



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۴

صفحات ۸۰-۶۱

«اقلیت شدن» در بوف کور

دکتر علی تسلیمی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

سمیه قاسمی پور *

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

بوف کور ظرفیت‌های متفاوتی در بررسی‌های ادبی دارد که از جمله آنها می‌تواند بررسی آن براساس دیدگاه‌های دلوز و گتاری باشد. اندیشه‌های ژیل دلوز، فیلسوف معاصر فرانسوی، در زمینه‌های علمی، فلسفی، هنری، نگارشی متفاوت پدید آورده‌است. از جمله می‌توان به نظریه میل اشاره کرد که بر پایه آن، سرمایه‌داری میل و تمنای افراد را کانالیزه، و به فضای روانی-اجتماعی ویژه‌ای که قابل نظارت و کنترل باشد هدایت می‌کند تا زمینه‌آز تولید افراد را فراهم سازد. از دیدگاه دلوز هدف داستان این است که میل را رها نماید. آن هم با از هم گسیختن غل و زنجیرهایی که بر آن‌اند تا ما را به شیوه‌های خاصی از اندیشیدن مقید سازند. «اقلیت شدن»، از جمله از هم گسیختن همین قید و بندهاست تا با قلمرو دایمی‌ها قلمروهای متعارف را از میان بردارد. این مقاله با تکیه بر نظریه «اقلیت شدن» ژیل دلوز به خوانش داستان بوف کور هدایت می‌پردازد و مشخص می‌کند که اثر حاضر از کدام ماشین‌های اجتماعی برمی‌آید، چه چیزهایی را در می‌نوردد و چه مرزهایی را مخدوش می‌کند.

واژگان کلیدی: ژیل دلوز، صادق هدایت، بوف کور، میل، شدن

۱- مقدمه

صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۳۲۸هـ) از خانواده‌ای اشرافی و صاحب‌منصب در تهران به دنیا آمد. پس از گذراندن دوره‌هایی در مدارس دارالفنون و سن‌لویی به همراه جوانان ایرانی به فرانسه رفت. او که کودکی و جوانی خود را در مشروطه گذرانده بود از آزادی‌های سیاسی و اجتماعی آن بسیار شنید و طعم شکست و سرخوردگی پس از آن را به خوبی چشید؛ آن‌هم با ظهور پادشاهی قلدَر و مستبد چون رضاشاه! با ظهور رضاشاه «دوره جدیدی در کشور آغاز شد. حکومت پهلوی هدایت کشور را به سوی نظام سرمایه‌داری و مدرنیزاسیون همراه با نظام سیاسی زورمداران به عهده گرفت. سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ را می‌توان دوره تثبیت قدرت دولت و تحول ساختار جامعه براساس الگوی اروپایی دانست» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۲۲-۳۲۳).

رضاشاه مردمش را از خواب رؤیایی شکوه و عظمت باستان بیدار کرد و آنها را به سده بیستم سوق داد اما به قیمت ثروتمندتر کردن «سرمایه‌دارها» - تجار، انحصارگران، پیمانکاران و سیاستمداران وابسته - و در مقابل ایجاد تورم، مالیات‌های سنگین و پایین آوردن سطح زندگی توده‌ها (آبراهامیان، ۱۳۹۱: ۱۲۸). در نتیجه این تحولات یعنی رشد شهرنشینی و سرمایه‌داری دولتی، طبقات نوینی در صحنه اجتماع ایران ظاهر گردیدند. فرزندان خانواده متوسط کارمندان یا ملاکان شهرنشین و بورژوازی نوظهور که برای تحصیل به خارج اعزام می‌شدند یا در ایران تحصیلات عالی می‌کردند، پس از ختم تحصیل و ورود به صحنه اجتماع، افکار و عقاید دیگری را در زیر ظواهر ساکت اجتماعی مکنون می‌کردند (سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۰).

با مسلط شدن و پیچیده‌تر شدن استبداد حاکم، که تحمل هیچ‌نوع انتقادی را نداشت، روشنفکر ایرانی - که شکست انقلاب مشروطه را نیز پشت سر داشت - حساس‌تر شد و چون جایگاه اجتماعی خود را نمی‌یافت به درون رانده شد (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۹۷). هدایت جوان نیز پس از زندگی در چنین اوضاع آشفته در ایران، زندگی در فرانسه را تجربه می‌کند؛ کشوری جمهوری که اساس آن بر اعلامیه حقوق بشر است (نک. فرزانه، ۱۳۸۴: ۱۰۴)، اما زندگی او در فرانسه نیز مقارن سال‌های بسیار مهم، پرآشوب و سرنوشت‌ساز پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴م) است؛ عصر شکوفایی مدرن!

در این دوره آثار هنری در شاخه‌های مختلف خلق شدند. این آثار روح تازه‌ای در هنر و ادبیات می‌دمیدند. روحی که هم بلندپروازی‌های بی‌شمار ادبی و هم نومییدی نگران‌کننده مدرن را دربرداشت. در این عصر سورئالیسم و شعر آزاد در نظم، اکسپرسیونیسم در تئاتر و جریان سیال ذهن در رمان، شیوه‌های معتبر و قابل توجه محسوب می‌شدند. هنرمندان با تجربه تکنیک‌های جدید زیبایی‌شناسی شناخت خود را از جهان مدرن ارائه می‌نمودند. صادق هدایت نیز به پشتوانه مطالعه فرهنگ و جامعه ایرانی، شناخت مسائل جامعه مدرن اروپا و آشنایی با تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی، در بازگشت به ایران تجربیاتش را در قالب یک رمان روایت می‌کند و این‌گونه است که بوف کور به‌عنوان اولین رمان مدرن فارسی پدید می‌آید (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۲۶-۱۲۵).

گویا هدایت بوف کور را در ۱۳۱۵ ه. در هند چاپ کرد اما به گفته خودش این کتاب را در پاریس نوشته‌است (نک. فرزانه، ۱۳۸۴: ۱۶۳). این اثر که با سرعت چشم‌گیری به شهرت رسید و به یکی از شاهکارهای ادبی قرن بیستم تبدیل شد. به‌وسیله افراد مختلفی در زمینه‌های گوناگون مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفته‌است؛ اما تا کنون براساس نظریات ژیل دلوز (۱۹۲۵م) فیلسوف معاصر فرانسوی بررسی نشده‌است.

