Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 15, Consecutive Number 37, Autumn 2024
Pages 183-208 **(research article)**
Received: 2023 August 22 **Revised** 2023 December 4 **Accepted**: 2023 December 5
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Semiotic- Semantic Analysis of *Peikar-e Farhād*

Malmir. Teymoor[1*] **-nazeri. Shahla**[2]

1: Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan (correspondence author): t.malmir@uok.ac.ir
2: PhD student of Persian language and literature, University of Kurdistan.

Abstract: *Peikar-e Farhād* (*The Body of Farhād*), which is among the successful works of the renowned writer, Abbās Marūfi, uses a narrative configuration and a kind of relationship between its several subplots, which distinguishes this novel from other literary works. As such, Marūfi depicts a pictorial world of Hedāyat's *The Blind Owl* in his novel and animates its imagery. This article analyses semiotic-semantic aspects within *Peikar-e Farhād* to elucidate how the inscribed "images" have been animated and have shaped the narrative frameworks of the novel. The narrator of this work is the woman within the painted tableau. These images in the novel have been verbalized, thus establishing a dimension of narrative. Through this narrative dimension and the modulation of presence and being, the painting evolves beyond a mere object or portrayal, metamorphosing into the subject of its own tale. She aspires to construct her destiny and narrative. "Seeing" entails a sensory-perceptual relationship, but in *Peikar-e Farhād*, it evolves into a system of reflection. Under the gaze of the subject-viewer, the object-images undergo a fresh sense of transformation in their inner emotional states and are animated so as to experience presence in the subject's world. The utilization of this narrative framework in which painting is animated function as a medium of protest against how the presence of women in the society has been shaped. As a subject, the portrayed-painting embarks on a quest and strives to locate and meet her beloved, aiming to establish her existence and unearth meaning in her life. This gradual progression leads her to acknowledge the deficiencies of her external and genuine existence, instigating introspective uncertainty regarding her ontological status and ultimately renouncing her own presence. This process paves the way for the emergence of an alternative narrative discourse.
KeyWords: Abbās Marūfi", *Peikar-e Farhād*, semiotic – semantic, image animation/performativity, female narration.

- T. Malmir; Sh. Nazari (2024). Semiotic- Semantic Analysis of *Peikar-e Farhād*. *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies* 15(37), 183-208.
Doi: 10.22075/JLRS.2023.31567.2329

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال پانزدهم ـ شمارۀ ۳۷ ـ پاییز ۱۴۰۳

صفحات ۱۸۳– ۲۰۸ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۵/۳۱ ـ بازنگری ۱۴۰۲/۰۹/۱۳ ـ پذیرش ۱۴۰۲/۰۹/۱۴

تبیین و تحلیل نشانه‌معناشناختی رمان پیکر فرهاد

تیمور مالمیر [۱*] / شهلا ناصری [۲]

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان (نویسندۀ مسئول) t.malmir@uok.ac.ir

۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان.

چکیده: پیکر *فرهاد* یکی از آثار موفق نویسندۀ مشهور عباس معروفی است که پیکربندی روایت و نحوۀ ترکیب پی‌رفت‌های آن با سایر آثار ادبی متفاوت است. شیوۀ معروفی در رمان پیکر *فرهاد*، وارد شدن به دنیای نقاشی *بوف کور* و کنش‌بخشی به تصویرهای آن است. در این مقاله به تبیین و تحلیل نشانه‌معناشناختی رمان پیکر *فرهاد* پرداخته‌ایم تا نشان دهیم «تصاویر» مکتوب چگونه به کنش درآمده‌اند و نظام‌های معنایی رمان را ایجاد کرده‌اند. روایت‌گر این رمان، زنِ تابلوی نقاشی است. تصویرها در این رمان کلامی شده‌اند و بُعد بُوشی داستان را ایجاد کرده‌اند. با این بُوش و تغییرِ حضور و بودن، نقاشی از ابژه بودن خارج می‌شود و سوژۀ داستانِ خود می‌شود. او می‌خواهد سرنوشت و داستان خود را بسازد. «دیدن» یک رابطۀ حسیادراکی است؛ اما در رمان پیکر *فرهاد* یک نظام شَوشی ساخته است. این تجربۀ جدید برای ابژه‌های تصویر است که زیر نگاه سوژه بیننده با نوعی تغییر وضعیّت درونی و عاطفی به کنش درمی‌آیند و در دنیای سوژه حاضر می‌شوند. به کنش درآمدن نقاشی و استفاده از این طرح روایی، برای اعتراض به شکل حضور زن در اجتماع است. سوژه نقاشی به جست‌وجو و تلاش برای یافتن و دیدار معشوق می‌پردازد تا بتواند وجود و هستی خود را ثابت‌کند و برای زندگی خود معنا بیابد. این جریان رفته‌رفته او را متوجه نقصان حضور و عدمِ وجود بیرونی و واقعی خود می‌کند و با تردید هستی‌شناختی به خود می‌نگرد و وجود خود را انکار می‌کند تا گفتمان بُوشی دیگری شکل بگیرد.

کلیدواژه: عباس معروفی، رمان پیکر فرهاد، نشانه‌معناشناختی، کنش‌بخشی به تصویر، روایتگری زن.

– مالمیر، تیمور؛ ناصری، شهلا (۱۴۰۳). «تبیین و تحلیل نشانه‌معناشناختی رمان پیکر فرهاد». دانشگاه سمنان: مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان. ۱۵(۳۷). ۲۰۸–۱۸۳.

Doi: 10.22075/JLRS.2023.31567.2329

۱. مقدمه

ذهن انسان در مواجهه با آثار هنری به‌خصوص آثار برجسته و حاوی تازگی، همواره با این پرسش درگیر است که چگونه این اثر خلق شده است. خوانندگان متون ادبی نیز از منتقدان انتظار دارند در تحلیل روایت‌های داستانی، چگونگی تکوین این روایات را گزارش کنند. گاهی مبنای شکل‌گیری روایتی داستانی، اتفاقی تاریخی یا حادثه‌ای مشخص است؛ گاهی نیز ممکن است مبتنی بر قرائت یک متن، دیدن رؤیا، دیدار از مکانی خاص و ملاحظهٔ تابلوی نقاشی یا نمایشگاه عکس باشد. کشف و توضیح مبنای شکل‌گیری داستان برای نقد یا فهم متن مفید است. غیر از رخداد یا حادثه‌ای که ممکن است 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.

دو نوع تصویر در روایت مطرح می‌شود؛ یکی تصاویر دیداری و دیگری تصاویر کلامی. بر این اساس، میکه بال[1] (زادهٔ ۱۹۴۶ م.) دو مسئله دربارهٔ روایت بصری مطرح می‌کند: نخست، تصویر مکتوب چیست و چطور می‌توان آن را خواند؟ دوم، تصاویر (گرافیکی) چگونه روایت می‌کنند؟ پرسش اول مربوط به جنبهٔ بصری روایت (کلامی) است و پرسش دوم، به روایت‌مندی بالقوهٔ تصویرهای بصری مربوط می‌شود (بال،۱۳۹۶: ۸۳). بال، استعاره را یکی از گونه‌های مؤثر بصری‌سازی در متون روایی می‌داند که منجر به دیده شدن چیزی می‌شود که ازطریق بصری سازی قابلِ‌دست‌یابی است. علاوه بر این، فضایی که در روایت بازنمایی می‌شود ازطریق تصویرهای بصری و بازنمایی موقعیت‌های دیداری ترسیم می‌شود. راوی‌ها در رمان، دیده‌های خود را توصیف می‌کنند. در این میان آنچه توصیف می‌شود لزوماً فضا یا بصیرت نیست؛ بلکه ممکن است متشکل از خودِ بازنمایی بصری باشد: تصویر، نقاشی، حکاکی یا عکس؛ یعنی بازنمایی کلامی تصاویر مانند شعر رواییِ «تجاوز به لوکرس[2]» شکسپیر که خودکشی با

1. Mieke Bal
2. The Rape of Lucrece

توصیف بصری یک تابلو نقاشی ایجاد می‌شود؛ تابلویی که در داستان وجود ندارد؛ 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 شناسایی کرد: شکل‌گیری پیرنگ ازطریق بصری‌سازی و شکل‌گیری پیرنگ با رویدادهای کنش‌محور.

شیوهٔ عباس معروفی در رمان *پیکر فرهاد*، وارد شدن 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 نگاه می‌کند و زنی را می‌بیند که نقش او روی جلد قلمدان نقاشی شده است (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 تابلوی 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 پیرمرد قوزی تعارف می‌کند. ناگاه از پشت روزن خانه‌ای، چشم‌هایی را می‌بیند که به او نگاه می‌کند. با دیدن این چشم‌ها عاشق آن‌ها می‌شود و از پردهٔ نقاشی بیرون می‌آید. 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 قطار می‌شود و در تکرار زندگی، دوباره زاده می‌شود و شاید در سرنوشتی تازه موفق به دیدار معشوق و زندگی آرامی شود.

در این مقاله به تبیین و تحلیل نشانه‌معناشناختی رمان *پیکر فرهاد* می‌پردازیم، تا نشان دهیم «تصاویر» مکتوب چگونه به کنش درمی‌آیند و چه نظام‌های معنایی در داستان شکل می‌گیرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

1. Figuration

حمیدرضا شعیری با ترجمه و شرح کتاب *نقصان معنا* اثر گرمس و چند اثر دیگر به معرفی نشانه‌معناشناسی و عناصر معناساز و نظام‌های گفتمانی شکل‌گرفته در آن پرداخته است. همچنین مقالات متعددی در زمینهٔ کابرد نشانه‌معناشناسی در زبان فارسی منتشر شده است. دو مقاله نیز مختصِ رمان *پیکر فرهاد* مرتبط با این مبنای نظری نشر یافته است. با توجه به اینکه *پیکر فرهاد* مبتنی بر روایت تصویر و تابلو تکوین یافته است، در اینجا علاوه بر آثار تحقیقی مرتبط با رمان *پیکر فرهاد* به معرفی پژوهش‌هایی می‌پردازیم که به نقد و بررسی پیوند تصویر و داستان در سایر آثار پرداخته‌اند.

رحمتیان و بیگ‌زاده در مقالهٔ «بررسی بُعد حسی ادراکی از گفتمان شَوِشی گرمس در *پیکر فرهاد* معروفی»، نظام گفتمانی *پیکر فرهاد* را نظام شَوِشی، مبتنی بر گفتمان حسی‌ادراکی می‌دانند که در آن زن تابلوی نقاشی در واکنش به عشق نقاش از تابلو خارج می‌شود و جریانی شَوِشی برای رسیدن به این عشق و پایان انتظار در داستان شکل می‌گیرد (رحمتیان و بیگ‌زاده، ۱۳۹۷: ۷۷۳)؛ اما برعکس ایشان، ما این جریان را یک فرایند تنشی می‌دانیم و نظام شَوِشی را در حضور متفاوت زن تابلوی نقاشی در دنیای ذهن و خوابِ نقاش محسوب کرده‌ایم.

دانشگر و رحمتیان (۱۳۹۹) در مقالهٔ «واکاوی گفتمان بُوِشی در رمان پیکر فرهاد عباس معروفی» به واکاوی گفتمان بُوِشی گرمس در رمان *پیکر فرهاد* پرداخته‌اند؛ اما به این نکته توجه نکرده‌اند که تغییر گفتمان تصویری به گفتمان کلامی نیز شکلی از بُوِش است و اینکه زنِ تابلوی نقاشی در این فرایند از نقاشی و ابژگی تغییرِ وضعیّت داده و سوژه و فاعل داستان خود شده است. نویسندگان پژوهش حاضر با دانشگر و رحمتیان در این نکته اشتراک نظردارند که زن تابلوی نقاشی در جست‌وجوی خود، شکل‌های مختلفی از زن «بودن» را تجربه می‌کند که در هر حضور بُوِشی به‌دنبال معشوق است. او هر بار بودن خود را نفی می‌کند تا بتواند به شکلی ایجابی و استعلایی از خود برسد.

رضابیگی و همکاران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بینامتنیت و دور باطل: دو مؤلفهٔ پسانوگرا در رمان *پیکر فرهاد* عباس معروفی» معتقدند معروفی در بینامتنیت به آثار فرخزاد، شاملو، هدایت و بیش‌از همه به آثار نظامی گنجه‌ای توجه دارد.

اکبری بیرق و قربانیان (۱۳۹۱) در مقالهٔ «زمان روایی داستان پیکر *فرهاد*» به بررسی زمان روایی داستان پیکر فرهاد پرداخته‌اند. از نظر آنان، در پیکر *فرهاد* زمان حقیقی و ذهنی مبنای روایت قرارگرفته است.

دارابی و همکاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «خوانش بینامتنی پیکر *فرهاد* و *بوف کور*»، برای تبیین تأثیرپذیری پیکر *فرهاد* از *بوف کور*، مشترکات دو متن نظیر پیرنگ، شیوهٔ روایی، اعتقاد به تناسخ و نمادهایی مثل نیلوفر کبود را بررسی کرده‌اند.

هاتفی و شعیری (۱۳۹۰) براساس روش نشانه‌معناشناسی و رویکرد تحلیل گفتمان پدیدارشناختی در مقالهٔ «وضعیّت شبه‌گفتمانی: نشانه‌معناشناسی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مصور مردم معمولی» به نحوهٔ تجلی ارزش‌های پست‌مدرن در تعامل متن و تصویر در قالب تداخل و هم‌زیستی ژانرها و شکل‌گیری بیناژانری در کتاب مصوّر *مردم معمولی* نوشتهٔ علیرضا میراسدالله می‌پردازند. آنها نشان می‌دهند رابطهٔ متن کلامی و تصویر از شرایط حسی‌ادراکی، فرهنگی، اجتماعی و ... تأثیر می‌پذیرد و برخلاف نظریه‌های ساخت‌گرا نمی‌توان رابطهٔ این دو را به گونه‌ای مجزا از دیگر عناصر و عوامل گفتمانی بررسی کرد.

پولیاکووا[1] و رحیموا[2] (۱۳۸۱) در کتابِ *نقاشی و ادبیات ایرانی*، در بررسی سیر ترسیم و توصیف انسان در عرصه‌های نقاشی و سخنوری در ایران می‌گویند که به سبب اخذ مضامین نقاشی از آفریده‌های ادبی قرون میانه، تفسیر و توصیف وضعیّت انسان و روش‌های ترسیم او در شیوه‌ها و سبک‌های متفاوت ادبی، به میزانِ وسیعی بر نحوهٔ ترسیم و خلق انسان‌ها در هنر نقاشی تأثیرگذار بوده است.

کشاورز و فهیمی‌فر (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در رمان بوف کور»، به بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در *بوف کور* می‌پردازند؛

1. Poliakova
2. Rakhimova

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 روان‌داستانی رمان، بیان مشترکی با هنر نگارگری دارد. به گونه‌ای که مفاهیم اصلی آنها در لایه‌های زیرین اثر نهفته است و لایهٔ زبرین تهی و مبهم است و دستِ‌کم سه یا چهار صحنه از *بوف کور* توصیف دقیق راوی از یک پردهٔ نگارگری را تداعی می‌کند.

در تحقیقات ادبی عمدتاً بررسی تصویر یادآور شعر است؛ مثل اینکه حسینی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل بوطیقای تصویر در گفتمان رمانتیک نیما یوشیج»، به تحلیل بوطیقای تصویر در اشعار نیما یوشیج پرداخته‌اند (حسینی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۱۰-۱۲۹).

اغلب پژوهش‌هایی که به بررسی پیوند تصویر و داستان پرداخته‌اند، داستان‌هایی را بررسی کرده‌اند که ترکیبی از دو رسانهٔ متن و تصویر هستند یا از تصاویر واقعی (عکس‌ها و نقاشی‌ها) برای توصیف استفاده کرده‌اند؛ اما همچنان جای پژوهشی خالی است که به بررسی نقش تصاویری بپردازد که وجود خارجی و دیداری ندارند، اما در داستان، حاوی نقش روایی هستند و در مواردی در گسترش و شکل‌گیری پیرنگ نقش دارند.

مجموع این پیشینهٔ تحقیقی نشان می‌دهد که به نقش روایی تصویر در گسترش و تدوین پیرنگ و معناشناسی پیکر *فرهاد* توجه نشده است؛ از این نظر پژوهش حاضر کاملاً تازگی دارد.

۳. نشانه‌معناشناسی

نظام نشانه‌شناختی سوسور[1] (۱۹۱۳-۱۸۵۷ م.)، نظامی بسته بود و نشانهٔ سوسوری، مدلولی پایان‌یافته و نهایی را تبیین می‌کرد که مبتنی بر روابط دال و مدلولی در سطحی انتزاعی بود. در ادامهٔ همین سنت، یلمسلف[2] (۱۹۶۵-۱۸۹۹ م.) به‌جای روابط دالی و مدلولی، مجموعه‌های بزرگ نشانه‌ای (دو پلان صورت و محتوا) را درنظرمی‌گیرد که

1. Ferdinand de Saussure
2. Louis Hjelmslev

در تعامل با یکدیگر، فرایند «نشانه- معنایی» را تحقق‌می‌بخشند. این سنت بعدها مبنای تفکر گرمس[1] (۱۹۹۲-۱۹۱۷ م.) و شاگردان او قرار گرفت و براساس آن نشانه‌معناشناسی گفتمانی شکل گرفت (شعیری، ۱۳۹۸: ۴). پایه و اساس معناشناسی گرمس را «شدن» تشکیل می‌دهد. به اعتقاد او معنا زمانی پدید می‌آید که تغییری رخ دهد (شعیری، ۱۳۹۷الف: ۸۲). منظور از معنا، جریانی جهت‌دار است؛ بنابراین معناشناس باید توجه خود را بر مطالعهٔ فرایندی متمرکز کند که کلام در آن شکل می‌گیرد.

در نظام‌های ساخت‌گرا و کلاسیک، معنا براثرِ کنش‌هایی برنامه‌ریزی‌شده، زمانی حاصل می‌شود که سوژه از وضعیّت اولیه به وضعیّت ثانویه دست یابد. ازاین‌رو، کنش روایی کنشی است که سوژه را از «نداشتن» به «داشتن» سوق می‌دهد؛ اما در نشانه‌معناشناسی پساساختگرا و پساکلاسیک بدون اینکه سوژه برنامه‌ای داشته باشد یا به‌دنبال تغییر وضعیّتی باشد خود را در مقابل دنیایی می‌یابد که همهٔ حواس او را درگیر می‌کند و معنا آنجایی رخ می‌دهد که انتظار نمی‌رود. این معنا شَوِشی است. معنایی که نتیجهٔ کنش نیست؛ بلکه نتیجهٔ تعامل حسی‌ادراکی سوژه و دنیاست. گرمس در کتاب *نقصان معنا*، مسائل روایی و القایی مربوط به تولید معنا را کنار می‌گذارد و از نشانه‌معناشناسی ساختاری و قاعده‌مند به نشانه‌معناشناسی سیّال و غیرساختاری یعنی نشانه‌معناشناسی زیبایی‌شناختی یا حسی‌ادراکی عبور می‌کند (گرمس،۱۳۸۹: ۷-۹).

نشانه‌معناشناسی ادبیات به شناسایی نظام‌های گفتمانی ادبی با توجه به سازوکار آن‌ها و ارائهٔ روش تحلیل هریک از این نظام‌ها می‌پردازد. بر این اساس، چهار نظام گفتمانی مهم مطرح می‌شوند که عبارت‌اند از نظام‌های گفتمانی کنشی، تنشی، شَوِشی و بُوِشی.

نظام گفتمانی کنشی[2]؛ روند حاکم بر این نظام به‌گونه‌ای است که همه‌چیز از یک نقصان شروع می‌شود و کنشگران برای رفع این نقصان اقدام می‌کنند. رفع این

1. Algirdas Julien Greimas
2. action system

نقصان به عقدِ قرارداد منجر می‌شود (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰:۱۵۰). کنشگران در این نظام براساس برنامه و سازماندهی عمل می‌کنند. کنش می‌تواند از نوع تجویزی (دستور) از بالا دیکته شود و بین کنشگر و کنشگزار رابطهٔ عمودی بسازد؛ درحالی‌که کنش از نوع مجابی (القایی)، تعاملی‌است و رابطهٔ افقی می‌سازد (شعیری، ۱۳۹۸:۱۴؛ کنعانی و انتظاری، ۱۴۰۱: ۲۲۵).

نظام گفتمان شَوِشی[1]؛ در نظام گفتمان شوشی با برنامه و نظم روایی مواجه نیستیم. منطق کنشی و برنامه‌ای که سوژه را برای به دست آوردن شیء ارزشی هدایت کند، در نظام گفتمانی شوشی نیست. آنچه اهمیت دارد نوع حضور سوژه متناسب با پدیده‌ها و رابطهٔ ادراکی او با آن‌هاست. این حضور یک حالت یا وضعیّت درونی را شکل می‌دهد. شَوِش ما را با وضعیّتی چندلایه مواجه می‌سازد که عبارت‌اند از: ۱) ارتباط با دنیای بیرون، ۲) تمایز حضور با توجه به تغییر وضعیّت، ۳) حضور خود را با حضور دیگری پیوند دادن، ۴) متوجه احساس حضور خود شدن، ۵) احساس حضور خود را برجسته نمودن، ۶) برجستگی حضور را گفتمانی نمودن. در وضعیّت کنشی، کنشگر تلاش می‌کند تا براساس هدفی مشخص چیزی را محقق سازد؛ اما در وضعیّت شَوِشی، بدون اینکه برنامه یا هدفی مطرح باشد، شَوِشگر می‌تواند هرآن متوجه حضور خود نسبت‌به موقعیتی شود که در آن قرار دارد و تحت‌تأثیر همین حضور، خود را مهیای دریافت خود و دیگری سازد. شَوِشگر در موقعیتی قرار می‌گیرد و نسبت‌به آن موقعیت واکنش احساسی با درجات مختلفی از حضور را بروز می‌دهد؛ به همین دلیل شَوِشگر می‌تواند بترسد، بلرزد، بهت‌زده شود، فریاد شادی سردهد، کاملاً از حرکت بازایستد یا به وجد آید (شعیری،۱۳۹۸: ۹۱-۹۲).

این نظام ما را با وجه ارتباط با هستی ازطریق تجربهٔ زیسته، همچنین با وجه زیبایی‌شناختی و وجه عاطفی حضور مواجه می‌سازد که مبتنی بر نوعی هم‌سویی یا هم‌ارتباطی است. شیوهٔ حضور هریک از دو طرفِ درگیر در تعامل، موجب احساس در

---

1. sensible system

طرف دیگر می‌شود که به واکنش یا حرکت شَوِشگر می‌انجامد (شعیری و وفایی، ۲۰:۱۳۸۸). گرمس، فرایند ادراک حسی را در جریان شکل‌گیری معنا به سه مرحلهٔ ادراک حسی برونه‌ای، درونه‌ای و جسمانه‌ای تقسیم می‌کند. ادراک حسی برونه‌ای هنگامی است که ما متوجه حضور چیزی می‌شویم، چیزی که دیده شده یا نشانه گرفته می‌شود، بدون موضع‌گیری خاصی نسبت‌به آن (مانند دیدن تصویر یا شنیدن آهنگ). ادراک حسی درونه‌ای زمانی است که ما نسبت‌به آن چیز موضع‌گیری می‌کنیم. این مرحله شناختی است؛ اندیشه‌ای که در ذهن شکل می‌گیرد (مثل قضاوت، تخیّل و تأثیر بر روح و روان). جریان جسمانه‌ای زمانی است که جسم انسان نسبت‌به آن چیز واکنش نشان می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۷ب: ۳۴-۳۵)؛ مانند گریه‌کردن، خندیدن، سخن‌گفتن یا روایت‌کردن. در وجه زیبایی‌شناختی «حادثه‌ای حسی‌ادراکی روی‌می‌دهد و حسی از سوژه با حسی از دنیا واردِ تعامل می‌شود، حاصل این تعامل دریافتی زیبایی‌شناختی است که معنا را رقم می‌زند؛ معنایی که برای لحظه‌ای ما را از دنیای واقعیت جدا می‌کند و بیشتر به خلسهٔ معنایی شباهت دارد و سوژه پس‌از تجربهٔ عمیق زیبایی‌شناختی (تکان از درون) دوباره به دنیا بازمی‌گردد» (گرمس، ۱۳۸۹: ۸). بُعد زیبایی‌شناختی بر پایهٔ حواس استوار است، مثلاً شنیدن ترانه، صدایی که بیان‌گر حسِّ زیبایی است و واکنش شَوِشگران به این صدا (مانند هم‌خوانی یا گریستن و خوشحالی). گفتمان در وجه عاطفی، ما را با شَوِشگرانی مواجه می‌کند که یا از درون، نگران یا خشنودند یا اینکه دچار بحرانی عاطفی هستند (شعیری، ۱۴:۱۳۹۸).

نظام گفتمان تنشی؛ بر اصل رابطهٔ سیّال و طیفی بین دو جریان «گستره‌ای» (دنیای شناختی و بیرون از من) و فشاره‌ای (دنیای هیجانی‌عاطفی و درون من) استوار است (همان: ۱۴). هرگاه میزانی از نیرو یا انرژی بر چیزی وارد شود، آن چیز تحتِ فشار قرار می‌گیرد و از وضعیّت معمولی و عادی خارج و دچار تنش می‌شود. جریان تنشی، ارزش را متعلق به دنیای درون کنشگران می‌داند که براساس شرایط حسی‌ادراکی شکل

می‌گیرد. در این نظام، تجربهٔ زیستی کنشگران و حضور عاطفی آنها همراه حساسیت‌های دریافتی‌شان موردِتوجه قرار می‌گیرد (همان: ۳۹).

نظام گفتمانِ بُوِشی؛ مسئلهٔ بودن و نبودن، حضور و سلب حضور و تجربهٔ زیستی را مبنای حرکت خود قرار می‌دهد (همان: ۱۴). منظور از بوش، نحوهٔ حضور سوژه در زمان و مکان است که براساس نوع ارتباط حسی‌ادراکی تعریف می‌شود که با محیط پیرامون برقرار می‌کند. آنچه قبلاً بوده است به یک تجربه برای بودن فعلی سوژه تبدیل می‌شود و آنچه سپس می‌شود به‌نوعی اندوخته برای بودن بعدیِ او تبدیل می‌شود. هر بودنی خود در محاصره بودن قبلی و بودنِ بعدی قرار دارد؛ بنابراین در هر بودنِ جدید سوژه می‌تواند استعلا یابد. جریانِ بُوِشی بی‌برنامه است و براساس ساختار متداول عمل نمی‌کند. به همین دلیل نفی و سلب ویژگی مهم این نظام است. سوژهٔ بُوِشی می‌تواند پس‌از جریان سلبی به ایجاب برسد؛ ولی هیچ ایجابی برای او قطعی نیست؛ چون حضور او همواره براساس موقعیتی بُوِشی تعیین می‌شود (همان: ۱۲۵-۱۲۹).

۴. تحلیل نشانه‌معناشناختی رمان پیکر فرهاد

۴. ۱. نقش نظام شَوِشی

رمان *پیکر فرهاد* به‌صورتِ داستان در داستان روایت می‌شود. زن نقاشی که راوی کانونی‌گر داستان است در خواب و ذهن روایت‌شنو از نقاشی خارج می‌شود و به کنش درمی‌آید. درحالی‌که روایت‌شنو، تابلویی نقاشی از زن را زیربغل زده است، تصویر نقاشی زنده می‌شود و به کنش درمی‌آید: «شما که از خواب پریدید، نقاش پرده را جمع کرد و ما شهربه‌شهر می‌رفتیم» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۴). نقاش با بیدار شدن از خواب، خواب‌هایش را می‌نویسد و داستان آفریده می‌شود: «بعد که شما از خواب پریدید، کسی قلم‌مو در شراب زد و مرا کشید» (همان: ۲۹). «شما» شخصیت نقاش داستان است که گاه‌گاه روایت‌شنو رمان قرار می‌گیرد و به ماجراهایی اشاره می‌کند که در خواب او روی‌می‌دهد. نقاشی که خواب نقاشی‌اش را می‌بیند و در خواب و ذهن او نقش زنده می‌شود. داستانی سوررئالیستی که همچون خوابی آشفته و طولانی، جریانی غیرِخطی و سیّال دارد.

شگردِ به کنش درآمدنِ تصویر در داستان را «کنش و تماشا» نامیده‌ایم. شگرد کنش و تماشا در پیکر *فرهاد* به این صورت است که با نگاه کردن «شما» به تابلوی نقاشی، در خواب او تصویر به کنش درمی‌آید. در این موقعیت سوژه (بیننده) دچار احساسی شده که او را از حالت قبلی‌اش خارج کرده است. همین تغییرِ حالت باعث می‌شود که در ذهن او زن تابلوی نقاشی از دنیای خود (دنیای حضور در نقاشی) خارج شده و با دنیای بیرون پیوند بیابد. شکل متفاوتی از حضور برای نقاشی خلق می‌شود؛ حضوری خلسه‌مانند و درونی.

در این رمان، از نظرِ «گفته‌ای» ما با تصویری کلیشه‌ای از نقاشی مینیاتور زن سیاه‌پوش و پیرمرد قوزی مواجه هستیم؛ اما از دیدگاه «گفتمانی» با کنشی شدن این تصویر مواجه می‌شویم. در گفتمان شَوِشی تغییرِ وضعیّت نتیجهٔ بُعد حسی‌ادراکی است. احساساتی نظیرِ غم، شادی، خشم و هیجان یا ادراکات دیداری، لامسه، شنیداری، چشایی و بویایی باعث تغییرِ وضعیّت شخصیت یا کلاً تغییرِ وضعیّت در داستان می‌شوند. در تصویرخوانی نیز شکل‌گیری گفتمان و به کنش درآمدن تابلوهای نقاشی یا عکس، نتیجهٔ ادراک دیداری تصویر است. بُعد حسی‌ادراکی از نوع دیداری، به حرکت راوی یا قهرمان جهت می‌دهد و در به ثمر رسیدن آن نقشی اساسی دارد. سوژه (بیننده) با دیدنِ تصویر دچار تغییراتی عاطفی و درونی می‌شود و شکل جدیدی از حضور برای ابژه‌های تصاویر در خواب و ذهن او خلق می‌شود. آنها از تصویر خارج شده و در متن کلامی و جهان داستان حضور می‌یابند. زبان در تلاقی بین دنیای درون سوژه و دنیای بیرون یعنی دیدن تصویر تحقق می‌یابد و با واکنش جسمانه‌ای سوژه به این موقعیت، روایتی کلامی از تصویر شکل می‌گیرد. سوژه تحت‌تأثیر شرایطی بیرونی قرار دارد و این تأثیر باعث می‌شود تا «زبان از ناحیهٔ آنچه تجربهٔ دنیای بیرون است، شکل بگیرد» (شعیری، ۱۳۹۸: ۹۰).

شخصیتِ «شما» در شرایط خاصی مانند خواب قرار می‌گیرد و تحتِ این شرایط، نگاه او به ابژهٔ تصویری عوض می‌شود. آنچه می‌بیند نه یک تصویرِ ساده، بلکه

تبیین و تحلیل نشانه - معناشناختی رمان پیکر فرهاد ـــ

زمان را به دو نوع «عینی» و «انتزاعی» طبقه‌بندی کرده‌اند. زمان عینی، قابل شمارش است و به‌لحاظ زمان حرکت کنشگر قابلِ‌ثبت‌است؛ اما زمان انتزاعی، تجربهٔ منحصربه‌فرد کنشگر است که بدون حرکتی شمارشی و جابه‌جا شدن تقویمی، زمان خاصی را می‌آفریند (ر.ک. شعیری، ۱۳۹۸: ۱۰۸). شَوِشگر در این زمان کیفی و غیرمادی حضور می‌یابد.

زمان‌ها و مکان‌هایی که زن تابلوی نقاشی در آن‌ها قرارمی‌گیرد، کیفیت فیزیکی و عینی ندارند. شَوِشگر در گسترهٔ روایی از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر نمی‌رود و با جابه‌جا شدن تقویمی مواجه نیستیم. دو وضعیّت زمانی و گاهی چند وضعیّت زمانی و حضور همزمان شَوِشگر در چند مکان درهم می‌آمیزند. زمان، انتزاعی و پیرنگ غیرِخطی است

و با آنیّتِ گذر از وضعیّتی به وضعیّت دیگر و زمانی متلاطم مواجه هستیم که «گفته‌خوان» را در حیرت و سرگردانی فرومی‌برد. موقعیت‌هایی انتزاعی که شَوِشگر به‌صورت ناگهانی در آنها حضورمی‌یابد و در هرکدام لحظاتی از حضور انتزاعی را تجربه می‌کند. نقاشی از جهان ایستای خود خارج می‌شود و در جهان بیرون از نقاشی حضور می‌یابند. این تجربهٔ متفاوت حضور فقط برای ابژه نیست؛ بلکه برای سوژه (بیننده) نیز هست؛ یعنی می‌توان گفت یک شَوِش دوسویه است. جریانی شَوِشی در خواب شکل می‌گیرد. با پریدن از خواب، موقعیت روایی عوض می‌شود و شَوِشگر در موقعیت دیگری قرار می‌گیرد. «شما که از خواب پریدید، نقاش پرده را جمع کرد و ما شهربه‌شهر می‌رفتیم ...» (معروفی،۱۳۸۲: ۱۴).

جریانی زیبایی‌شناختی با ترکیب دو جهان نقاشی و جهانِ خارج از آن شکل می‌گیرد. کنشی شدن تصویر با حضور در دنیایی رؤیاگونه است. نقاشی از حالت توصیفی خارج می‌شود و به عاملی تبدیل می‌شود که در شکل‌گیری گفتمان نقش دارد. او راوی و شخصیت اصلی و قهرمان داستان می‌شود تا گفتمان داستان زندگی خود را تغییر دهد. شَوِش‌ها در خوابِ نقاش است؛ ولی دنیای خواب تحتِ کنترل و نفوذ بینندهٔ آن نیست. جهان خواب در دست شَوِشگری است که در خواب به جولان درمی‌آید. نقاشی در خواب به کنش درمی‌آید تا تحتِ نفوذ و کنترل خواب بیننده نباشد، شاید بتواند جهان خود را بسازد.

۴. ۲. نقش نظام تنشی در پیکر فرهاد

زن نقاشی که سال‌هاست در پردهٔ نقاشی و جلد قلمدان، نقش معشوقی زیبا را بر دوش می‌کشد و با موهای سیاه در سایهٔ درخت سرو و کنار رودخانه، گل نیلوفری را به پیرمردی قوزی تعارف می‌کند، ناگاه از پشت روزن خانه‌ای، چشم‌هایی را می‌بیند که به او نگاه می‌کند. با دیدن این چشم‌ها عاشق می‌شود و از پردهٔ نقاشی بیرون می‌آید. با این کنش سه پی‌رفت اصلی در داستان شکل می‌گیرد. در پی‌رفت اول، فضای رمان *برف*

کور (هدایت، ۱۳۵۱) به فضای رمان *پیکر فرهاد* بدل می‌شود و زن نقاشی به‌دنبال صاحب چشم‌ها و شخصیت نقاش *بوف کور* می‌گردد. در پی‌رفت دوم به کافه می‌رود و صاحب چشم‌ها را در مکانی دیگر و خارج از فضای *بوف کور* جست‌وجو می‌کند؛ اما در آنجا هم ملاقات و گفت‌وگویی با هم ندارند و مثل همان دیدار اول فقط چشم‌های سیاه و بامتانت او را با فاصله و از دور می‌بیند؛ چون سال‌ها بین نقش و نقاش فاصله افتاده است. مخلوقی که عاشق خالق است؛ ولی هیچ‌گاه به او دسترسی نداشته است. فقط آوارگی و سرگردانی برای نقش مانده‌است؛ هرچند سرنوشت نقاش هم در ابهام است. در پی‌رفت سوم به فضای رمان *چشمهایش* (علوی، ۱۳۵۷) گریز می‌زند تا بتواند با نقاش دیداری داشته باشد؛ ولی شخصیت مدل نقاشی به‌دنبال عشق انحصاری نقاش به خود است و مانع این دیدار است. در آن‌جا هم جدال نقش با نقاش است. زن تابلوی نقاشی میان این فضاها می‌چرخد و خسته و ناامید به قطار درحالِ‌حرکت برمی‌گردد و سرنوشت بی‌سرانجام و تکراری خود را می‌پذیرد.

در فرایند تنشی، کنشگری با بنیان‌های حسی‌ادراکی با دنیا در تعامل قرار می‌گیرد. بر اثر همین تعامل، دو گونهٔ عاطفی و شناختی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و فرایند تنشی شکل می‌گیرد که ارزش‌ساز است (شعیری، ۱۳۹۰: ۱۷۶). دیدن چشم‌های پشت روزن، مقدمهٔ گفتمان تنشی روایت می‌شود. این تنش در درون نظام شَوِشی (قاب داستان) رخ می‌دهد. دیدن چشم‌ها باعث تغییر وضعیّت روحی زن نقاشی و واکنش او به این حسّ می‌شود. در او عشق اتفاق می‌افتد که ویژگی زیبایی‌شناختی دارد. همین امر او را به کنش‌های دیگر وامی‌دارد و فرایند تنشی داستان آغاز می‌شود (ر.ک. معروفی، ۱۳۸۲: ۶-۵). عشق دارای ارزشی عاطفی است. این ارزش با حضور هستی‌شناختی زنِ نقاشی مرتبط است. او را از درون خالی‌کرده است. اگر نقصان رفع‌شود، بحران هویتی و عاطفی رفع می‌شود. زنِ نقاشی، خود را در موقعیت نه معشوق و نقاشی بلکه در موقعیت انسانی عاشق می‌بیند که خواهان دیدار و حضور معشوق است. برای یافتن و گفت‌وگو با او، فضای داستان به گذشته برمی‌گردد و زن نقاشی در مکان‌هایی پا می‌گذارد. با این پیش‌تنیدگی، عمق فضای تنشی شکل می‌گیرد. گاهی نیز از این مکان‌ها

خارج می‌شود و به موقعیت آغازین خود، نقاشی روی جلد قلمدان و نزد پیرمرد قوزی برمی‌گردد (همان: ۱۴و ۲۸). این‌ها در فضایی سیّال و ذهنی اتفاق می‌افتند، خاطرات عوض می‌شوند و نقاشی در مکان‌های مختلف قرار می‌گیرد. گذر از اکنون به غیرِاکنون را در معناشناسی، ترفند برش زمانی می‌نامند (شعیری،۱۳۹۷الف: ۹۸). برش زمانی به معنی برداشتن چیزی از قالب زمانی خود و ریختن آن در قالب زمانی دیگر است که شامل پیش‌تنیدگی (گذشته) و پس‌تنیدگی (آینده) است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۳۳). برش زمانی به زنِ نقاشی فرصت می‌دهد تا چیزی را نشان دهد که بر سرش آمده است تا خواننده را با خود به عمق داستان ببرد. به این شکل می‌خواهد از زمانِ اکنون و نقاشی بودن فاصله بگیرد و شکل جدیدی از حضور را برای خود بسازد؛ یعنی تصویر زنی که در طول تاریخ و فرهنگ ما به‌عنوان عاشق حذف شده است، در شکلِ یک نقاشی تکراری شهربه‌شهر و خانه‌به‌خانه حضور داشته است و به او عشق ورزیده‌اند. حالا این زن در اثبات هستی خود می‌کوشد. این نکته را با ابراز عشق به خالق خود، یعنی نقاش نشان می‌دهد: «... من که تا آن روز جز کار تکراری تصویر شدن بر قلمدان به هیچ کاری آشنا نبودم، حالا یاد گرفته بودم که از پردهٔ نقاشی یا جلد قلمدان بیرون بیایم و از کار دنیا در حیرت باشم. به جست‌وجوی چشم‌هایی راه بیفتم که به زندگی من معنا داده بود» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۱– ۱۲).

دیدن چشم‌های سیاه، فشاره‌ای بیرونی است که باعث تنش عشق می‌شود که نوعی حالت درونی است. زن نقاشی برای یافتن معشوق به کنش می‌پردازد. در نظام تنشی با نوعی گفتمان مواجه هستیم که تنش در آن، منشأ و سرچشمهٔ کنش به شمار می‌رود (شعیری، ۱۳۹۸: ۴۸). زن نقاشی می‌خواهد چیزی که از یک روزن همچون بارقه‌ای از امید دیده است، حقیقت یابد. به‌دنبال این احساس پا به دنیای بیرون از نقاشی می‌گذارد. به جهان زندگی نقاشان (خالقان) خود می‌رود و سعی در ایجاد ارتباط و گفت‌وگو با آنها دارد. چون روایت حالت ذهنی و سیّال دارد، آشفته است و این حضورها درهم

می‌تند. گفته‌خوان ازطریق آشنایی با *بوف کور* و *چشمهایش* می‌تواند از مکان‌های حضور نقاشی رمزگشایی کند و خواستهٔ درونی و روحی او را درک کند. این روایت از دنیای واقعی فاصله می‌گیرد و فضایی تخیّلی و توهمی را به خواننده القا می‌کند.

گفتمانی تنشی در داستان شکل می‌گیرد که همه‌جای آن رنگ‌وبوی عاطفی دارد. زن نقاشی دچار بحران هویتی است. وجودی برای خود احساس نمی‌کند. به‌دنبال یافتن معنایی برای زندگی است؛ چیزی که با آن ادامه‌دهد. برای عشق و خواستهٔ خود به‌دنبال هویت و اثبات حضور خود است. «فشارهٔ عاطفی» عشق و چشم‌های پشت روزن بالاست. در طول داستان هرچه عامل فاعلی به جست‌وجوی خود ادامه می‌دهد این فشاره اوج می‌گیرد و او به جاهای بیشتری برای یافتن و دیدن سرک می‌کشد. «گسترهٔ شناختی» نیز در طول داستان شکل می‌گیرد. زن تابلوی نقاشی همچون انسانی که تازه متولد شده است (بیرون آمدن او از نقاشی می‌تواند کنایه از تولد دوبارهٔ او باشد)، با چالشی روبه‌رو می‌شود. عشق، تنشی است که همان ابتدای زندگی به آن گرفتار می‌شود. گویی انسان را عشق در طول زندگی پرورده می‌کند و از نیستی به هستی می‌رساند. او در طول داستان پیش‌می‌رود و در تجربه‌های زیستهٔ خود حاضر می‌شود. شکل‌های مختلف عشق را می‌بیند و درنهایت، شناختی که زن نقاشی به آن دست می‌یابد بی‌معنایی و ناپایداری جریان زندگی است. در چرخهٔ تکرار زندگی می‌فهمد که زندگی مکانی برای دست یافتن به عشق و آرامش نیست. انسان در تلاطم زندگی زیرورو می‌شود و چرخه ادامه می‌یابد.

فرهنگ و سنتی که سال‌ها زن را به‌عنوان معشوق فرض‌کرده و یاد او را به‌صورت نقش روی پرده و جلد قلمدان در ذهن نگه می‌دارد، اما غیر از نقشی که بر او تحمیل شده، مجالی برای حضوری فعّال به زن نداده است. این انفعال بخشی بحران‌زا شده است. معشوقی که سال‌ها نقاشی او را دیده‌ایم با بحران عاطفی مواجه می‌شود و این حضور نداشتن را با عاشق شدن به چالش می‌کشد و از نقش تاریخی خود خارج می‌شود.

برخورد مردها در شرایط و زمان‌های مختلف یکسان است؛ می‌خواهند زن را در اختیار بگیرند. آن هم زنی که براثرِ این شرایط درمانده و خواهانِ کمک است؛ اما از او

سوءاستفاده می‌شود؛ چندان‌که سرخورده به درون تنهایی خود بازمی‌گردد (همان: ۵۹-۶۱). رمان می‌خواهد این ملال و تکرار حضور زن را نشان دهد که در چهارچوب نقشی است که مرد برای او در طول روزگاران ساخته است. نقشی محبوس بر جلد قلمدان که همیشه در دسترس مرد باشد. برای نشان دادن این سرگردانی، گفتمانی پیچیده و تودرتو در داستان شکل می‌گیرد تا موقعیت زن نقاشی و آشفتگی او در ذهن تداعی شود.

زن نقاشی از دوران‌های مختلف می‌گذرد و سوار بر قطار زندگی با بار عشق بر دوش که در چمدانی گذاشته است، به‌دنبال پیرمرد قوزی سرنوشت جلو می‌آید (همان: ۷۱).

نگاه ایدئولوژیک این داستان به‌سمت زن است؛ زنی که در دوران‌های مختلف بوده است، ولی نگاه نقاشی‌وار و منفعلانه به او بوده است. به‌جای اینکه فاعل یا سوژهٔ داستان زندگی خودش باشد او را مفعول و ابژهٔ داستان زندگی‌اش کرده‌اند. این داستان سعی دارد زن را از شیءشدگی و ابژه بودن دربیاورد و او را فاعل سرنوشت خود کند. از نقش و مدل بودن امتناع‌می‌کند، سرکش و رام‌نشدنی می‌شود، ولی باز هم در چنبرهٔ سرنوشت گرفتار است و سرنوشت همچون پیرمردی قوزی او را در خود مچاله می‌کند.

زن نقاشی باور و احساس خود به زندگی را بیان می‌کند؛ چیزی که خواهان تغییر آن است. به امید جهانی شاد، قدم به جهانِ بیرون از نقاشی می‌گذارد؛ اما آنچه تجربه، می‌کند چیزی غیر از این است. بدین سبب از اینکه به زیبایی‌های زندگی بی‌اعتنا هستیم و به یکنواختی و تکرار عادت کرده‌ایم، اعتراض می‌کند (همان:۸۲). از نگاه داستان، باری که انسان به دوش می‌کشد و از آن رنج می‌برد، عشق است. نیازی که انسان را مسحور خود می‌کند. پناهگاهی که برای نجات از تنهایی و خشونت روزگار به آن پناه می‌بریم (همان:۸۳). ابژهٔ نقاشی از قاب خارج می‌شود تا دیگر تسلیم و ایستا نباشد و بتواند عاشق باشد، بگردد و تغییر دهد؛ ولی نمی‌تواند با معشوق ملاقاتی داشته باشد. ازاین‌رو، با تجربهٔ دوری و مرگ قصهٔ آفرینش برای او تکرارمی‌شود.

زن نقاشی در ارادهٔ «دیگریِ» مردسالار سال‌ها در قالب یک نقاشی در قاب یا پرده یا جلد قلمدان حاضر بوده است. مردها او را در شکل مینیاتور دیده و ثبت کرده‌اند. حالا به‌دنبال من یا خودی است که ارادهٔ عاشق شدن دارد و از نقش بودن خارج می‌شود. این را در شکل و محتوای روایتی نشان می‌دهد که به کنش درآمدن یک نقاشی است. پیرنگ داستان در این کنش و حرکت شکل می‌گیرد. طرح، خارج شدن از نقش نوعی انقلاب و دگرگونی را نشان می‌دهد. بهترین طرح برای بیان محتوا، به‌گونه‌ای در مقابل این دیگری مردسالار که سال‌ها او را نقاشی و ساکت خواسته به کنش درمی‌آید و این شکل هستی را به چالش می‌کشد. می‌خواهد زنده و فعال باشد. معشوق را به گفت‌وگو می‌خواند؛ چراکه صحبت کردن شکلی از زندگی و ادامه داشتن است و سکوت نقشی از مرگ و نیستی است. او به‌دنبال هستی خود است؛ ولی جز از دور، دیداری با معشوق ندارد. نتیجهٔ آن چیزی جز ناامیدی و افتادن در تکرار و خستگی نیست. این را در شکل تکراری و خسته‌کنندهٔ روایت هم نشان می‌دهد. نمی‌تواند به شناختی از خود و معنای زندگی برسد و در وضعیّتی سلبی و جدا از «من» و در ارادهٔ دیگری (مردسالار) تکرار می‌شود. در پایان زن نقاشی در ناامیدی (که جریانی عاطفی است) خود را درون پردهٔ نقاشی یا جلد قلمدان با تصویر درخت سرو و پیرمرد قوزی می‌بیند که انتظار می‌کشد گل نیلوفری را به او تعارف کند (معروفی، ۱۳۹:۱۳۸۲).

در جاهایی از متن جست‌وجوی زن تابلوی نقاشی همراه‌با گفتمانی موسیقایی است. شنیدن آهنگ *روزگار نقش و نگاران*، زن نقاشی را با خود به گذشته‌های دور می‌برد. تکرار این آهنگ یک نوع حسرت برای روزگاری است که نقش و نگاری داشته و شادی و تکاپو و آهنگ بوده است (همان: ۱۲۴) و حالا نقاشی گاه‌به‌گاه کلماتی از آن را تکرار می‌کند: «ای روزگار نقش و نگاران، هرچه بود خواب بود، خیال بود. ای دل خفته، ای خواب شیرین» (همان: ۱۳۶) تا نشان‌دهد که هرچه بود خواب و خیال بود؛ مانند داستانی که بیان می‌کند.

۴. ۳. نقش نظام بُوشی در پیکر فرهاد

هرچیزی که با کمی تغییر فرم همراه نباشد، حالتی خنثی پیدا می‌کند. ازاین‌رو، قاعده‌شکنی، یعنی ارائهٔ غیرِمنتظره، شگفت‌انگیز و ناباورانهٔ یک چیز، ضروری‌ترین بخش از زیبایی است (گرمس، ۱۳۸۹: ۸۰). در متن پیکر *فرهاد* فرم و محتوا از هم جدا می‌شوند. فرم تصویر از بین می‌رود؛ اما به‌رغم این غیاب، همچنان محتوایش در متن منتقل می‌شود. ابژهٔ نقاشی از نقاشی خارج می‌شود و از حالت تصویر به کلام تبدیل می‌شود؛ به جای دیدن تصویر، شکل کلامی آن را می‌خوانیم. محتوا که در تصویر منجمد و ایستاست در متن کلامی زنده و گسترده است و تکرار می‌شود. فرم عوض می‌شود، ولی محتوا در فرمی دیگر حضور را تجربه می‌کند. به این شکل، فرایندی نشانه‌معنایی بر مبنای کارکرد بُوشی شکل می‌گیرد. گاهی عوامل حسی‌ادراکی موجب خوانش متفاوتی از ابژه می‌شوند. چنین وضعیّتی را «شکل‌زدایی منسجم» گونه‌های حسی خوانده‌اند (همان: ۶۱). شکل‌زدایی منسجم، عملیاتی است که براساس آن ابژه‌های دیداری، کارکرد شمایلی خود را از دست می‌دهند و براساس خوانشی انتزاعی وجوه دیگری از خود نشان می‌دهند که خاصیت ارجاعی آن ضعیف‌گشته و بر ویژگی‌های تجسّمی آن افزوده می‌شود. شکل‌زدایی، سبب ایجاد صورتی جدید و به‌دنبال آن معناهای جدید می‌شود (همان). در این داستان ابژه‌های دیداری کارکرد توصیفی و شمایلی خود را از دست می‌دهند و براساس خوانشی انتزاعی، متحرک و زنده می‌شوند و وضعیّت جدیدی خلق می‌شود. وقتی تصویر از حالت گفتمان دیداری خارج می‌شود و به نشانه‌های کلامی تبدیل می‌شود و امکان معناهای دیگر را به وجود می‌آورد. به‌این‌ترتیب، برجسته می‌شود و از تنزل و تکراری شدن جلوگیری می‌کند یا به‌نوعی استعلا می‌رسد. تصویر متحرک می‌شود. دیگر ایستا و بی‌کلام نیست، گریه می‌کند، می‌خندد، حرف‌می‌زند و می‌خواهد سرنوشتی را نمایش دهد که بر سرش آمده است. همان درد و تجربه و حس به خواننده منتقل می‌شود. او دیگر تصویر زنی در نقاشی نیست؛ بلکه زنی زنده است که خواست و اراده دارد. شکلی از مرگ و فراموشی را

پشتِ‌سر گذاشته و دوباره متولد شده است. گویی نویسنده خود را کنار می‌کشد و اختیار گفتمانی را به نقاشی روی جلد قلمدان می‌دهد. می‌گذارد تا ابژهٔ نقاشی به هرجا که می‌شناسد سربزند و آنچه را دیده و خواسته است، جست‌وجو کند و از نو خود را خلق‌کند. در این تغییر وضعیّت، ابژه (نقاشی) از ابژگی خارج می‌شود و به سوژه (کنشگری) فعال تبدیل می‌شود و راوی سرنوشت خود می‌شود.

راوی (نقاشی) در ابتدای داستان از تصویر زنی سخن می‌گوید که روی قلمدان و پردهٔ نقاشی است. سپس از زنی که در کافه به‌دنبال دیدار معشوق است و بعد زنی که مدل یک نقاش است. گویی این زن، شکل‌های مختلف «بودنِ» زن است با تمام سرنوشت‌هایش. سرنوشت‌هایی که برای زن به‌خاطر زن بودنش اتفاق می‌افتد. کودکی این تصویر از بیهق (معروفی، ۱۳۸۲ :۲۶) و زمانی که شمشیربه‌دست‌ها حمله می‌کنند آغاز می‌شود و به دوران معاصر می‌آید که در کافه و خیابان دنبال نقاش می‌گردد که خالق و معشوق اوست. او در این مسیر، به بودنِ خود شک دارد و آن را انکار می‌کند. «... هی حرف می‌زدم و برای شکستن سکوت، می‌گفتم اما حالا هیچ نمی‌فهمم که چقدر پیر شده‌ام. من چند سالم است؟ چقدر با گذشته‌ها فرق کرده‌ام؟ خسته شده‌ام، می‌دانید انگار هزار سال عمر کرده‌ام و حوصله‌ام از خودم سررفته است. در راه که می‌آمدم زنی جلوم را گرفت و گفت موهات را بپوشان. گفتم من که نیستم. خواستم به روزگاری دیگر برگردم، اما نمی‌توانستم شما را در انتظار بگذارم» (همان: ۵۶).

گفتمان بُوشی، محل حضور و به چالش کشیده شدن سوژه‌هایی است که پیوسته با تردید، نفی، گسست، اضطراب حضور، شگفتی، تغییرِ ناگهانی و ناهنجاری بر ما آشکار می‌شوند (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۴۵). زن نقاشی نمی‌داند کیست و مقصدش کجاست (معروفی، ۱۳۸۲: ۷۷). در این تردید به چرخهٔ تکرار نیستی می‌افتد؛ چراکه معنایی برای زندگی خود نیافته‌است. آنچه از خود می‌یابد حضور در تابلوهای متعدد است و این شکل بودن را با تردید نگاه می‌کند. او در این دنیا به تقابل حضور خود (که سال‌ها در نقش معشوق و تصویر روی جلد قلمدان و تابلو بوده) و حضوری که او را از این سکون می‌رهاند، می‌رسد. این فرایند بحرانی در نقاشی ایجاد می‌کند و او دربارهٔ بودن و هستی

خود دچار تردید می‌شود. شکل‌های مختلف نقاشی از زلف‌های سیاه آزاد تا روسری ماشی رنگ و سبز، این‌ها شکل‌های تغییر زن است. بوش‌های مکرر زن، در هر دوره شکل، هویت و هستی‌اش تغییر کرده و حالا او در مقابل این بودن‌ها متحیراست. «پا شدم، روبه‌روی تابلو ایستادم و به تصویر خودم نگاه کردم... موهام از آن طرف صورتم سرازیر شده بود و لب‌های سرخم خیس خیس بود.

و این منم؟» (همان: ۵۷).

او را در قالب نقاشی که شکلی از سکوت است، نشان می‌دهند. به او تذکرمی‌دهند که موهات را بپوشان. گویی حضور او بی‌نقاب و قاب نمی‌شود. همین تذکر بر حضور، شکلی از حذف است که این گونه نباش، طورِ دیگری باش (به خواست ما، خود را حذف کن). انگار باید همیشه در حجاب و تسلیم سرنوشتی باشد که برای او خواسته‌اند. اگر به او بگویند حجابت، یادآوری می‌کند که نیست. مگر او هم هست؟ وجود او موردِ قضاوت و ارادهٔ دیگران است. نه اراده و اختیار خودش. «... به شما فکر می‌کردم که سال‌ها بعد تابلویی از من می‌کشیدید، مانتویی به تنم می‌کردید، با یک روسری سبز و طره‌ای که روی پیشانی‌ام ریخته بود.

زنی گفت: خواهر موهات را بپوشان. گفتم: من.

گفت: آره تو.گفتم: من که نیستم» (همان :۷۸-۷۹. نیز ن.ک ۷۰).

۵. نتیجه

«دیدن»، رابطه‌ای حسی‌ادراکی است؛ اما در رمان *پیکر فرهاد* یک نظام شَوِشی ساخته است که باعثِ شکل‌گیری تجربهٔ جدیدی از حضور می‌شود. ابژه‌های تصویر در زیر نگاه سوژه (بیننده) دچار نوعی تغییر وضعیّت درونی و عاطفی می‌شوند. آنها به کنش درمی‌آیند و در دنیای سوژه حاضر می‌شوند. سوژه از شوق این حضور، دست به کنشِ روایت می‌زند و شکل جدیدی از هستی را برای ابژه‌های تصاویر خلق می‌کند. ما دیگر با تصاویر ایستا و توصیفی در داستان مواجه نیستیم؛ بلکه تصویرهایی را می‌بینیم که

کلامی شده‌اند و بُعد بُوشی داستان را تشکیل داده‌اند. تصاویر به نمایش درمی‌آیند، سخن می‌گویند، حرکت می‌کنند و عواطف و احساسات خود را نشان می‌دهند. با این بُوش و تغییرِ حضور و بودن، نقاشی از ابژه بودن خارج می‌شود و سوژهٔ داستان خود می‌شود. او می‌خواهد سرنوشت و داستان خود را بسازد. سوژه (نقاشی) با دیدن چشم‌های پشتِ روزن، دچار تغییر عاطفی و درونی می‌شود و در جریان تنشی عشق قرار می‌گیرد. او در سراسر داستان به جست‌وجو و تلاش برای یافتن و دیدار معشوق می‌پردازد تا بتواند وجود و هستی خود را ثابت کند و برای زندگی خود معنا بیابد. این جریان رفته‌رفته او را متوجه نقصان حضور و عدم بیرونی و واقعی خود می‌کند و با تردید هستی‌شناختی به خود می‌نگرد و وجود خود را انکار می‌کند تا گفتمان بُوشی دیگری شکل بگیرد. شکل حضورش مسئله می‌شود و به‌دنبال حضور و هستی از نوعی دیگر است.

تکرار زن نقاشی در پیکر *فرهاد*، تصویر نقاشی‌شدهٔ زن بر جلد قلمدان در *بوف کور* و شخصیت مدل نقاشی و نقاش در رمان *چشمهایش* بیانگر نافرجامی در عشق و عاشقی است؛ درحالی‌که عشق مبنای اصلی حیات آدمی است. به کنش درآمدن نقاشی و استفاده از این طرح روایی، اعتراض به شکل حضور زن در اجتماع است. در پیکر *فرهاد*، زن تابلوی نقاشی، عاشق می‌شود و به‌دنبال ابراز این عشق است. این نقاشی در واکنش به بی‌صدایی، سکوت و حذف بیان عشق زن، از حالت نقش خارج می‌شود و خواهان ارزشی است که دست یافتن به آن در سکون و انجماد و نقشِ روی پرده بودن نیست؛ بلکه در ابراز، بیان کردن، نشان دادن، حرکت و خواستن است. زن تابلوی نقاشی در تلاطمی از آمدوشد است. با حضوری آنی در مکان‌ها و زمان‌های انتزاعی و ذهنی در تلاش برای نشان دادن تجربه‌های زیستهٔ خود (شکل‌هایی از حضور در گذشته) و شکل دادن به هویت و هستی خود است. او از پردهٔ نقاشی خارج می‌شود تا حضور خود را پررنگ کند. عواطف و افکار خود را بیان می‌کند تا چیزی را نشان دهد که بر سرش آمده است. ضعف فرهنگ و جامعه در نگاه به خودش، اینکه زن را به‌خاطر زنانگی او

می‌خواهند نه وجود و انسان بودنش. او را در پرده می‌کنند یا از پرده بیرون می‌افکنند تا به زنانگیش راه یابند.

در نظام بُوشی، تغییر از شکلی به شکل دیگر است و از یک هستی به هستی دیگر. بر این اساس می‌توان بینامتنیت را یکی از شکل‌های نظام بُوشی دانست؛ مثل اینکه از شخصیت‌های دیگر، شکل جدیدی در داستان خلق می‌کند و زندگی دیگری به آنها می‌دهد.

منابع

- اکبری بیرق، حسن و قربانیان، مریم (۱۳۹۱). «زمان روایی داستان پیکر فرهاد»، نقد ادبی. ۵(۱۸). ۲۴-۷.
- بال، میکه (۱۳۹۶). «روایت‌مندی بصری». ترجمهٔ فائزه نوری‌زاد و امیرحسین هاشمی، گردآورنده: محمد راغب، دانشنامهٔ نظریه‌های روایت، چاپ اول، تهران: نیلوفر. ۹۷-۸۳.
- پولیاکووا، ی.آ.، ز.ای رحیموا (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمهٔ زهره فیضی. چاپ اول. تهران: روزنه.
- حسینی، سارا و همکاران (۱۴۰۱). «تحلیل بوطیقای تصویر در گفتمان رمانتیک نیما یوشیج»، دانشگاه سمنان: مجله مطالعات زبانی و بلاغی. ۱۳(۲۹). ۱۳۲-۱۰۱.
- دارابی، بیتا و همکاران (۱۳۹۲). «خوانش بینامتنی پیکر فرهاد و بوف کور». نقد ادبی. ۶(۲۲). ۸۸-۶۷.
- دانشگر، آذر و لیلا رحمتیان (۱۳۹۹). «واکاوی گفتمان بُوشی در رمان پیکر فرهاد عباس معروفی». تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا). ۱۲(۴۶). ۳۴-۱۳.
- رحمتیان، لیلا و خلیل بیگ‌زاده (۱۳۹۷). «بررسی بعد حسی ادراکی از گفتمان شَوشی گرمس در پیکر فرهاد معروفی». مجموعه مقالات گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب پارسی (سیزدهم: شیراز). ۷۸۲-۷۶۷.
- رضابیگی، مریم و همکاران (۱۳۹۱). «بینامتنیت و دور باطل: دو مؤلفهٔ پسانوگرا در رمان پیکر فرهاد عباس معروفی». نقد ادبی. ۵(۲۰). ۱۴۲-۱۲۱.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷الف). *مبانی معناشناسی نوین*. چاپ ششم. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷ب). *نشانه‌معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*، چاپ دوم. تهران: سخن.

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). *نشانه معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان*. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

- شعیری، حمیدرضا؛ ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه معناشناسی سّیال: با بررسی موردی ققنوس نیما*، چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.

- شعیری، حمیدرضا؛ دینا آریانا (۱۳۹۰). «چگونگی تداوم معنا در چهل نامهٔ کوتاه به همسرم از نادر ابراهیمی»، نقد ادبی. ۴(۱۴). ۱۸۵-۱۶۱.

- عباسی، علی و هانیه یارمند (۱۳۹۰)، «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه معناشناختی ماهی سیاه کوچولو»، پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی. ۲(۷). ۱۷۲-۱۴۷.

- علوی، بزرگ (۱۳۵۷). *چشمهایش*، چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

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

- کنعانی، ابراهیم؛ صفورا انتظاری (۱۴۰۱). «تحلیل گفتمان انتقادی رمان رویای تبت بر پایهٔ الگوی ون لیوون». دانشگاه سمنان: مجله مطالعات زبانی و بلاغی. ۱۳(۲۹).۲۴۰-۲۱۹.

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

- معروفی، عباس (۱۳۸۲). *پیکر فرهاد*. چاپ سوم. تهران: ققنوس.

- هاتفی، محمد؛ حمیدرضا شعیری (۱۳۹۰). «وضعیّت شبه‌گفتمانی: نشانه-معناشناسی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مصور مردم معمولی». مطالعات تطبیقی هنر. ۱(۲). ۵۶-۴۱.

- هدایت، صادق (۱۳۵۱). *بوف کور*. چاپ ۱۴. تهران: امیرکبیر.

Refrence

• Abbasi, A., & Yarmand, H. (2011). Transition from the Semantic Square to Tension Square in the Case Study of "Mahi Siahe Kocholo". *Comparative Literature Research*, *2*(3), 147-172.

• Akbari Beyragh, H., & Ghorbanian, M. (2012). Investigating the Narrative Time in Maroufi's Peykar-e Farhad. *Literary Criticism*, *5*(18), 7-24.

• Alavi, B. (1978). *Chashmhayash* (3rd ed.). Tehran: Amir Kabir.

• Bal, M. (2017). Visual storytelling. In F. Noorizad & A. Hashemi (Trans.), M. Ragheb (Compiler), *Encyclopedia of narrative theory* (Vol. 1, pp. 83-97). Tehran: Niloufar.

• Daneshgar, A., & Rahmatian, L. (2020). Analysis of Greimas's existential discourse during "Peykar-e-Farhad" of Abas Maroufi. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *12*(46), 13-34.

• Darabi, B., et al. (2013). An Intertextual Reading of Paykare Farhad and Boof e Koor. *Literary Criticism*, *6*(22), 67-88.

• Griemas, A. J. (2010). *The Deficiency of Meaning* (H. Shairi, Trans.). Tehran: Elm Publication.
• Hatefi, M., & Shairi, H. (2012). Quasi-discourse condition, comparative semiotic study of word and image interaction i n the picture book "Ordinary people". *Motaleate Tatbighi Honar, 1*(2), 41-56.
• Hedayat, S. (1972). *Bouf-e Koor (Blind Owl)* (14th ed.). Tehran: Amir Kabir.
• Hosseini, S., et al. (2022). Imagery Poetics in Analysis of Nima Yoshij's Rom antic Discourse. *The Journal of Linguistic and Rhetorical Studies, 13*(29), 101-132.
• Kanani, E., & Entezari, S. (2022). Critical discourse analysis of Farbia Wafi's Tibetan Dream based on the model of Theo Van Leeuwen. *The Journal Of Ling uistic and Rhetorical Studies, 13*(29), 219-240.
• Keshavarz, H., & Fahimi Far, A. A. (2017). Recognition of Persian Paintings' Theoretical Principles in "Blind Owl" by Sadegh Hedayat. *Literary Research, 1 3*(54), 113-141.
• Maroufi, A. (2021). *Peikar-e Farhad* (3rd ed.). Tehran: Qoqnoos.
• Poliakova, E. A., & Rakhimova, Z. I. (2002). *Iranian painting and literature* (Z. Feyzi, Trans.). Tehran: Rozaneh.
• Rahmatian, L., & Baygzade, Kh. (2018). Investigating the sensory and percept ual dimension of the speech of Shoveshi Garams in the Peikar-e Farhad Maroufi. In *Collection of Articles in Gathering International Promote Language and Persian Literature* (pp. 767-782).
• Rezabeigi, M., et al. (2013). The Study of the Evolution of Persian Poet Strea ms in 20s to 50s with the Emphasis on Nader Naderpoor's Poems. *Literary Criti cism, 5*(20), 121-142.
• Shairi, H., & Vafaee, T. (2009). *A Way to the Sign-Semantics of Fluid: With a Case Study of "Phoenix" by Nima*. Tehran: Elmi & F arhangi.
• Shairi, H., & Aryana, D. (2012). A Survey of Continuity of Signification in Ch ehel Nameye Kutah Be Hamsaram, by Nader Ebrahimi. *Literary Criticism, 4*(14), 161-186.
• Shairi, H. (2017). *Fundamentals of Contemporary Semiotics* (6th ed.). Tehran: Samt.
• Shairi, H. (2018). *Signs of Visual Semantics: Theory and Analysis of Artistic D iscourse* (2nd ed.). Tehran: Sokhan.
• Shairi, H. (2019). *A Review of the Semio-Semantics of Literature: Towards the Theory and Method of Literary Discourse Analysis* (2nd ed.). Tehran: Tarbiat Modares University.
• Thieme, P. (1971). Chese and Bacgammon(TricTrac) in Sanskrit Literature. In E. Bender (Ed.), *Indological Studies in Honor of W. Norman Brown* (pp. 215-424). New Haven, Connecticut: Franz Steiner Verlag Gmbh.