خوانشی فرویدی از رمان *گاوخونی*

حامد یزدخواستی*
کارشناس ارشد خانواده‌درمانی، دانشگاه شهید بهشتی
فؤاد مولودی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*. س۵ ش۱۸. تابستان ۱۳۹۱ (صص ۱۵۳ - ۱۸۱)

چکیده

داستان ***گاوخونی*** از داستان‌هایی است که ساختاری رؤیاگونه دارد. در این مقاله کوشیده‌ایم در خوانشی روان‌کاوانه بر اساس نظریهٔ فروید، ساختار رؤیاگونهٔ این داستان و شیوهٔ معنادهی آن را بررسی کنیم. این خوانش دو لایه را دربرمی‌گیرد: ۱. لایهٔ آشکار یا روساخت داستان؛ ۲. لایهٔ پنهان یا زیرساخت داستان. در لایهٔ آشکار نشان داده می‌شود که داستان زمانی ذهنی دارد و رخدادهای آن در پیرنگی نامنسجم که اصل علیت و ترتیب زمانی در آن رعایت نمی‌شود، روایت می‌شود. در لایهٔ پنهان، دو پیرنگ حذفی و استعاری داستان را از هم تفکیک کرده‌ایم. در پیرنگ استعاری، متن روایی ***گاوخونی*** نمادشناسی شده است و دو نماد رودخانهٔ زاینده‌رود و باتلاق گاوخونی به‌عنوان دو نماد پرکارکرد که نشان‌دهندهٔ جنس مادینه و بازگشت درون‌رحمی هستند، بررسی می‌شود. بسیاری از شخصیت‌های متن بسته به رابطه‌ای که با این دو نماد دارند، روان‌کاوی می‌شوند. در پیرنگِ حذفی، رابطهٔ راوی با اصل لذت (غریزهٔ زندگی) و غریزهٔ مرگ بررسی می‌شود تا تعلیقِ بی پایانِ راوی در فرایند جبر، تکرار و حرکت به‌سوی مرگ تبیین شود.

واژه‌های کلیدی: نقد روان‌کاوانه، ***گاوخونی***، رؤیا، رودخانه، مادینه، غریزهٔ مرگ.

---

* نویسندهٔ مسئول: hamed_yazdkhasti2000@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۲۸

مقدمه

در چند سدهٔ اخیر، کارل مارکس با مداقّه در پیامدهای نیاز ما به کار، از زاویهٔ مناسبات اجتماعی، طبقات اجتماعی و اشکال سیاسی ملازم با آن‌ها توانست یکی از مهم‌ترین کلان‌روایت‌های جهان معاصر را وضع کند و نشان دهد که بشر عموماً به فرایندهای اجتماعی‌ای که زندگی او را شکل می‌دهد آگاهی ندارد (ایگلتون[۱]، ۱۳۸۰: ۲۰۹)؛ اما این فروید بود که با بنیاد نهادن حوزهٔ نظام‌مندی از معرفت، توانست برداشت بشر از مقولهٔ شناخت را یکسره درهم شکند و با وضع اصطلاحات بنیادینی مانند ناخودآگاهی[۲]، برداشتی متفاوت از انسان و روان او ارائه دهد که این خود، نقطهٔ عطفی در تاریخ تفکر بشر بود.

پیش از فروید، مدرنیته انسان را به‌مثابهٔ موجودی خودآگاه قلمداد می‌کرد که دارای هویتی یکپارچه است. از این منظر، انسان فاعلی شناساست که می‌تواند با شعور خودآگاه، تمام پدیده‌ها و ابژه‌های دنیای بیرون را کندوکاو کند (احمدی، ۱۳۷۳: ۵۱-۵۲). از یک‌سو، پدیدارشناسان این برداشت مطلق از آگاهیِ کامل را نقد کردند و معتقد بودند ابژه‌های دنیای خارج از ذهن، فقط بر اساس ادراک ذهنی ما معنادار می‌شوند و در این عمل ادراک، به سطح پدیدار ارتقا می‌یابند. به این ترتیب، آن‌ها بر ذهنیت فردی و دیگرگونه دیده شدن و دیگرگونه فهمیده شدن جهان در هر ذهن منفرد تأکید می‌کردند (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۱-۲۸۲). از سوی دیگر، فروید با دوپاره دانستنِ ساختار ذهن انسان (خودآگاهی[۳] و ناخودآگاهی) و تأکید بر پارهٔ ناخودآگاه روان، خودِ استعلایی و مطلق‌گرایی خرد مدرن را به‌چالش کشید (برسلر[۴]، ۱۳۸۶: ۱۷۵).

خرد مدرن بر خودآگاهی انسان تأکید و تمرکز داشت و می‌پنداشت شخصیت همان ضمیر خودآگاهی است که تمام تجربه‌ها و احساس‌هایی را دربرمی‌گیرد که ما در هر لحظهٔ خاص از آن آگاهیم. اما فروید نشان داد خودآگاه وجه کوچک و محدود شخصیت انسان است؛ زیرا در هر زمان فقط بخش کوچکی از اندیشه‌ها، احساس‌ها و خاطرات در خودآگاهی فرد موجود است. فروید روان را به کوه یخ تشبیه می‌کرد. در این قیاس، خودآگاهی بخش بالاتر از سطح آب است؛ یعنی فقط نوک کوه یخ. فروید بخش مهم‌تر روان را ضمیر ناخودآگاه یا ناهشیار می‌دانست و این ناخودآگاهیِ نامرئی

را ژرف‌تر و وسیع‌تر از خودآگاهی ارزیابی می‌کرد. ژرفای سترگ و تاریک ضمیر ناخودآگاه دربرگیرندهٔ غریزه‌ها، آرزوها و امیالی است که رفتار و خودآگاهی را جهت‌دار و مشخص می‌کند. بنابراین، ناخودآگاهی دربرگیرندهٔ نیروی محرک عمده‌ای است که در پسِ رفتار انسان وجود دارد و مخزن نیروهایی است که ما قادر به دیدن و کنترل آن‌ها نیستیم. بین دو سطح خودآگاهی و ناخودآگاهی، فروید نیمهٔ خودآگاهی را مطرح می‌کند. نیمهٔ خودآگاه جایگاه خاطرات، ادراک‌ها، اندیشه‌ها و چیزهای مشابهی است که فرد در حال حاضر به آن‌ها آگاهیِ هوشیارانه ندارد؛ اما به‌آسانی می‌تواند آن‌ها را به خودآگاهی بیاورد (شولتز[۵]، ۱۳۸۴: ۵۸).

فروید در سال‌های آخر زندگی‌اش در دیدگاهش بازنگری کرد و در تشریح روان، سه ساختار بنیادین را مطرح کرد: نهاد[۶]، خود[۷] و فراخود[۸]. نهاد همانندیِ نزدیکی با ناخودآگاهی دارد و سیستم آغازین و دیرینهٔ روان است. جایگاه یا مخزن تمام غریزه‌هاست و انرژی روانی کل یا زیست‌مایه را دربردارد. بنابراین، نهاد ساختار نیرومند روان است که نیروی دو ساختار دیگر را نیز تأمین می‌کند. نهاد قسمت نامعقول و تابع غریزه[۹] و ناشناختهٔ روان است (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۷۶). نهاد بر اساس اصل لذت[۱۰] عمل می‌کند و مانند «دیگی لبریز از برانگیختگی جوشان» فقط یک چیز را می‌شناسد: ارضای فوری و به هیچ وجه از واقعیت آگاه نیست (شولتز، ۱۳۸۴: ۵۹). خود قسمت معقول، منطقی و خودآگاهانهٔ روان است؛ به واقعیت آگاهی دارد و به روش عملی قادر به ادراک و دست‌کاری محیط فرد است؛ بر اساس اصل واقعیت[۱۱] عمل می‌کند و تکانه‌های نهاد را کنترل می‌کند. خود به‌طور کامل از ارضا شدن نهاد جلوگیری نمی‌کند؛ بلکه مطابق با واقعیت سعی در تأخیر، درنگ یا تغییر جهت آن دارد (همان، ۶۰). فراخود همان سانسورچیِ درونی است که تصمیم‌های اخلاقی اتخاذ می‌کند و نمایندهٔ همهٔ محدودیت‌های اخلاقی است. وظیفهٔ فراخود، سرکوب یا بازداری تکانه‌های نهاد، سد کردن و پس راندن لذت‌جویی‌های غیرقابل قبول از نظر جامعه، به سطح ناخودآگاهی است (گرین[۱۲] و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۳۲). نهاد با کودک متولد می‌شود؛ اما فراخود بر اثر تربیت به‌وجود می‌آید و نتیجهٔ آموزه‌های اخلاقی و مذهبی است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۵۵).

این سه بخشِ ساختار روان (نهاد، خود و فراخود) پیوسته با همدیگر در تعامل‌اند. در این میان، خود زیر فشار نیروهای مُصر و متضادِ نهاد و فراخود است. خود پیوسته برای دست‌یابی به هدف‌های واقع‌گرایانه می‌کوشد؛ اما از یک‌سو، نهاد با خواستنِ بی‌قید و شرط لذت‌ها و ارضای آن‌ها، او را تهدید می‌کند و از دیگر سو، فراخود در مورد خواسته‌هایش یعنی پافشاری نسنجیده و پیگیرانه بر فرمان‌برداری و سرکوب نهاد، هیچ سازشی را نمی‌پذیرد. نهاد و فراخود از نظر شدت و نامعقولی در ارضا کردن یا نکردن لذت‌ها، تفاوتی با هم ندارند و به‌عنوان دو نیروی مخالف همواره می‌کوشند واقع‌گرایی خود را به‌هم زنند. تقابل میان نهاد و فراخود با خود، باعث ایجاد دو نوع اضطراب روان‌رنجوری و اخلاقی می‌شود.[۱۳] فشار برخی تکانه‌های نهاد برای ارضا شدن- درحالی که این تکانه‌ها خلاف آموزش‌های اخلاقی شخص (فراخود) یا خواسته‌های واقعیت (خود) هستند- به اضطراب ختم می‌شود. اُرگانیسم بر اثر واپس راندن[۱۴] منبع اضطراب، تنش ناشی از اضطراب[۱۵] را کاهش می‌دهد. او این کار را با انکار[۱۶] وجودِ میل آغازین انجام می‌دهد. ازاین‌رو، خطر آنیِ استیلا یافتن نهاد بر خود کاهش می‌یابد. البته، اضطراب در ناخودآگاه می‌ماند (جایی که ممکن است تمام انواع آسیب را متجلی کند)؛ اما تعارض خودآگاه دیگر وجود ندارد (شولتز، ۱۳۸۴: ۶۱-۶۵). به این ترتیب، تکانهٔ واپس رانده‌شده از بین نمی‌رود؛ بلکه در نظام ناخودآگاهی همچنان قادر به کنش باقی می‌ماند. این تکانه در ناخودآگاه ایستا نمی‌ماند و فرایندی پویا و پیوسته در تلاش است تا خود را به سطح خودآگاهی برساند. انرژی روانیِ این تکانهٔ رانده‌شده که منشأ آن لیبیدو[۱۷]ست، خود را به تکانهٔ جانشین وصل می‌کند: تکانه‌ای که از یک‌سو به سبب نزدیکی‌اش با تکانهٔ رانده‌شده، فراخوانده شده است و از سوی دیگر به سبب فاصله‌اش از آن تکانه، سرکوب نشده است. این تکانهٔ جانشین (جانشینی که توسط عمل جابه‌جایی پیش آمده است) سبب می‌شود تکانهٔ رانده‌شده در شکلی تغییریافته در قالب تکانهٔ جانشین‌شده در خودآگاهی نمود یابد (فروید، ۱۹۱۵: ۱۴۶-۱۴۹). این مکانیسم جابه‌جایی[۱۸] در نشانه‌های روان‌رنجوری مانند بیماری فوبیا[۱۹] (ترس مرضی)، لغزش‌های زبانی[۲۰]، لطیفه[۲۱] و به‌ویژه در رؤیا[۲۲] به‌خوبی دیده می‌شود.

رؤیا تحقق نمادین خواسته‌هایی است که به سبب سرکوب شدن ناکام مانده‌اند. اغلبِ این خواست‌ها به‌طور مستقیم در خودآگاه بیان نمی‌شوند؛ زیرا ممنوع هستند. بنابراین، به شکل‌های غیرعادی در رؤیا بروز می‌یابند؛ به‌گونه‌ای که اغلب خواست حقیقی، اما ممنوع را پشت رؤیا پنهان می‌کنند یا تغییر می‌دهند. دو سازوکار اصلی رؤیا برای پنهان کردن خواست‌های ممنوع، ادغام[۲۳] و جابه‌جایی است. ادغام فشرده شدن مجموعه‌ای از تصاویر در قالب یک تصویر یا یک عبارت است یا ممکن است در آن معنایی دشوار یا پیچیده، فشرده شود و به معنایی ساده‌تر تبدیل شود. ادغام مانند استعاره در زبان است که در آن مطلبی فشرده می‌شود و چند معنا خود را در قالب یک چیز نشان می‌دهد (کلیگز[۲۴]، ۱۳۸۸: ۹۷). فروید در مورد ادغام بر این عقیده است:

> ما در تلخیص [= ادغام] این حقیقت را می‌فهمیم که رؤیای آشکار محتوای کمتری از رؤیای پنهان دارد و بنابراین ترجمهٔ خلاصه‌شدهٔ آن است. تلخیص در مواقعی می‌تواند صورت نگیرد؛ اما بنابه قاعده، وجود دارد و اغلب وجود آن چشمگیر است. ادغام هرگز به اصل خود بدل نمی‌شود؛ به عبارت دیگر ما هرگز رؤیای آشکاری را نمی‌یابیم که در گستردگی یا محتوا بزرگ‌تر از رؤیای پنهان باشد. تلخیص از چند راه حاصل می‌شود: ۱. با حذف کامل عناصر پنهان مشخص؛ ۲. فقط با انتقال پاره‌ای از برخی مجموعه‌ها از رؤیای پنهان به رؤیای آشکار؛ ۳. با عناصر پنهانی که با هم اشتراکاتی دارند و در رؤیای آشکار در قالب واحدی یکپارچه ترکیب و ممزوج می‌شوند (فروید، ۱۹۷۴: ۲۱۲).

همچنین، فروید در مورد جابه‌جایی بر این باور است:

> جابه‌جایی از دو راه خود را آشکار می‌کند: در اولی عنصری پنهانی نه با جزء سازندهٔ خود، بلکه با چیزی کنایی و در دومی تأکید فیزیکی از جزئی مهم به جزئی غیرمهم منتقل می‌شود؛ بنابراین رؤیا در قالب چیزی ظاهر می‌شود که مرکزی دیگرگون و غریب دارد (همان، ۲۱۵).

تا اینجا مختصری از نظریهٔ فروید را که بیشتر بر اساس آسیب‌شناسیِ ذهنیت افراد روان‌رنجور شکل یافته است، مرور کردیم. اما تأثیر علم نوظهور روان‌کاوی فقط در حوزهٔ تحلیل و درمان بیماران روان‌رنجور محدود نماند و به حوزه‌های دیگر ازجمله مطالعات ادبی نیز کشیده شد. تمرکز روان‌کاوی بر بخش‌های پنهان، ناآشنا و تاریک

ذهن انسان بر نحوهٔ شکل‌گیری و همچنین خوانشِ متون ادبی تأثیر گذاشت. این تأثیرگذاری اگرچه در آغاز کاملاً معطوف به نویسنده بود، همگام با خوانش‌های متن‌محور، به ساختار کلی داستان، پیرنگ[۲۵]، نحوهٔ روایت و شخصیت‌پردازی تسرّی یافت. برخی از نمودهای این تأثیرگذاری‌ها را می‌توان در تفاوت‌های داستان‌های پیشامدرن و مدرن یافت: ۱. انتقال کشمکش‌ها از دنیای بیرون به ذهن شخصیت؛ ۲. تغییر زاویهٔ دید شامل حذف راوی دانای کل یا استفادهٔ بیش از یک راوی و...؛ ۳. تغییر جریان روایت تقویمی و پیرنگ خطی (آغاز- میانه- انجام) به درهم‌ریختگیِ زمانی روایت و به‌وجود آمدن پیرنگ حذفی و استعاری.[۲۶] همهٔ این ویژگی‌ها از وجوه اشتراک رؤیا با روایت‌های مدرن است. بر اساس این، «بازنمایی رؤیا (به‌عنوان پربارترین چشمهٔ ناخودآگاه) در ادبیات مدرنیستی بسیار مشهود است. درواقع، زبان نمادین رؤیا با زبان ادبی مدرنیستی همگونی عمیقی دارد.» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۹). برای نمونه، فروید در توضیح کارکرد واژگونی رؤیا می‌گوید:

> اغلب در رؤیاهاست که خرگوش شکارچی را شکار می‌کند. یا اینکه ما با وارونگی با ترتیب وقایع روبه‌رو می‌شویم؛ به‌طوری که آنچه به‌لحاظ علّی مقدم بر واقعه است، در رؤیا بعد از واقعه می‌آید؛ نظیر محصول نمایشی یک گروه درجه سوم سیار که در آن قهرمان می‌افتد و می‌میرد و گلوله‌ای که او را می‌کشد از گوشهٔ تئاتر اندک زمانی بعد شلیک می‌شود. یا رؤیاهایی وجود دارند که در آن‌ها کلِ نظم عناصر معکوس می‌شود به‌طوری که به هنگام تعبیر و تفسیر برای آنکه معنایی از آن استخراج کنیم، باید عنصر آخر را در ابتدا و عنصر اول را در انتها درنظر بگیریم (فروید، ۱۹۷۴: ۲۲۰).

به‌هم ریختن روابط علّی- معلولی و آغاز شدن روایت از نقطهٔ پایان، از ویژگی‌های روایت‌های مدرن نیز است. از دیگر وجوه اشتراک رؤیا با روایت‌های مدرن، وجود پیرنگ استعاری است. در رؤیا دو مکانسیم ادغام و جابه‌جایی، خاطرات و امیال سرکوب‌شده را لباسی مبدّل می‌پوشاند تا باعث کاهش اضطراب‌آوری آن‌ها شود و درنتیجه، ورود آن را به جنبهٔ آشکار رؤیا میسر کند؛ این خاطرات و امیال سرکوب‌شده همچنان در بخش پنهان رؤیا باقی می‌مانند و در بخش آشکار آن نمایان نمی‌شوند؛ به

عبارت دیگر آن‌ها از طریق دو مکانیسم ادغام و جابه‌جایی (این دو مکانیسم در ادبیات، با استعاره و مجاز مطابقت می‌کند) خود را به‌گونه‌ای استعاری و دگرگون‌شده در بخش آشکار رؤیا نشان می‌دهند. پس، پویاییِ بخش آشکار رؤیا که در قالب تصاویر و کنش‌های معمولاً ناهمگون نمایان می‌شود، دراصل برگرفته از محتوای بخش پنهان است. برخی از داستان‌های مدرن نیز چنین ویژگی ساختاری دارند. در این داستان‌ها، نویسنده «با استفاده از استعاره به‌عنوان تمهیدی ساختاری در پیرنگ، مجموعه‌ای از نشانه‌ها را جایگزین رویدادها، شخصیت‌ها، رابطه‌ها و مطالبی می‌سازد که در عین مسکوت ماندن می‌بایست به ابژهٔ تفکر خواننده تبدیل شود.» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۴۴). همان‌گونه که برای دریافتن مفاهیم پنهان رؤیا، مکانیسم‌های ادغام و جابه‌جایی باید شکافته شوند، این نوع خوانش در متون ادبی‌ای که ساختاری رؤیاگونه دارند و روایت آن‌ها میان خواب و بیداری در نوسان است نیز می‌تواند کارساز باشد و رسیدن به لایه‌های پنهان متن، از طریق واکاویِ استعاره‌ها و نمادهای موجود در آن امکان‌پذیر می‌شود. معمولاً در لایهٔ پنهان این داستان‌ها، محتوا یا رخدادهایی نهفته است. اگرچه این رخدادها در متن روایی روایت نمی‌شوند و خواننده به‌طور مستقیم آن‌ها را نمی‌خواند، بسیار مهم هستند. این روایت‌ناشده‌ها بن‌مایه و معنادهندهٔ رخدادهای واقعی و حتی استعاری متن روایی هستند. با کشف این رویدادهای ناپیدا و تحلیل محتوای آن‌ها، می‌توان روساخت داستان را بهتر دریافت و دلیل کنش‌ها را پیدا کرد. به عبارتی دیگر، بازتاب و اثر این روایت‌ناشده‌ها را می‌توان دید؛ اما خود آن‌ها در متن حضور ندارند. در رؤیا و داستان‌های رؤیاگونه، این روایت‌ناشده‌ها را می‌توان «پیرنگ حذفی» دانست.

گاوخونی، اثر جعفر مدرس صادقی، داستانی است غیررئالیستی که روایت آن در فضایی میان خواب و بیداری شکل گرفته است. روایت دوری، زمان نامتوالی ذهنی و پررنگ شدن جنبه‌های استعاری و نمادینِ متن روایی، ویژگی طبیعی چنین فضایی است. در نگاهی کلی، برای روایت خواب‌گونه و وهم‌آلود این داستان می‌توان دو سطح یا دو لایه را از هم تفکیک کرد: لایهٔ آشکار (سطح روساختی) داستان مجموعه‌ای از کنش‌ها، رخدادها و تصاویری ناهمگون و به‌ظاهر پراکنده است که مانع از آن می‌شود

خواننده بتواند متن را در کلیتی معنادار، منظم و ساختارمند درک کند. لایهٔ پنهان (سطح زیرساختی) دربردارندهٔ محتوایی است که می‌توان آن را معنادهندهٔ تصاویر و کنش‌های به‌ظاهر نامنسجم و بی‌معنای لایهٔ آشکار دانست. در این مقاله می‌کوشیم با خوانشی روان‌کاوانه، سطح آشکار روایت ***گاوخونی*** و عناصرگوناگون ساختار آن را بررسی کنیم تا بتوانیم ارتباط عناصر این ساختار را با سطح پنهان تبیین کنیم و سازوکار معنادهی آن را نشان دهیم.

لایهٔ آشکار *گاوخونی*: روایتی نامنسجم و غیررئالیستی

گاوخونی روایت جوانی ۲۴ ساله از زندگی خودش است. روایتی غیررئالیستی که متفاوت است با آنچه که معمولاً در سرگذشت‌نامه‌ها می‌خوانیم. این داستان روایتی از هستی کسی است که زندگی‌اش در سلسله‌ای از رخدادهای کاملاً متفاوت با رویدادهای روزمره معنا می‌یابد. فضای این رخدادها وهم‌آلود است که در خواب و بیداری راوی ترسیم می‌شود تا جایی که گاه تشخیص و تفکیک ساحت خواب و بیداری راوی ناممکن می‌شود. در چنین فضایی است که بیان، استعاری و نمادین می‌شود و متن در خوانش نخستین، ناهمگون، نامنسجم و بی‌ربط جلوه می‌کند؛ به‌گونه‌ای که خواننده در عین تجربهٔ فضای درونی، پیچیده و تأثیرگذار متن، از تحلیل و ساختارمند کردن نشانه‌های ناهمخوان و غیرعادی آن درمی‌ماند. در خوانش لایهٔ آشکارِ داستان، نمادها و نشانه‌های موجود در رخدادها، تصاویر و کنش‌های متن نشان داده می‌شوند؛ بدون اینکه نگارندگان آن‌ها را تفسیر کنند:

– اولین رخداد متن روایی که از نظر زمانی یکی از رخدادهای متأخّر است، خواب راوی است. راوی خواب می‌بیند با پدر، آقای گلچین (معلم کلاس چهارم راوی) و چند نفر ناشناس دیگر در زاینده‌رود اصفهان شنا می‌کند. آسمان صاف است و ماه شب چهارده می‌درخشد. پدر رودخانه را ازآن خود می‌داند و زیرآبی شنا می‌کند. آب نه سرد است و نه گرم و دمایی به‌اندازهٔ بدن راوی دارد. هنوز پدر از زیر آب بیرون نیامده که ناگاه مادر راوی در کنار رودخانه ظاهر می‌شود: با موهایی آشفته، بدون چادر و با شلواری گشاد؛ گویی مستقیم از بستر به آنجا آمده باشد. راوی بیدار می‌شود و

می‌پندارد خود را خیس کرده است. او عرق‌کرده و مضطرب، تصمیم می‌گیرد رؤیای خود را بنویسد و می‌نویسد.

– راوی در تهران در خانه‌ای مجردی زندگی می‌کند. حمید و خشایار هم‌خانه‌های راوی هستند. حمید کارمند است و می‌خواهد ازدواج کند و خشایار هم می‌گوید شوهرِ شعر است.

– راوی کودکی‌اش را به‌یاد می‌آورد. او هر روز صبح زود در گرما و سرما با پدرش برای آب‌تنی به زاینده‌رود می‌رفته است. پدر در آب شنا می‌کرده و راوی کودک از دور او را می‌نگریسته است. مادر فکر می‌کرد آن‌ها به حمام می‌روند. پس از آنکه می‌فهمد پدر هر روز به رودخانه می‌رود، با او دعوا می‌کند. راوی می‌گوید که از بچگی شنیده که پدرش بهترین خیاط شهر بوده است.

– یک روز صبح، راوی پدرش و آقای گلچین را در کنار رودخانه می‌بیند. راوی پی می‌برد که گلچین هم هر صبح برای آب‌تنی به رودخانه می‌آید. پدر همیشه در یک جای ثابت رودخانه شنا می‌کند؛ اما گلچین می‌گوید هر روز جای تازه‌ای را انتخاب می‌کند و جایی را که پدر راوی در آن شنا می‌کند، از بهترین جاهای رودخانه می‌داند. گلچین پارسال معلم کلاس چهارم راوی بوده است؛ اما آن روز اصلاً راوی را نمی‌شناسد. همان روز در مدرسه، راوی به گلچین سلام می‌کند این‌بار نیز گلچین او را نمی‌شناسد.

– شب پس از نوشتن رؤیای آغازین داستان، راوی دوباره می‌خواهد از زندگی‌اش بنویسد. هم‌خانه‌های او خواب‌اند. ناگهان، راوی مشاجرات آنان را دربارهٔ شعر و شاعری به‌یاد می‌آورد و می‌گوید خشایار در منظومهٔ بزرگ خود چیزی را جست‌وجو می‌کند که همیشه در ایران بوده و خواهد بود. راوی نمی‌داند آن چیز چیست.

– پدر راوی در آب غرق نشده است. او پشت میز دکان خیاطی‌اش می‌میرد؛ زمان مرگ او هم هفت روز مانده به یک سال، پیش از رؤیای آغاز داستان است. مادر راوی نیز یک سال و نیم پیش از پدر مرده است. مادر دق‌کُش شده است. پدر قبول ندارد که مادر را دق‌کُش کرده است. او می‌گوید: خودش، خودش را دق‌کُش کرد. راوی برای ختم پدر به اصفهان می‌رود و تا هفتم پدر می‌ماند. تنها دارایی به‌جامانده از پدر، مغازه

است. دخترعمهٔ راوی برخلاف سابق، در این هفت روز خودش را برای راوی نمی‌گیرد. راوی می‌گوید در طول زندگی‌اش که از دخترعمه دور بوده، همیشه او را دوست می‌داشته است.

– راوی به تهران برمی‌گردد؛ اما به دلیل غیبت یک‌هفته‌ای، از کار خود که کتاب‌فروشی است، اخراج می‌شود. رئیس کتاب‌فروشی می‌گوید اگر راوی گفته بود برای مرگ پدرش به اصفهان رفته، کس دیگری را جایگزین او نمی‌کرد. رئیس به او احترام می‌گزارد و راوی با خود فکر می‌کند «آدمی که پدرش می‌میرد، برای دیگران اهمیتی پیدا می‌کند».

– سه هفته پس از برگشتن راوی به تهران، دخترعمه به او نامه می‌نویسد و از او می‌خواهد اگر دوستش دارد، تکلیفش را معلوم کند. راوی برای مراسم چهلم پدر به اصفهان می‌رود؛ هرچند پدر راوی همیشه با مراسم ختم مرده مخالف بوده و راوی دلش نمی‌خواهد برخلاف میل او– به‌ویژه حالا که مرده است– رفتار کند. هفتاد روز پس از مرگ پدر، راوی با دخترعمه ازدواج می‌کند و برای ماه عسلِ یک‌هفته‌ای به تهران می‌آید. راوی تا زمانی که دخترعمه از او دور بود، او را بهترین زن دنیا می‌دانست؛ اما زمانی که مال او می‌شود، دیگر برایش به خوبی و زیبایی گذشته نیست. زن راوی خیاط خوبی است.

– راوی با همکاری زن و برادرزنش مغازهٔ پدر را روبه‌راه می‌کند. خیاطی پدر خرازی «زاینده‌رود» می‌شود؛ با میزی شیشه‌ای و ویترین. راوی می‌گوید پدرش همیشه در مغازه حاضر است و چون ملاحظهٔ عروسش را می‌کند، بلندبلند نمی‌خندد. او همیشه پدر را در مغازه حاضر می‌داند و به این سبب کمتر به مغازه می‌رود. او صبح تا شب بیکار است و به بهانهٔ اجاره کردن خانه، در خیابان‌های اصفهان می‌گردد.

– راوی اصفهان را بیشتر از تهران دوست دارد؛ اما اصفهان آزارش می‌دهد؛ ولی تهران کاری به کارش ندارد. چرخیدن در محله‌های قدیمی و کاهگلی اصفهان او را به یاد کودکی‌اش می‌اندازد. راوی فکر می‌کند «که هر اتفاقی قرار بود بیفتد تا حالا افتاده بود، هر دیواری که باید بیفتد تا حالا افتاد بود و اگر نیفتاده بود، پس دیگر نمی‌افتاد». راوی در محلهٔ دوران کودکی‌اش زنی را می‌بیند که زمانی هم‌بازی کودکی‌اش بوده

است. راوی به‌یاد می‌آورد که در زمان کودکی، دختر را به بهانهٔ ماهی‌گیری به کنار رودخانه برده و در حین ماهی‌گیری او را در آب انداخته است. دختر به خانهٔ راوی آمده است و به مادر او گفته که راوی با او لاس زده است. راوی دیگر منتظر چیزی نیست.

– راوی به‌یاد می‌آورد که در دوران کودکی یک روز صبح با پدرش به رودخانه رفته است تا پدر آب‌تنی کند. آن روز برخلاف همیشه، پدر راوی را در آب سرد رودخانه می‌اندازد. نفس راوی بند می‌آید؛ اما پدر می‌خندد. راوی می‌گریزد و قبل از بازگشت به خانه، ساک پدر را در آب می‌اندازد. او در خانه همه‌چیز را برای مادر تعریف می‌کند و می‌گوید که با پدر به جای حمام رفتن، صبح‌ها لب آب می‌رفتند، پدر آب‌تنی می‌کرده و خودش هم سرش را خیس می‌کرده است. پدر به خانه می‌آید، مادر فحش می‌دهد و ناله و نفرین می‌کند. راوی دیگر هیچ‌وقت با پدر برای آب‌تنی به رودخانه نمی‌رود.

– یک روز راوی در حین چرخیدن‌های بیهوده، خود را در اصفهان می‌بیند که یک قایق موتوری بعد از پل خواجو لنگر انداخته است. او تا آن روز روی زاینده‌رود قایق ندیده است. پدر قبلاً به راوی گفته بود که پیشتر، زاینده‌رود زنده و زاینده بود و آب فراوانی داشته است. راوی، خود هرگز این را ندیده است و برای او آب فراوان زاینده‌رود «مثل همان بود که می‌گفتند پدر روزگاری خیاط سرشناسی بوده». راوی می‌خواهد سوار قایق شود؛ اما منصرف می‌شود.

– راوی همان شب خواب می‌بیند که با پدر در قایق است و آقای گلچین پارو می‌زند. آن‌ها زیر نور ماه در مسیر زاینده‌رود پیش می‌روند. پدر جور عجیبی با راوی حرف می‌زند. راوی می‌ترسد. او در خواب از باتلاق گاوخونی می‌ترسد که انتهای رودخانه است. پدر می‌گوید: «همهٔ زندگیِ ما تو این باتلاقه. هست و نیست ما، دار و ندار ما، ریخته این تو. همهٔ آب‌هایی که به تن ما مالیده رفته این تو».

– راوی می‌خواهد پدر را در آب بیندازد و تأییدیهٔ کارش را از چشمان گلچین می‌گیرد. او هرچه زور می‌زند و پدرش را هُل می‌دهد، پدر تکان نمی‌خورد و مانند

سنگ بر جای خود می‌ماند. پدر و گلچین پلک نمی‌زنند. پدر بدون تکان دادن لب‌ها سخن می‌گوید. راوی با سر خود را در آب می‌اندازد. راوی از خواب می‌پرد.

– از این شب به بعد، راوی مرتب خواب پدر را می‌بیند. معمولاً خواب باتلاق برای او تکرار می‌شود؛ اما گاه به جای باتلاق گاوخونی، دریاچهٔ وسیعی را می‌بیند که دور تا دورش را درختان بلند شبیه هم و اندازهٔ هم گرفته‌اند. گلچین هم معمولاً در خواب‌های راوی حضور دارد. در این خواب‌ها گاه راوی یا پدر در آب می‌افتادند، گاه نیز قایق چپه می‌شد و این سه نفر در آب می‌افتادند.

– زمانی که راوی در اصفهان است، تصمیم می‌گیرد به مدرسه برود تا گلچین را ببیند. راوی برای دیدن گلچین ابتدا به دبستان و سپس به دبیرستان محل تحصیلش می‌رود. دفتردار دبیرستان به راوی می‌گوید که دو سال پیش گلچین در رودخانه غرق شده و جسدش نزدیک «ورزنه» پیدا شده است. راوی حیرت می‌کند؛ چون دفتردار به او می‌گوید گلچین قهرمان شنا بوده است.

– راوی در اصفهان سرگردان است. او همیشه پدرش را در مغازه می‌بیند (درحالی که پدرش سال پیش مرده است) و به این دلیل از مغازه فراری است. راوی در خیابان‌های اصفهان پرسه می‌زند؛ اما همیشه به رودخانه می‌رسد. رودخانه در خواب و در بیداری راوی حضور دارد و او چاره‌ای جز این ندارد که از رودخانه فرار کند. راوی باز با پدرش در خواب سخن می‌گوید. پدر از او می‌خواهد بیشتر به زنش برسد. راوی خشمگین از خوابش، بیدار می‌شود و به مغازه می‌رود. درحالی که پدر پشت پیشخوان ایستاده است، راوی با زنش مشاجره می‌کند و از او می‌خواهد خبرچینی او را به پدر نکند. بعدازظهر همان روز، راوی با اتوبوس به تهران می‌رود.

– راوی می‌گوید در تمام مدتی که شوهر زنش بوده، به او دست نزده است. برای او دخترعمه از دور مثل الاهه‌ای بوده که دوستش می‌داشته است و نمی‌خواسته با او کاری بکند. راوی مطمئن است اگر قرار باشد بچه‌دار شود، بچهٔ او و دخترعمهٔ سابقش عین پدرش از آب درمی‌آید. پدرزن راوی برای او نامه می‌نویسد و می‌گوید همواره آرزو داشته است که از دخترش نوه‌ای داشته باشد. راوی فکر می‌کند تنها آرزوی

زندگی‌اش این بوده که پدرش بمیرد و حالا که او مرده بود، آرزویی نداشت. پدرزن راوی باز نامه‌ای می‌نویسد و محترمانه از راوی می‌خواهد دخترش را طلاق دهد.

– راوی یک هفته بعد از بازگشتش به تهران، به محل کار سابقش (کتاب‌فروشی) می‌رود. به رئیس می‌گوید ازدواج کرده است. رئیس خوشش می‌آید و راوی را نصیحت می‌کند. پس از رسیدن نامهٔ پدرزن، راوی باز به کتاب‌فروشی می‌رود؛ اما رئیس تحویلش نمی‌گیرد. راوی به اصفهان می‌رود و زنش را طلاق می‌دهد. مغازه به زن تعلق می‌گیرد.

– نامه‌ای از خانوادهٔ زنِ راوی به دستش می‌رسد و یادآوری می‌کند که راوی برای سالروزِ مرگ پدر به اصفهان برود؛ اما او نمی‌رود. راوی ناخوش است و نمی‌تواند بنویسد. او می‌خواهد ذهنش را خالی کند و راحت بخوابد.

– با اینکه یک سال از مرگ پدر گذشته است، راوی در یک شب سرد پدرش را در خانه‌اش در تهران می‌یابد. راوی تب دارد و پدر از او می‌خواهد خودش را بپوشاند تا سرما نخورد. راوی در کمال ناباوری درمی‌یابد که حمید و خشایار با پدر آشنا شده‌اند. آن‌ها با هم حرف می‌زنند و می‌خندند و راوی را به ناهشیاری و خواب‌آلودگی متهم می‌کنند. خشایار می‌گوید که پدر سه چهار روز است که مهمان آنان است. حمید با پدر خاطرات دو سال پیش اصفهانشان را مرور می‌کنند.

– راوی هنوز پدر را در خانه می‌یابد. قرار است خشایار منظومه‌اش را در خانهٔ خودشان بسراید و پدر و راوی به اصفهان بروند تا حمید با زنش به خانه بیاید. راوی از این قرارها بی‌خبر است و دیگران او را به حواس‌پرتی متهم می‌کنند. پدر، خشایار و حمید دربارهٔ سوسک‌های خانه گفت‌وگو می‌کنند. راوی از پدر می‌پرسد: «آیا مادر از دست او دق کرده است؟». پدر در جواب می‌گوید: «نه. من از دست مادرت دق کردم». پدر به راوی می‌گوید پس از مرگ زنش هر شب خواب او را می‌دیده است. راوی نیز به پدر می‌گوید هر شب خواب او را دیده است. خشایار این حرف‌ها را می‌نویسد و در جواب اعتراض راوی می‌گوید این گفت‌وگو به درد منظومهٔ بلندش می‌خورد. خشایار بخشی از منظومهٔ بلندش را که تا به حال برای آنان نخوانده است، می‌خواند: «از پل تا پل، سی و سه پل، خواجو– تا انتهای رود– گاوخونی آنجاست، با راهیان آب،

آبستن و پریشان». راوی منظور خشایار را نمی‌فهمد و خشایار نیز می‌گوید منظور قصهٔ راوی را نمی‌فهمد. خشایار از پنهان نوشتن شبانهٔ راوی خبر دارد.

– راوی چشمانش را می‌بندد و نمی‌داند خواب است یا بیدار. می‌اندیشد که ممکن است در خواب، خواب ببیند. پدر هست. پدر در تهران از راوی می‌خواهد به لب آب بروند. راوی و پدر بیرون می‌روند. رئیس کتاب‌فروشی اکنون رانندهٔ تاکسی‌ای است که آنان را به سمت جنوب، به خیابان منوچهری می‌برد.

– در منوچهری، پدر راوی را مطمئن می‌کند که هر دو زنده‌اند. خیابان تمام می‌شود و آنان به لب آب می‌رسند. کوه بلند و نوک‌تیز صُفه پشت درخت‌هاست. راوی زاینده‌رود را می‌بیند اما پدر آن را چهارراه کنت و لاله‌زار می‌داند. خورشید از سمت چپ از طرف باتلاق بالا می‌آید و آنان از سمت راست چند قدم پایین می‌روند؛ به جایی که زمانی کافه بود. پدر می‌گوید در زمان جنگ جهانی دوم، آوازه‌خوانی لهستانی در این کافه می‌خوانده که او دوستش می‌داشته است. زنی اهل ورشو که رودخانهٔ ویسلا از آن می‌گذرد. زن به لهستان بازمی‌گردد و پدر در اصفهان خیاط می‌شود. راوی نمی‌تواند بیدار شود. او خود را خیس کرده، بالا و پایین می‌پرد. او در آب فرومی‌رود؛ اما پاهایش به زمین نمی‌رسد. هرچه پایین‌تر می‌رود، آب گرم‌تر می‌شود و آن پایینِ پایین، آب به‌اندازهٔ بدن انسان گرم است. راوی در اعماق آب آواز زنی را می‌شنود: صدای آواز غریبی از دور.

با نگاهی به این بخش‌ها که مختصری است از بخش‌های داستان ***گاوخونی*** (به همان ترتیبی که در متن روایی آمده است)، چند نکتهٔ مهم را می‌توان استنباط کرد:

– زمان این داستان، ذهنی است. رخدادها در ترتیب تقویمی و زمانی خود روایت نمی‌شوند. متن با رؤیایِ راوی آغاز می‌شود. راوی این رؤیا را تقریباً یک سال پس از مرگ پدر می‌بیند (البته یک هفته مانده به سالروز مرگ پدر). پس از روایت این رؤیا، راوی با فن بازگشت به گذشته، به کودکی‌اش برمی‌گردد و رخدادهای زندگی‌اش را باز می‌گوید. ***گاوخونی*** با چند رخداد تمام می‌شود که زمان آن‌ها یک سال پس از مرگ پدر است و از نظر زمانی، متأخر بر رؤیای اول داستان؛ پس زمان داستان، غیررئال و ذهنی است که با ناخودآگاهی راوی ارتباط دارد. زمان ناخودآگاه رشته‌ای از لحظات

متوالی نیست که به‌ترتیب زمان ساعتی و تقویمی پیش برود؛ بلکه جریانی دائمی در ذهن است که در آن، وقایع گذشته و پیش‌بینی آینده پیوسته به زمان حال سرازیر می‌شوند (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۱۷). بر اساس این، در قیاس با زمان فرضیِ تقویمی، می‌توان گفت فرایندهای ذهنیِ ناخودآگاه به شیوه‌ای زمانمند نظم نیافته‌اند، زمان تقویمی آن‌ها را تغییر نمی‌دهد و ایدهٔ این زمان نمی‌تواند بر آن‌ها به‌کار بسته شوند (فروید، ۱۹۸۴: ۴۶).

– رخدادهای این متن روایی، پیرنگی رئالیستی بر اساس ارتباط علّی و معلولی ندارند. رابطهٔ این رخدادها و تصاویر با هم، معمولاً درونی و ناملموس است. از این نظر، ***گاوخونی*** با متون رئالیستی کاملاً تفاوت دارد. برای مثال، در خوانش رئالیستی، نداشتن ارتباط جنسی راوی با زنش، حضور پدر راوی پس از مرگش در خانهٔ تهرانِ راوی و رفتن راوی و پدر به لاله‌زار اما سر از زاینده‌رود درآوردن اصلاً منطقی نیست.

– راوی این داستان اول‌شخص مفرد است. او روایت را با ضمیر «من» پیش می‌برد و تمام رخدادهای متن روایی، چه در خواب چه در بیداری، از دریچهٔ ذهن و زبان راوی نگریسته و گفته می‌شوند. درنتیجه، این راوی اول‌شخص جهان را از منظر خود می‌بیند و تفسیر می‌کند. در این شیوه، خواننده به‌طور مستقیم شنوندهٔ تک‌گویی‌های درونی راوی است. پس خواننده فقط ذهنیت‌گراییِ راوی را که به دنیای پیرامونش القا می‌کند، می‌خواند و ناچار است با توجه به نشانه‌های متن، به چگونگی شکل‌گیری ذهنیت و نگاه راوی دقت کند.

– لحن راوی در متن همه‌جا یکسان نیست. لحن او در برابر مادر و دخترعمه‌اش (البته پس از ازدواج) کرختی دارد و این کرختی در بیان او آشکار است. راوی به این دو اشتیاق و تمایلی نشان نمی‌دهد. گویی برای او آدم‌های معمولی هستند. اما به آقای گلچین اشتیاق و شیفتگی دارد و این در لحن او آشکار است. او در مدرسه خود را به گلچین می‌رساند و با صدای بلند سلام می‌کند. راوی در برابر پدر، در تعلیق بین عشق و نفرت است. از یک‌سو می‌گوید آرزوی مرگ پدر را داشته است و از سوی دیگر خودخواسته با او همراه است و در خواب و بیداری در کنار اوست.

– در این داستان عناصر طبیعت نامعمول‌اند و جنبهٔ نمادین دارند. آب، رودخانه، باتلاق و حتی کوه و پل، عناصر طبیعی‌ای هستند که در خواب و بیداریِ راوی

حضوری برجسته دارند. این عناصر به دلیل تکرار فراوان در رخدادها و تصاویر متن روایی، پررنگ می‌شوند و خواننده درمی‌یابد که حضور برجستهٔ این عناصر ممکن است معناهایی را بپروراند. رابطهٔ کنشِ راوی با این عناصر و درگیری او با آن‌ها، ذهن خواننده را به‌چالش می‌کشد و او ناگزیر است صبغهٔ نمادین و کارکرد این عناصر را در متن روایی جست‌وجو کند. دو مکان اصلی متن روایی، شهر اصفهان و تهران است. اصفهان شهری است با محله‌های قدیمی و دیوارهای کاهگلی که بنابه تصریح راوی، با او درگیر است؛ اما تهران شهری است مدرن و پر از مغازه و خیابان‌های جدید. در پایان داستان، لاله‌زار و حوالی آن که بخش قدیمی شهر تهران است و به‌ویژه کافهٔ قدیمی با اصفهان، زاینده‌رود و گاوخونی درهم می‌آمیزد.

لایهٔ پنهان: ظرفی از نمادهای معنادار و رخدادهای ناگفته

گاوخونی در نگاه اول، شرحی بی‌حساب و کتاب از رویدادهای نامرتبط به‌همراه پردازش شخصیت‌هایی جدا از هم به‌نظر می‌رسد. در این متن، انسجام روایی عنصری غایب است و رخدادها از منطقی علّی پیروی نمی‌کنند. این به‌هم‌ریختگی بازتابی از آشفتگی ذهن راوی است. برای بررسی لایهٔ پنهان، در قدم اول، با تأمل در رخدادها و تصاویر نامرتبط در سطح ظاهری روایت، به این نتیجه می‌رسیم که رخدادها و عناصر پدیدآورندهٔ آن‌ها ممکن است نمادین باشد. با پذیرش این فرض می‌توان دریافت که چیدمان اجزای داستان دیگر تصادفی و بی‌معنا نیست. داستان پیرنگی استعاری دارد که مجموعه‌ای از ایماژها و رخدادهای به‌ظاهر نامرتبط است که درواقع متناظر و هم‌عرض وقایع و ایماژهایی است که در پیرنگ واقعی داستان هستند. رویدادهای نامنتظر و ناساز پیرنگ استعاری در سطح دیگری از خوانش، جایگزین عناصر حذف‌شده و مسکوت‌ماندهٔ متن روایی شده است. این بخش حذف‌شده همان پیرنگ حذفی است. پیرنگ حذفی رخدادها و محتواهایی را در خود دارد که عناصر پیرنگ استعاری معمولاً جایگزین آن‌ها شده‌اند یا به تعبیر دقیق‌تر، از آن‌ها مایه می‌گیرند.

در آغاز، با نمادشناسی و واکاوی عناصر طبیعی و شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها پیرنگ استعاری داستان را- البته از منظر خود- بازسازی می‌کنیم و در ادامه، با

استخراج رخدادهای کاملاً ناگفتهٔ پیرنگ حذفی، نشان می‌دهیم پیرنگ استعاری چگونه جایگزین این رخدادها و محتواهای حذفی شده است.

۱. پیرنگ استعاری *گاوخونی*

گاوخونی با یک خواب آغاز می‌شود و تمام آنچه در ادامه می‌آید، توضیح این خواب است و حول آن می‌چرخد. به عبارت دیگر، این خواب بسیاری از نشانه‌ها و معانی متن روایی را به صورت فشرده در خود دارد. در این خواب آغازین، عنصری که حضور برجسته و غالب دارد و این حضور تا پایان داستان ادامه دارد، آب و رودخانه است. کنش و رابطه‌ای که میان راوی و این دو عنصر هست، در ذهن خواننده این پرسش یا چالش را پدید می‌آورد که معنا و مفهوم آب و رودخانه در ذهن راوی چیست. در واکاوی متن معلوم می‌شود که این دو عنصر با شخصیت‌ها و برخی مفاهیم رابطه‌ای موازی دارند:

– آب در خواب‌های کودکیِ راوی سرد است و هر وقت او خواب آب را می‌دیده، رختخوابش را خیس می‌کرده است. اما آب رودخانه در این خواب گرم است. آب درست به‌اندازهٔ بدن آدم گرم است. آب در این خواب سرد نیست و از خیس کردن رختخواب هم خبری نیست.

– پدر در خواب راوی زیرآبی شنا می‌کند؛ اما فوری از آب سر برنمی‌آورد. راوی مضطرب می‌شود و در حین تعلیقِ این اضطراب و درحالی که پدر آرامش درون آب را آشفته کرده است، مادر کنار رودخانه پیدایش می‌شود: بدون چادر، با شلوار گشاد خواب و موی آشفته و تازه از خواب پریده.

با دقت در نشانه‌های یادشده می‌توان دریافت که این «آب»، آب معمولی نیست و ممکن است معنایی نمادین داشته باشد. گرمای آب که به‌اندازهٔ گرمای تن آدم است، این را در ذهن تداعی می‌کند که آب همان تن آدم است. رفتن پدر به عمق آب و برهم زدن آرامش و سکون درون آن و ظاهر شدن مادر در کنار رودخانه در حالتی آشفته گویی که از بستر به آنجا آمده باشد، ذهن را به این‌سو رهنمون می‌کند که شاید آب همان تن مادینه باشد. در

اساطیر ایرانی و بیشتر اساطیر ملل جهان، آب نماد باروری است. بیشتر ملت‌ها آب را سرچشمهٔ حیات دانسته و آن را با زن یا به تعبیر دقیق‌تر، با جنس مادینه پیوند داده‌اند (شوالیه و گربرآن، ۱۳۷۸: مدخل «آب»؛ رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۸). ظاهر آرام اما درون متلاطم، کشندگی، فریبندگی و جاذبه، همگی از وجوه مشترک آب رودخانه با جنس مادینه است که در فرهنگ ملت‌های مختلف و متون ادبی گوناگون بارها به آن اشاره شده است (اصغری تبریزی، ۱۳۸۰). افزون‌بر جنبهٔ نمادین آب رودخانه، می‌توان گفت این عنصر در داستان ***گاوخونی*** یک نماد شخصی مهم نیز است. تکرار این عنصر از آغاز تا پایان متن روایی و زمینه‌ای که در آن، متن این نماد را در اختیار خواننده قرار می‌دهد دلیلی است برای اثبات معنای نمادین آن (تایسن[۲۷]، ۱۳۸۷: ۲۱۹). رابطهٔ راوی با رودخانه، عجیب و چالش‌برانگیز است. رابطه‌ای دوگانه که میان دفع/ جذب و ترس/ اشتیاق است. در عین اینکه رودخانه ابژهٔ مهم زندگی راوی است، همیشه به آن گرایش دارد و از آن سخن می‌گوید؛ اما هنگام نزدیک شدن به آن دچار ترس و دلهره می‌شود و از آن فرار می‌کند. راوی در بیداری همیشه به رودخانه نزدیک می‌شود؛ اما توان داخل شدن به آن را ندارد و زمانی هم که در خواب‌هایش در آب قرار می‌گیرد، ترس و دلهره دارد. برای نمونه:

– راوی در دوران کودکی با اینکه همیشه با پدر به رودخانه می‌رود، هیچ‌گاه داخل آب نمی‌شود و فقط از دور آب‌تنیِ پدر را نظاره می‌کند.

– پدر راوی در زمان کودکیِ او، در یک صبح سرد راوی را در آب رودخانه می‌اندازد. راوی با دلهره و اضطراب از زیر دست پدر درمی‌رود و تا خانه می‌دود.

– راوی پس از ازدواج با دخترعمه، هنگام پرسه زدن‌هایش در اصفهان می‌گوید:

> از همه بدتر خود رودخانه بود. از خیابان‌هایی می‌رفتم که می‌دانستم از رودخانه دور می‌شد، اما باز می‌رسیدم به رودخانه.گاهی خیال می‌کردم یک رودخانهٔ دیگر بود، اما رودخانهٔ دیگری توی این شهر نبود. یا خیال می‌کردم مادی بود، اما می‌رفتم پیش و می‌دیدم نه. خود خودش بود. زاینده‌رود خودمان.

این الگوی رفتاری، یعنی رابطهٔ جذب/ دفع راوی با رودخانه در رابطهٔ راوی با جنس مخالف نیز دیده می‌شود. الگوی رفتاری یکسان راوی با رودخانه و جنس مادینه، آشکارترین دلالت متن برای پذیرش این است که رودخانه نماد تن مادینه است. از میان نمونه‌های فراوان متن، به آوردن این دو نمونهٔ آشکار بسنده می‌کنیم:

– راوی پس از روایت کردن ماجرای انداختن دختر همسایه در رودخانه، به‌صراحت به چنین الگوی رفتاری اشاره می‌کند:

> از آن به بعد ما دو تا [راوی و دختر همسایه] دیگر نه با هم رفتیم لب آب، نه لاس زدیم. من تا آن زمان عاشق او بودم... ولش کردم و دنبال دخترهای دیگر افتادم. اما حالا دیگر نه از دست او دلخور بودم و نه از دست دخترهای دیگری که بعد از او یکی‌یکی کنفتم کردند و ولم کردند (یا ولشان کردم).

– دخترعمه برای راوی پیش از ازدواجشان، دختری اثیری است. راوی می‌گوید: «از بچگی دلم می‌خواست مال من باشد». «همیشه از دور و مثل اینکه الاهه‌ای باشد دوستش داشتم و دلم می‌خواست زنم باشد.» اما پس از ازدواج می‌گوید: «در همهٔ مدتی که من شوهر زنم بودم، یک‌بار هم دست به او نزدم... من هیچ‌وقت از نزدیک و مثل یک دختر معمولی دوستش نداشتم». راوی چون به دخترعمه دست می‌یابد، او را از خود دفع می‌کند و طلاق می‌دهد.

گلچین، معلم کلاس چهارم راوی، یکی از شخصیت‌های اصلی ***گاوخونی*** است. ارتباط گلچین با رودخانه یکی دیگر از مواردی است که با مادینگیِ آب مرتبط است. رابطهٔ گلچین با آب، اشتیاق و جذب کامل است. او مردی نیرومند و قهرمان شناست. گلچین به همه جای رودخانه می‌رود و با تسلط در آن شنا می‌کند. گویی گلچین بخش گمشدهٔ شخصیت راوی است؛ بخشی که به آب رودخانه میل دارد و بر آن مسلط است. گلچین با گشت و گذار آزادانه، گویی قصد کشف و شناخت بخش‌های مختلف تن مادینه را دارد. درواقع، گلچین «منِ» ایدئال مردانهٔ راوی است. این منِ ایدئال، همان چیزی است که یونگ «عنصر مثبتِ نرینه» می‌نامد. این عنصر مثبت دارای ابتکار، شجاعت و شرافتمندی است و عالی‌ترین شکل وسعت روحی است (یونگ، ۱۳۸۶: ۲۹۳). گلچین نیز شجاعت، شهرت، نیرومندی و جذابیت اجتماعی دارد. نکتهٔ درخور توجه،

کرختیِ حسی و شناختیِ گلچین به راوی است و این، کاملاً در تقابل با اشتیاق راوی به گلچین است. راوی دانش‌آموز گلچین بوده است؛ اما گلچین در آن صبحی که راوی را با پدرش کنار رودخانه می‌بیند، او را اصلاً نمی‌شناسد و عجیب‌تر این است که همان روز در مدرسه، اصلاً راوی را به‌یاد نمی‌آورد. این درحالی است که راوی معمولاً مشتاقانه او را توصیف می‌کند و حتی در مدرسه نیز با اشتیاق به سراغ او می‌رود: «آن‌قدر بلند [سلام] گفته بودم که شنید. سرش را برگرداند و خوب نگاهم کرد و آن وقت سرش را تکان داد و لبخند بی‌معنایی- مثل آن لبخند لب آب- تحویلم داد. نه صبح من را شناخته بود، نه حالا.» این عدم شناخت و کرختی گلچین به راوی و فاصلهٔ این دو از یکدیگر، شکاف یا فاصلهٔ میان منِ واقعی و منِ ایدئال راوی را آشکار می‌کند.

پدر راوی هم با رودخانه رابطه‌ای خاص و معنادار دارد. رابطهٔ پدر با رودخانه مانند رابطهٔ گلچین با رودخانه، پیوندی مشتاقانه است. پدر نیز گویی از تنِ رودخانه لذت می‌برد. تفاوت رابطهٔ پدر و گلچین با رودخانه در این است که پدر، به‌خلاف گلچین، درپی کشف و شناسایی بخش‌های مختلف رودخانه نیست؛ فقط در بخشی از رودخانه شنا می‌کند و از همان یک بخش هم لذت می‌برد. پدر هر روز صبح، دور از چشم مادر راوی را به کنار رودخانه می‌برد. خودش شنا می‌کند و راوی نظاره‌گر است. گویی پدر با این کار می‌خواهد قدرت و تسلط خود را بر تن رودخانه به پسر نشان دهد. اگرچه راوی همواره فاصلهٔ خود را با آب حفظ می‌کند، دیدن آب‌تنی پدر برایش لذت‌بخش است. اینکه پدر با هماهنگی پسر، آب‌تنی خود را در رودخانه از مادر پنهان می‌کند، نارضایتی، حساسیت و احتمالاً حسادت و حس رقابت مادر را به رودخانه به ذهن می‌آورد. واکنش مادر به آب‌تنی پدر در رودخانه، نفرین و ناله و فحاشی است.

لحن راوی در برابر پدر آمیزه‌ای از عشق و نفرت است: از یک‌سو، راوی مشتاقانه در خواب و بیداری همپا و همراه پدر است و همیشه از او سخن می‌گوید. اشتیاق راوی به پدر، در تقابل با کرختی حسی و عاطفی او به مادر، بیشتر برجسته می‌شود. از سوی دیگر، مرگ پدر را نیز آرزو می‌کند. علاقهٔ ویژهٔ پدر به رودخانه، ابهام و

کشمکش ذهن راوی است و او از آغاز تا پایان داستان درپی کشف این ابهام است. درواقع، گرایش راوی به رودخانه، بیانگرِ همانندسازی با میل پدر به رودخانه است.

ارتباط راوی با پدر فقط به دورهٔ حیات پدر محدود نیست. پدر پس از مرگ، در رؤیاهای راوی و نیز در حالات بین خواب و بیداریِ او حضور پررنگ و قاطعی دارد. پس از مرگ پدر، مغازهٔ خیاطی او به خرازی «زاینده‌رود» تبدیل می‌شود؛ اما راوی می‌گوید پدرش همیشه در مغازه حضور دارد. با حضور همیشگی پدر در مغازهٔ خرازی، گُسست راوی از واقعیت به تدریج شتاب می‌گیرد. این روند در طول داستان ادامه می‌یابد:

– پس از حضور پدر در مغازه و شتاب گرفتن گسست راوی از واقعیت در فصل دهم، راوی در فصل یازدهم ایستادن زمان و بریدن از واقعیتِ زمانمند را خاطرنشان می‌کند:

> محلهٔ خود ما یکی از همان محله‌ها بود. همان‌طور بود که بود. همان دیوار کاهگلیِ خمیده که روزگاری– مثلاً ده دوازده سال پیش– وقتی که از زیرش رد می‌شدم، منتظر بودم همان لحظه بیفتد، هنوز سرِ پا بود و باز از زیرش رد شدم، بی‌آنکه منتظر چیزی باشم. مثل اینکه هر اتفاقی قرار بود بیفتد تا حالا افتاده بود، هر دیواری که باید بیفتد تا حالا افتاد بود و اگر نیفتاده بود، پس دیگر نمی‌افتاد.

کانت می‌گوید زمان فقط با استعارهٔ مکانی قابل فهم است و به همین دلیل در بازنمایی به قیاس‌های مکانی– فضایی نیاز دارد. به تعبیر هایدگر، روند بازنمایی، مکانی کردنِ وجود زمان است (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۲–۲۳). در بند بالا از داستان، حضور در محلهٔ قدیمی، دیوارهای کاهگلیِ خمیده و منتظر فروریختنِ هیچ‌چیز نبودن، همه بر بازنماییِ مکانیِ زمان تأکید دارد و نوع توصیف فضا، بیانگر بی‌حرکتی و سکون است. به بیان فروید، این ایستایی نشانهٔ بی‌زمانی در ساحت ناخودآگاه است.

– این گسست در رؤیاها به صورت عریان‌تری نمود می‌یابد. گسست راوی از عالم واقعیت و ورود او به ساحت ذهنی در خواب‌های او، با رفتن به باتلاق گاوخونی– که فرایند بازگشت به مبدأ هستی به‌شمار می‌آید– موازی می‌شود. به‌عبارت دیگر، این بازگشت به صورت سفر نمادین راوی با گلچین و پدر به طرف باتلاق گاوخونی نشان

داده می‌شود. پر آبیِ رودخانه، سفر این سه نفر در آن با قایق به جانب گاوخونی و سالم بودن پل شهرستان همه دلالتی آشکار دارند بر بازگشت به زمان گذشته و تفاوت رودخانهٔ بارور و پرآبِ رؤیا با رودخانهٔ یائسهٔ اکنون. راوی در بخش قبل از روایتِ خوابش، به پرآب بودنِ رودخانه در گذشته‌های دور اشاره می‌کند: «پدرم می‌گفت یک‌وقتی زاینده‌رود راستی‌راستی زنده و زاینده بوده و آب همهٔ بستر رودخانه و تا نیمهٔ سیل‌بند را می‌گرفته... روزگاری (دست‌کم زمان ساختن پل‌ها، سیصد سال پیش) آب رودخانه خیلی زیادتر از حالا بوده». پس بازگشت به گذشته و فاصله گرفتن از واقعیتِ زمان حال، با پرآبی رودخانه در زمان گذشته نشان داده شده است. شدت روند گسست از واقعیت زمانمند، با حرکت به‌سوی باتلاق بازنمایی می‌شود. در اساطیر ملل مختلف، معمولاً باتلاق پیکره‌ای بی‌شکل، منفعل و زنانه است. جایی است که تصویر لذایذ جنسی را نشان می‌دهد و آرامشی است که هیچ‌چیز نمی‌تواند آن را برآشوبد (شوالیه و گر برآن، ۱۳۷۸: مدخل «باتلاق»). رود گیبلت[۲۸] (۱۹۹۶) معتقد است: «مرداب، به‌طور کلی باتلاق، مکانی است... پنهان‌کننده، یا شاید به بیان دقیق‌تر مکانی است مادری که امیال و هراس‌های مختلف مربوط به بدن مادر در آن محو می‌شوند، باتلاق مکانی به تمام معنا، پیشاادیپی است.» (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۹۴). بر اساس این، سفر به باتلاق را می‌توان بازگشتی درون‌رحمی دانست؛ بازگشتی که در آن نه زمانِ فرضی معنا دارد نه واقعیت‌های متکثّر جهان عینی.

گسست از واقعیت که با سفر نمادین راوی به‌سوی باتلاق گاوخونی بازنمایی شده بود، زمانی کامل می‌شود که راوی خبر مرگ گلچین را می‌شنود. گلچین که نماد منِ ایدئال راوی است و پیروزمندانه بر تمام تنِ مادینهٔ آب مسلط است، در آب غرق می‌شود. به عبارتی دقیق‌تر، جنبهٔ مثبت نرینهٔ راوی در عنصر مادینهٔ رودخانه بلعیده می‌شود و این، سبب گسست کامل راوی از واقعیت می‌شود. این گسست کامل در داستان با سفر استعاری راوی از اصفهان به تهران نشان داده می‌شود. راوی زن و مغازهٔ خود را که زنجیر اتصال او به واقعیت هستند، در اصفهان جا می‌گذارد و به خانهٔ خود در تهران پناه می‌برد: خانه‌ای که نماد درون و خویشتن راوی است (کوپر، ۱۹۷۴).

خانه تصویری از دنیای درونی راوی است. شلوغی، جاتنگی، وجود فقط یک سالن که هم اتاق خواب، هم اتاق مطالعه و هم اتاق پذیرایی است و نیز درهم‌ریختگی و عدم تفکیک مکانی نشان‌دهندهٔ آشفتگیِ ذهنی و پریشانی روانی راوی است. مکان ویژهٔ راوی در خانه، آشپزخانه است. راوی خواب‌های خود را مخفیانه و دور از چشم حمید و خشایار، در آشپزخانه- که فضایی زنانه است و به راوی ایمنی می‌دهد- بر روی صندلی لهستانی می‌نویسد. حمید و خشایار دیگر ساکنان این خانه هستند. با توجه به اینکه خانه تصویری از دنیای درونی راوی است، ساکنان آن نیز پاره‌های دیگر ذهن راوی هستند: حمید جنبهٔ واقع‌بینانه و عادی وجود راوی است. او نماد یک مرد معمولی اصفهانی است که به کار، زن و زندگی روزمره توجه خاصی دارد. در داستان، لحن راوی در برابر حمید تمسخرآمیز است و راوی جذب آن نمی‌شود؛ همان‌گونه که جذب زن و زندگی روزمره نمی‌شود. خشایار جنبهٔ روشنفکرانهٔ ذهن راوی است. او شاعر است و دغدغه‌های فرهنگی و اجتماعی دارد. راوی با اینکه به او احترام می‌گزارد، او را جدی نمی‌گیرد.

ذهنی بودن حمید و خشایار هنگام ورود پدر فوت‌شده به خانهٔ راوی در تهران برجسته می‌شود. پدر یک سال پس از مرگش، ناگهان در شبی سرد در خانهٔ راوی ظاهر می‌شود. پیدا شدن پدر در خانهٔ تهران هم‌زمان است با باز شدن پنجرهٔ خانه و وزش باد سرد به درون. باز شدن پنجره و هجوم باد سرد به درون نشانه‌ای است آشکار از باز شدن دریچهٔ دنیای مردگان به روی راوی؛ زیرا پدر از دنیای مردگان آمده است. حمید و خشایار پدر را می‌شناسند و به راوی می‌گویند چند روز است که پدر در خانه با آنان است. آن‌ها با پدر سخن می‌گویند و می‌خندند و در جواب تعجب راوی از حضور پدرِ فوت‌شده، راوی را به حواس‌پرتی متهم می‌کنند. این آشنایی نیز قرینهٔ دیگری استَ که خواننده را متوجه ذهنی بودنِ حمید و خشایار می‌کند. از دیگر قرینه‌هایی که بر وجود ذهنی این دو دلالت دارَد، نخست این است که خشایار از نوشتن‌های شبانهٔ راوی کاملاً باخبر است و دیگری، منظومهٔ بلند خشایار است. خشایار بخشی از این منظومه را برای راوی می‌خواند. این بخش با نوشته‌های راوی نزدیکی یا همسانی دقیقی دارد: خشایار آشکارا از انتهای رود، گاوخونی، آبستنی رودخانه و راهیانِ آب سخن می‌گوید. تمام این نشانه‌هایی که خشایار به آن‌ها اشاره می‌کند- چنان

که گفته شد- چالش‌های ذهنی راوی هستند که در تمام داستان در خواب و بیداری تکرار می‌شوند.

زن و مغازهٔ پدری نشانه‌های زندگی واقعی راوی و ارتباط او با زندگی روزمره و اقتصادی هستند. راوی با طلاق دادن زنش و از دست دادن مغازهٔ پدری، ارتباط خود را با واقعیت قطع می‌کند. در بخش پایانی داستان، پدر فوت‌شده به این ساحت خواب‌گونهٔ راوی وارد می‌شود و او را با خود می‌برد. مکانی که راوی و پدر به آن می‌روند، یکی از بخش‌های قدیمی شهر تهران است: لاله زار، خیابان منوچهری و چهارراه کنت. در متن مشهود است که این مکان‌ها اصلاً واقعی نیستند؛ در ذهن راوی ناگهان خیابان لاله‌زار رودخانه می‌شود و کوه صفهٔ اصفهان از پشت درخت‌ها سر برمی‌آورد. خورشید از سمت چپ، از آخر رودخانه از طرف باتلاق بالا می‌آید و ناگهان راوی و پدر از سمت راست وارد کافه‌ای می‌شوند که یکی از مکان‌های مهم داستان است. در این کافه که زمانی وجود داشته و اکنون نیز برای راوی وجود دارد، پدر رازی را برای راوی بازگو می‌کند: پدر در جوانی عاشق زنی لهستانی بوده که در این کافه آواز می‌خوانده است. زن به ورشو برمی‌گردد؛ شهری که رودخانهٔ ویسلا از میان آن می‌گذرد. پدر نیز به‌ناچار به اصفهان بازمی‌گردد؛ شهری که زاینده‌رود از میان آن می‌گذرد. بنابراین، زاینده‌رود برای پدر یادآور شهر معشوق بوده و به این دلیل زاینده‌رود در نظر پدر همواره نمادی از معشوقه‌اش بوده است و آب‌تنی در آن مانند عشق‌بازی با معشوقه. در صفحهٔ آخر داستان، راوی در آبی که به‌اندازهٔ بدن انسان گرم است فرومی‌رود و در اعماق آن آواز غریب زنی را می‌شنود. این بخش، اوج *این‌همانی* آب با مادینه است. فرایند فرورفتن در آب استعاره از بازگشت درون‌رحمی و مرگِ راوی است.

۲. پیرنگ حذفی: ناگفته‌های متن

بحث دربارهٔ پیرنگ حذفی را با **دق کردن مادر** آغاز می‌کنیم. پرسش اساسی ذهن راوی این است که چرا مادر دق می‌کند. راوی در هیچ جای متن روایی پاسخی برای این پرسش نمی‌یابد، حتی پدر به او می‌گوید: مادر خودش، خودش را دق داد. این ناگفتهٔ

متن روایی سرنخ رخدادهای پیرنگ حذفی است که در این بخش به آن می‌پردازیم. دق کردن مادر را باید در گذشتهٔ پدر جست‌وجو کرد. او پیش از ازدواج با مادر، عاشق زنی لهستانی بوده است و چنان که پیشتر گفته شد، پس از جدایی از زن لهستانی و آمدن به اصفهان، رودخانهٔ زاینده‌رود را جایگزین معشوق ازدست‌رفته‌اش می‌کند. درواقع، علت حسادت مادر به رودخانه همین موضوع است؛ زیرا پدر محبتش را از مادر گرفته و به رودخانه داده است. بی‌توجهی پدر به مادر او را افسرده کرده است. مادرِ افسرده پیوسته در متن سرزنشگر است، به جهان بیرون چندان حساسیت ندارد، محبتش را از راوی (کودک پسر) دریغ کرده است و به عبارتی دقیق‌تر، نسبت به راوی کرختی عاطفی دارد. در مقابل، کرختی عاطفی مادر چنین حسی را در راوی نسبت به مادر پرورانده است. واضح است که در مدت زمان طولانی‌ای، راوی اشتیاق خود را به مادر ابراز کرده و مادر پیوسته به سبب افسردگی‌اش، او را رانده است. طرد شدن مکرر راوی امید او را به کامیابی عاطفی از مادر از بین برده است. چنین الگوی رفتاری (جذب- دفع) در رابطهٔ راوی با دختران دیگر (برای مثال دخترعمه‌اش) و رودخانهٔ زاینده‌رود- که نماد زنانگی است- نیز دیده می‌شود؛ زیرا راوی همهٔ دختران دیگر را جایگزین مادر کرده است (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۰۴). این ناکامی راوی میل به لذت یا غریزهٔ زندگی را در وجود او ضعیف کرده و در مقابل، غریزهٔ مرگ را در او نیرومند کرده است.

فروید معتقد است نخستین غریزه در موجود زنده، میل به دوران غیرارگانیکی یا پیش‌حیاتی است؛ به عبارت دیگر میل به نابودی هستی خود و حرکت به سمت مرگ. برای کنترل این میل، باید آن را به‌وسیلهٔ اصل لذت و کام‌جویی از دنیای بیرون مقیّد کرد. اگر نتوان میل به مرگ را با لذت‌جویی کنترل کرد، غریزهٔ مرگ نیرومند می‌شود و سراسر هستی فرد را به درون خود می‌کشد. مهم‌ترین لذتی که می‌تواند غریزهٔ مرگ را مقیّد کند، کام‌جویی از تن و عاطفهٔ جنس مخالف (به‌ویژه مادر) است (فروید، ۱۹۸۴). دوری راوی از اصل لذت و حرکت او به‌سوی مرگ، در بستری جبری، او را در فرایند تکرار گرفتار می‌کند. در نظر راوی، بودن در تکرار معنا می‌یابد: تکرار در رابطهٔ راوی با رودخانه، تکرار در رابطهٔ راوی با جنس مخالف، تکرار پدیده‌ها و عناصر طبیعت در

چارچوب جهان‌بینی او، تکرار رخدادها و رؤیاهای راوی و حتی تکرار جملات و افعال در زبان راوی همگی بر مجبور بودن راوی در حرکت به‌سوی مرگ دلالت دارند.

از این منظر، می‌توان گفت راوی بازتولید پدر است: پدر پیش از راوی فرایند جبر و تکرار را تجربه کرده است. پدر با آمدن به تهران و دل باختن به زن لهستانی، می‌خواسته خود را از اصفهان و شغل خیاطی که پیشهٔ پدرش بوده است، خلاص کند؛ چون از این دو بدش می‌آمده است. پدر معشوقش را از دست می‌دهد، به اصفهان برمی‌گردد و خیاط می‌شود. او آگاهانه این جبر را می‌پذیرد و فرزانه‌وار به آن تن می‌دهد. راوی از حیث گرفتار بودن در جبر و تکرار، شبیه پدر است و حتی محرومیت او از مادر، به محرومیت پدر از زن لهستانی شباهت دارد. اما او برخلاف پدر، به گرفتار بودن خود در فرایند جبر و تکرار آگاهی ندارد. راوی نمی‌تواند مانند پدر به آرامش برسد و درواقع، زندگی او دست و پا زدنی است نافرجام در تعلیقی بی‌پایان.

نتیجه‌گیری

هدف اصلی این مقاله، نشان دادن ارتباط داستان ***گاوخونی*** با رؤیا بود. برای مطالعهٔ سازوکار درونی ***گاوخونی*** و شباهت آن با ساختار رؤیا، خوانشی روان‌کاوانه متکی بر نظریهٔ فروید به‌کار بسته شد. فروید معتقد است رؤیا دو لایهٔ آشکار و پنهان دارد و دو مکانیسم ادغام و جابه‌جایی در رؤیا کارکردی اساسی دارد. در ***گاوخونی*** که ساختاری رؤیاگونه دارد، دو لایهٔ آشکار و پنهان از هم تفکیک شد. لایهٔ آشکار مجموعه‌ای از رخدادها، تصاویر و خواب‌هایی بود که در بستر زمان تقویمی و زنجیرهٔ علّی و منطقی ارائه نمی‌شدند. این ساختار نامنسجم سبب سردرگمی و ابهام خواننده می‌شود. برای رفع این ابهام، باید لایهٔ پنهان متن تحلیل شود. لایهٔ پنهان دو پیرنگ استعاری و حذفی را دربرمی‌گیرد. پیرنگ استعاریِ ***گاوخونی*** سرشار از نمادها و نشانه‌هایی است که با استفاده از دو مکانیسم ادغام (استعاره) و جابه‌جایی (مجاز) تحلیل و تفسیر شدند. بارزترین نمونه برای نشان دادن مکانیسم ادغام، خواب راوی در آغاز داستان بود که تمام رخدادها و ایماژهای متن روایی را در خود فشرده بود. با واکاوی این خواب، ماهیت زنانهٔ رودخانه، دلهرهٔ کودک به رودخانه، حسادت و تشویش مادر به رودخانه،

و علاقهٔ گلچین و به‌ویژه پدر به رودخانه نشان داده شد. دو مقولهٔ بنیادین دیگر که با استفاده از مکانیسم جابه‌جایی در پیرنگ استعاری ***گاوخونی*** نشان داده شد، نخست این بود که رودخانه جایگزین جنس مادینه می‌شود و دیگر اینکه باتلاق گاوخونی جایگزین رحم مادر می‌شود و سفر به‌سوی آن، بازگشت درون‌رحمی و سفر به‌سوی مرگ را بازنمایی می‌کند. واکاوی نمادها و کشف محتوای پیرنگ استعاری این پرسش را در ذهن برمی‌انگیخت که این نمادها و محتواها از کجا مایه گرفته‌اند. ناگفته‌های متن روایی در پیرنگ حذفی شناسایی و تحلیل شدند: افسردگی و درنتیجه دق کردن مادر به سبب بی‌توجهی پدر به او، کرختیِ عاطفی مادر به راوی به دلیل افسردگی، کامروا نشدن راوی از تن و عاطفهٔ مادر، تعلیق میان جذب/ دفع و کرختی عاطفی راوی به جنس مادینه، اسیر بودن راوی در فرایند جبر و تکرار و گرایش به مرگ.

پی‌نوشت‌ها

1. Eagleton
2. unconscious
3. conscious
4. Bressler
5. Schultz
6. id
7. ego
8. super ego
9. instict
10. pleasure principle
11. reality principle
12. Guerin

۱۳. اضطراب روان‌رنجوری، در تعارض میان کامرواسازی غریزی و واقعیت شکل می‌گیرد. اضطراب اخلاقی از تعارض میان نهاد و فراخود ناشی می‌شود (شولتز، ۱۳۸۴: ۶۴).

۱۴. واپس‌رانی (repression)، به بیان فروید، حذف غیرارادی چیزی از هشیاری است. واپس‌رانی اساساً انکار وجود چیزی است که برای ما ناراحتی یا درد به‌همراه دارد (همان‌جا).

15. anxiety
16. denial

۱۷. لیبیدو (libido) شکلی از انرژی روانی است که از سوی غرایز زندگی نمایان می‌شود؛ به‌عبارت دیگر همان زیست‌مایه یا نیروی روانی است که اصل حیات است.

18. displacement
19. phobia
20. parapraxis
21. jokes
22. dream
23. codensation
24. Klages
25. plot

۲۶. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ پیرنگ استعاری و حذفی ر.ک پاینده، ۱۳۸۹: ۲/ ۲۸۵– ۲۹۱. نگارندگان همهٔ اطلاعات خود دربارهٔ پیرنگ استعاری و حذفی را از کتاب ***داستان کوتاه در ایران*** اثر پاینده برگرفته‌اند. البته روش آن‌ها در کاربرد این دو مقوله با روش نویسندهٔ این کتاب تفاوت‌هایی دارد.

27. Tyson
28. Rod Giblett

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۳). ***مدرنیته و اندیشه‌های انتقادی***. تهران: نشرمرکز.
- اصغری تبریزی، اکبر (۱۳۸۰). «نماد آب و "آبکی" در آثار گی دو موپاسان». ***نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان***. ش۴۴. صص۳۱–۴۴.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۴. تهران: نشر مرکز.
- برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۷). ***مبانی نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چ۲. تهران: ماهی.
- برسلر، چارلز (۱۳۸۶). ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد. ویراستار حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). ***داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)***. ج۲. تهران: نیلوفر.
- تایسن، لُیس (۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. ویراستار حسین پاینده. تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.
- رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۸۸). «بازتاب نمادین آب در اساطیر». ***فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. س۵. ش۱۶. صص۱۱۱–۱۳۶.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). ***نقد ادبی***. تهران: میترا.
- شوالیه، ژان و آلن گربرآن (۱۳۷۸). ***فرهنگ نمادها***. ترجمهٔ سودابه فضایلی. ۴ج. تهران: جیحون.
- شولتز، دوان پی و سیدنی الن شولتز (۱۳۸۴). ***نظریه‌های شخصیت***. ترجمهٔ یوسف کریمی و دیگران. چ۱۲. تهران: ارسباران.
- فروید، زیگموند (۱۹۸۴). «ورای اصل لذت». ترجمهٔ یوسف ابازی. ***فصلنامهٔ ارغنون***. ش۲۱ (بهار ۱۳۸۲).
- ـــــــــــ (۱۹۱۵). «ضمیر ناخودآگاه». ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. ***فصلنامهٔ ارغنون***. ش۲۱ (بهار ۱۳۸۲).
- ـــــــــــ (۱۹۷۴). «کارکرد رؤیا». ترجمهٔ یحیی امامی. ***فصلنامهٔ ارغنون***. ش۲۱ (بهار ۱۳۸۲).
- کلیگز، مری (۱۳۸۸). ***درسنامهٔ نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران. تهران: اختران.
- کوپر، کلیر (۱۹۷۴). «خانه همچون نمادی از خود» در ***مبانی فلسفی و روان‌شناختی ادراک فضا***. گزیده و ترجمهٔ آرش ارباب جلفایی. اصفهان: نشر خاک، ۱۳۷۹.
- گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵). ***مبانی نقد ادبی***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ۴. تهران: نیلوفر.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۳). ***درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات***. اهواز: نشر رسش.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۶). ***انسان و سمبول‌هایش***. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.