Sociology of Culture and Art Volume 6. Issue 1. Spring 2024. Pages 99 to 111

Research Paper

Analyzing narrative configuration and focalization in the novel of *Peikar-e Farhad*

Teymoor Malmir [1]*, Shahla Naseri [2]
1. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran (Corresponding author)
2. Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran

https://doi.org/10.22034/scart.2023.62882

Received: July 15, 2023
Accepted: September 6, 2023
Available Online: March 20, 2024

Keywords: narrative configuration, image activation, female narration, focalization

Abstract

Peikar-e Farhad, which is among the successful works of the famous writer Abbas Maroufi, uses a narrative configuration and a kind of relationship between its several subplots, which are different from other literary works. Maroufi's method, in this novel, is to enter the world of the painting in Hedayat's *The Blind Owl* and give action to its images. In this research, we have explained the narrative competence and the writer's way of acting on this competence to determine how the narrative competence is activated based on the painting, and how these verbal images are formed in the story as focalizer or focalized. What is the relationship between the focalized subject and the focalizer, and what is the reason for the author's use of this configuration method, and what ideological meanings are expressed in this particular form of narration? Instead of a male narrator in The Blind Owl, the author has narrated the narrative from the viewpoint of the image on the pen case in order to highlight the woman's voice and to provide a woman's view on the relationship between men and women in the contemporary world. In our cultural tradition, women have always been narrated from men's eyes, but in this novel, the woman in the painting is the focal character of the story so that she can look at the situation and issues of women through the lens of a woman's eyes. This novel tries to liberate the woman from being an object and make her the subject of her own story and destiny.

Malmir, T., Naseri; Sh. (2024). Analyzing narrative configuration and focalization in the novel of *Peikar-e Farhad*. *Sociology of Art and Culture*, 6 (1), 98-111.

Corresponding author: Teymoor Malmir
Address: University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
Tell: +989183730912
Email: t.malmir@uok.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

Peikar-e Farhad is one of the successful works of the famous writer Abbas Maroufi, whose narrative configuration and the way of combining its achievements are different from other literary works. A famous method in *Farhad's Peikar* novel is to enter the painting world of the *Bouf-e Kur* novel and give action to its images. In the figure of Farhad, the same woman who plays the role of the cover of Qalamdan *Bouf-e Kur* looks through this window and narrates from her own point of view. The narrator of the novel is a woman painter, who has been playing the role of a beautiful lover in the canvas and cover of the book for many years, who, with black hair and black clothes, offers a lotus flower to a hunchbacked old man in the shade of a cypress tree. He sees her looking at him. Seeing these eyes, he falls in love with them and comes out of the painting. To find the owner of those eyes, he goes to places and memories of the past. But as in the past, he only sees his lover from a distance and cannot meet or talk to him. He gets on a train and in the repetition of life, he is reborn, maybe in a new destiny he succeeds in meeting his lover and a peaceful life.

2- Methods

In this research, we investigate and analyze the verbal images in *Farhad's Peikar* novel, images that are not static like normal descriptions but come into action and in some cases lead to the characterization. First, we explain the narrative ability and the author's way of acting on this ability in order to determine how the narrative ability is activated based on paintings and pictures, and how are these verbal images formed in the story as focal or focalized? What is the relationship between the focalized subject and the focalized, what is the reason for the author's use of this configuration method, and what ideological meanings are expressed in this particular form of narration**?**

3- Findings

The main character of *Peikar-e Farhad's* novel is a painting woman. she becomes the narrator and focal point of the story and goes to the places where she has been before. With this search, three centers of the narrative are formed, which are shown in the story as three nested pursuits that proceed in parallel. It is centered on the three pursuits of a man. At first glance, this man is the same pointer as the blind owl. In the second follow-up, he is described as Hedayat, who looks for him in the cafe and on the street. In the third conclusion, the character of Master Makan in the novel is his eyes. These are actually figures of a man and the painter of the painting. The novel's plot is formed as the expression of a person's dream. Narrations are interrupted and need clarification from the cafe to the train, from the train to the old house, and from the old house to the painter's house. Meanwhile, he sees paintings and enters their world. All this happens in the mind and sleep of the narrator. The narrator in Farhad's character is a character within the narrative as if the narrator is narrating the story for him. The narrator can either be the author or the painter's character in the story. The woman in the painting comes out of the painting in his mind and narrates her adventures to him. The mind's fluid flow, a never-ending story, temporal and spatial chaos, and nested parallel worlds, bring an image into action and reveal that it is a character painting centered around the story. These are postmodern tricks in the story. The ideology of historical attempts to show the significance and identity of women. A woman is not only a role on the screen where we can see her beauty and attractiveness, it wants to show the cold, hard and lonely world of a woman. What is shown for the life of the focalized are the sad aspects and hardships of life. As if life is nothing but suffering.

4- Discussion & Conclusion

In *Peikar-e Farhad's* novel, instead of the male narrator in *Bouf-e kur*, Abbas Maarofi has narrated the narrative through the language of Qalamdan's image in order to highlight the voices of women and look at men and women and their relationship in the contemporary situation through the lens of a woman's eyes. The voice of the woman in the painting is heard, telling her stories and experiences in the role of narrator-focused. The story moves quickly as if it wants to tell the events of years. From every event, a moment is expressed like a dream and a disturbed dream. The events are entwined and the woman is inconclusive in the meantime. A woman who has not been allowed to reveal herself due to the circumstances of the era. They asked him to remain hidden and unattainable. The woman does not play a role in determining this fate, they kill her like a role on the screen. The intention of this story is to remove the woman from being a figment and make her the subject of her own destiny. In this story, women emerge from painting and are formed by the interaction of an image and express their love, but their love is also fruitless. If we see a woman calmly, satisfied, and happy in a painting, it is a man's image of a woman that comes into play, but this painting is used to reveal its real world. The woman in the picture expresses her beliefs and emotions regarding life; anything that desires to change. To see a happy and bright world, he steps into the world outside of painting, but what he experiences is something else.

5- Funding

No funding is available.

Malmir, T., Naseri; Sh. (2024). Analyzing narrative configuration and focalization in the novel of *Peikar-e Farhad. Sociology of Art and Culture*, 6 (1), 98-111.

6- Authors' Contributions

All stages of this research have been done jointly by Authors. Teymoor Malmir, Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, (Corresponding author) and Shahla Naseri, PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan. This article is derived from Shahla Naseri PhD thesis.

7- Conflict of Interests

Authors declared no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره ششم، شماره اول، بهار ۱۴۰۳، صفحات ۹۸-۱۱۱

مقاله پژوهشی

عنوان
تحلیل پیکربندی روایت و کانونی‌سازی در رمان پیکر فرهاد

تیمور مالمیر[۱]، شهلا ناصری[۲*]

۱. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

۲. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2023.62882

تاریخ دریافت: ۲۴ تیر ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۰ شهریور ۱۴۰۲
انتشار آنلاین: ۱ فروردین ۱۴۰۳

چکیده

پیکر *فرهاد* یکی از آثار موفق نویسندهٔ مشهور عباس معروفی است که پیکربندی روایت و نحوهٔ ترکیب پی‌رفت‌های آن با سایر آثار ادبی متفاوت‌است. شیوهٔ معروفی در رمان *پیکر فرهاد*، واردشدن به دنیای نقاشی *بوف کور* و کنش‌بخشی به تصویرهای آن است. در این پژوهش، به تبیین توانش روایی و شیوهٔ کنش‌بخشی نویسنده به این توانش پرداخته‌ایم تا مشخص‌شود توانش روایی براساس تابلو و تصویرهای نقاشی چگونه به‌کنش‌درمی‌آید و این تصویرهای کلامی به‌عنوانِ کانونی‌گر یا کانونی‌شده، چگونه در داستان شکل‌می‌گیرد؟ چه ارتباطی میان موضوع کانونی‌شده با کانونی‌گر وجوددارد و سبب استفادهٔ نویسنده از این شیوهٔ پیکربندی چیست و چه معانی ایدئولوژیکی در این شکل خاص از روایت بیان‌می‌شود؟ نویسنده به جای مرد راوی در *بوف کور*، روایت را از زبان تصویر قلمدان نقل‌کرده‌است تا بتواند صدای زنان را برجسته‌کند و از دریچهٔ چشم زن، به زن و مرد و رابطهٔ آنان در موقعیت معاصر نگاه‌کند. در سنت فرهنگی ما همواره از نگاه مردان به روایت زن پرداخته‌اند اما در این رمان، زن تابلوی نقاشی، شخصیت- کانونی‌گر داستان است تا بتواند موقعیت و مسائل زنان را از دریچهٔ چشم زن بنگرد. این رمان سعی‌دارد زن را از شیءشدگی و ابژه‌بودن دربیاورد و او را فاعل سرنوشت خود کند.

واژه‌های کلیدی: **پیکربندی روایت، کنش‌بخشی به تصویر، روایتگری زن، کانونی‌سازی**

استناد: مالمیر، تیمور؛ ناصری، شهلا (۱۴۰۳). تحلیل پیکربندی روایت و کانونی‌سازی در رمان پیکر فرهاد. فصلنامهٔ *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۶ (۱)، ۹۸ – ۱۱۱.

*** نویسنده مسئول:** تیمور مالمیر

نشانی: دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

تلفن: ۰۹۱۸۳۷۳۰۹۱۲

پست الکترونیکی: t.malmir@uok.ac.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

ذهن انسان در مواجهه با آثار هنری مخصوصاً آثار برجسته و حاوی تازگی، همواره با این پرسش درگیراست که چگونه این اثر خلق‌شده‌است. خوانندگان متون ادبی نیز از منتقدان انتظاردارند در تحلیل روایت‌های داستانی، چگونگی تکوین این روایات را گزارش‌کنند. گاهی مبنای شکل‌گیری یک روایت داستانی، اتفاقی تاریخی یا حادثه‌ای مشخص است، گاهی نیز ممکن‌است مبتنی بر قرائت یک متن، دیدن یک رؤیا، دیدار از یک مکان خاص و ملاحظهٔ تابلوی نقاشی یا نمایشگاه عکس باشد. کشف و توضیح مبنای شکل‌گیری داستان برای نقد یا فهم متن مفیداست. غیر از رخداد یا حادثه‌ای که ممکن‌است مایهٔ اصلی قصهٔ روایت باشد، تکوین آن قصه در قالب روایت تا حدّ بسیار مبتنی بر توانش روایی است. نویسنده براساس توان روایی خود به خلق روایت می‌پردازد، خوانندگان نیز مبتنی بر توانش روایی خود به فهم و تحلیل اثر روی‌می‌آورند.

شیوهٔ عباس معروفی در رمان پیکر *فرهاد*، واردشدن به دنیای نقاشی *بوف کور* اعم از تکرار داستان، تکرار طرح نقاشی و کنش‌بخشی به تصویرهای *بوف کور* است. راوی *بوف کور* مردی است که از دریچه‌ای به بیرون نگاه‌می‌کند، زنی را می‌بیند که نقش او روی جلد قلمدان نقاشی‌شده‌است (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۴) در پیکر *فرهاد*، همان زنِ نقشِ جلد قلمدان *بوف کور* بدان دریچه می‌نگرد و از زاویه‌دید خودش به روایت می‌پردازد. روایت‌گر رمان، زن نقاشی است که سال‌هاست در پردهٔ نقاشی و جلد قلمدان، نقش معشوقی زیبا را بر دوش می‌کشد که با موهای سیاه و لباس سیاه در سایهٔ درخت سرو، گل نیلوفری را به پیرمردی قوزی تعارف‌می‌کند، ناگاه از پشت روزن خانه‌ای، چشم‌هایی را می‌بیند که به او نگاه‌می‌کند. با دیدن این چشم‌ها عاشق آن‌ها می‌شود و از پردهٔ نقاشی بیرون‌می‌آید. برای یافتن صاحب آن چشم‌ها به مکان‌ها و خاطرات گذشته می‌رود. اما همچون گذشته، معشوق را فقط از دور می‌بیند و نمی‌تواند با او ملاقات یا گفت‌وگویی کند. سوار بر قطاری می‌شود و در تکرار زندگی، دوباره زاده‌می‌شود، شاید در سرنوشتی تازه موفق به دیدار معشوق و زندگی آرامی شود.

دو نوع تصویر در روایت مطرح‌می‌شود یکی تصاویر دیداری و دیگری تصاویر کلامی، بر این اساس، میکه بال (Mieke Bal) دو مسئله در مورد روایت بصری مطرح‌می‌کند: نخست؛ تصویر مکتوب چیست و چطور می‌توان آن را خواند؟ دوم؛ تصاویر (گرافیکی) چگونه روایت‌می‌کنند؟ پرسش اول مربوط به جنبهٔ بصری روایت (کلامی) است و پرسش دوم، به روایت‌مندی بالقوهٔ تصویرهای بصری مربوط‌می‌شود (بال،۱۳۹۶: ۸۳). بال، استعاره را یکی از گونه‌های مؤثر بصری‌سازی در متون روایی می‌داند که منجر به دیده‌شدن چیزی می‌شود که از طریق بصری‌سازی قابلِ‌دست‌یابی است، علاوه‌براین، فضایی که در روایت بازنمایی‌می‌شود از طریق تصویرهای بصری و بازنمایی موقعیت‌های دیداری ترسیم‌می‌گردد. راوی‌ها در رمان، چیزهایی را توصیف‌می‌کنند که دیده‌اند. در این میان آنچه توصیف‌می‌شود لزوماً فضا یا بصیرت نیست بلکه ممکن‌است متشکل از خودِ بازنمایی بصری باشد: تصویر، نقاشی، حکاکی یا عکس؛ یعنی بازنمایی کلامی تصاویر مانند شعر روایی «لوکرس» شکسپیر که خودکشی با توصیف بصری یک تابلو نقاشی ایجادمی‌شود، تابلویی که در داستان وجودندارد اما لوکرس مثل خوانندهٔ بصری‌ساز آن را می‌بیند. این شیوهٔ بصری‌سازی را می‌توان پیکربندی[1] نامید (همان: ۸۵). بنابراین، می‌توان دو شکل از پیرنگ را در روایت کلامی شناسایی‌کرد: شکل‌گیری پیرنگ از طریق بصری‌سازی؛ شکل‌گیری پیرنگ با رویدادهای کنش‌محور.

در این پژوهش، به بررسی و تحلیل تصاویر کلامی در رمان پیکر *فرهاد* می‌پردازیم، تصاویری که مانند توصیفات عادی ایستا نیستند بلکه به کنش درمی‌آیند و در مواردی منجر به پیکربندی می‌شوند. ابتدا به تبیین توانش روایی و شیوهٔ کنش‌بخشی نویسنده به این توانش می‌پردازیم تا مشخص‌شود توانش روایی براساس تابلو و تصویرهای نقاشی چگونه به کنش درمی‌آید و این تصویرهای کلامی به‌عنوانِ کانونی‌گر یا کانونی‌شده، چگونه در داستان شکل‌می‌گیرند؟ چه ارتباطی میان موضوع کانونی‌شده با کانونی‌گر وجوددارد و سبب استفادهٔ نویسنده از این شیوهٔ پیکربندی چیست و چه معانی ایدئولوژیکی در این شکل خاص از روایت بیان‌می‌شود؟

[1] - configuration

مالمیر، تیمور؛ ناصری، شهلا (۱۴۰۳). تحلیل پیکربندی روایت و کانونی‌سازی در رمان پیکر فرهاد. فصلنامهٔ *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۶ (۱): ۹۸ – ۱۱۱.

۲. پیشینهٔ پژوهش

۱- ۲: پیشینهٔ تجربی

رضابیگی و همکاران (۱۳۹۱) بینامتنیت و دور باطل را دو مؤلفهٔ پسانوگرا در پیکر *فرهاد* می‌دانند. معتقدند معروفی در بینامتنیت به آثار فرخزاد، شاملو، هدایت و بیش از همه آثار نظامی توجه دارد.

اکبری بیرق (۱۳۹۱) به بررسی زمان روایی داستان پیکر *فرهاد* پرداخته‌است. او بیان‌می‌کند که معروفی در پیکر *فرهاد* زمان حقیقی و ذهنی را مبنای روایت قرارداده‌است.

ایرانی و همکاران (۱۳۹۲) معتقدند نویسندهٔ پیکر فرهاد از شخصیت پردازی دووجهی استفاده‌کرده‌است. شخصیت‌ها مرز مشخصی ندارند و درحقیقت همهٔ شخصیت‌ها جلوه‌های متعدّد وجود یک نفر هستند. ازنظرِ آنان این شگرد برای نشان‌دادن دو جنبهٔ لکاته‌ای و اثیری زن به‌کارگرفته‌شده‌است. آنان به توصیف ظاهری این دو جنبه پرداخته‌اند و آن را در حدّ نشانهٔ رمان مدرن تقلیل‌داده‌اند و هیچ سخنی از سبب و کارکرد این جنبه و مرزشکنی شخصیت‌ها بیان‌نکرده‌اند.

دارابی و همکاران (۱۳۹۲) برای تبیین تأثیرپذیری پیکر *فرهاد* از *بوف کور*، مشترکات دو متن نظیر پیرنگ، شیوهٔ روایی، اعتقاد به تناسخ و نمادهایی مثل نیلوفر کبود را بررسی‌کرده‌اند.

محمودی و سرحدی قهری (۱۳۹۳) ساختار روایی رمان پیکر *فرهاد* را بررسی‌کرده‌اند تا براساس شیوهٔ روایت آن، میزان و چگونگی روایت سیّال ذهن رمان را مشخص‌کنند ازنظرِ ایشان وجود ویژگی‌های متعدد جریان سیّال، این رمان را به آثار جریان سّیال ذهن نزدیک‌کرده‌است.

نودلمن (۱۳۸۹ و ۱۳۸۵) به بررسی هم‌پیوندی متن و تصویر و کارکردهای تصویر برای انتقال معنا و نقش آن‌ها در متون روایی به‌ویژه داستان‌های کودکان می‌پردازد.

پیروز و ملک (۱۳۹۵) براساس دیدگاه نودلمن به بررسی هم‌پیوندی متن و تصویر در شش داستان دفاع مقدس کودکان می‌پردازند و نتیجه‌می‌گیرند که در داستان‌های موردِنظرشان متن به تنهایی و بدون تصویر برای بیان عملکرد شخصیت‌های داستانی کافی‌است. تصاویر این کتاب‌ها در مقایسه با متن، جزئیات کمی را به مخاطب منتقل‌می‌کنند.

پولیاکووا و رحیموا (۱۳۸۱) در بررسی سیر ترسیم و توصیف انسان در عرصه‌های نقاشی و سخنوری در ایران می‌گویند به‌سبب اخذ مضامین نقاشی از آفریده‌های ادبی قرون میانه، تفسیر و توصیف وضعیت انسان و روش‌های ترسیم او در شیوه‌ها و سبک‌های متفاوت ادبی، به‌میزانِ وسیعی بر نحوهٔ ترسیم و خلق انسان‌ها در هنر نقاشی تأثیرگذاربوده‌است.

پوررضائیان و سهیلی اصفهانی با بررسی رابطهٔ بینامتنی نقاشی با متنِ رمان مارسل پروست معتقدند نویسنده بدون ارائهٔ تصویری فیزیکی در رمان در *جستجوی زمان از دست رفته*، ادبیات را با نقاشی‌های شناخته‌شده‌ای تلفیق‌می‌کند و متن را به آن‌ها ارجاع‌می‌دهد (۱۳۹۶: ۲۱۷).

کشاورز و فهیمی‌فر (۱۳۹۵) به بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در *بوف کور* می‌پردازند؛ معتقدند واقعیت‌گریزی *بوف کور* وامدار صحنه‌های نگارگری‌واری است که نگرشی ساکن و انتزاعی بر آن‌ها حاکم‌است. آشنایی‌زدایی در رمان به صحنه‌های نقاشی و طبیعت انتزاعی برمی‌گردد و ویژگی‌های روان- داستانی رمان بیان مشترکی با هنر نگارگری دارد.

بلیغی و عبدی (۱۳۹۷) با بررسی نشانه- معناشناسی تصاویر *بوف کور* معتقدند استفادهٔ راوی از تصاویر در لایه‌های مختلف داستان، گفتمانی غیر از گفتمان نوشتاری را شکل‌می‌دهد و تصاویر با ویژگی‌های خود، داستان را گسترش‌می‌دهند.

نصیری و پیراوی ونک، به معرفی دیدگاه ورمن برایسون از نظریه‌پردازان حوزهٔ فلسفه و تاریخ هنر معاصر پرداخته‌اند. «برایسون به‌طرز ویژه با نظر به روش تحلیل فرمالیستی و روش تحلیل بازنمایانه ضمن نقد این دو روش به نقد تاریخی و نقد نشانه‌شناسانهٔ کلاسیک نیز واردشده و درنهایت نظر بر خوانش نقاشی به‌منزلهٔ یک پراتیک اجتماعی یا نشانهٔ فرهنگی می‌دهد» (نصیری و پیراوی ونک، ۱۴۰۲: ۷۵). دیدگاه برایسون درموردِ پویایی تصویر و اهمیتی که وی برای فهم مخاطب هنگام روبروشدن با تصویر قائل‌است (همان: ۷۶)، می‌تواند اهمیت توانش روایی خواننده را در رمان پیکر *فرهاد* نشان‌دهد.

مجموع این پیشینه نشان‌می‌دهد به نقش روایی تصویر یا تابلو در گسترش و تدوین پیرنگ بخصوص در آثار ایرانی توجه‌نشده‌است، از این نظر پژوهش حاضر کاملاً تازگی‌دارد.

۲ - ۲. ملاحظات نظری

یان بیتنز[2] به بیان شکل‌های مختلف پیوند تصویر و روایت پرداخته‌است؛ از جمله: ۱- تصاویر به عناصر روایی تبدیل‌می‌شوند؛ یعنی جایگزین عناصر روایی مثل فضا، مکان و سوژه می‌شوند ۲- تصاویر نه تنها جایگزین بخش‌های توصیفی رمان می‌شوند بلکه اطلاعات حساسی را برای درک خود روایت فراهم‌می‌کنند. ۳- توالی عکس‌ها، روایت‌های صامت را خلق‌می‌کند ۴- روایت‌هایی با ترکیب واژه و تصویر به‌گونه‌ای که این دو رسانه تقریباً غیرقابلِ‌تشخیص باشند. ۵- استفاده از توانایی بالقوهٔ تصاویر به‌عنوانِ ابزارهای روایت داستانی (بدون توالی). ۶- تصاویر آزادانه در متنی واردمی‌شوند. ۷- روایت الکترونیکی که ترکیب واژگان و تصویر را به‌نمایش‌می‌گذارد (بیتنز، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۱).

- توانش و کنش روایی

توانش روایی عبارت است از قابلیت افراد در درک و بیان داستان. توانش روایی، هم مهارت فهم، هم ایجاد روایت است. انسان هر رویداد و موقعیتی را که می‌بیند و می‌شنود در بستر زمان بازنمایی‌می‌کند و همواره جهان را در قالب داستان درک‌می‌کند. توانایی داستان‌سازی هریک از ما، صورت‌بندی متفاوتی با دیگری دارد. هر فرد رخدادها را براساس توانش زبانی و ذهنی خود فهم‌می‌کند یا انتقال‌می‌دهد. رندال[3] این جنبه از ویژگی انسان را «هوش روایی» می‌خواند که نوعی صورت‌بندی و انسجام‌بخشی به محتویات ذهن است (رندال، ۱۹۹۹: ۱۳). رندال می‌گوید انسان با بهره‌مندی از هوش روایی برای نقل و بیان رخدادها در داستان، از شگردهای روایی پیرنگ‌سازی، شخصیت‌پردازی، روایت‌سازی، ژانرپردازی و درونمایه‌پروری استفاده‌می‌کند (همان: ۲۰-۱۵).

ژنت[4] روایت را به سه سطح تقسیم‌می‌کند: ۱- داستان: رخدادها و شرکت‌کنندگان در آن‌هاست که براساس نظم گاه‌شمارانه برساخته‌می‌شود (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲)؛ یعنی توالی واقعی رخدادها که می‌توان آن را از متن روایی استخراج‌کرد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷). ۲- متن روایی: کلامی مکتوب یا شفاهی است که رخدادها در آن نقل‌می‌شوند و لزوماً نظم گاه‌شمارانه ندارند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). متن روایی همان گفتمان است (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷). ۳- روایت‌گری: کنش خلق متن روایی، ایجاد یا عمل روایت است. چون متن روایی کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن را بگوید یا بنویسد (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲).

پیرنگ را با تلخیص داستان می‌توان استخراج‌کرد. این تلخیص نسبی‌است و باتوجه‌به شخصی که آن را انجام‌می‌دهد متفاوت خواهدبود. تحقق توانش‌ها، گفتمان را تولیدمی‌کند. نویسنده، خلاصه‌ای از یک داستان را در ذهن دارد سپس برای بیان این داستان باید قالب، شکل یا فرمی داشته‌باشد که گاهی مثلاً می‌تواند به‌صورتِ ترکیبی از کلام و تصویر روایت‌شود. ژنت پیشنهادمی‌کند که مدلول یا محتوای روایی را «داستان» و متن روایی را «گفتمان» بنامیم؛ همچنین کنش روایی تولیدکننده، به‌صورتِ «روایت‌گری» نامگذاری‌شود (ژنت، ۱۳۹۸: ۷). قالب یا شکل تدوین پیرنگ داستان، همان «کنش روایی» است که نویسنده برای بیان داستان انتخاب‌می‌کند تا «توانش روایی» یا «هوش داستانی» خود را در قالب آن صورت‌بندی‌کند. توانش روایی در نویسندگان مثل «توانش زبانی» است که می‌تواند کنش‌های متفاوت داشته‌باشد (چامسکی،۱۳۹۲: ۱۶۳). شکل‌های مختلف داستان مثل طرح‌های خواب، سفر، فراداستان، داستان در داستان، جریان سیال ذهن، تصویرخوانی و طرح‌های دیگر همگی کنش‌های داستانی هستند.

- زاویه‌دید و کانونی‌سازی

زاویهٔدید عنصری خاص در داستان است. با زاویهٔدید می‌توان عناصر دیگر داستان را طوری شکل‌داد که هدف خاصی را برآوَرد و کاری کند که شخصیت‌ها دید خاصی پیداکنند. هر قدر هم که طرح داستانی سنتی باشد، زاویهٔدید کمک‌می‌کند تا روایت، اطلاعات، توصیف‌ها، صحنه‌ها، و حتی زبان داستان تروتازه به‌نظربرسد (راسلی، ۱۳۹۴: ۱۰۷). کانونی‌سازی به این پرسش پاسخ‌می‌دهد که داستان از دیدگاه چه کسی روایت‌می‌شود. ژنت این سؤال را مطرح‌می‌کند که شخصیتی که زاویه‌دیدش، چشم‌انداز

[2] - Jan Baetens
[3] - Randall
[4] - Genette

روایی را جهت‌می‌دهد کیست؟ و اینکه راوی کیست؟ به عبارت ساده‌تر، چه کسی می‌بیند؟ و چه کسی سخن‌می‌گوید؟ (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۳۸). چه کسی سخن‌می‌گوید را به مقولهٔ «صدای راوی» و چه کسی می‌بیند را به «کانونی‌شدگی» ربط‌می‌دهد. فاعل کانونی‌شدگی، «کانونی‌گر» است؛ کانونی‌گر کارگزاری است که با ادراک خود به ارائهٔ داستان جهت‌می‌دهد. او می‌نگرد و نگاهش در متن ثبت‌می‌شود. مفعول کانونی‌شدگی، «کانونی‌شده» است. کانونی‌شده همانی است که کانونی‌گر مشاهده‌می‌کند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۹۹-۱۰۱).

وقتی از زاویه‌دید متفاوت به حوادث نگاه‌می‌کنیم، کانونی‌ساز متفاوت‌می‌شود. گزینش حوادث، چینش حوادث و واکنش به آن‌ها متفاوت‌می‌شود. کانونی‌گر و کانونی‌شده در ساخت طرح روایی داستان مؤثرهستند. تکنیک هنرمند، ناآشناکردن چیزها و مبهم‌کردن فرم‌هاست تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش‌دهد. در داستان، آشنایی‌زدایی از طریق سبک و نظرگاه انجام‌می‌پذیرد اما نحوهٔ تدارک طرح هم در رسیدن به آن سهیم است. اصل مهم و مطرح‌شده در شکل‌گیری گفتمان، کانونی‌سازی است که موجبِ تفاوت در شکل داستان‌ها می‌شود. کانونی‌ساز (کانونی‌گر) سیرِ خطی گذر زمان رویدادها را به‌هم‌می‌زند و باتوجه‌به نظر خود، آن‌ها را از نو می‌سازد. کانونی‌ساز مکان روایت را تعیین‌می‌کند و اینکه چه چیزی دیده و بیان‌شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴). کانون روایت محدوده‌ای است که راوی برای روایت برمی‌گزیند و میزان اطلاعاتی که می‌دهد. کانونی‌شدگی نسبت به داستان می‌تواند بیرونی یا درونی باشد. در کانونی‌شدگی بیرونی، کانونی‌گر از بیرون به داستان سمت‌وسو می‌دهد و معمولاً به‌صورتِ راوی- کانونی‌گر خود را نشان‌می‌دهد؛ اما در کانونی‌شدگی درونی، کانونی‌گر درون رخدادهای بازنمایی‌شده قراردارد و کانونی‌شدگی معمولاً در قالب شخصیت- کانونی‌گر ارائه‌می‌شود. همان‌گونه که کانونی‌گر در برابر رخدادهای ارائه‌شده می‌تواند درونی یا بیرونی باشد، از داخل یا خارج نیز می‌توان به کانونی‌شده نگریست. کانونی‌شدهٔ خارجی شیء یا انسانی است که فقط جنبهٔ خارجی آن نشان‌داده‌می‌شود و کانونی‌شدهٔ داخلی ابژه‌ای است که احساسات و افکار او علاوه بر جنبهٔ خارجی آن نمایانده‌می‌شود (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۹).

- شیوه‌های ترکیب روایت

تودوروف[5] روایت را دارای سه واحد می‌داند: «دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود. این سه نوع عبارتند از: گزاره، پی‌رفت، متن» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیرهٔ بی‌پایانی را به‌وجودنمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها یک پی‌رفت به‌وجودمی‌آورند. تودورف برای ترکیب پی‌رفت‌ها سه شیوه ارائه‌کرد: ۱- تناوب، در این نوع از ترکیب گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوّم می‌آید، و یا گـــزاره‌ای از پی رفت دوّم پس از گـــزاره‌ای از پی‌رفت اوّل می‌آید. ۲- زنجیره‌ای، که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳- درونه‌گیری، که همان شیوهٔ داستان در داستان است (همان: ۹۳-۹۵). شیوهٔ داستان در داستان شکل خاصی به زاویه‌دید می‌دهد، چون برنامهٔ کاری راوی فراگیر و نیز هدف داستان گویی را کاملاً مشخص‌می‌کند و دیگر اینکه روایت یا روایت‌های دیگری را درون یک قاب (داستان فراگیر) قرارمی‌دهد. در این حالت معمولاً باید دو داستان جداگانه و دو نوع زاویه‌دید را درنظرگرفت: زاویه‌دید داستانِ قاب یا فراگیر؛ داستان یا داستان‌های داخل قاب (راسلی، ۱۳۹۴: ۱۱۸).

۳. روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری شده است. میدان مطالعه آن رمان *پیکر فرهاد* نوشتهٔ عباس معروفی است.

[5] - Todorov

مالمیر، تیمور؛ ناصری، شهلا (۱۴۰۳). تحلیل پیکربندی روایت و کانونی‌سازی در رمان پیکر فرهاد. فصلنامهٔ *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۶ (۱): ۹۸ – ۱۱۱.

٤. تحلیل یافته‌ها

١. ٤. کنش‌بخشی به تابلو و تصویرهای نقاشی

رمان *پیکر فرهاد* به‌صورتِ داستان در داستان روایت‌می‌شود. زن نقاشی که راوی- کانونی‌گر داستان است در خواب و ذهن روایت‌شنو از نقاشی خارج‌می‌شود و به کنش درمی‌آید. درحالی‌که روایت‌شنو، تابلوی نقاشی از زن را زیر بغل زده‌است، تصویر نقاشی زنده‌می‌شود و به کنش درمی‌آید: «شما که از خواب پریدید، نقاش پرده را جمع‌کرد و ما شهر به شهر می‌رفتیم» (معروفی، ١٣٨٢: ١٤). نقاش با بیدارشدن از خواب، خواب‌هایش را می‌نویسد و داستان آفریده‌می‌شود: «بعد که شما از خواب پریدید، کسی قلم مو در شراب زد و مرا کشید» (همان: ٢٩).

این خواب، قاب بیرونی داستان است و سه پی‌رفت اصلی و چند پی‌رفت فرعی در آن قراردارد. داستان به‌صورتِ جریان سیال ذهن، خیال و واقعیت را با هم ادغام‌می‌کند. در ذهن یا خواب روایت‌شنو نقاشی (تصویر زنی سیاه‌پوش که گل نیلوفری را به پیرمردی قوزی تعارف‌می‌کند) کنشی‌می‌شود و از نقاشی (روی جلد قلمدان یا پردهٔ نقاشی) خارج‌می‌شود، سپس به کانون روایت سه پی‌رفت اصلی می‌رود. پی‌رفت‌های اصلی، سه جهان داستانی می‌سازند که درون قاب بازمی‌شوند و در طول رمان جریان‌دارند و در هم ادغام‌می‌شوند (همان: ١٣٥).

هرکدام از پی‌رفت‌های اصلی می‌تواند یک داستان جداگانه باشد. چون ارتباط منطقی و علّی و زمانی با همدیگر ندارند و وجه مشترک آن‌ها حضور راوی- نقاشی به‌عنوانِ کانونی‌گر در آن‌هاست. یک شخصیت که سه سرنوشت از خود را روایت می‌کند. می‌توان هرکدام از این پی‌رفت‌ها را حذف‌کرد بدون اینکه در فهم پی‌رفت‌های دیگر مشکلی‌پیش‌بیاید. شخصیتی که از یک نقاشی بیرون‌آمده‌است، نقاش‌های مختلف او را به‌شکلِ تصویری کلیشه‌ای از زن کشیده‌اند و حالا همین نقاشی در سه پی‌رفت به سراغ سه نفر از نقاشان خود می‌رود. موضوع متفاوت مطرح‌شده در این پی‌رفت‌ها این است که این بار، نقش (تصویر) عاشق نقاش خود است و به دنبال دیدار و ملاقات با اوست. این پی‌رفت‌ها در گذشته هم به شکلی دیگر در *بوف کور* و *چشمهایش* اتفاق‌افتاده‌اند با این تفاوت که در آن‌ها، نقاش، عاشق نقش (هدایت، ١٣٥١) یا مدل خود (علوی، ١٣٥٧) بوده است.

پی‌رفت اول اصلی که پی‌رفت سوارشدن به قطار و رفتن به جاهای نامعلوم و تاریک است، حالت سوررئال دارد. چند پی‌رفت فرعی درون آن هم مانند رفتن به درون تابلوی نقاشی زنان برهنه و داستان پسر پادشاه و صید ماهی، حالت سوررئال دارند. اما پی‌رفت دوم و سوم اصلی مربوط به زمان معاصر هستند. ماجراها و اتفاقاتی که برای آدم‌ها می‌افتند، واقعی هستند که امکان روی‌دادنشان در جهان واقعی نیز هست. پی‌رفت‌های فرعی درون این دو پی‌رفت نیز، اتفاقاتی را روایت می‌کنند که می‌تواند در جهان بیرون از داستان رخ بدهد؛ مانند پی‌رفت فرعی خواباندن بچه، رفتن به مسجد و گرفتن قیمهٔ امام حسین (همان: ١١٤).

در پی‌رفت دوم اصلی، شخصیت- کانونی‌گر به میل و خواست خودش به دنبال ملاقات با مردی است که او را سال‌ها پیش دیده‌است و می‌شناسد. چگونگی آشنایی و هویت آن مرد در داستان مشخص‌نیست. ولی انگار این مکان و ماجراهایش دلخواه شخصیت- کانونی‌گر است. مکانی است که امیدِ یافتن و رسیدن به معشوقش در آن هست. گویی صاحب چشم‌های پشت روزن را در اینجا پیداکرده‌است. دیگر خبری از پیرمرد قوزی نیست. «روزگار نقش و نگاران» را در این‌جا می‌یابد. برای همین آواز «ای روزگار نقش و نگاران» که مرد نابینای جلوی کافه می‌خواند همیشه برای او جذاب‌است. زن تابلوی نقاشی در دستشویی کافه، مواد تزریق‌می‌کند و به امید دیدار و گفت‌وگو با «او» به پشت میزش برمی‌گردد اما هروقت برمی‌گردد، «او» رفته‌است. پی‌رفت فرعی انشا (همان: ١١٢) نیز در نشئگی شخصیت-کانونی‌گر اتفاق‌می‌افتد. او که مواد تزریق کرده‌است در منگی فرورفته و خاطرات و توهمات در ذهنش مرورمی‌شوند. پی‌رفت‌های فرعی رمان به‌منزلهٔ اپیزودهایی هستند که به‌صورتِ جریان سیال ذهن و با بازگشت به گذشته و یا با نگاه‌کردن راوی به یک تابلوی نقاشی و به کنش‌درآوردن آن شکل‌می‌گیرند. در هرکدام از پی‌رفت‌های اصلی با عوض‌شدن ذهن راوی، صحنه عوض‌می‌شود و یک پی‌رفت فرعی می‌سازد. پی‌رفت‌های فرعی از نظر زمانی و مکانی با پی‌رفت‌های اصلی متفاوت‌هستند ولی از نظر معنایی تکمیل‌کنندهٔ یکدیگر هستند؛ مثلاً در پی‌رفت سوم اصلی که مرد نقاش به امید گرفتن سفارش نقاشی به هنرکدهٔ آیروبیان می‌رود در آنجا تابلوی «فرهاد و شیرین» جلوی مغازه کنشی‌می‌شود و ماجراهای درون آن روایت‌می‌شود (همان: ١٢١-١٢٢). فرهاد، عاشقی که کشتهٔ بی‌وفایی معشوق است و حالا نقش بر صخره‌ای شده‌است. همین بی‌وفایی معنای پی‌رفت سوم اصلی نیز هست و تمام حوادث برای نشان‌دادن بی‌وفایی در عین وجود عشق فراوان است.

۲. ٤. تحلیل کانونی‌سازی (کانونی‌گر، کانونی‌شده و کانون روایت رمان)

شخصیت اصلی رمان پیکر فرهاد، زن نقاشی است، او راوی و کانونی‌گر داستان می‌شود. روای- کانونی‌گر به مکان‌هایی می‌رود که قبلاً در آن‌ها حضورداشته‌است. با این جستجو سه مکان روایت یا سه کانون شکل‌می‌گیرد که به‌صورتِ سه پی‌رفت (هر پی‌رفت به مثابهٔ یک داستان درونی) تودرتو که به موازات هم پیش‌می‌روند در داستان نشان‌داده‌می‌شوند. کانونی‌شده در سه پی‌رفت یکی‌است؛ یک مرد که در دوران مختلف، شکل‌های مختلف دارد. این مرد در پی‌رفت اول، همان نقاش *بوف کور* است. در پی‌رفت دوم، شبیه هدایت توصیف‌می‌شود که در کافه و خیابان به دنبال او می‌گردد. در پی‌رفت سوم، شخصیت استاد ماکان است در رمان *چشمهایش* که عاشق مدل خود است و عاقبت بی‌سرانجام‌می‌شود. این‌ها در واقع شکل‌هایی از یک مرد و نقاش پردهٔ نقاشی یا جلد قلمدان است. یک نقاش یا خالق، که تصویری عاشقش‌می‌شود و به‌دنبالش‌می‌گردد ولی ما صدایی از این کانونی‌شده نمی‌شنویم؛ گویی نقاش به جای نقش و تصویر خاموش‌شده‌است.

تصویری مینیاتوری از زن درحالی‌که گل نیلوفری را به پیرمردی قوزی تعارف‌می‌کند؛ زنی که سال‌ها در زیر نگاه مردان نقاشی‌شده‌است و تسلیم و معشوق مردان بوده‌است (معروفی،۱۳۸۲: ۲۸-۲۹)، تکرار تصویر زن و پیرمرد قوزی در *بوف کور* است که کانون روایت‌می‌شود و راوی- کانونی‌گر عاشق زن نقاشی می‌شود اما در رمان *پیکر فرهاد*، زن نقاشی به خواست خود به نقاش ابراز عشق می‌کند. تصویر با عاشق‌شدن کنشی‌می‌شود و به دنبال ردپای معشوق در مکان‌های مختلف می‌رود و سه پی‌رفت اصلی را در *پیکر فرهاد* می‌سازد. پی‌رفت‌ها در هم ادغام می‌شوند و به‌صورتِ جریان سیال ذهن، در ذهن و خواب آشفتهٔ «روایت‌شنو» پیش می‌روند. بدون اینکه آغاز و پایان مشخصی داشته باشند. سرنوشت‌ها و اتفاقاتی که زندگی را پیش می‌برند و انسان بدون اینکه تسلطی بر آن داشته باشد در آن جاری‌می‌شود و خسته و تنها ازپامی‌افتد (همان: ۱۰۵-۱۰۷).

انسان موجودی اسیر در دست سرنوشت است که چاره‌ای جز تسلیم‌شدن ندارد. شخصیت- کانونی‌گر داستان فقط یک کانونی‌گر بیرونی و بی‌اعتنا به امور نیست. فکر و احساس خود و کانونی‌شده‌های دیگر را بیان‌می‌کند تا داستان عمق‌بگیرد (همان: ۱۰۸). زندگی تعبیر خواب‌های گذشته است. براین‌اساس، طرح رمان نیز به‌صورتِ بیان خواب یک نفر شکل‌می‌گیرد: خوابِ «روایت‌شنو». داستان، جریان سیال خواب اوست. جریان سیال ذهن، داستانی بدون پایان، آشفتگی زمانی و مکانی، جهان‌های موازی تودرتو، به کنش‌درآمدن یک تصویر و آشکارکردن این امر که یک تصویر (نقاشی) شخصیت-کانونی‌گر داستان است، آمیختن خیال و واقعیت و برداشتن مرز میان این دو، این‌ها شگردهای پسامدرنی در داستان هستند. ما در این رمان با فراداستان روبروهستیم. داستان‌هایی که خیالی و جعلی‌بودن خود را پنهان‌نمی‌کنند (وو، ۱۳۹۰: ۸). این داستان‌ها می‌خواهند نشان‌دهند که دنیای واقعی هم چیزی غیر از داستان و خیال نیست (همان: ۲۸). تمام داستان شیوهٔ جریان سیال ذهن دارد و روایت‌ها منقطع و درهم روایت‌می‌شوند. از کافه به قطار، از قطار به خانهٔ قدیمی، از خانهٔ قدیمی به خانهٔ مرد نقاش. در این میان، نقاشی‌هایی می‌بیند و در جهان آن‌ها واردمی‌شود. راوی-کانونی‌گر خودش سوژهٔ یک نقاشی دیگر است که از آن بیرون‌آمده و وارد نقاشی‌های دیگر می‌شود. همهٔ این‌ها در ذهن و خواب «روایت‌شنو» اتفاق‌می‌افتد (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۱۱).

۳. ٤. تحلیل مقاصد و معانی پی‌رفت‌های رمان

کانون پی‌رفت اول اصلی *پیکر فرهاد*، جهان داستان *بوف کور* است که نقاشی وارد آن می‌شود و از عشق خود به نقاش داستان *بوف کور* سخن‌می‌گوید. کانونی‌شده‌ها نقاش و نقاشی هستند. در *بوف کور*، شخصیت مرد و نقاش داستان از پشت روزنهٔ خانه‌اش به تصویر زنی روی یک پردهٔ نقاشی نگاه‌می‌کند و عاشق آن می‌شود. این تصویر در ذهن و تصوّر مرد زنده‌می‌شود، به کنش درمی‌آید و به خانهٔ مرد می‌رود. زن خسته و ناتوان به خواب ابدی فرومی‌رود. مرد، جسد زن را تکه‌تکه‌می‌کند و در چمدان می‌گذارد، سوار کالسکهٔ پیرمردی قوزی می‌شود و او را به‌خاک‌می‌سپارد (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۵-۳۰). این موضوع می‌تواند به معنای تملک و نگه‌داشتن کسی برای خود باشد که با به‌خاک‌سپردن، او را برای همیشه برای خود نگه‌می‌دارد. این ماجرا در *پیکرفرهاد* دگرگون‌می‌شود؛ زن با دیدن چشم‌های پشت روزن عاشق‌می‌شود و در پی یافتن معشوق است (معروفی،۱۳۸۲: ۶ و ۸).

شخصیت- کانونی‌گر خود بخشی از کانونی‌شده نیز هست؛ چرا که در کنار شخصیت مرد داستان که به‌دنبالِ یافتن اوست و او را در سه پی‌رفت یا کانون دنبال‌می‌کند به بیان ماجراها و سرنوشت خود نیز می‌پردازد. یعنی دو شخصیت کانونی‌شده وجوددارد: یکی راوی که هم کانونی‌گر، هم شخصیت درون داستان و هم کانونی‌شده است و دیگری شخصیت مرد داستان، که به اسم «او»

در هر سه پی‌رفت اصلی حضوردارد. کانونی‌شدگی این داستان درونی است. کانونی‌گر درون ماجراست و به درون شخصیت کانونی‌شده رخنه‌می‌کند. او علاوه بر بیان وقایع بیرونی به بیان عواطف و احساسات کانونی‌شده‌ها نیز می‌پردازد. ولی کانونی‌شدهٔ دوم در پی‌رفت اصلی دوم بیشتر از بیرون و از دور توسط کانونی‌گر دیده‌می‌شود و به درون او دسترسی‌ندارد و از بیرون روایت‌می‌کند (همان: ۳۱).

در کنار پی‌رفت‌های اصلی چند پی‌رفت فرعی نیز در داستان هست که شخصیت- کانونی‌گر در یک لحظه از پردهٔ نقاشی خارج‌می‌شود، به کنش درمی‌آید، حادثه را بازی‌می‌کند و دوباره به پردهٔ نقاشی برمی‌گردد. با حملهٔ عده‌ای بیگانه به شهر (آبادانی) و برهم‌زدن بازی زندگی ساکنان (همان: ۱۱-۹) زن به درونِ پرده می‌رود؛ انگار پردهٔ نقاشی همان پردهٔ حرمسرا است. این همان تصویری است که سال‌ها در مینیاتورهای ایرانی تکرارمی‌شود. زن‌ها در دنیای بیرون، به شکل‌های مختلف حضوردارند اما تصویر همهٔ آن‌ها در پرده‌های نقاشی و مینیاتور فقط به یک شکل است. همین تصویر در دنیای واقعی، نقش‌های مختلفی دارد که به‌صورتِ پی‌رفت فرعی در کنار سه پی‌رفت اصلی داستان و آمدوشد میان پردهٔ نقاشی و دنیای بیرون نشان‌داده‌شده‌است.

شخصیت- کانونی‌گر (زن نقاشی) جهت‌گیری عاطفی و روانی خود نسبت به مسائل را مطرح‌می‌کند و به بیان ایدئولوژی‌های خود می‌پردازد (همان: ۱۱-۱۲). به‌نظرمی‌رسد این داستان برای بیان همین عواطف و افکار شخصیت زن نوشته‌شده‌است. شخصیت مرد رمان *بوف کور* از پشت روزنهٔ خانه‌اش تصویر زنی را می‌بیند و عاشق آن می‌شود (هدایت،۱۳۵۱: ۱۴) و همین تصویر را بر روی جلد قلمدان نقاشی‌می‌کند (همان: ۱۲). اگر در *پیکر فرهاد* تصویر زن روی جلد قلمدان عاشق نقاش خود می‌شود؛ از نقش خارج‌می‌شود و به جستجوی او می‌پردازد (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۵)، برای کانونی‌سازی افکاراست؛ یعنی نگاه به کانونی‌شده، درونی است و ایدئولوژی و افکار او در لابه‌لای داستان بیان‌می‌شود. راوی- کانونی‌گر *پیکر فرهاد* به شخصیت‌های نقش و نقاش *بوف کور* گریزمی‌زند و دوباره آن‌ها را زنده‌می‌کند (همان:۲۰-۲۲). در پی‌رفت اول اصلی نیز به جای شخصیت مرد- راوی *بوف کور*، زن نقاشی راوی- کانونی‌گر داستان می‌شود، صدای او را می‌شنویم (همان: ۲۳-۲۴) که گویی با *بوف کور* گفت‌وگومی‌کند. در *بوف کور*، زن تابلوی نقاشی می‌میرد و نقاش که شخصیت-کانونی‌گر داستان است او را تکه‌تکه‌می‌کند و در چمدانی به‌خاک‌می‌سپارد (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۵-۳۰) ولی در *پیکر فرهاد*، نقاش می‌میرد و زن نقاشی او را تکه‌تکه‌می‌کند و در چمدانی با خود حمل‌می‌کند (معروفی،۱۳۸۲: ۳۱)؛ انگار بخواهد سنگینی و ناکامی هزارسالهٔ عشق را از دوش مرد به دوش زن بیندازد.

ادامه پی‌رفت اول اصلی (همان: ۶۴-۶۵) حاوی بیشترین بخش داستان است. در *پیکر فرهاد* هم مثل *بوف کور* دو شکل از زن نشان‌داده‌شده، هر دو عاشق مرد هستند ولی یکی ناب و خالص مانند زن اثیری فقط به دنبال عشق است و یکی همچون زن لکاته در پی آزار معشوق است.

در پی‌رفت سوم راوی- کانونی‌گر در نقش عکسی بر بالای بوم نقاشی است و ماجراهایی را می‌بیند که میان نقاش و مدل (همان: ۳۵)؛ یعنی کانونی‌شدهٔ این پی‌رفت اتفاق‌می‌افتد. در این پی‌رفت، کانونی‌شده درونی است زیرا علاوه بر ماجراهای بیرونی به بیان موضع‌گیرهای فکری کانونی‌شده می‌پردازد و احساس غم و رنج ناشی از اتفاقات بیان‌می‌شود (همان: ۴۳). اظهارِنظر راوی نسبت به ماجراها (همان: ۴۵)، نوعی نقد اوضاع و رفتار آدم‌ها است که زندگی را نمی‌شناسیم و قدر و ارزش همدیگر را نمی‌دانیم. فقط در پی خواستِ دل خود هستیم.

پی‌رفت دوم اصلی داستان، روایت دختری است که به کافه فردوسی سرمی‌زند و در آنجا مردی را از دور نگاه‌می‌کند. آن‌ها عاشق هم هستند ولی هیچ‌گاه بروزنمی‌دهند. دختر به دستشویی کافه می‌رود و مواد تزریق‌می‌کند. هر بار که نشئه به سر میز برمی‌گردد، مرد رفته‌است. و او در آرزوی گفت‌وگو و دیدار نزدیک با آن مرد است. در این پی‌رفت، نقاش را در چهره‌ای آشنا می‌یابد و او را در مکانی خارج از نقاشی و رمان جستجومی‌کند. زن نقاشی او را می‌شناسد، سعی در دیدار و صحبت‌کردن با او دارد ولی میّسرنمی‌شود. انگار نقش و نقاش باید از هم دور باشند همان‌گونه که در جهان بیرون از داستان ملاقاتی نبوده‌است در جهان داستان هم این ملاقات اتفاق‌نمی‌افتد تا داستان ادامه‌داشته‌باشد. راوی از این مرد با لفظ «او» یادمی‌کند. وصف‌های «او» به صادق هدایت شبیه‌است. روای- کانونی‌گر، دیدارهایی خیالی با او دارد و بدین‌گونه می‌خواهد به بیان احساس خود نسبت به او بپردازد (همان: ۳۰). این پی‌رفت در کنار پی‌رفت اول- رفتن به جهان داستان *بوف کور*- جریان دارد و شخصیت- کانونی‌گر بین آن‌ها ترددمی‌کند. به مکان‌هایی می‌رود که شاید زمانی پاتوق هدایت بوده‌است. در آنجا به دنبال معشوقی می‌گردد که شبیه

هدایت است. مطالب صفحات ۲۷ و ۲۸ رمان، انگار نقل ماجراهایی است که از زندگی هدایت شنیده‌ایم، هدایت را به داستان می‌کشد. گویی او را دوباره زنده‌کرده‌است و نقش‌بازی‌می‌کند. شخصیت- کانونی‌گر داستان او را به خواب روایت‌شنو می‌آورد و ماجراها را برای او می‌گوید (همان: ۴۷). دیدارهای شخصیت- کانونی‌گر با شخصیتی شبیه هدایت در کافه و توصیف‌هایی از زندگی او، این‌که گیاهخوار بود و از تکراری‌شدن و بی‌معنایی زندگی آرزوی مرگ داشت (همان: ۴۸). گویی راوی- کانونی‌گر از نگاه او می‌بیند و می‌فهمد و فکر و باور او را به زندگی بیان‌می‌کند. در جایی از داستان به شراب‌نوشیدن (همان: ۳۴)، به دیدن مردگان و به شنیدن صدای پارس سگ‌ها اشاره‌می‌کند که شبیه دنیای سرد و بی‌روح و مردهٔ *بوف کور* است. گویی خواندن این رمان بر ذهن نویسنده تأثیرگذاشته‌است چندان‌که در خواب و بیداری این فضا را می‌بیند. گویی ناراحتی و افسردگی دنیای واقعی با جهان داستان گره‌خورده‌است که جهانِ خواب نویسنده با جهان *بوف کور* یکی‌می‌شود (همان: ۳۵).

در پی‌رفت‌های فرعی زن تابلوی نقاشی به زنی زنده قبل از نقاشی‌بودنش تبدیل‌می‌شود و ماجراهایش را می‌گوید (همان: ۷۸). پی‌رفت‌های فرعی رمان تأثیری در پیش‌برد پیرنگ داستان ندارند و بیشتر به مناسبت کلام به آن‌ها گریزمی‌زند؛ مثلاً در پی‌رفت فرعی افسانهٔ پسر پادشاه و ماهی طلایی (همان: ۱۲-۱۳)، راوی- کانونی‌گر داستان می‌خواهد افسانهٔ خودش را با این افسانه‌ها بیامیزد و بگوید که او هم افسانه است و این‌که معشوق را همچون ستاره و ماهی طلایی می‌داند که لغزان و سیّال در دریای بیکران زندگی شناوراست و دست‌یافتن به او تاوانی همچون مرگ دیگر ماهیان دارد.

در پی‌رفت فرعی سلمانی، تصویر زن روی آینهٔ سلمانی به بیان ماجرای مشهود خود می‌پردازد. شخصیت مرد نقاش رمان *بوف کور* را بیرون‌می‌کشد و به بیان عشق او به نقاشی‌اش می‌پردازد. هرجا می‌رود و هر زنی را می‌بیند گمان‌می‌کند که زن تابلوی نقاشی اوست (همان: ۱۹). این نقاش همچون هدایت توصیف‌می‌شود. گویی نویسندهٔ *پیکر فرهاد* از نگاه خود به شخصیت هدایت می‌پردازد و او را عاشق نقاشی خود و ناکام از عشقش می‌داند. حالا در *پیکر فرهاد* می‌خواهد احساس زن و معشوق را به او نشان‌دهد یا حرف‌های ناگفته را بیان‌کند. چنین تصوّری از نقاش و نقاشی یک تصوّر ازلی از عشق و زن است که مردان، عشق خود به زن را با نقش‌کردن او بر روی پرده یا جلد قلمدان نشان‌می‌دهند. همان‌گونه که در *بوف کور* مرد نقاش، عاشق نقاشی خود است (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۵-۱۲) در *پیکر فرهاد*، نقش به‌دنبالِ عاشق خود می‌رود (معروفی، ۱۳۸۲: ۲۰) تا این خط تکرار را بشکند ولی او نیز در چنبر تکرار می‌افتد.

پیرمرد قوزی، استعاره از سرنوشت است که مسیرهای زندگی را می‌داند و ما را به دنبال خود می‌کشاند. او شخصیت- کانونی‌گر را به‌طرفِ اتفاقات سوق‌می‌دهد. قطار استعاره از زندگی است که نامعلوم و به‌سرعت و بدون راننده تنها با یک مسافر پیش‌می‌رود (همان: ۱۰۴-۱۰۵). هرکسی تنها مسافر قطار زندگی خود است. قطاری که سوت‌کشان همچون زندگی پیش‌می‌رود و ما خواه‌ناخواه باید بر آن سوارشویم. این قطار هیچ‌وقت به مقصد نمی‌رسد فقط در جریان زمان پیش‌می‌رود (همان: ۷۲). داستان احوالات و تفکر درونی کانونی‌شده نسبت به زندگی و بی‌سرانجامی و نامشخص‌بودن مسیر و مقصد آن را بیان‌می‌کند.

٤. ٤. سبب روایت‌گری و کنش زن نقاشی

محققان از اهمیت «داستان نویسی و بازنویسی رویدادهای گذشته و به‌یادآوردن اشخاص مهم در زندگی به‌عنوان یکی از روش‌های مهم در بازسازی هویّت یادکرده‌اند (بزدوده و امیری، ۱۳۹۹: ۵۳). در رمان *پیکر فرهاد* برای بازسازی هویّت از تابلو نقاشی استفاده‌شده‌است. راوی-کانونی‌گر در ابتدای داستان از تصویر زنی که روی قلمدان و پردهٔ نقاشی است سخن‌می‌گوید سپس از زنی که مدل یک نقاش است و بعد از عکس یک زن و خاطراتی که مربوط به دوران معاصر است. گویی این زن از تمام دوران‌هاست با تمام سرنوشت‌ها. سرنوشت‌هایی که برای زن به‌خاطر زن‌بودنش اتفاق‌می‌افتد. کودکی این تصویر از بیهق و زمانی که شمشیربه‌دست‌ها حمله‌می‌کنند آغازمی‌شود سپس به دوران معاصر می‌آید و در کافه و خیابان به دنبال معشوق خود یعنی نقاش و خالقش می‌گردد. رفتار مردها در شرایط و زمان‌های مختلف یکی‌است: در اختیارگرفتن زن. زنی که درمانده از شرایط و به‌دنبالِ کمک است، موردِ سوءاستفاده قرارمی‌گیرد و سرخورده به درون تنهایی خود برمی‌گردد. نقشی که در این داستان به‌کنش‌درمی‌آید از اتفاقاتی سخن‌می‌گوید که بر سر زن می‌آید (ر.ک. همان: ۵۹ و ۶۱).

نگاه ایدئولوژیک این داستان به سمت زن است. صدای زن تابلوی نقاشی را می‌شنویم که در دوره‌های مختلف، نگاه‌ها به او نقاشی‌وار و منفعلانه است. به جای این‌که نقاش داستان خودش باشد او را نقاشی‌کرده‌اند و دست‌به‌دست گردانده‌اند. شخصیت زن که از نقاشی خارج‌می‌شود و به کانون‌های روایت خارج از تابلو می‌رود برای اعتراض و تغییر است؛ نقاشی خسته از این نقش و تکرار به تکاپوی تغییر می‌افتد. باتلاقی که شخصیت- کانونی‌گر در آن گیرافتاده‌است، همان زندگی است. چرخه‌ای تکراری که بر ما و پیش از ما و بعد از ما می‌گذرد؛ چرخهٔ تقدیر که هریک به‌گونه‌ای در آن گیرافتاده‌ایم (همان: ۶۸-۶۹ و ۷۱). این داستان سعی‌دارد زن را از شیءشدگی و ابژه‌بودن دربیاورد و او را فاعل سرنوشت خود کند. از نقش و مدل‌بودن امتناع‌می‌کند، سرکش و رام‌نشدنی می‌شود ولی باز هم در چنبرهٔ سرنوشت گرفتاراست و سرنوشت همچون پیرمردی قوزی او را در خود مچاله‌می‌کند (همان: ۷۳). زن تابلوی نقاشی عاشق نقاش (خالقش) می‌شود و می‌خواهد عشقش را بیان‌کند ولی در گردونهٔ سرنوشت هزارسالهٔ خود می‌افتد و فرصت بروز این عشق را نمی‌یابد، در نهایت سوار بر قطار بی‌سرانجام زندگی به راهش ادامه‌می‌دهد تا شاید فرصتی دیگر بیابد (همان: ۷۷-۷۸).

ایدئولوژی داستان سعی در نشان‌دادن اهمیت و هویت زن دارد. زن‌بودن افتخاری است که زنان بی‌قابلیت را شایسته آن نمی‌داند و در عوض آنان را لایق مردشدن می‌داند؛ مردانی که باید پاسبان یا قصاب می‌شدند (همان: ۷۹-۸۰). زن، تنها نقشی‌برپرده‌نیست که زیبایی و جذابیّت او را ببینیم، می‌خواهد جهان سرد و سخت و تنهایی زنی را نشان‌دهد که در پشتِ این نقاشی است. آنچه از احوال و درونیات و زندگی بیرونی کانونی‌شده‌ها نشان‌داده‌می‌شود، جنبه‌های غمگین و سختی‌های زندگی است. گویی زندگی جز رنج نیست و نکتهٔ شادی برای گفتن ندارد و از اینکه به زیبایی‌های زندگی بی‌اعتناهستیم و به یکنواختی و تکرار عادت‌کرده‌ایم، اعتراض‌می‌کند (همان: ۸۲). از نگاه داستان، باری که انسان به‌دوش‌می‌کشد و از آن رنج‌می‌کشد، عشق است؛ نیازی که انسان را مسحور خود می‌کند؛ پناهگاهی که برای نجات از تنهایی و خشونت به آن پناه‌می‌بریم (همان: ۸۳). تصویر و زن، دو شکل از اسارت هستند یکی در قاب نقاشی و دیگری در دنیایی مردانه. فرهنگ مردسالار که نگاه او به زن مستوره‌بودن است. نقاشی زن و نقاشِ مرد یعنی زن را مرد آفریده و مالک اوست؛ مرد است که به زندگی زن معنامی‌دهد. زن باید در خانه بماند و مرد سرپرست او باشد. این رمان شکل‌هایی از زن را نشان‌می‌دهد که بدون مرد مانده‌اند و همین موضوع، زیستن در جامعه را برای آنان خطرناک کرده‌است. این زن باید بتواند از این‌ها عبورکند تا بتواند به عشق و معنایی برای زندگی برسد. جهانی که خارج از قاب نقاشی می‌یابد، جامعه‌ای آمیخته با نگاه و طمع مردانه است. راوی از گذشته‌های خیلی دور تا کنون را به شکل افسانه و خاطره بیان‌می‌کند. سرنوشت‌های یکنواخت و تکراری برای همهٔ زنان جامعه که از متجاوزان می‌گریزند (همان:۱۰). دختری که از ترس بی‌خانمانی تن به پیرمرد صاحب‌خانه می‌سپارد (همان: ۵۹). زنی که درومی‌کند و زیر نور آفتاب مثل خمیر کشش‌می‌آید (همان:۱۱۰)، دختر نه‌سالهٔ بیماری که قبل از مردن برای او گواهی فوت می‌گیرند (همان: ۱۱۷). این‌گونه به توصیف وضعیت زنان در جامعه می‌پردازد و در تمام این دوران زن می‌دود و پستان‌هایش را در دست می‌گیرد تا نیفتد (همان:۱۰) تا زنانگی‌اش را حفظ‌کند و در سختی‌های جامعه تغییرِشکل ندهد. مردانی که سلطهٔ خود را با نشانه‌رفتن (به‌زیرکشیدن) جنسیت زنان نشان‌می‌دهند. داستان، نقدِ فرهنگ مردسالار است. فرهنگی که زن را برای خود در خانه و قاب می‌خواهد و خارج از خانه خود را آزادمی‌داند تا همچون پیرمرد قوزی، همواره مردی باشد که زن را در حال کرنش و تعارف گل نیلوفری وجود پاک خود بخواهد. زن برای فرار از این سرنوشت و جامعه باید از قاب خارج‌شود ولی آنچه می‌یابد جهانی مردانه است که برای نجات از آن چاره‌ای جز زاده‌شدن و تولدی دیگر ندارد.

در پی‌رفت سوم اصلی نقاش عاقبت مجبورمی‌شود مدل خود را که از نقاشی‌شدن سرکشی‌می‌کند، قطعه‌قطعه‌کند. این پی‌رفت که به کانون روایت رمان *چشم‌هایش* می‌رود و شخصیت مدل و نقاش را از آن رمان گرفته‌است، در اینجا سرنوشت شخصیت مدل را با پایان سرنوشت زن در *بوف کور* پیوندمی‌دهد و یک سرنوشت را برای آن‌ها می‌سازد. در پی‌رفت اول اصلی این پایان و مردن برای شخصیت مرد است و در پی‌رفت سوم برای زن. پیرمرد قوزی در *بوف کور* (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۱) مانع وصال عاشق و معشوق است، همین سرنوشت در *پیکر فرهاد* نیز تکرارمی‌شود (معروفی، ۱۳۸۲: ۸۴). در هر دو داستان زنی دست‌نیافتنی

توصیف‌می‌شود که نقاشی یا مدل نقاشی است. نقاش با کشتن زن، او را درتصرف‌می‌آورد و در قاب نقاشی اسیرش‌می‌کند. به‌نقش‌کشیدن، استعاره‌ای از کشتن و قطعه‌قطعه‌شدن است. هرچند برای همیشه ماندگارمی‌شود ولی روحش می‌میرد.

در ادامهٔ پی‌رفت دوم اصلی راوی- کانونی‌گر در کافه و خیابان به دنبال نقاش می‌گردد. از جلوی مغازهٔ نقاشی‌فروشی می‌گذرد. به نقاشی‌ها نگاه‌می‌کند؛ آن‌ها به‌کنش‌درمی‌آیند. چند پی‌رفت فرعی شکل‌می‌گیرد (همان: ۱۰۰-۱۰۲). یکی از این پی‌رفت‌ها تابلوی «پیکر فرهاد» است که نقاشی در آن کنشی‌می‌شود (همان: ۱۰۰). راوی-کانونی‌گر داستان به درون پرده می‌رود و برای آب‌تنی و خنک‌شدن در چشمه فرومی‌رود. به صخره نگاه‌می‌کند تا پیکر فرهاد را بر آن ببیند، اما پیکری نیست (همان: ۱۰۱). *پیکر فرهاد* اسم این رمان هم هست. پیکر می‌تواند به معنای مجسمه و به معنای هیکل و جنازهٔ یک شخص باشد؛ مجسمه و یادبود از کسی که داستان و سرنوشتی قابلِ‌اعتنا برای مردم داشته‌است. این پیکرِ جان‌داده‌برسنگ، نماد عاشق‌های ناکامی است که در طولِ تاریخ شکل‌های مختلف داشته‌اند. راوی *پیکر فرهاد* نیز عاشق است ولی جستجوی او برای یافتن معشوق به نتیجه نمی‌رسد.

۵. ٤. راوی و روایت‌شنو رمان

ژنت، روایت را از لحاظ حضور راوی در داستان به دو نوع تقسیم‌می‌کند: ۱. روایت مربوط به راوی غایب از داستانی که نقل‌می‌کند و آن را «دگرروایتی» می‌نامد. ۲. روایت مربوط به راوی حاضر به‌عنوانِ شخصیت در داستانی که نقل‌می‌کند و آن را «هم‌روایتی» می‌نامد. از نظر او غیبت، مطلق است اما حضور درجات دارد. هم‌روایتی را دو گونه می‌داند: گونه‌ای که راوی، قهرمان روایت است و گونه‌ای که راوی نقش ثانویه دارد و تقریباً همیشه نظاره‌گر یا شاهد است (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۸۷). عبارت «خودروایتی» را به گونهٔ نخست اختصاص‌می‌دهد که درجهٔ بارز هم‌روایتی است (همان: ۱۸۸).

پیکر فرهاد یک داستان خودروایتی است که قهرمان-کانونی‌گر، امتیاز کارکرد روایی را به کسی واگذارنمی‌کند. چون تنها اوست که از ماجراهای داستان خبردارد و آن‌ها را دیده‌است و غیر از او نمی‌تواند راوی دیگری داشته‌باشد. تنها خودش می‌تواند خود را افشاکند. این‌ها ماجراهایی است که سال‌ها از چشم یک تصویر دیده شده و انگار در ذهن او ثبت شده‌است و حالا شخص دیگری نمی‌تواند به جای او بنشیند و از چشم او به بیان ماجرا بپردازد. در خودروایتی همه چیز محسوس‌تر است. می‌توان همراه (هم‌ذات) من-راوی شد و در روایت با او هم‌کلام شد. در دگرروایتی که گفتمان، راوی را دور از کنش و بنابراین دور از تجربهٔ قهرمان نگه‌می‌دارد، روایت بیشتر عینی است ولی در خودروایتی ذهنیت بیشتر است (همان: ۱۹۳). راوی داستان *پیکر فرهاد* تصویر زن روی جلد قلمدان یا تابلوی نقاشی است که از چشمان او به‌عنوانِ شخصیت-کانونی‌گر به تماشای جهان داستان می‌پردازیم. نقاشی مینیاتوری که به کنش درمی‌آید و به کانون‌های روایت می‌رود: «قدیم‌ها یادتان هست؟ خیلی خوشمزه بود. پدرم یادتان‌می‌آید؟ من که عرض‌کردم، شما مینیاتورید» (همان: ۵۵-۵۴). این تصویر، همان تصویر کلیشه‌ای از زن است که قرن‌هاست در فرهنگ ایرانی روی نقاشی‌های مینیاتور کشیده‌می‌شود. گاهی ممکن است راوی از خودروایتی به دگرروایتی تغییرکند و یا برعکس. اگر در هر روایت وضعیت راوی را با سطح روایی (برون یا درون‌روایتی) و ارتباطش با داستان (دگرروایتی یا هم‌روایتی) تعریف‌کنیم، چهار نوع وضعیت روایی را خواهیم‌داشت: برون‌روایتی- دگرروایتی؛ برون‌روایتی-هم‌روایتی؛ درون‌روایتی- دگرروایتی؛ درون‌روایتی- هم‌روایتی (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۹۰).

در *پیکر فرهاد* چه در سطح قاب و چه در پی‌رفت‌های درونی، راوی درون‌روایتی- هم‌روایتی است. در پی‌رفت سوم اصلی، وقتی شخصیت نقاش از خانه خارج‌می‌شود در راستهٔ قلمدانی‌ها از کنار چند تابلوی نقاشی عبورمی‌کند که در نگاه او کنشی‌می‌شوند و چند پی‌رفت فرعی شکل‌می‌گیرند (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۲۱). در اینجا راوی از نگاه نقاش پی‌رفت‌ها را روایت‌می‌کند. شخصیت نقاش کانونی‌گر می‌شود و یک روز بازدید دانشجوها از کوه بیستون و ماجرای شیرین و فرهاد از دید او روایت‌می‌شود (همان: ۱۲۳-۱۲۵). در اینجا راوی همان زن تابلوی نقاشی است ولی کانونی‌گر عوض‌می‌شود؛ یعنی راوی درون‌روایتی- دگرروایتی می‌شود چراکه آنچه نقل‌می‌کند ماجرای خودش نیست. در اینجا می‌خواهد توجه را به روایت «شیرین و فرهاد» جلب‌کند، سپس تکرار همین سرنوشت را با گریز از پی‌رفت فرعی به پی‌رفت سوم اصلی به زن و مرد عاشق داستان پیوندمی‌دهد. مرد نقاشی که جز نقشی از معشوق در اختیار ندارد و آوارگی و سرگردانی و مردن نصیب او می‌شود در پردهٔ شیرین و فرهاد که شخصیت نقاش داستان آن را کشیده‌است، پیکر فرهاد بر صخره مانده‌است. فرهاد که بی‌بهره از عشق، پیکرش بر صخره مانده، شکلی از مرد نقاش داستان است و معشوقش (شیرین) با عاشقی دیگر می‌رود. آنچه برای نقاش می‌ماند تنهایی و مرگ است. در پی‌رفت کنشی‌شدن

تابلوی «شیرین و فرهاد» مکرراً سخن از نواختن آهنگ روزگار نقش و نگاران در زمان خسرو و پرویز است (همان: ۱۲۴). شاید تکرار این آهنگ، حسرت بر روزگار خوبِ ازدست‌رفته است؛ آن روزگاری که زنان می‌نواختند و شادی‌می‌کردند به نقاشی تبدیل‌شده‌است و از آن زمان چیزی جز نقاشی و زنانی اسیر در تابلوی نقاشی نمانده‌است. دریافت‌کننده نیز مثل راوی یکی از عوامل وضعیت روایی است و در همان سطح روایی او قراردارد. راوی درون‌روایتی با دریافت‌کنندهٔ درون روایتی مرتبط‌است و تنها با نشانه‌های دوم‌شخص به آن‌ها اشاره‌می‌شود که احتمالاً در متن وجوددارد، درست مثل نشانه‌های دوم‌شخص در رمان نامه‌ای که تنها مخاطب نامه را نشان‌می‌دهد برعکس، راوی برون‌روایتی تنها یک مخاطب (دریافت‌کننده) برون‌روایتی را هدف‌قرارمی‌دهد که با خوانندهٔ ضمنی یکی‌است و هر خوانندهٔ واقعی می‌تواند با او همانندشود (همان: ۱۹۹-۲۰۱). روایت‌شنو در *پیکر فرهاد*، شخصیتی درون‌روایتی است گویی راوی، داستان را برای او روایت‌می‌کند. این روایت‌شنو می‌تواند نویسنده یا شخصیت نقاش در داستان باشد. زن نقاشی در ذهن او از تابلو خارج‌می‌شود و ماجراهایش را برای او روایت‌می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

عباس معروفی در *پیکر فرهاد* به جای مرد راوی در *بوف کور*، روایت را از زبان تصویر قلمدان نقل‌کرده‌است تا بتواند صدای زنان را برجسته‌کند و از دریچهٔ چشم زن، به زن و مرد و رابطهٔ آنان در موقعیت معاصر نگاه‌کند. صدای زنِ تابلوی نقاشی را می‌شنویم که در نقش راوی- کانونی‌گر به بیان ماجراها و دیده‌های خود می‌پردازد. داستان سریع می‌گذرد گویی بخواهد سال‌ها وقایع را بیان کند. از هر واقعه لحظه‌ای همچون خواب و رؤیایی آشفته بیان‌می‌شود. وقایع درهم‌می‌پیچند و زن در این میان بی‌سرانجام است. زنی که شرایط دوران، اجازهٔ آشکارشدن به او نداده‌است. او را سربه‌زیر و در پرده خواسته‌اند تا مستوره و دست‌نیافتنی بماند. زن در تعیین این سرنوشت نقشی‌ندارد همچون نقشی بر پرده او را می‌کشند. این داستان سعی‌دارد زن را از شیءشدگی و ابژه‌بودن دربیاورد و او را فاعل سرنوشت خود کند. زن در این روایت از پردهٔ نقاشی بیرون‌می‌آید و با به‌کنش‌درآمدنِ یک تصویر شکل‌می‌گیرد و ابراز عشق می‌کند اما عشق او نیز ناکام‌است. اگر در تابلوی نقاشی، زن را آرام و راضی و شاد می‌بینیم، این تصوّر مرد از زن است که به نقش درمی‌آید اما این نقاشی به‌کنش‌درآمده‌است تا جهان واقعی خود را افشاکند. زن تابلوی نقاشی باور و احساس خود را به زندگی بیان‌می‌کند؛ چیزی که خواهان تغییر آن است. برای دیدن جهانی شاد و روشن، قدم به جهان بیرون از نقاشی می‌گذارد؛ اما آنچه تجربه‌می‌کند چیزی غیر از این است. زن نقاشی شخصیت-کانونی‌گر داستان است که روایت خودش را بیان‌می‌کند. زاویهٔدید چون شخصی و خودگوی است باعث‌می‌شود خواننده در داستان غرق‌شود و همراه شخصیت در اتفاقات داستان شرکت‌کند. کوچه‌ها را بگردد و خسته و ناامید شود. تصویر، خودش راوی شده‌است و به جای تماشای تصاویر به خارج از تصویر می‌آید و خواننده را همراه خود به گذشته‌ها می‌برد. هرجا زاویه‌دید شخصی است نگاه هم محدوداست و با این کار می‌خواهد تمرکز خواننده را به یک موضوع و یک نگاه و جهان‌بینی خاص جلب‌کند؛ آن را همچون روایت راوی غیرِشخصی گسترده‌نمی‌کند تا چند جهان‌بینی و هدف و نگرش بیان‌شود.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعهٔ حاضر تمام اصول اخلاقی پژوهش رعایت‌شده‌است.

حامی مالی

مقالهٔ حاضر از حامی مالی برخوردار نبوده‌است.

مشارکت نویسندگان

تمام مراحل این پژوهش به‌صورت مشترک توسط نویسندگان انجام‌شده‌است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقالهٔ حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده‌است.

منابع

اکبری بیرق، حسن (۱۳۹۱). بررسی زمان روایی داستان پیکر فرهاد. *نقد ادبی*، ۵ (۱۸)، ۷-۲۴.

ایرانی، محمد و همکاران (۱۳۹۲). شیوهٔ شخصیت‌پردازی دووجهی در پیکر فرهاد عباس معروفی. *ادبیات پارسی معاصر*، ۳ (۴)، ۱-۱۸.

بال، میکه (۱۳۹۶). «روایت‌مندی بصری». ترجمهٔ فائزه نوری‌زاد و امیرحسین هاشمی، گردآورنده: محمد راغب، *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*، تهران: نیلوفر، ۸۳-۹۷.

بزدوده، زکریا؛ امیری، سیروس (۱۳۹۹). روایت تروما و امکان بازسازی هویت در مجموعه داستان سیب‌زمینی‌خورهای فرهاد پیربال. *جامعه-شناسی فرهنگ و هنر*، ۲ (۱)، ۴۸-۶۴.

بلیغی، مرضیه؛ عبدی، آرزو (۱۳۹۷). بررسی نشانه- معناشناسی تصاویر در *بوف کور* صادق هدایت. *جستارهای زبانی*، ۹ (۴۴)، ۸۹-۱۰۹.

بیتنز، یان (۱۳۹۱). «تصویر و روایت». ترجمهٔ ثمین اسپرغم، گردآورنده: محمد راغب، *دانشنامهٔ روایت‌شناسی*، تهران: علم، ۲۹-۳۳.

پوررضائیان، مهدی؛ سهیلی‌اصفهانی، بهروز (۱۳۹۶). تلفیق ادبیات با نقاشی به شیوهٔ مارسل پروست، مطالعهٔ پیوند ادبیات با نقاشی در رمان *در جستجوی زمان از دست رفته* با تأکید بر مجلد طرف خانهٔ سوان. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۲ (۷۵)، ۲۱۷-۲۴۷.

پولیاکووا، ی.آ.، ز.ای رحیموا (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: روزنه، چ۱.

پیروز، غلامرضا؛ ملک، سروناز (۱۳۹۵). بررسی هم‌پیوندی متن و تصویر در شش داستان دفاع مقدس کودکان براساس نظریهٔ پری نودلمن. *مطالعات ادبیات کودک*، ۷ (۲۰)، ۱-۲۸.

تایسن، لویس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز، چ۱.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه، چ۱.

تولان، مایکل (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، چ۱.

چامسکی، نوام (۱۳۹۲). *زبان و ذهن*. ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس، چ۱.

دارابی، بیتا و همکاران (۱۳۹۲). خوانش بینامتنی پیکر فرهاد و بوف کور. *نقد ادبی*، ۶ (۲۲)، ۶۷-۸۸.

راسلی، آلیشا (۱۳۹۴). *جادوی زاویه دید*. ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر، چ۱.

رضابیگی، مریم و همکاران (۱۳۹۱). بینامتنیت و دور باطل: دو مؤلفهٔ پسانوگرا در رمان پیکر فرهاد عباس معروفی. *نقد ادبی*، ۵ (۲۰)، ۱۲۱-۱۴۲.

ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی (بوطیقای معاصر)*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر، چ۱.

ژنت، ژرار (۱۳۹۸). *گفتمان روایت (جستاری در باب روش)*. ترجمهٔ معصومه زواریان، تهران: سمت، چ۱.

علوی، بزرگ (۱۳۵۷). *چشمهایش*. تهران: امیرکبیر، چ۳.

کشاورز، حسام؛ فهیمی‌فر، علی‌اصغر (۱۳۹۵). بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در رمان بوف کور. *پژوهش‌های ادبی*، ۱۳ (۵۴)، ۱۱۴-۱۴۲.

محمودی، علیرضا؛ سرحدی قهری، فرشته (۱۳۹۳). بررسی ساختار روایی رمان پیکر فرهاد عبّاس معروفی از منظر جریان سیّال ذهن». *پژوهش نامه ادبیات داستانی*، ۳ (۶)، ۸۷-۱۰۹.

معروفی، عباس (۱۳۸۲). *پیکر فرهاد*. تهران: ققنوس، چ۳.

نصیری، شیدا، پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۴۰۲). نقد نورمن برایسون بر روش‌های فرمالیستی و بازنمایانه در تحلیل نقاشی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲ (۵)، ۷۱-۸۴.

نودلمن، پری (۱۳۸۵). «تصاویر، کتب مصور و مخاطب». ترجمهٔ بنفشه عرفانیان، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۱۱ (۱۱۲-۱۱۴)، ۸۲-۹۳.

نودلمن، پری (۱۳۸۹). «رمزگشایی تصاویر یا تصاویر به چه کار می‌آیند؟». ترجمهٔ نسیم اسلامپور، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۱۴ (۱۵۷)، ۷۲-۸۱.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه، چ۱.

هدایت، صادق. (۱۳۵۱). *بوف کور*. تهران: امیرکبیر، چ۱۴.

References

Randall, W. L. (1999). Narrative intelligence and the novelty of our lives. *Journal of Aging Studies*, 13 (1), p 11-28.