دلوز در پاریس به دنیا آمد. وی فلسفه را نزد اساتیدی چون ژان هیپولیت^۱ و ژرژ کنگهایم^۲ در سوربن آموخت. برخی از آثار او عبارت‌اند از: *تجربه‌گرایی و ذهنیت* (۱۹۵۳)، *نیچه و فلسفه* (۱۹۶۲)، *به نام فوکو* (۱۹۸۶). رساله دکتری دلوز شامل دو بخش «تفاوت و تکرار» و «بیان‌گرایی در فلسفه: اسپینوزا» در سال ۱۹۶۸ منتشر شد. دلوز پس از این بررسی‌های تاریخی با همکاری فلیکس گتاری^۳ روان‌کاو رادیکال فرانسه کتاب مهمی به نگارش درآورد با عنوان *سرمایه‌داری و شیذوفرنی* که شامل دو جلد *آنتی/ادیپ* (۱۹۷۲) و *هزار فلات* (۱۹۸۰) است. *کافکا به سوی یک ادبیات خرد* (۱۹۷۵) و *فلسفه چیست؟* (۱۹۹۱) از دیگر آثار مشترک این دو اندیشمند است. از جمله تألیفات دیگر دلوز درباره ادبیات، *مارسل پروست و نشانه‌ها و جستارهای انتقادی و بالینی* (۱۹۹۳) است. وی آثاری نیز در زمینه نقاشی و سینما به نگارش درآورد از جمله: *فرانسیس بیکن: منطق احساس*

1. Jean Hippolyt

2. Georges Canguilhem

3. Flex Guattari

(۱۹۸۱)، در هنر نقاشی تصویر- حرکت (۱۹۸۳) و تصویر-زمان در هنر سینما. ژیل دلوز در چهارم نوامبر (۱۹۹۵) پس از سال‌ها رنج از بیماری ریوی، خودکشی کرد (راف، ۱۳۸۸: ۴). تأثیرپذیری از آراء مارکس و فروید و تلاش برای به دست دادن دیدگاهی نیچه‌ای از آمیزه این دو، شاید روشن‌ترین وجه آثار دلوز - و همکاری گتاری - باشد. البته سرشت این آمیزه، با توجه به ضدیت دلوز با سنت نومارکسیستی معاصر و روان‌کاوی فرویدی جاری و نیز استفاده عمیق از تعبیر و تحلیل‌های علوم زیست‌شناسی، فیزیک، شیمی و ریاضی در بحث از علوم انسانی، گاه چنان پیچیده می‌نماید که خواننده را از تشخیص دقیق موضع او بازمی‌دارد (یزدانجو، ۱۳۹۰: ۱۶۸).

ژیل دلوز به پیروی از نیچه بر این باور است که اثر هنری با نیروی معطوف به میل سروکار دارد و ارتباط آن با حقیقت اگر هم قابل فرض باشد جنبه ثانوی خواهد داشت. به عبارت دیگر، اثر هنری نیروهای حیات‌بخش را به حرکت درمی‌آورد. هنرمند شیوه‌های نوینی را در هستی طرح می‌کند و به زندگی شکل و رنگی تازه می‌بخشد. البته دلوز صراحتاً تأکید می‌کند حتی در مواردی که به ادبیات و هنر می‌پردازد بیشتر از منظر فلسفه این حوزه‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد (ضمیران، ۱۳۸۳: ۵۵).

وفور اصطلاحات نامتعارف در نوشته‌های دلوز خواندن آثار وی را دشوار می‌سازد، اما برای امکان خوانشی دلوزی از متن به کار بردن اصطلاحات او ناگزیر می‌نماید. ناچار در این مقاله به منظور ارائه خوانش دلوزی از داستان بوف کور با اصطلاحات و تعاریف گوناگونی مواجه خواهیم بود؛ همچون: میل، ریزوم، بلوک، صیرورت، قلمرودایی و غیره که همگی در آثار متفاوت دلوز و گتاری با اقلیت شدن پیوند می‌یابند.

۲- بحث نظری

۲-۱- میل و شدن

در دهه هفتاد دلوز یک سلسله تحقیقات را با همکاری فلیکس گتاری آغاز کرد که حاصل آن در کتاب ضد ادیپ^۱ و هزار فلات^۲ آمده‌است. در این کتاب آنها نظام مارکسیستی و فلسفه مارکس را مورد بررسی قرار داده و انتقادات زیادی را به این

1. Anti-Oedipus

2. A Thousand Plateaus

گرایش وارد نمودند و روان‌کاوی لکان را اوج تأثیر مارکسیسم قلمداد کردند. اگرچه دلوز و گتاری از مارکسیسم و فرویدیسم متأثر بودند اما برای آنکه خود را از سیطره آنان رها کنند، انتقاداتی نیز بر آنان وارد کردند. در ضد/ادیپ ما با نقد تازه‌ای از مدرنیته روبه‌رو هستیم که محور آن را سرمایه‌داری تشکیل می‌دهد. در این اثر براساس رویکرد ویلهم رایس به کالبد شکافی میل و تمنا پرداخته شده‌است (همان: ۵۳).

میل ادیبی آنچنان که فروید و لکان می‌گویند تصویر سه‌گانه پدر، مادر و من را در طرحی مثلث‌گونه ارائه می‌دهد؛ مثلثی که پدر به عنوان قدرت اصلی مطرح می‌گردد. برای رهایی از او باید به شیزو پناه برد. شیزوفرنی به‌جای تمرکز در این حیطه به حیطه‌های دیگر گریز می‌زند. برای نمونه پسر به خواهر و زنان دیگر رو می‌آورد و دختر به مردان متفاوتی از خانواده و جامعه چون رئیس، کارفرما و یا کارگر و کارکنان معمولی نظر می‌کند. از این‌رو، دلوز و گتاری مثلث ادیبی را بسته و ناکارآمد می‌خوانند (نک. دلوز و گتاری، ۲۰۰۰: ۲۱۱). فروید و لکان با جابه‌جایی^۱ - و البته با شیزو - درصدد گریز از قلمرو ادیبی‌اند. آنان به‌جای آنکه میل را واکنشی در برابر نیاز سرکوفته ادیبی تصور کنند آن را به شیوه شیزوفرنیایی و ریزومه‌ای تولیدگر چیزهای تازه می‌دانند. از این‌رو، میل بازتاب واقعیت تولیدشده لوکاجی نیست بلکه تولید واقعیت می‌کند و حتی خود واقعیت است (ایگلتون، ۲۰۰۰: ۳۶۹). میل ماشینی عمل می‌کند؛ ماشین مجموعه‌اتصالات و تولیدات است، انسانی که سوار دوچرخه می‌شود، دو ماشین می‌شوند که با اتصال به هم حرکت و سیوروت را تولید می‌کنند. در اینجا ماشین‌بودن انسان مجازی نیست بلکه ماشین‌ماشین دیگر را می‌راند (همان: ۲۰۶). مجموعه‌ای از اتصالات سبب سیوروت و شدن می‌شود؛ اتصال به محارم شیزو و ابژه‌های دیگر، برای رهایی از ساختارهای خاص.

به عقیده دلوز و گتاری جامعه از دیرباز کوشیده‌است میل و تمنای آدمیان را در چارچوب ساختارهای خاص - حقوقی، اجتماعی و روانی - مسدود و محبوس نماید. آنها فرایند سرکوب میل و تمنا را از طریق محدودنمودن کارمایه‌های مولد آن محدودده‌ها، قلمروگذاری^۲ نام داده‌اند. و جریان مخالف آن یعنی رهاکردن میل از چارچوب‌ها و

1. displacement

2. Territorialization

قالب‌های محصورکننده اجتماعی را گستره‌زدایی و یا قلمروزدایی^۱ خوانده‌اند. به تعبیر دیگر محدوده‌فکنی را رمزپردازی^۲ و محدوده‌زدایی را رمزگشایی^۳ نام داده‌اند (همان).

از نظر دلوز و گتاری نظام سرمایه‌داری میل و تمناى افراد را کانالیزه می‌کند و به فضاهای روانی-اجتماعی خاصی که قابل نظارت و کنترل باشد رهسپار می‌گرداند. آنها معتقدند بهترین و مهم‌ترین مصداق قلمروزدایی سرمایه‌داری را می‌توان در ایجاد شخصیت‌های شیزوفرنیک ملاحظه کرد (همان: ۵۴). البته در نظر آنها شخصیت شیزوفرنیک «یک گونه روان‌شناختی (نظیر فرد شیزوفرنیک) نیست. بلکه شیوه‌ای از اندیشیدن به حیات است که به‌جای تبعیت از هنجار یا تصویر ثابتی از خویشتن، یک خویشتن در سیلان و سیروورت را مطرح می‌کند» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۱۸).

دلوز و گتاری که بر اندیشهٔ پس از مدرنیته اثر زیادی داشتند با رد «خانواده‌مداری» روان‌کاوی، «تحلیل شیزو» را با اندیشهٔ رهایی‌میل از تمامی بندها، پیشنهاد می‌کنند تا میل ره‌اشده به مفهوم «خواست قدرت» نیچه برسد (صنعتی، ۱۳۸۹: ۵۵). در واقع مسألهٔ روان‌کاوی فروید این است که تحلیلش را از فرد یا خویشتنی محدود آغاز می‌کند پیش از آنکه ظهور اجتماعی و سیاسی «خویشتن» را تشریح کند. برای فروید هدف حیات، بازگشت به وضعیت آرام و ساکن آغازین و اولیه است در حالی‌که برای دلوز و گتاری، حیات هیچ حالت بستهٔ اولیه‌ای ندارد، حیات نه از ارگانسیم‌های محصور، که از جریان‌ها آغاز می‌شود (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۲۷). به عبارت دیگر، دلوز و گتاری نظریهٔ مثلث ادیپ را قبول ندارند و آن را رد می‌کنند؛ یعنی ایدهٔ اصل پدر، و میل مبتنی بر محرومیت یا فقدان را نمی‌پذیرند. از نظر آنها میل به‌جای آنکه مبتنی بر محرومیت یا فقدان باشد و ریشه در یک آسیب ادیبی اصلی داشته باشد، به طور افقی و از طریق پیوندهای متقابل اجتماعی ایجاد می‌گردد. پیوندهای متقابل بین طفل و جامعهٔ پیرامونی وی همواره در حرکت، تحول و جریان هستند و خط سیرها یا مسیرهای مختلفی را در پیش می‌گیرند، همانند رشته‌های گیاهان دارای ریشه‌های فرعی ... همانند یک ریزوم^۴ (پاول، بی‌تا: ۱۱۶).

1. Deterritorialization
2. Coding
3. Decoding
4. rizome

«ریزوم گیاهی است که ساقه‌اش به گونه‌ای افقی در خاک رشد می‌کند. گیاهی که به گفته دلوز بی‌ریشه است، فاقد ساختار متکی به پایگان که بی‌منطق زندگی می‌کند و «شدن» آن تابع قانون و قاعده خاصی نیست» (احمدی، ۱۳۹۱: ۴۸۹).

در زمینه ادبیات برای دلوز و گتاری، هدف داستان آن است که میل را رها سازد، آن هم با یوروش به «حدود مکانی-زمانی ما» و از هم گسیختن منظمه‌هایی که ما را مقید نگه می‌دارد، منظمه‌هایی که ما را به شیوه‌هایی خاص از تفکر و وجود، غل و زنجیر می‌کنند. از همین‌رو، دلوز و گتاری آن آثاری را ارج می‌نهند که از بازنمایی و همسان‌یابی (هویت‌یابی) تخطی می‌کنند، متونی که خواننده را وامی‌دارند تا مقولاتی را که با آنها به قرائت، ادراک و تجربه جهان پیرامونش دست می‌زند، به‌عنوان مقولات ببیند و به همین منظور به «تحلیل شیوزو» متوسل می‌شوند، از هم گسیختن غل و زنجیرهای ذهنی‌ای که بر آن‌اند تا ما را به شیوه‌های خاصی از اندیشیدن مقید سازند (کارسن، ۱۳۸۵: ۱۲۴). در واقع «آنجا که میل ناخودآگاه پارانویدی، براساس ملت، خانواده، کلیسا، مدرسه، و نظایر آن «خط و مرز می‌کشد»، ناخودآگاه شیوزوفرنیک با واژگون کردن این کلیت‌های سرمایه‌داری، خط و مرزها را از بین می‌برد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۱).

دلوز و گتاری آثاری مانند آثار کافکا را مثال بارز «کتاب‌های ریزومی» یا «ریزوم کتاب» می‌نامند همچنان‌که در هر چیزی خطوط تبیین یا تقطیع، و قشرها و قلمروهایی وجود دارد، در کتاب‌های ریزومی خطوط پرواز، حرکات قلمروزداییانه و قشرزداییانه نیز در کار است (دلوز و گتاری، ۱۳۹۰: ۱۶۹). این متون روایات را مانند سطوح صاف بسیار با شماری متغیر از ابعاد تکثیر می‌کنند. این آثار با دوری‌جستن از ثبات و بازنمایی، هویت و همسانی را می‌شکنند و ما را وامی‌دارند که سؤالاتی هستی‌شناختی بپرسیم - این جهان کدام جهان است؟ در آن چه رخ می‌دهد؟ کدام‌یک از نفس‌های من به آن مربوط می‌شود؟- سؤالاتی که نه تنها امکان دگرگونی اجتماعی را می‌گشایند، بلکه امکان جهش (موتاسیونی) در خودآگاهی را نیز پیش می‌کشند. این آثار در پی از بین بردن ساختار سازمان‌دهنده نظام‌های غالب‌اند. نظام‌هایی که به نیازها و امیال دستور می‌راند و این عمل از بین بردن به منظور رها ساختن میل و گشودن راهی برای طرق جدید تفکر است (کارسن، ۱۳۸۵: ۱۲۵). در نتیجه دلوز بیش از آنکه بر «بودن» تأکید کند، بر «شدن» تأکید دارد.

۲-۲- شدن (صیروت) و اقلیت شدن

مراد از شدن یا صیروت،^۱ گذرهایی است که یک مفهوم در خلال آنها دگرذیسی می‌یابد و در عین حال، شباهت خانوادگی خود را با تعاملات قبلی‌اش حفظ می‌کند. دلوز و گتاری به همین شیوه پیکرهای مادی را هم با ارجاع به شیوه‌های «دیگرشدگی» تعریف می‌کنند. شدن جسمانی و مادی فرایندی متفاوت از شدن مفهومی است. ولی از آن جهت که شدن مادی، عملی است که در آن، چیزی یا کسی به چیز یا کس دیگری تبدیل می‌شود (در عین حالی که همچنان، بودن‌اش ادامه می‌یابد) می‌توان آن را شبیه شدن مفهومی دانست (بیتون، ۱۳۸۷: ۱۵۲).

