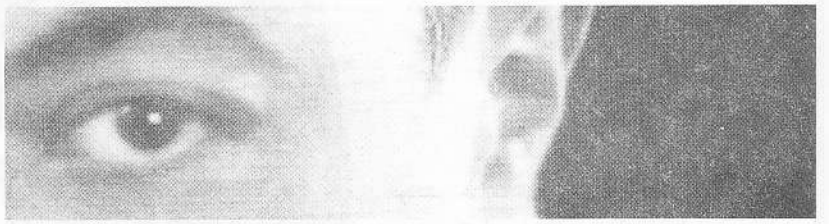
پس از بابل

ایده‌هایی بی‌ربط در باب «بوف کور» هدایت

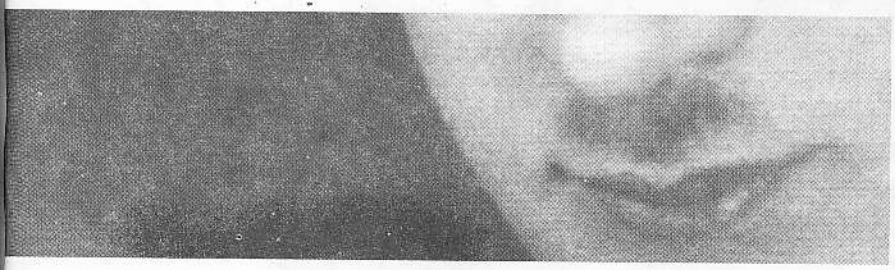
شهریار وقفی‌پور



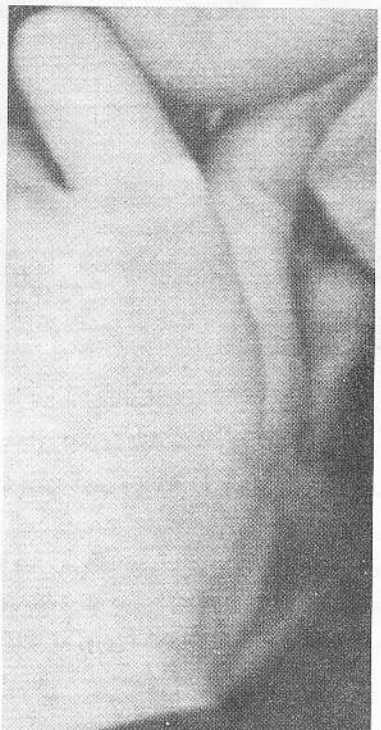
بوف کور را شاید بتوان تنها رمانی دانست که جان و ذهنِ روشنفکر ایرانی را این چنین به تمام اشغال کرده است، مثلِ بربرهای داستان **کافکا** که بدون علتی سرزمین را ناگاه به تمامی تصرف کرده‌اند و به راستی هم که سنگینیِ این رمان بر جان و ذهنِ مخاطبانش به مانند معماهای کافکا است: روشن و در عین حال بی‌جواب: مردی صبح‌گاه در تختخوابش متوجه می‌شود که به سوسک بدل شده است، گویا تنها نتیجهٔ عقلانی و ریاضی‌وار شدن جهان، پیروزیِ حساب احتمالات بوده است. **لوئیس بونوئل** در خاطراتش تعریف می‌کند که وقتی اولین بار این داستان را خوانده، از تختخوابش به پایین افتاده است. تفسیرِ **فرویدی** این واقعه ما را متوجه این امر می‌کند که «میل جنسی با حسِ تراژیک بالا و پایین می‌شود». حال اگر رهیافتِ فرویدی را ادامه دهیم، مخصوصاً این تز را، که هنر تصعید یافتهٔ میل جنسی است، به پیوستگیِ هنر (و به طور خاص ادبیات) با حسِ تراژیک برمی‌خوریم.

