مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۶ (پیاپی۱۶)

گذر کنسروها از سرزمین بوف‌های کور؛ واکاوی پیوندهای بینامتنی رمان *کنسرو غول* با *بوف کور*

سمانه اسدی*
دانشگاه شیراز

چکیده

مهدی رجبی از نویسندگان جوانی (متولد ۱۳۵۹) است که در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان نیز فعالیت می‌کند. در این زمینه، تاکنون هشت اثر از رجبی منتشر شده که تعدادی از آن‌ها در کانون توجه منتقدان قرار گرفته‌اند. یکی از این آثار رمان *کنسرو غول* است. از ویژگی‌های پیدا و پنهان این رمان که بر آشنایان ادبیات معاصر ایران آشکارشدنی است، همانندی آن با یکی از برجسته‌ترین داستان‌های معاصر ایران و جهان است؛ خواننده‌ی *کنسرو غول*، در نخستین خوانش خود از این اثر، سایه‌روشن *بوف کور* را بر آن می‌بیند. با بازخوانی این آثار و درنگ بر جزئیات آن‌ها سایه‌ها کنار می‌روند و چگونگی گره‌خوردگی این اثرها با یکدیگر روشن می‌شود. پژوهش پیش رو، حاصل پشت‌سرگذاشتن این منزل‌هاست. زمینه‌ساز این حرکت، آشنایی با رویکرد بینامتنیت و آراء نظریه‌پردازان به‌نام آن بوده است؛ رویکردی که جوهره‌ی آن در کهن‌ترین کتاب‌های بلاغت فارسی و عربی نمودی آشکار دارد. آنچه، بیش از هر چیز، رمان رجبی را به *بوف کور* هدایت پیوند می‌دهد، شخصیت‌ها و نوع پردازش آن‌هاست. شیوه‌ی روایت، بن‌مایه و برخی توصیفات نیز پیوند میان این آثار را ژرف‌تر ساخته است؛ پیوندی که ژنت آن را «بینامتنیت ضمنی» می‌نامد.

واژه‌های کلیدی: *بوف کور*، بینامتنیت، ژرار ژنت، صادق هدایت، *کنسرو غول*، مهدی رجبی.

۱. مقدمه

هیچ اثر ادبی اثرگذار و ماندگاری به دور از تأثیر آثار پیش از خود شکل نمی‌گیرد. آفرینش یک اثر ادبی برجسته به معنای دورماندن خالق آن از آثار پیشین نیست؛ بلکه به معنای

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی samanehassadi@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۳/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۸/۱

درونی‌شدن این آثار در ذهن و ضمیر هنرمند، درآمیختن آن‌ها با اندیشه‌ی او و پدیدارشدنشان به‌گونه‌ای تازه است. تی. اس. الیوت[1] در مقاله‌ی «سنت و استعداد» می‌نویسد اثر ادبی برجسته باید در پیوند با سلسله‌ی ادبی پیش از خود باشد و براساس ذوق و قریحه و استعداد خالق آن دگرگونی و برتری یابد (نک: سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۷۳). توجه به این موضوع از دیرباز در میان ادیبان فارسی‌زبان وجود داشته؛ تا جایی که به‌گفته‌ی نظامی عروضی در *چهارمقاله* یکی از شرط‌های لازم و حتی مهم‌ترین آن‌ها برای شاعری، مطالعه و به خاطر سپردن شعرهای پیشینیان، پیش‌چشم‌داشتن اشعار معاصران و انس با دیوان استادان سخن بوده است: «و شاعر بدین درجه [= درجه‌ی کمال] نرسد، الاّ که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد که درآمد و بیرون‌شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است. تا طرق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود و...» (نظامی عروضی، ۱۳۸۳: ۴۷). ابن‌طباطبا نیز در کتاب *عیارالشعر* خواندن آثار گذشتگان را برای شاعر لازم می‌داند؛ تا بدین‌گونه معانی آن‌ها با فهم او درآمیزند، اصولشان در قلبش جای گیرند و موادی باشند برای طبع او. ابن‌طباطبا حاصل درهم‌آمیختگی این مواد با ذوق و سلیقه‌ی شاعر را به تولید ماده‌ای خوشبو مانند می‌کند که اجزای آن پنهان است؛ اما بوی خوش آن آشکارا و دل‌انگیز به مشام می‌رسد (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۰۴–۲۰۵).

مهدی رجبی (۱۳۵۹) نیز، کار خود را با برگردان فیلم‌ها و کتاب‌هایی که دیده و خوانده، شروع کرده است: «جادو شدم؛ سال دوم ابتدایی، همان اولین‌باری که توی سالن سینما نشستم. شیفتگی‌ام به سینما با خواندن *سپید دندان* جک لندن[2] به ادبیات پیوند خورد. از آن به بعد، تقریباً تمام چیزهایی که می‌نوشتم، برگردان ناقص‌الخلقه‌ای بودند از فیلم‌ها و کتاب‌هایی که دیده و خوانده بودم. اولین داستان‌هایی را که رویم شد بدهم نویسنده‌های حرفه‌ای بخوانند، از سال ۱۳۷۸ نوشتم» (رجبی، ۱۳۹۱: لب‌برگردان جلد کتاب).

رجبی دانش‌آموخته‌ی رشته‌ی فیلم‌سازی از دانشکده‌ی صداوسیما در مقطع کارشناسی و فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس است. نگارش فیلم‌نامه‌ی چندین سریال، فیلم تلویزیونی و انیمیشن و داستان بزرگ‌سال و کودک و

---

1. T. S. Eliot
2. Jack London

نوجوان، ازجمله فعالیت‌های او در حوزه‌ی نویسندگی است. برخی از این آثار جوایز متعدد داخلی و خارجی را برای او به ارمغان آورده‌اند.

در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، تاکنون هشت اثر از رجبی منتشر شده است که عبارت‌اند از: *معمای دیوانه‌ی کله‌آبی* (۱۳۸۶)، *یوناتارا گم شد* (۱۳۸۶)، *گریه نکنید مثل ابر باهار* (۱۳۸۷)، *خاطرات چوپان چاق* (۱۳۸۹)، *لولو شب‌ها گریه می‌کند* (۱۳۹۱)، *کنسرو غول* (۱۳۹۲)، درخت پول (۱۳۹۳) و *کابوس اسب* (۱۳۹۳).

از میان این آثار، *معمای دیوانه‌ی کله‌آبی*، نامزد جایزه‌ی ادبی اصفهان در سال ۱۳۸۷ و کتابخانه‌ی مونیخ آلمان در سال ۲۰۰۹ شده و *گریه نکنید مثل ابر باهار* به‌عنوان کتاب برگزیده‌ی ناشران در سال ۱۳۸۸ و کتاب برگزیده‌ی چهاردهمین جشنواره‌ی کتاب کودک و نوجوان در سال ۱۳۸۹ معرفی شده است. رمان *کنسرو غول* نیز که موضوع این پژوهش به آن اختصاص دارد، در شمار نامزدهای نهایی هفدهمین جشنواره‌ی کتاب کودک و نوجوان کانون پرورش فکری قرار گرفته است. ازجمله ویژگی‌های این اثر، همانندی آن با یکی از برجسته‌ترین داستان‌های معاصر ایران و جهان است؛ خواننده‌ی *کنسرو غول*، در نخستین خوانش خود از این اثر، سایه‌روشن *بوف کور* را بر آن می‌بیند. با بازخوانی این آثار و درنگ بر جزئیات آن‌ها سایه‌ها کنار می‌روند و چگونگی گره‌خوردگی این اثرها با یکدیگر روشن می‌شود. آنچه در ادامه می‌خوانید، نتایج حاصل از این بررسی‌ها براساس نظریه‌ی بینامتنیت ژرار ژنت است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

کاربست نظریه‌ی بینامتنیت برای بررسی آثار ادبی، در ایران، نمونه‌های گوناگون دارد؛ اما بیشتر این آثار در حوزه‌ی ادبیات بزرگ‌سال نوشته شده‌اند. در زمینه‌ی ادبیات کودک می‌توان به دو مقاله‌ی نرگس باقری (۱۳۹۳) و حسام‌پور و همکارانش (۱۳۹۵) اشاره کرد. باقری بر *قلب زیبای بابور* درنگ کرده و اصلی‌ترین شگرد خانیان در این داستان را به‌کارگیری عناصر بینامتنی و ایجاد مکالمه با داستان‌های نام‌آشنا برای کودکان و نوجوانان، به‌ویژه *شازده‌کوچولو*، دانسته است. براساس یافته‌های باقری، احضار متون شناخته‌شده، به این داستان، با هدف پیشبرد روایت، شکل‌گیری عناصر داستان، باورپذیری و القای معانی انجام گرفته است. در مقاله‌ی حسام‌پور و همکارانش نیز، نشان داده شده که میان یکی از آثار احمدرضا احمدی، *در باغ بزرگ باران می‌بارید*، با داستان‌های دیگر این نویسنده، پیوندهای بسیار ژرف و پنهان وجود دارد. این پیوندها در گستره‌ی روایت و

به‌ویژه بخش‌های پایانی آن حضور دارند و بیشتر، حاصل درهم‌آمیختگی چکیده یا گزیده‌ی داستان‌های پیشین او هستند؛ اما شناسایی آن‌ها تنها برای دوستداران داستان‌های احمدی و خوانندگان پیگیر آن‌ها امکان‌پذیر است.

