

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی  
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۸، ش ۲ (پیاپی ۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

## ملاقات غیرممکن؛ نگاهی به "ری را" در مجموعه شعر "نامه‌ها" سروده‌ی سیدعلی صالحی از منظر اسطوره‌شناسی کارل گوستاو یونگ

سهراب طاووسی

مربی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دزفول، ایران

### چکیده

امروزه زبان‌شناسان سه نقش یا کارکرد اصلی برای زبان می‌شمرند: ۱- نقش ارتباطی که در محاورات روزمره و برای برقراری ارتباط، وسایل ارتباط جمعی، مکالمات روزمره مردم و... کاربرد دارد. ۲- نقش تهییجی یا برانگیزاننده که برای تهییج کردن شنونده یا خواننده در جهت پذیرفتن حرف یا نوشته گوینده یا نویسنده به کار می‌رود. این نقش زبان در میدان‌های جنگ، موعظه‌های مذهبی، تبلیغات تلویزیون و... مورد استفاده قرار می‌گیرد. ۳- کارکرد سوم، کارکرد شاعرانه است. در این کارکرد، کلمات چند بُعدی، چند معنایی و گاهی مبهم هستند. اسطوره‌ها و داستان‌های آنان، بازمانده نقش سوم زبان هستند. کلام اساطیر همیشه مبهم و پر رمز و راز بوده است و حتی هرمس-خدای نامه‌بری-که وظیفه‌ی رمز گشایی پیام‌های خدایان را داشته نیز اغلب اوقات ناموفق بوده است. از نظر یونگ اساطیر در واقع تجسمی از نیازهای درونی ناخودآگاه جمعی بشر هستند. او این نیازهای درونی که به اعتقاد او در بشر اولیه وجود داشته و نسل به نسل منتقل شده‌اند را کهن‌الگو می‌نامد. مقاله حاضر در پی آن است که یکی از صورت‌های قدیمی کهن‌الگوی آنیما را در مجموعه شعر نامه‌هایی به ری را سروده سیدعلی صالحی بررسی کند و بر این فرض استوار است که دلیل در هم شکستگی، پریشانی و آشفتگی راوی "نامه‌ها" جدا ماندن از آنیمای خود است که در این مجموعه شعر در قالب "ری را" تصویر شده است.

**واژگان کلیدی:** سیدعلی صالحی، یونگ، خودشناسی، کهن‌الگو، سایه، پرسونا.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۴/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۳/۱۰

Email: sohrab.tavoosy@yahoo.com

## ۱- مقدمه

کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) شاگرد زیگموند فروید روان‌پزشک معروف اتریشی-بود. اما با او یک تفاوت عمده داشت: فروید معتقد بود که لیبیدو (انرژی حیاتی درونی) محصول آزاد شدن ناخودآگاه انسان است که از دید او در نتیجه سرکوبی جنسی شکل می‌گیرد و با ارضای این تمایلات جنسی سرکوب شده لیبیدو (ارضای کامل انرژی حیاتی) رخ خواهد داد. «ویلفرد گورین در روش‌های نقد ادبی به تفاوت‌های بین دیدگاه‌های فروید و یونگ اشاره کرده و معتقد است یونگ، برخلاف فروید، عقیده داشت که ناخودآگاه انسان غیر از نیروی جنسی عناصر دیگری نیز در خود دارد که از نسل‌های قبل به او منتقل شده است.» (گورین ۱۹۷۸، ۱۶۴). یونگ در کتاب ساختار و پویایی روان مطرح می‌کند که ذهن انسان در بدو تولد مانند یک لوح سفید نیست. - چیزی که فروید عقیده داشت - او معتقد است که انسان نیز مانند آن پرنده‌ای که در بدو تولد می‌داند که باید پوسته تخم را بشکند و از آن بیرون بیاید با یک سلسله هنجارهای رفتاری به دنیا می‌آید که همین‌ها رفتار و شخصیت روانی او را در طول زندگی‌اش مشخص می‌کنند. (ر.ک. گورین ۱۹۷۸، ۱۷۷) یکی از این هنجارهای رفتاری کهن‌الگوها (archetype) هستند. (موتیف‌ها و تصاویر ازلی دو دسته دیگرند) او سپس در کتاب بازتاب‌های روان‌شناختی اشاره می‌کند که این کهن‌الگوها یک سلسله عقاید و ایده‌های موروثی نیستند بلکه یک سری پیش وضعیت‌هایی هستند که باعث می‌شوند افراد مختلف تحت تاثیر یک محرک خاص واکنش‌های مشابهی نشان دهند. (ر.ک. یونگ ۱۹۶۱:۴۲). مثلاً سرخ شدن در یک موقعیت شرمگین کننده واکنش مشابهی است که در افراد مختلف رخ می‌دهد. در کتاب کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی، یونگ به توضیح و تبیین بیش‌تر این مفهوم می‌پردازد. «کهن‌الگوها عمری بسیار بیش‌تر از فرد انسانی دارند، از زمان‌های اولیه در نهاد و روان بشر اولیه وارد شده‌اند و از نسل‌های متمادی به سلامت گذشته‌اند. تمام رفتارهای امروزه افراد را همین کهن‌الگوها شکل می‌دهند. هرگونه سرپیچی یا برخورد نادرست با این کهن‌الگوها باعث بیماری روانی در افراد می‌شود.» (یونگ ۱۹۵۹، ۶). یونگ ادامه می‌دهد که آن چیزی که باعث به وجود آمدن اساطیر شده است همین نیازهای درونی - و مشخصاً کهن‌الگوها - هستند. «پس اساطیر جنبه ظاهری و تجلی کهن‌الگوها هستند، و از آنجایی که این کهن‌الگوها همان‌طور که گفته شد - ریشه در رویاهای درونی انسان دارند او می‌گوید: رویاها «اساطیر شخصی شده» و اساطیر «روایهای عمومی شده» هستند.» (یونگ ۱۹۵۹، ۷). با دقت در دیدگاه یونگ شاید بتوان دلیل شباهت‌هایی که بین اساطیر و فرهنگ‌های مختلف وجود دارد را دریافت. مثلاً این که چرا رستم و هرکول

