ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۲۲۱-۲۴۳

تحلیل شخصیت‌های رمان *سمفونی مردگان* برمبنای دیدگاه فروید دربارهٔ غرایز «نهاد»

فؤاد مولودی*

چکیده

مقالهٔ حاضر تحلیل و درون‌کاوی دو شخصیت اصلی رمان *سمفونی مردگان* (آیدین و اورهان اورخانی) براساس نظریهٔ فروید درباب غرایز «نهاد» است. فروید غرایز «نهاد» را به دو دسته تقسیم می‌کرد: غریزهٔ زندگی و غریزهٔ مرگ. غریزهٔ زندگی براساس اصل لذت 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 می‌تواند به کسب لذت و تعویق بیش‌تر غریزهٔ مرگ منجر شود؛ اما عدم ارضای آن و شکست در نیروگذاری لیبیدو «به‌ویژه در نخستین ابژهٔ عشق (love object)، مادر» زخم‌هایی دائمی را برجای می‌گذارد. در این فرایند بخشی از نیروی لیبیدوی سرمایه‌گذاری‌شدهٔ مستقر در «خود»، با ازدست‌دادن ابژهٔ عشق، نافرجام و بی‌هدف باقی می‌ماند و تغییر ماهیت می‌دهد. در این حالت لذت به عدم لذت و نیروی زاینده به نیروی ویران‌گری که درخدمت 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 غالب مرگ در رمان *سمفونی مردگان* نشئت‌گرفته 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 شده است. درمقابل، آیدین تجسم سوژگی و فاعلیت و «خود» ساختارمند است. در این مقاله نشان داده‌ایم که برخلاف برخی از پژوهش‌های انجام‌گرفته

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)
foadmoloudi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۶

دربارهٔ این رمان، غلبهٔ غریزهٔ زندگی در آیدین سبب شده است که او مراحل رشد روانی‌اش را به سلامت طی کند.[۱]

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

۱. مقدمه

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، به‌عنوان یکی از جدی‌ترین 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 مؤلف، ۲. نقد معطوف به متن، و ۳. نقد معطوف به خواننده. در نقد روان‌کاوانهٔ مؤلف‌مدار، منتقد می‌کوشد با تحلیل متن به ساختارِ روان مؤلف آن پی‌ببرد و به‌ویژه تلاش می‌کند تمایلات ناخودآگاهانهٔ مؤلف را دریابد. در این دیدگاه، که دیدگاه کلاسیک محسوب می‌شود، بر تحلیل روان‌کاوانهٔ مؤلف اثر تمرکز می‌شود و برای اثر ادبی کارکردی شبیه رؤیا درنظر می‌گیرند که به‌وسیلهٔ آن، خالق اثر امیال واپس‌رانده‌شدهٔ خود را به‌صورت دیگرگون‌شده ارضا می‌کند؛ مانند تحلیل فروید از آثار داستایوفسکی و داوینچی؛ در نقد روان‌کاوانهٔ متن‌محور، تمرکز منتقد بر دنیای متن است. او متن را به‌مثابهٔ دنیایی مستقل و شخصیت‌های آن را به‌مثابهٔ انسان‌هایی واقعی تحلیل می‌کند تا فرایند رشد روانی شخصیت‌ها و دلایل پنهانی کنش‌های آن‌ها را تبیین کند. در این دیدگاه، تمرکز منتقد بر خود اثر ادبی است و او تلاش می‌کند با تحلیل شخصیت‌ها و ایماژها و مجازها و استعاره‌ها به لایه‌های پنهان و بن‌مایه‌های اصلی یک اثر ادبی دست پیدا کند. در نقد روان‌کاوانهٔ خواننده‌محور، که نورمن هالند «نقد تبادلی» (transactional criticism) می‌نامیدش، بر رابطهٔ متقابل میان اثر ادبی و خواننده توجه می‌شود. هالند معتقد است هر خواننده براساس 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 فرایندی که در آن «خود» امیال و تکانه‌های نامطلوب را واپس می‌زند. این واپس‌رانی به‌منظور ایجاد تعادل در ذهن خواننده و در ارتباط با تفسیر وی از اثر ادبی است (برای بحث تفصیلی دربارهٔ نقد روان‌کاوانهٔ خواننده‌محور، بنگرید به پاینده ۱۳۸۱).

نقد روان‌کاوانه، چنان‌که از نامش پیداست، ماهیتی میان‌رشته‌ای دارد و ضروری است که پژوهش‌گر این حوزه در هر دو زمینهٔ روان‌کاوی و ادبیات دانشی مناسب کسب کرده باشد:

ازیک‌سو، لازم است در فضایی علمی با حوزهٔ روان‌کاوی، مفاهیم، بنیان‌ها، کارکرد، و روش آن آشنا شود؛ و ازدیگرسو، ضروری است که با دانش ادبیات، ماهیت متون ادبی، خوانش متن و مسائل آن، فلسفهٔ نقد ادبی، اهداف آن و مسائلی دیگر از این دست آشنا باشد تا بتواند دو بعد نظری و عملی نقد روان‌کاوانه را به‌خوبی به فرجام برساند. اقتضائات و شرایط لازم برای نقد روان‌کاوانهٔ موفق و معنادارِ متون ادبی را به‌اجمال می‌توان 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 نخست در نقد روان‌کاوانه درک صحیح این مبانی و مفاهیم ازطریق مطالعهٔ دامنه‌دار منابع معتبر است. اگر منتقد ادبی بتواند در اتاق‌های درمان نیز حاضر شود، به درک عمیق‌تر او از این مفاهیم و فهم درست چگونگی پیدایش و کارکرد آن‌ها کمک می‌کند. علاوه‌براین، تعمق در درون خویشتن و تحلیل پیوستهٔ احوال و رفتار خود و دیگران نیز می‌تواند به درونی‌کردن این مفاهیم بینجامد.

ب) درک مفاهیم روان‌کاوانه در کلیت یا ساختاری به‌هم‌پیوسته: مفاهیم روان‌کاوانه مفاهیمی منفرد و پراکنده و منفک از ساختار یا کلیت خود نیستند و زمانی معنا می‌یابند و کارکرد آن‌ها مشخص می‌شود که در بافتار خود قرار گیرند. توجه منتقد ادبی به بافت و زمینهٔ شکل‌گیری این مفاهیم و مقولات و نیز آگاهی او به رابطه‌گیری درونی و شبکه‌ای آن‌ها از الزامات نقد روان‌کاوانه و بسیار مهم است.

ج) درک سیالیت و پیچیدگی این مفاهیم: مفاهیم روان‌کاوانه صلب و تک‌بعدی و یک‌سویه نیستند، بلکه سیال و پیچیده و درهم آمیخته‌اند. فهم این سیالیت و پیچش و نیز درک این نکته که نقد روان‌کاوانه درپی بستن متن ادبی نیست و برعکس آن می‌خواهد گشودگی و سیالیت مفاهیم خود را در متن ادبی نمایش دهد از مفروضات این حوزه است.

