دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۹، ش۲ (پیاپی ٤٤)، خرداد و تیر ۱۳۹۷، صص۸۹-۱۰۹

بررسی نشانه- معناشناسی تصاویر در *بوف کور* صادق هدایت

مرضیه بلیغی[۱*]، آرزو عبدی[۲]

۱. استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

دریافت: ۹٦/٤/۱۷ پذیرش: ۹٦/۱۰/۳

چکیده

یکی از خصوصیات ***بوف کور*** صادق هدایت که قابلیت تحلیل آن را از جنبه‌ای غیر از گفتمان نوشتاری فراهم می‌آورد، استفادهٔ نویسنده از تصاویر در لایه‌های مختلف داستان است. تصاویری که با ویژگی-های خاص خود در خدمت گسترش داستان هستند و بر ابهام آن می‌افزایند. واکاوی این تصاویر برای دستیابی به معنای نهفتهٔ آن‌ها، تحلیلی روشمند ایجاب می‌کند که قابلیت درک بار معنایی ضمنی تصاویر و رمزگان آن‌ها را داشته باشد. نشانه‌شناسی دیداری روشی کارآمد در رمزگشایی تصاویر ***بوف کور*** به‌نظر می‌آید. روشی که با تکیه بر رابطهٔ میان دال و مدلول و بهره‌گیری از سازوکارهایی تخصصی‌تر در نشانه‌شناسی تصاویر که تصویر را به‌مثابهٔ یک گفتمان در نظر می‌گیرد، تصاویر موجود در اثر هدایت را دستمایهٔ مطالعهٔ خود قرار می‌دهد. تجزیهٔ دال‌های تصویری در ***بوف کور*** در مرحلهٔ نخست به بیان ویژگی‌های نظام‌های دیداری موجود در اثر می‌پردازد و در مرحلهٔ بعدی دلالت های ضمنی و رمزگانی آن‌ها را از خلال مطالعهٔ موازی گفتمان دیداری و نوشتاری مورد واکاوی قرار می‌دهد. در نهایت، نیز نقش انعکاسی گفتمان دیداری جهت توضیح در تبانی یا رقابت بودن آن با گفتمان نوشتاری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی : ***بوف کور***، نشانه ـ معناشناسی دیداری، گفتمان دیداری، دلالت ضمنی، رمزگان.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: balighi@tabrizu.ac.ir

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

۱. مقدمه

بوف کور صادق هدایت وقایع بسیار عجیبی را توسط راوی ناشناسی بیان می‌کند که بیشتر به اعتراف به جرمی هولناک می‌ماند. راوی در شب وقوع جرم از ماجرایی که برایش به وقوع پیوسته است، سخن می‌گوید و همواره سعی می‌کند هر آنچه را در ذهنش تداعی می‌کند، روی کاغذ بیاورد. آنچه ***بوف کور*** را در نگاه نخست از دیگر آثار ادبی متمایز می‌کند، همراهی روایت و تصاویر است. نویسنده گاه‌گاهی در خلال داستان از هنر نقاشی بهره می‌برد و تصاویری را گاه به صورت نقاشی و گاه به صورت توصیف تابلو در متن وارد می‌کند. در حقیقت ***بوف کور*** ترکیبی از دو گفتمان[۱] نوشتاری و دیداری است که ما را با گفتمانی مواجه می‌سازد که ویژگی‌های معنایی متعددی دارد. متن این اثر به صورت مجموعه‌ای منظم مقاصد نویسنده را با واژگان نشان می‌دهد و نشانه‌های بصری نیز بسیار سریع‌تر و با ظرافتی وسیع‌تر با اشاراتی ذهن خواننده را به سوی رمزگشایی هدایت می‌کند. از آنجا که در پژوهش‌های موجود در رابطه با ***بوف کور*** به تصاویر توجهی نشده و بار معنایی آن مهجور مانده است، در مقالهٔ حاضر سعی بر آن است تا با دستاوردهای نشانه‌شناسی ـ که می‌کوشد از مناظر گوناگون، نشانه‌ها و رمزگان موجود در تصاویر را کشف کند ـ به بررسی دلالت-های موجود درگفتمان دیداری ***بوف کور*** پرداخته شود. به منظور نیل به این هدف، در ابتدا باید مسئلهٔ اصلی مطالعهٔ پیش رو، یعنی چگونگی پدید آمدن گفتمان دیداری در اثر، بررسی شود. سپس به این نکته پرداخته شود که چگونه تصویر به جایگاه یک گفتمان ارتقا می‌یابد و معناهایی را در خود مستتر می‌دارد. هدف از بررسی تصویر در جایگاه یک گفتمان، در نهایت مقایسهٔ آن با گفتمان کلامی و نوع رابطهٔ این دو نوع گفتمان است؛ رابطه‌ای که می‌تواند مبتنی بر رقابت و یا تبانی باشد. با نیل به این هدف، لایه‌ای جدید از ***بوف کور*** که رمزگانی مشترک تنیده در دو گفتمان دیداری و کلامی اثر است، پدیدار خواهد شد.

۲. پیشینهٔ پژوهشی نشانه ـ معناشناسی دیداری[۲]

با تعمیم دو عنصر اساسی نشانه‌شناسی یعنی دال[۳] و مدلول[۴] به گسترهٔ تصویر، می‌توان از نشانه‌شناسی دیداری سخن به‌میان آورد. سردمدار این گرایش جدید، رولان بارت[۵]، در دههٔ

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

٦٠ به نظریه‌پردازی در این مورد پرداخت و به مفهوم پیام نمادین و رمزگانی اشاره کرد. پس از او، اومبرتو اکو[٦] نشانه‌شناسی دیداری را غنا بخشید و دراثر خود با عنوان ***نقش خواننده***، مفهوم متن را به هر آنچه قابل تفسیر باشد، اطلاق و این‌گونه تصویر را نیز همچون یک متن معرفی کرد. گرماس[۷]، از صاحب‌نظران نشانه‌شناسی دیداری، اعتبار خاصی به آن بخشید و از تصویر به‌عنوان واحدی مستقل سخن به‌میان آورد. وی به دال‌های تصویری اشاره کرد که مدلول خاص خود را دارند و با تبدیل اشکال به نشانه، به تولید معنا می‌انجامند. لوئیس یلمسلف[۸]، مفهومی بنیادی از کاربرد قوانین نشانه‌شناسی سوسور در تحلیل تصاویر ارائه و دال و مدلول را به ترتیب با عناوین فرم و محتوا (Paquet, 1990: 38) معرفی کرد. چنین تعبیری راه را در به‌کارگیری قوانین مربوط به نشانه‌شناسی در تحلیل تصویر هموارتر کرد. گروه مو[۹] متشکل از زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان بلژیکی، با نگاهی تخصصی به مسئلهٔ نشانه‌شناسی دیداری، ابعاد جدیدی از این شاخه را در اختیار پژوهشگران قرار دادند. درواقع نظریه‌پردازان این گروه فارغ از نوع و جنس زبانِ ارائه، هر متنی چه نوشتاری و چه دیداری و چه نوع دیگری از متن را که قابلیت عرضه به مخاطب داشته باشد، قابل بررسی از دیدگاه نشانه‌شناسی دانسته‌اند. این نظریه‌پردازان در گسترهٔ تصویر، اشکال را کاملاً مستقل ارزیابی و آن‌ها را بی‌نیاز از همراهی زبان نوشتاری برای رساندن مفهومی خاص معرفی کرده‌اند. بحث نشانه ـ معناشناسی دیداری در سال‌های اخیر صورت جدی‌تری به خود گرفت و نظریه‌پردازانی چون کای اوهالوران[۱۰] استرالیایی نیز از منظر خود به آن پرداختند و آن را تا سطح تصاویر دیجیتال و متحرک نیز گسترش دادند.

