

راوی بوف کور در زنجیره دال‌های بی‌پایان نظم نمادین

مجید جلاله‌وندآلکامی^۱

دانش‌آموخته 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 به عبارتی، نماینده نظم اجتماعی است. نام پدر، گره‌گاهی است که به فرایند هویت‌یابی سوژه در زنجیره بی‌پایان نظم نمادین، پایان می‌دهد. کارکرد استعاره پدری، قرار دادن قانون پدر به جای 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 درباره نظم نمادین از دست دهد و جهان را متزلزل و ناامن ببیند. این مقاله، می‌کوشد با کمک دستاوردهای نوفرویدی ژاک لاکان، با بررسی شخصیت‌های بوف کور (بژه‌های مادرانه و استعاره‌ها و دال‌های پدران)، فرایند شکست هویت‌یابی شخصیت راوی را در نظم نمادین تحلیل کند. در بوف کور، پدر نقش کمرنگی در شکل‌گیری شخصیت راوی ایفا می‌کند. دال پدر در نظم نمادین غایب است. نام پدر انسجام‌بخش نیست. از این رو راوی بوف کور، نام پدر را به تعلیق درمی‌آورد و به دامن بژه‌های مادرانه می‌گلتد. تعلیق نام پدر و تعویق هویت‌یابی در زنجیره دال‌های نظم نمادین، موجب ظهور مؤلفه‌های پارانوئیدی در راوی بوف کور می‌شود.

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

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 - مثل *بوف کور* - دست زده و شخصیت‌ها را در قالب مثلث ادیبی (پدر، مادر، کودک) بررسی کرده‌اند، کمتر این رابطه تنگ سه‌گانه را به ساحت اجتماع گسترش داده‌اند، درحالی‌که لاکان و حتی فروید - در آثار نیمه دوم خود - 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 خیالی رابطه دوسویه کودک و مادر دوران پیش‌ادیبی به ساحت نمادین و نام و قانون پدر، نقطه عزیمت این پژوهش برای تحلیل شخصیت‌پردازی *بوف کور* است؛ از این رو این مقاله در گام نخست، به بررسی اصطلاحات و مفاهیم اصلی روان‌کاوی لاکان می‌پردازد و در گام دوم، شخصیت‌های *بوف کور* را - که در شکل‌گیری شخصیت *راوی تأثیرگذارند* - زیر دو عنوان اصلی ابژه‌های مادرانه (بوگام‌داسی، عمه، دایه، لکاته، دختر کنار نهر سورن، دختر ائیری) و استعاره‌ها و دال‌های پدرانه (پدر یا عمو، پیرمرد قوزی، پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزربینزری، قصاب، شوهرعمه) بررسی می‌کند و در پایان تلاش دارد شکست و ناکامی هویت‌یابی *راوی* را در نظم نمادین نشان دهد. این نوشتار در واقع بخش نخست مقاله‌ای است با عنوان «*راوی بوف کور؛ رانه 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 رانه مرگ، اصرار و پافشاری *راوی* را در انکار نام و قانون پدر، بررسی کرده‌است.

۲. لاکان؛ روان‌کاو پساساختگرای نوفرویدی

ژاک لاکان (۱۹۰۱-۱۹۸۱ 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 حوزه 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 گسترده اجتماعی می‌کاود (نک. اسمیت، ۱۳۸۷: ۳۲۹-۳۳۰؛ بلزی، ۱۳۸۹: ۷۷-۱۱۵؛ مایرز، ۱۳۸۵:

۳۷؛ میلنر و براویت، ۱۳۸۷: ۱۷۱-۱۷۵). بنیان ایده‌های لاکان در تحلیل انسان، بر نظریه‌های سه‌گانه امر خیالی (آینه‌ای) و امر نمادین و امر واقع استوار است. این الگوی سه‌ضلعی که به‌طور گسترده در مطالعات ادبی و فرهنگی به کار 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 گستره زندگی اجتماعی و فرهنگی تحلیل می‌کند.

۱-۲. امر خیالی

لاکان معتقد است که هویت انسان به‌واسطه میل دیگری (the other) شکل می‌گیرد؛ «میل، همواره میل دیگری است» (لاکان: ۱۳۸۴، ۲۶). نوزاد انسان برخلاف موجودات زنده 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 مرحله آینه‌ای (The mirror stage) نیز نامیده می‌شود، نخستین مرحله از سه‌گانه‌های لاکانی است که کودک در آن درصدد است با دیگری - یعنی تصویر آینه‌ای خود - همذات‌پنداری کند. مرحله آینه‌ای بین شش تا هجده‌ماهگی - یعنی دوران پیش‌زبانی یا پیش‌ادیبی - رخ می‌دهد. در این مرحله، نوزاد تصویر خود را در آینه (دیگری یا هر بازتابنده دیگری مانند چهره مادر) به‌صورت یک کل می‌بیند، درحالی که در قیاس با دوام و یکپارچگی تصویرش در آینه، پیکر خود را تکه‌تکه احساس می‌کند. این تقابل، نخست به شکل تنشی پرخاش‌گرایانه میان نوزاد و تصویر منسجم آینه‌ای نمود می‌یابد و نوزاد به انسجام تصویر 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 منزله من حقیقی خود بپذیرد (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۱۵۶-۱۵۷ و ۱۷۵ و ۲۴۲؛ ایستوپ، ۱۳۸۸: ۸۵-۸۷؛ ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۲۸).

