرار شده است. «اسطورهٔ گیلگمش و گم شدن اسکندر در ظلمات در جست‌وجوی آب حیوان یا آب حیات و عمر جاودان یافتن خضر همگی بازگوکنندهٔ سودای جاودانگی انسان هستند» (معتمدی، ۱۳۸۶: ۸). میل به جاودانگی در فطرت انسان نهادینه شده است و هرکس به‌نوعی می‌کوشد تا به این میل پاسخ دهد و خود را جاودانه کند.

هنرمندان نیز همچون سایر انسان‌ها ترس از مرگ را در نهاد خود درک کرده‌اند؛ اگرچه به‌دلیل داشتن روحیه‌ای متفاوت، واکنش آن‌ها به پدیدهٔ مرگ دیگرگون است. فروغ فرخزاد و آندری تارکوفسکی، دو هنرمند یکی زن و یکی مرد، در دو حوزهٔ هنری مختلف (ادبیات و سینما) با دو فرهنگ و زبان کاملاً متفاوت، از هنرمندانی هستند که این ترس روان‌فرسا از مرگ[۵] را آشکارا در آثارشان بازنموده‌اند. باوجود تفاوت‌های بیان‌شده، واکنش قیاس‌پذیر این دو هنرمند ما را به نتایج جالب توجهی می‌رساند. در این تحقیق، ترس از مرگ و پیامدهایش را در دو کتاب شعر آخر فروغ فرخزاد (*تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*) و یکی از فیلم‌های تاکوفسکی («نوستالژیا») بررسی می‌کنیم و نشان می‌دهیم این هنرمندان چگونه از طریق خلق آثارشان بر این ترس غلبه کرده‌اند.

www.SID.ir

بنابراین پرسش‌های تحقیق این‌گونه خواهد بود:

ـ آیا این دو هنرمند هراس از مرگ و میل به جاودانگی را در آثار خود نشان داده‌اند؟

ـ بازنمودهای هراس از مرگ و میل به جاودانگی در آثار آن‌ها چیست؟

ـ نتایج قیاس واکنش این دو هنرمند به این هراس و میل نشانگر چیست؟

۱ـ۱. روش تحقیق

از نظر هنری رماک،[۶] ادبیات تطبیقی:

> مطالعهٔ ادبیات فراتر از مرزهای یک کشور خاص؛ همچنین مطالعهٔ رابطهٔ میان ادبیات از یک سو و مطالعهٔ دیگر حیطه‌های دانش و باور ازجمله هنرها، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی، مذهب و غیره از سوی دیگر است. به‌طور کلی ادبیات تطبیقی مقایسهٔ ادبیاتی با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های ظهور انسانی است (1971: 1).

از طرفی مطالعات فرهنگی بر این باور است که همهٔ تولیدات، ازجمله فیلم و شعر، متن هستند و می‌توان فیلم را همچون متنی نوشتاری با استفاده از رویکردهای نقد ادبی تحلیل کرد. استیون توتوسی[۷] از صاحب‌نظرانی است که این دو رشته را با هم یکی کرد و «مطالعات فرهنگی تطبیقی»[۸] را بنیان نهاد. ادبیات تطبیقی نوین گسترهٔ مطالعات ادبی را وسیع‌تر کرده است. از همین رو دو هنرمند (فروغ و تارکوفسکی) از دو دیار و فرهنگ و زبان مختلف با دو حیطهٔ هنری متفاوت یعنی شعر و سینما را ـ که هر دو خاستگاه هنری و زیبایی‌شناختی خاص خود را دارند ـ در کنار هم قرار داده و مفهوم هراس از مرگ و تمنای جاودانگی را در آثارشان بررسی کرده‌ایم.

برای مطالعهٔ ارتباط میان این دو حیطهٔ هنری، در کنار هم قرار دادن آن‌ها کافی نیست؛ بلکه همان‌طور که رماک می‌گوید، باید از شیوه‌های خاصی برای این مقایسه استفاده کنیم. رماک می‌نویسد:

> ادبیات تنها درصورتی قابل قبول است که مبتنی بر روشی معیّن باشد و *شیوه‌ای* صریحاً *پیوسته* و *تفکیک‌پذیر* خارج از ادبیات این‌گونه بررسی شود. نمی‌توانیم

www.SID.ir

تلاش‌های علمی را فقط به این دلیل که جنبه‌های مربوط به زندگی و هنر را بحث می‌کنند [...] جزئی از «ادبیات تطبیقی» قرار دهیم (7 :1971).

بر همین اساس، برای بررسی و مقایسهٔ هراس از مرگ و آرزوی جاودانگی در آثار این دو هنرمند مدرن، نقد روان‌شناختی را شیوهٔ پایه قرار می‌دهیم.

۲. چارچوب نظری

سرمنشأ درگیری‌های ذهنی بشر با مرگ، جسمانیت[۹] است. با توجه به نوع نگرش انسان به جسمانیت، بِکر انسان‌ها را به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کند: نیم‌انسان‌ها[۱۰]یی که فقط بخشی از خود را به جسمانیت مربوط می‌دانند و چنان عمل می‌کنند که گویا بخشی از آن‌ها فراتر از جسمانیت است. آن‌ها در خیال، به قدرتی نامیرا می‌اندیشند که به آن‌ها وعدهٔ جاودانگی می‌دهد. خود را در خیال و توهم غرق می‌کنند، هیچ اضطرابی درمورد جسم و نیازهایش ندارند و جسم را مایهٔ لذت می‌دانند. این دسته با بزرگ کردن جنبه‌های روحانی خود، هراس از مرگ فیزیکی را پشت گوش می‌اندازند و با زندگی‌ای بسامان، تکراری، مطمئن و امن به‌سر می‌برند و به جسم و نیازهایش اهمیت می‌دهند؛ زیرا در خیالشان آن را خللی در روحانیت خود نمی‌دانند. از نظر بِکر، این «شیوهٔ خودفراموشی» یک «دروغ حیاتی» است؛ «دروغی که ما می‌سازیم تا آرام و ایمن زندگی کنیم» (55 :1975).

اما دستهٔ دوم یعنی تمام‌انسان‌ها[۱۱] می‌کوشند تا ظرفیت شناخت و آگاهی خود را گسترش دهند و خود را از توهم نامیرایی رها کنند. این شناخت و آگاهی انسان را دچار «نوعی پیروزی متناقض‌نما»[۱۲] می‌کند (همان‌جا) و به موقعیت انسان در این جهان آسیب می‌رساند. فرد از طرفی می‌داند سراسر جسم است و میرا که این آگاهی، خود ارزشمند است و از طرف دیگر تمنای نامیرایی دارد. او باور دارد که موجودی است خاکی و فانی و نمی‌تواند خود را به قدرتی فراتر از این میرایی پیوند دهد. برای چنین فردی آگاهی از جسمانیت و سرنوشتش زندگی با روزمرگی و آسایش و ایمنی را ناممکن می‌کند؛ او دیگر نمی‌تواند از جسم و برآوردن نیازهای جسمی لذت ببرد. باوجود آگاهی به حضور نیازها و خواهش‌های جسمی، از توجه به آن‌ها گریزان است؛

www.SID.ir

هرچیزی که به جسم و جسمانیت مربوط می‌شود، یادآور مرگ و درنتیجه اضطراب‌آور است و این هراس از مرگ است که انسان را دچار دوسویگی می‌کند. تمام‌انسان‌ها باوجود آگاهی از جسمانیت و سرنوشتشان، آرزوی جاودانگی دارند. فروید این وضعیت را این‌گونه شرح می‌دهد:

> انسان قادر نیست مرگ را از خود دور نگه دارد [...] اما باوجود این، نمی‌خواهد آن را بپذیرد؛ چراکه نمی‌تواند خود را مرده بپندارد. پس به یک سازش می‌اندیشد: حقیقت مرگ خود را تصدیق می‌کند؛ اما آن را به‌معنای نابودی انکار می‌کند (1925: 294).