هر دو باید از هفت مرحله بگذرند، یا چرا یوسف (ع) و بیژن هر دو در چاه می‌افتند و ... . در این کتاب سپس او به معرفی فرایند خودشناسی (individuation) می‌پردازد. خودشناسی یعنی رشد و پختگی روان‌شناختی. این‌که فرد به شناخت نیروهای درونی وجود خود بپردازد، خواه مطلوب باشند، خواه نامطلوب. چنان‌چه فردی در شناخت این نیروها ناموفق باشد به بیماری‌های روانی دچار می‌شود. یونگ در ادامه در فرایند خودشناسی، سه کهن الگو یا رفتار موروثی را مطرح می‌کند: سایه، نقاب و آنیما. سایه پلیدترین و سیاه‌ترین جنبه ناخودآگاه ماست که همواره سعی در فراموش کردن آن داریم اما هیچ‌گاه موفق به این کار نمی‌شویم، پس آن را سرکوب می‌کنیم، اما هر از گاهی از زیر یوغ سرکوبی ما بیرون می‌زند و زندگی روزانه ما را با اخلال مواجه می‌کند. «یونگ (۱۹۵۹، ۷). به‌ترین مثال‌های سایه در ادبیات دنیا: ایگو در تراژدی اتللو شکسپیر، شیطان در مجموعه‌ی بهشت گمشده میلتن و در ادبیات ایران: سایه در بوف کور صادق هدایت. «پرسونا، نقاب یا حایل است که از پشت آن ما با جهان بیرون ارتباط برقرار می‌کنیم و شاید خودواقعی مان را پشت آن پنهان می‌کنیم. از دید یونگ، داشتن این کهن‌الگونه تنها دارای اشکال نیست که برای ادامه زندگی ضروری هم هست. شکل بیمارگونه این کهن‌الگو از دید یونگ این است که فرد اسیر این نقاب شود و شخصیتش تحت تاثیر نقاب تغییر کند.» (یونگ ۱۹۵۹، ۱۱) سومین کهن‌الگو آنیماست. آنیما از نظر یونگ جنبه زنانه وجود مردان است، همان‌گونه که آنیموس جنبه‌ی مردانه وجود زنان است. از نظر یونگ، «انسان یک موجود دو جنسه است (همان‌طور که افلاطون هم می‌گفت) و عشق در نگاه اول به این دلیل اتفاق می‌افتد که معشوق به طور کاملاً ناگهانی بر همان ویژگی‌های کهن‌الگوی شخص دست می‌گذارد.» (یونگ ۱۹۵۹، ۸). یونگ می‌گوید یکی از راه‌های دستیابی به آنیما خواب یا رویاست. آنیما از آن‌جا که یکی از کهن‌الگوها یا صورت‌های موروثی است، از ابتدای تولد هر فرد هم‌راه اوست و شاید رفتارهای عاطفی و عاشقانه او را شکل می‌دهد. از دست دادن هر کدام از این کهن‌الگوها بیماری‌هایی مثل روان‌پریشی، روان‌رنجوری، افسردگی و حتی دیوانگی را به وجود می‌آورد. در بوف کور هدایت به نقل از سیروس شمیسا در کتاب داستان یک روح تمام تلاش راوی برای به دست آوردن آنیماست و دلیل افسردگی راوی هم در ناتوانی در رسیدن به آنیماست. (شمیسا ۱۳۷۳، ۶۴) در تکمیل گفته‌های شمیسا تعقیب لحظه به لحظه سایه در یک روند رو به جلو و پیروزی او که در نتیجه‌ی شکست راوی در یگانگی با آنیما رخ می‌دهد باعث افسردگی راوی می‌شود. پس در یک بینش یونگی، یک فرد برای خودشناسی همواره باید سایه، نقاب و به ویژه آنیمای وجود خودش را بشناسد و با آن رابطه برقرار کند. اکنون و با آگاهی از دیدگاه یونگ در روانکاوی، در سطور آتی نامه‌هایی به ری را از

