بزنگاه یا زمانِ نابه‌جا[1]

شهریار وقفی‌پور

دردسرِ ریشه‌شناسی

واژه‌ی «بزنگاه»، به گفته‌ی *فرهنگِ دهخدا* و *فرهنگِ معین* به معنای «کمین‌گاه؛ مکمنِ راهزنان؛ وقتِ مساعد؛ موقعِ مناسب برای دستگیری؛ نقطه‌ی حساس؛ و موقعیتِ خطیر» است و این کلمه را مرکب از «بزن» و «گاه» می‌شمرند. اگر چه این ریشه‌یابی چندان قانع‌کننده نیست و گویا چون بدیلِ دیگری برای آن یافت نشده، به چنین ترکیبی رضایت داده‌اند و حتا نمونه‌ای نمی‌توان یافت که به جای بُنِ فعل، یعنی «زَن»، از حالتِ امری، یعنی «بزن»، استفاده شده باشد. حال اگر این کلمه را املای غلط اما مصطلحِ «بزنگا» بشمریم، به ترکیبِ اسمِ «بزنگ» و پسوند «ا»، به عنوانِ سازنده‌ی قیدِ زمان، می‌رسیم؛ چرا که «بزنگ» به معنای «کلیدِ درِ خانه؛ کوبه‌ی در؛ بیتِ گره‌گشایی یا نقطه‌ی اوجِ یک شعر» است و از همین رو، علاوه بر معانیِ ذکرشده در دو لغت‌نامه‌ی مرجعِ فارسی برای «بزنگاه» می‌توان «گره‌گاه؛ برآیند و گره‌گشایی» را نیز بدان افزود؛ همچنین «بزنگ» به معنای «مچ» نیز است و «مچِ کسی را گرفتن» برگردانی تحت‌اللفظی است از «سربزنگا گیر افتادن». البته باید اضافه کرد این ریشه‌شناسیِ بدیل هم شاید چندان قانع‌کننده نباشد؛ اگر چه در پیوستگیِ این مفهوم با «زمان» و «علامت‌گذاری» یا «حافظه» شکی نیست. همچنین حس و مفهومِ نوعی اضطرار و هشدار نیز در آن عیان است: اگر در بزنگاه، در نقطه‌ی مقتضی، در طالعِ سعد، دست به کنش زده نشود، فی‌الفور از رویه‌ی «حسن‌القضاء» به «سوءالقضاء» درمی‌افتیم. بزنگاه نقطه‌ی بحرانی است و نشانگرِ تغییری ریشه‌ای در جهت‌گیری.

به عبارتِ دیگر، بزنگاه نقطه‌ی تصمیم‌گیری و موقعیتِ اضطراب است: بزنگاه دقیقه یا برآیندی است که رویا دیدن در آن ناممکن است؛ چرا که اصولاً خواب در بزنگاه دوام نمی‌آورد، حال چه از هراسِ راهزنان و چه از نگرانیِ از دست دادنِ فرصت. به عبارتِ دیگر، زنگی که در بزنگاه بلند می‌شود، ندا یا اِجبارِ بازگشت به بیرون از رویا است.

رویای مطلق یا موفق رویایی است که موفق می‌شود موقتاً تماس با جهانِ بیرون و فشارِ تنش‌های درونی را خنثا سازد و از همین رو، دیگر به وجودش هم نیازی نیست و به پایانی می‌رسد که موفق می‌شود رویابین را حذف کند. از این منظر، رویای مطلق رویایی است که سوژه را قانع می‌سازد نیازی به بیدار شدن نیست.

---

[1] مجله مروارید به دلایل مختلفی منتشر نشد .عنوان آن شماره"به زنگاه "بود و مطابق معمول سه بخش را تشکیل می داد :اندیشه، اجتماع و هنر . بخش اندیشه آن در مجله "انکار" و بخش هنر آن نیز در حلقه تجریش منتشر می شود.

زنگ کابوس

کابوس از این رو ناتمام است که رویا به بن‌بستی واقعی و چسبناک راه برده است، بن‌بستِ امرِ واقعیِ تحمل‌ناپذیر یا نمادینه‌ناشدنی. و تنها راهی که در برابرِ سوژه می‌ماند، فرار به رویایی دیگر است، یعنی رویای واقعیت یا عالَمِ بیداری. از همین رو کابوس معرفِ شکستی در نمادینه‌سازی است؛ به همین دلیل، کابوس‌ها از این جهت مهم‌اند که اشاره‌ای نسبتاً واضح به هسته‌ی تروماتیکِ سوژه‌اند.

با این مقدمه، به راحتی می‌توان کابوسِ «پدرِ مُرده» را در میانِ رویاهای نقل‌شده در کتابِ تفسیرِ رویاها یافت: پدری که بر بالینِ پسرِ مُرده‌اش در شبِ احیا، ناگاه خوابش می‌برد و رویایی را می‌بیند که در آن، پسرش را غرقِ شعله‌ها می‌بیند که می‌گوید: «پدر، چرا نمی‌بینی که دارم می‌سوزم؟» و البته شعله‌ی شمعِ افتاده روی بالینِ مُرده، ناگاه به نمایشِ سرزنشی میدان می‌دهد که سوژه را بدونِ گسست می‌سازد و ناخودآگاه از کار کردن باز می‌مانَد.

آنچه در این رویا واجدِ بیش‌ترین اهمیت و شایسته‌ی توجه است، حضورِ صدا در رویا است. با توجه به این که رویا تصویری ساختنِ یک گزاره است، صدایی که در رویا ظاهر می‌شود، صدایی است که تصویر است؛ به این معنا که آیا ثبتِ عینیِ بخشی از گزاره‌ای است که در بیداری، رویابین آن را شنیده است یا تحریفی است که در به یادآوردن واردِ نقلِ رویا می‌شود و در چنین مواردی، گفت‌وگوهای شنیده‌شده در خواب جایگاهی چون زیرنویسِ فیلم دارند؛ یعنی بعداً اضافه شده‌اند. با این حال، بعید می‌نماید که پدر چنین جمله‌ای را در بیداری شنیده باشد یا بعدها، ذهنش به رویا افزوده باشدش. اما این صدایی که از رویا می‌پراندمان، چیست؟

برای توضیح شاید بد نباشد مثالی تصحیح‌شده را ملاحظه کنیم: این که داریم رویا می‌بینیم و کسی از بیرونِ خواب، صدامان می‌زند، و به طورِ ویژه، به نام می‌خواندمان. در بیش‌ترِ موارد، رویابین از خواب می‌پرد؛ حتا رویابینی که صداهای بلندتر و ناهنجارتر ناتوان از بیدار کردنش باشند. به عبارتِ دیگر، شنیدنِ نامِ خود یا موردِ خطابِ دیگری قرار گرفتن، رویابین را به تلاش برای برقراریِ تماس با واقعیت می‌راند. نظیرِ این موضوع را در به‌هوش آوردنِ شوکه‌شده‌ها یا پراندن از خوابِ مرگ در موردِ سکته‌کرده‌ها و غرق‌شده‌ها نیز شاهدیم.

همین‌جا شاید بد نباشد اشاره کنیم که دلوز، با اشاره به مفهومی هملتی، «زمانِ از–جا–دررفته» را ویژگیِ مفهومِ زمان در عالَمِ مدرن می‌داند: زمان هنگامی برای سوژه مسأله می‌شود که سوژه برای خودش مسأله شده باشد: سوژه شکافِ سوبژکتیو را تجربه می‌کند و اثرِ زمان را به شکلِ یک شکاف یا برش تجربه می‌کند. از این رو می‌توان گفت که زمانِ از–جا–در–رفته، زمانِ سوژه است: در این حالت، سوژه‌ی مدرن لاجرم هدفِ هملت را با عملش نشانه می‌رود: «من برای راست گرداندنِ این زمان آمده‌ام». این زمان با علامت یا نوشته‌ی (در واقع ردِ پای) «تروما» بر بدنِ سوژه هم‌زمان است؛ همچنین زمانی دیگر را نیز برمی‌سازد که مشخصه‌اش طلبِ شفا یافتن از خط‌خوردگی یا شکافِ سوبژکتیو است: زمانِ تروما زمانِ دوری است و صرفاً فرمی تهی برای رخ نمودنِ زمانی دیگر، یا مدولاسیونِ دیرند یا دوره (duree) از زمانیت است که شاملِ خطِ سیرِ سوژه یا

پایندگیِ میل است. و از آن‌جا که میل چیزی جز انتشار یا افزودنِ آشوبی به تعادلِ فرضیِ سوژه است، می‌توان گفت دیرند مظهرِ پایستگیِ یک میل است و از همین رو، دیرند جهتی را در زمان مشخص می‌سازد که رو به پیش دارد و معرفِ افزایشِ انتروپیِ سیستم است. از این منظر، بزنگاه هر نقطه‌ای در زندگیِ سوژه است که به کنشِ «بازگرداندنِ زمان به لولایش» دست می‌زند. بزنگاه نقطه‌ای است که ملاقاتی ناموفق با مرگ صورت می‌گیرد.

پدرِ مرده

ملاحظه‌ی دیگر، مکانیسمِ دیدنِ نزدیکانِ مُرده در رویا است: اگر سوژه فردی از جمله‌ی آدم‌های مُرده‌ی زندگی‌اش را در رویا ببیند، مدالاسیونِ «مرگ و دانش» بار دیگر راهگشا می‌شود: اگر سوژه در رویا به یاد داشته باشد، آن فرد مُرده است، رویا ناظر به احساسِ دِین یا بدهی‌یی است که سوژه به فردِ مُرده احساس می‌کند. در نبودِ این دانش، سوژه رویای مرگِ خویش را می‌بیند. با این حساب، کابوسِ فوق، کابوسِ مرگِ پدر است چرا که او هنوز نمی‌داند پسرش مُرده است. آیا صدا بیدارش کرده بود؟ صدای کی؟

صدایی که در شکلِ سرزنشِ پسرِ مرده پدر را از خواب می‌پراند، صدایی نیست که شنیده شود، بلکه صدایی است که دیده نمی‌شود. به عبارتِ دیگر، هر سخنی که در خواب شنیده می‌شود، اگر منزلت یادآوری، ادراکِ حسی یا زیرنویسِ افزوده به رویا نباشد، آن صدایی است که دیده نمی‌شود: علت–ابژه‌ی میل در حوزه‌ی بصری. از این منظر، می‌توان گفت صدای بدونِ بدن، صدای بیگانه با بدنِ سخن‌گو، یا به مفهومی که میشل شیون تفصیل می‌دهد، صدای آکوسماتیک را می‌توان منبعِ صدای بدونِ بدن یا علت–ابژه‌ی میل در حوزه‌ی سمعی دانست؛ به این معنا که آن صدایی که شنیده نمی‌شود. حال می‌توان گفت آیا صدای پسرِ مُرده آکوسماتیک است؟ نه؛ چرا که با بدنِ پسرِ مُرده جفت شده است. سوختنِ بدنِ پسر هم که ادراکی حسی بوده، به رویا تبدیل شده است؛ از همین رو، حتا اگر ضرورتِ خاموش کردنِ آتش می‌بود، پدر می‌توانست چونان خواب‌گردی آتش را خاموش کند و به خوابش هم ادامه دهد؛ اما کابوس او را از خواب پرانده است.

شاید پاسخِ دقیق به پرسشی که این کابوس پیش می‌نهد، چندان هم ممکن نباشد. پس بیایید کابوس‌هایی شبیهِ آن را بیازمائیم: کابوس‌هایی که با یک صدا، یک دستور، به بیداری ختم می‌شوند. در چنین رویاها/کابوس‌هایی با ظهورِ ناگهانی دالی روبه‌روئیم که رویابین را می‌نامد و همچنین از او می‌خواهد که بشود آنچه این نام می‌گوید. این کارکردِ ابرخود است اما به دو شکلِ «پائین‌تر از ایده‌آل بودن» روان‌نژندانه و «عملکردِ نابِ ضمیر تو»ی روان‌پریشانه ظاهر می‌شود. آیا می‌توان گفت اضطرابِ تحمل‌ناپذیری که این دستور تولید می‌کند، ناشی از عملکردِ مرگ‌اندودسازیِ دال باشد، این که دالی کاملاً به جای ما بنشیند و ما را به مُرده‌ای ناتوان از مردن بدل سازد؟

تقریباً در تمامیِ فرهنگ‌ها، حکایت از «صدایی است که کودک را می‌فریبد»، صدایی که آن‌چنان با جانش یکی می‌شود که کودک دیگر در برابرِ خواسته‌ی آن صدا مقاومتی از خود نشان نخواهد داد. با چنین صورت‌بندی‌یی می‌توان به راحتی دریافت که آن صدای فریبنده چیزی جز «فکر» نیست؛ و البته فکر به معنای حقیقیِ آن، یعنی موجودی بیگانه، یعنی امرِ نو. در

رساله‌ی نه چندان مشهورِ *تلبیس ابلیس* می‌توان به صراحت دید که ترفندِ اصلیِ ابلیس فکرِ نو یا همان بدعت خوانده می‌شود. البته اگر به خوش‌بینیِ برخاسته از قهرمان‌گراییِ رومانتیک تسلیم نشویم، می‌توان در این حکایت، پدیده‌ی «تروریسمِ انتحاری» را نیز تشخیص داد: تبلیغاتِ داعش یا هر گروهِ شبه‌نظامیِ دیگر همین صدای فریب‌کار را متجلی نمی‌سازند؟

در کل، آیا پدیده‌ی القاء یا تلقینِ هیپنوتیزمی چیزی جز صدای استاد، مرشد یا اربابی است که کودک را می‌فریبد و از همین رو، ماهیتی اساساً کودک‌آزارانه و سادیستی دارد؟ از همین رو، هر گونه استراتژی برای تابع‌سازی در خدمتِ ایده‌آل‌ها یا آموزش و تربیت، به طرزی ریشه‌ای، کودک‌آزاری را میدان می‌دهد و تا حدی مدارک نیز حاکی از این امرند که محیط‌های آموزشی و دینی آکنده از چنین کودک‌آزاری و سوءِ استفاده‌های جنسی است؛ لیکن جدی گرفتنِ زیاده از حدِ چنین نگرانی‌یی نیز می‌تواند به صورتی وارونه، در شکلِ سیاستِ استالینیستیِ «شکارِ تمامیِ تباه‌کاران» یا وسواسِ ریشه‌کنیِ مطلقِ هر خیانت و دشمنی‌یی هم‌راه با محوِ تمامیِ فاعلان‌شان بروز کند: از آن‌جا که سوژه‌ی چنین سیاستی قادر به پذیرشِ نقشِ خویش در موقعیتِ حاضر، که ناگزیر ظالمانه است، ندارد؛ پس نمی‌تواند ببیند که «رسالت یا وظیفه‌شناسیِ انقلابی» «مطلق» او تنها به شکلِ ارضای پاتولوژیِ شخصِ او درآمده است.

فیلم‌های *فریبکار* (the insidious) و *بدنهاد* (the sinister) که دو مجموعه از فیلم‌های دنباله‌دار را به راه انداختند، نه تنها به لحاظِ زمانِ تقویمی، بلکه به دلیلِ اشتراک‌شان در تفصیلِ همین اسطوره‌ی صدای فریبکار فضاهای فرهنگیِ مشابهی را پوشش می‌دهند: فراموش نکنیم که در اولی شر به مثابه امری وجود دارد که استادانه ردپاها را می‌پوشاند اما دومی شری بی‌هدف و ویرانگر است که چنان به اغواگریِ خویش مطمئن باشد که نیازی به پرده‌پوشی نمی‌بیند: اولی حکایتِ مُرده‌ای است که جانِ کودکی را با رویا می‌فریبد تا بدنِ او را از آنِ خویش سازد اما دومی حکایتِ اهریمنی است که کلِ زندگی‌نامه و خانواده‌ی کودک را از آنِ خویش می‌سازد. در اولی، پدری هست که نمی‌داند دوربرش یا درونِ خودش چه خبر است و از همین رو، به رویای کودک وارد می‌شود تا بیدارش کند. اما در دومی، در واقع کارِ پدر، یا سرشتِ درونی‌اش به عنوانِ نویسنده، او را فریفته‌ی این صدا می‌سازد و برای پی بردن به ماهیت و کارکردِ این صدا، وسواسِ مطالعه‌ی مدارکِ تصویریِ جنایاتی جانش را به خود مشغول می‌سازد و برای پی بردن به معمای آن تا جایی ادامه می‌دهد که البته به جوابِ آن می‌رسد اما وقتی که دیگر، خود و خانواده‌اش، به میانجیِ بچه‌اش، قربانی شده‌اند. آیا نمی‌توان گفت در اولی با «پدری که نمی‌داند» روبه‌روئیم و در دومی با «پدری که می‌خواهد بداند» یا «اربابی که خواهد فهمید». آیا می‌توان گفت پدری که نمی‌داند، همان پدری است که میل را در پسر به راه می‌اندازد؛ اما استاد همانی است که می‌تواند از قانون استفاده کند؟ پسرِ پدری که نمی‌داند، امیدِ رسیدن به دانش را ندارد (دست‌کم از پدر) پس خود باید به میدان برود؛ اما پسرِ استاد درگیرِ اغوای او می‌شود تا دانشِ (مفروض) را به چنگ آورد و تضمین‌شده عمل کند: چون «پدرِ هملت می‌داند» است که «هملت می‌داند» و نمی‌تواند به کنشی دست یازد؛ اما وضع در موردِ اودیپ، قهرمانِ تراژدیِ نوعِ جهالت، که همواره در کنش است، فرق می‌کند. پسری که ندانستنِ پدر را آرزو می‌کند، دین و میلِ پدر را به خود می‌بندد و این‌گونه میلی از آنِ خویش می‌یابد چرا که پدر نمی‌داند میلِ پسرش چیست؛ اما پسری که آرزوی دانشِ استاد یا ارباب را در سر می‌پرورد، نمی‌داند ارباب تنها کسی است که نباید لذت ببرد. آیا نمی‌توان گفت روان‌نژند سوژه‌ای است که مسأله‌اش انتخابِ میانِ در یک طرف، استادی است که (رازِ لذت و بهره‌مندی را) می‌داند و در طرفِ دیگر، پدری است که با بی‌خبریِ خویش خوش است و از همین رو، اغوا نمی‌شود؟

اما نباید فراموش کرد که پدری که «نمی‌داند» همان پدرِ «مرده» است، پدری که به اسطوره بدل شده و به همین دلیل است که اغوا نمی‌شود؛ لیکن استاد پدری است که در تلاش است نقابش استادانه باشد؛ یعنی چهره‌ی خودش از نقاب یا همان نقشش بیرون نزند: استادیِ پدر در پنهان‌کاری است: یک پدر تنها وقتی دروغ نمی‌گوید که مرده باشد. به عبارتِ بهتر، پدر استادی است که از سروَری‌اش در دانش دست می‌شوید.

در این راستا، شاید مثالی از اساطیرِ ایرانی راهگشا باشد: رستمِ دستان پهلوان یا قهرمانی است که ویژگیِ خانواده‌گی‌اش (ate) ناتوانی از «پدر–شدن» به دلیلِ پافشاری بر اسم و رسم است: سام پدرِ زال، پدرِ رستم، نمی‌تواند زالِ سپیدمو را پسرِ خویش بخواند و دستور می‌دهد در طبیعت رهایش کنند تا بمیرد. و زال را سیمرغ، پرنده‌ی افسانه‌ایِ مصداقِ دانایی، بزرگ می‌کند. این شاید بدان دلیل باشد که سیمرغ را بازگفتی اسطوره‌ای از کرکس یا رخ یا هما می‌دانند، پرنده‌ای که اگر بر سرِ هر فردی نشیند، او را پادشاه می‌سازد؛ و در عینِ حال، پرنده‌ای که پیام‌آورِ عالَمِ مرگ شمرده می‌شود زیرا زرتشتیانِ کهن، مُردگانِ خویش را در بالای برج می‌نهادند تا خوراکِ کرکس شوند. آیا فره‌ی ایزدی نیز نشانی از خدای مرگ بوده است؟ فراموش نکنیم که سیمرغِ عطارِ نیشابوری نیز نامِ پرنده‌ای است که از مرگِ سی پرنده در یک پرنده، ققنوسی دیگرسا، حاصل می‌شود. شاید هم به همین دلیل باشد که زال، در سلسله‌ی خانوادگیِ خویش، به هنری شهره نیست، مگر جادوگری که اتهامی است که دشمنانش به او می‌زنند، لیکن تنها پدری است که در این سلسله وظیفه‌ی خویش را ایفا می‌کند، شاید چون پیشاپیش مُرده است چرا که پرورده‌ی سیمرغ باشد. رستم نیز مبتلا به همین جنونِ خانوادگی، در برابرِ سهراب که به میدان می‌رود، در عمل می‌داند رقیبش پسرش است و تنها تلاشش این است که سهراب از نبرد پس نَکشد تا یا او کشته شود یا پسرش؛ تا نامِ او و ایران‌زمین خدشه‌دار نشود: رستم ابراهیمی است که به خدایی یگانه باور ندارد؛ یعنی رستم استاد یا اربابی است که نمی‌تواند برای پسرش نامش را ببازد.

در واقع، پدر از آن رو نامش دالی است برای تضمینِ کارکردِ دیگریِ بزرگ، دالی است برای آنچه نمی‌تواند دروغ باشد، که در کارویژه‌ی خویش تنها یک تقدیر دارد: پدر چه از نامش بگذرد و چه از نامش نگذرد، اسطوره خواهد شد، یک نام: نامِ پدر یا نامِ استاد. نامِ پدر دالی است که با همه‌ی دال‌ها تفاوت دارد، چون خودش و نقیضش یکی است: شاه همان پادشاه است؛ خدا نیز تنها دیوی است که دیو بودن را نفی می‌کند؛ پدر تنها استادی است که استاد بودن را نفی می‌کند. به عبارتِ بهتر، اگر چه تفاوتِ جنسی دالی در ناخودآگاه ندارد، نامِ پدر دالِ خودِ ناخودآگاه است: یعنی پدر چیزی از زنان نمی‌داند، هر چند مطیعش هم باشند.