در اندیشه دلوز و گتاری تنها اقلیت شدن است که اهمیت دارد، نه هر شدنی از جمله اکثریت شدن. در اقلیت شدن و ادبیات خرد است که قلمروگذاری‌های اکثریت زوده می‌شود. از ویژگی‌های دیگر ادبیات خرد، سیاسی شدن و اجتماعی شدن در برابر فردیت ادیپی است. در اقلیت شدن سوژه در پی گریز از سه‌گانه خانوادگی به سوی سه‌گانه‌های اجتماعی است. چنانکه گره‌گور سامسا در رمان مسخ از مادر به خواهر و از آنجا به محیط کار و جامعه نقب می‌زند، و پس از حرکت عمودی و ادیپی به سوی مادر (پرتره بانوی خزپوش) به حرکت افقی و ریزومه‌ای به سوی خواهر و نیز افراد محیط کارش می‌پردازد (نک. دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۲۰، ۲۲، ۴۳-۳۹). سامسا در این داستان با حیوان شدن و حرکت افقی (با سر حرکت کردن) به اقلیت شدن رو می‌آورد. اقلیت شدن هرچیز خرد و مغلوب را در بر می‌گیرد و شامل زن شدن و مواردی مانند آن نیز می‌شود.

زن شدن نادیده گرفتن نظام مرد سالارانه سیاسی و سرمایه‌داری است. مرد می‌تواند با نفی این نظام، جدایی مرد را نسبت به زن از هم بپاشد. نگریستن به جهان و نظام آن از دیدگاه زن پرتوی تازه به شناخت جهان می‌بخشد.

زن شدن کلید تمام شدن‌های دیگر است. تنها دلیل اولویت‌های مردسالارانه، وضعیت ویژه زنان نسبت به استاندارد جنس مذکر است. منظور این ادعا، نقش بنیادین فرادستی مردان بر زنان در تخصیص قدرت و انفعال به جنسیت‌هاست. ادعای دلوز و گتاری این است که کسب انفعال‌ها در تمام شکل‌های شدن - شکل‌هایی چون حیوان شدن -

میزانی از زن شدن را در پیش‌انگاره خود دارد؛ به عبارتی دیگر، زن شدن «اولین کوانتوم» کلیه شکل‌های شدن است (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۵۸).

«حیوان شدن» از مفاهیم دیگری است که انسان را از قیدهای اندیشه خود آزاد می‌کند. «حیوان شدن به‌هیچ‌وجه نه استعاری است، نه نمادین و نه تمثیلی ... مجموعه حالات است که هر یک متمایز از دیگری به انسان پیوند می‌خورد تا آنجا که او در پی یک خروجی باشد» (همان: ۷۲). در این حالت، حیوان شدن بر گرایشی در هنر و ادبیات و شکافتن ادراک و گشودن آن به آنچه که خود نیست، دلالت دارد. حیوان شدن، رسیدن به حالتی که حیوان حاکی از آن بوده (قدرت یا معصومیت و سادگی مفروض حیوانات) نیست. حیوان شدن، سیروورت به چپستی حیوان نیست بلکه حس کردن حرکات، ادراک‌ها و سیروورت‌های حیوانی است. این که جهان را به‌گونه‌ای ببینیم که انگار یک بوف هستیم (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۲۰-۲۱۸).

۳- خلاصه داستان

مردی بیرون از شهر تهران به‌تنهایی زندگی می‌کند و همه وقتش را با نقاشی کردن روی جلد قلمدان می‌گذراند. آن‌هم یک تصویر یک‌جور و یک‌شکل! درخت سروی که زیرش پیرمردی قوزکرده نشسته و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته‌است. روبه‌روی پیرمرد دختری با لباس سیاه به او گل نیلوفر تعارف می‌کند و میان آنها یک جوی آب فاصله است.

روزی عموی راوی به خانه‌اش می‌آید و او می‌رود تا از زیرزمین خانه‌اش شراب موروثی بیاورد. ناگهان از سوراخ هواخور تاقچه، همان تصویر را در صحرای پشت اتاقش می‌بیند. پس از آن وقتی با بغلی شراب به اتاق برمی‌گردد عمویش را نمی‌یابد. راوی دوسه ماه تلاش می‌کند آن دختر اثری را بیابد اما موفق نمی‌شود تا آنکه زنی سیاه‌پوش به خانه‌اش می‌آید و بر تختش دراز می‌کشد و چشم‌هایش را آهسته به هم می‌نهد. راوی شراب موروثی - و مسموم - را در دهان او می‌ریزد و زن می‌میرد. پس از آن چشم‌های زن را نقاشی می‌کند. بامداد جسد زن را با کمک پیرمرد ناشناسی - که راوی را می‌شناسد - در گورستان شهر ری دفن می‌کند. پیرمرد در گورستان گلدان راغهای پیدا می‌کند که از ری باستان است و آن را به یادگار به راوی می‌دهد. راوی همان تصویری را

بر کوزه می‌بیند که سال‌ها روی جلد قلمدان می‌کشید! کوزه را کناری می‌گذارد و تریاک می‌کشد. به هزارسال پیش بازمی‌گردد. در این بخش او تنها نیست. همسری دارد که خواهر شیری و دخترعمهٔ اوست. این زن به‌جای راوی به معشوقه‌های جفت و طاقش تن می‌دهد! به خنزرنزری و قصاب و مردانی دیگر.

راوی پدر و مادرش را ندیده اما دایه‌اش (عمه) به او گفته که پدر و عمویش دو قلوهای همسان بوده‌اند و در جوانی برای بازرگانی به هند رفتند. آنجا پدرش عاشق رقصه‌ای در معبد لینگام می‌شود و راوی به دنیا می‌آید. عموی راوی نیز عاشق همان زن می‌شود. پس زن از آنها می‌خواهد در آزمایشی شرکت کنند. برادرها به گودال مار کبری بروند و هر که زنده برگشت زن (مادر) از آن او باشد. بعد از این آزمایش یکی از آنها که معلوم نیست پدر یا عموست با موی سفید و قوز کرده و با خنده‌های خشک و زنده از گودال بیرون می‌آید. راوی به دست عمه‌اش سپرده می‌شود؛ عمه‌ای که مادر راوی هم هست و راوی از عشق او دخترش را به همسری می‌گیرد. اما هم‌اکنون به خاطر فاسق‌بودن همسرش در پی کشتن اوست. به لباس خنزرنزری درمی‌آید تا با او عشق‌بازی کند و در این هنگام او را بکشد. همسرش را می‌کشد و ناگهان سرفه‌اش می‌گیرد و خندهٔ خشک و زنده‌ای می‌کند که مو به تن آدم راست می‌شود. راوی در پایان خود را در همان جای نخستین می‌یابد و می‌بیند که پیرمرد قوزی گل‌دان راغه را با خنده‌های خشک و زنده‌اش برده‌است. راوی به جغد مسخ می‌شود و به نوشتن پناه می‌برد.

۴ - بررسی داستان

بوف کور از کجا آغاز می‌شود؟ چگونه به پایان می‌رسد؟ اثری با ورودی‌های مختلف که به هم مرتبط‌اند. از هر نقطه‌ای می‌توان به آن وارد شد. نقاطی که از هم متمایز نیستند و تفاوتی ندارند، تنها ورودی‌های مختلف‌اند. مانند آثار ریزوم‌گونه. ما نیز از یک ورودی هرچند به کوچکی سوراخ هواخور رف، همراه راوی به تصویری نگاه می‌کنیم که موجب شد او از نقاشی دست بکشد!

در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه یک فرشتهٔ آسمانی جلوی او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گل نیلوفری به او تعارف می‌کرد؛ در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سیب‌آه دست چپش را می‌جوید (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۵).

راوی این تصویر را پیش از این بر جلد قلمدان نقاشی می‌کرد. بدون اینکه بداند چرا! دستش بدون اراده این تصویر را می‌کشید. آیا این پرتراهی از خاطرهٔ یک کودک ادیپی است؟ مردانی قوز کرده و نشسته و زنانی ایستاده! از نظر دلوز خاطره میل را مسدود می‌کند و آن را از همهٔ اتصالاتش قطع می‌کند. موضوع این است که این تصویر به این شیوه عمل نمی‌کند، بلکه عبارت از بلوک^۱ کودکی است. بلوک کودکی یعنی نوعی سرهم‌بندی که نه به انسدادها و عقده‌های کودکی، بلکه به تبلورهای نظام‌های متنوع شدت‌ها مربوط است و از خلال سیلان‌های گوناگون درکی، عاطفی و شناختی عمل می‌کند. بلوک کودکی به جای تنزل میل، آن را برمی‌افزاید. میل را در زمان جابه‌جا می‌کند، از آن قلمروzdایی می‌کند (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۹). «ما به جای آنکه تحت حاکمیت خاطرات یا اوهام سرکوب‌شده‌ای از دوران کودکی باشیم که بعدتر در کاوش روانی آنها را بازسازی می‌کنیم، «بلوک‌های کودک‌شدن را به همراه بلوک‌های کودکی‌ای که همواره حاضر هستند» تولید می‌کنیم» (پین، ۱۳۸۸: ۱۹۵-۱۹۴).

با ورود ناگهان عمو (پدر)، راوی تصویر را در واقعیت می‌بیند. عمو (پدر) نمایندهٔ خانوادهٔ تاجر (صاحب‌منصب و اشراف‌زاده) است. «او از بازقلمروگذاری خودش در خانواده، در تجارت و در نظام انقیادها و اقتدارهایش باز نمی‌ایستد» (همان: ۳۳). اما راوی با وجود همهٔ کشمکش‌هایی که پس از حضور عمو (پدر) در او به وجود می‌آید به جریانی که ماشین‌های اجتماعی - خانوادگی میل او را در آن کدگذاری کرده‌اند، تن نمی‌دهد و به قلمروzdایی این جریان می‌پردازد. از نقاشی دست می‌کشد و پس از یافتن زن با شراب موروثی او را می‌کشد! زنی که نشانه‌ای از زمینی بودن 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 چشمهٔ منحصربه‌فرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد. لباس او از تاروپود 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 به رویش می‌زد، صورتش می‌پلاستید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش، گل نیلوفر معمولی را می‌چید، انگشتش مثل ورق گل پژمرده می‌شد (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹).

زن اثری کشته می‌شود اما راوی چشم‌های او، درواقع بینش زنانه‌اش را برای خود حفظ می‌کند. زن شدن، نگاه به جهان از چشم‌های زن و قلمروzdایی فلسفی ایده‌آل انسان‌باورانه که از نظر دلوز و گتاری تنها راه رسیدن به ایده‌ عدالت در حقوق بشر است: یک ناانسان شدن (گونزل، ۱۳۸۸: ۳۹). اما پس از به‌خاک‌سپردن زن اثری، عمو یا پدر (پیرمرد خنزرنزری) کوزه‌ای به‌عنوان یادگار به راوی می‌هد که موجب بازادایی‌سازی او می‌شود. تصویری که راوی اسیر آن بود. پیش از وی نیز وجود داشت و با بی‌مرگی خاصی دست به دست می‌گردد (ضد ادیب).

تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم، از توی قوطی حلبی بیرون آوردم؛ مقابله کردم، با نقاشی روی کوزه ذره‌ای فرق نداشت، مثل اینکه عکس یکدیگر بودند؛ هر دوی آنها یکی و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی قلمدان ساز بود. شاید روح نقاشی کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او درآمده بود، آنها را نمی‌شد از هم تشخیص داد (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۲).

پیرمرد خنزرنزری راوی را به خانه‌اش (جای اولش) می‌رساند! رفتارهای شیزوفرنیک پرنرنگ می‌شود که نشانه جنگ راوی (مؤلف) با محدودیت‌ها و یافتن راه‌گریز ماشینی است. راوی ماشین تولیدگر و صیوررتگر است. زندگی در خانواده‌ای با قید و بندهای تحمیلی، شکست و سرخوردگی دوره مشروطه جنگ و خشونت در جهان، پدرانی قوزکرده و نشسته! با امیال سرکوب‌شده و مطیع در برابر جریان‌ها که از پسران نیز چنین توقعی دارند. همان وضعیتی که هدایت را مانند بسیاری از نویسندگان مدرنیسم نسبت به جهان خارج بی‌اعتماد نمود تا به درون خود پناه برده و تلاش کند در این سیر درونی زوایای این عالم ناشناخته را کشف نماید (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۲۵). عالمی که با تجربیات مختلفش، گستردگی و عمق رنج‌های انسانی را بیش از پیش درک می‌کرد.

با دود اثری تریاک همراه راوی به بخش دیگری از داستان نقبی می‌زنیم. راوی منزوی و بیمار است. زن اثری، لکاته می‌شود. پدر، عمو، خنزرنزری، قصاب، ... و مادر، دایه، عمه و ... مثلث ادیبی به بازی گرفته می‌شود و مدام در حال تغییر عناصر است: پدر، مادر، راوی - عمو، عمه، راوی - قصاب، لکاته، راوی - خنزرنزری، لکاته، راوی - قصاب، لکاته، خنزرنزری و ... مثلث خانوادگی تنها مجرای است برای سرمایه‌گذاری یک سرشت کاملاً متفاوت که بچه مدام آن را در پدر، مادر و خود کشف می‌کند. عمو،

قصاب، خنزرنیزی و دیگران، جایگزین‌هایی برای پدر نیستند بلکه تراکم نیروهایی هستند که پدر به انقیاد آنها درمی‌آید و از پسر می‌خواهد که تحت انقیاد درآید! همان قدر که مثلث خانوادگی در یکی از وضعیت‌ها و یا در تمامیتش به نفع قدرت‌هایی که واقعاً در کار هستند، خود را منحل می‌سازد. می‌توان گفت مثلث‌های دیگری که از پس آن ظهور می‌کنند واجد چیزی نامشخص، تار و پراکنده هستند و به‌گونه‌ای مستمر از یکی به دیگری تبدیل می‌شوند (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۳۱). در داستان بوف کور نیز این جابه‌جایی مدام دیده می‌شود. در واقع خود را در برابر تکثیری درونی می‌یابیم، گویی در برابر هجوم سرطانی، یا آشفتگی حل‌نشده‌ی مناصب و دیوان‌سالارها، یا سلسله‌مراتبی بی‌پایان و دست‌نیافتنی، و نیز آلودگی فضاهای مبهم و کدر قرار گرفته باشیم. در پشت پدر، ابهام پدرانی است که تشنه‌ی ترقی فرزندان خویش، آنان را به کشورهای غرب می‌فرستادند. هر چند این کار به معنای مورد حمله قرار گرفتن از دو سو می‌بود: مثلثی در تغییر و دگرگونی (همان: ۳۲).

همه‌ی این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک و جنایتکار و خنده‌آور که به یک اشاره‌ی سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم؛ همه‌ی اینها را در خودم دیدم. گویی انعکاس آنها در من بوده. آیا خمیره‌ی صورت من در اثر یک تحریک مجهول، در اثر وسواس‌ها، جماع‌ها و ناامیدی‌های موروثی درست نشده بود؟ (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

اما همان قدر که بزرگ‌نمایی ادیب فرصت آن را می‌دهد تا مثلث‌های ستمگر دیده شوند، در همان حین خروجی برای گریختن از آنجا، یک خط‌گریز را به ظهور می‌رساند (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۳۲). تلاش راوی برای یافتن خطوط‌گریز (قلمروزدایی) را در رفتارهای شیزوفرنیک وی به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. از جمله رابطه‌ی عجیبی که در مورد عمه (مادر) و لکاته (همسر) اظهار می‌کند.

عمه، مادر راوی است و راوی عاشق اوست (زنای با محارم ادیبی). همسر راوی، لکاته نیز دختر عمه و خواهر شیری اوست. (زنای با محارم - شیزو). البته قابل ذکر است که ما از دیدگاه غیرنمادین به داستان می‌نگریم و گرنه می‌توان لکاته را شکل دیگر عمه دانست که با او خاطره نیز دارد و لکاته شکل دیگر بوگام داسی، مادر راوی، است که اکنون به دست پدر یا عمو یا پیران دیگر تصاحب شده‌اند. بنابراین اگر از دیدگاه یکی‌بودن لکاته و عمه و مادر، به داستان بنگریم نتایجی ادیبی خواهیم گرفت، اما اگر لکاته را فقط خواهر

تصور کنیم اگرچه باز می‌توان جابه‌جایی فرویدی را در آن دید، اما به دیدگاه شیزویی دلوز و گتاری نزدیک می‌شویم (نک. تسلیمی، ۱۳۹۳: ۱۴۰).

از این دیدگاه لکاته نیز مانند زنان داستان‌های کافکا به مردان گوناگون رو می‌کند تا سیرورت خود را نشان دهد. راوی نیز همین‌گونه است و افزون‌بر لکاته برادرش را می‌بوسد. در یک سخن این شیوه، در قرائتی شیزویی، و در قرائتی دیگر ادیبی است. از وقتی که خود را شناختم، عمه‌ام را به‌جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم. به‌قدری او را دوست داشتم که دخترش همین خواهر شیرینی خودم را بعدها چون شبیه او بود، به زنی گرفتم (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۹).

زنای با محارم ادیبی به منزله‌ی زنای محارم با مادر انجام می‌شود، یا تصور می‌شود که انجام می‌شود، یا این‌گونه تفسیر شده، و مادر در اینجا نوعی قلمرومندی و یک بازقلمروگذاری است. «زنای با محارم ادیبی به عکس‌ها، پرتره‌ها و خاطرات کودکی مرتبط است، کودکی کاذبی که هیچ‌گاه وجود نداشته‌است. اما میل را در دام بازنمایی می‌گذارد، از همه‌ی اتصالات جدا می‌کند و برای بچگانه و لوس‌تر کردن، آن را به مادر تقلیل می‌دهد. این تقلیل انجام می‌گیرد تا اعمال ممنوعیت‌هایی شدیدتر بر میل و جلوگیری از اینکه خود را در ساحت اجتماعی بازناسی کند، اقناع شود» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۲۳).

برعکس زنای با محارم - شیزو با قانون - شیزوی درون ماندگار تطابق دارد و به‌جای بازتولید گردشی، به یک خط‌گریز (قلمروزدایی) شکل می‌دهد. پیشروی‌ای به‌جای فراروی (تخطی). در زنای با محارم - شیزو بلوک‌های کودکی بدون خاطره‌ی خود را به گونه‌ای کاملاً زنده وارد امر حاضر می‌کنند، تا آن را با تکثیر اتصالات به کار اندازند و تسریع کنند. این نوع زنای با محارم با خواهر اتفاق می‌افتد. اما خواهر جانشین مادر نیست بلکه سمت دیگر پیکار طبقاتی است (همان: ۱۲۴-۱۲۳). زنای با محارمی که گواه یک سکسوالیته غیرانسانی است.

قدیسه‌بودن زن اثیری و فاسق‌بودن لکاته و زنای با محارم، بحث انحرافی است که ادراک ما را از هستی و مسائل گوناگون به چالش می‌کشد. ترفندی که مؤلف به مخاطبین با برداشت‌های سطحی بخندد؛ خنده‌ای خشک و زنده. «بوف کور را من با دقت، مثل حامل‌ن‌تهای موسیقی ساختم. چه بسا وقتی یک قسمت وحشتناک آن را

می‌نوشتیم، می‌زدم زیر خنده» (فرزانه، ۱۳۸۴: ۲۷۸). مسأله، رابطه‌ی راوی با لکاته، زن اثیری و عمه نیست؛ مسأله، فروپاشی درونی جامعه، خانواده و فرد است و تلاش برای یافتن راه‌گریز از این جریان‌ها (ماشین‌ها) که در جهت بازتولید افراد به نفع جامعه‌ی سرمایه‌داری و سلسله‌مراتبی پیش می‌رود. لکاته (خواهر) با معشوقه‌های جفت و طاقش وقت می‌گذراند و به راوی تن نمی‌دهد. راوی او را می‌کشد. اما پیرمرد خنزرنپزری همچنان از کوزه (تصویر) محافظت می‌کند.

برگشتم پنجره‌ی رو به کوچه‌ی اتاقم را باز کردم، هیكل خمیده‌ی پیرمرد را در کوچه دیدم که شانهایش از شدت خنده می‌لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود. افتان و خیزان می‌رفت تا اینکه به کلی پشت مه ناپدید شد (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

بازگشتی به سرآغاز پدرمدارانۀ مثلث ادیبی، خانواده‌ای که در خود بسته می‌شود. جریانی که پیش از راوی بود و پس از وی ادامه می‌یابد. اما راوی (مؤلف) به قلمروزدایی از این جریان می‌پردازد و این‌بار به شکلی شدیدتر: با قلمروزدایی از طریق «حیوان‌شدن». خط‌گریز شدیدی در نسبت با مثلث خانوادگی به‌خصوص مثلث دیوان‌سالاری و تجارت (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۳۶) شکل می‌گیرد. در این گریز مثلث محدود خانوادگی بوف کور دارای ارزش جمعی می‌شود، بسیاری از منتقدان نیز به ارزش‌های تاریخی و اجتماعی و نیز برون‌رفتِ راوی بوف کور از فردیت به اجتماع اشاره کرده‌اند.

گویا پیرمرد خنزرنپزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته، همه، سایه‌های من بوده‌اند، سایه‌هایی که من میان آنها محبوس بودم. در این وقت شبیه جغد شده بوده‌ام، ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لخته‌های خون آنها را تف می‌کردم (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

«مسخ مورد معکوس استعاره است دیگر هیچ معنای خاص یا معنای مجازی در میان نیست بل گونه‌ای توزیع موقعیت‌ها در کار است که خود بخشی است از دیدرس واژه» (دلوز و گتاری، ۱۳۸۹: ۲۲۴). بوف‌شدن هیچ معنایی را مراد نمی‌کند بلکه سبکی جدید از ادراک پدید می‌آورد. نگرستن به جهان همچون یک حیوان، همچون مجموعه‌ای از گذرها به سوی هیچ‌کجا و از بدنی تحلیل‌رفته است. دل‌بستگی به جهان نه از موضع از پیش سازمان‌یافته‌ی عقیده‌ی عام، که از نو و دوباره دیدن (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۲۲).

خط‌گریزهای راوی «زن‌شدن»، «حیوان‌شدن» و درواقع «اقلیت‌شدن» است. اهمیت اقلیت نه در جدایی نسبی‌اش از اکثریت، که در پتانسیل عدول از هنجار است. اقلیت توان

قلمروzdایی رمزگان اجتماعی غالب را دارد. از نظر دلوز و گتاری، همین فرایند قلمروzdایی است که ذات سیاست انقلابی را شکل می‌دهد. آنچه شکاف بین شخص و هنجار را زیاد می‌کند نه برآورده شدن خواسته‌های اقلیت از طریق تنظیم آکسیوم‌های ماشین اجتماعی است و نه بازسازی یک رمزگان، بلکه خود فرایند اقلیت‌شدگی است. یعنی ابداع صورت‌های جدید ذهن‌بنیادی و شیوه‌های برقراری پیوند بین عناصر قلمروzdایی شده و حوزه اجتماعی (پیتون، ۱۳۸۷: ۲۶). این قلمروzdایی‌ها بر تلقی فرد از خود تأثیر می‌گذارد و شخص را از باورهای قبلی‌اش جدا می‌کند. شخص قادر به درمان این ضربه‌ها نخواهد بود. او شخص جدیدی می‌شود و چیزهای جدیدی برایش اهمیت می‌یابد (همان: ۱۶۵).

در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکنند (هدایت، ۱۳۸۳: ۹).

آفرینش در دهلیزهایی خفه‌کننده اتفاق می‌افتد. آفریننده‌ای که گلپوش را مجموعه‌ای از ناممکن‌ها نفرشده باشد، اصلاً آفریننده نیست. آفریننده کسی است که ناممکن‌های خاص خودش را می‌آفریند، و به تبع آن امکان‌پذیری‌های آن را (دلوز، ۱۳۹۰: ۴۶). مؤلف (راوی) به بوف مسخ می‌شود و به نوشتن پناه می‌برد اما همه‌چیز در بوف کور تمام نمی‌شود. بلکه آغاز یک قلمروzdایی در جریان‌های گوناگون خانوادگی - اجتماعی است. زیرا وظیفه‌ای که هدایت برای خودش تعیین کرده بود از آن یک نویسنده بت‌شکن بود. چه از لحاظ استتیک و چه از نظر سیاسی و اخلاقی (فرزانه، ۱۳۸۴: ۲۷۸). آثار هدایت مانند یک ماشین ادبی چنان به قلمروzdایی از ساحت اجتماعی پرداخت که حتی از مفهوم نسل در نسبت با نویسنده نیز قلمروzdایی کرد، نویسنده را محو ساخت، به ماشین عظیم سیاسی - اجتماعی متصل شد تا برسازنده یک دوران باشد (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۷).

اقلیت‌شدن از دیدگاه دلوز و گتاری شامل گیاه‌شدن، حیوان‌شدن، کودک‌شدن، زن‌شدن و ادبیات‌شدن است. ریزومه گیاهی بی‌ریشه با حرکت افقی است برخلاف صنوبر که ریشه عمود دارد. فرویدریشه‌ها ریشه‌های اجتماعی و فرهنگی را با میل ناخودآگاه پارانویدی بررسی می‌کنند، اما ناخودآگاه شیزوفرنیایی با واژگون‌ساختن این ریشه‌های قدرت، میل را در مسیر صیوررت و شدن می‌برد؛ زیرا چندشخصیتی شدن ریشه‌ها را از

هم می‌باشد و هویت‌ها را از میان برمی‌دارد. صیوروت ادراک پیشین را ناپدید می‌کند. ادراک‌ناپذیری، گشودگی به روی تفاوت‌هاست که از میان ما می‌گذرند. مثلاً مرز میان خیر و شر وجود ندارد. این مرزبندی را ادبیات اربابان پدید می‌آورد. دلوز «ادبیات‌شدن» و ادبیات اقلیت را برای این مفهوم به کار می‌برد (نک. دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۵۶).

در اسطوره‌ها مرز میان خیر و شر روشن است، اما در رمان امروزی مرزها کم‌رنگ می‌شود. در بوف کور مرز میان فیلسوف، فقیه، دانشمند و شاگرد کله‌پز برداشته می‌شود و هیچ ارزش متمایزکننده و متفاوتی در آنها دیده نمی‌شود. تکرار می‌کنیم با قرائت یگانگی آنها میل شیذویی به چشم نمی‌خورد، بلکه اگر با قرائت جدا بودن اما هم‌ارز بودن آنها به بوف کور نظر اندازیم، کاربست نظریهٔ دلوز را آسان می‌کنیم. با حیوان‌شدن قلمروگذاری سامان‌بندی جهان فرومی‌باشد. زیرا حیوان‌شدن بی‌ریشه شدن است، جهان اگر از دیدگاه یک جغد کور نگریسته شود قلمروزدایی می‌گردد. از دیدگاه یک جغد است که فیلسوف، حاکم، حکیم و شاگرد کله‌پز از هم متمایز نمی‌شوند. از دیدگاه یک انسان غیرشیذویی میان آنها مرزبندی و قلمروگذاری وجود دارد. هدایت می‌خواهد راوی بوف کورش مرزبندی و تعریفی روشن از حاکم و کله‌پز ارائه ندهد. زن‌شدن نیز به همین معنی است. این صیوروت تعاریف مردانه، مردسالارانه و سرمایه‌مدارانه را زیر سؤال می‌برد و با همهٔ مردان چونان رجاله‌ها برخورد می‌کند؛ و اساساً این رجاله‌ها مانند خود زن لکاته‌اند. بیهوده نیست که راوی مرد بوف کور افزون بر مردان دیگر به شکل زن نیز شده‌است. به شکل لکاته: «شکل قصاب، شکل زنم همهٔ اینها را در خودم می‌دیدم» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۶۰).

همهٔ این صیوروت‌ها رفتن به سوی ادبیات اقلیت و اقلیت‌شدن است. اقلیت‌شدن مقاومتی در برابر ایدئولوژی اکثریت و حتی زبان آنهاست. زیرا زبان بیگانه ریشه‌های فرهنگی و ایدئولوژیک زبان اصلی را ندارد اما زبان بوف کور اگرچه در ایران زبان بیگانه نیست، اما در ایدئولوژی زبان بیگانه است.

کودک‌شدن نیز می‌تواند در ادامهٔ اقلیت‌شدن باشد. درست است که راوی از لکاته خاطرات کودکانه‌ای دارد اما مجموعاً خاطرهٔ چندانی ندارد. کودک‌شدن او نیز بی‌ریشه است: مادر خود را نمی‌شناسد تا میلش را به او بازگو کند. پدر خود را نیز نمی‌شناسد و حتی نمی‌داند که پدر یا عمو کدام‌یک زنده است. راوی آدمی تنهاست که در بیرون شهر

زندگی می‌کند، دردهایی دارد که مثل خوره روحش را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. او تنهاست و ما، در بوف کور با تنهاشدن و اقلیت‌شدن روبه‌رو هستیم. با خواندن بوف کور از دیدگاه یک آدم تنها و زخم‌خورده به جهان می‌نگریم. از دیدگاه بوفی که در ویرانه به‌سر می‌برد و آدم‌هایی را می‌بیند که برای سیزده‌به‌در به آنجا آمده‌اند و خنده آنها برای او خنده نیست، فقط از دیدگاه اکثریتی که خوب می‌خورند و خوب می‌پوشند و خوب می‌خوابند و خوب به غریزه‌هاشان پاسخ می‌دهند، خنده است. اما این خنده‌ها برای این اقلیت خشک و زنده است. مانند خنده جغد است. جغد که می‌خندد و شوم است و تنها هنگامی خوب است که می‌گرید. این تفاوت جغدشدن با اکثریت است.

۵- نتیجه‌گیری

بوف کور اگرچه به‌ظاهر اجتماعی و تاریخی نیست، اما در ژرف‌ساخت خود اجتماعی است و با تاریخ و فضای دوران نوشتن اثر ارتباط تنگاتنگی دارد. همچنان که دلوز میل و جنبه‌های ناخودآگاه روان‌شناختی را در سطح اجتماعی گسترش می‌دهد و مشکلات طبقات اجتماعی را در لایه‌های زیرین جامعه سرمایه‌داری جستجو می‌کند، در این داستان نیز نهادهای اجتماعی و خانوادگی قصد کانالیزه کردن میل مؤلف (راوی) را دارند. اما وی به‌واسطه صیوررت (شدن) به قلمرو دایمی جریان‌ها می‌پردازد. زن‌شدن، حیوان‌شدن، و درواقع «اقلیت‌شدن» بیانگر گریز از هنجارهای اکثریت است. راه گریزهای شدیدی که در نتیجه سرکوب و فشارهای خانوادگی و اجتماعی راوی (مؤلف) را به بازقلمروگذاری در انزوا و نوشتن سوق می‌دهد.

میل، شدن، قلمرو دایمی و بسیاری از مفاهیم دلوزی نه‌تنها در بوف کور بلکه در بسیاری از آثار هدایت به چشم می‌خورد. همچنین این مفاهیم در بسیاری از آثار نویسندگان دیگر به‌ویژه آنان که متأثر از هدایت هستند، قابل بررسی است.

منابع

- آبراهامیان، پرواند (۱۳۹۱)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه احمد گل محمدی و ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.
- احمدی، بابک (۱۳۹۱)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- پاول، جیمز (بی تا)، *گام به گام با جهان فلسفه و هنر مدرن* پست مدرنیزم، ترجمه حسین علی نودری، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- پیتون، پال (۱۳۸۷)، *دلوز و امر سیاسی*، ترجمه محمود رافع، تهران: گام نو.
- پین، مایکل (۱۳۸۸)، *بارت، فوکو، آلتوسر به همراه جستاری درباره دلوز*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۳)، *پیام هدایت و نظریه شرق و غرب شناسی*، تهران: کتاب آمه.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۰)، *میانجی‌ها*، ترجمه پویا رفویی، تهران: رشد آموزش.
- دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس (۱۳۸۹)، *ادبیات اقلیت چیست؟*، ترجمه بابک احمدی، سرگشتگی *نشانه‌ها نمونه‌هایی از نقد مدرن*، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۰)، *ریزوم*، ترجمه پیام یزدانجو، به سوی پسامدرن پاسااختارگرایی در *مطالعات ادبی*، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۲)، *کافکا به سوی یک ادبیات خرد*، ترجمه رضا سیروان و نسترن گوران، تهران: رخ داد نو.
- راف، جان (۱۳۸۸)، «دلوز آرا و آثار»، ترجمه مصطفی امیری، کتاب ماه فلسفه، شماره ۲۰، صص ۳۱-۳.
- سیانلو، محمدعلی (۱۳۸۱)، *بازآفرینی واقعیت*، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۹)، *تحلیل‌های روان‌شناسی در هنر و ادبیات*، تهران: نشر مرکز.
- ضمیران، محمد (۱۳۸۳)، «ژیل دلوز و فلسفه دگرگونی و تباین»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۸۰ و ۸۱، خرداد و تیر، صص ۵۷-۴۸.
- فرزانه، م (۱۳۸۴)، *صادق هدایت در تار عنکبوت*، تهران: نشر مرکز.
- کارسن، بنیامین (۱۳۸۵)، «به سوی هنر سیاسی پسامدرن: دلوز، گتاری و کتاب ضد فرهنگ»، ترجمه ماندانا منصوری، *نشریه فرهنگ و هنر «زیباشناخت»*، شماره ۱۵، صص ۱۳۲-۱۱۳.
- کولبروک، کلر (۱۳۸۷)، *ژیل دلوز*، ترجمه رضا سیروان، تهران: نشر مرکز.

گونزل، استفان (۱۳۸۸)، «قلمروزدایی و درون‌ماندگاری درباره فلسفه دلوز-گتاری»، کتاب ماه فلسفه، شماره ۲۰، صص ۳۹-۳۶.

یزدانجو، پیام (۱۳۹۰)، به سوی پسامدرن پساساختارگرایی در مطالعات ادبی، تهران: نشر مرکز.
 محمودی، محمدعلی (۱۳۸۷)، «بررسی روایت در بوف کور هدایت»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ششم، بهار و تابستان، صص ۱۴۴-۱۲۱.
 میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، صدسال داستان‌نویسی در ایران، تهران: نشر چشمه.
 _____ (۱۳۹۲)، تاریخ ادبیات داستانی ایران، تهران: سخن.

هدایت، صادق (۱۳۸۳)، بوف کور، اصفهان: صادق هدایت.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari (2000), The Anti Oedipus in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.): "Literary Theory: An Anthology", Oxford, Blackwell.
 Eagleton Terry (2000), Capitalism, modernism and postmodernism, in David Lodge with Nigel Wood (eds.): "Modern Criticism and Theory", Singapore, Longman.