

شیوه شخصیت‌پردازی دوجهی در پیکر فرهاد عباس معروفی

محمد ایرانی*

مریم رضاییگی**، مریم قربانیان***

چکیده

با پایان یافتن عصر عدالت شاعرانه در آثار ادبی، شاهد مرگ شخصیت‌های ساده نیک‌سرشت یا بدذات در این آثار هستیم. به دنبال چنین تحولی، شخصیت‌هایی دوجهی با پیچیدگی‌های ذهنی و روانی پا به عرصه رمان‌های مدرن می‌گذارند؛ شخصیت‌هایی که جنبه علنی و خصوصی آنها متفاوت از و گاه در تضاد با یکدیگر است، تضادهایی که ممکن است منشی 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 دوجهی بودن شخصیت به دلیل مطابقت با رمان‌های مدرن بسیار استفاده کرده‌اند. نویسنده پیکر فرهاد نیز این شیوه شخصیت‌پردازی را در رمان خود برای نشان دادن جلوه‌های مثبت و منفی وجودی شخصیت‌ها به کار 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 دوجهی نامیده می‌شود. در جستار حاضر، این شیوه شخصیت‌پردازی در پیکر فرهاد بررسی و در نهایت نتیجه گرفته شده است که در رمان پیکر فرهاد، شخصیت‌ها مرز مشخصی ندارند و در حقیقت همه شخصیت‌ها

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه (نویسنده 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.ghorbaniyan64@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۷/۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۹/۱۲

جلوه‌های متعدد وجود یک نفر هستند. این شگرد در رمان پیکر فرهاد، برای نشان‌دادن دو جنبه لکاته‌ای و اثیری زن به‌کار گرفته شده است.

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

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 درباره 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 مطالعه چهره آنها صورت می‌گرفت. این گونه ادبی تا زمان «بالزاک» ادامه داشت؛ تا آنکه در اواخر قرن هجدهم آرام‌آرام انسان و ناخودآگاه او در مرکز توجه قرار گرفت و در نتیجه رمان‌نویسان نیز به فردیت خاص اشخاص توجه کردند.

در سده نوزدهم، در زمان «هنری جیمز»، توجه به این شیوه شخصیت‌پردازی به اوج رسید. «جیمز» نشان داد که عنصر اصلی در روایت، فرایند ذهن شخصیت است نه راوی. او در مقاله «هنر رمان» (۱۸۸۴م) نوشت:

مگر شخصیت‌پردازی چیزی جز تعین‌بخشیدن 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 به دنبال یافتن چیز دیگری هستیم؟ (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۰).

جیمز با مخالفت با نظریه نویسندگان رئالیست و ناتورالیست، مبنی بر حضور راوی عینی به‌عنوان مبنای واقعیت، شیوه‌های تازه‌ای در روایت ابداع کرد. «گوستاو فلور» نیز با طرح این نکته که «شخصیت» عنصر اصلی روایت است، نشان داد که راوی باید ناپیدنی 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 «فلور» 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 به تدریج کم‌رنگ می‌شود و حذف تدریجی نویسنده صورت می‌گیرد. «ویان بوث» می‌گوید:

بارزترین تغییر در رمان عصر ما، ناپدید شدن نویسنده از داستان است؛ برعکس مشخصه عصر ویکتوریا که حضور همه‌جانبه نویسنده در داستان بود، نویسنده‌ای که وقایع را تفسیر می‌کرد و درباره شخصیت‌ها اظهار نظر می‌نمود. (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۹-۱۰۰)

بنابراین، شخصیت‌پردازی در این دوره به شکل غیرمستقیم است؛ یعنی راوی با زاویه دید محدود و بیان نمایشی، دیگر شخصیت را تعریف نمی‌کند بلکه شخصیت خود حرف می‌زند و عمل می‌کند و در نتیجه در آثار نویسندگان مدرن، توصیف دقیق و همه‌جانبه 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 به ظاهر متناقض و بی‌مناسبت در رمان‌های مدرن می‌شوند، به گونه‌ای که فهم این رمان‌ها را برای خوانندگان دشوار می‌کنند. «آرتور هانیول» درباره 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: جنبه علنی (یعنی آن وجه از شخصیت که از حقایق ارائه شده به خواننده در بخش‌های اولیه رمان کاملاً آشکار است) و جنبه خصوصی (که وقتی معلوم می‌شود که خواننده راجع به واقعیت‌های مربوط به آن شخصیت و نیز موقعیت او بصیرت بیشتری به دست آورده باشد). اگر نویسنده بخواهد وارونه‌شدن ارزیابی از شخصیت‌ها را به شکل بارزی نشان دهد، باید جنبه خصوصی آن شخصیت‌ها با جنبه علنی‌شان تفاوت و حتی تضاد داشته باشد. (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۷)

رمان‌نویسان از این دووجهی بودن شخصیت، به دلیل 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 به کار برده است. او در بوف کور، دو جنبه شخصیت زن را به صورت لکاته و اثیری نشان می‌دهد. راوی و نقاش بوف کور هم دو جلوه متفاوت از شخصیت راوی داستان به شمار می‌آیند. هدایت برای نشان دادن جنبه دوگانه این شخصیت‌ها، ساختاری متناسب برای داستانش برمی‌گزیند: او دو قصه به ظاهر متفاوت

روایت می‌کند که گویی شخصیت‌های آن مجزا از یکدیگرند؛ اما در نهایت خواننده درمی‌یابد که شخصیت‌های دو قصه، افرادی یگانه با دو جنبه متفاوت هستند. نویسنده پیکر فرهاد، در شخصیت‌پردازی رمان به این شیوه توجه می‌کند تا با خلق پرسوناژهایی با هویت به‌ظاهر متفاوت و متضاد، جلوه دوگانه 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 (تیبی) 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 قصه شیرین و فرهاد یکی می‌شوند. هدایت، نقاش / راوی بوف کور، فرهاد، بچه‌خیاط و نقاش زمان حال (حسین کاظمی)، با وجود چندگانگی و تفاوت ظاهری، همه جلوه‌های یک شخصیت واحد و نمادی از معشوق در داستان به‌شمار می‌آیند. درواقع، با توجه به کارکرد «تصویر قرینه» یا صنعت «عکس‌برگردان» (mirror image) — اصطلاحی که دکتر کاتوزیان در بحث از شخصیت در بوف کور به کار می‌برد — همه پرسوناژها، وجوه و تجلیات گوناگون دو شخصیت اصلی داستان هستند. همه مردان، یک مرد، و همه 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 دوجویی 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، شیرین قصه شیرین و فرهاد، پیرزن داستان سلطان سنجر و لکاته. هرگاه زنی شخصیت محوری قرار می‌گیرد و نویسنده در پی آن است که شخصیتش را از طریق 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 اثری روی جلد قلمدان و تصویر روی پرده نقاشی است که اسیر دست قوزی شده و در زمان هدایت، در فضای کافه فردوسی و دیگر پاتوق‌های او، دختر مرتضی کیوان — روزنامه‌نگار معروف آن دوران — است و پروانه نام دارد. او زن ماجرای مغازه سلمانی است که از ذهن هدایت می‌گذرد؛ همان زن عینکی که خالی سیاه روی گونه 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 در قالب فروغ فرخزاد تجلی پیدا می‌کند و در بازی‌های کودکانه زن اثری، شیرین خسرو در قصه شیرین و فرهاد می‌شود و یک جا در کافه فردوسی، پیرزنی است که از دست سلطان به ستوه 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 به ستوه 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 چندگانه خود در داستان، تعدد نقش را به وحدت شخصیت پیوند می‌زند؛ به عبارت دیگر، شخصیتی با هویتی یکسان، در وجوه مختلف جلوه می‌یابد. او که در این جلوه‌های گوناگون ظاهر می‌شود، زنی است با «چشم‌های سیاه و برآق و لب‌هایی غنچه‌ای و گوشتالود که انگار تازه از یک بوسه گرم و طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده؛ با گردنی بلند، موهای سیاه نامرتب که روی سرش کپه شده بود و چند پر روی پیشانی‌اش چسبیده بود و حالتی کولی‌وار به او می‌داد» (همان، ص ۸۶).

زمانی که در آغاز روایت، جنبه اثری 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 قصه 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 نقاشی که نقش او را بر جلد قلمدان می‌نشانند:

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

او در زمان هدایت در قالب دختر مرتضی کیوان تجلی می‌کند و روند جست‌وجو را ادامه می‌دهد، و گاه خاطرات کودکی خود را بیان می‌کند؛ و در قالب این تداعی‌ها است که خواننده به کمک ساختار متن و نحوه استفاده نویسنده از علائم و نشانه‌های نگارشی، به نام زن پی می‌برد:

برای آرامش ذهنم، دنبال یک صدای آشنا در سال‌های بعد می‌گشتم؛ صدایی که بتواند خیالم را از جایی بردارد و جایی دیگر بگذارد، پسری بگوید پروانه! و من بال‌بال‌زنان به سویش بروم. (همان، ص ۳۰)

او در جست‌وجوی معشوق، در جامعه‌ای قدم می‌گذارد که «هیچ شباهتی به جامعه انسانی ندارد، جایی مثل جنگل وحش؛ و من ناچار بودم تحمل کنم، با ترس و وهم راه بروم، با وحشت بخوابم و با دلهره از خواب بیدار شوم. مگر چقدر عمر می‌کردم که بایستی نصف بیشتر عمرم را به خشتی کردن توطئه دیگران تلف کنم؟ و چرا کسی به دادم نمی‌رسید؟» (همان، ص ۹۸).

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

همه 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، اما به کجا؟ مرز بین این دو کجا بود؟ کجا باید می‌ایستادیم که نه اسیر منادیان اخلاق باشیم و نه پریر شد، دست درندگان بی‌اخلاق؟ من که تا آن روز جز کار تکراری تصویرشدن بر قلمدان به هیچ کاری آشنا نبودم؛ حالا یاد گرفته بودم که از پرده نقاشی یا جلد قلمدان بیرون بیایم و از کار دنیا درحیرت باشم. (همان، ص ۱۲)

او که روحیه تقدیرگرایانه و منفعلی دارد، از آغاز خود را مقهور تقدیر و سرنوشتی می‌داند که از پیش برایش رقم خورده و او را از بدو تولد اسیر فرهنگ مردسالارانه جامعه کرده است:

لباس سیاه بلندی به تن داشتم با چین‌های مورب مثل خطوط مینیاتور و آن پیرمرد قوزی، [نماد مردسالاری] عبایی بر دوش داشت و شالمه‌ای دور سرش بسته بود؛ شبیه جوکیان هندی پاهاش را در هم گره انداخته بود و جوری قوز کرده بود که نقاش زیاد معطل نکند ... من با گل نیلوفر کبودی به طرفش خم شده بودم و نقاش داشت زیر سایه دیوار آن خانه قدیمی تصویر ما را روی قلمدان می‌کشید. (همان، ص ۶)

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، اما 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، دانه 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 سبابه 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 چشم‌غره‌ای 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 سکه عهد دقینوس 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 جامعه مردسالار و بی‌رحمی، انگیزه زن در جست‌وجوی عشق مرد به‌خوبی مشخص می‌شود. او خسته و پریشان از حوادث زمانه، در پی 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 کله‌پاچه‌فروشی 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 همه آدم‌ها فرق دارد، برای دیدن نگاه نمی‌کند؛ نشان می‌داد که او در طلب چیزی است که در وجود من [زن اثیری] است» (همان، ص ۹۴-۹۵). حتی جنبه لکاته زن نیز، نقاش 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 از بس 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 ...

۸ شیوه شخصیت‌پردازی دووجهی در پیکر فرهاد عباس معروفی

اگرچه هیچ‌وقت دوستت نداشته‌ام ... اما دلم می‌خواهد شوهر داشته باشم، بچه بزنیم ... 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 محبت مادرانه و شور عاشقانه خود را نثار او کند:

از من استمداد می‌کرد. به لباس، مو، چشم و همه 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 خلسه روحانی پرامینتی که آخرین نقطه‌اش بطن مادرانه من بود یا آغوش زنانه‌ام، کدام؟ ... (همان، ص ۲۵)

این جنبه زن با ویژگی زندگی بخشی همراه است که هم‌زمان هم مادر است و هم معشوق:

... در اتاق بزرگی راه می‌رفتم و پسر بچه‌ای را که گریه می‌کرد، در آغوشم پیش‌پیش می‌کردم. نفسش که به گردنم می‌خورد، حال خوشی به من می‌داد. با انگشت، آرام به پیشش می‌زدم و تکان‌تکانش می‌دادم. گریه‌اش برید و به خواب رفت. بچه خودم بود، اما 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 همه 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 نشانه احترام، نیم‌خیز شد. (همان، ص ۱۱۲-۱۱۳)

این ویژگی مادرانه 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 گیره قرمز جمع کرده بودم. (همان، ص ۵۴)

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 همه رنگ‌ها را داشتند. (همان، ص ۱۰۳)

و این رنگ، ما را به یاد دست‌های قرمز مادر آیدین در داستان سمفونی مردگان (معروفی، ۱۳۸۰: ۱۲۳) می‌اندازد:

مادر هی جوراب را، فقط یک گله‌جای 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؛ به گونه‌ای که ذکر شد، شور و هیجان عاشقانه‌ای که با آرامش مادرانه همراه است، در بلوزی به رنگ سرخ جلوه‌گر می‌شود. نویسنده در برابر جنبه‌ی اثیری و زندگی‌بخش زن، بُعد لکاته و ویرانگر او را قرار می‌دهد؛ و به این ترتیب، دو جنبه‌ی وجودی زن در تقابل هم قرار می‌گیرند. این جنبه‌ی زن در خانه نقاش متجلی می‌شود:

... قلبتان مثل طبل می‌کوبید؛ نمی‌خواستید به این چیزها فکر کنید. اما من رفته بودم و او [لکاته] به ذهنتان آمده بود. گوشه‌ی میدان فردوسی ایستاده بود، بند بلند کیفش را روی شانه با کف دست و انگشت شست گرفته بود، تق‌تق 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: ۴۴)

البته شایان ذکر است که در این فضا، گاه جنبه‌ی اثیری زن در ذهن نقاش جای می‌گیرد و به شیوه‌ی ذهن در ذهن، احوال و عواطف و خاطرات او را برای خواننده شرح می‌دهد. همچنین، آنجا که لکاته چونان ماری به نقاش می‌پیچد، جنبه‌ی میراندگی 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 دریاورد؟ و الحق که تلافی می‌کرد. دستتان که به رد کمربندها می‌خورد، آه می‌کشید و مثل مار به شما می‌پیچید. ازدهایی بود که می‌سوزاند و خاکستر می‌کرد. (همان، ص ۳۹)

اما جنبه‌ی لکاته‌ی زن در زمان هدایت و در کافه فردوسی در قالب 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 - که من بودم - تار شد. زنی وسط یک تابلو، در کوزه قلیان بلوری بزرگی روی یک چهارپایه چوبی نشسته بود و وقتی مردها به قلیان پک می‌زدند، حباب آب روی اندامش می‌لغزید و بالا می‌رفت. پلک زد و باز دقت کردم. زن نیمه‌برهنه‌ای وسط تابلو می‌رقصید و مردهای مست 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 ۹۴)

او اگرچه زیبایی‌های جنبه مثبت و بعد «اثیری» شخصیت زن («چشم‌هایی سیاه، مژه‌های بلند تاب‌دار، موهای شلوغ سیاه، لب‌های گوشتالود نیمه‌باز...») را به تصویر می‌کشد، این زیبایی‌ها را در باطن او نمی‌بیند و تنها زشتی‌های جنبه منفی و تیره او را توصیف می‌کند و همان‌طور که «ریمون - کنان» خاطر نشان می‌کند، نویسنده به پیروی از رمان‌های قرن بیستم، به شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و به شیوه 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؛ گوشه 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 زیر نظر داشتید و دست‌ها و پاهاتان به لرزه افتاده بود. (همان، ص ۴۰)

دیگر شک نداشتید که لکاته‌ای وقیح است. (همان، ص ۴۴)

۳.۱.۲ روان رنجور و پرخاشگر و ...

... روی زمین نشستید و سرتان را در دست هاتان گرفتید. [لکاته] برایتان جای آورد و سعی کرد از دلتان دریاورد، اما نشد؛ گفت: «مرد باید جوش و خروش داشته باشد. یعنی چی که می‌نشینی عزا می‌گیری؟ به تو هم می‌گویند مرد؟ پاشو کمر بندت 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 که از کسی لطمه خورده‌ای ...» (همان، ص ۱۱۸)

بنابراین، نویسنده گاه در خلال گفت‌وگو و نقل قول نیز ویژگی‌های شخصیتی افراد را نشان می‌دهد. حتی نوع واژگان و لحنی که لکاته برای بیان مقصود خود به کار می‌گیرد، به‌خوبی بیان‌گر شخصیت او است:

سیبی را که به دستش داده بودید، پرت کرد. چشم‌غره‌ای بهتان رفت: «بخیل! به تو چه که من سبب می‌خورم؟ دلم می‌خواهد تیل میل 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.

- ولی من خیلی دوستت دارم.

- دروغ می‌گویی مثل سگ. (همان، ص ۴۰)

و یا در جایی دیگر می‌گوید:

یک بار رنگ‌روغن‌های شما را روی میز گذاشته بود و اصرار داشت که دیوارهای خانه را رنگ بزنید. هرچه می‌کردید که دست از حماقت بردارد، نمی‌شد. گفت: «خیال می‌کنی نقاش ماهری هستی؟! وقتی عرضه نداری چهار تا دیوار را رنگ بزنی، گه می‌خوری ادعا می‌کنی». (همان، ص ۴۱)

حتی از دیدگاه زن اثیری، او «یک احمق تمام‌عیار» و «پتیاره‌ای احمق» است که گمان می‌کند همه 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 به کار می‌برد و — همان‌طور که اشاره شد — شخصیتی بیمارگونه و روان رنجور دارد که ما را به یاد شخصیت زرین کلاه 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 کمر بندت را بکش و بیفت به جانم! کیو دم کن! بزنی! بزنی و خوشگلم کن! ... با چوب هم می‌توانی بزنی؛ ولی یواش بزنی که جاییم نشکنند». (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۸-۴۰)

زن با جنبه اثیری‌اش که شورآفرین و زندگی‌بخش است و در همان حال بُعد 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 فتن و اثیری زن را از قید زمان برهاند و آن را صفتی عام برای همه زنان در ادوار مختلف نشان دهد.

کلیشه زن، مؤنث ابدی است. او اُبژه‌ای جنسی است که همه مردان و همه 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 لیبهان، ۱۳۸۳: ۳۳۵-۳۳۶)

گیر معتقد است محدودیت‌های شدیدی در تغییرات کلیشه زن وجود دارد؛ زیرا هیچ چیز نباید در کارکرد او به‌عنوان اُبژه جنسی، ایجاد تزاخم کند. برای تغییر دادن تصاویر کلیشه‌ای زنان، شخصیت‌های مؤنث به‌جای آنکه نوچه منفعل شخصیت بزرگ مذکر باشند، قهرمانانی توانا و فعال ترسیم می‌شوند (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۳۳۶-۳۳۷). بنابر کلیشه سنتی درباره جنس مؤنث، زن موجودی منفعل، آسیب‌پذیر و وابسته و ناتوان از اعمال خشونت یا نشان دادن میل جنسی است. «جرمین گیر» استدلال می‌کند که کلیشه‌های زنانه‌ای که زنان به تبعیت از آنها ملزم‌اند، از هر نوع که باشند، لزوماً برساخته‌های سرمایه‌داری پدرسالارانه‌اند. زنان، نمادها یا عروسک‌هایی توخالی هستند که برای به‌نمایش گذاشتن ثروت مردانشان به کار 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 دریچه هواخور رف به او خیره شده است:

در برابر ما خانه 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 دریچه کوچک آن خانه کاهگلی خیره 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 هرری ریخت ... (معروفی، ۱۳۸۱: ۶-۷)

این مرد، همان نقاش راوی بوف کور است که در روزگار نقش و نگاران، در قالب 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 مثلی که قرار بود چیز مهمی مثل یک قطره آب از چانه باریکش بچکد و موقعیت بشری را اعلام کند؛ شکل پرنده‌ای بود که شبیه انسان است. نه مرگ بود و نه زندگی. یک مرد اثری بود که هم بود و هم نبود. (همان، ص ۲۴)

این توصیفات، یادآور چهره هدایت است که راوی، هر دوی آنها را با ضمیر «او» می‌خواند. «او» که در این رمان نماد معشوق است، در بازی‌های کودکانه زن در زمان باستان (ساسانیان)، فرهاد 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 بچه خیاط؛ من هم دختر پادشاه بودم و بچه خیاط می‌خواست دختر پادشاه را بگیرد ... (همان، ص ۹)

بچه خیاط همان فرهاد افسانه «شیرین و فرهاد» است. خسرو همان پسر پادشاه است که به بچه خیاط می‌گوید: «بچه خیاط! ستاره‌های آسمان چند است؟»
بچه خیاط گفت: «قبله عالم! موهای اسب من چند است؟» (همان)

نویسنده نیز در جایی از متن اذعان می‌دارد که بچه خیاط همان فرهاد قصه «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 پرده نقاشی به تصویر کشیده می‌شود:

به کنار پرده 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 سستی، در زمان حال در قالب نقاشی به نام «حسین کاظمی» جلوه‌گر می‌شود؛ نقاشی که زن، او را با ضمیر «شما» خطاب می‌کند و درباره آشنایی خود با او چنین می‌گوید:

... گاه از خانه بیرون می‌رفتید؛ چند تابلو کپی شده زیر بغل می‌زدید، به مغازه‌ای در خیابان منوچهری تحویل می‌دادید، بخور و نمیری می‌گرفتید و از همان راه، پیاده برمی‌گشتید. چیزهایی کپی می‌کردید که حوصله دوباره‌نگاه‌کردن به آنها را هم نداشتید: پرتله‌ای، منظره‌ای، گلی، آسی؛ و در همین کپی‌کاری‌ها بود که من شما را دیدم. وقتی پرتله 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 کدامان نمی‌آید: خدایا! در کدام دوره 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 به شوخی می‌گوید: آقای کپی‌الدوله. 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 دنده‌ها 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 پرسید من از کجا آمده‌ام، و چرا این قدر دل‌دل می‌زنم، مثل گنجشگی باران‌خورده؟ (همان، ص ۵)

و این چنین نقاشی (در زمان حال) واسطه می‌شود تا راوی به خواب او برود و زندگی خود را روایت کند. این واسطه به تدریج جلوه‌ای از معشوق می‌شود. در آغاز او عاشق زن است اما زن، او را تنها واسطه 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 شاپویش را تا دم ابروهایش پایین بکشد، با دو انگشت سبابه و شست لب سیلش 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 ۵۴)

و حتی جایی، در برابر 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 «چهره معشوق در شما [نقاش] متجلی نشده است» (همان، ص ۸۴). اما این چهره به تدریج 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، جنازه معشوق را بر دوش می‌کشید و راه به جایی نمی‌برد. تا دم صبح، صدای گریه‌هایش 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 شانه 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 ۱۳۳-۱۳۴)

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 در پی یافتن عشق به سر برده و سرانجام جز مرگ پیکره عشق، هیچ نیافته است. (همان، ص ۱۳۳)

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

میله پنجره اتاقش را با دو دست گرفتم و سرم را به هره آجری‌اش گذاشتم؛ گفتم: ای روزگار نقش و نگاران! ما خدا می‌خواهیم؛ ما گمشدگان بی‌فایق، 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 خانه او به کودکستانی تبدیل شده است و زن، سال‌ها بعد از ماجرای عشقی خود، در رؤیایی دربرابر این کودکستان، خاطره 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، چهره بسیار شیرینی دارد، بسیار محبوب است، نماد عشق است. هرگز از قول هیچ‌کس به فرهاد نگو: برو بمیر! (همان، ص ۱۲۴)

۳. نتیجه‌گیری

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

شخصیت است. نویسنده با خلق اشخاصی با هویت به ظاهر متفاوت، این جنبه دوگانه شخصیت را به خوبی 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 می ماند و خواننده گاه حتی با آشکار شدن حقایق، باز هم در داوری قطعی درباره شخصیت دچار تردید می شود: گاهی با شخصیت اظهار همدردی می کند و مواقعی به او احساس انزجار و نفرت می کند. علت این دیدگاه و واکنش متغیر آن است که شخصیت در قالب های متفاوت و گاه با منش هایی متضاد با هم در رویدادهای رمان ظهور می کند؛ و این همان است که پردازش شخصیت دوجبه نامیده می شود. از این روش در رمان *بیکر فرهاد* برای نشان دادن دو جنبه لکاته ای و اثیری زن استفاده شده است. این شیوه شخصیت پردازی شاید در سینما نمود بارزتر و کارکرد چشمگیرتری داشته باشد؛ برای مثال، «دیوید لینچ» در فیلم *بزرگراه گمشده* (۱۹۷۷)، برای نشان دادن دو جنبه متفاوت شخصیت زن، از یک بازیگر — «پاتریشیا آرکت» — با دو نام متفاوت «آلیس» (با مشخصه موی سیاه) و «رنه» (با مشخصه موی بور) بهره می گیرد. این شگرد — یعنی استفاده از تفاوت رنگ مو برای نشان دادن دو جنبه از شخصیت زن — در فیلم *سرگیجه* (۱۹۵۸) هیچکاک نیز به کار 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 نشان دادن این دو جنبه استفاده می شود و آن استفاده از دو بازیگر زن — «کارول بوکه» و «آنجلا مولینا» — است.

علاوه بر زن، نویسنده در شخصیت پردازی مرد (معشوق) رمان نیز افرادی با هویت به ظاهر متفاوت خلق می کند. او راوی داستان را در ذهن مرد وارد می کند تا رفتار و ویژگی معشوق را برای خواننده نمایش دهد و چون شخصیتی تاریخی (هدایت) را در قالب معشوق قرار می دهد، گویی خواننده به واسطه عهد ذهنی، با بسیاری از جنبه های رفتاری او از پیش آگاه است. افزون بر این، شخصیت های دیگری چون قوزی نیز در داستان به چشم می خورند که بیشتر نمونه نوعی (تیپ) هستند و نمادی از جامعه مردسالار به شمار می آیند. همچنین، شخصیت های تاریخی بسیاری در داستان حضور دارند که نویسنده ویژگی های ظاهری آنها را به خوبی وصف می کند؛ و زبان و نوع واژگان انتخابی اش، بیانگر دیدگاه او درباره این شخصیت ها است؛ اما از آنجا که شخصیت ها در داستان، بی نام اند و جلوه های متعددی دارند، شاید خواننده در نگاه نخست با ابهامات بسیاری در شناخت شخصیت و حتی درک رمان مواجه باشد. این تسری سرگردانی به

خواننده که ناشی از بی‌نامی شخصیت‌ها و خطاب آنها به واسطه 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

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. چاپ اول. اصفهان: فردا.
- بونوئل، لوئیس (کارگردان) (۱۹۷۷). *میل مبهم هوس*. اسپانیا و فرانسه: ۱۰۲ دقیقه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتنمان تقد*. چاپ اول. تهران: روزنگار.
- پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسا‌مدرنیسم در رمان*. چاپ اول. تهران: روزنگار.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حرّی. چاپ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- رب‌گریه، آلن (نویسنده) (۱۹۶۱). *سال گذشته در مارین باد*. فرانسه: ۱۰۵ دقیقه.
- کامو، آلبر (۱۳۷۸). *بیگانه*. ترجمه جلال آل‌احمد و علی اصغر خیره‌زاده. تهران: نگاه.
- گرین، کیت و لیپهان، جیل (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*. ترجمه لیلا بهرانی محمدی و دیگران. ویراسته حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- لینچ، دیوید (کارگردان) (۱۹۷۷). *بزرگراه گمشده*. انگلیس: ۱۳۵ دقیقه.
- لینچ، دیوید (۱۳۷۹). *بزرگراه گمشده*. ترجمه مجید اسلامی. چاپ اول. تهران: نشر نی.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. چاپ دوم. تهران: هرمس.
- معروفی، عباس (۱۳۸۱). *پیکر فرهاد*. هفتم. تهران: ققنوس.
- معروفی، عباس (۱۳۸۲). *سال بلوا*. پنجم. تهران: ققنوس.
- معروفی، عباس (۱۳۸۰). *سمنفونی مردگان*. چاپ پنجم. تهران: ققنوس.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.
- هدایت، صادق (۱۳۸۳). *بوف کور*. اصفهان: صادق هدایت.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۳). *دریاره بوف کور*. چاپ اول. تهران: مرکز.
- هیچکاک، آلفرد (کارگردان) (۱۹۵۸). *سرگیجه*. امریکا: ۱۲۷ دقیقه.