Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 7, No. 2, Autumn and Winter 2025-2026, 117-153
https://www.doi.org/10.30465/lir.2024.48914.1865

Intertextual Relationships Between the Works of Sadegh Hedayat and Paintings by Ghasem Hajizadeh

Majid Houshangi*
Sara Bakhtiyari**

Abstract

This research explores the intertextual relationships between the literary works of Sadegh Hedayat and the paintings of Ghasem Hajizadeh. In contemporary literary criticism, interdisciplinary analyses between different art forms are significant, rooted in the intertextual theories of Kristeva, Bakhtin, and Gerard Genette. This qualitative study adopts a descriptive-analytical approach with Genette's transtextuality perspective to examine the connections between Hedayat's narratives and Hajizadeh's paintings. Findings suggest that Hedayat's character and storytelling directly and unconsciously influence Hajizadeh's work at both linguistic and content levels. This influence manifests in the choice of color, character, setting, and visual symbols. Additionally, Hajizadeh's messages, such as critiquing superstition, offering a critical view of women's societal roles, and illustrating modern human solitude, are deeply influenced by Hedayat's texts and content.

Keywords: Intertextuality, Sadegh Hedayat, Ghasem Hajizadeh, Painting.

Introduction

Interdisciplinary studies, a subset of comparative studies, utilize approaches from various disciplines to explore common issues through an intertextual dialogue. These studies cover everything from artistic trends to different scientific and artistic

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author) ,m.houshangi@alzahra.ac.ir
** MA in Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, saraybak64@gmail.com
Date received: 02/05/2024, Date of acceptance: 02/09/2024

contexts, gaining popularity as a research methodology. They end the soliloquy, isolation, and fragmentation of humanities, particularly literature, in relation to other arts and sciences. "Intertextuality" highlights how texts are not standalone but are composed of a collection of signs, speeches, and previous texts. This concept, originating from Bakhtin and Kristeva, was developed by Genette into transtextuality, outlining five types of text relations, one of which is "hypertextuality," where a text (B) is linked to a prior text (A) without interpretive intent.

Previous research on Hedayat's intertextuality includes studies on the connections between "The Blind Owl" and "Let's Believe in the Beginning of the Cold Season," the influence of Hedayat on Sadegh Chubak's works, and intertextual analyses in contemporary Iranian paintings. However, no independent academic research has been conducted on the intertextual relationship between Hedayat's works and Hajizadeh's paintings, making this study innovative in its approach and subject.

Materials & Methods

In the 1960s, Julia Kristeva introduced intertextuality, influenced by Bakhtin and Saussure. Intertextuality suggests that texts are inherently dialogical, with meaning derived from a network of previous texts and signs. Genette further expanded this into transtextuality, focusing on all manifest and hidden relations between texts, with hypertextuality being one where a text (hypertext) relates to an earlier text (hypotext) without interpretation.

Ghasem Hajizadeh, born in 1947 in Lahijan, began painting with botanical illustrations and later through sign painting. Influenced by artists like Ardeshir Mohassess and Manouchehr Yektai, his works reflect a thematic and stylistic evolution from abstract to human portraiture. Hajizadeh's thematic focus can be categorized into nostalgia, contemporary ethnography, and celebrity portrayal, with a notable exhibition dedicated to Hedayat, presenting 18 paintings and 12 tile works themed around "The Blind Owl" and Hedayat's persona.

Discussion & Result

Analyzing the relationship between Hedayat's narratives and Hajizadeh's paintings involves looking at three main aspects: form, content, and the symbol system:

Formal Aspect: The influence of Hedayat's narratives on Hajizadeh's formal elements is evident in the choice of historical settings, seasonal motifs, and character portrayal. Hajizadeh's works often reflect a Qajar and early Pahlavi era ambiance, paralleling Hedayat's temporal contexts, with autumnal themes echoing the existential autumn in "The Blind Owl."

Content Aspect: Themes of loneliness, alienation, and critique of superstition in Hedayat's work are mirrored in Hajizadeh's paintings. The solitude of characters, particularly women depicted in isolation, reflects the existential and societal critique found in Hedayat's writings.

Symbolic Aspect: Hajizadeh uses symbols and motifs that resonate with Hedayat's thematic preoccupations, like the use of dark and cold colors to signify depression, loneliness, and the critique of societal norms.

Conclusion

The intertextual relationship between Hedayat's works and Hajizadeh's paintings is multifaceted, influencing form, content, and symbolic representation. Hajizadeh's art not only reflects but also reinterprets Hedayat's critique of society, human existence, and cultural practices, making Hedayat's narratives a significant pre-text for Hajizadeh's visual storytelling. This study underscores how literature can profoundly shape visual arts, providing a rich field for further interdisciplinary research.

Bibliography

Ebrahimzadeh, Lili and Ebrahimzadeh, Fatemeh (2018). "Analysis of Factors Influencing Sadegh Hedayat's Use of Symbols," Journal of New Achievements in Humanities Studies, Vol. 1, No. 2, pp. 32-42. [In Persian]

Ahmadi, Babak (2004). From Visual Signs to Text. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Allen, Graham (2021). Intertextuality, translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Elhami, Fatemeh and Qarlaghi, Fatemeh (2019). "A Comparative Study of Color Decoding in The Blind Owl and The Statue of Farhad," Comparative Literature Studies, Vol. 13, No. 51, pp. 135-160. [In Persian]

Baraheni, Reza (1989). Story Writing. Tehran: Alborz Publishing. [In Persian]

Baharlouiyan, Shahram and Esmaeili, Fathallah (2000). Sadegh Hedayat: A Recognition. Tehran: Ghatr. [In Persian]

Pahlavan Nodeh, Mahbubeh and Nagavi, Tarnam (2020). "Forgotten Discourses in The Green Memoirs of Ghasem Hajizadeh with Emphasis on Fairclough's Analytical Approach," Journal of Higher Art Studies, 2nd Edition, No. 1, pp. 109-123. [In Persian]

Jorkash, Shapour (1998). Life, Love, and Death from Sadegh Hedayat's Perspective. Tehran: Agah. [In Persian]

Hojati, Mohammad Amin (2004). The Educational Effect of Color. Qom: Jamal Publishing.

Hasanli, Kavous and Naderi, Siamak (2017). "Representation of the Element of Place in Sadegh Hedayat's The Blind Owl Based on the Historical Geography of Rey and Tehran," Literary Criticism Quarterly, No. 37, pp. 163-185. [In Persian]

Daraei, Bita (2013). "Intertextual Reading of The Statue of Farhad and The Blind Owl," Persian Language and Literature Quarterly, No. 22. [In Persian]

Zeinivand, Touraj (2013). "Comparative Literature: From Historical-Cultural Research to Interdisciplinary Studies," Interdisciplinary Studies in Humanities Quarterly, Vol. 5, No. 3, pp. 21-35. [In Persian]

Seyed Asgari, Roghayeh and Ranjbar, Ebrahim (2015). "A Comparative Study of Themes of Loneliness, Estrangement, Self-Knowledge, and Pain and Suffering (in the Thoughts and Works of Sadegh Hedayat and Franz Kafka)," Proceedings of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University, pp. 857-866. [In Persian]

Shahi Moridi, Mahbubeh (2016). "The Unattainable Woman in Sadegh Hedayat's Stories," Proceedings of the 11th International Conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature, pp. 949-974. [In Persian]

Shamisa, Cyrus (2003). The Story of a Spirit. Tehran: Ferdows Publishing. [In Persian]

Ebadian, Mahmoud (1992). An Introduction to Contemporary Literature. Tehran: Goher Publishing. [In Persian]

Alizadeh, Naser and Nazari Anamag, Tahereh (2010). "Character Critique in Sadegh Hedayat's Stories," Persian Language and Literature Journal, No. 220, pp. 151-190. [In Persian]

Cooper, J.C. (2010). Illustrated Dictionary of Traditional Symbols. Tehran: Farshad Publishing. [In Persian]

Lüscher, Max (2013). The Psychology of Colors, translated by Leila Mehrdad Pey. Tehran: Hessam Publishing. [In Persian]

Mohammadi Far, Yousef (2010). The Psychology of Colors in Marketing and Sales. Tehran: Rasa Publishing. [In Persian]

Mirsadeghi, Jamal (2001). Elements of Story. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Mirabedini, Hassan (2007). One Hundred Years of Storytelling. Tehran: Cheshmeh Publishing. [In Persian]

Namvar Motlaq, Bahman (2011). An Introduction to Intertextuality. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Namvar Motlaq, Bahman (2015). An Introduction to Intertextuality. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Hashemi, Mohammad Mansour (2003). Critique and Analysis of Selected Stories by Sadegh Hedayat. Tehran: Rouzegar Publishing. [In Persian]

Hedayat, Sadegh (2023). Buried Alive. Tehran: Negah Publishing. [In Persian]

Hedayat, Sadegh (2003). The Dark Room. Tehran: Omid-e-Farda Publishing. [In Persian]

Hedayat, Sadegh (2004). The Blind Owl. Tehran: Amir Kabir Publishing. [In Persian]

Hedayat, Sadegh (2005). Three Drops of Blood. Tehran: Majid Publishing. [In Persian]

Hedayat, Sadegh (1976). The Trickster. Tehran: Javidan Publishing. [In Persian]

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۴

تحلیل مناسبات بینامتنی میان آثار صادق هدایت و نقاشی‌های قاسم حاجی زاده

مجید هوشنگی*

سارا بختیاری**

چکیده

در پژوهش‌های حوزه نقد ادبی معاصر، تحلیل‌های میان‌رشته‌ای میان ساحت‌ها و انواع گوناگون هنری از اهمیت بالایی برخوردار است. این مساله برخاسته از نظریات بینامتنی است که با رویکرد گفتگوی متن‌های کریستوا و باختین آغاز شد و در مباحث بینامتنی ژرار ژنت به اوج خود رسید. در این میان، بررسی روابط و گفتگوهای میان ادبیات و دیگر هنرها، از جذابیت بسیاری میان ناقدان ادبی برخوردار است. از این رو، این پژوهش کیفی که روش تجزیه و تحلیل در آن توصیفی- تحلیلی است و با رویکرد بیش متنی ژرار ژنت، به بررسی روابط میان آثار صادق هدایت و نقاشی‌های قاسم حاجی‌زاده می‌پردازد. از نتایج این پژوهش می‌توان به تاثیر مستقیم و ناخودآگاه شخصیت هدایت و روایات او در دو سطح زبانی و محتوایی در فرم، ساختار و پیام آثار حاجی‌زاده اشاره داشت. این تاثیر پذیری در قالب انتخاب رنگ، شخصیت، مکانمندی و استفاده از نشانه‌های تصویری می‌توان یاد کرد. از سوی دیگر، حاجی‌زاده در حوزه پیام‌هایی چون خرافه‌ستیزی، نگاه انتقادی به تصور جامعه از زنان -که در نقاشی‌ها نمود بیشتری داشته و این تبلور زاییده‌ی نقاشی در جهان مدرن بر اساس زیست امروز است-، تفرد و غربت از خود و تنهایی انسان مدرن بیش از هر چیز متاثر از متن و داده‌های محتوایی صادق هدایت است.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، m.houshangi@alzahra.ac.ir

** کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، saraybak64@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۲

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، صادق هدایت، قاسم حاجی زاده، نقاش.

۱. مقدمه

مطالعات میان‌رشته‌ای که خود زیر مجموعهٔ مطالعات تطبیقی است، زمینه‌ای از تحقیقات ادبی است که از رویکردها، مفاهیم و روش‌های گوناگونی از دانش‌های مختلف بهره می‌برد تا مسائل مشترک مورد بحث در علوم مختلف را در گفتگویی میان متنی پاسخ دهد. این نوع از تحقیقات می‌تواند از گفتگوی مشترک گرایش‌های هنری تا بررسی زمینه‌های مختلفی از علوم و هنر را در برگیرد و به واسطهٔ همین تنوع و گستره، این مطالعات میان‌رشته‌ای به عنوان یک رویکرد محبوب در تحقیقات علمی مورد استفاده قرار گرفته است. در حقیقت

> این عرصهٔ پژوهشی تازه، پایانی بر تک‌گویی، انزوا و تجزیه‌گرایی علوم انسانی، بویژه ادبیات، در پیوند با دیگر هنرها و دانش‌های بشری (موسیقی، نقاشی، عکاسی، سینما، فلسفه، سیاست، جامعه شناسی و...) بوده و ادبیات را به عنوان ماده‌ای برای دیگر هنرها، دانش‌ها، گفتمان‌ها و معارف بشری تبدیل نموده است (زینی‌وند، ۱۳۹۱: ۲۱).

از سوی دیگر، کشف و تبیین روابط تاثیر و تاثری در میان انواع هنری و تاثیر پیش‌متن‌ها بر خلق و دیگر آثار پس از خود، از مهمترین مباحث این شاخه از نقد است. بحث بر سر جایگشت (Permutation)، دگردیسی و نفوذ یک ساحت ادبی یا هنری در دیگری امری است که مبانی تحلیل در منطق باختین (Mikhail Bakhtin) و سپس کریستوا (Julia Kristeva) شکل داد. در این نوع نگاه، آثار متقدم به عنوان منبع الهام، الگوهای موضوعی، سبکی و ساختاری برای آثار جدید نقش ایفا می‌کنند و پیش‌متن‌ها اغلب گفتگوهای متنی را بنیاد می‌سازند و لایه‌های معنایی و تفسیری در آثار ادبی و هنری و غیره را غنی می‌سازند. در این رویکرد، مولف/ هنرمند با اشاره به پیش‌متن‌ها، تعامل پیچیده‌ای از ادای احترام، نوآوری و بازبینی را ایجاد نموده و گفتمانی پویا را ایجاد می‌کنند که بازتابی از گفتگوی مداوم بین گذشته و حال دارد و «این همان حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است» (آلن، ۱۴۰۰، ۱۴۶). در حقیقت در این نگاه «هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست» (مکاریک :۱۳۸۴ ۷۲). به گونه‌ای که می‌توان گفت «گفته‌ها و برگرفته‌ها و قول‌ها ونقل‌ها دارای رابطه و شبکه‌ای پیچیده هستند که موجب زایش متن‌های نو و حضورمتن‌های پیشین در آنها می‌شود.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۱۷). ذکر این نکته ضروری می‌نماید که در این

پژوهش، مراد از متن، صرفا مبتنی بر ساختار ادبی و نوشتاری آن نیست و هر تصویر، عکس و... نیز می تواند به عنوان یک متن با نظام نشانه‌ای متفاوت در نظر گرفته شود و «نسبت هر متن با هر متن یا متون دیگر- از هرگونه نظام نشانه شناسی- را بینامتنی می‌خوانیم» (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۲۳). با توجه به این مبانی، ژرار ژنت، توانست با انسجام‌بخشی به این نگرش‌ها، بحث روابط متن‌ها را در قالب تئوری ترامتنیت (transtextuality) مطرح کرد و روابط بین متون را در پنج حوزه مورد بررسی قرار داد.[1] او که در بحث روابط ترامتنی، به روابط نظام یافتهٔ آثار توجه دارد، آن را در سطح تمامی روابط آشکار و پنهان متون توسع می‌بخشد. ژنت در یکی از سطوح پنجگانه به روابط بیش‌متنی اشاره دارد که به ارتباط دو متن که جنبهٔ تفسیری نداشته باشد، اطلاق می‌شود. او در کتاب پالمسست (Palamsestes) این بخش را اینگونه توضیح می‌دهد: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن B (Hhypertext) با یک متن پیشین A (Ohypotext) باشد، چنانکه این پیوند از نوع تفسیری نباشد، بیش متن است» (Genette, 1982: 17).

با توجه به این مبانی، می‌توان از تاثیر شاهکارهای ادبی کلاسیک و مدرن، بر دیگر انواع هنری در سطوح متفاوت به عنوان سوژهٔ مناسبی در چنین تحلیل‌هایی بهره برد. در میان این آثار، روایات صادق هدایت از ظرفیت کنشگری بالایی برخوردار خواهد بود، به گونه‌ای که وجه پیش‌متنی هدایت نه تنها در شکل‌گیری فرم و ساختار، نظام نشانه‌ای و بُعد محتوایی آثار ادبی پس از خود نقش موثری داشته است بلکه تاثیر چندجانبهٔ متن و شخصیت او در انواع هنرهای تصویری و تجسمی بعد از خود بصورت مستقیم و غیر مستقیم قابل مشاهده است و این ظرفیت فراگیر در جامعهٔ نمادها و نشانه‌ها و گفتمان حاکم بر نوشتار او، طیف گسترده‌ای از هنرمندان ایرانی پس از خود را در موقعیت تاثیر، الهام و ترسیب داده‌ها، مضامین و تصاویر او و تخیل او قرار داده است. در این میان می‌توان قاسم حاجی زاده به عنوان یکی از هنرمندان متاثر از هدایت در سطوح چند لایه مورد بررسی و ارزیابی قرار داد. لذا مسالهٔ پژوهش حاضر، بررسی چگونگی این روابط بینامتنی در سطح بیش‌متنیتی است که با توجه به ساحت‌های فرم، محتوا و جامعهٔ نشانه میان آثار قاسم حاجی‌زاده و صادق هدایت قابل بررسی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در میان مهم‌ترین پژوهش‌های صورت گرفته با رویکرد تحلیل بینامتنی آثار هدایت می‌توان از پژوهش‌های زیر یاد کرد:

بدریه قوامی، مینا مرادپور (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای تحت عنوان «*بررسی پیوندهای بینامتنی ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و بوف کور*» با هدف بررسی و تحلیل پیوندهای محتوایی دو اثر؛ معتقدند که میان دو اثر، پیوند بینامتنی از نوع ضمنی برقرار است. در این نوع رابطه، نشانه‌هایی برای تشخیص روابط متنی وجود دارد که خواننده نسبت به متن اوّل (بوف کور) آگاهی دارد و متوجّه روابط بینامتنی می‌شود. بنفشه محمدی (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای با عنوان «*تاثیرپذیری چوبک در نگارش انتری که لوطی‌اش مرده بود از سگ ولگرد هدایت (با رویکرد به عناصر داستانی)*» نتیجه می‌گیرد که با واکاوی در آثار صادق چوبک می‌توان دریافت که وی داستان کوتاه «انتری که لوطی‌اش مرده بود» را با تاثیرپذیری از «سگ ولگرد» صادق هدایت به رشتهٔ تحریر درآورده است و این مقاله به بررسی ابعاد تاثیرپذیری‌ها در حوزهٔ عناصر داستانی متمرکز است. در پژوهشی دیگر که توسط آدینه محمد خوش احوال و کاظم دامغانی ثانی (۱۳۹۶)، با نام «*تاثیرپذیری صادق چوبک درنگارش کفترباز از داش آکل صادق هدایت*» انجام شده است، نویسندگان بر این باورند که در برخی از داستان‌های کوتاه صادق چوبک ردّپای تاثیرپذیری مستقیم از هدایت قابل بررسی است. واکاوی در آثار وی نشان می‌دهد که وی داستان کوتاه کفترباز را با تاثیرپذیری از داش آکل صادق هدایت نگاشته است. بدین گونه که از حیث ساختاری، عناصر داستانی به کار رفته در این دو اثر شباهت‌های بسیاری با یکدیگر دارند و از حیث محتوایی، تقابل طبقات اجتماعی و برخی از اندیشه‌های ناتورالیستی در این دو اثر مشترک است که این مهم می‌تواند نشان‌دهندهٔ تاثیرپذیری صادق چوبک از صادق هدایت باشد. افزون بر این مهوش سلیمان پور و پرستو رنجبر (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با نام «*نگاهی به تاثیرپذیری ادبیات معاصر دههٔ چهل از افکار و اندیشه‌های صادق هدایت*» معتقدند در محتوای آثار هدایت مولفه‌های فکری خاصی به چشم می‌خورد که این مولفه‌ها به دلیل داشتن بسامد بالا سبب ایجاد مختصات سبکی خاص در محتوای آثار وی و تاثیر بر شاعران و نویسندگان هم عصرش شده است.

در حوزهٔ تحلیل‌های بینامتنی در نقاشی می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره داشت:

منیژه کنگرانی فراهانی، بهمن نامور مطلق، محمد علی خبری، محمدرضا شریف زاده (۱۳۹۹)، در پژوهشی تحت عنوان *«معراج سلطان محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت»* و با هدف بررسی نحوه برگرفتگی سه نقاش معاصر از نگاره معراج سلطانمحمد تبریزی و تجارب و مضامین به کاربرده شده ایشان برای خلق اثر و معنای نوین از این نگاره، به واکاوی این آثار پرداخته‌اند. نسترین نوروزی و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۷) در پژوهشی تحت عنوان *«خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش متن هایی از نقاشی ایرانی»* برگرفتگی بینافرهنگی در بیش‌متنیت را در تصویرسازی‌های هنرمندی ایتالیایی با الهام از نگاره‌های کمال الدین بهزاد مورد واکاوی و بررسی قرار داده‌اند. همچنین در پژوهشی دیگر، مولود طلائی، اسحاق طغیانی و مهرناز طلائی (۱۳۹۱) که با عنوان «*مقایسهٔ تطبیقی منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی و نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک روستان از منظر بیشمتنیت ژرار ژنت*» انجام شده است، تلاش نموده‌اند تا با استناد به بخش بیش‌متنیت، مشابهت‌های داستانی منظومهٔ لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک را با بررسی و واکاویِ منابعِ معتبر علمیِ موجود، تشریح نمایند. علاوه بر این منیژه کنگرانی (۱۳۸۸)، در مقاله‌ی دیگری با عنوان «*فرایند بیش‌متنیت در نقاشی*» در نتیجه گیری معتقد است که بیش‌متنیت در نقاشی ـ و به ویژه نقاشی ایرانی ـــ سابقه‌ای طولانی دارد، اما فاقد نظریه‌پردازی مکتوب و مدون است.

بنابراین مشخص گردید تا کنون پژوهش مستقل و آکادمیک در حوزهٔ ارتباط بینامتنی میان آثار هدایت و انواع دیگر هنری بویژه نقاشی‌های حاجی‌زاده صورت نگرفته است، و وجه نوآورانهٔ پژوهش حاضر از حیث انتخاب سوژه و همچنین رویکرد در تحلیل بینارشته‌ای آثار هدایت کاملا نوآورانه است.

۳. مبانی نظری: نظریهٔ بینامتنیت

در دهه ۱۹۶۰ میلادی، ژولیا کریستوا نظریه‌ای موسوم به بینامتنیت را متاثر از نظرات باختین و سوسور (Ferdinand de Saussure) و همچنین دیگر نظریه پردازانِ ساختارگرا مطرح نمود. از دید کریستوا

> بینامتنیت، اصطلاحی حاکی از سرشت مکالمه‌ای زبان است. متن ادبی دیگر نه یک موجود یکتا و خود آیین، بلکه حاصل مجموعه‌ای از رمزگان‌ها، سخن‌ها و متن‌های از پیش موجود، انگاشته می‌شود. بینامتنیت از این نظر برداشت‌های مرسوم و متعارف ما از

> درون و بیرون متن را به پرسش کشیده، معنا را چیزی می‌انگارد که هرگز نمی‌تواند در چهارچوب خود متن گنجیده و به آن محدود شود (آلن، ۱۴۰۰: ۱۲۹).

به بیان ساده‌تر بینامتنیت بر این اساس استوار است که متن‌ها در یک رابطهٔ پیچیده و زنجیره‌ای در طول تاریخ از درون هم زاده و بر خلق یکدیگر تاثیر گذار هستند و هیچ متنی بدون پیش‌متن معنا و مفهوم نمی‌یابد. در حقیقت

> بنا بر قاعده بینامتنیت، هر متن به این دلیل معنا دارد که ما پیش‌تر خوانده‌ایم. هر متن بر اساس متونی که خوانده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است پیش‌تر شناخته‌ایم. بینامتنیت توجه ما را به متون پیشین جلب می‌کند، روشن است متنی که پیش‌تر خوانده‌ایم مطرح است نه متنی که پیش‌تر نوشته شده است. (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴۸).

رولان بارت از دیگر شارحین نظریه‌ی بینامتنیت نیز در جمله‌ای که دیدگاه خود را درباره‌ی بینامتنیت ارائه کرده است، به طور غیر مستقیم بر حضور متون در متن‌های بعدی به شکل مستقیم و غیر مستقیم اشاره نموده است. او معتقد است: «هر متنی بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است. رمزها، قواعد و الگوهای آهنگین، بخشهایی از زبان اجتماعی و ... وارد متن میشوند و در آنجا مجدداً توزیع می‌شوند» (Barthes, 1981: 39).

از دیگر سو همانطور که پیش‌تر مطرح شد، بیش‌متنیت که پژوهش حاضر بیشتر متمرکز بر آن است، «متضمن مناسبتی است که متن **ب** را که آن را بیش متن گویند با متن پیشین **الف** که آن را پیشمتن گویند متحد کند و شیوهٔ پیوند این دو چنان است که متن **ب** تفسیر متن **الف** نباشد» (Genette, 1987: 5). واگنر این بخش را مفصل‌تر تشریح نموده است. او معتقد است که

> بیش‌متنیت نوشته‌ای با دو وجه است که یک وجه آن شامل مطالب جدیدی می‌شود که نویسنده آنها را براساس تفکرات شخصی خود و بدون اینکه در جای دیگری آن را دیده باشد، می‌نویسد؛ در حالی که وجه دیگر آن بر پایهٔ مطالب از پیش نوشته است و از همینجا است که اصطکاک و برخورد میان بیش‌متن و پیش‌متن ظاهر می‌شود؛ بنابراین خواننده برای فهم بهتر یک اثر باید خود را میان این دو وجه قرار دهد و به هر دوی آنها توجه کند (Wagner,2002: 302).

در واقع بیش‌متن حیطه‌ی گسترده‌تری را در بر می‌گیرد، زیرا در آن تاثیر مطرح است. بدین منظور در ادبیات تطبیقی می‌توان به آن استناد نمود. ژنت خود در کتاب الواح

بازنویشتی درباره‌ی این گستردگی بیش متنیت معتقد است: «بیش متنیت بُعد جهانی ادبیات به شمار می‌رود و هیچ اثر ادبی نیست که اثر دیگر را برنینگیزد» (Genette, 1982a: 18).

۴. حاجی‌زاده و هدایت

قاسم حاجی‌زاده متولد لاهیجان۱۳۲۶،

> نقاشی را با بازسازی گیاهان مدرسه کشاورزی و بعدها با تابلوسازی شروع کرد. به تهران آمد و سال ۱۳۴۶ از هنرستان پسران فراغت یافت. حضور اردشیر محصص و منوچهر یکتایی در انتخاب موضوعات آثار و تکنیک بازنمایی آثارش موثر افتاد و نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی‌اش در تالار قندریز و انجمن ایران- آمریکا و دیگر سالن‌های پُررونق دهه ۴۰ و ۵۰ نشان از پذیرش سبک او در تحولات هنری این دهه دارد. آثار او مانند هنر جوامع شرقی دارای روحی یکسان است که بر مضامین مختلف تابانده شده و از اندیشه تغییرناپذیر او در نگاه به ابژه‌های زندگی سرچشمه می‌گیرد؛ زیرا دوره‌های تحول کاری‌اش محدود و از آبستره شروع و به ناگاه به یادنگاری از سوژه‌های انسانی عکس‌ها ختم می‌شود (پهلوان نوده و نقوی، ۱۳۹۹: ۱۱۵).

به طور کلی آثار حاجی‌زاده را به لحاظ مضمون و محتوا می‌توان در سه گروه

> گذشته‌نگاری (یا نوستالژیک‌نگاری دوره نزدیک حکومت قاجار در عکس‌ها)، حال‌نگاری (مردم‌نگاری معاصر)، و شهرت‌نگاری و قهرمان‌نگاری طبقه‌بندی نمود، شهرت‌نگاری‌ها و قهرمان‌نگاری‌های او از چهره‌های دوستداشتنی عامه از مَهوش شروع و با شاعران و آزادی‌خواهانی چون فروغ، شاملو، چه‌گوارا، مصدق و صادق هدایت و در نهایت با میرزاکوچک جنگلی خاتمه می‌یابد (همان: ۱۱۶ و ۱۱۷).

همانطور که مطرح شد یکی از تاثیر پذیری‌های حاجی‌زاده از حوزه متنی و فرامتنی را می‌توان در ارتباط او با شخصیت هدایت و آثار او دانست. تا آنجا که نمایشگاهی با موضوع «صادق هدایت» در بهمن ۹۵ و در گالری شهریور افتتاح کرد. او در این نمایشگاه ۱۸ نقاشی و ۱۲ کاشی‌نگاری را با موضوع هدایت و «بوف کور» به نمایش درآورد. که بخش مهمی از آن به چهره نگاری از هدایت اختصاص دارد که در برزخی میان واقعیت و خیال سیر می‌کند و گویای قرائت هستی شناسانهٔ هدایت خواهد بود؛ و صورت‌هایی را از بوف کور و صادق هدایت که متعلق به جهان اندیشه‌ای او هستند، در آثارش خلق کرده است و

اینگونه دنیای اندیشه‌ای صادق هدایت نیز بر بوم‌های قاسم حاجی زاده به عیان نمایان شده است.

۵. تحلیل و بررسی داده‌ها

در بررسی روابط میان آثار هدایت و نقاشی‌های حاجی‌زاده از منظر تحلیلی ژنت، می‌توان به یک نظام دسته‌بندی در سه ساحت اصلی رسید که از آن می‌توان به فرم، محتوا و جامعهٔ نمادها می‌توان یاد کرد:

۱.۵ ساحت فرمی

از مهمترین مواضعی که می‌توان به این ارتباطات بیش‌متنی در این دو سویه توجه داشت، تاثیر روایت‌های هدایت بر نظام ریختی و عناصر فرمی در نقاشی‌های حاجی‌زاده است. می‌توان با بررسی نظام دلالت‌های فرمی در هر دو سویهٔ مورد مطالعه، به کشف دلالت‌های مشترکی نائل شد که حکم بر این تاثیرپذیری بصورت مستقیم و یا غیر مستقیم در ساخت صورت دارد. حال این تاثیر فرمی در یکی از دو سوژه و یا در هر دو وجود دارد. مثلا تاثیر فرم بر محتوا و یا تاثیر محتوا بر فرم و یا فرم بر فرم. لذا می‌توان این موارد را در بخش‌های زیر مورد بررسی قرار داد:

۱.۱.۵ وجه زمانی

یکی از وجوه اصلی ساختاری نقاشی‌های حاجی‌زاده، بافت زمانی و موقعیت تاریخی در آثار اوست. در بررسی آثار حاجی زاده، مشاهده خواهد شد که دورهٔ زمانی و بازهٔ تقویمی آثار بیش از هر چیز به اواخر دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی (تصاویر۱، ۲، ۳) ارجاع دارد. نشانه‌های این دورهٔ زمانی را می‌توان در دلالت‌های فرمی چون چهره‌نگاری‌ها، پوشش شخصیت‌ها، آکساسورار و اشیاء موجود در آثار که به وسیلهٔ نقاش انتخاب و ترسیم شده‌اند، مشاهده کرد. برجستگی این دلالت‌ها تا آنجایی است که از بیست اثر مورد مطالعه در این پژوهش، ۱۳ مورد آن به طور مستقیم دارای مولفه‌هایی است که این بازهٔ تاریخی و تقویمی را نشان می‌دهد.

این امر می‌تواند بر دلایلی استوار باشد که با توجه به آمیختگی ذهنی حاجی‌زاده با آثار هدایت و تخصص‌گرایی در آثار او، به فضای تقویمی زیستی هدایت و آثار او ارتباط

مستقیم خواهد داشت. این انتخاب بازهٔ تقویمی، علاوه بر نقش آفرینی در الگوی زمانی، به انتخاب شخصیت، رنگ و فضا و مکان نیز منتج شده است. زیرا حاجی زاده در این آثار به دنبال دگردیسی زمان نیست. او در نقاشی‌هایش برگردانِ عکس‌هایی را تصویر می‌کند که متعلق به همان دوره‌ی مورد اشاره است.

تصویر ۱. زن مدرنِ قاجاری، منبع (URL)

تصویر ۲. شیر و خورشید، منبع (URL1)

تصویر ۳. شیر و خورشید، منبع (URL1)

در این میان باید به نقطهٔ اشتراک فصل‌ها در آثار هدایت و حاجی زاده نیز اشاره کرد که زمینه‌ساز استفاده از طیف رنگی تیره و سرد همچون کبود، خاکستری و سیاه در آثار حاجی زاده شده است. فصل حاکم بر نقاشی‌های حاجی زاده با توجه به نظام رنگ‌ها و بک‌گراند حاکم بر نقاشی‌ها، یادآور فصل پاییز است؛ و با یک بررسی آماری، تعداد ۵ نقاشی مورد مطالعه، این فرض را تایید می‌کند. (رک. آثار شمارهٔ ۱۱،۱۲، ۱۵، ۱۸). این مساله در دروهٔ فصلی در بوف کور بصورت مشخص معنادار و برجسته است. از آنجا که نظام پیرنگ محوری در متن بوف کور حکم می‌کند که در ساختار مندی اجزا با پیام روایت، از فصل برزخی پاییز در برابر تابستان و زمستان استفاده شود، این فصل به عنوان بافت اصلی روایت در یکی از مهمترین داستان‌های او جای خواهد داشت. از آنجا که حاجی‌زاده بصورت مشخص تحت تاثیر روایت بوف کور بوده و در تصاویر شماره (۱۱و ۱۲)، بصورت مستقیم این اقتباس را به تصویر می‌کشد، می‌توان بازهٔ فصلی انتخابی او را نتیجهٔ این تاثیر پذیری دانست. در واقع می‌توان گفت که داستان‌ها و اشخاصِ داستانیِ هدایت، یکی از المان‌ها و مولفه‌های شکل دهندهٔ محدودهٔ زمانی و مکانی و شاکلهٔ فرمیِ آثار حاجی زاده بوده است و نقاش تحت تاثیر دورهٔ زیستی صادق هدایت، آثاری را خلق نموده است.

۲.۱.۵ وجه مکانی

مکان در نقاشی‌های حاجی زاده، در حالت کلی به دو بخش تقسیم می‌شود، یا تصاویر مکان‌مند هستند و همچون تصاویر (۱، ۴، ۸، ۱۵) در بک گراندی مشخص مانند کوه، دریا، زورخانه و خانه تصویر شده است و یا بی‌مکان‌اند و تمرکز اصلی بر خود سوژه است که این بخش بیشتر در تک چهره‌های هدایت(تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۸) و همچنین تصاویری که به سمت سورئالیسم رفته است(تصاویر ۷، ۱۳، ۱۴ و ۱۹) قابل تبیین و مشاهده است. در حقیقت در دسته‌ی نخست، حاجی زاده بر اساس فضای داستانی که هدایت در داستان داش آکل تعریف نموده، بروز بیرونی یافته است؛ یعنی می‌توان نشانه‌های حاکم بر نقاشی‌های زورخانه‌ای او را که برگرفته از فضای دوره قجری است و نشانه‌های عیاری و پهلوانی آن دوران را تداعی می‌کند، دلالت بر غلبهٔ فضای حاکم بر داش آکل بر ذهن و تصورات حاجی زاده دارد.

اما در دسته‌ی دوم، گویی تصاویر ذهنی راویان داستان‌های هدایت را که فرامکان یا بی‌مکان هستند را تصویر نموده است. به بیانی دیگر در برخی از آثار هدایت همچون بوف کور

> واقعیت‌های مکانی آن‌گونه با تمهیدات داستانی درآمیخته و نگارش تاویل‌پذیرانه‌ای پدید آورده که ماهیت مکانی واقعیت رویدادها را در هاله‌ای از ابهام پیچیده است و بسیاری را بر آن داشته تا گمان کنند رمان بوف کور فاقد زمان و مکان است (حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۶: ۱۶۳).

این مجهول بودن امر مکانی به وضوح در بک گراند نقاشی‌های حاجی‌زاده قابل مشاهده است؛ و این سردرگمی در امر مکانی به سردرگمی پوچ گرای هدایت از جهان هستی و بازتاب آن در آثار حاجی زاده ارجاع دارد. به عنوان نمونه در بخشی از بوف کور، راوی در توصیف خانه‌اش نه به نشانی درستی اشاره دارد و نه به موقعیت و یا زمان ساخت آن. در انتها نیز آن را به نقاشی مانند می‌کند.

> از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده، اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است. فقط از آن طرف خندق خانه‌های گلی توسری خورده پیداست و شهر شروع می‌شود. نمی‌دانم این خانه را کدام مجنون یا کج سلیقه در عهد دقیانوس ساخته، چشمم را که میبندم نه فقط همهٔ سوراخ سنبه هایش پیش چشمم مجسم می‌شود، بلکه فشار آنها را روی دوش خودم

حس می‌کنم. خانه‌ای که فقط روی قلمدان‌های قدیم ممکن است نقاشی کرده باشند (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲).

این فضا دقیقا در بخش مهمی از نقاشی‌های حاجی‌زاده در قالب ابهام در خطوط و محو شدن فضا و نقش‌نگاری‌ها بوضوح بر عدم تعین و زیست برزخی میان جهان و نیستی دلالت دارد.

۳.۱.۵ شخصیت‌پردازی

در حوزهٔ شخصیت‌پردازی در داستان‌های صادق هدایت چند وجه قابل بررسی و بحث است؛ یکی وجه جنسیت شخصیت‌ها و دیگری درون‌گرایی و برون‌گراییِ آنان، ...

وجه جنسیتی: در وجه جنسیتی، روایات هدایت بیشتر بر غلبهٔ وجه مردانه استوار است و زن در اکثر آثار او جنس دوم محسوب می‌شود. این امر می‌تواند انعکاسی از واقعیتِ موجود در جامعهٔ ایرانی دورهٔ قاجار است که شناخت و تفسیر توده‌های ایرانی را شکل داده و در همین دوران است که تجربه‌های زیستیِ صادق هدایت شکل گرفته و بدان نقد داشته است. هدایت در برخی از داستان‌ها همچون بوف کور، وجه زنانه و مردانه را در ساختار آرکی‌تایپی آنیمایی و آنیموسی۲ طرح نموده است. که شمسیا نمایش عالی‌ترین بروز دوجنبگی آنیما را در بوف کور می‌داند. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۶۳). از سویی، علاوه بر وجه آنیمایی که در شخصیت مردانه غلبه خود را بروز می‌دهد، وجه شخصیت‌پردازی مردانهٔ قهرمانان داستان‌های هدایت، علاوه بر ساختار فرمی، به یک تمامیت خواهی در جامعه و وجه انتقادی آن دلالت خواهد داشت. با توجه به نگاهی آماری به داستان‌های هدایت از بعد شخصیت پردازی این فرض اثبات خواهد شد که عملا روایت‌های هدایت دارای ساختاری مردانه و پدرسالارانه است و می‌توان این غلبه را در نوع انتخاب شخصیت‌ها و کنش‌های آنان مشاهده کرد. حتی به نظر می‌آید که بحران‌ها و اضطراب‌هایی که در بطن آثار او جلوه‌گر است منشعب از این نظام مردسالاری و پدرسالاری حاکم بر مجموعه روایات اوست. (رک. علیزاده و نظری انامق، ۱۳۸۹: ۱۸۴– ۱۸۵) اینجاست که می‌توان تاثیر این نظام پدرسالاری و مردسالاری را در انتخاب و برجسته‌سازی شخصیت در آثار حاجی‌زاده مشاهده کرد. انتخاب و برجسته‌سازی و محوریت نظام مردانه در ۴۸ اثری که از حاجی‌زاده در دسترس این پژوهش است، گویای این بهره‌گیری از نظام پیش‌متن‌هاست. از نظر شخصیت‌پردازی در ۲۱ نقاشی کاملا وجه مردانه، ۱۶ نمونه مشترک بین مرد و زن و

تنها هفت مورد آن زنانه است. حتی می‌توان اینگونه برداشت کرد که در نقاشی‌های زنانه و مشترک بین زن و مرد نیز غلبه فضای ابزود و کاربست رنگ و پس زمینه‌ها، قرائت مخاطب را از فضای آثار به سمت جنس دوم زنان سوق می‌دهد. به عنوان نمونه، بک گراند زمینه نقاشی‌های زوجین همچون آسمان و دریا، مطابق با (تصاویر ۴ تا ۶)، علاوه بر اینکه فضا را دلگیر و در چهارچوبی متوهمانه قرار می‌دهد، به دوری افکار و حالات و روحیات افراد در عین نزدیکی‌شان اشاره داشته است. این اتفاق نیز متاثر از تفکرات هدایت و به کارگیری عناصر نمادین در آثار وی بوده است.

تصویر ۴. عروس و داماد در ساحل،

منبع: (URL1)

تصویر ۵. عروس و داماد ایستاده،

منبع:(URL1)

تصویر ۶. عروس و داماد نشسته،

منبع:(URL1)

وجه برونگرانی و درونگرایی: اما وجه دیگری که در روایات هدایت می‌توان بدان توجه داشت، برونگرایی و درونگرایی شخصیت‌های روایات اوست. به طور کلی شخصیت‌های داستانی هدایت، با توجه به محیط اجتماعی و سیاسی آن دوره به دو دسته تقسیم می‌شوند: «دورهٔ اول، داستان‌های است که در سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ شمسی، یعنی دورهٔ حکومت رضا شاه خلق شده‌اند که با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی و سیاسی آن دوره، شخصیت‌های درونگرا را در خود می‌پرورد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۲۵). مجموعه‌های داستانی سوررئالیستی سه قطره خون، زنده به گور و سایه روشن و بوف کور و حتی داستان رئالیستی داش آکل، محصول این دوره‌اند. دوره‌ای که تحت نظام پدرسالانه و حضور فرامن در جامعه است. در این دوره «قدرت فرامن به قدری است که قدرت عکس‌العمل را از شخصیت‌ها می‌گیرد و آن‌ها به جای روبه‌رو شدن با واقعیت، سعی می‌کنند از آن فرار کرده و در دنیای درون و ذهنیت تنگ و مه‌آلودشان زندگی کنند» (علیزاده و نظری، ۱۳۸۹: ۱۵۴). دورهٔ دوم نیز شامل داستان‌هایی است که از ۱۳۲۰شمسی تا مرگ نویسنده (۱۳۳۰ش) خلق شده‌اند که شخصیت‌ها همچون ادبیات داستانی این دوره خصلت برونگرایی دارند (عبادیان، ۱۳۷۱: ۹۰). مجموعه‌های سگ ولگرد، داستان آب زندگی، داستان فردا و حاجی آقا از این دست آثار هستند.

> برونگرایی این شخصیت‌ها از این منظر مورد توجه است که شخصیت‌ها در برابر حوادث اتفاق افتاده در محیط، عکس العمل نشان می‌دهند و مثل دورهٔ پیش منزوی و بی‌تفاوت نیستند یا مجبور نیستند که بی‌تفاوت باشند هرچند این عکس‌العمل‌ها نتیجه‌ای در پی نداشته باشد (علیزاده و نظری انامق، ۱۳۸۹: ۱۵۵).

با توجه به این وجه در آثار هدایت، می‌توان تاثیر ضمنی آن را آثار حاجی زاده مشاهده کرد؛ به عنوان نمونه زن تنها در هفت تصویر حضور جدی دارد و یا پرتره‌های هدایت در تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۸، دلالت بر این وجه درونگرایی شخصیت‌ها دارد که عملا پیام آثار را به سمت و سوی نوعی افسردگی و اضطراب اجتماعی و فردی هدایت خواهد کرد.

شخصیت پردازی مستقیم و غیر مستقیم: علاوه بر این باید مطرح نمود که شخصیت‌پردازی در داستان‌های هدایت به صورت غیر مستقیم بوده و ما کمتر شاهد شخصیت پردازی صریح و مستقیم می‌باشیم. «در شیوهٔ غیرمستقیم، شخصیت از طریق عمل معرفی شده و عمل شخصیت داستانی در کنار تفسیر مشخصه‌هایش قرار گرفته و مکمل هم می‌شوند. گفتار، رفتار و یا حتی نام شخصیت نیز در کنار عمل او قرار می‌گیرد» (میر

صادقی، ۱۳۸۰: ۸۷). به عنوان نمونه عدم اعتماد به نفسِ شخصیت شریف به دلیل وضیعت ظاهری‌اش در مجموعه داستان سگ ولگرد که دلیلی برای انزوا و عدم مواجهه با واقعیت شده است و منفعلانه در سراسر داستان تکرار می‌کند که "باید این اتفاق افتاده باشد!"، بنابراین شخصیت منزوی او بازتاب عمل اوست. در اینگونه شخصیت پردازی تنها با دقیق شدن در جزئیات داستان می‌توان با ابعاد اشخاص آشنا شد و نویسنده به طور مستقیم آن‌ها را توضیح نمی‌دهد. این اشاره به جزئیات و شخصیت پردازی غیر مستقیم را در آثار حاجی زاده نیز می‌توان مشاهده کرد. به عنوان نمونه در مجموعه آثار خانواده، قفل‌ها، زن دوچرخه سوار و به طور کل زن‌ها؛ اعمالِ افراد، طریقهٔ ایستایی، محل قرارگیری و فضای اثر، به شخصیت افراد اشاره دارد. به طَوری که در هر ۲۰ اثر که کمینهٔ محتوایی را شکل می‌دهد، شخصیت پردازی به طور غیر مستقیم انجام پذیرفته است. نگاه کنید به (تصویر ۷) و نحوهٔ ساز زدن زن‌ها و وسایلی که همزمان به آن‌ها متصل است که یادآور جنس دوم بودن آنان است.

تصویر ۷. زنان مدرن در جامعه سنتی،

منبع: (URL1)

انتخاب کارکتر و تیپ: در حوزه شخصیت پردازی، انتخاب کارکتر نیز می‌تواند ملهم از پیش‌متن‌های موثر باشد. در روایت‌های صادق هدایت، نقش مایه کارکترها بیشتر به محدود به طبقهٔ میانمایگان جامعه و طبقه متوسط با پایین است. نشانه‌های این طبقه، افراد با

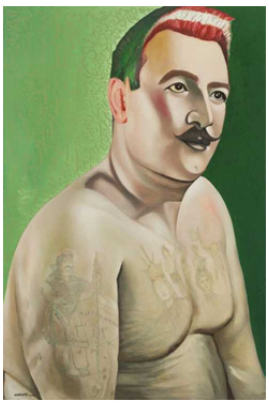
حرفه‌های متعدد، بازاریان و کاسب‌کاران، زنان کوچه و بازار و دارای بافت فکری رنجور و سرگردان هستند. به گونه‌ای که

> این شخصیت‌ها در حضورخود در محیط اجتماعی داستان‌ها، نوعی بی‌هویتی را تجربه می‌کنند. شخصیت‌های داستانی از نظر عمل، شیوهٔ تحلیل حوادث، نگاه آنان به پیرامون و سرانجامی که در انتظار آنهاست، بسیار شبیه هم هستند. از آنجا که یک تیپ تا حدود زیادی پیش از خلق شدن توسط نویسنده در اجتماع بـه صـورت آمـاده حضـور دارد، می‌توان اعتقاد داشت که شخصیت و محیط داسـتانی، بازتـابی از شخصـیت و محـیط اجتماعی نویسنده است و جامعه‌ی داستانی شـکل فشـرده‌ی جامعـه‌ی حقیقـی اسـت (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۹۰).

از طرفی در داستان‌های هدایت گاهی با چند وجه شخصیت مواجهیم، به‌طوری‌که یـک شخصیت با نقاب و صورتک‌هایی مختلفی به چهره دارد. این نکته در بخشی از متن داستان بوف کور اینگونه توسط راوی بیان می‌شود

> همه‌ی این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک جنایتکار و خنـده‌آور که به یک اشاره‌ی سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همه‌ی این‌ها را در خودم دیدم. گویی انعکاس آن‌ها در من بوده است. همه‌ی این قیافه‌ها در من بود ولی هیچکدام از آن‌ها مال من نبود (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۳).

این اتفاق را می‌توان در چند نقاشی‌های متاثر از داستان داش آکل مشاهده کرد، هدایت داش آکل را به عنوان فردی معرفی می‌کند که بین خود بودگی (داش آکل بـودن) و دیگـر بودگی (کاکا رستم بودن) خود را انتخاب می‌کند تا وجه سایه‌گون او در پشت نقـاب داش آکل پنهان بماند. حاجی زاده نیز در چنـد تصـویر چهـرهٔ پهلـوانی داش آکـل را در قالـب (تصویر ۸) به نمایش گذاشته است.



تصویر ۸. تک چهره‌ی پهلوان متاثر از داش آکل،

منبع: (URL1)

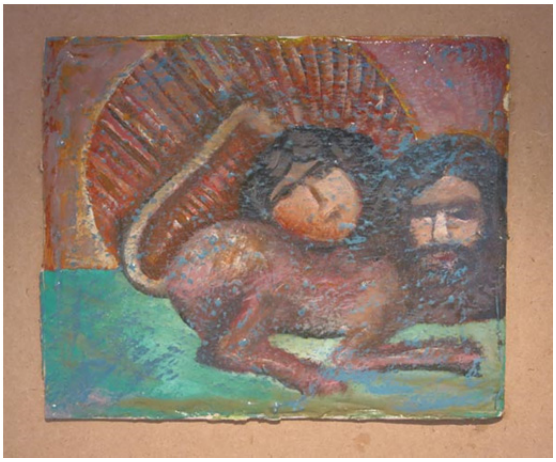
همچنین تصویر۹ که حالت‌های مختلفی از زن در فکر فرو رفته و زنان پشت سر او بر روی تابلو را نشان داده است که گویی تصویری از خود او در تیپ‌های مختلف هستند که این نیز منشعب از داستان‌های هدایت و حضور زن در آن‌هاست. گاهی این شباهت از آنجا نشات می‌گیرد که در داستان‌های هدایت همچون بوف کور «همه‌ی این زنان چه بوگام داسی و چه لکاته همان مارند که مانند او می‌رقصند و پیچ و تاب می‌خورند و نیش می‌زنند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۴۴). تصویر ۲ نیز به که حالتی از رقص زنان را نشان می‌دهد، به این نکته اشاره دارد.

تصویر ۹. زن و تنهایی،

منبع:(URL1)

۴.۱.۵ رنگ

از اصلی‌ترین مولفه‌های فرمی داستان‌های هدایت که در نقاشی‌های حاجی زاده نیز حضور آن مشاهده می‌شود، طیف رنگی حاکم بر دو سویهٔ هنری است. اهمیت این عنصر در هنر از آنجاست که علاوه بر آنکه «رنگ در ایجاد ارتباط و پیام رسانی نقش مهم و چشمگیری دارد و در جوامع مختلف به عنوان نماد عاطفی، فرهنگی، قومی و ملی به کار می‌رود» (حجتی، ۱۳۸۳: ۲۸) این قابلیت را داراست که پیام، حس و جهت فکری مولف/ هنرمند را بصورت غیر مستقیم نشان دهد و هنرمندان نیز با علم به این موضوع، «علاوه بر زیبا ساختن داستان، ذهن خواننده را درگیر رمزگشایی آن می‌کند و این خود به کشش داستان و درک خواننده می‌افزاید» (الهامی و قارلقی، ۱۳۹۸: ۱۳۶). از این رو هدایت نیز برای خلقِ فضاسازیِ داستان‌های خود بسیار از عنصر رنگ سود جسته است. به طوریکه در توصیفِ شخصیت، محیط، اشیاء و مکان و ... از رنگ به عنوان ابزاری در جهت القای مفاهیم متعدد و همچنین ارتباط وسیع‌تر با خوانندهٔ خاص بهره می‌برد. به عنوان نمونه در داستان بوف کور، که درونمایهٔ مرگ در سراسر داستان جریان دارد، هدایت با بهره‌مندی از رنگ کبود که «نشان دهندهٔ ریاضت و سوگواری است» (محمدی فر، ۱۳۸۹: ۲۲)؛ به صورت نمادین به مرگ اشاره داشته است و آن را در ترکیب نیلوفر کبود اینچنین به کار بسته است: «اول به خیالم رسید او را در اتاق چال کنم، بعد فکر کردم او را ببرم بیرون و در جایی بیندازم، در چاهی که در آن گل‌های نیلوفر کبود روییده باشد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۱). به عبارتی هدایت با به کار بردن این ترکیب، به زیبایی فضایی دوگانه و مبهم را خلق نموده است. چراکه «نیلوفر کبود را نماد مرگ و سمبل عشق نیز دانسته‌اند» (دارایی، ۱۳۹۲: ۷۸). و یا در جای جای سه قطره خون، اتاق را آبی تا کمرکش کبود تلقی توصیف نموده است. حاجی زاده نیز این کبودی را برای تفهیم فضای متضاد و چند وجهی، در پس زمینه و بافت بعضی پیکره‌های حیوانی و انسانی مطابق با (تصاویر ۳ و ۴)، به کار برده است.



تصویر ۱۰. شیر و حورشید،

منبع:(URL1)

او این رنگ را در میان آثار انتخاب شده، در ۲۰ اثر تکرار نموده است و غلبه رنگ کبود همواره به عنوان یکی از اصلی‌ترین طیف‌های رنگی آثار اوست. رنگ کبود به کار رفته در اطراف عروس و داماد یادآور جملاتی است که راوی مسیر خانه تا قبرستان را با آن شرح می‌دهد و توصیف می‌کند. «روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود پوشیده شده بود»(هدایت، ۱۳۸۳: ۷۳). افزون بر این، رنگ نزدیک به کبودی که در آثار هدایت به چشم می‌خورد، رنگِ خاکستری است. به گفتهٔ لوشر (Lusher) خاکستری که از ترکیب دو رنگ سیاه و سفید ایجاد می‌گردد، «نشانهٔ سوگواری همراه با افسردگی، شرم، مرگِ جسم و بی‌مرگی روح است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۰). از این رو هدایت نیز برای توصیف فضاهای منفی، افسرده، مرگ زده و تلخ، از خاکستری استفاده کرده است. برای نمونه در بوف کور خاطرات تلخ و نافرجام را با استفاده از رنگ خاکستری توصیف کرده است: «همهٔ مشکلات و پرده‌هایی که جلوی چشم مرا گرفته بود، این همه یادگاری‌های دور دستِ خاکستری و متراکم را پراکنده بکند» (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۴) با نگاهی به آثار حاجی زاده نیز کاربرد رنگ خاکستری روشن و تیره را با تاثیر از داستان‌های صادق هدایت می‌توان مشاهده نمود. برای نمونه در (تصویر ۱۱ و ۱۲)، حاجی زاده، شخص صادق هدایت را با این رنگ به تصویر کشیده است. در این نقاشی، حاجی زاده مستقیما با به کارگیری پرنده، به داستان بوف کورِ هدایت اشاره دارد. و هدایت را به عنوان خالق داستان و یا شخصیت اصلیِ داستان سراسر خاکستری

تصویر کرده است و با این کار بر شخصیت‌پردازی و فضایِ مبهم، دوگانه همراه با تردید و یاسِ هدایت که توسط خود او در داستان ایجاد گشته است، تاکید داشته است. بنابراین داستان بوف کور به عنوان پیش متن در خلقِ این تصویر بسیار تاثیر گذار بوده است. به طور کلی

> در سراسر داستان‌های هدایت، ترس، بدبینی، غم، بدبختی، مرگ و غیره؛ در رنگ‌های سیاه، خاکستری و کبود قابل تشخیص است. رنگ سیاه در داستان‌ها غالب است تا بیانگر زجرهایی باشد که شخصیت‌های داستان در طی زندگی متحمل شده‌اند و نشان از عقده‌ها، ناکامی‌ها، هراس و اضطرابی است که در سراسر زندگی شخصیت سایه افکنده است. فقدان رنگ سبز و کاربرد کم آبی در بوف کور، حاکی از روح نا آرام شخصیت اول داستان است (الهامی و قارلقی، ۱۳۹۸: ۱۵۵).

حاجی زاده نیز در پرتره‌های هدایت، این فقدان رنگ‌های روشن و تاکید بر رنگ‌های تیره را در نقاشی‌های خود با محوریت هدایت نشان داده است. این تاثیرپذیری بیشتر در حوزه‌هایی است که بیشتر بر محوریت هدایت می‌چرخد و یا حال و هوای انتقادی از نوع او را ترسیم می‌کند.

تصویر ۱۱. صادق هدایت و بوف کور،

منبع:(URL1)

تصویر ۱۲. صادق هدایت،

منبع:(URL1)

بنابراین به طور کلی رتبه رنگ‌ها در نقاشی‌ها، متاثر از غلبه رنگ در نگاه صادق هدایت و کاربرد رنگ در آثار او می‌تواند باشد؛ و روحیهٔ افسردگی حاکم نقاشی‌های حاجی زاده متاثر از این طیف رنگی در پیش متن خواهد بود. این اتفاق در رنگ سیاه نیز که در بوف کور بیشترین بسامد را با ۴۵ مرتبه تکرار در داستان دارد، تکرار شده است و حاجی زاده در ۱۵ اثر خود به طور مستقیم از رنگ سیاه برای نمایش فضای آثارش استفاده کرده است، این مهم در ۳ تصویر از صادق هدایت (تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۸) و تضاد آن با رنگ قرمز که نشان از خشم درون و تنهایی و انزوای شخصیتِ راوی در بوف کور دارد. لوشر در توضیح رنگ سیاه می‌نویسد: «سیاه تیره‌ترین رنگ‌هاست و در واقع خود را نفی می‌کند، بیانگرِ پوچی و نابودی است» (لوشر، ۱۳۸۶: ۹۷). در بوف کور با انسانی منزوی روبرو طرفیم «که در تاریکی و افکار سیاه، دست و پا می‌زند. لذا سیاهی رنگی هست که حتی بر فضای داستان نیز سایه افکنده است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۸). از این رو هنرمند نقاش نیز با علم بر فضای ناامیدی و سرخورده‌ی داستان، وفادارانه و متاثر از متن هدایت، بر این سیاهی تاکید داشته است.

۲.۵ محتوا

یکی از مهمترین ساحت‌های تاثیر پذیری حاجی زاده از هدایت، در حوزهٔ محتوا و درونمایه است که می‌تواند به در موضوعاتی چون تنهایی، بیگانگی، رنج انسان مدرن و یاس مورد بررسی قرار گیرد. در میان مضامین اصلی آثار هدایت، "تنهایی" یکی از مهم‌ترین پی‌رنگ‌های حاکم بر نظام فکری و روایی اوست که در آثاری نظیر "بوف کور، سگ ولگرد، زنده به گور، تاریکخانه و داود گوژپشت" حضور محوری داشته و شاید از شخصیت منزویِ خود هدایت نشات می‌گیرد. در حقیقت مضمون و مفهومِ "تنهایی" که

> در آثار هدایت به دو صورت فلسفی و اجتماعی دیده می‌شود؛ یعنی آنان که تفکری فراتر از نیازهای جسمانی و زیستی دارند، تنهایی فلسفی دارند همانند "بوف کور" یا "زنده به گور"، و آنان که نتوانسته‌اند از نیازهای ابتدایی زندگی فراتر روند، تنهایی اجتماعی دارند و مجبورند که درد انزوا و فراموش شدگی اجتماعی را تحمل کنند، همچون "داوود گوژپشت" و "زنی که مردش را گم کرد" (سیدعسگری و رنجبر، ۱۳۹۴: ۵۸۹)؛

این تنهایی فلسفی که بر ذهنیت حاجی زاده تاثیر گذاشته و در نظام نشانه‌ای متفاوت، در نقاشی‌های او همچون بن‌مایه‌ای تکرار شونده، نمایان گشته، در زیست-مایه‌ای مشترک از فهم آنان نسبت به جهان هستی قرار می‌گیرد؛ به گونه‌ای که هر دو را می‌توان در آبشخوری یگانه از هستی‌شناسی غوطه‌ور دید. برای نمونه حاجی زاده در (تصاویر ۱۳، ۱۴ و ۱۵) بر مفهومِ تنهایی زنان افسرده و تنها تاکید داشته است. زنانی که در فضای مرد سالانه‌ی داستان‌های هدایت حق انتخاب و تغییر شرایط خود را نداشته‌اند و این خود دلیلی بر تنهایی و انزوای آنان بوده است. حتی آنان که مانند شخصیت‌های داستان آینه‌ی شکسته در جامعه‌ای دور از ایران زندگی می‌کردند. این جمله‌ایست که اودت به جمشید در نامه می‌گوید: «نمی‌دانی چقدر تنها هستم، این تنهایی مرا اذیت می‌کند. اگر می‌دانستی درین ساعت چقدر درد و اندوهم زیاد است. از همه چیز بیزار شده‌ام» (هدایت، ۱۳۸۴: ۷۲).

تصویر ۱۳. زن در زندگی مدرن،

منبع:(URL1)

تصویر ۱۴. زن و تنهایی درونی،

منبع:(URL1)

در آثار هدایت بیش از هر چیز تنهایی انسانی تصویر می‌شود که از اکثریت غالب جامعه بدور مانده و در تنهایی خود در انزوایی سرکوبگر غوطه‌ور شده است. این تنهایی از جنس تنهایی انسان روشنفکر و فیلسوف دوران جدید است. زیرا

> هدایت به بیماری‌های عهد خود و نسل خود مبتلاست و به شدت به بیماری جامعه خود آشناست. او مشکلات و آسیب‌های جامعه را به خوبی و وضوح می‌بیند و از دیدن واقعیت‌های تلخ جامعه رنج می‌برد و با قلمی که در دست دارد به بیان مسائل جامعه خود می‌پردازد. لذا با توجه به شرایط اجتماعی وسیاسی جامعه صادق هدایت، نویسنده بر آن است که تاثیر این عوامل را درگرایش او به استفاده از نماد را تحلیل و واکاوی نماید (ابراهیم‌زاده، ۱۳۹۷: ۳۴).

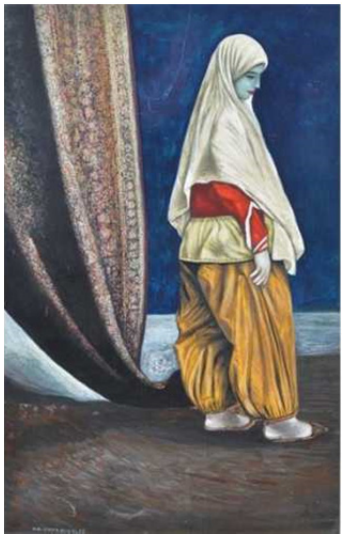
همین فضا را می‌توان در قالبی دیگر و در فقدان وجود خورشید در آثار حاجی‌زاده مشاهده کرد؛ به گونه‌ای که در هیچ یک از ۴۸ اثرِ منتخبِ این مقاله، ردی از خورشید را نمی‌توان جست. در واقع این پرهیز از به تصویرکشیدن خورشید نیز متاثر از فضای یاس، ناامیدی و انزوایی است که در داستان‌های هدایت همچون بوف کور، زنده به گور، سه قطره خون و دیگر داستان‌ها وجود دارد و می‌توان این عدم همسویی به سمت روشنایی و نور در آثار هدایت را در قالب یک خلا در آثار حاجی‌زاده مشاهده کرد. هر چند که هدایت در زنده به گور به دنبال انگیزه‌ای برای زیستن می‌گردد تا بتواند زندگی خود را توجیه کند، اما در نهایت مشاهده خواهد شد که انگیزه‌ای در کار نخواهد بود:

> به کسی که دستش از همه‌جا کوتاه بشود، می‌گویند: برو سرت را بگذار بمیر. اما وقتی که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی که مرگ هم پشتش را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید. همه از مرگ میترسند من از زندگی سمج خودم (هدایت، ۱۴۰۲: ۱۰).

از دیگر محورهای محتوایی تاثیر گذار بر آثار حاجی‌زاده، نقش و نوع نگاه هدایت به زن در آثارش است. آنچه می‌تواند در روایات هدایت مورد اتفاق همگان باشد، تنهایی زنانی است که نقش جنس دوم را بازی می‌کنند. این مساله که به نظر می‌رسد میان هنجارها و ساخت‌های فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیک طبقات سنّتی و نظام مردسالار و زن‌ستیزی که به اندازهٔ همان طبقاتْ دیرینگی دارد، پیوندی تنگاتنگ وجود دارد. نگاه ستیزنده و ابزاری به زن را به وفور در میان اعضای طبقات سنّتی داستان‌های هدایت می‌توان دید. (جورکش، ۱۳۷۷: ۲۱۳) این نگاه انتقادی به زن، در بسیاری از آثار حاجی زاده مشاهده شده

و ردی از زنانِ منزوی و تنها را که در تنگنای رسوم و الزامات فرهنگی محبوس شـده‌انـد، بخوبی می‌توانَ مشاهده کرد. به عنوان نمونه در (تصاویر ۹ و ۱۵) زنانی تنهـا ترسـیم شـده است که گویی از همسر و یا همراه خود جدا افتاده‌اند، این تنهایی می‌تواند نوع تنهـایی زن را در داستان "زنی که مردش را گم کرد" متذکر شود؛ در آنجا که وقتی زرین کلاه

> جویای حال شوهرش شد. کل غلام گفت: ببو رو میگی؟ رفت اون جا که سال دیگه با برف پایین بیاد. تو رو ول کرده، زن و بچه به هم زده، رفته دهش زریـن آبـاد، بـه مـن گفته به کسی سراغش رو ندم (هدایت، ۱۳۸۲: ۱۰۵).



تصویر ۱۵. انزوای زن سنتی،

منبع:(URL1)

همچنین علاوه بر ترسیم زنان تنها، چهره و شخصیت پـردازی در آثـاری کـه زنـان در جمعیت هم هستند دلالت بر تنهایی می‌کند و در بیشتر مواقـع، در سـکوت زنـان و حـزن حاکم بر چهره آنان مشاهده خواهد شد که این سکوت را می‌توان از سکوت زنانی کـه در بوف کور حرف نمی‌زنند، (بهارلوییان، ۱۳۷۹: ۳۲۶) ملهم دانسـت و در تصـاویر(۱۶، ۱۷) منعکس شده است.

تصویر ۱۶. عروسی قاجاری،

منبع:(URL1)

تصویر۱۷. رویای زن قاجاری،

منبع:(URL1)

اینجاست که زن در اوج تنهایی، در داستان‌های او در موقعیت تسلیم در برابر جبر هویت می‌یابد و گاهی نیز در وجه منفی و کسی که توهم توطئه و خیانت از شخصیت او در داستان نمود پیدا می‌کند، معنی می‌شود. در این بین دیدگاه مردان نسبت به زنان نیز در داستان‌های هدایت، به تکمیل شخصیت پردازی زنان منجر می‌گردد.

هدایت با تیزبینی خود این دو جبهه پیدا و پنهان، منفی و مثبت، ارزش و ضد ارزش را با حرکات و رفتارهای زنان در داستان‌هایش بیان می‌دارد. اگر زنی در داستان‌های هدایت مرتکب جرم و خطا یا اینکه اسیر و خاموش می‌شود در مقابل هستند زنانی که خود را تسلیم و تقدیم خطا نمی‌کنند. هدایت با ریزبینی و فراست تمام این دو جبهه را (چون زن لکاته و زن اثیری در بوف کور، رخشنده و مجسمه در عروسک پشت پرده) مقابل هم قرار می‌دهد تا مخاطب بتواند به ارزش زن یا همان زن دست نیافتنی برسد (شاهی مریدی، ۱۳۹۵: ۹۵۳).

از این رو حاجی زاده سعی نموده است زن در این دو وجه را به صورت نمادین در آثارش نشان دهد. در (تصاویر۹ و ۱۵) حاجی زاده با به کارگیری مجموعه عناصر بصری و تصویری، نگاهی سورئال به زن داشته است و یادآور زن اثیری و لکاته در بوف کور یا رخشنده و مجسمه در عروسک پشت پرده است. به طوریکه در (تصویر ۱۳)، زن همچون موجودی محصور شده است که به وسیلهٔ دو مردی که در پشت پنجره و بک گراند تصویر نشسته‌اند کنترل می‌شود و نگاهی ابزاری در جامعه‌ای مرد سالار به آن را بیان می‌کند. هر چند این نگاه ابزاری در تصویر دوم به شکلی دیگر همچنان برقرار است. اما زن همچون لکاتهٔ بوف کور کمی رهاتر و آزادانه تر است.

از مضامین دیگر حاکم بر روایت‌های هدایت، مساله بیگانگی از خود است. این بیگانگی که در داستان‌هایی نظیر "تاریک خانه، زنده به گور و بوف کور" برجستگی بیشتری دارد با تنهایی مرزهایی را حفظ کرده و از آن متفاوت است؛ زیرا انسان تنها به دنبال مقابله با خود و جامعه نیست، درصورتی که انسان بیگانه، درصدد مقابله و مبارزه با درون و بیرون خود است. به بیان دیگر

بیگانگی یکی از مضمون‌هایی است که بیش از بیش در داستان‌های هدایت به آن پرداخته شده‌است. مشکل از دیگران بیگانه بودن، حتی از خود بیگانه بودن، مشکلی روان شناختی و هم هستی شناختی است که برخی از انسان‌ها ممکن است با آن روبه‌رو شوند. هدایت سعی دارد با تشریح و پر رنگ ساختن بیگانگی شخصیت‌ها در محیط داستانی، اندیشه و افکار خود را بدین گونه بیان کند. در بوف کور، راوی از همه بیزار است، زیرا احساس می‌کند که او را نمی‌فهمند؛ پس تنها کسی که می‌تواند او را بفهمد یا بشناسد، سایه‌ی اوست. او در این دنیا احساس غربت روحانی و بیگانگی می‌کند (سید عسگری، ۱۳۹۴: ۸۶۴).

بنابراین این بیگانگی گاهی بیشتر در "از دیگری بیگانه بودن" ظهور می‌کند تا از خود بیگانه بودن. به عنوان نمونه راوی بوف کور در سراسر داستان خود را از جامعه و اطرافیان دور می‌داند و نمی‌خواهد به عنوان یکی از آن جماعت تلقی شود. بنابراین حتی پس از مرگ نیز بیگانگی، انزوا و سکوت را برمی‌گزیند و در دیالوگی کوتاه می‌گوید: «میبایستی که او دور از سایر مردم، دور از مرده دیگران باشد، همان طوری که در زندگی‌اش دور از زندگی دیگران بود» (هدایت، ۲۵۲۶: ۵۷). و یا در داستان زنده به گور، بیگانگی راوی داستان با اجتماع که در این جمله مشخص است: «شنیده‌ام وقتی که دور کژدم آتش بگذارند خودش را نیش می‌زند آیا دور من یک حلقهٔ آتشین نیست؟» (هدایت، ۱۳۸۴: ۳۵)، در نهایت به بیگانگی با خود منجر می‌شود. آنجا که می‌گوید: «نگاه که می‌کنم یک مرتبه مثل این است که همه آنها به چشم غریبه می‌آید، خودم به چشم خودم بیگانه‌ام» (همان: ۳۴). این از خود و دیگری بیگانه بودن، در آثار حاجی زاده به صورت پیکره‌های انفرادی قابل رویت است. در بسیاری از نقاشی‌های او، مساله غربت و بیگانگی در تنهایی و خیرگی به سوی ناشناخته‌ها تجلی پیدا کرده است؛ برای نمونه پرتره‌ای از صادق هدایت (تصویر ۱۸) که انگشت به دهان دارد و سرش به جای جامعه، عناصر طبیعت ترسیم شده است، یک ارتباط حسی میان این تنهایی و غربت در جهان امروز به تصویر کشیده شده است.

تصویر ۱۸. تک چهره‌ی صادق هدایت،

منبع: (URL1)

از مفاهیم دیگری که در روایات هدایت نقش محوری دارد، نقد گفتمان حاکم بر مناسبات دینی و ستیز با خرافه گرایی است. شدت بیزاری او از خرافه پرستی به عنوان یکی از پیش فرض‌های مبنایی او درحوزهٔ تقابل با فرهنگ عوام زده و یا گفتمان دینی حاکم بر ان روزگار بود. نگاه ناقدانه او تا بدانجا پیش رفت که در کتاب نیرنگستان، بخش‌های زیادی از این فضا را به تصویر کشید و مورد نقد قرار داد. نقد احوال خرافه گرایی مانند اعتقاد به جن و دیو و همچنین عقاید خشکِ مذهبی آداب و تشریفات زناشویی- اداب زن آبستن- روش‌های برآمدن حاجت ها- خواب، اقسام تفأل‌ها و باور به خاصیت گیاه‌ها و دانه ها همه و همه در کنار نقد آیین‌های مذهبی در گستره آثارش بخوبی نمایان و برجسته است. از نظر او

> همین‌خرافات است‌که‌کله آدمیزاد را دردوره‌های‌گوناگون تاریخی راهنمایی کرده، امیدها و ترس‌ها را در بشر تولید نموده‌است و هنوز هم نزد مردمان وحشی و متمدن در اغلب وظایف زندگی دخالت تام دارد. چون بشر از همه چیز می‌تواند چشم بپوشد؛ مگر از خرافات و اعتقادات‌خویش (هدایت، ۱۳۵۵: ۱)

و بر این باور است که «تعدد زوجات، تزریق افکار قضاوقدر، سوگواری و غم و غصه و فقر، فکرمردم را متوجه جادو و طلسم، دعا و جن نمود و از کار و جدیت‌آنها کاست و یک رشته خرافات جدید از این راه، تشکیل شد» (همان: ۱۸) او این ستیز را در عرضه‌های متعددی طرح کرده که یکی از مهمترین این مواضع، عزاداری‌های آمیخته با خرافه قمه زنی است. او در کتاب حاجی آقا قمه زنی و عزاداری‌های اینگونه‌ای را از مبانی به قهقرا کشاندن این ملت می‌داند. همین رویکرد خرافه‌ستیزی در مصادیق عینی خود، در آثار حاجی‌زاده بخوبی نمایان است. او در (تصویر ۱۹) جمعیتی از افراد را در حصار و زندان خرافات نشان می‌دهد که درد جهل آنان را در قابی از حصار غربت محصور کرده است. و در تابلوی دیگری(تصویر ۲۰) جمعتی از عزاداران را ترسیم می‌کند که جماعتی از عزاداران با بستن قفل بر بدن‌های خود به دوربین مفروضی خیره شده‌اند و مخاطب در اولین مواجهه با این پورتره، اوج عقب‌ماندگی و حتی واماندگی این جماعت را حس خواهد کرد؛ و در نامگذاری هوشمندانه آن را «قفل» می‌خواند که نشانه‌ای معنادار از این برداشت خواهد بود.

تصویر ۱۹. قفل زنان طهران،

منبع: (URL1)

تصویر ۲۰، قفل،

منبع: (URL1)

۶. نتیجه‌گیری

با بررسی‌های انجام شده در این دو ساحت هنری و تاثیر پیش متنی آثار هدایت بر نقاشی‌های قاسم حاجی زاده، می‌توان این ارتباط را در سطوح چند لایه مورد بررسی و ارزیابی قرار داد که به باور این پژوهش، ساحت‌های فرم، محتوا و جامعهٔ نشانه‌های میان آثار قاسم حاجی‌زاده و صادق هدایت، گویای این تاثیرپذیری و ارتباط خواهد بود:

ساحت فرمی: در وجه زمانی، بازه فصلی بکاربرده شده در آثار حاجی‌زاده را می‌توان عموما در استفاده از فصل سرد و با ماهیت پاییزی مشاهده کرد و از منظر تاریخی بهره‌گیری از بافت و دوره قجری تا اوایل پهلوی که در انتخاب رنگ، فضا و شخصیت‌ها بسیار موثر بود، از مهمترین تاثیرات مستقیم و یا ضمنی آثار هدایت بر نقاشی‌های حاجی‌زاده دانست. این موضوع در انتخاب مکان و موقعیت نقاشی‌ها نیز بوضوح مشاهده می‌شود؛ یعنی مکانمندی نقاشی‌ها در انتخاب فضاهای متداولی چون زورخانه، خانه‌های تهران قدیم و همچنین تمرکز بر مکانمندی مبهم و فضاهای گنگ که وجه قالب آثار هدایت است، از مهمترین این تاثیرپذیری‌هاست. در حوزه شخصیت‌پردازی، غلبه وجه جنسیتی مردانه و سیطره نظام مردسالارنه و تصویرنگاری از زنان به عنوان جنس دوم را می‌توان به این تاثیر پذیری منسوب دانست. همچنین در این بخش، غلبهٔ وجه درونگرایی در تصویرگری شخصیت‌های نقاشی‌ها گویای تاثیر فرم و نگاه هدایت بر آنان دانست. از سوی دیگر، حاجی‌زاده در انتخاب کارکترهایی چون تیپ زن قجری، تیپ پهلوانی و عیاری و آژان و پلیس و ... از تیپ‌های غالب روایات هدایت تاثیر پذیرفته است. از دیگر مصادیق تاثیرپذیری فرمی می‌توان به گزینش رنگ‌ها در تابلوهای حاجی‌زاده اشاره داشت که در غلبهٔ رنگ‌های سیاه، خاکستری، زرد و کبود این غلبهٔ رنگ‌های روایات هدایت را می‌توان در این گزینش‌ها موثر دانست.

در بخش محتوایی، بحران تنهایی، افسردگی و از خود بیگانگی می‌تواند به یکی از مهمترین محورهای این اشتراک بازگردد که این امر را می‌توان در غلبه گفتمان حاکم بر روایات هدایت در تبیین مقولاتی چون تنهایی انسان امروزین و غربت اگزیستانس او در این جهان و همچنین تفرد فیلسوفانه انسان روشنفکر دانست که بصورت سیال در نقاشی‌های حاجی‌زاده متبلور است. از سوی دیگر، نگاه انتقادی به مسالهٔ زنان و بحران تنهایی و غربت برخاسته از نظام مردسالاری حاکم بر فرهنگ آن دوران و همچنین ترسیم و به تصویر کشیدن افسردگی و اضطراب آنان را می‌توان از مهمترین این محورهای

تاثیرپذیری دانست. این حوزه که در همسویی و تـاثیر نگـاه حـاجی‌زاده از تفکـر انتقـادی هدایت و نگاه اصلاحگرایانه او به جامعه آن روز نشات می‌گیرد، در قالب نقد نظام تحریف و خرافه‌گرایی زمانه نیز دارای بروز عینی اسـت و بخشـی از آثـار حـاجی‌زاده متـاثر از بـه تصویر کشیدن انتقادی همین نگرش‌ها و اندیشه‌ها در زمانه خود است. در نهایت می‌تـوان گفت که نگاه و آثار صادق هدایت، به عنوان پیش متن غالب و موثر بر ذهن و نظام تخیـل حاجی‌زاده توانسته است بخش مهمی از فرم و پیام آثار او را تحت تـاثیر نظـام نشـانه‌هـا و داده‌های خود قرار دهد و آن را به سمت و سوی هدفمندی از بازتاب اندیشه‌های خـویش سوق دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. اقسام ترامتنیت در طبقه بندی ژنت از ایـن قـرار اسـت: پـیش متنیـت (hypertextuality) ، بینامتنیـت (intertextuality)، سرمتنیت (arcitextuality)، ورا متنیت (metatextuality) و پیرامتنیت (paratextuality).

۲. آنیما تشخص طبیعت زنانـه‌ی ناخودآگـاه مـرد و آنیمـوس تشـخص طبیعـت مردانـه‌ی ناخودآگـاه زن است.

کتاب‌نامه

ابراهیم زاده، لیلی و ابراهیم زاده، فاطمه (۱۳۹۷)، واکاوی و تحلیل عوامل موثر درگرایش صادق هدایت به کاربرد نمادها، مجله دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، سال اول، شماره ۲، ۳۲-۴۲.

احمدی، بابک (۱۳۸۳)، از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران : نشر مرکز.

الن، گراهام (۱۴۰۰)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان جو، تهران، نشر مرکز.

الهامی، فاطمه و قارلقی، فاطمه (۱۳۹۸)، بررسی تطبیقی رمزگشایی رنگ‌ها در آثار داستانی بوف کـور و پیکر فرهاد، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سیزدهم، شماره ۵۱، ۱۳۵-۱۶۰.

براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصه نویسی، تهران: نشر البرز.

بهارلوییان، شهرام و اسماعیلی، فتح الله (۱۳۷۹)، شناخت‌نامه صادق هدایت، تهران: قطره.

پهلوان نوده، محبوبه ونقوی، ترنم (۱۳۹۹)، گفتمان‌های از یاد رفته در مجموعه یاد سبز قاسم حاجی‌زاده با تاکید بر رویکرد تحلیلی فرکلاف، نشریه‌ی مطالعات عالی هنر، دور دوم، شماره ۱، ۱۰۹-۱۲۳.

جورکش، شاپور (۱۳۷۷) زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت، تهران: آگاه.

حجتی، محمد امین (۱۳۸۳)، اثر تربیتی رنگ، قم: نشر جمال.

حسن‌لی، کاووس و نادری، سیامک (۱۳۹۶)، بازنمایی عنصر مکان در بوف کور صادق هدایت بر پایه‌ی جغرافیای تاریخی ری و تهران، فصل‌نامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادبی، شماره ۳۷، ۱۶۳– ۱۸۵.

دارایی، بی‌تا (۱۳۹۲)، خوانش بینامتنی پیکرفرهاد و بوف کور، فصلنامهٔ علمی پژوهشی ادبیات و زبان فارسی، شماره ۲۲.

زینی وند، تورج (۱۳۹۲)، ادبیّات تطبیقی: از پژوهشهای تاریخی– فرهنگی تا مطالعات میان‌رشته‌ای، فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی، دوره پنجم، شماره۳، ۲۱–۳۵.

سیدعسگری، رقیه و رنجبر، ابراهیم (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی مضامین تنهایی، بیگانگی، خودشناسی و درد و رنج (در اندیشه و آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا)، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ۸۵۷–۸۶۶.

شاهی مریدی، محبوبه (۱۳۹۵)، زن دست نیافتنی در داستان‌های صادق هدایت، یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ۹۴۹–۹۷۴.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، داستان یک روح، تهران: انتشارات فردوس.

عبادیان، محمود (۱۳۷۱)، درآمدی بر ادبیات معاصر، تهران: گهر نشر.

علیزاده، ناصر و نظری انامق، طاهره (۱۳۸۹)، نقد شخصیت در آثار داستانی صادق هدایت، نشریه زبان و ادب فارسی، شماره ۲۲۰، ۱۵۱–۱۹۰.

کوپر، جی سی (۱۳۸۹)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، تهران: انتشارات فرشاد.

لوشر، ماکس (۱۳۹۲)، روان شناسی رنگ‌ها، ترجمهٔ لیلا مهرداد پی، تهران: نشر حسام.

محمدی فر، یوسف (۱۳۸۹)، روانشناسی رنگ‌ها در بازاریابی و فروش، تهران: انتشارات رسا.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، عناصر داستان ، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، صد سال داستان نویسی، تهران: چشمه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.

..... (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.

هاشمی، محمدمنصور (۱۳۸۲)، نقد و تحلیل گزیدهٔ داستان‌های صادق هدایت، تهران: نشر روزگار.

هدایت، صادق (۱۴۰۲)، زنده به گور، تهران: انتشارات نگاه.

..... (۱۳۸۲)، سایه روشن، تهران: انتشارات امید فردا.

..... (۱۳۸۳)، بوف کور، تهران: انتشارات امیرکبیر.

..... (۱۳۸۴)، سه قطره خون، تهران: انتشارات مجید.

..... (۱۳۵۵) ، نیرنگستان، تهران: انتشارات‌جاویدان.

Url1:https://darz.art/fa/artists/ghasem-hajizadeh