Journal of Research in Comparative Literature
https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)
Razi University, Vol. 11, Issue 2 (42), Summer 2021, pp. 63-88

A Comparative Study of Greimas's Existential Discourse in "Heyn Taraknã Aljsr" and "Peykar- e- Farhãd

Azar Daneshgar[1]
Corresponding Author, PhD in Persian Language and Literature, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Islamic Azad University, Karaj, Iran
Khalil Baygzade[2]
Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran,
Leila Rahmatian[3]
PhD Student of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran,

Received: 05/08/2018 **Accepted:** 18/11/2020

Abstract

In the narrative literature, the narrator finds himself against a shared world with others at the same time. Sometimes in different parts of the world, these differences become understandable. The Middle East, with its turbulent history, can create a similar mindset for contemporary observers. These psychological similarities to narrative expressions are a good way to address comparative research. This essay deals with an American-based descriptive-analytical approach to comparative exploration of narratives by "Abdul Rahmãn Manif" during “"Heyn Taraknã Aljsr" and "Peykar- e- Farhãd". These narratives lead the reader from reading the message from the beginning of the sender's message to the reader's various discourse textbooks to understand the relationships and internal composition of literary work in order to achieve the ultimate structure of narratives . In this research, sensory-cognitive symptoms have been extracted from the study of novel texts and rules specific to the level of narrative structures. These signs in the course of the stream of consciousness of narrators propelled into the actions of the heroes and they led to the discovery of existential discourses in the semantic system. Objective signs that have become commonplace over time fall into a new chapter of semantic separation. Creating new meanings and temporal and post-temporal manifestations show aesthetic perceptions through semantic holes. By coming out of negative situations in order to achieve the transcendence of meaning, the Shushigars create the sequence of Bush's discourse. Bush's discourses are the product of stream of consciousness of the narrators' minds in the sensory-perceptual dimension and a leaping diagram of deprivation necessitates the creation of new and different signs.

Keywords: Comparative Literature, Existential discourse, Semantics, “"Heyn Taraknã Aljsr" and "Peykar- e- Farhãd".

1- **Corresponding Author’s Email:** a.daneshgar2015@gmail.com
2- **Email:** kbaygzade@yahoo.com
3- **Email:** leilarahmatian66@gmail.com

شاپـــای چـاپـی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۴۲)، تابستان ۱۴۰۰، صص. ۶۳-۸۸

کاوش تطبیقی گفتمان بوشی گرمس در «حین ترکنا الجسر» و «پیکر فرهاد»

آذر دانشگر[۱]

استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج ، ایران

خلیل بیگ‌زاده[۲]

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی ، کرمانشاه، ایران

لیلا رحمتیان[۳]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی ، کرمانشاه، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۱۴ **پذیرش:** ۱۳۹۹/۰۸/۲۸

چکیده

در ادبیات داستانی، راوی خود را در برابر جهانی مشترک با دیگران و در عین حال متفاوت می‌یابد. گاهی در نقاط مختلف دنیا، این تفاوت‌ها به شباهت‌هایی قابل درک تبدیل می‌شود. منطقهٔ خاورمیانه با تاریخ پرآشوب خود می‌تواند ذهن مشابهی را برای روایتگران عصر حاضر ایجاد کند. این اشتراکات روحی در بیان روایت، گسترهٔ مناسبی برای پرداختن به پژوهش‌های تطبیقی است. این جستار با رویکردی توصیفی- تحلیلی مبتنی بر مکتب آمریکایی به کاوشی تطبیقی در روایت‌های «حین ترکنا الجسر» از عبدالرحمن منیف و «پیکر فرهاد» از عباس معروفی می‌پردازد. این روایت‌ها از ابتدای ارسال پیام فرستنده به مخاطب تا دریافت بافت‌های متفاوت گفتمانی، خواننده را به سوی درک مناسبات و ترکیب درونی اثر ادبی به منظور دست‌یابی به ساختار نهایی روایت‌ها هدایت می‌کنند. در این پژوهش با بررسی پی‌رفت‌ها و قاعده‌های مختص به زبان رمان‌ها وتقطیع ساختارهای سطح روایی، نشانه‌های حسی- ادراکی استخراج شده‌است. این نشانه‌ها در جریان سیّال ذهن روایتگران به کنش‌های قهرمان‌ها سمت و سو داده و منجر به کشف گفتمان‌های بوشی در نظام معنایی می‌شوند. نشانه‌های عینی که در گذر زمان به روزمرگی رسیده‌اند در فصل جدیدی از انفصال معنایی قرار می‌گیرند. ایجاد معناهای تازه و پیش‌تنیدگی‌ها و پس‌تنیدگی‌های زمانی دریافت‌های زیبایی‌شناسی را از خلال چاله‌های معنایی نمایان می‌کند. شوش‌گرها با خروج از موقعیت‌های سلبی در جهت رسیدن به استعلای معنای بودن، توالی گفتمان بوشی را خلق می‌کنند. گفتمان‌های بوشیِ محصول جریان سیال ذهن روایتگران در بُعدی حسی-ادراکی و نموداری پر جهش از سلب به ایجاب به خلق نشانه‌های جدید و متفاوت می‌پردازند.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، گفتمان بوشی، نشانه- معناشناسی، حین ترکنَا الجِسر، پیکر فرهاد.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: a.daneshgar2015@gmail.com
۲. رایانامه: kbaygzade@yahoo.com
۳. رایانامه leilarahmatian66@gmail.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

روایت، توالی منظم جریان‌های حادث شده در طول رُمان است که راوی یا تجربه‌گران روایی آن را تجربه کرده‌اند. با استخراج نشانه‌های موجود در این توالی به یک نظام خاص از ارتباط میان نشانه‌ها و ذهن راوی می‌رسیم که به تمام حوزه‌های تجربهٔ بشری مربوط است. درک روابط میان نشانه‌ها و رسیدن به معنای نکته‌های منحصر به فرد روایت، گفتمان را آشکار می‌سازد.

نظریه‌های نوین ادبی که از پدیدارشناسی آغاز و به ساختارگرایی رسیده‌بود، انقلاب بزرگی در نقد آثار نظم و نثر ادبی ایجاد کرد. این تحّول در زمینه آثار منثور، موجب تولید علم تازه‌ای به نام روایت‌شناسی[1] شد. ولادیمیر پراپ[2]، دانشمند ساخت‌گرای روسی با ارائه تجزیه و تحلیل‌های ساخت‌گرایانه بر قصه‌های عامیانه روسیه و تفکیک سی و یک کارکرد ویژه در بین همهٔ این قصه‌ها، در نهایت به هفت شخصیت بنیادی پی‌برد. ژرار ژنت[3] روایت‌شناس فرانسوی در کتاب «کلام روایی[4]» خود برای روایت پنج مقولهٔ محوری را در نظر می‌گیرد که شامل ترتیب زمانی، تداوم، بسامد، وجه و لحن است این دو مورد آخر بیشتر به زاویهٔ دید روایت تأکید دارد. آ.ژگرمس[5] به تکمیل نظریهٔ وی پرداخت و کوشید تا الگویی منسجم، جهت مطالعهٔ روایت ارائه دهد. وی نظریهٔ «معناشناسی روایت» را مطرح کرد که در پی روشمندی مطالعه و بررسی متون یا کلام بر اساس مکتب فرانسه در خدمت تجزیه و تحلیل گفتمان است و در واقع کلیدی برای گشایش درهای متن یا کلام است (ر.ک: شعیری، ۱۳۸۳: ۴). این نظریه از طریق برشی که در متن ایجاد می‌کند، معنا را به دست می‌آورد، چنان‌که در یک فرآیند معناسازی، کنش و شَوِش به عنوان عوامل گفتمانی مهم، باعث شکل‌گیری گفتمان و ایجاد تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر و نیز حالت‌های پس از تغییر می‌شوند. در واقع، عوامل کنشی و شوشی گاه به تنهایی سبب ایجاد نظام گفتمانی می‌شوند که نظام‌های گفتمانی کُنشی (هوشمند) و شَوِشی (حس ادراکی، خلسه) را به وجود می‌آورند و گاهی از ترکیب کُنش و تَنش نظام گفتمانی تَنشی و از ترکیب شَوِش و بُوِش نظام گفتمانی بُوِشی را ایجاد می‌کنند. بر خلاف نظام روایی کنشیِ کلاسیک که کنش‌گزار را در حرکتی خطی قرار می‌دهد، در نظام بُوشی، نظام خطی به نظامی تلاطمی

1. Narratology
2. Vladimir Propp
3. Gerard genette
4. Narrative Discourse
5. A.j. gerimas

تبدیل می‌گردد. در گفتمان بُوشی، دیگر دغدغهٔ روند خطیِ جریان نیست، بلکه سوژه دائماً در دغدغهٔ بودن خود، معنا دادن به آن و گریختن از تهی شدن است. هنگامی که نظام گفتمانی پیوسته که دچار تداوم و روزمرّگی شده، ناگهان در تقابل با نشانه‌ای اتفاق جدیدی را می‌سازد که حضور سوژه را متفاوت می‌کند، زیبایی‌شناختی در گفتمان حاصل می‌شود و همین زمان است که فضای گفتمانی از گفتمان قبلی گسست پیدا می‌کند و به گفتمان بُوِش محور تبدیل می‌شود.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

تا کنون پژوهشی تطبیقی در نشانه- معناشناسی گرمس در این رمان‌ها انجام نشده‌است و بررسی‌های انجام شده نشان داده است که رمان‌های «**حین ترکنا الجسر**» و «پیکر فرهاد» به دلیل کاربرد نظام گفتمانی بوشی و ایجاد چالش‌های معنایی در ترکیب موقعیت‌های هوشمند و احساسی دارای خوانشی معناشناختی هستند. به همین دلیل تحقیق پیش رو، پژوهشی نو در خصوص بررسی نشانه – معناشناسی ساختار روایی گرمس در رمان‌های مورد نظر است که باعث شناخت بهتر این رمان‌ها شده‌است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- داستان‌های مورد مطالعه تا چه اندازه با نظریهٔ نشانه- معناشناسی روایی گرمس قابل انطباق است؟
- ترکیب عوامل کنشی و شَوِشی چگونه باعث ایجاد نظام گفتمانی بُوِشی در داستان‌های مورد مطالعه می‌شود؟
- عوامل اصلی شکل‌گیری معنا و سازوکارهای تولید آن در رمان‌های مورد مطالعه کدامند؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

پایان‌نامه یا مقاله‌ای به‌طور مستقل و جامع در زمینهٔ نظام‌های گفتمانی در رمان‌های «*حین ترکنا الجسر*» و «*پیکر فرهاد*» با تکیهٔ بر نظریهٔ گرمس، انجام نشده است، ولی مقاله‌ها و کتاب‌های زیر بر پایهٔ این رمان‌ها شکل گرفته اند: مقاله‌های: «تحلیل روایت در رمان «*حین ترکنا الجسر*» از منظر جریان سیّال ذهن» از نجفی حاجیور، نظری، میرزایی الحسینی (۱۳۹۵) این جستار رمان حین ترکنا الجسر را به لحاظ برخورداری از تکنیک روایی تک‌گویی درونی مستقیم، درهم‌آمیختگی عناصر زبانی، ابهام، پرش زمانی و شعرگونگی؛ اثری برجسته در جریان سیال ذهن به‌شمار می‌آورد؛ «کارکردهای توصیف در رمان **حین ترکنا الجسر**» از میرزایی و سادات‌حسینی (۱۳۹۳) این نوشتار، بیان می‌کند که عنصر توصیف در «**حین ترکنا الجسر**» کارکردی زیبایی‌شناسانه و توضیحی و تفسیری دارد، درعین حال نقش به پیش‌برندگی و پویانمایی حوادث را نیز به خوبی ایفا می‌کند؛ «بررسی تطبیقی زمان روایی در رمان‌های **حین ترکنا الجسر**

و سفر به گرای ۲۷۰ درجه» از یوسف‌آبادی و روزخوش (۱۳۹۶) این نوشتار، دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی را در دو رمان بررسی کرده است و بسامدها را دریافت کرده است؛ «شیوهٔ شخصیّت‌پردازی دووجهی در پیکر فرهاد عباس معروفی» از ایرانی، رضابیگی و قربانیان (۱۳۹۲) در این نوشتار، شیوهٔ شخصیّت‌پردازی در پیکر فرهاد بررسی و در نهایت نتیجه گرفته شده است که شخصیّت‌ها مرز مشخصی ندارند و همهٔ شخصیّت‌ها جلوه‌های متعّدد وجود یک نفر هستند؛ «نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی» از رنجبر و ثنایی‌مقدم (۱۳۹۰) این مقاله ابتدا با تعریف مختصری از اسطوره، هدف از به‌کارگیری آن را در آثار داستانی معروفی توضیح داده و در نهایت نقش آن‌ها را در نوشته‌های وی بررسی کرده؛ کتاب‌های: «مبانی معناشناسی نوین» (۱۳۸۳)؛ «نشانه‌ـ معنا شناسی دیداری نظریه و تحلیل گفتمان‌های هنری» (۱۳۹۲)؛ «تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان» (۱۳۹۵الف)؛ «نشانه ـ معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی» (۱۳۹۵ب) از شعیری که در این کتاب‌ها به بررسی و شرح نشانه- معناشناسی و گفتمان گرمس پرداخته است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

پژوهش پیش‌رو با هدفی بنیادی به توصیف پس رویدادی نشانه‌شناسی، معناشناسی و واکاوی نظام گفتمانی بوشی در داستان‌های «**حین ترکنا الجسر**» از عبدالرحمن منیف و «پیکر فرهاد» از عباس معروفی می‌پردازد. این رمان‌ها به دلیل اشتراکات همسان در به‌کارگیری نشانه- معناشناسی روایی، درهم‌تنیدگی عوامل شوشی و کنشی و دست‌یابی به جریانات جهان‌بودگی که منجر به خلق نظام گفتمان بوشی می‌شود، نمونه‌های مناسبی برای پژوهشی تطبیقی در مکتب آمریکایی هستند. بنابراین، تحلیل نشانه‌شناسی معنایی به این پرسش پاسخ داده‌است که چگونه انواع نظام گفتمانی بُوشی در روایت ایجاد می‌شود و عوامل کنشی و شَوِشی چگونه باعث آفرینش نظام گفتمان روایی در روایت می‌شوند؟ همچنین استفاده از مطالعهٔ فرآیند معناشناسی داستان و ویژگی‌های روایی چگونه باعث دست‌یابی به ساز و کارهای تولید معنا خواهد شد، تا خواننده به درک درستی از ترکیب مسائل حسی- ادراکی و جهان‌بودگی برسد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

در نظریهٔ گرمَس، همان‌طور که برای شناخت معنای یک جمله باید قواعد دستوری آن را شناخت. برای شناخت و درک یک روایت نیز باید بتوان پی‌رفت‌ها و قاعده‌های مختص به زبان داستان را نیز تشخیص داد. علم معناشناسی در ادبیّات، فنّ درک زیرساخت‌ها (محتوا و معنا) و روساخت‌های (ظاهر

و ساختار کلّی) روایت را به مخاطب آموزش می‌دهد (ر.ک: گرمَس، ۱۳۸۹: ۷). ایگلتون معتقد است که «یک قدرت واحد برتر همانند پروردگار و حتی حضور منحصر به فرد انسان در قالب یک نویسنده و یا شخصیت در روایت‌ها و رمان‌ها نمی‌تواند خالق ساختار باشد و مجموعه‌ای از عوامل دست به دست هم می‌دهند تا بن‌مایهٔ یک خلاقیت را حاصل کنند. پس در روایت هم‌زمان با تقطیع ساختار رویداد یا رویدادهایی که خالق کنش‌ها و احساس و ادراک شخصیت‌های موجود در داستان است، زاویه دید روایی و همچنین جریان سیال ذهن گفته‌پرداز بررسی می‌شود. حاصل این پردازش همراه با بهره‌مندی از شگردهای معنا-شناختی کارکردهای گفتمانی را که خالق گفتمان‌های گرمسی هستند نمایان می‌سازد.» (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۹-۱۴۸)

۲-۱. آشنایی با رمان‌های مورد پژوهش و کاوش سطح روایی رمان‌ها

۲-۱-۱. حین ترکنا الجسر

«عبدالرحمن منیف» نویسنده‌ای معاصر سعودی است. او پس از اینکه مدتی به کار سیاسی اشتغال داشت با دنیای سیاست خداحافظی کرد و ترجیح داد افکار و اندیشه‌های آزادی‌خواهانه خود را از طریق روایت به گوش ملت‌های عرب و جهانیان برساند. در همین دوران بود که کتاب «**حین ترکنا الجسر**» را نوشت، این کتاب معادل *«پیرمرد و دریای»* ارنست همینگوی در ادبیات معاصر عرب است. «نویسنده در این رمان با استفاده از شیوه‌های روایی مدرن توانسته افکار و اندیشه‌های خود را بسیار جذاب به مخاطب انتقال دهد و به هدف خود که درگیرکردن خواننده و وارد ساختن او به متن داستانی بوده برسد» (نجفی و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۳۷) منیف در این رمان با زبانی رمزگونه و فلسفی و با تصویرسازی‌ها و توصیفات حزن‌آلود، متناقض و ناامیدانه از طبیعت، شخصیت‌ها، اماکن و زمان‌ها، خواننده را به فضای شکست و ناامیدی وارد می‌کند. داستان سرشار از توصیفات و صورت‌های مبتکرانه‌ایست که در عین سادگی و کوتاهی، گویای همه چیز هست و سبب برانگیختن احساس حزن و اندوه و شکست در خواننده و هم‌ذات پنداری با قهرمان داستان می‌شود. «**حین ترکنا الجسر**» داستان سربازی سرخورده است که روح و جانش پس از سال‌ها هنوز هم زخمی جنگ و ناملایمات باقی‌مانده از آن روزگار است. این رمان، رنج‌ها و آرزوهای یک انسان جویای آزادی و حقیقت را نگاره کرده‌است. «زکی نداوی» در فضایی سرد و زمستانی یک مرداب به شکار پرنده‌ای رؤیایی می‌رود. خاطرات دوران سربازی از او مردی پرخاشگر و تندخو ساخته است. مردی که خیانت بزرگان جانش را تلخ کرده‌است. بزرگانی که در آخرین لحظه به او و گروهش که قرار بود پلی را بر

رودخانه‌ای نصب کنند تا هم‌قطارانشان از روی آن عبور کنند، دستور عقب‌نشینی می‌دهند. احساس گناه برای شهادت همرزمانش او را رها نکرده است. «رمان ظرفیت آن را دارد تا اندیشه‌ها، احساسات و آرمان‌های والای انسانی را به بهترین وجه و با زبان خاص خود به تصویر کشیده و همانند ابزاری در دست نویسنده‌اش بیانگر دغدغه‌ها، آمال و آلام او باشد. وی در این رمان به شیوه‌های هنرمندانه از ابزار «توصیف » که مهمترین ابزار هر روایت است، بهره گرفته و شخصیت‌ها، زمان‌ها و مکان‌ها را به گونه‌ای توصیف کرده که در راستای فضای شکست و ناامیدی حاکم بر رمانش قرار گیرند. از طرف دیگر، توصیفات موجود در این رمان به سبب تداخل ماهرانه‌اش با روایت، توصیفاتی ساده و کوتاه است. می‌توان گفت: عنصر توصیف در «**حین ترکنا الجسر**» هم کارکردی زیبایی‌شناسانه دارد، هم کارکردی توضیحی و تفسیری و درعین حال نقش پیش‌برندگی و پویانمایی حوادث را نیز به خوبی ایفا می‌کند» (سادات الحسینی و میرزایی، ۱۳۹۳: ۹)

«زکی نداوی» قهرمان اصلی داستان، راوی شخصیّتی شکست‌خورده، مأیوس، پرچانه است که با رفتارهای متناقض، مدام در حال دگرگونی روحی و روانی است. بیشتر از آنکه عمل کند اهل فکر و حرف است؛ سخنانی که از آن‌ها بوی تند ناامیدی و تمسخر و تحقیر به مشام می‌رسد. «در این رمان بر اساس معیار نظم، تعدد بخش‌هایی که با نگاه گذشته‌نگر روایت شده‌اند وجه غالب این نوع از زمان‌پریشی را به اثبات می‌رساند؛ زیرا در اغلب موارد پیکرهٔ روایت تحت سیطرهٔ راوی دانای کل است که به بیان تجربیات گذشتهٔ خویش می‌پردازد و نگاه استثماری او امکان جهش‌های زمانی را در اختیار شخصیّت‌های داستان قرار نمی‌دهد. بر اساس معیار تداوم معنا در این رمان، توصیف‌های بسیار طولانی حضور چشمگیری ندارد و در برخی از صفحات کتاب توصیف‌هایی یافت می‌شود که سرعت روایت را کند کرده‌اند. ساختار بخش‌هایی با محوریت یادآوری خاطرات و جریان سیّال ذهن، یک دامنهٔ زمانی نسبتاً طولانی مربوط به سفر راوی را که حذف شده‌است با اتکا به قرابت و دلالت‌های ضمنی در ذهن مخاطب بازآفرینی می‌کند. در این بخش‌ها محدودهٔ زمانی، برای بازآفرینی توضیحات نیامده در متن، که توسط یک خاطره از سوی مخاطب به کار گرفته می‌شود، بسیار طولانی‌تر از دامنهٔ روایت است» (عرب یوسف‌آبادی و روزخوش، ۱۳۹۶: ۱۱۶) نداوی در تمام داستان در حال شماتت و سرزنش خود است تا جایی‌که سایهٔ شوم عذاب وجدان همانند پرنده‌ای عجیب با بال‌های رنگارنگ، دایم در پی اوست. از سوی دیگر، این پرنده اسطوره‌ای می‌تواند نماد ارزش‌هایی چون آزادی، عدالت باشد. از آنجایی‌که این پرنده، دو احساس متفاوت را در نداوی برنمی‌انگیزد؛ او با اوصافی

مختلف و درعین حال متناقض این پرنده را مورد خطاب قرار می‌دهد، گاهی او را ملکه‌ای تا عرش و گاهی شأن او را بدکاره‌ای در فرش مانده خطاب می‌کند. نداوی برای توصیف این پرنده از واژگانی همانند: **الملکه، الفاتنة، آکلة القلوبة، الزانیة، الجنیة، الساحرة، الأفعي الطائرة، اللّعنة السوداء و...** بهره می‌برد. رمان، روایتی است طولانی و هجاگونه که در آن نداوی این حجم عظیم هجو و ناسزا را بر همه چیز روا می‌دارد، می‌توان نوعی رمان شکار نامید.

۲-۱-۲. پیکر فرهاد

«پیکر فرهاد»، که در ابتدا «نیمهٔ تاریک» نام داشت، توسط «عباس معروفی» بین سال‌های (۷۲ تا ۷۳) با الهام از بوف‌کور صادق هدایت نگاشته‌شد. معروفی متولد ۲۷ اردیبهشت ۱۳۳۶ در تهران نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس، ناشر و روزنامه‌نگار معاصر ایرانی مقیم آلمان است. او فعالیت ادبی خود را زیر نظر هوشنگ گلشیری آغاز کرد و در دهه شصت با چاپ رمان «*سمفونی مردگان*» در عرصهٔ ادبیات ایران به شهرت رسید. معروفی در «*پیکر فرهاد*» روایت را از ذهن و زبان زن روی قلمدان روایت کرده است. *پیکر فرهاد*، حکایت رؤیاها، خیالات و خاطراتی است که از ذهن لاابالی زن روی جلد قلمدان «بوف کور» می‌گذرد. زنی عاشق که به شیوهٔ تک‌گویی از عشق خود و ماجراهای جست‌وجویش برای معشوق (نقاش) سخن می‌گوید. او که در جست وجوی معشوق از تابلوی نقاشی بیرون آمده، پرسه‌زنان در خواب نقاش مانند پروانه‌ای از فضایی به فضای دیگر می‌پرد، تا نیمهٔ تاریک «بوف کور» را برای خواننده روایت کند. این چنین است که خوانندهٔ غوطه‌ور در مسیر میان حال و گذشته (زمان باستان، روزگار هدایت و زمان حال) روایت زنی را پیش از تولد می‌شنود که در خواب دیگری زندگی می‌کند و گاه ذهن خود را روایت می کند و گاه در ذهن او- معشوق- و گاه در ذهن شما- مخاطب- قرار می گیرد. این گونه است که انبوهی از خاطرات سالیان متمادی فقط در زمان کوتاه لحظهٔ تولد زن و خواب‌شبانهٔ نقاش روایت می‌شود. در این رمان، معروفی «زمان حقیقی و ذهنی را مبنای اصلی روایت خود قرارمی‌دهد. نویسنده در روساخت رمان، داستانی واحد را با سه زمان متفاوت بیان می‌کند؛ سیر خطی روایت را درهم می‌شکند؛ به‌گونه‌ای که اغلب، روابط و نظم زمانی رویدادها مبهم می‌ماند و به این ترتیب، زمان ارزش کمی خود را از دست داده، به تدریج از روایت محو می‌شود» (اکبری‌بیرق و قربانیان، ۱۳۹۱: ۷) معروفی، راویت داستان را از میانه آغاز می‌کند و خواننده را در میانهٔ داستان با ماجرا درگیر می‌کند؛ «او با قرار دادن خواننده در میانهٔ ماجرا ابهام‌گونگی و تعلیق گفتمان را به اوج خود می‌رساند و با ایجاد پس‌تنیدگی‌ها و پیش‌تنیدگی‌هایی در طول گفتمان تا حدودی پرده ازاین ابهامّات

برمی‌دارد، این شگرد معروفی برای طرح گفتمان در *پیکرفرهاد* بیش از رمان‌های دیگرش به چشم می‌خورد، گویی معروفی در پیکر فرهاد در پی آن است؛ که از هدایت پیشی بگیرد و توانایی خود را در داستان‌نویسی و طرح گفتمان به نمایش بگذارد» (حدادی‌نیا، ۱۳۹۵: ۴۰) معروفی «*پیکرفرهاد*» را، همانند هدایت در بوف‌کور، براساس اصل قطعیت نداشتن خلق می‌کند و برای تجلّی بی‌ثباتی و عدم قطعیت در رمان، همهٔ وقایع داستان را در خواب و رویای نقّاش رقم می‌زند. پس داستان را با سه زمان متفاوت (زمان باستان، زمان هدایت و زمان حال) و جلوه‌های متعدد از شخصیّت‌های داستان (زن روی جلد قلمدان، دختر مرتضی کیوان/ فروغ فرخزاد و لکّاته) می‌نگارد.

نقشِ زن روی قلمدان، راوی اصلی داستان است. او عاشق نقّاش خود شده است و نمادی از تجلّی عشق واقعی است و اسیر دست قوزی (نماد پلیدی‌های اجتماعی) است. زن در جست‌وجوی معشوق از تابلوی نقّاشی بیرون می‌آید. در ابتدای رمان از آشنایی خود با مردی سخن می‌گوید که از دریچهٔ هواخور رَف[1] به او خیره شده‌است؛ این مرد، همان نقّاشی است که نقش او را بر روی جلد قلمدان می‌نشاند. او به خواب نقّاش وارد می‌شود و از درد و رنج‌هایی که برای رسیدن به معشوق کشیده، سخن می‌گوید. زن اثیری به خانهٔ نقّاش قدم می‌گذارد، امّا در خانهٔ نقّاش با مرگ تصادفی مرد مواجه می‌شود، او مستأصل و درمانده نمی‌داند با جسد معشوق چه کند، سرانجام تصمیم می‌گیرد، جسد مرد را تکه تکه کند و در چمدانی جای دهد. آن‌جاست که مرد قوزی در ظاهر پیرمرد نعش‌کش به او می‌گوید برای کمک آمده است. زن با جسد معشوق به کمک پیرمرد قوزی به ایستگاه قطار می‌رود و سوار کوپهٔ شماره ۲۴ می‌شود. قطاری که تا پایان رمان به حرکت خود به سوی مقصدی نامعلوم ادامه می‌دهد، نمادی از سرنوشت است، گاه تند و گاه کند، گاهی متوقف می‌شود و زن بی‌نتیجه از تلاش برای به‌دست آوردن معشوق، فقط جنازهٔ او را بردوش می‌کشد. او در طی جست‌وجوهایش برای یافتن معشوق به روزگار نقش‌ونگاران و پاتوق‌های روشنفکرانهٔ آن زمان وارد می‌شود. سراسر این فضاها با وصف هدایت و موتیف‌های کلامی و رفتاری او آکنده است. زن اثیری در این فضا در قالب فروغ فرخزاد شاعر، هم دورهٔ هدایت، بروز می‌یابد. فروغ، نماد زن تابوشکن است که برخلاف شرایط اجتماعی آن زمان با بروز جنبه‌های متفاوت زنانگی با مخالفت‌هایی از سوی مردم و جامعهٔ حاکم روبه‌رو شود. زن در پایان جست‌وجویش در مقابل خانهٔ معشوق به شیوهٔ تک‌گویی درونی وحدیث نفس از درد نایافتن معشوق می‌گوید. زن گاه با جنبهٔ شخصیّتی زن معمولی و زمینی است که راوی او را «لکاته» می‌نامد، در فضای داستان حضور می‌یابد. او شخصیّتی است که از مازوخیسم (شهوت

خودآزاری) رنج می‌برد، از نقّاش درخواست می‌کند که او را مورد ضرب وشتم قرار دهد. به گونه‌ای که ازاین کار بسیار لذّت می‌برد وگاه جنبهٔ اثیری زن در ذهن نقّاش جای می‌گیرد، با زاویهٔ دید ذهنی، احوال و عواطف او را برای خواننده شرح می‌دهد. در پایان داستان؛ ناگهان خواننده درمی‌یابد رویدادهایی که در داستان اتّفاق می‌افتد رویاگونه‌ای است که شرح تابلوی نقّاشی است، بنابراین، اساس رمان بر اصل غافل‌گیری و قطعیت نداشتن استوار است. نقّاش داستان، که به تدریج چهرهٔ معشوق در او متجلّی می‌شود، نمادی از مرد اثیری است که زن، تمام تاریخ را در پی یافتن عشق مرد اثیری جست‌وجو کرده است و سرانجام با پذیرفتن تقدیرو سرنوشت و مرگ است که عشق را در می‌یابد.

۲-۲. واکاوی نظام گفتمانی بُوشی در رمان‌ها

تنها عاملی که می‌تواند ساختارهای برونه‌ای را به سوی ساختارهای درونه‌ای هدایت و مرتبط سازد گفتمان یا فعالیت‌های گفتمانی است. پس درگفتمان دیگر با نشانه‌های منفرد و یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها روبه‌رو نیستیم، بلکه آنچه اهمّیّت دارد در پسِ نشانه‌ها و در تعامل آن‌ها با یکدیگر است. «گرمس» معتقد است، برای شناخت معنای متن باید قاعده‌ها و معنای آن‌ها را درک کرد؛ زیرا متن براساس اصولی بنیادین شکل گرفته و نظام‌مند است و طی فرآیند برش، این اصول و به تبع آن، معنا کشف می‌شود. «از آن جهت که گفتمان محل نزاع، تبانی، هم‌پوشی، هم‌سویی، تفکیک، ترکیب، تقابل و تعامل نشانه‌ها با یکدیگر است، می‌تواند راهکارهایی را برای شکل‌گیری این ویژگی‌ها که واسطهٔ گفتمان هستند، هموار سازد. و برای این‌که عملیات تولید معنا بتواند به بهترین وجه ممکن تحقق یابد، باید شرایط عبور از روساخت (صورت‌های بیان) به سمت ژرف‌ساخت (محتوا یا درونه‌های بیان)، فراهم گردد» (ر.ک: شعیری، ۱۳۹۲: ۱۳ـ ۱۵) از آن جهت که گفتمان بوشی، پهنه مناسبی برای سوژهٔ بُوشی است که دائم در حال حرکتی پویا در جهت بودن است؛ نشانه‌ها نیز در حال شدن هستند. تمام این حرکت به سوی بودن برای آن است که سوژهٔ بُوشی بتواند طعم غلبه بر نقصان معنا را بچشد. نظام بُوشی فرایندی را به وجود می‌آورد که سوژه را در رابطه‌ای نزدیک با حضور خود تحت تأثیر قرار می‌دهد و دیگر، فتح شیء ارزشی برای او معنی ندارد.

۲-۲-۱. واکاوی نظام‌گفتمانی بُوشی در حین ترکنا الجسر

این رمان، نمونه مناسبی برای تحلیل‌های گفتمان بوشی است. روایت در ذهن شخصیت اصلی می‌گذرد و مرور خاطرات سربازی وامانده از روزهای جنگ است. رمان مدرن منیف، همانند ادبیات مدرن

امریکا و انگلیس، دربرگیرنده پرسش‌هایی اگزیستانسیال درباره هویت شخص و دلیل وجودش در این جهان و دربرگیرنده تنگنای نویسنده مدرن است. هر چند که رمان از گستردگی شخصیّت بهره‌ای نبرده باشد، ولی«زکی نداوی» در درازای رمان به تنهایی با هویت چندگانه‌اش درگیر است و مدام، تا زمانی که در بحران است بازشناسی می‌شود. منیف جامعه‌ای را که در آن زندگی می‌کند، رد می‌کند. شخصیّت اصلی رمان همیشه دچار خلأ و نقصان است و برای رسیدن به پرندهٔ افسانه‌ای که می‌تواند موجودیت بهتر و قابل احترام خودش باشد دایم در حال نفی دازاین موجود و تلاش برای رسیدن به استعلاست. این ویژگی‌ها از نداوی با تعریف شوش‌گر گفتمانی در گفتمان بوشی که دایم در پی بودن خود و در جستجوی هستی خود از چالهٔ معنایی به چالهٔ معنایی دیگر، جهشی معناشناختی دارد قابل بررسی است و او را دچار چالشی بوشی کرده‌است.

۲-۲-۱-۱. فرآیند بوشی

وقتی نداوی و همراهانش در روزهای جنگ موفق به ساخت پل و کمک به همرزمانشان نمی‌شوند در ساختار ذهنی او انحرافی برنامه‌گریز رخ می‌دهد. او سال‌ها بعد تصمیم می‌گیرد در یک سفر انتزاعی به شکار موجودیتی از دست رفته بپردازد که سال‌ها پیش، هستی او را در چالشی معنایی قرار داده است. نداوی از درگیری درونی و روانی رنج می‌برد. در رمان با انبوهی از هجو و ناسزا روبرو هستیم که حاصل ذهن پرخاشگر و بیمار و واماندهٔ اوست. این ناسزاها را بر همه روا می‌دارد؛ به خود، به وردان- سگ شکارچی- و حتی به مرغابی زیبارویی که در واقع همان «بودن» از دست رفته‌اش در سال‌های گذشته است:

«أنا «زكي نداوي». العجز في دمي، البلاهة في دمي... ولا أستحق شيئاً! وبيأس تابعت أقول لنفسي: أنا رجل مخصي، والطيور... خاصة البطف تعرف ذلک!» (منیف، ۱۹۸۷: ۱۸)

(ترجمه: من «زکی نداوی». ناتوانی تو خونمه، حماقت تو رگمه و مفتمم گرونه! با ناامیدی باز روبه خودم گفتم: من مردی اخته‌ام و پرنده‌ها، مخصوصاً مرغابیا اینو خوب میدونن!) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۲۵)

مرغابی از یک سو سمبلی برای پل و از سوی دیگر نماد پیروزی بر ترس و جنبهٔ قابل ستایش انسانی است. در این سفر که بیشتر انتزاعی است تا واقعی، سفری از خود تا خود در جستجوی «بودن» قهرمان داستان را برای خروج از موقعیت‌های سلبی و چاله‌های معنایی دچار جهش‌هایی می‌شود. در ابتدای داستان شکایت آشکار نداوی از موقعیت خود، او را آمادهٔ نفی دازاین موجود می‌کند:

قلت بأسي: – المياه مليئة بالبط والجسور التي تلطم الانسان دائماً. ولاأدري كيف فكرت بالهزيمة. بدت لي ثقيلة وجارحة. قلت بصوت عال لأبدد الخوف: الكبار ... الكبار هم الذين يخلقون الهزائم ... والصغار يموتون (منیف، ۱۹۸۷: ۱۷)

(ترجمه: اندوهگین گفتم: - آیا پَرِ پرنده و پُل هستند که دائم تو صورت آدم می‌کوبن. و نمی‌دانم چطور یاد شکست افتادم. به نظرم سنگین و دردناک بود. برای اینکه لشکر ترس را دود هوا کنم با صدای بلند گفتم: بزرگا بزرگا هستن که شکست‌هارو رقم می‌زنن و کوچکترا نفله می‌شن) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۳۶)

و با خود می‌گوید:

لا يمكني أن أتحول إلى أبله (منيف، ۱۹۸۷: ۸)

(ترجمه: امکان نداره به یه کودن تبدیل بشم) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۱۴)

۲-۲-۱-۲. بوش تنشی

نداوی سرانجام این شرایط سلبی «ترس» را که حاصل روزمرّگی زندگی پس از جنگ و پذیرش شکست است؛ نمی‌پذیرد و برای رهایی از این چالهٔ معنایی که تنگنایی برای ارزش‌های ذهنی اوست دازاین را نفی کرده و تصمیم می‌گیرد برای شکار عنقای زمانه، همراه با سگ شکاری‌اش، وردان، شبانه راهی جنگل شود تا پرندهٔ افسانه‌ای را، که برای او همانند پل دست نیافتنی شده، بیابد:

آه لو امتلأت رئتاي بالبارود في ذلک اليوم... لو شممت رائحة البارود لكنت الآن شخصاً آخر (منيف، ۱۹۸۷: ۳۴)

(ترجمه: آه اگر اون روز ریه‌هام پر از باروت می‌شد، اگه بوی باروت به دماغم می‌خورد، حالا برای خودم کسی بودم.) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۴۱)

نفی سکوت و سکون با قراردادن سوژهٔ بوشی در فشاره‌ای عاطفی که از اثرات جنگ بر جانش مانده او را با یک جهش معناشناختی به خروج از شرایطی سلبی «ترس» وامی‌دارد. پس شوش‌گر بوشی که هویّت لازم را برای اجرای گفتمان بوشی کسب کرده‌است؛ شرایط عاطفی مناسب برای خروج از دازاین را دریافت می‌کند. «توانستن و دانستن» دو فعل وجهی مؤثری است که در چالهٔ معنایی ترس خروج از دازاین را تایید می‌کنند:

و شعرت في لحظة خاطفة ان فرحاً أقرب إلي الريح يغسلي. انتقضت. قلت بصوت عالٍ: – «زكي نداوي» ينهار ويتلاشى! قلت في نفسي: ماذا لو بنت سوراً يحمي روحي من الذوبان؟ صرخت: – زكي أيها الأبله، انظر إلى طيور السمن التي تخفق حواليک، ولا تفكر بالستحيل! وفكرت: يجب أن افعل شيئاً. قلت في نفسي: الجسر بداية، و أنا معطوف منذ يوم الجسر!...وفكرت: النهاية نهاية كل شيء تخلق الحزن، وأشعر الآن اني حزين. قلت في نفسة: توقف عن هذه الرعونة، و فكّر بالظفر يا زكة! (منيف، ۱۹۸۷: ۴۰)

(ترجمه: در یک آن، حس کردم شعفی همچون باد مرا در خود غرقه می‌کند. تکان خوردم با صدای بلند گفتم: - «زکی نداوی» می‌شکنه و متلاشی می‌شه. به خودم گفتم: چطوره یه دیوار بسازم تا روحم و از ذوب شدن نجات بده؟ فریاد زدم: - زکی ابله به باسترکایی که دور و برت بال بال می‌زنن نگاه بنداز و فکر محالو از سرت بیرون کن! فکر کردم باید کاری بکنم به خودم گفتم پل فقط شروع بود و من از روز پل خراب خرابم... و فکر

کردم پایان هر چیزی اندوه‌آفرین است. اکنون من، خودم را اندوهگین احساس می‌کنم. با خودم گفتم: دست از این بلاهت بردار، به فکر پیروزی باش زکی!) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۴۸)

پس حضور فعل‌های مؤثّر خواستن و توانستن به شوش‌گر بوشی، توان عاطفی لازم برای ورود به مرحلهٔ اصلی؛ یعنی نفی دازاین و خروج از شرایط سلبی را می‌دهد. تمام زندگی نداوی با ترس همراه بوده‌است؛ ترس از پدر، ترس از فرمانروای جنگ، ترس از پل و حالا ترس از پرنده عجیب خیالاتش. او آثار تمام دازاین‌های موجود در زندگی‌اش را با خود دارد و با خروج از شرایط سلبی آن‌ها هنوز هم توان حذف و دگرگونگی همهٔ ویژگی‌های این دازاین‌ها را در خود ندارد و عوارض ترس‌ها، دردهای او از کودکی تا امروز در حافظهٔ جسمی و جسمانه‌ای سوژه شوشی باقی مانده‌است. اما نداوی با پشتوانهٔ تجربیات همان دازاین‌ها، هویّت عاطفی لازم را برای تغییر شرایط و ایجاد تجربیات تازه را پیدا می‌کند. فعالیت هیجانی جسمانه‌ای در روح نداوی ظهور می‌کند و او را وامی‌دارد که به شکار پرنده برود، حتّی اگر مرگ نهایت این نفی باشد:

لو أن أجزاء الجسر تطايرت في الهواء، لو أنَّ الاغصان التي حوله احترقت، لشعرت بنوع من العزائ. صحيح اني لم أمدد يدى إلي البستان منذ الساعة التي نام فيها ابي، لكن ابي لم يترک الدنيا الا بعد ان فعل كل مايستطيع. صرخت بجبروت و حقد: – وردان ...ايها الجبروت الزائف...يجب ان تموت ...وأموت معک. (منيف، ۱۹۸۷: ۸۰)

(ترجمه: اگر تکه‌های پل در هوا پخش می‌شد، اگر شاخه‌های اطرافش طمهٔ حریق می‌شد، ماتم می‌گرفتم درست است از لحظه‌ای که پدرم به خواب رفت، دست به باغ نزدم اما پدرم هیچ کاری نکرده‌ای باقی نگذاشت. با تکبر و کینه فریاد کشیدم: – وردان، ای جبروت توخالی، باید بمیری و منم باهات بمیرم.) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۹۲)

اینک سوژهٔ بوشی در محلهٔ جدیدی است، او نه ترس مطلق است و نه شهامت مطلق. از طرفی روزهاست در پی شکار پرندهٔ موهوم بر ترس غلبه کرده و از طرفی هم ترس از نتوانستن و نرسیدن به پرنده، او را در شرایط دوگانه‌ای از ارزیابی موقعیت‌های عاطفی قرارداده است. حالا او به سوژه‌ای جدیدی تبدیل شده است که آثار هر دو دازاین را در خود دارد:

وفكرت: ما أتعس الانسان عندما يحاول إلقاء فشله على وهم ما. ودنا «زكي نداوي» مزبلة متحركة. منذ شهر أطرد شيئاً لا اعرف ما هو، لكن بيدي هاتين سأقبض عليها (منيف، ۱۹۸۷: ۷۷)

(ترجمه: و فکر کردم آدمی چه بیچاره است، وقتی تقلا می‌کند شکستن را به علّتی موهوم حواله کند. و من، «زکی نداوی»، زباله‌دان متحرکی هستم. از یک ماه پیش تاکنون دنبال چیزی می‌دوم که نمی‌دانم چیست. اما با همین دو دستم آن‌را می‌گیرم) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۸۹)

او با آگاهی بر ترس خود می‌خواهد که پرنده را شکار کند، پس همین شرایط را می‌توان برای او شرایطی ایجابی دانست. با توجه به درزمانی بودن فرآیند نشانه- معنایی، نداوی می‌تواند استعلا را با توجه به دازاین قبلی به دست آورد. اقدام به شکار و رفتن به جنگل در جستجوی پرنده ترس را متحول کرده است، اما جانشین آن نشده است. فقط ترس به شکل جدیدی از ترس تبدیل شده که نداوی را در شرایط ایجابی تازه‌ای قرارداده است:

«لماذا تخاف الصيادين يا زكي؟ اماذا تتجنيهم؟ لماذا يمتلئ قلبک بهذا الغيظ كله عندها تراهم يحومون عند المسنقع؟ الا تتصور انه لوكان معک صياد آخر، لكنت أقدر استخرج الأفعى من وكرها؟ الزانية تحاول يازكي. تلف حولک في دائرة انت دائماً مركزها» (منیف، ۱۹۸۷: ۷۷)

(ترجمه: زکی چرا از شکارچیان واهمه داری؟ چرا از اونا فراری هستی؟ چرا وقتی می‌بینی دور بر مرداب می‌پلکن، خون خونتو می‌خوره و خشم توی سینه‌ات تنوره می‌کشه؟ فکر نمی‌کنی اگه یه شکارچی دیگه همرات بود، بهتر می‌تونستی افعی رو از تو لونه‌اش بکشی بیرون؟ لکاته دست بردار نیس، زکی. همیشه دایره‌وار دورت می‌چرخه و تو همیشه نقطهٔ وسط این دایره‌ای) (همان: ۸۹)

لذا شکل ترس او از زندگی و پرنده به ترس از شکارچیان بدل شده‌است و این حضور در زمان حال برای او بودن را حاصل کرده است. اما با پیشاحالی از ترس‌های کودکی و زمان جنگ، همچنین پساحالی از ترس‌ها و پرسش‌های آینده، او در این مرحله می‌تواند با خروج از حال و رسیدن به پرسش‌های پساحال استعلا را دریابد. در این وضعیت بوشی، نقصان و کمال با یکدیگر در تقابل هستند در جایی نداوی به شدت احساس ناکامی دارد:

«و فكرت بالجسر. شعرت بالخيبة والضياع وبآلاف الأحزان. حسدت ابي لأنه ينام نوماً عميقاً متواصلاً ...و بدأت السماء تمطر» (منیف، ۱۹۸۷: ۸۱)

(ترجمه: و به یاد پل افتادم. احساس ناکامی، تباهی و هزاران اندوه دیگر ریخت توی دلم. به پدرم حسودی کردم، به خوابی سنگین و طولانی می‌رفت) (حزبانی،۱۳۹۲: ۹۴)

و در جای دیگر نشانه‌های امید و کمال را به همراه دارد:

«وفكرت: الملكة تعود.قد تسافر يوماً، سنة، لكنها ستعود. والجسر، هل تعبر الجسر؟ هل ما زال رابضاً في مكانه؟ وإذا كان هناک فمن يغني له؟ من يمسه علي جنباته في الظلمة، ويقول له بفرح: لا تغضب من الانتظار ...لا تغضب أبداً، إذا لم يعبروا اليوم فسوف يعبرون غداً» (منیف، ۱۹۸۷: ۱۳۵)

(ترجمه: و فکر کردم، ملکه بازمی‌گردد. یک روز، یک سال می‌رود سفر، اما آخر سر، بر می‌گردد. و پل، آیا از پل خواهیم گذشت؟ آیا هنوز همان‌جا آرام گرفته؟ اگر آنجاست، چه کسی برایش می‌خواند؟ چه کسی توی

تاریکی دستی به او می‌کشد و با خوشحالی می‌گوید: از انتظار کشیدن عصبانی نباش، اصلاً عصبانی نشو. اگه امروز نگذشتن، فردا می‌گذرن.) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۱۴۹).

۲-۲-۱-۳. درهم‌آمیختگی سوژه و دنیا

هر چند سوژهٔ بوشی در تلاطم نظام بوشی غرق باشد و در زمان حال و گذشته و آینده در حرکت باشد، چون در جستجوی بودن است در نقطه‌ای از همین تلاطم‌ها به استعلا می‌رسد:

«لیأت الموت. أحمله علي کتفیک یا وردان...آه لو أصبحت نسراً یحمل الموت من الاماکن البعیدة، فنحن بحاجة إلی کمیة ضخمة جداً من الموت! و تصورت الموت: حالة من الراحة الکلیة. سکوتا أبدیاً یشبه الحجارة و بقایا الأصداف وجذوع الأشجار. قلت بثقة: نحن لا تسحق الموت... الموت أکبر منا ولا یمکن ان نصله بسهولة! وفکرت : استحقاق الموت معناه حالة من الحرکة الدائمه، حتی حالة النهایة تعبیر عن حرکة» (منیف، ۱۹۸۷: ۱۵۴)

(ترجمه: بذار مرگ بیاد اونو بنداز روی کولت وردان. کاش یه عقاب می‌شدی و مرگو از جاهای دور می‌آوردی. ما واقعاً به مقدار متنابهی مرگ احتیاج داریم! و در خیالم مرگ را تصور کردم؛ حالتی از آرامش کامل. ابدی، مثل سنگ خوردهٔ صدف‌ها و تنهٔ درختان. با اعتماد گفتم: - ما لیاقت مرگو نداریم. اون از ما بزرگتره و نمی‌تونیم به این آسونی‌ها بهش برسیم. و فکر کردم استحقاق مرگ یعنی در حرکت دائمی بودن. حتی حالت پایان هم خود حکایت از حرکت دارد) (حزبانی، ۱۳۹۲: ۱۶۸).

مرگ برای نداوی، مفهوم استعلا یافته است. خود را در پی مرگ و برای جستن پایان مهیا می‌کند. وردان که هم سگ همراه اوست و هم یار ندیم تنهایی‌هایش، از دیگر سو بُعد ساده‌لوح و گوش به فرمان شخصیّت نداوی را تداعی می‌کند. زمانی که نداوی علیه وردان عصیان می‌کند، در واقع، خود را در چالشی با خود قرار می‌دهد. تقابل صاحب و سگ شکاری، دوگانگی حضور بوشی نداوی را نمایان می‌سازد که با طغیان علیه ترس خود و ناسزا دادن به وردان حضور بزدل و چندش‌آور خودش را به چالش می‌کشد. در عین حال او را سگی پاک‌تر از انسان‌ها می‌داند. ما با شوش‌گری مضطرب روبه‌رو هستیم که برای رسیدن به آرامش، مرگ را تنها راه می‌داند. او بر حضور خود و حضور شکست در ناکامی ساخت پل در روزگاران گذشته و همچنین نایابی پرندهٔ افسانه‌ای از صید شکارچیان آگاه است که همین آگاهی بر اضطراب او می‌افزاید. منیف، استعلا را برای نداوی در مرگ تدارک دیده است، اما نه برای جنبهٔ جسمانه‌ای او، بلکه برای آن قسمت از روح ساده‌لوح و جانورگونه‌اش که در حضور وردان نمایش داده است:

«بدأ وردان یتلوی. کانت الزروع تنخض، ونافورة الدم تصعد لتلتحم بالأفق... والشخیر وعواء مکتوم یتصاعدان... وبعد ذلک انتهی کل شيء ...في تلک اللیلة قررت. وقبل أن تغیب شمس الیوم الأول کنت قد ضعت في زحام البشر، و بدأت

اکتشف الحزن في الوجوه... وتأکدت أن جمیع الرجال یعرفون شیئاً کثیراً عن الجسر، وانهم ینتظرون...ینتظرون لیفعلوا شیئاً» (منیف، ۱۹۸۷: ۲۱۳)

(ترجمه: وردان از درد به خودش می‌پیچید. شاخه‌های گندم تکان تکان می‌خورد و خون فواره می‌زد. خرناس و زوزهٔ خفه‌ای به هوا می‌رفت و بعد همه‌چیز تمام شد. آن شب، تصمیم گرفتم. و فردای آن شب تصمیمم را از یاد نبردم؛ نوشتهٔ روی یخ نبود. و پیش از غروب آفتاب در اولین روز، در شلوغی جمعیّت گم شده بودم و اندوه را در چهره‌ها جست و جو می‌کردم. یقین پیدا کردم که همهٔ مردان چیزهای زیادی دربارهٔ پل می‌دانند. آن‌ها منتظرند. منتظرند تا دست به کاری بزنند) (حزبانی،۱۳۹۲: ۲۳۱)

نداوی در ابتدا با حضور در یک فرآیند شناختی برای رهایی از نقصان معنایی که پل در وجودش ایجاد کرده است، راهی شکار می‌شود و در رابطه‌ای حسی- دیداری و آشنایی با شکارچی و فضای جنگل و بازسازی خاطرات همرزمان و پل، رفع نقصان معنا و رسیدن به کمال را در شکار پرنده می‌داند غافل از اینکه رهایی و رسیدن به کمال را تنها باید در خود جستجو می‌کرد. مرگ وردان، او را در شرایط بالایی از فشاره‌های عاطفی قرار داده و هویّت مؤثر برای رسیدن به استعلا را بر او نمایان می‌سازد. همان‌گونه که می‌دانیم در گفتمان بوشی، بودن در یک لحظه تضمینی بر بودن در لحظه‌ای دیگر نیست؛ پس شرایط ایجابی ایجاد شده برای نداوی به زودی به شرایطی سلبی تبدیل خواهد شد. نقصان حضور وردان برای نداوی، سبب اطمینان حضور می‌شود و راه بودن را در میان مردم جستجو می‌کند از شکار در تنهایی دست می‌کشد و در میان چهره‌های پردرد مردمان به دنبال حضوری تازه از بودن خود می‌گردد. فرآیند بوشی، روایت «**حین ترکنا الجسر**» را این‌گونه می‌توان ترسیم کرد:

نمودار تکمیلی فرآیند بوشی گفتمان (شعیری، ۱۳۹۵ ب: ۱۵۱)

فرآیند بوشی (نفی ترس)= نقصان معنا (ناکامی در جریان پل) + اختلال حضور (کودکی و جوانی را در ترس از زندگی و ناتوانی‌ها گذراندن) ← بوش تنشی (فرار از ترس و انتخاب شکار در تنهایی و تاریکی و سرمای جنگل)= اختلال حضور ذهنی (پرش‌های زمانی و مرور خاطرات جنگ) + اختلال حضور جسمی (نا آرامی و نا امنی در کنار دیگر شکارچیان حضور) ← درهم‌آمیختگی سوژه و دنیا (سفر در زمان و پرش‌ها و برش‌های زمانی) عصیان سوژه و دنیا علیه یکدیگر (انتخاب مرگ در برابر زندگی برای رسیدن به آرامش) ← سقوط در چالهٔ معنایی جدید (نفی زندگی در مرگ «وردان» و ادامهٔ جستجو در میان مردم با همدردیِ درد مشترک دنیا)

۲-۲-۲. واکاوی نظام گفتمانی بُوشی در *نه سیگار*

پیکر فرهاد، حکایت سفر زنی اثیری از روح به جان و از جان به تن است. زنی متبلور از عشق واقعی که پشتوانهٔ بودن اوست، در جست‌وجوی معشوق از تابلوی نقّاشی بیرون آمده است. او به خواب نقّاش می‌رود و از ماجرای سفرش برای رسیدن به معشوق سخن می‌گوید. سفری که او را در جستجوی بودن خود از چاله‌های معنایی از راهی به راه دیگر می‌کشاند تا برای یافتن نشانه‌هایی از معشوق در زمان حرکت کند. او به دنبال استعلا همچون پروانه‌ای از فضایی به فضای دیگر پر می‌کشد. همان‌گونه که هدایت در بوف‌کور، اصل قطعیّت نداشتن را مبنا قرار داده است؛ معروفی هم این عدم استعلا و تلاش برای رسیدن به آن را در سفری خواب‌گونه روایت می‌کند. سفری که از دریچهٔ هواخور رف تا کافه های تهران دههٔ بیست ادامه دارد و حتی به روزهای دهه هفتاد خورشیدی هم می‌رسد، زیرا گذشته انتهای «بودن» او نیست، پس برای شدن و رسیدن به «بودن» در نشانه‌های جسمانه‌ای و عاطفی سفر می‌کند، نشانه‌هایی که با برش‌ها و پرش‌های زمانی و شکستن زمان خطی زیبایی‌شناسی را حاصل می‌کند. در این رمان، ترکیب نگاه پدیدارشناسانهٔ راوی با تغییر خوانشی زیبایی‌شناسی از بوف کور و جابجایی زاویه دید اوّل شخص روایت از مرد نقّاش به زن اثیری، زمینه برای نفی دازاین حاصل و گفتمان بوشی شکل می‌گیرد.

۲-۲-۲-۱. فرآیند بوشی

در رمان معروفی، زیبایی با باور در تعامل است. باور زن اثیری از عشق، همین نگاه زیبایی‌شناسانه است که بین زن تابلوِ نقاشی، دختر کافه‌های تهران و شیرین شاهدخت افسانه‌ای ساسانی تعامل معنایی حاصل می‌کند و منجر به خروج نشان هایی برای شناخت شخصیّت اصلی داستان می‌شود. شناخت زنی برآمده از دل اعصار و گذشته از تاریخ برای یافتن «بودن». گفته‌پرداز چه راوی باشد چه زن‌اثیری، زیبایی برای او در رسیدن به نیستی و پیوند با معشوق که هدف اصلی روایت است معنا می‌گردد. رمان از انتها آغاز می‌شود. وقتی زن، مرد نقاش را می‌یابد:

«نمی‌دانم آیا می‌توانم سرم را بر شانه‌های شما بگذارم و اشک بریزم با دست‌های فروافتاده و رخوت خواب‌آوری که از پس آن همه خستگی به سراغ ادم می‌آید به شما پناه بیاور، درحالی که سخت مرا بغل زده‌اید و گرمای تن خود را به من وامی‌گذارید» (معروفی، ۱۳۸۸: ۵)

کارکرد زیبایی‌شناسی بارز در این روایت، ناپیوستگی زمانی است که منجر به استخراج نشانه‌های گفتمان بوشی می‌شود. در ابتدای روایت، زن به معشوق رسیده است و در پی دریافت گرمای تن اوست، در حقیقت، او که یک تصویر مرده بر بوم روزگار نقش و نگاران است، در پی حیات ابدی و بودن ماندگار در پی گرمای تن معشوق است. گرما هم نشانه‌ای جسمانه‌ای از حیات است و هم حرارت عشق را نمایان می‌سازد؛ چون در حقیقت مرد نقّاش هم، عاشق زنِ در نقاشی و یا دختر روی جلد قلمدان است:

«مگر نمی‌شود دختری از پردهٔ نقّاشی عاشق مردی شده باشد؛ که از صبح تا شب کارش نقّاشی روی جلد قلمدان است؟ مگر نمی‌شود آدم اسیر نقشی شود که خود درانداخته و آن‌قدر به دختر نقّاشی‌اش دل بدهد که اورا دلدار خود کند؟ مگر خدا عاشق مخلوقش نیست و عاقبت او را به ستایش خود وا نمی‌دارد؟» (همان: ۱۴)

او در تصوراتش، دختر روی جلد قلمدان را می‌کُشد و آن‌را تکه تکه می‌کند و بر دوش می‌کِشد تا او را در ابدیتِ عشق نامیرا کند و بودنی همیشگی را نصیب‌اش سازد. همین کشتن معشوق برای نامیرایی، در *پیکر فرهاد* از سوی زن اثیری مشاهده می‌شود:

«من هرگز قتل نکرده‌بودم اما مردی که دوستش داشتم و در آرزوی دیدارش می‌سوختم در آغوش من مرده بود. به دست‌های لرزانم نگاه کردم. آیا آثاری از قتل در آن وجود داشت که من خبر نداشتم» (همان: ۶۴)

در این روایت زن و مرد هر دو مرده اند و مرد قوزی یا همان نعش‌کش برای بردن آن‌ها حاضر می‌شود:

«از جیب جلیقه‌اش ساعت زنجیردارش را بیرون آورد درش را باز کرد و گفت: معطل چی هستید، هان؟ من هر روز مرده‌ها را می‌برم شاه عبدالعظیم یا ایستگاه قطار. بی‌خود و بی‌جهت از من می‌ترسید هان. اگرم که کمک می‌خواهید من در خدمت حاضرم هان.» (همان: ۸۸)

نشانه‌های مرگ، همگی در روایت پیداست نشانه‌هایی که در مشام زن در تمام روایت همراه اوست و در وجود زن اثیری بازخورد دارد. او در طول سفر، معشوق مرده را در چمدانی همراه خود دارد:

«اتاق بوی شکم غریق بادکرده می‌داد» (همان: ۳۳)، «اتاق بوی مرگ می‌داد، بوی جسدی باد کرده که در چمدانی بر دوش یک زن مانده بود» (همان: ۱۳۷)، «بوی مشئمزکننده‌ای در سرم پیچید، بوی دریایی بود که همهٔ ماهی‌هاش مرده بودند» (همان: ۱۳۸)

باتوجه به نمونه‌ها، این بوی مرگ و تعفّن جسد مرده است که در گسترهٔ کل گفتمان، وجود زن اثیری را در سیطرهٔ خود قرار داده است، پس زن و مرد اثیری هر دو برای هستی ابدی به نیستی رسیده‌اند. مرگ در عین اینکه نشانه‌ای جسمانه‌ای است، در واقع، نفی دازاین زندگی و ورد به به شرایط ایجابی جدید برای بهبود «بودن» است.

۲-۲-۲-۲. بوش تنشی

در طول روایت، زن اثیری در قالب شخصیّت‌های متفاوت از یک زن جلوه می‌کند، اما هر بار برای رهایی از چالهٔ معنایی که شرایط سلبی باعث روزمرگی آن شده با نفی دازاین موجود و یک جهش معناشناختی به روح دیگری از یک زن وارد می‌شود. دختر روی قلمدان، زن در تابلو نقاشی، دختر در کافه و زن لکاته با ایجاد پیش‌تنیدگی و پس‌تندگی‌های موجود در روایت و شرایط حاکم بر جریان سیّال ذهن راوی، گفتمان‌بوشی را پیش می‌برد. زنِ روایت پیکر *فرهاد*، عاشق مردِ روایت *بوف کور* است. این ارتباط داستانی، خود نشانه‌ای زیبایی‌شناسی است، همان‌طور که شخصیت‌ها از بوف کور به پیکر فرهاد آمده‌اند. زمان هم بین دو رمان مشترک است، زمانی روایی که به استخراج نشانه‌های گفتمان بوشی کمک می‌کند. شعیری در تعریف زمانِ مکان می‌گوید: «در نشانه- معناشناسی، زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان ماده‌هایی هستند که شکل نیافته‌اند. زمان به محض اینکه به دنیای گفتمان راه می‌یابد به نحوی با مکان آمیخته می‌شود، زیرا اتفاق معنایی در خلأ رخ نمی‌دهد» (شعیری، ۱۳۹۵الف: ۱۹۰) زن همراه با سفر در جستجوی بودن رمان را هم با خود به حرکت درمی‌آورد از ایران باستان تا تهران الان، این ناپیوستگی‌های زمانی را در طول روایت ایجاد می‌کند. سفر او «شدن» را در مردن معنا کرده است:

«بعد از آن سفرهای دور و دراز، بعد از آن همه سال تنهایی و دوری از آن چشم‌های بَرّاق و سیاهی که با یک نگاه از پشت روزنهٔ خانه‌اش زندگی مرا به آتش کشیده بود، دیگر نمی‌توانستم سرگردان بمانم. آنچه را که بایست از دست می‌دادم، از دست داده بودم، خودم را فدای چشم‌هایی کرده بودم که شاید از پیش هم زندگی مرا زهرآلود کرده بود و انگار به دنیا آمده بودم که در هجران چشم‌هایی سیاه و برّاق بسوزم. به جست‌وجوی آن چشم‌ها در گردونه‌ای افتادم و تاوانی پرداختم که شاید در توانم نبود. بی آن‌که اختیاری از خودم داشته باشم، درکاروانی از قلم‌ها و رنگ‌ها، در لابه‌لای ذرّات گلِ اُخرا و سبزینه و لاجورد و رنگ انار، شهر به شهر می‌رفتم تا تصویرم را نقّاش روی قلمدانی بکشد و عاقبت در

جایی که اصلاً فکرش را نمی‌کردم اسیر نگاه‌های وحشی و معصومانهٔ مردی شدم که شاید از پیش اورا ندیده بودم» (همان: ۶)

زن در هر نحوه از حضور بوشی خود در واقع به دنبال معشوق است. سوژه بوشی (زن اثیری) همواره در معرض چالش قرار دارد. ابتدای گفتمان، شاهدخت فراری ساسانی است که از چنگال مهاجمان گریخته است:

«کرّه اسب بی‌تابی می‌کرد و صدایی از دل زمین خبر از حادثه‌ای شوم می‌داد» (معروفی، ۱۳۸۸: ۹)

دختر برای مرد نقاش از سرنوشت‌اش می‌گوید، از روزگار قبل از نقش و نگاران، خودش را این‌گونه توصیف می‌کند:

«با ابروهای به هم‌پیوسته و چشم‌های سیاهی که اگر به کسی نگاه می‌کرد، معلوم نبود چه بر سرش می‌آورد همهٔ نشانه‌های یک دختر ساسانی بود که انگار از دست پابرهنه‌ها گریخته بود و به پردهٔ نقّاشی پناه برده بود تا در امّان بماند» (معروفی، ۱۳۸۸: ۸۶) او برای رهایی از شمشیر پابرهنه‌ها دازاین زندگی را نفی کرده و تن به نقشی در پردهٔ نقاشی یا طرحی روی جلد قلمدان داده، به دنبال راهی برای رهایی و نجات خود بود «عده‌ای شمشیر به دست سرگشتهٔ او در کوچه‌های خلوت ظهر، با سبیل آویخته و چشم‌های جست‌وجوگر انگار زمین را سوراخ می‌کردند و آسمان را جر می‌دادند» (همان: ۸۷)

برای نقش و طرح امکان رهایی نیست پس، این‌بار هم درحالی که نقشی بر روی قلمدان است، عاشق مردی می‌شود که از دریچهٔ هواخورِ رَف[۳] به او خیره شده است:

«ناگهان چشمم به صورت مردی افتاد که از دریچهٔ آن خانهٔ کاه‌گلی خیرهٔ من شده بود. خیره که نه مبهوت و ناباور، با دهانی باز مانده. جوری که می‌ترسیدم نگاهم را به طرفش باز گردانم و قلبم شروع کرد به کوبیدن. چیزی در درونم زبانه کشید و قیژکشان از سرم بیرون رفت، انگار روحم بود که به آسمان پرواز می‌کرد. دلم هری ریخت» (همان: ۷)

پس برای رسیدن به معشوق، دازاین موجود را نفی کرده و از نقاشی بیرون می‌زند:

«من که تا آن روز جز کار تکراری تصویر شدن بر قلمدان به هیچ کاری آشنا نبودم حالا یاد گرفته بودم که از پردهٔ نقّاشی یا جلد قلمدان بیرون بیایم و از کار دنیا در حیرت باشم. به جست‌وجوی چشم‌هایی راه بیفتم که به زندگی من معنا داده بود» (همان: ۱۲)

پس عشق به نقاش و تمایل رسیدن به او زن را به نقطهٔ آغاز بازمی‌گرداند و دوباره از دنیای نقش و نگاران خارج شده و به نقطهٔ اول بازمی‌گرد. گویی زن از یک وضعیت سلبی به وضعیت سلبی دیگری

رسیده باشد. پس او از دازاین خارج شده و باز به آن برمی‌گردد، اما این تجربهٔ حضور با آن تجربه یکی نیست. او در پی معشوق به شرایط سلبی گذشته بازگشته است:

«من به او فکر می‌کردم، به آن چشم‌های سیاه و نافذی که خستگی و افسردگی در آن موج می‌زد و نشان می‌داد که با همهٔ آدم‌ها فرق دارد، برای دریدن نگاه نمی‌کند. نشان می‌داد که او در طلب چیزی است که شاید در وجود من است. از من استمداد می‌کرد، به لباس، مو، چشم و همهٔ اجزای بدن من نیاز داشت. انگار می‌خواست به نوجوانی، کودکی و نوزادیش برگردد. نیازش را به مهر مادرانه‌ام می‌فهمیدم. انگار که بخواهد به بطن من برگردد، به درون من، به گرمای رحِم من؛ جایی که انسان چمبره می‌زند و در خون خود دایره‌وار می‌چرخد و این چرخهٔ بی‌سرانجام زندگی در این خواستهٔ او خلاصه می‌شد» (همان: ۸).

زن اثیری گویا در این نفی دازاین به معشوق برای رهایی از شرایط سلبی موجود کمک می‌کند. او به دازاین قبل بازگشته که شرایط رهایی مرد نقاش را از موقعیت سلبی ایجاد کند. پس این رهایی با مرگ معشوق درهم می‌آمیزد، گویی که نفی دازاین زندگی و رسیدن به مرگ برای مرد نقاشی رهایی و استعلاست. این مرگ است که او را از تنش‌ها و سختی‌های جهان هستی می‌رهاند و به آرامش ابدی درکنار معشوق می‌رساند. همان استعلایی که زن اثیری در پی آن است.

پس در پیکر فرهاد ما با سوژهٔ بوشی روبرو هستیم که همواره با عبور از یک وضعیت دازاینی به وضعیتی دیگر می‌رسد: «زن اثیری به سراغ نقّاش می‌رود و به خانهٔ او قدم می‌گذارد، امّا در خانهٔ نقّاش با مرگ تصادفی مرد مواجه می‌شود، او مستأصل و درمانده نمی‌داند با جسد معشوق چه کند، سرانجام تصمیم می‌گیرد، جسد مرد را تکه تکه کند و در چمدانی جای دهد، پیرمرد قوزی به زن می‌گوید برای کمک به او آمده است. زن با جسد معشوق به کمک پیرمرد قوزی به ایستگاه قطار می‌رود و سوار کوپهٔ شماره ۲۴ می‌شود. قطاری که تا پایان رمان به حرکت خود به سوی مقصدی نامعلوم ادامه می‌دهد، قطار در طی گفتمان نمادی از سرنوشت است. گاه تند و گاه کند، گاهی متوقف می‌شود و زن بی‌نتیجه از تلاش برای به‌دست آوردن معشوق، فقط جنازهٔ او را بردوش می‌کشد» (حدادی‌نیا، ۱۳۹۵: ۴۱)

گریز و یک جا نماندن، شرایط حضور سوژه را فراهم می‌کند. او که همراه چمدان متعفن، قدم در راهی توهم گونه گذاشته‌است، خود را در قطاری در حال حرکت می‌یابد:

«سوار قطار بودم؟ روی تخت خوابیده بودم؟ هیچ یادم نیست. فقط به یاد دارم که دو شمع در شمعدان بالاسرم می‌سوخت و او با عطش عجیبی به من خیره شده بود. من مرده بودم و او مراسم احیای مرا بجا می‌آورد» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۳۸).

او معشوق مرده در چمدان را بر خود حاضر می‌بیند. این تصویر هم تصویری سفر کرده از بوف کور است که از زبان راوی پیکرفرهاد بازخوانی می‌شود. «احساس کردم قطار از تاریکی تونل بیرون می‌رود، نور کمرنگی از دور پیدا بود، صدای چرخ‌های قطار آرام آرام می‌گسیخت، مثل لنگر ساعتی که در زمان‌زدگی خود می‌تکید و آن چرخ‌دنده‌ها فرو می‌شکست» (همان: ۱۳۸) در ادامه این سفر در زمان و رفتن از شخصیتی به شخصیت دیگر که به یک شیوه یا سبک حضور تبدیل شده است او را در روح دلبرانهٔ زنانه به همبستری با نقاش می‌کشاند. زنی با بیماری‌های روحی که از آزار جسمش لذت می‌برد و ناهنجاری‌های جنسی از او یک لکاته ساخته است. «هفت‌قلم آرایش می‌کرد و به سراغتان می‌آمد، بی آن‌که کوچک‌ترین توجّهی به شما داشته باشد. آیا فرشته‌ای بود که ادّعای لکّاته‌ها را در می‌آورد یا لکّاته‌ای بود که گاه به فرشته‌ها می‌مانست؟» (همان: ۳۶)

زن اثیری با نفی همه چیز، حتی زنانه‌گی‌اش در جستجوی بودن است. در جایی پرخاشگرانه زن بودن را نقد می‌کند: «ما قدرت تشخیص نداریم، بلد نیستیم انتخاب کنیم. نه، ما انتخاب نمی‌کنیم، انتخاب می‌شویم» (همان: ۸۲) و در جایی زن بودن را تا جنس برتر بودن بالا می‌برد: «آدم‌های بی‌هویّت را چه به زن شدن، زن بی‌قابلیّت را چه به زن شدن. زن بودن، خود افتخاری است. بایستی مرد متولّد می‌شدند، رخت پاسبانی به تن می‌کردند، یا شاپو به سر می‌گذاشتند و سر چهارسوق تلکه بگیر می‌شدند» (همان: ۷۹) این تناقض در خواستن و حضور متفاوت سوژه، حکایت از روح سوژه‌ای بوشی دارد که گرفتار چاله‌های معنایی است حضور بوشی که هم نفی است و هم نفیِ نفی، زن که هم لکاته است هم دختر روشنفکر هم صحبت با امثال هدایت در کافه‌های تهران. در هر دو نوع حضور به سراغ مرد نقاش می‌رود و هر شخصیت دیگری را نقض می‌کند. زن در هر حالتی و در نوع حضوری در پی حفظ نجابت خود می‌جنگد، چه زمانی که از پابرهنه‌ها می‌گریزد به روزگار نقش و نگاران می‌رود چه روزگاری که در کافه برای در امان ماندن از اوباش خیابانی به مرد نقاش پناه می‌برد. او زندانی و اسیر بودن در تابلوی نقّاشی را که تأویلی ازحفظ اصالت (زن اثیری) است به آزادی در دستان متجاوزان ترجیح می‌دهد. او با نفی آزادی و رسیدن به چالهٔ معنایی اسارت در تابلو نقّاشی را به آزادگی می‌رسد. و به اسیر شدن در دست متجاوزان تن نمی‌دهد «می‌خواستم جیغ بزنم. می‌خواستم همهٔ میزها را

برگردانم. می‌خواستم گریه کنم و می‌خواستم بگویم خاک بر سرتان، برای همین است که ما به این وضع افتاده‌ایم. غرور ملّی ندارید، عِرق گروهی ندارید، آدم‌ها را آدم نمی‌بینید، به جای کار خاله‌زنک شده‌اید و از صبح تا شب ور می‌زنید. رجّاله‌های اخته، نامردها» (همان: ۹۱).

۲-۲-۲-۳. درهم‌آمیختگی سوژه و دنیا

نفی یک دازاین و خروج از آن، به معنای فراموشی کامل خاطرات آن دازاین نیست؛ سوژهٔ بوشی ردی از همل دازاین‌ها را با خود دارد او توان ترمیم زخم‌های برجامانده از دازاین‌های قبلی را ندارد و همواره بخشی از آگاهی حضور را که مجموعهٔ حافظهٔ جسمانه‌ای و حسی ادراکی دازاین‌های قبلی است با خود همراه دارد. زن اثیری که در نمود دیگری از حضور خود باز هم با تعرض روبه‌رو شده مردان اوباش را در ظاهر همان پابرهنه‌های بیابانی می‌بینید:

«جیغ کشیدم و با دو دست گوش‌هام را گرفتم که صدای خودم را نشنوم. گُر گرفته بودم و در یک لحظه متوجّه شدم که یکی از آن‌ها زیپم را از پشت پایین کشید. پیراهن سیاهم از تنم پایین افتاد و من برهنه شدم. نمی‌دانم چه زمانی طول کشید. فقط به یاد دارم که برهنه در برابر آن همه شمشیر به دست ایستاده بودم. قهقهه می‌زدند و من این‌بار دیگر راه فرار نداشتم» (معروفی، ۱۳۸۸: ۹۱)

مردان اوباش را شمشیر به دست می‌بیند و می‌گوید این‌بار دیگر راه فرار نداشتم چون نه قلمدانی مانده بود برای رهایی و نه نگاره‌ای بر دیوار بود که با نفی دازاین هستی به نیستی آن‌ها پناه ببرد. حالا زن مانده بود با جنازه‌ای بر دوش، عفتی در خاک افتاده، جسمی زخمی از لذّات نصفه نیمه و تاریخی به تاراج رفته، پس زندگی سوژه را در روند پایان‌ناپذیر یک حضور که سراسر اضطراب و تردید و نفی و ترس است قرار می‌دهد:

«به باتلاقی افتاده بودم که نمی‌بایست دست وپا می‌زدم. باتلاقی که هرچه تمنّا می‌کردم بیشتر فرو می‌رفتم. اسیر در گردابی تند که می‌بایست خودم را تسلیم می‌کردم و پیش از این‌که درد بکشم بایستی در خودم مچاله می‌شدم تا در گرداب بچرخم. اسیر در این چرخهٔ تقدیر به فکر افتادم که باید جسد را از میان بردارم تا ببینم چه می‌شود... مهم این بود که آیا می‌رفتم زیر سنگینی جنازهٔ او نابود شوم یا سرنوشت مرا به جایی می‌برد که بتوانم این غم را از روی دلم بردارم» (همان: ۶۹)

پس حضور در تمام زمان‌های روایی؛ یعنی پیشاحال، حال و پساحال[۵] زن اثیری را وامی‌دارد که با نفی دازاین زندگی و پیوستن به معشوق ابدی استعلا را در آرامش مرگ بیابد و زندگی را نفی کند. مرگ، استعلای همیشگی درگفتمان پیکر *فرهاد* است؛ زن اثیری در پایان گفتمان با مرگ به آرامش و

جاودانگی می‌رسد، مرگ، رهایی است و رسیدن به معشوق وآرامشی کـه زن اثیـری پـس از سـال‌ها بـا مرگ به آن می‌رسد. او این رهایی را به رهایی از قطار سرنوشت تعبیر می‌کند، اما مرگ هـم نمی‌توانـد پایان تضمین شده‌ای برای جستجوی سوژهٔ بوشی باشد و تنها او را به چالهٔ معنایی دیگری سوق می‌دهد. پس مرگ هم شاید پشتوانهٔ مناسبی برای زن اثیری در جستجوی معشوق نباشد چه کسی می‌دانـد شـاید دنیای پس از مرگ هم سفری دوباره برای رسیدن به استعلا باشد سفری پر چالش در قطـاری کـه بـرای رسیدن به مقصدی نامعلوم ریلی تاریک را می‌پیماید. نمودار تکمیلی فرآیند بوشی روایت «*پیکر فرهاد*» را این‌گونه می‌توان ترسیم کرد:

نمودار تکمیلی فرآیند بوشی گفتمان (شعیری، ۱۳۹۵ ب: ۱۵۱)

فرآیند بوشی (نفی هستی و رسیدن به نیستی برای استعلای بودن)= نقصان معنا (نبود آرامش حضور معشوق) + اختلال حضور (حضور در ابعاد مختلف شخصیت یک زن از شاهدخت ساسانی تا لکاتهٔ خیابانی) ← بوش

تنشی (فرار از همه: مرد قوزی، اوباش کافه، پابرهنه‌ها)= اختلال حضور ذهنی (پرش‌های زمانی و سپردن خود به قطاری که در مقصد ناکجا آباد است) + اختلا حضور جسمی (نا آرامی و نا امنی در هر نوع حضور) ← درهم‌آمیختگی

سوژه و دنیا (سفر در زمان و پرش‌ها و برش‌های زمانی) عصیان سوژه و دنیا علیه یکدیگر (انتخاب مرگ در برابر زندگی

برا[illegible]) ← سقوط در چالهٔ معنای جدید (نفی زندگی و ادامهٔ سفر در چالهٔ معنایی مرگ)

۳. نتیجه‌گیری

۱- حرکت بوشی در این دو رمان، حرکتی خارج از برنامـه و سـاختار بـرای رسـیدن بـه اسـتعلا و بـودن است. شخصیت اصلی در هر دو رمان، بـرای رسـیدن بـه آرامـش و اسـتعلا، نیسـتی را در مقابـل هسـتی می‌پذیرد و با نفی دازاین زندگی که تبدیل به شرایطی سلبی برای شوش‌گر بوشی شده است، اسـتعلا را در مرگ می‌یابد. بر این اساس، حرکت روایی این دو رمان در تحلیل گفتمان بوشـی حرکتـی انحرافـی است.

۲- انحراف از شرایط برنامه‌مدار در سیر روایت انقطاع، بـرش و چالش‌هـایی را بـرای سـوژه‌های بوشـی حاصل کرده است. در *پیکر فرهاد*، زن اثیری دائماً بین زمان باستان و ایران دهه‌های ۲۰ تا ۴۰ شمسی بـه روزگاران نقش و نگاران و برعکس در حضوری متفاوت در حرکت اسـت. در رمـان «**حین ترکنا الجسر**» تداوی هم با حرکت در کودکی به زمان جنگ و زمان حال روایت نوع متفاوتی از حضور را دارد. ایـن انقطاع زمانی و برش روایی سبب ایجاد چالش‌های بوشی در گفتمان روایت شده است.

۳- در گفتمان بوشی هر دو روایت شاهد شوش عاطفی از جانب سوژه روبه‌رو هستیم که در نتیجهٔ تلاطم‌های عاطفی در درون آنها رخ می‌دهد. این تلاطم‌ها سوژهٔ بوشی را دچار فشاره‌های عاطفی کرده و سبب ایجاد شوش‌هایی می‌شود که شاید بروز جسمانه‌ای نداشته باشد، اما در شرایط حسی- ادراکی شوش‌گر را در نوع حضوری متفاوت قرار داده است.

۴- در هر دو روایت، سوژهٔ بوشی در جستجوی بودن، دست به سفری در ناکجاآباد ذهنی خود می‌زند؛ سفری که باید برای سوژه تغییر شرایط از سلب به ایجاب را حاصل کند، اما ازآنجایی که این سوژه‌ها شرایط کامل یک شوش‌گر بوشی را دارند؛ شرایط ایجابی ایجاد شده برای آن‌ها به شرایط سلبی تبدیل شده‌است. پس زن اثیری و نداوی در طول روایت همراه در حال نفی دازاین موجود و خروج از چالهٔ معنایی حاصله همراه با یک جهش نشانه-معناشناختی هستند. این جهش به صورت‌های گوناگون معنایی گاهی با فرار، گاهی توقف، زمانی دردودل با یک ابرحضور و زمانی مرگ شرایط خروج از چالهٔ معنایی را حاصل می‌کند.

منابع و مآخذ

اکبری بیرق، حسن و قربانیان، مریم (۱۳۹۱). زمان روایی در رمان پیکرفرهاد. نقد ادبی، *سال پنجم*، شماره ۸، ۷-۲۴.

ایرانی، محمد و رضابیگی، مریم و قربانیان، مریم (۱۳۹۲)، شیوهٔ شخصیت‌پردازی دووجهی در پیکر فرهاد عباس معروفی. *ادبیات پارسی معاصر*، *سال سوم*، شمارهٔ ۴، ۱-۱۸.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.

حدادی‌نیا، سعیده (۱۳۹۵). *بررسی نشانه- معناشناسیِ روایت در رمان‌های عباس معروفی براساس نظریهٔ روایی گرمَس (مطالعهٔ موردی: رمان‌های سمفونی‌مردگان، سال‌بلوا و پیکرفرهاد)*. خلیل بیگ‌زاده، دانشگاه رازی.

رحمتیان، لیلا (۱۳۹۶)، *تحلیل تطبیقی رمان‌های «اهل غَرق» و «به سوی فانوس دریایی» بر اساس نظریهٔ گفتمان روایی گرمس*. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه رازی.

سادات الحسینی، راضیه سادات و میرزایی، فرامرز (۱۳۹۳). کارکردهای توصیف در رمان حین ترکنا الجسر. *زبان و ادبیات عربی*، *سال ششم*، شمارهٔ ۱۱، ۱-۲۶.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۳). مطالعهٔ فرآیند تنشی گفتمان ادبی. *ادبیات معاصر جهان*. *سال دوازدهم*. شمارهٔ ۲۵. ۱۸۷-۲۰۵.

---------- (۱۳۸۶). بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه ـ معناشناسی. *مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی. سال نهم*. شماره ۲۱۹. ۱۰۶- ۱۱۹.

---------- (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی. *نقدادبی. سال دوم*. شمار۸ ۳۳- ۵۲.

---------- (۱۳۸۸). مبانی نظری تحلیل گفتمان رویکرد نشانه- معناشناختی. *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر. سال چهارم*. شماره ۱۲. ۵۴- ۷۲.

---------- (۱۳۸۳). *مبانی معناشناسی نوین*. چاپ اول. تهران: سمت.

---------- (۱۳۹۱). *نامهٔ نقد*. مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات. چاپ اول. تهران: خانهٔ کتاب.

---------- (۱۳۹۲). *نشانه- معنا شناسی دیداری نظریه و تحلیل گفتمان‌های هنری*، چاپ اوّل.تهران: سخن.

---------- (۱۳۹۵الف). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*، چاپ چهارم. تهران: سمت.

---------- (۱۳۹۵ب). *نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*، چاپ اول. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

---------- و وفایی، ترانه (۱۳۸۸). *ققنوس راهی به نشانه‌معناشناسی سیّال. چاپ اوّل*، تهران: علمی و فرهنگی.

عرب یوسف‌آبادی، فائزه و روزخوش، فاطمه (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی زمان روایی در رمان‌های حین ترکنا الجسر و سفر به گرای ۲۷۰ درجه. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، سال هفتم*، شمارهٔ ۲۷، ۱۰۱- ۱۱۹.

گرمَس،آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. چاپ اول. تهران: علم.

معروفی، عباس (۱۳۸۱). *پیکر فرهاد*. چاپ دوم، تهران: ققنوس.

منیف، عبدالرحمن (۱۳۹۲). *پل ناتمام*. ترجمهٔ محمد حزبانی، چاپ اول، تهران: پوینده.

منیف، عبدالرحمن (۱۹۸۷). *حین ترکنا الجسر*. الطبعه الرابعه، بیروت: مؤسسة الدراسات للنشر.

نجفی حاجیور، مهران و نظری، علی و میرزایی الحسینی، محمود (۱۳۹۵). تحلیل روایت در رمان «حین ترکنا الجسر» از منظر جریان سیال ذهن. *نقد ادب معاصر عربی، سال ششم*، شمارهٔ ۱۱، ۲۳۷-۲۵۶.

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ۲۶۷۶-۶۵۱۵
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ۲۶۷۶-۶۵۲۳

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السنة الحادية عشرة، العدد ۲ (۴۲)، شتاء ۱۴۴۲، صص. ۶۳-۸۸

دراسة المقارنة للخطاب بوشي جرمس خلال تركنَا الجِسر و پيكر فرهاد

آذر دانشگر [۱]

أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب و اللغات الأجنبيه،جامعة الحرّة الإسلامية، كرج، ايران

خليل بيگ‌زاده [۲]

أستاذ مشارك في قسم اللغة الفارسيه وآدابها،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة رازى، كرمانشاه، ايران

ليلا رحمتيان [۳]

طالبة مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة الفارسيه وآدابها،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة رازى، كرمانشاه، ايران

الوصول: ۱۴۳۹/۱۱/۲۲ **القبول:** ۱۴۴۲/۰۴/۰۲

الملخّص

في الأدب القصصي ، يجد الراوي نفسه حقيقتاً ضد عالم مشترك مع الآخرين ولكن في أجزاء مختلفة من العالم، هذه الاختلافات في بعض الأحيان تتحول إلى أوجه التي مفاهيمها مفهومة. يمكن للشرق الأوسط ، أن يخلق عقلية مماثلة للمشاهدين في الوقت الحاضر. مع تاريخه المضطرب. هذه المشتركات النفسية فى تعبير القصصى مكان جيدة لمعالجة البحوث المقارنة يتناول هذا المقال مقارنة وصفية تحليلية للولايات المتحدة فى روايات حين تركنَا الجِسر» من عبدالرحمن منيف و «پيكر فرهاد» من عباس معروفى تقود هذه الروايات القارئ من قراءة الرسالة من بداية رسالة المرسل إلى كتب الخطاب المختلفة للقارئ لفهم العلاقات والتكوين الداخلي للعمل الأدبي من أجل تحقيق الهيكل النهائي للروايات. في هذا البحث، تم استخراج الأعراض الإدراكية الحسية من دراسة النصوص والقواعد الجديدة الخاصة بمستوى الهياكل السردية. هذه العلامات في سياق مجرى عقول الرواة دفعت إلى تصرفات الأبطال وأدت إلى اكتشاف خطابات بوشي في النظام الدلالي. العلامات الموضوعية التي وصلت إلى نهايتها كل يوم في فصل جديد وصلوا إلى الفصل جديد من انهيار الدلالات. تظهر معاني جديدة الملمس السابق والماضي و التنزيلات الجمالية من خلال الثقوب الدلالية. يخلق منطق الخطاب تتابع خطاب بوشي ولهذا إنه يترك موقفًا حاسمًا من أجل تحقيق تفوق المعنى. تعد خطابات بوشي نتاج تدفق السوائل لعقول المتابعين في الإدراك الحسي المقبل وفائض رسومي للعناصر التي تميل إلى خلق علامات جديدة ومختلفة للاضطراب.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، خطاب بوشي، رمزية، علم الدلالة، حين تركنَا الجِسر، جسد فرهاد.

١. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: a.daneshgar2015@gmail.com
٢. العنوان الإلكتروني: kbaygzade@yahoo.com
٣. العنوان الإلكتروني: leilarahmatian66@gmail.com