

بررسی و مقایسه دو تصویر در بوف کور و طوطی‌نامه

احمد خاتمی*

محسن نصیری**

چکیده

بوف کور صادق هدایت در نگاه اول بیش‌تر به سبک و سیاق غربی می‌ماند تا اسلوب‌های ادبی شرقی و ایرانی. نقدهایی هم که بر این اثر نوشته شده بیش‌تر ناظر بر چنین تأثرها و شباهت‌هایی است؛ اما در زمان‌های اخیر، به اثرپذیری آن از فرهنگ ایران بیش‌تر توجه شده است. هنگام صحبت از تأثیر ادبیات قدیم در این اثر، بیش از هر چیز نام خیام برده می‌شود و بعد ویس و رامین، و غالباً در همین جا متوقف می‌مانند؛ شاید به این دلیل که هدایت خود درباره این دو موضوع کتاب و مقاله نوشته است. این حقیقت که صادق هدایت داستان‌نویس میراث داستانی ادبیات فارسی را مطالعه کرده است و احیاناً از آن متأثر شده است، کاملاً پذیرفتنی است. در مقاله حاضر سعی شده است ثابت شود که صادق هدایت در خلق بوف کور از طوطی‌نامه متأثر شده و به‌ویژه ایده تصویر «پیرمرد و دختر» را از یکی از افسانه‌های طوطی‌نامه اقتباس کرده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، جواهرالاسمار، طوطی‌نامه، بوف کور.

۱. مقدمه

طوطی‌نامه^۱ در زمره کتاب‌های افسانه‌ای هندی همچون کلیله و دمنه است که در قدیم به فارسی برگردانده شده‌اند و آوازه‌ای بیش از زبان اصلی یافته‌اند. نام این کتاب در

* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی a_khatami@sbu.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی mo_nasiri@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۵/۲

سانسکریت سوکا سابتاتی (*Suka Saptati*) به معنی «هفتاد طوطی» است و نخستین بار عمادبن محمد ثغری، منشی سلطان علاءالدین خلجی، در ۷۱۳ تا ۷۱۵ ق آن را از سانسکریت به فارسی ترجمه و تألیف کرده و *جواهرالاسمار*^۲ نام نهاده است. طول و تفصیل قصه‌ها و نیز نثر مصنوع عماد ثغری، به مذاق مردم آن عصر خوش نیامد؛ به همین دلیل، ضیاءالدین نخشی در ۷۳۰ ق، *جواهرالاسمار* را خلاصه‌تر و با نثری ساده‌تر بازنویسی کرد؛ این تحریر نخشی بسیار بیش‌تر از *جواهرالاسمار* مورد استقبال قرار گرفت. در قرن سیزدهم نیز، تحریر ساده‌تر و مختصرتری از این کتاب از محمد قادری انجام گرفت. علاوه بر این سه تحریر معروف، تحریرها و نشرهای قدیم دیگری از *طوطی‌نامه* در دست است. وجود تحریرهای فوق شاهدهی است بر اعتبار و پرطرفدار بودن این اثر.

طوطی‌نامه فارسی خیلی زود به بسیاری از زبان‌ها ترجمه شد؛ تحریر نخشی در قرن پانزدهم میلادی به زبان ترکی منتشر شد. تحریر قادری در ۱۸۰۱، در لندن به قلم گلاوین (*Gladwin*) به انگلیسی ترجمه و چاپ شد و در ۱۸۲۲ نیز، به زبان آلمانی ترجمه شد. گوته، شاعر بزرگ آلمان، از خواندن آن به شوق آمد و کوزه‌گارتن (*Kosegarten*) را به ترجمه اصل کتاب از سانسکریت ترغیب کرد (نخشی، ۱۳۷۲: بیست‌ویک؛ ثغری، ۱۳۵۲: بیست‌ودو).

مجتبی مینوی، یکی از نزدیک‌ترین دوستان صادق هدایت، نقش پررنگی در انتشار این کتاب داشت. آشنایی هدایت و مینوی از حدود شش سال پیش از انتشار *بوف کور* آغاز شد (هیلمن، ۱۳۷۱: ۴۱۵). شمس آل احمد می‌گوید که مینوی تصحیح *جواهرالاسمار* را به او تکلیف کرد (ثغری، ۱۳۵۲: سی‌ویک). نسخه اساس تحریر نخشی، به‌وسیله مجتبی مینوی برای کتابخانه دانشگاه تهران عکس‌برداری شده بود (نخشی، ۱۳۷۲: بیست‌ودو). با توجه به آنچه عنوان شد، آیا می‌توان تصور کرد صادق هدایت داستان‌نویس که توجهش به گذشته فرهنگی ایران زبان‌زد است، از چنین کتابی غافل بوده باشد؟ در *نیرنگستان* نیز او به بسیاری از کتاب‌های ادبی کهن، از جمله *هزارویک شب*، ارجاع می‌دهد.

