خوانش بینامتنی پیکر *فرهاد* و *بوف کور*

بیتا دارابی*

کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

فاطمه حیدری

دانشیار ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

بهناز امانی

کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۶، ش ۲۲، تابستان ۱۳۹۲ (صص ۶۷-۸۸)

چکیده

بنابر نظریهٔ بینامتنیت، هیچ متنی در انزوا شکل نمی‌گیرد و نمی‌توان آن را بدون ارتباط با متون دیگر خواند یا تفسیر کرد. در روند خوانش داستان ***پیکر فرهاد*** تأثیرپذیری از ***بوف کور*** به‌روشنی محسوس است. در این اثر، مؤلف نشانه‌هایی به‌کار برده است که با بررسی آن‌ها می‌توان جنبه‌های بینامتنی را تشخیص داد و منابع آن را شناخت. این تحقیق با استفاده از روشِ تطبیقی و براساسِ نظریهٔ بینامتنیت و بررسیِ شواهد به‌دنبالِ اثباتِ این فرضیه است که وجوهِ اشتراک داستانِ ***پیکر فرهاد*** و ***بوف‌کور***- که در پاره‌ای موارد ماهیتِ تقلیدی پیدا می‌کند- اتفاقی نبوده و بیانگرِ تأثیرپذیری عباس معروفی از صادق هدایت در خلق این اثر است. همسانیِ پیرنگ، شیوهٔ روایی یکسان (جریان سیال ذهن)، اعتقاد به تناسخ، استفاده از نمادهای مشترک مانند نیلوفر کبود و... از گزاره‌های مشترک این دو متن است. بنابراین، بررسی و تحلیل این اشتراک‌ها به‌منظور اثبات بینامتنیت این دو متن از مهم‌ترین اهداف این مقاله است.

واژه‌های کلیدی: ***پیکر فرهاد***، ***بوف کور***، بینامتنیت، نشانه‌شناسی روابط بینامتنی.

---

* نویسندهٔ مسئول: bitabita00@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۳/۲۹

۱. مقدمه

مقالهٔ حاضر کوششی است برای بررسی ارتباطِ بینامتنی داستان ***پیکر فرهاد*** عباس معروفی و ***بوف کور*** صادق هدایت. نگارندگان پس از تعریفِ بینامتنیت[۱] ازدیدگاه نظریه‌پردازان این مکتب ازجمله جولیا کریستوا[۲]، رولان بارت[۳] و ژرار ژنت[۴] به بررسی نشانه‌های روابط بینامتنیِ این دو اثر و تأثیرپذیری ***پیکر فرهاد*** از ***بوف کور*** می‌پردازند. ***بوف کور*** لایه‌های معانیِ مختلفی دارد و این امر از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار بزرگ ادبی است. در این مقاله براساس نظریهٔ بینامتنیت، به بررسی تطبیقی داستان ***بوف کور*** و ***پیکر فرهاد*** معروفی- که از زبان زن اثیری روایت می‌شود و به‌نوعی ادامه‌دهندهٔ داستان ***بوف کور*** است- می‌پردازیم و بدین منظور، مفاهیمی مانند گناه بودن، عشق نافرجام، تناسخ، برخی نمادها مثل گل نیلوفر کبود، سرنوشت، هویت، زن اثیری و راوی هر دو اثر را تبیین می‌کنیم. با توجه به اینکه دربارهٔ تأثیرپذیریِ این اثر از ***بوف کور*** به‌طور مستقیم هیچ سخنی گفته نشده است، این سؤال مطرح می‌شود که آیا این تأثیرپذیری و رابطهٔ بینامتنی آگاهانه بوده و آیا بررسی همانندی‌های این دو اثر مخاطب را به پیام خاصی می‌رساند. پاسخ پیش‌فرض این سؤال این است که با بررسی و نقدِ ***پیکر فرهاد*** می‌توان گفت همسانیِ پیرنگ این اثر با ***بوف کور*** اتفاقی نبوده است و نویسنده با ذکر نشانه‌هایی، مخاطب را در دریافت مفهوم مشترک هر دو اثر- که همان دور تسلسل در چرخهٔ حوادث است- راهنمایی می‌کند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

انتشار کتاب ***هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم*** از ماشاءالله آجودانی- که در سال ۱۳۸۵ در انتشارات فصل کتاب لندن به‌چاپ رسید- یادآور این است که پس از گذشت هفتاد سال از نگارش ***بوف کور***، هنوز جست‌وجو درباب مشهورترین رمان ایرانی به‌پایان نرسیده و صادق هدایت بازگشت وسیع و دور از انتظاری به جامعهٔ خوانندگان رمان فارسی داشته است. این بازگشت با انتشار کتاب ***آشنایی با صادق هدایت*** از مصطفی فرزانه در سال ۱۳۶۸ آغاز شد و از آن زمان تا کنون، همچنان با چاپ کتاب‌ها و

مقالات بی‌شمار و نیز برگزاری جلسات سخنرانی و بزرگداشت هدایت به مناسبت‌های مختلف در ایران و خارج از ایران تداوم یافته است.

از میان انبوهِ کتاب‌ها و مقاله‌هایی که در بیست سال اخیر دربارهٔ هدایت منتشر شده است، به‌نظر می‌رسد سه مقاله بحث‌برانگیزتر باشد: «*بوف کور* و ناسیونالیسم» نوشتهٔ ماشاء الله آجودانی (۱۳۷۱) که ابتدا در ***ایران‌نامه*** منتشر شد؛ «اسطوره‌کشی و اسطوره‌آفرینی هدایت» از محمد صنعتی (۱۳۸۱) و «افسون چشم‌های *بوف کور*» اثر جمشید طاهری‌پور (۱۳۸۴).

در مقدمهٔ مقالهٔ «بررسی دو مؤلّفهٔ پست‌مدرنیستی (بینامتنیت- دور باطل) در پیکر *فرهاد* عباس معروفی» آمده است:

> ***پیکر فرهاد*** رمانی است که از هر گوشهٔ آن صدای متنی به‌گوش می‌رسد و در بطن هر ماجرایی شخصیّتی تاریخی به‌چشم می‌خورد. نویسنده با چنین تمهیدی، بسیاری از سخنان خود را در میان سطور داستان می‌گنجاند و آشکارا احساس خود را به شخصیّت‌های تاریخی داستانش نشان می‌دهد. او در بحث بینامتنیت، آنجا که آگاهانه این مؤلّفه را به‌کار می‌گیرد، بیشتر به آثار شاعران و نویسندگان دلخواه خود نظر دارد. فروغ فرخزاد، احمد شاملو، صادق هدایت و بیش از همه، آثار نظامی مورد توجه معروفی قرار می‌گیرد (ایرانی، ۱۳۹۱: ۱۴۲- ۱۴۳).

در مقدمهٔ مقالهٔ «بررسی زمان روایی داستان *پیکر فرهاد*» نیز آمده است:

> آثار بسیاری در ادبیات جهان و ایران نگاشته شد که به‌کارگیری زمان در آن‌ها مبنای روایت قرار گرفت. رمان ***پیکر فرهاد*** اثر عباس معروفی نیز نمونه‌ای از این آثار است که زمان حقیقی و ذهنی را مبنای روایت خود قرار می‌دهد (اکبری بیرق، ۱۳۹۱).

دربارهٔ ***بوف کور*** و ***پیکر فرهاد*** نقد و بررسی‌های بسیاری انجام شده است؛ اما تاکنون این دو اثر به‌صورت تطبیقی بررسی نشده‌اند و این مقاله کوششی است برای بررسی شباهت‌های این دو اثر.

۳. بینامتنیت

نظریهٔ تعامل متن‌ها یکی از مهم‌ترین مباحثی است که همواره مورد توجه پژوهشگران ساختارگرا[۵] و پساساختارگرا[۶] مانند کریستوا، بارت، ژنت، دریدا[۷] و... بوده است.

نظریه‌پردازان امروزی بر این باورند که هر متنی فاقد معنای مستقل است و خوانش متن، یعنی ردیابی نشانه‌هایی که به کشف معنا می‌انجامد. این بحث در نظریات زبان‌شناس معروف، فردینان دو سوسور[۸]، ریشه دارد. او معتقد است: «انسان‌ها هنگام سخن گفتن و یا نوشتن وارد ایجاد روابط ارجاعی می‌شوند و روابط بین اشیاء و کلمات- که ما از طریق آن اشیاء را نام‌گذاری می‌کنیم- رابطه‌ای قراردادی است.» (Saussure, 1974: 35). واژهٔ بینامتنیت را جولیا کریستوا نخستین‌بار در دههٔ ۱۹۶۰م درنتیجهٔ مطالعهٔ نظریات باختین[۹] مطرح کرد. کریستوا معتقد است: «متون از طریق تلمیح، نقل‌قول، تقلید سبکی، جنبه‌های فرمی، استفاده از ژانر مشترک، بازنگری، طرد و انواع و اقسام روش‌های دیگر با سایر متون ارتباط می‌یابند.» (36 :1973). بنابر این نظریه، خوانش روندی است که با حرکتِ میان متون صورت می‌گیرد و معنا فرایندی است که بین یک متن و همهٔ متون مورد اشاره و مرتبط با آن موجودیت می‌یابد. به‌طور کلی، پساساختارگرایان بر این باورند که هیچ متنی بدون وجود متون دیگر شکل نمی‌گیرد و هیچ متنی را نمی‌توان بدون ارتباط با متون دیگر خواند یا تفسیر کرد.

البته، نظریات کریستوا درنتیجهٔ مطالعهٔ نظریات باختین شکل گرفته است. باختین اعتقاد دارد: «زبان پیوسته درحال بازتاب علائق طبقاتی، ملی و گروهی است و هیچ کلامی خنثی نیست.» (Bakhtin & Volosinov, 1986: 60- 61). همچنین، نظریات کریستوا بسیار متأثّر از آرای اندیشمندانی مانند بارت است. نظریات رولان بارت در شکل‌گیری مطالعات بینامتنی نقش انکارناپذیری دارد. او در مقالهٔ «مرگ مؤلف» می‌نویسد: «متن بافته‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است. نویسنده تنها می‌تواند به تقلید از حالتی بپردازد که همواره پیشین بوده و اصیل نیست.» (Barthes, 2000: 146).

ژرار ژنت از دیگر نظریه‌پردازانی است که در مطالعات بینامتنی سهم بزرگی دارد و روابط بین متن‌ها را در ابعادی وسیع‌تر از مطالعات کریستوایی بررسی کرده و عنوان ترامتنیت[۱۰] را در مطالعهٔ این مباحث برگزیده است. ژنت ترامتنیت را به پنج مقولهٔ مشخص‌تر تقسیم کرده و نخستین نوع ترامتنیت را بینامتنیت نامیده که با بینامتنیت کریستوایی متفاوت است و ابعاد محدودتری دارد. او این بینامتنیت را به «حضور

هم‌زمان دو متن یا چندین متن و حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر تعبیر می‌کند.» (Gennete, 1997: 1). به عبارت دیگر ازدیدگاه ژنت، بینامتنیت زمانی اتفاق می‌افتد که بخشی از یک متن در متن دیگر حضور دارد.

اولین زیرشاخهٔ ترامتنیت در تقسیم‌بندی ژنتی بینامتنیت است که انواع گوناگونی را دربرمی‌گیرد. برای مثال در برخی موارد، بینامتنیت حضور آشکار متون دیگر در متن اصلی است؛ مانند نقل‌قول که در آن، مؤلف مراجع متن خود را پنهان نمی‌کند. در گونهٔ دیگر از بینامتنیت، مؤلف قصد دارد مراجع خود را پنهان کند.

پیرامتنیت[۱۱] دومین تقسیم‌بندی مطالعات ژنتی است. گراهام آلن در کتاب ***بینامتنیت*** (۱۳۸۵: ۱۵۰) می‌نویسد: پیرامتن نشان‌دهندهٔ عناصری است که در آستانهٔ متن قرار گرفته و دریافت متن را از سوی خوانندگان جهت‌دهی و کنترل می‌کند. این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری مانند عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، درآمدها و پی‌نوشت‌ها را دربرمی‌گیرد و نیز شامل یک برون‌متن که عناصر بیرون مانند مصاحبه‌ها، آگهی‌ها، نقد و جواب‌های آن، نامه‌های خصوصی و دیگر موضوعات مرتبط با آن اثر و مؤلف را دربرمی‌گیرد. ازدیدگاه ژنت، هیچ متنی بدون پوشش یافت نمی‌شود و برای ورود به جهان متن باید از آستانه‌ای گذر کرد که همان پیرامتن است.

سومین زیرشاخهٔ تقسیم‌بندی ژنت ورامتنیت[۱۲] است؛ یعنی هنگامی‌که متنی در رابطه‌ای تفسیری با متنی دیگر قرار می‌گیرد. «ورامتنیت یک متن مفروض را با متنی دیگر متحد می‌کند؛ به‌گونه‌ای که این متن مفروض بدون اجباری به نقل کردن (بدون فراخواندن) و درواقع گاه حتی بدون نام بردن، از آن متن دیگر سخن می‌گوید.» (Gennete, 1997: 4). توضیحات ژنت دربارهٔ ورامتنیت بسیار مختصر، و اساس آن تفسیر و تأویل است.

چهارمین زیرشاخهٔ تقسیم‌بندی ژنت سرمتنیت[۱۳] است که ارتباط اثر را با سایر ژانرها، خرده‌ژانرها یا قراردادها بررسی می‌کند؛ برای مثال ارتباط یک رمان با ژانر گوتیک را دربرمی‌گیرد. البته، برخی از متون روابط سرمتنی خود را با ژانرها کتمان می‌کنند؛ مانند رمان‌های واقع‌گرا؛ اما ژنت معتقد است: «این جنبه از متن به انتظارات خواننده و ازاین‌رو دریافت او از یک اثر مربوط می‌شود.» (همان، ۵).

آخرین تقسیم‌بندی ژنت زبرمتنیت[۱۴] است. به‌اعتقاد ژنت، این پدیده «متضمن هرگونه مناسبتی است که متن "ب" (که آن را زبرمتن[۱۵] خواهیم نامید) را با متن پیشین "الف" (که آن را زیرمتن[۱۶] خواهیم نامید) متحد می‌کند. شیوهٔ پیوند این دو چنان نیست که متن "ب" تفسیر متن "الف" باشد.» (همان‌جا). به‌نظر آلن، آنچه ژنت زیرمتن می‌نامد، همان چیزی است که دیگر منتقدان آن را بینامتن می‌خوانند؛ یعنی متنی که می‌تواند از سرچشمه‌های اصلی دلالت برای یک متن باشد.

بنابراین، خوانش بینامتنی مخاطب را به شبکه‌ای از روابط متنی وارد می‌کند؛ رابطهٔ یک متن با یک نظام ادبی و یا رابطهٔ متنی با متون دیگر که در داستان ***پیکر فرهاد*** تأمل‌برانگیز است. بینامتنیت از نظریه‌های پرکاربرد در حوزهٔ نقد ادبی است؛ اما باوجود استقبال بی‌شمار از آن، منابع محدودی از آن در اختیار علاقه‌مندان قرار دارد که از مهم‌ترین آن‌ها کتاب ***بینامتنیت*** اثر گراهام آلن، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو از انگلیسی به فارسی است. کتاب‌ها و مقالات بهمن نامور مطلق، ازجمله ***درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*** از نشر سخن از دیگر منابع مؤثر در زمینهٔ مطالعات بینامتنی است و اهمیت آن به‌دلیل تسلط او بر زبان فرانسه و دسترسی به منابع دست‌اول است. آثار فرهاد ساسانی، ازجمله مقالهٔ «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن» و آثار ابوالفضل حری از دیگر منابع سودمند در مطالعات بینامتنی است.

