[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]

[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

مقالهٔ علمی-پژوهشی

تحلیل و نمادشناسی بخش اول *بوف‌کور*

با استفاده از نظریهٔ «امر واقع» لاکان

اسد آبشیرینی*

چکیده

روایت *بوف‌کور* از خلال «نوشته»های پراکنده‌ای می‌گذرد که راوی «نقاش» آن، در اسارتی که در تمام طول داستان از سنگینی «دیوار خانه»اش بر دوش می‌کشد برای «سایهٔ» «بلعندهٔ» خود واگویه می‌کند. فقط در بخش نخست *بوف‌کور* است که آن «دختر اثیری»، از «سوراخ هواخور» پستوی همان «خانه»ای که در «آن‌طرف خندق» واقع شده است، «تجلی» می‌کند. نظریه‌های روان‌کاوانهٔ ژاک لاکان فرانسوی، که زبان‌محوری نیز از مقدمات مبنایی آن به‌شمار می‌آید، ابزار کارآمدی است که در پژوهش حاضر، راه را بر تأمل و درنگ در زمینهٔ زبانی و نمادهای هم‌بستهٔ *بوف‌کور* هموار می‌سازد. اینکه «امر واقع» لاکانی، چه توضیحی در پیشبرد پیرنگ این داستان مدرن خواهد داشت و حاصل به‌کارگیری این‌چنین نگاهی، چه پرتوهایی بر خصلت تأویل‌پذیرانهٔ *بوف‌کور* و جوانب نثر آن انداخته است، چارچوب دغدغه‌های نگارندهٔ این مقاله را بنیاد نهاده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر، صادق هدایت، *بوف‌کور*، ژاک لاکان، امر واقع.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهواز asadabshirini@gmail.com

CC BY NC

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۱۹

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۰، شمارهٔ ۹۲، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص۳۱-۵۶

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی سال ۳۰، شمارهٔ ۹۲، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۳۱-۵۶

Analysis and Symbology of the First Part of *The Blind Owl (Bufe Kur)* Using Lacan's Theory of *The Real*

Asad Abshirini*

Abstract

The narrative of *The Blind Owl (Buf-e Kur)* goes through scattered "writings" in which the "painter" narrator, in captivity from the burden of his "wall of the house" shoulders through the entire story and tells the "swallowing shadow" of himself. It is only in the first part of The Blind Owl that the "ethereal girl" "manifests" through the "ventilation hole" of the closet of the same "house" which is located "on the other side of the ditch". In the present study, the psychoanalytic theories of the French Jacques Lacan, of which language-centeredness is also one of the basic premises, are effective tools that pave the way for reflection on the linguistic aspects and related symbols in The Blind Owl. What explanation Lacan's "The Real" provides for the progress of the plot of this modern story as well as how the result of such a view sheds light on the interpretive nature of The Blind Owl and its prosaic aspects constitute the author's concerns.

Keywords: Contemporary Literature, Sadegh Hedayat, The Blind Owl (Bufe Kur), Jacques Lacan, The Real.

*Assistant Professor in Persian Language and Literature at Shahid Chamran University of Ahvaz, *asadabshirini@gmail.com*

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

۱. مقدمه

هسته‌ای‌ترین مفهومی که می‌توان از آن همچون نقطهٔ عزیمتی درباب تحلیل نثر *بوف‌کور* سود جست، از نگاه نگارندهٔ این سطور، مفهوم بنیادین «تجربه» است. مُراد نگارنده از مفهوم «تجربه» آن است که لاکان از دریچهٔ اصطلاح «امر واقع» توضیح داده و در وجه زبانی روایت بخش نخست داستان هدایت اتفاق می‌افتد. به‌گفتهٔ شون هومر «آنچه دربارهٔ امر واقع اهمیت دارد این است که چیز عبارت از نه‌ـچیز است و تنها به‌وسیلهٔ میل سوژه است که به چیزی بدل می‌شود» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۹). از همان بند گویای آغازین *بوف‌کور*، راوی از «درد»هایی سخن به‌میان می‌آورد که به هیچ«چیز» درنمی‌آیند و سراسر این بلندْداستان، خود کوشش مذبوحانه‌ای است درجهت «نمادین»کردن هرچه بیشتر «امر واقع»ی از جانب سوژه که به‌واقع «نه‌ـچیز» است.

صادق هدایت بود که در قامت طلیعه‌دار نثر جدید فارسی، این «حقیقت» را برای همگان نمایان ساخت که «در هنر مدرن، امر نمایش‌ناپذیر وجود دارد: اینکه چیزهایی هستند که نمایش‌دادن آنها، به‌وسیلهٔ بازی‌های زبانی موجود، ناممکن است» (مالپاس، ۱۳۹۳: ۷۱). «واقع» امری است «ماده‌زدایی»شده و بی«جوهر» (ژیژک، ۱۳۹۹: ۱۰۰)، اما این هم نیست که نتوان از آن «تجربه» هیچ روایتی به‌دست داد؛ چراکه «موجود زبان‌مندی که آن را تجربه کرده است، پس از بازگشت از این رویارویی با هستی و آمدن به درون زبان می‌تواند دربارهٔ آن سخن بگوید» (جابری، ۱۳۹۸: ۸۸).

راوی *بوف‌کور* پس از تجربهٔ «امر والا»ی «دختر اثیری»، که «گره» اصلی داستان هم محسوب می‌شود، عملاً از «امکان تجربه‌کردن» محروم مانده، مخاطب را در «ویرانی تجربه» تا پایان کتاب با خود همراه می‌سازد. امر والایی که «با جاذبه ناسازگار است و چندان حاوی لذتی مثبت نیست که حاوی ستایش یا احترام است و شایسته است که لذتی منفی خوانده شود» (کانت، ۱۳۹۷: ۱۵۷). آن تلخی‌ای که «زندگی» راوی را برای همیشه «زهرآلود» کرده، همان وضعیتی است که «خلق چیزی پیش‌پاافتاده، تنها از خلال ویرانی تجربه امکان‌پذیر است» و برسری آنکه این ویرانی نیز خود «اقامتگاه جدید آدمی است!» (آگامبن، ۱۳۹۷: ۱۰۱).

نثر هدایت رفت‌وآمدی است میان «امر واقعی» و «نظم نمادین» لاکانی که این نیز از میان خرابه‌هایی از یک «تجربهٔ زبان»ی می‌گذرد و چنان‌که در متن داستان هم شاهدش هستیم، به مُثله‌کردن «بدن» «تجربه‌شدهٔ» «دختر اثیری» در اواخر نیمهٔ اول روایت

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

می‌انجامد. آنچه تأکید در این محل را ضروری می‌کند، اصرار بر فهم این نکته است که آن فرآیند «سوژگی» که راوی *بوف‌کور* در طول روایت از سر می‌گذراند، مخاطب را نیز در «تجربهٔ» مفهوم «جنون» با خویشتن همسان می‌بیند. «ژیژک این میانجی محوشونده را به گذرگاهی از میان جنون تعبیر می‌کند و سوژه را که میانجی محوشونده است همچون جنون در نظر می‌گیرد» (مایرز، ۱۳۸۵:۶۱).

می‌دانیم که زاویهٔ دیدی که *بوف‌کور* با آن روایت می‌شود، اول‌شخص تک‌گو است. آن تک‌گویی که چون در تقابل با «دیگری بزرگ» قرار می‌گیرد، کارش به «دیالوگ» و اعتراف‌نویسی هم می‌کشد (پشو، ۱۳۹۷: ۲۰۸).

خوانندگان متن هدایت، با آن فضای روایی که راوی ایجاد می‌کند، خود را در موقعیتی می‌بینند که «وقتی سخن می‌گویم، هیچ‌گاه صرفاً یک دیگری کوچک نیستم که با دیگری‌های کوچک دیگری در تعامل است: دیگری بزرگ همیشه با ماست» (ژیژک، ۱۳۹۹: ۲۰). شکنجه‌ای که راوی با توصیف‌هایش از سوانح ایام خویش به‌دست می‌دهد، چیزی نیست جز شکل درونی‌شده‌ای از مفهوم «قدرت» که از «دیگری بزرگ» بر او اِعمال می‌شود. «قدرت به‌جای آنکه به‌دست قدرتمند بر بی‌قدرت اعمال شود، اکنون فرد خود هردو نقش را بازی می‌کند» (میلز، ۱۳۹۲: ۸۰).

مواجهه با «دختر اثیری» به‌مثابهٔ مهیب‌ترین «گناه»ی که راوی داستان مرتکب می‌شود، دنیای *بوف‌کور* را به مرتبه‌ای از وضعیت نثرنویسی فارسی برمی‌کشد، که می‌توان آن را در پرتو واژگان لاکان، «جنایت»ی علیه «زبان» دانست. هم از این منظر است که «خودشناسی راوی، رفتن به‌سوی کمال نیست، پوچی برخاسته از جنایت است» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۶۳). فُرم نوشتن *بوف‌کور* و مجموعه‌نمادهایی که در روایت آن به‌کار گرفته می‌شود، فاصله‌ای چندان با پرسش بنیادین «عمل جنسی» نمی‌تواند داشت. بله عمل جنسی، آن هم در قلمرو زبان! در عمل جنسی «همیشه این میل سیری‌ناپذیر با مانعی درونی مواجه می‌شود. احساس می‌کنیم هنوز به نقطهٔ پایان نرسیده‌ایم و نقطه‌ای برای دست‌یابی هنوز باقی است، دیگر پس از آن لذت تبدیل به درد می‌شود» (علی، ۱۳۹۵: ۱۱۲). نَفْسِ درافتادن صادق هدایت با ادبیات رسمی زمانه، خود توسلی می‌تواند بود به یک «عُنصر دیونوسوسی» که «با آشکارساختن نااخلاقی‌بودن سرشت طبیعت به‌عنوان نیرویی خلاق و مُهلک ـ که از

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

نابودساختن هم لذت می‌برد- ژرف‌ترین بینش ممکن نسبت به شخصیت بشر به‌عنوان وجودی طبیعی را عرضه می‌کند» (اسپینکز، ۱۳۹۲: ۴۱).

