ادب پژوهی
شمارهٔ سی و سوم
پاییز ۱۳۹۴
صفحات ۳۶-۹

راوی *بوف کور*، رانهٔ مرگ و شکاف در نظم نمادین

مجید جلاله‌وند آلکامی*
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

نظم نمادین ساحت مرگ ابژه‌هاست. دال و نماد با مرگ گره خورده‌اند. با طلوع دال‌ها، مدلول‌ها غروب می‌کنند و خرسندی‌های پیشانمادین از زندگی بشر رخت برمی‌بندند و نگاه سنگین و خیره‌ای بر زندگی حاکم می‌گردد که سوژه را از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود محروم می‌کند. اما نظم نمادین خود پیرامون یک هستهٔ تروماتیک برساخته شده‌است؛ پیرامون چیزی که از نمادینه شدن می‌گریزد. رانهٔ مرگ در روان‌کاوی نوفرویدی لاکان عنصری است انقلابی که نظم نمادین را مختل می‌کند. *بوف کور* رانهٔ مرگ است؛ نظم نمادین در *بوف کور* به دیدهٔ تردید می‌نگرد. راوی *بوف کور* مازادی است که تن به دام دال‌های نظم نمادین نمی‌سپارد. بوگام داسی، دختر اثیری و لکاته استعاره و تجسمی از خوشی‌هایی هستند که در نظم نمادین از راوی دریغ شده‌اند. این فقدان و محرومیت راوی را به جستجو و تکرار خوشی‌ها و ابژه‌های از دست رفته برمی‌انگیزد. این مقاله تلاش می‌کند با استفاده از تلقی ژاک لاکان از رانهٔ مرگ، اصرار راوی *بوف کور* را در شکستن ممنوعیت‌های نظم نمادین مورد بررسی قراردهد تا نشان دهد که *بوف کور* برخلاف نظر بعضی از منتقدان اثری منفعل نیست.

واژگان کلیدی: رویکرد لاکان، نظم نمادین، ممنوعیت، رانهٔ مرگ، *بوف کور*

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *majid_jalalvand@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۱۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۹/۲۴

۱- مقدمه

فقدان و محرومیت و به‌ویژه مرگ از مضامین محوری رمان *بوف کور* و اغلب داستان‌های صادق هدایت است. مقاله‌ها و کتاب‌های زیادی از زمان خودکشی هدایت تاکنون به مقولهٔ مرگ در زندگی، آثار و افکار هدایت پرداخته‌اند که از جملهٔ آنها می‌توان به *صادق هدایت و هراس از مرگ* (صنعتی، ۱۳۸۸)؛ *صادق هدایت و مرگ نویسنده* (کاتوزیان، ۱۳۷۴)؛ *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت* (جورکش، ۱۳۷۷)؛ «جایگاه مرگ در آثار صادق هدایت» (محمودیان، ۱۳۷۹)؛ «دغدغهٔ مرگ در آثار هدایت» (سلیمی، ۱۳۷۹) و مقاله‌ها و کتاب‌های فراوان دیگری اشاره کرد که مسألهٔ مرگ را از منظر فکری، فلسفی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و... در آثار و افکار هدایت بررسی کرده‌اند.

یکی از رویکردهایی که می‌توان با آن لایه‌های پنهان و عمیق *بوف کور* را تحلیل کرد، دست‌آوردهای ژاک لاکان[1] است.(۱) لاکان (۱۹۸۱-۱۹۰۱)، روان‌کاو پساساخت‌گرای فرانسوی، یکی از تأثیرگذارترین اندیشمندان و نظریه‌پردازان معاصر شمرده می‌شود. وی صورت‌بندی تازه‌ای از آراء و آثار فروید ارائه می‌دهد و از فروید و از حوزهٔ روان‌کاوی فراتر می‌رود و با تلفیق زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، روان‌کاوی و فلسفه، دنیای ذهن فرد را در شبکه‌ای از روابط پیچیده و گستردهٔ اجتماعی و فرهنگی می‌کاود (نک. اسمیت، ۱۳۸۷: ۳۳۰-۳۲۹ ؛ ژیژک، ۱۳۹۲: ۱۱؛ بلزی، ۱۳۸۹: ۱۱۵-۷۷؛ مایرز، ۱۳۸۵: ۳۷ و میلنر و براویت، ۱۳۸۷: ۱۷۵-۱۷۱). مرگ در روان‌کاوی ژاک لاکان در مفهوم رایج به کار نرفته، بلکه ابعاد و مفهوم تازه‌ای نسبت‌به تلقی‌های متعارف یافته‌است. رانهٔ مرگ در رویکرد لاکان، برخلاف تصور رایج، نیرویی است انقلابی و آفریننده که از نظم نمادین می‌گریزد و ساختارهای آن را در هم می‌شکند.

این مقاله درپی آن است که با تلقی لاکان از رانهٔ (سائق) مرگ، ممنوعیت‌های نظم نمادین و اصرار راوی *بوف کور* در شکستن این ممنوعیت‌ها را بررسی کند تا نشان دهد که *بوف کور* برخلاف نظر بعضی از منتقدان اثری منفعل نیست. این بررسی شامل چهار بخش است. در گام نخست به موضوع استیلای فرهنگ و تمدن و نظم نمادین بر زندگی بشر و ناخرسندی‌های سوژه در آن می‌پردازد و تلاش می‌کند مفهوم رانهٔ مرگ را در روان‌کاوی فروید و لاکان روشن سازد. بخش دوم، فقدان و محرومیت‌های راوی را در

1. Jacques Lacan

ساحت نظم نمادین و تلاش او برای گریز از این محدویت‌ها و ممنوعیت‌ها تحلیل می‌کند. بخش سوم می‌کوشد ممنوعیت ژوئی‌سانس ناب (اصل لذت)، عوامل شکست و عدم تحقق وحدت و یگانگی را در *بوف کور* بررسی کند و بخش پایانی خلأها و شکاف‌های نظم نمادین و شورش و طغیان راوی را علیه آن نشان می‌دهد.

نوشتهٔ حاضر درواقع مکمل مقاله‌ای است با عنوان «راوی *بوف کور* در زنجیرهٔ دال‌های بی‌پایان نظم نمادین» که نگارنده در آن با رویکرد نوفرویدی و پساساخت‌گرایانهٔ لاکان، شخصیت راوی *بوف کور* را در گذار از ساحت پیشاادیپی به نظم نمادین و نام و قانون پدر بررسی نموده‌است. پدر حافظ و ناظر نظم نمادین است. اما در *بوف کور* پدر گره‌گاهِ محکم و منسجمی نیست که به فرآیند هویت‌یابی راوی در نظم نمادین پایان می‌دهد؛ از این‌رو، راوی *بوف کور*، نام پدر را به تعلیق درمی‌آورد و به دامن ابژه‌های مادرانه می‌غلتد. تعلیق نام پدر و تعویق هویت‌یابی در زنجیرهٔ دال‌های بی‌پایان نظم نمادین موجب ظهور مؤلفه‌های پارانوئیدی در راوی *بوف کور* می‌گردد.

۲- رانهٔ (سائق) مرگ

به باور فروید تمدن بزرگ‌ترین مانع در مقابل خوشی‌ها و لذت‌جویی‌های بی‌حدوحصر انسان است و تعارضی بنیادین، خصمانه و آشتی‌ناپذیر میان «رشد فردی و رشد معطوف به فرهنگ» وجود دارد. تمدن با سرکوب و تصعید غرایز، خلق سوپراگو و ندای وجدان، سوژه را مجبور می‌کند که از بسیاری از خوشی‌ها، لذت‌ها و خواسته‌های طبیعی و غریزی و سائقه‌های دلخواهش به نفع تمدن و استواری نظم اجتماعی چشم بپوشد (۱۳۸۷: ۱۰۸و ۲۵۳۷: ۱۵۸). گذر از زندگی بدوی به عرصهٔ فرهنگ و تمدن و «تغییر در نظام حاکم ارزشی را چه‌بسا محتاطانه بتوان به صورت زیر تعریف کرد:

از:	**به:**
ارضای بی‌واسطه	ارضای با تأخیر
لذت	کنترل لذت
کیف (بازی)	زحمت (کار)
پذیرندگی	تولیدگری
فقدان سرکوب	امنیت

فروید این دگرگونی را تبدیل اصل لذت[1] به اصل واقعیت[2] توصیف می‌کند» (مارکوزه، ۱۳۸۹: ۳۶). این تبدیل و گذار، روان‌ضربه‌ای جبران‌ناپذیر هم بر زندگی نوع بشر و هم بر زندگی فردفرد انسان‌ها در طول تاریخ وارد آورده‌است (نک. فروید، ۱۳۵۱: ۲۰۰-۱۹۴؛ ۱۳۸۷: ۹۹-۹۵ و ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۰۰). فروید در نقد تمدن می‌نویسد: «ما خوشبخت‌تر می‌بودیم اگر آن را فرومی‌گذاشتیم و به جانب مناسبات [وضعیت‌های] بدوی رجعت می‌کردیم» (۱۳۸۷: ۴۴).

به باور لاکان نیز نظم نمادین (زبان، نام و قانون پدر یا دیگری بزرگ)، قلمرو مرگ، غیاب و فقدان است. دال و نماد با مفهوم مرگ گره خورده‌است، مرگ سازندهٔ نظم نمادین است (اونز، ۱۳۸۷: ۱۲۶). لاکان به اعتبار این جملهٔ هگل که «واژه، قتل شیء است» معتقد است که «هستی زبان، ناهستی اُبژه‌هاست» (بوتبی، ۱۳۸۶: ۲۴۲). لاکان معتقد است که دوران پیشازبانی (پیشانمادین، پیشاادیپی، امر خیالی یا تصویری) که مرحلهٔ آینه‌ای[3] نیز نامیده می‌شود (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۱۵۷-۱۵۶ و ۱۷۵و ۲۴۲؛ ایستوپ، ۱۳۸۸: ۸۷-۸۵ و ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۲۸)، دوران وحدت سوژه و ابژه و یگانگی مطلق کودک و مادر است. کودک و مادر در هم آمیخته‌اند و حقیقت واحدی را تشکیل می‌دهند، اما نام و قانون پدر، این وحدت مهرآمیز دوسویهٔ کودک و مادر را در هم می‌شکند و کودک را از آغوش گرم مادر محروم می‌کند و او را به ساحت دال‌های بی‌پایان نظم نمادین پرتاب می‌کند و ساختار سه‌گانهٔ کودک، پدر و مادر را شکل می‌دهد. نظم نمادین یا نام و قانون پدر یا دیگری 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 درونی‌کردن آن، پراکندگی‌های خود را انسجام بخشد (ژیژک، ۱۳۹۲: ۲۰). اما با ورود سوژه به ساحت نام و قانون پدر و به محض چیره‌شدن نظم نمادین، خوشی‌های پیشازبانی و پیشاادیپی خود را به صورت ابژهٔ منع‌شده نشان می‌دهد:

> ممنوعیت ژوئی‌سانس (اصل لذت) ذاتی ساختار نمادین زبان است [...] ورود سوژه به امر نمادین، مشروط به چشم‌پوشیِ آغازین خاصی از ژوئی‌سانس در عقدهٔ اختگی [و ادیپی] است (اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۱ـ ۲۹۰).

