فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۷ ـ ش ٦٥ ـ زمستان ۱٤۰۰ (از صفحه ۱٦۱ تا ۱۹۲) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/mmlq.2021.686823

تطبیق داستان نوجوان «درخت و بچهٔ مردم» با اسطورهٔ «مدوسا»: بر اساس نظریهٔ اضطراب اختگی

امیرحسین زنجانبر
کارشناسی‌ارشد ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

چکیده

فروید اسطوره‌ها را نیز همچون رؤیاها وجه نمادین‌شدهٔ آرزوهای جنسیِ سرکوب‌شده و نتیجهٔ اضطراب اختگی می‌داند و در همین راستا، خوانشی روان‌اسطوره‌شناختی از کَهن‌الگوی «سر مدوسا» ارائه می‌دهد. او آثار هنری مختلف را بر اساس نظریهٔ اضطراب اختگی واکاوی می‌کند و معتقد است: داستانِ روان‌شناختی، همچون سایکوبیوگرافی (شرح حال بیمار روان‌رنجور)، قابل خوانش روانکاوانه است. از آنجا که داستان کوتاه «*بچّهٔ مردم و درخت*»، در تعریف داستان روان‌شناختی صدق می‌کند؛ لذا خوانش روانکاوانهٔ درون‌مایهٔ این داستان با خوانش روانکاوانهٔ اسطورهٔ مدوسا، مقایسه شده است. هدف از مقایسهٔ مذکور نشان دادن آن است که هم اسطوره‌ها و هم داستان‌های کودک و نوجوان معاصر، چیزی جز فرافکنی روان‌اسطوره‌های درونی انسان نیستند. در همین راستا، پژوهش پیش‌رو با روش تحلیلی ـ توصیفی نخست داستان مذکور را رمزگشایی، سپس با بازتفسیری فرویدی، درون‌مایهٔ آن داستان را با ویژگی‌های روان‌اسطوره‌ای مدوسا مقایسه می‌کند. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که تصویرِ دورهٔ روانی ـ جنسیِ فالیک (به عنوان یکی از چهار پندار خیالیِ نخستین) در طول تاریخ، از اسطوره‌های برساختهٔ انسان‌های بدوی تا داستان‌های معاصر کودک و نوجوان، همواره بازنمودی مستمر داشته است.

کلیدواژه: داستان نوجوان، روان‌اسطوره‌شناسی، مدوسا، فروید، عقدهٔ اودیپ.

تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۰٦/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱٤۰۰/۰۷/۰۲

Email: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

مقدمه

فروید[1] اسطوره‌ها[2] را رسوبات فرایندهای ناخودآگاه[3] می‌داند. در واقع، رؤیاهایی جنسی که در ناخودآگاه پنهان هستند، به اسطوره‌ها فرافکن شده‌اند و روان‌اسطوره‌شناسی[4] وظیفه دارد تا از نمادهای تغییریافتهٔ داخل اسطوره‌ها (مشابه با پروندهٔ بیماران روان‌رنجور) به ناخودآگاه و رویداد آسیب‌زای پنهان شده در پشت آنها پی ببرد. (فروید ۱۹٦٤ـ۱۹۵۳، ج۲: ۲۱۲) خلاف تصور عامه، فروید صرفاً قائل به ناخودآگاه فردی نیست؛ بلکه ناخودآگاه جمعی را نیز در قالب فراخود[5] مطمح نظر قرار می‌دهد. (عوض‌پور و همکاران ۱۳۹۹: ۱۵۲) فروید غرایز[6] را میراثی از خاطرات جمعیِ بازمانده از نیاکانمان می‌داند که به شکل اخلاقیات، تابوها، آیین‌ها، اسطوره‌ها و غیره در فراخود تولید و در نهاد[7] تجمیع می‌شوند. نیروی (لیبیدوی[8]) حاصل از این غرایزِ موروثیِ برآورده نشده، از طریق سازوکارهای دفاعی ـ روانی[9] در خودآگاه[10] نمود می‌یابد. بر همین اساس فروید آثار هنری مدرن (به‌ویژه داستان روان‌شناختی) را نیز به مانند اسطوره‌ها واکاوی می‌کند. از منظر فروید داستان روان‌شناختی، داستانی است که در آن، یک نفر از درون توصیف می‌شود. نویسنده درون ذهن او جای می‌گیرد و سایر شخصیت‌ها را می‌نگرد. این داستان‌ها شبیه سایکوبیوگرافی[11] (شرح‌حال‌نویسی بیمار روان‌رنجور) هستند. در داستان‌های روان‌شناختی، «خود»[12] به «خودهایی جزئی» تقسیم می‌شود؛ یعنی نویسنده تعارضات درونی‌اش را در قالب شخصیت‌های گوناگون داستان بازنمایی می‌کند. (فروید ۱۳۹۹: ۲۱٦)

---

1. Freud
2. myth
3. unconscious
4. psycho-mythology
5. superego
6. instinct
7. id
8. libido
9. psychological defense mechanisms
10. conscious
11. psychobiography
12. ego

اهمیت و ضرورت پژوهش

«*درخت و بچهٔ مردم*» (نجفی ۱۳۹۹: ۷ـ۲) اولین داستان از مجموعهٔ «*سلامِ آقای همینگوی*» است. راویِ بزرگسالِ داستان با حسرتی نوستالوژیک ترس‌ها، اضطراب‌ها[1]، دلبستگی‌ها، خیال‌بافی‌ها و معصومیتِ از دست‌رفتهٔ خود را از دورهٔ کودکی تا بلوغ[2]، روایت می‌کند. فروید با تأیید گفتهٔ رانک[3] (۱۹۰۹)، اضطراب اختگی[4] را پایهٔ تمام نِوروزهای[5] بزرگسالی می‌داند. (فروید ۱۳۹۸: ۱۵۲) خلاف فروید که هدفش از متن‌کاوی، تحلیل شخصیت خالقِ متن (روان‌کاوی هنرمند) است، این پژوهش تحلیل شخصیت اصلی داستان را مطمح نظر قرار می‌دهد، نه شخصیت خالق اثر را (البته با توجه به اینکه سمپتوم‌های[6] اضطراب اختگی در بقیهٔ داستان‌های مجموعهٔ «*سلام آقای همینگوی*» نیز به وفور دیده می‌شود؛ به گفتهٔ فروید، می‌توان شخصیت اصلی داستان را آینهٔ خالق آن شخصیت نیز تلقی کرد). فقدان توجه بسنده به روان‌اسطوره‌شناسی تطبیقی، ضرورت پژوهش را مسجل می‌نماید. مقالهٔ پیش‌رو برای نخستین‌بار در ایران، اولاً اسطورهٔ مدوسا را وارد پهنهٔ ادبیات تطبیقی[7] می‌کند؛ ثانیاً رویکرد فرویدی را برای خوانشی تطبیقی به کار می‌گیرد.

روش و سؤال پژوهش

پژوهش پیش‌رو با روش تحلیلی ـ توصیفی در پی پاسخ به سه پرسش است:

۱ـ در روایت «درخت و بچهٔ مردم» چه نشانگانی[8] از اضطراب اختگی راوی وجود دارد؟

---

1. anxiety
2. maturity
3. O. Rank
4. castration anxiety
5. neurosis
6. symptom
7. Comparative literature
8. syndrome

۲ـ وفق نظریهٔ اضطراب اختگی فروید، چه نشانگانی در اسطورهٔ مدوسا وجود دارد که با نشانگانِ موجود در داستان مذکور، تعابیر یکسانی دارد؟
۳ـ وجود نشانگانی با تعابیر روان‌کاوانهٔ یکسان، در داستان معاصر و اسطوره، مؤید چه حقیقتی است؟
به لحاظ روش‌شناختی، الگوی متن‌کاوی فروید سرلوحهٔ این پژوهش قرار گرفته است. عوض‌پور و همکارانش (۱۳۹۹: ۵۱ـ۵۰)، روش متن‌کاوی فروید را مبتنی بر سه گام دانسته و اذعان داشته‌اند که اگرچه فروید در مباحث نظری، این روش را صریحا تبیین نکرده، لیکن در عمل، پیکره‌های مطالعاتی متنیِ خود را طی این سه مرحله تحلیل کرده است: ۱ـ توصیف موضوعی؛ ۲ـ تحلیلِ مضمونی؛ ۳ـ تعبیر محتوایی. در مرحلهٔ توصیف موضوعی، توصیفی دقیق از داستان «*درخت و بچهٔ مردم*» و اسطورهٔ مدوسا[1] ارائه می‌شود؛ در مرحلهٔ تحلیل مضمونی، معانی ضمنی متن گشوده می‌شوند و در مرحلهٔ تعبیر محتوایی، این دو متن با تعبیری فرویدی با یکدیگر مقایسه می‌شوند. به عبارتی، مقالهٔ حاضر شخصیت روان‌رنجور داستان مذکور را از منظر اضطراب اختگی تحلیل می‌کند و سپس آن تحلیل را با بخشی از اسطورهٔ مدوسا که فروید پیش‌تر بر اساس اضطراب اختگی بازخوانی کرده است، تطبیق می‌دهد.

پیشینه پژوهش

ادبیات جهان همواره به اسطورهٔ مدوسا توجه فراوانی مبذول داشته است، به طوری که «*خوانندهٔ مدوسا*» (۲۰۰)، هفتاد و سه قرائت را از متفکرین صاحب‌نام گردآوری کرده است. مدوسا از دیرباز مورد توجه نقاشانی چون کارواجیو[2] (۱۵۹۸) و مجسمه‌سازانی چون بِن‌وِنوتو[3] (۱۵۷۱ـ۱۵۰۰) بوده است و امروزه نیز