۲ـ۱. ترس از الفت و ترس از رها شدن

گروه دوم که هنرمندان را شامل می‌شود، به‌سبب میل به جاودانگی می‌کوشند خود را از تعلقات به جسمانیت و نیازهای جسمی دور نگه دارند. باوجود شناختن جسم و نیازهایش، ترس از مرگ و تمنای جاودانگی مانع برآوردن خواسته‌های جسمی‌شان می‌شود. این درگیری در روان انسان باعث دوسویگی و درنتیجه «پدیدهٔ ترس از مرگ و نگرانی درمورد آن» (Wahl, 1959: 19) می‌شود که همان ترس روان‌فرسا از مرگ است. این هراس در نگرش فرد به زندگی اثر می‌گذارد و خود را در زندگی و آثار هنری فرد نشان می‌دهد.

نگرانی درمورد مرگ، به‌منزلهٔ پدیده‌ای جهانی، می‌تواند واکنش‌های ویژه‌ای درپی داشته باشد. به‌گفتهٔ فروید، «موقعیت خطر»[۱۳] عامل ایجاد «اضطراب[۱۴]» است و نشانه‌های این اضطراب وقتی ظاهر می‌شود که فرد می‌کوشد به‌طریقی خود را از این «موقعیت خطر» برهاند. «فرایند دفاعی»[۱۵] سرکوب کردن خواسته‌هایی است که انسان را در «موقعیت خطر» قرار می‌دهد (Freud, 1926: 145). بکر معتقد است آگاهی هرکس از مرگ خودش وحشت نهایی خودآگاهی است؛ این آگاهی «حکمی مختص انسان در قلمروی حیوانی است. معنای اسطورهٔ باغ عدن و کشف روان‌شناسی مدرن است: اینکه مرگ بزرگ‌ترین نگران و مختص انسان است» (Becker, 1975: 70). فِیفِل با اشاره به مالِنی کلین[۱۶] همین مطلب را به‌گونه‌ای دیگر بیان می‌کند: ترس از مرگ «ریشهٔ همهٔ

www.SID.ir

اندیشه‌های آزاردهنده و درنتیجه همهٔ نگرانی‌ها»ست (Feifel, 1959: 114). اندیشهٔ مرگ برای انسان اضطرابی به‌همراه دارد که همان ترس از مرگ است. از آنجا که مرگ یعنی ازدست دادن زندگی و جدا شدن از هرچیزی و هرکسی که دوستش داریم و یادآور تنهایی است، مرگ یک موقعیت خطر و عامل نگرانی است. در این حالت، شخص ممکن است به این نتیجه برسد که اگر خود را درگیر احساسات و تمایلات عاطفی نکند، دیگر چیزی نمی‌ماند که مرگ تهدیدش کند. بنابراین ایجاد ارتباط با دیگران برای چنین شخصی مشکل می‌شود و نمی‌تواند آغازگر رابطهٔ دوستانه و صمیمی باشد.

مرگ آدمی را از همهٔ داشته‌هایش جدا می‌کند و او تک و تنها می‌ماند؛ بنابراین اولین پیامد اندیشیدن به مرگ ترس از تنهایی و بیم از رها شدن[۱۷] است. انسان از تنهایی، رهاشدگی و ازدست دادن حمایت‌ها می‌ترسد؛ درنتیجه ممکن است به ذهنش خطور کند که «وقتی چیزی نداشته باشد، چیزی برای ازدست دادن ندارد». این دیدگاه باعث می‌شود فرد از درگیری صمیمانه با زندگی بترسد و از آن پرهیز کند. پس این ترس از رها شدن منجر به آن چیزی می‌شود که تایسون[۱۸] (2006: 16)، با تکیه بر فروید، آن را «ترس از الفت»[۱۹] می‌نامد. انسان می‌داند مرگ را پیشِ روی دارد و نهایتاً باید تنها بماند که همین برایش ترسناک است. برای فرار از تنهایی و رها شدن، از ایجاد روابط عاطفی خودداری می‌کند.

در این وضعیت، پرهیز از برقراری ارتباط دوستانه «فرایندی دفاعی» برای مقابله با ضربه‌ها و ویرانی‌های احتمالی حاصل از هرگونه رابطهٔ عاطفی نزدیک است، به این امید که نگرانی‌اش را برطرف کند. این افراد باوجود داشتن احساس تنهایی و نیاز به برقراری پیوند دوستانه و سازنده، از هرگونه ارتباط صمیمانه گریزان هستند.

این گریز نه‌تنها فرار از ایجاد رابطهٔ عاطفی، بلکه گریزی از جسمانیت است. اینجا توجه به جسمانیت موجب نگرانی از مرگ شده است و «موقعیت خطر» به‌شمار می‌آید. برای برطرف کردن این موقعیت خطر و درپی آن خلاصی از نگرانی، فرد می‌کوشد تا خود را از هرآنچه مربوط است به جسمانیت، نیازها و خواسته‌هایش ـ به‌ویژه تمنای داشتن رابطهٔ جنسی ـ دور نگه دارد. این طرز فکر خود را در مفهوم گریز

www.SID.ir

از تمایلات جنسی نشان می‌دهد. بِکر در توجیه این رفتار می‌گوید که انسان با انکار خودخواستهٔ روابط جنسی می‌تواند جاودانگی و برتری‌اش بر جسم حیوانی را نشان دهد. با تحریم روابط جنسی، نیازش به پیروزی بر جسم را برآورده می‌کند. لذت‌های جسم را قربانی می‌کند تا به برترین لذت، یعنی تثبیت بقای «خود» به‌عنوان وجودی روحانی در ابدیت، نائل شود. «ایستادگی دربرابر روابط جنسی، ایستادگی دربرابر میرایی است» (Becker, 1975: 163-164).

۲ـ۲. آرزوی جاودانگی و خلق همزاد

تا اینجا گفتیم فرد چگونه به امید تحمل تنهایی مرگ و در آرزوی جاودانگی و فاصله گرفتن از مرگ، خود را از محیط اطرافش و هرچه به جسمانیت مربوط می‌شود، جدا می‌کند. اما تحقق جاودانگی فقط با انکار جسمانیت میسر نیست. انسان نیاز دارد که باورها و اعتقاداتش را ـ آنچه صنعتی (۱۳۸۱: ۱۳۶) با اشاره به هاینز کوهات[۲۰]، «خودِ هسته‌ای»[۲۱] می‌نامد ـ جاودانه کند؛ «خود»ی که نبودنش همان مرگ است. فرد ممکن است مرگ زیست‌شناختی را بپذیرد، ولی ازدست دادن «خودِ» خویشتن را باور ندارد و همهٔ تلاشش را به‌کار می‌گیرد تا «آرمان و اعتقادش که اکنون تمامیتِ هویت اوست، ازدست نرود» (همان‌جا). از نظر کوهات، «'خودِ هسته‌ای' بخش ناخودآگاه، پیش‌آگاه و خودآگاه در 'آن'، 'من' و 'ابرمن' است که نه‌تنها پایدارترین ارزش‌ها و آرمان‌های فرد را دربرمی‌گیرد، بلکه شامل هدف‌ها، مقاصد و 'ترقی‌خواهی‌ها'یی است که از همهٔ چیزهای دیگر در وی عمیق‌تر لنگر انداخته‌اند» (به نقل از همان، ۱۴۱). تمنای نامیرایی انسان را وادار می‌کند تا از «خودِ مرکزی»اش به هر قیمتی دفاع کند و آن را از نابودی و مرگ محفوظ دارد. هرکس به‌گونه‌ای آرزوی جاودانگی‌اش را می‌نمایاند؛ یکی از این واکنش‌ها خلق همزاد[۲۲] است.

