فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲: ۱۸۱-۱۵۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

نقد روانشناسانهٔ رمان «بانوگوزن» براساس مفهوم فانتزی روانی

ایوب مرادی*

چکیده

زیگموند فروید به‌عنوان اولین روانشناس مطرح‌کنندهٔ ایدهٔ ناخودآگاه به‌مثابه مخزنی برای ذخیرهٔ افکار، امیال، آرزوها و احساسات فروخورده، در تأملات خود از فرایندی روانی با عنوان «فانتزی» یاد می‌کند که وظیفهٔ اصلی آن کنترل اضطراب‌ها و تعارض‌های درونی افراد است. فانتزی‌هایی که خاستگاه آنها همان امیال و آرزوهای ذخیره‌شده در ناخودآگاه است و کارکرد اصلیشان نیز انکار واقعیت‌های بیرونی و فراهم‌آوردن شرایطی انتزاعی برای ارضای ذهنی این امیال و آرزوها. برخی از این فانتزی‌پردازی‌ها به‌شکل ناآگاه‌اند و برخی نیز حالتی آگاهانه دارند. یعنی فردی که در واقعیت از برآورده‌کردن خواسته‌هایش عاجز می‌ماند، در عالم رؤیا شرایطی را برای احساس کاذب ارضای امیالش مهیا می‌سازد؛ همان ترفندی که «طاطا»، شخصیت اصلی رمان «بانوگوزن»، برای خالی‌کردن خشم خود از آن بهره می‌جوید. رمان «بانوگوزن» اثر مریم حسینیان ازجمله آثار داستانی معاصر است که پس از انتشار مورد توجه طیف متنوعی از خوانندگان و منتقدان قرار گرفت؛ رمانی که محور اصلی آن فانتزی‌پردازی‌های ذهنی شخصیت اصلی در ذهن و البته تأثیرات این نوع فانتزی‌پردازی در زندگی واقعی او و اطرافیان است. توفیق رمان یادشده در میان مخاطبان و همچنین نگاه ویژهٔ نویسنده به مفهوم فانتزی روانی در طراحی روایت، سبب شد تا در این مقاله که به‌شکل تحلیلی- توصیفی نوشته شده است، سرگذشت شخصیت اصلی، خاستگاه‌های گرایش به فانتزی و ویژگی‌های این

* دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران ayoob.moradi@pnu.ac.ir

CC BY NC

فانتزی‌پردازی و نسبت آن با خشم درونی این شخصیت بررسی و تحلیل شود. نتایج نشان می‌دهد که خشم منبعث از گذشتهٔ پرمسئلهٔ «طاطا» در کنار خشمگینی از شرایط بارداری ناخواسته، باعث می‌شود که او با استفاده از ظرفیت‌های نمادین گوزن همچون خشم، غیرت، چالاکی، بی‌رحمی و نرینگی، به تسویه‌حساب با مقصران شرایط زندگی‌اش بپردازد؛ خشمی مخرّب که درنهایت آثار منفی‌اش متوجه خود «طاطا» نیز می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نقد روانشناسانه، فانتزی روانی، خشم، رمان «بانوگوزن»، مریم حسینیان.

بیان مسئله

استفاده از اصطلاح و مفهوم فانتزی در دانش روانشناسی اول‌بار از سوی زیگموند فروید بود. از نگاه فروید، فانتزی‌ها همیشه و همه‌جا همراه ما هستند؛ به‌شکلی که ارتباط ما با محیط پیرامون در بیشتر اوقات ازطریق این فانتزی‌ها تنظیم می‌شود. ازسویی این امیال سرکوب‌شده، احساسات فروخورده و تأملات سانسورشدهٔ افراد است که بر ساخت فانتزی‌ها اثر می‌گذارند؛ به‌نحوی‌که گاه در افرادی با گذشته‌ای پرمسئله موضوع فانتزی‌پردازی از حالت ناآگاه خارج می‌شود و ساخت فانتزی‌های ذهنی، شکلی آگاهانه به خود می‌گیرد و هدف اصلی آن کاهش اضطراب‌های زندگی واقعی است.

رمان «بانوگوزن» اثر مریم حسینیان ازجمله آثار داستانی پرفروش زبان فارسی است که از زمان انتشار در سال ۱۳۹۹ تابه‌امروز در چندین نوبت تجدید چاپ شده است. اثری که گذشته از اقبال چشم‌گیر خوانندگان، از سوی هیئت داوارن جایزهٔ ادبی اصغر عبداللهی نیز به‌عنوان رمان برگزیدهٔ سال انتخاب شد. این‌درحالی‌است که اثر دیگر حسینیان «بهار برایم کاموا بیاور» نیز در سال ۱۳۸۹ از سوی جایزه‌های ادبی چهل و هوشنگ گلشیری مورد توجه و تقدیر قرار گرفته بود.

رمان «بانو گوزن» به دلیل پرداختن به برخی وقایع شگفت و فراواقعی، به موازات روایت رئالیستی‌ای که دارد، ذهن خواننده را به سوی آثار خلق‌شده براساس اصول مکتب رئالیسم جادویی سوق می‌دهد. اما مسئله اینجاست که به‌جز همین ویژگیِ هم‌راستایی امور شگفت با واقعیت، دیگر ویژگی‌های رئالیسم جادویی همچون غلو و مبالغه، پرداختن به عناصر اسطوره‌ای با محوریت اسطوره‌های بومی، نقد اجتماعی-سیاسی و ... در متن مشاهده نمی‌شود. خاصه آنکه امور شگفت این رمان که کارکردی جبرانی بر روان دارند، معطوف به راوی اول‌شخص است و به نظر می‌رسد ادعای مشارکت شخصیت‌هایی همچون فرشاد و دوست عباس در مشاهدهٔ این امور بیشتر با خیال‌پردازی‌های همین راوی مطابق است تا واقعیت.

به نظر می‌رسد یکی از اصلی‌ترین دلایل توفیق رمان «بانوگوزن» در جذب مخاطب، به‌ویژه خوانندگان زن، توجه ویژهٔ این اثر به مفهوم فانتزی روانی است. شخصیت اصلی این رمان زنی به نام «طاطا» است که تلاش می‌کند با پاک‌کردن گذشتهٔ تلخ و تاریک

خود، شخصیت تازه و موفقی از خویش ارائه کند. تلاش و آرزوی این زن برای پاک‌کردن گذشته و ساخت امروز و آینده، به دلیل بارداری ناخواستهٔ او با چالش مواجه می‌شود و او که حالا به‌جهت دشواری دوران بارداری مجبور به خانه‌نشینی است، به مرور گذشتهٔ خود می‌پردازد؛ گذشته‌ای که مملو از تحقیر، ترس، فقر و تنهایی است. سفر ذهنی طاطا به گذشته‌ها در ادامه با ساخت فانتزی ذهنی گوزن خشمگین برای انتقام از عوامل شوربختی همراه می‌شود؛ گوزنی که در فانتزی‌های طاطا از تک‌تک مقصران وضعیت زندگی او انتقام می‌گیرد.

نویسنده در پژوهش پیشِ‌رو در پی آن است تا ازطریق بررسی شواهد متنی و براساس مفهوم فانتزی و فانتزی‌پردازی در دانش روانشناسی به این سؤالات پاسخ دهد:

الف: خاستگاه‌ها و علل شکل‌گیری فانتزی در ذهن طاطا چیست؟

ب: ماهیت نمادین و اسطوره‌ای فانتزی گوزن خشمگین چیست؟

ج: فانتزی گوزن خشمگین چه کارکردی در ذهن و روان طاطا دارد؟

پیشینه

با وجود آنکه در حوزهٔ فانتزی به عنوان یکی از ژانرهای ادبی پژوهش‌های بی‌شماری در قالب مقاله، پایان‌نامه و رساله انجام شده، اما بررسی فانتزی در معنای مکانیزمی روانی، در مطالعات ادبی چندان مورد توجه نبوده است. البته در میان پژوهش‌های انجام‌شده با محوریت فانتزی به‌مثابه ژانری ادبی، مواردی وجود دارد که در آن نویسنده به کارکرد روانشناسانهٔ این ژانر، به‌ویژه در آثار داستانی کودک و نوجوان، پرداخته است. برای نمونه ابراهیمی لامع (۱۳۹۱) طی مقاله‌ای که در نقد داستان «مسابقهٔ سرعت» نوشته، به بررسی کارکردهای روانی داستان‌های فانتزی بر روی مخاطب کودک و نوجوان پرداخته است. لامعی معتقد است که فانتزی می‌تواند نقش بسزایی در پرورش ناخودآگاه کودکان داشته باشد چراکه «در بسیاری از داستان‌های فانتزی، شخصیت‌های جاندار و بی‌جان همواره بخشی از افکار و درونیات یا آرزوهای کودکان را در قالب شخصیت خود مجسم کرده و از طریق دراماتیزه‌شدن داستان در ناخودآگاه کودک وارد شده و تأثیر لازم را می‌گذارند» (لامعی، ۱۳۹۱: ۵۴). در نمونه‌ای مشابه، جمالی و خجسته

(۱۳۹۳) با بررسی تعدادی از آثار فانتزی کودک و نوجوان در گسترهٔ زمانی پس از انقلاب تا ۱۳۸۷، موضوع تأثیر فانتزی بر اصلاح یا تغییر کلیشه‌های جنسیتی را در ناخودآگاه مخاطبان این آثار مورد مطالعه قرار داده‌اند. مطابق نتیجه‌گیری این مقاله، ارتباط مستقیمی میان فانتزی بودن یا نبودن آثار مورد بررسی با انعکاس کلیشه‌های جنسیتی وجود دارد. همچنین عباسی و میرابوطالبی (۱۳۹۸) طی مقاله‌ای، کارکرد فانتزی سفر را در رمان «کنسرو غول» بررسی کرده‌اند. نویسندگان ضمن تأکید بر تأثیر استفاده از عناصر جادویی همچون جادوگران و غول‌ها بر حرکت قهرمان نوجوان رمان از خودآگاه به ناخودآگاه، در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که قهرمان این رمان در سفر خود «با بحران‌های کودکی و نوجوانی واقعی در دنیاهای فراواقعی درگیر است و از رهگذر شناخت شرارت‌ها و تجربه‌نمودن ترس‌ها، با انتخاب خود از آنها فاصله می‌گیرد و به دنیاهای واقعی می‌رسد» (عباسی و میرابوطالبی، ۱۳۹۸: ۷۹).

همانگونه‌که پیداست، پژوهش‌های یادشده همانند بیشتر نمونه‌های مشابه خود، محوریت را بر بررسی ژانر ادبی فانتزی گذاشته‌اند؛ درحالی‌که مقالهٔ حاضر درصدد نقد روانشناسانهٔ اثری داستانی با محوریت فانتزی در معنای مکانیزمی روانی برای برآوردن آرزوهای تحقق‌نیافته و امیال سرکوب‌شده است. علاوه‌براین رمان «بانو گوزن» نیز به دلیل آنکه مدت چندانی از انتشارش نگذشته، چندان مورد توجه منتقدان آثار ادبی واقع نشده است و بر همین اساس می‌توان ادعا کرد که این مقاله اولین نقد مبتنی بر چهارچوب مقالات دانشگاهی است که بر این رمان نوشته شده است.

مبانی نظری

روانشناسی بیش‌ازآنکه بر گفته‌ها و اظهارنظرهای آشکار ما توجه کند، تمرکز خود را بر واکاوی امیال، احساسات و خواسته‌های درونی‌مان می‌گذارد. مقولهٔ بررسی محتوای ناخودآگاه که اول‌بار زیگموند فروید، روانشناس دوران‌ساز اتریشی، ایدهٔ آن را مطرح ساخت و بعدها توسط دیگرانی همچون یونگ و لاکان نیز بسط داده شد، بیش از هرچیزی بر پایهٔ این انگاره شکل گرفته است که «آن‌کس که بیان می‌کند (یا به قول لاکان سوژهٔ بیانگر) و آن‌کس که بیان می‌شود (یا به تعبیر لاکان سوژهٔ بیان) هرگز

هویتی واحد نیستند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۴۶۹/۱). براین‌پایه روانشناس کاردان تلاش می‌کند همچون کارآگاهی کارآزموده از ظاهر و سطح آشکار کلام عبور کند تا محتواهای پنهان را دریابد و البته در این مسیر تمرکز بر رؤیاها، چه از نوع بیداری چه رؤیاهای عالم خواب، بیشترین اثرگذاری را در کشف این محتوای پنهان دارد. فروید خواب و رؤیا را در کنار هنر و زبان‌پریشی عرصه‌هایی برای خوانش ناخودآگاه می‌دانست؛ ازهمین‌رو موضوع مهم‌ترین کتاب این روانشناس، تفسیر رؤیا است. همانگونه‌که یونگ نیز اثری در همین موضوع دارد. لاکان هم که به‌شکلی تکمیل‌کننده و بسط‌دهندهٔ اندیشه‌های فروید است، اعتقاد دارد ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد و دربردانندهٔ زنجیره‌ای از دال‌های سرکوب‌شده است که به زبان استعاره و مجاز سخن می‌گوید. هم‌او در بحث شیوه‌های برون‌ریزی محتوای ناخودآگاه مقولهٔ «فانتزی» را مطرح می‌سازد.

الیزابت اسپیلیوس (۲۰۰۱) در مقالهٔ مهم خود با عنوان «مفهوم فانتزی در نزد فروید و کلاین» ضمن تأکید بر اهمیت مقولهٔ فانتزی در نظرگاه فروید از اینکه او هیچ مقاله‌ای را به‌طور مشخص به این مفهوم اختصاص نداده است، اظهار تعجب می‌کند. اسپیلیوس در ادامه می‌نویسد تنها نوشته‌ای که فروید طی آن صریح‌ترین دیدگاه‌هایش را دربارهٔ فانتزی مطرح کرده، مقالهٔ «صورت‌بندی دو اصل حاکم بر ذهن» است. فروید در این مقاله فانتزی را فعالیتی برای تحقق آرزو می‌داند که منشأ آن غرایز جنسی، پرخاشگری و تکانه‌های ناهوشیار است. جاناتان لیر نیز در اثر خود با موضوع معرفی و نقد آراء فروید، ذیل مدخل فانتزی این‌گونه نوشته است: «داستانی خیالی که در آن آرزوها محقق شده‌اند. این ماجراهای خیالی بسته به نیروهای متعارض در ذهن فرد، شکل‌های مختلفی می‌یابند» (لیر، ۱۴۰۲: ۳۴۰).

از نگاه فروید برخی فانتزی‌ها ریشه در ناخودآگاه دارند و این حالت ناهوشیار یا ناخودآگاه را تا انتها حفظ می‌کنند؛ اما غالب فانتزی‌ها در بخش خودآگاه یا نیمه‌آگاه تشکیل می‌شوند و بعد از طی فرآیند واپس‌رانی به دست فراموشی سپرده می‌شوند. «فانتزی‌های ناخودآگاه هیستریکی یا همیشه ناخودآگاه می‌مانند و یا ـ آنگونه که غالباً رخ می‌دهد ـ زمانی به‌شکل فانتزی‌های خودآگاه و رؤیاپردازی‌هایی بوده که به‌مرور فراموش شده‌اند و فرآیند واپس‌رانی آنها را به حالت ناخودآگاه درآورده است» (Freud, 1908: 161).

فانتزی عرصه‌ای است برای تجلّی عقده‌های فروخورده، احساسات سرکوب‌شده و اندیشه‌های بیان‌ناشدنی. فانتزی پرده‌ای سینمایی را فراهم می‌سازد که بر روی آن امکان نمایش درونی‌ترین آرزوها و امیال فراهم است. پرده‌ای برای نمایش فیلمنامه‌ای که بازیگر اصلی آن خود سوژه است و نویسنده و کارگردانش ناخودآگاه. به‌گونه‌ای که می‌توان مدعی شد بسیار پیشتر از آنکه پیشرفت‌های صنعتی امکان خلق آثار نمایشی و فیلم‌های سینمایی را فراهم آورد، ناخودآگاهِ بدوی‌ترین انسان‌ها دست‌به‌کار خلق آثار نمایشی داشته است. اسلاوی ژیژک در شرح مقولهٔ فانتزی لاکانی می‌گوید اصلی‌ترین کارکرد فانتزی آن است که «مختصات میل سوژه را فراهم آورد، ابژهٔ آن را مشخص سازد و جایگاهی را که سوژه در آن می‌پذیرد تعیین کند. تنها به میانجی فانتزی است که سوژه در مقام فاعل میل، در مقام موجودی خواهشگر، قوام می‌یابد: از طریق خیال‌پردازی است که یاد می‌گیریم چگونه میل بورزیم» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۲۲).

عرصهٔ خیال و فانتزی نه‌تنها توهم برآورده‌شدن امیال را فراهم می‌سازد، بلکه شیوهٔ میل‌ورزی را نیز به سوژه می‌آموزد. میلی که حول محور حفره‌ای خالی شکل می‌گیرد. «فضای خیال (فانتزی) نقش یک سطح خالی را ایفا می‌کند؛ قسمی پردهٔ نمایش برای برون‌تاباندن میل‌ها و آرزوهای خویش: حضور دلفریب و هوش‌ربای محتویات مثبت و محصّل آن کاری جز پرکردن نوعی خلأ و تهی‌بودگی نمی‌کند» (همان: ۲۶). به عبارت دیگر، آرزوی سوژه برای دست‌یابی به ابژه‌ای خیالی حول این حفرهٔ خالی، سناریوهایی را پدید می‌آورد که میزانسنِ فانتزی امکان اجرای آن را فراهم می‌سازد. اما نباید از این مهم غافل بود که فانتزی هرگز باعث ارضای کامل میل نمی‌شود، بلکه تنها توهم ارضاشدن را پدید می‌آورد. به تعبیر لاپلانش و پونتالیس، فانتزی در غیاب ابژهٔ مفقود، امکان تجربهٔ دروغین ارضای اصلی را فراهم می‌آورد و براین‌پایه می‌توان گفت «فانتزی نه ابژهٔ میل بلکه موضع یا زمینهٔ آن است» (لاپلانش و پونتالیس ، ۱۹۸۶: ۲۴-۲۶ نقل در هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۱-۱۲۰).

نکتهٔ قابل توجه دیگر آن است که فروید زمانی‌که از کارکرد رؤیا می‌گوید، نگاهش بیشتر معطوف به رؤیای خواب است. موضوعی که آن را به‌تفصیل در کتاب مهم خود «تفسیر خواب» (۱۳۹۶) تشریح کرده است. اما وقتی موضوع فانتزی مطرح می‌شود، بحث

فراتر از خواب و رؤیا است. به تعبیر گاستون باشلار «بیینندهٔ خواب شبانه منِ خود را از دست داده است؛ درحالی‌که شخص خیال‌پرداز می‌تواند در مرکز منِ خیال‌بافش کوژیتویی را شکل دهد» (باشلار، ۱۹۸۴: ۱۲۹ نقل در تقوی فردود، ۱۳۹۵: ۷۴). گرچه باشلار این جملات را در تشریح خیال‌ورزی‌های ویژهٔ شاعران گفته است، اما بی‌گمان می‌توان از آن در تفسیر فانتزی یا خیال‌پردازی‌های زمان بیداری نیز بهره جست.

همچنین جولیا سیگال در توضیح مفهوم روانشناسانهٔ فانتزی به کارکردی ناخودآگاه در ذهن اشاره می‌کند که طی آن «عناصر عاطفی قدرتمندی را که به جایی دیگر تعلق دارند، به یک خاطره اضافه کرده و درنتیجه آن را به چیزی دیگر ترجمه می‌کنیم» (سیگال، ۱۴۰۰: ۲۰). این نوع از فانتزی‌ها نیز گرچه به‌سان رؤیاهای خواب‌های‌مان کاملاً ناخودآگاه نیستند، اما بی‌شک فهم چیستی و چگونگی تأثیر آن بر رفتار فردی چندان آسان نیست. چه‌بسا نیازمند یاری‌جستن از روانشناسان کارآزموده باشد. فروید مثال‌های مختلفی را در تشریح این نوع فانتزی مطرح می‌سازد که در آنها فرد بدون آگاهی از زمینهٔ رفتارها و داوری‌هایش، با ارتباط برقرارکردن میان امور کاملاً بی‌ربط، دست به رفتارهایی می‌زند که به‌هیچ‌روی با موقعیت فعلی فرد هم‌خوانی ندارد. به عبارت دیگر تجربه‌ای از زمان گذشته را با موقعیت فعلی که هیچ ربطی به آن تجربهٔ قبلی ندارد، درهم می‌آمیزد و رفتاری نامربوط انجام می‌دهد. فروید حتی به این نتیجه رسید که این انگاره‌ها و فانتزی‌های کاملاً ذهنی می‌تواند بر جسم افراد نیز تأثیر بگذارد و باعث اختلال‌های روان‌تنی گردد. البته برخی از فانتزی‌هایی که فروید به آنها می‌پردازد کاملاً غیرشخصی‌اند و به‌مثابه الگوهایی جهانی عمل می‌کنند؛ برای نمونه، عقدهٔ ادیپ که فروید آن را بر پایهٔ فانتزی‌های جنسی کودکان برای آمیزش با والدین غیرهمجنس خود مطرح ساخت.

بحث دربارهٔ فانتزی‌های ناآگاه خواه‌ناخواه ذهن را به سوی مفهوم طرحواره‌های ذهنی یا روان‌بنه می‌بَرد. ژان پیاژه اولین کسی است که در مطالعات خود با موضوع شیوهٔ استدلال، تفکر و قضاوت کودکان، مسئلهٔ طرحواره را مطرح کرد. به اعتقاد او، این عنصر به‌عنوان اساسی‌ترین واحد شناخت در کودکان «در برخورد با اجسام، افراد و وقایع جهان شکل می‌گیرد» (احمدوند، ۱۳۹۱: ۱۳۴) و آنها را قادر می‌سازد تا ازطریق انطباق با مسائل و

درونی‌سازی امور به شناخت ذهنی از محیط دست یابند. طرحواره‌ها الگوهایی برخاسته از اجتماع و فرهنگ‌اند که به‌شکل دانش‌ها و آگاهی‌های ازپیش‌آماده، ضمن تأثیر بر تفسیرهای‌مان از مسائل، ما را قادر می‌سازند تا «بتوانیم مفاهیم انتزاعی و اطلاعات تازه را بر مبنای مفاهیم عینی- تجربی و چارچوب‌های مفهومی- شناختی و پیش‌فرض‌های فرهنگی دریابیم» (نیکویی و باباشکوری، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

مفهوم طرحواره بعدها به‌شکلی جدّی در مطالعات مربوط به درمان‌های روانی مورد توجه قرار گرفت و چهره‌هایی همچون جفری یانگ با پیشنهاد روش «طرحواره‌درمانی» درصدد بود چارچوبی را ارائه نماید که مطابق آن روانشناس بتواند ضمن شناسایی طرحواره‌های ناسازگار که شیوهٔ رفتار و تفسیر فرد را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، طرحواره‌های سازگار را جایگزین آنها سازد. از نگاه یونگ ریشهٔ این الگوهای ناسازگار باورهای فردی دوران کودکی دربارهٔ خود و محیط اطراف است که به فرد می‌آموزد «با موقعیت‌های مختلفی که در دوران بزرگسالی تجربه می‌کنند، چگونه برخورد کنند» (آرنتز و خندرن، ۱۳۹۴: ۳۲). یانگ و کلوسکو (۱۳۹۶) طرحواره‌های مهم مؤثر در رفتار افراد را ذیل یازده عنوان دسته‌بندی کرده‌اند که از مهم‌ترین آنها می‌توان به طرحواره‌های شکست، بی‌اعتمادی، طردشدگی، نقص و وابستگی اشاره کرد.

گذشته از فانتزی‌های ناآگاه و طرحواره‌ها که هردو ماهیتی ناخودآگاه دارند، گروهی از فانتزی‌سازی‌ها آگاهانه اتفاق می‌افتند. به‌این‌صورت که افراد در طول روز و هنگام بیداری و هُشیاری اقدام به ساخت فانتزی‌هایی می‌کنند که برآورندهٔ آرزوهای قلبی آنان است. آرزوهایی که در جهان واقعیت در دسترس نیست. مثلاً فردی که در واقعیت از انجام امری ناتوان است، در عالم فانتزی خود را بر انجام آن امر خاص قادر می‌بینند. «برخی فانتزی‌های خاص توهماتی را مربوط به جهان مشترک با دیگران بازنمایی می‌کنند که تصدیق این توهمات به دست ما، کم‌وبیش موجب آسایش ما در جهان اجتماعی‌مان می‌شود» (سیگال، ۱۴۰۰: ۴۸).

این نوع فانتزی‌ها پاره‌ای اوقات می‌تواند سودمند واقع شود و باعث جبران کمبودها و برآورده‌شدن آرزوها و امیال گردد. دراین‌حالت فانتزی مکانیسمی دفاعی است که بهره‌جستن از آن باعث آسان‌شدن شرایط بغرنج افراد در واقعیت می‌شود. اما اگر

غرق‌شدن در فانتزی حالت افراط به خود بگیرد، به‌گونه‌ای که زندگی فرد و ارتباط او با واقعیت‌های پیرامونش را مختل کند، فانتزی ماهیت سودمند خود را از دست می‌دهد و می‌تواند به‌مثابه اختلالی شخصیتی محسوب شود که نیازمند درمان است. پدیده‌ای که از آن با عنوان «رؤیاپردازی ناسازگار» یاد می‌شود. طی این نوع فانتزی‌پردازی‌ها فرد گاه ساعت‌ها فارغ از اتفاقات پیرامونی، مشغول رؤیاپردازی است. این نوع فانتزی‌سازی‌ها بیشتر در کودکانِ تنها دیده می‌شود و با ورود کودک خردسال به دبستان پایان می‌یابد. که اگر این اتفاق نیفتد، فرد به ساخت فانتزی‌های دلخواه و اشتغال به آنها وابستگی شدید و اعتیادگونه پیدا می‌کند.

تأکید بر این نکته ضروری است که تمامی انواع فانتزی‌ها و رؤیاپردازی‌ها چه آنها که ناآگاهانه رخ می‌دهند و چه دسته‌ای که در زمان بیداری اتفاق می‌افتند، ماهیتی جبرانی دارند. یعنی انرژی امیال و آرزوهای برآورده‌نشده یا احساسات منکوب‌شده که در ناخودآگاه پنهان مانده‌اند، در فانتزی‌ها برون‌ریزی می‌شوند و فرد با استفاده از این ابزار به حالت تعادل می‌رسد. ازهمین‌رو بی‌راه نخواهد بود اگر گفته شود فانتزی‌پردازی بیشتر در میان کسانی رواج دارد که زندگی حال یا گذشته‌شان دستخوش دشواری‌ها و کاستی‌های مختلف بوده است یا اینکه از نگرانی خاصی رنج می‌برند.

تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد شد تا با استفاده از شواهد موجود در متن رمان «بانوگوزن»، ضمن ریشه‌یابی علل گرایش شخصیت اصلی به ساخت فانتزی، جنبه‌های مختلف این فانتزی‌پردازی‌ها بررسی و تحلیل شود. پیشتر اشاره شد که خاستگاه اختلال رؤیاپردازی ناسازگار یا همان افراط در فانتزی‌پردازی، زندگی پرچالش و مملو از دشواری افراد است. موضوعی که در زندگی شخصیت «طاطا» کاملاً مشهود است.

خاستگاه‌ها و عوامل گرایش به فانتزی در شخصیت طاطا

مشکلات خانواده (فقر، اعتیاد...)

طاطا در خانواده‌ای سطح پایین به دنیا آمده و پرورش یافته است. مادرش برای امرار معاش مجبور به کارکردن در خانه‌های دیگران است، پدرش دستفروشی می‌کند و برادرانش کفترباز و معتاداند. مواردی که هرکدام به طریقی باعث ایجاد حس تحقیر،

تنفر و ترس در طاطا شده‌اند. حس تحقیر به دلیل جایگاه خانوادگی، حس تنفری که نسبت به عوامل این وضعیت به‌ویژه پدرش و البته مادرش دارد و ترس از آشکارشدن وضعیت واقعی خانواده‌اش در نزد اطرافیان. اروینگ گافمن، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز تئوری «داغ ننگ»، در کتاب خود با همین عنوان، با محور قراردادن موقعیت اجتماعی افرادی که به دلیل وجود شکاف میان هویت اجتماعی بالفعل و بالقوه‌شان دچار اضطراب و هراس می‌شوند، به تشریح ویژگی‌های این وضعیت خاص پرداخته است. گافمن از این وضعیت ویژه با عنوان «داغ ننگ» یاد می‌کند و افراد داغ‌خورده را کسانی می‌داند که به دلیل بروز شکاف یادشده میان هویت حقیقی و هویت ایده‌آل «قادر به پیروی از هنجارهای متداول جامعه نیستند و در نزد سایر افراد معمولی یا عادی مورد پذیرش واقع نمی‌شوند» (کیان‌پور، ۱۳۹۲: ۷). این دست افراد همواره نگران آشکارشدن حقیقت‌اند و یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های‌شان مدیریت تأثیر عامل داغ‌خوردگی در زندگی شخصی و ارتباطات‌شان با دیگران است. برای نمونه طاطا وقتی لباسی را که مادرش از خانهٔ صاحب‌کارش آورده است به تن می‌کند، پیوسته در این هراس است که مبادا «یک‌روز که دارم توی خیابان راه می‌روم کسی به شانه‌ام بزند و بگوید: ببخشید، این ژاکت مال خودتونه؟» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۴).

در دوران جوانی هم که با پشت‌پا زدن به گذشته، صاحب موقعیت و منزلت جدیدی شده است، وقتی به اتفاق همسرش امیرعلی برای شرکت در مراسم تدفین مادر به مشهد می‌رود، تمام نگرانی‌اش به این امر معطوف است که امیرعلی نفهمد که «فین‌فین‌های غلامرضا و آب‌پرتقال خوردن‌های حرفه‌ای‌اش ربطی به اندوه و افتادن فشارش ندارد» (همان). این مسئله حتی باعث خرافاتی‌شدن طاطا می‌شود؛ آنجاکه دربرابر نگاه‌های خیرهٔ شخصیت شهره که کارش فالگیری است دچار هراس و نگرانی می‌شود که مبادا «شهره بداند که یک برادرم کفترباز و معتاد است و آن یکی، شغل خوبش مسافرکشی است؛ که مادرم توی خانه‌های مردم کار می‌کرده و پدرم جایی نزدیک حرم، بعد از بازار عباس‌قلی‌خان بساط داشته؛ نه اینکه مُهر و تسبیح بفروشد... لیف و جوراب و ناخن‌گیر و سنگ‌پا و گاهی هم دستمال و بادبزن» (همان: ۱۸-۱۹).

طاطا می‌خواهد که از این گذشته به‌شکل کامل منفک شود و به همین دلیل از

هرآن‌چیزی که در برابر این خواست و اراده مانع ایجاد کند، بیزار است. تا آنجاکه نسبت به همسر برادرش فقط و فقط به این دلیل ساده که از او برای یکی از نزدیکانش خواستگاری کرده است، نقاری شدید به دل می‌گیرد: «زن غلامرضا را نفرین می‌کردم که می‌خواهد آرزوهایم را خفه کند در مغازهٔ چرک و کثیف برادرش» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۵۹). طاطا حتی برای انتقام از او پای دوستش را به زندگی برادرش باز می‌کند (همان: ۵۸). این کینه حتی شامل فرزندان برادرش نیز می‌شود: «دخترش دوید جلو در؛ دختربچهٔ کثیفی با موهای چرب و آب‌دماغ آویزان که بلافاصله پشت چادر مادرش پنهان شد. دوست نداشتم عمه‌اش باشم و بغلش کنم» (همان: ۲۷).

مسئله اینجاست که گذشته‌ای که طاطا از آن فرار می‌کند، جزئی از وجود اوست که آینده را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. هراندازه هم که استادانه درصدد پنهان‌کردن آن باشد، باز از جایی این گذشته خود را نمایان می‌سازد. مثلاً یک‌بار که دور از شهر پدری، پسری از خانواده‌ای متمول از طاطا خواستگاری می‌کند. او هم برای آنکه مبادا گذشته‌اش بر این خواستگاری اثر منفی بگذارد، به دروغ می‌گوید که پدرش تازه فوت کرده است و بهتر است «آشنایی خانواده‌ها باشد برای موقع عقد» (همان: ۵۰)؛ اما شرایط به‌گونه‌ای پیش می‌رود که در انتها طاطا متوجه می‌شود: «مرا گرفته بودند برای برادر صرعی‌شان به این امید که سطحم پایین‌تر است و جمعش می‌کنم» (همان). حتی تغییرات چهره و رفتار مطابق مُد روز نیز گویی نمی‌تواند تأثیر حقیقت تلخ گذشته را از زندگی او بزداید. ازهمین‌رو وقتی یکی از دوست‌پسرهای طاق و جفت طاطا از «فاز زمخت و شهرستانی»اش می‌گوید، او از خود می‌پرسد: «پس موهای صورتی‌ام چی بود، یا چهارتا سوراخ گوشم؟» (همان: ۹۳).

نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ گذشتهٔ طاطا، نقش خاص برخی از اطرافیان او است. مادر، پدر، زن غلامرضا، کیارش، فرشاد و مائده ازجمله کسانی هستند که هرکدام به طریقی گذشتهٔ طاطا و به تبع آن امروز او را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

مادر طاطا زنی سختی‌کشیده است که برای گذران امور خانواده مجبور به کارگری در منزل دیگران است. طاطا احساسات متناقضی به مادر دارد. گاه او را مایهٔ شرمساری و

سرافکندگی می‌داند و گاهی هم با صفاتی همچون تمیزی و مرتب‌بودن و حتی باجَنَم‌بودن از او یاد می‌کند. در بخش‌های ابتدایی داستان یعنی آنجاکه هنوز طاطا نتوانسته بر برخی خشم‌هایش از گذشته فائق آید، چهره‌ای تقریباً خنثی و حتی منفی از مادر ارائه می‌دهد. «صورت آفتاب‌سوخته و سبزه‌اش را دوست نداشتم. بیشتر از آنکه مادر من باشد، مادر غلامرضا و عباس بود و به درد آنها می‌خورد... می‌آمد ترمینال استقبالم اما دفعهٔ سوم یا چهارم گفتم که دیگر نیاید. گفتم چادرش خوب نیست، گفتم کفشش را چرا واکس نمی‌زند. با فاصله از او راه می‌رفتم» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۴۵). در این مرحله طاطا از مادری که «هیچ بخشی از زندگی و مرگ(اش) آبرومندانه نبود» (همان: ۹۰)، به‌طرزی وسواس‌گونه اظهار تبری می‌کند و حتی رفتارهای طبیعی‌ای همچون غذاخوردن او را نیز مایهٔ شرمندگی می‌داند: «از غذاخوردنش خجالت می‌کشیدم» (همان: ۴۷).

تجاوز

از اصلی‌ترین دلایل این نگاه منفی به مادر، گذشته از سبک زندگی حقیرانه، نقش غیرمستقیم او در رخ‌دادن یکی از تلخ‌ترین وقایع زندگی طاطاست که بی‌گمان بیشترین تأثیر را بر گذشته، حال و آیندهٔ او داشته است. ماجرا از این قرار است که مادر، در یکی از وعده‌های کاری خود که تا شب‌هنگام به درازا کشیده است، طاطا را نیز همراه خود به خانهٔ صاحب‌کارش برده است و درست در اوج کار، زمانی‌که از طاطا غافل می‌شود، پسری دیوصفت به نام کیارش که از اقوام نزدیک صاحبخانه است، به طاطا تعدی و تجاوز می‌کند. «پیشانی پسر عرق کرده. گریه می‌کنم وقتی دکمه‌هایم را باز می‌کند. پسر نفس‌نفس می‌زند و دستش بیشتر حرکت می‌کند...» (همان: ۸۰).

شوک حاصل از این تجاوز گرچه درلحظه تنها متنج به ازدست‌دادن کنترل ادرار و متعاقب آن غرولندهای مادر می‌شود؛ اما در طولانی‌مدت روح و روان طاطا را به‌شکلی عمیق دچار جراحت می‌کند. جراحتی که التیام آن تنها از رهگذر فانتزی گوزن خشمگین شدنی است. «یک پایش را به زمین می‌کوبد و در چشم‌به‌هم‌زدنی شاخ‌هایش را فرومی‌کند در شکم برادرزادهٔ لیلاخانم. روده‌هایش با شاخ گوزن بیرون می‌آید...» (همان: ۸۱).

جالب اینجاست که پس از انتقام طاطا از کیارش در عالم رؤیا، به‌یک‌باره تمامی

خاطرات آزارنده و تصورات منفی این شخصیت دربارهٔ مادر، زایل می‌شود و مادر از مایهٔ سرافکندگی به سرمایهٔ عاطفی و پناه دردهای طاطا تغییر شکل می‌دهد: «حالا که گوزن خیالم را راحت کرده و کیارش را دریده است و هیکل خونین آن پسر چاق و دیوانه را توی اتاق دیده‌ام، انگار دنبال روزهایی می‌گردم که مادرم را بیشتر دوست داشتم» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۳۴). حالا مادر کسی می‌شود که نماد پاکیزگی و بوی خوش است، خنده‌هایش شیرین و دلخواه و آغوشش مأمن آرامش طاطا در سخت‌ترین روزهاست: «من با پوست کروکودیل تاکسی دربست می‌گیرم و تمام راه از دلتنگی برای مادرم گریه می‌کنم» (همان: ۱۷۳). در میانهٔ روزهای تلخی هم که طاطا به‌واسطهٔ شک و بددلی امیرعلی تنها و بی‌همدم با فرزندی در شکم مقیم هال کوچک منزلشان است، گذشته از رؤیای گوزن، این خیال مادر است که او را آرام می‌کند: «این روزها زیاد می‌بینمش. دلم دست‌های تمیزش را می‌خواهد که معجزه کند و گرم شوم» (همان: ۱۷۸).

حس دورافتادگی از مادر و خلأ حمایت‌های مادرانه

طاطا با وجود داشتن مادر، به دلیل تنفری که از پیشینهٔ خانوادگی دارد، ضمن حذف همهٔ اعضای خانواده، مادر و مهر مادری را نیز به‌شکل خودخواسته حذف می‌کند؛ اما نیاز به آغوش و حمایت‌های مادرانه هرگز از ذهن و ضمیر او زایل نمی‌شود. جالب اینجاست که این نیاز تنها در مرور خاطرات مادر خلاصه نمی‌شود و طاطا به‌شکلی خاص آن را به سایر اطرافیان نیز فرافکنی می‌کند. گویی که خلأ و فقدانی بزرگ در طاطا وجود دارد که ظاهراً با هیچ‌چیز پر نمی‌شود مگر با آغوش و حمایتی مادرانه. ازهمین‌رو خوانندهٔ رمان در طول متن با اشخاص مختلفی مواجه می‌شود که طاطا به‌شکلی وسواس‌گونه خواهان رفتارهای مادرانهٔ این شخصیت‌ها است. اصلی‌ترین این شخصیت‌ها یکی سارا است و دیگری فرشاد. تقریباً در تمامی اشارات روایت به سارا، بر وجه مادرانه و ویژگی‌هایی نظیر آشپزی خوب، تمیزبودن، خوشبو بودن و از همه مهم‌تر رفتار حامیانهٔ این شخصیت تأکید می‌شود (ر.ک: همان: ۱۴، ۴۷، ۱۰۲، ۱۳۲ و ۱۴۴).

فرشاد نیز شخصیت دیگری است که می‌توان گفت طاطا بیش از هر چیزی در او به دنبال حمایت‌های مادرانه است. با وجود آنکه فرشاد در گذشته‌های دور عاشق طاطا بوده و حتی طاطا نیز تاحدودی دل در گرو او داشته است، اما به نظر می‌رسد آن‌چیزی که باعث

شده طاطا به خواستگاری فرشاد جواب منفی بدهد، همین حس مادرانه و نگاه پناه‌جویانه‌ای است که به این مرد داشته است. اصلاً از همان اول هم خانهٔ فرشاد برای طاطا، محلی برای آرامش و اطمینان خاطر بوده «من فقط گوشهٔ اتاق فرشاد را می‌خواستم. آنجا بود که می‌توانستم از جلد کروکودیل بیرون بیایم و خودم باشم» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۷۲).

این نگاه حمایت‌جویانه و نیاز به آغوش مادرانه حتی باعث شده است که طاطا در برخورد با همسرش امیرعلی نیز به‌رغم تمام سوءتفاهم‌ها و کدورت‌هایی که میان این دو وجود دارد، از بُن جان خواهان توجهات مادارنهٔ او باشد؛ نکته‌ای که امیرعلی را تاحدودی برای طاطا تحمل‌پذیر کرده است: «همین بودن به‌موقعش را دوست داشته‌ام که با همهٔ اخلاق‌های گُهش ساخته‌ام» (همان: ۱۰۹). این نگاه خاص به اطرافیان به‌ویژه سارا و فرشاد و امیرعلی در بخشی از داستان به‌حدی ملموس می‌شود که طاطا خود به آن اعتراف می‌کند: «انگار بچهٔ این سه‌نفر شده‌ام و باید مراقب باشند» (همان: ۱۶۲).

نکتهٔ پایانی و مهم دربارهٔ شخصیت مادر آن است که به‌رغم آنکه طاطا در دوره‌ای خاص نگاهی منفی به مادرش داشته و احتمالاً اصلی‌ترین دلیل این نوع نگاه موضوع مورد تجاوز واقع‌شدن به خاطر سهل‌انگاری او بوده است، اما درکل طاطا مادرش را و هرآنکه بوی مادرش را بدهد دوست دارد و این دوست‌داشتن به‌مرور فزونی می‌یابد. درحالی‌که این موضوع دربارهٔ سایر شخصیت‌ها صدق نمی‌کند و همانگونه‌که پس از این نیز خواهیم دید، احساس کینه و نفرت و شرمندگی طاطا درقبال دیگر شخصیت‌ها آنقدر مستحکم است که نه‌تنها باعث انتقام از آنان در عالم فانتزی می‌شود، بلکه در عالم واقعیت نیز این انتقام‌گیری رخ می‌دهد.

بیزاری از پدر

پدر یکی از این شخصیت‌هاست. کسی که طاطا از بوی پا و دهانش بیزار است (همان: ۱۱۴) و شغلش یعنی فروش «لیف و جوراب و ناخن‌گیر و سنگ‌پا و گاهی هم دستمال و بادبزن» (همان: ۱۹) مایهٔ سرافکندگی دختر است. اما شکی نیست که هیچ فرزندی هرچند ناخلف‌ترین نوع آن نمی‌تواند به صرف بوی دهان یا شغل پدر آرزوی مرگ او را داشته باشد و حتی مردن پدرش را با هزار روش مختلف در خیالش متصور شود: «زیر لب فحشش می‌دهم. آرزو دارم بمیرد. دلم می‌خواهد پول‌هایم را جمع کنم و بدهم به

راننده‌ای تا با ماشین ترتیبش را بدهد» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۵۶).

نقطهٔ اوج ماجرای نفرت و مرگ‌خواهی طاطا در حق پدر به عصری پاییزی برمی‌گردد که او متوجه می‌شود دستفروشی درعمل پوششی است برای دزدی؛ آن هم دزدی طلا از دختران کم‌سال (همان: ۱۱۶-۱۱۵). درست بعد از آنکه طاطا پی به این واقعیت می‌برد، پدر در نگاهش می‌میرد، اگرچه همچنان به ظاهر زنده است؛ اما آن عصر پاییزی «هرچیزی را که می‌توانست دختری را به پدرش وصل کند» (همان: ۱۰۸)، از بین می‌برد و چندان غریب نیست که روزهای بیماری پدر، زمانی‌که دختر به بهانهٔ پرستاری با او تنها شده است، با جابه‌جا کردن زمان قرص‌ها و دستکاری ماسک اکسیژن مسیر مرگ پدر را هموار سازد: «مطمئنم که پزشک‌قانونی چیزی نمی‌فهمد. چند ماه دیر و زود چه فرقی می‌کند... گواهی فوت که صادر می‌شود نفس راحتی می‌کشم... من فقط قرص‌هایش را یک‌هفته قطع کردم... روز آخر ماسک اکسیژنش را چندساعت روی دهانش نگذاشتم و پشتم را به او کردم و خوابیدم» (همان: ۹۷). با این استدلال که «باید خیلی زودتر می‌مُرد بابا... همان عصر پاییزی باید می‌مُرد» (همان).

نکتهٔ حائز اهمیت در این ماجرا آن است که اساساً طاطا از اینکه پدرش دزد زیورآلات دختران کم‌سن‌وسال است، ناراحت نیست؛ بلکه ناراحتی او درحقیقت به فقری برمی‌گردد که قطعاً پدر باعث آن است. فقری که داغ داشتن گردن‌آویز طلا را بر دل طاطا گذاشته است. ازهمین‌رو بعد از کشتن پدر طی فانتزی گوزن خشمگین، «طلاها را جمع می‌کنم و توی جیب ژاکتم می‌گذارم... دیگر آرزوی هیچ قلب طلایی به دلم نمی‌ماند. نگهش می‌دارم برای خودم» (همان: ۱۱۷).

کابوس مائده و مرگ او

دیگر شخصیت مهمی که حضورش و همچنین مرگش تأثیر بزرگی در گذشته و حال طاطا داشته است، مائده است. دختری که اگرچه در سیر روایت حضور چندانی ندارد، به دلیل رابطه‌اش با فرشاد در دوران جوانی و نیز رفتاری که طاطا با او داشته است، جزء شخصیت‌های مؤثر رمان محسوب می‌شود. خاصه آنکه خواهر او نفیسه با اصرار طاطا وارد زندگی فرشاد و سارا می‌شود و درنهایت نیز انتقام تلخی از فرشاد و البته طاطا می‌گیرد.

مائده دختر کم‌جان و لاغری بوده که در دوران تاریک زندگی فرشاد -که ظاهراً دچار

اعتیاد نیز بوده- در خانه و زندگی فرشاد رفت‌وآمد داشته است؛ درست در همان دورانی که طاطا برای پناه‌جستن، هیچ جایی را به آرامش گوشهٔ دنج خانهٔ فرشاد نمی‌دیده است. طاطا از دور شاهد رابطهٔ مائده و فرشاد بوده و به‌رغم آنکه علاقه‌ای به فرشاد نداشته، اما از نوع ارتباط این دو خوشش نمی‌آمده است. از سر اتفاق نیز درست در روزی که در هنگام مصرف مواد، مائده اصطلاحاً اُوِردوز می‌کند و بعد در حالت بی‌تعادلی سرش به لبهٔ آجر بیرون‌آمده از دیوار برخورد می‌کند، طاطا در گوشه‌ای از خانه پنهان بوده و همهٔ وقایع را دیده است. ظاهر امر نیز به‌گونه‌ای است که گویا نه فرشاد که در موضوع مرگ مائده تبرئه می‌شود مقصر این مرگ بوده و نه اینکه طاطا نقش خاصی در این حادثه داشته است. اما با پیشرفت روایت مشخص می‌شود که طاطا این‌بار نیز با کنارکشیدن صندلی از زیر مائده باعث وارد آمدن ضربه و درنهایت مرگ مائده شده است.

اما مسئله اینجاست که این‌بار برعکس موضوع پدر که نه پلیس‌ها به طاطا مشکوک شدند و نه اینکه خودش دچار عذاب وجدان شد، مرگ مائده تأثیر مخربی بر روان طاطا می‌گذارد؛ تاآنجاکه هراندازه هم که می‌خواهد با فراموش‌کردن خاطرات آن شب منحوس زندگی آرام خود را پی بگیرد، هرگز این کابوس او را رها نمی‌کند. با ورود نفیسه به داستان نیز مسئله حالتی دیگر به خود می‌گیرد. چراکه در گفت‌وگویی که میان این دو زن درمی‌گیرد، طاطا ناخواسته به حضور خود در آن دورهٔ خاص و علاقه‌اش به فرشاد اعتراف می‌کند و همین اعتراف ضمنی بهانهٔ کافی را به دست نفیسه می‌دهد که هم از فرشاد انتقام بگیرد و هم طاطا را به خاک سیاه بنشاند و حتی سارا را نیز قربانی این انتقام شوم کند.

جالب است که پیش از انتقام پایانی نفیسه، طاطا که همچون همیشه برای حل گره‌های روانی و پایان‌دادن به آشوب‌های ذهنی‌اش از قدرت فانتزی و احضار گوزن خشمگین بهره می‌جوید، در موضوع مائده نیز دست‌به‌دامن این ترفند می‌شود. با این تفاوت که این‌بار با رفتار متفاوتی از سوی گوزن مواجه می‌گردد. به اینگونه که در فانتزی‌اش گوزن هیچ کاری به نفیسه ندارد و به همراهی فرشاد فانتزی‌اش را ترک می‌کند و طاطا را با مائده تنها می‌گذارد؛ که البته این موضوع چندان عجیب هم نیست، چراکه طاطا در موضوع مائده خشمی ندارد یا به قول خودش مائده در ذهن او تاریک نیست (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۴۷) که مثل همیشه بخواهد از طریق گوزن خشمش را خالی

کند. شکی نیست که موضوع مائده از جنس دیگری است. ازهمین‌رو در پایان این رؤیا، طاطا با پا مائده را به زیر میز می‌راند و ازاین‌طریق تلاش می‌کند تا او را مخفی کند. مثل تمامی این سال‌هایی که ماجرای آن شب منحوس را در پسِ ذهنش مخفی داشته است. بعد از راندن مائده به زیر میز، ظاهراً آرامش به زندگی طاطا برمی‌گردد. به‌شکلی که هم از فانتزی گوزن خشمگین فاصله می‌گیرد و هم اینکه از شر توهم فراخوانده‌شدن از سوی درختان رهایی می‌یابد: «دلم برای گوزن تنگ نشده... هیچ درختی صدایم نزد. از وقتی مائده را با پا زیر میز مخفی کرده‌ام... احساسم نسبت به امیرعلی خیلی بهتر شده است» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۵۰)؛ احساسی کاذب از آرامش که به‌زودی زایل می‌شود.

کارکردهای فانتزی گوزن خشمگین در تخلیهٔ روانی طاطا

مرور هرچند گذرای رمان «بانوگوزن» نشان می‌دهد که طاطا دختری خیالاتی است که گاه با درختان هم‌سخن می‌شود، گاه خود را درخت می‌انگارد و البته در بیشتر مواقع با گوزن محبوبش به جنگ گذشته و مشکلاتش می‌رود. طاطا اول‌بار در باغ دوست برادرش صدای درخت هلویی را می‌شنود که او را به خود می‌خواند. صدایی که ظاهراً دوست برادر طاطا نیز آن را می‌شنود و در همانجا گفت‌وگویی میان این دو شکل می‌گیرد که طی آن پسر از طاطا می‌خواهد از درخت و خیالاتش فاصله بگیرد. پسری که به‌جز آن برخورد، حضور چندانی در خاطرات طاطا و وقایع رمان ندارد تا آنکه یک‌بار دیگر در برابر طاطا ظاهر می‌شود و راه رهایی از افسون درخت را به او می‌آموزد. در این مواجههٔ واپسین نیز نقش حمایتگر این پسر کاملاً هویداست تاآنجاکه طاطا در همان عالم رؤیا با خود می‌گوید: «دوست دارم کنارم باشد تا صدای درخت اذیتم نکند» (همان: ۱۵۴). جالب است که جدا از دوست عباس، فرد دیگری که امکان شنیدن صدای درختان را دارد، فرشاد است. مردی که طاطا بیش از هرکس دیگری روی بُعد حمایتگری او حساب می‌کند. حقیقتی که نشان می‌دهد رؤیاهای طاطا اساساً از خلئی عمیق در زندگانی‌اش نشئت می‌گیرد که پُرکردن آن بیشتر از سوی مردان اطراف او اتفاق می‌افتد. مردانی که نگاه جنسی به او ندارند و حمایتگری خصیصهٔ اصلی آنهاست. حال اگر این مردان در روایتی که طاطا از رؤیاهایش دارد، همچون او صدای درختان را می‌شنوند یا گوزن خیالی را می‌بینند، به این معنا نیست که فرشاد یا دوست عباس در عالم واقع این

تجارب را از سر گذرانده باشند. خاصه آنکه بعد از مواجههٔ دوم طاطا با دوست عباس، مشخص می‌شود که پسر دوسال قبل طی حادثهٔ تصادف خودرو، جانش را از دست داده بوده. ازهمین‌روست که در این مقاله تحلیل فانتزی گوزن خشمگین تنها با محوریت روانشناسی شخصیت طاطا انجام گرفته است.

تمام آنچه دربارهٔ خاستگاه‌های خشم طاطا گفته شد، در برهه‌ای حساس از زندگی‌اش زمینهٔ شکل‌گیری فانتزی خاصی شد که در این نوشتار از آن باعنوان «گوزن وحشی» یاد می‌شود. طاطا با گذشته‌ای تیره و اعمالی شریرانه همچون ارتباط‌های متعدد با مردان مختلف، تن‌فروشی برای کسب مال و موقعیت و دروغ‌زنی‌های و دورویی‌های بسیار، درست در برهه‌ای که تصمیم می‌گیرد بعد از سال‌ها خویشتن خویش را بیابد و به قول خودش، پس از «این‌همه خلاف‌جهتِ رشتهٔ تحصیلی‌ام کارکردن و پشت‌پازدن به علاقه‌های شخصی» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۸-۷)، به دنبال ساختن کارگاهی برای پیگیری آرزوی همیشگی‌اش در زمینهٔ سفالگری باشد، به‌ناگاه پی می‌برد به‌شکل ناخواسته باردار شده است. بارداری اگر برای دیگرانی همچون سارا آرزو و رؤیایی دست‌نیافتنی است، اما برای طاطا چیزی جز خراب‌شدن قصر آرزوهایش نیست. طاطا می‌داند با وجود جنینی در بطنش هرگز نخواهد توانست به خواستهٔ همیشگی‌اش دست یابد و درست پس از حصول این آگاهی است که با هستهٔ هلویی در زیر شوفاژ کارگاه هنوز ساخته‌نشده‌اش مواجه می‌شود.

طاطا از همان بدو رویارویی با هسته، به‌نیکی می‌داند که این هسته، نه‌تنها پدیده‌ای معمولی نیست، بلکه ارتباطی خاص میان او و هسته وجود دارد. «هسته مال من است و نمی‌خواهم گمش کنم» (همان: ۳۲). هستهٔ هلویی که «شبیه هستهٔ هیچ میوهٔ آشنایی نیست» (همان: ۲۸) و غریب آنکه در عرض چندساعت، زمانی‌که خانه پر از بوی جنگل و سبزهٔ باران‌خورده می‌شود، شاخ‌های گوزنی کوچک از میان این هسته نمایان می‌گردد و در زمانی اندک این شاخ‌ها کاملا بزرگ و قوی می‌شوند. خود این نکته که شاخ گوزن پیش از بیرون‌آمدن پاها از هسته، نمایان و بزرگ می‌شود، از همان آغاز به خوانندهٔ حساس، این آگاهی را می‌دهد که این شاخ‌ها بیش از هرچیزی مظهر خشم فروخفته‌ای هستند که حاصل گذشته‌ای تاریک و تلخ است و حالا درست در بزنگاهی خاص که

طاطا به‌واسطهٔ تنهایی و خانه‌نشینیِ حاصل از بارداریِ سخت، قرار است لحظه‌لحظهٔ این گذشتهٔ تاریک را مرور کند، این شاخ‌ها بسیار به کار خواهند آمد. «شاخ‌هایش دارند زود درمی‌آیند... هنوز دوتا پایش در هسته گیر کرده... به نظر می‌رسد که شاخ‌هایش از همین دوساعت پیش بزرگتر شده‌اند» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۵۵).

در شمایل‌نگاری‌های مربوط به اسطوره‌های یونان و روم میان «آرتمیس» یا همان «دیانا» ایزدبانوی شکارگری با گوزن ارتباط ویژه‌ای وجود دارد. «آرتمیس گوزن‌ها را با افساری زرّین رهبری می‌کرد. بدون شک گوزن‌ها این امتیاز را به دلیل چابکی خود به دست آورده بودند» (شوالیه و گربران: ۷۷۳). آرتمیس زنی «آتشین‌مزاج و تندخو و کینه‌جو» (همیلتون، ۱۳۷۶: ۳۸) است و کسانی را که «به خود جرئت دهند و به هرشکل به الوهیت او یا مادرش اهانت کنند، سنگدلانه با تیر از پا درمی‌آورد» (اسمیت، ۱۳۸۹: ۱۲). به نظر می‌رسد نویسندهٔ رمان «بانوگوزن» هم در طراحی شخصیت طاطا به‌عنوان زنی کینه‌جو، سنگدل و کامجو به آرتمیس توجه داشته است و هم اینکه انتخاب گوزن به‌عنوان پیشکار انتقام‌جوی طاطا در عالم رؤیا به‌شکلی برگرفته از این اسطوره است. خاصه آنکه«در بعضی آثار نقاشی، گوزن نماد روحیه‌ای مالیخولیایی تعبیر شده است، به یقین این تعبیر به خاطر تمایل گوزن به تنهایی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۷۷۶). براین‌اساس می‌توان مدعی شد که گوزن فانتزی‌های ذهنی طاطا، چیزی جز خشم فرونهفته در ناخودآگاه آشفته و مالیخولیایی خود او نیست.

ریشه‌های اسطوره‌ای گوزن خشمگین

هرچه هست، آمدن گوزن در روزهای تنهایی و انزوا که با مرور خاطرات تلخ گذشته همراه است، مایهٔ دلگرمی و اطمینان خاطر طاطاست. تاآنجاکه طاطا را به این نتیجه می‌رساند که «شاید مأموریت گوزن این بوده که روزهای تنهایی‌ام را پُر کند و هوایم را داشته باشد» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۵۰). مأموریتی که گویی گوزن نیز برای انجام آن احساس تعهد بالایی دارد. ازهمین‌رو گاه او را از خوردن پیتزای مسموم بازمی‌دارد (همان: ۶۱)؛ گاه در اوج احساس ضعف و حقارت با مالیدن پوزهٔ نمناکش به پای طاطا اعتمادبه‌نفسش را به او بازمی‌گرداند (همان: ۶۰) و البته در بیشتر موارد نیز همانگونه‌که بعد از این تشریح

خواهد شد، با ورود به گذشتهٔ طاطا، نقش انتقام‌جویی قسی‌القلب و بی‌رحم را ایفا می‌کند. به همین خاطر حتی فکر کردن به رفتن گوزن دل زن را پر از غصه و ترس می‌کند (حسینیان، ۱۳۹۹: ۷۳) و حتی دوست دارد جنین داخل رَحِمَش نیز «از همین الان بفهمد که به گوزن‌ها خیلی بیشتر از مادرها و پدرها می‌تواند تکیه کند» (همان: ۸۵).

تونی کریسپ (۱۳۹۶) در فرهنگنامهٔ خود که برای تفسیر خواب و رؤیا نوشته، ذیل مدخل گوزن به این مهم اشاره کرده است که دیدن گوزن در خواب نشان‌دهندهٔ نیروهای غرایز و عواطف ما است. غرایز و عواطفی که در بیشتر مواقع لگدکوب شده یا نادیده گرفته شده‌اند. شکی نیست که برآمدن فانتزی گوزن در ذهن طاطا نیز توجیهی شبیه به همین تعبیر دارد. همانگونه‌که پیشتر نیز اشاره شد، گذشتهٔ طاطا مملو از عواطف، احساسات و حتی غرایزی است که در بیشتر مواقع نادیده گرفته شده‌اند. خانواده‌ای که هریک به طریقی مایهٔ خشم و شرمگینی طاطا بوده‌اند، مورد تجاوز قرارگرفتن توسط پسری چاق و خودخواه به نام کیارش در خردسالی، دوست‌پسرهای طاق‌وجفتی که بیشترشان در پی لذت و کامجویی بوده‌اند، فرشاد و مائده‌ای که خواسته و ناخواسته تنها گوشهٔ امن عالم را از او گرفته‌اند، همسری ظاهراً روشنفکر و هنرمند، اما در باطن سطحی، بددل و بی‌عاطفه، فرزندی ناخواسته که با آمدنش قصر آرزوهای طاطا را در خطر ویرانی قرار داده است و البته سنگینی پنهان‌نگاه‌داشتن راز کشتن پدر و مائده، همگی عواملی به شمار می‌آیند که زمینه‌های پدیدارشدن گوزن خشمگین را در رؤیای طاطا فراهم می‌آورند.

گوزن تجسم خشم افسارگسیختهٔ طاطا

همانگونه‌که اشاره شد شکی نیست که گوزن چیزی جز از تجسم خشم طاطا نیست. حیوانی که در اساطیر ملل مختلف مظهر نیروهای بدنی، تیزپایی، طول عمر، وقار، تنهایی، غرور، نرینگی، غیرت و البته خشم است. حیوانی که «با نفس منخرینش دشمنانش یعنی مارها را وامی‌دارد از سوراخ‌هایشان خارج شوند و سپس آنها را می‌کشد» (ر.ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۷۷۶). به همان‌سان که در فانتزی‌های طاطا تک‌تک عوامل خشمگین‌شدن دختر را فرامی‌خواند و آنگاه با شاخ‌های سخت و ویرانگرش دل‌وروده‌شان را بیرون می‌ریزد.

مثلاً در موضوع پدر، وقتی طاطا به مرور گذشته‌ها می‌پردازد و آن عصر پاییزی تیره را به یاد می‌آورد که پدر طلای دزدی دختربچگان را در دست دارد، به‌ناگاه «با هوای سرد، سر خمیدهٔ گوزنی با شاخ‌های بلند وارد اتاق می‌شود... گوزن انگار دارد چیزی را فشار می‌دهد به دیوار... پیکر خون‌آلود بابا به شاخ‌های گوزن گیر کرده است... سینه و شکم بابا دریده شده. قلبش آویزان مانده بیرون بدنش» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۱۶). جالب اینجاست که صحنهٔ کشته‌شدن پدر در فانتزی طاطا یکی از خشن‌ترین حالت‌های گوزن است، آن هم پدری که پیشترها با دخالت همین طاطا جانش را از دست داده است: «از برق چشم‌هایش می‌ترسم. سرش را دوسه‌بار به‌شدت تکان می‌دهد، شاخ‌هایش را به در می‌کوبد. پای جلویی‌اش را چندبار به زمین می‌کشد و چیزی شبیه خرناس به گوشم می‌رسد» (همان).

در مرور خاطرهٔ لحظهٔ تجاوز برادرزادهٔ دیوصفت لیلاخانم صاحبکار مادر نیز «انگار یک‌نفر با چوب می‌خواهد در را از جا دربیاورد... در می‌شکند. شاخ‌های گوزن را می‌بینم که از در شکسته می‌آید توی اتاق... یک پایش را به زمین می‌کوبد و در چشم‌به‌هم‌زدنی شاخ‌هایش را فرومی‌کند در شکم برادرزادهٔ لیلاخانم. روده‌هایش با شاخ گوزن بیرون می‌آید...» (همان: ۸۱).

همین صحنه دربارهٔ همسر برادر طاطا نیز تکرار می‌شود. زنی که تنها گناهش این است که طاطا را برای برادر سبزی‌فروشش خواستگاری کرده است. اما این کار به ظاهر معمولی در نگاه طاطا جنایتی است که می‌خواهد او را از رسیدن به آرزوهایش -که همانا بریدن از خانواده و خاستگاه است- بازدارد: «نرسیده به پله‌ها، می‌بینم گوزنی با شاخ‌های بلند از پشت درخت توت بیرون می‌آید، جَستی می‌زند و صدای جیغ زن غلامرضا را می‌شنوم که شاخ‌های گوزن انگار شکمش را دریده است. گوزن نگاهی به روده‌های بیرون‌ریختهٔ زن غلامرضا می‌اندازد و سرش را بالا می‌گیرد و جسد را رها می‌کند و جَست‌زنان ناپدید می‌شود» (همان: ۵۸).

طاطا در تمامی روزهای خانه‌نشینی اجباری‌اش که با احضار گوزن در عالم فانتزی حساب‌هایش را با آدم‌های بد گذشته‌اش صاف می‌کند، گوزن را تکیه‌گاه و مایهٔ آرامش خود می‌داند. اما از برهه‌ای خاص به بعد، حس می‌کند که دیگر این گوزن آن دستیار

فداکار پیشین نیست؛ بلکه «باید نگرانش باشم که کاری دست خودش و من ندهد» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۵۹). و البته خود طاطا نیز دیگر چندان نیازی به حضور او احساس نمی‌کند. «احساس می‌کنم دیگر نمی‌توانم توی خانه دراز بکشم و گوزن را بفرستم تا شکم دیگران را بدرد. دلم می‌خواهد اوضاع آرام باشد، امیرعلی مهربان شود، سارا زود حالش جا بیاید، فرشاد دوباره بیاید و برایم ساندویچ درست کند» (همان: ۱۸۱). غافل از اینکه خشم طاطا که در پیکر گوزن تجسم یافته بود و هرلحظه کسی را از دل گذشته بیرون می‌کشید و هدف انتقام قرار می‌داد، به این راحتی‌ها دست‌بردار نیست. چراکه با سرریز شدن گذشته در زمان حال، خیلی چیزهایی هم که طاطا حتی از خودش پنهان می‌کرده است، از قعر ناخودآگاه به سطح آمده‌اند. خاصه آنکه واردشدن نفیسه خواهر مائده و سرک کشیدنش به گذشته‌ها وضعیت بغرنجی پدید آورده است. گویی که نفیسه نیز سال‌ها خشمی را در خود پرورده است که احتمالاً گوزنی از آن سربرخواهدآورد. کما اینکه در بخشی از روایت طاطا با تصویر گوزنی بر دیوارهٔ کارگاه سفالگری مواجه شده بود و وقتی از نفیسه دربارهٔ این تصویر پرسیده بود، نفیسه زیرکانه از پاسخ‌دادن به این سؤال گریخته بود. «چشمم می‌افتد به نقش‌های روی دیوار. یک ردیف گوزن سیاه کوچک... شانه‌ای بالا می‌اندازد و می‌گوید: فرشاد پیشنهاد داد. گفت گوزن برای این اتاق قشنگ‌تره» (همان: ۱۰۰). رفتارهای انتقام‌جویانهٔ نفیسه در پایان رمان نیز نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که اگر گوزن طاطا تحت مالکیت نفیسه نبوده باشد هم، بی‌شک او نیز گوزنی از آن خود داشته است. به‌ویژه آنکه از بخشی به بعد طاطا در مالکیتش نسبت به گوزن شک می‌کند.

انجمن روان‌شناسی آمریکا (۲۰۰۹) خشم را هیجانی مفید تعریف می‌کند که اگر خارج از کنترل باشد و روابط میان‌فردی افراد را تحت تأثیر قرار دهد، می‌تواند مخرّب هم باشد (نقل در چلداوی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۱۲). خشم طاطا هم اگر تنها در فانتزی‌اش کاربرد می‌یافت و در قالب گوزن خشمگین به انتقام از گذشته محدود می‌شد، شاید می‌توانست مصداق عاطفهٔ خشم مفید تلقی شود. اما مسئله اینجاست که احساس خشم طاطا از وقایع گذشته وقتی‌که با خشم حاصل از بارداری ناخواستهٔ امروز و البته اشتباه در راه‌دادن یکی از شخصیت‌های منفی گذشته، یعنی نفیسه به زمان حال همراه گردید، کاملاً از کنترل خارج شد و درنهایت به عاطفه‌ای مخرّب بدل گردید. تاآنجاکه نه‌تنها

سارا و فرشاد و امیرعلی و فرزندش در زبانه‌های آتش این خشم گرفتار آمدند، بلکه خود طاطا نیز به بدترین حالت ممکن، قربانی این خشم متجسّد شد. آن هم درست در زمانی‌که به آرامشی نسبی دست یافته بود و تاحدود زیادی روابطش را با آدم‌های امروزش همچون امیرعلی و البته آدم‌های گذشته‌اش یعنی تمامی اعضای خانواده سامان بخشیده بود. به‌گونه‌ای که این‌بار در رؤیایش پدر مهربان بود و برای فرزند درون شکمش هدیه‌ای از طلا تهیه کرده بود، مادر همچون پروانه گِرد بستر او می‌چرخید و خواسته‌های زن بارداری که او باشد را مهیا می‌کرد، برادرش عباس وعدهٔ نواختن سه‌تار ویژهٔ او می‌داد و غلامرضا و همسرش با مهربانی پیراهن کاموایی لطیفی برای فرزند طاطا بافته بودند (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۷۸-۱۷۹). رؤیای شیرینی که پس از مرور و شخم‌زدن گذشته با گوزن خشمگین و انتقام‌گیری‌های مکرر امکان وقوع یافته بود. رؤیایی که چندان نپایید و با پیام تلخ عباس که گفته بود خواهری مثل طاطا ندارد پایان یافت.

در صحنهٔ پایانی نیز گوزن محبوب طاطا که خشم فروخوردهٔ او را نمایندگی می‌کرد، به‌یک‌باره از کنترل خارج می‌شود و در یکی از خشمگین‌ترین حالت‌های ممکن به سوی طاطا یورش می‌آورد. فانتزی‌ای که هم‌زمان با ورود پنهانی نفیسه به کارگاه و ازبین‌بردن تمامی تجهیزات و مجسمه‌های داخل آن رخ می‌دهد.

نفیسه از فرشاد و طاطا خشمگین بود. آنها را مقصر مرگ خواهرش مائده می‌دانست. برای انتقام‌گیری به امیرعلی و سارا دربارهٔ گذشتهٔ فرشاد و طاطا دروغ‌ها گفت. دروغ‌هایی که امیرعلی را به بیزاری از همسرش رساند و سارا را راهی بیمارستان کرد. اما ظاهراً خشم او با این کارها هم فرونشست. به همین خاطر پنهانی وارد کارگاه طاطا شد و ضربهٔ پایانی را وارد کرد. ضربه‌ای در عالم واقعیت که رؤیاهای طاطا را دربارهٔ کارگاه به باد داد و در فانتزی ذهنی او به‌شکل از اختیار خارج‌شدن گوزن و حمله به سوی صاحبش نمایان شد. گوزنی که طاطا بارها نسبت به مالکیتش دچار شک شده بود و ظاهراً حق هم با او بود. «گوزن وسط حیاط ایستاده و پا به زمین می‌کوبد... زیر میز هیچ اثری از جسد مائده نیست... انگار گوزن آمده تا کار ناتمام نفیسه را تمام کند. هرچه را او نتوانسته ببرد، گوزن منهدم کرده و شکسته است... چشم‌هایش خشمگین است و سرش را به‌شدت تکان می‌دهد... حمله می‌کند به همان‌جایی که من ایستاده‌ام... درد

وحشتناکی تمام شکمم را پُر می‌کند... به جوی خونی نگاه می‌کنم که از وسط پاهایم جاری شده است» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۸۵-۱۸۴).

تأکید بر بُعد نرینگی گوزن خشمگین در فانتزی طاطا

در میان مردهای زندگی طاطا ـ به‌جز فرشاد ـ تقریباً مردی با ویژگی‌های مثبت و مردانه یافت نمی‌شود. در مورد فرشاد هم علی‌رغم قوهٔ درک بالا و مهربانی‌های بی‌حدوحصر و حامیانه‌اش، باید گفت در نگاه طاطا نمی‌تواند مصداق مرد مطلوب و کامل قلمداد شود. پدر و برادرانش نیز هیچ‌کدام برآورندهٔ نیاز مرد مطلوب او نبوده‌اند. همسرش امیرعلی نیز دنیای خودش را دارد. مردی خودشیفته، سطحی، ناسپاس و البته گاهی هم بددل و آزارنده. سایر مردانی هم که با طاطا ارتباط داشته‌اند، اعم از پرویز و رئیس و... همگی تقریباً بدن طاطا را خواسته‌اند نه روح عصیانگر و زخم‌دیده‌اش را. پس چندان غریب نیست اگرکه این زن در فانتزی‌هایش برای گوزنی که قرار است انتقام او را از بدعهدی‌ها و بی‌مهری‌های زمانه بگیرد ویژگی‌هایی مردانه قائل باشد. تاآنجاکه در بخشی از روایت از علاقه‌اش به اینکه او را «بانوگوزن» بنامند می‌گوید: «دوست دارم وقتی بچه‌ام به دنیا بیاید و بزرگ شود، پایین مشق‌هایش را امضا کنم: بانو گوزن» (همان: ۱۵۹).

اتفاقاً مردی هم که در پشت فانتزی گوزن خشمگین تصویر شده است، ازآن‌گونه مردان خاصی است که شاید بیش از هر چیزی، تنها بر نرینگی، قوای جنسی، غیرتی‌بودن، زور بازو و خشونت حتی در برخورد با شریک زندگی خود اصرار دارند. شخصیت تیپیک مردانه‌ای که راوی در جایی صراحتاً به آن اشاره می‌کند: «حس‌وحال زنی آسیب‌پذیر را دارم که عاشق مرد خطرناکی شده که همیشه توی اتاق خوابش اسلحه یا چاقو دارد؛ از آن مردها که همیشه بوی توتون و تنباکو می‌دهند و بوی ادکلن سنگین‌شان می‌تواند ضربان قلب هر زنی را به بالای صد برساند» (همان: ۱۰۶). البته این گوزن-همسر در کنار تمام سختی ظاهری که دارد، آنقدر باشعور است که همهٔ جزئیات مربوط به همسرش را می‌داند: «شعور این گوزن از شوهرم بیشتر است... دلت که با کسی باشد، همهٔ جزئیاتش را به خاطر می‌سپاری. دیگر چه چیزی مانده که گوزن از من نداند و من از گوزن؟» (همان: ۱۴۱).

بر همین اساس گوزن فانتزی‌های طاطا زمانی‌که این زن با رئیس اداره‌اش به‌شیوه‌ای

دلبرانه سخن می‌گوید، از فرط حسادت تمامی لباس‌ها را روی زمین پخش‌وپلا می‌کند؛ درست برعکس امیرعلی که دور از چشم طاطا، نزد همان رئیس حیز اداره رفته و از او می‌خواهد تا هرطور شده همسرش را به سر کار برگرداند. این گوزن حتی از خود امیرعلی هم بدش می‌آید. از همین‌رو هرشب جلوی تخت طاطا می‌خوابد (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۶۵) و تنها زمانی از این عادت دست می‌کشد که امیرعلی تختش را از زن جدا کرده باشد: «از وقتی امیرعلی رخت‌خوابش را جدا کرده، گوزن دیگر پشت کاناپه نمی‌خوابد، پایین تخت من هم نیست» (همان: ۱۶۹). غیرت گوزن نسبت به طاطا آنقدر است که علی‌رغم علاقهٔ زایدالوصفش به زن، نسبت به جنینی که او از امیرعلی در شکم دارد، حس خوشایندی ندارد: «سرش را می‌آورد نزدیک شکمم ولی سریع عقب می‌رود. گوزن هم انگار از بچه‌ام خوشش نمی‌آید» (همان: ۶۶). توجه به این نکته خالی از لطف نیست که گوزن در میان انواع حیوانات از نظر خشونت در انتخاب و اختصاص جفت معروف است.

حتی در بخش‌هایی از روایت، تصاویری آمده است که نشان‌دهندهٔ ارتباط جسمی و جنسی طاطا با این گوزن ذهنی است. مثلاً در جایی فرورفتن شاخ گوزن در میان موهایش را همچون بازی دستان مردی هوسناک با موهای معشوقش متصور می‌شود: «شاخ‌هایش باز هم بزرگتر شده‌اند ولی به من کاری ندارند؛ حتی خوشم می‌آید وقتی شاخ‌هایش لای موهایم می‌رود. انگار دستی است که پوست داغم را ماساژ می‌دهد» (همان: ۶۲). و یا اینکه در نمونه‌ای دیگر حتی شیوهٔ قرارگرفتن پاهای حیوان را به‌شکلی تصویر می‌کند که گویی مشغول عمل جنسی است: «پوزه‌اش را روی گردنم حس می‌کنم، آرام می‌گیرم. بی‌توجه به زائدهٔ پایین شاخش، دست‌هایم را برایش باز می‌کنم. گوزن جستی می‌زند و دو پای جلویی‌اش را بالا می‌آورد و می‌گذارد روی تخت» (همان: ۸۹). زنی که در گفت‌گو با گوزن منتهای آروزیش را این می‌داند: «کاش من هم گوزن بودم و دوتایی باهم می‌رفتیم تا ته جنگل» (همان: ۱۶۵).

نتیجه‌گیری

فانتزی روانی ظرفیتی برای برون‌ریزی عقده‌های فروخورده، افکار سانسورشده و احساسات منکوب‌شده‌ای است که فرد در حالت هوشیاری به‌شدت از بروز و ظهور

بیرونی آنها امتناع می‌کند. در ساخت فانتزی‌های روانیِ آگاهانه، سوژه در مقام فاعل، میزانسنی را برای نمایش امیالش فراهم می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که طی فرایندی ذهنی و با هدف حمل‌پذیرتر کردن شرایط زندگی و کاستن از اضطراب، برخی از امیال و آرزوهای درونی‌اش را برآورده می‌سازد. شخصیت طاطا در رمان «بانوگوزن» مصداق کامل چنین سوژه‌ای است.

گذشتهٔ این شخصیت به دلیل شرایط خاص مادر، پدر و برادران و از همه مهمتر موردتجاوز واقع‌شدن از سوی پسری کامجو، گذشته‌ای توأم با تحقیر، ترس و اضطراب است. ازهمین‌رو طاطا تمام همّت خود را بر آن معطوف می‌سازد که از این گذشتهٔ تلخ و تاریک بگریزد و البته تاحدود زیادی نیز در این امر توفیق حاصل می‌کند. او زندگی تازه‌ای را در شهری جدید برای خودش می‌سازد. ازدواج می‌کند، دوستان خوبی می‌یابد و البته موقعیت شغلی و اجتماعی خود را نیز ارتقا می‌بخشد. اما بروز بارداری ناخواسته که باعث خانه‌نشینی و انزوای اجباری می‌شود، طاطا را بار دیگر به روزهای تاریک گذشته می‌برد. با این تفاوت که رجعت دیگربارهٔ او به گذشته با همراهی گوزنی خشمگین است که در فانتزی‌های ذهنی‌اش در پی انتقام‌جستن از هرآن‌کسی است که در رقم‌زدن شرایط پیچیدهٔ زندگی او نقش ایفا کرده است.

نویسندهٔ «بانوگوزن» ضمن ابتکاری که در محوریت بخشیدن به فانتزی روانی به‌مثابه خط روایی اصلی رمان داشته، آگاهانه از گوزن برای نمادین‌کردن خشم کهنهٔ شخصیت طاطا استفاده کرده است؛ حیوانی که در اساطیر ملل مختلف مظهر نیروهای بدنی، تیزپایی، نرینگی، غیرت و البته خشم است. طاطا همچون آرتمیسِ اسطوره‌های یونانی گوزن را به سیطرهٔ خود درآورده است تا ازاین‌طریق و با تأکید بر ویژگی‌هایی نظیر غیرتمندی، خشمگینی، بی‌رحمی و چالاکی با گذشته‌اش تسویه‌حساب کند. خواسته‌ای که اگرچه تاحدود زیادی در فانتزی ذهنی‌اش برآورده می‌شود، اما آثار این خشم نمادین، زندگی واقعی او را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و درنهایت باعث آسیب جدی او و نزدیکانش نیز می‌شود. چراکه خشم طاطا مصداق خشم مخرّب و فانتزی‌پردازی‌هایش نیز نمونهٔ رؤیاپردازی‌های ناسازگار است.

منابع

آرنتز، آرنولد و هنی فن خندرن (۱۳۹۴) طرحواره‌درمانی برای اختلال شخصیت مرزی، ترجمهٔ حسین زیرک، تهران، ارجمند.

ابراهیمی لامع، ابراهیم (۱۳۹۱) «کارکرد داستان‌های فانتزی در ادبیات کودکان»، کتاب ماه کودک و نوجوان، سال ۱۶، شمارهٔ ۹، صص ۵۳-۵۸.

احمدوند، محمدعلی (۱۳۹۱) روانشناسی کودک و نوجوان، تهران، دانشگاه پیام نور.

اسمیت، ژوئل (۱۳۸۹) فرهنگ اساطیر یونان و رُم، تهران، فرهنگ معاصر.

پاینده، حسین (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی (درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای)، تهران، سمت.

تقوی فردود، زهرا (۱۳۹۵) «ظهور تصویر و تجلی آن بر زبان در رؤیای فرویدی و رؤیاپردازی باشلاری»، نقد زبان و ادبیات خارجی، شمارهٔ ۱۶، صص ۷۱-۸۳.

جمالی، عاطفه و فرامرز خجسته (۱۳۹۳) «بررسی کارکرد فانتزی در کلیشه‌زدایی؛ با تحلیل داستان‌های برگزیدهٔ کودک و نوجوان پس‌از انقلاب اسلامی»، مطالعات ادبیات کودک، پیاپی ۹، صص ۱-۲۶.

چلداوی، رحیم و همکاران (۱۳۹۸) «اثربخشی مشاورهٔ گروهی کنترل خشم با رویکرد مذهبی بر کاهش پرخاشگری دانش‌آموزان پسر دورهٔ پیش‌دانشگاهی»، روانشناسی اجتماعی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۱۱-۱۲۱.

حسینیان، مریم (۱۳۹۹) بانوگوزن، تهران، چشمه.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۷) کژ نگریستن، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران، نشرنی.

سیگال، جولیا (۱۴۰۰) فانتزی، ترجمهٔ ابراهیم رنجبر، تهران، نگاه.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴) فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

عباسی، سکینه و معصومه میرابوطالبی (۱۳۹۸) «کارکرد سفر در داستان‌های فانتاستیک ایرانی براساس رمان کنسرو غول»، مطالعات ادبیات کودک، پیاپی ۱۹، صص ۷۹-۱۰۰.

فروید، زیگموند (۱۳۹۶) تفسیر خواب، ترجمهٔ احسان لامع و زهره روزبهانی، تهران، نامک.

کریسپ، تونی (۱۳۹۶) فرهنگنامهٔ خواب و رؤیا به روش یونگ، ترجمهٔ امیرحسین میرزاییان، تهران، آیندهٔ درخشان.

کیان‌پور، مسعود (۱۳۹۲) مقدمهٔ کتاب داغ ننگ چاره‌اندیشی برای هویّت ضایع‌شده، تهران، مرکز.

لیر، جاناتان (۱۴۰۲) فروید، ترجمهٔ علیرضا طهماسب و مجتبی جعفری، تهران، فرهنگ نشر نو.

نیکویی، علیرضا و شراره باباشکوری (۱۳۹۲) «بازخوانی قصه‌های کودکان بر مبنای مؤلفه‌های طرحواره در رویکردِ شناختی»، مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال ۴، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۹-۱۷۴.

همیلتون، ادیت (۱۳۷۶) سیری در اساطیر یونان و روم، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران، اساطیر.

هومر، شون (۱۳۹۶) ژاک لاکان، ترجمهٔ محمدعلی ابراهیمی و محمدابراهیم طاهایی، تهران، ققنوس.
یانگ، جفری و جانت اس کلوسکو (۱۳۹۶) زندگی خود را دوباره بیافرینید، ترجمهٔ ساره حسینی عطار، تهران، شمشاد.

Freud, S. (1908) Hysterical phantasies and their relation to bisexuality. In the standard edition of the psychological Works of Sigmund Freud. Hogarth.
spillius, E. B. (2001) Freud and klein on the concept of phantasy. International journal of psychoanalyisis, No 82, Pp 361-373.