

بینامتنیت و دور باطل: دو مؤلفه پسانوگرا در رمان پیکر فرهاد عباس معروفی^۱

مریم رضاییگی *

مربی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه

محمد ایرانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه

مریم قربانیان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

چکیده

بی‌گمان، هر نویسنده‌ای با شگرد روایی و دستور زبان خاص خود داستانی با شکل جدید پدید می‌آورد. در این راه گاه از الگوهای روایی کلاسیک، مدرن و پسامدرن استفاده می‌کند و گاه نیز با هنجارشکنی، شیوه نوینی را در دنیای داستان ایجاد می‌کند. عباس معروفی با شگرد روایی خاص خود و پیروی از الگوی روایی مدرنی، رمان *پیکر فرهاد* را نوشته و برخی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم را در داستانش مورد توجه قرار داده است؛ به گونه‌ای که این مؤلفه‌ها داستان او را به دنیای رمان‌های پست‌مدرن نزدیک می‌کند. *پیکر فرهاد* رمانی است که از هر گوشه آن صدای متنی به گوش می‌رسد و در بطن هر ماجرابی شخصیتی تاریخی به چشم می‌خورد. نویسنده با چنین تمهیدی بسیاری از سخنان خود را در میان سطور داستان می‌گنجاند و آشکارا احساس خود را به شخصیت‌های تاریخی داستانش نشان می‌دهد. او در بحث بینامتنیت، آنجا که آگاهانه این مؤلفه را به کار می‌گیرد، بیشتر به آثار شاعران و نویسندگان دلخواهش نظر دارد. فروغ فرخزاد، احمد شاملو و صادق هدایت و بیش از همه آثار نظامی مورد توجه معروفی هستند. علاوه بر این دو مؤلفه، او اصل عدم قطعیت را - که مهم‌ترین ویژگی پسامدرن است - در داستان مبنا قرار

* نویسنده مسئول: m.rezabeigi@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۷/۳۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۴/۲۴

می‌دهد. در واقع، اساس پیکر فرهاد بر رؤیا، ابهام و تردید است. هیچ چیز در این داستان قطعی نیست. همه حوادث در فضایی خواب‌زده و رؤیاگونه می‌گذرد و راوی داستان روایتگر حوادثی است که هنوز رخ نداده است.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، پسامدرن، پیکر فرهاد، پیوند دوگانه، دور باطل، عباس معروفی.

۱. مقدمه

باختین در یک تقسیم‌بندی کلی، ادبیات داستانی را به سه دوره کلاسیک، نو (مدرن) و پسانو (پسامدرن) تقسیم کرده است. «ویژگی دوره نخست، حفظ انسجام و رابطه علت و معلولی در متن است. دوره مدرن شاهد ظهور پیچیدگی و درهم‌ریختگی کلام است و دوره پسامدرن با نگرشی به آغاز پیدایش رمان به معنا باختگی نظر دارد.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸). اما در واقع هیچ حد فاصل دقیقی که دوره مدرنیسم را از پسامدرنیسم جدا کند، وجود ندارد. به نظر می‌رسد تفاوت اصلی پسامدرنیسم با مدرنیسم در این است که پست‌مدرنیست‌ها معتقدند «نمی‌توان منکر گذشته شد و آن را نادیده گرفت، اما نباید مثل رمانتیک‌ها شیفته آن بود. باید از آن یاد کرد حتی اگر به صورت طنز باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۲۱).

در دهه شصت، با شکل‌گیری «ادبیات تهی‌سازی» (اصطلاح برساخته جان بارت برای توصیف واپسین تلاش رمان برای رسیدن به جایگاه برتر در دهکده جهانی الکترونیک) رمان‌نویسان به این نتیجه رسیدند که دیگر امکان نوآوری در عرصه نویسندگی وجود ندارد و همه شگردهای بدیع در گذشته صورت گرفته است. بارت در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۷م نوشت، نشان داد: «بدعت‌گذاری در گذشته (نیمه نخست قرن بیستم) کیفیتی علاقه‌مندکننده و بااهمیت به ادبیات داستانی بخشیده بود؛ لیکن این بدعت‌گذاری اکنون بی‌هیچ دلیل موجّه و بدون ایجاد تأثیری مطلوب ادامه می‌یابد. داستان‌نویسان صرفاً دست‌اندرکار بازی با عناصر داستان شدند [...]» (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۰۱).

یک دهه پس از انتشار این مقاله، بارت در مقاله «ادبیات غنی‌سازی» اعلام کرد «ادبیات رسالت خود را در بدعت‌گذاری احیا کرده و شروع به پیشبرد آرمان رمان مدرن کرده است.» (همان، ۲۰۲). این‌گونه بود که با ایجاد شیوه‌ای افراطی در بدعت‌گذاری، پسامدرنیسم به‌عنوان پدیده‌ای بین‌المللی شکل گرفت؛ پدیده‌ای که شیوه غالب ادبیات در سال‌های ۱۹۶۰-۱۹۹۰م شد. لری مک کافری روز مرگ جان کندی (بیست و دوم نوامبر ۱۹۶۳) را تاریخ ظهور پست‌مدرنیسم - دست‌کم در آمریکا - می‌داند. او این تاریخ را خاتمه صحت و اعتبار مواردی

می‌داند که یاریگر نویسندگان و منتقدان در شکل‌گیری به تصورات آن‌ها از ماهیت ادبیات داستانی بود (یزدانجو، ۱۳۷۹: ۱۳). البته، چنین نگرشی نوعی ساده‌انگاری افراطی است؛ زیرا بسیاری از ویژگی‌های پست‌مدرنیستی‌ای که نویسندگان را تحت تأثیر قرار داده، ریشه‌هایی بسیار عمیق‌تر در فلسفه، علم و انقلاب‌های زیباشناسانه پیشین داشته است. در واقع، این اصطلاح از معماری به فلسفه، از فلسفه به علوم اجتماعی، از آنجا به مطالعات فرهنگی و آن‌گاه به نظریه ادبی راه پیدا کرده (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۵) و در هر دوره هاله‌های معنایی جدیدی به آن اضافه شده و در پی آن، برداشت‌های متفاوت موجب دشواری بررسی در این حوزه شده است. این دوره در ادبیات و ویژگی‌های خاص خود را دارد. نظریه‌پردازان بسیاری مانند دیوید لاج، بری لوئیس، ایهاب حسن و دوو فوکما فهرستی از این ویژگی‌ها را مشخصه دوره پسامدرن دانسته‌اند. دیوید لاج تناقض، عدم قطعیت، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه و جابه‌جایی را ویژگی‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن برمی‌شمارد (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۴۴-۲۰۰). بری لوئیس نیز بی‌نظمی زمانی رویداد اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه، پارانویا و دور باطل را ویژگی‌های پسامدرن معرفی می‌کند (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۶-۳۱).

ما در این جستار، دور باطل را به‌عنوان ویژگی پسامدرنیستی رمان **پیکر فرهاد** و بینامتنیت را نیز یکی از مؤلفه‌های عمل روایت داستان‌های پسامدرن در این رمان مورد توجه قرار خواهیم داد. **پیکر فرهاد** رمان مدرنی است که نویسنده آن را با هدف رمزگشایی **بوف کور** هدایت نوشته است. در این رمان، نگاره زن اثیری روی جلد قلمدان زندگی خود روایت می‌کند. از آنجایی که موضوع داستان در ارتباط با **بوف کور** و شخص هدایت است، در فضای رمان شباهت‌های بسیاری با **بوف کور** - و بسیاری از آثار پیشین - به چشم می‌خورد. از سوی دیگر، حضور زن اثیری در روزگار هدایت و پاتوق‌های او ما را با بسیاری از شاعران و روشنفکران آن دوره آشنا می‌کند؛ شخصیت‌های تاریخی‌ای که در داستان حضور پیدا کرده و به ایفای نقش پرداخته‌اند.

۲. دو مؤلفه پسامدرنیستی

۲-۱. دور باطل

آثار ادبی با این پیش‌فرض نوشته و خوانده می‌شوند که نه خود واقعیت، بلکه تقلیدی از واقعیت‌اند. این فاصله بین واقعیت و تخیل در رمان‌های پسامدرنیستی به سخره گرفته و حتی

نقض می‌شود (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹). متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند؛ به گونه‌ای که تمایز آن‌ها از هم ناممکن می‌شود و خواننده به جای اینکه داستان را استعاره‌ای برای توصیف جهان بداند، این فکر به ذهنش می‌رسد که دنیا تقلیدی از متن است. نویسنده برای ایجاد «دور باطل» از شگردهای زیادی استفاده می‌کند؛ از جمله «حضور خود در داستان» و «وارد کردن شخصیت‌های تاریخی در متن».

معروفی نیز به شیوهٔ پسامدرنیست‌ها فاصلهٔ بین متن و جهان را به سخره می‌گیرد و در داستانش امر واقعی و استعاری را درهم می‌آمیزد. بدین منظور، شخصیت‌های تاریخی را وارد متن می‌کند. حضور این شخصیت‌ها به گونه‌ای است که خواننده را دچار سردرگمی می‌کند و از خود می‌پرسد آیا شخصیت متن حقیقت دارد یا شخصیت جهان واقع و آیا اصلاً حوادث داستان رخدادهای واقعی است. البته، نویسنده آشکارا از این شخصیت‌ها نام نمی‌برد؛ بلکه با توصیف چهرهٔ آن‌ها، ذهن خواننده را به شناخت شخصیت مورد نظر راهنمایی می‌کند. این شخصیت‌ها عبارت‌اند از:

الف. صادق هدایت

در رمان *پیکر فرهاد* بیش از هر شخصی، حضور هدایت به چشم می‌خورد. نویسنده او را شخصیتی در تقابل با زن اثری (نماد معشوق) قرار می‌دهد و بسیاری از موتیف‌های کلامی و رفتاری و حوادث زندگی او را در داستان شرح می‌دهد:

مردی با چشم‌هایی سیاه و درشت، ابروان آرام، بینی تیرکشیده و لب‌های کوچک و آن صورت مثلثی که قرار بود چیز مهمی مثل یک قطره آب از چانهٔ باریکش بچکد و موقعیت بشری را اعلام کند، شکل پرنده‌ای بود که شبیه انسان است [...] (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۴).

در جای دیگر ماجرای خودکشی او را بیان می‌کند:

صدای مردانهٔ مردی را می‌شنیدم که از ته دل حرف می‌زد و تلاش می‌کرد زنی را به زندگی برگرداند. زنی که دو ماه و چهار روز با او زندگی کرده بود، [...] با پیراهنی سرتاپا سیاه و حرکاتی موزون که بر کنارهٔ پل رودخانه‌ای قدم می‌زد، و مرد رو به رودخانه بر دیوارهٔ پل خم شده بود و به پسریچهای نگاه می‌کرد که هرچه پارو می‌کشید، قایقش پیش نمی‌رفت. هوا مه‌آلود بود و مرد با تمام احساس حرف می‌زد اما زن گوش نمی‌داد، و من

صدای دور شدنش را از پل می‌شنیدم. صدای آه آن مرد به گوشم خورد، و بعد صدای به آب افتادنش [...] (همان، ۲۷-۲۸).

آن‌گاه عکسی از او را شرح می‌دهد. گویی نویسنده معتقد است هدایت این عکس را مدتی بعد از این حادثه گرفته است:

مثل هر شب که پس از نقاشی روی قلمدان از فرط خستگی به رختخواب پناه می‌برد و تا سرش را [زمین] می‌گذاشت، می‌رفت. مثل روح، قیژکشان به دنیای خواب سر می‌نهاد. جایی که من به دیدار شما می‌آمدم. گوشه‌ای می‌نشست، کلاه شاپویش را تا دم ابروهای پایین می‌کشید. با دو انگشت سبابه و شست لب سیبیلش را لمس می‌کرد. چشم‌های سیاهش را به ما می‌دوخت و از پشت پردهٔ نازک خواب به دیدار ما می‌آمد. انگار آدمی را از خودکشی نجات داده‌اند و چشمش را دوباره به زندگی باز کرده‌اند (همان، ۴۷).

نویسنده در شرح جست‌وجوهای زن اثری، او را به زمان هدایت و پاتوق‌هایش می‌برد و در تک‌گویی زن و یا گفت‌وگوهای او با هدایت بسیاری از موتیف‌های رفتاری و کلامی این شخصیت را می‌گنجانند:

کافه فردوسی بود یا جای دیگر، چه فرقی می‌کرد؟ به محضی که بهش سلام می‌کردم، نیم‌خیز می‌شد، کلاه شاپویش را از سر برمی‌داشت و ادای احترام می‌کرد. آن‌قدر می‌ایستاد تا ببیند من از جلو در بادبزی به کدام سمت می‌روم. دست و پام را گم می‌کردم و حال خودم را نمی‌فهمیدم. بی‌آنکه بتوانم چشم از او بردارم، تو دلم گفتم بوی قهوهٔ کت و شلوارتان حالی به حالی‌ام می‌کند، دوخت فرنگ است؟ گمان نمی‌کنم دوخت این‌جاها باشد. یک‌بار دیگر لبخندی زد و نشست (همان، ۴۸).

روز بعد بازی را بردم. وقتی وارد شدم، سلام کردم و یگراست به طرف میزش رفتم. تمام‌قد از جا بلند شد، دکمهٔ کتیش را بست [...] چشم‌هایش به دودو افتاده بود و رگ‌های منقلب شقیقه‌هایش آن‌هجا سرخ را تکرار می‌کرد:

- «سلام.»

- «سلام.»

گفتم: «بعدها می‌توانم خدمت شما برسم؟»

[...] گفت: «چرا نتوانید؟»

گفتم: «کی؟»

گفت: «کی، کار شیطان است» (همان، ۴۹).

باز هم زن در کافه فردوسی ماجرای دیگر را شرح می‌دهد:

از تیره‌بختی من همین بس که ناگاه چشمم به او افتاد. بالای پله‌ها ایستاده بود، به سیگارش پک‌های پیاپی می‌زد، و زیرچشمی هم مرا می‌پایید و هم آن شاعر بلندقد را. ته سیگارش را زیر پا له کرد، با همان ابهت همیشگی، نگاهی که آدم را مؤاخذه می‌کرد، حالا یادم نیست که دستش در جیبش بود یا همچنان به سبیلش ور می‌رفت. گفت: «زکی سه!» و با اخمی محسوس یکباره عقب‌گرد کرد و رفت (همان، ۷۵).

گاهی زن در قالب تک‌گویی، از آرزوهایش می‌گوید و نویسنده باز هم یکی از موتیف‌های کلامی هدایت را در آن می‌گنجاند:

دلم می‌خواست با اخم بگویم: «برای چی راه می‌افتی تو این کافه‌ها؟ بتمرگ گوشه‌خانه‌ات. شاید سری زدم [...]». آرزو داشتم یک‌بار، فقط یک‌بار چشم‌هاش بدرخشد؛ لبخندی روی صورتش نقش ببندد و به من بگوید: «یاهو، دیدار به قیامت» (همان، ۹۹).

در همین زمان هدایت و در پاتوق‌های او به‌ویژه کافه فردوسی، با بسیاری از روشنفکران و هنرمندان روبه‌رو می‌شویم؛ از جمله:

ب. مرتضی کیوان

مرتضی کیوان روزنامه‌نگار معروفی بود که ویژگی‌های روشنفکران زمان خود را بازتاب می‌داد. زن در مرور خاطرات کودکی‌اش می‌گوید:

پدر من روزنامه‌نگار بود، عینک می‌زد، سبیل داشت [...]. مادر گفت: می‌رفت [دفتر] روزنامه؛ از صبح به شوق روزنامه راه می‌افتاد و عصر که می‌آمد از خستگی رنگ به چهره نداشت. یک لبخندِ بگویی‌نگویی روی لب‌هاش بود، با یک برقی که تو چشم‌هاش پرپر می‌زد. اما حیف! [...] یک روز گذاشتندش سینه دیوار، بعدها چند تا از شاعرهای معروف برایش شعر گفتند. شب آخر در زندان خواسته بود که یکی دو تا از نویسنده‌ها را ببیند. به یکی‌شان گفته بود: زندگی از دست‌های ما رفت. شما قدرش را بدانید. سعی کنید وارد بازی‌های سیاسی نشوید چون [...] و بعد دیگر نگذاشته‌اند حرفش را بزنند، چون وقت تمام بوده. آن‌وقت او را برده‌اند که آخرین عکسش را هم بگیرند. نگاه کن فقط چشم‌هاش شبیه خودش است [...] (همان، ۷۸).

پ. حسین کاظمی، نقاش و دوست هدایت

گفتم: «همه خیال می‌کنند شما مرده‌اید. من هم گاهی شک می‌کنم. راستی شما مرده‌اید؟».

گفتید: «ما اعتبارمان را از دست داده‌ایم. ما زمین خورده‌ایم».

«شایع است که اعدام شده‌اید.»

«اسم این خیابان‌ها عوض شده، ظاهراً جنگ بوده، چه می‌دانم.»

موهای سرتان سفید شده بود و چند خال از سبیل آنکادرشده‌تان هم سفید می‌زد [...]»

(همان، ۳۷).

ت. مصطفی فرزانه، نویسنده کتاب *آشنایی با صادق هدایت*

در همان لحظه جوان رعنائی که کت و شلوار سرمه‌ای پوشیده بود، با صورت سرخ‌شده، در برابر او قرار گرفت. سرش را کمی کج کرد و با احترامی که یک سرباز به مافوقش می‌گذارد، جلوش صاف ایستاد. بعد چند کتاب را که در روزنامه پیچیده بود، به دست او داد و باز همان‌طور متین و صبور ایستاد. چشم‌های درشتی داشت، با ابروهای هلالی قشنگ، صورت اصلاح‌شده، و سبیل باریک مرتب. فرق سرش را از چپ باز کرده بود و موهای مجعدش روی پیشانی تاب می‌خورد و دوباره بالا می‌رفت. یک لحظه فکر کردم آن جوان رعنا نیست، فرزانه است (همان، ۷۶-۷۷).

ث. محمد نوری، خواننده نایبای ایرانی

آن کامل‌مرد کور کنار در کافه فردوسی یادتان هست؟ تکیه داده به دیوار، آکاردئون می‌زد و گاهی کسی اسکناسی در جیبش می‌گذاشت؟ قیافه‌اش یادتان هست؟ شبیه هیچ‌کس نبود. شبیه خودش بود. عینک سیاهی می‌زد که نوک بینی کوچکش به‌سختی از زیر آن دیده می‌شد، صورت بازاری بود، غبغب داشت، موهاش جوگندمی بود، مجعد بود، شانه‌خورده و تمیز. وقتی لب‌های سرخش می‌جنبید، آدم می‌فهمید که دارد می‌خواند: «ای روزگار نقش و نگاران» کت و شلوارش همیشه طوسی بود، با دکمه‌های بسته، وقار آقامنشانه‌ای داشت که اوایل من می‌ترسیدم اگر پولی در جیبش بگذارم یکباره دست از آکاردئون‌زدن بکشد، عینکش را بالا بدهد و جوری به آدم نگاه کند که یعنی: کار خوبی نکردید!» «ببخشید آقا، چقدر قشنگ می‌نوازید! وقتی نیستید ما گم کرده داریم. سر و صدای خیابان مزخرف است. می‌دانید؟ من از شما خیلی ممنونم، یعنی همهٔ ما.» (همان، ۸۸).

ج. نصرت رحمانی، شاعر

رنگ نخودی در دستشویی را شناختم و یک لحظه احساس کردم، در باز شد و مرد بلندقدی بی‌آنکه خود را بیازد یا فرصت دهد که من خودم را بیازم، گفت: «ما هم هستیم [...]» به من بزیند.

گفتم: «یعنی چی آقا؟!».

گفت: «استخوان‌هام به سیم‌کشی افتاده، خواهش می‌کنم. می‌دانید؟ من شاعرم. نمی‌دانم شما مرا می‌شناسید یا نه. اتفاقاً شاعر خوبی هم هستم».

گفتم: «نخیر. شما را به‌جا نمی‌آورم».

با لبخند سرد و مرموزی گفت: «خیلی عجیب است». و درحالی که آستینش را بالا زده بود، سعی می‌کرد به داخل دستشویی بیاید و من نمی‌گذاشتم [...] سرنگ از دستم افتاد. در دستشویی را رها کردم و با خشمی که همه وجودم را می‌لرزاند، سرتاپای او را چندبار از بالا به پایین و از پایین به بالا با چشم دراندم. او خیلی آرام و مهربان بود.

گفت: «عیبی که ندارد. سهم ما افتاد زمین».

گفتم: «خوب شد؟!».

گفت: «مزه لوطی، خاک است».

گفتم: «دیگر آلوده شده». خم شدم، سرنگ را برداشتم و خواستم پرش کنم توی پیت حلبی کنار دستشویی؛ اما او مچ دستم را در هوا گرفت و گفت: «بزن» (همان، ۵۳ و ۷۳-۷۴).

ج. نیما یوشیج، پدر شعر نو فارسی

گاهی نویسنده از ذهن اشخاص داستان ماجرای را بیان می‌کند که شخصیتی تاریخی در آن نقش دارد و خواننده را دچار این تردید می‌کند که آیا این حوادث قصه است یا واقعیت دارد:

گفتم برایتان؟ موضوع انشای ما مثل همیشه مزخرف بود و من حرف دلم را نوشتم. نوشتم: قوزی‌ها تریاکی بودند و ما قلمدانی‌ها همه عرق‌خور؛ اما دیری نباید که ما هم به تزریق و مرفین روی آوردیم. ما تباه شدیم و هیچ‌کس نمی‌خواست گناهمان را به گردن بگیرد. معلم انشایمان پیرمرد، چشم ما بود!

آیا آمده بودم ایوان دفتر مدرسه به این خیال که در بین آن همه دختر سرمه‌ای پوش مرا پیدا کند. ناامیدش نکردم. به طرفش رفتم.

گفتم: «آقا، دنبال ما می‌گردید؟!».

«آره، آره، دخترجان».

از پله‌ها پایین آمد. گفت: «این انشا را خودت نوشته‌ای؟!».

من شیطان بودم. قد و قواره کوچولوش را چندبار ورنانداز کردم، نگاه خندانی تو چشم‌هاش ریختم، و خواستم بگویم، مخلص شما ایم. اما از دهنم پرید: «جوجه اردک زشت».

هر دو از خنده ریشه رفتیم. گفت: «ای آتشپاره!» (همان، ۱۱۲).

ح. سیمین دانشور، همسر جلال

صدای بوقی شنیدید. به پشت سر برگشتید. یک اتوبوس آبی پای کوه ایستاد و عده‌ای دانشجو پیاده شدند که همگی کفش ورزشی به پا داشتند. آخرین نفر، دختری رنگ‌پریده و لاغر بود که با دو عصای زیر بغل از اتوبوس پایین آمد. یک زن میان‌سال بلندبالا هم در میانشان بود [...] همه دور زن بلندبالا حلقه زده بودند. گویی همگی آنان گوش سپرده بودند که ببینند آن زن چه می‌گوید. گفت: «خیلی خوب این هم بیستون. آنچه در کلاس گفتم رها کنید. طاق بستان را هم رها کنید. نقش سنگ‌های برجستهٔ طاق بستان به امر خسرو پرویز انجام شده؛ دو قسمت درونی و غارمانند آن یادتان هست؟ نقوش بیرونی چطور؟ [...] این چیزها را هم رها کنید. حالا اینجا خود بیستون را ببینید. این یک کوه نیست! این پیکر فرهاد است. روی آن دیوارهٔ صاف قرار بوده که نقش فرهاد را بکشند. اما تنها نقش شیرین و فرهاد در فقرگاه مه‌آباد به‌جا مانده».

بعد رو به دختری که با دو عصای زیر بغل، مقابل کوه ایستاده بود گفت: «تو هم در داستانت فرهاد را نکش. فرهاد در ادبیات چهرهٔ بسیار شیرینی دارد. بسیار محبوب است. نماد عشق است. هرگز، از قول هیچ‌کس به فرهاد نگو، برو بمیر» (همان، ۱۲۳-۱۲۴).

خ. فروغ فرخزاد

نویسنده در قسمتی از رمانش به مرگ این شاعر گرانقدر اشاره می‌کند:

سردابه‌ای دیگر بود که بخار آب گرم در آن موج می‌زد. روی تخت‌سنگی وسط سردابه، زنی سیاه‌گیسو خوابیده بود. در خواب، شما همه، اسم آن زن^۲ را می‌دانستید؛ اما کسی این را به ما نگفته بود. از پیش می‌دانستیم. چشم‌های درشتی داشت با لب‌های گوشتالوی غنچه‌ای و گونه‌های برآمده، و چقدر جوان و تازه بود. انگار که اصلاً نمرده است، خواب است؛ زنی خوش‌تراش را بر سنگ خوابانده‌اند و می‌شویند؛ تر و تازه و نرم. هیچ‌کس را آنجا نمی‌شناختم. سرگردان بودم. و درست وقتی که شما وحشت‌زده از خواب پریدید و گفتید: «من سردم است» [...] من به او نگاه کردم (همان، ۳۳).

د. عارف قزوینی

[...] اما من که خود هستی‌ام را برای یک نگاه دادم، چه می‌توانستم بگویم؟ مثل آن شاعری که عاشق بود و تاب نمی‌آورد و گاه آواز هم می‌خواند؛ شاعری که همه می‌دانستند باید دو جفت کفش زنانه جلوی درگاه اتاق، در برابر چشم‌های او بگذارند تا بیداد کند. در مایهٔ بیداد

می‌خواند، ماهور می‌خواند، شور می‌خواند، تا چشمش به کفش زنانه می‌افتاد، چه شوری برپا می‌کرد (همان، ۴۲).

علاوه بر حضور این شخصیت‌های تاریخی و «پیوند دوگانه» در متن، نویسنده هم در دنیای متن حضور دارد. او همان «باسی» است که همدم تنهایی زن راوی می‌شود؛ همدم شخصیتی که خود آفریده است: «برای آرامش ذهنم، دنبال یک صدای آشنا در سال‌های بعد می‌گشتم. صدایی که بتواند خیالم را از جایی بردارد و جایی دیگر بگذارد. پسری بگوید پروانه! و من بال‌بال زنان به‌سویش بروم.» (همان، ۳۰). این پسر همان باسی است که در دوره کودکی زن حضور دارد. البته، نویسنده در این رمان موضوع نویسندگی‌اش را وارد متن نمی‌کند:

[...] کوچه در گرمای آفتاب بهار درازتر می‌شد، و من هرم رقصان آفتاب را می‌دیدم که از کف کوچه، بی‌رنگ و شیشه‌ای، بالا می‌رفت. بعد سر و کله همدم تنهایی‌ام پیدا می‌شد؛ باسی، آن پسرک موسیاه دربرابرم می‌ایستاد و فقط نگاهم می‌کرد. چه می‌دانست من چه حالی دارم و از کجا آمده‌ام. لابد خیال می‌کرد پیش از این زندگی ما همدیگر را می‌شناخته‌ایم. یا من زود آمده‌ام و هنوز نرفته‌ام، شاید هم رفته‌ام و خیال من باقی است (همان، ۵۲).

۲-۲. بینامتنیت

مؤلفه پسامدرنیستی دیگری که در رمان به چشم می‌خورد، بینامتنیت است. میخائیل باختین، نظریه‌پرداز نامدار روسی، مهم‌ترین ویژگی گفتار را خاصیت گفت‌وگویی یعنی سویه بینامتنی آن می‌داند؛ به این معنا که موضوع سخن هرچه باشد، به هر حال از قبل به گونه‌ای بر زبان آمده است و نمی‌توان از سخن‌های ازپیش گفته‌شده درباره آن موضوع چشم‌پوشی کرد. «نظریه‌پردازان مدرن متون را خواه ادبی خواه غیرادبی، فاقد هرگونه معنای مستقل می‌دانند. متون درواقع متشکل از همان چیزی است که نظریه‌پردازان آن را بینامتنیت می‌نامند.» (گراهام، ۱۳۸۵: ۱۱). اصطلاح بینامتنیت را ابتدا ژولیا کریستوا در شرح آثار باختین به کار گرفت. او با تأکید بر سرشت اجتماعی و دوآوایی زبان، مکالمه‌باوری باختین را با نشانه‌شناسی نوین خود درآمیخت. او معتقد بود واژه ادبی پویا یک ساحت افقی و یک ساحت عمودی دارد. در ساحت افقی «واژه در متن هم متعلق به فاعل نویسنده است و هم متعلق به مخاطب»؛ به عبارتی این ساحت به

ارتباط میان خواننده و نویسنده مربوط است. در ساحت عمودی «واژه در متن به سوی یک پیکرهٔ ادبی پیشین یا هم‌زمان جهت‌گیری می‌کند» که در واقع رابطهٔ متن با متون پیشین یا پسین خود است (همان، ۵۸). لحظهٔ ارتباط مؤلف با خواننده همان لحظهٔ ارتباط متن با موجودیت متون گذشته در خویش است؛ بنابراین محور افقی و عمودی با هم مصادف می‌شوند. امری که موجب بازتوصیف اساسی نظریهٔ باختین دربارهٔ متن مکالمه‌ای می‌شود و در قالب اصطلاح بینامتنیت به اوج خود می‌رسد. در نتیجه، طبق نظریهٔ منطق مکالمهٔ زبان باختین، هیچ سخنی تهی از وجهی بینامتنی نیست. اومبرتو اکو با نوشتن *رمان نام گل سرخ* (۱۹۸۳) مدعی است که «من آنچه را که نویسندگان همواره می‌دانسته‌اند (و بارها به ما گوشزد کرده‌اند) کشف کردم: کتاب‌ها همیشه از دیگر کتاب‌ها سخن می‌گویند، و هر قصه، قصه‌ای است که پیش از این گفته شده است.» (یزدانجو، ۱۳۷۹: ۲۵۰).

در *رمان پیکر فرهاد* گفت‌وگوی بین‌متنی به‌خوبی دیده می‌شود. در این رمان - که موضوع آن ادبیات است - این صداها نه صداهایی از بیرون، بلکه صداهایی از درون دنیای ادبیات هستند. این رمان بیش از هر اثری، به *بوف کور* هدایت مانده‌تر است و این یگانگی عامدانه‌ای است که خواننده را در فضای رمان *بوف کور* قرار می‌دهد. این همانندی‌ها نه در فضای داستان، بلکه در واژه‌ها و جمله‌ها و مضمون اثر نیز به چشم می‌خورد. به کار گرفتن اصطلاحات، نمادها و اشخاص رمان هدایت مانند دو ماه و چهار روز، دو قران و یک عباسی، کویه شمارهٔ ۲۴، زن اثیری / لکاته، درخت سرو، نیلوفر کبود، پیرمرد قوزی و نقاش / راوی همه برای آن است که معرفی می‌خواهد ما را به فضای *بوف کور* ببرد. این قرینه‌سازی‌ها تا بدانجاست که می‌توان گفت *پیکر فرهاد* به‌مثابهٔ حلقه‌های گمشدهٔ *بوف کور* است.

- *بوف کور*:

نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همهٔ نقاشی‌های من از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان، عبا به خودش پیچیده، چنبا تمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود. رو به روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده، به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد، چون میان آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۳).

- پیکر فرهاد:

لباس سیاه بلندی به تن داشتم با چین‌های مورب مثل خطوط مینیاتور، و آن پیرمرد قوزی، عبایی به دوش داشت و شالمه‌ای دور سرش بسته بود، شبیه جوکیان هندی پاهاش را در هم گره انداخته بود و جوری قوز کرده بود که نقاش زیاد معطل نکند، انگشت سبابه دست چپش را به حالت حیرت به لب گذاشته بود و به زمین خیره مانده بود. و حالا خیره بود. من با گل نیلوفر کبودی به طرفش خم شده بودم و نقاش داشت زیر سایه دیوار آن خانه قدیمی، تصویر ما را روی قلمدان می‌کشید (معروفی، ۱۳۸۸: ۶).

- بوف کور:

از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده. اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است. فقط از آن طرف خندق، خانه‌های گلی توسری خورده پیداست و شهر شروع می‌شود (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲).

- پیکر فرهاد: «در برابر ما خانه کاهگلی کوچکی بود که از شهر مهجور مانده بود، تک‌افتاده و غریب.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۶).

- بوف کور: «نگاه می‌کرد، بی‌آنکه نگاه کرده باشد. لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود، مثل اینکه به فکر شخص غایبی بوده باشد.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۵).

- پیکر فرهاد: «دل‌م‌هری ریخت و احساس کردم اگر جلوی خودم را نگیرم با سر به جوی آب می‌افتم. برای همین خودم را نگه داشتم و دیگر فقط سراسری نظری می‌انداختم، بی‌آنکه نگاه کرده باشم.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷).

- پیکر فرهاد:

می‌خواست با چشم‌های یکباره مرا ببعد و آرام بگیرد، و به این فکر کرد که لابد من به یاد شخص غایبی افتاده‌ام. خوب که دقت کرد، دانست به یک پرده نقاشی نگاه می‌کند. شاید به خاطر رنگ‌پریدگی و حالت خسته صورتم احساس کرد، بسیار افسرده‌ام. حتی لبخند به قول او مدهوشانه‌ام آنقدر در نظرش غم‌انگیز جلوه کرد که مطمئن شد منظره روبروش یک نقاشی بر پرده‌ای کهنه و قدیمی است (همان، ۷).

- بوف کور: «آن وقت پیرمرد زد زیر خنده، خنده خشک و زنده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد. یک خنده سخت دورگه و مسخره‌آمیز کرد بی‌آنکه صورتش تغییری بکند.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۶).

- پیکر فرهاد:

پردهٔ نقاشی بر هم خورد. آن وقت پیرمرد قوزی زد زیر خنده، خندهٔ سرد و آزاردهنده‌ای که حتی کلاغ‌ها را بر شاخهٔ درخت‌های دوردست پر داد. من در ذهن او گفتم، خندهٔ سرد و آزاردهنده، اما او گفت، خندهٔ خشک و زنده‌ای که مو را به تن آدم راست می‌کرد. یک خندهٔ سخت دورگه و مسخره‌آمیز کرد، بی‌آنکه صورتش تغییر بکند (معروفی، ۱۳۸۸: ۸).

- **بوف کور:** «از وقتی که او را گم کردم، از زمانی که یک دیوار سنگین، یک سر نمناک بدون روزنه، به سنگینی سرب جلوی من و او کشیده شد، حس کردم که زندگی‌ام برای همیشه بیهوده و گمشده است.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰).

- **پیکر فرهاد:** «ما همدیگر را گم کرده بودیم. انگار کسی دیواری بین ما حایل کرده بود که ما همدیگر را نبینیم. من در تب او می‌سوختم، و او در تب من.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۵).

- **بوف کور:** «آسایش به من حرام شده بود. چه‌طور می‌توانستم آسایش داشته باشم؟» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۰).

- **پیکر فرهاد:** «در ذهنش گفتم آسایش به من حرام شده است، و او گفت، آسایش به من حرام شده است، چطور می‌توانم آسایش داشته باشم؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۶).

- **بوف کور:** «آیا من حقیقتاً با او ملاقات کرده بودم؟ هرگز! فقط او را دزدکی و پنهانی از یک سوراخ، از یک روزنهٔ بدبخت پستوی اطاقم دیدم.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۱).

- **پیکر فرهاد:** «شاید شما در خوابتان مرا دیده باشید، اما او چه؟ او هم مرا می‌شناخت یا فقط دزدکی و پنهانی از یک سوراخ، از یک روزنهٔ بالای رف نگاهم کرده بود؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۱).

- **بوف کور:** «آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر را دیده بودند؟ که رابطهٔ مرموزی میان آن‌ها وجود داشته است؟» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۸).

- **پیکر فرهاد:** «[او] مرا می‌جست و نمی‌یافت، و من او را می‌خواستم و نمی‌توانستم. چرا این‌طور بود؟ آیا ما همدیگر را می‌شناختیم و یا پیش از این زندگی، همدیگر را دیده بودیم؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۱).

- **بوف کور:** «آن‌قدر شب‌ها جلو [ی] مهتاب زانو به زمین زدم، از درخت‌ها، از سنگ‌ها، از ماه- که شاید او به ماه نگاه کرده باشد- استغاثه و تضرع کرده‌ام و همهٔ موجودات را به کمک طلبیده‌ام ولی کمترین اثری از او ندیدم.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹).

- پیکر فرهاد:

آنقدر شب‌ها به ستاره‌ها نگاه کردم که شاید او هم به آسمان نگاهی انداخته باشد هر چند گذرا، آنقدر به پرنده‌ها چشم دوختم که شاید از بالای خانه‌اش گذر کرده باشند. و آنقدر به نسیم سلام کردم که شاید صدای مرا به گوش او برساند، ولی کمترین اثری از او نیافتم (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۲).

- **بوف کور:** «...» اگر می‌توانستم زیر آن درخت سرو بنشینم، حتماً در زندگی من آرامشی تولید می‌شد ولی افسوس به‌جز خاشاک و شن داغ و استخوان دندۀ اسب و سگی که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشید چیز دیگری نبود.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۱).

- پیکر فرهاد:

زیر درختی می‌نشست، به خیال اینکه سرو است. به خیال خود محو مناظر می‌شد اما به‌جز خاشاک و شن داغ و استخوان دنده‌های اسب که مثل یک سبد درهم‌شکسته حصیری بود، و سگ‌های ولگرد که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشیدند، چیزی نمی‌دید (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۰).

- بوف کور:

وقتی که برگشتم گمان می‌کنم خیلی از شب گذشته بود و مه انبوهی در هوا متراکم شده بود، به‌طوری که درست جلو پایم را نمی‌دیدم. ولی از روی عادت، از روی حسّ مخصوصی که در من بیدار شده بود، جلو در خانه‌ام که رسیدم، دیدم یک هیکل سیاهپوش، هیکل زنی روی سکوی در خانه‌ام نشسته (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۲).

- پیکر فرهاد:

شب از نیمه گذشته بود و مه همه‌جا را پوشانده بود. انگار کسی با دست جلو چشم‌هاش را گرفته که به‌درستی جلو پایش را نبیند، اما از روی حس و غریزه خودش را جلو خانه‌اش یافت و درست در لحظه‌ای که می‌خواست کلیدش را در بیاورد، با دیدن من به خود لرزید. همان‌طور که من لرزیدم. از اینکه ناگاه با هیکل سیاهپوش و کلاه و شال گردنش از دل مه درآمد، لرزیدم (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۲).

- بوف کور:

کبریت زدم که جای کلید را پیدا کنم ولی نمی‌دانم چرا بی‌اراده چشمم به‌طرف هیکل سیاهپوش متوجه شد [...] نه، گول نخورده بودم، این هیکل سیاهپوش، او بود. من مثل وقتی که آدم خواب می‌بیند- خودش می‌داند که خواب است و می‌خواهد بیدار شود اما نمی‌تواند- مات و منگ ایستادم؛ سر جای خودم خشک شدم. کبریت تا ته سوخت و

انگشت‌هایم را سوزاند؛ آن وقت یک مرتبه به خودم آمدم، کلید را در قفل پیچاندم، در باز شد؛ خودم را کنار کشیدم، او مثل کسی که راه را بشناسد از روی سکو بلند شد، از دالان تاریک گذشت، و اتاقم را باز کرد و من هم پشت سر او وارد اتاقم شدم [...] (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۲).

- پیکر فرهاد:

کبریت کشید که جای کلید را روی در پیدا کند. ولی در پرتو نور رنجور کبریت، صورت مرا می‌جست و یافت. مثل آدمی که با جسد تجزیه‌شدهٔ خودش مواجه شده باشد، چنان خیره‌ام شد که لحظه‌ای خیال کردم لباس تنم نیست [...] چنان سر جایش خشک شده بود که به نظرم آمد در خواب شما یک تابلو نقاشی از او می‌بینم. کبریت تا انتها سوخت و او یکبار به خود آمد. دسته‌کلیدش را در دست چرخاند و بی‌آنکه نگاه کند، از روی حسّ لامسه کلید را یافت، به قفل انداخت و در را باز کرد. [...] آقامنش خود را کنار کشید، کلاه از سر برداشت و با دست دیگر اشاره کرد که من وارد شوم. من هم با خوشحالی تمام، با حالت زن زجرکشیده‌ای که پناه یافته باشد، جلو افتادم؛ از راهرو تاریک گذشتم، در اتاقش را باز کردم و مثل اینکه آنجا را از قبل می‌شناسم، در تاریکی اتاق، سرگردان ایستادم تا کبریت بکشد [...] (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۲).

- **یوف کور:** «مثل این بود که بی‌اراده آمده بود. آیا ناخوش بود؟ راهش را گم کرده بود؟ او بدون اراده مانند یک خوابگرد آمده بود.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۳).

- **پیکر فرهاد:** «در ذهنش گفتم که از ناخوشی به شما پناه آورده‌ام، نه راه گم کرده‌ام. می‌دانید من خوابگردم، شب‌ها در خواب راه می‌افتم و به سوئی می‌روم. امشب مال شما.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۲۳).

- **یوف کور:** «[...] من مانند غریقی که بعد از تَقْلًا و جان‌کندن روی آب می‌آید، از شدت حرارت و تب به خودم لرزیدم و با سر آستین، عرق روی پیشانی‌ام را پاک کردم.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۴).

- **پیکر فرهاد:** «پیشانی‌اش عرق کرده بود، با سر آستین عرق پیشانی‌اش را پاک کرد و برای اینکه چیزی را از دست نداده باشد، به نگاه کردن ادامه داد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۴).

- **یوف کور:** «برای اینکه او را بهتر ببینم، من خم شدم، چون چشم‌هایش بسته شده بود.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۴).

- **پیکر فرهاد:** «می‌خواستم در برابر خوابی که مثل سیل جارویم می‌کرد، مقاومت کنم. می‌دانستم که نگاه تب‌زده‌اش را به من می‌دوزد [...] آن وقت خم می‌شود و به صورتم زل می‌زند.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۵).

- **بوف کور:**

این دفعه دیگر تردید نکردم، کارد دسته‌استخوانی که در پستوی اطاقم داشتم آوردم و خیلی بادقت اول لباس سیاه نازکی که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود. پاره کردم. مثل این بود که او قد کشیده بود چون بلندتر از معمول به نظر جلوه می‌کرد. بعد سرش را جدا کردم. چکه‌های خون لخته‌شده سرد از گلویش بیرون آمد. بعد دست‌ها و پاهایش را بریدم و همه تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم و لباسش، همان لباس سیاه را رویش کشیدم (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۲).

- **پیکر فرهاد:**

کراواتش را بازکردم، کشش را از تنش درآوردم [...] بعد آرام و آهسته انگار که آدم بخواهد گوشت قربانی قسمت کند، کارد را بر گلویش گذاشتم و سرش را از تنش جدا کردم. چند قطره خون دلمه‌شده به هم پیوسته را سه تکه کردم و همه اجزای بدنش را تکه‌تکه در چمدان جا دادم [...] و ملافۀ خونی را مچاله کردم و در چمدان روی جسد گذاشتم (معروفی، ۱۳۸۸: ۶۷).

- **بوف کور:** «من دست کردم جیسم کرایۀ کالسکه‌چی را بردازم، دو قران و یک عباسی بیشتر توی جیسم نبود.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۶).

- **پیکر فرهاد:** «دست در جیب پیراهنم کردم. دو قران و یک عباسی بیشتر نبوده، آن را به طرف قوزی دراز کردم.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷۱).

این شباهت‌های بی‌شمار همچنان تا پایان در دو اثر به چشم می‌خورند.

اما در این رمان علاوه بر صدای **بوف کور**، آواهای دیگری نیز به گوش می‌رسد که بیانگر رابطه بینامتنی و گفت‌وگوی متن با دیگر متون است. با توجه به موضوع اصلی رمان معروفی، یعنی «عشق» نمادهای دو اسطوره عشق عذری: «شیرین و فرهاد» و «لیلی و مجنون» در پس‌زمینه اثر حضور دارند. زن راوی در چند جای داستان می‌گوید: «پس آهو در دشت چگونه آن خطّ پر پیچ و خم را به‌جا گذاشته بود؟» (همان، ۱۰) یا: «پس آهو در دشت چگونه می‌دوید که می‌توانست خطّ غباری از خود بر جای بگذارد؟» (همان، ۱۳۷).

در لیلی و مجنون آمده است:

آن کس که نه آدمی است، گرگ است
چشمش نه به چشم یار ماند
آهوکشی، آهوئی بزرگ است
رویش نه به نوبهار ماند
گردن مزنش که بی وفا نیست
در گردن او رسن روا نیست

تا آنکه مجنون اسب خود را به صیاد می‌بخشد و آهوان را آزاد می‌کند:

آهو تک خویش را بلو داد
او ماند و یکی دو آهوی خرد
تا گردن آهوان شد آزاد
صیاد برفت و بارگی برد
می‌داد ز دوستی نزار فسوس
بر چشم سیاه آهوان بوس
کاین چشم اگر نه چشم یار است
زان چشم سیاه یادگار است
بسیار بر آهوان دعا کرد
و آن‌گاه ز دامشان رها کرد
رفت از پس آهوان شتابان
فریادکنان در آن بیابان

(نظامی، ۱۳۷۲: ۵۰۹-۵۱۰)

پیرزن دیگری نیز در رمان حضور دارد که جلوه‌ای از زن اثری است. این پیرزن همان پیرزن داستان سنجر مخزن الاسرار نظامی است.

زنی با چشم‌های کم‌سو، شانه‌های فروافتاده و قوزکرده که دسته‌ای از موهای سپید سرش از دو طرف چارقد بیرون مانده بود. یک دست به زانو و دست دیگر به کمرگاه، از چه کسی به ستوه آمده بود که دامن سلطان را گرفته بود و فغان می‌کرد. داد می‌زد که هر چه می‌کشم از تو می‌کشم (معروفی، ۱۳۸۸: ۹۴-۹۵).

در مخزن الاسرار چنین آمده است:

پیرزنی را ستمی در گرفت
کای ملک آزر م تو کم دیده‌ام
دست زد و دامن سنجر گرفت
وز تو همه ساله ستم دیده‌ام
شحنهٔ مست آمده در کوی من
زد لگلی چند فرا روی من
بی‌گنه از خانه به رویم کشید
موی‌کشان بر سر کویم کشید
در ستم آباد زیانم نهاد
مهر ستم برد در خانم نهاد

گفت: فلان نیمشب ای گوژپشت
 بر سر کوی تو فلان را که کشت؟
 خانه من جست که خونی کجاست؟
 ای شه از این بیش زبونی کجاست؟
 شحنه بود مست که آن خون کند
 عریده با پیرزنی چون کند؟
 داوری و داد نمسی بینمت
 وز ستم آزاد نمسی بینمت
 از ملکان قوت و یاری رسد
 از تو به ما بین که چه خواری رسد

(نظامی، ۱۳۷۲: ۴۴)

این پیرزن عکس برگردانی از زن راوی است که دو جنبهٔ اثری و لکاتهٔ او در رمان به تصویر کشیده می‌شود. این زن با دو جنبهٔ یادشده یادآور شاهدخت هندوی گنبدسیاه در روز شنبه و بانوی رویین‌دژ گنبد سرخ در روز سه‌شنبه در هفت‌پیکر است؛ دو شخصیتی که یک جنبهٔ وجودی آن‌ها مثبت و زندگی‌بخش و جنبهٔ دیگرشان منفی و مرگ‌آفرین است.

این زن گاهی با موتیف کلامی «سردم است» و «و این منم؟» (معرفی، ۱۳۸۸: ۴۵، ۵۴ و ۱۳۷) ما را به دنیای درونی و سرد فروغ می‌برد:

من سردم است،

من سردم است،

و انگار هیچ‌وقت گرم نخواهم شد.

ای یار، ای یگانه‌ترین یار، آن شراب مگر چندساله بود؟ (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۹۸)

در آغاز شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» هم می‌خوانیم:

و این منم؛

زنی تنها،

ایستاده در آستانهٔ فصلی سرد (همان، ۲۹۴)

در جای دیگری از متن، نویسنده خیال ما را به دنیای شاعر دیگری می‌برد؛ جایی که همسر مرتضی کیوان، مادر راوی، دربارهٔ همسر خود سخن می‌گوید: «اما حیف، نه به خاطر اینکه شوهرم بود، نه به خاطر خاطراتم، به خاطر انسانیتش از او حرف می‌زنم.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷۸) یا آنجا که دختر از خاطراتش می‌گوید:

من بچهٔ اول بودم، شاید هم آخر. هیچ غذایی دوست نداشتم. یک قاشق به دهنم می‌گذاشتم و لقمه را نمی‌جویدم. آن قدر آن را می‌مکیدم و به یک نقطه خیره می‌شدم که

پدرم گریه می‌کرد. نه به‌خاطر آفتاب، نه به‌خاطر چیز دیگر. مادرم سرش را جلو صورت پدرم خم می‌کرد: «پس به‌خاطر چی؟» - «به‌خاطر دست‌های کوچکش.» (همان، ۵۲).
 ذهن نویسنده ناگهان از دنیای متنی رمان به‌سوی سروده‌ای از احمد شاملو به‌نام «از عموهایت» می‌کوچد و خواننده آشنا با این عبارت را نیز با خود همراه می‌کند؛ گونه‌ای سفر از متنی به متن دیگر:

نه به‌خاطر آفتاب، نه به‌خاطر حماسه،
 به‌خاطر سایهٔ بام کوچکش،
 به‌خاطر ترانه‌ای

کوچک‌تر از دست‌های تو (شاملو، ۱۳۸۰: ۲۳۲)

شگرد گذار از متن‌ها و سر زدن به سده‌های گذشته و متون پیشینیان به‌کمک درهم شکستن بعد زمان، در عصر گذار از مدرنیته و در داستان پُست‌مدرن امری عادی و اختصاصی به‌شمار می‌آید. قرینه‌سازی شخصیت در رمان مدرن با اشخاص داستان‌های کهن یا نسبت دادن اعمال و خویشکاری‌های مشابه، یادآور آن شخصیت‌ها و احیاگر کارهای بزرگ آنان خواهد بود. این شیوهٔ هنری را می‌توان شکلی گسترش‌یافته اما مترقی و نوسازی‌شده از تلمیح دانست. دلبستگی معروفی به نظامی - از میان گذشتگان - بیش از آن است که در سطرهای بالا آورده شد. او در جای دیگری هم از دو شخصیت داستانی و اسطوره‌ای عاشق و معشوق، فرهاد و شیرین، استفاده می‌کند. این دو حتی در بازی‌های کودکانه نیز حضور دارند. فرهاد همان بچه‌خیاط و شیرین همان دختر پادشاه صفحهٔ نه رمان است و خسرو هم همان پسر پادشاه است که به بچه‌خیاط می‌گوید: «بچه‌خیاط، ستاره‌های آسمان چند است؟» بچه‌خیاط گفت: «قبلهٔ عالم، موهای اسب من چند است؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۹).

در جایی از متن، خود نویسنده اذعان دارد که بچه‌خیاط همان فرهاد قصهٔ شیرین و فرهاد است: «چقدر دلم می‌خواست سال‌ها در انتظار بمانم تا شاید کسی از بالای صخره نگاهم کند، یا بدانم آن پیکر جان‌داده بر سنگ کجاست! پیکری که روزگاری بچه‌خیاط بود، به خواستگاری دختر پادشاه می‌رفت.» (همان، ۱۰۱).

معروفی باز هم این تصویر رمانتیک و دلگداز، یعنی پیکر بی‌جان کوهکن را که بر پیکرهٔ صخره‌ای سترگ افتاده است، به‌کار می‌گیرد؛ اما این بار «پیکر فرهاد» بر پردهٔ نقاشی به‌تصویر کشیده می‌شود: «به کنار پردهٔ نقاشی رفتید. نگاهی به صخره انداختید که فرهاد، تیشه را بر فرق

خود کوفته بود و با صورت روی صخره فرود آمده بود؛ با موهای پریشان و آرام خفته بود.» (همان، ۱۲۳). این تصویر ما را به دنیای متن رمان *سال بلوا* می‌برد، آنجا که نوش آفرین می‌گوید: آدمی را روی صخره ساخته بود که خودش صخره شده بود. صورتش را معصومانه به کوه چسبانده بود؛ یک دست در دل سنگ، با دست دیگر تیشه را چنان به سر خود زده بود که کوه شکاف برداشته بود! چی به سر خودش آورده؟ (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

درواقع، معشوق رمان *پیکر فرهاد* حسینی داستان *سال بلوا* را در خاطر زنده می‌کند. بیان خاطره‌ای از روز عاشورا در رمان، یادآور این نکته است: «مردم به خیابان ریخته بودند. کوچک و بزرگ، زن و مرد، همه سینه می‌زدند و حسین حسین می‌کردند. کنار خیابان ایستادم. تو دلم گفتم: [...] برای این یکی بین چه می‌کنند! قشنگ نیست؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۱۴).

فضا و مضمون رمان نیز ما را به یاد *سال بلوا* می‌اندازد. زن اثری همان نوش آفرین است که تا لحظه مرگ در انتظار معشوق (حسینا) به سر می‌برد. حتی شخصیت باسی نیز از *سال بلوا* در این رمان قدم می‌گذارد و همدم تنهایی زن می‌شود: «[...] کوچه در گرمای بهار درازتر می‌شد [...] بعد سر و کله همدم تنهایی‌ام پیدا می‌شد؛ باسی، آن پسرک موسیاه در برابرم می‌ایستاد و فقط نگاهم می‌کرد.» (همان، ۵۲) یا آنجا که می‌گوید: «برای آرامش ذهنم، دنبال یک صدای آشنا در سال‌های بعد می‌گشتم. صدایی که بتواند خیالم را از جایی بردارد و در جایی دیگر بگذارد. پسری بگوید پروانه! و من بال‌بال زنان به‌سویش بروم.» (همان، ۳۰).

این زن، پروانه، با گوشواره‌های صدف و فیروزه‌اش ما را به یاد سورملینا در رمان *سمفونی مردگان* می‌اندازد: «دلش می‌خواست هر بار گوشواره‌ای از صدف یا فیروزه به دو گوشم بیاویزد، اما عادت نداشت.» (همان، ۲۰). باز در جایی دیگر زن می‌گوید: «آره می‌دانید؟ یک لنگه از گوشواره‌ها گم شده.» (همان، ۵۷). در *سمفونی* سورملینا روایت می‌کند: «مادام یوگینه گفت: "دیشب خواب تو را می‌دیدم." گفتم: "چه می‌کردم." گفت: "خیر است. خواب دیدم که آقای آیدین گوشواره ملبله قشنگی به گوش‌هاش آویخته بود."» (معروفی، ۱۳۸۰: ۲۶۵). مادام یوگینه نیز همان پیرزنی است که در *پیکر فرهاد* شال‌گردن ارغوانی‌رنگ می‌بافد:

[...] آن وقت در دل تاریکی، پیرزنی ظاهر شد که شال‌گردن ارغوانی می‌بافت. یا شاید داشت بافته‌اش را می‌گشود. چنین پیرزنی را سال‌ها پیش در سرمای ویران‌کننده شهری دور دیده بودید که کنار آتش نشسته بود و نخ ارغوانی در میل بافتنی‌اش، یا نه در دست‌های تند و تیزش اسیر بود (همان، ۱۲۵).

۳. نتیجه‌گیری

پیکر *فرهاد* رمانی است که از هر گوشهٔ آن صدای متنی به گوش می‌رسد و در بطن هر ماجرای شخصیتی تاریخی به چشم می‌خورد. معروفی با چنین تمهیدی، بسیاری از سخنان خود را در متن داستان جای می‌دهد و آشکارا احساس خود را به شخصیت‌های تاریخی داستانش نشان می‌دهد. او در بحث بینامتنیت، آنجا که آگاهانه این مؤلفه را به کار می‌گیرد، بیشتر به آثار شاعران و نویسندگان دلخواهش نظر دارد. فروغ فرخزاد، احمد شاملو و صادق هدایت و بیش از همه آثار نظامی مورد توجه معروفی است. او با گفت‌وگوی عامدانه میان آثار نظامی و *بوف کور* هدایت، قصد دارد ارتباط میان دو نویسنده را نشان دهد؛ آنچه که در پایان رمان به آن اشاره می‌کند:

احساس می‌کردم ارتباط عمیقی بین هدایت و نظامی وجود دارد. ارتباطی که هرگز شکل عینی نیافت، فقط در ناخودآگاهم موج می‌خورد. اما هرچه فکر می‌کردم نمی‌توانستم آن را تعریف کنم. هدایت چه ربطی به نظامی داشت؟ آیا به خاطر سیلان ذهنی دو هنرمند بود که ورای تاریخ سیاسی مثل ابری ناتمام بر فراز آسمان می‌ایستادند و مدام می‌باریدند؟ آیا برای مینیاتورها بود؟ آیا چیزی در کودکی‌ام دریافته بودم که حالا خاطر من نبود؟ برای گنبدها، پری‌وار زیستن آدم‌ها؟ چرا احساس می‌کردم افسانه‌ای را که مادر بزرگم در هفت‌سالگی برایم گفته بود، به این دو هنرمند مربوط می‌شود؟ پسر پادشاه یا بچه‌خیاط؟ کدامشان *فرهاد* بوده و کدام صادق هدایت؟ (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۴۲).

همچنین، نویسنده در انتخاب شخصیت‌های تاریخی دو نکته را در نظر دارد: هم‌زمانی آن‌ها با هدایت و دیدگاه خود دربارهٔ هر کدام از شخصیت‌ها. او متناسب با سخن خود، شخصیتی از دوران هدایت را برمی‌گزیند و او را با توجه به دیدگاه شخصی‌اش، به شخصیت ماجراجویی در بطن رمانش تبدیل می‌کند. گویی قصد دارد دیدگاهش را به خوانندهٔ داستان منتقل کند؛ زیرا خواننده هنگام روبه‌رو شدن با چنین شخصیت‌های تاریخی‌ای در متن، دچار تردید می‌شود که آیا چنین اتفاقی واقعاً رخ داده است.

مسئله است که معروفی با استفاده از دو شگرد داستان‌نویسی نوین، یعنی «دور باطل» و «بینامتنیت» رمان خود را به داستان‌های پسامدرن نزدیک می‌کند. او علاوه بر این دو مؤلفه، اصل عدم قطعیت را- که مهم‌ترین ویژگی داستان پُست‌مدرن است- در این رمان مبنا قرار می‌دهد. از سوی دیگر، اساس رمان *پیکر فرهاد* بر رؤیا، ابهام و تردید است. هیچ‌چیز در این داستان

قطعی نیست. همه حوادث در فضایی خواب‌زده و رؤیاگونه می‌گذرد و راوی داستان روایتگر حوادثی است که هنوز رخ نداده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان *مقایسه شاخص‌های روایی مدرن- پست‌مدرن در ادبیات داستانی (مطالعه موردی و تطبیقی: پیکر فرهاد، بوف کور، عقل آبی، طوبیا و معنای شب)* است که با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه تهیه شده است.
۲. آیا آن زن شاعر ماجرای کافه فردوسی (صفحه ۹۰) هم فروغ فرخزاد است و آن ماجرا واقعی است؟ آیا آن سه مرد مست- که یکی‌شان موهاش فروری بود و دیگری بینی تیر کشیده‌ای با موهای صاف داشت- از جمع شاعران و روشنفکران آن زمان بوده‌اند؟

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
- پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسا‌مدرنیسم در رمان*. تهران: روزنگار.
- _____ (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی (جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید)*. تهران: نیلوفر.
- شاملو، احمد (۱۳۸۱). *مجموعه آثار*. چ ۲. تهران: نگاه.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۳). *مجموعه اشعار فروغ*. تهران: یاد عارف.
- لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸۶). *نظریه‌های رمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۴). *وضعیت پست‌مدرن*. ترجمه حسینعلی نوذری. چ ۳. تهران: گام نو.
- معروفی، عباس (۱۳۸۸). *پیکر فرهاد*. چ ۷. تهران: ققنوس.
- _____ (۱۳۸۲). *سال بلوا*. چ ۵. تهران: ققنوس.
- _____ (۱۳۸۰). *سقفونی مردگان*. چ ۵. تهران: ققنوس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*. تهران: فکر روز.
- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۷۲). *کلیات خمسه (مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و میخون، هفت پیکر، اسکندرنامه: شرف‌نامه و اقبال‌نامه)*. تصحیح وحید دستگردی. تهران: نگاه.
- هدایت، صادق (۱۳۸۳). *بوف کور*. اصفهان: صادق هدایت.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۱). *ادبیات پسا‌مدرن*. چ ۲. تهران: نشر مرکز.