اگرچه همزاد موضوع جدیدی نیست و آن را در خرافات، آیین‌های باستانی‌ها و اسطوره‌ها ازجمله اسطورهٔ «گیلگمش» و «انکیدو» می‌توان یافت، اولین بار رنک[۲۳] بود که در سال ۱۹۴۱ در کتاب *فراتر از روان‌شناسی* همزاد را از دیدگاهی روان‌کاوانه بررسی کرد. همزاد به‌شکل‌های گوناگونی ظاهر می‌شود: ممکن است موجود خیالی،

www.SID.ir

تکه‌ای از خود فرد و یا انسان باشد. ژیوکویچ[۲۴] همزاد را چنین توصیف می‌کند: «موجودی خیالی، یک روح، سایه، شبح یا بازتابی در آینه که وجودی مستقل از اصلش دارد» (2000: 121). فرد «خود» و همزاد را یکی می‌پندارد. از نظر رنک، همزاد بازنمود گذشتهٔ فرد است؛ دراصل «یک خودِ همسان است و نویدبخش ماندگاری شخص در آینده» (Rank, 1941: 81). در یک ارزیابی مثبت، همزاد روحی نامیراست که با تعبیری منفی، به نماد مرگ دگرگون می‌شود. در شکل مثبتش همزاد به‌عنوان فرشتهٔ محافظ، اطمینان‌بخش بقای خود پنداشته می‌شود؛ درحالی که در شکل منفی‌اش یادآور فناپذیری فرد است.

اگرچه رنک همزاد را موجودی هم مثبت و هم منفی شناسانده، از آنجا که نقش همزاد را احیای «ارزش‌های روحانی نیروهای غیرمنطقی» (همان، ۷۷) معرفی کرده است، خیلی از منتقدان پس از او همزاد را شخصیتی منفی و نیرویی ویرانگر انگاشته‌اند. شاید دلیل اصلی این‌گونه تعبیرات آن باشد که همزاد نمایندهٔ آرزوهای سرکوب‌شده‌ای است که از نظر فراخود و جامعه، غیرمنطقی هستند. فرد به امید اینکه به آنچه ازدست داده یا آرزویش را داشته است جانی دوباره ببخشد، باورها و آرزوهایش را به همزادش می‌سپارد. این همزاد ممکن است پرخاشگر و درنتیجه غیرمنطقی باشد؛ اما لزوماً این‌گونه نیست. درحقیقت همزاد تلاش برای کسب هویت کامل است؛ به عبارت دیگر، همزاد جنبه‌های گوناگون هویتی واحد است. ژیوکویچ در مقاله‌اش این‌گونه توضیح می‌دهد:

> بنابراین در شکل گسترده‌اش، روایت‌هایی که در آن‌ها مایهٔ غالب همزاد نقش مضمونی مرکزی دارد [...] همواره به کشف و بررسی روابط درونی «من» و «غیرمن»، خود و دیگری مربوط می‌شود و نیروی مرکزی‌شان تلاشی برای حذف اصل تمایز، برای مقاومت دربرابر جدایی و تفاوت، برای کشف وحدت خود و دیگری است (Živković, 2000: 124).

همزاد تجلی خودِ هسته‌ای فرد است که آرزوها و اعتقادات سرکوب‌شدهٔ فرد را دربردارد. درواقع با سپردن ارزش‌ها و باورهایش به همزاد، فرد «خودِ» مرکزی یا

www.SID.ir

معنوی‌اش را از مرگ می‌رهاند و جاودانه می‌سازد و این امر جاودانگی فرد و پیوستنش به ابدیت را تضمین می‌کند.

۳. بحث

این‌ها همه مسیری است که فروغ فرخزاد (۱۳۱۴ـ۱۳۴۶ش/ ۱۹۳۵ـ۱۹۶۷م) و آندری تارکوفسکی (۱۹۳۲ـ۱۹۸۹م) برای فرونشاندن هراسشان از مرگ پشت‌سر گذاشته‌اند. فروغ در دو مرحلهٔ زندگی شاعرانه‌اش، دو فروغ متفاوت است. در سه کتاب اول شعرش (*اسیر*، *دیوار* و *عصیان*) عمدهٔ مشغولیت ذهنی وی، عشق جسمانی است و فریادش اعتراض به نبود آزادی جنسی. به‌اعتقاد عنایت، فروغ «تا قبل از *تولدی دیگر* صورتکی در میان سایر صورتک‌ها بود» (۱۳۵۵: ۶۰۷) و نوری‌علاء از قول خود فروغ نقل می‌کند: «*دیوار* و *عصیان* درواقع دست‌وپازدنی مأیوسانه در میان دو مرحله زندگی است؛ آخرین نفس‌زدن‌های پیش از یک نوع رهایی است» (نوری‌علاء، ۱۳۴۷: ۲۱۱). این «رهایی» برای فروغ همان آگاهی از انسان و موقعیتش در دنیاست. اگرچه فروغ این خودآگاهی را در *تولدی دیگر* به‌ناگاه به‌نمایش گذاشت، آن را به‌تدریج و در طی دو سال سکوت به‌دست آورد.

فروغ در دومین دورهٔ شاعری خود، جهان‌بینی جدیدی را ارائه می‌دهد. پس از گذشت چندین سال، به این نتیجه می‌رسد که مسئلهٔ زندگی و دنیای واقعی چیزی فراتر از نیازهای «من» است. این آگاهی و ورود به دنیای واقعی، این جدا شدن از دنیای خیالی و فردی «سرشار از وحشت است و ترس و همواره در شُرف ویرانی و زوال» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۳۲۲). فروغ می‌گوید: «درست است که مرگ هم یکی از قوانین طبیعت است، اما آدم تنها دربرابر این قانون است که احساس حقارت و کوچکی می‌کند» (طاهباز، ۱۳۴۳؛ مشرف آزاد، ۱۳۸۴: ۲۵۹).

آندری تارکوفسکی، فیلم‌سازی با سبک شاعرانه، در یادداشت‌های روزانه و مصاحبه‌هایش دائماً مرگ را انکار می‌کند و باوری قوی به نامیرایی دارد. در مصاحبه‌ای با گورا[۲۵] (۱۹۷۸)، بعد از این ادعا که به‌هیچ‌وجه از مرگ نمی‌ترسد، تارکوفسکی ادامه می‌دهد: «من متقاعد شده‌ام که زندگی آغازی بیش نیست. می‌دانم که نمی‌توانم این را

www.SID.ir

اثبات کنم؛ اما به‌طور غریزی می‌دانیم که جاودانه‌ایم» (به نقل از Iacovino, 1983: 47). از نظر تارکوفسکی، نه‌تنها ما نامیرا هستیم، بلکه در روی زمین اصلاً مرگی نیست. علی‌رغم این ادعاها، ترس از مرگ در فیلم‌ها و آثار تارکوفسکی آشکار است. به‌گفتهٔ صنعتی، «اشتیاق تارکوفسکی به جاودانگی و بی‌مرگی و هراس او از نابودن در این جهان [...] هراس و دلهرهٔ هستی‌مدارانه و پایداری است» (صنعتی، ۱۳۸۱: ۱۷۳) و پس از این ادعا که شخصیت‌های فیلم‌های تارکوفسکی بخش‌هایی از «خود» او هستند، این‌گونه آن‌ها را توصیف می‌کند:

> همه سرگردان و سرخورده از دنیای ملموس و عینی پیرامون خود، رهاشده و معلق در دنیای رؤیایی گنگ و مبهم، تحت فشارهای بی‌تاب‌کنندهٔ «تمدن نظم‌یافته» یا بندهای رابطه‌های تهدیدکننده، در تنهایی مرگباری، در جست‌وجوی راه نجاتی یا گریز از دنیای انسانی هستند، به‌دلیل زوال و فساد اخلاقی آن و بیش از پیش پناه بردن در انزوای تنهاییِ دردآور خویش، در جست‌وجوی معنویت گذشتهٔ باشکوه؛ میل به بازگشت به آغاز را تنها روزنهٔ امید می‌بینند. درحالی که بی‌دفاع تمام روزنه‌های وجودی آن‌ها مانند وجود خودِ تارکوفسکی در معرض نفوذ مرگ است (همان، ۱۷۳ـ۱۷۵).