1. pleasure principle
2. reality principle
3. The mirror stage

این دیگری که همهٔ خوشی‌ها و لذت‌ها را در انحصار و تصرف خود دارد و شیرینی لذت وصل اولیه و احساس کلیت و هویت منسجم دوران پیشاادیپی را از کودک می‌گیرد، سبب می‌شود که سوژه، ذاتی‌ترین بخش وجودی خود را به‌صورت ابژهٔ گمشده تجربه کند؛ «سوژه به‌واسطهٔ رابطه‌اش با دال از بخشی از وجودش، از خودِ زندگی‌اش محروم می‌شود، بخشی از وجودش که واجد ارزش آن چیزی شده که او را به دال پیوند می‌زند» (لاکان،۱۳۹۲: ۱۴۸). به عبارت دیگر، این فرایند، نوعی فقدان همیشگی در سوژه ایجاد می‌کند؛ احساسی که برای همیشه همراه او خواهد بود و دال‌های سیال نظم نمادین هرگز نخواهند توانست، بر چندپارگی و فقدان سوژه سرپوش بگذارند.

در روان‌کاوی فروید و لاکان تنها عنصری که تمدن و نظم نمادین را تهدید می‌کند، رانه (سائق) مرگ است. (فروید،۱۳۸۷: ۸۵). مرگ در آثار ادبی و هنری به شکل‌های مختلفی تجسم یافته‌است. اغلب فلاسفه نیز از افلاطون تا شوپنهاور، نیچه و به‌ویژه هایدگر و پل تیلیش تلاش کرده‌اند تأثیر عمیق مرگ را بر زندگی بشر بررسی کنند و نشان دهند. مفهوم مرگ در روان‌کاوی ابعاد تازه‌تری می‌یابد. بخش گسترده‌ای از درگیری‌های ذهنی فروید در نیمهٔ دوم پژوهش‌هایش، معطوف به مرگ است. فروید در طول جنگ اول و پس از آن در مقاله‌های «اصل ورای لذت» و «تمدن و ناخرسندی‌های آن» تا آخرین مقالهٔ مهم خود؛ یعنی، «تحلیل امر پایان‌پذیر و امر پایان‌ناپذیر» با قاطعیت بیش از پیش درصدد اثبات رانهٔ (سائق) مرگ[1] بود که به باور او در کنار رانهٔ زندگی بر کنش و رفتار آدمی حاکم است (نک. بوتبی، ۱۳۸۶: ۲۷-۲۶ و راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۱). برداشت و تفسیر تازهٔ فروید از مرگ باب پژوهش‌های جدیدی را به روی دانشمندان ازجمله شاگردان مکتب خود او چون اتو رنک، اریک فروم، ژیل دولوز و دیگران گشود،(۲) اما در این میان هیچ‌یک جز خود فروید و ژاک لاکان از تأثیر عمیق مرگ بر کنش‌ها و رفتار آدمی سخن نگفته‌اند. رانهٔ مرگ در قلب روان‌کاوی فروید و ژاک لاکان قرار دارد (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۲).

فروید در مقالهٔ «اصل ورای لذت» در مقابل غرایز زندگی از غرایز مرگ سخن می‌گوید. پیش از انتشار این مقاله فروید معتقد بود غرایز زندگی یا «اروس» مانند

1. death drive

گرسنگی، کشش جنسی و تشنگی که با اصل لذت همراه‌انـد، خـلاق، ضـامن بقـا و مایـهٔ حیات هستند و هر آنچه را که رنج‌آور باشد، دفع و هر آن‌چه را که لذت‌بخـش و موجـب صیانت نفس است، جذب می‌کنند، اما در مقالهٔ «اصـل ورای لـذت» بـرخلاف آراءِ سـابق خود، درصدد است اثبات کند که جریان فعالیت روانی انسان را تنشی غیـر لـذت‌جویانـه، راه‌می‌اندازد و همواره اصل لذت بر رفتار انسان مسلط نیست:

> صحیح نیست در جریان فرایندهای ذهنی از سلطهٔ اصل لذت سخن گفت. اگر چنـان سـلطه‌ای وجود می‌داشت اکثریت عظیم فرایندهای ذهنی ما می‌بایست با لذت همراه می‌شد یـا بـه لـذت می‌انجامید درحالی‌که تجربهٔ عام به طور مطلق با چنان نتیجه‌گیری تضاد دارد. بنابراین حـداکثر چیزی که می‌توان گفت این است که در ذهن گرایش قوی به سوی اصل لـذت وجـود دارد، امـا وضعیت‌ها یا نیروهای معین دیگری با این گرایش در تضادند (۱۳۸۲: ۲۷).

به زعم فروید، تکرار و بازگشت رؤیاها، خواب‌ها و تجارب تروماتیـک (روان‌ضـربه‌هـا و زخم‌های جبران‌نکردنی و آسیب‌زای روحی)، مغایر اصل لذت‌اند. فروید نشان می‌دهد کـه خواب‌ها و تجارب تروماتیک که در ذهن و زندگی روان‌رنجوران تکرار مـی‌شـوند و مکـرراً بیمار را به وضعیت حادثه‌ای دردآور برمی‌گردانند، دربردارندهٔ هیچ لذتی نیستند. امـا ایـن فرآیند از سوی دیگر بیانگر آن است که باید چیزی در «ورای اصل لذت» باشد که سـوژه با تکرار تجربه و واقعهٔ ناخوشایند، در جستجوی آن است. ایـن لـذتی کـه فراسـوی اصـل لذت قرار می‌گیرد، میل انسان به آرامش مرگ و نابودی و نیستی اسـت. بـه بـاور فرویـد غرایز مرگ[1]، کشش و میل انسان به حالت سکون و آرامش مطلق و جاودانه و برگشت به وضعیت اولیه و ابتدایی و غیرارگانیک و غیرزنده است؛ یعنی همان وضعیتی که زندگی از جنب‌وجوش و پویایی بازمی‌ایستد و به سـوی سـکون، لختـی و ایسـتایی ماقبـل حیـات بازمی‌گردد (نک. ۱۳۸۲ و ۱۳۸۷: ۸۲-۸۱). فروید استدلال می‌کنـد اساسـاً همـهٔ غرایـز - کـه محافظه‌کار و به شکل تاریخی کسب شده‌انـد - کششـی هسـتند «کـه در بطـن زنـدگی ارگانیک نهفته»اند و «به طرف احیای حالت اولیهٔ چیزها گـرایش دارنـد ...» تـا وضـعیت اولیهٔ آنها را احیا کنند (۱۳۸۲، ۵۶). بر این اساس فروید نتیجه می‌گیرد که میل و «گرایش غالب زندگی ذهنی و شاید زندگی عصبیِ» انسان نیـز تلاشـی اسـت بـرای بازگشـت بـه وضعیت ازلی، حالت ابتدایی و غیرارگانیک و «کاهش یا ثابت نگه‌داشتن یا امحـای تـنش

1. Thanatos

درونی حاصل تحریک»؛ همان حالتی که به «نیروانا» معروف است. فروید «این میل و وضعیت را دلیل محکمی برای اعتقاد به وجود غرایز» مرگ می‌داند (همان، ۷۳). فروید حتی گام فراتر می‌نهد و می‌گوید نه‌تنها غرایز مرگ به سوی سکونِ ازلی و ایستایی میل دارند و حرکت می‌کنند، بلکه «اصل لذت» و غرایز و «محافظان زندگی نیز اساساً خادمان مرگ‌اند» و در «خدمت احضار مرگ» قرار دارند (نک. همان، ۵۷ و ۸۰) و راه خود را به سوی مرگ طی‌می‌کنند و درنهایت به‌صراحت مدعی می‌شود از آنجا که «هر چیز زنده‌ای به سبب دلایل درونی می‌میرد» و به چیز غیرارگانیک تبدیل می‌شود، ناگزیر «هدفِ تمامی زندگی مرگ است» (همان، ۵۶).

رانهٔ مرگ یکی از مفاهیم محوری روان‌کاوی ژاک لاکان است (نک. بوتبی، ۱۳۸۶: ۲۵۳-۲۳۴ ؛ راگلند، ۱۳۸۴؛ ژیژک، ۱۳۹۲: ۹۶-۷۷ و علی، ۱۳۹۳: ۱۶۲-۱۲۱). لاکان نیز چون فروید، معتقد است که این رانهٔ مرگ است که بر کنش‌های انسان حاکم است و انگیزهٔ کنش‌های آدمی را تعیین می‌کند؛ «ما نه به سوی مرگ بلکه به موجب مرگ به حرکت درمی‌آییم» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۲۴) و مرگ «در تمامی کنش‌های روزمره‌مان، ما را به پیش می‌راند» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۸). لاکان نظریهٔ رانهٔ مرگ را از فروید اخذ می‌کند، اما مورد نقد قرار می‌دهد (نک. علی،۱۳۹۳: ۱۲۵). رانهٔ مرگ در نظرگاه فروید با زیست‌شناسی گره خورده‌است، اما از نظر لاکان رانهٔ مرگ خارج از قلمرو زیست‌شناسی قرار دارد و نه با طبیعت بلکه با فرهنگ مرتبط است؛ با زبان پیوند دارد و در ساحت نظم نمادین جای می‌گیرد (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۸-۲۹۷). مهم‌ترین وجه مشترک مفهوم مرگ در روان‌کاوی فروید و لاکان، پیوند میان رانهٔ مرگ و اصل تکرار است. «لاکان در ایجاد اجتماع و پیوند میان رانهٔ مرگ و مفهوم تکرار دنباله‌رو فروید است» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۸) و به پیروی از فروید، رانهٔ مرگ را با تکرار مرتبط می‌داند. همان‌گونه که گفته شد فروید از تجارب درمانی خود دریافته بود که سوژه‌ها به نحو وسواسی تجارب دردناک یا روان‌ضربه‌های خود را تکرار می‌کنند و این عمل در تعارض مستقیم با اصل لذت قرار داشت. تکرار مکانیکی تجارب دردناک که سوژه در آن در جستجوی احیای لذت و خوشی ازدست‌رفته است، به باور لاکان سائق یا رانهٔ مرگ است:

> لاکان دریافت که مرگ در سرچشمهٔ زندگی در فقدان کیفی اثر می‌گذارد که ما درپی جانشین‌سازی برای آن هستیم، [کیفی] که با تکرارهایی صورت می‌گیرد که به‌سرعت به وظیفه بدل می‌شوند (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۷۴).

لاکان اساساً همهٔ رانه‌ها را رانهٔ مرگ می‌داند. رانه متفاوت از میل است. میل گرفتار رابطهٔ دیالکتیکی می‌شود و همواره می‌تواند به ضد خود بدل شود و یا از یک ابژه چشم بپوشد و به ابژه‌ای دیگر بپردازد. در مقابل، رانه ساکن است و تن به حرکت دیالکتیکی نمی‌سپارد و فریب دیالکتیک شبکهٔ نمادین را نمی‌خورد و بر یک خواست و مطلوب پافشاری می‌کند و اصرار می‌ورزد (ژیژک،۱۳۹۰: ۴۹-۴۷ و ۲۵۴)؛ رانه تکراری است مکانیکی که هرگز از هدف خود دست برنمی‌دارد؛ رانه:

> نقش آدم ماشینی برنامه‌ریزی‌شده‌ای را ایفا می‌کند که حتی وقتی هیچ‌چیز از او به‌جز اسکلتی فلزی و بی‌پا به‌جا نمانده‌است، باز هم بر خواست پای می‌فشارد و بدون کوچک‌ترین ردپایی از سازش یا دودلی به تعقیب قربانی خویش ادامه می‌دهد (همان: ۴۸).