در برخی از پژوهش‌های اخیر هم بر ایده تأثر از ادبیات داستانی کهن صحنه گذاشته شده است؛ مارتا سیمیدچیوا در مقاله «الگوی ایرانی میل ناکام»، پیوستگی *بوف کور* با *ویس و رامین*، و حورا یآوری در *روان‌کاوی و ادبیات*، مشابهات آن را با *هفت پیکر* بررسی کرده‌اند. در نوشته حاضر سعی شده است اثرپذیری هدایت از *طوطی‌نامه* در خلق *بوف کور* اثبات شود.

عنوان هر دو کتاب مورد بحث پژوهش حاضر نام پرنده است: بوف و طوطی؛ و تقریباً راوی هر دو کتاب پرنده‌اند: «این او، این سایه، این جغد خود راوی است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۲۳). همه افسانه‌های طوطی‌نامه را طوطی روایت می‌کند، و راوی بوف کور نیز یک جا خود را شبیه جغد معرفی می‌کند:

در این وقت شبیه جغد شده بودم ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لکه‌های خون آن‌ها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و به حالت خمیده نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند. حتماً او خوب می‌فهمید، فقط او می‌توانست بفهمد (هدایت، ۱۳۱۵: ۱۳۷).

طوطی در دو افسانه از طوطی‌نامه (قصه‌های شب چهل و دوم و چهل و ششم) وضعیتی دیگر پیدا می‌کند (نخشی، ۱۳۷۲: ۳۴۱ و ۳۷۱)؛ طوطی قبلاً انسان بوده است. در شب چهل و ششم، روح رای وارد بدن طوطی شده است و زنش که از دوری او غصه‌دار و لاغر شده، این طوطی (شوهرش) را که بر دیوار نشسته است، در قفس می‌کند و تنها مونس ایام سخت جدایی از شوهر و معشوقش همین طوطی می‌شود. این طوطی ما را به یاد طوطی داش آکل صادق هدایت می‌اندازد: داش آکل هم رنج و درد دل‌های سال‌ها جدایی از مرجان را فقط با طوطی در میان می‌گذارد. وقتی داش آکل می‌میرد، گویا روح او وارد بدن طوطی می‌شود، که مثل داش آکل «با لحن داشی و خراشیده‌ای» (هدایت، ۱۳۴۱: ۶۲) با مرجان سخن می‌گوید، و مرجان از مرگ داش آکل به بعد مثل زن رای در طوطی‌نامه باید با طوطی داش آکل انس گیرد.

به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران مضمون اصلی بوف کور تخطی جنسی زن است. انور خامه‌ای می‌گوید بوف کور فقط یک درون‌مایه دارد: «بوف کور یک تم، یعنی خیانت زن و تحقیر کردن مردش بیش‌تر ندارد» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۴۲۸). نظر شاپور جورکش نیز تا اندازه‌ای مشابه گفته انور خامه‌ای است:

در بوف کور، شناخت و قضاوت رابطه انسانی — به‌طور عام — و آسیب‌شناسی رابطه مرد داستان با جهان پیرامون خود — به‌طور خاص — تم اصلی داستان را تشکیل می‌دهد (جورکش، ۱۳۷۸: ۱۵۰).

در هر حال، راوی بوف کور از تخطی جنسی مادر و زنش سخن به میان می‌آورد: بوگام داسی در بخش اول و لکاته در بخش دوم. باید گفت مضمون اصلی طوطی‌نامه هم همین است. در قصه‌های متفاوت این کتاب، بیش از بیست بار از تخطی جنسی زن صحبت

می‌شود. در افسانه اصلی آن، طوطی پنجاه و دو شب ماه‌شکر را با قصه‌گفتن سرگرم می‌کند تا از خطای جنسی او جلوگیری کند.

