بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در رمان بوف کور

حسام کشاورز *
دکتر علی‌اصغر فهیمی‌فر
دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

این پژوهش می‌کوشد مبانی نظری نگارگری ایرانی را در بوف کور بازجوید تا نقاشی ایرانی را در کنار دیگر خاستگاه‌های داخلی و خارجی به عنوان یکی از سرچشمه‌های این رمان معرفی کند. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای است. نتایج این جستار نشان داد که صادق هدایت با آشنایی به ویژگیهای نگارگری، بیان مدرنیستی اثر خویش را تا حد زیادی بر مبانی این هنر استوار کرده است. ویژگیهای روان- داستانی، واقعیت گریزی، چندروایتی، شخصیت پردازی نوعی و پرده برداری از زمان و مکان که از مبانی اساسی نقاشی ایرانی است، بنیانهای رمان بوف کور نیز به شمار می‌رود؛ ضمن اینکه صحنهٔ کلیدی بوف کور یعنی پیر و پریچهر، خود مجلس رایجی در تاریخ نگارگری است که عناصر آن مانند گل نیلوفر، آب، درخت سرو و دیگر موارد از جانب دیگر، نوعی همبستگی نمادپردازانه میان این رمان و نقاشی ایرانی ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: صادق هدایت، بوف کور، نگارگری و نقاشی ایرانی، ارتباط رمان فارسی با نقاشی ایرانی.

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹٤/۹/۱٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/۱۱/۱۲

*. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس

۱. مقدمه

گفتمان کهن و استوار بین هنرهای گوناگون ایرانی همواره محل اتفاق نظر کارشناسان و پژوهشگران بوده است. صرف نظر از چگونگی میزان و کیفیت چنین مراوده‌ای، نگارگری و ادبیات، آشکارترین بازتابها و پاسخهای این گفتمان را در خود جای داده است (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۵ و ۱۰۶، اشرفی، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ۱۳۶۷). با توجه به وجود نقاشیهای مانوی و دیوارنگاره‌های سغدی، قدمت این گفتمان دست‌کم تا حدود دورهٔ ساسانی امتداد دارد؛ هر چند نمی‌تواند یکباره به وجود آمده باشد (بینیون، ویلکینسون، و گری، ۱۳۶۷، ص. ۶۲؛ رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۱؛ تجویدی، کتاب آرایی در ایران، ۱۳۴۵؛ گرابار، ۱۳۸۳). پس از اسلام و تا پیش از عصر سلجوقی، رابطهٔ نگارگری و ادبیات کم و بیش به کتابهای علمی دربارهٔ پزشکی، گیاه‌شناسی، اخترشناسی و ریاضیات منحصر است؛ اما در همین سده‌های اولیه، رابطهٔ ادبیات داستانی با نگارگری با مصورسازی کتابهایی مانند *کلیله و دمنه* و *مقامات حریری* آغاز می‌شود (بینیون، ویلکینسون، و گری، ۱۳۶۷، ص. ۵۵ تا ۸۳؛ رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۳). در واقع نقاشی در اینجا ابزار انتقال بهتر و گیراتر مفاهیم علمی است و جایگاه ویژهٔ خویش را هنوز نیافته است؛ اما هنرمندان سلجوقی این گفتمان را دگرگون، و استعدادی تازه از آن را برجسته ساختند. پیوند شعر و نگارگری، که در این دوره با تصویرسازی منظومه‌هایی مانند *ورقه و گلشاه*، باب آن گشوده شد (تجویدی، نقاشی ایرانی از کهنترین روزگار تا دوران صفویان، ۱۳۵۲، ص ۸۵ تا ۸۸)، از منظری دیگر نیز اتفاقی ویژه است و آن پیوند میان داستانپردازی منظوم ایرانی است با هنر نگارگری. با کشف این توانایی، منظومه‌های داستانی حماسی، غنایی و تعلیمی در طی سده‌ها و به روشهای گوناگون و در سبکهای متفاوت مصور شد که در این میان، سهم مصورسازی *شاهنامهٔ فردوسی* و *خمسهٔ نظامی* به سبب علاقهٔ زیاد حامیان هنر و خود هنرمندان به این آثار، بیش از دیگران است (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص ۱۰۴ و ۱۰۵). سده‌های هشتم، نهم و دهم هجری نقطهٔ اوج گفتمان میان ادبیات منظوم داستانی و نقاشی ایرانی را نشان می‌دهد و نقاشان این دوره‌ها بیشترین آثار را در این گفتمان به یادگار نهاده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۳، ص ۷۱ تا ۱۲۹) در حالی که این سنت با افول آشکار به هنرمندان زند و قاجار می‌رسد؛ اما رویداد مهم دیگری که در دوران قاجار پای نثر داستانی را پس از هفت سده بار دیگر به این گفتمان باز می‌کند، تصویرسازی کتاب *هزار و یک شب* است که نشان می‌دهد ادبیات داستانی در ایران ، چه نظم و چه نثر، توانایی بسیاری برای همکاری با نقاشی دارد(ذکاء،

۱۳۸۲؛ پاکباز، ۱۳۸۳، ص ۱۵۹).

این گفتمان استوار وجهۀ دیگری نیز در خود نهفته دارد که به گونه‌ای عکس آن چیزی است که تا اوایل سدۀ بیستم بر آن گذشت. در طی سده‌ها هر آنچه از رابطۀ ادبیات و نقاشی سراغ داریم، مبتنی است بر استفاده از تصاویر در کنار متن برای برجسته کردن و شرح دادن ویژگی بصری متن؛ اما وجهۀ دیگری که تنها نویسنده‌ای خلاق، عصیانگر و نوگرا می‌تواند از آن بهره گیرد، استفاده از مبانی و ویژگیهای اساسی نقاشی سنتی ایرانی برای انتقال یک مفهوم در میان واژه‌ها است؛ یعنی بتوان ویژگی منحصر به فرد یک مکتب نقاشی ایرانی را در میان یک متن ادبی گنجاند؛ در مثال، نویسنده‌ای از طبیعت خیالی و شاعرانۀ برخی نگاره‌های سلطان محمد برای توصیف یک رؤیا در بخشی از رمان خویش بهره گیرد. به نظر می‌رسد صادق هدایت تنها نویسنده‌ای است که این وجهه از گفتمان ادبیات و نگارگری را به کار بسته است. در رمان ***بوف کور***، نقاشی ایرانی و مبانی نظری این هنر جایگاهی قدرتمند ولی پنهان دارد. در جای جای رمان ردپای نقاشی ایرانی بازشناختنی است؛ اما باید دید که کیفیت این بازتاب در بوف کور چگونه است. آیا نقاشی می‌تواند خاستگاهی برای این رمان باشد؟ آیا می‌توان مبانی نظری و ویژگیهای منحصر به فرد نگارگری ایرانی را در بوف کور بازیافت؟ در صورت مثبت بودن جواب، آیا مؤلف رمان، آگاهانه و برای هدف خاصی از این مبانی بهره گرفته است؟ هر کدام از این پرسش‌ها می‌تواند در ذهن خوانندۀ بوف کور – خوانندۀ آشنا به نقاشی ایرانی و عوامل محوری آن – نقش ببندد.

۲. دربارۀ بوف کور

رمان بوف کور در سال ۱۳۱۵ (هـ ش) نه در ایران و بلکه در بمبئی به خط و تصویرسازی مؤلف با چاپ دستی منتشر شد و در هرم فرضی دوران نویسندگی هدایت بوف کور یک نقطۀ اوج به شمار می‌آید. این اثر «نه فقط نخستین رمان بالغ و پیشرفته، بلکه در عین حال اولین رمان مدرنیستی به زبان فارسی است» (کاتوزیان، بوف کور هدایت، ۱۳۷۳، ص ۷۵). از سوی دیگر، تاکنون بسیار نوشته و گفته‌اند که بوف کور فرزند زمانۀ خویش بوده و بازتاب وضعیت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایران و جهان در اوایل سدۀ بیستم است. بنابراین خاستگاه‌های مختلفی برای آن متصور شده‌اند. مهمترین و عالمانه‌ترین نوشته‌ها دربارۀ صادق هدایت و آثارش متعلق به دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان است. او مأخذهای بوف کور را به دو دستۀ خارجی و

داخلی تقسیم کرده است. بخش خارجی، موضوع این پژوهش نیست[1]؛ اما منتقد دربارهٔ خاستگاه‌های داخلی می‌نویسد که «مأخذهای داخلی بوف کور را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: یکی مأخذهایی از اجتماع و فرهنگ ایران و دیگری مأخذهایی از آثار پیشین خود هدایت» (همان، ص ۱۲۶). نگاه منتقدان ادبی و نویسندگانی مانند جلال آل احمد دربارهٔ تأثیر اجتماع ایران بر بوف کور بیشتر بر حول محور وضع سیاسی زمان رضاشاه می‌چرخد؛ چنانکه آل احمد اعتقاد دارد که «بوف کور نه فقط یک اثر هنری که یک سند اجتماعی است؛ سند محکومیت حکومت زور» (همان، ص ۱۲۷). بازتاب برخی آثار پیشین هدایت نیز در بوف کور کم و بیش پیداست[2]. از نگاه نگارندهٔ این سطور، نفوذ مأخذهای فرهنگ و هنر ایران در این رمان چنان قوی است که شاید مهمترین خاستگاه‌های بوف کور را باید در این حیطه بررسی کرد. خیام ، رباعیات و اندیشه‌های او از مأخذهای فرهنگی است که منتقدان در باب بوف کور بدان پرداخته‌اند. در هر حال آنچه قرار است نتیجهٔ نفوذ همهٔ این خاستگاه‌ها در بوف کور باشد در واقع به صورت نفوذ اندیشه‌های هدایت در تعبیر او از این خاستگاه‌ها جلوه‌گر می‌گردد.

اگر بوف کور را ترکیبی از دو قصهٔ مرتبط با یکدیگر بدانیم، قصهٔ اول، که سرگذشت راوی و فرشته است، ظرفی غنی از توصیفها و تعبیرهای مرتبط با مبانی اساسی نگارگری ایرانی است. این ویژگیها به سبب شگرد داستان نویسی مؤلف در قصهٔ دوم (سرگذشت راوی و زن لکاته‌اش) نیز به صورتی مشابه تکرار می‌شود و حتی می‌تواند کلیدهای ارتباط دو بخش اصلی رمان در نظر گرفته شود. اکنون خلاصه‌ای از رمان بوف کور، مرور شود تا سیر بررسی عوامل پژوهش روشنتر شود:

> در تهرانِ حدود صد سال پیش، راوی داستان، که شغلش «نقاش روی جلد قلمدان» است، روزی منظره‌ای عجیب را از سوراخ رف خانه می‌بیند: دختر جوانی با چشمان مورب ترکمنی خم شده است و می‌خواهد گل نیلوفر کبودی را به یک پیرمرد، که در زیر درخت سروی قوز کرده و نشسته است، تعارف‌کند. نقاش، عاشق چشمان دختر می‌شود و در روزهای پیاپی اطراف خانه را برای یافتن او جستجو می‌کند ولی چیزی نمی‌یابد. شبی دختر، خود به خانهٔ نقاش می‌آید و در بستر او به کام مرگ می‌رود. مرد ابتدا چشمان دختر را روی کاغذ می‌آورد و آن گاه بدن او را مثله می‌کند و در چمدانی می‌نهد و به کمک یک پیرمرد درشکه‌چی در حوالی شاه عبدالعظیم به خاک می‌سپارد. سپس از پیرمرد گلدانی قدیمی می‌خرد که صورت زنی بر روی آن نقش بسته است. تریاک پایان کار راوی در قصهٔ اول است که به کمک آن به خلسهٔ عمیقی می‌رود و وقتی از خواب برمی‌خیزد در شهر

ری حدود سده‌های میانه است.

در اینجا راوی، فرد بیماری است که دایه‌اش از او نگهداری می‌کند و همسری دارد که به ظن او لکاته‌ای است که فاسقهای جفت و تاق دارد. پیرمرد خنزر پنزری هم در جلوی خانه دستفروشی می‌کند که راوی او را یکی از فاسقهای زنش می‌شمارد و گلدانی قدیمی در بساطش دارد. مرد عاشق زنش است و از جانبی خود را به خاطر افکارش می‌خورد. دست آخر شبی با گزلیک دسته استخوانی به بستر زنش می‌رود و در گیر و دار ماجرا زن کشته می‌شود و راوی به اتاقش بر می‌گردد در حالی که خود نیز در حال احتضار است[۳].

۳. پیشینه و روش پژوهش

در میان پژوهشهایی که دربارهٔ جنبه‌های گوناگون رمان بوف کور منتشر شده، کتابهای «بوف کور هدایت» نوشتهٔ *محمد علی همایون کاتوزیان*، «داستان یک روح» از *سیروس شمسیا*، «صادق هدایت و هراس از مرگ: بوف کور، تاریخ فرهنگی و اسطوره کشی، ساخت شکنی روان تحلیلگرانهٔ بوف کور» از *محمد صنعتی* و کتاب اخیرتر، «هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم» نوشتهٔ *ماشاءالله آجودانی*، کاملاً روی این رمان و نقد آن متمرکز شده است. از جانب دیگر، تعداد کمی نیز ویژگیهای نقاشانهٔ رمان را مورد بررسی قرار داده‌اند. در اینجا به دو مورد از این نوشته‌ها باید اشاره کرد؛ چرا که در جای خود این دیدگاه‌ها را مورد تحلیل قرار می‌گیرد: یکی مقالهٔ *آذر نفیسی* است با عنوان «دریافتی از بوف کور» که برای نخستین بار، وجههٔ هنرمندی و نقاش بودن راوی رمان را برجسته می‌سازد[٤]. مقالهٔ دیگر، که بر موضوع نیز دقیقتر شده، «بر مزار صادق هدایت» نوشتهٔ *یوسف اسحق پور* است که نویسنده در آن صحنه‌ای کلیدی از بوف کور را با نگاه نقاشانه-عارفانه نمادشناسی کرده است[۵].این پژوهش مطالعه‌ای از چشم‌انداز نگارگری به کل رمان است؛ چرا که نگارنده بر این باور است که نقاشی ایرانی می‌تواند یکی از خاستگاه‌های اصلی بوف کور باشد. در این صورت مبانی نظری این هنر باید در زوایای پنهان و آشکار آن بازشناختنی باشد. بدین ترتیب ما با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی به کشف شاخصهای پژوهش، که همان مبانی اساسی نگارگری ایرانی است در فرم و محتوای رمان بوف کور می‌پردازیم.

٤. مبانی نظری نقاشی ایرانی در بوف کور

بوف کور، اثری مدرنیستی است؛ اما مدرنیسم ادبی چه ویژگیهایی دارد که آنها را می‌توان

در نگارگری ایرانی جستجو کرد و صادق هدایت از این بیان مشترک چه بهره‌ای جسته است؟ مدرنیسم در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم چه در داستان نویسی و چه در شعر واکنشی در برابر سلطهٔ پوزیتیویسم (در علم و فلسفه) و رئالیسم (در ادبیات) بود. اصل اساسی در این رویکرد این است که وظیفهٔ هنرمند و نویسنده بازتابش واقعیت عینی نیست. به گفتهٔ *جان لای*[۶] «ویژگی ادبیات مدرنیست گریز از بازنمایی واقعیت توالی‌دار و علت و معلولی است به سمت تجربه‌ای ناخودآگاهانه، کنایی و لایه-بندی شده که این به وسیلهٔ تکه تکه سازی[۷] و همنشینی نقشمایه، نماد و کنایه به انجام رسیده است» (Lye, ۲۰۱٤). غایت نگارگری نیز در معنای اصیل آن نمایش واقعیت منطقی نیست و آنچه جستجو می‌کند *حقیقتی* است جدا و فراواقع. «دو اصل عمدهٔ خلاقیت در ادبیات فارسی، تجسمی درخشان یافتند: نزدیکی به حقیقت و دوری از واقعیت به منظور آفرینش آرمانی زیبایی شناختی» (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص ۲۷). برای اثبات این مطلب به سراغ طلایه‌دار واقعگرایی در نگارگری،*کمال‌الدین بهزاد*، و یکی از واقعگراترین آثار او «**ساختن قصر خَوَرنَق**» می‌رویم. هر انسان آزاد اندیشی با آگاهی از سرگذشت معمار قصر خَوَرنَق، سِمنار رومی- که نعمان بن منذر او را به پاداش کارش از قصر به زیر افکند تا مبادا قَصری پررونقتر برای پادشاهی دیگر بسازد (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۷٦، ص ۵۸ تا ٦۳) – نقاشی بهزاد را تنها بازنمایی مراحل ساخت یک بنای تاریخی نمی‌بیند (تصویر ۱).

تصویر ۱. ساختن قصر خَوَرنَق، کمال‌الدین بهزاد، سدهٔ نهم هجری، موزهٔ بریتانیا. منبع:
https://www.britishmuseum.org

سه بیت از *هفت پیکر نظامی* در سمت چپ بالای نقاشی بخوبی رونق و شکوه بی نظیر این قصر را یادآور می‌شود[۸]؛ اما تضاد غمگین ماجرا آنجاست که خَوَرنَق *بهزاد* با خَوَرنَق

نظامی و نیز خَوَرنَقی که در *معجم البلدان یاقوت حموی* و *عجایب‌البلدان ابوالمؤید بلخی* وصف زیبایی و شکوه آن را می‌خوانیم، زمین تا آسمان تفاوت دارد[9]. *بهزاد*، خَوَرنَق را ساختمانی معمولی خشتی و نیمه‌کاره نشان داده است که کارگران در اطراف و بالای آن مشغول کارند.

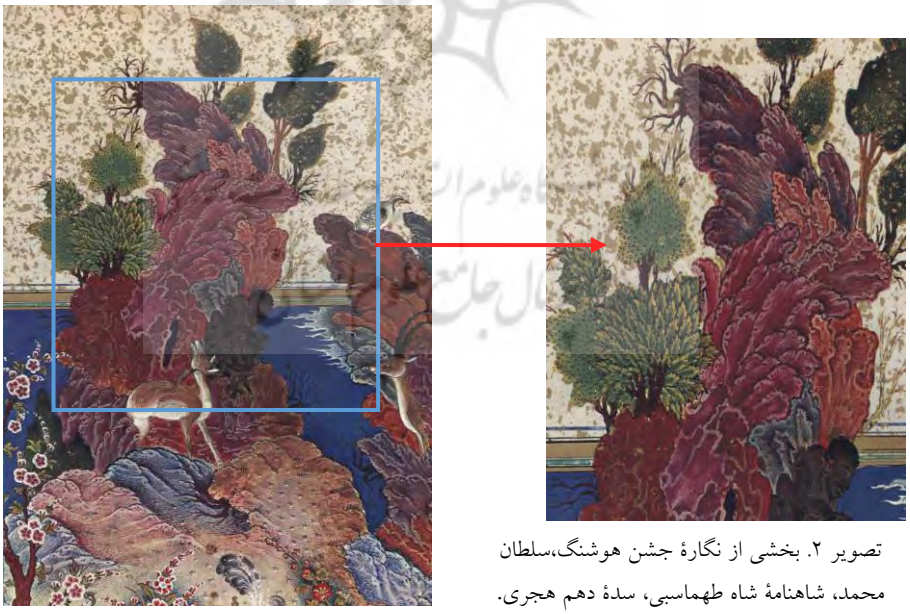
در ترکیب‌بندی اثر، سمنار معمار در مرکز بالای تصویر با دستار و پوششی فخیم‌تر متمایز شده است و نگاه بیننده به سوی او خیره می‌شود. هدف نقاش، تذکر و بیان سرنوشت غم انگیز هنرمندی بزرگ است نه نمایش کاخ شاهی. *بهزاد* از مخاطب خود می‌خواهد که *سمنار* را در مکان الوهیت تصویر ببیند و آسمان کم حجم و افق رفیع فیروزه‌ای رنگی را که معمار سر بر آن افراشته است، حس کند؛ او را بشناسد و بداند که *سمنار*، معمار و منجم و «اوستاد هزار نقاش است»[10] و آنچه را روزگار بر سر او آورده است، مرور کند تا آن گاه از زبان نظامی در **هفت پیکر** تیر خلاص را به ذهن شلیک کند. در جایی که شاعر در وصف خشم گرفتن *نعمان* بر معمار بی همتایش، مقام پادشاهی را آتشی معرفی می‌کند که برای ایمن بودن از نور آن باید از دور نظاره گرش بود[11] و یا آتشی از گل که در بَرَش باشی خار و در برابرش باشی گل است[12] و یا همچون تاک انگوری که در همجوار خویش می‌پیچد و آن را از بیخ و بارش می‌کند[13]. نقاشی *بهزاد* حقیقتی در خود دارد که همانا در لایهٔ زیرین داستان نهفته است. ترکیب-بندی اثر و عناصر نمادین و کنایه‌آمیز آن مانند خاک، آسمان و تحقیر کاخی که در واقع بسیار شکوهمند بوده است، همه نشان از واقعیت گریزی سردمدار واقعگرایی در نقاشی ایرانی دارد. بهزاد را با واقعگرایی به مفهوم غربی آن[14] کاری نیست. بنابراین جهان نگارگری حتی در کار واقعگراترین نگارگر آن نیز از واقعیت به دور است و گرایشهایی دارد که به رویکرد مدرنیست و ویژگیهای آن بسی نزدیکتر است. مؤلف بوف کور با آگاهی از این ویژگی نقاشی سنتی ایرانی از آن به بهترین وجه برای بیان مدرنیستی اثر خویش بهره گرفته است. در سراسر داستان توصیفهای راوی از مناظری که با آنها روبه‌رو می‌شود، جایی در واقعیت ندارد. دنیای راوی در همهٔ احوال همچون دنیای نقاش ایرانی ساکن و انتزاعی است. *رویین پاکباز* دربارهٔ این جهان می‌نویسد: «چکیده نگاری، نمادپردازی و آذینگری مبانی نقاشی ایرانی بر اساس ادراک انتزاعی از جهان است» (پاکباز، ۱۳۸۳، ص ۵). به یکی از توصیف‌های راوی بوف کور دقت کنید:

