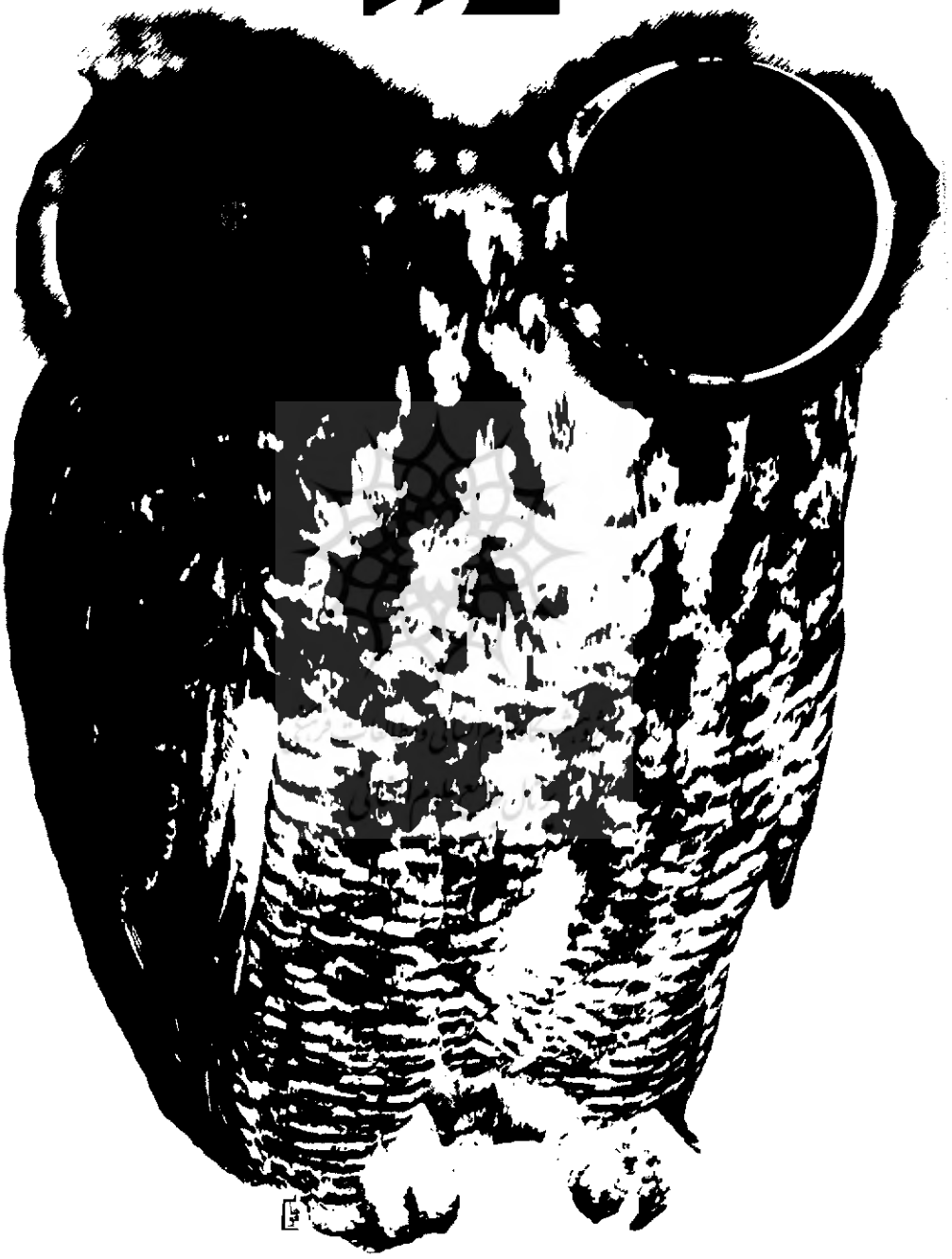
بوف کور



عقدهٔ ادیپی در بوف کور و «سه قطره خون»
دکتر بهرام مقدادی

نقد روانشناختی

یک اثر ادبی را از چند راه می‌توان مورد بررسی قرار داد. مثلاً می‌توان از لحاظ واژه‌ها و کاربرد صناعات ادبی، یا ساختار جمله‌ها، یا از لحاظ مسائل اجتماعی که در آن منعکس شده آنرا مطالعه کرد؛ یا اینکه مانند پزشکی که ریشه‌های سرطانی را در بدن بیماران دنبال می‌کند، تمام الگوهای فرهنگی را در آن اثر ادبی دنبال کرد و یا می‌شود از لحاظ تاریخی یا فلسفی آن را نقد کرد.

یکی از این روشهای نقد ادبی، نقد روانشناختی است که متأسفانه تاکنون در مغرب زمین نتایج جالبی نداده، چون یا آنهایی که دست به این کار زدند روانشناسان خوبی بودند که دارای ذوق ادبی نبودند و یا نقادان ادبی بودند که با اصول روانشناسی آشنایی کامل نداشتند.