1. Medusa
2. Caravaggio
3. C. Benvenuto

مورد توجه طراحان لباس مانند ورساس[1] (۱۹۹۲)، طراحان بازی‌های رایانه‌ای و... قرار دارد. تصویر سر مدوسا به عنوان نماد مقاومت در پلاکاردهای جنبش‌های زنانه دیده می‌شود. پس از اینکه سیکسوس[2] (۱۹۷۶) با مقالهٔ انتقادی «خندهٔ مدوسا»، خوانش فرویدیِ این اسطوره را به نگاه مردسالارانه متهم کرد، مسئلهٔ پژوهشِ بسیاری از مقالاتی که در ارتباط با این اسطوره نوشته شد، بر دوگانهٔ نگاه فرویدی و نگاه سیکسویی تمرکز یافت. بخش قابل‌توجهی از نویسندگان مقالاتی که در حال حاضر به مدوسا پرداخته‌اند، زنان هستند. از جملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: دکستر (۲۰۱۰)، «وحشی و شهوت‌انگیز: مدوسای زیبا و مار و پرندهٔ نوسنگی» و ببینا و جلینا[3] (۲۰۱۷)، «قدرت زن که محافظ اوست: نمونه‌هایی از کارکردهای دکوراسیونی و تزئینی مدوسا در فرهنگ بصری رومی» اشاره کرد. موضوع هر دو مقاله آثار باستانی است. مقالهٔ اخیر با بررسی تصاویر تزئینات طاق آرامگاه‌ها، موزاییک‌های معماری‌ها، زیورآلات، ادوات نظامی و دیگر آثار باستانی کارکرد تعویذی[4] و خصلت نگهبانی و حماسی مدوسا را مورد توجه قرار داده است. اِکمکچی[5] (۲۰۱۹)، با نگاهی فمنیستی دمتر[6]، پرسفون[7]، زنان قبیلهٔ آمازون[8]، هکاته[9]، و مدوسا را زنان قدرتمند اسطوره‌ای یونان[10] باستان می‌خواند. در ایران، هیچ پژوهش مستقلی نه در پژوهش‌های ادبی، نه در پژوهش‌های هنری و نه در اسطوره‌پژوهی‌ها دربارهٔ مدوسا صورت نگرفته است. تنها در بخشی جزئی از دو مقاله به آن نگاهی اجمالی شده است: طاهری (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «باژگونی مفهوم یک نماد: بررسی کهن‌الگوی مار در ایران و سرزمین‌های همجوار» کهن‌الگوی[11] مار را در نقوش آثار باستانی مطمح نظر قرار داده و در پاراگرافی کوتاه به کارکرد تعویذی مارهای سر مدوسا اشاره کرده است؛ زنجانبر (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «خوانشی نشانه‌شناختی از پیرنگ داستان کودکانهٔ

1. G. Versace
2. E. Cixous
3. Bebina & Jelena
4. Amulet function
5. Ekmekçi
6. Demeter
7. Persephone
8. Amazons
9. Hecate
10. Greek
11. archetype

مداد بنفش: با رویکرد نوشتار زنانه» به مدوسا پرداخته است. بخشی از مقالهٔ مذکور، نگاه انتقادی سیکسو نسبت به خوانش فرویدی مدوسا را دست‌آویز نقد داستان «*مداد بنفش*» (بیگدلو، ۱۳۹۱) قرار داده است.

مبانی نظری

این بخش به پنج مبحث روان‌کاوی نقب می‌زند: ۱ـ جایگاه‌شناسی حیات روانی، به معرفی سه‌گانهٔ ضمیر آگاه/ ناآگاه/ نیمه‌آگاه می‌پردازد؛ ۲ـ الگوی ساختار ذهن، درآمدی به سه‌گانهٔ فراخود/ نهاد/ خود است؛ ۳ـ سازوکارهای دفاعی ـ روانی، به تغییر شکل خواسته‌های ناخودآگاه اشاره دارد؛ ٤ـ مراحل رشد روانی ـ جنسی، ضمن تمرکز به دورهٔ احلیلی[1]، قائل به رشد مرحله‌ای است؛ ۵ـ پندارهای نخستین، به تصورهای خیالیِ رؤیاها و خواب‌ها می‌پردازد و نیز به عقدهٔ اودیپ[2] به عنوان یکی از چهار پندار نخستین.

جایگاه‌شناسی حیات روانی

فروید (۱۹٦٤ـ۱۹۵۳، ج۳: ۲۲۱ـ۱۹۱) در تحقیقات نخستین خود با اتکا به دو سطحِ خودآگاه و ناخودآگاه تبیینی ساده از رفتارها و آسیب‌های روانی انسان ارائه داد:

> «برخی از آسیب‌های عصبی ریشه در رویدادی دارند که پیش‌ترها [غالبا در کودکی] روان فرد را رنجانده است. فرد به دلایل متعددی در لحظهٔ وقوع آن رویداد از واکنش طبیعی به آن پرهیز کرده و به مرور زمان، خودآگاهی فرد وقوع آن رویداد را اساسا فراموش کرده است. از این فرایند در ناخودآگاهیِ فرد نیرویی [موسوم به «لیبیدو»] تولید شده است به مراتب آزارنده‌تر از خود رویداد.» (عوض‌پور و همکاران ۱۳۹۹: ۲٦)

1. Phallic stage
2. Oedipus complex

او در «تفسیر خواب» (فروید ۱۹۶۴ـ۱۹۵۳، ج۳: ۲۲۱ـ۱۹۱) سطح نیمه‌آگاه (پیش‌آگاه[1]) را نیز به دو سطح پیشین افزود. خلاف ضمیر نیمه‌آگاه که حاوی خاطرات و داده‌های قابل‌بازیابی است؛ داده‌های ناخودآگاه را صرفاً به بخشی محدود کرد که به جز در لباس مبدّل و دگردیس‌شده (مثلاً در قالب رؤیا، تپق‌های زبانی، تداعی آزاد[2]، هنر) امکان حضور در خودآگاه را ندارند.

الگوی ساختاری ذهن

نهاد از این منظر که مخزن رانه‌ها و تکانه‌ها است قابل مقایسه با ناخودآگاه است؛ از «اصل لذت[3]» پیروی می‌کند و در پی ارضای آنیِ امیال است. بهشتِ پیشااودیپیِ کودک، نهادمحور است. فراخود (فرامن) از «اصل اخلاق» پیروی می‌کند و با درونی کردن اخلاقیات، فرهنگ، دین و سانسورها همواره در برابر ارضای امیال نهاد، ملامت‌گری و سنگ‌اندازی می‌کند. «خود» علاوه‌بر جایگاه خودآگاه، بخشی از ناخودآگاه را نیز در بر دارد. تابع «اصل واقعیت[4]» است و نقش میانجی‌گری نهاد و فراخود را ایفا می‌کند. اضطراب‌ها در پی تلاش برای حل تنش بین نهاد و فراخود توسط همین کنشگرِ روانی شکل می‌گیرند.

سازوکارهای دفاعی‌ـ روانی

کارکرد سازوکارهای دفاعی‌ـ روانی، تأمین امنیت خود (من) در برابر تنش‌ها است. برخی از آنها عبارت هستند از: سرکوب[5]، انکار[6]، جابه‌جاسازی[7]، فرافکنی[8]،

1. preconscious
2. Free association
3. Pleasure principle
4. reality principle
5. suppression
6. denial
7. displacement
8. projection

درون‌فکنی[1]، خیال‌بافی، دلیل‌تراشی[2]، بازگشت[3]، واکنش معکوس[4]، جداسازی، والایش[5]، ابطال. در مکانیسم ابطال‌سازی، شخص با توسل به اشیایی مثل چشم‌زخم، آیین‌ها و مراسم نمادین سعی در ابطال وقایع ناخوشایند دارد. اغلب چند سازوکار دفاعی به صورت همزمان فعال می‌شوند. مثلاً فرافکنی با به کارگیری ترکیبی از مکانیسم‌های سرکوب، انکار، و جابه‌جایی، تکانه‌های ممنوعهٔ صادرشده از نهاد را به شخصی دیگر نسبت می‌دهد. (اسنودن ۱۳۹۷: ۱۵۷ـ۱۵۰) سرکوب با حذف حوادث تروماتیک از خودآگاه، آن‌ها را طوری به ناخودآگاه واپس می‌راند که هرگونه کوشش خودآگاه برای یادآوری آن بی‌ثمر خواهد بود. جابه‌جایی نتیجهٔ سرکوب است و هدفِ تکانه[6] را از یک ابژه متوجه ابژه‌ای دیگر می‌کند. جابه‌جایی به دو روش انجام می‌شود: یا در محور جانشینی (بر پایهٔ مشابهت)، یا در محور همنشینی (بر پایهٔ مجاورت). مثلاً برخی یادگارخواهان، به جای اینکه تکانهٔ جنسی خود را متوجه بدن جنس مخالف کنند؛ لیبیدوی خود را به سمت لباس‌های زیر او متمایل می‌کنند. درواقع، لباس زیر که در محور مجاورت (همنشینی) با بدن قرار دارد، با خودِ بدن جابه‌جا و لباس زیر تبدیل به هدف یا ابژهٔ جنسی می‌شود. گرگ‌مَرد آمیزش والدینش را در یک و نیم سالگی دیده بود و در نظرش آمیزش آنها، نزاع تلقی شده و مادر در جایگاه قربانی این نزاع قرار گرفته بود. در بزرگسالی این تکانهٔ واپس رانده شدهٔ عهد کودکی، گرگ را جانشین پدر می‌نماید و گرگ‌مَرد کابوسِ دریده شدن توسط گرگ‌ها را می‌بیند؛ یعنی در کابوسش، گرگ و پدر (به خاطر مشابهت در خشونت) در محور جانشینی با یکدیگر قرار می‌گیرند.

---

1. introjection
2. rationalisation
3. regression
4. Reversal reaction
5. sublimation
6. impluse

مراحل رشد جنسی ـ روانی

فروید رشد را به پنج مرحله تقسیم و هرگونه نشانگانِ روان‌رنجوری را به تجربیات آسیب‌زای مراحل رشد در دوران کودکی منتسب می‌کند. (۱۴۰۰: ۲۹) در هر یک از این مراحل یک ناحیهٔ شهوانی خاص در اولویت و شکل خاصی از رابطه با ابژه مورد توجه قرار می‌گیرد. این مراحل می‌توانند هم‌پوشانی داشته باشند و ردی از هر مرحله بر جای بماند:

الف) مرحلهٔ دهانی[1]: همهٔ میل شهوانی کودک از تولد تا یک‌سالگی معطوف به لب‌ها و دهان است. از همین‌رو، اولین ابژهٔ جنسی که کودک به آن عشق می‌ورزد سینهٔ مادر است. کودک در این مرحله، مادر و پستان را امتداد بدن خود می‌انگارد، نه ابژه‌ای خارج از خود.

ب) مرحلهٔ مقعدی[2]: در طول سال دوم «کودک می‌آموزد مثانه و رودهٔ بزرگ خود را کنترل کند. از اینکه تولید مدفوع می‌کند خوشحال است و آنرا قسمتی از خود می‌داند؛ چون بدن خودش آنرا تولید می‌کند. کودک مدفوع خود را یک هدیهٔ باارزش تلقی می‌کند.» (اسنودن ۱۳۹۷: ۱۳۰) کودک در این مرحله شرطی شدن اجتماعی (یعنی نظارت فراخود) را می‌آموزد؛ چراکه با کنترل مدفوع از والدین تشویق یا تنبیه می‌بیند.

پ) مرحلهٔ فالیک (اِحلیلی): «این مرحله از حدود سه‌سالگی تا پنج‌سالگی طول می‌کشد و شامل سومین و آخرین مرحلهٔ لذت‌آفرین در دوران طفولیت است. در این دوره هم برای پسربچه و هم برای دختربچه، منطقهٔ شرمگاهی (اِحلیل)، منطقهٔ لذت‌آفرین است. (همان: ۱۳۲) تا پیش از این، غرایز به صورت منفرد در پی ارضای مستقل هستند؛ اما از این پس، مراکز لیبیدو همگرا می‌شوند. هدف جنسی برای پسربچه در این مرحله مادر است. (فروید ۱۴۰۰: ۳۳) تا پیش از این، خودش را یگانه ابژهٔ میل مادر می‌پنداشته است، اما در این دوره پدر را رقیب می‌بیند. پدر

1. Oral stage
2. Anal stage

آمیزش با مادر را تحریم کرده است. پسربچه جرئت نقض این تابو را ندارد. بنابراین به مکانیسم دفاعی- روانیِ خیال‌بافی (خیالِ آمیزش با محارم) پناه می‌برد. تا پیش از این، مادر را صاحب فالوس می‌پنداشته است، اما تصادفاً با نگاه به شرمگاهِ جنس مخالف به تفاوت جنسی پی می‌برد. از فقدان قضیب در ایشان تعجب می‌کند؛ ابتدا با مکانیسم انکار، می‌پندارد که شرمگاهی وجود دارد و بعدا رشد خواهد کرد. با رؤیت صحنهٔ نزدیکیِ والدین، پسربچه این صحنه را نزاع تلقی می‌کند و مادر را قربانی نزاع. پسربچه می‌پندارد مادر به دست پدر اخته شده است. از اینجا اضطراب اختگی بر او مستولی می‌شود؛ زیرا می‌ترسد که پدر از میل او به مادر آگاه شود و او را نیز همچون مادر، قربانیِ اختگی کند. از یک‌سو حس انتقام و پدرکشی نسبت به پدر دارد؛ از سویی دیگر پدر در قدرت است. بنابراین خود (من) این میل را با استفاده از مکانیسم سرکوب به ناخودآگاه واپس می‌راند و این اضطراب به شکل عقدهٔ اودیپ در آنجا برای همیشه دفن می‌شود، اما نابود نمی‌شود بلکه با جامهٔ مبدّل در رؤیاها، کابوس‌ها و... سر باز می‌نماید. به هنجار بودن در این مرحله؛ یعنی سعی در همانندسازی با پدر و انصراف از انتقام پدر. در این مرحله کودک نسبت به کشف اندام خود و اندام مادر و تفاوت زن و مرد کنجکاو می‌شود. فروید (۱۳۹۸: ۲۴۳) معتقد است: علاقهٔ جنسی کودکان با مسئلهٔ از کجا آمدن کودکان برافروخته می‌شود. معمولا والدین با روایتی خلاف واقع، از پاسخ به این پرسش جنسی طفره می‌روند.(۱)

پ) مرحلهٔ نهفتگی[1]: عقدهٔ اودیپ سرانجام سرکوب می‌شود و کشش جنسی از پنج‌ساگی تا بلوغ راکد می‌ماند. در این دوره کودک با پدر همانندسازی بیشتری می‌کند و از مادر فاصله می‌گیرد.

ت) مرحلهٔ تناسلی[2]: از دورهٔ بلوغ آغاز و تا سکسوالیتهٔ بزرگسالی ادامه می‌یابد. ابژه‌گزینی[3] جنسی از حالت نزدیکی با محارم خارج می‌شود، اما ابژه‌گزینی‌های مراحل پیش‌تناسلی همچنان سایه‌ای همیشگی بر ابژه‌گزینی‌های جنسیِ سراسر

1. Latency stage
2. Genital stage
3. Object-choice

زندگی خواهند داشت. به عبارتی مراحل دهانی و مقعدی در دورهٔ تناسلی به عنوان پیش‌لذت به شکلی تغییریافته کارکرد خود را حفظ می‌کنند. (فروید ۱۴۰۰: ۸۷)

تثبیت‌شدگی[1]: به وقفه در مرحله‌ای از رشد روانی ـ جنسی اصطلاحا «تثبیت»[2] می‌گویند. (فروید ۱۴۰۰: ۸۰) مثلاً دلیل مال‌اندوزی یک بزرگسال می‌تواند به تثبیت در مرحلهٔ مقعدیِ کودکی مرتبط باشد. چراکه کودک مدفوع را با ارزش می‌پندارد و اگر والدین با تأخیر در تعویض پوشک، یا به خاطر سخت‌گیری، او را وادار به نگهداری مدفوع کنند، در آینده به خساست و تثبیت در مرحلهٔ مقعدی می‌انجامد.

پندارهای نخستین

همهٔ انسان‌ها تنش‌های روانی یکسانی را در آغاز زندگی تجربه می‌کنند و این باعث می‌شود خود (من) برای رفع این تنش‌ها دست به دامن پندارهای خیالی[3] یکسانی شود. این پندارهای یکسان را پندارهای خیالی نخستین می‌گویند. (نوئل ۱۳۹۴: ۳۶) فروید پندارهای خیالی نخستین را چهار مورد می‌داند: اخته کردن، جذَبه، صحنهٔ نخستین، بازگشت به سینهٔ مادر. (نوئل ۱۳۹۴: ۳۷) بازنمود اخته‌کردن[4] را می‌توان در برخی رفتارهای اضطرابی (تشویش از دست دادن) یا در پندارهای خیالی دیگر دید. اخته‌کردن علاوه بر مرحلهٔ اودیپی در مراحل پیشااودیپی نیز به شکل‌هایی مثل تولد (که کودک را از شکم مادر اخته می‌کند)، از شیر گرفتن (که کودک را از سینهٔ مادر اخته می‌کند)، عضلهٔ اسفنکتر (که کودک را از مدفوعات داخلی اخته می‌کند) تجلی می‌یابد و باعث الگوسازی روانی برای همهٔ فقدان‌های آتی می‌شود. (نوئل ۱۳۹۴: ۳۵)

---

1. fixedness
2. fixation
3. phantasme
4. castration

بحث و تحلیل

توصیف موضوعیِ داستان «درخت و بچهٔ مردم»

راوی، درخت چنار قطوری به نام قره‌آغاج را به یاد می‌آورد که روزگاری میری، درست چسبیده به آن، دکّه داشته است. میری هر روز از شیرِ برداشت آب عمومی، آب برمی‌داشته و جلوی دکّه را آب‌پاشی می‌کرده است. راوی از مادربزرگش شنیده که میری عاشق سهیلا بوده است. پدر سهیلا، قول ازدواج آن دو را به میری می‌دهد و او را راهی سربازی می‌کند. میری در طول سربازی متوجه می‌شود که سهیلا را شوهر داده‌اند. از سربازی فرار می‌کند. پس از مدتی گم‌وگور شدن، آن دکّه را با تکّه‌پاره‌هایی از حلبی و پیت‌های قراضه علَم می‌کند. راوی همیشه احساس می‌کند که ته دکّهٔ میری به داخل درخت راه دارد و هر روز کلهٔ سحر میری از پله‌های داخل درخت پایین می‌رود تا به حوالی خانهٔ سهیلا می‌رسد. همیشه در خماریِ سر در آوردن از رمز و راز انتهای این دکّه است. میری به کسی اجازه نمی‌دهد، وارد آنجا شود. راوی به هوای خرید، هر بار سعی می‌کند انتهای مغازه را دید بزند، اما در تاریکیِ ته دکّه، چیزی پیدا نیست. چندین بار تصمیم می‌گیرد که به پدرش بگوید تا او را به دکّه ببرد و از میری بخواهد که بگذارد فقط چند لحظه ته آنجا را ببیند، اما هیچ وقت به بابا نمی‌گوید. راوی بعد از کلاس دوم از محلهٔ «باغ صفا» به محله‌ای در بالاشهر کوچ می‌کند، اما دلش پیش درخت و میری است. گه‌گاهی به محلهٔ سابق سر می‌زند. تعطیلات تابستان سال ششم ابتدایی، به مشهد می‌رود. برای میری، تسبیح و نبات و برای درخت هم مهرهٔ آبی چشم‌زخم می‌خرد. توی تلق‌تولوقِ صدای قطار، و گم‌وپیدا شدن درخت‌ها و تپه‌های کنار جادهٔ ریلی، با میری وارد گفتگویی خیالی می‌شود. رؤیابافی می‌کند که اگر این مهرهٔ چشم‌زخم را بدهد، میری چه واکنشی نشان

خواهد داد. مجسم می‌کند اگر خودش مثل میری، عاشق دختری می‌شد و قول ازدواجش را از پدر او می‌گرفت ولی پدر، دختر را به دیگری می‌داد، آن وقت چه خاکی به سرش می‌ریخت. سپس تصویر آن چهارشنبه‌سوری را به یاد می‌آورد که همهٔ بچه‌ها با اسباب‌بازی‌هایشان شاد بودند. باران نم‌نم می‌بارید. راوی کنار سبزه‌ها و ماهی‌های کنار مغازه‌ها ایستاده بود و ناگهان میری از دور به او اشاره کرده و یک توپ پینگ‌پونگ به او داده بود. راوی از مشهد که برمی‌گردد، می‌رود تا مهرهٔ چشم‌زخم درخت و سوغاتی‌ها را به میری بدهد، اما می‌بیند درخت را بریده‌اند. جا می‌خورد. میری روی یک پتوی سربازی، پای دیواری سیمانی نشسته و به جای خالی درخت زل زده است و پک‌های عمیق به سیگارش می‌زند. انگار میری را ارّه کرده باشند. بعد از آن، سالی یکی‌دوبار به میری سر می‌زند؛ نه درختی هست و نه شیر آب عمومی. هر بار زود اسکناس را کف مشت میری می‌گذارد و می‌گریزد. اسفندماه، وقتی به آنجا سر می‌زند. خبر مرگ میری را از رفتگری پیر می‌شنود. در خیالش می‌آید که درخت هنوز پابرجا است و میری به درخت تکیه داده است و می‌خندد. عصر یک روز بارانی است و راوی در حال بازگشت از کنار جای خالی درخت.

تحلیل مضمونی داستان

در تنها تصویری (تصویر شمارهٔ۱) که برای این داستان تصویرگری شده است، درختی با حفره‌ای عمیق بر روی تنه‌اش به چشم می‌خورد. داستان با جملهٔ «من از درخت می‌آیم» (نجفی ۱۳۹۹: ۲) آغاز می‌شود و پایان داستان نیز تقریباً با همین جمله است. پرسشِ «بچه‌ها از کجا می‌آیند؟» مسئلهٔ جنسی کودکان است (فروید ۱٤۰۰: ۲٤۳) و «از درخت آمدن» می‌تواند یکی از پاسخ‌های خیالیِ کودک باشد.

بنابراین درخت در محور جانشینی با مادر قرار گرفته است؛ یعنی راوی طی سازوکار دفاعی ـ روانیِ «جابه‌جایی» به صورت ناخودآگاهانه درخت را جانشین مادر کرده است.

تصویر شمارهٔ ۱. میری در آستانهٔ حفرهٔ درخت

راوی ماجرای سفر رفت‌وبرگشتش را به مشهد بازگو می‌کند. سفر نماد حرکت در زمان است، نه در مکان. حرکت از زادگاه و رفتن به سفری زیارتی، خرید سوغاتی‌هایی مثل تسبیح و نبات استعاره‌هایی از فرایند رشد و حرکت به سوی بلوغ است و بازگشت از آن، استعاره‌ای از تکمیل سنت تشرّف. از همین‌رو راوی پس از بازگشت (پس از فرایند تشرف)، با قطع درخت (قطع وابستگی به مادر) مواجه می‌شود و علیرغم میلش با فاصله‌گرفتن از بهشتِ کودکی (که مبتنی بر تخیل و اصل لذت است)، وارد دنیای رنج‌آلود بزرگسالی (که مبتنی بر اصل واقعیت است) می‌شود: «به راحتی آب خوردن درخت را بریده بودند. چیزی داخل سینه‌ام سوخت.» (نجفی ۱۳۹۹: ۷) قطارِ زمان، او را از کودکی دور می‌کند، اما هنوز یک دریچهٔ ارتباطی بین او و دنیای خارج از قطار (دنیای خارج از زمانِ پیش‌رونده) وجود دارد. پنجرهٔ قطار به مثابهٔ دریچهٔ تخیل و پل رؤیای این مسافر است که هنوز به سوی گذشته و خاطراتش (به سوی لایه‌های دوردستِ نیمه‌خودآگاه) باز است. راوی درحالی که خاطرات کودکی‌اش را در ذهن

نشخوار می‌کند، از پنجرهٔ قطار به درختان، مردم و... که در دوردست‌ها دیده می‌شوند نگاه می‌کند. مردم، درختان و باغ‌هایی که در دوردست‌ها دیده می‌شوند استعاره‌ای برای میری، درخت قره‌آغاج و محلهٔ «باغ صفا» هستند که به عنوان بقایایی از انبوه خاطراتِ مدفون شده در ضمیر ناآگاه و نیمه‌آگاه او، به جا مانده‌اند. راوی ابتدا، با سازوکار دفاعی ـ روانیِ خیال‌بافی، صحنه‌ای را در آینده (البته آینده درگذشته) تخیل می‌کند. صحنه‌ای خیالی (یا آرزویی محال که حتی در پایان داستان نیز برآورده نمی‌شود) را تصور می‌کند که سوغاتی‌اش را پس از بازگشت از مشهد، به میری می‌دهد و با او وارد گفتگو می‌شود:

«آقامیری! این برای چشم‌زخم است. این مهره را بنداز داخل درخت./ چشم‌زخم؟/ آره، مامانم می‌گوید پیش هر کی باشد، چشم نمی‌خورد. تا برسیم تبریز، توی قطار بیابان‌ها را تماشا کردم و با میری حرف زدم. چندبار از او خواستم اجازه بدهد وارد دکّه‌اش شوم [ناگهان صدای قطار راوی را از تخیل خارج و وارد عالم واقع می‌کند]. تلق‌تلق تولوق‌تولوق. تپه‌ها و دشت‌ها دور و نزدیک می‌شدند. خانه‌ها و باغ‌ها و مزرعه‌ها با زن‌ها و مردهایی که در آنها کار می‌کردند، پیدایشان می‌شد و چند لحظه بعد ناپدید می‌شدند.» (نجفی ۱۳۹۹: ۵)

گم‌وپیدا شدن ابژه‌های نگاه (درخت‌ها، مردم و ...)، استعاره‌ای از قطع و وصل شدن‌های زنجیرهٔ صحنه‌های خاطرات است. لحظه‌ای یک خاطره ظاهر می‌شود و لحظه‌ای دیگر، با تکان‌ها و صدای تلق‌تولوق قطار، ناپدید. به‌عبارتی مرز هر تصویر از شبکهٔ تداعی‌های راوی را صدای قطار مشخص می‌کند. مثلاً راوی آن چهارشنبه‌سوری را به یاد می‌آورد که میری به او توپ پینگ‌پنگ داده است. ناگهان صدای قطار، به مثابهٔ کُلاژی، تداعی ذهنی او را می‌زداید: «میری لبخند زد. توپ را گرفتم و با خوشحالی پرکشیدم. تلق‌تلق تولوق‌تولوق»؛ (همان: ٦) به طور مشابه، صدای قطار همین نقش را در زدودن صحنه‌های رؤیاییِ بعدی نیز ایفا می‌کند: «گاهی وقت‌ها پیش خودم می‌گفتم تنها من از راز دکّهٔ میری و درون

درخت خبر دارم و پله‌هایی که میری را به کوچه‌های ناشناخته می‌برد. تلق‌تلق تولوق‌تولوق.» (نجفی ۱۳۹۹: ٦ـ٥) همچنین در واگویهٔ «چنین چیزی امکان نداشت. میری هرگز به کسی اجازه نمی‌داد وارد دکّه‌اش شود. تلق‌تلق تولوق‌تولوق.» (همان: ٥) عدم اجازهٔ ورود به انتهای تاریک دکّه، استعاره از کنجکاوی کودک درخصوص تابوهای جنسی است که همیشه با امتناع والدین بی‌پاسخ مانده است و برای کودک به مثابهٔ نقاط تاریک و مبهم است: «به هوای دید زدنِ داخل دکّهٔ میری، سکّهٔ دو ریالی‌ام را می‌دهم و نان‌قندی می‌خرم؛ اما چیزی پیدا نیست... یک ریالی را می‌دهم و پنج آب‌نبات نعنایی می‌گیرم؛ اما چشمم به ته تاریک دکّه است. نمی‌دانم چرا خیال می‌کنم، ته دکّه به داخل درخت راه دارد.» (همان: ۳) این صحنه را می‌توان با عطش کاوش‌های جنسی کودک در قالب دزدکی دیدزدن به صحنه‌های ممانعت‌شده (مثل نگاه دزدکی از درب نیمه‌باز به پدر و مادر در اتاق خوابشان، نگاه دزدکی به تعویض لباس مادر و...) مقایسه کرد. هر بار که راوی از پدر می‌خواهد اجازهٔ بازدید از ته تاریک دکّه را از میری برایش بگیرد، پدر طفره می‌رود. فروید از این پدیده با عنوان «سرخوردگی‌های کاوش‌های جنسی کودکانه» یاد می‌کند (فروید ۱۳۹۸: ۸۹) و خیال‌بافی‌های دوران بلوغ را با کاوش‌گری‌های جنسیِ سرکوب‌شدهٔ دوران کودکی مرتبط می‌داند. (فروید ۱۳۹۸: ۱٥۱) در داستان مذکور نیز، هر بار پرسش‌های جنسی و کنجکاوانهٔ کودک با طفره‌روی‌های پدر بی‌پاسخ می‌ماند و کودک با سازوکار دفاعی ـ روانیِ خیال‌بافی، به قول مولوی برای خودش پاسخ‌هایی را در خصوص آن فیلِ در تاریکی می‌بافد:

«آیا داخل درخت هم برف می‌بارد؟ بارها تصمیم گرفتم از آقاجون بخواهم مرا دکّهٔ میری ببرد. از او بخواهد تنها چند لحظه بگذارد داخل بروم و شکاف تنهٔ درخت را از توی دکه ببینم. آقاجون اما وقت نداشت. یا اینکه خواب بود یا خسته بود و حوصله نداشت. گاهی وقت‌ها پیش خودم می‌گفتم تنها من از راز

دکّهٔ میری و درون درخت خبر دارم و پله‌هایی که میری را به کوچه‌های ناشناخته می‌برد.» (نجفی ۱۳۹۹: ٦ـ٥)

قطار به سوی جلو پیش می‌رود و آدم‌ها و درخت‌ها (تصویر خاطرات) گویی از توی پنجرهٔ قطار به سمت عقب. برف دال بر ویژگی پوشانندگی است. این پوشانندگی به دو مدلول اشاره دارد: یکی به قدرت پوشانندگیِ ساختار ذهن اشاره دارد که خاطرات و تنش‌های دوران کودکی را در ناخودآگاهِ راوی دفن کرده است؛ اما هنوز این تنش‌ها در زیر پوشش برف به صورتی پویا به زندگی ادامه می‌دهد؛ و دیگر به پوشیدگیِ راز تهِ دکّهٔ میری اشاره دارد: «میری هرگز به کسی اجازه نمی‌داد وارد دکّه‌اش شود. تلق‌تلق تولوق‌تولوق. یاد عصرهای دلگیر زمستان افتادم. همه جا زیر برف بود. کوچه‌ها، پشت‌بام‌ها و... .» (همان: ٥) زمان داستان، یک سال کامل (چهار فصل) را به نمایش می‌گذارد که نشان از طی شدن یک دورهٔ کامل رشد را دارد. از این چهار فصل، خاطرات کودکی در بازهٔ زمانیِ نزدیک به بهار توصیف می‌شود. مثلا خاطرات چهارشنبه‌سوری یا خاطرات اردیبهشت‌ماه. «شب‌های اردیبهشت است و بوی گل سرخ و یاسمن قاطی هم در هوا موج می‌زند. میری با صدای بلند می‌خندد. من و آقاجون و داداش‌حمیدم از سینما برمی‌گردیم. رفته‌ایم فیلم گنج قارون را دیده‌ایم.» (همان: ٤) خاطراتِ این بازهٔ زمانی، درون‌مایه‌ای شاد و بهشتی دارند. حتی یادآوریِ فیلم «گنج قارون»[۲] نیز تلمیحی به شادبودن در عین بی‌پولیِ شخصیت‌های اصلیِ آن فیلم (علی بی‌غم) و پسوند کودکانهٔ نام شخصیتِ حسن‌جغجغه دارد. نام محله‌ای که در این دوران در آن اسکان دارند، «باغ صفا» (ایهام مبتنی بر صفای دوران کودکی) است. رفتن به سفر مشهد (سنّت تشرف) در بازهٔ زمانی تابستان رخ می‌دهد. مرگِ میری (جدایی از همذاتِ کودکی‌ها) در پاییز اتفاق می‌افتد: «از رفتگر پا به سن گذاشته‌ای که کارش تمام شده بود، سؤال کردم. [پاسخ داد:] میری آخر پاییز از دنیا رفت.» (نجفی ۱۳۹۹: ۷) شغل رفتگر جارو زدن و زدودن بقایای هر چیز

(بقایای تعلقات کودکی) است.[۳] بعد از فقدانِ درخت، آخرین تکه از تعلقات کودکیِ راوی، میری است. خبر مرگ میری را رفتگری می‌دهد که کارش زدودن بقایای چیزها (جارو زدن تتمهٔ آثار کودکی) است. پایان یافتن کار رفتگر پیر نیز تلویحاً به پایان یافتن زندگی میری (و پایان دوران کودکی) اشارت دارد. پایان داستان با بازگشتی در فصل زمستان اتفاق می‌افتد. «برگشتم. قدری سنگین و دمغ؛ اما حس می‌کردم از درخت می‌آیم. حس می‌کردم درخت خاطره‌های کودکی‌ام را همراه با میری پشت سرم جا گذاشته‌ام. عصر بود و باران ریزی از ابرهای اسفندماه بر میدانچه و آن حوالی می‌بارید.» (نجفی ۱۳۹۹: ۷) زمستان (به عنوان آخرین فصل سال) و عصر (به عنوان تتمهٔ پایانِ روز)[٤] نشانه‌هایی بر پایان دورهٔ کودکی راوی هستند. پایان کودکی راوی مصادف با پایان داستان است. باریدن قطرات ریز باران از ابرهای این ماهِ پایانی سال، استعاره‌ای از باریدن اشک‌های آرام راوی، پس از شنیدن خبر مرگ میری (و ترک وابستگی‌های کودکی) است.

توصیف موضوعی اسطورهٔ «مدوسا»

گورگون‌ها[1] سه هیولای مؤنثِ اژدهاگون در اساطیر یونان بودند که اگر کسی به آنها نگاه می‌کرد تبدیل به سنگ می‌شد. (همیلتون ۱۳۷٦: ٥٦) دو تا از این هیولاها نامیرا بودند، اما سومین آنها ـ مدوسا ـ فناپذیر بود. مدوسا قبل از اینکه هیولا بشود، دختری زیبا با موهایی جذاب بود، اما آتنا[2] از او خشمگین شده و او را تبدیل به هیولا کرده بود. در نتیجهٔ این دگرریختی، روی سرش به جای مو انبوهی از مارهای زنده روییده بودند. (مورفورد و لناردون۲۰۰۷: ٥٤٩) پرسئوس[3]

1. Gorgon
2. Athéna
3. Perseus

(پسر زئوس[1] و دانائه[2]) در اثر توطئه‌گریِ پولیدِکتس[3] ـ حاکم ستمگر شهر ـ مجبور شد برود، سر مدوسا را ببُرد و به نزد پولیدکتس بیاورد. پرسئوس وقتی متوجه شد، به محض نگاه به مدوسا حتی اگر شمشیر هم داشته باشد، سرجایش سنگ خواهد شد، از بریدن سر مدوسا ناامید شد. تا اینکه آتنا، هرمس[4]، هادس[5]، هسپریدس[6] و زئوس به یاری او آمدند. هر یک عنصری یاری‌دهنده به پرسئوس دادند؛ از همه مهمتر سپری صیقل‌یافته همچون آینه بود که آتنا به او داد تا در هنگام حمله مستقیما به مدوسا نگاه نکند؛ بلکه در آینگیِ سپر، تصویر مدوسا را ببیند و از طریق بازتاب تصویر، او را مورد حمله قرار دهد. پرسئوس پس از قطع سر مدوسا، وقتی به شهر بازگشت؛ از ازدواج پولیدکتس با مادرش ـ دانائه ـ آگاه شد. به دربار رفت. سر مدوسا را رو به پولیدِکتس و درباریانش گرفت و همهٔ آنها (از جمله ناپدری‌اش) با دیدن سر مدوسا سنگ شدند. سپس سر مدوسا را روی زره آتنا گذاشت تا دشمنان از او بگریزند. (همیلتون ۱۳۷۶: ۲۰۱ـ۱۹۱)

شکل شماره۲. سر مدوسا اثر کاراواجیو(۱۵۹۸)

1. Zeus
2. Danaë
3. Polydectes
4. Hermes
5. Hades
6. Hesperides

تحلیل مضمونی مدوسا

از منظر فروید بریدن سر؛ یعنی اخته‌کردن و بنابراین وحشت از سر بریدهٔ مدوسا، چیزی جز وحشت از اختگی نیست. در واقع، این وحشت مرتبط است با دیدن چیزی که مولّدِ باور به تهدیدِ اختگی است. (فروید۱۹٦٤ـ۱۹۵۳، ج۱۸: ۲۷۳) فروید با اشاره به تعبیر فرنچی[1]، سر مدوسا را نمادی از اندام مادینهٔ زن و موهای مارمانندش را موهای اطراف آن اندام می‌داند. (روثون۲۰۱۷: ٤۰ـ۳۹) «وقتی یک لحظه پسربچه اندام مادینهٔ زنی بزرگسال که پوشیده از مو است را می‌بیند، وحشت می‌کند.» (فروید۱۹٦٤ـ۱۹۵۳، ج۱۸: ۲۷۳) او که مادر را صاحب فالوس (اقتدار) می‌پندارد، از دیدن جای خالی شرمگاه نرینه در او، می‌هراسد و خشکش می‌زند. این خشک شدنِ ناگهانی، یکی از تعابیر فرویدیِ خاصیت سنگ‌کنندگیِ مدوسا است. این هراس و میخ‌کوب شدن پسربچه دو علّت دارد: یکی فروپاشی ناگهانیِ پنداشتِ تملک قضیب مادر و دیگری احساس خطر اختگی به دست پدر (یعنی ترس از اینکه او هم فالوس خود را مانند مادر از دست بدهد).

از دیگر تعابیر فرویدی برای سنگ شدن بینندهٔ سر مدوسا، انگیختگی و سفت شدن اندام نرینه در اثر رؤیت شرمگاهِ مادینه است. «انگیختگیِ نرینهٔ بینندهٔ مذکر تسکینی برای اوست. چراکه به او نسبت به تملک قضیبش اطمینان خاطر می‌دهد.» (همانجا)

نام «مدوسا» در یونانی به معنای «نگهبان» است. وجه تسمیهٔ مدوسا علاوه بر خاصیت سنگ‌کنندگی و طردکنندگیِ چشمانش، به موهای مارمانندش نیز راجع است. چراکه در اسطوره‌ها «مار» نقشِ نگهبان را دارد، همان‌گونه که مار در باغ هسپریدس نگهبان درخت سیب‌های طلایی است، (کرنی۱۹۵۹: ۱۷۲) و در اسطورهٔ کادموس[2]، نگهبان چشمهٔ آب. فروید کارکرد نگهبانیِ مارها را به شیوهٔ روان‌اسطوره‌شناختی بازتفسیر می‌کند و برای مارهایی که در قالَب موهای مدوسا ظاهر شده‌اند دو کارکرد متضاد قائل می‌شود: یکی ایجاد هراس و دیگری ایجاد تسکین. «گرچه این مارها رعب‌انگیزند، کارکرد تسکینی نیز دارند؛ زیرا جانشین

1. Frenczi
2. Cadmus

فالوس و قضیبی هستند که غیابش وحشت‌زا است.» (فروید۱۹۶۴ـ۱۹۵۳، ج۱۸: ۲۷۳) مار در اسطوره‌های یونان همزمان دو کارکرد متضاد دارد: یکی کارکرد هراس و مرگ و دیگری کارکرد تسکین و زندگی. دور چوب‌دستی آسکلپیوس[1]، خدای طب و درمان، ماری پیچیده که امروزه نماد داروخانه‌ها است.(۵) (گریمال۱۹۹۶: ۶۲)

تطبیق فرویدی «مدوسا» و «*بچهٔ مردم*»

کارکرد دومرحله‌ای

روایت اسطورهٔ مدوسا به دو بخش تقسیم می‌شود: پیشاکژریختی و پساکژریختی. در بخش اول، مدوسا زنی بسیار زیبا، خواستنی و جذاب است. در بخش دوم، مدوسا زنی وحشتناک است که کسی یارای نزدیکی به او را ندارد. به طور طبیعی درون‌مایهٔ اسطورهٔ مذکور، مبتنی بر بخش دوم روایت است؛ چراکه در بخش دوم روایت، شاخصهٔ اصلی مدوسا (خاصیت سنگ‌کنندگی) بیان می‌شود. تمرکز فروید نیز بر مدوسای بخش دوم روایت است (در نقطهٔ مقابلِ تفکر مردسالار فروید، فمنیست‌های پس از فروید قرار دارند که با تفکری واسازانه، به بخش اول روایت، یعنی به مدوسای پیشاکژریختی توجه دارند). به طور مشابه، «*درخت و بچهٔ مردم*» نیز به دو بخش پیشاتشرف و پساتشرف تقسیم می‌شود و درون‌مایهٔ داستان مبتنی بر بخش دوم است؛ یعنی داستان دربارهٔ شخصیتی است که عارضهٔ تشرّف برای او کژریختی درونی پدید آورده است. دوران پیشاتشرف (مثل مدوسای پیشاکژریختی) خواستنی و زیبا است و دوران پساتشرف، منفور. بریدن درختِ کودکی‌های راوی؛ نه فقط سنت تشرف به مرحلهٔ تناسلی (ورود به بلوغ) را؛ بلکه تشرفِ دیگر مراحل رشد جنسی را نیز به نمایش می‌گذارد. مثلا کودک در دورهٔ دهانی (تا یک سالگی)، مادر (درخت) را نه به‌عنوان «دیگری» بلکه به‌عنوان امتداد و بخشی از «خود» می‌انگارد و با خروج از مرحلهٔ مذکور و تشرف به مرحلهٔ مقعدی، مادر را به عنوان ابژه‌ای جدا از خود می‌شناسد. مثلث

1. Asclepius

هم‌ذات‌پنداری راوی ـ درخت ـ میری ناشی از همین در امتدادِ خود پنداشتنِ آنها است. مادر همَان درخت قره‌آغاج است: «من از درخت می‌آیم»؛ (نجفی ۱۳۹۹: ۲) میری نیز همان درخت است: «این‌جوری بود که آن درخت تناور و میری مجنون یکی شد در ذهن کودکی من.» (همان: ۳) میری دکّه‌اش را طوری ساَخته که درخت جزئی از دکّه‌اش است: «میری دکّه‌ای داشت که از پاره‌حلبی‌ها ساخته شده و درست چسبیده بود به تنهٔ درخت قره‌آغاج.» (همان: ۲) حتی راوی می‌پندارد که ته دکّه به داخل درخت راه دارد و شب‌ها میری به داخلش بازمی‌گردد: «خیال می‌کنم ته دکه راه دارد به ته درخت.» (همان: ۳) راوی از سازوکار برون‌فکنی برای هم‌ذات‌پنداریِ خود با میری و درخت (تعلقات کودکی‌اش) استفاده می‌کند. وقتی درختَ را ارّه می‌کنند (مادر را از او جدا می‌کنند)؛ انگار میری (میری؛ یعنی امتداد خود راوی) را ارّه کرده‌اند: «خیال کردم میری را برای بار دوم ارّه کرده‌اند. صورتم گر گرفت.» (همان: ۷) به عبارت دیگر، در مرحلهٔ دهانی همه چیز امتدا کودک است: مادر، میری، محلهٔ صفا، شیر آب میدانچه و غیره، اما بریدن درخت (بریدن از مادر) با بریدن از همهٔ اینها (بریدنَ از بهشت کودکی) همراه است: «نه درخت قره‌آغاجی در کار بود؛ نه شیر آبِ برداشتِ‌عمومی. میری یکه‌وتنها غرق در سکوت نشسته روی پلکان سنگی خیرهَ به دوردست‌ها بود.» (همان: ۷) میریِ یکه‌وتنها، میریِ ارّه‌شده، همان کودکِ تشرف‌یافته است. تشرفِ بعدی، خروَج از مرحلهٔ مقعدَی و تشرف به مرحلهٔ فالیک (مرحلهٔ اودیپی) است. تشرف به مرحلهٔ اودیپی، خوانشی منطبق با شاخصه‌های شخصیتیِ مدوسا دارد.