بسیاری از تخطی‌های جنسی طوطی‌نامه، مثل بوف کور، در غیاب شوهری است که به سفر بازرگانی رفته است. این موضوع در طوطی‌نامه هشت بار برای زن بازرگانی که به تجارت رفته است پیش می‌آید. در بوف کور هم بوگام داسی در غیاب پدر راوی که به سفر تجاری به بنارس رفته است با عموی راوی رابطه برقرار می‌کند. در شب سی و یکم جواهرالاسمار، صاعد به سفر بازرگانی می‌رود و برادرش زبیر به زن او، خورشید، طمع می‌کند (ثغری، ۱۳۵۲: ۳۶۵).

در ادامه گفتار، به تصویر پیرمرد و دختر آسمانی بوف کور و مقایسه آن با تصویر ارائه‌شده در یکی از قصه‌های طوطی‌نامه می‌پردازیم. در اوان ورود به این بحث متوجه می‌شویم که رابطه متقابل ایران و هندوستان در هر دو تصویر برجسته است و این نیز ایده تأثر هدایت از طوطی‌نامه را تقویت می‌کند. راوی بوف کور تأکید می‌کند که جوی آب همان نهر ایرانی سون است. درخت سرو هم «مطابق روایات ایرانی، درختی است که زرتشت از بهشت آورده است» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۷۰۸)؛ اما دیگر اجزای این تصویر هندی است: دختر آسمانی، بوگام داسی، هندی است؛ پیرمرد شبیه جوکیان هند است؛ پرده گلدوزی و جلد قلمدان هم هندی است؛ اگر گل‌های پادما (نیلوفر هندی) در دره گل‌مرگ را در، سامپینگه، دیگر اثر هدایت در نظر داشته باشیم، نیلوفر هم هندی است (هدایت، ۱۳۴۴: ۵۶۱). «اگر سرو نشانی از ایران زمین دارد، نیلوفر نمادی از سرزمین هند است» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۹۲).

همین که هدایت تصویر خودش را از ترکیب عناصر ایرانی و هندی خلق کرده است، ما را به یاد الگوی کتاب‌هایی مانند طوطی‌نامه می‌اندازد که تألیفی است از دو فرهنگ ایرانی و هندی. عماد ثغری، بیش‌تر نام‌های اشخاص و مکان‌ها را ایرانی می‌کند و از عناصر اعتقادی و فرهنگی ایران، فراوان در اثر خود استفاده می‌کند؛ زندگی کردن یک برهمن هندی در بابل یا مداین (ثغری، ۱۳۵۲: ۲۳۹ و ۳۹۱) اصلاً عجیب نیست. در طوطی‌نامه غالباً مکان هند است و انسان‌ها ایرانی‌اند، اما در بوف کور، اغلب مکان ایران است و انسان‌ها هندی‌اند. ضیاء نخشبی عارف‌مسلک، رنگ ایرانی را حتی غلیظ‌تر می‌کند. در بوف کور نیلوفرهای هندی در محوطه‌ای نزدیک شاه‌عبدالعظیم روییده‌اند (هدایت، ۱۳۱۵: ۳۹).

۲. پنج تصویر پیرمرد و دختر

یکی از برجسته‌ترین عناصر در بوف کور، «صحنه پیرمرد و دختر» است که پنج بار به شکل‌های متفاوت تکرار می‌شود؛ همان اوایل داستان می‌خوانیم:

موضوع مجلس همه نقاشی‌های من از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده است: همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش چالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود. روبه‌روی او، دختری با لباس سیاه بلند خم شده، به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد، چون میان آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت (همان: ۱۰).

این صحنه را دومین بار از سوراخ هواخور رف می‌بینیم:

دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوزکرده زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان — نه، یک فرشته آسمانی — جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کیود به او تعارف می‌کرد؛ درحالی‌که پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید (همان: ۱۳).

در بخش دوم رمان، راوی خود در این صحنه داخل می‌شود:

در این وقت، احساس خستگی کردم. رفتم کنار نهر سورن، زیر سایه یک درخت کهن سرو روی ماسه نشستم. جای خلوت و دنجی بود؛ به نظر می‌آمد تا حالا کسی پایش را این‌جا نگذاشته بود. ناگهان ملفت شدم، دیدم از پشت درخت‌های سرو یک دختر بچه بیرون آمد و به طرف قلعه رفت. لباس سیاهی داشت که با تار و پود خیلی نازک و سبک — گویا با ابریشم — بافته شده بود. ناخن دست چپش را می‌جوید و با حرکت آزادانه و بی‌اعتنا می‌لغزید و رد می‌شد (همان: ۸۶).