در ادبیات کودک و نوجوان جهان نیز پژوهش‌هایی که براساس رویکرد بینامتنیت شکل گرفته باشند، بسیار اندک‌اند. سالیوان (۲۰۰۲)، لاندین (۱۹۹۸)، لاثم (۲۰۰۸) و ویکی‌استیبز (۱۹۹۹) نویسندگان مقاله‌هایی هستند که در پیوند با این موضوع نوشته شده‌اند. متأسفانه، از میان این آثار، تنها، متن کامل پژوهش نخست در دسترس نگارنده بود. در بخشی از این اثر، کوتاه و فشرده، به اثرگذاری متن‌ها بر یکدیگر و سازگاری و هم‌خوانی آن‌ها با فرهنگ و محیط اجتماعی‌شان اشاره شده است.

چکیده‌ی مقاله‌ی لاندین بیانگر تأثیر بینامتنیت در شکل‌گیری برخی جریان‌های ادبیات کودک است. چکیده‌ی مقاله‌ی لاثم نیز به چگونگی بهره‌گیری آلموند از انواع گوناگون بینامتنیت در بهبود کیفیت رمان‌هایش می‌پردازد و نشان می‌دهد که او چگونه با استفاده از کنایه، انطباق، کولاژ و روایت تودرتو، خوانندگان نوجوانش را به یافتن متن‌های پیشرو و پیوندهای درونی میان آن‌ها و متن خود تشویق می‌کند و با این شیوه افزون بر مشارکت‌دادن این خوانندگان در روند ساخت معنا، احترام خود را نیز به فهم و دانش آنان آشکار می‌سازد. درباره‌ی مقاله‌ی ویکی‌استیبز که در کتابی با عنوان *شناخت ادبیات کودکان* منتشر شده و دوازدهمین مقاله‌ی این اثر است، به دلیل دست‌نیافتن به اصل مقاله و چکیده‌ی آن نمی‌توان توضیحی داد.

۳. بینامتنیت

در گستره‌ی تاریخ، همواره متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شدند؛ متن‌های نوین بر پایه‌ی متن‌های پیشین شکل می‌گرفتند و متن‌های گذشته، خود را در آیینه‌ی متن‌های پسین بازمی‌تاباندند. در قرن بیستم، صورت‌گرایان روس، به‌ویژه ویکتور اشکلوفسکی[1]، با درنگ بر نظریه‌ی گفت‌وگومندی[2] و چندصدایی[3] میخائیل باختین[4]، به این موضوع توجه ویژه نشان دادند و اصطلاح «مناسبات بینامتنی» را بـــرای

1. Viktor Shklovski
2. Dialogisme
3. Polyphonie
4. Mikhail Bakhtine

آن برگزیدند (نک: صفوی، ۱۳۷۶: ۱۲۷۶). باختین زبان را دارای ماهیتی اجتماعی می‌دانست و معتقد بود که هر عبارت و جمله و متن ادبی، یا پاسخی به نوشته‌های پیش از خود است و یا نوشته‌های پس از خود را به جواب می‌کشاند (نک: سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۶۶و۶۷)؛ به‌بیان دیگر، هر سخن با سخن‌های پیش و پس از خود گفت‌وگو می‌کند؛ پاسخی است به سخنان پیشین که با آن‌ها همانندی‌های موضوعی دارد و پیش‌گویی و واکنشی است به سخن‌های آینده (نک: احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳). او متن را آمیزه‌ای از متن‌های دیگر می‌دانست و برآن بود که هر متن در پیوند با متن‌های دیگر معنا می‌یابد (نک: سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۶۷). اشکلوفسکی نیز مهم‌ترین اثرپذیری‌های هنری را اثرپذیری متنی ادبی از متنی دیگر می‌دانست (نک: صفوی، ۱۳۶۷: ۱۲۷۶). آراء صورت‌گرایان روس بعدها از سوی ژولیا کریستوا[1] دنبال شد و به ارائه‌ی نظریه‌ی بینامتنیت[2] در سال ۱۹۶۰ انجامید (نک: نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۰و۱۱).

براساس نظریه‌ی بینامتنیت کریستوا، متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای نامحسوس بر یکدیگر اثر می‌گذارند و در شکل‌گیری هم نقش اساسی دارند؛ تا جایی که بدون این پیوند آشکار و نهان و البته بیشتر نهان، هیچ متنی نمی‌تواند شکل بگیرد. کریستوا بر این باور بود که پیوندهای پنهان متن‌ها چنان است که نمی‌توان آن‌ها را برشمرد؛ ازاین‌رو، او بینامتنیت را درمقابل گرایش سنتی «نقد منابع» قرار داد. از نظر او همه‌ی متن برگرفته است و همه‌ی متن بینامتن است؛ بنابراین، جست‌وجوی برخی پیوندهای ظاهری و آشکار نمی‌تواند به یافتن سرچشمه‌های اصلی یک متن کمک کند؛ به‌همین‌دلیل، بینامتنیت کریستوایی فقط جنبه‌ی نظری پیدا کرد و هیچ‌گاه برای کاربرد عملی استفاده نشد (نک: همان: ۱۳۵–۱۳۸).

۳-۱. ترامتنیت ژرار ژنت

توجه به رویکرد بینامتنیت در غرب ادامه یافت و گرایش‌های نوین از آن برخاست که یکی از آن‌ها ترامتنیت[3] ژرار ژنت[4] است. مطالعات ژنت قلمرو ساختارگرایی باز(۱)، پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی را دربرمی‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا پیوندهای میان‌متنی را با همه‌ی دامنه‌های آن بررسی و مطالعه کند. او مجموعه‌ی این

1. Julia Kristeva
2. Intertextuality
3. Transtextuality
4. Gerard Genette

پیوندها را ترامتنیت می‌نامد؛ ترامتنیت چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است (نک: نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵و۸۶). او این پیوندها را به پنج دسته‌ی بزرگ «بینامتنیت»، «سرمتنیت»[1]، «پیرامتنیت»[2]، «فرامتنیت»[3] و «زبرمتنیت»[4] تقسیم می‌کند که هر یک تقسیم‌بندی‌هایی دیگر دارند.

۳-۱-۱. بینامتنیت از دیدگاه ژرار ژنت. ژنت اثری مستقل یا بخشی از یک اثر را به موضوع بینامتنیت اختصاص نداده است؛ اما با توجه به آنچه در مقدمه‌ی *الواح بازنوشتنی*[5] نگاشته، می‌توان بینامتنیت او را از ترامتنیت‌های دیگر و همچنین بینامتنیت کریستوایی جدا کرد؛ دیدگاه ژنت درباره‌ی بینامتنیت با دیدگاه کریستوا متفاوت است؛ ژنت گستره‌ی بینامتنیت را محدود می‌کند و آن را رابطه‌ی میان دو متن براساس هم‌حضوری می‌داند؛ به این معنا که هرگاه بخشی از یک متن (متن ۱) در متنی دیگر (متن ۲) حضور داشته باشد، رابطه‌ی میان این دو، رابطه‌ی بینامتنی شمرده می‌شود. بر این اساس، ژنت بینامتنیت خود را به سه دسته‌ی بزرگ تقسیم می‌کند: بینامتنیت آشکار، بینامتنیت پنهان‌شده و بینامتنیت ضمنی (نک: نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷و۸۸).

۳-۱-۱-۱. بینامتنیت آشکار. در این نوع بینامتنیت یک متن در متن دیگر آشکارا حضور دارد و خالق متن دوم مرجع متن خود، یعنی متن اول، را پنهان نمی‌کند؛ ازاین‌رو، شناسایی آن به‌آسانی امکان‌پذیر است. یکی از گونه‌های بینامتنیت آشکار که ژنت نیز به آن اشاره کرده، نقل قول است که به دو دسته‌ی بزرگ «نقل قول با ارجاع» و «نقل قول بدون ارجاع» تقسیم می‌شود (نک: همان: ۸۸).

۳-۱-۱-۲. بینامتنیت پنهان‌شده. بینامتنیت پنهان‌شده بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است؛ این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند؛ اما این پنهان‌کاری به‌دلیل ضرورت‌های ادبی نیست؛ بلکه دلایلی فراادبی دارد. یکی از مهم‌ترین گونه‌های بینامتنیت پنهان‌شده، سرقت ادبی‌هنری است که در آن به مشخصات متن مرجع اشاره نمی‌شود و استفاده از آن بی‌اجازه‌ی خالق آن اثر صورت می‌گیرد؛ ازاین‌رو، سرقت ادبی‌هنری را همواره می‌توان به وسیله‌ی مراجع قانونی پیگیری کرد (نک: همان).

---

1. Arcitextuality
2. Paratextuality
3. Metatextuality
4. Hypertextuality
5. Palimsestes

۳-۱-۱-۳. بینامتنیت ضمنی. گاهی نیز خالق متن دوم قصد پنهان‌کردن بینامتن خود را ندارد؛ ازاین‌رو، نشانه‌هایی را به کار می‌برد که به یاری آن‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت؛ اما این عمل هیچ‌گاه آشکارا انجام نمی‌گیرد و به دلایلی که بیشتر ادبی است، به اشاره‌های ضمنی بسنده می‌شود؛ بنابراین بینامتنیت ضمنی نه مانند بینامتنیت آشکار مرجع خود را اعلام می‌کند و نه مانند بینامتنیت پنهان‌شده می‌کوشد تا آن را پنهان سازد؛ به‌همین‌دلیل، این نوع بینامتنیت تنها از سوی افرادی که نسبت به متن نخست آشنایی دارند، تشخیص داده می‌شود. مهم‌ترین گونه‌های این نوع بینامتنیت، کنایه‌ها، اشاره‌ها و تلمیح‌ها هستند. ژنت درباره‌ی این موضوع می‌نویسد: «بینامتنیت در کمترین شکل صریح و لفظی‌اش کنایه است؛ یعنی گفته‌ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود» (همان: ۸۹).

شایسته‌ی یادآوری است که اگرچه نظریه‌ی بینامتنیت، نخستین‌بار به‌گونه‌ای جدی، در غرب و به‌وسیله‌ی کریستوا مطرح شد؛ وجود اصطلاحاتی مانند ترجمه، تقلید، اقتباس، تلمیح و سرقت‌های ادبی در کتاب‌های بلاغت فارسی و عربی نشان می‌دهد که اندیشمندان مسلمان از دیرباز به اثرپذیری متن‌ها از یکدیگر توجه داشته‌اند و با توجه به میزان و چگونگی این اثرپذیری‌ها نام‌هایی ویژه بر آن‌ها نهاده‌اند.

۴. خلاصه‌ی رمان *کنسرو غول*

اتومبیلی با اتابک کرمی برخورد می‌کند؛ اتابک کشته می‌شود؛ راننده فرار می‌کند؛ بحران روحی خانواده‌ی کرمی آغاز می‌شود. در یکی از روزهای تکراری، توکا در مسیر مدرسه، پیرزنی عجیب را می‌بیند که کنار ویرانه‌ای بساط کرده و خنزرپنزر می‌فروشد؛ توکا، روز اول، کتاب *خاطرات ک.ک جنایتکار مشهور* را می‌خرد و روزهای بعد، کنسرو غول؛ به این امید که غول کنسروی هم به شجاعت و نیرومندی غول چراغ جادو باشد و دستیار او در گرفتن انتقام از دیگران شود؛ اما غول توکا هیچ شباهتی به غول چراغ جادو ندارد؛ او غولِ زردِ پشمیِ نفهمی‌ست که عاشق اعداد است و با دیدن رنگ زرد ذوق‌زده می‌شود؛ اما همین غول نفهم، زندگی توکا و مادرش را جادو می‌کند؛ توکای گریزان از ریاضی و مدرسه که به پیش‌بینی معلمش انگل جامعه خواهد شد، به جادوی اعداد پی می‌برد، عاشق ریاضیات می‌شود و نخبه‌ی علمی نام می‌گیرد؛ بدین‌ترتیب، تنهایی‌ها و آزارها و تحقیرها، جای خود را به دوستی‌ها و محبت‌ها و اتفاق‌های خوب می‌دهند. دیدن موفقیت

توکا روح مادر را نیز التیام می‌بخشد و او را به زندگی برمی‌گرداند؛ بدین‌گونه، تاریخ مصرف همه‌ی کنسروها در خانه‌ی کرمی به پایان می‌رسد. غول کنسروی نفهم و دوست‌داشتنی هم ناپدید می‌شود.

۵. پیوندهای بینامتنی *کنسرو غول* با *بوف کور*

۵-۱. پیوند در روایت

بوف‌کور از دو بخش اصلی تشکیل شده است و هر بخش از زبان راوی اول‌شخص روایت می‌شود. در هر دو بخش، شخصیت اصلی داستان حوادث بخشی از زندگی خود را بازگو می‌کند. در بخش نخست، راوی در خانه‌ای بیرون از شهر زندگی می‌کند و پیشه‌اش نقاشی روی قلمدان است. او عاشق زن اثیری است. شبی، زن به خانه‌ی راوی می‌آید و در آنجا می‌میرد. راوی طرح چشمان محبوبش را بر کاغذ، جاودانه می‌سازد، بدنش را قطعه‌قطعه می‌کند، درون چمدان جای می‌دهد و به کمک پیرمردی قوزی، در اطراف حرم شاه‌عبدالعظیم(ع) دفن می‌کند. پس از مراسم خاک‌سپاری، نقاش عاشق‌پیشه به خانه بازمی‌گردد و برای تسلی خاطرش تریاک دود می‌کند و به‌حالت نیمه‌اغما فرو می‌رود. وقتی بیدار می‌شود، وارد محیط و زندگی دیگری شده است. در بخش دوم، راوی، نویسنده‌ای است که در شهر ری قدیم زندگی می‌کند و می‌خواهد دردهایی را که مثل خوره، خرده‌خرده او را می‌خورند، روی کاغذ بیاورد. آنچه راوی می‌نویسد، شرح ماجرای میان او و همسرش است؛ همسری که راوی او را لکاته می‌نامد، بی‌وفا و خیانت‌کار می‌خواند و به‌همین جرم، با گزلیکی که از پیرمرد خنزرپنزری مشکوکی که روبه‌روی خانه‌شان بساط می‌کند، خریده است، می‌کشد. در این هنگام، با دیدن تصویر خود در آینه متوجه می‌شود پیرمرد خنزرپنزری شده است.

رمان *کنسرو غول* نیز دو بخش دارد: بخشی که توکا، شخصیت اصلی داستان، آن را روایت می‌کند و بخشی که به خاطرات جنایتکاری به نام پرویز اختصاص دارد و به قلم او نگاشته شده است. این رمان نیز به‌شیوه‌ی زاویه‌ی دید اول‌شخص روایت می‌شود.

تفاوت روایت این دو اثر در این است که در *کنسرو غول* داستان زندگی پرویز و توکا به هم آمیخته است و موازی یکدیگر روایت می‌شود؛ اما در *بوف کور*، دو بخش اثر با قطعه‌ای که حلقه‌ی ارتباط دو داستان نیز است، از یکدیگر جدا می‌شود (نک: هدایت، ۱۳۵۶: ۳۵).

۵-۲. پیوند در شخصیت‌ها و پردازش آن‌ها

راوی *بوف کور* انسانی است با جسمی تکیده و رنجور و روحی مضطرب و وحشت‌زده که کودکی‌اش را در محرومیت از محبت پدر و مادر گذرانده و جوانی‌اش را در تنهایی و انزوا سپری می‌کند و در این تنهایی، به نوازش‌هایی می‌اندیشد که از او دریغ شده و زخم‌هایی ناسور که باید برایشان مرهم یافت؛ مرهمی که سرانجام در جنایت و شراب و افیون و قلم به دست گرفتن و نوشتن از کابوس‌های دنباله‌دار روزان و شبانش می‌یابد.

بیشتر شخصیت‌های رمان *کنسرو غول* نیز، روانی دردمند و روحی جراحت‌دیده دارند؛ توکا و مادرش، پرویز و عمه و شوهرعمه‌اش، فرود، خانم منشی، ژاکت و حتی غول کنسروی، زخم‌هایی دارند که آهسته و در انزوا روحشان را می‌تراشد. توکا و مادرش به دیدار دکتر روان‌شناس می‌روند؛ پرویز جنایتکار می‌شود؛ عمه‌اش لابه‌لای دود سیگار و اشک و آه، پرسش‌های بی‌پاسخ زندگی‌اش را دوره می‌کند؛ شوهرش با سقوطی آزاد، به زندگی‌اش پایان می‌دهد؛ فرود، ساعت‌ها، دیوانه‌وار، به‌سمت گربه‌ای دست‌وپابسته تیراندازی می‌کند؛ خانم منشی، پس از روانی‌خواندن مخاطب پشت خط تلفن، شروع به تخلیه‌ی جوش‌های صورتش می‌کند؛ پژمان، زرنگ‌ترین و درعین حال، خشن‌ترین شاگرد کلاس، در سرما و گرما ژاکت می‌پوشد و لب به خنده باز نمی‌کند؛ غول کنسروی هم گوش‌های بزرگش را بر روی چشم‌هایش می‌گذارد و تکرار می‌کند که می‌ترسد؛ از نیستی؛ از آغاز تاریخ انقضایش.

اما در این میان، شیوه‌ی پردازش شخصیت توکا و پرویز، راویان رمان رجبی، بسیار به شخصیت‌پردازی راوی اثر هدایت نزدیک است؛ توکا پسرکی ضعیف و لاغر است که مرگ پدر، افسردگی مادر، تنهایی و آزار و اذیت‌های هم‌سالان، روح و روانش را آزرده و از او انسانی بیمار، کابوس‌زده، متوهم و سرشار از احساسات منفی به خود و اطرافیان ساخته است: «بچه‌ی ضعیفی بودم. نصفی از سال مریض می‌شدم؛ تب و لرز، سرماخوردگی، گوش‌درد، چشم‌درد، شب‌ها دل‌پیچه، یکی‌دوبار هم تو هفته اسهال. یه چیز افتضاحی بودم. بچه‌ها کتکم که می‌زدند، کلی تفریح می‌کردند؛ آخه برعکس همه، کتک که می‌خوردم نیشم تا دسته‌های عینک باز می‌شد و می‌خندیدم؛ از آن خنده‌های کثیف حال‌به‌هم‌زن که مخصوص ترسوهاست. همیشه سر و صورتم زخم‌وزیلی بود؛ ولی هر کی می‌پرسید، می‌گفتم خوردم زمین یا از این مزخرفات. راستش جرأت دعواکردن نداشتم. اصلاً به درد هیچ کاری نمی‌خوردم. ...هیچ کی باهام رفیق نمی‌شد. یه کرم خاکی

تنها بودم» (رجبی، ۱۳۹۲: ۷). برخی دیگر از شباهت‌های توکا و راوی *بوف کور* عبارتند از:

– بیزاری از دیدن تصویر خود در آینه: «هر کس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است؛ ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب شکری دارد. من می‌ترسم از پنجره‌ی اتاقم به بیرون نگاه بکنم، در آینه به خودم نگاه بکنم» (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۷). «وقتی هیکل مردنی و بدقواره‌ام را تو آینه می‌دیدم، حالم به هم می‌خورد» (رجبی، ۱۳۹۲: ۷).