در ایران، پیشگام نشانه- معناشناسی دیداری حمیدرضا شعیری است که با اثری با عنوان ***نشانه-معناشناسی دیداری، نشانه‌ها و کاربردها*** (۱۳۹۲)، علاوه بر معرفی این روش به پژوهشگران ایرانی و سیر تکاملی آن، راهکاری عملی نیز برای تحلیل نشانه‌معنا- شناسی تصویر ارائه داده است. در این اثر ابتدا به تبیین مبانی نشانه‌شناسی دیداری و توضیح کامل نظام‌های مدلولی در دنیای تصویر پرداخته شده است. سپس، مبانی نشانه- معناشناسی دیداری با معرفی مفاهیمی همچون فشاره/ گستره[۱۱]، مرکزگرایی/ مرکززدایی[۱۲] و نظام رمزگانی با قدرت بالا و پایین به خواننده ارائه شده است. در نهایت، نشانه- معناشناسی دیداری از نظر کاربردی مورد بحث و بررسی گرفته و تحلیل هنرهای بصری

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

همچون خط، عکس و غیره برای انتقال بهتر مفهوم در متن گنجانده شده است. در این قسمت همچنین به رابطهٔ میان متن و تصویر و نیز وجه گفتمانی تصویر نیز اشاره شده است. «معناشناسی تصویر ؛ بازخوانی یک اثر» (۱۳۷٦) نیز ازجمله مقالات حمیدرضا شعیری است که در راستای دستیابی به منطق موجود در یک تصویر نگاشته شده است. در این مقالهٔ کاربردی ابتدا کاربرد اشکال و خطوط در بیان فن زیباسازی و معنای نهفته در نقاشی مورد بررسی قرار گرفته و سپس از شباهت‌های موجود بین جهان طبیعی و جهان بشری سخن به میان آمده است. در راستای این شباهت به معناشناسی پویا اشاره شده است که به تعمق در هم‌بستگی طبیعت و انسان برای تولید معنایی والا می‌پردازد. «به سوی مطالعهٔ زبان – معناشناختی تصویر» (۱۳۸۳) دیگر مقالهٔ کاربردی حمیدرضا شعیری است که به بررسی جنبهٔ گفتمانی بی‌واسطه تصویر پرداخته است. در این مقاله به بیان بی‌واسطه و مستقیم معنا در تصویر تأکید شده و جنبه‌های گوناگون تصویر مورد توجه قرار گرفته است. سپس، به شرح فرایند روایی در تصویر به‌عنوان نظامی معنادار پرداخته شده است. کارکردهای زیبایی‌شناختی و ارجاعی عکس از دیگر مواردی هستند که در این مقاله مورد واکاوی قرار گرفته‌اند. از میان شمار قابل‌توجه مقاله‌های حمیدرضا شعیری در حوزهٔ نشانه ـ معناشناسی، مقالهٔ «نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر» (۱۳۸۵) اثری قابل‌تأمل جهت مطالعهٔ نوسانات و ناپایداری نشانه‌های تصویری به‌شمار می‌آید. در این مقاله بر پویایی نشانه تأکید شده و در همین راستا بحث دوگانگی و یا تکثیر زبانی مطرح شده است.

دربارهٔ ***بوف کور***، مطالعات زیادی بر روی گفتمان موجود در اثر انجام نگرفته و بیشتر الگوی روایی آن در حالت کلی مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ «نظام حضور و برهم‌کنش در گفتمان ***بوف کور*** با تکیه بر رویکرد نشانه ـ معناشناسی هستی‌محور» (آیتی و اکبری، ۱۳۹٦) در مجلهٔ ***جستارهای زبانی*** درخصوص گفتمان موجود در ***بوف کور*** به چاپ رسیده است که به بُعد کلامی گفتمان می پردازد.

با در نظر گرفتن پژوهش‌های پیشین و با توجه به نظریه‌های موجود در زمینهٔ نشانه ـ معناشناسی دیداری و شکل کنونی آن ـ که تصویر را چون گفتمانی بی‌واسطه و هدفمند در نظر می‌گیرد ـ پژوهش حاضر مبتنی بر وجه گفتمانی و تعاملی تصویر در اثر هدایت خواهد بود.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

۳. مباحث نظری

زمانی که سخن از تصویر به‌میان می‌آید، مواجههٔ صرف با مجموعه‌ای از اشکال که احساسی آنی را به بیننده منتقل می‌کنند، مطرح نیست. در ورای اشکال که تصویری منسجم را به‌وجود می‌آورند، دنیایی از مفاهیم نهفته است که واکاوی آن به تولید معنا می‌انجامد. از این رو، تصویر نیز به‌مثابهٔ آثار نوشتاری، چون متنی گشوده است که از زبان مخصوص به خود بهره می‌برد و امکان خوانش و واکاوی جز به جز آن وجود دارد. از خلال این خوانش، مجموعه‌ای از علائم و نشانه‌ها به‌دست می‌آید که با کنار هم قرار دادن آن‌ها، گفتمانی خاص و درنتیجه معنایی منحصر به فرد ظاهر می‌شود. ساز و کاری که از واکاوی آغاز و به یافتن نشانه‌ها و در نهایت معنا منجر می‌شود، نام نشانه‌شناسی به خود می‌گیرد. سوسور[۱۳](1972: 32)، نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که به مطالعهٔ «نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی» و بررسی قوانین حاکم بر آن‌ها می‌پردازد. طبق نظریات سوسور، نشانه عاملی است که از اجتماع یک دال و یک مدلول به‌وجود می‌آید که به ترتیب بر تصویر صوتی و عینی[۱٤] و مفهوم انتزاعی[۱۵] دلالت دارند. معنا از رابطهٔ متقابل میان دال و مدلول به‌وجود می‌آید. از این رو، علم نشانه‌شناسی ابتدا باید به تحلیل دال و مدلول بپردازد تا از خلال آن به معنا دست یابد. سوسور ماهیت نشانه را کاملاً تصادفی ارزیابی می‌کند؛ زیرا بدون مدلول، نشانه هیچ رابطه‌ای با واقعیت برقرار نمی‌کند. به عبارتی دیگر، دال‌ها چه در قلمرو نوشتار و چه در گسترهٔ تصویر، قراردادهایی هستند که به وسیلهٔ خالق اثر پدید آمده‌اند و تنها دلالت این دال‌ها به جلوه‌ای از واقعیت است که به آن‌ها معنا می‌بخشد.

اگر کلام را مجموعه‌ای از دال و مدلول‌ها بدانیم که به‌صورت غیرمستقیم مطلبی را بیان می‌کند، تصویر هم با مجموعه‌ای از دال و مدلول‌های مختص خود به بیان مستقیم یک مفهوم می‌پردازد. در صورتی که مفهوم دال و مدلول موردنظر سوسور از حالت ساختارگرا و متکی به ذات خود خارج شود و «حضوری انسانی، موضع‌دار، هدفمند و جهت‌دار» (شعیری، ۹:۱۳۹۲) پیدا کند و در قالب تصویری که با مخاطب خود در تعامل است تجلی یابد، گفتمانی دیداری شکل می‌گیرد. با واکاوی خطوط، اشکال و رنگ‌ها در سطوح مختلف به‌عنوان دال‌های یک گفتمان دیداری، می‌توان به لایه‌های ذهنی آفرینندهٔ تصویر دست یافت و از این طریق به معنای مستتر در آن رسید. در مقایسه با گفتمان‌های کلامی، گفتمان‌های دیداری دارای تعدد

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

معنایی گسترده‌تری هستند و از این رو، تحلیل‌های متعدد و گاه متعارضی را امکان‌پذیر می‌سازند. آنچه نشانه ـ معناشناسی دیداری را از مطالعات ساختارگرایانه دور می‌سازد، جهت‌گیری آن به سمت «بسط روابط» و مطالعهٔ «تعامل بین نیروهای هم‌سو یا هم‌گرا و ناهم-سو یا واگرا» (همان‌جا) است. این‌گونه است که یک تنش گفتمانی شکل می‌گیرد و از خلال آن معنا رخ می‌نمایاند.

