

بررسی و بازتاب نماد در رمان بوف کور صادق هدایت

سکینه کیانی ده کیانی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، گرایش ویرایش و نگارش، دانشگاه پیام نور اهواز،

دبیر ادبیات متوسطه دوم استان خوزستان شهرستان دزپارت، ناحیه قلعه سرد

چکیده

نماد در قلمرو ادبیات از پیشینه‌ای طولانی و پرفرازونشیب برخوردار است. این اصطلاح، در حوزه‌ی فلسفه‌ی زبان، زبان‌شناسی، ارتباط‌شناسی و هنر و ادبیات به کار برده می‌شود و اصل آن ریشه در ادبیات نشانه‌شناختی جهان باستان دارد. نمادها دنیایی پر رمز و راز و پنجره‌هایی به افق گسترده از برداشتها و تجربیات مختلف انسانی هستند. در حوزه‌ی ادبیات داستانی نماد برای تصویرپردازی و پرداختن به همه مسائل پیرامون است. بررسی نماد در ادبیات معاصر از جهات مختلفی مهم و ارزشمند به حساب می‌آید؛ اول اینکه با نشان دادن هویت و صبغه‌ی نمادهای یک اثر، ارزش و جایگاه آن در میان دیگر آثار برجسته‌تر می‌شود. و دوم اینکه با معرفی ارزش‌های نمادین یک اثر به مخاطب در درک عمیق‌تر و درنهایت لذت بردن از آن کمک شایان توجهی می‌کند. رمان کوتاه بوف کور نوشته صادق هدایت که به جرأت می‌توان از آن به عنوان مشهورترین رمان ایرانی نام برد، از همان ابتدای چاپ و نشر مورد توجه همگان و بخصوص اندیشمندان و منتقدان قرار گرفت و تفاسیر و نقدهای متعددی از نقطه نظرات متفاوت بر آن نوشته شد. یکی از این موضوعات استفاده نویسنده از نماد است. در این مقاله که با روش توصیفی و تحلیلی انجام گرفته است برآنیم به مهم‌ترین نمادهای موجود در این رمان بپردازیم. نتیجه این جستار حاکی از آن است که نماد سایه بزرگ‌ترین و مهم‌ترین نماد در رمان بوف کور است.

واژه‌های کلیدی: نماد، ادبیات داستانی، بوف کور، صادق هدایت

مقدمه

نماد یا سمبل به طور عام به شیء یا موجودی گفته می‌شود که معرف و نماینده‌ی موجودی مجرد باشد. (معین، ۱۳۷۵: ذیل سمبل). به عبارت دیگر هر چیز محسوس و عینی که نماینده و نشان‌دهنده‌ی امری غیر محسوس و ذهنی باشد، نماد نامیده می‌شود.

«نمادگرایی» یا «سمبولیسم»، فقط نشانیدن یک مفهوم به جای مفهوم دیگر نیست؛ بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی نیز هست. یک کلمه یا یک شکل وقتی نمادین تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معانی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. نماد یکی از آرایه‌های ادبی است. ویژگی بارز نماد، ابهام، عدم صراحت، غیرمشروح و غیرمستقیم بودن آن است، به این معنا که در زبان سمبلیک مراد و مقصود، ظاهر و صورت کلام نیست؛ بلکه مفهومی است ورای ظاهر و فراتر و عمیق‌تر از آن. نماد تصویری ادبی است که از دو جزء تشکیل شده است: جزء ظاهر؛ یعنی همان نشانه یا صورت و جزء پنهان، یعنی مفهوم و ایده. در نماد، رابطه‌ی صورت و مفهوم (دال و مدلول) قراردادی یا اتفاقی است، سویی‌ی پنهان به سختی درک می‌شود؛ یعنی مفهوم آن با نوعی گنگی همراه است، نمادها به مرور زمان خلق می‌شوند و غالباً به عالم اعماق و ژرفای روح متعلق‌اند، در نماد مقایسه‌ی انتزاعی با عینی صورت می‌گیرد؛ یعنی امر ناشناخته و غیرحسی به وسیله‌ی امر محسوس و عینی قیاس می‌شود.

صادق هدایت در رمان معروف خود «بوف کور» به نمادهای زیادی توجه دارد. داستان چنین آغاز می‌شود: راوی دو ماه و چهار روز است که دختری اثری را دیده و پس از آن هر روز روی جلد قلمدانی صحنه‌ای را که پیرمردی قوز کرده را به همراه دختر اثری که به او گل نیلوفر هدیه می‌دهد، نقاشی می‌کند. این اتفاق زمانی می‌افتد که عموی راوی به خانه‌اش می‌آید. راوی با دیدن دختر شیفته‌اش می‌شود، از آن دو ماه و چهار روز می‌گذرد و راوی هنوز در جست و جوی این گمشده است. تا اینکه شبی دختر به خانه‌اش می‌آید، روی رختخواب راوی می‌خوابد و او می‌فهمد که دختر مرده است و پس از قطعه قطعه کردن دختر او را دفن می‌کند. اما در مسیر بازگشت، گور کن کوزه‌ای را که از خاک پیدا کرده به او می‌دهد، روی کوزه عکس همان دختر کشیده شده بود. وقتی به خانه می‌رسد، می‌کوشد درد دل خود را روی کاغذ بیاورد و خطاب به سایه‌اش کلماتی بنویسد. بعدها که به پیرمردی قوز کرده تبدیل شده و زنی دارد که او را لکاته می‌نامد و مادر زنش نیز از بچگی بزرگش کرده، شخصیت‌های دیگر پیرمرد خنزر پنزری، عمو و قصاب هستند. راوی از کارهای لکاته خسته شده و به پیرمرد خنزر پنزری با زن لکاته رابطه دارد حسادت می‌کند و سرانجام لکاته را می‌کشد. در انتهای داستان می‌فهمد که خودش پیرمرد خنزر پنزری شده است. در این مقاله که با روش توصیفی و تحلیلی انجام گرفته است برآنیم به مهم‌ترین نمادهای موجود در این رمان بپردازیم. نتیجه این جستار حاکی از آن است که نماد سایه بزرگ‌ترین و مهم‌ترین نماد در رمان بوف کور است.