در فیلم «نوستالژیا» (۱۹۸۳)، تارکوفسکی به‌قدری مستقیماً خودش را بیان کرده است که می‌توان او را با شخصیت اصلی فیلم یکی دانست. در مصاحبه‌ای با آیکووینو[۲۶]، دربارهٔ اهمیت «نوستالژیا» چنین می‌گوید: «من خودم را کاملاً ابراز کرده‌ام؛ و باید بگویم به این نتیجه رسیده‌ام که سینما شکل هنری عظیمی است و قادر است حتی حالت‌های نامحسوس روح را نشان دهد» (به نقل از Iacovino, 1983: 101-102). در «نوستالژیا»، اندیشهٔ مرگ بر روان شخصیت‌ها حاکم است. در دو فیلم آخر تارکوفسکی یعنی فیلم مورد بررسی و «ایثار[۲۷]» (۱۹۸۹) اندیشهٔ غالب، فکر قربانی کردن و قربانی شدن است؛ چیزی که غالباً در اسطوره‌شناسی با اسطورهٔ آفرینش همراه است. درواقع قربانی‌گری و ایثار، ستایش آغاز است؛ ستایش تولد جاودانه. بر همین اساس، صنعتی (۱۳۸۱: ۱۵۰) دو فیلم آخر تارکوفسکی را «نمایش بی‌مرگی» می‌داند.

www.SID.ir

۳ـ۱. ترس از الفت و ترس از رها شدن

۳ـ۱ـ۱. فروغ فرخزاد و بازنمودهای ترس از الفت و ترس از رها شدن

این وحشت و ترس از زوال است که خود را در شعر فروغ، به‌ویژه در دو کتاب شعر آخرش، به‌شکل‌های گوناگون نشان می‌دهد؛ «بیم انهدام یک لحظه فروغ را ترک نمی‌کند» (دستغیب، ۱۳۶۴: ۵۲۸). این شناخت از خود و محیط اطراف مانع می‌شود فروغ سنت‌ها و روزمرگی‌های جاری در روابط بین مردم را بپذیرد و از آن‌ها لذت ببرد. چنان‌که در «وهم سبز» بیان می‌کند، طبیعت دیگر نمی‌تواند نیروی آرامش‌بخش در زندگی باشد و خودش را فراتر از این می‌داند که بتواند در مادر بودن و پذیرفتن دیگر نقش‌های زنانه پناه گیرد:

تمام روز تمام روز
رهاشده، رهاشده، چو لاشه‌ای بر آب
به‌سوی سهمناک‌ترین صخره پیش می‌رفتم
به‌سوی ژرف‌ترین غارهای دریایی
و گوشتخوارترین ماهیان
و مهره‌های نازک پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند

نمی‌توانستم دیگر نمی‌توانستم
صدای پایم از انکار راه برمی‌خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیع‌تر شده بود
و آن بهار، و آن وهم سبزرنگ
که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت
«نگاه کن
تو هیچگاه پیش نرفتی
تو فرورفتی.»

(فرخزاد، ۱۳۴۷: ۱۲۲)

www.SID.ir

فروغ پس از تلاشی نافرجام برای یافتن پناهی در روزمرگی‌ها و دل‌خوشی‌های پیش‌پاافتاده و رهایی از اندیشهٔ مرگ، به شکست خود اعتراف می‌کند. هیلمن[۲۸] در تفسیر این شعر می‌گوید: «حقیقت میرایی و درک بی‌ثباتی سرنوشت تقریباً هرگونه لذت پایدار از طبیعت را غیرممکن می‌کند» (1987: 104). اگرچه در طول شعر، فروغ گاه‌گاهی به روزمرگی‌هایی که می‌توانند عامل شادمانی دیگر مردمان باشند اشاره می‌کند و می‌خواهد خود را با آن‌ها پیوند بزند، فکر مرگ رهایش نمی‌کند.

او در تنهایی خودخواسته به‌سر می‌برد و این ناتوانی در ایجاد ارتباط دوستانه را به نالایقی انسان‌های پیرامونش نسبت می‌دهد. او نمی‌تواند با آدم‌های اطرافش آغازگر رابطه‌ای صمیمانه باشد؛ زیرا «به این حقیقت یأس‌آور» رسیده است «که زنده‌های امروزی/ چیزی به‌جز تفالهٔ یک زنده نیستند» (فرخزاد، ۱۳۴۷: «دیدار در شب»، ۱۱۱). «بیش از این‌ها، آه، آری/ بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند» و «خیره شد» در هرچه بوی مرگ می‌دهد و هرجا که مرگ جاری است، «می‌توان بر جای باقی ماند/ در کنار پرده، اما کور، اما کر» (فرخزاد، ۱۳۴۷: «عروسک کوکی»، ۸۱ـ۸۲). فروغ خود را از محیط اطرافش جدا و امکان هرگونه ارتباط را مسدود می‌داند؛ او در حصار تنهایی خودش را حبس کرده است؛ تنهایی‌ای مثل «تنهایی ماه» تا شاید به آرامش برسد.

همین مضمون را در «در آب‌های سبز تابستان» دنبال می‌کند و از اضطراب دست‌های پر و آرامش دست‌های خالی سخن می‌گوید. این نوع آگاهی و این دیدگاه سبب می‌شود تا فروغ خود را از همه‌چیز و همه‌کس جدا و خالی کند. فاصله‌ای که فروغ بین خود و نزدیکانش حس می‌کند، در «دلم برای باغچه می‌سوزد» به‌زیبایی به تصویر درآمده است:

من از زمانی
که قلب خود را گم کرده است می‌ترسم
من از تصور بیهودگی این‌همه دست
و از تجسم بیگانگی این‌همه صورت می‌ترسم...
و قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است
و ذهن باغچه دارد آرام‌آرام

www.SID.ir

از خاطرات سبز تهی می‌شود.

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۴۲۸)

فروغ در این شعر به خودمحوری، سطحی‌نگری و دروغین بودن انسان‌های اطرافش اشاره می‌کند؛ با این حال، از این‌همه تنهایی می‌ترسد. هم از جدایی و غربت می‌هراسد و هم با آدم‌های پیرامون خود، حتی آن‌هایی که دوستشان دارد، سر سازگاری ندارد.

فروغ همچنین جسمانیت را سرمنشأ میرایی می‌داند و برای او انسان چیزی فراتر از جسم نیست. پس، از هرآنچه به جسم مربوط می‌شود و درنتیجه از ایجاد روابط جنسی گریزان است. ارتباط میان مرگ و عشق و جنبهٔ جنسی را در شعر «مرداب» می‌توان یافت:

غربت سنگینم از دلدادگیم　　شور تند مرگ در همخوابگیم

(فرخزاد، ۱۳۴۷: ۹۵)

فرزانه میلانی در مقاله‌ای، «فتح باغ» را با اسطورهٔ باغ عدن و سقوط انسان مقایسه می‌کند. براساس گفتهٔ میلانی، در «فتح باغ»:

> برهنگی، هرچند ارزشمند، اما موجب رنج و بدفهمی و انزواست. مرگ حتمی و گریزناپذیر است. عشق آتشی نشان داده که توهمی زودگذر است. غریزهٔ مرگ در کمین غریزهٔ زندگی، مرگ عشق و شهوت، تنهایی و دهان مکندهٔ مرگ تصاویری هستند که دائماً تکرار می‌شوند (Milani, 1988: 102).

به‌اعتقاد میلانی، این تصاویر در شعرهای بعدی فروغ هم نمایان می‌شود. گریز فروغ از تمایلات جنسی و جسمانیت در «تنها صداست که می‌ماند» به‌طور کامل و مکرر و به‌وضوح دیده می‌شود. در آخر شعر فروغ تمایلات جنسی را حقیر می‌شمرد و تمنای پیوستن به ابدیت را پاسخ می‌گوید:

مرا به زوزهٔ دراز توحش
در عضو جنسی حیوان چکار
مرا به حرکت حقیر کرم در خلأ گوشتی چکار
مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد کرده است
تبار خونی گل‌ها می‌دانید؟

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۴۳۹ـ۴۴۰)

www.SID.ir

۳ـ۱ـ۲. آندری تارکوفسکی و بازنمودهای ترس از الفت و ترس از رها شدن

آندری گورجاکف و دومینیکو، شخصیت‌های اصلی فیلم «نوستالژیا»، جهان بیرون را پر از تشویش، ترس، تجاوز و تنهایی می‌بینند. درواقع با نسبت دادن خودِ درونی‌شان به دنیای خارج، در جست‌وجوی بهانه‌ای هستند برای توجیه رها کردن علایق و وابستگی‌هایشان. جهانی که آن‌ها در آن می‌زیند، دنیایی است که دیگران نیز در آن زندگی می‌کنند؛ اما درگیری روانی جهان را برای اینان ناامن کرده است.