د) پرهیز از تقلیل و فرموله‌کردن این مفاهیم: برخورد مکانیکی و کلیشه‌ای با مقولات و مفاهیم روان‌کاوانه و تلاش برای فرموله‌کردن و نزدیک‌ساختن این حوزهٔ ذهن‌گرا به دیگر حوزه‌های اثباتی و عینی علوم دانشگاهی از آفات بزرگ این حوزه است و در تناقض آشکار با فلسفهٔ روان‌کاوی است.

و) کاربست روش‌مند مقولات روان‌کاوانه در کلیت متن ادبی: گفتیم اگر بخش‌ها و اجزایی از نظریهٔ روان‌کاوی از زمینه و بافتار خود منفک شود و خوانشی از متن ادبی برمبنای این اجزایِ اززمینه‌جداشده عرضه شود، خوانشی درست و معنادار از متن به‌دست

نمی‌آید؛ ازطرف‌دیگر نیز لازم است متن ادبی به‌مثابهٔ ساختاری درهم‌تنیده 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 توجه شده است و برخی از پژوهش‌گران حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی براساس 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 موفق 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 روان‌کاوانه از داستان سه قطره خون» (پاینده ۱۳۹۰)، مقالهٔ «نقد شعر زمستان ازمنظر 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 ۱۳۶۷ 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 به‌قصد کشتن برادر از مغازه‌اش راه می‌افتد و به قهوه‌خانهٔ کنار شورآبی می‌رسد. 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 شخصیت اصلی رمان *سمفونی مردگان* هستند و بخش عمدهٔ روایت رمان ارائهٔ اندیشه‌ها و ذهنیات این دو شخصیت است که راوی سوم‌شخص محدود در قالب گفتار مستقیم و گفتار غیرمستقیم آن‌ها بازگویی و روایت کرده است. بر این اساس، درون‌کاوی این دو شخصیت 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 درادامه، براساس این بحث نظری، خوانشی روان‌کاوانه از این رمان به‌دست خواهیم داد.

۳. ساختار روان ازمنظر 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 غَریزه‌هاست و انرژی روانی کل یا لیبیدو را در بر دارد. 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 ۱۳۸۶: ۱۷۶). نهاد براساس «اصل لذت» (pleasure principle) عمل می‌کند و چون «دیگی لبریز از برانگیختگی جوشان» فقط یک چیز را می‌شناسد: ارضای فوری و به‌هیچ‌وجه از واقعیت آگاه نیست (شولتز ۱۳۸۴: 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 به‌هنجار پیش رود، درنهایت فرایند دشوار و درازمدت اما ضروری «عقدهٔ ادیپ» (Oedipus complex)[۳] باید پشت سر گذاشته شود تا فرد از دنیای کودکی، که مبتنی‌بر «اصل لذت» است، گذر کند و زندگی‌اش را بر «اصل واقعیت» (reality principle)، که عرصهٔ عمل «خود» است، بنا نهد. در این فرایند ضمیر ناخودآگاه پیوسته آرزوهای واپس‌راندهٔ خود را ازطریق رؤیا، لطیفه، و امثال آن تخلیه می‌کند. هرگاه «خود» مانع این کار شود نبرد درونی «نهاد» و «خود» درقالب روان رنجوری بروز می‌یابد (ایوتادیه ۱۳۷۸: ۶۰–۱۵۵؛ برسلر ۱۳۸۶: ۸۰–۱۷۳). بنابراین، «خود» قسمت معقول و منطقی و خودآگاهانهٔ روان است. به واقعیت آگاهی دارد و به‌روش عملی قادر به ادراک و دست‌کاری محیط فرد است؛ براساس اصل واقعیت عمل می‌کند و تکانه‌های نهاد را کنترل می‌کند. «خود» به‌طور کامل از ارضاشدن «نهاد» جلوگیری نمی‌کند، بلکه مطابق با واقعیت سعی در تأخیر، درنگ، یا تغییر جهت آن دارد (شولتز ۱۳۸۴: ۶۰). «فراخود» همان سانسورچیِ درونی است که تصمیمات اخلاقی اتخاذ می‌کند و نمایندهٔ همهٔ محدودیت‌های اخلاقی است. وظیفهٔ فراخود سرکوب یا بازداری تکانه‌های نهاد و سدکردن و پس‌راندن لذت‌جویی‌های غیرقابل‌قبول ازنظر جامعه به سطح ناخودآگاهی است (گرین و دیگران ۱۳۷۶: ۱۳۲).

۴. دیدگاه فروید دربارهٔ غرایز «نهاد»

فروید غرایزی را که در «نهاد» قرار دارد به دو دسته تقسیم می‌کرد: غریزهٔ زندگی و غریزهٔ مرگ. غرایز زندگی با جست‌وجو برای ارضای نیازهای اساسی مانند غذا، آب، و جنسی به بقا و نوع انسان خدمت می‌کند. غریزهٔ زندگی رشد و نمو دارد و براساس اصل لذت عمل می‌کند. انرژی روانی‌ای که غریزهٔ زندگی آشکار می‌کند لیبیدو (libido) است. لیبیدو می‌تواند جذب یا صرف یک شیء یا هدف (object) شود؛ مفهومی که فروید آن را نیروگذاری روانی (cathexis) می‌نامد (شولتز ۱۳۷۸: ۵۸). فروید متأثر از نظریهٔ تکامل داروین معتقد بود که غریزه در دو شکل تجربه می‌شود: خودشیفتگی به غریزهٔ صیانت از نفس مربوط است و میلِ جنسی به توالد و تناسل (ایستوپ ۱۳۸۲: ۱۲). درواقع، غریزهٔ زندگی در راستای کسبِ لذت است و جلوه‌های بارز آن کسب لذت جنسی و امتزاج با جنس مخالف است. فروید در آغاز تحقیقات خود می‌کوشید رفتارهای انسان را براساس غریزهٔ زندگی، کسب لذت و صیانت از نفس تحلیل و تفسیر کند. وی بر این باور بود که رفتار و نیروگذاری روانی انسان براساس اصل لذت است؛ اما فروید در پایان زندگی، شاید تحت‌تأثیر رخدادهای ناگواری چون مرگ فرزند، بیماری سرطان، و وقوع جنگ جهانی دوم، در مقاله‌ای با عنوان «ورای اصل لذت» غریزهٔ مرگ را مطرح کرد (شولتز ۱۳۸۲: ۴۶۸). فروید در «ورای اصل لذت» بیان می‌کند: اگر برخلاف سرشت محافظه‌کارانهٔ غریزهٔ زندگی درجهت صیانت از ارگانیسم موجود زنده غریزه‌ای موجود زنده را به حالت قدیمی‌اش (یعنی زمانی‌که چیزی غیرارگانیک و بی‌حرکت بوده است) بازگرداند و اگر این امر را به‌مثابهٔ حقیقتی متصور شویم که هیچ استثنایی ندارد (یعنی این‌که هرچیز زنده‌ای به عواملی درونی می‌میرد و یک‌بار دیگر به چیزی غیرارگانیک 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 ۱۳۸۲: ۵۶). بنابراین، غریزهٔ مرگ قدیمی‌تر و ابتدایی‌تر از غریزهٔ زندگی است و بی‌حرکتی و نیستی پیش از حرکت و هستی است. اما پس از هست‌شدن موجود زنده، غریزهٔ زندگی ارضای غریزهٔ مرگ را با وقفه و تعلیق مواجه می‌سازد تا بتواند غریزهٔ مرگ را مقید و محدود کند و بر آن سلطه پیدا کند (همان: ۸۰).

پس از شکل‌گیری «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 جای‌دادن 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 تجلی غریزهٔ جنسی و غریزهٔ صیانت از نفس که هردو جنبه‌هاییِ از غریزهٔ زندگی است. بنابراین، می‌توان چنین استنباط کرد که بخشی از «خود» درهم‌آمیخته و همراه با غریزهٔ زندگی (غریزهٔ جنسی و غریزهٔ صیانت از نفس) است (همان: ۶۹). ارضای غریزهٔ زندگی و غریزهٔ جنسی می‌تواند به کسب لذت و تعویق بیش‌تر غریزهٔ مرگ منجر شود؛ اما عدم ارضای غریزهٔ زندگی و شکست در نیروگذاریِ لیبیدو (به‌ویژه در نخستین ابژهٔ عشق (love object)، مادر) و ازدست‌دادنِ عشق، زخم‌هایی دائمی را در قالب داغِ خودشیفتگی بر حرمتِ نفس برجای می‌گذارد (همان: ۳۸). در این فرایند بخشی از نیروی لیبیدویِ سرمایه‌گذاری‌شدهٔ مستقر در «خود» با ازدست‌دادن ابژهٔ عشق نافرجام و بی‌هدف باقی می‌ماند و تغییر ماهیت می‌دهد. در این حالت لذت به عدم لذت و نیروی زاینده به نیروی ویران‌گری (که درخدمت غریزهٔ مرگ است) تبدیل می‌شود. این نیروی متحول‌شده و تغییرماهیت‌داده به‌سمت «خود» بازمی‌گردد؛ اما «خود» به‌منظور حفظ انسجام و تداومِ حیات خویش آن را به‌سمت ناخودآگاه واپس می‌راند (repression). درواقع، 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 هرگونه نیروی ویران‌گر و مخرب را به ناخودآگاهی واپس می‌راند و این کنش «خود» در واپس‌رانیِ امر ویران‌گر تحت‌تأثیر اصل لذت است. به‌دیگرسخن، «خود» از نیروی غیرلذت‌بخش دوری می‌کند (همان). اما نیروی واپس‌رانده‌شده به ناخودآگاهی هرگز از کوشش خود برای ارضای کامل و فرجام‌یافتن دست نمی‌کشد. بدین گونه امرِ واپس‌رانده‌شده تغییر شکل می‌دهد و در ابژه‌های مشابه با ابژهٔ نخستینِ عشق (مادر) جاری و جای‌گزین می‌شود. در این حالت، «خود» با صورت‌بندیِ تحول‌یافته و جای‌گزین‌شده‌ای از امر واپس‌رانده‌شده روبه‌رو می‌شود. این فرایند به‌صورت اجبار یا تکرار پیوسته در «خود» اتفاق می‌افتد. درواقع هر تجربهٔ عشق تکراری از تجربهٔ نخستین عشق است و «خود» در فرایند این تکرارها هیچ‌گاه به ارضای کامل دست نمی‌یابد. درنتیجه، امرِ واپس‌رانده‌شده دوباره سربرمی‌آورد و باز پس رانده می‌شود و این فرایند جبری را پایانی نیست (همان: ۵۹– ۶۰). تکرار به‌مرور زمان موجب فرسایش نیروی ارگانیسم، تخریب، ویرانی، و مرگ می‌شود (موللی ۱۳۸۴: ۴۳). دلوز معتقد

است تکرار همان چیزی است که لحظه را یک‌پارچه نگه می‌دارد؛ تکرار برسازندهٔ هم‌زمانی است؛ تکرار فی‌نفسه نوعی ترکیبِ زمان است؛ تکرار در آنِ واحد تکرارِ قبل، اکنون، و بعد است؛ به‌دیگرسخن، تکرار برساختن گذشته و حال و آینده در زمان است (دلوز ۱۹۸۹: ۴۳۰).

۵. تحلیل شخصیت‌های رمان *سمفونی مردگان* براساس 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 پابرجاست:

> 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 ۱۳۸۹: ۱۱–۱۲).

اورهان درپی شنیدن این خبر که برادر بزرگ‌ترش، آیدین، دختری پانزده‌ساله دارد و ممکن است مدعی 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 به‌سمت شورآبی حرکت می‌کند. در سفر عینیِ اورهان، با حرکت از شهر به بیرون (از شهر به طبیعت) به‌تدریج اندک گرمای موجود در فضای داستان کم و محو می‌شود. هرقدر که اورهان به خروجی شهر نزدیک می‌شود و پا در دلِ طبیعت می‌گذارد، سرما و برف بیش‌تر بر فضای داستان مستولی می‌شود. هم‌عرض با اینِ سفرِ عینی، در سفر ذهنیِ اورهان به گذشته نیز سرما بر وجود او بیش‌تر چیره می‌شود. محوشدنِ گرما و مستولی‌شدنِ 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، دیوانه‌شدن آیدین به‌دست خود اورهان، و تبدیل‌شدن یوسف به توده‌ای گوشتی و کشته‌شدنش به‌دست اورهان بخشی از آن است. «سرما و برف برای اورهان مقوله‌ای درونی است: هم‌چنان‌که بر دنیای بیرون او در شب زمستانی حکم می‌راند، درونش نیز سرد و یخ‌زده است» (یکتا ۱۳۸۴: ۱۶۱).

سرما و برف نشانه‌ای از غریزهٔ مرگ است که بـه‌تـدریج سراسـر وجـود اورهـان را می‌گیرد. غریزهٔ مرگ در ساحت ناخودآگاه جا دارد و سیطرهٔ آن بر غریزهٔ زندگی نشـان از سلطهٔ ناخودآگاهی بر خودآگاهی و «خـود» دارد کـه جایگـاه غریـزهٔ زنـدگی اسـت. «خود» نظام‌مند زمان‌مند است و معمولاً برای حفظ و صیانت خود، از نظـم موجـود در زندگیِ شخصی و جمعی و از زمانِ خطی پیروی می‌کند. پیـروی از ایـن نظـم و زمـان برای حفظ انسجام و یک‌پارچگی ساختار «خود»، پیش‌بردن اهـداف غریـزهٔ زنـدگی، و وقفه در کار غریزهٔ مرگ بسیار مهم است. زمانی‌که اورهان می‌فهمـد آیـدین دختـر 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 به‌رسم عادت حساب دفتر روزانه را وارد دفتر کل کند، هرچند که می‌خواست حساب‌ها را ببندد ... دفترها را در چهارچوب چرتکه گذاشت. و یادش رفت آن را در کشوی میز بگـذارد و درش را قفل کند (معروفی ۱۳۸۹: ۱۴).

این اختلال در نظم و عادات زندگی روزمرهٔ اورهـان انعکـاس‌دهنـدهٔ درهـم‌ریختگـی، تشویش، و اضطراب در ساختار «خود» و خودآگاهی او است. هـم‌چنـین بـارزترین نشـانهٔ اختلال در زمان خطی و سلطهٔ بی‌زمانی در *سمفونی مردگان* در قسمت مربوط به «سـاعت آقای درستکار» به‌خوبی مشاهده می‌شود:

> [اورهان] شاید هزاران بار درطول عمر از آن‌جا گذشته بود اما حالا با دقتی خـاص بـه ساعت بزرگ و گرد آقای درستکار نگاه کرد. بیش از سی سال می‌شد که از کار افتـاده بود. ساعت چنان از حرکت وامانده بود که آقای درستکار با تمام استادی نتوانسـت بـه کار بیندازدش. عقربه‌ها درست رأس ساعت پنج‌ونیم قفل شده بود. و حالا پس از ایـن همه سال خوابیده بود (همان: ۱۸).

این اختلال در نظم و زمانِ خطی با رسیدن اورهان به قهوه‌خانهٔ شورآبی و گرفتارشـدن در برف و سرما شدت می‌یابد:

> سرما داشت کلکش را می‌کند ... به‌رسم عادت دست در جیب جلیقه کرد که سـاعتش را در بیاورد اما نبود. همهٔ جیب‌ها را گشت ... نه. نبـود ... آن پیرمـرد آن‌کـه مـی‌گفـت برادرکُش ... هرکه بود ساعت را برده بود (همان: ۲۹۲).

دزدیده‌شدن ساعت به‌دست پیرمرد مرموز داخل کلبه ناآگاهی از زمان و گم‌گشتگی آن را نشان می‌دهد. بی‌زمانی و شدت‌یافتن اختلال در نظم و انسجام «خود» تسلط هرچه بیش‌تر ناخودآگاهی و غریزهٔ مرگ را آشکار می‌کند.

فروید در مقالهٔ «ورای اصل لذت» (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 «بی‌زمان‌اند». این امر در وهلهٔ اول بدان معناست که آن‌ها به‌شیوه‌ای زمان‌مند نظم نیافته‌اند و زمان به‌هیچ‌رو آن‌ها را تغییر نمی‌دهد و ایدهٔ زمان نمی‌تواند بر آن‌ها به‌کار بسته شود. این مشخصات مشخصاتی منفی هستند که فقط زمانی به‌روشنی درک می‌شوند که مقایسه‌ای میان آن‌ها و فرایندهای ذهنی آگاهانه به‌عمل آید (فروید ۱۳۸۲: ۴۶).

هم‌چنین به‌اعتقاد بلانشو (Blanchot) مرگ به دانش درآمدنی نیست و از حیطهٔ آگاهی سوژه بیرون می‌ماند. مرگ خارج از تسلط زمان حال است، زمان حالی که نشان‌دهندهٔ تسلط سوژه بر جهان بیرون یا جهان ممکنات است. بنابراین، سوژه تسلط آگاهانه بر مرگ ندارد و مرگ همواره درحال نزدیک‌شدن است؛ زمانِ 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 جایگاهِ سوژگی به در می‌کند. بنابراین، زمانِ مرگ زمانِ «درخلال (meantime)» است (بلانشو ۱۳۸۸: ۹– ۱۰).

در بخش‌های پایانیِ داستان با نشانه‌هایی که دلالت بر شدت‌یافتن این بی‌نظمی و آشفتگی دارد روبه‌رو می‌شویم: «یادش رفته بود پاپاخ را بردارد. به‌رسم عادت برمی‌گشت که یک چیزی را بردارد. همیشه چیزی را فراموش می‌کرد. اما نه پاپاخ. و این بار پاپاخ ...» (معروفی ۱۳۸۹: ۳۰۰). دزدیده‌شدن ساعت اورهان به‌دست پیرمردی که نماد مرگ است (یاوری ۱۳۸۶) و گم‌گشتگی در زمان ازدست‌دادن کنترل و تسلط «خودِ» اورهان را نشان می‌دهد و جاگذاشتن پاپاخ در کلبه و فراموش‌کردن آن آشکارکنندهٔ تشویش، بی‌نظمی، و درهم‌ریختگی ساختار «خود» او است. این درهم‌ریختگی در ساختار «خود» و خودآگاهیِ اورهان سبب می‌شود تا نتواند چون سوژه‌ای مسلط دنیای بیرون خود را کنترل کند؛ اما ازسویی‌دیگر تسلطِ بی‌زمانی استیلایِ ناخودآگاهی و غریزهٔ مرگ را بر هستی او نشان می‌دهد.

هم‌چنین در تصویری که اورهان از خانهٔ پدری‌اش ارائه می‌دهد (پس از دیوانه‌کردن آیدین و فوت مادر) حضور و تسلط غریزهٔ مرگ را می‌توان بازیافت:

> تو هم اگر بودی، مادر، جانت به لب می‌رسید. پا در خانه‌ای نمی‌گذاشتی که آب حوضش سبز شده، سیخ‌های کاج کف حیاط را پوشانده، سرما پشت پنجره‌های خاک‌گرفتهٔ اتاق‌ها مانده ... آجرهای هفت‌وهشت بالای دیوارها یکی‌یکی می‌افتند، انگار که ساختمان سرماخورده 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 این‌که انسان خود را چگونه می‌بیند (کوپر ۱۳۸۴: ۵۴). آب سبز و راکد حوض، درخت کاج آبیاری‌نشده، حیاط جاروندیده، پنجره‌های گردگیری‌نشده، 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 جاری‌بودن زندگی است؛ درنتیجه بی‌حرکتی نشانهٔ بی‌زمانی و حضور قاطع 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. زیرا سر در خانه به طرزی نمادین بیان‌گر نحوهٔ ارتباط انسان با سایر افراد جامعه است (همان). بیش‌ترِ فضاهای که حضور اورهان در آن‌ها روایت می‌شود با برف و سرما هم‌راه است که فضای مرگ را می‌نمایاند.

درمقابل، آیدین اورخانی، برادر بزرگ‌تر اورهان، یک روشن‌فکر است که مطالعه می‌کند، شعر می‌گوید، و باوجود همهٔ مشکلات قصد ادامهٔ تحصیل دارد. او می‌کوشد همیشه ظاهری آراسته و مرتب داشته باشد: «عطر می‌زد، لباس خوب می‌پوشید، موهایش را می‌آراست، کراوات می‌زد و می‌رفت» (معروفی ۱۳۸۹: ۳۵). آیدین می‌کوشد درهرحال، حتی در شرایط سخت و دشوار، انسجام و یک‌پارچگی خود را حفظ کند. او فاعلیت و سوژگی خود را ازدست نمی‌دهد و همیشه به‌گونه‌ای موقعیت‌های سخت و نامنتظر زندگی‌اش را کنترل می‌کند. مانند زمانی‌که پس از کسوف وارد خانه می‌شود و در اتاق زیرزمین با کتاب‌های سوختهٔ خود مواجه می‌شود:

> من فکر می‌کردم وقتی آیدین وضع را ببیند در جا سکته می‌کند. اما هیچ اتفاقی برایش نیفتاد. دم غروب آمد. خانه در سکوت غم‌انگیزی غرق شده بود. دو سه قدم که رفت تاریکی و سیاهی وحشت‌ناک زیر زمین را دید. بوی سوختگی هم پیچیده بود ... بعد بی‌آن‌که یک کلمه حرف بزند، یا بخواهد کسی را ببیند رفت (همان: ۵۵– ۵۶).

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 باوجود سختی شرایط کار و سرما و برف هم‌چنان مصمم می‌ماند که کار کند تا بتواند برای ادامهٔ تحصیل در تهران پولش را پس‌انداز کند. آیدین حتی پس از پذیرش کمک آقای میرزاییان و قبول کار در دخمهٔ تاریک و پر از سوسک و موش زیرزمین کلیسا فاعلیت خود را از دست نمی‌دهد، به‌سختی کار می‌کند و رابطهٔ عاطفی سازنده‌ای با سورملینا، برادرزادهٔ میرزایان، برقرار می‌کند که به ازدواج و زایندگی و تولد فرزند منجر می‌شود. آن‌چه از متن رمان برمی‌آید نشان‌دهندهٔ استقامت و پایداری آیدین در شرایط سخت و ناگوار است. او حتی در بدترین شرایط برای رسیدن به هدف خود برنامه‌ریزی و تلاش می‌کند، این همه نشان‌دهندهٔ حضور یک «خودِ» منسجم و یک‌پارچه در آیدین است.

آیدین خواهر محبوبش را از دست می‌دهد، زنش می‌میرد، اما باز می‌تواند سر پا بماند و به زندگی خود ادامه دهد. حتی دیوانگی او به‌سبب عوامل درونی و سختی‌های زندگی‌اش نیست، بلکه آیدین به‌علت یک عامل بیرونی (با خوردن آش مغز چلچله‌ای که اورهان به او داده است) دیوانه می‌شود؛ اما نکتهٔ جالب این است که او حتی در عالم دیوانگی نیز فاعلیت خود را حفظ می‌کند و به روشن‌گری و آگاه‌ساختن دیگران می‌پردازد. بارزترین نشانهٔ این روشن‌گری خواندن روزنامه برای کسانی است که در قهوه‌خانهٔ کنار شورآبی هستند. آیدین حتی از حضور در قهوه‌خانه و خوردن چای لذت می‌برد.

آیدین می‌تواند عاشق دیگری شود و محبت دیگری را جلب کند، او زایندگی دارد و بچه‌دار می‌شود، زیبا و آراسته است، و پیوسته برای رسیدن به هدفش حتی در شرایط سخت تلاش می‌کند. تمام این موارد نشان‌دهندهٔ قدرت و سلطهٔ غریزهٔ زندگی در ساختار «خودِ» آیدین است. اما درمقابل، اورهان نمی‌تواند عاشق دیگری شود و محبت دیگری را جلب کند. او حتی قادر به زایندگی نیست و نمی‌تواند بچه‌دار شود، او در رابطه با همسرش، آذر، شکست می‌خورد و عقیم می‌ماند. حتی ازنظر ظاهری نیز درست نقطهٔ مقابل آیدین است: چاق و قدکوتاه است و یک طرف بینی‌اش شکسته و باد کرده است. اورهان مانند آیدین برای زندگی‌اش تلاش می‌کند، اما تلاش او برای رسیدن به هدف زایا و روبه‌جلو نیست، بلکه تلاشی است برای جبران (compensation) فقدان‌ها[۴] و نقص‌هایی که به احساس حقارت شدید در درون او منجر شده است.

باتوجه‌به 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. غریزهٔ زندگی در آیدین حضور و برجستگی دارد، اما این اورهان است که با غریزهٔ مرگ و ویران‌گری هم‌راه و هم‌گام است.

۶. تحلیل نشانه‌های دلالت‌گر متن به‌منظور کشف چرایی غلبهٔ متضاد غرایز نهاد بر دو شخصیت رمان

نقد روان‌کاوانهٔ متن‌محور نقدی ژرف‌ساختی است و هدف غایی آن کشف لایه‌های پنهان متن، کشف و استخراج تمایلات ناآگاهانهٔ شخصیت‌های افراد، تبیین سازوکار شکل‌گیری این تمایلات، و چگونگی بروز و ظهور آن‌ها در قالب اعمال و رفتار دگرگون‌شونده است. اکنون در مرحلهٔ پایانی نقد خود از رمان قدمی فراتر می‌گذاریم و به‌صورتی تخصصی‌تر دربارهٔ این لایه‌های پنهان متن و شخصیت‌های آن بحث می‌کنیم. می‌خواهیم با دقت در نشانه‌ها و نمادهای دلالت‌گر متن رمان، لایه‌های پنهان آن یا پیرنگ استعاری و حذفی‌اش را کشف کنیم و دلایل پنهان غلبهٔ مرگ بر اورهان و غریزهٔ زندگی بر آیدین را نشان دهیم. به‌اعتقاد ما مهم‌ترین و اساسی‌ترین مرحلهٔ نقد روان‌کاوانه کشف این لایه‌ها و دلالت‌های پنهان است و ارزش و اهمیت کار یک منتقد در حوزهٔ نقد روان‌کاوانه در این مرحله است که معلوم می‌شود. نخست دربارهٔ «مادر» به‌مثابهٔ مهم‌ترین «روایت ناشدهٔ» این رمان بحث می‌کنیم و درادامه، با تحلیل دو «خواب» دلالت‌گر رمان، ارزش «خواب» یا «رؤیا» را در نقد روان‌کاوانه تبیین می‌کنیم؛ و در پایان با تحلیل «شورآبی» به‌مثابهٔ مهم‌ترین مکان معناساز و دلالت‌گر رمان بحث را به پایان می‌بریم:

همان‌گونه‌که پیش از این گفته شد، هرگاه لیبیدو (غریزهٔ زندگی) و انرژی نیروگذاری‌شده 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 تنفرانگیز مادر به خود سخن می‌گوید. هرچند تنفر مادر از اورهان بیش‌تر به‌سبب بلایی است که بر سر آیدین آورده است، تحلیل رابطهٔ مادر با اورهان و آیدین روشن می‌کند که عاطفهٔ این مادر به این دو فرزند یک‌سان نبوده است. اورهان فرزند آخر خانواده است. آیدین و آیدا دوقلویی هستند که از اورهان بزرگ‌ترند. مادر اشتیاق فراوانی به آیدین دارد و

پیوسته می‌گوید: «آیدین من». مادر بخش اعظم محبت 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 توجه 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 لابه‌لای نفس‌هایی که می‌رفت دیگر درنیاید، می‌گفت: آیدین ... آیدین ...» (همان: ۳۱۴). این امر سبب می‌شود اورهان به‌اندازهٔ کافی از تن، محبت، و عاطفهٔ مادر کام‌یاب نشود و احساس حقارت کند، و درمقابل به آیدین حسادت کند. درواقع، آیدین ابژه‌ای می‌شود که اورهان بخشی از غریزهٔ مرگ و ویران‌گری خویش را درمورد او نیروگذاری می‌کند و درصدد نابودی او برمی‌آید.

محرومیت اورهان از تن و عاطفهٔ 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، کارخانهٔ پنکه‌سازی 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 محمودی‌نژاد ۱۳۸۶) 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 هم‌عرضی 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. هم‌چنان‌که در باور دینی نیز می‌گویند: «بهشت زیر پای مادران است». «کوچهٔ وسیع‌شده» و «کارخانهٔ بالاآمده» از آن می‌تواند استعاره‌ای از استعلا، قدرت، و استحکام باشد. این استعارهٔ قدرت با درس‌خواندن اورهان هم‌راه می‌شود. می‌دانیم که اورهان به‌سبب بی‌علاقگی به درس و شکست در تحصیل مدرسه را ترک می‌کند و در حجرهٔ پدر مشغول به‌کار 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 موفقیت 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 می‌بیند که مرده است، درواقع او مرگِ «خود» ایده‌آلش یعنی آیدین را آرزو می‌کند و آرزوی مرگ آیدین با مجموعهٔ باغ و درختان طلاییِ‌اش (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 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؟ (معروفی ۱۳۸۹: ۲۸).

اورهان، که از محبت 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 می‌کوشد خود را در جایگاه پدر قرار دهد و وارد جنگ قدرت با آیدین می‌شود: «پدر نتوانسته بود او را به عجز آورد و من می‌خواستم 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 شورآبی غرق می‌شود. او می‌کوشد داغِ خودشیفتگی و احساس حقارتی را که به‌سبب طردشدن ازجانب مادر بدان دچار شده است ازطریق مال‌اندوزی و ثروت جبران کند. این مکانیسم جبران در بخشی از رؤیایی که اورهان شب قبل از فرورفتنش در شورآبی در کلبه می‌بیند به‌خوبی مشهود است: «مادر گفت: هشت هزار تومان؟ و ابروهاش را بالا انداخت ... اورهان دست به جیب جلیقه کرد و جلوی پدر ایستاد: بنویس به حساب من. من این مبل‌ها را می‌خواهم» (همان: ۲۸۴–۲۸۵). اورهان در تصاحب ابژهٔ عشق (مادر و سپس آذر) شکست می‌خورد و عقیم‌ماندن او به قدرت و حس مردانگی‌اش آسیب می‌زند، پس می‌کوشد با ثروت‌اندوزی و کسب جایگاه اجتماعی، این نقصانِ قدرت و حس مردانگی خود را جبران کند. درواقع، در این رؤیا «مبل» نشانه‌ای از پایگاه و منزلت در ساختار خانواده و میان اعضای آن است که اورهان سعی می‌کند با خرج‌کردن پول آن را به‌دست آورد.

در *سمفونی مردگان* دو مثلثِ ارتباطی وجود دارد که نشئت‌گرفته از یک منبع است. این دو مثلث همان الگوی رابطهٔ مثلث ادیپی فروید است که در آن کشمکش بر سر مادر را تبیین می‌کند. نخستین مثلث ارتباطی مثلث پدر ـ مادر ـ آیدین است. در این مثلثِ ارتباطی،

مادر در رأس قرار دارد و پدر در ظاهر در جایگاه قدرت است. در رمان، مادر، که چندان از زندگی با جابر اورخانی (پدر) رضایت ندارد، درجهت ائتلاف بـا پسـرش آیـدین حرکـت می‌کند تا بتواند پسر را به‌عنوان ابزار قدرت در تقابل با شوهر (جابر اورخانی) داشته باشـد. درواقع ما این‌جا با تمنای خودِ مادر برای یکی‌شدن با فرزند پسر (آیدین) روبـه‌رو هسـتیم؛ درنتیجه رابطهٔ مستحکمی میان این دو ایجاد می‌شود و دل‌بستگی آن‌ها به هم‌دیگر به‌خـوبی 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 پیروز می‌شـود. در سـطح ظاهریِ روایت، پدر این ناکامی خود را در لباس منطبق‌ساختن آیدین با رسوم، سـنت‌هـا و هنجارهای رایج اجتماعی، و بازداشتن آیدین از دیگراندیشی می‌پوشاند و به ایـن بهانـه‌هـا جنگ قدرت راه می‌اندازد؛ اما در لایهٔ پنهان روایت، این کشمکش بر سر تصـاحب مـادر و عاطفهٔ او است.

دومین مثلث ارتباطی میان مادر ـ آیدین ـ اورهان برقرار می‌شود. در این مثلثِ ارتبـاطی، 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 (درواقع 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 کند و بـرای نـابودی عامـلِ ناکـامی‌اش بکوشد. در این حسادتِ اورهان و میل او به نابودی آیدین نوعی علاقـه و شـیفتگی نهفتـه است: چون آیـدین قـدرت آن را داشـته اسـت کـه تـن مـادر را تصـاحب کنـد، اورهـان ناخودآگاهانه شیفتهٔ آیدین می‌شود؛ چون آیـدین ویژگـی‌هـای خاصـی دارد (ماننـد ظـاهر جذاب، تحصیل و کتاب‌خوانی، و موردتوجه دختران‌بودن) اورهان درعین حسادت به او به طرف او جذب می‌شود و او را در جایگاه «منِ ایده‌آل» خود قرار مـی‌دهـد. «آیـدین همـان "من ایده‌آلی" است که اورهان به آن دست‌رسی ندارد» (یاوری ۱۳۸۶). به این سبب اسـت که اورهان دوگانگی عاطفی (emotionalambivalence)[۵] آمیخته‌ای از جذب/ دفع یـا عشـق/ نفرت به آیدین دارد. این دوگانگیِ عاطفی به‌خوبی در جریان روایت مشهود است. تـلاش اورهان برای انداختن آیدین از چشم پدر، دیوانه‌کردن او، و تصـمیم بـه کشـتن او گـرفتن همگی دلالتی آشکار بر این دارد که اورهان آیدین را از خود دفع می‌کند تاجایی‌که اورهـان در حدیث نفسش با خود می‌گوید: «توی دلم گفتم: به‌خدا قسـم نـابودت مـی‌کـنم بـرادر» (معروفی ۱۳۸۹: ۲۸). بخش‌های زیر نیز حالت جذب اورهان به آیدین را نشان می‌دهد:

کت و شلوار یشمی خوش‌دوختی تنش می‌کرد، کراوات می‌زد، با صورت اصلاح‌شده و سبیل یکی در میان ... با آن قد بلند و صورت تاتاری لاغر، با آن چشم‌های سیاه و قشنگ ... کت و شلوار قهوه‌ای می‌پوشید، سر سبیل را آنکارد می‌کرد، دو تا کتاب دست می‌گرفت (همان: ۲۸، ۳۶).

«حضورش برایم اهمیتی نداشت اما غیبتش خیلی آزاردهنده بود. شب‌هایی که توی آن زیرزمین 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 توصیف‌هایی 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 عاطفهٔ مادر می‌شود. بنابراین، آیدین در جایگاه پدرِ محروم‌کنندهٔ مرحلهٔ ادیپی فروید قرار می‌گیرد که کودک هم به‌طرف آن جذب می‌شود هم می‌خواهد او را نابود کند.

این‌جاست که می‌توان استنباط کرد که «برادرکشی» شکل دیگرگون‌شدهٔ «پدرکشی» است. یونگ «برادرکشی» را یک کهن‌الگو می‌داند: کهن‌الگویی که صورت جابه‌جاشدهٔ پدرکشی است. حسادت و میلِ واپس‌رانده‌شدهٔ حذفِ پدر پسر را به ناگزیر به‌سوی برادر، که چون پدر رقیبی مهربان در عشق به مادر است، می‌کشاند (جونز ۱۳۶۶: ۷۷). بنابراین، اورهان به‌دلیل عدم تصاحب تن و عاطفهٔ مادر و وجود عامل محروم‌کننده‌ای به‌نام آیدین، مراحل رشد روانی/ جنسی خود را به‌خوبی نمی‌تواند طی کند و در دوره‌های پیشاادیپی (دهانی و مقعدی) باقی می‌ماند و تثبیت (fixation) می‌شود؛[۶] الگوی تکرارِ ازدست‌دادن و طردشدن ازجانب جنس مؤنث (ازجانب مادر، آذر، و دیگر زنان) و عقیم‌بودن اورهان از جلوه‌های بارز تثبیت در مراحل پیشاادیپی است. از این نظر اورهان در تقابل با آیدین است. آیدین در تصاحب تن و عاطفهٔ جنس مؤنث موفق است (به‌دست‌آوردن تن و عاطفهٔ مادر، فروزان، و سورمه) و ازدواجش با سورمه به زایندگی و تولد 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) درمورد 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 لذت‌بخش است وحضور مکرر او در این مکان‌ها

مشاهده می‌شود؛ حتی در تنها خاطرهٔ رؤیاگون و لذت‌بخشی که از دوران کودکی او روایت می‌شود، شورآبی مرکزیت و محوریت دارد (همان: ۷–۱۱۵). اما شورآبی هم لذت و زندگی می‌آفریند هم نابودی و مرگ. حضور اورهان درکنار شورآبی حضوری با فاصله است. تقریباً در هیچ‌جای رمان حضور بی‌فاصله و تنهای اورهان درکنار شورآبی مشاهده نمی‌شود؛ حضور او درکنار شورآبی وابسته است به حضور دیگران و در بیش‌تر اوقات وابسته به حضور آیدین درکنار شورآبی و قهوه‌خانهٔ مجاور آن است. درواقع، بیش‌تر مواقعی که حضور اورهان درکنار شورآبی و قهوه‌خانه مشاهده می‌شود برای پیداکردن آیدین و بازگرداندن او به خانه است. رمان *سمفونی مردگان* با سفر اورهان از شهر به‌طرف شورآبی و قهوه‌خانهٔ مجاور آن، با نیت پیداکردن و کشتن آیدین، آغاز می‌شود و با فرورفتن اورهان در باتلاق 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 بی‌شکل، منفعل، و زنانه است. جایی است که تصویرِ لذایذ جنسی را ارائه می‌کند و آرامشی است که هیچ‌چیز نمی‌تواند مشوشش کند (شوالیه و گربرآن ۱۳۷۸: ذیل مدخل «باتلاق»). رود گیبلت معتقد است:

> مرداب، به‌طور کلی باتلاق، مکانی است ... پنهان‌کننده، یا شاید به‌بیان 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: ۱۹۴).

بنابراین، می‌توان استنباط کرد سفر اورهان به‌طرف شورآبی و فرورفتن 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 به‌سوی 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 رؤیایی که اورهان در شب پیش از مرگش در کلبه می‌بیند مشهود است:

> اتاق مهمانی ازهرسو با پرده‌های ململ صورتی تزئین شده بود و باد پرده‌ها را به پرواز وامی‌داشت. آن‌جا، وسط اتاق یک دست مبل سرامیک قیمتی به رنگ قهوه‌ای دور یک فرش کاشی را گرفته بود 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 همه‌چیز را ببلعد. باد سیاه‌رنگی پرده‌ها را به وسط اتاق می‌راند و سوز سردی پوست تن آدم را می‌ترکاند. کنار پنجره درمیان کش و قوس پرده‌ها، زن نیمه‌برهنه‌ای ایستاده بود 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 به‌نظر می‌آمد و موهای بورش حلقه‌حلقه 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» نشانهٔ جابه‌جاشده و تغییرشکل‌یافتهٔ «قهوه‌خانهٔ مجاور شورآبی» است. هردوی این مکان‌ها در دو چیز اشتراک دارند: نخست این‌که هردوی آن‌ها مکانی برای گردهم‌آمدن 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 شده است، در صفحهٔ ۳۰۸ رمان توصیفی از جلویِ قهوه‌خانهٔ شورآبی ارائه می‌شود که می‌تواند تداعی‌کنندهٔ این میز و پایه‌هایش باشد: «بیرون [از قهوه‌خانه] سبز بود و آفتاب یک‌ور می‌تابید و دو کَل آن‌جا کنار درخت شاخ‌بازی می‌کردند» (همان: ۳۰۸). این وجه اشتراک بین «بز کوهی حک‌شده بر پایهٔ میز» و «دو کَل» (بز کوهی) که بیرون از قهوه‌خانه وجود دارند می‌تواند نشانه‌ای دیگر از یکی‌بودن مبل و میزِ رؤیا و قهوه‌خانهٔ مجاور شورآبی باشد. در وسط میز «گلدانی» قرار دارد که برخلاف انتظار و کارکردش (مکانی که در آن گل قرار می‌گیرد و سبب زیبایی و طراوت می‌شود) بدون گل است و با «دهانهٔ سیاه و گشادش» انگار همه‌چیز را می‌خواهد در خود فرو برد. بی‌گل‌بودنِ گلدان، که نشانه‌ای از 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 هیچ‌چیزی به زندگی شباهت نداشت» (همان: ۳۲۱). گلدان هم مانند شورآبی بدون طراوت و سرزندگی است و همانند آن می‌خواهد همه‌چیز را درون خود فرو برد و ببلعد. در پایان رمان اورهان به درون شورآبی بلعیده می‌شود 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 نیمه‌برهنهٔ زن» (آذر) خود را آشکار می‌کند. درواقع، این رؤیا نشانه‌ای از وجود و سیطرهٔ

فضای پیشاادیپی شورآبی بر زندگی اورهان است. فضایی که آکنده از تصویرهای تن زنانه و لذایذ جنسی است و عین‌حال آرامش‌بخش و مرگ‌آفرین است. شورآبی مکانی است که در آن غریزهٔ مرگ بر اورهان اورخانی چیره می‌شود.

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، حتی 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 غریزهٔ مرگ او را به‌سمت 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 اورهان مستولی شود رابطهٔ دوگانه‌ای است که مادر با این دو برادر داشته است. هرچند مادر در روایتِ رمان چندان نقش برجسته و چشم‌گیری ندارد، این اوست که مسیر زندگی و نوع شخصیت این دو فرزند را شکل داده است. آیدین یگانهٔ مادر است و علاقهٔ ویژهٔ مادر به او سبب شده است بتواند از مادر و عاطفهٔ او کام‌یاب شود و مرحله‌های پیش‌ادیپی و ادیپی 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: آیدینِ زیبا و جوان همیشه کانون توجه دیگران می‌شود، زنان و دختران را به‌سوی 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 به‌سوی خود جذب کند و هیچ‌گاه کانون توجه

نمی‌شود. بنابراین، می‌کوشد با کسب پول و موقعیت اقتصادی خودش را ثابت کند و نقص و ناکامی‌اش را جبران کند. اورهان در درون خود پی‌برده است هیچ‌گاه این منزلت اجتماعی نمی‌تواند خلأ وجودش را پر کند. معنای *سمفونی مردگان* محصول تقابل اورهان و آیدین است: اورهانِ ناکام‌روا میل به حذف و نابودی آیدینِ کام‌یاب دارد. درواقع، برای او آیدین همان پدر نمادینی است که مادر را از او گرفته است. بدین سبب اورهان میل «پدرکشی» خود را به جانب آیدین می‌گرداند تا «برادرکشی» دوباره در تاریخ مکرر شود.

باتلاق شورآبی در این رمان نمادی آشکار از مرگ و بازگشت درون‌رحمی است. هرقدر اورهان در شب آخر زندگی‌اش به شورآبی نزدیک می‌شود، برف، سرما، تاریکی، و مرگ بیش‌تر بر او مستولی می‌شود. اورهان در زندگی‌اش هیچ‌گاه نتوانسته بود به‌تنهایی به شورآبی نزدیک شود و همیشه از آن می‌ترسید و آن‌گاه به شورآبی نزدیک می‌شود که مرگی محتوم در انتظار او است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقالهٔ حاضر نقدی آسیب‌شناسانه بر مقالهٔ «تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت‌های رمان *سمفونی مردگان*» از اظهری و صلاحی مقدم ۱۳۹۱: ۱–۱۷) است. در آن مقاله، پس از طرح مباحثی مفصل دربارهٔ تحلیل روانی دو شخصیت اصلی رمان، نتیجه گرفته‌اند:

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

در مقالهٔ حاضر، چنان‌که خواهیم دید، در خوانشی متفاوت از رمان و باتوجهی ساختاری به نظریهٔ فروید نشان می‌دهیم که تقابل اورهان و آیدین، درواقع، تقابل غریزهٔ مرگ و غریزهٔ زندگی یا به‌تعبیر بهتر تقابل روان‌رنجوری و سلامت روان است؛ و هر آن‌چه دربارهٔ روان‌رنجوری آیدین در مقالهٔ فوق آمده است به‌دلیل اشتباه در درک مفاهیم فرویدی و برداشت غیرساختارمند و تکه‌تکه از دستگاه فکری او، و نیز به‌دلیل کم‌توجهی به شواهد متعدد 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. دراصل شورابیل است (یکتا ۱۳۸۴: ۲۰۴).

۳. به‌نظر فروید کودک در این مرحله 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 افسانهٔ یونانی گرفت که در آن ادیپوس ندانسته پدرش را کشت و با مادرش ازدواج کرد (شولتز ۱۳۸۷: ۴۷۳). دربارهٔ افسانهٔ «ادیپوس شهریار» بنگرید به «افسانه‌های تبای» نوشتهٔ سوفوکلس با ترجمهٔ زیبای شاهرخ مسکوب.

۴. مکانیسمِ جبران تلاشی است برای غلبه‌کردن 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 به او دارد. ازیک‌سو او را دوست دارد و بر قدرت پدر، که خود فاقد آن است، رشک می‌برد و می‌خواهد مانند پدر شود؛ اما ازسویی‌دیگر به‌سبب در اختیار و تحت‌تسلط داشتن مادر از او متنفر است و این تنفر به ترس از اخته‌شدن و نابودی به‌دست پدر می‌انجامد. در این‌جا کودک احساس دوگانه‌ای را، که آمیزه‌ای از عشق و نفرت است، تجربه می‌کند.

۶. حالتی که در آن، به‌سبب ناکامی یا ارضای بیش از اندازه، بخشی از لیبیدو در یکی از مراحل روانی/ جنسی صرف‌شده می‌ماند (شولتز ۱۳۸۷: ۵۶۸).

کتاب‌نامه

اظهری، محبوبه و سهیلا صلاحی مقدم (۱۳۹۱)، «تحلیل روان‌کاوانهٔ رمان *سمفونی مردگان* براساس آموزه‌های زیگموند فروید و شاگردانش»، *ادبیات پارسی معاصر*، دورهٔ ۲، ش ۲.

انصاری، مجتبی و هادی محمودی‌نژاد (۱۳۸۶)، «باغ‌های ایرانی تمثیلی از بهشت: با تأکید بر ارزش‌های باغ ایرانی دوران صفوی»، نشریهٔ *هنرهای زیبا*، ش ۲۹.

ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲)، *ناخودآگاه*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران: نشر مرکز.

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

برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۷)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

بلانشو، موریس (۱۳۸۸)، *ادبیات و مرگ*، ترجمهٔ لیلا کوچک‌زاده، تهران: نگاه نو.

پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*، ج ۲، تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۸۸)، «نقد شعر «زمستان» ازمنظر نظریهٔ روان‌کاوی لکان»، فصل‌نامهٔ *زبان و ادب پارسی*، ش ۴۲.
پاینده، حسین (۱۳۸۱)، «بیگانهٔ آشنا: روان‌کاوی و نقد ادبی»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۵۹.
پاینده، حسین (۱۳۹۰)، «عجز از بیان: قرائتی روان‌کاوانه از داستان سه قطره خون»، فصل‌نامهٔ *ادب فارسی (دانشگاه تهران)*، دورهٔ ۱، ش ۷ و ۸.
جونز، ارنست و دیگران (۱۳۶۶)، *رمز و مثل در روان‌کاوی*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
دلوز، ژیل (۱۳۸۴)، «غریزهٔ مرگ»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، ش ۲۶ و ۲۷.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *داستان یک روح*، تهران: فردوس.
شوالیه، ژان و آلن گربرآن (۱۳۷۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضائلی، ۴ ج، تهران: جیحون.
شولتز، دوان پی و سیدنی الن شولتز (۱۳۷۸)، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران: هما.
شولتز، دوان پی و شولتز (۱۳۸۲)، *سیدنی الن؛ تاریخ روان‌شناسی نوین*، ترجمهٔ علی‌اکبر سیف و حسن پاشا شریفی، تهران: دوران.
صنعتی، محمد (۱۳۸۸)، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران: مرکز.
فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، «ورای اصل لذت»، ترجمهٔ یوسف اباذری، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، ش ۲۱.
کلیگز، مری (۱۳۸۸)، *درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخن‌ور و دیگران، تهران: اختران.
کوپر، کلر (۱۳۸۴)، *خانه هم‌چون نمادی از خود*، ترجمهٔ آرش ارباب جلفایی، اصفهان: خاک.
گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
معروفی، عباس (۱۳۸۹)، *سمفونی مردگان*، تهران: ققنوس.
موللی، کرامت (۱۳۸۳)، *مبانی روان‌کاوی فروید و لکان*، تهران: نشر نی.
یاوری، حورا (۱۳۸۶)، «روان‌کاوی و ادبیات، بررسی کتاب *سمفونی مردگان*»، ترجمهٔ پروین مقدم، پژوهش‌نامهٔ *فرهنگستان هنر*، ش ۴.
یاوری، حورا (۱۳۸۹)، *زندگی در آینه (مجموعه‌مقالات)*، تهران: نیلوفر.
یاوری، حورا (۱۳۸۷)، *روان‌کاوی و ادبیات؛ دو متن، دو انسان، دو جهان*، تهران: سخن.
یکتا، الهام (۱۳۸۴)، *درون‌کاوی رمان سمفونی مردگان*، تهران: ققنوس.