ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۲، صص ۱-۱۸

شیوهٔ شخصیت‌پردازی دووجهی در *پیکر فرهاد* عباس معروفی

محمّد ایرانی*
مریم رضابیگی**، **مریم قربانیان*****

چکیده

با پایان‌یافتن عصر عدالت شاعرانه در آثار ادبی، شاهد مرگ شخصیت‌های سادهٔ نیک‌سرشت یا بدذات در این آثار هستیم. به‌دنبال چنین تحولی، شخصیت‌هایی دووجهی با پیچیدگی‌های ذهنی و روانی پا به عرصهٔ رمان‌های مدرن می‌گذارند؛ شخصیت‌هایی که جنبهٔ علنی و خصوصی آنها متفاوت از و گاه درتضاد با یکدیگر است، تضادهایی که ممکن است منشئی بسیاری از وقایع متناقض رمان شود و نه تنها فهم رمان را دشوار سازد بلکه خواننده را در شناخت هویت حقیقی شخصیت، ناکام گذارد. رمان‌نویسان از این ویژگی دووجهی‌بودن شخصیت به‌دلیل مطابقت با رمان‌های مدرن بسیار استفاده کرده‌اند. نویسندهٔ *پیکرِ فرهاد* نیز این شیوهٔ شخصیت‌پردازی را در رمان خود برای نشان‌دادن جلوه‌های مثبت و منفی وجودی شخصیت‌ها به‌کار می‌گیرد. او گاهی با شخصیت اظهار همدردی می‌کند و مواقعی نسبت به او احساس انزجار و نفرت می‌کند. علت این دیدگاه و واکنش متغیر این است که شخصیت در قالب‌های متفاوت و گاه با منش‌هایی متضاد در رویدادهای رمان ظهور می‌کند؛ و این همان است که پردازش شخصیت دووجهی نامیده می‌شود. در جُستار حاضر، این شیوهٔ شخصیت‌پردازی در *پیکر فرهاد* بررسی و درنهایت نتیجه گرفته شده است که در رمان *پیکرِ فرهاد*، شخصیت‌ها مرز مشخصی ندارند و درحقیقت همهٔ شخصیت‌ها

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه (نویسندهٔ مسئول) moham.irani@yahoo.com
** مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه m.rezabeigi@yahoo.com
*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان m.ghorbanian64@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۷/۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۹/۱۲

جلوه‌های متعدّد وجود یک نفر هستند. این شگرد در رمان *پیکرِ فرهاد*، برای نشان‌دادن دو جنبهٔ لکاته‌ای و اثیری زن به‌کار گرفته شده است.

کلیدواژه‌ها: *پیکر فرهاد*، زن اثیری، شخصیت‌های دووجهی، عباس معروفی، معشوق سنتی.

۱. مقدمه

توجه به شخصیت و شخصیت‌پردازی به‌طور جدی از قرن هفدهم آغاز شد. با اینکه در قرون وسطی به تیپ‌سازی توجه می‌شد، در قرن هفدهم، مطالعه دربارهٔ شخصیت اهمیت ویژه‌ای یافت و حتی نوع ادبی تازه‌ای به‌وجود آمد که به آن «چهره‌سازی» می‌گفتند. در این نوع ادبی، نویسنده خصوصیات روحی و جسمی افراد را با جزئیات می‌نوشت و تحلیل شخصیت با مطالعهٔ چهرهٔ آنها صورت می‌گرفت. این گونهٔ ادبی تا زمان «بالزاک» ادامه داشت؛ تا آنکه در اواخر قرن هجدهم آرام‌آرام انسان و ناخودآگاه او در مرکز توجه قرار گرفت و درنتیجه رمان‌نویسان نیز به فردیت خاصّ اشخاص توجّه کردند.

در سدهٔ نوزدهم، در زمان «هنری جیمز»، توجه به این شیوهٔ شخصیت‌پردازی به اوج رسید. «جیمز» نشان داد که عنصر اصلی در روایت، فرایند ذهن شخصیت است نه راوی. او در مقالهٔ «هنر رمان» (۱۸۸٤م) نوشت:

> مگر شخصیت‌پردازی چیزی جز تعیّن‌بخشیدن به حادثه است؟ حادثه مگر چیز دیگری جز تجسم‌بخشیدن به شخصیت نیست؟ مگر نه اینکه یک تابلوی نقاشی و یا رمان چیزی جز توصیف یک شخصیت نیست؟ مگر ما در تابلو به‌دنبال یافتن چیز دیگری هستیم؟ (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۳۰).

جیمز با مخالفت با نظریهٔ نویسندگان رئالیست و ناتورالیست، مبنی بر حضور راوی عینی به‌عنوان مبنای واقعیت، شیوه‌های تازه‌ای در روایت ابداع کرد. «گوستاو فلوبر» نیز با طرح این نکته که «شخصیت» عنصر اصلی روایت است، نشان داد که راوی باید نادیدنی باشد و فقط شخصیت‌ها هستند که می‌توانند منظرهای متفاوتی از رخ‌دادها به‌دست دهند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۰). البته باید یادآور شد که در این دوره هنوز حتی در نوشته‌های «فلوبر» و «جیمز» هم شخصیت به‌عنوان عامل کنشگر در داستان به‌شمار نمی‌رود، شخصیت‌پردازی به‌شکل مستقیم است و راوی (دانای کل)، شخصیت‌ها و ویژگی‌های آنها

را مستقیماً معرفی می‌کند. این روند ادامه دارد تا آنکه در آثار قرن بیستم حضور راوی به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود و حذف تدریجی نویسنده صورت می‌گیرد. «ویان بوث» می‌گوید:

> بارزترین تغییر در رمان عصر ما، ناپدیدشدن نویسنده از داستان است؛ برعکس مشخصهٔ عصر ویکتوریا که حضور همه‌جانبهٔ نویسنده در داستان بود، نویسنده‌ای که وقایع را تفسیر می‌کرد و دربارهٔ شخصیت‌ها اظهارنظر می‌نمود. (اخوّت، ۱۳۷۱: ۹۹–۱۰۰)

بنابراین، شخصیت‌پردازی در این دوره به‌شکل غیرمستقیم است؛ یعنی راوی با زاویهٔ دید محدود و بیان نمایشی، دیگر شخصیت را تعریف نمی‌کند بلکه شخصیت خود حرف می‌زند و عمل می‌کند و درنتیجه در آثار نویسندگان مدرن، توصیف دقیق و همه‌جانبهٔ اشخاص داستان جایگاه مهمی پیدا می‌کند.