روش تحقیق

این پژوهش با رهیافتی توصیفی-تحلیلی، از روش کتابخانه‌ای و اسنادی بهره می‌برد بدین ترتیب ابتدا منابع پیرامون نماد و نمادهای مورد بررسی در رمان بوف کور قرار می‌گیرد و در ادامه با این رویکرد به تحلیل و واکاوی رمان بوف کور صادق هدایت پرداخته می‌شود.

مفهوم شناسی نماد تعاریف گوناگون آن

نماد در لغت به معنی نمود، نما و نماینده است و در برابر واژه‌ی فرنگی سیمبولن^۱ به معنی علامت، نشانه، و اثر می‌باشد. نماد شیء بی‌جان یا موجود جاننداری است که هم خودش و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش است. (داد، ۱۳۸۲: ذیل نماد). محمود فتوحی در کتاب «بلاغت تصویر» درباره‌ی نماد این‌گونه می‌گوید: «نماد بیانگر کلیات و مفاهیم بزرگ به وسیله‌ی موضوعات جزئی است؛ اما این موضوعات و تصاویر جزئی چنان زنده و جاندارند که ذهن را تسخیر می‌کنند.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۶۱).

اصطلاح «نماد» مفهوم بسیار وسیعی دارد؛ آن چنان که می‌توان از آن برای توصیف هر شیوه بیانی که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوعی دیگر بیان می‌کند، استفاده کرد. بنابراین یک کلمه و یا یک شکل وقتی سمبولیک تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. نماد دارای جنبه «ناخودآگاه» وسیع‌تری است که هرگز به طور دقیق تعریف یا به طور کامل توضیح نشده است و کسی هم امید به تعریف و یا توضیح آن ندارد. ذهن آدمی، در کند و کاو نماد، به تصوراتی می‌رسد که خارج از محدوده استدلال معمولی هستند. (یونگ، ۱۳۷۸: ۲۲). اریک فروم تعریف جامعی از زبان نمادین (سمبولیک) ارائه کرده است. او می‌گوید: «زبان سمبولیک زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می‌کند و درست مثل این است که انسان به انجام کاری مشغول بوده یا واقعه‌ای که در دنیای مادی اشیا برایش اتفاق افتاده باشد.» او معتقد است که «زبان سمبولیک زبانی است مستقل که شاید بتوان آن را تنها زبان جهانی و همگانی نژاد انسانی تلقی کرد.» (اریک فروم، ۱۳۴۹: ۲).

«نماد مصداق عینی یا تصویری است که با مصداق یا تصویر دیگر در یک رابطه مبتنی بر شباهت قرار گرفته باشد، از این لحاظ نماد دارای یک رابطه دو سویه است و در جریان این ارتباط متقابل است که، نماد زاییده می‌شود» (مهرگان، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

«نماد همه چیز را توضیح می‌دهد، فرد را به سوی مفهومی گسیل می‌دهد که این مفهوم در ماورا هم غیرقابل ادراک است با ابهام پیش‌فرضی دارد و هیچ کلمه‌ای در هیچ یک از زبان‌های رایج نمی‌تواند آن را کامل بیان کند.» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۳۴).

نماد از دیدگاه کارل گوستاو یونگ عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مانوسی در زندگی روزانه باشد، و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود معانی تلویحی به خصوصی نیز داشته باشد. نماد معرف چیز مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست. «نماد عبارت است از چیزی است که نماینده چیز دیگر باشد. اما این نماینده بودن نه به علت شباهت دقیق میان دو چیز است، بلکه از طریق اشاره مبهم یا رابطه‌ی اتفاقی یا قراردادی است... یک علامت تنها یک معنی دارد؛ اما یک رمز با استعداد تنوع‌پذیری‌اش مشخص می‌شود» (آوینی، ۱۳۷۲: ۶).

تقسیم بندی نمادها

اندیشمندان و منتقدان زیادی تلاش کرده‌اند که نمادها را طبقه‌بندی کنند ولی طبقه‌بندی نمادها به علت ابهام ذاتی که در آنها وجود دارد، نسبتاً مشکل است و ممکن است یک نماد از چشم‌اندازهای مختلف قابل بررسی باشد که این خود باعث آمیختگی این طبقه‌بندی می‌شود.

در منابع فرنگیان سمبل را به دو نوع تقسیم کرده‌اند:

1.symbolon

- سمبل‌های قراردادی یا عمومی یا سنتی
 - سمبل‌های خصوصی یا شخصی
- شمیسا سمبل را سه نوع می‌داند
- ۱- **وضعی یا قراردادی:** شاعر خود سمبل را وضع می‌کند مثل سمبل‌های منطق الطیر
 - ۲- **سنتی:** که در افواه مردم ساری است و به همان وضع هم در آثار ادبی استفاده می‌شود. مثلاً شیر سمبل شجاعت است. استفاده از این هر دو نوع خودآگاهانه است.
 - ۳- **شخصی:** سمبلی است ناخودآگاه مثل زنبور طلایی در بوف کور یا پنجره در شعر فروغ. (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۲۰).
عده‌ای دیگر هم به چهار دسته قراردادی، استعاری، یادبودی و قدسی تقسیم‌بندی کرده‌اند. (عبیدی‌نیا، ۱۳۸۷: ۳۰).
محققان دیگری هم، در طبقه‌بندی نمادها، نمادهای کیهانی، ماوراءالطبیعه، اخلاقی، مذهبی، پهلوانی، فنی و روان‌شناختی را مشخص می‌کنند. به نظر لوی اشتروس هر نمادی به دلیل ساختار لایه لایه‌اش، به طور همزمان می‌تواند در دسته‌های مختلف جای بگیرد؛ زیرا یکی از کاربردهای نماد پیوند دادن چندین زمینه به یکدیگر است. به همین دلیل او در بررسی‌های اساطیری خود، به عمد از محصور کردن نمادها در چارچوب طبقه‌بندی اجتناب می‌کند. (شوالیه، ۱۳۷۸: ۶۰).
پس باید اذعان داشت که تمامی طبقه‌بندی نظام‌مند نمادها، تا امروز ناکامل بوده است مگر به منظوری، در بیان مطلبی خاص. چند وجهی‌گری نمادها نیز این عمل را دشوارتر می‌کند. (همان، ۶۵).

