مطالعهٔ روانکاوانهٔ سوژهٔ معصوم در سینمایِ آندری تارکوفسکی (مطالعه موردی: کودکی ایوان)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۰ / تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵

بهنام ترابی[۱]

دانشجوی دکترایِ تخصّصیِ پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

علی عبّاسی[۲]

دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شید بهشتی، تهران، ایران.

چکیده

سینمایِ آندری تارکوفسکی همواره سینمایِ یتیمان است، سینمایِ کودکان معصوم و انسان‌هایِ ستم‌دیده‌ای که در پی احقاق حقوق خویش‌اند. سینمایِ کودکانی که معصومیّت، ایمان و هویّت خود را در به دست استبداد حاکم بر زمانهٔ خود از دست داده‌اند و اکنون به جستجوی راهی برای دستیابی به رستگاری جمعی خود و جامعهٔ خود می‌گردند. هدف از این تحقیق، پاسخ به این پرسش است که سوژهٔ معصوم چگونه در سینمای تارکوفسکی بروز کرده‌اند و چگونه می‌توان با مطالعهٔ روانکاوانه سوژهٔ هنری به مفاهیم عمیق‌تری از سینمای تارکوفسکی دست یافت؟ روش انجام این تحقیق از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی-تحلیلی بود. اطلاعات نیز به شیوهٔ کتابخانه‌ای به‌دست آمد. نتایج نشان می‌دهد که سوژه‌های تارکوفسکی همچون انعکاسی از خویشتن هنرمند، به خوبی بیانگر مرحله‌ای از رشد شخصیّت هنرمند و شیوه‌ای برای بیان خواسته‌های اجتماعی هنرمند در بستر جامعه‌ای است که در زمان آفرینش هنری در آن به سر می‌برده است.سینمایِ تارکوفسکی پیوندهای عمیقی با کودکی و خاطرات جمعی مردمان سرزمین مادری او دارد تارکوفسکی از طریق مرور کودکی در پی راهی برای رستگاری انسان است.

واژگان کلیدی: سوژهٔ هنری، آندری تارکوفسکی، بحران معنویّت، معصومیّت، نقدِ روانکاوانه.

[۱] behnam.torabi۱۹۹۱@gmail.com

[۲] a-abbassi@sbu.ac.ir

مقدمه

برخی سوژه‌های آثار هنری، نسبت به سایر سوژه‌های دیگر آثار، انگار جان دارند؛ آنها با همهٔ وجود زندگی می‌کنند، رنج می‌کشند، دوست می‌دارند، مبارزه می‌کنند و احساس عمیقی از معنای زندگی دارند و شاید از همه مهّم‌تر اینکه می‌دانند چه کسی هستند. استاد مشهور فیلمنامه‌نویسی آمریکا ، "سید فیلد" در وصف سوژهٔ اصلی فیلم "رقص با گرگ‌ها" [۱]چنین گفته بود: «مردی که مشتاقانه به رویاهایش دل داد. افسانه‌ها را چنان که می‌خواست دوره کرد. سلاح به‌دست گرفت، آدم کشت، خود را قهرمان کرد، هم کابوی بود و هم سرخپوست، هم جنجگو شد و هم یک عاشق دلخسته» کاراکترهای سینمای تارکوفسکی از این دست‌اند، شاید آنها همچون نگاه سید فیلد، قهرمانانی در لباس غرب وحشی نباشند، ولی کودکانی هستند که با معصومیّت کودکانه خود، عشق و رنج را معنا می‌کنند و در میان بحران‌ها و فجایع با خوش‌بینی کودکانه خود به پیش می‌روند. آنها تجلّی از معصومیّت از دست رفته و جداافتادگی ملت روس در دوران اتحاد جماهیر شوروی هستند. در پاسخ به این پرسش که سوژهٔ معصوم چگونه در سینمای تارکوفسکی بروز کرده‌اند و چگونه می‌توان با مطالعهٔ روانکاوانه سوژهٔ هنری به مفاهیم عمیق‌تری از سینمای تارکوفسکی دست یافت؟ نخست به نقش معصوم سینمایِ آندره تارکوفسکی پرداخته شد، سپس بر پایهٔ نقد روانکاوانه و نظریهٔ روان پویشی، نقش معصوم و یتیم در آثار تارکوفسکی برّرسی گردید. روشِ تحقیقِ حاضر از لحاظ هدف، کاربردی-نظری و از نظر شیوهٔ انجام، توصیفی-تحلیلی است. از لحاظ شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها نیز کتابخانه‌ای است. حجم عمده‌ای از اطلاعات اختصاصی این پژوهش از، کتاب‌ها و مقالات سینمایی و فلسفی چاپ‌شده فراهم گردیده‌است.

پیشینهٔ تحقیق

بنابر مطالعات و برّرسی‌های انجام شده موضوع «مطالعهٔ روانکاوانهٔ سوژهٔ معصوم در سینمایِ آندری تارکوفسکی» تاکنون در هیچ مقاله‌ای منتشر یا در پژوهشی در داخل کشور تدوین و مورد برّرسی قرار نگرفته است.

بحث و تحلیل

در این تحقیق با استفاده از روش تجزیه و تحلیل کیفی سعی شد داده‌هایِ تحقیق به منظور نیل به اهداف آزمون فرضیاتِ تحقیق از طریق برّرسی و ارزیابی منابع اسنادی مانند کتب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها و همچنین پیشینهٔ تحقیق، پژوهش‌ها و مبانی نظری و تئوری مرتبط مورد تجزیه و تحلیل قرار بگیرد.

آندری تارکوفسکی در بستر جامعهٔ روسیه

«آندری آرسنویچ تارکوفسکی در ۴ آوریل در "روستای زاوازاژیه" واقع در منطقهٔ "یوریوتز" در فاصله نه چندان دور از نقطهٔ تلاقی دو رودخانه "ولگا" در منطقهٔ "اینوانوو" به دنیا آمد» (همان: ۱۹). پدرش "آرسنی تارکوفسکی"، شاعر سرشناس روس بود و مادرش "ماریا ایوانونا ویشناکوا" که تأثیری عمیق بر زندگی تارکوفسکی و دیگر فرزندشان، ماریانا بر جای گذاشت. سه‌شنبه ۶ ژانویه ۱۹۸۷ روزنامه "اومانیته" این‌گونه نوشت: «آندری تارکوفسکی فیلم‌ساز شوروی که از سال ۱۹۸۴ به عنوان تبعیدی در فرانسه به‌سر می‌برد، پس از مراسم ترحیم در کلیسای روسی واقع در خیابان "دارو" در گورستان روس‌های ارتدوکس "سن ژنویو دوبوا" به خاک سپرده شد» (تارکوفسکایا، ۱۳۷۱: ۴۵۸). آندری تارکوفسکی در حالی جهان خاکی را ترک گفت که در طول زندگی هنری‌اش، موفق به ساخت هفت فیلم شده بود. مردی که در زمان ساخت نخستین فیلمش، محبوبِ سران اتحاد جماهیر شوروی بود، در روز مرگ یکی از بزرگ‌ترین دشمنان ایدئولوژی رنگ‌باختهٔ "سوسیالیستی" به‌شمار می‌رفت. هنرمندی متعّهد، شاعرمسلک با دیدگاهی عمیق و پیچیده که در بالاترین طبقات تالار مشاهیر تاریخ سینما جای می‌گرفت. او در طول زندگی هنری‌اش بارها مورد ستایش کارگردانان بزرگی چون "اینگمار برگمان"، "آکیرا کوروسوا "، "میکل‌آنجلو آنتونیونی" و "سرگئی پاراجانوف" قرار گرفت و همچنین توجّه فیلسوفانی نظیر "ژان پل سارتر" را به خود معطوف ساخت. برگمان کشف و آشنایی با تارکوفسکی را همچون معجزه دانست:

«به ناگاه خود را در درگاه اتاقی دیدم که کلید آن اتاق را تا آن لحظه در اختیار نداشتم. اتاقی که همیشه آرزوی وارد شدن به آن را داشتم و او آزادانه و با آسودگی در آن حرکت می‌کرد. با دیدن او در خود شوق و برانگیختگی ژرفی احساس کردم، آن چیزی را بیان می‌کرد که یک عمر همواره می‌خواستم به زبان بیاورم، امّا شیوهٔ مناسب آن را نیافته بودم. در نظر من تارکوفسکی بزرگ‌ترین است. او با ابداع زبانی نوین که با طبیعت و جوهرهٔ عالم فیلم‌سازی هم‌خوانی صرف دارد، زندگی را همچون یک

۲.نام فیلمی ساختهٔ کوین کاستنر که در ۲۵ مارس ۱۹۹۱ موّفق به کسب جایزه اسکار بهترین فیلم شد.