وجاهت نثر *بوف‌کور*، از مجرای «قلم» راوی، آن کارکردی را برعهده می‌گیرد که هم‌زمان در مقام «نقاش روی جلد قلم‌دان» و «قلمو»یش و بعدتر نیز با «کارد دسته‌استخوانی»، به جان «مردهٔ دختر اثیری» می‌افتد و این‌همه با تداعی‌های جنسی‌ای که پیشتر ذکر شد، همراه می‌شوند. تلاش‌هایی که راوی داستان، جهت حصول «امر واقع» به‌کار می‌گیرد، نوشته‌اش را به دهلیزهایی می‌کشاند که آن را هرچه بیشتر از دست‌سایی تأویل‌های خوانندگان معمولی به دور خواهد داشت. «این دیگری بزرگ، به‌ناگاه، تاریخ و اسطوره را از شکافی که نوشتار در آن ایجاد کرده است، همچون زخم‌هایی ملتهب به بیرون پرتاب می‌کند، نوشتار از دست راوی می‌گریزد و زمان اسطوره‌ای تاریخی را درمی‌نوردد» (جاوید، ۱۳۸۸: ۲۱۲).

آن اضطرابی که راوی داستان در «فرآیند سوژه‌گی»اش در خلال متن به «تجربهٔ» خود درآورده است و گاه‌وبی‌گاه هم در توصیف «خنده‌های چندش‌برانگیز پیرمرد خنزرپنزری»، سعی در نمایاندنش دارد، نشئت‌گرفته از همان برگذشتنی است که از «ورطهٔ هولناک» «زبان تاریخ‌مند» بر او عارض شده است.

> این حالت همان حالت بی‌معناشدن جهان و هستی و زمان برای دازاین مضطرب است. جهان و هستنده‌ها بی‌معنا می‌شوند. آنچه دازاین را دازاین می‌کرده همه به‌یک‌باره فرومی‌پاشد. دازاین با ازدست‌دادن تاریخش خویشتن را از دست می‌دهد؛ چراکه گذشته‌اش را تنها در زبان دارد و تاریخ‌مندی انسان زبان‌مندی اوست (جابری، ۱۳۹۷: ۹۸).

حضور قاطع و بی‌تخفیف «مرگ» در صفحه‌صفحهٔ داستان *بوف‌کور* از این دریچه نگاه‌کردنی است که راوی با امر «نوشتن» و «شرح پیش‌آمدهایی که برای خودش اتفاق افتاده»، به جلد «قصاب»ی می‌رود که با «ساتور» قلم، «لاشهٔ گوسفندهای جلوی دکان» «هستی و زبان» را «سلاخی» می‌کند. پیداست که در این مصاف جانْ‌شکر، راوی اول‌شخص، خود از نخست «قربانی»های این داستان به‌شمار می‌آید. «تنها چیزها نیستند که با زبانی که من به‌کار می‌گیرم نابود می‌شوند، بلکه خود من نیز در آن ناپدید می‌شوم. این مرگ است که ازطریق من سخن می‌گوید» (هاسه و لارج، ۱۳۹۵: ۴۰). با اینکه بر صرف‌ونحو نثر *بوف‌کور* ایرادهایی مترتب است و اینجا و آنجا هم کم یا زیاد گوشزد کرده‌اند، ازاین‌بابت «قدرتی جادویی» یافته است که «زبان معنادار حقیقتاً حیات روح است که مرگ را سبب می‌شود و در مرگ برقرار

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

می‌ماند و تداوم می‌یابد. ازاین‌رو است که این زبان در منفیت منزل دارد و امر منفی را به هستی تبدیل می‌کند» (آگامبن، ۱۳۹۱: ۱۴۲).

مرگ‌پرستی راوی و اذعان بی‌شائبهٔ او که «تا دنیا بوده است با یک مردهٔ سرد و بی‌حرکت» زندگی کرده است (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۵)، جُز این توضیحی برنمی‌دارد که حیات اصیل هنر به‌گفتهٔ هایدگر به آن بسته شده است که هنرمند واقعی برای خویشتن از «جهان زیر نگرش‌هایی که آن را صرفاً منشأ تجربهٔ زیبایی‌شناسانه یا ساخته‌ای فرهنگی پوشانده است» (کلارک، ۱۳۹۲: ۱۰۶)، فرارَوی اختیار می‌کند. ملاحظهٔ بخش نُخستین *بوف‌کور* از منظر دقت زمانی، این فهم را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که وجه غالب روایت در فضایی محصور در «شب و تاریکی جاودان» ادامه یافته و این خود نمادی است باستانی از مرگ و نیستی که قضا را بر «ابهام هنری» متن نیز افزوده است (پرستش، ۱۳۹۰: ۲۷۰). در تشدید فرآیند این‌چنین «مرگ مؤلف»ی است که عاقبت، کار نثر *بوف‌کور* به بُحرانی در حوزهٔ «معنا» کشیده می‌شود، بحرانی روبه‌سوی بی‌مرزی معنا در حیطهٔ روایت؛ چراکه «سوژه دیگر اُبژه نیست: او با تمام توان و نیروی وجودش اُبژه را رد می‌کند و تا وقتی خود را قربانی نکند آن را بازنخواهد یافت» (امیرخانلو، ۱۳۹۲: ۱۴۱). نتیجهٔ این «خودکشی» نیز آنکه: «هنرمند بدل به انسان بی‌محتوا می‌شود. انسانی که هیچ رابطهٔ جوهری و معناداری فراتر از اُبژه‌های هنری که خلق می‌کند ندارد» (میلز، ۱۳۹۳: ۸۶).

راوی داستان، در امتداد «تجربه»ای یکه از «امر واقع»ی که از سر می‌گذراند، رابطه‌اش با «زبان رجاله»ها به رابطهٔ فرد «روان‌پریشی» تغییر «فُرم» می‌دهد که از این لحظه به بعد، در هیچ چارچوب ساخت‌مند دالّ و مدلول متعارفی نمی‌گنجد، به‌طوری‌که «انسان به نظرش می‌رسد که همه‌چیز او را مورد خطاب قرار می‌دهد. نتیجهٔ این امر، بروز حالت بیگانگی کاملی است که در آن دیگر هیچ‌چیز معنادار نیست» (بوتبی، ۱۳۹۵: ۱۹۳).

در قسمت تحلیل بحث، به‌تفصیل گفته خواهد شد که راوی *بوف‌کور*، در عین «بیگانگی» با جهان اطراف خودش، یک «کِیف مخصوصی» هم از ارتباط با «هستی»های آفریده در داستان خویش می‌برد و این خود برخاسته از همان ویژگی معناگریزی این‌گونه داستان‌های ساختشکنانه به‌شمار می‌آید که «یک‌متن» را «بافتی از ردها» می‌سازد و «تحت سیطرهٔ منطق بازماندهٔ ناحاضر، تحت سیطرهٔ ناممکن‌بودن حضور ناب قرار می‌دهد» (رویل، ۱۳۹۵: ۱۱۶).

تردیدی نیست که رمان *بوف‌کور* در زمرهٔ آن داستان‌های مدرنی محسوب می‌شود که به‌اعتبار اصالت جهان ذهنی راوی اول‌شخص آن و هم از این منظر که مضمون عشق درون‌مایهٔ بنیادین آن است، از کیفیت‌های داستان‌های غنایی و نیز عناصر شاعرانه بهره‌ور است (پاینده، ۱۳۸۹: ۶۶). شیوهٔ سوررئالی که هدایت در پرداخت این متن به‌کار گرفته، به‌دلیل استفادهٔ او جهت محقق‌کردن مباحثی است که در بالا به‌تفصیل مختصات آن بیان شد: «حسرت برای احساس شدید هم‌زمانی متضادها، امید به الغای تاریخ!» (الیاده، ۱۳۹۷: ۱۰۷).

در تبیین مفهوم عشق و جایگاهش در داستان *بوف‌کور*، همچنان از مقولهٔ «امر واقع» لاکانی بی‌نیاز نیستیم و غیر از این تصویری تن‌درست از آن به‌دست داده نمی‌شود. از همین یک‌نقل از محمد صنعتی که «*بوف‌کور* از نطفهٔ عشق زاده شده است، ولی عشقی ممنوع که با اضطراب و ترس از مجازات و مکافات همراه بوده است» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۷۴)، به‌روشنی می‌توان دریافت که برگذشتن از «چهاردیواری اتاق» «زبان» و دیدن آن «چشم‌ها» که از «سوراخ هواخور رَف» به‌ناگاه خود را به راوی نمایان می‌کند، ملائم اضطرابی است وجودگرایانه که «مو را برتن» مخاطبش هم «سیخ می‌کند»؛ گو اینکه راوی با «نگاهی ممنوع و دزدکی» به این «راز بزرگ به‌عنوان ناظری بیرونی» می‌نگرد و در مطاوی پی‌رنگ داستان «سعی می‌کند آنچه را که از ارتباط وقایع در نظرش مانده است بنویسد!» (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۰). این هم هست که آن روی «میل» ظاهری او همان «میل دیگری» است و «کل چشم‌انداز تماشایی راز برای نگاه ما طراحی شده است تا بتواند آن را جلب و جذب کند» (ژیژک، ۱۳۹۶: ۱۴۹). تکرار «نماد چشم» در بخش نخست متن، چنان‌که یونگ هم به‌درستی ملاحظه کرده است، «سرآغاز راه دراز خویشتن‌یابی و فردیت» است (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۸۷). از این رهگذر است که به نگاه ما، سبک شخصی نثر هدایت قوام می‌گیرد. در مدخل تحلیل بحث که به‌دنبال خواهد آمد، نمونه‌هایی انضمامی از متن داستان پیشنهاد می‌شود تا مباحث نظری‌ای که در مقدمهٔ مقاله ممکن است به چشم مخاطب متراکم و سنگین جلوه کرده باشد، روشن و ساده‌تر شود.

