ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۲۳۳- ۲۵۶

تحلیل شخصیت‌های رمان «سمفونی مردگان» بر مبنای دیدگاه فروید دربارهٔ غرایز «نهاد»

فؤاد مولودی*

چکیده

مقالهٔ حاضر تحلیل و درون‌کاوی دو شخصیّت اصلی رمان سمفونی مردگان(آیدین و اورهان اورخانی) بر اساس نظریهٔ فروید در باب غرایز «نهاد» است. *فروید* غرایزِ «نهاد» را به دو دسته تقسیم می‌کرد: غریزهٔ زندگی و غریزهٔ مرگ. غریزهٔ زندگی بر اساس اصل لذّت عمل می‌کند و انرژی روانی‌ای که آشکار می‌کند «لیبیدو» است. لیبیدو می‌تواند جذب یا صرف یک شیء یا هدف شود؛ مفهومی که *فروید* آن را نیروگذاری روانی می‌نامید. ارضای غریزهٔ زندگی می تواند به کسب لذّت و تعویق بیشتر غریزهٔ مرگ منجرشود؛ امّا عدم ارضای آن و شکست در نیروگذاریِ لیبیدو "به ویژه در نخستین ابژهٔ عشق (love object)، مادر" زخم‌هایی دایمی را بر جایَ می‌گذارد. در این فرایند بخشی از نیروی لیبیدویِ سرمایه‌گذاری شدهٔ مستقر در «خود»، با ازدست‌دادن ابژهٔ عشق، نافرجام و بی‌هدفَ باقی می‌ماند و تغییر ماهیّت می‌دهد. در این حالت لذّت به عدم لذت و نیروی زاینده به نیروی ویرانگری که در خدمت غریزهٔ مرگ است تبدیل می‌شود. پس از طرح اجمالی مفاهیم و مقولات فرویدی دربارهٔ غرایز «نهاد»، با مداقّه در فضای رمان و کشف ارتباط زیرساختی تمام بخش‌ها و عناصر آن، و نیز با تفسیر روانکاوانهٔ نشانه‌های دلالتگر رمان به این نتیجه رسیده‌ایم که فضای غالبِ مرگ در رمان «سمفونی مردگان» نشأت گرفته از غلبهٔ غریزهٔ مرگ در روان *اورهان* است و اوست که مراحل رشد روانی خود را به سلامت طی نکرده و در مرحلهٔ پیشاادیپی تثبیت شده‌است. در مقابل، *آیدین* تجسم سوژگی و فاعلیت و «خود» ساختارمند است. در این مقاله نشان داده‌ایم که برخلاف برخی از پژوهش‌های انجام گرفته دربارهٔ این رمان، غلبهٔ غریزهٔ زندگی در آیدین سبب شده است که او مراحل رشد روانیش را به سلامت طی کند[۱].

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)
foadmoloudi@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۶/۶

کلیدواژه‌ها: سمفونی مردگان، فروید، شخصیت، مرگ، غریزه.

۱. مقدّمه

نقد روانکاوانه یکی از رویکردهای نقد ادبی در روزگار معاصر است که با نظریات زیگموند فروید، روانکاو اتریشی، آغاز شد و بعدها با نظریات کسانی همچون کارل گوستاو یونگ و ژاک لکان، به عنوان یکی از جدّی‌ترین و پیشروترین شاخه‌های نقد ادبی تثبیت شد. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان نقد روانکاوانه را به سه شاخهٔ اصلی تقسیم کرد: ۱. نقد معطوف به مؤلّف ۲. نقد معطوف به متن ۳. نقد معطوف به خواننده. در نقد روانکاوانهٔ مؤلّف‌مدار، منتقد می‌کوشد با تحلیل متن به ساختارِ روان مؤلّف آن پی ببرد و به ویژه تلاش می‌کند تمایلات ناخودآگاهانهٔ مؤلّف را دریابد. در این دیدگاه ـ که دیدگاه کلاسیک محسوب می‌شود ـ بر تحلیل روانکاونهٔ مؤلّف اثر تمرکز می‌شود و برای اثر ادبی کارکردی شبیه رؤیا در نظر می‌گیرند که به وسیلهٔ آن، خالق اثر امیال واپس رانده شدهٔ خود را به صورت دیگرگون شده ارضا می‌کند؛ مانند تحلیل فروید از آثار داستایفسکی و داوینچی؛ در نقد روانکاوانهٔ متن‌محور، تمرکز منتقد بر دنیای متن است. او متن را به مثابهٔ دنیایی مستقل و شخصیت‌های آن را به مثابهٔ انسان‌هایی واقعی تحلیل می‌کند تا فرآیند رشد روانی شخصیت‌ها و دلایل پنهانی کنش‌های آنها را تبیین کند. در این دیدگاه، تمرکز منتقد بر خود اثر ادبی است و او تلاش می کند با تحلیل شخصیت‌ها و ایماژها و مجازها و استعاره‌ها به لایه‌های پنهان و بن مایه‌های اصلی یک اثر ادبی دست پیدا کند. در نقد روانکاوانهٔ خواننده محور ـ که نورمن هالند «نقد تبادلی (Transactional criticism)» می‌نامیدش ـ بر رابطهٔ متقابل میان اثر ادبی و خواننده توجّه می‌شود. هالند معتقد است هر خواننده بر اساس هویت و شخصیتی که دارد تفسیری از یک اثر ادبی ارائه می‌دهد و ممکن است بخشی از جنبه‌های آن اثر ادبی را برجسته کند و بخشی دیگر را واپس براند؛ درست همانند فرآیندی که در آن «خود» امیال و تکانه‌های نامطلوب را واپس می‌زند. این واپس‌رانی، به منظور ایجاد تعادل در ذهن خواننده، و در ارتباط با تفسیر وی از اثر ادبی است (برای بحث تفصیلی دربارهٔ نقد روانکاوانهٔ خواننده‌محور، ر.ک. پاینده: ۱۳۸۱).

نقد روانکاوانه ـ چنان که از نامش پیداست ـ ماهیتی میان‌رشته‌ای دارد و ضروری است که پژوهشگر این حوزه در هر دو زمینهٔ روانکاوی و ادبیات، دانشی مناسب کسب کرده باشد: از یک سو، لازم است در فضایی علمی با حوزهٔ روانکاوی، مفاهیم، بنیان‌ها، کارکرد و

روش آن آشنا شود؛ و از دیگر سو، ضروری است که با دانش ادبیات، ماهیت متـون ادبـی، خوانش متن و مسایل آن، فلسفهٔ نقد ادبی، اهداف آن و مسایلی دیگر از ایـن دسـت آشـنا باشد تا بتواند دو بعد نظری و عملی نقد روانکاوانه را به خوبی به فرجام برساند. اقتضائات و شرایط لازم برای نقد روانکاوانـهٔ موفّـق و معنـادارِ متـون ادبـی را بـه اجمـال مـی‌تـوان اینگونه برشمرد:

الف. آشنایی دقیق منتقد ادبی با نظریهٔ روانکاوی: روانکاوی دانشی مستقل است و مانند هر دانشی دیگر، مبانی و مفاهیم ویژهٔ خود را دارد. قدم نخسـت در نقـد روانکاوانـه، درک صحیح این مبانی و مفاهیم از طریق مطالعهٔ دامنه‌دار منابع معتبر است. اگر منتقد ادبی بتوانـد در اتاق‌های درمان نیز حاضر شـود بـه درک عمیـق‌تـر او از ایـن مفـاهیم و فهـم درسـت چگونگی پیدایش و کارکرد آنها کمک می‌کند. علاوه بر ایـن، تعمّـق در درون خویشـتن و تحلیـل پیوسـتهٔ احـوال و رفتـار خـود و دیگـران نیـز مـی‌توانـد بـه درونـی کـردن ایـن مفاهیم بینجامد.

ب) درک مفاهیم روانکاوانه در کلیت یا ساختاری به هـم پیوسـته: مفـاهیم روانکاوانـه، مفاهیمی منفرد و پراکنده و منفکّ از ساختار یا کلیت خود نیستند و زمانی معنا مـی‌یابنـد و کارکرد آنها مشخّص می‌شود که در بافتار خود قرار گیرند. توجّه منتقد ادبی به بافت و زمینهٔ شکل‌گیری این مفاهیم و مقولات، و نیز آگاهی او به رابطه‌گیری درونی و شـبکه‌ای آنهـا از الزامات نقد روانکاونه و بسیار مهمّ است.

ج) درک سیّالیت و پیچیدگی ایـن مفـاهیم: مفـاهیم روانکاونـه صـلب و تـک‌بعـدی و یک‌سویه نیستند؛ بلکه سیّال و پیچیده و درهم آمیخته‌اند. فهم این سیّالیت و پـیچش، و نیـز درک این نکته که نقد روانکاوانه در پی بستن متن ادبی نیسـت و بـرعکس آن مـی‌خواهـد گشودگی و سیالیت مفاهیم خود را در متن ادبی نمایش دهد، از مفروضات این حوزه است.

د) پرهیز از تقلیل و فرموله کردن این مفاهیم: برخورد مکانیکی و کلیشه‌ای با مقولات و مفاهیم روانکاوانه و تلاش برای فرموله کردن و نزدیک ساختن این حوزهٔ ذهن‌گرا به دیگـر حوزه‌های اثباتی و عینی علوم دانشگاهی، از آفات بـزرگ ایـن حـوزه اسـت و در تنـاقض آشکار با فلسفهٔ روانکاوی است.

و) کاربست روشمند مقولات روانکاوانه در کلیت مـتن ادبـی: گفتـیم اگـر بخـش‌هـا و اجزائی از نظریهٔ روانکاوی از زمینه و بافتار خود منفکّ شود و خوانشـی از مـتن ادبـی بـر مبنای این اجزایِ از زمینه جداشده عرضه گردد خوانشی درست و معنادار از متن به دسـت

نمی‌آید؛ از طرف دیگر نیز لازم است متن ادبی به مثابهٔ ساختاری درهم تنیده که تمام اجزایش به هم مرتبط است دیده شود. نباید مفاهیم روانکاوانه در بخش‌هایی پراکنده از متن اعمال شود یا به آن تحمیل گردد.