آندری گورجاکف خود را در رؤیاهایش غرق می‌کند تا از محیط اطرافش بگریزد؛ رؤیاها و خاطراتی که در خود محصور شده، دایره‌وار و تکراری هستند. آندری نمی‌خواهد بر تنهایی و دل‌تنگی‌اش برای وطن غلبه کند، شاید هم نمی‌تواند از این زندان روانی خلاص شود. در هر صورت، تمایلی به برقراری رابطه‌ای معنادار با دیگران ندارد و رؤیاهای گذشته‌ای تخیلی را بهانه‌ای برای خودداری از ایجاد هرگونه ارتباط با واقعیت موجود به‌کار می‌برد. آندری نمی‌خواهد خود را در زمان حال، محیط کنونی، درگیر کند؛ چراکه برای او این‌ها نمایانگر دنیای میرا هستند. در فیلم، صحنه‌های مربوط به خیال‌ها و رؤیاهای خانواده و سرزمین مادری آندری سیاه‌سفید همراه با صدای جریان یا چکیدن آب و یا پارس سگ نشان داده می‌شود. جانسون و پتری[۲۹] از مجموع این‌ها نتیجه می‌گیرند که رؤیاها «یادآور جهان بی‌زمان و به‌شدت ایستای ارزش‌های ابدی هستند» (1994: 165).

آندری صرفاً برای گریز از دنیای واقعی فانی به دنیای ابدی غیرواقعی پناه می‌برد. در طول فیلم، واکنش‌ها و بی‌اعتنایی آندری به اطرافیانش (یک شخص یا فرهنگ) فاصلهٔ درونی او از محیط بیرونی را نشان می‌دهد. آندری ظاهراً چیزی فراتر از دنیای مادی‌گرایانه را می‌جوید تا به آن بپیوندد. بنابراین ماجرای دومینیکو برایش جالب توجه است؛ چراکه احساس می‌کند دومینیکو توانسته به گم‌شدهٔ آندری برسد. دومینیکو نیز همین درگیری‌ها و بحران‌های درونی را دارد. او مثل آندری، اگرچه تنهاست و همان‌طور که در ملاقات اولشان به آندری می‌گوید، از تنهایی می‌ترسد؛ اما از بقیهٔ مردم و محیط اطراف کناره می‌گیرد و تنهایی وحشت‌آوری را تحمل می‌کند. به‌شدت بر این باور است که جهان پر از تباهی و رو به پایان است؛ از همین رو خود و خانواده‌اش را

www.SID.ir

هفت سال در خانه حبس می‌کند تا از آن‌ها دربرابر تباهی محافظت کند و در انتظار پایان دنیا باشند. درواقع دومینیکو برای توجیه ترس از الفت و ناتوانی در برقراری رابطه با اطرافیانش، این باورها را درمورد جهان و نقش مردم در این جهان در ذهن می‌پروراند. این دو شخصیت اصلی فیلم از برقراری ارتباط با اطرافیان پرهیز و دیگران را متهم می‌کنند که آن‌ها را درک نمی‌کنند؛ اما درواقع این استیلای هراس از مرگ است که وابستگی به زندگی را پوچ و بی‌معنا می‌نمایاند.

عموماً قهرمان‌های دو فیلم آخر تارکوفسکی درپی دست یافتن به عالم روحانی هستند و از این رو تمام موانع را کنار می‌گذارند. به امید دور ماندن از مرگ، به‌سوی عالم روحانی رهسپار می‌شوند و از درگیری با دنیای مادی‌گرا پرهیز می‌کنند؛ پس هیچ‌یک رغبتی به برآوردن نیازها و خواهش‌های جسم، به ویژه خواهش‌های جنسی، ندارند.

گریز آندری از تمایلات جنسی را از نوع رابطه‌اش با اوجینیا می‌توان نتیجه گرفت. آندری با سردی و بی‌اعتنایی به احساسات اوجینیا رفتار می‌کند. در فیلم، هیچ تلاش جدی برای ایجاد رابطه با این زن وسوسه‌انگیز نمی‌بینیم. برای او، اوجینیا نمایانگر زیبایی فیزیکی بدون هیچ‌گونه معنویتی است. پس زدن اوجینیا یعنی بی‌اعتنایی به، یا ترس از، تمایلات جنسی؛ و جنسیتی که اوجینیا تجسم آشکار آن است. در صحنه‌ای از رؤیاهای آندری، اوجینیا و همسر آندری یکدیگر را در آغوش می‌گیرند. این رؤیا نشانگر جاذبهٔ درونی آندری به اوجینیا است. این پاسخ خیالی به یکی از سردرگمی‌هایش، نیازهای جنسی آندری را که تعمداً انکارشان می‌کرد، فاش می‌کند. آندری که فقط همسرش را در خاطرات آرمانی‌اش و در نقطهٔ مقابل اوجینیای هوس‌انگیز می‌بیند، در این رؤیا آن‌ها را موقتاً در این صحنه آشتی می‌دهد. درمجموع در فیلم، روابط و عواطف واقعی میان مردها و زن‌های بزرگ‌سال بسیار کم است و این طفره رفتن، نادیده انگاشتن و محکوم کردن روابط جنسی به‌دلیل فقدان تمنای جنسی نیست؛ بلکه همگی نمودار تحریمی خودخواسته هستند که به امید دور شدن از مرگ پدید آمده‌اند.

www.SID.ir

۳ـ۲. آرزوی جاودانگی و خلق همزاد

براساس گفته‌های رنک، آنچه هنرمند در اشتراک با روان‌نژند دارد، همان ترس اغراق‌آمیز از مرگ تهدیدکننده و مخرِب خود است؛ ولی هنرمند، این گونهٔ آفرینشگر، در کنار حفظ نقش‌های اجتماعی‌اش در پرداختن به این مشکل بنیادی «خود» به توجیهی شخصی می‌رسد؛ یعنی در هنرش «ارزش‌های معنوی نیروهای خِردگریز» (Rank, 1941: 77) را برای نسلش احیا می‌کند و بدین ترتیب، به آن‌ها تداوم می‌بخشد.

۳ـ۲ـ۱. فروغ فرخزاد و آرزوی جاودانگی و خلق همزاد

برای رهایی از این‌همه زوال و ویرانی، و ترس و تنهایی، فروغ به‌دنبال مفرّی است. او مرگ را می‌شناسد و می‌داند که سهمش از زیستن بیشتر از بقیه نخواهد بود:

سهم من این‌ست
سهم من
آسمانی‌ست که آویختن پرده‌ای آن را از من می‌گیرد
سهم من پایین رفتن از یک پلهٔ متروک‌ست
و به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن
(فرخزاد، ۱۳۴۷: «تولدی دیگر»، ۱۶۶)

اما نمی‌خواهد «خودِ» هسته‌ای‌اش، «خودِ» معنوی‌اش، با این «خودِ» فیزیکی نابود شود. از همین رو بر این باور است که «[شعر] یک‌جور نیاز ناآگاهانه است به مقابله و ایستادگی دربرابر زوال. [...] کار هنری یک‌جور تلاشی است برای باقی ماندن و یا باقی گذاشتن 'خود' و نفی معنای مرگ» (مشرف آزاد، ۱۳۸۴: ۲۵۹).