نقد روانشناختی چیز تازه و نوظهوری نیست. در قرن چهارم پیش از میلاد ارسطو از این روش برای تعریف مشهور خود از تراژدی استفاده کرد و در قرن بیستم، نقد روانشناختی متکی بر نظریه‌های روانکاو بزرگ زیگموند فروید و پیروان او گردید. مهمترین کاری که فروید برای روانشناسی نو کرد این بود که مطالعهٔ جنبه‌های ناآگاه رفتار انسانی را رواج دهد. فروید پس از سالها مشاهده

و تجربه اسناد کافی جمع کرد تا سرانجام توانست ثابت کند که بسیاری از اعمال ما به علت عواملی است که خود از آنها بی خبریم.
با توسعهٔ نظریات فروید، منتقدان توانستند بیشتر در آثار ادبی کاوش کنند. در حقیقت نفوذ روانشناسی در ادبیات به علت تحقیقات آدلر[1] و نظریات یونگ[2] بیشتر شد. در نتیجه در آثار نویسندگانی چون دی. اچ. لارنس[3]، تامس مان[4] و شرود اندرسن[5]، بررسی های روانشناختی به عمل آمد. امروزه هر منتقد ادبی

می تواند نقش روانشناسی را در آثار نویسندگان و شاعرانی چون جیمز جویس[6] و دیلن تامس[7] مشاهده کند. منتقدی که از این روش برای تجزیه و تحلیل یک اثر ادبی استفاده می کند مانند روانکاوی است که دنبال عوامل ناخودآگاهی می رود که نویسنده را وادار به خلق اثری کرده است.
یکی از مسائل روانشناختی که فروید کاشف آن بود «عقدهٔ ادیپی» است. منظور فروید از عقدهٔ ادیپی تمایل جنسی به یکی از والدین و حسادت نسبت به دیگری است. چون فروید در اشخاص بالغ سالم نشانه هایی از این عقده مشاهده نکرد، به این نتیجه رسید که این عقده در آنها سرکوب شده است. به عقیدهٔ فروید، کودک پسر پیش از پنج سالگی به مادرش عشق می ورزد و از پدر تأسی می جوید. از پنج سالگی، با آغاز تکامل دستگاه جنسی، عشق کودک به مادر بیشتر جنبهٔ شهوانی پیدا می کند و در نتیجه کودک به پدرش، که رقیب عشق اوست، حسد می ورزد. این حالت را که کودک می خواهد از لحاظ جنسی مادر را تصاحب کند و نسبت به پدر احساس حسد می کند «عقدهٔ ادیپی» گویند. در اساطیر یونان آمده است که شخصی به نام ادیپ نادانسته پدرش را کشت و با مادرش ازدواج کرد. فروید از این افسانه استفاده کرد و یکی از مهمترین عوامل روانشناختی را بر آن استوار ساخت.
این عشق و علاقه به مادر اگر به طور ناخودآگاه سرکوب نشود در بزرگسالی ممکن است تولید اختلال در روابط پسر با جنس مخالف کند و حتی امکان دارد که پسر هیچوقت نتواند به زن دیگری عشق ورزد و همیشه مجرد بماند،

کمااینکه صادق هدایت، نویسنده‌ای که شاهکارش بوف کور، در این مقاله مورد بررسی قرار می گیرد، همیشه مجرد ماند و زنهای دیگر، همانند مادر برای او از لحاظ جنسی حرام شدند. از زندگی خصوصی و از اینکه روابط هدایت با مادرش چگونه بوده است اطلاعی در دست نیست؛ اما آنچه مهم است رمان بوف کور است که سندی است برای شناخت بهتر هدایت و البته این شناخت به هیچ وجه ارزش هدایت را به عنوان پیشرو ادبیات معاصر ایران کم نمی کند، چنانکه در غرب هم آثار نویسندگان و شعرای بزرگ بدین طریق مورد بررسی قرار گرفتند بدون اینکه لطمه به ارزش هنری کارشان بخورد.

رمان بوف کور را به طور کلی مانند اثر بزرگ دانته، کمدی الهی، می توان به سه بخش تقسیم کرد؛ البته بوف کور در مقایسه با کمدی الهی نسبت معکوس دارد؛ بدین معنی که از بهشت آغاز و به دوزخ ختم می گردد.

بخش اول کتاب بوف کور که از صفحهٔ نُه[۸] آغاز و به صفحهٔ شصت و سه ختم می شود، معادل بهشت دانته است. این قسمت کتاب کاملاً از جهان واقعیت به دور و به اصطلاح در یک رویای افیونی رخ می دهد. در اینجا تصویری که هدایت از زن می دهد موجودی است با «اندام اثیری، باریک و مه آلود». در این بخش از کتاب، زنی به خانهٔ گویندهٔ داستان می آید. این زن بسیار زیبا و دست نزدنی است و تنها «جسم سرد و سایه اش» را تسلیم راوی می کند. بخش دوم کتاب که همان صفحات ۶۵ و ۶۶ باشد، برزخی است میان جهان ذهنی و عینی، چون بلافاصله پس از صفحهٔ ۶۷ نویسنده وارد قسمت آگاه وجدان خود یا به عبارت دیگر نزدیک به واقعیت می شود، همان واقعیت تلخ و وحشتناک که «مثل خوره روح» گویندهٔ داستان را «در انزوا می خورد و می تراشد.» بنابراین، بخش سوم کتاب از صفحه ۶۷ آغاز و به آخر کتاب ختم می شود و همان دوزخ است چون با واقعیت وحشتناک زندگی زهرآلود گویندهٔ داستان رابطهٔ مستقیم دارد. از طرف دیگر اگر با دید روانکاوانه به این رمان نگاه کنیم، قسمت اول کتاب همان ضمیر ناخودآگاه و قسمت دوم برزخی بین ضمیر ناخودآگاه و