در دهه‌های اخیر در ایران نیز به نقد روانکاوانه توجّه شده است و برخی از پژوهشگران حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی بر اساس اندیشه‌های زیگموند فروید یا شاگردان و پیروان او (عمدتاً یونگ، لکان و آدلر) برخی از متون کلاسیک و معاصر فارسی را نقد و بررسی کرده‌اند. این پژوهش‌ها در آغاز بیشتر در قالب کتاب بود (از نمونه‌های شاخص و موفّق این کتاب‌ها می‌توان به «صادق هدایت و هراس از مرگ» محمد صنعتی (۱۳۸۸)، «داستان یک روح» سیروس شمیسا (۱۳۸۳)، و «روانکاوی و ادبیات» حورا یاوری (۱۳۸۷) اشاره کرد) و در دههٔ اخیر عمدتاً در قالب مقالات پژوهشی و دانشگاهی است (از مقالات برجستهٔ این حوزه نیز به مواردی همچون «عجز از بیان: قرائتی روانکاونه از داستان سه قطره خون» (پاینده: ۱۳۹۰)، مقالهٔ «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روانکاوی لکان» (پاینده:۱۳۸۸)، مقالات محمد صنعتی در کتاب «تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات» (۱۳۸۰) و مقالات حورا یاوری در کتاب «زندگی در آینه» (۱۳۸۹) می‌توان اشاره کرد).

۲. رمان «سمفونی مردگان»

رمان سمفونی مردگان، نخستین رمان عباس معروفی که در سال ۱۳٦۷ منتشر شد، روایت چند ساعتِ پایانی زندگی اورهان اورخانی است. اورهان برای یافتن و کشتن برادر خویش، آیدین اورخانی، پا به مسیری می‌گذارد که به مرگ وی در شورآبی[۲] ختم می‌شود. در این رمان خواننده با سفر عینی و ذهنی اورهان همراه می‌شود. در سفر عینی، اورهان به قصد کشتن برادر از مغازه‌اش راه می‌افتد و به قهوه خانهٔ کنار شورآبی می رسد. او در سرما و برفِ شب زمستان گرفتار می‌شود و فردای آن شب در باتلاق شورآبی فرو می‌رود و می‌میرد. اما سفر ذهنیِ اورهان، حرکت پاندول‌وار روایتِ رمان از زمانِ حال به گذشته و از گذشته به حال است. این الگوی چرخشی روایی از آغاز تا پایان رمان تکرار می‌شود.

آیدین و اورهان دو شخصیّت اصلی رمان سمفونی مردگان هستند و بخش عمدهٔ روایت رمان ارائهٔ اندیشه‌ها و ذهنیات این دو شخصیّت است که روای سوم شخص محدود در قالب گفتار مستقیم و گفتار غیرمستقیم آنها بازگویی و روایت کرده است. بر این اساس درونکاوی این دو شخصیّت اصلی ضروری می‌نماید. نویسندهٔ این پژوهش بر این باور

است که با خوانش روانکاوانهٔ متکی بر روایت رمان (و نه نویسنده) می‌توان لایه‌های پنهان رمان و چگونگی شکل‌گیری شخصیت و انگیزه‌های رفتاری این دو را تحلیل کرد. در این مقاله، نخست بحثی اجمالی دربارهٔ «دیدگاه فروید دربارهٔ غرایز نهاد» را طرح خواهیم کرد و در ادامه، بر اساس این بحث نظری، خوانشی روانکاوانه از این رمان به دست خواهیم داد.

۳. ساختار روان از منظر فروید

فروید در تشریح روان، سه ساختار بنیادین را مطرح کرد: نهاد (Id)، خود (ego)، و فراخود (super ego). نهاد، همانندیِ نزدیکی با ناخودآگاهی دارد و سیستم آغازین و دیرینهٔ روان است. جایگاه یا مخزن تمام غریزه‌ها است و انرژی روانی کل یا لیبیدو را دربردارد. بنابراین، نهاد، ساختار نیرومند روان است که نیروی دو ساختار دیگر را نیز تأمین می‌کند. نهاد قسمت نامعقول و تابع غریزه (instinct) و ناشناختهٔ روان است (برسلر، ۱۳۸٦: ۱۷٦). نهاد بر اساس «اصل لذت» (pleasure principle) عمل می‌کند و چون «دیگی لبریز از برانگیختگی جوشان» فقط یک چیز را می‌شناسد: ارضای فوری؛ و به هیچ وجه از واقعیت آگاه نیست (شولتز، ۱۳۸٤: ۵۹). فروید معتقد بود همهٔ انسان‌ها در دوران کودکی سه مرحلهٔ متداخل دهانی (oral)، مقعدی (anal) و قضیبی (phallic) را از سر می‌گذرانند و برای آنکه رشد جنسی کودک بهنجار پیش رود، در نهایت فرایند دشوار و درازمدت اما ضروری «عقده ادیپ» (Oedipus complex)[۳] باید پشت سرگذاشته شود تا فرد از دنیای کودکی که مبتنی بر «اصل لذت» است گذر کند و زندگیش را بر« اصل واقعیت (reality principle)» که عرصهٔ عمل «خود» است، بنا نهد. در این فرایند ضمیر ناخودآگاه پیوسته آرزوهای واپس راندهٔ خود را از طریق رؤیا، لطیفه و امثال آن تخلیه می‌کند. هرگاه «خود» مانع این کار شود نبرد درونی «نهاد» و «خود» در قالب روان رنجوری بروز می یابد (ایوتادیه (Jadie)، ۱۳۷۸: ٦۰–۱۵۵و برسلر، ۱۳۸٦: ۸۰–۱۷۳). بنابراین «خود» قسمت معقول و منطقی و خودآگاهانهٔ روان است. به واقعیت آگاهی دارد و به روش عملی قادر به ادراک و دست‌کاری محیط فرد است؛ بر اساس اصل واقعیّت عمل می‌کند و تکانه‌های نهاد را کنترل می‌کند. «خود» به طور کامل از ارضا شدن «نهاد» جلوگیری نمی‌کند، بلکه مطابق با واقعیّت سعی در تأخیر، درنگ یا تغییر جهت آن دارد (شولتز، ۱۳۸٤: ٦۰). «فراخود» همان سانسورچیِ درونی است که تصمیمات اخلاقی اتخاذ می‌کند و نمایندهٔ همهٔ محدودیت‌های اخلاقی است. وظیفهٔ فراخود، سرکوب یا بازداری تکانه‌های نهاد، سدّ کردن و پس راندن لذت جویی‌های غیر

قابـل قبـول از نظـر جامعـه بـه سـطح ناخودآگـاهی اسـت (گـرین (Guerin) و دیگـران، ۱۳۷٦: ۱۳۲).

۴. دیدگاه فروید دربارهٔ غرایز «نهاد»

فروید غرایزی را که در «نهاد» قرار دارد، به دو دسته تقسیم می‌کرد: غریزهٔ زندگی و غریـزهٔ مرگ. غرایز زندگی با جستجو برای ارضای نیازهای اساسی مانند غذا، آب و جنسی به بقـا و نوع انسان خدمت می‌کند. غریزهٔ زندگی رشد و نمو دارد و بر اساس اصـل لـذّت عمـل می‌کند. انرژی روانی‌ای که غریزهٔ زنـدگی آشـکار مـی‌کنـد لیبیـدو (libido) اسـت. لیبیـدو می‌تواند جذب یا صرف یک شـیء یـا هـدف (object) شـود؛ مفهـومی کـه فرویـد آن را نیروگذاری روانی (cathexis) می‌نامد (شـولتز، ۱۳۷۸: ۵۸). فرویـد متـأثّر از نظریّـهٔ تکامـل داروین معتقـد بـود کـه غریـزه در دو شـکل تجربـه مـی‌شـود: خودشـیفتگی بـه غریـزهٔ صیانت‌ازنفس مربوط است و میل جنسی به توالد و تناسل (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۱۲). در واقع، غریزهٔ زندگی در راستای کسب لذّت است و جلوه‌هـای بـارز آن کسـب لـذت جنسـی و امتزاج با جنس مخالف است. فروید در آغاز تحقیقات خود می‌کوشید رفتارهـای انسـان را بر اساس غریزهٔ زندگی، کسب لذّت و صیانت‌ازنفس تحلیل و تفسیر کند. وی بر این بـاور بود که رفتار و نیروگذاری روانی انسان بر اساس اصـل لـذّت اسـت؛ امـا فرویـد در پایـان زندگی ـ شاید تحت تأثیر رخدادهای ناگواری چون مرگ فرزند، بیماری سـرطان و وقـوع جنگ جهانی دوم ـ در مقاله‌ای با عنوان «ورای اصـل لـذّت» غریـزهٔ مـرگ را مطـرح کـرد (شولتز، ۱۳۸۲: ٤٦٨). فروید در «ورای اصل لذّت» بیان می‌کنـد: اگـر بـر خـلاف سرشـت محافظه کارانهٔ غریزهٔ زندگی در جهت صیانت از ارگانیسم موجود زنده، غریـزه‌ای موجـود زنده را به حالت قدیمیش (یعنی زمانیکه چیـزی غیرارگانیـک و بـی‌حرکـت بـوده اسـت) بازگرداند، و اگر این امر را به مثابهٔ حقیقتی متصوّر شویم که هیچ استثنایی ندارد (یعنی اینکه هر چیز زنده‌ای به عواملی درونی می‌میرد و یک بار دیگر به چیـزی غیـر ارگانیـک تبـدیل می‌شود) آنگاه ناگزیر باید گفت *« هدف تمام زندگی مرگ است»*و با نگاه بـه گذشـته بایـد گفت *«چیزهای بی جان قبل از موجودات زنـده وجـود داشـته انـد»* (فرویـد، ۱۹۸٤: ٥٦). بنابراین غریزهٔ مرگ قدیمی‌تر و ابتدایی‌تر از غریزهٔ زندگی است، و بی‌حرکتی و نیستی پیش از حرکت و هستی است. اما پس از هست شـدن موجـود زنـده، غریـزهٔ زنـدگی ارضـای

غریزه‌ی مرگ را با وقفه و تعلیق مواجه می‌سازد تا بتواند غریزهٔ مرگ را مقیّد و محدود سازد و بر آن سلطه پیداکند (همان: ۸۰).

