ما همه بازمان را می‌کنیم

نگاهی به رمان قاعدهٔ بازی نوشتهٔ فیروز زنوزی جلالی

نرگس باقری*

*** قاعدهٔ بازی.**
*** فیروز زنوزی جلالی.**
*** چاپ اول، تهران: نشر علم ۱۳۸۶.**

ساختار رمان *قاعدهٔ بازی*، رمانِ *بوف کور* را متداعی می‌کند؛ گرچه ساختار این دو با هم متفاوت است. آنچه در درجهٔ اوّل طرز نگارش *بوف کور* را به ذهن متبادر می‌کند، شاید به ساختار روانشناختی آن دو و اینکه نقد روانکاوی در ادبیات ایران برای اوّلین بار با صادق هدایت آغاز شد، برمی‌گردد.

بی رویکرد روانکاوانه نمی‌توان سراغ رمان *قاعدهٔ بازی* رفت. هر دوی این رمان‌ها حدیث نفس و واگویه‌های ذهنیِ انسان‌هایی دردمند است که دردها و پلشتی‌های روحشان را برون‌افکنی می‌کنند و هر دو متن در ژرف‌ساخت‌های خود آینه‌ای هستند که خباثت‌ها، جنایت‌ها، دروغ‌ها و بدی‌های انسانی را منعکس می‌کنند. هم راویِ *بوف کور* و هم راویِ *قاعدهٔ بازی*، دردهایی دارند که نمی‌توانند به کسی بگویند: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره، روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد» (هدایت، ۱۳۱۵: ۵) و «گفتنی‌هایی در دنیا وجود دارند که فهمشان برای همه‌کس میسّر نیست و بازگو کردنشان هم، مخصوصاً نزد آدم‌های عامی و آن اکثریت‌های **کرگوش** که زنگ **باید**شان را نمی‌شنوند، نهایت بلاهت است» (زنوزی جلالی، ۱۳۸۶: ۱۹).

این هر دو، نجات دردها را در اعماق وجود خودشان می‌جویند. دنیای *بوف کور*، دنیایی رؤیاگونه است با ساختاری سمبلیک؛ اما در *قاعدهٔ بازی* با دنیایی واقعی‌تر و ملموس‌تر روبه‌رو هستیم؛ واقعیّتی تلخ،

با همان نمودهای واقعی‌اش. راویِ *بوف کور* با سایه‌اش حرف می‌زند و می‌گوید او بهتر مرا می‌فهمد: «این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد. فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم. اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند؛ فقط او می‌تواند مرا بشناسد» (هدایت، ۱۳۱۵: ۳۴)؛ اما راویِ *قاعدهٔ بازی* از سایه‌اش می‌گریزد و قصد کشتن وی را دارد.

قصد ما در اینجا از مطرح کردن چنین تشابهات و تفاوت‌هایی، مقایسهٔ این دو اثر نیست؛ بلکه اشاره‌ای کوتاه به پیشینهٔ آثار روانشناختی و نقد روانکاوی در ایران است.

***

راویِ داستان *قاعدهٔ بازی*، داور علت‌خواه، مردی پنجاه و یک – دو ساله است که در ادارهٔ ضایعات کار می‌کند. او ذهنی مغشوش دارد و از همان ابتدای داستان، خواننده را با «او»یی آشنا می‌کند که باید کشته شود. او خوابگردی مصمّم است و آرزو می‌کند که کاش «منیجک، رامپوت، دخترک: نبات، اصغر سیاه، جواد سلاخ، حسن‌چراغ و سلیم‌جابلیق و آن بلوچ و یحیی، کباب، گوزن، پیرزن» و همه و همه خواب باشند. راستی این اسامی و کلیدواژه‌ها مربوط به چه دنیایی هستند؟ خیالند یا واقعیّت؟ خوابند یا بیداری؟ آیا دکتر روان‌شناسی که داور علت‌خواه نزد او می‌رود، درست می‌گوید که همهٔ اینها اشباح ذهنِ اویند؟ یا نه، همهٔ اینها حقیقتِ زندگیِ او هستند؟ هرچه هست، داور علت‌خواه تا حدّی تزِ دکتر مبنی بر اینکه نام خانوادگی آدم‌ها بی‌تأثیر در زندگی آنها نیست را قبول دارد؛ ولی دردِ داور، دردی نیست که با عوض کردنِ نام خانوادگی پاک شود. این شروع خوبی است تا داور به داوری بنشیند و قضاوت کند و سلسلهٔ علت و معلول‌ها را جست‌وجو کند.

داور علت‌خواه سفر به اعماق خویشتن را آغاز می‌کند و این سفر، ارتباطی تنگاتنگ با نظریهٔ تفرّد یونگ دارد: «تفرّد، بزرگ شدن روانی است؛ فرایند کشف جنبه‌هایی از خود فرد که یک فرد را از سایر اعضای نوع او متمایز می‌کند. تفرّد اساساً فرایند بازشناسی است؛ یعنی فرد باید در فرایند پخته شدن خودآگاهانه، جنبه‌های مختلف – هم مثبت و هم منفیِ – کل خود را بشناسد. این خودشناسی، مستلزم شجاعت و صداقتی خارق‌العاده است؛ امّا برای آنکه فرد بتواند انسانی متعادل شود، ضرورت تام دارد» (گرین، ۱۳۸۰: ۱۸۱).

آیا داور علت‌خواه مردی رذل و خبیث است؟ در ذهن او آدم‌های رذل و خبیث زیادند؛ ولی خبیث‌ترینشان جلویِ خودِ او نباید پایشان را از گلیمشان درازتر کنند (زنوزی جلالی، ۱۳۸۶: ۶۴). او چشم سومی هم دارد و امیال شیطانی و زخم‌های روح را می‌فهمد. او آونگان بوده بین رذیلت‌ها و فضیلت‌ها (همان: ۶۴). داور اگر رذل هم نباشد، رذیلت‌ها را خوب می‌شناسد و دوست دارد که آنها را بشناسد. او دوست دارد در قهقرای ضلالت، سر روی شانه‌های سوخته و رنجور مفلوک‌ترین آدم‌های زمین بگذارد (همان: ۶۶). او در آغاز سفر به سوی خویشتن‌شناسی است و باید «او» را بیابد. یافتن «او» گره داستان است و چهار روز فرصت لازم دارد.

دنیای بوف کور، دنیایی رؤیاگونه است با ساختاری سمبلیک؛ اما در قاعدهٔ بازی با دنیایی واقعی‌تر و ملموس‌تر روبه‌رو هستیم؛ واقعیّتی تلخ، با همان نمودهای واقعی‌اش. راویِ بوف کور با سایه‌اش حرف می‌زند و می‌گوید او بهتر مرا می‌فهمد اما راویِ قاعدهٔ بازی از سایه‌اش می‌گریزد و قصد کشتن وی را دارد

داستان به چهار روز تقسیم شده است. عدد چهار در کهن‌الگوهای یونگ[۱]، وابسته به دایره، چرخهٔ زندگی، چهار فصل، اصل مؤنث، زمین، طبیعت و چهار عنصر (زمین، هوا، آتش و آب) است. بنابراین یک چرخهٔ زندگی لازم است تا «او» خود را بشناسد. این چهار روز، بسیار بیشتر از چهار روز است. «چهار روز است؛ چهارشنبه‌روز است که از مساماتم درد می‌تراود. چهار سال است که دارم خودم را محاکات می‌کنم. چهار قرن است که دارم به دنبال **او** می‌گردم» (همان: ۸۲۶).

هرکدام از این چهار روز به نام حیوانی رقم خورده است؛ روز اول، روز روباه است. روباه حیوانی است که در کثرت حیله‌وری و زیرکی، ضرب‌المثل و معروف است (دهخدا، ۱۳). روباه، ریاکار است و روز و شبِ اول، زمان حیله و زیرکی و شناخت ریاست. روز دوم به نام شغال و روز سوم به نام گرگ است. شغال نام حیوانی است از نوع سگ و برزخ میان روباه و گرگ است. این جانور به پرندگان اهلی نیز حمله می‌کند و آفت آنهاست (همان). داور این مرحلهٔ برزخی را طی می‌کند تا به گرگ برسد. گرگ حیوانی درنده است و جالب آنکه آمده است: «گرگ میزبان کلاغ است» (همان). در *قاعدهٔ بازی* نیز بارها از کلاغ سخن رفته است. کلاغ، نماد پلشتی، خبرچینی، شومی و سیاهی است.

روز آخر، روز پلنگ است. پلنگ، متکبرترینِ سباع است و او چون سیر شود، سه شبانه‌روز خواب کند. گویند دشمن شیر است (همان). در آخرین شبانه‌روز، پلنگ جان می‌گیرد و به حدّ اعلای رشد خود می‌رسد. از روباه به پلنگ تبدیل شدن در چرخهٔ هستی، داور علت‌خواه را به جایی می‌رساند که در چهارمین روز، دست به اقدام بزند.

گفتیم که داور علت‌خواه، آونگان میان رذیلت‌ها و فضیلت‌هاست. او ذهنیّتی دوپاره دارد و باید پس از شناختن «او» این ناسازگاری را از میان بردارد. «ابعاد این ناسازگاری، به‌ویژه آنگاه گسترده می‌شود که

فرامَن (Super ego)، در مقام نمایندهٔ ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در روانکاوی فروید، نیروهای دیگر را پس می‌راند و سویهٔ ناخودآگاهِ روان را در فرمان می‌گیرد». فرامن در روانکاوی فروید نمایندهٔ خانواده، جامعه، اخلاق و فرهنگ و روان است. فروید شکل‌گیری و گسترش فرامن را به نسبت «نهاد» و «من» مؤخر می‌داند (یاوری، ۱۳۸۷: ۷۱).

آنچه از داور علت‌خواه می‌بینیم، سویهٔ ناخودآگاه اوست که قصد دارد ما را با آن آشنا کند. شخصیت‌های داستان پاره‌های شخصیت او هستند؛ آرزوهای سرکوب‌شده، وجهه‌های رذیلت. اولین قدم آن است که او بداند روباه بوده و ریا کرده است. «هرچند که خودم را خالص و مخلص نشان بدهم، از آنجا که دارم برخلاف دانستگی‌ام عمل می‌کنم، دارم **ریا** می‌کنم» (زنوزی جلالی، ۱۳۸۶: ۱۳۰). او همنشین کسی چون حسن‌کوری شده است که نماد ریاست. می‌گوید با او همنشینی کرده و بوی روباه گرفته است (همان: ۱۳۶)؛ پس باید مواظب باشد که بوی روباه نگیرد!

داور علت‌خواه قدم به خانه می‌گذارد، می‌گوید: یکجا، یک‌انبان نفرتم را با خودم به خانه بُردم». با ورود به این خانه، با نفرت‌های او آشنا می‌شویم. او بهترین «ضایع‌یاب» است و ادارهٔ ضایعات جایی جز دنیا که در جایی آن را پلشتگاه می‌خواند، نیست: «گاه خود را در دنیایی فراخ و نامحدود و بی‌در و پیکر می‌یافتم؛ انگار هیچ چیزش از رو قاعده و قانون نبوده است و همهٔ اجزایش را همین‌طور یلخی و بی‌تناسب رو هم ریخته باشند؛ انگار که آدم تو بیابان وسیعی پر از اقساط سردرگم مانده باشد؛ تو انبوه آن‌همه ماشین‌های قراضه و آهن‌پاره‌های بی‌مصرف و نخاله» (همان: ۴۶۴).

و در جایی می‌گوید: «دانستم که چرا توانایی‌های من در گذر زمان، اندک اندک پاک به تحلیل رفته‌اند و در این دنیاهای پر از اسقاط و نخاله و محدود و نامحدود هیچ‌کس هم نیامد دستم را بگیرد» (همان: ۴۶۷).

پس از اینجاست که داور، ضایعات و نخاله‌های زیادی را به ما نشان می‌دهد و از همین‌جاست که امر بر او مشتبه می‌شود که انگار «او» خودِ اوست و می‌گوید: «حسابِ من با من است» (همان: ۱۰۵).

او جراح بزرگی است (همان: ۱۰۶) و می‌خواهد که زخم‌ها را بشکافد و پلیدی‌ها را نشان دهد. او شکارچی است و به شکار «او»هایی می‌رود که همه در نهایت یکی هستند. بی‌سبب نیست که فروید نویسندگان را برگزیده‌ترین روانکاوان می‌داند؛ نویسنده در مقام راوی، نرم‌نرمک همه چیز را لو می‌دهد؛ ابتدا نام و کلیدواژه‌هایی از ناخودآگاهِ داور را رو می‌کند و اینک قدم پیش‌تر نهاده، در صفحهٔ ۱۲۱ گزارش مختصر و جسته و گریخته‌ای از ماجرا می‌دهد و ذهن مخاطب را آمادهٔ پذیرش می‌کند.

داور علت‌خواه در سلسله‌یابی علت‌هایش، نقبی به دوران کودکی می‌زند. کودکی، اثرگذارترین دوران زندگی است؛ دوران سازندگی شخصیت است؛ دوران شور و هیاهو و بازی است؛ اما برای داور، کودکی‌ای وجود ندارد؛ او کودکی خود را باخته است. دورترین خاطرات او، دورترین نقطهٔ آغازِ او در ناخودآگاهش، حادثهٔ دهشتناکِ حملهٔ کلاغ‌ها به چشم حسن‌کوری است: «ناگاه دیدم که از پایینِ پیراهن حسن‌کوری خون شُره می‌کند و زانوهاش و پاهاش خیسِ خون است و انگار که رو فرقش فوارهٔ خون می‌جوشد، و دیدم جمجمه‌اش تق‌تق صدا می‌کند» (همان: ۱۴۵). با تداعی این خاطره، راوی نزد حسن‌کوری می‌رود، یا بهتر بگوییم، در ذهنش واکاوی و فرافکنی می‌کند و اوج ریای او وقتی است که رابطه‌اش با شمسی، همسرش، را رابطه‌ای مسالمت‌آمیز و توأم با احترام توصیف می‌کند. آیا شمسی خودِ «او»ست؟ اگر او نباشد، حتماً قسمتی از «اوست».

راوی زمان حال و گذشته را در هم می‌تند؛ این نفرتِ ذهنی، ریشه در دیروز و اکنون دارد. دیروزها حسن‌کوری و چشمِ بیرون‌زده‌اش و امروز شمسی. دیروزها پدری که دوستش ندارد و امروز رامپوت. در این حال است که چشم‌های راوی به فرش می‌افتد که نقش شکارگاه دارد. فلسفه‌بافی می‌کند که «همه‌مان یک جوری توی شکارگاهیم» (همان: ۱۹۰)

شیوهٔ روایت، شناور میان زمان‌ها و مکان‌هاست و فضاسازی کاملاً منطبق با داستان پیش می‌رود و فضاهایی ناتورالیستی به روند آن کمک می‌کند

و مقدمه‌چینی می‌کند برای لحظه‌های گذار، برای روزهای خوب کودکی و گم شدنِ آن روزها در واقعیّت‌های تلخ زندگی، برای روزهای برزخی، برای روز و شبِ شغال، برای زوزه‌های محبت‌خواهانه و زوزه‌های زجر و تنهاییِ روزهایی که عشق مادر را پس می‌زند و قدم در شکارگاه، نماد گناه و واقعیت‌های تلخ، می‌گذارد. در کهن‌الگوهای یونگ، مادر نیک (جنبه‌های مثبت مادر زمین)، تولد، گرما، پرورش و حمایت است. مادر از داور می‌خواهد که نزد او برگردد: «مادر دوست نداشت به آنجا بروم؛ می‌گفت: او نجس است... روحش نجس است» (همان: ۱۹۵). مادر در مقام فرشته‌ای، از ورود او به مکانی گناه‌آلود و کذایی جلوگیری می‌کند؛ اما داور هنوز بچه است؛ هنوز نمی‌داند روح چیست و کجاست. پس مادر را از خود می‌راند؛ می‌گوید: «می‌دانستم که اگر با مادر می‌رفتم، دیگر دست‌های کوچک و محتاج من توانِ گشودن درِ شکارگاه را نداشتند» (همان: ۲۰۳)و وقتی مادر می‌رود، چیزی درونِ او می‌شکند.

بعد از جدایی از مادر، پشتِ آن برزخ در گذشته‌ها باغی هست: «باغ، بهشت، معصومیت، زیباییِ دست‌نخورده (به‌خصوص زنانه) و باروری است»؛ اما داور از آن باغ رانده می‌شود و معصومیتش را از دست می‌دهد. «مرد دندان‌طلا» وجههٔ زشتی از زندگی را به او نشان می‌دهد. شاهین‌خان، پدرش، در هم می‌شکند و شکوه خود را از دست می‌دهد و یحیی، برادرش، تنها کسی که او را دوست دارد، رهایش می‌کند. آری، «حساب من و شاهین‌خان و یحیی، حساب همه است؛ همهٔ آدم‌ها» (همان: ۲۵۴)؛ و درست است؛ رانده شدن از باغ بهشت، از معصومیت و آلوده شدن به گناه، سرنوشت همهٔ ماست. «همه چیزهای مهم زندگیشان را یک جاهایی جا می‌گذارند؛ یک جاهایی گمشان می‌کنند؛ جایی مثل این باغ و دیگر هیچ‌وقت هم پیداش نمی‌کنند؛ یعنی نمی‌توانند پیدایش کنند» (همان: ۲۵۴). همه چیز در آن باغِ خاموشِ خیس» گم می‌شود.

از آن روز است که داور بزرگ می‌شود؛ بزرگ و یکباره مواجه با حقیقتی تلخ که «داور هم مُرد!». حادثهٔ باغ، گذر از عالم کودکی به بزرگسالی، گذر از پاکی به پلیدی بود؛ حالا داور تب می‌کند و مادر مادر می‌کند: «راندمش و بازخواندمش؛ تا که انگار دوباره مرا به دنیا آورد و دیگر دیگر مطمئن بودم که فقط و فقط متعلّق به اویم» (همان: ۲۹۸).

امّا داور به یکباره بزرگ می‌شود و این رشد ناگهانی، او را از همهٔ آن عوالم دور می‌کند و جای همه چیز را نفرت می‌گیرد. او به تعداد همان سال‌ها دگرگون می‌شود. نویسنده نیز نام این دوران را دورانِ «گذر شتابناک برزخی» (همان: ۲۹۱) می‌داند؛ گذری شتابناک که از روباه شروع می‌شود تا به گرگ برسد. گرگ کجاست؟ داور به کجا رسیده است؟ به شمسی‌ای که کودکی‌اش را که چون خرگوشی شاد بوده، بلعیده است و به مادری که چروکیده و پیر شده و در حالِ پوسیدن است. این مادر پیر با آن مادر فرشته‌گون تفاوت دارد. مادرِ داورِ دوازده‌ساله بود؛ اما این پیرزن زمین، هستی و دنیاست که از سرِ رشک‌ها و کثافت‌ها بیرون می‌ریزد و داور باید همه را تحمّل کند؛ باید پاک کند؛ باید از پسِ همهٔ آنها برآید. مادر چهره‌ای دوگانه دارد و این دوگانگی، هویّت داور را خدشه‌دار کرده است.[۲] بیشترین دلبستگی داور علت‌خواه به منیجه است؛ منیجه‌ای که با لطیف‌ترین صفت‌ها در کتاب توصیف می‌شود؛ برگ بید است، عروسک چینی است، مهربان است، همهٔ عاطفه داور علت‌خواه است. در خاطره‌ای، او گریه می‌کند و مادرش را می‌خواهد؛ محبّت می‌خواهد که ارضاء شود، و داور همهٔ این پلیدی‌ها را به خاطر او انجام داده است: «براش ادای گربه درآوردم؛ نشد؛ شغال شدم؛ نشد؛ گرگ شدم؛ نشد؛ پلنگ شدم؛ نشد» (همان: ۴۷۰).

گریهٔ داور برای منیجک، در واقع گریه برای از دست رفتن اساسی‌ترین بخش وجود اوست و هربار که می‌خواهد به او نزدیک شود، موجودی مفلوک او را به سوی خود می‌کشد و از داور دور می‌کند.

رامپوت، یا همان عنکبوت، وجههٔ مفلوک دیگری از ذهنِ داور است که عواطف را بلعیده و شکار کرده و آینده‌ای برای او نگذاشته است. او در مقام جوجه‌کلاغی، زندگی داور را تهدید می‌کند. او مظهر نفرت داور است؛ وارث عاطفه‌های اوست؛ سارق تعلّقات او، تاراجگرِ هست و نیستِ او. نفرتِ داور آرام آرام همهٔ تعلّقات و هستیِ او را می‌گیرد و خانهٔ ذهنِ او را پر می‌کند: «تعلّقات واقعی یک مرد به خانه و زندگی‌اش وقتی ثابت می‌شود که رامپوت‌ها بیایند» (همان: ۲۶۶).

حالا داور در اوج ضلالت است؛ دارد در گناه غرق می‌شود؛ اما هنوز پشت درخت‌های تبریزی، گلدسته‌های فیروزه‌ای مسجد پیداست، سقّاخانه و کاسه‌های برنجی‌اش هست و اگر داور دلش برای یک جام آب طاهر لک زده است، می‌تواند نزدیک شود. هنوز از دورها صدای اذان می‌آید، امّا داور به سمت چپ می‌پیچد و برای روح نفرین‌شدهٔ او آمرزشی نیست.

تشنگی و آب و صدای اذان، خاطرات جبهه را به یادش می‌آورد. جبهه محلّی است که بسیاری را غسل داده و پاک کرده است؛ امّا برای داور یادآور زشتی‌های روح اوست. او از بوی گند خون و خاک عقش می‌گیرد. جبهه از او تنها یک پا گرفته است که مظهر دلسوزی و نگاه

محترمانهٔ مردم باشد؛ که به آن زخم افتخار کند. او از جبهه یک خاطرهٔ دیگر هم دارد؛ خاطرهٔ «مازیار»، مردی که رابطهٔ عاشقانه‌اش با همسر و کودکش داور را می‌آزرد و گناهِ او این بود که «آفتاب خوشبختیشان را نباید تو خانهٔ خاکستری می‌آوردند». حسادتی کور، داور را وامی‌دارد که مازیار را معرفی کند و او را به جبهه ببرند و شهید شود.

وجهه‌های آسمانیِ دیگری هم هست که باید زمینی و تیره و تار شود. خورشید رفته است و به قولِ فروغ:

آنگاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت
....
شب در تمام پنجره‌های پریده‌رنگ
پیوسته در تراکم و طغیان بود
و راه‌ها ادامهٔ خود را
در تیرگی رها می‌کردند

ذهنیّت داور وارد قصّه‌پردازی می‌شود. دست به خلقِ هنرمندانه می‌زند؛ می‌خواهد که دروغ‌ها را راست جلوه بدهد و این کار را اوج هنر می‌داند؛ از این‌رو، روایتی از پیدا کردن «نبات» و فروختن او را جعل می‌کند. قسمت‌های دردبار و رنج‌بار پلشتی‌ها را پاک می‌کند؛ امّا می‌داند که حقیقت انکارکردنی و پاک کردنی نیست. بعضی از روانشناسان نوشتن را موجب آرام شدن می‌دانند؛ اما جعل هنرمندانه داور را نجات نمی‌دهد: «انکارکردنی نیست سلیم! پیش‌رویمان هستند. با ذهنیّت قصّه‌پرداز هم نمی‌شود بی‌رنگشان کرد» (همان: ۴۵۱).

شرارت و پلیدی روح بزرگ شده است؛ پلنگ شده است و داور علت‌خواه همچنان در پس علت‌یابی است؛ زخم‌هایی عمیق‌تر و روحی عریان‌تر. داستان «احمد پایدار» و لو دادن او را می‌گوید. داور خودش کلاغ است؛ خبرچین است و حکایتِ نامه‌هایش به مسئولین مختلف بارها تکرار شده است. او زیرآبِ همه را می‌زند؛ با خوبی‌ها می‌جنگد.

داور علت‌خواه حکایت «نبات» را می‌گوید؛ حکایت بیابان را. در کهن‌الگوهای یونگ، بیابان «مرگ معنوی، مرگ، نیست‌انگاری و نومیدی» است. داور در بیابان به مرگ معنوی می‌رسد؛ همه‌چیزش را می‌بازد. او وجههٔ پاک، شیرین و زیبای روحش، نبات، را تاخت می‌زند؛ خودفروشی می‌کند و از این‌روست که درد و رنج ،«کمال»، به دنبالش راه می‌افتد و دیگر هیچ‌گاه او را رها نمی‌کند: «مثل سایه دنبالم بود، با آن پاهای باریک ... بعد از رفتن نبات، دنیا به چشمم به رنگ آبنوس بود؛ سیاه و تیره» (همان: ۴۴۰). او می‌ماند و کویر؛ هر دو لخت و برهنه: «دیگر هیچ راه و مفرّ و گریزگاهی از مقدر خشک‌حاصلی نداریم و آرزوی رویش و سبزینگیمان بیهوده است!».

و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند

و می‌بیند که آفتاب‌پرستی از روی سایه‌اش می‌گذرد؛ پس سایهٔ داور هنوز هست و هنوز او را دنبال می‌کند. «سایه، بخش تاریک‌تر خودِ ناهوشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم. یونگ در تأمّلات روانشناختی می‌نویسد: «سایه در عمیق‌ترین معنای آن، دم سوسماری نامرئی است که انسان هنوز به دنبال خود می‌کشد» (گرین، ۱۳۸۰: ۲۱۷).

داور، یکی‌یکی حساب همه را می‌رسد و به نوبت همه را پشت سر می‌گذارد؛ ابراهیم مرده‌خور، اصغرسیاه، سلاخ، حسن‌کوری، جابلیق و در نهایت رامپوت و شمسی را هم بیرون می‌کند. حالا دیگر همهٔ این ذهنیّات، همهٔ وجوه زشت و پلشت، همهٔ نفرت‌ها را بیرون ریخته است و خودش جواب سؤالی را که در آغاز کتاب مطرح کرده بود، می‌دهد که چرا ممکن است که همهٔ آنها بخش‌هایی از وجود «او» باشند (زنوزی جلالی، ۱۳۸۶: ۲۷۶). «حالا دیگر خودم هستم و خودم» (همان: ۷۲۶). حالا وقت آن است که همهٔ اشیاء حقیری را که متعلّق به همهٔ آنهاست، بسوزاند. حالا این «او» خالصِ خالص شده است.

داور علت‌خواه به پایان تفرّد، به پایان سفر رسیده است. او رسالتش را انجام داده و یک‌تنه بار همهٔ رذیلت‌ها و پستی‌ها را به دوش کشیده است. او می‌توانست خودش را در آغوش مادر پاک بیندازد و در امان بماند؛ اما این تسلیم را نمی‌خواست. او نمی‌خواست به چشم‌های تسلیم‌شده و تن‌به‌ظلم‌دادهٔ مادر پناه ببرد. او به‌خوبی می‌داند که همهٔ رذیلت‌ها از آن پدرش است و آن یک ذره خوبی در نهادش از مادر رسیده است؛ اما دل به این کورسو خوش نمی‌کند؛ او پاکی را می‌خواهد؛ امّا به تمامی. او به خاطر همین کورسو خودش را با رذیلت‌ها درمی‌اندازد. اگر همین کورسوها نبود، داور نمی‌توانست سفر را به پایان برساند، یا اصلاً سفری در کار نبود.

«مادینهٔ روان»، که شاید پیچیده‌ترین کهن‌الگوی یونگ باشد، «تصویر روح» است. روح، نیروی زندگی یا انرژی حیاتی انسان است. مادینهٔ روان، چیز زنده در انسان است که هم خود زنده است و هم مایهٔ زندگی است. اگر جهش‌ها و تلألؤهای روح نبود، انسان در بزرگ‌ترین شهوت خود، یعنی بطالت، می‌گندید (گرین، ۱۳۸۰: ۱۸۲). فروغ در

آیه‌های زمینی این دنیای موهوم و دهشتناک را چنین توصیف می‌کند:

گاهی جرقه‌ای، جرقهٔ ناچیزی
این اجتماع ساکت بی‌جان را
یکباره از درون متلاشی می‌کرد
...
شاید هنوز هم
در پشت چشم‌های له‌شده، در عمق انجماد
یک چیز نیم‌زندهٔ مغشوش
بر جای مانده بود
که در تلاش بی‌رمقش می‌خواست
ایمان بیاورد به پاکی آواز آب‌ها
شاید، ولی چه خالیِ بی‌پایانی!
خورشید مرده بود
و هیچ کس نمی‌دانست
که نام آن کبوتر غمگین
کز قلب‌ها گریخته، ایمان است.

پس داور برای پاسداشتِ همین نیکی‌های اندک، به اعماق سفر می‌کند و پس از شناخت آن‌همه رذیلت، خشمش سرریز می‌کند؛ خشمی که از درونِ او نشأت گرفته است. پس باید به درون برگردد؛ درونی که نمادی از جهانِ بیرون است. فروید چنین خودکشی را شدیدترین نوع پرخاشگری درون زن (Intraputinive) می‌داند که در آن، پرخاشگری به جای جهان خارج، به خود فرد برمی‌گردد (یاوری، ۱۳۸۷: ۳۶)؛ پس داور علت‌خواه خودش را می‌کشد، بعد از آگاهی از آن‌همه گناه، لحظهٔ آشنایی انسان بهشتیِ باشرم، با لحظهٔ آگاهی او از میرندگی‌اش هم‌زمان است (یاوری،۱۳۸۴: ۱۲۸). پس داور علت‌خواه که جراح بزرگی بود و خود را جراحّی کرده بود، شکارچی بود و خود را شکار کرده بود، باید با مرگ همراه شود. او «نیروی محرکهٔ» (زنوزی جلالی،۱۳۸۶: ۹۰) خودش را به کار می‌اندازد. او که از دنیای بدون عصبانیت و بدون نفرت بیزار است، خود را می‌کشد؛ چراکه اگر «چنین نبود، روح بشر لابه‌لای پوسته‌های کمون و سستی می‌گندید» (همان: ۹۰). او همهٔ تف و لعنت را به خود می‌خرد تا عصبانیت و نفرت علیه ظلم و بدی و پستی را بیاموزد.

پس اثر با کارکردی جامعه‌شناختی پایان می‌گیرد. روح و روان داور علت‌خواه چون حلقه‌ای از یک زنجیر به جامعه وصل می‌شود. او خوشبینانه فکر می‌کند «لابد در جهان داور علت‌خواه‌های دیگری هم هستند که در پی کشتن آن «او»های خبیث باشند؛ یک کسانی که دغدغهٔ نابود کردن «او» هدفشان باشد و آن‌قدر هم برایشان مهم باشد که لااقل چهار روز از عمرشان را برایش مایه بگذارند» (همان: ۹۸).

اما زندگی همچنان ادامه دارد: «درختان انجیر، درختان سیب، برگ‌هایشان را لابد دارند زیر باران می‌شویند» (همان: ۷۷۹)؛ اما بوی سیب فاسد می‌آید؛ بوی مردار، و باید مراقب بود.

نویسنده در بخش‌های پایانی کتاب مدام صحنه‌ها را تکرار می‌کند و گاهی به ورطهٔ حرّافی‌ها و فلسفه‌بافی‌های طولانی و خسته‌کننده می‌افتد که این تنها شاید از ذهن و روانِ یک انسان روان‌پریش به نام داور علت‌خواه قابل توجیه باشد. شیوهٔ روایت، شناور میان زمان‌ها و مکان‌هاست و فضاسازی کاملاً منطبق با داستان پیش می‌رود و فضاهایی ناتورالیستی به روند آن کمک می‌کند. پنجره‌های خاک‌گرفته، کرکره‌های جرم‌گرفته، میوه‌های پلاسیده، آسمان سیاهِ سیاه و عمیقِ عمیق، آب‌های لجن‌آلود، نفس‌های بدبو و چرکین، بوی ترشیدگی و قلیا، چشم‌های پلقیده، سرفه‌های پرخلط، ذرات گرد و غبار، ابرهای خاکستری، همه و همه پلشتگاهِ دنیا را بیشتر می‌نمایانند و نیاز به نقطهٔ روشن و پرنور را عمیق‌تر فریاد می‌زنند.

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

۱. مأخذ تمامی کهن‌الگوهای ذکرشده در متن، *مبانی نقد ادبی*، صص ۱۶۴– ۱۶۵ است.

۲. شخصیت‌پردازی زنان در این اثر و دیدگاه نویسنده بسیار قابل تأمل و پردازش بود، اما در این مقاله نمی‌گنجید.

کتابنامه

– فرخزاد، فروغ، ۱۳۶۸، *مجموعهٔ کامل اشعار فروغ فرخزاد*. آلمان: نوید.

– گرین، ویلفرد و [دیگران]، ۱۳۸۰، *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

– *لغت‌نامهٔ دهخدا*،چاپ ۱۵ جلدی، انتشارات دانشگاه تهران.

– هدایت، صادق، ۱۳۱۵، *بوف کور*. بمبئی (از روی نسخهٔ دست‌نویس).

– یاوری، حورا، ۱۳۸۷، *روانکاوی و ادبیات*. تهران: نیلوفر.

– یاوری، حورا، ۱۳۸۴، *زندگی در آینه*. تهران: نیلوفر.