

## خوانش لاکانی روان‌پریشی رمان بوف کور

فاطمه حیدری\*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، کرج، ایران

میشم فرد\*\*

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد

کرج، کرج، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۶/۲۷، تاریخ تصویب: ۹۲/۱۰/۱۷)

### چکیده

آراء و نظریات ژاک لاکان در زمینه ناخودآگاه، دگرگونی شگرفی را در نقد ادبی پدید آورده است. وی با استفاده از مفهوم ضمیر ناخودآگاه فروید و زبان‌شناسی سوسور، به تبیین چارچوب نوینی از مفهوم ضمیر ناخودآگاه می‌پردازد. در این مقاله سعی بر آن است تا بر اساس نظریات لاکان ثابت شود راوی رمان بوف کور، سوژه‌ای روان‌پریش (psychotic) است که قادر به تطبیق خود با شرایط پیرامونی نیست و تحمل الزامات اجتماعی را ندارد. انزوای حاصل از جدایی از جمع، سرآغاز توهماتی است که راوی بیمار بوف کور در آن شرایط، خود را شایسته جهانی آرمانی می‌پندارد، او سوژه‌ای است در گستره نمادین که با مواجهه با فقدان و هجران، میل به دستیابی به امر واقع را دارد و همواره با جابه‌جایی فانتزی‌های گوناگون در صدد دستیابی به لذت پایان‌ناپذیر Jouissance است، بنابراین در آغاز به بیان اصطلاحات این نظریه‌پرداز هم چون گستره «خیالی»، گستره «نمادین» و سایر اصطلاحات و سپس با توجه به مفاهیم لاکانی به نقد راوی بوف کور می‌پردازیم.

واژه‌های کلیدی: ژاک لاکان، ضمیر ناخودآگاه، صادق هدایت، بوف کور، سوژه.

\* تلفن: ۰۲۶۱-۵۲۲۳۷۷۳-۰۲۶۱، دورنگار: ۰۲۶۱-۵۱۷۰۸۹۰، E-mail: fateme\_heydari10@yahoo.com

\*\* تلفن: ۰۲۶۱-۵۲۲۳۷۷۳-۰۲۶۱، دورنگار: ۰۲۶۱-۵۱۷۰۸۹۰، E-mail: maysam.fard@yahoo.com

## مقدمه

نظریات ژاک لاکان<sup>۱</sup> در زمینه ناخودآگاه دگرگونی شگرفی را در نقد ادبی پدید آورده است، بنابراین نظریه، انسانی که تا اواخر قرن نوزدهم اشرف مخلوقات محسوب می‌شد، به سوژه‌ای تقلیل می‌یابد که در تعریف هویت خود وابسته به وجود دیگری است. بنابر نظر لاکان، همه قوانین، عقاید و عناوینی که سوژه‌ها<sup>۲</sup> به وسیله آن‌ها هویت یافته در جامعه تعریف می‌شوند صورتک‌هایی‌اند که با درون حقیقی سوژه‌ها تفاوت بسیاری دارند. بدون تعاریف از پیش موجود، سوژه‌ها موجودات ارضاء نشده سرگردانی‌اند که زمانی از وحدت وجود جدا شده‌اند و دو حالت بیشتر ندارند: گروهی با ظواهر دنیوی بر این خلاء بزرگ درونی سرپوش می‌گذارند و دسته دوم، با زدودن تعاریف نمادینی که در ظاهر به آن‌ها هویت داده، در جستجوی رضایت مطلق برمی‌آیند تا شاید از چشمه بی‌کران ناخودآگاه بهره‌مند گردند.

روان‌پریشی psychosis نوعی بیماری روانی است که در آن بیمار قادر به تطبیق با شرایط پیرامونی و الزامات اجتماعی نیست و از جامعه فاصله می‌گیرد. این جدایی، سرآغاز توهمات است که بیمار در آن شرایط، خود را شایسته جهانی آرمانی می‌داند ولی به دلیل عدم توانایی در رسیدن به اهداف آرمانی خود، گاه تا مرز جنون پیش می‌رود (گلدنر، ۲۰۰۵، ۱۲). بنابر نظریه لاکان شرح حال راوی بوف کور را نشانی از تحریر ناخودآگاه و روان‌پریشی نویسنده می‌توان دانست، این رمان چیزی جز خودزندگی‌نامه ناخودآگاه خالق این اثر هنری نیست، زیرا تنها کسی می‌تواند تجارب ناخودآگاه را بیان کند که خود در شرایط مشابهی به سر برد، تجاربی درونی که برطبق نظر لاکان بدون خواست و اراده مستقیم خود سوژه، قابل انتقال نیست (فینک، ۱۹۹۶، ۱۰). نویسنده با شکستن مرزهای زمان و به تصویر کشیدن فرد در حال گذشته در بخش اول و دوم رمان، تأکید بر تجربه‌های مشترک بشری دارد. فیلیپ سوپو، سورئالیست فرانسوی، معتقد است بوف کور چکیده سرنوشت بشری است (شمیسا، ۱۳۸۲، ۲۴). به عقیده کاتوزیان بوف کور رمانی روان‌شناختی از نوع مدرن است (کاتوزیان، ۱۳۷۲، ۱۰). به عقیده کتیرایی، صدای گلوی راوی او را به واقعیت نزدیک‌تر می‌کند (کتیرایی، ۱۳۴۹، ۱۳۱). غیائی راوی را در جستجوی گذشته‌های دور و درخشان می‌بیند (غیائی، ۱۳۸۱، ۲۳۶).

از دید قطبی، راوی بوف کور با تکرار اعداد دو و چهار به بازسازی خیالی گذشته‌های بی‌مانند

۱. Jacques Marie Émile Lacan (۱۳ آوریل ۱۹۰۱ – ۹ سپتامبر ۱۹۸۱) پزشک، فیلسوف و روان‌کاو فرانسوی که به خاطر رساله‌ای که در آن ناخودآگاه را به صورت یک زبان ساختاربنده کرده معروف شد (هومر، ۲۰۱۱، ۱۳).

۲. سوژه، انسانی است که در مرحله آینه‌ای دچار بیگانگی می‌شود (هومر، ۲۰۱۱، ۳۶).

بشری می‌پردازد (قطبی، ۱۳۵۶، ۶۷). به باور مایکل برد، هدایت خواهان شکستن باورهای عمیق عرفان اسلامی است (برد، ۱۹۹۰، ۷۲). روسو، هدایت را در جستجوی آرمانی‌ترین تمدن‌های بشری می‌بیند (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۸۲، ۱۶۸). رحیمیه می‌نویسد هدایت با کشتن زن اثری از دروازه‌های عشق عرفانی عبور می‌کند (رحیمیه، ۱۹۸۹، ۱۶). به باور منیژه منانی، راوی علی‌رغم آرمان‌گرایی و میل به بی‌نهایت، باوری به ماورا ندارد (کولتر، ۲۰۰۰، ۱).