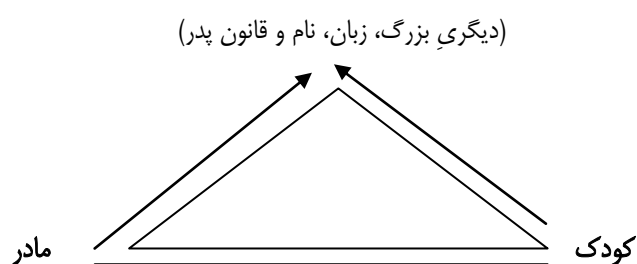
علاوه بر رابطه دوتایی میان کودک و تصویر آینه‌ای - که ویژگی اساسی امر خیالی (تصویری) است - امر خیالی، رابطه دوسویه کودک و مادر نیز هست (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۲۴۲-۲۴۳). کودک و مادر درهم آمیخته‌اند و حقیقت واحدی را تشکیل می‌دهند و یک رابطه مطلق دوگانه‌ای را تشکیل می‌دهند:

کودک ← → مادر

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)، ابژه خیالی است که کودک گمان می‌کند مادر آن را از دست داده‌است. از این رو، کودک در دوره پیشادیدی برای ارضای میل مادر می‌کوشد خود را به ابژه‌ای بدل سازد که می‌پندارد مادر بدان میل دارد تا وحدت دوسویه کودک و مادر را تداوم بخشد، اما فرایند نمادین عقده ادیپی و عقده 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: ۳۶۶-۳۷۰؛ استورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۰).

۲-۲. امر نمادین

امر یا نظم نمادین، برخلاف رابطه دوسویه کودک و مادر مرحله پیشادیدی، بر مبنای مثلث کودک و نام پدر و مادر شکل می‌گیرد:



دال مرکزی در این ساحت، نام و استعاره پدر است؛ نام و قانون پدر یا نظم نمادین یا دیگری بزرگ، در واقع همان قوانین و هنجارهایی هستند که بر یک جامعه حاکم‌اند و کودک پس از گذر از مرحله آینه‌ای و آموختن زبان، تلاش می‌کند با درونی کردن آن، پراکندگی‌های خود را انسجام بخشد؛ یا به تعبیر اسلاوی ژیتک (۱۳۹۲: ۲۰) «هستی‌ای که از بالا بر اعمال من و همه 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 دیگری بزرگ همیشه با ماست». البته دیگری بزرگ (نظم نمادین) هرگز نمی‌تواند یگانگی و انسجام از دست‌رفته دوران کودکی را در سوژه تضمین کند؛ زیرا به باور لاکان نه تنها سوژه ناتمام و دچار فقدان است، بلکه دیگری بزرگ و نظم نمادین نیز خود همواره از پیش خط‌خورده و ناتمام و چندپاره و دچار فقدان است: «دیگری بزرگی وجود ندارد ... دیگری بزرگ دیگری بزرگ وجود ندارد» (لاکان، ۱۳۹۳: ۱۱۳). آنچه نظم نمادین را دچار اختلال می‌کند، بازگشت ابژه‌های امر واقع است.

۳-۲. امر واقع

امر واقع، سومین ضلع از الگوی سه ضلعی نظام لاکانی و از پیچیده‌ترین و رازآمیزترین و درعین حال بنیادی‌ترین مقوله‌های روان‌کاوی ژاک لاکان است. امر واقع در روان‌کاوی با جنایات روانی یا روان‌ضربه‌ها (trauma) ارتباط دارد. البته به باور ژیتک، 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 در نتیجه فرایند نمادسازی را مختل کند، بلکه احساس فقدان است؛ حفره و شکافی است که ما در درون خود احساس می‌کنیم. «صدای شیخ‌آسایی که از جایی در بدن من برمی‌خیزد؛ صدای اندام بی‌جسم و خودمختاری که در همان اندرونۀ من واقع شده‌است و درعین حال مانند یک‌جور انگل، یک‌جور مزاحم خارجی، غیرقابل کنترل است» (ژیتک، ۱۳۹۰: ۹۰). ابژه 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 درعین حال ابژه 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 پاره نخست بوف کور، (۱) راوی، (۲) دختر اثیری (ابژه مادری)، (۳) عمو، پیرمرد قوزی و پیرمرد نعش‌کش (نمایندگان نظم نمادین)، و در پاره دوم، (۱) راوی، (۲) بوگام‌داسی، عمه، دایه، لکاته (ابژه‌های مادرانه)، (۳) پدر یا عمو، شوهرعمه، پیرمرد خنزربن‌زری، قصاب، حکیم‌باشی (نمایندگان نظم نمادین)، شخصیت‌های اصلی‌اند:

۳-۱. ابژه‌های مادرانه

۳-۱-۱. بوگام‌داسی، مادر واقعی

مادر واقعی، نخستین مراقب نوزاد، نخستین ابژه عشق، و نخستین دیگری در شکل‌گیری هویت نوزاد است. لاکان (۱۳۹۲: ۱۲۷) مادر را «سوژه ازلی تقاضا» و «قدرت مطلق» می‌داند که «در روان‌کاوی همواره از آن» سخن می‌گویند. مادر واقعی راوی بوف کور، ابژه‌ای است از دست‌رفته، و از هم‌پن‌رو 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 به‌منزله

نشانه‌های عشق، از مادر می‌پذیرد. فقدان و غیاب مادر نیز به مثابه انکار این عشق است. مادر راوی، غایب است. پدر یا عموی راوی که پس از آزمایش اتاق مار ناگ، مشاعر خود را از دست داده، با بوگام‌داسی به شهرری برمی‌گردد و راوی را که بچه شیرخواری است، به خواهر خود - یا همان عمه راوی - می‌سپارد و با بوگام‌داسی، وی را ترک می‌کند. از این‌رو 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 دوسویه کودک و مادر دوران پیشادیدی را تداوم بخشد، اما راوی فاقد این ابژه است و نمی‌تواند میل مادر را ارضا کند. نگاه مادر به سوی دیگری است. بدین ترتیب، مادر، راوی را ترک می‌کند. همین وانهادگی و فقدان و غیاب مادر است که در کانون ناخودآگاه راوی قرار دارد و ضربه ویرانگری بر روح و روان راوی وارد آورده‌است: «آیا مادرم زنده است؟ شاید الان 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، عمه راوی جایگزین مادر می‌شود و راوی، زیر دست عمه که زن بلندبالایی است، در کنار لکاته بزرگ می‌شود و به قدری به عمه خود عشق می‌ورزد که خواهر شیری‌اش - یعنی همان دختر عمه‌اش - را که شبیه عمه است، به زنی می‌گیرد (همان: ۵۸).

راوی همچنین به دایه خود - که با واژه کودکانه «ننه‌جون» از او یاد می‌کند - وابستگی خاصی دارد. دایه راوی، دایه 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 مادرانه بیشتری به راوی می‌یابد و از او چون کودک ضعیف و ناتوانی که نیازمند مراقبت است، پرستاری می‌کند. در واقع دایه ابژه‌ای است که دقیقاً نقش مادر را - حتی در بزرگسالی - در زندگی راوی تداوم می‌بخشد (همان: ۷۹-۸۰).

۳-۲. لکاته؛ ابژه a کوچک لاکانی

لکاته، همزمان خواهر شیری و دختر عمه و همسر راوی است. دو تصویر کاملاً متضاد 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 بار عشق را تجربه می‌کند و راوی، اکنون پس از سال‌ها خود را «به یادبود بیجگی» لکاته تسلیت می‌دهد؛ «آن وقتی که یک صورت ساده بچگانه داشت و هنوز جای دندان پیرمرد خنزپنزی سر گذر روی صورتش دیده نمی‌شد» (همان: ۱۰۱). همین پاکی و بی‌قیدی و حالات آزاد کودکانه لکاته است که راوی بدان عشق می‌ورزد و او را به جست‌وجو وامی‌دارد و میل راوی را برمی‌انگیزد تا بار دیگر خاطره گذشته را زنده کند و سال‌ها بعد نیز - پس از مرگ لکاته - این خاطره کودکی، جنبه اثیری می‌یابد و در خواب‌ها و خیال‌ها و توهمات راوی بدل به دختر اثیری می‌شود: «صدایش یک زنگ گوارا داشت... مثل صدای دختر بچه‌ای شده بود که کنار نهر سورن با من سرمامک بازی می‌کرد» (همان: ۱۱۲).