– نام‌گذاری افراد: راوی *بوف کور* و توکا افراد را به اسم واقعی‌شان صدا نمی‌زنند؛ بلکه برای هر شخصی براساس ویژگی‌هایش و البته احساسی که به او دارند، اسمی انتخاب می‌کنند. زن اثیری، لکاته، پیرمرد خنزرپنزری، ننه‌جون و دایه و... نام‌هایی است که راوی *بوف کور* برای اشاره به انسان‌های پیرامونش برگزیده است: «اسمش را لکاته گذاشتم؛ چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی‌افتاد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۵۱). تنها کسی که توکا دوست دارد با اسم اصلی صدایش کند نیز، پدرش اتابک است. کباب، ژاکت، بروکلی و دکتر اووم نام‌هایی است که او به‌ترتیب بر روی بابک، پژمان، رادین (یا رامین یا...) و دکترمانی مکانیک گذاشته است: «من این جوری‌ام؛ از اسم‌هایی که همه دارند خوشم نمی‌آید. برای هر آدمی یه اسمی درست می‌کنم که بیشتر بهش بیاید» (رجبی، ۱۳۹۲: ۸). توکا معلم خود، خانم رَونده، را هم که با رفتارهای نامناسبش سبب ازبین‌رفتن اعتمادبه‌نفس او شده است، جلاد می‌نامد (نک: همان: ۳۰).

– دیدن اشکالی بر روی دیوار و ترس از آن‌ها: راوی *بوف کور* از حضور دائمی سایه‌اش بر دیوار مقابل رنج می‌برد و توکا از تصاویری هولناک که ساخته‌ی ذهن پریشانش است: «من محتاجم، بیش‌ازپیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایه‌ی خودم ارتباط بدهم؛ این سایه‌ی شومی که جلو پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آنچه که می‌نویسم به‌دقت می‌خواند و می‌بلعد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۶). «توی دستشوئی که نشسته بودم، چشمم روی کاشی‌ها می‌چرخید. کار همیشه‌ام بود؛ از بین رگه‌ی کاشی‌ها شکل‌های خیالی پیدا می‌کردم. ...یهو بین کاشی دیوار سمت چپ، ردیف دوم، یه چیز شیطانی پیدا شد؛ بین رگه‌های بنفش کاشی، شکل سر سگی چهار چشم درست شده بود. لعنتی

انگار ادامه‌ی خوابم بود. زل زده بود به من. از جا پریدم... دستپاچه دویدم توی اتاقم و روی تختم ولو شدم. پتو را کشیدم روی سرم...» (رجبی، ۱۳۹۲: ۶۴).

– خستگی روح و تلاش برای التیام آن: راوی *بوف کور* به زخم‌های عمیق روحش اشاره می‌کند که امیدی به بهبودشان نیست و تنها می‌توان با کمک شراب و مواد مخدر، برای مدتی کوتاه، فراموششان کرد؛ اما کمی بعد، این زخم‌ها با توانی بیشتر هجوم می‌آورند تا قربانی خود را از پای درآورند: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره، روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد... بشر هنوز چاره و دوائی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی به‌توسط شراب و خواب مصنوعی، به‌وسیله‌ی افیون و مواد مخدر، است؛ ولی افسوس که تأثیر این‌گونه داروها موقت است و به‌جای تسکین، پس‌از مدتی، بر شدت درد می‌افزایند» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۱). روح توکا نیز خسته است؛ او زانوهایش را می‌خراشد تا خستگی روحش را بر طرف کند: «روحم خسته بود. دکتر اووم می‌گفت روح آدم هم خسته می‌شود. می‌گفت روح آدم‌ها هم نوازش و توجه می‌خواهد. شروع کردم به خاراندن زانوهام؛ هر وقت خوابم نمی‌برد همین کار را می‌کردم. روح من توی زانوهام بود و فقط این طوری خستگی‌اش درمی‌رفت. با هر دو دستم خاراندم؛ چپ و راست. آن‌قدر خاراندمش تا پوست زانوهام کنده شد و خودم هم نفهمیدم کی خوابم برد» (رجبی، ۱۳۹۲: ۶۲).

پرویز، جنایتکاری که دفتر خاطراتش در دست توکاست نیز، با شخصیت اصلی *بوف کور* شباهتی شایسته‌ی درنگ دارد:

– او هم مانند راوی *بوف کور* خاطراتش را می‌نویسد و از دنیا و روزگار و زندگی شکایت می‌کند: «حالا می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشه‌ی انگور در دستم بفشارم و عصاره‌ی آن را قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم. فقط می‌خواهم پیش‌از آنکه بروم دردهایی که مرا خرده‌خرده مانند خوره یا سَلْعه گوشه‌ی این اتاق خورده است روی کاغذ بیاورم» (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۶). ««آره! روزگار نکبتی و مسخره‌ایه! ...همین‌هاست که آدم دوست داره خاطرات زندگیش رو بریزه رو دایره. ...هیچی توی این کتاب سروته نداره. کی گفته باید داشته باشه؟» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۵). «دنیا همینه، بدمصب می‌زنه آدما رو داغون می‌کنه» (همان: ۹۳).

– راوی *بوف کور* پدر و مادرش را ندیده است؛ تصویری که از آن‌ها در ذهن دارد، حاصل حکایت‌هایی است که دیگران درباره‌ی آن‌ها گفته‌اند: «من اصلاً پدر و مادرم را ندیده‌ام... از پدر و مادرم چند جور حکایت شنیده‌ام، فقط یکی از این حکایت‌ها که ننجون برایم نقل کرد، پیش خودم تصور می‌کنم باشد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۴۱). پرویز هم در یک‌سالگی مادرش را از دست داده و داستان به دنیا آمدنش را از دیگران شنیده است: «می‌گن من قاتی یه مشت کتاب به دنیا اومدم. ...خونه‌مون طبقه‌ی بالای یه کتاب‌فروشی قدیمی بوده. ...مادره رو اصلاً یادم نمی‌آد. یه سالم که بوده تو تصادف کشته می‌شه» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۳و۱۴).

– عشق پرویز، معشوق او و حکایت سرگشتگی‌هایش، ماجرای دل‌بستگی‌های راوی به زن اثیری را به یاد می‌آورد؛ پرویز هم مانند راوی *بوف کور*، اتفاقی، دختری را می‌بیند و دل‌باخته‌ی او می‌شود؛ دختری با چتری زرد و سکوتی مسحورکننده در زمینه‌ای از باران و مه. دیدار آن‌ها چند لحظه بیشتر طول نمی‌کشد؛ اما همین چند لحظه، برای یک عمر بی‌قراری پرویز کافی است. پرویز، پس از این ماجرا، ماه‌ها برای یافتن دختر می‌کوشد و سرتاسر شهر را زیر پا می‌گذارد؛ اما اثری از او پیدا نمی‌کند: «...یهو چشمم افتاد لب خیابون. ...زیر بارون‌ها یه دختره وایساده بود که چتر زرد دستش بود. ...بعد یهو باد همچی تند شد که درق‌ودورغ سروصدا بلند کرد. همه‌چیز رو می‌کند و با خودش می‌برد. چتر دختر رو هم از دستش کند و تلق‌وتولوق با خودش برد. ...نفهمیدم چی شد که یهو شروع کردم به دویدن. ...چتره رو یه سی‌چهل متری اون‌طرف‌تر گرفتم. ...رفتم جلو و چتره رو دادم بهش. درست نگاش نمی‌کردم. اونم هیچی نمی‌گفت. حتی یه کلمه هم نگفت. ...بعد یه تاکسی جلوش نگه داشت. دختره دوباره هیچی نگفت و سوار تاکسی شد و رفت. چتر زردش هنوز از پنجره‌ی عقب تاکسی‌یه معلوم بود. بعد تو اون بارون و مه بدمصب، اون قدر دور شد که دیگه هیچیش معلوم نبود. ...نمی‌دونم چم شده بود؛ ولی یه جور گندی بودم. ...انگار یه درد کوفتی بپیچه تو سینه‌ات؛ اما ندونی کجای سینه‌ته. از همون فرداش همه‌ی شهرو گشتم. چند ماه تموم؛ اما بدمصب دختره آب شده بود رفته بود تو زمین» (همان: ۹۲و۹۳). راوی *بوف کور* هم برای چند لحظه زن اثیری را از روزنه‌ی اتاقش می‌بیند و پس‌از آن، ماه‌ها برای یافتن نشانی از او اطراف خانه‌اش را وجب‌به‌وجب می‌گردد؛ اما هیچ اثری نمی‌یابد: «ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون

افتاد. دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه یک فرشته‌ی آسمانی، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد. ...از آنجا بود که چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهنده‌ی او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گوی‌های براق پرمعنی، ممزوج و در ته آن جذب شد. ...زندگی من از این لحظه تغییر کرد. ...هرچه جست‌وجو کردم، فایده‌ای نداشت. ...هیچ اثری از درخت سرو، از جوی آب و از کسانی که آنجا دیده بودم پیدا نکردم» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۵و۱۶). راوی برای دومین و آخرین بار زن اثیری را در شبی بارانی و مه‌گرفته و وهم‌آلود می‌بیند (نک: همان: ۱۷و۱۸).

هم راوی *بوف کور* و هم پرویز می‌کوشند تا حال که معشوق را نیافته‌اند، دستِ کم، نشانش را در کنار خود داشته باشند؛ راوی *بوف کور* تصویر چشمان زن اثیری را بر کاغذ نقش می‌زند و پرویز خانه‌اش را غرق در چترهایی به رنگ زرد می‌کند: «می‌خواستم این چشم‌هایی که برای همیشه بسته شده بود را روی کاغذ بکشم و برای خودم نگه‌دارم. ...حالا این چشم‌ها را داشتم، روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم» (همان: ۲۲و۲۴). «قیافه‌ی دختره از تو کله‌م پاک نمی‌شد. رفتم هرچی چتر زرد بود خریدم آوردم خونه. همه جای خونه رو از چتر پر کردم» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۱۳).

– راوی *بوف کور* از خوشبختی مردم ناراحت است و به آن‌ها حسادت می‌کند: «نمی‌دانم چرا هر جور زندگی و خوشی دیگران دلم را به هم می‌زد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۵۸). پرویز نیز این‌گونه است: «زن و شوهرها و جوون‌ها دست هم رو گرفته بودن و غش‌غش می‌خندیدن و از فیلمه تعریف می‌کردن. بدمصب‌ها عین چی خوشحال و خوشبخت بودن» (رجبی، ۱۳۹۲: ۹۰).

– پرویز از کسانی که آزارش داده‌اند، به بدترین شکل انتقام می‌گیرد: «عمه‌هه ...واسه پرویز یه دونه ماهی می‌آره؛ از این قرمز تپل‌ها. پرویز دیوونه‌ی ماهیه می‌شه. هی می‌شسته براش وراجی می‌کرده. ...تا همون روزی که پرویز برمی‌گرده خونه و می‌بینه یه گربه نشسته کنار تنگ خالی و داره قارت‌وقورت آروغ می‌زنه. پرویز می‌زنه به سیم آخر! در اتاق رو می‌بنده و با سیخ بخاری می‌افته به جون گربه‌هه. لت‌وپارش می‌کنه. ...از اون به بعد، پرویز می‌شه دشمن خونی گربه‌ها، تا

آخر عمرش. فکر کن! تو یه کارخونه‌ی سوسیس تنها باشی با یه حیاط پر از گربه. یه چرخ‌گوشت بدمصب خرکی هم دم دستت. شب هم باشه. کله‌خر و کینه‌ای هم باشی. معلومه که دلت می‌خواد کارهای کثیف بکنی. خب من هم کردم. به‌شون کیلوکیلو سوسیس می‌دادم. عاشقم شده بودن. می‌بردمشون یه گوشه و بی‌سروصدا کلک‌شون رو می‌کندم» (رجبی، ۱۳۹۲: ۳۳). راوی بوف کور هم همسرش را با گزلیک می‌کشد تا انتقام بی‌مهری‌هایش را از او بگیرد (نک: هدایت، ۱۳۵۶: ۸۵).

نکته‌ی شایسته‌ی توجه دیگر در پیوند با موضوع شخصیت و پردازش آن، ویژگی‌ها و کنش‌های برخی از شخصیت‌های حاضر در رمان *کنسرو غول* است که پیرمرد مرموز *بوف‌کور* را به یاد می‌آورد؛ پیرمردی قوزی با سینه‌ای پشم‌آلود و خنده‌ای هراس‌انگیز که حضور آزاردهنده‌اش در جای‌جای اثر و به‌شکل‌های گوناگون دیده می‌شود؛ او نعش‌کش، پیرمرد نقاشی روی قلمدان، پیرمرد تصویر قاب روزنه، پیرمرد خنزرپنزری و عمو، پدر و پدرزن راوی است. در پایان داستان هم راوی اعلام می‌کند که به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل شده است.

پیرمردان کتاب‌فروش، بلیت‌فروش و بازنشسته، اشخاصی هستند که شیوه‌ی پردازش آن‌ها، یادآور پیرمرد داستان هدایت است. این شخصیت‌ها نیز مانند مردان پیر رمان *بوف کور*، ویژگی‌هایی یکسان دارند؛ هر سه‌ی آن‌ها «پیرمرد هاف‌هافو» خوانده می‌شوند و «گوش‌هایی پر از پشم‌وپیلی» دارند: «می‌گن من قاتی یه مشت کتاب به دنیا اومدم. ...خونه‌مون طبقه‌ی بالای یه کتاب‌فروشی قدیمی بوده. ...مادرم آدم بی‌کس‌وکاری بوده. ...خودش رو با درد و بدبختی می‌رسونه طبقه‌ی پایین. می‌ره پیش همون یارو کتاب‌فروشه. یارو یه پیرمرد هاف‌هافوی کر بوده. از اون‌ها که از بس پیرن، تو گوش‌هاشون هم پشم‌وپیلی دراومده» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۳و۱۴). «یه پیرمرد هاف‌هافویی هم اومده بود حقوق بازنشستگی‌ش رو بگیره. ...گوش‌هاش هم پر از پشم‌وپیلی بود» (همان: ۵۸). «یه پیرمرد هاف‌هافو نشسته بود تو اون سوراخی گیشه. تو گوش‌هاش پر پشم‌وپیلی بود...» (همان: ۹۱).

پیرمردی که در تابلو آویخته بر اتاق دکتر اووم دیده می‌شود نیز، شالی زرد به کمر دارد. شال زرد او عبای زرد مردان *بوف کور* را به یاد می‌آورد: «زل زدم به عکس بزرگ روی دیوار. عکس پیرمردی چینی و ابروبلند بود که شال زرد به کمرش بسته بود و روی دو انگشتش معلق زده بود» (رجبی، ۱۳۹۲: ۴۶). «عمویم پیرمردی بود قوزکرده که شالمه‌ی هندی دور سرش بسته بود، عبای زرد پاره‌ای روی دوشش بود و سر و رویش

را با شال‌گردن پیچیده بود، یقه‌اش باز و سینه‌ی پشم‌آلودش دیده می‌شد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۲).

اما در میان شخصیت‌های رمان *کنسرو غول*، شخصیتی که بیشترین شباهت را با مرد پیر اثر هدایت دارد، یک زن است؛ زنی پیر:

– پیرزن، خرت‌وپرت می‌فروشد؛ اشیای کهنه و رنگ‌ورورفته؛ درست مانند پیرمرد خنزرپنزری: «رسیدم به درخت عرعر. پیرزن نشسته بود زیر سایه... . همان خرت‌وپرت‌های دیروزی جلوش بودند. از قوطی کنسروها فقط یکی باقی مانده بود. اندازه‌ی لیوان بود و روش هیچ برچسبی نداشت. پیرزن گفت: 'چی می‌خوای؟' گفتم: 'دیروز کتاب خریدم ازت.' کمرش را خاراند: 'فقط همین‌ها رو دارم.'» (رجبی، ۱۳۹۲: ۴۰). «کمی دورتر زیر یک طاقی، پیرمرد عجیبی نشسته که جلویش بساطی پهن است. توی سفره‌ی او یک دستغاله، دوتا نعل، چند جور مهره‌ی رنگین، یک گزلیک، یک تله موش، یک گازانبر زنگ‌زده، یک آب‌دوات‌کن...گذاشته...» (هدایت، ۱۳۵۶: ۴۰).

– توکا از پیرزن می‌ترسد؛ همان‌گونه که راوی *بوف‌کور* از پیرمرد خنزرپنزری وحشت دارد: «برگشتم و پشت سرم را نگاه کردم. موهایش خاکستری بود و شبیه جارو. پیرزن سرحالی بود و چشم‌های ریز و براقی داشت قد دکمه. نیشم باز مانده بود. گفتم که! بترسم از آن خنده‌های حال‌به‌هم‌زن می‌آید تو صورتم» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۵). «گویا سفره‌ی روبه‌روی پیرمرد و بساط خنزرپنزر او با زندگیش رابطه‌ی مستقیم دارد. چندبار تصمیم گرفتم بروم و با او حرف بزنم و یا چیزی از بساطش بخرم؛ اما جرأت نکردم» (هدایت، ۱۳۵۶: ۴۰).

– پیرزن رمان رجبی جادوگر است؛ راوی *بوف کور* هم پیرمرد خنزرپنزری را نیمچه‌خدا می‌نامد که بیانگر قدرت نفوذ او بر روح و روان راوی است: «به دیوارهای خانه و شیشه‌های شکسته و خاک‌گرفته‌ی پنجره‌ها نگاه کردم و با ترس گفتم: 'اینجا جن داره؟' پیرزن نیشش باز شد و طوری نگام کرد انگار بخواهد هیپنوتیزمم کند. گفت: 'آره داره... می‌اندازم‌شون تو این قوطی‌ها!' قوطی کنسرو را گرفت دستش. چند قدم رفتم عقب. گفتم: 'دروغ نگو. من نمی‌ترسم.' پسر! حالا مثل سگ ترسیده بودم‌ها! پیرزن زل زد به من. واقعاً می‌خواست هیپنوتیزمم کند. دوباره گفت: 'همه‌چی تو اون خونه هست. جن... غول... جادوشون می‌کنم می‌رن تو قوطی. مثل کنسرو باید بجوشونیشون تا غول و جن از توش در بیاد'»

(رجبی، ۱۳۹۲: ۴۱). «پیرمرد خنزرپنزری یک آدم معمولی... نبود. این دردها؛ این قشرهای بدبختی که به سر و روی پیرمرد پنبه بود و نکبتی که از اطراف او می‌بارید، شاید هم خودش نمی‌دانست؛ ولی او را مانند یک نیمچه‌خدا نمایش می‌داد...» (هدایت، ۱۳۵۶: ۷۵).

۵-۳. پیوند در بن‌مایه

در *بوف کور* و *کنسرو غول* عناصری تکرارشونده و حساسیت‌برانگیز وجود دارند که پیوندهای بینامتنی دو اثر را ژرف‌تر می‌سازند. یکی از این عناصر، شخصیت پیرمرد است که پیشتر، درباره‌ی ویژگی و چگونگی پردازش آن در این آثار توضیح داده شد؛ ازاین‌رو، از توضیح دوباره‌ی آن در این بخش می‌پرهیزیم و به بن‌مایه‌های مشترک دیگر می‌پردازیم.

۵-۳-۱. تنهایی، ترس، کابوس و مرگ. از بن‌مایه‌های اصلی *بوف کور*، تنهایی، ترس، کابوس و مرگ است: «من محکوم به تنهایی، محکوم به مرگ بوده‌ام» (هدایت، ۱۳۵۶: ۴۶)، «در تاریکی بود که افکار گم‌شده‌ام، ترس‌های فراموش‌شده، افکار مهیب باورنکردنی که نمی‌دانستم در کدام گوشه‌ی مغزم پنهان شده بود، همه از سر نو جان می‌گرفت، راه می‌افتاد و به من دهن‌کجی می‌کرد» (همان: ۶۴)، «از شب خیلی گذشته بود که خوابم برد. ناگهان دیدم در کوچه‌های شهر ناشناسی که خانه‌های عجیب و غریب با اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب، با دریچه‌های کوتاه و تاریک داشت و به در و دیوار آن‌ها بته‌ی نیلوفر پیچیده بود، آزادانه گردش می‌کردم و به‌راحتی نفس می‌کشیدم؛ ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند. همه سرجای خود خشک شده بودند، دو چکه خون از دهنشان تا روی لباسشان پایین آمده بود. به هر کسی دست می‌زدم، سرش کنده می‌شد می‌افتاد» (همان: ۶۶). این بن‌مایه‌ها در رمان *کنسرو غول* نیز دیده می‌شوند. عنوان چهار فصل از این اثر «تنهایی»، «ترسوها»، «کابوس کاشی‌ها» و «آدمکش‌ها» است که نشان‌دهنده‌ی کلیدی‌بودن این مفاهیم در رمان رجبی هستند: «هیچ کی باهام رفیق نمی‌شد. یه کرم خاکی تنها بودم» (رجبی، ۱۳۹۲: ۷)، «با زانوهای لرزان از کنار حصارها فرار کردم. پاهام مثل مقوا تا می‌شدند و لق می‌خوردم. وسط کوچه وایستادم و تکیه دادم به دیوار و نفس‌نفس زدم. بعد یهو خوشم آمد سوت بزنم. ...آخه سوت که می‌زدم ترسم می‌ریخت» (همان: ۱۱)، «کابوس ترسناک هر شبم سگی بود که چهارتا چشم سرخ داشت و به در جهنم تکیه داده بود. فرت‌وفرت سیگار می‌کشید و باهام حرف می‌زد» (همان).

۵-۳-۲. رنگ زرد. زرد، رنگ خوش‌بینی، شادمانی و برقراری ارتباط است. این رنگ، فشارهای جسمی و روحی را از بین می‌برد، ذهن را هشیار می‌کند و انسان را از خمودگی و افسردگی رها می‌سازد. رنگ‌درمان‌گران زرد را شاداب‌ترین رنگ‌ها می‌دانند و پیشنهاد می‌کنند انسان‌های افسرده و خسته از زندگی، در فضایی زردرنگ قرار گیرند تا نشاط زندگانی بار دیگر به آنان بازگردد (نک: تویسرکانی، ۱۳۸۳: ۳۸و۳۹). رنگ‌کردن اتاق کودکان عصبی و پرخاشگر با رنگ لیمویی و زرد و استفاده از پرده‌هایی با این رنگ‌ها نیز یکی از راه‌های شناخته‌شده برای بهبود وضعیت این کودکان است (نک: ساطعی، ۱۳۷۲: ۱۳۷)؛ همچنین، پژوهشگران، این رنگ را در تقویت حافظه و افزایش حضور ذهن افراد بسیار مؤثر می‌دانند (نک: تویسرکانی، ۱۳۸۳: ۳۹). انسانی که رنگ زرد را دوست ندارد یا آن را طرد می‌کند از نگاه‌کردن عمیق به درون خود می‌هراسد. او ترجیح می‌دهد در دنیای خیال و اوهام خود به سر برد و با واقعیت زندگی روبه‌رو نشود (همان). با وجود آثار مثبت رنگ زرد، این رنگ در ایران، بیشتر، نشانه‌ی یأس و ناامیدی و تنفر است و مرگ و نیستی را به یاد می‌آورد. دلیل این مسأله می‌تواند گستردگی مرگ‌ومیر ناشی از بیماری یرقان در گذشته باشد. ایرانیان این بیماری را «زردی» می‌خواندند (نک: ساطعی، ۱۳۷۲: ۱۷۳).

رنگ زرد در *بوف کور* و *کنسرو غول* حضوری تأمل‌برانگیز دارد؛ راوی *بوف کور* و عمویش عبایی زرد بر دوش دارند: «بلند شدم عبای زردی که داشتم روی دوشم انداختم» (هدایت، ۱۳۵۶: ۸۴). «عمویم... عبای زرد پاره‌ای روی دوشش بود و سر و رویش را با شال‌گردن پیچیده بود» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۲). دندان‌های پیرمرد خنزرپنزری زردرنگ است: «زیر طاقی، پیرمرد عجیبی نشسته که... شب‌های جمعه با دندان‌های زرد و افتاده‌اش قرآن می‌خواند» (همان: ۴۰). سگ گردن‌کلفت محله‌ی راوی که با چشمان بی‌گناه و حسرت‌زده، به دست قصاب نگاه می‌کند، رنگی زرد دارد: «آن سگ زرد گردن‌کلفتی هم که محله‌مان را قرق کرده و همیشه با گردن کج و چشم‌های بی‌گناه، نگاه حسرت‌آمیز به دست قصاب می‌کند...همه‌ی این‌ها را می‌داند» (همان: ۴۰). رنگ کوزه‌ای که از محل دفن زن اثیری بیرون می‌آورند نیز زرد است: «کوزه، لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت که به‌رنگ زنبور طلایی خردشده در آمده بود» (همان: ۳۱). هدایت در توصیف طبیعت هم به استفاده از رنگ زرد توجه داشته است: «روی کرانه‌ی آسمان را ابرهای زرد غلیظ مرگ‌آلود گرفته بود؛ به‌طوری که روی همه‌ی شهر سنگینی می‌کرد» (همان: ۶۷).

مگس‌های زنبور طلایی (نک: همان: ۲۹)، ساری ابریشمی زردوزی (نک: همان: ۴۲)، پرده‌های زردوزی (نک: همان: ۵۹)، شب‌پره‌ی طلایی (نک: همان: ۶۰) و... نیز از دیگر نمودهای رنگ زرد در *بوف کور* هستند.

دنیای *بوف کور* دنیایی سیاه و تاریک و سرد است و در آن نشانی از روشنایی و گرمی امید و شور و حرارت زندگی دیده نمی‌شود. بررسی کاربرد رنگ زرد در این اثر نشان می‌دهد که هدایت در استفاده از آن به باوری که در میان ایرانیان درباره‌ی این رنگ وجود داشته توجه کرده و آن را به‌عنوان نماد ناامیدی، تنفر و مرگ و نیستی در اثر خود به کار برده است.

زرد در رمان *کنسرو غول* نیز پررنگ است: غول توکا زرد است و عاشق چیزهایی است که رنگ زرد دارند: «پشم‌های نرم و زرد تمام بدنش را پوشانده بود» (رجبی، ۱۳۹۲: ۶۷). «از پنجره‌ی اتوبوس، کامیون زردرنگی را دیدم که کارگرها از توش کارتن‌های کنسرو ماهی خالی می‌کردند و می‌بردند توی فروشگاه. غول با انگشت پشمالوش کامیون را نشان داد: 'بوگولی بوگولی بووو!' تازه کشف کردم که از دیدن چیزهای زرد ذوق‌زده می‌شود» (همان: ۷۵). پرویز عاشق دختری با چتر زردرنگ می‌شود و به یاد او خانه‌اش را پر از چترهایی با این رنگ می‌کند: «قیافه‌ی دختره از تو کلهم پاک نمی‌شد. رفتم هرچی چتر زرد بود خریدم آوردم خونه. همه جای خونه رو از چتر پر کردم» (همان: ۱۱۳). ماری که فرود، همکار پرویز، از دیدن آن می‌میرد، زرد است و خال‌های سفید دارد: «رفتم جلو. دیدم یه مار کت‌وکلفت وسط مبل چنبره زده و عین شیطون زل زده به ما. یه بیست متری پریدم عقب. داد زدم: 'فرود بکش کنار!' اما خشکش زده بود. ماره زرد بود با خال‌مخال‌های سفید. ...دست زدم به بدن فرود، عین چوب خشک شده بود» (همان: ۱۱۵). شال پیرمرد چینی تصویر اتاق دکتر اووم (نک: همان: ۴۶)، جلد کتاب *جادوی ریاضی* (همان: ۹۵)، لباس دختربچه‌ای که توکا و غول در ایستگاه اتوبوس می‌بینند (همان: ۷۴)، دستمالی که جلاد، معلم توکا، شیشه‌ی عینکش را با آن تمیز می‌کند (همان: ۸۱)، کت‌وشلوار گروگانی که تصویرش از تلویزیون پخش می‌شود (همان: ۵۲)، موزائیک‌هایی که مسیر عبور نابینایان با آن فرش شده است (همان: ۱۲۹) و نواری که پلیس‌ها، گرداگرد محل جنایت کشیده‌اند (همان: ۱۷۶)، همگی زردرنگ‌اند. مادر توکا هم از رنگ زرد بیزار است: «گفتم: 'مامان، باور کن من یه غول نفهم دارم؛ ولی تو نمی‌تونی ببینیش. رنگش زرده.' ...از رنگ زرد بدش می‌آمد. گفت: 'مرده‌شورش رو ببره با اون رنگ زردش'» (همان: ۱۴۳). درنگ بر نمونه‌های یادشده نشان می‌دهد که این رنگ در رمان رجبی

نمودی دوگانه دارد: از یک سو سرزندگی، پویایی و امید به آینده را القا می‌کند و ازسوی دیگر، بیانگر موقعیت‌های پرخطر و نیستی و مرگ است. بیزاری مادر توکا از رنگ زرد را نیز، هم می‌توان به دیدگاه بسیاری از ایرانیان درباره‌ی این رنگ نسبت داد و هم نشانه‌ی ناتوانی او در پذیرفتن واقعیت دانست؛ مرگ ناگهانی همسر و ادامه‌ی زندگی بدون حضور او، واقعیتی است که دشواری روبه‌روشدن با آن، این زن را افسرده و بیمار کرده است.

با وجود نمود دوگانه‌ی رنگ زرد در *کنسرو غول*، ازآنجا که ورود غول کنسروی زرد به داستان و اشتیاق او به این رنگ، زمینه‌ساز دگرگونی‌های اساسی در زندگی و احوال توکا و مادرش است، این رنگ، درمجموع، فضایی روشن و شادی‌بخش به اثر می‌دهد و سبب پدیدارشدن احساسات مثبت در خواننده می‌شود. نکته‌ی شایسته‌ی توجه در پیوند با رنگ زرد، این است که نتایج پررنگ‌شدن این رنگ در رمان رجبی با آنچه پژوهشگران درباره‌ی تأثیر این رنگ بر افراد می‌گویند، هماهنگی کامل دارد؛ توکا در کنار غول زردش لحظه‌هایی شاد و آرام را تجربه می‌کند، به‌واسطه‌ی این غول با جادوی ریاضی آشنا می‌شود و با تلاش برای کشف دنیای پررمز و راز آن، بر پویایی ذهنش می‌افزاید. حاصل آن آشنایی و نتیجه‌ی این تلاش، در کانون توجه قرارگرفتن توکا، بهبود روابط اجتماعی و کاهش فشارهای روحی و جسمی اوست.

۵-۳-۳. مار. مار با گزندگی، مرگ‌باری و حرکت‌های پرپیچ‌وخم اندامش در بخش‌های گوناگون داستان هدایت حضور دارد و فضای پرالتهاب و کابوس‌زده‌ی آن را زهرآگین می‌کند (نک: هدایت، ۱۳۵۶: ۴۳و۴۴و ۵۹و ۷۰و۷۹و۸۴و۸۵). این موجود نقشی تعیین‌کننده در سرنوشت راوی دارد؛ پدرش (یا عمویش) را کشته، عمویش (یا پدرش) را پیر و بیمار کرده، از آغوش و محبت مادر محرومش ساخته و سال‌هاست زهرش در شیشه‌ای سربسته منتظر است تا رسالتش را با کشتن او به پایان برساند (نک: همان: ۴۳و۴۵). مار در *کنسرو غول* نیز حضوری وحشت‌زا دارد؛ فرود با دیدن این موجود قالب تهی می‌کند، پرویز با یاد آزاردهنده‌ی او روزهایش را به سر می‌برد و توکا در کابوس‌های شبانه‌اش تقلا می‌کند تا خود را از آسیب نیش آن برهاند: «بدمصب اون ماره یادم نمی‌رفت. ...گندترین چیزی که تو زندگیم دیدم همون ماره بود. بعد از دیدنش یه جوری شده بودم. انگار مرگ رو دیده باشم. می‌گن کسی که مرگ رو ببینه و زنده بمونه، دیگه هیچ جوری نمی‌ترسه؛ سگ‌دل می‌شه» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۶۰)؛ «...آن شب تا صبح نخوابیدم. یه‌ریز چیزهای

ترسناک دیدم. ...سگ چهارچشم جهنمی و مارهای زرد و سفید دنبالم بودند» (همان: ۱۰۸).

۵-۳-۴. ناخن‌جویدن. جویدن ناخن یکی از ویژگی‌های مشترک بسیاری از شخصیت‌های *بوف کور* است؛ پیرمرد زیر درخت سرو، زن اثیری، لکاته، دختربچه‌ای که راوی او را در کنار نهر سورن می‌بیند و... همگی ناخن انگشتشان را می‌جوند: «پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشته‌ی آسمانی، جلو او ایستاده خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد؛ درحالی‌که، پیرمرد ناخن انگشت سبابه‌ی دست چپش را می‌جوید» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۳ و نک: همان: ۱۱، ۱۹، ۴۸ و۵۴). یکی از ویژگی‌های اصلی مادر توکا که در گستره‌ی رمان *کنسرو غول* بارها به آن اشاره شده است و اضطراب و ناآرامی وجود او را نشان می‌دهد، جویدن ناخن است: «هر وقت سر غذا غر می‌زدم، مامان باهام دعوا می‌کرد. آخرش هم شروع می‌کرد به جیغ‌کشیدن و پای چشم‌هاش باد می‌کرد. بعد می‌نشست گوشه‌ی کاناپه و زانوهاش را جمع می‌کرد تو شکمش. تمام ناخن‌هاش را می‌خورد و تا چند ساعت باهام حرف نمی‌زد» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۸). ستاره، پرستار بیمارستان، هم هنگام فکرکردن، انگشتش را گاز می‌گیرد (نک: همان: ۱۶۵).

۵-۳-۵. خنده‌های آزاردهنده. صدای خنده‌ی شخصیت‌های *بوف کور* و *کنسرو غول* از بخش‌های گوناگون این آثار به گوش می‌رسد؛ اما این صدا گوش‌نواز نیست؛ آزاردهنده است؛ هم برای راویان این آثار و هم برای خوانندگان آن‌ها: «پیرمرد خنده‌ی دو رگه‌ی خشک و زننده‌ای کرد؛ به‌طوری‌که موهای تنم راست شد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۵)؛ «رفتم جلو آینه، ...همین‌طور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم، بی‌اختیار زدم زیر خنده؛ یک خنده‌ی سخت‌تر از اول که وجود مرا به لرزه انداخت» (همان: ۸۶). «کتک که می‌خوردم نیشم تا دسته‌های عینک باز می‌شد و می‌خندیدم. از آن خنده‌های کثیف حال‌به‌هم‌زن که مخصوص ترسوهاست» (رجبی، ۱۳۹۲: ۷)؛ «یارو پرویزه برمی‌گرده و رئیسه رو می‌بینه پشت پنجره. عین روانی‌ها بهش می‌خنده؛ یه نیم ساعتی می‌خنده» (همان: ۲۲).

۵-۴. پیوند در توصیفات

برخی از توصیفات رجبی در *کنسرو غول*، توصیفات هدایت در *بوف کور* را به یاد می‌آورند؛ کوچه‌ی خلوت و مرموز نزدیک مدرسه‌ی توکا و ساختمان قدیمی و ویرانش،

شبیه کوچه‌های اطراف خانه‌ی راوی *بوف کور* است و احساسی مشابه را در خواننده پدید می‌آورد: «آن روز به سرم زد از کوچه‌ای بروم که تا حالا امتحانش نکرده بودم. پریدم تو کوچه و آرام‌آرام راه افتادم. لعنتی خیلی خلوت و مرموز بود» (رجبی، ۱۳۹۲: ۱۰)؛ «رسیدم به ساختمانی قدیمی. پنجره‌هایش شکسته بود و در زنگ‌زده‌ی آهنی کوچکی داشت» (همان: ۱۲)؛ «به دیوارهای خانه و شیشه‌های شکسته و خاک‌گرفته‌ی پنجره نگاه کردم و با ترس گفتم: 'اینجا جن داره؟'» (همان: ۴۱). «در کوچه‌های خلوت افتادم. سر راهم خانه‌های خاکستری‌رنگ به اشکال هندسی عجیب و غریب: مکعب، منشور، مخروطی، با دریچه‌های کوتاه و تاریک دیده می‌شد. این دریچه‌ها بی‌در و بست، بی‌صاحب و موقت به نظر می‌آمدند؛ مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۵۲). پیرزن جادوگر *کنسرو غول* زیر سایه‌ی درخت عرعر نشسته است؛ همان‌گونه که پیرمردان *بوف کور* در سایه‌ی درخت سرو می‌نشینند: «رسیدم به درخت عرعر. پیرزن نشسته بود زیر سایه و داشت قلپ‌قلپ نوشابه می‌خورد. همان خرت‌وپرت‌های دیروزی جلوش بودند» (رجبی، ۱۳۹۲: ۴۰). «در آن حوالی دیّاری دیده نمی‌شد. کمی دورتر درست دقت کردم، از پشت هوای مه‌آلود، پیرمردی را دیدم که قوز کرده و زیر یک درخت سرو نشسته بود» (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۵). بچه‌های مدرسه، توکا کَرَمی را نخست، کِرمی و سپس، کرم خاکی صدا می‌زنند و او به کرم‌هایی فکر می‌کند که به جان بدن مرده می‌افتند و آن را می‌خورند: «بچه‌های مدرسه، اول، عاشق فامیلی‌ام شدند. اول‌ها صدام می‌زدند کِرمی! و بعدترها شدم کرم خاکی!» (رجبی، ۱۳۹۲: ۷). «تمام فکرهای بد دنیا آمده بودند توی سرم. ...اگر آدم بمیرد و خاکش کنند چقدر طول می‌کشد کرم‌های دندان‌دار بدنش را بخورند؟ و هزارتا چیز کثیف و ترسناک دیگر. تا صبح خوابم نبرد» (همان: ۶۴ و۶۵). لولیدن کرم‌ها بر بدن مرده یکی از توصیفات هراس‌انگیز و مشمئزکننده‌ی اثر هدایت است: «از نزدیک بوی مرده، بوی مرده‌ی تجزیه‌شده را حس کردم. روی تنش کرم‌های کوچک در هم می‌لولیدند و دو مگس زنبور طلایی دور او، جلو روشنایی شمع، پرواز می‌کردند» (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۴). جمله‌ی «یهو تمام خاطرات چندش‌آور و وحشتناکش را درباره‌ی چپ‌دست‌های وحشی فراموش کرده بود» (رجبی، ۱۳۹۲: ۵۴) و استفاده‌ی رجبی از واژه‌های «چندش‌آور» و «وحشتناک» برای توصیف خاطرات مادر توکا درباره‌ی چپ‌دست‌ها، یکی دیگر از نشانه‌های همانندی اثر او به داستان هدایت است: «آیا ...انعکاس این خنده‌ی چندش‌انگیز و وحشت این آزمایش تأثیر خودش را در من نگذاشته و مربوط به من نیست؟» (هدایت،

۱۳۵۶: ۴۳). دندان‌های زرد و خنده‌های قاه‌قاه سگ کابوس‌های توکا هم یادآور پیرمرد خنزرپنزری است: «سگ هم سرش را بالا آورد. چشم و دماغ نداشت. فقط دندان‌های زرد و کثیفش از فکش زده بودند بیرون. قاه‌قاه می‌خندید» (رجبی، ۱۳۹۲: ۶۴). «شب‌های جمعه با دندان‌های زرد و افتاده‌اش قرآن می‌خواند» (هدایت، ۱۳۵۶: ۴۰)؛ «از میان شال‌گردن دو دندان کرم‌خورده از لای لب شکرینش بیرون آمد، خندید؛ یک خنده‌ی زننده‌ی خشک کرد که مو به تن آدم راست می‌شد» (همان: ۷۴).

۶. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در گستره‌ی مقاله دیده شد، شیوه‌ی روایت، شخصیت‌پردازی، بن‌مایه‌ها و برخی توصیفات رمان *کنسرو غول* میان این اثر و *بوف کور* پیوندهای ژرف بینامتنی به وجود آورده است. این پیوندها که شناسایی‌شان نیازمند شناخت زوایای پیدا و پنهان دو اثر است، *کنسرو غول* را در شمار آثاری قرار می‌دهد که ژنت بینامتنیت موجود در آن‌ها را «ضمنی» می‌نامد. نشانه‌های موجود در *کنسرو غول* بیانگر اثرگذاری عمیق داستان هدایت بر ذهن و ضمیر رجبی است. بسیاری از شخصیت‌های این اثر، همانند راوی *بوف کور*، داغ‌دیده و دردکشیده‌اند؛ داغ و دردی که ارتباط آن‌ها را با انسان‌ها و دنیای پیرامونشان قطع کرده و آنان را در فضای تنگ و تاریک محدود در دیوارهای سرد و بی‌روزن تنهایی و هراس به بند کشیده است؛ ازاین‌رو، رمان رجبی روایتگر سرنوشت کنسروهای گوناگون است. غول زرد، تنها کنسرو حاضر در این رمان نیست؛ توکا، مادرش و بسیاری از شخصیت‌های دیگر این اثر، محصولات کارخانه‌ی کنسروسازی زندگی‌اند. از میان این کنسروها، تنها توکا و مادرش این امکان را می‌یابند تا به یُمن حضور غول آزادشده از تنگنای دیوارهای فلزی، از سرزمین مرگ‌اندود بوف‌های کور بگذرند و پای در دنیای امیدهای روشنِ گرم بگذارند. و این دولتی است که مژده‌ی رسیدنش را چاپلین و رجبی پیشتر داده‌اند: «همیشه آخر همه‌چیز خوب تموم می‌شه؛ اگه نشد بدون هنوز آخرش نرسیده!» (چاپلین؛ به‌نقل‌از رجبی، ۱۳۹۲: ۵)

نتیجه‌ی این مقاله نشان می‌دهد که چگونه آشنایی با ادبیات بزرگ‌سال، درنگ بر آثار برجسته‌ی ادبی، دریافت ظرایف و ویژگی‌هایشان و استفاده‌ی خودآگاه یا ناخودآگاه از آن‌ها، می‌تواند به نویسندگان کودک و نوجوان در خلق آثاری متفاوت یاری رساند. هرچه میزان آگاهی نویسندگان، شاعران و به‌طور کلی، فعالان حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان

از انواع ادبی و هنری بیشتر باشد، توانایی آن‌ها برای انتخاب موضوعات تازه و پرداخت آن‌ها یا بیان موضوعات معمول به‌شیوه‌ای غیرمعمول، تازه و توجه‌برانگیز، بیشتر خواهد شد. استفاده‌ی درست از این امکانات، در کنار پرداختن به نیازها، دغدغه‌ها و علاقه‌مندی‌های کودکان و نوجوانان، اشتیاق آن‌ها را به مطالعه، به‌ویژه خواندن آثار ایرانی، افزایش می‌دهد و به رونق بیشتر ادبیات کودک و نوجوان این سرزمین می‌انجامد.

یادداشت‌ها

(۱) اصطلاح ساختارگرایی باز را ژنت برای نامیدن رویکردی به کار می‌گیرد که در تقابل با نظریه‌ی ساختارگرایی مطرح ساخته است؛ این رویکرد، برخلاف رویکرد ساختارگرا، دغدغه‌ی رمزگشایی از ساختارهای درونی متن را به‌گونه‌ای بسته و بدون توجه به مناسبات آن با آثار دیگر ندارد؛ بلکه به مطالعه‌ی متن در پیوند با متن‌های دیگر می‌پردازد و در پی یافتن مناسباتی، گاه سیال و ناثابت، است که متن را به شبکه‌ی سرمتنی پیوند می‌دهد؛ شبکه‌ای که متن معنای خود را از آن می‌گیرد (نک: گراهام آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۶–۱۶۰).

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

باقری، نرگس. (۱۳۹۳). «بینامتنیت در فراداستان *قلب زیبای بابور*، نوشته‌ی جمشید خانیان و مخاطب نوجوان». *مطالعات ادبیات کودک*، د۵، ش۲، صص۱–۲۴.

تویسرکانی، آزاده. (۱۳۸۳). «با رنگ‌ها مدیتیشن کنید؛ تأثیرات شفابخش رنگ زرد». *دو ماهنامه‌ی روان‌شناسی جامعه*، ش۲۰، صص۳۸–۳۹.

حسام‌پور و همکاران. (۱۳۹۵). «درنگی بر پیوندهای بینامتنی در داستان *در باغ بزرگ باران می‌بارید*، نوشته‌ی احمدرضا احمدی». *مطالعات ادبیات کودک*، د۷، ش۱، صص۲۵–۴۸.

رجبی، مهدی. (۱۳۸۶). *معمای دیوانه‌ی کله آبی*. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ. (۱۳۸۶). *یوناتارا گم شد*. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ. (۱۳۸۷). *گریه نکنید مثل ابر باهار*. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ. (۱۳۸۹). *خاطرات چوپان چاق*. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ. (۱۳۹۱). *لولو شب‌ها گریه می‌کند*. تهران: چکه.

ـــــــــــ. (۱۳۹۲). *کنسرو غول*. تهران: افق.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳). *درخت پول*. تهران: گیسا.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳). *کابوس اسب*. تهران: افق.

ساطعی، عشرت. (۱۳۷۲). «آثار روانی رنگ‌ها». *ماهنامه‌ی پیوند*، ش ۱۷۰، صص ۳۶-۴۱.

سخنور، جلال و سعید سبزیان مرادآبادی. (۱۳۸۷). «بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید». *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، ش ۵۸، صص ۶۵-۷۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

صفوی، کورش. (۱۳۷۶). «مناسبات بینامتنی». در: *دانشنامه‌ی ادب فارسی*، به‌سرپرستی حسن انوشه، ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ص ۱۲۷۶.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶الف). «ترامتنیت؛ مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، ش ۵۶، صص ۸۳-۹۸.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۶ب). «مطالعه‌ی ارجاعات درون‌متنی در *مثنوی* با رویکرد بینامتنی». *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، ش ۵۴، صص ۴۲۹-۴۴۲.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

نظامی عروضی، احمدبن‌عمر (۱۳۸۳). *چهار مقاله*. به‌تصحیح محمد قزوینی، تهران: جامی.

هدایت، صادق. (۱۳۵۶). *بوف کور*. تهران: جاویدان.

Gerard, Genette. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

Latham, Don. (2008). "Empowering Adolescent Readers; Intertextuality in Three Novels by David Almond". *Children's Literature in Education*, V39, pp213-226.

Lundin, Anne. (1998). "Intertextuality in Children's Literature". *Journal of Education for Library and Information Science*, N3, pp210-213.

O'Sullivan, Emer. "Comparing Children's Literature". (2002). *GFL Journal*, Frankfurt, N2, pp32-56.

Wikie-stibbs, Christine. (2005). "Intertextuality and child reader". In: *Understanding Children's Literature*. By Peter Hant. Landan: Routledge.