### بحث و بررسی

ژاک لاکان مهم‌ترین روان‌کاو پس از زیگموند فروید بنیان‌گذار روان‌کاوی است. از دیدگاه لاکان، سه گستره خیالی، نمادین و واقع به ترتیب در ناخودآگاه سوژه رخ می‌دهند. گستره خیالی مربوط به دوران کودکی است و گستره نمادین از مرحله آینه‌ای شروع می‌شود، اما گستره واقع از اول بوده و تا آخر هم خواهد بود و تمام نیازهای بنیادین بشری از آنجا سرچشمه می‌گیرد و شروع و پایانی را نمی‌توان برای آن تصور کرد. وجه تسمیه گستره خیالی، خیال‌ورزی‌های کودکانه و ادراک جهان بر اساس ایماژها و تصاویر است، دوره‌ای که کودک قادر به تکلم نیست، ادراکی چون ادراک بزرگسالان ندارد و تمام زندگی به مراقبت مادر بستگی دارد و احساس یکی‌بودگی با او خشنودش می‌کند. او در این مرحله - حدوداً در شش تا هجده‌ماهگی - استنباطی از هم گسیخته از وجود خود دارد و اغلب انگشتان دست و پا و اسباب‌بازی‌هایش را وارد دهان کرده می‌مکد. در ادراک آغازین، اعضای بدن او از هم جدا نیستند و توده‌ای بی‌شکل و فاقد کلیت‌اند. در نخستین گستره لاکانی، یکی از پیچیده‌ترین مباحث لاکان یعنی مرحله آینه‌ای مطرح می‌شود. نوزاد پیش از مرحله آینه‌ای، خود را جزو لاینفک کل بزرگ یعنی مادر خود، می‌داند ولی پس از مرحله آینه‌ای، تصویر او و محیط پیرامون به او هویت می‌دهند و او از آن پس تصویر خود را خود واقعی‌اش می‌پندارد که نوعی بیگانه‌شدگی است. اگو<sup>۳</sup> ego در لحظه بیگانه‌شدگی و شیفتگی با تصویر خود به وجود می‌آید.

#### 1. Michael Beard

۲. از دیدگاه لاکان، سوژه همواره تکامل خود را در دیگری جستجو می‌کند. مادر در حقیقت نقش دیگری را ایفا می‌کند. واژه "m(Other)" متشکل از ترکیب دو واژه مادر و دیگری Other است و بنابر این منظور از مادر تنها سوژه‌ای نیست که نقش مادری را ایفا می‌کند، بلکه نقش دیگری را نیز بر عهده دارد که مکمل نوزاد است.  
۳. در نظر فروید، اگو مبین بخش سازمان‌یافته روان در مقابل اجزای سازمان‌نیافته ناخودآگاه است. اگو بخشی از اید (ناخودآگاه) است که تحت تأثیر مستقیم جهان بیرون جرح و تعدیل می‌شود و بیانگر خرد یا فهم متعارف در مقابل اید (محتوی تمنیات) است (فروید، ۱۹۲۳، ۴).

تصویر نوزاد و نشانه‌های پیرامون او هویت سوژه را در امر نمادین بازسازی می‌کنند. یکی انگاری سبب می‌شود که خود را موجودی مستقل و کامل بپندارد: «اما تصویر در عین حال بیگانه‌کننده است، زیرا با خود خلط می‌شود، در واقع تصویر سرانجام جای خود را می‌گیرد. بنابراین احساس خودی یک‌پارچه به بهای دیگری بودن این خود، یعنی تصویر آینه‌ای‌مان، تمام می‌شود» (هومر، ۲۰۱۱، ۴۴). چون تصویر سوژه در آینه میان تمام تصاویر پیرامون او هویت یافته، گمان می‌برد که تصویر او هویت واقعی اوست و از خود واقعی‌اش بیگانه می‌شود. پس از مرحله آینه‌ای، سوژه در وجود دیگری تعریف می‌شود و به دلیل گسست رابطه جزء و کل بین او و مادرش، همواره خود را سوژه‌ای می‌پندارد که از کل جدا شده و تا ابد در آرزوی بازگشت به دوران کودکی باقی می‌ماند. دومین گستره لاکانی گستره نمادین است که در آن نمادها از آن چیزی که نماد آند، واقعی‌ترند (رودینسکو، ۱۹۹۹، ۲۱۱).

لاکان از آرای لوی-استروس Claude Lévi-Strauss (۱۹۰۸-۲۰۰۹) از نظریه‌پردازان انسان‌شناسی مدرن) درمی‌یابد که ساختار ناخودآگاه موقعیت‌های اجتماعی را تعیین و تنظیم می‌کند و از نظریات فردینان دو سوسور Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳) نیز در شکل‌گیری ایده گستره نمادین تأثیر می‌پذیرد. از دیدگاه سوسور زبان فهرستی از الفاظ نیست که با مجموعه‌ای از چیزها یا پدیده‌ها مطابقت کند، مثلاً واژه «درخت»، لزوماً به درختی خاص اشاره نمی‌کند بلکه به مفهومی ارجاع داده می‌شود. از نظر سوسور هر واژه هنگامی معنا می‌یابد که تمایزش از دیگر واژه‌ها مشخص شود. هر نشانه که متشکل از واژه و مفهوم آن است ما را به نشانه دیگر و آن نیز به نشانه دیگری ارجاع می‌دهد و این زنجیره ادامه می‌یابد. لاکان استدلال می‌کند که بر طبق نظر سوسور، زبان متشکل از دال<sup>۱</sup> یا واژه‌ای نیست که به مدلول یا مفهومی ارتباط یابد، زیرا از دید او مفهوم نیز امری ثابت و پایدار نیست. نظام زبانی متشکل از دال‌ها یا واژه‌هایی است که به دالی دیگر ارجاع می‌دهد. لاکان با یکی انگاری استعاره و مجاز مرسل رومن یاکوبسون Roman Osipovich Jakobson (۱۸۹۶-۱۹۸۲) زبان‌شناس روسی) به این نتیجه می‌رسد که ناخودآگاه مطابق قواعد استعاره و مجاز مرسل عمل می‌کند و ساختاری شبیه زبان دارد. از دید او، زبان از طریق ما سخن می‌گوید، نه این که ما با زبان سخن بگوییم. چون ناخودآگاه انسان را زبان پایه‌ریزی کرده است، بنابراین هیچ سوژه‌ای نمی‌تواند خارج از

۱. دال‌ها همان واژه‌ها یا تعاریفی‌اند که به مرجع‌های مختلف در جهان مادی ارجاع داده می‌شوند. تمام تعاریفی که ما و محیط پیرامون ما با آن‌ها شناخته می‌شویم دال‌اند.

مدار کلام هویت داشته باشد، مثلاً هنگامی که نوزاد به دنیا می‌آید، نخستین کلامی که به او هویت می‌بخشد هنجارهای خانوادگی اوست که توسط نام پدر ایجاد شده است:

در مدار کلام است که من ادغام می‌شوم. من یکی از حلقه‌های آن هستم. این مدار، برای مثال، کلام پدرم است. اشتباهاتی را که مرتکب شد، من محکوم به تکرار آن‌ها هستم... من محکوم به تکرارشان هستم، زیرا ملزم به فراگیری کلامی هستم که پدرم برایم به ارث گذاشته، نه صرفاً از آن‌جا که من پسرش هستم، بلکه به این سبب که فرد نمی‌تواند زنجیره کلام را متوقف کند و وظیفه من دقیقاً این است که آن را در شکل منحرفش به دیگری منتقل کنم. (لاکان، ۲۰۰۲، ۸۹)

مدار کلام، هویت سوژه‌ها را پیش از تولد، حتی هنگام تعیین نام آن‌ها و پس از مرگشان مشخص می‌کند، بنابراین ساختار زبان از طریق سوژه سخن می‌گوید نه برعکس. لاکان این قضیه را در جمله مشهورش چنین خلاصه می‌کند: «سوژه آن چیزی است که از طریق یک دال به دال دیگر بازنموده می‌شود» (هومر، ۲۰۱۱، ۹۰). نام پدر<sup>۱</sup> کارکرد نمادینی است که خود را به دنیای توهم‌آمیز کودک تحمیل می‌کند و وحدت مادر و کودک را در هم می‌شکند. کودک گمان می‌کند پدر- دارنده فالوس<sup>۲</sup> - میل مادر را ارضاء می‌کند و برای نزدیک شدن دوباره به مادر- نیمه گم‌شده‌اش - باید فالوس داشته باشد و چون فاقد آن است دچار حس فقدان می‌شود. کودک برای به دست آوردن فالوس، تن به پذیرش نظام نمادینی می‌دهد که بر پایه دال و قانون پدر شکل گرفته است. در بعد کوچک‌تر، ابتدا سوژه تابع قانون پدر در خانواده و در ابعاد بزرگ‌تر تابع قانون اجتماع است. سوژه نمی‌تواند از این قوانین سرپیچی کند، در صورت نافرمانی خود به خود از جامعه نمادین لاکانی طرد می‌شود، این سرآغاز انزوای سوژه و نزدیک شدن او به گستره واقع است. او همواره در آرزوی بازگشت به کودکی و دامان مادر خود به سر می‌برد و دقیقاً به همین دلیل تن به قوانین نمادین داده است، ولی در عین حال خارج شدن از این نظام نمادین عین بی‌هویتی است چون هویت او را دال‌های موجود پیرامون وی مشخص می‌کنند.

