

## تحلیل فضای مرگ در رمان سمفونی مردگان

فواد مولودی\*

حامد یزدخواستی\*\*

### چکیده

در این مقاله بر پایه‌ی دو مفهوم اساسی در نظریه‌ی فروید، غریزه‌ی مرگ و غریزه‌ی زندگی، رمان سمفونی مردگان عباس معروفی تحلیل می‌شود. کوشش بر آن است این دو پرسش پاسخ داده شود: ۱. فضاهایی که رمان در آن‌ها روایت می‌شود با روان کدام یک از دو شخصیت اصلی رمان (اورهان و آیدین) تناسب و هم‌عرضی دارد؟ در پاسخ به این پرسش سیطره‌ی مرگ بر فضای رمان نشان داده می‌شود و بر اساس شواهد متن رابطه‌ی دو شخصیت اصلی رمان، اورهان و آیدین، با غریزه‌ی مرگ و غریزه‌ی زندگی بررسی می‌شود. ۲. چه عواملی سبب شده است که غریزه‌ی مرگ بر اورهان چیره شود؟ برای یافتن پاسخ پرسش دوم، نقش و کارکرد شخصیت مادر به عنوان شخصیت محوری و اثرگذار بر کنش دو شخصیت اصلی رمان بررسی و تبیین می‌شود تا مشخص گردد که کامیابی یا عدم کامیابی اورهان و آیدین از مادر و عاطفه‌ی او چگونه بر استیلاي غریزه‌ی مرگ یا غریزه‌ی زندگی در آن‌ها تأثیر گذاشته است.

واژه های کلیدی: غریزه‌ی مرگ، غریزه‌ی زندگی، برادرکشی، فروید، مادر

F\_molowdi@ yahoo.com

\*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی

Hamed-Yazdkhasti ۲۰۰۰@ yahoo.com

\*\*کارشناس ارشد خانواده درمانی، دانشگاه شهید بهشتی

## مقدمه

رمان سمفونی مردگان، نخستین رمان عباس معروفی که در سال ۱۳۶۷ منتشر شد، روایت چند ساعت پایانی زندگی اورهان اورخانی است. اورهان برای یافتن و کشتن برادر خویش، آیدین اورخانی، پا به مسیری می‌گذارد که به مرگ وی در شورآبی [۱] 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 قهوه‌خانه‌ی کنار شورآبی می‌رسد. او در سرما و برف شب زمستان گرفتار می‌شود و فردای آن شب در باتلاق شورآبی فرو می‌رود و می‌میرد. اما سفر ذهنی اورهان، حرکت پاندول‌وار روایت رمان از زمان حال به گذشته و از گذشته به حال است. این الگوی چرخشی روایی از آغاز تا پایان رمان تکرار می‌شود. سمفونی مردگان به سبب ساختار روایی پیچیده و مضمون گیرا همواره مورد توجه منتقدان بوده است. حورا یآوری بر مسیر و مقصدی که رمان به سوی آن حرکت می‌کند تأکید می‌کند و آن مسیر و مقصد را مرگ و ویرانگری می‌داند (یآوری، ۱۳۸۶). بیشتر فضاهایی که رخدادهای رمان در آن رخ می‌دهد آکنده از سرما، تاریکی و برف است که دلالتی آشکار بر مرگ و دنیای مردگان دارد. در واقع، انسجام ساختاری‌ای که سمفونی مردگان بر آن استوار است در برابر آشفتگی، اضطراب و ویرانگری - که شخصیت‌ها و حتی ساختار روایی را نشانه گرفته است - از هم می‌پاشد و فرو می‌ریزد. این ازهم‌پاشیدگی نیز از نشانه‌های حضور مرگ در رمان است (همان). جریان هر چهار موومان رمان (تقسیم بندی سمفونیک واری که معروفی در رمان خود اجرا کرده است) از دست‌دادن‌ها، ویرانگری‌ها و تیرگی است. به دیگر سخن، مسیر و مقصد رمان مرگ است.

آیدین و اورهان دو شخصیت اصلی رمان سمفونی مردگان هستند و بخش عمده‌ی روایت رمان ارائه‌ی اندیشه‌ها و ذهنیات این دو شخصیت است که روای سوم شخص در قالب گفتمان مستقیم و گفتمان غیر مستقیم بازگویی و روایت کرده است. بر این اساس درونکاوی این دو شخصیت اصلی و دیگر شخصیت‌های رمان که با این دو در ارتباط هستند ضروری می‌نماید. نویسندگان این پژوهش بر این باورند که با خوانش

روانکاوانه‌ی متکی بر روایت رمان (و نه نویسنده) می‌توان لایه‌های پنهان رمان و چگونگی شکل‌گیری شخصیت و انگیزه‌های رفتاری این دو را تحلیل کرد.

نقد روانکاوانه وامدار پژوهش‌های زیگموند فروید، عصب‌شناس و روان‌شناس اهل وین، در عرصه‌ی روانکاوی است. فروید ذهن را ساختاری دویاره می‌دانست که متشکل از ضمیر خودآگاه<sup>۱</sup> و ضمیر ناخودآگاه<sup>۲</sup> است. فروید روان را به یک کوه یخ تشبیه می‌کرد. در این قیاس، خودآگاهی بخش بالاتر از سطح آب است، یعنی تنها نوک کوه یخ. فروید بخش مهم‌تر روان را ضمیر ناخودآگاه یا ناهشیار می‌دانست و این ناخودآگاهی نامرئی را ژرف‌تر و وسیع‌تر از خودآگاهی ارزیابی می‌کرد. ژرفای سترگ و تاریک ضمیر ناخودآگاه، دربرگیرنده‌ی غریزه‌ها، آرزوها و امیالی است که رفتار و خودآگاهی را جهت‌دار و مشخص می‌کند. بنابراین، ناخودآگاهی دربرگیرنده‌ی نیروی محرک عمده‌ای است که در پس رفتار انسان وجود دارد و مخزن نیروهایی است که ما قادر به دیدن و کنترل آن‌ها نیستیم. میان دو سطح خودآگاهی و ناخودآگاهی، فروید، نیمه خودآگاهی را مطرح می‌کند. نیمه خودآگاه جایگاه خاطرات، ادراک‌ها، اندیشه‌ها و چیزهای مشابهی است که فرد به آن‌ها آگاهی هوشیارانه ندارد، اما به راحتی می‌تواند آن‌ها را به خودآگاهی بیاورد (شولتز<sup>۳</sup>، ۱۳۸۴: ۵۸).

فروید در سال‌های آخر زندگی‌اش در این دیدگاه خود تجدید نظر کرد و در تشریح روان، سه ساختار بنیادین را مطرح کرد: نهاد<sup>۴</sup>، خود<sup>۵</sup>، و فراخود<sup>۶</sup>. نهاد، همانندی نزدیکی با ناخودآگاهی دارد و سیستم آغازین و دیرینه‌ی 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<sup>۷</sup>

<sup>۱</sup>conscious

<sup>۲</sup>un conscious

<sup>۳</sup> schultz

<sup>۴</sup> Id

<sup>۵</sup>ego

<sup>۶</sup>super ego

<sup>۷</sup>instinct

ناشناخته‌ی روان است (برسler<sup>۸</sup>، ۱۳۸۶: ۱۷۶). نهاد بر اساس «اصل لذت»<sup>۹</sup> عمل می‌کند و چون «دیگی لبریز از برانگیختگی جوشان» فقط یک چیز را می‌شناسد: ارضاء فوری؛ و به هیچ وجه از واقعیت آگاه نیست (شولتز، ۱۳۸۴: ۵۹). فروید معتقد بود همه‌ی انسان‌ها در دوران کودکی سه مرحله‌ی متداخل دهانی<sup>۱۰</sup>، مقعدی<sup>۱۱</sup> و قضیبی<sup>۱۲</sup> را از سر می‌گذرانند و برای آنکه رشد جنسی کودک بهنجار پیش رود، در نهایت فرایند دشوار و درازمدت اما ضروری «عقده ادیپ»<sup>۱۳</sup> [۲] باید پشت سر گذاشته شود تا فرد از دنیای کودکی که مبتنی بر «اصل لذت» است گذر کند و زندگی‌اش را بر «اصل واقعیت»<sup>۱۴</sup> که عرصه‌ی عمل «خود» است، بنا نهد. در این فرایند ضمیر ناخودآگاه پیوسته آرزوهای واپس رانده‌ی خود را از طریق رویا، لطفیه و امثال آن تخلیه می‌کند. هرگاه «خود» مانع این کار شود نبرد درونی «نهاد» و «خود» در قالب روان رنجوری بروز می‌یابد (ایوتادیه<sup>۱۵</sup>، ۱۳۷۸: ۶۰-۱۵۵ و برسler، ۱۳۸۶: ۸۰-۱۷۳). بنابراین «خود» قسمت معقول و منطقی و خودآگاهانه‌ی روان است. به واقعیت آگاهی دارد و به روش عملی قادر به ادراک و دست‌کاری محیط فرد است؛ بر اساس اصل واقعیت عمل می‌کند و تکانه‌های نهاد را کنترل می‌کند. «خود» به طور کامل از ارضاء شدن «نهاد» جلوگیری نمی‌کند، بلکه مطابق با واقعیت سعی در تأخیر، درنگ یا تغییر جهت آن دارد (شولتز، ۱۳۸۴: ۶۰). «فراخود» همان سانسورچی درونی است که تصمیمات اخلاقی اتخاذ می‌کند و نماینده‌ی همه‌ی محدودیت‌های اخلاقی است. وظیفه‌ی فراخود، سرکوب یا بازداری تکانه‌های نهاد، سد کردن و پس راندن لذت‌جویی‌های غیر قابل قبول از نظر جامعه به سطح ناخودآگاهی است (گرین<sup>۱۶</sup> و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۳۲).

<sup>۸</sup>Bressler

<sup>۹</sup>pleasure principle

<sup>۱۰</sup>oral

<sup>۱۱</sup>anal

<sup>۱۲</sup>phallic

<sup>۱۳</sup>Oedipus complex

<sup>۱۴</sup>reality principle

<sup>۱۵</sup>Jadie

<sup>۱۶</sup>Guerin

فروید غرایزی را که در «نهاد» قرار دارد، به دو دسته تقسیم می‌کرد: غریزه‌ی زندگی و غریزه‌ی مرگ. غرایز زندگی با جستجو برای ارضای نیازهای اساسی مانند غذا، آب و جنسی به بقا و نوع انسان خدمت می‌کند. غریزه‌ی زندگی رشد و نمو دارد و بر اساس اصل لذت عمل می‌کند. انرژی روانی‌ای که غریزه زندگی آشکار می‌کند لیبدو<sup>۱۷</sup> است. لیبدو می‌تواند جذب یا صرف یک شیء یا هدف<sup>۱۸</sup> شود؛ مفهومی که فروید آن را نیروگذاری روانی<sup>۱۹</sup> می‌نامد (شولتز، ۱۳۷۸: ۵۸). فروید متأثر از نظریه‌ی تکامل داروین معتقد بود که غریزه در دو شکل تجربه می‌شود: خودشیفتگی به غریزه‌ی صیانت از نفس مربوط است و میل جنسی به توالد و تناسل (ایستوپ<sup>۲۰</sup>، ۱۳۸۲: ۱۲). در واقع، غریزه‌ی زندگی در راستای کسب لذت است و جلوه‌های بارز آن کسب لذت جنسی و امتزاج با جنس مخالف است. فروید در آغاز تحقیقات خود می‌کوشید رفتارهای انسان را بر اساس غریزه‌ی زندگی، کسب لذت و صیانت از نفس تحلیل و تفسیر کند. وی بر این باور بود که رفتار و نیروگذاری روانی انسان بر اساس اصل لذت است؛ اما فروید در پایان زندگی - شاید تحت تأثیر رخدادهای ناگواری چون مرگ فرزند، بیماری سرطان و وقوع جنگ جهانی دوم - در مقاله‌ای با عنوان «ورای اصل لذت» غریزه‌ی مرگ را مطرح کرد (شولتز، ۱۳۸۲: ۶۸). فروید در «ورای اصل لذت» بیان می‌کند: اگر بر خلاف سرشت محافظه کارانه‌ی غریزه‌ی زندگی در جهت صیانت از ارگانسیم موجود زنده، غریزه‌ای موجود زنده را به حالت قدیمیش (یعنی زمانیکه چیزی غیرارگانیک و بی‌حرکت بوده است) بازگرداند، و اگر این امر را به مثابه‌ی حقیقتی متصور شویم که هیچ استثنایی ندارد (یعنی اینکه هر چیز زنده‌ای به عواملی درونی می‌میرد و یک بار دیگر به چیزی غیر ارگانیک تبدیل می‌شود) آنگاه ناگزیر باید گفت «هدف تمام زندگی مرگ است» و با نگاه به گذشته باید گفت «چیزهای بی‌جان قبل از موجودات زنده وجود داشته‌اند» (فروید، ۱۹۸۴: ۵۶). بنابراین غریزه‌ی مرگ قدیمی‌تر و ابتدایی‌تر از غریزه‌ی زندگی است، و بی‌حرکتی و نیستی پیش از حرکت و هستی است. اما پس از هست شدن موجود زنده، غریزه‌ی زندگی ارضای غریزه‌ی مرگ را با وقفه و تعلیق مواجه می‌سازد تا بتواند غریزه‌ی مرگ را مقید و محدود سازد و بر آن سلطه پیدا کند (همان: ۸۰).

---

<sup>۱۷</sup>libido

<sup>۱۸</sup>object

<sup>۱۹</sup>cathexis

<sup>۲۰</sup>Easthope

پس از شکل‌گیری «خود» (ego) بخشی از منبع اصلی و حقیقی‌گریزه‌ی زندگی و لیبدو در آن متمرکز می‌شود. این انتقال 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 لیبدو در درونش، چیزی «خودشیفته» توصیف می‌شود و فقط از این منبع است که لیبدو به ابژه‌های دیگر گسترش می‌یابد. این لیبدوی خودشیفته همراه است با تجلی‌گریزه‌ی جنسی و گریزه‌ی صیانت از نفس که هر دو جنبه‌هایی از گریزه‌ی زندگی است. بنابراین، می‌توان چنین استنباط کرد که بخشی از «خود» درهم‌آمیخته و همراه است با گریزه‌ی زندگی (گریزه‌ی جنسی و گریزه‌ی صیانت از نفس) (فروید، ۱۹۸۴: ۶۹). ارضای گریزه‌ی زندگی و گریزه‌ی جنسی می‌تواند به کسب لذت و تعویق بیشتر گریزه‌ی مرگ منجر شود؛ اما عدم ارضای گریزه‌ی زندگی و شکست در نیروگذاری لیبدو (به ویژه در نخستین ابژه‌ی عشق<sup>۲۱</sup>، مادر) و از دست‌دادن عشق، زخم‌هایی دایمی را در قالب داغ خودشیفتگی بر حرمت نفس بر جای می‌گذارد (همان: ۳۸). در این فرایند بخشی از نیروی لیبدوی سرمایه‌گذاری شده‌ی مستقر در «خود»، با ازدست‌دادن ابژه‌ی عشق نافرجام و بی‌هدف باقی می‌ماند و تغییر ماهیت می‌دهد. در این حالت لذت به عدم لذت و نیروی زاینده به نیروی ویرانگری (که در خدمت گریزه مرگ است) تبدیل می‌شود. این نیروی متحول‌شده و تغییرماهیت‌داده به سمت «خود» باز می‌گردد؛ اما «خود» به منظور حفظ انسجام و تداوم حیات خویش آن را به سمت ناخودآگاه واپس می‌راند<sup>۲۲</sup>. در واقع، تقابل میان امر آگاه و ناآگاه نیست، تقابل میان «خود» منسجم<sup>۲۳</sup> و امر واپس‌رانده شده است. بنابراین بخش وسیعی از «خود» ناخودآگاه است و تنها بخش کوچکی از آن نیمه‌آگاه و خودآگاه است. «خود» منسجم برای حفظ ساختار و حیات خود هر گونه نیروی ویرانگر و مخرب را به ناخودآگاهی واپس می‌راند و این کنش «خود» در واپس‌رانی امر ویرانگر، تحت تأثیر اصل لذت است. به دیگر سخن، «خود» از نیروی غیرلذت بخش دوری می‌کند (فروید، ۱۹۸۴: ۳۸). اما نیروی واپس‌رانده شده به ناخودآگاهی، هرگز از کوشش خود برای ارضای کامل و فرجام یافتن دست نمی‌کشد. بدین گونه امر واپس‌رانده شده تغییر شکل می‌دهد و در ابژه‌های مشابه با ابژه‌ی نخستین عشق

---

<sup>۲۱</sup>love object

<sup>۲۲</sup>repression

<sup>۲۳</sup>coherent

(مادر) جاری و جایگزین می‌شود. در این حالت، «خود» با صورت بندی تحول یافته و جایگزین شده‌ای از امر واپس‌رانده شده روبه‌رو می‌شود. این فرایند، به صورت اجبار یا تکرار، پیوسته در «خود» اتفاق می‌افتد. در واقع هر تجربه‌ی عشق، تکراری از تجربه‌ی نخستین عشق است و «خود» در فرایند این تکرارها هیچگاه به ارضای کامل دست نمی‌یابد. در نتیجه، امر واپس‌رانده شده دوباره سربرمی‌آورد و باز پس‌رانده می‌شود و این فرایند جبری را پایانی نیست (همان: ۶۰-۵۹). تکرار به مرور زمان موجب فرسایش نیروی ارگانسیم، تخریب، ویرانی و مرگ می‌شود (موللی، ۱۳۸۴: ۴۳). دلوز معتقد است تکرار همان چیزی است که لحظه را یکپارچه نگه می‌دارد؛ تکرار بر سازنده‌ی همزمانی است؛ تکرار فی نفسه نوعی ترکیب زمان است؛ تکرار در آن واحد تکرار قبل، اکنون و بعد است؛ به دیگر سخن، تکرار بر ساختن گذشته و حال و آینده در زمان است (دلوز<sup>۲۴</sup>، ۱۹۸۹: ۴۳۰).

در رمان سمفونی مردگان «تکرار» و «مرگ» دو مؤلفه‌ی اساسی و بنیادین است که ساختار روایی و محتوای رمان را شکل می‌دهد. در این مقاله سعی می‌شود بر اساس نظریه‌ی روانکاوی فروید، دو مؤلفه‌ی فوق در رمان سمفونی مردگان تحلیل شود. در نگاه نخست چنین به نظر می‌آید که تکرار و مرگ با سرنوشت دو شخصیت اصلی (اورهان و آیدین) مجاورت و همسویی دارد. اکنون باید دید دو مؤلفه‌ی تکرار و مرگ که بر تمام فضاهای رمان سایه افکنده، از روان کدام یک از این دو شخصیت اصلی نشأت گرفته‌است. بنابراین با دو پرسش مواجه می‌شویم: ۱. فضاهایی که رمان در آنها روایت می‌شود با روان کدام یک از این دو شخصیت اصلی (اورهان و آیدین) تناسب و هم‌عرضی دارد؟ ۲. آنچه سبب می‌شود فضاهای رمان با روان یکی از این دو شخصیت تناسب و هم‌عرضی داشته باشد چیست؟

**فضاهایی که رمان در آنها روایت می‌شود با روان کدام یک از دو شخصیت اصلی (اورهان و آیدین) تناسب و هم‌عرضی دارد؟**

سمفونی مردگان در بعدازظهر برفی 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. نیمی از مردم به سر

<sup>۲۴</sup>Deleuze

پناه‌ها خزیده بودند، نیمی دیگر ناچار با برف و سرما پنجه در پنجه زندگی را پیش می‌بردند. برف همه را وا گذاشته بود. سکوتی غریب کوچه و خیابان را گرفته بود... هنوز نیم متری از بارش شب پیش روی زمین خوابیده بود... بلا نازل شده بود؟ شاید. بسیار زمستان‌ها آمده و رفته بود، بسیار برف‌ها باریده بود، اما هیچکس به یاد نداشت چنین برفی را. و کلاغ‌ها شهر را فتح کرده بودند...» (معروفی، ۱۳۸۹: ۱۲-۱۱). اورهان در پی شنیدن این خبر که برادر بزرگترش، آیدین، دختری پانزده ساله دارد و ممکن است مدعی ارث و میراث شود، به تحریک ایاز پاسبان تصمیم می‌گیرد به قهوه‌خانه‌ی کنار شورآبی برود تا برادرش را بیابد و با طناب خفه کند. اورهان گرمای مغازه‌اش را ترک می‌کند، گرمایی که اندکی از سرمای بیرون حفظش می‌کرد: «دود ملایمی زیر طاقهای ضربی و گنبدی کاروانسرای آجیل فروش‌ها لمبر می‌خورد و از دهانه‌ی جلوخان بیرون می‌زد... سمت راست دالان در حجره‌ی «خشکبار معتبر» دو مرد به گرمای چراغ زنبوری روی میز دل‌داده بودند. پشت میز اورهان اورخانی نشسته بود و کنارش ایاز پاسبان» (همان: ۹). این گرمای داخل حجره (در تقابل با سرمای بیرون) در چرخشی زمانی، گرمای گذشته را به یاد اورهان می‌آورد: «زمانی هم بود که مادر بود و از کندی آرد می‌آورد، خمیر می‌کرد و در تندیر وسط آشپزخانه نان می‌پخت. آمیزه‌ای از دود خوشبوی نان و چوب، لوله می‌شد و از اجاق بیرون می‌زد...» (همان: ۱۲). اورهان به سمت شورآبی حرکت می‌کند. در سفر عینی 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 دل طبیعت می‌گذارد، سرما و برف بیشتر بر فضای داستان مستولی می‌شود. هم عرض با این سفر عینی، در سفر ذهنی 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 سیطره‌ی 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، ۱۳۸۴: ۱۶۱). سرما و برف نشانه‌ای از غریزه‌ی مرگ است که به تدریج سراسر وجود اورهان را می‌گیرد. غریزه‌ی مرگ در ساحت ناخودآگاه جا دارد و سیطره‌ی آن بر غریزه‌ی زندگی نشان از سلطه‌ی ناخودآگاهی بر خودآگاهی و «خود» دارد که جایگاه غریزه‌ی زندگی است. «خود» نظام‌مند، زمانمند است و معمولاً برای حفظ و صیانت خود، از نظم



موجود در زندگی شخصی و جمعی و از زمانِ خطی پیروی می‌کند. پیروی از این نظم و زمان برای حفظ انسجام و یکپارچگی ساختار «خود»، پیش بردن اهداف غریزه‌ی زندگی و وقفه در کار غریزه‌ی مرگ بسیار مهم است. زمانیکه اورهان می‌فهمد آیدین دختر دارد تصمیم به کشتن او می‌گیرد. اینجاست که در نظم زندگی روزمره‌ی 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 می‌خواست حساب‌ها را ببندد. با تشویش خاطر اسکناس‌های دخل را شمرد و در جیب شلوار فرو کرد. دفترها را در چارچوب چرتکه گذاشت. و یادش رفت آن را در کتف میز بگذارد و درش را قفل کند...» (معروفی، ۱۳۸۹: ۱۴)، این اختلال در نظم و عادات زندگی روزمره‌ی اورهان، انعکاس دهنده‌ی درهم ریختگی، تشویش و اضطراب در ساختار «خود» و خودآگاهی او است. همچنین بارزترین نشانه‌ی اختلال در زمان خطی و سلطه بی‌زمانی در سمفونی مردگان در این قسمت به خوبی مشاهده می‌شود: «[اورهان] شاید هزاران بار در طول عمر از آن‌جا گذشته بود اما حالا با دقتی 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 زمان خطی با رسیدن اورهان به قهوه‌خانه‌ی شورآبی و گرفتار شدن در برف و سرما شدت می‌یابد: «سرما داشت کلکش را می‌کند... سرمایی که سیاه می‌کرد. پوست کبود می‌شد، دور ناخن خون می‌افتاد، استخوان تیر می‌کشید و قلب آدم درد می‌گرفت... به رسم عادت دست در جیب جلیقه کرد که ساعتش را در بیاورد اما نبود. همه‌ی جیب‌ها را گشت... نه. نبود. یادش آمد که موقع خوابیدن در آخور لمسش کرده بود. اما حالا از بن زنجیر کنده شده بود. آن پیرمرد آنکه می‌گفت برادرگش... هرکه بود ساعت را برده بود. از خودش پرسید: حالا چه موقع شب است؟ زیر لب گفت: نصفه‌های شب» (همان: ۲۹۲). دزدیده شدن ساعت به دست پیرمرد مرموز داخل کلبه، ناآگاهی از زمان و گمگشتگی آن را نشان می‌دهد. بی‌زمانی و شدت یافتن اختلال در نظم و انسجام «خود»، تسلط هر چه بیشتر ناخودآگاهی و غریزه‌ی مرگ را آشکار می‌کند. فروید در مقاله‌ی «ورای اصل لذت<sup>۲۵</sup>» بیان می‌کند: «امروزه در موضعی قرار داریم که درباره‌ی این نظریه‌ی کانتی به

---

<sup>۲۵</sup> Beyond the Pleasure principle

بحث پردازیم که زمان و مکان «صور ضروری اندیشه» اند. ما آموخته‌ایم که فرایندهای ذهنی ناخودآگاه، فی نفسه «بی زمان اند». این امر در وهله‌ی اول بدان معناست که آنها به شیوه‌ای زمانمند نظم نیافته‌اند و زمان به هیچ رو آنها را تغییر نمی‌دهد و ایده‌ی زمان نمی‌تواند بر آنها به‌کار بسته شود. این مشخصات، مشخصاتی منفی هستند که فقط زمانی به روشنی درک می‌شوند که مقایسه‌ای میان آنها و فرایندهای ذهنی آگاهانه به عمل آید» (فروید، ۱۹۸۴: ۴۶). همچنین به اعتقاد بلانشو<sup>۲۶</sup> مرگ به دانش درآمدنی نیست و از حیظه‌ی 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؛ زمان خطی، زمان سوژه‌ای است که بر جهان بیرون و ابژه‌های آن مسلط است. سوژه در این زمان به دستکاری و کنترل جهان بیرون قادر است؛ اما مرگ این تسلط و کنترل را از سوژه می‌گیرد و سوژه را از جایگاه سوژگی به‌درمی‌کند. بنابراین زمان مرگ، زمان «در خلال»<sup>۲۷</sup> است (بلانشو، ۱۳۸۸: ۱۰-۹). در بخش‌های پایانی داستان با نشانه‌هایی که دلالت بر شدت 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. برگشت. صدای زوزه‌ی گرگ می‌آمد... و در دست‌ها و پاهایش رعشه می‌انداخت» (معروفی، ۱۳۸۹: ۳۰۰). دزدیده شدن ساعت اورهان به دست پیرمردی که نماد مرگ است (یاوری، ۱۳۸۶؛ یکتا، ۱۳۸۴: ۱۶۲) و گمگشتگی در زمان، از دست دادن کنترل و تسلط «خود» اورهان را نشان می‌دهد، و جا گذاشتن پاپاخ در کلبه و فراموش کردن آن، آشکار کننده‌ی تشویش، عدم تمرکز، بی‌نظمی و درهم‌ریختگی ساختار «خود» و خودآگاهی او است. این درهم‌ریختگی در ساختار «خود» و خودآگاهی اورهان سبب می‌شود تا نتواند چون سوژه‌ای مسلط دنیای بیرون خود را کنترل کند. از سوی دیگر مسلط شدن بی‌زمانی، استیلاي ناخودآگاهی و غریزه مرگ را بر هستی او نشان می‌دهد.

همچنین در تصویری که اورهان از خانه‌ی پدریش ارائه می‌دهد (پس از دیوانه کردن آیدین و فوت مادر) حضور و تسلط غریزه‌ی مرگ را می‌توان باز یافت: «تو هم اگر بودی، مادر، جانت به لب می‌رسید. پا در

<sup>۲۶</sup>Blanchot

<sup>۲۷</sup>Meantime

خانه‌ای نمی گذاشتی که آب حوضش سبز شده، سیخ‌های کاج کف حیاط را پوشانده، سرما پشت پنجره‌های خاک گرفته‌ی اتاق‌ها مانده و اجاق‌های مطبخ زیر خرت و پرت‌ها پیدا نیست... هیچکس حال روشن کردن بخاری‌ها را ندارد. 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. حتی دیگر جرئت سرفه کردن هم نداری، انگار که در مغز خودت می‌پیچد و می‌پیچاندت. فقط از آن همه هیاهو و همهمه، کلاغ‌های کاج مانده‌اند که چاق‌تر و پیرتر روی شاخه‌ها جابه‌جا می‌شوند و با صدای دریده‌شان می‌گویند: برف. برف. برف.» (معروفی، ۱۳۸۹: ۱۷). خانه می‌تواند بازتابی از خود باشد و این که انسان خود را چگونه می‌بیند (کوپر<sup>۲۸</sup>، ۱۳۸۴: ۵۴). آب سبز و راکد حوض، درخت کاج آبیاری نشده، حیاط جارو ندیده، پنجره‌های گردگیری نشده، آشپزخانه‌ی سرد و خاموش، ناودان در حال افتادن و غیره همگی از نشانه‌هایی است که بی‌حرکتی و ایستایی را بیان می‌کند. حرکت از جلوه‌های حضور زمان خطی و جاری بودن زندگی است؛ در نتیجه بی‌حرکتی نشانه‌ی بی‌زمانی و حضور قاطع مرگ و ساحت ناخودآگاهی در فضای خانه و در درون اورهان است. حتی تأکید بر لاله‌های شکسته‌ی مردنگی سر در خانه بر قطع ارتباط دنیای درون با دنیای بیرون و اجتماع دلالت می‌کند. چونکه سر در خانه به طرزی نمادین بیانگر نحوه‌ی ارتباط انسان با سایر افراد جامعه است (کوپر، ۱۳۸۴: ۵۴). بیشتر فضاهای که حضور اورهان در آنها روایت می‌شود با برف و سرما همراه است، اما خفه شدن جمشید دیلاق (دوست اورهان) و دیوانه شدن آیدین به دست اورهان دو رخداد مهم در زندگی اورهان است که در فصل سرما و زمستان رخ نمی‌دهد بلکه زمان وقوع آنها تابستان و بهار است. نکته‌ی مهم در ارتباط با این دو رخداد این است که هر چند زمان وقوع این دو رخداد در سرما و زمستان (که رابطه‌ی آشکار با مرگ و نیستی دارد) نیست ولی با دنیای مرگ مجاور است: جمشید دیلاق در سفر تفریحی تابستانی در شورآبی غرق می‌شود و اورهان در مرگ او تا حدی مقصر است. اورهان در فصل بهار به آیدین آش مغز چلچله می‌خوراند و او را دیوانه می‌کند.

در مقابل، آیدین اورخانی، برادر بزرگتر اورهان، یک روشنفکر است که مطالعه می‌کند، شعر می‌گوید، و با وجود همه‌ی مشکلات قصد ادامه تحصیل دارد. او می‌کوشد همیشه ظاهری آراسته و مرتب داشته باشد: «عطر

---

<sup>۲۸</sup> Cooper

می زد، لباس خوب می پوشید، موهاش را می آراست، کروات می زد و می رفت. پدر می گفت: افسار تمدن» (معروفی، ۱۳۸۹: ۳۵). آیدین می کوشد در هر حال، حتی در شرایط سخت و دشوار، انسجام و یکپارچگی خود را حفظ کند. او فاعلیت و سوژگی خود را از دست نمی دهد و همیشه به گونه ای موقعیت های سخت و نامنتظر زندگیش را کنترل می کند. مانند زمانیکه پس از کسوف وارد خانه می شود و در اتاق زیرزمین با کتاب های سوخته ی خود مواجه می شود: «من فکر می کردم وقتی آیدین وضع را ببیند در جا سخته می کند. اما هیچ اتفاقی برایش نیفتاد. دم غروب آمد. خانه در سکوت غم انگیزی غرق شده بود. انگار کسی مرده است و راز مرگ را همه از هم پنهان می کنند... دو سه قدم که رفت تاریکی و سیاهی وحشتناک زیر زمین را دید. بوی سوختگی هم پیچیده بود... بعد بی آنکه یک کلمه حرف بزند، یا بخواهد کسی را ببیند رفت» (معروفی، ۱۳۸۹: ۵۵-۶). آیدین در این شرایط هولناک تمرکز خود را از دست نمی دهد و تصمیم می گیرد از خانه جدا شود و مستقل باشد. او در رام اسبی در کارخانه ی چوب بری کار پیدا می کند و با وجود سختی شرایط کار و سرما و برف همچنان مصمم می ماند که کار کند تا بتواند برای ادامه تحصیل در تهران پولش را پس انداز کند: «زمستان آمد. برف سنگینی بارید. اردبیل، رام اسبی و تمام روستاها یکپارچه سفید شد. مدرسه ها را تعطیل کردند، راه ها بسته شد، اما کار چوب تمامی نداشت... اما تنها آیدین در فضای آزاد الوار می برید... از صبح تا شب، نشانه ها را می گرفت و چوب های بزرگ را به قطعات کوچکتر تقسیم می کرد... [میرزایان] گفت: من می بینم از صبح تا عصر الوارها را خرد می کنی، شب ها هم که به من خبر داده اند تا دیر وقت کتاب می خوانی... چرا داری خودت را هلاک می کنی... اگر ماشین هم اینجور کار کند یکساله کلکش کنده می شود. [آیدین می گوید] من که روز اول به شما گفتم. می خواهم خرج چهار پنج سال زندگی در تهران را در بیاورم» (همان: ۳-۱۸۲). آیدین حتی پس از پذیرش کمک آقای میرزایان و قبول کار در دخمه ی تاریک و پر از سوسک و موش زیرزمین کلیسا فاعلیت خود را از دست نمی دهد، به سختی کار می کند و رابطه ی عاطفی سازنده ای با سورملینا، برادر زاده ی میرزایان، برقرار می کند که به ازدواج و زاینده گی و تولد بچه منجر می شود. آنچه از متن رمان برمی آید نشان دهنده ی استقامت و پایداری آیدین در شرایط سخت و ناگوار است. او حتی در بدترین شرایط برای رسیدن به هدف خود برنامه ریزی و تلاش می کند، این همه نشان دهنده ی حضور یک «خود» منسجم و یکپارچه در آیدین است. آیدین خواهر محبوبش را از دست می دهد، زنش می میرد اما باز می تواند سر پا بماند و به زندگی خود ادامه دهد. حتی دیوانگی او به سبب عوامل درونی و سختی های زندگیش نیست، بلکه آیدین به علت یک

عامل بیرونی (با خوردن آش مغز چلچله‌ای که اورهان به او داده است) دیوانه می‌شود؛ اما نکته‌ی جالب این است که او حتی در عالم دیوانگی نیز فاعلیت خود را حفظ می‌کند و به روشنگری و آگاه ساختن دیگران می‌پردازد. بارزترین نشانه‌ی این روشنگری خواندن روزنامه برای کسانی است که در قهوه‌خانه‌ی کنار شورآبی هستند. آیدین حتی از حضور در قهوه‌خانه و خوردن چایی لذت می‌برد، لذتی که هیچگاه اورهان نمی‌تواند تجربه کند: «[آیدین] گفت: آقا داداش، دو تا چای مشتمت عباس آدم را شاد می‌کند. می‌توانی این را بفهمی؟» (همان: ۵۰)، «[آیدین] یک استکان چای ترکی را نصفه خورده بود و داشت از روزنامه‌ی کهنه‌ای می‌خواند، و آن را سر و ته گرفته بود، و من [اورهان] گوش خواباندم که ببینم چی می‌خواند. از جنگ حرف می‌زد و تا چشمش به من افتاد گفت: اخوی آتش جنگ در سرمای مسکو خاموش شد» (همان: ۳۰۸).

آیدین می‌تواند عاشق دیگری شود و محبت دیگری را جلب کند، او زاینده‌ی دارد و بچه‌دار می‌شود، زیبا و آراسته است و پیوسته برای رسیدن به هدفش حتی در شرایط سخت تلاش می‌کند. تمام این موارد نشان دهنده‌ی قدرت و سلطه‌ی غریزه‌ی زندگی در ساختار «خود» آیدین است. اما در مقابل، اورهان نمی‌تواند عاشق دیگری شود و محبت دیگری را جلب کند. او حتی قادر به زاینده‌ی نیست و نمی‌تواند بچه‌دار شود، او در رابطه با همسرش آذر شکست می‌خورد و عقیم می‌ماند. حتی از نظر ظاهری نیز درست نقطه‌ی مقابل آیدین است: چاق و قد کوتاه است و یک طرف بینی‌اش شکسته و باد کرده است. اورهان مانند آیدین برای زندگی تلاش می‌کند اما تلاش او برای رسیدن به هدف، زایا و روبه‌جلو نیست، بلکه تلاشی است برای جبران<sup>۲۹</sup> [۳] فقدان‌ها و نقص‌هایی که منجر به احساس حقارت شدید در درون او شده است.

با توجه به بررسی مقایسه‌ای که میان این دو شخصیت اصلی (اورهان و آیدین) انجام گرفت و نیز تحلیل فضاهایی که این دو در آنها حضور و کنش دارند، می‌توان چنین استنباط کرد که فضای سرد و تاریک، و مرگی که بر رمان سایه افکنده است بیشترین مجاورت و هم‌عرضی را با فضای ذهنی - ناخودآگاهی اورهان اورخانی دارد. غریزه‌ی زندگی در آیدین حضور و برجستگی دارد، اما این اورهان است که با غریزه‌ی مرگ و ویرانگری همراه و همگام است.

---

<sup>۲۹</sup>compensation

## چه عواملی سبب شده است که غریزه‌ی مرگ بر اورهان چیره شود؟

همان‌گونه پیش از این گفته شد، هر گاه لیبدو (غریزه‌ی زندگی) و انرژی نیروگذاری شده بر ابژه‌ی نخستین عشق (مادر) ارضا نشود و ناکام بماند، غریزه‌ی مرگ نیرومندتر می‌شود و ناکامی و تضعیف نیروی غریزه‌ی زندگی امری ناگزیر می‌گردد. رابطه‌ی مادر با اورهان، رابطه‌ای صمیمی و پرعاطفه نیست. اورهان چندین بار از نگاه‌های تنفرانگیز مادر به خود سخن می‌گوید. هر چند تنفر مادر از اورهان بیشتر به سبب بلایی است که بر سر آیدین آورده است، اما تحلیل رابطه‌ی مادر با اورهان و آیدین روشن می‌سازد که عاطفه‌ی این مادر نسبت به این دو فرزند یکسان نبوده است. 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 محبت و عاطفه‌ی 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 توجه و محبت مادر ناچیز است: «خوب مادر که بود آدم می‌دانست کرسی اتاق بالا داغ است و دود بخاری در شاخه‌های پر برف کاج می‌پیچد و سماور همیشه جوش است. هرچند که او اورهان مادر نیست. آیدین، آیدین مادر است» (معروفی، ۱۳۸۹: ۳۱۱). «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 می‌رفت دیگر درنیاید، می‌گفت: آیدین... آیدین...» (همان: ۳۱۴). این امر سبب می‌شود اورهان به اندازه‌ی کافی از تن، محبت و عاطفه‌ی مادر کامیاب نشود و احساس حقارت کند، و در مقابل به آیدین حسادت کند. در واقع، آیدین ابژه‌ای می‌شود که اورهان بخشی از غریزه‌ی مرگ و ویرانگری خویش را بر روی او نیروگذاری می‌کند و درصدد نابودی او برمی‌آید. محرومیت اورهان از تن و عاطفه‌ی مادر، و حسادتش به آیدین را می‌توان از رؤیای کودکی او دریافت: «آن شب خواب باغی را دیدم که درخت‌هاش طلائی 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: ۴۰). باغ در معماری و نگارگری ایرانی نمادی از بهشت است (انصاری و محمودی نژاد، ۱۳۸۶) و حضور درخت‌های طلائی که حالتی جادویی دارد بر رویاگونگی این باغ 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 نخستین تولد دارد. در آن دوران نوزاد همبسته‌ی 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 تداعی‌کننده‌ی تن و عاطفه‌ی مادر است. همچنان که در باور دینی نیز می‌گویند «بهشت زیر پای مادران است». کوچه‌ی وسیع شده و کارخانه‌ی بالا آمده از آن می‌تواند استعاره‌ای از استعلا، قدرت و استحکام باشد. این استعاره‌ی قدرت با درس خواندن اورهان همراه می‌شود. می‌دانیم که اورهان به سبب بی‌علاقگی به درس و شکست در تحصیل، ترک مدرسه می‌کند و در حجره‌ی پدر مشغول به کار می‌شود. پس این اورهان نیست که درس می‌خواند، شاید این تصویری از اورهان ایده‌آل است و اورهان دوست دارد این‌گونه باشد. آنکه درس می‌خواند آیدین است. آیدین درس‌خوان است و موفقیت او در تحصیل سبب جلب محبت مادر و حتی پدر می‌شود. پس ایده‌آل اورهان همان آیدین است و اورهان می‌کوشد با آیدین همانندسازی کند. نکته‌ی جالب این است که اورهان در خوابش می‌بیند که مرده است، در واقع او مرگ «خود» ایده‌آلش یعنی آیدین را آرزو می‌کند و آرزوی مرگ آیدین با مجموعه‌ی باغ و درختان طلایی‌اش (کامیابی از عاطفه‌ی 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 عاطفه‌ی جنس مخالف کامیاب نمی‌شود: «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 قشنگ‌ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟ خمیره‌مان که یکی است. نیست؟ و پدر ساکت و ساکن حتی دیگر سرفه هم نمی‌توانست بکند. کلاغ‌ها روی شاخه‌ها بودند و باد تندی خاک‌ها را به چشمم می‌زد» (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۸).

همان‌گونه که اورهان از مادر ناکام مانده است آیدین نیز طرد شده از جانب پدر است. پدر (جابر اورخانی) توجه و علاقه‌ی ویژه‌ای به آیدین دارد: «[پدر می‌گوید] نه کسب و کاری بلد بود، نه به حرف من می‌رفت. حیف آن همه استعداد. حیف. زمانی که بچه بود حتی یک خیار نمی‌داد که من برایش پوست بکنم. می‌گفت خودم. انگار این آدمیزاد نیازی به کسی ندارد.» (همان: ۲۰۲). چنانکه از بخش فوق برمی‌آید لحن حسرت بار پدر علاقه ویژه‌ی او را به آیدین نشان می‌دهد؛ پدر می‌خواهد آیدین در زندگیش راه و روش او را در پیش گیرد

تا موفق شود. جابر اورخانی خواهان همانندسازی پسر با پدر است: «پدر گفت: من می خواستم از او یک آدم نمونه بسازم، اما نشد» (همان: ۴۱). اما پدر موفق نمی شود آیدین را با هنجارها و ارزش های سنتی خانواده و اجتماع منطبق سازد. در تقابل میان پدر و آیدین این پدر است که بازنده می شود. او در دو بخش رمان بازندگی خود را به وضوح نشان می دهد: نخست زمانی که می خواهد آیدین را از کارخانه ی رام اسبی به خانه بازگرداند: «یک روز پدر به دیدارش آمد و از او خواست که گذشته ها را فراموش کند. آیدین گفت که بهتر است پدر او را فراموش کند. به چیزی هم نیاز ندارد» (همان: ۱۸۲)؛ «حتی پدر با آن همه انزجارش از او، با آن همه توهین و تمسخری که در غیاب او داشت، در برابرش نمی توانست عادی بماند. به وضوح می دیدم که دستپاچه می شد و خودش را می باخت. به چشم احترام می دیدش و آن وقت ضعفش را نشان می داد و ناچار می شد بی آنکه گفته باشد «بی رگ، الدنگ» بگوید: پسر، چی میکنی؟» (همان: ۳۱۴). و دیگر آنجایی که نمی تواند مانع ازدواج آیدا با آبادانی شود: «[پدر] اما لحنش را تغییر داد و به آرامی گفت: شما او را وادار کردید که رو در روی ما بایستد. آیدا چنین دختری نبود... حرفش را خورد، انگار که به گریه افتاده باشد. آنوقت گفت به سلامت. و به اتاق خودش رفت» (همان: ۱۴۳).

اورهان که از محبت و عاطفه ی مادر ناکام مانده است، از آیدین متنفر می شود. او با درک احساس خصمانه ای که پدر به آیدین دارد به جانب پدر می رود و با او همانندسازی می کند. 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 می کردم نمی شد» (همان: ۳۲۷). اما این خود اورهان است که در این جنگ قدرت شکست می خورد و در باتلاق شورابی غرق می شود. اورهان با پدر همانندسازی می کند و می کوشد داغ خودشیفتگی و احساس حقارتی را که به سبب طرد شدن از جانب مادر دچار شده است از طریق مال اندوزی و ثروت جبران کند: «پدر می گفت: زمانی که آدم ثروتمند می شود، در هر سنی که باشد احساس پیری می کند. [اورهان] من گفتم: احساس مردانگی می کند، پدر» (همان: ۶-۳۵). این مکانیسم جبران در بخشی از رویایی که اورهان شب قبل از فرو رفتنش در شورآبی در کلبه می بیند به خوبی مشهود است: «مادر گفت: هشت هزار تومان؟ و ابروهایش را بالا انداخت... اورهان دست به جیب جلیقه کرد و جلو پدر ایستاد: بنویس به حساب من. من این مبلها را می خواهم» (همان: ۵-۲۸۴)، اورهان در تصاحب ابژه ی عشق (مادر و سپس



آذر) شکست می‌خورد و عقیم ماندن او به قدرت و حس مردانگی‌اش آسیب می‌زند، پس می‌کوشد با ثروت اندوزی و کسب جایگاه اجتماعی، این نقصان قدرت و حس مردانگی خود را جبران کند. در واقع، در این رویا مبل نشانه‌ای از پایگاه و منزلت در ساختار خانواده و میان اعضای آن است که اورهان سعی می‌کند با خرج کردن پول آن را به دست آورد.

در سمفونی مردگان دو مثلث ارتباطی وجود دارد که نشأت گرفته از یک منبع است. این دو مثلث، همان الگوی رابطه‌ی مثلث ادیبی فروید است که در آن کشمکش بر سر مادر را تبیین می‌کند. نخستین مثلث ارتباطی، مثلث پدر-مادر-آیدین است. در این مثلث ارتباطی، مادر در رأس قرار دارد و پدر در جایگاه قدرت است. در رمان، مادر- که چندان از زندگی با جابر اورخانی (پدر) رضایت ندارد- در جهت ائتلاف با پسرش آیدین حرکت می‌کند تا بتواند پسر را به عنوان ابزار قدرت در تقابل با شوهر (جابر اورخانی) داشته باشد. در واقع ما اینجا با تمنای خودِ مادر برای یکی شدن با فرزند پسر (آیدین) روبه‌رو هستیم؛ در نتیجه رابطه‌ی مستحکمی میان این دو ایجاد می‌شود و دلبستگی آنها به 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 عاطفه‌ی او را تصاحب می‌کند و بر پدر پیروز می‌شود. در سطح ظاهری روایت، پدر این ناکامی خود را در لباس ساختن آیدین با رسوم، سنتها و هنجارهای رایج اجتماعی و بازداشتن آیدین از دیگراندیشی می‌پوشاند و به این بهانه‌ها جنگ قدرت راه می‌اندازد؛ اما در لایه‌ی پنهان روایت، این کشمکش بر سر تصاحب مادر و عاطفه‌ی او است.

دومین مثلث ارتباطی میان مادر-آیدین-اورهان برقرار می‌شود. در این مثلث ارتباطی، مادر همچنان در رأس قرار می‌گیرد. و این آیدین است که در جایگاه قدرت قرار دارد؛ چون توانسته است پیش از این مادر و عاطفه‌ی او را تصاحب کند و اورهان را از مادر محروم و ناکام سازد (در واقع او را اخته و عقیم کند). آیدین سبب می‌شود غریزه‌ی 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 کند و برای نابودی عامل ناکامیش بکوشد. در این حسادت اورهان و میل او به نابودی آیدین نوعی علاقه و شیفتگی نهفته است: چون آیدین قدرت آن را داشته است که تن مادر را تصاحب کند، اورهان ناخودآگاهانه شیفته‌ی آیدین می‌شود؛ چون آیدین ویژگی‌های خاصی دارد (مانند ظاهر جذاب، تحصیل و کتاب خوانی، مورد توجه دختران بودن) اورهان در عین

حسادت به او به طرف او جذب می‌شود و او را در جایگاه «من ایده آل» خود قرار می‌دهد. «آیدین همان «من ایده آلی» است که اورهان به آن دسترسی ندارد» (یاوری، ۱۳۸۶). به این سبب است که اورهان دوگانگی عاطفی<sup>۲</sup> [۴] آمیخته‌ای از جذب - دفع یا عشق - نفرت نسبت به آیدین دارد. این دوگانگی عاطفی به خوبی در جریان روایت مشهود است. تلاش اورهان برای انداختن آیدین از چشم پدر، دیوانه کردن او، و تصمیم به کشتن او گرفتن، همگی دلالتی آشکار بر این دارد که اورهان آیدین را از خود دفع می‌کند تا جایی که اورهان در حدیث نفسش با خود می‌گوید: «توی دلم گفتم: به خدا قسم نابودت می‌کنم برادر» (معروفی، ۱۳۸۹: ۲۸). بخش‌های زیر نیز حالت جذب اورهان نسبت به آیدین را نشان می‌دهد: «کت و شلوار یشمی خوش دوختی تنش می‌کرد، کروات می‌زد، با صورت اصلاح شده و سیل یکی در میان... با آن قد بلند و صورت تاتاری لاغر، با آن چشم‌های سیاه و قشنگ... کت و شلوار قهوه‌ای می‌پوشید، سرسیل را آنکاره می‌کرد، دو تا کتاب دست می‌گرفت» (همان: ۳۶ و ۲۸)؛ «حضورش برایم اهمیتی نداشت اما غیبتش خیلی آزاردهنده بود. شبهایی که توی آن زیر زمین می‌خوابید، من بالا بودم، تنها، اما می‌دانستم که هست. یکی هست. یکی آن پایین دارد نفس می‌کشد» (همان: ۵۰)؛ این شیفتگی اورهان به آیدین در لحن توصیف‌های 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 پدر محروم‌کننده‌ی مرحله‌ی ادیپی فروید قرار می‌گیرد که کودک هم به طرف آن جذب می‌شود هم می‌خواهد او را نابود کند. اینجاست که می‌توان استنباط کرد که «برادرکشی» شکل دیگرگون شده‌ی «پدرکشی» است. یونگ «برادرکشی» را یک کهن‌الگو می‌داند: کهن‌الگویی که صورت جابه‌جا شده‌ی پدرکشی است. حسادت و میل واپس‌رانده شده‌ی حذف پدر، پسر را به ناگزیر به سوی برادر - که چون پدر، رقیبی مهربان در عشق به مادر است - می‌کشاند (جونز، ۱۳۶۶: ۷۷). بنابراین اورهان به دلیل عدم تصاحب تن و عاطفه‌ی مادر و وجود عامل محروم‌کننده‌ای به نام آیدین، مراحل رشد روانی - جنسی خود را به خوبی نمی‌تواند طی کند و در دوره‌های پیش‌ادیپی (دهانی و مقعدی) باقی می‌ماند و تثبیت<sup>۳</sup> می‌شود [۵]؛ الگوی تکرار از دست دادن و طرد شدن از جانب جنس مؤنث (از جانب مادر، آذر و دیگر زنان) و عقیم بودن اورهان از

<sup>۲</sup> emotional ambivalence

<sup>۳</sup> Fixation

جلوه‌های بارز تثبیت در مرحله‌ی پیش‌ادیبی است. از این نظر اورهان در تقابل با آیدین است. آیدین در تصاحب تن و عاطفه‌ی جنس مؤنث موفق است (به دست آوردن تن و عاطفه‌ی مادر، فروزان و سورمه) و ازدواجش با سورمه به زاینده‌گی و تولد فرزند ختم می‌شود: «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 قشنگ‌ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟ خمیره‌مان که یکی است. نیست؟ و پدر ساکت و ساکن حتی دیگر سرفه هم نمی‌توانست بکند. کلاغ‌ها روی شاخه‌ها بودند و باد تندی خاک‌ها را به چشمم می‌زد» (همان: ۲۸).

از دیگر نشانه‌های حضور اورهان در مرحله‌ی پیش‌ادیبی «شورآبی» است که در سرتاسر رمان (پیش زمینه و پس زمینه) وجود دارد و در پایان، رمان و زندگی اورهان در آنجا تمام می‌شود. کنش دو شخصیت اصلی رمان (اورهان و آیدین) نسبت به شورآبی متفاوت است. در کنش 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 قهوه‌خانه‌ی مجاور آن برای آیدین مکانی لذت‌بخش است و حضور مکرر او در این مکان‌ها مشاهده می‌شود: «[آیدین] گفت: آقا داداش، دو تا چای مشدعباس [صاحب قهوه‌خانه] آدم را شاد می‌کند. می‌توانی این را بفهمی» (همان: ۵۰)، حتی در تنها خاطره‌ی رؤیاگون و لذت‌بخشی که از دوران کودکی او روایت می‌شود، شورآبی مرکزیت و محوریت دارد: «زمانی هم بود که پدر با آن جثه ریز... آیدین را بر شانه‌اش نشاند بود و در شورآبی فرو می‌برد. آیدین ترسیده بود اما وقتی پاهاش در آب می‌رفت، سرما و خوشی قشنگی او را می‌خندانند؛ گوش‌های پدر را از دو طرف می‌کشید و فریاد می‌زد: «جابر!». مادر پاهاش را در سینه کش آفتاب روی هم انداخته بود، روی خاک‌های گرم ساحل شورآبی تخمه می‌شکست. گفت: جابر نه. بگو پدر... شورآبی سبز و آبی، زیر نور آفتاب گسترده‌تر به نظر می‌آمد...» (همان: ۷-۱۱۵). در این خاطره‌ی رؤیاگونه - که در آن همه‌ی اعضای خانواده جلوه‌ای دیگرگون دارند، شاد هستند و لذت می‌برند: پدر مهربان و خندان، مادر شادمان، یوسف پر جنب و جوش و فعال، و اورهان معصوم است - شورآبی عاملی است که سبب شده‌است اعضای خانواده گرد هم جمع آیند و لحظات شاد و آرامش‌بخشی را سپری کنند. حضور رنگ سبز و آبی و گستره‌ی نور ولرم آفتاب از نشانه‌های این آرامش و لذت است. اما شورآبی هم لذت و زندگی می‌آفریند

هم نابودی و مرگ. حضور اورهان در کنار شورآبی حضوری با فاصله است. تقریباً در هیچ جای رمان حضور بدون فاصله و تنهای اورهان در کنار شورآبی مشاهده نمی‌شود؛ حضور او در کنار شورآبی وابسته است به حضور دیگران و در بیشتر اوقات این حضور وابسته به حضور آیدین در کنار شورآبی و قهوه‌خانه‌ی مجاور آن است. در واقع، بیشتر مواقعی که حضور اورهان در کنار شورآبی و قهوه‌خانه مشاهده می‌شود برای پیدا کردن آیدین و بازگردان او به خانه است. رمان سمفونی مردگان با سفر اورهان از شهر به طرف شورآبی و قهوه‌خانه‌ی مجاور آن، با نیت پیدا کردن و کشتن آیدین، آغاز می‌شود و با فرو رفتن اورهان در باتلاق کنار شورآبی و مرگ او تمام می‌شود. اورهان هر چه به شورآبی نزدیک می‌شود، بر شدت برف و سرما افزوده می‌شود و در پایان، برف و سرما سیطره‌ی کاملی بر فضای رمان و اورهان پیدا می‌کند. دو عامل برف و سرما- که از نشانه‌های مرگ و دنیای مردگان است- اورهان را گرفتار و زمین گیر می‌کند، فاعلیت او را مختل می‌سازد و به سمت شورآبی و مرگ هدایت می‌کند. شورآبی دریاچه‌ی 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 تصویر لذایذ جنسی را ارائه می‌کند و آرامشی است که هیچ چیز نمی‌تواند مشوشش کند (شوالیه و گر بر آن<sup>۳۲</sup>، ۱۳۷۸: مدخل باتلاق). همچنین رود گیبلت<sup>۳۳</sup> 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 پیشادویی است» (برتنس<sup>۳۴</sup>، ۱۳۸۳: ۱۹۴). بنابراین می‌توان چنین استنباط کرد که 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 لذت سکنی دارد، 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 می‌برد. این بلعندگی شورآبی در رویایی که اورهان در شب پیش از مرگش در کلبه می‌بیند، مشهود است: «... اتاق مهمانی از هر سو با پرده‌های ململ صورتی تزئین شده بود و باد پرده‌ها را به پرواز وا می‌داشت. آن جا، وسط اتاق یک دست مبل سرامیک قیمتی به رنگ قهوه‌ای دور یک

<sup>۳۲</sup> Jean Chevalier and Alain Gheerbrant

<sup>۳۳</sup> . Rod Ggiblet

<sup>۳۴</sup> . Bertnes

فرش کاشی را گرفته بود و میز وسط آن سرامیک منقوشی بود که بر هر پایه اش کله‌ی یک بز کوهی برآمده بود. اما گلدان وسط میز بدون گل، انگار با سیاهی دهانش می‌خواست همه چیز را بلعد. 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 ایستاده بود و پوشش تنش همان پرده بود. سر برگرداند و به اورهان نگاه کرد. آدامس می‌جوید. گفت: دو تا بچه‌ی خوشگل. و سعی کرد اندام رشیدش را در لابه‌لای پرده ببوشاند 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: ۴-۲۸۳). مبل سرامیک قیمتی و قهوه‌ای وسط اتاق، نشانه‌ی جابه‌جا شده و تغییر شکل یافته‌ی قهوه‌خانه‌ی 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 پایه‌ی میز وسط مبل‌ها کله‌ی یک بز کوهی حک شده است، در صفحه‌ی ۳۰۸ رمان توصیفی از جلو قهوه‌خانه‌ی شورآبی ارائه می‌شود که می‌تواند تداعی‌کننده‌ی این میز و پایه‌هایش باشد: «... بیرون [از قهوه‌خانه] سبز بود و آفتاب یک‌ور می‌تابید و دو گل آن‌جا کنار درخت شاخ بازی می‌کردند...» (همان: ۳۰۸). این وجه اشتراک بین بز کوهی حک شده بر پایه‌ی میز و دو گل (بز کوهی) که بیرون از قهوه‌خانه وجود دارند می‌تواند نشانه‌ای دیگر از این همانی مبل و میز رؤیا و قهوه‌خانه‌ی 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 می‌شود- بدون گل است و با دهانه‌ی سیاه و گشادش انگار همه چیز را می‌خواهد در خود فرو برد. بی‌گل بودن گلدان - که نشانه‌ی آن عدم طراوت و زیبایی گلدان است - با توصیفی که اورهان از شورآبی می‌کند می‌تواند نزدیکی داشته باشد: «و ما وقتی از تپه‌ها سرازیر می‌شدیم، شورآبی را می‌دیدیم. 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 بلعد. در پایان رمان اورهان به درون شورآبی بلعیده می‌شود و می‌میرد. نکته‌ی جالب توجه در این رؤیا حضور گسترده‌ی فضا و نیروی جنسی - شهوانی است که در قالب پرده‌های ململ صورتی رقصان در باد و پیکره‌ی نیمه برهنه‌ی زن (آذر) خود را آشکار می‌سازد. در واقع، این

رؤیا نشانه‌ای از وجود و سیطره‌ی فضای پیش‌ادیبی شورآبی بر زندگی اورهان است. فضایی که آکنده از تصویرهای تن زنانه و لذایذ جنسی است، و عین حال آرامش‌بخش و مرگ‌آفرین است. شورآبی مکانی است که در آن غریزه‌ی مرگ بر اورهان اورخانی چیره می‌شود.

## 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 غریزه‌ی مرگ بر او استیلا یافته است. استیلای غریزه مرگ بر اورهان کاملاً در تقابل است با آیدین که غریزه‌ی زندگی در او وجه غالب دارد. آیدین چه در زمان جوانی، چه در زمان دوری از خانواده و تنهایی، حتی چه در زمان دیوانگی «خودی» ساختارمند دارد که سبب می‌شود بتواند سوژگی و فاعلیت خود را بر جهان اطراف و دیگران حفظ و اعمال کند؛ اما اورهان شخصیتی است که غریزه‌ی 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 غریزه‌ی زندگی بر آیدین و غریزه‌ی مرگ بر اورهان مستولی شود رابطه‌ی دوگانه‌ای است که مادر با این دو برادر داشته است. هر چند مادر در روایت رمان چندان نقش برجسته و چشمگیری ندارد، اما این اوست که مسیر زندگی و نوع شخصیت این دو فرزند را شکل داده است. آیدین یگانه‌ی مادر است و علاقه‌ی ویژه‌ی مادر به او سبب شده است بتواند از مادر و عاطفه‌ی او کامیاب شود و مرحله‌های پیش‌ادیبی و ادیبی زندگی خود را با موفقیت از سر بگذراند. اما اورهان درست در تقابل با آیدین است. او از مادر و عاطفه‌اش کامیاب نمی‌شود و هیچ‌گاه نمی‌تواند مادر را داشته باشد. این امر سبب می‌شود اورهان و آیدین در زندگی دو مسیر مجزا را طی کنند: آیدین زیبا و جوان همیشه کانون توجه دیگران می‌شود، زنان و دختران را به سوی خود

جذب می‌کند، همیشه با استقلالِ شخصیتی و «خود» ساختارمند مراحل زندگی‌اش را سپری می‌کند و فقط عامل بیرونی است که می‌تواند وی را از پا درآورد و دیوانه کند (اورهان آش مغز چلچله به او می‌دهد)؛ اما اورهان نمی‌تواند زنان و دختران را به سوی خود جذب کند و هیچگاه کانون توجه نمی‌شود. بنابراین اورهان می‌کوشد با کسب پول و موقعیت اقتصادی خودش را ثابت کند و نقص و ناکامیش را جبران نماید. اورهان در درون خود پی‌برده‌است هیچگاه این منزلت اجتماعی نمی‌تواند خلا وجودش را پرکند. معنای سمفونی مردگان محصول تقابل اورهان و آیدین است: اورهان ناکامروا میل به حذف و نابودی آیدین کامیاب دارد. در واقع، برای او آیدین همان پدر نمادینی است که مادر را از او گرفته‌است. بدین سبب اورهان میل «پدر کشی» خود را به جانب آیدین می‌گرداند تا «برادر کشی» دوباره در تاریخ مکرر شود.

باتلاق شورآبی در این رمان نمادی آشکار از مرگ و بازگشت درون‌رحمی است. هر قدر اورهان در شب آخر زندگی 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 محتوم در انتظار او است.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

## پی‌نوشتها ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۱. شورآبی دریاچه‌ی نمکی است که در نزدیکی اردبیل واقع شده است. در اصل شورابیل است (یکتا، ۱۳۸۴:

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱)

(۲۰۴).

۲. 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: ۴۷۳). درباره‌ی افسانه‌ی «ادیپوس شهریار» بنگرید به «افسانه‌های تبا» نوشته‌ی سوفوکلس به ترجمه‌ی زیبای شاهرخ مسکوب.

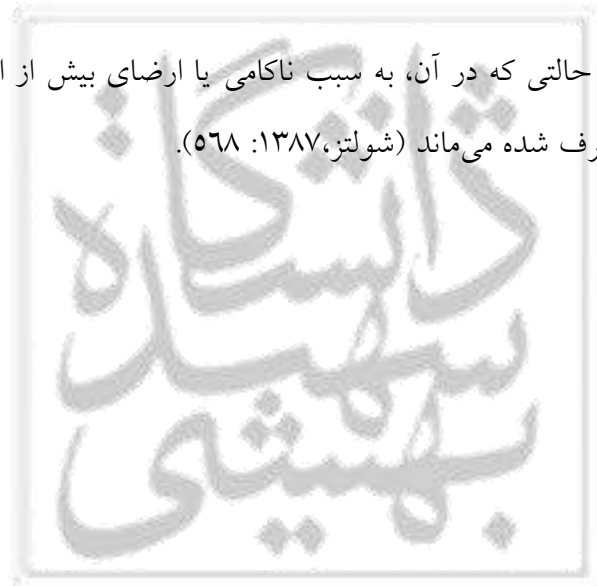
۳. مکانیسم جبران تلاشی است برای غلبه کردن بر حقارت‌های واقعی یا تخیلی مان (شولتز، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

۴. در مرحله‌ی 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 می‌خواهد مانند پدر شود؛ اما از سویی دیگر به خاطر در اختیار و تحت تسلط داشتن مادر از او متنفر است و این تنفر به ترس از اخته شدن و نابودی به دست پدر می‌انجامد. در اینجا کودک احساس دوگانه‌ای را -که آمیزه‌ای از عشق و نفرت است- تجربه می‌کند.

۵. حالتی که در آن، به سبب ناکامی یا ارضای بیش از اندازه، بخشی از لیبدو در یکی از مراحل روانی جنسی صرف شده می‌ماند (شولتز، ۱۳۸۷: ۵۶۸).



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱



- ایستوپ، آنتونی؛ ناخودآگاه؛ ترجمه‌ی شیوا رویگریان. چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
- انصاری، مجتبی و محمودی نژاد، هادی؛ باغ‌های ایرانی تمثیلی از بهشت: با تأکید بر ارزش‌های باغ ایرانی دوران صفوی؛ نشریه‌ی هنرهای زیبا، ۱۳۸۶، شماره ۲۹، صفحه: ۴۸-۳۹.
- ایوتادیه، ژان؛ نقد ادبی قرن بیستم؛ ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۸.
- برسلر، چارلز؛ درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی؛ ترجمه‌ی مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار: حسین پاینده، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶.
- برتنس، یوهانس ویلم؛ مبانی نظریه‌ی ادبی؛ ترجمه‌ی محمد رضا ابولقاسمی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۷.
- بلانشو، موریس؛ ادبیات و مرگ؛ ترجمه‌ی لیلا کوچک زاده، تهران: نگاه نو، ۱۳۸۸.
- جونز، ارنست و دیگران؛ رمز و مثل در روانکاوی؛ ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۶.
- دلوز، ژیل؛ غریزه‌ی مرگ؛ ترجمه‌ی مراد فرهادپور، فصلنامه‌ی ارغنون، بهار سال ۱۳۸۴، شماره ۲۶ و ۲۷، صفحه ۴۳۶-۴۲۷.
- شوالیه، ژان و گبرآن، آلن؛ فرهنگ نمادها؛ ترجمه‌ی سودابه فضاییلی، چاپ اول، چهار جلد، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۷۸.
- شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی الن؛ نظریه‌های شخصیت؛ ترجمه‌ی یحیی سید محمدی، چاپ‌ششم، تهران: نشر هما، ۱۳۷۸.
- شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی الن؛ تاریخ روانشناسی نوین؛ ترجمه‌ی علی اکبر سیف و حسن پاشا شریفی، چاپ دوم، تهران: نشر دوران، ۱۳۸۲.
- فروید، زیگموند؛ ورای اصل لذت؛ ترجمه‌ی یوسف اباذری. فصلنامه ارغنون، بهار ۱۳۸۲، شماره ۲۱، صفحه ۸۱-۲۵.
- کلیگز، مری؛ درسنامه‌ی نظریه‌ی ادبی؛ ترجمه‌ی جلال سخنور و دیگران، چاپ اول، تهران: نشر اختران، ۱۳۸۸.

کوپر، کلر؛ خانه همچون نمادی از خود؛ ترجمه‌ی آرش ارباب جلفایی، چاپ دوم، اصفهان: نشر خاک، ۱۳۸۴.

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

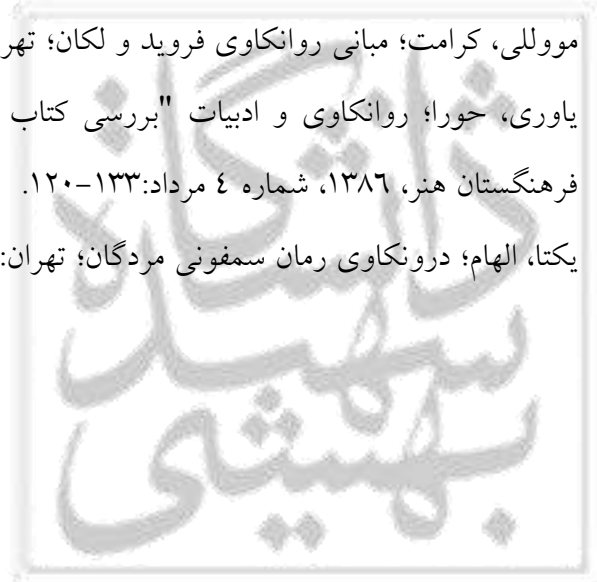
معروفی، عباس؛ سمفونی مردگان؛ چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۹.

مووللی، کرامت؛ مبانی روانکاوی فروید و لکان؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۳.

یاوری، حورا؛ روانکاوی و ادبیات "بررسی کتاب سمفونی مردگان"؛ ترجمه‌ی پروین مقدم، پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶، شماره ۴ مرداد: ۱۳۳-۱۲۰.

یکتا، الهام؛ درونکاوی رمان سمفونی مردگان؛ تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۴.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