پژواک همچون یک رویا به تسخیر و تصویر درآورد» (جیانیتو، ۱۳۹۷: ۷).

تارکوفسکی در طول زندگی هنری‌اش تنها موّفق به ساخت هفت فیلم سینمایی بلند شد: "کودکی ایوان (۱۹۶۲)"، "آندری روبلف (۱۹۶۶)"، "سولاریس (۱۹۷۲)"، "آینه(۱۹۷۵)"، "استاکر (۱۹۸۳)"، "نوستالژیا" و "ایثار (۱۹۸۶)". تضاد اندیشه‌اش با حاکمان وقت شوروی ساخت و تولید فیلم را برای او، همچون سایر هنرمندان نظیر پاراجانف سخت و دشوار نموده بود. به جز نخستین فیلمش کودکی ایوان، تارکوفسکی با معضلات فراوانی در مسیر آفرینش هنری‌اش مواجه گردید. آندری روبلف به دلیل معنای والا و ضداستبدادی‌اش سال‌ها در توقیف اتحاد جماهیر شوروی ماند و به‌صورت محدود و تنها در دو سینما به نمایش درآمد (کونچالوفسکی، ۱۳۷۱: ۲۳۴-۲۳۳). "الکساندر میشارین" نقل می‌کند که سران "گوسکینو" آینه را بیش از حد روشنفکرانه برای جامعهٔ شوروی قلمداد می‌کردند (میشارین، ۱۳۷۱: ۷۰)، و "استروگاتسکی" از استهزاء استاکر در جلسهٔ نمایش فیلم در بین سران سازمان سینمایی شوروی سخن می‌گوید (استروگاتسکی، ۱۳۷۱: ۳۰۸-۳۰۷). نوستالژیا و ایثار در تبعیدی خودخواسته و کوچی بی‌بازگشت از وطن ساخته شدند و اجازه ساخت چندین فیلم دیگر نیز از تارکوفسکی سلب گردید. با این حال سینمای آندری تارکوفسکی تمام قد در برابر استبداد اتحاد جماهیر شوروی ایستاد، تحسین جهانیان را برانگیخت و سینما را با معنا و فلسفه پیوندی دوباره داد.

نگاهی به کودکیِ ایوان

کودکیِ ایوان فیلمی است ضد جنگ، اثری دربارهٔ کودکی از دست‌رفته و تلاشی برای رهایی انسان از مصیبتی به‌نام جنگ و رستگاری از مرگ، خون و آتش به واسطهٔ صلح، کودکی ایوان مانیفستی است که بازگوکنندهٔ غایت بیزاری از مرگ و ویرانی نبردهای غیر انسانی است. این فیلم، شرح روزگار کنونی ماست. تصویری است بی‌پرده از آنچه که امروز در شهرهای ویران جنگ-زده بر سر آوارگان جنگی می‌گذرد. سوگنامه‌ای است برای سربازان و کودک سربازان. رنج نامه‌ای برای بی‌گناهان:

«قصد داشتم همه نفرتم از جنگ را نشان دهم من دوران کودکی را برگزیدم زیرا بیشترین تضاد را با جنگ دارد. این فیلم بر اساس یک طرح کلی ساخته نشده است. بلکه پایه‌هایِ اصلی آن بر تضاد میان جنگ و احساسات یک کودک بنا شده است. همهٔ اعضای خانواده این کودک کشته شده‌اند. وقتی فیلم شروع می‌شود او در میانهٔ جنگ است» (تارکوفسکی، ۱۳۹۳: ۳۵).

نگاه ضد جنگی که بر یافتن راهی برای خاتمه دادن به رنج‌ها پافشاری می‌کند. امّا آنگونه که باید درک نمی‌شود او دراین باره می‌گوید:

«به یاد دارم که چطور فیلم اوّلم توسّط رژیم و مقامات به عنوان فیلمی ضدجنگ مورد ارزیابی قرار گرفت. که از نگاه آنها نقدی منفی به حساب می‌آمد. مطابق درک ما ایوان هم در مورد عدالت است و هم بی‌عدالتی مفهومی راسکولنیکوف وار، شما نمی‌توانید بکشید مگر آنکه در جهت عدالت باشد با نگاهی به گذشته. بسیار واضح است که این نگاه چقدر ریاکارانه و اشتباه بوده است. در هر صورت این گونه بود که فیلمِ من مورد نقد قرار گرفت. که تأثیر مفاهیم ضدجنگش بسیار قوی بود. به معنای واقعی کلمه ضدجنگ و ضد نابودی که به عنوان نشانی از احساسات علیه مرگ و جنگ به طور کلی ملاحظه شد و نه فقط عدالت و بی‌عدالتی. وقتی از جنگ حرف میزنیم از قربانیان هم حرف می زنیم. چرا که در جنگ هیچ برنده‌ای وجود ندارد و حتی اگر جنگ را ببریم به واقع بازنده‌ایم. چرا که در آن نقشی داشته‌ایم» (یک نیایش سینمایی،۲۰۱۸).

سخنانی که به مذاق حکام مستبد شوروی خوش نمی‌آمد. رویکردی درتعارض با جنگ و ستایش فداکاری‌های رخ داده در میادین نبرد. فیلم روایتی است از قربانی شدن انسان‌ها. ماجرایی که برنده‌ای ندارد و همه در آن محکوم به شکست هستند.

«کودکی ایوان تقابلی است از کودکی بی‌دفاع در برابر هیولای هولناک جنگ. "ژان پل سارتر" می‌گوید: ایوان، هیولا و قهرمانی کوچک است معصوم‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین قربانی جنگ است. انگیزه این پسرک که نمی‌توانیم دوستش داشته باشیم، خشونت است. می‌گوید که نازی‌ها باید کشته شوند. همانطور که آنها مادر او را کشته‌اند و اهالی روستای را تیرباران کردند. نگاه تارکوفسکی به چنین تفسیری از سارتر قابل نقل است: من مشکلی با این تفسیر ندارم کاملا موافقم، با این دیدگاه موافقم که چنگ قهرمان/ قربانی می‌آفریند. همزمان یک طرف با شکست مواجه می‌شود. من مخالفتی با این تفسیر ندارم. امّا چارچوب این بحث بر ایده‌ها و ارزش‌ها تمرکز دارد و هنر و هنرمند به فراموشی سپرده شده‌اند. تارکوفسکی برخلاف سارتر از اندیشه منجر به تباهی فاصله می‌گیرد و در جستجویِ راهی برای رستگاری بشر از آفت جنگ و تعالی انسانی می‌گردد. از نگاهِ تارکوفسکی،

رستگاری از طریق نجات سرزمین امکان‌پذیر است. در کودکی ایوان رستگاری از طریق جنگیدن حاصل می‌شود . نجات قلمرو بیمار و جنگ‌زده به واسطهٔ مبارزه با عاملی که منجر به تباهی شده است، حاصل می‌گردد. تارکوفسکی هرگز قربانیِ شرایط بودن را برای کاراکترهای سینمایش نمی‌پذیرد. سینمای او هرگز منفعلانه نیست. سینمای تارکوفسکی، دستورالعملی است برای تغییر شرایط و رستگاری انسان در برابر استبداد و بحران‌های معنوی. تارکوفسکی پیامبرگونه اثر خود را بر بستر زمان نقش می‌زند تا الگویی برای نجات بشر ارائه دهد. «برای اولین بار، در تاریخ هنر و در تاریخ فرهنگ انسان ابزاری یافت تا اثری از زمان بردارد و همزمان امکان بازسازی زمان را بر پرده بیابد. هر اندازه که بخواهد آن را تکرار کند و به آن بازگردد و بستری برای زمان فعلی به دست آورد. وقتی زمان دیده و ثبت شد اکنون می‌تواند در جعبه‌های فلزی برای مدتی طولانی نگهداری شود. نظریه-پردازانه برای همیشه» (تارکوفسکی به نقل از صنعتی،۱۳۸۱ :۱۱۶). و این قاعده ای است که کودکی ایوان نیز از آن مستثنا نیست. از این رو قهرمان تارکوفسکی برخلاف سارتر توانایی بی-پروایی در برابر مرگ و نابودی را در خویش می‌بیند. «به‌جای آنکه به‌هسته‌هایِ هستی روانی خود یعنی آرمان‌هایِ خویش خیانت کند» (همان:۱۳۷). کودکی ایوان تجلّی کودکی است که جان خود را ایثار می‌کنند. تا آرمانی از دست رفته را باز یابد:

«من بالاتر از همه به شخصیّتی علاقه مندم که ظرفیت قربانی کردن خویش و شیوهٔ زندگیش را داشته باشد، بی‌آنکه ببینم آن ایثار به نام ارزش‌های معنوی انجام شده یا به خاطر دیگری یا رستگاری خود فرد و یا برای همه این‌ها صورت گرفته است. چنین رفتاری به خاطر سرشت ویژه‌اش، از تمامیِ علاقه خودخواهانه‌ای که دلیل خردپذیر و بهنجاری برای عمل فرد است پیشگیری می‌کند. این‌گونه رفتار با قوانین جهان مادی در ستیز بوده، اغلب یاوه و غیرعملی است. ولی در واقع به همین دلیل انسانی این کنش، دگرگونی‌های بنیادین در زندگی مردم و سایر تاریخ پدید می‌آید. فضایی که در آن ایثارگر زندگی می‌کند. نقطه‌ای نادر و متمایز بوده که با مفاهیمِ آزمودنیِ تجربهٔ ما بسیار متفاوت است قلمرویی که به نظر من واقعیّت در آن با قوّت بیشتری وجود دارد» (همان: ۱۴۸). ایوان چنین دست قهرمانی است. کودکی معصوم که دوران طلایی معصومیّت و روزگار خوش کودکی را در میانهٔ جنگ از دست داده است. مادر و خانواده‌اش کشته شده‌اند. آواره و بی‌پناه در بحران جنگ یتیم شده است و اکنون در تلاش است تا با نجات خود و سرزمینش به رستگاری برسد و بار دیگر معصومیت از میان رفتهٔ خود را باز یابد.

تارکوفسکی خود در کودکی شاهد تجاوز آلمان نازی به شوروی بود. «وقتی که مردم دربارهٔ جنگ جهانی با من سخن می‌گفتند ترسناک‌ترین مسئله برای آنها دیدنِ سربازانِ آلمانیِ مهاجم بود که با آرامش و بدون ترس در جاده‌هایِ روسیه این طرف و آن طرف می‌رفتند. رفتار آرام و منش مبتذل آنها ترسناک‌ترین کابوس بود» (نارکوفسکی،۱۳۹۳: ۷۱).

تارکوفسکی کودکی معصوم را به تصویر می‌کشد که در ابتدای فیلم به مادرش می‌گوید که صدای فاخته‌ها را شنیده است و ناگهان با صدای صفیر گلوله‌ای از خواب می‌پرد. کودکی و رویاهایش با گلوله درهم می‌شکند و با مرگ مادرش که مرکز پیوند او با جهان است، کودکی خود را از دست می‌دهد و یتیم و آواره به ارتش می پیوندد. ایوان در سکانسی خواب‌گونه نازی‌ها را در بازی خیالی خود می‌کشد و سرانجام در پایان جنگ مشخّص می‌شود که دستگیر و اعدام شده است. هرچند که در واپسین رویایِ فیلم او و دوستانش در حال بازی هستند و مادر مراقب آنهاست. ایوان، کودکی است که تنها با مرگ جسمانی قادر به بازگشت به روزهایِ خوش گذشته است و تنها چاره‌اش برای رهایی در مرگ نهفته است، کودکی که در برابر فاشیسم می‌ایستد تا سرزمینش را برهانند. تنها هدفِ باقیمانده برای کودکی که به بزرگسالی رسیده است و به‌اصول اخلاقی پایبند است. سوژهٔ معصوم و زندگی در عصر طلایی تا بیدار شدن در قلمروی ویرانِ تقریباً همهٔ فرهنگ‌ها افسانه‌ای از دوران طلایی دارند که به صورت یک واقعیّت تاریخی در نظر گرفته می‌شود .در این دورهٔ طلایی هیچ‌گونه جنگ، طبقات و تبعیض نژادی و جنسی وجود نداشت. هیچ سلسله‌مراتبی میان مردم و همچنین در روان انسان‌ها وجود نداشت. در چنین دورانی همگی در وضعیّت کمالِ نخستین بسر می‌بردند . بنابراین در ابتداء، سوژه در چنین دنیایی زندگی می‌کند ، دنیایِ معصومیّت، و از همین روست که خودش هم معصوم است. باغ سبز عدن که زندگی در آن شیرین است و همهٔ نیازهای او در فضایی آکنده از توجّه و عشق برآورده می‌شود. نزدیکترین تجربیات مشابه این حالت در زندگی در اوایل کودکی – البته برای افرادی که کودکی شادی داشته اند – یا بعدها در مراحل آغازین عشقِ رمانتیک است و در تجربیات عارفانه اتفاق می‌افتد. سوژه‌های آثار "والت دیزنی"، "هانس کریستین اندرسن"،"فرانک کاپرا" و "ادوارد فیتز جرالد"در چنین دوران طلایی‌ای به سر می‌برند. این دست از آثار دائماً به مخاطب یادآوری می‌کنند که کسی به نیازهایِ ما توجّه خواهد داشت. سوژهٔ معصوم که هنوز معصومیّت را از دست نداده است ، زمین و منابع آن را پیش فرض می داند و خدا را به عنوان

پدر یا مادر قدرتمند تصوّر می‌کند که هدفش این است که از ما محافظت کند. ژانرهـایی که سوژه‌های معصوم را به تصویـر مـــی‌کشند، این باور را تأکید می‌کنند که افراد می‌توانند از طریق دنبال کردن تمام قوانین وضع شده توسّط پدر و مادر، قدرت‌های مذهبی، معلمان و مسئولان و بایدها و نبایدها، از این نوع حمایت‌ها و حفاظت‌ها بهره‌مند گردند. "زیگموند فروید"، وحدت مادر-کودک را تعبیری از این دورهٔ طلایی می‌دانست . "ژاک لاکان"، مادر را سمبل و نماد همهٔ آن چه که به دورهٔ طلایی مربوط می‌شود، می‌داند و کودک را نمادِ سوژهٔ معصومی می‌داند که از این دورهٔ طلایی بهره‌مند است. این دورهٔ طلاییِ وحدتِ مادر-کودک ، نقش بنیادینی در رشد شخصیّت و فردیّت‌یابی انسان‌ها دارد. در این سوژهٔ معصوم شکل می‌گیرد. اولین مرحله از فرآیندِ رشد شخصیّت و فردیّت یابی ، طبق نظریه‌هایِ روان-پریشی، مرحلهٔ معصومیّت است. ما همگی با معصومیّت آغاز می-کنیم، چرا که در رحم مادر به‌طور کامل از ما مراقبت می‌شود. اگر خوش اقبال باشیم، پدر و مادر دوستمان دارند و از ما مراقبت می‌کنند و مورد حمایت خویشاوندان، دوستان و نهادهایِ اجتماعی قرار می‌گیریم که به ما و استعدادهای‌مان اعتقاد دارند، تلاش‌های ما را برای در اختیار قرار گرفتن و پرورش مهارت‌ها و فردیّت‌مان تشویق می‌کنند و تا وقتی آن اندازه بزرگ شویم که از خود مراقبت نماییم، به تأمین ما کمک می کنند. لذا ما معصوم هستیم چون به زندگی، خودمان و آدم‌هایِ دیگر اعتماد داریم. حتی وقتی شرایط در ظاهر ناممکن می‌نماید، ایمان و امید داریم. به عبارت بهتر، برای هر آنچه که به آن امید داریم، ایمان‌مان را حفظ می‌کنیم و این به ما اجازه می‌دهد به دیگران آنقدر اعتماد کنیم که از آنها بیاموزیم و در نتیجه برای یادگیری مهارت‌هایِ ضروری زندگی و کار، بسیار مهّم است .

"جس فیست" می‌گوید: «کودکانی که مورد محبّت و مراقبت قرار داشته‌اند، ایمانی شگفت‌انگیز به این موضوع دارند که جهان مکانی امن برای آنهاست، می‌توانند به دیگران اعتماد داشته باشند و کمک و حمایت جسمانی، فکری و عاطفیِ لازم را برایِ رشد و بلوغ از آن ها دریافت کنند» (فیست، ۱۳۹۶: ۶۴). اعتمادی که به دیگران و در نتیجه به خود دارند، این امکان را به آنها می‌دهد که مهارت‌های مورد نیاز برای زندگی، یعنی جامعه-پذیریِ نخستین و همچنین مهارت‌ها و دانشِ حرفه‌ای و زندگی را بیاموزید. آن‌ها می‌دانند که روزی همین امنیّت را برای دیگران فراهم خواهند آورد و اگرچه شاید در آن زمان باورش مشکل باشد، آنچه را آموخته‌اند به دیگران منتقل خواهند کرد. ما همگی با معصومیّت آغاز می‌کنیم و هر چه را اولیاءِ امور به ما یا می‌دهند ، باور می‌کنیم و کاری نداریم که آیا آن آدم‌های صاحب اختیار، صلاح ما را در نظر گرفته‌اند یا نه. معصومِ درون ما حتی هنگامی که اعتماد موّجه نیست اعتماد می‌کند. آثار هنرمندانی که در حوزهٔ کودکان و نوجوانان، آفریده شده‌اند سرشار از سوژه‌هایِ معصومی است که همواره امید و اعتماد را می‌توان به وضوح در آنها مشاهده کرد. اولین مرحلهٔ رشد روانی-اجتماعی که اریکسون در فرآیند رشدِ شخصیّت و فردیّت‌یابی، مورد تأکید قرار داد، مرحلهٔ (اعتماد در برابر بی‌اعتمادی) است. "اریکسون" معتقد بود که باید روش‌های مقابله کردن ناسازگارانه و سازگارانه را ادغام کنیم؛ به عبارت دیگر، در هر مرحله از رشد می‌توانیم از نگرشِ مثبت و مقابله سازگارانه برخوردار باشیم ولی با مقداری نگرش منفی، متعادل‌تر خواهیم شد (شولتز، ۱۳۹۶ : ۳۴). فقط با بدست آمدن تعادل میان این دو نوع مقابلهٔ مثبت و منفی در هر مرحله، می‌توانیم بحران را به صورت رضایت‌بخش حل شده بدانیم. اریکسون اظهار می‌داشت که هر یک از هشت مرحلهٔ روانی - اجتماعی، فرصتی را برایِ پرورش دادن "نیروهای اساسی"، فراهم می آورد. این نیروها یا قابلیّت‌ها ، زمانی نمایان می‌شوند که بحران به صورت رضایت‌بخشی حل شده باشد. او معتقد بود که نیروهایِ اساسی وابسته بهم هستند؛ تا وقتی نیروهایِ مربوط به مرحلهٔ قبلی تثبیت نشده باشند، نیروی جدید نمی‌تواند ایجاد شود. مرحلهٔ اعتماد در برابر بی‌اعتمادی که مرحلهٔ نخست اریکسونی است، روش مقابله کردن سازگارانه در برابر ناسازگارانه را اینگونه مورد تأکید قرار می‌دهد که هنگامی که کودک خیلی درمانده است، برای بقا، امنیّت و محبّت، کاملاً به مادر یا مراقبت-کنندهٔ اصلی خود وابسته است. تعامل کودک با مادر، تعیین می-کند که برای پرداختن به محیط در آینده، آیا نگرشِ اعتماد در شخصیّتِ او ادغام خواهد شد یا نگرش بی‌اعتمادی. اگر مادر به طور مناسب به نیازهایِ جسمانی کودک پاسخ بدهد و محبّت، عشق و امنیّتِ کافی تأمین کند در این صورت کودک احساس اعتماد را پرورش خواهد داد، نگرشی که نظر کودکِ در حالِ رشد را در مورد خودش و دیگران توصیف خواهد کرد. ما به این طریق یاد می‌گیریم که از افراد و موقعیّت‌ها در محیط‌مان، انتظار (ثبات ، تداوم و یکنواختی) داشته باشیم. اریکسون گفت که این انتظار، نقطهٔ آغاز شکل‌گیری هویّت است. در این مرحله است که کودک یک دورهٔ طلایی را تجربه می‌کند. این مرحله در شکل‌گیری سوژهٔ معصوم که از مؤلفه‌های بنیادینی چون اعتماد و نیرویِ اساسی امید برخوردار است، اهمیّت بسزایی دارد و ارکان اصلی فردیّت-یابی و رشد شخصیّت قلمداد می‌شود. ولی این تنها بخشِ اوّل ماجرایِ معصوم است. به زودی او باید بحران بزرگی را تجربه

کند... بحران سقوط. در آثار هنری، این دورهٔ طلایی دیری نمی‌پاید و سوژهٔ معصوم، ناگهان درمی‌یابد که اتفاقی افتاده است. روزی می‌رسد که وقتی چشم می‌گشاید خود را در جایی متفاوت از دنیایِ طلایی‌ای که به آن خو کرده بود، می‌یابد...کابوسِ سوژه آغاز می‌شود. بسیاری از آیین‌ها، اسطورهٔ سقوط از باغ عدن به جهانِ درد، رنج و جان کندن را بازگو کرده‌اند. در برخی آیین‌های شرقی، بهشت گمشده در واقع یک نگرش است؛ بینش حقیقی که این امکان را به ما می‌دهد تا خود را از توهم رهایی بخشیم. فرهنگ‌های بسیاری سقوط را به عنوانِ فرآیندی مداوم حس و درک می‌کنند. فرو افتادن از سطح کمال نخستین، پیش از شروع زمان رخ داده است و همچنان در یکایک لحظات زندگی انسان رخ می‌دهد (پیرسون، ۱۳۹۴: ۱۶). سوژه پس از سقوط، خود را درون دنیایی می‌بیند که افراد زیادی به سعادت و رفاه او توجّه نمی‌کنند، جایی که حتی دوستان یا معشوقه‌اش ممکن است به او خیانت کنند یا او را ناامید سازند. جایی که افراد سودجو و غارتگر تلاش می‌کنند از او سوءاستفاده کنند. او خود را در جهانی می‌یابد که ممکن است به طرز جدی آسیب یا صدمه ببیند. جایی که احساس می‌کند گاهی خدا از او بسیار دور است یا حتی حضور ندارد. با این حال و علی‌رغم همهٔ این‌ها، چیزی در او این پیام دائمی که جهان، جهانی سخت و خشن است را انکار یا رد می‌کند؛ حداقل بخشی از وجود او همچنان در جست و جوی احتمالِ وجود آرمان شهری است. این حس ناشی از نیرویِ اساسی امید است که اریک اریکسون آن را به فاکتور مهّمی برای عبور از بحران‌ها خاطر نشان ساخت. وعدهٔ بازگشت به حالت بهشت عدنی و اسطوره‌ای، یکی از قدرتمندترین نیروها در زندگیِ سوژه است. در آثار فرانک کاپرا و والت دیزنی، سوژه‌ها حتی پس از سقوط به دنیای خشن و نامهربان، امید و باور خود را نسبت به اینکه بار دیگر به آن دورهٔ طلایی می‌توانند بازگردند را از دست نمی‌دهند. زیگموند فروید، آمدن پدر به رابطهٔ خطی زوج کودک-مادر و شکستن این پیوند را، همان تعبیر سقوط از بهشت و دوران طلایی می‌دانست. ژاک لاکان، پدر را سمبل و نمادِ موانعی می‌دانست که میان سوژهٔ معصوم و دوران طلایی، قرار می‌گیرد و سوژه را از آن بهشت‌ها، محروم می‌سازد. با این حال سوژه، احساس می‌کند که اوقاتی وجود خواهد داشت که به باغ عدن بازگردد: لحظاتی که در آن او شیفتهٔ یک دوست جدید یا عشق جدید می‌شود، وقتی زندگی با تمام احتمالاتِ امیدوارکننده چشمک می‌زند یا وقتی که به واسطهٔ زیبایی یک دریاچهٔ تمیز یا یک کوه مرتفع یا یک گل رز زیبا، پر از حیرت می‌شود. در این لحظات، مخاطبان آثار هنری با همزاد پنداری کردن با سوژه، احساس می‌کنند که دستانِ مهربان خداوند، آنها را در آغوش کشیده است و همین تجربهٔ گذرا و کوتاه چنین احساسی، از عوامل مهم جذب مخاطبان به آثار هنری است. علت استقبال مخاطبان از ژانرهایی که متعلّق به مرحلهٔ معصومیّت سوژه است، را می‌توان ناشی از نیاز آنها به بازگشت به دوران طلایی دانست. سوژهٔ معصوم، به زودی در می‌یابد که برای بازگشت به آن دورهٔ طلایی، باید دست به سفر بزند و در طول همین سفر او دچار دگرگونی‌های زیادی می‌شود و رشد می‌کند. سوژهٔ معصوم سفرش را در همهٔ روایت‌ها با نوعی آرمانشهر که محیطی‌ست ایمن، مطمئن، آرام و پر محبّت آغاز می‌کند. امّا ناگهان از آن محیط بیرون رانده و وارد جهانی می‌شود که مورد قضاوت قرار می‌گیرد، مکانی که در آن تبعیض‌های ناعادلانه وجود دارد، اختلاف و خشونت شایع است و توهم فرو می‌پاشد .سوژهٔ معصوم می‌داند که اگر آن باغ ایمن در جایی یا زمانی ممکن بوده است، حتی اگر شخصاً تجربهٔ آن را به یاد نداشته باشد، باز هم امکان دارد توسّط شخصی و در جایی، از نو آفریده شود. سوژهٔ معصوم چه فعّال باشد چه خفته، خاطرهٔ نخستینی دارد مبنی بر اینکه زندگی می‌تواند از این که هست بهتر باشد. هنگامی که سوژه در ابتدا معصومیّت را تجربه کرد، به آن دلیل بود که فقط همین تجربه در دسترس بود. بازگشت به معصومیّت، موضوعی دیگر است. اکنون او در جهانی که گزینه‌های متعدّدی را ارائه می‌دهد، یک گزینه را انتخاب می‌کند. به همین دلیل سوژهٔ معصوم هم در ابتدای سفر است و هم در انتهای آن. او دست به سفر می‌زند تا دقیقاً همان جهانی را بیابد یا بیافریند که در سطحی می‌داند ممکن است دوباره آن را ببیند. در پایانِ سفر، سوژهٔ معصوم خردمندی خواهد بود که گسترهٔ کامل تجارب زندگی را می‌شناسد و بر می‌گزیند جهانی مسالمت‌آمیز و مساوات طلب را بیافریند که در آن همهٔ موجودات را می‌توان شناخت، محترم شمرد و صاحب اختیار کرد. افسانهٔ بهشت گمشده و بهشت بازیافته، خواه تنوعی از بهشت گمشده و بازیافته باشند، یا خانه یا گونهٔ حقیقیِ دوباره کشف شده، خواه داستان عاشقانه، به شدّت امیدبخش است و کمک می‌کند تا کودک معصومی را که هنوز ایمان و امید دارد، در مخاطبان بیدار سازد. بیدار کردن این ایمان کودکانه بی‌تردید همان است که منظور حضرت مسیح گفته بود: «تا هنگامی که همچون کودکان نشوید، هرگز به ملکوت وارد نخواهید شد». این توانایی ایمان داشتن است که چنین امکانی را به سوژه می‌دهد تا حتی در بدترین شرایط به رویاها، امیدها و بینش‌هایش پایبند بماند و در نتیجه آن‌ها را به بار بنشاند. همچنین فقط در وضعیت معصومیّت است که برای