---

۱. منظور از نام پدر، شخص پدر نیست، زیرا ممکن است هنگام تولد کودک پدرش فوت کرده باشد. نام پدر در اصل شامل تمام قوانین، هنجارها، الزاماتی است که در طول تاریخ در ناخوابگاه جمعی بشری ثبت شده است، نام قانون پدر را بر آن نهاده‌اند، چون که وضع‌کننده قوانین از ابتدای تاریخ پدر و نظام مردسالاری بوده است.

۲. فالوس همان دال قضیب (نماد آلت تناسلی مردانه) است. منظور لاکان از قضیب، نرینگی نیست، بلکه منظور نماد قدرت اجتماعی است که در تقابل با اصطلاح فقدان به کار می‌رود.

مهم‌ترین گستره لاکان، گستره واقع است که تمام خواسته‌های اساسی بشر از آن سرچشمه می‌گیرد و هیچ‌گاه نمادین نمی‌شود و نظام زبان یا دال‌ها قادر به تعریف کردن آن نیست. کودک پیش از مرحله آینه‌ای، مادر خود را با گستره واقع اشتباه می‌گیرد، چون در آن مقطع، مادر همه نیازهای او را ارضاء می‌کند. هنگامی که سوژه از مادر خود (گستره واقع) جدا می‌شود، همواره خلاء و حفره‌ای از آن باقی می‌ماند که هیچ‌گاه قادر به پُرکردن آن نیست. لاکان این حفره را «چیز» می‌نامد و سوژه هیچ شناختی نسبت به آن ندارد. با مداخله پدر در مرحله آینه‌ای، این کل در ناخودآگاه او متلاشی می‌شود. چیز<sup>۱</sup>، یا همان باقی مانده گستره واقع در ناخودآگاه، سبب می‌شود تا ناخودآگاه سوژه دایم در آرزوی بازگشت به کودکی و پُرکردن آن حفره خالی یا فقدان یا همان ابژه کوچک a باشد، اما با توجه به محال بودن رسیدن به گستره واقع، سوژه امیال ناخودآگاه خود را به صورت تصاویر خیالی در ذهن شکل می‌دهد تا از این تصویرسازی به لذتی هرچند آنی و ناچیز برسد. این تصاویر که هم‌چون پرده‌ای برای نمایش امیال عمل می‌کنند، فانتزی نام دارند. سوژه با کمک فانتزی، می‌کوشد توهم وحدت خود را حفظ کند، چیزی که انگاره‌ای بیش نیست. ابژه کوچک a پسماند گستره واقع است و فانتزی رابطه ناممکن سوژه را با ابژه کوچک a تعریف می‌کند. در گستره واقع، پیچیده‌ترین مبحث لاکانی ژوئیسانس (لذت پایان‌ناپذیر) مطرح می‌شود. سوژه‌ها همواره احساس می‌کنند چیز بیشتری وجود دارد که از دست داده‌اند. ژوئیسانس تجربه وجدآمیز عرفانی و مذهبی است که سوژه‌ها علی‌رغم درد ناشی از نرسیدن به آن بی‌نهایت، میل و افری به آن نشان می‌دهند (هومر، ۲۰۱۱، ۱۲۴). ژوئیسانس ورطه بی‌نهایت‌هاست و نرسیدن به آن همواره سرشار از درد و رنج است. بروس فینک می‌گوید: «سرانجام فکر می‌کنیم که باید چیز بهتری وجود داشته باشد، می‌گوییم که باید چیز بهتری وجود داشته باشد، باور داریم که باید چیز بهتری وجود داشته باشد» (فینک، ۱۹۹۶، ۹۶). ژوئیسانس نوعی آرمان، ایده و امکانی است که اندیشه مجال تصورش را به ما می‌دهد، ولی دست‌نیافتنی است. این بی‌نهایت، درد است چون دست‌نیافتنی است و لذت ناچیز آن از تصور آن کل و زیبایی مطلق ارضای همیشگی انسان به وسیله فانتزی حاصل می‌شود.

۱. لاکان در سمینارهای واپسین خود به جای چیز، نام ابژه کوچک a را انتخاب کرد که نشان مجهول و ناشناخته بودن خلاء درونی سوژه است.

## تحلیل داده‌ها

داستان بوف کور تلاش برای تبدیل چندگانگی به وحدت است. در این رمان، شخصیت‌های مذکر نماینده یک مرد و شخصیت‌های مونث نیز نماینده یک زن‌اند که در نهایت این دو نیز دو جنبه مردانه و زنانه یک وجودند. هدف داستان تشکیل کل یک‌پارچه است (شمیسا، ۱۳۸۲، ۲۷). لاکان معتقد است هدف اصلی سوژه رسیدن به لذت غایی در ژوئیسانس است. با نزدیکی سوژه‌ها به گستره واقع، تفاوت‌های فردی پژمرده می‌شوند و روح آن‌ها به وحدت نزدیک‌تر می‌شود چون همگی در پی هدفی یگانه در ناخودآگاه خود برآمده‌اند. همه مرزها و محدودیت‌های گستره نمادین که تأکیدی بر تفاوت‌های فردی است، زده می‌شوند و به حقیقت وجودی خود یعنی وحدت، پی می‌برند. آرزوی رسیدن به نهایت خوشبختی و ناکامی همیشگی سوژه‌ها در نیل به این هدف موجب ایجاد تجربه‌های تلخ بشری شده است.

راوی در آرزوی وصال زن اثری یا لکاته به سر می‌برد تا با رسیدن به نیمه گم‌شده‌اش روح سرکش خود را آرامش بخشد. شخصیت‌های داستان در جاهای گوناگون انگشت سبابه خود را می‌مکند که میل سوژه‌ها را برای بازگشت به دوره پیش از مرحله آینه‌ای و وحدت با مادر نشان می‌دهد. راوی از روزمرگی و قوانین گستره نمادین بیزار است. لکاته نماینده گستره نمادین است. راوی با به‌کار بردن واژه‌های دور و غریب نظیر ری، راغ، گزمه، درهم و دقیانوس آرزوی سوژه را برای بازگشت به گذشته‌های درخشان پیشین به تصویر می‌کشد. وی به دنبال نیمه گم‌شده خود می‌گردد، تا تکامل یابد، از منظر لاکان، هر سوژه در جستجوی دیگری است. سوژه‌ای که از تکیه‌گاه نخستین جدا شده به دنبال نیمه مکمل دست‌نیافتنی خود است و هیچ‌گاه به این هدف خود نمی‌رسد، چون خواست او همواره یک‌پله دورتر قرار دارد. در آداب و رسوم ملل کهن، ازدواج جادویی انسان با درون خویش<sup>۱</sup> ناشی از همین امر به وحدت است. تأکید راوی بر عدد دو، بیانگر آرزوی راوی برای تبدیل این دوگانگی گستره نمادین به یگانگی گستره واقع است. در اسطوره‌های خلقت نیز دوگانگی وجود نداشته است. در ادبیات جهان انسان همواره در آرزوی اونوس موندوس<sup>۲</sup> به معنای وحدت است. یونگ

---

۱. در ازدواج جادویی بر مبنای پیش کهن اساطیری، مردان کامل ازدواج نمی‌کرده‌اند از جمله کاهنان، کشیش‌ها، و کمال مفروض این بود که موجود کامل هم نر باشد و هم ماده، بنابراین در طریقت هندوی تانتر انسان با خود ازدواج می‌کند تا فرزند روحانی که همان انسان کامل است به وجود آید (شمیسا ۳۴-۳۵).

۲. برطبق نظریه یونگ درباره جهان وحدت، تمام انسان‌ها در فعالیت ناخودآگاه خود به هر شکلی که باشد در آرزو و درجهت وصول به کلیت و وحدت هستند (شمیسا، ۱۳۸۲، ۳۸).

(Carl Gustav Jung ۱۸۷۵-۱۹۶۱ روان‌کاو سوئیسی) معتقد است که پویه و فعالیت ناخودآگاه در جهت وحدت است، از نظر او پایان ناخودآگاه اونس موندوس است (شمیسا، ۱۳۸۲، ۳۸). تنهایی راوی بیانگر بیزاری او از الزامات پیرامون است. راوی بوف کور بیماری روانی است که تمام آرزوهای سرکوب شده وی در به دست آوردن دنیایی خلاصه شده که بهشت گم‌شده انسان است و در نهایت تنها چیزی که باقی می‌ماند افسوس نرسیدن به عقده‌های سرکوب‌شده‌ای است که نه تنها در روان او، بلکه در ناخودآگاه جمعی بشری ثبت شده است. یکی از نکات مهم در بوف کور کاربرد فراوان ضمیر «من» است (هیلمن، ۱۹۷۸، ۳۲). رَمبو، شاعر فرانسوی، بارها تذکر داده که ضمیر فاعلی «من» نماینده‌ای برای همه است (غیائی، ۱۳۸۱، ۲۳). کاربرد این ضمیر با مفاهیم لاکانی به سادگی قابل توجیه است. سوژه در جستجوی تکامل خویش در دیگران است، دیگران نیز در جستجوی مکمل خویش‌اند و این زنجیره تا جایی ادامه می‌یابد که فقدان رضایت کامل از زندگی، تبدیل به مهم‌ترین مشکل بشریت می‌شود. تمام سوژه‌ها در ناخودآگاه خود درد مشترک دارند. ضمیر من در بوف کور، نماینده تمام سوژه‌های سرگردان است. راوی در رمان نامی ندارد چون وی تنها نماینده خود نیست (همان ۲۵).

در بخش دوم داستان، راوی پا به گستره نمادین می‌گذارد، زندگی تلخی که از دیدگاه رجاله‌ها عین واقعیت است. نکته بارز، تأکید بیش از اندازه راوی بر این است که با لکاته فقط به خاطر شباهت با مادرش ازدواج کرده تا جای خالی او را پر کند. او توانایی فراموشی خاطرات خوش گذشته را با مادر خود در ناخودآگاهش ندارد، تمایلات همجنس‌گرایانه راوی نسبت به برادر لکاته نیز به دلیل شباهت زیاد او به خواهر و مادرش است. داستان این بخش در عین چندپارگی، نظم خاصی دارد. این نوع روایت حاکی از آن است که راوی بیماری روحی دارد و وقایع پاره‌پاره بدون ترتیب زمانی از آثار آن است. خواننده با پی‌گیری این رویدادها با درون سرخورده راوی بیشتر آشنا می‌شود. پیرمرد خنزرنزری مرد تاریخ است. پیر باتجربه‌ای که عمری را در جستجوی گم شده درون حقیقی خود سپری ساخته، همواره لبخند تلخی بر صورت دارد و در حال تمسخر سوژه‌هایی نظیر راوی است که تمام زندگی خود را در پی تجربه‌ای می‌روند که پایانی برای آن وجود ندارد.

همگی شخصیت‌های بوف کور دو جنبه زنانه و مردانه یک سوژه‌اند. پیرمرد نعش‌کش مثل تصویر پیرمرد روی قلمدان، پدر، عمو و خود راوی است چون راه خانه‌اش را خوب می‌شناسد. در پایان رمان، راوی، تبدیل به پیرمرد خنزرنزری می‌شود (همان ۸۶). ویژگی‌های



ظاهری و پوشش آن دو مثل هم است. عمومی او لباس‌هایی مشابه پیرمرد خنزرنزری و پیرمرد روی قلمدان دارد. راوی بسیار شبیه عمومی خود است: «عمویم پیرمردی بود قوز کرده ... یک شباهت دور و مضحک با من داشت، مثل این که عکس من روی آینه دق افتاده باشد. من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین جور تصور می‌کردم» (هدایت، ۱۳۵۶، ۱۲). پدر راوی با عمومی او دوقلویند و راوی هنگام استفاده از مواد مخدر دقیقاً حالات پیرمرد خنزرنزری پای بساط را دارد. حالات راوی ترکیبی از قصاب و پیرمرد خنزرنزری است. پیرمرد خنزرنزری دائم با لکاته حشرونشر دارد زیرا خود راوی است. مادر واقعی راوی ویژگی‌های زن اثری و لکاته را داراست. دایه مادر راوی و لکاته است. شوهر عمه راوی یا همان پدر لکاته، شباهت زیادی به پیرمرد خنزرنزری دارد. مادر لکاته مادر راوی نیز هست. راوی با لکاته ازدواج می‌کند چون شبیه خود اوست. در حقیقت راوی و زنش، دو صورت زنانه و مردانه یک سوژه‌اند. نزدیکی راوی به گستره واقع، دلیل اصلی جدایی او از اجتماع نمادین است، تجربه‌ای بسیار ناملموس، ذهنی و شخصی. راوی برای شناخت بیشتر خود و برای بازسازی خاطراتش خود را به سایه‌اش و در حقیقت به خودش معرفی می‌کند تا مروری دوباره بر آن چه بر او گذشته باشد.

راوی گستره نمادین را نوعی فریب برای تمسخر خود می‌داند: «آیا این مردمی که شبیه من هستند که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس مرا دارند برای گول زدن من نیستند؟ ... آیا آنچه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟» (همان ۱۰). واقعیت برای او تعریفی ماورای آن چه در ذهن رجاله‌هاست دارد. برای دست‌یابی به آگاهی بیشتر درباره این دنیای جدید، باید آخرین پیوندهای خود را با دنیای رجاله‌ها بگسلد و تمامی ظواهر فریبنده را به کناری نهد تا تنها سوژه‌ای باقی بماند که فاقد هر گونه تعلقات باشد. این افکار از هر واقعیتی برای راوی واقعی‌تر است. واقعیت پنهان، درد ناشی از نرسیدن به ژوئیسانس (لذت پایان‌ناپذیر) دست‌نیافتنی است. پس از احساس لذت واقعی دیگر زر و زیور رجاله‌ها معنایی ندارند. او تنها تصویری موقتی از آن صحنه ادراک می‌کند چون همواره یک پله فراتر از حیطة اوست، بنابر نظر بروس فینک، سرانجام سوژه‌ها به این باور می‌رسند که چیزی فراسوی درک آن‌ها هست. سوژه‌ها چیزی را مشاهده نمی‌کنند، اما به این باور رسیده‌اند که حتماً چیزی آن‌جا وجود دارد و هیچ‌گاه نمی‌توانند آن را فراموش کنند (فینک، ۱۹۹۶، ۳۵).  
بشر همواره تمایل غریبی به کسب رضایت مطلق دارد: «آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یک‌دیگر را دیده بودند، که رابطه مرموزی میان آن‌ها وجود داشته

است؟ در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستیم و یا عشق هیچ‌کس را، آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟» (هدایت، ۱۳۵۶، ۱۵). موسیقی و نقاشی هنرهایی‌اند که سوژه‌ها برای رهایی از درد جدایی به آن‌ها پناه می‌برند. راوی نمی‌داند که چرا موضوع تمام نقاشی‌هایش همواره یکی بوده است. در واقع از نخستین لحظات خودآگاهی، او پیرمرد با تجربه‌ی قرن‌هاست که درد تحمل‌ناپذیر فراق رضایت مطلق همواره روی دوشش سنگینی می‌کند و زن اثری در جامه‌ی سیاه فانتزی، ژوئیسانس است که بر او جلوه می‌کند، جالب‌تر آن که نقاشی‌های وی خریداران بسیاری دارد و حتی تعدادی از آن‌ها را به واسطه‌ی عمومی‌خویش به هند صادر می‌کند که نشان بارزی از اشتراک این درد میان بشریت است. این نقاشی سوژه را به یاد گذشته‌ی باشکوهش می‌اندازد و به همین دلیل است که خواهان داشتن فانتزی بهشت گم‌شده است.

زن اثری در نمود نخست زیر درخت سرو به پیرمردی که زیر آن نشسته، گل نیلوفر کبودی تعارف می‌کند. جوی آب بین پیرمرد و زن اثری هیچ‌گاه به پیرمرد اجازه نمی‌دهد که تماسی با این فرشته‌ی اثری داشته باشد. پیرمرد روی قلمدان مرد نوعی تاریخ است که در آرزوی بیهوده‌ی وصال به سر می‌برد و مانع بین آن‌ها بیانگر این است که هیچ‌گاه به آن نخواهد رسید و تنها می‌تواند تصویری ذهنی از او را در ذهن خود پیوراند و به عنوان نماینده‌ی با تجربه‌ی تمام نسل‌ها، با جویدن انگشت سبابه‌ی خود میل جاودانی‌اش را برای بازگشت به دوران کودکی و حمایت دامان مادر نشان می‌دهد. گل نیلوفر کبود در باور ایرانیان باستان نشان مرگ و سوگواری است. زن اثری با تعارف این گل به پیرمرد به او یادآوری می‌کند که بالاترین دست‌رنج انسان در نهایت چیزی جز مرگ نخواهد بود و تا ابد در حسرت آن چیز گم‌شده باقی می‌ماند. راوی از دیرباز زن اثری را می‌شناسد: «شراره‌ی چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می‌آمد، مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او هم‌جوار بوده ... می‌بایستی در این زندگی نزدیک او بوده باشم» (همان ۱۴). حس اجتناب‌ناپذیر نزدیکی به زن اثری نشان می‌دهد که زن اثری ریشه در دوران کودکی او دارد. او این زن را جایی پیش از این دیده و حس کرده، اما چگونگی آن را به خاطر نمی‌آورد.

وحدت تحسین‌برانگیز با مادر پیش از مرحله‌ی آینه‌ای، با ورود و دخالت پدر به هم می‌ریزد. پیرمرد، مظهر قدرت پدر است و می‌تواند به راحتی مقاومت کودک را سلب کرده او را از دنیایی که در آن به تمام نیازهای بنیادینش پاسخ داده می‌شود، جدا سازد. خنده‌ی چندش‌آور پیرمرد خنزرپنزی یادآور هیولایی است که به رابطه‌ی شیرین سوژه و دیگری خاتمه می‌دهد:

«خنده خشک و زنده پیرمرد- این خنده مشثوم رابطه میان ما را از هم پاره کرد» (همان ۱۵). زن اثری هیچ پیوندی با دنیای مادی ندارد. او از سرزمین ناشناخته‌ای است که هیچ‌گونه راهی برای ارتباط با این جزیره سرگردانی ندارد: «او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا رابطه و وابستگی داشته باشد- مثلاً آبی که او گیسوانش را با آن شستشو می‌داده بایستی از یک چشمه منحصر به فرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد» (همان ۱۶). زن اثری نمونه کامل وجودی است که زانوان راوی را به لرزه می‌اندازد و حسی توأم با پرستش را موجب می‌شود: «او بود که حس پرستش را در من تولید کرد ... ولی من احتیاج به این چشم‌ها داشتم و فقط یک نگاه او کافی بود که همه مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکنند» (همان ۱۶). نیمه گم‌شده سوژه در نظر او همان مادر است، چون منبع برآورده شدن تمام نیازهای راوی در زمانی دور بوده و از این روست که راوی تصور می‌کند جستن لذت غایی تنها با رجوع به دوره طفولیت میسر است. آغاز گستره نمادین، سرشار از فقدان برای سوژه است. راوی با یادآوری خاطره چشم‌های درخشان مادر و شادی بی‌پایان خود تشنه تجربه‌ای مشابه است که اکنون با دیدن افسون چشم‌های زن اثری میسر شده است. شور ناشی از تجربه این دیدار دوباره، تنها برای مدت کوتاهی دوام می‌آورد، زیرا زن اثری وجود واقعی ندارد و تنها فانتزی و نمونه کپی شده تصویر خیالی ژوئیسانس است: «از وقتی که او را گم کردم، از زمانی که یک دیوار سنگین، یک سد نمناک بدون روزنه به سنگینی سرب جلو من و او کشیده شد، حس کردم که زندگیم برای همیشه بیهوده و گم شده است. اگرچه نوازش نگاه و کیف عمیقی که از دیدنش برده بودم یک‌طرفه بود و جوابی برایم نداشت» (همان ۱۶).

زن اثری برداشتی ذهنی از گستره واقع است، جایی که تمام نیازهای اساسی بشر از آن سرچشمه می‌گیرد. برای دست‌یابی به آرامش، راوی باید سرزمین آرزوها را در ناخودآگاه خود بیابد و زیر درخت سرو بنشیند. هیچ کلامی نمی‌تواند جنبه زیبا و اثری فانتزی شکل‌گرفته در ذهن راوی را توصیف کند: «باید به خواب خیلی عمیق رفت تا بشود چنین خوابی را دید و این سکوت برایم حکم یک زندگی جاودانه را داشت، چون در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد ... در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم» (همان ۱۸-۱۹). نقاش کوزه، خود راوی است: «شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او در آمده بود» (همان ۳۲). تفکیک نقاشی کوزه و نقاشی قلمدان از یک‌دیگر بسیار سخت است، چون این دو نقش در حقیقت اثر هنری یک سوژه در دو دوره تاریخی مختلف است. مقصود از یک سوژه

آن است که انسان‌ها از لحاظ جسمانی متفاوتند، ولی همانند یک روح واحدند. با مشاهده تشابه نقش‌های روی کوزه و قلمدان «تمام بدبختی‌های زندگی‌ام دوباره جلو چشمم مجسم شد» (همان ۳۲). حالا دو جفت چشم نقاشی شده روی کوزه و قلمدان به او خیره شده بودند و این عذاب راوی را دوچندان می‌کرد. چشم‌هایی را که دفن کرده بود حالا درست مقابل او توسط فانتری به وجود آمده بودند و این نسخه‌هایی که از روی اصل برداشته شده بودند دست‌رنج نقاشی شاید بدبیارتر از خود او بوده، «یک نفر نقاش فلک‌زده، یک نفر نقاش نفرین شده، شاید یک نفر روی قلمدان‌ساز بدبخت» (همان ۳۳) و حالا به او زل زده بودند.

در فصل دوم کتاب، تنها چیزی که راوی را وادار به نوشتن می‌کند نیاز است: «من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجلتاً برایم ضروری شده است می‌نویسم، من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، با سایه خودم ارتباط بدهم» (همان ۳۶). راوی تصمیم می‌گیرد که شراب تلخ زندگی خود را جرعه‌جرعه در گلوی خشک سایه‌اش بچکاند و به او بگوید: «این زندگی من است» (همان ۳۷). می‌خواهد موقعیت بغرنج خود را درگستره واقع به سایه‌اش بشناساند. زن اثری در واقع نماینده کل آرزوهای دور و دراز بشر است (شمیسا، ۱۳۸۲، ۴۵). زمانی که امیال فروخورده ناخودآگاه فوران می‌کند، سوژه برای پر کردن خلاء درون به کارهای مختلفی پناه می‌برد تا از شر افکار مخرب رهایی یابد. این درست زمانی است که یک نویسنده روان‌پریش می‌تواند شاهکاری ادبی را خلق کند: «در این جور مواقع است هر کس به یک عادت قوی زندگی خود، به یک وسواس خود پناهنده می‌شود... در این مواقع است که یک نفر هنرمند حقیقی می‌تواند از خودش شاهکاری به وجود بیاورد» (هدایت، ۱۳۵۶، ۲۲). راوی با تلاش برای کشیدن چشم‌های زن اثری، درصدد نگاه داشتن فانتری این لذت مافوق بشر است. زن اثری برای لحظه‌ای چشم‌های به خواب‌رفته خود را می‌گشاید تا به راوی بفهماند که تنها می‌تواند تصویری از چشم‌های او داشته باشد تا با خاطره آن زندگی خود را به سر برد و او را متوجه می‌کند که تنها راه رهایی از درد و رنج فراق ژوئیسانس مرگ است.

پس از مرگ زن اثری، زندگی راوی بی‌مفهوم‌تر می‌شود، چون خیالی که با یاد او خوش بود، دیگر وجود ندارد: «من به درک، اصلاً زندگی من بعد از او چه فایده‌ای داشت؟» (همان ۲۴). پیرمرد قوز کرده که زیر درخت سرو نشسته و آماده دفن زن اثری است نماینده تمام رجاله‌هایی است که حریصانه منتظر دفن تمام خاطرات گستره واقع هستند و راوی را تشویق به بازگشت به گستره نمادین و زندگی دون و حقیر رجاله‌ها می‌کند. «قصه فقط یک راه فرار

برای آرزوهای ناکام است» (همان ۴۹). قصه همان فانتزی است که با کمک آن سوژه‌ها قادر به تصویرسازی ژوئیسانس در ذهن خویشند تا لذتی هر چند آنی نصیبشان شود. هنگامی که لکاته سر راوی را نوازش می‌کند، آرزوی او مرگ است چه لذتی بالاتر از آن که او را بلافاصله به یاد دوران خوش کودکی‌اش می‌اندازد: «دایه‌ام گفت: دخترم ... آمده بود سر بالین من ... مثل بچه مرا تکان می‌داده، گویا حس پرستاری مادری در او بیدار شده بود، کاش در همان لحظه مرده بودم» (همان ۴۹). «در این اتاق که هر دم برای من تنگ‌تر و تاریک‌تر از قبر می‌شد، دایم چشم به راه زخم بودم ولی او هرگز نمی‌آمد ... برای کسی که در گور است، زمان معنی خود را گم می‌کند، این اتاق مقبره زندگی و افکارم بود» (همان ۵۰). نکته این است که راوی هیچ‌گاه به هیچ‌کدام از این زنان خداگونه نمی‌رسد، زیرا تصویری بیش نیستند. ورود او به گستره واقع در فصل دوم کتاب دقیقاً از زمانی آغاز می‌شود که او به عنوان بیماری روان‌پریش در بستر می‌افتد که همین امر سرآغاز جدایی او از گستره نمادین و بلا تکلیفی اوست.

تسلیم شدن زن اثری به راوی بدون مقاومت، نشانگر این است که زن اثری چیزی بیشتر از یک فانتزی یا تصویری خیالی نیست و ژوئیسانس واقعی چیزی فراتر و دورتر از این است که راوی بتواند به آن دسترسی داشته باشد. راوی توانایی رسیدن به ژوئیسانس حقیقی پیش روی خود را ندارد. تنها چیزی که در کنج عزلت باقی مانده تصاویر بازسازی شده ذهن او از آن واقعیت شیرین و دست‌نیافتنی است. او در جستجوی حقیقت واقعی و مطلق این جهان است و به دلیل عدم توانایی در مصادره مطلوب، تن به تصویرسازی خیالی از واقعیت ابدی داده است که به دو صورت زن اثری و لکاته در ذهن ناخودآگاه او مجسم می‌شوند.

راوی با ریختن زهر مار ناگ در دهان زن اثری و کشتن لکاته به تصویرسازی‌های ذهن خود پایان می‌دهد و خود را در برابر واقعیت مطلق زندگی قرار می‌دهد. واقعیتی که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد، می‌تراشد و راوی همواره از مواجهه با این واقعیت به وسیله فانتزی فرار می‌کرده است. با کشتن لکاته در پایان کتاب تکلیف راوی با سایه‌اش - خودش - تعیین می‌شود، او هیچ نیست جز بوف سرگردان و کوری که «محکوم و بیچاره در این دریای بی‌پایان در مقابل هوی و هوس امواج سر تسلیم فرود آورده» (همان ۸۵) و تبدیل به نماینده تمام نسل‌های سوخته بشری می‌شود. هنگام کشتن لکاته، صدایی مثل طنین گوارا عین صدای بچگی لکاته او را به خود می‌آورد که «اومدی؟ شال گردنتو وا کن» (همان ۸۴)، آهنگی خوش که راوی در گذشته آن را در خوابی عمیق شنیده بود. برای نیل به واقعیت بنیادین زندگی و از بین بردن همه تصورات واهی (لکاته)، باید شال‌گردن را - که نماد پوشش و دال نمادین و

تمام تعلقاتی است که سوژه با آن‌ها تعریف می‌شود- دور ریختن و در مرحله بعد پس از کشتن زن اثری، باید لکاته را که نماینده تمام فانتزی‌های بی‌مصرف و دل‌خوشی ظاهری است، از میان برد تا به عمق حقیقت و واقعیت مطلق این جهان بتوان پی برد که چیزی جز درد و رنج ناشی از فراق ژوئیسانس بی‌نهایت نیست.

دنیای نمادین رجاله‌ها توجهی به درون سوژه‌ها ندارد. رجاله‌ها از نظر راوی چهره‌های حریصی در پی پول و شهوت‌اند. همگی یکی هستند به دلیل این که اهداف آن‌ها در زندگی یکسان است: «همه آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان می‌شد» (همان ۵۲). او امیدوار است با کمک مرگ از دست رجاله‌هایی رهایی یابد که تمام زندگی را صرف ارضاء شکم و زیر شکم می‌کنند. فاصله زیاد او با رجاله‌ها موجب پیوند عمیق‌تر وی با دنیای آشوبگر درون می‌شود که سبب یادآوری دوران درخشان کودکی است: «حس کردم که چالاک‌تر و سبک‌تر شده‌ام... حس می‌کردم که از همه قیدهای زندگی رسته‌ام... در بچگی هر وقت از زیر بار زحمت و مسؤولیتی آزاد می‌شدم، همین حرکت را می‌کردم» (همان ۵۲). گویی دیگر مجبور نیست که بار مسؤولیت قوانین نمادین را به دوش کشد. این سرآغاز خروج او از گستره نمادین و ورود تدریجی‌اش به گستره واقع است. او هنوز در این فکر است که برای به دست‌آوردن رضایت مطلق باید به کودکی و وحدت با مادر بازگردد. راوی به دلیل عدم وصل به ژوئیسانس، دست به دامان گذشته‌های دور می‌شود تا درد فراق را تسکین دهد: «گیاه‌های این‌جا بوی مخصوصی داشت، بوی آن به قدری قوی بود که از استشمام آن به یاد دقیقه‌های بچگی خودم افتادم» (همان ۵۳). این همان فانتزی بازگشت به گذشته و هم‌ذات‌پنداری با کودکی لکاته است.

در پایان داستان راوی به تجربه مشابه پیرمرد خنزرنیزی می‌رسد و به او بدل می‌شود: «آیا گذشته در خود من نبود؟» (همان ۶۲). هنگامی که به پرده می‌نگرد تصویری ترسناک می‌بیند. هرگاه وارد اتاقش می‌شود تصویر این پیرمرد به او زل می‌زند. گویی این تصویر را جایی پیش از این دیده است: «مثل این بود که در بچگی همین صورت را دیده بودم» (همان ۶۴). این تصویر آشنا در کودکی راوی، دال پدر است که او را از مادر جدا و موجبات بدبختی او را فراهم کرده است. خاطره هولناک جدایی از آن کل مهربان با دخالت دیکتاتوری و همناک در ذهن او همان لحظه آغاز گستره نمادین است. هنگامی که به آینه می‌نگرد، تصویر او از خود او قوی‌تر است. این تصویر پرهیبت تولد صورت جدید او برطبق محیط پیرامونی‌اش در آینه و تأکیدی بر نقش دال‌های پیرامونی سوژه در تعیین هویت جدید او پس از مرحله آینه‌ای است.

وی هیچ‌گاه نمی‌تواند خود را با دنیای پیرامون تطبیق دهد.

بساط کهنه پیرمرد خنزرنزری نشانگر آن است که تمام زندگی خود را در امر نمادین با بدیاری سپری کرده است. راوی او را می‌ستاید، شاید به دلیل رابطه ناخودآگاه با او به عنوان کسی که نمونه سرنوشت خود است. چهره او زشت و خنده‌اش وحشتناک است اما پشت این ظاهر چندش‌آور موجودی خسته و بدشانس هست که تجارب ناگفته تلخ زندگی را حفظ کرده: «این دردها، این قشرهای بدبختی که به سر و روی پیرمرد پنبه بود و نکبتی که از اطراف او می‌بارید، شاید هم خودش نمی‌دانست ولی او را مانند یک نیمچه خدا نمایش می‌داد و با آن سفره کثیفی که جلوی او بود مظهر آفرینش بود» (همان ۷۵). سفره کثیف، دنیای پست گستره نمادین است. در گستره واقع، سوژه‌ها با مقدار فاصله‌شان با ژوئیسانس تعریف می‌شوند. به رغم درد و اندوه ناشی از نرسیدن به آن نماد تکامل، هنوز حس خوبی نسبت به ژوئیسانس دارند: «آیا می‌دانست که برای خاطر او بود که من می‌مردم ... نمی‌دانم چه اشعه‌ای از وجودش، از حرکتش تراوش می‌کرد که به من تسکین داد» (همان ۷۵). لکاته مانند زن اثری تصویری از ژوئیسانس است، دنیایی پر از کیف و شکوه که با داشتن او درون آشوبگر راوی آرامش می‌گیرد. سایه راوی روی دیوار از خود او واقعی‌تر، باتجربه‌تر و مسن‌تر است چون این صورت ساختگی اوست که تمام نقش‌ها را ایفا می‌نموده، بنابراین پخته‌تر به نظر می‌رسد. پیرمرد خنزرنزری، دایه، قصاب و لکاته همگی سایه‌های خود اویند.

راوی خود را سوژه‌ای می‌بیند که در مدار کلام محصور شده باید ادامه دهنده راه و رسوم پیشینیان باشد: «آیا من خودم نتیجه یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیات موروثی آن‌ها در من باقی نبود؟ آیا گذشته در خود من نبود؟» (همان ۶۲). از دید راوی، هیچ تفاوتی میان او و اجدادش وجود ندارد و گویی نوعی تناسخ به وقوع پیوسته است: «فهمیدم که یک نفر هم‌درد قدیمی داشته‌ام - آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود هم‌درد من نبود؟ آیا همین عوالم را طی نکرده بود؟» (همان ۳۲). بر طبق نظر لاکان، مرگ از ابتدا همراه سوژه است و حتی این مرگ است که زندگی را به حرکت وامی‌دارد (راگلدن - سولیوان، ۱۹۹۵، ۹۴). راوی شراب زهرآگین مادر را که نماد مرگ است همواره با خود دارد و حتی مرگ نیز از دید او به ارث می‌رسد و آن را «شراب موروثی» (هدایت، ۱۳۵۶، ۳۶) می‌نامد. دنیای جدید راوی در گذشته، بسیار برای او آشنا به نظر می‌رسد: «در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم، محیط و وضع آن‌جا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود» (همان ۳۵). او لکاته را از روز ازل می‌شناسد. چهره زن اثری و خواب او حالت

کودکانه دارد. زن اثیری، لکاته و برادرش انگستان سبباً خود را می‌مکنند و هم‌چون کودکان رفتار می‌کنند تا به راوی بفهمانند که از گذشته تا حال همه چیز بدون تغییر باقی مانده است. در نظریه لاکان، سوزها به رغم تفاوت‌های ظاهری، همگی لحظه جدایی از مادر را تجربه کرده‌اند و هدف همه در ناخودآگاه رسیدن به رضایت کامل و نیمه گم‌شده خودشان است و هیچ‌گاه به لذت کامل نخواهند رسید (فینک، ۱۹۹۶، ۳۵). دال‌ها و عناوین تفاوت ظاهری شخصیت‌ها را رقم زده‌اند و گرنه هیچ تفاوتی با هم ندارند. راوی از دال‌ها که تعریف‌کننده هویت بشرند و نیز داستان‌های مختلف راجع به عشق، روابط جنسی، ازدواج و مرگ که همواره بدون هیچ‌گونه دگرگونی تکرار می‌شوند، به ستوه آمده است: «آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟» (هدایت، ۱۳۵۶، ۳۷). او هیچ‌یک از این قصه‌ها را - که زندگی بشریت را در چارچوب خود خلاصه کرده‌اند - واقعی نمی‌داند. تمام داستان‌ها، نام‌ها، تعاریف، صورت‌ها و رفتارها در محیط پیرامونی او دروغی بیش نیستند. اگر این ظواهر و نقش‌های اجتماعی زدوده شوند چیزی از صورتک‌های نمادین باقی نمی‌ماند و تنها روح سرگردان بی‌هویتی باقی می‌ماند که در جستجوی خود واقعی است. راوی عشق رجاله‌ها را صرفاً ارضای نیازهای جنسی و حیوانی بشر می‌داند و صورتکی دل‌انگیز برای پوشاندن هرزگی آن‌ها: «عشق چیست؟ برای همه رجاله‌ها یک هرزگی، یک ولنگاری موقتی است. عشق رجاله‌ها را باید در تصنیف‌های هرزه و فحشا و اصطلاحات رکیک که در عالم مستی و هشیاری تکرار می‌کنند پیدا کرد ... ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگر بود - راست است که من او را از قدیم می‌شناختم ... همه این‌ها برای من پر از یادگارهای دور و دردناک بود و من در همه این‌ها آنچه را که از آن محروم مانده بودم که یک چیز مربوط به خودم بود و از من گرفته بودند جستجو می‌کردم» (همان ۷۹). راوی، مفهوم واقعی عشق را در گستره واقع و در آرزوی رسیدن به ژوئیسانس می‌جوید. عشق او به چیزی، کسی یا مکانی است که روزی از آن جدا شده، قدم در دنیای دون رجاله‌ها نهاده، در آرزوی بازگشت و به همان کل و رضایت مطلق و ابدی است.

