متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ۷۵، بهار ۱۳۹۷

تبارشناسی زن اثیری در *بوف کور* صادق هدایت بر پایهٔ کشفیات «نقاره‌خانهٔ ری»

کاووس حسن‌لی*

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

سیامک نادری**

باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۳۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

شیوهٔ نگارش و پرداخت شخصیت‌ها در رمان *بوف کور* به گونه‌ای است که این متن را همواره در میدان دیدگاه‌های گوناگون و رویکردهای مختلف قرار داده‌است. یکی از شخصیت‌های رازآمیز و بحث‌برانگیز این رمان، «زن اثیری» است. تاکنون نظرهای گوناگونی دربارهٔ چیستی و کیستی این زنِ داستانی از سوی تفسیرگران و منتقدان بازگفته شده‌است. این مقاله پس از بررسی دیدگاه‌های پیش‌گفته، به تبارشناسی «زن اثیری» بر پایهٔ نشانه‌هایی از درون متن و نشانه‌هایی از بیرون متن پرداخته‌است. این نوشته در پی پاسخ بدین پرسش است: آیا شخصیت «زن اثیری» تنها برآمده از خیالِ خلاق داستان‌پرداز است یا ریشه در واقعیت‌های بیرونی دارد. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که تصویر زن اثیری و مکان به‌خاک‌سپاری او با برخی از یافته‌های باستان‌شناسی در منطقهٔ «نقاره‌خانهٔ ری» همسویی دارد. بازگشت روان مردگان به جهان زندگان در آثار دیگر هدایت نیز نظر نگارندگان این مقاله را پشتیبانی می‌کند که معتقدند: «این زن می‌تواند همان "نجیب‌زادهٔ دیلمی" باشد که در نقاره‌خانهٔ ری به خاک سپرده شده، از سوی هدایت بازآفریده شده‌است».

واژگان کلیدی: هدایت، *بوف کور*، زن اثیری، ری، نقاره‌خانهٔ ری.

* E-mail: kavooshassanli@gmail.com

** E-mail: siamakn@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

زن اثیری در کنار دیگر شخصیت‌های *بوف کور*، شخصیتی رازآمیز و بحث‌انگیز است که از آغاز شکل‌گیری این رمان، توجه بسیاری از منتقدان را برانگیخته‌است. ماهیت پیچیدهٔ این زن، بحث‌های فراوانی را به دنبال دارد تا آنجا که به سنجش‌های تطبیقی *بوف کور* با آثاری چون *ماجرای دانشجوی آلمانی* اثر واشینگتن آیروینگ کشیده شده‌است (ر.ک؛ دستغیب شیرازی، ۱۳۷۳: ۱). از همین روست که زن اثیری گاهی آنیمای راوی، گاهی نشانه و تجسم مرگ، گاهی برآمده از عقدهٔ ادیپ و... معرفی شده‌است. این مقاله، بی‌آنکه به داوری دربارهٔ درستی یا نادرستی این انگاره‌ها بپردازد، بر آن است تا برای نخستین‌بار پیوند یافته‌های باستان‌شناسی هیأت تحقیق از محوطهٔ باستانی «نقاره‌خانهٔ ری» در سال ۱۳۰۳ شمسی که موجب کشف جسد زن نجیب‌زادهٔ دیلمی یا سلجوقی گردیده‌است، در مقایسه با ایماژ «زن اثیری» *بوف کور* بررسی کند و در این راه، از سه مسیر این تأویل را دنبال می‌کند: ۱ـ نخست به نشانه‌هایی از بازگشت روان مردگان باستانی به دنیای زندگان در متون داستانی صادق هدایت اشاره می‌کند که از محوطه‌های باستانی سر بر می‌آورند. سپس به همسانی برخی آثار به‌دست آمده از «نقاره‌خانهٔ ری» با موتیف‌های جاری داستان می‌پردازد و در پایان انگارهٔ استفادهٔ هدایت از این پدیده را در پردازش *بوف کور* بررسی می‌کند.

پرسش اساسی پژوهش اینجاست که آیا شخصیت «اثیری» تنها بازتاب روان نویسنده است که در خیال خلاق او پیکرهٔ داستانی یافته یا ریشه در مکان رویدادهای رمان و واقعیت‌های بیرونی دارد؟

پیش از این، روح‌فر در مقالهٔ «نقشی کهن بر بافته‌ها و سفالینه‌های ری»، اشاره‌هایی گذرا به همانندی موتیف‌های داستانی *بوف کور* با نقوش کشف‌شده در این محوطهٔ باستان‌شناسی داشته‌اند (ر.ک؛ روح‌فر، ۱۳۷۹: ۱۰۷). نگارندگان نیز در «تبارشناسی نقاشی، نساجی و سفال‌گری در بوف کور صادق هدایت»، به ارزیابی ماهیت این نقش‌ها پرداخته‌اند (ر.ک؛ حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۱: ۴۹ـ۸۲). اما در این نوشته، تبار دوشیزهٔ اثیری از زاویه‌ای دیگر بازشناسی شده که می‌تواند نشان‌دهندهٔ پیوند یافته‌های باستان‌شناسی «نقاره‌خانهٔ ری» با برخی تصویرهای موجود در *بوف کور* باشد.

۱. تبارشناسی زن اثیری

۱ـ۱. بازگشت روان مردگان به دنیای زندگان در آثار داستانی صادق هدایت

بوف کور تنها داستان از داستان‌های هدایت نیست که در آن یک روح سرگردان نقش یکی از قهرمانان قصه را بر عهده می‌گیرد، بلکه «در *آتش‌پرست*، *گجسته دژ*، *تخت ابونصر*، *آفرینگان* و *شب‌های ورامین* [نیز] ارواح مردگان و سایه‌ها به دنیای زندگان بازمی‌گردند و با خود وحشت و جنون می‌آورند» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۶). در *تخت ابونصر*، مومیایی باستانی با حضور در عالم زندگان، سعی در بازجستن نشانه‌های زندگی گذشتهٔ خود می‌کند. در *آتش‌پرست*، ارواح گذشتگان، میان ویرانه‌های اسرارآمیز و آتشکده‌های دیرینه، بالای دخمه‌ها و سنگ‌های شکسته پرواز می‌کنند. در *آفرینگان*، ارواح زردشتی از استودان خود برمی‌خیزند و به شهر روانه می‌شوند و سرگشته و ناامید به سوی سرنوشت نامحتوم خود بازمی‌گردند (ر.ک؛ هدایت، ۱۳۵۶، ب: ۹۳ و همان، ج: ۴۷ و همان، د: ۶۴ تا ۷۶).

حتی در *سفرنامهٔ اصفهان نصف جهان* نیز چنین فضایی بازنموده می‌شود و هدایت از خود می‌پرسد: «آیا روح پیشینیان، روح صنعت‌گران و روح پادشاهان، آن بالا روی خرابه‌های آتشگاه پرواز نمی‌کند؟» (همان، هـ: ۸۹). همهٔ این موارد نشان‌دهندهٔ جوهرهٔ لطیفی است که از پیوند دو مشخصهٔ اصلی تفکر هدایت، یعنی مرگ‌اندیشی و باستان‌گرایی سرچشمه می‌گیرد.

۱ـ۲. همسانی برخی آثار به‌دست آمده از «نقاره‌خانهٔ ری» با موتیف‌های جاری داستان

در کشفیات باستان‌شناسی سال ۱۳۰۳ شمسی از حوالی تپهٔ نقاره‌خانهٔ ری در نزدیکی کوه «بی‌بی شهربانو»، سردابی کشف شد که در آن حدود دَه تابوت چوبی قرار داشت. در یکی از تابوت‌ها، جسد زنی به همراه مقداری پارچهٔ تدفین پیدا شد. روی یکی از این پارچه‌ها نقش دو فرشته بود که در پیکر دو انسان در کنار جویی زیر یک درخت سرو به صورت قرینه ایستاده‌اند: «تعداد قابل توجهی پارچهٔ ابریشم دو پودی مکشوفه از ری در موزه‌های کلیولند کلمبیا، لوور موجود است که از حفریات نقاره‌خانه در ری به دست

آمده‌است. اکثر این پارچه‌ها بنا بر شواهد عینی، متعلق به امر تدفین بوده که مربوط به قرون اولیۀ اسلامی و آل بویه و سلجوقی (قبل از حملات مغول)... بوده‌اند» (روح‌فر، ۱۳۷۹: ۱۰۶). در پیوند با همین موضوع، مطلبی «از روزنامۀ ستارۀ ایران، شمارۀ ۴۵، سال ۱۳۰۳ ذکر می‌گردد:

«پریروز حضرت آقای سرتیپ مرتضی‌خان حکمران نظامی تهران و آقای نایب رضاخان رئیس اجرای حکومتی با عده‌ای نظامی در تعقیب کشفیات کوه نقاره‌خانه در نقاط مشهور تاریخی حضور به هم رساندند و از قرار معلوم یک تابوت بسیار بزرگ در یکی از مقابر کشف شده که حرکت دادن آن مشکل است. تابوت کشف‌شده که در ادارۀ حکومتی محفوظ بوده، مورد بررسی قرار گرفت و مقداری تکه‌های کفن به الوان مختلف ابریشمی که دارای نقش‌ها و خطوط عجیب و قشنگ است، به انضمام خرده‌های ابریشم و یراق که جزء البسۀ جنازۀ زن در تابوت بود کشف گردید... اما نقش... مورد بحث... قطعه‌پارچه‌ای... متعلق به اواخر قرن چهارم هجری قمری [است] که از ری به‌دست آمده... [و] تشکیل‌یافته از دو انسان که طرفین یک درخت سرو روبه‌روی هم نشسته‌اند و چشمۀ آبی نیز در مقابل آن‌ها مشاهده می‌شود. این نقش به گونه‌ای بسیار زیبا و نمادین نشانگر حیات است... تفسیر پرمعنای... دو امشاسپند که در کُل نمادی از حیات هستند... دو فرشته به صورت دو انسان... که در طرفین یک درخت سرو نشسته و چشمۀ آبی... روبه‌روی آن‌هاست... و شاید چنین نقش‌مایه‌ای بر پارچه‌ای که متعلق به کفن بوده، اشاره‌ای بسیار ظریف و شاعرانه بر ابدیت و حیات جاوید باشد... چنین نقشی روی سفالینه‌های مینایی و زرین‌فام ساخت ری که متعلق به عهد سلجوقی است نیز مشاهده می‌شود. لازم به ذکر است که ری به ساخت ظروف نقاشی روی لعاب (مینایی) در دورۀ سلجوقی معروفیتی ویژه داشت» (همان: ۱۰۶ و ۱۰۷).

شکل ۱: پارچۀ ابریشمی ـ قرن ۵ (ق.)ـ سبک ری

شکل ۲: دو فرشته با کتیبهٔ کوفی

شکل ۳: کاسهٔ مینایی ـ ۶۰۴ (ق.) ـ ساوه ـ سبک ری

شکل ٤: کاسهٔ سفال مینایی زراندود قرن (۶ و ۷)ـ مکشوفه از ری

خانم روح‌فر پس از بحث گسترده‌ای که در باب ماهیت این نقاشی‌ها داشته‌اند، به نکته‌ای درخور توجه اشاره می‌کنند و آن اینکه: «در ادبیات معاصر ایران می‌توان این نقش را در داستان *بوف کور* صادق هدایت یافت... هدایت این نقش را در سراسر داستان خود به تصویر درآورده‌است و در هر زمان و مکانی آن را یافته‌است» (همان: ۱۰۷).

همان گونه که اشاره شد، در جای‌جای *بوف کور* می‌توان چنین ایماژی را دید؛ از جمله در صحنهٔ سوراخ هواخور رَف یا نقشی که روی پردهٔ اتاق قهرمان مشاهده می‌شود و یا حتی صحنهٔ بیرون شهر (جای خاکسپاری اثیری) و محل سیزده‌به‌در و چشم‌انداز پیرامون قلعهٔ باستانی که بی‌شباهت به این موتیف شناخته‌شدهٔ داستان نیست:

> «همین که آمدم بغلی را بردارم، ناگهان از سوراخ هواخور رف، چشمم به بیرون افتاد. دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشتهٔ آسمانی، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید... وقتی که من نگاه کردم، گویا می‌خواست از روی جویی که بین او و پیرمرد فاصله داشت، بپرد، ولی نتوانست. آن وقت پیرمرد زد زیر خنده» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۳ـ۱۴).

البته گلدان راغه نیز نشانه‌هایی از سفال زرین‌فام دورهٔ سلجوقی دارد:

> «کوزه لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت که به رنگ زنبور طلایی خُردشده درآمده بود و یک طرف تنهٔ آن به شکل لوزی حاشیه‌ای از نیلوفر کبودرنگ داشت و میان آن... میان حاشیهٔ لوزی صورت او... صورت زنی کشیده شده بود که چشم‌هایش سیاه درشت، چشم‌های درشت‌تر از معمول، چشم‌های سرزنش‌دهنده داشت... چشم‌های افسونگر که در عین حال، مضطرب و متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهنده بود. این چشم‌ها می‌ترسید و جذب می‌کرد و یک پرتو ماورای طبیعی مست‌کننده در ته آن می‌درخشید، گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، لب‌های گوشتالوی نیمه‌باز و موهای نامرتب داشت که یک رشته از آن روی شقیقه‌هایش چسبیده بود» (همان: ۳۱).

این توصیفات *بوف کور* یادآور ویژگی‌هایی است که در پیوند با آثار سفالی دورهٔ سلجوقی بازگفته شده‌است:

«در اواخر دورهٔ سلجوقی، هنر سفالگری به منتهی درجهٔ رشد خود رسید... که از جمله مهم‌ترین آن، نوع زرین‌فام و نقاشی زیر لعاب است... هنرمندان سلجوقی بیشتر از تصاویر و صحنه‌هایی استفاده کرده‌اند که اصل ساسانی دارد... و تا قرن ششم متداول بوده‌است... در ری، سفالگران برای ایجاد نقوش روی ظروف از موضوعات مختلفی که انسان در آن نقش داشت، استفاده می‌کردند... در این نوع نقش، در داخل یا کنارهٔ ظرف، یک یا چند نفر به صورت تک‌چهره که بیشتر در درون شبکه‌ها یا نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی محاط هستند، تصویر شده‌اند. مکتب ری در این نقش دارای دو سبک بوده که به روش قدیمی شامل یک نفر تنها بر روی یک سطح بزرگ یا زمینهٔ یکنواخت بوده‌است، در حالی که در روش دوم... به‌ندرت خودش را به جزئیات مشغول نموده‌است و تصاویر افراد یا حیوانات را به صورت تک‌چهره ترسیم کرده‌است... سفالگران سلجوقی از نقوش گیاهی برای پُر کردن زمینهٔ نقش‌ها و یا حاشیهٔ ظروف، به‌ویژه ظروف مینایی و زرین‌فام با ظرافت و زیبایی خاصی استفاده کرده‌اند» (حمزه‌لو، ۱۳۸۱: ۸۷ـ۸۹).

پیش از این، نگارندگان در مقالهٔ «تبارشناسی نقاشی، نساجی و سفالگری در *بوف کور* صادق هدایت» به ماهیت این تصاویر و گلدان اشاره کرده‌اند (ر.ک؛ حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۱: ۴۹ـ۸۲).

اما نکتهٔ شایستهٔ درنگ، همانندی تصویر نقاشی‌شده روی گلدان راغه با دوشیزهٔ اثیری است که انگارهٔ سلجوقی بودن این دوشیزه را تقویت می‌کند.

شکل ۵: کوزه با لعاب پوشش‌دار ـ نقاشی هفت‌رنگ مینایی ـ قرن ۶ (ق.)ـ موزهٔ بریتانیا

پرترهٔ زن، محاط در حاشیهٔ گیاهان وسط گلدان مشاهده می‌شود.

نکتهٔ دیگر از این نقاشی که با نقاشی سلجوقی در پیوند است، ورود عناصر ترک با چشمان مورب است که با بازسازی هدایت از تصویر دوشیزهٔ اثیری همخوانی دارد:

> «دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی به نظر می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمی‌شد. نگاه می‌کرد بی‌آنکه نگاه کرده باشد. لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود؛ مثل اینکه به فکر شخص غایبی بوده باشد ـ از آنجا بود که چشم‌های مهیب افسونگر چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند؛ چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهندهٔ او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گوی‌های براق پُرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد ـ این آینهٔ جذاب همهٔ هستی مرا تا آنجایی که فکر بشر عاجز است، به خودش کشید ـ چشم‌های مورب ترکمنی که یک فروغ ماورای طبیعی و مست‌کننده داشت. در عین حال می‌ترسانید و جذب می‌کرد؛ مثل این که با چشم‌هایش مناظر ترسناک و ماورای طبیعی دیده بود که هر کسی نمی‌توانست ببیند» (هدایت، ۱۳۵۶، الف: ۱۳).

حمزه‌لو در بخشی دیگر از توضیحات خود دربارهٔ نقوش پایان دورهٔ سلجوقی می‌نویسد:

> «در امر صورت‌سازی، هنرمندان این دوره... شکلی نو به صورت انسان‌های ترسیمی خود داده‌اند... نژاد خاص ترک با چشم‌های مورب، یکنواخت و کشیده تا بناگوش... [و] نقش انسان... به شکل دو نفر روبه‌روی هم و یا دسته‌جمعی، در حاشیهٔ ظروف به صورت دوبه‌دو، در حال گفتگو... [که] اغلب به حالت نشسته و یک مرد با یک زن را نشان می‌دهند» (حمزه‌لو، ۱۳۸۱: ۸۸).

فراخوانی همین گونه تصویرهاست که به صورت بازپردازی‌شده در *بوف کور* دیده می‌شود. در جای‌جای داستان، پیرمرد، دختر و یا حتّی برادر لکاته، انگشت سبابهٔ دست چپشان را به نشان تعجب بر لب گذاشته یا می‌جوند:

> «همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ 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. آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام یا در خواب به من الهام شده بود؟ نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هرچه نقاشی می‌کردم، همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود. دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید» (هدایت، ۱۳۵۶، الف: ۱۱ـ۱۲).

شکل ٦: در گلدان سفالین مینایی بازمانده از اواخر قرن ششم هجری قمری (سلجوقی) که در موزهٔ رضا عباسی نگهداری می‌شود، در گلوی گلدان تصویر فردی کشیده شده که چهارزانو نشسته‌است و به نظر انگشت سبابهٔ دست چپش را به نشان تعجب بر لبش گذاشته است.

«به نظر می‌رسد طراحان ظروف سفالی، به‌ویژه ظروف زرین‌فام باید با هنرمندان انواع گوناگون نقوش منسوجات و بافته‌های آن زمان بسیار نزدیک بوده باشند» (حمزه‌لو، ۱۳۸۱: ۸۸). در تصویر دیگری بازمانده از دوران اسلامی، نقش‌مایه‌ای باستانی و اساطیری از جنس داستان‌های *شاهنامه* نگاشته شده که بیژن و منیژه را نشان می‌دهد، در حالی که بیژن شاخه‌گلی به منیژه تعارف می‌کند و او یکی از دستانش را به سوی لبش برده‌است که این تصویر نیز تداعی‌گر نقاشی *بوف کور* است.

شکل ۷: تنگ سفالی مینایی داستان بیژن و منیژه از مینیاتورهای دورهٔ اسلامی که از نقوش پیش از اسلام اقتباس شده‌است (بیژن در حال تعارف یک دسته‌گل به منیژه است).

از دیگر نشانه‌هایی که نجیب‌زادهٔ یادشده و دوشیزهٔ اثیری را پیوند می‌دهد، لباس و نوع پوشش این دو شخصیت است. او «لباس سیاه چین‌خورده‌ای پوشیده... که قالب و چسب تنش [است]... لباس او از تار و پود پشم و پنبهٔ معمولی نبوده و دست‌های مادی، دست‌های آدمی آن را ندوخته... لباس سیاه نازکی که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس

کرده... لباس سیاهی... که با تار و پود خیلی نازک و سبک؛ گویا با ابریشم بافته شده» (هدایت، ۱۳۵۶، الف: ۱۵، ۱۶، ۲۵ و ۵۴).

ویژگی این لباس‌ها به‌سادگی پارچه‌های ابریشمی بافت ری، در دوران آل بویه و سلجوقی را به یاد می‌آورد که در لطافت و زیبایی بی‌همتا و تداعی‌گر هنر پیش از اسلام بوده‌است.

شیوهٔ خاکسپاری اثیری هم انگاره‌ای دیگر است برای این تأویل که شخصیت‌پردازی زن اثیری اقتباسی از کشفیات نقاره‌خانه است؛ چراکه شیوهٔ خاکسپاری او نیز یادآور آیین تدفین در دوران آل بویه و سلجوقی است که به همراه لباس و تابوت بود:

> «این دفعه دیگر تردید نکردم. کارد دسته‌استخوانی که در پستوی اطاقم داشتم، آوردم و خیلی با دقت اول لباس سیاه نازکی که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود- تنها چیزی که بدنش را پوشانده بود، پاره کردم-[...] دست‌ها و پاهایش را بریدم و همهٔ تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم و لباسش، همان لباس سیاه را رویش کشیدم... چمدان... را به زحمت تا دَمِ دَر آوردم... پیرمرد [کالسکه‌چی] با چالاکی مخصوص که من نمی‌توانستم تصورش را بکنم، از نشیمن خود پایین جست. من چمدان را برداشتم و دونفری رفتیم کنار تنهٔ درختی که پهلوی رودخانهٔ خشکی بود. او گفت: همین جا خوبه؟ و بی‌آنکه منتظر جواب من بشود، با بیلچه و کلنگی که همراه داشت مشغول کندن شد... و گفت: -این هم گودالِ هان، درس به اندازهٔ چمدونه... چمدان را با احتیاط برداشتم و میان گودال گذاشتم... و خاک رویش ریختم» (همان: ۲۵-۲۹).

تدفین در سده‌های میانهٔ اسلامی در شهر ری: «همراه با سنت‌های تدفین پیش از اسلام، یعنی اشکانی، ساسانی و زرتشتی بود؛ یعنی سنت... پاک نگه داشتن عناصر چهارگانه... . از این روی می‌بینیم که تدفین در دوران اسلام در تابوت چوبی و در اطاق‌هایی که کفپوش آجری داشت و بدن مرده خاک را آلوده نمی‌کرد... انجام می‌شد» (قدیانی، ۱۳۷۹: ۱۶۵). بنابراین، سردابه‌های نقاره‌خانه در کوهستان شمالی ری، نمونه‌هایی از همین شیوهٔ خاکسپاری است (ر.ک؛ بهنام، ۱۳۳۵: ۹۱-۹۲).

مصطفوی دربارهٔ این کشفیات نوشته‌است: «در حدود سال ۱۳۰۰ حفاران تجارتی ری بر اثر اینکه دامنهٔ کوهسار نقاره‌خانه طوری زیر پا صدا می‌کرد که می‌رساند درون صخره خالی است، آنجا شروع به حفاری کردند و به قبرهایی برخوردند که اجساد مردگان را با کفن‌ها و روپوش‌ها و تابوت مخصوص در آن‌ها گذارده بودند... پارچه‌هایی که در بر

مردگان بود یا لباس مخصوص اموات بود، یا به صورت شهدا لباس اصلی را بر تن داشتند... مهم اینکه... در عهد دیلمیان، جسد را با کفن و روپوش و تابوت و در برخی موارد بدون تابوت در قبرهایی که در سنگ کوه تراشیده بودند نهاده، جهت قبرها [را] هم بر طبق آیین اسلام قرار می‌دادند» (کریمان، ۱۳۴۵، ج ۱: ۳۷۶).

بر پایهٔ آنچه گفته شد، روشن می‌شود که «سراسر کوهستان شمالی ری، زیر گورستانی بزرگ بوده که در زمان‌های پیش از اسلام در آنجا بر طبق سنت زردشت، استخوان مردگان را در استودانی که می‌ساختند، می‌گذاردند و در قرون اسلامی نیز مسلمانان اموات خویش را در دامنهٔ آن مدفون می‌ساختند» (همان: ۳۶۶ و ۳۷۳).

حال با توجه به نشانه‌هایی که در روایت *بوف کور* وجود دارد، می‌توان گفت زن اثیری در محلی دفن شده که یافته‌های باستان‌شناسی (سال‌های ۱۳۰۳ـ۱۳۱۵) آن را به عنوان محل زندگی و مرگ بزرگان آل بویه و سلجوقی و در محدودهٔ ری باستان معرفی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۶۶، ۳۷۳ و ۳۷۴).

اینک برای روشن شدن موضوع و آشکارتر شدن همسانی‌ها، توصیف جغرافیایی این منطقه و آنگاه توصیف روایی *بوف کور* را بازمی‌خوانیم:

> «در شمال پهنهٔ ری باستان و جنوب کوه بزرگ ری که اکنون به بی‌بی شهربانو معروف است، دو تپه یا کوه خشک افتاده‌است... تپه شرقی را که در شمال امین آباد فعلی است، در قدیم کوهک می‌گفتند... و تپهٔ غربی را... نقاره‌خانه گویند» (کریمان، ۱۳۵۰: ۱۱۶)؛ «بقایای برج آجری نقاره‌خانه از بناهای دورهٔ سلجوقی است که بر بالای کوهی به همین نام آثاری از آن باقی است... این تسمیه از نام برجی است... که در دامنهٔ شمالی آن از قدیم باز تا چند سال قبل وجود داشت و مردم محل بدان نقاره‌خانهٔ ری نام داده بودند» (قدیانی، ۱۳۷۹: ۱۴۵ و ۱۵۳).

از آثار بازمانده از ری قدیم، دو برج بسیار مرتفع بر سَرِ راه (تهران‌ـ شاه‌عبدالعظیم) قرار دارد که یکی به دخمهٔ طغرل و دیگری به برج نقاره‌خانه معروف است (ر.ک؛ کریمان، ۱۳۵۰: ۱۵۶ـ۱۵۸ و قدیانی، ۱۳۷۹: ۱۵۳)؛ «به مسافت قریب یک‌کیلومتری مشرق این محل، بیرونِ آبادی امین‌آباد، شالوده‌های برج دیگری در تپهٔ کوتاهی به نام تپه گبری وجود دارد که آن نیز در زمرهٔ همین... مقابر است» (قدیانی، ۱۳۷۹: ۱۵۳).

این دو ناحیه در حد فاصل کوه بی‌بی شهربانو و رود سورن است. محوطه‌ای باستانی که قلعهٔ ری (دزِ رشکان) که پیش از اسلام مقرّ شاهان اشکانی و پس از آن مقرّ حکومت‌های ملّی آل بویه و سلجوقیان بوده، در نزدیکی آن قرار داشته‌است (ر.ک؛ کریمان، ۱۳۴۵، ج ۱: ۲۹۱ــ۲۹۲؛ حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۲: ۱۶۱ــ۱۶۳ و همان، ۱۳۹۶: ۱۶۸ـ۱۹۱) و همان نقطه‌ای است که جسد زن اثیری *بوف کور* در آنجا دفن و گلدان راغه یافت می‌شود:

«بعد از آن که مدت‌ها رفتیم نزدیک یک کوه بلند بی‌آب و علف کالسکهٔ نعش‌کش نگه داشت، من چمدان را از روی سینه‌ام لغزانیدم و بلند شدم. پشت کوه یک محوطهٔ خلوت، آرام و باصفا بود؛ یک جایی که هرگز ندیده بودم و نمی‌شناختم، ولی به نظرم آشنا آمد؛ مثل اینکه خارج از تصور من نبود... پیرمرد کالسکه‌چی رویش را برگردانید و گفت: ـ اینجا نزدیک شاعبدالعظیمه. جایی بهتر از این برات پیدا نمیشه. پرنده پر نمی‌زنه هان!... کالسکه‌چی خندهٔ خشکِ زننده‌ای کرد و گفت: ... همین جا نزدیک رودخونه کنار درخت سرو، یه گودال به اندازهٔ چمدون برات می‌کنم و می‌روم... در ضمن کندوکاو چیزی شبیه کوزهٔ لعابی پیدا کرد. آن را در دستمال چرکی پیچیده، بلند شد و گفت: ... من یه کوزه پیدا کردم. یه گلدون راغه. مال شهر قدیم ری هان!... اینجا محوطهٔ کوچکی بود که میان تپه‌ها و کوه‌های کبود گیر کرده بود. روی یک رشته‌کوه آثار و بناهای قدیمی با خشت‌های کلفت و یک رودخانهٔ خشک در آن نزدیکی دیده می‌شدــ این محل دنج، دورافتاده و بی‌سروصدا بود. من از ته دل خوشحال بودم و پیش خودم فکر کردم این چشم‌های درشت، وقتی که از خواب زمینی بیدار می‌شد، جایی به فراخور ساختمان و قیافه‌اش پیدا می‌کرد وانگهی می‌باید که او دور از سایر مردم، دور از مردهٔ دیگران باشد؛ همان طوری که در زندگی‌اَش دور از زندگی دیگران بود» (هدایت، ۱۳۵۶، الف: ۲۵ـ۲۸).

این اشاره‌ها و نشانه‌ها گویای پیوندی باستان‌گرایانه میان این زن و همان شاهزادهٔ دیلمی است؛ پیوندی که نویسنده در بخش‌های دیگر داستان، به گونهٔ آشکارتری بدان اشاره می‌کند. او با خیره شدن به نقاشی روی کوزه می‌گوید:

«فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام ـ آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها، شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود، همدرد من نبود... زمانی که روی آن کوه‌ها، در آن خانه‌ها و آبادی‌های ویران که با خشت‌های وزین ساخته شده بود، مردمانی زندگانی می‌کردند که حالا استخوان آن‌ها پوسیده شده، شاید ذرات قسمت‌های مختلف تن آن‌ها در گل‌های نیلوفر کبود زندگی می‌کردــ میان این مردمان، یک نفر

> نقاش فلکزده، یک نفر نقاش نفرین‌شده، شاید یک نفر روی قلمدان‌ساز بدبخت مثل من وجود داشته، درست مثل من ـ و حالا پی بردم، فقط می‌توانستم بفهمم که او هم در میان دو چشم درشت سیاه می‌سوخته و می‌گداخته ـ درست مثل من» (همان: ۳۲ و ۳۳).

این نشانه‌ها در بخش دوم داستان نیز تکرار می‌شوند؛ زمانی که قهرمان یک بار دیگر با گذر از کوه بلند بی‌آب و علف، به محوطه‌ای می‌رسد که در آن یک قلعۀ قدیمی است و دختر اثیری که به منزلۀ یکی از ساکنان قلعه است، با لباس سیاه نازکی مقابل او پدیدار می‌شود:

> «نزدیک نهر سورن که رسیدم، جلوم یک کوه خشک خالی پیدا شد. هیکل خشک و سخت کوه مرا به یاد دایه‌ام انداخت! نمی‌دانم چه رابطه‌ای بین آن‌ها وجود داشت. از کنار کوه گذشتم. در یک محوطۀ کوچک و باصفایی رسیدم که اطرافش را کوه گرفته بود و بالای کوه یک قلعۀ بلند که با خشت‌های وزین ساخته بودند، دیده می‌شد. در این وقت، احساس خستگی کردم. رفتم کنار نهر سورن زیر سایۀ یک درخت کهن سرو روی ماسه نشستم. جای خلوت و دنجی بود. به نظر می‌آمد که تا حالا کسی پایش را اینجا نگذاشته بود. ناگهان ملتفت 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... آیا او موجودی حقیقی و یا یک وهم بود؟ آیا خواب دیده بودم و یا در بیداری بود. هرچه کوشش می‌کردم که یادم بیاید، بیهوده بود. لرزۀ مخصوصی روی تیرۀ پشتم حس کردم. به نظرم آمد که در این ساعت، همۀ سایه‌های قلعۀ روی کوه جان گرفته بودند و آن دخترک یکی از ساکنین سابق شهر قدیمی ری بود» (همان: ۵۴).

پیش از این نگارندگان، در مقالاتی جداگانه به واکاوی مکان در *بوف کور* پرداخته‌اند و این نقطه از شهر ری را بازنمایی کرده‌اند (ر.ک؛ حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۲: ۱۶۱ـ۱۶۳ و همان، ۱۳۹۶: ۱۶۳ـ۱۸۵). اما در اینجا برای کمک به روشن شدن موضوع یادآوری می‌شود که این کوه در *بوف کور* همان است که در شمال ری قرار دارد؛ یعنی کوه «بی‌بی شهربانو» که به واسطۀ آن شهر ری زیرین دچار یک بن‌بست طبیعی شده‌است و در بیشتر منابع جغرافیایی نامبرده به علت همجواری با کوه نقاره‌خانه و قلعۀ معروف طبرک، از آن به اشتباه با عنوان «طبرک» یاد شده‌است (ر.ک؛ کریمان، ۱۳۵۰: ۱۸، ۱۱۶، ۱۲۹ و ۱۳۳). آنچه باعث برجستگی این کوه در میان سایر کوه‌ها و تپه‌های ری شده‌است و به آن جلوه‌ای دگرگونه بخشیده، ارتفاع بلند و خاصیت عدم رویش گیاه در آن است که جغرافی‌نویسان

سده‌های سوم تا هفتم هجری قمری، بسیار بر آن تأکید کرده‌اند و شناسایی آن را در *بوف کور* آسان ساخته‌است (ر.ک؛ حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۲: ۱۶۱ و همان، ۱۳۹۶: ۱۷۳ـ۱۷۴).

در پشت محوطهٔ این کوه، «دژ رشکان» واقع شده که در منطقه‌ای در شمال غربی جلگهٔ ری، معروف به «ری باستان» قرار دارد. این منطقه پیش از اسلام، آباد و با ورود اعراب ویران، و پس از چندین سده در پی سیاست‌های باستان‌گرایانهٔ آل بویه بازسازی شد و فرصت تجلی دوباره یافت و به «فخرآباد» نام برآورد (ر.ک؛ حسن‌لی، نادری، ۱۳۹۲: ۱۶۱ـ۱۶۳ و همان، ۱۳۹۶: ۱۷۶ـ۱۸۱). در پی حفریات باستان‌شناسی (۱۳۰۳ـ۱۳۱۵ شمسی) از این محوطه، گلدان‌ها، سفالینه‌ها و پارچه‌های نفیسی با نقوشی مشابه *بوف کور* کشف گردیده که به احتمال زیاد نمی‌توانسته در نگارش *بوف کور* بی‌تأثیر باشد.

۱ـ۳. احتمال استفادهٔ هدایت از این کشفیات در پردازش *بوف کور*

سند روشن و استواری از آگاهی هدایت از این کشفیات وجود ندارد. اما باید به یاد داشت که در زمان این کشفیات، او در تهران حضور داشت (ر.ک؛ آرین‌پور، ۱۳۸۰: ۸ و بهارلوئیان و اسماعیلی، ۱۳۷۹: ۱۱ـ۱۶) و با اخبار گستردهٔ این کشفیات، بعید به نظر می‌رسد که او از آن بی‌خبر مانده باشد (ر.ک؛ کریمان، ۱۳۴۵، ج۱: ۳۷۷). هدایت، گیرشمن و گدار را که در این کشفیات نقشی داشته‌اند، به نیکی می‌شناخت و حتی سال‌ها پس از آن، سِمَت مترجمی گدار در دانشکدهٔ هنرهای زیبا را بر عهده داشته است (ر.ک؛ کریمان، ۱۳۴۵، ج۱: ۳۷۳ و فرزانه، ۱۳۷۶: ۶۳، ۱۵۵ و ۱۵۶). همچنین، کمتر از چهار سال پس از این کشفیات، نمایشنامهٔ *پروین دختر ساسان* را در فرانسه نوشته‌است (ر.ک؛ بهارلوئیان و اسماعیلی، ۱۳۷۹: ۱۶ و ۲۹) که این نمایشنامه هم به مانند *بوف کور*، وقایع باستانی شهر ری را در بستر مکانی رود سورن و محوطهٔ اطراف آن روایت کرده‌است و از پرده‌ای ساسانی سخن گفته که با بخش‌هایی از نقش‌های یافت‌شده از این محوطه همخوانی دارد (ر.ک؛ هدایت، ۱۳۵۶، هـ.: ۲۶ و ۴۱).

هدایت در ترسیم اطاق چهره‌پرداز (نقاش داستان) می‌گوید:

> «اطاق کوچکی به شیوهٔ معماری ساسانی... جلو دَرِ اطاق لنگه‌پرده‌ای از پارچهٔ ابریشمی حاشیه‌زربافت آویزان است. روی حاشیهٔ آن گل و بُته، میان پرده پادشاه، جوانی سوار اسب خیالی است. تن آن شیر، سَرِ کرکس، گوش اسب و دو بال بزرگ دارد. زیر

پای او شیری خوابیده. خود شاه با شیر دیگری نبرد می‌کند و بالای سَرِ او آهویی می‌دود» (همان: ۲۶).

این نقش‌های توصیف‌شده اسفنکس‌ها و نقوش فرشتگان و پادشاهانی را به یاد می‌آورد که در اصل، تصاویری ساسانی هستند که در عهد آل بویه و سلجوقیان بازتکرار آن‌ها در مکتب نقاشی ری، روی کفن‌ها و پارچه‌های تدفین نقش بسته‌است: «نقوش... اسفنکس‌ها... [با] سَرِ انسان، بال عقاب و پیکر شیر [که] ترکیب حیوانی قدرتمند را به وجود آورده‌است» (حمزه‌لو، ۱۳۸۱: ۸۸). در تپه‌گبری «که در یک کیلومتری شرق این محل... [و] در زمرهٔ همان مقابر نقاره‌خانه است... [نیز] قطعات پارچه‌های ابریشمی متعلق به زمان دیالمه و سلجوقی یافت گردیده... [که] موضوعات تزئینی این پارچه‌ها غالباً حیوانات مختلف مثل عقاب و یا جانوران اساطیری مثل سیمرغ یا شیر بالدار و گاه نقوش انسانی می‌باشد که دربارهٔ نحوهٔ نقش کردن آن، اصل تقابل و تقارن رعایت شده‌است» (روح‌فر، ۱۳۷۹: ۱۰۶).

اهمیت این نقوش تا حدی است که بخش‌های زیادی از آن‌ها در قالب پارچه در قرون وسطی به سفارش کلیساهای مسیحی از ایران به اروپا منتقل شد (ر.ک؛ بهنام، ۱۳۳۵: ۱۰۱ و قدیانی، ۱۳۷۹: ۲۱۴ـ۲۱۵).

هدایت در پی‌نوشت *پروین دختر ساسان*، به کلیسای سنّت اورسول آلمان اشاره کرده که نقش پردهٔ اتاق چهره‌پرداز بدان ارجاع داده شده‌است (ر.ک؛ هدایت، ۱۳۵۶، هـ.: ۲۶). همچنین، وی در ترجمهٔ هنر ساسانی در غرفهٔ مدال‌ها از خانم مورگنشترن چنین نقل می‌کند: «نزدیک پاریس، کلیسای سانس(Sens) در خزانهٔ معروف خود پارچه‌های ساسانی دارد... پارچه که در هر زمان ارمغانی بوده که به آسانی حمل می‌شد، از ایران به ژاپن رفته‌است و از سویی به فرانسه آمده‌است» (مورگنشترن، ترجمهٔ هدایت؛ به نقل از: قائمیان، ۱۳۷۹: ۶۱۵ و ۶۱۹).

بر پایهٔ همین گواهی‌ها، شاید بتوان گفت شباهت این نقش‌ها حاکی از نوعی همسانی است که هدایت تلاش کرده در *پروین دختر ساسان* و *بوف کور* از آن‌ها بهره‌برداری کند، اما نمی‌توان به‌صراحت هیچ حکم قطعی صادر کرد و تنها می‌توان از شباهت‌ها و اشتراک‌های موجود برای یک تأویل تازه استفاده کرد و چنین اظهار داشت که کشفیات باستان‌شناسی ری که از سال‌های ۱۳۰۳ تا ۱۳۱۵ هجری شمسی بی‌وقفه ادامه داشته،

می‌توانسته در کنار دیگر اطلاعات باستان‌شناسی هدایت، در تحریر برخی ایماژهای *بوف کور* و *پروین دختر ساسان* تأثیرگذار باشد.

نتیجه‌گیری

ضمن این تأویل شاید بتوان چنین انگاشت که دوشیزهٔ اثیری که خود هدایت در نشانه‌هایی که به دست می‌دهد، او را یکی از ساکنان قدیمی قلعهٔ ری معرفی می‌کند و نقش چشمان او را نقاشی، صدها یا هزاران سال پیش بر کوزه‌ای ترسیم کرده، به طور منطقی نمی‌توانسته شخصیتی دور از زن نجیب‌زادهٔ دیلمی یا به گفتهٔ برخی، سلجوقی باشد. چنان‌که در ابتدای مقاله اشاره شد، برای نخستین‌بار نیست که در آثار داستانی صادق هدایت، یک مورد باستان‌شناسی در قالب یک مومیایی یا روحی سرگردان از محل کاوش به راه افتاده، در بازجستن خاطرات گذشته، پای بر دنیای زندگان می‌نهد و باز چون تعلق واقعی و مادّی به آن ندارد، به طرزی غیرمنتظره از میان می‌رود. از این دست می‌توان مومیایی داستان *تخت ابونصر* را مثال زد که دمی جان می‌گیرد، به آستانهٔ شهر پای می‌گذارد و چون نشئهٔ حیاتش پایان می‌یابد، نومیدانه فرومی‌ریزد و به تَلی خاک مبدّل می‌شود.

بنابراین، دوشیزهٔ اثیری را شاید بتوان همان نجیب‌زادهٔ دیلمی دانست که در تخیل بارور هدایت، لحظه‌ای جان گرفته، به راه افتاده‌است و این عکس برگردان *پروین دختر ساسان* که در قالب یک دوشیزهٔ دیلمی یا سلجوقی تناسخ یافته، سری به دنیای زندگان زده‌است و چون پی برده که به مانند گذشته، هیچ خبری در این دنیا نیست، باز به مرگ و جهان خاموشی پناه برده‌است، و قهرمان هدایت او را بر دوش گرفته‌است و در چمدان کهنه‌ای دور از اغیار، دور از مردمان امروزی، اعمّ از زنده و مرده، به خاک سپرده‌است؛ به عبارتی دیگر اثیری می‌تواند همان نجیب‌زادهٔ دیلمی باشد که سر از خاک بیرون کرده، به سراغ قهرمان داستان آمده‌است و به وسیلهٔ او به محل اصلش (نقاره‌خانه) بازگردانده شده‌است؛ چنان‌که در داستان‌های دیگر هدایت، همچون *تخت ابونصر* و *آفرینگان* همین اتفاق رخ داده‌است.

منابع و مآخذ

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۰). ***زندگی و آثار هدایت***. تهران: زوار.

بهارلویان، شهرام و فتح‌الله اسماعیلی. (۱۳۷۹). ***شناخت‌نامهٔ صادق هدایت***. چ۱. تهران: قطره.

بهنام، عیسی. (۱۳۳۵). «بحث دربارهٔ نقش یکی از پارچه‌های ابریشمی مکشوف در ری». س ۴. ش ۳۷. صص ۹۱ـ۱۰۳.

حسن‌لی، کاووس و سیامک نادری. (۱۳۹۱). «تبارشناسی نقاشی، نساجی و سفالگری در *بوف کور* صادق هدایت». ***الدراسات الأدبیة***. ش ۷۹، ۸۰، ۸۱. صص ۴۹ـ۸۲.

ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۹۲). «شهر کهن ری در *بوف کور*: بازخوانی عناصر فرهنگی، اجتماعی و جغرافیای تاریخی». ***نقد ادبی***. س ۶. ش ۲۳. صص ۱۴۹ـ۱۷۰.

ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۹۶). «بازیابی عنصر مکان در *بوف کور* صادق هدایت بر پایهٔ جغرافیای تاریخی ری و تهران». ***نقد ادبی***. س ۱۰. ش ۳۷. صص ۱۶۳ـ۱۸۵.

حمزه‌لو، منوچهر. (۱۳۸۱). «نقوش ظروف سفالی ایران در دورهٔ سلجوقی». ***کتاب ماه هنر***. ش ۴۵ و ۴۶. صص ۸۶ـ۸۹.

دستغیب شیرازی، عنایت‌الله (سعید). (۱۳۷۳). «*بوف کور* را هدایت نوشته است یا واشینگتن آیروینگ؟». ***روزنامهٔ اطلاعات***؛ ۱۳۷۳/۱۰/۰۳.

روح‌فر، زهره. (۱۳۷۹). «نقشی کهن بر بافته‌ها و سفالینه‌های ری». ***کتاب ماه هنر***. ش ۲۵ و ۲۶. صص ۱۰۱ـ۱۰۷.

فرزانه، مصطفی. (۱۳۷۶). ***آشنایی با صادق هدایت***. تهران: مرکز.

قائمیان، حسن. (۱۳۷۹). ***نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت***. تهران: ثالث و آلاچیق.

قدیانی، عباس. (۱۳۷۹). ***جغرافیای تاریخی ری (رگا)***. چ ۱. تهران: انتشارات آرون.

کریمان، حسین. (۱۳۴۵). ***ری باستان***. ج۱. چ۱. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۵۰). ***برخی از آثار بازمانده از ری قدیم***. چ۱. تهران: انتشارات دانشگاه ملی.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. ج ۱ و ۲. تهران: نشر چشمه.

هدایت، صادق. (۱۳۵۶). الف. ***بوف کور***. چ۱. تهران: جاویدان.
ـــــــــــــ . (۱۳۵۶). ب. ***سگ ولگرد***. تهران: جاویدان.
ـــــــــــــ . (۱۳۵۶). ج. ***زنده به گور***. تهران: جاویدان.
ـــــــــــــ . (۱۳۵۶). د. ***سایه روشن***. چ۱. تهران: جاویدان.
ـــــــــــــ . (۱۳۵۶). هـ. ***پروین دختر ساسان و اصفهان نصف جهان***. تهران: جاویدان.
ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). ***نوشته‌های پراکنده***. به کوشش حسن قائمیان. تهران: نشر ثالث.