علل گرایش به نماد در ادبیات معاصر

- به طور کلی علل گرایش به سمبل را بعد از نیما می‌توان چنین ذکر کرد:
- الف) اختناق و استبداد شدید حاکم بر جامعه بسته آن روز و تأثیر منفی آن بر ادبیات.
 - ب) ابهام‌آفرینی و عمق بخشی و جستن راهی برای غنای جوهر هنری و ادبی آثار از مسیر نمادپردازی و نمادآفرینی.
 - ج) تأثیر و تأثر از مکتب‌های ادبی جهان به خصوص مکتب سمبولیسم.
 - د) غنای معنایی و چندآوایی کردن آثار هنری از طریق نمادپردازی. (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۱).

ادبیات سیاه

ادبیات سیاه یکی از جریان‌های ادبی است که بر پایه نگاه یأس‌آلود و بدبینانه نسبت به انسان و جهان بنا شده است و در آن بیش از همه به توصیف احساس تنهایی و سرخوردگی انسان؛ جنبه‌های مشمئزکننده وجود انسانی؛ مرگ‌اندیشی و نفی شور و حرکت و آرمان‌خواهی پرداخته می‌شود. (انوشه، ۱۳۶۷: ۵۴-۵۲).

ادبیات سیاه مفهوم عامی است که در جنبه‌های گوناگون ادبیات ظهور یافته و موجب شکل‌گیری مباحثی با عناوین رمان سیاه؛ شعر سیاه؛ طنز سیاه؛ کمدی سیاه و ... شده است. (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۳۹۷).

مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری این گونه آثار ادبی عبارت است از فضای مبهم و تاریک، لحن افسرده و اندوهگین، استفاده گسترده از توهّم و رویا جهت ساختن فضای غیر حقیقی؛ شخصیت‌های سایه‌وار و کاربرد ویژه زبان به خصوص در نمایش نامه-نویسی است. (سلیمانی، ۱۳۷۱: ۱۴).

صادق هدایت را می‌توان نماینده برجسته ادبیات سیاه در عرصه داستان‌نویسی معاصر فارسی دانست که در دوره نخست ظهور آن بالید؛ اما سایه آثارش پس از گذشت بیش از ۵ دهه از مرگ او؛ هنوز بر ادبیات فارسی گسترده است. هدایت شاخص‌ترین فرد در بین نویسندگان زبان فارسی است که آثارش براساس نومیادی و یأس شکل گرفته و نخستین نویسنده تاریخ ادبیات فارسی است که با خودکشی به زندگی خود پایان داده و برخلاف جریان ادبی هزارساله پیش از خود شنا کرده است. این در حالی است که هدایت نویسنده‌ای پرخواننده در داخل و خارج از کشور است. نسل کنجکاو امروزی آثار او را با دقت می‌خوانند و نویسندگان جدید از تکنیک‌ها و زبان او الهام می‌گیرند. و منتقدان ادبی با رویکردهای گوناگون؛ آثار او را مورد نقد و تحلیل قرار می‌دهند.

صادق هدایت

صادق هدایت نویسنده، مترجم و پژوهشگر ایرانی در سال ۱۲۸۱ در خانواده‌ای اشرافی در تهران متولد شد. تحصیلات خود را در مدارس علمیه تهران و دارالفنون و سنلویی گذراند و در سال ۱۳۰۵ همراه اولین دانشجویان اعزامی به اروپا برای کسب تحصیلات عالی به بلژیک و سپس فرانسه می‌رود، اما بعد از مدتی به دلیل بی‌علاقگی به رشته خود از تحصیل منصرف می‌شود و به نوشتن روی می‌آورد در سال ۱۳۰۹ به تهران بازگشت و در پی آشنایی با بزرگ علوی، مجتبی مینوی و مسعود فرزاد گروه ربه را تشکیل می‌دهد که هدفشان مبارزه با سنت‌گرایی بود که با نوآوری و شناختی که از ادبیات غرب داشتند بر آن بودند تا روحی تازه در ادبیات ایران به وجود آورند. در سال ۱۳۱۵ به هند می‌رود و در آنجا زبان پهلوی می‌آموزد و در همین سال بود که مهم‌ترین اثر خود بوف کور را با ماشین چاپ دستی در پنجاه نسخه منتشر کرد و پس از یک سال اقامت در هندوستان به ایران بازگشت.

هدایت در تهران در جاهای گوناگون از جمله بانک ملی، دارائی، اداره موسیقی و دانشکده هنرهای زیبا یکی پس از دیگری مشغول به کار بوده است. وی با مجله‌هایی از جمله پیام نو و سخن نیز همکاری داشته است. سرانجام در سال ۱۳۲۹ به پاریس می‌رود و همانجا در ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ با بازکردن شیر گاز حمام آپارتمان اجاره‌ایش، به زندگی خود خاتمه می‌دهد. از صادق هدایت آثار ادبی و پژوهشی و ترجمه‌هایی از زبان پهلوی و فرانسه به جا مانده است از قبیل فواید گیاه‌خواری ۱۳۰۶، زنده به گور ۱۳۰۹، پروین دختر ساسان ۱۳۰۹، سه قطره خون ۱۳۱۱، سایه روشن ۱۳۱۲، ترانه‌های خیام ۱۳۱۳، سگ ولگرد ۱۳۲۱، توپ مرواری ۱۳۲۷، از ترجمه‌های وی می‌توان مسخ اثر کافکا، دیوا راثر سارتر، کارنامه اردشیربکان، زند و هومن یسن، گجسته ابالیس و... را نام برد. (بهارلوییان و اسماعیلی، ۱۳۷۹، ۵۷-۲۹).