این تصویر از کودکی همراه راوی بوده و او با آن بزرگ شده است. هنگام زمستان که زیر کرسی می‌خوابیده، همیشه با دیدن این تصویر بیدار می‌شده است:

چه پرده عجیب و ترسناکی بود؛ رویش یک پیرمرد قوزکرده شبیه جوکیان هند چالمه بسته، زیر یک درخت سرو نشسته بود و سازی شبیه سه‌تار در دست داشت و یک دختر جوان خوشگل مانند بوگام داسی — رقاصه بتکده‌های هند — دست‌هایش را زنجیر کرده بود و مثل این بود که مجبور است جلو پیرمرد برقصد (همان: ۹۴).

راوی در اواخر رمان، باز هم به توصیف نقش جلد قلمدان می‌پردازد:

یک درخت سرو کشیده شده که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان چنباتمه

زده، عبا به خودش پیچیده و دور سرش چالمه بسته، به حالت تعجب انگشت سبابه دست چپ را به دهنش گذاشته، روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند و با حرکت غیرطبیعی — شاید یک بوگام داسی است — جلو او می‌رقصد، یک گل نیلوفر هم به دستش گرفته و میان آن‌ها یک جوی آب فاصله است (همان: ۱۱۷).

۱.۲ خلاصه‌ای از افسانه برهمن قمارباز

برای درک بهتر این مقایسه لازم است خلاصه‌ای از قصه برهمن قمارباز آورده شود؛ این قصه، هم در *جواهرالاسمار* (صفحه ۱۱۲) و هم در *طوطی‌نامه* (نخستی (صفحه ۶۴) در شب هفتم روایت می‌شود؛ اما آنچه در این جا نقل می‌شود، به روایت *جواهرالاسمار* نزدیک‌تر است:

یکی از همنشینان رای برهمنی قمارباز بود که همه عمرش را صرف قمار می‌کرد؛ اما همیشه بازنده بود و در آخر کارش به مفلسی کشید. ولی بازهم قمار می‌کرد؛ و رای بود که مال باخته او را می‌پرداخت. تا این که برهمن طاقت خجالت کشیدن مقابل بخشش‌های رای را نیاورد و بنای سفر از آن شهر را گذاشت و زنش را هم همراه خود برد. در راه به غاری رسیدند و چند دزد را درون آن مشغول قمار دیدند. برهمن که شیفته قمار بود، بازهم بر سر بازی رفت و مثل همیشه بازنده شد. چون زر باخته را نداشت، زنش را گرو گذاشت و باز سراغ رای رفت تا از او زر بگیرد و زنش را از رهن درآورد. در راه به چاهی رسید و برای رفع تشنگی نزدیک آن شد. درون چاه را نگاه کرد:

تختی از زر درون چاه نصب شده بود و دختری بسیار زیبا بر آن نشسته بود و روبه‌روی دختر نیز پیرمردی گوژپشت و بسیار لاغر با حال زار نشسته بود. پیش روی پیرمرد، دیگی آهنی پر از روغن جوشان بر روی دیگدان گذاشته شده بود و زیر آن آتشی بزرگ افروخته شده بود. پیرمرد مدام آتش را بیش‌تر می‌افروخت و آهسته نجوایی می‌کرد.

برهمن سلام و ثنا گفت؛ سپس دختر دست‌بندی از زر به او پیشکش کرد. برهمن پس از سپاس‌گزاری روانه شهر شد. در شهر، به سراغ جواهرفروشی رفت و دست‌بند را به او عرضه کرد. جواهرفروش دید چنین گنجی درخور ظاهر حقیرانه برهمن نیست؛ پس او را به اتهام دزدی نزد رای برد. برهمن از رای درخواست کمک کرد و به او قول داد پس از آزاد کردن زنش، او را از واقع امر مطلع کند. زنش را با کمک مالی رای آزاد کرد و بعد واقعه چاه و آنچه در آن دیده بود را برای رای تعریف کرد. رای هم از برهمن خواست او را

راهنمایی کند تا آن چاه را پیدا کنند. به چاه که رسیدند، رای بر آن تخت زر نشست و کیفیت آن حال را از دختر پرسید. دختر پاسخ داد:

من دختر شاه پریانم و مدت شصت و دو سال است که این آدمی دیوانه زنجیر زلف من گشته است و مبتلا مانده و در آرزوی وصال من جوانی بریاد داده است و پیر شده. و یک روز هم دست مراد به دامن موصلت ما نهاده است و یک ساعت هم شربت وصال ما نچشیده. چه جوهر ما از آتش است و گوهر او از خاک، عنصر ما نورانی است و ذات او ظلمانی. مرا با او آمیختگی صورت نمی‌بندد؛ و لطیف با کثیف چگونه امتزاج یابد؟... مگر همچنان که در مذهب جنیان آمده است، اگر آدمی خواهد که با پری آمیزد و با او عقد موصلت بندد، باید که زر وجود خود را در این آتش افکند و بسوزد و همچو ما آتشین گردد... نه این مسکین را سامان آن است که خود را در این دیگ جوشان افکند و چو زر جعفری از این بوته پخته بیرون آید، و نه قدرت آن که ترک این کار گوید و پختن سودای بیهوده بگذارد... و من نیز به سبب این پیر سوخته محبوس مانده‌ام و از مصالح و مهمات دنیاوی دست داشته و از مذهب مروت و راه فتوت هم رخصت نمی‌یابم که دست از وی افشانم و ترک او گویم (ثغری، ۱۳۵۲: ۱۱۶).

رای سخنان دختر را که شنید، فوراً خود را به داخل دیگ انداخت و چون آب حیوان همراهش داشت، بدون این که آسیبی ببیند از روغن جوشان بیرون آمد. دختر از تخت فرود آمد و رای را تعظیم کرد و گفت که دیگر علی‌رغم پیرمرد در اختیار رای است. رای به دختر گفت که او متعلق به همان پیرمرد است؛ سپس از آب حیوان به پیرمرد داد و او را در دیگ افکند. پیرمرد هم بی‌گزند از دیگ به صورت جوانی دوازده ساله بیرون آمد. در نهایت، این عاشق و معشوق به وصال همدیگر رسیدند.

از برجسته‌ترین شباهت‌های این دو داستان که در اولین نگاه جلب نظر می‌کند، «علت جدایی زن و مرد» است؛ علت جدایی، هم در افسانه طوطی‌نامه و هم در بوف کور، تفاوت در آفرینش است. از این نظر، بخش نخست بوف کور، نسخه دوم تصویر طوطی‌نامه است؛ یعنی عاشق و معشوق به هم نمی‌رسند، چرا که جنس یکی از خاک است و دیگری از آتش: «دیگر او با آن اندام اثیری، باریک و مه‌آلوده... او دیگر متعلق به این دنیای پست درنده نیست. نه، او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم» (هدایت، ۱۳۱۵: ۸). راوی هیچ‌گاه نمی‌تواند به آن دختر نزدیک شود، مگر وقتی که مرده و سرد شده است. معشوق در بخش دوم بوف کور، دیگر «اثیری» و فرازمینی نیست؛ اما همه این بخش همچنان در بیان درد دوری از معشوق می‌گذرد، و این‌جا نیز راوی اصرار دارد زن را موجودی جز انسان، یعنی

«مار»، معرفی کند. گویا هنوز اختلاف آفرینش در جدایی دخیل است: بوگام داسی و دختر پرده گل دوزی مثل مار پیچ و تاب می‌خورند و می‌رقصند (همان: ۶۷-۶۹). مادر راوی زهر مار برای فرزندش به یادگار می‌گذارد (همان: ۶۸). زن راوی مار هندی را به شوهرش ترجیح می‌دهد (همان: ۷۵) و تا آخرین جمله‌های رمان او را به مار تشبیه می‌کند (همان: ۱۴۰). در کلیله و دمنه هندی نژاد هم آمده است: «عاقل باید ... صحبت زنان را چون مار افعی پندارد که از او هیچ ایمن نتوان بود» (نصرالله منشی، ۱۳۸۹: ۲۰۷).

۲.۲ شباهت عناصر صحنه و شخصیت‌ها

با دقت بیش‌تر در تصویر مورد نظر ما که صادق هدایت در جاهای متفاوت بوف کور ارائه کرده است، معلوم می‌شود که پنج عنصر اساسی در آن وجود دارد که دست‌کم سه مورد آن عیناً در افسانه طوطی‌نامه هم هست:

۱.۲.۲ پیرمردی عاشق

انگار هدایت در اثر خود، پیرمرد طوطی‌نامه را انتخاب کرده است و او را متناسب با داستان‌سرایی مدرن به‌روز کرده و در بوف کور گنجانده است. در *جوهر/الاسمار* و *طوطی‌نامه*، پیرمرد با صفاتی مثل منحنی و فرتوت و بسیار لاغر توصیف می‌شود؛ پیرمرد بوف کور نیز مثل جوکیان هند بسیار لاغر است و قوزی.

