کارکرد تخیل ثانویه در تسکین اضطراب برآمده از تنهایی و مرگ در نمایشنامه‌ی خرس‌های پاندا اثر ماتئی ویسنی‌یک از منظر کولریج

فواد افراسیابی
مهرداد رایانی‌مخصوص (نویسنده مسئول)
لطیفه سلامت باویل

نوع مقاله: علمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۲۴

کارکرد تخیل ثانویه در تسکین اضطراب برآمده از تنهایی و مرگ در نمایشنامه‌ی خرس‌های پاندا اثر ماتئی ویسنی‌یک از منظر کولریج

فواد افراسیابی
کارشناس‌ارشد ادبیات‌نمایشی، واحد تهران مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران، ایران.

مهرداد رایانی‌مخصوص
استادیار گروه نمایش، واحد تهران مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

لطیفه سلامت باویل
استادیار گروه ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این مقاله مستخرج از پروژه‌ی کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی آقای فواد افراسیابی با عنوان «کارکرد تخیل ثانویه در تسکین اضطراب برآمده از تنهایی و مرگ در نمایشنامه‌های ماتئی ویسنی‌یک از منظر کولریج» در واحد تهران مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی با راهنمایی دکتر مهرداد رایانی‌مخصوص و مشاوره‌ی لطیفه سلامت باویل است.

چکیده

این مقاله کوششی است در تبیین و ارایه‌ی مفهوم «تخیل ثانویه» براساس آرای *کولریج* و بررسی تاثیر آن در اضطراب برآمده از تنهایی و مرگ در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** اثر *ماتئی ویسنی‌یک*. مسیر اصلی این مقاله، معطوف است به درک مفهوم «تخیل ثانویه» مبتنی بر آرای *سیموئل تیلور کولریج* و درک تفاوت معنایی و مفهومی آن با «تخیل اولیه» و «خیال» به منظور اثبات این نکته که «تخیل ثانویه» نقش کلیدی و مهمی در تسکین اضطراب برآمده از «تنهایی» و «مرگ» در شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** ایفا می‌کند. این پژوهش بر چگونگی عملکرد «تخیل ثانویه» به‌عنوان ساز و کاری دفاعی در نمایشنامه‌ی انتخابی معطوف است، بنابراین پرسش بنیادین این پژوهش عبارت است از: مطابق رویکرد *کولریج*، چرا و چگونه تخیل ثانویه می‌تواند اضطراب برآمده از تنهایی و مرگ شخصیت‌ها در نمایشنامه‌ی مورد بحث را برطرف نماید؟ این مقاله که به صورت تحلیل محتوای کیفی به نگارش درآمده به همراه ارایه‌ی جدول و نمودار به صورت مستدل نشان می‌دهد چگونه شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** با پناه بردن به «تخیل ثانویه» با آفرینش جهانی ساخته و پرداخته‌ی ذهن‌شان، اضطراب‌های تنهایی و مرگ خود را از پنج مسیر مختلف روساختی و ژرف‌ساختی تسکین می‌دهند.

واژگان کلیدی: تخیل ثانویه، نمایشنامه، تنهایی، مرگ، *ماتئی ویسنی‌یک*، **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد**

درآمد

ماتئی ویسنی‌یک[1] شاعر، نمایشنامه‌نویس و روزنامه نگار فرانسوی و رومانیایی تبار است. *ویسنی‌یک* در طی ده سال، نمایشنامه‌های زیادی نوشت که تمام آن‌ها در کشور زادگاهش ممنوع شدند و به همین دلیل سپتامبر ۱۹۸۷ در پی دعوت بنیاد فرهنگی پاریس به فرانسه رفت و در آن‌جا اقامت گزید. *ویسنی‌یک* در این‌باره گفته است:

«من مردی هستم که میان دو فرهنگ زندگی می‌کنم؛ میان دو احساس. مردی هستم که ریشه‌هایش در رومانی است و بال‌هایش در فرانسه» (نظم‌جو، ۱۳۹۵: ۱۱۶).

انتشار مجموعه آثار او در ایران با چاپ نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** و **سه شب با مادوکس** در سال ۱۳۸۰ و در نشر ماهریز آغاز شد. *ویسنی‌یک* درباره‌ی چگونگی نگارش نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** گفته است:

«نوشتن این نمایشنامه را در سال ۱۹۸۸ در لندن شروع کردم؛ هنگامی‌که برای شبکه‌ی رادیویی بی.بی.سی مشغول به کار بودم. دلم می‌خواست به دنیای دیگری نزدیک شود، دنیای آشنایی با عشق؛ عشقی که مرگ را فریب می‌دهد» (نظم‌جو، ۱۳۹۶: ۱۵۵).

یکی از وجوه مهم و قابل بررسی در آثار *ماتئی ویسنی‌یک* زبان شاعرانه است که می‌توان ریشه‌ی آن را در فعالیت و علاقه‌ای که *ویسنی‌یک* به شعر داشت، جست‌وجو کرد. *ویسنی‌یک* در مصاحبه‌ای با *تینوش نظم‌جو* گفته است:

«من پیش از تئاتر، شعر را کشف کردم... پیش از نمایشنامه‌نویسی، کشته مرده‌ی شعر بودم و در مدت ۱۰ سال، هزاران شعر نوشته بودم» (نظم‌جو، ۱۳۹۶: ۱۵۵).

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی زبان شاعرانه که سبب تمایز آن با زبان روزمره می‌شود، تخیل است و این تخیل، موجب کشف روابط پنهان میان اشیاست (کدکنی، ۱۳۹۹: ۸۹). ویسنی‌یک در جایی گفته است:

«سعی من بر این است که پل‌های بین واقعیت و تخیل را پیدا کنم» (نظم‌جو، ۱۳۹۵: ۱۵۵).

سیموئل تیلور کولریج[2] بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز مکتب رومانتی‌سیسم، تحت تاثیر فیلسوفان آلمان به ویژه *کانت*[3] و *شلگل*[4] قرار داشت و میان «خیال» و «تخیل» تمایز قایل شد (بلخاری قهری، ۱۳۸۷: ۵؛ سیاحیان، ۱۳۸۷: ۶۰) و آن را به دو سطح «تخیل اولیه» و «تخیل ثانویه» تقسیم کرد. تخیل در نزد *کولریج* و دیگر نظریه‌پردازان مکتب رومانتی‌سیسم اهمیت زیادی داشت به حدی که آن را حیاتی‌ترین فعالیت ذهن انسان می‌دانستند (باوره، ۱۳۷۳: ۵۵)؛ اما هر کدام از این شاعر–نظریه‌پردازان، نگاهی منحصر به فرد به این مقوله داشتند. تخیل به عنوان مثال در نظر *بلیک*[5] همان حضور خداوند و اعمال او در روح انسان است (باوره، ۱۳۷۳: ۵۷؛ صلاحی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۹). همچنین *وردزورث*[6] معتقد بود که تخیل باید فرمان‌بردار جهان خارج باشد؛ زیرا آن دنیا مرده نیست، بلکه زنده است و نفس خاص خود را دارد (باوره، ۱۳۷۳: ۷۲؛ احمدگلی و رنجی، ۱۳۹۴: ۲۱) و *کیتس*[7] از رهگذر تخیل، جویای واقعیتی مطلق بود و باور داشت واقعیت غایی را باید صرفا در تخیل جست (باوره، ۱۳۷۳: ۷۰).

مقاله‌ی پیش رو با توجه به مولفه‌ی «تخیل ثانویه» و تمییز دادن آن از مفاهیم «خیال» و «تخیل اولیه» از منظر *کولریج*، معطوف به مصداق‌های آن در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** است تا از این طریق نشان داده‌شود که «تخیل ثانویه» (الف) در سطح روساخت، باعث جلب نظر و توجه مخاطب به

جهان پیرامون و اشیاء این جهان شده و همین خرق عادت، سبب لذت مخاطب از مطالعه‌ی نمایشنامه می‌شود و همچنین (ب) «تخیل ثانویه» در سطح ژرف‌ساخت به‌عنوان یک مکانیسم دفاعی به شخصیت‌های نمایشنامه کمک می‌کند تا بتوانند اضطراب‌های وجودی برآمده از تنهایی و مرگ را تسکین دهند. مبتنی بر این رویکرد، پرسش اصلی این مقاله عبارت است از: چرا و چگونه شخصیت‌ها در نمایشنامه‌ی *ماتئی ویسنی‌یک* که درگیر اضطراب وجودی «تنهایی» و «مرگ» هستند، وارد ساحت «تخیل ثانویه» می‌شوند؟ همچنین می‌توان در کنار پرسش اصلی، پرسش‌های دیگری را نیز مطرح کرد و در طول مقاله به آن‌ها پاسخ داد:

«تخیل ثانویه» از چند طریق موجب تسکین اضطراب‌های برآمده از «تنهایی» و «مرگ» می‌شود؟

اضطراب‌های حاصل از «تنهایی» و «مرگ» بر چند قسم و مصداق‌های آن در نمایشنامه کدام هستند؟

فرضیه‌هایی با توجه به پرسش‌های مطرح‌شده شکل می‌گیرند که نخستین و مهم‌ترین آن عبارت است از اینکه «تخیل ثانویه» به عنوان یک سازوکار دفاعی در خدمت شخصیت‌های نمایشنامه قرار می‌گیرد تا بتواند به صورت ناخودآگاه با اضطراب‌های علاج ناپذیر برآمده از «مرگ» و «تنهایی» مقابله کند. همچنین می‌توان ادعا کرد که «تخیل ثانویه» موجب جذاب‌تر شدن اثر و جلب توجه خواننده می‌شود و با تاثیر بر زبان نمایشنامه به آن شاعرانگی می‌بخشد.

نمودار شماره‌ی ۱ برای روشن‌تر شدن مسیر مطالعاتی این مقاله ترسیم شده‌است. همان‌گونه که در این نمودار مشخص است ابتدا با بررسی آراء *کولریج* درباره‌ی خیال و انواع تخیل، معنا و مفهوم تخیل ثانویه روشن می‌شود. سپس بررسی معنا و مفهوم مرگ و تنهایی انجام می‌پذیرد و بعد از بررسی معنای وجودی این دو مفهوم، سازوکارهای دفاعی مقابله با آن‌ها و مصداق‌های‌شان در نمایشنامه‌ی مورد بحث نشان داده‌می‌شود. همچنین در انتها اثبات خواهد شد چگونه تخیل ثانویه در نمایشنامه‌ی *ویسنی‌یک*، رفتاری مشابه با سازوکارهای دفاعی مرگ و تنهایی دارد و جایگزین آن‌ها شده‌است:

نمودار ۱: نقشه‌ی راه مقاله (طراح: نویسندگان مقاله)

روش پژوهش

این مقاله مبتنی بر روش تحلیل محتوای کیفی است و با عنایت به دستاورد آموزشی مستتر

در یک بازگشایی معنایی و ژرف‌ساختی، می‌تواند وجه کاربردی نیز پیدا نماید. بر این اساس تلاش شده تا در کنار توصیف منظم و هدفمند وضعیت موجود، نخست رابطه‌ی بین متغیرها بررسی و تبیین شود و سپس با خوانشی متفاوت از نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** نوشته *ماتئی وینس‌یک*، پنجره‌ای تازه برای ورود به جهان این اثر شکل بگیرد. برای رسیدن به پاسخ سوال‌های و اثبات فرضیه/فرضیه‌های مطرح‌شده، نیاز است تا نخست معنا و مفهوم «تخیل ثانویه» دقیق‌تر مورد مداقه قرار گیرد و سپس اضطراب‌های «تنهایی» و «مرگ» و همچنین انواع آن نمود یابند. پیوند «تخیل ثانویه» و نمایشنامه‌ی مورد بحث به منظور اثبات ادعاهای مطرح‌شده در گام بعدی رخ خواهد داد تا کارکرد آن در تسکین اضطراب‌های برآمده از «تنهایی» و «مرگ» عیان شود. این پژوهش و روند آن به نویسندگان و تحلیلگران کمک می‌کند تا ورای شناسایی تاثیر تخیل در سطح روساخت به تاثیر «تخیل ثانویه» در سطح ژرف‌ساخت به منظور شناخت کارکرد آن به‌عنوان یک مکانیسم دفاعی برای غلبه بر اضطراب‌های وجودی دست یابند.