پس از شکل گیری «خود» (ego) بخشی از منبع اصلی و حقیقی غریزهٔ زندگی و لیبیدو در آن متمرکز می‌شود. این انتقالِ منبع انرژی از «نهاد» به «خود» صورت می‌گیرد. دلیل اصلی این انتقال، محافظت و حفظ ساختار یکپارچه و منسجم «خود» است. بدین گونه «خود» با جای دادن لیبیدو در درونش، چیزی «خودشیفته» توصیف می‌شود و فقط از این منبع است که لیبیدو به ابژه‌های دیگر گسترش می‌یابد. این لیبیدویِ خودشیفته همراه است با تجلّی غریزهٔ جنسی و غریزهٔ صیانت از نفس که هر دو جنبه‌هاییِ از غریزهٔ زندگی است. بنابراین، می توان چنین استنباط کرد که بخشی از «خود» درهم‌آمیخته و همراه است با غریزهٔ زندگی (غریزه‌ی جنسی و غریزه‌ی صیانت از نفس) (فروید، ۱۹۸٤: ٦۹). ارضای غریزهٔ زندگی و غریزهٔ جنسی می تواند به کسب لذّت و تعویق بیشتر غریزهٔ مرگ منجرشود؛ اما عدم ارضای غریزهٔ زندگی و شکست در نیروگذاریِ لیبیدو (به ویژه در نخستین ابژهٔ عشق (love object)، مادر) و از دست‌دادنِ عشق، زخم‌هایی دایمی را در *قالب داغِ خودشیفتگی بر حرمتِ نفس* بر جای می‌گذارد (همان: ۳۸). در این فرایند بخشی از نیروی لیبیدویِ سرمایه‌گذاری شدهٔ مستقر در «خود»، با ازدست‌دادن ابژهٔ عشق نافرجام و بی‌هدف باقی می‌ماند و تغییر ماهیّت می‌دهد. در این حالت لذّت به عدم لذت و نیروی زاینده به نیروی ویرانگری (که در خدمت غریزهٔ مرگ است) تبدیل می‌شود. این نیروی متحوّل‌شده و تغییرماهیّت‌داده به سمت «خود» باز می‌گردد؛ اما «خود» به منظور حفظ انسجام و تداومِ حیات خویش آن را به سمت ناخودآگاه واپس می‌راند (repression). در واقع، تقابل میان امر آگاه و ناآگاه نیست، تقابل میان «خودِ» منسجم (coherent) و امرِ واپس‌رانده شده است. بنابراین، بخش وسیعی از «خود» ناخودآگاه است و تنها بخش کوچکی از آن نیمه‌آگاه و خودآگاه است. «خودِ» منسجم برای حفظ ساختار و حیات خود هر گونه نیروی ویرانگر و مخرّب را به ناخودآگاهی واپس می‌راند و این کنش «خود» در واپس‌رانیِ امر ویرانگر، تحت تأثیر اصل لذّت است. به دیگر سخن، «خود» از نیروی غیرلذّت بخش دوری می‌کند (فروید، ۱۹۸٤: ۳۸). اما نیروی واپس‌رانده شده به ناخودآگاهی، هرگز از کوشش خود برای ارضای کامل و فرجام یافتن دست نمی‌کشد. بدین‌گونه امرِ واپس‌رانده شده تغییر شکل می‌دهد و در ابژه‌های مشابه با ابژهٔ نخستینِ عشق (مادر) جاری و جایگزین می‌شود. در این حالت، «خود» با صورت بندی تحوّل‌یافته و

جایگزین‌شده‌ای از امر واپس‌رانده‌شده روبه‌رو می‌شود. این فرایند، به صورت اجبار یا تکرار، پیوسته در «خود» اتفاق می‌افتد. در واقع هر تجربهٔ عشق، تکراری از تجربهٔ نخستین عشق است و «خود» در فرایند این تکرارها هیچگاه به ارضای کامل دست نمی‌یابد. در نتیجه، امرِ واپس‌رانده شده دوباره سربرمی‌آورد و باز پس رانده می‌شود و این فرایند جبری را پایانی نیست (همان: ٦٠–٥٩). تکرار به مرور زمان موجب فرسایش نیروی ارگانیسم، تخریب، ویرانی و مرگ می شود (موللی، ١٣٨٤: ٤٣). دلوز معتقد است تکرار همان چیزی است که لحظه را یکپارچه نگه می‌دارد؛ تکرار بر سازندهٔ همزمانی است؛ تکرار فی نفسه نوعی ترکیبِ زمان است؛ تکرار در آنِ واحد تکرارِ قبل، اکنون و بعد است؛ به دیگر سخن، تکرار برساختن گذشته و حال و آینده در زمان است (دلوز، ١٩٨٩: ٤٣٠).

۵. تحلیل شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان بر اساس دیدگاه فروید دربارهٔ غرایز «نهاد»

سمفونی مردگان در بعدازظهرِ برفیِ زمستانی بسیار سرد آغاز می‌شود. در کاروانسرا اورهان، ایاز پاسبان و چند باربر دیگر با گرمای چراغ یا آتش پیت‌های حلبی خود را گرم نگه داشته‌اند، اما سرما و سوز بیرون همچنان پا بر جا است:

> آسمان برفی بر زمین گذاشته بود که سال‌ها بعد مردم بگویند همان سال سیاه... برف همه را وا گذاشته بود. سکوتی غریب کوچه و خیابان را گرفته بود... بلا نازل شده بود؟ شاید. بسیار زمستان‌ها آمده و رفته بود، بسیار برف‌ها باریده بود، اما هیچکس به یاد نداشت چنین برفی را... (معروفی، ١٣٨٩: ١٢–١١).

اورهان در پی شنیدن این خبر که برادر بزرگترش، آیدین، دختری پانزده ساله دارد و ممکن است مدّعی ارث و میراث شود، به تحریک ایاز پاسبان تصمیم می‌گیرد به قهوه‌خانهٔ کنار شورآبی برود تا برادرش را بیابد و با طناب خفه کند. اورهان گرمای مغازه‌اش را ترک می‌کند و به سمت شورآبی حرکت می‌کند. در سفر عینیِ اورهان، با حرکت از شهر به بیرون (از شهر به طبیعت) به تدریج اندک گرمای موجود در فضای داستان کم و محو می‌شود. هر قدر که اورهان به خروجی شهر نزدیک می‌شود و پا در دلِ طبیعت می‌گذارد، سرما و برف بیشتر بر فضای داستان مستولی می‌شود. هم عرض با این سفرِ عینی، در سفر ذهنیِ اورهان به گذشته نیز سرما بر وجود او بیشتر چیره می‌شود. محو شدن گرما و

مستولی شدن سرما و برف در دنیای عینی اورهان همزمان است با سیطرهٔ مرگ و ویرانگری بر دنیای ذهنی او: این دنیای ذهنی آمیزه‌ای است از خاطراتی تلخ که مرگ آیدا، مرگ پدر و مادر، دیوانه شدن آیدین به دست خود اورهان، و تبدیل شدن یوسف به توده‌ای گوشتی و کشته شدنش به دست اورهان بخشی از آن است.«سرما و برف برای اورهان مقوله‌ای درونی است: همچنان که بر دنیای بیرون او در شب زمستانی حکم می‌راند، درونش نیز سرد و یخ‌زده است» (یکتا، ۱۳۸٤: ۱٦۱).

سرما و برف نشانه‌ای از غریزهٔ مرگ است که به تدریج سراسر وجود اورهان را می‌گیرد. غریزهٔ مرگ در ساحت ناخودآگاه جا دارد و سیطرهٔ آن بر غریزهٔ زندگی نشان از سلطهٔ ناخودآگاهی بر خودآگاهی و «خود» دارد که جایگاه غریزهٔ زندگی است. «خود» نظام‌مند، زمانمند است و معمولا برای حفظ و صیانت خود، از نظم موجود در زندگیِ شخصی و جمعی و از زمانِ خطی پیروی می‌کند. پیروی از این نظم و زمان برای حفظ انسجام و یکپارچگی ساختارِ «خود»، پیش بردن اهداف غریزهٔ زندگی و وقفه در کار غریزهٔ مرگ بسیار مهم است. زمانیکه اورهان می‌فهمد آیدین دختر دارد تصمیم به کشتن او می‌گیرد. اینجاست که در نظم زندگی روزمرهٔ اورهان اختلال ایجاد و مشاهده می‌شود:

> لحظاتی بعد، درست سر ساعت دو بعد از ظهر، اورهان نتوانست به رسم عادت حساب دفتر روزانه را وارد دفتر کل کند، هر چند که می خواست حساب‌ها را ببندد... دفترها را در چارچوب چرتکه گذاشت. و یادش رفت آن را در کشو میز بگذارد و درش را قفل کند... (معروفی، ۱۳۸۹: ۱٤).

این اختلال در نظم و عادات زندگی روزمرهٔ اورهان، انعکاس دهندهٔ درهم ریختگی، تشویش و اضطراب در ساختار «خود» و خودآگاهی او است. همچنین بارزترین نشانهٔ اختلال در زمان خطی و سلطهٔ بی‌زمانی در سمفونی مردگان در قسمت مربوط به «ساعت آقای درستکار» به خوبی مشاهده می‌شود:

> [اورهان] شاید هزاران بار در طول عمر از آن‌جا گذشته بود اما حالا با دقّتی خاص به ساعت بزرگ و گرد آقای درستکار نگاه کرد... بیش از سی سال می‌شد که از کار افتاده بود... ساعت چنان از حرکت وامانده بود که آقای درستکار با تمام استادی نتوانست به کار بیندازدش. عقربه‌ها درست رأس ساعت پنج و نیم قفل شده بود... و حالا پس از این همه سال خوابیده بود... (معروفی،۱۳۸۹:۱۸).