خاطرات دوم راوی، مربوط به دورانی است که با لکاته ازدواج می‌کند و لکاته از عشق سر باز می‌زند. لکاته - که راوی هرگز حاضر نمی‌شود نام او را به زبان بیاورد - ابژه‌ای است که پس از قربانی شدن مادر در فرایند ادیبی، جایگزین مادر می‌شود و راوی تلاش می‌کند میل لکاته را تصاحب کند و عیش و ژوئی‌سانس از دست‌رفته را زنده سازد. به باور لاکان (۱۳۹۲: ۱۱۳) «ابژه جای چیزی را می‌گیرد که سوژه - در عرصه نمادین - از آن محروم می‌شود». پس از گذار از مرحله ادیبی، سوژه فقط از رهگذر جانشین‌سازی می‌تواند خلأ و فقدان و غیاب ابژه مادر واقعی را پر کند. لکاته در نظم نمادین، ابژه‌ای است که جانشین ابژه مفقود و از دست‌رفته مادر می‌شود. راوی، لکاته (دختر عمه و خواهر شیری خود) را به علت شباهت با عمه‌اش - که نقش مادر واقعی را در زندگی برعهده گرفته است - به زنی می‌گیرد. اساساً «یک مرد قادر نخواهد بود زنی را به‌عنوان معشوق خود دوست بدارد، مگر اینکه این زن، جایگزین ابژه‌ای باشد که مرد از طریق آن بتواند قسمی از ژوئی‌سانس خود را که در اثر کاستراسیون (Castration) [اختگی] سمبولیک از دست داده‌است، دوباره به دست آورد» (کدیور، ۱۳۸۸: ۸۴). ابژه‌هایی که راوی در لکاته یا دختر عمه‌اش می‌جوید، یادگارهای حقیقت گمشده و ابژه مادر هستند که در ساحت نمادین، از قید نمادسازی گریخته‌اند. لکاته یادآور یادگارهای دور و دردناک و ابژه گمشده‌ای است که راوی از آن محروم شده‌است (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۰۵).

ابژه‌هایی که از مادر در ناخودآگاه باقی می‌مانند، مانع از جذب راوی در ساحت نمادین می‌شوند و نظم نمادین را مختل می‌کنند. اما ابژه a کوچک، علاوه بر اختلال و شکاف در نظم نمادین، وعده جبران و تمامیت را نیز در سوژه ایجاد می‌کند. ابژه a کوچک، ابژه علت 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 همه چیز را سر پا نگه می‌دارد، با جست‌وجوی تمامیت محال / دچار فقدان و وعده رویارویی با ژوئی‌سانس، جان تازه می‌گیرد» (استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۹۱). راوی با همه وجود به لکاته میل می‌ورزد و تلاش می‌کند موضوع میل لکاته قرار گیرد (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۲-۶۱)، اما نمی‌تواند میل او را تصاحب کند و عیش و ژوئی‌سانس از دست‌رفته 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 همه آنان را به راوی ترجیح می‌دهد.

۳-۱-۳. دختر اثیری؛ ابژه آرمانی

دختر اثیری، ابژه آرمانی و مطلوب مطلق و گمشده راوی است. مطلوب مطلق، ابژه‌ای است نام‌ناپذیر؛ مطلوبی که هرگز به دست نمی‌آید؛ حقیقتی که برای همیشه از زندگی بشر رخت بر بسته‌است و انسان در اعماق وجود خود، فقدان و غیاب آن را احساس می‌کند. «در روان‌کاوی، این مقوله نفسانی را در حالت تعالی یافته آن، مطلوب مطلق می‌خوانند» (مولی، ۱۳۸۹: ۲۶۸). دختر اثیری به صورت موجودی مطلق و بی‌نقص و ماورای جهان مادی و انسانی، بر راوی تجلی می‌کند؛ حقیقت مطلق که فراتر از مردمان و انسان‌های معمولی است: «حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش، همه این‌ها نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست؛ اصلاً خوشگلی او معمولی نبود؛ او مثل یک منظره 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

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 رقص بتکده هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد» (همان: ۱۵).

مطلوب مطلق درواقع تصویر آرمانی مادر است؛ ابژه‌ای که در فرایند ادیبی، 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» (مولی، ۱۳۸۹: ۲۷۰). در نظر راوی، دختر اثیری آشناست و احساس می‌کند که در عالم مثال، روح و روانش با او همجوار بوده‌است؛ دنیای پیشادیبی، دوران یگانگی مطلق کودک و مادر، دورانی که کودک تمایزی میان جسم خود و مادر نمی‌بیند:

مثل اینکه من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. شراره 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 به هم ملحق شده باشیم؛ می‌بایستی در این زندگی، نزدیک او بوده باشم (همان: ۱۶-۱۷).

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 تجربه 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. محوطه باصفای محصور میان کوه‌ها که از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو پوشیده‌است، همان دوران کودکی راوی است؛ دورانی که راوی کنار نهر سورن، پشت درخت‌های سرو، نخستین بار 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 دخترچه بیرون آمد و به طرف قلعه رفت. لباس سیاهی داشت که با تاروپود

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: ۷۰-۷۱).

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

۲-۳. دال‌ها و استعاره‌های پدرا نه

استعاره پدر در قلب راون کاوی 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 (دیگری بزرگ، استعاره پدر، زبان) و پدر واقعی درواقع معادل‌های جدید گسترش یافته‌ای است که لاکان بر مبنای مفهوم فرویدی پدر برمی‌سازد و در سمینارها و آرای خود، مدام به کار می‌گیرد.

پیرمرد قوز کرده، پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزی، قصاب، حکیم‌باشی، شوهر عمه 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.

۱-۲-۳. 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 خیره‌نیای نخستین و پدر ازلی یا به تعبیر لاکان پدر تصویری است (اونز، ۱۳۸۷: ۱۷۲)؛ پدر مرده‌ای که در نقطه آغاز و سپیده‌دم تاریخ نشسته و مراقب و نظاره‌گر رفتار پسران خویش است و همه 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 رمه نخستین سخن می‌گوید که تمام زنان و دختران را در تملک خود داشت و خوشی‌ها و لذت‌ها را از پسران دریغ می‌کرد و همه 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

پسران رانده شده، یک روز گرد می آیند و پدر را می کشند و او را می خورند. به باور فروید، هرچند این پدر کشته می شود، خاطره قتل او موجب وضع قانون نهی از روابط جنسی با محارم در پسران می شود و قانون شکل می گیرد و قانون پدر حتی شدیدتر از گذشته بر زندگی پسران حاکم می شود (فروید، ۱۳۵۱: ۱۹۴-۲۰۰؛ فروید، ۱۳۹۲: ۱۱۰-۱۱۵).

نگاه های پدر نخستین و تصویری و نیز صدای چندشناک او را در همان بدو ورود به بوف کور می توان دید و شنید. پیرمردی که راوی بوف کور در صحنه آغازین داستان در صحرای پشت اتاق خود از دریچه هواخور بالای رف می بیند، تجسمی از پدر تصویری یا نیای نخستین است. راوی از صدای خنده های خشک و زنگ دار و چندشناک پیرمرد قوزی، هراسان از چهارپایه به پایین می پرد و ساعت ها از حال می رود و حتی وقتی به خود می آید، صدای زنگ خنده خشک پیرمرد را هنوز در گوش خود می شنود و جرئت نمی کند بار دوم از چهارپایه بالا رود. این صدای خنده چندشناک و نیز نگاه پیرمرد به صورت تصویری از قادر مطلق و هراس انگیز در کانون ناخودآگاه راوی قرار دارد و مدام در خواب ها و توهمات و تخیلات و نقاشی ها و طراحی های روی کوزه ها و گلدان راغه راوی تکرار می شود؛ صدایی که به باور راوی «از میان تهی بیرون» آمده است و یا به تعبیر ژیک (۱۳۹۰: ۳۳۸-۲۴۰) صدای «سرگردان و بی حامل» و «سرسخت و جان سخت» که به هیچ سوژه ای تعلق ندارد و «به سان تهدیدی» عمل می کند «که همه جا در کمین است». البته نیای نخستین، نخست اثر مخرب خود را بر زندگی پدر راوی می گذراد. بت بزرگ بتکده لینگم - که مادر راوی در تملک و تصرف اوست و جلوش می رقصد - تصویری از نیای نخستین است.

صدای این پدر مرده و پدر تصویری و نیای نخستین - که در بوف کور مانع یگانگی می شود و هرگونه لذت ناب را ممنوع و محال و همه خوشی ها را از راوی دریغ می کند و خرسندی های راوی را به ناخرسندی بدل می سازد - در قالب نمایندگان خود شنیده می شود. پیرمرد نعل کش، پیرمرد خنزرپنزی، قصاب، شوهر عمه، پدرانی هستند که در نظم نمادین، جایگاه پدر تصویری و نیای نخستین را اشغال کرده اند و اراده و خواسته های خود را همچون قانون به جامعه تحمیل می کنند و کنش های او را در رفتار خود بازنمایی می کنند.

۲-۲-۳. پدر واقعی؛ پدری اخته شده

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

مرجع قانون» باشد و به نظم نمادین انسجام بخشد، ولی پدر - به‌ویژه «پدر واقعی» - 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 خصی شده (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 باکره بتکده است و در مقابل بت بزرگ معبد می‌رقصد؛ بوگام‌داسی در تملک و تصرف نیای نخستین و پدر مرده - یعنی بت بزرگ معبد - است. بدین ترتیب 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 به کلی هویت سابق خود را از یاد می‌برد و به هیئت و شکل و شمایل پدر نخستین، پیرمرد قوز‌کرده، درمی‌آید و تسلیم نظم نمادین می‌شود.

۳-۲-۳. پدران نمادین

پیرمرد نعش‌کش و قصاب و پیرمرد خنزرنزری، 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 ادیبی راوی نامید که می‌کوشد راوی از ابژه مادر چشم بپوشد و با نام و قانون پدر همذات‌پنداری کند. آنچه جسم دختر اثری را برای راوی سرد و بی‌حس و ممنوع کرده، حضور و نگاه همین پدر است. همان‌گونه که گفته شد، اساساً ورود سوژه به ساحت دیگری بزرگ و امر نمادین، مشروط به چشم‌پوشی از ژوئی‌سانس در فرایند عقده‌اختگی و ادیبی است. نگاه خیره‌ای نیز که لاکان از آن سخن می‌گوید، در فرایند ادیبی شکل می‌گیرد (بوتبی، ۱۳۸۶: ۳۸۹). این نگاه خیره و سنگین دیگری بزرگ، مانع وحدت راوی و دختر اثری است و سبب می‌شود راوی برای ورود به ساحت نظم نمادین، ابژه مادری را قطعه‌قطعه و قربانی کند: «نام پدر، استعاره 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 اثری 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 کهنه خود می‌نهد، اما

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 دیگری بزرگ است که به کمکش می‌شتابد؛ دیگری بزرگی که در انتظار او نشسته و رفتار او را یک‌به‌یک از نظر می‌گذراند و ناظر اعمال اوست. راوی با کمک و مداخله پیرمرد نعش‌کش - که می‌داند راوی در جست‌وجوی حمال و کالسکه نعش‌کشی است و راه خانه او را نیز می‌داند - چمدان را به بیرون از خانه می‌برد و او را به محوطه خلوت و آرام و باصفایی می‌رساند که راوی باوجودی که احساس می‌کند آنجا را هرگز ندیده، خارج از تصورش هم نیست و به نظرش آشنا می‌آید (هدایت، ۱۳۴۹: ۳۳). این محوطه خلوت و آرام و باصفا، همان دنیای پیشادویی 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 خاطره آن در ناخودآگاه راوی باقی مانده‌است. پیرمرد با بیلچه و کلنگی که همراه دارد، با چالاکی آدم کهنه‌کاری، در زیر درخت سرو، گودالی به اندازه چمدان می‌کند و راوی را ترک می‌گوید. راوی چمدان را در گودال می‌گذارد و برای آخرین بار در آن را بازمی‌کند و چشمان سیاه دختر اثریری را می‌بیند که بدون «حالت رگ‌زده» به او نگاه می‌کنند. راوی در چمدان را می‌بندد و آن را به خاک می‌سپارد و با قلوه‌سنگ و شن، همه اثر قبر را به کلی محو می‌کند، به طوری که حتی خودش هم نمی‌تواند قبر را از باقی زمین تشخیص دهد.

آنچه از رهگذر قربانی شدن ابژه مادر (دختر اثریری) 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 قفسه سینه خود احساس می‌کند. گلدان راغه دالی است که تصویر دختر اثریری بر آن نقش شده‌است و جانشین دختر اثریری می‌شود. دال و نماد با مفهوم مرگ گره خورده‌است؛ مرگ، سازنده نظم نمادین است. «امر نمادین قلمرو مرگ، غیاب و فقدان نیز هست» (اونز، ۱۳۸۷: ۱۲۶). لاکان به اعتبار این جمله هگل که «واژه، قتل شیء است» معتقد است که «هستی زبان، ناهستی ابژه‌هاست» (بوتی، ۱۳۸۶: ۲۴۲).

به عبارت دیگر، دال، خود ابژه و مدلول نیست، بلکه حضورش بیانگر غیاب و فقدان ابژه است؛ دال جایگزین ابژه‌ای می‌شود که مفقود است. در بوف کور نیز هنگام گذار راوی از فرایند ادیپی و اختگی به ساحت نمادین، دختر اثریری - یعنی مدلول و ابژه حقیقی - قربانی

می‌شود و دال و تصویر، جایگزین وجود حقیقی او می‌گردد. بدین ترتیب، دنیای تازه‌ای که راوی بوف کور در پاره دوم داستان، پس از قربانی‌کردن دختر ائیری، در آن چشم می‌گشاید، ساحت دیگری بزرگ و نظم نمادین و قانون پدر و قلمرو دال‌هایی است که به هیچ مدلولی ارجاع داده نمی‌شوند؛ دنیای مرگ و نیستی؛ سرزمین دال‌های بی‌مدلول.

قصاب و پیرمرد خنزرنزری، 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 همه مناظر زیبای شهری 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 دریچه اتاقش حرکات «ترسناک، سنگین و سنجیده» و حساب‌شده 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 «هیكل ترسناکی» تجلی می‌کند که مدام مراقب اعمال راوی است و اعمال و رفتار راوی را حساب‌شده و سنجیده در پیش چشم دارد (همان: ۸۵-۸۴).

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

پیرمرد خنزرنزری نیز نماینده نام و اخلاق و قانونی است که بر این قلمرو حاکم است. بساط پیرمرد، اشیای زنگ‌زده و کثیف و چرک‌گرفته است: «یک دستگاله، دو تا نعل، چند جور مهره رنگین، یک گزلیک، یک تله‌موش، یک گازانبر زنگ‌زده، یک آب‌دوات‌کن، یک شانه دندان‌شکسته، یک بیلچه و یک کوزه لعابی... که رویش را دستمال چرک انداخته» (همان: ۵۲) و نیز قیافه و لباس و شال‌گردن چرک‌گرفته، عبای ششتری و «یخه 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).

۳-۳. 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 پیشادویی 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 پیشادویی، در ساحت دیگری بزرگ نمی‌تواند نام و قانون پدر را درونی‌سازی کند؛ پدر نقش کم‌رنگی در شکل‌گیری هویت راوی دارد؛ دال پدر در بوف کور غایب است و راوی فقط از روایت‌های ضدونقیض دیگران است که سرنوشت غم‌انگیز و اسف‌بار پدر و عمومی خود را می‌شنود. پدر یا عمو - به‌رحال کسی که در شکل‌گیری هویت راوی، جایگاه دال و نام پدر را اشغال می‌کند - پس از بیرون آمدن از اتاق آزمایش، پیر و شکسته می‌شود و از وحشت، موه‌های سرش سفید می‌شود و زندگی سابق خود را به‌کلی از یاد می‌برد. در واقع آنچه در نظم نمادین بوف کور از کف می‌رود، گره‌گاهی است که به زنجیره بی‌پایان دال‌های 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؛ پدر راوی در همهٔ صحنه‌های داستان غایب است و تصویر راوی از پدر فقط از دریچه 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 دیگری بزرگ و نظم نمادین و زندگی اجتماعی جامعه خود ارائه می‌کند. دنیا در نظر راوی، «یک خانه 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 خانه راوی و پیرمرد خنزرپنزی - که در برابر خانه راوی بساط پهن کرده و فقط با خواندن قرآن در شب‌های جمعه ارتزاق می‌کند - نمایندگان برجسته و اصلی آن هستند (همان: ۹۰-۹۱).

راوی نمی‌تواند در ساحت دیگری بزرگ با «رجالهایی که همه آن‌ها قیافه طماع» دارند و «دنبال پول و شهوت» می‌روند، همانندنگاری کند (همان: ۶۸). دیگری بزرگ، انسجام‌بخش نیست؛ دیگری بزرگ نمی‌تواند پاسخ‌گوی عیش و ژوئی‌سانس ازدست‌رفته راوی در فرایند ادیبی باشد. براین اساس، راوی بوف کور با هدف گریز از بی‌نظمی و ناامنی ساحت نمادین و دیگری بزرگ، نام پدر را به تعلیق درمی‌آورد و بار دیگر به ساحت وحدت خیالی پیش‌ادیبی 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 - حس بکنم که سالمم - ... همین که صورت آرام دایه‌ام را می‌دیدم... یادگارهای آن وقت در من بیدار می‌شد؛ شاید امواج مرموزی از او تراوش می‌کرد که باعث تسکین من می‌شد (همان: ۷۷-۷۸).

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 - یعنی انکار و تعلیق نام پدر و خزیدن در آغوش ابژه‌های مادرانه - موجب ظهور بن‌معناهای پارانوئیدی در راوی بوف کور می‌شود.

فروید، روان‌پریشی پارانوئیدی را ناشی از تمایلات همجنس‌خواهانه روان‌پریش می‌داند (فروید، ۱۳۸۳: ۲۳۹-۲۴۴)، 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 پارانوئیدی درواقع حافظ سوژه دربرابر آشفتگی و ناامنی‌ای است که روان‌پریش احساس می‌کند: «تفسیر پارانوئیدی، 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» (ژیشک، ۱۳۹۰: ۴۱-۴۲).

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

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 در برابر پذیرش عقاید دیگران به شدت 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 - مانند اضطراب و دلهره و بدبینی و خودبینی و گوشه‌گیری و بدگمانی - در راوی بوف کور، علاوه بر ضعف پدر، تجسم اختناق دیگری بزرگ است. به همان اندازه که ضعف و ناتوانی و فقدان پدر در همذات‌پنداری سوژه اختلال ایجاد می‌کند، استبداد و اختناق نیز محل 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» (مولی، ۱۳۸۹: ۱۴۸-۱۴۹). بوف کور در سال ۱۳۱۵ خورشیدی در دوران حکومت رضاشاه نوشته شد؛ دورانی که نظام خودکامهٔ پهلوی تلاش می‌کرد با سرکوب مخالفان و

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 سایه خود اعتماد می‌کند و شکست‌های خود را با او در میان می‌گذارد.

۴. نتیجه

تحقق تمامیت و وحدت در *بوف کور* در زنجیره بی‌پایان دال‌ها به تعویق می‌افتد و تلاش راوی برای یافتن هویت پایدار و گره‌گاهی منسجم، به شکست منجر می‌شود. نظم نمادین، ساحت دال‌های بی‌مدلول است که در آن هر دالی به دالی دیگر و آن نیز به دال‌های دیگر ارجاع داده می‌شود و این زنجیره بی‌پایان دال‌ها همچنان به تعویق می‌افتد. نام و قانون پدر در ساحت نمادین، گره‌گاهی است که به‌طور موقت به بازی بی‌پایان دال‌ها 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 دال به دال و استعاره پدری دیگری ارجاع می‌یابد، اما دال‌های پدری انسجام ندارند و نمی‌توانند به سرگشتگی‌های راوی پایان دهند. از این رو *راوی* نام پدر را انکار می‌کند و به تعلیق درمی‌آورد و به ابژه مادرانه پناه می‌برد و تلاش می‌کند در ساحت خیال، رابطه دوسویه پیشادایی کودک و مادر را زنده کند، ولی ابژه مادرانه، حاشیه امنی نیست که به *راوی* انسجام بخشد و این بازگشت، نهایتاً ره‌آوردی جز روان‌پریشی برای او ندارد و موجب ظهور مؤلفه‌های پارانوئیدی - مانند بدگمانی، شک و تردید و سوءظن شدید به جهان پیرامون، ترس خوردگی، اضطراب، آشفتگی، بدبینی، دلزدگی، افسردگی، گوشه‌گیری، تنهایی، مردم‌گریزی، خودبزرگ‌بینی - در *راوی* می‌شود.

منابع

- اسمیت، فیلیپ (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریه فرهنگی*، ترجمه حسن پویان، تهران، دفتر پژوهش فرهنگی. استاورا کاکیس، یانیس (۱۳۹۲)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمه محمدعلی جعفری، تهران، ققنوس. اونز، دیلن (۱۳۸۷)، *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لاکانی*، ترجمه مهدی رفیع و مهدی پارسا، تهران، گام نو.
- ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۸)، *ناخودآگاه*، ترجمه شیوا رویگریان، تهران، مرکز.

- ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.
- بلزی، کاترین (۱۳۸۹)، *فرهنگ و امر واقعی (نظریه‌پردازی نقد فرهنگی)*، ترجمه جلال فرزانه‌دهکردی، تهران، دانشگاه امام صادق (ع).
- بوتبی، ریچارد (۱۳۸۶)، *فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لاکان)*، ترجمه سهیل سمی، تهران، ققنوس.
- جلاله‌وند، مجید (۱۳۹۴)، «*راوی بوف کور*، رانۀ مرگ و شکاف در نظم نمادین»، *ادب‌پژوهی*، شماره ۳۳، صص ۹-۳۶.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۰)، *کنزنگریستن*، ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران، رخداد نو.
- _____ (۱۳۹۲)، *چگونه لاکان بخوانیم*، ترجمه علی بهروزی، تهران، رخداد نو.
- فروید، زیگموند (۱۳۵۱)، *تئوریک توتّم و تابو*، ترجمه هاشم رضی، تهران، طهوری.
- _____ (۱۳۸۳)، *کاربرد تناعی آزاد در روان‌کاوی کلاسیک*، گردآوری و ترجمه سعید شجاع شفق، تهران، ققنوس.
- _____ (۱۳۹۲)، *موسی و یکتاپرستی*، ترجمه صالح نجفی، تهران، رخداد نو.
- کدیور، میترا (۱۳۸۸)، *مکتب لاکان (روان‌کاوی در قرن بیست‌ویکم)*، تهران، اطلاعات.
- لاکان، ژاک (۱۳۸۴)، «*جنسیت در تنگناهای دال*»، ترجمه محمدرضا رضوی، *فارابی*، شماره ۵۷، صص ۲۱-۲۸.
- _____ (۱۳۹۲)، «*امیل و تفسیر میل در هملت*»، ترجمه صالح نجفی، *مونا لیزای ادبیات (مقالاتی درباره هملت)*، گردآوری و ترجمه مهدی امیرخانلو، تهران، نیلوفر، صص ۱۱۹-۱۸۰.
- _____ (۱۳۹۳)، *تلویزیون*، ترجمه انجمن روان‌پژوهان فارسی‌زبان فرانسه، تهران، رخداد نو.
- مایرز، تونی (۱۳۸۵)، *اسلاوی ژژیژک*، ترجمه احسان نوروزی، تهران، مرکز.
- موللی، کرامت (۱۳۸۹)، *مبانی روان‌کاوی فروید - لاکان*، تهران، نی.
- میلنر، آندرو و جف براویت (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*، ترجمه جمال محمدی، تهران، ققنوس.
- هدایت، صادق (۱۳۴۹)، *بوف کور*، تهران، امیرکبیر.
- هومر، شون (۱۳۸۸)، *ژاک لاکان*، ترجمه محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، تهران، ققنوس.