سوژه روان‌پریش در دنیای واقع غرق شده و نه راه پیش به سوی ژوئیسانس و نه راه بازگشت به دنیای خیالی دارد. لئو اسپیتزر Leo Spitzer منتقد ادبی اتریشی (۱۸۸۷-۱۹۶۰) معتقد است که خواننده باید به فرایند تکرار در یک اثر هنری توجه کند، هنگامی که اثری هنری به صورت مکرر خوانده می‌شود، بعضی نقاط بارز در آن به چشم می‌آید که اسپیتزر آن را کلیک می‌نامد، نشانه‌هایی که دائم تکرار می‌شوند و بیانگر مضمون و هدفی خاص‌اند



(شمیسا، ۱۳۸۲، ۸۸). در بوف کور، تکرار ویژگی‌های ظاهری و شخصیتی کاراکترها همگی بیانگر این امرند که تمامی سوژه‌های این داستان در حقیقت یک سوژه‌اند و راوی در اصل به دنبال خود است. سوژه در زنجیره دلالتی گرفتار می‌شود که راه‌گریزی از آن ندارد و پیوسته معنا و جایگاه او از دالی به دال دیگر در تغییر و نوسان است (میلر، ۱۹۸۷، ۲۸) و این دال‌ها یا واژه‌ها سوژه را در هر لحظه‌ای در جایی مشخص تعریف می‌کنند. این زنجیره دلالت نشأت گرفته از قانون پدر در ناخودآگاه بیانگر این است که سوژه در این نظام نمادین که تعریف شده با دال‌ها به دنیا می‌آید و باید مطابق با آن‌ها زندگی کند و تمامی ساختارهای موجود را همان گونه که هست، درست یا نادرست، تحویل می‌گیرد و امانت‌دار این قوانین ناخواسته در ناخودآگاه خود است تا آن را به نسل پس از خود انتقال دهد. وابستگی سوژه برای تعیین هویت خویش به دال‌های گسترده نمادین به اندازه‌ای است که خارج از این محدوده هیچ است و اساساً هویتی ندارد تا بتواند به وسیله آن ابراز وجود کند. هویت او، ساخته و پرداخته نظام زبان در ناخودآگاه است و تعاریفی که برای سوژه در نظر گرفته شده، همان هنجارهای جاری در ناخودآگاه جمعی است که نسبت به ناخودآگاه فردی رابطه‌ای طولی دارد. سوژه سرگردان در دنیایی که هیچ مطابقتی با درون او ندارد، ناخودآگاه سمت و سوی خود را به جهتی دیگر متمایل می‌کند که در آن بتواند به رضایت مطلق دست یابد، یا لاقط تصویری از آن ژوئیسانس را در ذهن خود بپروراند و به لذتی هر چند آنی دست یابد.

#### نتیجه

حس تنهایی انسان در بوف کور هدایت موج می‌زند. انسانی که در محدوده تعاریف مشخصی جای‌گرفته برای زندگی کردن یا باید خود را با نظام نمادین موجود منطبق سازد و خود عضوی از این زنجیره دلالت شود و یا این که جهت برون‌رفت از این مخمصه در ناخودآگاه، راه دوم را که همان پیمودن مسیر مرگ است برگزیند. راوی بوف کور، سوژه‌ای است که نیاز به مادری حمایت‌کننده او را به سوی لکاته و زن اثیری که هر یک ایماژی خیالی از وحدت و یکی بودگی گسترده خیالی را رقم می‌زنند سوق می‌دهد تا بر احساس ناخودآگاهانه هجران و فقدان فایق شود. گرایش راوی از این زن به زن دیگر و تمایل او به زنان و مردان داستان با فرضیات نظریه لاکان، «جابه‌جایی» displacement، مطابق می‌افتد. سوژه یا راوی مصداق انسان نوعی است که ناخودآگاه، نگرش عاطفی خود را از یک ابژه به ابژه دیگر منتقل می‌کند، اما در نهایت هیچ‌یک از این ابژه‌ها و جابه‌جایی‌شان به تسکین کامل

رنج فقدان و هجران ناشی از انشقاق از ساحت واقع نمی‌انجامد و همواره این موضوع تکرار می‌شود، هنگامی که به آرزو می‌رسیم، می‌بینیم آن نبوده است که آرزو می‌کرده‌ایم. در داستان بوف کور نیز جست‌وجوی سوژه در یافتن ابژه‌های گوناگون تنها با مرگ که خود ابژه‌ای دیگر فوق ابژه‌های کوچک است شاید تسکین یابد و انشقاق و جدایی او را به وصل پیوند دهد.

### Bibliography

- Beard, Michael. (1990). *Hedayat's The Blind Owl as a Western Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Coulter, Yasamine C. "A Comparative Post-Colonial Approach to Hedayat's the Blind Owl." *Clawer: Comparative Literature and Culture* 2.3 (2000). <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss3/8>>
- Fink, Bruce. (1996). *The Lacanian Subject*. Princeton University Press.
- Freud, Z. (1923). *The Ego and the Id*, in *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin Freud Library.
- Gelder, M. (2005). *Psychiatry*. New York: Oxford University Press Inc.
- Ghiyasi, Mohammad Taghi. (1381/2003). *Tavile Boofe koor (The Gloss of The Blind Owl)*. Tehran: Tehran Publications.
- Ghotbi, M.I. (1356/ 1978). *In Ast Boofe koor (This is the Blind Owl)*. Tehran: Zavvar Publications.
- Haj Seyyed Javadi, Hassan. (1382/ 2004). *Barresi va Tahghigh dar Adabiyate Moasere Iran (An Investigation of Iran's Contemporary Literature)*. Tehran: Iranian Researchers' Group.
- Hedayat, Sadegh. (1356/1978). *Boofe Koor (The Blind Owl)*. Tehran: Javidan Publications.
- Hillmann, Michael. C. (1978). *Hedayat's the Blind Owl Forty Years After*. University of Texas.
- Homer, Sean. (1390/2011). *Jacques Lacan (Jacques Lacan)*. Tarjome: Mohammad-Ali Jafari and Seyyed Mohammad Ebrahim Tahaei. Tehran: Ghoghnoos Publications.
- Katiraei, Mohammad. (1349/1971). *Ketabe Sadegh Hedayat (Sadegh Hedayat's Book)*. Tehran: Ashrafi Publications.
- Katooziyan, Mohammad Ali. (1372/ 1994). *Sadegh Hedayat Az Afsane Ta Vagheeyat (Sadegh Hedayat from Myth to Reality)*. Tarjomeye Firooz Mohajer. Tehran: Tarhe Now Publications.
- Lacan, J. (2002). *Ecrits: A Selection*. New York: Norton.

- Miller, Jacque Alain. (1987). *Lacan and the "Symbolic."* Trans. John Standbergs. Chicago. University of Chicago Press.
- Nazari, Fardin. (1380/2002). *Man Va Hedayat (I and Hedayat)*. Tehran: Negahe Sabz Publications.
- Ragland-Sullivan, E. (1995). *Essays on the Pleasures of Death: From Freud to Lacan*. London: Routledge.
- Rahimieh, Nasrin. (1989). "A Systematic Approach to Modern Persian Prose Fiction." *World Literature Today*. Vol 63, No. 1. Board of Regents of the University of Oklahoma. Winter.
- Roudinesco, Elizabeth. (1999). *Jacques Lacan: A History of Psychoanalysis*. London: Free Association Books.
- Shamisa, Siroos. (1382/2004). *Dastane Yek Rooh (The Story of a Soul)*. Tehran: Ferdows Publications.

