

بررسی تطبیقی روایت در بوف کور هدایت و پیکر فرهاد معروفی

علی اصغر اسکندری^۱

دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

صادق جوادی

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

(از ص ۲۱۱ تا ۲۲۹)

تاریخ دریافت: ۹۲/۹/۱۶ - تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۲/۲۰

چکیده

روایت به اشکال مختلف و بی‌شمار در همه اعصار و مکان‌ها و جوامع حضور دارد. روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ کجا ملت بی‌روایتی وجود نداشته است. روایت درست مانند زندگی است؛ چرا که انسان تحت تأثیر منطق روایی داستان است و در نتیجه ساختار روایات همچون زندگی مختلف آدمیان از گستره‌ای وسیع برخوردار است. آنچه موجب تمایز اشکال روایت می‌شود، شیوه به‌کارگیری عناصر روایی شامل پی‌رنگ، راوی و... در یک داستان است. در این جستار قصد داریم تکنیک روایی و روش خاصی را که صادق هدایت و عباس معروفی به ترتیب در بوف کور و پیکر فرهاد، به عنوان رمان‌های مدرن، به کار گرفته‌اند، بررسی کنیم و سرانجام به دستور زبان این دو نویسنده پی ببریم و تمایز روایت آنها را نشان دهیم. همچنین با ذکر مثال‌هایی از هر دو داستان، پیچش‌ها و تعقیدهای هر کدام را بازنماییم.

واژه‌های کلیدی: روایت، دستور زبان، پیکر فرهاد، بوف کور، عباس معروفی، صادق هدایت.

مقدمه

زندگی آدمی از همان لحظات تولد، با لایه‌های کودکانه و روایات تنیده می‌شود و همواره در طول زندگی، روایت‌ها در همه جا حضور دارند؛ آن‌گونه که «فرانک کرمود»، «تیک تاک» ساعت را نیز یک طرح روایی می‌داند که «تیک» آغاز و «تاک» پایان آن است. این چنین آدمیانی که لحظه به لحظه زندگی خود را از زمان تولد، غرق در روایات هستند، با مرگ خود، در روایات جاودانه می‌شوند. در حقیقت، زندگی آنها، خود یک طرح روایی منسجم است که با تولد آغاز می‌شود و با مرگ پایان می‌پذیرد. بنابراین، فایده همگانی شناخت روایت و عناصر داستانی، درک بهتر زندگی و پدیده‌های جهان پیرامون است. ریکور (۱۳۷۳: ۸۵) می‌گوید: «جامعه‌ای که در آن روایتگری مرده باشد، جامعه‌ای است که افراد دیگر توانایی مبادله تجربه‌هایشان را ندارند و با یکدیگر در تجربه‌ای مشترک سهیم نیستند».

تعریف روایت

به نظر می‌رسد از میان تعریف‌های مختلفی که برای روایت داده شده است، جامع‌ترین، تعریف مایکل تولان (۱۳۸۳: ۲۰) باشد: «توالی از پیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند». در واقع، در بطن هر روایت، دو ویژگی بسیار مهم دیده می‌شود: «علّیت» و «زمان‌مندی»، که واژه‌های «توالی» و «غیر تصادفی» در تعریف مزبور، بیانگر همین نکته‌اند (بارت، ۱۳۸۷: ۹). به تعبیر ای.ام. فورستر (۱۳۵۲: ۳۶)

داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان؛ در مثل، ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید، بر همین منوال، داستانی که واقعاً داستان باشد، باید واجد یک خصیصه باشد: شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد.

با توجه به تعریف تولان، روایت شکل‌های مختلفی دارد. بارت (۱۳۸۷: ۹) می‌گوید: «روایت در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر دیده می‌شود: در داستان، قصه، رمان، نمایش، تاریخ، اخبار روزنامه‌ها، فیلم، پانتومیم، رقص، جلسات روان‌کاری، و در همه جا». گستره وسیع دانش روایت موجب می‌شود جهان را حوزه مطالعات روایت‌شناسان فرض کنیم. همچنین ما را ملزم می‌کند برای شناخت پدیده‌های جهان پیرامونمان، روایت را به همراه ویژگی‌ها و کارکردهایش بشناسیم.

علم روایت‌شناسی و پیشینه آن

«روایت‌شناسی» مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی گونه‌های روایی و نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پی‌رنگ است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). روایت‌شناسی به دنبال آن است که واحدهای کمیته روایت و به اصطلاح «دستور پی‌رنگ» را - که برخی نظریه‌پردازان آن را دستور زبان گفته‌اند - مشخص کند (سجودی، ۱۳۸۲: ۷۴).

روایت‌شناسی دانش نوظهوری است که از عمر آن چند دهه بیش نمی‌گذرد و برای نخستین بار تزوتان تودوروف در کتاب *دستور زبان دکامرون* به سال ۱۹۶۹ میلادی آن را با نام «علم مطالعه قصه» به کار برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷)؛ اما در عمل، سابقه طولانی‌تری دارد و کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* اثر ولادیمیر پراپ آغازی برای این راه است.

پراپ با وارد کردن انتقادهایی به بن‌مایه / نقش‌مایه‌های وسلوفسکی قدم در این وادی گذاشت. الکساندر وسلوفسکی کوچک‌ترین واحد روایی را «بن‌مایه» نامیده بود؛ به عبارتی، مجموعه این بن‌مایه‌ها را تشکیل‌دهنده مضمون می‌دانست. به نظر او، بن‌مایه‌ها را نمی‌شد به عناصر کوچک‌تر تجزیه کرد. اما از نظر پراپ، بن‌مایه‌ها تجزیه‌پذیر بودند؛ برای نمونه، بن‌مایه‌ای چون «اژدها دختر تزار را می‌رباید» به چهار عنصر تجزیه می‌شود: «اژدها، دختر، تزار، ربودن» (پراپ، ۱۳۶۸: ۲۷).

پراپ در بررسی قصه‌ها، شکل و صورت را مبنا قرار می‌دهد. به نظر او باید رده‌بندی را از مضمون و محتوای قصه به مشخصات صوری و ساختمانی آنها منتقل کرد. پراپ روش کار خود را «ریخت‌شناسی» نامید؛ یعنی «توصیف قصه‌ها بر پایه اجزای سازنده آنها و همبستگی این سازه‌ها با یکدیگر و با کل قصه» (همان: ۴۹).

قصه پریان اساساً فهرستی از رخدادهاست که پراپ آنها را «خویشکاری» یا «کارکرد» می‌خواند. سپس در قصه‌های پریان درصد دستیابی به عناصر تکرارشونده (ثابت) و عناصر اتفاقی و پیش‌بینی‌ناپذیر (متغیر) برمی‌آید. او نتیجه می‌گیرد که شخصیت‌های ظاهراً متفاوت و گوناگون، کارکرد نسبتاً ثابتی دارند: «کارکردهای شخصیت‌ها فارغ از اینکه چگونه و به دست چه کسی انجام می‌شوند، عناصر ثابت و تغییرناپذیر قصه‌اند و مؤلفه‌های بنیادین هر قصه را تشکیل می‌دهند» (همان: ۵۳). بدین ترتیب، پراپ با ریخت‌شناسی قصه‌های پریان و بررسی آنها براساس کارکرد / خویشکاری، پایه اصلی این رشته را بنیان گذاشت.

به طور کلی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دوره پیش‌ساختارگرا (تا ۱۹۶۰)، دوره ساختارگرا (۱۹۶۰-۱۹۸۰)، دوره پس‌ساختارگرا (۱۹۸۰ تا بعد) (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۴۹).

باختین نیز در یک تقسیم‌بندی کلی، ادبیات داستانی را به سه دوره «کلاسیک، نو مدرن»، پسانو (پسامدرن) تقسیم کرده است. مشخصه 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 زمان، به معنا باختگی نظر دارد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸). بر اساس این تقسیم‌بندی، سه الگوی روایی متفاوت شکل می‌گیرد که عبارت‌اند از:

- الگوی روایی کلاسیک (پیش‌ساختارگرا)؛

- الگوی روایی مدرن (ساختارگرا)؛

- الگوی روایی پسامدرن (پس‌ساختارگرا). در همه این الگوها، چهار عنصر مشخص روایی وجود دارد؛ عناصری که متناسب با هر دوره دچار تحول می‌شوند.

عناصر روایت

نظریه پردازان از دیرباز تا کنون، سطوح مختلفی را برای تحلیل ساختار روایت در نظر گرفته‌اند. ارسطو، نخستین کسی که به شکل نظری درباره روایت سخن گفت، سه عنصر اصلی داستان را برای روایت در نظر گرفته است: «طرح، شخصیت‌ها، گفت‌وگو».

بعدها برخی از صورت‌گرایان روس - مانند پراپ، ویکتور شک洛夫سکی، بوریس آخن باوم، موریس توماشفسکی - به تعیین عناصری در نثر و ساختار داستانی پرداختند. صورت‌گرایان برای روایت، دو سطح قایل بودند: «فابیولا» و «سیوژه»، که به عنوان مفاهیمی کلیدی، مورد توجه علم روایت‌شناسی قرار می‌گیرند. روایت‌شناسان ساختارگرا - همچون رولان بارت، ژرار ژنت، سیمور چتمن - نیز به تبعیت از شیوه صورت‌گراها، سطوحی را برای روایت در نظر گرفتند.

به هر روی، برای ساختار روایت، می‌توان این عناصر را در نظر داشت: «پی‌رنگ، شخصیت، زمان، راوی».

شگردهای روایی الگوی مدرن

پیامدهای جنگ جهانی، تأثیر عمیقی بر ذهن و تفکر و روش نویسندگان و شاعران غرب

گذاشت و تجربه‌هایی که این شاعران و نویسندگان در آثار خود از بی‌نظمی و آشفتگی و قانون‌گریزی و تکه‌تکه‌گویی عرضه می‌کردند، بازتاب همین تأثیرهاست.

سال‌های ۱۹۱۲-۱۹۳۰ میلادی را «عصر طلایی مدرن» نامیدند (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۰۷). رمان‌نویسانی چون جوزف کنراد، جیمز جویس، دی.اچ.لارنس، ویرجینیا ولف، ای.ام.فورستر با تحولاتی در رمان قرن نوزدهم، رمان مدرن را به وجود آوردند. داستان‌نویسان مدرن با ایجاد بدعت‌های تازه در شیوه داستان‌نویسی و برهم زدن انسجام روایی ادبیات سنتی، از شیوه کلاسیک فاصله گرفتند. آنها با تغییراتی در عناصر داستان - به‌ویژه پی‌رنگ و شیوه شخصیت‌پردازی - الگوی روایی مدرن را شکل دادند. مهم‌ترین شگردهای روایی داستان مدرن عبارت است از: «جدا کردن زنجیره روایت داستان از خود داستان، زمان‌پریشی، پایان باز، جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی، تک‌گویی نمایشی، حدیث نفس یا خودگویی».

بی‌گمان هر نویسنده، روشی خاصی برای روایت رمان خود دارد و هر داستان با دنیای روایی خاص خود، چشم‌انداز تازه‌ای را در برابر خواننده می‌گشاید. تولستوی در این باره می‌گوید: «من فکر می‌کنم هر هنرمند بزرگی، آشکال و صورت‌های هنری خود را ضرورتاً خودش می‌آفریند. اگر محتوای آثار هنری می‌تواند تا بی‌نهایت متنوع باشد، صورت آنها نیز می‌تواند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۴۳۵). البته صرف پیروی از نظریات روایی و به‌کارگیری عناصر داستانی، شاهکار ادبی خلق نمی‌شود، لیکن آگاهی نویسنده از این عناصر و شگردهای روایی، به یقین پیکره آثارش را بی‌نقص‌تر می‌کند. بر این اساس، در این مقاله قصد داریم تکنیک روایی و روش خاصی را که صادق هدایت و عباس معروفی، نویسندگان معاصر ایران، به ترتیب در بوف کور و پیکر فرهاد به کار گرفته‌اند، بررسی کنیم و سرانجام به دستور زبان این دو نویسنده پی ببریم.

در دهه ۱۳۶۰، نویسندگان در پرتو امکانات تازه تکنیکی و اندیشگی مدرن و پست‌مدرن، می‌کوشند نگاه تازه‌ای به هدایت و شاهکار او بیندازند. اینان با برقراری رابطه بینامتنی با بوف کور، مکالمه‌ای را با هدایت پیش می‌برند؛ و در عین حال با توجه به مشابهت‌ها و تفاوت‌های دو متن، معنای داستان خود را توسعه می‌بخشند. آنان با ایجاد رابطه‌ای آشکار یا پنهان با بوف کور، اثر تازه‌ای پدید می‌آورند که تأثیر متن مبدأ در آن حس می‌شود؛ البته این تأثیر عمدتاً به شکل تفسیر متن بوف کور و اندیشه‌های هدایت است و کمتر به شکل استحاله آن، در متن نویسنده امروز نمود می‌یابد (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۴: ۱۵۱۷).

از آن جمله، شهرنوش پارسی‌پور در داستان *طوبا و معنای شب* تلاش می‌کند با بهره‌گیری از شخصیت زن اثیری و پیرمرد خنزرنزری، مکالمه‌ای بین اثر خود و بوف کور هدایت ایجاد کند. هوشنگ گلشیری هم در بخش‌هایی از *رمان جن‌نامه*، بن‌مایه بوف کور را مبنای کار خود قرار می‌دهد و بعد اثیری و لگاتنه شخصیت زن را در قالب روایت به تصویر می‌کشد. علاوه بر این رابطه‌های بینامتنی، گاه به تناسب موضوع داستانی و یا توجه نویسنده به هدایت، او را در جایگاه یکی از شخصیت‌های رمانش می‌آورد؛ برای نمونه، جولایی در صحنه کوتاهی از *رمان سوء قصد به ذات همایونی*، هدایت را به عنوان یکی از شخصیت‌های فرعی داستان در نظر می‌گیرد. ملک‌پور نیز در داستان *هفت دهلیز*، هدایت را همچون یکی از شخصیت‌ها در نظر می‌گیرد و علت خودکشی او را روایت می‌کند.

در این بین، عباس معروفی یکی از نویسندگانی است که بیش از دیگران از بوف کور تأثیر پذیرفته است. وی در *پیکر فرهاد*، ناگفته‌های زن روی جلد قلمدان بوف کور را روایت می‌کند و بدین ترتیب رابطه‌ای بینامتنی با این داستان برقرار می‌سازد.

خلاصه بوف کور

بوف کور دو بخش دارد که از نظر زمانی، بخش اول باید بعد از بخش دوم خوانده شود، اما از نظر ژرف‌ساخت، هر بخش به نحوی تکرار بخش دیگر است. در بخش نخست، راوی که در خانه‌ای بیرون از شهر زندگی می‌کند، نقاش روی جلد قلمدان و عاشق دختر اثیری است. شی دختر در خانه نقاش می‌میرد. نقاش طرحی از چشم‌های او می‌کشد و سپس بدن زن را قطعه قطعه می‌کند و آن را درون چمدانی جای می‌دهد. به کمک پیرمرد قوزی، جسد را در حوالی شاه عبدالعظیم^(ع) دفن می‌کنند و نقاش در کنارش گل نیلوفر می‌کارد. او به خانه‌اش بازمی‌گردد. در منزل، پای منقل و بساط تریاک به حالت نیمه‌اغما فرومی‌رود و وقتی بیدار می‌شود، وارد محیط و زندگی دیگری شده است:

در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم، محیط و وضع آنجا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود، به طوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم، به آن انس داشتم. مثل اینکه انعکاس زندگی حقیقی من بود. یک دنیای دیگر، ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می‌آمد در محیط اصلی خودم برگشته‌ام. در یک دنیای قدیمی اما در عین حال نزدیک‌تر و طبیعی‌تر متولد شده بودم (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۵).

این قسمت از متن، واسطه میان بخش اول و دوم بوف کور است و می‌توان آن را حلقه ارتباط دو قسمت تلقی کرد.

در بخش دوم، راوی داستان، نویسنده‌ای است که در شهر ری قدیم زندگی می‌کند. بنای این بخش، بیان ماجراهای روحی او با لگاته است؛ لگاته‌ای که حاضر به تمکین او نیست و در عوض فاسق‌های تاق و جفت دارد. یکی از کسانی که به پندار راوی، بیش از همه با زن او سر و سرّی دارد، پیرمرد خنزرنزری است که در مقابل خانه آنها بساط می‌کند؛ پیرمردی که در پایان داستان متوجه می‌شویم خود راوی است. سرانجام راوی تصمیم می‌گیرد زن را بکشد و با گزلیکی که از پیرمرد خنزرنزری خریده است، شبانه به سراغ زن می‌رود و او را می‌کشد. آن‌گاه اشاره می‌کند که «من پیرمرد خنزرنزری شده بودم» (همان: ۱۱۹).

تحلیل بوف کور

بوف کور از نظر ساختار روایی به چهار قسمت تقسیم می‌شود:

الف. بخش اول: قصه زن اثیری و نقاش؛

ب. حلقه ارتباطی‌ای که این دو بخش را به هم پیوند می‌دهد؛

ج. بخش دوم: قصه زن لگاته و راوی؛

د. بخش انتهایی (حلقه ارتباط دو قصه).

کاتوزیان (۱۳۷۳: ۲۷) نمودار زیر را به مثابه طرحی از ساختار متن روایی داستان

ترسیم کرده است:

حلقه ارتباط اول: حرکت در زمان به عهد عتیق

قصه دوم: راوی و لگاته.

قصه اول: نقاش و اثیری

حلقه ارتباط دوم: بازگشت به جهان معاصر.

همان‌طور که مشخص است، طرح داستان از دو قصه تشکیل شده که دو حلقه ارتباطی آنها را به هم پیوند می‌دهد. به نظر می‌رسد که دو قصه، ساختاری کاملاً مجزا از یکدیگرند که فقط حلقه‌ای ارتباطی آنها را به هم پیوند داده است. قصه اول در فضایی رؤیایگونه می‌گذرد:

از حُسن اتفاق، خانه‌ام بیرون شهر در یک محلّ ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده. اطراف آن کاملاً مجزاً و دورش خرابه است... نمی‌دانم این خانه را کدام مجنون یا کج‌سلیقه در عهد دقینوس ساخته... خانه‌ای که فقط روی قلمدان‌های قدیم ممکن است نقّاشی کرده باشند (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲).

رؤیایی که برای راوی داستان از واقعیت موجود، اصالت بیشتری دارد:

همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چمباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبّابه دست چپش را به حالت تعجّب به لبش گذاشته بود. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند، خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد؛ چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت. آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام یا در خواب به من الهام شده بود؟ (همان: ۱۳).

و این‌گونه است که راوی داستان تلاش می‌کند به رؤیایش، جنبه واقعی ببخشد.

این قصّه، حالتی مبهم و رازآمیز دارد و راوی قصّه برای حفظ راز و تعلیق داستان، اطلاعات چندانی در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد و در نتیجه همه چیز در هاله‌ای از مه‌گرفتگی و ابهام می‌گذرد. در این قصّه، سخن از زن اثیری و نقّاشی است که چندان از آنها نمی‌دانیم؛ زنی که به طرز عجیبی می‌میرد و نقّاشی که رفتار بیمارگونه‌ای از خود نشان می‌دهد. نقل وقایع هم به گونه‌ای است که تا حدّی از درک احساس و عواطف حقیقی نقّاش زن و اثیری بازمی‌مانیم؛ چراکه زن اثیری در هاله‌ای از سکوت به سر می‌برد و نقّاش به اندازه خواننده از حوادث غافلگیر می‌شود، به گونه‌ای که گویی در شکل‌گیری آن نقش نداشته است. در واقع، در بخش نخست، سه نقطه عطف وجود دارد که کاملاً غیرمنتظره است: نخست ملاقات زن اثیری و نقّاش و مرگ عجیب زن در خانه نقّاش:

وقتی که برگشتم، گمان می‌کنم خیلی از شب گذشته بود و مه انبوهی در هوا متراکم شده بود، به‌طوری که درست جلوی پایم را نمی‌دیدم، ولی از روی عادت، از روی حسن مخصوصی که در من بیدار شده بود، جلوی در خانه‌ام که رسیدم، دیدم یک هیکل سیاه‌پوش هیکل زنی روی سگوی در خانه‌ام نشسته. کبریت زدم که جای کلید را پیدا کنم ولی نمی‌دانم چرا بی‌اراده، چشمم به طرف هیکل سیاه‌پوش متوجه شد... بی‌آنکه نگاه بکند، شناختم. اگر او را سابق بر این هم ندیده بودم، می‌شناختم؛ 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 گنگ ایستادم، سر جای خودم خشک شدم (همان: ۲۲).

قسمت دوم، ملاقات نقّاش با پیرمرد قوزی (نعش‌کش) در جلوی خانه‌اش است:

هوا دوباره ابر، و باران خفیفی شروع شده بود. از اتاقم بیرون رفتم تا شاید کسی را پیدا کنم که چمدان را همراه من بیاورد. در آن حوالی، دیتاری دیده نمی‌شد. کمی دورتر، درست دقت کردم، از پشت هوای مه‌آلود، پیرمردی را دیدم که قوز کرده و زیر یک درخت سرو نشسته بود. صورتش را که با شال‌گردن پهنی پیچیده بود، دیده نمی‌شد. آهسته نزدیک او رفتم. هنوز چیزی نگفته بودم، پیرمرد، خنده‌دورگه خشک و زنده‌ای کرد به طوری که موهای تنم راست شد و گفتم: اگه حمال می‌خواستی من خودم حاضرم (همان: ۳۳).

سومین قسمت، پیدا شدن کوزه‌راغه، هنگام کندن گودال (گور) است:

قوزی با بیلچه و کلنگی که همراه داشت مشغول کندن شد... پیرمرد با پشت خمیده و چالاک‌آدم کهنه‌کاری مشغول بود. در ضمن کندوکاو، چیزی شبیه کوزه‌لعابی پیدا کرد و آن را در دستمال چرکی پیچید (همان: ۳۶).

این حوادث شاید از آن جهت برای خواننده غیرمنتظره باشد که او به دلیل قلت اطلاعات و سیر روایی حوادث - که گویی از هیچ رابطه منطقی پیروی نمی‌کند - قادر به استنتاج و درک وقایع نیست. در قصه دوم هم که بلافاصله بعد از حلقه ارتباطی دو بخش - که پیش‌تر بدان اشاره شد - آغاز می‌شود، به ظاهر فضایی متفاوت با افراد بیشتر و روابطی واقع‌گرایانه‌تر شکل می‌گیرد، اما همچون قصه نخست، اساس روایت بر ابهام و غافل‌گیری استوار است.

در قطعه کوتاه میان دو بخش، جوان نقاش از کابوس کشتن زن اثیری درمی‌آید و در زمان و مکانی آشنا بیدار می‌شود. از خواب‌های کابوسی گذشته به واقعیت کابوس‌زده حال پرتاب می‌شود تا با واقعیتی مواجه شود که منشأ خیالاتی است که در بخش نخست داشته و با حفظ تعادل بین این دو دنیا - که هر آن همدیگر را قطع می‌کنند و به هم می‌پیوندند - تعادل ظریف میان واقعیت و رؤیا برقرار می‌شود. رمان، ساختنی استعاری و براساس مشابهت و جایگزینی دارد: رویدادها و آدم‌ها تکرار می‌شوند و تقارنی بین افراد و مکان‌ها پدید می‌آید (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۱: ۱۱۴).

از نظر ژرف‌ساخت می‌توان گفت، بخش دوم در حقیقت بازنویسی بخش نخست است منتها با افزوده‌های داستانی و حوادث و ذهنیت‌هایی که در قصه اول به صورت صریح، معادل ندارند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۲). در قصه دوم، ترتیب زمانی روایت به صورت گذشته‌نگر است و خواننده با سیر در گذشته، حوادث بخش اول را - که ذهنیات نقاش و مربوط به زمان حال است - درمی‌یابد. در این بخش، دیگر نقاش و زن اثیری حضور ندارند و راوی

داستان به شرح زندگی پیشین خود می‌پردازد. خلاف روایت نخست - که در آن فقط از عمومی راوی و پیرمرد قوزی / نعش‌کش سخن می‌رود - در این قصه، زنجیره ارتباطی وسیع‌تر می‌شود و راوی یک دنیای درونی و بیرونی برای خود قایل است و دریچه اتاق را یگانه راه ارتباطی با دنیای خارج - دنیای رجاله‌ها - می‌داند: «این دو دریچه مرا با دنیای خارج، با دنیای رجاله‌ها مربوط می‌کند» (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۱). راوی در دنیای بیرون، از حضور یک قصاب و پیرمرد خنزرنزری، و در دنیای داخل خانه‌اش، از دایه و ننه جون و زن لگاته‌اش سخن می‌گوید:

از تمام منظره شهر، دگان قصابی حقیری جلوی دریچه اتاق من است که روزی دو گوسفند به مصرف می‌رساند... کمی دورتر زیر یک طاقی، پیرمرد عجیبی نشسته که جلوی بساطی پهن است... اینها رابطه من با دنیای خارج بود، اما از دنیای داخلی، فقط دایه‌ام و یک زن لگاته برایم مانده بود (همان: ۵۲-۵۴).

علاوه بر این افراد، در قصه دوم، حضور پدر و مادر و عمومی راوی، و نیز پدر و مادر و برادر لگاته به چشم می‌خورد. در این قصه، همچون قصه نخست، سه نقطه عطف وجود دارد: نخست اطلاع از حضور پیرمرد خنزرنزری و درک شباهت او با پیرمرد قوزی / نعش‌کش بخش اول. راوی از پیرمرد عجیب در جلوی خانه‌اش سخن می‌گوید که: همیشه با شال‌گردن چرک، عبای ششتری، یخه باز که از میان او پشم‌های سفید سینه‌اش بیرون زده، با پلک‌های واسوخته که ناخوشی سمج و بی‌حیایی آن را می‌خورد و طلسمی که به بازویش بسته بود، به یک حالت نشسته است... مثل این است که در کابوس‌هایی که دیده‌ام، اغلب صورت این مرد در آنها بوده است (همان: ۵۳).

دوم، قتل زن لگاته با گزلیک، و سوم، استحاله راوی داستان به پیرمرد خنزرنزری است (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

بدین ترتیب، قصه دوم پایان می‌یابد و به محض پایان قصه، راوی به خود می‌آید و خویشتن را در همان اتاق سابقش می‌یابد و صحنه‌ای را که راوی در پایان بخش اول شرح داده بود، در پایان رمان دوباره تکرار می‌شود و این‌گونه فرم روایی دایره‌واری شکل می‌گیرد که هر دم به خود بازمی‌گردد.

به نظر می‌رسد مشغله‌برانگیزترین مسئله ساختاری بوف کور پیوند میان دو داستان ظاهراً متفاوت است. خواننده توقع دارد در بخش پایانی کتاب، این ارتباط را دریابد، اما در نگاه نخست، نه تنها گرهی برای او گشوده نمی‌شود، که ابهامات تازه‌ای در ذهنش

شکل می‌گیرد. این‌گونه می‌توان فهمید که داستان از عهده رسالت خود برآمده؛ چون که هدف نویسنده، ایجاد فضایی مبهم و پر از تردید است.

هدایت قصد داشته است که با عدم قطعیت، نشان دهد که نمی‌توان به همه حقایق و رازهای جهان به گونه‌ای کاملاً قطعی دست یافت؛ و سعی دارد با مشخص نکردن مرز رؤیا و واقعیت و سخنان متناقض و حفظ ابهامات، خواننده را گیج کند، به گونه‌ای که تصور انسجام نداشتن و منطق ساختاری را در ذهن او شکل دهد.

با این حال، *بوف کور* ساختار دقیق و مشخصی دارد و وجود تشابهات در چهارچوب ساختاری دو بخش، بین آنها پیوند برقرار می‌کند؛ تشابهاتی که از منطق تکرار پیروی می‌کنند و مصادیق متعددی دارد که یکی از آنها تکرار عدد «دو» و «چهار» در سراسر داستان است یا مثلاً در بخش اول، وقتی به سوی گورستان می‌رود، خانه‌های عجیبی به اشکال منشور و مخروطی می‌بیند؛ و در بخش دوم، باز همین خانه‌ها را با دریچه‌های کوتاه و تاریک می‌بیند (همان: ۳۴ و ۷۱).

باید توجه داشت که هر دو داستان، تجلی از یک واقعه هستند (با در نظر داشتن این مسئله که در قسمت نخست، هیچ واقعه‌ای به طور مسلم رخ نداده و هرچه هست در ذهن راوی است). نقاش قصه اول، همان راوی اول شخص قصه دوم است که در پایان، به پیرمرد خنزرنزری تبدیل می‌شود و اصلاً پیرمرد خنزرنزری / قوزی، خود اوست؛ پیرمرد قوزی که به شکل جلوه‌ای از وجود نقاش در قصه نخست و هنگام دفن کردن زن در کنار او حضور می‌یابد.

ذهن راوی قصه، از سوءظن و شک به وفاداری همسرش، لگاته، انباشته است: بعد از آن، فهمیدم که او فاسق‌های جفت و تاق دارد... آن‌هم چه فاسق‌هایی: سیرابی فروش، فقیه، جگرکی، رئیس داروغه، نفتی، سوداگر، فیلسوف که اسم‌ها و القابشان فرق می‌کرد، ولی همه شاگرد کله‌پز بودند؛ همه آنها را به من ترجیح می‌داد (همان: ۶۱-۶۲).

سرانجام این حس سوءظن، او را وادار به کشتن زن می‌کند؛ زنی که در قصه نخست و در ذهن نقاش، اثری جلوه می‌کند و در دنیای واقع، بعد لگاته او رخ می‌نماید. در حقیقت، راوی بعد از قتل لگاته، برای تسلی خاطر، دنیایی ذهنی می‌سازد و به اختیار خود، بعد اثری زن را جایگزین می‌کند. رؤیایی که ممکن است توهم حضور دو زن را با هویتی کاملاً متفاوت در داستان ایجاد کند. حال آنکه دو جلوه متفاوت از یک زن در دو

داستان تجلی یافته است و فقط در پایان داستان است که خواننده می‌تواند سیر زمانی منکسر و دایره‌وار روایت را دریابد و پایان را به آغازی - که در واقع بعد از بحران است - پیوند زند و سیر وقایع و چگونگی استحاله افراد را کشف کند و به درک این نکته نائل آید که در این سیر دایره‌وار، گویی این ماجرا را پایانی نیست. در این فرم روایی، اصل قطعیت نداشتن، ابهامات، تناقضات، ایجاد شک و تردید در خواننده، فضای وهمی و سوررئال، شخصیت بیمار راوی و ورود فلسفه به ادبیات، بوف کور را به یک اثر پست‌مدرن نزدیک می‌کند.

خلاصه پیکر فرهاد

پیکر فرهاد - که در ابتدا نام آن نیمه تاریک بود - حکایت سفر است؛ سفری در رؤیاهای خیالات و خاطرات گذشته که از ذهن لابالی زن روی جلد قلمدان بوف کور می‌گذرد؛ زن عاشقی که از عشق خود و ماجراهای جست‌وجویش برای معشوق سخن می‌گوید تا متولد شود و با دیدن مردسالاری در جامعه، صدای گریه خود را بشنود. او که در جست‌وجوی معشوق، از تابلوی نقاشی بیرون آمده است، پرسه‌زنان در خواب نقاش، همچون پروانه‌ای از فضایی به فضای دیگر می‌پرد تا نیمه تاریک بوف کور را برای خواننده روایت کند.

تحلیل روایی پیکر فرهاد

پیکر فرهاد زمانی مدرن است و در آن داستانی با سه زمان متفاوت و تجلی جلوه‌های متعدّد از شخصیت‌های داستان به چشم می‌خورد:

نخست: زمان باستان (زن روی جلد قلمدان و نقاش / راوی بوف کور)؛

دوم: زمان هدایت و آن روزگار نقش و نگاران (دختر مرتضی کیوان و هدایت)؛

سوم: زمان حال (لکاته و نقاش).