از این‌رو، به باور لاکان همهٔ رانه‌ها، رانهٔ مرگ هستند، «زیرا ۱- هر سائق به دنبال اطفای خود است؛ ۲- هر سائقی سوژه را درگیر تکرار می‌سازد و ۳- هر سائق تلاشی برای رفتن به فراسوی اصل لذت و قلمرو ژوئی‌سانس مازاد است؛ جایی که کیف به شکل رنج تجربه می‌شود» (اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۸). درنتیجه برای لاکان «همهٔ رانه‌ها تکرارشونده، افراطی و درنهایت ویرانگر» (همان: ۲۹۶) و رانهٔ مرگ‌اند. لاکان رانهٔ مرگ را ژوئی‌سانس[1] نیز نام می‌نهد. ژوئی‌سانس (تمتع، عیش یا کیف) «نامی لاکانی برای همان‌چیزی که ورای اصل لذت» قرار دارد (میلر،۱۳۹۰: ۳۵۱). ژوئی‌سانس «راهی به سوی مرگ» است (اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۱). اصرار بر تکرار، تخطی از اصل لذت و فراتر از اصل لذت قرار می‌گیرد و فراسوی لذت نیز نزد لاکان درد و رنج است. لذت به درد تبدیل می‌شود و این همان «لذت دردناک» است که لاکان ژوئی‌سانس می‌نامد:

> کیف، سرخوشی موجود در شکستن اصل لذت و تخطی از آن است، چون این [عمل] هیچ‌گونه لذتی به بار نمی‌آورد، بلکه عدم کنترل، ناخشنودی و ناخوشی را سبب می‌شود (میلر،۱۳۹۰: ۳۵۲ـ۳۵۱).

این «لذت دردناک» که به زبان نمی‌آید و از ساختار زبان و نظم نمادین می‌گریزد، نیرویی است نامیرا، پیشازبانی، تجزیه‌ناپذیر و انقلابی که رخنه‌ها و شکاف‌های نظم نمادین را آشکار می‌کند و فراسوی نام و قانون پدر قرار می‌گیرد. ژیژک رانهٔ مرگ را از نظر لاکان این‌گونه توصیف می‌کند:

---

1. jouissance

«سائقهٔ مرگ» به شیوه‌ای خارق‌آسا، نام فرویدیِ چیزی است در نقطهٔ مقابل مرگ، یعنی نامی است برای ظهور نامیرایی در محدودهٔ روان‌کاوی: نامی برای مازاد مرموز حیات، یک فشار و سوق «نامُرده» که در فراسوی چرخهٔ (بیولوژیک) زندگی و مرگ، کون و فساد، سخت ایستی می‌کند (۱۳۹۲: ۷۹).

۳- فقدان و رانهٔ مرگ در *بوف کور*

فقدان در کانون رمان *بوف کور* قرار دارد. تمام کنش‌های *بوف کور* بر محور همین فقدان شکل می‌گیرد. راوی *بوف کور* دچار فقدان است. راوی از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود محروم شده‌است و در میان جمع احساس بیگانگی و رهاشدگی می‌کند و نمی‌تواند حفرهٔ ناشی از این فقدان را پر کند:

ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگری است، راست است که من او را از قدیم می‌شناختم: چشم‌های مورب عجیب، دهن تنگ نیمه‌باز، صدای خفه و آرام. همهٔ اینها برای من پر از یادگارهای دور و دردناک بود و من در همهٔ اینها آنچه را که از **آن محروم مانده بودم که یک چیز مربوط به خودم بود و از من گرفته بودند، جستجو می‌کردم** (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۲-۶۱).

نظم نمادین قلمرو مرگ، فقدان و غیاب است. سوژه با ورود به ساحت نظم نمادین و فرهنگ و تمدن، از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود محروم می‌شود و آن را به صورت ابژهٔ گمشده تجربه می‌کند. با گذار راوی از امر خیالی پیشاادیپی به ساحت نمادها و نظم نمادین، چیزی از راوی دریغ شده‌است. راوی احساس می‌کند که از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود برای همیشه محروم شده‌است. همهٔ ناخوشی‌ها و ناخرسندی‌های راوی *بوف کور* سپری‌شدن لحظهٔ نابی است که فقط یک‌بار در همهٔ زندگی روی‌می‌دهد و از آن پس برای همیشه از زندگی بشر رخت برمی‌بندد و دور از دسترس قرار می‌گیرد و اصرار بر تکرار آن، منجر به درد و رنج و رانهٔ مرگ می‌شود:

در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین‌بار گمان کردم که در زندگی من **یک شعاع آفتاب درخشید** اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه **فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود** که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی‌کرد و در روشنایی آن یک‌لحظه، فقط یک‌ثانیه همهٔ بدبختی‌های زندگی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی‌بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد. نه نتوانستم **این پرتو گذرنده را** برای خودم نگهدارم (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۱- ۱۰).

این محرومیت و فقدان، از یک‌سو راوی را مضطرب کرده و می‌ترساند، و از سوی دیگر او را به جستجوی «یادگارهای دور و دردناک» ازدست‌رفتهٔ خود برمی‌انگیزد (همان: ۱۰۵). در *بوف کور* بوگام داسی، لکاته (دختر کنار نهر سورن) و دختر اثیری استعاره و تجسمی از لذت‌ها و خوشی‌هایی هستند که در گذر از دوران پیشاادیپی به نظم نمادین، و طبیعت به فرهنگ و تمدن، از راوی دریغ شده‌اند و دور از دسترس او قرار گرفته‌اند.

موضوع اصلی *بوف کور* درواقع ابتدا در اتاق آزمایشِ مار ناگ و در سرنوشت پدر راوی روی می‌دهد و از آن پس به صورت تصویر پیرمردی قوزکرده در پوشش جوکیان هندی و دختری با چشمان سیاهِ درشت و جذاب، در نقاشی‌های راوی، طرح گلدان راغه، توهمات، خواب‌ها، بیداری‌ها و سرانجام در سراسر زندگی راوی تکرار می‌شود. پدر و عمو، هر دو شیفتهٔ بوگام داسی، مادر راوی هستند. پدر و عموی راوی دوقلوهای هم‌شکلی هستند که در جوانی برای تجارت به هند می‌روند. پدر در شهر بنارس عاشق بوگام داسی، دختر باکره و خدمتگزار معبد لینگم می‌شود که جلوی بت بزرگ لینگم می‌رقصد و پدر ممنوعیت معبد را می‌شکند و با بوگام داسی در هم می‌آمیزد. بوگام داسی آبستن و از خدمت معبد طرد می‌شود. عمو که برای تجارت به شهر دیگری رفته‌است، از مسافرت برمی‌گردد و عاشق مادر راوی می‌شود و چون شباهت ظاهری و معنوی فراوان با پدر دارد، مادر را فریب می‌دهد. بوگام داسی وقتی قضیه را کشف می‌کند، تهدید می‌کند که هر دوی آنها را ترک خواهد گفت، مگر آن که آزمایش مار ناگ را پشت سر بگذارند و او به کسی تعلق خواهد گرفت که از اتاق تاریک که مار ناگ در آن است، زنده بیرون آید. پدر و عموی راوی علی‌رغم اینکه می‌دانند که آیندهٔ دردناکی در انتظار آنهاست، تلخیِ اتاقِ مارِ ناگ را به احتمالِ تکرارِ شیرینیِ لذت ازدست‌رفته می‌پذیرند و به رنج تن درمی‌دهند و هر دو به اتاق مار ناگ وارد می‌شوند، اما از آنجاکه ژوئی‌سانس ناب ممنوع است و هرگز به دست نمی‌آید، پدر یا عمو - یکی از دو برادر - پیر و شکسته و با موهای سفید از اتاق خارج و دچار اختلال ذهنی می‌شود و همهٔ گذشتهٔ خود را از یاد می‌برد.

اتاق آزمایش مار ناگ، درواقع اتاق رانهٔ مرگ است. بوگام داسی، عیشی است که با زهر درآمیخته است؛ لذتی است توأم با درد و رنج. او و مار ناگ یک حقیقت‌اند؛ بوگام داسی در *بوف کور* با ویژگی‌های مار ناگ توصیف می‌شود. قبل از ورود به اتاق مار ناگ، پدر راوی از بوگام داسی خواهش می‌کند که یک‌بار دیگر در برابر او برقصد و او می‌پذیرد:

به آهنگ نی‌لبک مارافسا جلو روشنایی مشعل با حرکات پرمعنی موزون و لغزنده می‌رقصد و مثل مار ناگ پیچ‌وتاب می‌خورد. بعد پدر و عمویم را در اتاق مخصوصی با مار ناگ می‌اندازند (همان: ۵۶).

درهم‌آمیختگی ویژگی‌های بوگام داسی و مار ناگ، تجسم «لذت دردناک»؛ یعنی، همان ژوئی‌سانس است. «ژوئی‌سانس ترکیبی از لذت و درد است یا به بیان دقیق‌تر، لذت در درد» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۴). بوگام داسی جانشین ابژهٔ ازدست‌رفتهٔ پدر و رانهٔ مرگ است. «رانهٔ مرگ کاملاً به گونه‌ای انضمامی به بقایا و فضولاتِ خاطراتِ جای‌گرفته در پوست و استخوان ما از طریق اسطوره‌های خانوادگی و تروماهای کهن مربوط است» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۵۴). بوگام داسی همهٔ یادها و خاطره‌های سرکوب‌شدهٔ پدر را به یاد می‌آورد؛ او با «چشم‌های درشت سیاه خمار و مورب، دندان‌های براق با حرکات آهستهٔ موزون» که با آهنگ ملایم و یکنواخت سه‌تار، تنبک و تنبور و سنج و کرنا در مقابل بت بزرگ معبد لینگم می‌رقصد - آهنگ پرمعنایی که «همهٔ اسرار جادوگری و خرافات و شهوت‌ها و دردهای مردم هند در آن مختصر و جمع شده بود» - بار دیگر «یادگار دور و کشته‌شدهٔ» پدر را زنده و بیدار می‌کند و او را به تکرار و احیای آن خاطره‌ها برمی‌انگیزد (هدایت، ۱۳۴۹: ۵۵)؛ اما بوگام داسی در زندگی پدر جانشین عیشی است که برای همیشه از دست رفته و مفقود شده‌است و هرگز تکرار نمی‌شود و به دست نخواهد آمد. ماحصل «لذت دردناک» اتاق مار ناگ، بغلی شرابی است که مادر برای راوی به ارث می‌گذارد. یک بغلی شراب ارغوانی که با زهر دندان مار ناگ آمیخته شده‌است. بغلی شراب، خلاصه و فشردهٔ حادثه‌ای است که در اتاق مار ناگ می‌گذرد؛ فشردهٔ سرنوشت پدر:

مادرم یک بغلی شراب ارغوانی که در آن زهر دندان ناگ، مار هندی حل شده بود برای من به دست عمه‌ام می‌سپارد. یک بوگام داسی چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیر مرگ که آسودگی همیشگی می‌بخشد، شاید او هم زندگی خودش را مثل خوشهٔ انگور فشرده و شرابش را به من بخشیده بود ـ از همان زهری که پدرم را کشت ـ حالا می‌فهمم چه سوغات گرانبهایی داده‌است! (همان: ۵۷).

بغلی شراب ارغوانی آمیخته با زهر دندان مار ناگ، هشداری است که ژوئی‌سانس ناب هرگز تحقق نخواهد یافت و به دست نخواهد آمد و برای همیشه مفقود و ازدست‌رفته است، اما علی‌رغم این هشدار راوی دچار سرنوشتی می‌شود که پدر در آن گرفتار آمده

بود. راوی پس از ممنوعیت از ابژهٔ مادر مانند پدر تلاش می‌کند در ساحت نمادین، محرومیت خود را با گذار از اصل لذت با جانشین‌سازی جبران کند.

در فرایند شکل‌گیری هویت راوی، مادر واقعی نقش کم‌رنگی بازی می‌کند. مادر راوی غایب است. راوی از همان آغاز از جسم مادر محروم می‌شود و فقدان و غیاب مادر را با همهٔ وجود تجربه می‌کند. مادر پس از اینکه همراه عمو (پدر) به شهر ری می‌آید، راوی را به عمه می‌سپارد و به هند برمی‌گردد. لکاته - همسر، دختر عمه و خواهر شیری راوی - ابژه‌ای است که جانشین مادر می‌شود. راوی در لکاته نشانه‌ها و ابژه‌های مادرانه می‌جوید و تلاش می‌کند خواهر شیری خود را جایگزین ابژه‌ای کند که در فرآیند گذار از مرحلهٔ خیالی پیشاادیپی به ساحت نظم نمادین از دست داده و از آن محروم شده‌است (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۲-۶۱). اما لکاته ابژه‌ای نیست که در ساحت دال‌های نظم نمادین به راوی نظم و انسجام بخشد و فقدان او را پر کند. لکاته چون بوگام داسی آمیخته‌ای از لذت و درد است. راوی حس دوگانه‌ای نسبت‌به لکاته دارد، از یک‌سو به‌شدت از او متنفر است و مطمئن است که لکاته او را برای شکنجه انتخاب کرده‌است و یقین دارد که لکاته به رجاله‌ها بیشتر از او راغب است (همان: ۶۷). از سوی دیگر، علی‌رغم تنفر، راوی حقیقتاً به لکاته عشق می‌ورزد و همهٔ ذرات تنش، ذرات تن لکاته را می‌خواهد:

> او را نه تنها دوست داشتم، بلکه همهٔ ذرات تنم او را می‌خواست [...]. گمان می‌کردم که یک جور تشعشع یا هاله میان بدنم موج می‌زد و هالهٔ میان بدن او را لابد هالهٔ رنجور و ناخوش من می‌طلبید و با تمام قوا به طرف خودش می‌کشید (همان: ۶۸).

راوی از این حس دوگانه، از تکرار درد و رنج، از بی‌اعتنایی‌ها و تحقیرهایی که به او می‌شود، لذت می‌برد و ناخوشی‌ها و دردها و عذاب‌هایی که متحمل می‌شود، چون روان‌پریش مازوخیستی برای او لذت‌آور است:

> مثل دیوانه‌ها شده بودم و از درد خودم کیف می‌کردم، یک کیف ورای بشری، کیفی که فقط من می‌توانستم بکنم (همان: ۱۰۲-۱۰۱).

راوی چون پدر به رنج تن درمی‌دهد و به این مار خوش خط و خال امید می‌بندد و به آنچه که عذابش می‌دهد پناه می‌آورد و از تکرار این درد مرگ‌آور، لذت می‌برد و حاضر نمی‌شود آن را کنار بگذارد. لاکان اصرار می‌ورزد که «درک قدرت رانهٔ مرگ محال است چراکه با کیف وجود جوش خورده است» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۶۳). اما تکرار لذت دردناک،

هرگز شیرینی وصل ابژهٔ گمشده را احیا نمی‌کند. «مطلوب رانش [رانه] در اصل عنصری «موهوم» بوده، گویی فاقد مادیت است. در عمل رانشی، مطلوب کسب یا تصاحب نمی‌شود. زیرا کارکرد آن چیزی جز ایجاد رانش نیست» (موللی، ۱۳۸۹: ۴۱) و نهایتاً از تکرار، حاصلی جز ویرانگری و تمایل به پرخاشگری به دست نمی‌آید. به عبارت دیگر، راوی اصرار دارد که عیش گم‌شده و از دست‌رفتهٔ دوران کودکی را بار دیگر تکرار کند، اما لذت وحدت آغازین میان کودک و مادر، برای همیشه از دست رفته‌است و تلاش سوژه برای فراتررفتن از اصل لذت، فقدان عیش را جبران نمی‌کند؛ چراکه «تکرار، بنابه تعریف به لحظه‌ای قبلی اشاره دارد، به فقدان لذت یا انسجام» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۷). اصرار راوی نیز بر تکرارِ ژوئی‌سانس ازدست‌رفته، موجب درد و رنج، و سبب تکرار رویداد اتاق مار ناگ برای بار دیگر می‌شود. راوی گزلیک‌به‌دست به سمت اتاق لکاته می‌رود و به رختخواب لکاته وارد می‌شود، تن لکاته «مانند مار ناگ که دور شکار خودش می‌پیچد از هم باز» می‌شود و راوی را در میان خود حبس می‌کند. در اوج لذت، لکاته لب راوی را به‌سختی می‌گزد و لذت را به درد تبدیل می‌کند و عشق را به نفرت. گزلیک ناگهان در بدن لکاته فرومی‌رود و لکاته جان می‌سپارد و راوی چون پدر خود از اتاق مار ناگ خارج می‌شود:

> رفتم جلوی آینه [...] دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزرپنزری شده بودم. موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی **بود که زنده از اتاقی بیرون بیاید که یک مار ناگ در آنجا بوده** (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۱۴).

دختر اثیری نیز در *بوف کور* عیشی است که با زهر درآمیخته‌است. دختر اثیری در ذهن راوی تصویری آرمانی از مادر، بوگام داسی، و نیز دختر کنار نهر سورن یعنی دوران پاکی خود لکاته است. درواقع می‌توان گفت، دختر اثیری تجسمی از مطلوب مطلق، ابژهٔ آرمانی و نام‌ناپذیریی است که در ساحت نظم نمادین هرگز به دست نمی‌آید؛ حقیقتی که برای همیشه از زندگی بشر رخت بربسته‌است و تکرار نمی‌شود و انسان در اعماق وجود خود، فقدان و غیاب آن را احساس می‌کند.

تلاش راوی برای یگانگی با دختر اثیری همواره به شکست محکوم می‌شود. در دیدار نخستین خندهٔ خشک و زنندهٔ پیرمرد، رابطهٔ یک‌سویهٔ راوی را با دختر اثیری قطع می‌کند و هنگامی که راوی پس از روزها و ماه‌ها جستجو دختر اثیری را می‌یابد، بار دیگر او را از دست می‌دهد؛ دختر اثیری در اتاق راوی می‌میرد. راوی تلاش می‌کند با گرمای

بدن خود، بدن سرد او را گرم کند و او را به زندگی برگرداند، اما همهٔ تلاش‌های او بیهوده است. حاصل این دیدار، لذت دردناک یا همان ژوئی‌سانس است. ژوئی‌سانس نقطه‌ای است که در آن لذت به درد تبدیل می‌شود و سوژه از درد و رنج خود کسب لذت می‌کند. این تجربهٔ متناقض درد و لذت در هر دو دیدار راوی تکرار می‌شود و راوی *بوف کور* تجربهٔ خود را از این واقعه با واژگان و تعبیرات متناقض «درد گوارا»، «وحشت و کیف»، «خواب گوارا و ترسناک» و «لرزهٔ مکیف و ترسناک» بیان می‌کند:

> نمی‌دانم چرا می‌لرزیدم، یک نوع لرزهٔ پر از وحشت و کیف بود، مثل اینکه از خواب گوارا و ترسناکی پریده باشم. [...] از شدت کیف سرم گیج رفت، حالت قی به من دست داد و پاهایم سست شد (هدایت،۱۳۴۹: ۱۶ و ۳۷).

ژوئی‌سانس به زبان نمی‌آید. لاکان می‌گوید: «ژوئی‌سانس لحظه‌ای است که نمی‌توانم بگویم» (نک. کدیور، ۱۳۸۸: ۸۸). به عبارت دیگر، ژوئی‌سانس، تجربه‌ای است که زبان از بیان آن ناتوان و قاصر است. راوی *بوف کور* نمی‌تواند لذت دردناک خود را با زبان بیان کند:

> ـ در این لحظه هیچ موجودی حالاتی را که طی‌کردم نمی‌تواند تصور کند ـ یکجور درد گوارا و ناگفتنی حس کردم. [...] این حالت برایم حکم یک خواب ژرف بی‌پایان را داشت چون باید به خواب خیلی عمیق رفت تا بشود چنین خوابی را دید و این سکوت برایم حکم یک زندگی جاودانی را داشت، چون در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد (هدایت، ۱۳۴۹: ۲۲-۲۱).

۴- نظم نمادین و ممنوعیت ژوئی‌سانس

وحدت و یگانگی سوژه و ابژه در ساحت نمادین توهمی بیش نیست و هرگز تحقق نمی‌یابد. نظم نمادین برمبنای ممنوعیت استوار است و هرگونه عیش ناب را ممنوع می‌کند؛ چراکه ژوئی‌سانس و لذت ناب همواره در تصرف دیگری است. نگاه خیره و سنگینی وجود دارد که ژوئی‌سانس ناب و وحدت را ممنوع و دور از دسترس قرار می‌دهد. فروید از دو نوع تروما و روان‌ضربه یعنی زخم‌های جبران نکردنی و آسیب‌زای روحی در زندگی بشر متمدن سخن می‌گوید. نخست تروماهایی نظیر عقدهٔ ادیپ که تقریباً به دورهٔ خردسالی تا پنج‌سالگی تعلق دارند و در زندگی فرد فرد بشر روی‌می‌دهد، دوم تروماهایی که نه به یک شخص یا فرد خاص بلکه به نوع بشر تعلق دارند؛ روان‌ضربه‌هایی که نیاکان ما تجربه کرده‌اند و ردپایی برجامانده از آنها در حافظه و خاطرهٔ نوع آدمی به نسل‌های بعدی منتقل شده‌اند (۱۳۸۷: ۹۹- ۹۵ و ۱۳۹۲: ۱۱۱-۱۰۰ و ۱۳۳).

روان‌ضربه‌های دسته دوم درواقع حاصل نگاه‌ها و ممنوعیت‌های نیای نخستین است که منجر به تکوین قانون و شکل‌گیری تمدن می‌شود. فروید در کتاب *توتم و تابو* و به‌ویژه در آخرین اثر خود به نام *موسی و یکتاپرستی* از پدری زنباره و سفاک در رمهٔ نخستین سخن می‌گوید که همهٔ زنان و دختران را در تملک خود داشت و خوشی‌ها را از پسران دریغ می‌کرد و اگر پسران حسادت او را برمی‌انگیختند به قتل می‌رسیدند یا اخته یا از رمه طرد می‌شدند، اما سرانجام پسران رانده‌شده، گرد می‌آیند و پدر را می‌کشند و او را می‌خورند. به باور فروید هرچند این پدر به قتل می‌رسد اما قتل این پدر سرآغاز قانون می‌شود و به صورت ممنوعیت و اجتناب از روابط جنسی با محارم تداوم می‌یابد (نک. ۱۳۵۱: ۲۰۰-۱۹۴ و ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۱۰) و حتی قانون پدر به شکلی شدیدتر در زندگی پسران حاکم می‌شود. بر این اساس به باور لاکان «پدر حقیقی همان پدر مرده است» (نک. کدیور، ۱۳۸۸: ۱۸). داستان نیای نخستین فروید را نمی‌توان افسانه دانست بلکه واقعیتی است که در طول تاریخ در زندگی بشر تکرار شده و قانون این پدر بر زندگی بشر مسلط بوده‌است. داستان پسرکشی رستم یک اسطوره نیست، داستان زندگی تلخ بشر است؛ همواره پسران توانمند - جز پسران میان‌مایه و اخته‌شده - به قتل رسیده یا از رمه رانده شده‌اند. لاکان فرضیهٔ نیای نخستین فروید را «اسطورهٔ فرویدی» لقب می‌دهد و آن را «یگانه نمونهٔ اسطوره‌ای تام و تمام» می‌داند «که در عصر تاریخی ما به ظهور رسیده‌است» (۱۳۹۲: ۱۶۷)[۳]. نتیجه‌ای که لاکان از این فرضیهٔ می‌گیرد این است که میان قانون و جنایت پیوندی بنیادین بر قرار است و «نظم قانون را فقط برمبنای چیزی آغازین‌تر، یک جنایت، می‌توان به تصور درآورد» (همان: ۱۶۷) و مطلب دیگری که به باور لاکان از دل این پیوند برمی‌آید، تکرار تراژدی‌گونهٔ این اسطوره است؛ ما همواره در زندگی، اسطورهٔ پدر نخستین را اجرا و بازتولید و بقای آن را تضمین می‌کنیم (همان: ۱۶۸). تسلط قانون نیای نخستین بر زندگی بشر باعث شکل‌گیری فرهنگ و تمدن و نظم نمادین می‌شود.

آنچه در *بوف کور* نیز مانع عیش و ژوئی‌سانس ناب می‌شود، روان‌ضربه‌هایی است که از نگاه خیرهٔ پدر نخستین و نیز جانشینان او (پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزی، شوهر عمه، قصاب، رجاله‌ها) بر راوی وارد آمده‌است. راوی *بوف کور* همه‌جا در معرض دید این نگاه‌های خیره و سنگین است؛ در همهٔ صحنه‌های *بوف کور* بدون اینکه راوی متوجه باشد، همواره نگاه خیره‌ای وجود دارد که ناظر بر اعمال اوست و یگانگی و وحدت

را ممنوع و عیش کامل را مکدر می‌کند. به باور لاکان ما سوژه‌هایی خودآگاه نیستیم که به جهان می‌نگریم بلکه موجوداتی هستیم که همواره از پیش در معرض دید دیگری هستیم. ما تنها از یک نقطه می‌بینیم، اما از همهٔ نقاط در معرض دید هستیم و دیده می‌شویم، نگاه خیره و سراسربینی[۴] وجود دارد که از پیش ناظر بر ماست؛ به عبارت دیگر، چشمی که می‌نگرد چشم سوژه است، اما نگاه در سمت ابژه قرار دارد. هنگامی که سوژه به یک ابژه نگاه کند، ابژه همواره از نقطه‌ای که سوژه فکر نمی‌کند و نمی‌تواند آن را ببیند، بر او ناظر است (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۴۸۸ و هومر، ۱۳۸۸: ۱۷۳-۱۷۲).

در دیدار نخست راوی با دختر اثیری، راوی در معرض همین نگاه خیره است. پیرمرد قوزی، تجسمی از نیای نخستین است. پیرمرد که ناظر اعمال راوی است به تلاش‌های بیهودهٔ راوی می‌خندد. راوی از ترس خنده‌های خشک و زنندهٔ پیرمرد که حتی در خلوت‌ترین زوایای زندگی او شنیده می‌شود از چهارپایه به پایین می‌پرد و جرأت نمی‌کند که برای بار دیگر از دریچه به بیرون نگاه کند:

> خندهٔ خشک و زنندهٔ پیرمرد ـ این خندهٔ مشؤوم ـ رابطهٔ میان ما را از هم پاره کرد. تمام شب را به این فکر بودم، چندین‌بار خواستم بروم از روزنهٔ دیوار نگاه بکنم ولی از صدای خندهٔ پیرمرد می‌ترسیدم، روز بعد را هم به همین فکر بودم (هدایت،۱۳۴۹: ۱۷).

خنده‌های خشک و زنندهٔ پیرمرد قوزی که مو را بر تن آدم راست می‌کند، نشانهٔ تلاش بیهوده راوی است برای رسیدن به یگانگی و وحدت کامل. آنچه نیز جسم دختر اثیری را برای راوی سرد و بی‌حس و ممنوع و تبدیل به جسدی متعفن می‌کند، حضور و نگاه دیگری است. این نگاه خیره و سنگین، مانع وحدت راوی و دختر اثیری می‌شود و سبب می‌شود که راوی برای ورود به ساحت نظم نمادین، ابژهٔ مادری را قطعه‌قطعه و قربانی کند: «نام پدر، استعارهٔ پدری، قربانی‌شدن ژوئی‌سانس را طلب می‌کند، شیء آغازین، مادر، باید قربانی شود تا میل بتواند خود را مفصل‌بندی کند» (استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۸۷).

نگاه خیره و سنگین نیای نخستین و جانشینان او در *بوف کور* نه تنها هرگونه عیش ناب را ممنوع می‌کند بلکه این نگاه، همهٔ خوشی‌ها و لذت‌ها را در تصرف و تملک خود دارد و همهٔ نگاه‌ها را به خود جذب می‌کند و همهٔ نگاه‌ها به سوی اوست. بر همین اساس است که در *بوف کور* اساساً یگانگی و وحدت تحقق نمی‌یابد و نهایتاً عشق و و هرگونه

هماهنگی و تفاهمی که میان سوژه و ابژه انتظار می‌رود، نفی و انکار می‌شود. لاکان نیز چون هدایت عشق را ناممکن می‌داند. لاکان معتقد است اساساً عشق ناممکن است و ما هرگز یکی نمی‌شویم، بین مرد و زن یک جدایی بنیادین و ساختاری وجود دارد و هیچ رابطهٔ دوسویه و هیچ تقارنی میان جایگاه‌های مردانه و زنانه امکان‌پذیر نیست؛ چراکه سوژه در رابطهٔ خود با ابژه سعی می‌کند، ابژهٔ واقعی را به چیزی بدل کند که بدان میل ورزد یا خود را به ابژه‌ای بدل سازد که تصور می‌کند دیگری بدان میل می‌ورزد (نک. کدیور، ۱۳۸۸: ۶۶ و هومر، ۱۳۸۸: ۱۴۸)؛ به عبارتی دیگر، در رابطهٔ مرد و زن، میل زن یا مرد نه به سوی ابژهٔ حاضر و روبه‌رو، که به سوی ابژهٔ آرمانیِ مفقود است؛ ابژه‌ای که از دست رفته، اما یاد و خاطرهٔ آن در ناخودآگاه به عنوان ابژهٔ آرمانی باقی مانده‌است؛ درواقع آنچه مخاطب اصلی میل را در یک رابطهٔ عاشقانه قرار می‌دهد نه مطلوب حاضر، که «غیر» یا «مخاطب دیگری» است. زن با چشمانی فروبسته در تملک «غیری» است غایب و تلاش مرد برای تصاحب این نگاه فروبسته محکوم به شکست است؛ چراکه «مرد کاری جز اشغال این «موضع خالی» یعنی «فقدان» آرزومندی زن نمی‌کند. «غیر» یا «مخاطب» زن موجودی است که «وجود» او عین «فقدان» است» (موللی، ۱۳۹۴: ۳۱-۳۰).

در *بوف کور* همهٔ تلاش‌های راوی برای جذب این نگاه محکوم به شکست است؛ راوی با چشمانی باز و گشوده در تصاحب نگاهی تلاش می‌کند که در انحصار دیگری است. لکاته و دختر اثیری خوشی‌هایی هستند که در تصرف دیگری هستند و راوی نمی‌تواند میل آنها را جذب کند. لکاته باکره نیست و از همان آغاز در تصرف دیگری بوده‌است. راوی نمی‌تواند موضوع میل لکاته قرار گیرد؛ لکاته به راوی میل نمی‌ورزد؛ میل لکاته به سوی دیگری است. به باور راوی، لکاته فاسق‌های جفت و تاق 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 آنها را به راوی ترجیح می‌دهد. لکاته تنها یک‌بار بر سر بالین مادر مردهٔ خود راوی را به خود راه می‌دهد تا راوی را متقاعد کند که او را به ازدواج خود درآورد و راوی نیز او را در آغوش می‌کشد و می‌بوسد، اما از آن پس لکاته حتی در شب عروسی راوی را از خود می‌راند.

این عدم تفاهم و یگانگی در دیدار با دختر اثیری نیز روی‌می‌دهد، راوی تلاش می‌کند، میل و نگاه‌های جذاب و انسجام‌بخش دختر اثیری را به دست آورد. به باور راوی

«یک نگاه کافی بود، تا اینکه آن فرشتهٔ آسمانی، آن دختر اثیری، تا آنجایی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است، تأثیر خودش را در» او بگذارد (همان: ۱۶) و به «همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی» پاسخ دهد (همان: ۱۹)، اما عشق راوی در این صحنه یک‌سویه است، راوی فقط از دریچهٔ هواخور دختر اثیری را می‌بیند. دختر متوجه او نیست؛ نگاه‌های دختر اثیری چون لکاته، به سمت دیگری و در تصرف و تملک دیگری است؛ «مثل اینکه به فکر شخص غایبی بوده باشد». نگاه‌های دختر اثیری انسجام‌بخش نیست؛ نگاهی مضطرب، متعجب، تهدید یا سرزنش‌کننده که به سوی دیگری است:

> نگاه می‌کرد، بی‌آنکه نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌اش کنار لبش خشک شده بود. مثل اینکه به فکر شخص غایبی بوده باشد (همان: ۱۶).

در اتاق خلوت راوی نیز وحدت و یگانگی قطعه‌قطعه می‌شود. هنگامی که دختر اثیری اولین و آخرین بار به خانهٔ راوی قدم می‌گذارد و به اتاق خواب راوی می‌رود و بر تخت او می‌خوابد، راوی هرچند احساس می‌کند که برای اولین بار در زندگیش «احساس آرامش ناگهانی تولید» شده‌است، اما توهم یگانگی و این «خواب ژرف بی‌پایان» و این زندگی «جاودان ازلی و ابدی» لحظه‌ای دیر نمی‌پاید و راوی نمی‌تواند این لحظه را به ابدیت پیوند بزند و این «پرتو گذرنده را برای خود» تثبیت کند. راوی پی‌می‌برد که «به‌هیچ‌وجه از مکنونات او خبر نداشته» و «هیچ رابطه‌ای» بین آن دو «وجود ندارد». در اتاق نیز نگاه دختر اثیری به سمت راوی نیست. نگاه دختر اثیری به سمت دیگری است و راوی نمی‌تواند نگاه انسجام‌بخش دختر اثیری را تصاحب کند:

> تا زنده بود، تا زمانی که چشم‌هایش از زندگی سرشار بود، فقط یادگار چشمش مرا شکنجه می‌داد، ولی حالا بی‌حس و حرکت، سرد و با چشم‌های بسته‌شده آمده خودش را تسلیم من کرد ـ **با چشم‌های بسته!** (همان: ۲۵).

چشم‌های دختر اثیری «مثل اینکه مرگ را دیده باشد» آهسته به هم می‌رود و بسته می‌شود و دختر اثیری با «چشم‌هایی بسته»، تنها جسم سرد، بی‌احساس خود را تسلیم راوی می‌کند؛ تن بی‌حس و بی‌حرکتی که «منتظر پوسیده‌شدن بودند و خوراک لذیذی برای کرم‌ها و موش‌های زیر زمین». تن دختر اثیری (آتشین) هرچند «مثل تن مادهٔ مهرگیاه» است «که از نر خودش جدا کرده باشند[...] و همان عشق سوزان مهرگیاه را دارد» (همان: ۲۴)، اما در آغوش راوی سرد است. راوی نمی‌تواند با حرارت و عطش سوزان تنِ خود، سردیِ مرگ را از او دور کند:

تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کرد. همهٔ کوشش‌های من بیهوده بود [...] (همان: ۲۵ـ ۲۴).

آنچه در *بوف کور* روی می‌دهد، ناکامی در اتحاد و یگانگی است و بر این واقعیت صحه می‌گذارد که آدمی پس از گذار از مرحلهٔ خیالی و پیشاادیپی به نظم نمادین هرگز نمی‌تواند یگانگی و وحدت اولیه را تکرار کند؛ یگانگی رؤیایی است که هرگز تحقق نخواهد یافت. سنگینی این شکست نه‌تنها در *بوف کور*، بلکه در اغلب داستان‌های هدایت سایه افکنده‌است. محال‌بودن هماهنگی و یگانگی میان سوژهٔ مردانه و زنانه را هدایت سال‌ها قبل از اینکه ژاک لاکان ایدهٔ خود را مطرح کند، در یکی از مجموعه‌داستان‌های *سه قطره خون* صریحاً بیان کرده‌است. در داستان کوتاه *صورتک‌ها*، منوچهر، خجسته را جایگزین ابژهٔ واقعی عشق خود، ماگ کرده‌است. ماگ ابژهٔ گمشدهٔ اوست و منوچهر به خجسته که ماگ را به یاد او می‌آورد، عشق می‌ورزد. منوچهر که تصمیم دارد با خجسته ازدواج کند، متوجه می‌شود که خجسته به او خیانت کرده‌است. وقتی خجسته متوجه می‌شود که منوچهر به راز او پی برده‌است، بار دیگر تلاش می‌کند نقش ابژه‌ای را بازی کند که منوچهر بدان میل می‌ورزد، اما نمی‌تواند میل منوچهر را تصاحب کند. خجسته سعی می‌کند به منوچهر ثابت کند او نیز در عشق صادق نبوده‌است و منوچهر اعتراف می‌کند:

تو برای من مظهر کس دیگری بودی، می‌دانی هیچ حقیقتی خارج از وجود خودمان نیست. در عشق این مطلب بهتر معلوم می‌شود، چون هرکسی با قوهٔ تصور خودش کس دیگری را دوست دارد و این از قوهٔ تصور خودش است که کیف می‌برد نه از زنی که جلو اوست و گمان می‌کند که او را دوست دارد. آن زن تصور نهانی خودمان است، یک موهوم است که با حقیقت خیلی فرق می‌کند.

می‌خواهم بگویم تو برای من یک موهوم دیگر هستی. یعنی تو به کسی شباهت داری که او موهوم اول من بود. برایت گفته بودم که پیش از تو من ماگ را دوست داشتم.

ترا دوست داشتم چون شبیه او بودی. ترا می‌بوسیدم و در آغوش می‌کشیدم به خیال او. پیش خودم تصور می‌کردم که اوست و حالا هم با تو به‌هم زدم چون تو که نمایندهٔ موهوم من بودی یادگار آن موهوم را چرکین کردی (هدایت، ۲۵۳۶: ۹۴).

۵- رانهٔ مرگ و شکاف در نظم نمادین

فقدان و محرومیت و ممنوعیت درکانون رمان *بوف کور* قرار دارد. راوی دچار فقدان است و از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود؛ یعنی لذت‌های پیشانمادین و پیشاادیپی محروم شده‌است.

ممنوعیت ژوئی‌سانس ذاتی ساختار نمادین زبان است. نام و قانون پدر، مانع لذت ناب و وحدت پیشاادیپی می‌شود. پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد قوزی، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب و شوهرعمه در *بوف کور*، نمایندگان نیای نخستین، نام و قانون پدر، نظم نمادین و دیگری بزرگ هستند که همهٔ خوشی‌ها و لذت‌ها را در تصرف و تملک خود دارند. آنها در همهٔ صحنه‌ها بدون اینکه راوی متوجه باشد، حضور دارند و بر همهٔ اعمال راوی ناظر و واقف‌اند و مانع از عیش تمام او می‌شوند. اما نام و قانون پدر، خود نیز نمی‌تواند به سرگشتگی‌ها و فرآیند هویت‌یابی راوی در نظم نمادین پایان دهد. به باور لاکان نه‌تنها سوژه چندپاره و دچار فقدان است بلکه دیگری بزرگ، نام و قانون پدر و نظم نمادین خود، خط‌خورده، ناتمام و دچار فقدان است.

ژیژک اساسی‌ترین و «رادیکال‌ترین» نظریهٔ لاکانی را نه در چندپارگی، خط‌خوردگی و فقدان سوژه، بلکه فهم این نکتهٔ اساسی لاکان می‌داند که «دیگری بزرگ، یعنی نظم نمادین نیز از طریق یک ناممکنی بنیادین خط‌خورده و منقسم می‌شود و پیرامون یک هستهٔ تروماتیک/ محال، پیرامون یک فقدان مرکزی ساخت می‌یابد» (۱۳۸۸: ۱۸۵).

براساس همین است که سوژهٔ لاکانی را سوژه‌ای انقلابی دانسته‌اند (نک. علی، ۱۳۹۳: ۱۱۹-۸۱). سوژهٔ لاکانی هرچند در حوزهٔ رویکرد پساساختگرایان قرار می‌گیرد و لاکان اساساً با سوژهٔ خودآگاه و منسجم و تحلیل‌های ماهیت‌باورانهٔ فلسفهٔ اومانیستی یا سوژهٔ دکارتی و حتی سوژهٔ فروکاست‌گرایانهٔ مارکسیستی که ماهیتش با منافع طبقاتی‌اش مشخص می‌شود، مخالف است (نک. استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۳۴) و معتقد است که میل سوژه همواره «میل دیگری است» (لاکان، ۱۳۸۴: ۲۶)، اما این سوژه برای همیشه در نظم نمادین و دیگری بزرگ حل نمی‌شود، چرا که به باور لاکان نه تنها سوژه بلکه دیگری بزرگ و نظم نمادین خود، خط‌خورده، ناتمام و چندپاره و دچار فقدان است و هرگز نمی‌تواند به چندپارگی‌های سوژه، نظم و انسجام بخشد. همین فقدان و شکاف دیگری بزرگ، سوژهٔ لاکانی را از رویکرد پساساختگرایانی چون میشل فوکو و رولان بارت متمایز می‌سازد و چهره‌ای انقلابی به آن می‌بخشد و راه گریز آن را از قید نظم نمادین هموار می‌کند. از این‌رو، فقدان و چندپارگی دیگری بزرگ، امکانی است پیش روی سوژه برای گریز از ازخودبیگانگی و ساختارهای مقیدکنندهٔ نظم نمادین:

دقیقاً همین فقدان در دیگری است که سوژه را قادر می‌سازد تا به نوعی بیگانه‌زدایی دست یابد که لاکان آن را جدایی[1] می‌نامید [...] این فقدان در دیگری ـ به تعبیری ـ نوعی فضای تنفسی به سوژه می‌دهد و نه با پرکردن فقدان سوژه، بلکه با اجازه دادن به سوژه تا خودش، فقدان خودش را با فقدان در دیگری یکی کند، او را قادر می‌سازد تا از بیگانگی تام در دال اجتناب ورزد (ژیژک، ۱۳۸۹: ۱۸۵).

به باور لاکان و نیز خود فروید تنها عنصری که سوژه به کمک آن ممنوعیت‌ها و محدودیت‌های نظم نمادین را نادیده می‌گیرد، زیر پا می‌نهد و در هم می‌شکند، رانهٔ مرگ است. رانهٔ مرگ فانتزی‌های نظم نمادین و دیگری بزرگ را درمی‌نورد و راه گریز از نام و قانون پدر را برای سوژه هموار می‌کند. سوژه از طریق رانهٔ مرگ به فراسوی اصل لذت گام می‌نهد و از اصل لذت تخطی می‌کند و ابژه‌هایی را می‌جوید که در نظم نمادین دور از دسترس سوژه قرار گرفته‌است. فروید می‌نویسد، تنها نیرویی که می‌تواند محدویت‌های فرهنگ و تمدن را در هم بشکند، «رانهٔ پرخاشگری، فرزند خلف و نمایندهٔ اصلی رانهٔ مرگ است» (۱۳۸۷: ۸۵). فرهنگ و تمدن هرچند تلاش می‌کنند از خلال نوعی دادگاه درونی میل خطرناک رانهٔ مرگ را تضعیف، خلع سلاح و مهار کنند و تحت کنترل خود درآورند، اما رانهٔ مرگ و میل پرخاشگری که در «نوعی سرشت و خوی بنیادین و خودایستا در انسان است ... مخالف‌خوان این برنامهٔ فرهنگ است ... و استوارترین مانع بر سر راه فرهنگ و [و فرآیند تمدن] خواهد بود» (همان: ۸۵). به باور لاکان نیز ممنوعیت و محرومیت راه را به سوی رانهٔ مرگ می‌گشاید؛ «واقعیت بنیادینی که رانهٔ مرگ بر آن مبتنی است، این است که سوژه‌های انسانی فاقد دسترسی مستقیم به معانی‌ای است که بر زندگی ما حاکم‌اند... لاکان استدلال می‌کرد که وجود دردناک است چراکه مبتنی‌بر معنایی است که ناشی از آثار فقدان است، آثاری که به گونه‌ای سازمان می‌یابند انگار در رشتهٔ خیالی تصاویر و خیال‌پردازی‌های کثرت قرار دارند. اگرچه این مایهٔ اولیه هیچ‌گاه مستقیماً بازیافتنی نیست و هیچ‌گاه نمی‌تواند شکافِ خود فقدان را پر کند، معنا همچنان در پی «چیزی» است که کاملاً دور از دسترس است. این چیز که علتِ آن نوعی اتکا به «ابژه‌ای» کیفی است که فرد را به هم چسبیده نگه می‌دارد، تجسم‌بخش رانهٔ مرگ در وجود [انسانی] است» (راگلند، ۱۳۸۸: ۳۵۳). در فرایند نمادسازی، همواره مازادی از امر

1. separation

واقع باقی می‌ماند که تن به نمادینه‌شدن نمی‌سپارد و انسجام و تمامیت نظم نمادین را در هم می‌شکند و بر ساحت یکپارچهٔ آن خدشه وارد می‌کند و همچون یک شکست یا خلأ در امر نمادین ظاهر می‌شود. به عبارت دیگر، نظم نمادین در مرکز خود واجد عنصری تروماتیک است و فاقد تکیه‌گاهی است که بتواند شکاف‌ها و خلأهای خود را بپوشاند. بر این اساس زبان هرگز نمی‌تواند مانع از ظهور امر واقع شود. همواره در فرایند نمادسازی، ابژه‌هایی از امر واقع باقی می‌مانند که در مقابل نمادسازی مقاومت و اصرار بر ماندن می‌کنند و جذب نظم نمادین نمی‌شوند. رانهٔ مرگ درواقع مازادی از امر واقع است که فریب نظم نمادین را نمی‌خورد و از اصل لذت فراتر می‌رود و از حرکت باز نمی‌ایستد و هرگز ارضا نمی‌شود.

راوی *بوف کور* شکاف و گسستی است در نظم نمادین؛ مازادی است که فریب فانتزی‌های نظم نمادین را نمی‌خورد و تسلیم آن نمی‌شود. علی‌رغم محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی که نظم نمادین در بوف کور وضع می‌کند، راوی در چهارچوب نظم نمادین قرار نمی‌گیرد و بر ساختار آن می‌شورد. راوی نمی‌تواند در ساحت دیگری بزرگ با «رجاله‌هایی که همهٔ آنها قیافهٔ طماع» دارند و «دنبال پول و شهوت» می‌روند، همانندانگاری کند (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۸). دیگری بزرگ انسجام‌بخش نیست؛ دیگری بزرگ نمی‌تواند پاسخ‌گوی عیش و ژوئی‌سانس ازدست‌رفتهٔ راوی در فرایند ادیپی باشد. دنیای پیرامون، برای راوی خسته‌کننده و ملال‌آور است، «حرف‌های مردم و صدای زندگی، گوش راوی را می‌خراشد». راوی از مرگ نمی‌هراسد، فکر زندگی دوباره برای راوی رنج‌آور است، تنها چیزی که از او دلجویی می‌کند، «امید نیستی پس از مرگ است»؛ آنچه بیش از همه برای راوی هراس‌آور و تحمل‌ناپذیر است، آن است که ذرات تنش «در ذرات تن رجاله‌ها برود»:

> این فکر برایم تحمل‌ناپذیر بود - گاهی دلم می‌خواست بعد از مرگ دست‌های دراز با انگشتان بلند حساسی داشتم تا همهٔ ذرات تن خودم را به‌دقت جمع‌آوری می‌کردم و دو دستی نگه می‌داشتم تا ذرات تن من که مال من است در تن رجاله‌ها نرود (همان: ۹۰).

راوی فانتزی‌های نظم نمادین را «دروغ و دونگ‌ها» و «فریب‌های بی‌مزه»‌ای می‌داند که انسان‌ها را فریب می‌دهد و از درک حقایق و پرسش‌های بنیادین زندگی بازمی‌دارد و موجب تسلط و استحکام پایه‌های قدرت زورمندانی می‌شود که برای خود مقامی ماورایی

قایل‌اند و خود را جانشین خدا در زمین جا زده‌اند. راوی عنصری است دگراندیش. راوی قرادادهای نظم نمادین را انکار می‌کند. بر این اساس نظم نمادین نسبت‌به راوی بدگمان و مظنون است و از او می‌هراسد و مدام ناظر و مراقب اعمال و رفتارهای اوست و نمی‌داند با چه رویه‌ای او را در خود جذب کند. از این‌رو، نخست تلاش می‌کند خواسته‌های راوی را نادیده بگیرد و مسکوت بگذارد تا مانع از نشر افکار و خواسته‌های او شود. راوی نیز به این ترفند نظم نمادین پی می‌برد و خود را «میان رجاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس» می‌داند «به طوری که فراموش کرده بودند که سابق بر این جزو دنیای آنها بوده» است (همان: ۸۳). اما راوی این حقارت را نمی‌پذیرد و همچنان بر بازپس‌گیری خواسته‌های طبیعی و غریزی خود که نظم نمادین از او دریغ کرده‌است، پافشاری می‌کند و سرانجام کاسهٔ صبر راوی لبریز می‌شود و فریاد اعتراض خود را بلند می‌کند:

> ظهر که دایه‌ام ناهار را آورد، من زدم زیر کاسهٔ آش، فریاد کشیدم؛ با تمام قوایم فریاد کشیدم، همهٔ اهل خانه آمدند جلو اطاقم جمع شدند. آن لکاته هم آمد و زود رد شد. به شکمش نگاه کردم، بالا آمده بود. نه، نزاییده بود (همان: ۷۸).

اما نظم نمادین طغیان و اعتراض را تحمل نمی‌کند. اعتراض و نیز انکار شکاف‌های نظم نمادین را آشکار و انسجام دروغین آن را مختل می‌کند؛ از این‌رو، یکی از رویه‌هایی که نظم نمادین برای کنترل عناصر متعارض، مخالف و دگراندیش به کار می‌گیرد آن است که با محو و درمان سمپتوم‌ها، نشانه‌ها و علایم اعتراض، این عناصر را در خود جذب و هضم و به زعم خود «درمان» کند، در حالی‌که به باور فروید «سمپتوم حقیقت بیمار است. آن‌کس که درصدد است سمپتوم را به هر قیمت درمان کند، درواقع نمی‌تواند حقیقت بیمار را تحمل کند و می‌خواهد به هر ترتیب آن را خفه نماید. او درواقع ناقل گفتار ارباب است که معتقد است هیچ حقیقتی جز حقیقت ارباب وجود ندارد ... سمپتوم اعتراضی است بر سلطهٔ گفتار ارباب، اعتراضی ناتوان و ناممکن. گفتار ارباب و گاهی گفتار دانشگاهی تاب تحمل این اعتراض را ندارند و باید آن را از بین ببرند. باید آن را درمان کنند» (کدیور، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۲). با اعتراض و فریاد راوی بلافاصله حکیم‌باشی را خبر می‌کنند. حکیم‌باشی که راوی او را «حکیم رجاله‌ها» می‌نامد تلاش می‌کند با تولید فانتزی بر شکاف‌ها و خلأهای نظم نمادین سرپوش بگذارد و با درمان سمپتوم‌ها مانع از ظهور امر واقع شود، اما راوی به داروها و درمان حکیم‌باشی به سخره می‌نگرد:

بالاخره حکیم‌باشی را خبر کردند، حکیم رجاله‌ها، حکیم خانوادگی که به قول خودش ما را بزرگ کرده بود. با عمامهٔ شیروشکری و سه قبضه ریش وارد شد. او افتخار می‌کرد دوای باه به پدر بزرگم داده، خاکه‌شیر و نبات به حلق من ریخته و فلوس به ناف عمه‌ام بسته‌است. باری همین‌که آمد سر بالین من نشست نبضم را گرفت، زبانم را دید، دستور داد شیر ماچه‌الاغ و ماشعیر بخورم و روزی دو مرتبه بخور کندر و زرنیخ بدهم - چند نسخهٔ بلندبالا هم به دایه‌ام سپرد که عبارت بود از... (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۳-۶۲).

دوا و داروهایی که حکیم‌باشی تجویز می‌کند نه‌تنها علائم بیماری را محو نمی‌کند، بلکه حال راوی بدتر و وخیم‌تر می‌شود. راوی همچنان بر خواست خود اصرار می‌ورزد و هرگز ارضا نمی‌شود. اساساً علائم بیماری که در مقابل درمان مقاومت و اصرار بر ماندن می‌کنند، مبتنی‌بر رانهٔ مرگ‌اند. «درواقع، هرجا که بیماری و رنج بر ماندن پافشاری می‌کند، نوعی ارزش‌گذاری مفرطی از کیف یافت می‌شود» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۵۱). «داغ» و «زخم‌هایی» که «مثل خوره روح» راوی را «آهسته در انزوا می‌خورند و می‌تراشند»، به طوری که راوی اذعان می‌کند که «نشان شوم» آن را تا زنده است «از روز ازل تا ابد تا آنجا که خارج از ادراک بشر»، همیشه با خود «داشته و خواهد داشت» و فراموش نخواهد کرد، تجسم رانهٔ مرگ هستند. علی‌رغم ممنوعیت‌هایی که نظم نمادین مقدر می‌کند هرگز نمی‌تواند مانع از ظهور و فوران ابژه‌های امر واقع گردد. نشانه‌هایی که راوی در عمه و دخترعمه (لکاته) می‌یابد، یادگارهای حقیقت گم‌شده، دختر اثیری و ابژهٔ مادر هستند که در ساحت نمادین از قید نمادسازی گریخته‌اند. نگاه خیرهٔ دختر اثیری پس از مرگ در اتاق و نیز هنگامی که راوی می‌خواهد او را به خاک بسپارد و همچنین لباس‌های خون‌آلود راوی، ابژه‌های امر واقع هستند که در برابر نمادسازی مقاومت می‌کنند. راوی نمی‌تواند حالت چشمان دختر اثیری را که در آخرین لحظه به تصویر کشیده و لکهٔ خون دختر اثیری که به تمام بدنش نشت کرده‌است، از خاطر ببرد. درواقع، «یادگارهای چشم‌های جادویی» و «شرارهٔ کشندهٔ چشم‌های» ابژه‌های آرمانی مانند «داغ»، «نشان» و زخمی درمان‌ناپذیر همواره در ناخودآگاه باقی می‌مانند، به طوری که راوی حتی لحظه‌ای نمی‌تواند فراموش کند و از دیدار دوبارهٔ او چشم بپوشد:

در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم یا عشق هیچ‌کس را (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۷).

اما اصرار بر تکرار خوشی ازدست‌رفته راهی است به سوی رانهٔ مرگ؛ عنصری که به زبان نمی‌آید و از ساختار زبانی می‌گریزد؛ نیرویی نامیرا، پیشازبانی، تجزیه‌ناپذیر و در

عین حال انقلابی و آفریننده که رخنه‌ها و شکاف‌های نظم نمادین را آشکار می‌کند و فراسوی نام و قانون پدر قرار می‌گیرد.

۶- نتیجه‌گیری

فقدان و محرومیت و ممنوعیت درکانون رمان *بوف کور* قرار دارد. *بوف کور* قصهٔ دوپارگی سوژه و ابژه، ذهن و عین و داستان گذار است؛ راوی *بوف کور* تجسم سرنوشت گریزناپذیر و تلخ بشری است و قصهٔ گسست این رابطهٔ دوسویه را حکایت و روایت می‌کند؛ بشری که در جستجوی تمامیت است؛ تمامیت ازدست‌رفته. نظم نمادین برمبنای ممنوعیت استوار است و هرگونه عیش ناب را ممنوع می‌کند. همواره در نظم نمادین، نگاه خیره و سنگینی وجود دارد که از پیش نظاره‌گر اعمال سوژه است و ژوئی‌سانس و لذت ناب را ممنوع و دور از دسترس قرار می‌دهد و در تصرف خود درمی‌آورد. راوی *بوف کور* همه‌جا در معرض دید این نگاه‌های خیره و سنگین است. پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد قوزی، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب و شوهرعمه در *بوف کور* - نمایندگان نیای نخستین و نام و قانون پدر - که در همهٔ صحنه حضور دارند و بر همهٔ اعمال راوی ناظر و واقف‌اند، مانع از عیش تمام او می‌شوند و راوی را از خوشی‌ها و خرسندی‌های قبل از ورود به نظم نمادین ممنوع و محروم می‌کنند. بوگام داسی، لکاته (دختر کنار نهر سورن) و دختر اثیری، استعاره و تجسمی از لذت‌ها و خوشی‌ها و ابژه‌های امر واقع هستند که با گذر از دوران پیشاادیپی به نظم نمادین، و طبیعت به فرهنگ و تمدن، از راوی دریغ شده‌اند و دور از دسترس او قرار گرفته‌اند و راوی خلأ و فقدان آن را در همهٔ زندگی، در اعماق وجودش احساس می‌کند.

اصرار راوی نیز بر تکرارِ ژوئی‌سانس ازدست‌رفته و فراتر رفتن از اصل لذت، فقدان عیش را جبران نمی‌کند؛ زیرا تکرار نمی‌تواند ابژهٔ گم‌شده را احیا کند و نهایتاً موجب درد و رنج می‌شود. اما این تکرار، و اصرار و پافشاری راوی برای ابژهٔ ازدست‌رفته، حرکتی است به سوی رانهٔ مرگ و اختلال در نظم نمادین. نام و قانون پدر و نظم نمادین خود چون سوژه خط‌خورده، ناتمام و دچار فقدان است. نظم نمادین پیرامون یک هستهٔ تروماتیک، یک فقدان مرکزی برساخته شده‌است. تنها عنصری که ممنوعیت‌ها و محدودیت‌های نظم نمادین را نادیده می‌گیرد، زیر پا می‌نهد و در هم می‌شکند، رانهٔ مرگ است. سوژه از طریق رانهٔ مرگ ساختار نظم نمادین را در هم می‌شکند و به فراسوی اصل لذت گام می‌نهد و از

اصل لذت تخطی می‌کند و ابژه‌هایی را می‌جوید که در نظم نمادین دور از دسترس سوژه قرار گرفته‌است. «داغ» و «زخم‌هایی» که «مثل خوره روح» راوی را «آهسته در انزوا می‌خورند و می‌تراشند» و اصرار بر ماندن می‌کنند، تجسم رانهٔ مرگ‌اند. تکرار این دردها و زخم‌ها هرچند شیرینی وصل ابژهٔ گمشده را احیا و فقدان عیش را جبران نمی‌کند، اما راهی است به سوی رانهٔ مرگ و اختلال در نظم نمادین و نام و قانون پدر.

پی‌نوشت

۱- نویسندگان مقالهٔ «خوانشی لاکانی از روان‌پریشی رمان *بوف کور*»، تلاش کرده‌اند تا خوانشی لاکانی از *بوف کور* ارائه دهند (حیدری و فرد، ۱۳۹۲).

۲- (نک. دولوز، ۱۳۸۴؛ رنک، ۱۳۸۴ و۱۳۹۳و فروم، ۱۳۹۱)

۳- به اعتقاد خود فروید نیز هرچند فرضیهٔ نیای نخستین در نظر بعضی از منتقدان «قصهٔ ساده‌ای» بیش نیست، اما به باور او با آن نه تنها می‌توان منشأ شکل‌گیری قانون، دین، اخلاق و سازمان‌ها را در آغاز تاریخ تحلیل کرد و پرتو نوری بر ظلمات پیشاتاریخ افکند بلکه «اگر چنین فرضیه‌ای اثبات کند که قادر است در حوزه‌های جدیدتر پژوهش انسجام ایجاد کند و به فهم بیشتر یاری رساند آنگاه چنین فرضیه‌ای قابل قبول خواهد بود» (۱۳۹۳: ۸۱).

۴- مفهوم نگاه دیگری و نگاه خیرهٔ لاکان بی‌شباهت به ایدهٔ سراسربینی میشل فوکو نیست (نک. فوکو، ۱۳۹۱: ۹۹).

منابع

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

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

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

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

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

بلزی، کاترین (۱۳۸۹)، *فرهنگ و امر واقعی (نظریه‌پردازی نقد فرهنگی)*، ترجمهٔ جلال فرزانه دهکردی، تهران: دانشگاه امام صادق (ع).

بوتبی، ریچارد (۱۳۸۶)، *فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لاکان)*، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران: ققنوس.

جورکش، شاپور (۱۳۷۷)، *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت (نگاهی نو به بوف کور و دیگر عاشقانه‌های هدایت)*، تهران: آگه.

حیدری، فاطمه و فرد، میثم (۱۳۹۲)، «خوانش لاکانی روان‌پریشی رمان *بوف کور*»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۲، صص ۶۱-۴۳.

دولوز، ژیل (۱۳۸۴)، «غریزهٔ مرگ»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۷ و ۲۶، بهار و تابستان، صص ۴۴۵-۴۲۷.

راگلند، الی (۱۳۸۴)، «مفهوم رانهٔ مرگ نزد لاکان»، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۷ و ۲۶، بهار و تابستان، صص ۳۸۱-۳۴۱.

رنک، اتو (۱۳۸۴)، «همزاد به مثابه خودنامیرا»، ترجمهٔ مهشید تاج، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۶ و ۲۷، بهار و تابستان، صص ۲۳۳-۱۹۷.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، *همزاد (یک مطالعهٔ روانکاوانه)*، ترجمهٔ سبا مقدم، تهران: افکار.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹)، *گزیدهٔ مقالات: نظریه، سیاست، دین*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، مازیار اسلامی و امید مهرگان، تهران: گام نو.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *کژنگریستن*، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: رخداد نو.

ـــــــــــ (۱۳۹۲)، *چگونه لاکان بخوانیم*، ترجمهٔ علی بهروزی، تهران: رخداد نو.

سلیمی، مهرداد (۱۳۷۹)، «دغدغهٔ مرگ در آثار هدایت»، *شناخت‌نامهٔ صادق هدایت*، گردآورندگان شهرام بهارلوییان و فتح‌الله اسماعیلی، تهران، قطره، صص ۳۹۵-۳۸۷.

صنعتی، محمد (۱۳۸۸)، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران: مرکز.

علی، بختیار (۱۳۹۳)، *آیا با لاکان می‌توان انقلابی بود؟*، ترجمهٔ سردار محمدی، تهران: افراز.

فروم، اریک (۱۳۹۱)، *آناتومی ویرانسازی انسان (پرخاشجویی و ویرانسازی)*، ترجمهٔ احمد صبوری، تهران: آشیان.

فروید، زیگموند (۱۳۵۱)، *تئوریک توتم و تابو*، ترجمهٔ هاشم رضی، تهران: طهوری.

ـــــــــــ (۱۳۵۷)، *آیندهٔ یک پندار*، ترجمهٔ هاشم رضی، تهران: آسیا.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *ناخوشایندی‌های فرهنگ (تمدن و ناخرسندی‌های آن)*، ترجمهٔ امید مهرگان، تهران: گام نو.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، «ورای اصل لذت»، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۱، بهار، صص ۸۱-۲۵.

ـــــــــــــ (۱۳۹۲)، *موسی و یکتاپرستی*، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران: رخداد نو.
ـــــــــــــ (۱۳۹۳)، *روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو*، ترجمهٔ سایرا رفیعی، تهران: نی.
فوکو، میشل (۱۳۹۱)، *تولد زیست سیاست (درس‌گفتارهای کلژ دوفرانس ۱۹۷۹ - ۱۹۷۸)*، ترجمهٔ رضا نجف‌زاده، تهران: نی.
کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۴)، *صادق هدایت و مرگ نویسنده*، تهران: مرکز.
کدیور، میترا (۱۳۸۸)، *مکتب لکان (روان‌کاوی در قرن بیست و یکم)*، تهران: اطلاعات.
لاکان، ژاک (۱۳۸۴)، «جنسیت در تنگناهای دال»، ترجمهٔ محمدرضا رضوی، *فارابی*، شمارهٔ ۵۷، صص ۲۸-۲۱.
ـــــــــــــ (۱۳۹۲)، «میل و تفسیر میل در هملت»، ترجمهٔ صالح نجفی، *مونالیزای ادبیات (مقالاتی دربارهٔ هملت)*، گردآوری و ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، تهران: نیلوفر، صص ۱۸۰-۱۱۹.
ـــــــــــــ (۱۳۹۳) *تلویزیون*، ترجمهٔ انجمن روان‌پژوهان فارسی‌زبان فرانسه، تهران: رخداد نو.
مارکوزه، هربرت (۱۳۸۹)، *اروس و تمدن (تحقیقات فلسفی دربارهٔ فروید)*، ترجمهٔ امیرهوشنگ افتخاری راد، تهران: چشمه.
مایرز، تونی (۱۳۸۵)، *اسلاوی ژیژک*، ترجمهٔ احسان نوروزی، تهران: مرکز.
محمودیان، محمدرفیع، (۱۳۷۹)، «جایگاه مرگ در آثار صادق هدایت»، *شناخت‌نامهٔ صادق هدایت*، گردآورندگان شهرام بهارلوییان و فتح‌الله اسماعیلی، تهران: قطره، صص ۳۸۶-۳۷۸.
موللی، کرامت (۱۳۸۹)، *مبانی روان‌کاوی فروید ـ لکان*، تهران: نی.
ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، «روان‌کاوی زن»، متون و مقالاتی از موللی، *www.movallal.fr*
میلر، ژاک ـ آلن (۱۳۹۰)، «A و a در ساختار بالینی»، گردآورنده و مترجم شهریار وقفی‌پور، *تلی از تصاویر شکسته*، تهران: چشمه، صص ۳۶۵-۳۳۳.
میلنر، آندرو، جف براویت (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: ققنوس.
هدایت، صادق (۱۳۴۹)، *بوف کور*، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــــ (۲۵۳۶)، *سه قطره خون*، تهران: جاویدان.
هومر، شون (۱۳۸۸)، *ژاک لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.