پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال چهاردهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۲۶، پاییز و زمستان ۹۷، صص ۱۳۳- ۱۵۳

اسطورهٔ پدر و پسر در رمان *پدر بی جان* و داستان *رستم و سهراب* از دید روان‌شناسی فروید

احمدرضا سرمدی*
دانش‌جوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانش‌کده زبان های خارجی، دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران
امیرعلی نجومیان **
دانش‌یار زبان و ادبیات انگلیسی، دانش‌کده ادبیات و علوم انسانی، دانش‌گاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسؤول)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۴/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۲۸

چکیده

هدف از نگارش مقاله حاضر بررسی اسطورهٔ پدر و پسر از دیدگاه فروید در رمان *پدر بی جان* اثر دانلد بارتلمی و مقایسهٔ آن با داستان *رستم و سهراب* در *شاهنامه فردوسی* است. برای نیل به این منظور، نویسنده این مقاله از روی‌کرد زیگموند فروید دربارهٔ عقدهٔ ادیپ در تحلیل رابطهٔ پدر و پسر در این دو داستان سود جسته است. این رابطه در دل خانواده شکل می‌گیرد که در رمان بارتلمی به‌خوبی ترسیم شده است. ابتدا به معرفی دانلد بارتلمی پرداخته می‌شود. سپس عقدهٔ ادیپ در دید فروید معرفی می‌گردد تا بنیان نظری پژوهش فراهم شود. آن‌گاه، این مفهوم در رمان *پدر بی جان* و داستان *رستم و سهراب* ارائه می‌گردد که در نهایت با بررسی هردو اثر از دید روان‌شناسیِ فروید مورد مطالعه قرار می‌گیرد. نویسنده در این مقاله بر آن است تا با تمرکز بر اسطورهٔ پدر و پسر از منظر روان‌شناسی فروید، ماهیّت این اسطوره را با تکیه بر متن *رمان* و *شاهنامه* به تصویر کِشد. این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است و روش مطالعه نیز کتاب‌خانه‌ای.

کلید واژه‌ها

دانلد بارتلمی، زیگموند فروید، عقدهٔ ادیپ، *شاهنامه*، روان‌شناسی.

asarmady@yahoo.com*
amiranan35@hotmail.com**

مقدّمه

دانلد بارتلمی[۱]، نویسندهٔ رمان و داستان کوتاه «در هفتم آوریل ۱۹۳۱ میلادی در شهر فیلادلفیا[۲] به دنیا آمد. دو سال بعد با خانواده به شهر هوستون[۳]، تگزاس[۴] نقل مکان کردند. پدرش استاد معماری دانش‌گاه هوستون شد، جایی که خود بارتلمی بعدها از آن‌جا مدرک روزنامه نگاری گرفت» (گوردون، ۱۹۸۱: ۱۵). بارتلمی چهار رمان و بیش از صد داستان کوتاه نوشته که در مجموعه‌های متعددی به صورت کتاب منتشر گردیده است. او در سال ۱۹۸۹ در اثر سرطان حنجره درگذشت.

بارتلمی از پیش‌روان پسانوگرایی[۵] در ادبیات آمریکاست و آثارش تا کنون الهام‌بخش نویسندگان متعدد و منظور نظر منتقدین ادبی بوده است. داستان‌های بارتلمی به موضوع‌هایی هم‌چون روابط فردی ناموفّق، نقش هنرمند، و گسست موجود بین جهان پدیده‌ها و نظام نشانه‌ها می‌پردازد که برای کمک به سازش‌پذیری ما با جهان آشفته و درک‌ناشدنی به وجود آمده است. در جهان داستانی، بارتلمی تمامی اَشکال سنتّی اقتدار و ساختار را به زیر سؤال برده، با طعنه به آن‌ها می‌نگرد، درنتیجه این اشکال جای‌گاه ممتاز خود را از دست می‌دهد. درحالی‌که در گذشته برای مواجهه با وحشتِ هستی انسان نیاز به سفر به اعماق رودخانه کنگو[۶] ضروری می‌نمود، در دنیای بارتلمی، این وحشت دربرابر دید خواننده قرار می‌گیرد: «وحشت بیرون در آپارتمان هوراس[۷] آمده بود. وحشت اندیشید، دیگر مأموران پلیس و هم‌سرانشان ایمن نیستند. هیچ‌کس ایمن نبود. ایمنی وجود ندارد» (بارتلمی، ۲۰۰۳: ۱۷۱). در رمان *پدر بی جان*[۸] این شکل سنّتی اقتدار در رابطهٔ پدر و پسر به تصویر کشیده می‌شود و اقتدار پدر به زیر سؤال می‌رود.

روان‌شناسی در ادبیات معاصر جای‌گاه ویژه‌ای دارد. از روان‌شناسی، که به نظریهٔ ذهن و رشد روان انسان می‌پردازد، می‌توان کمک گرفت و برای شرح بن‌مایه‌های اثر، رموز نمادین و روابط بین شخصیّت‌ها استفاده کرد. زیگموند فروید[۹] که پدر روان‌شناسی نوست بر جنبه‌های ناهشیار ذهن انسان تأکید می‌کند. بارتلمی نه‌تنها دربارهٔ فروید می‌دانست، بلکه متون اصلی او را نیز خوانده بود، به شکلی که مباحث روان‌کاوی در گفتمان روایی بارتلمی حضور پررنگی پیدا کرد. نکته جالب‌توجّه این است که داستان کهن *ادیپ شهریار* به فروید در رسیدن به مفاهیم روان‌شناسی کمک کرده است و همین مفاهیم در بررسی و تفسیر آثار ادبی به‌کار می‌رود. عقدهٔادیپ[۱۰] یکی از این مفاهیم است. نویسنده حاضر به

شرح مختصر آن با توجّه به خاستگاهش می‌پردازد. نکته چشم‌گیر این است که این رودررویی پدر و پسر را در اثر مانای ابوالقاسم فردوسی، داستان رستم و سهراب، می‌توان دید. «*شاهنامه* به‌عنوان مجموعه‌ای از اساطیر ایرانی که بخش قابل‌توجّهی از باورها، اندیشه‌ها و آرزوهای ایرانیان را در خود جای داده است، بستر مناسبی برای پژوهش‌های روان شناختی است» (اقبالی، ۱۳۸۶: ۷۰). بررسی این دو اثر از دو ادبیات و فرهنگ مختلف چه‌بسا نگاهی نو را در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به دست دهد تا شباهت‌ها و تفاوت‌های نگرش انسان به روابط انسانی را بر پایهٔ ادبیات و روان‌شناسی بهتر دریافت.

پیشینه تحقیق

در این بخش، پژوهش‌های پیشین روان‌شناختی در مورد رمان *پدر بی جان* و داستان *رستم و سهراب* معرفی می‌گردد. این نکته را باید در نظر داشت که این دو اثر تاکنون با هم مورد بررسی قرار نگرفته‌اند.

سانتیاگو خوان ناوارو[۱۱] در مقالهٔ «دربارهٔ بیهودگی پدرکشی: خوانشی لکانی از رمان *پدر بی جان* اثر دانلد بارتلمی» بیان می‌دارد که «عقدهٔ ادیپ فروید و ارتباط بین دوره خیالی و نمادین لکان در رمان قابل مشاهده است»(ناوارو، ۱۹۹۱: ۸۸). البتّه ناوارو بر نظریه زبان و هنرهای ژک لکان[۱۲] تکیه می‌کند و مسیر حرکت *پدر بی‌جان* را استعاره‌ای برای بحث لکان در مورد کارکرد زبانی می‌داند (همان). با این نظر *پدر بی جان* استعارهٔ زبان می‌گردد یعنی همان ساختارهای فرهنگی و زبانی که پیش از ورود کودک به مرحلهٔ نمادین وجود دارند. ناوارو بیان می‌کند که لکان بر این باورست که دانش نسبت به جهان، دیگران و خود توسط زبان کنترل می‌گردد، از این بابت است که *پدر بی جان* بر اندیشه توماس[۱۳] تسلّط دارد (همان:۹۲). این تسلّط قطعی نیست، درست همان‌گونه که نشانهٔ زبانی قطعیت ندارد. «زبان که همان پدر است، خاستگاه قوانین و محدودیت‌های فرهنگی است و در همان زمان، پیش‌شرط رسیدن به آگاهی نسبت به خود به مثابه هویت متمایز است» (همان:۹۸). می‌توان نتیجه گرفت که هیچ خویشتن مجزا یا خود ثابت وجود ندارد.

در مقاله «قتل پدر و نجات پدر: تمثیل‌های پسا ـ فرویدی در آثار دانلد بارتلمی» مایکل زایتلین[۱۴] اشاره می‌کند که در گفتمان روایی بارتلمی، روان‌کاوی جای‌گاه اصلی دارد. برای نشان دادن این جای‌گاه، او از دو داستان کوتاه و رمان *پدر بی جان* در مقاله‌اش بهره می‌برد. داستان *منظره گریستن پدرم*[۱۵] را با داستان *ادیپ شهریار*[۱۶] مقایسه می‌کند. در داستان ادیپ، «پسر به‌سوی درشکه می‌رود تا پیرمرد را بِکُشد و موفق

می‌گردد. امّا در داستان بارتلمی، آن‌کس که به سوی درشکه می‌رود و افسار اسب‌ها را می‌گیرد و به زیر درشکه رفته، کشته می‌شود، پدر است، نه پسر» (زایتلین، ۱۹۹۳: ۱۸۹). در ادامهٔ مقاله، زایتلین، تنها فصل هفدهم رمان *پدر بی جان* که *کتاب راهنما برای پسران*[۱۷] را در برمی‌گیرد، بررسی می‌کند. او توضیح می‌دهد که «در دل کنش نجات پدر، ایدهٔ قتل پدر نهفته است» (همان: ۱۹۸). در پایان نتیجه می‌گیرد که پسر نمی‌تواند از سلطهٔ پدر رهایی یابد: «پدر برای همیشه در روح پسر ساکن شده، خود را با تعریف خویشتن پسرش پیوند زده است» (همان: ۲۰۰).

در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نبرد پدر و پسر در دو افسانه ژرمنی و ایرانی رستم و سهراب/ هیلدبراند و هادوبراند» نوشتهٔ سیّد مسعود سلامی و پرستو پنجه‌شاهی، تلاش بر آن است تا با بررسی کهن الگوهای موجود در آثار، چگونگی راه‌یابی و تثبیت آن‌ها در بین ملل خویشاوند و یا احتمال الگوپذیری آن‌ها از یک‌دیگر بررسی شود. نویسندگان نتیجه می‌گیرند که «بررسی شباهات بسیار این دو سرودهٔ چه در جزئیات و چه در کلیات، ثابت می‌کند که بن‌مایه هردو، افسانهٔ آریایی ایرانی با نگرشی اسطوره‌ای است که مسیری تاریخی و بس دشوار را پشت‌سر نهاده و با تأثر از شواهد تاریخی و ایده‌آل های اخلاقی ملل واقوام خویشاوند در قالبی جدید، امّا آشنا یک بار دیگر خلق شده است» (همان: ۱۱۶).

سیّد کاظم موسوی، جهانگیر صفری و ابراهیم ظاهری در مقالهٔ مشترکشان با عنوان «تحلیل شخصیّت در داستان رستم و سهراب» از دیدگاه روان‌شناختی فروید برای تحلیل شخصیّت سهراب، رستم و کاووس بهره می‌برند. دیدگاه فروید دربارهٔ شخصیّت و ساختار آن یعنی نهاد، خود و فراخود بیان می‌گردد و از این منظر سه شخصیّت بالا مورد بررسی قرار می‌گیرند. نویسندگان نتیجه می‌گیرند که «سهراب، رستم و کاووس، نمادی از این سه ساختار شخصیّت در نظر گرفته شدند وتعارض بین آن‌ها به تعارض بین نهاد، خود و فراخود تأویل گردید» (همان: ۱۷۴).

«فرآیند فردیت در داستان رستم و سهراب بر پایهٔ شخصیّت سهراب» نوشتهٔ ذوالفقار علامی و سیما رحیمی است که برای بررسی خود از نظریهٔ فرآیند فردیّت کارل گوستاو یونگ استفاده کرده‌اند. کهن‌الگوهای نقاب، سایه، آنیما، پیر خردمند و خویشتن در بررسی کنش‌های سهراب و دیگر شخصیّت‌ها به کار گرفته می‌شود. تسلّط سایه بر دیگر جنبه‌ها، عامل اصلی عدم موفّقیت سهراب عنوان می‌گردد.

ادیپ شهریار و عقدهٔ ادیپ

در این‌جا داستان ادیپ به اختصار بیان می‌گردد تا به نظریه عقدهٔ ادیپ در دید فروید برسیم. *ادیپ شهریار*، نوشته سوفوکلس[۱۸] اغلب اولین داستان کارآگاهی در سنّت غربی توصیف می‌گردد. این اثر، نمایش‌نامه‌ای است دربارهٔ کشف راز یا درواقع، چند راز. «ادیپ، پادشاه تیبس[۱۹]، نمایش‌نامه را با همتش برای کشف و برطرف کردن علت بلایی که در شهر آمده، آغاز می‌کند. این بلا، مردم و محصولات آن‌ها را از بین می‌برد. برای کشف منشأ بلا و نجات شهر، سروشی ندا می‌دهد که ادیپ باید قتل پادشاه مقتول، لایس[۲۰]، را که بدون بررسی و مجازات باقی مانده، پی‌گیری کند» (ترشول، ۲۰۰۱: ۴۵). در ابتدای نمایش، ادیپ رهبری قدرت‌مند و مطمئن نمایان می‌شود. ادیپ، تاج و تخش را با حلِّ معمای ابوالهول[۲۱] که شهر را تحت طلسم خود درآورده، به دست می‌آورد. با حلِّ معما، شهر را از بردگی نجات می‌دهد. سپس با بیوهٔ شاه متوفی، یوکاستا[۲۲]، ازدواج می‌کند و پادشاه می‌شود. ادیپ خود را استاد حلِّ معما می‌داند، کسی که می‌تواند حقیقت را نمایان سازد و راه دانش و آگاهی را در پی‌گیرد. در طی نمایش، ادیپ درمی‌یابد که آن قاتلی که به دنبالش بوده، خودش است؛ نادانسته لایس را در درگیری‌ای پیش از ورودش به شهر تیبس به قتل رسانده است. هم‌چنین به حقیقت تلخ‌تری می‌رسد؛ لایس و یوکاستا، پدر و مادرش، بوده‌اند که او را در نوزادی به‌خاطر پیش‌گویی که به آن‌ها هشدار داد پسر، پدر را می‌کشد و با مادرش ازدواج می‌کند، رها کرده بودند. ادیپ بی هیچ خطای عمدی، منشأ مسمومیت شهرش است. معمایِ تولّد خودِ اوست – قتل نادانستهٔ پدرش و ازدواج با مادرش – که نفرین خدایان را بر شهرش فرو آورده است. او پاسخِ پرسشی است که به دنبالش می‌گردد. در پایان نمایش، یوکاستا خود را حلق‌آویز می‌کند و ادیپ خود را کور تا دیگر نتواند نتایج قتل پدر و ازدواج با مادر خود را ببیند.

فروید در اسطوره ادیپ گونه‌ای از سوگ ـ رنج‌نامه را مشاهده کرد که در هر خانواده‌ای تجسم می‌یابد، اگرچه که به مقیاس سوگ ـ رنج‌نامهٔ ادیپ نباشد. فروید بر این باور است که ادیپ آرزویی را به عمل درآورده است که همه در دوران کودکی دارند. او در معاینات بالینی‌اش، پی‌درپی همین الگو را مشاهده می‌کرد ـ علاقه و عشق به والدی که جنس مقابل فرزند بود و حسادت، تنفر و حتا آرزوی مرگ برای والد هم‌جنس فرزند ـ که در نهایت آن را عقدهٔ ادیپ نامید. فروید بر این باور است که علت تأثیر نمایش‌نامه *ادیپ شهریار* بر تماشاچیان امروزی آن، تشخیص همهٔ ما از داستان نمایش‌نامه از دوران کودکی

است. فروید می‌نویسد: «این سرنوشت همهٔ ماست، شاید، اولین حسِّ جنسی مان را به‌سوی مادرمان سوق دهیم و اولین حسِّ تنفرمان و اولین آرزوی مهلکمان را به‌سوی پدر» (فروید، ۲۰۰۸: ۳۶۴). در مرحله ادیپی که تا پنج سالگی کودک را دربرمی‌گیرد، تمامی «توجّهش را به‌سوی مادر سوق می‌دهد و می‌خواهد تنها خودش مالک مادر باشد. امّا خیلی زود درمی‌یابد که شخص دیگری، برای عشق مادر در رقابت با اوست: پدر» (رایت، ۱۹۹۶: ۲۹۰). پس پسر باید پدر را کنار بزند تا به مادر برسد. البتّه در عقدهٔ ادیپ، این تمایل نامشروع به سمت مادر به‌وسیلهٔ نیروی مخالفی که ترس از اخته شدن از جانبِ پدر است، مهار می‌گردد. باید در نظر داشت که این تمایل و رقابت با پدر ناآگاهانه است، درست مانند آن‌چه که در نمایش‌نامهٔ *ادیپ شهریار* به وقوع می‌پیوندد. «عقدهٔ ادیپ نقطهٔ اوج ورود کودک به ارزش‌های جامعهٔ مرد محورانه است» (رایت، ۱۹۹۶ :۱۳۰). پس نقطه‌ای است که پسر ویژگی‌های مردانه را کسب می‌کند. عقدهٔ ادیپ برای ایجاد هویّت جنسی کودک و ساخت ضمیر ناخودآگاه لازم است. «زمانی که پسر به علت تلاش کودکانه گوناگونش برای رسیدن به مادر، تهدید به اخته شدن می‌شود، آرزوی رسیدن به مادر را کنار می‌گذارد و با اقتدار پدر پیوند می‌خورد. عقدهٔ ادیپ، هستهٔ ضمیر ناخودآگاه را می‌سازد» (همان: ۱۳۰).

پدر بی جان و داستان *رستم و سهراب*

رمان پسانوگرای *پدر بی جان* در سال ۱۹۷۵ میلادی به چاپ رسید. رمان بارتلمی در ظاهر ساختار خطّی و سنّتی روایت، طلب و سفر را بیان می‌دارد. داستان این رمان از این قرار است که گروهی از فرزندان پسر و دختر، پدر را که به کابلی بسته شده از میان صحرایی خشک در هر شرایطی به‌سوی مقصدی که ماهیّتی رهایی‌بخش دارد، حمل می‌کنند. در ابتدا آن‌ها در جست‌وجوی «پشم زرین»[۲۳] هستندکه انتظار دارند نیروی جوانی را به پدر بی جان بازگرداند. «وقتی رسیدیم و وقتی خودم را در گرمای زردش پیچیدم، دوباره جوان خواهم شد... دوباره قوی می‌شوم... وقتی در آغوشش بگیرم، پدر بی جان گفت، به همهٔاین سختی‌ها می‌ارزد» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۹). پشم زرین اشاره به یکی از داستان‌های اساطیر یونان دارد: «پشم قوچی بال‌دار از جنس طلای خالص که از درختی بر فراز دره‌ای در سرزمین کولکیس[۲۴] آویزان بود و جیسون[۲۵] و آرگونات‌ها[۲۶] با کمک میدیا[۲۷] آن را دزدیدند» (لس، ۱۹۹۴: ۸۶). هدف واقعی این طلب، به‌تدریج برای پدر بی

جان و خواننده متن آشکار می‌گردد. هدف راستین پسرها، به‌ویژه توماس، خلاص شدن از دست پدر بی جان است. در بخش‌هایی از رمان اشاره‌هایی به نقشه شان می‌شود، امّا در فصل آخر مستقیم با آن مواجه می‌شویم:

باید به داخل گودال بروی، توماس گفت.
برم داخل گودال؟
بخواب در گودال.
بعد رویم را می‌پوشانی؟
بولدوزرها بالای تپه منتظرند، توماس گفت.
زنده به گورم می‌کنی؟
تو زنده نیستی، توماس گفت، یادت هست؟ (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۷۵)

با توجّه به این متن، می‌توان نتیجه گرفت که قصد حقیقی آن‌ها کسب آن پشم زرین یا هر آرزویی نبوده، بلکه اقدامی برای خلاصی از یک عنصر نفرت‌انگیز بوده است. این مقصد در بیش‌تر رمان رمزآلود باقی می‌ماند تا این‌که در انتهای رمان درمی‌یابیم که آرامگاه وی است. این اقدام، مانند طغیان ادیپ است. «بر طبق نظر فروید، در حقیقت تمامی اشکال طغیان، شورشی علیه محدودیت‌های سلطهٔ پدرسالارانه است - یعنی نیروی سلطهٔ پدر» (گورین، ۲۰۱۱: ۲۱۵). برای رهایی از این اسارت، پسر باید پدر را بکشد؛ در واقع پدر باید بمیرد، چه نمادین، چه حقیقی. این عمل، راهی برای تقویت حیات است. «تجدید حیات، با رفتن نسل قبلی و ایجاد فضا برای نسل بعدی صورت می‌پذیرد» (چتویند، ۱۹۸۲: ۳۴۵). پس، قربانی کردن پدر که خاستگاه حیات فرزندان بوده، نیز معنا پیدا می‌کند. نسل بعدی برای ادامهٔ حیات نیاز به فضا و استقلال دارد، از این روی پدر را به محل دفن می‌برند.

حماسهٔ *رستم و سهراب* در *شاهنامه*، سرودهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی در قرن چهارم هجری، با شکار رستم در حوالی سمنگان آغاز می‌گردد که در زمان استراحت او، رخش دزدیده می‌شود و این باعث مراودهٔ رستم با حاکم سمنگان می‌گردد. رستم تهمینه، دختر حاکم، را خواستگاری می‌کند و فردای پیوندشان با پیدا شدن رخش به ایران باز می‌گردد. پیش از بازگشت، رستم نشانی برای فرزندشان به تهمینه می‌دهد. سهراب، پسر رستم و تهمینه، بسیار نیرومند می‌گردد و از مادر نشان پدر را می‌جوید. پس از آگاهی از هویّت

پدر، با سپاهی به‌سوی ایران حرکت می‌کند تا پدر را به تخت پادشاهی برساند. رستم به کمک سپاه ایران می‌آید و بدون آگاهی از ارتباطشان با هم به نبرد می‌پردازند. روز نخستِ نبردِ این دو پهلوان با نیزه و شمشیر و گرز صورت می‌گیرد. روز بعد، با خاک شدن رستم نبرد تن به تن آغاز می‌گردد. امّا رستم، او را می‌فریبد که تنها پس از دوبار به خاک مالیدن حریف اجازهٔ کشتنِ او به رسمِ جوان‌مردی وجود دارد. با گذشتِ سهراب از کشتن رستم، روز دوم نبرد به پایان می‌رسد. روز سوم نبرد، رستم سهراب را به خاک می‌افکند و زود با خنجرش سینه‌اش را می‌دَرد. سهراب که بر زمین افتاده، حریف را از کین‌خواهی پدرش رستم، آگاه می‌کند که روزی انتقام مرگ وی را خواهد گرفت. رستم نشانِ بازوی سهراب را می‌بیند و درمی‌یابد که همان نشانی است که به تهمینه داده بود. سهراب پسرش بود و او ندانسته فرزندش را کشته و پسر هم بی‌خبر از نام حریف، با پدر به نبرد پرداخته بود. رستم فغان می‌کند و نوش‌دارو هم نمی‌رسد. سهراب می‌میرد. رستم پر از غصه و غم به زابل بر می‌گردد (فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۱۸-۱۹۸).

بررسی رمان *پدر بی جان* و داستان *رستم و سهراب*

بحث دربارهٔ *پدر بی جان*، دومین رمان بارتلمی دشوار است، زیرا او عناصری مانند شخصیّت‌ها، پی‌رنگ، نمایش و گره‌گشایی را کنار هم گذاشته است که معنای ملموسی به‌وجود می‌آورد؛ سپس این عناصر رنگ می‌بازد و وارد سطوح دیگری از دلالت معنایی می‌گردد، سطوحی هم‌چون روان‌شناسی، اساطیری، سیاسی، فلسفی و ایدئولوژیکی. درنتیجه، پدر بی جان «تنها به مفهومی بی جان است» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۴) و جست‌وجوی او که به‌نظر می‌رسد در پی پشم زرین است، تقریباً به پایان رسیده، امّا هرگز به واقع آغاز نشده است. چون حقیقت هدف این طلب، دست‌نایافتنی است. پدر بی جان می‌تواند زئوس[۲۸]، پرومته[۲۹]، ادیپ و حتّا شاه لیر[۳۰] باشد، شخصیّت مقتدری که تکه‌تکه گردیده است. او خداست، خدایی به‌مثابهٔ پدر و پدری به‌مثابهٔ خدا. در کل، او رمان، فرهنگ غرب، حقیقت، وظیفه، شرافت و کشور است. او نظمی است که در پی آنیم و کنترلی است که در پی گریز از آنیم. از دیدگاه روان‌شناسی، او پدرِ ادیپ است که به جوانی پسرش حسادت می‌ورزد و هم‌چنین هدف حسادت جنسی پسرش است. او پدر کهن‌الگو، نیروی تاریخ، زمان و تجربه است که هر فرزندی تلاش می‌کند از سیطرهٔ آن رها شود، به استقلال رسد و هویّت خود را بسازد.

«او گوشت و پوست فرزندش است، ذهن و روح پسر سرکشش، و کلام، خلق هنری اوست» (گوردن، ۱۹۸۱: ۱۶۳). پدر بی جان، اندازه‌اش ۲۳۰۰ ذراع است که با یک کابل فولادی از نواحی روستایی به زحمت حمل می‌گردد. اگرچه باور دارد در جست‌وجوی پشم زرین است، امّا به محل دفنش برده می‌شود: فرزندانش می‌گویند: «می‌خواهیم پدر بی جان، بمیرد» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۱). درواقع پشم زرین در رمان موی شرمگاهی یک زن است که چه‌بسا از نظر جنسی پدر بی جان را بهبود بخشد. پدر بی جان سخت‌گیر و تأدیبی است؛ او التماس می‌کند و اشک می‌ریزد. بزرگ‌ترین غمش سن اوست. هیچ‌کس دیگر نسبت به او تمایل جنسی ندارد. وقتی به چند رابطه در طول راه می‌نگرد، ناامیدی و شهوتش زیاد می‌شود. هر بار که از نظر جنسی رد می‌شود، با کشتن هر شکلی از حیات که در سر راهش باشد، انتقام می‌گیرد. در نهایت، پس از چند توقف برای خوردن غذا و نوشیدن تمامی ابزارهای اقتدارش را به توماس می‌دهد: سگک کمربند، شمشیر، پاسپورت، وصیت‌نامه و کلیدها. اگرچه هنوز پر از اشتیاق به زندگی و پشم زرین واهی است، پس از رسیدن به مقصد خود را در گودال بزرگی که برای او آماده کرده‌اند، می نشیند و بولدوزرها کارشان را آغاز می‌کنند.

ادبیات داستانی بارتلمی لبریز از یک حسِّ دوگانهٔ رهایی از سنگینی گذشته و تمامی سلطه و ساختارش، و یک احترام مستمر برای آن گذشته است. بحث فراگیر این دوگانگی دربارهٔ پدر و پسر در رمان *پدر بی جان* به چشم می‌خورد. پسر به‌شدت احساس می‌کند زمان و دورهٔ اقتدار پدر بی جان به پایان رسیده است. برای نمونه، زمانی که گروه به زمین خانواده وند[۳۱] می‌رسد، پدر بی جان می‌پرسد:

آیا بر وندها حکم‌رانی نکردم؟
کردی... توماس گفت، با یک دست آهنی
چه‌طور است که دیگر بر آن‌ها حکم‌رانی نمی‌کنم؟
چون داری به شب پر ستاره وارد می‌شوی
جولی[۳۲] گفت، با تمامی آثارت (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۷۳-۷۴).

واژهٔ «وارد می‌شوی» تا حدی فریب‌دهنده است، زیرا لحنی آرام و منفعلانه از ویرانی آهسته‌ای را به‌وجود می‌آورد و ضمنی بیان می‌دارد که پدر بی جان به‌سادگی محو می‌شود. با وجود این، گذار از پدر به پسر، از دوران کهن به نو، از طریق اعمال قدرت

صورت می‌پذیرد. برای نمونه، پدر بی جان بسیار خوب قادر به راه رفتن است، امّا از راه رفتن خودداری می‌کند و باید مردان مسلح او را برای مقصدِ نهایی روی زمین بکشند. افزون بر این، دو بخش از رمان خیلی روشن به ماهیّت خشن این گذار قدرت تأکید می‌کند. نخستین اشاره به استفادهٔ بارتلمی از اقتباس فرویدی اسطوره ادیپ برمی‌گردد. شبی در کنار آتش، پدر بی جان درخواست می‌کند که برایش داستان بگویند. توماس، رهبر این سفر و بنابراین وارث قدرت پدر بی جان، با روایتی عجیب دربارهٔ ربوده شدن و شکنجه شدنش به‌وسیلهٔ «چهار مرد با لباس‌های تیره و کیف‌های دیپلماتی حاوی مسلسل یوزی» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۵۳) تعریف می‌کند. با ادامهٔ داستان، توماس نقل می‌کند چگونه او را به سفری طولانی در منظره‌ای شگفت‌انگیز که عناصر روستایی و اسرارآمیز افسانه‌های سنّتی را با هم ترکیب می‌کند، بردند. «دوباره سوار شدیم و در یک صف از میان مه عصرگاهی از تپه‌ها و دره‌ها به‌سوی مکانی وحشی‌تر با بوی ماهی و چمن خشکیده رفتیم» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۵۴)، که اشاره به ویژگی‌های مادی فرهنگ معاصر دارد. «بعد، پس از چند ساعت چهارنعل رفتن در دل شب به یک کارواش رسیدیم» (همان: ۵۵).

هدف این سفر «دیدار با بزرگ پدرـ افعی[۳۳] است که اگر توماس بتواند پاسخ معمایش را به‌درستی بدهد، نعمتی نصیبش می‌گردد» (همان: ۵۷). ادیپ هم با معمایی روبه‌رو شد. مشخص است که پدر در این حکایت با نمادگرایی فرویدی دربارهٔ آلت مردانه، مار، معرفی می‌شود و سپس حتا به نسبت بزرگ‌تری به شکل افعی‌ای عظیم تبدیل می‌گردد. این نمادگرایی فرویدی با «درخواست بزرگ پدرـ افعی برای پوست حشفهٔ ناواردان» (همان: ۵۸) مورد تأکید قرار می‌گیرد. این درخواست نسخهٔ آیینی اختگی است و بنابراین تمامی حریفان را در برابر سلطهٔ پدر و شهرت شهوی‌اش ناتوان می‌سازد.

در پیش‌گاه بزرگ پدرـافعی، از توماس، مانند مواجههٔ ادیپ با بوالهول، معمایی سؤال می‌گردد که تا کنون به آن پاسخی داده نشده و هم‌چنین از پرسش ابوالهول هم اسرارآمیزتر است: «واقعاً چه احساسی داری؟» (همان: ۶۰). خوش‌بختانه، توماس در پشت «یک ورقهٔ حلبی» (همان: ۵۸) نوشته‌ای را می‌خواند که افعی آن را در دهان خود حمل می‌کرد و زمانی که برای مراسم لباس می‌پوشید، از آن به‌جای آینه استفاده می‌کرد. سپس بی هیچ مکثی، توماس همان عبارت روی حلبی را جواب می‌دهد: «مثل قتل» (همان: ۶۰). درستی پاسخ، همه را شگفت‌زده می‌کند، حتا خود توماس هم متحیّر می‌گردد، البتّه شگفتی او به خاطر داشتن همان حس به شکل واقعی است: «خودم هم از

نزدیکی احساساتم به پاسخ، بهت زده شدم. احساسات گم شده‌ام که هرگز پیش‌تر پیدایشان نکرده بودم» (همان:۶۰). البتّه، آن‌چه توماس کشف کرده است، همان چیزی است که فروید به آن حسِّ دشمنی پسر نسبت به پدر می‌گوید. در واکنش نسبت به پاسخ درست توماس، بزرگ پدرـ افعی نشان می‌دهد که به‌خوبی این حسِّ او را درک می‌کند: «فکر کنم این نعمتی که در انتظارش هستی، توانایی انجام این شرارت است؟» (همان: ۶۱).

از دید شخصیّت‌پردازی آن‌چه در رویکرد بارتلمی نسبت به مشکلی که به شخصیّت از سوی جهانی آشفته تحمیل می‌گردد، برخلاف نویسندگان معاصر که آلن وایلد[۳۴] آن‌ها را «واقع‌گرایان بی‌حرکت» (*در جست و جوی کوچکی*، ۳۵۱) می‌نامد، بارتلمی به فراسوی تسلیم ساده در برابر فروپاشی آشفته ساختار موجود و یا تمنای حسرت‌بار برای بازگشت به همان ساختار می‌رود. طنز بارتلمی شخصیّت‌هایی را ارائه می‌کند که هم آزادی انتخاب فردی دارند و هم ساختار هویّتی. بی شک شخصیّتی که این ویژگی‌ها را در میان شخصیّت‌هایی که بارتلمی آفریده دارد، پدر بی جان است. از جنبهٔ جسمانی، غول‌پیکر است: «کل گسترهٔ بزرگ او از خیابان پامرد[۳۵] تا بلوار گریست[۳۶] است. کلّ طول او، ۱۱۵۰ متر است» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۱). دیگر ویژگی شگفت‌انگیز جسمانی پدر بی جان پای مکانیکی اوست. این پا مبالغهٔ ویژگی جسمانی است، امّا عادی باعث خنده نمی‌شود، زیرا به‌طور طبیعی بخشی از اوست و جای‌گزین پای طبیعی زخمی یا بیمار است. به‌مثابهٔ یک شخصیّت، پدر بی جان در مواجهه با تهدید بزرگ تغییر هویّت ذاتی خویش را حفظ می‌کند. این تهدید درک این نکته است که دیدگاهش نسبت به جهان کهنه است و به علت تفاوت زیاد بین رفتار او و چگونگی رفتار ما در شرایط مشابه، در خوانندهٔ داستان، تخلیهٔ طنزگونهٔ بزرگی ایجاد می‌کند. به جز پدر بی جان دیگر شخصیّت‌های رمان بدون پیچیدگی هستند. گذشتهٔ زیادی ندارند، وجه تمایزی ندارند و بی روح و ماشینی حرف می‌زنند. حتا پدر بی جان از خودش طوری صحبت می‌کند که انگار بازیگر نمایش است: «خوب انجامش دادم؟» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۳۱). این شخصیّت‌ها مانند کارکرد زبانی که در این مثال به‌مثابهٔ «مدارهای چاپی که خود را می‌سازند» (همان:۱۰۶) بیان می‌شوند، به تصویر می‌آیند، یا تجربه‌شان از دید دیگر هنرها توصیف می‌شود: رابطهٔ جنسی «تک خوانی سه نت» (همان: ۱۱۹) است. «اگر زبان، یک استعاره، چیزی شبیه به تجربه است، هنر هم در تمامی اشکالش این چنین است» (گوردن، ۱۹۸۱: ۱۷۰).

رفتار توماس در طول سفر، این باورش که او رهبر گروه است و همه چیز در اختیار اوست را نشان می‌دهد. اگر این سفر برای توماس، نماد بالغ شدن اوست، اعمال او را می‌توان به‌مثابهٔ ادعای قدرت و سلطه‌ای که به‌زودی پدر بی جان از دست می‌دهد، برداشت کرد. سه کنش خاص بیان‌گر این ادعاست. اولی، به‌دست آوردن وسایل پدر بی جان توسط توماس است که پیش‌تر به آن اشاره شد: سگک کمربند، شمشیر، پاسپورت، وصیت‌نامه و کلیدها که این موارد را از صفحهٔ ۴۷ تا ۱۷۰ داستان به‌تدریج از پدر می‌گیرد. دومی، رفتار فخرفروشانه و اهانت‌آمیز توماس نسبت به مادر، یک شخص تیره و بدیمن که بر اسب سوار است و از دور گروه را دنبال می‌کند، است. زمانی که مادر سرانجام به گروه نزدیک می‌شود، توماس با رفتاری که تهدید او را خنثی کند، بی‌درنگ به مادرش فهرست خرید از بازار را می‌دهد، از او تشکّر و «او را مرخص می‌کند» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۶۹). سومی، نافرمانی مغرورانهٔ توماس نسبت به پدر بی جان در صحنهٔ پایانی رمان است. زمانی که پدر بی جان درمی‌یابد که طلب پشم زرین، داستانی برای پوشیده نگه داشتن مرگ اوست. زیرا آن پشم در تمامی راه در زیر دامن جولی بوده است. پدر بی جان می‌پرسد که آیا می‌تواند آن را لمس کند. توماس این درخواست را رد می‌کند. سپس توماس دست خود را روی دامن جولی می‌گذارد که به همه حق تملکش را نشان دهد. این سه نمونه از رفتارهای توماس، نشان از ادعای وی برای کسب سلطه و قدرت پدر دارد.

روان‌شناسی توماس در *کتاب راهنما برای پسران* آشکار می‌شود، دست‌نویسی که بی هیچ توضیحی به‌دست توماس می‌رسد. در این گزیده، تقابل توماس با ستیز پدری با بیان روان‌شناسانه توصیف شده است:

> آن‌ها [پدرها] راه شما را سد می‌کنند. از روی آن‌ها نه می‌توان عبور کرد، نه بـه آرامی از جلویشان رد شد. آن‌ها به گذشته تعلق دارند. اگر رد شدن از جلویشان را حرکتی که با آن از دیده‌ها می‌گریزی یا به سلامت می‌گذری در نظر بگیری. اگر سعی کنی یکی را دور بزنی، دیگری را خواهی دید که (اول چشمک می‌زند) به‌طور مرموزی در عرض مسیر تو پدیدار می‌گردد. یا شاید، همان پدر اولی است که با سرعت پدری حرکت می‌کند (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۲۹).

جای تعجّب نیست که بیش‌ترین بخش این *کتاب راهنما* به ارتباط پدر و پسر از دید تضادّ ادیپی بپردازد. پدر که همیشه از بابت حملهٔ پسر آسیب‌پذیر است، در سرتاسر این بخش ناخودآگاه به علت حسِّ عمیق بی‌اعتمادی نسبت به پسرش، سعی در اعمال قدرت دارد. پسر، که رفتارش تنها بر پایهٔ انزجار از سلطهٔ پدر بنا شده، باید پیوسته احساسش را سرکوب کند تا آن سلطه را به زور غصب کند، یعنی با پدرکشی. امّا درحالی‌که درون‌مایهٔ پدرکشی در موقعیت ادیپی نهفته است، کتاب *راهنما* به خوانندگانش اطمینان می‌دهد که «نیازی به کشتن پدرتان نیست، زمان او را خواهد کشت. ... وظیفهٔ راستین شما به‌عنوان پسر این است که پدرتان شوید، البتّه یک نسخهٔ کم‌رنگ‌تر و ضعیف‌تر از او» (۱۳۰). کتاب *راهنما برای پسران* خاستگاه قدرت پدر در یک پدرکشی را بررسی می‌کند که پس از آن «باید با خاطرهٔ پدر کنار بیایی. اغلب این خاطره از حضور زندهٔ پدر، قوی‌تر است، صدای درونی آمرانه، نطقی آتشین، بله و نه گویان ـ رمزی دو سویه، بله نه، بله نه، بله نه، بله نه، که کوچک‌ترین حرکت ذهنی یا جسمانی شما را کنترل می‌کند. در چه زمانی شما خودتان می‌شوید؟ هرگز، به طور کامل، شما همیشه تا حدی او هستید» (۱۴۴). «در حقیقت، این بازنمایی روند نهادینه‌سازی سلطهٔ نمادین به‌مثابهٔ وجدان است» (پتسون،۱۹۹۲: ۱۹۱). همان‌گونه که ژاک لکان[۳۷] بیان می‌کند، «پدر نمادین، تا آن‌جا که نشان چیزی است، پدر بی جان است» (لکان، ۱۹۹).

«پدر باید از بین برود تا در غیابش کارکردش را بشناسند. غیاب پدر، نه حضورش، پدر را بیان می‌کند: پدر باید از بین برود تا معنایش به‌طور نمادین دریافت شود» (پتسون،۱۹۹۲: ۱۹۴). هویّت توماس به دیگری[۳۸] وابسته است، او نمی‌تواند میراث پدری را انکار کند، امّا می‌تواند عظمت پدر را با نسخهٔ کم‌رنگ‌تر و ضعیف‌تری از او شدن ادا کند، «بنابراین به سوی عصر طلایی ادب، سکوت، و تب‌های آرام حرکت می‌کند» (بارتلمی، ۱۹۷۵: ۱۴۶).

ناهم‌خوانی رابطهٔ پدر و پسر در تمامی نسل‌ها وجود دارد و بارتلمی به گذشته و حال، زمان تاریخی و اساطیری وارد می‌شود تا این نکته را به تصویر کشد. پدر بی جان، پدر شهوی، پدر حقیقی است که فرزندش خواستار نام و محیطی است تا در آن رشد کند، خواستار اخلاقیات و واقعیتی است که در آن به هویّتی برسد: «ایدهٔ کلیدی پدر بودن، مسؤولیت است» (همان:۱۰۴). در ارتباط با این مسؤولیت که پدر مجبور به پذیرش آن است، پدر بی جان دربارهٔ خانواده‌اش می‌گوید: «بدون فرزندان، من پدر نخواهم بود. بدون دوران بچگی، پدر شدنی وجود نخواهد داشت. هرگز این را نمی‌خواستم، بر من تحمیل

شد» (همان: ۱۷). زمانی که نطفهٔ بچه بسته می‌شود، پدر از این مسؤولیت عقب‌نشینی می‌کند، زیرا قید و بندش زیاد از حد است. مانند یک هنرمند، پدر خودش را از فرزندش بیگانه می‌پندارد و در عین حال به‌شدت این پیوند را حس می‌کند. پسر که از جسم او آمد، برای استقلال تلاش می‌کند، از واژگان، اعمال و اخلاق پدر تقلید می‌کند. راه نجات پدر بی جان از بار مسؤولیت رفتن است که مرگ پدر نماد این رها شدن از مسؤولیت و هم‌چنین ایجاد فضا برای نسل بعدی یعنی توماس است. هر دوی این‌ها به یک کنش نیازمندند: مرگ پدر.

رستم نیز همانند پدر بی جان، پهلوان پیری است که اقتدارش رو به کاستی می‌گراید، گرچه قهرمان *شاهنامه* بودنش، جای‌گاه قدرت افسانه‌ای او را تا انتها حفظ می‌کند. «رستم نه‌تنها پهلوان پهلوانان که بخرد و فرزانه و دادگر و جنگنده با ستم‌ها و بیدادهاست» (رحیمی، ۱۳۷۶: ۲۱۲-۲۱۳). جای‌گاه والای رستم، در رمان *پدر بی جان* تبدیل به هیکل غول‌آسای پدر بی جان شده است که در هر دو مورد سیطرهٔ قدرت پدر را به تصویر می‌کشد. حتا برای توصیف هیکل سهراب یک ماهه، به اغراق فردوسی از هیکل رستم استفاده می‌کند:

تو گفتی گو پیلتن رستم ست وگر سام شیرست و، گر نیرم ست
چو یک ماهه شد هم‌چو یک سال بود برش چون بر رستم زال بود
(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۲۵)

رستم، هم‌چون پدر بی جان، گوشت و پوست سهراب است و ذهن سهراب را پر کرده است. از این روی، هم‌چون ادیپ، به دنبال یافتن پدر خویش است. از تهمینه از پدر می‌پرسد:

ز تخم کیم، وز کدامین گهر؟ چه گویم چو پرسند نام پدر؟
(همان: ۲/ ۱۲۵)

سهراب، هویت خود را از پدر کسب می‌کند. مانند ادیپ، سهراب به دنبال کشف معماست: پدرم کیست؟ او می‌خواهد پدر را بیابد تا با هم حکم‌رانی کنند:

به رستم دهم تاج و تخت و کلاه نشانمش بر گاه کاوس شاه
چو رستم پدر باشد و من پسر نباید به گیتی یکی تاجور
(همان:۲/۱۲۶-۱۲۷)

امّا توماس، برخلاف سهراب، مشکلش پیداکردن پدر نیست، بلکه رها شدن از سلطهٔ پدر است. سهراب هم مانند توماس در سایهٔ قدرت پدر است. در این مورد دو داستان با هم هم‌خوانی دارند. هم‌چنین، در هردو داستان وجود طلب و سفر برای رسیدن به مقصود آشکار است. توماس خود را رهبر گروه می‌داند و سهراب هم خود را بی‌هماورد:

چو ده ساله شد زان زمین کس نبود که یارست با او نبرد آزمود
(همان: ۲/ ۱۲۵)

همان‌گونه که توماس وسایل پدر را به‌دست می آورد، سهراب هم یک نامه، سه یاقوت و سه مهره زر را که پدر به تهمینه داده به‌دست می‌آورد:

یکی نامـــه از رستـم جنگ‌جـوی بیاورد و بنمود پنهان بدوی
سه یاقوت رخشان و سه مهره زر کز ایـــران فرستاده بودش پـــدر
(همان: ۲/ ۱۲۶)

پیش‌تر رفتار فخرفروشانهٔ توماس با مادرش بیان شد. سهراب نیز مادر را شوخ خطاب می‌کند و از این روی مانند توماس رفتار می‌نماید:

بـــر مـادر آمـــد بپرسیـــد ازوی بـــدو گفت: گستاخ بـا مـن بگـوی
(همان: ۲/ ۱۲۵)

در رمان *پدر بی جان*، پدر به‌دست پسر دفن می‌شود، امّا در داستان *رستم و سهراب*، پسر به‌دست پدر کشته می‌شود. توماس در سایهٔ قدرت و سلطهٔ پدر نمی‌ماند، پیروزی او، پیروزی نسل نو بر نسل قدیم است. نواندیشی بر سنّت برتری می‌یابد. برای ادامهٔ زندگی رهایی از گذشته لازم است. با کنار زدن پدر به هویّت و استقلال می‌رسد. تجدید حیات نیاز به گذر از افکار کهن دارد، بنابراین توماس پدر بی جان را به محل دفنش می‌برد. برخلاف این موارد، سهراب در سایهٔ قدرت و سلطهٔ پدر می‌ماند، شکست او، پیروزی نسل قدیم بر نسل نو است. سنت بر نواندیشی برتری می‌یابد. رهایی از گذشته به‌دست نمی‌آید. سهراب هویّت و استقلالش را به‌دست نمی‌آورد. ماندگاری افکار کهن به تجدید حیات ختم نمی‌شود، بنابراین رستم، سهراب را می‌کشد. این تقدیر در اولین بیت داستان پیش‌گویی شده است:

اگـــر تنـــد بـادی بـرآیـد ز کنـــج بـه خـاک افکنـد نارسیـده ترنج
(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۱۷)

سهراب نارسیده به بلوغ فکری در برابر خرد و قدرت رستم که ناجی ایران زمین است، به خاک می‌افتد و عمل‌کرد احساسی او تاب وجدان آگاه رستم را نمی‌آورد. ایران با تکیه بر سنّت و خرد به راه خود ادامه می‌دهد. در انتها، توماس از کردهٔ خود پشیمان نیست، امّا رستم خود را نکوهش می‌کند:

چو بشنید رستم سرش خیره گشت جهان پیش چشم اندرش تیره
بپرسید از آن پس که آمد به هوش بدو گفت با ناله و با خروش
که اکنون چه داری ز رستم نشان؟ که کم باد نامش ز گردنکشان
همی ریخت خون و همی کَند موی سرش پر ز خاک و پر از آب روی
(همان: ۱۸۷/۲-۱۸۶)

نتیجه‌گیری

با در پیش چشم داشتن دیدگاه فروید دربارهٔ ارتباط پدر و پسر با تکیه بر نمایش‌نامه *ادیپ شهریار*، یعنی عقدهٔ ادیپ، رمان *پدر بی جان* نوشتهٔ دانلد بارتلمی و *داستان رستم و سهراب* از *شاهنامه* فردوسی مورد بررسی قرار گرفت. در رمان، پدر باید کشته شود تا پسر هویّت خود را بیابد و از زیر سایهٔ پدر بیرون آید، امّا در *رستم و سهراب*، پسر کشته می‌شود تا پدر به‌مثابهٔ سنّت و اساس ایران به حیات خود ادامه دهد. پسر در میان انکار و تکیه بر آن‌چه که از دنیا و زندگی دریافت کرده در سرکشی و نیاز به آزادی‌اش درهم کوبیده می‌شود. رمان *پدر بی جان* و داستان *رستم و سهراب*، در حقیقت، دربارهٔ مصیبت وجودی است در جهانی تصادفی که از هر شخص خواسته می‌شود تا نویسنده یا پدر زندگی خود باشد. یک نفر با نقابش وانمود می‌کند و باور دارد که آزاد است؛ او متنش را تقلید می‌کند، گویی که آن متن کاملاً اصل است، انگار می‌تواند ابتدایش را درک کند، برای آن میانی خلق کند، و پایان آن را عمق بخشد. یک نفر با توهم کامل عمل می‌کند، گویی ادارهٔ زندگی‌اش با خودش است. این دو اثر، فاقد پیروزی نهایی‌اند. برای پدر بی جان و سهراب، این یک جهان بیگانه است که شخص در وضعیت ناامیدانه‌ای همان‌گونه که به آن وارد شده، آن را ترک می‌کند. هیچ طلب و جست‌وجویی، این روشن‌گری را به ارمغان نمی‌آورد. درون‌مایهٔ سفر به‌مثابهٔ گذرگاهی برای دست‌یابی به مردانگی در این آثار

اهمیّت پیدا می‌کند. این است ارتباط پدر بی جان و توماس از یک سو و رستم و سهراب از سوی دیگر. دور و تسلسلی که به درازای زندگی ادامه می‌یابد. این پژوهش چه‌بسا مقدّمه‌ای برای پژوهش‌های بیش‌تر با استفاده از نظریه‌پردازان دیگر براساس روی‌کردهای انتقادی متفاوت باشد.

پی نوشت‌ها

۱. Donald Barthelme
۲. Philadelphia
۳. Houston
۴. Texas
۵. Postmodernism
۶. Congo
۷. Horace
۸. The Dead Father
۹. Sigmund Freud
۱۰. Oedipus Complex
۱۱. Santiago Juan-Navaro.
۱۲. Jacque Lacan
۱۳. Thomas
۱۴. Michael Zelitin
۱۵. Views of My Father Weeping
۱۶. Oedipus the King
۱۷. A Manual for Sons
۱۸. Sophocles
۱۹. Thebes
۲۰. Laius
۲۱. Sphinx
۲۲. Jocasta
۲۳. Golden Fleece
۲۴. Colchis
۲۵. Jason
۲۶. Argonauts
۲۷. Medea

۲۸. Zeus
۲۹. Prometheus
۳۰. King Lear
۳۱. the Wends
۳۲. Julie
۳۳. the Great Father Serpent
۳۴. Alan Wilde
۳۵. the Avenue Pommard
۳۶. the Boulevard Grist
۳۷. Jacque Lacan
۳۸. the other

فهرست منابع

- اقبالی، ابراهیم و همکاران. (۱۳۸۶). «تحلیل داستان سیاوش بر پایهٔ نظریات یونگ»، ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، سال ۴، شمارهٔ ۸، صص ۸۵-۶۹.
- بارتلمی، دانلد. (۱۹۷۵). ***پدر بی جان***، نیویورک: کتاب پنگوئن.
- بارتلمی، دانلد. (۲۰۰۳). ***شصت داستان***، نیویورک: کتاب پنگوئن.
- پتسون، ریچارد اف. (۱۹۹۲). ***مقالات انتقادی بر دانلد بارتلمی***، نیویورک: نشر مک میلان.
- ترشول، پملا. (۲۰۰۰). ***زیگموند فروید***، لندن: راتلج.
- چتویند، تام. (۱۹۸۲). ***فرهنگ نمادها***، لندن: نشر گرانادا.
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۶۹). ***شاهنامه ابوالقاسم فردوسی***. نیویورک: انتشارات مزدا.
- خوان-ناوارو، سانتیاگو. (۱۹۹۱). «دربارهٔ بیهودگی پدرکشی: خوانشی لکانی از رمان پدر *بی جان* اثر دانلد بارتلمی». ***مطالعات انگلیسی-آمریکایی***، شمارهٔ ۱۵-۱۴ ، صص ۸۸-۱۰۲.
- رایت، الیزابت. (۱۹۹۶). ***فمینیسم و روان‌کاوی: یک فرهنگ انتقادی***، آکسفورد: نشر بلک ول.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۶). ***تراژدی قدرت در شاهنامه***، تهران: نیلوفر.
- زایتلین، مایکل. (۱۹۹۳). «قتل پدر و نجات پدر: تمثیل های پسا-فرویدی در آثار دانلد بارتلمی». ***ادبیات معاصر***، جلد ۳۴، شمارهٔ ۲، صص ۲۰۳-۱۸۲ .
- سلامی، سید مسعود و پرستو پنجه شاهی. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی نبرد پدر و پسر در دو افسانه ژرمنی و ایرانی رستم و سهراب/هیلدبراند و هادوبراند». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، سال پنجم، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۱۷-۹۹.
- علامی، ذوالفقار و سیما رحیمی. (۱۳۹۴). «فرآیند فردیت در داستان رستم و سهراب بر پایهٔ شخصیّت سهراب»، ***دوفصل‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، سال ۲۳، شمارهٔ ۷۸، صص ۱۴۴-۱۱۵ .
- فروید، زیگموند. (۲۰۰۸). ***تفسیر رویا***، آکسفورد: انتشارات آکسفورد.
- گوردون، لویس. (۱۹۸۱). ***دانلد بارتلمی***، نیویورک: نشر تواین.
- گورین، ویلفرد ل. (۲۰۱۱). ***کتاب راهنمای رویکردهای انتقادی به ادبیات***، نیویورک: انتشارات آکسفورد.

- لس، ابراهام اچ. (۱۹۹۴). ***فرهنگ اشارات ادبی و کلاسیک***، نیویورک: وردزورث.
- موسوی، سید کاظم و جهانگیر صفری و ابراهیم ظاهری. (۱۳۹۲). «تحلیل شخصیت در داستان رستم و سهراب»، ***شعر پژوهی***، سال پنجم، شمارهٔ ۲، صص ۱۷۶-۱۵۱ .
- وایلد، الن. (۱۹۸۵). «**در جست‌وجوی کوچکی: محدودیت‌ها و ارزش‌های اخیر داستان آمریکایی**»، بوندری ۲، جلد ۱۳، ۳۶۹-۳۴۳.