Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 4, No. 8, Autumn and Winter 2022-2023, 135-161

Moving Towards Abstraction in Both Verbal and Visual Narratives

Examining the Opening Scene of the Blind Owl and Kandinsky's Abstract Painting

Maryam Dorpar*

Abstract

This article is an intertextual study that investigates the similarities between the blind owl as the initiator of the modern Persian story and Wassily Kandinsky's abstract painting and how the sensory-perceptual layer works in them And it shows the similarity between the opening scene of the blind owl and the beginning of Wassily Kandinsky's abstract art that he himself described; with the aim of studying the blind owl as an "in-text", i.e. a text that reflects the presence of other texts. Kandinsky, who is one of the founders of abstract art, is one of the most famous and influential artists of the 20th century, and Sadegh Hedayat is also a famous writer in Iranian and world literature. In the present article, which was conducted using the qualitative matching method, the results of the research show a similarity in the beginning of the creation of verbal art (the story of the blind owl) and the creation of visual art (Kandinsky's painting), which marks the movement towards abstraction. This movement in both arts begins with a revelation that Light plays an essential role in it and in both, what is pleasurable for the subject is to get away from reality, and this is rooted in the critical aspect of the blind owl and Kandinsky's art.

Keywords: Novel, painting, Sadegh Hedayat, Wassily Kandinsky, abstraction, criticism

* Assistant Professor of Persian Language and Literature at kosar university of bojnord, bojnord, Iran, dorpar@kub.ac.ir

Date received: 2022/1/9, Date of acceptance: 2022/5/9

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ٤، شمارهٔ ٨، پاییز و زمستان ١٤٠١، ١٣٥-١٦١

حرکت به سوی انتزاع در دو روایت کلامی و تصویری
بررسی صحنهٔ آغازین بوف کور و نقاشی انتزاعی کاندینسکی

مریم درپر*

چکیده

این مقاله مطالعه‌ای بینامتنی است که به بررسی وجوه همانندی بوف کور به‌عنوان آغازگر داستان مدرن فارسی و نقاشی انتزاعی/آبستره واسیلی کاندینسکی و چگونگی کارکرد لایهٔ حسی- ادراکی در آن‌ها می‌پردازد و مشابهت بین صحنهٔ آغازین *بوف کور* و شروع هنر انتزاعی واسیلی کاندینسکی که خود او توصیف نموده را نشان می‌دهد؛ با هدف مطالعهٔ بوف کور به‌عنوان یک «درون‌متن» یعنی متنی که حضور متون دیگر را منعکس می‌کند. کاندینسکی، که یکی از آغازگران هنر انتزاعی است، از معروف‌ترین و اثرگذارترین هنرمندان سدهٔ بیستم است و صادق هدایت نیز نویسنده‌ای مشهور در ادبیات ایران و جهان است. در مقاله حاضر که به روش تطبیق کیفی انجام شده است، نتایج پژوهش مشابهتی را درشروع آفرینش هنر کلامی (داستان *بوف کور*) و خلق هنر دیداری (نقاشی کاندینسکی) نشان می‌دهد که حرکت به سوی انتزاع را رقم می‌زند. این حرکت در هر دو هنر با مکاشفه‌ای آغاز می‌شود که نور در آن نقش اساسی دارد و در هر دو، آنچه برای سوژه لذت‌بخش است، دور شدن از واقعیت است و این امر ریشه در وجه انتقادی *بوف کور* و هنر کاندینسکی دارد.

کلیدواژه‌ها: رمان، نقاشی، صادق هدایت، واسیلی کاندینسکی، انتزاع، انتقاد

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران، dorpar@kub.ac.ir
تاریخ دریافت: ١٤٠٠/١٠/١٩، تاریخ پذیرش: ١٤٠١/٢/١٩

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

مأخذهای بوف کور را به دو دستهٔ خارجی و داخلی تقسیم کرده‌اند و مأخذهای داخلی را به دو بخش: یکی مأخذهایی از اجتماع و فرهنگ ایران و دیگری مأخذهایی از آثار پیشین خود هدایت. 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 زور. گفته شده که خاستگاه‌های خارجی بوف کور را می‌توان به سه بخش داستانی، آیینی و سینمایی تقسیم کرد. در بین آن‌ها 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. در پژوهش حاضر نه به‌منظور شناسایی خاستگاه‌ها و مأخذهای بوف کور بلکه با هدف مطالعهٔ بوف کور به‌عنوان یک «درون‌متن»- متنی که حضور متون دیگر را منعکس می‌کند- به بررسی بینامتنیت بوف کور و نقاشی انتزاعی واسیلی کاندینسکی می‌پردازیم.

از آنجا که این پژوهش در حوزهٔ ادبیات فارسی به انجام می‌رسد، پرسش اصلی تحقیق را در ارتباط با *بوف کور* به عنوان متنی که وجه انتزاعی آن قوی است و سرآغاز داستان مدرن فارسی است، مطرح می‌کنیم. راوی *بوف کور* از صحنه آغازین آن با عنوان پیشامدی که «برای خودم اتفاق افتاد و به قدری مرا تکان داد که هرگز فراموش نخواهم کرد...» یاد می‌کند:

> در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخرآمیز بکنند. من فقط به شرح یکی از این پیشامدها می‌پردازم که برای خودم اتفاق افتاد و به قدری مرا تکان داد که هرگز فراموش نخواهم کرد... در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید-اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد ... بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد- نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگهدارم. سه ماه- نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم ... (هدایت، ۲۵۳٦: ۱۰).

پرسش اساسی که در این جستار مورد توجه قرار گرفته این است که صحنهٔ شگفت مذکور به‌عنوان نقطهٔ شروع داستان چه کارکرد برجسته‌ای در رمان *بوف کور* دارد؟ با این فرضیه که این صحنه و فضای مکاشفه‌ای آن حرکت به سوی انتزاع را در ادامهٔ داستان شکل می‌دهد، به بررسی *بوف کور* پرداخته و سپس شروع هنر انتزاعی واسیلی کاندینسکی را بررسی کرده تا بعد از نشان دادن همانندی‌ها به دغدغهٔ اصلی‌ای پرداخته شود که در هر دو گونهٔ هنری عامل حرکت متن به‌سوی انتزاع و فاصله گرفتن از واقعیت است.

۱,۱ مبنای نظری پژوهش؛ بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت به رابطه‌ای اطلاق می‌شود که بین دو یا چند متن وجود دارد. این رابطه در چگونگی درک «درون‌متن» مؤثر است. «درون‌متن» متنی است که متون دیگر را در خود جای می‌دهد و یا حضور آن‌ها را منعکس می‌کند. نظرات میخائیل باختین تأثیر فراوانی بر مطالعهٔ بینامتنی متون داشته است. تأکید باختین بر عنصر «مکالمه» در تمامی «گفتارها» و دامنهٔ وسیع «مکالمات» مختلفی که می‌توان در آثار ادبی یافت، علائق بیشتری را نسبت به مسئلهٔ بینامتنی برانگیخت. ژولیا کریستوا در نظریهٔ خود دربارهٔ بینامتنیت، تحت تأثیر باختین است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱٤۳– ۱٤٤). کریستوا با اتکا به این اصطلاح، نظریه‌ای دربارهٔ متن ارائه داد. او بر این باور است که متن شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷۳) و هر متن درواقع، حکم مکالمه‌ای با متون قبل از خود دارد. او اصطلاح بینامتنی را به‌عنوان گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر توصیف می‌کند. بنابراین، اصطلاح بینامتنی به‌طور خاص، گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام‌نشانه‌ای دیگر را ممکن می‌سازد و جابه‌جاسازی نه‌تنها به معنی جابه-جایی از یک نظام نوشتاری به نظام نوشتاری دیگر است، بلکه مفهوم جابه‌جایی از نظام غیرادبی و غیرزبانی به نظام ادبی را نیز شامل می‌شود. نظریهٔ بینامتنی بارت نیز تحت نفوذ نظریهٔ باختین است، با این تفاوت که نظرات بارت اساساً مبتنی بر پساساختارگرایی است. بارت به هر متنی به‌عنوان یک «درون‌متن» می‌نگرد. به نظر بارت متن همزیستی معانی نیست، بلکه یک گذرگاه است. بنابراین، هر متن بافتی است از مواد و تجارب گوناگون: «نورها، رنگ‌ها، گیاهان، گرما، هوا، صداها، آوازپرندگان و لباس‌های ساکنان دور یا نزدیک». به نظر بارت متن متعدد یا چندبعدی برای مصرف کردن نیست، بلکه برای تولید کردن است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱٤٥).

نسل دوم نظریه‌پردازان بینامتنیت با لوران ژنی و میکائیل ریفاتر تداوم می‌یابد؛ ژنی نقش مهم و اساسی در انتقال بینامتنیت از حوزهٔ نظریه به عرصهٔ نقد و کاربرد آن داشت. او پیش از ریفاتر

و ژنت به کاربردی کردن بینامتنیت در عرصهٔ ادبیات اقدام و اهتمام نمود و بینامتنیت را به حوزهٔ تحلیل‌های بوطیقایی و سبک‌شناسانه کشاند. با توجه به این‌که بینامتنیت از همان آغاز مطابق نظریات کریستوا و بارت به دو شاخهٔ بزرگ تولید و خوانش تقسیم شد (نزد کریستوا بر تأملاتی درمورد تولید و تکوین متن متمرکز شده و نزد بارت بیشتر بر خوانش متن و دریافت مخاطب و خواننده) این پرسش پیش می‌آید که لوران ژنی بیش‌تر به کدام جریان بینامتنیت تعلق دارد یا دست‌کم به آن نزدیک است؟ در این زمینه می‌توان گفت که ژنی بیش‌تر مایل به خلق و تکوین اثر است. البته او نسبت به خوانش اثر بی‌توجه نیست، اما تأکیدش بر بینامتنیت تولیدی است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که بینامتنیت ژنی را متمایز و مشخص می‌کند، نظر او دربارهٔ منبع و مرجع متنی در روابط بینامتنی است که خود معیاری برای دسته‌بندی بینامتنیت به دو گونه سخت و نرم شده است؛ بینامتنیت سخت، نسل اولی‌هایی مثل بارت هستند که به شدت با منبع‌یابی مخاف‌اند و بینامتنیت نرم، نسل دومی‌هایی همچون ژنی هستند که با نرمش به این موضوع می‌پردازند. البته هیچ‌گاه منبع و منبع‌یابی در پژوهش‌های ژنی نقش و جایگاه مهم و اساسی نداشته ولی او با شدت کریستوا و بارت با چنین مسئله‌ای برخورد نمی‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹٤: ۱۸۵– ۱۹۱). در نگاه این نظریه‌پردازان ازجمله ژرار ژنت، آثار ادبی به‌منزلهٔ کلیاتی اصیل یکتا و یگانه نبوده، بل‌که تبیین‌ها (گزینش‌ها و آمیزش‌ها)ی خاصی از یک نظام محصوراند. اثر ادبی شاید نتواند نشان‌گر رابطهٔ خود با آن نظام باشد و یا به تعبیری مؤلف تعمداً این رابطه را مکتوم نگه می‌دارد اما منتقد می‌تواند رابطهٔ بین اثر و نظام را که مؤلف مکتوم نگه داشته، روشن کند (آلن، ۱۳۸۰: ۱٤۱). قابل ذکر است که در بررسی بینامتنیت، تلقی بارت از بینامتنیت را در نظر داریم: بینامتنیت مفهومی گسترده‌تر از تأثیر یک متن بر متن دیگر دارد، «درون‌متنی» که خود متنی است در میان متن دیگر، نباید با نوعی منشأ متن اشتباه گرفته شود. سعی برای یافتن منشأ، منابع یا آنچه بر متن اثر گذاشته، به معنای افتادن در دام یک افسانه است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱٤٤).

مبنای نظری این پژوهش علاوه بر بینامتنیت، مباحث شیوه خطی و شیوه حجمی در نشانه-شناسی دیداری (نک. شعیری، ۱۳۹۱) را نیز مدّنظر قرار می‌دهد. از گفتمان تصویری کلاسیک با عنوان شیوهٔ خطی(linear) و از گفتمان تصویری مدرن با نام شیوهٔ حجمی(pictorial) یاد کرده‌اند و در این‌باره گفته‌اند: یکی از ویژگی‌هایی که گفتمان تصویری کلاسیک را از گفتمان تصویری مدرن جدا می‌کند، استفاده از خط و حجم در تصویر است. در نظام خطی، خط مطلق‌گرایی محض را به وجود می‌آورد و در نگاه خطی نیازی به پروراندن توهم دیداری

نیست؛ چرا که خط ابژه(Objects) را به گونه‌ای نمایان می‌سازد که همهٔ وجوه آن بی چون و چرا حضور دارند. و ابژه خود ابژه است و چیزی یا نگاهی فراتر از آن وجود ندارد. اما در نظام حجمی ما با نظامی باز مواجهیم که سلطه‌پذیر نیست. در این نظام ابژه‌ها به لکه‌هایی مبهم و گاهی تفکیک‌ناپذیر تبدیل می‌گردند. آنچه در نظام خطی استحکام خط نامیده می‌شد، در نظام حجمی جای خود را به حرکت و بی‌ثباتی می‌دهد. پس خط به تعلیق درمی‌آید؛ در این حالت با ابژه‌های دیداری مواجه هستیم که به تمامیت و کمال خود دست نیافته‌اند، در نظام حجمی که با یک کل تفکیک‌ناپذیر مواجهیم، دنیا و چیزها نه آنگونه که هستند بلکه آنگونه که می‌توانند باشند به نمایش درمی‌آیند، تردید جای ثبات را می‌گیرد و واقعیت ابژه جای خود را به توهم ابژه می‌دهد. ما دیگر با خود یک چیز مواجه نیستیم بلکه با تصوری ناپایدار از آن مواجه هستیم که بیننده نیز در شکل‌گیری آن شریک است. در نظام حجمی، سنگوارگی تصویر جای خود را به رؤیای مواج و روان و همیشه در حرکت می‌دهد. خطوط در هم آمیخته می‌شوند و از این در هم‌آمیختگی نقشی کلی و انتزاعی شکل می‌گیرد. خط دیگر حاکمیت مطلق ندارد و به همین دلیل عینیت تصویر به انتزاع تصویر تبدیل می‌گردد؛ این دو شیوه را سامان‌دهندهٔ دو نگاه متفاوت به دنیا دانسته‌اند: سلطه‌مداری خط در تقابل با جمهوری‌مداری حجم (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰۳– ۱۰۸).

۲,۱ پیشینهٔ پژوهش، ضرورت و روش تحقیق

پژوهش‌هایی که به مقایسهٔ *بوف کور* با متون داستانی غرب پرداخته‌اند، موضوع آن‌ها عمدتاً عبارت است از تکنیک روایت، ویژگی‌های شخصیت، خوانش‌های فلسفی، واکاوی نظریه یونگ و نقد کهن‌الگویی؛ از جمله: «بررسی تطبیقی زمان از دیدگاه هانری برگسون در بوف کور هدایت و خشم و هیاهو ویلیام فکنر» (حق‌شناس، ۱۳۹۳)، «در جستجوی فردیت خویش: بررسی مقابله‌ای لردجیم و دل تاریکی جوزف کنراد با بوف کور صادق هدایت بر مبنای فلسفه آرتور شوپنهاور» (نوذری، ۱۳۷۹)، بررسی ویژگی‌های مشترک بوف کور هدایت و اورلیا اثر ژرار دو نروال(حکیم، ۱۳۹۱)، «خوانش اگزیستانسیالیستی از پیرمرد و دریا اثر ارنست همینگوی و بوف و کور صادق هدایت» (نیکونظری، ۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی مفهوم اضطراب در بوف کور هدایت و سلاخ‌خانه شماره پنج ونگات» (فلاح، ۱۳۹۳) و «پژوهش تطبیقی دربارهٔ صادق هدایت و ادگار آلن پو» (پوراسمعیل، ۱۳۹۳).

تعداد پژوهش‌هایی که نقاشی را به‌عنوان مسئلهٔ پژوهش در بوف کور بررسی کرده‌اند، اندک است؛ مریم درپر (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان « نقش‌ْروایت بوف کور؛ عشق ناکام و گشودن ابهام ساختاری متن»، مجلس نقاشی پیرمرد و پریچهر را که با بسامد مکرر در بوف کور آمده، نقش‌ْروایت نامیده و نقش‌روایت را اینگونه تعریف کرده است: روایت تصویری موجز و فشرده که روایت اصلی صورت گسترش یافتهٔ 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. هدف پژوهش این بوده که مفهوم برجستهٔ عشق را در این نقش‌ْروایت از طریق نظام دیداری و برمبنای شکل‌زایی تجسمی نشان دهد و این نقش‌ْ-روایت عاشقانه را به‌عنوان ابزاری معرفی نماید که گرهٔ روایت بوف کور با توجه به عناصر آن گشوده می‌شود. حسام کشاورز و علی اصغر فهیمی‌پور نیز با این فرض که در رمان بوف کور، نقاشی ایرانی و مبانی نظری این هنر جایگاهی قدرتمند ولی پنهان دارد و در جای جای رمان رد پای نقاشی ایرانی بازشناختنی است (کشاورز و همکار، ۱۳۹۵: ۱۱٦)، یکی از خاستگاه‌های داخلی بوف کور را در ارتباط با ژانر نقاشی در مقاله‌ای با عنوان «بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در رمان بوف کور» (۱۳۹۵) مورد بررسی قرار داده‌اند. نویسندگان سعی داشته‌اند که ارتباطی بین نگارگری سنتی ایرانی و رمان بوف کور به‌عنوان یک داستان مدرن برقرار کنند و نوعی پیوند نمادگرایی را میان نگارگری ایرانی و بوف کور بجویند. با وجود این که برشمردن ویژگی‌های بوف کور به‌عنوان یک رمان نقاشانه از نتایج مثبت پژوهش مذکور است و ردپای توصیف شخصیت‌های بوف کور را در مینیاتورهای معروف مغولی (نک. همانجا) به خوبی یافته‌اند، اما لازمهٔ بررسی بینامتنی بوف کور مطالعهٔ آن در ارتباط با نقاشی آبستره است نه نقاشی کلاسیک. در پژوهش حاضر مطالعهٔ بینامتنی بوف کور را به‌عنوان یک روایت کلامی نقاشانه در ارتباط با هنر انتزاعی واسیلی کاندینسکی (۱۸٦٦–۱۹٤٤) انجام خواهیم داد. صادق هدایت بوف کور را در سال ۱۹۳۷ میلادی با خط و تصویرگری خود در هند به چاپ رساند؛ در دورانی که کاندینسکی و نقاشی‌های آبستره/ انتزاعی او در جهان در اوج شهرت بود. کاندینسکی، که سرآغاز هنر انتزاعی را به او نسبت می‌دهند، یکی از معروف‌ترین و اثرگذارترین هنرمندان سدهٔ بیستم است. کاندینسکی، در سی سالگی راهی مونیخ می‌شود تا در رشتهٔ نقاشی هنرآموزی کند. از سال ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۸ به نقاط مختلف اروپا سفر می‌کند و یک سال در پاریس اقامت می‌گزیند. نقاشی‌اش ابتدا تابع امپرسیونیسم است. زمانی که دوباره به مونیخ برمی‌گردد (۱۹۰۹)، در دامنهٔ کوه‌های آلپ، خانه‌ای روستایی می‌خرد که چشم‌انداز بکر و دست‌نخورده

دارد. از آن زمان به بعد، تحولی در هنر کاندینسکی به وجود می‌آید که سرآغاز نقاشی‌های انتزاعی اوست. صادق هدایت نیز نویسنده‌ای مشهور در ادبیات ایران و جهان است و *بوف کور* نه‌تنها شاهکار هدایت بلکه «به گواه کارشناسان غرب، در شمار شاهکارهای ادبیات جهان محسوب می‌شود» (غیاثی، ۱۳۷۷: ۳۵).

جهت پرداختن به مسئلهٔ پژوهش و پاسخ به پرسش تحقیق، مشابهت صحنهٔ آغازین *بوف کور* و آغاز هنر انتزاعی واسیلی کاندینسکی (۱۸٦٦– ۱۹٤٤) را که خود او شرح داده است، مورد توجه قرار می‌دهیم. به روش تطبیق کیفی، ابتدا صحنهٔ آغازین *بوف کور* و سپس حرکت انتزاعی در نقاشی کاندینسکی را مورد بررسی قرار داده و به بازنمایی عناصر مشترک هر دو پرداخته و در پایان، بر مبنای مشابهت‌ها به نتیجه‌گیری می‌پردازیم.

۳,۱ معرفی بیش‌تر صادق هدایت و واسیلی کاندینسکی

صادق هدایت (زادهٔ ۲۸ بهمن ۱۲۸۱، تهران و درگذشتهٔ ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ پاریس) را نمایندهٔ ادبیات دوران تجدد و پدر داستان‌نویسی در ایران (دهباشی:۱۳۸۰) نامیده‌اند و بسیاری او را هم‌ردیف نویسندگانی همچون «آنتوان چخوف» و «ادگار آلن‌پو» دانسته‌اند. صادق هدایت نویسنده‌ای است که ادبیات معاصر ایران در حوزهٔ نثر فارسی مدیون اوست؛ در واقع هدایت از دو جنبه به ادبیات ایران خدمت کرده است، نخست با معنی دادن به هنر نویسندگی خلّاق و نگارش نخستین داستان‌ها به شیوهٔ مدرن و باز کردن مسیری که نویسندگان بعد از خود را به ادامهٔ آن واداشته، و دیگر با بعد تحقیقی و معرفی آثار ناب ادبی و نویسندگانی که در آن زمان در دنیا مطرح و در ایران ناشناخته بودند؛ از جمله فرانتس کافکا، ژان پل سارتر، آرتور شنیستلر، گاستون شرو و آنتوان چخوف (شکروی، ۱۳۸٦: ۱٤۹). هدایت نوشته‌های دیگری نیز در قالب های دیگر دارد، این نوشته‌ها متعدد و متنوع‌اند؛ سفرنامه، نمایشنامه، تحقیق ادبی و ترجمه از این جمله‌اند (همان، ۱٤۹). داستان‌های صادق هدایت و ازجمله *بوف کور* را دارای ماهیت سبک گوتیگ(Gothic) دانسته‌اند که داستان‌ها در فضایی عجیب اتفاق می‌افتند و حوادث در مکان‌های تاریک و خلوت شکل می‌گیرند (حسینی آذر و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۳۷) و گفته شده (شکروی و همکار، ۱۳۸٦: ۱٤٦) تعقیب خط فکری و مسیر اندیشهٔ صادق هدایت دشوار به نظر می‌رسد و پیچیدگی‌هایی در مورد خطوط فکری او وجود دارد که درک آن به تحلیل‌های روان‌شناختی عمیق نیازمند است.

هدایت *بوف کور* را در سال ۱۳۰۹ نوشت و در سال ۱۳۱۵ در بمبئی چاپ کرد. داستان در دو بخش نوشته شده و روایت داستان بین رؤیا و واقعیت در حرکت است. *بوف کور* داستان مردی است که لحظه‌به‌لحظه در ورطهٔ هولناک بدبینی فروتر می‌رود. راوی داستان هنرمند بدبینی است که نمی‌تواند با جامعهٔ اطرافش ارتباط برقرار کند. تمام رویداد از غروب سیزده بدر آغاز می‌شود و در تاریک‌روشن هوا (هنگام خروسخوان فردا) پایان می‌یابد. داستان با یک رؤیای ناخواسته در غروب شروع می‌شود و با استفاده از روش‌های داستان‌نویسی مدرن مانند جریان سیّال ذهن، بازگشت به عقب و شکستن زمان روایت شکل می‌گیرد و صبح فردا با یک خواب به پایان می‌رسد. تمام داستان از زبان راوی و با زاویهٔ دید اول‌شخص بیان می‌شود (طاوسی، ۱۳۹۲: ۱٦۹). *بوف کور* شرح تنهایی یک انسان بسیار تنهاست، راوی هیچ ارتباطی با دیگر شخصیت‌ها ندارد و در تمام طول داستان در اتاق خود نشسته است و به شرح رؤیاها و تجربه-های درونیش می‌پردازد. (طاوسی، ۱۳۹۲: ۱۷۰).

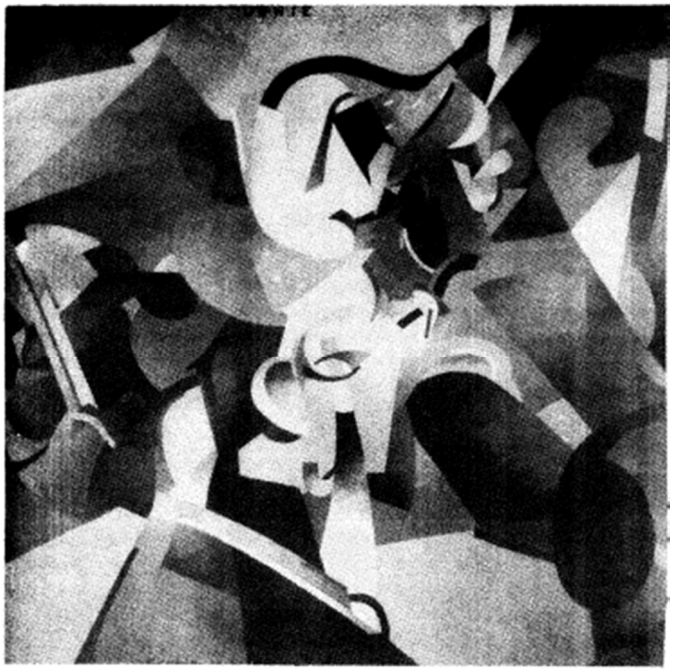
واسیلی کاندینسکی، در سال ۱۸٦٦ در مسکو به دنیا آمد و در دانشگاه این شهر به تحصیل در رشتهٔ حقوق و اقتصاد پرداخت. دیدارهای او از پاریس و تماشای نمایشگاه نقاشان فرانسوی در مسکو، علاقهٔ او را چندان برانگیخت که وی در سن سی سالگی از پذیرفتن مقام استادی رشتهٔ تخصصی خود، حقوق، خودداری کرد تا در رشتهٔ نقاشی به تحصیل بپردازد. آنگاه به مونیخ رفت و بی‌درنگ در جو هنر نو (که آن زمان سراسر شهر را در بر می‌گرفت) غرق شد. او در ۱۹۰۰ به آکادمی هنرهای زیبا وارد شد. تقریباً در سال ۱۹۱۰ بود که رشد و شکوفایی او به‌عنوان یک نقاش وی را به سوی تصاویر فیگوراتیو(Figurative) بدون شیء، کشانید. در این دوره، اندیشه‌های او دربارهٔ نقاشی غیرعینی یا نقاشی بدون موضوع واقعی کم‌کم شکل گرفت. در همین زمان بود که او مقدمات بیانیهٔ کلاسیک «دربارهٔ عنصر معنوی در هنر» را فراهم آورد. در سال ۱۹۰۵، در سالن فووها(Fauve salon) در فرانسه بود که کاندینسکی تحت تأثیر آثار ماتیس(Mattis) قرار گرفت. آثار او تا این زمان، مناظری بود به شیوهٔ اکسپرسیونیسم(Expressionism) که در آن از شکل‌های ساده و کج و معوج و رنگ‌های آزاد استفاده می‌نمود. پرده‌ای با نام «منظره‌ها و خانه‌ها» (۱۹۰۹) الهام لازم را نصیب کاندینسکی نمود، پرده‌ای از خود او که از پهلو بر روی سه‌پایه قرار گرفته بود. با ادامهٔ نگاه و شیوهٔ انتزاع در نقاشی‌هایش، به‌تدریج کلیهٔ شکل‌های قابل تشخیص عناصر و اشیاء از بین می‌رفتند. او در تابستان سال ۱۹۱۰ در شهر مورنئو(Murnau) ، شهری در نزدکی مونیخ، رسالهٔ بلندبالایی نوشت که نام آن را « درباب روحانیت در هنر/ در زمینهٔ معنویت هنر » گذاشت. کاندینسکی در این

رساله محدودهٔ کارکرد معنوی اساسی هنر را در قالب برنامه‌ای برای نقاشی تجریدی به‌عنوان ضمیمه‌ای جهت پیشرفت‌های اجتماعی و معنوی مشخص کرد. او همواره اظهار می‌داشت، چنانچه هنرمند نقاش بتواند به ورای حقیقت خارجی سفر کند در آن صورت توانسته بر روح و روان تماشاگر تأثیر گذارد. کاندینسکی بسیار علاقمند به تأثیرات فیزیکی و روانی رنگ به‌عنوان یکی از ابزار ضروری نقاشی برای ایجاد ارتباط مستقیم بود. در فاصلهٔ ۱۹۱۰ تا ۱۹۱٤، رفته‌رفته از تصویرگری یا نمایش عناصر و اشیاء در پرده‌های نقاشی‌اش دور شد (گودرزی، ۱۳۸۰: ۳٤-۳۵) و بر خلق صورت‌های معنوی و روحی در قالب شکل‌ها و رنگ‌های انتزاعی تمرکز داشت. او سعی داشت به یک رابطهٔ درونی پنهانی که بین محرک‌های رنگ(Stimulus of colour) و تأثیر روانی- روحی(Psychological- spiritul effect) آن بر بیننده وجود دارد، صورت مادی ببخشد و انجام این مهم را از طریق به‌کارگیری حدس و گمانی که در آن زمان، به‌ویژه در بین هنرمندان نمادگرا، دربارهٔ تصورات حسی(Sensory impressions) متعدد جریان داشت، عملی می‌دانست (داچتینگ، ۱۹۹۹: ۳۸). کاندینسکی خواست تا با قدرت خاطره‌انگیز انتخاب که با دقت به انجام می‌رساند و روابط درونی رنگ، شکل و خط که به‌طور پویا به کار می گرفت، پاسخ ویژه‌ای را از بینندگان آثارش دریافت کند. او معتقد بود دید درونی یک هنرمند می‌تواند در قالب بیانی دست‌یافتنی و جهانی ترجمه شود (مسر، ۱۹۹۷: ۹۵).

کاندینسکی، در سال ۱۹۱۲ با انتشار دو کتابش، تمام کسانی را که به زبان آلمانی آشنایی داشتند، تحت‌تأثیر قرار داد؛ او در این سال‌ها به اوج اکسپرسیونیست(Expressionist) می‌رسد. اغلب هنرمندان، پس از گذراندن یک مرحله سوررئالیستی (ترمز لازمی بود برای هنر آبستره) به این دریافت رسیده بودند که نقاشی و ادبیات نمی‌تواند یک جا و با هم کار کند ولی اکسپرسیونیسم آبستره برای شخصیت جهانی کاندینسکی نمی‌تواند حدی به وجود آورد، زیرا او به روسیه قدیم تعلق دارد، عرفان اسلاو و تفکری ناشی از فلسفه دکارت در او وجود دارد، غولی است در عالم هنر، پاهایش در سومری و چین، زانوهایش در مسکو و سرش در پاریس است. در نمایشگاه سوارکار آبی کتابچهٔ کوچکی به دست تماشاچی می‌دادند که روی آن این جملات به چشم می‌خورد: «منظور ما از این نمایشگاه کوچک اشاعه فرم ثابت یا بخصوصی نیست، هدف این است که به کمک تنوع اشکال، تمایل درونی هنرمند را به هزاران صورت، حقیقت ببخشیم» و بر اعلانی که نوید انتشار کتاب بعدی را می‌داد، نوشته شده بود: «تحولی بزرگ، تغییر مرکز ثقل هنر. ادبیات و موسیقی و تنوع فرم‌ها و اجزای بناکننده». نمونه‌هایی از نقاشی های کاندینسکی را جهت آشنایی بیش‌تر می‌آوریم:

تصویر ۱- واسیلی کاندینسکی، ترکیب برای شماره ۳- ۱۹۱۰ رنگ ورو غن روی بوم
۹۶ × ۱۲۵/۵، موزه سالمون گوگنهایم، نیویورک.
ماخذ: (آرناسن، ۱۳۶۷، ۱۶۸)

در سال ۱۹۱۳ نظریه‌های زیبایی کاندینسکی گسترش یافت، او به انتزاع به‌عنوان مؤثرترین ابزارهای سبکی(Stylistic means) ارزش داد و سرانجام در سال ۱۹۱٤، زبانی از شکل‌های منظم را ابداع کرد که از آن‌ها در ترکیب‌بندی‌های نقاشی‌هایش استفاده می‌نمود؛ رنگ، قدرت و نیروی گویای خود را دارا بود و آزادنه به کار برده می‌شد، خط نیز از شکل سنتی خود به‌عنوان یک طرح خارج شده و آزادنه بر بوم نقاشی ظاهر می‌شد. او در سال ۱۹۱٤، با آغاز جنگ اول جهانی، آلمان را ترک کرده، پس از مدتی اقامت در سوئیس و سوئد به روسیه بازگشت. در آنجا تلاش کرد تا پس از انقلاب ۱۹۱۷ بلشویک، سر و سامانی به وضعیت هنر آن کشور بدهد و سرانجام در سال ۱۹۲۱ روسیه را برای همیشه ترک کرد و به آلمان بازگشت. به این ترتیب بود که هنر آبستره برای اولین بار در آلمان زاده شد، همانطور که چند سال قبل فوویسم و کوبیسم در ان جا زاده شده بود (سوفر، ۱۳۹۱: ۱٦٥).



پیکابیا، Udnie، ۱۹۱۳، رنگ روغن روی بوم، ۳۰۰ × ۳۰۰ سانتی‌متر، موزهٔ ملی هنر مدرن، پاریس

۲. بحث و بررسی

بوف کور هدایت را رمانی نقاشانه دانسته‌اند و گفته شده که

> هدایت با آگاهی از ویژگی های نگارگری، آن‌ها را برای بیان ویژگی‌های مدرنیستی اثر خویش به کار بسته است. ویژگی‌های روان- داستانی رمان بیان مشترکی با هنر نگارگری دارد؛ به این شکل که مفاهیم اصلی آن‌ها در لایه‌های زیرین اثر نهفته و لایهٔ زبرین تا حدی تهی و مبهم است. همچنین شیوهٔ شخصیت‌پردازی عکس برگردان که در رمان به بهترین وجه به اجرا درآمده و شخصیت‌های نوعی را در پی 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. (کشاور و همکار، ۱۳۹۵: ۱۳۹).

در این بخش، به مشابهت رمان مشهور *بوف کور*، به‌عنوان پیشگام داستان مدرن فارسی با نقاشی انتزاعی که شیوهٔ حجمی دارد، می‌پردازیم:

راوی *بوف کور*، خود را به‌عنوان نقاش معرفی می‌کند؛ نقاش روی جلد قلمدان، شغلی مضحک، و عجیب آن‌که برای جلد قلمدان‌های او مشتری نیز پیدا می‌شود، نقش روی جلد قلمدان هم در توصیفات راوی و هم در صحنه‌ای که در روز سیزده بدر از روزن پستو بر او نمایان می‌شود، نقشی برآمده از ناخودآگاه معرفی شده است:

> ... ولی چیزی که غریب، چیزی که باورنکردنی است نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همهٔ نقاشی‌های من از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده است. 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 گذاشته بود. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد؛ چون میان آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت (هدایت، ۲۵۳٦: ۱۱).

مجلس روی قلمدان فراهم آمده از چند نقش است که عبارتند از: دختر سیاه پوش، پیرمرد قوزکرده، جوی آب خشک شده، گل نیلوفر و درخت سرو. این مجلس نقاشی با تمام جزئیاتش، بی کم و کاست، در غروب سیزده نوروز، آن‌گاه که راوی پنجرهٔ اتاقش را بسته تا سرفارغ نقاشی کند، از روزنهٔ ناگاه گشوده شدهٔ پستوی اتاقش در بیرون نمودار می‌گردد:

> دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید (هدایت، ۲۵۳٦: ۱۳).

بوف کور با توصیف زیر از صحنهٔ مکاشفه‌ای آغاز می‌شود که در ادامه به شرح آن می پردازد:

> در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید– اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد ... بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد– نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگهدارم. سه ماه– نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم، ولی یادگار چشم‌های جادویی یا شرارهٔ کشندهٔ چشم‌هایش در زندگی من همیشه

ماند ... او با آن اندام اثیری، باریک و مه‌آلود، با آن دو چشم درشت متعجب و درخشان ... او دیگر متعلق به دنیای پست درنده نیست- نه اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم. (هدایت: ۱۰). چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهندهٔ او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گوی‌های براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد- این آینهٔ جذاب همهٔ هستی مرا تا آنجا که بشر عاجز است، بخودش کشید- چشم‌های مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراء الطبیعی و مست‌کننده داشت ... (همان: ۱۳).

صحنهٔ مذکور با آغاز هنر انتزاعی کاندینسکی مشابهت‌هایی دارد؛ چنان‌که گفته شد، واسیلی کاندینسکی زمانی که دوباره به مونیخ برمی‌گردد (۱۹۰۹) و در دامنهٔ کوه‌های آلپ، خانه‌ای روستایی می‌خرد، تحولی در هنر او به وجود می‌آید که سرآغاز نقاشی‌های انتزاعی اوست. کاندینسکی در کتاب *خاطرات* (۱۹۱۳) از تجربهٔ ارزنده‌ای یاد می‌کند که حرکت نهایی به سوی انتزاع را در او برمی‌انگیزد:

مدت‌ها پس از ورودم به مونیخ یک‌بار در کارگاهم به صحنهٔ غیرمنتظره و مسحورکننده‌ای برخورد کردم. نزدیک غروب بود. تمرینی برای یک نقاشی انجام داده بودم و با جعبهٔ وسایل نقاشی‌ام برگشته بودم خانه. هنوز در عوالم دیگر و در بحر کاری بودم که از آن فارغ شده بودم که ناگهان چشمم خورد به یک نقاشی بسیار زیبا و وصف‌ناپذیر که در نوری باطنی غرق بود. ابتدا، خشکم زد ولی بعد به سوی این نقاشی اسرارآمیز شتافتم که فقط می‌توانستم فرم‌ها و رنگ‌ها را روی آن تشخیص دهم و موضوعش قابل درک نبود. بعد ناگهان راز این معما را کشف کردم: این تصویری بود که خودم کشیده بودم و به پهلو به دیوار تکیه‌اش داده بودم. فردایش سعی کردم آن حس و دریافتی را که غروب روز قبل از آن نقاشی گرفته بودم در نور روز بازسازی کنم، ولی خیلی موفق نشدم. حتی نقاشی را کج می‌گذاشتم باز مرتب اشیا را در آن تشخیص می‌دادم و جای آن سرخی شفق در آن خالی بود. آنگاه به وضوح فهمیدم که وجود اشیا به نقاشی‌هایم لطمه می‌زند (کاندینسکی، ۱۹۸۲: ۳۶۹- ۳۷۰).

گفته‌اند (بکولا،۱۳۸۷: ۱۸۸) که احتمالاً در سال ۱۹۱۲ کاندینسکی این مکاشفه را با یک نقاشی آبرنگ که موضوع آن فقط خط و رنگ است تا نتیجهٔ منطقی‌اش پی‌می‌گیرد؛ این نقاشی نقطهٔ آغاز هنر انتزاعی اوست.

۲,۱ بازنمایی عنصر نور در هر دو مکاشفه

فضای مکاشفه در هر دو بر عنصر نور تکیه دارد؛ راوی *بوف کور* در صحنهٔ آغازین رمان، دختر اثیری را با تعابیر مربوط به نور توصیف می‌کند:

> شعاع آفتاب، درخشید، پرتو گذرنده، ستارهٔ پرنده، تجلی کرد، پرتو، گرداب تاریکی، شرارهٔ کشندهٔ چشم‌هایش، اندام اثیری، باریک و مه‌آلود، دو چشم درشت درخشان، پرتو زندگی من، گوی‌های براق پرمعنی/ چشمان دختر اثیری، ممزوج شدن پرتو زندگی راوی در گوی‌های براق، جذب شدن پرتو زندگی راوی در ته چشمان دختر، آینهٔ جذاب/ چشم، فروغ ماوراء الطبیعی و فروغ مست‌کننده.

در ادامهٔ داستان نیز، تعابیر مربوط به نور، روشنایی و تاریکی پرکاربرد است و به تأثیر نور، کم یا زیاد بودن آن، بر رنگ‌ها، خطوط و اشیاء توجه دارد؛ در شب آخری که راوی مثل هر شب به گردش رفته بود، در هوای گرفته، بارانی و مه غلیظ که از زنندگی رنگ‌ها و بی حیائی خطوط می‌کاهد، دختر را دم در خانه‌اش می‌یابد (همان: ۱۷): «کبریت را زدم که جای کلید را پیدا کنم ولی نمی‌دانم چرا بی‌اراده چشمم به طرف هیکل سیاه‌پوش متوجه شد و دو چشم مورب، دو چشم درشت سیاه که میان صورت مهتابی لاغری بود ... »(همان، ۱۸).

تعبیر «چشم درشت سیاه میان صورت مهتابی لاغر» بازنمایی رنگ و نور را نشان می‌دهد همچنین توصیف صحنه که در تاریکی شب است و با نور کم‌رنگ کبریت روشن می‌شود، بر عنصر نور مبتنی است. سرانجام، آنچه راوی از دختر اثیری برای خود به یادگار نگه می‌دارد، نقاشی چشم‌های اوست؛ در واقع چشمان دختر اثیری خلاصهٔ وجود او یا همهٔ ارزش وجودی او می‌شود. علاوه بر اینکه چشم خود کانون ادراک نور و رنگ است، تبلور نور در چشم نیز قابل توجه است؛ این تبلور در تعابیری مانند گوی‌های براق پرمعنی و آینهٔ جذابی که دارای فروغ ماوراء الطبیعی و مست‌کننده است، در متن تولید شده است.

در صحنه‌ای که راوی می‌خواهد چشمان دختر را نقاشی کند، تأثیر نور بر موضوع نقاشی قابل توجه است:

> بالاخره چراغ را که دود می‌زد خاموش کردم، دو شمعدان آوردم و بالای سر او روشن کردم- در نور لرزان شمع حالت صورتش آرام‌تر شد و در سایه روشن اطاق حالت مرموز و اثیری بخودش گرفت- کاغذ و لوازم کارم را برداشتم آمدم کنار تخت او- می‌خواستم این شکلی که خیلی آهسته و خرده خرده محکوم به تجزیه و نیستی بود، این شکلی که ظاهراً بی‌حرکت و به یک حالت بود، سر فارغ از رویش بکشم، روی کاغذ خطوط اصلی

آن را ضبط بکنم ... نمی‌دانم تا نزدیک صبح چند بار از روی صورت او نقاشی کردم ولی هیچکدام موافق میلم نمی‌شد، هرچه می‌کشیدم پاره می‌کردم- از این کار نه خسته می‌شدم و نه گذر زمان را حس می‌کردم.

بعد از تأثیر نور شمع بر چهرهٔ دختر اثیری که نقاشی آن نیز مطابق میل راوی- نقاش نمی شود، نوبت به روشنایی کدر سحرگاهی می‌رسد:

تاریک‌روشن بود، روشنایی کدری از پشت شیشه‌های پنجره داخل اطاقم شده بود، من مشغول تصویری بودم که به نظرم از همه بهتر شده بود ولی چشم‌ها؟ ... یکمرتبه همهٔ زندگی و یادبود آن چشم‌ها از خاطرم محو شده بود- کوشش من بیهوده بود، هرچه به صورت او نگاه می‌کردم، نمی‌توانستم حالت آن را به خاطر بیاورم- ناگهان دیدم در همین وقت گونه‌های او کم‌کم گل انداخت، یک رنگ سرخ جگرکی مثل رنگ گوشت جلو در قصابی بود، جان گرفت و چشم‌های بی‌اندازه باز و متعجب او – چشم‌هایی که همهٔ فروغ زندگی در آن جمع شده بود و با روشنائی ناخوشی می‌درخشید، چشم‌های بیمار سرزنش-دهندهٔ او خیلی آهسته باز و به صورت من نگاه کرد و دوباره چشم‌هایش به هم رفت- این پیش‌آمد شاید لحظه‌ای طول نکشید ولی کافی بود که من حالت چشم‌های او را بگیرم و روی کاغذ بیاورم- با نیش قلم‌مو این حالت را کشیدم و این دفعه دیگر نقاشی را پاره نکردم. ... حالا از این به بعد او در اختیار من بود، نه من دست‌نشاندهٔ او. هر دقیقه که می خواستم می‌توانستم چشم‌هایش را ببینم- نقاشی را با احتیاط هرچه تمامتر بردم در قوطی حلبی خودم که جای دخلم بودگذاشتم و در پستوی اطاقم قایم کردم (همان، ۲۲- ۲٤).

سرانجام، آنگاه که راوی همین نقش را بر روی گلدانی- گلدان راغه/ شهر قدیم ری- می یابد که پیرمرد نعش‌کش در هنگام کندن یک قبر پیدا کرده و به او پیشکش می‌کند، باز هم تأثیر نور را بر نقاشی روی گلدان مورد توجه قرار می‌دهد:

تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم از توی قوطی حلبی بیرون آوردم، مقابله کردم، با نقاشی روی کوزه فرقی نداشت، مثل این‌که عکس یکدیگر بودند، نمی‌شد آن‌ها را از هم تشخیص داد. فقط نقاشی من روی کاغذ بود، در صورتی که روی کوزه لعاب شفاف قدیمی داشت که روح مرموز، یک روح غریب غیرمعمولی به این تصویر داده بود و شرارهٔ روح شروری در ته چشمش می‌درخشید ... (همان، ۳۲)

در نقاشی مورد نظر کاندینسکی- احتمال داده شده یکی از آثار سال ۱۹۱۲ او باشد- نیز آنچه صحنهٔ غیرمنتظره و مسحورکننده را پدید می‌آورد، تأثیر نور «نزدیک غروب» بر نقاشی

آبرنگ خود اوست. تأثیر نور نزدیک غروب بعلاوهٔ حال و هوای نقـاش سـبب مـی‌شـود کـه او نقاشی را غرق در نوری باطنی ببیند:

> هنوز در عوالم دیگر و در بحر کاری بودم که از آن فارغ شده بودم کـه ناگهـان چشـمم خورد به یک نقاشی بسیار زیبا و وصف‌ناپذیر که در نوری باطنی غرق بـود. ابتـدا، خشـکم زد ولی بعد به سوی این نقاشی اسرارآمیز شتافتم که فقط می‌توانستم فـرم‌هـا و رنـگ‌هـا را روی آن تشخیص دهم و موضوعش قابل درک نبود (کاندینسکی، ۱۹۸۲: ۳٦۹).

در نشانه‌شناسی فضاهای یادشده، نور نمایه‌ای پرقدرت است که از طرفی غیرمادی، بـاطنی و اثیری بودن را بازنمایی می‌کند و از جانب دیگر همین عنصـر آنچـه را کـه بـاطنی، اثیـری و یـا آسمانی است در نظر مخاطب ملموس می‌نماید. آنچه در نقاشی مذکور کاندینسکی باعـث محـو اشیا گردیده تأثیر نور سرخ رنگ غروب و یا سرخی شفق اسـت: وقتـی از بازسـازی آن منظـرهٔ مسحورکننده عاجز می‌شود، می‌گویـد: «جـای آن سـرخی شـفق در آن خـالی بـود» و آنچـه در صحنهٔ آغازین *بوف کور* دنیای مادی را محـو مـی‌انگـارد، پدیـد آمـدن پرتـوی اسـت در درون تاریکی: «برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید ...». بعـلاوه، چنان‌که نشان دادیم راوی در ادامهٔ داستان همانند کاندینسکی از تأثیر نور بـر موضـوع نقاشـی و خود نقاشی بسیار می‌گوید.

ویژگی گذرا بودن نیز در هر دو قابل توجه است و همین گذرایی، منحصر بـه فـرد بـودن را به این دو ابژه بخشیده و سبب گردیده که سوژه – نقاش و راوی– در پی دسـت یـافتن دوبـارهٔ آن باشند؛ کاندینسکی فردای آن غروب، در نور روز هرچه سعی می‌کند حس و دریـافتی را کـه غروب روز قبل از آن نقاشی گرفته بود در نور روز بازسازی کند، موفق نمی‌شود و بـوف کـور، «سه ماه– نه، دو ماه و چهار روز» در حالی که پی او را گم کرده، دست از جستجو بر نمی‌دارد.

گفته شده که «در متون نویسندگان اروپایی این سوژه است که در دریافـت زیبـایی شـناختی نقشی فعال و تعیین‌کننده دارد و ابژهٔ دیداری گاه سر راه او قرار می‌گیـرد» (گـرمس، ۱۳۸۹: ٤۳). در حرکت هنر به سوی انتزاع، چه در گونهٔ نقاشی – کاندینسکی– و چه در گونهٔ داستان– *بـوف کور*– نقش مؤثر ابژه را نباید از نظر دور داشت؛ زیرا منبع اصلی تراوش انرژی است.

۲,۲ فرو ریختن تراکم مادی و استحکام واقعیت؛ حرکت به سوی انتزاع

در *بوف کور* صادق هدایت و در جهان انتزاعیِ نقاشی‌های کاندینسکی که شروع آن با نقاشی مذکور است، تراکم مادی و استحکام واقعیت فرو ریخته و خطوط مرزی اشیا و دنیای پیرامون در هم می‌ریزد؛ از جمله در *بوف کور* می‌خوانیم:

> به نظرم می‌آمد که از میان یک شهر مجهول و ناشناس حرکت می‌کردم. خانه‌های عجیب و غریب باشکال هندسی، بریده بریده، با دریچه‌های متروک سیاه اطراف من بود. مثل این‌که هرگز یک جنبنده نمی‌توانست در آن‌ها مسکن داشته باشد ولی دیوارهای سفید آن‌ها با روشنایی ناچیزی می‌درخشید و چیزی که غریب بود، چیزی که نمی‌توانستم باور کنم، در مقابل هریک از این دیوارها می‌ایستادم، جلو مهتاب سایه‌ام بزرگ و غلیظ به دیوار می‌افتاد و بدون سر بود- سایه‌ام سر نداشت- (هدایت، ۲۵۳٦: ٥٦)

همانند فضای موهوم شهر مجهول و ناشناس *بوف کور* با نمایه‌های معنایی خانه‌های عجیب و غریب باشکال هندسی، بریده بریده و با دریچه‌های متروک سیاه و سایه‌های بزرگ و غلیظ که در آن تراکم مادی و استحکام واقعیت فرو ریخته و در خواننده ایجاد دلهره و اضطراب می کند، در نقاشی‌های کاندینسکی نیز اشکال هندسی عجیب، بریده بریده و درهم با جزئیات پیچیده و نوسانات بسیار وجود دارد که بر احساس و ادراک مخاطب تأثیر گذاشته و تنش عاطفی ایجاد می‌کند، به‌طوری که جهت رسیدن به یک کل تصویری متعادل، تنها عامل رنگ را برجسته یافته‌اند:

> تنش به وجود آمده بر اثر تباین یک شکل زاویه‌دار و یک شکل مدور یا یک بافت نرم و یک بافت زبر را می‌توان مثلاً بوسیلهٔ رنگی که آن دو ساختار را به هم پیوند می‌دهد برطرف یا خنثی کرد ... اجزای گسسته و کل‌های پیوسته، تنش و رهش سرانجام در قالب یک کل تصویری متعادل جمع می‌آیند (بکولا، : ۱۹٦ – ۱۹۷).

کاندینسکی با بیان تحسین‌برانگیزی می‌گوید: «هرکسی که درونی‌ترین گنجینه‌های هنری را جذب کند، رشک‌برانگیزترین شریک در ساختن هرم معنوی است» (۱۹٤٦: ۳٦).

همانند نقاشی‌های کاندینسکی، در *بوف کور* نیز رنگ نمایه‌ای پرقدرت است و با وجود تفاوت ماهوی که یک روایت نوشتاری با گونهٔ نقاشی دارد، شکل، رنگ و نور در تولید نیرو، احساسات و هیجانات راوی و شخصیت‌ها کارکردی ویژه دارند و خواننده را با فضای حسی- ادراکی رو در رو می‌کنند که به تقویت وجه انتزاعی متن می‌انجامد؛ زیرا رنگ‌ها عموماً در *بوف کور* محو و مات‌اند:

> اطراف من یک چشم‌انداز جدید و بیمانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم: کوههای بریده بریده، درخت‌های عجیب و غریب توسری خورده، نفرین‌زده از دو جانب جاده پیدا که از لابلای آن خانه‌های خاکستری رنگ باشکال سه‌گوشه، مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می‌شد ... (همان، ۲٦).

فقط به هنگام توصیف مادر راوی است که رنگ‌ها شاد و هیجانی می‌شوند (نک. درپر، ۱۳۹۸: ۱۱۷– ۱۱۸).

۳,۲ مشابهت *بوف کور* و نقاشی‌های کاندینسکی در ساختار

فرو ریختن دنیای مادی در *بوف کور* که از آن سخن گفتیم، سبب درهم ریختن ساختار خطی، تک‌نقطه‌ای و سنتی روایت کلاسیک می‌شود و به متن این امکان را می‌دهد که از طریق لایه های همپوشان و درهم بافته و بواسطهٔ لغزش نشانه‌ها بر یکدیگر عمق، بعد و گستره یافته و روایت هم‌زمان چندین سطح واقعی و فراواقعی را در بر گیرد. لذا تلاش خواننده را برای تحمیل نوعی نظم خنثی می‌کند و راز روایت ناگشوده باقی می‌ماند. مطالعهٔ چندین بارهٔ *بوف کور* نشان می‌دهد که روایت به واقعیت روانی پنهانی تبدیل می‌شود که احساس معنای آن امکان‌پذیر است اما فهم آن ناممکن است. چنین ساختاری در نقاشی کاندینسکی نیز دیده می‌شود؛ چنان‌که در این باره گفته‌اند:

> با حذف تداعی‌های بازنمایی و روابط هندسی واضح از نقاشی کاندینسکی، بیننده از همهٔ ابزارهای عقلانی و ادبی لازم برای تفسیر اثر محروم می‌شود و ناگزیر به پاسخی مطلقاً عاطفی پناه می‌برد: به احساسات روانی، معیارهای نفسانی و قوانین معنوی دنیای باطنی خودش. کاندینسکی بدین‌سان دریچه‌های عدم عقلانیت را می‌گشاید اما فقط برای نیل به مکاشفه و ادراک مناطق تاریک روح (بکولا، ۱۳۸۷ : ۱۹۹– ۲۰۰).

در ارتباط با معیارهای نفسانی گفته شده (همان: ۱۹۸) که کاندینسکی در مقام نقاش، به غرایز نفسانی آزادی عمل بی‌سابقه‌ای می‌دهد؛ در عین تکاپوی دستیابی به تعادل تجسمی پیچیده‌ای که بر چندین سطح درهم رونده شکل می‌گیرد و گاه دشوار می‌توان از آن سر درآورد، در آثار انتزاعی اولیهٔ کاندینسکی با سرمستی دیوانه‌وار غریزهٔ عنان‌گسیخته روبرو می شویم. *بوف کور* نیز متنی است با مضمون و محتوای روان‌شناختی که نشان از درگیری «من» با سائق‌های غریزی دارد و این درگیری با هیجان و خشونتی همراه می‌شود که بر هر دو نیمهٔ

بوف کور سایه افکنده است. تخیلات شهوانی، کام‌جویی مردان، تسلیم زن، روسپیگری، وسوسه‌ها و ... همه حکایت از تمرکز بر سائق‌های غریزی دارد که البته در نیمهٔ اول در وجود دختر اثیری و عشق راوی به او به شکل آرمانی جلوه می‌کند (نک. هدایت، ۲۵۳٦: ۱۰– ۲٤).

۴,۲ گفتمان انتقادی عامل حرکت به سوی انتزاع

از مقایسهٔ نگاشت‌های استعاری کلیدی مشترک در داستان درمی‌یابیم که هدایت در پارهٔ نخست به علت حضور زن اثیری تا حدودی به زندگی امیدوار است و آنچه دربارهٔ این مفاهیم به‌ویژه در ارتباط با زن اثیری می‌گوید مثبت و امیدوارکننده است. اما در پارهٔ دوم نگاهش سیاه و ناامید و منفی است. به عبارت دیگر، دیدگاه اصلی هدایت به مفهوم زندگی و متعلقات آن– چنان‌که از زندگی واقعی‌اش نیز برمی‌آید– تیره و ناامیدکننده است. حضور زن اثیری تنها کورسویی برای اعراض از این دیدگاه است که درنهایت با به میان آمدن مرگ– که هدایت حضور آن را همیشه در اعماق زندگی نیز حس می‌کرده– آن نیز از بین می‌رود (قوام و همکار، ۱۳۹۱: ۱٦۷– ۱٦۸)

در *بوف کور* دور شدن از واقعیت، جهان انتزاعی و دنیای خیال و وهم را برای راوی جذاب و کیف‌آور می‌کند:

> پاهایم را جمع کردم، چشم‌هایم را بستم و دنبالهٔ خیالات خودم را گرفتم. این رشته هائی که سرنوشت تاریک، غم‌انگیز، مهیب و پر از کیف مرا تشکیل می‌داد–آنجائیکه زندگی با مرگ آمیخته می‌شود و تصویرهای منحرف شده به وجود می‌آید، میل‌های کشته شدهٔ دیرین، میل‌های محو شده و خفه شده دوباره زنده می‌شوند و فریاد انتقام می‌کشند– در این وقت از طبیعت و دنیای ظاهری کنده می‌شدم و حاضر بودم که در جریان ازلی محو و نابود شوم– ... (همان: ۵۷).

همچنین در خلق نقاشی انتزاعی کاندینسکی، آنچه برای سوژه لذت‌بخش است، نه نزدیک شدن به ابژهٔ تخیلی بلکه دور شدن از واقعیت است: «آنگاه به وضوح فهمیدم که وجود اشیا به نقاشی‌هایم لطمه می‌زند» (کاندینسکی، ۱۹۸۲: ۳۷۰). حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا دور شدن از واقعیت باید لذت‌آفرین باشد؟ پاسخ این پرسش را در وجه انتقادی هنر کاندینسکی و *بوف کور* جستجو می‌کنیم؛ عقاید هنری کاندینسکی را برپایهٔ نوعی نگرش انتقادی همه‌جانبه استوار دانسته‌اند که نه فقط ساده‌انگاری علمی، مادیگرایی و لاادریگری زمانه را نشانه می‌رود، بلکه هنر رسمی نیز از تیرهای آن در امان نیست: هنری که طبیعت‌گرایی بی

رویهٔ آن به باور کاندینسکی روشن‌ترین نمود یک فرهنگ سطحی رو بـه تبـاهی اسـت (بکـولا، ۱۳۸۷: ۱۸۹). بر پایهٔ این ذهنیت جدلی است که او به هنر راستین آینده می‌اندیشد:

> آنگاه که پایه‌های دین و علم و اخلاق به لرزه می‌افتد، آنگاه که پشتوانه‌هـای بیرونـی در حال فروپاشی‌اند، بشر چشم از برون برمی‌گیرد و به خویشتن خویش بازمی‌گـردد. ادبیـات، موسیقی و هنر، نخستین و حساس‌ترین حوزه‌هایی‌اند که در آن‌ها تحول معنوی به صـورت واقعی بروز می‌یابد (کاندینسکی، ۱۹۸۲: ۱٤٥).

دربارهٔ نقل قول مذکور، بکولا (همان،۱۳۸۷: ۱۹۰) می‌گوید: «ناگفته پیداست که کاندینسـکی در این سطور عمدتاً به نقاشی‌اش و حرکت خودش در جهت انتزاع اشاره دارد».

در *بوف کور* نیز وجه انتقادی بسیار قوی اسـت؛ نمونـه‌هـای ذیـل بیـانگر وجـه انتقـادی و حرکت به سوی جهان انتزاعی و جذّاب و کیـف‌آور شـدن دنیـای خیـال و وهـم اسـت: (نـک. هدایت، ۲٥۳٦: ۹۸). دنیای رجّاله‌ها، دنیایی است که در آن فقط به خوردن و خوابیدن و ارضـای میل جنسی می‌اندیشند: رجّاله‌ها «بی‌حیا، احمق و مـتعفّن بودنـد و عشقشـان بـا کثافـت تـوأم » (همان: ٤۷) است و «همه قیافهٔ طمّاع دارند و به دنبال پول و شـهوت مـی‌دونـد» (همـان، ٥۲) و همه «یک دهن هستند» که «یک مشت روده آنها را به آلت تناسـلی وصـل مـی‌کنـد» (همانجـا). نفرت راوی از رجاله‌ها به حدی است که نه تنها زندگی را برایش مرگبـار نمـوده بلکـه هـراس بزرگی نیز بعد از مرگ برایش پدید می‌آورد:

> بارها بفکر مرگ و تجزیهٔ ذرات تنم افتاده بودم، بطوری که این فکـر مـرا نمـی‌ترسـاند- برعکس آرزوی حقیقی می‌کردم که نیست و نابود بشوم، از تنها چیزی که مـی‌ترسـیدم ایـن بود که ذرات تنم در ذرات تن رجاله‌ها برود. این فکر برایم تحمل‌ناپـذیر بـود- گـاهی دلـم می‌خواست بعد از مرگ دست‌هایی دراز با انگشتان حسابی بلند داشـتم تـا همـه ذرات تـن خود را بدقت جمع‌آوری می‌کردم و دو دستی نگه می‌داشتم تا ذرات تن مـن کـه مـال مـن هستند در تن رجاله‌ها نرود (همان: ٦۸).

وازدگی راوی از این دنیا در توصیف‌های دیگری از این قبیل نیز نمود می‌یابد:

> حس می‌کردم که این دنیا برای من نبـود، بـرای یـک دسـته آدم‌هـای بـی‌حیـای پـررو، گدامنش، معلومات‌فروش چاروادار و چشم و دل گرسنه بود- برای کسانی که بفراخور دنیـا آفریده شده بودن و از زورمندان زمین و آسمان مثل سگ گرسنه جلو دکان قصابی که بـرای یک تکه لثه دم می‌جنبانید گدایی می‌کردند و تملق می‌گفتند (همان: ٦۹).

این وازدگی از دنیا و دنیامداران، جهان انتزاعی و دنیای خیال و وهم را برایش جذاب و کیف‌آور می‌کند؛ همان دنیایی که با درخشش پرتوی گذرنده، با تجلی یک زن یا فرشته که اندام اثیری، باریک و مه‌آلود دارد (همان: ۱۰)، پدید می‌آید:

> من در حالی که بغلی شراب دستم بود، هراسان از روی چهارپایه پائین جستم- نمی دانم چرا میلرزیدم- یک نوع لرزه پر از وحشت و کیف بود، مثل این‌که از خواب گوارا و ترسناکی پریده باشم- بغلی شراب را زمین گذاشتم و سرم را میان دو دستم گرفتم ... هوا تاریک می‌شد، چراغ دود می‌زد، ولی لرزهٔ مکیف و ترسناکی که در خودم حس کرده بودم هنوز اثرش باقی بود (همانجا).

فاصله گرفتن از جهان واقع را آشکارا در *بوف کور* می‌توانیم ببینیم:

> من نمیدانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور است یا بلخ یا بنارس است- در هر صورت به هیچ‌چیز اطمینان ندارم. من از بس چیزهای متناقض دیده و حرف‌های جور بجور شنیده‌ام و از بسکه دید چشم‌هایم روی سطح اشیاء مختلف سابیده شده حالا هیچ‌چیز را باور نمی‌کنم (همان: ۳۷).

جهان انتزاعی و خیالی به اندازه‌ای در *بوف کور* پررنگ است که راوی به «ثقل و ثبوت اشیاء، بحقایق آشکار و روشن همین الان» شک دارد و حتی نمی‌داند که «اگر انگشتانش را به هاون سنگی بزند و از او بپرسد آیا ثابت و محکم هستی در صورت جواب مثبت، باید حرف او را باور کند یا نه» (همانجا).

بنابرآنچه که تبیین شد، صادق هدایت از محیط پیرامون خود ناراضی است، چنان‌که کاربرد ابعاد منفی قلمروهای حسی- انسان و شیء- نگاه منفی ناراضی و عصیانگر هدایت را به محیط پیرامونش نشان می‌دهد و این وازدگی از دنیای واقعی سبب خلق جهانی در متن بوف کور می‌شود که در خواننده ایجاد دلهره و اضطراب می‌کند، در نقاشی‌های کاندینسکی نیز جهانی انتزاعی خلق می‌شود که با نوسانات بسیار بر احساس و ادراک مخاطب تأثیر گذاشته و تنش عاطفی ایجاد می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

نتیجه مقاله نشان می‌دهد که در *بوف کور* انتقاد فراگیر از دنیا و دنیامداران، جهان انتزاعی و دنیای خیال و وهم را جذاب و کیف‌آور می‌کند و هنر انتزاعی کاندینسکی نیز برپایهٔ نوعی نگرش انتقادی همه‌جانبه استوار است. در جهان انتزاعیِ نقاشی‌های کاندینسکی و در *بوف کور* صادق هدایت تراکم دنیای مادی و استحکام واقعیت فرو می‌ریزد؛ فرو ریختن دنیای مادی سبب می‌شود که روایت خطی، تک‌نقطه‌ای و سنتی کلاسیک در رمان *بوف کور* جای خود را به گونه‌ای از روایت بدهد که هم‌زمان چندین سطح واقعی و فراواقعی را در بر می‌گیرد و تلاش خواننده را برای تحمیل نوعی نظم خنثی می‌کند. بدین ترتیب، روایت به واقعیت روانی پنهانی تبدیل می‌شود که احساس معنای آن امکان‌پذیر است اما فهم آن ناممکن است، چنین ساختاری در نقاشی کاندینسکی نیز دیده می‌شود، ساختاری که برای نیل به مکاشفه و ادراک مناطق تاریک روح دریچه‌های عدم عقلانیت را می‌گشاید. در پایان، پرسش‌هایی که پژوهش حاضر فراروی پژوهشگران و دانشجویان گرامی قرار می‌دهد این است که حرکت به سوی انتزاع در رمان و نقاشی مدرن و پسامدرن فارسی چگونه ادامه یافته است؟ چه وجوه همانندی دیگری بین گفتمان‌های روایی در داستان مدرن و پسامدرن با سایر هنرها و به‌ویژه نقاشی انتزاعی وجود دارد؟ یافتن مشابهت‌هایی از قبیل عطف توجه از جهان بیرونی به دنیای تاریک ذهن، واقعیت متکثر، فروپاشی رابطه‌ها، روایت چندلایه، تصویر کردن دنیای رویاها و کابوس-ها، شورش بر ضد عقل متعارف، به هم ریختن ساختار منطقی، تداعی‌های آزاد، ابهام، عدم قطعیت، کارکرد قوی لایهٔ حسی- ادراکی و تجزیه و تحلیل هریک، م)وضوع پژوهش‌های جداگانه‌ای در مطالعات بینامتنی است؛ این دسته از مطالعات می‌تواند به شناخت اندیشه‌ها، افکار، حالات روحی و روانی انسان امروز کمک نماید.

کتاب‌نامه

آلن، گراهام (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). *هنر مدرنیسم*. ترجمهٔ رویین پاکباز و دیگران. تهران: فرهنگ معاصر.

پاینده، حسین (۱۳۹٤). *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. تهران: مروارید.

پاینده، حسین (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران، داستان‌های مدرن*. تهران: نیلوفر.

پوراسمعیل، غلامرضا (۱۳۹۳) «پژوهش تطبیقی دربارهٔ صادق هدایت و ادگار آلن پو». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. دانشگاه لرستان.

تسلیمی، علی و سارا کشوری (۱۳۹۰). «فاصله‌گذاری در بوف کور». *زبان و ادبیات فارسی، نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز*، سال ٦٤، شماره ٢٢٤، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صص: ٤٣- ٦١.

حسینی فاطمی، آذر و مصطفی مرادی مقدم و مژگان یحیی‌زاده (۱۳۹۲). «گوتیک در ادبیات تطبیقی: بررسی برخی از آثار صادق هدایت و ادگار آلن‌پو». *مطالعات زبان و ترجمه*، ش ٤، صص ۱۳۵- ۱۵۵.

حق‌شناس، صالح. (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی زمان از دیدگاه هانری برگسون در بوف کور هدایت و خشم و هیاهو ویلیام فکنر». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. دانشگاه گیلان.

حکیم، سیدجعفر. (۱۳۹۲). «بررسی ویژگی‌های مشترک بوف کور هدایت و اورلیا اثر ژرار دو نروال». *بهارستان سخن*. سال نهم، شمارهٔ ۲۱، تابستان ۹۲. صص ۱٤۹- ۱۳۱.

درپر، مریم(۱۳۹۸). «نقش‌روایت بوف کور؛ عشق ناکام و گشودن ابهام ساختاری متن». پژوهشنامه ادبیات غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۱۷، شماره۳۲، صص ۱۰۳- ۱۲۰.

دهباشی، علی (۱۳۸۰). *یاد صادق هدایت*. تهران: نشر ثالث.

سوفر، میشل (۱۳۹۱). «نقاشی آبستره». *دوفصلنامه معماری ایران*. سال دوازدهم، ش ٤٤. پاییز و زمستان ۱۳۹۱. صص: ١٦٢- ١٧٤.

شکروی، شادمان و افسانه صحتی (۱۳۸٦)، «بررسی وجود اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه آنتوان چخوف و صادق هدایت»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، ش ٥٤، ۳۱۳- ۳۳۰.

طاوسی، سهراب (۱۳۹۲). «بوف کور؛ متن معطوف به قدرت، خوانش فوکویی بوف کور نوشتهٔ صادق هدایت». *نقد ادبی*، س ٦، ش ۲۱، صص ١٦٣- ۱۸۳.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۷۷). *تأویل بوف کور (قصهٔ زندگی)*. تهران: نیلوفر.

فلاح، صبا. (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی مفهوم اضطراب در بوف کور هدایت و سلاخ‌خانه شماره پنج ونگات» *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. دانشگاه شیراز.

قوام، ابوالقاسم و زهره هاشمی (۱۳۹۱). «امید و ناامیدی در بوف کور هدایت تحلیل مفاهیم انتزاعی بوف کور براساس نظریه استعاره مفهومی». *نقد ادبی*، سال ۵، شماره ۲۰، صص: ۱٤۳- ۱۷۰.

گودرزی، مصطفی (۱۳۸۰). «تأملی بر بازشناسی هنر آبستره». *هنرهای زیبا*، شماره ۹. صص: ۳۰- ٤۲.

محمودی، علی اصغر و قاسمی، سمیرا. (۱۳۹۳). «تطبیق بوف کور و ال الا بر اساس نظریه گریماس». *مطالعات تطبیقی*، سال هشتم، شمار ۳۱، پاییز ۱۳۹۳. صص ۹۲- ۷۳.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). *دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا با امروز*، تهران: چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

نامور مطلق، بهمن(۱۳۹٤). *درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نوذری، جلیل. (۱۳۷۹). «در جستجوی فردیت خویش: بررسی مقابله‌ای لـردجیم و دل تـاریکی جـوزف کنراد با بوف کور صادق هدایت بر مبنای فلسـفه آرتـور شـوپنهاور» *پایـان‌نامـه کارشناسـی ارشـد*. دانشگاه شیراز.

نیکونظری، سمیه. (۱۳۹۳). «خوانش اگزیستانسیالیستی از پیرمرد و دریا اثر ارنست همینگـوی و بـوف و کور صادق هدایت». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. شهید مدنی آذربایجان.

هدایت، صادق (۲۵۳٦). *بوف کور*، تهران: جاویدان.

Refernces

Düchting, Hajo (1999). Wassily Kandinsky, A Revolution in Painting. Googlebooks.

Messer, Thomas M. (1997). Masters of Art, Wassily Kandinsky (1866- 1944). New York: Mirror Company.

Allen, Graham (1380). Intertextuality, translated by Payam Yazdanjo, Tehran; Markaz.

Bocola, Sandro. (1387). Art of modernism. Translated by Royin Pakbaz and others. Tehran: Farhang Moaser.

Dehbashi, Ali (1380). Remember of Sadeq Hedayat. Tehran: sales publication.

Dorpar, Maryam (2018). "The Narrative painting of the blind owl; Failed love and opening the structural ambiguity of the text". Sistan and Baluchistan University Lyric Literature Research Journal, year 17, number 32, pp. 103-120.

Düchting, Hajo (1999). Wassily Kandinsky, A Revolution in Painting. Googlebooks.

Fallah, Saba. (2013). "Comparative study of the concept of anxiety in blind owls of Hedayat and slaughterhouse- five of Vonnegut " master's thesis. Shiraz university.

Ghiyashi, Mohammad Taghi (1377). Interpretation of the blind owl (life story). Tehran: Nilofar.

Gudarzi, Mustafa (2010). "A deliberation on the recognition of abstract art". Fine Arts, No. 9, pp. 30-42.

Hakim, Seyyed Jaafar. (2012). "Investigating the common characteristics of Hedayat's blind owl and Aurelia by Gerard de Nerval". Baharestan Sokhon. Year 9, Number 21, Summer 1992, pp. 131-149.

Haqshenas, Saleh. (2013). "Comparative study of time from Henri Bergson's point of view in Blind Owl and William Faulkner's The sound and The fury ". Master's thesis. Gilan University.

Hedayat, Sadiq (2536). Bof Kur, Tehran: Javidan.

Hosseini Fatemi, Azar and Mostafa Moradi Moghadam and Mozhgan Yahyazadeh (2012). "Gothic in comparative literature: review of some works of Sadegh Hedayat and Edgar Allan Poe". Language and Translation Studies, vol. 4, pp. 135-155.

Mahmoudi, Ali Asghar and Ghasemi, Samira. (2013). "Adaptation of Buf Kur and El-Ella based on Grimas theory". Comparative Studies, eighth year, number 31, autumn 2013. pp. 73-92.

Makarik, Irena Rima. (2013). Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran; Agah.

Meqhdadi, Bahram (2014). Encyclopedia of Literary Criticism from Plato to Today, Tehran; Cheshmeh.

Messer, Thomas M. (1997). Masters of Art, Wassily Kandinsky (1866- 1944). New York: Mirror Company.

Namvar Motlagh, Bahman (2014). An introduction to the intertextuality of theories and applications, Tehran; sokhan.

Nowzari, Jalil. (1379). "In search of one's own individuality: a comparative study of Joseph Conrad's Lord Jim and Heart of Darkness with Buf Kur Sadegh Hedayat based on the philosophy of Arthur Schopenhauer" master's thesis. Shiraz university.

Nikunazari, Somayeh. (2013). "Existentialist reading of The Old Man and the Sea by Ernest Hemingway and Buf Kur Sadegh Hedayat". Master'Bs thesis. shahid Madani Azerbaijan.

Payandeh, Hossein (2014). Novel theories from realism to postmodernism. Tehran: Mrvarid.

Payandeh, Hossein (1391). Short stories in Iran, modern stories. Tehran: Nilofar.

Pourasameil, Gholamreza (2013) "Comparative research on Sadegh Hedayat and Edgar Allan Poe". Master's thesis. University of Lorestan.

Qawam, Abulqasem and Zohra Hashemi (2011). "Hope and despair in Buf Kur; the analysis of abstract concepts of Buf Kur based on conceptual metaphor theory". Journal of literary criticism, year 5, number 20, pp: 143-170.

Seuphor, Michel (2011). "abstract painting". Journal of Iranian architecture. Year 12, No. 44. Fall and Winter 2013. pp: 162-174.

Shokarovi, Shadman and Afsana Sehti (2016), "Examination of similarities and differences between the short stories of Antoine Chekhov and Sadegh Hedayat", Journal of Human Sciences, Vol. 54, 313-330.

Taslimi, Ali and Sara Keshvari (1390). "Spacing in blind owl". Persian language and literature, former publication of Tabriz University Faculty of Literature, year 64, number 224, fall and winter 2013, pp: 61-43.

Tavosi, Sohrab (2012). "Blind Owl; A text focused on power, a Foucauldian reading of Buf Kur written by Sadegh Hedayat. Literary criticism, Q6, No. 21, pp. 163-183.