راوی بوف کور مثل پیرمرد این قصه به پای عشق پیر شده است: «هرکس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب شکری دارد» (هدایت، ۱۳۱۵: ۵۷)، «دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزرنپزری شده بودم» (همان: ۱۴۳)، باید خوشه انگور را بفشارم و شیرۀ آن را قاشق‌قاشق در گلوی خشک این «سایه پیر» بریزم (همان: ۵۸). علاوه بر این‌ها، در یکی از رونوشت‌های آن تصویر، خود راوی به‌جای پیرمرد زیر درخت سرو می‌نشیند و بازهم راوی می‌گوید: پیرمرد بساطی خاکسترنشین زنش شده است (همان: ۱۲۱). عموی جوان راوی هم به‌خاطر عشقش به بوگام داسی، وارد سیاه‌چال مار ناگ می‌شود و به شکل پیرمرد بازمی‌گردد. در *طوطی‌نامه* نیز مرد جوان به‌خاطر عشقش به دختر شاه پریان وارد چاه شده و به پیری فرتوت و منحنی بدل شده است. در نهایت، پیرمرد *طوطی‌نامه* ناگهان جوان می‌شود؛ اما جوان بوف کور در دو مورد ناگهان پیر می‌شود.

نکته دیگر تعجب و حیرت پیرمردهای هر دو داستان است؛ انگشت به دهان بودن پیرمرد بوف کور را به حیرت او از امتناع وصال دختر تعبیر کرده‌اند (سیمیدچیوا، ۱۳۸۶: ۲۵). در *جواهرالاسمار* آمده است: پیرمرد مقابل دیگ جوشان نشسته بود و «گرم گرم آتشی آهن‌گداز می‌افروخت و نرم‌نرم ترنمی جان‌گداز می‌گفت» (ثغری، ۱۳۵۲: ۱۱۳). افروختن آتش به این سبب است که تنها راه وصال دختر همین آتش است؛ و ترنم جان‌گداز گفتنش حاکی از این حیرت است که نمی‌تواند از این راه بگذرد، و به همین علت «در این مدت یک لحظه روی وصال من ندیده و یک لحظه شربت اتصال من نچشیده» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۶۵).

۲.۲.۲ وجود فاصله

میان عاشق و معشوق (دختر جوان و پیرمرد) یا یک جوی آب فاصله است یا یک دیگ روغن؛ و این پیرمرد یا از این فاصله حیرت می‌کند و ترنمی جان‌گداز می‌گوید (طوطی‌نامه) یا انگشت تعجب به دهان می‌گیرد و خنده‌ای ترسناک سر می‌دهد (بوف کور).

بین تصویر آن دختر رفاص هندی با نیلوفر کبودش و آن پیرمرد قوزکرده زیر سرو کهن ... فاصله نه‌ری است که بیوند را ناممکن می‌سازد (صنعتی، ۱۳۸۰: ۳۷۸).

یک بار دختر تصویر بوف کور سعی می‌کند از این فاصله بگذرد:

گویا می‌خواست از روی جویی، که بین او و پیرمرد فاصله داشت، بپرد ولی نتوانست. آن وقت پیرمرد زد زیر خنده (هدایت، ۱۳۱۵: ۱۵).

در دو مأخذ دیگر هم پیرمرد حدود هشتاد سال (طوطی‌نامه) یا شصت و دو سال (*جواهرالاسمار*) در صدد گذشتن از فاصله دیگ روغن جوشان است و نمی‌تواند.