از همین رو فروغ برای اینکه خود را در شعرش جاودانه کند، «خودِ هسته‌ای»اش را به دست «تو»یی خیالی در شعرش می‌سپارد تا شعرش را با این همزاد خیالی و این همزاد خیالی را در شعرش جاودانه کند. شعر و «تو»یی که در شعر خلق می‌کند، جفتش و همزادش است؛ جفتی که جنسیت ندارد، پس او را در نقش جنسی کلیشه‌ای سنجاق نمی‌کند و این توانایی را دارد که او را به ابدیت پیوند دهد. در مصاحبه‌ای

www.SID.ir

می‌گوید: «شعر برای من مثل [...] جفتی است که کاملم می‌کند، راضیم می‌کند، بی آنکه آزارم بدهد» (همان، ۲۵۹). حال او می‌تواند به خود نوید دهد که:

قلب من گویی در آن‌سوی زمان جاری‌ست
زندگی قلب مرا تکرار خواهد کرد
و گل قاصد که بر دریاچه‌های باد می‌راند
او مرا تکرار خواهد کرد

(فرخزاد، ۱۳۴۷: «در خیابان‌های سرد شب»، ۸۴)

همان‌طور که در «فتح باغ» می‌سراید، این «تو» دیگر با او پیوند خورده و جفتی برابر و همراه است؛ کسی که او را تا اوج خواهد برد.

به‌گفتهٔ هیلمن، در این شعر «عشاق با طبیعت کاملاً دمساز هستند» (Hillman, 1987: 99)؛ آنچه فروغ به همراه «تو» به‌دست می‌آورد، جاودانگی است. آن دو به دنیای سیمرغان راه یافته‌اند؛ دنیایی که در آن جنسیت معنا ندارد و هرکس برای خود جنسی کامل (سیمرغ) و با هم زوجی کامل هستند. برای هیچ‌یک جنسیت مشخص نشده و هر دو را از قالب‌های سخت و محدود «زنانگی» یا «مردانگی» رها می‌کند و هیچ‌کدام مجبور نیستند نقشی را بازی کنند یا رفتاری را نشان دهند که مربوط به جنسی خاص است.

میلانی در مقاله‌ای که «فتح باغ» را با افسانهٔ بهشت و هبوط آدم مقایسه می‌کند، این شعر را تلاش فروغ برای رسیدن به ابدیت و «فتح باغ» را پیروزی نهایی شاعر در نفی میرایی می‌داند. به‌اعتقاد او، در «فتح باغ» «تضاد میان زندگی و مرگ تاحدودی محو شده است. با عشق و به‌ویژه با هنر، این ساکنان سرزمین مرگ می‌خواهند زندگی جاودان بیابند. آن‌ها می‌خواهند استبداد زمان را نابود کنند و موقعیت اولین زوج پیش از هبوط را بازیابند» (Milani, 1988: 100). در شعر «دیدار در شب»، خود را مرده می‌پندارد و «زنده‌های امروزی» را «تفالهٔ یک زنده» و فقط:

او بر تمام این‌همه می‌لغزید
و قلب بی‌نهایت او اوج می‌گرفت
گویی که حس سبز درختان بود
و چشم‌هایش تا ابدیت ادامه داشت.

www.SID.ir

(فرخزاد، ۱۳۴۷: ۱۰۹)

و آخرین شعر کتاب *تولدی دیگر* با همین عنوان همهٔ این‌ها را یک‌جا جمع می‌کند؛ ابدیت «تو» در شعر و شعر با «تو»، حسرت کودکی، تاریکی پیرامون، حس تنهایی و رهاشدگی همه با هم در این شعر خلاصه شده است. نکتهٔ درخور بررسی در اینجا مسئلهٔ جاودانگی و نامیرایی است که از خطوط آغازین شعر خود را نشان می‌دهد:

همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی‌ست
که ترا در خود تکرارکنان
به سحرگاه شگفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد
من در این آیه ترا آه کشیدم، آه
من در این آیه ترا
به درخت و آب و آتش پیوند زدم

(همان، ۱۶۴)

هیلمن (1987: 113) براساس همین بخش اول و به‌ویژه کلمهٔ «آیه» به رابطهٔ دوجانبهٔ شعر و مخاطب شعر، «تو»، تکیه می‌کند؛ شعر نامیرای فروغ «تو» را نامیرا می‌کند.

در مقاله‌ای دیگر، قانون‌پرور شعر «تولدی دیگر» را خط‌به‌خط بررسی می‌کند و کل شعر را تکرار فرایند تولد، زندگی و مرگ می‌داند. از نظر او، «این فرایند خلاق، مکرر و مداومِ تولد، زندگی و مرگ که درمورد فروغ منجر به خلق شعر می‌شود، او را هنرمندی زنده و دائم درحال رشد و به عبارت دیگر او را جاودانه می‌کند» (Ghanoonparvar, 1988: 88).

این جاودانگی همان چیزی است که فروغ در جست‌وجوی آن بود و آن را به‌دست آورد. پس در آخرین کتابش، *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، فروغ آرامش بیشتری دارد؛ درگیری‌های ذهنی‌اش را برای خود تاحدودی حل کرده، هرآنچه را که تاریک و سیاه است پذیرفته و به جاودانگی دل‌خوش است. در شعر «ایمان بیاوریم...» صدای مرگ را می‌شنود و خود را به آن تسلیم می‌کند. در این شعر هرچه پیش می‌رویم، باز هم مسئلهٔ اصلی گذر زمان است، پایان وقت و رسیدن به انتها. «تم مسلط 'آغاز فصل

www.SID.ir

سرد، تباهی و زوال است؛ و تنهایی و عزلت؛ و مرگ که از آن هیچ گریزی نیست» (مشرف آزاد، ۱۳۸۴: ۱۷۶). این مرگ فقط می‌تواند جسم فروغ را با خود به نیستی ببرد؛ جسمی که از سال‌ها پیش به آن به دیدهٔ تحقیر می‌نگریست. آنچه برای فروغ مهم بود و به آن هم رسید، پیوستن به ابدیت بود و جاودانه شدن در شعر:

نهایت تمامی نیروها پیوستن است، پیوستن
به اصل روشن خورشید
و ریختن به شعور نور

(فرخزاد، ۱۳۶۸: «تنها صداست که می‌ماند»، ۴۳۸)

به‌باور مشرف آزاد، «شوق پیوستن به اصل روشن خورشید و ریختن به شعور نور، انگیزهٔ حرکت شاعر است به‌سوی کمال» (۱۳۸۴: ۱۹۱). می‌توان گفت برای فروغ کمال یعنی رها شدن از قیدوبندهای زمان و محدودیت‌های جسم؛ و این کمال را یافت و خود را در شعرش جاودانه کرد. چنان‌که در شعر «پنجره» گویا جایی فراتر از زمان در کنار پنجرهٔ دلخواهش نشسته است و رابطه‌اش با آفتاب را نظاره می‌کند:

آیا زنی که در کفن انتظار و عصمت خود خاک شد جوانی من بود؟
آیا دوباره من از پله‌های کنجکاوی خود بالا خواهم رفت
تا به خدای خوب، که در پشت‌بام خانه قدم می‌زند سلام بگویم؟
حس می‌کنم که وقت گذشته است...
حرفی به من بزن
آیا کسی که مهربانی یک جسم زنده را به تو می‌بخشد
جز درک حسّ زنده بودن از تو چه می‌خواهد؟
حرفی به من بزن
من در پناه پنجره‌ام
با آفتاب رابطه دارم.

(فرخزاد، ۱۳۶۸: «ایمان بیاوریم...»، ۴۲۰ـ۴۲۱)

در آخرین شعرش، «پرنده مردنی است»، فروغ به‌گونه‌ای حیرت‌آور هراس خود را از مرگ بیان می‌کند و از تنهایی، ناتوانی و ترس از برقراری رابطه سخن می‌گوید.

www.SID.ir

کسی را می‌خواهد که او را به آفتاب معرفی کند و در آرزوی جاودانه کردن پرنده (شاعر) یا دست‌کم پرواز (شعرش) است.

۳ـ۲ـ۲. تارکوفسکی و آرزوی جاودانگی و خلق همزاد

دومینیکو به بینش روحانی، ایمان پاک و خوب بودن اعتقاد دارد و از نظر او، این باورها می‌توانند شتاب انسان به‌سوی نابودی را متوقف کنند. رسالت او نجات دادن جهان است. در صحنه‌ای که در اتاقش باران می‌بارد، دومینیکو به آندری می‌گوید اینکه تاکنون فقط به نجات خانوادهٔ خودش می‌اندیشیده، از خودخواهی بوده است؛ چراکه همهٔ دنیا را باید نجات داد. دومینیکو شمعی به آندری می‌دهد و از او می‌خواهد که با شمع درحال سوختن از استخر سنت کاترینا بگذرد. دیگران مانع خود او می‌شوند؛ اما کسی باید این کار را انجام دهد؛ چون این همان بینش روحانی و راه‌حل دومینیکو برای نجات جهان است.

ترس از مرگ بر روان دومینیکو حکم می‌راند و باور دارد جهان به‌سوی ویرانی پیش می‌رود. دومینیکو در جست‌وجوی راهی برای نجات دنیاست و از نظر او، این مهم فقط با خودقربانیگری میسر است. اما پیش از آنکه خود را به مرگ بسپارد، باید خودِ هسته‌ای‌اش را نجات دهد. به عبارت دیگر، اگرچه بر این باور است که خودقربانیگری برای نجات دنیا ضروری است، به‌دنبال چیزی برای تضمین بودِ خود حقیقی‌اش در دنیای جدید می‌گردد.

بنابراین پیش از قربانی کردن خودش برای نجات بشر، باید از جاودانگی خودِ هسته‌ای‌اش مطمئن شود. از این رو دومینیکو می‌کوشد «دیگری» شایسته‌ای را بیابد تا خودِ نامیرا و همزاد او باشد. دومینیکو آندری را همزاد خود دانسته، رسالتش را به او می‌سپارد، به این امید که آندری این مأموریت را انجام دهد و نمایندهٔ خودِ هسته‌ای او باشد.

هنگامی که آندری به خانهٔ دومینیکو می‌رود، لحظه‌ای هر دو را در کنار هم می‌بینیم و درحالی که چهرهٔ دومینیکو بازتابی در آینه است، این صحنه مفهوم خلق همزاد را معرفی می‌کند. نمونهٔ بارزتر این تصویر آینه‌ای را در صحنه‌ای در رؤیای «کمد»

www.SID.ir

می‌بینیم. در این رؤیا، آندری در خیابانی کثیف قدم می‌زند و وقتی از کمدی با آینه‌ای بزرگ عبور می‌کند، در آن به خود می‌نگرد و به‌جای بازتاب چهره‌اش، پیکر دومینیکو را می‌بیند که کت و شالی مانند آندری پوشیده است. جانسون و پتری این بازتاب را چیزی فرا از بازتاب همزادی فیزیکی و ظاهری می‌دانند؛ از نظر آن‌ها، این بازتاب «جفت دوقلوی روان‌شناختی یا استعاره‌ای است که حضورش [...] تأثیری مثبت داشته باشد و حتی شاید به رستگاری روح فرد بینجامد: دومین خود، خودش را مالک رازهایی می‌داند که اولین خود هرگز نتوانسته به عمقشان پی ببرد» (Johnson & Petrie, 1994: 164). در سراسر فیلم، آندری آشکارا احساس می‌کند دومینیکو مالک رازهایی است که او هرگز نتوانسته به عمقشان پی ببرد و درنهایت هدایتِ خودِ بزرگ‌تر را می‌پذیرد. هر دو سگ‌هایی شبیه به هم دارند و حتی پسرهایشان هم شباهت به هم دارند؛ علاوه‌بر این همسانی‌ها، اینکه آندری می‌پذیرد مأموریت آن دیگری را انجام دهد، همگی هویت مشترک دو مرد را محکم‌تر می‌کند. درواقع دومینیکو نقش پدر را ایفا می‌کند؛ چنان‌که صنعتی (۱۳۸۱: ۲۵۲) آندری را «پسر ادامه‌دهندهٔ راه پدر» می‌خواند و معتقد است آندری «با شمعی در دست، نمادی از دنیای مردانه، با دومینیک همانندسازی می‌کند».

این حقیقت که آندری برای انجام دادن تکلیفش به‌جای عبور از آب (همان‌طور که دومینیکو سعی می‌کرد) از سطحی گل‌آلود و خشک با خستگی می‌گذرد، برخی از منتقدان را نسبت به ماهیت موفقیت آندری در رسالتش دچار تردید کرده است. اگرچه احمدی به چند صحنه اشاره کرده و از مجموع آن‌ها به این نتیجه رسیده که آندری در مأموریتش موفق بوده است؛ مثلاً وقتی «در تدوین موازی آغاز رسالت آندری گرچاکف با خودسوزی دومینیکو همراه می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۷۲) و یا به رؤیای کمد اشاره می‌کند.

چه آن‌ها به هدفشان رسیده باشند چه نرسیده باشند، نکتهٔ مهم این است که قهرمان‌های تارکوفسکی همواره راهی برای فرونشاندن ترسشان از مرگ می‌یابند و با خلق همزاد و سپردن آرمان‌ها، اندیشه‌ها و باورهایشان به این خودِ نامیرا، با آرامش بیشتری خود را به مرگ جسمانی می‌سپارند.

www.SID.ir

۴. نتیجه

ترس از مرگ ترسی جهانی و مشترک میان بشر است. در شکل روان‌فرسایش، اندیشیدن به مرگ و ترس از آن منجر به واکنش‌هایی ازجمله ترس از الفت، ترس از رها شدن و گریز از تمایلات جنسی می‌شود که فرد همه را به امید دور شدن از مرگ و از هرچه یادآور مرگ است و نیل به جاودانگی، بروز می‌دهد.

اما مرگ قانونی گریزناپذیر است؛ پس انسان می‌کوشد راهی برای حفظ خودِ حقیقی/ هسته‌ای‌اش بیابد که دربردارندهٔ باورها، آرزوها و آرمان‌های فرد است؛ راهی که خودِ هسته‌ای را از جسمی که سرانجامش مرگ است، جدا کند و به ابدیت بسپارد. یکی از این راه‌ها خلق همزاد است؛ موجودی که می‌تواند خیالی، واقعی و یا اثر هنری باشد. در هر شکلی، همزاد، به‌عنوان خودِ نامیرا، باید خودِ مرکزی فرد را دربرداشته باشد. پس از سپردن رسالتش به همزاد، فرد اندیشهٔ مرگ را راحت‌تر تاب می‌آورد.

آیا این دو هنرمند (تارکوفسکی و فروغ) هراس از مرگ و میل به جاودانگی را در آثار خود نشان داده‌اند؟ بازنمودهای این هراس و این میل در آثار آن‌ها چیست؟

تارکوفسکی و فروغ با انزوای خود از موانع فیزیکی گذشته‌اند؛ سپس برای محافظت از خودِ حقیقی‌شان و اثبات خودِ خلاقشان و پیوند این خود با ابدیت، درپی چاره‌اند. این دو هنرمند با خلق آثار هنری که آن‌ها را در طول زمان حفظ می‌کند، به آفرینش همزاد در آثارشان اقدام کرده، این خودِ نامیرا را در آثارشان جاودانه می‌کنند و تمنای جاودانگی را فریاد می‌زنند.

نتایج در کنار هم قرار دادن این دو هنرمند و بررسی واکنش آن‌ها به این هراس و میل نشانگر چیست؟

علاوه‌بر جهانی بودن ترس از مرگ، نکتهٔ درخور ذکر در اینجا واکنش هنرمند، این گونهٔ آفرینشگر، دربرابر این ترس است. هیچ کس مدعی نیست که واکنش همهٔ انسان‌ها یکسان است؛ اما می‌توان نتیجه گرفت که هنرمندان واکنشی قیاس‌پذیر به این پدیدهٔ جهانی ابراز می‌کنند. غالباً هنرمندان در میان اطرافیان احساس بیگانگی می‌کنند و بر این باورند که دیگران آن‌ها را درک نمی‌کنند. آنان آثارشان را فرزندان و جفت خود می‌پندارند. نکتهٔ قابل توجه این است که معمولاً دلیل واقعی هنرمندان برای خلق آثار

www.SID.ir

هنری حفظ خود در طول زمان و پاسخ به تمنای جاودانگی است. اثر هنری می‌تواند نقش همزاد، خودِ نامیرا، را برعهده بگیرد. در اینجا تارکوفسکی از طریق شخصیت‌های اثرش که نمایندهٔ خالقشان هستند، خود را بیان می‌کند و علائم ترس از مرگ را بروز می‌دهد. اما فروغ این کار را با خلق مخاطبی خیالی در شعرش انجام می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Becker
2. *The Denial of Death*
3. Feifel
4. *The Meaning of Death*
5. thanatophibia
6. Henry Remak
7. Steven Tötösy de Zepetnek
8. Comparative Cultural Studies
9. physicalness
10. part humans
11. full humans
12. a very paradoxical kind of triumph
13. situation of danger
14. anxiety
15. defensive process
16. Melanie Klein
17. fear of abandonment
18. Tyson
19. fear of intimacy
20. Kohut
21. neuclear self
22. double
23. Rank
24. Živković
25. Guerra
26. Iacovino
27. "Sacrifice"
28. Hillmann
29. Johnson & Petrie

www.SID.ir

منابع

ـ «از نامه‌های فروغ» (۱۳۴۵). در *جاودانه زیستن، در اوج ماندن* (۱۳۷۲). بهروز جلالی (ویراستار). تهران: مروارید. صص ۶۰ـ۶۵.

ـ احمدی، بابک (۱۳۸۲). *امید بازیافته*. تهران: نشر مرکز.

ـ دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۶). «جنبه‌های دوگانهٔ عشق و بیم زوال» در *جاودانه زیستن، در اوج ماندن* (۱۳۷۲). بهروز جلالی (ویراستار). تهران: مروارید. صص ۳۲۷ـ۳۳۶.

ـ زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸). «درونمایه‌های شعر فروغ» در *جاودانه زیستن، در اوج ماندن* (۱۳۷۲). بهروز جلالی (ویراستار). تهران: مروارید. صص ۳۱۲ـ۳۲۹.

ـ شاملو، احمد (۱۳۷۶). *مرثیه‌های خاک*. «مرثیه» در *شعر زمان ما ۱*. محمد حقوقی. تهران: نگاه.

ـ صنعتی، محمد (۱۳۸۱). *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی*. تهران: نشر مرکز.

ـ طاهباز، سیروس (۱۳۴۳). «مصاحبهٔ سیروس طاهباز با فروغ فرخزاد» در *پریشادخت شعر*. مشرف آزاد تهرانی (۱۳۸۴). تهران: نشر ثالث. صص ۲۵۹ـ۲۸۵.

ـ عنایت، محمود (۱۳۵۵). «شجاعت یا پرده‌دری» در *جاودانه زیستن، در اوج ماندن* (۱۳۷۲). بهروز جلالی (ویراستار). تهران: مروارید. صص ۶۰۷ـ۶۰۹.

ـ فرخزاد، فروغ (۱۳۴۷). *تولدی دیگر*. چ۳. تهران: مروارید.

ـ ـــــــــــ (۱۳۶۸). *مجموعه‌اشعار فروغ*. آلمان غربی: نوید.

ـ مشرف آزاد تهرانی، محمود (م. آزاد) (۱۳۸۴). *پریشادخت شعر*. ج۱. تهران: نشر ثالث.

ـ معتمدی، غلامحسین (۱۳۸۶). *انسان و مرگ*. و۲. تهران: نشر مرکز.

ـ نوری‌علاء، اسماعیل. «سیری در سه منزل تا مرگ» در *جاودانه فروغ فرخزاد* (۱۳۴۷). امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت (ویراستار). تهران: مرجان. صص ۲۰۱ـ۲۲۹.

ـ هدایت، صادق (۱۳۱۳). *ترانه‌های خیام*. تهران: نشر تدبیر. با تلاش رنوا راسخ.

- "Az Namehaye Forugh" (1966). *Javedane Zistan, Dar Owj Mandan* (1993). Behruz Jalali (Ed.). Tehran: Morvarid Publication. pp. 60-65. [in Persian]
- Ahmadi, B. (2003). *Omid-e Bazyafte*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Dastgheyb, A. (1967). "Janbehaye Dogane-ye 'Eshq o Bim-e Zaval". *Javedane Zistan, Dar Owj Mandan*. (1993). Behruz Jalali (Ed.). Tehran: Morvarid Publication. pp. 327-336. [in Persian]

www.SID.ir

- E'nayat, M. (1976) "Shoja't ya Pardedari". *Javedane Zistan, Dar Owj Mandan* (1993). Behruz Jalali (Ed.). Tehran: Morvarid Publication. pp. 607-609. [in Persian]
- Farokhzad, F. (1968). *Tavalodi Digar*. 3rd Ed. Tehran: Morvarid Publication. [in Persian]
- _____ (1989). *Majmu'e Asha'r-e Forugh*. West Germani: Navid Publication. [in Persian]
- Becker, E. (1975). *The Denial of Death*. New York: The Free Press.
- Feifel, H. (159). *The Meaning of Death*. "Attitude Toward Death in Some Normal and Mentally Ill Population". New York: McGraw-Hill Book Company.
- Freud, S. (1925). "Thoughts for the Times of War and Death". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14.
- _____ (1926). "Inhibitions. Symptoms and Anxiety l". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 19.
- Ghanoonparvar, M.R. (1988). "Another Reading of 'Another Birth'". M.C. Hillmann (Ed.). *Forugh Farrokhzad, A Quarter-century Later*. pp.79-89.
- Hedayat, S. (1934). *Taranehay-e Khayam*. Tehran: Tadbir Publication. [in Persian]
- Hillmann, Michael C. (1987). *ALonely Woman: Forugh Farrokhzad and Her Poetry*. An Original Co-Publication: Three Continent Press and Mage Publishers.
- Iacovino, V. (1983). "My Cinema in a Time of Television". *Andrei Tarkovsky Interviews*. John Gianvito (Ed.) (2006). University Press of Mississippi/ Jakson. pp. 97- 103.
- Johnson, V.T. & P. Graham (1994). *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University press.
- Milani, F. (1988). "Nakedness Regained: Farrokhzad's Garden of Eden". M.C. Hillmann (Ed.). *Forugh Farrokhzad, A Quarter-century Later*. pp. 91-104.
- "Mosahebe-ye Sirus Tahbaz ba Forugh farokhzad" (1964). M. Azad (2005). *Parishadokht-e She'r*. Vol. 1. Tehran: Sales Publication. pp. 259-285. [in Persian]
- Moshref Azad Tehrani, M. (2005). *Parishadokht-e She'r*. Vol. 1. Tehran: Sales Publication. [in Persian]
- Mo'tamedi, Gh. (2007). *Ensan o Marg*. 2nd Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Nuria'la', E. (1968). "Seiri dar Se Manzel ta Marg". *Javedane Forugh Farokhzad*. Amir Esmaili and Abolghasem Sedarat (Ed.). Tehran: Marian Publication. pp. 201-229. [in Persian]
- Rank, O. (1941). "The Double as Immortal Self". *Beyond Psychology*. New York: Dover Publications. pp. 62-101.

www.SID.ir

- Remak, H. (1971). "Comparative Literature, Its Definition And Function". *Comparative Literature Method and Perspective*. Newton P. Stallknecht, and Horst, Frenz (Ed.). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sana'ti, M. (2002). *Zaman o Namiraii dar Sinamay-e Tarkovsky*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Shamlu, A. (1997). "Marsie". *Marsyehay-e Khak. She'r-e Zamn-e Ma (1)*. Mohamad Hoghughi. Tehran: Negah Publication. [in Persian]
- Tötösy de Zepetnek, S. (1998). *Comparative Literature: Theory, Method Application*. Atlanta: Rodopi.
- Tyson, L. (2006). *Critical Theory Today*. New York: Routledge.
- Wahl, Charles W. (1959). "The Fear of Death". *The Meaning of Death*. Herman Feifel (Ed.). New York: McGraw-Hill Book Company.
- Zarinkub, H. (1979). "Darunmayehaye She'r-e Forugh". *Javedane Zistan, Dar Owj Mandan*. (1993). Behruz Jalali (Ed.). Tehran: Morvarid Publication. pp. 312-329. [in Persian]
- Živković, M. (2000). "The Double as the 'Unseen' of Culture:Toward a Definition of Doppelganger". *Linguistics and Literature*. Vol. 2. pp. 7121-128.

www.SID.ir