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

در بررسی و تحلیل *بوف‌کور*، آن‌هم از مناظر گوناگونی که همگی درجهت روشن‌شدن زوایای نهانی این اثر مفیدند، از همان اوان چاپ کتاب در تهران، کتاب‌ها و مقالات بسیاری انتشار یافته است. از نگاه نقد روان‌کاوانه، به‌ترتیبِ چاپ، از آخرین این کتاب‌ها می‌توان از کار شاپور

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

جورکش با عنوان *زندگی، عشق و مرگ* (۱۳۷۸) نام برد. نویسنده سعی داشته است، علاوه‌بر نقد نظر منتقدان، مباحثی را نیز از مصطلحات فرویدی در تفسیر *بوف‌کور* به‌کار بگیرد. از نگاه نگارندهٔ این سطور، جدی‌ترین کتابی که در این زمینه می‌توان نام برد، *صادق هدایت و هراس از مرگ* به‌قلم محمد صنعتی (۱۳۸۰) است که در کنار رویکرد روان‌کاوی، متن داستان را نیز ساخت‌شکنی کرده است. حورا یاوری (۱۳۸۷) نیز در *روان‌کاوی و ادبیات*، *هفت‌پیکر* نظامی را با *بوف‌کور* هدایت، با معیار نقد روان‌کاوانه مقایسه کرده است.

پژوهش حاضر، اختصاصاً، تحلیل زبان و نمادهای *بوف‌کور* از رهگذر نظریهٔ «امر واقع» لاکانی است، که جای چنین بحثی در مآثر پیش‌گفته غایب است؛ البته، مقالاتی در این سال‌ها در مجلات علمی‌پژوهشی کشور به رشتهٔ تحریر درآمده است؛ برای نمونه، فاطمه حیدری و میثم فرد، در «خوانش لاکانی روان‌پریشی رمان بوف‌کور» (۱۳۹۲) به بررسی روایت روان‌پریشانهٔ راوی پرداخته‌اند. مجید جلاله‌وند آلکامی (۱۳۹۶) نیز در «راوی *بوف‌کور*، در زنجیر دال‌های بی‌پایان نظم نمادین»، فقدان نام پدر را در زندگی راوی منشأ سردرگمی‌ها و اضطراب‌های بی‌پایان او دانسته است. با احترام به همهٔ پژوهش‌های پیشین، در سطح ادبیت متن *بوف‌کور* با توجه به برنهاد لاکانی این جستار، جای چنین تبیینی در میان مقالات همچنان خالی است.

۱. ۲ ضرورت بحث و روش تحقیق

ازآنجاکه در نقد داستان‌های مدرن، محقق از رویکردهای روان‌کاوانهٔ امروز بی‌نیاز نیست و لاکان در پی فروید، با التفات به نحلهٔ زبان‌شناختی سوسور، مصطلحاتی در اختیار می‌نهد که سویهٔ تحلیل و نمادشناسی داستانی از جنس *بوف‌کور* را بر منتقد هرچه بیشتر هموار می‌کند، نگارنده در این پژوهش با روش تحلیلی‌ـانتقادی تلاش کرده است بخش اول *بوف‌کور* را با استفاده از نظریهٔ امر واقع لاکان تحلیل و تبیین کند.

۲. تحلیل بحث

۲. ۱. تجربهٔ «امر واقع»

برنهاد این جستار بر آن قرارگرفته است که اساس روایت *بوف‌کور* تجربه‌ای در ساحت «امر واقع» است که به‌قول لاکان: «اجزایش نمی‌توانند جدا شده و به حوزهٔ زبان و نمادین‌سازی

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

وارد شوند» (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۵۸). ازهمین‌رو است که راوی در صفحهٔ سوم داستان، این خصلت ذاتی «دختر اثیری» را به‌تصریح می‌آورد که:

نه اسم او را هرگز نخواهم برد... او دیگر متعلق به این دنیای پست درنده نیست، نه اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۱).

چنان‌که در مقدمهٔ بحث هم آمد، اصل پدیدهٔ «امر واقع»، به زبان، گفتنی نیست؛ چراکه اگر چنین بود، اصولاً امر واقعی هم در کار نبود، ولی جای‌تاجای متن داستان، نشانه‌های حضور و تأثیرات بلافصل آن را بر راوی *بوف‌کور* می‌بینیم:

دیدم در صحرای پشت اتاقم، پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه یک فرشتهٔ آسمانی، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گُل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد، درحالی‌که پیرمرد، ناخُن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۴۹).

در عناصری که راوی در فقرهٔ بالا برای «سایهٔ خودش» به‌تصویر می‌کشد، آنچه «همهٔ هستی» او را «تا آنجایی‌که فکر بشر» از درک آن «عاجز است»، به خود مشغول داشته، «چشم‌های مهیب افسونگر دختر اثیری» است. در «امر واقع»بودن «دختر اثیری»، این نکته بس که هدایت یکی از درخشان‌ترین توصیفات رمانتیک منثور ادبیات معاصر فارسی را به او اختصاص داده، تا به «سایه» اثبات کند که هرگز ویژگی‌های اصیل «امر واقع»، به «زبان عادی» گفتنی نیست و آخرین راه ممکن برای نشان‌دادن «او»، استفادهٔ هنری از هنرسازه‌های شاعرانه است:

مثلاً، آبی که او گیسوانش را با آن شست‌وشو می‌داده بایستی از یک چشمهٔ منحصربه‌فرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده... اگر آب معمولی به رویش می‌زد، صورتش می‌پلاسید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش، گُل معمولی را می‌چید، انگشتش مثل ورق گل می‌پژمرد (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۸).

۲. ۲. زبان *بوف‌کور*

می‌دانیم که اولین مواجههٔ راوی *بوف‌کور* با «امر واقع» «دختر اثیری»، در «چهاردیواری اتاق» او اتفاق می‌افتد. لزوم توجه ما به تمثیل «خانه» و «اتاق» در متن داستان ازاین‌رو حائز اهمیت بی‌شائبه می‌تواند بود که رخداد «واقع»، خود، شکافی است که اصولاً در «امر زبان» چهره‌نمایی می‌کند. داستان *بوف‌کور* را نمونهٔ ارزشمندی باید دانست در اقبال به آن ایدهٔ جهان‌روای فیلسوف آلمانی که گفت: «زبان خانهٔ هستی است»! با شرحی که راوی داستان، قبل و بعد از دیدار «چهرهٔ شگفت» ـبه‌گفتهٔ فروغـ از «خانهٔ خود/زبان» به‌دست می‌دهد، التفات می‌یابیم که آن «دردهای باورنکردنی» و «زخم‌هایی که مثل خوره، روح» او را «آهسته

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

در انزوا می‌خورد و می‌تراشد»، ازجانب همین «خانه/زبان» است؛ چراکه «سرتاسر زندگی»اش «میان چهاردیوار گذشته است».

نمی‌دانم این خانه را کدام مجنون یا کج‌سلیقه در عهد دقیانوس ساخته، چشمم را که می‌بندم نه فقط همهٔ سوراخ‌سنبه‌هایش پیش چشمم مجسم می‌شود، بلکه فشار آنها را روی دوش خودم حس می‌کنم (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۲).

در تمام طول داستان، این «دیوار» فقط یک‌بار بر راوی اسیر «اتاق» گشوده می‌شود؛ آن‌هم طی «الهام»ی که درپی آمدن عموی راوی، برای میزبانی از او، در جست‌وجوی «بغلی شراب کهنه»، راوی را دچار «یک‌نوع لرزهٔ پر از وحشت و کیف» می‌کند، ولی فردای آن‌روز که سراغ همان‌جا را می‌گیرد:

پردهٔ جلو پستو را پس زدم و نگاه کردم، دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته، جلو من بود- اصلاً هیچ منفذ و روزنه‌ای به خارج دیده نمی‌شد- روزنهٔ چهارگوشهٔ دیوار به‌کلی مسدود و از جنس آن شده بود... هرچه دیوانه‌وار روی بدنهٔ دیوار مشت می‌زدم و گوش می‌دادم... به دیوار کلفت و قطور، ضربه‌های من کارگر نبود. یک‌پارچه سرب شده بود (همان، ۱۷).

۲. ۳. عشق در *بوف‌کور*

تعبیر ما از عشق در *بوف‌کور* هم بی‌نسبتی با نگاه لاکانی مقرر در این مقاله نیست. «لاکان می‌گوید که عشق درنتیجهٔ ناممکن‌بودن رابطهٔ جنسی قدم به عالم هستی نهاده است. عشق یک جایگزین است و پاسخ برای چیزی ناممکن» (کدیور، ۱۳۹۶: ۸۲). تقلای تمام‌ناشدنی راوی در به‌دست‌آوردن عشق «دختر اثیری» که: «در این دنیای پَست، یا عشق او را می‌خواستم و یا عشق هیچ‌کس را (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۷)»، فارغ از میل جنسی ناممکن او نیست، که همان‌طور که در زیر می‌آید، به سرخوردگی مرگ‌آلود او منتهی می‌شود؛ چراکه «هستهٔ اصلی آنچه عشق می‌نامیم، عشق جسمانی است با هدف نزدیکی جنسی» (فروید، ۱۳۹۷: ۴۰).

لباسم را کندم رفتم روی تخت‌خواب پهلویش خوابیدم، مثل نرومادهٔ مهرگیاه به هم چسبیده بودیم... تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس می‌کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کرد (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۵).

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

در این مبحث، باید تأکید شود که آن واخوردگی که راوی داستان در مراودهٔ جنسی با جسم «دختر اثیری» تجربه می‌کند، عکس‌برگردان همان شکستی است که او در ارتباط با «نماد»های عالم هستی و فهم «معما»هایش با آن مواجه می‌شود:

فقط یک نگاه او کافی بود که همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل کند (همان، ۱۹).

ازهمین‌رو است که راوی پس از دلزدگی از هم‌خوابگی با «مردهٔ او»، و ازدست‌دادن آن «چشم»ها، می‌فهمد که «تا ممکن است باید خاموش شد»؛ چراکه:

این سکوت یک‌جور زبانی است که ما نمی‌فهمیم (همان، ۳۷).

منشأ «ورطهٔ هولناکی که میان» راوی و «دیگران وجود دارد»، از همین ناحیه است که او به عشقی فراتر از «مرزهای تن»، به‌تعبیر شاملو، التفات می‌یابد و «بی‌سبب نیست که در عمل جنسی، عاملان آن به یگانگی که نمی‌رسند هیچ، به پوچی و نامعنایی هم می‌رسند» (تسلیمی، ۱۳۹۹: ۸۴).

در مقدمه، اشاره شد که نثر *بوف‌کور* از تن‌دادن به تفسیری متعارف تن زده و در دام «معنامندی زبانی» نیفتاده است. «وجود لطیف و دست‌نزدنی» همین «امر واقع/ دختر اثیری» است که برای راوی «سرچشمهٔ تعجب و الهام ناگفتنی» شده و او را قادر ساخته است که:

به‌آسانی به رموز نقاشی‌های قدیمی، به اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه، به حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم... گذشته و آینده، دور و نزدیک با زندگی احساساتی من شریک و توأم شده بود (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۶).

در نقل‌قول بالا، روشن است که چگونه راوی داستان بر اثر «تجربهٔ امر والا»، «تاریخ‌مندی زبان» را پس‌پشت نهاده و در نشئه‌ای دیونوسوسی، از همهٔ قیدوبندهایی که «نظم نمادین» بر دست‌وپای «بشر» خاکی نهاده است، خود را آزاد و رها می‌بیند:

برای من، او درعین‌حال یک زن بود و یک‌چیز ماوراءبشری با خودش داشت. صورتش یک فراموشی گیج‌کنندهٔ همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد، به‌طوری‌که از تماشای او، لرزه به اندامم افتاد و زانوهایم سُست شد (همان، ۲۲).

۲. ۳. ۱. چشم‌ها

در تقابلی که راوی میان «کالبد» و «چشم»های «دختر اثیری» در *بوف‌کور* برقرار می‌کند، جانب افسون‌گری‌های دومی را اختیار می‌کند. این گزینش ازآن‌رو است که «چشم» خود

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

نمادی است به‌سوی ضمیر نابه‌خود آدمی و راوی هم که طالب گذر به فراسوهای «زبان» است بدان‌ها بسیار محتاج می‌نماید.

اگرچه نوازش و کیف عمیقی که از دیدنش برده بودم یک‌طرفه بود و جوابی برایم نداشت؛ زیرا او مرا ندیده بود، ولی من احتیاج به این چشم‌ها داشتم، به یک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۹).

نماد «چشم»ها ازآن‌بابت در *بوف‌کور* مهم است که این‌دو خود آغاز «قیام»ی علیه هستی «زبان»اند. ساختار مدرن این داستان، از آن جریان سیال ذهن‌بودن روایتش گرفته، تا درهم‌تافتگی زمان/مکان و شخصیت‌های داستان، و باز اضطراب و وهم و حس پوچ‌گرایانه‌ای که در سراسر آن موج می‌زند، همه و همه، از رهگذر همین اختلالی است که آن «چشم»ها در روند «عادتمند زبان» به‌وجود می‌آورند و درنهایت نثر *بوف‌کور* را به «کورای نشانه‌ای» تبدیل می‌کنند. «کورا آن فضای روان‌پریشانه‌ای است که توانایی استفاده از زبان به‌شیوهٔ درست و بامعنا از دست داده می‌شود» (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۳۹). با تصویری که در نمونهٔ زیر راوی از «چشم»های «امر واقع» به‌دست می‌دهد، می‌توان به عمق تأثیرگذاری آنها در «سرگذشت زندگی» او پی برد:

در این لحظه، تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم، چشم‌های تَر و براق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند. در چشم‌های سیاهش، شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست‌وجو می‌کردم پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه‌ور شدم. مثل این بود که قوه‌ای را از درون وجودم بیرون می‌کشند، زمین زیر پایم می‌لرزید و اگر زمین خورده بودم یک کیف ناگفتنی کرده بودم (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۲).

آن «تاریکی متراکم و شب ابدی» دلخواه راوی که در «چشم‌های اثیری» خود را نمایان می‌سازند و از آن‌هم «کیف ناگفتنی» می‌کند، درحقیقت، همان محوگشتگی جهان «نظم نمادین» است که لامحاله از ثُبات و «تک‌معنابودگی» متعارف به‌دور است. اینکه راوی اذعان می‌دارد که «زمین زیر پایم می‌لرزید»، و نیز پاراگراف آخر داستان:

... از سر چنگک رها شدم. می‌لغزیدم و دور می‌شدم، ولی به هیچ مانعی برنمی‌خوردم، یک‌پرتگاه بی‌پایان در یک شب جاودان بود (همان، ۴۳)،

واگویه‌ای است از وجه مدرن *بوف‌کور* و این عدم «ایستا»یی را در همهٔ عناصر داستان می‌توان به‌وضوح دید. یگانه‌تالیِ جدی هدایت در این‌نوع نگاه به هستی «جدید» فروغ فرخزاد است:

«سنت پدیده‌ای است ایستا و نگاه سنتی نگاهی است مطمئن، اما نگاه فروغ از دریچهٔ وصف‌هایش نگاهی است که همه‌چیز در آن سرگردان، مشوش، مضطرب و... است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۶۸).

پیش‌ازآنکه به مدخل بعدی برسیم که بررسی جایگاه «مرگ» در *بوف‌کور* است، این نکته درخور یادآوری است که راوی دربرابر این «چشم‌ها»ی دوست‌داشتنی که قرار می‌گیرد، همواره حسی از واهمه و اضطراب نیز به مخاطب خود القاء می‌کند (جورکش، ۱۳۷۸: ۱۷۰). آن‌هم به این‌دلیل است که «دوگانهٔ میل و مرگ، از همان آغاز، درون‌مایهٔ اصلی ذهن و روایت راوی است» (نیکبخت، ۱۳۹۵: ۸۵). در مباحث نظری پیشین، مجملاً گفته شد که نثر *بوف‌کور* «منفیت زبان» را توأم با «هستی و حیات» هردو باهم نمایندگی می‌کند و این پارادایم نیز در ساختار داستان هدایت به «فُرم»های گونه‌گونی خود را متجلی می‌سازد و مرکز ثقل این ویژگی را هم می‌توان حالت‌های همین «چشم»ها دانست:

> نگاه می‌کرد بی‌آنکه نگاه کرده باشد... چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهندهٔ او را دیدم... چشم‌های مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراءطبیعی و مست‌کننده داشت، درعین‌حال می‌ترسانید و جذب می‌کرد (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۵).

البته، این سرسپردگی و وادادگی محضی که راوی دربرابر «معشوق اثیری» از خود نشان می‌دهد، شکی برجای نمی‌گذارد که ردی پرنور همچنان از وضعیت «شبان‌رمگی» فرهنگ سنت‌زده در انسان ادبیات معاصر فارسی باقی مانده است (مختاری، ۱۳۹۲: ۹۸):

> آنقدر شب‌ها جلو مهتاب زانو به زمین زدم، از درخت‌ها، از سنگ‌ها، از ماه که شاید به ماه نگاه کرده باشد، استغاثه و تضرع کرده‌ام و همهٔ موجودات را به‌کمک طلبیده‌ام، ولی کمترین اثری از او ندیدم (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۸).

در *بوف‌کور*، عشق به‌مثابهٔ یک «ایدئولوژی»، با «قُدرت»ی ماورائی همهٔ هستی «عاشق» را تحت شعاع خود قرار می‌دهد و در این میان «عاشق، نه آن‌گونه‌ای که هست، بلکه آن‌گونه‌ای که دلش می‌خواهد تصور کند که هست، دیده می‌شود» (ایستوپ، ۱۳۹۷: ۹۷). در صحنه‌ای که راوی از «سوراخ هواخور رف»، «دُزدکی و پنهانی»، «صحنه» را دید می‌زند، می‌بیند که این «دختر اثیری» است که «گل نیلوفر» باستانی ـ نماد عشق ازلی ـ را به «پیرمرد قوزکرده

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

تعارف می‌کند». راوی متأثّر از همین جنس عشق است که دچار نوعی حالت «خودشیفتگی» می‌شود و خودش را «از جرگهٔ آدم‌ها، از جرگهٔ احمق‌ها و خوشبخت‌ها به‌کلی» بیرون می‌کشد:

آیا همیشه دونفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر را دیده بودند، که رابطهٔ مرموزی میان آنها وجود داشته است (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۷).

۲. ٤. مرگ

۲. ٤. ۱. دیگرکُشی

در مدخل پیشین بخش «عشق» اشاره شد که دو مفهوم عشق و مرگ، تقابلی ساختارساز را در *بوف‌کور* بنیان نهاده‌اند. اکنون، اضافه می‌شود که اصولاً مکتب مدرنیسم همزاد تخریب و نابودی و تغییر دائمی است و عمدتاً پیشرفت خود را مدیون چنین رویکردی است (فرهادپور، ۱۳۹۷: ۵۷). راوی *بوف‌کور*، در دو جبهه به ارتکاب «قتل» دست می‌زند: یکی «تن‌زدایی» از «دختر اثیری» و دیگری هم نابودی تدریجی «خویشتن»، که این‌هردو در راستای «فراروی از جهان زبان» و جهت دست‌یابی به «امر واقع» اتفاق می‌افتد. در چنین فرآیندی است که به‌قول هگل، «خودآگاهی» راوی/ سوژه در خدمت «خدایگان» به‌دست می‌آید: «با دگرگون‌کردن جهان در خدمت خدایگان ـو خدایگان نهایی مرگـ است که نوعی خودآگاهی حقیقتاً مستقل و لذا خودتعین‌بخش به‌ظهور می‌رسد» (پیپین، ۱۳۹۸: ۳۳۹). راوی نیز درپی دست‌نیافتن به «روح چشم‌ها»، هرچه را «نقاشی» کرده است «پاره می‌کند»:

نمی‌دانم تا نزدیک صبح چندبار از روی صورت او نقاشی کردم، ولی هیچ‌کدام موافق میلم نمی‌شد، هرچه می‌کشیدم پاره می‌کردم، از این‌کار نه خسته می‌شدم، نه گذشتن زمان را حس می‌کردم (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۸).

بعدتر، دربارهٔ نسبت «نقاشی» و «زبان» بیشتر بحث خواهد شد، اما آنچه اینجا گفتنش حائز اهمیت بسیار است، تناظری است که میان «پاره‌کردن نقاشی» و مثله‌کردن «بدن مردهٔ او» برقرار می‌شود. راوی، پس‌ازآنکه با کوشش بسیار عاقبت موفق می‌شود «حالت چشم‌ها»ی «دختر اثیری» را بردارد:

حالا این چشم‌ها را داشتم، روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به‌درد من نمی‌خورد (همان، ۲۹)،

به‌صرافت می‌افتد که خودش را از شر «تن مردهٔ او» خلاص کند؛ همان‌گونه که «نقاشی‌های بی‌روح» را پاره می‌کرد. «مرگ‌دوستی، جاذبهٔ شورانگیز نسبت به هرآنچه مرده، پوسیده و گندیده

و بیمارگونه است، علاقهٔ انحصاری به هرآنچه به‌طور خالص مکانیکی است» (فُروم، ۱۳۹۴: ۴۱۳). به‌عنوان جمله‌ای معترضه، حسن قائمیان و مصطفی فرزانه، از دوستان نزدیک هدایت، در خاطراتشان از داستان‌های چاپ‌نشده‌ای می‌گویند که هدایت در اواخر عمر، به‌رغم تلاش‌های آن‌دو، پاره کرد و به آتش سپرد (آرین‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۱). آیا این نوشته‌های ازدست‌رفته حکُم همین «جسد بی‌روح دختر اثیری» را پیدا نکرده بوده‌اند که دیگر نشانی از «چشم‌های امر واقع» در آنها نبوده و نویسنده همچون «راوی نقاش»، برگ‌های آن را «پاره کرده» و طعمهٔ آتش سوزان کرده است؟! در قطعهٔ زیر، «کارد دسته‌استخوانی» را می‌توانیم استعاره‌ای منفی از «قلم راوی» و «قلم‌موی نقاش» بگیریم که به جان «زبان مردهٔ بوکرده» می‌افتد:

> ...کارد دسته‌استخوانی که در پستوی اتاقم داشتم آوردم و خیلی بادقت... سرش را جُدا کردم، چکه‌های خون لَخته‌شدهٔ سرد از گلویش بیرون آمد، بعد دست‌ها و پاهایش را بریدم و همهٔ تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جادادم (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۰).

بی‌مناسبت نیست که در اینجا سربسته اشاره شود که آن‌همه یأس و ناامیدی که در زندگی شخصی هدایت می‌توان سراغ گرفت، با آن حس فقدان «آتش پاکی‌بخش» و «عظمت پارس» باستان بی‌ارتباط نبود و «هدایت آگاه بود که آنچه بوده برای همیشه از دست رفته و فاصلهٔ ایجادشده را نمی‌توان درنوردید» (اسحاقپور، ۱۳۹۶: ۳۲).

۲. ٤. ۲. خودکُشی

می‌دانیم که *بوف‌کور*، به آن‌دلیل که در زمرهٔ اولین داستان‌های مدرن ادبیات جدید فارسی قرار می‌گیرد، عنصر پی‌رنگ نیز در آن همچون روایت‌های رئال، بسامان و اصطلاحاً خطی نیست؛ به‌این‌معنی که اگر بخواهیم سوانح احوال زندگی راوی را دنبال کنیم، مجبوریم که از جای‌جای داستان نشانه‌هایی را بیابیم، حمل بر اینکه او دربرابر دو پدیده: یکی «خانه/زبان» و دیگری هم «دختر اثیر/امر واقع»، همیشه خود را در موقعیت یک «مرگ تدریجی» می‌بیند. برای پرهیز از اطالهٔ کلام، نمونه‌هایی از این دو فقره به‌دست داده می‌شود تا این نکته پررنگ شود که راوی برای شکست اسارت خود در «زندان زبان» و مضافاً «عشق دختر اثیری»، راهی جز مرگ و نیستی پیش پای خود نمی‌شناسد (همایون‌کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۹۷).

> چشمم را که می‌بندم نه فقط همهٔ سوراخ‌سُنبه‌هایش پیش چشمم مجسم می‌شود، بلکه فشار آنها را روی دوش خودم احساس می‌کنم (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۲).

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

و در نمونهٔ پایین، به واقع‌نماترین شکلی، از «شکنجه‌های روحی» خود در خلوت «خانه»، بعد از گُم‌کردن «او» می‌گوید:

از وقتی که او را گم کردم، از زمانی‌که یک دیوار سنگین، یک سد نمناک بدون روزنه به سنگینی سرب جلو من و او کشیده شد، حس کردم که زندگی‌ام برای همیشه بیهوده و گُم شده است (همان، ۱۸).

و زندگی راوی به‌قول خودش بعد از «دختر اثیری»، «از این لحظه تغییر کرد»، و:

آسایش به من حرام شده بود، چطور می‌توانستم آسایش داشته باشم؟... مثل سگ گرسنه‌ای که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشد و جست‌وجو می‌کند، اما همین‌که از دور زنبیل می‌آورند از ترس می‌رود پنهان می‌شود... من هم همان حال را داشتم (همان، ۲۰).

و «تجربهٔ مرگ» را هرچه حسی‌تر و ملموس‌تر زمانی می‌توان از راوی دید و شنید که مرده و جسد مثله‌شدهٔ «او» را در کنار خود توصیف می‌کند:

«به نظرم آمد که تا دنیا دنیا است، تا من بوده‌ام، یک مرده، یک مردهٔ سرد و بی‌حس و حرکت در اتاق تاریک با من بوده است» و «مردهٔ او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینهٔ مرا فشار می‌داده» (همان، ۳۲).

۲. ۵. راوی

موارد دیگری که در مداخل پیشین ذکر شد، همگی، درجهت برساختن شخصیت آن «سوژه»ای است که پدیدهٔ «راوی *بوف‌کور*» را بنیان نهاده است. راوی همچون کسی که در یک «زندان سراسربین» اسیر شده باشد، مداوم در زیر شکنجهٔ قدرت «او» عذاب می‌کشد:

به‌جای اینکه فراموش بکنم، روزبه‌روز، ساعت‌به‌ساعت، دقیقه‌به‌دقیقه فکر او، اندام او، صورت او خیلی سخت‌تر از پیش جلوم مجسم می‌شد (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۹).

نتیجهٔ بلافصل این «تجربهٔ امر واقع» هم چیزی نیست جز «انهدام تجربه»! زندگی راوی پس از «دختر اسیری»:

این همان‌کسی بود که زندگی مرا زهرآلود کرده بود و یا اصلاً زندگی من مستعد بود که زهرآلود بشود و من به‌جز زندگی زهرآلود، زندگی دیگری نمی‌توانستم که داشته باشم (همان، ۲۵).

می‌بینیم که در همین یک فقرهٔ فوق، راوی چندبار بر «زهرآلودگی تجربهٔ» خود از «زندگی» تأکید می‌ورزد. در ابتدای داستان هم گفته بود که:

آیا آنچه حس می‌کنم، می‌بینم، و می‌سنجم، سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟ (همان، ۱۰).

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

این «ویرانی تجربه» در اثر یک تجربهٔ «امر والا» تا بدان پایه اوج می‌گیرد که راوی خویشتن را بی‌حضور «دیگری» نمی‌تواند تصور کند:

ولی من به این چشم‌ها احتیاج داشتم (همان، ۱۹).

مقصود از یادآوری این توضیحات آن است که در «فرآیند سوژگی» است که راوی *بوف‌کور* در مقام «میانجی محوشونده»، در اثر نوعی «جنون»، «فردیت» یگانهٔ خود را از این «پوچی» پیوسته، اکتساب می‌کند: «سوژه در نظریات لاکان همیشه ناتمام است و اشاره به نوعی پوچی و خلأ دارد، فضایی خالی است که اشاره به آمادگی فرد برای اخذ هویت می‌نماید» (علی، ۱۳۹۵: ۷۰). مخاطب *بوف‌کور* در طول روایت، نه‌تنها با «اراده‌ورزی» راوی مواجهه‌ای ندارد، سهل است که عکس آن را نیز تجربه می‌کند:

نزدیک غروب بود... من بی‌اراده رد چرخ کالسکهٔ نعش‌کش را گرفتم... همین‌که هوا تاریک شد، جای چرخ کالسکهٔ نعش‌کش را گُم کردم، بی‌مقصد، بی‌فکر و بی‌اراده در تاریکی غلیظ متراکم، آهسته راه می‌رفتم و نمی‌دانستم که به‌کجا خواهم رسید (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۶).

بله، راوی «نمی‌داند که به کجا خواهد رسید» و از خلال این‌چنین روایتی است که نثر *بوف‌کور*، خصلت یکی از تأویل‌پذیرترین متن‌های ادبیات معاصر را به خود می‌پذیرد. در این جستار، ازآنجاکه نگاه لاکانی مبنای کار قرار گرفته است و تحلیل براساس آن معیار به پیش برده شده است، چندان علمی به‌نظر نمی‌آید که دربارهٔ مجموعه‌ـ«رد»هایی که در متن داستان راه را بر «آزادی» خواننده جهت تفسیر و تأویل‌های متفاوت می‌گشاید، بحثی به‌میان آید.

این نکته را اما می‌توان گفت که سرچشمهٔ این «آزادی»، عدم «استبداد رأی» راوی است؛ ازآن‌رو که «آنچه متن را می‌نویسد، نه یک سوژهٔ سخنگوی نهایی، بل رمزگان‌ها و قراردادهای عمومی و گفتمان‌های بینامتنی است» (آلن، ۱۳۹۴: ۱۴۴). تکوین سوژهٔ راوی مدرن، از مسیر تمام تناقض‌ها و تنش‌های تودرتویی می‌گذرد که بستر این‌گونه «روان‌داستان»های جریان سیال قلمداد می‌شوند. اینکه راوی در متن *بوف‌کور*، از عمو گرفته تا پدر، پیرمرد قوزی/خنزرپنزری/نعش‌کش/قبرکن، بی‌وقفه درحال چهره‌گردانی است و ازآن‌سو هم «دختر اثیری و چشم‌ها»یش و به‌تناسب این اشخاص، فضاها و توصیفات و کلاً عناصر داستان، ساز «بیگانگی» را کوک کرده‌اند، انسجام معمول داستان‌های واقع‌گرا را به ذهن خوانندهٔ معمولی متبادر نمی‌کند. همهٔ اینها برخاسته از «فرآیند سوژه‌سازی» نوپدیدی است که در این جستار سعی شده از دریچهٔ نظریهٔ لاکان بر «تاریکی ابهام‌زای»آن پرتوی اندک افکنده شود. درنهایت،

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

باید این بخش چنین خلاصه شود که حرکت «سوژهٔ فاعل» در داستان *بوف‌کور*، از سمت «راوی» به‌سوی «متن» پی‌گرفتنی نیست و اتفاقاً خلاف این مسئله در جریان است: «یک متن، فاعلی را مبنا قرار می‌دهد که می‌تواند به‌طور خودکار، عناصر بالقوه مختلفی را که پیوند آشکاری با هم ندارند به یکدیگر پیوند دهد» (فرکلاف، ۱۳۹۹: ۸۷).

۲. ۶. نقاشی

«شغل» اصلی راوی در *بوف‌کور* نقاشی است و او، پیش‌ازآنکه برای «مخاطب» از نقاشی‌هایش بگوید، درصدد است برای «سایه»اش از «ارتباط وقایعی که در نظرش مانده بنویسد»! بعدتر، به رابطهٔ «سایه» و «مخاطب» بیشتر پرداخته خواهد شد، اما آنچه در اینجا به توضیح و تفصیل نیاز دارد، مناسبت بی‌کران هنر «نقاشی» با «زبان و ادبیات» است؛ چراکه «واژه‌ها، ناقص یا در رویارویی با جهان مرئی به‌نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند. بیهوده است که می‌کوشیم تا از راه تصاویر و استعاره‌ها، آنچه می‌گوییم را نشان دهیم» (فوکو، ۱۳۹۹: ۲۰).

باید توجه کرد که نقاشی‌های راوی در متن داستان به دو بخش تقسیم‌پذیرند: بخش نخست آن است که پیش از دیدار «چشم‌های» «امر واقع»، راوی بدان «اشتغال» دارد و «غریب‌تر آنکه» برایش «مشتری» هم پیدا می‌شود و «نقاش» با آن مثل یک سرگرمی برخورد می‌کند و این نیز هست که خود این «سرگرمی»، به‌ناچار جزئی لاینفک از کارکرد هنر و ادبیات در طول تاریخ به‌شمار می‌آمده است: «تخدیر ملایمی که هنر ما را در آن فرومی‌برد، قادر نیست جز نوعی گریز گذرا و موقتی از تنگناهای زندگی، چیزی بیشتر را موجب شود» (فروید، ۱۳۸۹: ۳۷). برای نمونه:

> تمام روز مشغولیت من نقاشی روی جلد قلمدان بود، همهٔ وقتم وقف نقاشی روی جلد قلمدان و استعمال مشروب و تریاک می‌شد و شغل مضحک نقاشی روی قلمدان اختیار کرده بودم. برای اینکه خودم را گیج بکنم، برای اینکه وقت را بکشم (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۲).

دربارهٔ نقل‌قول بالا باید یادآور شد که اینکه راوی داستان «شغل نقاشی روی جلد قلمدان» را برگزیده است و نه نقاشی روی چیزی دیگر را، خود، اشارتی گویا به مناسبت «نقاشی» و «امر نوشتن» در روایت *بوف‌کور* است. جایی دیگر نیز راوی به بی‌حاصلی هنر خود اعتراف می‌کند و این «بی‌روحی نقاشی» حتماً تا پیش از «کشیدن چشم‌های دختر اثیری است»:

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

ولی من، من که بی‌ذوق و بیچاره بودم، یک نقاش روی جلد قلمدان، چه می‌توانستم بکنم؟ با این تصاویر خشک و بی‌روح که همه‌اش به یک‌شکل بود چه می‌توانستم بکشم که شاهکار بشود؟» و «اما من که عادت به نقاشی چاپی روی جلد قلمدان کرده بودم...» (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۶).

از قرابت‌های واضح دیگر هنر «نقاشی» با «امر نوشتن» در *بوف‌کور* این است که «موضوع» همهٔ این نقاشی‌ها با «گره» اصلی داستان، که تجربهٔ «دختر اثیری/ امرواقع» است، یکی است:

چیزی که غریب، چیزی که باورنکردنی است، نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همهٔ نقاشی‌های من از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به دور خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود. روبه‌روی او، دختری با لباس سیاه بلند، خم‌شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد. چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت. آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام یا در خواب به من الهام شده بود؟ نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هرچه نقاشی می‌کردم، همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود، دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید (همان، ۱۳).

تمام عناصر این «مجلس»، برای راوی در طول روایت اتفاق می‌افتد، به‌غیر از یک‌چیز: «خندهٔ پیرمرد»! آن‌هم چه‌خنده‌ای! که حسی از اضطراب و واهمه را به جان راوی می‌اندازد و این درست وقتی است که «دختر اثیری» می‌خواهد از روی «جو/فاصله» گذر کند، «ولی نمی‌تواند». راوی کامل این صحنه را «از سوراخ هواخور رفرف خانه‌اش» از نزدیک می‌بیند:

وقتی که من نگاه کردم، گویا می‌خواست از روی جویی که بین او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست، آن‌وقت پیرمرد زد زیر خنده، خندهٔ خشک و زننده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد، یک خندهٔ سخت دورگه و مسخره‌آمیز کرد (همان، ۱۶).

همان‌طور که پیشتر هم، در مدخل «زبان *بوف‌کور*» بحث شد، آنچه بین راوی و «امر واقع» «فاصله» می‌اندازد، «دیوار سخت خانه/زبان» او است. تا این «دیوار» هست، راوی هم که پیرمرد خنزرپنزری استعاره‌ای از او است، راهی به اصل «هستی» نمی‌یابد. در فقرهٔ بالا نیز، «جُو» عکس‌برگردانی است از همان «دیوار زبان»ی که از حضور «واقع/دختر» در «این دنیای پر از فقر و مسکنت»، «دنیای سایه‌های سرگردان» و دنیای «احمق‌ها و خوشبخت‌ها» جلوگیری می‌کند. ولی تا «زبان» هست، تا «دیوار» هست، هیچ انسانی، به‌ویژه «هنرمند»ی، از هجوم «امر واقع/دختر اثیری» در امان نیست؛ گو اینکه، به‌قول سهراب: «همیشه فاصله‌ای

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

هست». صدای «خندهٔ چندش‌برانگیز پیرمرد»، هزینهٔ انسان اگزیستانسیالیستی است که باید «اضطراب سنگین وجود» را تحمل کند، اگر می‌خواهد از «ماهیت رجالگی» خود به‌درآید.

بخش دوم «نقاشی» در *بوف‌کور*، مربوط به زمانی است که «دختر اثیری» به «خانهٔ» راوی آمده، جسدش را تسلیم او کرده، و راوی، برخلاف بخش نخست، برای اولین‌بار در اندیشهٔ آفرینش یک «شاهکار» است:

> در این مواقع است که یک نفر هنرمند حقیقی می‌تواند از خود شاهکاری به وجود بیاورد (همان، ۲۶).

احساسی که این هنرمند «نقاش» از خود در قبال «طرح»ی که قرار است از «صورت و چشم‌های بستهٔ دختر» بردارد نشان می‌دهد، هیچ نسبتی با آن احساس سرخوردگی و استیصال پیشین ندارد:

> در تمام هستی خودم ذوق سرشار و حرارت مفرطی حس می‌کردم، یک‌جور ویر مخصوصی بود (همان، ۲۶).

اما کوشش راوی بیهوده است؛ چراکه «هرچه به صورت او نگاه می‌کردم، نمی‌توانستم حالت آن چشم‌ها را به‌خاطر بیاورم». همان‌گونه که راوی، خود، در مناطق مختلفی از داستان بیان می‌کند، خاصیت اصلی «دختر اثیری»، «الهام»بخشی او است و تا زمانی که «نقاش/نویسنده» به «نقش/زبان»های معمولی «عادت» کرده باشد، «امر واقع» بر او «جلوه‌گر» نخواهد شد. راوی در «پستوی خانه»اش نیز در آغاز داستان «دختر اثیری» را به‌شکلی «ناگهان»ی دید می‌زند. در این بخش هم، عنصر غافل‌گیری، از مختصات همیشگی «شاهکار»های «هنرمندان حقیقی» به‌حساب می‌آید:

> ناگهان دیدم در همین وقت گونه‌های او کم‌کم گُل انداخت، جان گرفت و چشم‌های بی‌اندازه باز و متعجب او، چشم‌هایی که همهٔ فروغ زندگی در آن جمع شده بود و با روشنایی ناخوشی می‌درخشید، چشم‌های بیمار سرزنش‌دهندهٔ او خیلی آهسته باز و به صورت من نگاه کرد. برای اولین‌بار بود که او متوجه من شد، به من نگاه کرد و دوباره چشم‌هایش به هم رفت. این پیش‌آمد شاید لحظه‌ای بیش طول نکشید، ولی کافی بود که من حالت چشم‌های او را بگیرم و روی کاغذ بیاورم. با نیش قلم‌مو این حالت را کشیدم و این‌دفعه نقاشی را پاره نکردم (همان، ۲۸).

اگر رسیدن به «امر واقع» را هدفی در نظر بگیریم که راوی داستان برای او است که زندگی می‌کند، آن‌هم هدفی که هیچ‌وقت دست‌یافتنی نیست و نهایت آنکه راوی تنها می‌تواند «نقاشی»اش را ترسیم کند، ابزار «دیدن/بیان/کشیدن/پیداکردن» «دختر اثیری»، تناظرات

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

نزدیکی با یکدیگر دارند. از حالت‌های متناقض «شراب و تریاک» گرفته که «پس از تسکین، پس از مدتی بر شدت درد می‌افزاید» ـو هرگز نباید فراموش کنیم که نخستین‌بار راوی به‌دنبال «بغلی شراب» کهنه در «پستوی خانه» بود که آن منظرهٔ مشهور را مشاهده می‌کندـ تا «نیش قلم‌مو» که پس از بارها «نقاشی‌کردن» و «پاره‌کردن» آن، بالاخره موفق به «کشیدن حالت چشم» او می‌شود و «کارد دسته‌استخوانی» که «مردهٔ بی‌روح» دختر را با آن تکه‌پاره می‌کند. در پایان داستان هم، رویداد مشابهی برای «پیرمرد قبرکن» اتفاق می‌افتد. او نیز با «بیلچه و کلنگ»، بخوانید «قلم یا قلم‌مو»، در طی «کندن زمین»، بخوانید «زبان»، «گلدان یا کوزه»ای را کشف می‌کند که با توصیفاتی که راوی از آن به‌دست می‌دهد، نقاشی کشیده‌شده روی آن با «چشم‌های دختر اثیری» مو نمی‌زند:

> و بی‌آنکه منتظر جواب من بشود، با بیلچه و کلنگی که همراه داشت، مشغول کندن شد، در ضمن کندوکو چیزی شبیه کوزهٔ لعابی پیدا کرد، آن را در میان دستمال چرکی پیچیده بلند شد (همان، ۳۴).

و پس از آنکه راوی با «کوزه»، به‌اعتبار شراب قدیمی، یا گلدان، به‌اعتبار گُل نیلوفر، که در داستان نماد عشق است، به خانه برمی‌گردد و «نقاشی روی آن» را با تصویری که از آن کشیده است مقابله می‌کند، می‌بیند که:

> با نقاشی روی کوزه ذره‌ای فرق نداشت، مثل اینکه عکس یکدیگر بودند. هردو آنها یکی و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی‌قلم‌دان‌ساز بود. شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او درآمده بود (همان، ۴۰۹).

راوی از این تشابه «نقاشی‌ها» همچنان احساسات متناقضی تجربه می‌کند، پارادوکسی که در سراسر داستان *بوف‌کور* وجود دارد:

> من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین‌زده گمان نمی‌کردم، ولی به‌واسطهٔ حس جنایتی که در من پنهان بود، درعین‌حال، خوشی بی‌دلیلی، خوشی غریبی به من دست داد، چون فهمیدم که یک نفر هم‌درد قدیمی داشته‌ام (همان، ۴۰).

می‌توان «حس جنایت» راوی را، مطابق برنهاد لاکانی، «جنایت علیه زبان» دانست. راوی با مثله‌کردن «تن بی‌روح زبان»، «زندگی عادی» را از خود می‌گیرد و به‌همین‌دلیل هم هست که خانه‌اش آن‌سوی «خندق»، جدای خانهٔ «مردمان معمولی» است:

> از حُسن اتفاق، خانه‌ام بیرون شهر، در یک محلهٔ ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده، اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است (همان، ۱۲).

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

شرح ماجرای این «جنایت» است که راوی را بر آن می‌دارد که همه‌اش را برای «سایهٔ خود»، که بر روی «دیوار» افتاده، «بنویسد».

۲. ۷. سایه

ما نمی‌توانیم نماد «سایه» را در *بوف‌کور*، فارغ از نظرگاه لاکانی مطرح‌شده در مقاله، تحلیل کنیم. البته، این درحالی است که می‌پذیریم «یونگ سایه را مشکل اخلاقی‌ای می‌نامد که همهٔ شخصیت/خود را به چالش می‌طلبد. سایه واجد خصلت‌های خبیثانه‌تری از همان شخص است» (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۶۳). وجه سیاه سایه در همان ابتدای توصیفی که راوی از او به‌دست می‌دهد هویداست:

> اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم، سایه‌ای که روی دیوار خمیده، و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هرچه تمام‌تر می‌بلعد. برای او است که می‌خواهم آزمایشی بکنم: ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم. چون از زمانی‌که همهٔ روابط خودم را با دیگران بریده‌ام، می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۰).

در متن بالا، «سایه» در ارتباطی ساختاری با عناصری همچون «نوشتن»، «دیوار»، «بلعیدن»، «شناخت خود» و «بریدن از دیگران» معنای خود را می‌یابد. دو مورد از فقراتی که برشمرده شد، نقشی پررنگ‌تر، تا اینجای کار، در تحقیق حاضر ایفا کرده‌اند: «نوشتن» و «دیوار»! راوی بر آن است که «شرح این هجران و این خون جگر» را برای «سایه»‌ای نقل کند که روی «دیوار/زبان» افتاده است تا «خودش را به او معرفی کند». چنین «سایه»‌ای که «مخاطب» راوی قرار گرفته و مثل او هم، در اسارت «دیوار/زبان» گرفتار آمده که چون «سُرب»، «روزنه‌ای» به «امر واقع» ندارد، آیا می‌تواند کسی جز ما «خوانندگان» *بوف‌کور* در تمام اعصار باشد؟! این «سایه»ها، ازآن‌روی که در تقابل با «دردهای نگفتنی» و ناخودآگاه راوی قرار می‌گیرند، همان‌طور که «پیرمرد خنزرپنزری» دربرابر «دختر اثیری»، «خنده‌ای چندش‌برانگیز» زد «که مو را بر تن راوی سیخ کرد»، این «سایه/مخاطب» نیز، نوشتجات راوی را جدی نگرفته است، سهل است که آنها را «بلعیده» باشد، «با لبخند، شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکند». ازطرف‌دیگر، این نیز هست که راوی را از چنین «سایه»‌ای نه گزیر است و نه گریزی! او چاره‌ای ندارد جُز آنکه با: «این مردمی که شبیه من هستند، که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس مرا دارند»، زندگانی خود را بگذراند، دُرست همین مردمی که به‌گفتهٔ او:

آیا برای گول‌زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره‌کردن و گول‌زدن من به‌وجود آمده‌اند؟! (همان، ۱۰).

به‌علاوه، همین «سایه» هم در *بوف‌کور*، چون بقیهٔ جوانب ساختاری متن، حالت‌های متناقضی به خود می‌گیرد. یکی همین نمونهٔ یادشده بود که «طرف مقابل پرسوناست. او کسی است که ما نیستیم. قسمت تاریک ناخودآگاه، لایهٔ نامطبوع آن، که می‌خواهیم آن را منکوب و مخذول کنیم» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۱). گذشته از این خصیصه‌ای که در داستان غالباً با ضمیر جمع از آن سخن به‌میان می‌آید: «سایه‌ها، سایه‌های سرگردان»، وقتی به «سایه/مخاطب» مفرد و «شخصی خود»ش می‌رسد، برای او نوعی احترام و گفت‌وگوی همدلانه قائل می‌شود:

من فقط برای سایهٔ خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی کنم (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۰).

باید گفت که «امر خوانش» در داستان‌های مدرن برای «سایه/مخاطب» مدرن، به‌شدت شخصی و یکه است.

با این توضیح که هر دری از معنا، پشت سر روندهٔ آن بسته شده، در این فرآیند سوژگی، «خواننده» هم جایگاهی چون «راوی» را برای خویشتن می‌پذیرد، جایگاهی که بعد از او، به‌تأکید، هیچ ربطی به «سایه‌های دیگر» نخواهد داشت. این دو وجه فردی و جمعی سایه یا به‌قول اتو رنک، «همزاد»، در *بوف‌کور* است که «ازیک‌سو به او از جاودانه‌بودنش اطمینان می‌بخشد و ازسوی دیگر، تهدید به مرگ را به او اعلام می‌دارد» (ر.ک: رانک، ۱۳۹۷: ۳۵).

در پایان بخش اول *بوف‌کور*، آنجا که راوی قرار است با «مردهٔ دختر اثیری»، «یک شب بلند تاریک» را سپری کند، در ارتباط با «روح اثیری» در تقابل با «سایهٔ دختر/سایهٔ خود»ش، از همزادی پیچیدهٔ «مرگ» و «جاودانگی» این‌گونه حرف می‌زند:

حالا اینجا در اتاقم تن و سایه‌اش را به من داد، روح شکننده و موقت او که هیچ رابطه‌ای با دنیای زمینیان نداشت، از میان لباس سیاه و چین‌خورده‌اش آهسته بیرون آمد، از میان جسمی که او را شکنجه می‌کرد و در دنیای سایه‌های سرگردان رفت، گویا سایهٔ مرا هم با خودش برد (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۵).

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل زبان نثر *بوف‌کور* از دریچهٔ نگاه «امر واقع» لاکانی، نوعی توانمندی در امر خوانش متنی است که تا به امروز، از پربحث‌ترین متون ادبیات معاصر ایران به‌شمار می‌آید. حضور «دختر

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

اثیری» با آن «چشم‌های افسونگر و مهیبش» از یک «روزنهٔ بدبخت پستوی اتاق» راوی، تکاپوی انسان تاریخ‌مندی است که در چالشی جهت فراروی از این دیوار «خانه/زبان» و کشف «هستی» ناب، برای «سایه/مخاطب» خود «می‌نویسد». *بوف‌کور* روایت رنج بغرنجی است از بودن و نبودن «امر واقع» اثیری که در تاریکناهای اسارت‌بار «زبان فارسی»، دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند. راوی داستان با اختیارکردن «شغل مضحک نقاشی/نوشتن» سعی در به‌تصویرکشیدن/روایت‌کردن آن «قصهٔ پرغصه»ای دارد که نگارندهٔ این سطور، برطبق برنهاد لاکانی خود، جوانب بااهمیت آن را به‌تفصیل در مقدمه و تحلیل بحث مقاله ارائه داده است.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۰) *زندگی و آثار هدایت*. تهران: زوار.

اسپینکز، لی (۱۳۹۲) *فردریش نیچه*. ترجمهٔ رضا ولی‌یاری. چاپ دوم. تهران: مرکز.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۹۶) *بر مزار صادق هدایت*. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: فرهنگ جاوید.

آگامبن، جورجو (۱۳۹۱) *زبان و مرگ*. ترجمهٔ پویا ایمانی. چاپ دوم. تهران: مرکز.

آگامبن، جورجو (۱۳۹۷) *کودکی و تاریخ*. ترجمهٔ پویا ایمانی. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

آلن، گراهام (۱۳۹۴) *رولان بارت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ سوم. تهران: مرکز.

الیاده، میرچا (۱۳۹۷) *در پی سرچشمه‌های ادیان*. ترجمهٔ مینا غرویان. تهران: پارسه.

امیرخانلو، مهدی (۱۳۹۳) *مونالیزای ادبیات*. تهران: نیلوفر.

ایستوپ، آنتونی (۱۳۹۷) *ناخودآگاه*. ترجمهٔ شیوا رویگران. چاپ هشتم. تهران: مرکز.

بوتبی، ریچارد (۱۳۹۵) *فروید در مقام فیلسوف*. ترجمهٔ سهیل سُمّی. چاپ پنجم. تهران: ققنوس.

بیلسکر، ریچارد (۱۳۹۱) *اندیشهٔ یونگ*. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ چهارم. تهران: فرهنگ جاوید.

پاینده، حسین (۱۳۸۹) *داستان کوتاه در ایران*. جلد دوم. تهران: نیلوفر.

پرستش، شهرام (۱۳۹۰) *روایت نابودی ناب*. تهران: ثالث.

پشو، میشل (۱۳۹۷) *تحلیل گفتمان سیاسی*. ترجمهٔ امیر رضایی‌پناه و محمدرضا تاجیک. چاپ دوم. تهران: تیسا.

پیپین، رابرت‌بی (۱۳۹۸) *ایدئالیسم هگل*. ترجمهٔ سیدمسعود حسینی. تهران: کرگدن.

تسلیمی، علی (۱۳۹۳) *پیام هدایت*. تهران: کتاب آمه.

تسلیمی، علی (۱۳۹۹) *بوف‌کور در سایه‌روشن قرن*. تهران: ماه و خورشید.

جابری، طالب (۱۳۹۷) *هستی و زبان در اندیشهٔ هایدگر*. تهران: ققنوس.

جابری، طالب (۱۳۹۸) *جهان و زبان در اندیشهٔ ویتگنشتاین*. تهران: ققنوس.

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

جاوید، رضا (۱۳۸۸) *صادق هدایت، تاریخ و تراژدی*. تهران: نی.
جلاله‌وند آلکانی، مجید (۱۳۹۶) «راوی *بوف‌کور*، در زنجیر دال‌های بی‌پایان نظم نمادین». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. دورهٔ ششم. شمارهٔ ۱: ۱۵۹-۱۷۷.
جورکش، شاپور (۱۳۷۸) *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت*. تهران: آگاه.
حیدری، فاطمه؛ و میثم فرد (۱۳۹۲) «خوانش لاکانی روان‌پریشی رمان *بوف‌کور*». *پژوهش ادبیات معاصر* جهان. دورهٔ ۱۸. شمارهٔ ۲: ۴۳-۶۱.
رانک، اتو (۱۳۹۷) *همزاد*. ترجمهٔ سبا مقدم. چاپ دوم. تهران: افکار.
رویل، نیکلاس (۱۳۹۵) *ژاک دریدا*. ترجمهٔ پویا ایمانی. چاپ دوم. تهران: مرکز.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۶) *ارغنون، روانکاوی ۲*. ترجمهٔ مازیار اسلامی. چاپ ششم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۹) *چگونه لاکان بخوانیم*. ترجمهٔ علی بهروزی. تهران: نی.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) *با چراغ و آیینه*. تهران: سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) *داستان یک روح*. چاپ ششم. تهران: فردوس.
صنعتی، محمد (۱۳۸۰) *صادق هدایت و هراس از مرگ*. تهران: مرکز.
علی، بختیار (۱۳۹۵) *آیا با لاکان میتوان انقلابی بود*. ترجمهٔ سردار محمدی. چاپ دوم. تهران: افراز.
فرکلاف، نورمن (۱۳۹۹) *تحلیل گفتمان انتقادی*. ترجمهٔ روح‌الله قاسمی. تهران: اندیشهٔ احسان.
فروم، اریک (۱۳۹۴) *آناتومی ویران‌سازی انسان*. ترجمهٔ احمد صبوری. چاپ چهارم. تهران: آشیان.
فرهادپور، مراد (۱۳۹۷) *شعر مدرن*. چاپ چهارم. تهران: بیدگل.
فروید، زیگموند (۱۳۸۹) *ناخوشایندی‌های فرهنگ*. ترجمهٔ امید مهرگان. چاپ چهارم. تهران: گام نو.
فروید، زیگموند (۱۳۹۷) *روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو*. ترجمهٔ سایرا رفیعی. چاپ پنجم. تهران: نی.
فوکو، میشل (۱۳۹۹) *این یک چپق نیست*. ترجمهٔ مانی حقیقی. چاپ چهاردهم. تهران: مرکز.
کانت، ایمانوئل (۱۳۹۷) *نقد قوهٔ حکم*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. چاپ یازدهم. تهران: نی.
کدیور، میترا (۱۳۹۶) *مکتب لاکان*. چاپ چهارم. تهران: اطلاعات.
کلارک، تیموتی (۱۳۹۲) *مارتین هایدگر*. ترجمهٔ پویا ایمانی. چاپ دوم. تهران: مرکز.
مالپاس، سایمون (۱۳۹۳) *ژان فرانسوا لیوتار*. ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی. چاپ دوم. تهران: مرکز.
مایزر، تونی (۱۳۸۵) *اسلاوی ژیژک*. ترجمهٔ احسان نوروزی. تهران: مرکز.
مختاری، محمد (۱۳۹۲) *انسان در شعر معاصر*. چاپ چهارم. تهران: توس.
مک‌آفی، نوئل (۱۳۹۲) *ژولیا کریستوا*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. چاپ دوم. تهران: مرکز.
میلز، سارا (۱۳۹۲) *میشل فوکو*. ترجمهٔ مرتضی نوری. چاپ دوم. تهران: مرکز.

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]

میلز، کاترین (۱۳۹۳) *فلسفهٔ آگامبن*. ترجمهٔ پویا ایمانی. تهران: مرکز.
نیکبخت، محمود (۱۳۹۵) *بوطیقای بوف‌کور*. تهران: گمان.
هاسه، اولریش؛ و ویلیام لارج (۱۳۹۵) *موریس بلانشو*. ترجمهٔ رضا نوحی. چاپ دوم. تهران: مرکز.
هدایت، صادق (۱۳۵۱) *بوف‌کور*. چاپ چهاردهم. تهران: امیرکبیر.
همایون‌کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۳) *دربارهٔ بوف‌کور هدایت*. تهران: مرکز.
هومر، شون (۱۳۹۶) *ژاک لاکان*. ترجمهٔ محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهایی. چاپ پنجم. تهران: ققنوس.
یاوری، حورا (۱۳۸۷) *روانکاوی و ادبیات*. تهران: سخن.

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.1.7]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.31]