قسمت آگاه وجدان گوینده است که بخش سوم کتاب را تشکیل می‌دهد. در بخش سوم، تصویری که از زن داده می‌شود کاملاً مغایر تصویری است که در بخش اول داده شده. در این بخش زن دیگر آن موجود پاک و دست نزدنی نیست بلکه تبدیل به «لکاته»ای شده است که با هر مرد هرزه‌ای هم بستر می‌شود. این خود مثالی است از عقدهٔ ادیپی، چرا که شخصی که دچار این مشکل است تصویر دوگانه‌ای از زن دارد که امتداد همان تصویری است که از مادر خود داشته است؛ یکی همان زن اثیری دست نزدنی که نمی‌شود با او روابط جسمانی برقرار کرد که باز همان مادری است که رابطهٔ جسمانی با او حرام است و دیگری همان «لکاته» یا تصویر دیگری از مادر که با پدر هم بستر می‌شود:

> ... 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. لباس او از تار و پود پشم و پنبهٔ معمولی نبوده و دستهای مادی، دستهای آدمی آن را ندوخته بود - او یک وجود برگزیده بود- فهمیدم که آن گلهای نیلوفر گل معمولی نبوده، مطمئن شدم اگر آب معمولی برویش می‌زد صورتش می‌پلاسید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش گل نیلوفر معمولی را می‌چید انگشتش مثل ورق گل پژمرده می‌شد.
>
> همهٔ اینها را فهمیدم، این دختر، نه این فرشته، برای من سرچشمهٔ تعجب و الهام ناگفتنی بود. وجودش لطیف و

دست نزدنی بود. او بود که حس پرستش را در من تولید کرد. من مطمئنم که نگاه یک نفر بیگانه، یکنفر آدم معمولی او را کنفت و پژمرده می کرد.[۹]

و باز در جای دیگر در بخش اول کتاب می گوید:

قلبم ایستاد، جلو نفس خودم را گرفتم، می ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود.[۱۰]

و باز در جای دیگر:

خواستم چیزی بگویم ولی ترسیدم گوش او، گوشهای حساس او که باید به یک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد از صدای من متنفر بشود.[۱۱]

با مراجعه به بخش سوم کتاب ملاحظه می شود تصویری که از زن داده شده کاملاً مغایر با آن تصویری است که در بخش نخست داده شده است:

... فربه و جاافتاده شده بود. ارخلق سنبوسهٔ طوسی پوشیده بود، زیر ابرویش را برداشته بود، خال گذاشته بود، وسمه کشیده بود، سرخاب و سفیدآب و سورمه استعمال کرده بود. مختصر با هفت قلم آرایش وارد اطاق من شد. مثل این بود که از زندگی خودش راضی است و بی اختیار انگشت سبابه دست چپش را به دهنش گذاشت. آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثیری بود که لباس سیاه چین خورده می پوشید و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می کردیم...؟[۱۲]

در بخش اول کتاب (که همان ضمیر ناخودآگاه شخصیت راوی داستان باشد)

سه شخصیت اصلی وجود دارد. یکی گویندهٔ داستان، دیگری زنی با اندام اثیری که وارد خانهٔ گویندهٔ داستان می‌شود و در آنجا می‌میرد و دیگری پیرمرد نعش‌کش. این تثلیث در بخش سوم کتاب هم دیده می‌شود منتهی شخصیت‌ها تغییر می‌کنند. بدین معنی که دختر پاک و دست نزدنی بخش اول، در بخش سوم تبدیل به لکاته می‌شود و پیرمرد نعش‌کش هم گاهی به صورت پیرمرد قصاب و زمانی به صورت پیرمرد خنزر پنزری نمودار می‌گردد. اصولاً در سراسر کتاب جز این سه شخصیت اصلی شخصیت‌های دیگری وجود ندارند و اگر هم ظاهراً وجود داشته باشند، جنبه‌های مختلف این سه شخصیت اصلی هستند. به طور خلاصه اگر این سه شخصیت اصلی را تجزیه و تحلیل کنیم به این نتیجه می‌رسیم که جز راوی داستان، دو شخصیت دیگر اشخاصی جز پدر و مادر خود گوینده نیستند. در اینجا باز باید به عقدهٔ ادیپی بازگشت کنیم: در کودکی و پیش از پنج سالگی، پسر می‌خواهد از پدر تأسی جوید. تا مدتی این دو رابطه (علاقهٔ پسر به مادر و تأسی از پدر) به موازات همدیگر پیش می‌روند تا اینکه امیال جنسی پسر نسبت به مادر تشدید می‌شوند و پدر در مقابل، مانع این رابطه می‌شود. از اینجاست که عقدهٔ ادیپی آغاز می‌گردد. تأسی از پدر تغییر ماهیت می‌دهد و تبدیل به حسادت می‌شود به طوری که پسر می‌خواهد پدر را از میان بردارد تا اینکه جای او را در عشق ورزی به مادر بگیرد. اگر پسر در تمایلات جنسی نسبت به مادر لجاجت کند این واهمه پیش می‌آید که بوسیلهٔ پدر مورد حملهٔ بدنی قرار بگیرد؛ این ترس روانی را که پسر دچارش می‌شود در حقیقت ترس از این است که پدر آلت تناسلی او را که به اصطلاح در کار جنسی پدر مداخله کرده است از میان بردارد. این ترس را اضطراب اختگی[۱۳] می‌گویند. در اشخاص سالم و طبیعی به علّت این واهمه، تمایلات جسمانی نسبت به مادر در کودکی سرکوب می‌شود ولی در این رمان به ویژه ملاحظه می‌شود که چنین امری اتفاق نیفتاده است زیرا به محض اینکه گویندهٔ داستان می‌خواهد روابطی با زن مورد نظر برقرار کند، پیرمردی گاه به صورت پیرمرد نعش‌کش و زمانی به