سوژه، معجزه رخ می‌دهد. سوژهٔ معصوم باور دارد که همهٔ رنج‌ها توهم است و خوبی، تنها واقعیّت است. او آنقدر به هستی ایمان و اعتماد دارد که امکان رخ دادن معجزات را پدید می‌آورد. اغلب سوژهٔ معصوم تا اندازه‌ای برای سقوط مقصر شناخته می‌شود و احساس می‌کند که بایستی تاوان پرداخت کند. معمولاً تاوان یا جبران خسارتی که طلب می‌شود بیرون از توان سوژه است. در این حال وظیفهٔ او این است که فقط ایمان داشته باشد. این کار، درهای معجزات را می‌گشاید. بر طبق آنچه که براساس نظریهٔ اریکسون بیان شد، نقش بنیادین «مادر» در ایجاد سوژهٔ معصوم کاملاً مشهود است. مادر در کودکی ایوان شاکلهٔ هستی است. «در کودکی ایوان، مادر، پیوندِ پسرک با سنّت، خاک و دلبستگی-های زمینی است. مرکز آن حلقه از انسان‌ها که چون ناپدید شود حلقه را نیز باید گمشده دانست. زمانی که ایوان با اندوه می‌گوید: "فقط او را داشتم" این را نباید کلام سادهٔ کودکی یتیم پنداشت. بلکه این حرف به رابطهٔ پیچیده با جهان اشاره دارد. ایوان فقط با مادرش جهان را تجربه می‌کند و بدون مادر جهان او بی‌معنی می‌شود مادری که از فراز چاه چنین با عطوفت و مهربانی به او می‌خندید» (همان: ۲۹۴). با نبود مادر شاکلهٔ حیات ایوان از هم می‌گسلد و زندگی بعد از جنگ برای او بی‌معناست، او نه خانه‌ای دارد، نه پناهگاه و نه خانواده‌ای و تنها مرگ می‌تواند به رنج‌های او پایان دهد. تارکوفسکی با تکیه بر کودکیِ ایوان از مرزهای زمانی خود فراتر می‌رود گذشته و آینده را درهم میتند و در روزگارِ آزادی‌های نسبی دوران خوروشچف، جامعهٔ شوروی را با ماهیّت برهنه استبداد رودررو می‌کند و از لزوم پایبندی به اصول اخلاقی برای رستگاری از استبداد سخن می‌گوید: «در کودکی ایوان همه راه‌ها به روی پسرک بسته است. او نه آینده‌ای دارد و نه دلخوشی‌ای. درحالیکه هم‌رزمان او از آینده، صلح و عشق سخن می‌گویند. برای ایوان، کل زندگی بی‌معنا شده است. مادرش کشته شده، خانه‌اش سوخته، دوست و همبازی‌اش را از دست داده، و در زندگی در بوته‌زارها و جنگل‌ها به عنوان یک پارتیزان با جنگ، خشونت و حقارت‌های روح انسان آشنا شده است. او یک کودک معمولی نیست و نمی‌تواند به آدمی مثل همه تبدیل شود. طرح خولین برای فرستادن ایوان به مدارسی نظامی، کوششی برای بازگرداندن او به جهان همگان است. امّا او دیگر جایی در این جهان ندارد. صلح برای او به معنایِ پایان وظیفه و کار، آخر جهان است و جنگ جز مهلکه‌ای خونین و نکبت‌بار نیست. یگانه راه پیش‌روی او همان است که شاهدش هستیم مرگ» (احمدی،۱۳۸۲: ۲۸۷ - ۲۸۸).

سوژهٔ معصوم ایوان اغلب می‌خواهد وضعیّت اعتماد و خوش‌بینی معصومانه را حتی پس از سقوط حفظ کند و در نتیجه سقوط را نمی‌پذیرد. لذا ما شاهد نوعی مکانیزم دفاعی در او هستیم. سوژهٔ معصوم با روی برگرداندن و نپذیرفتن واقعیّت موجود، دست به گریز از واقعیّت می‌زند. این گریز از واقعیّت با بکارگیریِ مکانیزم-های دفاعی‌ای چون "سرکوبی" و "انکار" رخ می‌دهد (فیست، ۱۳۹۶ : ۱۳۰). تجلّی این مکانزیم در کودکی ایوان از طریق دیدن رویا رخ می‌دهد، گویی او با دیدن رویا از جهانی که در آن زیست می‌کند فاصله می‌گیرد و به آغوش زندگی از دست رفته‌اش از طریق رویا باز می‌گردد. سوژهٔ معصوم نمی‌خواهد ببیند که دیگران قابل اعتماد نیستند. به همین دلیل، مدام به سوی همان شرایط خشونت باز می‌رود و بارها و بارها مورد آزار و بدرفتاری قرار می‌گیرد. سوژهٔ معصوم حاضر نیست مسئولیّت سهم خود را در مشکلات بپذیرد. از آنجا که مطلق‌گرا و دوگانه‌گرا هستند، در صورت اعتراف به ناقص بودن، از خود بیزار می‌شوند و در نتیجه یا در انکار بی‌کفایتی‌هایشان زندانی می‌شوند یا زیر سلطهٔ خجالت یا احساس گناه قرار می‌گیرند. سوژهٔ معصوم هنگامی که از دیگران می‌ترسند، با سرزنش خود، از رویارویی با آن ترس دوری می‌کنند. زیرا برای‌شان ساده‌تر است که ضعف خود را بپذیرد تا با افراد غیرمنطقی، ترسناک و خطرناک روبرو شوند. هنگامی که سوژهٔ معصوم از رو به رو شدن با نقطه ضعف‌هایش می‌ترسد، آن‌ها را با دیگران فرافکنی و دیگران را برای ضعف‌های خود سرزنش می‌کند. این "مکانیزم دفاعی فرافکنی" را بارها و بارها می‌توان در مورد سوژهٔ معصوم شاهد بود. اینگونه مکانیزم‌های دفاعی، سوژه را از مسئولیّتِ عمل کردن، خلاص می‌سازد. اگر انکار کند که به حقوقش تجاوز می‌شود مجبور نیست از حق خود دفاع کند. اگر نقص‌های خود را به دیگران فرافکنی کند مجبور نیست تغییر کند. اگر برای برخوردهای تبعیض‌آمیز، خشونت‌بار یا به هر شکل آزاردهنده از سوی دیگران، خودش را سرزنش کند، می‌تواند به جنگیدن با خود ادامه دهد، بی آنکه مجبور شود راه‌حلی برای فرار از آن شرایط بیابد یا به طور کامل ناتوانی خود را در آن شرایط حس کند.

از آنجا که سوژهٔ معصوم اغلب حس می‌کند خاص است و ممکن است به علت خلوص باورهایش، دارای جاذبه باشد، ممکن است دچار زودباوری و سادگی زیاد از حد باشد. او فرض می‌کند که همواره هستی و مردم از او مراقبت خواهند کرد. زیرا بسیار خاص و خوب می باشد... و بدین گونه دچار خودفریبی می‌شود. سوژهٔ معصوم، وانمود می‌کند که مستقل است، امّا در واقع توقّع دارد سایرین از او مراقبت کنند. گرچه شاید بسیار سخت‌کوش باشد

ولی به ندرت سهم خود را از مسئولیّت به عهده می‌گیرد ، لذا زندگی او هیچ‌گاه در بزرگسالی موفقیّت‌آمیز نیست زیرا هرگز بزرگ نمی‌شود. او می‌خواهد که روابط شخصی او همچون رابطهٔ نمادین او با مادرش باشد چرا که می‌پندارند دیگران همان را می‌خواهند که او می‌خواهد و بنابرای اغلب آدم‌های دیگر را جدا و واقعی نمی‌بیند. وقتی سوژهٔ معصوم آگاه می‌شود که دیگری آنچه را او می‌خواهد، نمی‌خواهد و امکان دارد آرزوهایش نقش بر آب شود معمولاً میان خشم کودکانه‌ای که حس می‌کند و تلاش برای جذاب بودن جهت بدست آوردن خواسته‌هایش، در نوسان قرار می‌گیرد. به عبارت بهتر سوژهٔ معصوم، مانند کودک خردسالی که به هر حال راهی برای بهره‌برداری از مادر و پدر خود می‌یابد تا نیازهایش را رفع کنند، آسیب‌پذیر و وابسته است.

سوژهٔ معصوم، به جای گریز از واقعیّت با آن روبرو می‌شود و شروع به رشد کردن می‌کند: تا هنگامی که سوژهٔ معصوم سقوط نکند، به این معنا که حس برخورداری از موقعیّت ویژه در هستی، دست کم تا اندازه‌ای از دست بدهد، احتمالاً دستاورد واقعی یا پایدار چندانی نخواهد داشت. معمولاً هنگامی که زندگی بی‌رحم‌تر از انتظار سوژه می‌شود او ضربه می‌خورد. امّا سوژهٔ معصوم، انعطاف پذیر است و امید خود را در تاریک‌ترین لحظات حفظ می‌کند و حتی در شرایطی که احتمال عملی شدن رویاهایش بسیار اندک به نظر می‌رسد، آنها را کنار نمی‌گذارد. توان بزرگ شدن سوژهٔ معصوم معمولاً بستگی به این دارد که تا چه اندازه می‌تواند یاد بگیرد که بگوید: «اگرچه همه چیز در ظاهر از دست رفته به نظر می‌رسد، باز هم دلیلی برای امیدواری وجود دارد. اگرچه اکنون در بیابان گمشده‌ام، خدا مرا به آرمان شهر خواهد رساند». معصوم نیاز دارد تناقض را بیاموزد: این که در ژرف‌ترین لایهٔ معنوی از امنیّت برخوردار است و می‌بایست به زندگی اعتماد کند، امّا بایستی مواظب و مراقب خودش و امور زندگی‌اش هم باشد. این همان نکته‌ای است که اریکسون در مرحلهٔ نخستِ رشد شخصیّت به آن تأکید می‌کرد. اینکه فقط با تعادل بین روش سازگارانه (مثبت) و ناسازگارانه (منفی) در پاسخ دادن به بحران‌های مربوط به هر مرحله، می‌توان آن بحران را به صورتِ رضایت‌بخش حل شده دانست و موّفق به پرورش دادن نیروهای اساسی در هر مرحله شد. اریکسون این نوع رشد کردن را رشد کردن متعادل می‌نامید (شولتز، ۱۳۹۶ :۲۳). رشد متعادل منجر به شکل‌گیری قهرمان می‌گردد. قهرمان، سوژه‌ای است که از نیروهای اساسی مربوط به هر مرحله رشد متعادل بهره‌مند شده است.

همان گونه که در هر مرحلهٔ رشد اریکسونی، نیروهای اساسی ایجاد می‌شوند، ممکن است "ضعف" هایی نیز به وجود آیند. در رشد نامتعادل، شخصیّت تنها ناشی از یک نگرش، سازگارانه (مثبت) یا ناسازگارانه (منفی)، خواهد بود. اریکسون این حالت را "بدر شدی" نامید. چنانچه فقط نگرش مثبت و سازگارانه در شخصیّت وجود داشته باشد، به این حالت ناسازگاری و چنانچه فقط نگرش منفی وجود داشته باشد به این وضعیت بدخیمی گفته می‌شود. ناسازگاری‌ها می‌توانند به روان‌رنجوری‌ها و بدخیمی‌ها به روان‌پریشی‌ها منجر شوند (همان: ۱۱۴). لذا در مرحلهٔ نخست رشد شخصیّت که سوژهٔ معصوم آن را در برابر خود دارد، نگرش افراطی اعتماد منجر به ناسازگاری حسی می‌شود و از طرفی نگرش افراطی بی‌اعتمادی، منجر به کناره‌گیری خواهد شد. در ابتدا سوژه‌های معصوم، زندگی را به عنوان یک قضیه « یا این یا آن » می‌بینند: یا این شرایط بی‌خطر است یا هیچ شرایطی بی‌خطر نیست. یا اولیای امور می‌دانند درباره چه حرف می‌زنند یا اصلاً نمی‌دانند. آدم‌ها یا بی‌نقص هستند یا به درد نخور. آنچه که از همه بدتر است این است که سوژهٔ معصوم احساس می‌کند باید بی‌نقص باشد وگرنه بی ارزش است. بنابراین سوژهٔ معصوم مدام از یک سر طیف کمال‌گرایی و آرمان‌گرایی به سر دیگر، یعنی سرخوردگی و بدبینی درآمد و شد می‌باشد.

سال‌ها بعد، سوژهٔ معصوم در سطح بالاتری از رشد می‌داند که برخی چیزها بی‌خطر هستند و برخی چیزها بی‌خطر نیستند، امّا فقط گاهی اوقات. و حتی بهترین و بدترین انسان‌ها آمیزه‌ای از ویژگی‌های خوب و بد را دارند. او می‌پذیرد که در وجود خود هم دارای انگیزه‌های خوب و هم انگیزه‌های بد است. هم نقاط قوت و هم نقاط ضعف. و اگر در جهان احساس امنیت می‌کند، تا اندازه‌ای به علت ایمان بنیادینی است که به جهان دارد، امّا بیشتر به این دلیل که در راه و رسم جهان خردمند شده است. جهان بی‌خطر، کوچک و محدود است و جهان بزرگ بیرون، پر از خطرات نامرئی و ناشناخته است. هر چه این خطرات را بیش‌تر تجربه کند، جهان او بزرگ‌تر می شود. امّا لازمهٔ چنین گسترشی این است که درد و رنج و شکست و سرخوردگی را تجربه کند. سقوط فقط یکبار در زندگی رخ نمی‌دهد. او سرخوردگی، طردشدگی و خیانت دیدن از سوی دیگران و خودش را بارها در طول زندگی تجربه می‌کند. اگر خوشبخت باشید هر یک از این تجربه‌ها، او را به سوی بهشت، عدن و آرمان شهرِ "اتوپیا" رهنمون می‌سازد. رسیدن به این مقصود نه تنها در سطحی جدید، بلکه به شیوه‌ای است که امکان بیابد بخش بیشتری از

جهان را از موهبت برخوردار کند، امّا معصومیتی که نه حاصل انکار، بلکه نتیجه خرد است.

برای سوژهٔ معصوم، در حالی که با تجربه‌هایش ایمان خود را از دست می‌دهد و دوباره بدست می‌آورد، بخش‌های بزرگتری از واقعیّت به حیطهٔ امن می‌روند. آنگاه بزرگتر می‌شود و می‌بیند که می‌تواند از خیابان‌های بسیاری با ایمنی عبور کند. شاید مرگ رابطهٔ عاشقانه‌ای را تاب آورد، ولی پی می‌برد که با دستیابی به قدرت تشخیص و شناختن دیگران، لازم نیست دیگر از دوست داشتن یا متعّهد شدن به افراد بترسد. حقیقت خود را که در جمعی غیر دوستانه است بیان می‌کند و اخراج یا کشته نمی‌شود، پس پی می‌برد صادق بودن بی خطر است و به‌ویژه این را تشخیص می‌دهد که چه محیط‌هایی او را درک نمی‌کنند.

سرانجام سوژهٔ معصوم می‌آموزد تناقض را بفهمد و واقعیّت را به شکل استعاره و نه مو به مو درک کند، لذا در سطح بالاتری به شناخت پیچیدگی‌ها می‌رسد و معانی را از دل ظواهر، استخراج می‌کند و دیگر ساده‌لوح و ظاهربین و سطحی‌نگر باقی نمی‌ماند. سوژهٔ معصوم در نهایت به این می‌رسد که بایستی توهّم‌ها، انکارهای خود را کنار بگذارد و به سفر برود تا سطح جدیدی از حقیقت را بیابد که موجب برقراری دوبارهٔ تمامیّت او می‌شود. تناقضی بزرگ لازمهٔ سفر است. از یک سو هرگز نباید رویاها و آرمان‌هایش را رها کند و به این ترتیب، هر قهرمانی پیوسته معصوم باقی می‌ماند. امّا همزمان لازم است حاضر باشد هر روز با خوشحالی توهّم‌های خود را کنار بگذارد تا بتواند رشد کند و بیاموزد. مهّم نیست که در ابتدا نمی‌داند که چه چیزی حقیقت و چه چیزی توهّم است، چرا که سفر به او کمک می‌کند تا این‌ها را کشف کند. او معصومیّت ناپخته و ساده‌لوحانهٔ خود را کنار می‌گذارد و راهی سفر می‌شود، فقط برای اینکه شاید روزی آن را دوباره روزی در سطح بالاتر به شکل معصومیّت خردمندانه بدست آورد. ایوان آندری تارکوفسکی از رسیدن به چنین مرحله‌ای بی‌بهره است زیرا معصومیّت ناپختهٔ فرصتی برای استحاله به خردی ناب را ندارد، او کودکیست از معصومیّت به آغوش رویا و سپس مرگ می‌شتافد، برای ایوان قدرت و رهایی در مرگ نهفته است، غایت او مرگی است که سرانجام او را به آغوش مادر باز می‌گرداند، او قهرمانیست که بازگشت به خانه را تنها از طریق مرگ می‌تواند محقّق کند.

نتیجه گیری

مطالعهٔ روانکاوانهٔ سوژهٔ معصوم در سینمای آندری تارکوفسکی با مطالعه موردی فیلم کودکی ایوان مورد ارزیابی واقع شد تا این تحقیق در نهایت به این پرسش پاسخ دهد: سوژهٔ معصوم چگونه در سینمای تارکوفسکی بروز کرده‌اند و چگونه می‌توان با مطالعهٔ روانکاوانهٔ سوژهٔ هنری به مفاهیم عمیق‌تری از سینمای تارکوفسکی دست یافت؟ در پاسخ به این پرسش این نتایج به‌دست آمد:

سوژهٔ معصوم در سینمای تارکوفسکی کودکی گرفتار در بحران و فجایع است، کودکی که در دل جنگ و آوار برآمده از آن چاره‌ای برای رهایی و حفظ معصومیّت کودکانهٔ خود ندارد با این حال می‌کوشد با پناه بردن به رویا و پیوند کودکی با خاطره مادر از دست رفته‌اش در پی راهی برای غلبه بر فاجعه است. ایوان به جای گریز از واقعیّت با آن روبرو می‌شود و شروع به رشد کردن می‌کند. ایوان انعطاف‌پذیر است و امید خود را در تاریک‌ترین لحظات حفظ می‌کند و حتی در شرایطی که احتمال عملی شدن رویاهایش بسیار اندک به نظر می‌رسد، آنها را کنار نمی‌گذارد. مادر در کودکی ایوان شاکلهٔ هستی است. در کودکی ایوان، مادر، پیوندِ پسرک با سنّت، خاک و دلبستگی‌های زمینی است. مرکز آن حلقه از انسان‌ها که چون ناپدید شود حلق را نیز باید گمشده دانست. با نبود مادر شاکلهٔ حیات ایوان از هم می‌گسلد و زندگی بعد از جنگ برای او بی‌معناست، او نه خانه‌ای دارد، نه پناهگاه و نه خانواده‌ای و تنها مرگ می‌تواند به رنج‌های او پایان دهد. سوژهٔ معصوم ایوان اغلب می‌خواهد وضعیت اعتماد و خوش‌بینی معصومانه را حتی پس از سقوط حفظ کند و در نتیجه سقوط را نمی‌پذیرد. لذا ما شاهد نوعی مکانیزم دفاعی در او هستیم. سوژهٔ معصوم با روی برگرداندن و نپذیرفتن واقعیّت موجود، دست به گریز از واقعیّت می‌زند. این گریز از واقعیّت با بکارگیری مکانیزم‌های دفاعی‌ای چون سرکوبی و انکار رخ می‌دهد. تجلّی این مکانزیم در کودکی ایوان از طریق دیدن رویا رخ می‌دهد، گویی او با دیدن رویا از جهانی که در آن زیست می‌کند فاصله می‌گیرد و به آغوش زندگی از دست رفته‌اش از طریق رویا باز می‌گردد و سرانجام با مرگ به رویای وصال با مادر خویش می‌رسد. تارکوفسکی با تکیه بر کودکی ایوان از مرزهای زمانی خود فراتر می‌رود گذشته و آینده را درهم میتند و در روزگارِ آزادی‌های نسبی دوران خوروشچف، جامعهٔ شوروی را با ماهیّت برهنه استبداد رو در رو می‌کند و از لزوم پایبندی به اصول اخلاقی برای رستگاری از استبداد سخن می‌گوید و ماهیّت جداافتادگی مردم از مام وطن و عوارض جنگ را به آنها می‌نمایاند.

منابع:

کتاب‌ها:

- احمدی، بابک، (۱۳۸۲)، امید بازیافته. چاپ دوّم، تهران: مرکز

- تارکوفسکی،آندری، (۱۳۹۳)، گفتگو با آندری تارکوفسکی،گردآورندۀ جان جیانیتو. ترجمه: آرمان‌صالحی، چاپ اوّل، تهران: شورآفرین.

- صنعتی، محمّد، (۱۳۸۱)، تحلیل روانشناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی، چاپ دوّم، تهران: نشر مرکز.

- فیست، گریگوری، (۱۳۹۶)، نظریه‌های شخصیّت. ترجمه: یحیی سیّد محمّدی، چاپ هشتم، تهران: نشر روان.

_ شولتز، الن، (۱۳۹۶)، نظریه‌های شخصیّت. ترجمه: یحیی سیّد محمّدی، چاپ دهم، تهران: نشر ویرایش.

_ پیرسون، کارول، (۱۳۹۶)، نقشۀ راه. ترجمه: مرتضی نظری، چاپ دوّم، تهران: بنیاد فرهنگی زندگی.

_ پیرسون، کارول، (۱۳۹۵)، بیداری قهرمان درون. ترجمه: فرناز فرود، چاپ پنجم، تهران: کلک آزادگان.

مقالات:

- استروگاتسکی،آرکی، (۱۳۷۱)، «تارکوفسکی را چنین دیدم». منتشر شده در کتابِ دربارۀ آندری تارکوفسکی، تدوین کننده: ماریانا تارکوفسکایا، ترجمه: روبرت صافاریان، چاپ اوّل، تهران: نشر بشارت، ص ۳۱۵-۳۰۶.

_ کونچالوفسکی،آندری، (۱۳۷۱)، «من آندری را در خواب می‌بینم». منتشر شده در کتابِ دربارۀ آندری تارکوفسکی، تدوین کننده: ماریانا تارکوفسکایا، چاپ اوّل، ترجمه: ناصر برک‌پور، چاپ اوّل، تهران: نشر بشارت، ص ۲۴۳-۲۲۷.

_ میشارین،الکساندر، (۱۳۷۱)، «خون،فرهنگ و تاریخ». منتشر شده در کتابِ دربارۀ آندری تارکوفسکی، تدوین کننده: ماریانا تارکوفسکایا، ترجمه: احمد حجتی، چاپ اوّل، تهران: نشر بشارت، ص ۷۴-۶۱.

Psychoanalytic study of the innocent and orphan subject in Andrei Tarkovsky's cinema (Ivan's childhood case study)

Abstract

Andrei Tarkovsky's cinema is always the cinema of orphans, the cinema of innocent children and oppressed people who seek their rights. The cinema of children who have lost their innocence, faith and identity at the hands of the tyranny of their time and are now looking for a way to achieve their collective salvation and that of their community. How did the Innocent and the Orphan appear in Tarkovsky's cinema, and how can deeper concepts of Tarkovsky's cinema be achieved through the psychoanalytic study of the artistic subject? The method of this research was applied-theoretical in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method. The information was also obtained in the form of a library. The results show that Tarkovsky's subjects, as a reflection of the artist's self, well represent a stage in the development of the artist's personality and a way of expressing the artist's social aspirations in the context of the society in which he lived at the time of his creation. The deep ties to childhood and the collective memories of the Savory children seek a way to human salvation.

Keywords: Art subject, Andrei Tarkovsky, The crisis of spirituality, Innocence, Psychoanalytic critique