پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶
(از ص ۱۵۹ تا ۱۷۷)

راوی *بوف کور* در زنجیرهٔ دالّ‌های بی‌پایان نظم نمادین

مجید جلاله‌وندآلکامی[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
تاریخ دریافت: ۹۵/۰۷/۲۵، تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۶/۲۰

چکیده

پدر، مرجع و مؤلف و حافظ و ناظر قانون، و به‌عبارتی، نمایندهٔ نظم اجتماعی است. نام پدر، گره‌گاهی است که به فرایند هویت‌یابی سوژه در زنجیرهٔ بی‌پایان نظم نمادین، پایان می‌دهد. کارکرد استعارهٔ پدری، قرار دادن قانون پدر به‌جای میل مادر است. هرگونه اختلال در فرایند همذات‌پنداری با نام پدر، موجب بدگمانی و سوءظن شدید به نظم اجتماعی می‌شود. لاکان توهمات و هذیان‌های بدگمانی و ترس و اضطراب پارانوئید را در نبود نام پدر می‌داند. انسجام نداشتن نام و قانون پدر، سبب می‌شود که سوژه، امنیت خاطر خود را دربارهٔ نظم نمادین از دست دهد و جهان را متزلزل و ناامن بپندارد. این مقاله، می‌کوشد با کمک دستاوردهای نوفرویدی ژاک لاکان، با بررسی شخصیت‌های *بوف کور* (ابژه‌های مادرانه و استعاره‌ها و دالّ‌های پدرانه)، فرایند شکست هویت‌یابی شخصیت راوی را در نظم نمادین تحلیل کند. در *بوف کور*، پدر نقش کمرنگی در شکل‌گیری شخصیت راوی ایفا می‌کند. دالّ پدر در نظم نمادین غایب است. نام پدر انسجام‌بخش نیست. ازاین‌رو راوی *بوف کور*، نام پدر را به تعلیق درمی‌آورد و به دامن ابژه‌های مادرانه می‌غلتد. تعلیق نام پدر و تعویق هویت‌یابی در زنجیرهٔ دالّ‌های نظم نمادین، موجب ظهور مؤلفه‌های پارانوئیدی در راوی *بوف کور* می‌شود.

واژه‌های کلیدی: لاکان، امر نمادین، امر واقع، راوی، *بوف کور*.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: majid_jalalvand@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

نقد روان‌کاوی، یکی از مهم‌ترین رویکردهایی است که منتقدان از منظر آن، آثار صادق هدایت را تحلیل کرده‌اند. مقاله‌ها و کتاب‌هایی که با رویکرد روان‌کاوی فروید به نقد آثار ادبی ـ مثل *بوف کور* ـ دست زده و شخصیت‌ها را در قالب مثلث ادیپی (پدر، مادر، کودک) بررسی کرده‌اند، کمتر این رابطهٔ تنگِ سه‌گانه را به ساحت اجتماع گسترش داده‌اند، درحالی‌که لاکان و حتی فروید ـ در آثار نیمهٔ دوم خود ـ از این مثلث گام فراتر می‌نهند و صورت‌بندی تازه‌تری از نقش پدر در شکل‌گیری سوژه به‌دست می‌دهند. تحلیل لاکان از سوژه و گذار سوژه از ساحت خیالیِ رابطهٔ دوسویهٔ کودک و مادرِ دورانِ پیشاادیپی به ساحت نمادین و نام و قانون پدر، نقطهٔ عزیمتِ این پژوهش برای تحلیل شخصیت‌پردازی *بوف کور* است؛ ازاین‌رو این مقاله در گام نخست، به بررسی اصطلاحات و مفاهیم اصلی روان‌کاوی لاکان می‌پردازد و در گام دوم، شخصیت‌های *بوف کور* را ـ که در شکل‌گیری شخصیت راوی تأثیرگذارند ـ زیر دو عنوان اصلی ابژه‌های مادرانه (بوگام‌داسی، عمه، دایه، لکاته، دختر کنار نهر سورن، دختر اثیری) و استعاره‌ها و دالّ‌های پدرانه (پدر یا عمو، پیرمرد قوزی، پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب، شوهرعمه) بررسی می‌کند و در پایان تلاش دارد شکست و ناکامی هویت‌یابی راوی را در نظم نمادین نشان دهد. این نوشتار درواقع بخش نخست مقاله‌ای است با عنوان «راوی *بوف کور*؛ رانهٔ مرگ و شکاف در نظم نمادین» (جلاله‌وند الکامی، ۱۳۹۴: ۹) که نگارنده در آن، فقدان و شکاف‌ها و از سوی دیگر ممنوعیت‌های نظم نمادین و شورش راوی برضد آن را پی گرفته و با استفاده از رویکرد لاکان و نیز فروید به رانهٔ مرگ، اصرار و پافشاری راوی را در انکار نام و قانون پدر، بررسیده‌است.

۲. لاکان؛ روان‌کاو پساساختگرایِ نوفرویدی

ژاک لاکان (۱۹۰۱ـ۱۹۸۱ م.)، روان‌کاو پساساختگرای فرانسوی، یکی از تأثیرگذارترین اندیشمندان و نظریه‌پردازان معاصر است. لاکان، روان‌کاوی نوفرویدی و روان‌کاوی‌اش «بازگشت به فروید» است. او صورت‌بندی تازه‌ای از آرا و آثار فروید به‌دست می‌دهد و از فروید و از حوزهٔ روان‌کاوی کسانی چون یونگ، گام فراتر می‌نهد و با تلفیق زبان‌شناسی و انسان‌شناسی و روان‌کاوی و فلسفه، دنیای ذهن فرد را در شبکه‌ای از روابط پیچیده و گستردهٔ اجتماعی می‌کاود (نک. اسمیت، ۱۳۸۷: ۳۲۹ـ۳۳۰؛ بلزی، ۱۳۸۹: ۷۷ـ۱۱۵؛ مایرز، ۱۳۸۵:

Archive of SID

www.SID.ir

۳۷؛ میلنر و براویت، ۱۳۸۷: ۱۷۱ـ۱۷۵). بنیان ایده‌های لاکان در تحلیل انسان، بر نظریه‌های سه‌گانهٔ امر خیالی (آینه‌ای) و امر نمادین و امر واقع استوار است. این الگوی سه‌ضلعی که به‌طور گسترده در مطالعات ادبی و فرهنگی به‌کار گرفته می‌شود، ساحت وجودی انسان و شکل‌گیری سوژه را از نوزادی تا بلوغ و بزرگ‌سالی فرد در بر می‌گیرد و ابعاد ذهن و روان او را در گسترهٔ زندگی اجتماعی و فرهنگی تحلیل می‌کند.

۲ـ۱. امر خیالی

لاکان معتقد است که هویت انسان به‌واسطهٔ میل دیگری (the other) شکل می‌گیرد؛ «میل، همواره میل دیگری است» (لاکان: ۱۳۸۴، ۲۶). نوزاد انسان برخلاف موجودات زندهٔ دیگر که پس از تولد در مدت کوتاهی از والدین جدا و با محیط پیرامون خود سازگار می‌شوند، نارس به دنیا می‌آید و برای بقای حیات، سال‌ها به دیگری وابسته می‌ماند. امر خیالی یا تصویری که مرحلهٔ آینه‌ای (The mirror stage) نیز نامیده می‌شود، نخستین مرحله از سه‌گانه‌های لاکانی است که کودک در آن درصدد است با دیگری ـ یعنی تصویر آینه‌ای خود ـ همذات‌پنداری کند. مرحلهٔ آینه‌ای بین شش تا هجده‌ماهگی ـ یعنی دوران پیشازبانی یا پیشاادیپی ـ رخ می‌دهد. در این مرحله، نوزاد تصویر خود را در آینه (دیگری یا هر بازتابندهٔ دیگری مانند چهرهٔ مادر) به‌صورت یک کل می‌بیند، درحالی‌که در قیاس با دوام و یکپارچگی تصویرش در آینه، پیکر خود را تکه‌تکه احساس می‌کند. این تقابل، نخست به شکلِ تنشی پرخاش‌گرایانه میان نوزاد و تصویرِ منسجمِ آینه‌ای نمود می‌یابد و نوزاد به انسجامِ تصویرِ آینه‌ای در تقابل با پراکندگی اندام خود، واکنش نشان می‌دهد و بر آن می‌شورد، اما سرانجام اضطراب و تهدید قطعه‌قطعه‌شدگی، محرکی می‌شود که نوزاد خود را با تصویر آینه‌ای همانند سازد و تصویر خیالی خود را در آینه، به منزلهٔ منِ حقیقی خود بپذیرد (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۱۵۶ـ۱۵۷ و ۱۷۵ و ۲۴۲؛ ایستوپ، ۱۳۸۸: ۸۵ـ۸۷؛ ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۲۸).

علاوه بر رابطهٔ دوتایی میان کودک و تصویر آینه‌ای ـ که ویژگی اساسی امر خیالی (تصویری) است ـ امر خیالی، رابطهٔ دوسویهٔ کودک و مادر نیز هست (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۲۴۲ـ۲۴۳). کودک و مادر درهم آمیخته‌اند و حقیقت واحدی را تشکیل می‌دهند و یک رابطهٔ مطلق دوگانه‌ای را تشکیل می‌دهند:

کودک ⟷ مادر

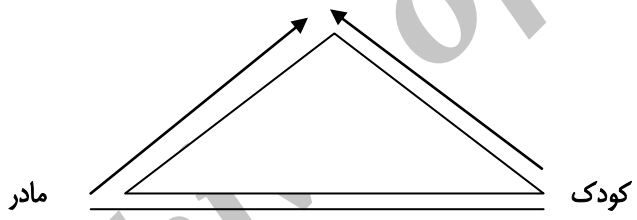
Archive of SID

www.SID.ir

کودک در این دوره، تمایزی میان خود و جسم مادر نمی‌بیند. مادر فاقد فالوس است؛ فالوس، ابژه‌ای است که مادر بدان میل می‌ورزد. فالوس تصویری (imaginary)، ابژهٔ خیالی است که کودک گمان می‌کند مادر آن را از دست داده‌است. ازاین‌رو، کودک در دورهٔ پیشاادیپی برای ارضای میل مادر می‌کوشد خود را به ابژه‌ای بدل سازد که می‌پندارد مادر بدان میل دارد تا وحدت دوسویهٔ کودک و مادر را تداوم بخشد، اما فرایند نمادین عقدهٔ ادیپی و عقدهٔ اختگی، همانندسازی کودک با فالوس تصویری را غیرممکن می‌سازد و شیرینی وصل را مکدر می‌کند و کودک را از تلاش خود بازمی‌دارد (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۳۶۶ـ۳۷۰؛ استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۹۹ـ۱۰۰).

۲ـ۲. امر نمادین

امر یا نظم نمادین، برخلاف رابطهٔ دوسویهٔ کودک و مادر مرحلهٔ پیشاادیپی، بر مبنای مثلث کودک و نام پدر و مادر شکل می‌گیرد:



دالّ مرکزی در این ساحت، نام و استعارهٔ پدر است؛ نام و قانون پدر یا نظم نمادین یا دیگریِ بزرگ، درواقع همان قوانین و هنجارهایی هستند که بر یک جامعه حاکم‌اند و کودک پس از گذر از مرحلهٔ آینه‌ای و آموختن زبان، تلاش می‌کند با درونی کردن آن، پراکندگی‌های خود را انسجام بخشد؛ یا به تعبیر اسلاوی ژیژک (۱۳۹۲: ۲۰) «هستی‌ای که از بالا بر اعمال من و همهٔ افراد دیگر ناظر است و یا آرمانی که خودم را به آن متعلق می‌دانم (آزادی کمونیسم، ملت) و حاضرم جانم را برایش فدا کنم... و دیگریِ بزرگ همیشه با ماست». البته دیگریِ بزرگ (نظم نمادین) هرگز نمی‌تواند یگانگی و انسجام ازدست‌رفتهٔ دوران کودکی را در سوژه تضمین کند؛ زیرا به باور لاکان نه‌تنها سوژه ناتمام و دچار فقدان است، بلکه دیگریِ بزرگ و نظم نمادین نیز خود همواره از پیش خط‌خورده و ناتمام و چندپاره و دچار فقدان است: «دیگریِ بزرگی وجود ندارد ... دیگریِ بزرگ دیگریِ بزرگ وجود ندارد» (لاکان، ۱۳۹۳: ۱۱۳). آنچه نظم نمادین را دچار اختلال می‌کند، بازگشت ابژه‌های امر واقع است.

Archive of SID

www.SID.ir

۲ـ۳. امر واقع

امر واقع، سومین ضلع از الگوی سه‌ضلعی نظام لاکانی و از پیچیده‌ترین و رازآمیزترین و درعین‌حال بنیادی‌ترین مقوله‌های روان‌کاوی ژاک لاکان است. امر واقع در روان‌کاوی با جنایات روانی یا روان‌ضربه‌ها (trauma) ارتباط دارد. البته به باور ژیژک، امر واقع در نزد لاکان چیزی نیست که از بیرون به عالم روانی ما حمله کند و نظم و انسجام ما را برهم زند و درنتیجه فرایند نمادسازی را مختل کند، بلکه احساس فقدان است؛ حفره و شکافی است که ما در درون خود احساس می‌کنیم. «صدای شبح‌آسایی که از جایی در بدن من برمی‌خیزد؛ صدای اندام بی‌جسم و خودمختاری که در همان اندرونهٔ من واقع شده‌است و درعین‌حال مانند یک‌جور انگل، یک‌جور مزاحم خارجی، غیرقابل‌کنترل است» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۹۰).

ابژهٔ a کوچک (objet (petit) a) که ژاک لاکان اصرار دارد ترجمه‌نشده باقی بماند، نماینده و بیانگر این فقدان و شکافی است که سوژه در خود احساس می‌کند و درعین‌حال ابژهٔ a کوچک، ابژه‌ای است که تلاش می‌کند «موقتاً این شکاف واقعیت را پر کند» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۲) و بر فقدان نفس سرپوش بگذارد.

۳. تحلیل شخصیت‌های *بوف کور*

در پارهٔ نخست *بوف کور*، ۱) راوی، ۲) دختر اثیری (ابژهٔ مادری)، ۳) عمو، پیرمرد قوزی و پیرمرد نعش‌کش (نمایندگان نظم نمادین)، و در پارهٔ دوم، ۱) راوی، ۲) بوگام‌داسی، عمه، دایه، لکاته (ابژه‌های مادرانه)، ۳) پدر یا عمو، شوهرعمه، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب، حکیم‌باشی (نمایندگان نظم نمادین)، شخصیت‌های اصلی‌اند:

۳ـ۱. ابژه‌های مادرانه

۳ـ۱ـ۱. بوگام‌داسی، مادر واقعی

مادر واقعی، نخستین مراقب نوزاد، نخستین ابژهٔ عشق، و نخستین دیگری در شکل‌گیری هویت نوزاد است. لاکان (۱۳۹۲: ۱۲۷) مادر را «سوژهٔ ازلی تقاضا» و «قدرت مطلقی» می‌داند که «در روان‌کاوی همواره از آن» سخن می‌گویند. مادر واقعی راوی *بوف کور*، ابژه‌ای است ازدست‌رفته، و ازهمین‌رو راوی، تصویر روشنی از سرگذشت مادر ندارد. مادر هنگام مراقبت، ابژه‌هایی فراهم می‌آورد که نیازهای کودک را برآورده می‌سازد؛ این ابژه‌ها و حضور و مراقبت‌های مادر، کارکرد نمادینی نزد کودک می‌یابد و کودک آن‌ها را به‌منزلهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

نشانه‌های عشق، از مادر می‌پذیرد. فقدان و غیاب مادر نیز به‌مثابهٔ انکار این عشق است. مادر راوی، غایب است. پدر یا عموی راوی که پس از آزمایش اتاق مارِ ناگ، مشاعر خود را از دست داده، با بوگام‌داسی به شهرری برمی‌گردد و راوی را که بچهٔ شیرخواری است، به خواهر خود ـ یا همان عمهٔ راوی ـ می‌سپارد و با بوگام‌داسی، وی را ترک می‌کند. ازاین‌رو راوی نمی‌تواند آغوش گرم و بامحبت مادر را تجربه کند. مادر، راوی را از خود رانده‌است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت راوی فاقد فالوس است. کودک می‌کوشد خود را به ابژه‌ای بدل سازد که می‌پندارد مادر بدان میل دارد تا پیوند دوسویهٔ کودک و مادرِ دوران پیشاادیپی را تداوم بخشد، اما راوی فاقد این ابژه است و نمی‌تواند میل مادر را ارضا کند. نگاه مادر به سوی دیگری است. بدین‌ترتیب، مادر، راوی را ترک می‌کند. همین وانهادگی و فقدان و غیاب مادر است که در کانون ناخودآگاه راوی قرار دارد و ضربهٔ ویرانگری بر روح و روان راوی وارد آورده‌است: «آیا مادرم زنده است؟ شاید الآن که من مشغول نوشتن هستم، او در میدان یک شهر دوردست در هند، جلو روشنایی مشعل، مثل مار پیچ‌وتاب می‌خورد و می‌رقصد» (هدایت، ۱۳۴۹: ۵۷).

عمه و دایه کسانی‌اند که جانشین مادر می‌شوند و همان نقش مادر واقعی را در زندگی راوی ایفا می‌کنند. پس از اینکه پدر و مادر، او را ترک می‌گویند، عمهٔ راوی جایگزین مادر می‌شود و راوی، زیرِ دست عمه که زن بلندبالایی است، در کنار لکاته بزرگ می‌شود و به‌قدری به عمهٔ خود عشق می‌ورزد که خواهر شیری‌اش ـ یعنی همان دخترِ عمه‌اش ـ را که شبیه عمه است، به زنی می‌گیرد (همان: ۵۸).

راوی همچنین به دایهٔ خود ـ که با واژهٔ کودکانهٔ «ننه‌جون» از او یاد می‌کند ـ وابستگی خاصی دارد. دایهٔ راوی، دایهٔ لکاته نیز هست و راوی و لکاته هر دو از پستان او شیر می‌نوشند و در آغوش و کنار او بزرگ می‌شوند. دایه ابژه‌هایی را به راوی تقدیم می‌کند که راوی در فقدان مادر واقعی از آن محروم شده‌است. دایه پس از اینکه لکاته، راوی را می‌راند، خود را وارد زندگی راوی می‌کند و احساس مادرانهٔ بیشتری به راوی می‌یابد و از او چون کودک ضعیف و ناتوانی که نیازمند مراقبت است، پرستاری می‌کند. درواقع دایه ابژه‌ای است که دقیقاً نقش مادر را ـ حتی در بزرگ‌سالی ـ در زندگی راوی تداوم می‌بخشد (همان: ۷۹ـ۸۰).

Archive of SID

www.SID.ir

۳ـ۱ـ۲. لکاته؛ ابژهٔ a کوچک لاکانی

لکاته، همزمان خواهر شیری و دخترعمه و همسر راوی است. دو تصویر کـاملاً متضـاد از لکاته مدام در ذهن راوی تداعی می‌شود. تصویر نخست، دوران کودکی راوی و لکاته را در بر می‌گیرد؛ دورانی که راوی پشت درختان کنار نهر سورن نخستین بـار عشـق را تجربـه می‌کند و راوی، اکنون پس از سال‌ها خود را «به یادبود بچگی» لکاتـه تسـلیت مـی‌دهـد؛ «آن‌وقتی که یک صورت سادهٔ بچگانه داشت و هنوز جای دندان پیرمرد خنزپنزریِ سرِ گـذر روی صورتش دیده نمی‌شد» (همـان: ۱۰۱). همین پاکی و بی‌قیدی و حـالات آزاد کودکانـهٔ لکاتـه است کـه راوی بـدان عشـق مـی‌ورزد و او را بـه جسـت‌وجـو وامـی‌دارد و میـل راوی را برمی‌انگیزد تا بار دیگر خاطرهٔ گذشته را زنده کند و سال‌ها بعد نیز ـ پس از مرگ لکاته ـ این خاطرهٔ کودکی، جنبهٔ اثیری می‌یابد و در خواب‌ها و خیال‌ها و توهمات راوی بـدل بـه دختر اثیری می‌شود: «صدایش یک زنگ گوارا داشت... مثل صدای دختربچه‌ای شـده بـود کـه کنار نهر سورن با من سرمامک بازی می‌کرد» (همان: ۱۱۲).

خاطرات دوم راوی، مربوط به دورانی است که با لکاته ازدواج می‌کنـد و لکاتـه از عشـق سر باز می‌زند. لکاته ـ که راوی هرگز حاضر نمی‌شود نام او را به زبان بیاورد ـ ابژه‌ای اسـت که پس از قربانی شدن مادر در فرایند ادیپی، جایگزین مادر می‌شود و راوی تلاش مـی‌کنـد میل لکاته را تصاحب کند و عیش و ژوئی‌سانس ازدست‌رفته را زنده سـازد. بـه بـاور لاکـان (۱۳۹۲: ۱۱۳) «ابژه جای چیزی را می‌گیرد که سوژه ـ در عرصهٔ نمادین ـ از آن محـروم مـی‌شـود». پس از گذار از مرحلهٔ ادیپی، سوژه فقط از رهگذر جانشین‌سازی مـی‌توانـد خـلأ و فقـدان و غیاب ابژهٔ مادر واقعی را پر کند. لکاته در نظم نمادین، ابژه‌ای است که جانشین ابژهٔ مفقود و ازدست‌رفتهٔ مادر می‌شود. راوی، لکاته (دخترعمه و خواهر شیری خود) را بـه‌علـت شـباهت بـا عمه‌اش ـ که نقش مادر واقعی را در زندگی برعهده گرفته‌است ـ به زنـی مـی‌گیـرد. اساسـاً «یک مرد قادر نخواهد بود زنی را به‌عنوان معشوق خود دوست بدارد، مگر اینکه ایـن زن، جـایگزین ابژه‌ای باشد که مرد از طریـق آن بتوانـد قسـمی از ژوئـی‌سـانس خـود را کـه دراثـر کاستراسـیون (Castration) [اختگی] سمبولیک از دست داده‌است، دوباره بـه دسـت آورد» (کـدیور، ۱۳۸۸: ۸۴). ابژه‌هایی که راوی در لکاته یا دخترعمه‌اش می‌جوید، یادگارهای حقیقت گمشده و ابژهٔ مـادر هستند که در ساحت نمادین، از قید نمادسازی گریخته‌انـد. لکاتـه یـادآور یادگارهـای دور و دردناک و ابژهٔ گمشده‌ای است که راوی از آن محروم شده‌است (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۰۵).

Archive of SID

www.SID.ir

ابژه‌هایی که از مادر در ناخودآگاه باقی می‌مانند، مانع از جذب راوی در ساحت نمادین می‌شوند و نظم نمادین را مختل می‌کنند. اما ابژهٔ a کوچک، علاوه بر اختلال و شکاف در نظم نمادین، وعدهٔ جبران و تمامیت را نیز در سوژه ایجاد می‌کند. ابژهٔ a کوچک، ابژهٔ علتِ میل است؛ ابژه‌ای که میل را به جست‌وجوی حقیقت گمشده برمی‌انگیزد و عطش سیری‌ناپذیری در سوژه ایجاد می‌کند، اما همواره خود مفقود است و هرگز به دست نمی‌آید. به بیان دیگر «ابژه دقیقاً آن چیزی است که میل را به ژوئی‌سانس متصل می‌کند» (استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۹۸). میل اساساً با فقدان رابطه دارد؛ میل و فقدان به‌طور جدایی‌ناپذیری به یکدیگر گره خورده‌اند (هومر، ۱۳۸۸: ۱۰۳). میل، «عنصری که همه‌چیز را سر پا نگه می‌دارد، با جست‌وجوی تمامیت محال/ دچار فقدان و وعدهٔ رویارویی با ژوئی‌سانس، جان تازه می‌گیرد» (استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۹۱). راوی با همهٔ وجود به لکاته میل می‌ورزد و تلاش می‌کند موضوع میل لکاته قرار گیرد (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۱ـ۶۲)، اما نمی‌تواند میل او را تصاحب کند و عیش و ژوئی‌سانس ازدست‌رفته را احیا کند. لکاته از عشق سر باز می‌زند و چون بوگام‌داسی، تن به نظم نمادین می‌سپارد. به باور راوی، لکاته فاسق‌های جفت‌وتاق دارد؛ فاسق‌هایی چون «سیرابی‌فروش، جگرکی، رئیس داروغه، سوداگر، فیلسوف که اسم‌ها و القابشان فرق» می‌کند «ولی همه شاگرد کله‌پز» هستند (همان: ۶۱) و لکاته همهٔ آنان را به راوی ترجیح می‌دهد.

۳ـ۱ـ۳. دختر اثیری؛ ابژهٔ آرمانی

دختر اثیری، ابژهٔ آرمانی و مطلوب مطلق و گمشدهٔ راوی است. مطلوب مطلق، ابژه‌ای است نام‌ناپذیر؛ مطلوبی که هرگز به دست نمی‌آید؛ حقیقتی که برای همیشه از زندگی بشر رخت بربسته‌است و انسان در اعماق وجود خود، فقدان و غیاب آن را احساس می‌کند. «در روان‌کاوی، این مقولهٔ نفسانی را در حالت تعالی‌یافتهٔ آن، مطلوب مطلق می‌خوانند» (موللی، ۱۳۸۹: ۲۶۸). دختر اثیری به‌صورت موجودی مطلق و بی‌نقص و ماورای جهان مادی و انسانی، بر راوی تجلی می‌کند؛ حقیقت مطلقی که فراتر از مردمان و انسان‌های معمولی است: «حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش، همهٔ این‌ها نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست؛ اصلاً خوشگلی او معمولی نبود؛ او مثل یک منظرهٔ افیونی به من جلوه کرد» (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۵).

دختر اثیری، ابژه‌ای است نام‌ناپذیر. راوی نمی‌تواند نامی بر او بگذارد و از نامیدن و نام‌گذاری می‌گریزد: «نه! اسم او را هرگز نخواهم برد، چون او با آن اندام اثیری، باریک و

Archive of SID

www.SID.ir

مه‌آلود، با آن دو چشم درشت متعجب و درخشان... متعلق به این دنیای پست درنده نیست؛ نه! اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم» (همان: ۱۱).

دختر اثیری، تجسمی از مادر راوی، بوگام‌داسی، است. راوی با همان واژه‌هایی دختر اثیری را توصیف می‌کند که از مادر به ذهن دارد و مدام در ناخودآگاه او تکرار می‌شود: «لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد؛ فقط یک دختر اثیری رقاص بتکدهٔ هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد» (همان: ۱۵).

مطلوب مطلق درواقع تصویر آرمانی مادر است؛ ابژه‌ای که در فرایند ادیپی، دور از دسترس کودک قرار گرفته‌است: «مطلوب مطلق، موجودی جز مادر و یاد حسرت‌آمیز او نیست؛ مادری که به حکم قانون بر کودک حرام شده‌است» (موللی، ۱۳۸۹: ۲۷۰). در نظر راوی، دختر اثیری آشناست و احساس می‌کند که در عالم مثال، روح و روانش با او همجوار بوده‌است؛ دنیای پیشاادیپی، دوران یگانگی مطلق کودک و مادر، دورانی که کودک تمایزی میان جسم خود و مادر نمی‌بیند:

> مثل اینکه من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. شرارهٔ چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش، همه به نظر من آشنا می‌آمد؛ مثل اینکه روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال، با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی که به‌هم ملحق شده باشیم؛ می‌بایستی در این زندگی، نزدیک او بوده باشم (همان: ۱۶ـ۱۷).

از سوی دیگر، همان‌گونه که گفته شد، دختر اثیری تصویر آرمانی از دوران پاکی کودکی لکاته (دختر کنار نهر سورن) پیش از ورود به نظم نمادین است و برآمده از نخستین تجربهٔ عشق راوی در دوران کودکی که اکنون از دست رفته‌است. راوی، دختر اثیری را در جایی به خاک می‌سپارد که خاطرات آرمانی کودکی‌اش در آن مدفون است. محوطهٔ باصفای محصور میان کوه‌ها که از بته‌های نیلوفرِ کبودِ بی‌بو پوشیده‌است، همان دوران کودکی راوی است؛ دورانی که راوی کنار نهر سورن، پشت درخت‌های سرو، نخستین‌بار لذت عشق را تجربه می‌کند. راوی، مدام در توهمات و خواب‌ها و خیال‌های خود به این مکان و زمان برمی‌گردد:

> نزدیک نهر سورن که رسیدم... ناگهان ملتفت شدم دیدم از پشت درخت‌های سرو، یک دختربچه بیرون آمد و به طرف قلعه رفت. لباس سیاهی داشت که با تاروپود

Archive of SID

www.SID.ir

خیلی نازک و سبک، گویا با ابریشم بافته شده بود. ناخن دست چپش را می‌جوید و با حرکات آزادانه و بی‌اعتنا، می‌لغزید و رد می‌شد (همان: ۷۰ـ۷۱).

همین لباس سیاه چین‌خورده و نازک و سبک و ابریشمی و نیز اندام اثیری و لطیف و بی‌قید و بی‌اعتنا و حرکات آزادانه و کودکانهٔ دختر کنار نهر سورن است که راوی دزدکی آن‌ها را از پشت درخت‌های سرو می‌بیند و در دختر اثیری، جنبهٔ اثیری و آسمانی و ماورایی می‌یابد و لذت وحدت و یگانگی و رابطهٔ دوسویهٔ دوران پیشاادیپی را در آن‌ها می‌جوید؛ وحدتی که با ورود به نظم نمادین برای همیشه از دست رفته‌است و هرگز تکرار نمی‌شود.

۳ـ۲. دال‌ّها و استعاره‌های پدرانه

استعارهٔ پدر در قلب راون‌کاوی لاکان قرار دارد. لاکان نظم نمادین را «نام و قانون پدر» می‌نامد. نظم و قانون اجتماعی انحصاراً در تملک نام و قانون پدر است. پدر «مؤلف و مرجع» قانون است (لاکان، ۱۳۹۲: ۱۶۹). پدر تصویری و پدر نمادین (دیگریِ بزرگ، استعارهٔ پدر، زبان) و پدر واقعی درواقع معادل‌های جدیدِ گسترش‌یافته‌ای است که لاکان بر مبنای مفهوم فرویدی پدر برمی‌سازد و در سمینارها و آرای خود، مدام به کار می‌گیرد.

پیرمرد قوزکرده، پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب، حکیم‌باشی، شوهرعمه و پدر یا عموی راوی در *بوف کور*، مؤلف و مرجع قانون هستند و قوانین را در *بوف کور* پایه‌گذاری و مراقبت و حفاظت می‌کنند.

۳ـ۲ـ۱. نیای نخستین (پدر تصویری)

صدای خنده‌های خشک و چندشناکی که در سراسر *بوف کور* شنیده می‌شود و نگاه‌هایی که بر زندگی راوی حاکم است، صداها و نگاه‌های سنگین و خیرهٔ نیای نخستین و پدر ازلی یا به تعبیر لاکان پدر تصویری است (اونز، ۱۳۸۷: ۱۷۲)؛ پدر مرده‌ای که در نقطهٔ آغاز و سپیده‌دم تاریخ نشسته و مراقب و نظاره‌گر رفتار پسران خویش است و همهٔ خوشی‌ها و لذت‌ها را در تصرف و تملک خود دارد. فروید در کتاب *توتم و تابو* و به‌ویژه آخرین اثرش، *موسی و یکتاپرستی*، از نیای نخستین، پدری زن‌باره و سفاک، در رمهٔ نخستین سخن می‌گوید که تمام زنان و دختران را در تملک خود داشت و خوشی‌ها و لذت‌ها را از پسران دریغ می‌کرد و همهٔ پسران، به‌جز پسر کوچک، را که تحت حمایت و عشق مادر قرار داشت، از خود می‌راند و اگر پسران حسادت او را برمی‌انگیختند، کشته یا اخته یا از رمه طرد می‌شدند، اما سرانجام

Archive of SID

www.SID.ir

پسران رانده‌شده، یک روز گرد می‌آیند و پدر را می‌کشند و او را می‌خورند. به باور فروید، هرچند این پدر کشته می‌شود، خاطرهٔ قتل او موجب وضع قانون نهی از روابط جنسی با محارم در پسران می‌شود و قانون شکل می‌گیرد و قانون پدر حتی شدیدتر از گذشته بر زندگی پسران حاکم می‌شود (فروید، ۱۳۵۱: ۱۹۴ـ۲۰۰؛ فروید، ۱۳۹۲: ۱۱۰ـ ۱۱۵).

نگاه‌های پدر نخستین و تصویری و نیز صدای چندشناک او را در همان بدو ورود به *بوف کور* می‌توان دید و شنید. پیرمردی که راوی *بوف کور* در صحنهٔ آغازین داستان در صحرای پشت اتاق خود از دریچهٔ هواخور بالای رف می‌بیند، تجسمی از پدر تصویری یا نیای نخستین است. راوی از صدای خنده‌های خشک و زنگ‌دار و چندشناک پیرمرد قوزی، هراسان از چهارپایه به پایین می‌پرد و ساعت‌ها از حال می‌رود و حتی وقتی به خود می‌آید، صدای زنگ خندهٔ خشک پیرمرد را هنوز در گوش خود می‌شنود و جرئت نمی‌کند بار دوم از چهارپایه بالا رود. این صدای خندهٔ چندشناک و نیز نگاه پیرمرد به‌صورت تصویری از قادر مطلق و هراس‌انگیز در کانون ناخودآگاه راوی قرار دارد و مدام در خواب‌ها و توهمات و تخیلات و نقاشی‌ها و طراحی‌های روی کوزه‌ها و گلدان راغهٔ راوی تکرار می‌شود؛ صدایی که به باور راوی «از میان‌تهی بیرون» آمده‌است و یا به تعبیر ژیژک (۱۳۹۰: ۳۳۸ـ۲۴۰) صدای «سرگردان و بی‌حامل» و «سرسخت و جان‌سخت» که به هیچ سوژه‌ای تعلق ندارد و «به‌سان تهدیدی» عمل می‌کند «که همه‌جا در کمین است». البته نیای نخستین، نخست اثر مخرب خود را بر زندگی پدر راوی می‌گذارد. بت بزرگ بتکدهٔ لینگم ـ که مادر راوی در تملک و تصرف اوست و جلویش می‌رقصد ـ تصویری از نیای نخستین است.

صدای این پدر مرده و پدر تصویری و نیای نخستین ـ که در *بوف کور* مانع یگانگی می‌شود و هرگونه لذت ناب را ممنوع و محال و همهٔ خوشی‌ها را از راوی دریغ می‌کند و خرسندی‌های راوی را به ناخرسندی بدل می‌سازد ـ در قالب نمایندگان خود شنیده می‌شود. پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب، شوهرعمه، پدرانی هستند که در نظم نمادین، جایگاه پدر تصویری و نیای نخستین را اشغال کرده‌اند و اراده و خواسته‌های خود را همچون قانون به جامعه تحمیل می‌کنند و کنش‌های او را در رفتار خود بازنمایی می‌کنند.

۳ـ۲ـ۲. پدر واقعی؛ پدری اخته‌شده

پدر راوی، پدری است که در نظم نمادین اخته می‌شود. به باور لاکان، پدر «باید مؤلف و

Archive of SID

www.SID.ir

مرجع قانون» باشد و به نظم نمادین انسجام بخشد، ولی پدر ـ به‌ویژه «پدر واقعی» ـ نمی‌تواند بیش از دیگران ضامن اجرای قانون باشد؛ «چراکه او نیز می‌باید به خط خوردن تن بسپارد؛ خط‌خوردنی که مادام که او پدر واقعی باشد، از او پدر خصی‌شده (اخته‌شده) می‌سازد» (لاکان، ۱۳۹۲: ۱۶۹). پدر راوی برخلاف ممنوعیت بتکده، با بوگام‌داسی درمی‌آویزد و قانون معبد را می‌شکند، درحالی‌که عیش ناب در نظم نمادین محال است. پدر نخستین، عیش کامل را فقط در اختیار خود دارد. بوگام‌داسی دختر باکرهٔ بتکده است و در مقابل بت بزرگ معبد می‌رقصد؛ بوگام‌داسی در تملک و تصرف نیای نخستین و پدر مرده ـ یعنی بت بزرگ معبد ـ است. بدین‌ترتیب پدر که ممنوعیت را می‌شکند، به‌شدت مجازات می‌شود. پدر (عمو) پس از خروج از اتاق مار ناگ، پیر و درهم‌شکسته می‌شود و به اختلال ذهنی دچار می‌آید و به‌کلی هویت سابق خود را از یاد می‌برد و به هیئت و شکل و شمایل پدر نخستین، پیرمرد قوزکرده، درمی‌آید و تسلیم نظم نمادین می‌شود.

۳ـ۲ـ۳. پدران نمادین

پیرمرد نعش‌کش و قصاب و پیرمرد خنزرپنزری، تجسم و مظهر پدر تصویری و نیای نخستین و نیز نمایندگان نام و قانون پدر و نظم نمادین در *بوف کور* هستند. پیرمرد نعش‌کش را در *بوف کور* می‌توان پدر ادیپی راوی نامید که می‌کوشد راوی از ابژهٔ مادر چشم بپوشد و با نام و قانون پدر همذات‌پنداری کند. آنچه جسم دختر اثیری را برای راوی سرد و بی‌حس و ممنوع کرده، حضور و نگاه همین پدر است. همان‌گونه که گفته شد، اساساً ورود سوژه به ساحت دیگریِ بزرگ و امر نمادین، مشروط به چشم‌پوشی از ژوئی‌سانس در فرایند عقدهٔ اختگی و ادیپی است. نگاه خیره‌ای نیز که لاکان از آن سخن می‌گوید، در فرایند ادیپی شکل می‌گیرد (بوتبی، ۱۳۸۶: ۳۸۹). این نگاه خیره و سنگین دیگریِ بزرگ، مانع وحدت راوی و دختر اثیری است و سبب می‌شود راوی برای ورود به ساحت نظم نمادین، ابژهٔ مادری را قطعه‌قطعه و قربانی کند: «نام پدر، استعارهٔ پدری، قربان شدن ژوئی‌سانس را طلب می‌کند؛ شیء آغازین، مادر، باید قربانی شود تا میل بتواند خود را مفصل‌بندی کند» (استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۸۷). راوی که نمی‌خواهد چشم بیگانه‌ای به جسم دختر اثیری بیفتد، با کارد دسته‌استخوانی که در پستوی اتاق دارد، سر و دست و پاهای او را از هم جدا می‌کند و اعضایش را به‌شکلی مرتب در چمدان کهنهٔ خود می‌نهد، اما

Archive of SID

www.SID.ir

هنگامی که می‌خواهد آن را حرکت دهد، احساس می‌کند هرگز نمی‌تواند به تنهایی آن را با خود ببرد. راوی از اتاق بیرون می‌رود تا کسی را بیابد که در حمل چمدان به او یاری رساند، ولی باز هم این دیگریِ بزرگ است که به کمکش می‌شتابد؛ دیگریِ بزرگی که در انتظار او نشسته و رفتار او را یک‌به‌یک از نظر می‌گذراند و ناظر اعمال اوست. راوی با کمک و مداخلهٔ پیرمرد نعش‌کش ـ که می‌داند راوی در جست‌وجوی حمال و کالسکهٔ نعش‌کشی است و راه خانهٔ او را نیز می‌داند ـ چمدان را به بیرون از خانه می‌برد و او را به محوطهٔ خلوت و آرام و باصفایی می‌رساند که راوی باوجودی‌که احساس می‌کند آنجا را هرگز ندیده، خارج از تصورش هم نیست و به نظرش آشنا می‌آید (هدایت، ۱۳۴۹: ۳۳). این محوطهٔ خلوت و آرام و باصفا، همان دنیای پیشاادیپی و پیشانمادین، وحدت خیالی سوژه و ابژه است که در نظر راوی آشناست؛ دنیایی که با ورود راوی به عالم نمادین از دست رفته و خاطرهٔ آن در ناخودآگاه راوی باقی مانده‌است. پیرمرد با بیلچه و کلنگی که همراه دارد، با چالاکی آدم کهنه‌کاری، در زیر درخت سرو، گودالی به اندازهٔ چمدان می‌کَند و راوی را ترک می‌گوید. راوی چمدان را در گودال می‌گذارد و برای آخرین بار درِ آن را بازمی‌کند و چشمان سیاه دختر اثیری را می‌بیند که بدون «حالت رگ‌زده» به او نگاه می‌کنند. راوی درِ چمدان را می‌بندد و آن را به خاک می‌سپارد و با قلوه‌سنگ و شن، همهٔ اثر قبر را به‌کلی محو می‌کند، به‌طوری‌که حتی خودش هم نمی‌تواند قبر را از باقی زمین تشخیص دهد.

آنچه از رهگذر قربانی شدنِ ابژهٔ مادر (دختر اثیری) نصیب راوی می‌شود، گلدان راغه است که پیرمرد آن را هنگام کندن گور می‌یابد و هنگام برگشت به ساحت نمادین، به راوی می‌سپارد و راوی، سنگینی آن را بر قفسهٔ سینهٔ خود احساس می‌کند. گلدان راغه دالّی است که تصویر دختر اثیری بر آن نقش شده‌است و جانشین دختر اثیری می‌شود. دالّ و نماد با مفهوم مرگ گره خورده‌است؛ مرگ، سازندهٔ نظم نمادین است. «امر نمادین قلمرو مرگ، غیاب و فقدان نیز هست» (اونز، ۱۳۸۷: ۱۲۶). لاکان به اعتبار این جملهٔ هگل که «واژه، قتل شیء است» معتقد است که «هستی زبان، ناهستی اُبژه‌هاست» (بوتبی، ۱۳۸۶: ۲۴۲). به عبارت دیگر، دالّ، خود ابژه و مدلول نیست، بلکه حضورش بیانگر غیاب و فقدان ابژه است؛ دالّ جایگزین ابژه‌ای می‌شود که مفقود است. در *بوف کور* نیز هنگام گذار راوی از فرایند ادیپی و اختگی به ساحت نمادین، دختر اثیری ـ یعنی مدلول و ابژهٔ حقیقی ـ قربانی

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود و دالّ و تصویر، جایگزین وجود حقیقی او می‌گردد. بدین‌ترتیب، دنیای تازه‌ای که راوی *بوف کور* در پارهٔ دوم داستان، پس از قربانی‌کردن دختر اثیری، در آن چشم می‌گشاید، ساحت دیگریِ بزرگ و نظم نمادین و قانون پدر و قلمرو دالّ‌هایی است که به هیچ مدلولی ارجاع داده نمی‌شوند؛ دنیای مرگ و نیستی؛ سرزمین دالّ‌های بی‌مدلول.

قصاب و پیرمرد خنزپنزری، حاکمان بلامنازع این قلمرو هستند. سایه و نگاه سنگین این پدران بر زندگی راوی حاکم است. آنان مراقب و ناظر اعمال و رفتار راوی هستند و هیچ حرکت راوی از نظرشان پوشیده نمی‌ماند. از همهٔ مناظر زیبای شهرری که عروس شهرها نامیده می‌شود، یگانه چشم‌انداز راوی، دکان حقیر قصابی است و راوی هر بار که از دریچه به بیرون نگاه می‌کند، مجبور است مرد قصاب را ببیند. راوی که از دریچهٔ اتاقش حرکات «ترسناک، سنگین و سنجیده» و حساب‌شدهٔ او را می‌بیند، معتقد است نباید کار این مرد، قصابی باشد، و به نظرش او نقش بازی می‌کند و بازی درمی‌آورد (هدایت، ۱۳۴۹: ۸۷). قصاب در توهمات راوی، در هیئت «هیکل ترسناکی» تجلی می‌کند که مدام مراقب اعمال راوی است و اعمال و رفتار راوی را حساب‌شده و سنجیده در پیش چشم دارد (همان: ۸۴ـ۸۵).

قصاب چون نیای نخستین، همهٔ خوشی‌ها و لذایذ زندگی را در تملک و تصرف و اختیار خود دارد و همهٔ شهر چشم به دست قصاب دوخته و فقط کسانی می‌توانند از لذایذ محقری که قصاب در اختیار دارد، بهره‌مند شوند که تسلیم خواسته‌ها و ارادهٔ او شوند و اختگی نمادین را به انجام رسانند.

پیرمرد خنزرپنزری نیز نمایندهٔ نام و اخلاق و قانونی است که بر این قلمرو حاکم است. بساط پیرمرد، اشیای زنگ‌زده و کثیف و چرک‌گرفته است: «یک دستغاله، دو تا نعل، چند جور مهرهٔ رنگین، یک گزلیک، یک تله‌موش، یک گازانبر زنگ‌زده، یک آب‌دوات‌کن، یک شانهٔ دندان‌شکسته، یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی... که رویش را دستمال چرک انداخته» (همان: ۵۲) و نیز قیافه و لباس و شال‌گردن چرک‌گرفته، عبای ششتری و «یخهٔ باز او که از میان آن، پشم‌های سفید سینه‌اش بیرون زده با پلک‌های واسوخته که ناخوشی سمج و بی‌حیایی آن را می‌خورد و طلسمی که به بازویش بسته»، همه و همه، نماد فرسودگی و وازدگی و مرگ و نیستی است؛ تنها هدیه‌ای که حاکمیت قانون این پدر به زندگی بشر تقدیم می‌کند (همان: ۹۸).

Archive of SID

www.SID.ir

۳ـ۳. راوی *بوف کور* و تعلیق نام و قانون پدر

نظم و قانون اجتماعی، انحصاراً در تملک نام و قانون پدر است. کودک پس از گذار امر خیالی پیشاادیپی و پیشانمادین، تلاش می‌کند با نام و قانون پدر همانندسازی کند، اما هرگونه اختلال در شکل‌گیری نام و قانون پدر، موجب اختلال در هویت‌یابی سوژه می‌شود. در *بوف کور*، راوی پس از گذار از ساحت خیالی پیشاادیپی، در ساحت دیگریِ بزرگ نمی‌تواند نام و قانون پدر را درونی‌سازی کند؛ پدر نقش کم‌رنگی در شکل‌گیری هویت راوی دارد؛ دالّ پدر در *بوف کور* غایب است و راوی فقط از روایت‌های ضدونقیض دیگران است که سرنوشت غم‌انگیز و اسف‌بار پدر و عموی خود را می‌شنود. پدر یا عمو ـ به‌هرحال کسی که در شکل‌گیری هویت راوی، جایگاه دالّ و نام پدر را اشغال می‌کند ـ پس از بیرون آمدن از اتاق آزمایش، پیر و شکسته می‌شود و از وحشت، موهای سرش سفید می‌شود و زندگی سابق خود را به‌کلی از یاد می‌برد. درواقع آنچه در نظم نمادین *بوف کور* از کف می‌رود، گره‌گاهی است که به زنجیرهٔ بی‌پایان دالّ‌های هویت‌سازی پایان می‌دهد؛ نام پدر، گره‌گاه محکمی نیست که به چندپارگی و سردرگمی و آشفتگی راوی انسجام بخشد. پدر، حضور کم‌رنگی در شکل‌گیری هویت دارد؛ پدرِ راوی در همهٔ صحنه‌های داستان غایب است و تصویر راوی از پدر فقط از دریچهٔ نگاه دیگری است؛ حتی روایت پراکنده‌ای که راوی از سرگذشت پدر می‌شنود، تصویری منسجم و مقتدر از او به دست نمی‌دهد. پدر پس از خروج از اتاق مار ناگ، پیر و درهم‌شکسته و دچار اختلال ذهنی می‌شود و به‌کلی هویت خود را از یاد می‌برد. پدر دچار فقدان است و نمی‌تواند بر فقدان راوی سرپوش بگذارد و هویت نامنسجم او را انسجام بخشد. براین‌اساس، راوی تصویری تاریک و سیاه و آشفته و بی‌نظم و نامنسجم از دیگریِ بزرگ و نظم نمادین و زندگی اجتماعی جامعهٔ خود ارائه می‌کند. دنیا در نظر راوی، «یک خانهٔ خالی و غم‌انگیز است» (هدایت، ۱۳۴۹: ۷۰)؛ دنیای رجاله‌هاست؛ دنیای انسان‌های فریبکار و مکار و طماع و حریص و حقیر؛ دنیای احمق‌هایی که به قول راوی «سالم بودند، خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند و خوب جماع می‌کردند» (همان: ۷۶)؛ دنیایی که قصاب حقیر جلو خانهٔ راوی و پیرمرد خنزرپنزری ـ که دربرابر خانهٔ راوی بساط پهن کرده و فقط با خواندن قرآن در شب‌های جمعه ارتزاق می‌کند ـ نمایندگان برجسته و اصلی آن هستند (همان: ۹۰ـ۹۱).

Archive of SID

www.SID.ir

راوی نمی‌تواند در ساحت دیگریِ بزرگ با «رجاله‌هایی که همهٔ آن‌ها قیافهٔ طماع» دارند و «دنبال پول و شهوت» می‌روند، همانندانگاری کند (همان: ۶۸). دیگریِ بزرگ، انسجام‌بخش نیست؛ دیگریِ بزرگ نمی‌تواند پاسخ‌گوی عیش و ژوئی‌سانس ازدست‌رفتهٔ راوی در فرایند ادیپی باشد. براین‌اساس، راوی *بوف کور* با هدف گریز از بی‌نظمی و ناامنی ساحت نمادین و دیگریِ بزرگ، نام پدر را به تعلیق درمی‌آورد و بار دیگر به ساحت وحدت خیالی پیشاادیپی سوژه و ابژه، مادر و کودک پناه می‌برد:

> اغلب برای فراموشی، برای فرار از خودم، ایام بچگی خودم را به یاد می‌آوردم؛ برای اینکه خودم را در حال قبل از ناخوشی حس بکنم ـ حس بکنم که سالمم ـ ... همین که صورت آرام دایه‌ام را می‌دیدم... یادگارهای آن‌وقت در من بیدار می‌شد؛ شاید امواج مرموزی از او تراوش می‌کرد که باعث تسکین من می‌شد (همان: ۷۷ـ۷۸).

ولی همان‌گونه که دیدیم، نظم نمادین در تملک و تصرف دیگری و لذت ناب در آن ممنوع و محال است و راوی نمی‌تواند میل مادر و ابژه‌های جایگزین او را (لکاته و دختر اثیری) تصاحب کند. نگاه لکاته و دختر اثیری به سوی دیگری است و این بازگشت ـ یعنی انکار و تعلیق نام پدر و خزیدن در آغوش ابژه‌های مادرانه ـ موجب ظهور بن‌معناهای پارانوئیدی در راوی *بوف کور* می‌شود.

فروید، روان‌پریشیِ پارانوئیدیِ را ناشی از تمایلات همجنس‌خواهانهٔ روان‌پریش می‌داند (فروید، ۱۳۸۳: ۲۳۹ـ۲۴۴)، اما لاکان اساساً توهمات و هذیان‌ها و احساس ناامنی و بدگمانی و ترس و اضطراب پارانوئید را در انکار و تعلیق نام پدر می‌بیند. روان‌پریش کسی است که نام پدر را طرد کرده و کارکرد نام پدر در فرایند هویت‌یابی او به بُعد تصویری از او تقلیل یافته‌است. هرگونه اختلال در فرایند همذات‌پنداری با نام پدر موجب بدگمانی و سوءظن شدید به نظم اجتماعی می‌شود (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۱۷۱ و ۲۵۱؛ کدیور، ۱۳۸۸: ۱۵۰). تفسیر پارانویایی درواقع حافظِ سوژه دربرابر آشفتگی و ناامنی‌ای است که روان‌پریش احساس می‌کند: «تفسیر پارانویایی، کوششی است برای حفظ سلامت خویش؛ برای مصون دانستن خویش از بیماری، از پایان جهان، از فروریختن پایه‌های عالم نمادین، به یاری این صورت‌بندی جایگزین» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۴۱ـ۴۲).

بدگمانی، بی‌اعتمادی، شک و تردید و سوءظن شدید به جهان پیرامون، ترس، هراس،

Archive of SID

www.SID.ir

اضطراب، بی‌قراری، بیزاری، بدبینی، گوشه‌گیری، تنهایی، مردم‌گریزی، بزرگ‌نمایی، خودبزرگ‌بینی، خودرأیی و... بارزترین بن‌معناهایی‌اند که در راوی دیده می‌شود. این بن‌معناها، مؤلفه‌هایی هستند که دربارهٔ بیماران پارانوئیدی گزارش شده‌است. پارانوئید، افکار و تصورات خود را قطعی و حتمی و تغییرناپذیر می‌داند و دربرابر پذیرش عقاید دیگران به‌شدت مقاومت می‌کند (بوتبی، ۱۳۸۶: ۴۱۶).

راوی *بوف کور* مانند روان‌پریش پارانوئیدی، به افراد پیرامون خود و نیز واقعیت‌ها و پدیده‌های جهان، بی‌اعتماد و مظنون و مشکوک است و دنیا را پر از تناقض می‌بیند (هدایت، ۱۳۴۹: ۴۹). راوی تنها و دور از همه در «یک محل ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال» زندگی می‌کند و «همهٔ روابط خود» را «با دنیای زنده‌ها بریده» و در چهاردیواری اتاقش به سر می‌برد؛ او فقط تصورات خود را واقعی می‌پندارد و جهان پیرامون خود را «سرتاسر موهوم» و سایه‌هایی می‌پندارد که درصددند او را فریب دهند و مسخره کنند (همان: ۱۰). راوی فقط به سایهٔ خود اطمینان دارد. او دردهایش را برای سایه‌اش می‌نویسد و معتقد است «این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد! فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم. اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند. فقط او می‌تواند مرا بشناسد. او حتماً می‌فهمد» (همان: ۴۸). براساس همین تصور و توهم است که او همهٔ انسان‌های پیرامون خود را «فاسق» و «هوس‌باز» و «شهوانی» و «رجاله» و «حقیر» و «طماع» می‌بیند؛ راوی فاصله و «ورطهٔ هولناکی» میان «خود» و «دیگران» می‌یابد و دنیای آنان را «دنیای رجاله» و «دنیای موهوم» و «پست» می‌نامد (همان: ۶۸).

ظهور بن‌معناهای پارانوئیدی ـ مانند اضطراب و دلهره و بدبینی و خودبینی و گوشه‌گیری و بدگمانی ـ در راوی *بوف کور*، علاوه بر ضعف پدر، تجسم اختناق دیگریِ بزرگ است. به همان اندازه که ضعف و ناتوانی و فقدان پدر در همذات‌پنداری سوژه اختلال ایجاد می‌کند، استبداد و اختناق نیز مخل فرایند هویت‌یابی می‌شود؛ «پدری که فاقد حجیت است، موجب هرج‌ومرج نفسانی کودک می‌شود و پدری نیز که به استبداد و توسل به اختناق، می‌خواهد حافظ قانون باشد، کاری جز طغیان فرزندان و رد حجیت خود توسط آن‌ها نخواهد کرد» (موللی، ۱۳۸۹: ۱۴۸ـ۱۴۹). *بوف کور* در سال ۱۳۱۵ خورشیدی در دوران حکومت رضاشاه نوشته شد؛ دورانی که نظام خودکامهٔ پهلوی تلاش می‌کرد با سرکوب مخالفان و

Archive of SID

www.SID.ir

ایجاد فضای رعب و وحشت، اقتدار و تسلط خود را نشان دهد. بدگمانی و بدبینی و ترس و هراس راوی، ناشی از همین فضای سیاه و تاریک و خودکامه‌ای است که بر ساحت نمادین مسلط است. راوی *بوف کور* در این فضای رعب و وحشت، به همه مشکوک و مظنون است. راوی *بوف کور* فقط به سایهٔ خود اعتماد می‌کند و شکست‌های خود را با او در میان می‌گذارد.

۴. نتیجه

تحقق تمامیت و وحدت در *بوف کور* در زنجیرهٔ بی‌پایان دالّ‌ها به تعویق می‌افتد و تلاش راوی برای یافتن هویت پایدار و گره‌گاهی منسجم، به شکست منجر می‌شود. نظم نمادین، ساحت دالّ‌های بی‌مدلول است که در آن هر دالّی به دالّی دیگر و آن نیز به دالّ‌های دیگر ارجاع داده می‌شود و این زنجیرهٔ بی‌پایان دالّ‌ها همچنان به تعویق می‌افتد. نام و قانون پدر در ساحت نمادین، گره‌گاهی است که به‌طور موقت به بازی بی‌پایان دالّ‌ها پایان می‌دهد. در *بوف کور* نام پدر دچار فقدان است و نمی‌تواند به آشفتگی و بی‌نظمی ساحت نمادین انسجام بخشد؛ راوی *بوف کور* مدام از یک دالّ به دالّ و استعارهٔ پدری دیگری ارجاع می‌یابد، اما دالّ‌های پدری انسجام ندارند و نمی‌توانند به سرگشتگی‌های راوی پایان دهند. ازاین‌رو راوی نام پدر را انکار می‌کند و به تعلیق درمی‌آورد و به ابژهٔ مادرانه پناه می‌برد و تلاش می‌کند در ساحت خیال، رابطهٔ دوسویهٔ پیشاادیپیِ کودک و مادر را زنده کند، ولی ابژهٔ مادرانه، حاشیهٔ امنی نیست که به راوی انسجام بخشد و این بازگشت، نهایتاً ره‌آوردی جز روان‌پریشی برای او ندارد و موجب ظهور مؤلفه‌های پارانوئیدی ـ مانند بدگمانی، شک و تردید و سوءظن شدید به جهان پیرامون، ترس‌خوردگی، اضطراب، آشفتگی، بدبینی، دلزدگی، افسردگی، گوشه‌گیری، تنهایی، مردم‌گریزی، خودبزرگ‌بینی ـ در راوی می‌شود.

منابع

اسمیت، فیلیپ (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ حسن پویان، تهران، دفتر پژوهش فرهنگی.

استاورا کاکیس، یانیس (۱۳۹۲)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، تهران، ققنوس.

اونز، دیلن (۱۳۸۷)، *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لاکانی*، ترجمهٔ مهدی رفیع و مهدی پارسا، تهران، گام نو.

ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۸)، *ناخودآگاه*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، مرکز.

Archive of SID

www.SID.ir

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.
بلزی، کاترین (۱۳۸۹)، *فرهنگ و امر واقعی (نظریه‌پردازی نقد فرهنگی)*، ترجمهٔ جلال فرزانه‌دهکردی، تهران، دانشگاه امام صادق(ع).
بوتبی، ریچارد (۱۳۸۶)، *فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لاکان)*، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران، ققنوس.
جلاله‌وند، مجید (۱۳۹۴)، «راوی *بوف کور*، رانهٔ مرگ و شکاف در نظم نمادین»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۳۳، صص ۹ـ۳۶.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۰)، *کژنگریستن*، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران، رخداد نو.
ـــــ (۱۳۹۲)، *چگونه لاکان بخوانیم*، ترجمهٔ علی بهروزی، تهران، رخداد نو.
فروید، زیگموند (۱۳۵۱)، *تئوریک توتم و تابو*، ترجمهٔ هاشم رضی، تهران، طهوری.
ـــــ (۱۳۸۳)، *کاربرد تداعی آزاد در روان‌کاوی کلاسیک*، گردآوری و ترجمهٔ سعید شجاع شفقی، تهران، ققنوس.
ـــــ (۱۳۹۲)، *موسی و یکتاپرستی*، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران، رخداد نو.
کدیور، میترا (۱۳۸۸)، *مکتب لاکان (روان‌کاوی در قرن بیست‌ویکم)*، تهران، اطلاعات.
لاکان، ژاک (۱۳۸۴)، «جنسیت در تنگناهای دالّ»، ترجمهٔ محمدرضا رضوی، *فارابی*، شمارهٔ ۵۷، صص ۲۱ـ۲۸.
ـــــ (۱۳۹۲)، «میل و تفسیر میل در هملت»، ترجمهٔ صالح نجفی، *مونالیزای ادبیات (مقالاتی دربارهٔ هملت)*، گردآوری و ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، تهران، نیلوفر، صص ۱۱۹ـ۱۸۰.
ـــــ (۱۳۹۳)، *تلویزیون*، ترجمهٔ انجمن روان‌پژوهان فارسی‌زبان فرانسه، تهران، رخداد نو.
مایرز، تونی (۱۳۸۵)، *اسلاوی ژیژک*، ترجمهٔ احسان نوروزی، تهران، مرکز.
موللی، کرامت (۱۳۸۹)، *مبانی روان‌کاوی فروید ـ لاکان*، تهران، نی.
میلنر، آندرو و جف براویت (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران، ققنوس.
هدایت، صادق (۱۳۴۹)، *بوف کور*، تهران، امیرکبیر.
هومر، شون (۱۳۸۸)، *ژاک لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، تهران، ققنوس.

Archive of SID

www.SID.ir