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی مفهوم «تخیل» و انواع آن از منظر کولریج مقالاتی به نگارش در آمده‌است که بایسته‌ترین این مقاله‌ها و کتاب‌ها در سه دسته طبقه‌بندی می‌شوند:

۱- شرح و بسط نظریه‌های *کولریج*؛ همانند آثاری که **به دانش‌نامه‌ی نقد ادبی از افلاتون تا به امروز** (مقدادی، ۱۳۹۵) پرداختند یا به وی در قالب تاثیرش در **تاریخچه‌ی نقد ادبی** (هال، ۱۳۹۳) نگریستند یا به کلیاتی از آرای او در قالب **مقدمه یک منظومه‌ی دریانورد کهن** (زارعی ۱۳۹۸) یا کلیات آرای وی و مقالاتش (سیاحیان؛ ۱۳۸۷؛ باوره، ۱۳۷۳) معطوف هستند؛

۲- استفاده از نظریه‌های *کولریج* در تحلیل آثار دیگر که عموما ماهیت مقاله دارند (حسینعلی، ۱۳۹۵؛ اکبرآبادی، ۱۳۹۰؛ کشاورز، ۱۳۸٤)؛

۳- بررسی تطبیقی آرای *کولریج* که این نوع از پژوهش‌ها بیشتر ماهیتی مقاله‌ای دارند (قهری، ۱۳۸۷).

دسته‌ی اول از منابع که به شرح و بسط نظریه‌های مختلف این نظریه‌پرداز انگلیسی پرداختند، علاوه بر صحبت درباره‌ی تخیل و تفاوت آن با خیال، مباحث مهم دیگری را نیز مطرح کرده‌اند. برخی از مهم‌ترین وجوه نظرات *کولریج*، شامل نقد آثار *شکسپیر*، تصحیح آثار *وردزوث* و مساله‌ی وزن در نظم و شعر است. این وجوه گوناگون اگرچه ارزشمند و درخور توجه است؛ اما در این مقاله، فقط اشاره‌ی کوتاهی به آن‌ها شده‌است تا خواننده فقط با ساختار فکری این نظریه‌پرداز بزرگ آشنا شود. همچنین می‌توان با کمک این اشاره‌ها به سادگی تاثیرهای عمیق فیلسوفان آلمانی را روی *کولریج* مشاهده کرد. تلاش شده‌است بحث تخیل و تفاوت آن با خیال براساس ساختار فکری *کولریج* تبیین و نسبت آن با آرای دیگر این نظریه‌پرداز روشن شود. نویسندگان دسته‌ی دوم مقالات تلاش کردند از پنجره‌ی نظریه‌های *کولریج* به آثار دیگر بنگرند و بیشتر شامل تحلیل‌هایی است که تخیل از منظر *کولریج* را زیر سایه‌ی مکتب رومانتی‌سیسم معرفی کرده‌اند. اگرچه این نگاه به فهم بهتر و عمیق‌تر نظریه‌ی تخیل یاری می‌رساند؛ اما تمام ابعاد نظریه‌ی *کولریج* را پوشش نمی‌دهد. نظریه‌ی تخیل، محدود به یک مکتب ادبی یا آثار نویسندگان و شاعران خاص این مکتب نمی‌شود. تلاش شده‌است تا در این مقاله، تاثیر آرای این نظریه‌پرداز در یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان

معاصر؛ یعنی *ماتئی ویسنی‌یک* بررسی شود. بنابراین صرفا به اشاره‌های گذرایی برای عمق بخشیدن به آرای *کولریج* اکتفا شده است. دسته‌ی سوم از منابع نیز با وجود آن‌که همسو با رویکرد این مقاله نیستند؛ اما به فهم بهتر جهان *کولریج* کمک می‌کنند. مسایلی که *کولریج* به آن‌ها پرداخته مباحث تازه‌ای در جهان نقد ادبی نیستند و طبیعی است بتوان مشابهت‌هایی میان آرای او با نظر متفکران و اندیشمندان ایرانی و جهانی یافت. مخصوصا زمانی‌که درباره‌ی تخیل و وزن در نظم و شعر سخن به میان می‌آید از منظر مطالعات تطبیقی با بسیاری از اندیشمندان ایرانی قابل بررسی است.

همچنین درباره‌ی اضطراب از مرگ و تنهایی، کتاب‌های مرجع و چند عنوان مقاله وجود دارد که اصلی‌ترین مدخل برای مقاله‌ی پیش رو **روان‌درمانی اگزیستانسیال** (۱۴۰۰) نوشته‌ی *اروین یالوم* است. سایر مقاله‌ها در دو گروه قابل بحث و تقسیم هستند:

۱- پژوهش‌هایی درباره‌ی اضطراب مرگ و تنهایی (هاشمی و علیزمانی، ۱۳۹۷؛ امیری و علی‌زمانی، ۱۳۹۷ و...)؛

۲- پژوهش‌هایی با رویکرد تطبیقی درباره‌ی اضطراب از تنهایی و مرگ از دیدگاه *اروین یالوم* (علی‌زمانی و مظاهری ۱۳۹۷ و...).

روان‌درمانی با رویکرد اگزیستانسیالیسم با اسم *اروین یالوم* گره خورده‌است. این روانشناس بخش وسیعی از مطالعات و نوشته‌های خود را صرف تحقیق و بررسی درباره‌ی نحله‌ی فکری اگزیستانسیالیسم کرده‌است. یکی از جامع‌ترین آثار او کتاب **روان‌درمانی اگزیستانسیال** است که در این اثر، علاوه بر بررسی چهار اضطراب وجودی به این موارد می‌پردازد: ریشه‌های فکری و تاریخی اگزیستانسیالیسم، فیلسوفان برجسته و تاثیرگذار در شکل‌گیری این نگرش، نویسندگان و مهم‌ترین آثار ادبی آن‌ها که مرتبط با اضطراب‌های وجودی هستید، افراد حقیقی و تحقیقات انجام‌گرفته روی آن‌ها و... بنابراین کتاب ذکرشده علاوه بر فراهم آوردن درک و شناخت بهتر از اگزیستانسیالیسم، منابع مفید دیگری را برای نوشتن این مقاله فراهم آورده‌اند.

گروه اول از مقالات؛ یعنی پژوهش‌هایی که درباره‌ی اضطراب مرگ و تنهایی هستند بیشتر به بررسی آثار *یالوم* معطوف‌اند؛ اما نیم‌نگاهی نیز به آثار سایر روانشناسان، مثل *فروید*، *رولو می*، *اوتو رنک* و... دارند. این گروه به درک بهتر ابعاد این رویکرد کمک کردند و چندین بار در طول مقاله به آن‌ها ارجاع شده‌است. گروه دوم از مقالات، پژوهش‌هایی در حوزه‌ی اگزیستانسیالیسم هستند که رویکرد تطبیقی دارند و ضمن نشان‌دادن عرصه و عمق مطالعات انجام‌شده تاکنون، روشن می‌کنند که هیچ بررسی بر اساس این رویکرد در درک و شناخت بهتر تخیل انجام نگرفته‌است. مفاد مقاله‌ی پیش رو برای روشن‌تر شدن این موضوع است که چگونه تخیل می‌تواند در خدمت این اضطراب‌ها قرار گیرد و به همین دلیل به یکی از آثار *ماتئی ویسنی‌یک* پرداخته شده‌است و مسبوق به سابقه نیست. اگر چه رویکرد این مقاله با نگاه دسته‌ی دوم از مقالات فاصله دارد؛ اما سعی شده‌است تا تاثیر و رسوخ اگزیستانسیالیسم در آثار منتشرشده بعد از جنگ جهانی دوم مشخص شود.

درباره‌ی نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** تا زمان نگارش این مقاله، هیچ مقاله‌ی علمی‌پژوهشی منتشرنشده و تمام مقاله‌های دیگر قابل دسترس به گزارش اجرای این نمایشنامه پرداخته (فرزانه، ۱۳۸۲) و یا به صورت اجمالی، فضای آثار *ویسنی‌یک* را بررسی کرده و در خلال آن اشاره‌ای به این نمایشنامه داشته‌اند (نظم‌جو، ۱۳۸۲). مطالبی که درباره‌ی این نمایشنامه در وب‌سایت‌ها و

مجله‌های اینترنتی منتشرشده حول دو رویکرد اصلی می‌چرخند: (۱) «مرد» در این اثر، نماد حضرت آدم است و این اثر درباره‌ی آفرینش انسان نوشته‌شده؛ همانند مجله‌ی اینترنتی کوچ (۱۳۹۷) و (۲) نمایشنامه را نمادی برای نمایش تکامل جنین در شکم مادر دانسته‌اند. این نگاه نشان می‌دهد که حضور زن به مدت نه شب، نشانه‌ی حضور نه ماهه‌ی جنین در شکم مادر است (مجله اینترنتی ویرگول: بی‌نا، بی‌تا).

تخیل و انواع آن از منظر کولریج

تخیل، نیرویی است که برای هنرمند امکانی فراهم می‌کند تا میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار نماید، پلی بزند و چیزی را که دیگری قبل از او درنیافته، دریابد (کدکنی، ۱۳۹۹: ۸۹). هر چقدر فاصله‌ی میان اشیاء یا مفاهیمی که نویسنده میان آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند بیشتر باشد، تخیل نیرومندتر به‌کار گرفته شده‌است. می‌توان نمونه‌ی روشن از این مفهوم را در یکی از مهم‌ترین صور خیال؛ یعنی تشبیه مشاهده کرد. همان‌طور که از تعریف آن مشخص است، تشبیه به معنای برقراری ارتباط، میان مشبه و مشبه‌به براساس یک ویژگی مشترک است (بسطامی و پارسا، ۱٤۰۰؛ ۱۰۳) و هرچقدر مشبه و مشبه‌به در نگاه اول، دور از هم باشند، نشانگر قدرت تخیل نویسنده است که توانسته این دو را با کمک یک ویژگی به یکدیگر وصل کند.

دریافت‌های تازه از اشیا و کشف روابط پنهانی که از چشم دیگران پنهان‌مانده، سبب می‌شود هنرمند از اشیاء و جهان پیرامونش کارکردهای تازه و خلاف معمول استخراج کند. *ستیتز*[۸] اشاره می‌کند که چطور برخی چیزها روی صحنه تئاتر؛ مثل ساعت، صندلی، بچه‌ها و حیوانات از اینکه دقیقا برای بازنمایی مورد استفاده قرار بگیرند، سر باز می‌زنند و مثلا ممکن است گلوله‌ای از تفنگی که شلیک‌شده خارج نشود (فورتیه، ۱۳۹٤: ٤۷). خرق عادت از اشیاء و محتویات جهان در یک اثر هنری، توجه مخاطب را به جهانی که تا آن لحظه از حضورش غافل بوده‌است، جلب می‌کند. این قبیل آثار با به تصویر کشیدن روابط علت و معلولی جدید و تازه، آگاهی و عمق تجربه را در مخاطب فعال می‌کنند (فورتیه، ۱۳۹٤: ٤۷) و تجربه‌ی زیستی مخاطب را غنا می‌بخشند و امکان دسترسی به رابطه‌ای ممتاز برای تامل در جهان و ادراک آن را فراهم می‌آورند. نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** سرشار از همین خرق عادت‌هاست: اشیاء از کارکرد معمولی خود تهی می‌شوند و کارکردهای تازه می‌پذیرند و این امر در سطح روساخت موجب‌شده تا اثر، جذابیت بیشتری برای مخاطبان داشته‌باشد و همچنین توجه‌شان را به حضور اشیا در پیرامون‌شان جلب نماید. مخاطب از همان نخستین سطرها، وارد جهانی غیرمعمول می‌شود؛ جهانی متشکل از یک زن و مرد که انگار از دیگر انسان‌ها و زمان‌ها جدا شده‌اند و در یک بی‌مکانی و بی‌زمانی به‌سر می‌برند. مرد به یاد ندارد پیش از این کجا بوده و چه اتفاقی میان او و زن رخ داده‌است و همچنین به یاد ندارد الان کجاست. همین مراتب، سرنخی برای وجود تخیل و کیفیت متنوع آن است.

معنای تخیل و اهمیت آن در طول تاریخ دستخوش نظرها و دیدگاه‌های مختلف بوده‌است. شاعران و نویسندگان اعصار کهن از قبیل *هومر*[۹]، هنر را به نوعی با اساطیر مرتبط می‌دانند و اعتقاد داشتند که شاعر از الهه‌ی هنر الهام می‌گیرد و این الهه‌ی الهام‌بخش، خود، دختر حافظه است[۱۰] (برت، ۱۳۹۸: ٦). این دیدگاه به این نکته منتج می‌شود که تخیل از تصاویر

انباشته‌شده در حافظه‌ی شاعر تغذیه می‌کند. *افلاطون*[11] چند قرن بعد، الهام شاعرانه را با مغناطیس و آهن‌ربا مقایسه کرد (برت، ۱۳۹۸: ۷) و این آغازی بود برای بحثی دامنه‌دار که تا به امروز، فلاسفه و اندیشمندان مختلفی درباره‌ی آن گفته و نگاشته‌اند. اهمیت تخیل، فقط محدود به فلسفه نماند و خیلی زود در مباحث روانشناسی معاصر جای پای خود را باز کرد. *فروید*[12] آشکارا گفته است: من کاشف ناخودآگاه نیستم و شعر، ناخودآگاه را کشف کرده‌است (رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۹۰: ۲٤) و *یونگ*[13] در دیداری با *میگوئل سرانو*[14] به او گفت: «تنها شاعران می‌توانند سخن مرا دریابند» (یونگ،۱۳۹۷: ٤). تاثیرهای تخیل در عرصه‌ی اجتماعی و در پیشرفت ملل مختلف نیز قابل بررسی و مطالعه است. *توماس هابز*[15] فیلسوف تجربه‌گرا معتقد است همه‌ی دستاوردهایی که انسان از طریق مشاهده‌ی آسمان، شناخت دقیق زمین، محاسبه‌ی زمان و پیمودن دریاها به آن رسیده و هر آن‌چه مدنیت اروپا را از وحشی‌گری وحشیان امریکایی متمایز می‌کند، همگی محصول نیروی خیال است (برت، ۱۳۹۸: ۱۳). *گاستون باشلار*[16] فیلسوف و معرفت‌شناس قرن بیستم درباره‌ی اهمیت «خانه» و «حس در خانه بودن» از منظر *دیوید سیمون*[17] (بهزادفر و شکیبامنش، ۱۳۹۳: ٦) اذعان داشته که مهم‌ترین حسن خانه این است که رویاها را در خود می‌پروراند و محافظ رویاپرداز است. خانه به ما این امکان را می‌دهد که در آرامش و در خیالات خود غرق شویم (پریشانی، ۱۳۹۹: ۱۱). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تمام دیدگاه‌های موجود پیرامون ارزش و اعتبار تخیل در سه دسته‌ی کلی قابل طبقه‌بندی هستند:

۱- آفرینش‌های تخیل، ربطی به واقعیت زندگی ندارند؛ بنابراین فاقد اعتبار هستند: شاعران دوره‌ی الیزابت و فیلسوفانی مانند *میراندولا*[18]؛

۲- تخیل، منعکس‌کننده‌ی نوعی حقیقت است که ارزش کم‌تری از حقیقت علمی و فلسفی دارد: فیلسوفانی نظیر *گوارینو*[19]؛

۳- تخیل، نوعی بصیرت و ادراک است و ما را به دیدن چیزهایی قادر می‌کند که عقل معمولی از دیدن آن‌ها عاجز است؛ همانند شاعران دوره‌ی رومانتیک؛ مثل *کولریج*، *وردزورث*، *شلی*[20] و... (باوره، ۱۳۷۳: ۷۰-٦۰؛ برت، ۱۳۹۸؛ ۲۰-٥٦).

می‌توان تمام این آرا را جداگانه مورد مطالعه و بررسی قرارداد و آثار مرتبط با هر دوره را به بحث گذاشت و درنهایت تاثیر جایگاه تخیل را در آن‌ها جست‌وجو کرد؛ اما از آن‌جا که رویکرد این مقاله، معطوف به دسته‌ی سوم این آراست، تشریح دو دسته‌ی دیگر رهاشده و برای پاسخ به علاقه‌مندی بیشتر خواننده، ارجاع‌های متعددی ذکر شده‌اند. شاعر-نظریه‌پردازان دوره‌ی رومانتیک معتقد بودند همان‌گونه که علم و فلسفه، پاسخ بسیاری از پرسش‌ها را برای انسان روشن می‌کند، تخیل قادر است بخش‌های تاریک و نامکشوفی از زندگی را آشکار نماید که هیچ‌گاه علم و فلسفه قادر به آشکار کردن آن‌ها نیستند. *کولریج* ـ یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان دوره‌ی رومانتیک ـ معتقد بود که تخیل با همراهی الهام، می‌تواند حتی بیش از عقل، تحلیلی درباره‌ی مسایل واقعی فراهم آورد و کشف جدیدی را موجب شود (باوره، ۱۳۷۳: ٦۳). او اذعان می‌کند تخیل سازنده‌ی جهان و هستی به گونه‌ای دیگر است (کشاورز و رستمی، ۱۳۸٤: ۱۰۷) که با یاری آن می‌توان این جهان مرده را دوباره زنده کرد. اشتباه نیست اگر بگوییم در باور *کولریج* و البته بخش وسیعی از نظریه‌پردازان رومانتی‌سیسم، تخیل مهم‌تر از سایر حوزه‌های فکری بشری بوده‌است. آن‌ها تخیل را امری لازم برای فیلسوفان، محققان و دانشمندان می‌دانستند. این باور از اینجا حاصل می‌شود که پیش از بیان یک مساله‌ی تازه در

حوزه‌ی علم و فلسفه، لازم است دانشمند یا فیلسوف، آن مساله را در تخیل خود وارسی کرده و با کمک قوه‌ی تخیل به آن پر و بال داده باشد. البته آرای *کولریج* محدود به تخیل نمی‌شود. مهم‌ترین اهمیت *کولریج* در این است که او مسایلی را مطرح می‌کند که همیشه دامن‌گیر بشر بوده‌است. یکی از کارهای مهم *کولریج* بررسی و تصحیح آرای دوست و همکارش، *وردزورث* در باب زبان و وزن است که نتیجه‌ی این بررسی در کتاب معروف او، **سیره‌ی ادبی** به چاپ می‌رسد. یکی دیگر از کارهای انتقادی *کولریج*، بحث او درباره‌ی *شکسپیر* و آثار اوست؛ بحثی که در قلمرو نقد ادبی، یکی از قلل رفیع نقد انگلیس است (هال، ۱٤۰۰: ۱۰۹)؛ اما با اطمینان می‌توان گفت، مهم‌ترین بحث او که هم در زمانه‌ی خود و هم تا قرن‌ها بعد، تاثیر ژرفی بر نقد ادبی و تحلیل آثار ادبی باقی گذاشت، مربوط به تخیل، انواع آن و تفاوتش با خیال است.

این نظریه‌پرداز، میان دو مفهوم تخیل و خیال تمایز قایل می‌شود و معتقد است خیال تنها یک حالت حافظه است که صور حسی را بدون رعایت بافت و مضمون اصلی، تداعی یا تکرار می‌کند و از قید زمان و مکان آزاد است (مقدادی، ۱۳۸۷: ۳۲٤). خیال، کاری جز ضبط صور و به هنگام لزوم با کمک قانون تداعی، احضار آن‌ها ندارد (بلخاری قهری، ۱۳۸۷: ۲۰)؛ بنابراین در خیال، همواره شکل نخستین پدیده‌ها حفظ می‌شود (کشاورز و رستمی، ۱۳۸٤: ۱۰۷). شاید نزدیک‌ترین مترادف با مفهوم خیال از منظر *کولریج* کلمه‌ی خاطره است. خاطره به معنای امور و اتفاقاتی است که بر شخص، گذشته و آثاری از آن در ذهن باقی مانده‌باشد. زمانی‌که انسان چیزی از گذشته را به زمان حال احضار می‌کند در حال استفاده از قوه‌ی خیال است؛ چون در عین حفظ شکل نخست اتفاق یا رویداد اصلی، آن را از بستر زمانی خود جدا می‌کند و به زمان حال می‌آورد. خیال همان‌طور که مشخص است، فرآیندی خلاقانه نیست و صرفا مبتنی بر تداعی است آن هم تداعی اموری که در گذشته و برای ما رخ داده‌اند؛ بنابراین تحقق خیال به شروط زیر بستگی دارد:

۱. اتفاق یا رویداد در گذشته حادث شده‌باشد و صرفا توسط قانون تداعی به زمان حال احضار شود؛

۲. اصل اتفاق بدون هیچ کم‌وکاست و تغییری ـ دقیقا همان‌گونه که به یاد آورده‌شده ـ به زمان حال منتقل شود؛

۳. فاعل تمام این اتفاقات «من» باشد؛ یعنی اگر اتفاق و رویدادی را که برای شخص دیگری رخ داده‌است به یاد بیاوریم از قوه‌ی خیال استفاده نکرده‌ایم.

تصاویر در تخیل برخلاف خیال به گونه‌ای با هم درهم می‌آمیزند که درک و دریافت تازه‌ای را سبب شوند و طرحی نو بیافرینند (سیاحیان، ۱۳۸۷: ٦۰). این‌جاست که *کولریج* تخیل را به دو سطح اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند:

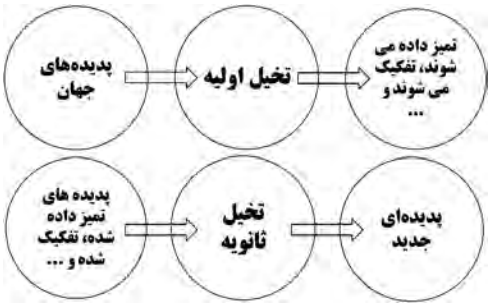
۱- تخیل اولیه[۲۱]: ذهن در این سطح از تخیل، الگوبرداری صرف انجام می‌دهد و نیروی تمیزدهنده پیدا می‌کند و ثمره‌اش رسیدن به شناخت است (کشاورز و رستمی، ۱۳۸٤: ۱۰۹). تخیل اولیه نیروی حیات و عامل مقدماتی ادراک بشری است. این نیرو، قوه‌ای تنظیم‌کننده برای تمییز دادن چیزها از یکدیگر در به نظم درآوردن آن‌ها، تفکیک آن‌ها و یا ترکیب‌شان با هم است. تخیل اولیه به صورت غیرارادی در تمام انسان‌ها وجود دارد. بنابراین نمی‌توان آن را فرآیندی خلاقانه دانست؛ چون پدید تازه‌ای خلق نمی‌شود. نیمی از جهان در تخیل اولیه دیده و نیمی دیگر با توجه به پیش‌زمینه‌ی ذهنی و دانسته‌های قبلی

ساخته می‌شود. این بخش از کارکرد تخیل اولیه، مشابه پدیده‌ای است که *هوسرل*[۲۲] از آن تحت عنوان «درج کردن»[۲۳] یاد می‌کند؛ یعنی مبتنی بر ادراکات حسی، ذهن انسان منفعل نیست، بلکه فعال است و با توجه به آن‌چه می‌بیند، جاهای خالی را پر می‌کند (موحد: ۱۳۹٤: ۲۱). همین نوع از تخیل، موجب رشد و ارتقای دانش بشری است. زمانی‌که انسان چیز تازه‌ای می‌آموزد یا تجربه جدیدی کسب می‌کند به هر آن‌چه از قبل می‌دانسته‌است، افزوده‌می‌شود و از ترکیب آن‌ها نظریه‌ها و فرضیه‌های تازه شکل می‌گیرند. علاوه بر پدیدآمدن نظریه‌های تازه، گاهی تخیل اولیه سبب می‌شود که نظریه‌ها و حقایق از پیش پذیرفته‌شده کنار گذاشته‌شوند؛ بنابراین رشد دانش بشری و رشد فردی انسان، مدیون همین تخیل اولیه است. هر چیز تازه‌ای که یاد گرفته‌می‌شود با دانسته‌های قبلی ترکیب خواهند شد. این نکته، درباره‌ی موضوع این مقاله نیز صادق است و تخیل از منظر *کولریج* با بحث‌های مربوط به مرگ و تنهایی از نگاه روانشناسان اگزیستانسیالیسم با کمک تخیل اولیه با یکدیگر ترکیب می‌شوند تا فرضیه‌ی جدید را پدید آورند.

۲- تخیل ثانویه[۲٤]: پدیده‌های جدید و تازه، حاصل ذهن انسان در این سطح از تخیل است و در آغاز راه، پدیده‌ها را حل می‌کند، درهم می‌آمیزد و... تا نقطه‌ی هدفگذاری‌شده (پدیده‌ی تازه) رخ دهد. بازآفرینی ذکرشده شکل جدیدی از واقعیت را فراهم می‌آورد؛ یعنی تصاویر جدیدی شکل می‌گیرند که محصول خلاقیت انسان است و تخیل ثانویه برخلاف تخیل اولیه، ارادی است و به اعتقاد *کولریج*، نیرویی است که هنر از آن زاده می‌شود و همین نیرو است که نبوغ هنرمند را می‌سازد (کشاورز و رستمی، ۱۳۸٤: ۱۰۹). می‌توان روشن‌ترین نمونه از این سطح از تخیل را در هنر به‌ویژه در مکتب ادبی سورئالیسم دید. زمانی‌که به آثار نقاشان این مکتب ادبی نگاه می‌شود، می‌توان به‌وضوح ترکیب و تلفیق عناصر به‌ظاهر مجزا را برای خلق یک تصویر جدید از جهان مشاهده کرد. آثار *سالوادور دالی*[۲۵] نقاش سورئالیست اسپانیایی، سرشار از همین ترکیب‌هاست؛ آثاری مثل **ثانیه‌ای قبل از بیداری**[۲٦]، **فیل‌ها**[۲۷]، **وسوسه‌ی سنت آنتونی**[۲۸] و...

ویژگی خلاقانه‌ی تخیل ثانویه موجب می‌شود تا آثاری که به‌وسیله‌ی آن خلق می‌شوند، قابلیت «معنازایی» داشته‌باشند و مخاطبان در مواجهه با آن‌ها براساس جهان‌بینی و تجاربی که دارند، برداشت‌های متعدد داشته‌باشند. زمانی‌که از «تخیل اولیه» و «خیال» استفاده‌می‌شود، معنا شفاف‌تر و روشن‌تر است؛ چون مابه‌ازای بیرونی دارند؛ اما زمانی‌که از «تخیل ثانویه» بهره برده‌می‌شود، پدیده‌ی جدیدی به وجود می‌آید در جهان مشاهدات و تجربه‌های انسان، مابه‌ازای بیرونی ندارد؛ بنابراین انسان، ناچار به ساختن و یافتن معنا برای آن است. همان‌طور که وقتی نقاشی‌هایی از دالی دیده‌می‌شوند، ذهن، تحلیل و معناسازی را شروع می‌کند. بنابراین دیگر چیزی به اسم معنای درست وجود ندارد و فقط معانی مختلفی است که هر کدام براساس زیست شخصی انسان از یک اثر شکل گرفته‌اند. این مفهوم، ارتباط مستحکمی با نظریه‌ی «مرگ مولف» از *رولان بارت*[۲۹] نویسنده و نظریه‌پرداز فرانسوی پیدا می‌کند (بارت، ۱۳۷۳: ۳۷۷ تا ۳۸۱).

می‌توان براساس تبیین مفهومی صورت‌گرفته از تخیل اولیه و تخیل ثانویه نتیجه گرفت که دومی در امتداد اولی رخ می‌دهد؛ یعنی آن‌جایی‌که پدیده‌های جهان به صورت غیرارادی توسط تخیل اولیه از هم جدا و تمییز داده می‌شوند، ذهن هنرمند با کمک تخیل ثانویه، این پدیده‌ها را به گونه‌ای با هم درمی‌آمیزد تا پدیده و آفرینش تازه‌ای شکل بگیرد. می‌توان این فرآیند را مطابق نمودار ۲ نشان داد:



نمودار ۲: فرآیند ذهنی تخیل اولیه و تخیل ثانویه (طراح: نویسندگان مقاله)

پیش از ورود به وجوه متنوع نمایشنامه و بررسی مصداقی «تخیل اولیه»، «تخیل ثانویه» و «خیال» در نمایشنامه، لازم است چکیده‌ای از داستان نمایشنامه‌ی مورد بحث ارایه شود:

مردی از خواب بیدار می‌شود و زنی ناشناس را در کنار خود می‌بیند. گویی آن‌ها شب گذشته را با هم گذرانده‌اند؛ اما مرد چیزی از اتفاقاتی که بین‌شان رخ‌داده به یاد نمی‌آورد. زن تصمیم به ترک مرد می‌گیرد و مرد از او می‌خواهد بیشتر در کنارش بماند؛ اما زن نمی‌پذیرد و در نهایت و پس از بحث و مشاجره، قرار می‌شود تا زن، نه شب دیگر در کنار مرد باشد و بعد از نه شب برای همیشه او را ترک کند.

می‌توان در این نمایشنامه، نمونه‌هایی از هر دو سطح تخیل و خیال را مشاهده کرد که برخی از نمونه‌ها در جدول شماره‌ی ۱ ذکر شده‌اند:

خیال	تخیل اولیه	تخیل ثانویه
ما همدیگه رو می‌شناسیم (ص ۱۲)	این‌جا خونه توئه؟ (ص ۱۲)	آخه اون کلید انباری بود (ص ۲۸)
ما چیکار کردیم؟ (ص ۱۲)	تو کی هستی؟ (ص ۱۲)	نه شب می‌تونه نه تا زندگی باشه (ص ۳۰)
ما کجا با هم آشنا شدیم؟ (ص ۱۲)	خوابم یا بیدارم؟ (ص ۱۲)	نور آبستنش می‌کند (ص ۵۵)
تو لباس‌هام رو در آوردی؟ (ص ۱۲)		حتی صدای سکوت و می‌شنوم (ص ۵۷)
تو برام آراگون خوندی؟ (ص ۱۶)		صدای سکوت پیغامگیر تلفن (ص ۶۳)
و این اتفاق کجا افتاد؟ (ص ۱۸)		تبدیل به غذای پرنده‌ها شده (ص ۷۲)

جدول شماره‌ی ۱: نمونه‌هایی از تخیل اولیه، تخیل ثانویه و خیال در نمایشنامه (طراح: نویسندگان مقاله)

همان‌گونه که در بحث مربوط به «خیال» ذکر شد، شکل نخستین پدیده‌ها در «خیال» حفظ‌شده و تنها بستر زمانی و مکانی وقوع رویداد تغییر پیدا می‌کند. دیالوگ‌هایی که در ستون

اول از جدول شماره‌ی ۱ نگاشته‌شده‌اند به ساحت «خیال» مرتبط هستند؛ مثلا در دیالوگی که میان مرد و زن رد و بدل می‌شود، آمده‌است:

«مرد: ما چی کار کردیم؟

زن: تو هیچی یادت نیست؟

مرد: راستش رو بخوای فقط یادمه که سیگارم رو همین دور و برا گذاشتم» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۱۳).

گفت‌وگوی بالا نشان می‌دهد که مرد نمی‌تواند به یاد آورد که چه اتفاقی میان او و زن رخ داده‌است. این مساله با خیال مرتبط است؛ چرا که مرد نمی‌تواند یک لحظه از گذشته را از بافت زمانی‌اش جدا کند و به زمان حال بیاورد تا در ذهنش مرور شود. فرایند ناتوانی در احضار اتفاقات گذشته به زمان حال برای دیگر مصادیق نوشته‌شده در جدول شماره‌ی ۱ نیز صدق می‌کند. براساس آن‌چه در تفکیک دو سطح تخیل از یکدیگر گفته‌شد، «تخیل اولیه» عملی است غیرارادی که سبب تفکیک و تمییز دادن پدیده‌ها از یکدیگر می‌شوند. ستون دوم از جدولِ شماره‌ی ۱ به نمونه‌هایی از آن اختصاص دارد. نمونه‌ی دیگر چنین است:

«مرد: این‌جا خونه‌ی توئه؟

زن: نه، خونه‌ی توئه.

مرد: شوخی می‌کنی؟

زن: نه بابا، ما خونه‌ی توئیم.

مرد: امکان نداره» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۱۲).

این دیالوگ‌ها نشان می‌دهند مرد توان تفکیک پدیده‌هایی را که مشاهده کرده‌است، ندارد. «خانه» به‌عنوان یک پدیده، وارد ذهن او شده؛ اما او نمی‌تواند تمایزی میان خانه‌ی خود با دیگر خانه‌ها قایل شود. این ناتوانی در تفکیک پدیده‌های ورودی به ذهن، درباره‌ی دیگر نمونه‌های آورده‌شده در ستون دوم از جدول شماره‌ی ۱ نیز صدق می‌کند و این مساله به ساحت نخست تخیل مربوط می‌شود. سطح دوم تخیل که مطابق با تخیل ثانویه است از پدیده‌های تفکیک‌شده توسط تخیل اولیه، پدیده تازه می‌آفریند که پیش از آن وجود نداشته یا به قول *کولریج*، تخیل به مثابه «اعمال خلاقه‌ی خداوند» (باوره، ۱۳۷۳: ۵۸) بروز و ظهور می‌یابد. همچنین در نمایشنامه می‌خوانیم که مرد، کلیدی را به‌عنوان کلید در خانه به زن می‌دهد؛ اما زمانی‌که شب اول فرا می‌رسد و زن وارد خانه می‌شود، مرد با متعجب می‌پرسد:

«مرد: تو چه جوری اومدی تو؟

زن: (کفش‌هایش را در می آورد.) یادت رفته کلیدت و بهم دادی؟

مرد: آخه اون کلید انباری بود» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۲۸).

برای تحلیل این دیالوگ‌ها با درنظرگرفتن ساحت «خیال»، لازم است تا نخست بررسی شود که آیا صرفا با وجود و حضور «خیال»، درک رخ می‌دهد یا خیر. متناسب با خیال و سفر در پدیده‌های ثبت‌شده در ذهن و همچنین با توجه به تجربه‌ی زیستی، بدیهی است که هر دری، تنها با کلید مربوط به خود باز می‌شود؛ بنابراین طبق پیش‌زمینه‌ی ذهنی، امکان وقوع این امر؛ یعنی باز کردن تمام درها با یک کلید منتفی است. حال «تخیل اولیه» مدنظر قرار می‌گیرد. طبق قواعد این سطح از تخیل، کلید انباری از دیگر کلیدها متمایز و منفک است و در انباری نیز متمایز از دیگر درها. طبق منطق تخیل اولیه، این دو مقوله (کلید و در انباری) تنها به هم

مرتبط هستند و امکان گشودن تمام درها با کلید انباری منتفی است؛ اما این اتفاق در سطح تخیل ثانویه قابل پذیرش است. نویسنده، شخصیتی آفریده است که هیچ دری برایش قفل نیست؛ بنابراین با کلید انباری ـ یا حتی بدون آن ـ تمام درهای قفل باز می‌شود و حتی قفل روان شخصیت مقابل نیز گشوده و به گونه‌ای وارد جهان ذهن او شده و هر چه مرد می‌بیند، او نیز می‌بیند و هر چه مرد می‌شنود، او نیز می‌شنود (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۸۱). پدیده‌ها با ورود به قلمروی تخیل ثانویه، کم‌کم دچار پوست‌اندازی می‌شوند و درواقع به کمک یک سلسله از رمزگشایی‌ها، کشف و ظهور تدریجی لایه‌ی دیگر رخ می‌دهد (چدویک، ۱۳۹٦: ۱۰). لایه‌ی دیگری «به صورت خرده‌خرده» (مالارمه، ۱۹۵۸: ۸٦۹) آشکار می‌شود و در این مثال خاص (کلیدی که تمام درهای قفل را باز می‌کند) می‌تواند نماد و نشانه‌ای از «مرگ» باشد که از تمام درها ـ دیر یا زود ـ عبور می‌کند و هیچ قفلی، مانع آمدنش نمی‌شود. ستون سوم از جدول شماره‌ی ۱ شامل قسمت‌هایی است که با منطق خیال و تخیل اولیه، قابل فهم و درک نیستند، بلکه نیاز است با تخیل ثانویه درک شوند.

مرگ

مطابق رویکرد روانشناسی وجودی[۳۰] ـ یکی از شاخه‌های روانشناسی، تحت تأثیر فیلسوفان اگزیستانسیالیست و ناامیدی پس از جنگ‌های جهانی (عزیزی و علی زمانی ، ۱۳۹٤: ۲۰؛ یالوم، ۱٤۰۰: ۲۱) ـ انسان هنگام تولد، درباره‌ی چهار مساله، اضطراب بنیادین دارد:

۱. مرگ[۳۱]
۲. آزادی[۳۲]
۳. تنهایی[۳۳]
٤. پوچی[۳٤]

رویکرد اتخاذ شده در این مقاله، معطوف به «مرگ» و «تنهایی» است، اگرچه سهم و تاثیر دو گونه‌ی دیگر غیرقابل انکار است. *اروین یالوم*[۳۵] درمانگر اگزیستانسیالیست (عزیزی و علی زمانی ، ۱۳۹٤: ۲۰) بحث خود درباره‌ی اضطراب‌های وجودی را از اضطراب «مرگ» آغاز کرده است. *امی ون دورزن*[۳٦] روان‌درمانگر بریتانیایی معتقد است که *یالوم* به دلیل اهمیت بیشتری که برای «مرگ» قایل است آن را به‌عنوان اولین دغدغه مطرح می‌کند. پیش از بررسی وجوه مختلف اضطراب برآمده از مرگ، ذکر این نکته لازم است که میان کلمه‌ی «اضطراب» و «ترس» تفاوت ماهوی وجود دارد. نخستین کسی که به این تفاوت اشاره کرد، فیلسوف دانمارکی *کی‌یرکگور*[۳۷] بود. او ترس را ترسیدن از چیزی و اضطراب (دلهره) را ترسیدن از هیچ چیز یا نیستی تعریف می‌کند (یالوم، ۱٤۰۰: ۷۸). دو مدخل به‌طورکلی درباره‌ی «مرگ» (علی‌زمانی و زمانی و خوش طینت و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۲۲) وجود دارد:

۱- حادثه‌ی مرگ به مثابه پایان زندگی: دغدغه‌ی فیلسوفانی همچون *کی‌یرکگور* و *شوپنهاور*[۳۸]

۲- اندیشیدن به مرگ (مرگ‌اندیشی): دغدغه‌ی اندیشمندانی همچون *هایدگر*[۳۹] و *یالوم*

پژوهش پیش رو معطوف به اندیشیدن درباره‌ی مرگ یا همان مرگ‌اندیشی است؛ چرا که نفس مرگ، آدمی را نابود می‌کند؛ اما اندیشه‌ی مرگ نجاتش می‌دهد و شرح و بسط این موضوع توسط بسیاری توضیح داده شده است (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۷). شاید هیچ عبارتی به خوبی گفته‌ی *هگل*[٤۰] نتواند بزرگی این «وحشت همه جایی» (یالوم، ۱٤۰۰: ۷۱) را شرح دهد. *هگل*

گفته‌است:

«تمام تاریخ، شرح مبارزه‌ی انسان با مرگ است» (یالوم، ۱٤۰۰: ۷۲) و با رجوع به قدیمی‌ترین اثر ادبی بازمانده از اعصار کهن، افسانه‌ی *گیلگمش*، متوجه می‌شویم داستان آن درباره‌ی تلاش نافرجام انسان برای دست یافتن به اکسیری است که مرگ هراس‌انگیز را از او دور کند (ژاله: ۱۳٦۵، ۳۰۳). لازم به توجه است که نباید مفهوم مرگ را صرفا به از بین رفتن جسم خاکی و چشم بستن از جهان محدود کرد. مرگ در ابعاد کوچک‌تر در تمام جزییات زندگی حضوری زنده دارد. زمانی‌که یک ارتباط به پایان می‌رسد یک خرده‌مرگ رخ داده‌است؛ چون انسانی در درون ما می‌میرد. زمانی‌که کتابی را به پایان می‌رسانیم یا فیلمی به پایان می‌رسد، یک خرده مرگ رخ داده؛ چون عمر یک کتاب یا فیلم تمام شده‌است. این مفهوم در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا**... نیز به‌چشم می‌خورد. زن در ابتدای نمایشنامه توافق می‌کند که تنها نه شب در کنار مرد خواهد ماند (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵؛ ۳۵) ؛ بنابراین هر شبی که به پایان می‌رسد یک خرده‌مرگ اتفاق افتاده‌است. همچنین زمانی که مرد از گذشته و خاطرات بچگی و ارتباط با مادرش یاد می‌کند (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ٤۸) وقایعی که دیگر از دست‌رفته‌اَند باز هم به یک خرده‌مرگ اشاره دارد. همان‌طور که مشخص است در سطح ژرف‌ساخت اثر، نشانه‌هایی از اضطراب حاصل از مرگ به‌صورت خرده‌مرگ وجود دارد؛ اما برای بحث و بررسی دقیق‌تر درباره‌ی اضطراب مرگ در این اثر، لازم است بیشتر با هویت این اضطراب و انواع آن آشنا شویم. *یالوم* به پیروی از *ژاک کورون*[٤۱] (یالوم، ۱٤۰۰، ۷٤؛ علی‌زمانی و زمانی و خوش طینت و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۲٤) هراس از مرگ را به سه دسته (۱) اتفاقی که پس از مرگ می‌افتد، (۲) «رویداد» مرگ و (۳) دیگر زنده نبودن تقسیم می‌کند. همان‌گونه که *رابرت کستن‌بام*[٤۲] اشاره می‌کند، دو نوع ترس اول، ترس‌های مرتبط با مرگ به مثابه یک اتفاق و ترس سوم، اضطراب وجودی حاصل از دیگر زنده نبودن است (یالوم: ۱٤۰۰، ۷٤). هر سه نوع هراس حاصل از مرگ در **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** مشهود است؛ اما نویسنده با کمک تمهیداتی از دو نوع اول، آشنایی‌زدایی کرده‌است؛ مثلا درباره‌ی نوع اول ـ یعنی هراس از اتفاقی که پس از مرگ می‌افتد ـ می‌توان به مثال زیر اشاره کرد:

«زن: وقتی بچه بودی چه حیوونی رو از همه بیش‌تر دوست داشتی؟
مرد: خرس‌های پاندا.
زن: اسم شهری‌رو که دلت می‌خواست توش زندگی کنی بگو.
مرد: فرانکفورت. اون‌جا یه باغ‌وحش خیلی قشنگ هست.
زن: خب، پس تو توی زندگی بعدیت می‌شی یه خرس پاندا.
مرد: تو چی؟
زن: من هم می‌آم فرانکفورت دیدنت» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۸۲).

همان‌طور که در گفت‌وگوی بالا مشهود است، توصیف اتفاق بعد از مرگ از سوی شخصیت‌ها، همراه با هراس نیست، بلکه شخصیت‌ها با رضایت و پذیرش به استقبال آن می‌روند. این توصیف، ریشه در مطالعات و علاقه‌ی *ویسنی‌یک* به عرفان و فلسفه‌ی شرق دارد (نظم‌جو، ۱۳۹۵: ۱۵۵؛ رایانی‌مخصوص، ۱۳۸٦: ۹٤). همچنین بازتولد به صورت یک حیوان (خرس پاندا) از منظر *یونگ*[٤۳] و نظریه‌ی پنج نوع بازتولد او (حسینی، ۱۳۹۱: ۳۷) قابل مطالعه و بررسی است. مواجهه با مرگ به مثابه یک رویداد که دومین هراس تعریف شده از سوی *کستن‌بام* است نیز در این اثر با ترس همراه نیست. مثال زیر این مواجهه را نشان می‌دهد:

«زن: غمگینی که دیگه شکل نداری؟
مرد: نه، دارم به کمال نزدیک می شم.
زن: بازم چیزی دور خودت می بینی؟
مرد: من یه پلک هستم که دنیای ظاهر رو پوشونده» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۸۰).

نویسنده از عبارت «به کمال رسیدن» استفاده کرده و این نوع نگاه به مرگ، ریشه در عرفان و فلسفه‌ی شرق دارد و رودررویی با ترس شکل نمی‌گیرد. شخصیت‌ها در نمایشنامه، مرگ را با رضایت در آغوش می‌کشند و به استقبال اتفاقات پس از آن می‌روند و هیچ نشانه‌ای از ترس و هراس در آن‌ها دیده نمی‌شود. بنابراین از سه نوع ترس حاصل از مرگ که از منظر *رابرت کنست‌بام* مطرح شد، دو نوع اول در نمایشنامه‌ی مورد بحث به چشم نمی‌خورند؛ اما اضطراب حاصل از مرگ و دیگر زنده نبودن ـ همان‌طور که پیشتر بحث شد ـ در روح و جسم تمام انسان‌ها ریشه دوانده‌است. *یالوم* معتقد است که این اضطراب از مرگ، مدام در زیر ظواهر در جنب و جوش است و حضوری تاریک و آشفته‌کننده در حاشیه‌ی آگاهی دارد (علی‌زمانی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۲٤).

زمانی که درگیر یک بیماری هستیم و به پزشک مراجعه می‌کنیم، پزشک براساس نشانه‌های بیرونی بیماری؛ مثل سردرد، سرفه و... و نیز واکنش‌های دفاعی بدن (تب، لرز و...) نوع بیماری را تشخیص می‌دهد. راه پی‌بردن به حضور اضطراب‌های وجودی در انسان؛ مثل مرگ تقریبا شبیه به همان چیزی است که در مطب پزشک رخ می‌دهد. زمانی‌که سر و کله‌ی سازوکارهای دفاعی در انسان پیدا می‌شود، تلاش برای انکار مرگ و هراس بروز می‌یابد درحالی‌که ورای فرافکنی، اضطراب‌های وجودی انسان رخ می‌دهند. مثلا زمانی که *مایک*، بیست و پنج ساله به دفتر دکتر *یالوم* مراجعه می‌کند، مبتلا به نوعی لنفوم بسیار بدخیم است. تنها راه ممکن برای نجات جان *مایک*، شکلی از شیمی‌درمانی است؛ اما *مایک* حاضر نمی‌شود تحت درمان قرار بگیرد. *یالوم* درباره‌ی او این‌گونه توضیح می‌دهد: «با اینکه *مایک*، ترس آشکاری از مرگ نداشت، ترس از درمان به‌وضوح با اضطراب از مرگ جابه‌جا شده‌بود (یالوم، ۱٤۰۰: ۱٦۹)». *مایک* با اتکا به سازوکار دفاعی خود استثناء پنداری که در ادامه توضیح داده شده‌است، مرگ را انکار می‌کرد؛ بنابراین او گرفتار اضطراب مرگ بود. نمونه‌ی کسانی که *یالوم* یا دیگر روان‌درمانگران با آن‌ها صحبت کرده‌اند و براساس توسل آن‌ها به سازوکارهای دفاعی، متوجه حضور این نوع از اضطرب‌شان شده‌اند زیاد است (یالوم، ۱٤۰۰: ۱۷۰ – ۱۸۰). بنابراین اگر شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا**... گرفتار سازوکارهای دفاعی شده باشند، اضطراب وجودی مرگ در آن‌ها وجود دارد. هراس‌های سه‌گانه‌ی حاصل از مرگ که از منظر *کستن‌بام* بحث شد به صورت خلاصه در جدول شماره‌ی ۲ قابل ملاحظه هستند:

اتفاقی که پس از مرگ می‌افتد	خود رویداد مرگ	دیگر زنده نبودن
همراه با رضایت و پذیرش از طرف شخصیت‌ها	همراه با رضایت و پذیرش از طرف شخصیت‌ها	در ژرف‌ساخت اثر وجود دارد

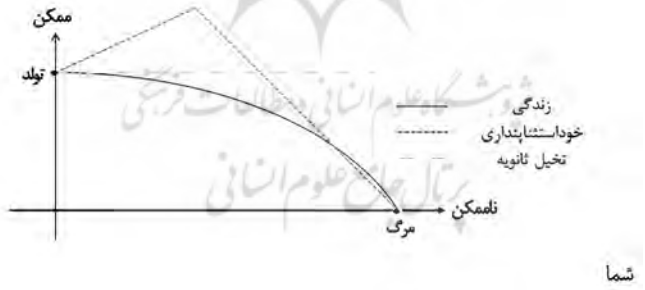
جدول شماره‌ی۲: خلاصه‌ی هراس‌های سه‌گانه‌ی حاصل از مرگ در نمایشنامه (طراح: نویسندگان مقاله)

ترس براساس آن‌چه بحث شد به معنای ترسیدن از چیزی و اضطراب (دلهره) به معنای ترسیدن از هیچ‌چیز یا نیستی است و متناسب با این رویکرد، پرسش قابل طرح چنین است: چگونه می‌توان با اضطراب یا به عبارتی با ترس از هیچ‌چیز مبارزه کرد؟ پاسخ روشن است. لازم است تا چیزی را جایگزین هیچ‌چیز کنیم. همان‌گونه که *کی‌یرکگور* گفته‌است در اضطراب «هیچ چیز که مایه‌ی دلهره است، بتدریج به یک چیز بدل می‌شود» (یالوم: ۱٤۰۰، ۷٤). زمانی‌که به یک چیز تبدیل شد، سر و کله‌ی سازوکارهای دفاعی پیدا می‌شود؛ پاسخی غیراصیل برای اضطراب‌های عمیق وجودی. بنابراین می‌توان در ادامه دید که سازوکارهای دفاعی به منظور اثبات آن‌که تخیل ثانویه در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا**... کارکرد مشابهی با سازوکارهای دفاعی دارد. دفاع‌های بنیادین در مقابله با اضطراب از مرگ به دو دسته‌ی کلی قابل تقسیم بندی است:

۱- خود استثنا پنداری: هیچ‌کس در سطح خودآگاه این موضوع را انکار نمی‌کند که با دیگران در مرزهای هستی تفاوتی ندارد؛ ولی در سطوحی بسیار ژرف‌تر، هر یک از ما معتقدیم قانون میرایی و فناپذیری برای دیگران است و درباره‌ی ما صدق نمی‌کند. این تلقی با تظاهرات مختلفی همراه است که یکی از آن‌ها تبدیل‌شدن به یک «قهرمان اجباری» (یالوم، ۱٤۰۰: ۱۸۰) است. فردی که گرفتار در پنجه‌ی سازوکار دفاعی قهرمان اجباری است به جست‌وجوی خطر می‌رود تا با غلبه بر آن، اثبات کند خطری برای او وجود ندارد. انسان با چنین تلقی که مرگ بر او حادث نمی‌شود و هیچ خطری در این جهان برای او نیست و مصون از هر گزندی است بتدریج به خدای جهان برساخته‌ی ذهن خود تبدیل می‌شود. این همان مساله‌ای است که در سطرهای پیشین درباره‌ی *مایک* ذکر شد: *مایک* با انکار بیماری صعب‌العلاج خود از شیمی‌درمانی سربازمی‌زد. «خدا شدن در جهان برساخته‌ی ذهن» اولین حلقه‌ی اتصال سازوکار دفاعی قهرمان اجباری با تخیل ثانویه است؛ زیرا تخیل ثانویه به باور *کولریج*، انسان را به علت آفریدن پدیده‌ای تازه در جهان به مقام خدایی می‌رساند. تعدادی از نمونه‌های تخیل ثانویه در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا**... در جدول شماره‌ی ۱ بررسی شده‌اند. یکی دیگر از تظاهرات خود استثناءپنداری، علاوه بر قهرمان اجباری، «اعتیاد به کار» و «اعتیاد به پیشرفت» است. برای بررسی ریشه‌ای این مفهوم، ذکر جمله‌ای از *یالوم* ضروری است: «مرگ، ناممکن شدن تمام ممکن‌هاست» (علی زمانی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۲٦). این جمله اطلاقی است از این نکته که هر چقدر انسان بیشتر به مرگ نزدیک شود، ممکن‌های بیشتری را از دست می‌دهد. مثلا ممکن است روزی در کودکی، قهرمان شنای جهان بود؛ اما در سن سی سالگی در صورتی‌که هیچ تلاشی برای آن نکرده باشیم، این امر ممکن به یک امر ناممکن تبدیل شود. فرد معتاد سعی در جعل واقعیت زندگی دارد. او تلاش می‌کند تا نمودار ممکن‌های زندگی‌اش نه به صورت نزولی و ناممکن‌ها، بلکه همواره صعودی باشد؛ چرا که این صعودی بودن به او حس نامیرایی می‌دهد. نمودار شماره‌ی ۳ نشانگر روند زندگی به صورت طبیعی، مبتنی بر سازوکار دفاعی خود استثناءپنداری و براساس تخیل ثانویه است:

نمودار شماره‌ی ۳ نشان می‌دهد، فردی که نمودار زندگی را به وسیله‌ی سازوکار دفاعی خود استثناءپنداری به صورت یک نمودار صعودی جعل کرده تا زمانی‌که به قله‌ی نمودار برسد، راضی است: (الف) او به سبب تلاش و فعالیت زیاد، موفقیت‌هایی کسب کرده و این موفقیت‌ها فی‌النفسه لذت‌بخش هستند و (ب) او با جعل نمودار زندگی به صورت صعودی و موقت بر اضطراب مرگ فایق می‌آید؛ اما این شادکامی، دیری نخواهد پایید و زمانی‌که در

قله‌ی زندگی ایستاده و کوله‌باری از موفقیت‌های ریز و درشت را می‌نگرد، چشم‌اندازی جز مرگ در دیدرس او نیست و آن لحظه است که پشیمان عمر نزیسته‌اش خواهد شد؛ چراکه او نه تنها زندگی نکرده، بلکه اسیر زندگی و پیشرفت در آن بوده است. یک پشیمانی عمیق که راه علاجی ندارد. *بروئر*[44] در کتاب **هنگامی که نیچه**[45] **گریست** با وضعیت مشابهی دست و پنجه نرم می‌کند: زمانی‌که نیچه از او می‌پرسد: «آیا زندگی را به حد کمال زیسته‌است»، پاسخ می‌دهد: «به اهداف زیادی، بسیار بیشتر از آن‌چه از من انتظار می‌رفت، دست یافته‌ام. توفیق مالی، دستاوردهای علمی، خانواده، فرزند و... اما نه این‌ها را انتخاب نکرده‌ام! نه، آن‌گونه که می‌خواستم نزیسته‌ام! به گونه‌ای زندگی کرده‌ام که از پیش مقدرشده، خویشتن واقعی من اسیر زندگی است» (یالوم، ۱۳۹۲: ۳٤۱). تخیل ثانویه به گونه‌ای متفاوت از سازوکار دفاعی خود استثناءپنداری، مسیری برای فرار از نمودار زندگی ترسیم می‌کند و موجب می‌شود فرد در جهان ذهنی‌اش، خود را به مثابه‌ی خدا بیافریند و بدون توجه به اینکه به مرگ نزدیک می‌شود، روابط علت و معلولی تازه‌ای را بسازد. طبیعتا هر چه انسان به مرگ نزدیک می‌شود، نیاز است که تلاش بیشتری کند و وزن بیشتری به تخیل ثانویه بدهد تا قدرت پنجه در پنجه انداختن با واقعیت مرگ را داشته باشد. همان‌طور که در جدول شماره‌ی ۱ ذکر شد در صفحه‌های نخستین و در نیمه‌ی اول اثر، حجم خیال و تخیل اولیه بیشتر است؛ اما با نزدیک شدن به انتهای آن و لحظه‌ی مرگ بر میزان تخیل ثانویه افزوده می‌شود. ضمنا هر قدر سازوکار دفاعی خود استثناءپنداری و تخیل ثانویه خوب کار کنند و انسان را از اضطراب مرگ به شکل غیراصیل دور کنند، باز هم مطابق نظر *هایدگر* تجربه‌های ضروری و موقعیت‌های غیرقابل تغییری وجود دارند که ما را از درون تکان می‌دهند (یالوم، ۱٤۰۰: ۱۰۳)؛ تجربه‌ها و موقعیت‌هایی که ابرهای تیره‌ی ناخودآگاه را کنار می‌زنند و ما را وادار می‌کنند تا به خورشید سوزان مرگ بنگریم.



نمودار شماره‌ی ۳: روند زندگی، خود استثناءپنداری و تخیل ثانویه (طراح: نویسندگان مقاله)

۲- حامی غیبی: این سازوکار دفاعی به معنای باور داشتن به نیرو یا موجودی است که همواره به ما توجه دارد، عشق می‌ورزد و حمایت‌مان می‌کند. اگر چه اجازه می‌دهد تا لبه‌ی پرتگاه پیش برویم؛ ولی درنهایت نجات‌مان می‌دهد (یالوم، ۱٤۰۰: ۱۹۰). حامی غیبی یا به قول *فروم*[46] «یاور جادویی» می‌تواند یک ایده یا یک فرد خاص باشد. شخصیت «زن» در

نمایشنامه‌ی مورد بحث این مقاله برای «مرد» چنین کسی است. «زن» همواره مراقب و مواظب مرد است و از خیانت او آگاه است و به او تشر می‌زند؛ اما اطمینان می‌دهد ترکش نخواهد کرد و همچنین از سیر آفاق و انفسش مطلع است (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ٦۵).

تفکیک سازوکارهای دفاعی به علت مطالعه و بررسی دقیق‌تر انجام شده است؛ اما این سازوکارها کاملا مستقل از یکدیگر عمل نمی‌کنند و به طور مثال در سازوکار حامی غیبی، اگر انسان به این باور برسد که پدیده‌ای یا موجودی مراقب و مواظب اوست و او را از گزندها حفظ می‌کند، خود را به یک استثناء در جهان تبدیل خواهد کرد و همین تلقی، منجر به غلتیدن از دام سازوکار حامی غیبی به سازوکار خود استثناء پنداری می‌شود. اضطراب‌های وجودی (مرگ، آزادی، تنهایی و پوچی) مانند سازوکارهای دفاعی از یکدیگر کاملا مستقل نیستند. اضطراب «مرگ» و «تنهایی» بیشترین پیوند را دارند؛ چرا که به قول *هایدگر*، مرگ تنهاترین تجربه‌ی بشری است (امیری و علیزمانی، ۱۳۹۷: ۱۹).

تنهایی

برخلاف *یالوم* که «مرگ» را بزرگ‌ترین اضطراب بشری می‌دانست، *فروم* معتقد بود «تنهایی» عمیق‌ترین واقعیت و دردناک‌ترین رنج بشری است. انسان، تنها موجودی است که در پی یافتن دیگری بوده و برتنهایی خود واقف است (امیری و علی‌زمانی، ۱۳۹۷: ۳). می‌توان تنهایی را به سه دسته تقسیم کرد:

الف) تنهایی فردی؛

ب) تنهایی درون فردی؛

ج) تنهایی اگزیستانسیال.

تنهایی فردی به معنای رایج تنهایی است؛ دور بودن از جمع و انزوا. می‌توان نمونه‌های این تنهایی را در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا**... به شکل‌های گوناگون دید. تنها زندگی کردن «مرد» در آپارتمان، پیدا کردن جنازه‌اش توسط همسایه‌ها در حالی‌که چند روز از مرگش گذشته و یا خالی بودن صندوق نامه‌اش:

«زن: (در صندلی راحتی می‌نشیند و سیبش را می‌خورد.) بله. بیا نامه‌هات رو از پایین برات آوردم.

مرد: تو انگار خوب بلدی همه‌ی درها رو باز کنی، نه؟ (نامه‌هایش را نگاه می‌کند.) حتما همه‌شون رو هم خوندی؟

زن: آره. هیچ چیز جالبی نبود. فقط چند تا قبض.

مرد: خودم می‌دونم. وضعم خیلی خرابه» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۲۹).

تنهایی نوع دوم؛ یعنی تنهایی درون فردی به این معناست که فرد با درون خودش احساس گمگشتگی می‌کند. اغلب انسان‌ها با بخش‌هایی در وجودشان روبه‌رو هستند که دوست‌شان ندارند. انسان تمایل دارد و آرزو می‌کند تا برخی از تجربه‌های ناخوشایند را نمی‌داشت و تنهایی درون فردی؛ یعنی به مغاک فرستادن این تجربه‌ها و بخش‌های ناخوشایند و تاریک است. موارد مربوط به ستون خیال در جدول شماره‌ی ۱ ناظر بر همین مورد است. تنهایی درون فردی، فرآیندی است که در آن، اجزای مختلف وجود فرد از هم فاصله می‌گیرند (یالوم،

۱٤۰۰: ٤۹٤). مرد شب را با زن گذرانده؛ اما به دلایلی آن را به مغاک فرستاده و فراموش‌کرده یا به قول *فروید*[٤۷] فرآیند «جداسازی» (یالوم، ۱٤۰۰: ٤۹٤) را انجام داده‌است. نوع سوم تنهایی ـ تنهایی وجودی ـ ناظر بر این حقیقت است که انسان تنهاست و تنهایی، دره‌ای است میان او و جهان؛ دره‌ای که نمی‌توان روی آن پل زد (یالوم، ۱٤۰۰: ۲٦٤). انسان تنها به این جهان آمده و یا به قول *هایدگر* «افکنده شده» و باید روزی تنها از این جهان برود. دو نوع اول تنهایی ـ تنهایی بین فردی و میان فردی- حاصل عوامل بیرونی هستند؛ مثل ضعف در برابر برقراری ارتباطات اجتماعی یا عوامل فرهنگی، اقتصادی و... اما تنهایی نوع سوم، بخشی از وجود انسان و آمیخته با تار و پودش است. راه پی‌بردن به این اضطراب وجودی، مشابه همان چیزی است که درباره‌ی اضطراب وجودی مرگ بیان شد. زمانی که فرد، گرفتار سازوکارهای دفاعی برای فرار از تنهایی باشد، می‌توانیم به حضور این اضطراب وجودی پی‌ببریم. شمار افرادی که *یالوم* یا دیگر روان‌درمانگران با آن‌ها صحبت کرده و براساس توسل آن‌ها به سازوکارهای دفاعی، متوجه حضور این اضطرب در آن‌ها شده‌اند، زیاد است (یالوم، ۱٤۰۰:۵۲۰ تا ۵۲۹). بنابراین براساس نشانه‌ها و درگیری شخصیت‌های نمایشنامه‌ی مورد بحث با سازوکارهای دفاعی تنهایی، می‌توانیم به حضور این اضطراب وجودی در آن‌ها پی ببریم. جدول شماره‌ی ۳ خلاصه‌ای از انواع تنهایی را در نمایشنامه‌ی *داستان* **خرس‌های پاندا...** نشان می‌دهد:

تنهایی بین فردی	تنهایی میان فردی	تنهایی وجودی
فراموشی رابطه‌ای که با زن داشته است	انزوا و دور بودن از دیگران	در ژرف ساخت اثر موجود است

جدول شماره‌ی ۳: خلاصه انواع تنهایی در نمایشنامه (طراح: نویسندگان مقاله)

نخستین قدم در مواجهه‌ی اصیل با اضطراب تنهایی، پذیرش علاج‌ناپذیری آن است؛ پذیرش این جمله از *رابرت هابسن*[٤۸] که انسان بودن به معنای تنها بودن است. بنابراین باید بپذیریم «من» تنها هستم و دیگری نیز تنهاست و هیچ رابطه‌ای قادر به از میان بردن تنهایی نیست؛ اما می‌توان با برقراری ارتباط در تنهایی یکدیگر شریک شد (امیری و علیزمانی، ۱۳۹۷: ۱۰). *یالوم* معتقد است انسان از رابطه به وجود می‌آید و در رابطه رشد می‌کند و در رابطه آسیب می‌بیند و در رابطه ترمیم می‌شود (امیری و علیزمانی، ۱۳۹۷: ۱۰)؛ اما تعریف و ویژگی‌های رابطه‌ای که یالوم از آن یاد می‌کند و به باور *جسلسن*[٤۹] «همه‌ی دارایی ما آدم‌ها» (امیری و علیزمانی، ۱۳۹۷: ۱٦٤) چیست؟ رابطه‌ی سالم از نگاه روانشناسانی مثل *یالوم*، *بوبر*[۵۰]، *مازلو*[۵۱] و *فروم* یک معنا دارد؛ عشق عاری از نیاز (غزازانی، ۱۳۹۵: ۳٤؛ یالوم، ۱٤۰۰: ۵۰۸ تا ۵۲۱). عشق عاری از نیاز به این مَعناست که فردی با دیگری ارتباط برقرار می‌کند به دلیل نفس برقراری رابطه و نه به این علت که از او وسیله‌ای بسازد برای رسیدن به اهداف دیگر. اضطراب تنهایی، مانند دیگر اضطراب‌های وجودی، چند سازوکار دفاعی شناخته شده دارد که لازم است در آن‌ها تامل کرد و سپس مشابهت‌شان را با تخیل ثانویه مورد بررسی قرار داد:

۱- آمیختگی: یک تعارض بنیادین در انسان‌ها وجود دارد. فرد تلاش می‌کند فردیت یابد؛

ولی فردیت یافتن، مستلزم آن است که فرد، تنهایی را تاب آورده و این درحالی است که تاب آوردن تنهایی، کار چندان ساده‌ای نیست. رایج‌ترین شیوه‌ی کنار آمدن با این تعارض، انکار است و فرد در این راستا هذیان آمیختگی می‌آفریند و به واسطه‌ی این هذیان ادعا می‌کند که من تنها نیستم و جزیی از دیگرانم (غزازانی، ۱۳۹۵: ۵۲۸). زمانی سر و کله‌ی این سازوکار پیدا می‌شود که «فرد» فردیت خود را کافی نمی‌داند و تصمیم می‌گیرد برای یک «دیگری مسلط» زندگی کند. می‌توان در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا...** از همان آغاز در صفحه ۱۲ این آمیختگی را دید:

«مرد: ما همدیگه رو می‌شناسیم؟
زن: نه لزوما.
مرد: این‌جا خونه‌ی توئه؟
زن: نه خونه‌ی توئه.
مرد: شوخی می‌کنی؟» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۱۲)

ابعاد آمیختگی میان دو ابژه «زن» و «مرد» چنان وسیع است که مفهوم بسیار فردی خانه و در خانه بودن را نیز تحت شعاع قرار داده‌است. مرد برای خود خانه‌ای ندارد و رفته‌رفته این خانه نداشتن، فراتر از ابعاد مادی رفته و ابعاد ذهنی نیز پیدا می‌کند. می‌توان اوج این دو نوع آمیختگی ذهنی و روحی را در پایان نمایشنامه، صفحه‌های ۷۹ و ۸۰ دید:

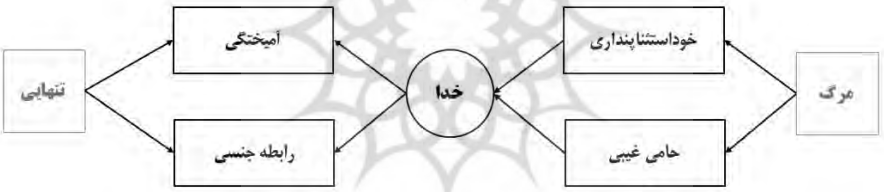
«زن: تو من رو می شنوی مثل این که خودم حس شنوایی تو هستم؟
مرد: آره.
زن: تو من رو می‌بینی مثل این که خودم حس بینایی تو هستم؟
مرد: آره.
زن: تو دیگه نمی‌تونی من و لمس کنی؛ چون آدم نمی‌تونه لامسه‌ی خودش رو لمس کنه.
مرد: درسته» (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۷۹–۸۰).

چه زبانی می‌تواند عمق این آمیختگی را که ابعادش از جهان مادی فراتر رفته و وارد جهان ذهنی و روحی شخصیت‌ها شده نشان دهد؟ در کدام ساحت می‌شود چنان آمیخت که دو نفر، صدای بال زدن یک پرواز (ویسنی‌یک: ۱۳۹۶، ۸۳) شوند؟ فقط تخیل ثانویه است که چنین عمق و ژرفایی دارد. تخیل ثانویه، تنها زبانی است که می‌تواند اوج آمیختگی «مرد» با «زن» را به صورت صدای بال زدن و یک پرواز ترجمه کند.

۲- رابطه‌ی جنسی: آزمایش‌ها و پژوهش‌های علمی نشان می‌دهند افرادی که به مرگ نزدیک هستند (بیماران دارای سرطان پیشرفته و...) و یا مواجهه نزدیکی با مرگ داشتند (مرگ یکی از عزیزان و...) غریزه‌ی جنسی‌شان شعله‌ور می‌شود. بررسی‌های این موضوع (یالوم، ۱٤۰۰: ٥۳٤) نشان داده که رابطه‌ی جنسی، میل به تولید و بقا دارد و کاری است بر خلاف مرگ و به همین دلیل، رابطه‌ی جنسی می‌تواند تسکینی غیراصیل برای اضطراب‌های وجودی باشد. رابطه‌ی جنسی موجب می‌شود تا یک نیروی قدرتمند بیرونی، انسان را تسخیر کند و طلسم‌شده به سوی آن کشیده و تسلیمش شود (یالوم، ۱٤۰۰: ٥٤) و این تسلیم و تسخیر دیگری شدن، اضطراب تنهایی را تسکین می‌دهد و حتی آزادی را برای مدتی فراهم می‌کند. «مرد» در نمایشنامه‌ی *داستان* **خرس‌های پاندا...** از رابطه‌ی جنسی به عنوان تسکینی غیراصیل برای اضطراب‌های وجودی کمک می‌گیرد و از همین رو است

که رابطه‌اش با «زن» را به خاطر نمی‌آورد و در میانه‌ی نمایشنامه (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ٦۳ تا ٦٦) در حالی‌که سیر داستان، نشان‌دهنده رابطه‌ی خوب «مرد» با زن است به او خیانت می‌کند. رابطه برای «مرد» به خودی خود ارزشمند نیست، بلکه روابط او با جهان پیرامونش و حتی در بالاترین سطح، روابط جنسی او ابزاری است در خدمت فرونشاندن اضطراب تنهایی. این رابطه‌ی ابزاری یا به تعبیر *بوبر*، رابطه‌ی من ـ آن (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۳) توسط تخیل ثانویه و در قالب مواردی که در ستون سوم از جدول ۱ انعکاس یافته، بروز و ظهور می‌یابد. مواردی که همگی در خدمت تسکین اضطراب تنهایی هستند: پرنده‌ای نامریی که مدام تولیدمثل می‌کنند و زندگی خالی «مرد» را از حضور خود پر می‌کند، «زن» از درهای قفل‌شده عبور می‌کند و نه شب یا به گفته‌ی «زن» به مدت نه زندگی (ویسنی‌یک، ۱۳۹۵: ۳۰) به دیدار «مرد» می‌رود، پیغامگیر تلفن، پیامی را که «زن» گذاشته هر بار به یک شکل پخش می‌کند، پیامی که نشان می‌دهد زن از خیانت مرد باخبر است؛ اما خیال تنها گذاشتن او را ندارد و حتی در پایان از مرد می‌خواهد به سکوتش گوش کند و با سکوت زن بر روی پیغامگیر به خواب برود و...

نتیجه آن‌که در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا**... سازوکارهای دفاعی دو اضطراب وجودی تنهایی و مرگ در خدمت تخیل ثانویه هستند و شخصیت مرد را به سمت یک دور باطل هدایت می‌کنند به گونه‌ای که از دام یکی به دام دیگری می‌افتد و راه گریزی ندارد. این چرخه‌ی باطل به صورت نمودار شماره‌ی ٤ نشان داده شده‌است:



نمودار شماره‌ی ٤: چرخه‌ی تبدیل اضطراب‌های وجودی و سازوکار دفاعی آن‌ها در نمایشنامه (طراح: نویسندگان مقاله)

همان‌طور که در نمودار شماره‌ی ٤ مشخص است «مرد» برای غلبه بر اضطراب برآمده از مرگ به دو سازوکار دفاعی اصلی رو می‌آورد: خود استثناء پنداری و ایمان به حامی غیبی. این سازوکارهای دفاعی درنهایت فرد را در جهان ساخته و پرداخته‌ی ذهنی خود به خدا تبدیل می‌کند. زمانی که فرد به خدا تبدیل شود و در جایگاه او قرار گیرد به مرور، سر و کله‌ی تنهایی پیدا می‌شود و این‌جاست که به سازوکارهای دفاعی تنهایی چنگ زده می‌شود؛ یعنی آمیختگی و رابطه‌ی جنسی. این چرخه آن‌قدر تکرار می‌شود تا «مرد» از پا درآید. این چرخه که نیروی محرکه‌ی آن تخیل ثانویه است، مشابه همان چرخه‌ای است که *شوپنهاور* از آن با عنوان چرخه‌ی میل و ملال یاد می‌کند (خورسندی شیرغان و بهنام فر، ۱۳۹۱: ۵۱).

نتیجه‌گیری

این مقاله با روش تحلیل محتوای کیفی، معطوف به کارکرد تخیل ثانویه در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** نوشته‌ی *ماتئی ویسنی‌یک* از منظر *کولریج* است تا نشان داده شود که چگونه تخیل ثانویه در روساخت اثر، موجب خرق عادت پدیده‌ها می‌شود و سپس چگونه خرق عادت‌ها موجب جذابیت اثر می‌شوند. همچنین به موجب خرق عادت، بار دیگر توجه مخاطبان و خوانندگان به جهان عادی انگاشته شده پیرامون جلب می‌شود و در سطح ژرف ساخت، تخیل ثانویه به‌عنوان تسکینی برای اضطراب‌های برآمده از تنهایی و مرگ برای شخصیت‌های نمایشنامه عمل می‌کند. پرسش اصلی این پژوهش عبارت است از اینکه «چرا و چگونه مطابق رویکرد *کولریج*، تخیل ثانویه می‌تواند اضطراب برآمده از تنهایی و مرگ شخصیت‌ها در نمایشنامه‌ی **داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد** اثر *ماتئی ویسنی‌یک* را برطرف نماید؟» که در پاسخ به آن پنج مورد به صورت مبسوط طرح می‌شوند. انواع سازوکارهای دفاعی غلبه بر مرگ (خود استثناءپنداری و حامی غیبی) و تنهایی (آمیختگی و رابطه‌ی جنسی) و انواع اضطراب‌های برآمده از این دو اضطراب بنیادین در این مقاله طرح‌شده و نیز انواع تخیل و تفاوت آن با خیال از منظر *کولریج* و مصداق‌های آن در نمایشنامه‌ی انتخابی عیان می‌شوند تا به پرسش‌های فرعی این مقاله نیز پاسخ درخوری داده شود و درنهایت تایید می‌شود که در این نمایشنامه تخیل ثانویه برای تسکین اضطراب‌های برآمده از تنهایی و مرگ کاربرد دارد.

منابع

ـ احمد گلی، کامران؛ رنجی، ادریس. (۱۳۹٤) ویلیام وردزورث و نیما یوشیج: پیوندهای زندگی، شعر و اندیشه دو شاعر رمانتیک، مجله زبان و ادب فارسی، شماره ۷۹. ص ۷ تا ۳٤.

ـ اکبرآبادی، محسن؛ خزانه دارلو، محمدعلی. (۱۳۹۰) نمودهای رومانتیسم در نفثه الصدور، متن شناسی ادب فارسی، شماره ۱۱. ص ٤۷ تا ٦۰.

ـ امیری، مهسا؛ علیزمانی، امیرعباس. (۱۳۹۷) بررسی تنهایی اگزیستانسیال در دنیای مدرن و روش های مواجهه با آن با تکیه بر آرا اروین یالوم، نشریه غرب شناسی بنیادی، شماره ۱. ص ۱ تا ۲۳.

ـ بارت، رولان. (۱۳۷۳) مرگ نویسنده، هنر تابستان، ترجمه‌ی داریوش کریمی، شماره ۲۵. ص ۳۷۷ تا ۳۸۱.

ـ باوره، موریس. (۱۳۷۳) تخیل رمانتیک، ارغنون، شماره ۱۲. ص ۵۵ تا ۷۸.

ـ برت، آر.ال. (۱۳۹۸) *تخیل*، ترجمه‌ی مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز.

ـ بسطامی، بهنام؛ پارسا، سید احمد. (۱٤۰۰) تشبیه ناهمساز، یک ویژگی سبکی در سروده‌های سیدحسن حسینی و قیصر امین‌پور، مطالعات زبانی بلاغی، شماره ۲۵. ص ۱۰۱ تا ۱۲٦.

ـ بلخاری قهری، حسن. (۱۳۸۷) بررسی تطبیقی آرای ابن سینا و ساموئل کولریج در مورد تمایز میان خیال و تخیل، اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ٤۵. ص ۱ تا ۲٤.

ـ بوسکیل، دریل (۱۳٦٦). تخیل، ترجمه‌ی اختر اعتمادی، نمایش، شماره ۱. ۳۰ تا ۳٦.

ـ بهزادفر، مصطفی؛ شکیبامنش، امیر. (۱۳۹۳) جستاری بر فلسفه پدیدار شناسی مکان؛ بررسی اندیشه های دیوید سیمون در رابطه با مفهوم خانه به مثابه یک مکان، هویت شهر، شماره ۱۷. ۵ تا ۱٤.

ـ پریشانی، زیبا؛ سرمدی، مجید؛ کوپا، فاطمه؛ یزدانی، حسین. (۱۳۹۹) جستجوی انگاره خانه در آثار «سهراب سپهری» بر مبنای پدیدارشناسی تخیل «گاستون باشلار»، شعر پژوهی، شماره ٤٤. ۱ تا ۲۵.
ـ چدویک، چارلز. (۱۳۸۸) سمبولیسم، ترجمه مهدی سحابی، تهران، نشرمرکز.
ـ حسینی، زهرا. (۱۳۹۱) جان جاوید/ معانی جاودانگی و مواجهه با مرگ در ارتباط با آن‌ها در مثنوی معنوی، اطلاعات حکمت و معرفت اردیبهشت، شماره ۲. ۳۷ تا ٤۰.
ـ خورسندی شیرغان، مصطفی؛ بهنام فر، محمد. (۱۳۹۱) رویکرد تطبیقی ـ تحلیلی ملال و گریز از آن در اندیشه ی سنایی و شوپنهاور، مجله ادبیات عرفانی، شماره ۹٤. ۷۸ تا ۸۲.
ـ رایانی مخصوص، مهرداد. (۱۳۸٦) مبانی نقد تئاتر، تهران، نشر قطره.
ـ رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۳۹۰) تحلیل روانشناختی وقتی نیچه گریست اثر اروین یالوم، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ٦٤. ۲۱ تا ۳٦.
ـ رنجبر، علی؛ زمانی، محمدحسن. (۱۳۹٦) حقیقت و چیستی مرگ از دیدگاه عرفان نظری و حکمت متعالیه، انوار معرفت، شماره ۱۲. ۷۵ تا ۹۲.
ـ زارعی، مرتضی. (۱۳۹۸) مقدمه یک منظومه‌ی دریانورد کهن، حکمت کلمه.
ـ ژاله، محمود. (۱۳٦۵) رویین تنی در اندیشه ایرانی، ایران‌نامه، شماره ۲۵. ۳۰۲ تا ۳۲۵.
ـ سیاحیان، فهیمه. (۱۳۸۷) اهمیت تخیل در خلاقیت هنری، آینه خیال، شماره ۷. ٦۰ تا ٦۲.
ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۹) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، نشر سخن.
ـ صلاحی مقدم، سهیلا (۱۳۷۷) مولوی و بلیک دو همدل، علوم انسانی دانشگاه الزهرا، شماره ۲٦. ۱ تا ۲٦.
ـ موحد، ضیا (۱۳۹٤) دیروز و امروز شعر فارسی، تهران، نشر هرمس.
علی زمانی، زهرا سادات؛ زمانی، امیرعباس؛ زمانی،مهدی؛ خوش طینت، ولی‌الله (۱۳۹۷) مرگ‌اندیشی از منظر اروین یالوم و تاثیر آن بر معنابخشی به زندگی، قبسات، شماره ۱۹. ۱۲۱ تا ۱۵۰.
ـ علیزمانی، امیرعباس؛ مظاهری، حبیب (۱۳۹۷) بررسی مواجهه با رنج تنهایی اگزیستانسیال در اندیشه اروین یالوم و رنج عارفانه فراق در اندیشه مولوی، پژوهش‌های فلسفی کلامی، شماره ۷۸. ۷۲ تا ۹٤.
ـ فورتیه، مارک. (۱۳۹٤) نظریه در تئاتر، ترجمه‌ی فرزان سجودی و نریمان افشاری، تهران، انتشارات پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
ـ قبادی، حسینعلی؛ شهابی، سروش. (۱۳۹۵) تحلیل ظرفیت بوطیقایی اسناد مجازی در فهم و نقد متون ادبی، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲. ۲۱ تا ۳۵.
ـ کشاورز، مسعود؛ رستمی، فرشته. (۱۳۸٤) بررسی کارکرد خیل در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری براساس دیدگاه کولریج، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸. ۱۰۵ تا ۱۳۲.
ـ مقدادی، بهرام. (۱۳۹۵) دانش‌نامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز، تهران، نشر چشمه.
ـ نظری، نجمه؛ کمالی، راهله. (۱۳۹٤) عشق از دیدگاه سعدی و اریک فروم، پژوهشنامه ادب غنایی، شماری ۲٤. ۲٦۷ تا ۲۸۳
ـ هارلند، ریچارد. (۱۳۹۳) درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت، تهران، نشر چشمه.
ـ هال، ورنون. (۱۳۹۵) تاریخچه نقد ادبی، ترجمه‌ی احمد همتی، تهران، نشر روزنه.
ـ یالوم، اروین. (۱٤۰۰) روان درمانی اگزیستانسیال، ترجمه‌ی سپیده حبیب، تهران، نشر نی.
ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۷) انسان و سمبولهایش، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، تهران، نشر جامی.

پی‌نوشت‌ها:

1. Matei Vișniec (1956)
2. Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834)
3. Immanuel Kant (1724 – 1804)
4. Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772 –1829)
5. William Blake (1757 –1827)
6. William Wordsworth (1770 –1850)
7. John Keats (1795 –1821)
8. Bert O. States (1929–2003)
9. Homer

۱۰. همسر زئوس و مادر الهه‌های نه گانه هنر در اساطیریونان Mnemosyne نام دارد که این کلمه در زبان یونانی به معنای حافظه است.

11. Plato (347_427)
12. Sigmund Freud (1856 – 1939)
13. Carl Gustav Jung (1875 – 1961)
14. Miguel Serrano (1917 – 2009)
15. Thomas Hobbes (1588 – 1679)
16. Gaston Bachelard (1884 – 1962)
17. David Simon (1960)
18. Giovanni Pico della Mirandola (1463 – 1494)
19. Guarino Guarin (1624 – 1683)
20. Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822)
21. Primary Imagination
22. Edmund Husserl (1859 – 1938)
23. Filling
24. Secondary Imagination
25. Salvador Felipe Jacinto Dalí Domènech (1904-1908)
26. Dream Caused by the Flight of a Bee around a Pomegranate a Second Before Awakening (1944)
27. The Elephants (1948)
28. The Temptation of Saint Anthony (1946)
29. Roland Barthes (1950 _ 1980)
30. Existential psychotherapy
31. Death
32. Freedom
33. Isolation
34. Meaninglessness
35. Irvin David Yalom (1931)
36. Emmy van Deurzen (1951)
37. Søren Kierkegaard (1813 – 1855)
38. Arthur Schopenhauer (1788 – 1860)
39. Martin Heidegger (1889 – 1976)
40. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831)
41. Jacques Choron (1904 – 1972)
42. Robert Kastenbaum (1932)
43. Carl Gustav Jung (1875 – 1961)
44. Jozef Breuer (1842 – 1925)
45. Friedrich Nietzsche (1844 – 1900)
46. Erich Fromm (1900 – 1980)
47. Sigmund Freud (1856 – 1939)
48. Robert Lockhart Hobson (1872 – 1941)
49. Ruthellen Josselson (1946)
50. Martin Buber (1878 – 1965)
51. Abraham Maslow (1908 – 1970)

پرتال جامع علوم انسانی