با توجه به حضور دال و مدلول در گفتمان دیداری و بسط آن‌ها به دنیای بیرون برای درک معنایی ژرف، به نظر می‌رسد که تحلیل نشانه ـ معناشناختی تصاویر ***بوف کور*** به‌عنوان یک گفتمان در رمزگشایی آن مؤثر باشد. برای نیل به این مقصود توجه به نظام‌های جزئی‌تر تحلیل نشانه ـ معناشناختی که از میان آن‌ها نظام شَوِشی[۱۶] در پژوهش حاضر راهبردی‌تر به نظر می‌رسند، موردتوجه قرار خواهد گرفت. با علم به معنای شَوِش که «مهیا شدن ما برای دریافت آنچه که بُعد رخدادی و غافلگیرکنندهٔ معناست» (شعیری، ۴۱:۱۳۹۵) نیز دستیابی به معنای مستتر در گفتمان دیداری ***بوف کور*** و رابطهٔ آن با گفته‌پرداز[۱۷] این گفتمان که همان روای داستان است تا حد زیادی تحقق خواهد یافت. با مطالعهٔ گفتمان دیداری اثر از منظر نظام شَوِشی، کارکرد ضمنی زبان تصاویر یا همان معنای القایی موجود در اثر، آشکار خواهد شد. زبان تصویر از دیدگاه رومن یاکوبسون[۱۸]، زبان‌شناس روس، با عنوان کارکرد فرازبان‌شناسی مورد بحث قرار می‌گیرد که رمزگان مورد استفاده در اثر را روشن می‌سازد و مستلزم شناختی فرهنگی، اجتماعی و تحلیلی از سوی گیرندهٔ پیام است. بر طبق این دیدگاه، تصویر سه سطح از معنا را برمی‌انگیزد که به ترتیب بر معنای ظاهری[۱۹]، ضمنی[۲۰] و درنهایت رمزگان[۲۱] اثر دلالت می‌کند. درمورد تصاویر در ***بوف کور*** چنین به‌نظر می‌رسد که با تمرکز بر کارکرد فرازبان‌شناسی[۲۲] گفتمان دیداری و بُعد شَوِشی آن و نیز با تعمق در وضعیت پادگفتمانی[۲۳] آن، بررسی معنای ضمنی و سپس رمزگانی تصویر در دستیابی به معنا مؤثر باشد. در این میان رابطهٔ عمیق گفتمان کلامی و گفتمان دیداری نیز اهمیت بسیار زیادی دارد؛ زیرا بررسی تعامل میان دلات‌های کلامی و دیداری در رمزگشایی اثر بسیار مؤثر خواهد بود.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

۴. تحلیل داده‌ها

۴-۱. شکل‌گیری گفتمان دیداری در *بوف کور*

در ***بوف کور***، تصاویر پرتعداد مشابه و یا همراه با تغییراتی ظریف وجود دارند که در قالب طرح‌های مصور و یا طرح‌های نوشتاری ارائه شده‌اند. این طرح‌ها گفتمانی را در اثر شکل می‌دهند که راوی و یا گفته‌پرداز نمی‌تواند از دست آن‌ها رهایی یابد. روایت راوی از مواجهه با این تصاویر، روایتی سرگردان و سیال است که احساسات و ذهن درگیر او را در فضایی مالیخولیایی به خواننده القا می‌کنند. از این رو، روایت از آنچه در عالم واقعی رخ داده است، فاصله می‌گیرد و به گفتمانی تبدیل می‌شود که از اوهام راوی سرچشمه می‌گیرد. درواقع، «امور واقعی، شدت حقیقی خود را در پیوند با امور ذهنی راوی پیدا می‌کنند و این مسئله بیانگر جدایی ذهن و جهان درونی راوی از جهان بیرونی و امور واقعی است» (شعیری و مصباحی، ۱۳۹۱:٤٥). با توجه به قرار گرفتن روایت در مسیر ذهن مشوش راوی، این روایت غیرخطی و آشفته با گفتمان راوی و سپس گفتمان دیداری اثر در یک راستا قرار می‌گیرد.

فراوانی واژهٔ نقاشی (ها) (۹ بار تکرار) و تمام مشتقات آن مانند نقاشی کردن (۲ بار تکرار)، نقاشی می‌کردم (۳ بار تکرار)، طراح (۲ بار تکرار)، نقاش (۱ بار تکرار)، پیش‌طرح (۲ بار تکرار) و تصاویر (۱۲ بار تکرار) از اهمیت گفتمان دیداری در این اثر حکایت دارند. نخستین گفتمان دیداری اثر با طرحی از راوی که بر روی قلمدانی در حال اجراست، شکل می‌گیرد. تصویری که راوی بر روی قلمدان نقاشی می‌کند، دال‌های تصویری پیش رو را ترسیم می‌کند:

> یک درخت سرو [...] که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش چالمه بسته 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، ۱۳۷۲:٦).

این ترکیب در طول داستان به هیچ وجه تغییر نمی‌کند و به همان صورت نخستین تکرار می‌شود. درواقع، این گفتمان به‌نظر می‌آید محصول یک رؤیا و یا برخاسته از خاطره‌ای بسیار قدیمی و از یاد رفته باشد که در جای جای روایت به شکلی پراکنده تکرار می‌شود. نقش رؤیا و خاطرات در تکامل این گفتمان، نشانه‌ای است که به نوبهٔ خود حضور دلالت‌های

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

ضمنی موجود در آن را قوت می‌بخشد. در توضیح این تصویر، راوی نمی‌داند چرا هرگز نمی‌تواند تصاویر دیگری را ترسیم کند: « [...] هر چه نقاشی می‌کردم همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود. دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید [...] » (همان‌جا). این تصویر ثابت و تکراری سلسله‌وار در قالب « تصاویر خشک و براق و بی روح» (*همان*: ۱۸) دوباره و چندباره ترسیم می‌شود و راوی حس می کند که این صحنه را قبلاً در جایی دیده است. از سویی، همین گفتمان به نوعی دیگر بر روی پرده‌ای که در اتاق راوی آویخته شده و بر روی کوزه‌ای که در گورستانی به دست راوی رسیده است، نیز تکرار می‌شود. آنچه در این گفتمان مکثر اهمیت دارد، چشمان به‌غایت درشت و بادامی زن جوان است که نگاهی بسیار خشک و حتی ملامت‌بار دارد: «چشم‌های درشت‌تر از معمول، چشم‌های سرزنش‌دهنده داشت. مثل اینکه از من گناه‌های پوزش‌ناپذیری سر زده بود که خودم نمی‌دانستم» (*همان*: ۳۰). با تعمق در این احساس گفته‌پرداز نسبت به عنصر نگاه در گفتمان دیداری اثر، متوجه نظام گفتمانی شَوِشی سیال در آن می‌شویم. نظام شَوِشی که ابعادی چندلایه از یک گفتمان را می‌نمایاند، از طریق چهار عنصر تعریف می‌شود: «۱. ارتباط با دنیای بیرون؛ ۲. تمایز حضور با توجه به تغییر وضعیت؛ ۳. پیوند دادن حضور خود با حضور دیگری؛ ٤. متوجه احساس حضور خود شدن؛ ٥. برجسته نمودن احساس حضور خود» (شعیری، ۹۱:۱۳۹۵). گفته‌پرداز ***بوف کور***، در مواجههٔ پیاپی با یک گفتمان دیداری خاص، خود را در جهانی می‌یابد که با توجه به اتفاقات موجود در آن دیگر طبیعی نمی‌نماید. در این جهان او تحت‌تأثیر نگاهی قرار می‌گیرد که او را متوجه گناهان خود می‌کند. بدین‌سان گناه راوی برجسته شده و تجربهٔ او از جهان بیرون به تهدیدی مبدل می‌شود که هر بار به شکلی در قالب تصویر رخ می‌نمایاند. از این جاست که راوی از هراسی بیرونی به درون خود پناه می‌برد و از درون فرو می‌ریزد. نگاه ملامت‌بار زن اثیری که در جای جای روایت تکرار می‌شود، به گفتمانی درونی بدل می-گردد که راوی را به کاویدن عمق وجود خود می‌خواند. کثرت عنصر نگاه آن هم از جانب یک زن در گفتمان دیداری اثر درواقع ابزاری می‌شود تا از خلال آن گفته‌یاب دریچه‌ای به روح و روان روای بگشاید و به رمزگشایی آن نائل آید. به‌این ترتیب، روایت بیرونی راوی از اتفاقاتی عجیب، درنهایت در قالب یک گفتمان به‌غایت پیچیده درمی‌آید که با کنار هم قرار دادن کلمه و تصویر معنایی عمیق را که همان تزلزل و سقوط روحی راوی است، در ذهن القا می-

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

کند.

دومین گفتمانی که از دل تصاویر ***بوف کور*** برمی‌آید و تنها در انتهای کتاب ظاهر می‌شود، طرحی از یک جغد است. در خلال داستان، سایهٔ راوی که به واسطهٔ وجود نور چراغ بر روی دیوارهای اتاق او افتاده است، تغییر شکل می‌دهد و درنهایت به تصویری از یک جغد بدل می‌شود. دلالت‌های ضمنی این نظام دیداری که نقش غیرقابل‌انکاری در تولید معنای کلی اثر بر عهده دارد، در بخش دلالت‌های ضمنی گفتمان‌های دیداری مورد واکاوی قرار خواهد گرفت.

۲-۴. دلالت‌های فرازبانی گفتمان دیداری در *بوف کور*

۱-۲-۴. دلالت‌های ضمنی گفتمان دیداری

هر عنصری در تصویر، همانند واژه در نوشتار ابتدا دارای معنای صریح و در مرتبهٔ بعد ضمنی، غیرمستقیم و استنباطی است. این استنباط درواقع از ذهنیت مشترک گفته‌پرداز و گفته‌یاب حاصل می‌شود که نتیجهٔ آن دستیابی به رمزگان در ***بوف کور*** است. در ***بوف کور*** گویی تابلویی منحصربه‌فرد در دل کتاب نهفته است که در راستای تحقق توصیفات موجود در کتاب ترسیم شده و مستلزم شرح و رمزگشایی است. توصیف این تابلو به اشکال مختلف به گفتمانی می‌انجامد که متن را در حالت تعلیق نگاه می‌دارد. وجود منبع الهام و اشاره به یک دال تصویری که به‌وفور در متن کتاب تکرار می‌شود، درواقع، ارجاع به یک پیشینهٔ فرهنگی شمرده می‌شود. اما نه در خود رمان و نه در مصاحبه‌های انجام گرفته با هدایت، هیچ‌گونه ارجاعی به تابلو و یا تصویری مشخص به چشم نمی‌خورد. خوانندهٔ ایرانی در مواجهه با این

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

توصیفات، بی‌درنگ دچار یک حس آشناپندارانه می‌شود که منبعی از حس‌ها و آگاهی‌ها را به‌وجود می‌آورد. موردی که نظریهٔ یاکوبسون نیز بر آن صحه می‌نهد.

با وجود تحریک حسی آشنا نزد گفته‌یاب، نمی‌توان به دال‌های موجود در گفتمان دیداری اثر، مدلول‌های ثابتی نسبت داد؛ زیرا «در نظام نشانه‌ای هیچ‌گاه نمی‌توان ارزش‌هایی از قبل تعیین‌شده برای یک عنصر قائل شد» (شعیری، ۱۳۹۲:۶۸). با در نظر گرفتن این اصل، لازم است تا دال‌های موجود در گفتمان دیداری اثر با توجه به کلیت گفتمان و در ارتباط با آن به مدلولی خاص نسبت داده شوند. آنچه در نگاه اول از دال‌های موجود در گفتمان دیداری مکثر اثر برمی‌آید، تعلق آن‌ها به گفتمان موجود در مینیاتورهای ایرانی است. در ایران، گفتمان دیداری موجود در اثر به‌وفور و در اشکال مختلف آن در مینیاتورهایی که در دیوان شاعران مشهور جای گرفته‌اند و یا به صورت مجزا وجود دارند، دیده می‌شود. مینیاتور ایرانی که تا حد زیادی در فرهنگ و ادبیات مکتوب و یا حتی شفاهی ایران ریشه دارد، همواره جلوه‌هایی از عرفان و حکمت اسلامی را آشکار می‌سازد. آشنایی دیرینه با فضای معنوی مینیاتور ایرانی، این ذهنیت را در مخاطب آن به‌وجود می‌آورد تا عناصر موجود در این نظام دیداری را با رویکردی معنوی بنگرد و از این دریچه به معنای ضمنی آن دست یابد. عناصر پرتکرار در مینیاتورهای ایرانی نشانه‌هایی چون پیرمرد، زن جوان، درخت، گل و جوی آب هستند. تمامی این عناصر در گفتمان دیداری توصیف شده در ***بوف کور*** حضور دارند. مخاطب ایرانی با مراجعه به حافظهٔ ادبی خود، پیر را نمایندهٔ دانایی و درواقع پیر مغانی می‌داند که به فلسفه و علوم دیگر احاطه دارد. پیری با محاسن سفید و با دستاری بر سر، تصویری خیالی از شمایلی اساطیری را ارائه می‌کند. درخت سرو که همواره طراوت خود را حفظ می‌کند، «درختی بهشتی است که به‌دلیل نوک هرمی خود تصویر یک زن را تداعی می‌کند، این درخت را در ورودی آتشکده‌ها می‌کاشتند و تصویر آن بر روی پرسپولیس و تمامی بناهای باستانی ایرانی به چشم می‌خورد» (Hoefer, 1852: 189). عنصر آب به‌منزلهٔ آینه و نور زندگی به‌شمار می‌رود و بر گذر زمان و عمر نیز دلالت می‌کند. الینور سیمز[۲۴]، متخصص تاریخ هنر و نقاشی ایرانی، از آب به‌عنوان عنصری آسمانی و معنوی سخن می‌گوید و بر دلالت معنایی ملکوتی آن اشاره می‌کند: «آب‌های مقدس و چشمه‌های اساطیری در آثار نگارگری به‌عنوان مظهری از عالم مثال ظاهر می‌شوند. [...] همان بهشت ازلی که هنرمند از آن

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

هبوط کرده و امیدوار است روزی به آن بازگردد» (سیمز، ۱۳۸۸: ۱۹۷).

با تکیه بر دال‌های تصویری یادشده و اشاره به دلالت ضمنی آن‌ها ـ که در فرهنگ ایرانی و به ویژه مینیاتور ایرانی ریشه دارد ـ چنین به نظر می‌رسد که تمام داستان ***بوف کور*** از دل همین تابلو بیرون می‌آید و بسط و گسترش می‌یابد. دختر جوان که در مرکزیت گفتمان دیداری اثر قرار می‌گیرد، در کسوت یک «فرشتهٔ آسمانی» (هدایت، ۸:۱۳۷۲) ظاهر می‌شود که با حرکات و اشاراتش، پیرمرد یا همان راوی را به تجربه کردن یک زندگی معنوی وامی‌دارد. ترکیب این دال‌های تصویری یعنی پیرمرد و زن جوان، درواقع یک کهن‌الگوی فرهنگی بسیار مهم را به نمایش می‌گذارد؛ اما با توجه به اصل امکان تغییر ارزش‌ها در گفتمان‌های دیداری، در ***بوف کور***، نوعی از مسخ شدگی و تغییر شکل در این کهن‌الگو به چشم می‌خورد. این تغییر در لباس سیاه زن جوان نمود می‌یابد که خبر از ماتم و عزا می‌دهد. رنگ سیاه لباس زن به‌عنوان عنصری مهم در دستیابی به معنای ضمنی تصویر، بر چیرگی تیره‌روزی و مرگ و نیستی بر کل اثر دلالت دارد. عنصر آب که در قالب رود و جویبار بر گذر زمان دلالت می‌کند، با تکراری تقریباً وسواس‌گونه و به صورتی دایره‌وار، بر ابدی بودن انحطاط موجود در اثر دلالت دارد. در اصل تکرار بی‌وقفهٔ دال‌های تصویری اضطراب‌آور، تأییدی است بر فضای مالیخولیایی اثر که به‌تدریج پررنگ و پررنگ‌تر می‌شود و گفتمانی مالیخولیایی را شکل می‌دهند.

روند تغییر ارزش‌ها در گفتمان دیداری اثر با تعمق در دال تصویری پیرمرد پررنگ‌تر می‌شود. پیرمرد حاضر در تصویر که در ظاهر پیر دانای مینیاتورهای ایرانی را در ذهن مجسم می‌سازد، به واسطهٔ ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود در روایت و تکرار بی‌وقفهٔ آنان، از جایگاه کلیشه‌ای خود فاصله می‌گیرد و به شمایلی از شر بدل می‌شود. دیگر دال‌های تصویری موجود در گفتمان دیداری مورد بحث، ماهیت سیاه پیرمرد را بیش از پیش آشکار می‌سازند. در تصویر، جوی آب پیرمرد را از زن جوان جدا کرده است و غیرممکن بودن پیوند میان آن دو را نشان می‌دهد. چنین ترکیبی از عناصر تصویر این معنا را به‌دست می‌دهد که بهشت به جهنم تبدیل می‌شود و پیوند و یگانگی جای خود را به فاصله و مرگ می‌بخشد.

رنگ‌های به کار رفته در گفتمان دیداری مینیاتورگونهٔ اثر نیز به‌عنوان دال‌هایی قابل‌تأمل

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

لایه‌هایی از محتوا را برای گفته‌یاب ظاهر می‌سازند. نظام دیداری اثر در اصل به صورت سایه ـ روشن و سیاه و سفید به‌تصویر درمی‌آید که گویی بر روی آن لکه‌هایی رنگی پاشیده شده است. غلبهٔ رنگ سیاه بر کلیت تصویر و نمود آن در لباس و موهای دختر جوان، لزوم تعمق بیشتر در بار معنایی ضمنی این عنصر را ایجاب می‌کند. استفاده از سایه ـ روشن و سیاه و سفید در یک گفتمان، زیبایی‌شناسی عکاسی از دیدگاه دادائیست‌ها و سورئالسیت‌ها در دوران بین دو جنگ جهانی را در ذهن تداعی می‌کند. هدایت نیز به‌مثابهٔ هنرمندان عرصهٔ تصویر در دوران سیاه جنگ، دال‌های تصویری خود را به رنگ سیاه درمی‌آورد و این‌گونه روزگار تیره و تار راوی خود را از دل تصویر جلوه‌گر می‌سازد. در کنار رنگ سیاه، رنگ بنفش نیز به‌عنوان یکی از عناصر قابل‌تأمل تصویر معنایی خاص را به بیننده القا می‌کند. رنگ بنفش رشته‌گل‌هایی که چهرهٔ زنانهٔ تصویر را احاطه کرده‌اند و نیز گل‌های لادن موجود در تصویر و کوزه‌ای که از گورستان بیرون آورده شده است، حس اضطراب و ترس را برمی‌انگیزند و این‌گونه است که سیه‌روزی راوی را به احاطهٔ خود درمی‌آورد.

دومین گفتمان دیداری ارائه‌شده در ***بوف کور***، تصویر جغدی است که از روبه‌رو به بیننده می‌نگرد. این گفتمان نیز مانند گفتمان پیشین در خلال کتاب تکرار می‌شود. در انتهای داستان، سایهٔ راوی به تصویر یک پرنده تبدیل می‌شود که شکل یک جغد را به خود می‌گیرد و توسط خود راوی به‌تصویر درمی‌آید. تبدیل یک سایه به تصویر یک پرنده، نکته‌ای قابل تأمل در ***بوف کور*** به حساب می‌آید. در فرهنگ ایرانی، جغد پرنده‌ای شوم است که در خرابه-ها و مکان‌های مخوف و تاریک زندگی می‌کند و پیام‌آور مرگ و نیستی می‌شود. حضور این پرنده در صحنهٔ انتهایی زندگی راوی، درواقع پایان شوم زندگی مصیبت‌بار او را به مخاطب القا می‌کند و به‌عنوان آخرین حلقهٔ زنجیر از سلسله دال‌های تصویری که بر زندگی سیاه او دلالت می‌کنند، هیچ تردیدی در سرنوشت تراژیکش بر جای نمی‌گذارد. با در نظر گرفتن کلیت بار معنایی ضمنی تصویر جغد، این امر مسجل می‌شود که این موجود در واقع همزاد راوی است؛ زیرا آنچه در کل داستان در توصیف زندگی سیاه راوی گفته شده است، در قالب این تصویر به عینیت درمی‌آید. در بسیاری از فرهنگ‌ها، همان‌گونه که اتو رنک[۲۵]، روان‌کاو اتریشی، نیز به آن اشاره می‌کند، سایه نشانهٔ «مرگ» (80 :1973) و نیستی و نقطهٔ مقابل روشنی و زندگی است. از همین رو، سایه و جغد در کنار هم، سلطهٔ مرگ در این اثر را قوت

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

می‌بخشند. علاوه بر القای مرگ و نیستی، جهت نگاه جغد نیز بار معنایی خاص خود را در این گفتمان به دوش می‌کشد. با توجه به جهت نگاه جغد که به سمت جلوست، حسی از تنش و اضطراب در فضا القا می‌شود که شرایطی تهدیدآمیز برای راوی فراهم می‌آورد.

۲-۲-۴. رمزگان گفتمان دیداری

گاه معنای ضمنی گفتمان دیداری ***بوف کور*** از مرز مشترکات فرهنگی عمومی‌تر میان گفته-پرداز و گفته‌یاب فراتر می‌رود و وارد گسترهٔ اسطوره می‌شود. دستیابی به معنا در این سطح به‌دلیل گستردگی دامنهٔ اسطوره، واکاوی به مراتب عمیق‌تری می‌طلبد. از دیدگاه نشانه-شناسی، اسطوره به‌مثابهٔ یک رمزگان در نظام‌های معنایی در نظر گرفته می‌شود. از نظر مریسا ایلیاد[۲۶]، اسطوره‌شناس رومانیایی، اسطوره داستانی را تعریف می‌کند که «در زمان-هایی دور، در دوران اساطیری «آغازها» به وقوع پیوسته است» (Eliade, 1963: 16). با زیستن اسطوره‌ها، انسان دنیایی ماورائی را تجربه می‌کند که او را از زندگی روزمرهٔ خود جدا می‌کند. زیستن در این دنیا این امکان را فراهم می‌آورد تا خود انسان حوادث اساطیری را بازآفرینی کند. این گونه است که او بودن در دنیای روزمره و عادی را متوقف می‌سازد و در جهانی متجلی پا می‌گذارد که آکنده از ذات‌های ماوراءالطبیعی است.

تصویر جغد که به صورت سایه در مقابل دیدگان راوی ظاهر می‌شود، خبر از ورود او به دنیای اسطوره‌ها می‌دهد. سایه‌ای که وی آن را به همان شکلی که هست بر روی کاغذ منعکس می‌کند و این‌گونه یک گفتمان دیداری خاص به‌وجود می‌آید. عاملی که بر وجه رمزگانی این گفتمان تأکید می‌کند آن است که راوی سایهٔ جغد و تصویر آن را همزاد خود می‌داند. از نظر پیر ژورد[۲۷] و پائولو تورتونس[۲۸] در کتاب ***اشکال همزاد***، مضمون همزاد «ریشه‌های عمیق اسطوره‌ای دارد» (Jourde & Tortonese, 1996: 12). اتو رنک نیز مسئلهٔ همزاد را مرتبط با اسطوره‌ها و عینیت‌بخشی بر دو وجه «میرا» و «نامیرا»ی (Rank, 1973: 6) روح آدمی می‌داند. در اسطوره‌شناسی، همزاد در کنار مفهوم دوقلوهای همسانی قرار می-گیرد که مکمل و یا رقیب همدیگرند. در گفتمان دیداری مربوط به جغد، راوی با اشاره به جغد به‌عنوان همزاد خود، بر وجه نفرین‌شدهٔ زندگی خود صحه می‌گذارد که اتو رنک به‌عنوان یکی از کارکردهای همزاد در اسطوره بدان اشاره می‌کند. رابطهٔ میان تصویر جغد و زندگی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

مشوش راوی به گفتمانی ختم می‌شود که بی‌شک رمزگان مستتر در آن مرجعی بیرونی دارد. این‌جاست که نشانه-معناشناسی گرمسی که بر اهمیت مسئلهٔ «وجودشناسی» (شعیری، ۹۲:۱۳۹۲) در مطالعات نشانه ـ معناشناسی تأکید می‌کند، می‌تواند راه‌گشا باشد. از دیدگاه گرمس تنها با مراجعه به «اصل حسی ـ ادراکی نشانه» (*همان*: ۹۳) است که می‌توان به معنای وجودی آن دست یافت. با توجه به این مطلب، تصویر جغد تنها صورتی از یک واقعیت عمیق است که زندگی راوی را دربرگرفته است و او را در نظامی شَوِشی قرار داده که تا مرز همزاد داشتن وی را از خود بیگانه داشته است.

در ***بوف کور***، راوی از ابتدای داستان از واقعیت فاصله می‌گیرد و هم‌عصر افسانه می‌شود. گفتمان دیداری متشکل از دال‌های پیرمرد، زن جوان، آب، درخت و گل، آغاز داستان را به چهرهٔ یک زن با «چشم‌ها[یی که] یک فروغ ماوراء طبیعی و مست‌کننده داشت، در عین‌حال می‌ترساند و جذب می‌کرد [...]» (هدایت، ۳۰:۱۳۷۲)، گره می‌زند. رودلف اتو[۲۹]، فیلسوف آلمانی، در کتاب خود با عنوان ***مفهوم امر قدسی***، از واژهٔ نومینوس سخن می‌گوید که نوعی از وابستگی به احساسی از جنس ترس در برابر عظمتی بیکران و یا نیرویی مطلق را القا می‌کند. اتو به یک دوگانگی عمیق اشاره می‌کند که «از مجموعه‌ای از جذب‌ها و دفع‌ها و لذت‌ها و رنج‌ها پرده برمی‌دارد» (Wuneburger, 2009: 9). مواجهه با حضور زن چه در دنیای تصویر و چه در دنیای واقعی ترس و دلهره را در وجود راوی بیدار می‌کند. این واکنش نزدیک به ترس در صحنه‌ای که به دنبال نخستین حضور زن اسرارآمیز می‌آید، دیده می‌شود: «نمی‌دانم چرا می-لرزیدم. یک نوع لرزه پر از وحشت و کیف بود» (هدایت، ۹:۱۳۷۲). این زن جوان که منشأ حس دوگانه‌ای از ترس و لذت در راوی است، همان «فرشتهٔ آسمانی» (*همان*: ۸) و الهه‌ای است که با تعارف گل نیلوفر به پیرمرد در تصویر، چون موهبتی فرازمینی نمایان می‌شود که به زمین فرستاده شده است. دربارهٔ گل نیلوفر در ***فرهنگ نمادهای*** شوالیه[۳۰] و شیربرانت[۳۱] می‌خوانیم که: «علاوه بر نیروی آفرینندگی و همدردی، گل نیلوفر امکان دستیابی به نیروانا را هم فراهم می‌آورد» (Chevalier & Cheerbrant, 1982: 373). با توجه به علاقه و تسلط صادق هدایت بر اسطوره‌های هندی، واکاوی این دال تصویری در دستیابی به رمزگان گفتمان دیداری اثر راه‌گشاست. با تکیه بر تعریف شوالیه و شیربرانت، گل نیلوفر نماد «پاکی»، «زیبایی» و «هر آنچه که نیکوست» (همان‌جا) شمرده می‌شود. با توجه به فاصلهٔ میان دختر جوان و پیرمرد در

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

تصویر و نماد گل نیلوفر در اسطوره‌های هندی، می‌توان رمزگان گل نیلوفر را در شکوفایی ناممکن انسان در در دنیای ***بوف کور*** دانست.

با توجه به تعارض میان جاذبهٔ زن حاضر در گفتمان دیداری مورد بحث و هراسی که در گفتمان و در برابر راوی برمی‌انگیزد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که این گفتمان شروع به پادسازی در درون خود می‌کند. با توجه به تعریف وضعیت پادگفتمانی که تعامل و یا چالش میان چند گفتمان تعریف می‌شود، می‌توان گفت که جذبه و دافعهٔ زن که در گل نیلوفر و چشمان ملامت‌بار او تجلی می‌یابد، در چالش با همدیگر قرار می‌گیرند و گفتمانی تنشی شکل می‌گیرد. درواقع، جایگاه دختر در حالت ایستاده و حالت نشستهٔ پیرمرد، تسلط دختر بر پیرمرد را تشدید می‌کند؛ هر چند که او در حال تعارف عنصری دلنشین (گل نیلوفر) به پیرمرد باشد. پس جایگاه دختر در مقام بالاتر و چشمان هراس‌آور او پادهایی هستند که دلنشینی تعارف گل نیلوفر از جانب او و یا به عبارتی وجه نیکوی او را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهند.

با توجه به دو گفتمان مورد بررسی، ارزش گفتمان دیداری در ***بوف کور*** مشخص می‌شود که با بافتی سیال و پویا به رمزگان‌هایی غیرمنتظره می‌انجامند. سایهٔ یک جغد به همزاد می‌رسد و حضور معشوقه به تهدیدی مداوم. چنین گفتمانی نظام رمزگانی با قدرت پایین خوانده می‌شود؛ زیرا رابطهٔ بین دال و مدلول در آن از قانونی از پیش نوشته شده تبعیت نکرده است و دچار تحول می‌شود. شاید بهتر است که در این سطح از معنا به جای رمزگان از اصطلاح «درجهٔ صفر ویژه» (شعیری، ۹۷:۱۳۹۲) استفاده کنیم که بر هر آنچه که در طول گفتمان و رابطهٔ آن با دنیای بیرون شکل می‌گیرد و ثابت نیست، دلالت می‌کند. در این‌صورت جغد و زن به گفتمانی بدل می‌شوند که ذهن گفته‌یاب را از آنچه که انتظارش را می‌کشد به سوی عنصری کاملاً نامتعارف هدایت می‌کنند.

۳-۴. رابطهٔ متقابل گفتمان دیداری و گفتمان کلامی

در ***بوف کور***، دو گفتمان دیداری مورد بحث که در ابتدا همانند مجموعه‌ای از نقاشی‌های به‌هم پیوسته و بی‌روح ظاهر می‌شوند، در ادامه به مکملی برای پیشبرد داستان تبدیل می‌شوند. درواقع، بعد از دیدن تصاویر، راوی دست از نقاشی می‌کشد و به نوشتن روی می‌آورد. رابطه‌ای که در این داستان میان گفتمان دیداری و کلامی برقرار می‌شود، اهمیت بسیار

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

زیادی دارد؛ زیرا از تعامل میان دو لایهٔ تصویر و کلام است که ترکیبی «بیناگفتمانی» (رادمنش و شعیری، ۷:۱۳۹۲) در ***بوف کور*** پدید می‌آید و معنایی عمیق در آن شکل می‌گیرد. یوسف اسحاق‌پور، در کتاب ***بر مزار صادق هدایت***، می‌نویسد: « کل کتاب هم چیزی نیست جز در بحر تغییرات یک تصویر فرو رفتن [...] «***بوف کور***» زاییدهٔ بازگشت‌های همان یک تصویر است که هر بار به وجهی متفاوت برمی‌گردد تا هم نقش باشد و هم واقعیت ... » (اسحاق‌پور، ۸۰:۱۳۷۳). این تک تصویر همان گفتمان دیداری ابتدای کتاب است که نوعی از پیش‌آگاهی را در گفته‌پرداز و به تبع آن در گفته‌یاب برمی‌انگیزاند. از این رو، می‌توان چنین گفت که تجربهٔ راوی از زندگی‌اش، تصاویری که او را احاطه کرده‌اند و آنچه که او به نگارش درمی‌آورد، در تبانی کامل با همدیگر هستند. به این ترتیب، هر جزئی از گفتمان دیداری، جزئی از گفتمان کلامی و تجربهٔ زیستهٔ راوی را منعکس می‌کند. دال تصویری پیرمرد که در انتها مشخص خواهد شد همان راوی داستان است، در انتهای داستان در قالب پیرمردی نفرین شده و گوژپشت، سمسار، قصاب، عموی راوی و یا پدر او ظاهر می‌شود. دختر جوانی که لباس سیاه بر تن دارد و به تعبیری به‌عنوان مهم‌ترین دال تصویری مورد واکاوی قرار می‌گیرد، نیز همان زن اثیری و اسرارآمیز است که در خانهٔ راوی می‌میرد. این زن، در کسوت همسر راوی، دخترعموی او و خواهر رضاعی‌اش نیز بازتاب می‌یابد. هم‌نشینی دو دال تصویری زن و درخت سرو در نظام تصویری ابتدای کتاب، منظره‌ای الهام‌بخش به‌دست می‌دهد. این منظره، مجموعه‌ای متمرکز از تمامی موضوعات اساسی رمان را در خود جای می‌دهد که مهم‌ترین آنان اشتیاق یکی شدن با یک زن برای رسیدن به جاودانگی است. پدیدار شدن این تصویر در ابتدای کتاب، تمام داستانی را که توسط راوی روایت خواهد شد، منعکس می‌کند. داستانی که زیر سایهٔ محکومیتی اسرارآمیز به سیه‌روزی‌ای که در آینده گریبان راوی را خواهد گرفت و به وسیلهٔ الهه‌ای سیاه خبر داده خواهد شد، شکل خواهد گرفت.

۵. نتیجه

هم‌زمان با پیشروی روایت غیرخطی و سراسر اوهام ***بوف کور*** که از ذهن بیمار راوی سرچشمه می‌گیرد، گفتمانی در دل روایت شکل می‌گیرد که از درون راوی می‌آید و دل-

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

مشغولی‌ها و ترس‌های او را می‌نمایاند. در کنار این گفتمان کلامی، گفتمان دیداری که با حضور تصاویر بر سر راه راوی و توصیف وی از آن‌ها پدید می‌آید، فضای تاریک داستان را پررنگ‌تر می‌کند. از آن‌جایی تصویر به یک گفتمان غالب در داستان بدل می‌شود که راوی خود را در میان تصاویر عذاب‌آور محصور می‌بیند و به هر سو چشم برمی‌گرداند، سنگینی نگاه سرزنشگر زن اثیری را احساس می‌کند. به این ترتیب، گفتمان تصویری آینه‌ای می‌شود برای نمایاندن روح سراسر آشوب راوی. حضور دو گفتمان دیداری در ***بوف کور***، لایه‌ای را به لایه‌های درهم تنیدهٔ داستان اضافه می‌کند و بر معنای چند پهلوی آن می‌افزاید. دال‌های درهم‌تنیده در گفتمان‌های دیداری داستان، با قرار گرفتن در کنار همدیگر، معنای کلی اثر را در خود جای می‌دهند. دال تصویری پیرمرد که در ناخودآگاه مخاطب ایرانی پیر دانای مینیاتورهای ایرانی را تداعی می‌کند، در تبانی با گفتمان کلامی اثر که وجه سیاه پیرمرد را بازمی‌نمایاند، جایگاه دیرینهٔ خود را از دست می‌دهد و در کنار دال تصویری زن که در تصویر بر او احاطه دارد، معنای ضمنی خود را بازمی‌یابد. دال تصویری پیرمرد به‌عنوان نمایندهٔ تمام عناصری که در دل داستان در طلب لذت و جاودانگی هستند، مغلوب ابدی زن حاضر در گفتمان دیداری اثر می‌شود که در قالب موجودی اثیری مخاطب خود را تا مرز کامیابی می‌برد؛ ولی در میانه او را دلسرد و حتی مرعوب خود می‌کند. گل نیلوفر و آب میان پیرمرد و زن درواقع نشانهٔ همین جذب و دفع متداوم هستند. گفتمان دیداری جغد نیز همان معنای ضمنی گفتمان پیشین را به گونه‌ای دیگر القا می‌کند. اگر گفتمان پیشین از چگونگی ناکامی راوی و منشأ ترس‌های او در زندگی سخن می‌گوید، گفتمان جغد از چگونگی پایان این زندگی پرده برمی‌دارد. با توجه به شومی جغد در فرهنگ ایرانی و دلالت این عنصر بر مسئلهٔ همزاد، خود راوی از ورای آن نمایان و به‌عنوان مسبب شوربختی‌های خود معرفی می‌شود. بنابراین، گفتمان دیداری و کلامی در تبانی جزء به جزء با همدیگر، ریشهٔ فاجعه را در خود راوی انعکاس می‌دهند. علاوه بر معنای ضمنی دو گفتمان موردبحث، در لایه‌ای به مراتب عمیق‌تر، رمزگان اثر نیز قابلیت تأمل فراوان دارد. دریغ گل نیلوفر که در اسطوره نماد پاکی و آفرینش است، نشانی از نوعی نقصان و خلأ در زندگی راوی دارد. نقصانی که همزاد جنایت و ترس است و به واسطهٔ دال تصویری چشم که حالتی سرزنش‌بار به خود گرفته است، در دل تصویر تنیده شده است. دال تصویری جغد نیز به نوبهٔ خود رمزگانی را در خود نهان دارد که در ارتباط با منشأ ایجاد تصویر، یعنی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

سایه است. سایه که در روان‌کاوی تداعی‌گر مرگ است، غالب‌ترین وجه رمزگانی اثر را هویدا می‌کند. در اصل گفتمان‌های دیداری ***بوف کور*** چون منشوری عمل می‌کنند که تمام آنچه را که نوشتار به تفصیل بیان کرده است، در درون خود پنهان می‌دارند و سپس آن را از جنبه‌های مختلف در کوتاه‌زمانی منعکس می‌کنند. از این رو، رمزگانی مشترک در دو گفتمان دیداری و کلامی اثر پدید می‌آید که معنای آن را در سطوح مختلف بازتاب می‌دهد. چنین اثری در مقام تجزیه و تحلیل، گفته‌یابی می‌طلبد که با توجهِ هم‌زمان به گفتمان دیداری و کلامی، رشتهٔ معنا را در اثر بازیابد و با تعمق در رابطهٔ آن با دنیای شخصی گفته‌پرداز و نیز دنیای اسطوره، به رمزگشایی آن بپردازد.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. discours
2. Sémiotique visuelle
3. signifiant
4. signifié
5. Roland Barthes
6. Umberto Eco
7. Greimas
8. Louis Hjelmslev
9. Le Groupe μ
10. Kay O'Halloran
11. Intensité/extensité
12. centralisation/decentralisation
13. Ferdinand de Saussure
14. image acoustique
15. concept
16. actantiel
17. énonciateur
18. roman jakobson
19. dénotation
20. connotation
21. code
22. métalinguistique
23. proénonciation
24. Eleanor Sims
25. Otto Rank
26. Mircea Eliade

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

27. Pierre Jourde
28. Paolo Tortonese
29. Rudolf Otto
30. Jean Chevalier
31. Alain Cheerbrant

۷. منابع

- آیتی، اکرم و نجمه اکبری (۱۳۹٦). «نظام حضور و برهم‌کنش در گفتمان بوف کور با تکیه بر رویکرد نشانه- معناشناسی هستی‌محور». ***جستارهای زبانی***. د ۸. ش ۱(۳٦). صص ۱۷٦- ۲۰٦.
- اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۳). ***بر مزار صادق هدایت***. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: باغ آینه.
- رادمنش، شبنم‌السادات و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۲). «بررسی نشانه-معناشناختی رابطهٔ عنوان و نقاشی: مطالعهٔ موردی «تداوم خاطره» اثر سالوادور دالی و «جیغ» اثر ادوارد مونش». ***نقد ادبی***.. ش ۲٤. صص ۷-۳۰.
- سیمز، الینور (۱۳۸۸). «جویبار نقره‌ای در پس‌زمینه». ترجمهٔ مجتبی صفی‌پور. مجموعه *مقالات همایش طبیعت در شرق*. تهران: فرهنگستان هنر.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۷٦). «معناشناسی تصویری؛ بازخوانی یک اثر». ***مدرس***. ش ۳. صص ۷۸- ۸۵.
- ---------- (۱۳۹۵). ***نشانه ـ معناشناسی ادبیات، نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی***. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- ---------- (۱۳۹۲). ***نشانه ـ معناشناسی دیداری. نظریه‌ها و کاربردها***. تهران: سخن.
- ---------- (۱۳۸۵). «نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر». ***پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر***. ش ۱. صص ۳۳-٤۵.
- ---------- و مریم صباحی (۱۳۹۱). «تحلیل نقش زاویهٔ دید در گفتمان با تحلیلی از داستان بیرون‌رانده اثر بکت». ***پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه***.. ش ۲. صص ۳۱-٤۸.
- هدایت، صادق (۱۳۷۲). ***بوف کور***. تهران: سیمرغ.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

- Chevalier, J. & A. Cheerbrant (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/ Jupiter.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du Mythe*. Paris: Gallimard, "Idées" ; rééd. "Folio essais". 1988.
- Hoefer, F. (1852). *L'univers ou Histoire et Description de tous les Peuples, de leur Religion,* Mœurs, Coutumes, etc. Paris: F. Didot frères.
- Jourde, P. & P. Tortonese (1996). *Visages du Double, un Thème Littéraire*. Paris: Nathan.
- Paquet, B. (1990). "Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité". *Horizons Philosophiques*. Vol. 1. No. 1.
- Rank, O. (1973). *Don Juan et le Double Études Psychanalytiques*. Paris: Denoël.
- Saussure, F. de (1972). *Cours de Linguistique Générale*. Éd Critique préparée par T. de Mauro, Paris: Payot.
- Wuneburger, J.-J. (2009). *Le Sacré*. Paris: PUF. Coll. "Que Sais-je ?".

References:

- Ayati, A. & N. Akbari (2016). "Presence and interaction System of discourse in blind owl: Semio-ontological approach". *Language Related Research.* Vol. 8. No. 1. Pp. 176-206. [In Persian].
- Chevalier, J. & . A. Cheerbrant (1982). *Dictionary of Symbols*. Paris: Robert Laffont/ Jupiter. [In French].
- Eliade, M. (1963). *Aspects of Myth*. Paris: Gallimard, "Ideas"; reissue "Folio's essays", 1988. [In French].
- Hedayt, S. (1993). *The Blind Owl*. Tehran: Simorgh. [In Persian].
- Hoefer, F. (1852). *The Universe or History and Description of All Peoples, Their Religion, Mores, Customs, etc*. Paris: F. Didot frères. [In French].
- Ishaqpour, Y. (1993). *On Tomb of Sadegh Hedayat*. Parham B. Tehran: Baqe

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]

Ayne. [In Persian]

- Jourde, P. & P. Tortonese (1996). *Different Faces of Double, a Literary Theme*. Paris: Nathan Université. [In French].
- Paquet, B. (1990). "Visual semiotics, painting and intertextuality". *Philosophical Horizons*. Vol. 1. No. 1. [In French].
- Radmanesh, Sh. & H. Shairi (2013). "A semiotic study on the title-painting relationship. A Study of "The Persistence of Memory" by Salvador Dali and "Scream" by Edvard Munch". *Literary Criticism*. No. 24. Pp. 7-30. [In Persian].
- Rank, O. (1973). *Don Juan and the Double. Psychoanalytic Studies*. Paris: Denoël. [In French].
- Saussure, F. de (1972). *Course in General Linguistics*. Paris: Payot. [In French].
- Shairi, H.R. (1997). "Visual semiotics; re-articulating the reading of a literary work". *Modares*. No. 3. Pp. 78-85. [In Persian].
- ---------- (2006). "Visual Signs, from variance to proliferation". *Journal of Art Academy*. No. 1. Pp. 33-45. [In Persian].
- ---------- . (2012) "Analysis of the role of point of view in the Discourse; case study: the expelled by Samuel Becket". *Language and Literature Researches, Ferdowsi University of Mashhad*. No. 2. Pp. 31-48. [In Persian].
- ---------- (2016). *Semiotics of Literature; Theory and Method of Literary Discourse Analysis*. Tehran: Tarbiat Modares University. [In Persian].
- ---------- (2013). *Visual semiotics, theories and functions*. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Sims, E. (2009). "Silver rivulet in perspective". Safipoor M. Nature in *Orient's Conference Papers*. Tehran: Farhangestane Honar. [In Persian].
- Wuneburger, J.-J. (2009). *The Sacred.* Paris: PUF. Coll. "Que Sais-je ?". [In French]

.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-18]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.2.6.3]