راوی هر سه زمان، شخصیت اصلی رمان، زن اثیری روی جلد قلمدان است که در خواب دیگری زندگی می‌کند و گاه به شیوه تک‌گویی درونی و حدیث نفس، ذهن خود را روایت می‌کند و گاه در ذهن او - معشوق - و گاه در ذهن شما - مخاطب - قرار می‌گیرد (ذهن در ذهن) و به صورت دانای کل، زندگی خود را شرح می‌دهد، اما با وجود راوی مشترک، فضاها و زمان‌ها به گونه‌ای در هم تنیده شده‌اند که خواننده در نمی‌یابد که در حقیقت همه این فضاها از عالم واحدی حکایت می‌کنند، با این تفاوت که در این

عالم واحد، طرحی با آغاز و میان و پایان در کار نیست و نمی‌توان داستان منسجمی از آن استنتاج کرد. اگرچه در آغاز به نظر می‌رسد که می‌توان رویدادها را در یک توالی منظم زمانی و علی به هم مربوط کرد، به تدریج متوجه می‌شویم که این کار غیرممکن است؛ نویسنده وقایع را به شیوه تداوی خاطرات نقل می‌کند و در نتیجه با دستکاری در توالی و استمرار وقایع رمان، سیر خطی روایت را در هم می‌شکند، و نظم زمانی و رابطه علی رویدادها را از میان می‌برد، و اجزای اصلی پی‌رنگ را از هم جدا می‌کند، و درک و فهم طرح داستانی را با دشواری روبه‌رو می‌سازد، به‌طوری‌که خواننده سیر منطقی حوادث را در نمی‌یابد و در قطعیت روایت شک می‌کند. روایتگر داستان مراقب است که مبادا سر نخ‌های به ما بدهد تا سیر تکوینی وقایع را دریابیم و بنابراین منتقد باید به‌جای تلاش برای درک نظم منطقی و علی حوادث، توجه خود را به این مسئله معطوف کند که چگونه ساختار و محتوا در این اثر، ایجاد عدم قطعیت کرده است. ویژگی‌هایی چون تناقض، تکرار پرسوناژها و حوادث، انتقال یک کنش از یک زمان و فضا به زمان و فضایی دیگر، نشان از قطعیت نداشتن متن دارد.

راوی داستان را از میانه آغاز می‌کند و خواننده را با ماجرا درگیر می‌سازد؛ زیرا که هدف طرح داستانی این است که با قرار دادن خواننده در میانه یک ماجرا، حس کنجکاو او را برانگیزد و تعلیق داستانی را حفظ کند. او از آشنایی خود با مردی سخن می‌گوید که از دریچه هواخور زف به او خیره شده است. این مرد، همان نقاش / راوی بوف کور است که در این رمان، نماد عشق است و با هدایت یکی شمرده می‌شود؛ زیرا توصیفات چهره مرد نقاش، تصویر هدایت را در ذهن می‌آورد (معروفی، ۱۳۸۳: ۲۴). زن نقشی است که عاشق نقاش خود شده است؛ همان نقاشی که نقش او را بر جلد قلمدان می‌نشانند. «مگر نمی‌شود دختری از پرده نقاشی عاشق مردی شده باشد که از صبح تا شب کارش نقاشی روی جلد قلمدان است؟ مگر نمی‌شود آدم اسیر نقشی بشود که خود در انداخته و آن قدر به دختر نقاشی اش دل بدهد که او را دلدار خود کند؟» (همان: ۱۵).

او که اسیر دست قوزی است، در فراق معشوق می‌سوزد: «از آن زمان [الْحظَّة دیدار معشوق از پشت دریچه خانه‌اش] نه یک روز، نه دو روز، بلکه سه ماه، نه، درست دو ماه و چهار روز مثل مرغ سرکنده در فراق او پرپر زدم و در تبی عجیب سوختم» (همان: ۱۱).

آن‌گاه به جست‌وجوی معشوق از تابلوی نقاشی بیرون می‌آید، که این حادثه، نقطه عطفی در داستان است: «من که تا آن روز جز کار تکراری تصویر شدن بر قلمدان با هیچ کاری آشنا نبودم، حالا یاد گرفته بودم که از پرده نقاشی یا جلد قلمدان بیرون بیایم... و به جست‌وجوی چشم‌هایی راه بیفتم که به زندگی من معنا داده بودند» (همان: ۱۲). زن به سراغ نقاش می‌رود و در خانه او قدم می‌گذارد:

شب از نیمه گذشته بود و مه همه جا را پوشانده بود. انگار کسی با دست جلو چشم‌هاش [نقاش] را گرفته بود که به درستی جلو پایش را نبیند، اما از روی حس و غریزه خودش را جلوی خانه‌اش یافت و... با دیدن من به خود لرزید... دست‌کلیدش را در دست چرخاند و بی آنکه نگاه کند، از روی حس لامسه کلید را یافت، به قفل انداخت، و در را باز کرد... اشاره کرد که من وارد شوم (همان: ۲۱-۲۲).

تا این بخش از داستان، تقریباً همه اتفاقات داستان نخست بوف کور، اثری و نقاش، تکرار می‌شود، فقط با این تفاوت که راوی داستان، زن اثری است. زن در خانه نقاش، با مرگ تصادفی مرد مواجه می‌شود که این حادثه، دومین نقطه عطف داستان است: در خودش مجاله می‌شد. موهام را بو می‌کرد، دست‌هام را در دست‌هاش می‌گرفت و باز آن را رها می‌کرد. نمی‌دانست چه کند... نمی‌دانم چرا نمی‌توانست بر خودش مسلط باشد. مثل کسی که قصد نابودی خودش را داشته باشد... مثل زنبور عسل که نیشش را می‌زند و خودش هم می‌میرد، تمامی خون رگانش را در یک نقطه فواره زد و مرد؛ آری! مرد (همان: ۳۱).

زن در مانده و مستأصل همچون نقاش راوی بوف کور با آزمایشی وحشتناک مواجهه است: او نمی‌داند که با جسد معشوق چه کند. سرانجام او هم مثل مرد داستان بوف کور، جسد را قطعه قطعه می‌کند و در چمدانی جای می‌دهد. آنگاه پیرمرد نعش‌کشی را می‌بیند که نقطه عطف سوم داستان، همین دیدار تصادفی زن با نعش‌کش است:

دوباره چشمم به مُرده افتاده و مو بر تن راست شد. به سرعت خودم را به دالان رساندم و با حرکتی خارق‌العاده در خانه را باز کردم... روی پله اول ایستادم و ناگاه چشمم به درشکه‌ای افتاد که درست جلوی خانه ایستاده بود... و یک پیرمرد قوزی روی زمین نشسته بود، تکیه داده به چرخ‌گاری... گفت: «زیاد وقت ندارید، هان! قطار تا یک ساعت دیگر که راه می‌افتد، خدای ناخواسته جا می‌مانید. اگر که از سفر منصرف نشده‌اید، بجنبید. هان! من شما را تا ایستگاه می‌برم (همان: ۴۶).

زن به جای آنکه جسد معشوق را مانند داستان بوف کور در نزدیکی شاه عبدالعظیم^(ع) و یا جایی شبیه آن به خاک بسپارد، به کمک پیرمرد قوزی به ایستگاه قطار می‌رود و سوار

کوپه شماره ۲۴ می‌شود؛ قطاری که تا پایان رمان، به حرکت خود به سوی مقصدی نامعلوم ادامه می‌دهد، گاه تند و گاه کند و گاهی متوقف می‌شود و زن در تمام عمر خود، بی‌نتیجه از تلاش برای یافتن معشوق، فقط جنازه او را بر دوش می‌کشد (همان: ۸۲).

او طی جست‌وجوهای خود، به روزگار نقش و نگاران وارد می‌شود و در پاتوق‌های هدایت - که جلوه‌ای از معشوق است - قدم می‌گذارد و با جمع روشن‌فکران آن زمان آشنا می‌شود. سراسر این فضاها با وصف هدایت و موتیف‌های کلامی و رفتاری او آکنده است و زن اثری در این فضا در قالب دختر مرتضی کیوان بروز می‌یابد و روند جست‌وجو را ادامه می‌دهد؛ زنی که جنبه منفی و لگاتنه او در این فضا به صورت زنی معتاد و تزریقی در کافه فردوسی متجلی می‌شود.

او در پایان جست‌وجویش (هدایت / معشوق) در مقابل خانه هدایت، به شیوه تک‌گویی، از درد نیافتن معشوق می‌گوید (همان: ۱۳۷). این زن، همان مدل نقاش (حسین کاظمی) است که جنبه لگاتنه او در فضای خانه نقاش و در زمان حال داستان حضور می‌یابد. در این فضا، گاه جنبه اثری زن در ذهن نقاش جای می‌گیرد و با زاویه دید ذهن در ذهن، احوال و عواطف و خاطرات او را برای خواننده شرح می‌دهد.

این نقاشی همان مردی است که راوی در آغاز داستان در خواب او لغزیده و او را مخاطب قرار می‌دهد تا از خلال خواب و رؤیای او، به دیدار معشوق خود برود و در نتیجه واسطه‌ای برای بیان داستان زندگی زن می‌شود. در این فضا، نقاش زن لگاتنه را قطعه قطعه می‌کند (همان: ۸۵-۸۶)، به طوری که خواننده کاملاً غافلگیر می‌شود؛ زیرا در پایان ماجرای کشته شدن زن، درمی‌یابد که این ماجرا شرح تابلوی نقاش است. همچون خیلی از حوادث دیگری که در داستان اتفاق می‌افتد و در پایان، خواننده درمی‌یابد که در واقع هیچ چیزی رخ نداده و داستان رؤیاگونه‌ای است که حوادثش گاه شرح تابلوهای نقاش است؛ بنابراین اساس رمان بر غافل‌گیری و قطعیت نداشتن استوار است. نقاش داستان - که به تدریج چهره معشوق در او متجلی می‌شود - همانند زن، تمام عمر خود را در پی یافتن عشق به سر برده و سرانجام جز مرگ پیکره عشق، هیچ نیافته است.

علاوه بر این فضاها، نویسنده درصدد است که در داستان خود یک فضای ارتباطی میان «هدایت» و «نظامی» به وجود آورد و به همین منظور، افسانه «خسرو، شیرین، فرهاد» را در قالب بازی‌های کودکانه زن اثری می‌گنجاند. «بچه خیاط، پسر پادشاه،

دختر پادشاه» حکایتگر افسانه مذکور نظامی است. معروفی درباره این ارتباط می‌گوید: 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 خاطرمد 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 بچه خیط؟ کدامشان فرهاد بوده و کدام صادق هدایت؟ (همان: ۱۴۲).

نویسنده با ایجاد پیوند میان رمان و افسانه «شیرین و فرهاد»، بار دیگر برای ارائه پررنگ‌تر مضمون اصلی داستان، عشق، از افسانه‌ها و داستان‌های فرعی در درون داستان اصلی کمک می‌گیرد. وی با بهره‌گیری از صناعت داستان در داستان و توازی افسانه و واقعیت، بافتی شرقی به اثر می‌بخشد. این مضمون و شیوه در اثر پیشین معروفی، *سال بلوا*، نیز به چشم می‌خورد. زن، بسان نوشا در *سال بلوا*، تا لحظه مرگ در فراق معشوق می‌سوزد، اما با این تفاوت که بنیان این اثر برخلاف رمان پیشین معروفی، بر رؤیا و تردید استوار است: سراسر کتاب مانند رؤیای تب‌آلود و شتاب‌زده‌ای است که شخصیت‌ها در آن شناورند و هیچ چیز قطعی نیست و همه چیز در هاله‌ای از ابهام به سر می‌برد. از سوی دیگر، برخی از شگردهای جریان سیال ذهنی که نویسنده در اثر خود به کار گرفته است، بر این ابهام دامن می‌زند و چنان پراکندگی در سیر روایی حوادث به وجود می‌آورد که گویی فکر زن، قطعه قطعه شده است؛ قطعه‌های پراکنده‌ای که هر یک در جایی پخش شده‌اند و درک ارتباط این قطعه‌های مجزا، امر دشواری است. داستان زنی که سرنوشتش پیش از تولد، در رحم مادر و در خواب و رؤیای نقاش رقم خورده است؛ نکته‌ای که خواننده در پایان داستان آن را درمی‌یابد: «ای روزگار نقش و نگاران! هر چه بود خواب بود، خیال بود. ای دل خفته! ای خواب شیرین!» (همان: ۱۳۶). سرانجام، داستان با تولد زن خاتمه می‌یابد: «از رحم مادری به دنیا پا می‌گذاشتم؛ دنیایی که در اولین لحظه ورود بایستی ساز گریه را کوک می‌کردم و با تمام وجود از ته دل ضجه می‌زدم» (همان: ۱۳۸).

پی‌رنگ نامنسجم، به‌کارگیری برخی از ویژگی‌های جریان سیال ذهن مانند اغتشاش

زمانی و مکانی، تداعی آزاد، حذف نویسنده از متن و در نظر گرفتن نقشی برای خواننده در امر روایت به دلیل نمایش مستقیم ذهنیاتی مشوش و خاطرات سیال بدون سانسور که همان لایه‌های پیش‌گفتار ذهنی است - بهره‌گیری از تک‌گویی درونی و حدیث نفس در بخش‌هایی از داستان، شعرگونگی، ابهام ذهنی و دشواری یافتن معنای قطعی برای رمان، تغییر مداوم زاویه دید به همراه شیوه روایی «نشان دادن»، این اثر را در زمره آثار مدرن قرار می‌دهد. از سوی دیگر، ابهام و قطعیت نداشتن در پی‌رنگ و نیز فضای وهمی و سوررئال و تسری سردرگمی به خواننده، آن را به آثار پست‌مدرن نزدیک می‌کند.

باید اذعان کرد که شکل روایی پیکر فرهاد، شکل پیچیده‌ای است که از همان آغاز، ذهن خواننده را درگیر می‌کند. اگر فضای نخست را با «الف» و فضای دوم داستان را با «ب» و فضای سوم را با «ج» نشان دهیم، فرمی به شکل «الف ب الف ج الف ب ج ب الف...» در داستان دیده می‌شود که البته داستان‌های فرعی و بازگشت‌ها هم در آن وجود دارد که اگر داستان‌های فرعی را با «د» و بازگشت‌های داستان را با «ه» نشان دهیم، آن وقت، فرم به شکل «الف ب د ج ه ب ج ه د الف...» خواهیم داشت که این فرم روایی، خواننده را غافلگیر و گیج می‌کند؛ چراکه انتظار فرمی را به شکل الف ب ج د ه... دارد که در بر دارنده نظم و منطق میان حوادث یک داستان است و با پایان یک فضا و زمان، فضا و زمان دیگری آغاز می‌شود؛ و یا پایان یک کنش، آغاز کنش دیگری خواهد بود؛ نکته‌ای که در پیکر فرهاد با تنیدگی و درهم‌آمیختگی بسیار همراه است.

بدین ترتیب، تناقض و قطعیت نداشتن در پی‌رنگ، فضای رؤیاگونه و خواب‌زده داستان، به‌کارگیری زاویه دید چرخانی و شیوه بدیع ذهن در ذهن و تعدد اذهان پرسوناژهای داستان، جابه‌جایی مداوم زاویه دید، استفاده از صنعت عکس‌برگردان و استحاله اشخاص در یکدیگر، بی‌نامی شخصیت‌ها و کاربرد ضمیر «تو» و «شما» برای نامیدن اشخاص داستان و دشواری فهم مرجع ضمیر، به‌کارگیری برخی از مؤلفه‌های شگرد جریان سیال ذهن، شکست سیر خطی روایت و درآمیختگی زمان‌های مختلف و شیوه تک‌گویی درونی و ذهن در ذهن و در نتیجه تسری سرگردانی به خواننده، از عوامل ابهام و پیچیدگی متن پیکر فرهاد است که درک آن را با دشواری مواجه می‌کند، به‌گونه‌ای که خواننده با یک یا دو بار خواندن آن ممکن است چیزی درنیابد.

نتیجه

با توجه به شگردهای مطرح‌شده در دوره مدرنیسم و در نظر گرفتن ساختار روایی بوف کور و پیکر فرهاد، این دو داستان را ذیل عنوان «رمان مدرن» قرار دادیم. معروفی در پیکر فرهاد به منظور رمزگشایی بوف کور، به کلیت اثر توجه می‌کند و براساس شگرد روایی خاص خویش، آن را در فرم و ساختار دگرگونی پی می‌ریزد. او در این راه، در خلق بخشی از رمان، فضای بوف کور را باز می‌سازد و همان‌گونه که هدایت، اصل قطعیت نداشتن را در داستان خود مبنا قرار می‌دهد، معروفی نیز داستانش را با اساس قرار دادن این اصل خلق می‌کند و تقریباً از همان شگردهای هدایت - شامل شک در عالم وجود، صنعت عکس‌برگردان، تردید و تناقض - برای ایجاد این اصل بهره می‌گیرد. البته او یک گام پیش می‌نهد و به منظور ایجاد بی‌ثباتی و قطعیت نداشتن، همه وقایع داستان را در خواب و رؤیای نقاش رقم می‌زند. با این حال، معروفی در به‌کارگیری عناصر روایی در داستان خود، شیوه‌ای متمایز از بوف کور برمی‌گزیند. او به شیوه مدرنیست‌ها از عنصر گفت‌وگو و تک‌گویی درونی برای روایت داستان خود بهره می‌گیرد و مهم‌ترین مشخصه این دوران، یعنی زمان‌پریشی و برخی از شگردهای تکنیک جریان سیال ذهن را استفاده از تازمات قهرمان را به خوبی نشان دهد؛ شگردی که در بوف کور دیده نمی‌شود. گویی نویسنده بوف کور همچون معروفی، خود را درگیر به‌کارگیری تکنیک‌های روایی متعدد نکرده است. با این حال، هدایت اثری را خلق کرده که تا مدت‌ها مورد استقبال نویسندگان قرار گرفته و خیلی از نویسندگان، از شیوه او - به‌ویژه در پردازش دو جنبه اثیری و لکاتنه شخصیت زن - بهره جسته‌اند، تا آنکه معروفی در پیکر فرهاد راهی تازه را در پیش گرفته و با دستور زبان ویژه‌ای، زندگی این زن اثیری را از زبان خودش روایت کرده است.

منابع

- آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز (۱۳۸۳)، *تحلیل انواع داستان*، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، چاپ اول، تهران، قطره.
- آل احمد، جلال (۱۳۷۰)، *هفت مقاله*، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.
- آلوت، میریام (۱۳۶۸)، *رمان به روایت رمان‌نویسان*، چاپ اول، تهران، مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، چاپ اول، اصفهان، فردا.
- ارسطو (۱۳۸۵)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر.

بررسی تطبیقی روایت در بوف کور هدایت و پیکر فرهاد معروفی / ۲۲۹

- بارت، رولان (۱۳۸۷)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه محمد راغب، چاپ اول، تهران، صبا. پارس‌پور، شهرنوش (۱۳۶۸)، *طوبا و معنای شب*، سوم، تهران، اسپرک.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، چاپ اول، تهران، روزنگار.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران، توس.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، *گزاره‌هایی در ادب معاصر ایران*، چاپ اول، تهران، آمه.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، چاپ اول، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
- جولایی، رضا (۱۳۷۴)، *سوء قصد به ذات همایونی*، تهران، جویا.
- حسین‌زاده، آدین (۱۳۸۳)، *زن فتانه، زن آرمانی (بررسی تطبیقی جایگاه زن در ادبیات)*، چاپ اول، تهران، قطره.
- ریکور، پل (۱۳۷۳)، *زندگی در دنیای متن (شش گفت‌وگو و یک بحث)*، ترجمه بابک احمدی، چاپ دوم، تهران، مرکز.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ اول، تهران، قصه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)، *داستان یک روح (شرح متن کامل بوف کور صادق هدایت)*، چاپ پنجم، تهران، فردوس.
- فورستر، ادگار مورگان (۱۳۸۴)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران، نگاه.
- گلشیری، هوشنگ (۲۰۰۹)، *جن‌نامه*، آلمان.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، چاپ دوم، تهران، هرمس.
- معروفی، عباس (۱۳۸۱)، *پیکر فرهاد*، چاپ هفتم، تهران، ققنوس.
- _____ (۱۳۸۲)، *سال بلوا*، چاپ پنجم، تهران، ققنوس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، چاپ اول، تهران، فکر روز.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانشنامه نظریه ادبی معاصر*، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، چاپ دوم، تهران، آگه.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۷۲)، *هفت دهلیز*، تهران، مرکز.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، چاپ اول، تهران، چشمه.
- هدایت، صادق (۱۳۸۳)، *بوف کور*، تهران، صادق هدایت.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۳)، *درباره بوف کور*، چاپ اول، تهران، مرکز.