صورت پیرمرد خنزرپنزری با قهقهه‌های چندش آور خود ظاهر می‌شود و مانع می‌گردد. این امر به ویژه به روشنی در بخش آخر کتاب که واقعیت یا قسمت آگاه ضمیر گویندهٔ داستان است دیده می‌شود:

... خیلی از شب گذشته بود، من برای آخرین وداع همینکه همه اهل خانه به خواب رفتند با پیراهن و زیرشلواری بلند شدم، در اطاق مرده رفتم. دیدم دو شمع کافوری بالای سرش می‌سوخت. یک قرآن روی شکمش گذاشته بودند برای اینکه شیطان در جسمش حلول نکند - پارچهٔ روی صورتش را که پس زدم عمه‌ام را با آن قیافهٔ با وقار و گیرنده‌اش دیدم. مثل اینکه همهٔ علاقه‌های زمینی در صورت او به تحلیل رفته بود. یک حالتی که مرا وادار به کرنش می‌کرد. ولی در عین حال مرگ به نظرم اتفاق معمولی و طبیعی آمد - لبخند تمسخرآمیزی گوشهٔ لب او خشک شده بود. خواستم دستش را ببوسم و از اطاق خارج شوم، ولی رویم را برگردانیدم با تعجب همین لکاته که حالا زنم است وارد شد و روبروی مادر مرده، مادرش با چه حرارتی خودش را به من چسبانید، مرا به سوی خودش می‌کشید و چه بوسه‌های آبداری از من کرد! من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم. اما تکلیفم را نمی‌دانستم. مرده با دندانهای ریک زده‌اش مثل این بود که ما را مسخره کرده بود - به نظرم آمد که حالت لبخند آرام مرده عوض شده بود - من بی‌اختیار او را در آغوش کشیدم و بوسیدم، ولی در این لحظه پردهٔ اطاق مجاور پس رفت و شوهر عمه‌ام، پدر همین لکاته قوز کرده و شال گردن بسته وارد اطاق شد.[۱۴]

در اینجا سه شخصیت اصلی به روشنی دیده می‌شوند. زنی که مرده است جانشین مادر گویندهٔ داستان شده است، «لکاته» که وارد می‌شود همان امتداد شخصیت مادر یا هر زن دیگری است که گویندهٔ داستان می‌خواهد با او رابطه‌ای برقرار کند. در اینجا مشاهده می‌شود که به محض آغاز ایجاد رابطه، عوامل مخلّ ظاهر می‌شوند؛ «حالت لبخند آرام» مرده «عوض» می‌شود و گویندهٔ داستان «از زور خجالت» می‌خواهد «به زمین فرو» رود. این خود نشانهٔ آن است که نفوذ مادر در پسر به قدری شدید است که مانع ایجاد رابطهٔ جسمانی با زن دیگر می‌شود و از طرف دیگر در آخر این قسمت چنانکه ملاحظه می‌شود: «شوهر عمه‌ام، پدر همین لکاتّه قوز کرده و شال گردن بسته وارد اطاق شد.» یعنی اگر با دید روانکاوانه به این مسئله نگاه کنیم ملاحظه می‌شود که عوامل ادیپی در کار هستند: یعنی اینکه گویندهٔ داستان به علت داشتن روابط ناسالم با پدر و مادر خود قادر به ایجاد رابطهٔ سالمی با هیچ زنی نیست. به طور خلاصه باید گفت مردی که با شال گردن وارد اتاق می‌شود و به اصطلاح نقش دومین عامل مخلّ را بازی می‌کند، همان پدر گویندهٔ داستان و به عبارت دیگر رقیب عشق اوست در عشق ورزیدن به «لکاته» که باز منعکس کنندهٔ آن تثلیثی است که قبلاً به آن اشاره شد.

تصویر صادق هدایت.

جملات زیر تأیید کننده وابستگی‌های ناسالم روانی گوینده داستان به مادر و تنفر از پدر خود است:

... در این دنیای پست یا عشق او را [مادر] می‌خواستم و یا

عشق هیچکس را - آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟ ولی خندهٔ خشک و زننده پیرمرد [پدر] - این خندهٔ مشئوم رابطهٔ میان ما را از هم پاره کرد.[۱۵]

تنفر از پدر در قسمت سوم کتاب چنین نشان داده شده است:

... مثل اینست که در کابوسهائی که دیده‌ام اغلب صورت این پیرمرد [پدر] در آنها بوده است.[۱۶]

و باز در جای دیگر در همین قسمت کتاب می نویسد:

آنجا کنار پرده یک هیکل ترسناک نشسته بود. تکان نمی‌خورد، نه غمناک بود و نه خوشحال. هر دفعه که برمیگشتم توی تخم چشمم نگاه می کرد - به صورت او آشنا بودم، مثل این بود که در بچگی همین صورت را دیده بودم. یک روز سیزده به در بود، کنار نهر سورن من با بچه‌ها سرمامک بازی می کردم، همین صورت به نظرم آمده بود که با صورتهای معمولی دیگر که قد کوتاه مضحک و بی خطر داشتند به من ظاهر شده بود. صورتش شبیه همین مرد قصاب روبروی دریچه اطاقم بود. گویا این شخص در زندگی من دخالت داشته است و او را زیاد دیده بودم. گویا این سایه همزاد من بود و در دایرهٔ محدود زندگی من واقع شده بود...[۱۷]

یکی از عوامل ناشی از ابتلاء به عقدهٔ ادیپی بازگشت به کودکی است. بدین معنی که شخص برای بازیافتن محبت مادری که شدیداً به آن نیازمند است به دورهٔ پیش از بلوغ بازگشت می کند. مثلاً در اواخر بخش اول کتاب چنین آمده است:

... بعد حس کردم که زندگی من رو به قهقرا می رفت.

متدرجاً حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک شده، فراموش شدهٔ زمان بچگی خودم را می دیدم .نه تنها می دیدم بلکه در این گیرودارها شرکت داشتم و آنها را حس می کردم، لحظه به لحظه کوچکتر و بچه تر می شدم...[۱۸]

یا در جایی از قسمت دوم کتاب می نویسد: «حس می کردم که بچه شده ام.»[۱۹]

و باز در صفحه ای دیگر: «حتم داشتم که بچه شده بودم و در ننو خوابیده بودم.»[۲۰]
و یا در جایی دیگر:

صبح که بیدار شدم دایه ام گفت: دخترم (مقصودم زنم، آن لکاته بود) آمده بوده سر بالین من و سرم را روی زانویش گذاشته بود، مثل بچه مرا تکان می داده...[۲۱]

تنها چارهٔ کار برای شخصی که گرفتار عقدهٔ ادیپی است فرار از اجتماع و پناه آوردن به چهار دیواری اتاق است. مثل اینست که اتاق جای رحم مادر را می گیرد و شخص مبتلا با پناه آوردن به اتاق می خواهد به دورهٔ زهدانی بازگشت کند.

بعد از او من دیگر خودم را از جرگهٔ آدم ها، از جرگهٔ احمق ها و خوشبخت ها بکلی بیرون کشیدم و برای فراموشی به شراب و تریاک پناه بردم - زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اطاقم می گذشت و می گذرد - سراسر زندگیم میان چهار دیوار گذشته است.[۲۲]

یا در جایی دیگر می گوید: ... اطاقم مثل همه اطاقها با خشت و آجر روی خرابهٔ هزاران خانه های قدیمی ساخته شده بدنه سفید کرده و یک حاشیه کتیبه دارد - درست شبیه مقبره است....
و باز در جایی دیگر:

... آیا اطاق من یک تابوت نبود، رختخوابم سردتر و تاریکتر از گور نبود؟ رختخوابی که همیشه افتاده بود و مرا دعوت به خوابیدن می کرد! - چندین بار این فکر برایم آمده بود که در تابوت هستم. شبها به نظرم اتاقم کوچک می شد و مرا فشار می داد. آیا در گور همین احساس را نمی کنند؟[۲۳]

نمادی که به روشنی در سراسر رمان به کار رفته است گل «نیلوفر» است. گویندهٔ داستان «نیلوفر» را همیشه با بیگناهی و پاکی زن تداعی می کند. در بخش اول کتاب که تصویر داده شده از زن بسیار دست نزدنی و معصومانه است گل «نیلوفر» دائماً ذکر می شود:

پشت کوه یک محوطهٔ خلوت، آرام و با صفا بود، یک جایی که هرگز ندیده بودم و نمی شناختم ولی به نظرم آشنا آمد مثل اینکه خارج از تصور من نبود - روی زمین از بته های نیلوفر کبود و بی بو پوشیده شده بود، به نظر می آمد که تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود -[۲۴]

چنین به نظر می رسد که در این رمان «نیلوفر» نماد معصومیت است چون حتی وقتی که از «نیلوفر» روی زمین صحبت می کند اضافه می کند، «تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود.» بنابراین وقتی که دربارهٔ زن، گل «نیلوفر» را به کار می برد شاید منظورش این باشد که «کسی تاکنون دستش به او نرسیده است.» در بخش اول رمان، پس از آنکه جسد دختر را خاک می کند می گوید، «... رفتم از بته های نیلوفر کبود بی بو آوردم و روی خاکش نشا کردم...»[۲۵] در بخش آخر رمان اگر اشاره ای به «نیلوفر» می شود تنها هنگامی است که گویندهٔ داستان از عالم واقعیت بدور می شود و به اصطلاح به بخش اول رمان بازگشت می کند: «نزدیک نهر سورن که رسیدم... روی زمین از بته های نیلوفر پوشیده شده بود...»[۲۶] بنابراین تنها در آن بخش از آگاهی ضمیر گویندهٔ داستان که با پاکی و معصومیت

تداعی می شود نماد «نیلوفر» به کار رفته است و چون بخش اول کتاب از واقعیت تلخ زندگی به دور است این نماد بیشتر در آن قسمت قابل مشاهده است.
تصویری که در سراسر رمان مرتباً داده می شود منظره ایست که هم روی جلد قلمدان و هم روی گلدان راغه دیده می شود. این تصویر عبارتست از پیرمردی قوز کرده و دور سرش شالمه بسته و روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می کند و میان آنها هم یک جوی آب فاصله است. در اینجا باز همان تثلیث که سابقاً به آن اشاره شده دیده می شود. بدین معنی که جز گویندهٔ داستان یک مرد (جانشین پدر) و یک زن (جانشین مادر) وجود دارند. دختر سیاهپوش که گل نیلوفر را به پیرمرد تعارف می کند، به عبارت دیگر معصومیت خود را تقدیم پیرمرد می کند. این مسئله ایست که همیشه ناخودآگاه گویندهٔ داستان را رنج می دهد چون مادر او کسی بود که عشق و معصومیتش را تقدیم پدرش کرده بود. در نتیجه این شخص تبدیل به آدم تنهایی شد که هیچ گاه نتوانست با زن دیگری روابط سالم جسمانی برقرار کند، چون همیشه میانشان «یک جوی آب» فاصله بود. «... چندین بار خواستم بروم از روزنهٔ دیوار [به این صحنه] نگاه بکنم ولی از صدای خندهٔ پیرمرد [پدر] می ترسیدم....»[۲۷]
بنابراین چون امکان روابط جسمانی با یک زن زنده و سالم و طبیعی ممکن نیست، گویندهٔ داستان تنها به جسد بی جان زن می تواند عشق بورزد:

> «خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم، حرارت خودم را به او بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم شاید به این وسیله بتوانم روح خود را در کالبد او بدمم. لباسم را کندم رفتم روی تختخواب پهلویش خوابیدم....»[۲۸]

سپس بدین گونه ادامه می دهد:

> «تا زنده بود، تا زمانی که چشم هایش از زندگی سرشار بود، فقط یادگار چشمش مرا شکنجه می داد، ولی حالا بی حس و

از پنج سالگی، با آغاز تکامل دستگاه جنسی، عشق کودک به مادر بیشتر جنبهٔ شهوانی پیدا می کند و در نتیجه کودک به پدرش، که رقیب عشق اوست، حسد می‌ورزد. این حالت را که کودک می‌خواهد از لحاظ جنسی مادر را تصاحب کند و نسبت به پدر احساس حسد می کند «عقدهٔ ادیپی» گویند.

حرکت، سرد و با چشمهای بسته شده آمده، خودش را تسلیم من کرد. با چشمهای بسته!»[۲۹]
و باز هم تکرار می کند« ... به نظرم آمد که تا دنیا دنیا است تا من بوده‌ام - یک مرده - یک مردهٔ سرد و بی حس و حرکت در اطاق تاریک با من بوده است.»[۳۰]

و پس از اینکه از چشمهایش نقاشی می کند می گوید: «... حالا این چشمها را داشتم، روح چشمهایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش بدرد من نمی خورد.»[۳۱]
پس از مرگ دختر، گویندهٔ داستان کارد دسته استخوانی را در دست می گیرد و بدن دختر را قطعه قطعه می کند. با نابود کردن بدن دختر امکان هر نوع رابطهٔ جسمانی خود را با زن نابود می سازد. جسد قطعه قطعه شدهٔ دختر را در چمدانی می گذارد. در کالسکهٔ نعش کش فقط سنگینی چمدان را روی سینه‌اش احساس می کند یا به عبارت دیگر سنگینی عدم توانایی ایجاد رابطه صحیح و سالم با زن را: «مردهٔ او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینه مرا فشار می داده.»[۳۲]
اما عامل اصلی این عدم ارتباط جسمانی همان احساس گناه نسبت به پدر است که به اندازهٔ کافی سرکوب نشده است و در سراسر رمان پدر گاهی در لباس

نعش کش و زمانی در نقش قصاب و پیرمرد خنزر پنزری با قهقهه های ترسناکش او را تهدید می کند:

> ... بوی مرده، بوی گوشت تجزیه شده همهٔ جان مرا فراگرفته بود. گویا بوی مرده همیشه به جسم من فرو رفته بود و همهٔ عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده ام و یک نفر پیرمرد قوزی که صورتش را نمی دیدم مرا میان مه و سایه های گذرنده می گردانید.[۳۳]

شخصی که دچار عقدهٔ ادیپی است به علت وابستگی های شدید عاطفی به مادر و نفرت از زن به جنس موافق پناه می برد. تمایلات هم جنس پرستی گاهی در **بوف کور** دیده می شود. در بخش سوم کتاب نوشته شده است که چگونه برادر زنش با گونه های برجسته، رنگ گندمی، دماغ شهوتی روی سکو نشسته است. در اینجا گویندهٔ داستان این پسر کوچک را در بغلش می نشاند و به خود فشار می دهد.

> ... تنش گرم و ساق پاهایش شبیه ساق پاهای زنم بود و همان حرکات بی تکلف او را داشت. لبهای او شبیه لبهای پدرش بود. اما آنچه که نزد پدرش مرا متنفر می کرد برعکس در او برای من جذبه و کشندگی داشت - مثل این بود که لبهای نیمه باز او تازه از یک بوسهٔ گرم و طولانی جدا شده - روی دهن نیمه بازش را بوسیدم که شبیه به لبهای زنم بود....[۳۴]

سرانجام، در پایان کتاب گویندهٔ داستان خود را به شکل پیرمرد خنزر پنزری درمی آورد. عبای زردی روی دوشش می اندازد، شال گردنش را دو سه بار دور سرش می پیچد، قوز می کند و کارد دسته استخوانی را به دست می گیرد و به سر وقت «لکاته» می رود و وارد رختخواب او می شود. «لکاته»، به گمان اینکه پیرمرد

خنزر پنزری وارد رختخواب او شده است، پاهایش را مانند «مهر گیاه» پشت پاهای او قفل می‌کند:

> چون تنم، تمام ذرات وجودم بودند که به من فرمانروایی می‌کردند، فتح و فیروزی خود را با آواز بلند می‌خواندند - من محکوم و بیچاره در این دنیای بی‌پایان در مقابل هوی و هوس امواج سر تسلیم فرود آورده بودم - موهای او که بوی عطر موگرا میداد، به صورتم چسبیده بود و فریاد اضطراب و شادی از ته وجودمان بیرون میامد....[۳۵]

این فریاد اضطراب و شادی، همان هیجان جنسی است که در یک رابطهٔ عاشقانه به آخرین درجهٔ اوج خود می‌رسد و باعث تشفی خواهش‌های نفسانی می‌گردد. نکتهٔ جالب در اینجاست که راوی داستان برای رسیدن به این هیجان نهایی باید حتماً به لباس پیرمرد خنزرپنزری درآید و یا به عبارت دیگر، با پدرش یکی شود، چون پدر در این رابطه، عامل مخلّ بوده، تنها راه برقرار کردن چنین رابطه‌ای، یکی شدن با پدر است، به طوری که شخص خود نباشد و تصور کند که پدر است که دارد چنین رابطه‌ای را با مادر

نزدیک نهر سورن که رسیدیم... روی زمین از بته‌های نیلوفر پوشیده شده بود... بنابراین تنها در آن بخش از آگاهی ضمیر گویندهٔ داستان که با پاکی و معصومیت تداعی می‌شود نماد «نیلوفر» به کار رفته است و چون بخش اول کتاب از واقعیت تلخ زندگی به دور است این نماد بیشتر در آن قسمت قابل مشاهده است.

برقرار می کند؛ زیرا تصور برقراری این رابطه با مادر غیرممکن است و احساس گناه و کشمکش روانی با پدر مانع آن می شود. لذا تنها چارهٔ کار خود را پدر شمردن است و در این جاست که رمان **بوف کور** با این جمله، «من پیرمرد خنزرپنزری شده بودم» به پایان می رسد.

هم در «سه قطره خون» و هم در **بوف کور**، هدایت از زندگی انسان در بعد جهانی و اسطوره‌ای سخن می گوید و هر دو اثر تلاشی است برای یافتن وحدت گمگشته؛ از این رو قهرمانان و رویدادهای هر دو داستان مشابهند و دایماً تکرار می شوند تا نیاز روحی نویسنده را برآورده کنند. در هر دو اثر، هم مردها و هم زنها یکی هستند و پاره‌های مجزای روان هدایت را تشکیل می دهند.

شاید بتوان گفت که او روان فردی و جمعی جامعهٔ بشری را بررسی می کند و می شکافد تا به حقیقت عریان دست یابد. همان طور که در اندیشه های عرفانی، انسان ازلی دوجنسیتی بوده که بعداً دو جزء آن از هم جدا می شوند، یا در برخی از شاخه های عرفان هندی، عارف با سفر به دنیای درون خود، پیوندی میان زن و مرد خفته در خویش برقرار می کند و به وحدت می رسد و بی نیاز از پیوند جسمانی می شود، هدایت هم در تلاش دست یازیدن به چنین پیوند جسمانی است، اما در دو اثر «سه قطره خون» و **بوف کور**، در ایجاد این پیوند روحی ناکام می ماند. زجری که راوی بوف کور می کشد، بیانگر عدم اتحاد جاودانه‌اش با روح خویش است و او دیوانه‌وار در طلب وصلت با این پارهٔ دیگر روح خود. هنر هدایت در تشریح و توصیف پاره های روح و روانش، انسان را به شگفتی می اندازد. او در راه شناخت خود و روح خویش در دراتا مغز استخوان تجربه می کند.

در تمامی روابط، در هر دو اثر «سه قطره خون» و **بوف کور**، دو یا چند مرد می بینیم و چند زن؛ راوی هر دو داستان، رابطهٔ مستقیمی با زن برقرار نمی کند و همواره یکی از آن شخصیت های مرد پیدا می شود که شکل طبیعی رابطه را برهم می زند و چون رابطهٔ مستقیمی میان راوی و زن وجود ندارد، راوی در ذهن خود مرد دیگری را می آفریند که با زن رابطه برقرار کند. اما خواننده، دایم

از خود می‌پرسد نیاز روحی راوی برای خلق آن شخصیت ذهنی در چیست و ناگفته نماند که همهٔ شخصیت‌های مرد «سایه‌های مضاعف» راوی یا تصاویر دیگر او در هر دو داستان هستند. پس راوی رابطه‌ای را که می‌خواهد، از راه واسطه یا تصویر ذهنی خود با زن برقرار می‌کند؛ به عبارت دیگر راوی از برقراری رابطهٔ مستقیم واهمه دارد و متوسل به مرد دیگری می‌شود چرا که در «سه قطره خون» عباس و سیاوش تصاویر متفاوت یا سایه‌های مضاعف راوی هستند و راوی خصوصیات خود را به آنها نسبت می‌دهد؛ یعنی، این عباس است که تار درست کرده و شعری را چندین بار می‌خواند و این سیاوش است که بیمار روانی شده و میرزا به دیدنش می‌رود، حال آنکه سایه‌های میرزا کارهای او را انجام می‌دهند، پس برای میرزا به نحوی خیالی، این سایه‌ها او هستند که وصال می‌یابند و دسته‌های گل می‌گیرند؛ برخلاف «سه قطره خون» که تصاویر ذهنی راوی فقط نام عوض می‌کنند و بی‌هویتند، در **بوف کور**، این سایه‌های مضاعف، شخصیت و صورت دارند و به صورت پیرمرد خنزرپنزری، قصاب، نعش‌کش، دختر اثیری و لکاته ظهور می‌کنند؛ حتی دسته گل بی‌نام و نشان «سه قطره خون» هم هویت پیدا می‌کند و به گل نیلوفر بدل می‌شود. تمام دنیا تصویری است که راوی نقاش آن است و «ورطهٔ هولناک» میان خود و دیگران را ترسیم می‌کند. پس هم راوی «سه قطره خون» و هم راوی **بوف کور** می‌نویسند تا واقعیت‌های انتزاعی و شخصی خود را که برای دیگران باور نکردنی و از پیش آمدهای نادر و عجیب این روزگار است تبدیل به واقعیت ملموس کنند: در «سه قطره خون» بدون آگاهی و در **بوف کور** آگاهانه.

در داستان «سه قطره خون» می‌بینیم که راوی در یک تیمارستان بستری است و دوستی به نام سیاوش دارد که دختر عمویش، رخساره، نامزد راوی است ولی همین رخساره، در پایان داستان می‌گوید راوی دیوانه است و در عوض سیاوش را می‌بوسد. این صحنه یکبار دیگر به صورتی متفاوت در همین داستان تکرار می‌شود؛ بدین معنی که عباس، دیوانهٔ دیگری که در تیمارستان بستری است، و

خود را شاعر می‌داند، دختر جوانی را در همان تیمارستان می‌بوسد که راوی دوستش می‌داشته. پس می‌بینیم که در این داستان کوتاه همان «تثلیث» **بوف کور** تکرار می‌شود؛ یعنی اینکه راوی نمی‌تواند با زنی که دوستش دارد، رابطهٔ سالمی برقرار کند و همیشه این عوامل مخلّ به صورت سیاوش و عباس ظهور می‌کنند و از سوی دیگر، سیاوش و عباس چه کسانی می‌توانند باشند، مگر جنبه‌های دیگر شخصیت خود راوی. همانطور که در **بوف کور** هم پیرمرد نعش‌کش، قصاب و پیرمرد خنزرپنزری جنبه‌های دیگر شخصیت راوی هستند و در پایان رمان **بوف کور**، راوی باید خود را به شکل آنها درآورد تا بتواند رابطه را بازن برقرار کند؛ راوی «سه قطره خون» هم مانند راوی **بوف کور**، شخصیتی دوگانه و تصویری دوگانه از زن دارد: دوبار در داستان مجذوب دو دختر می‌شود ولی هر بار دو دختر را در آغوش مرد دیگری می‌بیند و همین تصویر دوگانه از زن زندگی‌اش را زهرآلود می‌کند و تصوّر هرگونه رابطه با زن برای او گناه به شمار می‌آید. ارتباط با زن به اندازه‌ای در این داستان حرام است که راوی حتی به گربهٔ ماده‌ای به نام «نازی» حسادت می‌ورزد که چرا با گربهٔ ولگردی آمیزش می‌کند. ظاهراً سیاوش قاتل آن گربهٔ نر ولگرد است ولی چون سیاوش همزاد راوی است، پس این خود راوی باید باشد که با «ششلول» گربهٔ نر را می‌کشد و در نتیجه سه قطره خون پای درخت کاج می‌ریزد.

این سه قطره خون از سویی خون راوی داستان است که پای آن درخت می‌چکد؛ به عبارت دیگر، در شخصیت راوی عنصر مرد (Persona) با عنصر زن (anima)، در آشتی نیست و همین کشمکش میان این دو جنبهٔ شخصیت او کار را به جایی می‌کشاند که او در پایان داستان مانند مرغ حق که سه گندم از مال صغیر خورده بود، آنقدر ناله می‌کند تا سه قطره خون از گلویش به روی زمین بریزد.

بنابراین، در هر دو داستان، شخصیت‌ها حلقه‌های زنجیر واحدی هستند که در یکدیگر و با همدیگر معنی می‌شوند. در حقیقت «سه قطره خون» مقدمه‌ای بر شکل‌گیری جهان‌بینی عمیق هدایت است. چرا که در **بوف کور**، تکرار شخصیت‌ها و رویدادها به کمال می‌رسند. هدایت با پس زدن پردهٔ ناخودآگاه

خود، «پستو»ی روان خود را می بیند و به دنیای اثیری گام می نهد و در آنجا زن اثیری، آن نیمهٔ دیگر روح خود را باز می شناسد. دردی که «مثل خوره» روح راوی **بوف کور** را می خورد و می تراشد، درد عدم اتصال، وصول، وصال و اتحاد همیشگی اش با روح خویش است. ◆◆ ◆

1. Adler
2. Jung
3. D.H. Lawrence
4. Thomas Mann
5. Sherwood Anderson
6. James Joyce
7. Dylan Thomas

۸. صادق هدایت، **بوف کور** (تهران: از انتشارات کتابهای جیبی پرستو، ۱۳۴۸)، چاپ دوازدهم
۹. همان.، صص. ۲۵-۲۴.
۱۰. همان.، ص. ۳۱.
۱۱. همان.، ص. ۳۲.
۱۲. همان.، صص. ۱۵۳-۱۵۲.

13. Castration Anxiety.

۱۴. همان.، صص. ۸۶-۸۵
۱۵. همان.، ص. ۲۲
۱۶. همان.، ص. ۷۷
۱۷. همان.، صص. ۱۲۸-۱۲۷
۱۸. همان.، ص. ۶۳
۱۹. همان.، ص. ۹۴
۲۰. همان.، ص. ۹۵
۲۱. همان.، ص. ۹۶
۲۲. همان.، ص. ۱۳
۲۳. همان.، ص. ۱۳۵
۲۴. همان.، ص. ۴۸
۲۵. همان.، ص. ۵۲
۲۶. همان.، ص. ۱۰۵
۲۷. همان.، ص. ۲۲
۲۸. همان.، ص. ۳۴
۲۹. همان.، ص. ۳۵
۳۰. همان.، ص. ۳۶
۳۱. همان.، ص. ۴۱
۳۲. همان.، ص. ۴۶
۳۳. همان.، صص. ۵۶-۵۷
۳۴. همان.، ص. ۱۰۹
۳۵. همان.، صص. ۱۷۴-۱۷۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی