نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۶/۱۱/۰۹ «۱۳۸-۱۱۳» تایید: ۹۶/۰۳/۳۰

نمادپردازی مادر در "ریشه‌های آسمان" اثر رومن گاری از منظر روانکاوانه

سمیرا صادقیان [۱]
مهوش قویمی [۲]

چکیده

پژوهشِ حاضر، تحلیلی روانکاوانه است از نمادپردازیِ مادر در رمانِ *ریشه‌های آسمان* نوشته‌ی رومن گاری. این تحقیق با تکیه بر نظریه‌های فروید و الگوی ماری بناپارت انجام گرفته‌است. لایه‌ی ظاهریِ *ریشه‌های آسمان*، داستانِ حفاظت و حمایت از طبیعت و فیل‌ها در دلِ آفریقا را روایت می‌کند. دستاوردِ مقاله، نشان دادنِ لایه‌ی زیرینِ متن از طریقِ تحلیلِ روانکاوانه است. گاری که در دنیای واقعی، مادرش را از دست داده‌است، به گونه‌ای ناخودآگاه تلاش می‌کند او را در آفرینشِ ادبی‌اش زنده نگه دارد. اما به نظر می‌رسد همان‌گونه که مبارزه برای حفاظت از فیل‌ها در داستان به شکست می‌انجامد، تلاشِ ناخودآگاهِ نویسنده نیز، در نهایت، به نتیجه‌ی دلخواه نمی‌رسد. شاید به همین دلیل، گاری به نوشتن ادامه می‌دهد تا همیشه، در آثارش، مادر را در کنار خود داشته باشد.

واژگان‌کلیدی: رومن گاری- *ریشه‌های آسمان*- مادر- روانکاوی- فروید- ماری بناپارت- نمادپردازی.

۱.دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی
samirasadeghian@gmail.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی
mavigh@yahoo.com

مقدمه

رومن کاتسیف[1] نویسنده قرن بیستم فرانسه و برنده‌ی جایزه‌ی گنکور، تنها نویسنده‌ی فرانسوی‌ست که دو بار این جایزه را به خود اختصاص داده است: بار اول در سال ۱۹۵٦ با مشهورترین نام مستعارش، رومن گاری[2]، برای کتاب *ریشه‌های آسمان*[3] و بار دوم در سال ۱۹۷۵ با نام مستعارِ امیل آجار[4] برای کتاب *زندگی در پیشِ‌رو*[5].

پیش از این، پژوهش‌های بسیاری با رویکردهای گوناگون بر آثار رومن گاری انجام پذیرفته، اما تحقیقی درباره‌ی نمادپردازی مادر با رویکردِ روانکاوانه تا به حال صورت نگرفته‌است. از این رو، ما برآنیم تا برای نخستین بار چنین تحلیلِ روانکاوانه‌ای از یکی از مهم‌ترین آثارِ گاری، یعنی *ریشه‌های آسمان*، به دست دهیم و با تاکید بر عناصری که به گونه‌ای نهفته، حضور مادر را در آثارِ نویسنده یادآور می‌شوند، نمادپردازیِ مادر را به وضوح نشان دهیم و امکانِ رسیدن به توضیحی دقیق‌تر و کامل‌تر از این اثر ادبی را فراهم آوریم. این پژوهش، بر پایه‌ی نظریه‌های فروید و به‌کارگیریِ آنها در ادبیات است؛ در این راه از الگوی ماری بناپارت بهره می‌گیریم که خود، نظریه‌های روانکاوی را در محضرِ فروید فراگرفته، نکاتی نیز به آنها افزوده و در آثارِ ادگار الن پو پیاده کرده است. این روشِ تحلیلیِ متن، با رمزگشاییِ ناخودآگاهِ نویسنده، جنبه‌های تازه و ناشناخته‌ی آثار را نشان می‌دهد و حقیقتِ پنهانِ آنها را آشکار می‌سازد.

حقیقتِ زندگیِ گاری آثارِ اوست. اما این حقیقت، زیرِ اسامی مستعار مختلفی که انتخاب کرده، پنهان است. در واقع، نویسنده، دنیا را به صورتی که هست باور ندارد و به گونه‌ای ناخودآگاه می‌کوشد تا دنیا را آن‌طور که می‌خواهد در آثارش بیافریند و هر بار با انتخاب نامی مستعار، هویت جدیدی به خود می‌بخشد؛ گویی برای گمراهیِ خود، اثر را به نامی غیر از نام اصلیش امضا می‌کند (Bonaparte 507). همان‌طور که دومینیک مَگنو می‌گوید اسم مستعار، نشانه‌ی عینیِ قلمروِ جدید نویسنده است (Maingueneau 2009).

نامِ مستعارِ "رومن گاری" نخستین قلمروی اوست. آنچه در سراسرِ آثاری که با این نام منتشر شده‌اند، به چشم می‌خورد، مرگ در زندگی‌ست[6]. تصویرِ تثبیت‌شده‌ای[7] از یک مادرِ پیر که با بیماری و خطرِ مرگ دست به گریبان است. نویسنده، تصویری را

1. Roman Kacew
2. Romain Gary
3. *Les Racines du ciel*
4. Emile Ajar
5. *La vie devant soi*
6. La mort dans la vie
7. Fixe

که از زمانِ حیاتِ مادر حفظ کرده، در آثارِ خود آورده است: مادرِی مُرده که حتی پیش از مرگ نیز پیر و بیمار بوده‌است. به همین دلیل، به طور ناخودآگاه تصاویرِ "مرده‌ای زنده"[1] را با خود دارد و همین تصویر، به عناصرِ داستان‌های گاری نیز منتقل شده‌است. اما نه در ظاهرِ داستان:

داستانِ *ریشه‌های آسمان* در بیابان‌های آفریقا می‌گذرد. فصل خشکسالی‌ست و سیاه‌پوستان برای پُر کردنِ شکمشان به فیل‌ها حمله می‌کنند. نه تنها سیاه‌پوستانِ آفریقایی به فیل‌ها رحم نمی‌کنند بلکه سفیدپوستان نیز برای لذتِ شکار، فیل‌ها را قتل‌عام می‌کنند. مورِل[2]، مردی فرانسوی‌ست که در آفریقا زندگی می‌کند و نمی‌تواند در برابرِ این قتل‌عام، آرام بماند. پس عریضه‌ای می‌نویسد و از همه درخواست می‌کند آن را امضا کنند تا بتواند جلوِ کشتارِ فیل‌ها را بگیرد. مینا، تنها شخصیتِ زن داستان به کمکش می‌آید. مورِل می‌خواهد از طبیعتی حفاظت کند که به گفته‌ی خودش، ریشه‌های آسمان است.

داستان، روایتی‌ست که در دل شب، چند نفر برای هم تعریف می‌کنند. گویی رویای شبانه‌ای‌ست در برابرِ دیدگانِ نویسنده و خواننده. اما حقیقتِ پنهان و ناخودآگاهِ این رویا، تنها با تحلیلِ روانکاوانه آشکار می‌شود. ابتدا به طورِ اجمالی، پیشینه‌ی این نوع نقدِ روانکاوانه را مرور می‌کنیم.

