

زیستن مرگ: بوف کورو بن بست اتصالات متن

سروش سیدی



راوی: «آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام، یا در خواب به من الهام شده بود؟». آیا همه چیز خواب و خیال است؟ این پرسش-خلسه‌ای است که از قضا بوف کورما را بدان دچار می‌کند. چطور می‌شود از این خواب بیدار شد؟ آیا راهی برای متصل شدن به کتاب هست، به جز خواب، اوهام؛ به جز اوهام بازنمایی؟ آیا کتاب همچون آینه‌ای روی خود باز نمی‌تابد تا سیاست خوانش را در خوانش خود به ما نشان دهد؟

یک متن چگونه **سیاسی** می‌شود؟ یک متن چگونه وارد سیلان‌هایی می‌شود بیرون از خود، چگونه به سازه‌هایی بیرون از خود، نیروهایی از خارج، متصل می‌شود؟ یک متن چگونه به «بیرون» می‌اندیشد؟ این «بیرون» چه کارکردی دارد؟ یا شاید بهتر باشد «صحرای پشت اتاق» راوی را در نظر آوریم، که راوی از «سوراخ هواخوررف» به آن متصل می‌شود.

آن بیرون، در خارج، هم «اتصالات» و نسبت‌های دیگری در کار است. نسبت‌های موقتی، «فقط یک پرتو گذرنده» که راوی نمی‌تواند آن را برای خودش نگه دارد، نسبت پیرمرد قوزی-درخت سرو-دختر جوان-گل نیلوفر-انگشت سبابه. راوی برای یافتن این نسبت از اتاق بیرون می‌زند. می‌خواهد این نسبت را پیدا کند تا شاید «آرامشی» در زندگی‌اش تولید شود؛ اما آنچه می‌یابد دقیقاً اشیاء خامی است که نسبت تعیین‌بخش از آنها گریخته است: «افسوس جز خاشاک و شن داغ و استخوان دنده‌ی اسب و سگی که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشید، چیزی نبود». آنچه راوی نمی‌یابد و موجب سرگشتگی اوست، همین واقعه است، همین چینش مستقل و خودآیین. راوی در اشیاء ردپایی از نسبتی مفقود می‌بیند، ردپایی از چیزی که در غیاب آن استخوان می‌ماند و خاشاک. نسبتی که «روح» این استخوان‌ها بوده شاید؛ نسبت روحانیه؛ نسبت

اثیری.

اما راوی چند ساعت بعد با هجوم نیروی جدیدی روبرو می‌شود: زن توی تصویر که بر سکوی در خانه نشسته. راوی حرکت کرده است، بیرون رفته و وارد نسبتی شده که در نقاشی می‌دیده. حتی پس از ویران شدن صحنه‌ی پشت سوراخ هواخور، آنچه باقی مانده تا باز در هیأت نسبتی دیگر فعلیت یابد، همین نسبت مجرد است که همیشگی است: «این سکوت برایم حکم یک زندگی جاودانی را داشت، چون در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد». این نسبت مجرد لمحه‌ای است از «حالت ازل و ابد»، از جاودانگی. در همین نسبت جاودانه است که راوی «یک چیز ماورای بشری» را لمس می‌کند. و بی‌شک راوی نامی سخت غریب برای این نسبت دارد: «مرگ»: «مثل این که مرگ را دیده باشد». و راوی از این پس یکسره در تعقیب این مرگ است. راوی در پی «لمس کردن» این مرگ است، با مس جسد زن شاید: «مثل این که چند روز می‌گذشت که مرده بود». اما حال که زن «تنش و روحش» هردو را به راوی می‌دهد و «خودش را تسلیم» راوی می‌کند، چه چیزی است که تسلیم می‌شود؟ از پس مرگ، چه چیزی می‌ماند؟

از پس مرگ، از پس مردن این زندگی خاص که تنها یک تعیین ممکن از تعینات نسبت است، زندگی جریان دارد، زندگی مستقل از این تعیین؛ و راوی چنان از زندگی خود حرف می‌زند که گویی زندگی‌های مختلفی را زیسته: «من به جز زندگی زهرآلود زندگی دیگری نمی‌توانستم داشته باشم»؛ همین زندگی که مستقل از او در جریان است. «تا دنیا دنیا است» راوی درون همین نسبت زیسته است، مرده است، و باز زیسته است: «یک مرده‌ی سرد و بی‌حس و حرکت در اطاق تاریک با من بوده است». جاودانگی‌ای اگر هست، جاودانگی این نسبت مجرد است؛ جاودانگی «یک زندگی منحصر به فرد و عجیب» که در راوی تولید می‌شود. این زندگی منحصر به فرد و عجیب اساساً در محبس فردیت راوی-سوژه به بند کشیده نشده و مربوط است به «همه‌ی هستی‌هایی که دور من بودند»، به «دنیا و حرکت موجودات و طبیعت»؛ همچون «رشته‌های نامرئی» بین او و عناصر طبیعت. این زندگی غیرشخصی است که راوی در مرگ در پی لمس کردن اوست. در لحظه‌ای غریب، در لمحه‌ای، راوی «در گردش زمین و افلاک» شرکت می‌کند، «در نشو و نمای رستنی‌ها» و جنبش جانوران؛ در تمامی آن زندگی‌ای که بیرون از مرزهای این همانی او در جریان است.

حتی اشیاء نیز در نسبت‌هایی خاص و مکور بارها به راوی متصل می‌شوند: مثل گلدانی که «مثل وزن جسد مرده‌ای» روی سینه‌ی راوی فشار می‌دهد، که درست در همان جایی قرار می‌گیرد که چند لحظه قبل نعش زن «روی سینه‌ی» راوی «فشار می‌داده». راوی باز هم نسبت مستقل از خود و اشیاء را تسوی می‌دهد به عمر جهان: «گویا بوی مرده، همیشه» به جسم او فرو رفته بود و «همه‌ی عمر» راوی در تابوتی سیاه خوابیده بوده. تصادفی نیست که این نسبت بار دیگر در آخرین جمله‌ی کتاب تکرار می‌شود.

دغدغه‌ی راوی و دلمشغولی معطوف به این نسبت مستقل از طرفین، تنها در این توصیف‌ها نیست که در ذهن و زبان راوی می‌خلد. او تمام جهان را بر مبنای تکرار نسبت‌ها می‌فهمد. وقتی راوی کوزه‌ای را که پیرمرد درشکه‌چی به او داده نگاه می‌کند درست همان تصویر-نسبتی را می‌بیند که خود کشیده بود: «مثل این که عکس یکدیگر بودند» و از اینجا این فکر هراس‌آور در ذهن اش می‌خلد که آن نقش هم حاصل نسبتی است تکرار شونده، که این بار از قضا اوست که جزئی از آن است و در لحظه‌ی دیگری از جاودانگی زمان «یک نقاش بدبخت روی قلمدانساز» دیگر را در خود جای داده: «شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود». این واقعه‌ای است مجرد که تصویر زن و تصویر روی

کوزه، زن و کوزه، کوزه و خاک، خاک و نیلوفر و نیلوفر و راوی را به هم متصل می‌کند. و چه چیزی بهتر از این نسبت مجرد برای آن که آدمی از خود بگریزد: «می‌خواستیم از خودم بگریزم- آیا چنین اتفاقی ممکن بود؟». و شاید راوی بارها پیش از این، از خود گریخته و حالا یادش نیست: «آیا این نقاش قدیم [...] همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود؟». آیا همین نسبت جاودان بارها پیش از این تکرار نشده بود؟ ادراکی مجرب، معلق و منفک از سوژه‌ها که بازمی‌گردد تا تصرف‌شان کند؛ آزادشان کند؛ به بیرون متصل‌شان کند: «از قید بارتنم آزاد شده بودم». این نسبت مجرد و سیال، این رخداد لمس فارغ از بدن، کشف راوی است برای بیرون‌زدن از خود، برای رهاکردن فعلیت خود: «اگر ممکن بود در یک لکه‌ی مرکب، در یک آهنگ موسیقی با شعاع رنگین تمام هستی‌ام ممزوج می‌شد [...] به آرزوی خودم رسیده بودم». تاریخ وجود ندارد. کوزه-نقاش، راوی-قلمدان، زن-نیلوفر؛ این اتصالات بی‌تاریخ همیشه می‌توانند بازگردند تا از فردیت سوژه-راوی چیزی باقی نگذارند.

نوشتار چگونه چیزی را لمس می‌کند؛ متن چگونه ما را لمس می‌کند؟ در همین لحظه از روایت است که راوی هم همین دغدغه را پیدا می‌کند: «این احتیاج نوشتن بود که برایم یک جور وظیفه‌ی اجباری شده بود»؛ این احتیاج نوشتن که برای راوی «ضروری شده است». این نوشتاری است که در روند فعلیت‌یابی خود راوی را از خویش‌اش می‌گسلد، از جهان و مکان-زمان بالفعل‌ش می‌گسلد: «من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشستیم، مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است». نوشتن به سفر رفتن است، یا نقشه‌کشیدن، نقشه‌ی سرزمین‌هایی که هنوز وجود ندارند. سرزمین‌هایی جدید، برای رهاشدن از «من» خویش: «نه، آن «من» سابق مرده است». فردیت راوی متلاشی شده است؛ این فردیت منحصر در اینجا-اکنونی خاص، مرده است: «گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است». این فردیت در جاودانگی منحل شده است. فردیت راوی تنها نقطه‌ای بوده در یک سیلان. برای لمس کردن آن سیلان باید از نقطه دست کشید، باید مُرد، تجزیه شد، و با عناصری دیگر دوباره آمیخت، با ذراتی دیگر: «تمام ذرات تنم، ذرات تن او را لازم داشت» و به همین سبب است که این مردن «نتیجه‌ی عالی وجود و زندگی» راوی است؛ چرا که در پی مردن این زندگی بالفعل، توان نهفته‌ی شدیدی لمس می‌شود، «یک دنیای ناشناس، محو و پراز تصویرها و رنگ‌ها و میل‌هایی که در حال سلامت نمی‌شود تصور کرد»، احساساتی که راوی مالک آنها نیست، بلکه تنها در آنها «شرکت» می‌کند؛ احساساتی مستقل از هر «من». و برای تجربه‌کردن و لمس کردن همین احساسات است که راوی به نوشتن روی آورده: «قصه فقط یک راه فرار» است برای راوی؛ برای لمس کردن و زیستن «زندگی دیگری» غیر از زندگی خود او و نفس کشیدن «در هوای دیگر». نوشتن برای راوی روند شدن است، روند «زنده‌زنده تجزیه» شدن، یا «فسخ و تجزیه». نوشتن/مردن برای راوی دو روی یک سکه هستند. نوشتن، مردن این زندگی بالفعل است: «ناگهان حس کردم که چالاک‌تر و سبک‌تر شده‌ام، عضلات پاهایم به تندی و جلدی مخصوصی که تصورش را نمی‌توانستم بکنم به راه افتاده بود. حس می‌کردم از همه‌ی قیده‌های زندگی رسته‌ام». و دیگر آن بودن قبلی راوی وجود ندارد؛ آن این‌همانی سابق «صورت یک نفر آدمی را داشت که سابق بر این با او آشنا بوده‌ام ولی از من و جزء من نبود».

[یوف کور](#) کتابی است در مورد نسبت‌ها، اتصالات و بن‌بست‌ها. نسبت‌های تکرارشونده کتاب را می‌آکنند؛ قاعده‌های زیستنی که به انحاً گوناگون بالفعل می‌شوند، اما به فعلیت‌ها فروکاسته نمی‌شوند؛ همچون مرگ که دیگر نه یک

نقطه، که یک سیلان است: «کسانی هستند که از بیست سالگی شروع به جان‌کندن می‌کنند»، و شاید به همین دلیل هم این مرگ-شدت می‌تواند خصلتی ایجابی بیابد از سنخ لذت: «از مرگ هم کیف‌اش بیشتر بود». در همین تقاطع شدت‌هاست که مرگی که «گریبان» راوی را ول نمی‌کند مصادف است با لحظاتی که طی آنها «حس زندگی» در راوی زیاد می‌شود تا او را برساند به تجربه‌ای دست‌نیافتنی: «نه زنده‌ی زنده هستم و نه مرده‌ی مرده» و به این ترتیب راوی بتواند «جریان ابدیت را» در خودش حس کند. این جریان ابدیت که پیش از این خود را در قالب نسبت‌های مستقل و متحرک در داستان نشان داده بود. نسبت‌هایی با بیرون. تکرارشدن نسبت‌ها راوی را از محبس تنگ اتاقش، از وجود متناهی‌اش، رها می‌کند. بوف کور کتابی است که نسبت‌ها را درون و بیرون خود تکثیر می‌کند. بوف کور کتابی است در مورد مرگ، مرگ نسبت‌های بالفعل برای زیستن در قالب نسبت‌هایی بدیع. آیا این همان چیزی نیست که سیاست ادبیات را می‌سازد؟

ادبیات برای هدایت زیستن است به مثابه تکثیر نسبت‌ها؛ اندیشیدن به اتصالات، انفصالات، انسدادها، مسخ‌ها، تبدل‌ها، گریزگاه‌ها؛ سوراخی، رخنه‌ای در دیوار ادبیات برای او دستگاه تکثیر اتصالات است. تنها چیزی که اهمیت ندارد، دلالت است؛ باید پرسید این دستگاه چه می‌تواند بکند؟ کجا حرکت می‌کند؟ چگونه به بن‌بست کشانده می‌شود؟ آیا پایان بوف کور روایت به بن‌بست خوردن یک حرکت نیست؟ آیا کتاب اشتیاقی ایجابی و وافر را نسبت به متصل شدن و تکثیرشدن در خود نهفته ندارد؛ اشتیاقی که سرانجام هم در زندگی راوی به بن‌بست می‌خورد («من پیرمرد خنزرنزری شده بودم») و هم از قضا در برخوردهایی که همواره با کتاب شده است؟

هدایت، به خصوص به خاطر بوف کور، سه قطره خون و زنده به گور همواره متهم و مبتلا به دیوانگی شده و به بن‌بست خورده است، همانطور که راوی بوف کور به بن‌بست می‌خورد. نسبتی که همیشه در تاریخ خوانش‌های این متن، محکوم به شکست بوده؛ و همچون سوراخ هواخور، به یک باره مسدود می‌شود. اضطرابی که هنرمند تولیدگر را همواره در چنبره دارد: همچون ترس‌های همیشگی راوی بوف کور یا راوی سه قطره خون. بن‌بست، در داستانی با همین نام، روایت به بن‌بست خوردن یک دوستی است؛ نسبتی که همواره در راه شکستی محتوم به پیش می‌رود؛ حتی اگر بارها تکرار شود.

آدم‌ها در نوشتار هدایت هرگز «من» نیستند، بلکه نسبت‌هایی موقتی هستند در معرض تبدل و مسخ. راوی بوف کور بدل به پیرمرد خنزرنزری می‌شود، راوی سه قطره خون جای سیاوش را می‌گیرد و سیاوش جای راوی را؛ بی‌شک زمان باید نامتناهی باشد تا بتوان مرگ را در این دگردیسی‌ها زیست. و به همین سبب است که نمی‌توان این پرسش ناگزیر را پیش کشید که کدام مقدم بوده است؟ راوی اول سیاوش بوده یا اول خودش بوده؟ آیا این داستان بی‌نهایت بار تکرار نمی‌شود؟ آیا به سه قطره خون نمی‌توان فکر کرد که آنقدر تکرار شود که یک بار از نظرگاه سیاوش روایت شود، یک بار از نظرگاه گربه، یک بار از نظرگاه مرغ حق؛ و بارها و بارها از نظرگاه من، شما یا هر کس دیگر؟

پس شاید بتوان در این مفروض همیشگی خوانش هدایت تردید کرد که می‌گوید در آثار او همواره یک مرد هست با نقاب‌های متعدد و یک زن با نقاب‌های متعدد. اگر تبدل و دگردیسی درونمایه‌ی اجرایی آثار مهم هدایت باشد، می‌توان آن را در خواندن خود این آثار به کار برد. دیوانگی، جنون و بیماری دال‌هایی بوده‌اند که همواره برای سرکوب و به‌بندکشیدن این سیلان شدن و دگردیسی در متن هدایت به کار رفته‌اند. متنی که از درون خود دستورالعمل‌هایی

تولید می‌کند برای اتصال، نسبت، جهش. سیاست خوانش متن هدایت باید متن را بدل به متن-کنش سازد تا بتوان پاسخ‌های گوناگونی داد به این پرسش که «متن چه می‌تواند بکند؟».

باید سوراخ هواخوری پیدا کرد، همزادی، رونوشتی بدون اصل، گریزگاهی، تا متن از بن‌بست تفسیری‌ای که بدان محکوم شده، بگریزد و بدل به دستگاه دگردیسی و مسخ شود. ساده‌ترین و بی‌حاصل‌ترین راه برخورد با متن هدایت، تمسک به ترفندی بوده است که از قضا درون جهان متن هم دستاویزی برای سرکوب بوده: دیوانگی. همانطور که آدمهای دور و بر راوی معتقدند او دیوانه و بیمار است؛ ساده‌ترین راه حل ممکن: «کاشکی خدا بکشدش راحتش کنه»، بن‌بستی تفسیری برای سمپتوم‌های راوی؛ بن‌بستی تفسیری که بوف کور نیز بدان گرفتار آمده. تفاسیر روانکاونه، بهداشتی؛ مفسر-پزشکی که ما را باید از تنش‌ها و شدت‌های هولناک متن مصون دارد و حفاظت کند، تا مبادا آن اتصال مجرد ما را نیز مبتلا سازد؛ یا از دریچه‌ی کتاب چیزی ببینیم که نباید-از دریچه‌ی سوراخ هواخوررف. درست مثل راوی سه قطره خون و نسبت او با پزشکان: «دیروز بود که اطاقم را جدا کردند، آیا همانطوری که ناظم وعده داد من حالا به کلی معالجه شده‌ام و هفته‌ی دیگر آزاد خواهم شد؟». سوژه‌ی متصلب منتقد درست همان عنصری است که در تقاطع شدت‌هایی که از ما، جهان، کتاب، راوی، نسبت‌ها می‌گذرند می‌ایستد، تا تضمین کند هیچ شدتی منتقل نمی‌شود، جز معانی استعاری و نمادها؛ جستجوی بی‌پایان در پی معنای کتاب. اما چه می‌شود اگر این معنا یکسره بی‌اهمیت باشد؟ اگر به جای معنا اتصالات مجرد تکرارشونده کتاب را به بیرون وصل کنند؟ چه می‌شود اگر هیچ چیز استعاره نباشد؟

راوی سه قطره خون به ما اطمینان می‌دهد که نباید جهان او را بازنمایی جهان روزمره بدانیم: «اینجا را هرچه می‌خواهند بگویند، ولی یک دنیای دیگر است ورای دنیای مردمان معمولی». در این دنیای دیگر، راوی، عباس، سیاوش و دیگران یک زندگی واحد را به شکل‌های مختلف زیست می‌کنند، همچون قطعات بدنی واحد؛ جریانی که از بدن تمام آنها می‌گذرد. راوی جای سیاوش را می‌گیرد، سیاوش جای راوی را. راوی بدل به سیاوش می‌شود (یا بالعکس؟) همانطور که راوی بوف کور به پیرمرد خنزرنزری بدل می‌شد؛ و در زمانی نامتناهی، بی‌شک این تبدیل در مسیرهای معکوس، مسیرهای گوناگون بسیار، پیش رفته و بازگشته است. همانطور که داستان سه قطره خون گویی بی‌نهایت بار تکرار می‌شود، یک بار از نظرگاه راوی، یک بار از نظرگاه سیاوش ... ، تا حدی که همه همه چیز باشند؛ همه جا عوض کنند و «جریان ابدیت را حس کنند»؛ دستگاه تبدلات.

این تبدلات بی‌وقفه همواره در معرض بن‌بست‌هایی هستند. به همین سبب است که جهان در نظر شخصیت‌های هدایت تنگ جلوه می‌کند و شخصیت‌ها، مثل «شریف» در داستان بن‌بست ، باید «لاشه‌ی خود را از این سوراخ به آن سوراخ» بکشانند یا به دنیای حیوانات پناه برند. در بن‌بست هم واقعه‌ای مجرد از افراد، «مانند یک چیز ظریف شکننده» بازمی‌گردد تا شخصیت اصلی را مسخ کند و از خود بیرون بکشدش. شریف واقعه‌ی مرگ محسن، دوست قدیمی‌اش، را دوباره تجربه می‌کند. و شاید محسن است که مرگ خود را دوباره (چندباره) تجربه می‌کند، در قالب جاودانگی: «محسن نمرده بود بلکه روح او در جسم این جوان حلول کرده بود. شاید این دلیل و برگه‌ی زندگی جاودان بود». این نسبت معلقی است که سوژه‌های مختلفی می‌توانند تجربه‌اش کنند: «نسخه‌ی ثانی پدرش بود». این «زندگی گمشده» که باید شخصیت‌ها از نو به دست آورند آن هم در بن‌بست، «آن هم در موقعی که زندگی او را محکوم کرده بود». نسبتی که در زمانی نامتناهی، به دفعات بی‌شمار، تکرار می‌شود تا شاید بتوان از محکومیت بن‌بست‌ها گریخت. لمس کردن یک زندگی که همیشه یک زندگی دیگر است، از سوراخ هواخوررف. سیاست متن هدایت، سیاست بساوابی همین

اتصالات بی‌پایان است؛ زیستن مرگ برای جاودانه شدن.

<https://apparatus.com/>