کارکرد میترائیستی[1]

مولر الگوی رفت‌وبرگشت را در اسطوره‌ها به ماهیت مهرپرستی (میترائیستی) آن‌ها منتسب می‌کند و معتقد است که اسطوره‌های هندواروپایی، آریایی و اسکاندیناوی مراحل رشد کودک را در الگوی حرکت آهنگین و منظم خورشید

1. Mithraic

متصور شده‌اند؛ یعنی «فرایند تدریجی خورشید که طلوع می‌کند؛ به نقطهٔ اوج خود در ظهر می‌رسد؛ سپس غروب می‌کند؛ با فرایند پیوستهٔ رشد کودکی، بزرگسالی، و پختگی و سپس سالخوردگی و یا مرگ ناگهانی انطباق دارد... کدام قهرمان است که این مراحل سه‌گانهٔ آماده‌سازی، افتخار و سقوط را سپری نکرده باشد.» (مولر۱۸۵۹: ۲۷) الگوی سه مرحله‌ای خورشید در اسطورهٔ مدوسا، سفر پرسئوس است. پرسئوس فریب توطئهٔ پولَیدکتس (که جانشین پدر و عاشق مادرش است) را می‌خورد. پرسئوس در ناپختگی (مقارن با آغاز سن بلوغ) راهی سفر می‌شود (مرحلهٔ آماده‌سازی و معادل طلوع خورشید). سر مدوسا را جدا می‌کند (مرحلهٔ افتخار و معادل نقطهٔ اوج خورشید در ظهر) و پس از بازگشت به پختگی می‌رسد؛ یعنی متوجه توطئهٔ پولیدکتس برای ازدواج با مادرش می‌شود (مرحلهٔ سقوط و معادل غروب خورشید). شخصیت اصلی در داستان «*درخت و بچّهٔ مردم*» نیز در عنفوان سن بلوغ راهی سفر می‌شود (مرحلهٔ آماده‌سازی). به زیارت امام رضا می‌رود و سوغاتی تسبیح و نبات می‌خرد (مرحلهٔ افتخار و معادل نقطهٔ اوج خورشید در ظهر) و پس از بازگشت متوجه قطع درخت می‌شود (مرحلهٔ سقوط). این سه مرحله همان‌گونه که مولر اشاره کرده است استعارهٔ پیوستار رشد کودک در دوره‌های مختلف هستند و با تعبیری فرویدی، بازنمایی پیوستار رشد در هر مرحلهٔ رشد (به‌ویژه بازهٔ مرحلهٔ فالیک). این پیوستارِ بازگشتیِ خورشیدمدار در ترتیب استعاری فصل‌ها (بهار استعاره از کودکی، تابستان اَستعاره از آغاز بلوغ، پاییز استعاره از اوج تنش با عوارض بلوغ، زمستان استعاره از پختگی و پذیرش ناگزیر تشرف) هم در این داستان و هم در اکثر دیگر داستان‌های مجموعهٔ «*سلام آقای همینگوی*» نیز دیده می‌شود که اتفاقاً درون‌مایهٔ آن‌ها نیز مبتنی بر همین اضطراب اختگیِ دورهٔ گذار است.

کارکرد تسکینی

کودکِ پیشااودیپی، مادر را صاحب فالوس می‌پندارد. فروید مارهای روی سر مدوسا را فالوسِ او می‌داند و برای آنها کارکردی تسکینی قائل است؛ زیرا مارها جانشین فالوس و قضیبی هستند که غیابش وحشت‌زا است. (فروید۱۹٦٤ـ۱۹۵۳،

ج۱۸: ۲۷۳) یعنی داشتن قضیب، باعث خاطرجمعیِ دارندهٔ آن و تسکین کودکی است که مادر را صاحب قضیب (اقتدار) می‌پندارد. علاوه بر این، فروید درخت و اشیای نوک‌تیز را نشانه‌هایی می‌داند که بر قضیب دلالت دارند. (اسنودن ۱۳۹۷: ۸۳) بنابراین تا مرحلهٔ پیشااودیپی، مادر و درخت و قضیب هر سه در محور جانشینی با یکدیگر قرار دارند. چرا که از یک‌سو کودکِ پیشااودیپی، درخت و مادر را یکی می‌پندارد و از سویی دیگر، درخت با فالوس یکی است. کودک تا پیش از اینکه با بریدن تنهٔ درخت مواجه شود، برای مادر اقتدار و فالوسی به بلندی و قطر درخت چنار را متصور است و این توهمِ تملکِ فالوس باعث تسکین و اطمینان اوست. برای حفظ همین قدرت تسکین‌بخشِ درخت، تحت تأثیر مکانیسم دفاعی ـ روانیِ ابطال‌سازی، برای او چشم‌زخم می‌خَرد. برای اشاره به کارکرد تسکینیِ درخت است که کوچهٔ راوی تا قبل از سفر (قبل از مرحلهٔ اودیپی) «باغ صفا» نام دارد.

کارکرد تحجّری

توهم تملک فالوس دیری نمی‌پاید؛ چرا که پس از رسیدن به تشرف اولیه (دورهٔ اودیپی) با دیدن جای خالی درخت (جای خالی فالوس)، ناگهان با واقعیت مواجه می‌شود. دیدن ناگهانیِ دایرهٔ کُندهٔ بریده‌شدهٔ درخت (شرمگاه مادینهٔ مادر) باعث می‌شود که بیننده دچارِ تروما (ضربهٔ روحی شدید) شود. از همین‌رو کُندهٔ درخت (که بیننده از دیدنش خشکش می‌زند) با سر مدوسا (که بیننده از دیدنش سنگ می‌شود) در محور جانشینی قرار دارد.

کارکرد اضطرابی

از منظر فروید بریدن سر؛ یعنی اخته کردن. بنابراین وحشت از سر بریدهٔ مدوسا، چیزی جز وحشت از اختگی نیست. در واقع، این وحشت مرتبط است با دیدن چیزی که مولّدِ باور به تهدیدِ اختگی است. (فروید۱۹٦٤ـ۱۹۵۳، ج۱۸: ۲۷۳) پی

بردن به عدم تملک فالوس (قطع درخت) دو گونه اضطراب را ایجاد می‌کند و هجوم هر دو اضطرابِ همزمان باعث تروما می‌شود. اولین اضطراب ناشی از فروپاشی اقتدار مادر و پی بردن به نیازمندی مادر به فالوس است. تا پیش از قطع درخت، راوی می‌پنداشت که میری (که در محور جانشینی با خودِ راوی قرار دارد)، می‌تواند از طریق درخت (که نمایش قدرتِ تسکین‌بخشِ فالوسِ میری است)، به رابطهٔ آمیزش (رفتن از طریق پله‌های داخل درخت) با سهیلا (که در محور جانشینی با مادر راوی قرار دارد) نائل شود. مردعلی ـ پدر سهیلا ـ در نقش پدر (مانع آمیزش با مادر) است؛ علیرغم اینکه در واقعیت باعث جدایی میری از سهیلا (استعاره از جدایی راوی از مادر) شده است، اما راوی در مرحلهٔ پیشاادیپی است و هنوز در مرحلهٔ پنداشتِ هم‌پیوندی با مادر است و از این رو گمان می‌کند که میری هر شب می‌تواند، با اتکا به فالوسش (درخت)، به آمیزش با معشوق دست یابد. قابل ذکر است که فروید رفتن از پله یا نردبان را نماد آمیزش می‌داند. (اسنودن ۱۳۹۷: ۸۳) «میری از پله‌های توی درخت می‌رود پایین. می‌رود تا برسد به حوالی خانهٔ سهیلا. می‌رود تا حوالی اذان صبح دورواطراف خانهٔ کسی که به خاطر او دیوانه شد، پرسه بزند.» (نجفی ۱۳۹۹: ٤) در خیال راوی، میری به پشتوانهٔ درخت (به پشتوانهٔ فالوس)، می‌تواند به سهیلا (جانشین مادر) برسد: «میری جوان‌تر از همیشه، پشت به درخت داده بود و لبخند می‌زد.» (همان: ۷) بنابراین با قطع درخت، کارکرد تسکینیِ درخت (کارکرد تسکینی فالوسِ خیالی) فرو می‌ریزد و راوی به واقعیت (جایِ خالی درخت) چشم می‌دوزد و تکیه‌گاه میری را نه درخت، بلکه یک دیوار سیمانی می‌بیند: «میری پای دیوار کوتاه سیمانی، روی پتوی سربازی نشسته بود. خوراکی‌هایش داخل چند کارتن کنارش بود. او درحالی که پک‌های عمیقی به سیگار اشنویش می‌زد؛ به جای خالی درخت خیره مانده بود.» (همان: ۷) تخریب درخت؛ یعنی تخریب دکّهٔ تکیه داده شده به درخت، تخریب میریِ تکیه داده به درخت، تخریب ساختمان خیالی راوی: «میری جوان‌تر از همیشه پشت به درخت داده‌بود.» (همان: ۷) فروید اضطراب اختگی را شکلی از اضطراب جدایی از ابژهٔ عشق (جدایی از درخت، جدایی از مادر و جدایی از میری) می‌داند. (کینودز ۱۳۹۸: ۱۱۱)

پس از برخورد با جای خالی درخت، دومین اضطرابی که به کودک هجوم می‌آورد، اضطراب اختگی و هراس از انتقام‌جویی پدر است. کودک تصور می‌کند که مادر زمانی دارای فالوس بوده، اما در اثر خشم پدر اخته شده است. بنابراین

می‌هراسد از اینکه نکند پدر به خاطر میل او به مادر، او را نیز اخته کند. همان‌گونه که میری را پدر سهیلا اخته کرده است. تا مرحلهٔ پیشااودیپی، ازآنجا که میری در محور همنشینی با درخت قرار دارد، راوی میری را صاحب فالوس می‌پندارد و گمان می‌کند که میری با اتکا به درخت هر شب به سهیلا نزدیک می‌شود؛ لیکن با بریدن درخت، پی می‌بَرد که واقعا پدر سهیلا این تکیه‌گاه را از او گرفته است و میری یک آوارهٔ بی‌قضیبی بیش نیست که تنها تکیه‌گاهش دیواری سیمانی و پتوی سربازی است. در سراسر داستان، راوی با استفاده از مکانیسم دفاعی‌روانیِ «برون‌فکنی» مدام با میری همذات‌پنداری می‌کند. خود را با میری (با مادری که به تصور کودک، به دست پدر اخته شده است) مقایسه می‌کند و می‌هراسد از اینکه اگر پدر به راز عشقی او پی ببرد و او را اخته کند، چه خاکی به سرش بریزد: «دور از چشم همه، چند بار برایش [برای میری] گریه کرده بودم. با خودم فکر می‌کردم. اگر عاشق یکی از دختران پشت باغ امیر شوم و بعدش الکی به من بگویند برو سربازی و وقتی برگشتم ببینم جا تر است و بچه‌ای در کار نیست؛ چه خاکی باید به سرم بریزم.» (نجفی ۱۳۹۹: ٥ـ٤) این جمله در جایی از داستان نقل می‌شود که بلافاصله پس از آن، راوی به سراغ ماجرای سفر به مشهد (آغاز سنت تشرف به دورهٔ اودیپی) می‌رود؛ سفری که برای نخستین‌بار در زندگی راوی رخ می‌دهد: «اولین بار بود که مشهد را می‌دیدم. برای میری دور از چشم همه تسبیح و نبات خریدم. برای درخت هم یک مهرهٔ آبی شیشه‌ای خریدم.» (همان: ٥) «دور از چشم همه» نشان می‌دهد که در فرایند تشرف، اضطراب از افشای علاقه‌اش به درخت در حال شکل‌گیری است و نگران پی بردن پدر به رابطهٔ مثلث درخت ـ میری ـ کودک.

کارکرد تعویذی

در داستان رابله، نمایش اندام تناسلی زنانه باعث پرواز و دفع شیطان می‌شود. این خاصیت طردکنندگی و تعویذی در مدوسا نیز دیده می‌شود، چرا که سر مدوسا همان شرمگاه مادر است و آمیزش با مادر تابویی است که شکستن آن خطر اختگی به دست پدر را در کمین دارد. به خاطر همین کارکرد تعویذی (دفع چشم‌زخم) است که سر مدوسا روی زره آتنا قرار گرفته و او را به باکره‌ای

دسترس‌ناپذیر تبدیل کرده است. (فروید۱۹۶۴ـ۱۹۵۳، ج۱۸: ۲۷۴) خاصیت تعویذیِ سر بریدهٔ مدوسا را در داستان «درخت و بچهٔ مردم» کُندهٔ بریدهٔ درخت بر عهده دارد. علاوه بر این، میری که او نیز مثل درخت ارّه شده، از ویژگی تعویذ بی‌نسیب نمانده است. خلاف کُندهٔ بریدهٔ درخت (سر بریدهٔ مدوسا) که ذاتا خاصیت تعویذی دارد، خاصیت تعویذیِ میری ذاتی نیست؛ بلکه قدرت تعویذش ناشی از همنشینی با درخت (با سر بریدهٔ مدوسا) است. از این رو مانند آتنا که زنی خواستنی است، اما به خاطر سپری مزین به سر مدوسا رعب‌انگیز و دافع شده است؛ میری نیز علیرغم اینکه برای راوی خواستنی است، اما به خاطر همنشینی با درختِ بریده‌شدهٔ کودکی‌ها خاصیت دفع‌کنندگی دارد: «سال‌های بعد سالی یکی دو بار به میدانچهٔ میرآقا می‌رفتم. نه درخت قره‌آغاجی در کار بود، نه شیر آب برداشت‌عمومی. میری یکه‌وتنها، غرق‌درسکوت، نشسته روی پلکان سنگی، خیره به دوردست‌ها بود. سلام و احوال‌پرسی کوتاه و اسکناسی شتاب‌زده و فرار.» (نجفی ۱۳۹۹: ۷) لازم به ذکر است که «شیر آب» نیز در مجاورت درخت، نمادی از شرمگاه مردانه است که بارها در داستان در کنار نمادهای فالیک دیگری همچون درخت، قطار، سیگار، پتوی سربازی و... مورد توجه راوی قرار گرفته است. این توجه به نمادهای قضیبی، بیانگر این است که شخصیت راوی در مرحلهٔ فالیک تثبیت شده است. فروید شیر آب، چشمه و هر آنچه از آن آب جاری می‌شود را نماد شرمگاه نرینه می‌داند. از نظر فروید علاوه بر درخت و اشیای نوک‌تیز، حتی کلاه، پالتو، و شنل را که بافتی پشمی دارند ربط قطعی با شرمگاه مردانه دارند. (اسنودن ۱۳۹۷: ۸۳) بنابراین پس از قطع درخت، پتوی زیرپای میری (که بافتی پشمی دارد)، در محور جانشینی با درخت (فالوس) قرار گرفته است.

کارکرد تحمیلی

مواجهه با فقدان در دورهٔ احلیلی اجتناب‌ناپذیر است. از همین رو شخصیت اصلی داستان که من ـ راوی است، پس از بازگشت از سفر (تشرف به مرحلهٔ احلیلی)، با فقدان درخت (مادر) مواجه می‌شود. پرسئوس نیز اگرچه با کمک سپر آتنا توانست از سنگ شدن در برابر مدوسا جان سالم به در ببرد، اما پس از

بازگشت از سفر متوجه ازدواج مادر با پادشاه آن سرزمین (شکست در رقابت با پدر) شد. تفاوت داستان «*درخت و بچهٔ مردم*» با اسطورهٔ مدوسا در نتیجهٔ پایانیِ رقابتی است که بین شخصیت اصلی و پدر در تصاحب مادر وجود دارد. در هر دو ماجرا، در مرحلهٔ اودیپی، شخصیت اصلی دچار فقدان مادر می‌شود. در داستان «*بچهٔ مردم*»، شخصیت به این سرنوشت تحمیلی تن می‌دهد و لیبیدوی حاصل‌شده از این سرکوب را با سازوکارهای دفاعی ـ روانیِ درون‌ریز در خود تخلیه می‌کند؛ اما در اسطورهٔ مدوسا، پرسئوس نیز مانند اودیپ دست به پدرکشی (سنگ‌کردن پولیدکتس) و بازپس‌گیری مادر می‌زند و با سازوکارهای دفاعیـ روانیِ برون‌ریز (مثل خشم) لیبیدوی ناشی از پدرکشی خود را بر سر ابژه‌ها و اشخاص بیرونی تخلیه می‌کند.

کارکرد یاریگری

پرسئوس مرحلهٔ مواجهه با مدوسا (مرحلهٔ اضطرابِ ناشی از مواجهه با واقعیتِ اندام مادینه) را نمی‌توانست بدون یاری ایزدان پشت‌سر بگذارد. وقتی که پرسئوس به ناچار به مواجهه با مدوسا (به سنت تشرف) تن داد؛ از سنگ‌کنندگی مدوسا می‌ترسید، اما به پشتوانهٔ آنچه که ایزدان در اختیارش گذاشتند، به‌ویژه به پشتوانهٔ سپر آینه‌فام، تمهیدات گذار او از این مرحله (مرحلهٔ نبرد با خاصیت سنگ‌کنندگی مدوسا) فراهم شد. در داستان «درخت و بچهٔ مردم»، میری نقش سپر آتنا را دارد. سپری که از یک‌سو، راوی تصویر خودش را در او می‌بیند. میری در مواجهه با شکست عشقی‌اش، اگرچه در واقعیت بسیار ناتوان است، اما در خیال راوی، قدرت او بازسازی می‌شود. راوی می‌پندارد که علیرغم ممانعت پدرِ سهیلا، میری می‌تواند از مجرای درخت به آمیزش با سهیلا برسد و این گونه راویَ از آینه قرار دادن میری، به تسکین روانی می‌رسد. از سویی دیگر، در آینهٔ میری نقش حفرهٔ روی تنهٔ درخت (اندام مادینهٔ مادر/ سر مدوسا) را می‌بیند. میری سپری می‌شود برای عبور راوی از دوران اضطراب اختگی. بعد از این

مرحله، میری از زندگی او برای همیشه محو می‌شود؛ ولی در رؤیاهای پساتشرفِ راوی، همچنان میری به درخت قره‌آغاج تکیه داده است و به او لبخند می‌زند.

نتیجه

داستان مورد پژوهش، تثبیتِ شخصیتی بزرگسال در مرحلهٔ احلیلی (فالیک) را به نمایش می‌گذارد. شیوهٔ سیال ذهن روایت، پرش‌های ذهنی به خاطرات کودکی و نشانگانی مانند دلبستگی به شخصیت میری و درخت چنار بر احلیل‌ماندگیِ راوی و تثبیت شخصیتِ فالیک او دلالت دارند. راوی با شخصیت ناتوانی همچون میری که شکستی عشقی را در مرحلهٔ گذار از زندگی مجردی به متأهلی تجربه کرده است، همذات‌پنداریِ کودکانه‌ای دارد؛ به طوری که این شخصیت شکست‌خورده را تا مقامِ ماورایی یک شخصیت نیمه‌خدایی، با توانایی‌های اسطوره‌ای تصور می‌کند. به تعبیر فرویدی، این اسطورهٔ درون‌روانیِ راوی است که در قالب میری برساخته شده است. این همذات‌پنداری می‌تواند ناشی از مکانیسم دفاعی‌روانیِ برون‌فکنی و درون‌فکنی باشد که به صورتی ناخودآگاهانه در برابر تنشِ گذار از یک مرحلهٔ رشد روانی ـ جنسی به مرحله‌ای دیگر اتفاق می‌افتد. سمپتوم‌های داخل روایت، مبین تنشِ گذار از مرحلهٔ مقعدی به مرحلهٔ احلیلی و اضطراب اختگیِ ناشی از آن است. از روان‌اسطوره‌شناسیِ شخصیت مدوسا نیز نشانگان اضطرابِ اختگی استنباط می‌شود. گویی اسطورهٔ مدوسا و داستان مذکور، هر دو، روان‌اسطوره‌های درونی ما را بازنمایی می‌کنند. درواقع، اسطوره‌ها و داستان‌های نوجوان مبتنی بر درون‌مایهٔ تشرف چیزی جز دگرریختِ اضطراب‌ها و تنش‌های پنهان در ناخودآگاه انسان نیستند. همان‌گونه که فروید می‌گوید: دریافت درونی و تیره‌وتار دستگاه روانی انسان محرک اوهام می‌شود؛ سپس این اوهام به عناصر بیرونی و عناصر ماورایی منتسب.

پی‌نوشت

(۱) پربسامدترین پاسخ این است که لک‌لک‌ها بچه‌ها را از دورها می‌آورند و از دودکش پشت‌بام به مادرها می‌دهند. ازهمین‌رو کتاب‌هایی مثل «*سفر لک‌لک‌ها*» (اندرسون ۲۰۲۰) کهن‌الگوی لک‌لک را در محور جانشینی با مادر قرار داده‌اند.

(۲) در صنعت سینما (بر پایهٔ قطب‌های مجازی و استعاریِ دیوید لاج) اشاره به نام یک فیلم به عنوان تلمیحی به موضوع آن، شگردی رایج است. موضوع سریالِ «شهرزاد»، کشمکش عاشقانهٔ دو شخصیت «قباد» (شخصیتی ثروتمند) و «فرهاد» (شخصیت وطن‌پرست و آزادی‌خواه) بر سر دختری به نام شهرزاد است و شهرزاد میان انتخاب این دو، مردد. در سکانسی هر سه شخصیت داخل سینما نشسته‌اند و فیلم سینمایی «کازابلانکا» را می‌بینند. موضوع فیلم کازابلانکا کشمکش ویکتور لازلو (شخصیت آزادی‌خواه و وطن‌پرست) و کافه‌دار ثروتمندی به نام ریک بر سر دختری است که این دختر نیز بین دو انتخاب گیر کرده است.

(۳) استفادهٔ استعاری از آشغال به‌عنوان بقایای خاطرات، در داستان «آشغال‌جمع‌کن‌ها» (کارور ۱۳۸۷) نیز مسبوق به سابقه است.

(٤) در بسیاری از داستان‌ها، «عصر» استعاره‌ای از پایان یک دورهٔ زندگی است؛ در رمان «بازماندهٔ روز» (ایشی‌گورو، ۱٤۰۰)، «عصر» یا همان «بازماندهٔ روز» اشاره دارد به نزدیک شدن به پایان دورهٔ اقتدارِ سرپیشخدمتی پیر و آغاز فرایند مرگ او.

(۵) از دیگر دلایل استفاده از نماد جهانیِ مار در تابلوی داروخانه‌ها به نسخهٔ ابن‌سینا مربوط می‌شود. ابن‌سینا برای دفع موش‌ها، به‌عنوان عامل طاعون، نگهداری از مار در خانه را توصیه کرد. هر خانه‌ای که بی مار بود، دچار بیماری طاعون می‌شد. در این نسخهٔ ابن‌سینا نیز مار کارکرد تسکینی و نگهبانی دارد.

کتابنامه

اسنودن، روت. ۱۳۹۷. *خودآموز فروید*. ترجمهٔ نورالدین رحمانیان. تهران: آشیان.

بیگدلو، غزاله. ۱۳۹۱. *مداد بنفش*. تصویرگر: پگاه کاظمی. تهران: علمی فرهنگی.

زنجانبر، امیرحسین. ۱٤۰۰. «خوانشی نشانه‌شناختی از پیرنگ داستان کودکانهٔ مداد بنفش با رویکرد نوشتار زنانه». *ادبیات پارسی معاصر*. دوره۱۱. ش۱. صص۱٦۰ـ۱۳۷.

طاهری، صدرالدین. ۱۳۹٤. «باژگونی مفهوم یک نماد: بررسی کهن‌الگوی مار در ایران و سرزمین‌های همجوار». *هنرهای زیبا هنرهای تجسمی*. س۲۰. ش۳. ۲۵– ۳٤.

عوض‌پور، بهروز و سهند و سینا محمدی خبازان. ۱۳۹۹. *روان‌اسطوره‌شناسی‌های هنری*. تهران: سخن.

فروید، زیگموند. ۱۳۹۸. *سه رساله دربارهٔ نظریهٔ جنسی*. ترجمهٔ ابراهیم ملک‌اسماعیلی. تهران: نگاه.

فروید، زیگموند. ۱۳۹۹. *کاربرد روان‌کاوی در نقد ادبی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید.

فروید، زیگموند. ۱٤۰۰. *نظریهٔ روان‌کاوی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید.

کارور، ریموند. ۱۳۸۷. «*آشغال‌جمع‌کن‌ها*» در مجموعهٔ *پاکت‌ها و چند داستان دیگر*. ترجمهٔ مصطفی مستور. تهران: رسش. صص٦۷ـ۵۹.

کینودُز، ژان میشل. ۱۳۹۸. *درآمدی بر زیگموند فروید*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: شَوند.
نوئل، ژان بلمن. ۱۳۹٤. *تحلیل روان‌کاوانهٔ متون ادبی*. ترجمهٔ وحید نژادمحمد. تهران: افراز.
نجفی، عبدالمجید. ۱۳۹۹. «*درخت و بچهٔ مردم*» از مجموعهٔ *سلامِ آقای همینگوی*. تهران: سروش. صص۷ـ۲.
همیلتون، ادیت. ۱۳۷٦. *سیری در اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.

English source

Andersen, H. Ch. 2020. Storks. (J. Hershold; Trans.). Copenhagen: SAGA Egmond.
Bebina, M. & Jelena, A. G. 2017. "Female Power that Protects: Examples of the Aptropaic and Decortative Functions of the Medusa in Roman Visual Culture from the Territory of the Central Balkans". Starinar. (Issue. 67). Pp 167- 182.
https://doi.org/10.2298/STA1767167M
Cixous, H. 1976. The Laugh of the Medusa. Trans: Keith Cohen, and Paula Cohen. Signs: Journal of Women in Culture and Society. Vol. 1 (No. 4). Pp 875-893.
Dexter, M. R. 2010. "The Ferocious and the Erotic: Beautifule Medusa and the Neolithic and Snake". Journal of Feminist Studies in Reilgion. 26 (1). 25- 41. https://muse.jhu.edu/article/381897
Ekmekçi, Ç. 2019. Female body politics: "The Powerful Female Body" in mythological stories. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (Ö5), 209-214. DOI: 10.29000/rumelide.606125
Freud, S. 1953- 1964. Complete Psychological Works. (Strachey, J. et al; Trans.). London: The Hogarth press and the Institute of Psychoanalysis. 24 vols.
Garber, M & Vickers, N. 2003. The Medusa Reader. NY: Routledge.
Grimal, P. 1996. The Dictionary of Classical Mythology. New Jersey: Wiley Blackwell.
Kerenyi, K. 1959. The Heroes of the Greeks. London: Thames & Hudson.
Morford, M. P. O. & Lenardon, R. J. 2007. Classical Mythology. NY: Oxford University.
Ruthven, K. K. 2018. Myth. NY: Routledge.

References

Avazpour, Behrouz et al. (2020/1399SH). *Ravān-ostūreh-šenāsī-hā-ye Honarī.* Tehran: Sokhan.

Bigdeloo. Ghazale. (2013). *Medād-e Banafš*. Tehran: Elmi va Farhangi.

Carver, Raymond. 2008. "Āšqāl-ja′m-konhā" in *Pākathā va Čand Dāstān-e Dīgar*. Tr. by Mostafa Masour. Tehran: Rasesh. Pp. 59- 67.

Freud, Sigmund. (2019/1398SH). Se Resāle Darbāre-ye Nazarīye-ye Jensī (*Three Essays on the Theory of Sexuality)*. Tr. Ebrahim Malek Esmaeili. Tehran: Negah.

_____. (2020/1399SH). *Kārbord-e Ravānkāvī dar Naqd-e Adabī*. Tr. by Hossein Payandeh. Tehran: Morvarid.

_____. (2021/1400). *Nazarīye-ye Ravānkāvī*. Tr. by Hossein Payandeh. Tehran: Morvarid.

Hamilton. E. (1997/1376SH). *Seyrī dar Asātī-re Yūnān va Rom*. Tr. by Abdolhossein Sharifian. Tehran: Asatir.

Najafi, Abdolhamid. (2020/1399SH). "Deraxt-o Bačče-ye Mardom". in *Salāme Āqā-ye Hemingway*. Tehran: Soroosh.

Noël, J. B. (2015/1394SH). *Tahlīl-e Ravānkāvāne-ye Motūn-e Adabī (Psychanalyse et littérature)*. Tr. by Vahid NezhadMohammad. Tehran: Afraz.

Quinodoz, J. M. (2017/1398SH). *Darāmadī bar Sigmund Freud (Sigmund Freud an Introduction)*. Tr. by Mehrdad Parsa. Tehran: Shavand.

Snowden. R. (2018/1397SH). *Xodāmūz-e Freud* (*Freud the Key Idies: Teach Yourself)*. Tr. by Nouroddin Rahmanian. Tehran: Ashian.

Tāherī, S. 2016. The Inversion of a Symbol Concept. Honar-hā-ye Zībā Honar-hā-ye Tajassomī. 20 (3). Pp 25- 34.

Taheri, Sadroddin. (2013/1394SH). "Bāžgūni-ye Mafhūm-e Yek Namād: Barresi-ye Kohan-olgū-ye Mār dar Īrān va Sarzamīnhā-ye Hamjavār". *Honarhā-ye Zībā Honarhā-ye Tajassomī*. Year 20. No. 3. Pp. 25-34.

Zanjanabar, Amir Hossein. (2021/1400SH). "Xānešī Nešānešenāxtī az Peyrang-e Dāstān-e Kūdakāne-ye Medād-e Banafš bā Rūykard-e Neveštār-e Zanāne". *Contemporary Persian Literature*.Year 11. No. 1. Pp. 137- 160.

The Story of *the Tree and The Child of the People* and the Myth of Medusa: A Comparative Study Based on the Theory of Castration Anxiety

Amirhossein Zanjanbar
M.A in Children's and Adolescent Literature, Payame Noor University, Tehran Branch

Freud believes that myths, like dreams, are the symbolic representations of repressed sexual desires and the result of castration anxiety, and on this basis, he offers psychological-mythological reading of the archetype of " Medusa's head". He explains the works of art based on the theory of castration anxiety, and believes that psychological stories, like psycho-biographies, can be analyzed from psychoanalytic point of view. In the present article, the short story of *The Tree and The Child of the People*, by Abdolmajid Najafi, a psychological story, has been compared with the myth of Medusa, and a psychoanalytic reading of these two texts has been made. The purpose of this comparison is to show that both the myths and the contemporary child and adolescent stories are projections of human inner psyche. The article seeks to answer how castration anxiety is represented in the story of *The Tree and The Child of the People* and the myth of Medusa. The research, at first by using analytical-descriptive method, decodes the story, and then compares its theme with the psychological characteristics of Medusa from Freudian point of view. The results show that the theme of phallic stage, as one of the stages of psychosexual development, has always been present throughout history, from the myths made by primitive humans to the contemporary stories of children and adolescents.

Keywords: Stories of Children and Adolescents, Psycho-Mythology, Medusa, Freud, The Oedipus Complex, *The Tree and The Child of the People*.

Email: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

Received: 2021/08/24
Accepted: 2021/09/24