## ۲- بحث و بررسی

نامه‌هایی به ری را مجموعه‌ای از چند نامه است. نامه یکی از قدیمی‌ترین و در عین حال صمیمانه‌ترین وسایل ارتباطی بشر است. چراکه فرد در حین نوشتن نامه کم‌رویی و ملاحظات گفتار را ندارد. در یک ارتباط نامه‌ای سه عامل فرستنده، گیرنده و خود نامه نقش دارند که مهم‌ترین نقش را گیرنده‌نامه به عهده دارد زیرا این فرستنده است که احساس نیاز کرده و به او نامه نوشته است. اما گیرنده نامه‌ها کیست؟ ری را کیست؟ در واژه نامه‌ی طبری جلوی نام "ری را" نوشته است: نام یک زن است. اولین بار نام "ری را" در ادبیات ایران بطور واضح و مشخص در شعری به همین عنوان توسط نیما یوشیج آورده شده است. "ری را"ی نیما از زمان سرایش همواره محل بحث و جدل بوده است. تقی پورنامداریان در خانه ام ابریست "ری را" را فقط یک صوت دانسته و آن را صدای مردمی می‌داند که ناامیدانه قیام کرده‌اند. (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۱، ۴۶). اما به نظر محمود فلکی در نگاهی به شعر نیما «"ری را" همان آنیمای وجود راوی است.» (فلکی، ۱۳۷۳، ۳۹). به هر صورت، "ری را" را در شعر نیما هاله‌ای از ابهام فراگرفته است و از زمان سرایش تاکنون محل بحث و جدل بوده است. البته همین زن بودن و مبهم بودن دلیل کافی برای اثبات نظر فلکی است، هر چند پورنامداریان با استناد به سه نقطه فاصله بین ری و را - که ممکن است حتی اشتباه ناشر باشد... نظریه دوم را رد می‌کند. اما "ری را"ی سید علی صالحی چه ویژگی‌هایی دارد: اولین نکته این که او شخص بسیار مهمی است و نقش مهمی در زندگی راوی ایفا می‌کند چراکه اگر چنین نبود نوشتن این همه نامه بی‌معنا بود. او می‌گوید: «از میان تمام نام‌ها / نمی‌دانم از چه ری را را فراموش نکرده‌ام.» (ن ۹)، و یا: «با تو تا آخر دنیا خواهیم آمد» (ن ۱۵)، و یا: «من از حدیث دیو و / دوری از تو می‌ترسم ... ری را» (ن ۱۹) این‌ها همه دلیل بر اهمیت فوق‌العاده این موجود برای راوی است. "ری را" مشخصات دیگری هم دارد از جمله این‌که: احساساتی و عاطفی است و هر مسئله کوچکی او را به گریه می‌اندازد. ری را در نامه ۱۶ از نباریدن "باران بنفشه" و نبودن شاعر (نماد احساس و انسانیت و رویا)، چراغ (نماد آگاهی و روشنایی) و آینه (نماد صفا و پاکی درون)، شمعدانی (که با آینه و حلقه نو تداعی کننده شادی و جشن است) و قرآن کریم (که می‌تواند نماد دین و مذهب باشد) غمگین است و شاعر به او وعده می‌دهد که "خدا را چه دیده‌ای" شاید همه این‌ها میسر شد. نامه پنجم جای دیگری است که ری را به دلیل کوچکی گریه می‌کند.

"ری را" در عین حال شخصیت غریبی است. انگار شاعر به نحو عجیبی سال‌هاست که او را می‌شناخته است مثلاً" به او می‌گوید: «بیا بی‌خبر به خواب هفت سالگی برگردیم.» (ن ۱۹) و یا در نامه نهم به او می‌گوید: «عزیز بوسه‌های معصوم هفت سالگی ... خواهر بی‌دلیل رفتن‌ها.» «ری را» مثل "ری را"ی نیما-شخصیت پر ابهام و چندگانه‌ای دارد؛ هم آشناست و هم غریبه، هم به شاعر نزدیک است و هم شاعر دنبالش می‌گردد، هم در خانه‌اش زندگی می‌کند. (ن ۶) و هم برایش نامه می‌نویسد. پس "ری را" یک زن است اما یک زن عادی نیست. زنی که با شاعر کودک می‌شود و با او بالغ می‌شود. زنی است که از ابتدا تا انتهای عمر شاعر همراه اوست. "ری را" برای شاعر سرچشمه شادی است و در نامه هفتم صراحتاً می‌گوید: «تنها در تو به شادمانی می‌نگرم ری را» و یا «ری را، ری را / تنها تکرار نام توست که می‌گویم / دیدگانت خواهران بارانند». "ری را" مشخصات دیگری هم دارد که جای مطالعه و تحقیق بیش‌تری دارد. مثلاً: «صبور است: "چه حوصله‌ای ری را" (ن ۹) و یا: «ای پونه، ای پرپچه، ای دختر صبور.» (ن ۸) سنگ صبور شاعر است: «خسته‌ام ری را، خسته» و شاعر او را کاملاً خودمانی و دوستانه صدا می‌زند و حتی گاهی به او دستور می‌دهد: «به نسیما بگو / کتاب‌های کودکان را...» (ن ۶) و یا در همان شعر: «نگفتمت وقتی که خاموشم تو در مزن.» او سرچشمه آرامش است برای شاعر که او را "کبوتر، قرائت سبز" (ن ۸) صدا می‌زند و در کنار او همه‌ی همه‌ها را فراموش می‌کند و از او گاهی هم کمک می‌خواهد: «بگو رهایم کنند، بگو راه خانه ام را به یاد خواهیم آورد» و از او راهنمایی می‌طلبد. از طرفی ری را در اکثر مواقع با یکی از عناصر طبیعت زیبای بیرون پیوند خورده است به طوری که هر جا سخن از "ری را"ست نام یکی از عناصر طبیعت بیرون از قبیل باران، کوه، دریا، ستاره، و... حضور دارد. با این توصیف‌ها، می‌توانیم ویژگی‌های "ری را" را در چند جمله خلاصه کنیم:

۱) زن است. ۲) نقش مهم و حیاتی در سرنوشت شاعر بازی می‌کند. ۳) سرچشمه ابهام است. ۴) هم آشنا و هم غریبه است. ۵) سرچشمه شادی است. ۶) سنگ صبور شاعر است. ۷) با آمدن خود آرامش را برای شاعر می‌آورد. ۸) و با طبیعت نیز به نوعی گره خورده است. و اما فرستنده نامه کیست؟ راوی. راوی چگونه شخصیتی دارد:

رنج‌مویه‌های راوی با کلمه "سلام" شروع می‌شود و با کلمه "خداحافظ" به پایان می‌رسد. "سلام" کلمه آغاز ارتباط و "خداحافظی" پایان آن است. سلام از ریشه عربی «سَلَّمَ» به معنای تسلیم بودن و قانع بودن مشتق می‌شود. با یک نگاه فرمالیستی به معنای "سلام" می‌توان به گوشه‌ای از شخصیت راوی را در همین کلام اول پی بُرد. تسلیم یعنی ناچار و آیا نمی‌توان استدلال کرد که او ناچار به برقراری ارتباط است و این به دلیل حیاتی بودن نقش گیرنده نامه است؟ اما نامه یک نامه عادی نیست، پر است از «ابهام و آینه» (ن ۱) و هر وقت بخواهد

به دور از ابهام سخن بگوید خیلی تلخ و دردناک است: «نامه‌ام باید کوتاه باشد / ساده باشد / بی حرفی از ابهام و آینه / از نو برایت می‌نویسم / حال همه ما خوب است / اما تو باور مکن.» (ن ۱) نامه پر از ابهام است چرا که نه نویسنده یک شخص عادی است و نه گیرنده آن. نویسنده احتمالا<sup>۱</sup> در حال خواب دیدن است و تمام نامه‌ها در رویای او می‌گذرد. نکته مهم این که عنوان دیگر کتاب خواب یک ستاره است. در حقیقت، نامه‌ها شرح یک سفر است در خواب. دلیل پر ابهام بودن نامه هم همین است که تمام اتفاقات و کلمات در رویا می‌گذرند و در رویا هیچ چیز مرتب و منظم و روشن نیست. دنیای ناخودآگاه دنیای آشفته و پر از بی‌نظمی است. راوی در نامه اول می‌گوید که: «به زودی چهل ساله خواهم شد.» اما همین راوی در نامه نوزدهم مثل یک کودک هفت ساله (بیا بی‌خبر به خواب هفت سالگی برگردیم) با ری را<sup>۲</sup> به بازی‌های کودکانه می‌پردازد. راوی علیرغم شخصیت ظریف و شکننده‌ای که دارد و در طول نامه‌ها به هر بهانه کوچکی گریه می‌کند، گاهی بلوف می‌زند و با خودستایی می‌گوید: «گمان مبر که در بروت این بادها خواهم برید!» راوی از جنوب آمده است: «از جنوب که آدم» (۱۸) جنوب در این نامه‌ها نماد بی‌گناهی و بی‌تجربگی است: «من شمال و جنوب جهان را نمی‌دانستم / هر کو که پیاله آبی می‌دادم / گمان ساده می‌بردم که از اولیای باران است.» اما این کودک بالغ، این انسان پاک و معصوم اینک گرفتار ماشینیزم زندگی شهری و مضرات آن شده است: «سراغاز تمام پهنه‌ها / فقط میدان توپ‌خانه و کوچه‌های سرچشمه بود» (ن ۱۸) که تمدن و شهر نشینی در "میدان توپ‌خانه" که اتفاقا یکی از قدیمی‌ترین و شلوغ‌ترین مناطق تهران است، نشان داده شده است و هم نماد بی‌عاطفه گی است و هم مدرنیسم ماشینی. او از این همه بی‌ارتباطی و تنهایی آدمیان تعجب می‌کند اما می‌ترسد از کسی بپرسد چون غریبه است: «اصلا» می‌ترسیدم از کسی بپرسم این همه پنجره برای چیست؟ / یا این همه آدمی چرا به سلام آدمی پاسخ نمی‌دهند...؟!» او گرفتار گیجی و سر در گمی شده است. او از جهان سلام‌ها آمده است اما این‌جا همه پنجره‌ها بسته است و هیچ‌کس با دیگری ارتباط برقرار نمی‌کند. مهم‌ترین مشخصه راوی خیالاتی بودن اوست. او به نظر کاملا غیر عادی می‌آید. گاهی از کودکی خود در یکی از شهرهای جنوب سخن می‌گوید (ن ۶) که احتمالا<sup>۳</sup> توصیف ایل بختیاری است با مشخصات لچک، کودری، چلواری سپید، مینار، حنا، و ... (این‌جا شخصیت راوی با شخصیت شاعر یکی می‌شوند) و گاهی به عنوان منادی یکی از جریان‌ات شعری امروز ایران بیانیه صادر می‌کند. (ن ۲۴) نکته‌ی مهم این است که کلمات خواب و رویا به ترتیب ۳۰ و ۱۵ بار در طول نامه‌ها تکرار شده اند تا تاکید کنند که شاعر در خواب است و نامه‌ها شرح خوابگردی‌های اوست، یک سفر رویایی. قدرت

رویا در راوی موج می‌زند و تنها چیزی که از نظر او می‌تواند بر واقعیات تلخ زندگی و حتی مرگ غلبه کند همین رویاست. و نامه دوازدهم که رد پای رمان دعوت به مراسم گردن زنی نابوکوف در آن دیده می‌شود نیز برتری رویا بر مرگ را تصویر می‌کند. از طرف دیگر، یکی از مباحثی که در نقد امروز دنیا بسیار شایع است شخصیتی است به نام مسیح‌واره "مسیح‌واره" یا "تجسم مسیح" به شخصیتی در ادبیات گفته می‌شود که نقش و ویژگی‌های او به نوعی به نقش و ویژگی‌های حضرت عیسی مسیح برگردد. مهم‌ترین مشخصه این شخصیت عشق است. این شخصیت تنهاست، از سوی مردم جامعه بطور کامل طرد می‌شود-درست مثل خود مسیح-چرا که مردم قدرت درک او را ندارند. این شخصیت که جدیداً وارد نقد ادبی دنیا شده است در آثار قدیمی ادبیات هم یافت می‌شود مثلاً «داوود خزایی در دگرگونگی نژادی در قهرمانان تراژیک شکسپیر به بررسی این شخصیت در آثار ویلیام شکسپیر-به ویژه شخصیت کوردلیا در شاه لیر-پرداخته است.» (خزایی، ۱۳۷۹، ۷۸)