> اطراف من یک چشم انداز جدید بی مانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم: کوه های بریده بریده، درختهای عجیب و غریب توسری

> خورده، نفرین زده از دو جانب جاده پیدا بود که از لابه‌لای آن خانه‌های خاکستری رنگ به اشکال سه گوشه، مکعب و منشور با پنجره های کوتاه و باریک و کج بدون شیشه دیده می شد... که گلهای نیلوفر کبود از لای آنها درآمده بود...مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد، شاید برای سایهٔ موجودات اثیری این خانه‌ها درست شده بود (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ۳۲ و ۳۳).

راوی، چنین منظره‌ای را در چند جای دیگر داستان نیز دوباره می‌بیند. حال این توصیف با شیوهٔ نمایش کوه‌ها، صخره‌ها و درختان در یک صحنه از شاهنامهٔ تهماسبی مقایسه می‌شود (تصویر ۲).

عناصر طبیعت در این نگاره و نگاره‌های مشابه بسیار به آنچه راوی می‌بیند، شباهت دارد؛ یعنی طبیعتی انتزاعی، ساده شده و تا حدی اغراق آمیز که از مصداق خارجی دور است. شکوفه‌های بزرگ درختان با شاخه‌ها تناسب اندازه ندارد. خود درختان و بوته‌ها را بسختی می‌توان به یک گونهٔ خاص نسبت داد. صخره‌ها و کوه‌ها چنان تو در تو و بریده بریده است که در برخی دیگر از نگاره‌ها نقاش جریان سیال خیال را بر سر آنها



تصویر ۲. بخشی از نگارهٔ جشن هوشنگ،سلطان محمد، شاهنامهٔ شاه طهماسبی، سدهٔ دهم هجری.
منبع (Welch, 1976, p. 95)

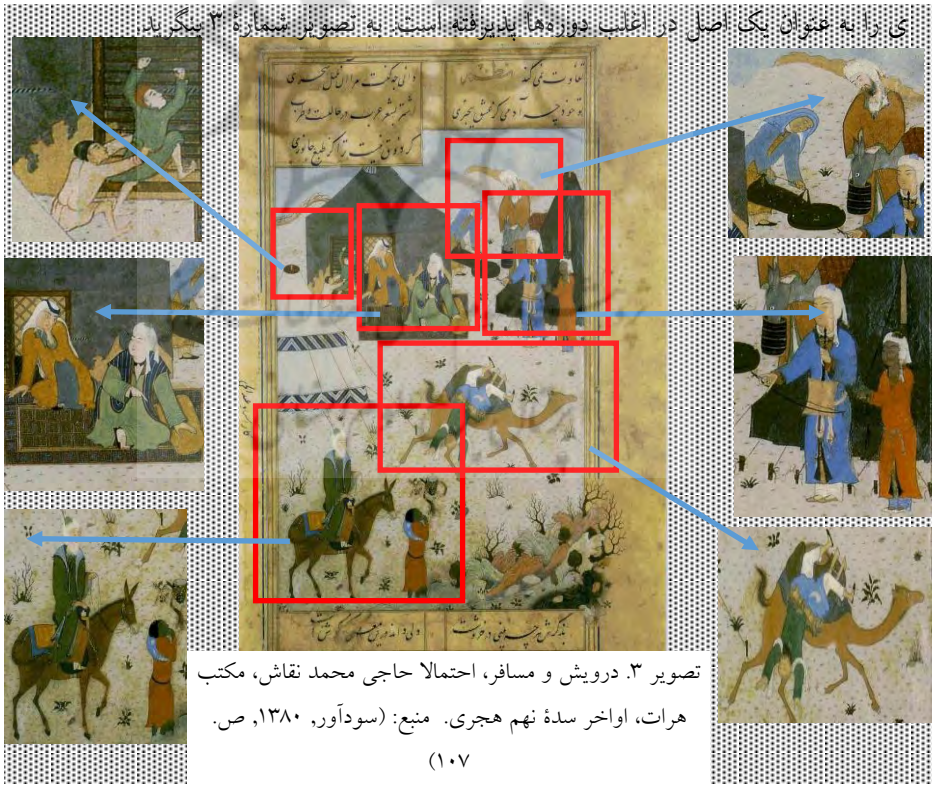
گسیل داشته و هر تکه سنگی را به شکل سر انسان یا حیوانی در آورده است. *رحیموا*

و *پولیاکووا* در این باره می‌نویسند: «در نقاشی ایرانی که فرزند زمان خویش و تابعی از مضامین و منابع ادبی بود، نقاش در پی حفظ ویژگی این هنر در برابر دیگر فرهنگهای قرون وسطی، دنیا را از دید خویش به تصویر نمی‌کشید – متفاوت از روش نقاشی غرب بعد از تجدید حیات – بلکه آن را بدان گونه که بایسته بود، مجسم می‌ساخت. جهان در [این گونه] نقاشی به صورت ارادهٔ دگرگون شدهٔ هنرمند، در پرتوی قوانینی هماهنگ تجسم می‌شود» (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص ۱۰۶). شاید به قول راوی بوف کور این جهان و طبیعت ویژه نه برای انسان خاکی و بلکه برای «موجودات اثیری» باشد. *کاتوزیان* دربارهٔ واقعیت گریزی بوف کور می‌پرسد «سمبولیسم است یا سوررئالیسم یا اکسپرسیونیسم یا متافیزیک ؟» و در همانجا می‌نویسد «بوف کور، یک اثر رئالیسم سنتی- اعم از رئالیسم انتقادی، ناتورالیسم، رئالیسم سوسیالیستی، و شقوق دیگر آن – نیست که حوادث و وقایعی که در آن می‌گذرد در تعیین ارزش و اهمیت آن نقش عمده‌ای داشته باشد» (کاتوزیان، بوف کور هدایت، ۱۳۷۳، ص ۱۲). هدف بیان این مطلب این نیست که بوف کور را به سبک خاصی نسبت دهیم بلکه اشاره به این نکته است که وقتی اثری رئالیسم نیست، متن زبَرین داستان مختصر و محدود است و معنای اصلی داستان در لایه‌ها و متون زیرین آنَ یافته می‌شود یا به گفتهٔ *کاتوزیان* بوف کور یک «روان-داستان»[۱۵] است. «مسائل اساسی این داستانها به نحوی به ذهنیات مربوط است؛ اعم از روانشناسی، فلسفه، هستی شناسی و متافیزیک» (کاتوزیان، صادق هدایت و مرگ نویسنده، ۱۳۷۲، ص ٤٨). او اشاره می‌کند که روان داستانها بیشتر در حوزه ذهنیات است تا عینیات؛ یعنی حتی اگر به شیوه رئالیستی نوشته شده باشد، جزئیات حوادث داستان در درجه پایین اهمیت قرار دارد، و در درجه اول احساسات و عواطف، آرا و عقاید و ارزشها و داوریهای شخصیت اصلی داستان است که محور داستان را تشکیل می‌دهد. از نگاه کاتوزیان ویژگی روان-داستانی در بوف کور بدین معنی است که اساساً حضور هدایت در آن عاطفی و روان شناختی است، نه عقلی و اجتماعی؛ یعنی این آثار به قول *رولان بارت* بیشتر *نگارشی* است تا *خوانشی* و در نتیجه جزء آثار مدرن به شمار می‌آید هر چند به لحاظ شیوه شاید بیشترشان به رئالیسم سنتی نزدیکتر باشد (کاتوزیان، صادق هدایت و مرگ نویسنده، ۱۳۷۲). بخشبندی *بارت* از آثار ادبی به دو گروه *خوانشی* و *نگارشی* در ارتباط با این بحث در خور توجه است. به نظر می‌رسد که هر چه اثر خوانشی‌تر باشد، ناقد و نویسنده در آن نقش بیشتری دارند و هر چه نگارشی‌تر باشد، سهم خواننده در ایجاد آن بیشتر می‌شود (بارت، ۱۳۸۲). با این تعریف، بوف کور

نگارشی‌ترین اثر صادق هدایت است. عناصر داستانی در متن زِبَرین بوف کور بسیار محدود است: یکی دو شخصیت (نه به معنای دقیق کلمه)، دو سه واقعه و سه چهار رفت و آمد. باری در بوف کور لایهٔ رویی داستان نه خیلی روشن است، نه دلچسب و نه سرگرم کننده. نمی‌دانم که دربارهٔ فرم در نقاشی ایرانی نیز می‌توان همین‌گونه قضاوت کرد یا نه؟ اما آنچه روشن است یک نگارهٔ کلاسیک ایرانی در نگاه اول هم به دل می‌چسبد و هم سرگرم می‌کند ولی به طور کلی مفهوم روشنی در متن زبرین خود ندارد و باید به درون کاوی آن پرداخت. در واقع مهمترین ویژگی یک روان–داستان همین مبهم بودن لایهٔ سطحی آن است. در این معنا نقاشی ایرانی یک روان–داستان است. به نقاشی *بهزاد* از کاخ خَوَرنَق برگردیم. در نگاه کسی که *سمنار* را نمی‌شناسد و شعر *نظامی* را نخوانده است، نقاش چند نفر کارگر را به همراه استاد بنّا در هنگام ساخت یک سازه (شاید یک مسجد) کشیده است. نشانه‌شناسی، شناخت ترکیب‌بند ظظسی، نمادشناسی و آگاهی تاریخی است که باعث می‌شود بیننده چشمان خود را ببندد و درخیال خویش هنرمند معمار کاخ را تجسم کند که دارد به دستور زورگویی از فراز بنایی که خود طراحی و اجرایش کرده است به کام مرگ فرستاده می‌شود. بنابراین نقاشی *بهزاد* در ظاهر چیزی جز بازنمایی یک رویداد نیست ولی در لایهٔ زیرین آن عمیقترین مفاهیم بشری نهفته است. این ویژگی برجسته و مدرنیستی نقاش ایرانی است که نماد و کنایه و نقشمایه را همنشین می‌سازد تا در پس یک صحنهٔ زندگی روزمره غرض خویش از نقاشی را پنهان سازد. این لایه بندی را در تعریف *جان لای* از مدرنیسم ادبی دیدیم. در بوف کور، راوی از ابتدا تا انتها یکسره حرف می‌زند؛ اما این به معنای *تک گویی*[16] نیست. او از هر دری سخن می‌گوید و گاهی ضد و نقیض هم می‌گوید: عاشق زنش است اما او را لکاته می‌خواند؛ از پیرمرد خنزرپنزری متنفر است اما او را به دیگران ترجیح می‌دهد؛ برای سایه‌اش می‌نویسد ولی نگاهش و افکارش به وسعت جامعهٔ روشنگری است؛ شغل نقاشی روی قلمدان را مضحک می‌داند ولی برای به دست آوردن محبوب‌ترین خواسته‌اش یعنی چشمان زن اثیری آن را روی کاغذ نقاشی می‌کند و بسیاری نظایر دیگر. بوف کور نمونهٔ مناسبی برای آزمودن نظریهٔ *گفتگوی باختین* است[17] ؛ چرا که در لابه‌لای حرفهای بی وقفهٔ راوی در لایه‌های گوناگون داستان تک صدایی به گونه‌ای دیالوگ تبدیل می‌شود که کشف آن خواننده را در فهم داستان یاری می‌کند (باختین، ۱۳۸۰، ص ۲۲). در آن سو در لایه‌های زیرین نگارگری نیز گفتگوهای گوناگون هدف اصلی نقاش بوده است. او سعی می‌کند از

طریق کنار هم قرار دادن چند روایت، رابطه‌ای را بین آنها در ورای ظاهر نقاشی برقرار کند تا بیننده در گفتگو شرکت و برداشت خویش را بیان کند. این چندروایتی در واقع همان *تکه تکه سازی* در ادبیات مدرنیست است اکنون به آن پرداخته می‌شود.

بوف کور ترکیبی از دو قصهٔ مرتبط با یکدیگر است که حلقه‌های ارتباطی دارد. در هم آمیختن روایتهای ریز و درشت سبب شده است خواننده گاه دچار ابهام نیز شود. نقاش قصهٔ اول در قصهٔ دوم مردی بیمار است؛ زن اثیری و فرشته‌سان قصهٔ اول در قصهٔ دوم به ظن راوی لکاته‌ای بیش نیست. تهران حدود صد سال پیش، شهر ری سده‌های میانه می‌شود و خیلی روایتهای دیگر. همهٔ اینها البته چینشی هنرمندانه برای رسیدن به مقصود دارند. تکه تکه سازی به صورتی ویژه از دوران پیش از اسلام در هنر تصویری ایران بازشناختنی است[۱۸]. نگارگری که خود میراث خور برخی هنرهای دیگر است، این



تصویر ۳. درویش و مسافر، احتمالا حاجی محمد نقاش، مکتب هرات، اواخر سدهٔ نهم هجری. منبع: (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۷)

در هر بخش نگاره شاهد روایتی مستقل هستیم؛ اما همهٔ اینها در کنار هم بیانگر مفهوم مورد نظر نقاش است. شتری که از موسیقی و شعر به حالت و طرب افتاده و ساربانش را معلق ساخته است؛ درویشی که در سفر است؛ طفلکانی که به بازی مشغولند؛ بانوانی که سرگرم خانه‌داری هستند؛ مردی که همسرش را یاری می‌کند و غلام‌بچه‌ای که از شکار ارباب جوانش به شگفت آمده است. چندروایتی بویژه در نگاره‌های کتابها سنتی استوار است که نقاشی ایرانی را بیش از پیش پر رمز و راز می‌سازد.

شخصیت[19] چیست؟ پاسخ به این سؤال جایگاه شخصیت‌های بوف کور را روشن می‌کند. شخصیت الگوی نسبتاً پایدار و ثابت اندیشه، هیجانها و رفتار هر فرد است. شخصیت بی‌همتاست و در عین شباهت به دیگری کاملاً مستقل است پس با ویژگیهای منحصر به فردی قابل تمایز است. ثبات رفتاری به رغم تغییر حالت در موقعیتهای گوناگون، اساس شخصیت است. در کنار شخصیت، باید *تیپ*[20] را نیز تعریف کرد، زیرا با آن تفاوت دارد. تیپ یا *شخصیت نوعی* دارای ویژگیهای فردی و مستقل نیست، بلکه گروهی از افراد را که در ویژگیهایی مشترکند در خود جای می‌دهد؛ به عبارت دیگر، تیپ گروه یا طبقه‌ای از مردم است که خلقیات و رفتار یکسان دارند (میر صادقی، ۱۳۹۰، ص ۸٤ تا ۱۱۵).

تا جایی که می‌دانم دو نفر منتقد و پژوهشگر ادبی تا به امروز دربارهٔ شخصیت اول بوف کور و شخصیت بودن یا نبودن آن اظهار نظر کرده‌اند: نخستین فرد *کاتوزیان* است که می‌نویسد: «اگر راوی بوف کور در تمامیت خود شخصیت منحصر به فردی است، اما باز هم به یک تیپ از رفتگان و زندگان و آیندگان تعلق دارد. اگر چه این تیپ – و بویژه نمونه‌های خالص آن، مانند راوی بوف کور – اقلیت کوچکی از مردم را تشکیل می‌دهند» (کاتوزیان، بوف کور هدایت، ۱۳۷۳، ص ۵۷). دیگری، *سیروس شمیسا* در این باره اعتقاد دارد که «همهٔ پرسوناژهای داستان بوف کور یک نفر هستند. همهٔ مردان یک مرد و همهٔ زنان یک زن، که این زن و مرد هم در واقع یک نفر یعنی دو جنبهٔ مذکر و مؤنث یک وجودند» (شمیسا، ۱۳۷٦، ص ٤۰). شمیسا کل کتاب بوف کور را آرزوی انسان برای زندگی بی دردسر و کامل می‌داند که این جز با وحدت (زن و مرد، خودآگاه و ناخودآگاه، انسان و خدا...) تحقق نمی‌پذیرد (همان، ص ٤۰). من با نظر *کاتوزیان* تا حدی موافقم اما معتقدم که یک تیپ یا شخصیت نوعی در ابتدا جنبهٔ فردی داشته و گذشت زمان سبب پذیرش آن به وسیلهٔ گروهی اَز افراد شده است. انسانها

هیچ گاه به یکباره مرام و مسلکی مشترک را به دست نیاورده‌اند و آغاز یک گونه رفتار یا تفکر در برخورد فردی ریشه داشته است. اینکه جامعه به چه میزان در پیدایش پدیده‌ای فردی مؤثر است، موضوع دیگری است و در جای دیگر باید به آن پرداخت. اقلیتی که راوی از آن گروه است، شاید در آن مقطع زمانی و در مصداق خارجی آن به تعداد انگشتان دست هم نرسد. به همین دلیل از سوی دیگر، نظر *شمیسا* را قبول ندارم. شخصیت اول بوف کور نمی‌تواند با دیگر مردهای داستان یکی شود؛ قصاب و پیرمرد و عمو و شوهرعمهٔ راوی ممکن است در یک نفر جمع شوند ولی دنیای راوی از دنیای «رجاله‌ها» جداست. آیا همهٔ حرفهای راوی برای رسیدن به آرامش و یک زندگی بدون دغدغه است؟ اگر بخواهیم، و اگر بشود، کل رمان بوف کور را در یک کلمه خلاصه کرد آن کلمه بدون شک یک چیز است: اعتراض. صدای راوی صدای اعتراض به هر آنچه است که لطیفترین احساسات بشری را به زیر پال لگد مال کرده است. او به دنبال آسایش و وحدت نیست؛ چنان به تنگ آمده که دیگر تنها برای سایه‌اش می‌نویسد. راوی بوف کور شخصیتی به معنای دقیق کلمه است به شرطی که به گفتگویی که در پیامد حرفهای او در لایه‌های زیرین داستان شنیده می‌شود، گوش فرا دهیم. شاید سبب سهو دکتر *شمیسا* شیوهٔ پیچیدهٔ شخصیت‌پردازی مؤلف بوف کور باشد که باعث تلقی وحدت می‌شود. این روش شخصیت‌پردازی *عکس‌برگردان* است. انسانهای مهم در بوف کور در هر دو قصه، عکس برگردان یکدیگرند: راوی بیمار و راوی نقاش، زن اثیری و زن لکاته و در نهایت، پیرمرد کالسکه چی و عموی راوی و پیرمرد خنزرپنزری. این عکس‌برگردانها باعث شده است صورتهای گوناگونی از انسانها خلق شود و آنها را از قید شخصیت برهاند. بجز راوی، شخصیت‌های دیگر بوف کور همه تیپیک هستند. هیچ کدام آن چنان ویژگی منحصر به فردی ندارند که بتوانند شخصیت فردی به وجود آورند. انسانهای معمولی (رجاله‌ها) در این داستان حتی تیپیک هم نیستند. تنها فردی که شاید در شناخت او در پژوهشهای ادبی کم توجهی شده، زن لکاته است. در قصهٔ دوم جمع حرفهای راوی دربارهٔ او و رفتار زن تشکیل ویژگیهای منحصر به فردی می‌دهد، که می‌تواند به شکل‌گیری شخصیت زن بینجامد؛ هر چند در اینجا نظر *کاتوزیان* و *شمیسا* این است که او هم یک مورد تیپیک است.

شیوهٔ شخصیت پردازی در نقاشی ایرانی به مانند آنچه در باب بوف کور شرح داده شد، بسیار پیچیده است. آنچه روشن است نگارگر ایرانی هیچ گاه به دنبال شبیه سازی نبوده است. او در نقاشی با نمادپردازی و برخورد انتزاعی مفهوم شخصیت فردی را زیر

سؤال می‌برد و جنبهٔ تیپیک به آن می‌بخشد. درویش در همه حال با دستار و پوششی ساده از دیگران متمایز می‌شود؛ شکارچی با چهره‌ای شاداب سوار بر اسب در حال پرتاب تیر به شکار رمنده است؛ پادشاه با لباسهای فاخر و چهره‌ای غیر قابل نفوذ در صدر مجلس نشسته است؛ ملازمان دست به سینه در ردیفهای منظم چشم به رأس مجلس دوخته‌اند؛ دوشیزگان در بزم طبیعت صراحی در دست روی زمین آرمیده‌اند. شخصیت‌های نقاشی ایرانی انسانهای نوعی هستند که هر کدام به یک گونه اندیشه و رفتار گروهی مرتبط می‌شوند. در اینجا برای اثبات این مطلب شخصیت عاشق بررسی شود: در اغلب نقاشیها *مجنون* همواره انسانی رنجور و تکیده است که سر بر کوه و بیابان نهاده است و پیرامونش را حیوانات وحشی فرا گرفته‌اند (تصویر ٤). از خود نقاشی تنها عاشقی و محتضر بودن او را حس می‌کنیم. هدف او وصال معشوق است؛ مثل خیلی از عاشقان دیگر. فرهاد نیز چون مجنون عاشقی تیپیک است. مجنون از درماندگی به بیابان پناه برده است و او به کوه. نقاش ایرانی هیچ گاه بیش از این به شخصیت پردازی این عاشقان نپرداخته است. شاید از جانب دیگر، ادبیات فارسی، که منبع الهام این نقاشان بوده، تلاشی برای شخصیت سازی به مفهوم فردی آن نکرده است.

در نگاره‌هایی که با عنوان بزم در طبیعت شناخته می‌شود و اغلب به دورهٔ تیموری و صفوی مربوط است، هیچ ویژگی رفتاری یا اندیشه‌ای دیده نمی‌شود که عاشقان آنها

تصویر ٤. عشق مجنون، منسوب به محمدی، احتمالا هرات، حدود ۹۸۲ هجری، سلسلهٔ الذهب جامی. منبع: (سودآور, ۱۳۸۰, ص. ۲٤۰)

را از دیگران جدا سازد (تصاویر ٥ و ٦). تنها تمایز گروه آخر این است که طعم وصل یار

را به سبب مقام شاهزاده‌ای چشیده‌اند. ما هیچ اطلاعی از اینکه آنها درونگرا هستند یا برونگرا، خانواده‌دوست هستند یا بدون تعهد، شجاع هستند یا ترسو، راستگو هستند یا دروغگو، و ... نداریم. از سوی دیگر، شیوهٔ شخصیت‌پردازی عکس‌برگردان که در بوف کور نمونهٔ اعلای آن را مشاهده می‌کنیم به گونه‌ای یکسان در نقاشی ایرانی نیز قابل تشخیص است. *گلشاه* و *لیلی* و *شیرین* و *منیژه* با تفاوت جزئی، معشوق نوعی و عکس‌برگردان یکدیگر هستند و به همان صورت *ورقه* و *مجنون* و *فرهاد* و *بیژن*، عاشق نوعی را مجسم می‌سازند. عاشق تیپیک، معشوق تیپیک، درویش تیپیک، پادشاه تیپیک، وزیر تیپیک، جنگجوی تیپیک، شکارچی تیپیک، شیخ تیپیک، همه و همه شخصیتهای نوعی نقاشی ایرانی هستند که در طی قرنها به شکلی تقریباً مشابه به تصویر کشیده شده است. در مورد شخصیت‌های ***شاهنامهٔ فردوسی*** نیز، که بسیار مصور شده است، این واقعیت صدق می‌کند. هر چند *رستم*، *سهراب*، *افراسیاب* و دیگران ویژگیهای منحصر به فردی را یدک می‌کشند با توجه به تعریف شخصیت نوعی (بنگرید به همین مقاله) آنها نیز در تمامیت خود به تفکر و رفتاری گروهی متصل می‌شوند.

تصویر ۵. زوج عاشق، استاد محمد، قزوین، سدهٔ دهم هجری، منبع (اشرفی, از بهزاد تا رضا عباسی، سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری، ۱۳۸۸, ص. ۱۹۲)

تصویر ٦. عاشقان، تبریز، اوایل سدهٔ نهم هجری، موزهٔ متروپولیتن نیویورک.
منبع: http://www.metmuseum.org

.

مدرنیسم ادبی زمان و مکان منطقی را زیر سؤال می‌برد. این از ویژگیهای مهم آثار مدرنیستی است (پریستلی، ۱۳۷۲، ص ۳۵۰-۳۷۰). بوف کور نیز به چند معنا زمان و مکان ندارد؛ یعنی نمی‌توان برای آن زمان و مکان معینی شناخت. قصهٔ اول بوف کور در اوایل قرن چهاردهم خورشیدی اتفاق می‌افتد و قصهٔ دوم آن در سده‌های میانه؛ شاید هزار سال پیش (اگر چه به گفتهٔ *کاتوزیان* اتفاق افتادن، فعل صد در صد مناسبی برای آن نیست)؛ اولی در تهران است به یک معنا و دومی در رِی زمان دیلمیان یا غزنویان- باز هم به یک معنا. راوی نیز خود می‌داند که آنچه او با «چِشم دل» می‌بیند از زمان و مکان ظاهری بکلی جداست و مانند آن «دردهایی» که «نمی‌شود اظهار کرد» قابل انتقال نیست: «من نمی دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام، مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است-در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ٤٩). زمان در عین حال هم گذشته است و هم حال و هم آینده و ماجراها هم به دیروز مربوط است و هم امروز و هم فردا؛ بدین ترتیب زمان و مکان ازلی و ابدی است «یعنی درست در نقطهٔ اولی و لحظهٔ آخری قرار دارد: هم خلأ و هم تاریکی هبوط آدم را می‌توان دید، هم «کن فیکون» رستاخیز و محشر کبری را. پس در واقع زمان و مکانی وجود ندارد یا اگر هم داشته داشته باشد از مقولهٔ تاریخ و جغرافیا نیست...» (کاتوزیان، بوف کور هدایت، ۱۳۷۳، ص ۷۰ و ۷۱). تصاویری که - چه از طبیعت و چه از غیر طبیعت – داده می‌شود در محدودهٔ هیچ دوره و دیاری نمی‌گنجد: «همهٔ فکرهایی...که در کله ام می‌جوشد، مال همین الآن است. ساعت و دقیقه و تاریخ ندارد- یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد...گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ٤٨). *سیروس شمیسا* دربارهٔ بی‌زمانی بوف کور می‌نویسد: «گمان نمی‌کنم به لحاظ « زمان » تاکنون چنین اثر در هم تنیده و پیچ در پیچ و به قول فرنگی‌ها «لابیرنت» واره‌ای آفریده شده باشد» (شمیسا، ۱۳۷٦، ص ۱۱۲). مؤلف بوف کور خود دربارهٔ تاریخ و مکان آن در پاسخ ایراد *مجتبی مینوی* اشاره کرده است که «این موضوع تاریخی نیست. یک نوع fantaisie [خیالی] تاریخی است... به هیچ وجه تاریخی واقعی نیست. تقریباً رمان inconcient [ناخودآگاه] است» (کتیرایی، ۱۳٤۹، ص ۱۳۱).

به نگارهٔ تصویر شماره ۷ دقت کنید. این نقاشی به مکتب بخارا در اوایل عهد صفوی مربوط است و تاریخ ۹۳۱ هجری را برای آن در نظر گرفته‌اند. آنچه در نگاره می‌بینیم، ضیافتی است کنار چشمه که هر یک از حاضران به گونه‌ای از این ضیافت لذت می‌برند. زمان گویی از حرکت بازایستاده است. نگارگر قصد ثبت کردن یک اتفاق خاص را نداشته است. هیچ گونه اشارهٔ تاریخی و جغرافیایی از متن نقاشی قابل دریافت نیست. اگر این نگاره بدون هیچ توضیحی در یک کتاب چاپ شود، هر مخاطبی بر حسب گمان خود آن را به مکان و زمانی نسبت می‌دهد؛ می‌تواند در شیراز، اصفهان، تبریز و یا هرات باشد؛ می‌تواند در عصر تیموری، ترکمانان، صفوی و یا حتی به معنایی معاصر باشد. البته منظور این نیست که عناصر تصویری را نادیده بگیریم یا ارجاعات مردم شناسی آن مانند نوع دستار و پوشش افراد را بی ارزش بدانیم؛ به عنوان مثال، هیچ کس نمی‌تواند نهر این نقاشی را به چشمهٔ تاریخی و جغرافیایی معینی منتسب سازد؛ مثلاً اگر من بگویم این نهر همان نهر *سورن* در قصهٔ دوم بوف کور است، نمی‌توان خلاف آن را ثابت کرد. واقعیت این است که بی مکانی و بی‌زمانی تابوی قرنها سنت تصویری ایرانی است. به یک معنا «زمان در مینیاتور به طرزی قراردادی مورد نظر است. فصل پاییز یا منظری از شب کمتر نقاشی می‌شود در حالی که ترسیم بهار و روزهای روشن آفتابی بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد.» (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص ۱۰۸). جاودانگی، سکوت، ازلی و ابدی بودن در هر نگارهٔ ایرانی بازشناختی است. از سوی دیگر، عالم خیال، که سرچشمهٔ حیاتی نقاشی ایرانی است، زمان و مکان را در هم می‌شکند و نقشی می‌آفریند بی هیچ ابتدا و انتهایی (نصر، ۱۳۷۳، ص ۷۹ تا ۸٦). «نقاشی ایرانی برداشتی عقلانی از ماهیت هستی را ارائه نمی‌کند. جهان بینی ایرانی اساساً و به طور تغییر ناپذیری، خیالی و رمانتیک است...» (بینیون، ویلکینسون، و گری، ۱۳٦۷، ص ۲٤).

تصویر۷. ضیافت کنار رود، بخارا، ۹۳۱ هجری،
منبع (سودآور، ۱۳۸۰،ص. ۲۱۷)

نکته‌ای که در بحث شخصیت‌پردازی نیز به آن اشاره شد، و در اینجا به سبب اهمیت موضوع نگاه عمیقتری به آن می‌شود، آثار ادبی فارسی است که خود ظرفیتهای منحصر به فردی به نقاشی بخشیده است (تجویدی، نقاشی ایرانی از کهنترین روزگار تا دوران صفویان، ۱۳۵۲، ص ۸٤). آثار حماسی، تعلیمی و غنایی فارسی، که بارها به وسیلهٔ نقاشان در دوران مختلف به تصویر کشیده شده است، به سبب ماهیت و هدف اصلیشان که تعالی انسان و رسیدن به روحی لطیف است، هیچ گاه خود را در دایرهٔ تاریخ و جغرافیا محدود نکرده است. نمی‌دانم آیا می‌توان زابلستان و مازندران *شاهنامه* را امروزه به موقعیت جغرافیایی جنوب شرق و شمال ایران نسبت داد یا خیر؟ مثال دیگر شعر *حافظ* است. غزلهای او در هیچ ظرف زمانی و مکانی قرار نمی‌گیرد. به تبع آن، نگارگر تصویر ۷ نیز، که چند بیت از یک غزل او را به کار برده است به تاریخ و جغرافیا ارجاع نداده است بلکه از شعر برای خلق اثر خویش الهام گرفته است. بنابراین اثر او نیز همچون شعر *حافظ* ازلی و ابدی است؛ یا به عبارت دیگر، صفت نگارشی *رولان بارت*، که برای بوف کور برشمردیم (بارت، ۱۳۸۲)، زیبندهٔ نگارگری نیز هست. هر کجا هر زمانی را بدان نسبت دهی واقعیت دارد.

دربارهٔ طبیعت انتزاعی بوف کور و واقعیت گریزی مورد نظر مؤلف آن بحث شد. *کاتوزیان* اعتقاد دارد که توصیف این گونه طبیعت ساده شده در بوف کور برای برداشتن پردهٔ زمان و مکان از پیش چشمان خواننده است (کاتوزیان، بوف کور هدایت، ۱۳۷۳، ص ۸۱). این پرده برداری را می‌توان گونه‌ای *آشنایی زدایی*[۲۱] نیز به شمار آورد که اصطلاحی مربوط به فرمالیست‌های روسی است؛ یعنی نامتعارف کردن، غیر معمولی نمایاندن، ناآشنا کردن و خلاصه، دشوار کردن ادراک بیان (احمدی، ۱۳۸۰، ص ۳۰۸)؛ به عبارتی دیگر در بخشهایی از بوف کور برای ناآشناسازی خواننده از توصیفات نگارگری‌وار، که در ماهیت خود ظرفیت غیر معمولی نمایاندن را دارد، بهره گرفته شده است. چنین است که راوی بوف کور، که خود در قصهٔ اول نقاش است، صحنه‌هایی را وصف می‌کند که نظیر آن را در نقاشی ایرانی زیاد می‌بینیم. مهمترین این صحنه‌ها که از جانب دیگر، صحنهٔ کلیدی بوف کور نیز دانسته می‌شود، یک مجلس کامل نگارگری است:

«ولی همین که آمدم بغلی [بغلی شراب کهنه] را بردارم، ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد- دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه- یک فرشتهٔ آسمانی جلوی او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می کرد در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می جوید» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ١٤).

راوی این صحنه را پیش از دیدن از سوراخ رف و پس از آن نیز چندین بار بازگو می‌کند و در جای دیگر ویژگیهای دقیقتری از پیرمرد به دست می‌دهد: «...شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته [است]...» (همان، ص ۱۲).

این مجلس، یک ترکیب‌بندی تیپیک در نگارگری است که بارها به دست هنرمندان دوره‌های مختلف به گونه‌ای مشابه نقش بسته است؛ پیر و پریچهر در دامان طبیعت یا

تصویر ۸. پیر و پریچهر، شیخ محمد، قزوین، سدهٔ دهم هجری، منبع (اشرفی، از بهزاد تا رضا عباسی، سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری، ۱۳۸۸، ص. ۱۹۰)

تصویر ۹. جوان و پریچهر، بخارا، حدود ۹۳۵ هجری، خط میر علی هروی، مؤسسهٔ مطالعات شرقی، سنت پترزبورگ. منبع:
http://www.orientalstudies.ru

جوان و پریچهر در حالی که پریچهر درحال تعارف چیزی به محبوبش است (تصاویر ۸ و ۹).

توصیف دختر از زبان نقاش داستان این چنین است:

«...چشمهای مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراء الطبیعی و مست کننده داشت...، گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، لبهای گوشتالود نیمه باز، موهای ژولیده سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن روی شقیقه-اش چسبیده بود، بی اعتنایی اثیری حرکاتش...سستی و موقتی بودن او.. لباس سیاه چین خورده‌ای پوشیده بود که قالب و چسب تنش بود» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ١٤ و ١٥).

از سوی دیگر، توصیفات راوی از دختر، بی‌هیچ تفاوتی با دوشیزگانی که در تصاویر نگارگری با آنها روبه‌رو می‌شویم، برابری می‌کند (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰. دختر چادر به سر، منسوب به رضا عباسی، اصفهان، ۹۹٦-۱۰۰۱هجری، مجموعهٔ چارلز ویگنز و بارون موریس دوروتسشیلد. منبع (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ٢٦٦)

این گونه چهره‌پردازی شخصیت زن از نقاشیهای مانوی کم و بیش به سنت تصویری ایران وارد گشت. به نظر می‌رسد این شیوه در حدود سدهٔ سوم و چهارم هجری (دوران سامانی) قاعدهٔ رایج در چهره‌نگاری بوده است که به الگوی سنخ «مغولی» نیز تعبیر می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۳، ص ۵۳). در این شیوه، نگارگر سیمای آدمی را به

طرزی قراردادی مطرح می‌کند. در نگاه نخست، انسان موجودی فاقد تعین و فاقد ویژگیهای فردی به چشم می‌آید و به عنوان جزئی از ترکیب‌بندی نگارین نقاشی ایران تلقی می‌شود. نگارگر در چهره‌پردازی، همواره بر تصورات عمومی مردم خاورزمین نسبت به زیبایی آرمانی نظر دارد. از این رو، زنان و مردان با پوستی روشن، رخساره‌ای گرد و تا حدی بیضوی، چشمان بادامی و دهان کوچک و بینی قلمی مجسم می‌شوند (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص ۱۰۹ و ۱۱۰؛ تجویدی، نقاشی ایرانی از کهنترین روزگار تا دوران صفویان، ۱۳۵۲، ص ۸٤). *ملیکیان شیروانی*، هنرشناس مشهور شرق، اشاره دارد که «این الگو از چهره‌نگاری بودایی آسیای میانه نیرو گرفته و چون سنتی قوی در منطقه گسترش یافته بود. قابل توجه است. سخنوران و شاعران ادب فارسی نیز زیبایی آدمی را با همین ویژگیهای ظاهری بودا بیان می‌کردند» (Melikian-chirvani, 1970, pp. 1-71). او بدرستی یادآور شده است که «وجه تمایز اساسی ترسیم انسان در هنر شرق و غرب، این است که در شرق، سنخهای عمومی و در غرب چهره‌سازی انفرادی (Portrait) مورد نظر بوده است» (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ص ۱۱۱ و ۱۱۲). در واقع «عدم توجه به انسان واقعی در ادبیات شرق بر هنر نگارگری نیز تأثیر می‌گذارد و اصول و موازین مشخصی از حیات را مورد توجه قرار می‌دهد...» (همان، ص ۱۵۷). بدین سان تشبیهاتی از قبیل ماهرو (رخ چون قرص ماه)، چشم بادامی (ترکمنی در بوف کور)، ابروی کمانی و دهان غنچه سده‌ها دست به دست گشت تا به بوف کور رسید.

یوسف اسحاق پور مجلس اصلی نقاشی بوف کور را از دید نمادشناسی و به گونه‌ای نقاشانه مورد تحلیل قرار داده است. او دربارهٔ منشأ این صحنه می‌نویسد: «تصویر روی جلد قلمدان و تصویری که نقاش در منظرهٔ رؤیایی پشت دیوار خانه می‌بیند از کجا آمده است؟... آیا چنین تصویری به صورت نقاشی شده روی پرده‌ها در هند وجود دارد؟ اگر چنین باشد باید گفت از ایران به آنجاها رفته است» (اسحق پور، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۱ تا ۱٦۱). با استفاده از این گفتهٔ راوی بوف کور می‌توان ادعای *اسحق پور* را تأیید کرد: «دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید و غریبتر اینکه برای این نقش مشتری پیدا می‌شد و حتی به توسط عمویم از این جلد قلمدانها به هندوستان می‌فرستادم...» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ۱۰). *اسحاق پور* آشکارا مجلس نقاشی بوف کور را به عرفان نسبت می‌دهد و می‌گوید: «تصویری که نقاش در صحنهٔ رویارویش می‌بیند، شاید به دیدی عارفانه برگردد. عارف پیر در حیرت از دیدار زن جوان، که گلی به رنگ آبی آسمانی در دست دارد، انگشت به لب مانده است. معشوق آینه‌ای است که عاشق،

سیمای الهی خود را در آن می‌بیند؛ همان سیمایی که به عقیدهٔ عرفان ایران، حکم وجود باطنی، حکم خود راستین را دارد» (اسحق پور، ۱۳۸۰، ص ۱۰۱ تا ۱٦۱). او سپس به نمادشناسی عناصر این صحنه می‌پردازد: پیرمرد قوزی را تجسم شاعران ریش سفید فارسی می‌داند که نقاشان قدیم در دیوان مصور شعرا همواره آنان را در زیر درختی با رودخانه و سرو و شراب و معشوقهٔ محبوب شاعر به تصویر می‌کشیده‌اند؛ سرو، درخت همواره سرسبز بهاری، آب آیینهٔ روشنی و شکوه از عناصر سازندهٔ بنیان فردوس است که از آفریده‌های پارس باستان است... (همان، ص ۱۰۱ تا ۱٦۱). تا آنجا که می‌دانم در تاریخ نگارگری ایران کشیدن یک شاعر در کنار محبوبش در دامان طبیعت – به صورتی که در بوف کور می‌بینیم –رایج نبوده است. برای تصویرگری دیوان اشعار، نگارگر قدیم تعدادی از شعرهای شاعر را انتخاب، و بر اساس آن نگاره‌ای خلق می‌کرده است. این انتخاب یا سفارش شاه و دربار و حاکم و یا بر اساس ذوق خود نقاش بوده است. در هیچ یک از نسخه‌های مصور *شاهنامهٔ فردوسی*، اشعار *نظامی گنجوی* و *ظفرنامه* چنین مجلسی نقاشی نشده است. در تک نگاره‌های صفوی نیز شاعر را در چنین حالتی مجسم نمی‌کرده‌اند. علت این است که در آثار ادبی فارسی، که منبع الهام نگاره‌ها است، شاعر هیچ گاه به بزم خود در کنار محبوب نپرداخته است و هر آنچه از دیوان او در می‌یابیم، شرح هجران و آرزوی رسیدن به یار است. شاید *اسحق پور* برخی نگاره‌های مکتب *نگارگری جدید* را – که گاه به مکتب *تهران* نیز شناخته می‌شود – و در آن *تجویدی* و *حسین بهزاد* و دیگران به چنین تصاویری پرداخته‌اند (پاکباز، ۱۳۸۳، ص ۱۸۷ تا ۱۹۸)، مبنای استدلال خویش قرار داده باشد. در هر حال قدمت این نگاره‌های جدید، حداکثر یک صد سال است که حتی اگر مؤلف بوف کور آنها را دیده باشد، نمی‌تواند به بوف کور مرتبط شود؛ چرا که راوی داستان بخشی از عناصر همان مجلس نگارگری را روی کوزهٔ عتیقهٔ هزار ساله و، در قصهٔ دوم روی پارچهٔ گلدوزی، بی کم و کاست مشاهده می‌کند و دربارهٔ نقاش آن می‌گوید: «فهمیدم یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام. آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود؟» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ٤۱). از سوی دیگر، اینکه صحنهٔ نگارگری بوف کور را به عرفان ایرانی نسبت دهیم به یک معنا، منطقی نیست. *صادق هدایت* عارف نبود؛ اما به عرفان و تا حدی فلسفه آگاهی داشت و و از آنها بهره نیز می‌گرفت. گفته‌های راوی بوف کور، هر چند ضد و نقیض است از تمامیت آن می‌توان استنباط کرد که در خود رنگ عرفانی ندارد و حتی در

تعارض با این تفکر است. از این موضوع می‌گذرم اما به معنای دیگر، برداشت عارفانه از مجلس نقاشی بوف کور ایرادی ندارد؛ حتی اگر راوی رمان به قادر متعال ایمان نداشته باشد. علت این استدلال را پیش از این بیان کرده‌ام. مجلس نقاشی بوف کور صحنه‌ای تیپیک است که مؤلف آن را در رمان گنجانده است و بنابراین اساس آن زاییدهٔ ذهن راوی و یا آفریدهٔ او نیست و می‌تواند در هر دوره‌ای به دست نقاشان مختلف با گرایشهای عرفانی و یا غیر عرفانی کشیده شده باشد. نماد دانستن سرو و آب و دیگر عناصر که *اسحق پور* به آنها اشاره کرده است، هر چند در هنر ایرانی بدیهی است و این سرو اگر روی یک قالی دورهٔ صفوی نیز باشد، باز به همین مفهوم تعبیر می‌شود و به این دلیل که نماد گرایی بوف کور را به نماد گرایی نقاشی ایرانی پیوند می‌زند اهمیت دارد. خود راوی نیز به معمولی نبودن عناصری مانند گل نیلوفر و آب و جنبهٔ نمادین آنها اعتراف می‌کند (همان، ص ۱۸). مطلبی که بیش از پیش صحنهٔ بوف کور را به نگارگری پیوند می‌زند، تأکید راوی بر زیبایی و جذابیت غیر عادی زن اثیری است. شاید سبب تأکید راوی این باشد که امکان توصیف باطن زن برای او وجود ندارد؛ اما این زیبایی غیر عادی در انسانهای نگارگری نیز بیش و کم دیده می‌شود و در برخی نگاره‌ها این گونه تأکید چنان شدت یافته است که هیچ صورت خارجی برای آن نمی‌توان یافت.

در بوف کور سخن دربارهٔ چشم، نگاه، تصویر، سایه و آینه بسیار است. یکی از بهترین توصیفات نقاشانهٔ راوی در این زمینه چنین است: «دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی به نظرم می آمد که هیچ متوجهٔ اطراف خودش نمی شد. نگاه می کرد، بی آنکه نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی اراده ای کنار لبش خشک شده بود، مثل اینکه به فکر شخص غایبی باشد... همان چشمهایی که به صورت انسان خیره می شد بی آنکه نگاه کند...» (همان، ص ١٤). چنین نگاه و لبخندی همواره مد نظر نقاشان ایرانی نیز بوده است (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

تصویر ۱۱. نقاشی از چهره، کار رضا عباسی، اصفهان، حدود ۹۹٦ –۱۰۰۱ هجری، منبع (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۲۷۱)

تصویر ۱۲. نقاشی از چهره، کار رضا عباسی، اصفهان، حدود ۹۹٦ –۱۰۰۱ هجری، منبع (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۲۷۱)

برای راوی مسئله، نگاه چنان مهم است که می‌گوید: « ... اصل کار صورت او- نه، چشمهایش بود و حالا این چشمها را داشتم، روح چشمهایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد من نمی خورد» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ۲۹). اهمیت چشم و نگاه در نقاشی ایرانی مطلب پنهانی نیست. نگارگر ایرانی چشم را دریچه‌ای به دنیای خیال و عالمی جز عالم خاکی می‌داند؛ به یک معنا با «چشم دل» می‌بیند. در بوف کور نیز آنچه راوی می‌بیند، مرتبه‌ای عمیقتر و متعالیتر از شناخت حسی است. «به همین دلیل آنچه او می‌بیند با ابزارهای عقلی، منطقی و عینی – یعنی ابزارهای رئالیسم سنتی - قابل بیان و توضیح و اندازه‌گیری و تحلیل نیست» (کاتوزیان، بوف کور هدایت، ۱۳۷۳، ص ۸۱). بیشتر مشاهدات راوی بوف کور ذهنی و درونی است. راوی آنها را نمی‌داند بلکه می‌بیند؛ یعنی دانش او از مقولهٔ «عین الیقین» است نه «علم الیقین»؛ به عبارت دیگر، آنچه را او می‌داند، همچون نگارگر ایرانی با چشم دل دیده است. در دنیای نقاشی ایرانی، کوری توانایی در خود نگریستن برای دیدن و نقاشی کردن تصویرهای درونی است. چنین است که راوی بوف کور نیز گاه و بیگاه چشمهایش را می‌بست تا دنیای واقعیش را بر خود ظاهر کند. در متافیزیک نگاه راوی به دنبال «واقعیت» و «جوهر» است و در عرفان خواهان «رهایی» و «وصل».

ممکن است خوانندهٔ بوف کور از خود بپرسد راوی نقاش، که به گفتهٔ خودش «به رموز نقاشیهای قدیمی به اسرار کتابهای مشکل فلسفه، [و] به حماقت ازلی اشکال و انواع» آگاهی دارد، شیوهٔ نقاشی او چگونه است؟ ما بار دیگر به حرفهای خود راوی برمی‌گردیم تا نکته‌ای جالب و پنهان را در آن بازیابیم. او می‌گوید: «...این شکلی که ظاهراً بی حرکت و به یک حالت بود، سر فارغ از رویش بکشم، روی کاغذ خطوط اصلی آن را ضبط بکنم؛ همان خطوطی که از این صورت در من مؤثر بود، انتخاب بکنم نقاشی هر چند مختصر و ساده باشد ولی باید تأثیر بکند و روحی داشته باشد» (بوف کور، ۱۳۵۱، ص ۲۷). او که به نقاشی چاپی روی جلد قلمدان عادت کرده بود برای کشیدن چشمان دختر به شیوه‌ای خاص متوسل می‌شود : «حالا باید فکر خودم را به کار بیندازم و خیال خودم یعنی آن موهومی که از صورت او در من تأثیر داشت، پیش خودم مجسم بکنم؛ یک نگاه به صورت او بیندازم، بعد چشمم را ببندم و خطهایی که از صورت او انتخاب می کردم روی کاغذ بیاورم ... بالاخره در زندگی بی حرکت

خطها و اشکال پناه بردم... » (همان، ص ۲۷). این شیوهٔ بهره‌گیری از خطوط اصلی یا خطوط مؤثر در واقع همان چیزی است که در نگارگری ایرانی به «قلم‌گیری» شهرت دارد. این شیوه شامل خطوطی است که دارای بافت، ضخامت و تیره–روشنی متفاوتی است و برای مشخص کردن لبهٔ خارجی فرمها در نگارگری به کار می‌رود. در تاریخ هنر ایران *رضا عباسی* یکی از استادان این فن به شمار می‌رود (اشرفی، از بهزاد تا رضا عباسی، سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری، ۱۳۸۸، ص ۱۱۳) (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳. بزم در طبیعت، تک نگاره به شیوهٔ قلم گیری، رضا عباسی، اوایل سدهٔ یازدهم، اصفهان. منبع (اشرفی, از بهزاد تا رضا عباسی، سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری، ۱۳۸۸، ص. ۲۰۱)

آذر نفیسی در مقالهٔ «دریافتی از بوف کور» می‌نویسد: «[راوی] با کشیدن چشمها از یک نقاش حقیر بیچاره به یک هنرمند مبدل می‌شود.» (نفیسی، ۱۳٦۹، ص ١٤). *نفیسی* نخستین و آخرین فردی است که راوی بوف کور را هنرمند می‌شمارد؛ یعنی همان چیزی که باید باشد. روزنهٔ رف، که به گفتهٔ راوی چهارگوش است ما را به یاد کادرهای نقاشی می‌اندازد. اگر شرح مشاهدهٔ راوی از مجلس نقاشی را از متن خارج کنیم و آن را به صورت متنی مستقل بخوانیم، می‌توان نقاش آزموده‌ای را تجسم کرد که در یک نمایشگاه هنری ایستاده است و دارد یک تابلوی نگارگری را از نزدیک توصیف می‌کند.

صادق هدایت دستی هم در نقاشی داشت. پدرش پیشتر به او گفته بود که سراغ نقاشی برود؛ زیرا خاندان آنها از ادبیات خیری ندیدند. چنین است که راوی بوف کور «از روی مرده» نقاشی می‌کند و خود را «نقاش مرده‌ها» می‌داند؛ زیرا دنیای درخشان نگارگری ایرانی دیگر آن چنان در گذشته مانده بود که نقاش تنها «برای اینکه خودش

را گیج کند» و «وقت را بکُشد» نقاشی می‌کشید. باری، غیبت شراب و پیاله در مجلس نقاشی بوف کور؛ عنصری که در اغلب چنین مجالسی به تصویر کشیده شده است، خود گواهی است بر صورتی پربار از یک قالب فرهنگ ازلی در شکل منسوخ و تهی شدهٔ آن.

۵. نتیجه‌گیری

ردپای مبانی نظری نقاشی سنتی ایرانی در جای جای رمان بوف کور بازشناختنی است به گونه‌ای که نقاشی و مفاهیم آن را باید یکی از خاستگاه‌های اصلی این اثر برشمرد. مؤلف رمان با آگاهی از ویژگیهای نگارگری، آنها را برای بیان ویژگیهای مدرنیستی اثر خویش به کار بسته است. واقعیت گریزی بوف کور وامدار صحنه‌های نگارگریوار رمان است که نگرشی ساکن و انتزاعی بر آنها حاکم است. پرده‌برداری و آشنایی‌زدایی در بخشهایی از رمان به همین صحنه‌های نقاشی و طبیعت انتزاعی برمی‌گردد. از سوی دیگر، ویژگیهای روان-داستانی رمان بیان مشترکی با هنر نگارگری دارد به این شکل که مفاهیم اصلی آن‌ها در لایه‌های زیرین اثر نهفته و لایهٔ زبَرین تا حدی تهی و مبهم است. چند روایتی نقاشی ایرانی نیز در بوف کور قابل بررسی است. همچنین، شیوهٔ شخصیت پردازی عکس‌برگردان، که در رمان به بهترین وجه به اجرا درآمده و شخصیت‌های نوعی را در پیامد داشته است در نگارگری نیز کم و بیش به صورت عکس‌برگردان شخصیت‌های نوعی جلوه‌گر می‌شود. در بوف کور، زمان و مکان به یک معنا وجود ندارد و این ویژگی از وجوه بارز نگارگری نیز به شمار می‌رود. دست کم سه یا چهار صحنه از بوف کور توصیف دقیق راوی از یک پردهٔ نگارگری را تداعی می‌کند که این مجلس نقاشی یک ترکیب‌بندی رایج در تاریخ نگارگری است؛ پیر و پریچهر یا جوان و پریچهر در دامان طبیعت. از همین مجالس نقاشی می‌توان نوعی پیوند نمادگرایی را میان نگارگری ایرانی و بوف کور برقرار کرده درواقع بوف کور نوشتهٔ صادق هدایت، رمانی است نقاشانه.

پی‌نوشت

۱. خاستگاه‌های خارجی را که برای بوف کور برشمرده شده است، می‌توان به سه بخش داستانی، آیینی و سینمایی تقسیم کرد. در بین آنها آیینهای بودایی و شیوایی، آثار نویسندگانی مانند ریلکه، کافکا، سارتر، کامو ، دونروال، آلن پو و گی دو موپاسان و حتی یک فیلم سینمایی با عنوان ((دکتر جکیل و

مستر هاید)) دیده می‌شود. این خاستگاه‌ها گاهی رد شده و گاهی مورد توجه قرار گرفته است (ر.ک: محمد علی همایون کاتوزیان، ***بوف کور هدایت***، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳، ص. ۱۰۹ تا ۱۱۵).

۲. داستانهای «سه قطره خون»، «عروسک پشت پرده» و «مردی که نفسش را کشت» از مهمترین آثار پیشین هدایت است که در بوف کور رد آنها را می‌شود دید (ر.ک: همایون کاتوزیان، همان، ص. ۱۳۹) (بنگرید به کتاب سه قطره خون در منابع و مآخذ شمارهٔ ۲٦ که شامل این داستانهاست).

۳. ر.ک: صادق هدایت، ***بوف کور***، نشر امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۱.

٤. ر.ک: آذر نفیسی، ***دریافتی از بوف کور***، کلک، (۱)، ۱۳٦۹، ص. ۱۰ تا ۲۰.

۵. ر.ک: یوسف اسحق پور، ***بر مزار صادق هدایت***، در: یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، نشر ثالث، تهران، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۱ تا ۱٦۱.

6. John Lye
7. Fragmentation

۸. صقلش از مالش سریشم و شیر/ گشته آیینه‌وار عکس پذیر
در شبان روزی از شتاب و درنگ/ چون عروسان برآمدی به سه رنگ
یافتی از سه رنگ ناوردی / ازرقی و سپیدی و زردی
ر.ک: (نظامی گنجوی، ***هفت پیکر***، به کوشش سعید حمیدیان، قطره، تهران، ۱۳۷٦، ص ۵۸ تا ٦۳).

۹. برای نمونه ر.ک: یاقوت بن عبدالله حموی، ***معجم‌البلدان***، ترجمهٔ علینقی منزوی، سازمان میراث فرهنگی، تهران، ۱۳۸۰.

۱۰. گرچه بَنّاست وین سخن فاشست/ اوستاد هزار نقاشست
ر.ک: نظامی گنجوی، همان.

۱۱. پادشاه آتشی‌ست کز نورش/ ایمن آن شد که دید از دورش
ر.ک: نظامی گنجوی،همان.

۱۲. واتش او گلی است گوهربار/ در برابر گل است و در بر خار
ر.ک: نظامی گنجوی، همان.

۱۳. پادشه همچو تاک انگورست/ در نپیچد دران کز او دورست
وانکه پیچد در او به صد یاری/ بیخ و بارش کند به صد خواری
ر.ک: نظامی گنجوی، همان.

14. Realism
15. psycho-fiction
16. monologue
17. Dialogical

۱۸. در نقش‌برجستهٔ شکار ساسانی در بیستون جلوه‌ای کهن از این رویکرد دیده می‌شود.

19. character
20. type
21. Defamiliarization

منابع

- آجودانی، ماشاءالله؛ *هدایت*، **بوف کور و ناسیونالیسم**؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
- احمدی، بابک؛ **حقیقت و زیبایی**؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
- اسحق پور، یوسف؛ **بر مزار صادق هدایت**؛ در ع. دهباشی، *یاد صادق هدایت* (ص ۱۰۱ تا ۱٦۱). تهران: ثالث، ۱۳۸۰.
- اشرفی، م. مقدم؛ **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران**؛ ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه،۱۳٦۷.
- ----------؛ **از بهزاد تا رضا عباسی، سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری**؛ ترجمهٔ نسترن زندی، تهران: متن، ۱۳۸۸.
- باختین، میخائیل؛ **سودای مکالمه، خنده، آزادی**؛ ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: چشمه، ۱۳۸۰.
- بارت، رولان؛ **لذت متن**؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، ۱۳۸۲.
- بینیون، لورنس، ویلکینسون، ج. و.، و بازیل گری؛ **سیر تاریخ نقاشی ایرانی**؛ ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۷.
- پاکباز، رویین؛ **نقاشی ایرانی**؛ تهران: زرین و سیمین، ۱۳۸۳.
- جان بوینتون پریستلی؛ **سیری در ادبیات غرب**؛ ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۲.
- تجویدی، اکبر؛ «کتاب آرایی در ایران»؛ هنر و مردم، دورهٔ ۵، ش ٤۹، آبان ۱۳٤۵.
- ------؛ **نقاشی ایرانی از کهنترین روزگار تا دوران صفویان**؛ تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲.
- ذکاء، ی. (۱۳۸۲). **زندگی و آثار صنیع الملک**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رحیموا، ز. ی.، و پولیاکووا، آ؛ **نقاشی و ادبیات ایرانی**؛ ترجمهٔ زهرهٔ فیضی، تهران: روزنه، ۱۳۸۱.
- سودآور، ابوالعلاء؛ **هنر دربارهای ایران**؛ ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ، ۱۳۸۰.
- شمیسا، سیروس؛ **داستان یک روح (شرح و متن بوف کور هدایت)**؛ تهران: فردوس، ۱۳۷٦.
- صنعتی، محمد؛ **صادق هدایت و هراس از مرگ: بوف کور، تاریخ فرهنگی و اسطوره‌کشی، ساخت شکنی روان تحلیلگرانهٔ بوف کور**؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۲.

- کاتوزیان، محمدعلی؛ *صادق هدایت و مرگ نویسنده*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
- ----------؛ **بوف کور هدایت**؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۳.
- کتیرایی، محمد؛ **صادق هدایت**؛ تهران: اشرفی، ۱۳٤۹.
- گرابار، آلگ؛ **مروری بر نگارگری ایرانی**؛ ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: متن، ۱۳۸۳.
- میر صادقی، جمال؛ **عناصر داستان**؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
- نصر، حسین؛ «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»؛ هنر، ش ۲٦، پاییز ۱۳۷۳، ص ۸٦-۷۹.
- نظامی گنجه ای؛ **هفت پیکر**؛ (حسن وحید دستگردی، و سعید حمیدیان، تدوین کنندگان)، تهران: قطره، ۱۳۷٦.
- ---------؛ **هفت پیکر**؛ تهران: کتاب های جیبی، ۱۳٤۰.
- نفیسی، آذر؛ **دریافتی از بوف کور**؛ کلک، شمارهٔ ۱، ۱۳٦۹، ص ۱۰-۲۰.
- هدایت، صادق؛ **بوف کور**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۱.
- هدایت، صادق؛ **سه قطره خون**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳٤۱.
- یاقوت حموی؛ **معجم البلدان**؛ ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران: سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۸۰.
- John Lye, *Some Attributes of Modernist Literature*. Retrieved from Brock University: https://www.brocku.ca/english/ courses/2F55/modernism.php (2014, 2 08).
- A. S. Melikian-chirvani, *Le Roman de Varqe et Golsah*. *Art Asiatique*(12). 1970
- M. L.Swietochowski & S.Babaie, *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art,1989.
- Stuart Cary Welch, *A king`s book of kings, The Shah-nameh of Shah Tahmasp*, New York: The Metropolatan Museum of Art, 1976.
- www.britishmuseum.org
- www.metmuseum.org
- www.orientalstudies.ru

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی