پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال هفدهم، شمارهٔ ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (صص ۱۲۰-۱۰۳)

نقش‌روایت بوف کور؛ عشق ناکام و گشودن ابهام ساختاری متن

۱- مریم دُرپر

چکیده

پژوهش حاضر، گشودن ابهام ساختاری بوف کور را ازطریق روایت کوتاه عاشقانه‌ای مورد توجه قرار می‌دهد که دارای دو موقعیت است و در هر موقعیت یک کنش به انجام می‌رسد؛ کنش موقعیت نخست عبارت است از اینکه پیرمرد قوزکرده‌ای انگشت سبّابهٔ دست چپش را به حالت تعجب بر روی لبش گذاشته‌است و در موقعیت دوم، دختری خم شده و گل نیلوفری را به پیرمرد تعارف می‌کند. با این دو موقعیت، مناسک عشقی به نمایش گذاشته شده و ارجاع‌سازی صحنهٔ عاشقانه به جهان بیرون بر ناکامی دلالت دارد. در متن بوف کور از روایت مذکور با عنوان مجلس بر روی قلمدان یادشده و این مجلس نقاشی در پژوهش حاضر، «نقش‌روایت» نامیده می‌شود. نگارنده، تبیین نقش‌روایت را با طرح این پرسش‌ها که نقش‌روایت چیست، چه ویژگی‌های برجسته‌ای دارد و نقش‌روایت بوف کور چگونه در گشودن ابهام ساختاری روایت اصلی اثرگذار است، مورد توجه قرار می‌دهد. هدف پژوهش این است که مفهوم برجستهٔ عشق را در این نقش‌روایت ازطریق نظام دیداری و برمبنای شکل‌زایی تجسمی نشان دهد و این نقش‌روایت عاشقانه را به‌عنوان ابزاری معرفی کند که گرهٔ روایت بوف کور با توجه به عناصر آن باز می‌شود. برپایهٔ مطالعهٔ انجام‌شده در پژوهش حاضر، می‌توان به این تعریف از نقش‌روایت رسید: روایتِ تصویری موجز و فشرده که روایتِ اصلی، صورت گسترش‌یافتهٔ آن است و در آن عناصری مانند نور، رنگ، فضا، مکان، عمق، سطح، حالت و... که ویژگی‌های برجستهٔ متون دیداری هستند، در یک کادر مشخص با ابزار واژه قاب‌بندی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نقش‌روایت، تجسم دیداری، عناصر روایی، درون‌مایهٔ عاشقانه، بوف کور.

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد Email: dorpar@tub.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

۱- مقدمه

ابهام ویژگی هنرمندانه‌ای است که داستان‌نویسان خلاق بدان اهتمام ویژه‌ای داشته‌اند و رمزگردانی و گشودن ابهام از جانب مخاطب متن، نیازمند شناخت ابزارهایی است که نویسنده در جای‌جای متن در اختیار خواننده می‌گذارد. برخی از متون داستانی مانند بوف کور، دارای ابهام ساختاری هستند؛ زیرا روایت خطی، تک‌نقطه‌ای و سنتی کلاسیک درهم ریخته و متن ازطریق لایه‌های همپوشان و درهم‌بافته و به‌واسطهٔ لغزش نشانه‌ها بر یکدیگر عمق می‌یابد. گشودن ابهام ساختاری روایت از جانب خواننده، مسأله‌ای اساسی است. با درنظرداشتن این نکتهٔ مهم که خود روایت ازنظر ساختار و شیوه‌های بیانی امکاناتی را برای رمزگشایی در اختیار خواننده قرار می‌دهد، در این پژوهش برای نخستین‌بار به معرفی نقش‌روایت عاشقانهٔ بوف کور، به‌عنوان یکی از این امکانات خواهیم پرداخت. ابتدا، به طرح دقیق مسأله و پرسش تحقیق و نیز ضرورت و اهداف آن می‌پردازیم.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

از زمانی که امپسون کتاب «هفت نوع ابهام» (۱۹۳۰) را منتشر کرد، ابهام مورد توجه قرار گرفت و به‌ویژه در داستان‌نویسی نو/ مدرن، از ارزش ادبی و هنری بالایی برخوردار شد؛ چنان‌که گفته‌شده، «ابهام برای نویسنده از بهترین شیوه‌های دردست‌گرفتن زمام امور روایت و پردازش متن است» (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۲۵). بوف کور به‌عنوان متنی که از ابهام ساختاری هنرمندانه‌ای برخوردار است، همسو با آنچه ژان‌پل سارتر (۱۳۶۳:۷۲-۷۱ به‌نقل از همان) گفته که «خواننده باید همه چیز را بسازد و اثر ادبی وجود ندارد، مگر در خواندن و فقط از خلال شعور و آگاهی خواننده است که نویسنده می‌تواند خود را نسبت‌به اثرش مهم و اصلی ببیند»، بسیار خوانده شده‌است؛ خواننده بر مبنای اندوخته‌های قبلی و افق‌های انتظار پیش‌روی خود می‌تواند دیدگاهی متغیّر اتخاذ کند؛ اما در خوانش متن تنها نیروی تأثیرگذار، خواننده نخواهد بود. باید در این زمینه توجه داشت که متن ازنظر ساختار و شیوه‌های بیانی یا وضعیت خاص فرهنگی- اجتماعی چه امکاناتی را برای رمزگشایی در اختیار خواننده قرار می‌دهد (همان: ۸۶)؛ بنابراین گشودن ابهام روایت برای خواننده مسأله‌ای اساسی است و خود روایت ازنظر ساختار و شیوه‌های بیانی امکاناتی را برای رمزگشایی در اختیار خواننده قرار می‌دهد؛ در این پژوهش با این فرض پایه که نقش‌روایت امکانی است که متن برای گشودن ابهام ساختاری در اختیار خواننده می‌گذارد، نقاشی روی جلد قلمدان در بوف

کور را به‌عنوان شگردی مورد توجه قرار می‌دهیم که گرهٔ روایت چندلایهٔ بوف کور را می‌گشاید. با طرح این پرسش‌ها که نقش‌روایت چیست، چه ویژگی‌های برجسته‌ای دارد و نقش‌روایت بوف کور چگونه می‌تواند در گشودن ابهام ساختاری روایت اصلی اثرگذار باشد، به معرفی نقش‌روایت به‌عنوان یک شگرد سبکی که در گشودن ابهام ساختاری روایت می‌تواند اثرگذار باشد، می‌پردازیم.

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی پژوهش این است که مفهوم برجستهٔ عشق را در این نقش‌روایت از طریق نظام دیداری و برمبنای شکل‌زایی تجسمی نشان دهد و درنهایت مخاطب به این نکتهٔ مهم توجه کند که نمادهای بوف کور دو ویژگی دارند: از یک طرف عمق و پایان‌ناپذیری تفسیرشان قابل‌توجه است و از طرف دیگر نیروی آشکارسازی فراتر از حد و مرزشان. هدف دیگر اینکه نقش‌روایت را به‌عنوان ابزاری در گشودن ابهام ساختاری و رمزگردانی روایت مطرح کند و این اصطلاح را به دایرهٔ اصطلاحات تخصصی روایت‌شناسی بیفزاید. از آنجایی که در مطالعات و پژوهش‌های مربوط به ادبیات روایی، شگردهای رمزگردانی و گشودن ابهام متون داستانی کمتر مورد توجه بوده‌است، انجام این تحقیق ضرورت دارد؛ به‌ویژه آنکه معرفی نقش‌روایت در این پژوهش برای نخستین‌بار به انجام می‌رسد و این تحقیق می‌تواند بر غنای اصطلاح‌شناسی پژوهش‌های روایت‌شناسی و وجه تحلیلی آن‌ها بیفزاید.

۳-۱- روش تحقیق

پژوهش حاضر در دو مرحله به انجام می‌رسد؛ در مرحلهٔ نخست، با مطالعهٔ ویژگی‌های متن دیداری و متن روایی کلامی، خصیصه‌های تمایزبخش نقش‌روایت را مشخص کرده و سعی خواهیم کرد به یک تعریف از نقش‌روایت برسیم و مرحلهٔ دوم را در سه بخش به انجام خواهیم رساند؛ ابتدا به‌عنوان یک متن روایی کلامی -با توجه به نشانه‌هایی که نقش‌روایت بوف کور در اختیار ما قرار می‌دهد- زمان روایت، راوی، پیرنگ، موقعیت‌ها و کنش‌ها را مطالعه کرده و سپس به‌عنوان متنی که تجسم دیداری می‌یابد، به بررسی سطح، عمق، فضا، رنگ، نور و حالت/ ژست خواهیم پرداخت و در ادامه، درون‌مایهٔ عشق را به‌صورت پررنگ و برجسته در این نقش‌روایت واکاوی خواهیم کرد. در بخش دوم، نشانه‌هایی که از بین همهٔ عناصر و گونه‌ها انتخاب شده، در قاب جلد قلمدان جای گرفته و برجسته شده‌است، در بافت گفتمان عاشقانه مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت؛ در این بخش به تجسم دیداری نشانه‌های این نقش‌روایت که ویژگی متن‌های

حجمی را دارد، پرداخته و نظام زیبایی‌شناسی باروک را در آن مورد توجه قرار می‌دهیم. درنهایت، در بخش سوم با عنوان «نقش‌روایت بوف کور و حضور عشق»، به تجزیه‌وتحلیل رابطهٔ نشانه‌های روی جلد قلمدان با نمونه‌هایی از روایت اصلی بوف کور پرداخته و در تعریفی که راوی از عشق به‌عنوان امر قدسی، والا و پاک آورده‌است، به یکی‌شدن نشانه‌های دختر اثیری، مادر و لکاته خواهیم پرداخت.

٤-١- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌های زیادی دربارهٔ بوف کور انجام شده‌است، آنچه مرتبط با پژوهش حاضر است، گروهی است که به بررسی نمادها در بوف کور پرداخته‌اند. در این گروه عمدتاً یک مفهوم مورد توجه بوده که عبارت است از ارتباط‌دادن نمادها با مفاهیم قومی و وطنی؛ «دختر اثیری» و «مادر/ بوگام داسی» تعبیری نمادین است از «ایران» و نام‌دهی «لکاته» بیانگر مفهوم تعرض به وطن از جانب بیگانگان و ترکمانان است که با نشانه‌های متنی «چشمان مورّب ترکمنی، لبان گوشتالو و دهان نیمه‌باز» نمود یافته‌است؛ ازجمله پژوهش‌هایی که این مفهوم نمادین را در بوف کور بیشتر کاویده، کتاب «صادق هدایت و هراس از مرگ» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۳۸۰-۳۷٦) است. همچنین در این کتاب به مفاهیم نمادین سرو کهن، نیلوفر کبود، دختر سیاه‌پوش و نهر سورن پرداخته شده‌است (همان: ۱۲۰-۸۵). در مقالهٔ «رؤیای خاکستری» (نادری و ساجدی‌راد، ۱۳۹۱) نیز بر همین مفهوم قومی در ارتباط با مهاجرت آریاییان تأکید شده‌است. تأثیر کتاب «تأویل بوف کور» (غیاثی، ۱۳۷۷) بر این پژوهش‌ها آشکار است. همچنین سیروس شمیسا در کتاب «داستان یک روح»، انشقاق قوم آریایی را در روایت بوف کور به دو گروه هندی و ایرانی مورد توجه قرار داده‌است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۹)؛ محور بررسی و تحلیل نمادها در این کتاب مباحث روان‌شناسی به‌خصوص نظرات یونگ است. با وجود اینکه دربارهٔ بوف کور پژوهش‌های بسیاری انجام شده‌است، اما تا به امروز به مجلس روی قلمدان به‌صورتی که در مقاله حاضر بحث و بررسی می‌شود، روایت کوتاه عاشقانه‌ای که در گشودن ابهام ساختاری متن اثرگذار است، پرداخته نشده‌است.

۲- بحث و بررسی

نقاشی روی قلمدان که از آن باعنوان نقش‌روایت بحث خواهیم کرد و ویژگی‌های آن را ازنظر ساختاری، وجه متنی، وجه دیداری و درون‌مایه مورد توجه قرار خواهیم داد، شغل راوی است؛

دریافت نشانه‌ای راوی از این نقاشی عبارت است از شغلی مضحک که برای وقت‌گذرانی یا وقت‌کشی اختیار کرده‌است و شگفت‌زده از اینکه برای آن مشتری هم پیدا می‌شود: «تمام مشغولیات من نقاشی روی جلد قلمدان بود؛ همهٔ وقتم وقف نقاشی روی جلد قلمدان می‌شد و شغل مضحک نقاشی روی قلمدان را اختیار کرده‌بودم، برای اینکه خودم را گیج بکنم، برای اینکه وقت را بکشم» (هدایت، ۲۵۳٦: ۱۱). «میان چهار دیواری اتاقم روی قلمدان نقاشی می‌کردم و با این سرگرمی مضحک وقت را می‌گذرانیدم» (همان).

در بوف کور، نقاشی روی جلد قلمدان، نقشی برآمده از «ناخودآگاه» توصیف شده‌است. ناخودآگاه، از اصطلاحات رایج در روان‌شناسی است؛ فروید تحقیقاتش را به شاخه‌های ناخودآگاه فردی محدود می‌کند و کارل گوستاو یونگ وجود یک ناخودآگاه جمعی بسیار فراگیرتر را مطرح می‌کند که نشانگر میراث روانی نوع بشر در درون یکایک افراد است. کهن‌الگوها در همین لایهٔ عمیق ریشه دارند و عبارت‌اند از: نخستین انگاره‌های تجربهٔ بشر که عموماً در رؤیاها ظاهر می‌شوند؛ ولی گهگاه به شکل مکاشفات باطنی، تصمیم‌گیری‌های غیرعقلانی یا پیش‌آگاهی‌های گنگ نیز بروز می‌کنند. یونگ، در این باره می‌گوید: بشر با علم به اینکه این قبیل تجارب باطنی برخاسته از شخصیت آگاهش نیست، آن‌ها را نیروی جادویی نام می‌نهد. علم از اصطلاح ناخودآگاه استفاده می‌کند و بدین‌گونه اذعان می‌کند که درباره‌اش هیچ نمی‌داند. ازنظر یونگ، خودآگاه روان مانند جزیره‌ای است که از درون دریایی سربرافراشته است. ما تنها بخشی را که بیرون از آب است می‌بینیم؛ در حالی که قلمرو ناشناس پهناورتری در زیر آب گسترده است و این‌چنین قلمرویی می‌تواند ناخودآگاه روان باشد. «من» آنچه را دوست نمی‌دارد یا ازلحاظ اجتماعی قابل‌پذیرش نیست، واپس می‌زند و فرومی‌نشاند. آنچه فرونشانده شده‌است، به‌صورت سرزمینی سایه‌خیز و نیمه‌تاریک، میان من و ناخودآگاهی گسترش می‌یابد. اینجا سرزمینی است که همیشه پوشیده از آب نیست و می‌تواند خود را پدیدار سازد (فوردهام، ۱۳٤٦: ٤٥-۳٤). یونگ معتقد است که صرفاً امیال ممنوع به نقطهٔ ناخودآگاه فرونشانده نمی‌شوند، بلکه یادگیری‌های موجودات زنده از دوران گذشته تاکنون، می‌تواند به‌صورت مفاهیم کهن، سمبل‌ها و نمادها به زیرین‌ترین لایه‌های ناخودآگاه فرستاده شوند، در آنجا ثبت و نگهداری شوند، عصاره و خلاصهٔ تکامل روانی نوع انسان را تشکیل دهند و به‌صورت متوالی به نسل‌های بعدی به ارث برسند (بتولی، ۱۳۷۸: ٦۰) فرد زمانی از این تصاویر آگاه می‌شود که تجربیات خاصی مجدداً آن تجربیات

اولیه را در زندگیش زنده کند (بیلسکر، ۱۳۸٤: ۵۲). نقاشی روی جلد قلمدان، هم در توصیفات راوی و هم در صحنه‌ای که به‌صورت یک مکاشفه در روز سیزده بدر از روزن پستو نمایان و ناپدید می‌شود، نقشی برآمده از ناخودآگاه معرفی شده‌است:

«ولی چیزی که غریب، چیزی که باورنکردنی است، نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همهٔ نقاشی‌های من از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده‌است. همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به دور خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ دست چپش را به‌حالت تعجب به لبش گذاشته‌بود. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده و به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد –چون میان آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت–» (هدایت، ۱۱:۲۵۳٦).

با دریافت نشانه‌ای راوی از نقاشی روی جلد قلمدان، به‌عنوان نقشی برآمده از ناخودآگاه، خواست و اراده جای خود را به نظام بایدها و جبر می‌دهد؛ جبری کنشی که حکایت از وضعیت زندگی انسان دارد و خواننده را به سرچشمه‌های دور وجود پیوند می‌دهد و روایت طعم ابدیت می‌گیرد. راوی بوف کور مانند نقاشان سوررئال که نقاشی‌هایشان را عکس رؤیا می‌دانستند، این نقش‌روایت را عکس رؤیا می‌نامد:

«آیا این مجلس را من سابقاً جایی دیده‌بودم یا در خواب به من الهام شده‌بود؟ نمی‌دانم فقط می‌دانم که هرچه نقاشی می‌کردم، همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود، دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید و غریب‌تر آنکه برای این نقش مشتری پیدا می‌شد و حتی توسط عمویم از این جلد قلمدان‌ها به هندوستان می‌فرستادم که می‌فروخت و پولش را برای من می‌فرستاد. این مجلس به‌نظرم دور و نزدیک می‌آمد» (همان: ۱۲).

راوی، نه‌تنها این نقش را برآمده از ناخودآگاه توصیف می‌کند، بلکه روایتی را که گسترش همین نقش می‌دانیم، انعکاس سایهٔ روح می‌داند که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند (همان: ۹). درواقع فقط این نقش روی قلمدان نیست که عکس رؤیاست، تمامی بوف کور ساختار تصویری یک رؤیا را دارد؛ چنانکه به‌درستی گفته‌اند که هدایت «در بوف کور شیوه‌ای تصویری را به‌کار گرفته‌است که بیشتر مورد توجه اکسپرسیونیست‌ها و سوررئالیست‌ها بود؛ بنابراین با این شیوه، نویسنده امکان آن را داشته‌است تا با ایجاز بسیار، داستانی فشرده و متراکم بپردازد که ساختاری شبیه یک رؤیا دارد» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۸). در ادامه، با بررسی اجزا و

عناصر این تصویر برآمده از ناخودآگاه می‌خواهیم بدانیم که چگونه می‌توان روایت کوتاه مجلس روی قلمدان را یک نقش‌روایت دانست و این نقش‌روایت که به نظر می‌رسد دارای درون‌مایهٔ عاشقانه است، چگونه در گشودن ابهام ساختاری روایتی اثرگذار است که ساختاری شبیه یک رؤیا دارد.

۱-۲- ویژگی‌های تمایزبخش نقش‌روایت از دیگر متون روایی

با مطالعهٔ نقش قلمدان بوف کور برپایهٔ ویژگی‌های متن روایی کلامی و متن دیداری می‌توانیم ویژگی‌های تمایزبخش نقش‌روایت را عبارت بدانیم از:

الف. نقش‌روایت، ویژگی متن‌های کلامی و دیداری هر دو را داراست؛ «متن کلامی، بر روی دو محور جانشینی و هم‌نشینی که خطی (نوشتاری- دیداری) است، ساخته می‌شود و متن دیداری که دارای هم‌نشینی سطحی (دوبُعدی) و حجمی (سه‌بُعدی) در گسترهٔ مکان است» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۱٤۸).

ب. نقش‌روایت، پیام‌های قابل‌دریافت از متن دیداری را داراست؛ خوانش دیداری ما از نقش‌روایت بر این پایه استوار است که هر خوانش تصویری دارای پنج پیام کلی و بزرگ است (نک. شعیری، ۱۳۹۲: ۲۷) و نقش‌روایت توانایی انتقال این پیام‌ها را دارد: «پیام زبانی»، ازطریق رمزگان زبانی قابلیت انتقال دارد؛ «پیام روایی»، با فرایند عبور از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر؛ «پیام تصویری سمبولیک» از ارتباط نشانه‌ها با پیشینهٔ فرهنگی‌شان؛ «پیام هنری یا زیبایی‌شناسی»، با گزینش، تفکیک و تمایزی که در مجموعهٔ تصویری نقش‌روایت ایجاد می‌شود، یعنی عنصری از بافت یا روند روزمره و عادی آن خارج شده و برجستگی می‌یابد و سرانجام «پیام تصویری آیکونیک» که در متن دیداری به‌شکل عینی قابل‌مشاهده است؛ در نقش‌روایت به صورت پدیداری و ذهنی قابلیت مشاهده پیدا می‌کند. قدرت تصویرگری نقش‌روایت در انتقال پیام بیشتر از متن دیداری است؛ زیرا خواننده- بیننده، در جریان حسی- ادراکی آزاد می‌تواند نمایه‌های تصویری بی‌شماری را شکل دهد. به‌عبارت دیگر، به این دلیل که در نقش‌روایت، تصویرها سیال، غیرقطعی و منعطف هستند؛ قدرت تصویرگری نقش‌روایت از متن دیداری بیشتر است. تفاوت نقش‌روایت با متن روایی کلامی نیز در همین پیام تصویری آیکونیک است.

ج. در نقش‌روایت، اصل شکل‌گیری معنا و زیبایی‌شناسی بر نظام دیداری استوار است؛ نظامی دیداری که بر مبنای شکل‌زایی تجسمی صورت می‌پذیرد؛ یعنی در متن دیداری خوانش شمایلی

داریم، ولی در نقش‌روایت خوانش تجسمی. منظور از خوانش تجسمی این است که خواننده شمایل‌هایی را خلق می‌کند و برای اشکال بی‌صورت صورت‌هایی می‌آفریند.

د. نقش‌روایت دارای همگنهٔ دیداری است؛ «در متن دیداری تصویر، رنگ، حرکت، حالت/ ژست، فضا، نور و... در هم آمیخته و نوعی همگنهٔ دیداری پدید می‌آورد» (همان: ۳۳). در نقش‌روایت همگنهٔ دیداری مذکور ازطریق رمزگان کلامی/ واژگان و بر مبنای خوانش تجسمی شکل می‌گیرد.

ه. مبنای حضور نشانه‌ها در نقش‌روایت ایده‌آلیسم معنایی، تفکر شکل‌گرفته در مقابل عینی‌گرایی محض (رک. همان: ٤١-٤٠) است و با حضور پدیداری نشانه‌ها رو در رو هستیم.

و. نقش‌روایت صورت موجز، فشرده و متراکم یک روایت طولانی است؛ همانند اپیزود در درون روایت اصلی جای می‌گیرد با این تفاوت که اپیزود عنصر مکمل روایت اصلی است، اما نقش‌روایت عنصر پایه است، چنانکه می‌توان روایت اصلی را صورت گسترش‌یافتهٔ نقش‌روایت دانست.

ز. در نقش‌روایت علاوه‌بر نشانه‌های تجسمی و دیداری، عناصر داستانی همچون راوی، شخصیت، پیرنگ، رویداد، زمان، زاویهٔ دید و... قابل‌بازیابی است.

۲-۲- ویژگی‌های نقش‌روایت عاشقانهٔ بوف کور

این نقش‌روایت در متن بوف کور به‌صورت مشخص آمده‌است:

«همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به دور خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش را به‌حالت تعجب به لبش گذاشته‌بود. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده و به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد -چون میان آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت-» (هدایت، ۱۱:۲۵۳٦).

برپایهٔ ویژگی‌هایی که برای نقش‌روایت برشمردیم، به شرح ذیل به بررسی ویژگی‌های نقش‌روایت بوف کور می‌پردازیم:

۱-۲-۲- ویژگی‌های نقش‌روایت عاشقانهٔ بوف کور به‌عنوان متن کلامی

در تجزیه‌وتحلیل نقش‌روایت بوف کور، به‌عنوان یک متن روایی کلامی ضرورت دارد که راوی، زمان روایت، پیرنگ، موقعیت‌ها و کنش‌ها بررسی شود:

راوی و زمان روایت: در این نقش‌روایت، راوی در بیرون از روایت جای دارد؛ در جایگاه ناظر اما ناظری عامل؛ چرا که دست او همیشه بی‌اختیار این نقش را می‌کشد و زمان روایت گذشته

–سه زمان گذشتهٔ دور، استمراری و ساده– است؛ «زمان گذشته زمانی اسطوره‌ای و نوستالژیک است که قادر است به‌عنوان منشأ اصلی هویت و حضور سوژه اثرگذار باشد» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۳۶).

پیرنگ، موقعیت و کنش: مطابق تعریف ای.ام. فاستر (۱۹۲۷؛ به‌نقل‌از پرینس، ۱۳۹۱: ۷۲) از پیرنگ که عبارت است از «روایتی از رویدادها با تأکید بر علیت»، در روایت اصلی بوف کور به‌دلیل چندسطحی‌بودن، یافتن روابط علّی دشوار است؛ اما در نقش‌روایت به‌دلیل کم‌بودن موقعیت‌ها، پیرنگ به‌آسانی قابل‌بازیابی است؛ راوی از عشق دختر محروم می‌ماند و به‌این‌دلیل پیر و شکسته می‌شود.

از آنجا که روایت را عبارت دانسته‌اند (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰)، از بازنمایی دستِ‌کم دو رویداد یا دو موقعیت در یک گسترهٔ زمانی معیّن که هیچ‌کدام پیش‌فرض یا پیامد دیگری نباشد، نقش‌روایت بوف کور عبارت است از: بازنمایی دو موقعیت؛ موقعیت نخست، در زیر درخت سرو پیرمردی قوزکرده‌ای را نشان می‌دهد که شبیه جوکیان هندوستان عبا به دور خود پیچیده، چنباتمه نشسته، دور سرش شالمه بسته، انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لب گذاشته است و موقعیت دوم، دختری با لباس سیاه بلند را در روبه‌روی پیرمرد نشان می‌دهد که خم شده و به او گل نیلوفر تعارف می‌کند، در حالی که میان آن‌ها یک جوی آب فاصله است.

در این نقش‌روایت، دو کنش انجام می‌پذیرد که هرکدام از آن‌ها مربوط به یکی از دو موقعیت مذکور است؛ کنش موقعیت نخست عبارت است از اینکه پیرمرد انگشت سبابهٔ دست چپش را به حالت تعجب بر روی لبش گذاشته و در موقعیت دوم، دختر خم‌شده و گل نیلوفر را به پیرمرد تعارف می‌کند. با این دو موقعیت، مناسک عشقی به نمایش گذاشته شده و ارجاع‌سازی صحنهٔ عاشقانه به جهان بیرون بر ناکامی دلالت دارد؛ زیرا میان آن‌ها یک جوی آب فاصله است. جوی آب حالت انتظار را ایجاد می‌کند و سبب تغییر همگنهٔ معنایی متن می‌شود. این فاصله که با بُعد مکانی نشان داده شده، در ادامهٔ روایت حضور شنیداری به خود گرفته و بر دریافت تجسمی نقاشی می‌افزاید؛ آنگاه که همین مجلس نقاشی، در روز سیزده بدر در بیرون از خانه و از روزن پستو بر راوی نمایان می‌شود و پیرمرد خندهٔ خشک و زننده‌ای می‌کند:

«لباس سیاه چین‌خورده‌ای پوشیده‌بود که قالب و چسب تنش بود. وقتی که من نگاه کردم گویا می‌خواست از روی جویی که بین او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست. آن وقت پیرمرد

زد زیر خنده، خندهٔ خشک و زننده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد، یک خندهٔ سخت دورگه و مسخره‌آمیز کرد، بی‌آنکه صورتش تغییری بکند؛ مثل انعکاس خنده‌ای بود که از میان تهی بیرون آمده‌باشد... این خندهٔ مشئوم رابطهٔ ما را از هم پاره کرد» (هدایت، ۲۵۳٦: ۱۵-۱٤).

خندهٔ چندشناک پیرمرد، نشانه‌ای شنیداری است که چندین بار در متن تکثیر می‌شود و چند شخصیت را بر یکدیگر منطبق می‌کند (همان: ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱٤، ۲۵، ۲۸، ۳۰، ٤۳) و در حاشیهٔ متن عشق، رنگی از نفرت را پدید می‌آورد. همین جوی آب و خندهٔ چندشناک، نخستین نشانه‌های تراژیک در این روایت عاشقانه هستند؛ نشانه‌هایی که با زهر دادن به دختر اثیری و قطعه‌قطعه‌کردن بدن او و سپس با کشتن لکاته روایت را به اوج تنش عاطفی می‌رساند.

۲-۲-۲- ویژگی‌های نقش‌روایت عاشقانهٔ بوف کور به‌عنوان متن دیداری

به‌عنوان یک متن دیداری به فضا، سطح، عمق، حالت، رنگ و نور می‌پردازیم و بر مبنای ویژگی‌هایی که در تبیین نقش‌روایت برشمردیم، درون‌مایهٔ عاشقانهٔ آن را مورد توجه قرار می‌دهیم. در نقش‌روایت بوف کور، نشانه‌ها عبارت‌اند از: دختر سیاه‌پوش، پیرمرد قوزکرده، جوی آب، گل نیلوفر و درخت سرو. عناصر مذکور را در این نقش‌روایت، به این دلیل نشانه (نک. شعیری، ۱۳۹۲: ۲٤-۲۳) می‌دانیم که از بین همهٔ عناصر و گونه‌ها، انتخاب شده، برجسته شده و در قاب جلد قلمدان جای گرفته‌اند و به‌علاوه این عناصر در بافت گفتمانی ویژه‌ای که از آن به‌عنوان گفتمان عاشقانه بحث می‌کنیم، به‌کار گرفته شده‌اند و بر این مبنا معنادار می‌شوند.

فضا، سطح، عمق، حالت و سیّالیت نشانه‌ها: در نشانه‌شناسی فضای این نقش‌روایت آنچه قابل‌توجه است، فضای باز و محدودیت‌زدای آن است. دختر در سطح مجلس نقاشی جای دارد؛ بنابراین برجسته است و در میدان توجه قرار می‌گیرد و پیرمرد در عمق مجلس جای دارد، در پشت سر او درخت سرو و صحرای گشاده یا طبیعت باز است که محدودیت‌زدایی می‌کند و فضایی باز را تجسم می‌بخشد. تجسم دیداری این نقش‌روایت، ویژگی متن‌های حجمی را دارد؛ چنان‌که گفته شده: در نظام حجمی، دنیا و چیزها نه آن گونه که هستند، بلکه آن گونه که می‌توانند باشند به نمایش درمی‌آیند. دیگر لمس چیزها از نزدیک ممکن نیست و تردید جای ثبات را می‌گیرد؛ بنابراین حس لامسه‌ای جای خود را به حس دیداری می‌دهد و واقعیت ابژه جای خود را به توهم ابژه می‌دهد. در چنین نظامی تصویر هر چیز تصویری سیّال و شناور است. ما دیگر با خودِ یک چیز مواجه نیستیم، بلکه با تصویری ناپایدار از آن مواجه هستیم که بیننده نیز در

شکل‌گیری آن شریک است. خطوط درهم‌آمیخته می‌شوند و از این درهم‌آمیختگی نقش‌های کلی و انتزاعی شکل می‌گیرد. در این نظام بیننده به کشف معناهای جدید و نه بازبینی معناهایی از قبل دریافت‌شده دعوت می‌شود. متن حجمی متن زیرپوستی، پدیداری و سیّال است. وقتی پوسته برداشته شود و ما به لایه‌های زیرین راه پیدا کنیم، یعنی اینکه با هستی حضور گره خورده‌ایم و با دیگری یکی شده‌ایم؛ به‌همین‌دلیل است که نظام استتیک (زیبایی‌شناسی صورت و ساختار) به نظام اتیک (مرامی- سلوکی: عبور از خود و پیوند با دیگری) تغییر می‌یابد. نظام اتیک همهٔ شرکای گفتمانی، گفته‌پرداز، گفته‌خوان، کنش‌گر و دیگری را فرامی‌خواند تا به این ترتیب گفتمان فرصت عبور از دنیای خودمحور به دنیای دگرمحور را بیابد (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۱۱). بر مبنای این نظام حجمی است که نشانه‌های دیداری این نقش‌روایت، تصویرهای سیّال و شناوری را تجسم می‌بخشند؛ دختر سیاه‌پوش از مادر راوی -همان بوگام داسی معبد لینگم- گرفته تا کودکی‌های لکاته و «دختر اثیری» را برای گفته‌پرداز و گفته‌خوان به تصویر می‌کشد و در کنار تصویر درخت سرو، جوی آب و گل نیلوفر، معناهایی از سرمامک‌بازی با لکاته در دوران کودکی تا رقص و حرکات آهستهٔ موزون، بازشدن مثل برگ گل، لرزش طول شانه و بازو، خم‌شدن و دوباره جمع‌شدن بوگام‌داسی را تجسم می‌بخشد. پیرمرد قوزکرده و شالمه بسته و چنباتمه‌زده با نشانهٔ متنی خندهٔ چندشناک نیز در لایه‌های زیرین متن بر پدر/ عموی راوی، پدر لکاته، پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزری و قصاب منطبق می‌شود (هدایت، ۲۵۳٦: ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱٤، ۲۵، ۲۸، ۳۰، ٤۳)، معناهای پدیداری و سیّالی که بر مبنای دگرپوستی با دیگری یکی شده و درنهایت همهٔ شخصیت‌های مذکور «خود» راوی را شکل می‌دهند. در روایت اصلی بوف کور، گزاره‌هایی مانند «شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم همهٔ این‌ها را در خودم دیدم» (هدایت، ۲۵۳٦: ۷۸) و «گویا پیرمرد خنزرپنزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته‌ام همه سایه‌های من بودند» (همان: ۸۳)، به این سیّالیت تصویرها و معناها اشاره دارند. در همهٔ این تصویرهای شناور و سیّال و معناهای ناپایدار و منعطف، تردید جای ثبات را گرفته و واقعیت ابژه جای خود را به توهم ابژه می‌دهد. ویژگی حجمی این نقش‌روایت در صحنهٔ ظهور دومش آشکارتر می‌شود:

«لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی‌بودن او حکایت می‌کرد. فقط یک دختر رقاص بتکدهٔ هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته‌باشد... او مثل یک منظرهٔ رؤیای افیونی به من جلوه کرد... او همان حرارت عشقی مهرگیاه را در من تولید کرد. اندام نازک

و کشیده با خط متناسبی که از شانه، بازو، پستان‌ها، سینه، کپل و ساق پاهایش پایین می‌رفت؛ مثل این بود که تن او را از آغوش جفتش بیرون کشیده‌باشند؛ مثل مادهٔ مهرگیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده‌باشند. لباس سیاه چین‌خورده‌ای پوشیده بود که قالب و چسب تنش بود» (همان: ١٤-١٣).

دختر که در سطح صحنه جای دارد، با حالت خم‌کرده تجسم یافته و در ادامه توصیفاتی از او در انطباق با دختر اثیری و مادر روای با درون‌مایه‌ای عاشقانه آمده‌است؛ یعنی با حالت لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش که فقط یک دختر رقاص بتکدهٔ هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته‌باشد... (همان). این توصیفات، منحنی‌های نظام زیبایی‌شناسی باروک را تجسم می‌بخشد که هم‌سو با انعطاف عشق و سیّالیت نشانه‌های عاشقانه در روایت بوف کور است؛ «برخلاف زیبایی‌شناسی کلاسیک که بیشتر در خطوطی مستقیم تجلی می‌یابد تا صلابت، استواری، قدرت و استحکام را در هنر نشان دهد؛ نظام زیبایی‌شناسی باروک از خطوط منحنی و شکسته به‌جای خط راست و مستقیم استفاده می‌کند تا حرکت را جانشین انجماد کند» (گرمس، ۱۳۸۹، پانوشت مترجم: ۱۸)، همین انحنای خطوط را در خوانش تجسمی پیرمرد با حالت قوزکرده نیز می‌توانیم ببینیم.

رنگ و نور: تحلیل نشانه‌شناختی رنگ‌ها نیز در درون گفتمان عاشقانه قابل‌توجه است؛ سه رنگ در این نقش‌روایت برجسته‌اند که عبارت‌اند از: سیاه، کبود و سبز. رنگی که از آن نام برده شده، رنگ سیاه است که در سطح تصویر جای دارد و رنگ لباس دختر است. این رنگ در ادامه در توصیف لباس‌های مادر راوی طیف وسیع‌تری از رنگ‌ها را به خود می‌گیرد؛ زیتونی، لیمویی، سرخ، طلایی و براق. در نشانه‌معناشناسی رنگ سیاه گفته شده (گرمس، ۱۳۸۹: ٤٤-٤٣): حضور رنگ سیاه یعنی حضور پنهانی همهٔ رنگ‌های دیگر، رنگ‌های سیاه همهٔ رنگ‌های دیگر را به‌طور مجازی در خود دارند و دربرگیرندهٔ همهٔ زیبایی‌ها هستند، رنگ سیاه رنگ عاطفه است. تجلی این عاطفه/ عشق در رنگ سیاه لباس دختربچه/ کودکی‌های لکاته، همراه با شادی‌ها و شیطنت‌های کودکانه به‌خوبی نمایان است:

«در این وقت احساس خستگی کردم، رفتم کنار نهر سورن زیر سایهٔ یک درخت کهن سرو روی ماسه نشستم ... ناگهان ملتفت شدم دیدم از پشت درخت‌های سرو یک دختربچه بیرون آمد و به طرف قلعه رفت. **لباس سیاهی داشت با تار و پود خیلی نازک و سبک گویا با ابریشم بافته**

شده‌بود. ناخن دست چپش را می‌جوید و با حرکت آزادانه و بی‌اعتنا می‌لغزید و رد می‌شد. به‌نظرم آمد که من او را دیده‌بودم و می‌شناختم؛ ولی از این فاصلهٔ دور زیر پرتو خورشید نتوانستم تشخیص بدهم که چه‌طور یک‌مرتبه ناپدید شد... منظره‌ای که جلو من بود، یک‌مرتبه به‌نظرم آشنا آمد. در بچگی یک روز سیزده بدر یادم افتاد که همینجا آمده‌بودم، مادرزنم و آن لکاته هم بودند. ما چقدر آن روز پشت همین درخت‌های سرو دنبال یکدیگر دویدیم و بازی کردیم، بعد یکدسته از بچه‌های دیگر هم به ما ملحق شدند که درست یادم نیست. سرمامک بازی می‌کردیم. یک مرتبه که من دنبال همین لکاته رفتم، نزدیک نهر سورن بود، پای او لغزید و در نهر افتاد. او را بیرون آوردند، بردند پشت درخت سرو رختش را عوض بکنند، من هم دنبالش رفتم، جلو او چادر نماز گرفته بودند؛ اما من دزدکی از پشت درخت تمام تنش را دیدم. او لبخند می‌زد و انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید. بعد یک رودوشی سفید به تنش پیچیدند و لباس سیاه ابریشمی او را که از تار و پود نازک بافته شده‌بود، جلو آفتاب پهن کردند» (هدایت، ۲۵۳٦: ۵۵-۵٤).

رنگ سیاه بار دیگر در عشقی همراه با زهر و مرگ و در لباس سیاه نازک دختر اثیری که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده‌بود، دیده‌می‌شود:

«این دفعه دیگر تردید نکردم، کارد دسته استخوانی که در پستوی اتاقم داشتم آوردم و خیلی بادقت اول **لباس سیاه نازکی که مثل تار عنکبوت** او را در میان خودش محبوس کرده‌بود -تنها چیزی که بدنش را پوشانده‌بود، پاره کردم-» (همان: ۲۵).

رنگ کبود، رنگ گل نیلوفر است که به‌صورت پنهانی حضور دارد و در صحنهٔ ظهور نقش‌روایت در روز سیزده بدر نمایان می‌شود (همان: ۱۳)؛ رنگ کبود که نشانهٔ عزاست، معنای ناکامی‌های عشق را در روایت بازنمایی می‌کند. سرانجام رنگ سبز، رنگ درخت سرو است که در عمق تصویر جای گرفته و با توجه به کارکرد محدودیت‌زدای صحرای گشاده و طبیعت باز در پشت سر آن، مفهوم پایندگی هستی را با وجود عشق‌های ناکام و من‌های شکست‌خورده، قوزکرده و در خود فرورفته، بازنمایی می‌کند. تیرگی رنگ‌ها، نور بازتابیده به فضای نقش‌روایت را به‌صورت نور محو رو به تاریکی تجسم می‌بخشد؛ مانند هوای مه‌گرفته‌ای که از زندگی رنگ‌ها و بی‌حیایی خطوط اشیا می‌کاهد:

«شب آخری که مثل هرشب به گردش رفتم، هوا گرفته و بارانی بود و مه غلیظی در اطراف پیچیده‌بود -در هوای بارانی که از زندگی رنگ‌ها و بی‌حیایی خطوط اشیا می‌کاهد، من یک‌نوع

آزادی و راحتی حس می‌کردم و مثل این بود که باران افکارِ تاریک مرا می‌شست- در این شب آنچه که نباید بشود شد... صورت هول و محو او مثل اینکه از پشت ابر و دود ظاهر شده‌باشد، صورت بی‌حرکت و بی‌حالتش مثل نقاشی‌های روی جلد قلمدان جلو چشمم مجسم بود» (همان: ۱۷).

۲-۳- نقش‌روایت بوف کور و حضور عشق

نقش‌روایت بوف کور (مجلس نقاشی جلد قلمدان) فراهم‌آمده از چند نشانه است که عبارت‌اند از: دختر سیاه‌پوش، پیرمرد قوزکرده، جوی آب خشک‌شده، گل نیلوفر و درخت سرو. این مجلس نقاشی با تمام جزئیاتش، بی‌کم‌وکاست، در سیزده نوروز، آنگاه که راوی پنجرهٔ اتاقش را بسته تا سرفراغ نقاشی کند، از روزنهٔ ناگاه گشوده‌شدهٔ پستوی اتاقش در بیرون نمودار می‌شود:

«دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته‌بود و یک دختر جوان، نه یک فرشتهٔ آسمانی، جلو او ایستاده، خم شده‌بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ چپش را می‌جوید» (همان: ۱۳).

دختر سیاه‌پوش نقاشی روی قلمدان، که در ادامه «دختر اثیری» نام می‌گیرد، همانطور که اشاره کردیم، نشانه‌ای است سیّال که ابتدا بر مادر راوی منطبق می‌شود -همان بوگام داسی معبد لینگم که در حال رقص و با رنگ‌های شاد توصیف شده‌است- و سپس بر لکاته انطباق می‌یابد. دختر اثیری در صحنهٔ آغازین ظهورش، لباس سیاه چین‌خورده‌ای پوشیده که قالب و چسب تنش بود (همان: ١٤) و در صحنهٔ دیدار نیز با لباس سیاه بر در خانهٔ او به انتظار می‌نشیند: «کبریت زدم که جای کلید را پیدا کنم، ولی نمی‌دانم چرا بی‌اراده چشمم به طرف هیکل سیاه‌پوش متوجه شد» (همان: ۱۸)، نشانهٔ «چشم‌های درشت سیاه خمار و مورّب» (همان: ۱۳، ۱۸، ۱۹) انطباق دختر اثیری و مادر را بر یکدیگر تقویت می‌کند. قابل‌توجه است که در توصیف لکاته نیز همین نشانه تکرار می‌شود. همچنین متن ذیل انطباق دختر اثیری بر مادر راوی را تقویت می‌کند: «دختر درست مقابل من واقع شده بود... لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی‌بودن او حکایت می‌کرد، فقط یک دختر رقاص بتکدهٔ هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته‌باشد» (همان: ۱۳).

عشق راوی به او در قالب عشقی ماورایی توصیف شده‌است:

«چشم‌های مورّب ترکمنی که یک فروغ ماوراء طبیعی و مست‌کننده داشت... او همان حرارت عشقی مهرگیاه را در من تولید می‌کرد. اندام نازک و کشیده با خط متناسبی که از شانه، بازو، پستان‌ها، سینه، کپل و ساق پاهایش پایین می‌رفت؛ مثل این بود که تن او را از آغوش جفتش بیرون کشیده‌باشند؛ مثل مادهٔ مهرگیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده‌باشند... شرارهٔ چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به‌نظر من آشنا می‌آمد؛ مثل اینکه روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی به هم ملحق شده باشیم. می‌بایستی در این زندگی نزدیک او بوده‌باشم. هرگز نمی‌خواستم او را لمس بکنم، فقط اشعهٔ نامرئی که از تن ما خارج می‌شد و به‌هم آمیخته می‌شد، کافی بود... در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم یا عشق هیچ‌کس را –آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟ ولی خندهٔ خشک و زنندهٔ پیرمرد– این خندهٔ مشئوم رابطهٔ ما را از هم پاره کرد» (همان: ۱۵–۱٤).

این عشق، همراه با تلخی و مرگ است:

«برای من او در عین حال یک زن بود و یک چیز ماوراء بشری با خودش داشت» (همان: ۱۹–۱۸). «این همان کسی است که تمام زندگی مرا زهرآلود کرده‌بود...» (همان: ۲۱).

عشق راوی به مادر، پرقدرت، تند و هیجانی تصویر شده‌است؛ در این تصویر، «رنگ» عنصری قدرتمند است که چگونگی عشق را نمایان می‌کند؛ رنگ‌ها عموماً در بوف کور محو و مات‌اند و تنها به هنگام توصیف مادر راوی است که شاد و هیجانی می‌شوند. رنگ‌های زیتونی، لیمویی، سرخ، طلایی و سیاه و براق کنار هم می‌نشینند تا توصیف‌گر دختری باشند که در معبد لینگم، کار او رقص مذهبی و خدمت بتکده بوده است و همان موقع بوده که پدرش عاشق او می‌شود:

«یک دختر خون‌گرم زیتونی با پستان‌ها لیموئی، چشمهای مورب، ابروهای باریک بهم پیوسته، که میانش را خال سرخ گذاشته» (همان: ٤١).

رنگ‌هایی که در توصیف مادر راوی به‌کار رفته، درخشان و پرتوان‌اند و تأثیر متقابل رنگ‌ها در یکدیگر فضای مرتعشی را در متن پدیده آورده که با صدای موسیقی و حرکات موزون رقص تناسب یافته و هارمونی رنگ، آهنگ و حرکات را پدید آورده‌است:

«حالا می‌توانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام داسی، یعنی مادرم با ساری ابریشمی رنگین زردوزی، سینهٔ باز، سربند دیبا، گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت‌سر گره‌زده، النگوهای مچ پا و دستش... چشم‌های درشت سیاه خمار و مورّب... با حرکات

آهستهٔ موزونی که به آهنگ تار و تنبور و سنج و کُرنا می‌رقصیده... مثل بـرگ گـل بـاز مـی‌شـده، لرزش به‌طول شانه و بازویش می‌داده، خم می‌شده و دوباره جمع می‌شده‌است، ایـن حرکـات کـه مفهوم مخصوصی دربرداشته و بدون زبان حرف می‌زده‌است، چه تـأثیری ممکـن اسـت در پـدرم کرده‌باشد؛ به‌خصوص بوی عرق گس یا فلفلی او کـه مخلـوط بـا عطـر مـوگرا و روغـن صـندل می‌شده، به مفهوم شهوتی این منظره می‌افزوده است... پدرم به‌قدری شیفتهٔ بوگام داسی می‌شود که به مذهب دختر رقاص- به مذهب لینگم می‌گرود» (همان: ٤٢).

با توصیفات مذکور عشق راوی به مادر نمود یافته و با عشق او به دختر اثیری درآمیختـه و در ادامه با عشق او به لکاته و دختربچه‌ای که روز سیزده بدر با او در کنار نهر سورن سـرمامک‌بـازی می‌کرده -کودکی لکاته- یکی می‌شود:

«بعد تن گوارای نمناک و خوش حرارت او را به یاد همـان دختـرک رنـگ‌پریـدهٔ لاغـری کـه چشم‌های درشت و بی‌گناه و ترکمنی داشت و کنار نهر سورن با هم سرمامک‌بازی مـی‌کـردیم، در آغوش کشیدم» (همان: ٨٤).

«مختصر با هفت قلم آرایش وارد اتاق من شد؛ مثل این بود که از زندگی خودش راضی است و بی‌اختیار انگشت سبابهٔ دست چپش را به دهنش گذاشت- آیا این همان زن لطیف، همان دختـر ظریف اثیری بود که لباس سیاه چین‌خورده می‌پوشید و کنار نهـر سـورن بـا هـم سـرمامک‌بـازی می‌کردیم، همان دختری که حالت آزاد بچگانه و موقت داشت؟» (همان: ٧٦).

«موهای او (لکاته) که بوی عطر موگرا می‌داد، به صورتم چسبیده بود» (همان: ٨٥).

و سرانجام، در تعریفی که راوی از عشق به‌عنوان امر قدسی، والا و پاک مـی‌آورد، یکـی‌شـدن نشانه‌های دختر اثیری، مادر و لکاته نمود می‌یابد:

«عشق چیست؟ برای رجاله‌ها یک هرزگی، یک ولنگاری موقتی است. عشق رجاله‌هـا را بایـد در تصنیف‌های هرزه و فحشا و اصطلاحات رکیک که در عالم مستی و هشیاری تکـرار مـی‌کننـد پیدا کرد؛ ولی عشق نسبت به او برای من یک چیز دیگر بود- راست است که من او (لکاتـه) را از قدیم می‌شناختم: چشم‌های مورّب عجیب، دهن تنگ نیمه‌باز، صدای خفه و آرام همهٔ این‌ها بـرای من پر از یادگارهای دور و دردناک بود و من در همهٔ این‌ها آنچه را که از آن محروم مانده‌بودم که یک چیز مربوط به خودم بود و از من گرفته‌بودند جستجو می‌کردم» (همان: ٧٩).

نگاه مدهوشانه و بی‌اعتنای دختر اثیری (همان: ۱۳) و بی‌توجهی لکاته بـه او (همـان: ٤٧-٤٥، ٥١) که با رهاکردنش از جانب مادر (همان: ٤٤-٤٣) انطباق دارد، به اندازه‌ای بـرای او آزاردهنـده است که سبب بیماری و انزوای او می‌شود و قتل لکاته را در پی دارد و این قتل با شراب آمیختـه با زهر مار ناگی که مادرش برای او به‌جا گذاشته‌است، قابلیت تطبیق دارد.

این عشقی است که از جانب مادر و سپس لکاته رهـا شـده و راوی همیشـه آرزوی ظهـور و بروز آن را داشته‌است، به‌همین‌دلیل در نقش روی قلمدان دختر سیاه‌پوش گل نیلوفر کبودی را بـه پیرمرد قوزکرده تعارف می‌کند. پیرمرد قوزکرده که با پدر راوی و سپس با خود او یکی مـی‌شـود، نمی‌تواند از این عشق برخوردار شود؛ زیرا جوی آبی بـین آن‌هـا فاصـله انداختـه‌اسـت؛ بنـابراین، زهردادن به دختر اثیری معنای پایان‌دادن به آرمان یا عشق را بازنمایی می‌کند و سرانجام دلبسـتگی راوی به این آرمان در قالب دفن دختر اثیری در خرابه‌های شهر راغه (ری باسـتان) و سـربرآوردن دوبارهٔ این نقش‌روایت بر روی گلدانی که پیرمرد نعش‌کش به او به یادگار می‌دهد، نمود می‌یابد و در صحنهٔ پایانی داستان نیز هنوز راوی در جستجوی آن است: «اولین چیزی کـه جسـتجو کـردم، گلدان راغه بود که در قبرستان از پیرمرد کالسکه‌چی گرفته‌بـودم ... بلنـد شـدم، خواسـتم دنبـالش بـدوم و آن کـوزه، آن دسـتمال بسـته را از او بگیـرم، ولـی پیرمـرد بـا چـالاکی مخصوصـی دور شده‌بود...» (همان: ۸۷).

۳- نتیجه

بر مبنای ویژگی‌هایی که برای نقش‌روایت برشمردیم، تعریف آن را عبـارت مـی‌دانـیم از «روایـت تصویری موجز، فشرده و متـراکم کـه روایـت اصـلی، صـورت گسـترش‌یافتـهٔ آن اسـت و در آن عناصری مانند نور، رنگ، فضا، عمق، سطح، حالت و... که ویژگـی‌هـای برجسـتهٔ متـون دیـداری هستند، در یک کادر مشخص با ابزار واژه قاب‌بندی می‌شود». نقش‌روایت ویژگی متن‌های کلامـی و دیداری هر دو را داراست؛ نظامی دیداری که بر مبنای شکل‌زایی تجسمی صورت مـی‌پـذیرد و منظور از خوانش تجسمی این است که خواننده شمایل‌هایی را خلق می‌کند و سـرانجام اینکـه در نقش‌روایت علاوه‌بر نشانه‌هـای تجسـمی و دیـداری، عناصـر روایـی همچـون راوی، شخصـیت، پیرنگ، رویداد، زمان، زاویه دید و... قابل‌بازیابی است. درواقع، نقش‌روایت صورت موجز، فشـرده و متراکم یک روایت طولانی است؛ همانند اپیزود در درون روایت اصلی جای مـی‌گیـرد؛ بـا ایـن

تفاوت که اپیزود عنصر مکمل روایت اصلی است، اما نقش‌روایت عنصر پایه است، چنان‌که می‌توان روایت اصلی را صورت گسترش‌یافتهٔ نقش‌روایت دانست.

نقش‌روایت بوف کور و دو موقعیت و دو کنشِ به نمایش درآمده در آن، پیرنگ روایت بوف کور را ساده کرده‌است و گرهٔ روایت چندلایهٔ بوف کور را می‌گشاید. در روایت اصلی بوف کور به‌دلیل چندسطحی‌بودن، یافتن روابط علّی دشوار است؛ اما در نقش‌روایت به‌دلیل کم‌بودن موقعیت‌ها، پیرنگ به‌آسانی قابل‌بازیابی است؛ راوی از عشق دختر محروم می‌ماند و به این دلیل پیر و شکسته می‌شود. با این دو موقعیت، مناسک عشقی به نمایش گذاشته‌شده و ارجاع‌سازی صحنهٔ عاشقانه به جهان بیرون بر ناکامی دلالت دارد.

٤- منابع

۱. بتولی، سید محمدعلی، **با یونگ و سهروردی**، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۸.

۲. بیلسکر، ریچارد، **یونگ**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: طرح نو، ۱۳۸٤.

۳. پرینس، جرالد، **شکل و کارکرد روایت**، ترجمه محمد شهبا، تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱.

٤. ساسانی، فرهاد، **معناکاوی؛ به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی**، تهران: نشر علم، ۱۳۸۹.

۵. شعیری، حمیدرضا، **نشانه- معناشناسی دیداری**، تهران: سخن، ۱۳۹۲.

٦. شمیسا، سیروس، **داستان یک روح**، تهران: فردوس، ۱۳۸۳.

۷. صنعتی، محمد، **صادق هدایت و هراس از مرگ**، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۸. صهبا، فروغ، **کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن**، تهران: آگه، ۱۳۹۲.

۹. غیاثی، محمدتقی، **تأویل بوف کور**، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.

۱۰. فوردهام، فریدا، **مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ**، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران: سازمان انتشارات شرقی، ۱۳٤٦.

۱۱. گرمس، آلژیرداس ژولین، **نقصان معنا**، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: علم، ۱۳۸۹.

۱۲. نادری، سیامک؛ ساجدی‌راد، محسن، **رؤیای خاکستری، تفسیر کلیدواژهٔ رنگ خاکستری در بوف کور هدایت بر پایهٔ فرهنگ باستانی «سفال خاکستری»**، بوستان ادب، سال چهارم، شمارهٔ دوم، شیراز، ۱۳۹۱.

۱۳. هدایت، صادق، **بوف کور**، تهران: جاویدان، ۲۵۳٦.