DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v0i0.81376

وجودشناسی پسامدرن در رمان «پیکر فرهاد» بر اساس نظریهٔ مک‌هیل

سیما پورمرادی [۱]
دکتر رضا صادقی شهپر[۲]

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۳، زمستان ۱۳۹۷

چکیده

در این مقاله، وجودشناسی پسامدرن بر اساس نظریهٔ مک‌هیل در رمان *پیکر فرهاد* به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بررسی می‌شود. برایان مک‌هیل، پست مدرنیسم را ادامهٔ مدرنیسم می‌داند. به اعتقاد او امر غالب در داستان مدرن، معرفت‌شناسی و در داستان پسامدرن، وجودشناسی است. این پژوهش نشان می‌دهد، رمان *پیکر فرهاد* بیشتر به نشان‌دادن جهان‌های ممکن در داستان می‌پردازد و مطابق نظریهٔ مک‌هیل، در بُعد وجودشناسی برجسته‌تر است. در بررسی این رمان، تعامل میان جهان‌های تو در توی «واقعیت» و «خیال» نشان داده شده و با استفاده از نظریهٔ مک‌هیل، ضمن کاویدن تشخیص‌ناپذیری تخیل از امر واقع، تأثیرپذیری و تبعیت واقعیت از خیال به نمایش گذاشته شده است. بنابراین بر اساس نظریهٔ مک‌هیل، *پیکر فرهاد* از جمله رمان‌هایی است که از جنبه‌ای مدرن و از جنبه‌ای دیگر پسامدرن است و نمی‌توان آن را اثری صرفاً مدرن یا صرفاً پسامدرن دانست.

کلیدواژه‌ها: *پیکر فرهاد*، مک‌هیل، پسامدرنیسم، وجودشناسی، عباس معروفی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان. spm9531@gmail.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان. (نویسندهٔ مسئول) R.s.shahpar@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۱۳

۱- مقدّمه

به دنبال ظهور مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات غرب، داستان‌نویسی معاصر ایران نیز تحت تأثیر این دو جنبش ادبی، شاهد آفرینش آثاری از این دست بوده است. یکی از این آثار، رمان *پیکر فرهاد* از عباس معروفی است. رمان مذکور، با دربرداشتن چند شگرد پسامدرنیستی، قابلیت این را دارد که بر اساس نظریهٔ مک‌هیل[1] که رویکردی فلسفی دارد، تحلیل و بررسی شود.

رمان مدرن، اصطلاحی است که به نوع خاصی از رمان که در قرن بیستم به پدید آمد اطلاق می‌شود. در ایران، جریان رمان‌نویسی مدرن در اواخر دههٔ شصت و عمدتاً در دههٔ هفتاد شمسی شکل گرفته است و در واقع خلف صالح رمان مدرن پیش از انقلاب است که با صادق هدایت (بوف کور) شروع شد (هاجری،۱۳۸۱: ۱۵۱). به‌طور کلّی ویژگی‌های رمان مدرن از منظر فرم و محتوا از این قرار است: الف. **فرم در داستان مدرنیستی:** پیچیدگی زبان از طریق روایت به شیوهٔ جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی و تداعی ذهنی، زمان‌پریشی، بی‌مکانی و نبود پیرنگ منسجم، تغییر زاویهٔ دید و تعدّد راوی، انتخاب اسم‌های غیر متعارف یا شخصیت‌های بی‌نام، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیّت، شعرگونگی داستان، پایان مبهم. **ب. محتوا در داستان مدرنیستی:** رویارویی با مدرنیته و بروز پیامدهای شهرنشینی در داستان، نمادپردازی و اسطوره‌گرایی، نگاه معرفت‌شناختی، استفاده از شخصیت ضدّ قهرمان، عدم قطعیت، انزوا، ترس و روان‌پریشی شخصیت، آشنایی‌زدایی و تصنّع‌گرایی (پاینده، ۱۳۹۱، ج۲ : ۲۲-۳۲).

دربارهٔ پست‌مدرنیسم نمی‌توان تعریف جامع و یگانه‌ای ارائه داد. بنا به گفتهٔ گلن وارد، پست‌مدرنیسم چندین نوع است و مفهومی پیچیده دارد (وارد،۱۳۸۳: ۱۵). مثلاً جان بارت پسامدرن را اصطلاحی خشن و اندکی مقلّدانه می‌داند و معتقد است چیزی را عرضه می‌کند که در حال فرودآمدن از اوج است و به سستی در پی کنشی است که باید دنبال شود (به نقل از: مک‌هیل،۱۳۹۲: ۲۶). یکی از دلایل این اختلاف نظرها دربارهٔ پست‌مدرنیسم این است که برخی از نظریه‌پردازان میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، به گسست و جدایی قائلند و آن‌ها را دو نحلهٔ جدا از هم می‌دانند، اما گروهی دیگر، پسامدرنیسم را ادامهٔ مدرنیسم می‌دانند و برایان مک‌هیل از این دستهٔ اخیر است (پاینده،۱۳۸۹: ۳۲). با

1. Brian McHale

تمام اختلاف نظرها در این زمینه، ویژگی‌های مشترکی هست که بر آن اساس می‌توان اثر پست‌مدرن را از غیرِ آن تا حدی شناسایی کرد؛ ویژگی‌هایی چون بی‌ثباتی و پیش‌بینی‌ناپذیری داستان، آشفتگی و عدم قطعیت، ساختار پیچیدهٔ اثر، فراداستان یا نوشتن داستانی دربارهٔ داستان، پرداختن به روان‌پریشی و انواع جنون و ...(شایگان‌فر،۱۳۹۰: ۲۱۹-۲۲۰).

یکی از نظریه‌پردازانی که مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را جدا از هم نمی‌داند و معتقد است که پست‌مدرنیسم ادامهٔ مدرنیسم است، برایان مک‌هیل است. او معتقد است برای تشخیص آثار مدرن از پست مدرن نه آن‌چنان باید دامنه را تنگ کرد که به ندرت بتوان اثری را پست‌مدرن دانست و نه آن-چنان آن را گسترده کرد که هر اثری را پست‌مدرن دانست، بلکه باید راهی میانه در نظر گرفت (مک-هیل،۱۳۹۲: ۲۸). در نظریهٔ او سه اصطلاح «عنصر غالب»، «معرفت‌شناسی» و «وجودشناسی» بارها تکرار می‌شود. مک‌هیل معتقد است که تفاوت اساسی و ذاتی میان داستان‌های مدرن و پست‌مدرن وجود ندارد. در داستان‌های پست‌مدرن وقتی از چیستی جهان سخن به میان می‌آید، مسئلهٔ شناخت جهان هم مطرح است اما اولویت با مسائل هستی‌شناختی است نه معرفت‌شناختی. «عنصر غالب» اصطلاحی مناسب است که این اولویت را نشان می‌دهد (پاینده،۱۳۹۰،ج۳: ۳٤۰). «معرفت‌شناسی» و «وجودشناسی» نیز دو اصطلاح فلسفی هستند که فهم نظریهٔ مک‌هیل بدون درک آن‌ها ممکن نیست. از دیرباز این پرسش مطرح بوده که مقصود از «دانستن»(معرفت) چیست و در این باره نظریه‌های بسیاری مطرح شده است. می‌توان گفت «معرفت‌شناسی»، تلاش برای پاسخ دادن به این دو پرسش اساسی است: «ما چه چیزی را می‌توانیم بدانیم؟» و «شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟»(همان: ۳۳٦-۳۳۷). «به استدلال مک‌هیل عنصر غالب در ادبیات مدرنیستی معرفت‌شناسی است و حال آن‌که در ادبیات پسامدرنیستی عنصر غالب، وجودشناسی است» (پاینده،۱۳۸۸: ٦۳). بنا بر نظریهٔ مک‌هیل در داستان پست‌مدرن، هستی‌شناسی جایگاه برجسته‌تری نسبت به معرفت‌شناسی دارد. داستان در بُعد هستی‌شناسی، جهان یا جهان‌هایی را خلق و توصیف می‌کند. متن در این هستی و امکان جدید، کاری به درستی و نادرستی شناخت خود از جهان خلق شده ندارد، بلکه بیشتر در صدد تجربه کردن و توضیح دادن آن است. به پس‌زمینه رانده شدن معرفت‌شناسی در داستان‌های پسامدرن بدین معناست که این داستان‌ها را می‌توان از نظر عناصر مدرنیستی‌شان بررسی کرد، اما

معرفت‌شناسی مدرن در آن‌ها کم اهمیت‌تر از وجودشناسی پسامدرن است. بنابراین، از منظر نظریهٔ مک‌هیل یک داستان می‌تواند از جنبه‌ای مدرن و از جنبه‌ای پسامدرن باشد (پاینده،۱۳۹۰،ج۳: ۳٤۱).

وجودشناسی ناظر بر نظریه‌ای است که تبیینی از وجود یا هستنده‌ها به دست می‌دهد. نویسندهٔ پسامدرن می‌کوشد تا از طریق رویدادهای داستانش این پرسش‌های فلسفی را به ذهن خواننده متبادر سازد: «هر جهان چه ماهیتی دارد؟ انواع مختلف جهان‌ها کدامند؟ این جهان‌ها چگونه تشکیل می‌شوند و از چه نظر با هم تفاوت دارند؟ وقتی جهان‌های متفاوت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند یا هنگامی که مرز میان آن‌ها نقض می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد» (مک‌هیل،۱۹۹٦: ۳۳۹).

۱-۱- بیان مسئله، ضرورت و پرسش‌های پژوهش

بررسی و تحلیل رمان فارسی از منظر نظریه‌ای پست‌مدرن با رویکردی فلسفی مانند نظریهٔ مک‌هیل می‌تواند اندیشه‌های فلسفی یک داستان فارسی و تأثیر جریان پست‌مدرنیسم بر آن را نشان دهد. در این میان، رمان *پیکر فرهاد* عباس معروفی، به دلیل داشتن داستان‌های درونه‌ای و جهان‌های داستانی تو در تو و تداخل سطوح روایی، گزینهٔ مناسبی برای بررسی از منظر نظریهٔ مک‌هیل است. ما در این مقاله برآنیم تا به شیوهٔ نقد عملی و با توجّه به شواهد موجود در متن، به بررسی رمان *پیکر فرهاد* بپردازیم و به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم: آیا این رمان، مدرن است یا پسامدرن؟ و بر اساس نظریهٔ مک‌هیل، عنصر غالب در این رمان، وجودشناسی است یا معرفت‌شناسی؟

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

اگرچه برخی مقالات دربارهٔ رمان *پیکر فرهاد* نوشته شده و از مناظر گوناگون نقد شده است اما تاکنون از منظر وجودشناسی پسامدرن و بر اساس نظریهٔ مک‌هیل بررسی نشده و از آنجا که تحلیل این رویکرد فلسفی و هستی‌شناسانه در *پیکر فرهاد* مغفول مانده است، نگارندگان به بررسی این موضوع در رمان مزبور پرداخته‌اند تا جنبه‌های پنهان دیگری از این رمان، برجسته و آشکار شود. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) در کتاب «صد سال داستان‌نویسی ایران» اشاراتی کوتاه به برخی ویژگی‌های این رمان کرده است. محمودی، علیرضا و فرشته سرحدی قهری (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «بررسی ساختار روایی *پیکر فرهاد* عباس معروفی از منظر جریان سیّال ذهن» به این نتیجه رسیده‌اند که نویسنده با استفاده از برخی شگردهای جریان سیّال ذهن، توانسته است تا حدّ زیادی این رمان را به آثار جریان سیال ذهن نزدیک

کنـد. ایرانـی، محمـد و مـریم رضـا بیگـی و مـریم قربانیـان (۱۳۹۲)، در پژوهشـی بـا نـام «شـیوهٔ شخصیّت‌پردازی دو وجهی در *پیکر فرهاد* عباس معروفی» به دو وجهی بودن و نامشخص بـودن مـرز شخصیت‌ها پرداخته‌اند. مقالهٔ «زمان روایی در *پیکر فرهاد*» نوشتهٔ قربانیان، مریم و حسـن اکبـری بیـرق (۱۳۹۱) به بررسی عنصر زمان در این رمان پرداخته است. «بررسـی تطبیقـی روایـت در بـوف کـور و پیکر فرهاد معروفی» نوشتهٔ اسکندری، علی‌اصغر و صادق جوادی (۱۳۹۲)، مقالهٔ دیگری اسـت کـه بـه شگردهای روایی دو رمان مذکور و تمایز روایی آن‌ها پرداخته است.

۱-۳- محتوای اثر

پیکر فرهاد، رمانی است که مسیر نامنظم و آشفتهٔ رؤیاها، وهم و خیالات زن روی جلـد قلمـدان بـوف کور را روایت می‌کند. نقشی، عاشق نقاش خود شده است. عاقبت تصـمیم مـی‌گیـرد از پـردهٔ نقاشـی بیرون آید و به جستجوی چشم‌هایی برود که به زندگی‌اش معنـا داده‌انـد. او در جسـتجوی نقّـاش بـه کافه‌ای راه می‌یابد که پاتوق هدایت است. در برخی بخـش‌هـا، صـدای نویسـنده از دهـان زن بیـرون می‌آید تا مشغله‌های دههٔ ۷۰-۱۳۶۰ خود را بازگو کند. زن، نقش‌خیالی پرسه‌زن بین فضای رمان بـوف کور و زمانهٔ هدایت و زمانهٔ معروفی است؛ نخست از خاطرات خود می‌گوید و از پدر- روزنامـه‌نگـار اعدامی، مرتضی کیوان- یاد می‌کند. آن‌گاه از آشنایی خود با نقّاش می‌گوید که با لکّاته زندگی مـی‌کنـد. سپس ضمن جستجوهایش به هدایت داستان‌نـویس برمـی‌خـورد (ر.ک. میرعابـدینی،۱۳۷۸، ج ۳ و ٤: ۱٤۸۸-۱٤۸٦).

۲- بحث و بررسی

رمان *پیکر فرهاد* از جمله رمان‌هایی است که مطابق با نظریهٔ مک‌هیل، هـم مـی‌توانـد مـدرن محسـوب شود و هم پسامدرن. شاید در نگاه نخست به دلیل حضور چشـمگیر شـگردهای مدرنیسـتی، رمـان را یکسره مدرن بپنداریم، اما همان‌گونه که در بخش‌های بعـدی نقـد حاضـر بـا اسـتناد بـه مـتن داسـتان استدلال خواهیم کرد، در این رمان، علی‌رغم اینکه دیدگاه معرفت‌شناسی مدرن نمـود یافتـه اسـت، امـا سیطرهٔ وجودشناسی پسامدرن بر رمان محسوس‌تر است، از ایـن رو، رمـان، مـرز مدرنیسـم را درمـی-نوردد و به ساحتی پسامدرن وارد می‌شود.

۲-۱- وجودشناسی پسامدرن در رمان پیکر *فرهاد*

مک‌هیل با اتخاذ کردن نوعی هستی‌شناسی بر اساس نظریهٔ جهان‌های ممکن (یعنی بر حسب سطوح گوناگون در هستی‌شناسی)، برای سطوح روایی ژنت طرحی نو می‌افکند و اذعان می‌کند که تداخل سطوح روایی که به وسیلهٔ تجاوز در سطوح به وجود می‌آید، ملاحظات هستی‌شناسی را برمی‌انگیزد (بامشکی، ۱۳۹۳: ۸و۹). در تداخل هستی‌شناسانهٔ مک‌هیل، تداخل به طور فیزیکی در دو سطح روایی متمایز رخ می‌دهد یعنی افراد دو سطح متمایز وارد سطوح یکدیگر می‌شوند (همان: ١٤).

داستان پیکر فرهاد پرسش‌های وجودشناختی را با استفاده از تمهیداتی چون: بینامتنیت، عدم قطعیت وجودشناختی، و برخی ویژگی‌های فراداستانی برجسته می‌کند. این ویژگی‌ها از آنجا که سبب تداخل سطوح روایی می‌شوند و یا آن را تشدید و تقویت می‌کنند در این بخش بررسی می‌شوند. آن-گاه به انواع تداخل سطوح روایی و نمونه‌های آن در متن اشاره و ضمن بیان کارکرد این ابزار در رمان مورد نظر، ادعای مقاله اثبات می‌شود.

معرفت‌شناسی مدرن کوششی است برای پاسخ به دو پرسش اساسی: یکی اینکه « ما چه چیز را می‌توانیم بدانیم؟» و دیگری اینکه «شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟» (پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۳۳٦). این ویژگی در غالب جملات و پرسش‌های موجود در متن رمان به خواننده القا شده است:

من که بودم و به کجا می‌رفتم؟ چرا کسی به من نمی‌گفت؟ (معروفی،۱۳۸۲: ۷۷)

به کی باید اعتماد کرد؟ دست چه کسی را باید به خاطر انسان بودن بوسید، و به کجا می‌توان پناه برد؟ آیا اصالت نقش عمده را بازی می‌کرد؟ آیا پیش از اینکه آدم با کسی مصاحب شود باید از او بپرسد که اصل و نسبش چیست؟ (همان: ۷۹).

حال اگر از منظر نظریهٔ مک‌هیل به بررسی پیکر *فرهاد* بپردازیم، متوجه می‌شویم در این رمان، معرفت‌شناسی مدرن به پس‌زمینه رانده شده است تا وجودشناسی پسامدرن در آن به عنوان عنصر غالب برجسته گردد. اصطلاح ماهیت وجودشناسانهٔ داستان به نوعی با برایان مک‌هیل گره خورده است. وی با وام‌گیری اصطلاح «عنصر غالب» از یاکوبسن، فرمالیست روسی، این عنصر را جزء کانونی اثر می‌داند و عنصر غالب و برجسته در داستان پسامدرنیستی را ماهیت وجودشناسانهٔ آن می-شمارد (مک‌هیل،۱۳۸۳: ۱۳۵). در رمان مذکور، هستی و وجود در قالب مفهومی چندبعدی نمایان است و آن معنای ساده و سابق خود را نقض کرده است. نویسنده در این داستان، تشخیص‌پذیری

تخیّل از امر واقع را کاویده است و درهم تنیده شدن ساحت خیال و واقعیت را به عنوان یکی از موتیف‌های آن معرفی کرده است تا بدین وسیله خواننده با نگرشی نو به کیفیت وجودی خود بیندیشد. پرسشی که عموماً با خواندن رمان به ذهن می‌رسد آن است که هستی انسان تا چه اندازه واقعی و تا چه حد غیرواقعی است؟ این همان پرسش وجودشناختی تعبیه شده در *پیکر فرهاد* است که در وهلهٔ اول با سه شگرد پسامدرنیستیِ «بینامتنیّت»، «عدم قطعیت وجودشناختی» و «فراداستان» نمود یافته است.

مهم‌ترین شگرد این رمان، رابطهٔ بینامتنی آن با رمان بوف کور صادق هدایت است که به دلیل ارتباط این شگرد با تداخل سطوح روایی لازم است ابتدا درباره آن توضیح دهیم. شخصیت‌های رمان مذکور یکی از شخصیت‌هایی هستند که از متن تخیلی (بوف کور) به عاریت گرفته شده‌اند، مانند زن اثیری روی جلد قلمدان، پیرمرد قوزی، لکاته و نقاش و دیگری شخصیت‌های واقعی مانند هدایت، پروانه، دختر مرتضی کیوان. از آنجا که بدون داشتن پیش‌زمینهٔ ذهنی از رمان بوف کور و شخصیت-هایش، فهم عمیق پیکر فرهاد آسان نخواهد بود، لذا می‌توان گفت که این رمان، مفهوم خود را وام‌دار رابطه‌اش با متنی دیگر است. همسانی پیرنگ، شیوهٔ روایی یکسان (جریان سیال ذهن)، اعتقاد به تناسخ، استفاده از نمادهای مشترک مانند نیلوفر کبود و درخت سرو، از جمله وجوه اشتراک این دو متن است که تأثیرپذیری معروفی را از هدایت در رمان خود نشان می‌دهد. مثلاً درون‌مایهٔ کلام متن اول (بوف کور) که همان عشق، مرگ و تقدیر است به متن دوم (*پیکر فرهاد*) نیز انتقال یافته است. همچنین در بوف کور، پیرمرد قوزی نقش نعش‌کش و در پیکر فرهاد، به عنوان کالسکه‌چی حضور دارد و نیز وجود برخی واژه‌ها همچون لکاته و رجاله (معروفی،۱۳۸۲: ۵۱ و ۱۰۰و ۱۱۵) و زن تصویر روی قلمدان، همگی حاکی از وجود ارتباط بینامتنی *پیکر فرهاد* با *بوف کور* است. علاوه بر رابطهٔ بینامتنی این اثر با *بوف کور*، گفت‌وگوی این متن با متون دیگری نظیر اسطورهٔ شیرین و فرهاد نظامی نیز به چشم می‌خورد.

از آنجا که ویژگی‌های فراداستانی نیز در تداخل سطوح، نقش مهمی دارند لذا قبل از ورود به بحث تداخل لازم است به برخی از ویژگی‌های فراداستانی این رمان اشاره شود. علی‌رغم اینکه نویسنده در این داستان، روش‌ها و فنون نویسندگی خود را آشکار نمی‌کند، اما می‌توان گفت *پیکر فرهاد* رمانی دربارهٔ داستان‌نویسی است، زیرا حضور شخصیت‌هایی از متنی دیگر (بوف کور) در آن و

نیز نمود مستقیم و غیر مستقیم نویسندگانی چون صادق هدایت، نظامی، مرتضی کیوان و فروغ فرخزاد در رمان، ناخودآگاه داستان و داستان‌نویسی را به ذهن متبادر می‌کند. جنبهٔ فراداستانی *پیکر فرهاد* درصدد برجسته کردن درون‌مایهٔ اختیارات و معذوریت‌های نویسنده در خلق شخصیت‌ها است. داستان در پی ایجاد این پرسش در ذهن خواننده است که آیا شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی برای همیشه در قالبی که نویسنده تعیین می‌کند فهمیده می‌شوند یا اینکه می‌توان آن‌ها را به گونه‌ای دیگر نیز تفسیر کرد؟ در این رمان، زن اثیری روی جلد قلمدان که در بوف کور مجال سخن گفتن نیافت، این‌بار به دلیل عدم حضور نویسنده، لب می‌گشاید و داستان زندگی خود را روایت می‌کند. در کل، برخی ویژگی‌های فراداستانی را در این رمان می‌توان یافت. یکی از این ویژگی‌ها نقیضه یا پارودی است که بازتاب انتقادی و طعنه‌آمیز گذشته در اثر جدید است (Hutcheon,2002: 89) است که برای مثال می‌توان گفت در بوف کور، این جسد لکاته است که توسط نقاش تکه‌تکه می‌شود اما در پیکر فرهاد، جسد نقاش توسط لکاته قطعه قطعه می‌شود. (ر.ک. معروفی،۱۳۸۲: ٦٧).

نام‌گذاری‌های دلبخواهی و نامتعارف و استفاده از شخصیت‌های بی‌نام نیز شگرد دیگری است که نویسندهٔ پیکر فرهاد «برای از هم گسیختن پیوندهای مرسوم میان جهان داستانی و واقعی» (وو، ۱۳۸۳: ١٣٤–١٣٥) از آن سود برده است تا نشان دهد که هویّت انسان‌ها فاقد هر گونه شالوده‌ای است و از این طریق بی‌ثباتی دنیای توصیف شده در داستان را به نمایش بگذارد و عنصر عدم قطعیت را در رمان پدیدار سازد. در این اثر، برای راوی داستان، اسم خاصّی در نظر گرفته نشده است، حتی معشوق زن نیز نام خاصی ندارد و با لفظ «شما» یا «او» مورد خطاب قرار می‌گیرد. اسامی دیگری چون لکاته، پیرمرد قوزی، مرد کامل کور یا قهوه‌چی یک‌چشم، مرد کلاه شاپویی و مرد موبور و اخموی قلمدانی و باسی، پسرک موسیاه، همگی نام‌های نامتعارفی هستند که برای شخصیت‌ها انتخاب شده است. نامشخص بودن هویّت شخصیت‌ها موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف شده در رمان شده و لذا منجر به عدم قطعیت و برجسته شدن ساختار وجودشناسانهٔ آن می‌شود (مک‌هیل،۱۳۸۳: ۱۳۹).

ویژگی دیگر فراداستانی، چهارچوب‌شکنی است که پاتریشیا وو[1] از ترفندهای آن این‌گونه یاد می‌کند: قصه در قصه، اغتشاش در سطوح وجودشناسی یا انتولوژیک از طریق درآمیختن رؤیاها،

1. Patricia Waugh

خواب‌ها، حالات توهمی و بازنمایی‌های تصویری که در نهایت از امور ظاهراً واقعی متمایز است (وو،۱۳۹۰: ٤٧). در توضیح این مطلب می‌توان به پیوندهایی که نویسنده بین داستان خود و افسانه-های ماندگاری چون: فرهاد و شیرین، داستان پادشاه و ماهی طلایی، داستان پادشاه و بچه خیاط، قصهٔ سیب و آدم و حوا، کوه قفقاز و اسطورهٔ پرومته، جوجه اردک زشت و برزگر و بلدرچین، برقرار کرده است، اشاره کرد. از میان داستان‌های درونه‌ای رمان، داستان بوف کور هدایت و اسطورهٔ شیرین و فرهاد به دلیل وجود مضمون‌های مشترک متعددی چون عشق و مرگ و تقدیر و نیز شباهت‌های ساختاری و شخصیتی، همپیوندی بیشتری با رمان پیکر فرهاد دارند که در بخش تداخل سطوح دربارهٔ آن توضیح خواهیم داد.

نویسندهٔ پیکر *فرهاد*، با کاربست دومین ترفندی که پاتریشیا وو از آن یاد کرده است به شکل تلفیق خواب و رؤیا و حالات وهم‌گونه با واقعیت و به نمایش گذاشتن ساحتی خواب‌گونه، خواننده را وادار به ژرف‌اندیشی دربارهٔ پیامدهای وقایع و رخدادهای گوناگون می‌کند. او می‌خواهد به خواننده گوشزد کند که تقابل‌های دو جزئی مانند «رؤیا/ واقعیت» و «سلامت روان/ جنون» و یا «قربانی/ متجاوز»، همگی حالاتی انعطاف‌پذیر و سیال‌اند که می‌توانند به آسانی به یکدیگر تبدیل شوند: *«این چیزها در بیداری اتفاق نمی‌افتد، یا اگر بیفتد، در و تخته‌اش به‌هم جور نمی‌آید. فقط در خواب سلسله وقایعی با نظمی ناشناخته آدم را اسیر خود می‌سازد و از دنیای بیداری دور می‌کند. اما من که خواب نبودم، همهٔ وقایع در بیداری بر من گذشت. به باتلاقی افتاده بودم که نمی‌بایست دست و پا می‌زدم. باتلاقی که هرچه تقلا می‌کردم بیش‌تر فرو می‌رفتم. اسیر در گردابی تند که می‌بایست خودم را تسلیم می‌کردم...» (معروفی، ۱۳۸۲: ٦٦). (برای نمونه‌های بیشتر ر.ک. همان:١٠٦و٦٣و٦٢و...).*

مواردی این چنین حاکی از آن است که این رمان با رویکردی نسبتاً فراداستانی چشم‌اندازی بدیل از داستان‌نویسی ترسیم می‌کند و به امکانات بالقوه در داستان‌نویسی اشاره می‌کند. داستان با نگاهی تلخ و غم‌انگیز این‌گونه به فرجام می‌رسد که گویی شخصیت زن تصویر روی جلد قلمدان به رغم رهایی از قید و بندهای متن اوّلیّه و عدم حضور نویسنده در متن دوم، همچنان توان رقم زدن سرنوشتی بدیل و مطلوب را برای خویشتن ندارد و مقهور متنیت است: *«از رحم مادری به دنیا پا می-گذاشتم. دنیایی که در اولین لحظهٔ ورود بایستی ساز گریه را کوک می‌کردم و با تمام وجود از ته دل*

ضجّه می‌زدم» (همان: ۱۳۸). اینجاست که پرسش وجودشناختی دیگری به ذهن متبادر می‌شود که خود ما چقدر اسیر متنیت تاریخی یا فرهنگی‌مان هستیم؟

پیکر فرهاد خواننده را به تفکّر دربارهٔ جهان ادبیات داستانی و نسبت آن با جهان پیرامون وامی‌دارد. شگردهایی چون «بینامتنیّت» و «عدم قطعیت وجودشناختی» -که در بخش بعدی راجع به آن توضیح داده شده است- و «فراداستان»، نشان‌دهندهٔ تداخل این دو جهان و القا کنندهٔ این پرسش به ذهن هستند که کنش‌گری ما در مقام خواننده به چه میزان همین الگوها را از کنش‌گری شخصیت‌های داستانی بازتولید می‌کند؟

اکنون در این بخش به بررسی تداخل سطوح روایی در رمان پیکر فرهاد می‌پردازیم.

۲-۲- تداخل سطوح روایی

در روایت‌هایی که دارای داستان درونه‌ای هستند سطوح روایی مختلفی به وجود می‌آید که امکان آمیختگی و فروروی این سطوح در یکدیگر وجود دارد. هر نوع حرکت شخصیت‌ها یا راوی از هر سطح سلسله مراتبی در یک سطح زبرین یا زیرین، جایی که امکان آن اصلا وجود ندارد، تداخل سطوح روایی است (بامشکی،۱۳۹۳: ۵). تداخل سطوح روایی از سوی مک‌هیل به مثابهٔ یک اتصال کوتاه میان جهان تخیلی و سطح وجودشناسانه‌ای که نویسنده اشغال می‌کند توصیف می‌شود(McHale: 1987: 213، نقل از: بامشکی،۱۳۹۳: ۵).

۲-۲-۱- انواع تداخل سطوح روایی

الف- حرکت از سطح فراداستانی به فروداستانی: این مورد حرکت و دخالت راوی برون‌داستانی در سطح داستانی است که به شکل‌های مختلف بروز می‌کند: خطاب راوی به شخصیت، متعلق دانستن شخصیت به خود از سوی راوی، آگاهی راوی از آنچه میان شخصیت‌ها رخ می‌دهد و بیان نکردن آن به خواننده. یا حرکت و دخالت خواننده در سطح داستانی است: مثلا درخواست و دستور راوی به خواننده برای انجام کنشی در سطح داستانی. ب- حرکت از سطح فروداستانی به فراداستانی: در این حالت، حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برون داستانی رخ می‌دهد: مثل تعامل شخصیت با نویسنده، شکایت شخصیت از راوی خود، خطاب شخصیت به خواننده، استفاده از فعل زمان حال در داستانی متعاقب بیشتر به منظور وادار کردن راوی برای ادامهٔ عمل روایت‌گری، جهش از یک فضا به

فضای دیگر مانند جهش شخصیت از سطح داستانی خود به سطح داستان‌های پیشین، و ارجاع شخصیت‌ها به داستان‌های قبلی، یا حرکت و دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی.(بامشکی،۱۳۹۳: ۱۳)

۲-۳- تداخل سطوح روایی در رمان *پیکر فرهاد*

در رمان پیکر فرهاد هر دو نوع تداخل وجود دارد.

۲-۳-۱- حرکت از سطح فراداستانی به فروداستانی

در این نوع تداخل به حضور و ایفای نقش شخصیت‌های حقیقی و تاریخی در سطح داستانی رمان پیکر فرهاد و نیز به دخالت و حضور برخی شخصیت‌های داستانی پیشین که مربوط به داستان‌های دیگر هستند می‌توان اشاره کرد. در رمان مذکور، شخصیتی داستانی با شخصیتی حقیقی و تاریخی صحبت می‌کند و این بدان معناست که دو ساحت وجودی(تخیل و واقعیت) درهم می‌آمیزند. مثلاً در صحنه‌ای از رمان، زن، شخصیت اصلی که شخصیتی غیرواقعی و داستانی است در کافه فردوسی که مکانی حقیقی و پاتوق هدایت بوده حضور می‌یابد و با صادق هدایت که شخصیتی حقیقی است و نیز با روشنفکران آن دوره، صحبت می‌کند (معروفی، ۱۳۸۲: ٤٩).

حضور شخصیت‌های بوف کور در جهان داستانی دیگری به نام *پیکر فرهاد* پرسش‌هایی را به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد. در این رمان زندگی شکلی داستان‌گونه به خود می‌گیرد و این موضوع به طرح پرسش‌های وجود شناختی در ذهن خواننده منجر می‌شود. مثلاً بودن (وجود داشتن) یعنی چه؟ آیا یک تجربهٔ ادبی می‌تواند با یک تجربهٔ واقعی برابری کند؟ آیا حضور شخصیت‌های یک داستان در جهان داستانی دیگر می‌تواند واقعی‌تر به نظر برسد؟

برجسته شدن عنصر وجودشناختی در این داستان علاوه بر بینامتنیت، با تمهیدات دیگری نیز انجام شده است. سراسر داستان پیکر فرهاد با شخصیت‌ها و رویداد محوری‌اش وضعیتی را به وجود آورده است که مک‌هیل، آن را «عدم قطعیت وجودشناختی» می‌نامد. در توضیح این اصطلاح باید گفت، خواندن داستان پسامدرن یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگی-هایی در این داستان خلق شده است. داستان‌های پسامدرن با این خصیصه، از داستان‌های مدرن متمایز می‌شوند که از دادن پاسخ قطعی به این پرسش سرباز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت

وجودشناختی می‌کنند. از جمله تبلورهای عدم قطعیت وجودشناختی در این داستان‌ها این است که شخصیت‌هایی از تاریخ گذشته یا از داستان‌هایی دیگر به متن وارد می‌شوند و در آن ایفای نقش می‌کنند. حاصل این عدم قطعیت وجودشناختی، «فراداستان تاریخ‌نگارانه» است که در آن، تاریخ و تخیل در هم می‌آمیزند و مرز بین آن‌ها مخدوش می‌شود (پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۳٤۲). در داستان پیکر فرهاد نیز این عدم قطعیت وجودشناختی با حضور صادق هدایت که شخصیتی تاریخی و حقیقی است و نیز حضور شخصیت‌هایی از بوف کور در داستان آشکار می‌شود. در مثال‌های زیر می‌توان این نوع حضور و نهایتاً درآمیختن واقعیت و خیال و مخدوش شدن مرز آن‌ها را دید:

«پیرمرد قوزی خندهٔ خشکی کرد که مو به تنم راست شد...قوزی گفت: البته بیخود و بی‌جهت که این کار را نمی‌کنند هان. با چربی آدم صابون درست می‌کنند...» (معروفی، ۱۳۸۲: ٦٥).

«از پنجره، او (اشاره به صادق هدایت) را دیدم. برخلاف عادت، کتش را درآورده بود و تند و تند به سیگارش پک می‌زد...من نیم‌رخش را می‌دیدم و احساس می‌کردم دیگر تحمل ندارد. آدمی که می‌خواهد تکانی به جامعه بدهد اما نمی‌شود...» (همان:٧٦).

«گوشه‌ای می‌نشست، کلاه‌شاپواش را تا دم ابروهاش پایین می‌کشید. با دو انگشت سبابه و شست لب سبیلش را لمس می‌کرد. چشم‌های سیاهش را به ما می‌دوخت...» (همان:٤٧).

گفتیم که کل داستان پیکر فرهاد با شخصیت‌ها و رویدادهایش موجد وضعیت عدم قطعیت وجودشناختی است؛ برای مثال، چه وضعیتی به لحاظ وجودشناختی، نامأنوس‌تر و شگفت‌انگیزتر از آن‌که زن، شخصیت اصلی داستان، نقشی است بر پردهٔ نقاشی که عاشق نقاش خود شده است و چه صحنه‌ای غریب‌تر از آن‌که این زن به جست‌وجوی معشوق خود از تابلوی نقاشی بیرون می‌آید. عجیب‌تر آن‌که استحالهٔ زن اثیری به زنانی با وجودهای واقعی و هویّت‌های مجزّا به کرّات در داستان دیده می‌شود. بروز این وضعیت‌ها در داستان، سطوح مختلف وجود را در هم متداخل می‌کند. برای مثال: *«ناگاه چشمم به پرده‌ای افتاد ... پرده‌ای که در آن چشمه‌ای موج می‌خورد ...به آن پرده نگاه کردم. من این منظره را کجا دیده بودم؟...کیفم را گوشهٔ مغازه گذاشتم، پیراهنم را کندم و ...آرام در چشمه فرو رفتم.»(همان، ۱۰۰و۱۰۱).*

در توضیح مثال بالا باید گفت که خوانندهٔ داستان به خوبی می‌داند که در عالم واقع، یک شخصیت واقعی نمی‌تواند وارد یک تابلو نقاشی شود و در چشمهٔ آن آب‌تنی کند و یا برعکس یک

شخصیت تخیلی (زن تصویر جلد قلمدان) نمی‌تواند از پردهٔ نقاشی بیرون بیاید و به جست و جوی معشوق خود که همان نقاش اوست و انسانی واقعی است برود و یا اینکه زن اثیری نمی‌تواند با استحاله در وجود زن دیگری، به کافه فردوسی (مکان واقعی که پاتوق هدایت بوده است) برود و با انسان‌های واقعی (هدایت و دیگر روشنفکران) صحبت کند. در واقع این رویدادها، تلقّی معمول ما از وجود داشتن و هستی شخصیت‌های داستانی را به چالش می‌کشد و نقض می‌کند. عدم قطعیت وجودشناختی در این‌جا حاصل تناقض و مغایرت بین واقعی بودن مکان‌هایی چون کافه فردوسی از یک سو و تخیلی بودن شخصیت‌هایی چون زن تصویر روی جلد قلمدان از سوی دیگر است. این بی‌اعتمادی به واقعیت دنیای مادی، در اندیشه‌های فلسفی وجودشناسی مک‌هیل ریشه دارد که تشکیک‌پذیری و نسبی‌انگاری را جزء لاینفکّ دوران پسامدرن می‌داند.

عدم قطعیت وجودشناختی در این رمان همچنین به دلیل اتصال کوتاه بین واقعیت و تخیّل از طریق حضور شخصیت‌های واقعی رخ داده است. شخصیت‌های رمان *پیکر فرهاد* دو دسته‌اند: شخصیت‌های وام گرفته شده از رمان *بوف کور* و شخصیت‌های واقعی مانند صادق هدایت(که در رمان گاهی با نام کلاه شاپویی و ویژگی‌های ظاهری و کلامی‌اش مورد اشاره قرار می‌گیرد)، مرتضی کیوان (روزنامه نگار)، حسین کاظمی (نقاش زمان حال). حضور این چند شخصیت واقعی(به منزلهٔ قرینهٔ چند شخصیت تخیلی‌ای که از طریق بینامتنیت با رمان *پیکر فرهاد* در داستان حضور دارند) سطح حقیقی از وجود را با سطح غیر حقیقی در هم می‌آمیزد؛ به گونه‌ای که واقعیت از خیال تأثیر می‌پذیرد و گاهی نیز از آن تبعیت می‌کند. می‌توان *پیکر فرهاد را* همچون جهانی فرض کرد که در آن خیال و واقعیت گاهی در تقابل با هم و گاهی به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند و گاهی نیز فاصلهٔ میان آن دو محو می‌شود و در هم تنیده می‌شوند.

۲-۳-۲- حرکت از سطح فروداستانی به فراداستانی

در این نوع تداخل سطح روایی، مواردی چون خطاب شخصیت به خواننده یا خطاب راوی به خواننده و نیز تعامل راوی با خواننده مطرح است که در رمان پیکر فرهاد نیز دیده می‌شود. در این شیوه، نویسنده با پرسش از خواننده و با در میان گذاشتن عقاید خود با او، شیوهٔ جدیدی در روایت داستان ارائه می‌دهد:

«آیا کسی باور می‌کند؟ و آیا شما باور می‌کنید؟ می‌توانید به من بخندید یا بر سرنوشت غم‌انگیزم خرده بگیرید، اما اگر نگاهی سطحی به خودتان بیندازید در خواهید یافت که وضعیتی بهتر از من نداشته‌اید. بیهوده است که بپرسم شما چرا؟ چون نه شما، هیچ‌کس پاسخی ندارد... نه، شما هم بی‌گناهید. این همه فکر نکنید. پاپی ماجرا نشوید، برگردید» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۰۷).

«پیرمردی قوزی کنار جوی آبی...انتظار مرا می‌کشید تا گل نیلوفری بچینم و به او تعارف کنم. این غم‌انگیز نیست؟»(همان: ۱۳۹). «مرگ چیز غم‌انگیزی است. نه؟ » (همان:۷۶).

«پاهام می‌لرزید، به در تکیه دادم و بعد مثل فانوس تا شدم. گفتم برایتان؟ موضوع انشای ما مثل همیشه مزخرف بود» (همان:۱۱۱).

در مثال‌های بالا، راوی با مخاطب قرار دادن خواننده به دنبال تعامل و ایجاد صمیمیت و مشارکت در خواننده است.

نوع دیگری از تداخل سطوح روایی، تبادل خواننده یا راوی به قهرمان یا بالعکس است؛ این حالت تبادل و تغییر شخصیت(روایت‌شنوی درونی) به روایت‌شنوی بیرونی یا همان خواننده است و تبادل و تغییر شخصیت(راوی درونی) به راوی بیرونی است. این حالت بیش‌تر در داستان‌هایی که در آن‌ها از ضمیر دوم شخص استفاده می‌شود پدید می‌آید تا جایی که مک‌هیل داستان دوم شخص را ابزار تکنیک تداخل سطوح روایی می‌داند. ضمیر دوم شخص یک ضمیر متغیر است. یک نشانهٔ زبان-شناسی «تهی» که ارجاع آن با تغییر گوینده در یک گفتمان بلاغی تغییر می‌کند: هر خواننده بالقوه «تو» یا «شما» است؛ مخاطب گفتمان روایی. ضمیر دوم شخص صراحت ندارد، مدار ارتباطی در آن منحرف و اغوای روایی غیر مستقیم می‌شود (MacHale,1887:223، نقل از: بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۶). وجود این ویژگی در پیکر فرهاد نیز سبب تداخل سطوح روایی شده است. زن شخصیت اصلی که راوی نیز هست گاهی با روایتی از نوع تک‌گویی نمایشی داستان را روایت می‌کند و مخاطب او گویی نقاشی است که نقش او را بر جلد قلمدان کشیده است و با لفظ شما او را خطاب می‌کند. در این موارد نوعی تبادل و تغییر روایت‌شنوی درونی که همان نقاش است به روایت‌شنوی بیرونی یعنی خواننده صورت می‌گیرد. استفادهٔ راوی از ضمیر دوم شخص «شما» سبب تداخل سطوح روایی می-شود: *«شما اسم این را می‌گذارید زندگی؟ که هر کدام از ما جنازهٔ یک نفر را بر دوش داریم، سوار بر قطاری به جای نامعلومی می‌رویم ...» (معروفی،۱۳۹۶: ۸۲).*

«سر بلند کردم و به چهرهٔ خودم در آینه چشم دوختم. چرا پیر نمی‌شدم؟ ...من چند سالم بود؟ شما یادتان هست؟» (همان: ٦٨).

نمونهٔ دیگر از تداخل نوع دوم یعنی حرکت از سطح فروداستان به فراداستان در رمان پیکر فرهاد، جهش از یک فضا به فضای دیگر است، مانند جهش شخصیت از سطح داستانی خود به سطح داستان‌های پیشین، و ارجاع شخصیت‌ها به داستان‌های قبلی. در این مورد به مثال زیر توجه کنید:

«میدان فردوسی ساخته شد، با تک و توک ماشینی که می‌گذشت...یک ماشین گشت هم آرام دور می‌شد...گوشهٔ میدان فردوسی ایستاده بود، بند بلند کیفش را روی شانه با کف دست و انگشت شست گرفته بود، تق تق آدامس می‌جوید، به ماشین‌ها نظری می‌انداخت و نگاهش حالت انتظار داشت...عاقبت سوار یکی شد و رفت.. (از اینجا جهش از یک فضا به فضای دیگری صورت می‌گیرد): باز من به ذهنتان آمدم. ایستاده در میان اتاق و سرگردان. چهارپایه را کنار رف گذاشتم و از آن بالا رفتم. یک بغلی شراب آن‌جا بود....همین که خواستم پایین بیایم چشمم به دریچه‌ای خورد...دستم به طرف دریچه رفت و آن را گشود. صحرایی بود که مهتاب مثل کف همه جاش را سفید و آبی کرده بود...فقط صدای سگی از دور می‌آمد. یا نه؛ پیرمرد قوزی قهقهه می‌زد...بغلی شراب را با پارچه‌ای که کنار قلم‌موها افتاده بود پاک کردم و درش را گشودم... (از این قسمت به بعد دوباره جهش از یک فضا به فضای دیگر صورت گرفته است): بوی تاکستان‌های نیشابور در فصل بهار بود یا بوی نان تازه در کوچه‌های کودکی‌ام. شاید هم بوی شراب‌خانه‌های بیهق بود... اولین برف که می‌بارید، پدرم کوزه‌ای به دستم می‌داد و من در آن سرما پای پیاده کوچه‌ها را طی می‌کردم چهل پله پایین می‌رفتم و کوزه را پر می‌کردم...»(معروفی، ۱۳۸۲: ٤٣-٤٦).

در مثال بالا، زن، شخصیت داستانی رمان، در ساحت‌های وجودی مختلفی در حال رفت و آمد است. او دائماً از یک فضا به فضای دیگری در حال گذار است؛ ابتدا در زمان حال نویسنده و ساحت حقیقی حضور دارد و شاهد رفتارهای هرزهٔ لکاته‌ای است که معشوقش او را تعقیب می‌کند. سپس خود را در دنیای خواب نقاش و ساحت خیالی می‌یابد و فضاهای بوف کوری برایش تداعی می‌شود و از آن‌جا نیز به ساحت وجودی دیگری در دوران کودکی خود قدم می‌گذارد. بدین ترتیب زن، شخصیت اصلی داستان به راحتی و بدون هیچ محدودیتی مرز این ساحت‌های وجودی را درمی‌نوردد و خواننده را دچار سرگردانی می‌کند، به طوری‌که خواننده قادر به تشخیص ساحت‌های

وجودی مختلف در رمان نیست و در امر واقعیت دچار تردید می‌شود و بدین شکل تداخل سطوح رخ می‌دهد که کارکرد آن ایجاد توهّم و تشکیک در تشخیص میان واقعیت و خیال است.

در تداخل سطوح روایی، انتظارات طبیعی که دربارهٔ مرزهای آوایی وجود دارد شکسته می‌شوند؛ یعنی مرزهایی که آواهای راوی و شخصیت‌ها را از یکدیگر جدا می‌کنند، فرو می‌پاشند. به این معنا که تداخل روایی در خواننده غافلگیری ایجاد می‌کند؛ زیرا توقعات او را در جدایی میان صداها می‌شکند و آمیختگی آن‌ها را نشان می‌دهد. (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۱). همان‌گونه که در پیکر فرهاد نیز در بعضی قسمت‌ها، صدای نویسنده از دهان زن، شخصیت اصلی داستان بیرون می‌آید تا دغدغه‌های دههٔ شصت و هفتاد خود را بازگو کند. مثال زیر شاهدی است بر این ادعا:

«می‌خواستم بگویم خاک بر سرتان، برای همین است که ما به این وضع افتاده‌ایم. غرور ملی ندارید، عرق گروهی ندارید، آدم‌ها را آدم نمی‌بینید، به جای کار خاله‌زنک شده‌اید و از صبح تا شب ور می‌زنید. رجاله‌های اخته، نامردها» (معروفی، ۱۳۸۲: ۹۱).

نوع دیگری از تداخل نیز در این رمان صورت گرفته است که از نوع «تغییر و تبدیل» راوی به شخصیت‌های دیگر است. شخصیت اصلی این داستان زنی است با هویّتی پیچیده و دووجهی که یک بُعد آن به‌صورت ماورایی و سازنده، و بُعد دیگرش به شکل لکّاته و ویرانگر خودنمایی می‌کند. زن در زمان باستان (دوره ساسانیان) در قالب زن اثیری به عنوان تصویر جلد قلمدان ظهور می‌کند. در زمان صادق هدایت، این زن در قالب پروانه –دختر روزنامه‌نگار، مرتضی کیوان– متجلّی می‌شود. بُعد لکّاته‌ای زن در زمان هدایت و در کافه فردوسی به شکل یک معتاد تزریقی بروز می‌کند. در واقع این شخصیت در قالب شخصیت‌های دیگری در ساحت‌های وجودی مختلف در رفت و آمد است که این امر سبب تداخل در سطوح روایی می‌شود و تصور ما را از امر واقعی و خیالی به چالش می‌کشد و مرز میان واقعیت و خیال را مخدوش می‌کند و خواننده را در میان ساحت‌های مختلف وجودی دچار سرگردانی می‌کند.

نکتهٔ دیگری که نباید از آن غافل شد، تلفیق دو سبک رئالیستی و پسامدرن در داستان *پیکر فرهاد* است. توصیفات رئالیستی داستان، متضمن تعلیقِ ناباوری خواننده است تا داستان واقعی جلوه کند اما توصیف‌های پسامدرنیستی با محو کردن مرز میان دنیای واقعی و دنیای برساخته در داستان، همزمان

هم ناباوری خواننده را تعلیق می‌کند هم باور او را، تا بدین طریق خواننده دچار عدم قطعیت وجودشناختی شود و دربارهٔ واقعیت و خیال عمیق‌تر بیندیشد. مثال زیر بر این امر دلالت دارد:

«بعد که شما از خواب پریدید، کسی قلم‌مو در شراب زد و مرا کشید...تسلیم بودم ولی برای آرامش ذهنم دنبال یک صدای آشنا در سال‌های بعد می‌گشتم. صدایی که بتواند خیالم را بردارد و جایی دیگر بگذارد (توصیف پسامدرنیستی)...دم غروبی رفتم بهارستان، سر راه پشت شیشه‌های کافه لقانته نظری به داخل انداختم، اما چهرهٔ آشنایی ندیدم. به راهم ادامه دادم جلو یک قهوه‌خانه ایستادم که صندلی‌هاش را در پیاده‌رو چیده بودند (توصیف رئالیستی)... ناگهان احساس کردم که سال‌ها بعد مرد نابینایی جلو کافه فردوسی این آهنگ را می‌نواخت...(دوباره بازمی‌گردد به توصیف پسامدرنیستی) (معروفی،۱۳۸۲: ۲۹-۳۰).

۲-٤- کارکرد و تأثیر تداخل سطوح روایی در برجسته شدن بُعد وجودشناسی پیکر فرهاد

بنابر نظریهٔ مک‌هیل، داستان، خود جهانی دیگر است که تماماً با زبان ساخته می‌شود و خود، اثبات-کنندهٔ وجود واقعیات و جهان‌های متکثّر است؛ جهان‌هایی بدیل که در چهارچوب خاصّ خود وجود دارند و شخصیت‌های این جهان‌ها نیز در جهان خاصّ خود هستی می‌یابند. مک‌هیل معتقد است که نویسندگان پست‌مدرن با از بین بردن مرز بین عوالم داستانی و واقعی موجب می‌شوند یک وجود، در چند عالم، عرض اندام کند و رفت‌وآمد داشته باشد (مک‌هیل،۱۳۸۰: ٤٠-٤٢). با این توضیح، نظریهٔ مک‌هیل در رمان مذکور مصداق بارزی می‌یابد و سویهٔ وجودشناختی *پیکر فرهاد* به گونه‌ای بهتر آشکار می‌شود؛ زیرا هنگام خوانش این رمان، خواننده با جهان‌هایی متکثر و تو در تو یا چند لایه مواجه می‌شود که منجر به ایجاد پرسش‌های فلسفی و وجودشناسانه در ذهن وی می‌گردد. یک لایهٔ این جهان را رمان *پیکر فرهاد* تشکیل می‌دهد اما لایهٔ دیگر آن که جهانی جداگانه و در عین حال مرتبط با جهان اول است رمان *بوف کور* هدایت است. این دو جهان درهم تنیده‌اند زیرا همان عناصر و درونمایه‌هایی که جهان دوم را به وجود آورده‌اند در برساختن جهان اول نیز به کار گرفته شده‌اند. همسانی در ساخت‌مایه‌های این دو جهان را از شباهت متن آن‌ها نیز می‌توان دریافت. برای مثال توصیف پردهٔ نقاشی: *«پیرمردی قوزی کنار جوی آبی زیر یک درخت سرو انگشت حیرت به دهان برده و زیر چشمی انتظار می‌کشد تا زن خم شود و گل نیلوفری را به او تعارف کند»* (همان: ۱۳۹)

تصویری است که در هر دو رمان تکرار شده است. تکرار در موتیف دو داستان هم‌پیوند و درهم-تنیدگی این جهان‌های چندلایه را نشان می‌دهد. شخصیت اصلی رمان که زنی است با شخصیت چندوجهی با ابعاد وجودی مختلف، پیوسته در جهان واقعی (دورهٔ باستان، دورهٔ هدایت و روزگار نقش و نگاران، زمانهٔ حال) و در جهان خواب و رؤیای نقاش، در جهان داستانی بوف کور و در جهان داستان‌های فرعی چون داستان شیرین و فرهاد در رفت و آمد است. می‌توان گفت، آیا یک فرد (زن روی جلد قلمدان) با هویّت‌های متفاوت (واقعی و تخیلی)، همزمان در چند ساحت وجودی حضور دارد؟! این پرسش خواننده را دچار سرگردانی می‌کند. در واقع، جهان‌های متکثّر شخصیت اصلی و نیز گذار او از یک سطح وجود شناختی به سطحی دیگر، عدم قطعیت و تداخل سطوح وجودشناختی، القاکنندهٔ این ایده است که ما انسان‌های عصر پسامدرن، همزمان در چندین ساحت فرهنگی یا گفتمانی حیات داریم و ناخودآگاه، دائماً به اقتضای موقعیت از یک ساحت وجودی به ساحتی دیگر گذار می‌کنیم. گاه خود واقعی‌مان هستیم و گاه شخصیتی در یک روایت، شخصیتی که ایفای نقش می‌کند بی‌آن‌که خود بر این امر واقف باشد. مرگ و تولّد، دو رخدادی که اولّی برای معشوق(نقاش) و دومی برای زن(شخصیت اصلی) در این رمان به وقوع می‌پیوندد، هر دو می‌تواند استعارهٔ مناسبی برای اشاره به این گذار یا تبدّل وجودی باشد(تغییر گونه‌ای از وجود به گونه‌ای دیگر). در واقع در رمان مذکور با جهان‌هایی تو در تو و داستان در داستان مواجهیم که برهم‌کنش آن-ها بر یکدیگر در سراسر داستان مشهود است و پنج لایهٔ وجودشناختی را پیش چشم ما گشوده است به این قرار:

- جهان واقعیت (واقعیتی که مؤلف و خواننده در آن هستی دارند)
- جهان داستانی رمان پیکر فرهاد اثر عباس معروفی
- جهان داستانی رمان بوف کور اثر صادق هدایت
- جهان داستان‌های فرعی دیگر مانند شیرین و فرهاد
- جهان خواب و رؤیای نقاش

عباس معروفی با آفرینش ساحت‌های وجودی موازی و متداخل، شخصیت اصلی داستان را با هویت‌های مجزّا و حتی متناقض در جهان‌های روایتی متکثّر به نوسان و رفت و آمد وامی‌دارد که در نتیجه، خواننده در بین این جهان‌های خلق شده، دچار سرگردانی می‌شود، به طوری که قادر به

تشخیص و بازشناسی آن‌ها از یکدیگر نخواهد بود. این محو شدن تمایز بین دنیای واقعی و تخیلی در داستان‌های پسامدرن یکی از روش‌هایی است که بر ماهیت وجودشناسانهٔ داستان تأکید می‌کند. اکنون که متن و دنیا در این رمان هر دو نفوذپذیر می‌شوند و تمایز آن‌ها از یکدیگر دشوار می‌شود، در این هنگام دو حالت اتفاق می‌افتد: «اتصال کوتاه» که عبارت است از ورود نویسنده به داستان، و «پیوند دوگانه» که عبارت است از حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان(لوئیس،۱۳۸۳: ۱۰٤). حضور صادق هدایت، نویسندهٔ رمان *برف کور* در این رمان و ورود او به جهان داستانی عباس معروفی و همراهی او با شخصیت‌های خیالی داستان، پیوندی دوگانه در *پیکر فرهاد* ایجاد کرده است. حضور این شخصیت‌های تاریخی و حقیقی در متن این داستان به گونه‌ای است که خواننده را دچار سردرگمی می‌کند و این سؤال به ذهن او متبادر می‌شود که آیا شخصیت‌های متن حقیقت دارد یا شخصیت جهان واقع؟ و آیا اصلاً رخدادهای داستان، وقایع حقیقی به شمار می‌رود؟ نویسندهٔ *پیکر فرهاد* با این عمل، فاصلهٔ بین متن و جهان را نادیده می‌گیرد و در داستانش رویداد حقیقی و مجازی را در هم می‌آمیزد و رمان عملاً مصداق این سخن می‌شود که: «در رمان‌های پسامدرن فاصلهٔ بین واقعیت و تخیل به سخره گرفته شده و حتی نقض می‌شود» (پاینده،۱۳۸۲: ۲۹). لازم به ذکر است علاوه بر صادق هدایت، حضور شخصیت‌های حقیقی و تاریخی دیگری همچون فروغ فرخزاد (معروفی،۱۳۸۲: ۳۳)، مرتضی کیوان، روزنامه‌نگار معروف (همان: ۷۸) و حسین کاظمی، نقاش و دوست هدایت (همان: ۳۷). همین امر، پیوند دوگانه و نقض شدن فاصلهٔ متن و جهان را در *پیکر فرهاد* قوّت می‌بخشد و نمود آن را برجسته می‌سازد.

سخن پایانی آن‌که می‌توان گفت خلق شدن جهان‌های درهم‌تنیده در این رمان، برابر است با تغییر در عنصر غالب آن. با این چرخش که مسئلهٔ اصلی داستان از معرفت‌شناسی مدرن به وجودشناسی پسامدرن سوق می‌یابد، پرسش‌های وجودشناختی نیز برجسته می‌شوند. زیرا داستان بیش از آن‌که به شناخت شخصیت‌ها از جهان پیرامون‌شان بپردازد، وجود جهان‌های موازی برآمده از تخیل و واقعیت را می‌کاود. خواندن این رمان یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگی‌هایی در سراسر این رمان خلق شده است؟ در پیکر فرهاد به علت پیوند دوگانه و اتصال کوتاهی که بین عوالم وجودی مختلف صورت گرفته، شخصیت‌های داستان می‌توانند با خروج از ساحت وجودی خویش وارد عرصهٔ دیگری از هستی شوند. پرسش‌های وجودشناختی که احتمالاً به

ذهن متبادر می‌شوند بدین قرارند: کدام یک از جهان‌های خلق شده به منزلهٔ واقعیت اصالت دارد؟ این داستان همچنین شک وجودشناختی را نیز در انسان برمی‌انگیزد و به این پرسش دامن می‌زند که آیا شخصیت‌های ادبیات داستانی از ذهن خلاق نویسنده برمی‌آیند و یا مصداق این شخصیت را می‌توان در دنیای روزمره و واقعی نیز یافت؟

۳- نتیجه‌گیری

در رمان *پیکر فرهاد*، بسیاری از شگردهای مدرنیستی به شیوه‌ای آگاهانه در جهت نگارش رمانی متفاوت به کار رفته است. توجّه به اسطوره‌ها و افسانه‌ها، تغییر زاویهٔ دید و بی‌نظمی در زمان و پیرنگ داستان و ابهام معنایی، وجوه مدرنیستی این رمان را آشکار می‌کنند. در کنار این شگردها، ویژگی‌های دیگری چون شخصیت‌پردازی پیچیده، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیّت، اصل عدم قطعیّت و بینامتنیت نیز در رمان به چشم می‌خورد. در عین حال نویسنده از مرز مدرنیسم هم فراتر رفته است و در برخی شگردهای پسامدرنیستی برای ایجاد محتوایی تأمّل‌برانگیز با رویکردی فلسفی بهره جسته است. رمان پیکر فرهاد با سطوح متداخل وجودشناختی‌اش و نیز به چالش کشیدن تصورات معمول ما دربارهٔ جدابودگی تخیل از واقعیت، چنین القا می‌کند که رمان می‌تواند نقش و تأثیری هم‌طراز واقعیت داشته باشد. طبق تحلیل این رمان بر اساس نظریهٔ مک‌هیل به این نتیجه دست یافتیم که عنصر غالب در رمان پیکر فرهاد وجودشناسی است، زیرا رمان بیشتر انعکاسی از هستی‌ها و جهان‌های تو در توست. این جهان‌ها نمایانگر دو هستی واقعیت و خیال هستند. گاهی مرز میان این جهان‌ها به سهولت برداشته می‌شود. همچنین هر دو نوع تداخل سطوح روایی در این رمان دیده می‌شود و نمونه‌هایی از حرکت از سطح فراداستانی به سطح فروداستانی، مانند حضور شخصیت‌های حقیقی و تاریخی در سطح داستانی، و حرکت از سطح فروداستانی به سطح فراداستانی مانند تعامل راوی با خواننده، خطاب شخصیت به خواننده، جهش از یک فضا به فضای دیگر و رفت و آمد بی‌حد و مرز شخصیت داستانی در ساحت‌های وجودی حقیقی و خیالی در رمان یافت شد. متن رمان نشان می‌دهد که واقعیت و خیال می‌توانند برهم‌کنش داشته باشند و از یکدیگر تأثیر بپذیرند. در نهایت می‌توان گفت *پیکر فرهاد* از جنبه‌هایی مدرنیستی و از جنبه‌های دیگری پسامدرنیستی به شمار می‌رود و نمی‌توان آن را رمانی صرفاً مدرن یا پست‌مدرن دانست.

کتابنامه

ایدل، له اون. (١٣٦٧)، *قصه روان‌شناختی نو*. ترجمه ناهید سرمد. تهران: شباویز

بامشکی، سمیرا. (١٣٩٣). «تداخل سطوح روایی». *مجلهٔ علمی پژوهشی جستارهای ادبی*، ش ١٨٤. صص ١-٢٧

..... (١٣٩٢). «تداخل درونی در مثنوی». *فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی*. س٦. ش ٢١. صص٩-٣٦.

پاینده، حسین. (١٣٩١). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. چاپ سوم. تهران: نیلوفر.

---------. (١٣٩٠). *داستان کوتاه در ایران (داستانهای پسامدرن)*. تهران. نیلوفر.

شایگان‌فر، حمیدرضا. (١٣٩٠). *نقد ادبی*. چاپ چهارم. تهران: دستان.

لوئیس، بری و همکاران. (١٣٨٣). *پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار.

معروفی، عباس. (١٣٨٢). *پیکر فرهاد*. چاپ دوم. تهران: ققنوس.

مک‌هیل، برایان. (١٣٨٠). *«سیری در هستی‌شناسی داستان» زنده رود*. ترجمهٔ اصغر رستگار. ش٢٠. صص٢٥-٥٠.

----------. (١٣٩٢). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمهٔ علی معصومی. تهران: ققنوس.

میرعابدینی، حسن. (١٣٨٠). *صد سال داستان‌نویسی ایران. (٤ج در ٢ مجلد)*. تهران: چشمه.

وارد، گلن. (١٣٨٩). *پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. چاپ سوم. تهران: ماهی.

وو، پاتریشیا. (١٣٨٣). *مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، مدرنیسم و پسامدرنیسم در **رمان***. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزگار.

--------. (١٣٩٠). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.

هاجری، حسین. (١٣٨١). «نمود مدرنیسم در رمان فارسی٥٨-١٣٧٨». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)*. ش ٥. صص ١٤٣-١٦٧.

Hutcheon, Linda. (2002). *the politics of postmodernism*. London and New York: Routledg

McHale, Brian. (1987).Postmodernist Fiction.London: Routledge.