شخصیت‌ها در آثار نوگرا و پسانوگرا، دیگر شخصیتی تام و ساده نیستند، بلکه شخصیت‌های دووجهی و پیچیده‌ای هستند که گاه منشأ بسیاری از وقایع به‌ظاهر متناقض و بی‌مناسبت در رمان‌های مدرن می‌شوند، به‌گونه‌ای که فهم این رمان‌ها را برای خوانندگان دشوار می‌کنند. «آرتور هانیول» دربارهٔ شخصیت‌پردازی در رمان مدرن می‌گوید:

> اگر حرکت از ظاهر واقعیت به باطن آن، مستلزم وارونگی دیدگاه و ارزیابی خواننده است، در آن صورت شخصیت‌های رمان می‌بایست به گونه‌ای پرداخته شوند که هر یک واجد دو جنبه باشند: جنبهٔ علنی (یعنی آن وجه از شخصیت که از حقایق ارائه‌شده به خواننده در بخش‌های اولیهٔ رمان کاملاً آشکار است) و جنبهٔ خصوصی (که وقتی معلوم می‌شود که خواننده راجع به واقعیت‌های مربوط به آن شخصیت و نیز موقعیت او بصیرت بیشتری به‌دست آورده باشد). اگر نویسنده بخواهد وارونه‌شدن ارزیابی از شخصیت‌ها را به‌شکل بارزی نشان دهد، باید جنبهٔ خصوصی آن شخصیت‌ها با جنبهٔ علنی‌شان تفاوت و حتی تضاد داشته باشد. (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۷)

رمان‌نویسان از این دووجهی‌بودن شخصیت، به‌دلیل مطابقت با رمان‌های مدرن، بسیار استفاده کرده‌اند. برای نمونه، «آلبر کامو» در رمان *بیگانه*، در پرداخت شخصیت «مورسو» از این شیوه استفاده کرده است. در ایران نیز ظاهراً «صادق هدایت» نخستین نویسنده‌ای است که این شیوه را در شخصیت‌پردازی به‌کار برده است. او در *بوف کور*، دو جنبهٔ شخصیت زن را به‌صورت لکاته و اثیری نشان می‌دهد. راوی و نقاش بوف کور هم دو جلوهٔ متفاوت از شخصیت راوی داستان به‌شمار می‌آیند. هدایت برای نشان دادن جنبهٔ دوگانهٔ این شخصیت‌ها، ساختاری متناسب برای داستانش برمی‌گزیند: او دو قصهٔ به‌ظاهر متفاوت

روایت می‌کند که گویی شخصیت‌های آن مجزا از یکدیگرند؛ امّا درنهایت خواننده درمی‌یابد که شخصیت‌های دو قصه، افرادی یگانه با دو جنبهٔ متفاوت هستند. نویسندهٔ *پیکر فرهاد*، در شخصیت‌پردازی رمان به این شیوه توجه می‌کند تا با خلق پرسوناژهایی با هویت به‌ظاهر متفاوت و متضاد، جلوهٔ دوگانهٔ وجودی شخصیت را نشان دهد.

۲. شخصیت‌پردازی در *پیکر فرهاد*

در رمان *پیکر فرهاد*، زن داستان شخصیت عمده و قهرمان اصلی است. او در جست‌وجوی معشوق برمی‌آید، درحالی‌که جامعه‌ای با فرهنگ مردسالارانه مانعی بر سر راه او است، جامعه‌ای که قوزی به‌عنوان نماینده‌ای (تیپی) از این جامعه، در داستان به‌چشم می‌خورد. بنابراین، در این رمان، دو شخصیت عمده وجود دارد: نخست، زن؛ دوم، معشوق. شخصیت‌های این داستان، مرز مشخصی ندارند: زن روی جلد قلمدان، لکاته و دختر روزنامه‌نگار با شیرین قصهٔ شیرین و فرهاد یکی می‌شوند. هدایت، نقّاش/ راوی *بوف کور*، فرهاد، بچه‌خیاط و نقاش زمان حال (حسین کاظمی)، با وجود چندگانگی و تفاوت ظاهری، همهٔ جلوه‌های یک شخصیت واحد و نمادی از معشوق در داستان به‌شمار می‌آیند. درواقع، با توجه به کارکرد «تصویر قرینه» یا صنعت «عکس‌برگردان» (mirror image) ــ اصطلاحی که دکتر کاتوزیان در بحث از شخصیت در *بوف کور* به کار می‌برد ــ همهٔ پرسوناژها، وجوه و تجلیات گوناگون دو شخصیت اصلی داستان هستند. همهٔ مردان، یک مرد، و همهٔ زنان یک زن‌اند و خواننده بیشتر از طریق افکار و ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها است که می‌تواند آنها را بشناسد.

۱.۲ پردازش شخصیت زن

زن در رمان *پیکر فرهاد*، همچون بسیاری از شخصیت‌های داستان‌های مدرن، شخصیتی دووجهی است که یک وجه آن به‌صورت اثیری و متعالی (مثبت) و وجه دیگر آن به‌صورت لکاته‌ای و نفرت‌انگیز (منفی) بروز می‌کند و نمی‌توان گفت که او شخصیتی صرفاً خوب یا بد است. او شخصیت اصلی و قهرمان داستان است که در جلوه‌های متعدد تجلی می‌کند: زن اثیری روی جلد قلمدان، دختر روزنامه‌نگار، فروغ فرخزاد، شیرینِ قصهٔ شیرین و فرهاد، پیرزن داستان سلطان سنجر و لکاته. هرگاه زنی شخصیت محوری قرار می‌گیرد و نویسنده درپی آن است که شخصیتش را ازطریق درگیرکردن او با رویدادهایی در فضاها و زمان‌های

مختلف به خواننده بنمایاند، در فضاهای متفاوت، جلوه‌های گوناگونی می‌یابد: در آغاز داستان و در زمان باستان، زن اثیری روی جلد قلمدان و تصویر روی پردهٔ نقّاشی است که اسیر دست قوزی شده و در زمان هدایت، در فضای کافه فردوسی و دیگر پاتوق‌های او، دختر مرتضی کیوان ــ روزنامه‌نگار معروف آن دوران ــ است و پروانه نام دارد. او زن ماجرای مغازهٔ سلمانی است که از ذهن هدایت می‌گذرد؛ همان زن عینکی که خالی سیاه روی گونهٔ راستش دارد، زنی با بلوز پشمی قرمز و دامنی کبود و کفش‌هایی مشکی که مدل نقاشی حسین کاظمی (نقاش) است. این زن در کافه فردوسی درقالب فروغ فرخزاد تجلّی پیدا می‌کند و در بازی‌های کودکانهٔ زن اثیری، شیرینِ خسرو در قصهٔ شیرین و فرهاد می‌شود و یک جا در کافه فردوسی، پیرزنی است که از دست سلطان به‌ستوه آمده است:

> زنی با چشم‌های کم‌سو، شانه‌های فروافتاده و قوزکرده که دسته‌ای از موهای سپید سرش از دو طرف چارقد بیرون مانده بود. یک دست به زانو و دست دیگر به کمرگاه. از چه کسی به‌ستوه آمده بود که دامن سلطان را گرفته بود و فغان می‌کرد؟ داد می‌زد که هرچه می‌کشم، از تو می‌کشم. (معروفی، ۱۳۸۱: ۹۴-۹۵)

و به این ترتیب، زن با حضور چندگانهٔ خود در داستان، تعدد نقش را به وحدت شخصیت پیوند می‌زند؛ به‌عبارت‌دیگر، شخصیتی با هویتی یکسان، در وجوه مختلف جلوه می‌یابد. او که در این جلوه‌های گوناگون ظاهر می‌شود، زنی است با «چشم‌های سیاه و برّاق و لب‌هایی غنچه‌ای و گوشتالود که انگار تازه از یک بوسهٔ گرم و طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده؛ با گردنی بلند، موهای سیاه نامرتب که روی سرش کپّه شده بود و چند پر روی پیشانی‌اش چسبیده بود و حالتی کولی‌وار به او می‌داد» (همان، ص ۸۶).

زمانی که در آغاز روایت، جنبهٔ اثیری این زن در زمان باستان حضور می‌یابد، نویسنده نیاز چندانی به پردازش شخصیت نمی‌بیند؛ چراکه خواننده از قبل زن را می‌شناسد؛ شخصیتی نام‌آشنا که از فضای داستانی *بوف کور* به این قصّه وارد شده است و بعد هرچه پیش‌تر می‌رویم، جنبه‌های دیگر او با چهره و هویتی مجزا و مستقل متجلی می‌شود. او نقشی است که عاشق نقاش خود شده است؛ همان نقّاشی که نقش او را بر جلد قلمدان می‌نشاند:

> مگر نمی‌شود دختری از پردهٔ نقاشی عاشق مردی شده باشد که از صبح تا شب کارش نقاشی روی جلد قلمدان است؟ مگر نمی‌شود آدم اسیر نقشی بشود که خود درانداخته و آن‌قدر به دختر نقاشی‌اش دل بدهد که او را دلدار خود کند؟ (همان، ص ۱۵)

او در زمان هدایت درقالب دختر مرتضی کیوان تجلّی می‌کند و رونـد جسـت‌وجـو را ادامه می‌دهد، و گاه خاطرات کودکی خود را بیان می‌کند؛ و درقالب این تداعی‌ها است کـه خواننده به‌کمک ساختار متن و نحوهٔ استفادهٔ نویسنده از علائم و نشانه‌های نگارشی، به نـام زن پی می‌برد:

> برای آرامش ذهنم، دنبال یک صدای آشنا در سال‌های بعد می‌گشـتم؛ صـدایی کـه بتوانـد خیالم را از جایی بردارد و جایی دیگر بگذارد، پسری بگوید پروانه! و من بال‌بـال‌زنـان بـه سویش بروم. (همان، ص ۳۰)

او در جست‌وجوی معشوق، در جامعه‌ای قدم می‌گذارد که «هـیچ شـباهتی بـه جامعـهٔ انسانی ندارد، جایی مثل جنگل وحش؛ و من ناچار بودم تحمل کنم، بـا تـرس و وهـم راه بروم، با وحشت بخوابم و با دلهره از خواب بیدار شوم. مگر چقدر عمر می‌کردم که بایستی نصف بیشتر عمرم را به خنثـی‌کـردن توطئـهٔ دیگـران تلـف کـنم؟ و چـرا کسـی بـه دادم نمی‌رسید؟» (همان، ص ۹۸).

او که در جست‌وجوی زندگی بوده و درپی معشوقی که روحیهٔ زندگی‌بخشی را نثار او کند، اسیر دست قوزی و مقهور جامعه‌ای شده است که در آن:

> همهٔ درد این بود که یا می‌خواستند آدم را بپوشانند و پنهان کنند و یا تلاش می‌کردند لباس را بر تن آدم جر بدهند؛ و ما یاد گرفتیم که بگریزیم، امّا به کجا؟ مرز بین این دو کجا بود؟ کجا باید می‌ایستادیم که نه اسیر منادیان اخلاق باشـیم و نـه پرپـر شـد، دسـت درنـدگان بی‌اخلاق؟ من که تا آن روز جز کار تکراری تصویرشدن بر قلمدان بـه هـیچ کـاری آشـنا نبودم؛ حالا یاد گرفته بودم که از پردهٔ نقاشی یا جلـد قلمـدان بیـرون بیـایم و از کـار دنیـا درحیرت باشم. (همان، ص ۱۲)

او که روحیهٔ تقدیرگرایانه و منفعلی دارد، از آغـاز خـود را مقهـور تقـدیر و سرنوشـتی می‌داند که از پیش برایش رقم خورده و او را از بدو تولد اسیر فرهنگ مردسـالارانهٔ جامعـه کرده است:

> لباس سیاه بلندی به تن داشتم با چین‌های مورّب مثل خطوط مینیاتور و آن پیرمرد قـوزی، [نماد مردسالاری] عبایی بر دوش داشت و شالمه‌ای دور سرش بسته بـود؛ شـبیه جوکیـان هندی پاهاش را در هم گره انداخته بود و جوری قوز کرده بود که نقّاش زیاد معطّل نکنـد ... من با گل نیلوفر کبودی به طرفش خم شده بودم و نقّاش داشت زیر سایهٔ دیوار آن خانهٔ قدیمی تصویر ما را روی قلمدان می‌کشید. (همان، ص ٦)

و یا:

> در کاروانی از رنگ و قلم‌ها، در بین پرده‌ها و پرده‌خانه‌ها دست به دست و شهر به شهر می‌گشتم. یک جا مردی که پرده‌ها را یکی‌یکی برمی‌داشت و آن‌طرف‌تر روی هم می‌گذاشت، پدرم بود. می‌دانستم که او پدر من نیست، امّا باور کرده بودم که باشد ... پیرمرد قوزی، پاهاش را در هم گره انداخته بود و در عبای پشم شتری فرو رفته بود. شالمه‌ای بر سر داشت، دانهٔ فلفل می‌جوید، و با چشم هیزش به پرده‌ها نگاهی می‌انداخت و با دست رد می‌کرد. من زیر یک درخت سرو، کنار جوی آب ایستاده بودم. به گمانم داشتم ناخن انگشت سبابهٔ دست راستم را می‌جویدم. یادم نیست. این بار قوزی پرده را رد نکرد و ماند. سرش را این طرف کج کرد، آن طرف کج کرد و همین‌طور به من خیره ماند. مردی که پدرم بود، پرده را بالا گرفت ... عرق‌ریزان با صورتی سرخ‌شده و چشم‌هایی وق‌زده این پا و آن پا کرد. قوزی دستش را بالا آورد که پرده را رد کند، ولی مثل اینکه پشیمان شد و دستش را پایین آورد. پدرم چشم‌غرّه‌ای به من رفت و گفت: «یک گل بچین و به حضرت آقا تعارف کن». من به قوزی اخم کرده بودم. پدرم برافروخت و به دندان‌هاش فشار آورد ... از ترس خم شدم؛ یک نیلوفر کبود چیدم و به پیرمرد قوزی تعارف کردم. انگشت حیرت به دهن برده بود و نمی‌توانست چشم از من بردارد. موجی از احساس رضایت بر چهره‌اش نقش بست. دست در یقه‌اش کرد؛ چند سکّهٔ عهد دقیانوس درآورد و به پدرم داد. پدرم تعظیم کرد. پیرمرد قوزی بی‌آنکه حرفی بزند، پرده را قاپید و خندید و ... (همان، ص ۲۸–۲۹)

بنابراین، در چنین جامعهٔ مردسالار و بی‌رحمی، انگیزهٔ زن در جست‌وجوی عشق مرد به‌خوبی مشخّص می‌شود. او خسته و پریشان از حوادث زمانه، درپی گریزگاهی ذهنی برمی‌آید و در جست‌وجوی کسی است که «از او نپرسد چرا هست». او «دربرابر کسانی که می‌خواستند لباس را به تن آدم جر بدهند» و شمشیربه‌دستانی که «چشم‌هایشان مثل چشم‌های گوسفند روی پیشخوان کلّه‌پاچه‌فروشی زل می‌زند و آدم را از زندگی سیر می‌کند»، معشوقی بود «با 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 در وجود من [زن اثیری] است» (همان، ص ۹۴–۹۵). حتیّ جنبهٔ لکاتهٔ زن نیز، نقّاش را مردی متمایز از دیگران می‌داند و درصدد حفظ او است:

> هیچ‌کس به مهربانی تو نیست. هر جا می‌روم، دلم هوای تو را می‌کند و راه می‌افتم می‌آیم اینجا ... خسته شدم ازبس زیر دست و بال مردهای جورواجور لولیدم. هر کدامشان یک بویی می‌دهند، هر کدامشان یک اخلاق عجیب دارند. اما تو مهربانی، با همه فرق داری ...

اگرچه هیچ‌وقت دوستت نداشته‌ام ... اما دلم می‌خواهد شوهر داشته باشم، بچّه بزایم ... پس باهام عروسی کن ... و از این دربه‌دری خلاصم کن. (همان، ص ۸۱)

درواقع، راوی زنی است که عشق‌ورزیدن در ذات او است و اینک مردی را یافته است که می‌تواند محبّت مادرانه و شور عاشقانهٔ خود را نثار او کند:

از من استمداد می‌کرد. به لباس، مو، چشم و همهٔ اجزای بدن من نیاز داشت. انگار می‌خواست به نوجوانی، کودکی و نوزادی‌اش برگردد. نیازش را به مهر مادرانه‌ام می‌فهمیدم؛ انگار که بخواهد به بطن من برگردد، به درون من، به گرمای رحم من ... (همان، ص ۸)

در جایی دیگر می‌گوید:

حالا که چشم‌هام بسته بود، می‌توانست بین تردید و یقین در جای نامأنوسی معلق شود. آره یا نه؟ در خلسهٔ روحانی پرامنیتی که آخرین نقطه‌اش بطن مادرانهٔ من بود یا آغوش زنانه‌ام، کدام؟ ... (همان، ص ۲۵)

این جنبهٔ زن با ویژگی زندگی‌بخشی همراه است که هم‌زمان هم مادر است و هم معشوق:

... در اتاق بزرگی راه می‌رفتم و پسربچه‌ای را که گریه می‌کرد، در آغوشم پیش‌پیش می‌کردم. نفسش که به گردنم می‌خورد، حال خوشی به من می‌داد. با انگشت، آرام به پشتش می‌زدم و تکان‌تکانش می‌دادم. گریه‌اش برید و به خواب رفت. بچهٔ خودم بود، امّا کی او را زاییده بودم؟ آب دهنش روی گردنم سرازیر شده بود و به من نیرو می‌داد که باز راه بروم. حال خوشی داشتم و با کفش پاشنه‌بلندم در آن اتاق بزرگ راه می‌رفتم که ناگاه بچه‌ام شاشید و همهٔ لباسم را خیس کرد. تو دلم گفتم خاک بر سرم، چرا یادم رفته بود که لاستیکی‌اش کنم؟ و ... بچه را روی زمین خواباندم، کهنه‌هاش را پهن کردم و همین‌طور که لاستیکی‌اش می‌کردم، دیدم بچه‌ام دیگر بچه نبود. یک مرد بود. او بود. با همان کلاه‌شاپو و کراوات باریک، با همان کت و شلوار خاکستری راه‌راه. تا چشمش به من افتاد، کلاه از سر برداشت و به نشانهٔ احترام، نیم‌خیز شد. (همان، ص ۱۱۲–۱۱۳)

این ویژگی مادرانهٔ زن در داستان با رنگ نیز مشخص شده است. او زنی است به رنگ قرمز:

بلوز پشمی قرمز پوشیده بودم با دامن کبود؛ و برای اغوای شما، موهای سیاهم را بالای سرم با یک گیرهٔ قرمز جمع کرده بودم. (همان، ص ٥٤)

رنگی که سرنوشت به او بخشیده است:

نمی‌دانم چرا برگ‌های تقدیر من مثل ورق‌هایی بود که از هواپیما می‌ریختند؛ ورق‌های سبز و سفید و سرخ جاوید شاه. من همیشه کاغذهای سرخ گیرم می‌آمد و کسانی بودند که همهٔ رنگ‌ها را داشتند. (همان، ص ۱۰۳)

و این رنگ، ما را به‌یاد دست‌های قرمز مادرِ آیدین در داستان *سمفونی مردگان* (معروفی، ۱۳۸۰: ۱۲۳) می‌اندازد:

مادر هی جوراب را، فقط یک گُله‌جای آن را چنگ می‌زد ... آب سرد بود و دست‌های مادر سرخ سرخ.

بنابراین، در داستان، حتی توصیفات وضع ظاهری و لباس شخصیت زن نیز بر جنبه‌هایی از منش و ویژگی‌های او دلالت دارد؛ به‌گونه‌ای که ذکر شد، شور و هیجان عاشقانه‌ای که با آرامش مادرانه همراه است، در بلوزی به رنگ سرخ جلوه‌گر می‌شود. نویسنده دربرابر جنبهٔ اثیری و زندگی‌بخش زن، بُعدِ لکاته و ویرانگر او را قرار می‌دهد؛ و به این ترتیب، دو جنبهٔ وجودی زن درتقابل هم قرار می‌گیرند. این جنبهٔ زن در خانهٔ نقاش متجلی می‌شود:

... قلبتان مثل طبل می‌کوبید؛ نمی‌خواستید به این چیزها فکر کنید. اما من رفته بودم و او [لکاته] به ذهنتان آمده بود. گوشهٔ میدان فردوسی ایستاده بود، بند بلند کیفش را روی شانه با کف دست و انگشت شست گرفته بود، تق‌وتق آدامس می‌جوید. به ماشین‌ها نظری می‌انداخت و نگاهش حالت انتظار داشت. ماشین‌ها جلوش رج بسته بودند و عقب و جلو می‌کردند. نگاه تند و گذرایی به هر کدامشان می‌انداخت. عاقبت سوار یکی شد و رفت. کجا رفت؟ (معروفی، ۱۳۸۸: ٤٤)

البته شایان ذکر است که در این فضا، گاه جنبهٔ اثیری زن در ذهن نقاش جای می‌گیرد و به شیوهٔ ذهن در ذهن، احوال و عواطف و خاطرات او را برای خواننده شرح می‌دهد. همچنین، آنجا که لکاته چونان ماری به نقاش می‌پیچد، جنبهٔ میرانندگی او مدنظر است:

چه چیزی باعث می‌شد که روحیه‌تان را شکنجه کند، بدترین حرف‌ها را بزند، و وقتی له‌تان کرد، کتک مفصلی بخورد و تلافی یک روز تلخ و سیاه را دربیاورد؟ و الحق که تلافی می‌کرد. دستتان که به رد کمربندها می‌خورد، آه می‌کشید و مثل مار به شما می‌پیچید. اژدهایی بود که می‌سوزاند و خاکستر می‌کرد. (همان، ص ۳۹)

اما جنبهٔ لکاتهٔ زن در زمان هدایت و در کافه فردوسی درقالب یک معتاد تزریقی به اوج می‌رسد:

... من داخل [دستشویی] شدم، اما دیگر در را قفل نکردم؛ جلوی آینه ایستادم، سرنگ را پر کردم و در رگم فرو دادم. سوزشی توأم با هیجان روی پوستم نشست. بوی شیرینی سوخته می‌آمد. تصویر آینه ـ که من بودم ــ تار شد. زنی وسط یک تابلو، در کوزهٔ قلیان بلوری بزرگی روی یک چهارپایهٔ چوبی نشسته بود و وقتی مردها به قلیان پک می‌زدند، حباب آب روی اندامش می‌لغزید و بالا می‌رفت. پلک زدم و باز دقت کردم. زن نیمه‌برهنه‌ای وسط تابلو می‌رقصید و مردهای مستِ تکیه‌داده به مخدّه، یک دست به جام باده و یک دست روی شکم، مدهوش و خواب‌آلود گاهی نگاهی می‌کردند. یکی رباب می‌نواخت، یکی دف می‌زد، و زنی که می‌رقصید، بیمار بود؛ حال خوشی نداشت. آیا از درد به خود می‌پیچید یا واقعاً داشت می‌رقصید؟ سرنگ خالی را از رگم بیرون کشیدم؛ سوزشی توأم با کرختی روی پوستم نشست ... (همان، ص ۹٤)

او اگرچه زیبایی‌های جنبهٔ مثبت و بعد «اثیری» شخصیت زن («چشم‌هایی سیاه، مژه‌های بلند تاب‌دار، موهای شلوغ سیاه، لب‌های گوشتالود نیمه‌باز ...») را به‌تصویر می‌کشد، این زیبایی‌ها را در باطن او نمی‌بیند و تنها زشتی‌های جنبهٔ منفی و تیرهٔ او را توصیف می‌کند و همان‌طور که «ریمون ـ کنان» خاطرنشان می‌کند، نویسنده به پیروی از رمان‌های قرن بیستم، به شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و به شیوهٔ نشان‌دادن (showing) گرایش دارد (تولان، ۱۳۸۳: ۹۰). در این نگاه، سیمای شخصیت زن از ترکیب کنش و ویژگی‌های شخصی او شکل می‌گیرد؛ زنی که صفات و ویژگی‌های زیر را از کنش‌هایش می‌توان دریافت:

۱.۱.۲ خودپسند و خودخواه

همان‌جور که من عاشق یک زنبور عسل شدم، شما عاشق یک لکاته شده بودید؛ زنی که می‌آمد جلو بومتان می‌نشست، اما فرصت نقاشی به شما نمی‌داد. یک سیب به دستش می‌دادید و با شوق کودکانه‌تان شروع می‌کردید؛ اما چند ثانیه بعد می‌دیدید که سیب را خورده و خوابیده است. پس من چی بکشم؟ خوب بکش! یک سیب که خورده شده و زن زیبایی که دارد استراحت می‌کند. (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۵)

۲.۱.۲ بی‌وفا و هرزه

آرایش غلیظی می‌کرد و راه می‌افتاد؛ گوشهٔ میدان فردوسی می‌ایستاد و آن‌قدر این طرف و آن طرف را نگاه می‌کرد که وقتی ماشین‌ها جلوش رج بستند، یکی‌اش را انتخاب کند و سوار شود و داغش را به دل بقیه بگذارد یا نه داغش را به دل شما بگذارد که از پشت دیوار خرابه‌ای او را زیرنظر داشتید و دست‌ها و پاهاتان به‌لرزه افتاده بود. (همان، ص ٤۰)

دیگر شک نداشتید که لکاته‌ای وقیح است. (همان، ص ٤٤)

۳.۱.۲ روان‌رنجور و پرخاشگر و ...

... روی زمین نشستید و سرتان را در دست‌هاتان گرفتید. [لکاته] برایتان چای آورد و سعی کرد از دلتان دربیاورد، اما نشد؛ گفت: «مرد باید جوش و خروش داشته باشد. یعنی چی که می‌نشینی عزا می‌گیری؟ به تو هم می‌گویند مرد؟ پاشو کمربندت را بکش و بیفت به جانم. کبودم کن، بزن. بزن و خوشگلم کن. (همان، ص ۳۹)

و در نقلی از نقاش، زن لکاته، شخصیتی است بخیل، حسود و بی‌معرفت:

گفتید: «تو درست‌شدنی نیستی؛ حسودی، بخیلی، بی‌معرفتی! می‌فهمی؟ من مطمئنم کـه از کسی لطمه خورده‌ای ...» (همان، ص ۱۱۸)

بنابراین، نویسنده گاه در خلال گفت‌وگو و نقل‌قول نیز ویژگی‌های شخصـیتی افـراد را نشان می‌دهد. حتی نوع واژگان و لحنی که لکاته برای بیان مقصود خود به کـار مـی‌گیـرد، به‌خوبی بیان‌گر شخصیت او است:

سیبی را که به دستش داده بودید، پرت کرد. چشم‌غرّه‌ای بهتان رفت: «بخیل! به تو چه کـه من سیب می‌خورم؟ دلم می‌خواهد تپل‌مپل بشوم؛ چشم‌های باباقوری‌ات چهار تا می‌شود؟ (همان، ص ۳۸)

در جایی دیگر:

می‌گفت: برای چی باید بیایم اینجا؟ خدا لعنتت کند که مرا گرفتار کردی.

ـ ولی من خیلی دوستت دارم.

ـ دروغ می‌گویی مثل سگ. (همان، ص ٤٠)

و یا در جایی دیگر می‌گوید:

یک بار رنگ‌روغن‌های شما را روی میز گذاشته بود و اصرار داشت که دیوارهای خانـه را رنگ بزنید. هرچه می‌کردید که دست از حماقت بردارد، نمی‌شد. گفـت: «خیـال مـی‌کنـی نقاش ماهری هستی؟! وقتی عرضه نداری چهار تا دیوار را رنگ بزنی، گه می‌خوری ادعـا می‌کنی». (همان، ص ٤١)

حتی از دیدگاه زن اثیری، او «یک احمق تمام‌عیار» و «پتیاره‌ای احمق» است کـه گمـان می‌کند همهٔ دنیا است و آنچه فکر می‌کند، درست است؛ و هیچ ارزشی برای نقاش و هنر او قائل نیست؛ زنی هرزه که به‌راحتی رکیک‌ترین کلمات را به‌کار می‌برد و ــ همـان‌طـور کـه اشاره شد ــ شخصیتی بیمارگونه و روان‌رنجور دارد که ما را به یاد شخصیت زرّین‌کلاه در

داستان «زنی که مردش را گم کرد» صادق هدایت می‌اندازد؛ او نیز به نوعی مازوخیسم یا بیماری آزارطلبی مبتلا بود (← پاینده، ۱۳۸۲: ۱۰۱–۱۲۳)، همچون لکاته که سخت می‌کوشد نقاش به او آزار برساند:

> لکاته گفت: «پاشو کمربندت را بکش و بیفت به جانم! کبودم کن! بزن! بزن و خوشگلم کن! ... با چوب هم می‌توانی بزنی؛ ولی یواش بزن که جاییم نشکند». (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۸– ٤٠)

زن با جنبهٔ اثیری‌اش که شورآفرین و زندگی‌بخش است و در همان حال بُعدِ لکاته‌ای او که مهم‌ترین عامل رنج‌های جسمانی، بیماری روحی و درنهایت سقوط او/ مرد به دنیای نیستی و فنا است، این‌گونه در زمان‌های مختلف حضور می‌یابد؛ گویی نویسنده می‌خواهد سیمای فتّان و اثیری زن را از قید زمان برهاند و آن را صفتی عام برای همهٔ زنان در ادوار مختلف نشان دهد.

> کلیشهٔ زن، مؤنث ابدی است. او اُبژه‌ای جنسی است که همهٔ مردان و همهٔ زنان در جست‌وجویش هستند. از هیچ جنسی نیست، چراکه خودش اصلاً جنسیتی ندارد. ارزش او صرفاً بر اساس احساس نیازی که در دیگران برمی‌انگیزد، سنجیده می‌شود. وجودش تمامی آن چیزی است که باید ببخشد. هرگز لازم نیست مدرکی در اثبات شخصیت خود ارائه کند، چراکه فضیلت او از دل‌ربایی و کنش‌پذیری‌اش برمی‌آید. (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳۵– ۳۳٦)

گریر معتقد است محدودیت‌های شدیدی در تغییرات کلیشهٔ زن وجود دارد؛ زیرا هیچ چیز نباید در کارکرد او به‌عنوان اُبژهٔ جنسی، ایجاد تزاحم کند. برای تغییردادن تصاویر کلیشه‌ای زنان، شخصیت‌های مؤنث به‌جای آنکه نوچهٔ منفعل شخصیت بزرگ مذکر باشند، قهرمانانی توانا و فعال ترسیم می‌شوند (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳٦–۳۳۷). بنابر کلیشهٔ سنتی دربارهٔ جنس مؤنث، زن موجودی منفعل، آسیب‌پذیر و وابسته و ناتوان از اِعمال خشونت یا نشان‌دادن میل جنسی است. «جرمین گریر» استدلال می‌کند که کلیشه‌های زنانه‌ای که زنان به تبعیت از آنها ملزم‌اند، از هرنوع که باشند، لزوماً برساخته‌های سرمایه‌داری پدرسالارانه‌اند. زنان، نمادها یا عروسک‌هایی توخالی هستند که برای به‌نمایش‌گذاشتن ثروت مردانشان به‌کار می‌روند(← همان، ص ۳۳۵).

۲.۲ پردازش شخصیت مرد

شخصیت دیگری که در داستان حضور دارد، مرد یا معشوق است. معشوق در این داستان،

شخصیتی با جلوه‌های متعدد است. او در فضای بوف کوری داستان و در زمان باستان، نقاش/ راوی بوف کور است. راوی در آغاز داستان و در فضای نخست از آشنایی خود با مردی سخن می‌گوید که از دریچهٔ هواخور رف به او خیره شده است:

> دربرابر ما خانهٔ کاهگلی کوچکی بود که از شهر مهجور مانده بود، تک‌افتاده و غریب؛ و درست در لحظه‌ای که من این پا و آن پا می‌کردم که گل نیلوفر را به پیرمرد قوزی بدهم، ناگهان چشمم به صورت مردی افتاد که از دریچهٔ کوچک آن خانهٔ کاهگلی خیرهٔ من شده بود، خیره که نه، مبهوت و ناباور، با دهانی بازمانده، جوری که می‌ترسیدم نگاهم را به طرفش برگردانم، و قلبش شروع کرد به کوبیدن ... دلم هرّی ریخت ... (معروفی، ۱۳۸۱: ٦–۷)

این مرد، همان نقاش راوی بوف کور است که در روزگار نقش و نگاران، درقالب هدایت جلوه‌گر می‌شود. درحقیقت او همان نقاش/ راوی بوف کور است؛ چراکه نویسنده در وصف نقاش/ راوی می‌گوید:

> آیا شکل مرگ بود، شکل زندگی بود، یا ترکیبی از هر دو؟ با چشم‌هایی سیاه و درشت، ابروان آرام، بینی تیرکشیده و لب‌های کوچک، و آن صورت مثلثی که قرار بود چیز مهمی مثل یک قطره آب از چانهٔ باریکش بچکد و موقعیت بشری را اعلام کند؛ شکل پرنده‌ای بود که شبیه انسان است. نه مرگ بود و نه زندگی. یک مرد اثیری بود که هم بود و هم نبود. (همان، ص ٢٤)

این توصیفات، یادآور چهرهٔ هدایت است که راوی، هر دوی آنها را با ضمیر «او» می‌خواند. «او» که در این رمان نماد معشوق است، در بازی‌های کودکانهٔ زن در زمان باستان (ساسانیان)، فرهادِ داستان خسرو و شیرین است:

> در شهری زندگی می‌کردیم که خانه‌های کاهگلی داشت، با دیوارهای کوتاه که می‌شد از روی این بام به روی آن بام جست، با بازی‌های کودکانه‌مان که یکی شاه می‌شد و دیگری بچه‌خیاط؛ من هم دختر پادشاه بودم و بچه‌خیاط می‌خواست دختر پادشاه را بگیرد ... (همان، ص ۹)
>
> بچه‌خیاط همان فرهاد افسانهٔ «شیرین و فرهاد» است. خسرو همان پسر پادشاه است که به بچه‌خیاط می‌گوید: «بچه‌خیاط! ستاره‌های آسمان چند است؟»
>
> بچّه‌خیاط گفت: «قبلهٔ عالم! موهای اسب من چند است؟» (همان)

نویسنده نیز در جایی از متن اذعان می‌دارد که بچه‌خیاط همان فرهادِ قصهٔ «شیرین و فرهاد» است:

چقدر دلم می‌خواست سال‌ها درانتظار بمانم تا شاید کسی از بالای صخره نگاهم کند، یا بدانم آن پیکر جان‌داده بر سنگ کجا است؛ پیکری که روزگاری بچه‌خیاط بود، به خواستگاری دختر پادشاه می‌رفت. (همان، ص ۱۰۱)

این پیکر افتاده بر صخره، باز هم در رمان بر پردهٔ نقاشی به‌تصویر کشیده می‌شود:

به کنار پردهٔ نقاشی رفتید. نگاهی به صخره انداختید که فرهاد، تیشه را بر فرق خود کوفته بود و با صورت روی صخره فرود آمده بود، با موهای پریشان؛ و آرام خفته بود. (همان، ص ۱۲۳)

این معشوق سنتی، در زمان حال درقالب نقاشی به نام «حسین کاظمی» جلوه‌گر می‌شود؛ نقاشی که زن، او را با ضمیر «شما» خطاب می‌کند و دربارهٔ آشنایی خود با او چنین می‌گوید:

... گاه از خانه بیرون می‌رفتید؛ چند تابلو کپی‌شده زیر بغل می‌زدید، به مغازه‌ای در خیابان منوچهری تحویل می‌دادید، بخور و نمیری می‌گرفتید و از همان راه، پیاده برمی‌گشتید. چیزهایی کپی می‌کردید که حوصلهٔ دوباره‌نگاه‌کردن به آنها را هم نداشتید: پرتره‌ای، منظره‌ای، گلی، اسبی؛ و در همین کپی‌کاری‌ها بود که من شما را دیدم. وقتی پرترهٔ مرا می‌کشیدید، در تمام مدت به این فکر می‌کردید که ما همدیگر را جایی دیده‌ایم؛ شاید پیش از این زندگی، خاطراتی با هم داشته‌ایم که به یاد هیچ کداممان نمی‌آید: خدایا! در کدام دورهٔ تاریخ همدیگر را دوست داشته‌ایم که هرچند نگاهتان می‌کردم، سیر نمی‌شدم؟ (همان، ص ۳۷)

و باز در جای دیگر می‌گوید:

من که سال‌ها پیش از آمدنم به این دنیا خود را در او دیدم، در روح او، جان او و خون او بودم؛ در رگ‌هایش جریان داشتم و در نگاهش همیشه نشانی از من وجود داشت و وقتی به خواب شما می‌آمد، به‌وضوح می‌دیدم که دست به گردنتان می‌اندازد و بر آفریدگار من درود می‌فرستد، به تابلوهای شما نگاه می‌کند و به‌شوخی می‌گوید: آقای کپی‌الدّوله. آیا حالا در یادش بودم؟ (همان، ص ۹۸)

درواقع او همان نقاشی است که راوی در آغاز داستان در خواب او می‌لغزد و او را مخاطب قرار می‌دهد تا از خلال خواب و رؤیای او به دیدار معشوق خود برود:

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 آدم می‌آید، به شما پناه بیاورم، درحالی‌که سخت مرا بغل زده‌اید و گرمای تن خود را به من وامی‌گذارید، گاهی با دو

انگشت میانی هر دو دست نوازشم کنید و دنده‌هام را بشمارید که ببینید کدامش یکی کم است و گاه که به خود می‌آیید، با کف دست‌ها به پشتم بزنید، آرام؟ بی‌آنکه کلامی حرف بزنید یا به ذهنتان خطور کند که من چرا گریه می‌کنم؟ چه مرگم است؟ بی‌آنکه بپرسید من از کجا آمده‌ام، و چرا این‌قدر دل‌دل می‌زنم، مثل گنجشگی باران‌خورده؟ (همان، ص ۵)

و این‌چنین نقاشی (در زمان حال) واسطه می‌شود تا راوی به خواب او برود و زندگی خود را روایت کند. این واسطه به‌تدریج جلوه‌ای از معشوق می‌شود. در آغاز او عاشق زن است اما زن، او را تنها واسطهٔ دیدار با معشوق می‌داند:

... دلم می‌خواست فقط او، او که این همه زودرنج بود و کوچک‌ترین حرکت مرا زیر نظر داشت، در دنیای خواب به سراغ من بیاید. آن هم وقتی من به دیدار شما می‌آمدم، در رؤیای شما بیاید؛ بیاید گوشه‌ای بنشیند، کلاه شاپواش را تا دم ابروهاش پایین بکشد، با دو انگشت سبابه و شست لب سبیلش را لمس کند، یا با آنها ور برود، چشم‌های سیاهش را به ما بدوزد و از پشت پرده‌های نازک خواب به تماشای ما بایستد. (همان، ص ٥٤)

و حتی جایی، دربرابر عشق نقاش به خود، خطاب به او می‌گوید:

چرا بدبخت بودم؟ چرا هرگز به وصال او نمی‌رسیدم؟ ... چقدر از برابر خانه‌شان گذشتم تا شاید اثری از او بیابم و نیافتم؟ چقدر شب‌ها با یاد او خوابیدم اما شما به خوابم آمدید؟ آیا شما مانع دیدار من با او می‌شدید؟ (همان، ص ۹۹)

و گویی بی‌اعتنایی زن از آن رو است که هنوز «چهرهٔ معشوق در شما [نقاش] متجلی نشده است» (همان، ص ٨٤). اما این چهره به‌تدریج در او تجلی می‌کند و نقاش جلوه‌ای از آن معشوقی می‌شود که زن به جست‌وجویش برخاسته است. او هم عاشق است هم معشوق:

عجب دنیای کثافتی! مردی به یک زن زیبا دل باخته بود، فقط به این خاطر که یک تابلو هنری از چهره‌اش، اندامش، انگشتان باریکش و آن نگاه شرربارش بکشد؛ اما مغبون شده بود و مثل من که به جست‌وجوی آن چشم‌ها برخاستم، زیر آوار تن خودش مانده بود، جنازهٔ معشوق را بر دوش می‌کشید و راه به جایی نمی‌برد. تا دم صبح، صدای گریه‌هاش را از پس آن همه سال می‌شنیدم. می‌شنیدم که مردی شصت سال بعد در نیمه‌شب‌های تاریک، در تنهایی گریه می‌کرد و هیچ پناهی نداشت. آن مرد شما بودید. اما من کجا بودم؟ به تصویر من چشم می‌دوختید که شاید برخیزم و در کنارتان آرام بگیرم، یا آرام بگیرید؛ سر بر شانهٔ همدیگر بگذاریم و اشک بریزیم، با دست‌های فروافتاده و رخوت خواب‌آوری که از پس آن همه خستگی به سراغ آدم می‌آید، به همدیگر پناه بیاوریم ... نمی‌دانم آیا می‌توانستم؟ (همان، ص ۱۳۳– ۱۳٤)

و یا:

گفتم: این همه تابلو برای شما بس نیست؟ پس کجایید؟ غم‌انگیز نیست؟ شما دنبال من می‌گشتید و من دنبال شما. (همان، ص ۱۰۳)

این‌گونه، نقاش داستان نیز، همچون زن، تمام عمر خود را درپی یافتن عشق به سر برده و سرانجام جز مرگ پیکرهٔ عشق، هیچ نیافته است. (همان، ص ۱۳۳)

سرانجام، زن در پایان جست‌وجوی او (هدایت/ معشوق)، در مقابل خانهٔ هدایت به شیوهٔ تک‌گویی از درد نایافتن معشوق می‌گوید:

میلهٔ پنجرهٔ اتاقش را با دو دست گرفتم و سرم را به هرهٔ آجری‌اش گذاشتم؛ گفتم: ای روزگار نقش و نگاران! ما خدا می‌خواهیم؛ ما گمشدگان بی‌قایق، ما بچه‌محصل‌های سربه‌راه، ما بلدرچین‌های خیس‌شده، از دامن برزگر می‌ترسیم؛ ما گناهی نداریم، بی‌پناه مانده‌ایم. گندم‌زار دروشده، لانه‌های خراب، خانه‌های آباد سه‌طبقه، بیچاره دلم؛ باران تند می‌بارد و من سردم است، من سردم است. هیچ‌کس نبود، هیچ پاسخی نمی‌آمد؛ اتاق بوی مرگ می‌داد، بوی جسدی بادکرده در چمدانی که بر دوش یک زن مانده بود ... (همان، ص ۱۳۷)

معشوق مرده‌ای که اینک خانهٔ او به کودکستانی تبدیل شده است و زن، سال‌ها بعد از ماجرای عشقی خود، در رؤیایی دربرابر این کودکستان، خاطرهٔ او را در ذهن مرور می‌کند. عشقی که سرانجامی جز بدبختی برای زن ندارد:

چرا عاقبت عشق، همه نکبت و ویرانی و بدبختی است؟ به کجا باید پناه می‌بردم؟ به کی می‌گفتم؟ من که کسی را نداشتم. (همان، ص ۳۲)

از نظر نویسنده، او/ شما، نه تنها نماد معشوق بلکه نماد عشق و رنج عشق است:

فرهاد در ادبیات فارسی، چهرهٔ بسیار شیرینی دارد، بسیار محبوب است، نماد عشق است. هرگز از قول هیچ‌کس به فرهاد نگو: برو بمیر! (همان، ص ۱۲٤)

۳. نتیجه‌گیری

همان‌طور که اشاره شد، در رمان *پیکرِ فرهاد*، شخصیت‌ها مرز مشخصی ندارند و درحقیقت همهٔ شخصیت‌ها جلوه‌های متعدد وجود یک نفر هستند؛ کسی که هرمافرودیت (زن ـ مرد) است. اساساً آنچه در شخصیت‌پردازی رمان *پیکر فرهاد* اهمیت دارد، توجه به وجوه متعدد

شخصیت است. نویسنده با خلق اشخاصی با هویت به‌ظاهر متفاوت، این جنبهٔ دوگانهٔ شخصیت را به‌خوبی نشان داده است. در اثر او، همچون بسیاری از آثار مدرن، شخصیت دیگر ساده و تام نیست و هویت او گاه تا پایان داستان پنهان می‌ماند و خواننده گاه حتی با آشکار شدن حقایق، باز هم در داوری قطعی دربارهٔ شخصیت دچار تردید می‌شود: گاهی با شخصیت اظهار همدردی می‌کند و مواقعی به او احساس انزجار و نفرت می‌کند. علت این دیدگاه و واکنش متغیر آن است که شخصیت در قالب‌های متفاوت و گاه با منش‌هایی متضاد با هم در رویدادهای رمان ظهور می‌کند؛ و این همان است که پردازش شخصیت دووجهی نامیده می‌شود. از این روش در رمان *پیکرِ فرهاد* برای نشان‌دادن دو جنبهٔ لکاته‌ای و اثیری زن استفاده شده است. این شیوهٔ شخصیت‌پردازی شاید در سینما نمود بارزتر و کارکرد چشمگیرتری داشته باشد؛ برای مثال، «دیوید لینچ» در فیلم *بزرگراه گمشده* (۱۹۷۷)، برای نشان‌دادن دو جنبهٔ متفاوت شخصیت زن، از یک بازیگر ــ «پاتریشیا آرکت» ــ با دو نام متفاوتِ «آلیس» (با مشخصهٔ موی سیاه) و «رنه» (با مشخصهٔ موی بور) بهره می‌گیرد. این شگرد ــ یعنی استفاده از تفاوت رنگ مو برای نشان‌دادن دو جنبه از شخصیت زن ــ در فیلم *سرگیجه* (۱۹۵۸) هیچکاک نیز به‌کار رفته است. در این فیلم، «کیم نواک» در بخش اول زنی موبور و در بخش دوم زنی با موی خرمایی است. «بونوئل» نیز در فیلم *میل مبهم* *هوس* (۱۹۷۷)، از روش دیگری برای نشان‌دادن این دو جنبه استفاده می‌شود و آن استفاده از دو بازیگر زن ــ «کارول بوکه» و «آنجلا مولینا» ــ است.

علاوه بر زن، نویسنده در شخصیت‌پردازی مرد (معشوق) رمان نیز افرادی با هویت به‌ظاهر متفاوت خلق می‌کند. او راوی داستان را در ذهن مرد وارد می‌کند تا رفتار و ویژگی معشوق را برای خواننده نمایش دهد و چون شخصیتی تاریخی (هدایت) را در قالب معشوق قرار می‌دهد، گویی خواننده به‌واسطهٔ عهد ذهنی، با بسیاری از جنبه‌های رفتاری او ازپیش آگاه است. افزون بر این، شخصیت‌های دیگری چون قوزی نیز در داستان به‌چشم می‌خورند که بیشتر نمونهٔ نوعی (تیپ) هستند و نمادی از جامعهٔ مردسالار به‌شمار می‌آیند. همچنین، شخصیت‌های تاریخی بسیاری در داستان حضور دارند که نویسنده ویژگی‌های ظاهری آنها را به‌خوبی وصف می‌کند؛ و زبان و نوع واژگان انتخابی‌اش، بیانگر دیدگاه او دربارهٔ این شخصیت‌ها است؛ اما از آنجا که شخصیت‌ها در داستان، بی‌نام‌اند و جلوه‌های متعددی دارند، شاید خواننده در نگاه نخست با ابهامات بسیاری در شناخت شخصیت و حتی درک رمان مواجه باشد. این تسرّی سرگردانی به

خواننده که ناشی از بی‌نامی شخصیت‌ها و خطاب آنها به‌واسطهٔ ضمیر است، یادآور این جمله در فیلم *سال گذشته در مارین باد* (۱۹۶۱) «آلن رب‌گریه» است: «بگذار اسم نداشته باشند، تا جای بیشتری برای ماجرا بماند!».

کتابنامه

اخوّت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. چاپ اوّل. اصفهان: فردا.

بونوئل، لوئیس (کارگردان) (۱۹۷۷). *میل مبهم هوس*. اسپانیا و فرانسه: ۱۰۲دقیقه.

پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد*. چاپ اوّل. تهران: روزنگار.

پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. چاپ اوّل. تهران: روزنگار.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. چاپ اوّل. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

رب‌گریه، آلن (نویسنده) (۱۹۶۱). *سال گذشته در مارین باد*. فرانسه: ۱۰۵ دقیقه.

کامو، آلبر (۱۳۷۸). *بیگانه*. ترجمهٔ جلال آل‌احمد و علی‌اصغر خبره‌زاده. تهران: نگاه.

گرین، کیت و لیبهان، جیل (۱۳۸۳). *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*. ترجمهٔ لیلا بهرانی محمدی و دیگران. ویراستهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار.

لینچ، دیوید (کارگردان) (۱۹۷۷). *بزرگراه گمشده*. انگلیس: ۱۳۵دقیقه.

لینچ، دیوید (۱۳۷۹). *بزرگراه گمشده*. ترجمهٔ مجید اسلامی. چاپ اوّل. تهران: نشر نی.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ دوم. تهران: هرمس.

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

معروفی، عباس (۱۳۸۲). *سال بلوا*. پنجم. تهران: ققنوس.

معروفی، عباس (۱۳۸۰). *سمفونی مردگان*. چاپ پنجم. تهران: ققنوس.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

هدایت، صادق (۱۳۸۳). *بوف کور*. اصفهان: صادق هدایت.

همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۳). *دربارهٔ بوف کور*. چاپ اوّل. تهران: مرکز.

هیچکاک، آلفرد (کارگردان) (۱۹۵۸). *سرگیجه*. امریکا: ۱۲۷دقیقه.