اگر قبول داشته باشیم که زبان، بیش و پیش از هر چیز، مبین فاصله و غیبت است، آن‌گاه باید اذعان کنیم که ادبیات تأییدکنندهٔ شکافی در جهان است و از همین‌رو است که مسألهٔ شر از مسألهٔ ادبیات جدایی‌ناپذیر به نظر می‌رسد. داستان را باید همان درختی دانست که در بهشتِ حوزهٔ خیالی حضور دارد، همان حضور تروما و امر واقع است که بیشابیش از هم پاشیدگیِ این وحدتِ کاذب را در خود دارد. از همین رو است که «سه قطره خون ریخته شده در پای درخت سرو» را باید تمثیلِ خودِ ادبیات دانست، همان امری که بی‌توضیح می‌ماند و در واقع، هستیِ بیمارستانِ روانی را دچار معضل می‌کند.

بیمارستان، اداره، دادگاه، کسب و کار: گویا هر نهادی را باید با کافکا به یاد آورد و کافکا هم لزوماً مسألهٔ معما را پیش می‌کشد. معما پیش از هر چیز تفسیر است، هم خود شیء است (چرا که اگر نبود، معما



جوابی نداشت)، وهم شیء نیست (چرا که اگر خودِ شیء بود که دیگر معما نبود). معما بصیرت و نابیناییِ هم‌زمان است، هم جواب به آن مستلزمِ نابینایی است (نظیر روانکاو یا کارآگاه که شماری از سرنخ‌ها را کنار می‌گذارد و به مواردیِ فرعی توجه می‌کند)، و هم نتیجهٔ آن (نظیر پاسخ **اودیپ** به «قاتل کیست» که نابینایی‌اش را سبب شد). اما معمای بوف کور چیست؟



شاید بتوان گفت سؤال و معمای بوف کور و راوی‌اش این است: کدام یک اصلی است؟ نظیر پرسش **بودلر** در شعری به همین نام: بنه‌دیکتا که چشمانش آرزوی عظمت و ناشر جاودانگی، و زیبایی‌اش اثیری است، یا آن دیگری، آن لکانهٔ تمام عیار، و البته باز هم بنه‌دیکتا؟ در این شعر و در این سؤال، می‌توان خطوطِ اصلیِ ایدهٔ بودلر در باب مدرنیته را بازخوانی کرد، همان کاری که خودش در مقالهٔ «نقاش زندگی مدرن» به عهده

گرفته است: مدرنیته یعنی آن جنبهٔ گذرا، حادث و تصادفی، آن نیمهٔ هنر که نیمهٔ دیگرش جاودان و لایتغیر است، و نقاش زندگیِ مدرن آن است که «بر لحظهٔ گذرا و تمامیِ نشانه‌های جاودانگی که در آن نهفته‌اند، تمرکز کند».

البته شاید برزخ بوف کور، برزخ میان دنیای کهن و دنیای نو نیز باشد، (یا به قول **یوسف اسحاق‌پور**) برزخ میانِ «مثال» و «واقعیت». این رمان روایت شقه‌شدگی است، از همان نوع که بر سرِ شخصیت‌های زن رمان آمده است، شقه‌شدگی میان دنیای باعظمت کهن و گندیدگی و حقارت دنیای حاضر، میان شکوهِ ساسانی و مسکنت پهلوی، میان «مثال» و «واقعیت». آن زن اثیریِ کهن، کنون به لکاته‌ای بی‌شرم بدل شده است و جای آن «قدح آینه‌کردار» را آیینه کج و معوج گرفته است که به جای «چهرهٔ مقصود»، صورت پیرمردی خنزرپنزری را بازمی‌تابد؛ پیر طریقت به پیرمردی زشت بدل شده و وادی‌های طلب و مراحل وجدآور و عرفانیِ از خود بی‌خود شدگی جای خود را به شهوت، عذاب و کابوس داده‌اند. اما طنزِ دیگری نیز در این میان نهفته است: زن یا فرشتهٔ زیبایی که تجسمِ «مثال» است و «مثل یک منظرهٔ رویایی افیونی» جلوه‌گر می‌شود، زنی که قرار است نمایندهٔ عظمت از یاد رفته باشد، به زمانِ حال تعلق دارد؛ در حالی که لکاته‌ای، که یادآور نثر بی‌روح زمان ما است، در گذشته می‌زید. آیا مردی که «جان کندن را از بیست سالگی آغاز» کرده بود، در گذشته نیز کثافت زمانِ حال را می‌دید و حال نیز برایش چیزی نبود جز «بازگشت جاودانهٔ همان» به علاوهٔ خیالِ (imagine) دست نیافتنی‌ای از گذشته؟

پس این مردِ آداب‌دان و «متمدن»، که موهایش را به دقت شانه می‌کرد و رفتاری ظریف داشت، وقتی در تاریخ تسلایی نیافت، آرامش را در کجا جستجو کرد؟ همان‌طور که پیش‌بینی‌پذیر است، او که ابتدا به «تمدن» دل‌خوش بود و در جستجوی عظمت گذشته، «ایران باستان» را کاویده بود، پس از دوران طولانیِ گیاهخواری‌اش (که شاید نفیِ تمدن، گیرم به صورتی ناخودآگاه بود)، با دقت تمام همهٔ روزنه‌های اتاقش را با پنبه پر کرد و در ظلمتِ اتاقِ فروبسته‌اش، ارتباطِ خود را با جهانِ بیرون قطع کرد: بازگشتی به رَحِم، به دنیای آرامش، دنیای وحدت و هماهنگی، جهان پیش از دنیا، جهانِ بدونِ زبان.

اما شاید گیاهخواری و وسواسِ هدایت در غذا خوردن را باید به مثابه نشانه‌ای متضاد قرائت کرد، وسواسی ناشی از آگاهی به روند متمدن شدن (روندی دردناک که جنازه‌هایش را در بوف کور می‌بینیم؛ و شقاوت و بی‌رحمی‌اش را در سه قطره خون): تنها فعلی از انسان که با «خوردن» جور درنمی‌آید، «حرف زدن» است؛ از همین رو «روزه گرفتن» در آثارِ کافکا را باید تقاص گناهِ نخستین، یعنی زبان‌آموزی، دانست، زبانی که با نامیدنِ اشیا نابودشان می‌کند، زبانی که تنها به مددِ زنجیرهٔ «فقدان» (lack) عمل می‌کند. و همین نیروی محرکهٔ زبان چیزی جز عذابِ کودک نیست، کودکی که دیگر نباید پستانِ مادرش را به دهان بگیرد؛ چرا که دهان باید حرف بزند، دهان باید «زبان» را بیاموزاند. و خاطرهٔ این عذاب فراموش شدنی نیست، چون فردِ بیمار (یا همان انسان) مجبور است همواره علائم بیماری را بازتولید کند: او ناچار است زبان را به کار برد، مجبور است به لیوان اشاره کند، در حالی که لیوان «نیست».

لیکن شمایلی که یادآورِ «زبان» است، یادآور دنیای نمادینی است که ما را از جهانِ خویش، از جهانِ هماهنگی و وحدت جدا می‌کند، و خلاصه شمایلِ عذاب و غیبت چیست؟ در یک سمت، مادر است که خیالی است و در سمتِ دیگر پدرِ نمادین قرار می‌گیرد که دارندهٔ «زبان» است. اما این دارایی، پیش از هر چیز، ملعون است، کافی است به هبوط بشر بیاندیشم (و آن میوه‌ای که میوهٔ «معرفت» نام دارد می‌تواند چیزی جز زبان باشد؟)، حتا این هم کافی نیست و حکایت «برجِ بابل» را هم باید بدان افزود (که در این جا نیز خواه‌ناخواه نمادِ پدر حضور دارد، و در ضمن مگر می‌توان به زبان، جز در «چندگانگی» آن اندیشید؟). پدران گناهی کیهانی را بر دوش دارند، از همین رو است که «خمیده»اند، و در این جا نیز نمی‌توان از کافکا پرهیز کرد: پدرانِ داستان‌های کافکا همگی خمیده‌اند، درست مثل کارمندان، که به دنیای دیوان‌سالاری تعلق دارند؛ و آیا دیوان سالاری چیزی جز حضور پدر است؟ آن‌ها خمیده‌اند و در عین حال فسادپذیر، چون از دنیایی کهنه می‌آیند، مثل پیرمرد خنزرپنزری با «دندان‌های کرم خورده‌اش».[۱]

اما آرزوی بازگشت به وحدتِ مادرانه همان آرزوی قتلِ زبان یا پدر است، و به محض برآورده شدن به گناهی مضاعف بدل می‌شود، چرا که باز هم به ناچار در زبان رخ می‌دهد. **هملت** وقتی با موضوع قتل پدر رودررو می‌شود، آن چنان بارِ گناه را بردوش حس می‌کند که متوجه می‌شود امکانِ بازگشت به دنیای زنانهٔ معصوم وجود ندارد. عمو پدر را کشته است، و پسر این بار خود را با عمو هم‌هویت می‌پندارد، یعنی با نسخهٔ بدلِ پدر، و نه خودِ پدر. و این شباهت مابینِ خود و عمو، یادآور خیانتی مضاعف است: خیانت به پدر و خیانت به مادر. از همین رو است که راویِ بوف کور پس از برخورد با عمو درمی‌یابد که اتاقِ دربسته‌اش روزنی به بیرون دارد.

هدایت با پنبه تمامیِ روزن‌های اتاق را می‌بندد و در اتاقِ تاریک آرامشِ پیش از زبان را می‌جوید، اما اتاقِ تاریک، واقعاً تاریک نیست. سوال بودلر این است: «کدام یک اصلی است؟» گویا در برابر منظره‌ای و عکسی از آن منظره قرار گرفته باشد. سوال بوف کور هم همین است: لکاته یا اثیری؟ اما در «اتاق تاریک» همه چیز واژگونه است: شعرِ جهان کهن، جهان زرین، به درازگویی می‌افتد (عالمِ تفسیر) و نثرِ بی‌روحِ دنیای نو ایجازگویی و خلاصه می‌کند (عالمِ اجمال)؛ «مثال» لکاته می‌شود و «واقعیت» اثیری؛ قرنِ بیستم «شبح زده» و قرن چهاردهم «واقع گرایانه و عینی»؛ متأخر در اول می‌آید و متقدم در آخر.

در این دنیای واژگونی‌ها، در این دنیای حضورِ همزمان چیزی و نقیض آن، این دنیای مبتنی بر «برهان گودل»، شاید دردناک‌ترین واژگونی، واژگونی «بیرون» و «درون» باشد. راوی از صدای خندهٔ «چندشناک»، که از درونِ خودش می‌آید، به وحشت می‌افتد چرا که این صدا از بیرون، از پیرمردِ خنزرپنزری، می‌آید. راوی که با نوشتن «هویت» می‌یابد، از پیش «دیگری» است: پیرمردی قوزی و لب شکری. او با نوشتن، با زبان هویت می‌یابد: دهانِ مکنده از کار افتاده و مقعد دفع کننده مرکز «رانش» شده است، همان چیزی که با «خست» همبسته است. همهٔ مردم هویتی دارند و به رسمیت شناخته می‌شوند (لکاته آن‌ها را به خود راه می‌دهد)، چرا که «بی‌حیا، احمق و متعفن» هستند، چرا که «همهٔ آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبالِ آن آویخته».

اما در دنیای واژگونی‌ها، دوره‌ای که شاخصه‌اش انبار کردن و خست است، دقیقاً معنای ضد خود را می‌دارد. حیات پیش از هر چیز خودِ مرگ است؛ و به قول **ژولیا کریستوا**: «این مواد جسمانی، این کثافت، این مدفوع همان چیزهایی هستند که زندگی ندرتاً و به سختی در برابرش مقاومت می‌کند، [و در واقع] چیزهایی در اردوگاهِ مرگ هستند. در برابرِ آن‌ها، من در مرز وضعیتم به عنوان موجودی زنده قرار دارم. جسم من، از آن مرز، خودش را به عنوان موجودی زنده، به بیرون آزاد می‌کند. در همان لحظه‌ای که مدفوع دفع می‌شود، من اگرچه زنده‌ام، و از فقدانی به فقدان حرکت می‌کنم، لیکن هیچ چیز در من باقی نمی‌ماند و جسمِ بی‌نقصن و یکپارچه‌ام از این مرز می‌گذارد ـ cadere، جسد».

هویت به عنوان چیزی از درون، چیزی که باید حفظ شود، چیزی که باید از عفونتِ دیگری مصون نگه داشته شود، چیزی که بی‌نقصی و یکپارچگی فرد را تضمین می‌کند، هویت به مثابه «خیرِ» خود در برابرِ «شر» دیگری...؛ اما این امر خیالی با اولین ضربهٔ امر واقع در هم می‌شکند؛ به معنای دقیق‌تر، «شر» عنصر اساسی است و در تقابل با آن است که هویت برساخته می‌شود، کافی است به یاد آوریم که هیچ «ملتی» بدون دشمن نمی‌تواند خود را ملت بنامد، و شگفتا که دشمن همیشه از «بیرون» می‌آید و دریغا که عنصر مقوم هویت در بیرون است نه در درون.

مسالهٔ «شر» را تنها در پرتو مسالهٔ «زبان» می‌توان درک کرد، چرا که شر یعنی چندگانگی، یعنی پراکندگی و خلاصه یعنی زبان. شر یعنی میلِ برگذشتن از مرز، یعنی تخطی، یعنی ترس و جذابیت، و در یک کلام (به قول **ادگار آلن پو**): جسدِ زنی زیبا، همان امری که در مرکز بوف کور قرار دارد و تعفن، وحشت و فریبندگی آن تمامیِ دنیای اکسپرسیونیستی رمان را فراگرفته است، و عجیب نیست که در ظلمتِ آن دراکولاها در گردش‌اند (کافی است **نوسفراتو** مخلوق **مورناو** را با وصفِ پیرمرد خنزرپنزری و جای دندان‌هایش بر گلوی لکاته مقایسه کنید). دراکولا ویروسی است که از جهانِ مردگان می‌آید، یعنی از آن سوی مرز، و خونِ قربانی (یعنی زن) متضمنِ حیاتِ متناقض و دوگانهٔ او است، یعنی همان مایعی که به **تیرزیاس** قدرتِ دیدنِ آینده را می‌دهد، همان آینده‌ای که چیزی جز ترسِ ما از گذشته نیست، و دراکولا بیش از هر چیز، شاید بازگشتِ این ترسِ سرکوب شده باشد.

اما ترسناک‌ترین دراکولاها همان‌هایی‌اند که چهره‌ای دیگر دارند: **فردی** در بزرگراهِ گمشده هنگام دریدنِ گلوی زنش از این دست است، یعنی همان کسی که چون راویِ بوف کور درگیرِ معمای «اصل یا بدل» است. اما معما همان شیطان است، همان بیرونی است که در درون است: اودیپ می‌گوید «انسان»، فروید گوید «پدر»، و بوف کور در واقع همان معما است؛ و جوابِ آن: «پدرِ مرده... و نمی‌دانست مرده است»؛ اما چه کسی؟ ■

منابع:

۱- بر مزار صادق هدایت، یوسف اسحاق‌پور، باقر برهام، انتشارات آگه
۲- شیطان، ماخولیا و تمثیل، مراد فرهادپور، «عقل افسرده»، انتشارات طرح نو
۳- بازنویسی بوف کور، رضا براهنی، «گزارش به نسل بی‌سن فردا»، نشر مرکز
۴- Battaille, Fred Botting and Scott Wilson, Palgrave

پانوشت:

۱- و این پدرِ خمیدهٔ دیوان‌سالارِ جفدر از انسان هوموساپینس راست‌قامت دور است؟ آیا همین استعاره، طنینی بنیامینی ندارد که «تمامی مدارک تمدن در عین حال مدارک توحش هم هستند»؟