آثار هدایت تجلی ناکامی اندیشه‌هایی است که به دنبال تجدد بودند و در مقابل سنت حاکم بر جامعه راه به جایی نمی‌بردند. شناخت او از فرهنگ عامه به خوبی در آثارش دیده می‌شود و از عناصر مهم داستان‌های او است. وی از نوجوانی فردی درونگرا بوده و نسبت به هستی و بشر با دیده شک و ناامیدی می‌نگریست و مرگ از مهم‌ترین درونمایه‌های آثارش است. او وقتی شروع به نوشتن کرد که شخصیتی شکل گرفته داشت، البته به تناسب اوضاع اجتماعی، تحولاتی را از سر گذراند، اما نگاهش به زندگی و مرگ، در اولین و آخرین آثارش تغییری نکرد. او با افت و خیزهایی پیش آمد تا به قله ادبی خود، بوف کور، رسید؛ داستانی که تبلوری تکامل یافته از همه مفاهیمی است که عمری هدایت را به خود مشغول داشته بود. (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۹۲).

معرفی بوف کور

بوف کور که از پرآوازه‌ترین و «مهم‌ترین رمان‌های زبان فارسی به حساب می‌آید، از نظر اسلوب، سوررئالیستی و از نظر نوع، نوولی روانی است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵).

بوف کور دارای دو بخش است و از زبان یک راوی روایت می‌شود. راوی داستان، در بخش اول، نقاشی است که در جایی دور افتاده از دیگران زندگی می‌کند و صحنه‌ی نقاشی‌هایش همیشه یکی است: دختر جوانی با لباس سیاه چین خورده، گل نیلوفر کبودی به پیرمردی که یک کنار جوی آب نشسته است، تعارف می‌کند. راوی دوم مردی است که روزی پیرمردی از راه می‌رسد و راوی به پستویش می‌رود تا برای او چیزی بیاورد که ناگهان از سوراخ بالای رف چشمش به دختری می‌افتد که با لباس سیاه چین خورده، گل نیلوفر کبودی به پیرمردی که یک کنار جوی آب نشسته است، تعارف می‌کند.

راوی که با دیدن این صحنه زندگی‌ش زیر و رو شده، شب‌ها و روزها همه‌ی بیابان‌های اطراف خانه‌اش را در جستجوی این دختر زیر پا می‌گذارد و مطمئن می‌شود که چنین موجودی نمی‌تواند به دنیای پست خاکی تعلق داشته باشد. اما یک شب وقتی به خانه برمی‌گردد دختر را در حالی که روی سکوی خانه نشسته می‌بیند. زیبار و آرام، بدون این که حرفی بزند در تخت خواب او دراز می‌کشد و می‌میرد. راوی جسد را قطعه‌قطعه کرده، در چمدان می‌گذارد به کمک پیرمرد کالسکه ران قوز کرده- ای، جسد را در خرابه‌ها به خاک می‌سپارد. پیرمرد هنگام کندن گور گلدان قدیمی پیدا می‌کند و به راوی می‌دهد که روی آن تصویری کشیده شده بود: تصویر دختری که با لباس سیاه چین خورده، گل نیلوفر کبودی به پیرمردی که یک کنار جوی آب نشسته است، تعارف می‌کند. (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

«بوف کور در گفتگوی راوی با سایه‌اش می‌گذرد و تلاشی است که راوی برای شناساندن خودش به سایه‌اش می‌کند که هم از او «بهتر می‌فهمد» و هم تنها کسی است که راوی می‌تواند با او به راحتی حرف بزند» (همان: ۱۶۷-۱۶۸). در واقع «سایه نخستین و شاید مهم‌ترین نقش‌مایه همزاد بوف کور است که راوی از آغاز تا انتها در کنار اوست.» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۴۳). بوف کور در واقع توصیف رویدادهایی است که در طول زندگی راوی برایش اتفاق افتاده است، و شرح کسانی است که با راوی در ارتباط بوده‌اند.

بررسی و بازتاب نمادها در رمان بوف کور صادق هدایت

از مهم‌ترین نقاط پیوند شعر نو با شعر کهن فارسی، بهره‌مندی از نماد برای پرداخت مفاهیم شعری است؛ چرا که زبان نماد، در ادبیات معاصر فارسی را غنی، برجسته و ماندگار می‌سازد در ادامه به بررسی و بازتاب نمادها در رمان بوف کور صادق هدایت می‌پردازیم.

نماد سایه

بنابر دریافت‌های یونگ کهن الگوی سایه، آن بخش از شخصیت است که فرد ترجیح می‌دهد آن را آشکار نکند، بدین مفهوم که سایه، شامل بخش‌های تاریک، سازمان نیافته و سرکوب شده و یا هر چیزی است که فرد از تایید آن در مورد خودش سرباز می‌زند و همیشه از سوی آن تحت فشار است. چیزهایی از قبیل: صفات تحقیرآمیز شخصیت، سایر تمایلات نامتجانس. (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۲).

سایه در روان‌شناسی بخشی ناشناخته و مبهم از شخصیت انسان است و اگر کسی سایه‌اش را بشناسد در حقیقت خود را شناخته است، اما در بوف کور برعکس است و راوی می‌کوشد خود را به سایه‌اش بشناساند.

سایه در رؤیاهای فرد، همجنس با وی ظاهر می‌شود و اینکه سایه خوب و یا بد رفتار می‌کند به خود شخص بستگی دارد. سایه همیشه جنبه ضدیت ندارد. در حقیقت او درست مانند هر موجود انسانی است و که شخص باید با آن‌ها بسازد. این ساختن همواره یکسان نیست و گاه عبارت است از تسلیم، گاه مقاومت و گاه عشق ورزیدن برحسب اقتضای موقع. سایه فقط وقتی به خصومت می‌گراید که مورد بی‌اعتنایی یا سوء تفاهم قرار گیرد. (یونگ، ۱۳۷۸: ۲۳۷).