۴. رابطهٔ بینامتنی *بوف کور* و *پیکر فرهاد*

۴- ۱. ساختار زبان

کریستوا (128 :1973) معتقد است در هر متنی متون دیگر در سطوح متغیر و کمابیش قابل شناسایی حضور دارند. برای مثال، در ***بوف کور*** پیرمرد نعش‌کش یا همان قوزیِ سرنوشت ساختار خاصی از زبان را به‌کار می‌گیرد: «لازم نیس، من خونهٔ تورو بلدم، همین الان هان.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۲۵). او پیوسته از آوای «هان» استفاده می‌کند. همین قوزی سرنوشت که در ***پیکر فرهاد*** پیرمرد کالسکه‌چی شده، به‌جای «هان» دائم از حرف «که» استفاده می‌کند: «چطور ممکن است که ما در آینده همدیگر را که نبینیم؟ من منزل شما را خوب بلدم.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷۲).

در ***بوف کور*** راوی دائم این شعر را از گزمه‌های شهر می‌شنود و گاهی حتی خودش آن را زمزمه می‌کند: «بیا بریم تا مِی خوریم/ شراب ملک ری خوریم/ حالا نخوریم پس کی خوریم؟» (هدایت، ۱۳۶۶: ۶۳) و در ***پیکر فرهاد*** زن راوی این شعر را از زبان مردی که جلوی قهوه‌خانه نشسته است، می‌شنود و او هم سرانجام با خواننده هم‌نوا می‌شود: «ای روزگار نقش و نگاران/ هرچه بود خواب بود، خیال بود/ ای دل خفته، ای خواب شیرین.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۳۶).

با درنظر گرفتن نظریاتِ ژنت دربارهٔ بینامتنیتِ ضمنی- که در آن مؤلف با ذکر نشانه مخاطب را از بینامتنیت آگاه می‌کند- در داستان ***پیکر فرهاد*** نه‌تنها مؤلف قصد ندارد مرجع خود را که ***بوف کور*** است پنهان کند؛ بلکه در همان ابتدای داستان مخاطب آشنا با اصطلاحات ***بوف کور*** از اهمیت تأثیر این داستان بر ***پیکر فرهاد*** آگاه می‌شود. برای مثال، برخی واژه‌ها در هر دو اثر از زبان هر دو راوی دائم تکرار می‌شود؛ واژه‌هایی مانند «لکاته» و «رجاله‌ها»:

«من در میان رجاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۶۳).

«تنها گفتم: "رجاله‌ها! خفه."» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

«اسمش را لکاته گذاشتم، چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی‌افتاد.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۵۱).

«گفت: "آره، تو لکاته."» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

زن اثیری در ***پیکر فرهاد*** می‌گوید: «ته مزه‌ی دهنش مثل کافور سرد بود.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۰۰) و در ***بوف کور*** هم راوی می‌گوید: «دهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌داد.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۲۱).

۴- ۲. گناه بودن (تحمل بار هستی)

آنچه ژنت با عنوان زیرمتن از آن یاد می‌کند، همان چیزی است که بیشتر منتقدان آن را بینامتن می‌نامند؛ «یعنی متنی که مشخصاً می‌تواند از سرچشمه‌های اصلی دلالت برای یک متن باشد.» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۶). از این نظر، ***بوف کور*** هدایت یک بینامتن یا به‌تعبیر ژنت، زیرمتنِ اصلی برای ***پیکر فرهاد*** معروفی است. در طول داستان، راوی ***بوف کور***

پیوسته سنگینی چیزی را روی شانه‌هایش حس می‌کند: «مردهٔ او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینهٔ مرا فشار می‌داد.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۲۶). به‌نظر می‌رسد راوی مانند سیزیف[۱۷] محکوم به حمل سنگ هستی بر روی دوش است؛ سنگی که گویی بار هستی است و هر روز و هزاربار تا ابدیت به نشان مجازات بشر، بر دوش او سنگینی می‌کند. راوی به گناه ناکرده‌ای (شاید فقط به گناه نفس کشیدن) همیشه در رنج و عذاب است. همیشه از زور خجالت به زمین فرومی‌رود و گاهی در کابوس‌هایش می‌بیند که عمه‌اش دست او را می‌کشید، از میان مردم رد می‌کرد و به میرغضب که لباس سرخ پوشیده بود، نشان می‌داد و می‌گفت: «اینم دار بزنین!» (همان، ۵۷). گاهی از ترس گزمه‌ها خود را کنار می‌کشد و پنهان می‌کند. این احساس گناه و فشار در زن اثیری داستان ***پیکر فرهاد*** نیز وجود دارد. زن اثیری در ***پیکر فرهاد*** می‌گوید:

> شما اسم این را می‌گذارید زندگی؟ که هرکدام از ما جنازه‌ی یک نفر را بر دوش داریم، سوار بر قطاری [سرنوشت] به‌جای نامعلومی می‌رویم که نه مبدأ آن را می‌دانیم و نه مقصدش را؟ دلمان به این خوش است که زنده‌ایم (معروفی، ۱۳۸۸: ۸۲).

> اضطراب و هول و هراس و میل زندگی در من فروکش کرده بود، از دورریختن عقایدی که به من تلقین شده بود آرامش مخصوصی در خودم حس می‌کردم- تنها چیزی که از من دلجویی می‌کرد امید نیستی پس از مرگ بود- فکر زندگی دوباره مرا می‌ترسانید و خسته می‌کرد (هدایت، ۱۳۶۶: ۶۸).

ورامتنیت رابطهٔ میان دو متن ادبی را بیان می‌کند. اما این رابطه برخلاف بینامتنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر را بررسی می‌کند، نه حضور یک متن در متن دیگر. در ***بوف کور*** و ***پیکر فرهاد*** راوی و زن اثیری هر دو می‌دانند که فقط نفس کشیدن دلیل بر زندگی کردن نیست و هر دو به آگاهی خود از این واقعیت تلخ اعتراف می‌کنند:

«ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد، و در ته زندگی اوست که ما را صدا می‌زند و بسوی خودش می‌خواند.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۶۹).

«انگار بخواهد به بطن من برگردد، به درون من، به گرمای رحم من؛ جایی که انسان چمبره می‌زند و در خون خود دایره‌وار می‌چرخد، و این چرخه‌ی بی‌سرانجام زندگی در این خواسته‌ی او خلاصه می‌شد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۸– ۹).

۴– ۳. عشق

آلن می‌گوید: «بینامتنیت حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر است.» (۱۳۸۵: ۱۴۸). راوی داستان ***پیکر فرهاد*** در خاکروبه‌ها به‌دنبال معشوق خویش می‌گردد؛ آنجا که زن اثیری او را توصیف می‌کند: «به خیال خود محو مناظر می‌شد اما به‌جز خاشاک و شن داغ و استخوان دنده‌های اسب و سگ‌های ولگرد که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشیدند چیزی نمی‌دید. مرا می‌جست و نمی‌یافت.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۱). راوی ***بوف کور*** دیوانه‌وار زن اثیری را می‌پرستد. اما عجیب است که برخلاف دنیای پرشور و زیبای کلیشه‌ای عاشقی، دنیای عشق او سرشار از رنج، زشتی و مرگ‌زدگی است. معشوق اثیری او مانند دسته‌گلی در خاکروبه، مثل خاکروبه‌ای برای سگی ولگرد و... چیزی نه‌چندان زنده و خوشایند است. خودِ راوی گویی در دنیایی است که مرگ را زندگی می‌کند. او در ظاهر زنده است؛ اما وقتی با ارابهٔ مرگ در دنیای مردگان سیر می‌کند، همواره به مرگ متصل است: «بوی مرده، بوی گوشت تجزیه‌شده همهٔ جان مرا فراگرفته بود گویا بوی مرده همیشه به جسم من فرورفته بود و همهٔ عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده‌ام.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۳۱).

۴– ۴. زن اثیری

به‌اعتقاد باختین، «هر گفتمان موضوع خود را در همان چیزی می‌یابد که پیشاپیش معطوف به آن بوده.» (1981: 276). زن اثیری در بخش اول ***بوف کور***، موجودی فرازمینی، فرشته‌سان و بری از هر پلیدی است؛ اما در بخش دوم داستان لکاته است. در داستان ***پیکر فرهاد*** هم دختری آواره، معتاد و گاه به‌اجبار تن‌فروش است. در نظر معروفی، زن اثیری زنی زمینی، ملموس و دست‌یافتنی است. لکاتهٔ ***بوف کور*** دگردیسی نامطلوبِ یک موجود فرازمینی است. او در بخش اول ماورایی است؛ زیرا به‌گفتهٔ

استاندال (نویسندهٔ فرانسوی): «عاشق شاخهٔ خشکی را از بلورهای زیبا می‌پوشاند و معشوق را از خلال این بلورها می‌بیند.» (غیاثی، ۱۳۷۷: ۲۰۳). او این فرایند را «تبلور عاشقانه» می‌خواند. اما در قسمت دوم داستان و همچنین در اغلب بخش‌های داستان ***پیکر فرهاد***، لکاته همان است که آندره ژید در ادامهٔ سخن استاندال گفته است: «اگر به‌هنگام عاشقی چنین فرایندی هست، پس هنگام رنجش، دلداده بلورها را می‌شکند و معشوق را در همان هیئت شاخهٔ خشکیده درمی‌یابد.» (همان‌جا). آندره ژید این فرایند را «شکست بلور» می‌خواند. گواه این مدعا همان است که در داستان ***پیکر فرهاد*** از زبان زن اثیری می‌شنویم: «می‌دانید من خوابگردم، شب‌ها در خواب راه می‌افتم و به‌سویی می‌روم. امشبم مال شما. اخم‌هاش را در هم کرد و دندان‌هاش را به‌هم فشرد. گفتم نه عزیزم، من از آسمان آمده‌ام، برای شما آمده‌ام، مگر همین را نمی‌خواستید؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۳).

۴- ۵. تناسخ

«هر کلامی (یا متنی) آمیزش کلام‌هایی (متونی) است که در آن دست‌کم یک کلام (متن) دیگر را می‌توان خواند.» (Kristeva, 1980: 66). در ***بوف کور*** راوی، زن اثیری، پیرمرد قوزی، جوکیِ هندی، عموی راوی، زن لکاته، برادرِ کوچکِ زن لکاته، قصاب، پیرمرد خنزرپنزری، پیرمرد نعش‌کش، پدرزنِ لکاته و همگی صورت‌های مختلف از جنبه‌های گوناگون شخصیت راوی هستند. گویی این‌ها همگی «منِ» هزارتوی راوی هستند. در طول داستان، ویژگی‌های ثابتی برای این افراد تکرار می‌شود که گاهی در دیگری به ودیعه گذاشته شده است و بخش جداناپذیری از همان شخصیت می‌شوند. بدین‌سان، همهٔ این شخصیت‌ها و نه افراد، در کنار یکدیگر و با هم زندگی می‌کنند و چرخهٔ حیات در مرگشان دائم تکرار می‌شود؛ مانند وضعیت راوی پس از دفن زن اثیری:

> کارم که تمام شد، نگاهی به خودم انداختم، دیدم لباسم خاک‌آلود، پاره و خون لخته‌شدهٔ سیاهی به آن چسبیده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های کوچکی به تنم چسبیده بود که در هم می‌لولیدند. خواستم لکهٔ خون روی

دامن لباسم را پاک بکنم، اما هرچه آستینم را با آب دهن تر می‌کردم و رویش می‌مالیدم لکهٔ خون بدتر می‌دوانید و غلیظ‌تر می‌شد، به‌طوری که به تمام تنم نَشد می‌کرد و سرمای لزج خون را روی تنم حس کردم (هدایت، ۱۳۶۶: ۲۹).

این لکهٔ خون دلمه‌بسته- یا شاید حلول زن اثیری در راوی- و دو مگس زنبور طلایی و حتی کرم‌ها همگی در صحنهٔ مرگ زن اثیری (البته اگر از ابتدا بتوان برای او زندگی قائل شد) وجود دارند، حتی کوزه‌ای که از گور کنده‌شدهٔ زن اثیری پیدا شده است:

کوزه، لعاب شفاف قدیمیِ بنفش داشت که به رنگ زنبور طلایی خردشده درآمده بود و یک طرف تنهٔ آن به‌شکلِ لوزی، حاشیه‌ای از نیلوفرِ کبودرنگ داشت و میان آن میان حاشیهٔ لوزی صورت او صورتِ زنی کشیده شده بود که چشم‌های سیاه درشت، چشم‌های درشت‌تر از معمول، چشم‌های سرزنش‌دهنده داشت [حالت زن اثیری درست در صحنهٔ مرگ با همان چشمان سرزنش‌گر] (همان، ۳۱).

گویی زن اثیری حتی در این کوزهٔ لعابی هم حلول کرده است و هنگامی‌که راوی کوزهٔ لعاب در دست به آن نقاش دیگر فکر می‌کند، انگار راوی بارها و به‌شکل‌های مختلف، در همین دنیای مرگ‌زده زیسته است.

هدایت در زمان تحصیل در فرانسه، دربارهٔ عقاید بودا پژوهش کرده و فلسفهٔ تناسخ را در داستان ***بوف کور*** آورده است؛ اما در این میان، تنها ترس او از این تناسخ، آمیختن ذرات تن او با ذرات تن رجاله‌هاست. در داستان ***پیکر فرهاد*** نیز هنگامی‌که زن اثیری بر درگاه خانهٔ راوی در انتظار او نشسته، به این تناسخ اشاره می‌شود: «در پرتو نور رنجور کبریت، صورت مرا می‌جست و یافت. مثل آدمی که با جسد تجزیه‌شده‌ی خودش مواجه باشد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۲).

صحنه‌های متقابلی که در هر دو داستان ***بوف کور*** و ***پیکر فرهاد*** تکرار می‌شوند و بر چرخهٔ تناسخ زمان صحّه می‌گذارند، کم نیستند. برای مثال، در همان ابتدای داستان ***پیکر فرهاد*** هنگام اولین دیدار زن اثیری و راوی ***بوف کور***، زن اثیری با خود می‌اندیشد که چهرهٔ او چقدر آشناست و یا پس از آن، با گفتن این جمله در توصیف راوی: «خوب که دقت کرد دانست به یک پردهٔ نقاشی نگاه می‌کند» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷)، تصویر

نقاشی‌شده بر پردهٔ کهنهٔ اتاق راوی در قسمت دوم داستان ***بوف کور*** را در ذهن خواننده تداعی می‌کند.

۴- ۶. گُل نیلوفر کبود

مایکل فربر در کتاب ***لغت‌نامهٔ سمبل‌های ادبی*** می‌گوید: «در ادبیات یونان گُل نیلوفر کبود نماد زیبایی و زندگی کوتاه است.» (225 :2001). اما رنگ کبود گُل نیلوفر در داستان هدایت نماد مرگ است. فربر معتقد است:

> رومی‌ها در ۲۲ مارچ، یعنی در اوایل بهار آیین مرگ نیلوفر را برپا می‌داشتند و در آن روز نیلوفرها را به نشانِ مرگ و زندگی دوباره در این جهان و یا جهانی دگر، بر روی گورها می‌گذاشتند. شکل ظاهری گل نیلوفر، عمر بسیار کوتاه آن، رنگ خون‌مرده و کبود آن به‌طور طبیعی این گل را به دنیای مردگان متصل می‌کند. گل نیلوفر همچنین یکی از نمادهای افرودیت یا ونوس در روم و یونان باستان بوده که به‌وسیلهٔ خدایان اِروس[۱۸] و اِکستازی[۱۹] به‌خاطر بوی بسیار خوش و تندِ آن برکت داده شده است. بنابراین علاوه‌بر مرگ، گل نیلوفر نشان از عشق نیز دارد (همان، ۲۲۵).

شاید بهترین مثال مرتبط با این گل را بتوان در نمایشنامهٔ ***هملت*** بیان کرد. آنجا که پدرِ افیلیا او را از عشق هملت برحذر می‌دارد و از او می‌خواهد عشق هملت را مانند گلِ نیلوفری بداند که در اوایل جوانی است و نشان از آینده دارد؛ اما پایدار نیست و عطر خوش آن فقط برای لحظه‌ای ماندگار است (Shakespeare, 1992: 7) و یا هنگامی‌که لایرتیس، برادر افیلیا، خطاب به کشیشان می‌گوید: «او را در دل زمین بگذارید، باشد که از جسم ظریف و نیالودهٔ او، گل‌های نیلوفر بروید.» (همان، ۲۳۴).

هدایت از ابتدای داستان، در نقش روی قلمدان به دستِ زن اثیری گُل نیلوفر کبود داده و مرگ او را برای خوانندهٔ هشیار پیش‌بینی کرده است. گُل نیلوفر کبود که در سرتاسر دنیای راوی نشان مرگ و عشق و تباهی است، در همه‌جا به‌چشم می‌خورد. پس از دفن زن اثیری، روی گور بی‌نشانش گُل نیلوفرِ کبود ترسیم شده است. در جایی دیگر، هدایت با توصیفِ خوابِ راوی که وارد شهرِ ناشناسِ عجیبی شده که در آن همه سر جای خودشان خشک شده و مرده بودند؛ گویی قصد داشته تا به خواننده‌اش

(هرچند او فقط برای سایهٔ خویش که بر روی دیوار افتاده است، می‌نویسد) یادآوری کند که دنیای راوی نشانی از زندگی ندارد و هرچه هست، مرگ است و دیگر هیچ: «چیزی که وحشتناک بود حس می‌کردم که نه زندهٔ زنده هستم و نه مردهٔ مرده، فقط یک مردهٔ متحرک بودم که نه رابطه با دنیای زنده‌ها داشتم و نه از فراموشی و آسایشِ مرگ استفاده می‌کردم.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۳۶).

گُل نیلوفر در حکّاکی‌های تخت جمشید روی اغلب دیوارها نیز دیده می‌شود و نمادی از سرزمینِ ایران و شکوه و عظمت و زیبایی تمدن آن دوران است. این گل در این دو داستان، به‌ویژه داستان هدایت، استعاره‌ای برای تمدنی فروپاشیده، مردمانی دل‌مرده و فاقد جنب‌وجوش اجتماعی است. گُل نیلوفر کبود همان گل آریایی است که در روزگارِ فخر و شکوه، دیوارهای تخت جمشید را می‌آراست و اکنون با نگاه تیره و تار نویسندهٔ کبود، بی‌بو و بی‌خاصیت شده است؛ به همین دلیل نماد مرگ است و زینت شهر مرگ‌زده (غیاثی، ۱۳۷۷: ۱۴۹).

مکان داستان، ری، در نظر راوی سرزمین مرگ است؛ چنان‌که در کتاب ***نیرنگستان*** از زبان عامه می‌گوید: «ملک ری خاکش خوب نیست، به این مناسبت که حکومت ری را به ابن‌سعد دادند تا امام حسین را بکشد.» (هدایت، ۱۳۴۴: ۶۵).

اما گُل نیلوفر کبود در داستان ***پیکر فرهاد*** تغییر ماهیت می‌دهد و در رنگِ لباس زن نمود می‌یابد: «بلوز پشمی قرمز پوشیده بودم با دامن کبود و کفش‌های مشکی» (معروفی، ۱۳۸۸: ۶۴) و یا: «بلوز پشمی قرمز پوشیده بودم با دامن کبود. و برای اغوای شما موهای سیاهم را بالای سرم با یک گیره‌ی قرمز جمع کرده بودم.» (همان، ۵۴). هم‌نشینی این دو رنگ (قرمز و کبود) و هم‌جواری این دو با رنگِ مشکی- که خود نماد مرگ است- شاید تقابل زندگی با مرگ باشد؛ هرچند در این تقابل مرگ پیروز می‌شود.

۴- ۷. پیرِ سرنوشت

به‌اعتقاد باختین: «حیات کلام با انتقال از دهانی به دهان دیگر، از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر، از یک گروه اجتماعی به گروه اجتماعی دیگر، از نسلی به نسل دیگر، دوام می‌یابد.» (1981: 276). خندهٔ خُشک و زنندهٔ پیرمردِ جوکی، گورکن و پیرمرد

خنزرپنزری (در داستان هدایت) و پیرمرد کالسکه‌چی و مرد صاحب‌خانه (در داستان معروفی) گویی خندهٔ تمسخرآمیز و منزجرکنندهٔ سرنوشت است؛ سرنوشتی که راوی، زن اثیری و خواننده را به هر شکل که دوست دارد به بازی می‌گیرد و از سردرگمی افراد و فرورفتن آن‌ها در ورطه‌های هولناکِ تنهایی و فراموشی و مرگ، خنده‌ای سرمستانه از پیروزی که بیشتر آزاردهنده است، سر می‌دهد:

> آن‌وقت پیرمرد زد زیر خنده، خندهٔ خشک و زننده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد، یک خندهٔ سختِ دورگه و مسخره‌آمیز کرد بی‌آن‌که صورتش تغییری بکند، مثل انعکاسِ خنده‌ای بود که از میان تُهی بیرون آمده باشد (هدایت، ۱۳۶۶: ۱۴).

پیر سرنوشت با در دست گرفتن کوزهٔ گِلیِ لعابی که نقش زن اثیری را بر خود دارد، به خواننده یادآوری می‌کند:

آخرالامر گِل کوزه‌گران خواهی شد حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی

(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۸۱)

زن اثیری در سراسر داستان درحال دادن گُل نیلوفر کبود (مرگ) به این پیر سرنوشت است. شاید آرزوی راوی، زن اثیری و یا خود هدایت مرگِ این چرخِ نیرنگ‌باز سلطه‌گر است. روزگاری که در آن رجاله‌ها «رجاله‌هایی که همهٔ آنها قیافهٔ طمّاع داشتند و دنبالِ پول و شهوت می‌دویدند. همهٔ آنها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و همان بهتر که نابود شود.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۵۲). هرچند در داستان ***پیکر فرهاد*** این گل بر آب می‌رود و آرزوی همه بر باد و این سرنوشت همچنان خیال بازی دارد: «گفت: اختیار دارید چطور ممکن است که ما در آینده همدیگر را نبینیم؟ من منزل شما را خوب بلدم.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷۲) و این سرنوشت همیشه در حال بافته شدن و شکافته شدن است:

> با صورت چروکیده، موهای سفیدی که از دو طرف چارقدش بیرون مانده بود، به‌کندی شال‌گردن می‌بافت. همان شال‌گردن ارغوانی‌رنگ که سالیان سال به آن مشغول بود. می‌بافت و می‌گشود و نخ را گلوله می‌کرد، باز دوباره می‌بافت. هزاران بار شال را بافته بود و بازش کرده بود، و حالا از پشت شیشه‌های ضخیم عینک به شما نگاه می‌کرد (همان، ۱۲۲).

نقل‌قول بالا وصف پیرزنی است که در گالری نقاشی فرزندش روزها می‌نشیند و می‌بافد؛ اما درواقع این پیرزن خواننده را به یاد سه خواهر سرنوشت کلوتو[۲۰]، لاخه‌سیس[۲۱] و آتروپوس[۲۲] در اسطوره‌های یونان می‌اندازد: «الهگانی که نخ سرنوشت آدمی را تقسیم می‌کردند (تولد و زندگی به دست لاخه‌سیس) و به وقت دلخواه آن را می‌بریدند (تعیین مرگ به دست آتروپوس).» (ریگز، ۱۳۸۵: ۳۲). این‌بار بافنده و شکافندهٔ سرنوشت از پشت آن عینک ضخیم که شاید نماد سالیان دراز عمر او است، به راوی ***بوف کور***، به خود هدایت و شاید به من خواننده خیره شده است.

۴- ۸ راوی

به‌باور ژنت، «برخی رمان‌ها رابطهٔ سرمتنیِ خود با برخی ژانرها، خرده‌ژانرها، یا قراردادها را به‌روشنی مشخص می‌کنند.» (5 :1997). شیوهٔ روایت در هر دو داستانِ ***بوف کور*** و ***پیکر فرهاد*** مدرن و پیچیده است؛ به‌گونه‌ای که گاهی خواننده دچار سردرگمی می‌شود. هر دو نویسنده از شیوهٔ جریان سیال ذهن به هنرمندی و زیبایی استفاده کرده‌اند و زمان‌ها را به‌خوبی درهم آمیخته و ذهن خواننده را به‌دنبال خویش کشانده‌اند. ازدیدگاه ژنت، ورامتنیت یک متن مفروض را با متنی دیگر متحد می‌کند؛ به‌گونه‌ای که این متن مفروض بدون اجباری به نقل کردن و درواقع گاه حتی بدون نام بردن، از آن متن دیگر سخن می‌گوید. در ***پیکر فرهاد*** داستان با واگویه‌های زن اثیریِ ***بوف کور*** آغاز می‌شود. از همان صفحات نخستین، زن اثیری داستان‌های کهنِ عامیانهٔ بسیاری را لابه‌لای سرگذشت خویش نقل می‌کند. اما نکتهٔ درخور توجه این است که گاه و بی‌گاه به‌وضوح نویسندهٔ داستان را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ مانند صفحهٔ سیزده رمان که از جست‌وجوی مرد راوی خسته شده و از نویسنده می‌پرسد. او در طول داستان، درست مانند راویِ ***بوف کور***، هزاران بار تغییر هویت می‌دهد؛ گاه دخترکی معصوم می‌شود- نشسته بر پله‌های خانه در انتظار پدری که هرگز بازنگشت- و گاه زنی لکاته. حتی گاهی به‌نظر می‌رسد این راوی، زن اثیری نیست: «او شاهد مراسمی است که در آن عده‌ای در سردابه‌ای، بر بالین جسد زنِ اثیری هستند.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۳). گویی زنِ راوی هم به سوگ زن اثیری نشسته است. نکتهٔ دیگر این است که در

طول داستان زنِ راوی بیش از یک فرد را مخاطب قرار می‌دهد؛ در ابتدا راوی ***بوف کور***، سپس نویسندهٔ داستان (معروفی و هدایت) و سپس‌تر مرد نقاشِ اسیرِ عشقِ لکاته.

اما آن که توصیفش در همه‌جای داستان ***پیکر فرهاد*** یافت می‌شود کیست؟ آن که به‌جای راوی ***بوف کور***، به‌جای نقاش و به‌جای شخصیت‌های دیگر می‌نشیند و زن اثیری پیوسته با او واگویه می‌کند کیست؟ آن که این‌گونه به خواننده معرفی می‌شود: «تمام‌قد از جا بلند شد، دگمه‌ی کتش را بست. بوی قهوه نمی‌آمد، خاکستری پوشیده بود. زیر آن کت و شلوار تمیز اتوخورده، یک گله‌آتش چال کرده بود که بایستی خاکستر را پس می‌زدی تا هُرم آتش بزند بیرون.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۴۹). آیا این توصیف خود هدایت نیست که به کافه‌نشینی عادت داشت با چنین سر و وضعی؟ این خود او نیست که به خلق و تماشای زن اثیری نشسته است؟ از زبان زن اثیری می‌خوانیم:

> من نیم‌رخش را می‌دیدم و احساس می‌کردم دیگر تحمل ندارد و از عصبانیت درحال انفجار است، اما درمانده است و کاری از دستش برنمی‌آید؛ آدمی که می‌خواهد تکانی به جامعه بدهد اما نمی‌شود؛ می‌خواهد حرف حق بزند، اما گوش کسی بدهکار این حرف‌ها نیست. همه‌ی راه‌ها بسته است (همان، ۷۸).

ازهمین‌رو است که او فرهاد کوه‌کنی می‌شود که این‌بار نه در عشق شیرین، بلکه در عشق ایرانی آباد و آزاد ناکام می‌ماند و پیکرش بر فراز صخره‌ای- که شاید زندگی است- می‌ماند تا خوراک لاشخورهایی شود که «از بوی مردار کیف می‌کردند.» (هدایت، ۱۳۶۶: ۱۲۲). هدایت همان فرهادی است که مانند سیزیف محکوم به حملِ بار هستی است در اتاقی که «بوی مرگ می‌داد، بوی جسدی بادکرده در چمدانی که بر دوش یک زن مانده بود.» (همان، ۱۳۷) و آن زن، سرزمین ایران بود.

۴- ۹. هویت

شاخصهٔ بینامتنیت این است که بینامتنیت شیوهٔ خوانش نوینی را مطرح می‌کند. به‌اعتقاد ژنی[۲۳]:

> هر ارجاع بینامتنی مجالی برای حضور یک بدیل است: خواننده یا به خوانش خود ادامه داده، آن ارجاع را تنها به‌عنوان جزئی نظیر دیگر اجزا درنظر می‌گیرد، و یا

اینکه به متن مأخذ مراجعه کرده، درگیر گونه‌ای یادکرد فکری می‌شود که در آن ارجاع بینامتنی همچون عنصری جایگزینانه نمود می‌یابد که از ساختاری فراموش‌شده اخذ و جانشین شده (44 :1982).

در هر دو داستان ***بوف کور*** و ***پیکر فرهاد*** بر بازی‌های کودکانه بسیار تأکید شده است. در ***بوف کور*** این بازی کودکانه «سرمامک»بازی است:

شخصی را مامک نام می‌نهند، یکی از کودکان سر در کنار او می‌نهد، دیگران می‌گریزند و در گوشه‌ها پنهان می‌شوند. آن‌گاه بچه‌ای که سر در کنار مامک نهاده است برمی‌خیزد، به جست‌وجوی همبازی‌ها می‌پردازد. بچه‌ها از نهانگاهِ خود خارج می‌شوند، دستی بر سر مامک می‌رسانند. اگر کودکی که سر در کنار مامک دارد، بچه‌ای را پیش از آنکه دستش به مامک برسد بگیرد، بر دوشش سوار می‌شود و او را نزد مامک می‌آورد (معین، ۱۳۸۷: ۶۳۴).

ناگفته پیداست که مفهوم این بازی «پاسداری از حریمِ مام (زن اثیری)، اسیر کردن و گوشمالی متجاوز گستاخ؛ سر در دامن مام پنهان کردن و آرام گرفتن در دامان معشوق است.» (غیاثی، ۱۳۷۷: ۱۵۷). در ***پیکر فرهاد***، این بازی به‌وضوح «شاه‌بازی» است: «با بازی‌های کودکانه‌مان که یکی شاه می‌شد و دیگری بچه‌خیاط. من هم دختر پادشاه بودم و بچه‌خیاط می‌خواست دختر پادشاه را بگیرد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۹). بچه‌خیاط شاید همان فرهاد عاشق است و دختر شاه همان شیرین یا «پروین دختر ساسان است که جامهٔ بلند ابریشمی نازک می‌پوشد که دامن آن چین‌های بزرگ می‌خورد.» (هدایت، ۱۳۰۹: ۵۴۴). در داستان معروفی، شکوه و عظمت ساسانیان با حملهٔ اعراب بر باد می‌رود:

عده‌ای شمشیر به دست به سرزمینِ خرمی که مردمانش با هم در صلح و دوستی بودند حمله می‌کنند و دمار از روزگار آدم‌ها درمی‌آورند. آن‌ها به‌جای لباس‌های سبک، زیبا و فاخرِ ابریشمین، لباس‌هایی از پشم در گرما بر تن دارند با دشداشه‌های زیره‌ای‌رنگ، بی‌آن‌که کفشی به پا داشته باشند. و این پابرهنگانِ سرگردان، بی‌آن‌که پاسخی داشته باشند، در جستجوی دختری [ایران‌زمین] که آسان تسلیم نمی‌شد بر راه رفته و روزگارِ گشته لعنت می‌فرستادند، بی‌آن‌که زبان کسی را بفهمند (معروفی، ۱۳۸۱: ۸۷).

بدین ترتیب، شاید بتوان نام و هویت حقیقی این زن اثیری را یافت. این زن اثیری ایران است؛ سرزمینی که در برهه‌های حساس مختلف تاریخ ازجمله در شهریور ۱۳۲۰ پس از به اشغال درآمدن توسط نیروهای متفقین توصیف شده است:

> با دیدن یک فوج سرباز که قدم‌هاشان را شررق بر سنگفرش می‌کوبیدند بر خود می‌لرزید. سرزمینی که صدای گریه و مویه‌های زنهایی را می‌شنید که در تالاری با ستون‌های سنگی عظیم و گنبدهای بلند می‌پیچید. و این صداها مو بر تن[ش] راست می‌کرد (همان، ۶۳).

این همان سوختن کاخ عظیم جمشید است به دست اسکندر. «سرزمینی که در افسانه‌هایش پادشاهی بود با دختری بیمار که اژدهایی در شکم داشت که در طلوع و غروب خورشید بیرون می‌آمد و همه را آزار می‌داد.» (بهار، ۱۳۸۰: ۸۳- ۸۴). او شاید همان «مادر اژیدهاک است که در اوستا سه کله و سه پوزه و شش چشم، جانوری اهریمنی و دیوسیرت، آفریدهٔ انگرمینو است. اژیدهاکی که مار یا اژدهایی است سهمگین، و نه انسان یا پادشاه؛ او را فرزندی نیست.» (ستاری، ۱۳۸۵: ۶۰). «در ادبیات پارسی میانه (پهلوی) اژیدهاک، مردی تازی (عرب) است که به ایران می‌تازد و بر جمشید چیرگی می‌یابد و هزاران سال پادشاهی می‌کند.» (دوست‌خواه، ۱۳۸۲: ۱۱۹). هم او است که در دوران پادشاهی‌اش «بوی قرمه، بوی گوشت و چربی سوخته می‌آید.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۶۵). بویی که قوزیِ سرنوشت با همان خندهٔ چندش‌آورش به آن اشاره می‌کند: «می‌دانید که این نزدیکی‌ها، نزدیکی‌ها که نه، [اشاره به بعد زمان] که درست زیر آن کوه یک جایی هست که آدم می‌پزند.» (همان‌جا). زن اثیری که در ***پیکر فرهاد*** می‌خواهد بلند شود و برقصد (یک رقص نیایشی ساسانی)، همان بوگام‌داسی معبد لینگم ***بوف کور*** است؛ شاهزادهٔ ساسانیِ اثیری که بر پای مجسمهٔ خدایان رقص نیایشی می‌کند و مادرِ راوی، مام میهن است. این همان سرزمینی است که در کالبد زن اثیری نمایان می‌شود و زبانِ اعتراض به مردمی می‌گشاید که به‌جای اتحاد و فهم و بالیدن، سرگرم شارلاتان‌بازی، خانم‌بازی و عرق‌خوری و افیون هستند «تفو بر آنان!».

> برای همین است که ما به این وضع افتاده‌ایم. غرور ملی ندارید، عِرق گروهی ندارید، آدم‌ها را آدم نمی‌بینید، به‌جای کار، خاله‌زنک شده‌اید و از صبح تا شب وِر

می‌زنید. رجاله‌های اخته، نامردها. اگر راست می‌گویید چرا یک جایی ندارید که از حقوق‌تان دفاع کند، چرا چهار نفرتان نمی‌توانید کنار هم بنشینید؟ چرا هرکس می‌رسد راحت روی مغزتان راه می‌رود، خاک برسرتان (هدایت، ۱۳۶۶: ۹۱).

زن اثیریِ ***پیکر فرهاد*** علاوه‌بر ایران‌زمین بودن، حوّاست؛ حوّایی که پیوسته و از همان ابتدای داستان به‌دنبال سرگذاشتن بر شانهٔ آدم (هدایت) است تا او «با سرانگشت‌ها[یش] دنده‌ها[ش] را بشمارد که ببیند کدامش یکی کم دارد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷۹).

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به تعریف‌های بینامتنیت و روند داستانِ ***پیکر فرهاد*** و بینامتنیت این داستان با ***بوف کور***، مخاطب با خوانشِ بینامتنی به شباهت‌های بسیاری بین این دو اثر دست می‌یابد. داستان ***پیکر فرهاد*** از نمونه‌های تأمل‌برانگیز ازدیدگاه بینامتنیت است؛ زیرا تأثیرپذیری از سایرِ متون ادبی از ویژگی‌های برجستهٔ این اثر است. به‌دلیل شباهت‌های ***پیکر فرهاد و بوف کور*** ازجمله پیرنگ و درون‌مایهٔ مشترک می‌توان گفت این اثر در بسیاری موارد با ***بوف کور*** همخوانی و همسانی دارد و نویسندهٔ داستان آگاهانه درجهت رسیدن به مفهومی مشترک به ***بوف کور*** توجه داشته است.

زن اثیری در هر دو اثر به‌عنوانِ محوری‌ترین عنصرِ تأثیرگذار به مخاطب معرفی می‌شود و شاید این زن ازدیدگاهِ مؤلف، به‌راستی سرزمینی است که همهٔ برهه‌های تاریخ را زیسته و آن‌ها را به‌خاطر می‌آورد؛ به همین دلیل چشمانِ سرزنشگرش را همیشه به چشمانِ راوی می‌دوزد و او را (و ما را) برای گناه نابخشودنیِ وانهادنِ تنِ اثیری (ایران‌زمین) و تکه‌تکه شدنش بازخواست می‌کند. معروفی در بندِ آخر صفحهٔ ۶۵ کتاب با اشاره به کوره‌های آدم‌سوزی و ساختن صابون از تن آدمیانِ سوخته شاید می‌خواهد به مخاطب القا کند که این زنِ اثیری دنیاست و نه‌تنها مامِ میهن، بلکه زمینی است که در رَحم خویش همهٔ روزگارانَ را آبستن بوده و شاید هرروز و هزاربار- به دَرد- گذشته و حال و آینده را می‌زاید.

آن که توصیفش در همه‌جای داستانِ ***پیکر فرهاد*** دیده می‌شود و به‌جای راویِ ***بوف کور***، به‌جای نقاش و شخصیت‌های دیگر می‌نشیند و زن اثیری دائم با او واگویه می‌کند، شاید همان هدایت است که مانند سیزیف محکوم به حملِ بار هستی است. بنابراین، خوانش بینامتنی این اثر ارتباط تنگاتنگ آن را با ***بوف کور*** آشکار می‌کند و خوانشِ دو اثر ایرانیِ متعلق به دو برههٔ متفاوت ازدیدگاهِ بینامتنیت به‌عنوان یکی از ایده‌های محوری در نظریهٔ ادبی معاصر امری نو به‌شمار می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

1. intertextuality
2. Julia kristeva
3. Roland Barth
4. Gerard Gennete
5. structuralism
6. post structuralism
7. Derrida
8. Saussure
9. Bakhtin
10. transtextuality
11. paratextuality
12. metatextuality
13. architextuality
14. hypertextuality
15. hypertext
16. hypotext
17. Sisyphus
18. Eros
19. Ecstasy
20. Clotho
21. Lachesis
22. Atropos
23. Jenny

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- آجودانی، ماشاءالله (۲۰۰۶). ***هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم***. لندن: فصل کتاب.
- _____ (۱۳۷۱). «بوف کور و ناسیونالیسم». ***ایران‌نامه***. د۳۹. صص۴۷۳- ۵۰۴.
- آلن، گراهام (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.

– اکبری بیرق، حسن (۱۳۹۱). «بررسی زمان روایی داستان پیکر *فرهاد*». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۵. ش۱۸. ص۷– ۲۴.
– بهار، مهرداد (۱۳۸۰). ***بندهش***. چ۲. تهران: توس.
– حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵). ***دیوان حافظ***. تصحیح خانلری. چ۲. تهران: خوارزمی.
– دوست‌خواه، جلیل (۱۳۸۲). ***اوستا***. چ۷. تهران: مروارید.
– ریگز، ایسا (۱۳۸۵). ***فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها***. ترجمهٔ مهبد ایرانی‌طلب. ج۱. تهران: نشر بی‌تا.
– ستاری، جلال (۱۳۸۵). ***جهان اسطوره‌شناسی اسطورهٔ ایرانی***. تهران: نشر مرکز.
– غیاثی، محمدتقی (۱۳۷۷). ***تأویل بوف کور (قصهٔ زندگی)***. تهران: نیلوفر.
– فرزانه، مصطفی (۱۹۸۸). ***آشنایی با صادق هدایت***. پاریس: چاپ پاریس.
– معروفی، عباس (۱۳۸۸). ***پیکر فرهاد***. *تهران:* ققنوس.
– معین، محمد (۱۳۸۷). ***فرهنگ معین***. چ۱۱. تهران: سرایش.
– هدایت، صادق (۱۳۰۹). ***پروین دختر ساسان***. تهران: جاویدان.
– _____ (۱۳۴۴). ***نیرنگستان***. تهران: پرستو.
– _____ (۱۳۶۶). ***بوف کور***. تهران: جاویدان.
– ایرانی، محمد (۱۳۹۱). «بررسی دو مؤلّفهٔ پست‌مدرنیستی در پیکر *فرهاد*». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۵. ش۲۰ در:
http://lcq.ir/action=articleInfo&article=200.asp
– صنعتی، محمد (۱۳۸۱). «اسطوره‌کشی و اسطوره‌آفرینی هدایت». ***کلوب دات‌کام***. اسفند ۹۱ در:
http://www.cloob.com/timeline/article_54761_95.aspx
– طاهری‌پور، جمشید (۱۳۸۴). «افسون چشم‌های *بوف کور*». ***فریبرز بقایی***. اسفند ۹۱ در:
http://www.fariborzbaghai.org/archives/individual/00350.aspx
- Bakhtin, M.M & V.N. Volosinov (1986). *Marxism and the Philosophy of Language*. L. Matejka & I.R. Titunik (Trans.). London: Harvard University Press.
- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Emerson & M. Holquist (Trans.). M. Holquist (Ed.). Austin TX: University of Texas Press.
- Barthes, R. (2000). "The Death of the Author" in David Lodge & Nigel Wood (Eds.). *Modern Criticism and Theory*. Pearson: Essex.
- Ferber, M. (2001). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman & Clude Doubinsky (Trans.). London: University of Nebraska Press.
- Jenny, L. (1982). "The Strategy of Form" in T. Todorov (Ed.). *French*

Literary Theory Today: *A Reader*. Cambridge: Cambridgr University Press. Pp. 34- 36.
- Kristeva, J. (1973) "The Ruin of a Poetics 'in Russian Formalism" in Stephen Bann & John E. Bowlt (Eds.). *A Collection of Articles Texts in Translation*. Edinburg: Scottish Academic Press. Pp. 101- 102.
- _____ (1980). *Desire in Language*. S. Leon (Ed.). New York: Columbia University Press.
- Saussure, F. de (1974). *Course in Gerenal Linguistics*. Wade Baskin (Trans.). Jonathan Culler (Intro.). Charles Bally, Albert Sechehaye, in Collaboration with Albert Reidlinger (Eds.). London: Fontana.
- Shakespear, W. (1992). *Hamlet: A Norton Critical Addition*. Cyrus Hoy (Ed.). 2nd Ed. New York: Norton.

ترجمهٔ منابع فارسی

- Akbari Beyragh, Hasan (2012) "Study of Narration Time in *Farhad's Body*". *Literary Criticism Quarterly (Faslnâme-ye Naqd-e Adabi)*. Yr. 5. No. 18. Pp. 7- 24.
- Ajoudani, Mashalla (1992). "The Blind Owl and Nationalism". *Irân Nâme*. Vol. 39. Pp. 473- 504.
- _____ (2006). *Hedâyat, the Blind Owl and Nationalism* (*Hedâyat Buf-e Kur va Nâsyunâlism*). London: Fasle Ketab.
- Allen, Graham (2006). *Intertextuality*. Payam Yazdanjou (Trans.). Tehran: Nashre Markaz.
- Doustkhah, Jalil (2003). *Avesta*. Tehran: Morvarid.
- Farzaneh, Mostafa (1998). *Introduction of Sadeq Hedâyat* (*Ašnâi* bâ *Sâdeq Hedâyat*). Paris: Nashre Paris.
- Ghiyasi, Mohammad Taghi (1998). *Interpretation of Blind Owl* (*Ta'vil-e Buf-e Kur*). Tehran: Niloufar.
- Hafez, Shamseddin Mohammad (1996). *The Divan*. Khanlari (Ed.). Tehran: Kharazmi.
- Hedayat, Sadegh (1930). *Parvin Doxtar-e Sâsân*. Tehran: Javidan.
- _____ (1965). *Neyrangestân*. Tehran: Parastou.
- _____ (1987). *Blind Owl* (*Buf-e Kur*). Tehran: Javidan.
- Maroufi, Abbas (2009). *Farhad's Body* (*Peykar-e Farhâd*). Tehran: Ghoghnous.
- Mehrdad, Bahar (2001). *Bondaheš*. 2nd Ed. Tehran: Tous.
- Moin, Mohammad (2008). *Mo'in Dictionary* (*Farhang-e Mo'in*). Tehran: Sorayesh.
- Rygz, Issa (2006). *Dictionary of the History of Ideas*. Mahbod Iranitalab (Trans). Tehran: Nashre Bita.
- Sattari, Jalal (2001). *World Mythology* (*Jahân-e Osturešenâsi-ye Osture-ye Irâni*). Tehran: Nashre Markaz.