Literary Research
Year22, NO. 89
Fall 2025

DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.22.89.35

Criticism and analysis of the novel "Love-Killing" with an ontological approach based on McHale's theory

Sima Poormoradi [*1], *Reza Sadeghi Shahpar* [2], *Lila Hashemiyan*[3]

Recived:27/10/2024 Review: 5/4/2025 Accepted: 18/5/2025

Abstract

This study examines Mohammad Baharlou's novel «Love-Killing» through Brian McHale's postmodern ontological lens, focusing on its interplay of reality and illusion, nested narratives, and boundary-breaking techniques. The research demonstrates how the novel transcends modernist epistemology to embrace postmodern ontological ambiguity. Key findings reveal that «Love-Killing» constructs "possible worlds" and destabilizes narrative hierarchies, aligning with McHale's theory of ontological dominance. The novel's metafictional strategies—such as intertextuality with «The Blind Owl» and metalepsis—blur the lines between reality and fiction, positioning it as a quintessential postmodern text. This analysis bridges a gap in Persian

1. Corresponding Author. PhD student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch. University lecturer. Hamedan, Iran. *spm9531@gmail.com*
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University. Hamedan, Iran. *r.s.shahpar@gmail.com*
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Abu Ali Sina University . Hamedan, Iran. *L.hashemian@basu.ac.ir*

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material)under the Attribution-NonCommercial terms

literary criticism by applying McHale's framework to a non-Western context, highlighting its cross-cultural relevance.

Keywords: *Postmodernism and the Contemporary Persian Novel, Ontological Approach in the Contemporary Persian Novel, Mohammad Baharloo, The Novel of Love-Killing, Matching McHale's Theory and the Contemporary Persian Novel.*

1. **Introduction**

Postmodern literature challenges conventional distinctions between reality and fiction, a theme central to Baharlou's «Love-Killing». Grounded in Brian McHale's (1987) theory, this paper argues that the novel's ontological preoccupations—manifested through embedded narratives and ontological flicker—mark a departure from modernist epistemology. The study addresses two questions:

1. How does «Love-Killing» deploy McHale's concepts of «possible worlds» and «narrative instability»?
2. What implications does this have for understanding postmodern Persian fiction?

By answering these, the paper contributes to underrepresented scholarship on Persian postmodern narratives.

2. Literature Review

McHale's *Postmodernist Fiction» (1987) identifies ontology as postmodernism's defining feature, contrasting modernism's epistemological focus. Prior studies (e.g., Ryan, 1991) on "possible worlds" contextualize narrative multiplicity. While Western texts (e.g., Pynchon's «The Crying of Lot 49») have been extensively analyzed through McHale's lens, Persian counterparts like «Love-Killing» remain underexplored. This study fills this gap, emphasizing McHale's applicability to non-Western literature.

3. Methodology

A qualitative textual analysis of «Love-Killing» is conducted, guided by McHale's ontological markers:

- Intertextuality: Direct citations from «The Blind Owl» and historical figures (e.g., Sadegh Hedayat).
- Metalepsis: Boundary violations (e.g., characters addressing the reader).

- Narrative embedding: Stories-within-stories (e.g., the protagonist's manuscript about Hedayat).
Data is triangulated with McHale's criteria (e.g., «heterarchy», «ontological flicker») to ensure rigor.

4. Results

Three key findings emerge:
1. Intertextual Worlds: The novel's dialogue with «The Blind Owl» creates ontological uncertainty, exemplifying McHale's "Chinese box" model.
2. Metalepsis: Hedayat's intrusion into the narrative destabilizes reality, a hallmark of postmodernism.
3. Ontological Shift: The protagonist's fluid identity (e.g., merging with Hedayat's characters) underscores McHale's "ontological dominant."
These results position «Love-Killing» as a deliberate rejection of Persian literary modernism.

References

Eidel, L. (1988). ***The new psychological story*** (N. Sarmad, Trans.). Shabaviz. (Original work published 1988)
Bamshaki, S. (2014). ***Interference of narrative levels***. "Literary Research Quarterly", 184, 1-27.
Bamshaki, S. (2013). ***Internal interference in Masnavi***. "Literary Criticism Quarterly", 6(21), 9-36.
Baharloo, M. (1999). ***Love-Killing*** (1st ed.).
Payandeh, H. (2012). ***Short stories in Iran (Modern stories*** (3rd ed.). Niloufar.
Payandeh, H. (2011). ***Short stories in Iran (Postmodern stories)***. Niloufar.
Shayganfar, H. (2011). ***Literary criticism*** (4th ed.). Dastan.
Lewis, B., et al. (2004). ***Postmodernism and literature: Modernism and postmodernism in the novel*** (H. Payandeh, Ed. & Trans.). Rooznegar.
McHale, B. (2001). ***A journey into the ontology of fiction***". Zendehroud Journal, 20, 19
McHale, B. (2013). ***Postmodernist fiction*** (A. Masoomi, Trans.). Ghoghnoos.
Mirabedini, H. (2001). ***One hundred years of Persian fiction*** (Vols. 1-4). Cheshmeh.
Ward, G. (2010). ***Postmodernism*** (Q. Fakhr Ranjbar & A. Karami, Trans., 3rd ed.). Mahi.

Waugh, P. (2004). ***Modernism and postmodernism: A new definition of literary self-awareness*** (H. Payandeh, Trans.). Roozgar.
Waugh, P. (2011). ***Metafiction*** (S. Vaghfipour, Trans.). Cheshmeh.
Hajeri, H. (2002). ***Manifestations of modernism in Persian novels (1979-1999)***. Journal of Faculty of Literature and Humanities (Tabriz University), 5, 143-167.
Hutcheon, L. (2002). ***The politics of postmodernism***. Routledge.
McHale, B. (1987). ***Postmodernist fiction***. Routledge.
.

فصلنامه
سال۲۲، شماره۸۹، پاییز ۱٤۰٤، ص۳۵- ٦۲
مقاله پژوهشی
DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.22.89.35

نقد و بررسی رمان «عشق‌کُشی » با رویکرد هستی‌شناسانه بر اساس نظریهٔ مک‌هیل

سیما پورمرادی*[۱]؛ دکتر رضا صادقی شهپر[۲]؛ دکتر لیلا هاشمیان

دریافت مقاله: ۱٤۰۳/۸/٦ تاریخ بازنگری: ۱٤۰٤/۱/۱٦ پذیرش مقاله: ۱٤۰٤/۲/۲۸

چکیده

در این مقاله، رویکرد هستی‌شناسانهٔ پسامدرن بر اساس نظریهٔ مک‌هیل در رمان عشق‌کشی به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بررسی می‌شود. برایان مک‌هیل، پست مدرنیسم را ادامهٔ مدرنیسم می‌داند. به اعتقاد او امر غالب در داستان مدرن، معرفت‌شناسی و در داستان پسامدرن، هستی‌شناسی است. این پژوهش نشان می‌دهد، رمان عشق‌کشی بیشتر به آشکار کردن جهانهای ممکن در داستان می‌پردازد و مطابق نظریهٔ مک‌هیل در بُعد هستی‌شناسی، نمود برجسته‌تری دارد. در بررسی این رمان، تعامل جهانهای تو در توی «واقعیت» و «خیال» نشان داده شده و با استفاده از نظریهٔ مک‌هیل، ضمن کاویدن تشخیص‌ناپذیری تخیل از امر واقع، تأثیرپذیری و پیروی واقعیت از خیال به نمایش گذاشته شده است. بهارلو با خلق داستانهای درونه‌ای و تداخل سطوح روایی، وقتی جهانهای متفاوت را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد یا هنگامی که با ترفندهای داستانی مرز میان آنها را نقض می‌کند در واقع، ملاحظات هستی‌شناسانه را

۱. دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی - نویسنده مسئول
spm9531@gmail.com
۲. دانشیار زبان وادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی
r.s.shahpar@gmail.com
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا. همدان. ایران.
L.hashemian@basu.ac.ir

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-

برمی‌انگیزد. طبق نتایج بر اساس نظریهٔ مک‌هیل، رمان *عشق‌کشی* به دلیل برجسته بودن در بُعد هستی‌شناسی، مرز مدرنیسم را پشت سر گذاشته و به ساحت پسامدرن گام نهاده است.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم و رمان فارسی معاصر، رویکرد هستی شناسی در رمان فارسی معاصر، محمد بهارلو، رمان عشق کشی، تطبیق نظریه مک هیل و رمان فارسی معاصر.

۱. مقدمه

به دنبال ظهور[۱] مدرنیسم و پست‌مدرنیسم[۲] در ادبیات غرب، داستان‌نویسی معاصر ایران نیز تحت تأثیر این دو جنبش ادبی، شاهد خلق آثاری از این دست بوده است. رمان مدرن، اصطلاحی است که به نوع خاصی از رمان اطلاق می‌شود که در قرن بیستم پدید آمد. در ایران، جریان رمان‌نویسی مدرن در اواخر دههٔ شصت و عمدتاً در دههٔ هفتاد شمسی شکل گرفته و در واقع خلف صالح رمان مدرن پیش از انقلاب است که با صادق هدایت (بوف کور) شروع شد (هاجری،۱۳۸۱: ۱۵۱). به‌طور کلّی ویژگیهای رمان مدرن از دید فرم و محتوا از این قرار است: الف. **فرم در داستان مدرنیستی:** پیچیدگی زبان از طریق روایت به شیوهٔ جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی و تداعی ذهنی، زمان‌پریشی، بی‌مکانی و نبود پیرنگ منسجم، تغییر زاویهٔ دید و تعدّد راوی، انتخاب نامهای غیر متعارف یا شخصیت‌های بینام، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیّت، شعرگونگی داستان، پایان مبهم. **ب. محتوا در داستان مدرنیستی:** رویارویی با مدرنیته و بروز پیامدهای شهرنشینی در داستان، نمادپردازی و اسطوره‌گرایی، نگاه معرفت‌شناختی، استفاده از شخصیت ضدّ قهرمان، عدم قطعیت، انزوا، ترس و روان‌پریشی شخصیت، آشنایی‌زدایی و تصنّع‌گرایی(پاینده، ۱۳۹۱، ج۲ : ۲۲-۳۲).

دربارهٔ پست‌مدرنیسم نمی‌توان تعریف جامع و یگانه‌ای ارائه کرد. بنا به گفتهٔ گلن وارد[۳]، پست‌مدرنیسم چندین نوع است و مفهومی پیچیده دارد(وارد،۱۳۸۳: ۱۵)؛ مثلاً جان بارت[۴] پسامدرن را اصطلاحی خشن و اندکی مقلّدانه می‌داند و معتقد است چیزی را عرضه می‌کند که در حال فرودآمدن از اوج است و به سستی در پی کنشی است که باید دنبال شود(به نقل از: مک‌هیل،۱۳۹۲: ۲۶). یکی از دلایل این اختلاف نظرها دربارهٔ پست‌مدرنیسم این است که برخی از نظریه‌پردازان میان مدرنیسم و پسامدرنیسم به

گسست و جدایی قائلند و آنها را دو نحلهٔ جدا از هم می‌دانند؛ اما گروهی دیگر، پسامدرنیسم را ادامهٔ مدرنیسم می‌دانند و برایان مک‌هیل[۵] از این دستهٔ اخیر است(پاینده،۱۳۸۹: ۳۲). با تمام اختلاف نظرها در این زمینه، ویژگیهای مشترکی هست که بر آن اساس می‌توان اثر پست‌مدرن را از غیرِ آن تا حدی شناسایی کرد؛ ویژگیهایی چون بی‌ثباتی و پیش‌بینی‌ناپذیری داستان، آشفتگی و عدم قطعیت، ساختار پیچیدهٔ اثر، فراداستان[۶] یا نوشتن داستانی دربارهٔ داستان، پرداختن به روان‌پریشی و انواع جنون و ...(شایگان‌فر،۱۳۹۰: ۲۱۹و۲۲۰).

یکی از نظریه‌پردازانی که مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را از هم جدا نمی‌داند و معتقد است که پست‌مدرنیسم ادامهٔ مدرنیسم است، برایان مک‌هیل است. او معتقد است برای تشخیص آثار مدرن از پست مدرن نه آن‌چنان باید دامنه را تنگ کرد که کمتر بتوان اثری را پست‌مدرن دانست و نه آن‌چنان آن را گسترده کرد که هر اثری را پست‌مدرن دانست؛ بلکه باید راهی میانه در نظر گرفت(مک‌هیل،۱۳۹۲: ۲۸). در نظریهٔ او سه اصطلاح «عنصر غالب»، «معرفت‌شناسی[۷]» و «وجودشناسی»[۸] بارها تکرار می‌شود. مک‌هیل معتقد است که تفاوت اساسی و ذاتی میان داستانهای مدرن و پست‌مدرن وجود ندارد. در داستانهای پست‌مدرن، وقتی از چیستی جهان سخن به میان می‌آید، مسئلهٔ شناخت جهان هم مطرح است؛ اما اولویت با مسائل هستی‌شناختی است نه معرفت‌شناختی. «عنصر غالب» اصطلاحی مناسب است که این اولویت را نشان می‌دهد(پاینده،۱۳۹۰،ج۳: ۳٤۰). «معرفت‌شناسی» و «وجودشناسی» نیز دو اصطلاح فلسفی است که فهم نظریهٔ مک‌هیل بدون درک آنها ممکن نیست. از دیرباز این پرسش مطرح بوده است که مقصود از «دانستن»(معرفت) چیست. در این باره نظریه‌های بسیاری مطرح شده است. می‌توان گفت «معرفت‌شناسی»، تلاش برای پاسخ دادن به این دو پرسش اساسی است: «ما چه چیزی را می‌توانیم بدانیم؟» «شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟»(همان،۳۳٦و۳۳۷). «به استدلال مک‌هیل، عنصر غالب در ادبیات مدرنیستی معرفت‌شناسی است و حال اینکه در ادبیات پسامدرنیستی عنصر غالب، وجودشناسی است» (پاینده،۱۳۸۸: ٦۳). بنا بر نظریهٔ مک‌هیل در داستان پست‌مدرن، هستی‌شناسی جایگاه برجسته‌تری نسبت به معرفت‌شناسی دارد. داستان در بُعد هستی‌شناسی، جهان یا جهانهایی را خلق و توصیف می‌کند. متن در این هستی و امکان جدید، کاری به درستی

و نادرستی شناخت خود از جهان خلق شده ندارد، بلکه بیشتر در صدد تجربه کردن و توضیح دادن آن است. به پس‌زمینه رانده شدن معرفت‌شناسی در داستانهای پسامدرن بدین معناست که این داستانها را می‌توان از نظر عناصر مدرنیستی بررسی کرد؛ اما معرفت‌شناسی مدرن در آنها از وجودشناسی پسامدرن کم اهمیت‌تر است. بنابراین از دید نظریهٔ مک‌هیل هر داستان می‌تواند از جنبه‌ای مدرن و از جنبه‌ای پسامدرن باشد (پاینده، ۱۳۹۰،ج۳: ۳٤۱).

وجودشناسی بر نظریه‌ای ناظر است که تبیینی از وجود یا هستنده‌ها به دست می‌دهد. نویسندهٔ پسامدرن می‌کوشد تا از طریق رویدادهای داستانش این پرسش‌های فلسفی را به ذهن خواننده متبادر سازد: «هر جهان چه ماهیتی دارد؟ انواع مختلف جهانها کدام است؟ این جهانها چگونه تشکیل می‌شود و از چه نظر با هم تفاوت دارد؟ وقتی جهانهای متفاوت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرد یا هنگامی که مرز میان آنها نقض می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد» (مک‌هیل،۱۹۹٦: ۳۳۹). در این مقاله، مؤلفه‌های شاخص پست‌مدرن از دیدگاه برایان مک‌هیل با تکیه بر مبانی وجودشناسی آن در رمان عشق کشی اثر محمد بهارلو بررسی و تحلیل خواهد شد.

۱-۱ بیان مسئله، ضرورت و پرسش‌های پژوهش

بررسی و تحلیل رمان فارسی از دید نظریه‌ای پست‌مدرن با رویکردی فلسفی مانند نظریهٔ مک‌هیل می‌تواند اندیشه‌های فلسفی داستان فارسی و تأثیر جریان پست‌مدرنیسم را بر آن نشان دهد. در این میان، رمان عشق‌کشی اثر محمد بهارلو به دلیل داشتن داستانهای درونه‌ای و جهانهای داستانی تو در تو و تداخل سطوح روایی[۹] گزینهٔ مناسبی برای بررسی از دیدگاه نظریهٔ مک‌هیل است. در این مقاله به بررسی دنیاهای تو در توی داستانی در رمان عشق کشی می‌پردازیم که مصداق بارز و آشکار صناعت «وجودشناسی» از دیدگاه نظریهٔ مک‌هیل است. هم‌چنین در پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهیم که شگردها و مؤلفه‌های پسامدرنیستی در رمان عشق‌کشی (با توجه به نظریهٔ برایان مک‌هیل) کدام است؟ چگونه این شگردها و مؤلفه ها بر اساس نظریهٔ مک‌هیل در برجسته کردن عنصر هستی‌شناسانهٔ این اثر نقش دارد؟

۱-۲ پیشینهٔ تحقیق

رمان عشق‌کشی تاکنون از دید وجودشناسی پسامدرن و بر اساس نظریهٔ مک‌هیل

بررسی نشده و از آنجا که تحلیل این رویکرد فلسفی و هستی‌شناسانه در *عشق‌کشی* حائز اهمّیّت است، نگارندگان به بررسی این موضوع در این رمان پرداخته‌اند. برخی پژوهشهای پیشینه از این قرار است: پورمرادی (۱۳۹۸) در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «شگردهای مدرنیستی در یازده رمان فارسی در دههٔ هفتاد شمسی» تنها به ویژگیهای مدرنیستی این داستان پرداخته است. هم‌چنین پاینده (۱۳۹۰)، *داستان کوتاه در ایران (داستانهای پسامدرن)* به شرح نظریهٔ مک‌هیل و بررسی یکی دو داستان بر اساس این نظریه پرداخته است. بامشکی (۱۳۹۳) نیز در مقالهٔ «تداخل سطوح روایی»، انواع تداخل سطوح روایی را به طور کلی شرح داده که در این مقاله برای چارچوب و طرح کلی مقاله از آن استفاده شده است. علیکاهی، سلامت باویل و صالحی (۱٤۰۱) در مقالهٔ «شگردهای پست‌مدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها بر اساس نظریهٔ برایان مک‌هیل» نشان می‌دهند که نویسندهٔ رمان با به کارگیری شیوه‌های پسامدرنیستی تا چه اندازه در برجسته کردن عناصر هستی شناسانهٔ اثر سعی کرده است. شریفیان و لطفی عزیز (۱۳۹۲) در مقالهٔ «وجودشناسی پسامدرن در داستان «رؤیا و کابوس نوشتهٔ ابوتراب خسروی (با تکیه بر نظریهٔ وجودشناختی برایان مک‌هیل) » نشان می‌دهند که از دیدگاه وجودشناختی مک‌هیل با محو شدن تمایز بین دنیای واقعی و خیالی، عدم قطعیت و تکثرگرایی بر داستان غالب، و خواننده در دنیای واقعی و خیالی سرگردان می‌شود. در مقالهٔ دیگری با عنوان «هستی‌شناسی پسامدرن در داستان «من دانای کل هستم» بر اساس نظریهٔ مک‌هیل» حسن‌زاده نیری و اسلامی (۱۳۹٤) نشان می‌دهند این داستان، ویژگیهایی پست‌مدرن و ظرفیت تحلیل را بر اساس این نظریه دارد. در این داستان طبق نتایج، مطابق نظریهٔ مک‌هیل، واقعیت از خیال تأثیر می‌پذیرد و پیروی می‌کند.

۳-۱ خلاصهٔ رمان

رمان عشق‌کشی، شرح زندگی نویسنده‌ای است به نام فاروق که با الهام از «بوف کور» صادق هدایت به تحریر درآمده است. نویسنده، که خود راوی داستان است، یک روز هنگام عبور از کنار خیابان، زمین می‌خورد و دستش می‌شکند. او با امین و افشار، برادر زنش برای مداوا به بیمارستان می رود؛ اما درد، رهایش نمی‌کند. درمان نویسنده و برخورد همسرش (سوسن) با این موضوع، بخشهای بعدی داستان را تشکیل می‌دهد؛ ضمن اینکه تصاویری نمادین و سمبلیک تحت تأثیر بوف کور در شکل‌گیری

صحنه‌های داستان مؤثر است. پس از بازگشت فاروق از بیمارستان، داستان با صحنه‌هایی ادامه می یابد که در باران و مه و فضایی وهم‌گونه و خوف انگیز و شب‌هنگام برای راوی رخ می دهد. فاروق نویسنده‌ای است که سالها وقت برای نوشتن کتابی دربارهٔ هدایت صرف می کند و دست آخر برای چاپ آن با مشکلاتی روبه‌رو می‌شود. او در این سالها به دلیل نوشتن کتابش با سطر سطر *بوف کور* مأنوس می‌شود به طوری‌که صحنه‌ها و شخصیت‌های بوف کور دائماً پیش چشمانش ظاهر می‌شوند و او در خواب و بیداری با *بوف کور* و شخصیت‌هایش عجین می‌شود و با آنها سخن می‌گوید. نوشیدن شراب و کشیدن تریاک، استفاده از داروهای مسکن و آرامبخش و خواب‌آور همگی در توهّم‌زایی و خیالپردازی ذهن راوی نقش بسزایی دارد.

فاروق، نیمه‌های شب وقتی از بیمارستان به خانه باز می‌گردد در حالی‌که درد، امانش را بریده است و خواب را از چشمانش ربوده است، همزمان اتّفاقاتی برایش رخ می‌دهد که با خیالات و وهم و واقعیت آمیخته است. این رخدادها با آمدن همسر شکیبا (همسایه‌شان) به در خانهٔ آنها و درخواست کمک او از آنها آغاز می‌شود و پس از آن فاروق خوابزده، مضطرب، با دستی دردناک به عالم خیالپردازی و توهّمات کشیده می‌شود. او کالسکهٔ پیرمرد قوزی *بوف کور* را در کوچه می‌بیند که هدایت با کلاه شاپویی از آن پیاده می‌شود و شروع به صحبت با فاروق می‌کند. هدایت به دنبال زن اثیری سیاه‌پوش می گردد و از گزمه‌ها فراری است. پس از آن فاروق هنگام خواندن و تکرار *بوف کور* این‌بار زن سیاه‌پوش را روی تخت زیر زمین خانه‌اش در حال دراز کش می‌بیند. فاروق باز هم، همچنان که در حال خواندن *بوف کور* است، بار دیگر با مرد نقاش *بوف کور* در خیال روبه‌رو می‌شود. او نیز پس از بحث و جدلی که بین آنها رخ می‌دهد، بغلی شراب را به فاروق می‌دهد و ناپدید می‌شود. صبح آن روز سوسن به قصد دانشگاه، فاروق را ترک می‌کند. او نیز با دعوت شکیبا به خانهٔ آنها می‌رود و براحتی همراه مرد همسایه به کشیدن تریاک تن می‌دهد و سپس به خانه باز می‌گردد. گربه نازی و پیرمرد گوژپشت خدمتکار شکیبا از مواردی است که او در تناظر با بوف کور در آنجا می‌یابد. او تحت تأثیر ماده افیونی تریاک دوباره دچار توهّمات و خیالپردازی می‌شود. زن سیاه‌پوش مقابل چشمانش روی تخت جای سوسنک خوابیده است. او در این حال قصهٔ پسرک تنبل را روایت می‌کند. پس از اینکه از آن حالت

خواب بیرون می‌آید، سوسنک را در رختخواب می‌یابد. وقتی از زنده بودن سوسنک مطمئن می‌شود به حیاط می‌آید و این‌بار، پیرمرد قوزی را می‌بیند که سراغ نعش زن سیاه‌پوش را می‌گیرد. او که گمان می‌کند نعش زن داخل آن چمدان است برای آوردن آن به زیرزمین می‌رود؛ اما وقتی به حیاط باز می‌گردد، متوجّه می‌شود هدایت، پیرمرد قوزی را دست به سر کرده است. در اینجا هدایت در ازای دادن کلید چمدان به فاروق از او درخواست می‌کند که چهرهٔ زندهٔ زن اثیری را نقاشی کند و فاروق متوجه می‌شود که مقصود هدایت از زن اثیری، همان سوسنک است. او بالاخره با درخواست هدایت موافقت می‌کند. وی با شنیدن صدای در، پس از مدتی از پایان نقاشی و رفتن هدایت از آن خانه مطمئن می‌شود. او هنگام ورود به خانه، سوسنک رادر لباسی از تور سفید می‌بیند. سوسنک نیز به فاروق می‌گوید در خواب، هدایت را دیده است که او را نقاشی کرده است. فاروق وقتی علت پوشیدن لباس تور سفید را از سوسنک جویا می‌شود، متوجه می‌شود که آن روز، روز سالگرد ازدواجشان است و سوسنک پیراهن تور سفید را به خاطر او به تن کرده است. آنها شراب کهنهٔ بغلی را می‌نوشند و جشن می‌گیرند و فاروق بنا به خواستهٔ هدایت، چمدان کهنه را جلو چشمان سوسنک باز می‌کند و در کمال تعجّب، همهٔ دستنوشته‌ها و وسایل ریز و درشت هدایت را در آن می‌یابند. پس از آن هر کدام دستمال مخملی که قلب سرخ ابریشمی بر آن دوخته شده (از همان تصاویر بوف کوری) را به یکدیگر هدیه می‌دهند.

۲. بحث و بررسی

باور پست مدرنیست‌ها این است که برای دادن پاسخ به پرسش‌ها و ابهامات هستی‌شناسانه باید ابتدا به درک درستی از جهان هستی دست یافت. بر این اساس، خواندن داستانهای پست‌مدرن، یعنی رویارویی با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگیهایی در جای جای این اثر خلق شده است. وجه تمایز آثار پست‌مدرن از آثار مدرن این است که از دادن پاسخ قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناسی می‌کنند که این امر سبب محو شدن دنیای واقعی و تخیلی در داستان پست‌مدرن می‌شود؛ زیرا این نوع داستان، همواره بین واقعیت و خیال در نوسان است و «خواننده نمی‌تواند مطمئن باشد که دنیای توصیف شده در آن ، دنیایی واقعی است یا دنیایی سراپا خیالی» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳٤۰). لوئیس[۱۰]، این نوع تداخل

را دور باطل می‌نامد و دیوید لاج[11] از آن به نام اتصال کوتاه یاد می‌کند؛ اما مک‌هیل در برداشتی وسیعتر، اتصال کوتاه را تحت عنوان محتوای وجودشناسانه مورد بحث قرار می‌دهد(شریفیان و لطفی،۱۳۹۲: ٦٢). نگارندگان در این مقاله در پی بررسی رمان *عشق‌کشی* از دید نظریه *مک‌هیل* هستند. برای این منظور، برخی شگردها و مؤلفه‌های پسامدرنیستی داستان، که در برجسته‌سازی عناصر هستی‌شناسانهٔ اثر، نقش دارد با شاهد مثالهایی از متن داستان، کشف و استخراج شده‌است که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود.

۱-۲ وجودشناسی پسامدرن در رمان عشق‌کشی

مک‌هیل با اتخاذ کردن نوعی هستی‌شناسی بر اساس نظریهٔ جهانهای ممکن (یعنی بر حسب سطوح گوناگون در هستی‌شناسی) برای سطوح روایی ژنت طرحی نو می‌افکند و اذعان می‌کند که تداخل سطوح روایی که به وسیلهٔ تجاوز در سطوح به وجود می‌آید، ملاحظات هستی‌شناختی را برمی‌انگیزد(بامشکی، ۱۳۹۳: ۸و۹). در تداخل هستی‌شناسانهٔ مک‌هیل، تداخل به طور فیزیکی در دو سطح روایی متمایز رخ می‌دهد؛ یعنی افراد دو سطح متمایز وارد سطوح یکدیگر می‌شوند(همان، ١٤). رمان *عشق‌کشی* پرسش‌های وجودشناختی را با استفاده از تمهیداتی چون بینامتنیت، عدم قطعیت وجودشناختی و برخی ویژگیهای فراداستانی برجسته می‌کند؛ این ویژگیها از آنجا که سبب تداخل سطوح روایی می‌شود و یا آن را تشدید و تقویت می‌کند در این بخش بررسی می‌شود. آن‌گاه به انواع تداخل سطوح روایی و نمونه‌های آن در متن اشاره، و ضمن بیان کارکرد این ابزار در رمان مورد نظر، ادعای مقاله اثبات می‌شود.

معرفت‌شناسی مدرن کوششی است برای پاسخ به دو پرسش اساسی: یکی اینکه « ما چه چیز را می‌توانیم بدانیم؟» دیگر اینکه «شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟» (پاینده،۱۳۹۰، ج۳: ٣٣٦). مثالهای زیرینِ مبتنی بر دید معرفت‌شناختی، که به تفسیر انسان از جهان پیرامون و جایگاه خود می‌پردازد، بیانگر این ویژگی مدرنیستی در رمان است: «باید از خودم خالی شوم. تا تو جسمم حضور دارم، خواب، بیخواب. وقتی خالی شدم دیگر نیستم و آن وقت معلوم می‌شود که کیستم. خالی که شدم تنم از خواب پر می‌شود و دیگر تخت را زیر تنم حس نمی‌کنم...» (بهارلو، ۸۷:۱۳۷۸).

تو داری خودت را فراموش می‌کنی. وجودت را انکار می‌کنی. بگو. باز هم از همان کلمات قصار بگو. من نمی‌خواهم در کشیدن بار وجود با کسی سهیم باشم. من بر ضدّ خودم می‌جنگم؛ بر ضد محدودیت خودم و تو را این میان قربانی کرده‌ام (همان: ۹۶).

حال اگر از چشم‌انداز نظریهٔ مک‌هیل به بررسی *عشق‌کشی* بپردازیم، درمی‌یابیم که در این رمان، معرفت‌شناسی مدرن به طرز نامحسوسی به حاشیه رانده شده است تا وجودشناسی پسامدرن در آن به عنوان عنصر غالب، نمود برجسته‌تری یابد. اصطلاح ماهیت وجودشناسانهٔ داستان به نوعی با برایان مک‌هیل مرتبط است. وی با وامگیری اصطلاح «عنصر غالب» از یاکوبسن[۱۲]، فرمالیست روسی، این عنصر را جزء کانونی اثر می‌داند و عنصر غالب و برجسته در داستان پسامدرنیستی را ماهیت وجودشناسانهٔ آن می‌شمارد(مک‌هیل،۱۳۸۳: ۱۳۵). در این رمان، هستی و وجود در قالب مفهومی چندبعدی نمایان است و آن معنای ساده و سابق خود را نقض کرده است. نویسنده در این داستان، تشخیص‌پذیری تخیّل از امر واقع را کاویده است و درهم تنیده شدن ساحت خیال و واقعیت را به عنوان یکی از موتیفهای آن معرفی کرده است تا بدین وسیله خواننده با نگرشی نو به کیفیت وجودی خود بیندیشد. پرسشی که عموماً با خواندن رمان به ذهن می‌رسد این است که وجود انسان تا چه اندازه واقعی و تا چه حد غیرواقعی است. این همان پرسش وجودشناختی پنهان در محتوای *عشق‌کشی* است که در وهلهٔ اول با سه شگرد پسامدرنیستیِ «بینامتنیّت»، «عدم قطعیت وجودشناختی» و «فراداستان» نمود یافته است.

از جمله ویژگیهایی که پاتریشیا وو[۱۳] برای فراداستان برمی‌شمارد، تصاویر انعکاسی، مباحث انتقادی دربارهٔ قصه، تحلیل بردن پیوستهٔ برخی قراردادهای داستانی، استفاده از ژانرهای عامه‌پسند و مهارت در بینامتنیت است (وو، ۱۳۹۰: ۳٤و۳۵). مهمترین شگرد این رمان، رابطهٔ بینامتنی آن با رمان *بوف کور* صادق هدایت است که به دلیل ارتباط این شگرد با تداخل سطوح روایی ابتدا به آن می‌پردازیم:

نسبت هر متن با متن یا متن‌های دیگر را «بینامتنیت»[۱٤] می‌خوانیم. این اصطلاح را دربارهٔ هرگونه نسبت درونی متون به کار می‌بریم: ترجمه، اقتباس، دزدی ادبی و هنری، نقل قول و.... گاه هر دو متن در نظامهای نشانه‌شناسیک یکسان شکل گرفته‌اند؛ مانند نقل قول آوردن از متنی نوشتاری در متن نوشتاری دیگر یا هرگونه اشاره‌ای مستقیم یا

غیر مستقیم یه متنی نوشتاری در مقاله یا کتابی (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۲۳). در رمان *عشق‌کشی*، که با الهام از *بوف کور* صادق هدایت روایت شده، عنصر بینامتنیت کاملاً نمایان است. نویسنده، بخشهایی از متن *بوف کور* را عیناً و مستقیماً در رمان خود آورده و علاوه بر آن به داستان سه قطره خون و سگ ولگرد هدایت نیز تلویحاً اشاره کرده است. هم‌چنین نویسنده، شخصیت‌ها و نویسندهٔ *بوف کور یعنی صادق هدایت* را وارد داستان خود کرده است و این شخصیت‌های بوف کوری در رمان *عشق‌کشی* حضور یافته‌اند و ایفای نقش کرده‌اند؛ برای نمونه:

> آنچه را بارها خوانده بودم و در آن کتاب جلد چرمی نوشته بودم، همه را از بر بودم. انگار یک بار دیگر جلو چشمم داشت اتفاق می‌افتاد. «چشمهای خستهٔ او مثل اینکه یک چیز غیر طبیعی که همه کس نمی‌تواند ببیند، مثل اینکه مرگ را دیده باشد، آهسته به هم رفت، پلکهای چشمش بسته شد و من مانند غریقی که بعد از تقلا و جان کندن روی آب می‌آید از شدت حرارت تب به خودم لرزیدم و با سر آستین عرق روی پیشانیم را پاک کردم (بهارلو، ۱۳۷۸:۷۱).

در این مثال بخشی از متن کتاب *بوف کور* عیناً در رمان نقل و به آن اضافه شده است؛ برای مثالهای دیگر از بینامتنیت در رمان رجوع کنید به صفحات ٦٨ و ٦٩ و ٧٥ و ٧٦ و ٧٧ و ٧٩ و ٨٢ و ٨٥ و ١٠٣ و ١٠٧ و ١٠٩ و ١١٢ و ١١٨ و... .

با توجه به وجود شواهد بسیار در متن، استفادهٔ بینامتنی نویسنده از *بوف کور* با بسامد فراوانی در رمان مشهود است. هم‌چنین ، استفادهٔ راوی از ابیات و مثلها نیز بر کاربست بینامتنیت در داستان مبتنی است:

«مجنون داند که حال مجنون چون است» (همان: ۹۹).

«چه خوش گفت آن مرد دارو فروش / شفا بایدت داروی تلخ نوش» (همان: ۱۰۱)

«انگار مویش را آتش زدند» (همان: ۹).

«به شتره گفتند: چرا... از پسه. گفت: چه چیزم مثل همه کسه» (همان: ۱۱)

«او خلقش تنگ بود که چرا کسی دست به سر خودش نمی‌گذارد و باد به بوقش نمی‌کنند» (همان: ۹٦)

«سر گاو تو خمره گیر کرده» (همان: ٣٤)

«اگر دست ما دست بود، قلم خر برای خودش درخت بود» (همان: ٦١)

ناگفته نماند که عنصر بینامتنیت، بی‌زمانی و عدول از خط زمانی را در رمان تقویت

می‌کند.

نویسنده با زنده کردن شخصیت‌های تاریخی همچون صادق هدایت و قراردادن آنها در عصر حاضر، همراه با انسانهای امروزی و طبیعی جلوه دادن آن، این اثر را بسیار به آثار پسامدرنیستی شبیه کرده است.

از آنجا که شگردهای فراداستانی نیز در تداخل سطوح، نقش بسزایی دارد، قبل از ورود به بحث تداخل لازم است به برخی از ویژگیهای فراداستانی این رمان اشاره شود. به‌رغم اینکه نویسنده در این داستان، روشها و فنون نویسندگی خود را آشکار نمی‌کند، می‌توان گفت *عشق‌کشی* رمانی دربارهٔ داستان‌نویسی است؛ زیرا حضور شخصیت‌هایی از متنی دیگر (بوف کور) در آن و نیز نمود مستقیم نویسندهٔ مشهور و برجسته‌ای چون صادق هدایت در رمان و نیز نویسنده بودن خود راوی (فاروق)، ناخودآگاه داستان و داستان‌نویسی را به ذهن متبادر می‌کند. جنبهٔ فراداستانی *عشق‌کشی* درصدد برجسته کردن درونمایهٔ اختیارات و معذوریتهای نویسنده در خلق شخصیت‌ها است. داستان می‌خواهد با به چالش کشیدن ذهن مخاطب این پرسش را به اذهان متبادر سازد که آیا شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی برای همیشه در فرم و محتوایی که نویسنده تعیین می‌کند فهمیده می‌شود یا می‌توان آنها را به گونه‌ای دیگر نیز تفسیر کرد.

یکی دیگر از این ویژگیها نقیضه یا پارودی است که بازتاب انتقادی و طعنه‌آمیز گذشته در اثر جدید است (Hutcheon,2002: 89) که برای مثال می‌توان به صحبت‌های صادق هدایت و مکالمات او با فاروق، شخصیت اصلی داستان اشاره کرد که پیشینهٔ برخی از تصورات و تفکرات ما را دربارهٔ این نویسندهٔ بزرگ به چالش می‌کشد. به این شاهد مثال از متن داستان توجه کنید:

«گفت: خواهش می‌کنم اجازه بدهید بروم بالا

- برو‌ید بالا که چه کنید؟
- که چهرهٔ زنده‌اش را بکشم.
- مگر از روی نعش من بگذرید. شما باید بروید به قبرستان.

گفت: کسی را به جرم قتلی که در داستانش رخ داده محاکمه نمی‌کنند...» (بهارلو،۱۳۷۸: ۱۱۴و۱۱۵).

مثال بعدی:

«رویش را از باغچه برگرداند. رگهٔ برقی در آسمان جرقه زد.

- من او را به دست آن نقاش قلمدان کشتم تا شاید بتوانم فراموشش بکنم. اما...
- اما چی؟
- نشد.
- آدم نمی‌تواند فرشته‌ها را فراموش کند...
- سعی کردم فراموشش کنم، اما نتوانستم. همان بار اول که دیدمش دلم پر زد. آدمیزاد تنها در عشق و در ترس از مرگ است که از همهٔ نیروی حواسش استفاده می‌کند.» (همان: ۸٤).

در این شاهد مثالها، صادق هدایت (شخصیت حقیقی) ضمن ایفای نقش در داستان بهارلو به آشکار کردن برخی اندیشه‌ها، فنون و زوایای نویسندگی خود پرداخته است و آشکارا با فاروق (شخصیت غیرحقیقی) دربارهٔ نکته‌ها و رموزی از داستان بوف کور صحبت می‌کند. گویی بهارلو قصد دارد با این سخنان، واقعیت‌هایی از شخصیت صادق هدایت و داستان بوف کور را ساختارشکنی، و روایت و برداشتی نو و تازه از آن دو ارائه کند.

نامگذاریهای دلبخواهی و نامتعارف و استفاده از شخصیت‌های بینام نیز شگرد دیگری است که نویسندهٔ عشق‌کشی «برای از هم گسیختن پیوندهای مرسوم میان جهان داستانی و واقعی»(وُو، ۱۳۸۳: ۱۳٤-۱۳۵) از آن سود برده است تا نشان دهد که هویّت انسانها فاقد هرگونه شالوده‌ای است و از این طریق بی‌ثباتی دنیای توصیف شده در داستان را به نمایش بگذارد و عنصر عدم قطعیت را در رمان پدیدار سازد. نامشخص بودن هویّت شخصیت‌ها موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف شده در رمان شده و به عدم قطعیت و برجسته شدن ساختار وجودشناسانهٔ آن منجر می‌شود(مک‌هیل،۱۳۸۳: ۱۳۹). شاهد مثالهای زیر گویای این شگرد نویسنده است: «زنی سیاه‌پوش که گونه‌های برجسته و پیشانی بلند و چشم‌های مورب ترکمنی داشت از پله‌ها پایین آمد و تا چشمش به پسرک افتاد دوید مچ دستش را گرفت... ؛ یعنی او را کجا دیده‌ام؟ زانوهایم سست شده بود» (بهارلو،۱۳۷۸: ۳۱).

دکتر دیلاق گفت: شاید موضوعی باشد برای یک داستان.من بودم برای تلافی هم شده تا فردا شب می‌ماندم. می‌توانی فحش‌های آب نکشیده بارمان کنی» (همان: ٤٤).

«پیرمرد گوژپشتی که عرقچین سفیدی سرش بود با سبدی پر از میوه وارد شد...بی‌آنکه چیزی بگوید سبد را وسط اتاق گذاشت و بیرون رفت»(همان:۱۰۱).

یک ترفند فراداستانی دیگر برای نشاندادن بازی زبانی در داستان، روش وارونه‌گویی است. وارونه‌گویی روشی است که بکت و کالوینو آن را به کار می‌گیرند تا از جایگشت بی‌پایان نظامها خلاصی یابند(وو، ۱۳۹۰). بهارلو نیز در رمانش با بازی با نامها و برخی عبارات به نوعی خودارجاعی دست می‌زند:

«شمایل هرچه مایل! » (بهارلو،۱۳۷۸: ٤).

«آدم قوزی لابد همیشه با دیگران سرقوز است» (همان:۵).

«خدا به خیر بگذراند. سپلشک آید و زن زاید و مهمان ز در آید. اگر بروم سه ممکن است فرمان این ابوقراضه از دستم در برود. حالا فعلا سپلشک آمده. سپلشک! زرشک! آخ! چه دردی! حالا خوب است موتور از کار بیفتد یا پنچر بشود. زبانت را گاز بگیر آقای نحس! نحس، منحوس، دبوس، تخماق، چماق، چخماق، قلچماق، بنچاق، قبچاق. قبچاق دیگر یعنی چه؟ قبچاق؟ دشت قبچاق. سرزمین کفر و زندقه. بردگان ترک قبچاق. مثل این است که سوار یابو شده‌ام. روسی‌نانتجفتک بینداز» (همان: ۱۱).

«خوب، تمام شد. The end» (همان:٤٣).

«یک چیزی بگویید.

-لا ما سکوت.

خیره نگاهم کرد: لا ما سکوت دیگر برگ چه درختی است؟

- همین جوری از زبانم پرید.
- اوه. لا ماسکوت. کوکو. مسیو ایزاک. دکهٔ لاماسکوت به سن شما قد نمی‌دهد.
- هیچ وقت به آنجا رفته بودید؟» (همان:۱۰٤)

ویژگی دیگر فراداستانی، چهارچوب‌شکنی است که پاتریشیا وو از ترفندهای آن این‌گونه یاد می‌کند: قصه در قصه، اغتشاش در سطوح وجودشناسی یا انتولوژیک از طریق درآمیختن رؤیاها، خوابها، حالات توهمی و بازنمایی‌های تصویری که در نهایت از امور ظاهراً واقعی متمایز است(وو،۱۳۹۰: ٤٧). در توضیح این مطلب می‌توان به

پیوندهایی اشاره کرد که نویسنده بین داستان خود و داستان بوف کور، داستانی که راوی در حال نوشتن آن است و نیز قصهٔ پسرک تنبل و خرس کازرون و روباه برقرار می‌کند. از میان داستانهای درونه‌ای رمان، داستان بوف کور هدایت و داستانی که خود راوی دربارهٔ صادق هدایت نوشته است به دلیل وجود مضمونهای مشترک متعددی چون عشق و مرگ و تقدیر و نیز شباهتهای ساختاری و شخصیتی با رمان عشق‌کشی هم‌پیوندی بیشتری دارد که در بخش تداخل سطوح دربارهٔ آن توضیح خواهیم داد.

نویسندهٔ *عشق‌کشی* با کاربست دومین ترفندی که پاتریشیا وو از آن یاد کرده است به شکل تلفیق خواب و رؤیا و حالات وهم‌گونه با واقعیت و به نمایش گذاشتن ساحتی خوابگونه، خواننده را به ژرف‌اندیشی دربارهٔ پیامدهای وقایع و رخدادهای گوناگون وادار می‌کند. او می‌خواهد به خواننده گوشزد کند که تقابلهای دو جزئی مانند «رؤیا/ واقعیت» و «سلامت روان/ جنون» و یا «قربانی/ متجاوز»، همگی حالاتی انعطاف‌پذیر و سیالند که می‌توانند براحتی جایشان را با یکدیگر عوض کنند:

> رخت سیاه نازکی پوشیده بود و رنگ صورتش مهتابی بود...ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش گوشهٔ لبش بود.«حالا مگر سوسنک باور می‌کند! نباید چیزی به او بگویم. اصلاً چه چیزی را می‌توانم به او بگویم؟» روی صندلی، کنار تخت نشستم...چشم‌هایم را بستم. احساس سبکی می‌کردم، انگار روی موج ملایم دریا سوار باشم. حال آدمی را داشتم که خواب می‌بیند و خودش هم می‌داند که خواب است و می‌خواهد بیدار شود؛ اما نمی‌تواند...یک‌بار به نظرم رسید با خودم حرف می‌زدم، آن هم به طور غریبی...اما بی‌آنکه لبهایم تکان بخورد و یا صدای خودم را بشنوم حس کردم که با خودم حرف می‌زدم... (بهارلو،۱۳۷۸: ۱۰۸و۱۰۹).

نویسنده با روایت داستان در داستان، عنصر بینامتنیت و هم‌چنین خلق صحنه‌هایی که راوی در آنها معمولاً نمی‌داند در خواب یا بیداری سیر می‌کند و ایجاد فضاهای مه‌آلود و وهمناک به درهم آمیختن خیال و واقعیت دست می‌زند و مرز میان آن دو را مخدوش می‌کند؛ مثالهای ذیل شاهدی بر این ادعا است:

> انگشت‌های دستم بزرگتر از معمول به نظرم می‌آمد. پلک‌های چشمم سنگینی می‌کرد (متن بوف کور). در خانه بسته نبود. یادم آمد که در را بسته بودم. کلاغی از بالای دیوار حیاط گذشت... صدایی از آن سوی باغچه شنیدم. — او می‌خواهد مرا بکشد. خودم را پشت تنهٔ درخت کاج پنهان کردم. دیدم که زن سیاه‌پوش آرام از

پله‌های زیرزمین بالا می‌آید. موهای بلندش، حلقه حلقه روی شانه‌هایش ریخته بود. ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید... دامن بلند پیراهن سیاهش روی زمین کشیده می‌شد. انگار او را از پشت امواج مه می‌دیدم (همان: ۱۰۸).

در چمدان قفل بود...«همان چمدان کهنهٔ خودم»(متن بوف کور) یک لکهٔ خون لخته‌شده روی دسته‌اش بود. خواستم آن را بردارم و وزن کنم؛ اما دستم را پس کشیدم. رعد غرید و از درخشش برق چشم‌هایم را بستم. وقتی پلک‌هایم را باز کردم اتاقک و دالان پر از قاصدکهای سفید معلق بود. انگار توی ابر فرورفته باشم. نمی‌توانستم اطرافم را ببینم... (همان: ۱۱۳).

خودم را کنار کشیدم و صورتم را به دیوار چسباندم که مرطوب و خنک بود. آواز گزمه‌ها در هوای بارانی و مه‌آلود می‌پیچید. می‌دانستم که در رؤیای او نبود که آن آواز را می‌شنیدم. جای سوسنک است. وقتی به کوچه نگاه کردم غیبش زده بود. قطره‌های باران روی دستم می‌چکید... کجا رفت؟ دنبال کی آمده بود؟ ازم کمک خواست. می‌دانم باز هم برمی‌گردد. (همان: ٦٧)

مثالهای زیر، ساحت خوابگونهٔ رمان را در برخی صحنه‌ها به نمایش می‌گذارد. در واقع راوی به خواب یا بیداری خود آگاه نیست:

«دیگر تکلیف خودم را نمی‌دانم. نمی‌دانم در این خانه چه چیز واقعی است و چه چیز خیال. مانده‌ام که چه کنم. تو بیداری خواب می‌بینم تو خواب کابوس» (همان: ٩٤و٩٥).

«جرعه‌ای از چای نوشیدم. سوسنک حق دارد. حالا دیگر خودم هم در می‌مانم که چه چیز واقعی و چه چیز وهم و خیال است» (همان: ۱۰۲).

از حاشیهٔ دیوار جلو رفتم و چرخیدم تا بتوانم از روبه رو چهره‌اش را ببینم... دو چشم درشت سیاه مورّب توی صورت مهتابی لاغرش می‌درخشید. یک قدم به عقب برداشتم. انگار داشتم خواب می‌دیدم؛ مثل وقتی که آدم خودش می‌داند که خواب است و می‌خواهد بیدار شود؛ اما نمی‌تواند. نمی‌دانم چه قدر طول کشید که همان‌طور مات و منگ ایستادم (همان: ٦٩و٧٠)

راوی از ابتدای داستان به موضوع نوشتن و نویسندگی خود اشاره می‌کند و گاه نویسنده را مورد خطاب قرار می‌دهد و این خود نوعی فراداستان است؛ چرا که سبب شده است که فرم تصنّعی در رمان شکل گیرد و داستان بودنش را افشا کند. «مقصود از فراداستان، داستانی است که دائماً به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند کاملاً

تخیلی است» (پاینده، ۱۳۹۰،ج۳: ۳۹۳) و داستان بودن خود را مورد تأکید قرار می‌دهد.

«داری گریه می‌کنی آقای نویسنده؟» (همان:۳۷).

«چرا رنگت پریده آقای نویسنده؟ هول نکن» (همان: ۳۸).

«آقای نویسنده اشکتان را پاک کنید» (همان:٤٠).

«تا شما باشید دیگر بر ضد دکترها چیزی ننویسید.

گفتم با این خدمتی که به من کردید چاره‌ای ندارم که بنویسم» (همان:۳۹).

«اگر دستم شکسته باشد! «خوب، شکسته باشد هان! تجربه‌ای است برای یک نویسنده هان!» (همان: ۵).

«یک خرده زبان به دهن بگیر آقای نویسنده! »(همان: ۱۰).

یکی دیگر از شگردهای فراداستانی در این اثر نقد داستان است. در مثال زیـر، راوی شیوهٔ نویسندگی خود و صادق هدایت را نقد می‌کند:

> گفتم او برای هر کلمه‌ای که می‌نوشت احترام متعصبانه‌ای قائل بود. فقط آن چیزهایی را سوزانده و دور ریخته که باید می‌سوزاند و دور می‌ریخت. هر نویسنده‌ای بیشتر از آنچه می‌نویسد و منتشر می‌کند، می‌سوزاند و دور می‌ریزد. گفت: تو چی؟
>
> من هم خیلی از آن چیزهایی را که نوشته‌ام باید دور بریزم. باید از نو بنویسم. آن چیزهایی را که نوشته‌ام مال وقتی است که او را ندیده بودم؛ اما حالا وضع فرق می‌کند (بهارلو،۱۳۷۸: ۱۲۵).
>
> ورق زدم و همان جایی را که می‌خواستم پیدا کردم. «...عاشق و معشوق را دیدم که در باغچه می‌خرامیدند. من با همین ششلول که دیدی در سه قدمی نشانه رفتم...» اما از کجا معلوم که نظر خودش هم همین باشد؟ راوی صدای فکر نویسنده را می‌نویسد نه صدای خود نویسنده را» (همان:٦٨)

مواردی این چنین حاکی است که این رمان با رویکردی نسبتاً فراداستانی، چشم‌اندازی بدیل از داستان‌نویسی ترسیم و به امکانات بالقوه در داستان‌نویسی اشاره می‌کند.

عشق‌کشی، خواننده را به اندیشیدن دربارهٔ دنیای ادبیات داستانی و نسبت آن با دنیای پیرامون وامی‌دارد. شگردهایی چون «بینامتنیّت» و «عدم قطعیت وجودشناختی» – که در بخش بعدی راجع به آن توضیح داده شده است– و «فراداستان»، نشاندهندهٔ

تداخل این دو جهان و القاکنندهٔ این پرسش به ذهن است که کنش‌گری ما در مقام خواننده به چه میزان همین الگوها را از کنش‌گری شخصیت‌های داستانی بازتولید می‌کند.

اکنون به بررسی تداخل سطوح روایی در رمان عشق‌کشی می‌پردازیم:

۲-۲ تداخل سطوح روایی

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

۱-۲-۲ انواع تداخل سطوح روایی

الف) حرکت از سطح فراداستانی به فروداستانی: این مورد حرکت و دخالت راوی برونداستانی در سطح داستانی است که به شکلهای مختلف بروز می‌کند: خطاب راوی به شخصیت، متعلق دانستن شخصیت به خود از سوی راوی، آگاهی راوی از آنچه میان شخصیت‌ها رخ می‌دهد و بیان نکردن آن به خواننده یا حرکت و دخالت خواننده در سطح داستانی است؛ مثلا درخواست و دستور راوی به خواننده برای کنشی در سطح داستانی.

ب) حرکت از سطح فروداستانی به فراداستانی: در این حالت، حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برونداستانی رخ می‌دهد؛ مثل تعامل شخصیت با نویسنده، شکایت شخصیت از راوی خود، خطاب شخصیت به خواننده، استفاده از فعل زمان حال در داستانی متعاقب بیشتر به منظور وادار کردن راوی برای ادامهٔ عمل روایتگری، جهش از یک فضا به فضای دیگر مانند جهش شخصیت از سطح داستانی خود به سطح داستانهای پیشین و ارجاع شخصیت‌ها به داستانهای قبلی یا حرکت و دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی(بامشکی،۱۳۹۳: ۱۳)که به داستانهای دیگر

مربوط است، می‌توان اشاره کرد. در رمان *عشق‌کشی* ، شخصیتی داستانی با شخصیتی حقیقی و تاریخی صحبت می‌کند و این بدان معناست که دو ساحت وجودی(تخیل و واقعیت) درهم می‌آمیزند.

۲-۳ تداخل سطوح روایی در رمان *عشق‌کشی*

در رمان عشق‌کشی هر دو نوع تداخل به میزان قابل توجهی وجود دارد که در ادامه به بررسی آن می‌پردازیم:

۲-۳-۱ حرکت از سطح فراداستانی به فروداستانی

در این نوع تداخل به حضور و ایفای نقش شخصیت‌های حقیقی و تاریخی در سطح داستانی رمان عشق‌کشی و نیز به دخالت و حضور برخی شخصیت‌های داستانی پیشین می‌توان اشاره کرد و این بدان معناست که دو ساحت وجودی(تخیل و واقعیت) درهم می‌آمیزند؛ مثلاً در صحنه‌ای از رمان، فاروق، شخصیت اصلی داستان که غیر حقیقی است با صادق هدایت که شخصیتی واقعی و تاریخی است گفت‌وگو می‌کند:

«اول لبهٔ پهن کلاهش را دیدم...چشم‌هایش در سایهٔ لبهٔ بلند کلاه دیده نمی‌شد. سیگار گوشهٔ لبش بود. دست‌هایش را توی جیب‌های بارانیش کرده بود.

-کجاست؟

نفسش بوی شراب و توتون می‌داد.

-کی؟

سیگار را از گوشهٔ لبش برداشت.

-دکیسه، زکی سه. خیال نمی‌کنم بتوانی به من دروغ بگویی.

-چرا باید به شما دروغ بگویم؟...(همان:۷۸).

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

برجسته شدن عنصر وجودشناختی در این داستان علاوه بر بینامتنیت با تمهیدات دیگری نیز انجام شده است. داستان عشق‌کشی با شخصیت‌ها و رویداد محوری‌اش به ایجاد وضعیتی در رمان منجر شده است که می‌توانیم طبق نظر مک‌هیل، آن را «عدم قطعیت وجودشناختی» بنامیم. در توضیح این اصطلاح باید گفت، خواندن داستان پسامدرن یعنی روبه‌رو شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگیهایی در این داستان خلق شده است. داستانهای پسامدرن با این ویژگی از داستانهای مدرن متمایز می‌شود که از دادن پاسخ قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناختی می‌کنند. از جمله تبلورهای عدم قطعیت وجودشناختی در این داستانها این است که شخصیت‌هایی از تاریخ گذشته یا از داستانهایی دیگر به متن وارد می‌شوند و در آن ایفای نقش می‌کنند. حاصل این عدم قطعیت وجودشناختی، «فراداستان تاریخ‌نگارانه» است که در آن، تاریخ و تخیل در هم می‌آمیزد و مرز بین آنها مخدوش می‌شود(پاینده،۱۳۹۰، ج۳: ۳٤۲). در بخشی از گفت و گوها قطعیت یک واقعیت تاریخی(مرگ هدایت) به چالش کشیده می‌شود و روایتی تازه از آن ارائه می‌شود؛ چنانکه می‌گوید هدایت سیصد سال پیش خودش را دار زد! در داستان عشق‌کشی این عدم قطعیت وجودشناختی با حضور و ایفای نقش صادق هدایت که شخصیتی تاریخی و حقیقی و نویسنده‌ای مشهور است و نیز حضور شخصیت‌هایی از بوف کور همچون، زن سیاه‌پوش، پیرمرد قوزی و کالسکه نعش‌کش در داستان عشق‌کشی آشکار می‌شود. در مثال زیر، ایفای نقش صادق هدایت در داستان را شاهدیم که با فاروق، یعنی همان راوی و شخصیت اصلی داستان در حال گفت‌وگو است. می‌توان این نوع حضور و نهایتاً درآمیختن واقعیت و خیال و مخدوش شدن مرز آنها را در مثال زیر دید:

گفتم: می‌توانید بروید تو زیرزمین خودتان نگاه کنید. اگر آن قوزی جلنبر گزلیک را با بال شالش پاک نکرده بود، خون روی تیغه‌اش هنوز گرم بود. می‌توانید ببرید آن را دور از چشم مردم چالش کنید...

گفت: وسایل نقاشیم تو کالسکه ماند. اگر اجازه بدهید از وسایل شما استفاده کنم.

گفتم: مگر چیز دیگری هم هست که شما بخواهید بکشید؟...

گفت: چهرهٔ زنده‌اش را نکشیده‌ام. خون زیر پوستش نبود وقتی او را کشیدم. برای همین فقط چشمهاش را کشیدم.

گفتم: دیگر چه کسی را می‌خواهید قطعه قطعه کنید؟...
گفت: خواهش می‌کنم اجازه بدهید بروم بالا
بروید بالا که چه کنید؟
که چهرهٔ زنده‌اش را بکشم.
مگر از روی نعش من بگذرید. شما باید بروید به قبرستان.
گفت: کسی را به جرم قتلی که در داستانش رخ داده محاکمه نمی‌کنند... (بهارلو، ۱۳۷۸: ۱۱٤و۱۱۵).

مثال دیگر:

«رویش را از باغچه برگرداند. رگهٔ برقی در آسمان جرقه زد.
من او را به دست آن نقاش قلمدان کشتم تا شاید بتوانم فراموشش بکنم. اما...
اما چی؟
نشد.
آدم نمی‌تواند فرشته‌ها را فراموش کند...
سعی کردم فراموشش کنم؛ اما نتوانستم. همان بار اول که دیدمش دلم پر زد. آدمیزاد تنها در عشق و در ترس از مرگ است که از همهٔ نیروی حواسش استفاده می‌کند (همان: ۸٤).

گفتیم که داستان عشق‌کشی با شخصیت‌ها و رویدادهایش موجد وضعیت عدم قطعیت وجودشناختی است؛ برای مثال، وقتی فاروق، شخصیت اصلی داستان، زن سیاه‌پوش داستان بوف کور را در خانهٔ خود به طور ناگهانی می‌بیند و یا در زیرزمین خانه‌اش با او به گفت و گو می‌نشیند به لحاظ وجودشناختی، وضعیت نامأنوس و شگفت‌آوری خلق می‌شود که بروز این وضعیت‌ها در داستان، سطوح مختلف وجود را در هم تداخل می‌دهد؛ برای مثال: «*خودم را پشت تنهٔ درخت کاج پنهان کردم. دیدم که زن سیاه پوش، آرام از پله‌های زیرزمین بالا می‌آید. موهای بلندش، حلقه حلقه، روی شانه‌هایش ریخته بود. ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید...انگار او را از پشت امواج مه می‌دیدم...*» *(همان:۱۰۸).*

در توضیح این مثالها باید گفت که خوانندهٔ داستان بخوبی می‌داند که در عالم واقع، یک شخصیت داستانی (فاروق) نمی‌تواند با یک شخصیت حقیقی و تاریخی(صادق هدایت) به گفت‌وگو بنشیند. در واقع این رویدادها تلقّی معمول ما از وجود داشتن و

هستی شخصیت‌های داستانی را به چالش می‌کشد و نقض می‌کند. این بی‌اعتمادی به واقعیت دنیای مادی در اندیشه‌های فلسفی وجودشناسی مک‌هیل ریشه دارد که تشکیک‌پذیری و نسبی‌انگاری را جزء جداناشدنی دوران پسامدرن می‌داند. مثال زیر نیز شاهد دیگری بر این ادعا است: «یعنی شکستگی این دست، که حالا تو گچ خوابیده، سرچشمهٔ این الهام است؟ کاش همان سال اول که شروع به نوشتن کردم، دستم شکسته بود؛ اما حالا هم دیر نیست. آیا من حقیقتاً با او ملاقات کرده بودم؟ ملاقات؟ ملاقات!» (همان: ٧٤).

عدم قطعیت وجودشناختی در این رمان هم‌چنین به دلیل اتصال کوتاه بین واقعیت و تخیّل از طریق حضور شخصیت‌های واقعی رخ داده است. شخصیت‌های رمان *عشق‌کشی* دو دسته‌اند: شخصیت‌های وام گرفته شده از رمان *بوف کور مانند زن اثیری* و شخصیت‌های واقعی مانند صادق هدایت. حضور این شخصیت واقعی(به منزلهٔ قرینهٔ شخصیت تخیلی‌ای که از طریق بینامتنیت با رمان *عشق‌کشی* در داستان حضور دارد.) سطح حقیقی از وجود را با سطح غیر حقیقی در هم می‌آمیزد به گونه‌ای که واقعیت از خیال تأثیر می‌پذیرد و گاهی نیز از آن پیروی می‌کند. می‌توان *عشق‌کشی* را همچون جهانی فرض کرد که در آن خیال و واقعیت، گاهی در تقابل با هم و گاهی به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند و گاهی نیز فاصلهٔ میان آن دو محو، و در هم تنیده می‌شود:

> برگشتم و یک لحظه سایه‌اش را روی شیشهٔ پنجرهٔ اتاق خواب دیدم. کلاه شاپو سرش نبود. سوسنک گفت: به چی میخ شده‌ای؟ با اشارهٔ ابرو به او فهماندم که نگاهی به پنجره بیندازد. سرش را روی شانه چرخاند.گرهی میان ابروانش افتاد.
> –این که سایهٔ خودت است» (همان:١٢٦).
> می‌خواست زیر پاکشی کند ببیند چه کسی دستت را شکسته. بهش گفتم : صادق هدایت. خندید و گفت: زکی، آن که سیصد سال پیش خودش را دار زد» (همان: ٢٦).
> «نگاهم را به طرف پنجره چرخاندم. خودش بود. — صادق هدایت.
> دکتر دیلاق به طرف پنجره سر برگرداند.
> –صادق هدایت؟ ...از پشت شیشهٔ پنجره شاخه گل سرخ را به طرفم گرفته بود و می‌خندید...» (همان: ٣٨).

۲-۳-۲حرکت از سطح فروداستانی به فراداستانی

نمونه‌ای از تداخل نوع دوم یعنی حرکت از سطح فروداستان به فراداستان در رمان *عشق‌کشی*، جهش از یک فضا به فضای دیگر است؛ مانند جهش شخصیت از سطح داستانی خود به سطح داستانهای پیشین و ارجاع شخصیت‌ها به داستانهای قبلی. به این مثال توجه کنید:

«هه، لابد آقا دیشب وقتی من در خواب غفلت بوده‌ام، رفته‌اند به کافهٔ ماسکوت پیش کوکو. آن بغلی هم اگر اشتباه نکنم تحفهٔ مسیو ایزاک است، شاید هم صادق خان عزیزت» (بهارلو،۱۳۷۸: ۹٤).

«تکیه داد به دیوار. صدای دندانهایش را که به هم می‌خوردند می‌شنیدم.

-چیزی شده؟

-گزمه‌ها

-صدای زنگولهٔ اسبهاست. باید بروم. ممکن است گزمه‌ها برگردند.

صدای شلاق و صدای فیرهٔ اسبها را شنیدم. به طرف در حیاط رفت و توی مه ناپدید شد. بغلی توی دستم بود. «چرا بغلیش را نبرد؟»» (همان:۸٦).

این مثالها نشان می‌دهد که فاروق، شخصیت داستانی رمان در ساحتهای وجودی مختلفی در حال رفت و آمد است. او دائماً از یک فضا به فضای دیگری در حال گذار است. راوی دائماً در فضاهای مختلفی چون فضای داستان اصلی، فضای کتاب و صحنه‌های بوف کور، فضای کتاب و داستانی که خودش نوشته است و هم‌چنین در ساحتهای خوابگونه، عالم رؤیا و توهم‌آلود خود سیر می‌کند؛ بدین ترتیب، فاروق شخصیت اصلی داستان براحتی و بدون هیچ محدودیتی، مرز این ساحتهای وجودی را درمی‌نوردد و خواننده را دچار سرگردانی می‌کند به طوری‌که خواننده قادر به تشخیص ساحتهای وجودی مختلف در رمان نیست و در واقعیت دچار تردید می‌شود و بدین شکل تداخل سطوح رخ می‌دهد که کارکرد آن ایجاد توهّم و تشکیک در تشخیص میان واقعیت و خیال است:

«این دیگر چیست؟ سایهٔ قوز کرده‌ای توی تاریکی دیدم. انگار کسی مشغول نوشتن باشد. « لابد دارد برای سایه‌اش می‌نویسد؛ سایهٔ سرگردان، سایهٔ لرزان.» (همان:۲۹).

«من از این وضع دارم خسته می‌شوم. از این خیالبافیها عقم می‌نشیند. دیگر تکلیف خودم را نمی‌دانم. نمی‌دانم در این خانه چه چیز واقعی است و چه چیز خیال. مانده‌ام

که چه کنم. تو بیداری خواب می‌بینم تو خواب کابوس» (همان:۹٤).

نوع دیگری از تداخل نیز در این رمان صورت گرفته که از نوع «تغییر و تبدیل» راوی و شخصیت‌ها به شخصیت‌های دیگر است. در واقع این شخصیت در قالب شخصیت‌های دیگری در ساحتهای وجودی مختلف در رفت و آمد است که این امر سبب تداخل در سطوح روایی می‌شود و تصور ما را از امر واقعی و خیالی به چالش می‌کشد و مرز میان واقعیت و خیال را مخدوش می‌کند و خواننده را در میان ساحتهای مختلف وجودی دچار سرگردانی می‌کند. در توضیح این مطلب باید گفت، راوی در رمان به عشق واقعی و وافری پی می‌برد که سوسنک به او ابراز می‌کند و در نهایت، هدایت نیز زن اثیری را در وجود سوسنک می‌بیند و به راوی می‌فهماند که آن بخش اثیری زنان در قدرت ابراز عشق و رفع نیاز عاطفی مردان جلوه‌گر می‌شود. وحدت شخصیت یا این همانی بین زن اثیری سیاه‌پوش و سوسنک در رمان، توسط نویسنده نمایان است. راوی در جایی از داستان به توصیف ظاهری زن اثیری سیاه پوش *بوف کور* می‌پردازد و سپس در صفحات بعدی، همان ویژگی را برای همسرش، سوسنک نیز بیان می‌کند. در توصیف زن سیاه‌پوش *بوف کور* می‌گوید :«یک رشته موی تابدار به شقیقه‌اش چسبیده بود» (بهارلو، ۱۳۷۸:۷۱)؛ سپس در توصیف سوسنک نیز همین اوصاف را به او نسبت می‌دهد :«سوسنک با صورت مهتابی و چشمان خواب‌آلود توی درگاهی ایستاده بود – اینجا چه می کنی؟ کتاب را بستم. یک رشته موی تابدار به شقیقه‌اش، چسبیده بود» (همان: ۷۵).

راوی در صحنه‌ای دیگر از داستان در راهروی بیمارستان، زن سیاهپوش را در هیأت زنی دیگر مشاهده می‌کند:

> زنی سیاه‌پوش که گونه‌های برجسته و پیشانی بلند و چشمهای موّرب ترکمنی داشت از پله‌ها پایین آمد و تا چشمش به پسرک افتاد دوید مچ دستش را گرفت....یعنی او را کجا دیده‌ام؟ زانوهایم سست شده بود. پسرک ناخن انگشت شستش را می‌جوید...چشمم به دستمال سفید تاشده‌ای افتاد که روی اولین پله افتاده بود. مخمل بود و حاشیهٔ تور داشت و قلب سرخی با نخ ابریشم وسط آن دوخته شده بود (همان:۳۱).

در واقع نویسنده علاوه بر زن اثیری، برخی شخصیت‌های دیگر *بوف کور* را نیز در تناظر با شخصیت‌های رمان خود قرار می‌دهد؛ از جمله پیرمرد قوزی که او را با پیرمرد

گوژپشت، خدمتکار شکیبا در تناظر قرار می‌دهد. هم‌چنین نازی، گربهٔ خانهٔ شکیبا با گربهٔ *بوف کوری* متناظر است. خود راوی نیز گویی با هدایت می‌خواهد که در تناظر باشد و سعی می‌کند خود را جای او تصور کند. راوی آن‌قدر در هدایت و آثارش غرق و متمرکز شده است که مدام خود را او و او را خود فرض می‌کند. خلاصه اینکه نویسنده بین شخصیت‌های داستانی خود با شخصیت‌های *بوف کور* کوشیده است نوعی این‌همانی و تناظر ایجاد کند. اصولاً داستان در ساختار روایی خود با قرینه‌سازی و تناظر شکل گرفته است.

٤-٢ کارکرد و تأثیر تداخل سطوح روایی در برجسته شدن بُعد وجودشناسی *عشق‌کشی*

بنابر نظریهٔ مک‌هیل، داستان، خود جهانی دیگر است که تماماً با زبان ساخته می‌شود و خود، اثبات‌کنندهٔ وجود واقعیات و جهانهای متکثّر است؛ جهانهایی بدیل که در چهارچوب خاصّ خود وجود دارند و شخصیت‌های این جهانها نیز در جهان خاصّ خود هستی می‌یابند. مک‌هیل معتقد است که نویسندگان پست‌مدرن با از بین بردن مرز بین عوالم داستانی و واقعی موجب می‌شوند یک وجود در چند عالم، عرض اندام کند و رفت‌وآمد داشته باشد(مک‌هیل،۱۳۸۰: ٤٠-٤٢)؛ با این توضیح، نظریهٔ مک‌هیل در این رمان، مصداق بارزی می‌یابد و سویهٔ وجودشناختی *عشق‌کشی* به گونه‌ای بهتر آشکار می‌شود؛ زیرا هنگام خوانش این رمان، خواننده با جهانهایی متکثر، تو در تو و چند لایه روبه‌رو می‌شود که به ایجاد پرسش‌های فلسفی و وجودشناسانه در ذهن وی منجر می‌شود. یک لایهٔ این جهان را رمان *عشق‌کشی* تشکیل می‌دهد؛ اما لایهٔ دیگر آن؛ که جهانی جداگانه و در عین حال با جهان اول مرتبط است، رمان *بوف کور* هدایت است. این دو جهان درهم تنیده‌اند؛ زیرا همان عناصر و درونمایه‌هایی که جهان دوم را به وجود آورده‌اند در برساختن جهان اول نیز به کار گرفته شده‌اند. همسانی در ساخت‌مایه‌های این دو جهان را از شباهت متن آنها نیز می‌توان دریافت؛ برای مثال تصاویر بوف کوری از جمله زن سیاه‌پوش، کالسکه نعش‌کش، پیرمرد قوزی، درخت کاج و...از جمله تصاویری است که در هر دو رمان تکرار شده است. تکرار در موتیف دو داستان، هم‌پیوندی و درهم‌تنیدگی این جهانهای چندلایه را نشان می‌دهد. راوی، شخصیتی که پیوسته در جهان واقعی و در جهان خواب و رؤیا و در جهان داستانی بوف کور و نیز در جهان داستانهای فرعی همچون داستانی که خودش نوشته است در رفت و آمد است! می‌توان پرسید، آیا یک فرد همزمان در چند ساحت وجودی حضور دارد؟! این پرسش، خواننده

را دچار سرگردانی می‌کند. در واقع، جهانهای متکثّر شخصیت اصلی و نیز گذار او از یک سطح وجودشناختی به سطحی دیگر، عدم قطعیت و تداخل سطوح وجودشناختی، القاکنندهٔ این اندیشه است که ما انسانهای عصر پسامدرن، همزمان در چندین ساحت فرهنگی یا گفتمانی حیات داریم و ناخودآگاه، دائماً به اقتضای موقعیت از یک ساحت وجودی به ساحتی دیگر گذار می‌کنیم. گاه خود واقعی‌مان هستیم و گاه شخصیتی در یک روایت، شخصیتی که ایفای نقش می‌کند بی‌آنکه خود بر این امر واقف باشد. در این رمان با جهانهایی تو در تو و داستان در داستان روبه‌رو هستیم که برهم‌کنش آنها بر یکدیگر در سراسر داستان مشهود است و پنج لایهٔ وجودشناختی را پیش چشم ما گشوده است:

- جهان واقعیت (واقعیتی که نویسنده و خواننده در آن وجود دارند.)
- جهان داستانی رمان *عشق‌کشی* اثر محمد بهارلو
- جهان وهم و رؤیای راوی و جهان داستانی که راوی، خود دربارهٔ صادق هدایت نوشته است.
- جهان داستانی رمان *بوف کور* اثر صادق هدایت (ر.ک. صفحات ٦٨ و ٦٩ و ٧١ و ٧٥ و ٧٦ و ٧٧ و ٧٩ و ٨٢ و ٨٥ و ١٠٣ و ١٠٧ و ... .
- جهان داستانهای فرعی دیگر مانند پسرک تنبل(ر.ک صفحهٔ ١٠٩-١١٠) خرس کازرون و روباه(ر.ک صفحه ٥ و ٦ و ٧) و سه قطره خون (ر.ک صفحات ٦٨ و ٦٩).

محمد بهارلو با آفرینش ساحتهای وجودی موازی و متداخل، شخصیت اصلی داستان را در جهانهای روایتی متکثّر به نوسان و رفت و آمد وامی‌دارد که در نتیجه، خواننده بین این جهانهای خلق شده، دچار سرگردانی می‌شود به طوری که قادر به تشخیص و بازشناسی آنها از یکدیگر نیست. این محو شدن تمایز بین دنیای واقعی و تخیلی در داستانهای پسامدرن یکی از روشهایی است که بر ماهیت وجودشناسانهٔ داستان تأکید می‌کند. اکنون که متن و دنیا در این رمان هر دو نفوذپذیر، و تمایز آنها از یکدیگر دشوار می‌شود در این هنگام دو حالت اتفاق می‌افتد: «اتصال کوتاه» که ورود نویسنده به داستان است و «پیوند دوگانه» که حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان است (لوئیس،١٣٨٣: ١٠٤). حضور صادق هدایت، نویسندهٔ رمان *بوف کور* در این رمان و ورود او به جهان داستانی محمد بهارلو و همراهی و ایفای نقش وی با شخصیت‌های خیالی داستان، پیوندی دوگانه در *عشق‌کشی* ایجاد کرده است. حضور

این شخصیت تاریخی و حقیقی در متن داستان به گونه‌ای است که خواننده را دچار سردرگمی می‌کند و این سؤال به ذهن او متبادر می‌شود که آیا شخصیت‌های متن حقیقت دارد یا شخصیت جهان واقع و آیا اصلاً رخدادهای داستان، وقایع حقیقی به شمار می‌رود. نویسندهٔ *عشق‌کشی* با این عمل، فاصلهٔ متن و جهان را نادیده می‌گیرد و در داستانش رویداد حقیقی و مجازی را در هم می‌آمیزد و رمان عملاً مصداق این سخن می‌شود که: «در رمانهای پسامدرن فاصلهٔ واقعیت و تخیل به سخره گرفته شده و حتی نقض می‌شود» (پاینده،۱۳۸۲: ۲۹). حضور و ایفای نقش صادق هدایت، پیوند دوگانه و نقض شدن فاصلهٔ متن و جهان را در *عشق‌کشی* قوّت می‌بخشد و نمود آن را برجسته می‌سازد.

سخن پایانی اینکه می‌توان گفت خلق شدن جهانهای درهم‌تنیده در این رمان، برابر است با تغییر در عنصر غالب آن. با این چرخش، که مسئلهٔ اصلی داستان از معرفت‌شناسی مدرن به وجودشناسی پسامدرن سوق می‌یابد، پرسش‌های وجودشناختی نیز برجسته می‌شود؛ زیرا داستان بیش از اینکه به شناخت شخصیت‌ها از جهان پیرامونشان بپردازد، وجود جهانهای موازی برآمده از تخیل و واقعیت را می‌کاود. خواندن این رمان یعنی روبه‌رو شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگیهایی در سراسر این رمان خلق شده است. در *عشق‌کشی* به دلیل پیوند دوگانه و اتصال کوتاهی که بین عوالم وجودی مختلف صورت گرفته است، شخصیت‌های داستان می‌توانند با خروج از ساحت وجودی خویش وارد عرصهٔ دیگری از هستی شوند. پرسش‌های وجودشناختی، که احتمالاً به ذهن متبادر می‌شود، بدین قرار است: "کدام یک از جهانهای خلق شده به منزلهٔ واقعیت اصالت دارد؟" این داستان هم‌چنین شک وجودشناختی را نیز در انسان برمی‌انگیزد و به این پرسش دامن می‌زند که آیا شخصیت‌های ادبیات داستانی از ذهن خلاق نویسنده برمی‌آید و یا مصداق این شخصیت‌ها را می‌توان در دنیای روزمره و واقعی نیز یافت.

نتیجه‌گیری

شکستگی دست راوی و عجز او در نوشتن و درد شدید در نهایت، الهامبخش او در درک صحیحتری از *بوف کور* شد و بازتاب درست‌تری از نقد و مفهوم آن را در کتاب راوی منجر شد که به طور اتفاقی سبب شد، راوی فارغ از نوشتن، صرف تفکر و

تصوری عمیق و با نیروی عجیب ذهن به واقعیت‌هایی از *بوف کور* دست یابد که تا آن روز دست نیافته بود. نتایج گویا است که رمان *عشق‌کشی*، بیانگر ابهامات هستی‌شناسانهٔ جهانهایی است که راوی و نویسنده به آن تعلق دارند؛ از این رو، رمان مورد نظر، مرز مدرنیسم را پشت سر گذاشته و به ساحت پسامدرن گام نهاده است. ابهامات و پیچیدگیهای هستی‌شناسانهٔ این اثر، سبب شده است که پرسش‌هایی دربارهٔ چگونگی و ماهیت جهانهای خلق شده در داستان به ذهن مخاطب متبادر شود و او را دچار سردرگمی کند. نویسنده در این اثر از برخی شیوه‌ها و شگردهای پسامدرنیستی برای بازنمایی این سرگشتگی وجودشناسانه برای ایجاد محتوایی تأمّل‌برانگیز با رویکردی فلسفی بهره جسته است. این رمان با سطوح متداخل وجودشناختی‌اش و نیز به چالش کشیدن تصورات معمول ما دربارهٔ جدابودگی تخیل از واقعیت، چنین القا می‌کند که رمان می‌تواند نقش و تأثیری همتراز واقعیت داشته باشد. طبق تحلیل این رمان بر اساس نظریهٔ مک‌هیل به این نتیجه دست یافتیم که عنصر غالب در رمان عشق‌کشی، وجودشناسی است؛ زیرا رمان بیشتر انعکاسی از هستی‌ها و جهانهای تو در توست. این جهانها نمایانگر دو هستی واقعیت و خیال است. گاهی مرز این جهانها به آسانی برداشته می‌شود. هم‌چنین هر دو نوع تداخل سطوح روایی در این رمان دیده می‌شود و نمونه‌هایی از حرکت از سطح فراداستانی به سطح فروداستانی، مانند حضور شخصیت‌های حقیقی و تاریخی در سطح داستانی، و حرکت از سطح فروداستانی به سطح فراداستانی مانند جهش از یک فضا به فضای دیگر و رفت و آمد بی‌حد و مرز شخصیت داستانی در ساحتهای وجودی حقیقی و خیالی در رمان یافت شد. متن رمان نشان می‌دهد که واقعیت و خیال می‌تواند برهم‌کنش داشته باشد و از یکدیگر تأثیر بپذیرد.

پی‌نوشت

1. Modernism
2. Postmodernism
3. Glenn ward
4. John Barth
5. Brain McHale
6. Metanarrative
7. Epistemology
8. Ontologie
9. Metalepsis
10. Barry Lewis
11. David Lodge
12. Roman Jacobsen
13. Patricia Waugh
14. Intrtexuality

فهرست منابع

ایدل، له اون؛ (۱۳٦۷) *قصه روان‌شناختی نو*؛ ترجمه ناهید سرمد، تهران: شباویز.

بامشکی، سمیرا؛ (۱۳۹۳) «تداخل سطوح روایی»؛ *مجلهٔ علمی پژوهشی جستارهای ادبی*، ش ۱۸٤، ص۱-۲۷

_____؛ (۱۳۹۲) «تداخل درونی در مثنوی»؛ *فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی*، س٦، ش ۲۱، ص۹-۳٦.

بهارلو، محمد؛ (۱۳۷۸) عشق‌کشی؛ تهران: قطره.

پاینده، حسین؛ (۱۳۹۱) *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*؛ چ سوم، تهران: نیلوفر.

_____؛(۱۳۹۰) *داستان کوتاه در ایران (داستانهای پسامدرن)*؛ تهران: نیلوفر.

شایگان‌فر، حمیدرضا؛ (۱۳۹۰) *نقد ادبی*؛ چ چهارم، تهران: دستان.

شریفیان، مهدی و لطفی، محسن؛ (۱۳۹۲) «وجودشناسی پسامدرن در داستان (رؤیا یا کابوس) نوشته ابوتراب خسروی با تکیه بر نظریهٔ وجودشناسی برایان مک‌هیل»؛ فصلنامهٔ ادبیات داستانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه، س اول. ش٤. ص ۵۹-۷۸.

لوئیس، بری و همکاران؛ (۱۳۸۳) «پسامدرنیسم و ادبیات»، در: *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*؛ گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.

مک‌هیل، برایان؛ (۱۳۸۰) *«سیری در هستی‌شناسی داستان»*؛ ترجمهٔ اصغر رستگار، *زنده رود*، ش۲۰و۲۱، ص۲۵-۵۰.

_____ ؛(۱۳۹۲) *داستان پسامدرنیستی*؛ ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

میرعابدینی، حسن؛ (۱۳۸۰) *صد سال داستان‌نویسی ایران؛ (٤ج در ۲ مجلد)*، تهران: چشمه.

وارد، گلن؛ (۱۳۸۹) *پست‌مدرنیسم*؛ ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، چ سوم، تهران: ماهی.

وو، پاتریشیا؛ (۱۳۸۳) «*مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی*»، در: *مدرنیسم و پسامدرنیسم در* ***رمان***؛ گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزگار.

_____؛ (۱۳۹۰) *فراداستان*،؛ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

هاجری، حسین؛ (۱۳۸۱) «نمود مدرنیسم در رمان فارسی۵۸-۱۳۷۸»؛ *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)*، ش ۵، ص ۱٤۳-۱٦۷.

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

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