«از پشت ابر ستاره‌ها مثل حدقه چشم‌های براقی که از میان خون دلمه شده سیاه بیرون آمده باشند روی زمین را نگاه می‌کردند - آسایش گوارایی سر تا پایم را فراگرفت، فقط گلدان مثل وزن جسد مرده‌ای روی سینه مرا می‌فشرده - درخت‌های پیچ‌درپیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس این که مبادا بلغزند و زمین بخورند، دست یکدیگر را گرفته بودند. خانه‌های عجیب و غریب به شکل‌های بریده بریده هندسی با پنجره‌های متروک سیاه کنار جاده رنج کشیده بودند، ولی بدنه دیوار این خانه مانند کرم شبتاب تشعشع کدر و ناخوشی از خود متصاعد می‌کرد، درخت‌ها به حالت ترسناکی دسته‌دسته، ردیف ردیف، می‌گذشتند و از پی هم فرار می‌کردند، ولی به نظر می‌آمد که ساقه نیلوفرها توی پای آن‌ها می‌پیچند و زمین می‌خورند. بوی مرده، بوی گوشت تجزیه شده همه جان مرا گرفته بود. گویا بوی مرده همیشه به جسم من فرو رفته بود و همه عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده‌ام و یک نفر پیرمرد قوزی که صورتش را نمی‌دیدم مرا میان مه و سایه‌های گذرنده می‌گرداند» (هدایت، ۱۳۷۲: ۲۸-۲۹).

«افکار پوچ! باشد، ولی از هر حقیقتی بیشتر مرا شکنجه می‌دهد. آیا این مردمی که شبیه من هستند، که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس مرا دارند برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟ آیا آنچه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟ من فقط برای سایه خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی بکنم» (همان).

نماد نیلوفر

نیلوفر آبی مصری گل ملی کشور مصر است. همچنین این گل یکی از نمادهای ملی ایران نیز به‌شمار می‌آید و در سنگ نگاره‌های پارسه (تخت جمشید) نیز دیده می‌شود. یک گونه از این گل که نیلوفر آبی مقدس نامیده می‌شود، نماد شهر کرمانشاه و رنگ آن گل نیز رنگ نمادین این شهر است. این گل در سرآب نیلوفر در نزدیکی شهر کرمانشاه می‌روید و به عنوان نمادی از آیین مهر در نقوش طاق بستان نیز مورد استفاده قرار گرفته‌است. نیلوفر آبی از گونه‌های گیاهی مهم تالاب انزلی است.

یکی دیگر از انواع نیلوفر، نیلوفر آبی است که نماد سرزمین هند است و البته نماد بودا است چون در هند اعتقاد بر آن است که بودا از دل نیلوفر زاده شده است. از طرفی دیگر مادر راوی (بوگام داسی) رقاصه‌ای هندی است. در نتیجه نیلوفر می‌تواند نماد مادرانگی باشد.

«نیلوفر آبی نمادی از مادر است که خود نماد باروری و نیروی حاصل‌خیزی است. برخی از ایزدبانوهای هند یا بر نیلوفر آبی ایستاده یا نشسته‌اند و یا با نیلوفر آبی در دست پدیدار می‌شوند. نیلوفر آبی نشان زایش است که از آب بیرون می‌آید، چون چشمه و رود و چاه، نمادی از مادر و زاینده‌گی است» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۶).

«از شب خیلی گذشته بود که خوابم برد. ناگهان دیدم در کوچه‌های شهر ناشناسی که خانه‌های عجیب و غریب به اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب با دریچه‌های کوتاه و تاریک داشت و به در و دیوار آن‌ها بته نیلوفر پیچیده بود، آزادانه گردش می‌کردم و به راحتی نفس می‌کشیدم، ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند. همه سرجای خودشان خشک شده بودند، دو چکه خون از دهنشان تا روی لباسشان پایین آمده بود. به هر کسی دست می‌زدم، سرش کنده می‌شد و می‌افتاد.» (هدایت، ۱۳۷۲: ۶۹).

با این تفاسیل می‌توان نیلوفر را در رمان بوف کور نمادی از زنانگی دانست که می‌تواند آمیزش با یک مرد به نمادی از مادر بدل کند.

«پیرمردی زیر درخت سرو نشسته است و دختر جوانی که لباس سیاه به تن دارد می‌خواهد به او گل نیلوفری بدهد، اما نمی‌تواند چون بین آنها یک جوی آب فاصله است. (همان).

نماد زن اثیری

در رمان بوف کور اولین تصویری که از زن به دست داده می‌شود، تصویری است که تاثیرگذاری زن اثیری را، در راوی این گونه بیان می‌کند:

«در این دنیای پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید... یک ستاره‌ی پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه فقط یک ثانیه همه‌ی بدبختی‌های زندگی را دیدم. (هدایت، ۱۳۷۲: ۱۹).

چهره‌ی زن اثیری در رمان بوف کور چهره‌ای فراتر از انتظار و واقعیت است. زن اثیری معشوقه‌ای نامالوف و ناآشناست. زن اثیری، نمونه‌ای کهن الگویی و اسطوره‌ای است که راوی توان نگه داشتن این معشوق اثیری را ندارد. «این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد نه نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خود نگه دارم» (همان، ۱۹).

غیبت زن اثیری و این جهانی نبودن او، خود بخشی از هاله‌ی اسطوره‌های گرداگرد این شخصیت است. زن اثیری نمادی از آرزویی دست نیافتنی است که در قالب یک زن، آن هم متفاوت از هر زنی تجسد پیدا می‌کند. «نه اسم او را هرگز نخواهم برد... او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم.» (همان، ۲۳).

می‌توان گفت که در این داستان، تصویری که از کهن الگوی زن ارایه شده است به تصویر مقدس و آغازینی که از زن وجود داشته، بسیار نزدیک است. زن اثیری، الهه‌ای است که رو می‌نماید و راوی را مدهوش آن جهانی بودن خود می‌کند. او موجودی است که در عین زیبایی، لطافت و خیال‌انگیزی، هیبت و جذبه‌ای با خود دارد که راوی این‌گونه روایتش می‌کند.

«نگاه می‌کرد بی آنکه نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود... از آن جا بود که چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدید کننده و وعده دهنده‌ی او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گوی‌های براق پر معنی، ممزوج و در ته آن جذب می‌شود.» (هدایت، ۱۳۷۲: ۳۲).

راوی بوف کور موفق می‌شود ایزد بانویی برآمده از جهان ماورایی ترسیم کند و در عین حال با این ترسیم خارج از معمول، خود را از او دورتر می‌کند و ناتوانی خود را در برابر داشتن این معشوق فرا زمینی بیشتر می‌کند.

«حالت افسرده و شادی غم انگیزش همه‌ی اینها نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست، اصلاً خوشگلی او معمولی نبود؛ او مثل منظره‌ی یک رویای افیونی به من جلوه کرد.» (همان، ۳۲).

زن اثیری می‌تواند بهترین نماد برای جهان خلق نشده‌ی راوی باشد، زن اثیری شمه‌ای از نفحات آن جهان نبوده را، به روی زمین می‌آورد تا راوی را در حسرت بزرگی باقی بگذارد.

نماد مار

مار رمز مطلوب ناخودآگاهی است. مار مانند اوهام، ناگهان و به طرزی نامنتظره از تاریکی بیرون می‌آید و در سوراخی که گمان و تغییر شکل منظم و دایمی این جانور نمایشگر ادوار ناخودآگاهی و مراحل رشد روانی است. مار با پوست‌اندازی دوباره جوان دیده می‌شود، اما در واقع همان که بوده است، بنابراین الگوی «تجدید حیات» است.

مار پیر، یادآور اموال و نعمت‌های پنهان در اعماق هستند و نشان دهنده امتحانات بسیاری که باید صورت گیرد موانعی که باید از سر راه برداشت تا به آن خواسته و گنج دست یافت.

در بوف کور عمو و پدر برای به دست آوردن مادر (رقاص معبد لینگم) تن به آزمون‌های خطرناک با مار می‌دهند؛ بنابراین مار نیز در این جا نماد امتحان و آزمایش است. نماد امتحان، که امتحان پدر و عمو در آزمون مارناگ است. نماد حیات دوباره که پس از امتحان عمو و پدر، کسی پیروز بیرون می‌آید مرد دیگری است متفاوت از چهره عمو و پدر پیرمرد قوز کرده.

مار در بوف کور نماد زنانگی هم هست و حیوان دوست داشتنی زن نیز معرفی شده است. در بوف کور راوی می‌گوید:

«اگر دوباره مار را به من ترجیح دهد» که همان زنده شدن افسانه آفرینش است. راوی مدام می‌ترسد که مار دوباره حیاتی دیگر برایش رقم بزند؛ مار با تاریکی همخوانی دارد و فضای داستان هم جهان تاریکی است.

نماد زن لکاته

برخلاف زن اثیری در داستان بوف کور شخصیت دیگری با عنوان زن لکاته وجود دارد که زن لکاته برعکس زن اثیری می‌باشد؛ یعنی موجودی خیالی نیست؛ بلکه موجودی زنده و قابل دسترسی است که حرف می‌زند؛ راه می‌رود. زن لکاته نماد خیانت و دروغ است.

در نیمه‌ی دوم داستان، راوی، از دنیای زن اثیری به زیر کشیده می‌شود و در جهانی چشمان خود را باز می‌کند که زن لکاته همسر اوست. راوی از همان ابتدا انزجار خود را نسبت به همسرش بیان می‌کند، این زن که دختر عمه‌ی اوست کنار جسد مادرش او را غافل‌گیرانه در آغوش می‌گیرد، شوهر عمه پرده‌ی اتاق را کنار می‌زند و می‌بیند.

راوی همیشه احساس می‌کند همسرش او را غافلگیر کرده تا با او ازدواج کند. راوی فریب خورده است چون بعد از ازدواج همسرش او را کاملاً طرد می‌کند و برای او سخن از مردان دیگری به میان آمده است. او رنج این خیانت آشکار را تحمل می‌کند.

راوی در بخش دوم تن فرسوده و بیماری دارد و از تحقیرهای زن لکاته به جان آمده است او شخصیت عجیب و نامتعارفش را در قسمت دوم داستان نیز، با خود به همراه دارد او احساس کشش و نفرت همزمانی را نسبت به زن لکاته احساس می‌کند. نه از او فارغ و بی‌نیاز است و نه می‌تواند این زن رمنده و فریبکار را دوست بدارد. راوی ناگزیر از این تناقض در درون خود روز به روز مثل سایه‌ی بوفی که بر دیوار است بیشتر و بیشتر در خود فرو می‌رود.

«عشق او اصلاً با کثافت و مرگ توام بود... آیا صورت ظاهر او مرا شیفته‌ی خودش کرده بود یا تنفر او از من یا حرکات و اطوارش بود یا علاقه و عشقی که از بچگی به مادرش داشتم؟ و یا همه‌ی اینها دست به یکی کرده بودند؟ نه نمی‌دانم.» (هدایت، ۱۳۷۲: ۱۱۲).

راوی این بار نه در برابر یک زن اثیری و فرا زمینی که در برابر زنی که همسر اوست و این زن را به دلیل خیانت‌های آشکارش لکاته می‌نامد، احساس حقارت و زبونی می‌کند. راوی این بار به صحرای سوزان دیگری می‌گردد که عشق بی حد و حساب نسبت به زن اثیری نیست، سوی دیگری از تمنا و خواهش راوی است، این صحرای سوزان، تفته از حقارت و جبن و نفرت و عشق نسبت به زن لکاته است. آنقدر که تن و جان راوی در آتش این تناقض و حسرت سیری ناپذیر، مثل شمعی فرو می‌چکد و آب می‌شود.

در خاطرات و یادبود گذشته آنچه از دوران کودکی با همسرش به یاد می‌آورد تصاویر مشابهی است که از زن اثیری برای ما ساخته است.

«در بچگی یک روز سیزده به در یادم افتاد... مادر زخم و لکاته هم بودند ما چقدر آن روز پشت همین درخت‌های سرو دنبال یکدیگر دویدیم... پای او لغزید و در نهر افتاد... او لبخند می‌زد و انگشت سیاهی دست چپش را می‌جوید... لباس سیاه ابریشمی او را که از تار و پود نازک بافته شده بود، جلو آفتاب پهن کردند.» (همان، ۱۲۱).

«در کوچه‌های شهر ناشناسی که خانه‌های عجیب و غریب به اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب با دریچه‌های کوتاه و تاریک داشت و بدر و دیوار آن‌ها بتنه نیلوفر پیچیده بود، آزادانه گردش می‌کردم و به راحتی نفس می‌کشیدم؛ ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند. همه سر جای خودشان خشک شده بودند، دو چکه خون از دهنشان تا روی لباسشان پایین آمده بود. بهر کسی دست می‌زدم، سرش کنده می‌شد می‌افتاد. جلو یک دکان قصابی رسیدم دیدم مردی شبیه پیرمرد خنزر پنزری جلو خانه‌مان شال گردن بسته بود و یک گزلیک در دستش بود و چشم‌های سرخ مثل اینکه پلک آن‌ها را بریده بودند به من خیره نگاه می‌کرد، خواستم گزلیک را از دستش بگیرم، سرش کنده شد به زمین افتاد، من از شدت ترس پا گذاشتم به فرار، در کوچه‌ها می‌دویدم هرکسی را می‌دیدم سر جای خودش خشک شده بود - می‌ترسیدم پشت سرم را نگاه بکنم، جلو خانه پدر زخم که رسیدم برادر زخم، برادر کوچک آن لکاته روی سکو نشسته بود، دست کردم از جیبم دو تا کلوچه درآوردم، خواستم به دستش بدهم، ولی همین که او را لمس کردم سرش کنده شد و به زمین افتاد. من فریاد کشیدم و بیدار شدم. هوا هنوز تاری، روشن بود، خفقان قلب داشتم؛ به نظرم آمد که سقف روی سرم سنگینی می‌کرد، دیوارها بی‌اندازه ضخیم شده بود و سینه‌ام می‌خواست بترکد.» (هدایت، ۱۳۷۲: ۶۹-۷۰)

نماد رنگ زرد

«زرد رنگی شدید، سخت، تیز تا به حد زندگی، خارج از اعتدال و چون توده‌ی مذاب کور کننده است. زرد گرمترین، پراکنده‌ترین و سوزانترین رنگ‌ها است. و به سختی می‌توان آن را خاموش کرد. زرد همواره از چارچوبی که حاوی آن است، تجاوز می‌کند؛ همانگونه که اشعه‌ی خورشید از لاجورد آسمان می‌گذرد و قدرت خداوندی را در عالم دیگر نشان می‌دهد. زرد نور طلا، مظهر قدرت و جفت زرنشان طلا- لاجورد است که در مقابل جفت سرخ- سبز قرار می‌گیرد. ارزشگذاری منفی زرد، در سنت نمایشی پکن نیز گواهی شده، که در آن بازیگران خود را به رنگ زرد می‌آراستند تا دلالت بر سنگدلی، پنهانکاری و

دریدگی باشد، درحالی که سرخ دال بر وفاداری و شرافت بود. در اسلام نیز زرد طلائی نشانه‌ی خرد و اندرزهای نیکو است، و زرد مات نشانه‌ی خیانت و اغفال» (شوالیه و گریبان، ۱۳۷۸: ۴۴۸-۴۵۳).

رنگ «زرد»، رنگ ابدیت و جاودانگی است. این رنگ در کشورهای مختلف مفاهیم خاصی دارد. در چین و تمدن مسیحی غرب و تا حدودی در کشور ایران، رنگ زرد، رنگ تقدس است و به همین دلیل، هنگام کشیدن تصاویر بزرگان دین، معمولاً هاله‌ای از این رنگ دور سر آنها را در بر می‌گیرد. با این حال، در فرهنگ عامه و ادب فارسی و به طور کلی در فرهنگ جهانی، رنگ رشک، خیانت، یأس، بلا و ناامیدی است. (توکلی، ۱۳۷۸).

«گویند علت اصلی مفهوم منفی رنگ زرد در ایران- که نشانگر یأس و ناامیدی و بیماری است- بیماریی به نام یرقان بود که به زردی شهرت داشت و موجب مرگ و میر فراوان شد.» (علی اکبرزاده، ۱۳۷۸: ۷۰).

نماد همزاد

در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف همزاد دارای مفاهیم و تعابیر مختلف است. اغلب در لغت‌نامه‌های فارسی واژه همزاد به معنی همسن و سال دانسته شده است. در لغتنامه دهخدا علاوه بر همسن و سال به دیگر مفهوم همزاد «توأم» که به معنای جفت نیز دانسته شده «دوقلو؛ کودکی که با کودک دیگر از یک مادر بزاید اشاره شده است. (دهخدا، ذیل واژه همزاد). هدایت در نظر داشت که همزاد زشت را به تصویر بکشد و راوی را با پیرمرد خنزرنزری همزاد و همانند سازد، اما وی در ناخودآگاه خود، همه پیران زشت را همانند دانسته و راوی را نیز مانند همه آنان قلمداد کرده است. حتی همزاد دیگر او که جفت اوست نیز لکاته و ناپاک است. هدایت در اینجا نظریه همزادان را سبب می‌گردد. همزادان همگی یادآور اسطوره پیران دغلباز و زنان زیباروی زشتکارند که چون «سیرین‌ها» انسان را گمراه می‌کنند و مانند زنان دیوی در افسانه‌ها آدمیزاده را نابود می‌سازند و به تدریج هویت‌های متمایز از میان می‌رود و بی‌هویتی رخ می‌دهد تا تاریخی بودن شکل نگیرد.

نماد شراب موروثی

شراب موروثی از دیگر نمادهای موجود در رمان بوف کور است. می‌توان گفت هدف هدایت از به کار بردن شراب موروثی ارثیه می‌باشد که به نوعی در داستان از آن به زهر آلود بودن این ارثیه تفسیر کرده است.

نتیجه‌گیری

نمادها اگر در بستر مناسبی به کار روند قابلیت تولید معانی مختلف و تفاسیر متعدد را دارند و از این طریق می‌توانند در گستره زمانی حرکت کنند و در هر شرایطی لایه‌های معنایی متفاوتی به خود بگیرند و بیانگر تحولات ذهنی و دیدگاه‌های جامعه باشند. نماد، نشانه‌ای است که میان صورت و مفهوم آن نه شباهت عینی است و نه رابطه همجواری؛ بلکه رابطه‌ای است قراردادی، نه ذاتی و خود به خودی، اما اگر این نمادها درست رمزگشایی نشوند، سوء تفاهم حاصل می‌شود یا اصلاً تفاهمی رخ نمی‌دهد.

قرار گرفتن و شکل‌گیری نماد در ادبیات داستانی معاصر تا حدودی با ادبیات کلاسیک فرق دارد. در ادبیات کلاسیک نمادها یا به صورت تصاویری پراکنده در جای‌های مختلف متن به کار می‌روند یا اینکه ساختار اثر نمادین است، ولی ادبیات معاصر ساختاری یکپارچه، منسجم، مدون و درهم تنیده دارد و هر سطر نثر را باید با توجه به کلیت آن بررسی کرد. نماد در بوف کور

عنصر پویایی است از مهم‌ترین شیوه‌های تصویرپردازی هدایت است که نقش زیادی در شکل‌گیری و تکمیل ساختار وحدت مدار آن دارد. رمان بوف کور را می‌توان داستانی نمادگونه دانست که نمادهای زیادی در آن به کار رفته است، نمادهای که در آن به نوعی بیشتر تکرار شده است و از اهمیت زیادی در این داستان بهره گرفته است. در میان نمادهای موجود در بوف کور که در این مقاله بررسی و تحلیل شد به این نتیجه کلی رسیدیم که که نماد سایه بزرگ‌ترین و مهم‌ترین نماد در رمان بوف کور است و می‌توان بر این باور رسید که هدایت در این داستان علاوه بر بهره‌گیری از قوه تخیل خود از نظرات و اثر بزرگانی همانند یونگ و فروید استفاده کرده است.

فهرست منابع

۱. آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۲) بیان تمثیلی و سمبولیک، تهران: سوره.
۲. انوشه، حسن. (۱۳۶۷). دانش‌نامهٔ ادب فارسی، ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳. بهارلوییان، شهرام؛ اسماعیلی، فتح‌الله. (۱۳۷۹). شناختنامهٔ صادق هدایت، تهران: نشر قطره.
۴. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۷). دگردیسی نمادها، شماره یازدهم، پژوهش زبان و ادبیات فارسی.
۵. پالمر، مایکل. (۱۳۸۵). فروید، یونگ و دینف ترجمه محمد دهگانپور و غلامرضا محمدی، تهران: رشد.
۶. توکلی، حمید (۱۳۷۸) رنگ در تصویر سینمایی، پایان نامه کارشناسی ارشد هنر.
۷. داد، سیما (۱۳۸۲) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
۸. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه، ۱۵ جلد، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات چاپو دانشگاه تهران.
۹. سلیمانی، بلقیس. (۱۳۷۱). ادبیات سیاه، ادبستان شمارهٔ ۲۸، فروردین.
۱۰. شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۸). فرهنگ نمادها، ترجمه‌ی سودابه فضایی، تهران: جیحون.
۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). داستان یک روح، تهران: میترا.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). بیان، چاپ نخست از ویرایش سوم، تهران: میترا.
۱۳. صنعتی، محمد. (۱۳۸۰). صادق هدایت و هراس از مرگ، تهران: مرکز.
۱۴. علی اکبر زاده، مهدی (۱۳۷۸) رنگ و تربیت، انتشارات میشا، چاپ دوم.
۱۵. عبیدی نیا، محمدمیر و شریفه ولی نژاد. (۱۳۸۷). مقایسه کاربرد نمادین آب در غزلیات عرفانی عطار و مولانا، فصلنامه ادبیات فارسی، سال چهارم شماره ۱۲ پاییز و زمستان
۱۶. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶). بلاغت تصویر، تهران: سخن.
۱۷. فرم، اریک (۱۳۴۹). زبان از یاد رفته، ترجمه‌ی ابراهیم امانت، تهران: مروارید.
۱۸. معین، محمد (۱۳۷۵). فرهنگ فارسی، تهران: امیرکبیر.
۱۹. مهرگان، آروین (۱۳۸۵)، دیالکتیک نمادها، پژوهش در ساخت غریزی ذهن، اصفهان: فردا.
۲۰. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۱ و ۲، چاپ سوم، تهران: چشمه.
۲۱. هدایت، صادق. (۱۳۷۲) بوف کور، تهران: سیمرغ.
۲۲. یونگ، کارول گوستاو. (۱۳۷۸). انسان و سمبل‌هایش، ترجمه‌ی دکتر محمود سلطانی، تهران: جامی.

۲۳. یآوری، حوراء، (۱۳۸۷)، روانکاوی و ادبیات؛ دو متن، دو انسان، دو جهان از بهرام گور تا راوی بوف کور، چاپ اول، تهران: سخن.

A Study and Reflection of Symbol in Sadegh Hedayat's Blind Buff Novel

Sakineh Kiani Dehkiani

*M.A. Student in Persian Language and Literature, Payame Noor University
Second High School Literature Secretary of Khuzestan Province, Dezpart, Ghaleh-e- sard*

Abstract

The symbol has a long and long history in the realm of literature. This term is used in the field of philosophy of language, linguistics, communication and art and literature and its principle is rooted in the semiotic literature of the ancient world. Symbols are a mysterious world and windows to a wide horizon of different human perceptions and experiences. In the field of fictional literature, it is a symbol for illustration and addressing all the issues surrounding it. The study of symbolism in contemporary literature is considered important and valuable in many ways, firstly, by showing the identity and symbols of a work, its value and position among other works becomes more prominent. And second, by introducing the symbolic values of a work to the audience in a deeper understanding and ultimately enjoying it, it helps considerably. The short novel of The Blind Buff by Sadegh Hedayat, which can be dare to be mentioned as the most famous Iranian novel, has attracted the attention of everyone, especially scholars and critics, from the very beginning of publishing, and numerous interpretations and critiques of different points of view were written on it. One of these topics is the author's use of symbolism. In this paper, which has been done by descriptive and analytical method, we aim to deal with the most important symbols in this novel. The result of this essay suggests that the shadow symbol is the greatest and most important symbol in the novel The Blind Buff.

Keywords: Symbol, Fictional Literature, Blind Buff, Sadegh Hedayat