این اختلال در نظم و زمانِ خطی با رسیدن اورهان به قهوه خانهٔ شورآبی و گرفتار شدن در برف و سرما شدّت می‌یابد:

> سرما داشت کلکش را می‌کند... به رسم عادت دست در جیب جلیقه کرد که ساعتش را در بیاورد اما نبود. همه‌ی جیب‌ها را گشت... نه. نبود... آن پیرمرد آنکه می‌گفت برادرکُش... هرکه بود ساعت را برده بود. (همان: ۲۹۲).

دزدیده شدن ساعت به دست پیرمرد مرموز داخل کلبه، ناآگاهی از زمان و گمگشتگی آن را نشان می‌دهد. بی‌زمانی و شدّت یافتن اختلال در نظم و انسجام «خود»، تسلّط هر چه بیشتر ناخودآگاهی و غریزهٔ مرگ را آشکار می‌کند.

فروید در مقالهٔ «ورای اصل لذّت (Byond the Pleasure principle)» بیان می‌کند:

> امروزه در موضعی قرار داریم که دربارهٔ این نظریهٔ کانتی به بحث بپردازیم که زمان و مکان «صور ضروری اندیشه»اند. ما آموخته‌ایم که فرایندهای ذهنی ناخودآگاه، فی نفسه «بی زمان اند». این امر در وهلهٔ اول بدان معناست که آنها به شیوه‌ای زمانمند نظم نیافته‌اند و زمان به هیچ رو آنها را تغییر نمی‌دهد و ایدهٔ زمان نمی‌تواند بر آنها به‌کار بسته شود. این مشخّصات، مشخّصاتی منفی هستند که فقط زمانی به روشنی درک می‌شوند که مقایسه‌ای میان آنها و فرایندهای ذهنی آگاهانه به عمل آید. (فروید، ۱۹۸٤: ٤٦).

همچنین به اعتقاد بلانشو (Blanchot) مرگ به دانش درآمدنی نیست و از حیطهٔ آگاهی سوژه بیرون می‌ماند. مرگ خارج از تسلط زمان حال است، زمان حالی که نشانگر تسلط سوژه بر جهان بیرون یا جهان ممکنات است. بنابراین سوژه تسلط آگاهانه بر مرگ ندارد و مرگ همواره در حال نزدیک شدن است؛ زمانِ خطی، زمان سوژه‌ای است که بر جهان بیرون و ابژه های آن مسلط است. سوژه در این زمانِ به دستکاری و کنترل جهان بیرون قادر است؛ اما مرگ این تسلط و کنترل را از سوژه می‌گیرد و سوژه را از جایگاهِ سوژگی به‌درمی‌کند. بنابراین زمانِ مرگ، زمانِ «در خلال (Meantime)» است (بلانشو، ۱۳۸۸: ۱۰-۹).

در بخش‌های پایانیِ داستان با نشانه‌هایی که دلالت بر شدّت یافتن این بی‌نظمی و آشفتگی دارد روبه‌رو می‌شویم: «یادش رفته بود پاپاخ را بردارد. به رسم عادت بر می‌گشت که یک چیزی را بردارد. همیشه چیزی را فراموش می‌کرد. اما نه پاپاخ. و این بار پاپاخ ...» (معروفی، ۱۳۸۹: ۳۰۰). دزدیده شدن ساعت اورهان به دست پیرمردی که نماد مرگ است

(یاوری، ۱۳۸٦) و گمگشتگی در زمان، از دست دادن کنترل و تسلط «خودِ» اورهان را نشان می‌دهد، و جاگذاشتن پاپاخ در کلبه و فراموش کردن آن، آشکار کنندهٔ تشویش، بی‌نظمی و درهم‌ریختگی ساختار «خود» او است. این درهم ریختگی در ساختار «خود» و خودآگاهیِ اورهان سبب می‌شود تا نتواند چون سوژه‌ای مسلّط دنیای بیرون خود را کنترل کند؛ اما از سویی دیگر تسلّطِ بی‌زمانی، استیلایِ ناخودآگاهی و غریزهٔ مرگ را بر هستی او نشان می‌دهد.

همچنین در تصویری که اورهان از خانهٔ پدریش ارائه می‌دهد (پس از دیوانه کردن آیدین و فوت مادر) حضور و تسلّط غریزهٔ مرگ را می‌توان باز یافت:

> تو هم اگر بودی، مادر، جانت به لب می رسید. پا در خانه‌ای نمی گذاشتی که آب حوضش سبز شده، سیخ‌های کاج کف حیاط را پوشانده، سرما پشت پنجره‌های خاک گرفتهٔ اتاق‌ها مانده ... آجرهای هفت و هشت بالای دیوارها یکی یکی می‌افتند، انگار که ساختمان سرما خورده باشد، کسی جارو نمی‌زند، مهمان نمی‌آید، لاله‌های مردنگی سر در خانه شکسته‌اند... صدای نفس لمبر می‌خورد... (معروفی، ۱۳۸۹: ۱۷).

خانه می‌تواند بازتابی از خود باشد و این که انسان خود را چگونه می‌بیند(کوپر، ۱۳۸٤: ٥٤). آب سبز و راکد حوض، درخت کاج آبیاری نشده، حیاط جارو ندیده، پنجره های گردگیری نشده، آشپزخانهٔ سرد و خاموش، ناودانِ درحال‌افتادن و ... همگی از نشانه‌هایی است که بی‌حرکتی و ایستایی را بیان می‌کند. حرکَت از جلوه‌های حضور زمانِ خطی و جاری بودن زندگی است؛ در نتیجه بی‌حرکتی نشانهٔ بی‌زمانی و حضور قاطعِ مرگ و ساحت ناخودآگاهی در فضای خانه و در درون اورهان است. حتی تأکید بر لاله‌های شکستهٔ مردنگی سر در خانه بر قطع ارتباط دنیای درون با دنیای بیرون و اجتماع دلالت می‌کند. چونکه سر درخانه به طرزی نمادین بیانگر نحوهٔ ارتباط انسان با سایر افراد جامعه است (کوپر، ۱۳۸٤: ٥٤). بیشتر فضاهای که حضور اورهان در آنها روایت می شود با برف و سرما همراه است که فضای مرگ را می‌نمایاند.

در مقابل، آیدین اورخانی، برادر بزرگتر اورهان، یک روشنفکر است که مطالعه می‌کند، شعر می‌گوید، و با وجود همهٔ مشکلات قصد ادامه تحصیل دارد. او می‌کوشد همیشه ظاهری آراسته و مرتب داشته باشد: «عطر می‌زد، لباس خوب می‌پوشید، موهاش را می‌آراست، کراوات می‌زد و می‌رفت...»(معروفی، ۱۳۸۹: ۳۵). آیدین می‌کوشد در هر حال، حتّی در شرایط سخت و دشوار، انسجام و یکپارچگی خود را حفظ‌کند. او فاعلیّت و

سوژگی خود را از دست نمی‌دهد و همیشه بـه گونـه‌ای موقعیـت‌هـای سـخت و نـامنتظر زندگیش را کنترل می‌کند. مانند زمانیکـه پـس از کسـوف وارد خانـه مـی‌شـود و در اتـاق زیرزمین با کتاب‌های سوختهٔ خود مواجه می‌شود:

> من فکر می کردم وقتی آیدین وضع را ببیند در جا سکته می‌کند. اما هیچ اتفاقی برایش نیفتاد. دم غروب آمد. خانه در سکوت غم انگیزی غرق شده بود... دو سه قدم که رفت تاریکی و سیاهی وحشتناک زیر زمین را دید. بوی سوختگی هـم پیچیـده بـود... بعـد بی‌آنکه یک کلمه حرف بزند، یا بخواهد کسی را ببیند رفت.(معروفی، ۱۳۸۹: ٦-۵۵).

آیدین در این شرایط هولناک تمرکز خود را از دست نمی‌دهد و تصمیم می‌گیرد از خانه جدا شود و مستقل باشد. او در رام‌اسبی در کارخانهٔ چوب‌بری کار پیدا می‌کند و بـا وجـود سختی شرایط کار و سرما و برف همچنان مصمّم می‌ماند که کار کند تا بتوانـد بـرای ادامـه تحصیل در تهران پولش را پس‌انداز کند. آیدین حتّی پس از پذیرش کمک آقای میرزایان و قبول کار در دخمهٔ تاریک و پر از سوسک و موش زیرزمین کلیسا فاعلیّت خود را از دست نمی‌دهد، به سختی کار می‌کند و رابطهٔ عاطفی سازنده‌ای با سـورملینا، بـرادرزادهٔ میرزایـان، برقرار می‌کند که به ازدواج و زایندگی و تولّد فرزند منجـر مـی‌شـود. آنچـه از مـتن رمـان برمی‌آید نشان دهندهٔ استقامت و پایداری آیدین در شرایط سخت و ناگوار اسـت. او حتّـی در بدترین شرایط برای رسیدن به هدف خود برنامه ریزی و تلاش می‌کند، این همه نشـان دهندهٔ حضور یک «خود» منسجم و یکپارچه در آیدین است.

آیدین خواهر محبوبش را از دست می دهد، زنش می میرد اما باز می‌تواند سر پا بمانـد و به زندگی خود ادامه دهد. حتی دیوانگی او به سبب عوامل درونی و سختی‌های زندگیش نیست، بلکه آیدین به علت یک عامل بیرونی (با خوردن آش مغز چلچله‌ای که اورهان بـه او داده است) دیوانه می‌شود؛ اما نکتهٔ جالب این است که او حتـی در عـالم دیـوانگی نیـز فاعلیّت خود را حفظ می‌کند و به روشنگری و آگاه ساختن دیگران مـی‌پـردازد. بـارزترین نشانهٔ این روشنگری خواندن روزنامه برای کسانی است که در قهـوه خانـهٔ کنـار شـورآبی هستند. آیدین حتّی از حضور در قهوه خانه و خوردن چای لذت می‌برد.