مسیح‌واره در تمام طول حیات خود بدون هیچ‌گونه تردیدی به دنبال یک هدف مشخص است: عشق. او بسیار پاک و معصوم است مثل شخصیت ابله در کتابی به همین نام اثر فئودور داستایفسکی که دارای چنین مشخصاتی است و حتی از کشیش معصوم برادران کارامازوف بنام آلیوشا نیز به این شخصیت مسیح‌گونه نزدیک‌تر است به‌ترین مثال این شخصیت در ادبیات ایران شخصیت آیدین در کتاب سمفونی مردگان عباس معروفی است. شخصیت راوی نامه‌ها از جهاتی بسیار به «مسیح‌واره» نزدیک است. از ابتدا تا انتهای نامه‌ها از عشق سخن می‌گوید. تنهاست و نیازمند ارتباط با معشوق است، مطرود اجتماع است و بارها بر این تنهایی و تفاوت خود با اجتماع تاکید می‌کند، و بنحو غیرعادی معصوم و پاک است که چند سطر بالاتر آمده است. او به دنبال نور و رویا است مثل مسیح که تمام زندگی خود را بر سر تحقق رویای خود یعنی "عشق" و "عدالت آدمی" گذاشت. اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم به مسیح در نامه‌ها دیده می‌شود: «حالا اگر که خواب حضرت مادرم را / به یاد گهواره نمی‌آورم ببخشید.» (ن ۱۱) مسیح بعد از برانگیخته شدن به رسالت در اولین دیدار خود با مادرش-مریم-اظهار کرد که او را نمی‌شناسد چرا که پسر او نیست. و یکی از دلایلی که مسیحیان او را فرزند خدا می‌دانند همین است. و نکته جالب این‌که شاعر مادر خود را حضرت خطاب می‌کند. از طرف دیگر در تمام طول اشعار می‌بینیم که او با ملائک حرف می‌زند: «می‌گفت ملائکی مغموم ماه را به خواب دیده‌اند / که سراغ از مسافری گم شده می‌گرفت.» (ن ۱۳) و این مسافر گم شده کیست؟ راوی به دنبال نور است. او در تاریکی مطلق نشسته است و رفتن از پی نور را تجربه می‌کند: «همین رفتن از پی نور مارا بس.» (ن ۱۳) نور یعنی دانایی و روشنایی کامل و

این تنها در صورتی برای راوی میسر است که با آنیما یکی شود و این انشقاق که از ابتدای شعر بر او حادث شده را دوباره به وحدت برساند. و این وصال فقط گاهی و فقط برای لحظاتی-آنهم در رویا- رخ می‌دهد. به ویژه در نامه شانزدهم که دیگر شاعر گریه نمی‌کند. در ابتدای این نامه به مردم عادی (کوچه نشینان ساده) می‌گوید که باد که در نظر راوی و اصولاً در دیدگاه خود صالحی نماد ویرانی است، همه چیز را ویران کرده است: «برودت بادها / سر بر خشت خالی و. ..» اما هنوز نتوانسته "رویاهايمان را از بين ببرد". ذکر این نکته در این جا ضروری است که درون‌مایه‌ی این شعر برتری رویا بر واقعیت است و انسان تنها در همین رویاست که می‌تواند به زندگی ادامه دهد. صالحی در نشانی‌ها (۱۳۷۴) نیز به این درونمایه توجه کرده است و به نظر می‌رسد یکی از دغدغه‌های اصلی ذهن اوست: «فرض که بعضی از این جا دور / حتی نان از سفره و کلمه از کتاب / شکوفه از انار و تبسم از لبانمان بریده اند / با رویاهامان چه می‌کنند؟» (صالحی، ۱۳۸۲، ۳۰) و یا به مانیفست او درباره شعر در نامه ۲۳ می‌توان دقت کرد: «اصلاً شعر چیست؟! / تو باید عاشق باشی و بس / تو باید بدانی که آسمان آبی نیست / تو باید بدانی که دستت به دامن دریا نمی‌رسد و.» که این فقط شرح رویاست؛ این که عاشق باشی و آسمان آبی را دیگر گونه ببینی. در نامه ۱۶ این تصور برای خواننده به وجود می‌آید که وصال دست داده است. در این نامه، راوی بعد از بیان این که "ما هنوز رویایمان را داریم"، از وصال با "ری را" به طور غیرمستقیم صحبت می‌کند: «گریه نکن ری را...». این جا، در کنار "ری را" نشسته است و او را آرام نصیحت می‌کند و به او وعده می‌دهد که در تابستان گرم "اردی بهشت دوباره به دیدنش خواهد آمد" و بعد انگار "ری را" از او چیزی پرسیده که او شروع می‌کند به توصیف «خبر تازه‌ای که ندارد». اما در خط پایانی شعر می‌توان پی برد که این هم یک رویا بوده است، یک دروغ، یک دل خوش کنک. چرا که می‌گوید: «امروز مسافر ما هم به خانه برمی‌گردد.» و روشن است که مسافر کسی به جز خود "ری را" نیست. در واقع این وصال هیچ‌گاه دست نخواهد داد. او سفر را از ابتدای شعر مشخص می‌کند. در نامه اول که کاملاً "سلام و احوال‌پرسی‌های ابتدایی و توصیف مشخصات خود است: این که "حالم خوب است، نزدیک به چهل سالگی هستم، و بسیاری از بستگانم را باد ویران‌گر مرگ با خود برده است" و... اما در نامه دوم به سر قرار می‌رود در یک بعد از ظهر پنج شنبه. زمان قرار یعنی بعد از ظهر پنج شنبه اندکی غیرعادی به نظر می‌رسد چرا که عصر پنج شنبه بر سر مزار می‌روند نه بر سر قرار. در نامه سوم سفر شروع می‌شود: «نمی‌دانم آیا سفر / سراغاز رازی از وعده رجعت است؟» و صورخیال مربوط به سفر که در تمام طول شعر سایه گسترده است و در شعر آخر به پایان می‌رسد، اما بدون هیچ‌گونه وصال، فقط با یک خداحافظی غمگینانه.



همان طور که ذکر شد، راوی به نظر یک انسان مالی‌خولیایی می‌آید، چرا که مدام بین رویا و واقعیت در حرکت است و بیش‌تر اوقات در رویاست. او با مردم عادی کاملاً تفاوت دارد درست مثل راوی بوف کور، گاهی ناخودآگاه به زمان بچگی برمی‌گردد. (ن ۶) اما بلافاصله در نامه بعد دوباره به زمان حال بر می‌گردد و یادش می‌آید که دیگر بچه نیست و نباید به «رویا و عدالت آدمی بیندیشد» و باید شعر بگوید، هرچند آرزوی کودکی و کودک بودن همیشه همراه اوست. (راستی در آن دور دست گمشده آیا / هنوز کودکی با دو چشم خیس و درشت، مرا می‌نگرد؟!)(ن ۷) و یا در شعر / نامه ۱۹ که کاملاً بچه می‌شود و با ری را بازی می‌کند. در هر حال او انسان دیگری است. جامعه ممکن است او را دیوانه بداند همان‌طور که راوی بوف کور، هامون مهرجویی و پینن نابوکوف و یا هملت شکسپیر را دیوانه می‌نامد.

### سفر

راوی از همان ابتدای کتاب با ما از سفری که در پیش دارد و باید برود می‌گوید. تاکید او در نامه دوم مبنی بر این‌که هر عصر پنج‌شنبه سر قرار آمده دلیل مهمی بر مهم و لازم بودن سفر اوست. اما سفر او چگونه سفری است؟ سفر یک سفر عجیب است. سفری که از بعدازظهر پنج‌شنبه که همان‌گونه که ذکر شد وقت دیدار با مردگان است آغاز می‌شود و انگار تماماً در خواب می‌گذرد: «تمام راز سفر فقط خواب یک ستاره بود» و یا «انگار که تعبیر تمام رفتن‌ها بازگشت به زادروند شقایق است» و: «سفر / سرآغاز رازی از وعده رجعت است». این‌ها همه بیان‌کننده غیر عادی بودن سفر است. سفری که یک سفر دورانی است. یک راه طولانی و «رجعت دوباره» و «بازگشت به زادروند شقایق»، و همه این‌ها در خواب راوی می‌گذرد. همان‌طور که اشاره شد به نظر یونگ خواب به‌ترین وسیله برای سفر به دنیای ناخودآگاه است. دنیایی که شناخت آن هیچ‌گاه حاصل نمی‌آید. تمام صور خیال شعر نیز این گمان را تقویت می‌کنند: «راه بی‌مسافر» (ن ۲)، «گذر از کنار زندگی» (ن ۱)، «خسته‌ترین مسافران» (ن ۴)، «خواب مسافران» (ن ۹)، «مسافری گم شده» (ن ۱۳)، «رفتن به جایی دور» (ن ۱۷) و یا بطور مستقیم تر «رفتن به سوی رویا» (ن ۹)، «رفتن از پی نور» (ن ۹). یک چنین تعابیر عجیبی که در تمام طول کتاب فراوان به چشم می‌خورد نشان‌دهنده غیرفیزیکی و غیرجسمانی بودن سفر است، سفری در خواب به دنیای ناخودآگاه برای شناخت (نور). به عبارت دیگر، سفری است برای خودشناسی از طریق دستیابی به آنیما و وحدت دوباره. اما آیا در این راه موفقیتی حاصل می‌شود؟ راوی در طول سفر کاملاً تنهاست، هیچ‌هادی و هم‌دمی ندارد، و این خود دلیل دیگری به روان‌شناختی بودن سفر است زیرا تنها سفری که نیاز به هم‌دم و راهنما ندارد سفر به دنیای درون است. او نه تنها راهنما ندارد بلکه در آن تاریکی مطلق هیچ وسیله‌ای که راه را برای او

بنمایاند نیز وجود ندارد: «ما بی چراغ،» (ن ۲) «هر چه شما خاموشان» (ن ۵) «دیگر چیزی به ذهنم نمی‌رسد / حتی همان چند چراغ دور» (ن ۹)، «برق کوچه رفته بود» (ن ۱۱)، «خواب این چراغ» (ن ۱۷)، این تصاویر به خواننده می‌گویند که سفر در تاریکی مطلق اتفاق افتاده است. راوی هدف خود را از این سفر «رفتن از پی نور» معرفی می‌کند. سفر ادامه می‌یابد تا در نامه آخر شاعر با استفاده از تکنیک بازگونه‌نمایی وضعیت‌ی همه چیز به هم می‌ریزد. در شعر / نامه ۲۳-یکی مانده به آخر- او شادمانه هدف خود را از این سفر که اکنون در آستانه به مقصد رسیدن است اعلام می‌کند که این شعر به نوعی مانیفست خود صالحی درباره‌ی شعر گفتار نیز هست. او می‌گوید: «می‌روم آینه بکارم / می‌روم نور به قبر واژگان ببارانم / می‌روم شعری تازه، زبانی تازه، و زینتی تازه تر بیابم...». و با شادمانی از ترانه و شعر و کلمات سخن می‌گوید و ذهن خواننده را آماده می‌کند که وصال نزدیک است و "می‌تواند نور بباراند". اما ناگهان در شعر آخر همه چیز فرو می‌ریزد و یک خداحافظی تلخ جای وصال را می‌گیرد. اصولاً "وصال با آنیما مقدور نیست. چراکه وصال با آنیما به منزله شناخت کامل است و آیا کسی می‌تواند ادعا کند که نفس و درون خود را می‌شناسد؟ در تاریخ ادبیات مثال‌های روشنی از ناتوانی شخصیت در شناخت خود وجود دارد. ادیپ شهریار نمونه روشنی از عدم توانایی انسان در شناخت نفس خویش است. او سؤال‌های زیادی می‌پرسد تا هویت خود را بشناسد اما غافل از این که با هر سئوالی یک قدم به طرف نابودی نزدیک‌تر می‌شود، و یا شخصیت سهراب در شاهنامه که در پی شناخت هویت خود بار سفر بسته بود و با پدر روبرو شد، یا ایکاروس در اساطیر یونان که آن قدر به حقیقت (خورشید) نزدیک شد که بال‌هایش که از موم ساخته شده بود سوخت و سقوط کرد. بنابراین با توجه به ویژگی‌های سفر که: (۱) غیر عادی است. (۲) درونی است. (۳) سفری است از تاریکی مطلق به سوی روشنایی. (۴) سفری است در تنهایی کامل. می‌توان نتیجه گرفت که راوی انسان تنهایی است که دست به یک سفر غیرعادی و روحانی در تاریکی‌های ناخودآگاه خود زده است تا به ری را که همان آنیمای درون اوست دست یابد و به خود شناسی برسد. در صورت حصول چنین نتیجه‌ای همه چیز به خوشی و شادکامی به پایان می‌رسد و شاعر وحدت دوباره را به دست می‌آورد. اما آیا چنین چیزی ممکن است؟ چنان که بیان شد خیر. علاوه بر این که استدلال شد که به دلیل پهناور و وسیع بودن ناخودآگاه که شامل تمام تجربیات، رویاها، آرزوها و اتفاقات زندگی فرد از بدو تولد است، شناخت آن غیر ممکن است، دلیل دیگر ناکامی راوی که در این شعر به چشم می‌خورد حضور سایه است. سایه یا همان جنبه شیطانی وجود انسان، همه جا در تعقیب شاعر است مثل راوی بوف کور که سایه اش همه جا اورا دنبال می‌کند. اما سایه در «نامه‌ها» چگونه شخصیتی است.

نکته‌ی اول این که حضور سایه در این شعر به نسبت حضور آن در بوف کور خیلی کم‌تر است. کلمه سایه در "نامه‌ها" در مجموع ۵ یا ۶ بار بیان شده است. پس می‌توان نتیجه گرفت که سایه حضور کم‌رنگی دارد و زمینه برای پیروزی شاعر و دست یابی به آنیما فراهم شده است. اما نکته این‌جاست که سایه اگرچه حضور آشکار و فیزیکی خیلی کم‌رنگی دارد اما بطور غیر مستقیم و غیر فیزیکی از طریق تاثیرات خود تقریباً همه جا حاضر است و این از طریق بیان تصاویر مربوط به نبود نور و روشنی که فراوان در کتاب یافت می‌شوند، استفاده از تصاویر و کلمات مربوط به شب و تاریکی و بعضاً تنهایی که نوعی تاریکی فردی است، و استفاده از کلماتی که در معنای درونی خود سایه را درون خود دارند مثل: همسایه، سایه سار، بی‌سایه، بیان شده است. این استفاده رندانه و زیرکانه از تعابیر و تصاویر مربوط به سایه به این دلیل است که شیطان یا سایه بسیار باهوش، زیرک و عاقل است و هیچ‌گاه هنگام پیاده کردن نقشه‌های خود، خود را آشکار نمی‌کند بلکه پنهانی و در خفا کار خود را جلو می‌برد تا کم‌ترین هزینه را بپردازد. مثلاً شیطان در بهشت گمشده میلتون بسیار خردمند است بطوری که برخی از منتقدان دوره رومانتی سیزم انگلستان او (شیطان) را قهرمان واقعی این منظومه دانسته‌اند و یا شیطانی مثل هامبرت در رمان لولیتا نوشته نابو کوف اگرچه نقشه‌های زیادی می‌کشد اما هیچ‌کدام را خود عملی نمی‌کند و یا ایگو در تراژدی اتللو که توسط کاسیو و سایر بازیگران نقشه‌های خود را پیش می‌برد. اولین حضور سایه در کتاب-بطور مستقیم در نامه سوم است که شاعر درباره خودش می‌گوید «حالا ساده و بی‌سایه می‌آیم» و این جا شاعر حساب خود را از سایه جدا می‌کند. سیروس شمیسا در مورد سایه اشاره می‌کند که «بر طبق تعالیم مذهبی مسلمانان پیامبر سایه نداشته است و شعری هم از نظامی نقل می‌کند: پیغمبر کو نداشت سایه / آزاد نبود از این طلایه.» (شمیسا، ۱۳۷۳، ۷۳) و این‌جا هم شاعر سایه ندارد تا پاکی و معصومیت آن کامل نشان داده شود و حتی در نامه چهارم هم خود را پرستویی می‌داند که "هیچ‌گاه به سایه سار صنوبر باز نمی‌آید" اصولاً اکثر حضور مستقیم سایه در شعر تداعی کننده صفات منفی است: "سایه سار حرف و حدیث" (ن ۱۷) (شایعه‌های بی‌اساس)، «فقط چند صباح بیش‌تر / دو سه سایه که از کوچه پایین می‌گذشتند / ... اما کسی را نمی‌شناخت.» (ن ۱۶) بیش‌ترین حضور کلمه سایه در نامه ۱۲ است که شرح جدال شاعر با دغدغه اصلی‌اش یعنی مرگ است. پس راوی معصوم نامه‌ها از ابتدا تا انتهای سفر، به سوی آنیما در حرکت است غافل از این که سایه همه‌جا در تعقیب اوست. مسیر حرکت در این شعر را در یک نمودار این‌گونه می‌توان ترسیم کرد:

سایه ← راوی ← آنیما ← ...

### ۳- نتیجه‌گیری

آنیما اصولاً خاصیت گریزندگی و نا ایستایی دارد و همان‌گونه که ذکر شد و شمیسا هم اشاره کرده است دست‌یابی به آن ممکن نیست و هرچه به دنبال او بروی او را نخواهی یافت. پس نتیجه این تعقیب و گریز که تصاویر مربوط به تعقیب و شکار هم در نامه‌ها زیاد دیده می‌شود- چندان خوشایند نیست. سایه بال‌های خود را بر راوی می‌گستراند چرا که راوی در نتیجه نرسیدن به آنیما مایوس و افسرده شده و پس از تلاش‌های بسیار خداحافظی کرده است مثل راوی بوف کور. اما ذکر این نکته ضروری است که راوی نامه‌ها با راوی بوف کور تفاوت‌هایی هم دارد، که مهم‌ترین آن‌ها این است که راوی نامه‌ها با این که در سراسر شعر گریان است اما دنیا را زیبا می‌بیند یا، به عبارت دیگر، زیبایی‌های دنیا را هم می‌بیند. او از دریچه شعر به جهان نگاه می‌کند که از پشت این دریچه همه چیز زیباست، حتی زشتی‌های دنیای بیرون. «کرم شبتاب و کژدم زرد» هم وقتی لباس کلمات را بپوشند و از ذهن یک شاعر بگذرند زیبا می‌شوند. راوی بدبین نیست برخلاف راوی بوف کور، و فاجعه همین جاست که او خیلی ساده و خوش‌بین است و درد شکست یک انسان خوش‌بین بسیار بیش‌تر است تا یک تنهای بدبین. او آرزو دارد که با "ری را"یش یکی شود، به آسمان برسد و به گفته خودش بر آن بلندای بنفش بنشیند تا دیگر دست هیچ کس به آن‌ها نرسد.

#### پی‌نوشت :

۱- اعداد مقابل اشعار شماره شعر یا نامه است.

#### منابع

- ۱- آشوری، داریوش. (۱۳۷۰). فرهنگ اصطلاحات سیاسی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- ۲- ابرامز، م. ح. (۱۹۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ ششم، نیویورک: کانتون پرس.
- ۳- \_\_\_\_\_ (۱۹۸۲). گزیده مقالاتی درباره رومان‌تیسسزم، چاپ دوم، لندن: آکسفورد.
- ۴- بوید، برایان. (۲۰۰۴). نابوکوف: سایه روشن یک انسان، چاپ اول، سیدنی: سیدنی پرس.
- ۵- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). خانه‌ام ابری‌ست، چاپ اول، تهران: سروش.
- ۶- جانسون، گرگ. آرپ، توماس. (۲۰۰۶). ادبیات: آوا و احساس، چاپ پنجم، لندن: آکسفورد.
- ۷- خزایی، داوود. (۱۳۷۹). دگرگونی نژادی در قهرمانان تراژیک و عناصر پوچی در چهار تراژدی شکسپیر، چاپ اول، شیراز: دانشگاه شیراز.
- ۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). داستان یک روح، چاپ اول، تهران: نشر قلم.

- ۹- صالحی، سیدعلی. (۱۳۷۸). **نامه‌هایی به ری را**، چاپ اول، تهران: دارینوش.
- ۱۰- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۲). **نشانی‌ها**، چاپ اول، تهران: دارینوش.
- ۱۱- فریزر، جیمز جورج. (۱۹۵۸). **شاخه زرین، مطالعاتی درباره جادو و دین**، چاپ دوم، نیویورک: کانتون پرس.
- ۱۲- فلکی، محمود. (۱۳۷۳). **نگاهی به شعر نیما**، چاپ اول، تهران: مروارید.
- ۱۳- گورین، ویلفرد. (۱۹۷۸). **روش‌های نقد ادبی**، چاپ هفتم، نیویورک: پینگوین بوک.
- ۱۴- یونگ، کارل گوستاو. (۱۹۶۱). **بازتاب‌های روان‌شناختی**، چاپ دوم، نیویورک: کانتون پرس.
- ۱۵- \_\_\_\_\_ (۱۹۵۹). **کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی**، چاپ اول، نیویورک: یونیورسیتی پرس.