۳.۲.۲ دختری فرانسائی

در بوف کور، سه مورد اوصاف فرامادی به دختر تصویر نسبت داده می‌شود. راوی ابتدا تصویری را پیش روی ما ترسیم می‌کند و سپس می‌گوید: «آیا او موجودی حقیقی یا یک وهم بود؟ آیا خواب دیده بودم یا در بیداری بود؟» (همان: ۸۷)؛ در تصویر دیگری می‌گوید: «با حرکت غیرطبیعی ... می‌رقصد» (همان: ۱۱۷)؛ اما وضع در تصویر سوراخ رف فراتر از این‌هاست: راوی از همان اول او را به‌عنوان «یک دختر جوان نه، یک فرشته آسمانی» (همان: ۱۳) به ما می‌شناساند. همه توصیفات مفصلی که در بیش از دو صفحه راجع به او می‌آورد، برای این است که بگوید یک دختر زیبای فراطبیعی و فرانسائی را می‌بینیم:

مثل این که به فکر شخص غایبی بوده باشد ... یک فروغ ماوراء طبیعی داشت ... بی‌اعتنایی اثری حرکاتش، از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد ... او مانند مردمان معمولی نیست؛ اصلاً خوشگلی او معمولی نبود.

راوی در توصیف دختر از واژه «اثری» استفاده می‌کند. این واژه در متن رمان، پنج بار در وصف این دختر یا معشوق راوی آمده است (همان: ۸، ۱۴، ۱۶، ۳۰ و ۱۲۴) و در صفحه پنجاه هم در وصف «دود» تریاک از این واژه استفاده شده است. توضیح این که در قدیم، کره‌ای از جنس آتش بالای کره هوا می‌شناختند و آن را اثر می‌گفتند (دهخدا، ۱۳۳۷: ذیل «اثر»).

در دو مأخذ دیگر هم دقیقاً با چنین دختری مواجه‌ایم: او «دختر شاه پریان» (جوهر/الاسمار) یا «دختر ملک جن» (طوطی‌نامه) است و عنصر وجودش نورانی است؛ به همین دلیل به وصال عاشقش نرسیده است و اگر این عاشق در آتش برود، جنس وجودش با این دختر متناسب می‌شود و می‌تواند به وصال او برسد.

دختر در طوطی‌نامه می‌گوید: «من نیز از سبب [پیرمرد] چون یوسف در چاه [محبوس] مانده‌ام» (نخشب، ۱۳۷۲: ۶۶). شبیه این، در یکی از تصویرهای بوف کور هم به چشم می‌خورد: دست‌های دختر را زنجیر کرده‌اند و مجبور است جلو پیرمرد برقصد. دختر طوطی‌نامه مجبور شده است حدود هشتاد سال پیش عاشقش بنشیند و از آن پیرمرد پرستاری کند؛ بوگام داسی هم مجبور بوده است جلو پیرمرد برقصد.

۴.۲.۲ گل نیلوفر

در سه تصویر بوف کور، گل نیلوفر هم وجود دارد. صاحب‌نظران معتقدند نیلوفری که دختر به پیرمرد تعارف می‌کند، وصال جنسی اوست:

نیلوفر کبود نمادی از زن و زنانگی است ... که به مرد آن سوی نهر هدیه می‌شود، ولی امکان پیوندی نیست (صنعتی، ۱۳۸۰: ۹۶).

این وصال در بوف کور دست‌نیافتنی است؛ اما قصه طوطی‌نامه به وصال ختم می‌شود. در بوف کور، پیرمرد به آن چه دختر تعارف می‌کند، نمی‌رسد؛ ولی در طوطی‌نامه، دختر دوبار دست‌بند زر را به مردی دیگر (برهمن) تعارف می‌کند که در این جا مرد کامیاب است.

در ادبیات فارسی، وصال محبوب و داشتن زر و سیم همیشه دو روی یک سکه‌اند و

شعرهایی از نوع «شاهدان در جلوه و من شرمسار کیسه‌ام» (حافظ، ۱۳۸۱: ۳۱۱) را بسیار می‌توان یافت. قاعده ادبیات این است که کسی که زر دارد، عاشق هم بشود بازهم کامیاب است اما آن که زر ندارد، یا نباید عاشق شود یا اگر شد، نصیبی جز حرمان نخواهد داشت. در *طوطی‌نامه* هم در شب ششم، زرگر در نزاع بر سر تصاحب دختری که برایش گردن‌بند زر ساخته است، می‌گوید: «این عروس مرا زبید؛ زیرا که هدیه روی او من داده‌ام» (نخشبی، ۱۳۷۲: ۵۶). در این افسانه نیز برهمن در ازای پرداخت زر است که می‌تواند زن خود را آزاد کند. پس هم زری که دختر شاه پریان تعارف می‌کند و هم نیلوفری که دختر اثری تعارف می‌کند، ارتباطی با وصال دارند.

۵. نتیجه‌گیری

حاصل سخن آن که به‌رغم غالب نظرها که بوف کور اثری مدرن و بریده از فرهنگ و ادبیات کهن ایرانی معرفی می‌شود، پیوستگی‌های عمیقی میان این اثر و فرهنگ عامه و نیز ادبیات رسمی کهن فارسی می‌توان یافت. در این پژوهش، شباهت‌هایی بین بوف کور و *جوهرالاسمار* و در نتیجه *طوطی‌نامه* بیان شد که احتمال اثرپذیری صادق هدایت از این مجموعه افسانه‌های کهن را هرچه بیش‌تر قوت می‌بخشد؛ از مضامین عمده این آثار، تخطی جنسی زن در غیاب شوهر بازرگان مسافر است؛ رابطه متقابل ایران و هندوستان در این آثار بسیار برجسته است؛ و شباهت‌های دیگری نیز میان آن‌ها وجود دارد که تفصیل آن‌ها در متن مقاله آمده است. اما با اطمینان می‌توان گفت که هدایت، تصویر «دختر اثری و پیرمرد جوکی» را از یکی از افسانه‌های *طوطی‌نامه* اقتباس کرده است: در بوف کور، دختری فرانسوی روبه‌روی پیرمردی جوکی، گوژپشت و فرتوت ایستاده است و به او گل نیلوفر تعارف می‌کند و میان آن‌ها یک جوی آب فاصله است؛ در *طوطی‌نامه* هم دختری فرانسوی روبه‌روی پیرمردی هندی، منحنی و فرتوت نشسته است و به مردی دیگر دست‌بند زر تعارف می‌کند و میان دختر و پیرمرد یک دیگ روغن جوشان فاصله است.

پی‌نوشت

۱. مقدمه‌های مفصل و سودمند شمس‌الدین آل‌احمد بر *جوهرالاسمار*، و فتح‌الله مجتبابی و غلامعلی آریا بر *طوطی‌نامه*، و نیز گفتار محمد غلامرضایی ذیل «*جوهرالاسمار*» در *فرهنگ آثار ایرانی* — اسلامی (جلد دوم، صفحه ۱۴۲)، ما را بر آن می‌دارد که به حداقل توضیحات بسنده کنیم.

۲. در این مقاله، از جواهرالاسمار ثغری و طوطی‌نامه نخشبی توأمان استفاده شده است ولی نام شخصیت‌های داستانی («ماه‌شکر» یا «صاعد») تماماً از جواهرالاسمار آورده شده است.

منابع

- ثغری، عمادبن محمد (۱۳۵۲). *جواهرالاسمار*، به کوشش شمس‌الدین آل احمد، تهران: بنیاد فرهنگ ایران. جورکش، شاپور (۱۳۷۸). *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت*، تهران: آگاه.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۱). *حافظ به سعی سایه*، تهران: کارنامه.
- دهباشی، علی (۱۳۸۰). *یاد صادق هدایت*، مجموعه مقالات، تهران: ثالث.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۷). *لغت‌نامه دهخدا*، زیر نظر محمد معین، تهران: دانشگاه تهران.
- سیمیدچیوا، مارتا (۱۳۸۶). «الگوی ایرانی میل ناکام»، *رودکی*، ش ۲۰، آبان و آذر. شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). *داستان یک روح*، تهران: فردوس.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۰). *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران: مرکز.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۹۰). *فرهنگ آثار ایرانی - اسلامی*، زیر نظر احمد سمیعی، ج ۲، تهران: سروش.
- نخشبی، ضیاء‌الدین (۱۳۷۲). *طوطی‌نامه*، به کوشش فتح‌الله مجتبیایی و غلامعلی آریا، تهران: منوچهری.
- نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۸۹). *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینوی تهرانی، تهران: امیرکبیر.
- هدایت، صادق (۱۳۱۵). *بوف کور*، بمبئی: انتشار شخصی نویسنده.
- هدایت، صادق (۱۳۴۱). *سه قطره خون*، تهران: امیرکبیر.
- هدایت، صادق (۱۳۴۴). *مجموعه نوشته‌های پراکنده صادق هدایت*، تهران: امیرکبیر.
- هیلمن، مایکل (۱۳۷۱). «سال‌شمار زندگی صادق هدایت»، *ایران‌نامه*، ش ۳۹.
- یاوری، حورا (۱۳۷۴). *روان‌کاوی و ادبیات؛ دو متن، دو انسان، دو جهان*، تهران: تاریخ ایران.