آیدین می‌تواند عاشق دیگری شود و محبّت دیگری را جلـب‌کنـد، او زاینـدگی دارد و بچه‌دار می‌شود، زیبا و آراسته است و پیوسته برای رسیدن به هدفش حتی در شرایط سخت تلاش می‌کند. تمام این موارد نشان دهنـدهٔ قـدرت و سـلطهٔ غریـزه‌ی زنـدگی در سـاختار «خودِ» آیدین است. اما در مقابل، اورهان نمی‌تواند عاشق دیگری شود و محبّت دیگـری را

جلب‌کند. او حتّی قادر بـه زاینـدگی نیسـت و نمـی‌توانـد بچـه‌دار شـود، او در رابطـه بـا همسرش، آذر، شکست می‌خورد و عقیم می‌ماند. حتی از نظر ظـاهری نیـز درسـت نقطـهٔ مقابل آیدین است: چاق و قد کوتاه است و یک طرف بینی‌اش شکسته و باد کـرده اسـت. اورهان مانند آیدین برای زندگیش تلاش می‌کند امّا تلاش او برای رسیدن به هدف، زایـا و روبه‌جلو نیست، بلکه تلاشی است برای جبران (compensation) فقدان‌ها[۴] و نقص‌هایی که منجر به احساس حقارت شدید در درون او شده است.

با توجه به بررسی مقایسه‌ای که میان این دو شخصیّت اصلی (اورهان و آیـدین) انجـام گرفت و نیز تحلیل فضاهایی که این دو در آنها حضـور و کـنش دارنـد، مـی‌تـوان چنـین استنباط کرد که فضای سرد و تاریک، و مرگی که بـر رمـان سـایه افکنـده اسـت بیشـترین مجاورت و هم‌عرضی را با فضای ذهنی/ ناخودآگاهی اورهان اورخانی دارد. غریزهٔ زنـدگی در آیدین حضور و برجستگی دارد، اما این اورهان است که بـا غریـزهٔ مـرگ و ویرانگـری همراه و همگام است.

۶. تحلیل نشانه‌های دلالت‌گر متن به منظور کشف چرایی غلبهٔ متّضاد غرایـز نهاد بر دو شخصیت رمان

نقد روانکاوانهٔ متن‌محور، نقدی ژرف‌ساختی است و هدف غایی آن، کشف لایه‌های پنهـان متن، کشف و استخراج تمایلات ناآگاهانهٔ شخصیت‌های افراد، تبیین سازوکار شـکل‌گیـری این تمایلات و چگونگی بروز و ظهور آنها در در قالب اعمال و رفتار دگرگون‌شونده است. اکنون در مرحلهٔ پایانی نقد خود از رمان، قدمی فراتر می‌گذاریم و به صورتی تخصصـی‌تـر دربارهٔ این لایه‌های پنهان متن و شخصیت‌های آن بحث می‌کنیم. مـی‌خـواهیم بـا دقـت در نشانه‌ها و نمادهای دلالتگر متن رمان، لایه‌های پنهان آن یا پیرنگ استعاری و حـذفی‌اش را کشف کنیم و دلایل پنهان غلبهٔ مرگ بر اورهان و عریزهٔ زندگی بر آیدین را نشان دهیم. بـه اعتقاد ما مهم‌ترین و اساسی‌ترین مرحلهٔ نقد روانکاوانه کشف این لایه‌ها و دلالت‌های پنهان است و ارزش و اهمّیت کار یک منتقد در حوزهٔ نقد روانکاوانه در ایـن مرحلـه اسـت کـه معلوم می‌شود. نخست دربارهٔ «مادر» به مثابهٔ مهم‌ترین «روایـت ناشـدهٔ» ایـن رمـان بحـث می‌کنیم و در ادامه، با تحلیل دو «خواب» دلالتگر رمان، ارزش «خواب» یا «رؤیا» را در نقـد روانکاوانه تبیین می‌نماییم؛ و در پایان با تحلیل «شورآبی» به مثابل مهم‌ترین مکان معناساز و دلالتگر رمان، بحث را به پایان می‌بریم:

همان‌گونه پیش از این گفته شد، هر گاه لیبیدو (غریزهٔ زندگی) و انرژی نیروگذاری شده بر ابژهٔ نخستینِ عشق (مادر) ارضا نشود و ناکام بماند، غریزهٔ مرگ نیرومندتر می‌شود و ناکامی و تضعیف نیروی غریزهٔ زندگی امری ناگزیر می‌گردد. **رابطهٔ مادر با اورهان، رابطه‌ای صمیمی و پرعاطفه نیست**. اورهان چندین بار از نگاه‌های تنفّرانگیز مادر به خود سخن می‌گوید. هر چند تنفّر مادر از اورهان بیشتر به سبب بلایی است که بر سر آیدین آورده است، اما تحلیل رابطهٔ مادر با اورهان و آیدین روشن می‌سازد که عاطفهٔ این مادر نسبت به این دو فرزند یکسان نبوده‌است. اورهان فرزند آخر خانواده است. آیدین و آیدا دوقلویی هستند که از اورهان بزرگترند. مادر اشتیاقی فراوان به آیدین دارد و پیوسته می‌گوید: «آیدین من». مادر بخش اعظم محبّت و عاطفهٔ خود را معطوف آیدین می‌کند و باقیمانده را به آیدا و یوسف (کودکی که از ناتوانی ذهنی و جسمی رنج می‌برد) می‌بخشد. سهم اورهان آشکارا از توجّه و محبت مادر ناچیز است: «اما مادر رفتاری سوای پدر داشت. نمی‌توانست چیزی را در خود نگه دارد. خود را عیان می‌کرد و به هر قیمتی بود در لابلای نفس‌هایی که می رفت دیگر درنیاید، می‌گفت: آیدین... آیدین...» (همان: ۳۱٤). این امر سبب می‌شود اورهان به اندازهٔ کافی از تن، محبّت و عاطفهٔ مادر کامیاب نشود و احساس حقارت کند، و در مقابل به آیدین حسادت کند. در واقع، آیدین ابژه‌ای می‌شود که اورهان بخشی از غریزهٔ مرگ و ویرانگری خویش را بر روی او نیروگذاری می‌کند و درصدد نابودی او برمی‌آید.

محرومیّت اورهان از تن و عاطفه‌ی مادر، و حسادتش به آیدین را می‌توان از رؤیایِ کودکی او دریافت:

> آن شب خواب باغی را دیدم که درخت‌هاش طلایی بود. کوچه‌مان وسیع شده بود، کارخانه‌ی پنکه سازی از آن ته آمده بود بالا و همسطح زمین شده بود، با شیروانی قرمز. و من درس می‌خواندم. و بعد دیدم که مرده‌ام. صبح که خوابم را برای مادر تعریف کردم گفت: عمر درازی داری، مادر. (همان: ٤٠).

«باغ» در معماری و نگارگری ایرانی نمادی از بهشت است (انصاری و محمودی نژاد، ۱۳۸٦) و حضور «درخت‌های طلایی» که حالتی جادویی دارد بر رؤیاگونگی این خواب می‌افزاید. بهشت مکانی است که انسان دیگر هیچ نیازی ندارد و می‌تواند از تمام لذایذ و نعمت‌های الهی، بدون هیچ وقفه‌ای بهره‌مند شود؛ این شرایط هم عرضی و مشابهت زیادی با ماه‌های نخسین تولد دارد. در آن دوران نوزاد همبستهٔ تن مادر است و مادر بدون هیچ

وقفه‌ای به نیازهای کودک پاسخ می‌دهد و آنها را برطرف می‌کند. بنابراین می‌توان چنین استنباط کرد که بهشت تداعی‌کنندهٔ تن و عاطفهٔ مادر است. همچنان که در باور دینی نیز می‌گویند «بهشت زیر پای مادران است». «کوچهٔ وسیع شده» و «کارخانهٔ بالا آمده» از آن می‌تواند استعاره‌ای از استعلا، قدرت و استحکام باشد. این استعارهٔ قدرت با درس‌خواندن اورهان همراه می‌شود. می‌دانیم که اورهان به سبب بی‌علاقگی به درس و شکست در تحصیل، ترک مدرسه می‌کند و در حجرهٔ پدر مشغول به کار می‌شود. پس این اورهان نیست که درس می‌خواند، شاید این تصویری از اورهانِ ایده‌آل است و اورهان دوست دارد این‌گونه باشد. آنکه درس می‌خواند آیدین است. آیدینِ درس‌خوان است و موفّقیّت او در تحصیل سبب جلب محبت مادر و حتی پدر می‌شود. پس ایده‌آلِ اورهان همان آیدین است و اورهان می‌کوشد با آیدین همانندسازی کند. نکتهٔ جالب این است که اورهان در خوابش می بیند که مرده است، در واقع او مرگِ «خود» ایده‌آلش یعنی آیدین را آرزو می‌کند و آرزوی مرگ آیدین با مجموعهٔ باغ و درختانِ طلایی‌اش (کامیابی از عاطفهٔ مادر) مجاور و همراه است. ناکامی اورهان از مادر، در دوران بزرگسالی او در رابطه‌اش با دختران و زنان دیگر تکرار می‌شود. اورهان هیچگاه از تن و عاطفهٔ جنس مخالف کامیاب نمی شود:

> عصر دلگیری بود. رفتم گورستان، سر قبر پدر نشستم و گریه کردم. گفتم: پدر، مرا از چی ساختی، او را از چی؟ چرا زن‌ها نگاهم نمی‌کنند، چرا اخمشان را برای من می‌آورند؟ چرا قشنگ ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟ (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۸).