۱. پیشینه‌ی پژوهش

روانکاویِ ادبیات، کنشِ متقابلِ بین فرد و اثرش را مورد مطالعه قرار داده و پیوندی را که از انگیزه‌های ناخودآگاهِ نویسنده نشأت می‌گیرد آشکار می‌سازد. از ابتدا که فروید روانکاوی را پایه نهاد، آن را برای درک بهتر آثارِ ادبی و هنری به‌کار گرفت. چه آثار ادبی کلاسیک همچون نمایشنامه‌های شکسپیر، شیلِر و نویسندگان باستان و چه دیگر آثار ادبی (کریمی تحلیل مضامین شعری). او در سال ۱۹۰۷ کتابِ *کابوس‌ها و رویاهای گرادیوا اثر انسن* (Freud Gradiva) و در سال ۱۹۱۰ *خاطره‌ی کودکی لئوناردو داوینچی* (Freud Vinci) را به رشته تحریر درآورد. پس از فروید، رُنه لافورگ[3]، از شاگردانش، بر آثار بودلر کار کرد و در سال۱۹۳۱کتابی با عنوانِ *شکست بودلر* (Laforgue

1. La mort vivante
2. Morel
3. René Laforgue

Baudelaire) به چاپ رساند. ماری بناپارت[1]، از دیگر شاگردانِ فروید، نظریه‌های او را بر آثار ادگار الن پو (Bonaparte Poe) پیاده کرد و نکات ارزشمندی نیز به آنها افزود. ماری بناپارت در این کتاب که در سال ۱۹۳۳ به چاپ رسید، نمادپردازی مادر را در آثار پو آشکار ساخت. پژوهش‌های فروید و شاگردانش، ادبیات را به روانکاوی نزدیک کرد و با مطالعه‌ی همزمان اثر و زندگیِ نویسنده، ناخودآگاهِ او و مشکلاتش را برملا ساخت و زمینه را برای مطالعاتی گسترده‌تر فراهم آورد. از چهره‌های نسل بعدِ این نوعِ نقدِ روانکاوانه می‌توان از ژان دُله[2] نام برد که آثار ژید و جوانی او را بررسی کرد و در رسال‌های بر کتاب *ضد اخلاق*[3] (Delay Gide) با کاربردِ نظریه‌ی روانکاوانه‌ی روان‌رنجوری، نشان داد که آفرینش ادبی می‌تواند راه حلی برای کشمکش‌های ناخودآگاه باشد. او همچنین نقدی بر آخرین رمانِ هانری دو مونترلان[4]، *قاتل، رئیسم است*[5] نوشت. مِلانی کلاین[6] نیز در سال ۱۹٤۷ رمانِ *اگر جای شما بودم*[7] نوشته‌ی ژولین گریین را از منظر روانکاوانه بررسی کرد و مکانیسم دفاعی آن را نشان داد. در سال ۱۹٦۱، ژان لاپلانش[8] در کتابی با عنوانِ *هودرلین و مسئله‌ی پدر* (Laplanche Hölderlin)، همان‌گونه که فروید پیش از این، به درستی اظهار کرده‌بود، اسطوره‌ی پدر و عقده‌ی اُدیپ را بررسی کرد. از دیگر چهره‌های سرشناسِ این نوع نقد می‌توان از مارسل موره[9] نام برد که نقش پدر را در آثار ژول وِرن بررسی کرد. دومینیک فرناندز[10] نیز بر آثارِ نویسنده‌ی ایتالیایی سِزار پاوِز[11] مطالعه کرد و رساله‌ی *شکستِ پاوِز* را نوشت. در میان این گروه از منتقدان، شارل مورون که درباره‌ی آثارِ راسین، مالارمه، بودلِر، کورنِی و بسیاری دیگر، پژوهش‌های ارزنده‌ای ارائه داد، جایگاه ویژه‌ای دارد.

از آنجا که نقدِ روانکاوانه‌ی ماری بناپارت از نظریه‌های فروید نشأت گرفته و با نقدِ زنجیره‌ی نمادپردازیِ مادر در آثارِ پو، به نکاتِ قابلِ توجهی اشاره می‌کند، در پژوهشِ حاضر همچون نقطه‌ی اتکایی از آن بهره گرفته‌ایم. شاید این رویکردِ نقدِ ادبی برای همه

1. Marie Bonaparte
2. Jean Delay
3. Immoraliste
4. Henry de Montherlant
5. Un Assassin est mon maitre
6. Mélanie Klein
7. Si j'étais vous
8. Jean Laplanche
9. Marcel Moraie
10. Dominique Fernandez
11. César Pavez

شناخته‌شده نباشد، از این‌رو، ابتدا به بررسیِ آن می‌پردازیم.

۲. نظریه

نماد در نقد روانکاوانه معنای دقیقی دارد. «ریشه‌ی یونانی کلمه‌ی "نماد" به معنای نشانه‌ایست که از کنار هم قرار دادنِ دو قسمتِ شکسته‌ی شیئی تشکیل شده‌است و از پیوندِ آنهاست که معنا به دست می‌آید. در روانکاوی، نماد، نوعی بیان غیرمستقیمِ ایده یا خواسته‌ای ناخودآگاه است و اصطلاح نمادین، نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ای‌ست که محتوای ظاهریِ رفتار، اندیشه یا سخنی را به معنای نهفته‌ی آن پیوند می‌دهد؛ به‌ویژه زمانی که معنای ظاهری باعث برداشتِ نادرست می‌شود. هر مقایسه‌ای، نماد نیست. تنها قیاس‌هایی نماد هستند که عنصرِ اولِ آن‌ها به ناخودآگاه رانده شده‌باشد(Laplanche 476-480). در این تحقیق، منظور از نماد، نمادهایی نیست که نویسنده، به گونه‌ای خودآگاه، در آثارش آورده، بلکه نمادهای ناخودآگاهی‌ست که با بررسی روانکاوانه‌ی متن مشخص می‌شوند؛ نمادهایی که در لایه‌های زیرین آثار به صورت زنجیره‌ای به هم متصل هستند و بازتابی از ناخودآگاه نویسنده.

اما نمادهایی که در حوزه درکِ بشر باشند، چه برای انسان‌های نخستین، چه برای انسان‌های متمدن، بی‌انتهاست. تمامِ آنچه در طبیعت هست، می‌تواند نماد باشد اما این نمادهای چندگانه، در باطن، فقط نشان‌دهنده‌ی چند مرجع هستند: نخستین کسانی که دوست داشته‌ایم، مادر، پدر، برادرها و خواهرهایمان، بدن‌هایشان، و پیش از همه‌ی آنها، بدنِ خودِ ما (Bonaparte 373).

همه‌ی این نمادها، در زندگی روزمره، به صورت رویا ظاهر می‌شوند و نگارش این رویاها اولین اقدام برای ثبت و تحلیل ناخودآگاه است. نویسنده نیز با نگارش آثارش در حقیقت رویاهای ناخودآگاهش را ثبت می‌کند و آنچه ناخودآگاهش را آزار می‌دهد، جلوه‌گر می‌سازد. در واقع اثر ادبی حاصل خیال‌پردازی[1] نویسنده است که در آن عقده‌های عمیق روحش به صورت نمادهای ناخودآگاه ظاهر می‌شوند. ماری بناپارت این نوع آثارِ ادبی را "رویا-داستان" می‌نامد(Bonaparte 347). در این رویا-داستان‌ها می‌توان علتِ سرکوب‌های[2] ناخودآگاه را کشف کرد چون در آنها سرکوب با تمام قدرت اولیه‌اش حضور دارد و در واقع اثر هنری، نتیجه و بازتابِ سرکوب‌هاست.

1. Fantaisie
2. Refoulement

پس انگیزه‌های ناخودآگاهِ اثر ادبی نه در لایه‌ی ظاهری داستان که در لایه‌های پنهانی آن بازتاب دارد. با بررسی نمادهای ناخودآگاهِ آثار و پیوند دادنِ[1] آنها می‌توانیم به این لایه‌های پنهان راه یابیم و از طریقِ تطبیقِ نتیجه‌ها با زندگیِ نویسنده به انگیزه‌های ناخودآگاه او پی ببریم. در رمان‌های گاری، نمادپردازیِ مادر همانند زنجیره‌ای در داستان است که عناصرِ مختلفِ لایه‌های پنهانیِ اثر را به هم پیوند می‌دهد: شخصیت‌ها، زمین و حیوانات که در این مقاله به بررسی آنها می‌پردازیم.

۳. شخصیت‌های داستان

شخصیت‌های داستان‌های گاری با بیماری و مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کنند زیرا این تصویر، برگرفته از شخصی‌ست که نویسنده بیش از هر کسِ دیگر دوست دارد. در واقع، گاری در داستان‌هایش مهر و محبتِ خود را شامل کسانی می‌کند که مشخصه‌های مادرش را داشته باشند؛ زیرا این افراد به گونه‌ای ناخودآگاه، تجلیِ دوباره‌ی[2] عشقی هستند که نسبت به مادر دارد.

به این ترتیب شاهد شخصیت‌های مختلف نیستیم بلکه شاهد انتقالِ[3] مشخصه‌های دو فرد خاص، یعنی خودِ نویسنده و مادرش، به شخصیت‌های متفاوتیم؛ یعنی می‌بینیم لیبیدو (زیست‌مایه) از اُبژه‌ای به اُبژه‌ی دیگر انتقال پیدا می‌کند. در واقع، غیر از شخصیتِ خودِ گاری، سایرِ شخصیت‌هایی که نویسنده خلق می‌کند، از یک الگوی مشترک نشأت می‌گیرند: مادر. در اولین سال‌های کودکی، مادر، اولین عشق‌ها و نفرت‌ها را به فرزند می‌دهد و تمامِ عشق‌ها و نفرت‌های بعدی، فقط انتقال هستند(Bonaparte 287-288). زیرا در ابتدا مهم‌ترین چیزی که برای نوزاد وجود دارد فقط تغذیه‌کننده‌ی اوست، کسی که در ابتدا برایش یک دارایی به حساب می‌آید و حتی جزئی از بدنِ خودِ او. مادری که نزدیکِ نوزاد است، کم‌کم تبدیل به اولین درکش از دنیای خارجی می‌شود و نیز تجسمِ دنیای خارجی. بقیه‌ی اجزاء جهان، کم‌کم، به دورِ این تصویرِ اولیه‌ی مادرِ گرد می‌آیند (پرویزی کارکردِ مفهومِ مادر). این امر در آثار گاری محسوس است؛ در این آثار ما با شخصیتِ خودِ نویسنده و شخصیتِ تثبیت‌شده‌ی مادرش روبه‌رو هستیم. سایرِ شخصیت‌ها چیزی نیستند جز بازتابِ این دو شخصیت و تکرارِ آنها. در واقع،

1. Superposition
2. Réincarnation
3. Transfert

ناخودآگاهِ نویسنده همواره با این دو شخصیت درگیر است و قهرمان‌های داستان‌هایش نیز بازنمودی از آنها هستند.

در *ریشه‌های آسمان*، تنها یک شخصیت زن به نام مینا وجود دارد که هم‌نامِ مادرِ گاری[1] است. قهرمانِ داستان، مورِل است، مردی فرانسوی که مانند خودِ گاری با لهجه‌ای پاریسی صحبت می‌کند و سایرِ شخصیت‌های مرد هر کدام وجهی از شخصیتِ گاری را نشان می‌دهند. مینا با اینکه خود، زنی تنهاست که نیاز به حمایت دارد اما مانند مادرِ گاری که فرزندش را تا فرانسه و رساندن او به موفقیت، همراهی و حمایت کرد، می‌کوشد تا مورِل را حمایت کند. همان‌گونه که گاری و مادرش در سال ۱۹۲۸ هر دو با هم به فرانسه مهاجرت کردند و تنها بودند (Catonné 17)، مورِل و مینا نیز دو خارجیِ تنها هستند و به دنبالِ جبرانِ خلاءِ زندگیِ خود. وقتی مورِل برای نخستین بار موضوع حمایت از فیل‌ها و عریضه‌اش را برای مینا تعریف می‌کند:

> «مینا فوراً متوجه شد، از اولین کلمه و بدون کوچکترین شکی: باز هم داستانِ تنهایی‌ست... او فوراً متوجه شد چون هیچ تفاوتی بین نیازی که مورِل را به میانِ فیل‌ها انداخته بود و نیازی که خودش را عذاب می‌داد، وجود نداشت»(Gary Racines 52).[2]

نخستین و مهم‌ترین وجه اشتراکِ این دو شخصیت، تنهاییِ آنهاست که در قسمت‌های مختلفِ داستان، بارها به آن اشاره می‌شود. مشخصه‌های ظاهریِ مینا نیز او را هر چه بیشتر به مادرِ نویسنده شبیه می‌کند. اولین مشخصه، لهجه‌ی میناست. سنت-دونی[3]، یکی از شخصیت‌های داستان، می‌گوید:

> «مینا به خوبی فرانسوی صحبت نمی‌کرد. لهجه‌اش غلیظ بود و تقریباً به جای "ژو" می‌گفت "شو"»(Gary (Racines 115.

کُلُنِل نیز تأکید می‌کند:

1. Mina Owczyńska

۲. در این مقاله، ترجمه‌ها از نگارندگان است.

3. Saint-Denis

«نمی‌دانم چشم‌هایش را به یاد دارید یا نه ... خاکستری بودند، خاکستری روشن، و همیشه با ناراحتی به شما نگاه می‌کردند ... آن چشم‌ها، همه چیز را دیده بودند اما پیروزمندانه. باید بگویم که صدایش کاملاً متفاوت با چشم‌هایش بود، شاید به دلیلِ لهجه‌ی آلمانی. نوعی سنگینی و پختگی در آن صدا بود»(Gary Racines 100).

با اینکه مینا از نظر سنی جوان است، مشخصه‌هایی که به او نسبت داده می‌شود، برای خانمی مسن مناسب‌تر به نظر می‌رسد. تأکید بر لهجه‌ی مینا نیز مشخصه‌ی دیگری از مادرِ گاری را به یاد می‌آورد که فرانسوی نبود و با لهجه صحبت می‌کرد. در چند جای دیگر نیز به لهجه‌ی مینا اشاره می‌شود، گویی ناخودآگاهِ نویسنده تلاش می‌کند لهجه و خارجی بودنِ او پیاپی یادآوری شود تا به گونه‌ای ناخودآگاه، در داستان، مادر را کنار خود داشته باشد. مشخصه‌ی دیگری که به مینا نسبت داده می‌شود، بی‌حرکتی‌ست:

«(مینا) به دسته‌ی مبلِ راحتی تکیه داده بود، بی‌هیچ تکانی، در حالتِ بی‌حرکتیِ کامل که به سختی شور و اشتیاقِ پنهانی‌اش را فاش می‌کرد» (Gary Racines 154).

در اینجا به نوعی شاهدِ مضمونِ مرگ در زندگی هستیم: زنِ جوانی مانندِ مینا باید نشاطِ جوانیش را نشان دهد، در حالی که مشخصه‌های زندگی یعنی شور و اشتیاق در او، پنهانی‌ست و مینا در حالتِ بی‌حرکتیِ کامل توصیف می‌شود و بی‌حرکتیِ کامل، مشخصه‌ی مُرده‌هاست. مینا، زنده‌ای‌ست که نشانی از مرگ با خود دارد، مانندِ مادرِ گاری که همواره با بیماری و مرگ درگیر بود. وقتی مینا به محلِ قرار با مورِل می‌رسد، به خوبی می‌بینیم که در ناخودآگاه گاری، تا چه اندازه حضورِ مینا، حضورِ مادر است:

«شب، ناگهان مانند پرده‌ای فرو می‌افتد ... مینا همان‌جا می‌ماند، لرزان، خشنود و دور از همه‌چیز، در گهواره‌ی امواجِ آبی و پرتلألوِ شب. روشناییِ آسمان چنان است که میلیون‌ها پروانه‌ی سفید که بالای مسیر می‌چرخند، همچون راه شیریِ زمینی هستند که اکنون در دسترس است» (Gary Racines 187-188).

شب‌هنگام، امیالِ ناخودآگاه به گونه‌ای بارزتر، آشکار می‌شوند و به همین دلیل

ملاقاتِ مینا با مورِل در چنین فضایی رخ می‌دهد: مینا بر گهواره‌ای از امواجِ آبیِ شب است. رنگِ آبی، نشانِ آرامش است و راهِ شیریِ آسمان، اکنون، نزدیکِ زمین است. کلمه‌ی "شیری" یادآورِ شیرِ مادر است که اینجا در دسترس است. پس شب‌هنگام، در گهواره هستیم و شیر در دسترس است. تنها در آغوشِ مادر و در کنارِ او چنین موقعیتی امکان‌پذیر است. مادری که فرزندش را در گهواره تکان می‌دهد (توصیف مینا که لرزان و خشنود است نشان‌دهنده‌ی عملِ تکان دادنِ فرزند است) و به او شیر می‌دهد. از آنجا که مادر با شیرش زندگی می‌بخشد، پروانه‌ها زنده‌اند و می‌چرخند. پس وقتی مینا هست، گویی مادر نزدیک است و با شیر فرزندش را سیراب می‌کند. برای مورِل، مینا نمادِ مادر است اما سایرِ شخصیت‌های مردِ داستان نیز به مینا جذب می‌شوند و می‌خواهند نزدیکش باشند. آنها هر زمان احساس تنهایی می‌کنند به زنی نیاز دارند که مشخصه‌های مادر را داشته باشد. گویی همه‌ی آنها شخصی واحدند که به مادر نیاز دارد. فیلدز[1]، عکاسی است که به آفریقا آمده و با وجود جراحاتی که به او وارد شده، باز هم مانده تا از مبارزه‌ی مورِل عکس بگیرد. او تمام روز از تیربارانِ فیل‌ها عکس گرفته است و در دنده‌هایش احساس درد می‌کند. توصیفی که از او ارائه می‌شود چنین است:

«از آن زمان‌هایی بود که ... دلش می‌خواست حضوری زنانه در کنارش باشد ... حالا هوا خنک شده، تقریباً سرد، و این تغییر ناگهانیِ دما بعد از گرمایِ طاقت‌فرسا، او را کاملاً گیج کرده بود» (Gary Racines 391).

وقتی فیلدز کمبودِ چنین حضوری را در کنارش احساس می‌کند، ناگهان گرمای طاقت‌فرسای آفریقا به سرما بدل می‌شود. سپس چنین می‌خوانیم:

«افکارِ فیلدز جهتی به خود گرفت که خودش آن را "بی‌فایده" می‌دانست. یکی از نخستین خاطراتِ کودکی‌اش، لبخندِ مادرش بود»(Gary Racines 391) .

"حضور زنانه"ای که شخصیتِ داستان کمبودش را حس می‌کند، حضورِ مادرش است، مادرِ مُرده‌ی خودش. حال متوجه می‌شویم چرا گرمایِ سوزانِ آفریقا، ناگهان به

1. Fields

سرما بدل می‌شود: وقتی خاطره‌ی مادر به ذهنش می‌آید، خاطره‌ی مرگِ او و سرمای بدنش همه جا را فرا می‌گیرد؛ دیگر گرمایی نیست.

«لحظه‌ای در حالتِ نشسته ماند و سعی کرد به احساساتش مسلط شود: اما نیاز به حضوری زنانه، آن‌قدر در درونش نهادینه شده‌بود که هرگز به تنهاییِ خود اُنس نگرفته بود. وقتی خسته یا بیمار بود، این حالتش ستوه‌آور می‌شد» (Gary Racines 369).

چنین نیازی، نیازِ فرزند به مادر است که از کودکی، وقتی بیمار یا خسته است به او رسیدگی می‌کند و در کنارش می‌ماند. جمله‌ای که در ادامه می‌آید به طور دقیق‌تر نشان می‌دهد که هر زنی نمی‌تواند جایِ خالیِ این حضورِ زنانه را برایش پُر کند:

«از خود پرسید آیا ممکن است زنی بتواند نیازش به حضوری پایدار را برآورده کند» (Gary Racines 369).

رومن گاری در مصاحبه‌ای گفته بود که مادرش آن‌قدر به او محبت کرده و عشق ورزیده است که هیچ زمان، هیچ زنی نمی‌تواند جای خالی او را پُر کند. از این رو ناخودآگاهش تلاش می‌کند مادر را در داستان، حاضر-زنده نگه دارد. فیلدز هم "هر زنی" را نمی‌خواهد بلکه فقط مادرش می‌تواند نیازهایش را برآورده کند. به دلیلِ چنین نیازی‌ست که تلاشِ همه‌ی شخصیت‌های مردِ داستان بر این است که مینا-مادر را همیشه در کنارِ خود داشته باشند.کُلُنل درباره‌ی مینا می‌گوید:

«وقتی ترکم می‌کرد، همیشه باعث ناراحتیِ من می‌شد. از زمانی که پیر شده‌ام، بیش از پیش به یک همدم نیاز دارم» (Gary Racines 100).

و وقتی مینا به کُلُنل پشت می‌کند:

«(کُلُنل) این حس احمقانه را دارد که مینا را برای همیشه از دست داده است» (Gary Racines 109).

دوری مینا، فقط ترکِ موقت نیست، چون این حس را در کُلُنل ایجاد می‌کند که برای همیشه او را از دست داده است یعنی نبودِ مینا مساوی‌ست با مرگ او. به دیگر سخن، تلاش برای نگه‌داشتنش یعنی تلاش برای زنده نگه‌داشتنش.

اما نمادپردازی مادر در آثارِ گاری، فقط به شخصیت‌های داستان محدود نمی‌شود بلکه برخی دیگر از عناصر داستان را نیز در بر می‌گیرد.

۴. طبیعت و زمین

برای بشر، طبیعت، ادامه‌ی مادر است. به مرور که کودک بزرگ می‌شود به دنیایی واقعی و مستقل از بدن خود و مادرش آگاه می‌شود اما کودکی که در اعماق وجودش است، هیچ‌گاه نمی‌میرد و خاطره‌ی زمانی که مادر برایش دنیا بوده سبب می‌شود که دنیا برای ناخودآگاه، مادر باشد. زمینی که او را تغذیه می‌کند و در بَر می‌گیرد ـآن‌چنان که زمانی مادر او را در بر گرفته‌بودـ برای تک‌تکِ افراد نمادِ عینیِ مادری گسترش یافته است(Freud Transformation n4). بعدها طبیعت برای انسان بزرگسال همچنان نمادی از مادر باقی می‌ماند. مادری که ابتدا الگوی اولیه‌اش۱ بوده اما حالا بسیار گسترش یافته، همیشگی شده و در بی‌نهایت فرافکنی شده‌است. به این ترتیب، احساسی که انسان‌ها نسبت به طبیعت دارند همیشه کم‌وبیش، انعکاسی از عقده‌ی مادریِ شخصیِ آنهاست(Bonaparte 362-363). در واقع، همان‌گونه که ماری بناپارت می‌گوید «برای هر کدام از ما، طبیعت، فقط تداوم خودشیفتگی ابتداییِ ماست که در آغاز به سمت مادر، تغذیه‌کننده و پناه‌دهنده‌ی ما، تمایل داشته است»(Bonaparte 322). بنابراین انسان‌ها طبیعت را به صورتِ مادرِ خود می‌بینند و انتقالِ خصوصیاتِ مادر به عناصر طبیعت یکی از مکانیسم‌های انتقال است. برای گاری، مادر به جسد بدل شده و جای تعجب نیست که طبیعت حتی اگر سبز و خرّم باشد، باز هم اثری از نیستی و مرگ در خود داشته باشد.

در داستانِ *ریشه‌های آسمان*، بارزترین عنصرِ طبیعت، سرزمینِ آفریقاست. نویسنده در چند جای داستان، آفریقا را مبدأ دنیا، یعنی مبدأ آفرینش معرفی می‌کند. پییر کویست[۲]، یکی از شخصیت‌های مسنِ داستان، می‌گوید:

1. Prototype
2. Peer Qvist

«مُردن در آفریقا باعث خوشنودی من است ... چون پیدایشِ انسان از همین‌جاست. گهواره‌ی انسانیت در نیاسالند[1] است. این مسئله تقریباً ثابت شده»(Gary Rac-ines 151) .

سرزمینِ آفریقا که آغازگرِ زندگی‌ست، همان مادرِ دنیاست که به فرزندش زندگی بخشیده، نقطه‌ی شروع هر انسان است، بعد از تولد، سینه‌اش او را تغذیه می‌کند و بعد از مرگ نیز او را در بر می‌گیرد. در واقع، فانتسمِ بازگشت به بدنِ مادر در همه‌ی انسان‌ها وجود دارد، خصوصاً وقتی مادر، مُرده است(Freud Inhibition 85). بنابراین، وقتی کویست می‌گوید مُردن در آفریقا باعث خوشنودی اوست، به همین نکته اشاره می‌کند. در حقیقت، زمین، نمادِ بدنِ مادر است. در نقل‌قولِ زیر با همین مضمون مواجهیم:

«(خاکِ آفریقا) در سینه‌اش، سریع‌تر از هر خاکِ دیگری، شاخه‌های افتاده، آرزوها و انسان‌ها را جا داده است. خاکی که بهترین محلِ گذر، محلِ اقامت موقت و توقفگاه است، جایی که به نظر می‌رسد روستاها هم نصفه‌نیمه مستقر شده‌اند، انگار آماده‌ی ناپدید شدن‌اند»(Gary Racines 285).

در این نقل‌قول مشخصه‌های خاکِ آفریقا، آن را بیش از پیش به بدنِ مادر شبیه می‌کند. این خاک نه تنها نقطه‌ی پیدایشِ انسان است بلکه همچون مادر، او را در "سینه" جای می‌دهد. اما نه برای همیشه زیرا محلِ گذر است؛ همچون شکم مادر که به طور موقت در آن هستیم و بهترین محلِ اقامتِ ماست. در نهایت نیز وقتی می‌میریم، در خاک دفن می‌شویم یعنی دوباره به بطنِ مادر باز می‌گردیم. در توصیفِ زیر نیز طبیعت در خدمتِ تخیلِ ناخودآگاه نویسنده در همین زمینه قرار می‌گیرد:

«بهارِ زیرزمینی که زندگیِ پنهانی‌اش را در اعماقِ ریشه‌ها ادامه می‌داده، به زودی با تمامِ قدرتِ مقاومت‌ناپذیرِ میلیاردها جوانه‌ی ضعیفش، پاورچین پاورچین، به سطحِ زمین می‌رسد. به سختی می‌توان متوجه این حرکاتِ ریز، به زحمت قابل شنیدن و عجیب و غریب شد، متوجهِ کُنده‌هایی که در تلاشند از میانِ ضخامتِ باورِ میلیون‌ها ساله، راهی برای خود باز کنند. اما (مورِل) گوشی تیز و آزموده

۱.اشاره به دریاچه‌ی مالاوی که بزرگترین دریاچه‌ی آفریقا و نهمین دریاچه‌ی بزرگ زمین است.

داشت تا در تمام سطحِ کره‌ی زمین، شکوفاییِ کُند و میلیمتر به میلیمترِ چنین بهارِ کهن‌سال و سختی را دنبال کند» (Gary Racines 405).

بهار، فصلِ رویش و باروری‌ست اما در اینجا، بهار کهن‌سال است همچون مادرِ گاری که پیر بود. جوانه‌های ضعیفی که از اعماقِ زمین، پاورچین پاورچین، از بدنِ مادر بیرون می‌آیند و قدم به سطح خاک می‌گذارند، توصیفِ تولد است. اما چرا تولد؟ پیش از این توصیف، مورِل در موقعیتی قرار گرفته‌بود که فکر می‌کرد دیگر امکانِ ادامه‌ی راه برای محافظت از طبیعت‌ـمادر ندارد. اما اکنون که امیدی در دلش زنده شده، این توصیف نشان می‌دهد که مادر، هنوز زنده و زندگی‌بخش است. برعکس، زمانی که خبر دستگیری مورِل اعلام می‌شود و امید به حفظِ طبیعت‌ـمادر از میان می‌رود، توصیفِ تراسِ قهوه‌خانه‌ی چاد، توصیفِ احتضار است:

«در بیشه‌ی گسترده و هموارِ جنوبِ گُلا[1]، سایه‌ی خاکستریِ گل‌های ابریشم بر خاک خوابیده‌بود و به‌نظر می‌رسید در حالِ جان‌دادن است؛ سراسرِ چشم‌انداز با خارهای خشک، موریانه‌ها، درخت‌های بر زمین‌افتاده و علف‌های سوخته‌اش به نظر می‌رسید در حال محو شدن در نور است» (Gary Racines 416).

بر خاک خوابیدن، وضعیت مرگ است. رنگ سایه، خاکستری و رنگ پیری‌ست. گویی آدم پیری بر خاک افتاده و "در حال جان دادن است". همه چیز خشک است و زندگی از منظره رخت بربسته. بیشه "در حالِ محو شدن" در نور یعنی در آسمان است و تمام شخصیت‌های داستان خاکِ آفریقا را به همین شکل می‌بینند، به عنوان مثال:

«فیلدز فقط نوعی طبیعتِ مرده می‌بیند» (Gary Racines 438).

وقتی امید به حفظ و زنده نگه داشتنِ طبیعت و فیل‌ها از بین می‌رود، همه‌ی عناصرِ طبیعت بازنمودی از مرگ می‌شوند. در واقع وقتی امیدی به بازگشتِ مادر نیست، همه‌ی آنچه نمادِ زندگی بوده، مشخصه‌های مرگ را به خود می‌گیرند تا هر چه بیشتر همانندِ او شوند. در انتهای داستان که امید کمرنگ‌تر می‌شود، فیلدز، منظره را چنین توصیف

1. Gola

می‌کند:

«بسترِ بَهر۱ با احتضار دست‌وپنجه نرم می‌کرد. دریاچه‌ی کورو۲ نیز تمام آبِ پیچ‌وخم‌های بیرونی‌اش را از دست داده بود، فقط مرکزش هنوز تا بیست کیلومتر مربع می‌درخشید و به دورِ صخره‌های سرخی پیچیده بود که با خاک و نی پوشیده شده‌بودند» (Gary Racines 325).

در این توصیف از خاکِ آفریقا با محتضری روبه‌رو هستیم که در بستر افتاده‌است. بدنِ رو به احتضار، آبِ بیرونی‌اش را از دست داده، همان‌طور که در هنگامِ مرگ، قسمت‌های بیرونی بدن بی‌آب، خشک و چروکیده می‌شود. در لایه‌ی زیرینِ هنوز درخشش آب وجود دارد اما این اندک آب گرداگردِ صخره‌های سرخ‌رنگ قرار دارد. رنگ سرخ، رنگ خون را تداعی می‌کند اما خون به صخره‌ای تشبیه شده که ثابت است همچون زمانی که بدن در حالِ احتضار است و جریان خون کُند می‌شود. به علاوه، صخره‌ها از خاک و نی پوشانده شده‌اند، گویی مراسم یک خاکسپاری به تازگی پایان یافته است.

از سوی دیگر آفریقا سرزمینی‌ست که اشخاصِ داستان با اشتیاق به سوی آن آمده‌اند. همان‌گونه که انسانِ تنها و بدون مادر می‌خواهد به نزدِ او بازگردد:

«پیدایشِ انسان در آفریقا بوده، میلیون‌ها سال پیش ... و طبیعی‌ست که انسان با خشم بسیار برای گِله‌گزاری بر ضد خود به همان آفریقا بیاید» (Gary Racines 363).

از آنجا که آفریقا، نقطه‌ی پیدایشِ انسان است و زمینش نمادِ بدنِ مادر، می‌توان گفت بازگشت به آفریقا، نمادی از بازگشت به بدنِ مادر و بازیافتنِ آرامشی‌ست که در آن وجود دارد. تمامِ شخصیت‌های رمانِ *ریشه‌های آسمان* در پی آن هستند که پس از مدت‌ها دوری از آفریقا-مادر، به او بازگردند. به عنوان نمونه سنت-دونی می‌گوید:

«آنچه همیشه باعث ترسم می‌شد، این بود که دوباره روزی به شکلِ انسان

---

۱. Bahr نام دریاچه‌ای در آن منطقه

2. Kuru

متولد شوم ... به همین دلیل، قراری با دوآلا[1] (رئیس یکی از قبایل که توانایی‌های فرابشری زیادی دارد) گذاشتم؛ به من قول داد و قسم خورد که به درخت تبدیل شوم، با تنه‌ای محکم و ریشه‌هایی مستقر در خاکِ آفریقا» (Gary Racines 143).

سنت‌دونی نمی‌خواهد دوباره به شکل انسان متولد شود؛ بلکه می‌خواهد عنصری از طبیعت باشد: درختی استوار. درخت، جمعِ دو غایت یعنی زمین و آسمان است(Couderc 14) و نمادِ پیوندِ عناصرِ طبیعت: ریشه‌هایش در زمین است و نشانگرِ وابستگی عمیق به سرچشمه‌ی حیات، درخت روی زمین و رو به آسمان است. وقتی سنت‌دونی می‌گوید می‌خواهد درختی باشد با ریشه‌هایی در خاکِ آفریقا، به گونه‌ای ناخودآگاه به این نکته اشاره می‌کند که می‌خواهد وابستگیش به مادر را همچنان حفظ کند. در واقع، ریشه‌هایی که در زمین هستند، در سرچشمه‌ی زندگی یعنی در مادر مأوا دارند. یکی دیگر از اشخاصِ داستان درباره‌ی خشکسالی سخن می‌گوید:

«لحظه‌هایی هست که انگار آسمان، خود، تصمیم گرفته ناگهان زیباترین ریشه‌هایش را از زمین برکَنَد»(Gary (Racines 339).

فصلِ خشکسالی زمانِ پیری را تداعی می‌کند، و این نیز از جمله نمادهایی‌ست که در سراسرِ رمان با آن روبه‌رو هستیم.

۵. حیوانات

حیوانات، بازنمودِ سطوحِ عمیقِ ناخودآگاه و امیال غریزی و لیبیدو هستند ... حیوان، گاه زن و گاه تجسمِ بخشِ حیوانی انسان است(Chevalier 46) و در حقیقت، نمادِ زندگی، حرکت و جنب‌وجوش. در *ریشه‌های آسمان* حیوانات، نمادِ بُعدِ غریزیِ مادر هستند:

«آنجا نیز، مانندِ تمامِ سرزمینِ آفریقا، فضایِ گسترده‌ای برای اشغال بود، فضایی بی‌نهایت، و گویی به طرزِ مرموزی خالی از حضوری شگفت‌انگیز. این فضا، تصویرِ حیوانی ماقبلِ تاریخ را به ذهن متبادر می‌کرد که امروزه منقرض

1. Dwala

شده، حیوانی متناسب با ابعادِ این فضایِ خالی و متروک که به نظر می‌رسید خواهانِ بازگشت اوست» (Gary Racines 51).

البته سرزمین آفریقا خالی از سکنه نیست، بلکه خالی از "حضوری شگفت‌انگیز" است. همان‌طور که گفتیم سرزمین آفریقا نمادِ مادر است اما این سرزمین، اکنون خالی‌ست از تنها موجودی که می‌تواند آن را پر کند؛ موجودی بزرگ، متناسب با عظمتِ سرزمینِ آفریقا: حیوانی شگفت‌انگیز، حیوانی که شورِ زندگی مادرِ پیر است. اما چه حیوانی؟ در قسمت‌های دیگرِ داستان که به این کمبود اشاره شده، گفته می‌شود که شاید فیل‌ها بتوانند جایِ خالی را پر کنند. سنت‌ـدونی می‌گوید:

«می‌دانید شاید چون خودم مدتها تنها زندگی کرده‌ام، فکر می‌کنم که مسئله‌ی اصلی، تنهایی‌ست. به نظرِ من، این یارو، مورِل، آنقدر به همراه احتیاج داشت که کنارش حفره‌ای حس می‌کرد، آنقدر خالی که تمامِ گله‌های (فیل) آفریقا برای پُر کردنش لازم بود، و شاید باز هم کافی نبود» (Gary Racines 108-109) .

پس فضای خالی با حیوانی بزرگ پر می‌شود. در دورانِ طفولیت از دیدِ کودک، همه چیز بزرگ جلوه می‌کند. آنچه بیش از همه در برابرِ چشمانِ او قرار می‌گیرد، پدر و مادرش هستند. بزرگی جثه‌ی فیل در برابرِ جثه‌ی انسان، همان مقیاس کودک در برابرِ پدر و مادر است. به عبارتی، فیل نمادِ پدر و مادر است در برابرِ چشمان کودک. اما در دورانِ کودکیِ گاری فقط مادر حضور داشته، و فرافکنی[1] او بر این حیوان فقط می‌تواند نشانگرِ بزرگی و عظمتِ مادر در زندگیش باشد. فیل حیوانی‌ست که به دلیلِ جثه‌ی بزرگش می‌تواند حفره‌ی خالیِ زندگی را پُر کند و از سوی دیگر به دلیلِ کُندی و سنگینی‌اش، تداعی‌کننده‌ی سختیِ حرکت در هنگامِ پیری است. همان‌طور که گفتیم زمین‌ـمادر پیر است و دوره‌ی خشکسالی را سپری می‌کند، پس فیل می‌تواند همچون نمادِ غرایزِ مادر جلوه‌گر شود زیرا حیوانات بیش از هر چیز مظهر غرایز انسانی‌اند، غرایزی که مادر اکنون از آنها کم‌بهره است و هدفِ مبارزه‌ی مورِل، احیای آنها. مورِل می‌گوید:

1. Projections

«انسان‌ها خودشان را آنقدر تنها و رهاشده حس می‌کنند، که نیاز به چیزی بزرگ دارند که بتواند واقعاً جایی بگیرد. سگ‌ها، دیگر از آنها گذشته، انسان‌ها نیاز به فیل دارند» (Gary Racines 134).

در اینجا به تناسبِ میانِ کوچکی انسان و عظمت و بزرگیِ فیل اشاره شده‌است و نشانه‌ی آن است که بدونِ حضورِ فراگیرِ مادر و شورِ زندگیش، انسان‌ها تنها هستند. در جایی دیگر از رمان، سنت‌ـدونی فیل‌ها را چنین توصیف می‌کند:

«هربار که آنها (فیل‌ها) را می‌دیدم، نمی‌توانستم جلوی لبخند حاکی از آرامشم را بگیرم، انگار دیدنشان مرا از حضوری ناگزیر مطمئن می‌کرد ... همیشه به نظرم می‌آمد که با گوش فرادادن به آن هیاهوی اعجاب‌انگیز، هنوز ما را از سرچشمه‌هایمان کاملاً جدا نکرده‌اند، که هنوز نمی‌توانند، یک‌بار برای همیشه، به دروغ بگویند که ما را عقیم کرده‌اند، ما هنوز کاملا فرمانبردار و تسلیم نیستیم» (Gary Racines 150).

در حقیقت، فیل‌ها، به گونه‌ای نمادین، حضورِ ناگزیرِ سرچشمه‌ی زندگی، زنده بودنِ مادر و شورِ زندگی او را نشان می‌دهند. این نکته که "هنوز عقیم نشده‌ایم"، باز هم بر امیالِ غریزیِ مادر و قابلیتِ باروری او تأکید می‌کند. پییر کویست درباره‌ی صدای فیل‌ها می‌گوید:

«خوب گوش کنید. زیباترین صدای زمین است» (Gary Racines 150) .

آیا زیباترین صدا برای هر انسانی صدای مادرش نیست؟ نخستین صدایی که از ابتدای آفرینش، انسان با آن آشنا می‌شود و بیش از هر صدای دیگری برایش دل‌نواز است. حال شاید بتوان با اطمینان بیشتر گفت که برای گاریِ تنها مانده در بیابانِ زندگیش، فیل نمادِ شور و اشتیاقِ مادر است؛ به همین سبب نیز مورِل به دنبالِ حمایت و حفظِ فیل‌هاست. اما دیگر اشخاصِ داستان نیز ـکه مانندِ مورِل وجوهی از شخصیتِ گاری هستندـ همگی در حمایت از فیل‌ها و طبیعت به دنبال گمشده‌ی خود یعنی مادر می‌گردند. شولشِر در این‌باره می‌گوید:

«به طور مشخص مسئله‌ای بود که هر کس احساس و عواطفِ خود را در آن متبلور می‌دید» (Gary Racines (82.

در طول داستان بارها این نکته عنوان می‌شود که هر کس موضوعِ فیل‌ها را همچون «درامِ زندگی شخصی خود» می‌بیند، «انگار برای خودش مسئله‌یِ مرگ و زندگی‌ست»(Gary Racines 111). هاس[1] که به شکارِ فیل می‌رود اعتراف می‌کند که فیل‌ها را دوست دارد:

«تنها چیزی که می‌خواهم، این است که بعد از مرگم همراهِ آنها (فیل‌ها) بروم، هر جا می‌روند. با آنها بمانم و نه با شما» (Gary Racines 70)... «فیل‌ها، زیباترین و شرافتمندترین مظاهرِ زندگی هستند» (Gary Racines 82).

او در جای دیگر می‌گوید:

«وانگهی همه‌ی ما کم‌وبیش مردم‌گریزیم و مبارزه‌ی مورِل در من رشته‌ی حساسی را به لرزش در می‌آورد» (Gary Racines 126).

هاس می‌خواهد همیشه مادر را در کنار خود داشته باشد، حتی بعد از مرگش. گویی می‌خواهد به وصالِ مادر برسد. اما از آنجا که در زندگیِ خاکی نمی‌تواند میلش را محقق کند، به گونه‌ای ناخودآگاه ترجیح می‌دهد فیل، یا به دیگر سخن، غرایزِ طبیعی و بازدارنده‌ی مادر بمیرند تا بتواند بعد از مرگ همراهش برود، همیشه با او باشد و به نوعی به وصال او برسد. به همین دلیل به شکارِ فیل می‌رود و در پیِ کشتارِ آنهاست. او در ناخودآگاهش، مرگ را مجازاتی برای انجام گناه اودیپی‌اش قرار می‌دهد (حتی مجازات برای فکر به چنین گناهی). پس طبیعی‌ست که فیل‌های گاری مدام در خطر مرگ باشند یا در حالِ مرگ:

1. Hass

«صدها فیل در آب بی‌حرکت مانده بودند ... ولی عکاسی از این منظره ممکن نبود، چون همین که فیلدز از هواپیما پیاده شد، بلافاصله در ابری زنده (از پرندگان) محصور شد که باید سریع از آن خارج می‌شد تا فیلم‌های عکاسی‌اش را حفظ کند» (Gary Racines 325).

همان‌طور که پیش از این دیدیم بی‌حرکتیِ کامل، نشانِ بی‌جان بودن و مُردن است. در اینجا نیز فیل‌ها با صفتِ بی‌حرکتی توصیف می‌شوند. و مضمونِ مرگ در زندگی همچنان ادامه دارد. اما مُرده‌های گاری مانند همیشه نشانی از زندگی با خود دارند چرا که فیل‌ها در محاصره‌ی ابری زنده قرار گرفته‌اند، ابری از پرنده‌ها: پروازِ پرنده‌ها، نمادِ رابطه‌ی میانِ زمین و آسمان است(Chevalier 695) و تشبیهِ آنها به ابر، تاکیدی‌ست بر همین نماد. در واقع، غرایزِ مادر در حالِ از بین رفتن است اما با وجودِ پرنده‌های زنده، هنوز مشخصه‌های زندگی در او هست. به همین دلیل نزدیک شدن به فیل‌های بی‌حرکت و رو به مرگ ممکن نیست چون در احاطه‌ی نمادی از زندگی هستند. برای رسیدن به مادر و شور و اشتیاقِ او باید از مرزِ زندگی عبور کنیم و به مرگ برسیم.

اما گاه نیز پرنده‌ها مانندِ فیل‌ها مشخصه‌های مرگ را با خود دارند:

«وقتی مینا در تراسِ قهوه‌خانه‌ی چادی[1] به سمت رودخانه‌ی خالی و نیمکت‌های شنی خم می‌شد، پرندگان سفید بی‌حرکت مانده بودند، هر نوشیدنی، هر پرنده، از نبودن حکایت می‌کرد، انگار کاریکاتوری بودند از آنچه آنجا نبود» (Gary Racines 52).

پرنده‌ها زنده‌اند اما بی‌حرکت و سفید. بی‌حرکتیِ کامل، وضعیتِ یک مُرده است و رنگ سفید یادآورِ رنگ‌پریدگیِ مُرده‌ها. پرنده‌ها به کنار رودخانه آمده‌اند تا آب بنوشند و رودخانه به جای آنکه نمادِ زندگی باشد و آبش سیراب‌کننده، حالا نشانِ نبودِ زندگی شده‌است. آب در ناخودآگاه انسان‌ها، نمادِ نوشیدنی اولیه یعنی شیر مادر است (Bona-parte 409-410) اما دیگر آبی نیست زیرا شیره‌ی حیات در مادر خشکیده است و دیگر نمی‌تواند سیراب‌کننده باشد. در چنین وضعیتی پرنده‌ها دیگر نمی‌توانند زنده بمانند و کم‌کم مشخصه‌های مرگ را به خود می‌گیرند. در اواخرِ داستان نیز که امید به حفظ

1. Le café du Tchadien

فیل‌ها از دست می رود، وصفِ تراسِ قهوه‌خانه‌ی چاد به این‌گونه است:

«بر فرازِ جان‌پناه، نرمیِ رودخانه در میانِ قّلس‌های براقش، بینِ دسته‌های علف‌های سوخته، گویی زمان را آهسته می‌کرد و در این چشم‌انداز، نخلِ تنهای فورت–فورو[1] انگار بیشتر اعضای خانواده‌اش را از دست داده بود» (Gary Rac-ines 466).

علف‌های سوخته نشانِ خشکیِ رودخانه و نبودِ زندگی‌ست و فَلس‌های براقِ کفِ رودخانه، حکایت از آن دارند که ماهی‌های رودخانه مُرده‌اند. ماهی، نمادِ باروریِ مادر است، اما اکنون ماهی‌ها مُرده‌اند و فقط فَلس‌هایشان در رودخانه‌ی خشک باقی‌ست. تنها عنصرِ زنده‌ی منظره، نخلی تنهاست که "انگار بیشتر اعضای خانواده‌اش را از دست داده". نخل، نمادِ جاودانگی و غالب آمدن بر مرگ است(Chevalier 724). وجودِ گاری نیز بی‌شباهت به این نخل نیست: او تمام اعضای خانواده و به ویژه مادرش را از دست داده و اینک کاملا تنها مانده است.

همان‌گونه که دیدیم نمادپردازیِ طبیعت، از نمادپردازیِ شخصیت‌ها جدا نیست، وجودِ هیچ‌یک از عناصرِ داستان به هیچ‌وجه تصادفی نیست و ناخودآگاهِ نویسنده، همه‌ی عناصرِ داستان، شخصیت‌ها، زمین و حیوانات را در لایه‌ی زیرینِ اثر به صورتِ زنجیره‌ای به هم متصل کرده و تنها با پیوندِ این زنجیره است که معنای نمادینِ داستان مشخص می‌شود.

نتیجه‌گیری

محتوای آشکارِ *ریشه‌های آسمان* ماجرایِ استعمارِ آفریقا و شکارِ فیل‌هاست، اما محتوای نهفته‌ی آن از تلاشِ ناخودآگاه گاری پرده برمی‌دارد: شخصیت‌های مردِ داستان هر کدام وجهی از شخصیتِ نویسنده را آشکار می‌سازند، شخصیتِ زنِ داستان، مینا، نمادِ مادر است، زمین، نمادِ بدنِ مادر، حیوانات، نمادِ بُعدِ غریزیِ مادر و به طورِ خاص، فیل نمادِ شورِ و اشتیاقِ مادر است. در سراسرِ داستان، ناخودآگاه گاری به دنبالِ مادر است: نوسان‌های پیاپی بین مرگ در زندگی و زندگی در مرگ در جای‌جایِ رمان به چشم

1. Fort-Foureau

می‌خورد: هر گاه که امید به زندگیِ مادر در ضمیرِ ناخودآگاه گاری بیشتر می‌شود، شاهد حضورِ بیشترِ نمادهای مادر هستیم با مشخصه‌های زندگی و هر گاه امید به ناامیدی بدل می‌شود، شاهد آنیم که همه‌ی عناصر هر چه بیشتر به مشخصه‌های مادرِ مُرده شباهت پیدا می‌کنند.

در واقع، دلبستگی شدید رومن گاری به مادرش سبب می‌شود که مادر به‌طورِ ناخودآگاه و ستوه‌آور در آثارِ نویسنده نمود داشته باشد؛ به گونه‌ای که در لایه‌ی زیرینِ آثار وی، حضورِ وسواس‌گونه‌ی مادر پنهان شده‌است. از دیدگاه روانکاوی، این وسواس، مسلماً برای پاسخ به نیازی‌ست که در ناخودآگاهِ نویسنده وجود دارد: نیاز به حضور مادر و همچنین تلاش برای زنده نگه داشتن او از طریق اثر ادبی و در اثرِ ادبی.

اگرچه مادر در زندگی واقعی مُرده اما در آثار و در ناخودآگاهِ گاری همچنان زنده است لیکن مشخصه‌های پیری و مرگ ـ هماهنگ با تصویری که گاری از مادرش حفظ کرده است ـ همواره او را در بر می‌گیرند: تصویرِ مرده‌ای که زنده است. گاری، خود، در ابتدای داستان می‌نویسد:

> «نه، نمی‌توانم وانمود کنم که حقیقتاً آن زن را شناخته‌ام، خیلی به او فکر کرده‌ام، و این راهی‌ست برای ماندن در کنارِ او» (Gary Racines 17).

پس از نظرِ نویسنده، فکر کردن به یک شخص و نوشتن، که آوردنِ افکار به روی کاغذ است، راهی‌ست برای همراهی و "در کنارِ خود داشتنِ او". به همین دلیل رومن گاری با انتخابِ اسامی مستعارِ مختلف به نوشتن ادامه می‌دهد. در واقع، حقیقتِ زندگیِ گاری چیزی نیست مگر آنچه که ناخودآگاهش در کتابهایش آشکار می‌سازد. گاری می‌نویسد: «کدام حقیقت؟ شاید حقیقت این باشد که من وجود ندارم. آنچه وجود دارد ... کتاب‌هایم هستند»(Anissimov 13). با این همه، شاید بتوان گفت همان‌طور که در *ریشه‌های آسمان* تلاش‌های مورِل به ناکامی منجر می‌شود، تلاشِ ناخودآگاهِ گاری نیز در زندگی واقعی به شکست می‌انجامد، زیرا در نهایت، آثارش، التیامی برای او به همراه نمی‌آورند و خودکشیِ نویسنده به همه‌ی هویت‌هایش پایان می‌بخشد.

Bibliographie

Œuvres

Anissimov, Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoel, 2004.

Audi Paul, *Je me suis toujours été un autre*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2007.

Bauduin Andrée, *Psychanalyse de l'imposture*, Paris, PUF, 2007.

Bonaparte, Marie, *Edgar Poe*, Paris, Denoël et Steele, Vol. I et II, 1933.

Bouchet-Kervella Denise, « *Psychanalyse de l'imposture d'Andrée Bauduin* », Revue française de psychanalyse 2008/1 (Vol. 72), p. 217-225. DOI 10.3917/rfp.721.0217.

Brenot, Philippe, *Romain Gary de Kacew à Ajar*, Paris, L'Esprit du temps, 2014.

Catonné, Jean-Marie, *Romain Gary, De Wilno à la rue du Bac*, Paris, Actes Sud, 2010.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont S.A., 1969.

Delay Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1957.

Freud, Sigmund, *Sur la transformation des pulsions*, trad. Pichon et H. Hoesli: *Revue Française de Psychanalyse*, 2e année, 1928, n0 4.

Le Délire et les rêves dans La Gradiva de Jensen, Paris, PUF, 1907.

Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard, 1910.

Hemmung, Symptom und Angst (Inhibition, symptôme et angoisse), Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1926.

Gary, Romain, *La vie devant soi*, Paris, folio, 1975.

Les Racines du ciel, Paris, folio, 1980.

Guérin Raymonde, *Le mythe de Protée dans l'œuvre d'Émile Ajar*, essai de lecture psychocritique, 1994, Université du Québec à Chicoutimi.

Klein Mélanie, Derrida Marguerite (trad.), *A propos de l'identification*, Paris, Plon, 1947.
Laforgue René, *L'échec de Baudelaire*, Paris, Denoël, 1931.
Laplanche, Jean, Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaire de France, 1967.
Laplanche Jean, *Hölderlin et la question du père*, Paris, PUF, 1961.

Références électroniques

منابع

- صنعتی، محمد، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰.
- صنعتی، محمد، تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۷.
- اسنودن، روت، خودآموز فروید، نورالدین رحمانیان، تهران، نشر آشیان، ۱۳۸۹.
- یونگ، کارل گوستاو، ضمیر پنهان، ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۹.
- بیلسکر، ریچارد، اندیشه‌ی یونگ، حسین پاینده، تهران، نشر آشیان، ۱۳۸۷.
- کریمی، نجیبه. محبوبه فهیم کلام، "تحلیل مضامین شعری بودلر بر اساس نظریه روان‌کاوی فروید"، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره چهاردهم، شماره ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۶: ۱۹۲-۲۰۹.
- پرویزی، فریبا. شیده احمدزاده، "کارکرد مفهوم مادر در ادبیات علمی‌ـتخیلیِ زن‌ـمدار: بررسی رمان دروازه‌ای به سرزمین زنان اثر شری تپر"، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره پنجم، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۱: ۳۳-۵۲.

- Couderc, Jean-Mary, *Le symbolisme des arbres*, article, consulté le 4 novembre 2017, URL :https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiUqY6X3aTXAhWIIewKHch2AkQQFgg6MAM&url=http%3A%2F%2Facademiedetouraine.com%2FTome_20_files%2Farbres.pdf&usg=AOvVaw2Oua7S_H0FoJ-J0OaRWdvvA
- Huston Nancy, *Le déclin de l'identité*, Liberté, vol.39, n0 1, (229) 1997, p.12-28, URL :http://id.erudit.org/iderudit/32521ac, consulté le 18 décembre 2015.Maingueneau, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 23 avril 2016. URL : http://aad.revues.org/660 ; DOI : 10.4000/aad.660
- Pacoret, Joël, *La psychanalyse : une théorie « fumeuse » en tabacolo-*

gie ?, DIU de Tabacologie Universités de Paris 11 et 12, Année 2009, consulté le 13 octobre 2017. URL: https://www.joel-pacoret.fr/sevrage-tabagique/la-psychanalyse-une-theorie-fumeuse-en-tabacologie/
Twitchell, *La définition de Agrippement*, consulté le 13 octobre 2017, URL : https://carnets2psycho.net/dico/sens-de-agrippement.html.