اورهان که از محبّت و عاطفهٔ مادر ناکام مانده است، از آیدین متنفر می‌شود. او با درک احساس خصمانه‌ای که پدر به آیدین دارد به جانب پدر می‌رود و با او همانندسازی می‌کند. اورهان می کوشد خود را در جایگاه پدر قرار دهد و وارد جنگ قدرت با آیدین می شود: «پدر نتوانسته بود او را به عجز آورد و من می خواستم این کار را بکنم... و هرچه می‌کردم نمی‌شد» (همان: ۳۲۷). اما این خود اورهان است که در این جنگ قدرت شکست می‌خورد و در باتلاق شورابی غرق می‌شود. او می‌کوشد داغِ خودشیفتگی و احساس حقارتی را که به سبب طرد شدن از جانب مادر بدان دچار شده است از طریق مال اندوزی و ثروت جبران کند. این مکانیسم جبران در بخشی از رویایی که اورهان شب قبل از فرو رفتنش در شورآبی در کلبه می‌بیند به خوبی مشهود است: «مادر گفت: هشت هزار تومان؟ و ابروهاش را بالا انداخت... اورهان دست به جیب جلیقه کرد و جلو پدر ایستاد: بنویس به حساب من. من این مبل‌ها را می خواهم» (همان: ۵-۲۸٤). اورهان در تصاحب ابژهٔ عشق (مادر و سپس

آذر)شکست می‌خورد و عقیم ماندن او به قدرت و حس مردانگی‌اش آسیب می‌زنـد، پـس می‌کوشد با ثروت اندوزی و کسب جایگاه اجتماعی، این نقصان قدرت و حـس مردانگـی خود را جبران‌کند. در واقع، در این رویـا «مبـل» نشـانه‌ای از پایگـاه و منزلـت در سـاختار خانواده و میان اعضای آن است که اورهان سعی مـی‌کنـد بـا خـرج کـردن پـول آن را بـه دست آورد.

در سمفونی مردگان دو مثلثِ ارتباطی وجود دارد که نشأت گرفته از یـک منبـع اسـت. این دو مثلّث، همان الگوی رابطهٔ مثلّث ادیپی فروید است که در آن کشمکش بر سر مادر را تبیین می‌کند. نخستین مثلّث ارتباطی، مثلّث پـدر – مـادر – آیـدین اسـت. در ایـن مثلّـثِ ارتباطی، مادر در رأس قرار دارد و پدر در ظاهر در جایگاه قدرت است. در رمان، مادر ـ که چندان از زندگی با جابر اورخانی (پدر) رضایت ندارد ـ در جهت ائتلاف با پسرش آیـدین حرکت می‌کند تا بتواند پسر را به عنوان ابزار قدرت در تقابل بـا شـوهر (جـابر اورخـانی) داشته باشد. در واقع ما اینجا با تمنای خودِ مادر برای یکی شدن بـا فرزنـد پسـر (آیـدین) روبه‌رو هستیم؛ در نتیجه رابطهٔ مستحکمی میان این دو ایجاد می‌شود و دلبسـتگی آنهـا بـه همدیگر به خوبی شکل می‌گیرد: «آیدین، آیدین مادر است» (همان: ۳۱۱). در تقابل و تنش میان آیدین و پدر، این آیدین است که مادر و عاطفهٔ او را تصاحب می‌کند و بر پدر پیـروز می‌شود. در سطح ظاهریِ روایت، پدر این ناکامی خود را در لباس منطبق ساختن آیدین بـا رسوم، سنّتها و هنجارهایِ رایج اجتماعی و بازداشتن آیدین از دیگراندیشی می‌پوشاند و به این بهانه‌ها جنگ قدرت راه می‌اندازد؛ اما در لایه‌ی پنهان روایت، ایـن کشـمکش بـر سـر تصاحب مادر و عاطفهٔ او است.

دومین مثلّث ارتباطی میان مادر ـ آیدین ـ اورهان برقرار می‌شود. در این مثلّثِ ارتباطی، مادر همچنان در رأس قرار می‌گیرد. و این آیدین است کـه در جایگـاه قـدرت قـرار دارد؛ چون توانسته است پیش از این مادر و عاطفهٔ او را تصاحب کند و اورهان را از مادر محروم و ناکام سازد (در واقع او را اخته و عقیم کند). آیدین سبب می‌شود غریزهٔ زندگی در «خود» اورهان تضعیف شود و آسیبی جدی به ساختار «خود» او وارد آید و احساس حقارت کند. این فرایند سبب می‌شود اورهان به آیدین حسادت کنَد و بـرای نـابودی عامـلِ ناکـامیش بکوشد. در این حسادتِ اورهـان و میـل او بـه نـابودی آیـدین نـوعی علاقـه و شـیفتگی نهفته‌است: چون آیدین قدرت آن را داشته است کـه تـن مـادر را تصـاحب‌کنـد، اورهـان ناخودآگاهانه شیفتهٔ آیدین می‌شود؛ چون آیـدین ویژگـی‌هـای خاصـی دارد (ماننـد ظـاهر

جذّاب، تحصیل و کتاب خوانی، مورد توجّه دختران بودن) اورهان در عین حسادت بـه او به طرف او جذب می‌شود و او را در جایگاه «منِ ایده آل» خود قرار می‌دهد. «آیدین همان «من ایده آلی» است که اورهان به آن دسترسی ندارد»(یاوری،۱۳۸٦). به این سبب است کـه اورهان دوگانگی عاطفی (emotionalambivalence)[۵] آمیخته‌ای از جذب/دفع یا عشق/نفرت نسبت به آیدین دارد. این دوگانگیِ عاطفی به خوبی در جریان روایت مشهود است. تلاش اورهان برای انداختن آیدین از چشم پدر، دیوانه کردن او، و تصمیم بـه کشـتن او گـرفتن، همگی دلالتی آشکار بر این دارد که اورهان آیدین را از خود دفـع مـی‌کنـد تـا جـایی کـه اورهان در حدیث نفسش با خود می گوید: «توی دلم گفتم: به خدا قسم نابودت مـی‌کـنم برادر» (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۸). بخش‌های زیر نیز حالت جذب اورهان نسـبت بـه آیـدین را نشان می‌دهد:

> کت و شلوار یشمی خوش دوختی تنش می‌کرد، کروات می‌زد، با صورت اصلاح شده و سبیل یکی در میان... با آن قد بلند و صورت تاتاری لاغر، با آن چشـم‌هـای سـیاه و قشنگ... کت و شلوار قهوه‌ای می پوشید، سرسبیل را آنکارد می‌کرد، دو تا کتاب دست می‌گرفت. (همان: ۳٦و ۲۸)

«حضورش برایم اهمّیّتی نداشت اما غیبتش خیلی آزاردهنده بود. شـبهایی کـه تـوی آن زیر زمین می خوابید، من بالا بودم، تنها، اما می دانستم که هسـت. یکـی هسـت. یکـی آن پایین دارد نفس می‌کشد» (همان: ۵۰)؛ این شیفتگی اورهان به آیدین در لحن توصیف‌هـای که او از آیدین دارد آشکار است. آیدین در تقابل با اورهان، در جایگاه قدرت قرار می‌گیرد و دلیل اصلی عدم کامیابی اورهان از تن و عاطفه‌ی مادر می‌شود. بنابراین آیدین در جایگاه پدرِ محروم‌کنندهٔ مرحلهٔ ادیپی فروید قرار می‌گیرد که کودک هم به طرف آن جذب می‌شود هم می‌خواهد او را نابودکند.

اینجاست که می‌توان استنباط‌کرد که *«برادرکشی»* شکل دیگرگون شدهٔ *«پدرکشی»* است. یونگ «برادرکشی» را یک کهن الگو می‌داند: کهن الگویی که صورت جابه‌جا شدهٔ پدرکشی است. حسادت و میلِ واپس‌رانده شدهٔ حذفِ پدر، پسر را به ناگزیر بـه سـوی بـرادر ـ کـه چون پدر، رقیبی مهربان در عشق به مادر است ـ مـی‌کشـاند (جـونز، ۱۳٦٦: ۷۷). بنـابراین اورهان به دلیل عدم تصاحب تن و عاطفهٔ مادر و وجود عامل محروم کننده‌ای به نام آیدین، مراحل رشد روانی/جنسی خود را به خوبی نمی‌تواند طی‌کنـد و در دوره‌هـای پیشـاادیپـی (دهانی و مقعدی) باقی می‌ماند و تثبیت (Fixation) می‌شود[٦]؛ الگوی تکرارِ از دست دادن و

طرد شدن از جانب جنس مؤنّث (از جانب مادر، آذر و دیگر زنان) و عقیم بودن اورهان از جلوه‌های بارز تثبیت در مرحل پیشاادیپی است. از این نظر اورهان در تقابل با آیدین است. آیدین در تصاحب تن و عاطفهٔ جنس مؤنث موفّق است (به دست آوردن تن و عاطفهٔ مادر، فروزان و سورمه) و ازدواجش با سورمه به زایندگی و تولّد فرزند ختم می‌شود.

از دیگر نشانه‌های حضور اورهان در مرحلهٔ پیشاادیپی، *«شورآبی»* است که در سرتاسر رمان وجود دارد و در پایان رمان، زندگی اورهان در آنجا تمام می‌شود. کنشِ دو شخصیت اصلی رمان (اورهان و آیدین) نسبت به شورآبی متفاوت است. در کنشِ آیدین به شورآبی حالتی از جذب و شیفتگی مشاهده می‌شود: «[آیدین] از بالای تپه‌ها هم شورزار را نگاه می‌کرد و هم شورآبی را. گفت: شورآبی را خیلی دوست دارم.» (همان: ۵۷). شورآبی و قهوه‌خانهٔ مجاور آن برای آیدین مکانی لذّت‌بخش است وحضور مکرّر او در این مکان‌ها مشاهده می‌شود؛ حتّی در تنها خاطرهٔ رؤیاگون و لذّت‌بخشی که از دوران کودکی او روایت می‌شود، شورآبی مرکزیت و محوریت دارد. (همان: ۷–۱۱۵). اما شورآبی هم لذّت و زندگی می‌آفریند هم نابودی و مرگ. حضور اورهان در کنار شورآبی حضوری با فاصله است. تقریباً در هیچ جای رمان حضور بی فاصله و تنهای اورهان در کنار شورآبی مشاهده نمی‌شود؛ حضور او در کنار شورآبی وابسته است به حضور دیگران و در بیشتر اوقات وابسته به حضور آیدین در کنار شورآبی و قهوه خانهٔ مجاور آن است. در واقع، بیشتر مواقعی که حضور اورهان در کنار شورآبی و قهوه خانه مشاهده می‌شود برای پیدا کردن آیدین و بازگردان او به خانه است. رمان سمفونی مردگان با سفر اورهان از شهر به طرف شورآبی و قهوه خانهٔ مجاور آن، با نیّت پیدا کردن و کشتن آیدین، آغاز می‌شود و با فرو رفتن اورهان در باتلاقِ کنار شورآبی و مرگ او تمام می‌شود.

شورآبی دریاچهٔ نمکی است که در کف آن باتلاق و لجن‌زار قرار دارد. در اساطیر ملل مختلف معمولاً باتلاق پیکره‌ای بی شکل، منفعل و زنانه است. جایی است که تصویرِ لذایذ جنسی را ارائه می‌کند و آرامشی است که هیچ چیز نمی‌تواند مشوّشش کند (شوالیه و گربرآن، ۱۳۷۸: مدخل باتلاق). رود گیبلت معتقد است:

> مرداب، به طور کلی باتلاق، مکانی است ... پنهان‌کننده، یا شاید به بیان دقیق‌تر مکانی است مادری که امیال و هراس‌های مختلف مربوط به بدن مادر در آن محو می‌شوند، باتلاق مکانی به تمام معنی پیشاادیپی است. (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۹٤).

بنابراین می‌توان استنباط‌کرد سفر اورهان به طرف شورآبی و فرو رفتن در آن، بازگشتی به درون تن و جسم مادر (جنس مؤنث)است. مکانی که در آنجا تشویش و اضطراب‌ها خاتمه می‌یابد و آرامش و لذّت سکنی‌دارد، همانند مرگ. بر این اساس، سفر به سوی باتلاق را می‌توان بازگشتی درون‌رحمی دانست. گویی شورآبی حفره‌ای سیاه، توخالی و مکنده است که دارد تمام هستی اورهان را در خود فرو می برد.

این بلعندگی شورآبی در رؤیایی که اورهان در شب پیش از مرگش در کلبه می‌بیند، مشهود است:

> ... اتاق مهمانی از هر سو با پرده‌های ململ صورتی تزیین شده بود و باد پرده ها را به پرواز وا می‌داشت. آن جا، وسط اتاق یک دست مبل سرامیک قیمتی به رنگ قهوه‌ای دور یک فرش کاشی را گرفته‌بود و میز وسط آن سرامیک منقوشی بود که بر هر پایه‌اش کلهٔ یک بز کوهی برآمده بود. اما گلدان وسط میز بدون گل، انگار با سیاهی دهانش می‌خواست همه چیز را ببلعد. باد سیاه‌رنگی پرده‌ها را به وسط اتاق می‌راند و سوز سردی پوست تن آدم را می‌ترکاند. کنار پنجره در میان کش و قوس پرده‌ها، زن نیمه برهنه‌ای ایستاده‌بود و پوشش تنش همان پرده بود. سر برگرداند و به اورهان نگاه کرد. آدامس می‌جوید. گفت: دو تا بچهٔ خوشگل. و سعی کرد اندام رشیدش را در لابه‌لای پرده بپوشاند اما باد نمی‌گذاشت. کمی لاغر و رنگپریده به نظر می‌آمد و موهای بورش حلقه حلقه شده بود. مثل وقت‌هایی که از حمام درمی‌آمد، با همان رفتار کند و آرام. اورهان گفت: «تو آذری؟» زن گفت: «آذر، پر» و خندید. اورهان گفت: «بیا.» یکپارچه هوس و خشم و کینه بود. میلی سرکوفته او را بی‌تاب می‌کرد... (معروفی، ۱۳۸۹: ٤-۲۸۳).

«مبل سرامیک قیمتی و قهوه‌ای وسط اتاق» نشانهٔ جابه‌جا شده و تغییرشکل‌یافتهٔ «قهوه خانهٔ مجاور شورآبی» است. هر دو این مکان‌ها در دو چیز اشتراک دارند: نخست اینکه هر دو آنها مکانی برای گرد هم آمدن آدم‌ها و ایجاد ارتباط و گفت‌وگو و خوردن چیزی (همانند چایی) است. دومین وجه مشترک آنها «رنگ قهوه‌ای» است (قهوه‌خانه، مبل و میز قهوه‌ای). بر هر پایهٔ میزِ وسط مبل‌ها «کلهٔ یک بز کوهی» حک شده‌است، در صفحه‌ی ۳۰۸ رمان توصیفی از جلو قهوه‌خانهٔ شورآبی ارائه می‌شود که می‌تواند تداعی‌کنندهٔ این میز و پایه‌هایش باشد: «... بیرون [از قهوه خانه] سبز بود و آفتاب یک‌ور می‌تابید و دو کَل آن‌جا کنار درخت شاخ بازی می‌کردند...» (همان: ۳۰۸). این وجه اشتراک بین «بز کوهی حک شده بر پایهٔ میز» و «دو کَل» (بز کوهی) که بیرون از قهوه‌خانه وجود دارند می‌تواند نشانه‌ای

دیگر از یکی بودن مبل و میزِ رؤیا و قهوه‌خانهٔ مجاور شورآبی باشد. در وسط میز «گلدانی» قرار دارد که بر خلاف انتظار و کارکردش (مکانی که در آن گل قرار می‌گیرد و سبب زیبایی و طراوت می شود) بدون گل است و با «دهانهٔ سیاه و گشادش» انگار همه چیز را می‌خواهد در خود فرو برد. بی‌گل بودنِ گلدان ـ که نشانه ای از عدم طراوت و زیبایی گلدان است – با توصیفی که اورهان از شورآبی می‌کند می‌تواند نزدیکی داشته باشد: «و ما وقتی از تپه ها سرازیر می شدیم، شورآبی را می دیدیم. اما حالا هیچ چیزی به زندگی شباهت نداشت» (همان: ۳۲۱). گلدان هم مانند شورآبی بدون طراوت و سرزندگی است و همانند آن می‌خواهد همه چیز را درون خود فرو برد و ببلعد. در پایان رمان اورهان به درون شورآبی بلعیده می شود و می‌میرد. نکتهٔ جالب توجه در این رؤیا حضور گستردهٔ فضا و نیروی جنسی/ شهوانی است که در قالب «پرده‌های ململِ صورتی رقصان در باد» و «پیکرهٔ نیمه برهنهٔ زن» (آذر) خود را آشکار می‌سازد. در واقع، این رؤیا نشانه‌ای از وجود و سیطرهٔ فضای پیشاادیپی شورآبی بر زندگی اورهان است. فضایی که آکنده از تصویرهایِ تن زنانه و لذایذ جنسی است، و عین حال آرامش‌بخش و مرگ‌آفرین است. شورآبی مکانی است که در آن غریزهٔ مرگ بر اورهان اورخانی چیره می شود.

۷. نتیجه‌گیری

سرما و برف دو عنصر غالب در رمان سمفونی مردگان است. این دو عنصر در شکل‌گیری فضاهای رمان و معنای کلی آن نقشی آشکار دارد. سرما و برف دلالتی آشکار بر مرگ و دنیای مردگان دارد. مرگ و تاریکی همان چیزی است که بر سرتاسر رمان سایه افکنده است. اگر مرگ فضای غالب رمان باشد پس می‌توان گفت که فضای رمان بیشترین هم‌عرضی را با شخصیت و روان اورهان دارد. اورهان یکی از دو شخصیت اصلی این رمان است که غریزهٔ مرگ بر او استیلا یافته است. استیلای غریزهٔ مرگ بر اورهان کاملاً در تقابل است با آیدین که غریزهٔ زندگی در او وجه غالب دارد. آیدین چه در زمان جوانی، چه در زمان دوری از خانواده و تنهایی، حتّی در زمان دیوانگی «خودی» ساختارمند دارد که سبب می‌شود بتواند سوژگی و فاعلیّت خود را بر جهان اطراف و دیگران حفظ و اعمال کند؛ اما اورهان شخصیّتی است که غریزهٔ مرگ او را به سمت ویرانگری سوق داده و تاریکی بر وجود او مستولی شده است. از این نظر فضای مرگ رمان با روان اورهان همسویی دارد.

آنچه سبب شده است غریزهٔ زندگی بر آیدین و غریزهٔ مرگ بر اورهـان مسـتولی شـود رابطهٔ دوگانه‌ای است که مادر با این دو برادر داشته است. هر چند مـادر در روایـتِ رمـان چندان نقش برجسته و چشمگیری ندارد، اما این اوست که مسیر زندگی و نوع شخصـیّت این دو فرزند را شکل داده‌است. آیدین یگانهٔ مادر است و علاقـهٔ ویـژهٔ مـادر بـه او سـبب شده‌است بتواند از مادر و عاطفهٔ او کامیاب شود و مرحله‌های پیش ادیپی و ادیپـی زنـدگی خود را با موفّقیّت ازسربگذراند. اما اورهان درست در تقابل با آیـدین اسـت. او از مـادر و عاطفه‌اش کامیاب نمی‌شود و هیچ‌گاه نمی‌تواند مادر را داشته باشد. این امر سبب مـی‌شـود اورهان و آیدین در زندگی دو مسیر مجزا را طی کنند: آیدینِ زیبا و جـوان همیشـه کـانون توجه دیگران می‌شود، زنان و دختران را به سوی خود جذب می‌کند، همیشـه بـا اسـتقلالِ شخصیّتی و «خود» ساختارمند مراحل زندگی‌اش را سپری می‌کنـد و فقـط عامـل بیرونـیِ است که می‌تواند وی را از پا درآورد و دیوانه کند (اورهان آش مغز چلچله به او می‌دهـد)؛ اما اورهان نمی‌تواند زنان و دختران را به سوی خود جذب کنـد و هیچگـاه کـانون توجـه نمی‌شود. بنابراین می‌کوشد با کسب پول و موقعیّت اقتصادی خودش را ثابت کند و نقص و ناکامیش را جبران نماید. اورهان در درون خود پی‌برده‌است هیچگاه این منزلت اجتماعی نمی‌تواند خلأ وجودش را پرکند. معنای سمفونی مردگان محصول تقابل اورهـان و آیـدین است: اورهانِ ناکامروا میل به حذف و نابودی آیدینِ کامیاب دارد. در واقع، برای او آیـدین همان پدر نمادینی است که مادر را از او گرفته‌است. بدین سبب اورهان میـل *«پـدرکشـی»* خود را به جانب آیدین می‌گرداند تا *«برادرکشی»* دوباره در تاریخ مکرّر شود.

باتلاق شورآبی در این رمان نمادی آشکار از مرگ و بازگشت درون‌رحمی اسـت. هـر قدر اورهان در شب آخر زندگیش به شورآبی نزدیک می‌شود، برف، سرما، تاریکی و مرگ بیشتر بر او مستولی می‌شود. اورهان در زندگی‌اش هیچگاه نتوانسته‌بود به تنهایی به شورآبی نزدیک شود و همیشه از آن می‌ترسید و آن‌گاه به شورآبی نزدیک می‌شود که مرگی محتـوم در انتظار او است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقالهٔ حاضر نقدی آسیب‌شناسانه بر مقالهٔ « تحلیـل روانکاوانـهٔ شخصـیت‌هـای رمـان سـمفونی مردگان» از محبوبه اظهری و سهیلا صلاحی مقدم (ادبیات پارسی معاصر، سال دوم، شمارهٔ دوم،

پاییز و زمستان ۹۱، صص۱ـ۱۷) است. در آن مقاله، پس از طرح مباحثی مفصّل دربارهٔ تحلیل روانی دو شخصیت اصلی رمان، نتیجه گرفته‌اند که:

> آیدین و اورهان دچار روان‌رنجوری‌های متعدّدند و در موارد بحرانی دچار روان‌گسیختگی می‌شوند. ریشهٔ بیشتر بیماری‌ها و اختلالات آن‌ها در کودکی‌شان (تولّد تا هفت سالگی) است...هر دو برادر در محیط نامناسب عاطفی رشد کرده‌اند. آیدین نتوانسته عقدهٔ ادیپ خود را در کودکی، به علت وجود پدر خودکامه و مادر تحت ستم، حل کند...آیدین، که در همهٔ عمر تحت فشارهای پدر جبار بوده، کم کم دچار افسردگی و درماندگی می‌شود...اورهان نیز همانند برادر بزرگ‌تر خود دچار روان رنجوری‌های متعدّد است. او نیز نتوانسته رشد روانی جنسی خود را به سلامت پشت سر بگذارد... (اظهری و صلاحی مقدم، ۱۳۹۱: ۱۵).

در مقالهٔ حاضر، چنان که خواهیم دید، در خوانشی متفاوت از رمان و با توجّهی ساختاری به نظریهٔ فروید نشان می‌دهیم که تقابل اورهان و آیدین، در واقع، تقابل غریزهٔ مرگ و غریزهٔ زندگی یا به تعبیر بهتر تقابل روان‌رنجوری و سلامت روان است؛ و هر آنچه که دربارهٔ روان‌رنجوری آیدین در مقالهٔ فوق آمده است به دلیل اشتباه در درک مفاهیم فرویدی و برداشت غیرساختارمند و تکه‌تکه از دستگاه فکری او، و نیز به دلیل کم‌توجّهی به شواهد متعدّد متنی در روساخت داستان و اشارات دلالتگر به زیرساخت آن (پیرنگ استعاری و حذفی متن) بوده است.

۲. شورآبی دریاچهٔ نمکی است که در نزدیکی اردبیل واقع شده است. در اصل شورابیل است (یکتا، ۱۳۸٤: ۲۰٤).

۳. به نظر فروید کودک در این مرحله نسبت به والد جنس مخالف عشق می‌ورزد و از والد همجنس که در آن زمان او را رقیب عشقی خود می‌داند می‌هراسد؛ فروید این وجه تسمیه را از یک افسانه‌ی یونانی گرفت که در آن ادیپوس ندانسته پدرش را کشت و با مادرش ازدواج کرد (شولتز،۱۳۸۷: ٤۷۳). دربارهٔ افسانهٔ «ادیپوس شهریار» بنگرید به «افسانه‌های تبای» نوشتهٔ سوفوکلس با ترجمهٔ زیبای شاهرخ مسکوب.

٤. مکانیسم جبران تلاشی است برای غلبه کردن بر حقارت‌های واقعی یا تخیلی‌مان (شولتز،۱۳۸۷: ۱۳۹).

۵. در مرحلهٔ ادیپی، کودکی که عاشق مادر خود است، پدر را چون رقیبی می‌داند و احساس دوگانه‌ای نسبت به او دارد. از یک سو او را دوست دارد و بر قدرت پدر که خود فاقد آن است، رشک می‌برد و می خواهد مانند پدر شود؛ اما از سویی دیگر به سبب در اختیار و تحت تسلّط داشتن مادر از او متنفّر است و این تنفّر به ترس از اخته شدن و نابودی به دست پدر می‌انجامد. در اینجا کودک احساس دوگانه‌ای را ـ که آمیزه‌ای از عشق و نفرت است ـ تجربه می‌کند.

[٦]. حالتی که در آن، به سبب ناکامی یا ارضای بیش از اندازه، بخشی از لیبیدو در یکی از مراحل روانی/ جنسی صرف شده می‌ماند (شولتز،۱۳۸۷: ٥٦٨).

کتاب‌نامه

اظهری، محبوبه و سهیلا صلاحی‌مقدم (۱۳۹۱). تحلیل روانکاونهٔ رمان سمفونی مردگان بر اساس آموزه‌های زیگموند فروید و شاگردانش. ادبیات پارسی معاصر، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۷-۱.

ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲). ناخودآگاه؛ ترجمهٔ شیوا رویگریان. چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

انصاری، مجتبی و هادی محمودی نژاد (۱۳۸٦). باغ‌های ایرانی تمثیلی از بهشت: با تأکید بر ارزش‌های باغ ایرانی دوران صفوی؛ نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۲۹، صفحه: ٤٨-۳۹.

ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸). نقد ادبی قرن بیستم؛ ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: انتشارات نیلوفر.

برسلر، چارلز (۱۳۸٦). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی؛ ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار: حسین پاینده، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۷). مبانی نظریهٔ ادبی؛ ترجمهٔ محمد رضا ابولقاسمی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.

بلانشو، موریس (۱۳۸۸). ادبیات و مرگ؛ ترجمهٔ لیلا کوچک زاده، تهران: نگاه نو.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران (داستان های مدرن). جلد دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۸). نقد شعر «زمستان» از منظر نظریهٔ روانکاوی لکان. فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، شماره ٤۲.

پاینده، حسین. (۱۳۸۱) . «بیگانهٔ آشنا: روانکاوی و نقد ادبی». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شهریور ماه.

پاینده، حسین (۱۳۹۰). عجز از بیان: قرائتی روانکاونه از داستان سه قطره خون. فصلنامهٔ ادب فارسی (دانشگاه تهران)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۷ و ۸، صص ٦۷ـ ۸۸ .

جونز، ارنست و دیگران (۱۳٦٦). رمز و مثل در روانکاوی؛ ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.

دلوز، ژیل (۱۳۸٤). غریزهٔ مرگ؛ ترجمهٔ مراد فرهادپور، فصلنامهٔ ارغنون، شماره ی ۲٦ و ۲۷، صفحه ٤۲۷-٤۳٦.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). داستان یک روح. تهران. انتشارات فردوس: چاپ ششم.

شوالیه، ژان و گربرآن، آلن (۱۳۷۸). فرهنگ نمادها؛ ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ اول، چهار جلد، تهران: انتشارات جیحون.

شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی الن (۱۳۷۸). نظریه‌های شخصیت؛ ترجمهٔ یحیی سید محمدی، چاپ ششم، تهران: نشر هما.

شولتز، دوان پی و شولتز (۱۳۸۲). سیدنی الن؛ تاریخ روانشناسی نوین؛ترجمهٔ علی اکبر سیف و حسن پاشا شریفی، چاپ دوم، تهران: نشر دوران.

صنعتی، محمد. (۱۳۸۸). صادق هدایت و هراس از مرگ. تهران. نشر مرکز: چاپ پنجم.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲). ورای اصل لذت؛ ترجمهٔ یوسف اباذری. فصلنامه ارغنون، شماره ۲۱، صفحه ۸۱-۲۵.

کلیگز، مری (۱۳۸۸). درسنامهٔ نظریهٔ ادبی؛ ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، چاپ اول، تهران: نشر اختران.

کوپر، کلر (۱۳۸٤). خانه همچون نمادی از خود؛ ترجمهٔ آرش ارباب جلفایی، چاپ دوم، اصفهان: نشر خاک.

گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵). مبانی نقد ادبی؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نیلوفر.

معروفی، عباس (۱۳۸۹). سمفونی مردگان؛چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات ققنوس.

موللی، کرامت (۱۳۸۳). مبانی روانکاوی فروید و لکان؛ تهران: نشر نی.

یاوری، حورا (۱۳۸٦). روانکاوی و ادبیات "بررسی کتاب سمفونی مردگان"؛ترجمهٔ پروین مقدم، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شماره ٤ مرداد:۱۳۳-۱۲۰.

یاوری، حورا (۱۳۸۹). زندگی در آینه (مجموعه مقالات)، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

یاوری، حورا. (۱۳۸۷). روانکاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان). تهران: انتشارات سخن.

یکتا، الهام (۱۳۸٤). درونکاوی رمان سمفونی مردگان؛ تهران: انتشارات ققنوس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی